

ミシュレの『人類の聖書』とディオラマ 時間的変化の表象をめぐって

坂本 さやか

19世紀のヨーロッパにおいては、写真やパノラマといった発明によって象徴される視覚文化が華々しく興隆した。パノラマ、ディオラマが人々に与えた純粋な衝撃・興奮は、バルザックの『ゴリオ爺さん』のあまりに有名なヴォケー館における「ラマ」という言葉の流行の揶揄からも、フンボルトが『コスモス』で讃えたパノラマの教育的意義の賞揚からもひとしく伺える。また、よく知られているように、ベンヤミンは後に、『パリ——十九世紀の首都』において、これらのスペクタクルを、パサーージュや室内と関連させつつ資本主義ブルジョワ社会に特有の文化現象として論じている¹。今日、これらの装置に関しては、映画の前史・文化史の文脈において研究が行われている。またそれと並行して、当時の視覚文化と文学作品・歴史作品との関連についての研究も進められている²。

他方、歴史家ジュール・ミシュレ(1798-1874年)の歴史・自然史・エッセイなどの多岐にわたる作品群において、光学装置や視覚的イメージは非常に大きな役割を果たしている³。中でも、宗教についてのエッセイ『人類の聖書』(1864年)では、一日の光のサイクルが全体の章構成と個々の描写において絶えず喚起されている。本論では、当時のヨーロッパ文化を理解するために不可欠な視覚文化という脈絡を踏まえた上で、この作品において、光学的イメージが時間的変化の演出において果たす機能を明確にすることを目的とする。そのためにまず、同時代の光学装置の中でも、時間的要素が重要性を持つディオラマのメカニズム、その上演についての当時の批評記事などを参照し、ディオラマの用いている光の変化と風景の変化を連動させる表象様式の重要性を確認する。次いで、『人類の聖書』の描写の特徴を、こうした表象様式と比較しながら、明らかにすることにしたい。

(1) デイオラマ

『フランス語宝典』によると、「ディオラマ(diorama)」という語の起源は、1822年、パリのサムソン通りにおいて、ジャック・マンデ・ダゲールがシャルル・マリ・ブートの協力のもと、最初のディオラマを設置した時に遡る⁴。この語は、「すべて」を意味する«pan-»と、「見られたもの、スペクタクル」を意味する«-orama»から成る「パノラマ(panorama)」の、接頭辞«pan-»を«dio-»(透かして、通して)に変えて作られた。ディオラマとは、幅22メートル、高さ14メートルほどになる大型の絵画を用いたスペクタクルで、透明なスクリーンに描かれた絵柄に照明を与えることにより、風景の変化、風の動きなどを表現する。1834年にはさらなる改良が加えられ、スクリーンのそれぞれの側に、昼の風景、夜の風景が描き分けられるようになり、光の劇的な効果が大きく高められた。劇場のような展示室に、観客は前舞台を挟んで絵画と向かい合い、暗闇の中で絵が照明されるのを眺める。それぞれの上演時間は15分程度、

最初の絵画の展示が終わると、部屋は回転し、二枚目の絵画の上演へと移る。

1834年以降の、昼と夜の「二重の効果」を持つディオラマの技術的特徴を挙げてみよう。ダゲールによると、スクリーンの両側に施される絵画の手法は水彩画のそれに近く、「布の透明さを可能な限り損なわない」ような注意が必要だと言う⁵。このスクリーンの透明さが、ディオラマを特徴づける、複雑な照明による演出を可能にする。スクリーンの表の面は、観客の目には見えない屋根に取り付けられた窓からくる自然光によって前面から照らされる。スクリーンの裏の面は、天井に取り付けられたもう一つの窓の光によって裏側から光をあてられる。第一の光景から第二の光景への移行は、レンズや鏡などを用いて作り出される多様な光の効果を交えて徐々に行われる。ダゲールは、着色レンズの使用を、この照明システムの主たる特色と考えている。

これらの絵には、実際には、表側に描かれた昼の効果と、裏側に描かれた夜の効果という、二つの効果しか描かれていない。だが、これらの効果は、光の通る媒質の複雑な組み合わせを経て、初めて一方から他方へと移行するので、自然界が、朝から夜への移り変わりやまたはその逆の場合に見せるのと同じような、無限に変化する別の効果が得られる。⁶

「サン・ティエンヌ・デュ・モン教会の深夜の礼拝」を紹介する雑誌『ラルティスト』(L'Artiste)の記事によると、この第一の効果から第二の効果への漸進的移行が観客に与える幻影効果はほとんど完璧だったようだ。このダゲールの有名なディオラマでは、最初は、昼間の誰もいない灰色の教会が見えるが、次いで夜の訪れとともに、内部がロウソクの明かりで照らされ、敬虔な聴衆でいっぱいになった様子が映し出される。記者は、ディオラマの照明装置およびその原則についての説明を行った後、その効果のほどを次のように伝えている。

[...]この原則がもっともよく展開されている絵画の効果は、昼の効果では誰も座っていない椅子に一部の人々の姿が現れ出るところである。スクリーンに目を凝らして、人々が出てくる瞬間をとらえようとしたところで無駄である、変わり目を見分けることは不可能なのだ。⁷

ディオラマはしばしば、聖書・宗教的テーマや絵画的風景を扱い、教会(「カンタベリー大聖堂内部」)、廃墟、崇高な光景や自然災害(「グリンデルヴァルト渓谷」、「ゴルダウ渓谷の崩落」)などを描き出す。1822年に設置されたパリのサムソン通りのディオラマは、1839年に火事で焼失するが、1843年には、ダゲレオ・タイプの「発明者」となったダゲールにおいて、ブートンが単独でディオラマの展示を再開している。また、パリで上映された作品は、次いでヨーロッパで展示され、ロンドンではダゲールの義理の兄弟ジョン・アロースミスが1823年に展示館を設け、少なくとも当初はパリのディオラマを上映していたという。ドイツにおいては、C.W.グロピウスが、1827年にベルリンに大規模な展示館を開き、一回の上映において、2枚ではなく3枚の絵の展示を行っていた。1850年まであった展示館で、グロピウスは、計26枚のディオラマ

を製作・展示したという⁸。

エリック・ド・キューペールとエミール・ポップは、こうしたディオラマの特徴を論じる中で、変化の過程を演出する「時間的縮約」の効果が持つ重要性に注意を促す。また彼らは、ディオラマが、上演の様子を伝える記者たちの歴史的な想像力と知識を動員するとも述べている⁹。

ジェラルド・ド・ネルヴァルの見た「大洪水」

実際、ジェラルド・ド・ネルヴァルが、ブートン作の「大洪水」の上演について書いた記事は、術学的な言及に満ちている。ディオラマ自体の批評に移る前に、彼は長い前口上を設けている。まず、創世記のノアの洪水に先立つ箇所、カインによるエノクの町の建設について言及する。ネルヴァルは、この一節についての様々な注釈を紹介しつつ、エノクの奢った住民の祖先を指し示し、文字通りには「神々の息子」を意味する、「BNI ÉLOÏM」というヘブライ語の言葉についての、異なる複数の解釈を比較検討する¹⁰。

