

ブルジョワたちの《美術館》

— 『フェデー』の周辺をめぐって—

柏 木 治

はじめに

スタンダールが晩年に書いた未完小説『フェデー、または拝金亭主』(1839年)¹⁾は、当初「芸術家」的画家を志しつつも、自身の才能の限界を知ると同時に、嫌悪すべきは父の商才を引き継いでいることを自覚した青年が、凡庸な肖像画家となることによって人気と名声と財を築いていく物語である。主人公とその顧客たちをとおして、当時のブルジョワ精神への批判を意図した滑稽味の滲む作品だ。

早くから音楽と並んで絵画にも深い関心を寄せ、『イタリア絵画史』をはじめいくつかの美術論まで残したスタンダールだが、主人公に絵描きを選んだ小説作品は『フェデー』のみである。もちろん、多くの小説に絵画も彫刻も登場しているし、数々の芸術家たちの名前も随所に引かれている。しかしながら、画家を職業とする人物は不思議と主人公にはなりにくかった。それだけに『フェデー』という作品は特殊で、画家を中心に据えなければ描けないような問題が小説家に降りかかっていたことを窺わせる。

スタンダールがこの作品に取りかかる直接の契機は、これまで何度も指摘されてきたように、1839年の3月に『パルムの僧院』(以下『僧院』)が出版され、バルザックとの遣り取りが始まり、実際に何度か面会して

1) *Féder ou le mari d'argent*, in *Œuvres romanesques complètes III*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014. 以下、この作品については *Féder* と略し、引用文の末尾に頁数とともに () で括って示す。

意見交換をするようになるなかで、おそらく世間でも話題となっていた同年のサロン展の話が持ち上がったことだと思われる。バルザックもほぼ時を同じくして、主題としてはきわめてよく似た作品『ピエール・グラスール』を書いた。『フェデール』の副題となっている「拝金亭主」という言葉が如実に語ってもいるように、両者の作品はいずれも金銭と社会的ステイタスの虜となったブルジョワ市民と美術の関係を痛烈に皮肉る内容で、サロン展に出品される多くが芸術的価値とは関係のないところで「取引」されるブルジョワ社会の現状を鋭くも滑稽に描くものである。

ところで、『フェデール』も『ピエール・グラスール』も、主人公が描くのは肖像画だ。後述するとおり、フランス絵画史のなかで肖像画というジャンルがこれほど広範に流布するのは19世紀の特徴であり、ブルジョワ社会ならではの現象である。その意味でスタンダールもバルザックも19世紀ブルジョワ社会を批判的に描きだすのに肖像画家を立てることがきわめて効果的であると判断したとしても不思議ではない。「芸術家」(Artiste)が神話化され聖別されつつある時代である。神格化されていく芸術家とそれを模倣する圧倒的多数の天恵に浴せぬ凡庸な似非芸術家——七月王政期はその歴然たる差異を自覚しながら、それを覆い隠すかのように「芸術」が芸術的価値とはべつの次元の価値、すなわち商業的価値のなかで取引され、芸術が広く職業化されていった時代である。スタンダールはそのような事態にきわめて鋭く反応した。以下、本論では、この作品における肖像画の意味を問いつつ、一読しただけでは読み飛ばしてしまいそうな細部に組み込まれた美術館への言及を取り上げ、その歴史の意味についても検討してみたい。

肖像画と *ressemblance*

物語のなかでまず繰り返し言及されるのは、主人公フェデールの描く肖像画の特徴である。

これらの肖像画は驚くほど似ていて (d'une ressemblance frappante)、そこにその長所を認めないわけにはいかなかった。だが、作者の自負を正当化できるものと言えばそれしかなかった。肖像画はつねに残酷なほど醜く、もっぱらモデルの欠点の誇張によって似ることに到達していた。(Féder, 750)

驚くほど似ていること——肖像画が似姿である以上、モデルに似るのは当然であり、これが「長所」として認められるとすれば、その似せ方が特徴的であったからだろう。肖像画は絵画のなかでも現実の対象(モデル)にもっとも引き寄せられやすいジャンルである。言い換えれば現実 (le réel) にもっとも引きずられやすい。したがって、「似ている」というのにも、写真のように似ている場合もあれば、滑稽な似顔絵のように特徴を際立たせた結果によって似ていることもある。フェデルの場合、モデルの短所を誇張するというかたちをとった。つまりは、滑稽な似顔絵を描く際によく用いられる似せ方といえる。

じつはこの点はスタンダールの美意識において重要で、どのような作品でも現実的な(すなわちリアルな)描写は滑稽な対象や醜い部分の描出において発揮されるのが常である。美しい風景は古典的な絵画に擬されるとか、音楽に喩えられるとか、要するに間接的にしか描かれない²⁾。

2) 『ある旅行者の手記』で「私は美しい風景が好きだ。それらは時々、よく響くヴァイオリンに弓をうまくあてたのと同じ効果をわたしの魂にもたらす。強い感覚を生み出し、不幸をもっと耐えやすいものにしてくれるのだ」(Mémoires d'un touriste, in *Voyages en France*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p.50.) と述べているが、これはスタンダールの美しい風景へ接し方をよく示している。生々しい現実からいわば「美学的な距離」をとることによってはじめて美しい夢想や想像力が喚起されるのである。Cf. Christopher W. Thompson, « Les Promenades dans Rome dans les débats contemporains sur la peinture et sur les rapports entre les arts », in *Enquêtes sur les Promenades dans Rome*, « Façons de voir », Textes réunis par Xavier Bourdenet et François Vanoosthuyse, ELLUG, 2011, p.145.

一方、詳細な描写を嫌ったこの小説家であっても、醜い風景や風刺の対象は比較的細部にわたって描きだされる³⁾。つまり、スタンダールの美意識においては、醜さについてはできるだけ直接的な現実を差し出し、美しいものは現実から離れ遠のいたところに置かれるか、さもなければ現実をぼかし、多少とも理想化され観念化された姿でしか描きだされないということである⁴⁾。

フェデールの肖像画においてもこの原則は貫かれているとってよいだろう。だからこそ、現実と「似ていること」(ressemblance)は否定的な形容詞と結びつく。「この肖像は、醜いまでに似ていて (d'une ressemblance hideuse)、周辺のあらゆる商店を感心させた」(*Féder*, 752)というふうには。ここで問題となっている「肖像画」とは、フェデールがアバルトマン⁵⁾を借りている家主で、国民軍 (garde nationale) の伍長に選ばれたことを誇りにしている靴屋のマルティノを軍服姿で描いた肖像画のことで、画家はこれと引き換えに3か月分の家賃を棒引きしてもらう約束で描いた。同様の表現はさらにつづく。「中隊にはほかに二人の負傷者がいたので、フェデールはやはりおぞましくよく似せた (d'une ressemblance abominable) 彼らの肖像画も描いた。で、その支払いが問題

3) 『リュシアン・ルーヴェン』第一部の地方都市ナンシーの描写などがその典型だろう (*Lucien Leuwen*(*Le Chasseur Vert*), in *Œuvres romanesques complètes II*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p.748.)。

