



Title	ユイスマンスと反ブルジョワ的美術批評：ドガ、ギョーマン、グナットをめぐって
Author(s)	安達, 孝信
Citation	Gallia. 2024, 63, p. 95-106
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/95762
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ユイスマンスと反ブルジョワ的美術批評 —— ドガ、ギョーマン、グナットをめぐる ——

安達 孝信

長らく信頼できる校訂版のなかったユイスマンス研究が大きく進展したのは、2010年代に入ってからのことである¹⁾。2017年からはピエール・グロードとジャン＝マリー・セイヤンの監修により、クラシック・ガルニエ社からユイスマンス全集全9巻の刊行が始まった²⁾。また2019年にはアンドレ・ギュイヨーとピエール・ジュルドの監修のもと、プレイヤッド叢書にユイスマンスの『小説と短編』が加わった³⁾。これらと並行して研究活動も活発化しており、2011年からジェローム・ソラル監修により、クラシック・ガルニエの『現代文学雑誌』より刊行が始まった『ユイスマンス・シリーズ』は、2023年現在すでに第9号まで刊行されている⁴⁾。

近年の研究動向としては、これまでその独自性・独立性ばかりが強調されてきたユイスマンスの文学と美術批評を、より同時代の政治的・イデオロギー的背景の中に位置付けながら読み解こうとする研究の隆盛が目される。ジャン＝マリー・セイヤンの『ユイスマンス。政治と宗教⁵⁾』によると、当初はプラと同じく共和主義者であったユイスマンスは、第三共和制への幻滅を深めるなかで反ブルジョワ思想を強め文化貴族化していった結果、象徴主義へと接近していったとされる⁶⁾。オード・ジャンヌロの『ジョリス＝カルル・ユイスマンスの美術批評。美学、詩学、イデオロギー⁷⁾』においても、セイヤンの流れを引き継ぎ、作家の反資本主義・反ブルジョワのイデオロギーの観点からユイスマンスの美術批評を分析している⁸⁾。両者に共通するのは、ユイスマンスの文学的、美学的転向を、その芸

1) 本研究はJSPS 科研費 JP22KJ0742 の助成を受けたものである。

2) J.-K. Huysmans, *Œuvres complètes*, sous la direction de Pierre Glaudes et Jean-Marie Seillan, Classiques Garnier, 9 vol., 2017.

3) J.-K. Huysmans, *Romans et nouvelles*, sous la direction d'André Guyaux et Pierre Jourde, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2019.

4) *La Série Joris-Karl Huysmans*, sous la direction de Jérôme Solal, Classiques Garnier, «La Revue des lettres modernes», 2011.

5) Jean-Marie Seillan, *Huysmans : politique et religion*, Classiques Garnier, 2009.

6) セイヤンが重視するのはユイスマンスの政治的・思想的変化の激しさである。彼によると「最初期のユイスマンスは無政府主義に惹かれる極左の人物でありながらも、改心し、保守主義者になり、ついには社会の秩序、社会体制、そして軍人、法曹、聖職者たちまでも擁護するようになった」(*ibid.*, p. 11) のである。

7) Aude Jeannerod, *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologique*, Classiques Garnier, 2020.

8) ジャンヌロによると「ユイスマンスの美学的見解は彼の反資本主義的・反ブルジョワの思想に従属し」ており、彼の思考は「あらゆる芸術家は、多数派で抑圧的なイデオロギーに対して、反対者、異議申し立て者、反逆者であるという考え」に基づいている (*ibid.*, p. 250)。

術分野内での自律した転向とみなすのではなく、作家の反ブルジョワ的志向の高まりに呼応するものとして理解しようとする姿勢といえる。

それらの研究はユイスマンスの美術批評をすべてその政治的立場の反映とする過度な矮小化と同一視されるべきではないだろう。作風や主題といった通常想定される指標に基づいたものと想定してユイスマンスの美術批評を読むと、それは矛盾に満ち一貫性を欠いたものと映らざるをえない。しかしそれ自体が混乱し錯綜し変化し続ける彼の政治的イデオロギーという新たな視点をそこに持ち込むことで、彼の美術批評に新たな読解の可能性が開かれることになる。

本論で注目するのは、1880年前後のブルジョワ批判というイデオロギー的背景のもとで、ユイスマンスが空間的・社会的に周縁的な絵画と画家を評価していくメカニズムである。ひとくちにブルジョワを批判し周縁性を擁護するといっても、その周縁性が指し示す対象は不変ではない。貴族、ブルジョワ、労働者という階級的ヒエラルキーを前提としてブルジョワを批判する際には、当然労働者を擁護することになるだろう。他方でフロバールやエミール・ゾラら19世紀の多くの作家たちが打ち出す別の対立軸、ブルジョワに対する芸術家を念頭に置くのであれば、大衆の支持をまだ得ていない芸術家を称揚するという戦略がとられるであろう。当初は階級的周縁性の観点から労働者を描き出すリアリズム絵画を擁護してきた作家が、別種の周縁性を発見し探究していく過程にこそ、ユイスマンス独自の美学の形成が浮かび上がってくる。それは決して政治的思想の受動的で静的な反映にとどまるものではないだろう。

