

ウジェーヌ・カリエールにおける象徴主義の一考察
—「道行く人々」連作を中心に—

原 田 佳 織*

Une étude sur le Symbolisme chez Eugène Carrière:
autour de panneaux décoratifs *Passants*

HARADA Kaori

Résumé

Notre étude reconsidère l'expression symboliste chez Eugène Carrière (1849-1906) dans la série de panneaux décoratifs *Passants* (1894-1902), en tentant de démontrer que cette série marqua un tournant chez le peintre pour réaliser l'abstraction de la représentation du sujet dans les panneaux décoratifs de grand format, continuellement dans sa création postérieure. À cette période, ses œuvres obtinrent une appréciation favorable par les critiques d'art proches comme Gustave Geffroy ou Roger Marx et parallèlement le peintre éclaircit sa position sur le problème social ou politique d'alors, à savoir son consentement pour l'éducation populaire et sa pétition à l'occasion de l'Affaire Dreyfus. Ses œuvres ne furent jamais de la propagande politique, néanmoins son choix du sujet des années 1890s eut rapport à son regard sympathique sur le peuple. Nous montrons que le peintre créa des personnages abstraits dans cette série à partir de dessins de passants dans la rue ainsi que de portraits de sa famille, ensuite nous analysons deux sujets importants réalisés : la méditation et les âges de la vie. Finalement notre étude considère la réception de cette représentation par l'examen de critiques à l'occasion de deux expositions aussitôt après sa création où l'ensemble des panneaux fut exposé.

Mots-clefs: Eugène Carrière, Symbolisme, panneaux décoratifs, "âges de la vie", Troisième République

はじめに

フランス19世紀末の象徴主義の画家の一人として知られるウジェーヌ・カリエール (Eugène Carrière, 1849-1906) が、1890年代半ばに制作した「道行く人々」連作 (図1～3) は、彼の作品に関する従来の研究において、ほとんど語られてこなかった。カリエール研究自体の少なさに加え、なかでも本連作に言及したものは、1895年に完成した大規模な作品《ベルヴィルの劇場/民衆の劇場》(図4、以下《ベルヴィルの劇場》と記す) と同時期の作品として挙げられた場合を除くと、2006年の「ロダンとカリエール展」の際に執筆されたラマールによる解説が唯一である¹。同展では、制作当時の展覧会への出品以来、一連の作品として展示又は考察されることなかった、本連作を構成する三点が同定され、ラマールの解説によって連作中の図像の意味が示唆された。ラマールの指摘は、本作の制作過程における構図の変更に伴い、「パリの街の通行人」という主題から、より象徴主義的な「人生の諸段階」主題への移行がなされたというものである²。ラマールはこのように本作の制作過程をあ

キーワード：ウジェーヌ・カリエール、象徴主義、装飾画、「人生の諸段階」、フランス第三共和制

*平成26年度生 比較社会文化学専攻

とづけ、当時の批評家ポー＝ボヴィによる本作の批評を引用することで、人物像によって暗示的に表現された、「人生の諸段階」主題の作品として本作を解釈した。

ラマールによる重要な指摘以外にほとんど先行研究のない本連作について、筆者は、同時期のカリエールの絵画作品との関連付けに加え、当時のフランス社会の動向への位置付けという課題が残されていると考える。

また、研究史において、カリエールの活動の政治的社会的側面は次第に注目されてきたが、その側面と作品の象徴主義的な特質との関係は、これまであまり論じられてこなかった。本稿では、この時期の画家の政治的姿勢や民衆教育への関心を踏まえ、本連作の習作から装飾パネルに至る制作過程と、象徴主義的な表現のあり方を検討し、この時期に画家が民衆へ向けていた共感的な視線と、この連作が結びついていることを新たに示す。さらに装飾画連作として二度の展覧会に出品された当時の批評を分析し、受容の側面から考察を加える。

1. 「道行く人々」連作とパリの群衆

本連作の準備段階と位置付けられる《道行く人々（習作）》(図5)は、先行研究により、大衆的な劇場内の群衆を主題とする《ベルヴィルの劇場》と結びつけられてきた³。この習作からは、ラマールも言及した、連作制作当初の「パリの街の通行人」という主題において、没個性的な群衆の表象が試みられていたことが読み取れる。この時期カリエールは、大作《ベルヴィルの劇場》の制作に精力を注ぐと同時に、友人の批評家ギュスターヴ・ジェフロワらと共通して、民衆教育への関心やドレフュス事件に対する抗議といった、社会的あるいは政治的問題に対する自身の立場を表明した。画家のこのような姿勢は、直接《道行く人々（習作）》に読み取れるものではない。しかし《道行く人々（習作）》と《ベルヴィルの劇場》は、規模の差はあれ、霧の広がる空間に群衆を描く、造形とモチーフが類似している。さらに、これら現実のパリの街における不特定多数の人々の観察を出発点とした主題は、肖像画や家族をモデルとする人物像を多く描いたカリエールのレパートリーのなかでは稀である。したがって、「道行く人々」の主題が当初、この時期の社会的な関心のもとで群衆に目を向けた、画家の視線を反映していたことは否定し得ないであろう。

