

ボードレール『1859年のサロン』における宗教画論

ルグロ ゴーティエをめぐる

富成 信

はじめに

ボードレールが、「異教派」、『1846年のサロン』、「哲学的芸術」などの評論において展開している芸術と宗教の関係についての考察は、これまであまり研究対象にされてこなかった。この考察を研究する試みの一部として、『1859年のサロン』でアルフォンス・ルグロとアマン・ゴーティエの宗教画を論じた箇所注目し、詩人の言説が同時代に持った批評性を明らかにしたい。まず、1859年のサロンの状況を明らかにしたうえで、当時の宗教画をめぐる言説を概観し、最後にボードレールの議論を検討する。

1 1859年のサロンにおける折衷主義的状况

第二帝政期のサロンでは美術行政が大きな力を持っていた¹。七月王政下のサロンで美術アカデミーがサロンの審査に君臨したのに対し、第二帝政下のサロンでは美術行政に任命された者たちが審査員の半数を占め、審査員長も行政側のニューヴェルケルク伯爵が務めた。行政がアカデミーと協調しつつサロンに介入した背景は第二帝政特有のものだった。クーデタで権力を掌握した皇帝にとって幅広い層の民衆の支持を得ることは不可欠であり、視覚芸術はそのための有効な手段だった²。また、1848年の革命と第二共和制の記憶を四散させることも、介入の理由の一つだったと思われる³。その一方、美術行政は特定の美学を絶対視していなかった⁴。1855年の万国博覧会では、ドミニク・アングル、ウージェーヌ・ドラクロワ、アレクサンドル・ドゥカン、オラース・ヴェルネといった作風の異なる巨匠たちがそれぞれ一室を与えられて回顧展を開き、過去30年あまりのフランス

美術の成果がひとまとめに顕彰された。こうして、新古典主義、ロマン主義が共にお墨付きを得る一方、社会主義の絵画表現としばしば見なされたリアリズムは表向き排除の対象となった⁵。だが、リアリズムの技法的側面はむしろ体制の好むところであつたようだ。1853年のサロンの表彰式において、国務大臣アシル・フールドは「今年の出品作が、芸術の技術面で、すなわち物質的な模倣において、著しい進歩を示している」と指摘した上で次のように述べている。

このような成果に同意しながらも、また、注目すべき作品の数々の真価を認めながらも、我が国の若い芸術家諸君が現実の研究に持ち込むのと同じ熱情をもって理想美を追求するのを目にすることがないのは遺憾に思えるのです。自然の景観が我々の目に供する諸々の光景や形態の知的な研究に、美の永遠の原型の観照を一致させながら、彼らが昔の巨匠たちに倣って理想と現実を和解させようと努めることを望みます⁶。

フールドは「現実の研究」を全否定するのではなく、理想美と現実の「和解」を求める。生活の醜悪な側面を見逃さないクールベやミレーの作品は醜悪さを放置している体制への批判の端緒となり得るために行政から疎まれ、逆に、新古典主義の中心概念である理想美を追求する限りにおいて精緻な現実描写を試みることは美化された現実を宣伝できるだけに奨励の対象たり得たのだ。そして、その担い手として、確固とした地位を得た巨匠ではなく、「若い芸術家諸君」が期待されているのである。現に1852年のサロンの規則改正では、出品数の制限などの規則強化と平行して、過去に入賞経験がなく、アカデミーの会員でもない画家に名誉メダルおよび賞金4000フランの授与が限定されていた⁷。

1855年の万国博覧会は、アカデミズムと和合する、政治色のない精緻な現実描写を得意とする若い画家たちの活躍の場でもあった。例えば、ジュール・ブルトンの《落ち穂拾いの女たち》は、農村に題材をとっているものの、ブルジョワを安心させる牧歌的なイメージを提供した。《アウグストゥスの世紀》を出品したジャン＝レオン・ジェロームは、民族誌学的ともいえる正確さで民衆を描き分けた⁸。きめ細やかなタッチで知られ、アカデミズムを代表する画家の一人となるウィリア

¹ 以下の第二帝政の美術行政の介入を重視する議論はアルバート・ボイムの次の論文に多くを負っている。第二帝政が公式の美学としてリアリズムを支援したという主張を批判されることの多い研究だが、美術行政の1850年代のサロンでの役割については基本的な視座を提示している。Albert Boime, *Art in an Age of Civil Struggle, 1848-1871*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2007, chapter 8 « The Second Empire's Official Realism », p. 577-631.

² Albert Boime, *op. cit.*, p. 584-591.

³ 第二共和制下の芸術については以下を参照。Chantal Georget, *1848. La République et l'art vivant*, Paris, Fayard-Réunion des musées nationaux, 1998.

⁴ ボイムは七月王政下の美術状況を折衷主義、第二帝政の公式美学をリアリズムと規定するが、少なくとも1855年までは折衷主義こそが行政の方針だったように思われる。以下を参照。Patricia Mainardi, *Art and politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987, p. 33-38 ; 66-72.

