

ボードレールとロップス

吉村 和明

1865 年 5 月 11 日付け、マネ宛書簡

ボードレール／マネの関係を論じるときかならず参照されるのが、1865 年 5 月 11 日付けのマネ宛のボードレールの手紙だ。ここに読まれる「あなたはあなたの芸術の老衰のなかの第一人者にすぎない」という言葉をどう解釈するにせよ、《オランピア》にかんする罵詈雑言、激しい批判の嵐に打ちのめされた年下の親しい友人マネへの、詩人の友愛に満ちた叱咤激励の身ぶりがそこに読みとれることだけはいつておきたい。そしてこの手紙のこの箇所だけを取りだしてほかの部分を忘れさってしまうのは、すくなくともボードレールがその晩年におかれていた状況をできるかぎり正確に把握しようとするばあい、かなり重大な見落としであるように思う。

マネへの叱咤激励の言葉は、この同じ手紙の別の二つの言述と近づけて考える必要がある。

ひとつは手紙の前半でマネにフェリシアン・ロップスを紹介する部分である。

もしロップスに会っても、彼に激しく田舎者的なところがあるのを、あまり重大に考えないで下さい。ロップスはあなたを愛していますし、あなたの知性の値するところを理解してもありますし、さらに、あなたを憎む人々 […] について自ら観察したところをわたしに洩らしさえしたのです。ロップスは、わたしがベルギーで見出した唯一の真の芸術家 […] なのです (VI, 550¹)。

これもまたよく知られた一節だが、この箇所が先のマネへの言葉との関連において読まれることはすくない²。けれどもボードレールのロップスにたい

¹ 『哀れなベルギー！』を除くボードレールの作品の邦訳についてはすべて阿部良雄訳・筑摩書房版『ボードレール全集』により、該当の巻数とページ数をローマ数字とアラビア数字によって示す。『哀れなベルギー！』については、『全集』第 IV 巻の阿部良雄訳（抄訳）を参照しつつ、拙訳による。

² ただし Baudelaire, *Au-delà du romantisme*, GF, 1998 の編者ミシェル・ドラゲによる「解題」(p.64-66) 参照。ドラゲはこういつている。ボードレールによれば、現代の画家は自分のおかれた状況と決定的にラディカルな態度の必要を意識したうえで「崇高で皮肉な挑戦の態度」をわがものとしなければならない。彼はこうした「ヒ

する破格といってもいい評価（「ロップスは、わたしがベルギーで見出した唯一の眞の芸術家 […] なのです」）が、ほかならぬマネに向かって、しかもロップスとマネを緊密に関係づけるなかでいわれていることを見逃してはならないだろう。マネが彼の「芸術の老衰のなかの第一人者」であるのならば、ロップスもまたそうした「芸術の老衰」をマネと同じように生きている。そしてそのようなロップスこそを、ボードレールはベルギーで出会った「唯一の眞の芸術家」と讃えるのである。

さらにもうひとつ、手紙の最後に、ボードレールは自分が落ちこんでいる絶望的な無気力状態について触れている。その部分を確かめておきたい。

当地で『哀れなベルギー』を仕上げることはといえば、その力はありません。私は衰弱し、死んでしまっています。これから二、三の雑誌に振り分けなければならぬ散文詩を山と抱えてもいます。それだのにもう前に進めないのです。私は身に覚えのない病に苦しんでいて、これは、私が駄々っ子だった時分、世界の果てに暮らした時分と同じです。といって私が祖国を愛する者というわけではないのですが（VI, 551）。

ベルギーにたいするありったけの嫌悪と怨嗟をこめて執拗な取材と準備が進められてきた『哀れなベルギー！』の計画も頓挫し、1861年以降の、ということつまり「現代生活の画家」をあいだにはさんで、『悪の華』以降のもっとも重要な文学的試みである散文詩の制作の進捗状況もはかばかしくない。もちろんボードレールは、ランボーのようにみずからの意思によって書くことから完全に撤退しようとしているわけではない。しかし「芸術の老衰」は誰よりもまずボードレール自身の問題だったはずで、心身の衰弱、経済的苦境、いっこうに進まぬ作品集刊行の交渉へのいらだちのなか、無力感にとらえられながら、すくなくともロップスのなかに「眞の芸術家」を見、彼をマネに近づけ、そのマネにきびしい励ましの言葉をかけるぐらいの余裕はかろうじてまだ彼に残っているわけである。