しかし問題は、《道行く人々》完成作の人物像は群衆の表象を脱し、より普遍的な観念を想起させる象徴主義的なイメージとなったことである。さらに連作では、両脇パネルに女性像が配され、特に向かって右側のパネルの女性像に顕著な「瞑想」の主題が加わることで、いっそう観念的な側面が強調されている。それでは連作において、「道行く人々」という題は何を意味するのか、また、いかなる経緯をたどり、このような観念的表現が実現されたのだろうか。完成作には、通行人のデッサンだけでなく家族をモデルとした人物像が転用されたことも考慮すべきである。



上段左 図1 《一人の女性》 *Une Femme*、1894年頃、油彩・画布、195×76cm、個人蔵

上段中央 図2 《道行く人々》 *Passants*、1896年、油彩・画布、240.6×124.6cm、オタワ、カナダ国立美術館

上段右 図3 《一人の女性/もの思いにふける若い娘》 *Une Femme/Jeune fille pensive*、1894-1902年頃、油彩・画布、248×74cm、新潟市美術館

下段左 図4 《ベルヴィルの劇場/民衆の劇場》 *Le Théâtre de Belleville/Théâtre populaire*、1895年、油彩・画布、220×490cm、パリ、ロダン美術館

下段右 図5 《道行く人々（習作）》 *Passants (étude)*、1890-95年、油彩・画布、38×46cm、個人蔵



2. 社会思想と絵画表現

画家カリエールの政治的傾向に関しては、従来の研究において、政治家ジョルジュ・クレマンソーが創刊した日刊紙のためのポスター《オーロール》(図6)のような、政治的背景の濃い作品が語られる際にもっぱら指摘されてきた。《オーロール》は、曙に染まる空を背に立ち上がる、黒の衣服に身を包んだ人物によって、自由や真理の観念を暗示する作品である。研究史では、1996年のラカンブルの論考によってカリエールの急進的な政治思想と作品との関連という問題が提起されたが⁴、2006年のラペッティの指摘にあるように、その後もこうした視点は看過されがちであった⁵。しかし近年のカリエール研究、もしくはドレフュス事件のようなフランスの世論を二分した政治的問題と芸術家たちとの関係を論じた研究によって、急進派系の人物との関わりやカリエール自身の表明した、彼らと一致する姿勢が明らかにされてきた⁶。さらにメニューは、カリエールの作品に対するクレマンソーの高い評価を取り上げ、その相互関係を未刊行書簡に基づき記述した⁷。双方の宗教思想などに相違はあるが、クレマンソーとカリエールはともにドレフュス擁護派であり、二人の友情の仲介者であった批評家ギュスターヴ・ジェフロワによる労働者のための夜間博物館の試みを支持するなど、社会問題への参加に対する共通の志向は注目に値する⁸。このようにカリエールの芸術家としての姿勢は、自身の政治的信念と芸術とを決して切り離して考えないものであった⁹。

だが、こうした画家の政治的信念を根拠に、その作品における象徴表現を解釈するのは早急であろう。ここで重要なのは、政治的なメッセージを明確に打ち出すプロパガンダをカリエールが制作したことは一度もなく¹⁰、政治家の意図を直接作品に反映させることもなかったという点である。メニューは、このことを示す例としてクレマンソーの肖像に触れ、カリエールによる肖像画に関して従来から特筆されてきた、アトリビュートを用いず量塊的に人物のみを表す描写の特質が¹¹、強硬な政治家の私的な別の一面を現出させていることを再び強調した¹²。

ここで思想と作品との関係を考察するために今一度画家自身の活動を鑑みると、たしかにカリエールは、同時代の政治的あるいは社会的問題に対する自身の姿勢を、執筆や講演で表明した画家である。1904年に社会科学高等研究院の依頼で執筆した「民主主義における芸術」に述べられた、「芸術の目的は一般のものであり、上流社会と庶民の別はない」¹³という平等主義的な考えは彼の立場を端的に表している。また民衆教育と芸術との関係については、1900年パリ万博の社会教育国際会議における講演「生活による教育と教訓」で次のように述べている。「教育によって、つまり客観的な形式を教えることによって、芸術のなかに、そのように形や意味が表現されていることを教える必要があるのだ。子ども達のなかに、興味の芽生えを維持させなければならない。それが、周囲を取り巻く物、すなわち現在の生を受け入れ、喜びと同時に美しさに気づくよう促す物との接点を持たせてくれる。こうした理由から、見ることの教育も包含するデッサンの教育において、通りや工場、アトリエ、風景のなかを散歩すること、ひいては人生の有様を見ることに、大きな部分を割く必要があると考えるのだ」¹⁴。彼のこの言葉には、専門的な美術教育に限らず、一般の人々の生活における芸術の役割が意識されている。