⁵ ただし、初期のクールベのリアリズムの政治的な賭金が特定のイデオロギーを形象化することにあつたのではなく、アカデミズムに反抗する術を民衆版画の「素朴さ」に求め、個性的な芸術表現を探求したことにあつた点については以下を参照。Meyer Schapiro, « Courbet and popular imaginary. An Essay on Realism and Naïveté », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, no 3/4, 1941, p. 164-191.

⁶ *Catalogue du Salon de 1855*, p. XLVI.

⁷ *Catalogue du Salon de 1852*, p. 15-16.

ム・ブグローも《殉教の勝利》を出品し、国家に購入されている。神話や歴史などの主題を得意とするブグローやジェロームが後年公式の場でのナポレオン三世の姿を描いた作品を残している事実は、これらの画家と体制との相性の良さを示している点で興味深い。現実をありのままに描くことはクールベやミレーにおいてはアカデミズムの伝統的技法に対する反抗や社会の矛盾の暴露を意味したが、ジェロームやブグローにおいては権力者の栄光を際立たせる演出の技法へと反転したのだと考えることもできる⁹。

他方、反アカデミズムの芸術運動としてのリアリズムも1850年代後半には変質していく。ジャンルの伝統を無視して田舎のプチブルジョワを歴史画の大画面に描いた《オルナンの埋葬》(1849-1850)、裸婦を美化せずに描いた《水浴びする女たち》(1853)、自らの芸術観を世に問うた1855年の個展と、1850年代前半クールベはスキャンダルを繰り返した。だが、逆説的にもそれによって名声は高まり、裕福な顧客を得た画家は、主題の点では政治性の薄い狩猟画や肖像画などを多く描くようになる。一方で、社会主義思想への接近は作品に必ずしも良い効果をもたらしたわけではないようだ。《オルナンの埋葬》を熱烈に擁護したジャンフルーリは《講話からの帰り道》(1863)における反教会思想の安易な適用を批判するに至る¹⁰。また、ミレーの場合、作品の主題となった農民が都市ブルジョワジーの秩序を脅かす階級を構成していたからこそ、農作業を美化せずに描いた作品が社会批判として受け取られた¹¹。だが、第二帝政は1848年以後さらなる革命を怖れて保守化した農民から支持をとりつける。もはや農民が都市の脅威をなさない以上、彼らを描いた作品の政治的次元における侵犯性は薄まることになる¹²。他方、コロ、ルソー、ドービニーらの風景画家たちは七月王政下のサロンではしばしば拒絶の対象となったが、第二共和制下では美術長官シャルル・ブランの尽力で庇護された¹³。彼らは、第二帝政下のサロンでは順調に出品を重ねることができた。

こうした芸術家をめぐる政治状況の変化と環境の好転によって、反アカデミズムの芸術運動としてのリアリズムは1850年代後半、ラディカルな性格を減ずるようになる。様式としての精緻な現実描写をアカデミズムに吸収する美学的な動きは功を奏し、新古典主義、ロマン主義、そしてリアリズムまでもが深刻な対立をはらむことなく共存する折衷主義に特徴づけられた状況が醸成された¹⁴。1859年のサロンはその証左となった。

展示された3045点にのぼるタブローの内訳を見ると、ドラクロワを別として巨匠の出品は少なかった。ヴェルネや、イタリア遠征に従軍しているエルネスト・メソニエの作品は見られなかった。リアリズムの画家についても前年ドイツの有力者に招かれていたクールベは出品しなかった。一方、精緻な写実とアカデミズムを結びつける芸術家たちの活躍が目立った。ジェロームは《カエサル之死》、《カンダウレス王》などを出品し、日用品に至る細部まで復元し、古代史の一場面を劇的に演出した。考古学的な知識を余りに重視した技法は批評家たち

の非難を浴びたが、観客の注意を引き、画家はアカデミーに立候補する¹⁵。ブルトンの出品した《十字架像の樹立》は、儀式に参列する地方の群衆を横から見た構図が《オルナンの埋葬》を想起させるが、黒々とした等身大の人物像を塗り込めたクールベの作品とは違って穏当な色調の小振りな絵に仕上がっている。実際、この作品は、クールベとの差異が強調され、新古典主義を奉じるアンリ・ドラボルドをはじめとする批評家たちの讃美を勝ち得た¹⁶。

このように、1859年のサロンでは前衛運動としてのリアリズムの失速を良いことに、アカデミズムの伝統に吸収しうる穏健な作風が行政の保護のもと成功を享受した。実際、多くの批評家たちが出品作の膨大さに反比例した質の低さを嘆いた¹⁷。特に、「凡庸さがかつてなく支配し、絶対的に勝ち誇り、邪魔だてしていること」¹⁸を指摘したボードレールは状況の深刻さを痛感していただけでなく、その背景に画家たちを誘導する外的な要因があることを見抜いていた。美術行政を名指しで非難しているわけではないものの、以下の批判は長年続く行政の介入をも対象としていえると考えられる。