1. 「印象派の発明者」ユイスマンスという伝説

従来の通説では、ユイスマンスの文学キャリアは初期の自然主義作家期、1884年の『さかしま』以降のデカダンス期、1891年の『彼方』からのカトリック改心期の三つに大別される。そしてそれと緩やかに対応するように、美術批評における評価の対象も印象派絵画から、モロー、ルドンら象徴主義絵画に、そしてグリユネヴァルトらキリスト教絵画へと移り変わっていくとされてきた。初期の美術批評論集『現代芸術』（1883）は、エミール・ゾラの影響下でアカデミスム絵画を批判し、印象派を擁護したのとして知られている。

ところで不思議なことにユイスマンス研究においては、彼こそが印象派の擁護者さらには発明者だと主張する言説が長らく通用していた。1955年に出版された『ユイスマンスの生涯』の中で、伝記作家バルディックは次のように書いている。

美術批評家ユイスマンスの大きな功績は、もちろん、印象派の果敢な擁護である。彼以前にもデュランティやテオドル・デュレがこの新しい運動の重要性全体を見抜いてはいた、しかし彼らにはもっと先へと進むために必要な洞察力も才能も欠けていた⁹⁾。

9) Robert Baldick, *La Vie de J. K. Huysmans* [1955], traduite de l'anglais par Marcel Thomas, Denoël, 1958, p. 99.

バルディックはここでデュランティ、デュレなど1830年代生まれの美術批評家たちの名前を挙げているが、奇妙なことにユイスマンス美術批評にもっとも大きな影響を与え、先んじて印象派を擁護していたゾラの名前を書き落としている。バルディックはさらに続けて、ユイスマンスと同時代の美術批評家フェネオンによるとされる言葉を引用する。

彼は他の誰よりも印象派画家たちの名声を確立してきたので、フェリックス・フェネオンにならってユイスマンスを「印象派の発明者」と呼んでも過言ではない¹⁰⁾。

バルディックが紹介したこの「印象派の発明者」という決まり文句は、美術批評家ユイスマンスの枕詞のようにその後もたびたび引かれ続けていく。ところが実際にはこの表現は、フェネオンが自著『1886年の印象派画家¹¹⁾』をユイスマンスに献本した時に走り書きしたものに過ぎない。さらにそこでは、「発明者 inventeur」の部分にギュメに囲われ、「印象派の『発明者』J = K・ユイスマンスへ、心より」と記されている¹²⁾。明白な事実というよりも単なる誇張表現かお世辞にすぎなかったものが、適切に参照されることなくこれまで流通してきたのだ。

ユイスマンスの実像は、印象派の発明者とはおろか、擁護者と呼ぶことすらもためられる美術批評家だといえる。彼は1874年の第一回印象派展には足を運んでおらず、1876年の第二回展覧会の際に、ようやくこの新しい運動のために筆を執っている。しかしそれは印象派画家たちが作品を未完成なままにとどめているという点を批判するありふれた記事であり、とりわけ独創的でも好意的でもない¹³⁾。ジャンスロも指摘するように、ユイスマンスは印象派画家のうちクールベの後継者、レアリズムの傾向を持つもののみを評価している¹⁴⁾。

ついに本物の才能をもつ四人の画家の前にやってきた、ドガ氏、疑いなくこの中で一番である、カイユボット氏、デプータン氏、そしてモリゾ嬢だ。[…]

[モリゾ以外の]他の三人は印象派というよりもレアリストである。というのは、彼らは画布の上に第一印象を投げつけることにとどめずに、それを補い、完璧に仕上げられた絵画を作り出すことに成功しているからだ。彼らは属している集団がたどっている道が袋小路に向かっていていることに気づき、幾度となく列から離れ、ギュスターヴ・クールベによって切り開かれた大路へ

10) *Ibid.*

11) Félix Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, La Vogue, 1886.

12) «à l'“inventeur” de l'impressionnisme, J.-K. Huysmans, en toute sympathique cordialité» リュシアン・デカーヴが所蔵していた当資料は2020年に行われたオークションのために電子公開され以下のサイト Kâ-Mondo にて閲覧可能。
<https://www.kapandji-morhange.com/lot/103361/11881129> [最終確認 2023/10/06]

13) Aude Jeannerod, «“Se débrouiller l'œil” Huysmans face à Monet et Pissarro», *Série Joris-Karl Huysmans, op. cit.*, tome 4 – *Huysmans et les arts*, 2016, p. 18.

