

From Bibi Hunting to the Black Venus : Rouault's *Ubu Colon*¹⁾

Shinji GOTO

Introduction

Ubu colon [Ubu the Colonist] (exhibition cat. no.31) (fig. 1) is one of the largest works of Georges Rouault (1871-1958) on display in this exhibition. The black man, the designation I shall use in this paper for a man born in Black Africa, is falling down on desolated, reddish-brown earth.²⁾ Trying to raise his body, his widely out-stretched left arm grasps at the air while the other arm is pressed on his chest as in a gesture of self-defense. The extremities are revealed and he wears nothing but a loincloth. Only the left eye and teeth shine out grotesquely. Is he surprised at something or in the throes of death?

From behind, a man who appears to be a colonist approaches with a helmet on his head and a rifle at his back. He is cool and collected in the knowledge that the

1) This paper is a translation of the catalogue text of the exhibition “Georges Rouault pour Ubu” held in Panasonic Electric Works Shiodome Museum from 10 April to 13 June 2010. It was translated by Saori Nakamatsu (a graduate student at Seinan Gakuin University, International Studies Department) under Shinji Goto’s supervision, with assistance from Cynthia Daugherty (lecturer at Seinan Gakuin University, Foreign Language Department). I extend my special thanks to them. The figures in this version have been increased from 11 to 25.

2) Although we could interpret the reclining figure to be that of a woman, it is regarded here as that of a man or even as a representation of the Black African of the French colony itself.



fig. 1 Georges Rouault *Projet pour Ubu colon* [Project for Ubu the Colonist] ca.1917, 74×104 cm, Oil and detrempe (gouache, China ink, and pastel). Private collection. Exhibition cat. no.31.

black man will panic. His approach is that of a hunter ready to entrap his prey. This image of a white man looming over a struggling black man reveals the absolute power imbalance between them. Even for those ignorant of the relationship between the two, it is easy to imagine how the story continues.

At this point, I would like to offer more explanation for the meaning of this title *Ubu colon*. The original title was *Projet pour Ubu colon* [Project for Ubu the Colonist]. However, since this exhibition's second chapter examines various "Projets", we omit "Projet pour" from the titles. In brief, this work is not a portrait of Ubu colon; rather it is one of the designs that Rouault prepared for the writer Amboise Vollard's (1866-1939) plays *Ubu colon* and *Ubu aux colonies* [Ubu in the Colonies] in 1917. Considering these circumstances and the image displayed, we may ask what is the black man trying to do?

I . Iconography for the image of a reclining man with a raised arm

Before analyzing the details of Ubu's text, I shall first consider the iconography of the reclining man with a raised arm.

The image of a reclining nude woman with her arm raised and body fully exposed to allure the “beholder” into the picture was established as a symbolical complicated meaning in history of art with Giorgione's *Sleeping Venus* (ca. 1510-11) (fig. 2). Needless-to-say, male figures are not exempt from this treatment as for example in Anne-Louis Girodet-Trioson's *Le sommeil d'Endymion* [The Sleep of Endymion] (1791) (fig. 3). Similar treatment is also found in the Asian tradition of Buddhist statues of Nirvana, or Brahmanist and Hindu nude statues. In the nineteenth century, Paul Gauguin painted *Te arii vahine* (*La femme du Roi*) [The King's Wife] (fig. 4) during his stay in Tahiti where he creolized himself and criticized the degradation of western civilization. Comparing Gauguin with Rouault, it is important to recognize that both represent the “other”. The idea of the



fig. 2 Giorgione *Sleeping Venus* ca.1510-11, 108.5×175 cm, Oil. Gemäldegalerie, Dresden.



fig. 3 Anne-Louis Girodet-Trioson *Le sommeil d'Endymion* [The Sleep of Endymion] 1791, 198×261 cm, Oil. Musée du Louvre, Paris.

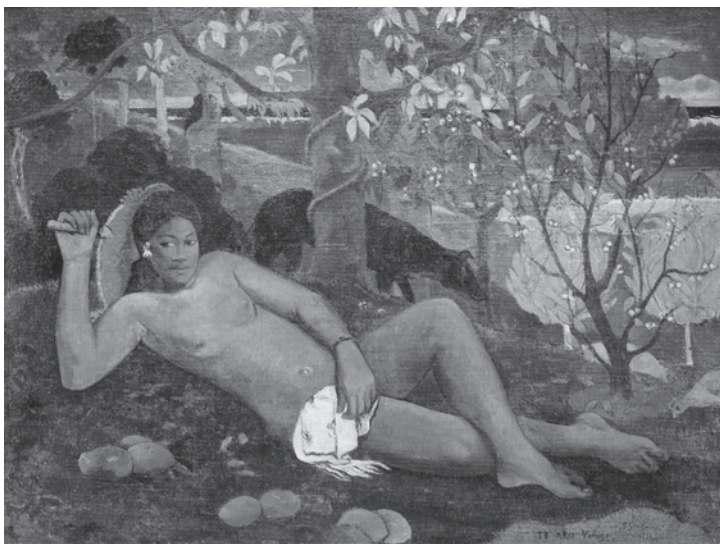


fig. 4 Paul Gauguin *Te arii vahine (La femme du Roi)* [The King's Wife] 1896, 97×130 cm, Oil. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow.

reclining colored woman in front of the mango tree could have come from the works of Lucas Cranach, Édouard Manet, or the relief in Borobudur's Scene of the Jatakas.³⁾ However, the gesture of raising or lowering the arms does not always express provocation or autonomy. Buddhist Nirvana scenes or Christian scenes of the Descent from the Cross and the Pieta are examples of works where this depiction of the arms does not denote either provocation or autonomy.

A deeper comparison of reclining figures is needed to advance the analysis. I classified such figures into three types. Type A includes reclining figures whose arms are not raised ; type B includes reclining figures with an autonomously raised arm ; and type C includes reclining figures with a heteronomously raised or hung down arm. For each type, I present three paintings. For types A and B, I have selected one by Gauguin and two by Rouault ; for type C, I present two works by Moreau since I could not find two from Rouault's oeuvre to illustrate type C.

A=Gauguin *La perte du pucelage (L'éveil du printemps)* [The Loss of Virginity (The Awakening of Spring)]⁴⁾ (fig. 5)

Rouault *Mon doux pays, où êtes-vous?* [My sweet land, what has become of you?] (1927, etching and aquatint, *Miserere* 44)

Rouault *Images tragiques ou sereines...* [Tragic images or serene images...] (fig. 6)

B=Gauguin *Te arii vahine (La femme du Roi)* [The King's Wife] (fig. 4)

Rouault *Odalisque* (fig. 7)

Rouault *Ophélie* [Ophelia] (1932, gouache, OP. 1297)

C=Moreau *Saint Sébastien soigné par une sainte femme* [Saint Sebastian Being Tended by Saint Women]⁵⁾ (fig. 8)

3) *Gauguin*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 1989, cat.215, pp.388-389.

4) *Ibid.*, cat.113, pp.202-204.

5) Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau : Monographie et Nouveau Catalogue de l'Œuvre Achevé*, ARC, Paris, 1998, cat.131, p.314.

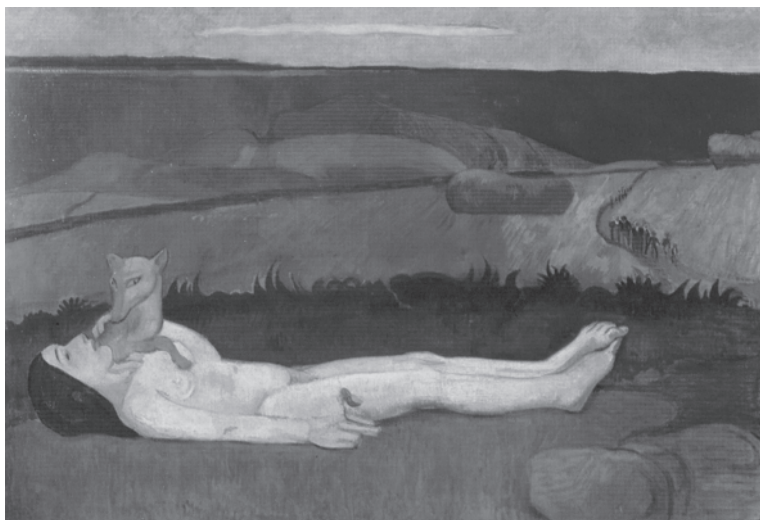


fig. 5 Paul Gauguin *La perte du pucelage* (*L'éveil du printemps*) [The Loss of Virginity (The Awakening of Spring)] 1891, 90×130 cm, Oil. Chrysler Museum of Art, Norfolk.



fig. 6 Georges Rouault *Images tragiques ou sereines...* [Tragic images or serene images...] 1932, 13.5×28 cm, Gouache. OP.1307.



fig. 7 Georges Rouault *Odalisque* 1907, 63×97.5 cm, Watercolor and pastel. Kunstmuseum, Basel. OP.320.



fig. 8 Gustave Moreau *Saint Sébastien soigné par une sainte femme* [Saint Sebastian Being Tended by Saint Women] ca.1869, 20.8×24.8 cm, Oil. Musée du Louvre, Paris.

