

『失われた時を求めて』における美術館：

マネをめぐる受容と制度的装置の展開

荒原邦博

(序) プルーストにおけるマネの絵画と美術館

マルセル・プルーストの長篇小説『失われた時を求めて』⁽¹⁾ (1913-27年)における絵画の問題はこれまで、登場人物である画家エルスチールを一つの焦点として頻りに論じられてきている。その中でもエドゥアール・マネについては《アスパラガスの束》(1881年)がエルスチールの作品として第3篇『ゲルマンのほう』(1920-21年)で取り上げられているばかりでなく、代表作である《オランピア》(1863年)が芸術作品に関する受容の時間的変化を蒙った典型的な作品として言及されており、時間と記憶に対する考察がその特徴となっている『失われた時を求めて』において極めて重要な位置を割り当てられていると言えるだろう。

本論はこれまでのプルースト研究において積み重ねられてきたマネを主題とする考察に新たな角度から切り込もうとするものだが、その射程の独自性を浮かび上がらせるために、ここでは先行研究の方向性をひとまず確認しておくことにしよう。プルーストとマネに関してはまず、第2篇『花咲く乙女たちの蔭に』においてその画面が描写されるエルスチールの肖像画、《ミス・サクリバン》に関する源泉探求が挙げられる。プルーストが架

空の画家によって描かれた作品を創造するために実在する数多くの画家の画面を合成するという方法を取っていることはよく知られている。この肖像画については実際、「マネやホイッスラーが多くのモデルをもとに描いた数々の肖像画の一つと同時代のもの」(II, p. 218)という情報がテキストに書き込まれており、プルーストは通常こうした形でその場面における引用の源泉を明らかにしていることから、《ミス・サクリバン》のモデルとしてマネの作品が想定されていたのではないかと考えられてきたのは極めて自然なことであった。だが、小説テキストによるこうした明示にもかかわらず、書簡などから伝記的な事実としてプルーストとの関係を立証できるマネの肖像画が存在しないことから、源泉を同定しようとする作業は仮説につぐ仮説が発表されるだけの状態となっており、未だに解決を見てはいない。

またその一方で、『ゲルマンのほう』におけるマネへの参照を美術批評との関連から読み解こうとする試みも幾度となく繰り返されてきた。エルスチールがオランダの画家フランス・ハルスの真似をしている、と語る小説の登場人物ゲルマン公爵夫人の発言は、『昔日の巨匠たち』における著者ウジェーヌ・フロマンタンのマネと印象派への批判を反復するものであることは、『失われた時を求めて』のプレイアド版を始めとする諸版の註でも説明されているとおりである。その

他にも、《アスパラガスの束》をめぐる提出されている主題や仕上げの問題が、同じく公爵夫人の言及するゾラの「エルスチールに関する研究」(II, p. 790)、すなわちマネを擁護する歴史上初めての本格的評論である『エドゥアール・マネ、伝記批評研究』(1867年)において美術批評家エミール・ゾラが取り上げた主要な論点に再び注目するものである、ということもすでに指摘されている。しかし、《オランピア》に関して公爵夫人が放つ「あの絵のためにかつて私が奮戦したことをご存知なのは神様だけですわ！」(II, p. 812)という言葉が、実際にはゾラの最後のサロン評「絵画」(1896年)を直接的な源泉としており、小説の一章がかつてのマネ擁護の限界を自ら告白するこのゾラの文章を引用していることが明らかになった今となつては、ブルーストが《オランピア》について組織しているのはマネをいち早く評価した先駆者としてのゾラへの共感ではなく、マネと印象派の試みを理解し損ねた自然主義者ゾラへの批判であることは、もはや疑いの余地なき事実としてまたよく知られている⁽²⁾。

こうして先行研究はいずれも絵画的、あるいは言語的な源泉探求であったことがわかるが、ここではそうした小説と絵画、あるいは小説と批評というテキスト同士の直接的な参照関係からは一旦離れて、絵画を展示する制度的な存在である美術館との関連からブルーストにおけるマネの問題を再考してみたい。美術史の領域において制度史に対する関心は近年増大する一方であるが、特に美術館の歴史は、現代における新美術館の建設ラッシュとも相まって制度史の中心として注目を集めている。文学テキストにおける美術館の表象の分析も1990年代以降盛んになり、様々な作家研究において豊かな成果を産み出している。そこで、本論ではブルーストにおけるマネを扱うにあつ

て、これまで十分な照明を当てられてこなかった美術館というファクターを通して歴史的な議論を展開することにした。まずは古典的な大美術館であるルーヴルとマネとの関係から出発し、続いて最も19世紀的な形で「束の間の美術館」としての企画展を体現していたと考えられる万国博覧会における絵画展を取り上げ、最後にマネと印象派の運動と密接に関連した近代美術館のあり方を探ってみることにしよう。

(1) ルーヴル美術館と《オランピア》

ブルーストがルーヴル美術館について書いたテキストとして有名なものは、第1次大戦後に行われたアンケートへの回答である⁽³⁾。『オピニオン』誌が1920年に実施したアンケートにおける質問とは次のようなものであった。

ルーヴル美術館は最近、イタリア絵画の何点かの傑作のために「トリビュン」を設けました。この美術館でこれと対をなすものが想像できるとは思いになりませんか。第2のトリビュンはフランス美術に捧げられてしかるべきものと思われませんか。

ルーヴル所蔵のフランス絵画の中から、時代の制限なしに、この理想的なトリビュンに飾られてしかるべきものとお考えになる作品8点のリストをお送り下さいませんか。装飾的な大作ではなく、《モナリザ》ないし《田園の奏楽》ほどの大きさの作品を、絵の評判ないし名声よりは貴下自身の好みを基準としてお選び頂ければ有難く存じます。(Corr., t. XIX, p. 109)

