

19世紀後半におけるルーヴルの文学的表象と美術館の概念

ーゾラ プルースト 美術館ー

荒原邦博

フランスの文化相でもあったマルローが19世紀のナポレオン時代に活躍していた文人政治家であつたら、空想ではなく、実際の行動において作品を集めて「収奪の美術館」に収蔵することが可能だったろう。

出自としてのそれ[美術館]は、隔離された特殊な空間、いわば国家の記念碑的墓場(パンテオン)にそっくりなのである。

金井美恵子『スクラップ・ギャラリー1』

(序) 文学テキストと美術館

19世紀の文学作品と美術館の間にはどのような関係があるのだろうか。ミュゼ(musée)、すなわちフランス語で博物館であり、また同時に美術館を意味する施設とテキストの関係は、錯綜しており、また多岐に渡っている。両者が備えている競合的な特徴とは、フィリップ・アモンによれば²、選別された事物の、同時に文化遺産としての高い価値を有する事物の、生産の場であること、時間の中にそれらの事物を並べる行程のために、またその行程によって配置された場であること、更には、その行程は教育的、科学的な言説に付き添われており、また視覚のために組織された空間がその行程を組織するものであること、などである。

テキストと博物館・美術館の間にはこうした複数の共通点が見られるので、双方向的な表象関係が当然ありうるわけだが、例えば作家についての展覧会のように、こうした施設が文学をいかにして表象しうるのかという問題にはここでは触れないでおこう。本論ではそれとは逆に、文学における博物館・美術館の表象という関係の方向性に注目することになるが、19世紀のあらゆる現象に言及することは不可能なので、論述の対象を二つの側面からさらに限定しておくことにしよう。

本論では第一に、テキストと博物館・美術館の間にアナロジーを見出す視点、およびさらに修辞学的・文体論的レヴェルの問題は扱わない。「読書について」(1906年)においてプルーストが古典的文学作品の読書をボースのような芸術都市の訪問に喩えたように³、あらゆる文学作品は、言語に関する文化遺産の保存所、国語の用例の博物館であると言える。テキスト自身が博物館・美術館になる、またはそれとして構築されるという両者の関係性を論じることは、確かに連関の最も内的なレヴェルに着目しているとは言えるが、しかしまた最も複雑に絡み合った、テキストの自己言及性を分析することに帰着するだろう。そこでここではむしろ、より外的なレヴェルでのテキストと施設との表象関係を扱うことにしよう⁴。

外的な関係性にはまず、小説の登場人物がその美術館・博物館を作るレヴェルがある。大抵の場合、テキストは蒐集家としての登場人物が作り上げた美術品を含むコ

レクションに注目しており、その焦点は博物館に合わせられている。蒐集家とそのコレクションを主題とする小説は19世紀を通じて数多く見られるが、蒐集というテーマ系と密接に関連した博物館という巨大かつ複雑な問題にはここでは触れないで置く。それよりも、次のレヴェル、小説の登場人物が美術館・博物館を訪ねるという最も外的な表象関係をここでは扱うことにしたい。さらに、一つ前のレヴェルとの関連性が濃厚な博物館という含意をミュゼの語が意味するところから除外し、小説における美術館の表象に対象を限定するのが本論における第二の領域確定となる。アベレスが指摘するように⁵、1800年から1920年の間で作中の場面を美術館に設定している小説は僅かであり、この稀少性がこれまで美術館の文学的表象を歴史的に分析し、その意味を通時的に俯瞰するのを難しくしていた。蒐集と同様に、絵画作品を論じた文学テキストの圧倒的な多さに対して、作品との出会いを可能にする美術館という空間自体に言及している例外的な小説としてゾラとブルーストのテキストに注目し、それらを取り巻く歴史的コンテクストを復元することで、美術館の文学的表象をめぐる歴史という空白の一部分を埋めようとするのが本論の目的である。

美術館はフランス革命以来、文化と社会における重要な要素となった。19世紀とは美術館という現象にとって特権的な時代であるが、大雑把に要約すれば、この世紀は、アレクサンドル・ルノワールの世紀初頭の美術館—美術館に価値と正当性を賦与するのは事物であるという、美術館が展示する事物に従属している状態—と、マルセル・デュシャン的な次世紀の美術館—事物に価値を授けるのは美術館であるという、美術館の機能だけを皮肉に誇示する状態—との間に位置づけられる。この期間に見られる様々な美術館のうち、本論では対象となる文学テキストとの接点から、19世紀後半の古美術熱を経た後であらゆるコレクションの中で最もすぐれたものとなった、ルーヴル美術館とその絵画コレクションを採り上げる。文学作品に表象された美術館をその制度と概念の歴史的変化の中に置き直してみることで、ゾラと、特にブルーストの美術館に関する言表の持つ射程を、これまでよりもいっそう正確に測定することが可能となるだろう。

(1) 美術館の中心

19世紀後半のルーヴル美術館とはいかなる空間であったのか。ゾラは『居酒屋』(1877年)の第3章において、ジェルヴェーズの結婚式の参列者がルーヴルを見物する場面を設定している。この一節は、幾つもの部屋を移動する行程を描きながら、人間の頭部を持った羽の生えた牡牛のあるアッシリアの部屋とともに、方形の間(Salon carré)が美術館の呼び物であったことを例証している。「そこ[方形の間]には、教会同様、まったくの傑作しかない⁶」。《カナの婚礼》や《モナリザ》、あるいはムリーリョやティツィアーノなどの、作品や画家の固有名が列挙されている点で、方形の間の記述は美術館のそれ以外の部分の記述と比べて際立っている。とりわけ、方形の間に続く「長いギャラリー」の記述—大量の作品があるとされながら、ヴェネツィア絵画やフランドル絵画の「数世紀にわたる美術は彼ら[参列者]の途方もない無知の前に過ぎ去った⁷」という情報量の少ない記述—とは対照的であり、方形の間が間違いなくルーヴル見物の中心を成していることが分かる。ゾラのテキストは美術館の空間配置を反

復しながら、その実際の中心を小説の中で示しているように思われる。

方形の間とはいつ頃構想され、またどのような特徴を持った部屋であったのだろうか⁸。ルーヴルの配置は1848年以降、第二共和政と第二帝政の下で考えられたものであった。この再編成によって、雑多な驚異で満たされた収蔵庫 (magasin) から、作品を流派と時代によって分類した美術館へとルーヴルは変貌を遂げる。教育的な機能が展示の仕方を決定する空間として、美術館は絵画の最も見事な歴史を記述する学校となる。時間は可視化され、進歩とデカダンスの循環する歴史を見て回ることが可能になる。改変されたルーヴルの中にはしかし、実際には補完し合う2つの装置が共存していた。絵画に関して言えば、方形の間とグランド・ギャラリー (Grande Galerie) という空間がそれにあたる。この装置は、八角形の特別室 (Tribune) がギャラリーを中断するという、ウフィッツ美術館の空間配置を参照して1851年に始められたものであった。

フィレンツェからパリへと中心的な空間が存続していることは重要である。ルーヴル全体の中心に挿入された完全な囲いは進歩の長い横軸を中断し、この囲いの中で絵画はもう1つの様態の下に姿を現す。絶対芸術とは必然的に不可視であり、人間としては実現不可能なものだが、その実体化である傑作だけがこの空間に設置される。神聖な囲いの中心にいる見物客の眼前に広がるのは、最も完璧な形で達成された芸術のあらゆる可能性であり、絶対美の凝視は人を忘我の境地に誘う。時間外に置かれた空間はこうして、歴史的な一すなわち教育的な散策の空間を断ち切るのである。

