



fig.2



fig.3

fig.2
下ニ〈カトリックの神秘〉1890年、油
彩・カンヴァス、個人蔵

fig.3
下ニ〈カトリックの神秘〉1889年、油
彩・カルトン、個人蔵

fig.4
下ニ〈カトリックの神秘〉1889年、油
彩・カンヴァス、モーリス・ドニ美術館、
サン=ジェルマン=アン=レ

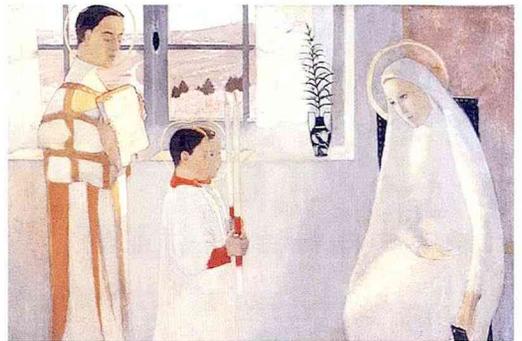


fig.4

喜多崎 親

国立西洋美術館が1986年に購入したモーリス・ドニの《雌鳥と少女》(1890年) [fig.1] は、極端に縦長の構図や縦に配された署名などに所謂ジャポニスムの特色が顕著に認められる作品だが、同時に「モザイクのような装飾的効果を発揮する点描技法の使用」と「宗教的礼拝像にも似た人物の取り扱い」も指摘されている^[1]。しかし、これら画面から看取される特色が、いかなる相互関係を持っているかに就いては、残念ながらこの作品に殆ど文献資料がないこともあり、考察されることはなかった。本論文は、同時期のドニの作品を対象として、この問題に対するひとつの見解を示すことを目的としている。

I

1891年春、モーリス・ドニはアンデパンダン展に《カトリックの神秘》(*Mystère catholique*)と題された1枚の宗教画を出品した [fig.2]^[2]。縦51種、横77種の横長のキャンバスには、4人の人物のいる室内が描かれている。左端は、右を向いて4分の3正面を見せて立つ男性で、その頭部は黄色のニンブスに囲まれ、胸元で書物を掲げ持っている。その前には2人の少年が、長い蠟燭を手にやはり右を向いて立っている。彼らの頭にはニンブスこそないが、強い光が当たっているかのようにその周辺部が輝いている。この3人は助祭と侍者だと解釈されている。画面右端には彼らと対面するように、少しうつむき加減の女性が椅子に腰掛けている。4分の3正面で捉えられた彼女の頭部も黄色のニンブスで囲まれ、頭上から肩にかけてヴェールが覆い、右手は腹部に置かれ、左手は小さな書物を持ったまま下に降ろされている。衣装の色は白一色で、左側の男性や少年たちの色彩豊かな衣装とは対照的な印象を与える。この女性は、その衣装やポーズから聖母マリアを思わせる。背景は画面と平行する壁によって遮られているが、男性と子供たちの背後に窓が穿たれ、外の景色が見えている。女性に近い窓辺には白い百合が2本、花瓶に生けられている。

これまでも指摘されているように、この作品の主題は受胎告知である。女性のニンブス、ヴェール、純白の衣装、そしてポーズや手にした書物、白い百合は、伝統的な図像学に従って、何よりも彼女がお告げを受けるマリアであることを示している。ここには大天使ガブリエルこそ登場しないが、その代わりに助祭と侍者の少年たちが、これもやはり伝統的な受胎告知の構図と同じく、左からマリアの方に歩み寄る。いや何よりも、作者自身がのちに、「アンデパンダン展に《受胎告知》を1点出品したことがあるが、陳腐になるのをおそれて《カトリックの神秘》と題した」と回想していることも確認されている^[3]。また画面右上のギリシア文字の書き込み「ΑΣΠΙΑΣΜΟΣ」は「キス」を意味し、伝統的には「受胎告知」にはなじまないが^[4]、受胎を象徴的に示



