

ボードレールの美術批評にみるトレとの接点

『1845 年のサロン』再読の試み¹

畠山 達

序論

『1845 年のサロン』はボードレールの記念すべき文壇デビュー作である。ところがこの小冊子は、より充実した内容を含む『1846 年のサロン』のいわばたたき台と見なされる傾向があり、その評価は決して高くない²。ボードレール自身の言動も『1845 年のサロン』軽視を助長したことは否めない。シャンフルーリの証言を信じるならば、「個性の欠如」を認めたボードレールは、手元に残っていた『1845 年のサロン』を後に破棄したとされている³。実際、晩年ボードレールが構想した美術論集に『1845 年のサロン』は含まれていない。また、『1845 年のサロン』で絶賛したウィリアム・オスーリエは、今日ではボードレールが評価したことではしか知られていない。ほかにも初期美術批評ではドラクロワに並ぶ自然主義の風景画家として高く評価したテオドル・ルソーへの好意的な見解は、『1859 年のサロン』では変化することになる。そのため、初期美術批評には若きボードレールの審美眼の甘さや勇み足があったと判断されることもある。

¹ 本論は拙論 « Baudelaire et Théophile Thoré : parcours croisés de deux critiques », *Lire les Salons de Baudelaire*, Presses universitaires de Rennes, 2023, p. 241-255 を見直し、構成と内容を変更して日本語にしたものである。

² 参考までに以下の先行研究を挙げておく。Charles Baudelaire, *Le Salon de 1845*, édition critique avec introduction, notes et éclaircissements par André Ferran (1933), Slatkine Reprints, Genève, 2011 ; Pierre Laforgue, « Baudelaire au Salon en 1845, Une esthétique dandy », *Lire les Salons de Baudelaire*, Presses universitaires de Rennes, 2023, p. 117-130 ; 阿部良雄による研究は最も重要であるが、中でも「素朴さの美学」『絵画が偉大であった時代』小沢書店、1989 年、157-178 頁；「群集の中の批評家」『群集の中の芸術家』ちくま学芸文庫、1999 年、10-57 頁。他にも以下に掲載されている書誌を参照のこと。Baudelaire, *Œuvres complètes*, préface d'Antoine Compagnon, édition publiée sous la direction d'André Guyaux et Andrea Schellino, avec, pour ce volume, la collaboration d'Aurélia Cervoni, Antoine Compagnon, Romain Jalabert, Bertrand Marchal, Henri Scepi, Jean-Luc Steinmetz, Matthieu Vernet et Julien Zanetta, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2024, p. 1207. なお、ボードレールの作品は以下この版によるものとし OC と略し、巻号をローマ数字、頁をアラビア数字で記す。

³ Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Dentu, 1872, p. 137.

では『1845年のサロン』は研究に値しないかと言えば、決してそうとも言えない。文学研究は、後世に大きな影響を与えた歴史的価値の高い作品のみを対象とするわけではない。また文学的価値を評価することを目的ともしていない。むしろ文学研究では、今まで知られていなかった側面や見えにくかった作者の意図を明らかにすることが重要だとすれば、『1845年のサロン』は興味深い研究対象となる。なぜなら、処女作から晩年の作品にみられる「現代性」美学の一貫性が浮き彫りになるだけではなく、それが形成されるための要素もいくつか見えてくるからである。そのためには、ボードレールの初期サロン評を他の美術批評家、特にテオフィール・トレと比較することが非常に有効な手段となる。

そこで本論ではボードレールとトレの関係に注目しながら、そのサロン評の特徴を明らかにしたい。まずは、馬淵明子の研究を手掛かりにしてボードレールとトレの関係を再確認したうえで、当時美術批評をとりまいていた美術的、政治的状況を理解しておく必要があるだろう⁴。次に、両者のサロン評に見られる共通点や差異を対比することで、ボードレールが提示した新しい絵画の見方、さらには散文詩の世界に繋がる現代性の一面がより鮮明になるだろう。最終的には『現代生活の画家』がなぜコンスタンタン・ギースでなければいけなかったかという問いにも繋がっていく筈である。

ボードレールとトレの関係

フランス 19 世紀は批評の時代に入り、詩人、小説家、元画家など、数多くの人が美術批評に手を染めていた。その一部を挙げるとすれば、ギュスターヴ・ブランシュ、ドレクリューズ、ファビアン・ピレ、シャルル・ブラン、テオフィル・ゴーティエ、アルフォンス・カーなどに加え、ポール・マンツ、アルセヌ・ウーセ、アスリノー、シャンフルーリなどがいる。その中にテオフィール・トレ、そしてボードレールを数えることになる。数多い美術批評家の中でも、トレは一時期ではあるがボードレールと実際に交流を持ち、その美術批評の内容からしてもボードレールに大きな影響を与えたと思われる点で注目に値する。実際ボードレールは、トレの政治的（共和主義）、そして芸術的（ロマン主義、ドラクロワ礼賛）信条にある程度追随するような形で美術批評の世界に足を踏み入れた。

⁴ 馬淵明子『美のヤヌス、テオフィール・トレと 19 世紀美術批評』スカイドア、1992 年を参考にさせていただいた。

今日、テオフィール・トレと言えば、ビュルガーという筆名でフェルメールを紹介したことで有名である。ただし、それはトレが1848年の二月革命の後、積極的な政治活動を行い、翌年のクーデターに失敗して国外逃亡を余儀なくされた後の仕事である。亡命する前の七月王政期、トレは1833年に「芸術家」誌に美術批評としてデビューし、その後「パリ評論」、「独立評論」、「立憲新聞」などにサロン評を発表した。熱烈な共和主義者であったトレは、ドラクロワとテオドール・ルソーを擁護したことでも良く知られている。1845年に24歳のボードレールが美術批評家としてデビューする時には、14歳年上のトレはこの業界ではすでにある程度その地位を確立していたことになる。1840年代前半ボードレールの親友だったエルネスト・プラロンは、「私たちがバンヴィルと知り合ったのは『人像柱』（1842年）の刊行直後でした。ほんの数週間後、カフェ・タブーレは全く文学的で芸術的な談話室になり、それがしばらく続きました。[...] 同じ場所で、彼はトレやラヴィロンといった批評家とよく出会って、彼らと好んで議論をしました」と書き残している⁵。アンドレ・フェランは1845年頃「芸術家」誌の事務所で二人は会ったと想定している⁶。ボードレールが晩年トレ宛に書いた手紙には、「あなたが私のこと、そして私たちの昔の議論のことを覚えているかわかりません。長い年月があつという間に過ぎ去りました！ 私はあなたの書いているものをとても勤勉に読んでいます」とある⁷。こういった記述からも、若い頃にトレと交わした「議論」は、克明に記憶に残るほど重要だったことが推し量れるだろう。

実際、ボードレールの初期美術批評にはトレを意識していると思われるところが多い。『1845年のサロン』の中で、ドラクロワを論じているときに言及している「有名な批評家」がトレのことを指していることは既に明らかにされている⁸。馬淵が言及しているように、ボードレールがドラクロワを称賛する時に用いる語句、ドゥカン、シャセリオー、イポリット・ドゥボンに対

⁵ « Sur la jeunesse de Baudelaire, Lettres d'Ernest Prarond et de Jules Buisson à Eugène Crépet », Claude Pichois, *Baudelaire, études et témoignages*, La Baconnière, Neuchâtel, 1967, p. 20.

