TUMSAT-OACIS Repository - Tokyo

University of Marine Science and Technology

(東京海洋大学)

フィリップ・ソレルスによる「マネの革命」

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2013-03-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 小山, 尚之 メールアドレス: 所属:
URL	https://oacis.repo.nii.ac.jp/records/472

Journal of the Tokyo University of Marine Science and Technology, Vol. 9, pp. 51-61, 2013

フィリップ・ソレルスによる「マネの革命」

小山　尚之*

（Accepted October 29, 2012）

Manet's Revolution by Philippe Sollers

Naoyuki KOYAMA*

Abstract: I translated into Japanese Philippe Sollers's *La révolution Manet* which is a dialogue between Sollers and Patrick Amine about Manet. According to Sollers, Manet is neither modern artist nor impressionist. Manet's pictures are Renaissance of great classic art in times of decrepitude of romanticism. The reason why *Olympia* caused such a scandal is that Manet was a great classic artist such as Titian or Velazquez.

Key words: Manet, Sollers, Titian, Picasso, Baudelaire, Bataille

はじめに

マネという画家はその時代や絵画史のなかにどのように位置づけられれば妥当なのだろうか？　印象派に属しているのだろうか？　たしかにマネはベルト・モリゾにいざなわれるまま印象派の画家たちと交流した。しかし彼は「第1回印象派展」には参加していない。つまり彼は印象派とは一線を画していた。それではボードレールのいう「現代生活の画家」であろうか？　ボードレールは現代生活の叙事詩的で英雄的な側面を燕尾服やシルクハットからひきだすことのできる画家を「現代生活の画家」と呼んだ。この点でマネが1862年に描いた『チュイルリー公園の音楽会』という作品などはボードレールの要求しているものを十分みたしているように思われる。しかしボードレールはこの作品にはまったく言及していない。しかもマネのことを「あなたの芸術の衰退における第一人者」[1]、すなわちロマン主義芸術の衰退期における第一人者と位置づけている。つまりボードレールはマネを「現代生活の画家」として明確に認知していたわけではないようなのだ。それではマネは、その後のセザンヌやピカソへと至るいわゆる「近代絵画」の始まりに位置しているのだろうか？　バタイユは、マネのうちに主題の沈黙あるいは抹殺をみてとり、意味作用に関する無関心はマネから始まる、と述べた。そして、意味作用をもたないのが近代絵画の特徴だとすれば、そのような近代絵画の始まりにマネがいる、と認定している[2]。しかしながら、たとえば小林秀雄の『近代絵画』[3]では、マネはボードレールの章のなかでクールベとともにわずかに論じられているだけであり、マネを独立に論じた一章は小林の『近代絵画』においては存在していないのである。

このことはたんにマネを絵画史のうちに位置づけることだけを意味するのではない。マネの芸術の意義そのものを見直すことにもつながるであろう。ところでフィリップ・ソレルスは、『ランフィニ』誌上での対談「マネの革命」[4]のなかで、このようなマネに関する未決定の状態にひとつの解答をあたえている。非常に興味深い論なのでわたしは以下にそれを訳出してみることにする。なお対談とはいっても、おもに考えを展開しているのはソレルスであることは断るまでもないだろう。

マネの革命

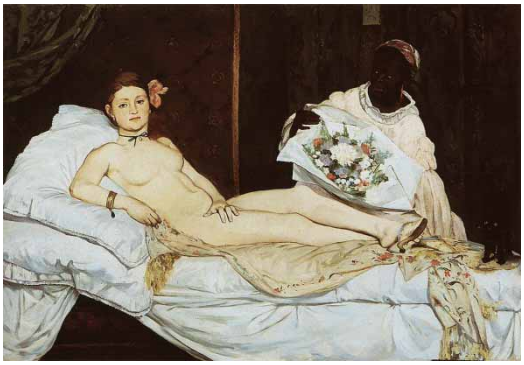
パトリック・アミヌ　：　エドゥアール・マネの作品に関するある種の注釈について焦点をあわせることから始めましょう。まず、この芸術家は「近代芸術の始まり」にいるとされています。それから特にミシェル・フーコーが1971年にチュニジアでおこなった講演（2004年に出版[5]）についてですね、ほとんどの読者はこれを知らないでしょうから、あなたの分析をぜひご教示願いたいと思います。

フィリップ・ソレルス　：　マネの注釈者たちの大部分は、多少ともインスピレーションをもっていますが、しかしみな次のような紋切型的な思考を有しています。マネは近代芸術誕生の始まりにいる、というのです。こうした「近代芸術」史はいまも続いています。それは徐々に「現代芸術」というごった煮のなかに落ち込んでいます。近代芸術など存在しません。ただ単純に、芸術があるか、ないかだけです。ラスコーの洞窟画は「近代的」です、ティチアーノは「近代的」です、マネは「近代的」です。これらの作品すべては、時間に応じて異なる手段を用いた、芸術の継続なのです。いまでは芸術の市場さえ近代芸術があるとほ

* Department of Marine Policy and Culture, Division of Marine Science, Graduate School, Tokyo University of Marine Science and Technology, 4-5-7 Konan, Minato-ku, Tokyo 108-8477, Japan（東京海洋大学大学院海洋科学系海洋政策文化学部門）

ざいています。こうしてわれわれは現代的なごった煮に達するわけです。またマネを印象派とみなすべきでもありません。それはカードをごちゃまぜにし、マネの芸術にある本質的なもの、すなわちひとつの革命を、語らないようにするための別のやり方です。さらに、彼が実現しているものは「ルネサンス」である、つまりそれは、彼がある意味で覆い隠され、曇らされ、損なわれた時代から発現した、芸術のルネサンスであると主張することができます。芸術と「対立」するのは、あるがままに動いている世界です。要するに社会は、さまざまな権力とおなじように、絶えず芸術と対立しているのです。しかしそれは状況によります。幸運な時期も存在するのです。たとえば、カトリック教会がそのふところに、ティチアーノやティントレット、ティエポロ、ヴェロネーゼといった並はずれた作品を受け入れているような時ですね。「これ」こそが芸術の問題です。