4) 『イタリア絵画史』の理想美論においても、あるいは『僧院』のような小説においても、ほんとうに美しいものはレオナルド・ダ・ヴィンチのスフマートやコロッジョのぼかしのような効果のなかでしか実現されない。

5) このアバルトマンはテブー街 (rue Taitbout) にある。この一角は新興ブルジョワジーが住む街区で、当時ヨーロッパ中に名を馳せていた「カフェ・トルトローニ」もテブー街とブルヴァール・デ・ジタリアンの交差するところに位置していた。バルザックの『娼婦の栄光と悲惨』でエステルがリュシアンと密かに会っていたのもここであり、裕福な銀行家たちが娼婦を住まわせていた地区のひとつである。したがって、この地域はブルジョワ色の濃い場として認識されていた。

になると、二人の偉大なる市民の顔立ちを再現することはあまりに幸福であったと答えた。この言葉によって財産を築いたのだ。」(Féder, 752)

『フェデール』において主人公が成功するのは、このように「似せる」技術に秀でていたからである。じつは肖像画は、「似ていること」(ressemblance)と「本当らしさ」(vraisemblance)のあいだでその価値が問われてきた。「肖像画は、個人と社会が出会う地点にあって、その創出以来、人間にかかわる確信と問いを反映するものである。似ている(ressemblant)にせよ本当らしい(vraisemblable)にせよ、型どおり[慣習的](conventionnel)であるにせよ内省的(introspectif)に描かれるにせよ、個性化されている(individualisé)にせよ理想化されている(idéalisé)にせよ、人間はそこで観察され、分析され、解体され、再構成される」とルーマニア出身の美術史家ガブリエル・バデア＝パウン(Gabriel Badea-Păun)はその著『社交の肖像画』の冒頭に書いている⁶⁾。留意したいのは、「似ていること」と「本当らしいこと」は、「型どおり」(「外形的あるいは形式的」と言ってもよい)と「内省的」(内面を描く)、「個性化」(具体的)と「理想化」(普遍的)の二項対立的範列関係のなかに置かれているということだ。つまり、「似ていること」は個別적であり外形的(すなわち表面的)であるのに対し、「本当らしさ」は人間の内面に迫るものであり、たんに外見的に類似しているのではなく、より本質的な内なる何かを描きだし、それが現実的具体性を超越して理想化されていなければならない、ということである。

辞書的定義からすれば、「似ている」(ressemblant)とは対象の忠実な外面的再現を目指すものであり、それゆえ現実の対象の具体的特徴に引きずられることになる。重要なのは現実の「模倣」(imitation)であり、現実に近いほど「似ること」の完成度は高まる。これに対して「本当らしい」(vraisemblable)とは、現実でありそうな状態を志向す

6) Gabriel Badea-Păun, *Portraits de société. XIX^e-XX^e siècles*, Citadelles & Mazenod, 2007, p.15.

るが、だからといって剥き出しの露骨な現実をそのまま差し出せばよいというものではない。古典主義美学においても、「本当らしさ」(vraisemblance) がアリストテレスのミメティズムの流れを汲むものの、現実に存在する対象の盲目的な模倣であってはならず、より本質的な真実味を感得させるような次元へと引き上げる必要があり、そのために根源的で永続的な要素を浮き彫りにすると同時に、「礼節」(bienséance) の検閲のもと、よりふさわしい姿へと対象を理想化することが求められた。このような古典主義的な観念は肖像画の伝統のなかにもしっかりと継承されており、「本当らしさ」という観念には「そうあるべき／そうあるはずの現実」なるものがどこかに想定されていて、それに近づけようとした結果はじめて実現されるものであろう。「本当らしさ」が、「内省的」や「理想化」と結びつきやすい契機をはらんでいるのもそのためである。

この点を踏まえてフェデールの技量を考えるならば、使われている言葉からも明確なように、それは「類似」に大きく傾斜したものであって、内面的な「本当らしさ」からはほど遠い。19世紀のブルジョワたちのあいだで隆盛をとげる肖像画は、すべてではないにせよ、まさにフェデールが描くような代物であり、古典的美学の伝統が育んできた「本当らしさ」からは大きく隔たった、表層的な類似性こそが際立つものであった。したがって、類似、模倣、複製（コピー）といった観念がキーワードとなる⁷⁾。フェデールは絵画の才能がないと自覚したときから肖像画を描き、

7) 「何事においても創案すること (inventer)、それはとろ火で焼かれるがごとくじわじわ死んでいこうとすることだ。まねること (copier)、それは生きることだ」という『ピエール・グラスール』の言葉を思い出してもよい (Honoré de Balzac, *Pierre Grassou*, in *La Comédie humaine VI*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1101)。もちろん肖像写真に冷淡だったボードレールのように、「本当らしさ」を肖像画にもとめ、そこに価値を見いだした者もいる。「(...) 私の目にはよき肖像画とはつねにドラマ化された評伝、あるいはむしろどんな人間にも生まれつき具わっている自然なドラマのようにみえる」 (Charles Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976,

成功する。ピエール・グラスも模作をするが、フェデーの世界もすべてが模倣から成り立っている。すでに述べたように、フェデーの描く肖像画自体が現実のリアルな模写（*ressemblance*が第一条件）であり、彼自身も憂鬱な男を演技（模倣）することをロザランドに命じられ、それを遵守することで成功する。ロザランドもまた、パントマイムという模倣演技の才能で生きてきた（*Féder*, 754）。

そして、ボワソをはじめとするブルジョワは、誰を模倣すべきかを小説のなかで学んでいく展開になっている。読みもしないヴォルテールの豪華本を買いそろえることなどもその行程のひとつだ。徴税官から貴族院議員に、そして代議士へと昇りつめていくことが彼らの栄光であるが、そこには本来の「個」がなく、つぎつぎに模倣すべきモデルがあらわれるのみである。これがブルジョワの世界であり、ブルジョワ的成功の原理である。

肖像画の隆盛とその背景

このようにブルジョワが芸術に接近するとき、肖像画は重要な意味をもった。このことはさまざまな事例から検証できる。銀行家など、産業主義的な社会へと進むにつれて大きな財力と社会的地位を誇るようになった金融界を筆頭に、新興ブルジョワジーは絵画を投機の対象とするようになり、あるいはかつての貴族を模倣して自宅にコレクションをつくるようになった。同時に、たんに蒐集するだけでなく、自らを描かせる喜びに目覚めもした。

クシトフ・ポミアンは、一般に品物としての有用性によって消費される物理的な「モノ」(choses) に対して、ある種の特別な意味を付与され、その抽象的価値によって成立しているものを「セミオフォール」(sémiophores) と呼んだが⁸⁾、彼によれば芸術作品もそのひとつで、15世

p.655)