⁶ André Ferran, « Introduction », dans Charles Baudelaire, *Le Salon de 1845*, éd. citée, p. 86.

⁷ Lettre à Théophile Thoré, 20 juin 1864, dans Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1999, p. 386. ボードレールの書簡は以下この版によるものとし *CPI* と略し、巻号をローマ数字 (t. I は 1993 年刊行)、頁をアラビア数字で記す。なお、この手紙はマネの絵がエル・グレコとゴヤらの模倣だとトレが批判したことに対して、ボードレールがマネを弁護した時の手紙である。

⁸ Baudelaire, *Salon de 1845*, OC I, p. 78 et p. 1209.

する評価、テオドール・ルソーへの礼賛、コローにまつわる「スケッチー完成論争」など、二者に共通している点は少なくない⁹。馬淵の指摘に加えて、風俗画家バロンの作品を批判する際に、二人ともクーチュール、ロクプラン、C・ブーランジェの名前を引き合いに出しているのは偶然にしては出来過ぎだと思われる。馬淵明子は、上述の手紙にある「議論」は『1845年のサロン』から透けて見えるトレへの「揶揄」を意味しているのではないかと指摘している程である。

果たしてボードレールがトレを意図的に「揶揄」したかはわからない。既に指摘されているように、ボードレールの主張はトレのみと類似点を持っているわけではない。そもそもボードレールが美術批評の世界に参入した時には、古典主義の擁護者でデッサンの大家アングルに対して、ロマン主義の色彩画家ドラクロワ、さらに写実的な風景画家テオドール・ルソーという構図は確立されていた。簡略化してしまえば、ダヴィッドの系譜に連なり体系を重んじるアカデミー派（アングル）に与するか、独立派＝反アカデミー派のロマン主義（ドラクロワ）や風景画家（ルソー）を擁護するか、態度を鮮明にする必要があった。保守派か革新派か、どちらを支持するかで批評の方向性はある程度決まっていた。新参者のボードレールは、新聞に寄稿している批評家たちによる党派間の「あけすけな仲間ぼめ」を批判しているものの、絵画の大きな潮流を無視することはできなかった¹⁰。エミール・ドロワなど画家を友人に持ち、美術批評家たちと議論を交わし、芸術家のアトリエにも出入し、自ら絵画を購入していたボードレールは、ドラクロワを礼賛することがどのような意味を持つか当然よく知っていた。

アカデミー派か独立派かの選択は政治的な選択とも関係していた。熱烈な共和主義の論客であったトレは、アカデミズムの固定概念に立ち向かう戦闘的な批評家で、新古典派に対する嫌悪を隠そうとはしなかった。そのトレが1848年の後の政変の中で積極的に活動し、翌年のクーデターの失敗により死刑判決を受けたため、亡命せざるを得なくなった。1848年の二月革命の際、終身刑で投獄されていたブランキが釈放後にパリに設立した中央共和国結社の構成員として、トレとともにボードレールの名前も一時期「フランス通信」に記されている。七月王政下の知識人、芸術家の世界にユートピア的社会主义思想が流行していたことは周知の通りであり、トレもボードレールもその影響下にいたと言えよう。トレがアングルのことを批判し、ボードレールが

⁹ 馬淵明子、前掲書、233-236頁。

¹⁰ Baudelaire, *Salon de 1845*, OCI, p. 75.

ピエール・デュボンの『歌と歌謡』の序論を書いた時に、「芸術のための芸術」を思想に欠けた「異端」と論じる点でも両者の主張は共鳴している¹¹。日和見主義者は別としても、批評家になるということは、一定の政治的立場を表明することも意味していた時代であった。この点においてもボードレーとトレの批評が同じ方向性を持つことは、不思議なことではなく一種の必然だった。ただし、後輩にあたるボードレーが美術批評家としてデビューした状況をもう少し丁寧に確認すれば、それぞれの立場と主張に微妙な違いがあったことも見えてくる。

七月王政期における美術と政治の関係

そもそも美術批評は文人たちだけの占有物ではなかった。後に政治家になるティエールもドラクロワ擁護の批評を書いており（ボードレーはそれを『1846年のサロン』および『1859年のサロン』で引用している）、ギゾー、ヴィクトール・クザンらも美術に深い関心を持っていた。いつの時代も美術は政治と深い関係を持っていたが、七月王政期は「中庸」という政治方針のもと穏やかな蜜月がみられた時期であった。何よりも1831年、官展^{サロン}を毎年開催にしたことは最も重要な公的政策であった。デッサンも嗜んだとされるルイ＝フィリップは「美術の世話人（ordonnateur des beaux-arts）」を自認し、個人の資産だけではなく政府の資金を芸術のために多く割いた。1837年にはヴェルサイユ宮を「フランスの全ての栄光に」献じられるべき記念建造物として修復し、歴史美術館を設置している。そこには正統王党派、共和派、ボナパルト派、そしてオルレアン王朝支持派に分裂していたフランスを融合させて、政権安定という喫緊の問題を解決したいという意味がこめられていた。そしてこの美術館を飾るために数多くの作品がルイ＝フィリップにより注文され、官展^{サロン}に出品されることになる。

ボードレーがルイ・ル・グランに通っていた頃、パリの王立コレージュの生徒たちがヴェルサイユに招待されている。その時の興奮が1838年7月17日付けの手紙に綴ってある。

¹¹ Baudelaire, *Notice sur Pierre Dupont*, OC I, p. 451 ; Thoré, *Salon de 1846*, dans Théophile Thoré, *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, avec une préface par W. Bürger, Librairie internationale, 1868, p. 240. トレのサロン評は以下この版によるものとしタイトルと頁数のみを記す。

