

## 「芸術」に捧げられた納入物

——リール美術館所蔵《蠟製頭部像》の修復とその像内をめぐって

請田 義人

### 一 はじめに

「型取り」とは石膏や蠟などで対象の型を取り、その忠実な複製を生み出す行為のことである。この技法は十九世紀において、芸術家による創造行為からは除外されるものとして非難の対象となっており、例えば一八四五年のサロン評においてボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867) はダヴィット・ダンジェ (Pierre-Jean David d'Angers, 1788-1856) の作品について次のように述べている。「ここには肉体が感じられる、というのは本当だ。だがこれは自然のごとく愚かなのであって、何と言っても彫刻の目的が型取りによる複製像と張り合うことでないのは、異論のない真実である<sup>1</sup>」。彫刻家オーギュスト・ロダン (Auguste Rodin, 1840-1917) による《青銅時代》が実物から型を取って制作されたのではないかと非難を浴びた例もまた、その最も典型的なものであろう。<sup>2</sup>「型取り」という機械的技法に頼らず、才気ある芸術家によって「表現」されるものが芸術

作品であるということは、バルザックが『知られざる傑作』において、「型取り」を批判しながら画家フレンホーフェルに「芸術の使命は自然を模写することではない、自然を表現することだ」と述べさせている通り、十九世紀に入ってから芸術観の根幹にあったと考えられる。

しかしながら、このような芸術家の創造性に基づく芸術観はすでに多様な方面から批判的に検討され、近代的な芸術観以前のイメージのあり方もまた美術史の領域において再考されてきた。とりわけ「型取り」によって生者あるいは死者から直接その型を取って生み出された造形物は、人類学的な視野を持つ近年の中近世美術研究の中で取り上げられる対象である。例えばフィレンツェのバルジェツコ国立美術館に所蔵される《ニコロ・ダ・ウッツァーノの胸像》は特異なリアリズムを有する着彩されたテラコッタ像であるが、その像主や制作者などが依然として決着を見ないことも相まって、「美術史」の領域において正当に評価することの困難な作品であった。しかし近年「型取り」によって制作されたことがほぼ確実視され、アトリビューションなどの問題を超えて、芸術家の「技巧」ではなく、対象の「痕跡」に由来する像であると理解されている。<sup>5</sup> 対象と直接に触れ合い、また高度なリアリズムを実現することができる「型取り」は、このような世俗的な肖像に加え、それぞれの時代の死生観、宗教観を背景にしながら埋葬や典礼などの宗教的、儀礼的空間、あるいは教会における奉納像（エクス・ヴオト）などとして重要な役割を果たしてきた。

こうした中、まさに近代的な芸術概念が確立していたと考えられている十九世紀において、そこから逸脱した造形イメージについて検討する作業というものは未だ十分なものとは言えない。この時代における造形観の一端を明らかにしていくため、本論はベルギーとの国境に程近い、フランス北東部の都市リールの美術館に所蔵される《蠟製頭部像》（以下「本作」）（図1）を取り上げ、その十九世紀における受容の様相を分析する。この作品は着色された蠟という素材によって独特の質感とリアリズムを有する一方で、その表情はどこか抽象

性を帯びており、作者や制作された動機、制作年代、像主の特定に決め手を欠くことも相まって、十九世紀半ばから数多くの鑑賞者たちを捉えてきた。十九世紀後半を通じてリールが所蔵する傑作としての評価を得ながら、しかしこの蠟製像はとりわけ第一次大戦以降、美術史上の言説からはほぼ顧みられることのない存在となってしまう。このような評価と忘却の歴史には、蠟という素材、及び人体からの「型取り」という技法それ自体の評価の問題が関わっているだろう。本論では、この作品が当時「型取り」の技法と密接に結びつけられて論じられ、その後「美術史」という学問の時代的変遷の中で徐々に見過ごされていく過程を概観する。その上で本作に対して一八六八年になされた修復作業に注目する。この作業を行った人物、その際に記録された言説、及び像内に納入された史料を分析することによって、この《蠟製頭部像》が十九世紀当時の聖遺物容器などと結びつくことがわかるだろう。蠟という素材が持つ造形史上の伝統や慣習を背景にしながら、本作はとりわけその修復の際に納入された像内の史料を通して、従来の「芸術」の外側にある造形物とながりつつ、芸術作品としてある種の聖性を帯びていた。近代的な学問として美術史が成立する過程において失われていったこのような造形への眼差しを、本論では再度浮かび上がらせていきたい。



図1 《蠟製頭部像》、17世紀?、高さ40cm、  
蠟に彩色、リール美術館（フランス）

## 二 《蠟製頭部像》の基礎情報とその言説の変遷

### 基礎情報

リール美術館に所蔵される《蠟製頭部像》についての先行研究は紙幅の関係上全てを挙げることはできないが、これらが提供する情報と実地に作品を分析した結果を以下にまとめる。高さ四十センチメートルの胸部像である本作は、その頭部は彩色された蠟で、また胸部以下の衣服及び台座は彩色されたテラコッタから成る。まず衣服以下のテラコッタの部分は、衣服は青に、台座は金の彩色が施されているが、剥落している箇所も多数見受けられる。背後に回れば、胸部から台座にかけての部分が決めるように空洞を見せており、その内側に蠟で塗り固められた棒状の支えを確認することができるが（図2）、これはのちに詳述する修復の際に取り付けられたものである。一方、蠟によって構成される

やや左下に俯いたその頭部は、繊細に表情の肉付けがなされており、また彩色についても頭髮や眉などでは経年変化による退色が認められるものの、例えば現在でもはつきりと確認できる唇の朱は表情にある種の現実味を帯びさせている。先行研究においては本作のX線写真が掲載されており、そこから目の部分にはガラスが像の内側からはめ込まれていることが判明している。その目からはさらに浮き立つように瞳の表現がなされており、目の周りは赤く縁取りされることで目尻



図2 《蠟製頭部像》、背後より台座内部

や目頭の血色が表され、これらの要素は唇の彩色と同様に本作に生々しいリアリズムを与えている。とりわけ首から肩、胸に至る蠟の部分には無数のひび割れの痕跡も確認できるが、全体の印象としては通常の大理石などの素材にはない蠟独特の質感によって滑らかな肌の表現がなされている。しかしこのような現実味を帯びた表現の一方で、本作からは特定の人物の印象や具体的な表情を見て取ることができず、現実性と抽象性を兼ね備えたその容貌表現は、鑑賞者にそれぞれ異なった印象を抱かせるような特異なものとなっていると言えるだろう。<sup>10</sup>

この作品が歴史の表舞台に現れるのは十九世紀に入ってからであり、それ以前の経緯は全く不明である。本作はアングルの弟子として活躍した画家ジャン＝バティスト・ヴィカール (Jean-Baptiste Wicar, 1762-1834) によつてイタリアで蒐集され、一八三四年にリール科学・農業・芸術協会にヴィカールのその他のコレクションとともに遺贈されたのち、一八六五年にその権利がリール市へと委譲された。この作品について現在確認できる最も早い記述は一八三三年七月二十六日、本作の型取りを行ったフィリップ・ジャコミニ (Filippo Giacomini) が受け取った二エキュの支払記録であり、この記述からも本作はその複製の需要のあつたことがわかる。<sup>11</sup> ヴィカール死後の一八三四年に編まれた目録では本作は「ラファエロの時代」の作品とされており、その後これをラファエロ本人に帰属する言説もあり、この盛期ルネサンスの巨匠に関連付けられることからわかるように二十世紀初頭に至るまで本作はリール美術館の至宝として珍重されてきた。例えばルイ・ゴンズは『ガゼット・デ・ボザール』誌上において「人々がみな少なくともその名声は認め、また、このように記すことを私はためらわないが、芸術の至宝の一つである《蠟製頭部像》と述べている。<sup>13</sup>」しかし当時よりこの作品の制作年代に関しては古代やルネサンス、十八世紀など幅広く推測がなされ、また作者や像主に関しても謎に包まれており、一定の見解に至っていない。この像について簡潔な紹介を行ったジャック・テュイリエは、

本作を「首輪をなくした迷子の犬」と形容しているが、これは作者や主題などを明確に判定することのできない本作の性格をよく表している。<sup>14</sup> リールの頭部像はこのような謎を孕むことによつて、むしろ芸術作品としてのその神秘性を十九世紀当時において高めていたとも言えるだろう。

### 《蠟製頭部像》についての言説の変遷

この作品についてはテュイリエが簡潔に追っているように、評価やアトリビュションの問題も含め十九世紀当時において多くの議論があつた。このような議論にはいくつかのポイントとその変遷が確認できる。すなわちまず本作をラファエロに帰属する見解が現れ、その後「型取り」の伝統を再考しながら古代やクワトロチェントにこれを位置付ける言説が広く見られるようになる。そしてとりわけ二十世紀に入るとより様式的な分析がこれを十七、十八世紀に位置付け、その後第一次世界大戦後から二十世紀後半までは目立つた言説が現れることなく、本作の評価もそれに従つて下降していく。まずはこの変遷を追うことによつて、本作と「型取り」の言説の位相について理解していきたい。

