

Title	ボードレール『ボンヌ=ヌーヴェル百貨店の古典派美術展』についての覚書
Sub Title	Note sur "Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle" de Baudelaire
Author	築山, 和也(Tsukiyama, Kazuya)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2012
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.103, (2012. 12) ,p.1- 20
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	川口順二教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01030001-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ボードレール『ボンヌ・ヌーヴェル百貨店の古典派美術展』についての 覚書

築山 和也

シャルル・ボードレール（一八二一—一八七〇）は、「往昔と現代を通じての最も独創的な画家」（『一八四五年のサロン』）として終世ウージェーヌ・ドラクロワ（一七九八—一八六三）を敬愛の対象とし続けた。ドラクロワへのおそらく最初の言及は中学時代の書簡に見出すことができる。ルイ・フィリップの招きによってルイ・ルグラン中学の生徒としてヴェルサイユ歴史美術館を見学した未来の詩人は、その時の感想を義父のオーピック大佐宛ての手紙（一八三八年七月十七日付）の中で次のように述べている。

きわめて美しいと言われている帝政期のタブローはすべて、かくも規則的、かくも冷たく見えることが多い。その人物たちは多くの場合、木々のように、またはオペラの端役たちのように、きちんと並んでいます。かほどに賞めそや

されてきた帝政の画家たちのことをこんな風に語るなんて、僕としてたぶんまことに笑止なことです。事によると出まかせにしゃべっているかも知れません。しかし自分の印象を報告しているだけです。事によるとまた、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知れませんか^{二〇}。

「プレス」紙の記事を書いたのはテオフィル・ゴティエ（一八一―一七二）である。「モーパン嬢」（一八三五）の作者がボードレールに先んじてドラクロワの擁護に努めたことは周知の通りだ。その「プレス」紙でゴティエは、ヴェルサイユにあったドラクロワの《タイユプールの戦い》（一八三七）について、その「猛り狂った構成」と「獐猛な筆触」をルーベンス《アマゾンの戦い》（一六一八―一七〇頃）のそれと引き合わせつつ、「ドラクロワ氏がヴェルサイユの美術館の全ての戦争画を一手に引き受けることができなかつたのは何と残念なことか」と嘆いてみせた^{三〇}。こうしたドラクロワ賛美は、新しい時代の潮流とその興奮を感じさせずにはいない。その熱にあてられた青年が帝政期の新古典派の絵画を「かくも規則的、かくも冷たく見えることが多い」と軽蔑的に語るのも無理はないかも知れない。

その七年半後、ボードレールは新古典派の絵画と再会している。一八四六年初頭にパリのボンヌヌーヴェル百貨店で開催された美術展で、ジャック・ルイ・ダヴィッド（一七四八―一八二五）とその流れを汲む新古典主義の画家たちの絵画が多数展示されたのだ。『一八四五年のサロン』で美術批評家としてのデビューを飾った詩人は、この展覧会の時評をボードレール「デュファイイスの署名で同年一月二十一日付「ル・コレール・サタン」紙に寄稿した。それが『ボンヌヌーヴェル百貨店の古典派美術展』と題される一文である。「古典派」とあるが、展覧会は公式にはそのような呼称を用いていない。ボードレール自身が考え出したものようだが、展示された作品の大まかな傾向はやはりその一語に

要約されるだろう。ボードレールはこの時評で、ヴェルサイユでかつて抱いた否定的な印象とは反対に、新古典主義の絵画、とりわけその領袖ダヴィッドの作品から受けた感銘を綴っている。さらには「気位高く繊細な巨匠たち」ともち上げるゲランとジロデ、「ことロマン主義にかけてアンドレ・シェニエの兄弟」とみなすプリュードンらダヴィッドの弟子たちの絵画にも「高貴なる作品」として高い評価を与えている。

新古典派ダヴィッドからロマン派ドラクロワに繋がる連続性は今日的視点に立てばもはや常識の部類に入るだろうが^四、当時の感覚からすればドラクロワに心酔するボードレールが新古典主義絵画を積極的に支持するのは意外に思えたかも知れない。だが、ボードレールが新古典主義へのこうした関心を百貨店の展覧会以前から抱いていたことは明らかだ。というのも、『一八四五年のサロン』裏表紙ですでに『ダヴィッド、ジロデ、ゲラン』のタイトルが「近刊予定」とされているからで、予告された本は結局書かれなかったため内容を知ることができないが、その構想の少なくとも一部は『ボンヌ・ヌーヴェル百貨店の古典派美術展』で活用されたにちがいないと思われる。