8) 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

紀以降、それまでもっていなかった威光を獲得するにいたったという。時とともに移ろい消滅していく自然に対して、それを時間のなかに固定し持続させるもの、それが芸術であって、いわば世界を未来の相、あるいは永遠の相のもとに描きだす芸術を保護することは、「真に栄光に到達したいと願うあらゆる君主の義務」となった。こうして「君主は、文芸の庇護者となり蒐集家となる」わけだが、これは君主にとどまらず、「権力の階級制の上位に位置するすべての人々は、同じ役割を演じるように仕向けられる」⁹⁾のである。こうした文脈のなかで、肖像画は自分の姿を永遠の相のもとに置くという意味で直接的な効力を発揮することになる。どこまでも権力を欲する者は、しばしば死後も君臨する存在として（国王として、貴顕の士として）歴史にその記憶を刻みたいという欲望に駆られようが、それに端的に応えるセミオフォルが肖像画といえるだろう。成り上がったブルジョワは当然、この欲望を反復する。フランカステルは近代の肖像画をめぐる状況を以下のように記す。「19世紀初頭、肖像画に異常な隆盛が起きた。ブルジョワたちがかつて支配階級の特権であったものを悉く所有したいと思ったように、生前に自分の姿を見たい、そして自分の顔立ちを子どもたちに残したいとも考える。このような個人化（personnalisation）の欲求がこれほど大きくなったことはどの時代においてもけっしてなかった」¹⁰⁾。

19世紀とはブルジョワジーにおける絵画の「個人化」が進んだ時代である。前世紀、王族や貴族たちの専有物であった自身の肖像画を描かせるという行為はまさしく絵画の個人化そのものであるが、これが王や著名人といった特定の個人の領域から離れ、ブルジョワジーにまで拡散し

田典子訳、平凡社、一九九二年、五二頁。「セミオフォル」は「記号保持物」と訳されている。

9) 同書、六一～六二頁。

10) Galienne et Pierre Francastel, *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*, Hachette, 1969, p.166.

たのだ。いうまでもないことだが、産業革命の恩恵をもっとも多く受けたのはブルジョワ階級であり、彼らは金を手にし、「購買力」というあらたな武器を獲得した。そして、その経済力を背景に、自らの肖像を描かせ、画家たちを庇護する出資者にもなったのである。

このような裕福なブルジョワジーをもっともよく体現したのが、銀行家など金融関係者であろう。19世紀の経済的成功者のほとんどは自らの肖像画を残している。同じ絵画作品であっても、伝統的な歴史画などちがって肖像画は投機の対象にならない。本来、肖像画は相続されていくべきものであり、家族にしか意味のないものである。たとえ、巨匠の作品であっても、また、芸術的価値が高いと思われても、そのこと自体にそれほど意味はない。一家にとって思い出として刻まれる他の調度品と同じ資格のもので、値付けの対象にはなりにくいのである¹¹⁾。しかも肖像画は、厳格に決められていた芸術上の等級において最下位に位置づけられていた。にもかかわらず、これだけの隆盛をみるという事実は、いかにブルジョワたちが自らを描かせることへの欲望に駆り立てられていたかを示すものだろう。

自分の姿を再現した肖像画や彫像が展示される快感は、ブルジョワにとっては社会的承認欲求を満たすもっとも効果的な手段のひとつであったにちがいない。自分の似姿がサロンに展示されることに言い知れぬ満足感をおぼえたらしいことは、少し時代が下るが、『シャリヴァリ』に寄せたドーミエの風刺画が雄弁に物語っている。この風刺画に描かれたのは肖像画ではなく胸像だが、妻に自慢するブルジョワのセリフと、それに対する妻の返答がふるっている。

「もうすぐ俺が展示されてパリのみんながおれを観に来るというじゃ

11) Manuel Charpy, « Matières et mémoires. Usages des traces de soi et des siens dans une grande famille bourgeoise de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Revue du Nord*, no 390, Association de la Revue du Nord, 2011, pp. 397-398.



« Dire que le «*sis*» fut prochainement exposé et que tout Paris en fut voir... c'est ce qui est l'histoire... une femme!...
 «*Non sans*... je suis sûr d'une chose... c'est que le «*sis*» représenté sans cravate, c'est bien bridé!... c'est en
 est temps... meurt... demande dans un sculpteur... où le mette... au moins un faux... »

1859年4月5日付『シャリヴァリ』

ないか…。心がくすぐられる
 よな、なあお前」

「あなた、ひとつ不愉快ね
 …。ネクタイ姿じゃなく、部
 屋着じゃないの。まだ間に合
 うんなら、彫刻家にお願ひし
 てせめて付け襟をつけてもら
 いなさいよ」¹²⁾

『フェデル』の靴屋が国
 民軍の制服姿で肖像画に収ま
 ることがどれほどの自己満足

をもたらしたか、ここからも容易に推測できよう。実際、ブルジョワのなかには自分の肖像や胸像を展示してらうために金を使うものもいたようだ。サロンに自分の似姿が展示されれば当然、知人や友人をそこに呼ぶだろう。画家にとってはあらたな顧客を獲得する好機ともなる。画家にとっても肖像画の流行は都合がよく、両者は互惠関係にあった。

このように肖像画の隆盛はブルジョワの興隆と切り離せない側面をもっているのだが、それは数字にも如実に示されている。七月王政の終わり近くのサロン展には、膨大な量の肖像画や胸像、メダルの類が占めるようになった。1846年を例にとればその数は全2241点中741点にものぼる。*Bulletin des Arts*の記述には以下のようにある。「全体数（今年は、個別の条件にある建築、版画、石版画を除いて2241番までである）から多少とも歪めて描かれているモデルから支払いを受けた肖像画と、官庁から注文された作品を抜けば、絵画、水彩画、パステル画もしくは彫刻の10分の9が絶対に売れないだろう。741点の肖像画、胸像、メダルやその他これらに類するものがあるでしょう。これらはブルジョワの虚栄心もし

12) *Le Charivari*, 5 avril 1859, p.2.

くは代議士の推薦による政治的最肩を当てにできるが、1500点の絵画と彫像がさばけずに残ったままだ。われわれはじつのところ、とても当惑している。買い手のつく特権的な10分の1は全部で150点、それ以上ではない」¹³⁾。

ここで憂慮されているのは作品が売れないことだが、同時に肖像画の類が数多く占めるようになったこともわかるし、何よりもそれが「ブルジョワの虚栄心」(vanité bourgeoise) に依拠していることが明確に述べられている。バルザックも『ピエール・グラスー』で、「パリのブルジョワは自分の顔を永遠にとどめようという滑稽な考えを周期的に抱く」と書いたが¹⁴⁾、こうした状況のなか、1830年代からどんな画家も肖像画に手を染めるようになっていく¹⁵⁾。要するにブルジョワたちの欲望にそぐわないものは売れないからだ。芸術を庇護する富豪や大貴族もいるにはいたが、日増しに増加する芸術家をまえに相対的に減少した。裕福になったブルジョワが芸術の顧客としての地位を確実なものにしていくにつれて、絵画の置かれている状況も変化いくのは当然だろう。少数の例外的な富豪を除いて、多くのブルジョワたちが芸術に求めたのはむしろ身の周りを脚色する、どちらかといえば小さな装飾品だった。自宅アバルトマンはかつての大貴族の邸宅に比べれば狭く、どうしても飾る絵画のサイズは小さくなる。自宅の造作に金をかけても肖像画や胸像に支払う金額はケチるブルジョワが多かった。「認めざるを得ないことだが、フィーディアスやミケランジェロやラファエロのような人びとの偉大な道を求める芸術家には国家の助成なくして生きる可能性はない。胸像、肖像画でさ

13) *Bulletin des Arts*, 10 juin 1846, in *Bulletin des Arts. Guide des amateurs des Tableaux, Dessins, Estampes, Livres, Manuscrits, Autographes, Médailles et Antiquités*, sous la direction du Bibliophile Jacob. IV^e Année, t. IV, 1845-1846, Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1845, p.401.