破廉恥な依怙最良は時折それに匹敵する反動を呼ぶのです。芸術家は、今日、何年も前からずっと、取り柄が無いにもかかわらず、単なる甘やかされた子供です。魂もなく教養もない男たちにどれほどの名誉、どれほどの金が垂れ流されたことでしょうか¹⁹！

こうした現状批判を踏まえて議論が進む以上、『1859年のサロン』の批評的射程を捉えるためには、状況に対する応答の試みとして読む必要がある。この著作はしばしば反リアリズムの美学の書として読まれてきた²⁰。だがクールベ不在のサロンで主に風景画と写真を対象にリアリズム批判がなされていることを忘れるべきではない。ジェロー

⁸ Jean-Léon Gérôme(1824-1904). *L'Histoire en spectacle*, catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay du 19 octobre 2010 au 23 janvier 2011, Paris, Skira-Flammarion, 2010, p. 72.

⁹ ボイムは、細部が追真的な一方、人物の配置などに演出が施されたこうした技法をジェロームの《フォンテーヌブロー宮殿におけるシャムの外交団の謁見》(1864)とブグローの《タラスコンの水害被災者を見舞う皇帝(1856年6月)》(1857)について分析している(Albert Boime, *op. cit.*, p. 606-607; p. 617-618)。

¹⁰ Jules Troubat, *Une amitié à la d'Arthez*, Paris, Lucien Duc, 1900, p. 177.

¹¹ Robert L. Herbert, « City vs Country : The Rural Image in French Painting from Millet to Gauguin », *Artforum*, no 8, février 1970, p. 44-50.

¹² Meyer Schapiro, *art. cit.*, p. 185-186.

¹³ Chantal Georgel, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴ Patricia Mainardi, *op. cit.*, p. 114-120. 1855年以降、美術教育の改革をめぐってアカデミーと行政の対立が決定的になる1863年までは、行政の不決断にも助けられて、こうした状況が続いたように思われる。以下を参照。Alain Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle. La Réforme de l'Ecole des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006; 三浦篤「19世紀フランスの美術アカデミーと美術行政—1863年の美術制度改革を中心に」『西洋美術研究』第2号、1999年、110-129ページ。

¹⁵ Gerald M. Ackerman, *La Vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, trad. Jérôme Coignard et Yves Thoraval, Paris, ACR, 1992, p. 55.

¹⁶ Henri Delaborde, *Mélanges sur l'art contemporain*, Paris, Renouard, 1866, p. 132-133.

¹⁷ Maxime Du Camp, *Le Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859, p. 11; Henri Delaborde, *op. cit.*, p. 110; Henri Dumesnil, *Le Salon de 1859*, Renouard, Paris, 1859, p. 1-2.

¹⁸ Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 610. 以下、ボードレールの翻訳は阿部良雄訳(筑摩書房版個人訳全集)に基づいた拙訳による。

¹⁹ *Ibid.*, p. 611.

²⁰ 例えば、優れた『1859年のサロン』の批評版の編者ウォルフガング・ドロストはこの著作を「反リアリズムのマニフェスト」と呼ぶ(Wolfgang Drost, « Baudelaire critique de l'art contemporain », Baudelaire, *Salon de 1859*, éd. Wolfgang Drost et Ulrike Riechers, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 81)。

ム批判にも多くの紙数が割かれていることを考え合わせると、レアリスムを含む様々な流派が先鋭さを失ってアカデミズムと和合していく、折衷主義の瀟々とした状況が最大の批判対象だったのではないだろうか。そして、こうした状況批判はルグロ、ゴージェという二人の新人画家評価とも密接に関係する。

2

宗教画をめぐる言説

1859年のサロンにおける宗教画とそれに対する批評の反応はいかなるものだったのだろうか。まず前提となる状況を確認したい。

19世紀フランスでは、政治体制の交替とは無関係に維持された公的な宗教画注文と、絶対的な美学的原理の不在によって、多様な宗教画の制作が可能だった²¹。実際、アレクシ=フランソワ・リオは『原理、素材、形式におけるキリスト教詩について』(*De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*) (1836)を刊行し、シャルル・ド・モンタランペールは論文「フランスにおける宗教芸術の現状」(*De l'état actuel de l'art religieux en France*) (1837)を発表し、宗教画の美学を定式化しようと試みたが、芸術家たちに強い影響を与えるには至らなかった²²。ラファエロ以前のイタリア美術、とりわけ信仰と美の追求が結びついた修道士画家フラ・アンジェリコに宗教画の理想を見て、フランスの現状を墮落と見なす考え方が、聖職者に支持されたに留まった²³。