ルーヴルでは大戦後に絵画の全体的再分類が行

われ、グラント・ギャラリーに「トリビューン Tribune」と呼ばれる小さな特別室が設置され、レオナルド・ダ・ヴィンチ、ジョルジョーネ、コレッジョ、ティツィアーノ、ラファエッロの傑作が集められた⁽⁴⁾。『オペニオン』誌がアンケートの質問において言及している「トリビューン」とはこの特別室のことを指しているのだが、ブルーストは1920年2月28日号に掲載されたアンケートへの回答で、フランス絵画のための「トリビューン」に相応しい8点を律儀に挙げている。8点は順に、シャルダンの《自画像》、《シャルダン夫人の肖像》、そしていずれかの静物画、ミレーの《春》、マネの《オランピア》、モネの《エトルタの断崖》、ルノワール1点、あるいはドラクロワの《ダンテの舟》、あるいはコロアの《シャルトル大聖堂》、そしてヴァトーの《つれない男》あるいは《シテール島への船出》である (Corr., t. XIX, p. 108)。結局のところ全部で11点の作品を挙げており、いずれにせよ質問者の求める8点という点数には絞りがきれていない上に、モネの作品は「もしそれがルーヴルにあるなら」という但し書きを伴っているし、ドラクロワには《ダンテの舟》という絵はなく、《ダンテとウェルギリウス》と《ドン・ジュアンの舟》という2つの作品のタイトルを記憶違いから合成してしまい、存在しない作品名を作り上げてしまっている。こうして厳密な選定作業とは程遠いリストではあるものの、その結果を時代別に見てみると、17世紀以前の作品は皆無で、18世紀からはシャルダンとヴァトーの2人、19世紀ではドラクロワ、コロア、ミレー、マネ、モネ、ルノワールという8人の画家をブルーストは列挙しており、マネと印象派にやはり大きな比重を割いていることがわかる。

質問者の挙げているジョルジョーネとティツィアーノの《田園の奏楽》が、マネの《草上の昼

食》のモデルとなっていたことはよく知られている (ブルーストは最終篇『見出された時』の最後 (IV, p. 687) で《草上の昼食》に触れている) が、ブルーストはマネの《オランピア》がフランス絵画のための「トリビューン」の中心的な作品となることをはっきりと感じていたように思われる。というのもブルーストが挙げている11点のうち、『失われた時を求めて』の中で実際にその絵画を美術館に鑑賞しに行くエピソードが語られているのは、《オランピア》だけであるからだ。『ゲルマントのほう』第二部の大部分を占める「ゲルマント家の夕食会」において、ゲルマント公爵夫人は夕食会の主賓であるパルム大公夫人に向かって次のように話し掛ける。

それでまあ、先日、大公爵夫人とご一緒にルーヴルに参りまして、2人でマネの《オランピア》の前に立ち寄ったわけでございますよ。今ではもうあれに驚く人は誰もいません。アングルのものか何かのように見えるんですもの！ところがどうでしょう、あのタブローのために私が奮戦したことをご存知なのは神様だけですわ、何も私はあの絵の中の全部を好むわけではございません、でもあれは確かに相当の腕前の人のものです。その絵の場所は多分、ルーヴルでなくてもよいのでしょうかね。(II, p. 812)

この場面でもルーヴルは展示に関するその空間の特徴を見せている。《オランピア》が「アングルのものか何かのように見える」というのは、両者が単なる類似性を示しているというよりは、公爵夫人が美術館の「国家の間」でマネの裸婦像を前にしたとき、その隣にはアングルの《グラント・オダリスク》が掛けられていたということテク

ストは共示しているのである。とはいえ、ここで会話の要点は展示の仕方というよりはむしろ、マネの作品の受容に関する問題にある。つねに興味の前衛に位置している公爵夫人はそこで、大衆が芸術家の画にうまく順応することで、ようやく彼女に追いついたことを確認しているからである。

《オランピア》が裸婦像の古典とみなされるためには40年が必要であった。実際、1863年に描かれた《オランピア》は1865年のサロンでスカンダルを巻き起こしたが、1907年1月6日にはルーヴルに収まり、アングルの《グランド・オダリスク》(1814年)の横に展示されることになった⁽⁵⁾。《オランピア》のルーヴル入りはこの作品の国家寄贈のための寄付集めにも尽力したモネとギュスターヴ・ジェフロワが当時国事院議長だった旧友の大物政治家ジョルジュ・クレマンソーに働きかけた結果、即刻実施された措置であり、反発の声も相変わらず多く上げられた。「その絵の場所は多分、ルーヴルでなくてもよいのでしょうけれどね」というゲルマント公爵夫人の感想はひとまずそうした事情を物語るものといえるが、ともかく彼女は40年という時間的な経過を1つのプロトタイプと捉えている。「誰かが少しばかりものごとを新しいやり方で見ますたびに、見せられているものが何なのか、10人が10人とも一向に分からないのでございます。それがはっきり分かるようになりますまでには、少なくとも40年はかかるんですよ」(II, p. 811)。

ところで、公爵夫人はこの夕食会の中でゾラによって書かれた「エルスチールに関する研究」(II, p. 790)の存在を仄めかしていた。そうだとすれば、ここでは明らかにマネのタブローが問題なのであるから、彼女の言葉はゾラのテキストに由来していると想定するのが自然なのではないだろうか。例えば、ゾラは1866年のサロン評にお

いて「マネ氏の場所はルーヴルに記されている」⁽⁶⁾と書いているし、また1867年の論文には、「運命はおそらくすでに《オランピア》の未来の場所をルーヴル美術館に記していた」⁽⁷⁾という一節を読むことができる。スカンダルの画家の最初の擁護者であったゾラは、そのジャーナリスト活動の始めから40年後に出来するであろうことを、論争的な姿勢を取る上での必然であったとはいえ、こうして予言していたのである。しかしながら、マネの作品受容は、ゾラの思惑通りに進んだのではないことは明らかである。自然主義作家が1860年代に行った発言を予言と見なしてしまうことは、その批評活動を作家自身の言うところに従って「良き闘い」として安易に追認することになりかねない。ゾラは実際、《オランピア》の海外への流出を懸念したモネが、この作品をルーヴルに入れるためにやがて組織することになる寄付への協力を断ってしまう。そこでここではすでに別のところで分析したゾラの記事と『失われた時を求めて』との間に発現している間テクスト性ではなく、「ゲルマント家の夕食会」の記述の背景にあるマネ受容の同時代的なコンテクストを展示施設との関連から復元してみることにしたい。

