

15

ブルジョワ藝術への挑戦.. 戦争画の没落と モダニズム批評言説の形成 十九世紀後半のフランスを例に 稲賀繁美

あの人物の狭量で短気な面を見せる、
微かな冷たい怒り。

(ドレフュス事件をめぐる口論した際にテオ
ドール・デュレを観察して、エドモン・ド・ゴン
クールが日記に残した記述 一八九六年四
月二十六日)

『大壊滅』と 『四年間の歴史』

戦争画はフランスの公式絵画に
おいて主要なジャンルのひとつだ
ったが、その威信は十九世紀後半には影がさし、ほど
なく没落の運命を辿る。本稿では一八七〇年の普仏
戦争の敗北による第二帝政の崩壊が、戦争画にまつわ
る歴史記述意識にいかん作用したかを検討したい。主
として取り上げたいのは、テオドール・デュレ。近年フォ
ーマリズム美術批評に先鞭をつけたとして、マイケル・
フリードらによって再評価されている人物だが、一般に
は画家エドゥアール・マネの友人にして遺言執行人、あ
るいは文豪エミール・ゾラの友人にしてゾラ友の会会長
として僅かに名前の知られる、さして傑出したところ
もない凡庸な文筆家。

エミール・ゾラは一八九二年に『大壊滅』と題して、フ
ランス第二帝政の瓦解を扱う一卷を、ルゴン・マカール
叢書の一冊として刊行した。作家の目論みは、一兵卒

の体験を通して普仏戦争のイメージを描こうとするも
のだった。執筆覚書にはこうある。「情景はそうあるよ
うに作る。だがその情景をとりわけモーリスの得た印
象や説明を通して描くこと」⁽¹⁾。即ちゾラは戦争の状況
を、全能ですべてお見通しの、神のような視点にたった
話者の位置から、全貌を見下ろすように描くのではな
く、戦場に駆り出された特定の個人の、あくまで限定
された視点を頼りに、個々の出来事を記述しようとし
た。必要な情報から隔離されたなかで、デマや噂はか
りが耳に入り、納得のゆく説明もないままに朝令暮改
の命令に翻弄されたあげく、フランス軍の将兵たちは
混沌とした戦場のなかで状況を見失う。皇帝ナポレオ
ン三世やバゼーヌ元帥ですら戦況を把握しそこない、
スタンでプロシア軍に包囲されたことが判明した段階
ではじめて、すでに皇帝の身柄拘束が不可避な事を悟
る、という有り様だった。皇帝の不決断ゆえに敗戦が
必至となったことを主人公が悟る場面は、次のように
描かれている。

モーリスの目には、老デロッシェ夫人宅の小さな
窓のカーテンの前を、沈んだ調子で行きつ戻りつ
する皇帝の影が再び浮かんた。ああ、この運命に
見放された軍隊よ！ 王朝を言祝がんがために、
定かと思われた壊滅に向けて派遣されるこの軍隊

よ！ 前進、前進、後ろを振り向かず、雨のなか、
泥に足を取られながら、ひたすら絶滅へと前進せ
よ！ (第一部第五章末、拙訳)⁽²⁾

もっぱら「モーリス」の目を通して普仏戦争を描く際
に、ゾラが参照した書物のひとつに、『四年間の歴史』
(一八七六—一八八〇)と題する三冊本がある。著者はテ
オドール・デュレ。ふたたび一八六七年に知り合つて以
来、サロンの「ブルジョワ藝術」攻撃とともに闘つてきた
「戦友」だった。共和主義者デュレの詳細な年代記は、実
証主義の立場を鮮明にして、論功行賞とは無縁の冷
徹かつ中立な視点から、フランス軍の敗北の原因を説
き明かす意図に貫かれた書物であり、当時のデュレは
こうした著作ゆえに、一部からは普仏戦争に詳しい現
代史家として評価されていた。ゾラはこのデュレによる
史料編纂物を、暗黙の地形図あるいは不可視の舞台背
景として利用しつつ、そのうえに自らの小説の登場人
物たちを振り付けしていったことになる。デュレは執筆
を終えたゾラから、軍隊配置の戦略から個々の戦術の
細部に至るまで、事実と間違いがないか否かを点検す
るよう依頼されていたが、小説刊行なって四日後に
デュレは、「細部の幾つかの不正確」を指摘するとともに
に、次のような賛辞を作家宛に発送している。

デュレはゾラが旧態依然たる叙事詩調の、戦場を理

想化し美化する映像を、完膚なきまでに破壊したことを称賛する。そこで「絵画」の比喻が使われていることに注目したい。

本書で貴殿はその壮大さにおいて、おそらく貴殿の今日までのいかなる著作をも凌ぐ絵画をものする高みに到達しています。貴殿が描いた戦争面の画面「タブロー」は斬新です。叙事的な戦いの側面、理想化され、それ自体美しく高貴なものとして提示された戦争という側面は、ラテン文学、そしてフランス文学の性懲りない繰り返しが、そうした側面が「掃かれています。野蛮で獣じみた側面、身の毛もよだつ下劣な側面が、そのある