歴史的・地域的の区分を無視してあらゆる流派から採られた傑作の集合は、至聖所一急ぎの見物客にはそこだけで十分な美術館の中の美術館一を形成しており、ここでの配列は一見、本質的に装飾的であるように思われる。けれども全体を統御しているのはよく知られた言説である。方形の間とは、伝統による画家の評価に従った受賞者名簿であり、絵画の諸部分はその相対的な完全性に依拠して展示される空間となっていた。ラファエロはデッサンの技量によって、レンブラントは色彩の巧妙によって同様に方形の間に置かれてはいるが、色彩に対するデッサンの優位という階層性がそれゆえ排除されるということはない。至聖所にはジェラルド・ドウも置かれていたが、それはあくまで小「ジャンル」—もう一つの階層化の原理—で達成された完全性であり、隣り合うラファエロの宗教画と同等のものともみなされることはなかった。

驚異の華々しさがこの既知の言説を忘却させるようなことがあれば、方形の間は依然として雑多な驚異で満たされた収蔵庫の状態に留まり、美術館の機能と齟齬をきたす部分となってしまう。極めて厳しい選別の結果得られた集積にはそうした誘惑がないわけではないが、美学と道徳学の結託—最も美しいものとはただちに人間の中で最良のもの像であるという考え—によって、こうした危険は回避されていた。

方形の間は規範性に加えて、さらにもう1つの概念的特徴を有している。内容物の選別の厳正さからこの中心的空間はエリートの・貴族的なものともみなされ易いが、19世紀半ばにおいてはむしろ王権的な特性を賦与されたものと考えられていた。王権的とはすなわち、絵画芸術の各「部分」をそれぞれ王国に見立て、神聖な囲いが美という絶対君主の封臣たちを陳列しているとする封建制的性格のことである。例えば、ギュスターヴ・ブランシュは絵画の世界を秩序よく統御する「7王国」を1855年に発明

し、ミケランジェロ、ダヴィンチ、ラファエロ、ティツィアーノ、コレッジオ、ルーベンス、レンブラントの7画家にそれぞれ形態や色彩の最良の達成を割り当てた⁹。絵画の世界における君主制という想像は一定の効力を持ち、およそ半世紀後の20世紀初頭になっても影響を与え続けていた。実際、アマン＝ジャンのような批評家は、これらの各「部分」が、民主的ではなく、その適正な地位から逸脱しないように上手に定められた階層性にしたがって、善と美に寄与することを続ける限り、依然として君主制は都合がよいものだとして証明しようとしていたのである¹⁰。

7王国を規定する数字の7は、至聖所の幾何学的形象と同様に象徴的な囲いの機能を果たす。それが意味するのは、歴史的にまた神話的に、あらゆることがすでに完全に実現されているということである。7画家の厳選された作品を擁する方形の間が示しているのはまさに、生成する歴史に逆らう完遂状態なのであった。美術館の中心に位置する理想的な囲いは、その起源としての全体性と権能を伝播させ、ヴェネツィアのアカデミア美術館を始めとする諸都市の美術館においても、またパリやシャンティイの個人コレクションにおいても模倣されていくことになる。

(2) 中心から周縁へ

コミューン後、1874年7月に美術館は再開したが、コレクションの展示の仕方が劇的に変化することはなく、第三共和政の前半は安定期であった。方形の間という装置もほとんど一定した内容物とともに19世紀を通じて存続していったが、その威光が脅かされずにいたわけではなかった。プランシュの7王国が、およそ10年前のボードレールの「灯台」に含まれる画家達とは異なることから分かるように、方形の間の内容物は疑義、さらには論争の対象となってきた。モデルニテを擁護する陣営はアカデミズムの至聖所とそれが果たしている機能を問題視し、抵抗を試みる。あらゆる美学的判断を知らせるという、美術館の主要な機能の1つを実現するはずの美の理想的な一望監視と、「モデルヌな」現実とは相容れないものであった。方形の間は、その画家達が歴史的に、しかし英雄的に達成したことが、引き続いて生産されるあらゆるものの解釈と評価の基準となるという、まさに神話的な役割を担ってきた。絶対的な達成が、現在という極めて曖昧な人間の歴史を統御していたのである。

毎年官展評はジャンルの階層性の転倒、歴史画の凡庸さと風景画の侵入を認めていた。ある者にとっては嘆かわしい転覆も、また別の者にとってはモデルニテの開放であった。というのも、厳密に言えば、方形の間には風景画は1枚もなかったからである。意図的に「野蛮」であろうとしたレアリズムや印象派にとってはしたがって、規範的なモデルは存在しなかったのである。神話的な構造は、傑作群のもたらす忘我とは裏腹に、自らの廃用、すなわち自らの歴史性を露呈していたのである。

基本的には第二帝政を時代設定としているゾラの小説の中で、ルーヴルは方形の間を中心に描き出されていた。これに対して、第三共和政の前半、1880年代と90年代に友人たちと頻繁にルーヴルに通っていたブルスト¹¹と美術館との関係から見えてくるものは何であろうか。『失われた時を求めて¹²』の中では例えば、登場人物のスワンが知人の顔の特徴を巨匠の絵画の中に見つける性癖を持っているとして、ギルランダイヨの名が挙げられる(I, p.219)。ギルランダイヨやフラ＝アンジェリコのような

な画家へのプルーストの関心が示しているのは、同時代におけるルーヴルのひとつの変化である。イタリアのプリミティヴ派を展示するため、1874年に専用の部屋が開設されたが¹³、これは、第二帝政の初期から第一次世界大戦までの間にほとんど進化する事のなかった、固定した美術館における稀な変化であった。

この関係の指摘は、一見したところいささか表面的なものであるように思われる。けれども、プルーストの初期作品、とりわけ1895年に書かれた2つの作品の特徴と関連付けてみると、そこから興味深い一貫性が浮かび上がってくる。ボードレールの「灯台」とフロマンタンの『昔日の巨匠たち』から着想を得て、プルーストは4篇の詩から成る「画家の肖像」を1895年に発表している¹⁴。翌年『楽しみと日々』に収録されることになるこれらの詩句においては、カイク、ポッター、ワトー、ファン＝ダイクという4人の画家が採り上げられている。ここではテキストの対象となった絵画6点¹⁵がルーヴルのどの空間に配置されていたのかに注目してみよう。すると、方形の間に置かれていたのはファン＝ダイクの1点だけであり、ワトーはダリュの間とラ・カーズの間と1枚ずつ、カイク、ポッターとファン＝ダイクのもう1点の計3枚はグランド・ギャラリーのオランダ・フランドルの列にあったことが分かる¹⁶。つまり、プルーストの選択は方形の間という中心的空間ではなく、明らかにその周縁的空間に偏ったものであることを見て取ることができるだろう。

1895年に書かれたもう1つの作品は、小説家の生前には未発表だったシャルダンとレンブラントに関する評論である¹⁷。この絵画論は、様々な事物の「ヴィジョンをルーヴルに探しに行く」(EA, p.373)ことを決意したある若者に1人称の話者が同行するという、小説的要素を備えた物語になっている。登場人物のルーヴル訪問は3つの「ギャラリー」をその行程に含んでいるが、それは、評論中で言及されるシャルダン5点のあるダリュの間と肖像画の展示された「パステル画のギャラリー」(EA, p.376)からレンブラント3点を陳列したグランド・ギャラリーに至るというものである¹⁸。ここでも、方形の間は物語内の道程から欠落しており、作品選択はそれ以外の主に2つの空間に集中していることが分かるだろう。プルーストの2つの初期作品はしたがって、美術館の中心的空間の回避とグランド・ギャラリーに代表される周縁的空間の称揚を内包しているように見える。