ボードレールの狙いは、相対立すると考えられていたダヴィッドとドラクロワを結びつけることによって、ロマン派の先導者ドラクロワをフランス絵画の歴史と伝統に位置づけることにあった。そして、その直後に書かれた『一八四六年のサロン』でドラクロワ対ヴィクトール・ユゴー（一八〇二—一八五）の対立軸を鮮明に描いて、真のロマン主義を画家に見出し大詩人を力技でロマン主義から「除外」しようとするのだが^五、そうした発想を歴史と伝統におけるドラクロワの正統性によって正当化しようとするのである^六。芸術家と文学者のこのねじれた対立の中で、ボードレールが「現在までのところロマン主義の最も立派な代表者」と認めるドラクロワに自己を投影していることは言うまでもない。大詩人ユゴーに対峙するのは、若きボードレール自身なのだ。ドラクロワを盾にユゴーのロマン主義を攻撃し、自らを文学

における真のロマン主義者として位置づけるのがボードレールの目論見である。ダヴィッド、ドラクロワそしてアングラが形成する関係の図式に、ボードレールが秘かに想定した自身とユゴーとの対立の構図を重ね合わせてみれば、その目論見は一層明確に浮かび上がってくるだろう。そこで鍵を握るのは、やはりダヴィッドの存在である。そうした見方からすると、それまで一般に公開されていなかったダヴィッドの作品が初めて公に展示されたボンヌ・ヌーヴェル百貨店の展覧会は、前年に批評活動を開始したばかりのボードレールにとって単なる展覧会以上の極めて重要な意味をもっていたと言える。

本稿では、まずボンヌ・ヌーヴェル百貨店で開催された美術展の概要を紹介し、次にそれをめぐる当時の批評家の時評と照らし合わせてボードレールの展覧会評がもつ意義を検討していく。それ以後の彼の批評も適宜参照しながら、美術批評家ボードレールの戦略について探ってみたい。

一 展覧会の計画と実現

一八四四年十二月、「画家、彫刻家、建築家、版画家、素描家協会」（以下「美術家協会」）が設立された。「劇作家協会」（一八四〇年設立）「音楽家協会」（一八四三年設立）に続いてテロール男爵が発案した芸術家の支援組織である同協会は、画家の生活改善を目指して困窮する芸術家の救済と年金制度の確立を主たる目的としていた。ボンヌ・ヌーヴェル百貨店の展覧会はその基金拡充の手段として、ボードレールの言葉を借りれば「貧民のある一階級、社会の最も高貴な快楽のために働くがゆえに最も賞讃に値する貧民たちを助けるべく^八」計画されたものである。

こうした慈善事業が篤志家の支援なしに成り立たないものであることは言うまでもない。当展覧会も画家や収集家など数多くの支援者の厚意よって実現した。中でも決定的だったのは当時巨匠の名声を博していたジャン・オーギュスト・ドミニック・アングル（一七八〇—一八六七）の協力である。アングルは一八三四年のサロンで《聖サンフォリアンの殉教》が不評に終わって以来サロンへの出品を拒否し公の場に作品を発表していなかった。そのアングルが「美術家協会」への作品提供に前向きな姿勢を表し、それが展覧会の計画を後押しすることとなった。当初はアングルの個展となる可能性もあったほど（画家自身がそれに慎重な態度を示した）アングル頼みの企画だったと考えられる。協会はアングルと開催に向けて交渉を進める一方、ダヴィッドの娘、ジャンナン男爵夫人から偉大なる父親の作品を展示する許可を得ることができた。こうして新古典主義の主導者ダヴィッドとその継承者と目されるアングルの新旧二大巨匠の作品を中心とする展覧会の骨子が固まった。

会場に選ばれたのは、一八三八年開業のボンヌ・ヌーヴェル百貨店。パリ・オペラ座の東、ボンヌ・ヌーヴェル大通りにある敷地に建設された建物の中に、貸店舗三百店、地下食料品マーケットの他、カフェ、レストラン、劇場などを収めた近代的なコンセプトによる当時最大級の複合商業施設である。上層階には美術品などを展示する常設ギャラリーを備え、文化施設としての側面も合わせていた。サロンの審査がとりわけ厳しかった一八四三年には、ここで落選展も開かれた。有名画家の絵画が展示販売されることもあって、実際、ボードレールがのちに『漂着物』に収めた詩篇「ウージェーヌ・ドラクロワ作《地獄のタツソー》に寄せて」でモチーフとなる同画家の作品（《狂人病院におけるタツソー》一八三九年）は、四三年末にこのボンヌ・ヌーヴェル百貨店で買い手が付いている。「美術家協会」は四五年十二月初旬に百貨店と展示場の使用契約を結び、開催の準備は着々と進んだ^九。

