

失われた大作：クールベの《法話の帰り道》
“RETOUR DE LA CONFERENCE”:
UNE ŒUVRE PERDUE DE GUSTAVE COURBET
ET SA POSITION (MANQUÉE) DANS L'HISTOIRE DE L'ART

稲賀 繁美
Shigemi INAGA

落選者展の神話

1863年のパリといえば、「落選者展」によって、西洋美術史上に特筆大書され、ガエタン・ピコンはそこに「近代美術の生誕」を見てとったが(1)、そもそもいったいつのころから、この事件が美術史上の転換点として意識されはじめたのかということ、これは不思議なことに、あまりはっきりしない。サロンに送られた、5000点にのぼる応募作のうち、わずか2783点が入選するにとどまり、画家たちの抗議の声に、大統領ルイ・ナポレオン＝ボナパルトが「落選者展」を開き、そこに出品されたエドゥアール・マネの《草上の昼食》がスキャンダルを巻き起こした、というのが「通説」である。だが、これは1902年に最初のまとまったマネ伝を著したテオドール・デュレの軽率な断定を、その後の歴史家たちが、安易に鵜呑みにした結果生じた、ひとつの「神話」ではなかったか。(2)

2年後の1865年のサロンにマネが出品した《オランピア》は文句なく大スキャンダルを巻き起こし、激昂した画家はスペインに逃避し、マドリッドの「オテル・ド・パリ」でたまたま出会った、初対面のデュレに、ほとんど被害者妄想に近い振る舞いを見せることとなるのだが(3)、デュレはこの経験を遡及的に逆投影して、自分では見てもいない1863年の「落選者展」にまで、同様の騒ぎがあったかのような印象を与える記述を『マネ伝』に書き込んでしまったのだ(4)。

《草上の昼食》が批評家たちの注目を浴びたのは確かだが、当時の新聞、雑誌などを調べなおしてみても、この絵が「落選者展」のスキャンダルの立役者であった痕跡は見いだせない(5)。それにも拘わらずマネの名前が「落選者展」と切っても切れない観念連合を構成して「神話」を産んでしまったのは何故かといえば、それは、サロン、美術学校、アカデミーという三位一体の官立美術行政権力に逆らって、画家たちが自由と独立とを獲得していった過程こそが、近代美術の「進化」に他ならない、と説明するのに、1863年の「落選者展」がまことに好都合な出来事であり、またそのモデル的な画家として、マネの存在が、必要かつ十分に象徴的な意味を帯びること

となったからにはほかならない。

しかしこうした必要・十分条件は、ガエタン・ピコンも言うように、1863年の同時代人の目にはまだ捕らえられない(6)。今日の側からの逆遠近法によって、1874年の「第一回印象派展」や1884年の「サロン・デ・ザンデパンダン」の成立といった出来事と関連づけてはじめて、1863年はひとつの「断絶」ないし「誕生」の時としても納得される。であってみれば、この逆遠近法自体ひとつの虚構ではないか、と批判する歴史家たちがいるのも当然で、これがいわゆる「修正主義=再検討派」(レヴィジョニスト)の立場である(7)。

落選者展からの落選作品

さて、マネに先立つこと十数年、1851年の《オルナンにおけるある埋葬の歴史画》をはじめとして、以来なにかとスキャンダルには事欠かなかったギュスターヴ・クールベ(8)が、1863年のサロンに送った大作《法話の帰り道》(図1)は、サロンに落選したのみならず、「落選者展」からも拒絶されてしまった。酔っ払って、真っ昼間から天下の公道で悪ふざけする田舎の坊さまたちを、醜く滑稽に描いた図柄が、カトリック権力の腐敗を揶揄する意図的な冒瀆的挑発であったのは言うまでもなく、落選となることでかえって注目を集めようとの下心も透けて見える。

縦横それぞれ3メートルを越えるこの大作を制作するのに、クールベは格好の場所を捜し出す。当時フランス南西部の都市サントに滞在していた画家は、そこで、予算不足のため建設途上で放置されていた、国立種馬飼育場の所長公邸の使用許可を取り付けたのである。もちろん制作する絵の主題は秘密にしたまま、ここに閉じこもった画家は、国家の怒りを買う禁じられた表象を、いわば国家の不注意に付け込んで、国家の庇護の下、国家の屋根の下で、堂々と制作したわけである。この裏には、2年前の1861年にクールベのレジオン・ドヌール勲章受勲まちがいなし、との風評がたったにもかかわらず、結局沙汰やみとなるという経緯があったが、その際、ひそかに自ら筆を取って、リストの上からクールベの名前を抹消したとも伝えられていたナポレオン三世の鼻をあかして、仕返しをしてやろうという魂胆も、画家の側にはあったらしい。いかにもクールベお得意の戦法だが、自分の首が飛びかねぬ事態の進行にようやく気付いて恐慌を来した所長は、クールベを買収してこの件を内緒にしてもらおう約束を取り付け、夜陰に乗じてこの物騒な危険物を撤去してもらった、という(9)。