さらに、これらの考えを公にする以前、1890年代中頃になされた、友人エドモン・ド・ゴンクールの証言からは、街を歩き観察する制作態度の意図が明らかになる。ゴンクールは、画家が展覧会出品に向けて《ベルヴィルの劇場》の完成を目指しており、「精神的な、驚くべき印象」¹⁵をこの作品に付与するために、劇場の夜公演に行ったことに続けて、次のように語ったと日記に記した。「さらにガラス工場、製錬所、労働者の街を見に行く。それは総体としての群衆を描くためだ。ここでは個々の肖像を目立たせることはない。彼らは雑踏のなかで見分けがつかないのだから」¹⁶。《ベルヴィルの劇場》においては、たしかに労働者を含む群衆を描く意図が読み取れる¹⁷。この大作と《道行く人々(習作)》との類似は、劇場の舞台あるいは道の前方という一つの方向を向き、うごめく大勢の街の群衆を、ぼんやりと霧がかかった奥行きのある空間に描出した点にある。《道行く人々(習作)》の人々も、急ぎ通り過ぎるというよりむしろ、まるで劇場の観客と同じく前方の何かに没頭しているかのように、顔を斜め上方へ向けている。しかしそこには、労働者などの階級を特定する描写はなく、断定できるのは群衆の表象という点だけである。この習作の制作年は不確定だが、1890年頃にカリエールがパリの群衆のスケッチを描



図6 《オーロール》Aurore, 1897年、リトグラフ・紙、150×100cm、パリ、フランス国立図書館

いていたとゴンクールは記している¹⁸。したがって、画家はたしかにこの時期、大衆的なベルヴィル地区の労働者を含む群衆の表現を試みていたが、そのなかで「道行く人々」の主題が、とりわけ不特定の大勢の群衆を総体として描出しようとする関心の、探求の場であったことは明らかである。

この主題が、90年代中頃からの「道行く人々」連作に引き継がれることを考えれば、《ベルヴィルの劇場》と《道行く人々（習作）》に共通していた、群衆を総体として捉える90年代前半頃の探求が、連作において主要テーマを保持しながらも、限定された人物像による新たな表現の段階へと進んだことがわかる。次章では、この抽象化の過程を考察する。

3. 「道行く人々」連作

3-1. 連作の構成

本連作は縦長の三点のパネルからなり、一人の子どもと女性二人が描かれた中央パネル《道行く人々》(図2)を、等身大の一人の女性が描かれた、幅の狭い二点のパネル(図1, 3)が左右から挟む構成である。1896年当時開かれた二度の展覧会への出品時には一連の装飾画として展示されていたが¹⁹、その後は所有者が分かれ、先述した2006年の展覧会の際に改めて一連の作品として提示された²⁰。

幅の狭い左右二点の横幅はほぼ同じであるのに対し、三点の縦の寸法が異なる点は、連作と捉えるにあたり従来指摘を免れてきた不自然な点である。中央パネルと右パネルの高さの差は数cmであるが、左パネルの縦寸は他の二点よりも50cm程小さい。だが、このような連作中の寸法の不一致は、カリエールが翌1897年に制作した「十字架のキリスト」連作とも共通している²¹。現在は散逸により連作全体の再現が不可能であるが、三連画の構成を含み、構想されていた、この作品群に関しても個々の寸法が不揃いである。

この点については、連作としての作品制作をめぐる当時のカリエールの状況を考慮する必要がある。「十字架のキリスト」連作は、1896年に妻の療養のため、フランス南西部のポーを訪れ、色濃いカトリックの文化に触発されたことを機に制作された²²。制作動機には、この年の画家個人の宗教主題への強い関心が見受けられる。1895年に収集家ポール・ガリマルの支援によって、90年代前半から画家が思い描いていた《ベルヴィルの劇場》の大規模な制作が実現したのに対して、「道行く人々」連作は、制作時に具体的な装飾画としての目的が定まっていなかった。当時カリエールへの、肖像画以外の私的な装飾パネルの注文はごく限られており、当初は個々に単独で描かれていた作品が、最終的に本連作のように装飾画連作として、又は「十字架のキリスト」連作のように祭壇画を模す形態の連作として、一括りにされたのであろう。したがって、中央パネルに先立ち各々制作が開始されていた左右のパネルは、次第に「道行く人々」として装飾画連作をなすものとして構想され、展示に至ったと考えられる。

ただし「道行く人々」連作の個々のパネルの制作年に関しては、これまで正確な根拠が示されておらず、さらなる検討が必要である。それゆえ本稿では暫定的な見解を示すに留める。右パネルの制作完了時期は初期の展覧会以後の1902年とされてきたが、その制作開始は左パネルと同様1894年である。左右パネルは1896年に展示された後も、1906年に画家が没した後の売り立てにかかるまで画家の手元にあったことから、展覧会後に手を加えられた可能性が残されている。

3-2. 制作過程

2006年になされた先述のラマルの指摘は、「道行く人々」連作において、前章に示したような当初の群衆の描写が、縦型の構図への変更に伴い、「普遍的な秩序の概念」²³の表現へと発展したというものである。《道行く人々》の三人の人物像を《道行く人々（習作）》と比較すると、たしかに構図の変更が確認できる。習作の人物たちのうち、中央の最前景の人物とその隣の子ども、そして画面左に描かれた、身体を観者の方向へ向ける人物の三人のみを抜き出して人物たちを正面から捉えると、完成作の三人の人物像と同様の位置関係が見いだせることも、単なる偶然ではないだろう。