14) *Pierre Grassou*, p.1093.

15) Manuel Charpy, *op. cit.*, p.416.

えも、大きくゆったりと制作されると、金持ちや流行に乗る女性はその価値に見合ったものを支払わない。社交界の花形女性や財布の力に物を言わせて最高位にいる伊達男たちもだ。室内装飾屋でとんでもない浪費をする者、ときに気まぐれから明日にもそれを取り換えなければならないような新しい生地を2、3年ごとに壁に張る者は、たった1シーズン、自分のアパートマンや館を飾るのに2万フラン、5万フラン、いや10万フランだって遣うだろう。が、その者に2千フラン支払ってプラディエかアリ・シェフェールの署名の入った妻か娘の素晴らしい胸像、立派な肖像画をもつなんてことを話してみたまえ、彼は声をあげて抗弁するだろう。これは別の話なのであって、彼は烈火のごとく怒り、もし勇ましすぎるほどの友人がいて、上等な絵画、魅力的な大理石製の群像、美しい彫像を買うために毎年何千フランかの金をとっておくように忠告でもしようものなら、彼は眉を顰めるはずだ¹⁶⁾。

大銀行家のような金融ブルジョワジーは自分でコレクションをもち、芸術作品に対してそれなりの投資を行い、庇護活動にも資金を提供した。しかし、大多数のブルジョワにとっての芸術は先の引用にみられるようなものだったのである。バルザックは『農民』のなかで、「ああ、どうしてわからないのか、芸術の傑作は大きな財力、確固たる豪勢な暮らしなき国にはあり得ないということが¹⁷⁾と嘆いているが、これはすでに時代が大きくブルジョワ社会へと変化したことへの恨みであって、ほとんどの芸術家はこの現実に関心を合せていくしか生活の道はなかった。「ブルジョワがいるからいうのだが、ブルジョワはじゅうぶんに尊敬されるべきだ。というのも、その支払いで生活しようとする以上、その人びとに

16) Antoine Étex, *J. Pradier. Étude sur sa vie et ses ouvrages*, Paris, Chez l'Auteur, 1859, pp. 37-38.

17) Honoré de Balzac, *Les paysans*, in *La Comédie humaine IX*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p.58.

は気に入られなくてはならないからだ」¹⁸⁾ という、ボードレールがいくぶん皮肉をこめつつ放った言葉が如実に事情を語っている。芸術家の基盤それ自体がブルジョワに依拠する時代になったのであり、したがって、バルザックが望んだような芸術的傑作を産出するバックボーンはもはや過去のものとなりつつあったのである。

こうしたブルジョワたちのあいだで、もっとも効率的な絵画使用法はといえば、できるだけ安く、定評のある画家に肖像画を描かせることであろう。実際、画家もブルジョワを顧客とせざるを得ない以上、彼らの要請に従順になるほかなかった。こうしたブルジョワに肖像画の描き直しを迫られる画家も数多くいて、街の公証人の息子の肖像画を描いた画家が塗り直しを強要されたり、ある社交界の女性から喪中になったからといって急にドレスの色を変えさせられたりと、画家と顧客のあいだに起きた滑稽な顛末は枚挙に暇がない¹⁹⁾。作品を評価する場合も、鍛えられた審美眼をもちあわせないブルジョワは、もっぱら世評に忠実であった。バルザックは登場人物にこう言わせている。「叙勲されていないような絵描きにわれわれの肖像画を描かせたことなんてあったろうか」²⁰⁾。

実際に、自宅に自身の肖像画を飾ることは大ブルジョワジーのあいだでは必要不可欠の振る舞いになっていたのである。

沈黙のギャラリーと言説の美術館

『フェデル』の冒頭で語り手は、主人公がパリに上ってくる前の生活を説明していて、そこに美術館への言及がある。フェデルが父の職業でもある商売を軽蔑し、自分は真の芸術家であろうとしていたこと、そしてマルセイユの美術館に足を運んでいたということがつぎのように語

18) Charles Baudelaire, « Salon de 1845 », in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p.352.

19) Jacques Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Hachette, 1968, p.154.

20) *Pierre Grassou*, p.1104.

られている。

パリから二百里のところ生まれたとはいえ、流行に忠実だったフェデールは商売を軽蔑すると公言していた。あきらかにそれが父の職業だったからだ。第二に、マルセイユの美術館の古き良き絵をみて楽しみ、政府が地方の美術館に送りつける近年の一部の駄作をどうしようもないと思っていたから、彼は自分を真の芸術家と思い描くようになった。(Féder, 749)

興味深いのは、ここでフェデールがどちらかという古典的な芸術に目を向け、地方美術館に払い下げのように送られてくる近年の「駄作」(croûtes)のいくつかを「どうしようもない」と見下していることだ。ここでいわれる「駄作」がどのような作品であるかはわからない。ただ、美術館に同時代の美術作品が多く収められるようになったのは、存命中の芸術家の作品を展示するという意図のもと、1818年にリュクサンブール美術館が開館されて以降のことで、この時期から中央に吸い寄せられた作品のうち、価値のないものが地方に流れはじめたようだ。リュクサンブール美術館では、芸術家の死後10年をへて、その価値が定まった作品についてはルーヴルに、それ以外の作品については展示からはずされ、王宮の建物を飾るか、あるいは別の行き先や展示の機会を待ってルーヴルの倉庫に納められることになっていた。当初、展示のために集められた作品のなかには、パリや地方県の教会のために描かれた宗教画もあり、一定の期間リュクサンブール美術館に置かれたあとで、本来行くべき機関に移管されることもあったのである²¹⁾。スタンダールがここで「政府が地方に送りつける近年の一部の駄作」と書いているのは、このような事情を踏まえてのことなのかもしれない。

21) Marie-Claude Chaudonneret, *L'État & les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Flammarion, 1999, pp. 31 et 36.

そもそもリュクサンブール美術館創設の意図は、ナポレオンが収奪した美術品を各国に返還するという、フランス側からすれば芸術的痛手にほかならない事態の埋め合わせにあり、この美術館の開館が称讃をもって受けとめられたのも、多くのフランス人にとって美術品返還が屈辱的な没収にみえたからであり、王政復古とともに新しい美術的価値の創造によって自国の芸術精神を立て直すという美術館の目的が人びとによく理解されたからである。ギリシャやイタリアの美術を称讃した時代はもはや過去のものとなり、フランスは自国の芸術によって輝く姿をヨーロッパに見せる時代であることを国家の威信をかけて示す²²⁾——その礎と受け止められたのである。言い換えれば、フランス絵画を讃美し、その優秀さを国民にも外国人にも証明することによって、これは国家の政策のひとつともなった。この方針は基本的に七月王政下でも続く。リュクサンブール美術館のあとも、セーヴル陶芸博物館の創設（1824年）、国王ルイ＝フィリップによるヴェルサイユ宮殿のフランス歴史美術館への転用（1837年）、クリュニー博物館の開設（1843年）などが続き、さまざまな分野のフランス文化を称揚するとともに自国芸術の奨励に注力された。「美術館は一国が実現する諸々のことを示し、そうすることによってヨーロッパの、したがって世界の最前列を占めようという熱望を確たるものとするのできる驚くべき陳列窓」なのだ²³⁾。美術館開館から8年後、かつて帝政崩直後にルーヴルを空にした列強の政府要人や外交官を招いてのレセプションが催されることになるが、フランス政府がその場所を選んだのはまさにリュクサンブール美術館のギャラリーであった²⁴⁾。

このような状況はまさしく同時代の画家や彫刻家たちの作品が古典作

22) Cf. T. Émeric-David, « Musée de la Chambre des Pairs », *Moniteur universel*, 22 mai, 30 mai, 7 juin 1818.

23) Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale II. L'ancrage européen, 1789-1850*, Gallimard, 2021, p.266.

24) Marie-Claude Chaudonneret, *op. cit.*, p.35.

品と同じ芸術的価値をもつという事実を公に承認していくことであり、そのような美術館に自作が展示されるというのは存命中の芸術家にとっては大きな榮譽である。サロン展で国家によって作品が買い上げられることはもちろん意義ある褒賞だが、リュクサンブール美術館に展示されることはさらに大きな特権であった。買い上げられた作品のなかでも最良のものとして判断された証左だからである。画家たちはこぞってこの特権の獲得を目指したことはいうまでもない。そこでものをいうのが批評家や選考に関わるアカデミー会員の判断である。

ところで、スタンダールの小説において、閉ざされた場所が特権的空間として機能することはよく知られている。かつてジルベール・デュランやヴィクトール・ブロンベールらが分析した「牢獄の幸福」はその典型である。また、ジャン・ルッセが分析したように、そこから繰り出される特殊なコミュニケーションのありようは、一般の言語コミュニケーションとはかけ離れた、スタンダールの小説世界に特有の、限られた者たちだけに許容されたコミュニケーションであった²⁵⁾。

絵画作品に囲まれた場所がこうした特権的な空間としてあらわれてくることもあり、『僧院』ではそれがきわめて効果的に使われている。そもそもこの作品は、フィリップ・ベルティエが「絵画的印象を文学的に置換することの試みにほかならない」と述べたように²⁶⁾、美術的要素がきわめて濃厚に刻印されている。しかも、モスカ伯のような主要人物が実際に自身の絵画ギャラリーを所有しており、その部屋がやはり周囲の騒音から身を護ってくれる逃避の場として配置されているのだ。モスカ伯は、

25) Gilbert Durand, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme. Contribution à l'esthétique du roman*, José Corti, 1961. Victor Brombert, *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*, José Corti, 1975. Jean Rousset, « La communication à distance dans *La Chartreuse de Parme* », in *Stendhal. La Chartreuse de Parme*, sous la dir. de Pierre-Louis Rey, Klincksieck, 1996, pp.117-123.

26) Philippe Berthier, « Balzac et *La Chartreuse de Parme*, roman corrézien », in *Stendhal. La Chartreuse de Parme*, op. cit., p.32.

大公とのやりとりのあと、苦悶に苛まれて絵画ギャラリーへと逃げ込む。「伯爵は速足で自宅に向かわせた。途中で、誰にも上がらせるなと叫び、自由にしてくれるよう当直の判事に告げさせて（…）、大絵画ギャラリーに駆けこんで閉じこもった。その場所でようやく彼は激しい怒りに目いっぱい身を任せた。そこに明かりもつけず、まるで正気を失った男のようにあちこち歩きまわって夕べを過ごした。取るべき方針の議論に全注意力を集中するために自分の心を黙らせようとしたのだ」²⁷⁾。モスカにとってこの部屋は避難場所であり、他者の視線と言葉をすべて遮断して自分と向き合う特権的な場、激しく波打つ感情を鎮静化し、冷静な判断へと立ち戻らせるためのいわば冥想空間である。スタンダールの主要人物たちには多かれ少なかれこうした空間が用意されている。それが幸福の場所であれ、このような自省の場であれ、そこではいわゆる一般の言葉によるコミュニケーションは不在であるかきわめて困難な状況に置かれていて、音声言語ではなくむしろ視覚的記号や絵画が意味をなす。ミシェル・クルーゼの言葉を借りれば、「言葉の包囲を破り、主体が純粋に主観的なもの」のほうへと引きこもる場所であり、「沈黙が言葉に勝るとされる」領域である²⁸⁾。

煩わしい無教養な人間どもの言葉を遮る特権的空間につらなるような私的なギャラリー——このような自己内省の場としての美術館をフィリップ・アモンは「要塞美術館」(musée-forteresse)と呼んだ²⁹⁾——がある一方で、スタンダールはこれと対極の美術館を描き、これをブルジョワ批判の道具とした。『イタリア絵画史』以降ずっとイタリア絵画を中心に美術に関心を寄せてきたこの作者だからこそというべきか、イタリアを舞台とする『僧院』とは逆に、ほぼ同時期に書かれたフランスが舞台の

27) Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, in *Œuvres romanesques complètes III*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p.267.

28) Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, Gallimard, 1981, p.175.

29) Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, 2001, p.85.

『フェデール』は美術の現状に辛辣な眼が向けられている。両者の違いはどこにあるかといえば、さきの特権的な美術空間では通常の言語的交流がほとんど排除されているのに対し、これら公の美術館はブルジョワたちが蝟集し、軽く虚ろな言説が飛び交う場となっているという点である。

スタンダールの小説の主要人物たちにとって、特権的空間は通常の言語コミュニケーションを忌避するような場所としてあらわれ、ひたすら内省を促す場であった。『僧院』でモスカ伯がこもる絵画ギャラリーもそうであり（このギャラリーは第2部19章でも登場し、ラッシとの対話の報告をしようとサンセヴェリーナ公爵夫人の家に急いでいくが、入口が閉じられたままでやむなく引き返す。そして「もはや何かをしようという気もなくなって、悲しくうろろうする」のが絵画ギャラリーである³⁰⁾）、クレリアにも絵画ギャラリーは用意されていて、小説の結末へと向かう道程で重要な役割を果たしている。最終章、ファブリスの顔を見ないと聖母に誓ったクレリアではあったが、彼の行く説教に出席してみたいという激しい想いに翻弄され、居間の隣のギャラリーに入る。「そこはクレゼンツィ侯爵がどれも2万フラン以上の値がした絵しか入れていなかった。これらの絵はその夜、はっきりとした言葉（un langage si clair）をもち、そのため感動のあまり侯爵夫人〔クレリア〕の心を疲れさせた」³¹⁾と作者は語る。絵画が発する言葉はもちろん言語による言葉ではない。他者を入れず、彼女はただひとり視覚的コミュニケーションの言葉に感応しているのだ。

一方、『フェデール』の世界において美術館を支配しているのは通常の言葉である。フェデールの成功はロザランドが整えた手筈に依っている。すなわち、処世術に長けた彼女が新聞に好意的に記事を書かせることでフェデールの評価を上げたのである。「ロザランドの才腕のおかげで彼の作品は十七ものサロン評記事でべた褒めされていたから、彼の細密画の

30) *La Châtreuse de Parme*, p.299.