フォリオ版ボードレール書簡集の編者ジェローム・テロは、ボードレールの生涯の全体を「自己＝破壊の連続と完成」とみなし、その「序文」のなかでこういつている。

ロイズム」をロップスのなかに見いだす。この版画家の挑発的な精神はマネにとってモデルとなるはずである。こうしてロップスとマネの関連づけがなされることになる。またさらにドラゲに拠れば、「（みずからの）芸術の老衰」については、みずからの明晰さにかんする高度な意識としてボードレール自身がその権利を要求しているのである。

このとき、彼の最後の年月を、この不幸、この自己＝破壊の連続と完成とみなす以外にどのような見方ができるだろうか？書簡は以後、たしかにつねにみごとであった知性の衰え、詩人の精神的な下降、あるいは、こういべきだろうか、その精神的無化 *la kénose spirituelle* を反映する。彼はこうした冒険のなかにいる近代世界で最初の人間であった³。

だが晩年のボードレールについて、テロのように、いささか性急に、「知性の衰え」、「精神的な下降、無化」とだけ結論づける前に（これらの言葉が幾分かはその真実をいいあらわしているにしても）、みずからの「芸術の老衰」を生きた詩人のありようをもうすこし丹念に追ってみる必要がある。

『哀れなベルギー！』

とはいえ、彼がベルギー滞在中もっとも心血を注いだ『哀れなベルギー！』は、読む者を居心地の悪い気分させることはたしかである。いささか皮肉な言い方になってしまうが、「芸術の老衰」というのであれば、ある意味で、これほどそう呼ばれるのにふさわしいものはないかもしれない。この未完の書物は、いかに鋭い文明批判、辛辣な戯画がそこに含まれていようと、一面的な憎悪や偏見にゆがんだ視点から発想され、結局覚え書の集積の段階で作者の死によって中断されたという意味で—— かるうじて「梗概」の作成によってある程度かたちを与えられはしたものの——、「失敗の失敗」（ピショワ）にほかならないのだから。

しかしたぶんことはそう単純ではない。アンドレ・ギュイヨーは、彼が編纂したフォリオ版『火箭、赤裸の心、衣を剥がれたベルギー』の「序文」のなかで、ベルギーにたいするボードレールの批判の多くが「残酷なまでに真実をついている」というエミール・ヴェラーレンの言葉を踏まえて、ボードレールのこの（未完の）書物は、ふたつの流れの出発点をなすといっている。まずひとつはある共同体にたいするパンフレ（プロワ、セリーヌなど）の「父」として。もうひとつはたとえばジャリのような「現代的なグロテスクやビュルレスク」に通じる滑稽において。じっさいボードレールは手紙のなかで、この本の「道化していると同時に真面目な」性格を再三にわたって強調している⁴。ところでギュイヨーによれば、「真面目な道化ぶり」はまず作

³ Jérôme Thélot, « Préface » in Baudelaire, *Correspondance*, « folio classique », 2000, p. 15.

⁴ たとえば 1864 年 10 月 3 日付けのアンセル宛の手紙などを参照。「初めて私は、絶対に諧謔的で、道化していると同時に真面目な一冊の本、あらゆることについて語ら

者のボードレール自身のものだ。彼は「狩人のように好機をうかがい、発言やイントネーションや歪められた表現をとらえ、そしてたたみこんだ紙切れやホテルのレターペーパーにそれらを書きつける。ボードレールは土地の人間が仲間内で見せる醜い表情を追い、身ぶり、声、身体のなかに魂をとらえるのだ⁵」。こうしてボードレールは、「遊歩はブリュッセルでは不可能だ」と書きつけるいっぽうで、ベルギー人の醜悪さ、滑稽さ、愚劣さの実例を求めて、街路をさまよい歩くことをやめない。そんな彼の目に、たとえば、「気違いじみて、重苦しい」ベルギー人の歩きぶりは次のように映る。

ベルギー人たちは後ろを振り返りながら歩く。まるで愚かな好奇心が彼らの頭を後ろに引っばっているようで、そうするあいだにも、自動的な運動が彼らを前に押しやるのだ。——ベルギー人は顔を後ろに向けて、三、四十歩は歩くことができるけれど、誰かあるいは何かにぶつかるたびに間違いなくやってくる。わたしは、歩いてくるベルギー人を避けるために、何度となく回り道をした。