だが、ここにきて肝心のアングルが参加に難色を示し始める。百貨店などに自分の作品を出すわけにはいかないというのだ。自ら現場を確認したアングルはテロール男爵に宛てた手紙の中で「様々な照明が劣悪に設置され日光もつねに入ってくるこのような商業施設（パザール）に自分の作品を展示することはありえない」と告げた。もはや後には引けない協会側はアングルのもとに全委員を派遣して必死の説得にあたり、どうにか画家を翻意させることができた。展覧会の会場にはアングルの作品のためにカーテンで仕切られた特別展示室が設けられたが（図版参照）、それはおそらくアングルが手紙で表明した懸念に対する措置であろう。この特別な計らいは協会の委員たちが彼の作品に抜きだてた芸術的価値を認めていたこと以上に、展覧会の成功にとってこの画家の存在がいかに重要であったかを物語っている。

こうしてボンヌヌーヴェル百貨店における展覧会は一八四六年一月十一日に初日を迎えた。開催期間は三月十五日まで。この年のサロンの開催日とその翌日だから、毎年恒例の権威ある美術イベントと重ならないようにとの配慮である。そのサロンが「騒々しく、けばけばしく、乱暴でこつた返す展覧会」であるとすれば、こちらは「書斎のように静かで和やかで真面目な展覧会」であったとボードレールはその雰囲気を伝えている。展覧会は入場者総数二万五千人、売上げは三万フラン以上に達し、国王一家の来訪もあって盛況のうちに幕を閉じた。「美術家協会」は基金の拡充という目的を果たすとともに、展覧会の様子を報じた新聞雑誌を通じてその存在と活動を広く知らしめることに成功した。

二 展示された作品

出品された作品のほとんどは作者以外の個人が所蔵していたものである。肖像画の場合は描かれた本人やその家族の

手元にあったものが多く、それ以外の作品も画家自身が提供したわけではなく、趣旨に賛同した所有者の善意によって無償で貸し出された。一流の画家と彼らの作品を所有していた高名な収集家たちの連携が可能にした展覧会であったと言えよう。

いずれにせよ、一般の人々の目に触れる機会のなかった作品が一堂に集められ公開されたという意味では、画期的な展覧会であったことはまちがいない。ダヴィッドの傑作は、ルーヴルに《ホラティウス兄弟の誓い》(一七八四)や《サピニの女たち》(一七九九)などの代表作がすでに収められていたが、《ピウス七世の肖像》(一八〇五)を除けば肖像画は皆無で、革命期の政治的な題材を扱った絵画も見ることではできなかった。それだけにボンヌ・ヌーヴェル百貨店に集められた作品、とりわけ《マラーの死》は七月王政末期のパリ市民に新鮮な驚きを与えたにちがいない。サロンから長年遠ざかっていたアングルの作品にしても同様である。

ボードレールはその二人の出品点数について、「ダヴィッドのタブロー十点とアングルのタブロー十一点」と記している。これは展覧会目録に記載されている作品の数に対応するものである。開催期間の途中から展示された作品もあったが、ボードレールが会場を訪れた時点ではそれが全てだったと思われる。

展覧会目録で紹介されているダヴィッドの作品は掲載順に以下の十点である。《サン＝ベルナル山山のボナパルト》(一八〇三)《ソクラテスの死》(一七八七)《テレマコスとエウカリウス》(一八二二)《マラーの死》(一七九三)《ガスパール・メイエールの肖像》(一七九五)《シャルロット・ダヴィッド夫人の肖像》(一八二三)《モンジェ夫妻の肖像》(一八二二)《ルイズ・トゥルデーヌ夫人の肖像》(一七九一―九二頃)《ソクラテスの死のための習作》(一七八二)《息子を弁護する老ホラティウス》(制作年不詳)。

一方のアンゲルの作品十一点は次のとおりである。《システイナ礼拝堂のピウス七世》(一八二四)《アンティオコスとストラトニケ》(一八四〇)《フェリペ五世からリーリア公爵位を授けられるベリック公》(一八一八)《奴隷のいるオダリスク》(一八三九)《ベルタン氏の肖像》(一八三二)《オイディプスとスフィンクス》(一八二七)《モレ氏の肖像》(一八三四)《グラランド・オダリスク》(一八一四)《シャルル五世のパリ入城》(一八二二)《ドーソンヴィル伯爵夫人の肖像》(一八四五)《パオロとフランチェスカ》(一八一九)。