図1 アントワヌ・グロ、《アブキールの戦い》、1806年、578×968cm、ヴェルサイユ美術館蔵

べき場所を占め、ここにおいてさえも、実際にそうであったとおり、こうした側面が、もう一方の側面を呑み込まんばかりに圧倒しています。事態は貴殿が描かれたとおりに出来たのです。

(一八九二年七月二十八日の手紙)⁽³⁾

ナポレオン神話への憎悪

当初から、準備も整わぬままにフランスの参謀本部は諜報活動の不備から、不可欠な情報を得られない状況に苦しめられた。プロシア軍が洗練された騎馬偵察部隊網を張り巡らしていたのに対し、フランス騎兵隊は「哨戒任務の遂行に極度の手落ちがあつたため、上層部指揮官たちは、敵方の大局的な戦略的連携の認知という最重要案件において、常時不全な状態に止まつており、そのことが究極的にフランス軍の破滅をもたらす運命となつた」。それが、『四年間の歴史』をさらに全面改稿した『フランスの歴史一八七〇―七三』(一八九三)二巻を出版の後に、デュレの導いた結論だつた。⁽⁴⁾

ここでデュレは、フランスの軍事的敗北の原因を、フランス国民がそれまでに抱くに至つていた排外的な愛国心「ショウヴィニスム」、とりわけナポレオン神話の病的肥大に求めていた。「ナポレオンの陸軍組織」を「永遠に完璧」なものとなす盲信ゆえに、「フランス軍がプロシア軍にたいして老朽化し、劣等になつて」との認識をもつことが妨げられた。「一八七〇年に露呈した軍事的脆弱さの第一の原因は、ナポレオン叙事詩に認められる。この叙事詩は王政復古と七月王政下の想像力が膨らませ、それがつい第二帝政の到来をもたらした。」「ナポレオンの君臨を物語るうえで、叙事詩が伝説や嘘っぱちの画面「タブロー」でもつて、現実の一部

を覆い隠し、その額縁からさまざまな細部や末期の壊滅の事実を削除し、あるいはそれらに潤色を施したり変貌させたりしたために、そこから警鐘の教訓や是非を汲み取るどころか、それらの出来事は、勝利の場合顔負けの、自己賛美の種へと変質してしまつたのである。⁽⁵⁾

こうした英雄的な勝利を言祝ぐ、理想化された叙事詩——その典型としては、アントワヌ・グロの《アブキールの戦い》(一八〇六)(図1)などを挙げることでできよう——からは、当然のことながら洗練された軍事技術などは脱落する。「戦略や戦術にかんする個々の問題は叙事詩の領分には入つてこず、頌詩文や藝術からは逃れてしまふ。戦闘にかんするあらゆる記述や映像は、なによりもまず舞台じみ装飾的になる」⁽⁶⁾。ここに「装飾的 décorative」とは大壁面を覆う室内装飾を指した用語だろう。「舞台じみた scénique」とともに、舞台の書き割り式のパノラマが想定できよう。その最大の達成とされたのが、オラス・ヴェルネー描くアルジェリア平定、《ドマール侯爵によるアデル・カーディルの移動陣地「スマラ」の奪取》(一八四五)(図2)、横幅二メートルを越える大作だつた。

デュレはこうに、ひたすらフランス軍の戦勝を言祝ぐ文学や藝術の横行が、人々の目を現実から背けさせる結果となつた、と見る。「頌歌調 [on dit hymnique] や叙事詩の文体 [en épique] は往時の文学を支配しており、それを称賛する読者の目に、隣人たちとはもはや比類も絶した無敵の民族という幻影を呈示していた」⁽⁷⁾。こうした虚偽への盲目的な信頼がフランス国民を破滅へと導いた、というわけである。

同様の認識はゾラもまた共有するものだった。「ペラ

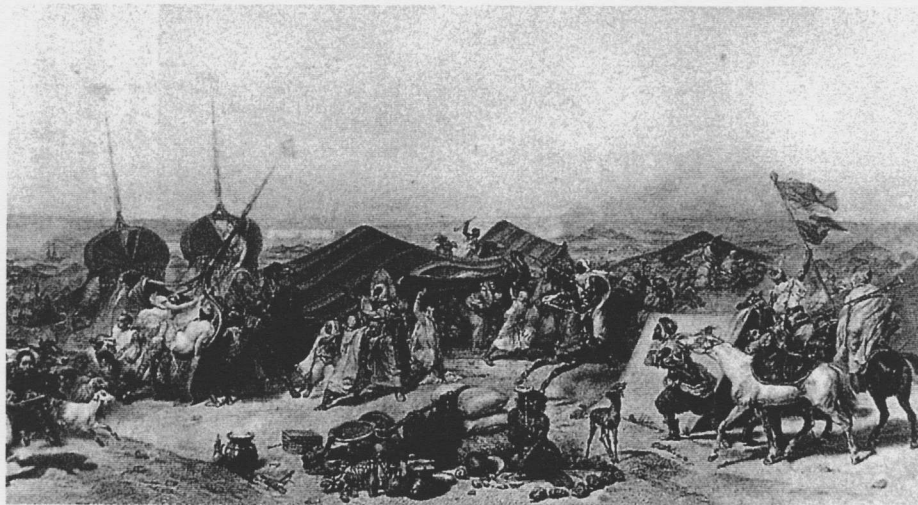


図2 オラース・ヴェルネー、《ドマール侯爵によるアブデル・カーディルの移動陣地[スマラ]の奪取 タギンにて 1843年5月16日》(部分)、1845年、503×2871cm、ヴェルサイユ宮殿蔵(非公開)