プルーストによるこれらのテキストの執筆が1895年であるというのは、単なる偶然ではない。ボードレールやフロマンタン、またはシャルダン論におけるゴンクール兄弟という源泉はプルースト研究においては周知の事実であるが、2つの初期作品がなぜ1895年に生産されなければならなかったのかという問題を考察するものはこれまで皆無であった。ルーヴルをめぐる作品が書かれた背景には、1895年に特有のある事態が間違いなく関与している。方形の間が、その内容物に関して、絶えざる論争的となっていたことはすでに述べておいたが、美術館をめぐる批評的考察が集中的に行われるのは、歴史上まさにこの年であったことを美術史研究が明らかにしている¹⁹。1895年には、主要な3つの芸術雑誌が「美術館」を主題とする評論を数多く掲載し、議論の白熱化というコンテキストを産み出していた。そこで織り成された問題の詳細を見る作業は次章以降に譲ることにして、ここではその中から、方形の間に関する特徴的な見解を簡潔に採り上げておこう。

ペラダンは前年、彼の奉じる新古典主義的・神秘主義的象徴主義の観点から、方形の間そのものは観念論と不可分の彼の信条に合致しているが、その内容物は常軌を逸しており、不相応な存在と響感を買う不在に満ちていると主張していた。それを受けてヴェルハーレンは1895年の『ルヴュ・ブランシュ』において²⁰、方形の間に含まれる画家、絵画の選別の恣意性を、「近代」と「ゴシック」の2系列における重要な不在を理由に糾弾する。「近代」からのワトー、シャルダン、ドラクロワ、アングルの、また「ゴシック」からのジオット、ボッティチェリ、フラ＝アンジェリコの排除はいかなる理由からでも正当化されないとして、この象徴主義の美術批評家は方形の間の廃止を提言するに至る。

君主制的で観念論的な想像が長く生き延び続ける一方で、19世紀末は、グランド・ギャラリーがその歴史主義的な意図に反して涵養する無政府主義的個人主義にのめり込むことになる²¹。地域別・国別の地理的・歴史的区分による百科全書主義は、折衷主義の不安定さによって自らの転覆を可能にする。この不安定さにおいては、実地教示よりも私的感情が優先されるからである。したがって進歩主義は、観念論的規範が排除し、制御していた「逸脱」を見る可能性を多様化するという利点を逆説的にも有していたのである。ギャラリーは逸脱を並べ、革新と革新をめぐる批評が関心を抱くのはまさにそのマージナルなモデルであった。スペイン旅行がローマ巡礼に取って代わり、またイタリアの中でも、ラファエロのローマよりもプリミティヴ派のトスカーナが尊重されるようになる。ラファエロ前派とラスキンのイギリスが、そしてとりわけ聖域のない美術館としてのナショナル・ギャラリーが刺激的な反対例として浮上する。

こうして、批評における参照物となったギャラリーは、方形の間がその貴族主義的な選別によってそこからの差異化を図った、雑多な驚異で満たされた収蔵庫(magasin)の状態へと限りなく接近する。美術館の中心を占める神聖な囲いに対比的に捉えるならば、ギャラリーという卑俗な周縁は、収蔵庫=商店(magasin)という商業のブルジョワの亡霊が回帰する場所となっていたのである。

(3) 商業的価値の隠蔽

ギャラリーの雑多な過剰さは、1つの強迫観念を孕んでいる。19世紀という万国博覧会の時代は、商品空間の中に芸術への入り口を現出させる。パリでの博覧会はそのつど、最近の作品を集めた十年展およびフランス美術百年展という美術の大展覧会を併設しており²²、ヨーロッパ絵画の近作を陳列する東の間の美術館は、機械や技術の展示会と隣り合わせになっていた。こうした現象との同時代性から容易に想像されるように、ルーヴルのギャラリーは巧妙な形ではあるが、間違いなく「ブルジョワ性」に侵食されていたと言えるだろう。

美術館をめぐる商業主義の強迫観念は、ゾラからブルストまで、同じ一つの屈折を持って表現されている。それは、ブルジョワよりも下の階層が発揮する、美術館の商業性に対する敏感さを揶揄するという形を取る。「居酒屋」は、その民衆の風刺によって、長い間美術館を社会的差別と結びつけてきた。ジェルヴェーズの結婚式の参列者は、フランス・ギャラリーでは「額縁の金色に目を」²³奪われ、アポロンのギャラリーの「磨きぬかれた寄木張りの床」に感嘆する。このルーヴル訪問は、教養の低い俗

人を笑うという小説のテーマ系の見事な一幕を構成しているが²⁴、グランド・ギャラリーではさらに、無知ゆえに放心状態となった民衆はルーベンスを前に、画家が男性向けの猥褻な絵を描いたと思い込んで「金になる」と繰り返す。

1922年にプルーストは「パリに来て以来ただ1つのルーヴル、[フェルメールの]《レース編みの娘》のあるところではなく、出来の悪いレースが多く売られているところしか知らない女性のいじらしい好奇心²⁵」で美術本に熱中している女中のセレストを相変わらず皮肉っている。ルーヴルの商店とルーヴル美術館の混同という、階級性をからかう明らかなモチーフは、大商店の経営陣に利用されてきた。実際、彼らが1900年頃に出版したルーヴルの傑作選カタログの巻頭には、美術館と商店を併置した来歴が紹介されていた²⁶。

階級性を理由に、美術館の商業性から視線を回避しようとするゾラとプルーストの態度が暗示しているものは何であろうか。そもそも美術館とは、同時代の様々な変動と無縁ではありえないために、現代の諸脅威から常に「守られて」いなければならないが、美術館における忘我の凝視が隠蔽していたのは、まさにこの永続的な闘争であった。起源である王室コレクションと今日との間には、革命とボナパルトが収奪と代償の暴力を課しており、否定しようのない移転の運動が、ルーヴルに望まれるどこでもない場所といつでもない時間という効果を貫き通している。最終的には人類の財産として、諸外国の傑作はパリに集積された。文化的略奪という悪を修正することが可能となったのは、傑作を正当にも「隣接諸国家から攫い、その無知と吝嗇から金をもって引き離す」という、革命を起点とする信念であった²⁷。

文化的正当性に確信を持ち続けるフランスは、19世紀半ばには、美術館の商業的基礎を露呈させる新興勢力を前に焦燥を覚え始める。それを最もよく物語るのは、執拗に繰り返されたイギリス人批判であろう。イギリスにおける個人の、あるいは世襲のコレクションに対して、イタリアの作品に相応しくない過酷な風土を批判し(シャルル・ブラン)、無知な金持ちによる贗物蒐集を難詰する(トリスタンとゴーチエ)、あるいは莫大な経済力による買占めへの危惧を表明する(ゴンクール兄弟)ことが頻繁に行われてきた²⁸。

外国との競合において商業性が否認されていく一方で、また他方では、国内的な美術行政の内部でも、商業との関連性は不可視の領域へと棚上げされた。それぞれの絵画が經由してきた「競売と価格」を表示しようとする、ヴィロにより作成された1848年のカタログ化案は²⁹、もしも実現していれば、芸術の珍品を個人の所蔵とするのではなく、国家がそれを国民の手の届く範囲に止めるために払った努力を正当に評価することになったであろう。しかしこのプランは頓挫する。というのも、それは美術館が自らの役割としている商業的価値の忘却とは本質的に相反する、歴史と手を携えての、商業的な価値の美術館への侵入となるものであったからである。美術館の絵画とは譲渡できない絵画であり、値段を持たないものである。人類の傑作というその象徴的・規範的役割は、当の絵画がルーヴルの壁に掛けられるのを可能にした商業的プロセスの忘却を要求したのである。