「展覧会目録「補遺」にはダヴィッドの《フルーリ嬢の肖像》(制作年不詳)と《皇帝ナポレオン一世と皇妃ジョセフィーヌの戴冠》の素描(一八〇五年)の二点が記載されている。さらに「補遺の補足」で《自画像》(一七九一年)が追加されているので、ダヴィッドの作品は合計で十三点展示されたことになる。「補遺の補足」ではアンゲルの有名な三作品(《聖サンフォリアン》《ルイ十三世の誓願》《聖餅の聖母》)の素描も追加されており、そのうち《聖サンフォリアン》以外の二点はアンゲルの弟子のイタリア人画家ルイジ・カラマッタの手になるものと説明されている^{二〇}。

「画匠匠の作品以外では、ゲランは《プリアモスの死》および《テーセウスとミノタウロス》の下絵二点(いずれも制作年未詳)、ジロデは《アルタクセルクセスの贈物を拒むヒポクラテース》(一七九二)など五点、フランソワ・ジェラルドは《ベリサリウス》(一七九五年のサロンに出品された作品の作者自身による複製)など七点、グロは《アンドレ・ガルの肖像》(一八二二)、《リア王》下絵(制作年未詳)など七点、ジェリコーは《胸甲騎兵の突撃》(制作年未詳)など六点、プリュードンは《ウエヌスとアドニス》(一八一〇—一一二)など九点、ドラロツシユは《枢機卿リシュリユー》(一八二九)、《瀕死の枢機卿マザラン》(一八三〇)、《プロワ城でのギース公暗殺》(一八三五)の三点、オラス・ヴェルネは《ユダヒタマール》(一八四〇)など七点、コニエは《死せる娘を描くティントレット》(一八四三)など三点、ア

リ・シエフェールは《フランチェスカ・ダ・リミニ》(一八三五)など四点を出品している。その他にグルーズの肖像画などもあったが、展覧会はやはりダヴィッドとそれに連なる画家たちの作品で埋め尽くされていたことがわかる。

制作年からすると、「一七六三年のサロン」に出品されたグルーズの《割れた鏡》が最も古く、アングル《ドーソンヴィル伯爵夫人の肖像》が直近に描かれた一番新しい作品である。新古典主義の批評家ドウレクリューズが指摘するように、「歴史的視点から見れば完璧とは言えないが」^一「それらは前世紀末から今日に至るまでの時代の流れを刻むもので、この八〇年間におけるフランスの絵画芸術の歩みをほぼ正確に示している」^二と考えることができる。

そのドウレクリューズを含む当時の批評家たちが口を揃えて嘆いたのは、ドラクロワの不在である。もちろんドラクロワを絶対的に支持するボードレールもその一人だ。

われわれはドラクロワ氏のものには一つもお目にかからなかったが、それでまた彼のことを語るべき理由が一つふえたと思ふのである。——廉直の士たるの心情をもったわれわれは素朴にも信じていたので、組織委員諸氏がこの芸術的祝典に現今の流派の首領を参加させなかったとしても、それは、彼の由つて来たところである革命期の流派に彼をむすびつける摩訶不思議な血縁関係というものを理解せず、何にもまして自分たちの催しに統一性と一様な外観とを与えたかったからである^三。

ドラクロワの作品がないことについての素朴な思い込みを覆したのは、彼が「画家ではなくて、ジャーナリストだから」という「美術家協会」のある委員による説明にもならない回答であった。その顛末をあきれた様子で紹介し、さらには

ドラクロワとともにゲランの弟子だったコニエを黒幕として暗に批難するボードレールだが、その持つて回った言い方には裏があるように感じられなくもない。ドラクロワの作品が見られなかったことよりも、それによって「彼について語るべき理由が一つふえた」ことの方がボードレールにとっては重要だったかのように思える。なぜなら、これこそまさに人々の素朴な思い込みに反してドラクロワをダヴィッドの系譜に繋げるための好機となるからである。批評家の隠された意図は「彼の由って来たところである革命期の流派に彼をむすびつける摩訶不思議な血縁関係というものを理解せず」の条をさりげなく挿入し、ダヴィッドからドラクロワへの連続性を自然なかたちで強調することにあるようにみえる。予告のみで幻の著作となった『ダヴィッド、ジロデ、ゲラン』の趣旨も、おそらくそのあたりにあったのではなからうか。