ンジエ「愛国叙事詩で有名な詩人 一七八〇—一八五三」式の愛国心「パトリオティスム」やオラース・ヴェルネーによつて振り撒かれた耐え難い伝説「などが、こうした集団的な中毒の元凶だった。『想像の産物と熱狂的な排外をおおる詩が、我々をして世界を制覇する兵隊さん「トルピエ」に仕立てあげた』⁽⁸⁾。こうした傾向に抗したゾラとデュレとはともに、それがどんなに直視に耐えず、痛みをとまなうものであろうとも、「真実」に向き合い、敗北の原因を解剖することが大切だと主張

する。デュレはおそらくはフローベールを敷衍して、こんな定式を披露する。「歴史家の務めは、それがいかに不愉快で苦痛であろうとも、彼にそう見えたままに真実を語ることにあり、まことの歴史家の役割は、過去の過ちと狂気を呈示することにより、照明を与え、可能なかぎりそこに再び戻ることのないようにと助けることである」⁽⁹⁾。あまりに当然で、いかにも凡庸かつ無邪気な確信ともみえる意見表明だが、その背景には折からのドレフュス事件——フランス陸軍によるユダヤ人将校への冤罪——に対する、デュレの怒りが隠されていた。さらにデュレには一八七〇年の敗戦を契機として、「歴史記述において叙事詩は事実在即した歴史へと置換された」⁽⁹⁾との認識があつた。これは、あきらかに自分の著作を念頭に置いている以上、いささか手前味噌な認識だが、ここで問題にしたいのは、こうした歴史家の信念の陰に何が隠され、何が挑戦されていたか、との問いである。

歴史の速記録と「ブルジョワ藝術」

デュレの圧縮・改稿版「フランスの歴史一八七〇—七三」上下二巻

は、同じ時代を扱うゾラの『大壊滅』の翌年に出版されたが、これに対して、詩人のステファヌ・マラルメが、次のような大賛辞を呈している。「貴殿の精神はなんという稀にして強力な思考機械としてここに現れていることでしょう。無数の事実を集積し整頓し、それをこの機械は均質にして正確なこと、まるで溶かした金属のごとき塊にして流し出す。(中略)一切の装飾の欠如が、藝術家にとつて本書を興味深いものにしており、それが本書の斬新なところとなっています」⁽¹⁰⁾。

このようにマラルメが美しく形容した、恐ろしく緻密なテオドール・デュレによる歴史記述が、思えばアカ

デミーの教程の教える歴史画の制作法とひどく似通っていることを指摘するのは、皮肉でないだろう。入念な資料収集、準備の手控え、細部の下絵を綿密に準備したうえでの、全体の構図決定、手間暇をかけた書き直しと転写、均整がとれ着実な制作、無数の加筆修正、中和され透明な文体——様式と、結果としての均質な叙述。言説における明晰さ、平易さそして安定性。こうした一連の忍耐強い労働の末に、成果としてなつた完成作は、歴史的事件そのものの速記録「procès-verbal」といった印象を与えることになる。

そして——これは皮肉と言うほかあるまいが——ほかならぬデュレ自身が、そうした作法に則つて制作された絵画には、「公式絵画」の烙印を押して嘲笑していた。美術批評の処女作と言つてよい若書きの『一八六七年におけるフランス画家』にみえる「公式藝術」と題する章で、デュレはこう述べる。「『公式注文によつて制作する画家』は、速記録同様に正確であることを要求され、『儀式的』衣装ひとつひとつの刺繍やボタンの最後のひとつまで描かねばならず、すべての人物をその位にそつて占めるべき場所に配置し、さらには主要人物たちの顔を正面から複製し、またしばしば巨大な寸法の画布のうえに、光景のすべてを跡付けねばならなくなる」。そこに結果するのは「藝術作品としての質をまず第一にもつような作品ではなく、ある種の秩序をもつた構図であり、そこでは、その正確な様相を保存することが望まれるような場面をなぞることだけが目的とされているのだ」⁽¹¹⁾。