語句の翻訳という問題から、ネルヴァルは、この挿話の文学的・現代的翻訳という問題へと移る。彼は、聖書の様々な逸話に想を得つつ、人間と超越的な力との戦いを描いた作品名、バイロンの戯曲『カイン』、ミルトンの『失樂園』、ラマルティエヌの『天使の失墜』などを列挙する。こうした長い前置きをネルヴァルは次のように正当化する。「絵画と詩的創作は、人間精神が原始の伝統について畏怖をもって問いかけるところの、こうした大問題からとりわけ生命力を得ているのだ。」

一見したところ脱線とも見える前置きは、このディオラマの属する二つの文脈を復元する役割を持っている。すなわち、光景が属していた元の聖書の文脈、そして、カインやサタンといった人物によって象徴される、ロマン主義の抵抗の神話という同時代の文化的文脈である¹¹。このように読者を聖書的な雰囲気にあらかじめ馴染ませた上で、ネルヴァルは初めてディオラマの批評を始める。ブートンがエノクの町の光景において、ラマルティエヌの本を参照しなかったことを悔やみながら、ネルヴァルは、その光景を次のように記述している。

ブートン氏はともかく、原始的かつキュクロプス式の美しく十分に奇妙な町を構築した。町は広大な谷に見事に広がり、彼方では、その大理石の足を海に浸している。巨石式建築の途轍もなく大きな門の穴の開いた大きな壁が、其処此処にオベリスクやピラミッドの突き出る怪物じみた都市を囲い込む。右手に重々しい宮殿が続くかと思えば、左手にはすでに廃墟となった橋のアーチがたわんでいる。生まれつつある世界の廃墟を示したのは、詩的な思いつきだ。主として注意を惹きつけるのは、未完成の広大な建築物、螺旋が天を脅かすバベルの塔の最初の試みである。¹²

芸術家の想像力によって再構築された聖書の世界は、エジプトの「ピラミッド」や「オベリスク」、ギリシャ先住民の「キュクロプス式」・「巨石式建築」などの異なる文明に属する多様な建築物からなる奇妙な寄せ集めの様相を呈する。絵の中の「バベルの塔の最初の試み」は、大洪水の後の出来事であるバベルの塔の崩壊をあらかじめ予告

する。ネルヴァルとともに、建築現場と廃墟の共存が、人類の文明の移り変わり、大洪水の出来事の含まれる大きな歴史的過程を喚起していることを確認しよう。

それに続く洪水の場面と、大地の登場の場面を紹介した後、ネルヴァルは、作品全体の与える効果を次のように評している。

とりわけ空のきらめきは、幻影の効果を大きく高めている。光と影の効果の調整および、水の氾濫あるいは退却が地面にもたらす様々な変化は、この一連の様相を、驚きと感動と、あらゆる興味深い局面とをそなえた、真の演劇的なスペクタクルにしている。¹³

ネルヴァルは、スペクタクルを構成する様々な要素、空の絵、光、変化の演出効果などに注意を促す。これらの要素の巧みな調整により、静的な絵画が、一つの感動的な劇(ドラマ)へと変化するのだ。

ミシュレの見たディオラマ

ミシュレはこの「大洪水」と「ローマの聖パウロ大聖堂内部」のディオラマを、1844年11月3日に見ている。それ以前にも彼は、1839年6月13日のコレージュ・ド・フランスにおける「封建的フランドル、ゲント」についての講義の中で、「ゲントの町の眺望」というディオラマについて手短かに言及している¹⁴。だが1844年に見た二つのディオラマについては、日記により個人的な感想を記している。宗教的な主題を扱ったこれらのスペクタクルを前に、彼は、自らの生、さらには人類の生に思いを馳せる。

私は大洪水と聖パウロ大聖堂のディオラマをみなで見に行くことを提案した。ヴィクトワールは拒否した。私は悲しんだ。彼女は耳の痛みを理由にした。

この洪水は、私の目には、いかにして私が水没し、山々が再び現れ、木々や緑が現れたかを、私の魂の出来事を光のそれによって表象していた。焼けた聖パウロ[大聖堂]全体が、キリスト教の生命を私に語っていた。ビザンチン様式のキリストが、いまだに大きな虚ろな目を開けている……。¹⁵

当時——最初の妻ポーリーヌの死から5年、愛人だったデュメニル夫人の死から3年——、ミシュレは雇っていた小間使いのヴィクトワールと関係を持っていた。二番目の妻となるアテナイスと出会うのは6年後である。彼の人生の過渡期とも言えるこの時期、大洪水のディオラマは彼の「魂の出来事」を想起させ、個人的な投影の対象となる。彼自身の生きた喪から再生への心理的過程は、「光」によって語られた地上の生命のドラマに重ねられる。1823年の聖パウロ大聖堂の火事の光景も、鑑賞者に宗教的な省察を促す。彼の目にキリスト教の運命の象徴として映ったこの惨事は、もしかすると、1年前、彼が日記の中で教会に向けて発した別れの言葉を思い起こさせたかもしれない¹⁶。ディオラマの上演は、ミシュレにとって歴史全体のドラマと彼の人生のドラマとの共時化ないし一致の空間となる。強烈な感覚を引き起こす光の力によって、彼個人の精神的な道程が人類のそれに融合させられる。

(2) ユダヤの聖書

このように、当時を代表する視覚装置であるディオラマは、光の変化を風景の変化と連動させるという手法により観客に強い感銘を残した。他方、時間的変化を一日の光のサイクルによって演出するというこの同じ表象様式は、ほぼ同時代に書かれた『人類の聖書』(1864年)においても用いられている¹⁷。この書は、1863年6月のエルンスト・ルナンによる『イエス伝』の出版に直接的な刺激を受ける中で執筆されている。ミシュレもルナン同様、宗教の歴史を人類の歴史に結びつける。だが、1862年に「キリスト教の(一時的な)死を宣告する」必要を感じていたミシュレの試みは、人間イエスの生命の歴史的な復活を中心にすえるルナンの試みとは対立する¹⁸。ミシュレは、ユダヤ・キリスト教文化よりもむしろオリент文明のうちに近代の意識の最初の萌芽を見いだそうとする。一方では、「光の民」の系譜——インドに始まりペルシャを経由し、ギリシャにおいて頂点に達する——を辿る。この系譜は、ルネサンスとフランス革命によって引き継がれることになる。だが、この光輝く時代の幕間には、精神の混乱によって特徴づけられる暗い時代が広がる。すなわち、エジプト、シリア、フリギア、ユダヤ、キリスト教、中世から成る、「黄昏、夜、薄明の民」の時代である。したがって、本書の構成は、歴史的な変化を「黄昏」や「薄明」といった中間のニュアンスを含んだ光と影の変化と一致させて表象している。