その一方で、《道行く人々》中央の女性と子どもを、カタログ・レゾネに掲載された、画家の妻と息子ジャン＝ルネをそれぞれモデルとする1895～96年頃の頭部習作二点²⁴と比較すると、これら家族の肖像が転用されたこ

とも明白である。つまり、習作における没個性的な群衆の歩みの表象は、構図の変更とともに、家族の肖像からの転用を経て、その結果、人物は社会的な存在としての群衆から離れ、個としての性格が付与された。さらに、子どもと成人女性、そして画面奥に霞む、もう一人のより年配の人物という三人の人物像により、「人生の諸段階」の概念を喚起する観念的な表現へと変容したのである。

個人的な人物像による抽象的な観念の表現の例を、同時代の周囲の芸術家の作例に探すと、オーギュスト・ロダン (Auguste Rodin, 1840-1917) の「寓意的肖像」と比較できる。家族をモデルとした素描を発展させ、装飾パネルの人物像に結実させたカリエールの制作過程は、彫刻家ロダンが、身近な女性や親しい人物の肖像をもとに、何らかの象徴的な要素を付与した寓意的な肖像へと転用していった過程と重なり合う²⁵。現実の人物から出発した、それらロダンの「肖像」は、具体的な人物表現を超え、観念的な性質を帯びながらも、人物の判別可能な表現を保持するものであった²⁶。カリエールの《道行く人々》においても、成人女性と子どもは、たしかに家族の肖像の痕跡を残しながら、装飾画連作全体の構成のなかで、観念性を帯び、諸年代の象徴としても存在している。

また、《道行く人々》の女性と子どもを母子とすれば、カリエールが頻繁に描いた母子像との連続性が想起されるが、他の「母子像」とは特徴が異なっている。カリエールが70年代に室内情景として描いた母子像は、80～90年代の作品では、造形的に互いに溶け込むような、母子そのものの描写へと移行していった。対して本作では、素描の段階で別々に描かれていた母子が同画面に表されたが、それぞれ単独でほぼ直立し、正面を向いている。

さらに左右パネルの女性像は、連作の正面性を強調し、ちょうど伝統的な祭壇画の形式において主要画面に付随する両翼パネルに描かれた聖人像のような位置にある。この二人の人物像は、特定の人物ではなく、普遍化された観念を担う存在であり、その存在によって連作全体の抽象性を高める効果もたらされている。これらの人物像は、同時代の人々にどのように受け取られたのか。続いて、当時の受容の様相を検討する。

3-3. 展覧会への出品状況

本連作は、1896年の2月と4月に、それぞれジュネーヴのラト美術館におけるピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ (Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898)、ロダン、カリエールの三人展と、パリのS. ビングの画廊での個展において出品された。

ラト美術館での三人展は、スイス出身の詩人で、後にカリエールも関わった非政府組織「人権同盟」の代表を務めることとなるマティアス・モルハルトの発案のもと、同館学芸員オーギュスト・ボー＝ボヴィの企画により実現されたもので²⁷、カリエールの公的評価の高まりを示している。ここでカリエールは、39点の出品作のうち、《道行く人々》と二点の《一人の女性》をいずれも「装飾画連作の一部」として出品した²⁸。『レヴェヌマン』誌などが注目したように、この三連装飾画は大規模な新作であり²⁹、『パージュ・リテレル』誌に記された経緯によれば、芸術家や愛好家が《道行く人々》の購入希望を表明したものの、場所不足を理由に実現せず、代わりに他の小品が選ばれた³⁰。この初公開の際から、明確に装飾画パネルの連作として展示されていたことは重要であり、ここでの評価が次の個展での展示と受容に繋がったと考えられる。

その前年、12月に開店したパリのS. ビングの画廊での個展は、1896年4月18日からの一ヶ月間開かれ、カリエールの絵画70点余りが展示された³¹。ドイツ出身でパリに移住したビングは、ジャポニズムの火付け役として日本美術の商売に成功した後、画廊を開き、生活空間を構成する装飾芸術の総合的な展示の一環として、より若い芸術家たちの作品展示も行った。ここでの受容は、概してカリエールに好評を寄せた詩人・批評家のカミーユ・モークレルも、その批評で作品の単調さについて含みのある評価を述べるなど³²、形態と色彩が曖昧な彼の作品の造形に対する非難を伴うものだった。しかしとりわけ肖像画に好評が集まった、この展示全体について、ジェフロワは「(カリエールの作品は、) アール・ヌーヴォーの店では、一階の二つの部屋に飾られていて、訪問者に直ちに不思議な感覚を覚えさせ、それから魅惑的な力によってしばらく立ち止まらせる。その魅力は、大気の暗がりを通して伝えられ、そして観る者と観られる作品との間に存在のつながりを築くのである」³³と述べ、非難も招いた造形の特徴を、感覚に訴える点から積極的に評価した。