同様の攻撃は、「ブルジョワ藝術」に対しても加えられる。美術学校の教授だったアレクサンドル・カバネルの《失楽園》(第二次世界大戦で喪失)はどうか。「この

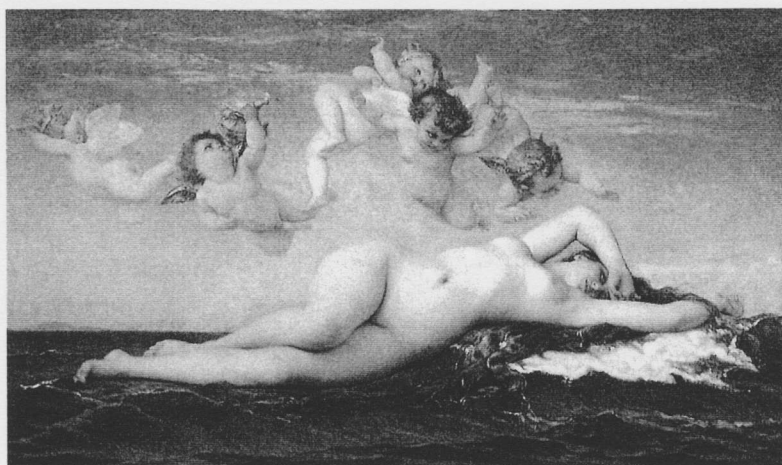


図3 アレクサンドル・カバネル、《ヴィーナスの誕生》、1863年、130×225cm、オルセー美術館



図4 ジャン＝ポール・ローランス、《マルソー将軍の死》、1877年、210×300cm、京都・個人蔵

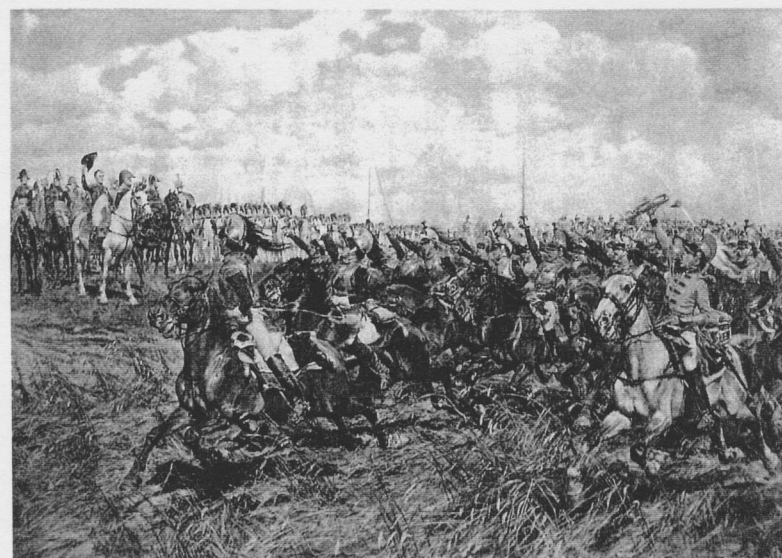


図5 エルネスト・メソニエ、《フリードランド》(部分)、1875年、137×243cm、メトロポリタン美術館

『失楽園』には、造詣も、労働も、記憶も、そしてとりわけ探求と巧みな効果と、全てが揃っている。一言でいえば、作品をしてブルジョワ藝術の最高の表現たらしめるのに必要なすべての質がある。だが詩的なヴィジョンや想像力は絶対的に欠如している⁽¹²⁾。さらにカバネルの《ルーエ氏の肖像》を観察すると、そこには「正確な素描、研究された線描、清潔で入念なつくり、良心的になされた仕事が見られ、目立つ欠点など皆無で、眼触りなものなど見当たらず、探求と効果の達成があり、モデルの色あいや姿勢や調整は趣味もよく、ひとことで言つて、ここには、ブルジョワ藝術の領域における完璧なる成功がある⁽¹³⁾」。要するに「ブルジョワ藝術」

の特質はその「勤勉な塗装」にあり、「腕捌き」「メチエ」やそのあらゆる秘訣が、これほどまでに徹底されたことは、かつてない。これ以上の造詣と努力と労働と探求があらゆる方向にわたってなされたことは、かつてない。しかしそれらすべては、これら藝術家たちが挑んだ偉大なる創作の世界に生気を吹き込むには、まったく無駄だったのだ。そして「凡庸な顧客の趣味に迎合した凡庸さ」ゆえに「ブルジョワ藝術」という「悪貨が良貨を駆逐」して、市場に席巻する⁽¹⁴⁾。実際、これより四年前の一八六三年——「落選者展」の年として記憶される——のサロンにカバネルが出品した《ヴィーナスの誕生》(図3)はウジェーヌ皇后の買い上げとなつて、話

題を撒いていた。駆け出しの美術評論家を気取つていたころのデュレの、ブルジョワ藝術に対する軽蔑と、公式注文された戦争画への嫌悪。そこに、彼がエミール・ゾラに負けじと弁護を買つて出た、友人の画家、エドゥアル・マネの価値観との共鳴を読み取るのは、不適切ではないだろう。マネの死亡記事のなかには、いかにマネが戦争画を痛烈に冷やかして見せたかを紹介する記事もあった。「ジャン＝ポール・ローランスの称賛すべき作品《マルソー将軍の死》(図4)を、将星たちの長靴に目をつけて、ヘノッポの双子の御者の行列」と呼んだのもマネだった。メソニエの《フリードランド》(図5)を前にして——これまた有

名な傑作だ——、絵画のハチドリみたいにブンブン言うてらんとやらかしたのもマネだった」⁽¹⁵⁾。

ローランス（一八三八—一九二二）はマネより若い世代の画家で、最後の歴史画家の異名を取る。一八七七年のサロン出品で栄誉賞牌を受けた《マルソー將軍の死》は、ナポレオン神話を彩る若き英雄に託つけて、普仏戦争に敗北した国民の士気を鼓舞する意図も明白な作品。これを茶化するのは、反ボナパルト派としての政治的な立場を表明することでもあった。