合法的な美術館は自らの創設を可能にした美術品の移転を、その操作の古さによって、またはフランスの文化的覇権の合法性によって隠蔽しなくてはならない。強

力な象徴的価値が商業の汚名をすすがなくてはならず、市場を考慮せずに済ますことのできる魂の安らぎが問題となる。ウフィッツィが同時代の経済的・金融的ダイナミズムから遠かったのに対して、その構造上の特性を受け継いだパリの芸術空間はヨーロッパ最大の美術市場の只中に位置していた。こうした環境の中で商業性に対する否認の身振りを取ったルーヴルは、当然の結果として固定した文化遺産の展示スペースであり続けることを余儀なくされるだろう³⁰。

ルーヴルが獲得することのできた数少ない収穫の痕跡がゾラとプルーストのテキストに残されているのは偶然ではなく、その制度としての固定性を示唆するものとなっている。不幸にも世紀末は、近代絵画が商品として投機の対象になる体制への移行が見られたのと平行して、古い絵画の価格が著しく上昇する事態に悩まされた。ゾラが描き出す方形の間の最後で訪問者たちはムリーヨを目にするが、同じ画家の《聖母被昇天》は1852年に国家におよそ60万フランで売却されるというスキャンダルを惹き起こしていた。この取引は当時疑念を持たれていた芸術的価値を商業的価値によって振り払うという結果をもたらした。およそ半世紀後、1906年には、《鏡の前のヴィーナス》が100万フランを付けた初めてのヴェラスケスとなる。ただしこの作品のナショナル・ギャラリーへの登場を可能にしたのは、国家による買い上げではなく一般募金であった。この相違、イギリス人の生来の商業主義を贖うかのような文化的公民精神の発露に、フランス人は突如として驚嘆することになる。

市場での新たなスターがルーヴルにはほとんど欠如している状態が続く。パリではフェルメールが盛んに取引されていたにもかかわらず、購入されたのは小さな《レース編みの娘》1枚だけだった。プルーストはその希少さゆえに、1920年にこの絵に専用の1室を設けることを提案している³¹。とにかく、ルイ＝フィリップのコレクションの売り立てを本当に埋め合わせるような買い上げは不可能であった。ロンドンに対してルーヴルのヴェラスケスは貧弱であり、スルバランやゴヤは地方に見物に行かなければならなかった。また、ナショナル・ギャラリーによるプリミティヴ派の買入りに匹敵するような新たな所蔵作品の獲得は見られなかった。世紀末には、ルーヴルの廃れた栄光を慨嘆するブイエのように³²、「海外の投機」熱を揶揄する論調が見られるようになるが、ここでの「海外」とはもはやイギリスではなく、アメリカを指していた。無知な金持ちの役割をアメリカ人が引き受けることで³³、イギリス人のイメージは好転する。その途方もない購入物、流派による体系化、理想化された聖域を持たないこと、一般募金による支援などが相乗的に作用し、ナショナル・ギャラリーは今や見習うべきモデルとして認識されるようになった。

古い美術館が商品流通と結んでいる関係の自明性は、この流通自体が想定させる際限のない折衷主義と結び付く。聖域は一般的な相対性によって縁を取り去られるが、この相対性は文化的な隔壁を取り払う快感と同時に、休息のノスタルジーへも向かう。世紀末象徴主義は、美学的キッチュを快楽的に実践しながら、その戯れの裏で知的感動の私的強度を希求している点で、この新たな両義性のすぐれた証人となるだろう。ギャラリーにおける多様な絵画の折衷的連なりは提供を無限に多様化しながら、同時にまた、もう一つの美術館的空間を前提とする新たなエクスタシーの欲望を隠しているのである。

(4) 美術館における／の死

古い美術館はもはや新たな美的体験を容れる器としての機能を十分に果たさなくなりつつあった。プルーストは第5巻『囚われの女』の中で、ジュ＝ド＝ポームの間で行われた企画展に出品されたフェルメールの《デルフトの眺望》を観たベルゴットが、内省の最中に突然円形のソファに倒れ込んで息絶える場面を描いている。「(…)彼がソファから床に転がると見物客も監視員も皆駆け寄った。彼は死んでいたのだ」(III, p.693)。ルーヴルにおいては、1849年にメリメが「真の愛好家のために」方形の間に椅子を置くことを提案し、2年後の開設の際、大きな黒い円筒形のクッションが真ん中に据えられた³⁴。美術館とは散策の場であると同時に沈思の場であり、公共のものであると同時に私的な空間でもあった。プルーストは椅子の象徴するこの両義性をよく知っていたのだろう。というのも、円形のソファがまた臨終に相応しいことも、すでに1851年に語られているからである。ギュスターヴ・ブランシュによれば、模写に訪れた者たちは新たに設置された椅子を「柩を載せる台」とみなしていたのであった³⁵。

美術館における鑑賞者の死という筋立ては1つのメロドラマであるに過ぎないが、この視線の消滅がその必然的な結果として鑑賞される作品にもまた死をもたらすのだとすれば、事態は美術館という装置の根幹に関わる問いへと横滑りするだろう。確かにベルゴットの死の挿話は1921年に着想されたものだが、プルーストの長篇小説においては、そこで対象となっている議論が1890年代に遡るものであり、また当時の根源的な問題設定を止めた形で想起されることがしばしばであることはよく知られている³⁶。では、小説のテキストが回顧的な反省を投げかける19世紀と20世紀の転換期において、美術館と絵画の死をめぐる問題とはいかなるものであったのだろうか。

シャルル・ブランは世紀半ばの旅行記の中で、美術館にとっては危険な考えーティツィアーノはヴェネツィアに、ラファエロはローマに、という本来の場所に止めるべきだという考えーを表明していた³⁷。19世紀初頭、多数の美術館が設立されたのと同時期に、カトルメール・ド・クインシーはすでに、古代遺跡に機能と意味を与えている元のコンテキストからその遺跡を引き剥がし、美術館へと移転することに対して、断固たる批判を行っていた³⁸。途方もない「帝政美術館」はまさに私有化の過剰によって、美学的な抽象化のための略奪として出現しえたのだった。

この考え方は長い間現実的な効果を持たなかったが、世紀末になると再び力を得て甦った³⁹。幸福なユートピアの裏面である「どこでもなさ」や「どこでもよさ」として美術館という空間は糾弾され、この空間と絵画との恣意的な関係をめぐって、様々な空想が行われた。国民的、文化的アイデンティティ、あるいはさらに定着性、郷土性というファンタズムが美術館への膨大な集約に対する批判を活気づけていた。テースによる環境の影響の理論化にも後押しされて、それ本来の場所に止められた作品の優れた効果を喧伝する言説が隆盛を迎えることになった。

ルネサンスの商業的発明であるイーゼル画の可動性に対して、エミール・ベルナルは1895年、壁面と一体化したフレスコ画を称揚する⁴⁰。ラスキン流の有機体説が優勢になると、多くの都市(ville)が建設した美術館よりも、絵画・建築・宗教・政治・経済の一体化した都市(cité)が夢想されるようになった。美術館に関しては、そ