本作についての議論の中心にあつたものは、これが古代からの「型取り」の慣習を元に制作されたという見解である。まず一八五二年の『イリュストラシオン』(L'Illustration)誌<sup>15</sup>ではラファエロへ、一八五六年に刊行されたヴィカール遺贈の作品目録においては、《ラファエロの時代の蠟製頭部像》というタイトルでありながらこれを古代の制作になるものとして位置付けているが、どちらもその記述の根幹に据えているのは、プリニウスなどの古代ローマの文献に現れる祖先や死者を模つた肖像を邸宅に飾る慣習や、あるいは同時代に発掘された蠟製の頭部像などによる死者の埋葬の儀礼であつた。ラファエロが意識されるのは、優美な女性像という共通点に加えて、このような古代の慣習がルネサンスの時期に再興されたと考えられていたからでもある。

一八五九年のジュール・ヌーヴィエの論ではさらにこの見解が発展させられ、ルネサンスの時代におけるフィレンツェでの祈願像として聖堂に奉納された、家族などの親近者を模る蠟製の像について言及される。そしてヴァザーリの『芸術家列伝』におけるヴェロッキオ伝の記述を引用しながら、この作品を造形的観点からギベルティや、とりわけデジデリオ・ダ・セツティニャーノ、アンドレア・デル・ヴェロッキオらフィレンツェの彫刻家たちの作品に比した上で、十五世紀フィレンツェの彩色された蠟製像の一例とし、ヴァザーリも言及する蠟細工師オルシーノに帰属させるのである。このように本作を十五世紀トスカナに位置付ける見解は、続いて一八七八年のルイ・ゴンスの論にも引き継がれ、ルヌーヴィエと同様この作品をヴェロッキオと交流のあった蠟細工師オルシーノ・ベニンデンティの貴重な作例の一つとではないかと推測するのである。もちろんこの作品をオルシーノに帰属はせずとも、このような「型取り」の慣習に注目した見解は他にも一八八二年のルイ・クラジヨ、一八九七年のエミール・モリニエなどに引き継がれ、死者から型取りを施してできた古代の像を元に芸術家が手直しを行ったなどといった仮説も提案されることになる。一八八六年のアンリ・テドナ<sup>19</sup>の考は、当時の発見された古代の遺物の型それ自体が取り上げられ、この型が蠟製のマスクを得るため用いられたと推測し、このような議論を補強するためにリール美術館の《蠟製頭部像》が引き合いに出されることもあった。しかしながらテュイリエがまとめているように、一九一四年に始まる第一次世界大戦を機に、このような古代の遺物と本作を結びつける発想は「冷徹な実証主義」に取って代わられる。<sup>20</sup>そしてこれに従って本作について述べた言説もその数を減らしていくのである。この作品についての最初の様式論的な分析は、おそらく一九〇一年に美術史家フランツ・ヴィクホフが行ったものである。彼はそれまでこの頭部像についてなされた言説を総括しながら、この作品を十七世紀の彫刻家フランソワ・デュケノワの《聖スザンナ》などと比較する。<sup>21</sup>

このヴィクホフの見解はフランスにおいて彼の論が発表されたすぐ後にウジェーヌ・ブーヴィによって紹介されている。彼はヴィクホフの見解が「決定的なものではない」としながら、近い解決を準備するものとし、画家ピエトロ・ダ・コルトーナなどの人物像を想起しながら、本作を十七世紀から十八世紀にかけての、教会などを飾る蠟製像として捉えている。<sup>24</sup> 一九一一年のシュロツサーの論では、ヴィクホフの説が高く評価され、彼はリールの蠟製頭部像では芸術家の手になる「純粹に理想化された創造」が問題になっているとして、彼の蠟製肖像の議論からは外れるものとして捉えている。<sup>25</sup> もちろん例えば一九一四年の『ル・ノール・イリュストレ』(Le Nord illustre)の記事においては、本作が依然として「リール美術館の《モナ・リザ》」として紹介され、歴史的経緯が確認されながら、オルシーノに代表されるような十五世紀の蠟製像の中に位置付けられているが、これはもはや本作についての議論を先に進めるものではなく、過去の言説をまとめながらこれを簡潔に解説しているに過ぎない。<sup>26</sup> 戦時中、リールはドイツ軍の侵攻にあつたが、この《蠟製頭部像》は館の至宝として避難させられており、この頃においてもまだ本作が高く評価されていたことがわかる。しかしながら戦後に至り、本作にまつわる言説はほとんどその姿を現さなくなる。<sup>28</sup> このことは本作がまつていた「型取り」の神話が、様式論や図像学的な分析が發展していく美術史的な観点からは評価の対象とはならなくなつていったことに由来するであろう。ジャン・ルネ・ガボリらによる一九八七年の蠟製像についての著作、及びその後のテュイリエが改めてこれを議論の俎上に載せはしたものの、未だ本質的にこの像が有していた「型取り」との関係性を論じるまでには至っていない。<sup>29</sup>

蠟という素材については先のユリウス・シュロツサーの古典的な研究に始まり、近年「型取り」の技法と密接に結びつきながら再評価が進んでいる。<sup>30</sup> デイ・ディ・ユベルマンが指摘するように、「型取り」による造形物は作品の美的価値が重視される「美術史学」のヒエラルキーにおいて、創造性が介入することのな

い職人技とされ、周縁的なものへと追いやられてきた。<sup>31</sup> このような近年の美術史における方法論的反省の中で「型取り」の技法もまた再考されているものであり、本作を再評価するためには、現在の「美術史」がその評価の基準としている様式や作者といった概念とは異なるアプローチを取らねばならないだろう。次章からは十九世紀当時この像が有していた「型取り」の言説を背景にしながら、本作の修復の記録を通してその像の内部に注目し、造形史上の特異性を分析していく。

### 三 一八六八年の修復と像内納入物

従来の美的規範だけでは捉えることのできない十九世紀の造形観は本作に対する当時の高い評価に反映されているが、このような評価は本作の顔貌表現といった外側に対してだけでなく、その内部を把握する際においてこそ現れていたのではないか。様式的分析に代表される従来の美術史的言説は作品の外部を、表面を主として論じてきたと言えるが、可塑性を有する蠟という素材の性質からこの《蠟製頭部像》は内部にもまた手を加えることが可能になっているのである。もちろん本作の内部は当初から現在に至るまで観賞の対象として認められてきたわけではない。しかしながら一八六八年に本作に施された修復は、具体的になされたその作業、及びそれに伴って像内に取められた納入物の存在を通して、この作品を解剖学模型や聖遺物といった、「芸術」のコンテクストの外側にあるとされてきた対象と結びつける。もちろん修復という概念は近代の産物であり、<sup>32</sup> 本作に対してなされた作業もまた作品それ自体の外形を損なうことなく、制作当初の姿を再現するという近代的な修復概念に従うものであった。しかしこのような近代的な修復観からは逸脱するものとして、ある種人類学的な視野でこの作品捉え直す一つの契機として、像内の納入物とその行為に注目したい。

## 一八六八年の修復の経緯

先行研究はすでにこの像にX線を照射した画像を提示しながら(図3)、内部にリール市の文書と、市の紋章を刻んだメダル、蠟封などが納入されていることを明らかにしており、またこれらが一八六八年の修復の際に納入された経緯についても修復当時の議事録のマニユスクリプトを挙げながら確認している。<sup>33</sup>しかしこの文書はこれまで内容に関して一部しか紹介されず、議論もなされていない。今回の調査によつてこれをほぼ正確に活字化した史料も発見することができた。<sup>34</sup>こ

のような史料からは作品の状態がその内部に至るまで分析された上で修復作業が行われたことがわかるが、一方で像内にいくつかの史料を納めるという、修復の概念を超えた行為も確認することができる。まずはこの一八六八年の修復の経緯を追っていこう。

一八六八年九月五日、リール美術館の委員会が開催された。そこでは深刻な損傷を被っていた「貴重な傑作である《蠟製頭部像》」を修復するため、パリ医学部の塑像師であったジュール・タルリック(Jules Talrich, 1825-1904)が召喚され、以降委員会のメンバー出席のもと、テラコッタの台座から蠟の胸部部分を取り外し、像の輪郭を損なわないように接合や補強の作業が内側からなされるなどといった決定がなされた。九月八日朝八時、建築家であり委員会の長であったシャルル・バンヴィニャ(Charles Benignat, 1805-1877)ほか委員会のメンバーの前で、本作はそれが安置されていた壁龕から注意深く下ろされた。頭部を含め主に五つの部分からなるこの像は、おが屑と布が敷き詰められた箱に置き直され、美術館の委員会の部屋へと運ばれた。ここがタルリックの作業場となった。像を分解しその内部を露わにしてみると、頭部と台を結びつけていた支えはそ