14) *Ibid.*, p. 19

と戻ってきたのだ¹⁵⁾。

ここでドガ、カイユボット、デブータンは、「印象」を素早く描くことに満足せず仕上げを重視する、「印象派というよりもレアリスト」であるために例外的な評価を受けている。1850年代にクールベによって開かれたレアリズムは、1860年代にマネによって発展され、1870年代になると印象派絵画に繋がる。このユイスマンスの批評からは、現実社会を写實的に描き、時に社会批判を交える1850-60年代のレアリズムを彼が支持している一方で、移ろいゆく瞬間を即座に写しとる印象派的手法には否定的であったことがわかる。両者を分かつ基準として重要なのが、作風においては「仕上げ fini」の有無、主題においては社会批判の濃淡といえよう。

ジャンヌロによると、印象派絵画に対するかつての批判と現在の評価を両立し正当化するために、その後のユイスマンスは回復のレトリックを用いるようになる。「絵画をミメシスとしてしか解さない」初期ユイスマンスは、ピサロやモネの色彩を偽りで本物らしくなく、狂気の結果だと厳しく批判した¹⁶⁾。ところが1880年代に入ると、「目の病」から回復したとして彼ら印象派主流画家を評価するようになる¹⁷⁾。1881年の印象派展評でまずピサロの名誉回復が行われる。

長い間暗中模索し、昨年の《夏の風景》のような絵画を走り描きした後で、ピサロ氏は囚われていた軽視と桎梏から突然解放され、偉大な画家による作品といえる二枚の風景画をもたらしてくれた¹⁸⁾。

モネに対しては1882年によく『現代芸術』出版に向けた補遺として追加された箇所、より抑制的な評価を与えるにとどまっている。

モネ氏は長い間口ごもっていた〔…〕。間違いなくこの画家の目は激しい。とはいえ、彼には少し投げやりなところがあり、練習の不足があまりに明白だとも言わねばならない。数枚の習作が示す才能にもかかわらず、私は徐々にこの混乱して性急な画家への関心を失っていったと白状しなければならない。

モネ氏が実践してきたような印象主義は袋小路へと真っ直ぐに向かってい

15) J.-K. Huysmans, «L'Exposition des impressionnistes», *Gazette des amateurs*, n° 25, 15 avril 1876, repris dans *Œuvres complètes*, Pierre Claudes et Jean-Marie Seillon (dir.), éd. cit., tome I – 1867-1879, p. 298-299. この1876年の「印象派展評」は *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans* (éd. Aurélia Cervoni et André Guyaux, n° 105, 2012, p. 24-37) に初めて収録されたもので、従来のユイスマンス美術論集には欠落していた。この批評文の発見により、これまで考えられていたよりも早くユイスマンスが印象派批評を行っていたことと同時に、彼が当初は印象派に懐疑的であったことも明らかになった。

16) Aude Jeannerod, «“Se débrouiller l'œil” Huysmans face à Monet et Pissarro», art. cit., p. 20.

17) *Ibid.*, p. 29.

18) J.-K. Huysmans, «L'Exposition des Indépendants en 1881», *L'Art moderne*, dans *Écrits sur l'art. L'Art moderne, Certains, Trois Primitifs*, éd. Jérôme Picon, Flammarion, 2008, p. 205.

た。それはレアリズムからいつまでも孵化できない卵に過ぎなかった。本物の作品が手がけられるが、いつも途中で放棄される。[…]

幸運にもこの画家に突然の変化が訪れた。彼は行き当たりばったりに大量の画布をけばけばしく塗りたいことをやめる決心をしたようにみえた。彼はうまく内省したように見える。というのも今回はとても美しくとても完全な風景を私たちに見せてくれたからだ¹⁹⁾。

「長い間」迷走した挙句ようやく正道に戻ってきたというレトリックはピサロの場合と共通している。『現代芸術』は1879年から1881年までのサロン評と印象派展評をまとめ、それに補遺として1882年の美術批評を加える形で構成されているが、ピサロやモネの「評価」は終盤になってしか現れてこない上に、印象主義的手法を捨てたという点において評価されていることがわかる。

さらに1885年になるとユイスマンスは、当初から両画家を擁護してきたという、記憶の改竄に近い新たな自己像を提示するまでになる。

ただその末裔の作家〔ユイスマンス〕だけが絵筆をペンに持ち替えた。[…]
彼が書いた美術批評本は、[…]先祖たちを驚かすに違いない。古典絵画の家系に生まれながらも、ピサロとクロード・モネを擁護したのだ!²⁰⁾