Moreau *Pieta* (1882, watercolor and gouache, Musée du Louvre)⁶⁾
Rouault *Le juste, comme le bois de santal, parfume la hache qui le frappe* [The just, like sandalwood, perfume the axe that strikes them] (fig. 9)

As the selection of images to illustrate each type is somewhat arbitrary, the conclusions may not totally convince the reader. However, it is clear that whether or not the arm has been lifted or lowered (either autonomously or heteronomously), the gesture represents life and death. In this context, life is the constructive instinct to Eros and death is the destructive instinct to Thanatos. We can say that the raised and lowered arm represent the flash-like situation when Eros and Thanatos cross and exchange. However, the expression and posture of the black man in *Ubu colon* is more extraordinary and requires something other than the analysis above as an explanation.

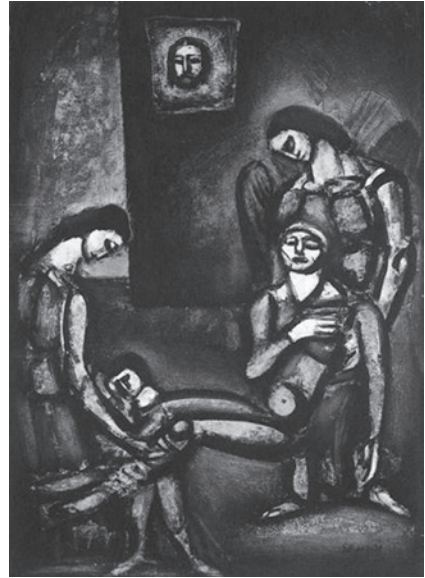


fig. 9 Georges Rouault *Le juste, comme le bois de santal, parfume la hache qui le frappe*. [The just, like sandalwood, perfume the axe that strikes them.] 1926, 58.5×42.2 cm, Etching and aquatint. Miserere 46.

6) *Ibid.*, cat.311, p.203, p.374.

II . Bibi hunting

At first reading, it is easy to misunderstand the text of Vollard. The conditions described in *Les Réincarnations du Père Ubu* are beyond imagination. Most of the stories sound like casual talk from Père Ubu or exaggerated and verbose tales. Thus, it seems to be a piece of fiction written by Vollard. Moreover, the concerned parties like Rouault or André Suarès commented unfavorably on it ; and art historians like François Chapon have not treated *Les Réincarnations* as a literature because Vollard's text is subsumed by the phenomenal creativity of Rouault's images.

However, after rereading the text and investigating the French government's policy toward colonization in nineteenth century, it became clear to me that even though there are no official records, for example on control through "alcohol, pebbles and dynamite", the stories relayed in the text, even the jokes, were based on facts. Moreover, this text was written to be deliberately paradoxical to evade attention from the authorities during and after World War I . That is to say, "good" has been exchanged for "bad" and "justice" for "injustice". Vollard declared with gags and satire that the "malevolence" in the democratic suzerain (the Republic of France) had become a political "benevolence" in the French colony in Africa. He also exposed that it had even been recommended or connived for African to be succeeded.

Another feature of Vollard's text is that characters from the animal world, such as a mouse, mongoose, snake, monkey, hen, and lamb, make appearances. Like Aesop's Fables, these characters are allegories for various types of people or races. However, these matters were not commonly understood, especially by people who were outside French culture. Thus, the text is difficult to decode. As a result, some French people, like Rouault who knew the actual negative circumstances during the colonial period would not talk about the content of *Les Réincarnations*. That is to say, on one hand Vollard was a loyal French citizen as an art dealer,

publisher, and writer ; but, on the other hand, he had a positively anti-colonialist outlook as a Creole born in the French colony : Île de La Réunion in the Indian Ocean.

Considering these circumstances and the fact that Rouault’s imagery has not always been influenced by Vollard’s text, I reread *La politique coloniale* and *Les problèmes coloniaux devant la Société des Nations* in *Les Réincarnations* to locate potential image sources for *Ubu colon*. (The details are mentioned in the descriptions and notes in the first and second chapters in the exhibition catalogue.) My search led me to “La chasse aux Bibis” [The Hunting of Bibis] as the source for the image. The story appears in the beginning of the fourth section *La chasse aux électeurs* of *Les problèmes coloniaux devant la Société des Nations*.

The President of the League of Nations : What do you do when there is a shortage of electors in a colony, Pére Ubu?

The Pére Ubu : We will go and find new electors in their original countries. This would be a big plan for the Bibis Hunting. “Bibi” is the name used for the uncivilized blacks. We have our way of catching them in a trap.

The President of the L.O.N. : What do you use as bait, Pére Ubu?

The Pére Ubu : This (displaying a bottle of alcohol). We invented bottles with a secret to its stopple so that they can be used repeatedly. We made it harder than coconuts because blacks can cut them off with their teeth as easily as crabs climb up a coconut palm.

The President of the L.O.N. : What method do you use to transform the Bibis into cognizant electors?

The Pére Ubu : Once we catch the Bibis, we dole out cheap denatured alcohol which they love to drink. In this way, we rapidly and inexpensively obtain a steady supply of excellent electors. (A member of the L.O.

N. is taking note.)

The President of the L.O.N. : Père Ubu, why don't you transport the excess of electors in civilized countries to other countries that have a lack of electors?

The Père Ubu (vividly) : That should not be done because, as Mr. Barrés has said in his fine book *Les Déracinés*, black people are not fond of moving and it undermines their dignity of all electors, cognizant or not.⁷⁾

“Bibi” was the name for captured blacks around the East Coast of Africa during the slave trade and thereafter. Moreover, it was a discriminatory term with connotations of ugly and ill-favored people or barbarians.⁸⁾ The word “elector” relates to “bon électeur” [good elector] which refers to white and black people who had been bribed into approving the French government's colonization.

We could say that the image of *Ubu colon* represents the hunting of Bibis. The figure in the picture received the wine which was prepared as bait. The phrase “bottles with a secret to its stopple” must refer to a corked bottle of French wine. The black man succeeded in opening it but gets completely drunk and behaves shamefully.⁹⁾ Considering this situation, a standard interpretation like the one I presented in the previous chapter is not sufficient for this picture.¹⁰⁾ If this is the case, “Bibi hunting” could be considered a kind of slave hunting or trade which

7) Vollard 1932, pp.49-50. ; Morel 1994, pp.318-319. ; *Les Réincarnations du Père Ubu*. Translated into Japanese by Hiromi Ishikawa, 2004. It is not a coincidence that *L'administrateur colonial* [The Colonial Administrator] (exhibition cat. no.9) has been inserted into this part in *Les Réincarnations*.

8) Morel 1994, p.366, note 39.

9) The black man appears to be holding something tightly to his chest, perhaps a bottle of wine.

10) As there is a bullet wound in his left side and a straight line like a spurt of blood, the black man could be sinking down to ground as a result of a snipe by the colonial soldier. Previous interpretations give this reading. However, the colonial soldier who is approaching with rifle at his back does not match this reading.



fig. 10 Georges Rouault *Le charmeur de serpents, étude pour la gravure sur bois en couverture des Réincarnations du Père Ubu* [The Snake Charmer, Etude for a Wood Engraving on the Cover of *Les Réincarnations du Père Ubu*] 1920-29, 18×21 cm, Detrempe (oil, ink, and pastel). Private collection. Exhibition cat. no.101.

became known as “elector hunting” after the abolition of slavery. The white colonists could no longer scheme to create conflict between two tribes, so they caught the “uncivilized” blacks by the alcohol and “civilized” them.

One of the animal allegories in Vollard’s text can also be related to Bibi. Snakes were often drawn as a symbol of “Bibi”. In addition to two wood engravings of *Les Réincarnations* in this exhibition (wood engraving cat. nos. 1 and 18), there are four drawings which have the snake motif (exhibition cat. nos. 67, 68, 74 and 101) (fig. 10). *La charmeur de serpents* [The snake charmer] could be viewed merely an Orientalist motif (fig. 11) if we miss the metaphor. However with deeper understanding, “The Snake Charmer” can be seen as an allegory of the West itself which charms the Bibi who is symbolized by a snake.¹¹⁾



fig. 11 Jean-Léon Gérôme *Le charmeur de serpent* [The Snake Charmer] 1880, 84×122 cm, Oil. Sterling and Francine Clark Art Institute, Willamstown.