マネが出現したとき──幸いなことに彼はわずかに家の財産を有しておりましたが──、すべての人が『オランピア』（図版 1）に向かってわめきたて、唾を吐きかけようと結集しました。それは『オランピア』が「近代芸術」だったからではありません、むしろ彼の時代が思いもよらぬ形態のもとにあらわれた「非常に偉大な古典派芸術」だったからです。誰か、いつの日か、これを理解するでしょうか？ わたしには分かりません。



図版 1　マネ『オランピア』

フーコーの例の講演に入ろうと思いますが、この講演は示唆的です。われわれは 1971 年にいます。これは彼がチュニスで行っている講演です。当然ですが、彼は十分用意ができておらず、近代芸術の誕生を信じています…。マネに関するバタイユの本は『近代芸術の誕生』というタイトルが付されてさえいました。しかしバタイユはラスコーについて、すなわち、時代がどんなものであろうとも、近代的なものであり続けている芸術のきわみについて、一冊の本を作ったばかりでもありました。フーコーは言います、マネは水平線と垂直線を導入している、それはいつの日かわれわれをモンドリアンに導くであろう！、と。フーコーは、マグリットの、くだらない、とても愚かな一枚の絵を再掲しています。その絵は、マネの『バルコニー』（図版 2）と



図版 2　マネ『バルコニー』



図版 3　マグリット『バルコニー』

いう見事な傑作を戯画化するために、3 つの柩をバルコニーのうえに据えているのです…（図版 3）。なんと馬鹿なんでしょう、なんと「ルサンチマン的」なことでしょう。どうしてなのでしょうか？　マネはじぶんの絵で何をしようとしたのでしょう？　他のひとびとがたまたまそこにいない時、そこにいる誰かをあるシチュエーションにおく、たとえば小さなドラマや小説のなかにおく、ということです。この絵の右側には完全に放心したふたりの人物の姿があり、そして、突然、「この絵に穴をうがちながら」、ベルト・モリゾの姿、顔、目、眼差しがあります。彼女は、マネの絵画のなかの大きな物語のひとつにやがてなるでしょう。マネにおける女性たちを見る必要があります。それがなければ何も見たことにはなりません。わたしは、どうしてミシェル・フーコーほどの広がりのある哲学者が、しかしおそらくどんな哲学者も結局そうなのでしょうけれど、絵画における女性たちを見ることができないのか、あるいは何故女性という主題を避けるのか、不思議に思います。ラカンがヴェラスケスの『ラス・メニーナス』に関するセミナーでくたくたになっていたのを思い出します…。フーコーもその場にいました、1 列目にですね…。ところでマネとは、ヴェラスケスそのものなのです！　マネにおいてはいたるところに女性が存在します。すなわちヴィクトリーヌ・ムー

ラン、ベルト・モリゾ、メリー・ローラン、等々。彼のアトリエは、最後のころになると、女性や花々で一杯でした…。もしひとがマネの女性たちを検閲して削除するとしたら、あとに何が残るでしょう？　あなたは、モンドリアン、カンディンスキー、ポロック、シャガールにおいて、ひとりでも女性を見たことがありますか？　これらの画家はミシェル・ウーエルベックのお気に入りで、彼はこの画家たちをピカソよりすぐれていると判断しています。ロスコやニューマンにおいて女性をひとりでも見たことはありますか？　ない、でしょう？　持ちこたえることのできるような女性を描くことはとてもむずかしい、途方もなくむずかしいのです。ブラックあるいはファン・グリスといったキュビストと名付けられているすべての画家たちにおいて、たったひとりでも女性を見たことはありますか？　ない！

ピカソにおいて女性を見たことは？　ああ、それはもちろんある。たくさんいます。おそらくそこら辺で、なにかが自然主義やリアリズムの喉を通らないのでしょう…。マネの『ナナ』をご覧になりました？　それがゾラと何の関係もないことはあなたもよく見てとっているでしょう。それはまったく別物です。これと同じ理由から、文学ではゾラのようなものを創作することはできるだろうが、絵画では女性を制作することはできないままでいるということもあり得るのです。検閲がここにあるのです。何にたいする検閲でしょう？　単に女性にたいしてだけでなく、女性的な実質そのもの（そこに例外的な存在感がある場合ですが）にたいする検閲なのです。

パトリック・アミヌ　：　傑作とは何でしょう？

フィリップ・ソレルス　：　傑作とは、うつろうことのない、徹底的にその時代のものであるがゆえにあらゆる時代のものでもある現前です。傑作にはそのような現前があるので、これ以外にいかなる人もそこに現前しないという結果をもたらすのです。そしてこれこそ『オランピア』が現われた時、群衆が感じ取ったことなのです。19 世紀のブルジョワやプチ・ブルたちは、古典派的な肯定という革命によってみずからが否定され、撥ねつけられたと感じたのです。ボードレールはマネの友人でしたが、彼は『オランピア』について何も言っていません。この作品は『草上の昼食』とおなじくボードレールの理解を越えているのです。ティチアーノも彼の理解を越えているのです。ところが一方で、ティチアーノが、突如、マネという名のもとにそこにいるのです。もしかするとボードレールは、マネがボードレールの恋人のジャンヌ・デュヴァルを恐ろしい流儀で描いたことを、わるくとっていたのかもしれません。だがヴァトーもすでにボードレールの理解を越えていた…。要するに、『オランピア』はその時代を憤慨させたのです。この絵とともにわれわれはモンドリアンあるいはマグリットの方へ向かっているのだと考えること。そうしなければならないのです！　ひとが決して見たことのないひとりの女性といった何物かは真に嫌悪すべきものなのですよ。あるひとりの女性が十分よく見られているときでも、ひとは決してその女性を見ていないのです。ティチアーノのヴィーナスたち、ひとは決してそんな女性たちを見たことがなかったのです。神話なしで済ますことはできます。それは時代によります。カトリック教会は、絵画のなかの恍惚とした女性たちを、目をつぶることによって覆ってきました。あなたがイタリアの教会に入るとします、そこにはあなたを熱狂させるにちがいない、形態として必要なものすべてが揃っています…。神がそこにいる時、ひとはうまく紛れ込むことができるのです。だがマネの時代の場合、神はいません。というよりむしろ神の不在が最大限の無礼さとともに具肉化しています。当時の愚か者たちにとって、神の死は、「近代」風に化粧漆喰でできたニンフたちに帰着するはずだったのです。マネはこの書き割りを突き破りに来たのです。