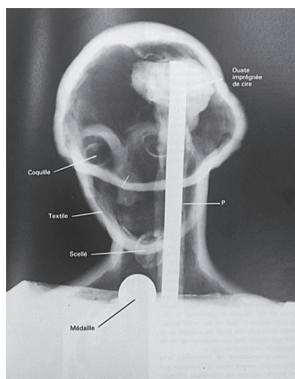


図3 《蠟製頭部像》、X線写真

の根元がぐらついており、修復の作業が喫緊の課題であったことが明らかとなる。本作がどのように制作されているかもこの際に明らかになった。像の厚みは平均して八ミリであったが、これは三層からなり、最も新しい一番下の層には他の二つの層を補強するために赤に着色された蠟と松脂が塗られていた。加えてこの像のひび割れの縁には「型取り」による石膏の痕跡が残っていたため、ヴィカールが本作をリールに移送する以前からこのような割れがあったと判断された。<sup>35</sup> このような調査ののち洗浄が行われ、翌九月九日朝八時から、修復・補強の作業が具体的に進められる。胸部から頭部にかけての各部分は内側から熱した鉄で蠟付けされ、内側は蠟でテープを固定することによって補強された。そして当初の状態に近い表面の状態を取り戻すために、割れ目にオイルが塗り込まれ、そこに少量の蠟を注ぎ込んで表面を均す作業が行われた。翌十日、内部から補強された胸部は、修復前と同じようにテラコッタの基部の上に再び載せられる。像の内部の支えはこれまでの木製から鉄へと変更され、台座の部分から頭頂部まで渡された上で蠟によって固定された。そして「我々の美術館の珠玉の作品が今しがた受けたばかりのこの重要な作業の記憶を永遠にとどめるために、委員会は目の前でなされた繊細な作業によってもたらされた感動に包まれながら、像の内部にこの経緯を記した覚書を納めることに同意した」のであった。<sup>36</sup> 覚書には以上の修復の記録がまとめられているほか、実際に内部に納入されたものについての記述も残されている。<sup>37</sup>

リール美術館の資料室には十九世紀当時における修復前の状態を表した写真も残されていたが、ここでも頸部等にひび割れが確認でき、修復は急を要するものであったことが理解できる。<sup>38</sup> 以上の史料から理解されることは、まず本作が美術館の至宝として、その修復に際して委員会が立ち上げられるなど、リール市の重要な事業の一つであったということである。そして蠟製の解剖学模型などを制作していたタルリックによって本作はその内部に至るまで科学的に分析され、原型を損ねることなく修復されるという姿勢が貫かれている。

しかしながらそれ以上に、この議事録においても言及されている、修復を記念するものを像内に納入するという行為はどのように理解されるものだろうか。次節からはこの像内に納められた史料について検討していこう。

### 像内の納入品

議事録においてはこの覚書の引用のちに、実際に本作の内部に何が納入されていたかが記されている。その納入物は①覚書、②市の紋章を刻んだブロンズのメダル、③タルリックの名刺、④以上を包んだ紙とそこに押され

たリール市の紋章の赤の封蠟、そして紙に結ばれた赤の紐から成っていた。まず本作に納入された覚書であるが、この内容もまた先の議事録において完全に書き起こされている。<sup>39</sup>これは議事録そのものにも記されていた修復の内容を反映したものになっているが、その記述を内容に沿ってまとめると、まず冒頭では本作のヴィカールによる蒐集の経緯に始まり、その保存状態について簡潔に記され、修復の必要性が説かれた上で、これをジュール・タルリック氏に委ねた旨が記されている（本作の由来と修復に至る経緯）。続いて先述したような修復の内容が比較的詳細に記録される（修復の内容）。そしてこのような修復を受けることによって、本作が今後幾世紀も世に引き継がれるようになり、後世の識者によってこれをめぐる謎が解明されることが期待されている（未来に向けての祈願）。最後に一八六八年九月十日の日付と委員会のメンバー七人の名前が記入される（修復の日時とその主体）。以上が像内に納入された覚書の内容であり、この覚書それ自体にもまたリ―



図4 《蠟製頭部像》、修復前写真、1852年以前

ル市の印章が押されていたことが記されている。像内に納められた、この人目に晒されることのない覚書は、リール市の名の下に公式に行われたこの「貴重な頭部像」<sup>40</sup>の修復を報告しながら、「最も権威ある識者たちもこれにまつわる問題を何一つ解決することができなかった」<sup>41</sup>と記されるような本作の作者や制作地、制作年代といった問題に関して、将来的な解決を望む祈願文となっているのである。そして次に②の納入人物であるメダルには、リール市の紋章(図5)が刻まれていた。このようなメダルは、十九世紀当時の事典などを調べてみれば「高名な人物に敬意を表し、際立った出来事を記念するため」<sup>42</sup>や「記憶するに値する何らかの人物や出来事を記念するため」<sup>43</sup>に制作され、さらに「歴史的事実を確認し、その記憶を不滅のものとする」<sup>44</sup>役割を有していた。③、④については後に改めて論じるが、以上の納入人物は修復の経緯とそれを行った人物の名を記念することによって、像本来の姿を取り戻したこの一八六八年の修復を正当化し、未来につながるものとして機能しているのである。

作品内部に修復の記録やこれを記念するものを納入したその他の例としては、パリのシテ島、ポン・ヌフ橋のほぼ中央に置かれた巨大なモニュメントである《アンリ四世騎馬像》(図6、7)が挙げられる。この像については、二〇〇四年の修復の際に騎馬の腹の部分やアンリ四世の頭部、右腕から鉛などでできた七つの箱が発見された。<sup>45</sup>この像は当初一六一四年に制作され、すでにこの段階で像内には史料が納入されていたようであるが、その後フランス革命時に破壊され、王政復古期の一八一八年に改めて再建さ



図5 《蠟製頭部像》、X線写真

れる。その再建の際に多様な像内納入物が改めて収められた。実際に納入されていたものを箱ごとに列挙していくと、①羊皮紙に複写された一八一四年の議事録、委員会のメンバーのリスト、一八一八年八月二十五日の議事録、像内納入物の覚書、一八一八年のルール鑄造所からボン・ヌフまでのアンリ四世像の移送と設置の経緯の覚書、②シュリー公マクシミリアンの著作『王国経済』、③ヴォルテール『ラ・アンリアード』ボーマシエ版（二七七年）、④アルドゥーアン・ド・ペレフィクス『アンリ大王伝』（二八一六年）と二十六個のメダル、⑤円筒、⑥円筒（どちらも紙が収められているが内容不明）、⑦木製の筒とその内部に像の制作に関



図6 《アンリ四世騎馬像》、1818年、ブロンズ、ボン・ヌフ橋（パリ）

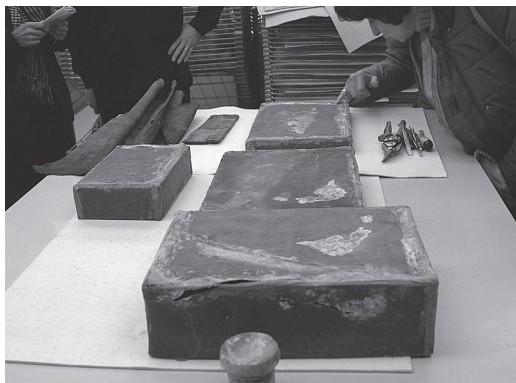


図7 《アンリ四世騎馬像》内部納入物、一部

わった職人のリストとなっている。これらの納入物は先行研究において、革命期におけるアンリ四世像の破壊から王政復古期における再建の流れの中で、フランスの君主制を保証し、称揚するための一種の「宝物」として、また精神的、世俗的な聖遺物・記念物 (relic) として捉えられている。<sup>46</sup>しかし、像内に納められたこれらの史料は、再建に関わった人々の集合的な記憶とこの事業を記念するものとして機能するだけでない。十七世紀の建立、そして十九世紀における再建の経緯を歴史的に記したものを像内に残し、そして王政自体を称揚する書物などが納入されることによって、国家的なプロジェクトとして進められたモニュメントであるこの作品が体现する王政の権威を、歴史的に保証するという政治的機能も備えているのである。

これら《アンリ四世騎馬像》内に納められた物品と《蠟製頭部像》の納入物の間には多くの親近性が見て取れる。像の修復や設置にまつわる議事録が納入されている点、委員会のメンバーについて言及されている点、メダルが納入されている点、またこの仕事に関わった職人について言及がある点、などである。本作の納入物もまた《アンリ四世騎馬像》と同様に、一種の世俗的な聖遺物として捉えることができるだろう。そもそも聖遺物とは聖性を帯びた聖人等の遺物や聖性を有したそれらのものが接触した事物のことであり、これを納入する聖遺物容器には内部の聖遺物からその聖性が伝播する。<sup>47</sup>宗教的な聖性を帯びた聖遺物とその容器に対して、《アンリ四世騎馬像》や《蠟製頭部像》では自律した作品それ自体と、一般的には不可視でありその存在も知られることのない納入物という関係性へと反転する。これらにおいては造形物の外側が鑑賞の対象として最も重要であり、内部の納入物は外部のイメージが体现する政治的意味、あるいは美的価値を文字通り内側から保証するものとして機能する。本作や《アンリ四世騎馬像》といった作品は、聖遺物・聖遺物容器のような宗教的な造形物が伝統的に有していた外部と内部の関係性を、宗教から政治・芸術の文脈へと置き換え、聖遺物的な造形的伝統を近代において「残存」<sup>48</sup>させている例といえることができるだろう。

# 《蠟製頭部像》と解剖学模型、そして聖遺物容器

一方で、本作とその納入物の関係性は十九世紀における聖遺物容器そのものの制作を分析することによっても理解することができる。十九世紀に入ると聖遺物容器は、内部の聖遺物が本来その一部であったところの当の人物を、蠟などの素材によってそのまま模り再現する造形物となっていた。さらに興味深いことに、《蠟製頭部像》の修復を担当したジュール・タルリックもまたこのような聖遺物容器の制作を幅広く行っていた人物であつたのである。