(2) 万国博覧会と《アスパラガスの束》

第3篇『ゲルマントのほう』に《オランピア》と同じく登場するマネの《アスパラガスの束》は、それではどんな制度的装置と関連づけることができるのだろうか。

「夕食会」において公爵は、美術蒐集家スワンが彼ら夫妻にアスパラガスというその野菜を書いただけの駄作を押し付けようとしたが断った、とおどけて見せる。素描に彩色しただけの静物画に大金を払うなんて真っ平だという彼の発言を支え

ているのは、マネとエフリュッシとの間に起こったある有名なエピソードである。美術雑誌『ガゼット・デ・ボザール』編集長であり、印象派画家たちのメセナであったシャルル・エフリュッシはまた、青年期のブルストに雑誌編集部の図書室を開放して美術批評の現場を体験させてくれた恩人でもあった。「夕食会」の冒頭に位置するゲルマント家の「エルスチール・ギャラリー」に收藏された諸作品の描写がエフリュッシへのオマージュとなっていることはよく知られている。エフリュッシはマネに静物画を注文し、《アスパラガスの束》を受け取った。それを破格の高値で購入したエフリュッシに感銘を受けたマネはすぐに《アスパラガス》を描いて、あなたの束に一本足りなかったと申し添えて贈ったという。シャルルという名前の共通性から、エフリュッシをそのモデルの1人としているスワンの薦める《アスパラガスの束》と、金払いの悪い公爵のエピソードの背後にはこうした逸話が隠されているのである。

小説内の「エルスチール・ギャラリー」が公爵夫妻の個人コレクションであることから分かる通り、この場面における《アスパラガスの束》はエフリュッシという印象派擁護派の批評家兼コレクターの所藏品という性格づけがなされており、ブルストも実際にそのコレクションを鑑賞していたのであるが、そのこと以上の制度的な要素というものはここでは見られない。だが、『ゲルマントのほう』に描かれているもう一つのサロンであるヴィルパリジ夫人のサロンに注目してみると、この静物画は特定の制度的装置との興味深い関連を明らかにすることになる。

ゲルマント家への訪問に先立つヴィルパリジ夫人のサロンにおいて、主人公は父親の友人の外交官ノルポワ氏にゲルマント公爵夫人の所蔵するエルスチールの「見事なラディッシュの束」の話

する。このタブローは「展覧会において」主人公を非常に感動させたものである。けれども、ノルポワ氏は青年の熱狂を共有することはない。

「傑作ですか、あれが？」とノルポワ氏は驚いて、非難めいた大声をあげた。「あんなものはタブローだと主張することさえできません、ただの小型のスケッチ *esquisse* です」（なるほど彼の言うことはもっともだった）。「あなたがあんな生々しい色をつけただけの素描 *pochade* を傑作だと呼ばれるならば、エベールやダニャン＝ブーヴレの《聖母》のことはどうおっしゃるのですか？」(II, p. 520)

エルネスト・エベールは第2帝政期に伝統的な歴史画、肖像画で成功を収めた画家である。ブルストは社交サロンについての文章で、この画家の描いたマチルド大公妃やゲルヌ伯爵夫人の肖像に触れている⁽⁸⁾。またパスカル＝アドルフ＝ジャン・ダニャン＝ブーヴレはパリの貴族に人気のあった肖像画家で、その《聖母》は1885年のサロンに出品されていた⁽⁹⁾。これら2人の画家への言及は貴族階級に属するノルポワ氏のアカデミズム寄りの穏当な趣味を表現するものである一方で、マネの《アスパラガスの束》に近似したラディッシュの束——ゲルマント公爵夫人のサロンにおける会話に登場するその静物画を明らかに計算に入れて、ブルストは事前にラディッシュの束をここに登場させている——を評価する主人公は、前衛的芸術の擁護者として振る舞っていることがひとまず納得されるだろう。

マネ（やがては印象派）とアカデミズムの対立によって営まれてきた19世紀後半の美術史という構図を、いささか時代遅れにも確認し補強するというのが、この極めて短い会話のとりあえずの

役割であるように見える。とはいえ、1863年の「落選者展」におけるマネの《草上の昼食》のスキヤンダル（さらには1874年の第一回印象派展覧会開催）を起点として、前衛側の芸術的価値が次第に浸透し共有されていったという風に事態を了解してしまうのは単純に過ぎるだろう。実際、マネの没年である1883年の時点ではこの画家の作品にはほとんど市場価値が付けられておらず、そうした非美術品を傑作として評価する「視覚の生成」が決定づけられたのは、むしろその後の二十年近い歳月においてであった。20世紀初頭までに繰り返された一連の市場操作と政治的闘争の中で美術市場の商品として認知され、それと連動した美的価値基準の変更によって、はじめてマネの作品は傑作としての位置を獲得したのである⁽¹⁰⁾。したがって、この二十数年の間に生じた出来事がどのような性格を持ち、さらにその推移をどう記述するのかという二つの問題と『失われた時を求めて』とを向き合わせてみるならば、小説のテクストは一般的な構図の時代遅れな再確認に止まらない、マネの社会認知と受容史を巡る同時代的な闘争の場としての相貌を顕わすことになるだろう。そこで再びヴィルパリジ侯爵夫人のサロンにおける外交官と主人公との会話に立ち戻るならば、いま一つの固有名詞の存在に読者は気付くだろう。主人公が静物画を観たのは「展覧会において」であったわけだが、この表現はフランス語ではl'Expositionと大文字で始まっており、特定の展覧会、展示会を指示していると考えられる。この場面の時代設定は、小説の内的な年代的順序によれば1900年周辺、あるいはむしろプルーストの「可塑的時間」を考慮するなら、1890年代から1900年代に設定されていると考えるのが妥当とされているが⁽¹¹⁾、ではその時期にエベールとダニャン＝ブーヴレ、そしてマネという三つの固有名詞