傑作、それはマネの『アトリエの昼食』（図版 4）です。何故なのでしょう？　何故ならあなたは、この絵を理解しようと努めるのにかなりな時間を費やすだろうからです。この絵はありったけの力であなたを撥ねのけます！　あなたに挑んできます！　暗いエネルギーのようなもの、反発する力、マネの暗黒が、あなたを排除するためにここにあります。



図版 4　マネ『アトリエの昼食』

バタイユはマネの「至高の無関心」について語っています[6]。この無関心は冷淡さとして感じ取られるかもしれませんが、しかしそれは同時に燃えているのです。この「至高の無関心」それ自体は、じぶんがスキャンダルをひき起こしていることを知りません。ここには一種の「神々しい」無邪気さがあります。マネは、ひとが思う以上に地上の物理を超越した画家です。他方で彼は非常に巧妙な構成の画家です。それはこの『アトリエの昼食』を見れば十分分かることです…。あなたはここでブーローニュ・シュル・メールにいるのだと承知していなければなりません…。われわれは階下に降ります、港はすぐ近くです、このことはあの巻き物（それは地図です）が隠していることです。あなた

は昼食の始まりにいるのでしょうか、終りに居合わせているのでしょうか？　疑いもなく、女中、というよりマネ夫人がいます。彼女はコーヒーポットを持ってきています。ですからこれは終りです。と同時に、まだ食されていない開かれた牡蠣などがあります。タバコをふかしている人物もおります。つねにマネの言わんとしていることの標識となっているあの猫、というよりこの雌猫（ニャーニャー鳴いているのが聞こえるようです）と、友人から借りてきたこの古代の武具一式は、何を生じさせているのでしょうか？　加えてあなたに強烈なインパクトを与えるあの伝説的な人物がいます。マネの代子あるいは息子のレオンに他なりません。マネが、その時代の社会と揉めている最中であるにもかかわらず、──それでもピアニストである妻に護られて（彼女にマネはアトリエから自宅に帰るとハイドンのソナタを弾いてくれと頼むのです）、16 か 17 の年頃のレオンを描いているというのも、ギリシアの神のようにその時代に反抗しているこの無関心な少年のうちに、みずから生まれ変わろうとしているからなのです。マネはオランダ人の自分の妻と非常に早く知り合いました。彼女は彼のピアノの先生だったのです。彼はつねに愛情と思いやりをもって彼女を描きました。アトリエではモデルたち、自宅では音楽。生きる術です。マネは、もっと幼いレオンを剣といっしょに、ちょうど女性闘牛士（こんにちわ、スペイン）に扮したヴィクトリーヌのように描いてもいます。『アトリエの昼食』では、レオンはこの画のとても前にいます。彼は全然あなたを見ていません。さらに 3 つの異なった視線が、「それでも」生じてしまう小説を肯定するために、あなたを横切って通過します。このかんかん帽を見てください。これは印象派の画家たちのかんかん帽を少し嘲笑するための目配せでもあるのです。レオンは、もし港から戻ってきているのでないとしたら、おそらく数分後に船に乗ろうとしているのでしょうか？　これらすべては謎めいた強度でできています。登場人物たちは明らかに互いを無視しています。そしてそれはまさに『草上の昼食』（図版 5）で見られるのとおなじ謎です。『草上の昼食』はピカソを非常に考えこませました。ピカソは真剣です。どうしてこの『草上の昼食』のなかに「入り込む」ことがかくも困難なのか、彼はいぶかしく思うわけです。あなたもご存じのとおり、ピカソはマネのこの作品について考察し、熟考し、問いただすのに、たいへん長い時間を費やしました。マネからピカソにインスピレーションの系譜が連なっています。これは「近代芸術」と言われている芸術とは何の関係もありません。ただたんに芸術のもっとも偉大な企てと関係があるだけです。この光景にセザンヌかロダンをつけ加えることができます。それが、あらゆる時代に通じる偉大な芸術のなかのフランスの稜線部です。

マネという非常に特異な存在は、きわめて多様な主題におもむいています。そのことは、彼の政治的な参加、たとえば『マクシミリアンの処刑』（図版 6）においても見てとれます。この絵は、わたしの意見では、厳しく検閲を受けているものです。われわれは 1880 年のマネの 2 つの宣言、すなわち「共和国万歳」と「特赦万歳」を知っています。どうして彼はこんな宣言をしたのでしょう？　彼はパリ・コミューンがあったとき、集団処刑の場面に立ち会いました。そしてその場面をデッサンしました。このデッサンのことはあまり知られていません。しかもそれはいまフランスにないのです。ところで『マクシミリアンの処刑』において現われているのも、そのデッサンとおなじ冷淡さの原則なのです。この絵では、死が、徹底的な無関心のうちに、至近距離で与えられています。これはゴヤの情熱的な『5 月 3 日』では全然ありません。マネはそれを冷却しています。それゆえにゴヤよりも恐ろしくなっています。ひとが至近距離で銃殺している。絵画も至近距離でそこにあります。『オランピア』は当時の人工的な女性たちにたいする銃撃なのです。それは社会の退廃した性にまともに命中するのです。