ジュール・タルリックは先に紹介した本作についての議事録においても言及されている通り、パリ医学部に所属し、蠟による精巧な解剖学等の医学模型を制作した蠟製塑像家として当時高名な人物であつた。<sup>49</sup> 彼は一八二六年ジャック・タルリック (Jacques Tallich, 1790-1851) の息子として生まれたが、この父ジャックもまたパリ医学部に所属しながら解剖学模型を制作し、例えばユニヴァーシティ・カレッジ・ロンドンに所蔵されている《ジェレミー・ベンサムのアート・アイコン》<sup>50</sup> (図8) も制作するなど、ジュールと同じく蠟製像の制作を行っていた。この父の下で研鑽を積みながら、彼自身も一八六二年三月三十一日にパリ医学部の解剖学模型制作者となる。<sup>51</sup> 一八五五年のパリ万博をはじめ、各国で開催された万博に出品を続け、一八七七年にはレジオン・ドヌール勲章のオフィシエを受勲している。<sup>53</sup> 彼が制作したのはエコルシェ (écorché) と呼ばれる皮を剥ぎ人体の内部の組織を見せる標本模型や、

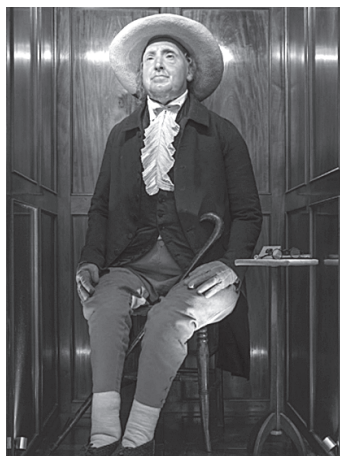


図8 ジャック・タルリック《ジェレミー・ベンサムのアート・アイコン》、1832-1833年、高さ150cm、骨、蠟ほかミクストメディア、ユニヴァーシティ・カレッジ・ロンドン

眼球などといった人体各部の精密な標本模型、皮膚等の病理模型であり、これらは美術学校やフランス各地の大学の医学部などによって購入されていた。<sup>54</sup> 身体の一部を蠟で正確に表現する行為は、有名なフィレンツェのラ・スペコーラ博物館所蔵のヴィーナスを模った解剖学模型の例などからもわかるように古くから行われていたが、十九世紀に入って産業化し、とりわけ近代医学の発展の中で身体の内部分まで分け入って、その病理を追求めるための模型が多数制作されるようになる。加えて彼のこのような解剖学模型は、例えば国立美術学校に現在所蔵されている作品のように（図9）、美術教育の中で必須のカリキュラムとして組み込まれていたデッサンのための人体模型としての側面があった。<sup>56</sup> タルリックに《蠟製頭部像》の修復が依頼された理由も、科学与芸術の間に位置しながら彼が制作していたこのような精緻な解剖学模型などが評価されていたからと、ひとまずは考えることができるであろう。

しかしながら《蠟製頭部像》、タルリック、そして解剖模型をつなぐ流れはまた別の関係性へと反復していく。すなわち、タルリックは十九世紀において医学模型の制作を行っていただけでなく、フランス各地に納められた聖遺物容器も制作していたのである。十九世紀における聖遺物・聖遺物容器の研究はイヴ・ガニューの著作が挙げられるが、ここでも彼の活動がいくつか紹介されている。<sup>57</sup> 例えば、タルリックは解剖学模型と同様に一八六七年のパリ万博に

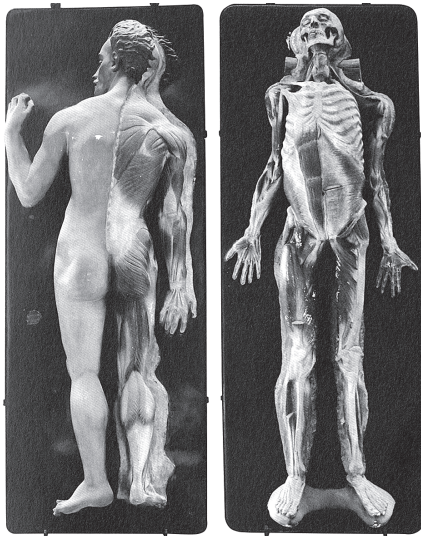


図9 ジュール・タルリック《男性の解剖学的研究》  
1866年、200×80×45cm、石膏に彩色、エコール・デ・ボザール（パリ）

際して「聖なる殉教者の蠟製像二体」<sup>58</sup>を出品し、また一八七三年のウィーンの万国博覧会の際には「聖遺物を納めるための《尊きイエス》と《四世紀の若き殉教者》」の作品によって一等賞を獲得している。<sup>59</sup>ガニューはタルリックが制作した殉教者像のカタログも挙げているが、このようにタルリックの蠟製像は、内部に聖遺物を納入するための聖人像を模った精巧な聖遺物容器として商業的な性格も伴いながら制作されていた。このような像は実際に教会において聖遺物容器として機能していたものである。十九世紀における容器としての聖人像の制作は、パリにおいてはとりわけローマのカタコンベから掘り出され殉教者の聖遺物として認定されていた遺骨などが各地に奉遷（トランスラティオ）されていく中で盛んになっていった。<sup>61</sup>こうした殉教者像以外にも、例えば一八三〇年に制作された聖ヴァンサン＝ド＝ポールの聖遺物が納められた像（図10）<sup>62</sup>は現在でも人々の崇敬を受けており、このような蠟によってその聖遺物の主の姿を正確に再現した聖遺物容器は十九世紀において頻繁に制作されていた。これらの蠟製の人型聖遺物容器は、ヨーゼフ・ブラウンが分類した聖遺物容器のタイプの中でも、「しゃべる」聖遺物容器（Redende Reliquiare）の中の全身人物像に当たる。<sup>63</sup>そして十九世紀における蠟製の聖遺物容器の多くが全身を横たえた姿で表現されていることに關しては、横臥像の形式を受け継いでいると言えるだろう。<sup>64</sup>伝統的な聖遺物や死者肖像の形式を引き継ぎながら、蠟という素材によって正確に再現された顔貌や、衣服、あるいは実際にその人物が身につけていた装身具などによって、現実の人物に極度に接近する

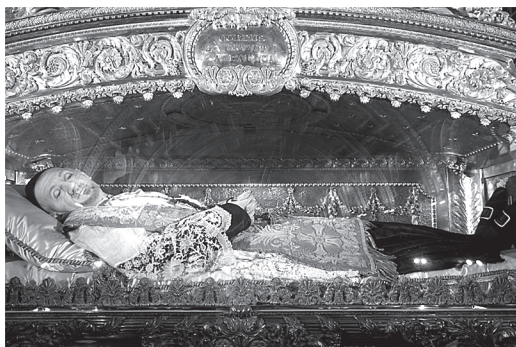


図10 《聖ヴァンサン＝ド＝ポールの聖遺物容器》1830年、蠟ほかミクストメディア、聖ヴァンサン＝ド＝ポール礼拝堂（パリ）

再現性がこれらの像において目指されているのである。

実際にタルリックが制作した聖遺物容器に関しては、例えばガニューによつて聖ピウスの肖像が簡潔に紹介されているが、これにまつわる史料をより詳しく見ていこう。ローマ教皇からレンヌのサン＝ソヴール司教区 (la paroisse Saint-Sauveur de Rennes) へと贈られた聖ピウスの遺骨は、「信徒たちへの崇敬にもたらされる」べく、それを覆うための容器の制作が「パリの最も高名な芸術家、パリ医学部の塑像師ジュール・タルリック氏」へと一八六四年に依頼された。<sup>65</sup> 聖ピウスは彼によつて「若き処女の姿で表され、彼女は聖別を受けた姿勢で横たえられ、右手は心臓の上へ、左手は象徴的な棕櫚の葉を握っていた」とされる。そして「その涙にぬれ、死に向かう眼差しと同様に、彼女が首元に備えていた傷の迫真性は、この聖人の顔つきに息を飲む表現を与えており、みな口を揃えて賞賛の声をあげた」のだった。これ以降教会には数多くの信徒たちが訪れるようになり、みな「タルリック氏の見事な仕事を評価した」と結ばれている。タルリックが制作し現在イメージとして確認できるこのような聖遺物容器としては、「御神託のマリア」と称される福者バルブ・アカリー (1566-1618) の像が挙げられる。彼女はカルメル跣足会をフランスに受け入れた人物であるが、その聖遺物を含んだ像<sup>66</sup>の史料 (図11) のキャプションには、「真正なる肖像に基づいて、蠟により制作され、彼女の貴重な骨を内包した」ものと記されている。<sup>67</sup> この聖遺物容器は彼女についてそれまで残されていた肖像に基づいて制作されており、全身像、横臥像の形式をとりながら限りなく現実の姿に近い蠟製像に衣服が着せられ、ロザリオ等の装飾物が付されている。このような極度にリアリティな様相を呈した像の内部に聖遺物であるその遺骨が納入されており、信徒たちの崇敬を受けていたのである。