かくして、新古典主義、ロマン主義からレアリスムに至る多様な画家たちが宗教画を制作した。特に、新古典主義の画家は、線によって表現する画家の方が神秘的な観念を表現するのに相応しいという教会の先入観のために、注文を多数受けることができた²⁴。ヴィクトル・オルセル、アルフォンス・ペランといった画家は、ナザレ派との出会いを経て観念的な宗教画を制作する。アングルの弟子の中からもラファエロ以前の芸術への称賛を隠そうとしないアモリ・デュヴァルや、フラ・アンジェリコに比べられるほど高い評価を受けたイポリット・フランランらが現れた。一方、ロマン主義の画家たちは自由な感情表現を宗教画に持ち込んだ。ドラクロワやテオドール・シャセリオーはキリストの受難を人間的な苦痛として表現し、アリ・シェフェールは自らの政治思想を作品に盛り込むなどし、こうした伝統的なイコングラフイーからの逸脱は批判を招きもした。1840年代以降には、ポール・シュナヴァール、ルイ・ジャンモといった、ボードレールによってリヨン派とあ

だ名された画家たちがカトリックの正統な教義から離れた個人的な宗教観を寓意的な絵画で表現する一方、超自然的なものの表象を拒んだレアリスムの画家のうちからもミレーのように宗教性を暗示する作品を描く画家が現われた。このように、19世紀フランスにおける宗教画とは、流派の違いを超えて制作され、伝統的な表現や教会の思惑をはみ出して発展し、遂にはその定義自体が困難になるような広がりを持ったジャンルだった²⁵。

1859年のサロンにおいても、新古典主義の画家ではロマン・カーズ、アンリ・レーマンといったアングルの弟子たちや、写実的な様式を取り入れたレオン・ベヌーヴィルらが出品する一方、ドラクロワは《キリストの埋葬》、《ゴルゴタへの登行》、《聖セバスティアヌス》の三枚の宗教画を展示した。厳密な意味では宗教画に分類されるわけではないミレーの《雌牛に草を食ませる女性》に聖書的な世界を見出す批評家もあった²⁶。

しかし、数の上でも、多様性の上でも貧弱ではなかった宗教画の展示室を訪れる公衆は少なく、称賛する批評家も稀だった。この時代、ほとんど全ての批評家がジャンルとしての宗教画の現状について否定的判断を下し、「宗教画のデカダンス」という考えはクリシェと化していた。マチュラン・ド・レスキュールにとって、「宗教画は完全なデカダンス期にある」²⁷。「嘆かわしいデカダンスが顕著となっているのはとりわけ宗教画のタブローにおいてである」²⁸とアルフレッド・ネトウマンも証言する。ゴンクール兄弟は既に1855年に「宗教画はもはや存在しない」²⁹と述べていた。

だが、デカダンスの要因については多少の議論があった。新古典主義の信奉者などの大部分の批評家たちは画家における信仰の不在に原因を求めた。ドラボルドにとっては、技術的に過不足のない画家が「真摯な信仰によって神と宗教の大義を弁護」³⁰しないことが問題だった。ネトウマンも「作者の信仰告白」の欠如を指摘した上で、デカダンスを「この世紀によって腐敗し、芸術が異教のものであり、合理主義的で、自然の崇拜に心奪われて、何も信じず、愛さず、希望しない」³¹社会全体の無信仰へ結びつける。彼らが現状を嘆くのは信仰がより充実していたと想定された過去との比較によってであり、神への信仰なしに優れた宗教画を描くことはできないという考えが前提とされていた。この考え方がリオやモンタランペールの美学に多くを負っているのは見やすい。信仰と芸術が一致したと考えられていた15世紀を黄金時代とする見方からすれば、19世紀の諸々の宗教画革新の試みは評価できるものではなかった。

他方、モデルニテの方向性に理解のある批評家たちも宗教画の衰退を論じている。ゴンクール兄弟は宗教画を「信仰の世界の形象化」とした上で、「どうして、我々の世紀そのものである科学の神格化から、昔の熱情と素朴さをもって宗教画が溢れ出たりするだろうか」³²と訝る。ジュール・カスタニャリは、「信仰が消えたら、宗教画は生き残ることが出来るだろうか？ 答えは否だ」とし、宗教画の死は嘆くべき

²¹ Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthena, 1987, p. 4-9 ; p. 78.

²² *Ibid.*, p. 43-50.

²³ *Ibid.*, p. 5.

²⁴ *Ibid.*, p. 195-196.

²⁵ *Ibid.*, p. 335-338.

²⁶ J.-H. Duvivier, *Salon de 1859. Indiscrétions*, Paris, Dentu, 1859, p. 11 ; Alexandre Dumas, *L'Art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie Nouvelle, 1859, p. 30.

²⁷ Adolphe Mathurin de Lescure, « Le Salon de 1859. Lettres à un ami », *Gazette de France*, 8 juin 1859, p. 1.

²⁸ Alfred Nettement, « Le Salon de 1859 », *Poètes et artistes contemporains*, Paris, Lecoffre, 1862, p. 344.

²⁹ Édmond et Jules de Goncourt, « La Peinture à l'Exposition universelle de 1855 », *Œuvres Complètes*, Genève-Paris, Slatkine, 1986 [1893], t. XIII, p. 172.