III. Removing the colonist, inserting “The Black Venus”

I would like to turn to another of Rouault’s works (fig. 13), a mirror image of *Bloc de bois gravé non utilisé dans Les Réincarnations du Père Ubu* [Engraved Woodblock not used for *Les Réincarnations du Père Ubu*] (exhibition cat. no. 77).¹²⁾ It is clear that this picture shows the next scene of *Ubu colon*. The colonist, holding a rifle, is now stands on the hill and ready to close in on the black man as if in a “chase”. The Bibi shamefully falls to the ground and the colonist who looks down him with coercive glare. In *Les Réincarnations*, there is no other picture representing the obvious power differences between the ruler and the subject. Certain realities of colonization are hidden.

11) The iconography of the snake is rare in Rouault’s work and the idea probably comes from *Hercule et l’Hydre de Lerne* [Hercules and the Lernaean Hydra] (fig. 12) of Moreau. Mathieu 1998, cat.176, p.69 ; p.129.

12) A variant wood engraving colored with pastel and chalk is exhibited (exhibition cat. no.96).



fig. 12 Gustave Moreau *Hercule et l'Hydre de Lerne* [Hercules and the Lernaean Hydra] ca.1875, 142×168 cm, Oil. Musée Gustave Moreau, Paris.



fig. 13 Georges Rouault, A mirror image of wood block *Bloc de bois gravé non utilisé dans Les Réincarnations du Père Ubu* [Engraved Wood Block not used for *Les Réincarnations du Père Ubu*] ca.1920 (engraved by Aubert ca.1929-30), 29.8×20.5×2.3 cm, Wood block. Private collection. Exhibition cat. no.77.

The black man is still shown keeping his arm up, and he is also probably drunk and unable to move. Curiously, he has a single eye. That is to say, “Bibi” represents the ugly ill-favored barbarian from the traditional iconography of Western art history. The iconographical idea of Rouault’s “one-eyed Bibi” perhaps comes from the myth¹³⁾ of Polyphemus, a giant and one of the race of one-eyed Cyclopes, who loved Galatea. Interestingly, the composition of one-eyed Polyphemus peering behind the rock at the figure of dozing Galatea in Redon’s *Le cyclope* [The Cyclops]¹⁴⁾ (fig. 14) is analogous to the composition of the colonist and one-eyed Bibi in Rouault’s wood engraving. Both Polyphemus and Bibi got drunk with wine and both include a figure lying on the back with one arm raised.

Next, I would like to remark on another of Rouault’s works, *Gravure sur bois dans Les Réincarnations du Père Ubu* [Wood engraving for *Les Réincarnations du Père Ubu*] no.15 (*Les Réincarnations* p.28, wood engraving cat. no. 15) (fig. 15). The scene is an epilogue to “The hunting of Bibis”. The colonist who was standing behind “Bibi” has disappeared. The black man has changed into a black woman raising her left arm coquettishly over her head. One-eyed Polyphemus has changed into a Venus with double eyes. At the end, a wood engraving, which I call “La Vénus noire” [The Black Venus]¹⁵⁾ was finally adopted as the illustration for *Les Réincarnations* and used as the first page from which started the story of *Les problèmes coloniaux devant la Société des Nations* including the episode of “The

13) From James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper & Row, 1974, p.249 : “Polyphemus, a giant and one of the race of one-eyed Cyclopes, lived in a cave where he imprisoned Ulysses (Odysseus) and twelve of his companions. Ulysses succeeded in escaping but not before two others had been eaten by Polyphemus. Ulysses first made the giant drunk with wine and then blinded him by driving a stake into his one eye. The giant is shown spread-eagled on his back in a drunken stupor.”

14) *Odilon Redon : Prince of Dreams 1840-1916*, The Art Institute of Chicago et al., 1994, fig.107, p.345. Moreau also painted some works of the same composition “Galatea”. Mathieu 1998, cat.226, p.84 ; cat.459, p.188 ; cat.460, p.189.

15) The motif of “The Black Venus” has various versions and three types are exhibited here in oil painting and gouache (exhibition cat. nos.97, 98, and 99).



fig. 14 Odilon Redon *Le cyclope* [The Cyclops] ca.1914, 64×51 cm, Oil. Museum Kröller-Müller, Otterlo.

Bibis Hunting”. Without question, there is no other choice for the frontispiece of this story than “The Black Venus”.

In Paris, “The Black Venus” often appeared as a subject between the end of 19th century up to the 1920s when the publishing of *Les Réincarnations* was prepared. Jeanne Duval who was a muse of the poet Baudelaire (1821-1867) was a woman of mixed-race and some impressionist artists painted her. Later, she became well known as “The Black Venus”. The Universal Exposition of Paris in 1878 caused a sensation in the colonial pavilion. The next year of this Expo, the exotic adventure story *La Vénus noire : voyage dans l’Afrique centrale* [The Black Venus : Voyage to the Central Africa] (fig. 16) written by Adolphe Belot (1829-1890) was released at the Châtelet-théâtre Musical de Paris and a new edition was published.¹⁶⁾ In 1925, the year of l’Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes



fig. 15 Georges Rouault *Gravure sur bois dans Les Réincarnations du Père Ubu* [Wood engraving for *Les Réincarnations du Père Ubu*] no.15 (*Les Réincarnations* p.28) or *La Vénus noire* [The Black Venus] late 1920s (engraved by Aubert ca.1929-30), 28.1×18.9 cm, Wood engraving. Wood engraving cat. no.15.

took place in Paris, and an African American singer/dancer Josephine Baker (1906-1975) (fig. 17) performed “La revue nègre” (fig. 18) at the Music-hall des Champs-Élysées. She received a fanatical welcome and so she was given the sobriquet “la Vénus Noire”.¹⁷⁾

However, why did Rouault and Vollard remove the scene of “The Bibi hunting” from the book and insert “The Black Venus” instead? They are not the sort of artist

16) Adolphe Belot, *La Vénus noire, voyage dans l'Afrique centrale*, Dreyfous, Paris, 1879. The first edition was published by Dentu without the subtitle in 1877. The full text can be read on the Gallica which la Bibliothèque nationale de France (BNF) offers.

17) Yoshiki Inomata, *The Black Venus Josephine Baker : Roaring Twenties in Paris*. Seidosha, 2006.

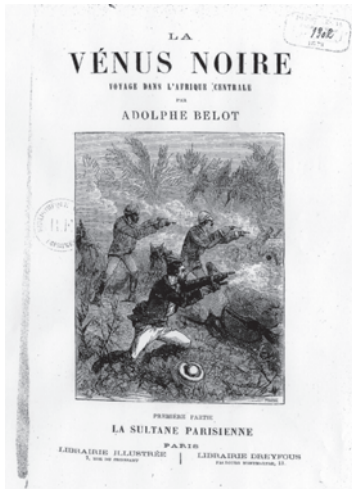


fig. 16-1 Adolphe Belot *La Vénus noire : voyage dans l'Afrique centrale* [The Black Venus: Voyage to the Central Africa] Dreyfous, Paris, 1879, title page. BNF (Gallica).

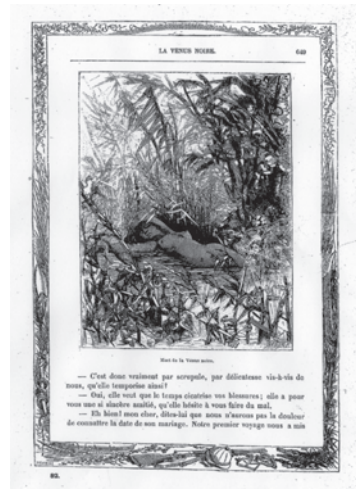


fig. 16-2 Adolphe Belot *La Vénus noire, voyage dans l'Afrique centrale, "Mort de la Vénus noir"* [Death of the Black Venus] Dreyfous, Paris, 1879, p.649. Each of the pages was bordered with the illustration of rifle, helmet, crocodile, snake and so on. BNF (Gallica).



fig. 17 Josephine Baker dancing and playing the part of Fatou in the famous novel *Le roman d'un spahi* (1881) by Pierre Loti, at the Folies Bergère, Paris, 1926. Inomata 2006, p.63.

and publisher to take advantage of a transient boom. The large wood engraving of “The Bibi hunting” was already completed by the engraver Aubert, and it must be, for both painter Rouault and writer Vollard, not only a great illustration but also an indispensable representation to criticize French colonialism. Rouault’s “The Bibi Hunting” integrates the hidden dualism of colonial government, and is maliciously grotesque enough to provoke people. Therefore, as Vollard used parody and camouflaged the power of satire with paradoxical expression, he tried to disclose the injustice, fraud, exploitation, and oppression of colonialism through Ubu’s adventure stories. However, why did they omit “The Bibi hunting” from the book? There must be other reasons for giving up “The Bibi hunting”.



fig. 18 Paul Colin, Poster for “La revue nègre au Music-hall des Champs-Élysées”, H.Chachoin imprimerie, Paris, 1925. Inomata 2006, p.25.