が接点をもちうる展覧会は存在していたのであろうか。ダニャン＝ブーヴレの《聖母》は1885年のサロンに出品されていたことから、この「展覧会」がそれに近い時期のものであったことは確かである。最初は官営であったサロンは1881年に民営化され、1890年には「フランス芸術家協会のサロン」から「国民美術協会のサロン」が分離独立するが、プルーストはその翌年に『マンシュエル』誌の「サロンの印象」——「サロン」という単語は複数形に置かれており、この新たな状況を物語るものとなっている——で、誕生したばかりの国民美術協会の展覧会を主に取り上げ、ダニャン＝ブーヴレにも言及している⁽¹²⁾。したがって、1885年と1891年のある何らかの展覧会へと対象は絞り込まれることになるが、三人の画家が共存する展示が見られたのは1889年の「万国博覧会 Exposition universelle」以外には考えられない。アカデミズムの画家たちはその「フランス美術十年展」でそれぞれ入賞（エベールは大賞）し⁽¹³⁾、一方マネはこの万博における「フランス美術百年展」にその《アスパラガスの束》が展示されていたのであった⁽¹⁴⁾。

「フランス美術十年展」が過去10年間の絵画制作における良質の作品を展示する場であったのに対して、「フランス美術百年展」とは、19世紀の美術史を国家の栄光の表現とするべく、アントワーヌ・プルーストを組織委員長として1889年のパリ万博の際に初めて組織された展覧会であった。幾多の反対を強引に押切り、友人でもあったマネの晩年の官展入選に肩入れし、1884年の回顧展会場に国立美術学校の借用を政府に認めさせたこの共和主義政治家の狙いは、19世紀フランス美術の優位をリアリズムの系譜の優位とみなす言説を生産することにあった。作品の選定と展覧会の組織に当たった印象派擁護派の美術批評家ロジェ・

マルクスは、「論争や恐怖を呼び覚ました革命の多くは正常な進化であった」とカタログ序文に記して刷新者達の大胆さを正当化するとともに、その系譜をフランスの正統に位置づけている。また「百年展」の意図は、主要な作品構成の仕方により明瞭に示されている。ダヴィッドは数点、アングルは7点と出品が押さえられたのに対し、ドラクロワは20点以上、クールベは11点、マネは「栄誉の間」をあてがわれ《オランピア》を始めとする14点を数えた⁽¹⁵⁾。この展覧会はしたがって、自然主義の進行においてマネが占める決定的な重要性を公式見解として通用させる企てという性格を併せ持っていたのである。

こうして、前衛とアカデミーの勢力が拮抗し、小説の主人公とノルボワ氏が演ずる「対立」の様相を呈するのは、サロン、美術学校、アカデミーを三位一体とする従来からの公式絵画の陣営がその一枚岩の支配体制を失いつつあった時代である1880年代以降のこの時期が、実は初めてであったことが了解されるだろう。実際、美術批評家テオドル・デュレによる『エドゥアール・マネとその作品の歴史』も1902年の初版では、画家に決定的な列聖式をもたらす一連の出来事の始動した年を1889年と規定していた。普仏戦争前後のフランス現代史を物語的にではなく実証的に叙述したことで評価された歴史家デュレのこの著作は、20世紀初頭に広範な読者を得ることになる。しかし、かつて画家の没後売り立て責任者として価格操作によるマネの市場価値創出の端緒を開いたデュレは、1894年に行われたマネや印象派の重要作品からなる彼自身のコレクションの競売にルーヴル美術館がまったく関心を示さなかったにもかかわらず、客観的な歴史記述という性格とは矛盾する回顧による合理化から、同年の競売によるマネ評価の確立をその著書で主張していた。やがて

マネの勝利が既成事実として示されることになる1919年改訂版では、名声確立の終点は、競売の記述が抹消されるのに伴い、初版とは正反対にも1889年のパリ万国博覧会にまで溯らされてしまう⁽¹⁶⁾。

このマネの伝記における記述変更とほぼ同時に、『ゲルマンのほう』は刊行されている。そこでブルーストが呈示する、1889年の万博を起点として1907年の《オランピア》のルーヴル入りを社会認知の一応の確立とみなすマネの受容史は、実証性を標榜するデュレが記述する受容史が実際には孕んでいる操作の跡を浮き彫りにする。この差異の産出を支えているのは結局、デュレがゾラと共に喧伝した「外光」という語彙で括られる自然主義的なマネ観と、彼らの批評に内在し次の世代において流通した「前衛」主義的な美術史観に対してブルーストが保持する距離なのだが、それを今度は万国博覧会とルーヴルの間に位置するリュクサンブール美術館を通して、詳しく見ることにしよう。

(3) リュクサンブール美術館

ブルーストは個人コレクションや万国博覧会以外においても、当時頻繁に開催されていたマネと印象派をめぐる企画展の幾つかに足を運んでいたはずであり、そこで作品を鑑賞する機会を得たことは間違いないのだが、書簡集から事実として確認できるものは意外と少なく、マネに関しては僅かに一件あるのみである。その一件とは、1904年4月から5月にかけてリュクサンブール美術館において開催された「同時代の巨匠による傑作」展である。この展覧会は同美術館に最近寄贈された印象派の作品を中心に展示し、「友の会」のメセナ活動を称賛し、そのさらなる発展を推奨する

ものであった。ここではまずリュクサンプール美術館に関してマネと印象派との関連から一般的な説明を行った後で⁽¹⁷⁾、ブルーストにおけるその意味について考えてみることにしよう。