fig.1
ドニ《雌鳥と少女》1890年、油彩・キャンバス、国立西洋美術館

しているとも考えられる。

「受胎告知」を描いた絵画などというものは、前衛的なアンデパンダン展には一見そぐわないように思われる。しかし、それはそうでもないのだ。むしろサロンやその他のグループ展からも文字通り独立したアンデパンダン展は、誰でもが参加できる無審査の展覧会であったからだが、更にいえば、この作品に用いられているのは、アンデパンダン展を活動の拠点にしていたジョルジュ・スーラやポール・シニャックによって完成され、19世紀の末から20世紀の初頭まで前衛的な画家たちが好んで採用した点描技法だからである。ドニは既に1889年から同じ主題を二度扱っていたが、それらでは点描は用いられず、むしろ初期のドニに特徴的な、陰影のない平面的賦彩が施されていた [figs.3,4]^[5]。従って、ここでは前衛グループに参加するために点描という新しい技法を採用したといえ、一応は説明がつくのである。そのためか、この作品やそのヴァージョンに関しては、ドニの最初期の宗教画としてその単純化された形態をヒエラティックなものとして評価し、新しいアイコンとして位置づけたり^[6]、当時点描に象徴主義的性格が認められていたことを指摘したりすることはあっても^[7]、平面的な賦彩と点描という二つの造形的手法を並行して用いているということに就いては、これまで特に問題にされてこなかった。だが、果たしてこれは前衛への接近というだけで説明できるのだろうか。むしろ、ドニは主題の上からいけば宗教画を選択しながら、何故にこの時期、前衛に接近し、技法の点からいけば一見相反する平面的賦彩と点描とを並行して採用したのか、という問いを立ててみるることができる。本論の目的は、この主題と二つの技法との間に関連性を見出すことにある。

ところでドニが敢えて伝統的な図像学に従ってこの主題を扱わなかったことは、この時期の彼の宗教画の特色と一致する。それは現実と神秘の併存である。《カトリックの神秘》に関しても、《受胎告知》でありながら大天使ガブリエルの代わりに現実の聖職者が登場し、窓から見える外の風景が現実のマレイユの丘の風景であることが指摘されてきた^[8]。しかし、例えば1890

年頃に制作されたと考えられる《神秘の葡萄摘み》[fig.5]に於いては、尼僧たちが葡萄を収穫し絞っている傍らで、葡萄畑の中からは磔刑のキリストが非現実的な大きさとで顕れている。また、やはり90年頃に制作されたと推定されている《カルヴェールの捧げもの》[fig.6]に於いては、黒い衣装に身を包んだ女性たちが、ブルターニュ地方独特の野外に設置される石像の磔刑像であるカルヴェールに捧げものをしていところが描かれているが、本来無彩色の素朴な石像が、色彩豊かに現実のキリストであるかのように描かれる。これらは全て、現実の空間・日常生活の中に神秘が顕現したものであり、従ってこの《カトリックの神秘》も現実の空間にお告げを受ける聖母が顕現したと考えるべきだろう。いずれにしても、神秘とこうした現実性・同時代性の同居はとすると宗教画としての聖性を損壊することになるのもまた自明のことで、ドニ

fig.5
ドニ《神秘の葡萄摘み》1890年頃、
油彩・カンヴァス、アラン・レジュートル・
コレクション、パリ

fig.6
ドニ《カルヴェールの捧げもの》
1890年頃、油彩・カンヴァス、個人蔵



fig.5

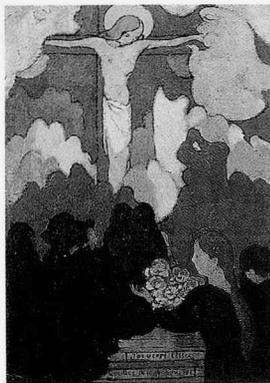


fig.6

が敢えて伝統的な受胎告知の構図やマリアのイメージを遵守したのは、形の上での聖性発現を意識してのことに違いない。とすれば、彼がこの主題に対して意識的に選択した二つの様式、すなわち平面的賦彩と点描という一見相反する描法もまた、そうした画家の戦略の結果である可能性があることになる。

