

総合文化研究所主催ワークショップ

『失われた時を求めて』におけるエドゥアール・マネについて、あるいはマルセル・プルーストと前衛／古典の問題

報告 荒原邦博

マルセル・プルースト(一八七二—一九二二年)の長篇小説『失われた時を求めて』(一九二二—一九二七年)の第三篇『ゲルマントのほう』(一九二〇—一九二二年)には、一八六五年のサロン(官展)においてスキヤンダルを巻き起こしたエドゥアール・マネの『オランピア』(一八六三年)が登場するが、プルーストにとつてのマネとは今日よく知られているように、絵画芸術を物語の枠から解放し、形式的な探求へと純化された抽象絵画への道程を創始した「近代絵画の父」だったのだろうか。第一篇『スワン家のほうへ』が刊行された一九一三年とは、アポリネールの『アルコール』およびストラヴィンスキーとバレエ・リュスの『春の祭典』に象徴される新たな芸術の到来を告げる年であり、プルーストの小説も当時はよく理解されなかったものの、振り返ってみればやはり「前衛」芸術として出現したものとと思われるため、プルーストがマネを革命芸術、あるいは芸術の革命として評価していたというのは自明のことであるように思われる。

ボードレールはスキヤンダルに憤るマネを「貴君は貴君の芸術の老衰の中の第一人者にすぎない」と言つて論じたというが、そうした大芸術との緊張関係はいつしか忘却され、詩人の黒猫の美学を受け継ぐ『オランピア』の画家として、マネはそ

の後マラルメを経てヴァレリー(「マネの勝利」)に至る美術批評の中でその評価を確立し、戦後のバタイユやマルローの言説によつて程度の差こそあれ、揺るぎなきモダニズムの創始者として革命的なイメージを賦与されてきたのだ。プルーストはヴァレリーと同年に生まれており、マネ評価においては時代的にマラルメとバタイユの間をつなぐ位置に思われる。しかし、『ゲルマントのほう』で展開される議論はどうやら『オランピア』を「前衛」として称揚するモダニズムの文脈に回収されない複雑さを持つており、そのためにこれまでプルーストのマネ観はバタイユによる功罪相半ばする部分的な評価などはあつたものの、十分に検討されてきたとは言えなかった。そこで本発表では『ゲルマントのほう』における社交界の会話に注目し、マネに対するゾラおよびフロマンタンの見解とプルーストの言表との関連性を考察する。

『ゲルマントの夕食会』においてゲルマント公爵はマネの『アスパラガスの一束』という作品が主題として単なる野菜だけを表象していること、また完成されたタブローではなく彩色素描のような殴り描きにすぎないことを問題視しているが、こうした二重の欠点は美術アカデミーの制定する規準の側に立つ批評家たちが、その登場以来マネを批判してきたポイントを要約



するものである。公爵夫人はゾラがマネに関する研究（小説中ではマネがその初期に影響を与えたエルスチールという架空の画家の研究とされている）を書いていると発言し、マネに関する本格的な考察を歴史上初めて行つたゾラの『マネ、伝記批評研究』（一八六七年）を示唆するが、確かにゾラはそこでアカデミズムが称揚する歴史画・神話画を最高位とする「主題」のヒエラルキーと、画面に滑らかなグラデーションをもたらしタブローを完成へと導く「仕上げ」の行程の欠如を認めながら、逆にそこにこそマネの獨創性があるとして、逸話的な要素の後退による絵画の形式的側面の露呈と純粹な色の対比や色斑による絵画の自律を肯定的に評価していた。だが、その一方で公爵夫人は会話の続きにおいてエルスチール＝マネの描いた彼女の肖像画がフランス・ハルスの《養老院女性理事たち》の模倣であるという見解を示し、フロマンタンが『昔日の巨匠たち』（一八七六年）でマネと印象派の画家たちの代わりにハルスを対象として、特に仕上げをめぐるアカデミー的な規範からの逸脱を批判した行為を反復する。したがって一見するとゾラに賛同してマネを擁護しているように見えながら、公爵夫人は実際にはマネに反対する言説に加担する人物として造形されていることが分かる。

