

「真なるもの」の創造

フローベールの「ロマン主義的リアリズム」序論

平澤暢之

序文

「リアリズムや、自然主義、実験小説について話すのはやめてください。もうたくさんです。なんという愚かな空言でしょう」¹。このように、フローベール(1821-1880)はモーパッサン宛の書簡で流派としてのリアリズム、自然主義への嫌悪を表明している。『ボヴァリー夫人』(*Madame Bovary*)での華々しい成功の後、しばしばリアリズム流派の代表的作家として批評家達の毀誉褒貶の対象となり、また、ゾラを中心に自然主義が声高に叫ばれるようになって以降は不本意にも自然主義の先駆者として祭り上げられてきたフローベールの悲嘆がここには込められているととって間違いはないだろう。あらゆる党派というものを嫌悪していた作家にとって、これらの流派が新聞上で繰り広げていたさまざまな党派的論争に巻き込まれることは本意ではなかった。作家の言辞には、リアリズム、自然主義に対する美学上の反発のみならず、これらの流派が纏っていた論争的なレッテルを引き受けたくないという動機が働いていたことだろう。

フローベールにとっては不幸なことに、彼は今日も一般に文学史上のリアリズム流派の泰斗とされている。作家の言葉を信じるかぎり、このような理解は、実態にそぐわないものとして批判されるべきだろう。さりとて、「リアリズム」というくくりそのものを断固として拒否すべきなのだろうか。すぐれたフローベール研究者たちの意見は、否である。フローベールが、「文学史上の一流派としてのリアリズム」への帰属を拒否したことはたしかに事実だ。だが、そもそも「リアリズム」という語彙自体が、必ずしも文学史上の一流派や、そこに貼られたさまざまなレッテルを指し示すものとは限らない。もし現実描写(ミメシス)という意味でこの語を解するならば、フローベールがある種の「リアリズム」を代表していることは疑いを得ないだろう。

研究者達はこのような理解から出発して、さまざまにフローベール

の「リアリズム」を語ってきた。たとえば、1998年のフランソワ・ラコストの論文では、「作家はただ表象に専念すべきである」というフローベールの美学的な格率を指して「リアリズム」という形容が選ばれているし²、バルバラ・フィンケンとペーテル・フレリヒャーの論集³では、幾人もの論者が様々な論点からフローベールの「リアリズム」に光を当てている。近年ではフィリップ・デュフルをはじめとして、外的な現実の再現ではなく現実を作家独自の物の見方をとおして表現するというその「主観的リアリズム」⁴を分析する試みが行われている。

この論文の主題は、デュフルらが大まかに概観したフローベールの「主観的リアリズム」を再度、同時代的な文脈に差し戻すことで、彼の「リアリズム」が実は文学史上しばしばその対立物と見做されるロマン主義、とりわけユゴーのそれといかに連続的なものであるかを示し、フローベールの「主観的リアリズム」の文学史的な位置を見定めることにある。このような見解は決して奇矯なものではない。われわれがこの論文の中で検討する1880年のレオン・エニック宛書簡でフローベールは、ロマン主義を嘲弄する自然主義作家に対して自分は自然主義の先駆者でもなければリアリズム流派の泰斗でもなく、「ロマン主義最後の老いぼれ道化役」⁵であると自称しているし、なにより、フローベールがユゴーの礼賛者であったことは、彼が流派としてのリアリズムを嫌悪していたこととあわせて文学史的な事実である。その点で、ユゴーとフローベールの関係自体は研究の主題としてとりたてて珍しいものではない。ミシェル・クルーゼが指摘する通り、ユゴーのグロテスク概念のフローベールへの影響は研究者の興味を惹いてきたし、また近年ではフローベールの美学とユゴーの美学の類縁性を語彙のレベルで詳細に検討した研究も存在する⁷。しかしながら、ユゴーのロマン主義がフローベールの「主観的リアリズム」とどのような関係を取り結ぶのかについては、いまだ十分な検討がなされているとは言いがたい。我々の研究に何らかの意義があるとすれば、フローベールの「主観的リアリズム」の概念とユゴーのロマン主義概念がどのような点で境を接しているかを示すことで、単なる流派には還元し得ない19世紀の巨大な潮流としての「リアリズム」の存在を素描することにあるだろう。フローベールの美学の一端は、このような展望のもとに置かれることでより深く理解されるはずだ。

本論は次のような手続きを踏む。まず、物的現実の再現を目指す自

¹ Lettre à Guy de Maupassant, 21 octobre 1879 ; *Corr.* V, p. 727. (書簡からの引用はすべて以下の版により、略号 *Corr.* のあとに巻数をローマ数字で示す。Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition présentée et annotée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, 5 vol.)

² François Lacoste, « L'esthétique de Flaubert », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, Rouen, l'Association des Amis de Flaubert et de Maupassant, n°6, 1998, p. 12.

³ *Le Flaubert réel*, éd. par Barbara Vinken, Peter Fröhlicher, Tübingen, Niemeyer, 2009.

⁴ Philippe Dufour, « Flaubert lecteur : une histoire des écritures », *Flaubert. Revue critique et génétique*, février 2009, [en ligne : <http://flaubert.revues.org/873>]

⁵ Lettre à Léon Hennique, 2-3 février 1880 ; *Corr.* V, p. 814.

⁶ Michel Crouzet, « Sur le grotesque triste dans *Bouvard et Pécuchet* », *Nouvelles recherches sur Bouvard et Pécuchet de Flaubert*, Paris, SEDES, 1981, p. 55.

⁷ Takashi Kinouchi, « Flaubert et Hugo : d'une esthétique à l'autre », *Flaubert. Revue critique et génétique*, février 2014 [en ligne : <http://flaubert.revues.org/2203>].

然主義美学との対抗のうちにフローベールの「主観的リアリズム」の定立を再確認したのち、第二章で、このような対抗がフローベールとロマン主義を再接近させるに至る所以を分析する。この前半部の議論を通じて、フローベール＝ユゴーの「主観的リアリズム」が、自然主義、ないし俗流リアリズムが標榜する「唯物論的リアリズム」とは異なり、精神の自由を主張する美学的スピリチュアリズムであることが明らかとなる。本論を締めくくる第三章では、ユゴー、フローベールそれぞれの「主観的リアリズム」がいかに同時代の批評家達から「唯物論的リアリズム」と混同されるのかを分析し、その過程を通じて二人の作家の「リアリズム」の本質的な革新性の在処を逆照射することが課題となる。

1

リアリズムの複数性

フローベールの「リアリズム」を語る論者たちの身振りが典型的に示すように、「リアリズム」という語彙には少なくともみつつの意味合いがある。第一には、現実描写としての「リアリズム」であり、第二にはシャンフルーリによって定式化された美学、ないしそれを奉ずる19世紀中葉に勃興した藝術流派としてのリアリズムがある。さらには、第三の用法として、シャンフルーリの美学に対する誤解から生まれたリアリズムの用法が存在するだろう。ここには同時代の批評家たちが用いた蔑称としてのリアリズムも含まれる。フローベールがリアリズムという用語を批判的に用いるとき、そこで問題になっているのは、これから示すように、おもに第三の用法、ないし第三の用法と第二の用法が混同されたもの⁸であるだろう。表象を藝術の枢要な役割とみなす以上、フローベールは、第一の意味での「リアリズム」を否定することはない。彼はこの意味で「リアリズム」の作家である。

この意味での「リアリズム」(現実描写)は、いかなる党派とも本質的に結びついていないのだから、ロマン主義と対立的に捉えることはできないだろう。じっさいユゴーの『クロムウェル』序文(Préface de *Cromwell*)を読む者は、そこで奇妙にもシャンフルーリのリアリズムやゾラの自然主義を先取りするかのように、藝術の役割として現実の表象があてられていることにきづく。ユゴーにとってロマン主義的な演劇とは「人生や被造物において交わるように、劇のなかでも交わる崇高とグロテスク、このふたつの典型のまったく自然な組み合わせ」からなる「リアルなもの(le réel)」⁹だ。したがって現実描写という意図自体はシャンフルーリのリアリズムや、ゾラの自然主義のみならず、ロマン主義においてさえも共有され得る意図だといえる。本稿のタイトルに見られる、「ロマン主義的リアリズム」という語はこの意味で理解されたい。

さて、上記のような観点に立てば、シャンフルーリのリアリズム、自然主義とロマン主義を対立させるのは、現実描写という世界を表象する意志の有無ではなく、それぞれの現実の捉え方の差ということになるだろう。その場合、ロマン主義よりも、文学史上の一流派としてのリアリズム、あるいは自然主義のほうがより現実的だと言うのは、ひとえにロマン主義の現実の捉え方に比べ、この二流派の現実の捉え方

のほうが現実により即していると主張することにほかならない。

このような主張は一義的に決まる現実の姿を藝術の外部に措定し、それとの適不適を問題にせざるをえない。ところが、同時代の作家、批評家からリアリズム(流派)の泰斗と仰がれるフローベールが拒否しているのはまさにそのような態度なのである。そのことがはっきりと表明されたのは1880年作家の死の年、自然主義者レオン・エニックとのやりとりのさなかであった。メダンの夕べの作家として知られるレオン・エニックは、この年に『ポンソー氏の事績』(*Les Hauts faits de M. de Ponthau*)をフローベールに献じており、ふたりのあいだのやりとりはこの戯曲を巡るものである。フローベールの書簡ではページ数まで指示して、作品の具体的細部にも言及しているが、問題の要点を掴むには、必ずしも戯曲の細部に立ち入る必要はない。ここでは、エニックがこの戯曲の中でロマン主義の文体のパロディを行っていること、そして序文で次のように自らの意図を語っていることを確認しておけば済むだろう。

わたしは想像力のあるところを示したかったのです、ひとつの流派を、切れ味の鈍ったその武器とその外観をそっくり転用して攻撃し、「嘲弄」したかったのです、その「崇高」があらのままの魂となんら関係がないこと、そのグロテスクが「人間の獣性の役割」を果たすことなどありはしないことを証明しようとしたのです。[...]この本に出てくるすべての登場人物はみな誇張され、みな型にはまった言葉遣いをするでしょう¹⁰。