II

まずは、通常ドニの特徴と考えられている平面的賦彩に就いて確認しておかねばならない。一般に、ルネサンス以来の西洋絵画が2次元空間に3次元の奥行きをイリュージョンとして作り出すことに強い関心を持ったこと、そしてその価値観が印象派の登場以来、特に19世紀の末に崩壊していくことは近代美術史の常識以前に属する。だが、その崩壊の過程に於いて、印象派の筆触分割とはむしろ逆に、陰影の表現を抑え画面を平坦に塗るような系譜が存続したことも、よく知られている。すなわち、ピエール・ビュヴィド・シャヴァンスから連なる系譜である^[9]。

1859年に《狩りからの帰り》でサロンに初出品したビュヴィド・シャヴァンスは、当初よりフレスコ画を意識した色調と、明暗を強調しない平坦な賦彩、更にはフリーズ状に横に展開する構図の多用など、その造形的特徴が毀譽褒貶を呼び起こしていた。この画家が、サント=ジュヌヴィエーヴ聖堂（現パンテオン）[fig.7] やソルボンヌをはじめとする公的注文を多く手がけているにもかかわらず、世紀末の前衛的な芸術家や批評家たちに高く評価されていたこと、またその壁画というジャンルに於いて、19世紀を通じて議論されてきた、イリュージョンとして空間を穿たず壁としての存在感を残すという問題へのひとつの解決をもたらしたことは既に指摘されている^[10]。

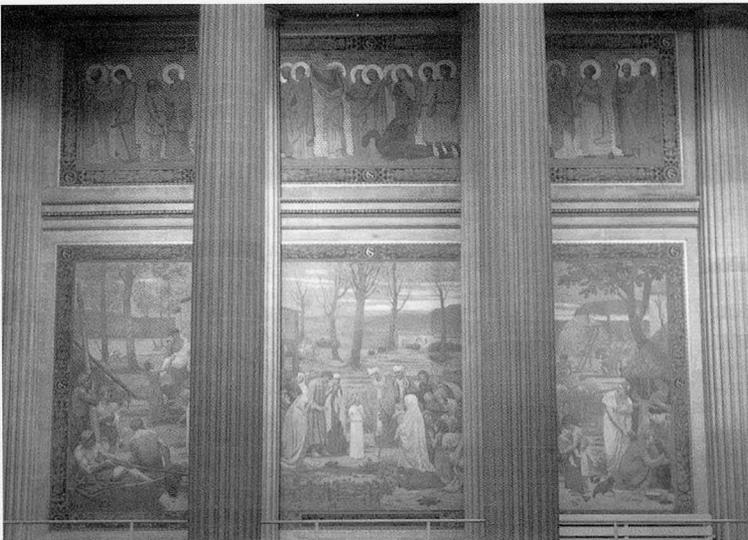


fig.7
ビュヴィド・シャヴァンス《聖ジュヌヴィエーヴの牧歌的生活》1877年、油彩・カンヴァス、パンテオン、パリ

ところでこの問題は、完全に一致しているとはいえないものの関連のある、もうひとつ別の方向からも着目されていた。すなわち宗教画のモードとしての様式選択の問題である。19世紀半ばのカトリック復興運動期の画家たちの中には、盛期ルネサンス、特にラファエッロの後期以降を異教的なものとして退け、それ以前に戻ることを提唱する動きがあったが、そこでは意識的に、正面観や左右対称性、大きさによる聖性のヒエラルキーといった自然主