つまりユイスマンスは1870年代においては現実社会を描く写実的なレアリズム絵画の系譜を評価し、印象派の仕上げの欠如や色彩的な錯乱は拒否するという状態にあった。1880年代に入ると、印象派画家がレアリズムの大道に戻ってきたとして、遅ればせながらモネ、ピサロらを評価するようになった。そして1885年以降には、あたかも自分が常に印象派絵画を擁護してきたかのように振る舞うようになったといえる。

II. レアリズム絵画における周縁的主题

ここまでジャンヌロの議論に従って、仕上げと色彩といった作風の観点からユイスマンスが印象派以上にレアリズム絵画を評価してきたことを確認したが、主題面においても作家はレアリズム絵画の方を好んでいた。第二帝政下のクールベを筆頭とするレアリズム画家が社会主義的傾向をもち労働者を頻繁に主題化したとすると、第三共和制期のモネやルノワールのような印象派画家たちは水辺のレジャーのようなよりブルジョワ的な主題を好み、より体制迎合的だったとされる²¹⁾。またマーニン・ヤングによると、印象派が近代化を比較的好意的に受け入れ

19) J.-K. Huysmans, «Appendice», *L'Art Moderne*, éd. cit., p. 229.

20) A. Meunier [pseudonyme de Huysmans], «Joris-Karl Huysmans» [1885], dans Pierre Brunel et André Guyaux (dir.), *Cahier Huysmans*, L'Herne, 1985, p. 25.

21) 印象派絵画における主題としてブルジョワのレジャーが支配的な一方で、水運や鉄道など工業的な進歩が十分に主題化されていることについても近年注目され始めている。以下参照、James H. Rubin, *Impressionism and the Modern Landscape. Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*, Berkeley and Los Angeles, University of California

作品の中に取り入れていった一方で、同時代に活躍したバスティアン＝ルパージュ、カイユボット、ラファエリら後期レアリズム画家と呼べる画家たちは、急激な社会の変化に反発し、発展から取り残された人々や場所に関心を向けたとされる²²⁾。

ヤングによるこの二分法は、1880 年ごろのユイスマンスが印象派画家のうちでなぜ一部の画家たちだけを評価していたかという謎に説得的な説明をもたらしてくれる。現代生活の画家を探し求めるとするユイスマンスは、正確にいうならばむしろ現代社会の落伍者たちを描く画家を評価しているのである。彼は 1876 年の第二回印象派展時点から評価していたドガ、カイユボットに続き、1880 年になると新たに印象派グループに加わったフォラン、ラファエリにも同様に高い評価を与える。

何度でも言うが、彼ら〔グナット、ダニャン＝ブーヴレ、バスティアン＝ルパージュ、ジュールヴェクス〕の絵画からは、画家の気質も何らかの努力も見えてこない。それは現代性の対極にある。やはり独立派〔印象派〕の画家だけが現代の生活に勇敢に立ち向かってきた。踊り子を描くドガ氏、貧民を描くラファエリ氏、ブルジョワを描くカイユボット氏、娼婦を描くフォラン氏だけが、描こうとするそれぞれの社会に固有の光景をととても明瞭に表現してきたのだ²³⁾。

この引用からは、ユイスマンスがなんらかの社会階層の典型的人物を的確に表現できる者を「現代生活」の画家として評価していることがわかる。この点においては確かに、人物のいない風景を多く描くモネやピサロらは評価しづらい。

さらにドガの踊り子、ラファエリの貧民、そしてフォランの娼婦は、ともに社会の周縁の人物であるという共通項がある。1876 年印象派展で三人のレアリズム画家を見出した批評と、この 1880 年の批評を比べると、ユイスマンスの批評の重心がレアリズムという作風から、周縁的な人物という主題へと横滑りを起こしているように感じられる。ニコラス・ヴァラッツァも、「ゾラによって打ち立てられた自然主義という教義に縛られていた」ユイスマンスの評価基準の軸が、『現代芸術』の執筆中に「自然な真実から現代性のテーマ」へと徐々に移っていると指摘している²⁴⁾。

しかし、1876 年の印象派展に出品されていた作品が、ドガの《アブサント（カフェにて）》(1876)、カイユボットの《床の匏かけ》(1875)、そしてデブータンの《通りの歌い手》(1876) などであったことを知ると、この作風から主題への移行

Press, 2008.

22) Marnin Young, *Realism in the Age of Impressionism. Painting and the Politics of Time*, New Haven and London, Yale University Press, 2015.

23) J.-K. Huysmans, «Le Salon officiel en 1880», *L'Art moderne*, éd. cit., p. 153.

24) Nicolas Valazza, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Classiques Garnier, 2013, p. 229.