3-4. 批評分析

次に、上記の展示の際の各批評家の捉え方から、本連作の特徴を検討してゆく。まず、左右パネルに対する批

評を比較する。オーギュスト・ボーム＝ボヴィの息子で、同じくラト美術館の学芸員を務めたダニエル・ボーム＝ボヴィは、「装飾画連作の一部である、『一人の女性』と題された二枚の大きなパネルは印象的で、これほど力強い『無限』の表現はない³⁴と述べ、人物の単純化された形態を肯定的に捉えた。続けて、「抽象には対応する形態がない。だから絵画では、抽象概念を直接に表現することはできない。したがって、あらゆる特定の『想像できる』観念、すなわちそれは抽象概念によって構成されているのだが、その表象可能な観念の暗示によって、相次ぐイメージの入れ替えを通して、それを思い描くことができる³⁵と述べ、抽象概念を想起させるイメージの役割を反芻している。またジェフロワは、連作の右パネルの画面における「瞑想」の姿勢を示す人物像に関し、「カリエールは、想いに耽る人物像に、厳かな形態とまなごしを強調した表情によって、並外れた特別の感覚を付与するに至った³⁶と、造形の生む感覚的な効果を述べる。さらに、「本当の意味で哲学的で歴史的である、これらすべての作品は、いかなる巧妙な象徴も、謎めいた構成も、いかなる主張の説教もなく実現されている³⁷とし、技巧的でも説明的でもない、カリエールの表現の特質を評価した。

続いて、連作の中央パネル《道行く人々》に関する批評を参照する。ボーム＝ボヴィは次のように、人物像の解釈を展開した。「彼らは通り過ぎる。人間の人生の総合とともに。前景では、黒の衣服で軽快なポーズをとり、無邪気に自惚れて安心しきった子どもが前に進む。彼は、苦悩のなかで生まれ、その兆候を示しているが、その苦悩から逃れようとしている。(中略)一人の女性が続くが、彼女は知っている！情熱的に舞い立つような出立を。少し前に知ったばかりなのだが、その少し前に、昔の若い彼女の顔に苦悩が宿ったのだ。持ち上げた外套の端は、悲嘆と警告の無力な叫びをその口に堪えさせる。彼女の後ろには、おぼろげに示された、身をかがめる第三の人物が影に潜み、決定的な疲労を示して、消え去ろうとする。彼女は、子どもの方に向かう光から顔を背け、永遠の影のなかに戻ってゆくようである。この一団からはある強い感情が放たれる。弱さを認める素晴らしく女性的な仕草によって、外套で押し殺す叫び。我々に響くその叫びは、心を苦しめる。それは、彼女自身の苦痛の光景が、人類からとり上げた哀れみの叫びなのだ³⁸。この批評では、無邪気な子どもと苦悩を知った成人女性とを対比し、さらに奥の人物を消え去ってゆく女性と解釈することで、ここにおいて人生の諸段階が表されたとする解釈が示されている。彼の解釈に則ると、中央の女性は人々の人生とその苦悩を象徴する存在、つまり具体的な人物ではなく、普遍化された観念的な存在であるといえる。

しかしそれでは、制作当初の社会的な群衆への視線は、制作過程の中で完全に消え去ったのだろうか？ここで着目すべきは、ボーム＝ボヴィはなぜこの女性像に苦悩の観念を結びつけたのかという点である。続く彼の文章を参照すると、その理解の根拠が明らかとなる。ボーム＝ボヴィは続けて次のように述べた。「彼（カリエール）は、つましい人々のなかにいることを好む。民衆の人だかりは彼を惹きつける。彼はこの感じ方、愛し方に、子どもたちといるときに感動させられるような、不意の、情熱的な衝動を感じるのだ。(中略)勤勉ですさまじく、思いやりのある大衆のなかへと次第に彼は向かっているようである³⁹。習作と同様、連作においても、特定の階級を示すアトリビュートはなく、明確に民衆を示す描写はない。しかしこの記述からは、ボーム＝ボヴィにとって、カリエールの民衆への共感を慮ることが、《道行く人々》中央の女性像を、大衆の苦しみを象徴する人物像として解釈することに繋がったということがわかる。

先述のように《道行く人々（習作）》は、《ベルヴィルの劇場》と同じく、カリエールが当特有した社会思想を背景として、民衆へ視線を向けた時期に、パリの街の不特定多数の群衆を描いた作品である。この習作から構図を変更し、さらに家族の肖像からの転用を経ることで、当初の直接的な群衆の表象を脱した完成作《道行く人々》は、人生の諸段階を象徴する人物構成と、中央の女性の姿勢によって、より普遍的な人間の苦しみを表す観念的な表現に至った。しかしその人物像が、民衆への共感を示すカリエールの姿勢を背景として生み出されたものであったことを、ボーム＝ボヴィが読み取ったように、完成作に至る「抽象化」は決して単純な一方向のものではなく、むしろ重層的に意味を重ね合わせる、カリエールの作品の特質がここに現れているのである。

また、ジェフロワによる評からは、カリエールの装飾画制作に対する擁護が明らかとなる。ジェフロワは「彼（カリエール）は、『道行く人々』と複数の『一人の女性』の装飾パネルの試みによって、落ち着いて堂々とした壁画装飾のセンスを発揮した⁴⁰と述べている。画家自身は1893年の時点で壁画装飾に関して、「装飾の原理は、建築の線同士を結び、強めることにある。(中略)新たな方法で実物を観察することによって、それ（過去の芸術）に現代の精神と調和する性質を与えること（が必要である）」⁴¹と書き記しており、装飾画の伝統的役割と現