図版 5　マネ『草上の昼食』



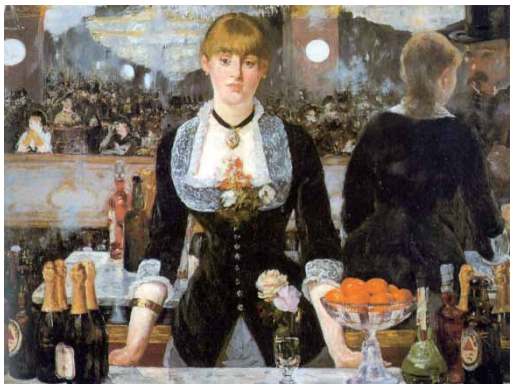
図版 6　マネ『マクシミリアンの処刑』

パトリック・アミヌ　：　これらのさまざまに異なった場面の構築は、そこから生じる感覚とともに、奇妙なものです。

フィリップ・ソレルス　：　それはマネの極端な感受性に由来することです。マネの感受性、それは、深みにおい

て人間的なるものを休みなく活気づけている獣のような暴力とは正反対のものです。その感受性のゆえにこそ、マネは新しい様式で「昼食で食べる」ものをあなたに与えているのであり、そのためにこそ、彼はモデルを見つけているのです。このモデルたちはまるで「冷たい開花」のような何物か（それはあなたを撥ねつけもします）を生あらしめることになるでしょう。セザンヌは『現代のオランピア』という小さな絵を制作しました。彼は『オランピア』のなかに戻ろうとしたのです！　しかし『オランピア』のなかにひとは入れない！…。ひとはその外部にとどまるのです。それが群衆の感じたことです。マネの時代は、あらゆるひとがカバネル風の裸体画を求めていた時代でした…。ブルジョワたちは岩のうえにいるニンフたちを望んでいたのです…。ちょうどベル・エポック風のパリのレストランにあるようなやつですね！…。あなたはここにスキャンダルをお認めになるのですか？　問題となるのはこのことではありません。社会全体が「偽 - 女」に時間を費やしているのです。「偽 - 女」とは、人間の身体について、また自分自身の身体について、ひとが持ち得るもっとも根源的な感覚の閉塞を意味します。人間の身体は、「偽 - 女」の次元で座礁してしまうか、しまわないかとなる。このことをマネはあふれんばかりに豊富に、たとえばアスパラガスや花などさえ描いてですね、証明しています…。『フォリー・ベルジェールのバー』（図版 7）という驚くべき絵があります。この絵は彼の晩年のもので、やがて彼はじぶんの花々に包まれて死ぬでしょう…。彼の左足は梅毒のために切断されることになります。ところでアントナン・プルーストは驚くべき逸話を語っています。「マネは絶えず苦しんでいた。しかし、彼がふたたび陽気になり気分がよくなるには、誰でもよい、ひとりの女性がその場にいるだけで十分だった」。わたしはこの「誰でもよい」を強調しておきます。

アトリエで、マネは──そのとき既に相当苦しんでいますが──、フォリー・ベルジェールのバーを再構成します。みな、鏡のなかの人物の位置にずれがあるという事実についてとやかく言っていますね。しかし、このモデルがなんという名前だかご存知ですか？　シュゾンというのです。マネの妻はシュザンヌという名前です。ですからシュゾンでもある…。メリー・ローランは、マネのアトリエに身づくろいをしにやって来ていました。そしてマラルメは彼女に恋をしていました。このマラルメは、『牧神の午後への前奏曲』[7] を創作するさいに、間違いなくマネのことを考えていました。マネによるマラルメの肖像画は、微妙な滑動とあるがままに捉えられた思考についての傑作ですが、マラルメは、マネについてたいしたことを言いませんでした。それには相応のわけがあります。彼はメリー・ローランに気に入られてなかったのです。反対に彼女は、マネと完全な共犯関係にありました（彼女の肖像画がそのことを証明しています）。不在における現前、現前における不在。別の時間。『通りの歌姫』のなかでマネによって捉えられた、ギターとさくらんぼをもったヴィクトリーヌ・ムーランを見てください。この絵の無礼さは、『オランピア』あるいは『草上の昼食』のなかでの無礼さと同じものです（『鸚鵡と一緒にいる女性』も言うまでもありませんが同様です）。要するに、5 つの感覚が一度に呼び出されているのです。しかも同時に男性の鑑賞者を撥ねつけてもいる。男性の鑑賞者はそのことはまだ理解できます。だから本当にこれが好きになれないのです！　女性の鑑賞者もおなじく好まないでしょう、そう思います。


図版 7　マネ『フォリー・ベルジェールのバー』

傑作とはこのうえなく仕上げられた何ものかでありますが、同時にそれは、全体が即興で作られているような様を呈する必要があります。マネはつねに自発性について語っていました。十分に練り上げられていると同時に、最大限にぞんざいに扱われているもの。そこから、ある種の絵画の、固定した速度といった奇妙な印象が生まれるのです。

パトリック・アミヌ　：　マネにはインスピレーションの典拠となったものがいくつかあります。イタリアとスペイン。つまりティチアーノ、ゴヤ、ヴェラスケス…。

フィリップ・ソレルス　：　もしイタリアやスペインでないとしたら、あなたはどこにインスピレーションを見出すおつもりですか！　ノルウェーに行っても見つかりませんよ！…。「南」です！　しかしマネの眼差しやインスピレーションはですね、彼はそれらを、トルトーニなどといった「カフェ」に行くときに街路や大通りでも見つけているのです。彼は、モデルとなる可能性を秘めた女の子たちを、アトリエに連れていこうと、ひっかけたり追いかけたりしています…。それから夜になると、彼は自宅に帰り、魅力的な妻がソナタを弾いてくれる。マネはとても組織化された人物です。だれも彼の時代の女性たちを彼ほど理解しませんでした。彼の妻が、笑いながら、こんな逸話を語りました。マネが大通りで女の子をひっかけている、そこへシュザンヌが声をかける、「まあ！　あなた捕まえたわよ」、すると彼は答える、「きみだとばっかり思ってたんだ」。あり得ません。シュザンヌはどちらかというと小太りのほう

だったのです。その生涯の最後においても、マネはまだ、カルメンの衣装を着た女優エミリー・アンブルのすばらしい肖像画を制作し終えています。さらにヴェネチアを描いたもっとも美しい絵のなかにも、彼の絵画が存在しています。

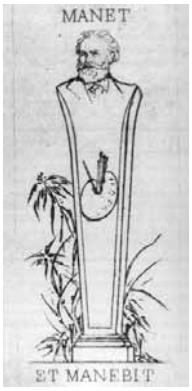
パトリック・アミヌ　：　マネのさまざまな絵にたいする、あなたの一番の愛情は、特にどの作品に向かいますか？

