

### 幻のワロニー：文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(9)

SUZUKI, Tomoyuki / 鈴木, 智之

---

(出版者 / Publisher)

法政大学社会学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

社会志林 / 社会志林

(巻 / Volume)

60

(号 / Number)

2

(開始ページ / Start Page)

21

(終了ページ / End Page)

43

(発行年 / Year)

2013-09

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00021159>

# 幻のワロニー

——文学雑誌『ワロニー』における地域主義的企図の生成と展開(9)——

鈴木智之

## 第7章 モッケルとドネー——ワロンの風景／魂をめぐる詩と絵画の交感

前章において見たように、「ワロンの風景」を発見していく若き詩人たちのまなざしは、しばしば絵画の枠組みに媒介されるものであった。郷里の村の景観を前にして自分自身を画布に向かう絵描きの姿になぞらえた「ショキエ」の主人公——それはC.ダンプロンの自己像の投影であった——が典型的にそうであったように、彼らが目前の世界を美的なものとして見いだすときには、風景画にならって空間を切り取るという操作がなされていた。しかし、彼らの文学において、「ワロンの大地」を描き出すということは、単に絵画的な構図の中に視覚的要素を配置するというだけの作業にはとどまらない。その物質的な世界は同時に、民族の精神、「ワロンの魂」を宿す場所として現出するものでなければならなかったからである。

「魂」という直接には目に見えない実体を、「風景」という視覚的な現実の中に呼び覚ますこと。ワロンの文学は、サンボリスムの美学を呼び寄せながら、この逆説的な課題に取り組もうとしていた。そして、まさにこの時にこそ、詩人や小説家にとって、絵画芸術は重要な参照項となっていたはずである。では、「ワロンの風景」を語るという営みの中で、視覚芸術は言語芸術にどのような示唆を与え、方向づけを示したのか。これが、探究されるべきひとつの問いである。

ただし、この問いは、美術から文学への一方的な影響関係において検討されるべきものではない。他方において、画家や彫刻家もまた小説や詩の言葉を参照し、そこに目に見える世界の読み取り方、あるいはその解釈の導線を学び取りながら作品を構成していくからである。

ここで、視野を少し広げて見れば、とりわけボードレールの登場以降、近代の画家にとっては詩人こそが自らに対する最良の理解者であり、「特権的な対話者」(丸川2011: 2)であったとすることができる。19世紀の後半から詩と絵画のあいだに成立したこの蜜月の関係が、なぜ、どのようにして可能であったのか。それはいくつかの位相において論じることができるだろう。

美学的な水準においては、近代の詩と絵画がともに、論理的思考の限界に触れる思考や感覚を言葉やイメージによって象るという並行的な試みとしてあったことが指摘される。他方、制度論的な水準では、絵画を読み語るというふるまいが、詩人にとって芸術家としての自己の卓越性(distinction)を示す有力な手段としてあり、反対に画家たちは、詩人によって論じられ批評されることを通じて、自己の作品の正統性の獲得が可能であったのだと言えるだろう。しかし、絵画

(視覚的なもの)と詩(言語的なもの)とが、このように相互参照的な関係に立つということは、必ずしも自明の事柄ではない。J.=F.リオタールが論じたように、「形象」は「言説」の秩序に回収されるものではないし、「見えるもの」には「語りうるもの」の分節化の構造には収まらない「厚み」が備わっている(Lyotard 1971=2011)。少なくとも、「詩」は「絵画」の注釈ではなく、「絵画」は「文学」の挿絵(イラストレーション)には終わらない。二者の相互的な自律の中で、それぞれの表現領域が構成され、固有の限界が設定されるのである。しかし、むしろそれゆえに——二つの表現形式が相対的に自律し、それぞれの限界の中にあるからこそ——詩人は絵画を語り、絵画は詩人の言葉を借り受けることによって、「描きうるもの」や「語りうるもの」の彼方を指し示そうとするのかもしれない。いずれにしても、言葉と形象のあいだの同盟は、「美的なもの」をめぐるまなざしの特異な歴史的配置の上に可能となるものである<sup>1)</sup>。その上で、詩人にとっても画家にとっても同盟関係の形成が正統性の獲得に向けた戦略となると、相互言及的な関係が追い求められていくのだと考えることができる。

同様の事情は、『ワロニー』に集った文学者たちとその周辺にあった芸術家たちのあいだにも見ることができる。ワロニーという地域を、固有の精神性を備えた風景的世界として創出していく営みは、視覚的表象と言語的表象との相互指示的・支持的な関係の中で進んでいったように見える<sup>2)</sup>。では、その互惠的関係を可能にしていたものとは何であり、またそれは、どのような場——「文化的生産の場」——の構造と言説の配置に依拠していたのか。これが本章において検討されるべき問いである。

この問いを念頭に置いて、以下では、雑誌の主導者であったA.モッケルと、その周辺において最も重要な役割を果たした画家A.ドネー(Auguste Donnay, 1862-1921)の交流史に焦点をあてる。特に、モッケルがこの画家の死を悼んで起草した小さなテキスト(*Auguste Donnay, Souvenirs et Reflexions*, Georges Thone, 1922)をとりあげ、そこから、ドネーにとってモッケルとの交友がもっていた意味、あるいは逆に、この画家との関係がモッケルをはじめとする詩人たちにもたらしたものを探り出していきたい<sup>3)</sup>。この詩人と画家との関係を明らかにしていくことは、詩芸術とそれを導く美学がどのように絵画的表象の読解に依存し、同時にこれを方向づけていったのか、また、両者の相互作用を通じて構成されていく「風景」が、どのように「ワロンの魂」の現出を読み取る場となっていったのかをたどる作業となるだろう<sup>4)</sup>。

## 1. ワロンの画家、オーギュスト・ドネー

まず、ジャック・パリスによる評伝『オーギュスト・ドネー、ワロンの大地の相貌』(Paris 1991)や『ワロン運動百科事典』の記載(Sabatini 2000)に従って、画家ドネーのバイオグラフィを簡単に振り返っておこう。

オーギュスト・ドネーは、1862年3月22日、リエージュの中心街サン・ジャン通りに生まれる。父ランベール・ドネーは装飾職人(décorateur)であった。母マリーは、オーギュストを産んだ年

の10月に死去。父ランベールはその後再婚し、新しい妻との間に3児をもうけている。オーギュストは、幼い頃から父親の工房に出入りし、職人としての仕事を間近に見ていたという。

オーギュストが10歳の時、ランベールの二人目の妻が死去し、父はブリュッセルに居を移す。この時、オーギュストは弟レオンとともに、リエージュ近郊のワレムにある寄宿舎に入れられることになる。そこから中等学校（コレージュ）へ通うとともに、リエージュの美術アカデミー（Académie Beaux-Arts de Liège）の夜間コースに登録し、絵画技法の基礎を学ぶ。1879年、17歳のときに、装飾家デルベックのもとで、施粋工（boiseur）、黒流し職人（marbreur）としての見習い仕事を始めている。職人としての修業と、画家としての修練を同時進行させる日々が始まる。

1880年ごろから、水彩画を描き始める。リエージュ近郊のカンケンポアの森やモンザン島でのスケッチを数多く試みる。美術学校で優秀な成績を収めたオーギュストは、1886年、アカデミーのコンクールに応募し、優勝する。奨学金を獲得し、1887年4月から5か月間、パリに滞在する。

1887年8月、リエージュに戻り、リエージュのアカデミーの教授であったアドリアン・ド・ウィット（Adrien de Witte 1850-1935）に師事しながら画家としての修養を続ける。他方、A.モッケル、J.デストレ、H.シェネー、M.シヴィル、P.ジェラルディ（Paul Gerardy 1870-1933）など、リエージュまたはワロン地方を拠点として活動する若き詩人・作家や知識人たちとの交友を深め、『ワロニー』、『フロレアル（Froréal）』<sup>5)</sup>、『カプリス・レビュー（Caprice-Revue）』<sup>6)</sup>、『フロンダール（Frondeur）』<sup>7)</sup>、『ワロンの生活（La Vie wallonne）』などの雑誌に表紙や挿絵を提供し、数多くの詩人・小説家、歴史家、民俗学者などの著作の装丁やイラストにかかわっていく。その中で、女と樹木のモチーフを特徴とするイラストレーションの様式を確立し（図1, 2：『フロレアル』表紙、図3：『デコール』表紙）、他方では、ワロン地方の風景を主題とした水彩・油彩画、および版画作品を数多く制作することになる。