³⁰ Henri Delaborde, *op. cit.*, p. 114.

³¹ Alfred Nettement, *op. cit.*, p. 348-349.

³² Édmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, p. 172.

事柄ではないと論じる³³。だが、彼らも信仰を宗教画制作の必要条件とし、宗教画のデカダンスの要因を信仰の不在に求める点では、保守的な批評家と歩みを揃えていた。

少数の批評家だけが、画家の信仰が優れた宗教画の条件であるという行き渡った考えを批判した。エルネスト・シェノーは優れた宗教画家ラファエロは模範的な人生を送らなかったという歴史的事実を例にとって反論した³⁴。さらに、フォッシュも「昔の芸術家たちが我々以上の信仰を持っていなかったと証明するのは容易だ」と考え、宗教画は商業的価値が薄く、役所の注文で「生きるために美術館の傑作を模写することを強いられているあの賤民階級によって作られる」³⁵から低劣なのだと論じる。

信仰を宗教画の条件とした批評家たちが19世紀の宗教画の多様な展開を頭から否定したのに対し、宗教画衰退の原因を独自に分析した批評家たちの議論はある程度説得的であるように思われる。しかし、彼らは、なぜ宗教画の制作に信仰が必要ではないのかという点を美学的に十分に説明しておらず、宗教画の現状に対応した思考を展開してはいない。ボードレールはまさにそのような試みをしたのだった。

3

想像力の作業としての宗教画

宗教画を扱った『1859年のサロン』第五章「宗教、歴史、幻想」の冒頭、ボードレールも宗教画の質の低下を確認する点では他の批評家と変わらない。だが、その原因が信仰の不在にあるという考えに対しては、絵画の歴史は「優れた宗教的作品を生み出した不敬虔で無神論者の芸術家の例」³⁶を示しているとして否定する。その上で、新たな宗教画の美学を提示するために宗教の定義から論じ始める。

だから単にこう言いましょ、宗教とは人間精神の最も高尚なフィクションであって(私はわざと無神論者の美術学校教授ならばそう語るように語っているので、このことから私の信仰を認めないどのような結論も下されるべきではありません)、宗教は、その諸行為とその諸感情の表現に身を捧げる者たちに、この上なく力強い想像力とこの上なく緊張した努力を要求するのだ、と³⁷。

宗教をフィクションとするこの定義の射程はいかなるものなのか。慎重に美術学校教授の姿を借りて自分の信仰についての議論を封じ、フィクションの語を強調しているのだから、ここでのこの語の意味が「その存在あるいは価値が単に慣習的なものであり現実的な基盤を持たぬもの」³⁸ではないことは明らかだ。詩人は宗教が虚偽だと言いたいのではない。むしろ「人間精神の高尚なフィクション」と定義しているのだから、ここで参照している意味は、「寓話、快のための作り事、想像力によるアレゴリー」³⁹の方だろう。この語の語源であるラテン語の動詞 *ingere* に遡れば、「こねる、加工する」、「思い浮かべる、想

像する」などの意味がある⁴⁰。詩人はフィクションの語を用いることで、芸術作品としての宗教は人間によって想像され、形づくられたものであるという、宗教に対する人間の能動的な、創造的な側面を強調したのではないだろうか。その際、詩人はフィクションとしての宗教を表現するために必要なものとして想像力を見なす。というのも、想像力こそは芸術家の創造活動を支配する「諸能力の女王」⁴¹として構想されているからだ。

『1859年のサロン』第三章、第四章では、想像力とは、分析にして総合であり、神の天地創造を司る力にも比せられるような神秘的な能力であり、人間の全ての活動において中心的な役割を果たすものとされていた。さらに、この能力のおかげで、自然によって与えられる印象を組み合わせて、芸術家は自分の「夢」⁴²に忠実に創作することができる、と論じられる。重要なことは、自然を客観的に模写することを主張するリアリズムの理論家たちを批判する上で、こうしたミメーシス批判としての想像力の議論が展開されたことであり、それが宗教画を再定義する文脈にもあてはまるということだ⁴³。すなわち、イコノグラフィの伝統が宗教画の依拠すべき外的なコードを構成し、それに違反した作品が批判された時代にあつて、想像力を中心におく思考はコードからの逸脱を許容し、宗教画評価の新たな地平を開くものだったのである。

そして、想像力の役割を確信する詩人にとって信仰は必ずしも創造の障害をなさない。宗教画の質と画家の神への信仰の無関係を論じた後、詩人はより広い意味で定義された信仰を再導入する。

信仰を宗教的靈感の唯一の源泉と見なす理論の支持者たちに対して理に適ったやり方でもなし得る唯一の譲歩は、詩人も俳優も芸術家も、彼らが件の作品を制作するときは、必要に迫られて興奮している、自分が表象するものの現実性を信じている、ということです⁴⁴。

ここでは、宗教の定義において人間の能動性が強調されていたのと同様に信じる主体に力点が置かれ、信仰の対象は必ずしも神を意味しない。芸術家は「表象するものの現実性」を信じる必要があるのであつて、超自然的な事物を表象する場合のみ、それを信ずればよ

³³ Jules Castagnary, *Philosophie du Salon de 1857*, Paris, Poulet-Mallais et de Broise, 1858, p. 8.