もっとも当時、ナポレオン三世とカトリック教会との関係は、イタリア政策をめぐる対立から、悪化の一途をたどっていた。従って、カトリック教会を冷やかしても、ナポレオン三世の治世を批判する

有効な手段とは成りえなかった筈だという考証もあって(10)、クールベの政治的意図は今一つ明確でない。そこに政治的駆け引きに無能(ないし無縁)なクールベの空騒ぎを見て、そうした軽はずみがやがてコミュニケーション後のクールベの失墜につながるのだとする意見や(11)、また反対に、これは第二帝政後半期には日常茶飯事となる、権力と反対派との巧妙だが馴れ合い同然のいちゃつきあいの一例に過ぎぬと見る解釈もある(12)。だが我々はここで、これらの見解とはやや方向を異にした、クールベの動機づけを想定したい(13)。

仮装された自画像

先に触れたデュレは元々サントの出身で、クールベのサント滞在中、その言行に親しく接した。《法話の帰り道》の中央には、背に乗ったふとっちょの司祭長の重みに体を歪めるロバが居るが(図Ⅱ)、デュレはクールベがこのロバを写生するためにアトリエに運び込もうとして、足場やら滑車やらを動員して演じた大騒ぎを記録している(14)。クールベが金科玉条としたという「自然への忠実」さは、実はこのような強制と人為とに支えられた作り事の側面を持っていた。そもそも、それより2年前に、パリのノートルダム・デ・シャン通りにアトリエを開いた際に、生きた牡牛をモデルにたのんで新聞種を提供していたクールベである(15)(図Ⅲ)。サントのロバ騒動も、お得意の自作自演のお芝居の、いわば二番煎じであったわけだ。

となればこの絵がどこか演劇じみた虚構性をただよわせているのも不思議ではない。それどころか、この絵にはもともと演劇仕立ての下敷きが、いわば「原光景」としてあったらしい。デュレのいところで、当時クールベにアトリエを提供していたエティエンヌ・ボードリーの証言によれば、クールベは、サントに滞在していた一座の劇団に掛け合って、一舞台設けようとしたとおぼしい。どんちゃん騒ぎの酒宴で良い目を見ようとした馬鹿な自惚れ者の役を自ら買って出たクールベは、ロバにまたがっての行進を提案して得意の乗馬の手前を見せつけていたが、かわいい金髪で太めの女の子にちょっかいを出しているうちに、うっかりロバから落ちて脳震蕩をおこす。事故の噂はパリにまで流れて、クールベは中風で再起不能か、などと取り沙汰された、という(16)。この事件が《法話の帰り道》の裏にあるとすれば、クールベは自分のしくじりを敵方に転嫁して、ロバにまたがっている酔っ払いの司祭長の姿に仕立て、もって一幅の風刺画となした、というのが事の真相とは言えまいか。

既に同時代の人々が、《法話の帰り道》の太っちょ司祭長は、実はクールベ自身の身をやつした姿ではないかと推測していたらしいことは、例えばジュダールというサロン風刺家が、その名も『ロバ、風刺新聞』に掲げた戯画にもあきらかで、ここではロバにまたがる

太っちょは、クールベのトレード・マークであった「アッシリア風」の髭を風になびかせている(図Ⅳ)。そもそも、先に述べたパリのアトリエびらきを風刺したカリカチュアにも、牡牛にまたがり、大筆を楡に、パレットを楯に見立てた、聖ジョルジュならぬクールベが弟子を引き連れて行進するの図、というベナッシの作品があった(図Ⅴ)。とすれば、クールベはこの自分を皮肉ったカリカチュアのそのまたパロディを作って、《法話の帰り道》の舞台設定に流用したとも考えられる。また既にクラウス・ヘルディングが指摘したように、「酔っ払うシレーノス」といった、文字通り神話に取材した下敷きがあったとするならば(17)(図Ⅵ)、クールベは古代異教の神話画を「キリスト教化」し、いわば「現代の歴史画」に復活させる術も心得ていたこととなる。