1892年、A.ラッサンフォスの紹介で、F.ロップスの知己を得、強い励ましを受ける。

1894年からは、オクターヴ・モース（Octave Maus 1856-1919）<sup>8)</sup>に主導される「自由美学（Libre Esthétique）展」に出展。「自由美学」は、ジェームズ・アンソール、フェルナン・クノッフ、フェリシアン・ロップス、テオ・ヴァン・リッセルベルグなどが組織していた「二十人会（Groupe des XX）」<sup>9)</sup>を発展的に継承したものであった。1896年には、パリの「独立派（Indépendant）展」に出展。

1898年、ルイーズ・ライツと結婚。1901年、リエージュの美術アカデミーの教員となる。フランソワ・マレシャル（François Maréchal, 1861-1945）、アルマン・ラッサンフォス（Armand Rassenfosse, 1862-1934）、エミール・ベルクマン（Emile Berchmans, 1867-1947）らとともに、リエージュの美術界をリードする存在となる<sup>10)</sup>。

1905年（リエージュにおいて「万国博覧会（L'Exposition Internationale）」が開かれ、同時に、「ワロン会議（Congrès Wallon）」が招集され、ワロン運動の闘士たちが集結した年でもある）、ドネーは「絵画におけるワロン感情についての所見（Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture）」を起草。リエージュの美術アカデミーの教授として、ワロン運動の一翼を担う。同年、彼はウルト川沿いの山村メリー（Méry-sur-Ourthe）に居を移す。ワロンの地方の風景画を数多く



図1 『フロリアル』表紙 (Parisse 1991 : 53)



図2 『フロリアル』表紙2 (Parisse 1991 : 50)

手がけつつ、その風景を背景に聖書の物語を配した作品制作を試みる（図4：出エジプト記，図5：ベツレヘム到着）。1912年から14年まで、アスティエール教会にワロン芸術センターを創設するプロジェクトに参加。『聖ワレルの三枚画』を制作する。第1次世界大戦が打撃となり、元々虚弱であった体の状態を悪化させる。

1921年7月18日，死去（享年，59歳）<sup>11)</sup>。

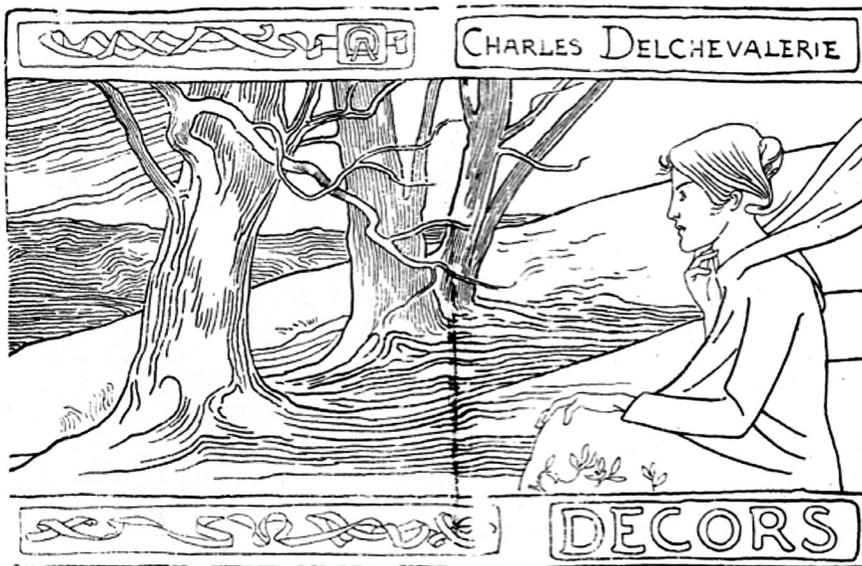


図3 『デコール』表紙（Parisse 1991：112）



図4 「出エジプト記」（1916年，Parisse 1991：241）



図5 「ベツレヘム到着」(制作年不詳, 1930年出展, Parisse 1991 : 231)

## 2. パリの芸術場と地方の画家

ドネーはローカルな画家であった、とすることができる——その絵画的主題がワロン地方の風景やモチーフに限られていたという点でも、またその名がワロン地方あるいはベルギーの美術界・芸術界を超えてはほとんど広がらなかったという点においても。彼はリエージュの美術界では相応に認められた存在であったし、ワロンの芸術にアイデンティティを与える上で重要な役割を果たした画家であった。しかし、その地域を越えた空間の中では、ロップスのような人気画家にはなれなかったし、クノッフやアンソールのような強烈な個性によって注目を浴びる芸術家でもなかった。確かに、パリの「独立派展」に出展したことはある。『アルマナック・ド・ポエット』に挿絵を提供し、(モッケルをとりまく)小さなサークルの中では称賛者を得ていた。しかし、「フランス美術史」に足跡を残すような「巨匠 (maîtres)」の仲間入りをしたとは言い難い。その意味で、ドネーは「郷土の芸術家」であった。

モッケルは、ドネーの死後に刊行された回想の中で、次のように記している。

愛されたと言え、オーギュスト・ドネー以上に愛された人はいない。しかし、彼は十分に尊敬されたとと言えるだろうか。彼のことを熱く称賛した多数の芸術家や文化人の一群を除けば、彼の周辺でも、それだけの価値があるとは感じられていなかったことだろう。そして、さらに離れた地域では、この高貴なイデアリスト、このあまりにも慎み深く、そしてきわめて独創的であった創造者は、よく知られな  
いままにとどまった。

(…)

彼が挿絵を寄せた本の大半はリエージュの書き手によるものだったし、それらの本が生まれた町においてさえ、必ずしも高名なものではなかった。限られた部数だけが刷られ、事情に通じている人たちの小さな世界の中では大事にされてはいたものの、ベルギー全体の公衆には、ましてや、国外の公衆には知られていない。ドネーの作品に関して言えば、リエージュの外では、全部でも十かそらのものしか売れていないのではないかと思う。(Mockel 1922:49-50)

もちろんモッケルはここで、この画家の名声が限られたサークルを超えて広がらなかったことを不当だと主張したいのである。しかし、その執筆の意図がどうであれ、制度的な卓越化の感覚に優れたこの詩人は、ドネーという存在が「リエージュの芸術家」以上のものにはならなかった事実を正確に観察し、報告している。

ドネーについての回想や評伝の中では、その成功の限定性は、彼の「性格」に帰せられることが多い。「内気」で「控えめ」で「謙虚な」男であったドネーは、その類い稀なる才能にもかかわらず、人を押しつけて舞台の中心に立とうとするようなことを一切しなかったのであると(Des Ombiaux 1907, Mockel 1922)。しかし、ブルデューの場の理論を適用してみれば、彼の名声が相対的に限られたものにとどまった理由は、当時の画壇——芸術場——の要求に対してドネーが備えていた諸資本(経済的・社会的・文化的資本)の乏しさに求めることもできる<sup>12)</sup>。

パリを中心とする「芸術場」の構造に対して、リエージュ出身のこの画家が、その「台頭」を可能にするだけの資本を持ち合わせていなかったということ。それはドネーの留学時のエピソードからもうかがい知ることができる。

先述のようにドネーは、リエージュの美術アカデミーのコンクールに優勝し、奨学金を得て、1887年の4月から8月までパリに滞在する。それは、彼にとって初めてリエージュとその近郊を離れる機会であった。頼るべき知己もなく、一通の紹介状ももたぬまま、「世界の首都」に足を踏み入れた若者は、動き続ける大都市の生活に圧倒され、身の置き所のなさを感じる。それでも、ルーヴルをはじめとする美術館に通い、古今の傑作を目の当たりにし、独立派展でアカデミーの規範に反旗を翻す芸術家たちの作品に初めて触れる。モネ、ラファエリ、ベナール、ロップス、カザン、ロダン、スーラ、シスレー、ピサロ…。「前衛」の運動が、絶えず新しい可能性を創出し、正統性の承認をかけて競い合う光景が、このベルギーの地方都市からやってきた芸術家志望の青年の前に繰り広げられていた。