実際のところ、ドラクロワの作品もボンヌ・ヌーヴェル百貨店のギャラリーに登場している。それは、ロマン派の画家が意図的に排除されているかのような状況に対する批判を受けて、協会がおこしたリアクションによるものだった。開会から一ヶ月以上が経った二月二十七日に開かれた委員会の議事録によれば、席上ドラクロワとドウカンの絵を残りの開催期間中に展示する提案がなされ、「長い議論」の末、委員の一人であるアドリアン・ドーザが所有する作品の利用が「大多数の賛成によって」認められた。もともと慈善目的の展覧会で、「統一性と一様な外観」を与えることに強いこだわりはなかったのだろう。ドラクロワの作品が当初敬遠されたのだとすれば、それはアングルが特別扱いされる会場で両雄を並び立てるのが難しいと判断されたからだと容易に想像できる。お披露目されたドラクロワの作品タイトルは目録等に記されていないが、ドーザのものだとすると《十字軍のコンスタンチノープル入城》(ルーヴルにある作品の初案)と《エリマントの猪を運ぶヘラクレス》(パリ市庁舎平和の間天井画の下絵)の二点と思われる。ダヴィッドやア

ングルの名画と比べれば、画家の卓越した才能を十分に伝えるものとは言えず、閉会が迫ったこの時期に申し訳程度に引つ張り出してきたというのが正直なところだろう。

三 展覧会の批評

この頃火花を散らしていた新古典主義とロマン主義の新旧対立の構図の中にあつて、展覧会に対する批評家の態度もおのずと各陣営の色分けを反映するものとなつていた。

ロマン派を代表する批評家には、新進気鋭のポール・マンツ（一八二二—一九五）がいた。マンツは「ラルテイスト」誌に展覧会の批評を書いているが^{一四}、その論調は新古典派の画家たちに対して辛辣である。展覧会は、新古典派が「最終審判を下され、過去の過ちが飲み込まれていく底なしの深淵の中に永遠に消え失せるように」、あえて帝政期の著名な作品に注目を集めるべく開かれたものだ、と広言して憚らない。マンツはボードレールと同年生まれでドラクロワの崇拜者でもあつた。その意味では批評活動の最初期においてボードレールと極めて近い立場にあつたわけだが、新古典主義に対する姿勢は全く対照的だ。ダヴィッドやその弟子たちは「歴史を矮小化し、英雄をねじ曲げ、神々を貶めた」と言い切るマンツからは、ダヴィッドからドラクロワへ一本の線を引こうというボードレールの発想が生まれてくるはずもなかつた。

ダヴィッドの門下生で新古典主義を擁護する側に立っていたエティエンヌ・ジャン・ドウレクリューズ（一七八一—一八六三）の批評（一月二十八日付「ジュルナル・ド・デバ」紙に掲載）は、すでにその一部を紹介した。ダヴィッド

の《マラーの死》についてはどちらの陣営の批評家も高い評価を与えているが、彼の批評は最も的確にこの作品の価値を伝えている。ドゥレクリューズはダヴィッドが古代を題材にした《ソクラテスの死》によって前世代のロココ趣味を打破する努力を示したのだと言う。その上で、《マラーの死》の意義を次のように解説している。

芸術の観点からすると、この作品は高尚な絵画を現代史に適用しようとするこの芸術家のもう一つの努力を証明している。その結合は彼以前には完全には果たされることはなかった。「……」厳密な意味での歴史画と現代史を描いた絵画。フランスでは前者はダヴィッドによって再生され、後者は彼によって確立されたが、そうした二つの様式を代表し特徴づけている重要な二作品をわれわれは目にしているのである^{一五}。

ドゥレクリューズは、マラーがシャルロット・コルデーによって暗殺された同時代の一事件、いわば風俗に属する題材を、師匠のダヴィッドが歴史画の次元にまで高めた、と言うのだ。「高尚な絵画を現代史に適用しようとする」この努力が、現代生活の中から英雄的なものを抽出する努力に他ならないとすれば、ボードレールの考えはこうした見方をさらに押し進めたものに相違ない。

ボードレールは百貨店の展覧会について、「この古典主義的な展覧会はまずわが若き芸術家たちの間で馬鹿笑いを引き起こすていの成功をしか収めなかった」と記している。この「若き芸術家」とは所謂ロマン派の画家たちのことだ。彼らは「芸術において、詩における贗のロマン派の信徒たち」、すなわちユゴーに連なる詩人たちに共通するものをもっており、彼らが革命期の絵画を理解することができないのは、「現代社会の表現にほかならぬロマン主義の峻厳なる系譜^{一六}」