という仮説の正当性が疑わしくなってくる²⁵⁾。そこでカイユボットは労働者、デブータンは街路で芸によって金を稼ぐ老婆と子供を描き、疲弊した男女が酒を前に座っているドガの《アブサント》ではデブータンその人が右側の男性のモデルをしている。このことから、1876年の印象派展評において、レアリズム的という作風における共通点から集められたとされたこの三人が、実際にはそれ以上に労働者や社会の悲惨という主題面での共通性で結ばれていたことが明らかになる。つまりユイスマンスの美術批評を字義通り読むと、1876年から1880年ごろにかけてレアリズムという作風から現代性という主題へと評価基準が移っているように見えるものの、実際にはこの「現代性」あるいは「周縁性」という主題への関心はすでに1876年の批評の中に内在していたのである。

III. 印象派的作風と周縁的風景：アルマン・ギョーマンの郊外風景画の場合

これまでの議論を振り返ると、ユイスマンスの美術批評においては、色彩（印象派）よりもデッサン（レアリズム）が、風景画よりも人物画が、そしてブルジョワよりも労働者や娼婦など周縁的存在が重視されているといえる。そして彼は徐々に作風よりも主題へと重心を移した美術批評を行なっていく。するとユイスマンスの美術批評は、労働者や貧民が描かれていればその作品を自動的に高く評価するような単純なものだったのだろうか。

意外にも、ユイスマンス自身は過度に主題偏重の美術批評を行っているという自己認識を持っていないように思われる。というのも彼の美術批評においては、まず形式について批評し、その後主題を検討するという順番をとっている場合が多いからである。1880年のカイユボットに関していえば、作風としてはレアリズムであるため依然として評価され、主題の平凡さが許容されたといえる。《床の鉋かけ》などで労働者も描いてきたとはいえ、ブルジョワに結びつけられるカイユボットがそこで場違いな印象を与えていることは否めない。カイユボットはフォーラン、ラファエリら印象派的作風を持たない画家を印象派展に加えることに反対した急先鋒であり、ユイスマンス自身もこの画家を「裕福なブルジョワジー、商業、そして金融の画家」と呼び、ブルジョワの夫婦を描いた《室内 *Intérieur*》(1880)の「主題は平凡だ」と認めている²⁶⁾。それでも「現代生活の一景 *un coin de l'existence contemporaine*」を表現している点と、「ほとんど古典主義的といえるほど単純で簡素な仕上げ *exécution*」で「ぶるぶる震える色斑も花火もない」点を評価し、つまり印象派的でなくレアリズム的であるために彼への高評価は維持されている²⁷⁾。

他方で、主題が周縁的であっても、作風において問題があれば容赦無く批判される傾向も見取れる。その例としてまず、工業的な郊外風景を描いた印象派画家アルマン・ギョーマン (Armand Guillaumin ; 1841-1927) に関するユイスマンス

25) Edgar Degas, *Dans un café (L'Absinthe)*, 1875-1876 ; Gustave Caillebotte, *Raboteurs de parquet*, 1875 ; Marcelin Desbouts, *Chanteurs des rues*, 1872.

26) J.-K. Huysmans, «L'Exposition des Indépendants en 1880», *L'Art moderne*, éd. cit., p. 110-111.

27) *Ibid.*, p. 111.

の批評を見ていく。現在ではほぼ忘れられた画家ギョーマンは1861年にピサロとセザンヌに出会い、1863年の落選者展に出品し、8回のうち6回の印象派展に参加するなど、印象派の歴史とともにあった人物でもある。モネやルノワールらがブルジョワの行楽地としてのパリ西郊のセヌ川に注目した一方で、工業地帯としてのパリ東郊のセヌ川を描き続けたことにギョーマンの特徴がある²⁸⁾。

もしユイスマンスが、ピサロやゴーギャンなど印象派画家たちに揶揄されるように、主題のみを問題とする批評家であるならば、人物よりも風景に重点が置かれているとはいえ、ラファエリに先んじること10年、1869年から煙突を背景にイヴリーの工場地帯を描いてきたギョーマンを評価して然るべきだろう。ところが、ユイスマンスはこの画家にほとんど言及していない。

彼がギョーマンについてある程度の分量を割いているのは1881年の印象派展評の中である。ここではユイスマンスがついにピサロに一定の評価を与えた後に、それに引き続く形でギョーマンへの評価が下されている。ここでも回復のレトリックが用いられている。

ギョーマン氏に欠けていた視覚的安定が訪れるだろうと信じる十分な理由がある。というのもこれまでどぎつい色合いがごちゃ混ぜになった理解不能なものだった彼の作品が、今や解きほぐされ (se débrouiller) つつあるからだ²⁹⁾。