この序文はエニックが狙っている仮想敵を十分に示している。「崇高」や「人間の獣性の役割」という表現は、いうまでもなくユゴーの『クロムウェル』序文(Préface de *Cromwell*)からの引用である。このことから明らかなように、エニックは「人生や被造物において交わるように、劇のなかでも交わる崇高とグロテスク、このふたつの典型のまったく自然な組み合わせ」として定義されるロマン主義の現実表象が「ありのままの現実」には適合しない「誇張され」、「因習的」な様式に過ぎないことを暴き立てようとしているのだ。ユゴーが19世紀古典主義をギリシア・ローマ演劇の模倣に終始するものと批判した事実とあわせて考えるなら、エニックの批判は強烈な皮肉といえるだろう。ロマン主義の「リアルなもの」は、自然主義が現れた今となっては、かつての古典主義と同様、真実にもとる因襲的な様式に他ならない、そうエニックは謂わんとしているかのようにみえる。自然科学の手法に則り、物的現実を客観的に描写する自然主義こそが唯一実在へアクセス可能な文学手法である。エニックは、自然主義の排他的な真実性を主張するため、ロマン主義の様式を模倣し滑稽なパロディに変えようとするのだ。

このことを踏まえてみると、書簡におけるフローベールの態度は際

⁸ 以下では、主に俗化されたリアリズム(およびそれを引き継いだる種の自然主義)に対するフローベールの美学的対抗を分析する。シャンフルーリによって定義されたリアリズムは当然、このような俗化された理解とは別物であるが(註37を参照)、フローベールはその区別に必ずしも敏感であるとは思えない。シャンフルーリに対するフローベールの批判とその理由については、註67を参照。

⁹ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. XII « Critique », 1985, p. 16-17.

¹⁰ Léon Hennique, *Les Hauts faits de M. de Ponthau*, Paris, Derveaux, 1880, sans pagination.

立って屈折している。なぜなら、彼はエニックが嘲弄のために行った模倣がいかにその意図を裏切って「とても美しいロマン主義的作品」¹¹を生み出したかということを生々説明しているからだ。

このような擦れ違いが起こる理由は明白だ。もちろん、フローベールはエニックが表明している意図を正しく理解している。しかし、彼はその意図を「自然をようやく発見したと思ひ込み、先行者よりもより真なるものに近いと信じたがる妄念」と呼び、けっして共有しようとしな

ラシーヌの嵐はミシュレの嵐とまったく同じように真実(vrai)です。真なるもの(vrai)は存在しないのです。いくつかの物の見方(des manières de voir)しかないのです。写真が似ているでしょうか。油絵よりも似ているわけではありません、あるいは、おなじくらい似ているというだけです¹²。

自然科学が扱うような物的現実を、唯一無二の「真なるもの(le vrai)」と同一視し、自然主義の排他的真実性を主張するエニックに対して、藝術表現における「真実」の多様性を説くフローベールの主張はその大枠において十分に理解可能だ。しかし、より明晰な理解のためには語の定義の一層の厳密化が必要である。じっさい「ラシーヌの嵐はミシュレの嵐とまったく同じように真実(vrai)です」という一文に続けて、「真なるもの(vrai)は存在しないのです」という文を書き連ねるフローベールの意図を矛盾なく理解するためには、二つの語句(実詞の« vrai »と、形容詞の« vrai »)がそれぞれ異なった概念を指示していると考えざるを得ない。ここはひとまず、後者の「真なるもの(vrai)は存在しないのです。いくつかの物の見方(des manières de voir)しかないのです。」という表現から出発してみよう。

「物の見方(manières de voir)」という表現は、事物とそれを知覚する作家の主観の関係を表している。フローベールにおいては、「文体(style)」がこの関係を受肉することになる¹³。したがって、「いくつかの物の見方(des manières de voir)しかない」という表現は、作家の主観を通じた個々の藝術表現とは別に唯一無二の真なるもの(le vrai)は存在しないということを意味する。存在するのは複数の「物の見方」、つま

り事物と作家の精神が結びつく無数の「関係」だけなのだ。このような解釈は、フローベールのモーパッサンへの手紙にある次の言葉からも十二分に裏付けられるだろう。「かつて一度だって事物の实在を信じたことがありましたか？ すべては幻想ではないでしょうか。『関係』のみが真なるもの(vrai)です。すなわちわれわれが対象を知覚する方法だけがね」¹⁴。

もし藝術表現の真実性に優劣があるとすれば、それは作品の外部に実在する絶対的な真なるもの(le vrai)を指し、それを基準に像としての作品の適不適を判定することになるであろう。したがって、「真なるもの(vrai)は存在しないのです」、「いくつかの物の見方(des manières de voir)しかないのです」というフローベールは、ここで作品から独立した实在としての「真なるもの」¹⁵が一義的に決定されることを否定し、外在的な真実を基準とする作品評価を拒否しているのだと考えられる。

以上のことから分かる通り、フローベールにおいては表象の対象はもはやテキストの外部に存在する实在ではない。表象が問題とすべき「真なるもの(le vrai)」とは、事物と作家の主観が結び、幾通りもの「関係」(作家の物の見方)にほかならない。こうしてフローベールは藝術における真実性¹⁶の基盤を根本的に変容させる。いまや、藝術における真なるものを語るとすれば、それは外部の实在との適不適ではなく、それぞれの作家の物の見方の問題¹⁷となる。 「ラシーヌの嵐はミシュレの嵐とまったく同じように真実(vrai)です」と言われるときの形容詞「真実の(vrai)」はそのような意味で捉えられねばならない。このような意味で理解された「真なるもの」は時代、流派、個人の才能に応じて無数の姿をとりうるだろう。にもかかわらず、それは等しく「真なるもの」なのである。この観点に照らすなら、エニックはロマン主義の物の見方をパロディにすることで、ロマン主義流の「真なるもの」を描いたに過ぎない。ロマン主義の反真実性を明らかにするどころか「とても美しいロマン主義的作品」を生み出すに至ったのは必然と言える。もしフローベールの「リアリズム」が存在するとすれば、それはこのような原理を有することになるだろう。フローベールの「リアリズム」は複数性に開かれている。

¹¹ Lettre déjà citée à Léon Hennique, 2-3 février 1880 ; *Corr.* V, p. 810.

¹² *Ibid.*, p. 811.

¹³ Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852 ; *Corr.* II, p. 31.

¹⁴ Lettre à Guy de Maupassant, 15 août 1878 ; *Corr.* V, p. 416.

¹⁵ したがって、ここでは、われわれは表象の外部に存在する「真の实在」« qui existe réellement » (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, Quadrige, t. II, 1997) の意味でこの語を解する。この意味で「真なるもの(le vrai)」という用語を用いる場合、(实在)と付記する。

¹⁶ 『ロベール大辞典』(*Le Grand Robert*)やアンドレ・ラランドの『哲学語彙辞典』(*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*)も指摘するように、「le vrai」という語彙が藝術において使用される場合、それは实在そのものではなく、現実感や、リアリティの意味で用いられる。ここでいう「vrai」もまたそのような意味で解されたい。

¹⁷ フローベールの考える藝術の真実性は、外的基準を持たないという意味で、「完全に(公衆の)意見に依って裁定される」とバルトが指摘する古典主義の「真実らしさ(vraisemblance)」とも対立する。バルトによれば、その原理はニコルの次のような言葉によって要約される。「事物をそれ自体としてあるがままに、また話者や書き手が知っている姿で見たいはけない。反対に読者や聴き手が知っている事物の姿との関係においてのみ事物を見なければいけないのだ」(Cité par Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, p. 88)。この古典主義的立場に対するフローベールの態度は次の引用に読み取れよう。「個人の奇抜な独創性は、百万人の嗜好と同じ正当性を持っています」(Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852 ; *Corr.* II, p. 76-77)。

2 フローベールの「主観的リアリズム」とロマン主義の類縁性

以上のような観点からフローベールの(広義の)「リアリズム」を語ることは有意義な作業となる。当然のことだが、この「リアリズム」は彼の「ロマン主義最後の老いばれ道化役」という自己定義となんら矛盾するものではない。それどころか、作家のこの美的相対主義はむしろロマン主義美学とある程度協調的なものと考えべきだろう。たしかにユゴーはリアルなものとしてロマン主義藝術の性格を定義した。ここには誤解の余地がある。たとえば、エニックは、ユゴーの「リアリズム」

を現実の再現と解釈し、「客観的」に物的現実＝感覚的実在¹⁸を扱う自然科学、自然主義の観点から、その表現手法に見られる誇張性や様式性を、自然科学的真理を歪めるものとして厳しく追及した。しかし、これは的外れな批判である。なぜならフローベールと同様、ユゴーもまた藝術の役割が現実の「客観的」な表象にあるとは全く考えていないからだ。「藝術における真理は、多くの人が言うように現実そのもの＝絶対的現実(*réalité absolue*)ではけっしてない」¹⁹。それどころか彼にとって、「藝術の領域と自然(「実在」：筆者註)の領域は明らかに別のもの」²⁰である。ユゴーはこの違いをフローベールと同じように光学的なイメージを使って次のように説明する。

[...]正劇(ドラマ)は自然を映す鏡である。しかしこの鏡が普通の鏡、平らでつるつるとした表面ならば、それは生気もめりはりもない、忠実だが無味乾燥な像をうつすばかりだろう。よく知られているように色合いや光は、単純な反射に移し替えられると元々のトーンを失ってしまうものだ。したがって正劇は一種、光を集約する鏡にならなければいけない。それは色彩豊かな光を弱めるかわりに拾い集め、濃縮し、薄明かりを光に、光を炎にかえなければいけない。そうしてはじめて正劇(ドラマ)は藝術にかなうものとなる²¹。