リュクサンプール美術館とは、現在フランスの上院が置かれているリュクサンプール宮殿に、1818年から1937年まで設置されていたルーヴルの分館である。ルーヴル美術館本館が、原則として声価の定まった物故作家しか展示しない古典美術の殿堂であったのに対し、リュクサンプール美術館は王政復古期の1818年にルイ18世が同時代の美術家の作品を展示するために開設したものであった。ここに収蔵された現存画家の作品は死後10年が経過しその評価が揺るぎないものになるとルーヴルに送られることになっていたため、リュクサンプール美術館は「ルーヴルの待合室」と呼ばれていたという⁽¹⁸⁾。ただし、同時代の作品とはいえそこに収蔵されていたのはサロンで評判を取り、国家買い上げとなったアカデミー系の作品が中心で、美術館は玉石混濁と呼ぶに相応しい様相を呈していた。

声価の定まらないマネや印象派のような新しい傾向の作品は長い間敬遠されていたため、リュクサンプールは当時の国立現代美術館でありながら現在から見れば近代的あるいは同時代的と形容するのが難しい状態が続いていたが、1890年にマネの《オランピア》がリュクサンプール入りしたことが一つの転換点となり、それ以降は徐々に印象派の作品が美術館に浸透していくことになる。1892年には美術総監アンリ・ルージュオンが国家買い上げを前提に制作を依頼したルノワールの《ピアノの前の少女たち》(1892年)が美術館に入り、ルノワールは巨匠の地位を一応は確立することになったとされている。

しかし、マネと印象派の栄光は1890年代に入っ

てもなお確実なものとなったわけではなかった。《オランピア》のリュクサンプール入りとは実際には、この作品のアメリカ合衆国への流出を懸念したモネが1890年にルーヴルへの寄贈を目的とした寄付を募るものの、目標額の2万フランに達しなかった上、寄贈された作品は死後10年を待つという理由でリュクサンプール送りになったというのがその実態であった。しかも、マネの没後10年が経過した1893年になっても行政側は《オランピア》のルーヴルへの移転を拒否し、このタブローはなお数十年そこに留め置かれることになる。

また、印象派の画家カイユボットのコレクションの国家遺贈をめぐる事件が発生するのは翌1894年のことであり、このコレクションのうち40点ほどは遺贈が受け入れられてリュクサンプール入りを果たし、1897年に一般公開された——それらは現在オルセー美術館の所蔵する印象派の代表作ばかりである——が、マネ、ドガ、セザンヌの作品を含む残りのおよそ20点は先に挙げたルージュオンによって拒絶され、四散の運命を辿ったという。当時の美術アカデミー会長ジェロームはコレクションの受け入れに関して行われたアンケートへの回答で次のように述べて、遺贈に痛烈な攻撃を加えていた。「私はこれらの諸氏 [モネ、ピサロなど] のことも寄贈のことも知らない。[……] 国家があんなゴミ屑を受け入れるには、まったくの道徳的な不名誉が必要だろう」⁽¹⁹⁾。

1919年には1500点の絵画を擁する規模になっていたリュクサンプール美術館は、続く1920年代には次第に手狭となり、そのコレクションはルーヴルやジュ・ド・ポームに分散されることになった。さらに1937年、リュクサンプールを「近代的」にグレードアップした国立近代美術館が創設され、こちらは同年のパリ万博のために建てられ

たパレ・ド・トーキョーに入ることになったのに
 伴い、リュクサンブール美術館はその役割を終え
 るのである。

以上が美術館に関する一般的な説明であるが、
 ではプルーストにおけるこの美術館の意味とはど
 のようなものであったのだろうか。ルーヴル美術
 館本館の圧倒的な存在感に対して、別館であるリュ
 クサンブール美術館は小説家の手紙においても散
 文作品においても数えるほどの言及しか行われて
 おらず、希薄な印象を漂わせている。『失われた
 時を求めて』のテキストにはリュクサンブールは
 2回登場するが、それらはいずれも「ゲルマント
 家の夕食会」の草稿における、「リュクサンブール
 が獲得して有名になった2枚のエルスチールが
 ゲルマント公爵夫人のところにはあった」という
 一節を発展させたものである。第6篇『逃げ去る
 女』ではこの一節は、「ゲルマント大公夫人がリュ
 クサンブール美術館に売却した2枚のエルスチール」、
 つまり「私がゲルマント公爵夫人のところ
 で鑑賞した《ダンスの歓び》と《X家の肖像》」
 (III, p. 905) という風に具体化されることになる。
 後者については『見出された時』で再び、「コター
 ル一家の肖像画をリュクサンブールに寄贈した」
 (IV, p. 293) という形で繰り返されることになる。
 ゲルマント公爵夫人から大公夫人の手に渡ったと
 いう《X家の肖像》とヴェルデュラン夫人のサ
 ロンの常連であったコタール医師一家の肖像画と
 は厳密には別々のものということもできるのであ
 るが、いずれもルノワールの《シャルパンチエ夫
 人と子供たち》を指していることはこれまでの研
 究から明白である。もう一方の《ダンスの歓び》
 とは、『ゲルマントのほう』で「熱気と息切れで
 しばらく踊りを中断した女性のドレスにうっとり
 させるものがあったが、それは玉虫色に光ってい
 た」(II, p.713) と描写されていた作品のことで

あるが、こちらはその前後に描写されている全て
 の要素を満たす実在の作品がないことから、ダン
 スをする女性を描いた幾つかのルノワール作品を
 総合したものと考えるのが妥当であろう⁽²⁰⁾。その
 中でも、リュクサンブール美術館に入った作品と
 いう観点からすれば、カイユボットのコレクション
 に含まれていた《ムーラン・ド・ラ・ガレット》
 (1876年)がその性質上、最も小説の与える
 情報に合致していると言える⁽²¹⁾。

こうして小説作品においては、リュクサンブール
 美術館への参照はルノワールとカイユボット・
 コレクションをめぐって書き込まれており、プルー
 ストが1890年代の美術館の状況についてよく知っ
 ていたことを物語っているが、では書簡において
 それを裏付けるような言及はなされているのだろ
 うか。書簡においては実質的には3回、リュクサ
 ンブール関連の事象が挙げられている。まずは
 1900年のダグラス・エイズリー宛ての手紙に
 おける「リュクサンブールにある《オルフェウスの
 首を抱える女》」(Corr., t. II, pp. 392-393)とい
 う言葉であるが、これは1865年に制作され、翌
 年のサロンに出品されて話題となったのを国家が
 買い上げ、1867年から同美術館に収蔵されてい
 たモローの《オルフェウス》に関する言及であ
 る⁽²²⁾。これによってプルーストがマネと印象派に
 限らず、モローのような象徴主義の画家の作品も
 リュクサンブールで鑑賞していたことが明らかにな
 るが、この点についての詳細は別稿に譲ること
 にする⁽²³⁾。