また軍隊装備や歴史に関して精確無比な知識を誇り、細密な描写力で人気を博していたメソニエ（一八一五—一九二二）の《フリードランド》も、栄光の絶頂にあるナポレオンが騎兵隊を閲兵する場面であり、普仏戦争敗北のち一八七三年のウィーン万国博覧会のおりに、審査副委員長だった画家自身の強い意向もあつて、ドイツ語圏の観衆にフランスの国威を誇示すべく、これみよがしに出品された、という曰くつきの大作だった。とすれば、一見純粹に美術的な次元でケチをつけているように見えるマネの悪口も、裏面が透けて見える。そこに、ナポレオン神話に託つけて成功を収めようとする画家たちの政治姿勢を糾弾する、イデオロギー的な側面が秘められていたことは、もはや明らかだろう。

このエドゥアール・マネの遺言執行人にして、初めての作品カタログ付き評伝を『エドゥアール・マネとその作品の歴史』として一九〇二年に世に問うことになったのが、他ならぬテオドール・デュレだった。《藝術における歴史記述》と、《歴史記述の藝術》と。その両者の交点で、いったい何が賭けられたのか。そして、マネにフランス十九世紀後半を代表する画家の地位を授ける価値判断が、いかなる挑戦だったのか。それが今、改めて問われ

ばなるまい。

ここで直ちに思い出されるのは、マネ没後のアトリエ売り立てをデュレとともに仕切った画商のデュラン・リュエルが、マネやそれに次いで印象派の作品に、絵画市場において公認されるような商品価値を付与するためを選んで手段のことだ。当時の顧客たちからは、仕上げがなつておらず、未完成でいい加減と嘲笑され、藝術として無価値だとまで非難されていたこれらの「がらくた」に、デュラン・リュエルは金むくの豪奢な第二帝政様式の額縁を宛てがい、いかにも高価な装いに粉飾して画廊に展示した。それを印象派の「ブルジョワ化（enbourgeoisement）」と名付けたのは、アンドレ・シヤステルだが、かくして「ブルジョワ藝術」を憎んでいたはずの美術評論家や画商は、自らの商品を「ブルジョワ化」することに手を染め、ブルジョワ顧客に媚びを売る態度を示していたことになる。

そして思えば、デュレによる『エドゥアール・マネとその作品の歴史』（一九〇二）、さらには「印象派の画家たちの歴史」（一九〇六）の刊行もまた、マネや印象派の画家たちが、豪華な挿絵図版を満載した偉人伝の主人公にふさわしい、現代の英雄であったことを、世間に印象づける役割を負っていた。晩年のデュレによる一連の近代画家列伝が、デュラン・リュエルの額縁作戦の延長上に位置づけられる「ブルジョワ化」の一環だったことは、否定できまい。

私情を殺した 文体の効果

美術批評家のルイ・ヴォークセルは、野獣派の名付け親として

今日に名前が残る人物だが、彼はテオドール・デュレの『印象派の画家たちの歴史』への書評で、絵画批評の語彙を用いてデュレの文体を評し、こう書いている。「文

体／色調「トーン」は冷ややかにして地味、構図はきちんと完成している」。「事實はまったく客観的な単純さで呈示され」、物語を「インチキ歴史家の要領でメロドラマに脚色することを拒絶している」⁽¹⁷⁾。ヴォークセルは年上の美術批評家にして、歴史家としても評価されていたデュレのことを「近代美術の長老」と持ち上げているが、ここには劇的な「頌歌調（ton dihybnique）」を嫌い、中立で客観的な記述により読者の信頼を得ることを身上としていた、自称「まことの歴史家」の意向を汲んだ、好意的な批評を見ることができると。実際、デュレはマネ死去のおり、友人ゾラに依頼した遺作展序文が「頌歌調 ton dihybniqueを排している」と、作家への私信で指摘して、謝意を表していた。と同時に、ヴォークセルの指摘する「冷ややかにして地味」な調子といい、「完成された構図」といい、ともにデュレが称賛した印象派絵画の特徴とはまことに好対照。さらにいえば、ここでヴォークセルの形容したデュレの文体とは、皮肉にも美術批評家デュレが悪態を憚らなかつた、かのアカデミーの公式絵画、デュレ自ら「凡庸な顧客の趣味に迎合した凡庸さ」と観察した「ブルジョワ藝術」の文体理想そのままであることも、露呈している。さらに、ゴーギャンの売り出しに関与した評論家のシャルル・モリスは、こう語る。

テオドール・デュレ氏のすべての本と同様、彼が印象派の画家たちに捧げた書物も、判断と趣味の廉潔さ、記憶の精確さにおいて称賛に値する。デュレ氏の、単純、平穩にして直截なる文体は、確かさを吸い込み、安心感を抱かせる。美術作家たちは本書を頻繁に参照するだろうが、それと同様に頻繁に引用するかどうかは分からない。（中

