

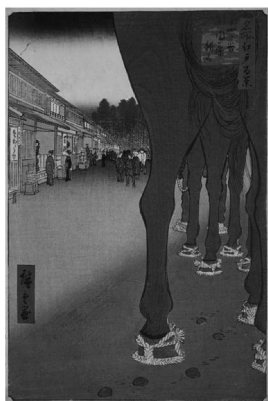
ミュージアムの聖と俗

—— ルーヴル、または「美術館という大がかりな渾沌」をめぐる ——

Le musée entre le sacré et le profane —— Le Louvre, ou le « chaos magnifique »

荒木善太
ARAKI, Zenta

歌川広重の「名所江戸百景」の一つ、秋の宿場の風情を奇抜なアングルで捉えた《四ツ谷内藤新宿》(図①)について、杉浦幸子は、「(広重が、カメラなどない時代に) 自分の眼を

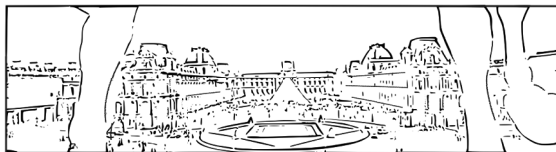


図① 歌川広重《四ツ谷内藤新宿》(1857)

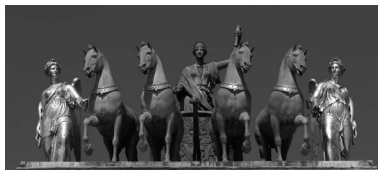
カメラとし、かなりのローアングルで、働く人と馬を見つめていたことが見て取れる」と述べ、この画の、「宿場の賑わいは遠目に、人足と馬の足元をクローズアップした特異な構図」を一葉の写真に喩えている¹。一方、ルーヴルの公式サイトに、一時期(2020年頃)、これとよく似た構図の写真が掲載されていたことは面白い偶然である(図②)。西側から見たルーヴルの全景で、ガラスのピラミッドを中心に、その左右をリシュリュー翼とドノン翼の二つの建物が挟む構図は旅行案内などでもよく見かけるものだが、この写真では、二つの翼の建物がさらに馬の脚に挟まれている。このあまり見慣れないルーヴルの景観は、美術館前の広場の一面に聳えるカルーゼル凱旋門の上から眺めたもので、左右に見

える馬の脚は、門の上に置かれた「カドリガ」、つまり勝利の女神が駆る四頭立ての馬車(図③)の一部である。前景に馬の足、遠景に美術館の賑わいという取り合せは、確かに浮世絵を思わせ、一種のジャポニスムと言って差し支えないが、この文章の目的はもちろんジャポニスムについて語ることではない。

カルーゼル凱旋門のカドリガは、18世紀末、ナポレオンによるイタリア遠征の際に戦利品としてもたらされた「サン・マ



図② (上) オリジナルをトレースした模式図



図③ (左) カルーゼル凱旋門のカドリガ

ルコの馬」——ヴェネチアのサン・マルコ寺院の正面を飾っていた古代彫刻——を転用したもので²、1808年にカルーゼル凱旋門の上に設置されたこのモニュメントは、同じ18世紀末に、革命の所産の一つとして誕生したルーヴルの歴史の大部分を見守っていたことになる。

クシシトフ・ポミアンは、そのルーヴルを原型に、19世紀から20世紀にかけてヨーロッパの各地から共産圏の諸国へと展開した一群のミュージアムを「革命的」タイプと呼び、このカテゴリーの美術館や博物館が、いずれも「フランス大革命のイデオロギーと実践から直接派生し」、啓蒙精神、すなわち「反教権的な指向」と「哲学に裏打ちされた、強大な力がもたらす恩恵への信仰」を併せもつ精神のなかに深く根付いている、と述べている³。ポミアンのこの定義は、もちろんルーヴルそのものではなく、ルーヴルが祖型をなすような、近代のミュージアムの一つの範疇について述べたものだが、この稿では、視点を逆にして、ポミアンが「革命的」タイプと呼んでいるミュージアムの概念を改めてルーヴルに当てはめることから論を始めたい。ポミアンの言う「革命のイデオロギー」と「啓蒙精神」は、具体的にはどのような形で、美術館としてのルーヴルの成立に関与していたのだろうか。

自由のモニュメント

エドゥアール・ポミエは、『自由の芸術』の中で、旧体制が遺した芸術作品の処遇をめぐる紛糾を重ねていた、革命期の国民議会（立法議会）の議論の詳細を伝えている。同時代の政治情勢を密に反映したこの議論は、一言で言えば破壊と保存という二つの主張の間を往き来するものだった。1792年8月10日の事件——チュイルリー宮の襲撃と国王一家の逮捕により、王権が停止された事件——を受けて行われた8月14日の議決は、当然のように前者に与したものとなる。旧体制の遺産としての芸術作品が政治的に中立なものではない以上、「倨傲と偏見、圧政のために建てられたモニュメント」⁴は「自由と平等の崇高な原則」に基づいて破壊されなければならない（ここで言う「倨傲」orgueilと「偏見」préjugéはそれぞれ革命以前の支配体制およびキリスト教会を指している）。一方、同じ問題をめぐって8月22日に再開された討議では、パリやヴェルサイユなど、各地で実際に破壊が進む事態に憂慮の声が上がる。たとえばパリのサン＝ドニ門はルイ14世のために建てられた圧政の象徴であり、「自由な人々の憎悪の的」になってしかるべきものとはいえ、この門が「（芸術作品として）傑作であることにはかわりはない」⁵。ブルトンをもじって言うなら⁶、議員たちを悩ませていたのは、サン＝ドニ門の、「美しく、そして忌まわしい」記念碑としての両義性にあったことになる。この場合、「偶像破壊」の行き過ぎを懸念する議員たちが拠り所にしたのは、タレイランに代表されるような啓蒙の理念、すなわち、芸術が、革命の担い手としての人々を導いた啓蒙哲学の不可欠の要素をなすという思想である。「自由」と「啓蒙」