風景の時間的変化を一日の光の周期と一致させる表象様式は、「ユダヤの聖書」、すなわち旧約聖書について割かれた以下の一節においてももっとも顕著な形で見られる。

一人の旅人が、夕暮れ間近、荒涼とした光景の中、広く浸出した奔流によって足止めされている。古い橋が中央に聳えているが、その両端は断ち切られている。二つのアーチ、二、三の橋脚が、近づくことが出来ないまま、取り残されている。この建築物はいつの時代のものだろう。知ろうとしても難しいだろう。実際の高さを推定することさえできない。野生の小灌木が反り立つ、近づくことの出来ない廃墟は、重々しく厳めしい様子である。そして夜にでもなったら、この亡霊は大きくなり、私たちを怖がらせるばかりだろう。

遠くからしか見られない孤立した廃墟の及ぼす効果、それはまさに、ユダヤ人の聖書がかくも長い間与えてきた効果である。それをよく調べるためのきちんとした光学も、このような建築物の周辺部、つまり、ユダヤ人と近隣の、あるいは彼らと混交し類縁関係にある諸民族、ユダヤ人たちが連れてこられ生活した大帝国を、調査する手段も持たず、人は偶然任せに推論してきた。これらすべてが欠けていたため、唯一残ったユダヤ王国は、目を欺いてきた。宗教の奇跡のファンタスマゴリーによって、寓意的な神秘主義の七色あるいは薄暗い雲によって、それは、地平線全体を覆い尽くした、何を言おうか、それは世界を隠してきたのだ。

我々の世紀は、神秘的な建築物の不動の観照者にはとどまらなかった。それを崇めもしなければ解体もせず、両端の破壊された橋脚とアーチを再建・補完した。中央の大きな廃墟はもはや孤立してはいない。それだけですべてが変わった。ファンタスマゴリーはもはやない。人は近づき、見て、手で触れ、計測する。片側から

反対側へと風景全体を見渡し、霧の中から、ユダヤ王国の二人の師・博士である、エジプト、ペルシャという巨人が浮かび上がるのを人は見る。ユダヤ王国の付近、その周囲全体に、その類縁にあたるシリア人、フェニキア人、カルタゴ人たちの姿を見る。それこそが大いなる光の一撃を投げかける。(267-268)

最初のパラグラフでは、一人の旅人の視点から見た光景が描かれる。ミシュレはいかにして橋の廃墟が長い間幻影を与えてきたかを説明する。空間的指標や光の欠如が、廃墟の影を大きくし、「亡霊」のように見せてきた。第二パラグラフでは、廃墟の旅人に与える視覚的な印象が、「ユダヤ人の聖書」の読者に与える心理的な印象に重ね合わされる。近づくことの出来ない橋の孤立は、近隣の民の消滅によって幻影を与えて来たユダヤ人の文化の孤立と比較される。第三パラグラフでは、廃墟と聖書の間の対比がさらに押し進められる。ミシュレは橋の再建の様子を喚起しつつ、知的情景の変化を浮かび上がらせる。19世紀の考古学・言語学の飛躍的發展により、消滅した文明が歴史的に復活させられる。橋の再建の描写は、単なる知的再構築の隠喩であるだけでなく、実地に行われる考古学的修復の現実を喚起する。これらの段落の織りなすテキストの運動において、当初、現実の風景の描写と思われた廃墟のイメージが、第二段落では「ユダヤ人の聖書」の隠喩となり、第三段落で考古学・文献学的調査の現実のかつ隠喩的なイメージとなる。

全体において、これらの段落は、現実の風景および知的風景の華々しい変化を、夜から昼への変化に重ね合わせつつ演出する。第一段落では、「夕暮れ間近」あるいは「夜」の風景が描かれるが、それは、第二段落で説明される無知の時代に対応する。第三段落は、「光の一撃」によって照らされ浮かび上がる新たな展望を描き出す。既に指摘したように、太陽の一日のサイクルは、『人類の聖書』の章構成を組織している。この一節は、夜から昼への移行に触れつつ、作品全体を通して語られる文明の大いなる運動を表現している。

この一連の視覚的描写は、いくつかの異なるスペクタクルのイメージないしそれと共通する表象様式を喚起している。第一に、幻灯劇「ファンタスマゴリー」のイメージが挙げられる。「亡霊」すなわちユダヤの聖書と廃墟の、実物より大きくなった影は、ファンタスマゴリーのスペクタクルにおいて幻灯が映し出す幽霊と比較される。「宗教の奇跡のファンタスマゴリー」、「寓意的な神秘主義の七色あるいは薄暗い雲」という表現は、まず、数えきれない注釈を生み出した聖書の曖昧で象徴的な言語を指している。「七色あるいは薄暗い雲」のなす対照の効果は、ファンタスマゴリーのスペクタクルの演出方法である、優美な光景と恐ろしい光景の交替の効果と重ね合わされる。実際ミシュレは、1844年のコレージュ・ド・フランスの講義においてほぼ同じような表現を用いている。そこで彼は、「奇跡のようなファンタスマゴリー」という表現を、二つの感情、「恐怖」と「希望」の交替、あるいは、「地獄と天国の交替」に関連づけている¹⁹。したがって上記の引用文にある「宗教の奇跡のファンタスマゴリー」は、聖書において構成され、聖職者によって民衆を怖がらせるのに用いられた、天国と地獄のイメージとも関係づけられる。このファンタスマゴリーの亡霊のような奇跡の幻影は、曖昧さを維持する神秘主義の「雲」および無知のなす「霧」を消し飛ばす科学の「きち

んとした光学」に対立する。「世界を隠してきた」聖書の与える幻影は、科学の進歩とともに消え去る（「ファンタスマゴリーはもはやない」）。ちなみに、この「光学」と科学の間の連想は、『人類の聖書』の中で繰り返し現れる。ミシュレは例えば、「遅れを取っていた三十もの科学が、新しい光学、方法論の力とともにほとぼしり出たところだ、これらの力は明日には疑いもなく科学を倍増させることだろう」と述べている（363）。

次いで、この断絶した橋の形象は、影絵芝居の最も有名な作品、「壊れた橋」を思い起こさせる。この笑劇は、中央部が壊れ、両端しか残っていない橋の両側で展開される。シナリオは、橋のそれぞれの側にいる一人の旅行者とピエールという少年の会話からなる。旅行者は、川を歩いて渡ることができるかどうかを聞くが、少年は馬鹿にして真面目に答えない²⁰。パトリック・デジルによると、有名なセラファンによる影絵劇場は18世紀に遡るが、それは1858年までパレ・ロワイヤルに残っていたという。このセラファンという人物と、「壊れた橋」は、19世紀の人々にとって懐旧の対象だった²¹。ミシュレはこの大衆的な笑劇を意識していただろうか。そうだとすると、この橋のイメージは、聖書が人々の心に吹き込む畏れを単なる子供じみた恐怖へと変化させ、過去において絶対的な権威を持った聖書を単なる幼年時代の思い出に変えてしまうことになる。