しかし、百花繚乱とも言うべきこのパリの画壇(芸術生産の場)に足を踏み入れて、彼はそこに自分の進むべき「可能性の空間」(ブルデュー)を見いだしたわけではなかった。むしろあまりにも多くの流派がしのぎを削る状況を前にして、ドネーは自分が何をすればよいのか分からぬまま、強い不安にとらわれていく。すでにパリの画壇において名を成していたベルギー出身の画家アルフレッド・ステヴァンス(Alfred Stevens, 1823-1906)を訪ねてはみたものの、芸術を志すことはあきらめると、そっけない言葉をかけられるばかりであった<sup>13)</sup>。同年8月、オーギュスト・ドネーは、自分自身の進むべき道を疑いながらリエージュに戻ってくる。モッケルの回想によれば、この滞在

から得たものは「大都会の喧騒は自分には向かないという確信」(Mockel 1922: 14) だけであつたとドネーは自ら語っている。Ch.デルシュヴァルリの言葉を借りれば、このパリへの旅がドネーにもたらしたものは「大きな眩暈 (le grand étourdissement)」(Sabatini 2000: 507) に他ならなかつたのである。

ブルデューの理論枠組みに従えば、「芸術生産の場」において「卓越性」を発揮するためには、様々な様式や美学がしのぎを削り、「正統性の承認」を賭けた闘争を繰り広げている状況に対して、その歴史的構造を読み解き、常に「新たなもの」として現れる「可能性」を見通していくような「目」を備えていなければならない。そのような「卓越化の感覚」を備えた主体は、既存の「権威」に対する反抗の身振りとともに、現状においてすでに認められている諸様式の「一步先」にある可能性を切り開き、「場」の構造を刷新するような「次の一手」を打つことができる。それが、近代的な「芸術場」における台頭の条件なのである。

1887年、20代半ばのオーギュスト・ドネーは、そうした「前衛の旗手」としてパリという舞台に乗り込んでいったわけではない。その時点でのドネーの姿を、のちにモッケルは次のように記している。

パリは彼の目にまばゆく、しかし彼をすくみ上らせた。彼は大都市の喧騒に恐れおののいた。カフェに入っても、当時の流行の先端を行く飲み屋に入っても、彼はみじめに居心地が悪いただけだった。誰もが自分のことしか頼みにしない人々の中であってよそ者であること、その一方で彼自身はまだ自分が何者であるのかを探しており、自分の力に自信をもてずにいた。美術館においてさえ、どうしていいのか分からなかった。たがいにしのぎを削る、たくさんの傑作、たくさんの流派。それらはすべて、彼のまだ若い脳裡においては、耐えがたい喧騒をなすものであった。彼はそれを称賛した。自分にできる限り。時には、自発的に芽生える衝動によって。また時には、単なる義務として。しかし、すべては次第に混沌としていった。次々と生まれる印象が互いにぶつかり合い、溶けて混ざり合っていた。(Mockel 1922: 13-14)

しかし、もちろん、この混沌とした世界の中に投げられた若者も、自分なりに、何をよしとし、何を遠ざけるべきかを必死に判断しようとしていた。では、この時点で、彼が好ましいものとして受け取ったのは、どのような画家の作品だったのだろうか。「この時代の画家では(誰が印象に残ったのか)?」というモッケルの問いかけに、ドネーは次のように答えている。

「名前をあげることができないな。あまりにも多くの才能がいて。これは嫌だなと思う人もいれば、思わずすごいと思わざるをえない人もいる。僕は、茫然としてしまって…。でもシスレーがいるね。とても力強い、けれどまだあまり論じられてない。ただ、僕とは少し違いすぎる。印象派の絵描きたちは、その作品を見ただすに値すると思う。彼らは恐ろしい才能をもっている。でも、それは自分には無縁の

芸術だ。僕はといえば、ドラクロワやコローがいいと思った。生きている画家の中では、カザンもよかった。そう、カザンだ。彼は真摯な画家だ。彼の絵は、公衆にこびて訴えるところがない。少し控えめすぎるように見えるかもしれないけど、小さな作品の中で「大したことをやってのける」ことができる。それから、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ。誰よりもピュヴィ・ド・シャヴァンヌかな」(ibid.: 14)

すでに1860年代から<sup>14)</sup>フランスの美術界において「前衛」を体現していた「印象派」の画家の中から、特に着目されるべき存在としてシスレーの名前があげられている。絵画技法を刷新し美的感性を書き換えてきた「印象派の絵描きたち」を、ドネーもまた注目すべきものと受け取っていたのである。だが、印象派の感性は彼自身のそれからは遠いところにあるもの(「自分には無縁の芸術」)であった。むしろ彼が親近感を覚えたのは、ドラクロワ(1798-1863)やコロー(1796-1875)であり、カザン(Jean Charles Cazin, 1841-1901)やピュヴィ・ド・シャヴァンヌ(Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898)であったのである。

ドラクロワやコローがフランス近代絵画の革新者であったことは言うまでもない。しかし、1887年の時点で、このフランス・ロマン主義絵画の体現者とバルビゾン派の写実主義者はすでに伝説的な存在である(そして、二人はすでに故人である)。ここでその名をあげることは、むしろ自分自身の趣味の「保守性」を示すことにもなりかねないし、地方都市の美術学校(アカデミー)の教育の影響を脱しきれていないことのしるしだと言われるかもしれない。

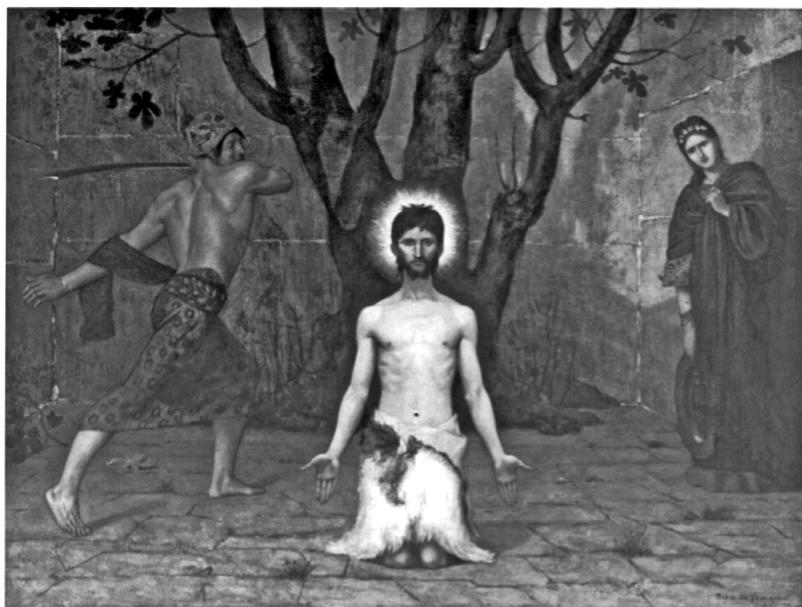
その意味でも、ここで着目すべきはピュヴィ・ド・シャヴァンヌとカザンの名前である。イタリアのルネッサンス期以来のフレスコ画の影響を強く受け、壁画装飾の領域に力を発揮したピュヴィ・ド・シャヴァンヌは、1880年代には相当の名声を博している存在であったが、同時に分類しがたい芸術家でもあった。彼の作品は、その技法においては古典主義的な一面をもち、その主題においてはロマン主義的な物語性を感じさせる。それは、一方において、ミケランジェロのそれを思わせる力動的な均整を示し、他方では、ゴーギャンなどからの影響のもとに、大胆な構図の中に民衆的な生活を描き出している(例えば『貧しき漁師』, 1881年)。また、さらに若い世代のモーリス・ドニ(Maurice Denis, 1870-1943)などにも影響を与え、「サンボリズム絵画」の先駆者としても位置づけられることになる。彼はアカデミー派と前衛派の双方の関心を引きつける稀有な存在であり、特定の流派の中に位置づけられない個性の体現者でもあった(Petrie 1997参照)<sup>15)</sup>。

他方、カザンは、写実主義から印象派への流れの中であって、相対的に見れば周辺の位置にあった画家だと言えるだろう。ただし、二人の間には、直接の影響関係もあった。聖書の場面から主題をとった1870年代から80年代のカザンの作品(Voyage de Tobias, 1878, Judith at Prayer, 1883)は、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌの壁画のインパクトの下に描かれたと言われる(Turner 1996: 122)。