代の芸術の意義を並行して述べながら意欲を示していた。このカリエールの記述は、1889年に受注したパリ市庁舎学問の間の三角小間装飾を完成させ、さらにソルボンヌ大学自由教育講堂の壁画を受注した時期のものである⁴²。主に90年代、画家がこのような装飾画への意欲を実現してゆくなかで、装飾パネル連作としての「道行く人々」はどのように位置付けられるのか。この点に関し、次章で考察を加える。

4. 装飾画制作における位置付け

上記の市庁舎装飾への参加は、学問の間の天井画を担当した友人の画家アルベール・ベナール (Albert Besnard, 1849-1934) の推薦を通して実現した⁴³。その後、1897年に受注し、未完の遺作となったパリ12区庁舎祝祭の間のための装飾画「人生の諸段階」連作 (図7~10) へと、大規模な公共装飾へのカリエールの参入は続く。

12区の装飾画では、連作全体で「人生の諸段階」の寓意が示され、各パネルは、ほぼ同時代の風俗であることによって社会的な現実と結びつきながら、どこともつかない自然景に人物像を組み合わせることによって、抽象化された表現に達している。この表現の独自性は、第三共和制期の区庁舎装飾において同じく「人生の諸段階」を絵画化した、象徴主義の画家ベナールやヴィクトール・ブルヴェ (Victor Prouvé, 1858-1943) の例と比べると顕著である。ベナールのパリ1区庁舎婚姻の間装飾連作では、抽象概念と結びつく裸体人物像により、季節や一日の時間を重層的に表す伝統的な寓意が用いられ、ブルヴェのイッシー＝レ＝ムリノー庁舎階段壁画では、より現実的な風景と、労働などの具体的な所作を行う人物が組み合わせられた。12区の連作におけるカリエールの人物像は明確な擬人像でもないが、場面の現実性も取り払われている。その結果、人物の仕草によって示される、世代の継承や家族関係などの主題の観念的な側面がいつそう強調されているのである。

「道行く人々」連作は、12区の装飾画を手がける直前、画家が私的に試みた装飾パネルである。本稿の前章までに示した、「道行く人々」連作の人物像にみられる、現実の情景と結びつきながら普遍性を帯びた表現の特質は、後の大規模な公共装飾画における表現に生かされていったといえる。

5. 結論

以上の考察により、カリエールの「道行く人々」連作における人物像表現は、習作における、社会的な関心を背景とした群衆の表象から脱して、家族の肖像を内包しながら、人生の諸段階を象徴し、苦悩を暗示する、観念的な表現に至ったことが明らかとなった。そのうえ、90年代に画家が頻繁に試みた「瞑想」の女性像を含む、左右パネルによって、本連作の観念性という性質は強められている。そのようにして本連作の表現は、当時の画家



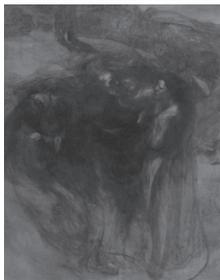
上段左 図7 《若い母親たち》 *Les Jeunes Mères*, 1897-1900年、279×357cm

上段右 図8 《婚約者》 *Les Fiancés*, 1901-1904年、280×228cm

下段左 図9 《生誕》 *Nativité*, 1903-1905年頃 (未完)、279×360cm

下段右 図10 《老人たち》 *Les Vieillards*, 1903-1905年頃 (未完)、279×227cm

(「人生の諸段階」連作、*Les Âges de la vie*, パリ12区庁舎祝祭の間のための装飾画、油彩・画布、パリ、プティ・パレ/パリ市立美術館)



の政治思想を背景とした社会的な関心に基づく群衆の表象から、より私的な肖像を経て普遍的な人間の問題を扱う象徴的な表現へと抽象化されたが、同時に、その出発点に存在した社会的な関心と普遍的な観念とが重なり合うことで、カリエールによる装飾画の象徴主義的な表現の一つの特徴的な形態を実現するに至ったのである。

【謝辞】

本稿の調査にあたり、「文部科学省特別経費（国立大学機能強化分）」の助成ならびにSylvie Le Gratiet氏、松田光司氏よりご助力を賜りました。ここに深く感謝申し上げます。

【図版出典】

図1～3 大屋美那ほか『ロダンとカリエール』、展覧会図録、国立西洋美術館、2006年

図4, 7～10 Robert James Bantens, *Eugène Carrière: The Symbol of Creation*, New York: Kent Fine Arts, 1990

図5 Rodolphe Rapetti, Marie-Jeanne Geyer, Jane R. Becker, *et.al.*, *Eugène Carrière, 1849-1906*, cat.exp., Strasbourg: Musée de la ville de Strasbourg, 1996