フィリップ・ソレルス　：　疑いなく『オランピア』です。これはかつて制作された裸体画のうちで、もっとも美しい絵です。マネは言いました、「ぼくは裸体画を作る必要があるみたいですね、それではひとつかれらに作ってみましょう」。『草上の昼食』などといった他の作品は、ごく自然にこれに続きました。マネの小説、いったいそれは何を意味しているのでしょうか？　マネはとても偉大な小説家なのです。ゾラは、このような理由から、マネを相手にしないのです。それからもう一方にはマラルメがいます。だがマラルメのスタイルは「鍛えあげられて」いる…。時とともに、マラルメはベルト・モリゾにしか興味を持たなくなります。ゾラはマネを相手にせず、マラルメはマネを忘れる。ふたりのうちでわたしが好きなのはマラルメの方です。以下はマラルメとゾラの有名な対話です。ゾラが言う、「ぼくにとって糞はダイヤモンドに匹敵するね」、するとマラルメが答えます、「そうかもしれない、ゾラ、でもダイヤモンドのほうがずっと稀だよ」。

しかしマネ、これは別物です。マネの小説とは何を意味しているのか？　『オランピア』というあの並はずれた作品に到達するには何が彼におこったのでしょう？

パトリック・アミヌ　：　これは自伝的な作品だと言えるのでしょうか？

フィリップ・ソレルス　：　もちろんです。神話的なものにたいするアプローチとなっている方法によると、これは、神話の創造という意味での自伝です。その証拠は次のとおりです。ボードレールの友人プーレ＝マラシが、マネの死後、記念柱のうえでパンの神となっているマネの姿を版画（図版 8）にして刷らせているのです。この版画にはラテン語の次のような銘句が付されています。Manet et Manebit、「カレハ残ル、ソシテ、残ルダロウ」。男性器があるとおぼしき場所には彼のパレットと筆がおかれています。未亡人となったシュザンヌはそれに異論はありませんでした。このように、例の領域での数多い経験にもかかわらず常に礼儀正しかったこの画家は、じぶんが画家であることを決して忘れなかったことは明らかです。したがって彼は、生殖器をひっかきまわして探すひとびととは非常に異なるわけです。そういうひとびとは思い違いをしていて、決して行為そのものの絵画にはたどり着かないのですが。メリー・ローランはたくさん旅をしたひとですけれども、どうして彼女が、毎年マネの墓にひと抱えの白いリラを供えにいったのか分かります。しかも彼女の死後、彼女の愛人たちはだれひとりとして彼女のためにそんなことをしなかったのですよ。わたしはこのことを思う時いたく感動します。マネは、女性たちから花々へと通りすぎながら、完全な自由と優雅さをもって死んだのです。彼は極度に洗練されてます。わたしはマネが好きなひとをほとんど知りません。その代償はとても高くつきます。しかしだれがマネを情熱的に愛したのでしょう？　ピカソだ、と言うことができます。



図版 8　ブラックモン　Manet et manebit

パトリック・アミヌ　：　ピカソにもどりますと、彼は『草上の昼食』を数度つかまえて、彼なりの流儀で再解釈し、何度か換骨奪胎し、そのあと切り抜きを制作するまでになり、その結果のちには彫刻に到達します。こうしたことの意味は何なのでしょう、また今日これについて何が言えるでしょうか？

フィリップ・ソレルス　：　マネはブルジョワです。彼は売ること無しで済ますことができます。彼は絶えずうけ続ける中傷によって非常につらい思いをしています…。ボードレールにお金を貸してもいますね。彼はいつの日かじぶんの作品が一斉に認められるだろうと確信しています。1907 年に『オランピア』を辻馬車に載せてリュクサンブール美術館からルーヴルに運ばせたのはクレマンソーです。ですからこれは政治的な決定です。ピカソはこれとは別のものです。彼の社会的な、また民族的な出自はマネと同じではありません。彼はパリにやってきて「洗濯船」にいます。彼は経験をつむ。するととても印象的な形で女性たちが次々と現われはじめるのです。フェルナンドを筆頭に、オルガ、ドラ・マール、フランソワーズ、マリー＝テレーズ、ヴァルター等々を経由してジャクリーヌまでいくわけです。こうした女性たちと彼のあいだで何が起こったのかを考慮することなくピカソに取り組むことは、何も知ろうとしないに等しいことは明らかです。何が起こっているのでしょう？　ピカソはスペインのマラガ、バルセロナ



図版 9　ピカソ

から来ます。彼は、パリに着いたとき、フランスの絵画全体が解体の最中にあると感じます。結構です、マネとセザンヌがいます。フランスという身体はやがて屠殺場に赴くことになるでしょう。1939 年の崩壊以前にあった大きな戦争のことです。ピカソにはあり余るほどのエネルギーがあります。そこで彼は移植や輸血をおこなう。1915 年という危険がもっとも大きかったときに、アトリエで上半身裸で写っているピカソの何枚かの写真を見る必要があります。彼は壁にインスタレーションをはじめています（ヴァイオリン、ギター)。そして彼はためらいもせずじぶんの身体を見せた。それは何故かというと、それが彼の言いたかったことの一部分をなしているからです。彼はとてもインスピレーションに満ちている。「裸の画家」。このような自画像を制作したときに、彼は写真とは何かを会得しました。そして、じぶんは死ぬかもしれないと言ったのです。さて、『草上の昼食』という絵においては何が問題になるのでしょうか？　ピカソは、これをマネがどうやって創ったのか、何をマネが考えていたのか自問します…。それをとても長いあいだ自問し続けるのですよ！（図版 9）　手はじめにピカソはちいさなデッサンから始めます。1954 年のサン・パブロ（聖パウロ）の日という日付けの付いているものです…。興味深いことです！　これは何年たっても終わらず、ついに、あなたもご存知のとおり、ストックホルム美術館の庭園に現在ある彫刻に行き着くのです…。これはマネによって開かれた空間についての瞑想です。完全に神話的な空間です…。あなたはどんな印象をお持ちになりますか？　わたしはこれはオリンポスを訪問することだと言っておきますけれども、わたしとしてはさらに、『オランピア』に『アナーキスト女性の肖像』というサブ・タイトルを付けたいですね…。タイトルを変えてみてください。たとえば『草上の昼食』の代わりに『神々の集い』と銘打ったらどうでしょう。ギリシアの神々は死すべき者たちと、しばしば未知の、多様な関係を結んでいます。もしわたしが『アトリエの昼食』を『移動中のオデュセウス』と呼んだら、あなたはこの絵を船で出発する準備の整ったものとして見るでしょう。必要なものすべてがこの絵に含まれています。勇気、奸計、忍耐、ホメロス風の武器…。あれは戦士なのです。しかしもしわたしにギリシアの伝承すべてを感じとる能力がないとしたら、わたしはマネにもピカソにも大したことを理解しないでしょう。ピカソにおいては音楽への暗示、パンの神の笛などが豊富にあらわれています。彼自身、音楽にとても精通しています…。眼は聴く。絵画を聴く必要があります！　準備されたヴァイオリン、壁にかかっているギター、音楽家たち、ミノタウロスなどがピカソにおいて重要なのは偶然ではありません…。いたるところに女神たちやニンフたちがいるのです！　哀れなウーエルベックはこれが理解できない！　彼はあまりに反動的です！　あまりに「近代的」です！　マネを好まない、ピカソを好まない、それは反動的な気質をよく物語っています。マネとピカソは、ティチアーノやヴェラスケスといった偉大な古典芸術を復活させる限りにおいて革命的なのです。彼らの時代はなにも理解しなくなり始めます。最後にはこう言う始末です、「そうそう、それはかつてわれわれのところにあった！」と。よく言うよ！　なにも受け入れていないのに、受け入れているふりをしているだけです。しかし値段は上がっていきますね！　美徳にたいする悪徳の敬意！　悪徳、それは金銭です。美徳とは芸術のことです。