プルーストはこうしてマネをめぐるアカデミー対印象派、フロマンタン対ゾラという構図をゾラや印象派の側に立って強調しているように思われ、また実際に先行研究もそう考えてきたのであるが、しかしそれはあくまでも抽象絵画への進歩の過程としてマネ以来の絵画の流れを捉えるモダニズム的な見方が依拠してきた構図である。確かに『失われた時を求めて』

には《オランピア》がかつて前衛的だった作品として登場するため、ゾラからプルーストを経てマネにおける主題の意味作用の破壊を論じたバタイユまで、このタブローのスキヤンダルこそが近代絵画の誕生を告げたと考える点で一直線に繋がっているように思われるのだが、プルーストがその小説で実際に提示するのは《オランピア》がルーヴルに入り、隣接するアングルの裸婦像《グランド・オダリスク》と双子のような相貌を獲得する瞬間である。この伝統的な要素の回帰は何を意味しているのだろうか。

公爵夫人は《オランピア》を前衛的な作品として擁護する発言を行うが、草稿資料と周辺テクストの調査から、それがゾラの「絵画」（一八九六年）の引用であることは間違いなく（この点に関する詳細は、拙著『プルースト、美術批評と横断線』、左右社、二〇一三、の第二章「マネをめぐる社交界の会話とその美学的問題」を参照のこと）、プルーストのゾラへの参照は単に一八六〇年代、七十年代のマネ擁護だけでなく、一八七九年以降その態度を変え、マネが自らの主唱する自然主義的芸術を實現する技術を持たない点を厳しく批判するようになったゾラの変節を含み込むものであることは明らかである。ゾラの一八七九年のマネ批評は、世紀転換期に開花する美学的に時代に先駆けた革命的な芸術という意味での「前衛」神話（「前衛」はそれゆえ登場時には激しいスキヤンダルに晒される）の端緒を作るものであった。一八九六年の「絵画」では、ゾラ自身が過去との完全な断絶の上に自然主義的芸術の出現を希求し失敗したことが語られる。プルーストは反対にマネを革新的な要素と伝統的な要素との結合である「古典」として提示することによって、ゾラ

との視点の差異を際立たせる。『失われた時を求めて』においては、無意志的記憶を規定する時間概念から派生する歴史認識の下で、芸術における革新は単に過去との断絶を画する独創的な技術に由来するのではなく、その独創性の中に同時に伝統が間歇的に甦ることによって真に保障されるものとなる、と考えられる。画家の伝統への帰属が事後的に明白になった同時代におけるマネのルーヴル入りは、プルーストの反「前衛」主義的な歴史認識を裏付ける特権的な出来事であった。こうしたコンテキストに立脚しつつ、プルーストは『ゲルマントのほう』のマネをめぐる社交界の会話を、ゾラを引き継いで絵画の自律を肯定しながらも同時にその自律を準備した言説に内在する歴史認識を批判するという二重の操作によって組織し、またそのことよってモダニズムを超える射程でマネを捉えることを可能にしているのである。

そして前衛主義でも伝統主義（あるいは古典主義）でもないという二重否定の上に成立するプルースト的な「古典」の概念は、ボードレールの形な「モダン（あるいはフランス語ではモデルヌ）」の概念を最良の形で受け継いでいることは明らかだろう。ボードレールは「現代生活の画家」において、流行の移ろいゆく一瞬、儂さを捉えた束の間のものに永遠性が宿ることを「モダン」（近代性Ⅱ現代性）として定義していたのであり、それは過去からの完全な切断によって束の間の現在の優位が現れるだけの、前衛主義としてのモダニズムとは似て非なるものなのである。モダニズムという進歩の思想と、進歩主義の歴史とは別のところにもう一つの歴史を垣間見ること、それはヴァルター・ベンヤミンのように「歴史を逆なでする」ことであり、切

れ目のない進歩の直線的な流れ（の幻想）に抗して、プルーストが言うところの無意志的記憶の作用による甦りを含み込んだ「ほとんど連続した」連鎖を見出すことなのである。

発表日 二〇一八年五月二日（水）