の抽象化を否定し、一貫性の効果を求めることが、当然のこととして要求された。『メルキュール・ド・フランス』誌に掲載されたその評論の中でベルナールは、他の多くの者と同様、同一の画家の作品を同じ1つの部屋に集めることを熱望しているが、それは最良だと思われるものを、それほど良質でないとしてギャラリーに格下げされたものから分ける方形の間が原理的に禁じていることであった。歴史的配慮と、知性に偏った認識を感動によって覆す生氣論的ファンタズムとの絡み合いの核心に到達するのは、まさにここにおいてである。集め直すことは、教育的効果と生体の情緒的效果を同時に増大させることになるだろう。

歴史的配慮は、1画家の作品に限定された形ではあるが、用語以前の「空想の美術館」を發明する⁴¹。というのも、下書き・エスキース・デッサン・版画・写真など多くの補足資料を使って傑作をその生成と郷土の中に位置づけ、避けられないオリジナルの欠落を一時的に解消することがこの時期、すでに構想されていたからである。サン＝タントワヌは、1895年の美術館をめぐる批評的考察にひとときわ関係の深い『エルミタージュ』誌で、大美術館が良質な美術写真のコレクションを保有することを提案している⁴²。ここで模範とされたのもやはりイギリスであった。1860年前後にはアルバート公によって、王家のラファエロ・コレクションをこうした資料体の中に配置することが試みられていた。これに対してルーヴルでは、レンブラントの作品がやがて同じ1つの部屋に集め直されるのに止められた。

教育的配慮からさらに、「作品同士が(…)潜在的な一族を構成している」という考えへと、それゆえまた「これらの個々の一族」が持つ「土地への定着性」へと、美術館をめぐる想像は危険な方向へと膨らんでいった。折衷主義はラディカルな「地域主義」へと逆転し、作品と公衆を同一の文化的伝統の中へと閉じ込める。シャルル・ソーニエはやはり『エルミタージュ』誌において⁴³、山地の住人に海洋画を見せるのではなく、「鑑賞者を彼らの感情の鏡となっている作品に触れさせる」ことが重要だと説いている。折衷的なバザールはユダヤ人にこそ相応しいとするソーニエを補強するように、1895年の同誌の前号には、生き活きとした、家族的で、土地に根ざした熱さを奪われた「古典的な」美術館は死に向かっているという現状認識が示されていた⁴⁴。

美術館で病に陥っている芸術にはしたがって故郷を見つけてやるのが望ましい。死体安置所としての美術館に対して、作品を取り囲む風景・建築・家具などの全体的空間が求められた。ポッティチュエリのフレスコ画のルーヴルへの移転が嘆かれ、ヴィラ・レミニに置き直されることが望まれたように、フラ＝アンジェリコはサン＝マルコに、またメモリンクはブリュージュにあることが好まれた。

19世紀後半の何人かの現代画家の意向で個人美術館がオープンしたことも、この傾向に拍車をかけた。1867年、アングルが生まれ故郷の町に絵画やデッサン、個人的な、また家族の品々を遺贈し、それらのものの配置を遺言で規定したのが先駆的な例だが、真の意味での個人美術館は1898年、ギュスターヴ・モローによる彼の住居の、その内容物全体を含めての遺贈とともに誕生する⁴⁵。今やモニュメントよりも家が、アントワープのルーベンスの家やアムステルダムのレンブラントの家がより価値のあるものとされ、芸術家の家こそが理想的な美術館であると見なされるようになった。ギュスターヴ・カーンは確かに1901年に次のように証言している。芸術はアムステル

ダムで「環境との長い共存によって脈動している」。それゆえ、レンブラントの肖像画は、「美術館のギャラリーという、あらゆる流派のひしめき合う混淆においてよりも一層」、その室内において美を強く感じさせるのである⁴⁶。

(5) ルーヴルの変貌

美術館に死を宣告し、その外に可能性を見出そうとするこれらの諸見解に対して、この巨大な装置の内部に根本的な変化をもたらすことによって、危機を乗り越えようとする意見も存在した。作品を取り囲む全体的空間を美術館の中に再現することで、作品と鑑賞者の間に内密な一体感を取り戻すことができると考えられた。ソーニエは1895年の『エルミターージュ』誌で、「巨大なギャラリーを諦めよう(…)同じ時代の、同じ精神を持つ諸事物が、かつてそれらを集めた趣味人の邸宅においてのように配置されている、小さな部屋、陳列室、片隅、を求めよう」と呼びかけていた。ムムリンクを同時代である15世紀の寝台や陶器の傍に置けば、ヴェロネーゼの隣にある場合よりも、理解し易くなる。このようにして、「鑑賞者に美術館にいるのだということを忘れさせ」、「彼に彼自身の家にいるのだという錯覚を与える」ことで、美術館は再生するだろう⁴⁷。

古典的な美術館の特質である抽象とは反対に、ここで望まれているのは、装飾性へのこだわりが精神的価値となるような溢れ返る全体であった。同質化のためのものであるとはいえ、また無限に多様でありうる装飾はこの時以降、唯一絶対の美よりも特異的なものとしての精神を物語ることになる。美術館の教育的機能は否定されることはないが、理想美の直感や歴史的知識よりも、感性の優れた他者同士の出会い、重なり合う体験が重要となっていく。美術館をめぐる新たな考え方は、合理主義的民主主義が産み出した百科全書主義の恩恵に浴しながら、当の民主主義に対する異議申し立ての相貌を帯びる。世紀末の唯心論の流行は、精神の多様性のために歴史主義から教育的な折衷主義を復活させたが、そのことが進歩と同様に美をも再考する成り行きをもたらしたのである。

パンテオンや教育的散策よりも好まれたのは、私的な崇拜と美学的な交合のための小礼拝堂であった。こうした傾向はキリスト教的な期待と手を携えていた。実際、エミール・ベルナルは先に引用した『メルキユール・ド・フランス』誌の一文において、美術館に入れられたアイコンに小礼拝堂を望んでいた。またゴーギャンは、堅牢な作品が大聖堂を遠景として産み出す音楽的印象を、伝統的な作品評価における分析的・言說的・文学的判断と対照させていた⁴⁸。サロンにせよギャラリーにせよ、等しく言説にもとづく空間としての伝統的な美術館への意図的抵抗の中で、想像は内密なものや神秘的なものを結合させる。そのとき、音楽性が絵画の感動を理解する新たな手段となる。文化財を社会化する巨大装置はしたがって、象徴主義から派生し、そこから大きくはみ出していった、この内密なものの価値の高まりに応じて再編成されることになれば理想的であった。とはいえ、共和政下のルーヴルがこの流れに譲歩することはしばらくの間見られなかった。

美術館をブルジョワ的な居間にしつらえる試みは、フランスでよりもむしろドイツにおいて「ペリオッド・ルームズ」という形で実現された。「ペリオッド・ルームズ」

とは一般的に、ヴィルヘルム・ボーデがベルリンのカイザー・フリードリヒ美術館で世紀転換期に開発し、やがてアメリカの美術館が好んで採用することになる、美術作品の展示における革新的手法を指す⁴⁹。美術品を絵画は絵画、彫刻は彫刻というようにカテゴリー別に並べるのではなく、歴史的内容に沿ってまとめ、ルネサンス絵画は同時代の彫刻や家具とともに、またフランス絵画はルイ14世、15世、16世様式の家具とともに公開することが行われた。その結果、異なるカテゴリーのものが互いに補い合い、「制作の動機や背景がより鮮明に浮かび上がる芸術的效果」をもたらすとされた。

