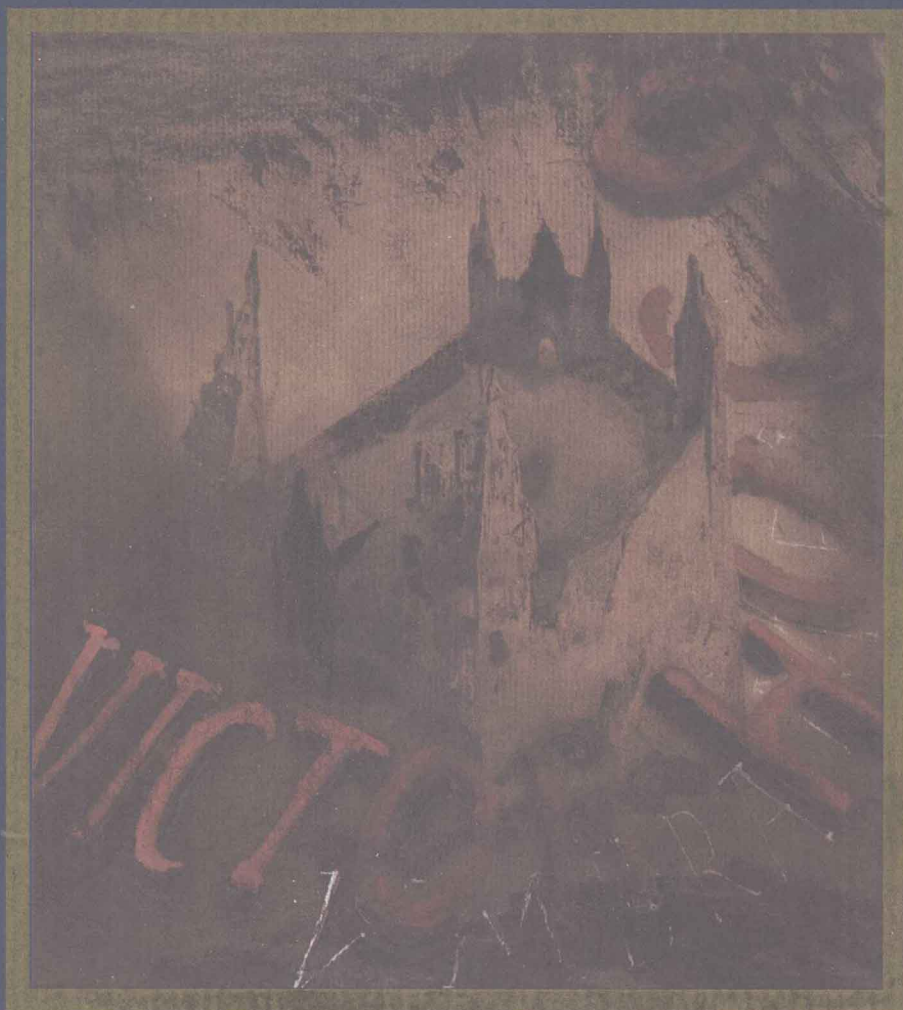


Victor Hugo



Conception et réalisation :
Galerie Daniel Gervis, Paris
Brain Trust, Inc., Tokyo

Provenance et collections :
Bibliothèque Nationale de France
La Maison de Victor Hugo
La Maison de Balzac
Le Musée Carnavalet
Bibliothèque Historique de la ville de Paris
Le Musée de l'Armée

CREDIT PHOTOGRAPHIQUE

Copyright Photothèque des Musées de la Ville de Paris
Copyright B.H.V.P. – Leyris
Copyright Service photographique de la Bibliothèque Nationale de France
Copyright Photo Musée de l'Armée, Paris

「ヴィクトル・ユゴーの世界」展カタログ

監修：稲垣直樹(京都大学助教授)

執筆：ジャン・ゴードン

稲垣直樹

村田哲朗(郡山市立美術館館長)

中山恵理(郡山市立美術館学芸員)

菅野洋人(郡山市立美術館学芸員)

安井裕雄(ひろしま美術館学芸員)

編集：(株)ブレントラスト

発行：「ヴィクトル・ユゴーの世界」展カタログ委員会 ©1996

制作：印象社

[禁無断転載]

Victor Hugo

1802—1885

江苏工业学院图书馆
藏书章

ヴィクトル・ユゴーの世界

Le siècle de Victor Hugo

Sous le Haut Patronage de
Monsieur Philippe Douste-Blazy
Ministre de la Culture

Exposition
Brain Trust Inc., Tokyo
Daniel Gervis, commissaire général

東京展
1996年7月24日—8月11日
小田急美術館
主催＝小田急美術館/読売新聞社

大阪展
1996年8月23日—9月4日
近鉄アート館
主催＝読売新聞大阪本社/読売テレビ

郡山展
1996年10月5日—11月10日
郡山市立美術館
主催＝郡山市立美術館/読売新聞社
福島中央テレビ/福島民友新聞社

広島展
1996年11月16日—12月23日
ひろしま美術館
主催＝ひろしま美術館/読売新聞大阪本社

後援＝外務省/フランス大使館
フランス文化省/パリ市/パリ文化局
協力＝エール・フランス国営航空

企画・協力＝(株)ブレントラスト

Tokyo :
du 24 juillet au 11 août 1996
Musée d'Odakyu
Organisateur :
Musée d'Odakyu
Yomiuri Shimbun