並び無きナルシスト、クールベは、このように事の初めから虚実相入り乱れ、現実と虚構との区別も定かでない神話的空間を頼りに、自己嘲笑を逆手に取ってさかしまの自画像を描き、内患をもって外攻と化すこのまことに巧妙な転移によって、照れ隠しと同時に、歴史(画)的寸法=次元での社会風刺をも実現したわけである。

芸術の自律ないし政治的絵画の消滅

十九世紀後半の西欧絵画の流れを鳥瞰すると、芸術が官立の権力による寡頭支配を脱して自律するに従って、その扱う主題も、国家の事業を顕揚する歴史的題材から離れて、日常生活の情景に移ってゆく経緯が窺われる。物語りや教訓といった内容よりも、描く行為そのものに力点が移動したとも言える。こうして社会制度における芸術の非政治化に並行して、絵画の純粹造形的志向も促進されたのだ、とする「近代主義」的な歴史観(18)の出発点に据えられたのがマネの「落選者展」の「スキャンダル」であったならば、同じ年にクールベが《法話の帰り道》で巻き起こしたスキャンダルは、政治的な内容にひたすら拘わるという点で、もはや時代遅れの事件でしかなかったことになる。

政治が芸術を左右したり、芸術が政治の手段とされる文化的土壌が、ともかく建前として完全に消滅するには、今世紀初頭を待たねばなるまいが、奇しくもこの世紀の変わり目頃、さるカトリック信者が《法話の帰り道》を破壊する目的で買い取ったといわれ、以降、その行方は杳として知れない。《法話の帰り道》は、いわば物理的に消滅することによって、みずからの歴史的使命が終わったことを宣言したわけだ。だがこの「政治的絵画の終焉」の時にあたって、この絵は自らの消滅を代価にしてある事実を象徴的に暴き出した。つまり、絵画を脱政治化する選択が、それ自体、実はすぐれて政治的な暴力の発現にほかならなかった、ということ。

一九八九年七月二日

註

1. Gaëtan Picon, Naissance de la peinture moderne, Genève, Skira, 1974, これへの反論として、後出註7に分類される以外の論者によるものとして、Pierre Georgel, "Les Transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863", Revue de l'art, n° 27, 1974, p.62. Jean-Paul Bouillon, "Mise au point théorique et méthodologique", Revue d'histoire littéraire de la France, 1980, n° 6, p.891.
2. この仮説を最初に示したのは Alan Krell, "Manet's Déjeuner sur l'herbe" in The Salon des Refusés: A Reprisal, The Art Bulletin, 1983, June, pp.316-20 であるが、はたしてこのデュレの1902年の見解が、当時すでに常識と化していたのか否かの検証は別問題であって、1884年の遺作展に関係したデュレ=ゾラ周囲の文章を検討する要がある。脱稿後に入手した Jean-Paul Bouillon, "Manet 1884: un bilan critique", in La Critique d'art en France 1850-1900, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1989, への反論と筆者の意見は、稿を改めて論じる予定である。
3. Théodore Duret, Histoire d'Edouard Manet et de son oeuvre, Paris, Floury, 1902, ch.V. この出会いが現実のものであったことは、情況証拠によって確かめられる。Juliet Wilson-Bareau, Edouard Manet, Voyage en Espagne, Paris, L'Echoppe, 1988, の再構成を見よ。
4. 1863年の「落選者展」会期中、デュレはサントでの選挙戦に忙殺されて、パリに上る余裕が有り得なかった点については、Shigemi Inaga, Théodore Duret, du journaliste politique à l'historien d'art japonisant, thèse de l'Université Paris VII, 1988, ch.1-1, ch.IV-4 参照。デュレの「マネ」に見える1863年と1865年の記述を比較するだけで、前者が後者の逆投影にすぎぬことは明白に確認できる。さらに言えば、マネに対する当時の世間の無理解ぶりを云々する、この1902年のデュレの記述は、そもそも1884年、マネのアトリエの売り立てに際して、カタログ前書きに使用していた自分の表現をそのまま、年代には無頓着に横流しして、63年の叙述に利用したものに過ぎない。
5. Alan Krell, art.cit. (note2).の調査に拠る。ただし、この論文は、デュレが1863年当時のマネ批判の根拠として引用しているポール・マンツの記事を見落としている点、重大な遺漏なしとしない。「イタリア人通りの展覧会」と題されたこの記事は、むしろ「落選者展」とは無関係の展覧会評であるが、そこにあるマネ作《ローラ・ド・ヴァランス》に対する批判を、デュレは強引にも「落選者展」に

結び付け、あたかもマネが「落選者展」で集中攻撃の対象になったかとの印象をも与えかねない叙述をしたわけである。デュレはこの鷹揚な処置が、後世からみて「落選者展」の「神話」捏造という「犯罪」にまで発展するとは、おそらく思っても見なかったろう。Cf. Shigemi Inaga, *op.cit.*, pp.428-29.