第一次大戦中は閉鎖されていたルーヴルが再びオープンすると、そこは見違えるほど変化していた。一方では絵画の全体的再分類が行われ、また他方では、徹底的ではなかったとはいえ「ペリオッド・ルームズ」の形での演出が採用された。方形の間が収容する絵画は100枚を超える数からわずかに21枚となり、額縁と額縁を接した状態で壁面を覆いつくしていた状態から、互いに間隔をおいて多くても2列に並べられる配列になった。かつてはあらゆる流派と時代の傑作のアンソロジーに充てられていたこの一室は、もはや大画面のヴェネツィア派の絵画を含むだけとなった。グランド・ギャラリーはイタリア絵画から始まり、「トリビューン (Tribune)」と呼ばれる小さな方形の間で中断されていたが、そこにはダヴィンチ、ジョルジョーネ、コレッジオ、ティツィアーノ、ラファエロの傑作が集められた。次いで、ファン＝ダイクの間までイタリア絵画が続き、さらにスペイン、フランドル、オランダの各絵画が展示された⁵⁰。

絵画を取り囲む全体的空間の再現については、ブルーストが1920年に実施されたあるアンケートへの回答として、展示方式の変更を「賞賛するものの、美術館がポルヘス邸の如きものになってしまうことは避けるように忠告⁵¹」している。「トリビューン」の絵画は付け柱によって隣のものから隔てられていたが、新たなルーヴルの学芸員は付け柱の前に大理石の胸像やブロンズ像を加えたほうがよいと考えた。《モナリザ》の下にはさらに、2体の胸像に囲まれたルネッサンスの櫃が配置された⁵²。小説家はこうしたポルヘス邸を思わせるブルジョワ的演出が、かえって美術館の長所であった、芸術家の独自で観念的なヴィジョンに到達する—それは『失われた時』の重要な美学的公準の1つであるが—ための優れた通路という側面を失わせるのではないかと危惧するのである。というのも「美術館の1室」とはブルーストにとって、第2巻『花咲く乙女たちの蔭に』(1918年)で語られているように、「あらゆるこまごました飾りのない、剥き出しの状態によって、芸術家が創造のために精神を集中させた内的空間をより一層象徴している」(II, p.5-6)のものであったからである。

こうした主張は1895年のシャルダンとレンブラントに関する評論以来、ブルーストが一貫して掲げてきたものであった。蒐集家は「1枚の絵画をそれと同時代の家具、置物、壁掛けの中央に「展示する」」。蒐集家が擬似的学識でコレクションを演出していた世紀末の流行は、今度は「ペリオッド・ルームズ」という名で美術館の内部に侵入し、教育的機能の向上を制度的に宣言する。しかしこの事態は、「事物を現実の中でそれを取り囲んでいるものと一緒にはか提示せず、その結果、事物を現実から切り離す精神の働き、本質、を消去してしまうという偏執」に美術館が敗北するということに他ならない。作品をその特異性において捉え、「内的空間」を突き止め、芸術家のヴィジョンを理解することのためには、かつてのルーヴルのほうがよほど妨げにはならな

いとプルーストは考える。彼は明らかに、1枚1枚の絵画に適した歴史的装飾の再構成を希求するソーニエ的な考え方も、またそうした絵画を祀る小礼拝堂が建立されて初めて、私的な崇拜と美学的な交合が達成されると見なしたベルナールのな立場とも、相容れなかったのである。

(結) ヴァレリー プルースト 美術館

19世紀後半においては、美術館という絵画作品の展示空間それ自体を描き出す小説は例外的であったがゆえに、ゾラとプルーストにおける美術館の文学的表象を分析する作業はこれまで十分に行われてきたとは言えなかった。本論は、表現のレヴェルで文体論的・修辞学的分析を実践することは選択せず、あえてその手前に止まって、文学テキストを同時代のルーヴルの制度的な変化および美術館をめぐる幾つかの概念と関連付けることを試みてきた。その過程では、中心的空間としての方形の間から周縁的なグラント・ギャラリーへの関心の移行、美術館の創設を可能にした経済的価値の執拗な隠蔽とルーヴルのコレクションの固定化、そして世紀末における美術館の死を宣言する複数の声と美術館の「再生」を目指す大戦後の変化、を順に辿ることになった。特にプルーストに関しては、1895年の芸術雑誌3誌による美術館をめぐる議論というコーパスの存在を初めて指摘することで、彼の言表の持つ射程を詳しく検討することに成功した。ここでは最後に、アドルノがその評論⁵³で試みたヴァレリーとの対比を通してプルーストの立場をいま一度明確に規定し、美術館をめぐるこの考察を締め括ることにしよう。

アドルノによれば、ヴァレリーとプルーストは「死の象徴としての美術館⁵⁴」という概念を共有している。美術館における多数の作品の共存は、それぞれの表現の混乱を招く。ヴァレリーはそのことが芸術に「物化と消耗化のプロセス」を生じさせるとして、美術館を批判する。けれどもプルーストにとっては反対に、「美術館の中での作品の死」は、「作品を生へと目覚めさせる」。それは、小説家が作品を純粋な客体と捉えるのではなく、消費者が更新されるたびに作品は「後の生」をそのつど新たに生きると考えるからである。ヴァレリーが、公用性のために作品の意味と享受を犠牲にする美術館という、カトルメール・ド・クインシー以来の美術館嫌いの言説⁵⁵の、象徴主義後の代表であるのに対して、鑑賞者と、また美術館の変化とともに新たに生じる作品の可能性が「プルーストに美術館に対する倒錯した寛容を許している」のである。

実際、ベルゴットの死の挿話でも、フェルメールの作品は新たな可能性—あの著名な「小さな黄色い壁面」のマチエール(III, p.692)—を獲得していた。細部への注目、第一次大戦後の美術館における展示の美学が容易に、あるいは可能にしたものであった。絵画は目の高さに置かれ、鑑賞者は1枚1枚を傍らの絵に邪魔されることなく知覚できた。1枚の絵の中の色斑に視線を集中することは、複数の絵画が互いに貼りついた状態で配置されていたかつてのマウリッツハイスの環境では不可能であった。今や、瞳は壁面のパズルから傑作を探し出さなくてはならない代わりに、細部に引き寄せられ、絵画を断片化することができるようになったのである。

アドルノはまた、プルーストとヴァレリーが芸術作品における幸福の享受という前提を分け合っていると述べている⁵⁶。ヴァレリーは個々の作品の間には敵対性があ

るので、「作品同士が競い合う」場である美術館からは「幸福は逃げ去ってしまう」と考える。だがブルーストはむしろ、流派と流派が闘い合うことによってこそ生と、幸福は保持されると見なしている。『失われた時』の第3巻『ゲルマントのほう』は、19世紀半ばにはスキャンダルを巻き起こしたマネの《オランピア》が20世紀初頭にルーヴル入りしたことに言及する。かつて酷評されたこの絵画が国家の間に掛けられると、隣にある新古典派のアンゲルの傑作とまるで双子のように美しく見えた⁵⁷。ヴァレリーにとって美術館は「文化財のカオス」であるのに対して、「個々それぞれの単独なあり方に固執することから超出していく弁証法的見解」を持つブルーストにおいてはこうして、カオスは「宥和」され、「至福感にかわる」のである。