という革命の二つの基本理念は、それぞれが過去の芸術作品の破壊とその擁護という、相反する二つの要請に奉仕するものだった。

ここで興味深いのは、こうした対照的な二つの主張——ボミアンの用語で言えば「革命のイデオロギー」と「啓蒙精神」——の間の妥協点を探る過程で、改めて「ミュージアム」の構想が浮上している点である。立法議会に対して具体的な解決策を提示したのはエロー県選出の代議士ピエール＝ジョゼフ・カンボン（1756-1820）だった。カンボンは、芸術作品としてのモニュメントの保存の必要を訴えつつ、その理由を、それが革命の理念に捧げられた新たなモニュメントのモデルになるからであると説明する。カンボンの構想は、「旧体制が遺した芸術作品の数々を一箇所に集めたミュージアム」を作り、それを「自由のためのモニュメントとする」というものであり、カンボンにとって、「かつての国王たちの忌まわしい宮殿に傑作を保存すること」は、旧体制の死を想起するための格好の手段だった⁷。

革命の所産としての「ミュージアム」とは、したがって、一義的には1792年8月10日の事件を受けて立法議会が見出した妥協の産物だったことになる。ボミエによれば、その当初の役割は、旧体制が遺した芸術作品をそれが生み出された歴史的あるいは政治的なコンテクストから切り離し、「文化財」という新たなステータスを付与することだった⁸。ミュージアムというフィルターを通すことで、過去の芸術作品がまとっていたもとの記号的価値が濾過され、いわば「第二の生」を見出すのである。カンボンの言う「自由のためのモニュメント」は、この時点ではまだ「旧体制の芸術作品を保存することでその体制を葬る」という屈折した論理の中に置かれているにすぎないが、1792年9月以降、この「ミュージアム」がルーヴルと結びつけられることで、のちの「共和国の美術館」が、少しずつ具体的な政策としての形を取り始めることになる。「(旧王家の所有にかかわる) 絵画その他の美術品の保管場所」にルーヴルが指定されたのは、立法議会の解散前夜の9月19日のことだった⁹。

とはいえ、内相ロランとその「ミュージアム委員会」（1792年10月1日に「モニュメント委員会」を改組）が当初構想していたミュージアムは、その母体となった言説とは裏腹に、同時代の政治的文脈よりは自身の美的信条に配慮したものであったようにみえる。ダヴィッドに宛てた1792年10月17日付の書簡の中で、ロランは確かに「国家のモニュメント」としてのミュージアムとその教育的使命に言及しているが¹⁰、旧体制下の「国家」*état*を「国民国家」*nation*で置き換えたロランのレトリックは革命期の紋切り型の域を出ず——ロランは単に、このミュージアムが「あらゆる人々に開かれ」、だれもが「自由に絵や彫刻の前に画架を立てて、好きなようにそれを模写することができる」という意味で「国家の」という言い方をしているにすぎない——、また、「(ミュージアムとは) 美術に対する趣味を涵養し、愛好家の目を愉しませ、画家たちの教育の場として役立つものでなければならない」と述べるロランが、民衆教育をミュージアムの主たる役割と見なしていたとも考えにくい。ロランが強調しているのは、ミュージアムが「素描や絵画、彫刻、その他のモニュメントの形で国

家が所有する莫大な富を詳述するものでなければならない」という点であり、彼が美術館に期待していた「語り手」として機能は、歴史ではなく、専ら「美」の範疇に属していたことになる（ロラン・レシュトによれば、「ミュージアム」をめぐる革命期の初期の言説こそ「自然と芸術が生み出した、最も稀少で価値あるものの収集」を説いているものの、間もなくその議論の中心に置かれたのは「美術」だった¹¹⁾）。

言いかえるなら、ロランが構想していた「国家のミュージアム」とは美の壮大な目録にほかならず、ロランにとってそのモデルは、アカデミックな伝統に根ざした「ミセラネア」（雑録）以外のものではなかったようにみえる。ロランはまた、旧体制末期のサロン評に代表されるようなエリート主義を念頭に、展示の方法への批評や学識の介入にも否定的な立場を取っており、1792年12月25日付の報告書では、「私の見るところ、美の全体像を掴むには、不毛な比較に興じるよりもあらゆるジャンルの美を求めるほうがよい。そのような比較は、空虚な批評に陥るのが関の山なのだから」¹²⁾と述べている。系統だった展示ではなく、ジャンルや時代、作者を混淆するロランのミュージアムは、彼が親しんでいた「キャビネット」を継承する空間であり、同時に、「フォーリー」と呼ばれる点景物をちりばめた、ほぼ同時代のイギリス風景式庭園に似た何かでもあったのである。

ロランのこの構想に対し、ルブラン——ジャン＝バティスト・ピエール・ルブラン（1748-1813）。17世紀の宮廷画家シャルル・ル・ブランの末裔（傍系）でエリザベト・ヴィジェ（ヴィジェ＝ルブラン）の夫——が提唱したのは、流派ごとにまとめられた作品が、「幼年期から成長期、成熟期を経て衰退期にいたる、芸術の歴史のさまざまな時代」を示すような展示である（『国家のミュージアムについての考察』）¹³⁾。ポミエによれば、両者の間の論争は芸術と公衆との関係をめぐる二つの対立的な考え方を浮き彫りにするが、むしろ目を引くのは、確かに陳腐な一つのレトリック——ロランはミュージアムを「鮮やかな色彩をちりばめた花壇」¹⁴⁾に喩えている——に対し、同じように陳腐なもう一つの紋切り型が呼応するという事実であり、この点では、前者を「審美主義」、後者を「歴史主義」と呼んだところで大差はないと言ってよいかもしれない¹⁵⁾。この時期、「ミュージアム」の定義をめぐっていくつかの異なる主張が対立していたというよりも、「共和国」同様、それまで存在したことのない「ミュージアム」が実際にどのような姿をしているのか、だれも正確には思い描くことができなかった、と考えるほうが実態に近かったはずである。