注目すべきなのは、ミシュレが、断絶した橋を聖書になぞらえる隠喩を、1855年に出版された『ルネサンス』ですでに用いているということだ。16世紀のスペインの異端審問者らによる古代の手書き文書や本の破壊を告発する中で、ミシュレは、そこでもユダヤの聖書の奇妙な孤立を、両端の切れた橋に喩え、「東洋と西洋の絆」²²の取り返しのつかない切断を次のように表現している。

古代において名の知られたこれらの政治的作品はどこにあるのだろう。[中略]そして、ユダヤ世界と直接の類縁関係にあるカルタゴや、シリアについては、どうして何も残っていないのだろうか。それこそが、聖書の民を真に照らし出すことになっただろうに。セム語族の諸国家の全体的な廃墟において、これほど孤立した彼らの書物は、依然として、川の中央部にある途切れた橋のアーチと同じくらい近付き難い。その両端は、流されてしまった。どちらの側からも、そこに到達することは出来ない。もはや近づくことが出来ない故に、廃墟は一層大きく神秘的になる。スペイン人が焼いたこれらのオリエントの百万もの書物のうちにシリア、アラビアの太古について、イスラエルの兄弟であるイシュマエルについて、何か残っていなかったと誰が知ろう。²³

この一節を『人類の聖書』の一節と比較すると、ミシュレが廃墟のイメージをどのように発展させたかがわかる。古代の書物の破壊について語られる前者においては、ミシュレは橋を、単なる比喩における比較対象として導入している。この比喩は、せいぜい二、三文続くにすぎない。だが、後者では、橋のイメージは、前面に押し出され、数段落にわたって展開される。最初、橋は旅人の視点から一種の謎として提示される。橋が聖書の隠喩であると同定された後にも、さらに橋の修復の場面が描かれる。その結果、これらの段落は、異なる場面からなる一つの演劇的なスペクタクルとなる。

この風景の演劇的な演出は、ディオラマの演出方法と共通する要素を持つ。第一に、一日のサイクルについての言及がある。ミシュレの描写では、象徴的な形で、夜から昼への移行が暗示されているが、ディオラマにおいても昼から夜への移行が演出される。次に、風景の漸進的な変化が挙げられる。ミシュレはまず、橋の廃墟、ついで、橋脚およびアーチが付け加わる様を描いている。他方、ディオラマでは、同じような変化が上演されるが、その方向はいわば逆向きである。例えば「ローマ聖パウロ大聖堂」では、宗教的な建築物が廃墟と化す様が演出される。したがって、ミシュレの描く一連の風景は、昼と夜の交替と、風景の漸進的变化という二つの特徴を、ディオラマの表象様式と分ち持っている。ただし、時間の作用を示すディオラマが、しばしば自然災害や火事などの破壊の場面を取り上げるのに対して、歴史家ミシュレは、それと逆の過程、すなわち、橋の修復の過程を再現する。それによって、神々に対して戦う巨人族(ティタン)のように、時間の宿命論と戦いそれを転覆させる19世紀の諸科学の成し遂げた仕事を、視覚的・劇的に演出しているのだ。

(3) インドの聖書：『ラーマーヤナ』

ユダヤの聖書をめぐると一節は、このように、人々の認識の変化の過程を、光と影の変化の過程と一致させて描き出すことによって、一つの演劇的なスペクタクルを構成する。だがインドに充てられた章では、こうした一つの連続的な描写とはまた別の形で、ディオラマにも見られた、二つの対照的な効果や通時の変化といった要素が、重要な役割を果たしている。以下では、この同一事物の二つの様相と通時の変化とに注目しながら、インドの章の風景描写を分析することにした。

『ラーマーヤナ』の森の二つの様相

インドの章においては、「善良の聖書」(20)である『ラーマーヤナ』の詩の紹介と注釈が大きな位置を占める。この詩を視覚的に表現するイメージとして、ミシュレは、二つの対照的なインドの森の景観を、章の冒頭と終わり付近に配している。森の二つの光景は、それぞれ、読者が『ラーマーヤナ』に対して最初に持つ印象と最終的に抱く印象とを表現している。したがって、森の風景の変化に、読者の作品に対する認識の変化が映し出されるような構造になっている。だが、それについて論じる前に、まず、この森の描写の元になっている、『ラーマーヤナ』の仏語訳中の森のイメージに目を通すことにしよう。

ミシュレの描く景観に類似した二つの森の光景は、彼の参照したイポリット・フォーシュの翻訳の第三巻「アランヤカンダ、あるいは森の書」の冒頭付近に見られる。以下は、敵の策略により国を追われた王子ラーマが、妻のシーターと弟ラクシュマナを連れて、ダンダカの森に初めて足を踏み入れる場面である。

大きなダンダカの森、比類ないこの森の入り口で、ラーマは、超えるのが難しそうな囲いを目にした。それは、修道者が生活する隠者の庵の集落を収めていた。

[中略]

聖火のための広い礼拝堂で飾られ、根菜や果実を蓄え、水を容れるための美し

い瓶、形のよい光り輝く匙や器具を備え、甘く清らかな果実のなる大きな樹木で覆われ、蓮の池と、様々な花の咲く木々で飾られた、[中略]聖なる囲い地は、供儀と奉納により常に崇められ、聖典の朗誦が絶えず鳴り響き、色々な質素で貧しい食物をとることを誓った最も優れた人々の存在によって際立っていた。ラーマが遠くから見たのは、鳥の群れのさえずりで華やいだ、レイヨウの群れが縦横に走り回る、[中略]ブラフマーの宮殿のような、隠者の庵の囲いであった。²⁴

「遠くから見た」森の最初の様相をなすこの隠者の村の描写は、植物、動物、人間が共存する調和のとれた世界を表現している。だがこの三ページ後、ラーマが村を去って森の中に入る時、森はもう一つのより暗い様相を示す。

彼は、多くのレイヨウで溢れ、熊や虎の棲みかとなり、禿鷲と群れをなして飛ぶ鳥で一杯になり、野生の白鳥と鴨によって覆われた湖のある森を見た。森は、あらゆる種類の生き物の棲みかとなり、ライオンの咆哮、鷲の鳴き声、コオロギのざわめき、あらゆる種類の鳥のさえずりが、響きわたっていた。

ラーマはラクシュマナに付き添われて、この恐ろしい森の中に分け入った。

鳥の群れで溢れかえたようなこの恐ろしい森の中で、彼は、おぞましい容貌の、山の頂ぐらゐの背丈のラクシャサを見た。

おとなしいレイヨウも肉食動物も等しく破壊するこの者は、巨大な身体、大きな腿、わし鼻、形の歪んだ目、長くのびた顔、ふくらんだ腹を持っていた。²⁵

内側から見た森の二番目の描写には、虎や禿鷲といった肉食動物の姿がある。動物を区別なく食らうヴェーダの敵、ラクシャサは、森の中で繰り返される生と死の戦いを象徴している。『ラーマーヤナ』の詩では、遠くから見た森、内側から見た森というように、異なる視点から記述された二つの風景が並置されている。この視点の移動に伴って、様相も変化し、調和のとれたように見える表面的な様相の背後に、絶え間ない戦いの光景が浮かび上がってくる。