聖遺物とその容器の融合は中世以降の聖遺物研究の中でも論じられている点であるが、しかしながらタルリックの像が興味深いのは、聖人の身体そのものを解剖学的なレベルにまで復元してしまうことにある。聖遺

物なしでは基本的には表象 (representation) に過ぎないイメージによる聖人の再現は、タルリックの蠟製像においては、実際の聖遺物を内部に納めているという事実に加えて、蠟というメディアに基づく極度のリアリズムゆえに、聖人それ自体に近づき、ある種の現前性 (presence) を得るのである。ここでは聖遺物とイメージの「同盟」関係が前提にされながら、イメージそれ自体が過剰なリアリズムを得るという近代的な状況が生じているとも考えられる。その上で、これらの宗教的聖性を帯びた聖遺物容器の、その美的な側面がタルリックの「芸術家」としての技量によって実現されていたと当時評価されていたことは興味深い。ジャン＝オーギュスト・ユレルが一八六八年に上梓した『当代の宗教芸術』では、主に同時代のアカデミスムの芸術家たちが手がけた宗教芸術について紹介されているが、その中で「蠟製像の利用について…J・タルリック氏の二体の模型」という一節が設けられている。<sup>69</sup>ここではタルリックが制作した司教と若き処女の二体の蠟製像が取り上げられているが、これを実物からの「型取り」なのか、あるいはそこまで機械的ではない作業の結果なのかと問いながら、いずにせよここで達成されているリアリズムを賞賛し、祭壇の石の中に隠された聖人・聖女の聖遺物をはつきりとわかるものとしたいならば、この「芸術家」に掛け合うのが最良の方法であるとする。そして「ただ真正なる才能のみがこれらの像を、床屋のショーウィンドーを飾るものとのあまりにも安易な類似性から救い出すこ



図 11 ジュール・タルリック《福者バルブ・アカリー》の写真史料、1874 年

とができるのである」と述べている。一見職人的作業であり、現在では大衆的でキッチュとも受け取られかねない像の制作者としてのタルリックが、ここでは芸術家としての地位を認められていると言えるだろう。同様に先のバルブ・アカリーの像について記した記事においてもまた、「像は見事に肉付けされ、この芸術家に最大の名誉をもたらす」とまで述べられている。<sup>70</sup>タルリックが制作した聖遺物容器においては、その内部の聖遺物に由来する宗教的聖性が重視されるとはいえ、それを納める現実味を帯びた像において芸術家の力もまた認められているのである。

### 「芸術」に捧げられた納入物

このようなタルリックの活動は、医学―宗教―芸術の領域を、蠟という素材を軸にして横断していくものであった。その中で、彼の制作した聖遺物容器はまるで解剖学模型のようにそのリアリズムを極端なまでに発展させていったが、同時にそこにタルリックという「芸術家」の評価が関わっていたということからも、聖遺物―聖遺物容器の宗教的聖性は「芸術家」の技量によつて芸術的な聖性をも帯びはじめるさまを看取することができる。一方で、そのタルリックが修復し、当時より実際の身体から「型取り」を経て制作されたと考えられていた芸術作品たる《蠟製頭部像》もまた、ある種宗教的とも言うべき聖性を当時帯びていた。ルイ・ゴンスは一八七八年に『ガゼット・デ・ボザール』誌に連載したリール美術館の紹介記事の中で、本作を大きく取り上げて以下のように述べている。

簡素に装飾され、心地よく和らげられた光に照らされた、ある種の高座 (tribune) にあたる小さな部屋は、美術館の中心においてこの作品に捧げられている。聖域のような雰囲気を持ったこの一隅においては、全

く無関心な人々も瞑想せざるを得ない。<sup>71</sup>

その上で彼はシャルル・バンヴィニヤ（蠟製頭部像）の修復の委員会の長でもあった）によつてデザインされた古代風の黒檀でできたガラス戸のついた飾り棚について言及する。この飾り棚にはペディメント（破風）を支える付け柱の中央に奥行きのあるニッチ（壁龕）が設けられ、このニッチの内側はくすんだ金めつきの層で覆われた。「このニッチの中の目立つ場所、丸みのある、軸を中心に回転する檸檬材の台座の上で、この美術館と、さらに市全体の守護者であるかのように、甘美で、物思いに耽るこの蠟製像が置かれているのである」<sup>72</sup>。彼は同じ文の中でこの作品と《モナ・リザ》が姉妹であるとも述べており、リール市が所蔵するこの「傑作」が、美術館の中の「聖域」において崇敬の対象であるかのような聖性を帯びて描写されていることがわかる。一八五三年以前の段階ではこのようなバンヴィニヤの装飾は完成しておらず、このことは当時国立美術館連合の長であつた画家フィリップ・オーギュスト・ジャンロン（Philippe-Auguste Jannou, 1808-1877）がリール科学・農業・芸術協会においてヴィカールの美術館について述べた際の講演録から確認できる<sup>73</sup>。そこでは本作を「傑作」として評価する一方で、そのひび割れなどの状態について、さらにその展示環境についても苦言を呈しており、このような公的な要請のちに、修復と、そしてバンヴィニヤによる飾り棚の制作が行われたのであろう。一九二〇年の記事に紹介された写真では、これ以前の時期にリール美術館に展示されている本作の様子を窺うことができるが、ここでは先のゴンスの描写とおそらく同じと思われる飾り棚内部のニッチに本作が安置されている（図12）<sup>74</sup>。このような展示における本作の特別な扱いもまた、リールが所有する傑作として、半ば宗教的でもあるような本作の芸術的聖性を演出するものとなっているのである。

本作は《アンリ四世像》とは異なり公的なモニュメントでもなく、明確な政治性を帯びた像でもなかった。

その制作された経緯や来歴、制作方法、制作者などは全て謎に包まれている一方で、傑作として世に知られ、「型取り」の古代以来の言説が半ば神話のようにここに当てはめられていた。このような状況の中で、リール美術館の「珠玉の作品」が受けた「重要な作業の記憶を永遠にとどめるために (pour consacrer le souvenir)」、この像の内部に修復の経緯を記した覚書などが納められたのである。<sup>75</sup> 事実、本作の像内納人物はリール市の紋章の赤の封蠟が押された紙で包まれ、それが赤の紐で結ばれていた。これはイヴ・ガニューが述べるような聖遺物の真性を証明するものとしての赤い封蠟と紐の存在に重なり合うものである。<sup>76</sup> 聖遺物と聖遺物容器との関係性は、ここでは芸術作品とその納入物の関係性へと反転し、宗教的空間から美術館という「芸術」の場へと変化する。ハンス・ベルティンが提示した聖遺物に代表される「崇敬の時代」<sup>77</sup> から「芸術の時代」への変化の図式を考えるなら、本作は美術館という空間の中で



図12 壁龕に置かれた《蠟製頭部像》の写真資料、1920年

芸術作品としての聖性を一段と色濃く帯びていた。ウジェーヌ・ギヨームが記した「リール美術館の《モナ・リザ》（一九一四年）では以下のように記されている。『蠟製頭部像』はリール美術館において、この像に捧げられた一種の小さな礼拝堂に置かれていた。分厚いガラスの向こう、聖母マリア像のそのように金で装飾された壁龕の中で、この像はその穏やかではあるが青ざめた顔を何千人もの訪問者の方へと傾けていた<sup>78</sup>。ここにおいてもまた本作が「礼拝堂」の中、聖母になぞらえられるようなある種宗教的な感情を伴って芸術的な崇敬の対象となっていたことがわかる。もちろん本作の納入物はそれ自体一般的に外部の人間に存在が知られているものではなく、また聖遺物のように造形それ自体の聖性の源となっているものでもない。むしろ自律した作品としてその外側の造形が最も重要なものであった。内部の納入物は、聖遺物・聖遺物容器の宗教的造形物における慣習が世俗化し、近代になって芸術の崇敬へと変化していったその名残と捉えることができるだろう。しかしながら、これらの納入物は修復に携わった人々の集合的な記憶をとどめながら、その修復という行為を通して「芸術」そのものを代表していた傑作たる本作の聖性を保証しようとしていたとも考えられる。納入物である覚書においては修復の経緯が細かく記され、それを行った主体であるリール市の存在がメダル等によつて示されることで、本作をその本来の姿へと復元したこの一八六八年の修復は正当化されるであろう。さらに内部に納められたタルリックの名刺は、このような傑作の修復に携わった自らの名を記念するだけでなく、聖遺物容器などの制作を通して世に知られていた「芸術家」として自らがこの修復行為に携わった事実を示すことによつて、本作の美的な性格を保証するものともなっているのである。