³⁴ Ernest Chesneau, « Libre étude sur l'art contemporain. Salon de 1859 », *Revue des races latines*, 1859, t. XIV, p. 97.

³⁵ Faucheu, « Aperçu sur l'exposition des arts à Paris », *Revue universelle des Arts*, Paris-Bruxelles, avril-septembre 1859, p. 269.

³⁶ Baudelaire, *op. cit.*, p. 628.

³⁷ *Ibid.*, p. 628-629.

³⁸ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1872, t. VIII, p. 332.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Oscar Bloch et Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1996 [1932], p. 261 ; Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1996 [1934], p. 688.

⁴¹ Baudelaire, *op. cit.*, p. 619.

⁴² *Ibid.*, p. 626.

⁴³ ここではミメーシスは自然の模倣という狭義の意味で用いている。アリストテレスの『詩学』以来のミメーシス概念とボードレール美学の関連については以下を参照。Keiji Suzuki, « Mimésis et imagination chez Baudelaire », *La Licorne*, n° 83, 2008, p. 143-155.

⁴⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p. 629.



図版1
アルフォンス・ルグロ《お告げの祈り》1859年、油彩画、所在不明
Charles Baudelaire, *Art in Paris* 1845-1862, translated and edited by Jonathan Mayne, Oxford, Phaidon, 1981, p. 172.

ということになる。詩人や俳優が言及されていることから分かるように、この議論は宗教画というジャンルから芸術全般へと広がっている。このことは、創作活動という見地からは宗教画は特別な議論を必要とするものではないということの意味する。

こうして創造一般に関わる美学的議論に宗教画の議論を統合し、宗教画を特別扱いせず評価する視点、伝統の枠をはみ出した宗教画の多様な展開を過去を基準とせずに評価する視点をボードレールは獲得する。この思考は19世紀における宗教画の状況に対応した視点を提供していると言えよう。そして、ボードレールは、その具体例としてルグロとゴーティエという若手画家二人をドラクロワと並べて宗教画家として評価するという、同時代人には奇異に見えたであろう選択をしたのだ⁴⁵。

では、彼らの出品作はいかなるものだったのか。教会に集まった貧

⁴⁵ 1859年、ルグロ、ゴーティエを論じた数少ない批評家の中でも、彼らの作品を明確に宗教画として論じているのはボードレールただ一人である。宗教画の間(第四号室)に掛けられていても、多くの批評家にとってこの分類は自明のものではなかったのであり、この時代サロンでのジャンルの分類に関する混乱は少なくなかった(Harrison and Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle* [1965], trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2009, p. 93-94)。

⁴⁶ Henri Hylle, « Salon de 1859 », *Revue internationale mensuelle*, septembre 1859, t. I, p. 227.

⁴⁷ Zacharie Astruc, *Les 14 Stations du Salon — 1859 — suivies d'un récit douloureux*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 282.

⁴⁸ Jean Rousseau, « Salon de 1859 », *Le Figaro*, 31 mai 1859, p. 5.

⁴⁹ Paul Mantz, « Salon de 1859 », *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} juin 1859, t. II, p. 290.

⁵⁰ 当時の有力な批評家であったテオフィル・ゴーティエは、アマン・ゴーティエについて、「メランコリックで、厳格な、ほとんどジャンセニスム的な感情」を好意的に論じている(Theophile Gautier, *Exposition de 1859*, texte établi et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Hennings, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 143-145)。また、『1857年のサロン』でのゴーティエの議論をボードレールは実際に参照している可能性がある(『ボードレール全集 3』阿部良雄訳、筑摩書房、1985年、469ページ)。両者の議論の類似点と差異は極めて大きな問題であるため、稿を改めて論じたい。

⁵¹ Henri Dumesnil, *op. cit.*, p. 131.

⁵² Louis Jourdan, *Les Peintres français. Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, 1859, p. 148.

⁵³ Zacharie Astruc, *op. cit.*, p. 281-282.

⁵⁴ *Alphonse Legros 1837-1911*, catalogue de l'exposition présenté au Musée des beaux-arts de Dijon du 12 décembre 1987 au 15 février 1988, Dijon, Mairie de Dijon, 1988, p. 31-33 ; 41-54. *Amand Gautier (1825-1894)*, catalogue de l'exposition au Musée Courbet en 2004, Ornans, Institut Gustave Courbet, 2004, p. 19-48.



図版2
アマン・ゴーティエ《慈善修道女たち》1859年、油彩画、リール美術館
Charles Baudelaire, *Art in Paris* 1845-1862, translated and edited by Jonathan Mayne, Oxford, Phaidon, 1981, p. 173.