をそこに読みとることができないからだ、そうボードレールは考えるのである。

ボードレールは『一八四五年のサロン』の末尾で「今日の生活からその叙事詩的な側面をつかみ出し、色彩もしくはデッサンをもって、われわれがネクタイを締めワニス塗りの長靴を履いたままでいかに偉大であり詩的であるかを、われわれに見せ、理解させてくれる」^七 真の画家の到来を願った。その翌年に出会ったこの《マラーの死》は過去の作品ではあるが、それを感じさせるに足る作品であったにちがいない。この絵の細部は「バルザックの小説一篇のごとく歴史的で現実的」、すなわち歴史画と現代史の融合を示すものに他ならず、詩人はそこにはロココの軟弱さに対する「精神主義スピリチュアリズムの勝利」を見た^{一八}。

その観点からすると、所謂ロマン主義にこの質実剛健な精神性を注入したものが、ドラクロワの作品ということになる。ボードレールにとってロマン主義を定義づけるのは「内面性、精神性スピリチュアリティ、色彩、無限への憧憬」^九（『一八四六年のサロン』）であるが、そのうちの少なくとも内面性と精神性はダヴィッドの傑作に認められるもので、それを継承するドラクロワがユゴーの贗の、ロマン主義に対して真の、ロマン主義を実現する、というわけである。

ドラクロワに対立するアングルについては、ボードレールはこの展覧会批評の中ではむしろ肯定的に語っており、アングルの才能を際立たせている「女性への愛」に着目すると同時に^{一〇}、当時の一般的な批評が画家に対して向けていた偏見を正している。その偏見とは、アングルの絵は「灰色である」、つまり色彩感覚に欠けているという認識である。それに対してボードレールは、アングルの作品に「大がかりな色調の探求」があるとしている。後年の批判的な姿勢とは対照的である。

展覧会について質量ともに最も充実した批評を展開しているテオフィル・トレ（一八〇七―一八九）も、アングルにお

ける色調を軽視した形態^{フォルム}への拘りを批判的に取りあげている。トレは後にレオ・ビュルガーの筆名でフェルメールを再発見したことでも知られる美術批評家で、ボードレールの初期の美術批評に少なからぬ影響を与えた^{三〇}。徹底的な共和主義者のトレがアングルを批判するポイントは形態ばかりに目を向ける芸術中心主義的な姿勢にあったが、それはトレにとって否定的なロマン主義を意味していた。

結局のところ、アングル氏は十九世紀の最もロマン主義的な芸術家である。ロマン主義というものが、形態への過剰な愛、人間生活のあらゆる神秘についての絶対的無関心、哲学や政治における懷疑主義、あらゆる公共精神や連帯精神に対する自己中心的な冷淡さであるとすれば^{三一〇}。

素描家アングルのロマン主義が、トレの共鳴する色彩家ドラクロワのロマン主義と対立するものであることは言うまでもない。トレはダヴィッドとアングルが形態への情熱においても「画家というよりも彫刻家である」と断じているが、その一方で、共和主義者のダヴィッドの作品が同時代の社会への関心を色濃く反映している点を肯定的に語り、アングルについてはその形式だけを受け継いで社会性には背を向けていると批判している。アングルはその点ではダヴィッドの継承者ではないということになるう。

アングル氏は国民的伝統、とりわけルイ・ダヴィッドの最近の教義に完全に逆行している。だが、フランスの流派においてダヴィッドから受け継ぐべきものは、そこにあったのだ。それは、高邁なものへの愛、あらゆる英雄的献身へ