パトリック・アミヌ　：　フランスとアメリカの制度的機構はマネをつねに印象派のほうへ引き寄せてきましたが…。

フィリップ・ソレルス　：　アメリカのひとびととマネですか、ほっときましょう！　マネにおいて困難なものとなっているのは、彼の絵がほとんど世界中いたるところにある、ということです。合衆国ではボストン、ワシントン、パサデナにすらあります。パリ・コミューンの 7 枚の絵はフランス以外の各地にあります。われわれはマネの全作品に関してはとてもわずかな知見しか有していないのです。マネ美術館を創設すべきでしょうね！　印象派、魅力的です！…。いいですよ、マネはそうする力量を備えている。しかしひとをはなはだ困惑させるのはマネの信じられないほどの多様性なのです。多様なアイデンティティーの結びつきを内包するひとつの生き方なのです。ピカソにおいてもおなじことです。彼らにはあまりにも多様性があるので、社会はそれをあれこれのジャンルにインデックス化し、認知し得るひとつの様式のなかに閉じ込めようとやっきになるのです。ひとたび言われたことは、何度も繰り返し言われます。しかし複数性の問題は提起されません。それはひとを恐れさせるのです。

マネとピカソには非常に微妙な反復があるので、それは多様性を生みだすのですが、他方で重い反復は一様性を生み出します。マグリットがマネの『バルコニー』に柩を置いたのはそのためにです！　これはブラック・ユーモアと見なし得るかもしれない行為ですが、実際は、とても攻撃性の強い行為であり、復讐行為です。これはちょうどデ・

クーニングのデッサンを抹消するラウシェンバーグのようなものです。デ・クーニングにおける何がラウシェンバーグを困惑させたのでしょう？　とても単純です、Women、女性たちです。

パトリック・アミヌ　：　あなたはしばしばあなたの著書のなかでマネに言及されてきました。『女たち』だけでなく『フォリー・フランセーズ』といった小説、同様に、ヴェネチアや絵画などについてのさまざまなテクストにおいてですね。マネの受容というものを考えるとき、何人かの回想録作者（たとえばマネの友人のアントナン・プルースト）によるものや、彼と同時代の作家（ボードレール、ゾラ、マラルメ…）によるもの、20 世紀の作家（たとえばバタイユ）などから、今日にいたるまでのものとありますが、あなたの考えでは、マネの作品をもっともよく理解していたのはだれでしょうか？

フィリップ・ソレルス　：　バタイユがもっとも近くに近づいている人物です。われわれは 1950 年代初頭、すなわち完全に荒廃した時代にいます。日付けを明示しましょう、バタイユの本は 1955 年に出版されます。あの陰鬱な時代にあって、「時間」をわずかでも開くためにラスコーへ行っただけでなく、他方でマネを見ていたというのは、それだけですでに崇高なことです。それはそれとして、バタイユのエロチックな、また小説上の実践は、マネと何の関係もありません。『マダム・エドヴァルダ』や『眼球譚』はバタイユにとって必然的な強迫観念です。問題はマネの女性たちにおいて現われているものを知ることです。あなたが名を挙げることのできそうなどんな作家にも、マネの女性のような女性はいません。プルーストは！　とおっしゃるでしょう。もちろんです。しかしそれは真に当を得ていません。プルーストがマネを思いおこすとき、彼はマネをエルスチールや印象派たちと混同しています。プルーストは無視できます。女性の実質のなかに深く入りこむことに関して、プルーストはやはり問題の外部にとどまっている（そこから彼の、フォルチュニーなどといった衣服にたいする偏愛が生まれます）だけになおさらです。あなたはかつてヘンリー・ミラーを挙げられましたね…。彼もマネについて書くことはできなかったでしょう。ミラーは偉大ですよ、ピガールで、アメリカ人男性が童貞を喪失するというシチュエーションではね…。とてもすばらしい。しかしマネの優雅さ、学問、繊細さ、暴力とは何の関係もありません。かつてのフランスには、共和主義者であると同時にアナーキストでもあったブルジョワジーが存在したのです。悪くないですね。でもそれは消滅しました。わたしに分からないのは、歴史の一時期に花開いたこの社会的な機能を、マネがどういった点で代理表象しているのだろうかということです。彼は歴史の例外です。歴史の例外であるがゆえに、彼は、見られもせず、今日にいたるまで不可視の、あの時代の歴史をそっくり身につけて持って行ってしまっているのです。今日では状況はますます重くなっています。われわれは、ヨーロッパにおける絶滅ののち、あらゆる階層にスターリンがいた 1950 年代にもはやいないにもかかわらずです。あなたはマネの前に立つスターリンを想像できますか？　マネの前に立つヒトラーを、マネの前に立つフランコを、マネの前に立つペタン元帥を想像できますか？　みな陰惨な犯罪者たちです…。ところで『マクシミリアンの処刑』と、コミューン派たちの処刑の絵には、非常に明確なマネの政治的メッセージがあります。ひとはここで、冷たく、どうでもよい、集団の死へと赴きます。これはギロチンではありません。マネの絵にはメロドラマ的な効果が全然ありません。これは暴力的な拒絶反応です。ベルト・モリゾの 1872 年の肖像画（図版 10）がありますが、あれはコミューンの喪に服する絵であると同時に希望でもあります！…。すみれの花束による合図があります。この絵をよく見てください。それからこの肖像画に付随するもっとちいさな絵のほうも見てください。そこには、すみれの花束、一本の赤い扇子、恋文が描かれています。マネがパリの攻囲とコミューンという事件によってひどく衰弱したことは知られています。プロシア軍によるパリ攻囲のあいだ、彼が妻と交わした書簡はまったく尋常ではありません。彼は、馬、ねずみ、猫を食べています…。食べるものはもはや何もなく、みな餓えで死んでいます。ただこのときのパリで、マネ、ロートレアモン、ランボーが時を同じくしているとあなたは単純に想像できますか？　彼らはそこに同時期にいるのです。この 3 人をいっしょにするのは、ラスコーとマネ、あるいは解剖台の上のミシンと傘とおなじくらいに奇妙なことです。ところで、まさしくそこにおいて、フランス語で（他のどの言語でもありません）空前絶後のことがなされている、という興味深い問題が生じるのです。これよりちょっと上流にはボードレールがいますし、お望みならマラルメもいますが…。いいですか、フランス人があ