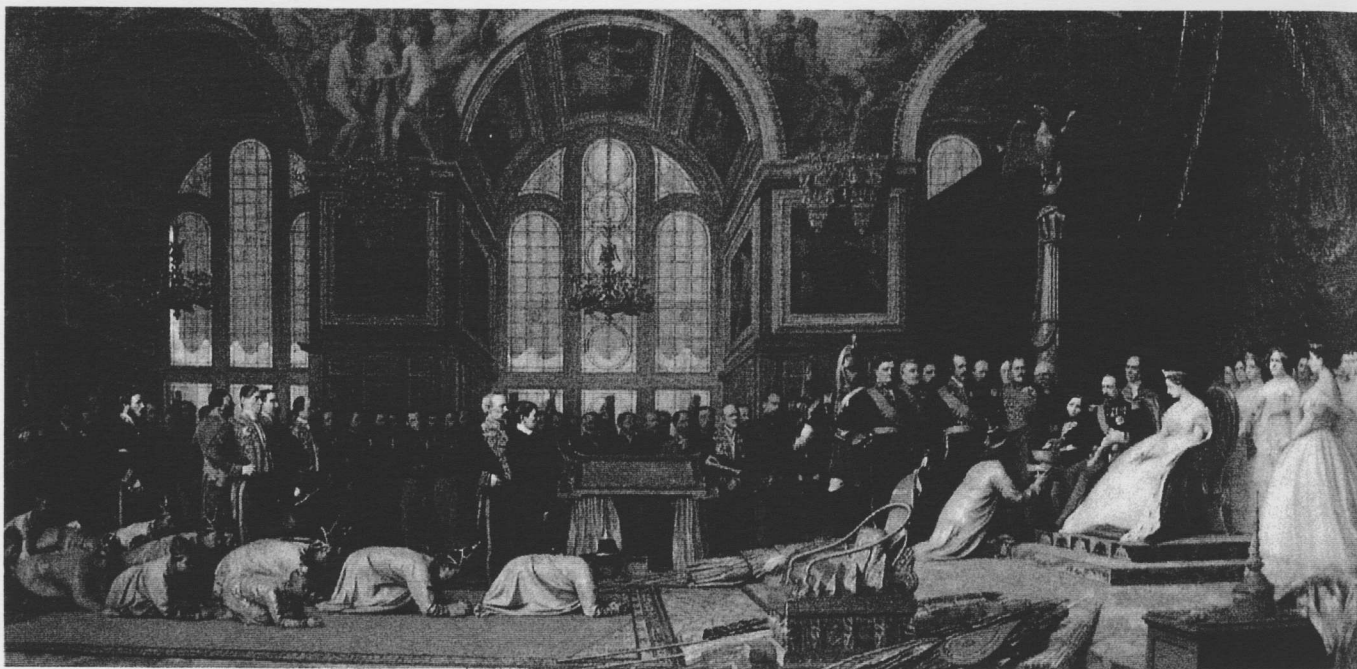


図6 ジェローム、《シャムの外交団をフォンテーヌブロー宮殿に迎えるナポレオン三世》、1864年、128×260cm、ヴェルサイユ宮殿

略)じろじろ眺めまわす者は多くいるが、しかと見る者は稀だ。著者はそうした稀な人物のひとつである。⁽¹⁸⁾

ここで、つい数年前の、一九〇〇年のパリ万国博覧会のおり、美術アカデミー会長のジャン・レオン・ジェロームが、印象派の展示室に足を向けようとした大統領エミール・ルーベを押し止め、「閣下、ここにお入りになつてはいけません。これはフランスの恥辱です」と訴えたという(出典不明の)逸話を思い出しておくのも、無駄ではあるまい。ジェロームは《シャムの外交団をフォンテーヌブロー宮殿に迎えるナポレオン三世》(図6)で第二帝政の皇室を抱え絵師の地位を獲得し、一九〇四年に没するまで、アカデミーの牙城として君臨していた。印象派が広く一般公衆に受け入れられるまでには、世間の無理解やアカデミーの画家たちからの攻撃に晒される長い苦難の歴史があったが、一九〇六年段階で、それはまだ決して過去の出来事ではなかった。こうした状況下にあればこそ、マネと印象派の殿堂入りのためには、あえて党派性を剥き出しにせず、世間の印象派への無理解を糾弾する口調を抑え、私情を殺し、不偏不党・公明正大と映る文体が要請されたのだろう。そして、「確かさ」を宿し、読者に「安心感」を抱かせる、凡庸なまでに穏当とみえるデュレの断定ぶり、今やマネから印象派の系列を十九世紀後半のフランス絵画を代表する潮流と認識し始めていた読書界や愛好家たちからは、かえって歓迎された様子が、これらの書評からも推測される。デュレはさらに一九〇九年には『ナポレオンその現実と想像』を公刊するが、エドモン・ド・ゴンクール秘書だったエドモン・バルテルミーはその書評で、歴史家デュレの文体について、「写実

的なデュレ氏の試論は、賛否にかかわるあらゆる激情から逃れており、それゆえに別格に位置付けられる」と評している。またデュレが八十歳を越えた一九一九年になると、ギユスターヴ・クールベの研究者、シャルル・レジェが、次のような、過剰な賛辞を呈するに至る。

昨年、我が畏敬すべき長老たるテオドル・デュレ氏は、勿論あいかわらず前衛で、画家「ギユスターヴ・クールベ」に一冊の書物を献じたが、これは射程においても見識の高さにおいても、それ以前のあらゆる仕事、すなわち六〇余冊にのぼる著作を越えるものである。(中略)デュレ氏はクールベの作品に同時代人々によって加えられた、つかの間の、移ろいやすい評価をご破算にして、十九世紀美術におけるクールベの重要性をより際立たせたのである。⁽²⁰⁾