いずれにしても、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌとカザンという二人の名前は、ドネーという画家の「趣味(goût)」を考える上でも、この時代の画壇(芸術生産の場)に対する彼の位置取りを見定める上でも、重要な手がかりを提供している。

まずはじめに、二人がいずれも宗教的な精神性 (spiritualité) を主題化する画家であったことに着目しておこう。カザンは主に風景画を、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌは神話的・歴史的世界に題材をとった壁画などを得意としていたという違いはあるとしても、両者はともに、見えるものを通じてその彼方にある精神的世界の現出 (あるいは暗示) に賭けようとする芸術家であった。そして、その点にも連動して、純粋な知覚の探求という近代絵画のひとつの趨勢に対して距離をとり続け、それゆえに独自の位置を占めようとしていた。おそらくこの点は、「印象派」という言葉で括られてきた当時の美術的潮流との対照において、特にピュヴィ・ド・シャヴァンヌに即して把握されるべきものである。

印象派の美学を一律のものとして語ることはできないとしても、その多様な芸術性をゆるやかに束ねている傾向は、私たちが「何ものか」として把握していく世界を、その時その場の主観的な現れに引き戻して、現実が現実として見えるということをそれ自体において主題化していく点、さらにはこれを絵画技法の問題として問い直していく点にあったと言えるだろう。例えば、モネの風景画に代表されるように、現実世界の現れをその時点において刻々と変化する「光の効果」へと還元し、移ろいゆく「一瞬の印象」を固定化しようとする試み。この時、後期印象派のような「点描」にまでは至らないとしても、全体的な傾向として、物が個物として有している「輪郭」の存在は自明のものではなくなり、視覚的現出の場においては光の揺らぎとともに周囲の世界との境界が曖昧なものとなり、物は一種の流動体となる。もちろん、その際にすべてを光の印象に還元してしまうのか、それとも見えるものの奥に「マッス」としての物質的実在を浮かび上がらせようとするのか



III. *The Execution of Saint John the Baptist* 1869, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham.

図6 ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ 「聖ヨハネの処刑」(1869年, Petrie 1997 : 82)

によって、大きな技法上の差異が生じることにはなる。しかし、いずれにせよ、「印象派」の絵画は「物」が同一性をもって、確かな輪郭をもって存在することをひとまず疑ってかかるところから構成されてゆく。このように、「今ここ」の主観的リアリティを重視するがゆえに、個別対象物に備わる時間を超えてゆるぎない「本質」を描こうとする志向は、遠ざけられていくのである。

ピッヴィ・ド・シャヴァンヌの絵画は、写実性（目に映る世界の表象）の探求の中で「今ここ」における一回限りの「印象」に向かっていく傾向とは、明確に一線を画している。彼の作品においては、明確な輪郭線によって事物や人物が象られ、構成や形状における美が探求される一方で、その「形」、とりわけ人間の「シルエット」において強い「精神性」を感じさせるものになっている。目に見える世界を構成する個物の存在の充実と、それらの配置によって生まれる緊張感が、絵画的な美しさを自立的に提示しながら、それを通じて、しばしば寓意的に、目には見えない「魂」の所在を伝えようとする（図6：「聖ヨハネの処刑」）。



60. CAZIN: *The Day's work done* 1888. Musee d'Orsay, Paris.

図7 カザン「その日の労働を終えて」（1888年, Petrie 1997 : 108）

他方、カザンの絵画は、その多くが外光の下にある現実の風景の模写にもとづくものである。しかし、少なくともそのいくつかの作品においては、同種の美的緊張と、おそらく「宗教的」と言っ  
てよい「精神」の暗示が求められている（図7：「その日の労働を終えて」）。「目に見える現実」  
「感じ取られる具体的なもの」の彼方に、透視される精神的な世界が広がっている<sup>16</sup>。「線」と  
「形」による「魂」の形象化。それは、百花繚乱のフランス絵画シーンの中から、ドネーが特に彼  
らの名をあげてみせたこととの関わりにおいて、目を留めておくべき二人の共通項である。

このようにして見れば、ドネーもまたドネーなりに、混沌とした状況に相対して、自らの選び取  
るべき道筋を探り当てようとしていたことになるだろう。穿った見方をすれば、1887年時点にお  
いて、それまで対抗的芸術運動を牽引してきた「印象派」はすでに急進性を失いつつあり、個々の  
芸術家たちが拡散的にそれぞれの方向を模索し始める時期にあたっていたのであり<sup>17</sup>、ドネーもま  
たその歴史的な場面に立ち会って「次の一手」を模索していた、と言えるかもしれない。しかし、  
少なくともこの時点では、彼は目前に垣間見られた「可能性」をはっきりと認識しえていたわけ  
ではないし、確信をもって新たな様式の探求に向かっていたわけではない。先述のように彼は、むし  
ろ時代の潮流に対する自分自身の「趣味」の周辺性を感じ取り、方向性を見失ったまま、パリから  
リエージュへと戻ってきたのである。

ドネーとモッケルとの最初の出会いは、以下に見るように、パリ留学以前にさかのぼるものであ  
るが、少し幅をとってみれば、画家が混沌と模索の中にあるこの時期に交流が始まったと見なすこ  
とができる。では、モッケルはドネーの芸術家としての軌道をどのような方向へ導くことになっ  
たのだろうか。

### 3. A.モッケルとの出会い

モッケル自身の回想によれば、彼がはじめてドネーに出会ったのは、1886年、すなわち彼らが  
『ワロニー』を刊行し始めた年の秋のことであった（創刊号の刊行は、1886年6月である）。リエ  
ージュの街中のある店先に飾られた一枚の画布にモッケルが目留めたことがそのきっかけであ  
った。彼は、その作品の印象を次のように語っている。

若き画家たちの作品をよく受け入れていたある店のショーウィンドウに、ドネーは、一枚の絵を展示  
したばかりであった。それは、シンプルで心にしみいるような魅力を備えた風景画『みぞれ雪（Neige  
fondante）』であった。この芸術家は、現実の事物を正確に描き出すだけではまったく満足していな  
かった。彼はそこに感情（le sentiment）を表現していた。そう、それは自然でありながら、物質的な物  
言わぬ自然ではなかった。人里離れた場所の沈鬱さ（mélancolie）の中に、魂が静かに歌っていた。

そして、それは私たちの国のものだった（de chez nous）。私たちの国だ。画家のまなざしは、私た  
ちの土地から生まれるまだ漠然としていた無数の印象を、私の若い心の中で確かなものにしていて  
私はドネーの内に、親しい友の精神を感じていた。それは、ワロニーの大地が私自身に語りかけていたも

ののすべてを、私が言葉によってなしえていたよりもずっとうまく、この上なく純真に読み取ろうとするものであった。(Mockel 1922:10)

回想的な記述であるために、いささか明晰すぎる形で第一印象の再構成がなされているかもしれない。しかし、「ワロンの芸術」の構築を志して仲間とともに雑誌を立ち上げたばかりであった若き詩人が、目前の絵画に「親しい友の精神」の体現を感じ取ったことを疑う理由はない。そこには強い精神性を帯びた「自然」、「魂が静かに歌って」いるような「大地」の相貌が見えていた。画家の絵筆は、そこに「事物」を描き取りながら、「感情」を表出することに成功していた。モッケルはここに、ワロンの画家の出現を看取していたのである。あるいはそれは、モッケルが「ワロンのなるもの」に関する観念 (notion) を形成する過程でこの画家との出会いがあった、ということかもしれない。その絵画的世界の解釈を通じて、「ワロンの芸術」についてのヴィジョンがより鮮明に像を結んでいったという一面もあるだろう。いずれにせよここには、画家と詩人のあいだの「照応関係 (correspondance)」が生じていた。言い換えれば、「ワロンの魂」の形象化の企てにおいて同盟すべき芸術家の存在を、モッケルは瞬時に嗅ぎあてたのである。