人ごみのなかで、ベルギー人は目の前を歩く人間を、その両の拳で力いっぱい押す。唯一の対策は、だしぬけに振り向いて、不注意をよそおい、腹に猛烈な肘鉄を食らわすことである⁶。

たしかにこういう記述には、たくまざる（黒い）ユーモアが感じられるし、このような観察に大真面目に没頭する当の本人の姿にも、いささか寒々しいとはいえ、そこはかとない滑稽味は欠けていない。それとともに注意しなければならないのは、こういう偶然めぐり合わせのなかに進んで身を投じるボードレールの、いわば立ち位置の低さだ。じじつ、たとえそれがどれほどネガティブな関心に端を発するものであっても、ボードレールがこれほどすすんで（現実的なもの）に接近を試みたことはなく、これほど熱心にそのさまざまな様相を追いか求めたこともないのではないか。あまり注意されないことだが、これは『哀れなベルギー！』のボードレールを考えるうえで忘れてはならない重要な側面である。

このような詩人の身ぶりは、唐突かもしれないけれど、彼が若いころに記した「屑屋」のそれを思い起こさせる。

なければならぬ本というものを、書くことを強いられました。」（VI, 528）

⁵ André Guyaux, « Préface » in Charles Baudelaire, *Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée*, « Folio », 1986, p. 43.

⁶ Charles Baudelaire, *La Belgique déshabillée*, *op. cit.* p. 156.

周知のようにボードレールは、「大都市の排泄物を糞^{かて}として生きるあれら摩訶不思議な存在^{ひとびと}」に特別の関心を寄せた。そうした特別の関心は、得物を求めて「首を振ったり、敷石につまずいたりしながら」街路を行く彼らの身ぶりが、「さまよい歩き脚韻を探しもとめて彼らの日々のことごとくを過ごす若い詩人たち」のそれに通じていることによっている（V, 10）。「屑屋にせよ詩人にせよ —— 両者とも屑物にかかわる」、「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」で屑屋にかんするこの件に言及しながらベンヤミンはこのようにいっているが、詩人が屑屋にたいしてもつこうした親近性は、『哀れなベルギー！』の著者にとっても同様のはずだ。というかもっと歴然としているとさえいえるかもしれない。なぜなら、彼はたしかに「韻の獲物」というよりは、文字通り自分にとっての屑、ごみのような現実の断片を、憑かれたような熱意で拾い集めるのだから。まさに屑屋がそうであるように、彼自身も、好むと好まざるとにかかわりなく、都市（ブリュッセル）の現実と肌を接して生きることを強いられている。

「健気な犬たち」

だが散文詩「健気な犬たち」のような作品は、そのようないわば強いられた〈現実的なもの〉との接触がなければ生まれてこなかっただろう。うえに挙げたマネへの手紙の約一ヵ月後、『ベルギー独立』紙に発表されたこの作品は、知られているように、ブリュッセルのヴィラ＝エルモザ街にあったイギリスふう居酒屋「ホートンズ・プリンス・オブ・ウェールズ」での、画家ジョゼフ・ステヴァンスとのちいさなエピソードから生まれた。そこで画家が身にまとっていた「豊かでしかも褪せた色合いの、立派なチョッキ」、さらには画家自身の絵《大道芸人の住まいのなか》が作品の重要なモチーフをなすが、同時にこの詩は次のような『哀れなベルギー！』のなかの記述とたがいに響きあう。

犬たちだけが生きいきしている。彼らはベルギーの黒人^{ネグロ}だ。

力に溢れたあれらの犬たち、彼らの熱意、彼らの誇りにについての美しい一章。彼らは馬たちに恥ずかしい思いをさせようとしているかのようだ⁷。

⁷ Ibid. p. 294, p. 187.

さきに『哀れなベルギー！』に特徴的に見られる詩人の「立ち位置の低さ」について言及した。「健気な犬たち」はまさにそうした点において『哀れなベルギー』に通底する。なるほどそれは散文詩全体にいえることではあるが、詩人はここではそれを「アカデミックな美神」への侮蔑、「親しみやすい、市井の、生きた美神」への熱っぽい呼びかけとして、不器用なまでに率直に表現している。彼がこれらの美神たちの力を借りて歌おうとするのは、「健気な犬たち、可哀想な犬たち、泥まみれの犬たち」であり、彼らは社会から締め出された存在である貧者や詩人のよき同胞である。『哀れなベルギー！』と立ち位置は同じでも、まなざしの振り向けかたが異なっている。（疎外された者同士の）友愛、連帯、同情、それらは、『哀れなベルギー！』からは徹底的に排除されたものだ。その意味で、埒もない空想だが、「健気な犬たち」は、『哀れなベルギー！』がそうありえたかもしれないひとつの姿、ありうべきひとつの方向性を示しているともいえる⁸。