Osaka :
du 23 août au 4 septembre 1996
Musée d'Art de Kintetsu
Organisateur :
Yomiuri Shimbun, Osaka
Yomiuri Television

Koriyama :
du 5 octobre au 10 novembre 1996
Musée d'Art de Koriyama
Organisateur :
Musée d'Art de Koriyama
Yomiuri Shimbun
Fukushima Central Television
Fukushima Minyu Shimbun

Hiroshima :
de 16 novembre au 23 décembre 1996
Musée des Beaux Arts de Hiroshima
Organisateur :
Musée des Beaux Arts de Hiroshima
Yomiuri Shimbun, Osaka

Sous le haut patronage de :
Ministère des Affaires Etrangères du Japon
Ambassade de France au Japon

Avec le concours de :
Air France

あいさつ

今日、ヴィクトル・ユゴー(1802-1885)を取り上げ展覧会を構成しようとした意図は、近年とくに高く評価されている、この大詩人の豊かな想像力を造形化した幻想的なデッサンが、かつてわが国でまとめて展示されたことはなく、広く皆様に紹介しようと考えていたところにあります。

しかしながらユゴーは詩、小説、演劇、評論、そして政治と、あらゆる分野で活躍した巨人で、その生涯は19世紀フランスの歴史そのものと言っても過言ではなく、ユゴーの世界をご理解いただくにはとても一分野の紹介で済むものではありませんでした。

本展ではユゴー芸術を浮き彫りにしようとするために、激動の時代背景を合わせて展観するものですが、それは当時の映像メディアであった「絵入り新聞」などの版画を中心として構成されています。フランス19世紀の前半には、産業化による社会の発達と同時に、版画—特にリトグラフの流行により—が新聞と結びついて近代ジャーナリズムの確立に、写真術が登場するまで重要な役割を果たしました。またロマン主義の美学では、それまで余分に近い装飾として考えられていた本の挿画に、文章と対等の独自の地位を与えています。ユゴーは自己の著作の挿画を、彼自身でデッサンしたり、製版の監督をしたりし、本展に作品が展示されているロマン主義の挿画家達と親交をもっていました。活字文化のスーパー巨人であるユゴーは、すでに今日の重大関心事である、映像メディアによってつくられるイメージの世界に分け入っていたことになります。

わが国では、ともすると『レ・ミゼラブル』に偏って知られているくらいがありますが、ユゴーがその人生を通して構築した壮大な世界には、我々に示唆を与えてくれる点が多々含まれていると思います。

最後に、本展実現のために、多大なご尽力と協力をいただきました関係各位、長期間の展示に制限を受けるデッサンを中心とする貴重な作品、資料を出品くださいましたヴィクトル・ユゴー記念館をはじめ、カルナヴァレ美術館、フランス国立図書館、パリ市立歴史図書館、バルザック記念館、ご後援くださいました外務省、フランス大使館、フランス文化省、パリ市、パリ文化局に深く感謝の意を表します。

1996年

主催者

Remerciements

Les organisateurs adressent leurs très sincères remerciements à tous ceux qui ont participé à la réalisation de cette exposition, tout particulièrement :

DIRECTION DES AFFAIRES CULTURELLES DE LA VILLE DE PARIS

Monsieur Jean Gautier
Directeur des Affaires Culturelles de la Ville de Paris
et Monsieur Jean-Jacques Aillagon
son prédécesseur au moment de l'organisation de l'exposition

Madame Sophie Durrleman
Chef du bureau des musées

Madame Danielle Fleischmann
Adjoint au chef du bureau des Musées

Madame Anne Cartier-Bresson
Conservateur du Patrimoine, chargé de l'atelier de restauration

Monsieur Daniel Lifermann
Photographe

Madame Liliane Gondel
et toute l'équipe de la photothèque des Musées de la Ville de Paris

MAISON DE VICTOR HUGO

Monsieur Henri Cazaumayou
Conservateur général honoraire des musées de la Ville de Paris

et son successeur
Madame Danielle Molinari
Conservateur en Chef de la Maison de Victor Hugo et de Hauteville House

Mademoiselle Sophie Grossiord
Conservateur

Mademoiselle Odile Blanchette
Attachée de conservation

Monsieur François Chattou
Agent technique

MUSEE CARNAVALET

Monsieur Jean-Marc Léri
Directeur

Madame Brigitte de Montclos
Conservateur du cabinet des arts graphiques

Monsieur Philippe Sorel
Conservateur chargé du département des sculptures

Monsieur Jean Marie Bruson
Conservateur en Chef chargé du département des peintures

BIBLIOTHEQUE HISTORIQUE DE LA VILLE DE PARIS

Monsieur Jean Dérens
Conservateur Général

Madame Françoise Courbage
Conservateur en Chef

Madame Maria Deurbergue
Conservateur en Chef

MAISON DE BALZAC

Madame Judith Meyer-Petit
Conservateur général de la Ville de Paris

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE

Monsieur Jean Favier
Membre de l'Institut
Président

Madame Laure Beaumont-Maillet
Directeur du Département des Estampes et de la Photographie