そして、行動の人であるモッケルは、さっそく知人からの紹介を得て、この画家のアトリエを訪ねていく。それは「リエージュの大学通りの狭い家の屋根裏部屋」に構えられていた。らせん階段を上がって、天板を押し上げたところに広がっているその小さな空間は、「穏やかに静かで、その簡素さの極みにおいて強く心に訴える魅力をもっていた」。ほとんど家具のないアトリエには、それまでに描き上げられた作品や制作中の画布が、無造作に並べられていた。その中に、「不器用な」身振りの、けれどもそこに「優雅さを伴わないわけではない」芸術家が、物静かにたたずんでいた。モッケルはそこに「何かしら賢明なもの、思慮深きもの、魅力的な率直さにもかかわらず屈折をはらんだもの」を感じ取っていた。その相貌には、「ある種の宗教的な感情、行為を恐れるような孤独者のためらい」(ibid. : 12) があった。

モッケルはその後たびたび、この大学通りのアトリエを訪ね、大学の法学部の講義を「さぼって」長い時間を過ごすようになったという。そこには、画架に向かうドネーの作業をモッケルが煙草をふかしながら眺めているような、静かな交流の時が流れていった。「静かな言葉のやりとりが少しずつ生まれては、また長い休みにさえぎられた」。ドネーはその沈黙から「一瞬目覚めては、またそこに落ち込んでいくのだった」。「けれども、そんなふうにしてゆっくりとした思考の交感があった。あるいは、感情の相互浸透と言うべきだろうか」(ibid.:17)。そこには、詩人のまなざしの下で制作を営む画家の姿、逆に、絵画制作の現場に足を踏み入れ、その「創造」の目撃者あるいは庇護者としてふるまう文学者の姿を想い浮かべることができる。

モッケルのこうした回想は、自分がこの画家とどれほど親密な関係にあり、どれほど深い敬意を抱いていたのか、そして自分がいかにドネーの芸術を理解していたのかを語ろうとするものである。実際、(少なくともこの「回想」の一文では)モッケルは、ドネーの芸術の「本質」を誰よりも(ときには、この画家が自覚している以上に)知る者としてふるまっている。言い換えれば、その

時点での「芸術生産の場」においてドネーが取得すべき位置を指し示し、彼を導く役割を自任しているのである。

では、モッケルはこの画家の発揮すべき個性をどのように語っていたらうか。

#### 4. 「ワロンの画家」

ドネーに対するモッケルの理解においては、二つの要素、ただしこの詩人の目から見れば結局はひとつの本質に関わる芸術的資質が強調されている。

ひとつは、「解釈者 (interprète)」としての芸術家という位置づけ。それは、写実主義 (リアリズム) からの距離として現れてくるものであり、ドネーがリエージュにおいて師事していたアドリアン・ド・ウィットの教えが、いかにこの若き画家にとって有害なものであるのかを語る形で提示される。モッケルによれば、ド・ウィットは「非常に誠実ではあるけれど、かなり幅の狭い才能をもったデッサン画家であり水彩画家であった」。彼は「自然を直接に描き取る練習を推奨した。しかし、彼は自然を克明に写し取るということ以外の野心をほとんど認めていなかった」。この師が推奨する「あまりにも細部を穿つようなリアリズム」は、ドネーのような「絵画の詩人」には「危険な影響力」を及ぼすものであった。実際、ドネーはド・ウィットの指示に従って、産業的な風景の中の労働者 (鉱山で働く女) の姿を写実的に描き取ろうとする作品に取り組んでいたが、モッケルに言わせれば、それは「退屈な=色褪せた (terne)」ものにしかなりえなかった。この画家がどれだけ「鉱婦」の姿を「生き生きとした」ものに仕上げようとしても、それに必要な「力強い荒々しさ」は「感傷的で優しいオーギュスト・ドネー」のものではなかった。ドネーは「伝説の語り手としての、光と美に驚きそれを愛する者としての彼自身の目を魅了するにはふさわしくない場面」を描かなければならなかったのである (ibid.:24)。

もちろん、写実主義者としての力量の欠如は、反面において、ドネーの「傑出した芸術家」としての資質を証明するものである。だからこそモッケルは、ドネーに「自分自身のまま」であること、「模写画家 (copiste)」を目指すことをやめ「解釈者」であることを要求する (ibid.:25)。「解釈者」としての芸術家。それは、他方において、既成の「観念」を例示するために「具象」を構成する「イデオログ」としての役割からも決定的に区別されるものである。「真正」なる芸術とは、「真の自然 (Nature) が魂とその眼によって探究され、そこに人間性の刻印をとどめる芸術である」 (ibid.:21)。そのような芸術は、「身近な物 (objets les plus familiers) に着想を得るとしても、決して厳密な意味で写実主義 (リアリズム) 的なものではない」。それは「事物を写真のように写し取るものではない」。それは「芸術自体の熱によって、事物を活性化し、事物を解釈することを通じて、それを生まれ変わらせる」 (ibid.:22)。ドネーは「このような詩と熱気を帯びた」芸術のために生まれたのだと語られるのである。

そして、この「解釈者」としての資質は、もうひとつの要素、すなわち「ワロンの芸術家」としての性格に直接結びつくものである。モッケルは、ドネーに対して次のように語りかけている。

あなたはワロンです、わが友よ。目の前に生きているモデルや風景にそって制作されたいい。そこにあなたはいつも、あなた自身であるものを織り込むことができる。でも、あなたは何よりも、あなた自身の作品を描き、創出し、作り上げるために生まれてきたんだ。描いてください、友よ、描いてください。そうしてあなたのご自身の筆をふるう時には、素直な気持ちで、装飾的な絵画 (la peinture décorative) に向かったらいいのです。それがあなたには向いています。それがあなたを待っています。(ibid.:25)

物質的世界の相貌（その色彩や形態）を「外部」から観察し描き取っていくような芸術を「フラマン」のものとし、これに対して、目前の事物の内に「精神」と「魂」の発現を感じる心性を「ワロン」のものとして対置する図式が、モッケルの内に構成されつつあったことは先に見たとおりである。モッケルがドネーに、アカデミーの教育に背いてでもレアリズムから距離を取るべきであると進言する際、彼はこの「二項対立的」な図式を持ち出し、取るべき道に迷っていた芸術家を「ワロン」の陣営に呼び込もうとしている。こうした民族的個性の発露にこそ、この画家が進むべき道筋があるのだと指示されているのである。ここでモッケルが使っている「装飾的」という言葉は、「装飾職人」としての彼の出自に言及しながら、窮屈な写実主義の枠にとらわれない表現の可能性を示すものである。ただしそれは、決して華やかな彩りを求めるものでもバロック的な変形や粉飾の過剰をうながすものでもない。そうではなく、一方においては、詩や物語の挿絵（イラストレーション）において求められるような、「本質」を簡潔に例示する形象の追求、あるいは建築的装飾がそうであるような、「形」の追求によって「精神性」を体現する芸術を指すものとして受け取ることができる。そのようにして、見えるものの中に内面的なものが直接映し出されるとき、「形象」は「象徴（サンボル）」としての光輝を帯びる。モッケルがドネーに求めているのは、そうした精神の発現を具象の内に探求する「ワロン」の芸術なのである。

年少の詩人であるモッケルからの示唆、あるいは指導を、ドネーが内心でどのように受け止めていたのかは分からない。しかし、モッケルは自信に満ちた口調で、自分の助言や支援こそがこの稀有な才能を開花させたのだと言わんばかりである。そして、実際に、その後の作品において達成されたものや、その言動を見るならば、「ワロンの画家」という性格づけがこの画家の芸術生産を方向づける指針となり、ドネー自身もまたそれを進んで引き受けていったとすることができるだろう（1905年の「ワロン会議」において彼が「絵画におけるワロン感情」とは何かを語る役割を担っていることがそれを端的に示している<sup>18)</sup>）。また、モッケルがこの画家に添付したラベルとそれともなう解釈枠組みが、この画家をめぐるその他の言説にも反復されていることを確認することができる<sup>19)</sup>。

モッケルが回想において語っていたように、この時期のドネーは「自分がまだ何者であるかを探しており、自分の力に自信をもてずにいた」(ibid.:14) のである<sup>20)</sup>。とりわけ、生き馬の目を抜くパリの画壇の厳しい競合の現実と直面し、いささか恐れをなしてリエージュの町に戻ってきた時に