「国家のミュージアム」をめぐる修辭的言説は、事実、「共和国」と「美術館」の間で終始相互参照的な行ったり来たりを繰り返している。「ミュージアム」とは何かを説明するために「共和国」が持ち出される一方で、「共和国」とはまた、「ミュージアム」によって説明される何かなのだ。ミュージアムとは「共和国を目に見える形で提示するための格好の手段である」という同じ一つの言説が、1792年のロランから1796年のエメリック＝ダヴィッド（『オリンボスの美術館』）にいたるまで、判で押したように繰り返されるのである¹⁶⁾。

1793年6月、ロランの跡を継いだガラの下でまとめられたミュージアム委員会の最終的な報告書は、ロランの念頭にあった「ミセラネア」（雑録）としての美術館を「百科全書」に置き換える形で革命の理念との折り合いをつけようとするものだった。すなわち、「共和国の美術館」の開館は「美の百科全書」を人々に提供するものであり¹⁷、「自由のモニュメント」として構想されたミュージアムは、その誕生を前にして一個の書物に変貌したことになる。ポミアンの用語に戻るなら、「革命のイデオロギー」が「啓蒙精神」に場所を譲ったとも言えそうだが、この報告書が興味深いのは、こうしたレトリックとはまったく別の次元で、同年8月という開館の日付が提示されている点である。国民公会に宛てた7月4日の書簡の中でガラが明記しているように、「ミュージアムの開館は、8月10日の祭典の一部をなす」¹⁸行事として、「美の百科全書」の具体的な中身に関する議論は棚上げしたまま、開館の日取りだけが決められたのである。8月10日の祭典とは、93年憲法の公布と前年の王権停止を記念して企画された「統一と団結の祭典」のことであり、国民公会の議決によって「ルーヴル宮と国民宮殿（旧チュイルリー宮殿）を結ぶ歩廊」に「共和国の美術館」の開設が決まったのは、この祭典のわずか二週間前にあたる7月27日のことにすぎない。

美術館としてのルーヴルの開館は、したがって、革命によって具現された何らかの理念の帰結だったわけではなく、「共和国の美術館」の構想は、結局最後まで、審美的な言説と場当たり的な政治判断の間を揺れ動いていたことになる。1793年8月10日という開館の日付自体、上述のように革命祭に合わせて決められた象徴的な符合にすぎず、美術館としてのルーヴルがこの日に誕生したと言えるかどうかは疑わしい。8月10日の祭典では、確かに所蔵品の一部が地方の代表団に公開されているものの、「共和国の美術館」が実際に開館したのは同年の秋だったと考えるのが妥当だろう（ドミニク・ブーロは「共和暦2年のブリュメール28日」、つまり1793年11月18日という日付を示している¹⁹）。間もなく再整備のために閉館したルーヴルが1797年1月以降に名乗ったのは、「中央美術館」というごく控えめな呼称である。

ちなみに、「共和国の美術館」の開設を決めた1793年7月27日の国民公会では、もう一つ別の議決が行われ、サン＝ドニのフランス王家の墓所の撤去が決定されている。周知のように、歴代のフランス国王の墓所として知られるパリ北郊のサン＝ドニ修道院は、ルーヴルやヴェルサイユと並んで、旧体制下における王家の支配を示す象徴的な場所の一つだった。7月27日の議決は、そのサン＝ドニの墓所の取り壊しを命じたもので、国民公会の決定を受け、共和国の美術館が実際に開館したと思われる1793年の秋には、堂内の柩から国王の遺骸・遺骨が取り出され（後に回収）、墓所の一部も破壊されている。いわばこの年、王家の人々は、この世とあの世でその住処から「二度」追放されたことになる。ロラン・レシュトの言い方を借りるなら、「国王たちの儀礼的な第二の死」と「ミュージアムによって体現される新しい時代の到来」は、同じ一つの出来事の裏表をなすものだった²⁰。

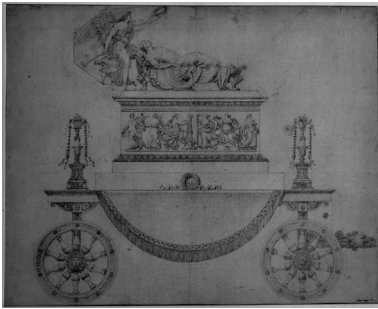
神なき時代の聖者たち

当初王家のコレクションをもとに開館したルーヴルは、総裁政府から執政政府の時代になると、ヨーロッパの各地から戦利品としてもたらされた美術品を加え、その収蔵品の量と質を「充実」させていく。他国の文化財の略奪は、イタリアのほか、ベルギーやオランダにもおよび、1794年にまとめられた報告書によれば、「共和国は、その熱意と覇気によって、ルイ14世が巨万の富を費やしても手に入れることができなかったものを獲得した」²¹のだった。一方、総裁政府の法相だったメルラン・ド・ドゥエは、ボナパルトに宛てた1797年3月2日付書簡で、「芸術と科学が創りあげた傑作の数々、長きに亘ってそれが本来向けられるべき人々の手から遠ざけられていた貴重な品々を、今や美と有益の源である自由の祖国に戻さなければならない」²²と述べ、こうした略奪行為に国家としてのお墨付きを与えている。革命の基本理念としての自由がここでは「美」や「知」の領域に拡張され、「略奪」が「解放」に名を変えたのである。

ドゥエの主張の背後には、18世紀後半から革命期にかけて次第に顕在化していくもう一つのイデオロギー、つまり「芸術作品は、科学の発見と同様、一つの国家の狭隘な領土の中に限られるのではなく、人類全体に属している」²³という普遍主義のイデオロギーが垣間見える。このロジックはまた、収奪された美術品の収蔵場所としてのルーヴルを「あらゆる国のためのミュージアム」に変貌させるが、フォン＝レオーが示唆しているように²⁴、この論理自体、ロランが唱えた「すべてのフランス国民のためのミュージアム」というレトリックの変奏にほかならないものだった。