そしてボードレール自身の「立ち位置の低さ」に、ジャンルとしての散文詩の「低い位置」が対応する。この詩が掲載されたのは『ベルギー独立』紙の第三面、「雑録」の欄だった⁹。詩のなかにはエッセイスト・ネストール・ロックブランの名が引かれ、ボードレールが「不朽の学芸欄連載記事」と呼ぶ彼のテキストをあからさまに下敷きにした記述も挿入されている。ベルギーを「模造^{ゴイトルファッゾン}の国」と断罪するボードレールだが、「健気な犬たち」はいわばフュートンの模造である。ただ、これが彼の意図的な戦略であることはあきらかで、ごくふつうのフュトンを装いつつ「妊娠中の女性読者を流産させてしまうかもしれないおぞましいことや残酷なこと」をこっそりそこに忍びこませることは、ひそかな彼の狙いだった（1865年2月15日付け、ルイ・マルスラン宛の手紙）。このボードレールの言葉を字義通りにとる必要はもちろくない。重要なのは、見た目は軽いジャーナリズムにふさわしい人畜無害の様相をまといつつ、プッチストのように——アレゴリーについてベンヤミンが使った表現を借用すれば——〈詩的なもの〉という爆弾をそこに仕掛けることである¹⁰。ドルフ・ウラーの言葉を借りれば、「ボードレー

⁸ 『哀れなベルギー！』においても、馬の代わりに馬車を引く「力強い犬たち」についての「美しい一章」が計画されていた。Cf. *ibid.*, p. 187.

⁹ Cf. Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, édition critique par Robert Kopp, Corti, 1969, p. 359.

¹⁰ ボードレールの散文詩における「ジャーナリズム的なもの」と「詩的なもの」との関係については、次註に挙げたウラーの研究（ボードレールの散文詩を論じた章）のほか、Graham Robb, « Les Origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire », *Les Lettres romanes*, vol. XLIV, n.1-2, 1990, Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand, *Les*

ルにとって多くの公衆は「無知と物質への醗酐」によってきわだっていたが、そうした公衆に影響力を行使するためには、策略あるいは暴力的な手口を使わなくてはならない、そう彼は確信していた」のである¹¹。

「イエズス会様式」の教会

「健気な犬たち」は雑多なエクリチュールの寄せ集めだ。ロックプランの「引用」に加えて、ローレンス・スターン『トリストラム・シャンディ』への言及、『大道芸人の住まいのなか』にもとづく描写的記述、さらにはヴィラ＝エルモアザ街のイギリスふう居酒屋でのエピソードなど、およそ「芸術作品」としての統一を欠いているようにみえる。いたるところに破れ目があるが、その破れ目をとおして「現実あるいは^{グー}生との相互浸透関係」（阿部良雄）がかたちづくられる。これが「健気な犬たち」の散文（詩）的エクリチュールの特質で、それは、ボードレールがベルギーでほとんど唯一積極的な評価をあたえた、バロック教会の閉じられた世界ときわだった対照をなしているように感じられる。

ベルギーのバロック教会は、この時期のボードレールのおおいなる発見である。「17 世紀様式への賞賛。これは真価の認められていない様式であり、ベルギーにはそのすばらしい見本がいくつか存在している¹²。」「バロック」が美術史の様式概念として定着するにはほど遠かった 19 世紀中葉、このように記す彼の美学的洞察は、たしかに時代に先んじてたいへん鋭いものだ¹³。ブリュッセルのベギーヌ修道女会教会からマリーヌ（メッヘレン）のサン＝ピエール教会へ、さらにはアントワープのイエズス会教会へ、この「様式のごった煮」の「魅惑的な悪趣味」は暗黒に沈む彼の心に一筋の淡い光を注ぎかけるだろう。「サント＝ギュデュル教会。壮麗なステンドグラス。強烈な美しい色彩、深みをもつ魂は、そのような色彩で、生のさまざまな事物のす

poètes de la modernité, Seuil, « Points », 2006, p. 93-103 など、さらには海老根龍介「『編集長精神』の時代と文学 —— ボードレールとジャーナリズム」、Steve Murphy, « Baudelaire et le temps du journal » などを参照（いずれも『フランス近代詩とジャーナリズム』、平成 17-18 年度科研費研究成果報告書、研究代表者、中地義和、2007 年 5 月、所収）。

¹¹ Dolf Oehler, *Le spleen contre l'oubli Juin 1848*, Payot, 1996, p. 325.