6. Gaëtan Picon, *op.cit.*, p.152. この重要な指摘を、ジョルジュル（註1）は故意としか思えないやりかたで、自分の引用から脱落させることでもって、問題をずらし、ピコンにいささか不当な攻撃を加えている。Cf. Shigemi Inaga, *op.cit.*, p.429.

7. Pierre Vaisse, "Considération sur la Seconde République et les Beaux-Arts", Bulletin de la Société d'histoire de la Révolution de 1848 et des Révolutions du XIXe siècle, 1985, p.61; "Les Raisons d'un retour", Le Débat, n° 10, 1981; "L'esthétique XIXe siècle, de la légende aux hypothèses", Le Débat, n° 44, 1987, p.90などにその最も先鋭かつ教条的な思想を見る事ができる。

これに対する我々の反論としては、Shigemi Inaga, *op.cit.*, pp.450-54; 474-78. なお、脱稿後、米村典子「十九世紀後半フランス絵画へのアプローチ——リヴィジョニズムの流れのなかで——」、『研究紀要』、第九号、1988、京都大学美学美術史学研究室、pp.100-119. の存在を三浦篤氏からご指摘戴いた。本件の模範的な整理と評すべく、主要な書誌的事項も含め、詳細は、この明晰な論文に譲る。

8. そのあらましについては、『ギュスターヴ・クールベ展』カタログ、東京、ブリヂストン美術館、1989年、の年譜を参照されたい。

9. Théodore Duret, Gustave Courbet, Paris, Bernheim-jeune, 1918, pp.65-66. 同じ記述はすでに Georges Riat, Gustave Courbet, Peintre, 1906, に見えるが、その情報提供者がデュレであった可能性を排除しない。この事件の細部の再検討については、Roger Bonniot, Gustave Courbet en Saintonge, Paris, Klincksieck, 1973.

10. Roger Bonniot, *Ibid.*, p.144.

11. Th. Duret, *op.cit.* の基本的姿勢。

12. 前掲ブリヂストン美術館「クールベ」展の序文(22-23頁)で、エレーヌ・トゥッサンはこの解釈を肯定的・楽天的に展開している。

13. Cf. Shigemi Inaga, *op.cit.*, pp.299-302.

14. Th. Duret, *op.cit.*, p.62.

15. Jules Castagnary, Libres Propos, 1864, p.178.

16. Lettre d'Etienne Baudry à Jules Castagnary, le 8 août, 1883, citée dans Roger Bonniot, *op.cit.* この手紙を明るみに出した功績はボニオ氏に帰せられるが、彼はその意義を十分に

は利用していない。ここで整合的な仮説を提出する所以である。

17. Klaus Herding dans son article pour Courbet und Deutschland, Hambourg, Kunsthalle, 1978.

18. J.C.Sloane, French Painting between the Past and the Present, Princeton, Princeton UP, 1951, P.43,

こうした図式をほとんど無批判に発展させたものとして、
Pierre Bourdieu, "L'Institutionnalisation de l'anomie"
Les Cahiers du Musée national d'Art moderne, 19-20,
1987, pp.6-19, またそれへの批判として

Meyer Chapiro, The Art Bulletin, 1954, pp.163-65. を挙げる。

付記：欧文と和文を同一行に組み込むことの出来ないワード・プロセッサにて原稿を作成したため、不揃いで見にくい印刷となり、編集部に多大のご迷惑をおかけしました。末筆ながらお詫び申し上げ、原稿および写真複製の不備は著者一個の責任に帰するものであることを確認いたします。なお原稿印刷と写真提供に関して、学会幹事である木村三郎先生はじめ、とりわけ三浦篤、千速敏男氏ほかのお手を煩わせました。記して謝意を表します。

図版目録

I. Gustave Courbet, 《Retour de la conférence》 (perdu: photo reprise d'un catalogue de l'exposition: Courbet und Deutschland, Hambourg, Kunsthalle, 1978.