2つめのものである1920年の当時の美術大臣
 宛て書簡(Corr., t. XIX, p. 488)には、リュクサ
 ンブールの学芸員アンドレ・ドゥザロワの名前が
 見られるが、この手紙は形式的な推薦文のため、
 この人物と小説家との間にこれといった関係はな
 かったと思われる。

最後に1904年のマリー・ノードリンガー宛て書簡であるが、ラスキンの翻訳作業における助手を務めたこのイギリス人女性に対して、プルーストは同年にルーヴルで開催されていた「フランスのプリミティヴ派」展に出掛けて疲れたので、「きっとマネやファンタンに止めの一撃をもらいには行かないでしょう」(Corr., t. IV, p. 112), と語っている。「マネやファンタン」が展示されていたのは、本節の冒頭で触れたリュクサンブール美術館における「同時代の巨匠による傑作」展であったが、この手紙よりも後に、小説家はクレルモン＝トネール夫人宛て書簡で「私が絶対に見ておきたかった展覧会が火曜で終わる」(Corr., t. V, p. 386) ので夫人のお屋敷には伺えない、と断りを入れていることから、実際にはノードリンガーへの言葉に反してこの展覧会にはほぼ間違いなく足を運んでいたと推察されるのである。

1904年のリュクサンブールにおける「同時代の巨匠による傑作」展は、この美術館がルーヴルの待合室であることによって、とりわけ時間の作用を際立たせるものとなっていたという。『ガゼット・デ・ボザール』誌に展覧会評「幾つかの印象派絵画について」⁽²⁴⁾ を寄せたアンリ・コシャンによれば、ドラロッシュやクチュール風の作品は時間の経過によって「死」を迎えているのに対して、第2帝政末期に自然主義や印象主義といったイズムの百花繚乱による無政府状態を呈していた絵画は現在、「中道左派の絵画となった」⁽²⁵⁾。マネ、モネ、ピサロやファンタン＝ラトゥールは「進歩的」な画家だったが、この「進歩的」というメタファーは軍隊用語から借用されたもので、戦列を越えて、敵に向かって前衛という尖端に突出することを意味していた、という。特に「落選者」展と最初の何度かの印象派展から集められたカイユボット・コレクションの作品は「ブルジョワを仰天させる」

ものが多いが、マネの《アンジェリーナ》や《バルコニー》はその最たるものであった⁽²⁶⁾。

コシャンはまた、マネや印象派を分かりにくくしていた元凶は不毛な理論にあったという指摘もを行っている。コシャンの自然主義に対する理解はいささか単純で一面的にすぎるきらいはあるが、印象派の理論家ゾラを槍玉に上げ、自然主義作家が主張するような科学的な客観性にもとづく芸術とは一つの神話に過ぎず、あらゆる芸術は主観的なものであると批判している。マネはカフェ＝コンセールやバーを好んで描いたのでリアリストだと言われているが、入念に構成されたものの配置から《オランピア》にリアリズムを見るのは難しいはずであり、実際、裸婦、ベッド、黒人奴隷、シーツのどれもが昔日の巨匠をモデルにし、それを更新しようとした熟考の跡を伺わせるものである、という。いずれにせよ、芸術家は40年前には時代遅れの公衆の意見に直面しなくてはならなかったが、いまや幾らか訓練を受けて公衆のほうが変わったのである⁽²⁷⁾、と述べている。

コシャンの展覧会評には他にも、ドガやルノワールへの短い言及が見られるが、基本的にはこのようにマネとその作品を中心に議論を組み立てており、一種のマネ論であるとみなしてもよいものである。プルーストがこの文章を読んでいたかどうかは確認できないが、ゲルマント家のエルスチール作品のギャラリーにおいて「私」が行う考察と部分的に重なるものがそこには見出される。小説では全く相容れるところのないものと思われていたマネの《オランピア》とアングルの傑作が、双子のように見えるようになる「時のパースペクティブ」(II, p. 713) が語られていたが、コシャンも《オランピア》と昔日の巨匠たちの作品とに関係性を見ようとしているし、そもそも40年という時の作用それ自体がこの展覧会評の主題でもある。

また、エルスチールのデビュー当時の作品について、「『進歩的』な社交人たちも、そんな作風「までは」ついて来たが、その先にはもう行けなかった」(II, p. 714)と小説の主人公は述べており、そこでは括弧つきの「進歩的」という語彙もコシャンの文章同様に用いられているのである⁽²⁸⁾。

こうしてリュクサンブールと美術館での1904年の企画展は、1900年頃からマネをめぐる評価に本格的な変化が見られるようになっていく歴史的な推移を伝えるとともに、『失われた時を求めて』のゲルマンのギャラリーとそこでの「私」の考察の成立に一定の割合で寄与していることが明らかになるのである。

(4) ベルリン・ナショナル・ギャラリー

ブルーストはさらにより直接的な形で、黎明期の近代美術館が蒙らざるをえなかった受難を『失われた時を求めて』に書き込んでいる。夕食会の会話において公爵夫人は、マネに言及した後で、ヴィルヘルム二世同様にエルスチールをあまり好きではない、と発言する。少し後で、ドイツのある大公によって皇帝は美術に全くの無知であることが暴露される(II, p. 815-816)。これと同じ意味内容の、より具体的なエピソードが『ソドムとゴモラ』におけるヴェルデュランのサロンで、シャルリュス男爵の口から紹介されている。「彼[皇帝]は絵のことはまったく分かりませんよ、だってチューディ氏に命じて国立美術館からエルスチールの作品を取り除かせたのですからね」(III, pp. 337-338)。