ここではギョーマンがピサロやモネのような色彩感覚を持っていることが指摘された上で、彼らと同様に過度で主観的な色彩感覚という病から抜け出しつつあるという、印象派からの回復とレアリズムへの接近という観点からギョーマンに一定の評価が下されている。その一方で意外なことに、その労働者の主題についての言及は一切見られない。ユイスマンスには確かに主題上の好みはあるものの、それに先行してレアリスムのか印象派的かといった形式面における評価項目がある。ひとまずはこう暫定的に考えることとしよう。

IV. レアリズム的作風と周縁的人物：ノルベール・グナットの労働者画の場合

たんに貧民が描かれているだけではユイスマンスの評価を得られないことは、ノルベール・グナット (Norbert Gœneutte ; 1854-1894) の例からもわかる。後にゾラ『居酒屋』などの挿絵を手掛けることになるグナットは印象派展には出品していないものの、当時は印象派的で自然主義的な画家とみなされていた³⁰⁾。グナットが1880年サロンに出品し入選した《朝のスープ *La Soupe du matin*》という作

28) 印象派の主題における東西対立については以下参照。James H. Rubin, «L'“autre” territoire impressionniste et la modernité, ou l'est parisien, berceau de l'impressionnisme», dans Frédéric Cousinini (dir.), *Impressionnisme : du plein air au territoire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 159-174.

29) J.-K. Huysmans, «L'Exposition des Indépendants en 1881», *L'Art moderne*, éd. cit., p. 207

30) 寺田寅彦「挿絵版画とゾラ」『仏文研究』28号、1997年、p. 53-70.

品には、食料配給に集まる貧しい人々の姿が描かれている。しかしながらユイスマンスは、一見自然主義的な作風と主題を持つと思われるこの絵画を酷評した。

ユイスマンスがグナットを評価しなかったのは、この画家が大衆を満足させるために現実を脚色する偽の現代生活の画家グループに属すると考えたからである。ユイスマンスによると「現代生活の絵画とは、無分別な大衆の目には、バスティアン＝ルパージュやアンリ・ジェルヴェクスに具現化され³¹⁾」しており、このグループには他にグナットやダニャン＝ブーヴレがいる。美術史家アルバート・ボイムは彼らを「中庸 *juste milieu*」派と呼び、「印象派の物議をかもしような特徴を修正し、またアカデミックな画家の洗練された技術を拒否することによって、伝統主義と結びついた大衆のモダニズム趣味を満足³²⁾」させたグループと定義している。アカデミズムと印象派双方から嫌われたこのグループは、それでも 1870 年代末には「サロンの審査制度を改革できるほど、有力な存在³³⁾」になった。1879 年にはエミール・ゾラは彼らに未来の自然主義画家としての期待をかけるようになるが、ユイスマンスは彼らに最大級の批判を向ける³⁴⁾。

この奇妙な食い違いの理由は、公認（オフィシャル）とアカデミズムという一見似通った二つの語を区別することでみえてくる。ボイムによると、公認とアカデミックとは「同義語でも、相互に補強しあうもの」でもない。立憲君主制や民主主義社会においては公認芸術はむしろアカデミーに対立し、大衆の趣味を満足させるためにロマン主義や印象主義を取り込みながら中庸芸術となっていたからである³⁵⁾。そのため、サロン審査システムの改革を長く主張してきたゾラにとって中庸派は反アカデミズムという目的を共有できる仲間とみなすことができた一方で、ユイスマンスは作風以上にイデオロギー的立場から、公認され大衆の支持を得る中庸派をアカデミズム以上に嫌悪したといえよう。この差異は、この時期のユイスマンスの美術批評がゾラの影響以上に、中庸派を厳しく攻撃していたドガの影響下にあることをも示唆しているといえよう³⁶⁾。

ユイスマンスはグナットの《朝のスープ》について、配給の列に並ぶ者たちが物乞いの演技をしていると指摘し、パリ攻囲の冬を念頭に置きながら、本物の飢餓に苦しむ人々は「グナット氏のモデルたちのように顔をしかめたり」、「教えられたポーズや身振り」に頼らずとも、疲弊した表情でそれと分かるはずだと批判する³⁷⁾。ユイスマンスは最後に、「グナット氏の絵画はまたも脚色され上品に塗ら

31) J.-K. Huysmans, «Le Salon officiel ne 1880», *L'Art moderne*, éd. cit., p. 151.

32) アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』、森雅彦・阿部成樹・荒木庸子訳、三元社、2005 年、p. 44.

33) *Ibid.*, p. 42-43.

34) 安達孝信「ユイスマンスの美術批評と小説創造：『現代芸術』から『さかしま』へ』『ガリア』第 53 号、2014 年、p. 35.

35) アルバート・ボイム、前掲書、p. 40-41.