この少し前の箇所でも、「藝術は事物そのものを与えるわけではなく」²²とユゴーは書いている。藝術は物的現実＝感覚的実在そのものではなく、物的現実のひとつの像であり、しかも「藝術の魔法の一振り」²³によって変容させられた像なのだ。したがって、フローベールの場合と同様、ユゴーにおいても表象が外部の現実と対応しているか否かは問題にならない。それどころか、物的現実をその表象において変容させることこそが藝術の使命である。ここにロマン主義者ユゴーと自然主義者エニックとの根本的な違いがある。外的な現実の忠実な再現という観点から、ロマン主義的人物描写の「誇張」をこき下ろすエニックの批判はユゴーの立場からすればまったく批判にあたらぬ。なぜなら「誇張」は「光を集約する鏡」としての藝術に必要な不可欠なものだからである。

このようにユゴーにおいても藝術の真実性は「実在」に対する「藝術作品」の像としての適合性には依拠しない。それではどこに真実性の基盤はあるのか。ユゴーはそれを次のように説明する。まず、人類と「自然」(実在の領域)は一種のアナロジーで捉えられる。詩人もまた人類に属する以上この「自然」の一部であり、「自然」と同じ産出原理によって物を生み出す。したがって、詩人は自らの奇抜な独創性に忠実に創作することで「自然」の真実に背くことはない²⁴。たしかに社会一般の慣習(好み)との一致(*bien-séance*)や公衆の意見による「真実らしさ(*vraisemblance*)」には背くかもしれない。しかし、それぞれの奇抜な独創性もまた「自然」の産出原理を共有している以上、すべてひとしく「真実」を宿しているのだ。ユゴーのいう真実性はしたがって、「自然」(実

在の領域)と、作家の精神とが共有する内的原理の同一性に基づくことになる。こうして、ロマン主義の現実表象は、歴史的事実の再構成に重きを置きつつも²⁵それぞれの作家の独創的な精神の介入を積極的に受け入れるだろう。その反対に、物的現実はいまや創作を外部から規定する唯一無二のモデルとしてではなく、作家の独創的な精神が働きかけ、再構成するための素材として意味を持つことになる²⁶。

ユゴーにとって藝術の真理は、物的現実そのものではなく、むしろそれを再構成する作家の精神の創造性そのものに宿る。この特異な「リアリズム」においては、素材となるあらゆる物的現実、作者の独創的な精神の刻印を与える文体が要請される。フローベールのかの有名な定式「文体は物を見る絶対の方法である」に先駆けて、ユゴーは彼の目指す韻文を次のように定義している。

韻文は思考の視覚的な形態だ。[...]ある特定の仕方で作られた韻文は、それなしでは無意味か卑俗に見えてしまうような事物に浮き彫りを与えるのだ²⁷。

「藝術の魔法の一振り」とは、なによりもまずこの文体の力のことだと言ってよいだろう。現実描写という意図に基づきつつも、作家の奔放な精神を体現する自由な文体²⁸によって、現実を、たんなる再現ではなく、藝術として再構成することを目指す、ここにユゴーの美学の神髄はある。

こうして「ロマン主義的リアリズム」は、物的現実の再現を目指す自然主義の「唯物論的リアリズム」と袂を分かち、フローベールが、エニックに反対して、ユゴーに代表されるロマン主義を評価する理由はまさにこの点にある。じっさい「見るだけではいけません。見たものを組み合わせ溶かしあわせねばいけません。現実(*Réalité*)は跳躍台に過ぎないのです」²⁹とフローベールが書くとき、彼はユゴーから遠く隔たった地点にいるわけではない。両人とも「物的現実」の模倣ではなく、作家の精神による「物的現実」の変容に藝術の目的を見いだす点では一致しているからだ。この点で、エニックが批判するロマン主義特有の誇張された人物描写について、フローベールがつぎのように書くことになら不思議はない。「それは自然なものです。たとえ誇張されているとし

¹⁸ 本稿では便宜的に、「(物的)現実」という日本語を、感覚的実在としての「*réalité*」ないし「*réel*」の訳語にあて、「リアルなもの」という語を表象としての「*réalité*」、「*réel*」の訳語にあて。前者の「現実」は、ときに真なる実在としての「*le vrai*」と(感性的実在/超感性的実在というように)対比的に扱われるが、論者の立場によっては全く重なり合う場合がある。たとえば、自然主義者エニックの唯物論的主張のもとでは、超感性的な実在は存在しえないので、真の実在としての真なるもの(*le vrai*)と感覚可能な実在(*la réalité*)の領域は区別されえないということになる。フローベールが、エニックへの返答として、藝術の外部には唯一無二の真なるもの(*le vrai*)は存在しないと書いたのは、藝術の表象すべき「真なるもの」を自然科学が対象とするような物的現実と混同するエニックの立場を踏まえた上でのことであろう。

¹⁹ Victor Hugo, *Œuvres complètes, op. cit.*, 1985, p. 25.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ Voir, *Ibid.*, p. 25-26.

²⁶ Cf. *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

²⁹ Lettre à Ivan Tourguéniev, 8 décembre 1877 ; *Corr.* V, p. 337.

ても。しかしすべての美しいものは誇張されているのです³⁰。

フローベールによれば、「ポエジーは外的な事物を知覚するひとつの方法、あるいは物質＝素材を篩にかけ、それを変質させることなく(sans la changer)変容させる(la transfigure)特別な器官³¹にはかならない。藝術に科学的手法を適用するというフローベールの科学主義は、この点において自然主義のそれとは微妙に異なる。実証主義的手法に則った自然主義が物的現実を真の實在と同一視し、その客観的再現を目指すのであれば、フローベールはそのような「唯物論」的傾向を完全には共有できない。『「関係」のみが真なるもの』である以上、事物を主観(精神)との関係から切り離して論じることが不可能であるからだ。フローベールが文体を「事物を見る絶対的方法」(« manière absolue de voir les choses »)と呼んだように、事物(物的現実＝感覚的實在)は、つねに目的格(知覚の対象)として暗黙のうちに要請されているが、それは作家の多様な物の見方(des manières de voir)における変形なしにはけっして与えられない。事物のありのままの姿など幻想に過ぎない。こうしてフローベールは、「真なるもの」の把握において、あくまで作家の「物の見方＝文体」の存在を主張し、物的現実を変容させつつ把握する精神の働きに最大限の居場所を確保しようとする。

この立場を採用すると、個々の現実像が「外部の實在」に対応しているかどうかはまったく問題ではなくなる。唯一の真実のかわりにただ多様な物の見方(事物と主観の関係)だけが存在することになるからだ。注意すべきは、このような物の見方(des manières de voir)の多様性は、それぞれの見方の真実性をいささかも損なわないとフローベールが考え

ていることだ。多様な「物の見方」は物的現実をそれぞれの形で「変容(transfigurer)」させ、現実の無数の像を生み出しながらも、現実そのものを「変質(changer)」させることはない。ゆえに「ラシーヌの嵐はミシュレの嵐とまったく同じように真実だ(vrai)」とフローベールは結論するだろう³²。

以上のように、ユゴーとフローベールにとって藝術の真実性は「物的實在」にたいする藝術の「像」としての同一性に起因するのではない。したがって、それは作家の精神の自由な介入をけっして排除しないものとして構想されている。この点で、現実を変容させるあらゆる「物の見方(manières de voir)」＝「文体」が平等に真実である(vrai)とする³³フローベールと、自由な文体をつうじて表現される、現実を誇張し、変形させるすべての「個人の独創性(originalité personnelle)」が同様に「真理(vérité)」³⁴であると主張するユゴー³⁵は、辿る論理は異なれども、かなり近似した美学的スピリチュアリズムを標榜していることが指摘できるだろう³⁶。おそらく、この美学的スピリチュアリズムこそがフローベールを、俗流リアリズム³⁷、自然主義から遠ざけ、ユゴー的ロマン主義の嫡子として自己定義させる所以である。

3 「主観的リアリズム」の受容をめぐる 「精神の自由」を読めない批評家達

フローベールの「リアリズム」がそのスピリチュアリズムと文体の重視によって、このようにロマン主義と境を接したものであることは、彼を「リアリズム」の作家と呼ぶことをいささかも妨げるものではない。なぜなら、文学史上の一流派としてのリアリズムがこの世にあらわれる以前に「リアリズム(réalisme)」という語は、ギュスターヴ・プランシュなどの批評家によってロマン主義の「唯物論的傾向」を批判するために使われていたという事実があるからだ。リアリズム流派とロマン主義は、この点において同種の批判に晒されていたといえるだろう。この事実はたとえば、フローベールの書簡のつぎの一節に確認される。

ショード＝ゼグとギュスターヴ・プランシュは、ひとがリアリズムに対して行うのと完全に同じ批判をロマン主義にたいして行いました³⁸。

もちろんフローベールは、これをロマン主義の本質を見誤った奇妙な誤解として提示しているわけだが、この種の誤解は、フローベールとリアリズムの関係を考えるうえで興味深いものである。ロマン主義が、流派としてのリアリズムと同じく「唯物論的リアリズム」として受容されたように、フローベールの「ロマン主義的リアリズム」が、流派としてのリアリズムと混同され、「唯物論的リアリズム」という同じ批判をうけるような風土がひょっとすると存在したのではなからうか。この仮説を実証するために、フローベールが引いているギュスターヴ・プランシュのユゴー批判を検討した後、その批判をフローベールに転用した批評家サン＝ルネ・タイヤンディエのケースを見てみよう。

³⁰ Lettre déjà citée à Léon Hennique, 2-3 février 1880 ; *Corr.* V, p. 812.

³¹ Lettre à Louise Colet, 31 mars 1853 ; *Corr.* II, p. 292.