しい人々を描いたルグロの《お告げの祈り》[図版1]にしても、連れ立って歩く修道女を描いたゴーティエの《慈善修道女たち》[図版2]にしても、これらの作品について記述したごく少数の批評家たちがまず指摘しているのは、観察の確かさという点である。《お告げの祈り》に関して、アンリ・イルは「これら全てが良く観察されている」⁴⁶と評する。ザカリ・アストリュックは、笠がぞんざいに投げ出されている様子まで描いたルグロの「素朴な観察」を称賛し、ゴーティエの作品についても「観察の精神」を評価する⁴⁷。

だが、観察の確かさだけでは評価の対象にならないかのように、批評家たちは「素朴さ(naïveté)」や「真摯さ(sincérité)」を見出す。ジャン・ルソーにとって、《お告げの祈り》の魅力は、素朴さに、そして「完璧な真摯さ」⁴⁸に存した。ポール・マンツも「宗教的な素朴さ」⁴⁹を指摘せずにはいられなかった。また、ゴーティエの作品については、その「真実味(vérité)」を評価する者が多かった⁵⁰。アンリ・デュメニルは、「この絵には真実がある」⁵¹と評し、ルイ・ジュールダンは「このタブローの単純で真実な印象」⁵²を指摘し、アストリュックも「支配している感情は際立った真実味である」⁵³と述べる。

観察の確かさと画面を覆う感情を同時に形容し得る「真摯さ」、「素朴さ」、「真実味」などの語彙こそは、ジャンフルーリらが1850年代初頭クールベの作品を擁護する際に用いたものに他ならない。ルグロ、ゴーティエの作品に対する批評が図らずも示しているのは、彼らが反アカデミズムの芸術運動としてのリアリズムを受け継ぐ画家であり、アカデミズムと和合した精緻な写実に秀でた作風とは異質であるということだ。実際、ともに地方の貧しい家庭出身で、アカデミーの教育とは距離を置いて画家となった二人は、1850年代クールベ周辺のグループに出入りし、リアリズムへの指向を明確に持った若者だった⁵⁴。

しかし、『1859年のサロン』第三章、第四章でリアリズムを激しく批判した後、ボードレールはどうしてリアリズムの画家ルグロ、ゴーティエを宗教画家として評価できるのだろうか。

一見、詩人の視点もルグロ、ゴッティエを評価した他の批評家と変わらないように見える。詩人もルグロの作品の「後景が十分遠方に引いていない」技術的な拙さにむしろ「昔のタブローの熱烈な素朴さ」を見出す⁵⁵。ゴッティエに関してはまず《狂女たちの病院》(1857)について論述し、「顔も身振りも表情も作品中の全ては綿密に正確であり、自然の写生だ」という観察自体を長所とする考えに反駁し、「忠実かつ知的な観察に結びついたフランス風の劇的な感情」を強調する⁵⁶。ここまででは詩人は他の批評家と考えを同じくしている。

だが、ボードレールは「真実味」という語を用いない。詩人にとっては美と真の結びつきは決して自明なものではない⁵⁷。だからこそ、現実には忠実な観察はそれだけでは長所をなさないのである。その点で、「真実味」という語の両義性を利用した他の批評家たちとは対照的である。そもそも、宗教をフィクションとして定義することから宗教画論を始めている以上、作品を現実の忠実な模倣として評価することはできない。

しかしながら、ボードレールにとってリアリズムの手法そのものがア prioriに否定されるべきものではない。

ルグロ氏が力強い精神であることを証明するのは、彼の主題の粗野な装いが同じその主題の道徳的偉大さを少しも損なっておらず、それどころか卑俗さがここでは慈愛と優しさの中の味付けのようなものであるということです。[...]この敬虔な作品の制作は注目に値する手堅さを帯びていることを言い忘れました。少しくすんだ色と細部の綿密さが信心の変わることなく気取った性格と調和しています⁵⁸。

注目すべきは、「卑俗さ」や「細部の綿密さ」といった絵画の制作に関わる側面を、主題との関連においてのみ評価しているということだ。《慈善修道女たち》についても同様に、「ゴッティエ氏のタブローの中では、全てが、主要な思念の展開に寄与していることを観察し、「関連で、主題と同じように単純な筆触をもって描かれた」⁵⁹と評し、主題と制作の結びつきが強調される。

ルグロやゴッティエに好意的な他の批評家は主題と制作の関係を明確にすることなく、素朴さや真実味を観察という長所に加えるだけだった。観察を現実への忠実さゆえに評価する限り、リアリズムの信奉者であろうとなかろうと、彼らは無意識にミメシス的な基準を参照している。これに対して、現実の詳細な観察を真実味のある表現と見なすことと、そこに真実の感情を見出すことの双方を拒絶しながら、ボードレールは主題と制作の間の照応を重視する。制作のあり方は外的な現実の模倣としてではなく、主題との対応において決定されるべきなのだ。ボードレールはリアリズムに分類される絵画に反対しているのではなく、外部のモデルに忠実に依拠することで事足りるとする理論に反対しているのである。かくして、詩人はリアリズムの画家をも想像力豊かな画家として、絵画外の参照項に依拠せずに評価する視