IV. The International Colonial Exposition of Paris in 1931

In Bois de Vincennes, l’Exposition coloniale internationale de Paris [The International Colonial Exposition of Paris]¹⁸⁾ (fig. 19) was held on the 6 May 1931, a

18) James Clifford, “Part Two : Displacements.” *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1988, pp.115-186. (Translated into Japanese by Yoshinobu Ota et al., Jinbunshoin, 2003); Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities : Architecture and Representation at The 1931 Colonial Exposition, Paris*, MIT Press, Cambridge and London, 2000. (Translated into Japanese by Akira Hasegawa, Brücke, 2002).

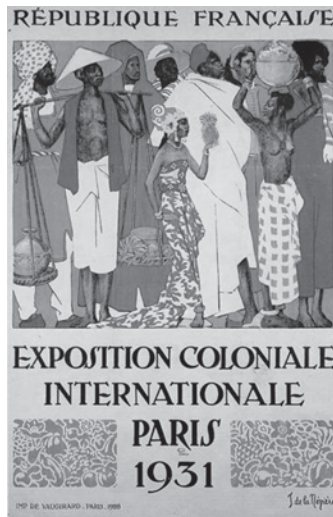


fig. 19 Joseph de la Nézière, Poster for the “République Française Exposition coloniale internationale Paris 1931”, Imprimerie de Vaugirard, Paris, 1928. <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/607099>.

few months before the publication of *Les Réincarnations*. The exposition, which was subtitled “Le tour du monde en un jour” [A one-day voyage around the world], was constructed as a didactic statement of the Enlightenment position. It began with the French government’s pavilion (fig. 20) as the summit of civilization ; passed though the “uncivilized” French colonial countries in Africa, Asia, Oceania, and America ; and ended with a wild zoo park. The purpose of the expo was to worship “la plus grande France” [the greatness of the French colonial empire] and to rationalize and justify colonization. Each colony designed an exotic pavilion and the French government sponsored architecturally exact constructions of each. Sculptures, masks, movies and advertisements were exhibited. Native people were also on display wearing folk costumes (fig. 21), dancing, and performing musical numbers. In short, most of the visionary desires that visitors projected onto the Oriental world were presented in the pavilions as reality.



fig. 20 Main gate and the pavilion of the French Republic at The International Colonial Exposition of Paris, 1931. *Exposition Coloniale de Paris* (Librairie des Arts Décoratifs), pl.1.



fig. 21 Native people of the French Equatorial Africa who were 'exhibited' at The International Colonial Exposition of Paris, 1931. *Exposition Coloniale de Paris* (Librairie des Arts Décoratifs), pl.36.



fig. 22 Counter-colonial exposition “La vérité sur les colonies” [The Truth of the Colonies], Organized by surrealists and communists, 1931. <http://www.andrebretton.fr/fr/?fa=catalog>.

There were, however, people who were immune to the fantasy and criticized this expo. Advocates of surrealism and communism created a counter-colonial exposition campaign with the communist Ligue anti-impérialiste [Anti-imperialism League]. This exposition’s cultural section was entitled “La vérité sur les colonies” [The Truth of the Colonies] (fig. 22). Louis Aragon was in charge and organized it with the poet Paul Eluard and artist Yves Tanguy. Under André Breton’s direction, two tracts “Ne visitez pas l’Exposition Coloniale” [Never visit the Colonial Exposition] (fig. 23) and “Premier bilan de l’Exposition Coloniale” [The first Balance Sheet of the Colonial Exposition] were published.

Le Parti communiste français (PCF) [The French Communist Party] produced the column “Derrière le décor de Vincennes” [At the Backstage of Vincennes] (fig. 24) in the official periodical *l’Humanité*, and denounced the Colonial Exposition sponsored by the State as a fraud. On the whole, the French nation’s reaction to the

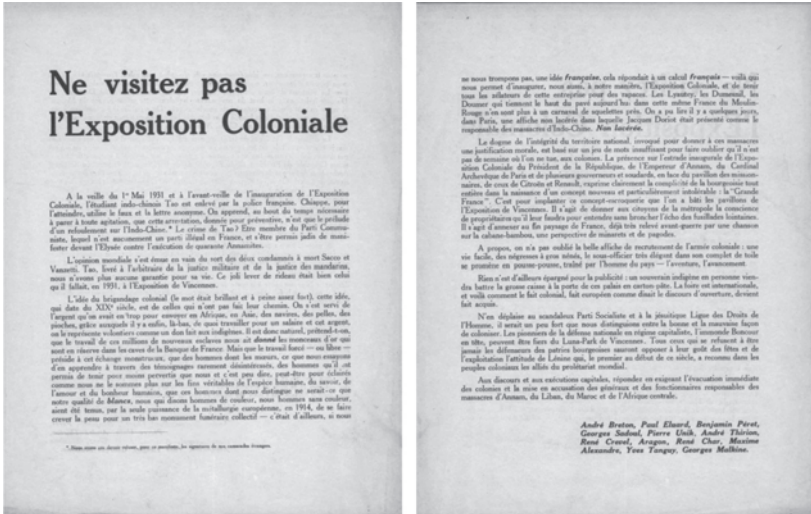


fig. 23 Tract “Ne visitez pas l’Exposition Coloniale” [Never visit the Colonial Exposition], Distributed by surrealists, 1931. <http://www.andrebreton.fr/fr/?fa=catalog>.



fig. 24 “Derrière le décor de Vincennes : 17000 nègres ont été sacrifiés au Congo” [At the Backstage of Vincennes : 17000 Negroes have been sacrificed in the Congo] *L’Humanité* (PCF), May 21, 1931. Negro laborers constructing the Congo-Ocean Railway, brutalized by two colonial officials brandishing whips and rifles. BNF (Gallica).

anti-colonialism campaign was quiet. However, some French residents such as laborers, students and people who came from the colonies sympathized with it.

A recent article by Jody Blake¹⁹⁾ mentions Rouault and Vollard's *Les Réincarnations* which was published a few months after the exhibition "The Truth of the Colonies". She points out that art historians have never considered the connection between the publication of *Les Réincarnations* and the active era of anti-colonialist campaigns along with their political implications. The official exposition ended on the 15 November 1931 and the printing of *Les Réincarnations* was completed exactly three months later on 15 February 1932.

I would like to turn to the question of why Vollard and Rouault gave up inserting the "The Bibi Hunting". As I remarked above, some French residents sympathized with it, and it was certainly a good opportunity for Vollard to express his own principles. In fact, the deluxe edition of *Les Réincarnations* might have been intended for the Colonial Exposition in 1931. The timing is right since the decision to hold the Expo was announced in 1928. If this possibility is correct, the hurried preparation for the publication after 1928 that involved Rouault and Aubert would make sense.²⁰⁾ However, it seems to be not the writer in Vollard but the art dealer in him who made the final decision. The purchasers of the deluxe edition would not be laborers, students or people from the colonies. If he was a clever art dealer, he would strictly refrain from provoking art amateurs who might gain by colonization. That is to say, Vollard concluded that he might lose many of his important patrons or at least they might be unwilling to make a purchase if "The Bibi Hunting" were inserted. Therefore, he replaced it with "The Black Venus" which had already been printed and was the talk of Paris.

19) Jody Blake, "The Colonial Scourge : Père Ubu from the Brazza Mission to the Paris Exposition Coloniale." *Mystic Masque* 2008, pp.257-276.

20) In the unpublished letter to Vollard in 1929 (undated, Archives de la Fondation Georges Rouault), Rouault is referring to the piece for the Colonial Exposition.