31) *Ibid.*, p.589.

前に集まった目利きたちは、学芸欄の文章をととても正確に、しかも自分が編み出したかのようなふりをして繰り返していた」(Féder, 762)。作品の価値を決めるのは批評家の言葉であり、その言葉をいかに広く流布させるかにかかっている。いつしかフェデールは叙勲され、空きさえあれば学士院の席を望めるところまできているのだが、そうであってもロザランドは彼の細密肖像画を確実に成功させるべく4千フラン近くを新聞にばら撒く(Féder, 821)。要するに、世間の評価を決定づける新聞の論評は金に支配されているということだ。繰り返しになるが、この小説には金融業者、銀行家、収税官など金銭に深く関係する人物が多く登場する。まさに金こそが全能であり、芸術を理解する能力をもたぬブルジョワたちが依拠するのは金によって買われた言葉だ。作品のなかでスタンダールはボルドーの商事裁判所副長官ボワソ(工場主で投機をする金満家でもある)にフランスを「この饒舌の国」(ce pays du bavardage)と呼ばせている(Féder, 789)。あらゆる場面で言葉が君臨し、言説が物事を決定する。19世紀フランスのブルジョワ社会において、絵画の真価も絵画そのものの芸術的価値によって決まるのではなく、絵画について語られたこと、その言説が再生産され流布していくことによって作りだされるのだ。その意味で、ボワソがフェデールに描かせた妻の肖像画に「首都の有名な人」であるフェデールの名前を「はっきり読めるような字で」入れさせたり、画家がレジオン・ドヌール勲章着用者となったあかつきにはその名前のあとに小さな十字架を書き入れてもらいたいと望むのは象徴的ともいえる(Féder, 771)。絵画の内部にあっても絵画そのものよりも文字のほうが信頼に足るのだ。こうして生産されていく言説がやがて世論となって専制的な力をふるい、世の中を支配することになる。ボードレールは新聞の学芸欄を警戒したが、スタンダールもまた新聞の力、「世論の専横」(la tyrannie de l'opinion)を繰り返し告発していた³²⁾。

32) Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, in *Œuvres romanesques complètes I*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p.354.

もちろん、フェデール自身はそこに積極的に加担しているわけではなく、むしろ時流とは遠い体質をもっている（「彼は自分が生きている世紀にほとんど属していなかったから、このような状況には嫌悪を吹き込まれた」(Féder, 762)）。だからこそロザランドという存在が必要なのだが、それでも彼は自分に芸術的才能はないと気づいた時点で、父と同じ商売 (commerce) の才能を自覚している。多くのブルジョワとは異なる心性をもちつつも、少なくともそうした世の流れに身を任せる利口さは持ち合わせていたのである。

もうひとつの美術館

さて、『フェデール』には言葉のうえだけの仮想美術館が登場する。しかもそれは国民軍兵士の肖像画美術館で、フェデールが家賃の棒引きと引き換えに描いたマルティノの肖像画を見に来た国民軍兵士仲間が考えたアイデアとしてあらわれる。

マルティノが属している中隊の全員がこの絵を愛でにやってきて、幾人かの国民軍兵士が自分たちの区役所に美術館をつくるという卓抜な考えを思いついた。その美術館は戦闘で光栄にも死ぬか傷ついたりしたすべての国民軍兵士の肖像画からなるものである。(Féder, 752)

スタンダールはなぜこのような美術館設立の発想を国民軍兵士にもたせたのだろうか。これに関して作者自身による言及はないため、確証のあることは言えない。ここであきらかなのは、七月王政下において国民軍という存在がブルジョワを代表するものであったという事実³³⁾、これに

33) 周知のとおり、国民軍は1789年に創設された民兵の組織で、七月革命でルイ＝フィリップを国王に擁立する側につき、七月王政を支えた。男子納税者のうち、20歳から60歳までの全員が加入するブルジョワ民兵団である。しばしば指摘されるように、国民軍は「ブルジョワの、とくに商人のエートス」(Féder, « Notes et

ブルジョワのあいだではじまっていた自身や家族の肖像画の流行を重ねているということだ。こうした現下の動向にスタンダールはいたく反撥し、これを風刺するために、いかにも滑稽に仕立てることを考えたものと思われる。「美術館をつくるという卓抜な考え」(l'idée lumineuse de fonder un musée)、「戦闘で光栄にも死ぬか傷ついたすべての国民軍兵士の肖像画」(portraits de tous les gardes nationaux qui auraient l'honneur d'être tués ou blessés dans les combats) といった表現にもそのような皮肉を読み取ることができよう。

しかし、このような一見唐突なアイデアの背後には、より深い意図が隠されているようにもみえる。これについてはさらに十分な検証が必要で、現時点では確たることは言えないのだが、執筆時期から推測されるひとつの可能性を以下に述べておきたい。

この作品が書かれたのは、1839年5月下旬から6月初めにかけてである。スタンダールの創作活動としては『僧院』の出版後(同年3月)、一方でイタリアものの執筆を再開し(『深情け』『スオラ・スコラスティカ』)、他方で『ラミエル』に取りかかっていた。『フェデル』は『ラミエル』同様、フランスを舞台にした未完小説で、両者のあいだには通底するものがある。『僧院』から続くイタリア古文書に想を得た作品群と現代フランスの世相を背景に描く作品群——これらが並行して着手されていくなかで、両者の対比的側面がいちだんと強調されていくのは自然の

variantes », p.1380, note 8) の典型としてよく描かれる。ちなみに、同年に書かれたバルザックの『ピエール・グラスー』でも、「ブルジョワ社会では有名な肖像画家のひとりとして通っている」グラスー自身が、1839年5月12日の暴動を鎮圧するのに活躍した国民軍兵士であり、この活躍ゆえにレジオン・ドヌール勲章を受章し、いまや少尉である。ここでスタンダールがマルティノを国民軍兵士とし、かつ商人でもあるように設定にしたのは、この人物のブルジョワ性をより強く押し出すためであることは疑いえない。この人物にみられるように、この時代、生活に余裕のできたブルジョワたちが肖像画に目を向けはじめたことをこの小説は如実に物語っている。

道理だろう。収税官や銀行家といった金融業者が実権を握る醒めた現実主義の立ちこめるブルジョワ社会は、激しい情念の炎に焼かれる人物たちが織りなすいかにもイタリアらしい物語世界と対極をなす。遠くに視線をやり、いわばその遠景を出発点に世界を構築していくイタリアものに対して、『フェデー』は視線を近い現実¹に注ぐ。この作品の土台はまさにいまの現実社会にあるのだ。