³² 見せかけの多元主義についてはしばしばなされるアイロニカルな没入といった批評はフローベールについてはまったく当たらない。嘘と分かっているものに没入してしまうことをアイロニカルな没入というならば、フローベール(ならびにユゴー)にとっては真実そのものが複数のであるがゆえに、表象の真実性をめぐってアイロニーがそもそも発生しない。

³³ フローベールにおいては、作家の主観性(subjectivité)の擁護は、非人称性(impersonnalité)の詩学と矛盾しないことに留意しよう。フィリップ・デュフェールは次のように指摘している。「われわれはフローベールが自然主義との対立のなかでその非人称性の概念をいかに間接的に明確にするかを見るだろう。[...]作家はその社会的自己を、その意見を忘れるが、その藝術家としての自己(どこにも見えないが、あらゆるところに現前する)を展開するのである」(« Flaubert lecteur : une histoire des écritures », art. cit.)。

³⁴ この真理(vérité)という語は、「事物がありのままの姿で現れてくることを可能にするような性質そのもの」(Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*)であり、個別具体的な真なるもの(le vrai)が真なるものとして立ち現れてくるような性質、ないし基準を指し示す。

³⁵ Victor Hugo, *Œuvres complètes, op. cit.*, 1985, p. 24.

³⁶ もちろん、註の33で指摘したように、フローベールにおいて主観性(subjectivité)と人称性(personnalité)は峻別される。作家がどのような人物であるか、どのような意見を持っているのかなど二次的な問題に過ぎないと見做すフローベールは、ある種のロマン主義的な心情吐露に厳しく対立する。しかし、フローベールにとって、このことは作家の作品における重要性を縮減することを意味しない。1852年12月9日付けの書簡で作家が、ユゴーの表現をもじりつつ(Voir Takashi Kinouchi, « Flaubert et Hugo : d'une esthétique à l'autre », art. cit.)、「世界のなかにおける神のようにどこにも見えないが、いたるところに遍在している」(*Corr.* II, p. 204.)と書いているのは示唆的だ。フローベールにとって、作家は、自然の神的な生産性を体現した存在に他ならず、作品全体を不可視の仕方でも産出し、統御しているのだ。不可視の神としての藝術家、こうしてフローベールはロマン主義的な天才概念をある種の仕方でも受け継ぐのである。

³⁷ ここでフローベールの「唯物論的リアリズム」に対する批判は、シャンフルーリの定義したリアリズムにはかならずしも当てはまらない。シャンフルーリのリアリズムは、現実を写真のように再現することではなく、あくまで作家それぞれの気質、感性に基づいて現実を切り取ってくることを意味していたからだ(Champfleury, *Le réalisme*, Michel Lévy frères, 1857, p. 92-93)。フローベールが示す「唯物論的リアリズム」への懸念は、むしろ次章で見られるような、同時代の批評家達によって矮小化された俗流リアリズム理解の土俵に乗っている。フローベール自身は、このような俗化されたリアリズム理解とシャンフルーリの作品が体現するリアリズムをほとんど区別していないように見える。その理由については、註の67を参照。

³⁸ Lettre déjà citée à Léon Hennique, 2-3 février 1880 ; *Corr.* V, p. 810.

A. プランシュと「ロマン主義的リアリズム」

『両世界評論』(*Revue des Deux mondes*)の批評家ギュスターヴ・プランシュは、古典主義に基づくその徹底した反ロマン主義的主張で今日まで名を残しているが、彼の批評を特徴付けるものは端的に道徳的な色彩を帯びた「反唯物論」だろう。プランシュがユゴーの『リュクレース・ボルジア』(*Lucrece Borgia*)は真理を欠いていると主張するとき、それは詩人が「宿命に抗わんとする罪の外的なスペクタクル」とらわれて「人間意識の内的で真摯な葛藤劇」に注意を払っていないことに向けられている。人間精神に内属する普遍的な「永遠の真理 (la vérité éternelle)」³⁹を指定するいっぽうで「時と場所を示す限定された真理」⁴⁰をそれに対置させる彼の観点からすると、ユゴーは登場人物の心理描写をなおざりに「地方色」や「時代風俗」の物質的な描写にこだわることで、この「永遠の真理」を取逃しているというのだ。こうしてユゴーの美学的スピリチュアリズムは、奇妙にもその反対物、「唯物論的リアリズム」として批判される。何故か。その理由は、19世紀における歴史ものの流行の端緒であるウォルター・スコットに対するプランシュの評価とつき合わせることではっきりするだろう。

エジンバラの詩人は、鮮烈な地域色の描写と生き生きとした登場人物の性格付け、錯綜した筋によって、ヨーロッパ全体を魅了し、人間の情念の奥深くに入り込むことなしに、自らの国の歴史と風景に大衆的な名声を与えることに成功した。けれども、彼は詩的要素のなかで、人類の現実 (la réalité humaine) を無視したわけではない。彼は主人公に二重の真理 (une double vérité) を与えた。つまり一面ではあらゆる歴史的事実以前の、そしてあらゆる出来事と同時代的な永遠の真理、他面には、限定され、特殊な、時間と場所を明らかにする真理である⁴¹。

ウォルター・スコットの作品をユゴーの『ノートルダム・ド・パリ』(*Notre-Dame de Paris*)——「壮麗で、調べも美しいが、彼のオードのように、叙情的で個人的、歴史からも人類からも独立した建造物」⁴²——と比較するとき、プランシュがそこに見いだすものは、「実際に生き、記憶をよみがえらせる人間 (スコット) と「自分の思考のなかに孤独に留まり続け、あたかも平野を見渡す塔からのように、己の意識の高みから地平線の風景を見てとろうとするような人間」⁴³(ユゴー)の違いである。プランシュによれば、自分の思考のなかに孤独に留まり続ける個人主義者ユゴーは「時と場所を示す限定された真理」にも「永遠の真理」にもアクセスできない。このことは、プランシュがいう永遠の真理が心理的なものと規定されながらも、かならずしも個人の内的意識に属しているわけではないということを意味する。それは「あらゆる歴史的事実以前の、そしてあらゆる出来事と同時代的な」ものであるから、必然的に個性性の側にはないのだ。ここで言われる精神的な真

理とは、したがって、類として人類が共有する普遍的な真理と考えられなければいけないだろう。

対して歴史はある意味では個別的なものだが、それはけっして個人の内面に属する事柄ではない。それは外部に位置するがゆえに個人の意識の主観性に対立する。このような地点から、プランシュがユゴーの歴史把握をつぎのように揶揄していたことが理解されるだろう。

彼は歴史から自分自身の想念への同意を拝借してくるだけだ。彼は伝統が受け入れてきた現実の姿をみずからの奔放な思いつき (fantaisie) の俥に変えることになんらのためらいも抱かない⁴⁴。

プランシュがいう歴史の真理とは「伝統が受け入れてきた現実」にほかならない。「限定され、特殊な、時間と場所を明らかにする真理」は個人の想念のなかにはなく、客観的な事実と言われるもの、ないし間主観的に認められた事実の像のうちに存在する。個人の主観のうちに留まるユゴーは、「彼に訴えかけない事実の研究を厭う」。「ひとたび現実を軽視するやいなや、彼が現実から導き出されるはずの観念を侮蔑するようになるのに時間はかからない」⁴⁵。叙情的な個人主義者ユゴーは、間主観的に認められた現実の姿をないがしろにすることで、精神的な「真理」をも取り逃す。物的現実を精神の跳躍台として利用しているはずのユゴーの美学は、逆に精神の真理を歪めるものとして告発される。なぜなら、個人ではなく、類として人類に共有されたものとしての精神の「永遠の真理」は、伝統と矛盾するどころか、かえって伝統や良識の認めた現実像の間主観的な裏付けのもとにこそ見いだされるからだ。

ここにプランシュが作家の天才性に依拠するロマン主義を「唯物論的リアリズム」と断罪する理由がある。彼にとって精神の「真理 (vérité)」は、作者の創造の神秘(主観)ではなく、あくまで公衆(間主観)ないし人類による理解可能性の次元にのみ存する(それは、公衆の判断によって裁定される「真実らしさ (vraisemblance)」とほとんど融合してしまうだろう)。個人の自由な「想像力」が「奔放な思いつき (fantaisie)」に格下げされていることがそれを十二分に示している。公衆のコモン・センスにとって理解しがたい「個性」はしたがって、プランシュにとっては一種の「唯物論」的傾向と結びつくこととなる。

このような図式は、文体論においていっそうよく当てはまるだろう。プランシュによれば、ユゴーの文学的美質はシニフィエの次元にはなく、ただイメージと音韻の効果をふんだんに散らした文体の形式的操作にのみある⁴⁶が、ユゴーの独りよがりな個人主義的性格と唯物論的傾向の結びつきをこの上なく証しているのは、まさにこの文体である。登場人物の行動原理を一般化し、理解可能性をもたらす古典

³⁹ 真なるもの (le vrai) と真理 (la vérité) の違いについては、註の34に準じる。

⁴⁰ Gustave Planche, « *Lucrece Borgia* », *Revue des Deux mondes* (15 février 1833) t. I, 2e série, p. 387.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 376.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 378.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 393.