How would Rouault feel about this course of action? In contrast to Vollard who was a Creole from Île de la Réunion (that is to say, as a “sovereign” over the blacks and a “subject” of the suzerain at the same time), the situation of Rouault who was from Île-de-France is delicate. In the prologue of *Les Réincarnations*, Rouault remarked to Vollard as follows :

It is wrong to believe that you are a quarrelsome and notorious negationist. Occasionally, you shoot out fire and flame in the sky of Île-de-France like the volcanoes of l'Île Bourbon²¹⁾, your beautiful country. However, this cannot darken the mellow gray sky. Wasn't there somebody who could advise you so that you could repent and reflect before you speak in these situations? With so much criticism and rebuke to your neighbor, you can never understand humanity. You should satisfy yourself with the relative virtue that humanity practices.²²⁾

Rouault is trying to persuade Vollard to move from a position of denial to one of affirmation, as Suarés had done to him previously. Rouault eventually agreed to the replacement of “The Bibi Hunting”, but his reasons were different from those of Vollard. For Vollard “The Bibi Hunting” is critical and negative, but Rouault wanted to present an outwardly affirmative “The Truth of the Colonies” (fig. 25). The colonist and the black laborer appear on the surface to be establishing an amicable relationship. However, the juxtaposition of an emaciated black laborer wearing a sycophantic smile with a fat, proud and complacent colonist makes it obvious that the relationship consists of fraud and concealment of colonialism. Rouault's answer to Vollard's eruption of the volcanoes of Île Bourbon was the mellow gray sky of

21) Now known as l'Île de La Réunion.

22) *Les Réincarnations* 1932, p.VII, Rouault, “Petit Poème Français d'Avertissement, Introduction, Préface aux Réincarnations du Père Ubu” (mars 1930, Paris).



fig. 25 Georges Rouault *Projet pour Ubu colon*
[Project for Ubu the Colonist] ca.1918,
70×48 cm, China ink. OP.1035.

Île-de-France. Real critical engagement with an issue demands a more nuanced form of expression.

ビビ狩りから黒いヴィーナスへ

ールオーの《植民者ユビュ》をめぐって¹⁾

後藤新治

はじめに

今回の展覧会に《植民者ユビュ》cat.31 (fig. 1) と題されたジョルジュ・ルオー (1871-1958) には比較的大きな油彩画が出品されている。

赤茶けて荒涼とした大地の上に、崩れかかるように大柄な黒人 (本稿ではいわゆる黒人アフリカ出身の人びとを指してこう呼ぶことにする) の男²⁾が身体を横たえている。上半身をわずかに起こすものの、おおきく伸ばされた左腕は宙をつかみ、右腕は我が身を護るかのようには胸前に引き寄せられている。四肢の動きがはっきり分かるところを見ると彼は腰布以外ほとんど何も身に付けていない。片方の眼と白い歯だけが異様に光っている。彼は何か驚いたのだろうか。それとも断末魔の苦しみを味わっているのだろうか。

すると向こうに見える丘の下から、ヘルメットを被りライフル銃を背負って装備を固めた植民地兵士らしき男が、あたりの様子を窺いながらのっしのっし

1) 本稿は2010年4月10日~6月13日にパナソニック電工汐留ミュージアムで開催された展覧会「ルオー財団秘蔵 ユビュ 知られざるルオーの素顔」の展覧会図録所載の拙稿を英訳したものである。翻訳は後藤新治の指導の下に西南学院大学大学院国際文化研究科研究生の中松沙織氏が行い、さらに西南学院大学文学部外国語学科講師シンシア・ドーハティ氏にネイティヴチェックをしていただいた。記して感謝の意を表したい。なお英訳に際し参考図版の数を11点から25点に増やした。

2) 横たわる人体を女性であるとも解釈できるが、本稿では男性と見なして論をすすめる。あるいは性別を超えたフランス領植民地としての黒人アフリカそのものと見なすことも可能である。

とこちらに向かって近づいて来る。その様子は、黒人の慌てふためく様をあらかじめ予見したうえで、あたかも罨にかかった獲物を取りにやって来た獵師のごとく落ち着き払っている。こちらにやって来る白人の植民者と手前でもがく黒人の現地人、二人の力関係は決定的である。この物語がこの先どう展開するかは、詳しい事情が分からなくてもだいたい想像できる。

《植民者ユビュ》のタイトルについて多少説明が必要である。本来のタイトルは『植民者ユビュ』のための試作となっていた。しかし本展第Ⅱ章ではユビュのためのさまざまな「プロジェ」(試作)を集めたため、「のための試作」をすべて省略したという経緯がある。つまりこの作品は「植民者ユビュ」の肖像を描いたものではなく、1917年頃ヴォラールガルオーに依頼した2つの戯曲『植民者ユビュ』と『植民地のユビュ』の挿絵のうち、画家が前者のために描いた構想画の1点ということになる。ではいったいこの男は何をしているのであろうか。

I 片腕を上げて横たわる人体の図像

ユビュテキストの詳しい検討に入る前に、まず横たわる人体、とりわけ片腕を上げて横たわる人体の図像を簡単に整理しておきたい。今後の議論に役立つはずである。

周知の通りジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》(fig. 2)以来、片腕を上げ身体をおおしく開くことで観者の視線を誘引する女性裸体像は、寓意的で複雑な意味の体系を形成しながら西洋美術史の中で重要な図像の伝統を形づくってきた。もちろんそこにはジロデ＝トリオゾンの《エンデュミオンの眠り》(fig. 3)のような片腕を上げて横たわる男性裸体像も含まれている。東洋でも仏教の涅槃像をはじめ、バラモン教やヒンドゥー教の神々に片腕を上げて横たわる固有の裸体図像の伝統があるのは言うまでもない。19世紀末の例を挙げると、タヒチに滞在し自らクレオール化することで西洋文明の墮落を告発したゴーギャンの《テ・アライ・ヴァヒネ(王の女)》(fig. 4)は、対象が「他者」

の表象であるという点で今回のテーマとも繋がってくる。マンゴーの実の前で横たわる有色の女のポーズは、クラナッハやマネを借用していると同時にポロブドール遺跡のレリーフ《本生譚（ジャータカ）》にもルーツがあると言われている³⁾。一方で腕の上昇ないし下降が必ずしも挑発的でも自律的でもない場合がある。先ほどの涅槃像もそうだが、キリスト教図像で言えば「十字架降下」や「哀悼（ピエタ）」のキリストのポーズがこれに相当する。

そこで以下、横たわる人体の図像を、A=腕を上げずに横たわる人体、B=片腕を自律的に持ち上げて横たわる人体、C=片腕を他律的に持ち上げられ、あるいは片腕が自重でぶら下がったまま横たわる人体の3グループに便宜的に分け、それぞれ19世紀後半フランス絵画からモローないしはゴーギャンの作例1点とルオーの作例2点によって視覚的に比較検討してみた。(Cグループに相当するルオーの作例は1点しか見つからなかったため、モローを2点例示した。)

A = ゴーギャン 《純潔の喪失（春の目覚め）》⁴⁾ (fig. 5) / ルオー 《わがうるわしの国よ、どこにあるのだ?》(1927年、銅版画、『ミセレーレ』44) / ルオー 《悲劇の姿か安らげき姿か…》(fig. 6)

B = ゴーギャン 《テ・アライ・ヴァヒネ（王の女）》(fig. 4) / ルオー 《オダリスク》(fig. 7) / ルオー 《オフューリア》(1932年、グワッシュ)

C = モロー 《聖女の手当を受ける聖セバスティアヌス》⁵⁾ (fig. 8) / モロー 《哀悼の聖母》(1882年、水彩・グワッシュ、ルーヴル美術館蔵)⁶⁾ / ルオー 《正しい人は、白檀の木のごとく己を打つ斧に香を移す》(fig. 9)

図版の選択がかなり恣意的になされていることもあり、わずかな例から説得

3) *Gauguin*, Galeries Nationales du Grand Palais et al., Paris, 1989, cat.215, pp.388-389.

4) *Ibid.*, cat.113, pp.202-204.

5) Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau : Monographie et Nouveau Catalogue de l'Euvre Achevé*, ARC, Paris, 1998, cat.131, p.314.

6) *Ibid.*, cat.311, p.374, pl.c., p.203.