ここに見られるのは、美に対する新たな感受性による美術館という空間の肯定であり、それはまたデュシャン的な美術館との出会いということもできるだろう。というのも、本来の場所を離れ、コンテクストを剥奪された異質な事物の並置によって、同じ美術館の中で、隣同士に置かれているというだけの理由で、あらゆる事物は隣の事物と同じ程度に美しいという、美の一般化された体制の中に入るからである。価値の平準化と差異の消滅という問題は、絵画のコレクションとしての美術館を博物館というコレクション一般の中に再び置き直す。ゾラとブルーストにおけるルーヴルという形象は、ヴェルヌ・ゴンクール・フロバール・ユイスマンスなどが描いた登場人物たちの建設した博物館⁵⁸との比較において再び考察されることが今後の第一の課題となるだろう。

美術館はまた、ベルゴットの死の場面が設定されていたような企画展のための空間でもあった。こうした「束の間の美術館」とルーヴルが結びつくと関係を論じることは、絵画の国際的な展覧会が歴史上初めて誕生したのがまさにブルーストの時代であった⁵⁹ことから、極めて重要であると考えられる。本論に残された第二の課題はしたがって、19世紀における「エキスポジション(exposition)」という広範な現象の一部として美術館を検討するというものになるだろう⁶⁰。デパートや万国博覧会といった19世紀半ばの熱狂から国際展覧会という世紀転換期の新たな流行まで、美術館は途方もない広がりを持った魅力的な主題のなかに書き込まれているのである。

※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。

-
- 1 金井美恵子『スクラップ・ギャラリー』、平凡社、2005、p.264-265.
 - 2 Philippe Hamon, « Le musée et le texte », in *RHLF*, no.1, 1995, p.3.
 - 3 Marcel Proust, *Sésame et les Lys*, précédé de *Sur la lecture*, édition établie par Antoine Compagnon, Complexe, 1987, p.90.
 - 4 Philippe Hamon, art. cité, p.5. アモンによる分類では、この表象関係には4つのタイプが存在する。本文に挙げたものとは別の内的なレヴェルとして、主に描写によって達成される、登場人物が美術館・博物館であるレヴェル、が指摘されている。
 - 5 Luce Abélès, « Roman, musée », dans Chantal Georget éd., *La Jeunesse des musées*, Réunion des musées nationaux, 1994, p.316.
 - 6 Émile Zola, *L'Assommoir*, édition établie par Jacques Dubois, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1996, p.125.

- 7 *Ibid.*, p.126. ゾラ研究におけるこの場面の一般的了解は同版へのデュボワの序文p.26とそこで紹介されているミットランの見解を参照のこと。
- 8 ルーヴル美術館に関する以下の歴史的説明はその多くをギエルの著作に負っている。Jean-Pierre Guillermin, *Les Peintures invisibles. L'héritage pictural et les textes en France et en Angleterre, 1870-1914*, t.I, Presses universitaires de Lille, 1982, p.1-55. 方形の間についてはまた、Jean-Pierre Guillermin, « Les maisons de l'art. L'imaginaire du musée de peinture au XIXe siècle », *Romantisme*, no.112, 2001, p.32-34を参照のこと。
- 9 Gustave Planche, *Études sur les arts. Rembrandt*, Lévy, 1855, p.127.
- 10 Aman-Jean, *Velasquez*, Alcan, 1913, p.95-96.
- 11 Lucien Daudet, *Autour de soixantes lettres de Marcel Proust*, Gallimard, 1928, p.18.
- 12 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, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1989.
- 13 Christiane Aulanier, *Histoire du palais et musée du Louvre*, t.II, «Le Salon carré», Éd. des musées nationaux, 1950. 方形の間に展示されていたフラ＝アンジェリコは、1861年にムリーリョにその場所を明け渡していた。このムリーリョはゾラの『居酒屋』の中でまさに言及されているものである。
- 14 Proust, Marcel, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d' Yves Sandre, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.80-82.
- 15 アールベルト・カイプの《散歩に出かける若い騎士》、パウルス・ポッターの《葦葺小屋の入口の馬》、アントワヌ・ワトーの《無関心な男》と《シテールへの船出》、アントン・ファン＝ダイクの《英国王チャールズ一世》と《リッチモンド公爵》。
- 16 Antoine Compagnon, « Proust au musée », dans Jean-Yves Tadié éd., *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, Gallimard/BNF/RMN, 1999, p.69.
- 17 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, p.372-382. これ以降の同書への参照は、引用後にEAの略号および頁数を記すことにする。
- 18 Antoine Compagnon, art. cité, p.70.
- 19 Jean-Pierre Guillermin, art.cité, p.40.
- 20 Émile Verhaeren, «Les Musées», in *La Revue blanche*, t.IX, 1895, p.67. 詳しくはMarc Quaghebeur, *Émile Verhaeren, un musée imaginaire*, Réunion des musées nationaux, «Les Dossiers du musée d'Orsay», 1997, p.11を参照のこと。
- 21 グランド・ギャラリーについてはJean-Pierre Guillermin, art.cité, p.35-37を参照のこと。
- 22 Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, 1995, p.127-129 および ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル「1855年～1900年、パリ万国博覧会の絵画：絵画史の総括と実験」、『世紀の祭典 万国博覧会の美術 パリ・ウィーン・シカゴ万博に見る東西の名品』、展覧会カタログ、東京国立博物館、2004、p.252-255.
- 23 引用は同段落中では順に、Émile Zola, *L'Assommoir*, éd. citée *supra*, p.124, p.125, p.126.
- 24 Philippe Hamon, art. cité, p.6-7. 美的な判断の欠如、美術館での結婚式の参列者自体が他の鑑賞者の視線の、笑いの対象となると言う裏返し他に、絵画作品と小説自体との間に物語的な入れ子構造のあることが指摘されている。
- 25 *Corr.*, t.XXI, p.28. 本論中で使用するブルーストの書簡は特に版の記載がない場合は全て以下の校訂版を典拠とする。 *La Correspondance de Marcel Proust*, édition établie par Philip Kolb, 21vol., Plon.
- 26 *Les Chefs-d'œuvre du musée du Louvre*, Les Grands Magasins du Louvre, [s.d.].
- 27 Chantal Georgel, « Premiers muséums, premiers hommes : la formation initiale des collections », dans *La Jeunesse des musées, op.cit.*, p.31.
- 28 Jean-Pierre Guillermin, art.cité, p.37-38.