図6 フランス国立図書館

【註】

1. 大屋美那ほか『ロダンとカリエール』、展覧会図録、国立西洋美術館、2006年、169-171頁。そのほかに《道行く人々》に言及した研究及び展覧会図録は以下のとおりである。Robert James Bantens, *Eugène Carrière, his work and his influence*, originally presented as the author's thesis, Pennsylvania State, 1975, Ann Arbor Mich.: UMI Research Press, 1983, p.56./ Robert James Bantens, *Eugène Carrière: The Symbol of Creation*, New York: Kent Fine Arts, 1990, p.78./ Rodolphe Rapetti, Marie-Jeanne Geyer, Jane R. Becker, *et.al.*, *Eugène Carrière, 1849-1906*, cat.exp., Strasbourg: Musée de la ville de Strasbourg, 1996, pp.135-136./ Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Paris: Flammarion, 2005, p.138./ Véronique Nora-Milin, Rodolphe Rapetti, Alice Lamarre, *Eugène Carrière 1849-1906: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris: Gallimard, 2008, pp.223-226, cat.nos.672-685.
2. 『ロダンとカリエール』、展覧会図録、前掲書、169頁。
3. Rodolphe Rapetti, *et.al.*, *op.cit.*, cat.exp., 1996, p.136, fig.5. ラペッティは同書において、《ベルヴィルの劇場》と《道行く人々》とともに、カリエールが同時期構想していた、パリの街の人々の生活をテーマとする、より大規模な連作の企てに結び付ける解釈を示した。
4. Geneviève Lacambre, “Les idées sociales et politiques d'Eugène Carrière”, Rodolphe Rapetti, *et.al.*, *op.cit.*, cat.exp., 1996, pp.48-53.
5. ロドルフ・ラペッティ「カリエール、ロダン、象徴主義」、『ロダンとカリエール』、展覧会図録、前掲書、100-101頁。
6. Bertrand Tillier, *Les artistes et l'affaire Dreyfus, 1898-1908*, Seyssel: Champ Vallon, 2009./ Sylvie Le Gratiet, “Un artiste de conviction: Eugène Carrière et l'affaire Dreyfus”, *Bulletin de la société des amis d'Eugène Carrière*, no.18, Gournay-sur-Marne: Société des amis d'Eugène Carrière, avril 2008, pp.12-23./ Sylvie Le Gratiet, “Eugène Carrière et la politique internationale: Le Baiser de la Paix”, *Eugène Carrière: le peintre et son univers autour de 1900*, cat.exp., Saint-Cloud: Musée de Saint-Cloud, 1996, pp.30-35./ Anonyme, “III. Un contemporain de l'affaire Dreyfus Eugène Carrière”, *Bulletin de la société des amis d'Eugène Carrière*, no.5, 1994.
7. Catherine Méneux, “« Une vie est une œuvre d'art », Clemenceau et Eugène Carrière”, *Clemenceau et les arts*, La Roche-sur-Yon: CVRH, 2016, pp.59-74.
8. *Ibid.* Catherine Méneux, “ Une des âmes « les plus blanches que j'ai connues »: Clemenceau par Eugène Carrière”, *Clemenceau et les artistes modernes: Manet, Monet, Rodin*, cat. exp., Les Lucs-sur-Boulogne: Historial de la Vendée, Paris: Somogy, 2013, pp.214-217.
9. Cathrine Méneux, *op.cit.*, 2016, p.63.
10. 《オーロール》においても、政治的メッセージの具体的な絵画化はなされていない。
11. 『ロダンとカリエール』、展覧会図録、前掲書、65-67頁。
12. Catherine Méneux, *op.cit.*, 2016, p.63.