力のある結論を導き出せるわけではない。しかしそのことを十分承知の上で、横たわる人体とは、片腕の上昇であれ下降であれ、その行為が自律的であれ他律的であれ、当然のことながら、生とともに、あるいはそれ以上に死と密接にかかわった図像であることが分かった。この場合、生とはエロスへの再生的な欲動であり、死とはタナトスへの破壊的な衝動のことである。片腕の上昇あるいは下降とは、もしかするとこのエロスとタナトスが交差し交流する時に飛び散る閃光のようなものかも知れない。それにしても《植民者ユビュ》の黒人が振り上げた左腕の格好やその顔の表情は尋常ではない。おそらく上記の図像分析に収まりきれないような何かがそこにはあるに違いない。

II ビビ狩り

筆者は最初うかつにもヴォラルルのテキストを読み誤っていた。つまり『ユビュおやじの再生』に書かれている植民地での「実態」があまりにも筆者自身の想像を超えていたため、どれもこれもユビュおやじの口からでまかせで、饒舌な法螺話の内容など、わずかな例外を除いてほとんどがヴォラルルのフィクションにしか過ぎないのではないかと高を括っていた。それにはルオーやシュアレスといった当事者たちの作家ヴォラルルに対する否定的評価に加え、シャボンにいたる今日までの美術史研究者も文学作品としての『再生』の内容に直接言及することはほとんどなかったからである。ヴォラルルの凡庸なテキストはルオーの天才的な造形力によってかろうじて生きながらえているのだと。

しかし何度もヴォラルルのテキストを読み返していくうちに、とりわけ19世紀以降のフランスの植民地政策について調べていく中で、ここに書かれていることがらは正史としては記録されることがなかったにせよ（たとえばアルコールと小石とダイナマイトによる黒人の支配）、すべてが、さりげないジョークまで含めてなんらかの事実にもとづいているという確信に近いものに至った。ただヴォラルルの『再生』テキストは、第一次世界大戦時あるいは戦後における当局からの非難をかかわすためにも、徹底的に逆説法で書かれている。つまり

「正」と「悪」が完全に入れ替わっているのだ。「民主主義的」な宗主国であるフランス共和国においては明らかに「不正行為」と見なされているものが、アフリカのフランス領植民地においては植民地行政官を通じて政策的に「善行」として推奨され、あるいは黙認され、とりわけ被植民者の処世術として特典付きでまかり通っているという実態を、ヴォラルの『再生』物語は完膚無きまでの痛烈なギャグと風刺で暴き出している。

一方でヴォラルのテキストには鼠をはじめ、マングース、蛇、猿、雌鶏、子羊などの小動物が多数登場する。イソップ物語同様、これらはすべてある類型の人びとや人種の寓意であることを忘れてはならない。このあたりの事情がとりわけフランス文化圏以外の人びとにとっては分かりにくく、ヴォラルテキストの解読を困難にしている原因の一つとなっている。同時に、そうであるがゆえにここに書かれている植民地時代の負の「実態」を知り尽くしているルオーを含めたある世代以上のフランス国民は、そのことをあまり話題にして欲しくないというのが本音のようで、つつい『再生』の内容には口を閉ざしてしまうというのが事実ではないだろうか。つまりインド洋上のフランス領植民地レユニオン島出身のクレオールであるヴォラルの立場は、画商、出版者、そして作家として善良で従順なフランス国民の仮面を被ってはいるものの、じつは確信犯的に反植民主義的であったと思う。

このことを踏まえた上で、またルオーのイメージはヴォラルのテキストから独立していることを承知の上で、『植民者ユビュ』のイメージソースを求めて『再生』中の「植民地政策」と「国際連盟の前に呈する植民地の諸問題」を読み返してみた。(詳細は第Ⅰ章および第Ⅱ章の章解説および註を参照)。するとそれらしきものが見つかった。「ビビ狩り」である。「国際連盟の前に呈する植民地の諸問題」の第4回目「選挙民狩り」の冒頭に出てくる。

「**国際連盟会長** — ある植民地に選挙民が不足している時はどうするのですか、ユビュおやじ？」

ユビュおやじ — ほかの選挙民を導入するわけですが、そのためにわれわれ

は選挙民の出身国まで出かけて探してきます。これは非常に大々的なビビ狩りになります。ビビとは文明化されていない黒人の呼び名で、われわれのビビ用罠でつかまえます。

国際連盟会長 — おとりには何を使うのですか、ユビユおやじ？

ユビユおやじ — これです（彼は酒のビンを見せる）。同じビンが何度でも使えます。われわれの考案した秘密の栓の閉め方のおかげですよ。これはココナツより固く閉められています。ココナツにいたっては黒人たちは歯で開けますから。ちょうどカニがココナツの木によじ登 [って中身を食べ] るのと同じです。

国際連盟会長 — どのようにしてビビを自覚的な選挙民に変身させるのですか？

ユビユおやじ — ビビを捕獲した後、われわれはビビが大好きでかつきわめて安価な変性アルコールで特別な処理を施します。このようにして迅速かつ低料金ですばらしい選挙民がまた一人増えるというわけです。（国際連盟委員の一人がメモをとっている。）

国際連盟会長 — ユビユおやじ、なぜ選挙民が不足している国に、すでに文明化した国の過剰選挙民を搬送しないのですか？

ユビユおやじ（勢い込んで） — それはしてはなりません。なぜなら、これはバレス氏が『根こそぎにされた人びと』というたいそう立派な著書の中で教えていることですが、黒人は移動することを嫌いますし、そのことが自覚のある、さらには自覚のない黒人の尊厳を傷つけかねないからであります。]⁷⁾ ([] は筆者の補足)

「ビビ」とは、奴隷貿易時代ないしその後にいるまで、アフリカ東海岸で、「捕獲」された黒人たちを呼ぶ実際の名称として用いられた。さらにきわめて

7) Vollard 1932, pp.49-50.; Morel 1994, pp.318-319.; 石川裕美訳「ユビユおやじの再生」(私家版), 2004. また『再生』のまさにこの部分(本文 p.50 の対面)に銅版画《植民地行政官》cat.9 が挿入されているのはたんなる偶然ではなからう。

醜悪で、不細工な顔立ちをした人、つまり「野蛮人」を指して用いた差別用語ともある⁸⁾。またここでいう「選挙民」とは、本国の植民地政策を思惑通り実施するために買収され、良心を売り渡した白人の植民者選挙民ないしは黒人の被植民者選挙民、つまりは「良い選挙民」のことを指している。

すなわち《植民者ユビュ》に描かれていたのはこの「ビビ狩り」の場面ではないのか。おとり用のワインに手を出し（ユビュおやじの言う「われわれの考案した秘密の栓の閉め方」とはフランスワインのコルク栓のことであろう）、何とかこじ開けることに成功したのはいいが、酩酊し前後不覚に陥って醜態をさらしているのではないだろうか⁹⁾。またこのような異常事態であるがゆえに、本作品は前章の規範的な図像分析に収まりきれなかったのではないだろうか¹⁰⁾。そしてこれが事実であったとすれば、「ビビ狩り」とは、奴隷制廃止後に「選挙民狩り」と名称を変えた一種の「奴隷狩り」であった可能性は残る。白人入植者たちはもはや現地の部族間抗争を公然と画策することができず、アルコールを餌に、自らの手で「文明化されていない」黒人たちを捕獲し、飼育馴致していたということになる。

ちなみにヴォラルルのテキストにおける動物への寓意で言えば、「ビビ」は蛇としてしばしば登場する。『再生』表紙の木口木版画や本文挿絵（木口木版 no.1, 18）をはじめ、今回の展覧会に4点（cat.67, 68, 74, 101）も出品されている「蛇使い」（fig. 10）の主題は、この比喩を理解しない限りたんなるオリエンタリストモチーフ（fig. 11）に終わってしまう。つまり「蛇使い」とは蛇＝「ビビ」を魅惑し呪縛する「西洋」そのものの寓意である¹¹⁾。

8) Morel 1994, p.366, n.39.

9) 黒人の胸前には、ひっくり返りながらも右腕でしっかり抱え込んでいるようななにかが描かれている。もしかするとこれはワインのビンなのかも知れない。

10) 当然のことながら、植民地兵士に狙撃されて大地に崩れ落ちる黒人という最悪のシナリオも否定できない。従来の多くの解釈がそうであった。黒人の左脇腹には弾痕とともに直線的に飛び散る血のようなものすら描かれているからだ。しかし、そうだとすればライフル銃を背中に悠然とこちらに向かって歩いてくる植民地兵士との関係に矛盾が生じる。

Ⅲ 消えた植民者、そして黒いヴィーナス

さらにもう1点の作品 (fig. 13) を見ていただきたい。ルオーの『ユビュおやじの再生』未使用の木版画のための版木」cat.77を、左右逆転して印刷し、実際の木版画 (の刷り) の状態にしたものである¹²⁾。これが先ほどの《植民者ユビュ》に続く場面展開であることはだれの眼にも明らかだ。ライフル銃を担いだ植民者は丘を登り切り、「獲物」としての黒人のもとにやってきた。ぶざまな姿で横たわる「ビビ」と、それを睥睨するかのように見下ろす植民者。これほどの確に両者の力の差異を際立たせ、支配／被支配という隠蔽された事実を明らかにしながら、植民地主義の本質を捉えた作品は、『再生』中ほかに例がない。

黒人は相変わらず左腕を上げたままだ。酔っぱらってもうこれ以上動けないのだろう。奇妙なことに彼は一つ目である。つまり西洋美術史における図像の伝統の中で一つ目に象徴される「醜悪で不細工な野蛮人」＝「ビビ」として描かれているのだ。ルオーの「一つ目ビビ」の図像は、おそらくガラテアを愛したキュクロプス族の醜悪な一つ目巨人ポリュフェモスの神話¹³⁾から来ている。興味深いのは、ここに掲げたルドンの《キュクロプス》¹⁴⁾ (fig. 14) における岩陰から覗くポリュフェモスとその下で微睡むガラテアの関係が、ルオーにお

11) ルオーにしては珍しい蛇の図像は、おそらくモローの《ヘラクレスとレルネのヒュドラ》(fig. 12) から来ている。Mathieu 1998, cat.176, p.69 ; p.129.