36) 「ドガはバスティアン＝ルパージュを「近代運動のブーグルー」と呼び、別の機会には「(ベスナールは) われわれの翼を盗んだ」と不満をもらした」(アルバート・ボイム『アカデミーとフランス近代絵画』、p. 42)。レアリスムの作風と現代性的な主題という二重の近さゆえに、ドガとユイスマンスは中庸派をより一層強く否定したと考えられる。

37) J.-K. Huysmans, «Le Salon officiel ne 1880», *L'Art moderne*, éd. cit., p. 152.

れた偽りの現代性だ³⁸⁾」と厳しく宣告する。その後、ダニャン＝ブーヴレの描く《事故》で、怪我をした少年が流す血が多すぎるといった、劇的でメロドラマ的な作為が断罪され、中庸派全般に対する批判へとつながっていく³⁹⁾。

ここで重要な点は、グナットを含む中庸派のわざとらしさ、メロドラマ風の感傷趣味が批判された直後に、本物の現代生活を描く画家としてドガ、ラファエリ、フォラン、カイユボットらが対置されていることである。後者のグループは労働者性や周縁性といったモデルが持つ特質を偽ることなく、そのまま表現しているとされる。たとえ同じような主題を扱っていたとしても、作風が十分にリアリスムの的でなく、描きたい主題に不適格なモデルに演技させてしまうと、かえって偽善的で大衆（ブルジョワ）迎合的な作品に堕してしまうというのだ。

しかしながら、我々はここで作風と主題をめぐるアポリアに陥ってはいないだろうか。ユイスマンスの美術批評においては、まずはリアリズムという作風の観点から個々の作品が検証されたうえで、現代性や周縁性という主題の有無が検討されてきた。ところが第二節でみたように、作風を評価した上で主題を検討するという作家の言とは裏腹に、リアリスムのだと評価されるためには、まずその作品の主題が作家の関心を引かなければならないのではないかという疑いが生じてきた。中庸派の批評に関しても、むしろ貧しい人々という感傷的な主題がユイスマンスの好みに合わないからこそ、それらの作品の作風が十分にリアリスムのでないと言われるのではないだろうか。あるいは、ユイスマンスが個々の画家の作風を検討した上で偽善的だと断じているというよりも、芸術場における画家の立場を考慮した上で週及的に作風が写実的でないという説明を与えているのではないか、といった疑念は拭いきれない。

とはいえリアリズム絵画から感傷性と作為性を排すべきというユイスマンスの主張には一定の一貫性が感じられる。この観点からラファエリの作品群を振り返ってみると、彼が好んで描くのは女性でも子供でもなく、憐憫の情を喚起するには向いていない老いた男性労働者ばかりである。ラファエリは経済的事情からパリ西郊アニエールにアトリエを構え、同じ理由から近所の老人をモデルとしていた⁴⁰⁾。必要に迫られたこの選択が結果的に、非・劇的で、非・メロドラマ的な作風を生んだといえるだろう。ラファエリだけでなくドガも、社会の周縁的人物をあたかも生物学者が昆虫を見るように観察しており、安易な感情移入を排していることは注目すべき点だろう⁴¹⁾。社会の悲惨を描いたユゴーの『レ・ミゼラブル』が感傷趣味を批判され、ゴンクール兄弟『ジェルミニ・ラセルトゥー』やゾラ『居

38) *Ibid.*

39) *Ibid.*, p. 152-153.

40) ジャン＝フランソワ・ラファエリに関しては以下参照。安達孝信「ラファエリとユイスマンス―『パリの人々』(1889)をめぐる」『関西フランス語フランス文学』第29号、2023年、p. 27-38.

41) ドガとピカソによる同名の《アイロンをかける女たち》を比較し、高階は「ドガが、まるで動物の生態を観察する生物学者のように冷静な眼で、仕事をしている人間の体の機構、その瞬間の動作を正確に捉えているとすれば、ピカソは自分の描く女の中に、彼の見た人間世界の悲哀、暗い絶望的なベシシズムに根ざす彼の世界観をまったく委ねて閉まっている」と指摘している（高階秀爾『ピカソ剽窃の論理』筑摩書房、1995年、p. 48）。

酒屋』の反面教師となったのと同様に、ユイスマンスは作為的で感情に訴えかける「偽りの現代性」の画家たちに対置する形で、ドガ、ラファエリ、フォランらの冷酷な目による現代社会描写を擁護しているといえよう。