この時期、革命政府が「美と知の解放」の名のもとに奨励した文化財の略奪は、後世の目には往時の「敬虔な盗み」を想起させる。「敬虔な盗み」とは、聖遺物の略奪のことで、聖者の遺骸や着衣といった聖遺物信仰が盛んだった中世、ヨーロッパ各地の僧院は奇蹟をもたらす聖遺物をめぐって争い、時には盗掘をも厭わなかった。聖遺物信仰は古代から存在するものの、「聖人信仰を広めることによって、聖遺物の信仰をもっとも盛んにした」²⁵のはキリスト教である。たとえば、コンクの『聖女フォア移葬記』が、盗掘にあたった僧の名を挙げながら、アジャンの墓地に葬られていた聖女の遺骸を盗み出した顛末を伝えているように、「敬虔な盗み」とは、その一部始終がむしろ誇らしげに吹聴されるべきものだった²⁶。国外で収奪された文化財の輸送にあたって革命政府が演出した「美の凱旋パレード」²⁷は、この聖遺物を美術品に置き換えたものにすぎず、一般に、革命期の祭典に中世の聖者信仰の名残を認めることはそれほど困難なことではない。

事実、革命期には、かつての聖者の遺骸に対する崇拝が、ルソーやヴォルテールなどの啓蒙思想家に対する個人崇拝に形を変えて復活している。たとえば1791年に行われたヴォル



図④ ジャック・セルリエ「ヴォルテールのパンテオン移葬のための凱旋車（案）」(1790) パリ、カルナヴァレ美術館

テールのパンテオン葬は、セリエールの修道院にあったヴォルテールの遺灰をパリのパンテオンに移葬したもので、この時パリ市内では、古代風の柩を乗せた凱旋車（図④）がバスティーユ広場からパンテオンまで運ばれており、外観こそ古代風の意匠で統一されているものの、往時のキリスト教の聖者崇拝との類似は明らかである。

またルーヴル開館の翌年にあたる 1794 年には、「至高存在の祭典」にあわせてルソーのパンテオン葬が行われている。当初国民公会は、ルソーの記念碑の建立

を計画していたが、これは実現せず、かわりにルソーの遺灰が、一種の聖遺物としてパリ市内を巡回する。遺灰はそのあと、「至高存在の祭典」でもパレードの起点になった）チュイルリー庭園に設けられた古代風の小さな霊廟の中にしばらく安置され、ユベール・ロベールによる油彩画には、漆黒の夜空の下、松明の光に照らされた祭壇を人々が詣でる様子が描かれている（図⑤）。革命期の祭典は表向きには個人崇拝を否定していたが、その実、啓蒙哲学や芸術を対象にした新たな信仰と表裏一体の関係にあり、革命とともに、詩人や芸術家が、キリスト教のそれに代わる新たな聖者の地位に就いたのだった。



図⑤ ユベール・ロベール《チュイルリー庭園に設けられたルソーのための仮の霊廟》(1794) パリ、カルナヴァレ美術館

18 世紀末、誕生したばかりの「共和国の美術館」を訪れていた人々は、その意味では美術品という、もう一つの聖遺物を詣でていたのではなかったか。この時期、シラー（『人間の美的教育に関する書簡』(1795)）や上述のエメリック＝ダヴィッド（『オリンボスの美術館』(1796)）など、「審美教育」にかかわる著作が相次いで刊行されたことは、確かにルーヴルの開館と無関係ではないだろう。「共和国の美術館」は、市民に開放されることで、民衆教育や「国民創出」といった革命の成果を訴えるものでなければならなかったものであり、とりわけ国外に対して「開かれた美術館」を演出しようとした革命政府の目論見はある程度奏功していたように見える。吉荒夕記が示しているように、19 世紀の初頭にパリを訪れた外国人にとって、下層階級を含む人々がルーヴルを訪れる様子は、共和国の「寛大」の所産として映じているからでる。

フランス政府が美術館を訪れるよう人々に促しているさまは、実に寛大だ。ギャラリーは無料で、[...]パリ市民には週のうち三日があてられている。この日はいつも見学者でいっ

ばいだが、その多くはもっとも低い社会層の人々なのだ²⁸。

(ウィリアム・シェパード『1802年と14年のパリ』)

引用文中、「パリ市民には週のうち三日があてられている」という部分は必ずしも正確ではなく、開館当初のルーヴルは、各月の上旬、中旬、下旬のそれぞれ最後の三日間が一般に開放されていた²⁹。週に三日、つまり月の約半分ではなく、十日のうちの三日間、つまり月の約三分の一が開放されていたということなので、シェパードの報告は少しばかり事実を誇張していることになる。

ともあれ、シェパードのような旅行者の目を奪った「開かれたミュージアム」の光景は、一般には美術館の近代的使命を示すものとして説明されることが多い。建畠哲が述べているように、美術館とは、それまで一部の特権階級が独占していた美を一般の市民に開放した点で「近代市民社会の申し子」にはかならず、「王宮だったルーヴルが革命を経て市民のための美術館として解放された経緯」こそ、そうした「美術館の近代的使命」を象徴的に示すものだった（「美術館のジレンマ」）³⁰。言い換えれば、美術館もまた階級闘争の産物であって、ヨーロッパ社会の近代化を、「自分たちの権益を守るために様々な知識を独占しつつけようとする王侯貴族らと、その権益にアクセスするために、知識・教育を得ようとする民衆との階級闘争の歴史」³¹と位置づけるなら、ルーヴルの開館は、「まさにその闘争に民衆が勝利した事実を示すもの」ということになる。