II. Gustave Courbet, 《L'Ane》, ancienne collection Théodore Duret, Musée du Petit Palais.

III. Al. Prévot, "L'Atelier de M. Gustave Courbet", Le Monde illustré, le 15 mars 1862, lithographie reprise dans Charles Léger, Courbet selon les caricatures et les images, Paris, 1920.

IV. Joudar, "Retour de la conférence", L'Ane, 1863, lithographie reprise dans Charles Léger, op.cit.

V. Bénassit, "Maître Courbet inaugurant l'atelier des peintres modernes", Le Boulevard, 1862, lithographie reprise dans Charles Léger, op.cit.

VI. Agostino di Musi Veneziano, 《Zug des trunkenen Silen》, Staatliche Museen Preußischer Kunstbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, Ici, tiré de Courbet und Deutschland (op.cit.).

■要旨 RESUME

On connaît bien le scandale du "Salon des refusés" de Paris en 1863, mais on ignore depuis quand Manet et son «Déjeuner sur l'herbe» se trouvèrent au centre d'"une immense raillerie" dont parle Théodore Duret dans sa biographie du peintre publiée en 1902. Ce "mythe" nous semble avoir été fabriqué pour la plus part par ce biographe lui-même, qui osa transposer dans le contexte de 1863 une réaction névrotique que l'artiste ne lui montra qu'en 1865(!), à leur rencontre fortuite à Madride, après le scandale, vrai scandale celui-ci- provoqués par l'«Olympia».

1863 connaît un autre scandale refoulé et oublié depuis: celui provoqué par «Le Retour de la conférence» de Gustave Courbet. Ce tableau fut non seulement refusé du Salon mais aussi repoussé du Salon des refusés, la moquerie anti-cléricale en étant trop mordante et blasphematoire.

En nous appuyant sur une lettre d'Etienne Baudry adressée à Jules Castagnary, déjà mise au jour par M. Roger Bonniot, nous avancerons ici, à propos de ce tableau, une hypothèse suivante: d'abord, Courbet se déguise en abbé ivre au centre du tableau afin de "transférer" sur son ennemi sa propre gaffe d'être tombé du dos d'un âne au cours d'une procession théâtrale qu'il a organisée lui-même. Ce "quiproquo tramé" est d'ailleurs redoublé: c'est en parodiant une caricature qui se moque de Courbet, que Courbet, à son tour, se moque de l'abbé. En transformant, enfin, le cadre d'une scène mythologique «Silène enivré» en une peinture religieuse moderne, comme l'a montré Klaus Herding, Courbet ridiculisa la dégradation du culte catholique.

Quelque mythologique- ou plutôt par son caractère mythologique même-, le "scandale" du «Déjeuner sur l'herbe» de Manet en 1863 sert de point de repère inaugural à une nouvelle conception "moderniste" en art, selon laquelle l'autonomie de l'art va de pair avec son indépendance progressif du

système académique historiciste. Du reste, cette autonomie implique pour conséquence majeure une diminution en importance des "signifiés" narratifs dans la peinture. Vu dans cette perspective, le scandale du Retour de la conférence de Courbet, bien que de la même année, n'est plus "moderne" dans la mesure où il n'appartient plus qu'à un passé où le scandale eut toujours trait aux "signifiés" narratifs d'un tableau.

L'autonomie de l'art vis-à-vis de la politique s'instaure enfin au début du XXe siècle en France. Et, par une coïncidence non pas gratuite, un catholique acheta alors le tableau de Courbet pour le détruire. Sa disparition symbolise ainsi la fin de la peinture narrative et politique: mais elle met au jour en même temps qu'une telle a-politisation de l'art n'a pas été possible sans une violence foncièrement politique.

Une discussion plus détaillée se trouve développer dans notre thèse: Théodore Duret, du journaliste politique à l'historien d'art japonisant, présentée devant l'Université Paris VII en 1988.

本稿は日仏美術学会1989年6月23日の例会での口頭発表の一部である。残りの部分は「クールベの変貌」と題して、『東京大学教養学部外国語科フランス語教室紀要』1989年度号に発表の予定である。なお、本稿は、パリ第七大学に提出した拙博士論文(註4参照)第3章の一部を再構成したものであり、より詳細な議論についてはそちらに譲ることをお断り申し上げます。

(ASSISTANT, UNIVERSITE DE TOKYO)



fig. I



fig. II



fig. III



fig. IV

ACTUALITES



fig. V



fig. VI