12) この木版画にパステルやチョークで着色したヴァリエントが1点本展には出品されている。cat.96.

13) ポリュフェモスは洞窟に住んでいたが、そこにオデュッセウスとその12人の部下を閉じ込めた。オデュッセウスは逃亡に成功するが、その前に仲間が2人ポリュフェモスに食われてしまう。オデュッセウスはまず巨人をワインで酔わせ、杭をその隻眼に突き刺して盲目にした。酔い潰れた巨人は、驚が翼を広げたような姿であお向きに表される。ジェイムズ・ホール『西洋美術解説事典』高階秀爾監修、河出書房新社、1988年による。

14) Odilon Redon : *Prince of Dreams 1840-1916*, The Art Institute of Chicago et al., 1994, fig.107, p.345. またモローにも《ガラテア》と題された同構図の作品がある。Mathieu 1998, cat.226, p.84 ; cat.459, p.188 ; cat.460, p.189.

いてはそっくりそのまま植民者と「ビビ」に入れ替わっている点である。またポリュフェモスと「ビビ」がともにワインを飲んで酔い潰れ、片腕を挙げた仰向きの姿で表現されるという点でも両者の図像は一致する。

そこで3番目の作品を見て欲しい。ルオーの《『ユビユおやじの再生』木版画 [p.28]》である(木口木版 no.15, fig.15)。場面はすでに「ビビ狩り」後日談のエピローグとなっている。どうしたことだろう。「ビビ」の後に立っていた植民者が姿を消した。それだけではない。黒人男性が黒人女性に変わり、まっすぐ上に伸ばされていた左腕は頭上でしなやかに曲げられ、隻眼のポリュフェモスは双眼のヴィーナスへと変身を遂げてしまった。しかもこの木口木版画、いわば「黒いヴィーナス」こそが最終的に『再生』の挿絵として採用されたのだ¹⁵⁾。おさまった場所も「ビビ狩り」のエピソードを含む「国際連盟の前に呈する植民地の諸問題」扉頁の対面である。たしかにこの物語＝歴史の劈頭を飾る扉絵として「黒いヴィーナス」以上にふさわしい作品は存在しないのかも知れない。

19世紀後半から『再生』の出版準備が進んでいた1920年代にかけ、パリではしばしば「黒いヴィーナス」が話題になった。ボードレル(1821-1867)の混血の愛人ジャンヌ・デュヴァル(生没年不詳)は詩人に靈感を与え、印象派の画家にも描かれたが、後に「黒いヴィーナス」と呼ばれるようになったのは有名な話である。また植民地パヴィリオンが評判になったパリ万博の翌年1879年には、アドルフ・ベロ(1829-1890)のエキゾティックな冒険物語『黒いヴィーナス 中央アフリカへの旅』(fig. 16)がパリのシャトレ座で封切られ、これを機会に新装版が上梓された¹⁶⁾。世紀がかわりアールデコ展が開催された1925年には、パリのシャンゼリゼ劇場の「黒人レビュー」(fig. 17)でアメリ

15) この「黒いヴィーナス」主題はその後自由な展開を見せ、本展にも油彩やグワッシュで着色されたヴァリエーションが3点ほど出品されている。cat.97, 98, 99.

16) Adolphe Belot, *La Vénus Noire, Voyage dans l'Afrique Centrale*, Dreyfous, Paris, 1879. 初版は2年前の1877年にDentu社から副題なしで出ている。なお現在本書の全文をフランス国立図書館が提供するGallicaで読むことができる。<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5767351v.r=.langFR>

カからやって来たジョセフィン・ベイカー (1906-1975) (fig. 18) が熱狂的な歓迎を受け、「黒いヴィーナス」の異名を取ったのは周知の事実である¹⁷⁾。

それにしてもなぜ、植民者と「ビビ」が対峙する場面が作品集から外され、代わりに「黒いヴィーナス」がおさまったのだろうか。一過性のブームに便乗するような画家と出版者ではなかろう。彫師オベールによって大型の版木はすでに完成し、しかも物語のすぐれた挿絵としてのみならず、植民地主義に内在する統治の論理を明快な二元論に集約しえた画家ルオーの「ビビ狩り」は、ある種の人びとを挑発しかねないくらい毒をたっぷりと含んでグロテスクでさえあるがゆえに、逆説的な言語表現でカムフラージュしながら、むしろそのパロディーが孕む風刺の力によって、植民地主義に潜む不正や欺瞞、搾取や弾圧を徹底的に暴露し、ユビュの冒険譚を通して反植民地主義へのささやかなエールを送ろうと志していた作家ヴォラルルにしてみれば、必要不可欠な表象であったはずだ。なぜなのか。そこにはおそらく「ビビ狩り」挿入を断念した特別な理由があったに違いない。

IV 1931年パリ国際植民地博覧会 — 結論にかえて

『再生』の出版を数ヶ月後に控えた1931年5月6日、パリの東郊ヴァンセンヌの森を会場にパリ国際植民地博覧会 (fig. 19) が開幕した¹⁸⁾。「1日間世界一周旅行」と銘打ったこの博覧会は、文明の頂点としてのフランス政府パヴィリオン (fig. 20) から始まり、アフリカ、アジア、オセアニア、アメリカなど世界中に散在するフランス領植民地の「未開」な国々のパヴィリオンを経て、最

-
- 17) 猪俣良樹『黒いヴィーナス ジョセフィン・ベイカー 狂瀾の1920年代、パリ』青土社、2006。
- 18) James Clifford, “Part Two: Displacements.” *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge, London, 1988, pp.115-186. (『文化の窮状 二十世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信他訳、人文書院、2003; Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at The 1931 Colonial Exposition, Paris*, MIT Press, Cambridge, London, 2000. (『パリ植民地博覧会 オリエンタリズムの欲望と表象』長谷川彰訳、ブリュッケ、2002)

後には野生の動物園で終わるという驚くべき「啓蒙主義的」な立場によって構成されていた。博覧会の目的がフランス植民地帝国を賛美し、フランス植民地政策を合理化し正当化することにあつたのは言うまでもない。各植民地は「学術的配慮」のもとにエキゾティックなパヴィリオンを競って建て、そこに民族衣装をまとった現地人 (fig. 21) をはじめ、彫像や仮面、映画や広告、踊りや音楽などありとあらゆるものが展示され、来場者の多くがオリент世界に投影した幻想の欲望をこころゆくまで消費した。一方で当然のことながらこれを批判する人びとが現れた。

シュルレアリストとコミュニストの支持者たちは、コミュニストの「反帝国主義者同盟」とともに反植民地博覧会運動を展開した。「植民地の真実」と命名された展覧会 (fig. 22) の文化部門はアラゴンを責任者に、詩人のエリュアールや画家のタンギーらによって組織された。またプルトンの指導のもとに二つの小冊子、「植民地博覧会を訪れないように」 (fig. 23) と「最初の植民地博覧会貸借対照表」が発表された。

一方フランス共産党は機関誌『ユマニテ』を利用して「ヴァンセンヌの舞台装置の裏で」 (fig. 24) というコラムをシリーズで掲載し、国家主導による植民地博覧会の欺瞞性を徹底的に糾弾した。こうした反植民地キャンペーンに対して一般のフランス国民の反応は鈍かったというが、一部のフランス在住の植民地出身者や労働者、学生には共鳴者が現れた。

ブレイクは最近の論文で、「植民地の真実」展が閉幕してわずか数ヶ月後に出版されたヴォラール／ルオーの『再生』に関して、これまでの美術史研究者は反植民地主義運動の隆盛という時代的コンテクストを、その特殊な政治的含意とともにほとんど考慮してこなかった点を鋭く指摘している¹⁹⁾。博覧会自体は1931年11月15日に閉幕し、『再生』の印刷は1932年2月15日に完了した。

結論を急ごう。ヴォラール／ルオーはなぜ「ビビ狩り」挿入を断念したのか。上述したように、たしかに一部のフランス在住の植民地出身者や労働者、学生

19) Jody Blake, "The Colonial Scourge : Père Ubu from the Brazza Mission to the Paris Exposition Coloniale." *Mystic Masque* 2008, pp.257-276.