印象主義美術の特徴は、デュレ自らもその初期の「印象派の画家たち」という小冊子(一八七八)で宣言していたように、「つかの間の、移ろいやすい」瞬間を的確に画面に留めることにあった。その印象派の擁護者が、自らの美的判断において「移ろいやすい」判断を犠牲にして、写実主義者クールベの永遠性に貢献した——この評価は、シャルル・レジェの意図とは裏腹に、歴史家デュレの、印象派絵画にたいする密かな「裏切り」をすら、証している。だがデュレその人の歴史家としての個人的な信念はまた、「究極の書物」を夢想した詩人のマラルメの向こうを張る態のものだった。マラルメへの書簡で、デュレは理想の歴史家として「同時代人たちが知っていることをなにとつ知らないものとみなされる、一種の理想的な人物」、「完璧に公正なる精神をもつ抽象的な人物」を描いてみせる。⁽²¹⁾そこに目指されるのは、特定



図7 アンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック、《ディヴァン・ジャポネ》、着色石版画、1892年
ジャンヌ・アヴリルの隣に座るのがエドモン・デュランティ

ちの注意を引き付けているあらゆるものを、この書物から除外し、大勢の読者を引き付けるような論争口調を取り除くようになっていた自分が、感じられるようになるのです。⁽²²⁾

観察者の主観を殺し、記録者の個性を抑えた無人称的な筆致が与える、現実そのままの錯覚と、そうした幻想を完璧に齎し、作品のうちに消滅することによって、逆説的にも作り手に授けられる無謬の権威。謙虚さと引き換えに、かえって全能の神のような視点を獲得しようとするこの夢想が、『ブヴァールとベッキンエ』の著者、ギュスターヴ・ブヴァールの倒錯と相通じるものであることは、容易に推察できよう。そして実際『フランスの歴史一八七〇—一八七三』の冒頭には、作家フローベールの金言が、仰々しく引用されている。曰く「私は物事を、それが私の目に写ったように呈示し、私にとって真実と思われることを表現することに、自己限定する」⁽²³⁾。と。「いささか冷んやりとした明晰さが、頑丈な紙面を構成する」(エドモン・バルテルミ)。「重々しく、感動的なまでに静穏な彼の口調は、けたたましさを避け、光をもたらす」(シャルル・モリス)。それはデュレ自身が模範とした歴史叙述の姿を言い当てていた。ウージェーヌ・テノの『クレータの歴史的研究』(一八六六)の書評に託して、デュレは、将来の自らが理想とすることになる歴史記述のありかたを、こう記していた。

語り「レシ」は誇張なく、ほとんど省察もさし挟まずに、互いに結び付き展開される。一目みると、いわば裸のまま、という印象だが、この見た目の冷やかさと、省察の簡素さには、独特な力が籠っている。速記録[procès-verbal]以上のいかな

る情熱もなく、分析的に進みながら、著者は高みから出来事を判断し、そこには独特の洞察がみられる。ドラマは、自らの姿を隠す藝でもって組み立てられているだけに、悲愴で心を引き裂くような効果を、かえってよりよく發揮する。そしてしばらく読み進めると、読者は肉に食い込む剣の冷たさを感じたように、悪寒に襲われて、震え慄く。⁽²⁴⁾

政治的欲望の昇華と——もはや明らかだろう。「努力」、近代絵画史の構築——「省察」、「加筆修正」はアカデミ

ーの絵画作法として、印象派美学が否定してきたものにはかならない。「冷んやりとした明晰さ」によって「頑丈な画面」を構成する規律にせよ、「自らの姿を隠す」自己隠蔽の「藝」によって、「裸」のままの事実を描いた画面という錯覚を与える策術にせよ、これこそ、美術学校の教条として、印象派の敵たるジャン＝レオン・ジェロームが、画学生たちに強要してきた技法、そしてデュレが声高に糾弾して止まなかった技法ではなかったか。ところが美術評論家デュレが激しく攻撃したはずの詐術が、歴史家デュレにおいては、達成すべき崇高なる目標として正当化される。画家の介入の痕跡を消滅させることで、画面に真実の擬態を与えることには、憎悪を隠さなかったはずのデュレが、歴史記述にあつては、ドラマを、「自らの姿を隠す藝でもって組み立て」ようと腐心し、その「感動的なまでの静穏さ」によって、「悲愴で心を引き裂くような効果を、かえってよりよく發揮」させようとする。非人称の歴史記述を目指す歴史家デュレの倫理は、美術評論家デュレが絵画において唾棄したはずのものの裡に、理想を見いだす。この倒錯を前にして、我々は「肉に食い込む剣の冷たさを感じ」、

の誰彼の見えた歴史像ではなく、個性というものを感ぜさせない非人称的「impersonal」な歴史といつてよい。さらにマラルメの弟子であり、トゥールーズ＝ロートレックの友人だった文人のエドゥアール・デュジャルダン(ロートレックの《ディヴァン・ジャポネ》(図7)に登場。またブルーストに先じて、内的独白を意図的に用いた作家としても知られる)に対して、『フランスの歴史一八七〇—一八七三』(一八九三)の出版のあとで、デュレはこう告白している。