いまの現実社会とはいってもなく七月王政、すなわちルイ＝フィリップ治下のブルジョワ的現実のことである。この時代の芸術の現実、スタンダールのような反ブルジョワ的感性の持ち主にとってはじつに嘆かわしいものであった。才能のない肖像画家が主人公となったこの作品も、すでに述べたとおり、直接の動機はバルザックの『ピエール・グラス』と同様、1839年のサロン展にあると言われている。3月1日に始まったこの年のサロン展には、4千ほどの応募があり、審査の結果、2404作品が残った。七月王政になって持ち込まれる作品数は増加の一途をたどり、この時期サロン展評を毎年書いていた画家アレクサンドル・バルビエは増え続ける「芸術家」について警鐘を鳴らす——多くの芸術家を抱え、彼らが生み出す作品に恵まれることは、たしかに強国にとっては栄光であり誇らしいことだが、「いつになったらあなたがたは絵画に、彫刻に、モニュメントに堪能するのか、いつになったら自分の妻の、子供たちの、愛人の、競走馬の、猟犬の絵に事欠かないと思えるようになるのか」、「実際に憂慮するほど日々増えていくこの芸術家の浮動人口をあなたがたはどうするのか」³⁴⁾と。そしてこの異常とさえみえる現象の原因を以下のように分析してみせる。「[...] 旧い慣習の崩壊、家庭の古くからの伝統の放棄が大きいとわれわれは考える。それによって人びとは父親の職業を望まなくなり、芸術という職業は何をしてよいのかわからない者たち、あるいは自分の天職に挫折した者たちすべての最後の手段になってしまった。さらに私はそれに個人的虚栄心の過剰な伸長と、それ

34) Alexandre Barbier, *Salon de 1839*, Joubert, 1839, pp. 11-12.

以上に富全体の極端な細分化を付け加える」³⁵⁾と述べて、社会全体がますます均等化され、知性、財産、芸術もすべて平準化されていく現実を指摘する。かつて少数者のあいだで分かち合われていたものが万人の要求し得るものとなったことは大いなる進歩である。「しかし、われわれのまわりに溢れんばかりにあるあの安易で安価な絵画、あのさもしい彫像術は悉くその点に由来しているのだ。今後、あなたがたの芸術家にもう偉大なものは何一つ期待してはいけないし、彼らの新しい庇護者の背丈、資金、つつましい振る舞いに見合ったものになることを認めなければならない」として、「彼らはもはや労働者でしかない」と結論づける³⁶⁾。だからもう偉大な芸術は生まれてこないのだと。

『フェデーレ』や『ピエール・グラスー』を書かせる直接の動機となったとされる1839年のサロン展とは、まさにこのようなものであった。バルビエは芸術家が「労働者」(ouvriers)になったと嘆いたが、スタンダールもまたこのサロン展に触れた手紙で、同じ言葉を使っている。「全体として、これらすべての画家は器用な、しかし知性のない、そしてさらに魂のない労働者(ouvriers)のようです」³⁷⁾。いずれにしても、ブルジョワ社会のなかで芸術がいかに困難な状況にあるかを示している。

さて、このサロン展でも肖像画が増える一方であったことはすでに触れた。肖像画がブルジョワの虚栄を満たす格好の道具となっていたこと

35) *Ibid.*, p.15.

36) *Ibid.*, pp. 15-16. 同様の指摘は1830年代に入ってからいくつもみられるようになった。一例をあげておく。「Se dire artiste est devenu une ambition, comme celle de se dire ministre ou député. Depuis l'abolition de l'hérédité de la pairie, je crois que le titre d'artiste a remplacé pour le bon goût et le choix des maris celui de neveu ou de fils de pair de France. » (Alexandre de Saint-Chéron, «De la position sociale des artistes», *L'Artiste*, 2 septembre 1832, p.50)

37) Stendhal, Lettre à Madame Jules Gauthier du 21 mars 1839, in *Correspondance III*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1968, p.277. ただしスタンダールはドラクロワを例外として除いている。

も述べたとおりである。プレイヤッド版の編者の言葉を借りれば、「肖像画は虚栄心の社会に同化したブルジョワ階級によって呼び起こされたジャンル」³⁸⁾ なのであり、スタンダールとバルザックの二つの作品がともに肖像画家を主人公に据えたのはきわめて自然である。ブルジョワにとって肖像画を所有するということは、自分の像を他者に押しつけ、自在に操ることであり、そうやって社会の著名人の並ぶギャラリーに自分の場所を得ることだからだ³⁹⁾。

さらに、さきに述べた国民軍兵士の肖像画美術館という着想から言えば、推測の域を出ないものの、ルイ＝フィリップに対する痛烈な皮肉が込められているともいえるのではないだろうか。というのも、ルイ＝フィリップは荒れ果てていたヴェルサイユ宮殿を歴史美術館にすることに大きな情熱を傾け、1836年に完成、翌37年に除幕式を行わせていたからだ。国王の意図は、絵画をとおしてフランスの歴史を過去から現在まで通覧できるようにすることにあったのだが、その元となった作品のかなりの部分は歴史的人物の肖像画であった。フランス美術を国王の宮殿を美術館に転用するという考えは、じつは革命期からあり、転用を通じてフランス絵画の興隆を促そうという考えによるものであった（「フランス派専門美術館」(Musée spécial de l'École française) 構想)。それが王政復古時代に「フランス美術館」(Musée français) 建設という目的のもとに再度浮上し（1822年）、七月王政期の1832年になってあらためて取り上げられたのである。ルーヴルの倉庫やアンヴァリッドに収納されていた絵画が持ち込まれたのだが、その大部分はかつての元帥たちの肖像画であり、王政復古時代には展示されることのなかった革命および帝政期の戦闘の絵であった⁴⁰⁾。ルイ＝フィリップがヴェルサイユ宮殿を改修して造営

38) Xavier Bourdenet, « Notice » sur *Féder*, in *Œuvres romanesques complètes III*, op. cit., p.1366.

39) *Ibid.*, p.1366.

40) こうした偉大な軍人の肖像画と、かれらが参画した戦争の絵画を展示することは、

した新しい美術館は、これらを核にして構成されたのである。かなりの数の部屋に、元帥、海軍大将や有名戦士たちの肖像画がオリジナルあるいは複製で集められた。また、国王や王妃、男女を問わず著名な人物、芸術家などの肖像や彫像の部屋も用意された。こうして「肖像画ギャラリーと《歴史ギャラリー》は、可能なかぎり完全なフランスの歴史を跡づけるべく」準備されたのであった⁴¹⁾。

この時期、とくにルイ＝フィリップに批判的であったスタンダールが、画家を主人公に置き、肖像画をモチーフに七月王政時代のブルジョワ性を皮肉るにあたって、ヴェルサイユ歴史美術館の創設とそこに展示された肖像画の数々を想起していたとしても不思議はあるまい。国王のこの美術館への熱の入れようはつとに知られており、改修中に何度も現地に足を運び、さまざまな指示をしたことは、同時代人の回想にもよく書かれている⁴²⁾。美術館への改修は1833年にはすでに予告されており、この直後からこれを風刺する気運も高まっていた。たとえば、シャルル・フィリポンはおそらく過去から現在までの肖像画ギャラリーを作りたいというルイ＝フィリップの願望を意識して、ドーミエの力を借りて同種のギャラリーを戯画的に構想し、彼自身の皮肉に満ちた彫刻肖像を並べたも

1827年の軍事博物館（Musée militaire）計画でも考えられていた。Marie-Claude Chaudonneret, *op. cit.*, p.213.