数日前、先生たち皆とコレージュ付属の寮にいる通学生も含めたコレージュ全体が、ヴェルサイユへ行きました。王が、全ての王立学校を順番にヴェルサイユ見物に招待しているのです。[…]

絵画については何も知らないので、正しいかどうか分かりませんが、良いタブローは数えるほどしかないと思いました。もしかしたら馬鹿なことを言っているかもしれませんが、オラース・ヴェルネの何枚かのタブロー、シェフェールの2、3枚のタブロー、ドラクロワの《タイユブールの戦い》を除けば、何の思い出も残っていません¹²。

さらに帝政期の作品を批判したうえで、このような感想はゴーティエによる「ドラクロワを天までもち上げている「プレス」紙の記事を読んだ結果かもしれない」と書き残している¹³。後にボードレールは、オラース・ヴェルネやシェフェールの絵画を酷評することになるが、コレージュに通う若者の心には十分な印象を残す作品であった。いずれにせよ、パリのコレージュの生徒たちをヴェルサイユへ招待することも、ルイ＝フィリップによる美術の政治利用の一政策であり、ボードレールもその恩恵を受けた世代であった。

七月王政期の美術批評に関して言うならば、ボードレールも参考にしたとされるハイネもルイ＝フィリップから年金が支給されて『1831年のサロン』を新聞に発表している。他にもルイ＝フィリップは国家主催のコンクールを企画している。1838年には個人蔵のスペイン絵画コレクションをルーヴルに展示してスペイン美術館を開設し、ボードレールもこの美術館を好んで訪れたとされている。ボードレールが『1845年のサロン』冒頭にて、ルイ＝フィリップのつくった6つの美術館に言及しながら敬意を表しているのも、これらの政策を考慮すれば不思議なことではない。

ボードレールの敬意はブルジョワにも向けられており、ブルジョワは「尊重すべきものである」と述べている。なぜならば、「生活の糧を仰ごうとする相手の人には気に入られなくてはならないからだ」という理由にやや皮肉がこもっていると読めなくもない¹⁴。しかし、これは当時の状況を正確に述べていることも忘れてはいけない。毎年開催になった官展に殺到したのも、美術品の購買層になったのもブルジョワであった。当時ブルジョワこそが下院議員の主な構成員であり、上院議員に対して力を増し政治的にも大きな力を有していた。ボードレールは、政治と美術の現状を冷静に描写したと言え

¹² Lettre au Colonel Aupick, 17 juillet 1838, *CPI* I, p. 58.

¹³ *Ibid.*, p. 58. ゴーティエの記事は1838年3月22日「プレス」紙掲載のもの。

¹⁴ Baudelaire, *Salon de 1845*, *OCI*, p. 76.

るだろう。また当時としては珍しくボードレールはアカデミーの審査員制度に批判を向けていない。

このようなボードレールの姿勢はトレとは一線を画すものだろう。トレは、1844 年はテオドル・ルソー、1845 年はベランジェ、1846 年はジョルジュ・サンドへの公開書簡という形でサロン評を始めている。その中でピエール・ルルーの言葉を援用し、工業化によって腐敗するブルジョワ社会を批判して「人間のための芸術」、「芸術を人間（ユマニテ）の役に立たせる」ことを説いた。社会的な芸術を求めたトレは独自の主張を加えることで、トレなりに芸術を政治利用しようとしていたと考えることもできる。こういった芸術と政治の繋がりとは、芸術とメディアの関係にも及んでいたことは言うまでもない。

多くの美術批評家は新聞や雑誌にサロン評を発表していたが、そもそも当時のメディアは一定の政治色を持ち、ある程度特定の購買層を有していた。ダヴィッドの弟子でもあり、ドラクロワをはじめロマン派非難の立場を堅持し続けた保守派の大物ドレクリューズは、1823 年から 63 年にかけて「公論新聞」の美術批評を担当し、「世界報知」紙には保守派のファビアン・ピレが執筆していた。ドラクロワ擁護の筆陣をはったテオフィル・ゴーティエはいくつかの新聞を経た後に「プレス」紙に執筆し、トレは「立憲新聞」、ギュスターヴ・プランシュとルイ・ペッサは「両世界評論」に寄稿していた。「芸術家」誌はアルセヌ・ウーセ、ポール・マンツら複数の批評家を擁しており、ボードレールの友人アスリノーでさえも「演劇新聞」にサロン評を書いている。

このような状況の中、ボードレールは新聞や雑誌ではなく、小冊子でサロン評を刊行した。そのため、各新聞や雑誌固有の政治色を考慮せずに、自由に批評をすることができたと言えよう。しかし同時に無名の新人によるサロン評に対する反響は見込めなくなることも事実であった。ボードレールもそのことは承知していた。だからこそ、友人のジャンフルーリに「真面目な数行」を書いて小冊子のことを取り上げて欲しいと手紙を書いたのであろう¹⁵。ジャンフルーリはその依頼にこたえて「海賊＝魔王」紙 5 月 27 日号、無署名の記事にてディドロやスタンダールに比するサロン評として称賛している。それでもボードレールの『1845 年のサロン』が大きな注目を浴びることはなかった。

¹⁵ Lettre à Champfleury, deuxième quinzaine de mai 1845, *CPI*, I, p. 123.

1843年には『悪の華』に収録される詩の多くが既に作られていたとされており、ボードレールはプラロンとル・ヴァヴァスールの三人で小詩集を刊行する一歩手前までいった。それにもかかわらず1845年、ボードレールは、詩人としてではなく美術批評家として世に出ることを選んだ。ボードレールを突き動かしたのは、その芸術的信念に価値があるという確信だったのではないか。ボードレールは『1846年のサロン』の中で、批評は「偏向的で、情熱的で、政治的でなければならない」と断りつつも、それが「最も多くの地平を開く観点」に立つてなければならないと宣言している¹⁶。確かに美術批評は、新古典派かロマン派かという選択にとどまらず、政治的な選択でもあった。しかし、それ以上にボードレールにとってサロン評は「夢」と「行動」が一致した世界であり、何よりも「現代生活の英雄性」を求めることができる戦場、言い換えるならば美術、つまり社会の価値観を変革できる場だと認識していたのではないだろうか。

アカデミーのデッサン 対 ロマン派の色彩

『1845年のサロン』でボードレールが最も高く評価した画家はドラクロワであった。周知の通り、ドラクロワを最初に礼賛したのはボードレールではない。ゴーティエ、トレ、ウーセなどの先人がその陣営をはっていた。新古典主義とロマン主義の間の論争が最も激しかったのは、1822年にドラクロワが《ダンテとウェルギリウス》でデビューをして以降の1820-30年代で、上述したようにボードレールが美術批評に参入した時には、新古典主義＝素描画家アングルに対してロマン主義＝色彩画家ドラクロワという対立構図は既に確立していた。ドレクリューズ、またはファビアン・ピレのようにドラクロワの作品を批判する批評家たちもいたが、ボードレールはいわば大きな嵐の過ぎ去った後にサロン評の世界に入ったようなものである。そのことはボードレール自身も認識しており、『1845年のサロン』で「あの良き時代は過ぎ去った」と述べている¹⁷。では、遅れてやってきた血気盛んな若者に何ができるのか。まずは、戦況をよく確認したうえで、どこを攻めれば良いか判断することであった。

¹⁶ Baudelaire, *Salon de 1846*, OC I, p. 230.