主義的心理分析に対し、描写やイメージに満ちたユゴーの文体には普遍的な意味伝達に還元されない個別性が含まれる。「心理分析」と「描写」の対比においては、「精神」は「普遍」と、「物質」は「個別」という対立軸と結びつくだ。ユゴーの演劇は、なんら精神的な価値を持たない純粋なイメージのためのイメージ以外の何ものでもないプランシュが断じるとき、そこにはまさに普遍的意味伝達を逃れる「物質性＝個別性」への断罪が読み取れる。

思考のこのふたつの次元、すなわち現実と真理を消去したあと、残るものと言えばひとつしかない。彼が永遠に逃げ込む美だ。彼がこの特性に与える意味によれば、それは単なるイメージとしてのイメージである。なんらかの象徴としてではなく、ホメロスの美によってニュートンの真理を表現することができるようなものとしてでもなく、内包されるべき観念から独立してそれ単体での価値(une valeur individuelle)を持つものとしての、それ自身によってかつそれ自身のために、その色合いの輝きのためだけに重視されるイメージである⁴⁷。

普遍＝精神／個別＝物質、これこそがプランシュのイデオロギーの中枢である。そして「リアリズム」という罵倒が現れるのもまた、このような文脈においてである。論文「詩の道徳性」(« Moralité de la Poésie »)で、プランシュは、『ノートルダム・ド・パリ』(Notre-Dame de Paris)に影響を受けた小説群について、つぎのように語っている。

この叙事詩的リアリズムはすでに多くの熱心な信奉者を集めている。この原則に従順な流派にとっては、王侯の政治や、彼らを危険な冒険へと駆り立てた情熱を知ることなどはもはや問題にならない。なににもましてどんな紋章が城門に掲げられていたか、軍旗にはどんなモットーが書き込まれていたか、恋する男爵がどんな色の服を身にまとっていたかを知らなければならない。ここに小説が歴史に求めるすべてのものがある⁴⁸。

ここで罵倒の対象とされている「ロマン主義のリアリズム(!)」は、バルトが論文「現実効果」(« L'effet de réel »)で古典主義に対置する形で定義した「リアリズム」と近いものであるといえる。じじつ、ここでプランシュが挙げている、「紋章」、「軍旗のモットー」、「男爵の服の色」

は、それが普遍的意味作用から遊離しているかぎり、「意味への抵抗」として現れる「リアルなもの(le réel)の純粋で単純な表象」⁴⁹であり、バルトの言う「現実効果(l'effet de réel)」を担う細部になる可能性をつねに秘めている。構造主義的分析など知るよしもないプランシュにおいては、このような「リアリズム」は、普遍的価値の伝達をないがしろにする「個別性＝物質性」の野方図な称揚として道徳的批判の対象となるだろう。

もし、今日詩の世界でのさばっているリアリズムが勝利をおさめるとするならば、その勝利がたしかにそして正式に認められた次の日から、もはや神も魂も信じるのが出来なくなるに違いない。なぜならこれらの詩文学がわれわれの目の前で繰り広げるのは、摂理も自由もない世界だからである⁵⁰。

いかなる精神的な意味(魂、神、摂理、自由)を持たない個別的＝物質的な現実の像を映すかぎりでの「リアリズム」がここでは批判の対象になっている。その場合の「リアリズム」とは、精神の普遍的伝達を拒否する唯物論にほかならない。もはや個々の物的現象を越え出る意味という一般性、精神性への通路はない。それは、魂を欠いた自動人形のような、シミュラクルとしての藝術である。

このプランシュの評はユゴーのロマン主義の文体が持つ本質的な革新性を逆照射している。ここで告発されているのはダグレオタイプの登場が藝術に及ぼしたのと同じ破壊的なインパクトにほかならないからだ。人間精神の普遍的価値を伝達するものと捉えられていた「文学」の舞台に、個別的な物的現実のイメージがのせられたのだ。それは旧来の藝術信奉者の目には、(意味伝達としての)藝術の破壊と映る。まさにこのような物的現実の導入にユゴーのロマン主義、シャンフルーリヤとその追従者のリアリズム、ゾラやエニックの自然主義、そしてフローベールの「リアリズム」を文体的に結びつける共通点を見いだすことができよう。実のところ、プランシュの批判は、表象における精神の自由を確保しようとするユゴーの詩学にも、フローベールの詩学にも該当するものではない。すでに述べたように、ユゴーとフローベールはまさにこの点において、俗流リアリズム理解や、エニックの自然主義の唯物論的傾向と対立してさえる⁵¹。彼らにとって物的現実とは作家の精神が飛翔するための跳躍台に過ぎない。にもかかわらず、ユゴーとフローベールはそれぞれの主観性を通じてではあるが、文学に物的現実を(筋立てや心理分析から独立した描写として)導入した点において、批評家達が口にするようなある種のリアリズム的傾向を体現していると言える。このような物的現実を描写する文体は、プランシュをはじめ、イメージのうちに宿る精神性を理解しないブルジョワたちから不道徳なものと批判されることになるだろう⁵²。

⁴⁷ *Ibid.*, p. 378-379.

⁴⁸ Gustave Planche, « Moralité de la Poésie », *Portraits littéraires*, Genève, Slatkine, 1973 [Paris, Librairie de Werder, 1836], p. 516.

⁴⁹ Roland Barthes, « L'effet de réel », art. cit., p. 87.

⁵⁰ Gustave Planche, « *Lucrèce Borgia* », art. cit., p. 397.

⁵¹ 附言するならその表象内容においても、ユゴーは決して物的現実のみを特権化したわけではなく、あくまで精神と物質、魂と肉体の二元論的統一に重きを置いている(Victor Hugo, *Ceuvres complètes, op. cit.*, 1985, p. 9)。

⁵² フローベールはブイエの「最後の歌」の序文でこのようなブルジョワ道徳について、次のように言っている。「形態美こそが藝術の第一の特質であるがゆえ、ブイエはその概念に出来る限りの浮き彫りを与えようとした。それぞれの観念をイメージによって表現するようというビュフォンの教えに従ったのである。しかしながらブルジョワ達はそのご大層な唯心論によって、感情を与えるためには色彩はあまりに物質的にすぎると考えるのだ」(Louis Bouilhet, *Dernières chansons. poésies posthumes avec une préface de Gustave Flaubert*, Michel Lévy, 1872, p. 29-30)。

B. タイヤンディエとフローベールの「主観的リアリズム」

上述のような推論は同時代の批評家の主張によって間接的に裏書きされるものだ。フローベールが『サランボー』(*Salammbo*)を出版したとき、カルタゴを舞台としたこの歴史小説について『両世界評論』のサン＝ルネ・タイヤンディエは、まさにプランシュがユゴー風の歴史小説に与えた「叙事詩的リアリズム」という標語を借用して、フローベールの「リアリズム」を批判することになる。プランシュの道徳主義的色彩を引き継ぎつつ、それをより厳密に作家の美学の内的問題と結びつけている点でこの批評家の言説は特別の検討に値しよう。その基本的な姿勢は次の一節に明かだ。タイヤンディエはここで『サランボー』(*Salammbo*)の「リアリズム」を攻撃するために『ボヴァリー夫人』(*Madame Bovary*)に立ち返りつつ、つぎのように作家のシステムを要約している。

『ボヴァリー夫人』(*Madame Bovary*)の不道徳性は、ひとがしばしば信じるように検閲が消し去ることが出来たあれこの場面にあるのではない。それはむしろ作家のシステムのうちに、人目をはばからぬその無関心に、われこそが写実だと叫び、すべての人間的感情なしで済ませることができると信じるこの自己中心的な藝術のうちにある。善と悪、誘惑と抵抗、放蕩と改悛、これらすべてを彼はまったく同じ調子で、冷徹な不偏不党性でもって描く⁵³。

ランシエールならば「文学における民主主義」⁵⁴と呼ぶだろうあらゆるものの平等がフローベールの「リアリズム」の不道徳性の根幹をなす。作者の判断を表明することのないフローベールの描写は、すべての行為、すべての人物、すべての出来事を同じ平面に並べ、「善と悪」、「魂と物質」というような垂直方向の二元論的価値体系にはおさまりがつかないものとなる⁵⁵。読者にはそれが道徳的判断の中止であるかのように、あらゆる道徳的メッセージの廃絶であるかのように映る。フローベールのテキストが価値潰乱的なのはそのためである。

このようなことが起こるのは、ひとえに彼の描写に価値のヒエラルキーが欠けているからにほかならない。そこでは、より上位のものとして指定される精神的価値が行為の説明原理となることを拒まれており、どうでもよいように見える些細な事柄がその代わりをする⁵⁶。古典的な表象秩序を擁護するタイヤンディエにとって『ボヴァリー夫人』(*Madame Bovary*)の「不道徳性(immoralité)」は、フローベールが、本来重視されるべき「精神的なもの(le moral)」に十分な価値を付与しなかったことに起因する。彼によれば、フローベールのテキストの淫らかな魅力はまさに精神の次元が不在の場で、無数の物質的断片が放つどぎついポエジーの光に存している。

トリヴィアルなものが彼の気を惹いているとひとは言うだろう。わたしはたしかにこのトリヴィアルなものが文体によって引き立てられて

いることは認めよう。フローベール氏が操る言語は、しばしば粗暴で、不正確であるが、それでも率直さも、明瞭さも欠いてはいない。ときにはあまりにもどぎついその描写を通じて、すばやいイメージが詩情を露わにすることさえある⁵⁷。

タイヤンディエがプランシュの「叙事詩的リアリズム」という語彙をふたたびとりあげて『サランボー』(*Salammbo*)に適用するとき、そこで問題となっているのは、ちょうどユゴーの文体に見られたような読者の目に訴えかける物質的細部の過剰にほかならない。

ローマの歴史家達がほとんど語らなかったこのカルタゴ、実際家の商人達からなる元老院、怪物じみていて捉えがたいその宗教、醜い寺院、嫌悪を催させる神格、公衆の風俗、私生活、そのすべてがついにフローベール氏の目にこの上なく精緻な厳密さでもって露わになったのだ。[...] 著者は自分の主題についてどんなささいな細部も知悉していると見える。彼は政治家達の秘密の思惑、軍団長達の組成を知っているし、どの大隊にどれくらいの兵隊がいたか、評議会の議決にどれくらいの議員が参加していたのか、女神をまつる寺院にどれほどの淫蕩な女祭司たちがいたのかあなたに教えることもできるだろう。[...] これは詩ではなく行政の報告書であり、統計の仕事だ。[...] このカルタゴ産業の展覧会においてフローベール氏はどんな細部も見逃さない報告者(リポーター)である⁵⁸。

いまやタイヤンディエが告発するフローベールの「不道徳性」の所以は明かだ。それは瑣細な物質的細部をさも重大なものであるかのように拡大し、かえって公衆に広く受け入れられた普遍的、精神的な価値を取り逃す。この批評家にとって、その詩情はだから「いつもの詩情」⁵⁹である。だがここでタイヤンディエは、プランシュを思い起こさせる道徳主義的な批判を一旦括弧に入れて、さらに一步踏み込んだ

⁵³ Saint-René Taillandier, « Le réalisme épique dans le roman. *Salammbo*, par M. Gustave Flaubert », *Revue des Deux mondes*, 15 février 1863, p. 842.