ミシュレの描く森の第一の様相

この『ラーマーヤナ』の最初の光景を、ミシュレの描く一番目の風景と比較してみよう。ミシュレは、以下の描写を、『ラーマーヤナ』の作品が最初に与える「印象」として提示する。

それは、詩自体が語っている森や山のような。巨木たちの下では、溢れんばかりの生命が、中ぐらゐの木々を生み出す。これらの優しい巨人たちが受け入れる小灌木や慎ましい植物は数えきれない程の段をなし、その上から、これらの巨人たちは花々の雨を振りそそぐ。しかも、この大きな植物の円形劇場には多くの住民がいる。上の方には百色の鳥たちが舞い飛び交い、中間の枝では猿たちがブランコをしている。足元には、顔のほっそりしたレイヨウが時折姿を見せる。全体は混沌としているだろうか。いえとんでもない。調和のとれた多様さが、互いの魅力によって飾り

合っている。夕暮れ、太陽がガンジス河にその打ちのめすような光を落とし、生活のざわめきが静まる頃、森のはずれでは、かくも多様でかくもまとまったこの世界のすべてが、最も優しい光の反映の安らぎの中に垣間見えてくる。そこではすべてが愛し合い、一緒に歌っている。一つの同じメロディーが聞こえてくる……。それがラーマーヤナだ。(21)

フォーシュの翻訳で見られた調和の雰囲気、このミシュレの描写でも再現されている。「巨木たち」が「中くらいの木」をかくまう植物界では、強者が弱者を護り、動物界では、肉食動物は不在で、レイヨウ、猿、鳥などの、草食動物・雑食動物が共生している。翻訳とは異なり、ミシュレは「円形劇場」の比喩を用いて、森の垂直構造を強調する。そして、すべてを同じ「反映」で包み込む黄昏の光を加えている。さらに重要な相違は、翻訳において前景を占めていた修行者の村が、ここではまったく姿を消しているということだ。それはおそらく、「バラモン、聖者、修道者たちへの敬意」についてミシュレが述べていることを参照すると説明がつくかもしれない。すなわち、「この最後の点に関して、詩は尽きることがない。ひっきりなしにそれが話題になる。詩の表面全体が、驚くほどバラモンの色調によって彩られている。」(22) ミシュレは、バラモンの要素を、絵画の地の部分とは異なる「表面」的な「色調」と見なしつつ、彼のおこなった「縮約した翻訳」において、それを取り除いたのかもしれない²⁶。

ミシュレの描く森の第二の様相

森の第二の様相の読解を始めるにあたって、ミシュレがそれをどのような聖なる伝承の文脈に位置づけているかを確認する必要がある。ヴェーダと『ラーマーヤナ』を解釈する際に、ミシュレは、これらのインドの書物とユダヤ・キリスト教文学との間にある種の等価性を打ち立てている。彼は一方で、時代的に先行するヴェーダ文学と『マハーバータ』以後の『ラーマーヤナ』を、同じ一つの連続したプロセスの中に位置づけつつ、両者の間に有機的連関を打ち立てる。「曙はヴェーダにある。ラーマーヤナには[中略]、あらゆる幼年時代と自然の母性、精霊、花々、木々、獣たちが、ともに戯れ心を魅惑する、甘美な夕暮れがある。」(12) 他方、彼は、これらのオリエントの「聖書」で語られるいくつかの逸話を、西洋の聖書のそれと比較する。『リグ・ヴェーダ』を、「アリア人の尊い創世記」(34)と称しつつ、ミシュレは、一對の男女によって行われる、火、すなわちアグニ神の創造の場面を、創世記の冒頭で語られる神による光の創造の場面と暗に比較する。それによって、自らの力で神と火とを作り出すインドの男女のプロメテウスの性質を明らかにする。「死すべきものが不死のものを作った……私たちは、アグニを生み出した……」(40) 対比的な読解を進めつつ、彼は、『ラーマーヤナ』のうちに、失樂園に相当する場面を見いだす。ここでは、「墮落」は、食生活の変化に由来する。戦士たちは、バラモンの質素な食事を捨て「血まみれの食べ物」を食べよう強いられる。それに伴い、彼らが情熱に駆られて暴力を振るうおそれが生じてくる。この「墮落と悪」は、「ラーマーヤナ」の核心となる危機を作り出す。憐れみを忘れ、ふと通り過ぎた美しいレイヨウの毛皮を欲した「インドのイヴ」、シーターは、彼女のためにそのレイヨウを追って出かけた夫の留守中に、悪魔ラーヴァナによ

てさらわれる(58-59)。ミシュレは、この女主人公を救い出すための戦いに参加する様々な動物たちの自己犠牲のうちに、贖罪の行為を見ている。このインドの聖書においては、人類は、人の子イエスによってではなく、ラーヴァナに対する戦いに加わる、猿、熊、禿鷲などの動物たちによって救済される。

この決定的な戦いの様子を物語の一節の中に、ミシュレは、森の第二の様相を挿入する。彼の解釈にしたがえば、動物たちと人間との連合による、ラーヴァナに対する戦いは、生物たちが死に対して繰り広げる戦い一般を象徴している。森の第二のイメージは、自然界において見られるこの日常的な闘争を表現している。

これらの巨大な森には、その途方もない高さのあらゆる層に住民がいる。だがその住民は戦士たちである。足下にはしばしば積み重なって発酵した死骸があり、あらゆる中でも最も致命的な二つの恐ろしい災厄、腐敗による発散物か、あるいは、執拗な昆虫たちをそこに作り出している。そこでは、今日人があまりに否認しているインドの二人の恩人がいなければ、いかなる生命も不可能だったろう。蛇は、鳥の届かないあらゆる場所で、虫たちを追いかけ捕まえる昆虫の狩人だ。死への大いなる闘争家、浄化者である禿鷲は、死が現れ出ることを防ぎ、それを絶えず変形し、死から生命を作り出す。彼は、神的な循環の疲れを知らぬ促進者である。

それよりもわずかに高いところ、森との水平面では、花咲く大聖堂の基礎を飾る低い木々と蔓植物の中の、いたるところに死がある。ライオン、虎がそこで待ち構えている。上の方、この植物の丸天井の高層から、補助者がやって来たのは、人間にとっては救いだった。無害な果食の動物でありながら計り知れぬほどの力を持ち、遊びながら指の間で鉄を曲げるオランウータンは、まさに必要から彼らに対して人間の戦いを行なった。(62-63)