### 三 終わりに — 解剖学模型、そして聖遺物から芸術作品へ

ところで一八六八年に本作の修復を行ったタルリックに話を戻そう。蠟製の解剖学模型や聖遺物容器の制作についてこれまで言及してきたが、彼は加えて大衆的な娯楽、一種のスペクタクルの創作者としてもこれまで紹介されてきた。例えば一八六六年には一種の見世物小屋であるところの「タルリック美術館」が開かれた。この美術館は「ロンドンにおけるタッソー美術館」であると述べられているように、<sup>80</sup> 蠟などの素材を用いてヘラクレスとオムパレーの神話やナポレオンの歴史的逸話を迫真的に再現した蠟人形などが展示され、さらに「物言う首」(le decapité parlant) という自動人形も設置され当時のパリの話題をさらった。加えて彼はパリ警察からの依頼によって、市内で見つかった死体から元々の被害者の身体を復元するという仕事も行い、その像はモルグに展示されてもいた。<sup>81</sup> ヴァネッサ・シュヴァルツは十九世紀のこのような大衆的なスペクタクルの研究に際して、映画の前段階としてのモルグ、蠟人形館、パノラマ館を互に関連付けながら、現実をスペクタクル化するこれらの装置について論じている。<sup>82</sup> しかしながらこのようなタルリックをめぐる大衆的スペクタクルの問題は、本論で論じてきたように当時の美術学校等で用いられていた解剖学模型、聖遺物容器、そして本作《蠟製頭部像》へ、すなわち現在一般的に理解されるところの科学、宗教、そして「芸術」の領域へと広がっていくのである。<sup>83</sup>

一方では医学模型や当時の娯楽的な蠟製人形を制作し、もう一方では聖人の姿を模る聖遺物容器や、あるいは当時傑作とみなされていた《蠟製頭部像》の修復に当たるといえるのは、従来の「芸術」のヒエラルキーを中心とした発想からはかけ離れたものである。しかしながら、これらの領域は十九世紀後半当時において蠟という素材を中心に横断的に展開されていた。水野千依氏はフィレンツェのラ・スペコーラ博物館所蔵のヴィーナ

スを模った解剖模型を挙げながら、奉納像（エクス・ヴィクト）の制作に専門的に携わっていた蠟細工師たちが、「信仰」から「解剖学」という学術知の領域へと活躍の場を移していく」と述べている。<sup>84</sup>このような流れの中でタリリクスの活動、そしてこの《蠟製頭部像》は、信仰か科学かといった明確な二項対立ではなく、信仰・科学・芸術が緩やかに連続していくような地平において捉えられるだろう。一八六八年の《蠟製頭部像》の修復の経緯を再度捉え直すならば、宗教的な信仰に重なり合うような「芸術」への信仰の中で、この時代においてもなお奉納などといった宗教的行為の残滓が本作の像内に収められたものを通して理解されるのではないだろうか。とりわけ蠟という素材で制作され、その後の美術史の記述からは忘却されていた《蠟製頭部像》という作品においてこそ、こうした性格は現れることができたのである。

# ■註

- 1 Charles Baudelaire, *Salon de 1845*, Paris, Jules Labitte, 1845, p. 68. 翻訳はボードレール「一八四五年のサロン」阿部良雄訳『ボードレール全集Ⅲ…美術批評上』筑摩書房、一九八五年、五―六十三頁、五十九頁を参照し、一部表記を改めた。
- 2 しかしながらロダンの《青銅時代》をめぐるスキヤンダルは、それがどのように形成され、神話化されてきたのか、目下再検討を行っている。
- 3 バルザック『知られざる傑作』水野亮訳、岩波書店、二〇〇九年、一四一―一九〇頁、一五〇頁。バルザックのこの短編に関しては以下を参照。Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris, Édition de minuit, 1985. 近世における芸術家イメージの形成については以下。秋山聰「芸術家としての神」から「神としての芸術家」へ…芸術家による自己イメージの形成をめぐる『西洋美術研究』第三号、三元社、二〇〇〇年、七十五―九十二頁。近代的な芸術観はルネサンス以降、とりわけフランスにおいては美術アカデミーの成立とともに確立した絵画、彫刻、建築な

どのボザール (Beaux-arts) の概念にまで遡る。栗田秀法「王立絵画彫刻アカデミー」『西洋美術研究』第二号、三三九社、一九九九年、五十三～七十一頁、またナタリー・エニック『芸術家の誕生…フランス古典主義時代の画家と社会』佐野泰雄訳、岩波書店、二〇一〇年参照。

- 4 ハンス・ベルティングやデイヴィッド・フリードバーグなど、中世の宗教美術やルネサンス期における肖像等における「痕跡」、「インデックス性」の問題については膨大な文献を挙げることができるが、近年の日本における総合的な研究に関しては以下を参照。水野千依『イメーজの地層』名古屋大学出版会、二〇一二年、とりわけ第三章。またディディ＝ユヘルマンの以下の著作も参照。Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'impression*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

- 5 喜多村明里「デス・マスクあるいはライフ・マスク」：『ニココロ・ダ・ウツツアーノ』胸像とドナテッロ』『美術フォーラム』九十五～九十九頁、水野、前掲書、二二四～二二八頁。

- 6 *A fleur de peau : le moulage sur nature au XIX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, Réunion des Musées Nationaux, 2001 : Didi-Huberman, op. cit., 2008 : Jean-François Coppeaux, *Le Corps à l'œuvre*, Genève, Librairie Droz, 2012. また以下も参照。拙稿「エドゥアール＝ジョゼフ・ダンタン作《人体からの型取り》のアトリエ：創造性と職人技のあいだで」『美術史』一八三号、二〇一七年、一〇一～一六頁。

- 7 この作品に関して詳細な文献を挙げているのは以下、しかし完全なものではない。Jean-René Gaborit et Jack Ligot (sous la direction de), *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, Paris, Éditions de la Réunion musées nationaux, 1987, pp. 141-146 ; Jacques Thuillier, « Plaidoyer pour les « chiens perdus sans collier » : la « Tête de cire » du musée des Beaux-Arts de Lille », *Curiosité : étude d'histoire de l'art en l'honneur d'Amotz Schappert*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 19-26. また以下にも本作は触れられている。喜多崎親「彫刻と蠟人形の間で」：ドガ『十四歳の小さな踊子』の彫刻史的位置』『西洋近代の都市と芸術』パリ一十九世紀の都市』竹林舎、二〇一四年、二五四～二七二頁。

- 8 本作は慣例的にフランス語で「Tête de cire」と呼称されているため、本論では「頭部像」と表記する。

- 9 Gaborit, op. cit., p. 146.

- 10 1) のような印象は十九世紀前半ルイ・クラム・エ・指摘していることである。Louis Courajod, « Séance du 10 Mai. La tête de cire de Musée de Lille », *Bulletin de la Société Nationale des antiquaires de France*, Paris, 1882, p. 191, pp. 235-242, pp. 235-236.
- 11 Fernand Beaucamp, *Le Peintre illaï Jean-Baptiste Wicar* (1762-1834) : son œuvre et son temps, Lille, 1939, t. II, p. 566, n° 5.
- 12 « Legs fait à la société par feu M. le chevalier Wicar », *Mémoires de la société royale des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, 3 juin, Lille, Imprimerie de L. Danel, 1836, pp. 382-435, p. 402.
- 13 Louis Gonse, « Musée de Lille. Le Musée Wicar. La Tête de cire (7<sup>e</sup> et dernier article) », *Gazette des beaux-arts*, t. XVII, 1<sup>er</sup> mars, 1878, pp. 193-205, p. 194. また本作の複製を所有していた作家アレクサンデル・エドワード・フュークス(Alexandre Duma fils, 1824-1895)はこれを称揚した文を残し、作家ポール・ブールジェ(Paul Bourget, 1852-1935)もまた実際にリール美術館を訪れた像から靈感を得ていた<sup>20</sup>。ibid, p. 202 ; Paul Bourget, « Devant un buste de cire », *Extrait choisis des œuvres de Paul Bourget*, Boston, Ginn and Company, 1894, pp. 173-180.
- 14 Thuillier, op. cit, p. 19.
- 15 Henry Brunel, « Un Raphaël en cire », *L'illustration*, t. 19, 27 mars, 1852, p. 208.
- 16 Charles Benignat, *Catalogue des dessins et objets d'art légués par J. B. Wicar*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1856, pp. 315-317, n° 1436.
- 17 Jules Renouvier, « La Tête en cire du musée Wicar, à Lille », *Gazette des beaux-arts*, 15 septembre, t. III, 1859, pp. 336-341, p. 336.
- 18 Gonse, op. cit., 1878, pp. 204-205.
- 19 Louis Courajod, « Séance du 10 Mai. La tête de cire de Musée de Lille », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France*, Paris, 1882, p. 191, pp. 235-242.
- 20 Émile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués : l'industrie du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. 2, Paris, É. Levy, 1897, pp. 223-225.
- 21 Henri Thédemat, « Sur deux masques d'enfants de l'époque romaine. Trouvés à Lyon et à Paris », *Bulletin monumental*, 1886, pp. 121-142, p. 128.
- 22 Thuillier, op. cit., p. 22.
- 23 Franz Wickhoff, « Die Wachsbüste in Lille », *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, VI, 1901, pp. 821-829.