このような見方は、おそらく正当なものとはいえ、その背後に、ある種の断絶としての革命、あるいは「近代」と「前近代」を一瞬で入れ替える蝶番としての革命という、やや短絡的な図式が透けて見えるのも事実である。実際には、革命の前後で、人々の物の見方や振舞いが大きく変わったわけではなく、ましてや、革命とともに、「美」を受容する階級としての市民層が忽然と登場したと考える理由もない。たとえばバルザックが『毬打つ猫の店』（1829）で描いているのは、19世紀初頭の市民社会において、人々が、その階級を問わず、かつての聖遺物崇拝さながらに、サロン展に出品された美術品に群がる様子である。

二つの絵は、途方もない人だかりに囲まれていた。女たちがいうには、その絵の前では殺し合いをしているのも同然だった。投機家や大貴族たちは、この二つの絵に何枚もの金貨で高価な値を付けたが、画家はそれらを売却するのを頑なに拒み、模写することも許さなかった³²。

展覧会に並べられた絵や彫刻に人々が惹かれるのは、それが、展示の対象になることで、ポミアンの言う「記号所持物」としての聖性を付与されるからであり、その意味では、展覧会に殺到する人々も、御利益を求めて聖遺物に群がる人々同様、その所作が、ある種の「礼拝」

を思わせる点では変わりはない。バルザックとほぼ同世代の画家のドーミエもまた、そのカリカチュアを通して、展覧会に群がる人々の熱狂に皮肉な眼差しを向けているが（図⑥）、19世紀というブルジョワの世紀は、その意味では「イメージの崇拜」の時代でもあったのであり、「展覧会」の名で呼ばれるもう一つの聖遺物崇拜は、フロベールの言う「19世紀的な熱狂（錯乱）」³³の最たるものだった（『紋切り型辞典』>「展覧会」）。

このように見てくると、19世紀の市民社会において、イメージの崇拜の場としての美術館は、オペラ座と対をなす存在だったと言ってもよいかもしれない。ヴェロンの言う「ブルジョワジーのヴェルサイユ」としてのオペラ座が旧体制下の宮廷に代わる社交の檣舞台であったとすれば、ルーヴルは、かつての神の家としての教会を置きかえた世俗の神殿にほかならず、バルザックと同時代の作家フェリックス・ピアットの言い方を借りるなら、革命によって国王と神を追放したブルジョワ社会において、芸術はキリスト教の後釜に座り、金銭とならんで新たな崇拜の対象となったのである。



図⑥ ドーミエ《1859年の展覧会》
「すべての絵を見る時間はないのだから、お前は右側の絵だけを見なさい。私は左側を受け持つでしょう」

芸術は今や一つの信仰であり、神々と王たちが退場したあとに折良く登場した新たな宗教と言ってもよい。われわれの時代の権力である金銭ですら、この手強い競争相手の存在を認めざるをえないのだ³⁴。

19世紀の市民社会は、実際には旧体制下の身分社会における慣例的な所作を多くの点で反復していたのであり、革命の所産としてのルーヴルは、その意味では革命を挟んだ新旧二つの社会の間の断絶と同時に、その相似性を示す両義的な形象でもあったことになる。

教会とキャビネット

「神々と王たちの退場」と「芸術という新たな宗教の登場」を対にしたピアットの皮肉は、一方では「王たちの儀礼的な第二の死」と「美術館によって体现される新しい時代の到来」という上に見た対句の言い換えのようでもあり、他方では「神々が地上を去った今、人々は空になったその神殿を崇めている」³⁵というヘルダーリンのもじりにもみえる。ロラン・レシュトは、ピアットの警句に含意されている「教会」（あるいは神殿）と「美術館」のアナロジーについて、「人々は、ミュージアムというものの始まりの時点から気づいていた」³⁶と述べ

ているが、この二つ（教会と美術館）の相似的關係という点で、しばしば引き合いに出されるポミアンの次の一節は、実際には何を述べようとしたものなのだろうか。

ミュージアムは、ひとつの社会のすべての構成員が同じ祭式を執り行うことで一致共同する場所として、教会にとって代わるものとなる。したがってミュージアムの数は、19、20世紀になり、人々、とりわけ都市住民の伝統的宗教に対する無関心が拡大するにつれて、増大する。このようにして、もはや社会全体を包括することができなくなった古い祭式にとって代わる新しい祭式は、国家が同時に主体となり客体となるような祭式である。それは国家が国家自身に捧げる恒常的な敬意であり、あらゆる角度から見た国家の過去や、国家を構成し、それぞれが全体の繁栄に貢献をもたらしたと見なされる社会・地域・職業集団や、その内部で生まれ、実に多様な領域において長く残る作品を残した偉大な人々をたたえることによって行われる³⁷。

たとえば松宮秀治によれば、ポミアンのこの一節は「芸術と宗教の位置の逆転」を巧みな言葉で説明したものであり、松宮は、ポミアンの指摘を踏まえつつ、「宗教に代えて芸術を社会の典礼・祭式となし、美術館、つまり美術のミュージアムを教会に代わる新しい「神殿」に組織したのは近代国家であり、その理論的支柱となったのが「政教分離」の思想であった」³⁸と述べているが、この主張には一定の留保が必要かもしれない。ポミアンは確かにミュージアムを近代における祭式の場に擬しているが、この祭式は、「国家が同時に主体となり客体となるような」それ、すなわち、「それぞれが全体の繁栄に貢献したと見なされる社会・地域・職業集団」や「長く残る作品を残した偉大な人々」をたたえることで国家それ自体を崇める祭式であり、かつての神に代わって芸術が崇拜の対象になったと述べているわけではない。