Mademoiselle Madeleine Barbin
Conservateur honoraire à la Bibliothèque Nationale

Madame Florence Callu
Directrice du département des manuscrits

Madame Andrée Poudroux
Conservateur Général, Responsable des expositions extérieures

Madame Catherine Goeres
Assistante, département des expositions extérieures

Madame Brigitte Robin Loiseau
Assistante, département des expositions extérieures

Madame Laurence Camous
Chef du service de la reproduction

MUSEE DE L'ARMEE

Monsieur Jacques Perot
Directeur
Conservateur Général du Patrimoine

Madame Sylvie Leluc
Conservateur

Monsieur Frédéric Lacaille
Conservateur

Madame Aleth Depaz
Responsable du service photographique

目次 | Table des matières

5	——	あいさつ
8	——	ヴィクトル・ユゴーの世紀 ジャン・ゴードン
15	——	Le siècle de Victor Hugo Jean Gaudon
21	——	ヴィクトル・ユゴーの世界 稲垣直樹
27	——	ヴィクトル・ユゴーと日本人 村田哲朗
カタログ Catalogue		
32	——	I 若き日のヴィクトル・ユゴー：初期ロマン主義 La jeunesse de Victor Hugo : le premier romantisme
52	——	II ロマン主義 Le romantisme
97	——	III ヴィクトル・ユゴーの空想美術館 Le musée imaginaire de Victor Hugo
106	——	IV ヴィクトル・ユゴーの絵画作品 Dessins de Victor Hugo
121	——	V 大洋のような作品群 L'océan des œuvres
153	——	VI 『レ・ミゼラブル』 Les Misérables
170	——	VII 主義主張と政治闘争 Grandes causes et luttes politiques
194	——	VIII 亡命からの帰還より国葬まで Du retour d'exil aux funérailles nationales
233	——	年譜

ヴィクトル・ユゴーの世紀

ジャン・ゴードン

1871年9月、すでに70歳代に入っていたヴィクトル・ユゴーが、いわゆる「3度目の亡命」からパリに帰還した。そのときユゴーは、つぎのような、なにか奇妙なコメントを手帳に書きとめている。つまり、これまで時を経るうちに多くの家に住んできたが、そのどれ一つとして、あるいはその大部分が、破壊を免れなかった。それというのも、フランスの行政当局が、こうした破壊熱をほとんどつねに持ちつづけてきたからだ、というのである。ヴォージュ広場を除けば、老いの坂を下りはじめたユゴーには、幼年時代や壮年期に自分が親しんだ場所のどれ一つとして、昔のままの姿を見せなかった。目の前の、新しい建物や広い通りを見ても、自分がどこにいるのか、皆目見当がつかなかった。もはや、この老人には、いちばん大事なものの、「記憶というものの深いまなざし」しかないのだった。

私たちの住むパリという都市は、これまで、つねに、そのあらゆる歴史的な部分を破壊の憂き目に遭わせてきた。したがって、ヴィクトル・ユゴーの見慣れたパリのさまざまな姿を蘇らせるならば、私たちはきっと多くのことを発見し、大いに驚くことだろう。こうしてパリを復元することによって明らかになるのは、歴史家の熟知したパリという都市の歴史ではなく、一人の人間の人生で実際に起こった具体的な事象なのである。とくに、七月王政からオスマン知事⁽¹⁾の時代にかけて、さらにそれ以降も、パリでは大規模な解体や建設が至る所で行われ、19世紀を通して、パリの住民たちは、そうした解体・建設現場の瓦礫の上ばかりを歩きまわっていたことになる。実のところ、私はそうしたパリの住民たちの様子を知って、驚きを禁じえなかった。

絵画、写真などの映像によって、大都市のあちこちを再現してみることは、想像以上の豊かさをもつ。だが、今回は、そうしたことは行わなかった。この展覧会の目的が、ユゴーという傑出した人物を、ユゴーが住んでいた空間と時間の中に、もう一度、位置づけてみることだからである。さらに、私たちは、つぎのような点にも留意した。つまり、ユゴーという人物が第一級の作家であったこと。ユゴーが書くという、自分だけに与えられた天職にどこまでも忠実に生き、そのあらゆる活動は、この書くという天職のためだけにあったこと。ユゴーはパリの町並みを好んで散歩したり、絵画作品も多数制作したりしたが、そうしたことも含めて、すべてがこの書くという天職のためだけにあったのである。書くということは一つの創造行為であるから、これを展示することはできない。ユゴーゆかりの品々、青やアイボリーの美しい自筆原稿、通常の出版物や稀覯本、それらの作者であるユゴーという人物の肖像画や肖像写真。こうしたものを代わりに展示することで、ユゴーの書くという行為の一端を感じとっていただくことを重視した。まさに、こうしたものからこそ、豊かな感動が生まれるのである。たとえ、いささかなりと、物質的環境や知的環境が彷彿となればと考えて、版画や資料も多数展示したが、これらの展示は、そうした感動を豊かにすることに資する——別に貶めて言うわけではないが——補助的な役割に徹するのである。こうして豊かな感動が生まれることによってこそ、すべてが意味をもち、すべてが響きあうようになるのである。

王政復古の時代は、エピナル版画⁽²⁾をはじめとする、色彩豊かな大衆版畫の良き伝統が脈々と受け継がれ、繁栄していた時代である。こうした大衆版畫は、現実をエッセンスにまで