¹⁷ Baudelaire, *Salon de 1845*, OC I, p. 77.

『1845年のサロン』でトレが「ドラクロワがまた現代の流派における第一の画家になると断言できる」と宣言すれば¹⁸、ボードレールも「ドラクロワ氏こそ古代と現代においてどう考えても最も独創的な画家である」と共闘を示す¹⁹。1845年の官展^{サロン}には、ドラクロワが送った5つの作品のうち4点《砂漠におけるマグダラのマリア》、《マルクス・アウレリウスの最後の言葉》、《黄金の小枝を示す巫女》、《衛兵と将校たちに囲まれたモロッコのスルタン》が迎え入れられた。トレが端的に「傑作」と評した《砂漠におけるマグダラのマリア》に関して²⁰、ボードレールはドラクロワが「諧和家（アルモニスト）」であると高く評価する²¹。一方でドレクリューズは「この頭は非常に不完全にデッサンされており、その結果、肉付け（モドゥレ）が曖昧で正確ではない」と進歩どころか基本的な技術の欠陥を指摘する²²。ドラクロワにみるデッサンの未熟さはデビュー以来、繰り返し批判の対象となっていた。ドレクリューズからすればアカデミー教育の基礎であり古典主義の根幹にあるデッサンが蔑ろにされるのを許すことができなかったのであろう。

アカデミー審査員による投票で11対7という僅差で受理された《マルクス・アウレリウスの最後の言葉》も、物議を醸す作品だった。ドレクリューズはこの絵に対しても非常に辛辣な批判を加える。「スケッチの段階にさえ至っていない実物大の主人公を大衆に見せようとするこの画家の考え、意図、目的は何なのか²³。」このような保守派の主張に対して、ボードレールは「逆説」であることを承知のうえで、この作品は「完璧にうまくデッサンされている」と反駁する。そしてゴーティエの主張を援用しながら、「色彩家のデッサンと素描家のデッサン」があり、「色彩でもってうまくデッサンすることができる」と異を唱えた²⁴。ゴーティエは1844年3月28日の「プレス」紙にて、素描家と色彩家の区別を認めないと主張しながら、「色彩家と呼ばれる人たちは対象に立体感を与え、素描家は輪郭を与える傾向がある」と述べていた²⁵。

¹⁸ Thoré, *Salon de 1845*, p. 111.

¹⁹ Baudelaire, *Salon de 1845*, OC I, p. 77.

²⁰ Thoré, *Salon de 1845*, p. 118.

²¹ Baudelaire, *Salon de 1845*, OC I, p. 78.

²² Delécluze, *Salon de 1845*, *Journal des Débats*, le 22 mars 1845.

²³ *Ibid.*

²⁴ Baudelaire, *Salon de 1845*, OC I, p. 79.

²⁵ Gautier, *Salon de 1844*, *La Presse*, le 28 mars 1844.

馬淵が既に指摘しているように、ゴッティエと同じような主張はトレにも見られる。1837年2月24日の「世紀」紙にトレは以下のように記している。

ドラクロワ氏は色調のグラデーションで素描する。彼の作品では、他のすべての偉大な色彩家たち、ムリリョ、リュベンス、レンブラント、ティツィアーノらと同様、線を感じさせることがない。そのため古いアカデミー派の線描に固執する批評家たちは、ドラクロワは素描家ではないと言うのである²⁶。

トレ、ゴッティエ、ボードレールは、アカデミーの伝統的な線と輪郭を用いるデッサンにとらわれず、色彩によるデッサンが可能だと主張しているのである。これはデッサンを基本の全てにおき、デッサンにデッサンを重ねることで永遠の美に到達できるというアカデミーの教えを真っ向から否定するものであった。ボードレール自身、コレージュ時代にアカデミー式のデッサンを教え込まれていたため、その重要性は十分に承知していた筈である。1834年の第三年級から1838年の哲学級までの間、ボードレールはデッサンの授業を受けており、幾度か褒賞もされている。1845年と1846年のサロン評でボードレールが批評することになる画家レオン・コニエは、ルイ・ル・グランでのデッサンの教師でもあった²⁷。学校では、当然ながら生徒たちは色彩を用いることは許されず、版画の模写から始まり、ある程度の技術（学年）に達すると模型（ボス）を見ながらデッサンすることが許された。コレージュでのデッサン教育が厳しく管理されていたのは、ボードレールがクレヨンではなく絵筆でデッサンを試みて罰せられていることから推察される²⁸。デッサンからの解放は、厳しい古典教育＝アカデミー教育からの解放という意味も持っていたと考えることができる。学校教育が古典文学に対する嫌悪感を育てたのと同様に、デッサンに対する反抗心も植え付けたと考えることができるかもしれない。

『1845年のサロン』でボードレールは、色彩によるデッサンの可能性を認めただけではなく、さらに大胆な論を展開している。線描家アングル、色彩家ドラクロワと並んでデッサンが巧みな画家として諷刺画家のドーミエを挙

²⁶ Thoré, *Artistes contemporains*, M. Eugène Delacroix, *Le Siècle*, le 24 février 1837 ; 馬淵明子、前掲書、113-114 頁 ; Pontus Grate, *Deux critiques d'art à l'époque romantique : Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, 1959, p. 235.