- 24 E. Bouvy. « A propos de deux oeuvres célèbres d'art italien », extrait des *Annales de la faculté des lettres de Bordeaux et des universités du Midi*, 4<sup>e</sup> série, XXIII<sup>e</sup> année : *Bulletin italien*, tome 1<sup>er</sup>, n° 2, avril-juin, 1901, Bordeaux, Fétet et fils, 1901.
- 25 Julius von Schlosser, « Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 29, 1910-1911, pp. 171-258, pp. 219-220.
- 26 Eugène Guillaume, « La « Joconde » du Musée de Lille », *Le Nord illustré*, 1<sup>er</sup> janvier, 1914, pp. 10-11.
- 27 anonyme, « Les oeuvres d'art et la Guerre », *La Chronique des arts et de la curiosité*, octobre, 1918, pp. 138-139 ; P. R., « La Tête de cire du Musée de Lille : pendant l'occupation », *Le Grand hebdomadaire illustré de la région du Nord de la France*, n° 1, 4 janvier, 1920, pp. 2-3. 特に後者の記述において本作の戦時中の状況とその名声ゆえの「メイン側」のやりとりが記されている。<sup>36</sup> かつこれに關しつは Christina Kort, *Préserver l'art de l'ennemi ? : le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Bruxelles, Peter Lang, pp. 219-221. 参照。
- 28 っの時期の文献には現在確認できるもので以下が挙げられるが、踏み込んだ議論は行われていない。anonyme, « Les oeuvres d'art et la Guerre », *La Chronique des arts et de la curiosité*, octobre, 1918, pp. 138-139 ; E. Gascoïn, « Une petite réforme dans un grand musée : voyage au pays des goût et des couleurs », *Figaro*, 8 août, 1924.
- 29 註7参照。
- 30 Schlosser, op. cit. ; Roberta Panzanelli (ed.), *Ephemeral Bodies : Wax Sculpture and the Human Figure*, Getty Research Institute, 2008.
- 31 Didi-Huberman, op. cit., 2008, pp. 21-23.
- 32 例えば以下を参照。チエーザレ・ブランディ『修復の理論』小佐野重利監訳、三元社、二〇〇五年。水野千依氏は『イメージの地層』第二章において、近代的な修復の概念とは異なった、像の再活性化／無効化の観点から中世末以降の修復のあり方を論じている。水野、前掲書、第二章、一二二―二〇七頁。
- 33 Gaborit, op. cit., pp. 141-146.
- 34 Paul Houzé de l'Aulnoit, « Séance du 22 décembre 1910 : la Tête de cire du musée de Lille », *Bulletin : société d'études de la province de Cambrai*, Lille, Impr. Lefebvre-Ducrocq, 1911, pp. 12-16.

- 35 もちろん先述の通り一八三三年の段階でこの像は「型取り」による複製が制作されており、この推測は誤りと考えられ<sup>90</sup>。Beaucamp, op. cit., 1939, t. II, p. 566, n° 5.
- 36 Paul Houzé de l'Aulnoit, op. cit., p. 15.
- 37 一八六八年の記録はより簡潔にまとめられた別の資料も残されている<sup>91</sup>。\* Séance du 18 septembre 1868 », *Mémoires de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, année 1868, 1869, pp. 587-588.
- 38 本作の状態は一八五二年の以下の文献に掲載された版画素描（おそらく図4を元に制作された）からも確認できる<sup>92</sup>。Brunel, op. cit., p. 208.
- 39 Paul Houzé de l'Aulnoit, op. cit., pp. 15-16.
- 40 Ibid., p. 15.
- 41 同時代において頻繁に論じられていた本作と「型取り」の関連性についてはここでは触れられない。しかし別の議事録においては、バンヴィニャは《蠟製頭部像》を「巧みに修復され、補強されたこの古代の見事な作品」と述べており、彼自身はこれを古代の作品とみなしていた可能性がある<sup>93</sup>。このような解釈の背景には先述したような「型取り」の歴史が意識されていることを言える<sup>94</sup>。\* Séance du 18 septembre 1868 », op. cit., p. 588.
- 42 *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. 10, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1873, pp. 1409-1410, p. 1409.
- 43 Jean-Baptiste Boutard, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, le gravure et l'architecture*, Paris, Le Normant Père, 1826, pp. 419-424, p. 419.
- 44 Ibid., p. 421.
- 45 上の像に関しては以下を参照<sup>95</sup>。Geneviève Bresc-Bautier et Xavier Dector (sous la direction de), *Art ou politique ? : Arts, statues et colonnes de Paris*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 1999, pp. 36-41 ; Jean-Pierre Babelon, « La statue d'Henri IV sur le Pont-Neuf : les boîtes trouvées dans le « cheval de bronze » », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 87, 2008, pp. 217-239 ; *In situ : revue des patrimoines*, 14, 2010. (<https://in situ.revues.org/6969>) 二〇一七年九月七日アクセス。上のような公的なモノユメントなどを記念するために像内に物を納入する行為は十八世紀の終わりごろから存在していたことが

- 指摘されている。Département de l'action culturelle et éducative et Archives nationales, « Entre pratique inaugurale et trésor mémoriel : étude du contenu de la statue de Hnari IV de 1818 », *In situ : revue des patrimoines*, 14, 2010, s. p.
- 46 *ibid.*, s. p.
- 47 聖遺物の定義については以下を参照。秋山聰『聖遺物崇敬の心性史…西洋中世の聖性と造形』講談社選書メチエ、二〇〇九年、十六～十九頁。
- 48 「残存」の概念に関しては以下。シオルジュ・ディ・ユベルマン『残存するイメージ：アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊の時間』人文書院、二〇〇五年。
- 49 タルリックに関する比較的文章をもった記述は以下。J. Pyke, *A Biographical Dictionary of Wax Modellers*, Oxford, Clarendon Press, 1973, pp. 144-145 ; Michel Lemire, *Artistes et morts*, Paris, Raymond Chabaud, 1990, pp. 345-350 ; *Figure du corps : une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts*, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2008, pp. 252-255.
- 50 C. F. A. Marnoy, "The "Auto-Icon" of Jeremy Bentham at University College, London", *Medical History*, ii, no. 2, Apr., 1958, pp. 77-86.
- 51 例えば以下の記事を参照。anonyme, « Faits divers », *Journal des débats politiques et littéraires*, 7 juin, 1862 ; *L'Abeille médicale : revue hebdomadaire de médecine*, 12 mai, 1862, p. 226.
- 52 タルリックの記述は以下にも現れる。anonyme, « Exposition de Londres », *La Presse*, 20 août, 1862. 一八七三年のウィーン万博の際には内臓や四肢、全身像など複数の蠟製模型を出品した。Ernest Onimus, *Rapport sur les instruments de précision et de l'art médical : Exposition universelle de Vienne, en 1873, section française*, Paris, Impr. Nationale, 1875, p. 26.
- 53 « Nouvelles divers », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1 novembre, 1877.
- 54 タルリックは自ら制作した蠟製の解剖学等の模型の販売しており、そのカタログもいくつか残されている。そこには「博物館、医学学校のための蠟製解剖学模型」と記されており、これらの教育施設から需要のあったことが窺える。Jules Talrich, *Livret descriptif et raisonné du Musée anatomique de Jules Talrich*, Paris, 1876, p. 1.
- 55 シオルジュ・ディ・ユベルマン『ヴィーナスを開く…裸体、夢、残酷』宮下志朗、森元庸介訳、白水社、

- 二〇〇二年、一一七―一四三頁。
- 56 タルリックの死後、彼は美術学校に一万フランを寄付し、これを元手に解剖学のデッサンのコンクール「タルリック賞」が開催された。このことは多くの新聞に取り上げられているが、例えば以下を参照。anonyme, « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 24 septembre, 1904 ; anonyme, « Nouvelles du jour », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 octobre, 1904.
- 57 Yves Gagneux, *Reliques et reliquaires à Paris (XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du cerf, 2007. 果た近代における聖遺物に関することは以下を参照。
- 58 Philippe Boutry, Pierre Antoinne Fabre et Dominique Julia, Paris, Edition de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2009. *Catalogue général : exposition universelle de 1867 à Paris : Mobilier*, 3<sup>e</sup> livraison, Paris, E. Dentu, Libraire-éditeur, 1867, p. 15. このカタログには他にも L. Diot という蠟細工師が目の解剖学模型などに加え、蠟で制作された宗教的主題の作品を手がけたもの (p. 54)
- 59 anonyme, « Chronique de la semaine », *La Semaine religieuse de Paris*, 13 septembre, 1873, p. 334 ; Gagneux, op. cit., p. 260.
- 60 Jules Talrich, *Statues de martyrs*, J. Talrich, 97 Bd St-Germain Paris, Paris, impr. Lahure, s.d. [après 1899].
- 61 カタコンベの聖人につづいた。Philippe Boutry, « Les saints des catacombes. Itinéraires français d'une piété ultramontaine (1800-1881) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome - Moyen Âge et temps modernes*, t. 91, 1979-2, pp. 875-930 ; 柏木治「フランスの王政復古と幻視：天空の十字架、大天使の出現、蘇る聖遺物崇敬」『欧米社会の集団妄想とカルト症候群：少年十字軍、千年王国、魔女狩り、KKK、人種主義の生成と連鎖』浜本隆志編、明石書店、二〇一五年、一九一―二四頁。パリにおけるこのような殉教者の聖遺物容器は、現在は聖ポール＝サン＝ルイ教会の聖テオドールのものが唯一残されたものである。Yves Gagneux, « A propos des reliquaires, questions de méthode », *In Situ. Revue des patrimoines*, 11, 2009, s. p.
- 62 この聖人の聖遺物の奉遷及び蠟製の頭部等の制作に関しては以下。J. M. Angeli, *Vie de saint Vincent de Paul*, Paris, Librairie catholique internationale de l'œuvre de Saint-Paul, 1885, pp. 344-348.