単純化し、いつ、どんな時代にあっても、その時代の支配的な思潮をそのまま凝縮するものである。ペルラン⁽³⁾はこうした大衆版画の代表的作者で印刷工だが、ペルランの工房で働く下絵画家たちは、頑固でお人好しの人物をもっぱら描いている。そうした人物は、王政復古のブルボン王朝が宿した、どこか時代遅れの雰囲気、なかなかみごとに表しているように私には思われた。少年の頃のユゴーは、こうしたブルボン王朝の、おめでたい世界観にくみしていたが、そのようなユゴーもまた、きっと、同じような幸福感に浸りながら、この旧態依然たる世界を眺めていたことだろう、とも私は思った。少年らしい一途な気持ちによって、それは増幅され、ごく早い時期に、作品の中で高揚を見せたのだ。クルヴォワジエは出身も経歴もまだ誰も正確にはつかみえていない版画家だが、帝政期において、たいそう活躍していたようである。このクルヴォワジエの謎めいた版画についても、まったく同様のことがいえる。ドゥワニエの作品ほどではないにしても、「素朴さ」がきわだった版画で、この点、クルヴォワジエに、美術史家たちはもう少し注意を払ってもよさそうである。

歴史の激動期を描くのに、ほとんど想像力を発揮しない、版画家たちの散漫な作風に対して、エネルギッシュなダヴィッド・ダンジェ⁽⁴⁾の作品は、まったく正反対の方向を見せる。パリの町並みや、パリ以外のいくつかの都市を精力的に描き、そうした風景とダヴィッド・ダンジェの名は切っても切れないものとなった。さらに、ダヴィッドはメダルという芸術も一新した。その大型ブロンズ・メダルは、コンセプトにおいても、様式においても、さながら、偉大な肖像画の陳列室の観を呈する。そうした肖像は、往々にして人物のポーズそのものによって、あるいは、千年ものメダル技術の伝統を多少控えめながら取り入れることで、実際の人物を理想化したものだ。彼のメダルは、ローマ皇帝のメダルがそうであるのと同じように、永遠性をもっている。この永遠性こそ、メダル芸術に携わる者が必ず求めなければならないものである。だが、ダヴィッドは革命児であった。進歩と動きの信奉者であり、進取の気象に富んでいた。ダヴィッドにとつての「皇帝たち」は、若い文学者、画家、音楽家、学者たち。つまり、表面に表れないところで未来を造形しつつある、「知」の分野、政治・経済の分野のエリート全体であった。ダヴィッドは「第一のロマン主義」「初期ロマン主義」の担い手たちを何人も描いているので、ここではダヴィッドの作品を借りて、そうした担い手たちの威厳ある風貌を伝えてもらうことにした。こうした「第一のロマン主義」の中心に、ヴィクトル・ユゴーは位置していたのだ。ヴィクトル・ユゴーは王党派と言われているが、共和主義者であったダヴィッドとも親交を結び、ダヴィッドがたいそう気に入っていた。二人はいっしょに、囚人が鉄鎖をはめられる光景を見に行ったこともある。こうした囚人たちは、まったく非人間的な扱いを受けて、徒刑場へと連れていかれるのだった。現代の我々の目には明らかなことだが、王政復古の時代は、その時代の立役者たちの間にあっても、さまざまな矛盾を豊かにはらんでいたのだ。なぜなら、それは、まさに時代の変わり目であったからである。

「第二のロマン主義」、すなわち、1830年に始まるロマン主義を扱う展示室は、前室よりも展示品が豊富である。この展示室は、芸術活動のうちで、当時、最も衆目を集めた場——現代風にいえば、最もメディア化された場——に多くのスペースを割いている。そうした「場」とは演劇である。いつの時代もそうだが、当時の演劇界を牛耳っていたのは、すぐに忘れられるような作品ばかりを書く凡庸な劇作家たちであった。このような旧態依然たる演劇界にあっても、ユゴーはかなり重きをなした。彼は自分の劇作を上演するために、当代きっての俳優たちや、ドラクロワ⁽⁵⁾などの多くの優秀な画家たちを動員した。こうした演劇界は、風刺画家にとつて、格好の題材となった。風刺画を見ると、なるほど、演劇とは立身出世の手段だったのだ、と改めて合点がいくことさえある(バンジャマン・ルーボー⁽⁶⁾の、あるリトグラフを私は念頭に置

いてこう言っている)。そんなわけで、ユゴーもとんとん拍子に栄達を遂げるのだ。彼はアカデミー会員になり、やがて、貴族院議員になる。ユゴーには友人もいたが、敵のほうがはるかに多かった。彼はチュイルリー宮殿に招かれ、国王に拝謁したこともあった。だが、後ろ盾であるオルレアン公が亡くなってからというもの、ユゴーが、自分で思っていたほど、王の近くにいたかは、定かではないのである。