²⁷ レオン・コニエについては、阿部良雄『群集の中の芸術家』ちくま学芸文庫、1999年、30-33 頁参照。

²⁸ 学校教育でのデッサンについては拙論 *La Formation scolaire de Baudelaire*, Classiques Garnier, 2019, p. 341-348 参照。

げているのである。このことは非常に重要な点である。高尚な宗教画や歴史画を油絵で描く両画家と並んで、19 世紀の現代を描く諷刺画家を並置して、ボードレールは「三人とも愛そうではないか」と呼びかける²⁹。これは色彩でもデッサンが可能だという主張以上に、アカデミーの伝統的ヒエラルキーに対する過激な挑発であった。ボードレールが諷刺画にデビュー当初から晩年に至るまで非常に強い関心を寄せていたことは忘れてはならない。『1845 年のサロン』の裏表紙には、近刊予定として『風刺画論』とあり、その後も 1853 年 3 月 26 日付の母親宛の手紙に諷刺画論を準備しているなど、幾度となく諷刺画について言及している。そこには、諷刺画の価値を油彩のように認めさせようとしていた意図を垣間見ることができる。この点もトレとは異なる点だろう。ヒエラルキーへの反発については本論の最後で改めて指摘することにして、先に「スケッチー完成論争」について確認しておきたい。

アカデミーの完成した作品 (fini) 対 風景画家のできた作品 (fait)

ドラクロワがデビューしてから画壇を紛糾させたのはデッサンの出来不出来の問題だけではない。その大胆な筆致は、デッサンと同じように伝統的に重要視されてきた絵画の完成条件も俎上にのせることになった。ドラクロワの官展初入選作《ダンテとウェルギリウス》(1822 年)は、ドレクリューズに「構成もデッサンもずさんな塗りたくったもの³⁰」と批判され、5 年後に描かれた《マリノ・ファリエロの処刑》も「デッサンの雑な」「華々しいスケッチ」とこき下ろされた³¹。さらにドラクロワを擁護したブランシュでさえも 1838 年のサロンでは、《タンジールの狂信徒たち》を「雑然とした下書き」「エスキス」であり完成作品としては認められないと批判している³²。アカデミーの規範からすれば完成された絵画は、なめらかできれいに仕上げられる必要があるのに対して、荒々しいタッチで絵具の物質性が残る作品は未完成品、または技術的に未熟な作品と見なされていた。作品が未完成なのでは

²⁹ Baudelaire, *Salon de 1845*, OC I, p. 80.

³⁰ Delécluze, *Salon de 1822*, *Le Moniteur universel*, le 18 mai 1822 ; Robert BACHET, *E. - J. Delécluze, témoin de son temps*, Boivin, 1942, p. 284 参照。ただし、「5 月 8 日」と誤記されている。原文は« une vraie tartouillade »。

³¹ Delécluze, *Salon de 1827*, *Journal des débats*, le 20 décembre 1827. 原文は« laisser-aller du dessin », « esquisse brillante »。

³² Gustave Planche, *Études sur l'école française (1831-1852)*, Michel Levy frères, 1855, t. II, p. 110-111. 原文はそれぞれ« ébauche confuse », « esquisse »。

なく、また技術的に下手なのでもなく、敢えて「仕上げ」をほどこさないことで一定の効果を与えることを、一部の画家たちは目指した。それがアカデミーの規範に対する挑戦として受け取られたのは周知の通りである³³。

伝統的な絵画のヒエラルキーにおいて風景画は下層に位置していたが、1817年アカデミーのローマ留学賞に「歴史風景画部門」が新設されるなど19世紀に風景画は大きく発展することになる。その中で、スケッチ風の新しい風景画を試みたコローらの作品に関しても「スケッチー完成論争」が繰り広げられる。そしてボードレールはこの戦列に加わることになる。ゴッティエもすでにコローの「不器用さ」については言及していたが³⁴、ボードレールはそれを以下のように展開したことは有名である。

出来た作品と仕上がった作品との間には大きな差異がある —— 一般には出来たものは仕上がっておらず、非常に仕上がった作品がまったく出来ていないこともあり得る […] ³⁵。

技術的に完成された作品が必ずしも良い作品ではないという主張は、伝統的な「完成」の美学を批判することを意味しており、技巧過多を批判することにも繋がっていく。だからこそボードレールは、「光り輝き、小ざれいで、巧妙に磨き上げられた作品」を喜ぶ公衆に対して警鐘を鳴らした³⁶。これは具体的には人気画家メソニエのように小さな画布に技術に頼って巧みに描く器用な画家に向けられていると同時に、完成の技術を尊ぶアカデミーの美的価値観にも向けられていた。ボードレールにとって「皆がますます上手に描く」ことは喜ぶべきことではなく、「悲しむべきこと」だった³⁷。

このようにボードレールはドラクロワおよびコローを擁護することで「スケッチー完成論争」に加勢する。そして、ここからボードレールはさらに一歩その論を進めることになる。アカデミーの軛から解放されて粗削りなスケッチを肯定することで、新しい絵画の見方を提示するのである。そのことは『1846年のサロン』の「色彩について」の章で述べられる。

³³ 「スケッチー完成論争」については以下参照。Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 1971, p. 79-101 ; 阿部良雄『絵画が偉大であった時代』小沢書店、1989年、71-72、158頁；『群集の中の芸術家』ちくま学芸文庫、1999年、45-48頁。

³⁴ Gautier, *Salon de 1845*, *La Presse*, 17 avril 1845.

³⁵ Baudelaire, *Salon de 1845*, OC I, p. 114.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 131.

一枚のタブローが旋律的であるかどうかを知る良い方法は、その主題も線もわからないほど遠くからそれを眺めることだ。それが旋律的な場合は、すでに一つの意味をもち、すでに思い出の目録の中に座を占めている³⁸。

ボードレールは、このように色彩の調和を享受することが「思い出」に繋がるという大胆な主張を掲げる。こうして「万物照応」の詩人を彷彿させる色彩と感覚の類縁関係を見いだす論も展開されることは今さら繰り返す必要はないだろう。

本論で注目したいのは、このように発展するボードレールの主張にトレのサロン評も一役買ったかもしれないことである。鑑賞距離の問題に関しては、1840年の官展に出品されたコローの《日没》を高く評価したプランシュが「塊（マッサ）としては良い木々だが、幹や枝葉に不器用さや曖昧さが残るため、近寄ってみることはできない。羊飼いの構図は素晴らしいものの、デッサンはいたって不十分である。それでもこの風景画は眺めていて非常に喜ばしい」と述べている³⁹。トレはこのような論に基づき、遠くから絵画作品を眺め、具体的に何が描かれているかを問題とするのではなく、その色彩の調和が与える「印象（impression）」を尊ぶべきだと『1844年のサロン』の中で主張する。トレは、コローの《ソドムの破壊》（後の《ソドムの大火》）の色彩と未完的な手法のもたらす効果を以下のように説明している。

コローの人物たちをあまり近くで見えてはいけない。というのも、人物たちには広くて不規則なタッチで傷跡が残してある。それは全体の効果のために、微細な細部が犠牲にされているのである。この不完全な手法は、少なくとも調和のとれた全体と強烈な印象を生み出すという利点をもっている。手足を分析する代わりに、印象を感じ取るのである⁴⁰。

描かれている人物たちの容貌を見るのではなく、絵画が生じさせる感情や「印象」を尊ぶという主張は注目に値する。というのも、ボードレールは同のような見方をドラクロワの作品に対して提案しているからである。『1846

³⁸ Baudelaire, *Salon de 1846, OC I*, p. 236.