「チューディ氏」とは、世紀転換期にヴィルヘルム・ボーデの下で大発展を遂げたドイツのベルリン美術館を構成する5つの美術館の1つである近現代美術専門館、ベルリン・ナショナル・ギャ

ラリーの館長に1896年に任命されたフーゴー・フォン・チューディのことである。この人物はドイツへのフランス印象派絵画の最初の主要な紹介者として、マネ、モネ、ルノワール、セザンヌなどの一級品をコレクションしたことで知られている。しかし、こうした先鋭的な作品収集のせいでヴィルヘルム二世の不興を買い、チューディは1909年にその職を解かれることになる⁽²⁹⁾。

シャルリュス氏の言表はこうした経緯を要約するものであるが、ブルーストが参照することが可能であったものとしては、例えば1912年1月の『ガゼット・デ・ボザール』誌に掲載されたルイ・レオーによる追悼記事がある⁽³⁰⁾。実際ここでは、1911年に早逝したチューディの経歴が詳しく紹介されており、マネという「大芸術家に関する洞察に満ちた著作」を1902年に出版したこと、ナショナル・ギャラリーにフランス絵画、特にチューディが19世紀において唯一意味のある流派とみなしていた印象派の作品を購入したこと、それによって「今日ではリュクサンブール美術館よりもベルリンのほうが特定の時期のフランス美術をよく表現している」こと、などが語られている。フランス絵画のための2つの部屋には、バルビゾン派からクールベ、マネ(《温室》と《リュエイクの家》(1882年))と印象派、そして新印象派からアンティミスムまでが展示されており、「ヨーロッパではもっとも大胆な美術館」となっているが、こうした作品の購入には国家予算が下りなかったため、すべて寄付や寄贈によって賄われたという。しかし、「芸術的には無能であるにもかかわらず」、美術館と作品の蒐集に愛国的使命感を要求するヴィルヘルム二世とは折り合いがつかず、館長職を解任されることになった。この後、ミュンヘンの旧絵画館の館長に招かれ、そこでもコレクションの拡充に尽力するが、現在も当館が所蔵

するマネの《アトリエでの昼食》はツューディが購入したものである。

ゲルマント家の夕食会において公爵夫人が語るヴィルヘルム二世のエルスチール嫌いという逸話はこうして、ベルリン・ナショナル・ギャラリーの初代館長であったツューディの受難を背景とするものであることが明らかになる。それにすぐに続けて彼女は自分のことを描いた肖像画でエルスチールはハルス模倣をしているのだと得意気と言うが、すでに見たようにこれはフロマンタンがマネを批判するために用いた表現であることから、ヴィルヘルム二世のエルスチール嫌いという逸話も、その対象をさらに限定して言うならば、マネと近代美術館の困難を伝えるものとして公爵夫人の言表の中に配置されていることが分かるのである。

(結) プルーストにおけるマネ：

「美術館」 絵画

ミシェル・フーコーはフロバールを論じた「幻想の図書館」⁽³¹⁾において、《草上の昼食》と《オランピア》を最初の「美術館」絵画と名付けている。「美術館」絵画という比喩は、マネの絵画の中に、ジョルジョーネやラファエッロやベラスケスらの先行絵画が含まれていることばかりでなく、マネの絵画と先行絵画との間の引用という関係が、美術館という空間の存在を暗黙の前提として成立していることをもまた示唆している。フーコーはどちらかと言えば、直接的な典拠といった関係性を超える範囲に渡って、マネの「絵画は絵画に対して新しい関係」を持っているという後者の側面を強調している。マネと美術館との関係は、『ブヴァールとペキュシェ』の著者フロバールと図書館との関係と同一である。「かつて描かれたもの、

かつて書かれたものに対して、[……]ある本質的な関係に立ちながら、彼らは書き、また描く。彼らの芸術は、アルシーヴのできていくところに築かれる」⁽³²⁾。

「ゲルマント家の夕食会」は、『楽しみと日々』に収録されたプルーストの初期作品の1つである、「ブヴァールとペキュシェの社交界通いと音楽狂」の書き直しであるということがすでに明らかになっているが、『失われた時を求めて』においてはそこにゲルマント公爵夫妻の「絵画狂」という要素が付け加えられ、それが前面に押し出されることで、芸術とアルシーヴが結んでいる本質的な関係性がフロバールだけでなく、マネという回路をも通じて2重の形で顕在化されるという演出が行われている。プルーストはフロバールが開いた問題系の中に大貴族の男女を招き入れ、2人の筆耕よろしくマネに関して書かれたテキストを引用させ、さらにそこに「私」という人物を加え、マネに対する新たな言説を配置することで、彼自身の小説もまたアルシーヴと共に築かれることを示しているのである。

そうして、小説は直接的にはフロマンタンやゾラに対する批判を組織しているのであるが、フーコー的な言説の引用としてのアルシーヴという考え方から一旦離れて、本論は小説におけるメディア装置としてのアルシーヴそのもの、絵画の展示施設・イベントとしての美術館や博覧会そのものを考察し、そうした言説を支える歴史的コンテクストを復元する作業の中で、マネに対する受容の変化と、普仏戦争後のフランスにおける隣国ドイツとの敵対関係の上にある複雑な文化的関係を、より鮮明に浮かび上がらせる試みであったと言えるだろう。『失われた時を求めて』においてマネの作品は「美術館」絵画としての特徴を明らかにするが、それは大戦後の展示アンケートで取り上

げられていた《田園の奏楽》がマネの《草上の昼食》の源泉の1つであるというような引用関係を超越して、同時代において問題となっていた「美術館」的な4つの展示装置、ルーヴルと1889年の万国博覧会、そしてリュクサンブール美術館とベルリン・ナショナル・ギャラリーというフランスとドイツにおける黎明期の近代美術館⁽³³⁾をめぐる言説を小説の中に配置しているという点において、「美術館」絵画なのであり、マネの絵画が引用あるいはアルシーヴという特性と共に持っていたはずの制度的側面は、歴史的読解によって「無意志的想起」よろしく『ゲルマントのほう』の中に回帰してくるのである。