には反植民地主義運動の共鳴者が現れ、少なくともヴォラールにとっては自己の信念を表明する千載一遇の好機を迎えたわけである。そもそも豪華版『再生』の出版がこの1931年開催予定の植民地博覧会にあわせて計画された可能性もあり²⁰⁾ (博覧会開催は1928年に公表された)、そうだとすればルオーやオベールを巻き込んだ1928年以降の慌ただしい出版準備再開も説明がつく。しかしここで最終判断を下したのは作家ヴォラールではなく、画商ヴォラールであったと思う。豪華版の購買層は植民地出身者や労働者ではないはずだ。賢明な画商ならこのような時期だからこそ、植民地主義によって利益を得ているかも知れない美術愛好家を刺激するような行為は厳に慎んだに違いない。つまり「ビビ狩り」を挿入することで、ヴォラールは想定している大切な顧客の多くを失うか、そうでなくても購入に際して難色を示すと判断したのであろう。そこですでに刷り上がっていて、話題にもなった「黒いヴィーナス」に差し替えられたということではないのか。

ではルオーはどうであったのか。(いわば黒人を「支配し」ながら同時に母国から「支配され」という二重の立場にある)クレオール出身のヴォラールと異なり、イル＝ド＝フランス出身のルオーの立場は微妙である。『再生』の序文の中でヴォラールに対して次のように語りかけている。

「あなたが喧嘩好きで、札付きの否定論者と信じるのは間違いでしょう。時折、あなたはイル＝ド＝フランスで、あなたの美しい出身国のブルボン島²¹⁾の火山のように、天に向けて火や炎を噴き出すのですが、結局柔らかい灰色の空を暗くすることはできません。そんな時、まずは悔い改めて熟考すべきだと言ってくれる人はいませんでしたか。そんなにまでして隣人を批判し、叱責するのは、人間を知るということではありません。人間の行う相対的な長所に満足すべきなのです。」²²⁾

20) ルオーはヴォラールに宛てた1929年(日付なし)の未公開書簡(ルオー財団所蔵)で、植民地博覧会出品のための作品制作に言及している。

21) レユニオン島の以前の名称。

否定から肯定へと、かつてシュアレスから論されたルオーが、ここでは同じことをヴォラルルに向かって言い聞かせているかのようだ。結局ルオーも「ビビ狩り」差し換えには同意したのであろうが、その理由はヴォラルルの場合と多少異なっていたと思う。ルオーはヴォラルルのテキストに依拠した批判的で否定的な「ビビ狩り」のようにではなく、ほんとうはこのような (fig. 25) 外見上は肯定的な「植民地の真実」を描きたかったのではないか。二人は一見「友愛」に満ちた関係のようだが、腹の突き出て尊大そうな植民者と肩を並べて歩く、やせ細り、不気味で媚びたような笑みを浮かべる黒人労働者を見れば、二人の関係がまぎれもなく植民地的支配の欺瞞と隠蔽によってのみ成り立っていることが了解される。ヴォラルルのブルボン島の火山の噴火に対して、ルオーはイルド＝フランスの柔らかい灰色の空で応じた。批判力とは本来このような力を指して言うのである。

図版キャプション

- fig. 1 ジョルジュ・ルオー《植民者ユビュ》1917年頃, 74×104 cm, 油彩・デトランプ (グワッシュ, 墨, パステル), 個人蔵
- fig. 2 ジョルジョーネ《眠れるヴィーナス》1510-11年頃, 108.5×175 cm, 油彩, ドレスデン国立絵画館蔵
- fig. 3 アンヌ＝ルイ・ジロデ＝トリオゾン《エンデュミオンの眠り》1791年, 198×261 cm, 油彩, ルーヴル美術館蔵
- fig. 4 ポール・ゴーギャン《テ・アライ・ヴァヒネ (王の女)》1896年, 97×130 cm, 油彩, プーシキン美術館蔵
- fig. 5 ポール・ゴーギャン《純潔の喪失 (春の目覚め)》1891年, 90×130 cm, 油彩, クライスラー美術館蔵
- fig. 6 ジョルジュ・ルオー《悲劇の姿か安らげき姿か…》1932年, 13.5×28 cm, グワッシュ, OP.1307
- fig. 7 ジョルジュ・ルオー《オダリスク》1907年, 63×97.5 cm, 水彩・パステル, パーゼル美術館蔵, OP.320
- fig. 8 ギュスターヴ・モロー《聖女の手当を受ける聖セバステリアヌス》1869年頃, 20.8×24.8 cm, 油彩, ルーヴル美術館蔵

22) Vollard 1932, p.VII, ルオー「序詩」(1930年3月, パリ), 石川裕美訳「ユビュおやじの再生」(私家版), 2004.

- fig. 9 ジョルジュ・ルオー《正しい人は、白檀の木のごとく己を打つ斧に香を移す》1926年, 58.5×42.2 cm, 銅版画, 『ミセレーレ』46
- fig. 10 ジョルジュ・ルオー《蛇使い (『ユビュおやじの再生』木版画 [表紙] 下絵による類作)》1920-29年, 18×21 cm, デトランプ (油彩, インク, パステル), 個人蔵
- fig. 11 ジャン＝レオン・ジェローム《蛇使い》1880年, 84×122 cm, 油彩, スターリング&フランシス・クラーク美術研究所蔵
- fig. 12 ギュスターヴ・モロー《ヘラクレスとレルネのヒュドラ》1875年頃, 142×168 cm, 油彩, ギュスターヴ・モロー美術館蔵
- fig. 13 ジョルジュ・ルオー《『ユビュおやじの再生』未使用の木版画のための版木》(版木の図版を左右逆転して印刷) 1920年頃 (オベールによる木版の版刻は1929-1930年頃), 29.8×20.5×2.3 cm, 版木, 個人蔵
- fig. 14 オディロン・ルドン《キュクロプス》1914年頃, 64×51 cm, 油彩, クレラー＝ミュラー美術館蔵
- fig. 15 ジョルジュ・ルオー《『ユビュおやじの再生』木版画 [p.28]》あるいは《黒いヴィーナス》1920年代後半 (オベールによる木版の版刻は1929-1930年頃), 28.1×18.9 cm, 木版画
- fig. 16-1 アドルフ・ベロ著『黒いヴィーナス 中央アフリカへの旅』(ドレイフ書肆, 1879年)の表紙, フランス国立図書館 (Gallica)
- fig. 16-2 アドルフ・ベロ著『黒いヴィーナス 中央アフリカへの旅』(1879年)の巻末, 愛人と無理心中して「死んだ黒いヴィーナス」[p.649]。全頁の周囲は, ライフル銃, ヘルメット, 野帳, コンパスのほか, 蛇や鱷などの「植民地アイテム」で埋め尽くされている。フランス国立図書館 (Gallica)
- fig. 17 パリのフォーリー・ベルジュールで踊るジョセフィン・ベーカー 1926年。彼女はピエール・ロティの人気小説『アフリカ騎兵』(1881年)のヒロイン「ファトゥ」に扮している。
- fig. 18 ポール・コラン「黒人レビュ (ルビュ・ネーグル)」のためのポスター, 1925年
- fig. 19 ジョゼフ・ドゥ・ラ・ネジエール「フランス共和国 1931年パリ国際植民地博覧会」開催予告のためのポスター, 1928年
- fig. 20 パリ国際植民地博覧会のメインゲートとフランス政府パヴィリオン, 1931年
- fig. 21 パリ国際植民地博覧会で「展示」されたフランス領赤道アフリカの現地人たち, 1931年
- fig. 22 シュルレアリストとコミュニストによる反植民地博覧会「植民地の真実」展示風景, 1931年
- fig. 23 シュルレアリストの小冊子「植民地博覧会を訪れないように」, 1931年
- fig. 24 「ヴァンセンヌの舞台装置の裏で: コンゴでは17000人のニグロたちが犠牲になった」, フランス共産党機関誌『ユマニテ』1931年5月21日号。ライフル銃を担ぎ鞭を持った2人の植民地兵士が, 多くの黒人労働者たちを酷使しながらコンゴ＝オセアン鉄道の建設にあたらせている。フランス国立図書館 (Gallica)
- fig. 25 ジョルジュ・ルオー《『植民者ユビュ』のための試作》1918年頃, 70×48 cm, 墨, OP.1035