13. « L'Art dans la démocratie », 1904, Eugène Carrière, *Ecrits et lettres choisies*, Jean Delvolvé, ed., Paris : Société du Mercure de France, 1907, p.55.
14. « L'Enseignement et l'éducation par la vie, Rapport au Congrès international de l'Education sociale », 1900, Eugène Carrière, *Ecrits et lettres choisies, op.cit.*, p.16.
15. Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt : mémoire de la vie littéraire*, Paris : G. Charpentier et E. Fasquelle, v.8, 1887-1896, Jeudi 4 janvier 1894, p.187.
16. *Ibid.*
17. Rodolphe Rapetti, *et.al., op.cit.*, cat.exp., 1996, pp.128-136.
18. Edmond de Goncourt, *op.cit.*, Samedi 20 décembre 1890, p.190.
19. *Catalogue de l'Exposition au Musée Rath, d'œuvres de MM. P.Puvis de Chavannes, Auguste Rodin, Eugène Carrière*, Genève : Imprimerie Jules-Guillaume, 1896. 二度目に出品された、S. ビングの画廊の個展目録は入手不可であったが、その出品状況については、後述するギュスターヴ・ジェフロワらの批評から推測可能である。
20. 中央パネルは1900年頃に収集家アンリ・ルロールの所蔵となり、左右パネルは画家没後の売り立てにかけられた。
21. Rodolphe Rapetti, *et.al., op.cit.*, cat.exp., 1996, pp.146-151. 図録著者の言及のとおり、1890年代の多翼画の流行のなかで多様な構成がみられたことは次の展覧会図録で示されている。Musée du Louvre, *Polyptyques : le tableau multiple du Moyen âge au vingtième siècle*, cat.exp., Paris : Réunion des musées nationaux, 1990.
22. Rodolphe Rapetti, *et.al., op.cit.*, cat.exp., 1996, p.146. この連作以前にカリエールが制作した、明確な宗教主題の作品は1876年の《キリストとマグダラのマリア》のみである。
23. 『ロダンとカリエール』、展覧会図録、前掲書、169頁。
24. Véronique Nora-Milin, *et.al., op.cit.*, catalogue raisonné, 2008, pp.224-225, cat.nos.679, 680.
25. エレーヌ・マロー「肖像と寓意—肖像を超えた肖像」、フランス国立ロダン美術館監修『ロダン事典：Le parcours d'un génie』淡交社、2005年、168-184頁。マローは、ロダンによる「寓意的肖像」の例として《イヴ・フェアファックスの胸像（自然）》や、カミーユ・クローデルの肖像から転用された《パンセ》、《ラ・フランス》、《アウロラ》などを挙げる。またロダンとカリエールの肖像画の特質に関しては、次の論考が詳しく論じている。エマニュエル・エラン「自我の不法侵入：肖像芸術家ロダンとカリエール」『ロダンとカリエール』、展覧会図録、前掲書、63-70頁。
26. エレーヌ・マロー、前掲書、182頁。
27. Albert Trachsel, "Exposition Puvis de Chavannes, Carrière, Rodin", *Pages Littéraires*, Genève, mars 1896, p.105.
28. *Catalogue de l'Exposition au Musée Rath, op.cit.*
29. Anonyme, *L'Événement*, Paris, 3 février 1896, n.p. そのほか、次の批評も本連作に言及した。Anonyme, "Chronique Suisse, L'Art français à Genève", *Bibliothèque Universelle*, Suisse, 1896, pp.646-648.
30. Albert Trachsel, *op.cit.*
31. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker, Évelyne Possémé, *Les origines de l'art nouveau*, cat.exp., Amsterdam : Van Gogh museum, Paris : Musée des arts décoratifs, Anvers : Fonds Mercator, 2004./ Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing : Paris style 1900*, New York : H.N. Abrams, 1986.
32. Camille Mauclair, "Art", *Mercur de France*, juin 1896, vol.18, pp.465-468. そのほか、S. ビングの画廊での個展に触れた批評を次に挙げておく。René Boylesve, "Chroniques : III. Les arts", *L'Ermitage*, mai 1896, pp.327-329./ Georges Denoinville, "Carrière", *La Plume*, 1er mai 1896, no.169, pp.318-319./ J.L., "'Exposition d'Eugène Carrière' à 'Art Nouveau'", *Chronique des arts et de la curiosité*, 23 mai 1896, no.21, p.187./ Georges Denoinville, "Exposition Eugène Carrière (Salon de l'Art Nouveau)", *Journal des artistes*, 26 avril 1896, no.17./ Frances Keyser, "Eugène Carrière", *The Studio*, 1896, pp.135-142.
33. () 内は筆者補足。Gustave Geffroy, "III.Eugène Carrière"(27 avril 1896), *La vie artistique*, 5^e série, Paris : E.Dentu, 1897, p.38.
34. Daniel Baud-Bovy, "P. Puvis de Chavannes, E. Carrière, A. Rodin", *Journal des Artistes*, 22 mars 1896, vol.15, no.12, p.1387.
35. *Ibid.*
36. Gustave Geffroy, *op.cit.*, p.42.
37. *Ibid.*, p.43.
38. Daniel Baud-Bovy, *op.cit.*, p.1387.
39. () 内は筆者補足。 *Ibid.*
40. () 内は筆者補足。Gustave Geffroy, *op.cit.*, pp.42-43. さらに、パリ12区庁舎祝祭の間装飾画のカリエールへの注文をめぐる、次の書簡とジェフロワによる記事からも、引き続きカリエールの装飾画制作をジェフロワが応援したことがわかる。Lettre d'Eugène Carrière à Gustave Geffroy, 25 novembre 1897, Archives municipales de Nancy, Fonds de l'Académie Goncourt./ Gustave Geffroy, sans titre, *Journal*, 19 janvier 1898, Archives au musée Eugène Carrière.

41. () 内は筆者補足。Eugène Carrière “Sur la décoration murale”, 25 janvier 1893, Musée d’Orsay, Documentation, Fonds Eugène Carrière, Ms 425 (4), f° 24-25./ Valérie Bajou Charpentreau, *Eugène Carrière : portrait intimiste 1849-1906*, Lausanne : Editions Acatos, 1998, p.165.
42. 当時「パリの街の眺め」又は「目覚め」と呼ばれた、このソルボンヌの壁画は現存していない。Philippe Rivé, *et.al.*, *La Sorbonne et sa reconstruction*, Lyon : La Manufacture, Paris : Délégation à l’action artistique, 1987./ Sylvie Le Gratiot, “De l’Éveil aux *Âges de la vie*, conception et réception des décors d’Eugène Carrière”, *l’Atelier, bulletin de l’Association Le temps d’Albert Besnard*, no.8 « Le grand décor parisien à la fin du XIX^e siècle », 2013.
43. Musée du Petit Palais, *Le Triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, cat. exp., Paris : Musée du Petit Palais, 1986, p.294.