アシル・ドヴェリア⁽⁷⁾は七月王政の、ある一面を、ことのほかみごとに描き出している。その一面とは、この時代特有というわけではないが、この時代において、まちがいなく支配的な風潮、つまり、知性偏重、社交界趣味、さらには、軽薄さまでもが混ざりあった風潮である。ドヴェリアの肖像画は、おおむね雑誌や画集に発表されたが、2種類に大別される。一方では、彼は著名人や文学者、音楽家、声楽家、舞踏家を描き、他方では、見慣れた人間の顔かたちを使って、想像による肖像画を多数描いているのだ。この2種類の肖像画は、描き方がそれほど大きく隔たっているわけではない。現実の人物の肖像画には、どちらかといえば、いかめしい雰囲気があり、想像による肖像画では、どちらかといえば、服装や服地の描き方に力点が置かれている。ここでは現実の人物の肖像画の例を数点、想像による肖像画の例を1点展示した。前者に属するのが、ラマルチヌ(Cat.No. 32)、デュマ(Cat.No. 35)、マリブラン夫人(Cat.No. 37)の肖像画である。後者に属するのが、アルフレッド・ド・ミュッセの全身像(Cat.No. 34)である。肖像画の中のミュッセは「17世紀ドイツの衣裳」を身にまとっている。有名な婦人たち、文芸サロンや社交界のミューズたち、ジラルダン夫人、あるいは、マリー・ノディエ⁽⁸⁾さえも、この小陳列室に加えてもよかっただろう。ジュリエット・ドルーエ(Cat.No. 51)の肖像画を描いたのは、ドヴェリアではない。ドルーエは、1833年に、ヴィクトル・ユゴーの愛人になった若い女優だ。ドルーエを描いたのは、レオン・ノエル⁽⁹⁾という、取るにたらない画家である。ノエルは、ヴィクトル・ユゴーも「見たままに」描いている(Cat.No. 50)。ドルーエはとても美人だ。ユゴーも大した美男だ。こんなふうに描かせるとは、二人とも、あつかましいにもほどがある。

もっと前で止めておけばよかった。ヴィクトル・ユゴーの人生を語るのに、まるで、漫画のような語り口になってしまった。いくつかの問題を提起したほうがよかっただろう。まず、はじめに、絵画作品のことを取りあげておけばよかったのだ。1820年代の終わりから30年代のはじめにかけて、ユゴーは、自分で絵を描くことについては、もっぱらカリカチュアの上達だけを望んでいた。なにかというと芸術家の名をあげたがる文学者がいるものだが、ユゴーもそうした文学者の一人だった。どんな資料に当たっても、ユゴーが実際に美術館に足しげく通ったという事実は見つからない。ここでいう美術館とは、何十人もの画家や彫刻家の世界に親しむことのできる、ルーヴル美術館のような大美術館をさす。なにはともあれ、そうした名前が何を意味するか百も承知だといったふうで、ユゴーが進んで名前をあげる画家は、デューラー、レンブラント、ゴヤといった、画家であると同時に版画家でもある画家たちか、さもないと、ジャック・カロ⁽¹⁰⁾、そして、とりわけ、ピラネージといった、版画を本業とする画家たちであった。取りたててユゴーがデューラーやレンブラントの作品を引用する場合、たいていは版画だった。以前アンドレ・マルロー⁽¹¹⁾が考えた「空想美術館」という表現を使ってもよいのならば、この展示室は、明らかに無彩色の「空想美術館」である。ここでは、世界で最も美しい版画が何点も一堂に会するのである。これらは暗い神秘的な作品だが、レンブラントにあっては、それに光がかすかに差しこみ、ピラネージにあっては、それが鉛直線や螺旋によって区切られ、デューラーにあっては、それが青白く、不思議な雰囲気のものになっている。

壁にかけられたり、紙挟みに挟みこんで仕舞われたりしているのではないが、ユゴーの詩

の世界には明らかに存在している、こうした秘密の絵画コレクション。それを、いったい、なぜ、ここに展示するのか？ ユゴーはこれらの画家たちを——デューラーについてユゴー自身が用いた言葉を借りれば——「崇めていた」⁽¹²⁾ののだが、これらの画家たちとユゴーのデッサンとの間に、なんらかの関連性を見いだすことが可能に思えることもあるかもしれない。しかし、だからといって両者の間に、テーマ以外の直接のつながりがあるとするのは、ばかげたことであろう。もう一度言うが、重要なのは、文学による媒介であり、ユゴーが称賛したこれらの版画と、ユゴー自身の言語活動との交流なのである。これらの版画が自分自身の幻想とぴったり重なったときの驚き。たとえ、どうしても、これらの版画を再構成して、それが本来もっていない夢想をそれに付与する作業が必要であるにしても、言葉の力によって、これらの版画と出会うことができたときの驚き。それが、大切なのである。のちに、ユゴーがデッサンを始めたのは、こうした画家たちの真似をしようと思ったからではないし、まして、こうした画家たちと腕を競おうと考えたからではないのだ。それは、こうした大画家たちの庇護の陰に隠れて、自分も絵画芸術を試みてみなければ、という欲求が芽生えたからである。

第4展示室には、ユゴーのデッサンと淡彩画が展示されているが、この展示室については、以上のことから、コメントを加えるまでもない。この展示室は、じっくり鑑賞していただきたいのだ。ここでは時が止まり、ここは小休止の場所となる。ここで一休みしたあと、最高の作品が展示されている、つぎの展示室に進むことになるのだ。