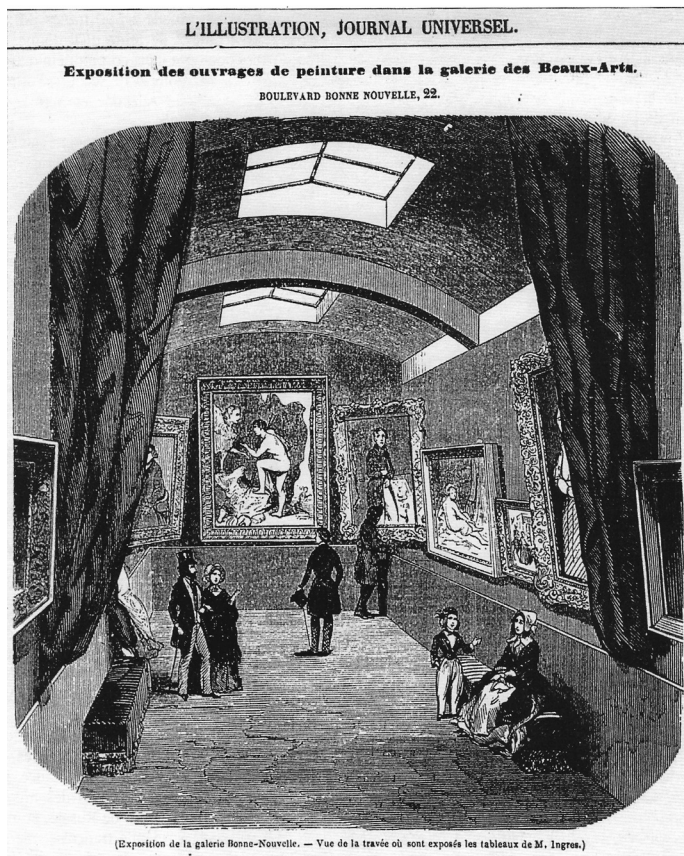
の熱情である^{三三}。

ボードレールの後のアングル評価は、こうしたトレの見方に次第に近づいていく。ボードレールは『一八五五年の万国博覧会、美術』の中でダヴィッドをゲランやジロデがその周囲を衛星のごとく飛び回る「冷ややかな天体」と呼びながら、その男性性や実直さを再度賞賛している。新古典主義の価値は「英雄性」の表現にあり、ダヴィッドは「フランス人の性格を英雄性の嗜好の方へつれ戻すという、偉大な功績をたてた」と言うのである。その一方でダヴィッドの継承者と一般に目されていたアングルについては、「ほとんど病的な部類に属する感覚」「ほとんど否定的な感覚」を与えているものでしかないとして、そこに「共和」帝政派の巨匠たちのそれよりも遥かに不可思議で複雑な異様性^{三四}を感じ取っている。もはや「女性への愛」は容認しがたい軟弱さ以外の何ものでもなく、ダヴィッドに見られる男性性や英雄性を欠いていることが批判的となるのである。その意味では、『一八四六年のサロン』におけるロマン主義の定義をめぐる議論の中で嫌悪の対象として引き合いに出される「ロマン主義のロココ」とアングルは完全に一致している。

何人かの者たちがロマン主義を技能の完璧さのうちに置いたりしたものだから、ロマン主義のロココという、あらゆるロマン主義の中で異議なく最も堪えがたい代物が生まれることになったのだ^{三五}。

ボードレールが考える「贗のロマン主義」とは、華麗な技巧と女々しい主題の融合、すなわちロマン主義の時代におけるロココ趣味の復活である。ボードレールによるロマン主義の定義は、韻律という形式的な技能に長けたユゴーの感

傷的ロマン主義に対する挑戦を含んでいるが、そこに自分こそが真のロマン主義の実践者であるという若き詩人の隠された自負を読みとることは可能だろう。それは「ボードレールがユゴーの名に結びつけるピトレスクで表層的なロマン主義に対する、哲学的ロマン主義^{二六}」と呼びうるものを体現する自負である。ボードレールはその自負をアングルユゴーという等式にドラクロワを媒介にしてぶつけ、他方、そのドラクロワをアングルに代えてダヴィッドの精神的継承者に指名した。ロココの柔弱な精神を排撃したダヴィッドを受け継いで国民的伝統に連なるのは、「女性への愛」に特徴づけられるアングルではなく、「偉大なもの」に対する愛をダヴィッドと共有するドラクロワでなければならない^{二七}。かくして、画家ドラクロワ⇨詩人ボードレールという等式における自己正当化の根拠も、ダヴィッドによって与えられることになるのである。



【図版】 アングルの特別展示室
(1846年2月14日発行の「イリュストラシオン」誌)

- 註
一 『ボードレール全集Ⅲ』阿部良雄訳、筑摩書房、一九八五年、七頁。以下、ボードレールの引用は全てこの全集による。
- 二 『ボードレール全集Ⅳ』、一五一一―一五二二頁。
- 三 Théophile Gautier, « Exposition du Louvre » (3^e article), *La Presse*, 22 mars 1838, texte reproduit dans *Gautier journaliste, articles et chroniques, choix de textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index* par Patrick Berthier, GF Flammarion, 2011, p.71.
- 四 その点に関しては、阿部良雄「絵画が偉大であった時代——ダヴィッドをめぐって」(『絵画が偉大であった時代』所収、小沢書店、一九八九年)および一九七四―七五年にグラン・パレで開かれた展覧会「ダヴィッドからドラクロワへ——一七七四年から一八三〇年までのフランス絵画」図録 (*De David à Delacroix : la peinture française de 1774 à 1830, Editions des Musées Nationaux, 1974.*)を参照。
- 五 「ウージェーヌ・ドラクロワはよくヴィクトール・ユゴーに比較された。ロマン主義の詩人がいるからには、画家もいてしかるべきだというわけだ。[...] どう見てもこの比較はウージェーヌ・ドラクロワにはたまらないものと思えたに違いないし、ひよっとすると両者にとつてそうだったかも知れない。というのも、私のロマン主義の定義(内面性、精神性、等々)がドラクロワをロマン主義の首位につけるものであるとするなら、それは当然ながらヴィクトール・ユゴー氏がロマン主義から除外するものであるからだ。」(『ボードレール全集Ⅲ』、九一―九二頁)
- 六 Pierre Laforgue, *Utr pictura poesis — Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p.31.
- 七 『ボードレール全集Ⅲ』、八一頁。
- 八 同右、六四頁。
- 九 ボンヌヌ・ヌーヴェル百貨店については、以下の文献が参考になる。Anne Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Editions Louis Audibert, 2007, pp.150-155.
- 一〇 アングルの手紙は一八四五年十二月十二日付。その翌日に開かれた「美術家協会」委員会の席上でテロール男爵によって読み上げられ、その文面が議事録に残されている。議事録の抜粋はテロール財団が協会創設百五十周年を記念して発行した展覧会図録 (Bruno Foucart dir., *Le Baron Taylor, l'Association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle*