そのことはユイスマンスの労働者や貧民といった主題への偏愛が、社会主義的思想に裏付けられたものであるというよりも、19世紀後半に支配階級に成り上がったブルジョワ階級に対する反発によるものであったことと呼応するものである。資本主義化・ブルジョワ化する社会を批判するものであれば、周縁的存在としては必ずしも労働者など下層の存在である必要はない⁴²⁾。ジャンヌロが要約するように、「ブルジョワ社会を管理しそれに管理される現代の政治機構を非難」する一方で、「共通の意見への軽蔑ゆえに多数派の支配としての民主主義をも拒絶」したユイスマンスは、「ブルジョワに対抗するのに、民衆ではなく、知的・芸術的エリート」を持ち出していく⁴³⁾。実際に1880年代のユイスマンスは、モローやルドンら象徴派画家の中に、大衆の趣味とブルジョワ社会の承認を拒否する貴族的な孤高の画家像を提示するようになり、ラファエリやフォランら下層階級を描く画家たちへの関心は相対的に薄れていくことになる。一見特定主題への偏愛が移り変わっているように見えたユイスマンス批評には、作風とも主題とも異なる審級、ひとことでいうならば反ブルジョワ・イデオロギーに基づく一貫性のある価値判断が認められるのである。

おわりに

こうして、形式的革新性を重視する印象派の擁護者でもなければ、反体制的な主題のみに拘泥するレアリズム擁護者でもない、新たな美術批評家ユイスマンスの姿が浮かび上がってきた。初期ユイスマンスの美術批評は反アカデミズムと印象派擁護の批評と捉えられがちであるが、それは多分に作家自身によって改変された自己イメージに影響されたものだといえる。1876年に初めて印象派展に足を運んだときには、彼は仕上げの欠如や色彩の混乱といった理由で印象派の手法を明確に拒絶し、印象派グループに属する画家のうち、ドガやカイユボットなどレアリズムを継承する画家のみを評価した。『現代芸術』(1883)にまとめられる1879年から1882年までのサロン評、印象派展評は必ずしも一貫性を示すものではなく、むしろ批評家の関心がレアリズムという作風から、現代性という主題へとずれていく様子を明らかにしている。そこで特権的な位置を占めるようになったのが、ドガに加え、フォラン、ラファエリら、踊り子、娼婦、郊外の貧民などの社会の周縁の人物を描いた画家であった。

このことからユイスマンスの美術批評は主題のみを問題としたものであるとの批判が生じてきた。ユイスマンスが印象派絵画を理解できなかったのは、労働者

42) 「ユイスマンスは芸術家を貧民や道化師としてだけでなく、放蕩や売春など不道德性のために、あるいは病気や狂気など異常性のために周縁化された存在としてもみなしていた」(Aude Jeannerod, *La Critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Esthétique, poétique, idéologique*, op. cit., p. 223)

43) *Ibid.*, p. 178-179.

や農民を好んで主題化してきたレアリズム絵画とは異なり、印象派画家の関心がむしろ水辺の行楽を楽しむブルジョワの方へと向いていたからだろうか。実際にはユイスマンスは何らかの主題を描いていれば無条件にその作品を評価するというような単純な批評を行っていたわけではない。ラファエリに先んじて工業的郊外風景を描いていたアルマン・ギョーマンについても、ユイスマンスはその主題には目もくれず、印象派的作風から離れつつある点のみを評価する。レアリズムの作風で貧民を描いたグナットら中庸派は、偽の現代生活画家であるとして、ユイスマンスからこれ以上ないほどの非難を浴びる。このことから、ユイスマンスが主題の前に作風の検討を重視する姿勢を見せていることだけでなく、作風と主題のどちらに主眼をおいたとしても、その美術批評を十分に貫いたものとして把握することが困難であることも明らかになった。作風がレアリズム的であっても、労働者を主題化した絵画であっても、ユイスマンスは時に猛烈な攻撃を加える。

それゆえに作風や主題といった内在的な要因に先行して、対象画家が第三共和制下の芸術場内で占めている立場がユイスマンス批評のもっとも重要な指標となっているのではないか、そのような疑いが自然と生じてくる。印象主義ではなくレアリズム、風景画ではなく人物画、ブルジョワではなく労働者、感傷的ではなく冷酷な筆致、ユイスマンスの示すこれらの価値判断は常にドガの立場を支持するものといえよう。事実、アカデミズム批判に集中するゾラと公認芸術批判をより重視するドガの間で、ユイスマンスはより後者に近い立場にあることが、中庸派画家に対する批判から明らかになった。この二人を結びつけるものこそが反ブルジョワ・イデオロギーである。

ドガとユイスマンスが作品の主題に労働者など周縁的な人物を用いるとき、そこには共感を感じられず、生理学者や生物学者の目にも例えられる冷酷さがあらわになる。第三共和制下でますます支配的になるブルジョワジーに対する反発として引き合いに出される労働者や貧民は、放蕩、狂気、さらには貴族性など別種の反ブルジョワ性、周縁性に代替可能であった。『さかしま』を契機としたユイスマンスの文学面と美術批評の両面における「転向」以後も、この表現方法を変え続ける反ブルジョワ・イデオロギーの反映という観点からみると、十分な一貫性が続いているといえるのである。

(名城大学助教)