fig.8
 フランドラン《聖女たちの行進》1849-
 53年、壁面に蠟画、サン=ヴァンサン=
 ド=ポール聖堂身廊、パリ

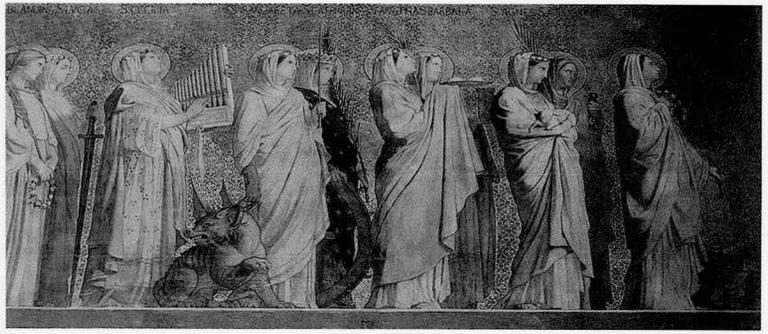
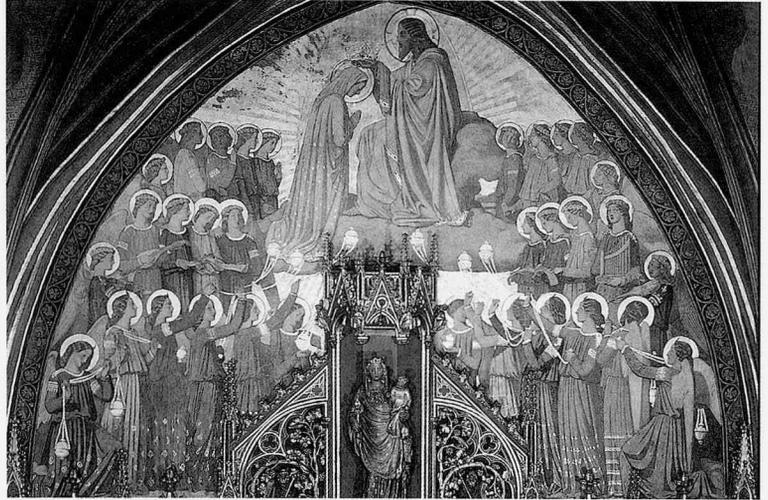


fig.9
 アモーリ=デュヴァル《聖母戴冠》
 1844-46年、フレスコ、サン=ジェルマ
 ン=ロクセロワ聖堂聖母礼拝堂、パリ



義的ではない「ヒエラティック」な形態が採用されるのみならず、フレスコ画に特徴的な再現性の希薄な描法を選択することも行われた^[11]。例えば、第二帝政期にパリのサン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂やサン=ジェルマン=デ=プレ聖堂の壁画を担当したイポリット・フランドランの、ときに「血の通わない」^[12]と表されるほどの色彩と人物表現はその典型である[fig.8]。アンリ・ドラボルドによって「我らが時代のフラ・アンジェリコ」と称されたフランドランは、もちろんその敬虔なカトリックとしての宗教画制作をもってその名を冠されたに違いないが、同時にその様式がフラ・アンジェリコがフィレンツェのサン・マルコ修道院などで見せるフレスコを思わせるものであったことも確かであった^[13]。またアモーリ=デュヴァルは、1844-46年に制作されたサン=ジェルマン=ロクセロワ聖堂聖母礼拝堂の《聖母戴冠》[fig.9]に於いて、図像・様式ともに明らかにフラ・アンジェリコへの傾倒を示し、続く1849-57年のサン=ジェルマン=アン=レの教区聖堂のアプシス等と同様フレスコで制作しているのである。

1880年代の末に画家として立とうとしていた若きドニとその仲間たち、いわゆるナビ派の画家たちが、ゴーガンの強い影響下にあったことはよく知られているが、ドニは後で述べるようにピュヴィイに対しても早くから高い評価を与えていた。従って、宗教的主題にこだわっていたドニが、アカデミズムではなく新しい前衛としての技法を探求するときにひとまずはこの平面的な賦彩へと目を向けること、そして彼が実際に90年代に実行するように、それをより強調していくことはその点では当然なのである。ゴーガンの教えに従って色彩を強調する彼らの作品は、淡くすんだフレスコ画とはもちろん異なるものである。だが、その美学の根底に「壁画」の問題が見え隠れすることは、1891年に批評家アルベール・オーリエがそのゴーガン論である「絵画に於け

る象徴主義」文末に於いて、「わずかでも良識を持って見給え。貴君らの中に天才的装飾家が一人いるのだ。壁を、壁を、彼に壁を与えよ!」と挑発したことからも明らかだろう^[14]。