41) Marie-Claude Chaudonneret, *ibid.*, p.213. 国王ルイ＝フィリップのもとで建設の責任を負っていた内務大臣モンタリヴェ伯もその計画をつぎのように説明している。「宮殿中央の建物の主要部分には [...] 歴史的とみなせる人物、その職歴によって何らかの著名性を獲得した人物すべての肖像画が連続して置かれることになる。これらの肖像画の配置は時代順で、各アパルトマンを進みながらもっとも古いものから始まり、もっとも新しいものへと至るようになされており、それぞれの時代の同時代人がつぎからつぎへと並んでいるのが見出せるだろう」。Comte de Montalivet, *Le roi Louis-Philippe et sa liste civile*, Michel Lévy Frères, 1851, p.240.

42) たとえば Louis Désiré Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Librairie Nouvelle, 1856, t. IV, p.117など。

のに「現代の愚かしさのために建てるモニュメント」と名づけた⁴³⁾。当時、風刺戯画にせよ戯画的彫像にせよ、そのような図版が各種の新聞の紙面を賑わせていたことはよく知られている。スタンダールが小説で同様の試みを意図したのだとすれば、ヴェルサイユ歴史美術館が頭の片隅にあったとしてもおかしくないし（後の引用からわかるように、バルザックは『ピエール・グラスール』を書くにあたってあきらかにヴェルサイユ歴史美術館を意識している⁴⁴⁾）、ブルジョワ精神の典型のひとつとみなされていた国民軍兵士の肖像画美術館という着想もこの歴史的文脈によく当てはまると思われる。

国民軍兵士の肖像画美術館は、二次的な登場人物の戯言として登場するにすぎない。それゆえ取り上げられることも論じられることもなかった。もちろん、この些細な挿話にスタンダールがどのような意図を込めたかは、それを確認する直接的な証拠がない以上、推測の域を出ない。しかし、これまで述べてきたような状況証拠を積み重ねていくと、たんにブルジョワ精神に侵食される芸術への批判にとどまらず、その背後にルイ＝フィリップその人への痛烈な批判が隠されているようにも見えてくるのである。国王に近く、肖像画家としても活躍したアリ・シェフェールといった画家に対するスタンダール評価がしだいに厳しくなっていくようにみえるのも⁴⁵⁾、国王の命を受けてこの美術館のためにいくつかの絵を描いた事実と照らし合わせてみれば、より一層納得がいくのではないだろうか。

おわりに

スタンダールがこの作品を書いた時期には、本論考で触れた美術館の

43) Charles Philippon, « Planches », *Caricatures*, 20 juin 1833. 有名なオノレ・ドーミエの「中道派の著名人たち」(*Les Célébrités du Juste-Milieu*) も同系列のものである。

44) *Pierre Grassou*, p.1109

45) Stendhal, *Lettres à Madame Jules gauthier* du 21 mars 1839, *op. cit.*, p.275.

ほかに、私人がもつ美術コレクションとそのギャラリーが、とくに金融関係者のあいだで目立つようになった。ブルジョワの凡庸さを代表するかのよう「国王ルイ＝フィリップ、そしてヴェルサイユのギャラリーと張り合おうとしたかのような」⁴⁶⁾ 瓶商人ヴェルヴェル氏しながらに、同時代の銀行家たちも自邸に芸術コレクションをもとうとした。「銀行家の王」とも呼ばれたジャック・ラフィットよりも10歳ほど年下のスイス生まれの銀行家、ジャム・ド・プールのタレスは、父の莫大な資産を元手に⁴⁷⁾、すでに18世紀末から蒐集をはじめ、王政復古とともにパリのトロンシェ通り（現在のマドレーヌ寺院の裏手）に邸宅を建てて住んだ。そのコレクションはブロンズイーノ、レンブラント、アングルなどの作品を含み、プロイセン国王やベリー公夫妻にも見せている⁴⁸⁾。ジャック・バンジャマン・ドレセルもやはり革命時代に父エティエンヌ・ドレセルがはじめた蒐集を受け継ぎ、コレクションを増やしつづつあった。数の上では、オランダ、フランドルの画家の作品が多く、ルーベンス、ファン・ダイク、レンブラント、バックホイゼンなどがあつた。続いてフランスの画家が多く、クロード・ロラン、ミニヤール、オラース・ヴェルネ、ジロデ、ジェリコーなどの作品があつたとバンジャマン・ドレセルの死亡記事は伝えている⁴⁹⁾。ジャック・ラフィットも、ラフィットのあとに首相をつとめたカジミール・ペリエもやはり絵画蒐集を行っていた。

彼らがこれほどまでに美術コレクションに情熱を注ぎ、私邸に豪勢な

46) *Pierre Grassou*, p.1109.

47) 父ジャック＝ルイはナポリで銀行業を営み、巨万の富を得た。

48) Cf. Laurent Langer, « Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier », in Philippe Costamagna et al., *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch. Actes du colloque, Ajaccio, 1^{er}-4 mars 2005*, Musée Fesch, 2006, pp. 261-275.

49) *Journal des économistes. Revue mensuelle d'économie politique et des questions agricoles, manufacturières et commerciales*, t. 17 (avril à juillet 1847), Paris, Guillaumin et C^{ie}, 1847, p.306.



プールタレスの自邸ギャラリー
Edmond Texier, *Tableau de Paris*, t. II,
Paulin et le Chevalier, 1853, p.201.

ギャラリーを設けたのは、社会的認知度を高くするためでもあるが、同時に政府や画家に対する自身の影響力をより強くするためでもあった。利を紡ぐ人間関係の構築・強化には芸術の所有が欠かせない条件になりつつあったのである。

これら裕福な蒐集家が芸術家を庇護することも当然、彼らの社会的・政治的地位を強固にすることにつながっていた。どの芸術家を庇護するかは、画家としての力量もあるが、往々にして政治的な繋がりにより左右されていたことは想像

に難くない。具体的な例を挙げればアリ・シェフェールがそうだろう。ラフィットも彼と懇意で、その作品（「ミソロンギ駐留地の残骸」*Les débris de la garnison de Missolonghi*）を所有していたが、この画家はオルレアン家の子どもたちに絵を教えていた。プールタレスもバンジャマン・ドレセールも同様である。カジミール・ペリエのお気に入りの画家にルイ・エルサンがいるが、かれもまたオルレアン公から注文を受けて作品を制作している。

スタンダールにとって銀行家はブルジョワ社会のなかでももっとも敵意を示す対象であった。そのような銀行家を筆頭に、金融関係者がその経済力を奮って芸術の世界を侵食し、芸術それ自体を経済現象のなかに引きずり込んでいく現状、さらにそれにともない、才能のかけらもない似非芸術家が大量に産み出され、サロン展にさえ夥しい凡作が出展される惨状はとうてい容認できるものではなかつただろう。その元凶は誰か。結局のところ、この小説は中絶されたまま未完に終わるが、その細部を丁寧に拾ってゆくと、『アンリ・ブリュラルの生涯』でしばしば見せた

国王ルイ = フィリップとその体制への敵意⁵⁰⁾が見え隠れするのである。

(本学名誉教授)

50) 国王ルイ = フィリップは繰り返し « *le plus fripon des K[ings]* » と呼ばれる。 *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes II*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p.670.