事実、ポミアンは「芸術」という言葉は使用していないし、上に引用した一節は、実際にはミュージアムと、その前身としての「陳列室」（キャビネット）との相似的關係について触れた議論の一部をなしている。ポミアンは、上記の引用部分の直前で、「ミュージアムは、その機能がひとつのコンセンサスを作り出すことにあるような制度のひとつとして現れる。そのコンセンサスとは、14世紀の末頃に明確になりはじめた、見えるものを見えないものに対置する手法に関して、つまり社会の新しい階級制に関して作り出される」³⁹と述べているのである。ポミアンの言う「見えるものを見えないものに対置する手法」とは、キャビネットのように、そこに陳列されている「記号的な意味を付与された」品々（「記号所持物」*sémiophore*）を通して、「目に見える世界と見えない世界を結ぶ交換に参与する」⁴⁰手法のことであり、中世末期の14世紀末になると、それまで専ら聖遺物の陳列を通してこの交換の回路を独占していた教会に代わり、芸術家や知識人の後盾となった世俗の階級が「コレクション」という形で新たな回路を提供するようになる。この場合、キャビネットに陳列され

た蒐集品によって表象される「目に見えない世界」とは空間的、時間的な遠隔地、つまり地上の未知の領域や古代世界のことだった。つまり、ボミアンが述べているのは、「見えるもの」と「見えないもの」を結ぶ新たな回路として中世末期に登場した「陳列室」（キャビネット）が聖遺物の陳列室としての教会堂に代わるものであったように、近代に登場したミュージアムは国家を担い手とする「もう一つのキャビネット」にほかならないということであって、厳密には、「芸術」という名の新たな典礼が「宗教」にとって代わったという話をしていくわけではない。

美術館について考える上でボミアンの指摘が参考になるのは、したがって、それが「ミュージアム / 教会」というアナロジーに「キャビネット」という第三の項が存在したことを示唆しているからである。確かに、たとえば「聖性の付与」という点で言えば、ミュージアムに展示されている事物は教会に置かれていた聖像と似ており（一度ミュージアムに収納された事物はその存在を脅かされることはない）、このことはある程度までキャビネットのコレクションにも当てはまる。一方、視覚の優位という点では、ミュージアムとその前身としてのキャビネットの間の相似性は明らかだが、キャビネットと教会の間には断絶があるようにみえる。教会に陳列されていた聖遺物が、「見えないもの」を指し示す「記号所持物」であると同時に、それに触れることで病を治癒する、盲人の目を開くといった「有用性」をも兼ね備えていたのに対し、キャビネットに並べられた事物は、専ら「眺められるもの」として、本来の機能を離れ、見えない世界を指し示す記号としての役割を全うするからである。

また、高橋雄造は、「コレクション」、つまりキャビネットのような陳列の空間においては「生産者と消費者が同一（あるいは、同一グループ）」であるのに対し、「博物館では、物を収集・保存する人（生産者）と展示を見る人（消費者）とが分離している」⁴¹と述べ、キャビネットと近代のミュージアムの差異を指摘している。とはいえ、キャビネットの場合、陳列されている事物を通して「蒐集」という行為そのもの、あるいはそうしたコレクションの担い手である「蒐集者」の教養と好奇心それ自体が愛でられる対象になっていたと考えれば、ボミアンの言う「国家が同時に主体となり客体となるような」祭式の場としてのミュージアムと、「生産者」が同時に「消費者」でもあるようなキャビネットの間のアナロジーについて語ることも可能かもしれない。ごく大雑把な整理を試みるなら、ミュージアムは、祭儀の場としては往時の教会に、視覚的な消費の場という点ではキャビネットに似ているのである。

ちなみに、日常的な祭儀の場としての日本の仏壇はこの二つ（教会とキャビネット）の中間に位置している。ドミニク・シャトーが述べているように、供え物を並べた仏壇には「ボータブルな美術館とも言うべき趣」があり、「近世ヨーロッパの「驚異の部屋」と同様、インスタレーションを思わせる」⁴²からである。

エピソード ――― ゾラからアニェス・ヴァルダまで

「展示する」*exposer* という語は「結婚する」
épouser と似ている⁴³。
 マルセル・デュシャン

19世紀末に出版されたルーヴルのガイドブックの古典の一つ、『ルーヴル宮の諸美術館』（1892）の冒頭で、ヘンリー・オシエアは、「パリには数多くの宮殿があるとはいえ、本当のパリの宮殿、本当のフランスの宮殿は、だれもが知る通り、ルーヴルである」と述べ、「フランス人にとって、ルーヴルとは単なる宮殿以上のもの、いわば一つの聖域なのだ」というフェルディナン・ド・ラステリの言葉を引用している⁴⁴。一方、オシエアの言う「本当のパリの宮殿」、あるいは七月王政から第二共和政期の文人・政治家だったド・ラステリの言う「聖域」を、「逸楽も道理も蔑ろにする文明」が生み出した「不調和の館」と呼んだのは、「美術館の問題」（1923）のヴァレリーである。

美術館はあまり好きではない。見事なものはたくさんあるが、居心地のよい美術館というものはまったくない。[…]

逸楽も道理も蔑ろにするような文明だけが、この不調和の館を建てることができたのだろう。死んだヴィジョンの数々がこうして隣り合わせに並んでいる様子からは、何かしら狂気じみたものが生じている。それらは互いに嫉妬しあい、みずからを生きた存在にしてくれる眼差しを奪いあっている⁴⁵。

ヴァレリーは特定の美術館の名を挙げてはいないものの、アドルノが示唆しているように、「美術館は好きではない」と述べるヴァレリーの念頭には当然ルーヴルがあったはずである。この文章の副題に掲げた「大がかりな渾沌」⁴⁶とは、「美術館の問題」の筆者の困惑を要約する形でアドルノが述べた言葉だった。そのアドルノやヴァレリーに先んじて、美術館という「大がかりなカオス」の戯画を提示したのは『居酒屋』（1876）のゾラである。

物語の第三章、洗濯女として働く主人公のジェルヴェーズはブリキ職人のクーボーと再婚する。婚礼の日、教会で型どおりの式を済ませた新郎新婦と招待客の一行は、夕方の宴会までの時間潰しにルーヴルを訪れる。それまで美術館など訪れたことがなかった一行は、立会人の一人、「紙箱屋」のマディニエに率いられ、訳もわからないまま館内を歩き回るが、いい加減皆疲れたところで道に迷い、出口がわからなくなってしまう。