元々の詩の中にあった第二の情景と同じく、ミシュレはここでは、死の遍在を強調する。そして「神的な循環の疲れを知らぬ促進者」である禿鷲の存在を通して、この生態系において迅速に進む死から生への変化を描き出す。この一節は、森の垂直構造をなぞっている。食物連鎖を構成する、虫、蛇、禿鷲、ライオン、オランウータンといった動物たちは、下から上へと順々に列挙される。この垂直方向の軸は、「丸天井」、「基礎」といった建築分野でも使われる用語によって、さらに強調される。こうした隠喩の力によって、森全体が、「大聖堂」、すなわちキリストの受難を記念する場所へと変化する。ただし、キリストの形象は、様々な動物たちによって置き換えられる。この一節を含む箇所は「自然の贖罪」は、「神的な循環」を構成する人間と全ての生物の相互の贖罪を意味する。ミシュレの描く森の第一景も、同じような垂直構造を備えており、それは「円形劇場」に喩えられていた。だが上記の引用の「大聖堂」は、より宗教的で深遠な森の印象を与える。また、第一の情景では、夕暮れの光が喚起されていたが、この第二の情景では、「死」の遍在性により、より暗い様相が強調されている。

以上のようにインドの章では、二つの森の様相が章の始めと終わりに対照的に配置され、前者は、章の主題であるインドの「聖書」、『ラーマーヤナ』の最初の表面的な

印象、後者は、そのより深められた最終的・総合的な印象を構成している。したがって、この対をなす二つの視覚的描写は、森に比較された『ラーマーヤナ』という世界に、読者＝観察者が向ける視線の変化を映し出すような構造になっている。このような認識の時間的変化は、最初の様相で喚起された夕暮れの光と、第二の様相における死の遍在が醸し出す暗闇という光の変化によって、一層強調されている。この二つの森の様相は、ディオラマにおける昼の光景と夜の光景のように、時間的変化に対応して対比的に配置されているのだ。

透視的・通時的視覚

最後に、『ラーマーヤナ』の世界を秩序づけるインドの世界観について、ミシュレが視覚の様態との関連でどのように述べているかを見てみよう。すでに触れたように、上記の森の二つの様相は、インドの章の冒頭近くと終わり近くに置かれている。『ラーマーヤナ』の翻訳とは異なり、ミシュレは、一番目の様相を描いた後、二番目の様相の代わりに次のような場面を挿入している。

森を抱えたこの巨大な山を見てみなさい。あなたには何も見えない、違いますか。水があんなにも深く見える海のその青い点を見てご覧なさい。「無駄だ、私には何も見えない。」

よろしい！ 私はあなたに宣言する、大洋のその点に、もしかすると十万尋も深いところに、大量の水を通してそのほのかな微光の見える、奇妙な真珠があることを。そして、山の途方もなく積み重なった下に、奇妙な目が光り輝いていることを。それが伴う特殊な柔らかなさがなかったら、閃光の戯れるダイヤモンドかと思うような、何か神秘的なもの。

それは、インドの魂、秘密の隠された魂だ。そして、この魂の中には、インド自身でさえあまり見たくないような護符がある。それについて聞いたただしたところで、答えには沈黙した微笑がかえってくるだけだろう。(22-23)

読者にたびたび呼びかけながら、ミシュレは、彼の描いた森の風景の読者による想像上の観照を、時間的に引き延ばす。そうした上で、彼の語りかける西洋の読者の目には見えないとされるイメージを、次から次へと喚起する。彼は、「山」や「大洋」の彼方に、「真珠」や「目」が存在すると断言し、それを最終的に「インドの魂」と同定する。

「真珠」や「目」のイメージの担う意味は、インドの風俗や世界観を説明する過程において、徐々に明らかにされる。例えば、一つの同じ精神が、幾つもの異なる形態を取るというインドの世界観を、ミシュレは、一種の視覚の様態として、次のように説明する。

それはまた、とりわけ、この人種に特有の、複数の存在の深部に一つの生命を見いだす能力、複数の身体を通して一つの魂を見いだす特殊な能力なのだ。草は草でなく、木は木でない、それはいたるところ、精神の神的な循環なのだ。

動物は動物でない、それは、かつて人間だったあるいはこれから人間になる、一つの魂なのだ。(31)

ミシュレによると、インドの人々は、物質の厚みの下に隠された「精神の神秘的な循環」を見抜くことができる。異なる形態の背後に精神の同一性を見いだすこの透徹した視線は、現在の状態の彼方に、それ以前の状態（「かつて人間だった」）とそれ以後の状態（「これから人間になる」）を見抜くことにより、過去・現在・未来を視野におさめる通時的な視線に近づく。こうした視点は、死すべき生物だけでなく、不死の神々にさえ適用される。インドの人々が、火の神アグニの相継ぐ変身を辿る様子に、ミシュレは注意を促す。

ミシュレは、こうした視覚の様態を、前に謎めいた形で提示した「真珠」と「目」のイメージに結びつける。これらは、インドの持つ「二つの魂」に相当する。「海の底の真珠」のイメージは、神々やバラモン階級の専横に対して控えめな抗議をするインドの魂の、『『優美さ』によって愛らしく覆われた控えめな自由』に対応する。だが、この異議申し立ては、時に革命的な力の一撃に変わる。それが、ヴィシュヴァミートラの物語の語るところだ。ヴィシュヴァミートラは、「千年もの間、大変な苦行を積み、大変な功德、じつに恐ろしい力を得たので、すべてのものを、天も地も、人間も神々も、ただ眉をしかめるだけで消し去ることができるほどだった。」(49, 50) 私たちが前の引用文で見たところの「目」のイメージは、このヴィシュヴァミートラの目に他ならない。

彼は、インドの魂の最も深淵で奥深い本質をなす。その魂は作った。それは作ったものを壊すことができる。それは創造した、さらに、虚無を創造することも、神々の世界に対して、その世界がおのれの創造物だったことを思い出させ、眉をしかめてそれを消し去ることもできるのだ。

その魂は、それをできるのだが、それを欲してはない。この大いなる秘密によって本質において自由なインドの魂は、それゆえみずからの神々に対して一層優しいいたわりを見せる。彼らに手を触れるのも嫌がるだろう。彼らを愛しているのだ、なぜなら、とりわけ、神々の雲に覆われた崇高な実在を通して、自分自身の姿が垣間見られるからだ。(50)

ヴィシュヴァミートラの「目」、あるいは「インドの魂」は、インドの民が自らの詩的活動、自らの想像力によって作り上げた創造物、神々に対して向ける、反省的な視線を表している。過去の行為（「それは創造した」）と未来の行為（「それをできる」）を同時に視野に入れながら、このインドの意識は、すでに、歴史的な意識に近づく。自らの創造物の姿を通して、インドの精神は、「自分自身の姿」、すなわち、自らの創造者としての歴史的同一性を認識するのだ。