は、ドネーは「取り乱し、途方にくれ、茫然としていた」(ibid.:13)。他方で、郷里の美術学校での教えは、自分自身の資質を開花させてくれるものとは思えなかった。この五里霧中の状況の中で、すでにパリの作家たちのあいだでも評価を得つつあった同郷の詩人から寄せられる評価と助言は、単に画家を勇気づけただけでなく、少なくともひとつの確かな制作上の指針を与えてくれるものと感じられたに違いない(リエージュにおけるモッケルは、パリの審級を代弁し、その影響力をこの地方都市に媒介する役割を果たしている)。オーギュスト・ドネーは、パリを中心とした芸術生産の場の中心に躍り出るのでもなく、他方で地方社会の現実を忠実に写実するのでもなく、ワロンの土地の精神(魂)を体現する画家として、リエージュという町にその活動の場を見いだしていくことになる。それは、いくつかの面において、モッケルたちの文学が目指そうとしていた様式を学び取り、それを絵画の領域に引き写して構築しようとする試みへと、ドネーを導くことになる<sup>21)</sup>。

ただし、モッケルの導きは決して、ドネーの絵画を厳格な「サンボリスムの美学」に従属させるという帰結をもたらすわけではない。先に見たように、モッケルのサンボリスムの理論を突き詰めていけば、芸術は「観念」を暗示する純粋な「形式」へと昇華されねばならず、その点で「音楽」を範列とするものである。視覚芸術がこの理想を忠実に探求するということも可能性としてないわけではない。しかしそれは、オーギュスト・ドネーという画家の「資質」や場の中での「立ち位置」、さらには「戦略」から見て、必ずしも適合的なものではない。デゾンビオーは、その点においてサンボリスムの理論との接触が、若き芸術家たちにとって「危険」(Des Ombiaux 1907: 53)なものであったことを的確に指摘していた。「ドネーもまたいくらかこの[危険な]道に惹かれていたのである。しかし、幸いなことに二人の守護天使が彼を見張ってしてくれた。それは、彼の無邪気さと慎み深さであった」(ibid.:53)。そして、「絵画芸術」に固有のものを追求していく道にドネーを引き戻す上で、ロップスとの出会いと、この芸術家による助言が有益であったことを指摘している。それによれば、ロップスはドネーに対して、「観念」の「象徴化」を追い求めるとしても絵画には固有の限界がある、「観念は過ぎ去ってしまう(L'idée passe.)」ものであり、「絵画は、その形式の美によって、その造形的作品に内在する価値によって、それを生き延びねばならない」と語ったのである(ibid.:54)。

このデゾンビオーの指摘を加味してみるならば、ドネーはモッケルとロップスという二人の先導者の助言を経て、「造形的」で「視覚的」な表現において「観念的なもの」を体現する、という課題に留まり続けることになったのである。だが、先にも論じたように、そうであればこそ、絵画芸術の企て(見えるものの中に見えないものを現出させる企て)は、文学者たちにとっても重要な参照組みを提示するのである。(この章続く)

【注】

- 1) O.ルドンの絵画と文学者たちによる批評的言説の関係を論じたD.ガンボニーの『「画家」の誕生—ルドンと文学—』は、視覚芸術がいかなる形で言語に依存しているのか、その双方が関わり合う場がどのように歴史・社会的に編成されているのかを明らかにしようとしている。それによれば、中世期には「自由学芸」から排除されていた視覚芸術は、「ルネッサンス以降、とりわけ絵画において、理論的記述を生み出すことによって、またことさら知的と認識されてきた数学や詩との本来的な親近性を見出すことによって、新たな威厳を獲得することができたのであった」(Gamboni 1989=2012:29)。すなわち、絵画は、その外部に編成された言説を参照枠組みとすることで、芸術としての価値の承認を獲得してきたのである。そして、この依存関係は「近代的(モダン)な芸術生産の場が生まれ、たえざる革新が規範化される(プルデュエの言う「アノミーの制度化」が生じる)中で、より一層重要なものとなっていった。「芸術家によって生み出された対象物は、既存の知覚や評価の基準を越えて革新的であればあるほど、それらの価値を生み出す決定機構、すなわち以後批評家たちを筆頭とする決定機構の協力なしには、芸術作品としての地位を得ることができなくなった」(ibid.:31)からである。常に既成の基準を否定して「新たな」知覚対象を産出することが「正統化の条件」となるような場においては、既存のコードに従ってはい解読できない「新奇なもの」を、「芸術作品」として読み取り承認してくれる「審級」を必要とする。ここにおいて、アカデミーの支配から解放された(視覚)芸術家が、今度は批評家(しばしば文学者)の権威に従属するという構図が生まれる。当然のことながら、それは依存と同時に憎悪を醸成する複雑な社会関係の温床である。
- 2) ワロニーだけではない。ベルギーの芸術が固有のアイデンティティに目覚め、これを表出しようとする時にも、文学と美術との相互依存的な関係が大きな意味をもっていた。ベルギー文学の「再生」を牽引したC.ルモニエが美術批評から出発していたことをここで想起しておこう。
- 3) モッケルには、ワロン地方の一都市ディナン出身の画家アントワース・ヴィールツ(Antoine Wiertz, 1806-1865)についての評論『アントワース・ヴィールツ、人と作品についての研究の素描』(1943年)もある(モッケルは1940年から、ヴィールツ美術館の管理員(conservateur)を務めていた)。画家と文学者の関係を、ベルギー、ワロン地方という文脈の中に考える上では、これもまた興味深い資料である。モッケルは、この著作の結語近くにおいて、ヴィールツがルーベンスを筆頭とするフランドルの画家たちやミケランジェロをはじめとするイタリアの画家たちに強く影響されたことを確認した上で、次のように論じている。「しかし、ワロン人の母とフランス・アルデンヌ地方出身の父をもつ、このディナンの人(ce Dinantais)は、すぐにもその出自へと戻ってくる。それは、ごく自然に彼を、フランスの優美さへと導き、しばしば、色彩の光の輝きの優位をデッサンにも構成にも適合させることになる。実際のところ、彼は自分自身以外のいかなる流派にも属していない。彼において、絵画は、印象派のそのように平筆と眼から生まれるのではない。それは、芸術家の精神の中で準備され、調整され、その後彼の精神が内的ヴィジョンの具現化をその絵筆に託すのである」(Mockel 1943:33)。ここでも詩人は、ドネーを論じる時と同様に、画家の精神性、内面的なヴィジョンの重要性を強調し、その具現化の才において、フランドルの絵画ともイタリア・ルネッサンスの絵画とも、さらにはフランス・印象派の絵画とも異なるものであることを強調している。しかし、その画風において、フランドル絵画の影響が色濃

く見えるヴィールツを論じる際に、ワロンのものという主題を中心に置くことはやはり難しい。また、ヴィールツはいわゆる風景画家ではないし、『ワロニー』時代のモッケルと親密な関係があったわけでもない。したがって、本稿ではこれ以上の言及を控えることにする。