- 63 Joseph Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. Br., Herder, 1940, pp. 434-450.
- 64 これに関しては例えば以下を参照。エルヴィン・パンフスキー『墓の彫刻：死にたち向かった精神の様態』若桑みどり監訳、哲学書房、一九九六年。
- 65 anonyme, « Bulletin de la semaine : diocèse de Rennes », *La Semaine religieuse de Paris*, 8 mai, 1864, pp. 483-484. 同様の内容は以下にも記されている。anonyme, « Chronique et faits divers », *Le Temps*, 25 avril, 1864.
- 66 この像の制作に関して以下の記事でも報告されている。J. Chantrel, « Causeries Bibliographiques », *Annales catholiques : revue religieuse hebdomadaire de la France et de l'Église*, 9 mai, 1874, p. 347.
- 67 [Recueil. Œuvres de Jules V. J. Talrich], Bnf, Richelieu-Estampes et photographies, SNR-3 (TALRICH, Jules V. J.)
- 68 秋山、前掲書、一一七—一二〇頁。
- 69 Jean-Auguste Hurel, *L'Art religieux contemporain*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1868, pp. 346-347.
- 70 J. Chantrel, op. cit., p. 347.
- 71 Gonse, op. cit., pp. 193-194.
- 72 Ibid., p. 194.
- 73 Philippe-Auguste Jeanron, « Rapport sur le Musée Wicar et le Musée de peinture de la ville de Lille », *Mémoires de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, année 1853, 1854, pp. 396-424, pp. 406-407.
- 74 P. R., op. cit., p. 2.
- 75 Paul Houzé de l'Aulnoit, op. cit., p. 15.
- 76 Gagneux, op. cit., pp. 34-47 ; Yves Gagneux, « A propos des reliquaires, questions de méthode », *In Sin : revue des patrimoines*, 11, 2009, fig. 5.
- 77 Hans Belting, *Bild und Kult : eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 1990. 水野、前掲書、一〇九頁ではこのようなベルティングらの図式に対して慎重な態度が取られている。本論においてもまた宗教／芸術の二項対立ではなく、とりわけ後者が宗教的な像への崇敬の態度をいかに受け継ぎ、「残存」させているかについて

で論じた。

78 Eugène Guillaume, « La « Joconde » du Musée de Lille », *Le Nord illustré*, 1<sup>er</sup> janvier, 1914, pp. 10-11, p. 10.

79 近代における美術館と「傑作」の関係については以上。Hans Belting, « L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'œuvre », *Qui est-ce qui n'est chef-d'œuvre ?*, Paris, Musée du Louvre, Editions Gallimard, 2000, pp. 47-65 ; Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, translated by Helen Atkins, London, Reaktion Books, 2001, pp. 27-49.

80 Jules Claretie, « Courrier de Paris », *L'illustration*, vol. 48, n° 1239, 24 novembre, 1866, pp. 322-323, p. 323. また以下の同時代資料にもこの博物館についての記述がある。Ch. Boissaye, « La tête automatique et le Musée français », *Les Mondes : revue hebdomadaire des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, t. 12, 1866, pp. 499-500 ; anonyme, « Les miettes de Paris », *Le Figaro*, 8 février, 1866, p. 7.

81 « Nouvelles divers : une femme coupée en morceaux », *Journal des débats politiques et littéraires*, 1 novembre, 1892 ; anonyme, « Le père des assassins », *Le Gaulois*, 16 juillet, 1893 ; « Moulages et photographies », *Le Radical*, 8 décembre, 1900, p. 3 ; « Dernières dépêches. Un cadaver coupé en morceaux », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 décembre, 1900 など参照。

82 ヴァネッサ・シュヴァルツ「世紀末パリにおける大衆のリアリティ嗜好：モルグ、蝸人形館、パノラマ」『アンチ・スペクタクル：沸騰する映像文化の考古学』長谷正人、中村秀之編訳、東京大学出版会、二〇〇三年、一二二―二五七頁。

83 タルリックは一八六六年にリシュリユーのマスクの型取りの作業も行った。M. T. Gréard, « La sépulture du cardinal de Richelieu », *Sciences et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques : compte rendu*, t. 57, 1902, pp. 180-201 ; Georges Virenque, « Le masque de Richelieu », *Le Magasin pittoresque*, 71<sup>e</sup> année, série 3, t. 4, 1903, pp. 157-159. さらにはマスクが「聖遺物」(relique)と呼ばれることもあり「世俗的「聖遺物」それ自体にもタルリックは関わっていた。

84 水野、前掲書、二六三頁。

## ■図版出典

- 図 1 Agence photographique de la Réunion des musées nationaux サイト (二〇一六年十一月二十八日アクセス) <http://www.photo.rmn.fr/archive/98-008072-2C6NNU0X500J0D.html>
- 図 2 筆者撮影 (二〇一七年五月二十一日)
- 図 3 Jean-René Gaborit et Jack Ligot (sous la direction de), *Sculptures en cire de l'antienne Egypte à l'art abstrait*, Paris, Editions de la Réunion musées nationaux, 1987, p. 143.
- 図 4 リール美術館資料室より筆者撮影 (二〇一七年五月二十一日)
- 図 5 リール美術館資料室より筆者撮影 (二〇一七年五月二十一日)
- 図 6 Pascal Liévaux, « Le cavalier du Pont-Neuf : histoire, restauration et secrets de la statue équestre de Henri IV », *In Situ : revue des patrimoines*, 14, 2010, fig. 1.
- 図 7 Ibid., fig. 4.
- 図 8 Mark Carnall (ed.), *Conversation Pieces : Inspirational Objects in UCL's Historic Collections*, Oxford, Shire Publications Ltd., 2013, p. 87.
- 図 9 *Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts*, cat. exp., Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, impr., 2008, pp. 252-255.
- 図 10 筆者撮影 (二〇一七年十月二日)
- 図 11 [Recueil. Œuvres de Jules V. J. Talrich], Bnf, Richelieu-Estampes et photographies, SNR-3 (TALRICH, Jules V. J.)
- 図 12 P. R., « La Tête de cire du Musée de Lille : pendant l'occupation », *Le Grand hebdomadaire illustré de la région du Nord de la France*, n° 1, 4 janvier, 1920, pp. 2-3, p. 2.

(うけた・よしと 東京大学人文社会系研究科美術史学研究室博士課程)

## « Reliques » laïques consacrées à l'art : objets intérieurs de la *Tête de cire* au Palais des beaux-arts de Lille

Yoshito Uketa

La *Tête de cire* conservée au Palais des beaux-arts de Lille demeure encore peu connue malgré la place particulière qu'elle tient dans l'histoire de l'art. Du la fin du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette œuvre fut évaluée comme le trésor de ce musée par divers historiens et critiques de l'art. Cependant, après la Première Guerre Mondiale, on lui porta de moins en moins d'intérêt, à mesure que l'histoire de l'art s'établissait comme une discipline scientifique et académique. Sans succès, des recherches ont été menées afin de cerner la période d'exécution et le créateur de ce buste à travers une approche formelle. Pour cette raison, la *Tête de cire* est toujours considérée comme une œuvre mystérieuse dans le cadre de l'histoire de l'art.

Ainsi, cette étude ne vise pas à positionner cette œuvre dans le champ *orthodoxe* de l'histoire de l'art, c'est-à-dire non pas à travers une analyse stylistique, mais dans le cadre contextuel de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, c'est à cette époque que les débats sur la production du moulage sur nature (ou cadavre) de cette œuvre se sont développés. La tradition antique et la référence à Plinie, ainsi que la Renaissance et le chapitre de Verrocchio dans les *Vite* de Vasari, ont souvent constitué un cadre de références face à l'étude de cette sculpture. Cependant, le moulage sur nature est évalué aujourd'hui comme une technique exclue de la création artistique. A travers le parcours historique de l'évaluation de cette œuvre, on peut comprendre comment l'histoire de l'art a marginalisé la technique du moulage du champ de l'« Art ».

Par la suite, cette étude met en valeur la restauration de la *Tête de cire* effectuée en 1868 par le modelleur Jules Talrich (1826-1904). Grâce à un examen radiographique, des objets renfermés ont été découverts dans la structure même de la sculpture (une médaille, une note). Il reste donc une étude à approfondir afin de comprendre la signification de ces objets. Ces objets cachés suggèrent le rôle d'ex-voto de la sculpture, tel un reliquaire médiéval. En réalité, Talrich créa des reliquaires en cire durant sa carrière. Un autre exemple d'objets cachés qui commémorent l'inauguration ou la restauration d'une sculpture est celui de la statue équestre de Henri IV au Pont-Neuf en 1818. Néanmoins, cela signifie une intention politique d'associer la Restauration avec le régime monarchique. Or, la *Tête de cire* est ne portait en elle aucune signification politique. Elle était un trésor, un chef-d'œuvre du Musée pour sa valeur esthétique. Ici on peut comprendre le changement du culte religieux à celui de l'« Art », comme l'a justement schématisé Hans Belting. Ainsi, en analysant l'intérieur de la *Tête de cire* et ses trésors cachés, nous sommes amenés à interpréter cet ensemble une sorte de la relique consacrée à l'Art même.