このヴィシュヴァミートラの透徹した視線が、『ラーマーヤナ』の「透明な」世界を秩序づけている。

他の種族が何も見ていないところで見ること、観念と教義の世界、互いに重なり合った神々の信じられないような厚みを貫くことは、並外れた特権、このインド-ギリシャ種族に固有の王権である。しかもこれらすべてが、努力も、批判も、悪

意もなく行われる。それはただ、不思議な光学だけによって、アイロニカルではないが、重ね合わせた百もの水晶を通したような恐ろしく明晰な視線の力だけによってなされるのだ。

この透明さは、ラーマーヤナに特有の優美さだ。それは冒頭から、ひれ伏し、バラモン教への敬意にひざまずいたままだが、完全に見通しているのだ。(50-51)

ミシュレは、事物の外見を貫き、神々の起源まで突き通す、インドの視線というものを重視する。時空間の厚みを貫くこの透視の様態を、彼は、「不思議な光学」と名付けている。このように、二つの森の描写の間に、「ヴィシュヴァミートラの目」のイメージやインドの世界観の説明を挿入することによって、ミシュレは、透視的、通時的視覚の様態を喚起する。そして、『ラーマーヤナ』の世界が、西洋の読者にも理解可能な、歴史意識を胚胎した精神によって統御されていることを明らかにするのだ。

本論では、19世紀の視覚文化という文化史的脈絡を参照することにより、光の変化と風景の変化を連動させる表象様式が当時を代表するスペクタクルの一つであるディオラマによって用いられていることをまず確認した。次いで、ほぼ同時代の作品である『人類の聖書』において、時間的な変化を演出する表象様式がどのように機能しているかを検討した。ユダヤの聖書の与える印象の描写では、ディオラマと同様、昼と夜の交替という光の変化のプロセスと、風景の変化のプロセスが重ね合わされ、一つの連続的なスペクタクルを構成していた。また、『ラーマーヤナ』のイメージである森の二つの様相の描写は、ディオラマにおける対照的な二つの風景のように、同一事物の変化を視覚的対照に基づいて記述していた。さらに、ミシュレが、作品世界に読者が向ける認識の時間的な変化を喚起する一方で、作品世界を統御するインドの精神の歴史意識、通時的視点をも描き出していることを示した。このように本論では、時間的な変化の演出という『人類の聖書』の描写の特徴の一つを、ディオラマの技術的特徴との比較を通じて明確にすることができた。無論、こうした表象様式の共通性をもとに、ミシュレの描写の特徴を、ディオラマの特徴に還元することはできない。だがミシュレが、こうした同時代の視覚装置への強い関心を背景に、光学的イメージを活用しているということが、明らかになったのではないだろうか。

さらに重要なのは、ミシュレの視覚的描写においては、単に、光の変化のプロセスと風景の変化のプロセスの重ね合わせだけが問題なのではないという点だ。本論で見たように、ユダヤの聖書の描写において喚起される闇から光への移行の過程は、宗教的・文化的に絶対的な権威を持ってきた旧約聖書の特殊性が諸科学の成果により相対化されるという知的変化の過程と対応していた。また『ラーマーヤナ』をめぐる描写では、夕暮れの光から死の闇への変化は、この作品及びインド世界に対する読者の認識の変化と一致していた。このように、『人類の聖書』における時間的な変化を強調する描写は、外界の風景の変化を喚起するだけでなく、主体の認識の変化をも演出するという特徴を持っているのだ。²⁷

- 1 Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971, p. 80 ; Alexandre de Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du Monde*, t. 1, Thizy, Paris, Utz, 2000, p. 420-421. ヴァルター・ベンヤミン『パリ——十九世紀の首都』、『ベンヤミン・コレクション1、近代の意味』所収、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995年、325-356頁。
- 2 歴史と視覚文化に関して参考になる文献として、Beth S. Wright, *Painting and History during French Restoration. Abandoned by the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 ; Maurice Samuels, *The Spectacular Past. Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004などが挙げられる。
- 3 この点に関しては以下の拙論を参照：「ミシュレにおけるファンタスマゴリーとフェエリー 視覚装置としての自然史」(『年報 地域文化研究』第6号、2003年、50-69頁)；「ミシュレの『フランス革命史』におけるファンタスマゴリー 「九月の虐殺」の記述をめぐって」(『Résonances』第2号、2003年、69-75頁)。
- 4 *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e siècle (1780-1960)*, 1979. デイオラマに関しては主に Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993 に依拠している。また、以下で引用する文献の他に、Patrick Désile, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000 も参照した。
- 5 Louis Jacques Mandé Daguerre, « Description des Procédés de peinture et d'éclairage inventés par M. Daguerre, et appliqués par lui aux tableaux du Diorama », *Historique et description des procédés du Daguerriotype et du Diorama*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1982, reproduction en fac-similé de l'édition de Paris, Alphonse Giroux et C^{ie}, 1839, p. 74.
- 6 *Ibid.*, p. 76.
- 7 *L'Artiste*, 1834, cité par Patrice Thompson dans « Essai d'analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama », *Romantisme*, 1982, n° 38, p. 56.
- 8 Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 30-34.
- 9 Éric de Kuyper, Émile Poppe, « Voir et regarder », *Communications*, n° 34, 1981, p. 88.
- 10 Gérard de Nerval, « Diorama. Odéon », *L'Artiste*, 15 septembre 1844, cité dans *Œuvres complètes I*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1989, p. 840.
- 11 Voir Pierre Albouy, le chapitre « Les mythes de la révolte », *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, 1998, 2003, p. 97-121.
- 12 Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 841.
- 13 *Ibid.*, p. 842.
- 14 Voir le cours du 13 juin 1839, *Cours au Collège de France I*, Paris, Gallimard, 1995, p. 268.
- 15 *Journal I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 583.
- 16 「さようなら教会、さようなら私の母と娘、私にはかくも苦かった甘い泉よ、さようなら！ 私が愛し知っていたすべてを私は去り、未知なる無限、まだ知ることもなくそこから未来の新しい神を感じる暗い深淵へと、私は向かう。」1843年8月5日 (*Ibid.*, p. 517.)。この一節は、彼の娘アデルとデュメニル夫人の息子アルフレッドとの結婚の二日後に書かれている。
- 17 Jules Michelet, *La Bible de l'humanité* [1864], introduction par Claude Mettra, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998. 以下、本文中で本書を引用する際には、本文中に括弧を開き頁数のみを記すものとする。翻訳に関しては、ミシュレ『人類の聖書——多神教的世界観の追求』大野一道訳、藤原書店、2001年も参照した。
- 18 1862年11月8日の日記を参照。「[前略]私の最良の友たちでさえまだはっきりとは至っていない新しい状態、我々の父祖であるディドロ、ヴォルテール、ゲーテやその他の人々が大変有意義に行なったように、キリスト教の(一時的な)死を宣告するという状態に私は入った。私が言うのは一時的な死である。キリスト教精神の幾つかの側面は[良いもので、]再生するだろう。キリスト教は、それを待ちつつも、まずは死んで、贖罪しなくてはならない。」(*Journal III*, Paris, Gallimard, 1976, p. 152-153.)