- 29 Chantal Georget, « Petite histoire des livrets de musée », dans *La Jeunesse des musées, op.cit.*, p.211.
- 30 19世紀末におけるルーヴルのコレクションの状態についてはJean-Pierre Guillermin, art.cité, p.39を参照のこと。
- 31 *Corr.*, t.XIX, p.108.
- 32 R. Bouyer, « Notes sur quelques projets d'expositions inédites », in *L'Ermitage*, vol.XI, 1895-2, p.151-158.
- 33 19世紀末の、近代絵画が商品として投機の対象になる体制への移行を例証しているのは、ゾラの『制作』である。この小説には、クールベ、ミレー、ルソーをアメリカ人に売りつけて巨利を得る画商ノード(実在の画商プティがモデル)が登場する。Émile Zola, *L'Œuvre*, édition établie par Marie-Ange Voisin-Fougère, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1996, p.403-404. またブルーストの『ソドムとゴモラ』ではシャルリュス男爵がアメリカ人の投機熱に言及する(III, p.278)。
- 34 Mérimée, « Restauration du musée », in *Revue des Deux Mondes*, mars 1849, p.819.
- 35 Gustave Planche, « Le Musée du Louvre », in *Revue des Deux Mondes*, août 1851, p.550.
- 36 Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p.45 および Anne Henry, *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, p.69.
- 37 Charles Blanc, *Les Trésors de l'art à Manchester*, Pagnerre, 1857, p.4-5.
- 38 Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Hachette, 2001, p.76 および Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Fayard, 1989. またシャルルは、クインシーの見解への1世紀後の否定的解答として、ブルーストの美術館をめぐる言説を特に議論なく対置している。Roland Schaer, *L'Invention des musées*, Gallimard/RMN, p.130-131. なお、ブルーストの美術館論については本論の次節以降を参照のこと。
- 39 19世紀末の美術館をめぐる議論についてはJean-Pierre Guillermin, art.cité, p.40-42を参照のこと。
- 40 Émile Bernard, « Les Musées », in *Mercur de France*, vol.XIV, mars 1895, p.297.
- 41 「空想の美術館」とは一般に、1947年にアンドレ・マルローが提唱した理念を指す。多数の写真を用いて巨大なアーカイヴを形成し、それを現実には収集不可能なコレクションの代替物として広く公開しようというものであった。様々な文化的記憶が蓄積された美術館本来の機能の再考を促す画期的な発想として「空想の美術館」は注目を集めた。暮沢剛巳『美術館はどこへ?』、廣済堂出版、2002、p.96-99.
- 42 Saint-Antoine, « Chronique », in *L'Ermitage*, vol.XI, 1895-2, p.127.
- 43 Charles Saunier, « Des œuvres et des musées », in *L'Ermitage*, vol.XI, 1895-2, p.67.
- 44 Jacques des Gachons, « L'art décoratif aux deux salons de 1895 », in *L'Ermitage*, vol.X, 1895-1, p.321.
- 45 Geneviève Lacambre, *Maison d'artiste, maison-musée. Le musée Gustave-Moreau*, Réunion des musées nationaux, « Les Dossiers du musée d'Orsay », 1997.
- 46 Gustave Kahn, *L'Esthétique de la rue*, Charpentier-Fasquelle, 1901, p.92.
- 47 Charles Saunier, « La parure des œuvres d'art », in *L'Ermitage*, vol.X, 1895-1, p.259-260.
- 48 Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Gallimard, « Idées », 1974, p.161.
- 49 Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture, op.cit.*, p.81. 詳しくは、カーステン・シュバート『進化する美術館 フランス革命から現代まで』、松本榮寿・小浜清子訳、玉川大学出版部、2004、p.30-40を参照のこと。
- 50 Christiane Aulanier, *Histoire du palais et musée du Louvre*, t.I, *La Grande Galerie au bord de l'eau*, Éd. des musées nationaux, 1948, p.37-38.
- 51 *Corr.*, t.XIX, p.108.
- 52 Christiane Aulanier, *La Grande Galerie au bord de l'eau, op.cit.*, p.37.
- 53 テオドール・W・アドルノ『プリズメン』、渡辺祐邦・三原弟平訳、ちくま学芸文庫、1996、p.265-287. アドルノが対象としているのは、『失われた時を求めて』とヴァレリーの「美術館の問題」(1923年)である。
- 54 同段落中の引用は順に、アドルノ、前掲書、p.272, 283, 280, 276, 275.
- 55 1920年代の美術行政における「民主化」への反応として、クインシーとヴァレリーを関係づけるのは

- Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture, op.cit.*, p.148-149. また Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIIe - XXe siècle*, La Découverte, 2005, p.145-146 も参照のこと。
- 56 アドルノ、前掲書、p.273。以下、同段落中の引用は順に、p.274, 275, 286。
- 57 II, p.713。この場面の詳しい分析については拙論、「『ゲルマンのほう』における美術批評 マネを巡る社交界の会話」、『年報 地域文化研究』第5号(2001)、東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻、2002、p.1-24 および「ブルーストにおける画家の位置 マネとモローの間で」、『関東支部論集』第14号、日本フランス語フランス文学会、2005、p.165-177 を参照のこと。
- 58 Philippe Hamon, art. cité, p.7-8。
- 59 Francis Haskell, *Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Gallimard, 2002。
- 60 Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Corti, 1989。

La représentation littéraire du Louvre et le concept du musée à la seconde moitié du XIXe siècle —Zola Proust Musée—

Kunihiro ARAHARA

Quels sont les rapports que la littérature entretient avec le musée de peinture ? Notre étude tentera de répondre à cette question à travers l'analyse d'une représentation précise : la visite de musée par un personnage de roman. L'objet de cet article est double. Premièrement, à travers la lecture de deux œuvres, *L'Assommoir* de Zola et *À la recherche du temps perdu* de Proust, nous allons retracer les changements institutionnels que le Louvre a connus pendant la seconde moitié du XIXe siècle, de même que les divers aspects qui caractérisent le concept du musée durant ces décennies. Deuxièmement, nous allons replacer les énoncés de Proust sur le musée au sein de ce contexte historique afin d'en mesurer la portée.

Zola décrit minutieusement dans son roman le Salon carré. Cet espace central a été inauguré en 1848 par le réaménagement de la collection de peintures anciennes du Louvre. Le Salon devait procurer au visiteur l'expérience de l'extase idéaliste. Le choix des chefs-d'œuvre, issus de toutes les écoles, était réglé par des principes de hiérarchisation tels que le dessin/le coloris ou le genre, et cette clôture sacrée au caractère monarchique avait pour vocation de gouverner tout jugement esthétique.

Le sanctuaire, la première finalité du musée, a néanmoins été immédiatement exposé aux interrogations critiques que génère la modernité : éclectisme des références canoniques, investissements des marginalités. Les deux écrits de jeunesse de Proust de 1895 en témoignent par l'intérêt qu'ils portent à la Grande Galerie. Cet espace périphérique, conçu en même temps que le Salon carré, devait offrir au visiteur le bénéfice d'un enseignement historique. Cependant, l'encylopédisme, né de cette seconde finalité du musée comme école, a provoqué sa propre subversion en favorisant un erratisme éclectique et marginal.

Par ailleurs, en satirisant le peuple qui vient visiter le Louvre, Zola et Proust nient la commercialité du musée et montrent par là l'immobilité sociale de cette institution. En fait, dès son inauguration, le Louvre a cherché à cacher les fondements marchands du musée. Malgré le développement du marché de l'art, les nouvelles vedettes sont ainsi restées quasi absentes du Louvre, et le musée a été condamné à l'exposition d'un patrimoine figé.

La Recherche met également en lumière la relation que le musée entretient avec la mort. Face à la gloire obsolète du Louvre, les critiques ont proclamé la mort du musée et ont tenté de trouver des solutions. Dans les trois revues artistiques de 1895 qui ont animé le débat entourant le musée à la fin du siècle, la valorisation esthétique de l'expérience intime et mystique développe un imaginaire alternatif au musée classique : une demeure pour la peinture.

Cette demeure, qui reconstitue l'espace global de l'œuvre picturale, est partiellement

réalisée à l'intérieur du Louvre après la Grande Guerre. Cependant, Proust considère que le mur nu et dépouillé représente mieux l'espace intérieur de l'artiste, et il s'élève contre la mise en scène bourgeoise proposée par le Louvre. En revanche, l'écrivain émet un avis positif à l'égard d'un autre changement opéré par le musée : exposer moins d'œuvres, et d'une manière plus aérée.

L'attention au détail, qui est rendu possible par cette nouvelle esthétique muséographique, donne lieu à une nouvelle interprétation des tableaux et permet de cette façon leur survie. Le musée comme le lieu où la mort de l'œuvre se transforme en vie, et la survie de l'art grâce à la co-présence de tableaux de différentes écoles dans un même espace : tels sont les deux points fondamentaux du discours proustien sur le musée.