図版 10　マネ『ベルト・モリゾの肖像』

とずさりするのは、まさにここを前にしてなのです。過去のはなしをしているわけではありません。百科全書派、ディドロ、ヴォルテールなどのことではないのです。あなたはランボーの『イリュミナシオン』を読むとき、マネのことを考えますか？　そうすべきですよ。ただイジドール・デュカスとランボーに、マネが絵を描いていたころ、彼と同じほど生き生きとして並はずれた女性の肖像を作ったかなどと問われることはないでしょう。女性の問題に関しては一般的な困惑があると十分感じられます。一方でブルジョワジーは「偽 - 女」をいたるところで欲しているし、他方では貧困が存在している。マネという神経システムは、ピカソと呼ばれる別の神経システムに入れ替えられますが、このマネのような人物が、その時代の非難と出会うことによって、大きな自由というヴィジョンをもったときがあったのです。マネにおいて下品なものは一切ありませんでした。むしろマネの上品さが、驚くほど興味深くまたスキャンダラスなのです。つねに簡潔さの方向にあなた自身を変化させるよう努めなさい、これが彼の言っていたことです。簡潔さ、それはまたロートレアモンでありランボーでもあります。何故ロートレアモンは、フランスのモラリスト達を換骨奪胎しようと再読しはじめるのでしょうか？　ラ・ブリュイエール、ラ・ロシュフーコー、ヴォーヴナルグ、パスカル…。みな簡潔です！…。「勝るであろう、箴言の冷たさが」、この言葉はイジドール・デュカス、すなわちロートレアモン伯爵のものです。マネの小説も同じく箴言でもあるのです。

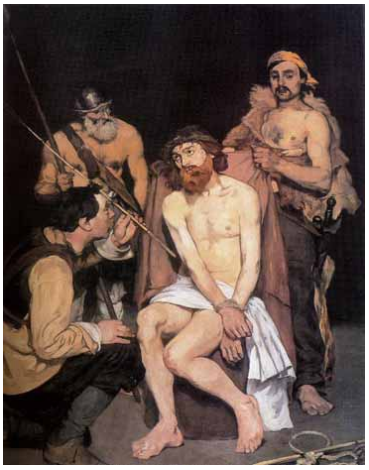
お金とのつきあい方も重要です。たとえばピカソは、自分の絵の代金として、ある程度明確な金額を（彼はその点にとても通じています）常に要求しています。絵を売らないときはとっておき、売るときは相場より常に高く要求する。彼は毎回、マティスとブラックという 2 人の画家よりも高い値段をシステマティックに求めるのです。マネの場合、彼の心を占めていたのは売るとか売らないといったことではありません。彼はあれほどの中傷を受けて非常に驚きましたが、しかしそれは、ヴァトー流の偉大な無邪気さ、フラゴナール流の無邪気さ、完璧で冷たい無邪気さをもって驚いたのです。これは彼を打ちのめしました。それは彼には正常と思われませんでした。彼の反応がおもしろいのです。これほど嫌われているのだから新聞は読みたくない、というのです。彼はボードレールに手紙を書いています。「親愛なる友よ、わたしのうえに中傷が雨と降り注ぎます…」。ついに彼は、毎日侮辱されるという事実は生活を疲弊させ、生活にたいする嫌悪感をつのらせる、とまで言うようになりました。ボードレールは彼に返信を書きます。しかしいったいあなたは何が不満なのですか、と。まるでマネに特性がないかのように！　よく言うよ！…。この言葉はボードレールのものです、「あなたは、あなたの芸術の衰退における第一人者なのです！」。これはボードレールのロマン派的な思い違いです。マネは芸術のルネサンスにおける第一人者なのです！

パトリック・アミヌ　：　ポール・ヴァレリーも、その『マネの勝利』のなかで、ボードレールのこの言葉をとりあげていますが、この言葉はわれわれを混乱させます。

フィリップ・ソレルス　：　馬鹿げた言葉です。マネは芸術の永遠なるルネサンスにおける第一人者です。彼はそのことに専心しています。ボードレールは、ドラクロワやワーグナー等々にたいしてなされた批判をマネに対置しています。しかしドラクロワやワーグナーはロマン主義の英雄です。マネにはロマン主義的なものは全然ありません。彼はその正反対です。時代はロマン主義に汚染されていました。こんにちでも、たとえば全般的な劣化、衰退、マゾヒスト的な姿勢といった異なった形態のもとでですが、時代は依然としてロマン主義的です。病的なのですね！　マネはと言いますと、彼はどこにも障害がなく健康です。ですから一般のひとびとのあの憤激にたいへん驚くわけです！

マネ以外のあらゆる人が異常です、グロテスクです。社会というものはドーミエが暴露しています。そこにはむくみと貧困しかないのです、やや今日と似ています…。社会とはお金です！…。