-
- 19 *Cours au Collège de France I, op. cit.*, p. 671.
- 20 Jac Remise, Pascale Remise, Regis van de Walle, *Magie lumineuse du théâtre d'ombre à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979, p. 250-275.
- 21 Patrick Désile, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 225.
- 22 Voir Chakè Matossian, « Michelet enfant de Joachim de Flore », *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, 2004, p. 297.
- 23 *Renaissance, Œuvres Complètes VII*, Paris, Flammarion, 1978, p. 201.
- 24 Chant III, chapitre VI, *Râmâyana*, t. IV, traduit par Hippolyte Fauche, Paris, Chez A. Frank, Libraire, 1855, p. 31-32.
- 25 Chant III, chapitre VII, *ibid.*, p. 35-36.
- 26 ミシュレは1863年7月17日の日記の中で、「私は『ラーマーヤナ』の縮約した翻訳を始めた」と記している (*Journal III, op. cit.*, p. 208)。
- 27 本稿は日本学術振興会平成18年度科学研究費補助金による研究成果の一部である。

La Bible de l'humanité de Michelet et le diorama **La représentation de la transformation temporelle**

Sayaka SAKAMOTO

L'Europe du XIX^e siècle a connu un épanouissement de la culture visuelle à travers les inventions comme la photographie, le panorama et le diorama. Notre objectif est d'analyser la fonction de la description visuelle dans la *Bible de l'humanité* (1864) de Jules Michelet, en nous référant à ce contexte culturel contemporain.

Jacques Mandé Daguerre et son collaborateur Charles-Marie Bouton installent leur premier diorama à Paris en 1822 : il s'agit d'un tableau de grandes dimensions qui reproduit le mouvement par l'effet de l'éclairage. À partir de 1834, l'innovation technique permet de mettre en scène le passage dramatique du jour à la nuit ou vice versa. Le diorama montre souvent la transformation dramatique du paysage naturel ou de l'intérieur d'églises. Gérard de Nerval rapporte dans un article le déroulement de la séance du diorama du *Déluge* réalisé par Bouton. Il observe d'une part l'effet de la reconstitution picturale du monde biblique, qui suggère la vicissitude des civilisations humaines, et d'autre part l'agencement habile des effets de « ciels », de lumière et de la mise en scène des transformations.

Michelet a vu ce diorama du *Déluge* avec celui de l'*Intérieur de la Basilique Saint-Paul, hors les murs de Rome*, le 3 novembre 1844. Vu au moment transitoire de sa vie, le spectacle du déluge lui rappelle le passage spirituel du deuil à la renaissance qu'il a lui-même vécu. Quant à la vue de l'incendie de la Basilique Saint-Paul-hors-les-murs en 1823, cette catastrophe lui apparaît comme le symbole du destin du christianisme. La séance du diorama s'avère ainsi le lieu d'une synchronisation des drames généraux de l'histoire et des drames personnels de l'historien.

Le mode de représentation utilisé dans le diorama, superposition du processus de changement de la lumière à celui du paysage, se trouve aussi dans la *Bible de l'humanité* de Michelet. Les paragraphes destinés à évoquer l'évolution de l'impression donnée par la « Bible juive » mettent en scène une image analogue à celle du diorama : le premier paragraphe décrit le paysage du pont en ruine vu par un voyageur. Dans le deuxième paragraphe, Michelet superpose cette impression visuelle de la ruine à l'impression psychologique que la Bible juive a donnée au lecteur. Dans le troisième paragraphe, il poursuit ce parallélisme entre les images de la ruine et de la Bible, décrit la scène de la reconstruction du pont et par là évoque le changement du paysage intellectuel. Il est possible de comparer la mise en scène de cette description visuelle avec celle de plusieurs spectacles différents. D'abord, l'ombre agrandie, ou « fantôme », du pont et de la Bible peut être comparée à celle que la lanterne magique projette dans la séance de « fantasmagorie ». Ensuite, les figures du pont rompu et du voyageur font penser à la pièce la plus fameuse du théâtre d'ombre, intitulée *Le Pont cassé*. Enfin, la mise en scène dramatique du paysage ressemble à celle du spectacle du diorama ; ce passage

partage deux traits caractéristiques avec le diorama : l'alternance du jour et de la nuit ; la transformation progressive du paysage.

Le chapitre consacré à l'Inde et au poème *Râmâyana* comporte lui aussi des descriptions qui rappellent la mise en scène du diorama. Michelet présente comme images synthétiques et visuelles de ce poème deux tableaux contrastés des forêts indiennes. En fait, les deux paysages antithétiques des forêts se trouvent dans le poème originel du *Râmâyana*. Si l'on confronte la première description de la forêt dans le *Râmâyana* avec celle de Michelet, on retrouve dans celle-ci l'ambiance harmonieuse décrite dans celle-là. Michelet souligne pour sa part la construction verticale de la forêt par la métaphore des « amphithéâtres » et ajoute une lumière crépusculaire qui enveloppe l'ensemble dans le même « reflet ».

Le deuxième tableau de la forêt montre la scène de manière plus solennelle : Michelet met en relief la transformation rapide de la vie et de la mort qui s'effectue dans ce biotope. Il change, par la force des métaphores architecturales, l'ensemble des forêts en « cathédrales », lieux qui commémorent la passion du Christ ; seulement, la figure de celui-ci est remplacée par tous les êtres vivants qui se sacrifient pour la lutte que l'homme mène contre la mort.

Ces deux tableaux contrastés reflètent le changement du regard que le lecteur-spectateur porte sur le monde du poème comparé à la forêt. Un tel changement de la perception est mis en scène par le passage de la lumière crépusculaire aux ténèbres. Ces deux aspects sont ainsi associés au changement de la lumière comme les deux effets du diorama.

Or, Michelet insère entre ces deux tableaux une explication de la vision du monde et de la conscience indiennes qui ordonnent l'univers du *Râmâyana*. Il met en évidence la puissance de « l'âme de l'Inde » représentée par l'œil de Viçvâmitra qui perce l'apparence extérieure des choses et pénètre jusqu'à l'origine des dieux. Il fait remarquer le caractère diachronique de ce regard qui traverse l'espace et le temps.

Nous avons ainsi analysé la description visuelle dans la *Bible de l'humanité* en la comparant avec le spectacle du diorama. Dans l'image de la « Bible juive », les deux processus, ceux du cycle du jour et du changement du paysage, sont superposés pour constituer un spectacle dramatique. Quant à l'image du *Râmâyana*, les deux tableaux de la forêt montrent, comme les deux effets du diorama, les aspects contrastés du même objet. Ces descriptions de Michelet évoquent non seulement le processus de la transformation visuelle du monde extérieur mais aussi celui du changement d'ordre cognitif du lecteur-spectateur.