注

- (1) 本論中で使用する『失われた時を求めて』のテキストは全て以下の校訂版を典拠とし、引用ないし参照後に、巻数を示すローマ数字および頁数を記すことにする。Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.
- (2) Kunihiro Arahara, « La critique d'art dans *Le Côté de Guermantes*. Conversation mondaine sur Manet et sa nouvelle source », *BIP*, no. 39, 2009, pp. 57-70. なお、プルーストが「序文」を寄せているジャック＝エミール・ブランシュの『画家の言葉』に収録されたマネ論と、その原型である「マネに関するノート」の記述によれば、《ミス・サクリパン》のモデルの最有力候補として考えられるマネの作品は《スペイン衣装を着て横たわる若い女》である。この事実に関する最初の指摘とその論証については、拙著『プルースト、美術批評と横断線』、左右社、2013, pp. 147-172を参照のこと。
- (3) 本論中で使用するプルーストの書簡は全て以下の校訂版を典拠とし、これ以降の同書への参照は、引用後に *Corr.* の略号および巻数と頁数を記すことにする。 *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, 21 vol., Plon, 1970-1993.
- (4) Christiane Aulanier, *Histoire du palais et musée du Louvre*, t. I, *La Grande Galerie au bord de l'eau*, Éd. des musées nationaux, 1948, pp. 37-38.
- (5) Françoise Cachin éd., *Manet 1832-1883*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 176を参照のこと。
- (6) Émile Zola, « Mon Salon », in *Écrits sur l'art*, édition établie par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 118.
- (7) Émile Zola, « Édouard Manet, étude biographique et critique », in *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 168.
- (8) « Le Salon de S. A. I. la princesse Mathilde », *EA*, p. 449.
- (9) II, p. 1633, note 3を参照のこと。
- (10) Pierre Sorlin, *L'Art sans règles*, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, pp. 81-90.
- (11) Elyane Dezon-Jones, « Introduction », in Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes II*, Flammarion, coll. « GF », 1987, p. 42.
- (12) Marcel Proust, « Impressions des salons », in *Le Mensuel retrouvé*, précédé de Marcel avant Proust par Jérôme Prieur, Éditions des Busclats, 2012, pp. 119-125.
- (13) Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes I*, éd. Elyane Dezon-Jones, Flammarion, coll. « GF », 1987, p. 431.
- (14) マネの静物画展カタログによれば、《アスパラガスの束》は1889年と1900年両方の博覧会における「フランス美術百年展」に出品されていた (George L. Mauner et Henri Loyrette éd., *Manet, les natures mortes*, catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay, Éditions de La Martinière/Réunion des musées nationaux, 2000, pp. 172-173)。
- (15) Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, 1995, p. 127.
- (16) 稲賀繁美『絵画の黄昏』、名古屋大学出版会、1997, p. 14, 372-379.
- (17) リュクサンブール美術館に関する以下の説明は主にシャルと稲賀に負うものである。Roland Schaer, *L'Invention des musées*, Gallimard/RMN, coll. « Découvertes », 1993, p. 100, 116-118; 稲賀繁美, 前掲書, pp. 342-352.
- (18) もちろん全ての作品がルーヴル入りとなったわけではなく、ルーヴルに値しないと判定された作品は地方の美術館へと送られることになった。
- (19) ルデュック＝アディヌの序文における引用：

- Émile Zola, *Écrits sur l'art, op. cit.*, p. 22.
- (20) Sophie Monneret, « “Voir l'univers avec les yeux d'un autre” : Proust et Renoir », *BSAMP*, no. 36, 1986, pp. 469-476.
- (21) 『逃げ去る女』では、美術館には南仏の景色のなかに女たちの裸体を描いたエルスチール作品もあったとされているが、実際、リュクサンプールに受け入れられたカイユボットのコレクションの中にはルノワールの《トルソー 日光の効果》(1875-1976年)もあった。
- (22) リュクサンプール関連で他にもアイエムの名が登場する書簡として、1897年のリュシアン・ドレー宛て書簡 (*Corr.*, t. XXI, p. 586) と1902年のアントワーヌ・ビベスコ宛て書簡 (*Corr.*, t. III, p. 201) がある。
- (23) 荒原邦博「ブルーストにおける象徴派の光景 ギュスターヴ・モローをめぐる科学・テキスト・美術館」, 『カルチュラル』第2巻第1号, 明治学院大学教養教育センター, 2008, pp. 109-121.
- (24) Henry Cochin, « À propos de quelques tableaux impressionnistes », *Gazette des Beaux-Arts*, août 1904, pp. 101-112.
- (25) *Ibid.*, p. 106.
- (26) *Ibid.*, p. 107.
- (27) *Ibid.*, pp. 107-110.
- (28) より正確には、エルスチールの神話を主題とする水彩画、すなわちこの部分のモデルとされるモローの作品「までは」, 「進歩的」な社交人たちもついて来ることができた, という文意であるので, 社交人はマネや印象派についていけるほど「進歩的」ではなかった, ということになる。
- (29) ツューディについては, Roland Schaer, *op. cit.*, p. 100 および Karsten Schubert, *The Curator's Egg, The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, Ridinghouse, 2009, p. 33 を参照のこと。
- (30) Louis Réau, « Hugo von Tschudi », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1912, pp. 51-58.
- (31) Michel Foucault, « La bibliothèque fantastique », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov éd., *Travail de Flaubert*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1983, pp. 103-122.
- (32) *Ibid.*, p. 107.
- (33) もちろん語の本来的な意味で史上初の近代美術館と呼べるのは1929年に誕生するニューヨーク近代美術館である。本論で扱った1880年代から1900年代にかけてははまだ美術館というのは本質的に伝統的な価値の擁護に供されるものであり, 独立派芸術の要求する断絶や冒険には相応しくない制度的装置であると考えられていた。Karsten Schubert, *op. cit.*, pp. 44-50 を参照のこと。