ユゴーがアングロ=ノルマンの島々を亡命地として選んだのが偶然であったとしても、ユゴーはみごとに事を処したと言えるだろう。ユゴーは決して受け身になったことのない人間で、大洋に向かって居を構えられることを一種の恩寵と感じ、これは決して無駄にしてはならないぞ、と思ったのであった。確かに、ガーンジー島にあって、また、ジャージー島にあって、ユゴーは、あとにしてきた祖国に対して望郷の念を言葉にすることはあった。だが、この亡命期間が、ユゴーにとって、最も大きな幸福の期間であったことは疑う余地がない。日常生活、政治闘争、家族を襲った不幸、ユゴーが自ら背負ったさまざまな苦しみは別のこととして、私がここで言っているのは、ユゴーが想像を絶する創作意欲の高まりを見せ、次々と作品を生み出す陶酔を思う存分味わったことである。だが、ユゴーは、軽率にも、たとえ内輪でも、この調子でいけば、自分はやりたい仕事をいつかやり尽くしてしまう、などと言い放つことは一度としてなかった。ユゴーがほんとうにユゴー自身であるのは、作品の構想を抱えきれないほど抱えこんだとき、仕事に押しつぶされそうなとき、時間に追われているときである。一分の隙もない規則正しい生活。身なりに対するまったくの無頓着。徒歩や四輪馬車での散歩。血行促進のための海水浴。つぎからつぎへと湧いてくる好奇心。こうしたものが、ピラミッドや迷宮にも比肩する巨大な文学のモニュメントを倦むことなく構築しつつあった、幸福な詩人の姿なのである。写真術と出会い、降霊術と出会ったジャージー島は、心を揺さぶる発見の連続であった。ガーンジー島では、さらに、ユゴーは生活に根を下ろした。ここでユゴーは大邸宅を購入し、家具を備えつけ、装飾を施した。愛人のジュリエット・ドルーエもこの島に居を構えたが、ユゴーはジュリエットのために、エキゾチックで、遊び感覚にあふれた室内装飾をデザインした。ユゴーは文を書いた。絵をかいた。この二つの活動は、彼の中で、相互に影響しあい、補いあった。文筆活動が伴わなかったならば、ユゴーの、この驚くべき淡彩画も、おそらくは、造形芸術史上で、これほどの重要性を獲得することはなかっただろう。こうした相互関係があるために、淡彩画は文学作品の意味を明らかにし、また逆に、文学作品が淡彩画に意味を与えるのである。これは、文学史上、類例を見ないことである。

『レ・ミゼラブル』のために展示室をまるごと一室使用することは、是非とも必要だった。『レ・

『ミゼラブル』は、ユゴーの作品中、最も有名であるだけでなく、ユネスコの調査によれば、聖書に次いで、世界で最も多くの言語に翻訳されている本である。これは、とりわけ、ユゴーの世界の、つぎのような構成要素を関連づける鍵ともなる、きわめて重要な作品なのである。つまり、『レ・ミゼラブル』の執筆は、ガーンジー島での亡命生活の最も重要な出来事であったが、この作品は亡命前の時代と、こうした亡命時代をつなぐものであり、また、文学と政治、詩的ヴィジョンと小説的ヴィジョンの懸け橋となるものでもある。『レ・ミゼラブル』は、二重の意味で未来の作品である。まず、文体がきわめて斬新だからだ。伝統的な小説の規則を守っているかにみえて、実は、伝統的な小説の書き方とは、この作品はほとんどつながりがないのである。さらに、この小説が、誰しも避けて通ることのできない、メッセージを担うという特質をもっているからだ。こうした『レ・ミゼラブル』のメッセージが曖昧さを多く宿していることは、私も承知している。それというのも、そもそも現実世界が、つねに複雑なものだからである。しかしながら、一流の作品の場合には、字面を追って読むときは複雑さは気にならないし、そうした読み方が、読者にとって、作品の高度な理解の近道にもなる。これこそ、第一級の作品がもっている力なのである。テナルディエの忌まわしい勝利と、マリユスとコゼットというカップルの栄光が折り重なっても、それによって、ガヴローシュのような子供たちがバリケードの上で、次々に死んでいかずにすむというわけではない。また、ファンチヌのような貧しい女性たちが、自分の髪を売らずにすむというわけでもない。社会の現状に溶けこめない人々が貧困のために奈落の底へと落ちていくことや、老人が飢え死にするという状況は、そんなことでは何も変わらないのだ。『レ・ミゼラブル』が、批判的、叙情的な第一級の作品であり、どんな理屈をこねようと、希望へと人を導く作品であることに変わりはないのだ。ユゴー自身がそのことを知っていた。「地上に無知と貧困がある限り、この本のような著作は決して無益ではないだろう」⁽¹³⁾とユゴーは言っている。このユゴーの主張に対して、異論をとえ余地はないだろう。

芸術の有用性に関する議論の裏には、往々にしてエゴイズムと無能さが隠されているものだから、ユゴーには、そうした議論は、あまり意味がないのだった。ユゴーの生涯のごく早い時期、その政治的態度が保守的であったと決めつけたくなるような時期でさえも、ユゴーは、いくつかのきわだった問題については、かなり粘り強く取り組んでいる。ユゴーの体制的ならざる傾向は、理路整然と展開する死刑反対運動、教育の擁護の動きが表している。ユゴーは、王政復古期に、王党派の政治体制の庇護を受けながら、ひとかどの人物になったが、そのときも、だれもが解決済みとして取りあげなかった問題にユゴーは関心を示したのである。ユゴーの目から見れば、慈善は貧困の解決策とはならないので、こうした観点から慈善を問題にして、ユゴーは顰蹙をかっている。自分の専門外のことに興味を示すとはふとどきだ、と言われた。詩人に許されているのは、夢を見る権利だけである。そうした考えには、ユゴーは絶対に反対であったのだ。