¹² Charles Baudelaire, *La Belgique déshabillée*, op. cit. p. 260 (p. 307).

¹³ ボードレールのベルギーのバロック教会の評価については、もっとも網羅的な次の研究を参照されたい。Wolfgang Drost, « Baudelaire et le baroque belge », *Revue d'Esthétique*, juillet-octobre, 1959.

べてを覆うのである¹⁴。」サント＝ギュデュル教会はブリュッセルのカテドラルだが、そのステンドグラスの「強烈な美しい色彩」について記されたこのような言述には、彼が詩や絵画や音楽のなかに求めつづけた「超自然主義」のはるかな残映が認められる。それほどボードレールのバロック教会への傾倒は、彼の美学の深みに根ざしていたということだ。

そしていうまでもなく、彼が「イエズス会士たちの傑作中の傑作」と呼ぶナミュールのサン＝ルー教会との、文字通り運命的な出会いがある。

サン＝ルー教会。陰鬱で粹な驚嘆すべきもの。サン＝ルー教会は、わたしがいままでに見たどのイエズス会教会とも違っている。[...]ブリュッセルのベギーン修道女会教会は、聖体を拝領する少女だ。サン＝ルー教会は、恐ろしくて甘美な棺台だ¹⁵。

この教会は何度見てもけっして見飽きることがないだろう。ボードレールはある手紙のなかでそう記し（1866年1月30日付け、アンセル宛書簡）、それほど深い愛着を覚えたその教会の入口の階段で発作を起こして倒れ、そしてそれが彼の長い最期の始まりになったのだった。

山口威は、ボードレールとベルギー美術についての綿密な考証のなかで、詩人が「棺台の内面」と呼ぶサン＝ルー教会の内部は、「まさしく自分自身の亡骸の入った棺を安置する特別の場所として、ボードレールによって夢見られたものではなかったろうか」と問うている¹⁶。じじつうえに触れた悲劇的なできごととは偶然といい捨てるにはあまりにもあざやかに暗示的で、そのような視点を正当化する、いわば事実に根拠を提供するようにもみえる。しかしこれにはもうすこし別の見方もできる。

「ボードレール、反ルーベンス」のイヴ・ボンヌフオワは、ベルギーのバロック教会は「エクリチュールの形象そのものとしてみずからをあきらかにする」と述べている。エクリチュールの手立て、力、要求、豪奢がそこにはあるのだと彼はいう。「ベルギーの教会は作品を意味する、それもボードレールが望むような、明晰な作品を¹⁷。」

¹⁴ Charles Baudelaire, *La Belgique déshabillée*, op. cit., p. 271, p. 263.

¹⁵ *Ibid.*, p. 310, p. 273.

¹⁶ 山口威「ルーベンス、ヴィールツ、そしてバロックへ——ボードレールとベルギーの美術——」、『仏文研究』XXXVI、京都大学フランス語学フランス文学研究会、2005年、p. 62。

¹⁷ Yves Bonnefoy, « Baudelaire contre Rubens », *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 56.

なるほどボンヌフォワはこの空間が両義的であって、いっぽうでそれは強力な作品そのものでありながら、同時にそこにはただの夢があるだけだと認めざるをえない、そんな「統一の矛盾した表現」にほかならないのだと留保をつける。しかし最終的にこの留保は、彼のいう「新しい明証性」（たぶんカトリシズムが保証するそれにとって代わる？）のなかに解消されるだろう。わたしはずっとボードレールに耳を傾けてきた。わたしは、まさにその明敏さゆえに生じたさまざまな矛盾のなか、彼に従ってきた。けれどもいまやわたしは、いわば真の信頼といったものを、逆に彼に突きつけずにはいられない。この真の信頼は、じつは彼がその原因でさえるのだ。このように記すボンヌフォワは、続けて、『悪の華』の空間そのものがナミュールのサン＝ルー教会になるのであり、それは処罰と冷たさの場ではあるけれど、まさにそんないま、たとえば注意深く見守るあるひとつの現存といったような、なにかしら暖みを感じさせるものが、ばらばらになったあの傲慢さからふたたび立ちのぼってくる、空虚はひとつの充実に、ひとつの喜びになり、われわれはこの徴のもとで自分をふたたび取り戻す、と断言する¹⁸。