点を築く。

だが、ボードレールにとって、ルグロ、ゴッティエの作品はいかなる点で宗教画なのだろうか。どこに、詩人はその宗教性を認めるのだろうか。

少なくともそれがどこでないかは明白である。ミレーの作品に宗教性を見る批評家もいたが、詩人は、画家が「哲学的でメランコリックでラファエロ的な思い上がり」⁶⁰を付け加えることを批判する。この批判は「出来合いの詩」⁶¹を付け加えるアリ・シェフェールの《聖アウグスティヌスと聖モニカ》(1846)を批判したのと同じ論理である。作品の宗教的な性格とは、作者によって付け加えられた観念において見出されるのではない。「色彩と形態によってのみ興味ある」ものである「絵画それ自体の結果」としての「詩」⁶²が観る者のうちで目覚めることにおいてである。次のゴッティエについての一節は作品の与える感覚こそが絵画鑑賞の基本であり、宗教性はそこに見出されることを明確に示す。

これらの長く白い壁も、これらの整然と並んだ木々も、貧しく見えるほど簡素なこのファサードも、真直ぐで、女らしい艶かしさのない姿勢も、兵士のように規律に服して神に捧げられた処女性の薔薇色がかった蒼白さが陰気に顔に輝くこれらの女性皆も、永遠の、不変の、その単調さにおいて快い義務の感覚を与えます⁶³。

ここでは観念の読解ではなく、色彩と形態から得られた感覚の記述がなされている。詩人にとってこの作品が宗教画であるのは、教義や宗教的な感情が加えられているからではなく、「永遠」や「不変」といった宗教的な感覚を与えるからなのだ。

こうした鑑賞は感受性に大きく依拠している以上、個人的な記憶が呼び覚まされる契機ともなる。ルグロの作品から、詩人は「カトリック教会の円天井に宿る冷たさの感覚」が「戻ってきて再び見出される」と述べ、帽子をいじる少年の姿からはスターンの小説の一節を連想するに至る⁶⁴。卑俗な光景が与える感覚から記憶を蘇らせ、連想を働かせるこうした批評家のエクリチュールは、もはや同時期に創作されていた『悪の華』の「パリ情景」詩群や散文詩におけるそれに類似したものとなっている⁶⁵。

おわりに

描かれる主題に対応した制作において想像力が働いていることを、

⁵⁵ Baudelaire, « Salon de 1859 » ; *Ceuvres complètes*, éd. cit. t. II, p. 630. ルグロの「素朴さ」については以下の研究も参照。安藤智子「アルフォンス・ルグロ作《エクス・ヴォト》における「素朴さ (naïveté)」の諸相」『美術史』第168号、2010年、477-492ページ。

⁵⁶ *Ibid.*, p. 631.

⁵⁷ Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe » ; *Ceuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 333-334.

⁵⁸ Baudelaire, « Salon de 1859 » ; *Ceuvres complètes*, éd. cit. t. II, p. 630.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 631.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 661-662.

⁶¹ Baudelaire, « Salon de 1846 » ; *Ceuvres complètes*, éd. cit. t. II, p. 474.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Baudelaire, « Salon de 1859 » ; *Ceuvres complètes*, éd. cit. t. II, p. 631.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 630.

⁶⁵ Alison Fairlie, « Aspects of expression in Baudelaire's art criticism », *French 19th Century Painting and Literature, with Special Reference to the Relevance of Literary Subject-Matter to French Painting*, Manchester, Manchester University Press, 1972, p. 55.

作品が与える感覚によって判断するボードレールは、リアリズムの画家を想像力の視点から評価し得ること、故に優れた宗教画がリアリズムの画家によっても描かれうることを示した。これは1850年代の停滞する美術状況において反アカデミズムの芸術家を励ます試みでもあり、多様化する宗教画の現状にも対応した議論である。一方で、個人の、恣意的でありうる感受性で宗教性を判断するため、宗教画というジャンルの必然性が自明でなくなる地点に近づいたとも言える。実際、詩作と通底する感覚的な美学が客観的、体系的な基準をなすことはなく、ルグロ、ゴージェエについての評価も反響を呼ばなかった。しかし、絵画の与える感覚からその精神的な次元を考察する視点は19世紀末以後の芸術の問題系に深く関わっている⁶⁶。ただし、こうした言説が当時の美術状況に対する批判と一体のものとして出てきたことから分かるように、ボードレールの宗教と芸術の関係に対する考察を性急に進歩史観に回収せずに当時の状況において研究し続けることが今後の作業として必要だろう。

⁶⁶ 例えば、色面の大胆な構成によって自己の精神世界を画面上に統合することを目指した総合主義の画家たち(実際にボードレールを受容していた)の試みなどが挙げられよう。