彼[マディニエ]は道を間違え、みんなをつぎつぎに七つか八つの広間へ引きずりこんだ。そこは人気のない冷たい部屋で、いかめしいガラス棚が陳列してあるばかりである。棚に

は壊れた壺や、見るも汚い人形が数しれず並んでいる。一同はぞーっとして、ひどくいやな気分になった。そして出口をさがした。ところが、デッサン室のなかへ紛れこんでしまった。[…]デッサンは果てしなく、幾室も幾室もつづいて、面白いものなど何もありはしない。ただ壁に、なぐり書きした紙が、ガラスで覆われて飾りつけられてあるだけである。[…]次の階段はずっと遠く、十五分も歩いた先にあった。ところが、それを降りると、またもやデッサンの群れの真ん中だったのだ。一同は絶望にとらわれ、ゆきあたりばったり部屋から部屋へとめぐり歩いた。[…]もう二度と外へは出られまい。一行は足が棒になり、落胆したうえに、大きなおなかをしたマダム・ゴードロンを途中に置き去りにしたことに気づいたために大騒ぎになった⁴⁷。

労働者階級の一行が胡乱な案内人に率いられ、足を棒にしながら巨大な美術館の中をさまよい歩くというこの小説の皮肉な顛末は、『神曲』の地獄下りのパロディのようでもあり、同時に、ブルジョワの世紀における「イメージの崇拜」の陰画のようにもみえる。ルーヴルはここでは出口のない巨大な迷宮を思わせ、「部屋から部屋へと果てしなくつづくデッサン」、「数しれず並べられた、壊れた壺や見るも汚い人形」といった際限のないイメージの反復が、美の聖域を、眩暈を覚えるような渾沌の空間に変じている。ゾラの作中人物の絶望と「美術館の問題」のヴァレリーの困惑は、その意味では見かけほどには離れていなかったのかもしれない(アドルノによれば、「ヴァレリーの苦言は、眩暈がするほどルーヴルに物が溢れかえっていることと明らかに係わっている」⁴⁸)。

ゾラが提示したルーヴル詣のカリカチュアは、展示それ自体はスペクタクルの中心にはないという意味ではドーミエのそれを引き継ぐものであり、『居酒屋』に始まる、ある種の反語としてのルーヴル巡りは、このあと20世紀にかけて、「展示」が少しずつ背景に退くことで、聖遺物詣から文字通りの周遊へとその姿を変える。1949年から62年までパリに滞在し、「日没後のパリ」をはじめとするコラムをアメリカの各紙に連載したアート・バックウォルドの回想によれば、1950年代の訪問者にとって、ルーヴルで見るべき作品は四つしかなく、この四つを網羅すれば、ものの数分でルーヴルの周遊を終えることが可能だった⁴⁹。

よく知られるように、ゴダールは《はなればなれに》(1964)の中で、このルーヴル早巡りを一つのシークエンスに仕立てている(ゴダールの映画は、男女三名からなる主人公の一行が「夜までの時間潰しに」ルーヴルを訪れるという点ではゾラの小説を反復し、一方、この三人が、「アメリカ人が作った、9分45秒のルーヴル一周記録を塗り替えようとする」という点ではバックウォルドのコラムに呼応する)。実際にルーヴルで撮影された、一分にも満たない有名なシークエンスで、アンナ・カリーナ、クロード・ブラッスール、サミ・フレの三人は文字通りグランド・ギャラリーを「駆け抜けて」いるが——この間、背後の壁にちらりとダヴィッドの《ホラティウス兄弟の誓い》が見える——、展示されている絵には

目もくれない。『居酒屋』に始まるプロセスが完結し、ここではスペクタクルの所在が、展示から「イメージの前の素通り」へと完全に移行したということだろうか⁵⁰。

約半世紀後、アニェス・ヴァルダは《顔たち、ところどころ》(2017)でゴダールを引用し、今度は車椅子に乗ったヴァルダ本人がアーティストのJRとともにルーヴルの無人のギャラリーを疾走する(シークエンスの冒頭でゴダールの映画に言及したJRに対し、高齢のヴァルダは「自分にはもう無理よ(もう走れない)」と応じ、ヴァルダはこの場面で、JRが押す車椅子に乗せられている)。この映画では、車椅子に乗ったヴァルダの移動が往時の聖遺物詣の趣を取り戻している。ヴァルダは一人ずつ画家の名を呼びながら、絵に向かって崇めるように両手を差し伸べるのである(「ベリーニ! デル・サルト! ロレンツォ・コスタ! —— ああ、何て美しい!」)。二人は最後にアルチンボルドの前で立ち止まり、ほんの一瞬、果物と花々を組み合わせた《夏》と《春》の静止画が提示される。目元に「にんまりとした」笑みを湛えた《夏》と《春》の二つの横顔は、モザイクのパーツを大きくしたアイコンのようでもあり、ヴァルダとJRの道行きを見守る呑気な見物客のようにもみえる。

図版出典

- ① 国立国会図書館「錦絵でたのしむ江戸の名所」<https://www.ndl.go.jp/landmarks/index.html>
- ② 筆者作成
- ③ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peace_riding_in_a_triumphal_chariot_Bosio_Carrousel_-_2012-05-28.jpg
- ④ <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/projet-pour-le-char-de-la-translation-du-corps-de-voltaire-au-pantheon#infos-principales>
- ⑤ <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/le-mausolee-provisoire-de-jean-jacques-rousseau-sur-le-bassin-des-tuileries#infos-principales>
- ⑥ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honoré_Daumier_-_Exposition_de_1859-_Ma_Femme...Comme_nous_n'aurions_pas..._-_Google_Art_Project.jpg