³⁹ Gustave Planche, *Études sur l'école française (1831-1852)*, Michel Levy frères, 1855, t. II, p. 169.

⁴⁰ Thoré, *Salon de 1844*, p. 35. この点に関しては以下を参照。Albert Boime, *The Academy & French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven and London, 1971, p. 96.

年のサロン』では、ドラクロワの絵から受ける「印象 (impression)」について以下のように述べている。

ドラクロワの一枚の絵、たとえば《ダンテとウェルギリウス》は、常に深い印象を残すのであり、印象の強度は距離によって増加する。つねに細部を全体のために犠牲にし、より明確で、よりきれいな仕上げによって思考の活力が弱まってしまうのか恐れながら、彼はとらえどころのない独創性を自分のものとしている。その独創性とは主題の内面性のことである⁴¹。

つまり、ドラクロワは細部よりも全体を尊び、「きれいな仕上げによって思考の活力」が失われないようにすることで強烈な「印象」を与えることに成功しているというのである。1822年にドレクリューズは《ダンテとウェルギリウス》のことをスケッチにすぎないと批判したが、それはアカデミーの規範に縛られた絵画の古い見方であった。それに対して、絵画が生じさせる印象、色彩やタッチの印象を享受できれば、作品の独創性である「主題の内面性」を感じることができる、とボードレールは主張する。このように新しい手法を用いた絵画には、新しい見方があることを提示するのである。これは必ずしもボードレールのみの独創ではないが因習的な規範を忘れ、素朴に対象を見る必要があるという考え方と関係を持つだろう⁴²。ボードレールの美術批評が目指したのは、アカデミーの古典的な規範を批判するだけではなく、色彩の可能性を探りながら芸術作品を享受する新しい方法を提示することであり、そこにはトレとの共鳴関係が見られるのである。

トレの「現代」批判とボードレールの「現代生活の英雄性」

ボードレールとトレの美術批評を対比すると、現代の美に対する意識の違いが浮かび上がってくる。ボードレールは『1845年のサロン』と翌年のサロン評にて「現代生活の英雄性」が描かれる必要性を声高に主張しており、そのことは最終的に『現代生活の画家』で帰結をみることになる。アンドレ・フェランや阿部良雄によれば、ボードレールはトレとは現代に対する見解が

⁴¹ Baudelaire, *Salon de 1846*, OC I, p. 244.

⁴² なお、コロワの絵画にみられる「素朴さ」については、ゴーティエ、アスリノーもそれぞれのサロン評で言及しており一種の共通理解があったと考えられる。またボードレールは、ブーダン、ドーニビー、ルソーらの絵画に対しては未完成の側面を必ずしも肯定的にはとらえていない。これらの点については詳細に研究する余地がまだあるだろう。

異なるとされてきた。確かにトレは『1845年のサロン』の中で以下のように述べている。

私たちは芸術に時^{トク}事^ジ性^{セイ}を求めた。この 10 年間、私たちは皆、多かれ少なかれ、芸術は現代の現実^{ゲンジツ}に目を向けるべきだと叫んできた。そのため、私たちは今日、雑草のように増殖し、詩のか弱い芽を摘み取る滑稽な散文主義によって罰を受けているのだ。ああ！ あなた方は、ラシヤの服とシルクハットを求めた。ヘラクレスとアポロンに服を着せることを求めた。ここに半ズボン、付け襟、光沢のブーツがある。その結果、この古着の下に人間性は消えてしまった⁴³。

さらにトレは、ブラウエルを引き合いに出して、官展^{サロン}に展示されている肖像画よりもオランダやフラマンの絵画で描かれている喫煙者の方がまだ醜くない、と続けている。トレは「ラシヤの服」、「シルクハット」、「光沢のブーツ」など現代の洋服に美しさを認めない一方で、ボードレールは『1845年のサロン』で「ネクタイを締めて、ワニス塗のブーツを履いて、我々がいかに偉大で詩的であるか」描く画家を待ち望んでいる⁴⁴。また、トレは現代の服装の下に「人間性」が消えたと訴えるのに対してボードレールは「叙事詩的な」側面を抽出する必要があると訴えており、二人の批評家の主張は相反しているかのように思える。アンドレ・フェランは、「トレは現代に対する嫌悪によって過去を向く、より若く、大胆で、自信のあるボードレールは未来を向く」と結論づけている⁴⁵。しかし、上記のトレの表現には注意すべき点が少なくとも二つある。

一つ目は、この引用の直前でトレは、1845 年の官展^{サロン}に出品されたエドゥアール・パングレによる《ウィンザー城への王の到着（1844 年 10 月 8 日）》という作品を酷評していることである。当時パングレはある程度名の知れた画家で、この作品も例によってルイ＝フィリップの注文によって制作されたものだった。パングレは、従者たちの長い行列に先導された馬車に乗った王とその息子がウィンザー城へ入場する場面を描いている。城の入口付近には多くの見物人が集まっていて、シルクハットをとって挨拶をしている人たちもいる。ボードレールも含めた多くの批評家たちがこの絵に言及さえして

⁴³ Thoré, *Salon de 1845*, p. 136.

⁴⁴ Baudelaire, *Salon de 1845*, OC I, p. 131.