ヴィクトル・ユゴーには、生涯のさまざまな機会に、繰りかえし主張したことがある。それは、政治問題を社会問題として考える必要があるということだ。逆に、社会問題こそが実は政治の問題であり、慈善をいくら重ねても人道的運動には発展しないことをユゴーが理解するには、さらに時間が必要であった。第7展示室は、シャルル・マルヴィル⁽¹⁴⁾のすばらしい写真とジル⁽¹⁵⁾の風刺画が一面に飾られているが、この展示室では、ユゴーの政治、社会、人道主義に関する思想が、互いに結びつくようにと考えた。それでも、ユゴーの作品にみられる偏った傾向を嘆き、その素人的なところを批判し、自分自身の影響力を過大評価して、世界の要人宛に滑稽な手紙を書いたといってユゴーを非難する、手に負えない人間たちが、いつの時代にもいることだろう。

『^{まち}街と森の歌』に収められた詩の中で、ユゴーは、つぎのように書いている。

落ちていくものは、みな
落ちていくままにするがよい

1878年、ユゴーは突然、脳卒中の発作に見舞われ、身体機能の一部が麻痺してしまうが、それまでのユゴーは、生涯を通して、つねに、「前進する力」⁽¹⁶⁾であり、完璧な一貫性をもちつづけた。そのことを知ただけでも充分と思わなければならない。文学創造と社会的な活動はユゴーの中で分かちがたく結びついていたが、これらは決して混同されることはなかった。この展覧会の最後の展示室は、そのことを明らかにしている。それに加えて、ユゴーの身にふりかかった劇的事件も余すところなく伝えている。この展示室で展示しなかったもの、展示不可能なもの、それは、至る所に存在している、ユゴーの自己批判とも、批判的態度ともいえる姿勢である。こうした姿勢こそ、真の詩の誕生にとってなくてはならないものであり、詩に豊かさをもたらすものなのである。だが、それは展示できない以上、ここでは、それに至る前の所で我慢しなければならない。つまり、目に見えるもの、一貫したもの、私たちの心に触れるもの、私たちを納得させようと働きかけるもの、それを展示するだけで満足することにしよう。だが、こうしたことも、飽食、詭弁、無教養、無関心、残忍な心が今あふれていることを目のあたりにすれば、あながち「無益ではない」かもしれないのである。(稲垣直樹訳)

訳注

- (1) オスマン(1809-1891)はフランスの政治家。1853年にセーヌ県知事に任命され、ナポレオン3世の命を受けてパリの大改造計画に着手した。これにより多くの歴史的建造物や古い町並みが取り壊されることになった。
- (2) エピナル版画は19世紀にエピナル(フランス北東部ヴォージュ地方の都市)で作られた、歴史や伝説を題材にした通俗の色刷り版画。
- (3) ペルラン(1756-1836)はエピナルの版画家、印刷工。フランス革命以降、大衆版画の制作に着手し、1800年頃から印刷に取り組んだ。1805年には150人の労働者をかかえる大印刷工となり、名声はフランス全土に広まった。
- (4) ダヴィッド・ダンジェ(1788-1856)はフランスの彫刻家。著名人の彫像や記念建造物の制作に携わった。また胸像や大型メダルの作品も多く残している。ユゴーは彼の作品の熱心な愛好者だった。ダヴィッドの作品はロマン主義的傾向をもっている一方で、アカデミズムの伝統が色濃く残っているといわれる。
- (5) ドラクロワ(1798-1863)はフランス・ロマン派の指導的な画家。古典主義全盛であった当時のフランス絵画において、『ダンテの小舟』(1822)、『キオス島の虐殺』(1824)、といった強烈な色彩の作品を相ついでサロンに発表して大反響を呼び、古典主義絵画に敵対した。舞台衣裳のデザインなども手がけた。
- (6) バンジャマン・ルーボー(1811-1847)はフランスの風刺画家。七月王政の時代に活躍し、当時の名士を辛辣な皮肉をまじえて描写した。
- (7) アシル・ドヴェリア(1800-1857)はフランスの画家、版画家。ロマン派の活動をテーマにしたすぐれたリトグラフを多く残している。またユゴーやデュマ、バルザックなどの肖像画を描き、高い評価を受けた。
- (8) マリー・ノディエ(1811-1893)はフランスの小説家シャルル・ノディエの一人娘。シャルルが24年、アルスナル図書館長となるにおよんで、そのサロンを若きロマン派の作家、芸術家に開放した。その場でピアノを弾きつつ、ロマンス曲を歌ったのが娘のマリーである。
- (9) レオン・ノエル(1807-?)はフランスのリトグラフ作家。はじめ絵画を学んだがその後リトグラフに転じ、著名人の肖像画を多く残した。
- (10) ジャック・カロ(1593-1635)はフランスの画家、彫刻家。2度のイタリア旅行によってエッチングの技巧の研磨に専念し、独自の技法をみだした。写実的な手法で同時代の風俗、とくに三十年戦争を描いたほか、宗教画、風俗画も多く、文化史的な重要性をもつ。彼のエッチングは全部で1500点を数える。