長い間フランスは内戦の国でした。少しはそれがフランスに活力を与えていたのです！　いまは終わっています。マネは超然としています…。彼は、辛い仕事を黙々とこなすモネのような、探究に従事するタイプではありません。モネはこのあとクレマンソーによって援助されます。クレマンソーとモネは大きな友情で結ばれています。モネは老年まで生きます。彼はマネにたいしてなされている不正を非常によく感じています。マネのために、セザンヌといっしょに請願書を出すことになるのは彼です。開かれた創意をもつあらゆるひとびとが、マネが始末されたことにわなわなします。それは彼ら自身の身にもふりかかるのではと彼らは恐れているのです。反対にマネのほうは、死んだ段階にあった芸術を生きかえらせているというのに、それに応じてひとびとが彼を悪く言うことに驚いています。何故なのでしょう？　これこそ真の問題です。彼は印象派のマネではありません。近代芸術のマネでもありません。違う！　彼はジョルジョーネ、ティチアーノです。マネは立ち上がり、言うのです、ティチアーノ、それはわたしだ、と。彼はこれを必要なときに明確に言っています。彼ならティチアーノ風の神話画も制作できたでしょうが、おそらくそれはつまらないものだったでしょう！　違うのです。マネはおのれの時代をそのような偉大さのほうへ押しやることに成功するのです。みなが彼を非難し、彼のうえに唾を吐きかけているのに。これこそマネの生涯のきわめて勇敢な側面です。芸術にたいする憎しみ。間違いなく掘り下げるべきなのはこのことです。フローベールが「わたしは文体にたいする無意識の憎しみが存在すると思う」と言ってます



図版 11　マネ『辱しめをうけるキリスト』

が、みなこの言葉に驚いています。そうです、芸術にたいする深い憎しみが存在するのです。このような理由から、わたしはイタリアの諸教会が破壊的蛮行から注意ぶかく守られることに賛成なのです。少なくとも美術館でよりも教会のなかのほうが息をつくことができます。傑作はそれじたいでみずからの「場」を創造するのです。ハイデガーが『システィーナのマドンナ』に関するテクストで述べているように、もしひとが傑作としてのマドンナの絵をその場からはぎ取ってしまうと、マドンナは死んでしまうのです。美術館のなかに収められると彼女は消え入ってしまう。しかしかつてあった場所に、教会のなかに、元どおりに置かれて、ミサがとりおこなわれている間は、彼女は生きているのです。

マネはみずからの絵を、その時代全体が彼の前から退散せざるを得ないほどの事件にすることに成功しました。これには、ピカソまでもがそれによって深く動揺し（彼は非常に特異な神経システムをもっていましたが）そしてまた囚われ続けたほどの、魅惑の力があります。なんという大胆さ！　芸術が死んでいるときにそれを生き返らせる！『死せるキリスト』（1864 年）という絵がとても重要で謎めいてくるのはこのためです。この絵のことをクールベは嘲笑していました。何故なら「わたしは青い翼を生やした天使など一度も見たことがない」からだと彼は言ってます。あなたもご存知のとおり、ボードレールは、この絵における槍の傷が適切な箇所に配置されていないとマネに指摘しておりました。しかしこのような「死せるキリスト」像は絵画の歴史上存在したことはありません。これは宗教的なものをはるかに超える何かです。この絵はきわめてドラマティックですが敬虔なものではありません。同じく『辱しめを受けるキリスト』（図版 11）という絵がありますが、これは疑う余地なく自伝的な作品です。というのもここでのキリストは唾を吐きかけられている最中なのですから。これは自画像なのです。

おわりに

以上を見てきても分かるとおり、ソレルスの論の展開は明快である。ソレルスによればマネは近代芸術の祖でもなければ印象派でもない。マネは後期ロマン主義の衰退期におけるティチアーノあるいはヴェラスケスなのである。つまり偉大な古典主義芸術のルネサンスであったのだ。ソレルスは、近代芸術、印象派、といった語彙のなかで場を見出せずにさまよっていたマネに、「古典派」というアナクロニックな語彙をさずけた。またマネのスキャンダルは、偉大で健康なものにたいする病んだ大衆のルサンチマン的なリアクションであったと分析した。

ソレルスの発言によってようやくマネはその場を見出した感がある。

なおソレルスは、『ランフィニ』誌第 115 号にも「マネのルネサンス」という対談を載せている[8]。『ランフィニ』誌上でマネは再生しているようである。

注

1) ボードレール全集 III、阿部良雄・豊崎光一訳、人文書院、1963 年、pp.456-457。
2) ジョルジュ・バタイユ、『沈黙の絵画』、宮川淳訳、二見書房、1972 年、p.69。
3) 小林秀雄、『近代絵画』、新潮文庫、1968 年。
4) Philippe Sollers, "La Révolution Manet" dans *L'Infini*, nº114, 2011, pp.18-31.
5) Michel Foucault, "La Peinture de Manet", Paris, Editions du Seuil, 2004.
6) バタイユ、前掲書、p.130。
7) ソレルスはここで『牧神の午後への前奏曲』*Le Prélude à l'après-midi d'un faune* と発言しているが、これはクロード・ドビュッシーの音楽作品のタイトルであり、マラルメの作品としては『牧神の午後』*L'Après-Midi d'un Faune* のほうが正しい。しかしテキストに忠実にこのまま訳しておいた。
8) Philippe Sollers, "Renaissance de Manet" dans *L'Infini*, nº115, 2011, pp.9-22.

フィリップ・ソレルスによる「マネの革命」

小山　尚之

（東京海洋大学大学院海洋科学系海洋政策文化学部門）

要旨：　フィリップ・ソレルスの「マネの革命」（雑誌『ランフィニ』第 114 号、2011 年、18 ページから 31 ページ）を訳出した。これはマネに関するパトリック・アミヌとの対談である。ソレルスによれば、マネは近代芸術家でもなければ印象派でもない。マネの絵画はロマン主義の衰退期における偉大な芸術のルネサンスなのである。『オランピア』があれほどのスキャンダルをひきおこしたのは、マネがティチアーノやヴェラスケスのような偉大な古典派の芸術家だったからである。

キーワード：　マネ、ソレルス、ティチアーノ、ピカソ、ボードレール、バタイユ