⁴⁵ André Ferran, « Introduction », dans Charles Baudelaire, *Le Salon de 1845*, édition critique avec introduction, notes et éclaircissements par André Ferran (1933), Slatkine Reprints, Genève, 2011, p. 90-91. 阿部良雄『絵画が偉大であった時代』小沢書店、1989 年、213 頁；『群集の中の芸術家』ちくま学芸文庫、1999 年、34 頁。

いないのは、オラース・ヴェルネ以上にパングレの作品は「報道」向けで美的に語るに値しなかったからだろう。実際、この絵には、現代生活の英雄性や現代の叙事詩とはかけ離れて、トレが批判するような「滑稽な散文主義」が見られる。トレの現代批判は、まずはパングレの描くような絵画に向かっていると考えられる。

注意すべき二点目としては、1845年の官展^{サロン}には、夥しい数の肖像画が出品されていたことである。公式カタログには、「H.氏の肖像画」、「M.D.嬢の肖像画」という具合にイニシャルだけが記してある肖像画が多数掲載されており、それらはブルジョワによって注文された絵画だと察しがつく。自分や家族の肖像画が官展に飾られることで、ブルジョワたちが虚栄心を満足させていたことはドーミエの諷刺画にも描かれている通りである⁴⁶。つまりトレは、現代のブルジョワを描く膨大で凡庸な肖像画に飽き飽きして「人間性はその古着の下に消えてしまった」と嘆き、「ヴィーナス」や「キューピッド」を返せと訴えたと考えられるのである。

このように当時「現代」を描く画家がいなかったわけではない。むしろ、シルクハットや磨かれたブーツ姿のブルジョワたちは歴史画、そして肖像画の中に多数散見できた。しかし、それらの作品にみられる凡庸で美的価値に欠ける散文性をトレは嘆いた。つまり、トレは現代の服装そのものが醜いと主張したのではなく、美しく描いている人がいないことを嘆いたと考えられる。現代の服装から美が抽出されない、叙事詩的側面が描かれないことを嘆くという意味では、トレもボードレールと本質的に変わりはない。ボードレールが主張したように、欠けていたのは「現代生活の英雄性」の叙事詩的側面を描ける「画家」なのである。その画家を求めるか、求めないか、それが両者の違いであった。これは両者の諷刺画に対する立場の違いにも通底する問題だろう。

平板な報道向けの歴史画やブルジョワの散文的な肖像画で満たされた官展^{サロン}を訪れた後、それでも「現代生活の英雄性」を描くことを求めることにどれだけの大胆さと熱意が必要だったか想像に難くない。それは戦場に遅れてやってきた血気溢れる若い批評家でなければできなかった主張かもしれない。しかし、実際にボードレールが求めた画家がそう簡単に現れる筈もなかった。そして「勝ち誇るカエサル^{カエサル}の眩い偉大さと、己の神の眼差しの下に身をかがめる場末町の貧しい住民の偉大さをも享受する」ことができるのは「天才」

⁴⁶ 例えば Honoré Daumier, *Quand on a son portrait au Salon*, Lith., 1845 ; *C'est tout d'même flatteur d'avoir son portrait à l'exposition, Salon de 1857*, Lith., 1857.

ただだということも知っていた⁴⁷。ボードレールがコンスタンタン・ギースという画家を見出し、『現代生活の画家』でその美学を理論化するまでに多くの時間を要したのは無理もないだろう。

ここではさらに『現代生活の画家』で展開される美学の萌芽を、トレの『1845年のサロン』に見ることができるかもしれない点に注目したい。1863年に発表された『現代生活の画家』の中で、「唯一絶対の美の理論に反して、美に関する合理的で歴史的な理論を打ち立てる」として、ボードレールは以下のように記している。

美の生み出す印象は一つでありながら、美は常に、不可避免的に、二重の構造になっている […]。美は、量を測定することが並外れて難しい、永遠、不変の要素、そして相対的で、偶発的な要素から成り立っている。後者は、言ってみるなら、代わる代わるあるいは全部まとめて、時代、流行、道徳、情熱である⁴⁸。

美とは唯一絶対のものではなく、不変かつ永遠の要素が一方にあり、他方には流行などの偶発的な要素があるという主張である。これがボードレールの有名な「現代性」の基盤になっていることは周知の通りである。ボードレールにとって現代性は、「一時的なもの、儚いもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不変のものである⁴⁹」。

ところが、トレは『1845年のサロン』でドラクロワの絵画を介して「美」について以下のように述べている。

まず、永遠、不変、絶対的、ある意味で抽象的な美、規則的で永続的な美がある。ギリシア彫刻のいくつかの傑作がそこに至ることができたが、それは芸術と同様に哲学の領域である。美とは、プラトンが言うように、真理の輝きである。しかしまた、一過性で、偶発的な美もあり、それは言ってみれば効果の美である⁵⁰。

ボードレールもトレも同じ形容詞を用いて、美には「永遠の美」と「偶発的な美」の二つがあることを認めている。そしてトレは、この二元論をもとに、ドラクロワは後者に属する「効果の美」、つまり一瞬の美、束の間的美を捉えることができる稀有な画家であると主張する。トレにとって「絵画の

⁴⁷ Baudelaire, *Salon de 1859*, OC I, p. 969.

⁴⁸ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, p. 419.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 428.

⁵⁰ Thoré, *Salon de 1845*, p. 140-141.

本質は、変化する側面、知覚できない瞬間をとらえること」だからである⁵¹。ボードレールがギースをして「一時的なもののから永遠なものを抽出すること」ができる画家と評する時⁵²、トレによるドラクロワ論の反響が聞こえてこないだろうか。

トレはさらにドラクロワが「効果の美」を捉える方法について説明をしながら、「だからこそ、実物から描いた習作やモデルを前にして完成されたタブローよりも、スケッチはたいいてい、より美しく、より生き生きとしている」と主張する⁵³。当時「効果」も非常に重要なテーマであったが、このような瞬間をとらえるスケッチの礼賛は、既にみた「完成－スケッチ論争」を背景にしていることは言うまでもない。一方でボードレールは、ギースの記憶によって描く技法について論じながら、「進行のどの時点でデッサンを取り上げてみても、十分に完成しているように見える、お望みとあればそれをエボーシュ（素描）と呼んでもけっこうだが、それは完璧なエボーシュなのである」と言う⁵⁴。トレもボードレールも絵画における主題ではなく、その制作技法の重要性について言及しながらスケッチの美しさを強調していることは注目に値するだろう。

最後にドラクロワによる「効果の美」の一例として、トレ自身がパリの街中で見出した偶発的な美、一時的な美を描いている箇所を引用しておきたい。トレは必ずしも現代に背を向けて過去に向かったわけではなく、トレの眼もあらゆる「美」に開かれていた。

私はかつてサン・タントワヌ通りの歩道で、労働者や物乞いの群衆を見回していたことがある。子供を両腕に抱き、ぼろをまとってやせ細った女性が目に入った。痩せこけてぼろ着の彼女には、魅力も美しさも微塵もなかった。彼女が道路を横切ろうとすると、ブルジョワの馬車が疾走してきて、彼女と子供を車輪の下敷きにした。すると上半身を急に起こし、両手を広げて子供を守ろうとした。彼女は一瞬、至高の美しさ、保護する母性的な動きを見せた、それはまるで神性な鳥が両翼で神を覆うようだった。ラファエルの《幼児虐殺》でも、ブッサンの《サビニの女たちの略奪》でも、これ以上に感嘆すべきものは見たことがない⁵⁵。

⁵¹ *Ibid.*, p. 142.