⁵⁴ Jacques Rancière, *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 117.

⁵⁵ この二元論の拒否はおそらくアズレーが分析したフローベールの一元論的傾向に由来する(Juliette Azoulay, *L'Âme et le Corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2014)。[それに、魂と身体という語がなにを意味するのか、どこから一方が終わり何処から他方がはじまるのかわたしは知りません(だれも知りません)] (Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 février 1859; *Corr.* III, p. 16)。これが「身体と魂」、「グロテスクと崇高」というような二元論的な対立軸に依拠するユゴーとフローベールとを分かつ最大の違いである。タイヤンディエはロマン主義の描く人物たちは、彼が批判するリアリズムの描く人物とは違って「魂を持っていた」と書くが、それはロマン主義における二元論と、フローベールにおける一元論の対比を示唆している。しかし、(「物質」を藝術に導入した限りにおいて)、ロマン主義はリアリズムと「どれほど違っても同じ種族」(Saint-René Taillandier, art. cit., p. 855)だとこの批評家が言明していることは見逃されるべきではない。タイヤンディエにとってリアリズムはロマン主義の唯物論的傾向をさらに押し進めたものにほかならない。

⁵⁶ 「それは心理学ではなく生理学だ。彼は解剖し、解剖したものを冷徹に並べ立てる。これが骨、筋肉、神経、こちらは脳、こちらは心臓というように。ヒロインの魂の動きは、彼にとっては、純然たる生理的発作以上の重要性を持ってはいない。人間本性のもっとも崇高な部分ともっとも卑俗な部分、リアルなものと理念、これらのすべては混ざり合い、見分けがつかなくなっている」(*Ibid.*, p. 842)。

⁵⁷ *Ibid.*, p. 843.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 848.

⁵⁹ *Ibid.*

議論を展開する。「叙事詩的リアリズム」にとっての唯一の問題は、ありのままの現実を適切に表象しているかどうかである。この点について、フローベールの資料調査の不備を揶揄し、かえって論駁されたフレーナー⁶⁰とはちがって、タイヤンディエはフローベールのこれらの細部がたしかになんらかの資料に依拠していることを認めるだろう。しかし、それはいさかかもこれらの細部が現実の再現に成功していることを意味しないと彼は言う。

真正な資料に基づいているとしても、フローベール氏は、その用法によって資料をねじ曲げてしまっている。[...]それぞれの細部がそれ自体として真実であるというはありうる。しかし全体は確実に誤りである。ながい世紀を隔てた作家達から借用されてきたこれらの細部は、なんのつながりもなく、生き生きとした一貫性もなく、ちりばめられている。あるものはヘロドトス、またあるものはプリニウスに、あるものはサンショニアトんに、またあるものはアンミヌアヌス・マルケリウスに見いだされるこれらの細部を、無理矢理結びつけたところで怪物以外のなにものができるというのか。これらをすべて結びつけようとした結果、語り手の想像力は時折巧みに働くが、大抵の場合狂気じみている。そういうわけで、古代の戦争機械についての博学な描写につづいて、カタパルトが引き起こした損害につづきのようにつけ加える。「キニスト通りでは、お産を迎えた女性が大理石の塊によって押しつぶされた。彼女が生んだ子は寝台ごとシナサンの十字路まで運ばれ、そこでようやく毛布を見つけることができた。」なんていう正確さ!どんな批判もこの見つかった毛布の前では無力というわけだ。このようにほとんどいつも始まりは正しいが、組み合わせや説明、潤色がすべてを台無しにする⁶¹。

様々な史料から切り取られてきた細部は、各々の史料のなかであたえられていた意味を失ってしまう。そうした細部がでたらめにつながわせられた全体は、正しい現実の姿を構築するかわりに、ちぐはぐなキメラか、フランケンシュタインの怪物のようにならざるをえないだろう。「叙事詩的リアリズム」が描く「現実」はしたがって、部分においては真実だが、現実の「構造」をそなえていない。それは、細部を過剰に盛り込み、自由に組み合わせることによって、現実を潤色し、裏切ることとなる。タイヤンディエはここで、ユゴーやデュマの小説を特徴づける歴史資料の自由な使用をフローベールにも見いだしている。

この直後の箇所、タイヤンディエはフローベールの描写を、モンテスキューの描写と対比している。彼にとって望ましい現実描写とは、モンテスキューの描写がそうであるように、一般性と蓋然性に留まりつつ、簡潔な形で全体の展望を与えてくれるような描写である⁶²。ここには、描写はあくまで一般的な観念(真実らしさ(vraisemblance))を表現すべきであり、細部は全体の例証としてのみ役立つべきだという

古典主義の修辭学的な前提が見え隠れする。

タイヤンディエによれば、フローベールの「リアリズム」のもっとも大きな問題は、作家の想像力におけるこの古典的表象秩序の潰乱(アーナーキー)である。プランシュが考えていたのと同様に、タイヤンディエにとっても、想像力は作家個人の「奔放な思いつき(fantaisie)」⁶³にすぎない。フローベールの描写はこの「奔放な思いつき(fantaisie)」によって生み出された、雑多な寄せ集めであり、読者が明晰かつ十全に全体を把握することが出来ないカオスそのものとなる。タイヤンディエは、フローベールがしばしば些細な細部に過度に焦点を当てることを指摘して、それが全体像の把握を可能にする描写の絵画的=古典的秩序に真っ向から対立していると断ずる。

この筆はなぜ遠近法を無視あるいは軽視しなければならないのだろうか。フローベール氏がもし、陰影法を知れば、これらのこのうえなく雑多な事物に同じ価値を与えはしないだろうし、すべての事物を同じ景に置くという愚はおかさないだろう。もしフローベール氏が、得難い着想、なんらかの巧妙ないし雄大なモチーフを手に入れたら、すべての色合いを消し去り、すべての形をごちゃ混ぜにしてしまうこのような固く刺々しい金属的な光にモチーフを浸すことはないだろう。自らの原理を行き過ぎて適用したあげく、リアリズムは自壊する。それはあるがままの現実を描き出そう、すべての事物を浮かび上がらせようとするが、けっして以下のような事実には気づくことがない。あらゆる事物に分け隔てなく向けられた関心は全体の効果を壊し、かつまた細部すらも壊してしまう。それは自然の多様性を探しながら、システムの単調さに行き着く。文字通りの正確さを追い求めながら、それはモデルをねじ曲げる。絶対的な明晰さを狙いながら、理解するにはかえって何重もの努力が必要となる。フローベール氏の描写のほとんどはじっさい理解不可能だ。あたらしい描線が画家によって加えられるたびに、役者たちが身動きするたびに、読者は自問せざるを得ない。これはなぜ? どんな重要性があるのだ? どこに興味があるのだ? どこに意味があるのだ⁶⁴?

タイヤンディエは慧眼にもフローベールの「リアリズム」の一側面を言い当てている。ここでは、物質的な細部がヴァルルールや遠近の違いもなく、無差別かつ無際限に並べ立てられることによって、テキストから一切の知的理解の可能性そのものが消滅してしまう。フローベールの「リアリズム」はしたがって読者に「真実らしさ」をそなえた像も与えないとタイヤンディエは考える。その描写は描写の古典的規範に真っ向から対立する。通常の描写は、一種の記号として場所、状況、登場人物を説明する。この際、描写対象の取捨選択は、作者が何を説明したいのかという意図の観点によってなされ、その結果真実らしさをそなえた現実の像が構成される。ところが、まったくとるにたらない細部にあたかも平等に与えられるかのように見える注意はこのよう

⁶⁰ Guillaume Froehner, « Le roman archéologique en France », *Revue contemporaine*, 31 décembre 1862.

⁶¹ Saint-René Taillandier, art. cit., p. 851.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 857-858.

な意図の存在を疑義に付す。「これはなぜ? どんな重要性があるのだ? どこに興味があるのだ? どこに意味があるのだ?」結局のところ、描写される細部に意味を与える中心、主題となる一般的な観念そのもの(「得難い着想、なんらかの巧妙ないし雄大なモチーフ」)がここには不在なのだ。いまや描写はまったく無償の「もの」として氾濫しているかにおもわれ、言葉はまるで不透明な膜のように我々の視界に張りつく。理性にとって、現実には判明な像を結ばず解体し、ちょうどプランシュがユゴーに対していったように「神も魂も信じられない」ような、精神不在の無政府状態が顕現するかのようと思われる。不透明な感覚の厚みが支配するこの世界ではすべての事物に、理性の光をゆきわたらせ、説明、把握することは不可能であり、ちょうどこの批評家がサランポーの人物造形についていったように、読者はいくぶん「夢遊病者」⁶⁵の感覚をあげわくことになるだろう。

タイヤンディエの批評は、こうしてフローベールの「リアリズム」の自壊を白日のもとにさらそうとする。それは精神の把握をすり抜け、けっして正しい現実の像、真実らしい像を読者の元に届けないと彼は断じる。もちろん、おそらくそれなりの妥当性を持つ上述の指摘が、フローベールの観点からして、「批判」として妥当なものかを問うことはいささかも禁じられていない。事実タイヤンディエの行ったような指摘が「批判」になると信じるためには、1.) 道徳的な真理の伝達、古典主義的な「真実らしさ (vraisemblance)」を表象の目的とするタイヤンディエの前提を全面的に受け入れつつ、フローベールのテキストがこの目的に背き、2.) 「ありのままの現実」を再現しようとして、その結果、表象をかえって非現実的なものにしてしまっている、という観点に立たなければいけない。たしかに様々な細部を自在に組み合わせるフローベールの描写は、歴史資料の真正な使用からは隔たっており、「現実そのもの」の構造を備えているとはいえない。また、知覚のアナーキーそのものを体現するその描写は、古典的な「真実らしさ」が要請する組織化や、既成の道徳秩序の再認からも離れている。それ自体は、フローベールの立場からしても正しい指摘である。しかし、フローベールにとっては、この指摘はまったく批判にならない。われわれが前半部で見たように、フローベールにとっても、ユゴーにとっても、ありのままの現実の再現や、古典的な表象秩序における「真実らしさ」、既存の価値観の再認などは、そもそも最初から問題にならないからだ。