物事を高みから見ようとする者の、文体の単純さと語り「レシ」の不偏不党! このふたつの特徴がわたしには歴史家にとって最も大切な質だと思われるのですが、そこに近づくために、何という努力、何という省察、何と多くの加筆修正が必要なことでしょう! そしてその理想へと近づくにしたがつて、しばし地上から足が離れ、批評家た

「悪寒に襲われて震え慄く」ほかあるまい。

一言で言おう。デュレの近代美術史叙述の文体とは、彼が政治史の叙述において抑圧した欲望を、美術という舞台へと置換させて昇華したものだ。ドレフュス事件のおり、エドモン・ド・ゴンクールがデュレに認めた「冷たい怒り」こそ、一世代遅れのシャルル・モリスがデュレの『印象派の画家たち』に認めた「重々しく、感動的なまでに静穏な口調」の原基だった。この回路を通じて、デュレが藝術において糾弾し、排除したはずの「ブルジョワ性」が、その藝術を語る歴史記述のなかに回帰してくる。「描かれたもの」と「書かれたもの」とのあいだの、この振れた転移こそ、「マネと印象派の歴史家」たる、テオドール・デュレの隠された武器だった。そしてデュレはその武器を自分の著述ではちやっかり利用しておきながら、自分の敵であるアカデミーの画家たちが絵画のうえでその同じ武器を使うことを、執拗に糾弾し続けていたことになる。ここに、「マネと印象派の擁護者」デュレの〈挑戦〉を認めることができるだろう。

このように、近代絵画 (peinture moderne) のアカデミー絵画 (peinture académique) に対する勝利に貢献した歴史家の歴史記述の倫理は、かれが擁護し

顕揚したはずのモダニズムの美学に対する、密やかなる背信、告白しえない不実を隠蔽していた。ここに「マイケル・フリード」が顕賞する「モダニズム歴史観の『ブルジョワ藝術』」に対する究極の復讐を見定めたい。そして最後に、〈絵画における歴史的・主題の喪失〉を云々する叙述が、〈モダニズム絵画の歴史における特権的な主題〉へと成り替わった、という顛末が、けつして偶然的事態ではなかったことを一言付け加えておくのも、けつして蛇足ではないことだろう。⁽³²⁾

* 本稿は Shigeni Inaga "The Relegated Subject: Narrative Structure in the Late Nineteenth Century French Official War Paintings in Special Reference to Modernist Critical Discourses," First International Conference on Inter-Art Studies, Lund University, 1995 年の発表原稿の後半を私に訳したものである。なお、前半は Horace Vernet (Sinala) (1845) をめぐる批評言語を分析してある。

注

- (1) — Émile Zola, *Le Débatte*, in *Les Rougon-Macquart*, éd. H. Mitterand, Gallimard, 1967, p. 1404.
- (2) — *Ibid.* p. 503, dernière partie, fin du chapitre V.
- (3) — Bibliothèque nationale de France, MS. n. a. f. 24518 ff. 295-8
- (4) — Théodore Duret, "La Guerre franco-allemande," *La Revue blanche*, XIV, N° 104, premier mai, 1897, p. 6.
- (5) — *Ibid.*, p. 18.
- (6) — *Ibid.*, p. 19.
- (7) — *Ibid.*, p. 5.

- (8) — Les Rougon-Macquart Inocé II, p. 1436
- (9) — Duret, art. cit. note 41, p. 19
- (10) — Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, vol. II, 1965, CCLXXXVI, p. 134.
- (11) — Théodore Duret, *Les Peintres français en 1867*, Paris, Denat, pp. 145-6.
- (12) — *Ibid.*, p. 126.
- (13) — *Ibid.*, p. 134.
- (14) — *Ibid.*, p. 131.
- (15) — "Perdican," *L'Illustration*, 5 mai 1883.
- (16) — André Chastel, "L'Impressionnisme: une révision," *La Revue de l'art*, Flammarion, 1980, p. 267.
- (17) — Louis Vauxcelles, "La Vie des impressionnistes," carton 41-91, Fonds Louis Vauxcelles, Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris.
- (18) — Charles Morice, "Peintres impressionnistes," *Mercure de France*, LXIV, déc. 1906, p. 625.
- (19) — Emmond Barthélémy, "Napoléon, Réalité et imagination," *Mercure de France*, LXXXIX, juin 1909, pp. 705-9.
- (20) — Charles Léger, "A propos du centenaire de Courbet," *Mercure de France*, 16 VI 1919, pp. 620-7.
- (21) — voir Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, vol. II, 1965, CCLXXXVI, p. 134.
- (22) — Manuscr. Humanities Research Center, University of Texas, Austin.
- (23) — Théodore Duret, *Histoire de France de 1870 à 1873*, 1893, frontispiece.
- (24) — Théodore Duret, "Étude historique sur le Coup d'État," *La Tribune française*, N° 23, 15 nov. 1868.
- (25) — 拙稿「崩壊の表象と表象の崩壊」・藤枝晃雄・谷川渥 (編著) 『芸術理論の現在 モダニズムから東信堂 一九九九年 (絶版)』。なおマイケル・フリードによるテオドール・デュレの復権の試みと、それに対する筆者の批判は『美術フォーラム21』第7号「特集『印象派研究大全』」を参照。