- 4) その意味で本章の論考は、『ワロニー』論全体に対する補論として位置づけられるべきものである。しかし、前章までにたどってきた「ワロンの風景」の構成過程を、文化的生産の場の構造に照らしつつ、文化表象（文学・芸術表象）の歴史の中に位置づけていく上で、視覚芸術（絵画）と言語芸術（文学）の相互作用を踏まえておくことが有益であるように思われる。
- 5) 『フロリアル (*Froréal*)』は、1892年、P.ジェラルディによって創刊された雑誌である。『ワロニー』を継承し、象徴派の器官としての役割を果たした。E.ヴェラーレン、M.メーテルリンク、H.ド・レニエ、F.ヴィエレグリファン、P.ルイ、F.セヴリン等が寄稿。
- 6) 『カプリス・レビュー (*Caprice-Revue*)』は、1887年から88年までのあいだ、リエージュにおいて刊行された週刊の芸術雑誌であり、G.マルク、ついでM.シヴィルが編集を担当した。詩や短編や批評の他、イラストを数多く掲載し、ベルギーにおけるマンガ (*Bande Dessinée*) 文化の先駆けをなしたという位置づけもある。A.ドネーも、物語の挿絵風のイラストや、マンガ的なコマ割りをした作品をここに発表している (Paques 2008)。
- 7) 『フロンダール (*Frondeur*)』は、自由主義者であり、反教會的な政治家であったH. J. W. フレール＝オルバン (Hubert Joseph Walthère Frère-Orban, 1812-1896) の刊行した雑誌 (1887-1888)。
- 8) オクターヴ・モースは、弁護士、音楽批評家、芸術批評家であり、芸術活動のプロモーターとして大きな役割を果たした。1881年、E.ピカルらとともに『近代芸術 (*Art moderne*)』を創刊。1883年、「二十人会 (*Les XX*)」を創設。さらに十年後、これを継承して「自由美学 (*Libre Esthétique*)」を組織し、ベルギーにおける「前衛芸術」の場の創出に貢献した。また、「フランス語によるベルギー作家協会」の初代会長 (1902-1919) を務めた。
- 9) 「二十人会」は、1883年、O.モースによって創設された前衛芸術家のサークルである。その創設時のメンバーは、A.シェネー、F.シャルレ、J.デルヴァン、P.デュボア、J.アンソール、W.フィンチ、Ch.ゴタル、F.クノッフ、J.ランボー、P.パンタジス、D.ド・ルゴヨ、W.スクロバック、F.シモン、G.ヴァネーズ、T.ヴァン・リッセルベルグ、G.ヴァン・ストリドンク、P.フェルハート、T.フェルストレート、G.ヴォゲル、R.ウィスツマン。のちに、F.ロップスなども加入する。多くのメンバーは、この会を受け継いだ「自由美学」にも参加することとなる。J.ブロックによれば、「二十人会」の活動の特徴は、第一に絵画と音楽と文学を同一の空間において展開するパフォーマンスとして位置づけたこと、第二に数多くの招待者を呼び込んで毎年展覧会を行ったこと（その中には、スーラ、ゴーギャン、ロートレック、ゴッホなどが含まれる）、第三にブリュッセルという都市を芸術活動の拠点として確立していったことにある (Block 1981:XIII)。20世紀の芸術活動を予告するようなこのブリュッセル中心の「前衛」活動は、ドネーにとっては（芸術生産の場における）「競合」の文脈を構成することになる。
- 10) モーリス・デゾンビオー (*Des Ombiaux* 1907) は、1907年の著作『四人のリエージュの芸術家』において、ながらく傑出した人材を輩出しなかったリエージュの視覚・造形芸術の領域に活況を取り戻させた存在として、この四人の名前をあげている。

- 11) ドネーの死因は慢性の鬱が嵩じた末の自殺であったとも言われる ([http://www.witttert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/donnayauguste/donnayauguste\\_notice.html](http://www.witttert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/donnayauguste/donnayauguste_notice.html))。
- 12) もちろん芸術家の「聖別化」過程は資本の多寡の関数として機械的に決定されていくわけではない。ナタリー・エニック (Henich 1991=2005) がゴッホの「英雄化」について詳細に論じたように、芸術家の「名声」は言説的な交渉によって構築されていくものである。ただし、その言説的構築をうながし、可能にする条件 (ブルデューの図式に従えば、「資本」と「場の構造」) は確かに存在する。すべての行為者 (agent) が等しく聖別化の可能性に開かれているわけではない。
- 13) デゾンビオーは、ステヴァンスとの出会いについて、もう少し異なるニュアスをもってとらえている。それによれば、ステヴァンスがドネーを「突き放すようなこと (bourrades)」を言ったのは、当時、ステヴァンスを非難する人々が多く現れ、リエージュからやってきたこの若者もその一味であると思っただけからであるという。しかし「数日後、このリエージュ人の訪問の意図を理解した彼は、最初の出会いの時にそっけなかった分だけの、親密なふるまいをドネーに示した。オーギュスト・ドネーは、幻滅するどころか、むしろ逆に、自分が迎え入れられたのだという素晴らしい印象をもち続けることになるのである」(Des Ombiaux 1907:52)。
- 14) パリにおいて「落選者展」が開かれたのは1863年のことである。この年、C.モネはフォンテーヌブローの森で制作を始めている。E.マネの「草上の昼食」や「オランピア」は1863年に、P.セザンヌの「青い帽子の男」は1866年に発表されている。周知のように、モネの「印象、日の出」をもじって「印象派」という言葉が生まれたのは1874年のことであったが、そのようなラベルで括られることになる運動は少なくとも1860年代の半ばには明確な形を取り始めていた (Rewald 1996=2004)。
- 15) 『ベネジット・芸術家辞典』は、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌという画家の独自性を次のように記載している。「ピュヴィ・ド・シャヴァンヌは常に分類しがたい芸術家であった。第三共和制下において彼が享受した栄えある名声は、その後の1世紀間のあいだ、広範な信用喪失の域へと落ち込み、それは、ゴーギャンやモーリス・ドニやホルダーやバルテュスやピカソやモディリアニやプレングガストなどへのほとんど目につかない影響力がづいに再認識されるまで続いた。彼が寓意 (アレゴリー) を取り入れたとしても、例えばギュスターヴ・モローと並べて、単純にサンボリストとして分類してしまうことはできない。ピュヴィ・ド・シャヴァンヌの芸術は、その壁画装飾的な作品の大きさにおいてだけでなく、まず何よりもその構成の力と、簡潔な形と簡素な色使いにおいて記念碑的 (モニュメンタル) である。彼は傑出したイタリアのフレスコ画家たちの伝統を継承するものとして登場したが、決してその技法を使用せず、織物を学ぶ術を心得ていた。パンテオンにおけるその成功の後、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌはフランスの古典主義芸術の粋を示すものと見なされたが、こうした称賛は彼の芸術的達成の心の本質を誤って表すものであった。自分と同年代の潮流から離れた場所に留まりながら、彼は、その純粋性において近代的 (モダン) であると言えるが、その寓意のおよび道徳的意図において周囲の世界から退いている芸術家であった」(Benezit, *Dictionary of Art*, 11, Gründ, 2006:488)。
- 16) オディロン・ルドンは、1881年の時点で、ジャン＝シャルル・カザンについて、次のように評していた。「常に対立しながら互いに補足しあう真理の二つの顔がある。こちらには実体、目に見える現実があり、感じ取られる具体的なものがある。これなくしてはすべての構想は抽象の状態にとどまり、いわ

ば創造の動機であるだけだ。あちらには想像力そのものがある。われわれの夢の意外さの前に広大に開かれた展望がある。それがなければ芸術作品にはもはや目的も影響力もない。カザンはそれを知っているに違いない。なぜなら彼は明晰で透視できる芸術家として、この二つの世界の中心でひじょうに正確な均衡を保ち、両者をはっきりと見定めているからである。外の自然にあまりにも近づいてその中に吸収されるに任せることもなく、構想と創造の中に没して、多くの気高い精神が陥ったように足場をなくすこともなかった」(Gamboni 1989=2012 : 69より引用)。