- (11) アンドレ・マルロー(1901-1976)はフランスの作家、政治家。はじめ東洋語学校聴講生として美術、考古学を学んだ。その後インドシナや中国での実体験をもとに『王道』(1930)や『人間の条件』(1933)といった小説を書いている。またスペイン内乱(1936)のときは人民戦線に身を投じ、叙事詩的長編『希望』(1937)を書いた。戦後は直接の政治活動から離れて独創的な芸術美学論を発表している。マルローはいくつもの著書の中で、「空想美術館」の理論を展開しているが、とりわけ『芸術の心理学』(1947)第1巻「空想美術館」では現実の美術館と空想の美術館を対比させながら後者の理論的説明を行っている。本文のなかで「空想美術館」という表現が用いられているのは、複製芸術の発達の恩恵を最も受けたのが彫刻や版画の世界だったからであろう。というのも、黒一色で印刷する場合は、絵画よりも版画などの複製の方がオリジナルに忠実になるからである。
- (12) 『内心の声』(1837)収載の「アルブレヒト・デューラーに」という詩のなかに「私には分かるのだ、心から崇めるあなたの絵の前に立つ」という一節がある。
- (13) この言葉は『レミゼラブル』初版(1862)の序文にある。
- (14) シャルル・マルヴィル(1816-1878?)はフランスの石版画家、写真家。1851年頃から写真集を出版し、好評を得る。また、オスマン知事の政策によって破壊されようとしていた、パリの記念建造物や町並みの姿を後世に残そうと目録を作った。当時のパリの姿を現在知ることができるのは、彼の尽力に負うところが大きい。
- (15) ジル(1840-1885)はフランスのデッサン画家。みずから絵入り新聞を編集し、第二帝政や第三共和政時代の名士の風刺画を多く載せた。彼の絵はあまりに辛辣であったため、多くの人々からおそれられた。
- (16) 「前進する力」という言葉は、『エルナニ』(1830)の第3幕第4場にある。ここで主人公エルナニは「私は前進する力だ!」と言っている。

LE SIECLE DE VICTOR HUGO

Jean Gaudon

Lorsque Victor Hugo revint à Paris après son “troisième exil”, en septembre 1871 — il était alors dans sa soixante-dixième année — il nota sur un de ses carnets une remarque qui peut nous paraître étrange : bien qu’il eût habité au fil des ans, de nombreux domiciles, rien, ou presque rien, n’avait résisté à la rage de démolition qui est, en France, une des passions à peu près constante des pouvoirs publics. A l’exception de la Place des Vosges, l’homme vieillissant ne retrouve intact aucun des lieux de son enfance et de sa maturité. Regarder ces constructions neuves ou ces larges avenues ne lui permet pas de s’y retrouver. Reste, pour lui, l’essentiel : “l’œil profond du souvenir”.

Pour nous, habitants d’un Paris qui n’a jamais cessé de sacrifier des pans entiers de son histoire, la restitution de quelques aspects du Paris de Victor Hugo est féconde en surprises et en trouvailles. Non pas sur l’histoire de la cité, qui est bien connue des historiens, mais sur ce qui s’est passé, concrètement, dans la vie d’un homme. J’avoue avoir été assez stupéfait de découvrir que les parisiens du dix-neuvième siècle se sont promenés presque sans arrêt dans les gravats des grands chantiers de démolition et de construction, surtout depuis la monarchie de Juillet et bien au-delà de la disparition du préfet Haussmann.

La représentation picturale des coins et des recoins de la grande ville est d’une abondance qui dépasse l’imagination. Mais il ne s’agissait pas de cela. L’objet de cette exposition est de replacer un homme d’exception dans son espace et dans son temps, sans oublier qu’il était un écrivain de premier plan, et que toutes ses activités, y compris son goût de la promenade dans les rues de Paris, y compris son œuvre graphique, étaient subordonnées à cette vocation unique et totalement assumée : écrire. Il importait de représenter cet acte qui ne peut pas être montré, parce qu’il est un acte de création, par des objets-témoins, de beaux manuscrits bleus ou ivoire, des livres ordinaires ou curieux, des portraits de l’homme qui en est l’artisan. Il y a là une source d’émotion et d’enrichissement, auquel le cortège des images et des documents destinés à recréer un peu de l’environnement physique et intellectuel, est nécessairement, sans que cette expression soit péjorative, subordonné. C’est à partir d’elle que tout prend son sens et résonne.

L’époque de la Restauration a été celle où une belle tradition a continué de prospérer, celle des images populaires très colorées, surtout des images d’Epinal, qui réduisent la réalité à l’essentiel et résument sans aucun détour, quelle que soit l’époque, l’idéologie dominante. Les personnages que mettent en scène les dessinateurs du grand imprimeur Pellerin, leur raideur, leur candeur, m’ont paru assez convenablement traduire ce qu’il entraînait de suranné dans le style adopté par les Bourbons, tout en me disant que l’enfant Hugo, qui a adhéré à cette vision euphorique, a probablement regardé ce vieux monde avec le même bonheur, enrichi d’un enthousiasme juvénile qui, très tôt, s’exalta dans l’écriture. Les gravures mystérieuses de Courvoisier, à qui personne n’a réussi à donner un état