後注

- 1 杉浦幸子「ウマアート」(5)「広重《名所江戸百景 四ツ谷内藤新宿》」日本経済新聞電子版(2022.8.29)
<https://www.nikkei.com/article/DGKKZO63778250W2A820C2BC8000/>
- 2 オリジナルはナポレオンの失脚後に返還され、現在は19世紀前半に作られたレプリカが置かれている。
- 3 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI^e -XVIII^e siècle*, Gallimard, 1987, p.299-300. (クシトフ・ポミアン『コレクション——趣味と好奇心の歴史人類学』、吉田城・吉田典子訳、平凡社、1992年、374-376頁)

以下、欧文文献からの引用は原則として注に示した既訳による。ただし、表記のほか、原文に照らして訳文の一部を変更した。

- 4 *Archives parlementaires*, t.XLVIII, 1896, cité par Édouard Pommier, *L'art de la liberté, Doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, 1991, p.101.
- 5 *Ibid.*, p.103.
- 6 「美しく、そして何の役にも立たないサン＝ドニ門」。André Breton, *Nadja* (1928), Gallimard, « Folio », 1964, p.36.
- 7 Pommier, *op.cit.*, p.104.
- 8 *Ibid.*
- 9 *Archives parlementaires*, t.L, *Ibid.*, p.107.
- 10 ロランの書簡は以下に全文が引用されている。Dominique de Font-Réaulx, « Le Louvre, modèle singulier pour le musée universel ? », *Le Louvre Abu Dhabi, Nouveau musée universel ?*, Presses Universitaires de France, 2016, p.44-45.
- 11 Roland Recht, *Penser le patrimoine, mise en scène et mise en ordre de l'art*, Hazan, 1998, p.27.
- 12 *Ibid.*, p.24.
- 13 Pommier, *op.cit.*, p.113.
- 14 *Ibid.*
- 15 「展示構成に関する論争は、一言で言えば、審美主義か歴史主義かをめぐる対立として理解される」。吉荒夕記『美術館とナショナル・アイデンティティ』、玉川大学出版部、2014年、94頁。
- 16 Recht, *op.cit.*, p.26.
- 17 Pommier, *op.cit.*, p.119.
- 18 *Ibid.*, p.120.
- 19 Dominique Poulot, « La naissance du musée », *Aux armes et aux arts !, Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Éditions Adam Biro, 1989, p.211.
- 20 Recht, *op.cit.*, p.30.
旧体制の終焉（死）と新時代の到来（生）を対にするレトリック——「アンシアン・レジームの瓦礫の上に新しい世界が築かれる」——は一種の紋切り型としてさまざまなヴァリエーションを生んでいる。1793年の「統一と団結の祭典」を監修したダヴィッドが、「王たちの像とその持ち物（アトリビュート）の残骸を雑然と積み上げ、フランス人民のエンブレムの台座として用いる」と述べているのはその一例である。*Ibid.*
- 21 Poulot, *op.cit.*, p.219.
- 22 *Ibid.*
- 23 Font-Réaulx, *op.cit.*, p.47.
- 24 *Ibid.*, p.48.
- 25 Pomian, *op.cit.*, p.26.（ボミアン前掲書 32 頁）
- 26 渡邊昌美『巡礼の道——西南ヨーロッパの歴史景観』、中公新書、1980年、86頁および190頁。
- 27 Poulot, *op.cit.*, p.219-220.
- 28 吉荒前掲書 114 頁。
- 29 Poulot, *op.cit.*, p.211.
- 30 建畠哲『未完の過去』、五柳書院、2000年、49頁。
- 31 岩渕潤子『美術館の誕生——美は誰のものか』、中公新書、1995年、22頁。
- 32 Balzac, *La maison du Chat-qui-pelote, Œuvres complètes*, A. Houssiaux, 1855, t.I, p.47-48.（バルザック『ゴブセック・毬打つ猫の店』、芳川泰久訳、岩波文庫、2009年、164-165頁）

- 33 Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues, Œuvres complètes*, Conard, 1910, t.I, p.427.
- 34 Félix Pyat, « Les artistes », *Nouveau tableau de Paris au XIX^e siècle*, t.IV, Madame Charles-Béchet, 1834, p.4.
- 35 Recht, *op.cit.*, p.32.
- 36 *Ibid.*, p.7.
- 37 Pomian, *op.cit.*, p.58-59. (ポミアン前掲書 71-72 頁)
- 38 松宮秀治『芸術崇拜の思想——政教分離とヨーロッパの新しい神』、白水社、2018 年、28-29 頁。
- 39 Pomian, *op.cit.*, p.58. (ポミアン前掲書 71 頁)
- 40 *Ibid.*, p.35. (同書 43 頁)
- 41 高橋雄造『博物館の歴史』、法政大学出版局、2008 年、15 頁。
- 42 Dominique Chateau, *Une esthétique japonaise, l'art et le goût en monde flottant*, L'Harmattan, 2019, p.146.
- 43 Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, 2007, p.221.
- 44 Henry O'Shea, *Les musées du Louvre*, E. Dentu, 1892, p.1.
- 45 Paul Valéry, « Le problème des musées », *Œuvres, Gallimard*, « La Pléiade », t.II, 1960, p.1290-1291. (ヴァレリー「美術館の問題」、今井勉訳、『ヴァレリー集成V』、筑摩書房、2012 年、317-319 頁)
- 46 テオドール・W・アドルノ「ヴァレリー プルースト 美術館」、『プリズメン——文化批判と社会』、渡辺祐邦・三原弟平訳、ちくま学芸文庫、1996 年、270 頁。
- 47 Zola, *L'Assommoir*, Charpentier, 1879, p.97-98. (ゾラ『居酒屋』、古賀照一訳、新潮文庫、1970 年、137-138 頁)
- 48 アドルノ前掲書 267 頁。
- 49 Art Buchwald, “4-Minute Louvre is a Record Never to Fall”, *The American Times of Paris*, 17 July 1965.
- 50 《はなればなれに》のこの場面は、その意味ではフェリーニの《カピリアの夜》(1957) で、聖母マリア講の参拝者の一行が、夜のアッピア街道の両側に彫像のように佇む娼婦たちの前を素通りする場面を思わせる。