この詩人の言葉は力強く、感動的だ。これによってボードレールの救いのない苦悩が突然重荷を解かれて、そのまま生を照らす清澄な光となるかのようだ。けれどもこのような確信を詩人と共有するためには、うえに記したような一種の突然の回心を、われわれもまたわがものにしなければならない。もしそうできないとしたら、どうすればいいのか？

サン＝ルー教会の敷居のうでで倒れたボードレールとともに、ふたたびブリュッセルへ、すなわち〈現実的なもの〉のほうへと戻っていくしかない。彼にとって居場所はそこにしかないのであり、事態はなにひとつ変わっていない。

ロップスとともに

しかしボードレールがサン＝ルー教会で倒れたとき、プーレ＝マラシとともにフェリシアン・ロップスという同伴者がそこにいた。あらためてそのことを思いだしておこう。

[…] あの幸せなころ、われわれ、ボードレール、アルペール・グラティニエ、マラシ、アスリノー、アルチュール・ステヴァンスそしてわたしは、知

¹⁸ Cf. *ibid.*, p. 70, p. 67.

られうるすべてのこと、さらに他のいくつかのことについて談論風発しながら、毎夜、モンターニュ・ド・ラ・クールからモンターニュ・デ・ゼルブ・ポタジェールのあたりを歩きまわったものだ。なんとという輝かしき、よき思い出、そしてなんとすばらしい講演を、ある朝、午前三時ごろ、ボードレールはわれわれにしてくれたことか。それはわれわれみんなに、「うわべの印象にもかかわらず、やはりゴデルロス・ド・ラクロはジュール・クラルティエ氏よりも優れている」ことを証明するためだった。ああ！すばらしい夜更かしよ！そして死がこれらすべての知性の人々を消し去ってしまった¹⁹！

どこかネルヴァルの回想を思わせるようなノスタルジックな感動をたたえて、後年このようにボードレールの思い出を記すロップスは、たしかに本人がいうように、ベルギーにおけるボードレールの、「友達とはいえないけれど、もっとも忠実で、もっともうやうやしい同伴者だった²⁰」。

ボードレールと出会ったころのロップスは、みずからがその中心的な創作者であった週刊新聞『アイレンスピーヘル』に拠る風刺画家としての旺盛な活動に終止符を打ち、挿絵画家としてその技術の確かさとたぐいまれな芸術的センスが注目されつつあった²¹。それでマラシの目にも止まり²²、彼を介してボードレールとの接触も生まれたわけである。とはいえたかが風刺画家、たかが挿絵画家にすぎない。けれどもそんなロップスを、ボードレールが「ベルギーでわたしが出会った唯一の真の芸術家」と呼ぶのは、逆説でもない。彼はこの「唯一の真の芸術家」という言い方について、「芸術家」という語をわたしが解する、おそらくわたし一人だけが解する、その意味での「芸術家」と説明する。ここでロップスにかんじていわれている「芸術家」

¹⁹ Félicien Rops, *Lettre à un inconnu*, novembre 1893, citée dans *Mercure de France*, 15-VI-1938, p. 740.

²⁰ F. Rops, *Lettre à un inconnu*, 1892, citée dans Jean-Pierre Bahut du Marès, *Félicien Rops*, 1971, p. 127-128.

²¹ ロップスの「発見者」は、ボードレールの知り合いでもあったボエームの作家アルフレッド・デルヴォーであるとされる。彼がレオン・フークスという偽名で、ロップスを「ベルギーのガヴァルニ」として紹介したのである。Cf. René Fayt, *Un aimable faubourien, Alfred Delvau (1825-1867)*, « The Romantic Agony » et Emile Van Balberghe Libraire, 1999, p. 59-60. 風刺画家としてのロップスについては拙論「風刺画家フェリシアン・ロップス」(『TEXT (&) IMAGE 2010-2011』学習院大学大学院人文科学研究所共同研究プロジェクト、2011年6月刊行予定、所収)参照。

²² 「わたしはここブリュッセルで、パリ中探し求めている白ツグミ〔中略〕を見つけだした。私のツグミの名は、フェリシアン・ロップスという。もっとも彼はかなり知られている…」(オーギュスト・プーレ＝マラシ、シャルル・アスリノー宛書簡、1863年10月26日)。Cf. René Fayt, *Auguste Poulet-Malassis à Bruxelles (septembre 1863 – mai 1871)*, Les Libraires Momentanément Réunis, p. 38.