- 17) M.フェレッティによれば、「1880年代の初めから、印象派の画家たちの作品相互の違いが目立つようになり、グループの解体がすでに始まっていた」(Ferretti 2004=2008 : 84)。「印象派グループのメンバーたちの創作スタイルは」1870年代には「ある程度の均質性を保っていた」が、80年代に入ると「それぞれに大きな変化をとげ、ばらばらになっていった」。そして「その事実に呼応するかのようになり、彼らの住む場所も、各地に散らばっていった」(ibid.: 91)のである。印象派に対する社会的認知と評価は高まっていたが、実質的には「グループの崩壊が始まる時期」(ibid.: 92)にさしかかっていた。そして、1886年、第8回の開催とともに「印象派展」は終止符を打つことになる。これ以降、のちに「新印象主義」「後期印象主義」と呼ばれることになる新しい世代の画家たち(ゴッガン、ゴッホ、トゥールーズ=ロートレック、およびナビ派、他)が台頭してくる。したがって、1887年には、1860年代に始まったひとつの流れが大きな転換期を迎えていたとすることができる。
- 18) ドネーが「ワロン会議」に提出した所見をパリスは次のように要約している。「オーギュスト・ドネーは『自らの所見』を17節にわたって展開したが、それはただひとつの命題に基礎づけられている。すなわち彼は、フランドルの絵画を本質的に風景描写的で、色彩にあふれ、未開拓の、原初的とは言えないまでも農村的な水平的な地平をもつその土地にはまって身動きの取れなくなっているものとし、これにワロンの感性を対置させるのである。ワロンの感性は、その知性によって、色彩を軽んじ線描を優先することによって、その素描によって、特徴づけられる。フランドルの絵画は、目に対して向けられた絵画である(『ただ色彩の現れのみを感受し、それ以外の何もとらえることのない目だけに』)。ワロンの絵画は、風景の逸話を超えて、精神(esprit)に向けられる(『ワロンの芸術家は思考しなければならない』)。フランドルの絵画も、それなりのやり方で自然を模写しているが、ワロンの絵画は、自然を超越し、それを省察し、深く思考し、そこに浸透し、深層の自然=本質(nature)を見いだす。ワロンの画家にとって、風景は模写のための、色彩の濫用のための、それを個性化するための細部の口実ではない。それは、詩となり、樹木の魂、薄青く光る地平線の魂、水流の魂が、そこにおいて画家の魂と調和する移調の場となる。『静物=自然の事物』は、ただそのままのもの、見えるがままのものではない。それらは、大いなる全体(自然/本質および、人間の本性)の一部をなし、熟慮にもとづく画家の筆もそれを解体させることはできないのである」(Parisse 1991:140-141)。「観念論的(イデアリスト)」である「ワロンの魂」を、「写実主義的(リアリスト)」である「フラマンの魂」に対置するこの語りは、そのままモッケルのものであってもおかしくない。すなわちそれは、この時点において彼らが共有する言説となっていたのである。
- 19) デュピエールは、1912年に『ワローニア』に寄稿した一文において、ドネーを次のように評している。「この芸術家のまなざしは、彼の田舎の家からの眺めを形づくる丘を離れることはほとんどなかったの

であるが、その作品の一つひとつにおいて、私たちの内に、これまでに感じたことがなかったような繊細な称賛の感情を呼び起こすことに成功している。それは何か。それは、彼が作品の中に、まなざしとともに魂を込めていることにある」(Dupierreux 1912 : 332)。そして、このような芸術的性格規定は、やはり「フラマンの芸術」との対比において、「ワロンの資質」を示すものと位置づけられる。「色彩のための色彩の理論はよく知られている通りである。それは、観念のための色彩の理論があまりにも文学的な批評家たちにもたらしかねないのと同じくらい、技術をもった画家たちに荒廃をもたらしている。フラマンの芸術——アポロンの神よ我を守りたまえ。私はその悪口を言いたいわけではないのだ。ただ、自分たちの違いを確認しているだけだ——はこの融通のきかないフェティシズムに深く冒されている。ワロンは、もっと主知主義 (intellectualisme) に傾いている。この言葉を、観念至上主義的な意味において理解すべきだろうか。そうではなく、感情 (sentiment) や精神 (esprit) のさらなる高揚によって解放された感受性という意味において理解されねばならない。クラウドのような画家において、事物に関するまったく外在的なヴィジョンがあるのに対し、ドネーのような者は、内的なヴィジョンの才を有している」(ibid: 332)。

20) ドネー自身が、1913年にある知人 (Ray Nyst) にあてた書簡の中で、その当時の状況をこう振り返っている。「結局、1887年にアカデミーでのコンクールの結果 (私とそのコンクールに参加するように説得してくれたのは院長のプロスペル・ドリオンだったのだけれど)、旅費とパリでの5か月分の滞在費をもらうことができた。向こうには誰一人知り合いの芸術家もいなかったし、一通の紹介状もなかった。でも私はガイドブック (Baedeker) に書いてあるすべての美術館とコレクションを訪ねてみた。ルーヴルで模写もした。その時好きになったのは、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ、ベナール、ロダン、ラファエリ、ルネ・メナールだった。私はそれをみんなイタリアのルネッサンス前派といっしょくたにして、確信をもって帰ってきたのかって？自分の道を見だしていたのかって？それは長くは続かなかった。私には、自分のすべきことが良く分からないままだった。漠然と渦を巻いている感じだ！」(Parisse 1991:40)

21) その意味での文学との協同が端的に現れてくるのは、ドネーがその生涯において数多く手がけた、本の挿絵の仕事においてである。モッケル、デザンビオーなど、ワロンの文学を代表する作家たちの作品を、視覚的に補完し、例示する図版は、ドネーの芸術の重要な一領域になっている。また、より直接的には、モッケルが『ワロニー』に示した「ムーズの乙女」のような神話的な世界を視覚的に構成する試みもなされている (図8)。それは、風景と寓意の接合による土地の精霊の形象化の試みである。



図 8 (Parisse 1991 : 138)

【参考文献】

Block, Jane 1981 *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1878-1894*, UMI Research Press, (Michigan).

Demoulin, Bruno 2012 *Histoire Culturelle de la Wallonie*, Fond Mercator (Bruxelles).

Des Ombiaux, Maurice 1907 *Quatre Artistes Liégeois, Rassenfosse, Fr.Maréchal, A.Donnay, Em.Berchmans*, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, (Bruxelles).

Dupierreux, M. Rochard 1912 A propos d'Auguste Donnay, *Wallonia*, XX<sup>e</sup> année, no.6.

ジャック・デュパン, ジャン・ミシェル・レイ, リジナルド・マクギリス, 吉田裕, 鈴木雅雄, 丸川誠司  
2011 『詩と絵画 ボードレール以降の系譜』, 未知谷

Ferretti, Marina 2004 *L'Impressionisme*, Presses Universitaires de France (Paris). (武藤剛史訳, 『印象派』, 白水社 (文庫クセジュ), 2008年)

Gamboni, Dario 1989 *La Plume et le pinceau: Odilon Redon et la littérature*, Les Editions de Minuit (Paris). (廣田治子訳 『「画家」の誕生 ルドンと文学』, 藤原書店, 2012年)

Henich, Nathalie 1991 *La Groire de Van Gogh*, Editions de Minuit (Paris), (三浦篤訳, 『ゴッホはなぜゴッホになったか 芸術の社会学的考察』, 藤原書店, 2005年)

東多鶴恵 2003 「根源へのノスタルジー—ベルギーにおけるサンボリスムについて」, 『Les lettres françaises』 23, 上智大学

木岡伸夫 2007 『風景の論理 沈黙から語りへ』, 世界思想社

Lecomte, Georges 1927 *Raffaëlli*, Les Editions Rieder (Paris).

Lyotard, Jean-François 1971 *Discours, figure*, Klincksiek (Paris), (三浦直希訳, 『言説・形象』, 法政大学出版局, 2011年)

Mockel, Albert 1901 *Clarté*, (→1928, A l'enseigne de l'Oiseau Bleu, Bruxelles).

— 1922 *Auguste Donnay, Souvenirs et Reflexions*, Georges Thone, (Liège).

- 1943 *Antoine Wiertz, Esquisse d'une étude sur l'homme et son œuvre*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (Bruxelles).
- Paques Frédéric 2008 Caprice-Revue, avant la norme, *Art&Fact*, no.27, Université de Liège (Liège).
- Parisse, Jacques 1991 *Auguste Donnay, un visage de la terre wallonne*, Crédit Communal (Bruxelles).
- Petrie, Brian 1997 *Puvis de Chavanne*, ASHGATE (Hants).
- Pirotte, Arnaud 1999 Une identité paysagère ? Les opinions de la mouvance militante wallonne au premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, dir. par Luc Courtois et Jean Pirotte, *Les Lieux de la mémoire wallonne*. Louvain-La-Neuve (Wavre).
- Rewald, John 1946 *The History of Impressionism*. (三浦篤・坂上桂子訳, 『印象派の歴史』, 角川書店, 2004年)
- Sabatini, Liliane 2000 Auguste Donnay, *Encyclopédie du Mouvement Wallon*, l'Institut Jules-Destrée (Charleroi)
- 鈴木智之 2011 「文学制度の周辺性と脆弱性—場の自律化とその地域的条件をめぐる一考察—」, 『社会志林』, 第57巻・第4号, 法政大学社会学部学会
- Thiesse, Anne-Marie 1999 *La Création des identités nationales*, Seuil (Paris). (斎藤かぐみ訳, 『国民的アイデンティティの創造—18世紀～19世紀のヨーロッパ』, 勁草書房, 2013年)
- Turner, Jane(ed.) 1996 *Dictionary of Art*, Vol.6, Macmillan Publishers (Stuttgart).