en 1846, Fondation Taylor, 1995, p.124.) で読むことが出来る。

- 一 これらの素描三点は会場入口の円形空間に展示された。
- 二 エティエンヌ・ジャン・ドゥレクリューズ (Etienne-Jean Delcluze) の批評はテロール財団の展覧会図録に再録されてゐる (pp.237-242.)。
- 三 『ボードレール全集Ⅲ』、七〇頁。傍点は本稿の筆者による。
- 四 ポール・マンツ (Paul Manitz) の批評もテロール財団の展覧会図録に再録されている。
- 一五 テロール財団の展覧会図録を参照。Bruno Foucart dir., *op. cit.*, p.237.
- 一六 『ボードレール全集Ⅲ』、六五頁。
- 一七 同右、六三頁。
- 一八 同右、六六頁。
- 一九 同右、八〇頁。
- 二〇 アングルの女性的なものへの眼差しについては、『一八四六年のサロン』の中でも再度指摘している。「アングル氏の才能におけるかなり特殊な事実、私の思うところまだ気付かれてはいない事実、それは、彼が特に好んで女たちに打ちこむということだ。彼は女たちを見るがままに描く、というのも、彼女らをあまりに愛するがゆえに、彼女らを変えたいなどとおもったりはしないかのようなのだ。女たちのほんの些細な美しい点にも、外科医の熱心さをもって執着する。女たちの体の線のほんの微かな波動をも、恋する男の卑屈さをもって追って行く。」(『ボードレール全集Ⅲ』、一二六—一二七頁)
- 二一 テオフィル・トレ (Théophile Thoré) については、馬淵明子『美のヤヌス——テオフィル・トレと19世紀美術批評』(スカイドア、一九九二年)を参照。トレの展覧会評は一月十八日、二月九日、二月十七日、三月十日の計四回「ル・コンステイチュシヨネル」誌に掲載されているが、第一回目は展覧会の概要を紹介した短いもので、後に単行本で出版された『一八四六年のサロン』(Salon de 1846, précédé d'une lettre à George Sand, Alliance des arts, 1846)にも載録されてゐる。したがって、一月二十一日に発表されたボードレールの批評にトレが直接的な影響を及ぼしたとは考えられない。
- 二二 Théophile Thoré, « Etudes sur la peinture française depuis la fin du 18^e siècle, à propos de l'Exposition de la Société des

peintres. M. Ingres », *Le Constitutionnel*, 10 mars 1846, repris dans son *Salon de 1846*. Texte reproduit dans Bruno Foucart dir., *Le Baron Taylor, l'Association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, p.222.

一三三 *Ibid.*

一三四 『ボードレール全集Ⅲ』、二六八頁。

一三五 同右、八〇頁。

一三六 Pierre Laforgue, *op. cit.*, p.31.

一三七 ボードレールは、ドラクロワの死を悼んで書いた『ウージェーヌ・ドラクロワの作品と生涯』の中で、ルーベンス、ラファエロ、ヴェロネーゼとともにフランスのルブラン、ダヴィッド、ドラクロワの名前を列挙しながら、彼らの間に「ある共通の縁戚関係、偉大なもの、国民的なもの、涯しもないもの、普遍的なものに対する彼らの愛、いわゆる装飾的絵画、あるいは大きな仕掛けの裡にいつも表現されてきた愛に由来する、一種の兄弟関係ないし従兄弟関係」(『ボードレール全集Ⅳ』、一八五頁)を見出している。