は、「現代生活の画家」でボードレールがギースのことを、ふつうの意味での「芸術家」という狭い範疇におさまらず、世界に向かってもっと開かれた魂をもった「世界人」と呼ぶべきだと主張するときの、その「世界人」につながるものであろう（IV, 143-144）。そんな観点からすれば、ロップスがハイ・アートの専断的な制作者（ボードレールが軽蔑的にいう「専門家」としての芸術家）でないことなど、たいした問題ではないということだ。

ボードレールとロップスの関係について見るためには、1866年2月21日付けの、前者から後者に宛てた手紙が重要である。この手紙で詩人は『悪の華』の新しいエディションのための口絵とポスターを芸術家に依頼し、次のように述べている。

飄逸でしかも深い芸術に、軽佻浮薄の仮面をかぶった真剣さというものに、わたしがどんな重要さを認めているか、ご存じですね。もしかつてこの野心的な計画を実行するべき運命を荷った人があるとすれば、それはあなたです（VI, 569）。

「飄逸でしかも深い芸術」、「軽佻浮薄の仮面をかぶった真剣さ」、これらのボードレールの言葉ほど、この後のロップスの仕事のありようをみごとにいいあてた批評はたぶんほかにはあるまい。じっさいロップスは、このようなボードレールの志向を共有するかぎりにおいて——それは散文詩の制作にもっとも端的に現実化されているだろう——、言葉のもっとも深い意味で、マネと並んですぐれてボードレール的な芸術家にほかならなかった²³。

そしてそのロップスは、ボードレールとの出会いとともに彼の〈パリ〉を発見する。マラシに宛てて「ボードレールは、思うに、わたしがもっとも熱烈に知りあいになりたいと願っている人です」と記すその同じ手紙のなかで、彼は同時にパリ滞在によって刻みこまれた強烈な印象を語らずにはいられない。

そしてわたしはパリから戻ってきました！ポケットをパリ女でいっぱいにして、気の触れた、陰鬱な、奇妙な、骸骨みたいな、そんな女たちで……。希望のすべてを置き去った娘たちがいる、疲れきって、うんざりした娘たちがいる、生が彼女たちから荒々しい感動を押し流してしまったのだ。そうしたすべてが、額のうえ、皺のよった唇のうえにその痕跡を、それも不吉な汚れのように残している。そしてそうしたすべてに熱い光を投げかける華麗な

²³ このテーマについては、拙論 «Félicien Rops artiste baudelairien», *L'Année Baudelaire*, 13/14 参照。

化粧、画家や詩人にとってじつに美しい制作の素材です。でも道具を使いこなすべを知っていなければならない——ボードレールのように——もちろん彼は、ちゃんとわかっていた²⁴。

このように熱っぽく語られるパリは、まさしくボードレールのパリ、ギースのパリだ²⁵。ロップスはこれを皮切りに、倦むことなくパリへの熱い思いを語り続けるだろう。そしてこのようなパリとの最初の接触を契機として、《パリジヌ》、《いさかい》、《アブサントを飲む女》といった、文字通りロップスのパリを色濃く滲ませる一連の作品が次々に生みだされていく。もうひとりの「現代生活の画家」がこうして誕生するのである

²⁴ F. Rops, *Mémoires pour nuire à l'histoire artistique de mon temps*, choix de textes, lecture d'Hélène Vedrine, Labor, 1998, p. 25 (lettre à Poulet-Malassis, 1864).

²⁵ そしてゴンクール兄弟のパリでもあるだろう。すでに 1866 年 12 月 5 日、彼らのもとを訪ねて来たロップスとの談話が記されているし、のちにエドモン・ド・ゴンクールは、彼の娼婦小説『エリザ』を準備しながらこう書きつける、「私の娼婦小説のなかに、ギースとロップスのクレヨンが表現した不吉な偉大さを描きだすこと」（1871 年 11 月 25 日）。Cf. Pierre Gilissen, « Félicien Rops et les Goncourt ou les occasions perdues », *Cahiers Edmond et Jules Goncourt*, n.4, 1997.