自然主義者エニックと、反リアリズムのタイヤンディエ、プランシュは、この点でまったく正反対の立場をとりながらひとつの誤った前提を共有している。それは個々の作家独自の物の見方を通じた藝術表現の手前、あるいは彼方に真なるもののひとつの基準——自然科学が扱うような物的現実であれ、道徳的真理であれ、表象の古典的な「真実らしさ」であれ——が存在し、藝術表現はその基準を遵守すべきという主張である。フローベールとユゴーが拒否していたのはまさにこのような思考法だった。唯一のモデルとしての「真なるもの」は存在しない、作家がそのつどそのつど新たに生み出す、多様な「真なる

もの」の表現(事物と作家の精神が結びつる関係性)だけがある。古典的表象秩序の擁護者たるプランシュやタイヤンディエが正当にもユゴーやフローベールに見だし、不当にも作品の瑕疵と断じた物質的知覚のアナーキーは、結局のところ作家の精神が生み出すあらたな知覚＝表象の編成の様態に他ならないのだ。

われわれはここで物質的細部がフローベールにとってどのような意味を持ちうるのか知る。プランシュやタイヤンディエが考えていたのとは違って、過剰な物質的細部は、現実の再現を目指しているのではない。それは、反対に作家が自由な「物の見方」を通して生み出す「真なるもの」の生々しい肉体そのものなのだ。じっさい現実感というのは、むしろわれわれの理解におさまらない知覚の厚みや混沌のうちにいっそう感得されるものではないか。フローベールが提示しようとしているのは、まさにこの「厚み」、説明や分析などといったプロセスを介さない、「いま、ここ」にその事物が存在するという現働態の知覚の「生々しさ」に他ならない。フローベールの描写は対象の理知的、全体的な把握を直接的には可能にしないが、かわりにわれわれは生きた知覚の渦のなかに直に投げ込まれる。その真実性は、外部の實在との適合性によって計られるのではなく(ユゴーが言うように「色合いや光は、単純な反射に移し替えられると元々のトーンを失ってしまう」)、また公衆の考えるところの真実らしさ (vraisemblance) によるのでもない、そのヴィジョン自体が内包する喚起力そのものによって計られることになるだろう。「リアリズム」が「リアリズム」であるためには、それが読者の精神に外部の現実の唯一無二の客観的な像を与える必要など何処にも存在しない。それ以上に言葉の選択と配置をつうじて、生き生きとした世界を今「知覚」しているのだという実感そのものを読者に直に与えることが問題なのだ。

フローベールにとって、藝術の真実性——彼の用語に従えば作品に内在する「真なるもの (le vrai)」——は、あくまでこの喚起力の次元で捉えられなければならない。言うまでもなく、この生き生きとした現実感、作家の「物の見方」によってはじめて感覚可能になるものである。藝術家の「物の見方＝文体」だけがこの「真なるもの」を実現できる以上、それは具体的な作品の手前にも彼方にも、目に見える形では一切存在しない。藝術家の役割はまさにここにある。フローベールは、『初稿感情教育』でつぎのように彼の思い描く藝術家の肖像を語っていた。「彼はひと (on) が感じないものを知覚し、ひとが言葉にできないものを体験する。彼はひとが表現しないものを語り、ひとが粗く素描をするだけの観念、ひとの不意を突く煌めきをあなたの眼前に示す。」⁶⁶藝術家のヴィジョンは、ひと (on) の通念的な現実把握に対立し、ひとの知覚のうちでは潜勢態でしかなかった生々しい「真なるもの」を現働化する⁶⁷。「藝術家はすべてを引き上げなければいけません。彼はポンプのようなものです。彼のなかには事物の臓腑、深層にまで潜り込む巨大な管があります。彼は地下に押しつぶされていたもの、ひとが見えなかったもの

⁶⁵ Saint-René Taillandier, art. cit., p. 855.

⁶⁶ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes, t. I, Œuvres de Jeunesse*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1073.

を吸い上げ、太陽のもとに巨大な噴水として吹き上げるのです」⁶⁸。いまや現実描写の体制に奇妙な転回が起きる。もはや藝術の真実性は「真実らしさ」には依拠しない。作家のヴィジョンは、読者の知覚の体制に衝突し、それを揺さぶり、変容させる。

したがって、フローベールのテキストがいかに作り物めいているかを明らかにして論難したとしても、それは、そもそも外的基準とは無縁の領域に外部との適合を虚しく求めているだけであって、結局のところ作品に受肉された独自の生命、作品のなかにしかない「真なるもの」の意義を取り逃すことになる。タイヤンディエの批評が、そのイデオロジックな性格にもかかわらず優れているのは、「リアリズム」が外的現実の客観的表象や「真実らしさ」の表象をいともたやすく超越してしまうような地点を、たとえ否定的にはあるにしても、明敏に指摘していることによる。つぎの箇所はその顕著な例と言えるだろう。

フローベール氏はアフリカではヌミディア人の子孫は地面にながながと横になることに気づいた。彼の物語の役者たちは、ほとんど全員が地面に寝転がる。彼らは腹這いで食べ、腹這いで飲む。ただし、よりよく渴きを癒すため、ハチミツ水が入った瓶の中に窒息を恐れることなくすっぽり頭を突っ込むのでなければの話だが。それにしてもカルタゴ人たちが混乱のなかで押し合いへし合いするかわりに押しつぶされる (*se tassaient*) のを彼はいったいどこで見たのだろう。わたしには分からないが、これもまた考古学的リアリズムのなんらかの意図を隠しているはずだ。なぜならこのイメージは驚異的な執拗さで回帰してくるからだ。男達が押しつぶされ (*se tassent*)、女達が押しつぶされ (*se tassent*)、群衆がテラスに押しつぶされ (*se tasse*)、ハミルカルが円い塊になるようにその兵士達を押しつぶす (*tasse*)。じっさいのところ、これらの荒っぽい描写においては、人類は戯画に似ている⁶⁹。

タイヤンディエは、ここで奇妙にもテキストのある逐語的反复 *tasser* に着目している。この反复は時代色、地方風俗の描写としてうけとられうるものかもしれない。しかし、そのあまりに過剰な反复は、真実らしさ (*vraisemblance*) の限度を超えてむしろ戯画にちかづく。このタイヤンディエの批判にはたんにイデオロジックと切って捨てられない何か

がある。じっさい、風俗の描写、すなわち現実の表象だけが問題ならば、このような同一語句の過剰な反復はまったく必要がない(この *tasser* という語は様々に変化しつつ十七回『サランボー』(*Salammbo*)に登場する。同一語句の反復を嫌ったフローベールにとってこれは多い数だと言って差し支えない)。ここにはあきらかに客観的ないし蓋然的現実の表象という目的を逸脱する過剰があることをタイヤンディエの批判は示唆している。このような細部は主題論的批評や強迫観念についての精神分析批評の対象となってもいささかも不思議ではない。むしろ、それは風俗描写というよりは作家個人の精神の現れとして理解すべきものではないか⁷⁰。こうしてタイヤンディエはほとんど自分の立論を壊しかねない事実を暗示してしまうことになる。「リアリズム」において、「真実らしさ」が問題になるとは限らない。それどころか書き込まれた細部のひとつひとつが外部の現実の姿を指示している保証すら、実はどこにもないのだ。にもかかわらず、この細部は奇妙な現実感をともなって我々をとらえて離さない。タイヤンディエの口から漏れた「これはなぜ?」という問いは、単なる「現実」の再現や「真実らしさ」を超えた作家のヴィジョンの力の逆説的証明にほかならない。

結論

プランシュ、タイヤンディエの批評は逆説的なことにユゴー、フローベールの「リアリズム」がもはや外的現実の再現ないし伝達と呼ばれるようなものではないことをあきらかにする。ロマン主義も含めた19世紀の巨大な潮流としての「リアリズム」は、科学技術や歴史学の発展などと連動した「物質的細部」への着目という19世紀の大きなエピソードのなかにおかれるべき現象である。それはひとが想定する「真実らしさ (*vraisemblance*)」とするどく対立するかぎりにおいて表象の歴史に亀裂を入れるものであり、同時代の批評家からは「唯物論的なリアリズム」として強く批判されることとなった。だが、そこで本当に問題となっているのは、外部の物的現実の客観的な姿を読者に与えることではなかった。物的現実に対して、藝術はつねに過剰であるか、欠如を抱えているかである。ユゴーの美学はこの点で事態を正確に言い当てている。藝術における「リアルなもの (*le réel*)」は現実そのものではない。それは藝術家個人の精神によって変容させられた非=現実であり、その非=現実が、人が考える通念としての現実を越えて、作品に真実の生命を与える。この点において真に「リアリズム」の作家と呼べるのは、幻想を知らない作家ではない。むしろ「現実」の「幻想性」にだれよりも自覚的な作家である。「真なるものは存在しないのです。いくつもの物の見方しかないのです。写真が似ているでしょうか。油絵よりも似ているわけではありません、あるいは、おなじくらい似ているというだけです。」⁷¹と書くフローベールの真意はここにある。もしフローベールの「リアリズム」がその名に値するとすれば、それは物的現実の再現という幻想から遠く離れて、作家個人の物の見方の内部で、あ

⁶⁷ フローベールとジャンフルーリのリアリズムの対立の所以はまさにここにある。フローベールがジャンフルーリの作品について、独創的な文体が欠如していることを批判している (*Lettre à Louis Bouilhet*, 2 août 1854; *Corr.* II, p. 362) のはきわめて意義深いことだろう。文体こそ、文学における作家の物の見方の受肉であるとすれば、その凡庸さが意味するところはひとつだ。それは、作家が、自らの「物の見方」をもっていないということに他ならない。それぞれの作家が異なる感性によって現実を解釈するべしとするジャンフルーリのリアリズム美学は、実践面での文体の軽視によって、通俗的な現実把握と変わりがなくなってしまう。フローベールがジャンフルーリのリアリズムを「唯物論的リアリズム」と同一視して批判するのはおそらくこのためである。

⁶⁸ *Lettre à Louise Colet*, 25 juin 1853; *Corr.* II, p. 362.