⁵² Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, p. 427.

⁵³ Thoré, *Salon de 1845*, p. 142.

⁵⁴ Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OC II, p. 433.

⁵⁵ Thoré, *Salon de 1845*, p. 141-142.

トレは同時代の女性、しかも貧しく痩せた母親の姿に「一瞬、至高の美しさ」を見いだした。そして、こうした日常の一場面が、ラファエルやプッサンの絵画よりも価値があると主張しているのである。ボードレールの表現を借りるならば、これこそ「詩的で驚異的な主題」だと言えるだろう⁵⁶。またボードレールならばこの場面を「現代生活の英雄性」を描いた一篇の散文詩に仕上げたのではないだろうか。トレはこの引用の直前にも「最初に目につく人に注目してみなさい。子供に乳をやる農民の女性、七月革命に参加する屑拾い、彼らの様子は崇高なものに達するでしょう」と宣言して「あらゆるものの中に美はある」、ただしそれを見出せる人が少ないと主張している⁵⁷。トレはドラクロワの絵画を通して、現代の人々から抽出できる「効果」の美学を提示し、それがのちにボードレールによるコンスタンタン・ギース論の中で展開されることになる。そして、それがさらにボードレールの散文詩という試みにも繋がっていると考えられないだろうか⁵⁸。

結語

ベルギーの画家ジョゼフ・ステヴァンスに捧げた散文詩「健気な犬たち」で、詩人は「アカデミックな美神は引っ込むがいい！ そんな貞淑ぶった婆さんに用はない」と書き記している⁵⁹。『1845年のサロン』から始まり『現代生活の画家』に至る美術批評家ボードレールの活動は、この「貞淑ぶった婆さん」との長い闘いでもあった。七月王政期にボードレールがサロン評を始めた時には、アカデミックな女神は既に年老いていたものの、固陋な保守派たちはその信仰を頑なに守ろうとしていた。

七月王政は秩序安寧のために「中庸」を尊び、美術においては自由主義的な立場を保った。ルイ＝フィリップは、古典派のみを保護するのではなく、革新的なロマン主義者ドラクロワや、テオドル・ルソー、コローといった1830年代の新しい風景画家たちに対してもメセナとしての役割を果たそうとした。そのため政治と美術は密接な関係を持ちながら、ボードレールらは

⁵⁶ Baudelaire, *Salon de 1846*, OC I, p. 302.

⁵⁷ Thoré, *Salon de 1845*, p. 141.

⁵⁸ 「エボーシュ（素描）＝散文詩」という点に関しては、以下の拙論を参照されたい。
「ボードレールの散文詩：『完璧な素描』としての試み：韻文と散文の関係をめぐって」『日本フランス語フランス文学研究』日本フランス語フランス文学会、99号、163－178頁。

⁵⁹ Baudelaire, *Les Bons Chiens*, OC II, p. 927.

自由に保守派の美学を批判することができた。当時、多くの文学者たちの間でユートピア的社会主義思想や共和主義が支持されていたものの、その美術批評での批判の矛先は、政治体制の転覆まで射程に含まれることはなく、主にアカデミーの伝統的な価値やブルジョワ社会の低俗性に向けられていた。ボードレールとトレの美術批評には同じような方向性が認められるものの、現代を積極的に受け入れようとする姿勢に関しては微妙な差異も見受けられた。

また、ボードレールの美術批評は単に古めかしいアカデミーの因習批判を目指していただけではなかった。色彩や粗削りなタッチが生み出す「印象」を享受する新しい絵画の見方をトレのコロー批評から受け継ぐような形でボードレールは発展させたのではないだろうか。さらに長い間をかけて形成されることになった『現世生活の画家』にみられる美学の背後には、美の二元論に依拠するトレのドラクロワ論が透けて見えるところもあった。ボードレールの『1845年のサロン』には、ハイネやスタンダールの影響が見られることはシャンフルーリが指摘したことだが、ボードレールが苦しんだ「個性の欠如」の原因にはトレも含まれていると考えるべきであろう。

『現代生活の画家』がなぜクールベやマネ、またはガヴァルニやドーミエではなかったのか、議論は未だに尽きていない⁶⁰。しかし、ボードレールの美術批評がアカデミーの固守する伝統的価値の転覆を目指していたとすれば、コンスタンタン・ギースという選択は必然だったという阿部良雄の主張は大きな説得力を持つ。『1845年のサロン』でデッサンの巧みな画家として諷刺画家のドーミエをドラクロワとアングルと同列に置くことがアカデミーのヒエラルキーに対する大胆な挑戦であることは既に述べた通りである。諷刺画は官展に出品されることもなく、絵画における一ジャンルとしても見なされていなかった。保守派からすれば、その美的価値や芸術的価値さえも議論の対象とはならない諷刺画をヒエラルキーの頂点に位置する歴史画と同等に語ることなど考えられもしなかっただろう。

だからこそ『現代生活の画家』からは、油彩で歴史画を描く画家（ドラクロワ、クールベ、マネ）は排除されたのであろう。規範的な美的価値観を逆転できる画家、同じ現代を描きつつもオラース・ヴェルネと対極にいる画家、

⁶⁰ 阿部良雄によればジョルジュ・ブランはガヴァルニの方がふさわしいと主張していた。阿部良雄『西欧との対話』河出書房新社、1972年、148-150頁。また、アントワヌ・コンパニョン「反現代生活の画家」『ボードレール、詩と芸術』中地義和編、水声社、2023年、42頁参照。

未完成と見なされるエボージュを作品とできる画家、サロンや新聞等で名を出すことさえも拒否する匿名の画家、ボードレールにとってそれはコンスタンタン・ギース以外考えられなかったのではないだろうか。『1845年のサロン』の最後で呼びかけられた「新たなるもの」を描く画家は「アカデミックな美神」などもとより相手にしない画家、古典的な美的価値観を無効にできる画家でなければならなかった。「貞淑ぶった婆さん」との長い闘い、それは「現代生活の英雄性」を求め続けることであり、『1846年のサロン』で失われたと宣言した「偉大な伝統」に対するボードレールなりの革命だったのではないだろうか。