⁶⁹ *Saint-René Taillandier*, art. cit., p. 858.

⁷⁰ フローベール自身、この作品の文体について次のように言っていることはきわめて示唆的である。「おびただしい人間の腹を裂き、血を流させている。食人種の文体を作ったのだ」 (*Lettre à Madame Jules Sandeau*, 30 septembre [1er octobre 1859]; *Corr.* III, p. 43)。*tasser* という語の氾濫は、人間をたらふく詰め込みたいという、サディズムと結びついたフローベールの異常な食欲の現れではないだろうか。この点で、すべてを風俗描写に還元してしまう批評家はフローベールの「リアリズム」を唯物論と結びつけようとするあまり、物的現実の描写に宿る作家の精神を取り逃している。

⁷¹ *Lettre déjà citée à Léon Hennique*, 2-3 février 1880; *Corr.* V, p. 811.

らたに生きた真なるものを創出するからにほかならない。藝術における真なるものはしたがって、テキストの後にも先にも無い。それは「事物を見る絶対の方法」⁷²とフローベールが呼んだ文体(精神と事物の関係)

そのものが顕現させるものなのだ。われわれはここにユゴーの美学の遠いこだまを聞くことが出来る。

フランス語要旨 *résumé*

La création du « vrai »

L'avant-propos sur le réalisme romantique de Flaubert

Nobuyuki HIRASAWA

« Ne me parlez pas du réalisme, du naturalisme, ou de l'expérimental ! J'en suis gorgé. Quelles vides inepties ! » Dans sa Correspondance, Flaubert (1821-1880) déclare ainsi son hostilité littéraire envers le réalisme de Champfleury et le naturalisme de Zola. Malgré ce refus déterminé, les chercheurs travaillent souvent sur le « réalisme » flaubertien, comme l'attestent les études récentes. Dans ces études, le mot « réalisme » est employé dans un sens plus large : le réalisme au sens de mimésis. En ce sens, le réalisme ne s'oppose pas vraiment, comme on le considère souvent, à l'école romantique. L'objectif de notre étude est de relever la continuité du « réalisme » flaubertien et du romantisme hugolien, qui feraient partie d'un mouvement réaliste plus largement étendu que celui qu'on attribue à Champfleury.

Évidemment ce n'est pas le seul réalisme de Champfleury qui met en œuvre la mimésis dans la littérature. Il nous semble que Hugo a présenté, avant l'apparition du réalisme et du naturalisme, l'esthétique qui se donne pour tâche la mimésis au sens moderne. Selon le poète, le caractère de la poésie romantique est « le réel » — en opposition à « l'idéal » du classicisme —, lequel résulte « de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. » Ainsi le romantisme affirme que l'art doit être la représentation du monde, sans distinction du beau et du laid, du matériel et du spirituel, du raisonnable et de l'irraisonnable. Sur ce point, les écoles romantique, réaliste et naturaliste possèdent, quoique leur vision du monde soit différente, un but commun : la représentation vraie du monde.

Si on voulait affirmer qu'une école est plus vraie qu'une autre, il faudrait présupposer le « vrai » au sens des choses qui existent réellement, et en mesurer l'écart dans la représentation de chaque école. Voilà ce que Flaubert refuse décidément. Ce refus de Flaubert est bien visible dans ses débats avec Léon Hennique, écrivain naturaliste qui avance que l'art doit reproduire la réalité objective et matérielle, objet de la science naturelle. En confondant le « vrai » avec cette réalité-là, il dénonce le caractère factice du romantisme. Contre cette attitude naturaliste, Flaubert affirme que la réalité matérielle n'est qu'un tremplin et que la tâche de l'art

réside dans sa transfiguration. Selon lui il n'existe pas de choses en soi, mais des rapports entre nous et les choses, c'est-à-dire, la façon dont nous percevons les choses. Dans l'art, il n'y a donc pas de vrai absolu, mais des vrais relatifs à la subjectivité unique de chaque artiste. Cela étant, il est absurde de se disputer dogmatiquement sur la définition absolue du vrai que l'art doit représenter. Ainsi « La Tempête de Racine est tout aussi vraie que celle de Michelet » dans la mesure où elles sont décrites au prisme de leur propre « manière de voir ».

Cette subjectivation du vrai est le trait commun entre le romantisme hugolien et le « réalisme » flaubertien. En effet, pour Hugo aussi, la tâche de l'art n'est pas la reproduction de la réalité, mais sa transfiguration à travers la subjectivité de l'artiste. Cette transfiguration s'effectue chez Hugo par l'intermédiaire de l'originalité personnelle de chaque artiste. Selon Hugo, l'artiste étant un homme, celle-ci se puise à la nature humaine que Hugo associe par analogie à la nature naturante. Cela étant, quoique l'originalité de chaque artiste soit bizarre, elle ne contredit point la vérité de la nature productive, parce qu'elle provient de la nature humaine, et donc de la nature naturante elle-même. Nous en concluons que la véracité romantique n'est pas une conformité entre représentation et nature. C'est une filiation de principes producteurs entre l'artiste et la nature.

Ainsi le « réalisme » flaubertien et hugolien fait bien la différence entre les compréhensions du mot « vrai » : entre le « vrai » au sens des choses qui existent en fait ; et le « vrai » qui appartient à l'ordre de la représentation. Dans le réalisme naïf, on confond et identifie les deux sens comme le fait Hennique. Au contraire, Flaubert et Hugo ne se préoccupent que du second sens. Ce « vrai » ne peut pas être confondu avec la vraisemblance classique. À l'âge classique, la vraisemblance était décidée par le public. Chez Flaubert et Hugo, il n'est plus question d'ainsi juger la vraisemblance. Ils la déplacent entièrement, en proposant la subjectivité de l'artiste comme « vraie » par définition.

C'est cette transmutation que ne comprennent pas certains critiques réactionnaires. Par exemple, Gustave Planche, ennemi de Hugo, critique ainsi le subjectivisme de l'auteur, en disant qu'il néglige la vérité universelle et la réalité intersubjective. C'est là que le mot « réalisme » apparaît comme injure au romantisme. Dans ce « réalisme », il s'agit de la représentation subjective de l'apparence vide du réel, qui ne révèle aucune vérité morale et universelle à l'esprit du public.

Saint-René Taillandier reprend cette injure pour la lancer contre le « réalisme » flaubertien dans sa critique de *Salammbô*. Pour lui le « réalisme » est doublement condamnable. D'abord,

⁷² Lettre déjà citée à Louise Colet, 16 janvier 1852 ; *Corr.* II, p. 31.

Taillandier critique le « réalisme » comme art de simulacre, qui s'attache trop à l'apparence vide du réel. Mais le « réalisme » est condamné d'autant mieux qu'il ne reproduit point la réalité telle qu'elle est. Dans la représentation « réaliste », il y a des parcelles de la réalité, mais elle n'a pas la structure de la réalité. Le réel du « réalisme » flaubertien n'est qu'une chimère sur ce point. Dans la vision chimérique de l'artiste, on perd le sens de l'orientation, comme un somnambule, et crie finalement avec stupeur : « Pourquoi cela ? que nous importe ? où est l'intérêt ? où est les sens ? ». Ainsi Taillandier tente de révéler combien le réalisme de Flaubert s'oppose à notre sentiment de la réalité et à la réalité elle-même.

Mais, le critique méconnaît totalement le but de l'artiste. Car, comme nous l'avons dit, il ne s'agit pas de la reproduction fidèle de la réalité extérieure, ni de la représentation de la vérité admise par le public et la tradition. Il s'agit au contraire d'exposer la manière de voir originale de l'artiste. Sur ce point, ce que Flaubert tente de faire, c'est de faire voir les choses aux lecteurs. En d'autres termes, il faut les jeter directement, sans aucun commentaire ni explication, dans la vision de l'artiste. En art, le vrai réside dans le seul pouvoir évocateur de cette vision subjective, que corporifie le langage de l'artiste.

Cette vision s'oppose à la vision ordinaire du public dans la mesure où l'artiste perçoit ce qu'on ne perçoit pas. Car, l'artiste

« est comme une pompe, il a en lui un grand tuyau qui descend aux entrailles des choses, dans les couches profondes. Il aspire et fait jaillir au soleil en gerbes géantes ce qui était plat sous terre et ce qu'on ne voyait pas. » La vision de l'artiste actualise le « vrai », qui reste virtuel dans la réalité extérieure. Ainsi, le vrai de l'art n'existe pas comme tel ni en deçà, ni au-delà de la vision de l'artiste, celle qui s'incarne dans son style. Le « réalisme » est une invention stylistique du « vrai » par l'intermédiaire de la subjectivité de l'artiste.

Pour conclure, nous pouvons citer un exemple révélateur. À propos de la vision opiniâtre de Flaubert dans la description de *Salammbô*, Taillandier écrit : « Où a-t-il vu que les Carthaginois, au lieu de se presser en tumulte, se tassaient ? Je ne sais, mais ceci cache encore quelque intention de réalisme archéologique, car cette singulière image revient avec une persistance opiniâtre ». Cette remarque atteste que le « réalisme » n'est pas la représentation objective du vrai qui se trouve en dehors de l'art. En effet, ce verbe « tasser » est répété dix-sept fois dans *Salammbô*. Cela semble un peu invraisemblable, ou plutôt caricatural. Mais, en donnant au lecteur une forte impression, cette vision opiniâtre révèle paradoxalement le pouvoir magique du style de l'artiste, qui réalise sa vision singulière du monde. La question naïve de Taillandier — « Pourquoi cela ? » — n'est qu'une preuve de ce pouvoir du style qui nous fait voir les choses.