勿論ドニはフラ・アンジェリコをはじめとするイタリア・プリミティブ派の作品も賞賛していた。1887年12月18日付でピュヴィド・シャヴァンヌの展覧会^[15]を見た感想を述べるドニの日記の一節は、この画家がこうした文脈を強く意識していたことを如実に伝えている。「それらの絵画の装飾的で静謐で単純な外観はとても美しいと感じた。賞賛すべき壁画の色彩。淡い色合いがすばらしい調和を持っている。装飾として背景はとても興味深い。そうした背景は、いくつかのフレスコ画が持つ金地よりも好ましい。……確かに私は喜んでピュヴィの全作品を、フランドランの永遠の行列に匹敵するものと見なそう。しかしフランドランは、これほど多くのことを考えただろうか? 彼は壁画に就いてこれほど深い直感を持っただろうか? ……ピュヴィド・シャヴァンヌの展覧会の後、ルーヴルに行ってサンドロ・ボッティチェッリのフレスコの前に立ち止まった。素朴さ、単純さ、静謐さ、敬虔さ、その全てをそこに見た。そこで、明るく甘美な雰囲気の中に見出したのは、簡潔なデッサンの優雅な無邪気さであり、装飾的構図の晴朗な調和であり、淡い色彩の白さであった。イタリアにはこの種の、いやもっと美しいフレスコがあるに違いない。——ピュヴィはフランドラン、ボッティチェッリ、アンジェリコに思いを馳せさせる。昔の夢をも思い起こさせる」^[16]。

ここには、19世紀の壁画理論がピュヴィからフランドランを介してイタリア・プリミティブ派に導かれる過程が、驚くほど鮮明に語られている^[17]。従ってドニがこの平面的賦彩を、意図的に宗教画に用いるとき、それが聖性を表すヒエラティックなモードとして意識されていたことは疑いないのである。

III

平面的賦彩の選択がこうした歴史的必然性を有していたのに対して、点描の方はどうであろうか。通常スーラによって1884年の《アニエールの水浴》に於いて生み出され、1886年の《グランド=ジャット島の日曜日》に於いて完成されたと言われる点描は、その淵源を印象派の筆触分割に求められ、平面的賦彩に於けるフレスコ画のような先例を19世紀以前に見出すことは不可能である。また、平面的賦彩が建築的空間装飾の手段として、あるいは伝統的な宗教画のモードとして有していた機能的必然性もそこにはない。だが、ひとたびそれを点描という絵具の置き方としてではなく、その視覚的効果として考えたとき、少なくともスーラの同時代人たちが連想した過去の比較対象はあった。それは一定の四角い切片(テッセラ)を並べることで図柄を作っていくモザイクである^[18]。この場合、石やガラスで作られた各切片は、ひとつの色彩しか持っておらず、その構造は、ほぼ同じ大きさの色点を単位として構成される点描と同じである。もちろん、点描がモザイクを参照して、あるいはその影響のもとに案出されたなどということではない。しかし点描のみならず、場合によっては印象派的な筆触分割とモザイクとの類似はしばしば指摘されている。

例えば、モザイクと点描の比較に目を向けた数少ない現代の研究者ジョン・ゲージは、ビザンティン美術史の泰斗オットー・デーモスがモザイクを記述するに際して印象派や新印象派を引き合いに出していることを挙げ、またジョン・リウォルドに拠ってイタリア・ルネサンス美術の大家バーナード・ベレンソンがラヴェンナから妻に宛てた1910年の未刊行の手紙に、「モザイクと現代の印象派、特に例えばセザンヌとに、こんなにはっきりと色彩技法の類似を見出したことはなかったよ」という一節が含まれていることも紹介しているが^[19]、点描が行われていた同時代にも興味深い証言は残されている。

例えば、新印象主義の擁護者であった批評家フェリクス・フェネオンは、1887年の評論「新印象主義」に於いて、「同じ人々、すなわち観察眼に優れた人々は、いつも新印象主義の絵画をタピスリーやモザイクに喩え、非難する。この論拠にはたいした価値はないが、確かにそう見える」と記すことによって、当時しばしば点描がモザイクに比較されていたことを伺わせる^[20]。また新印象主義の命名者であるシニャック自身、1899年に刊行した『ドラクロワから新印象主義へ』の中で次のように記している。「新印象主義の絵画は、モザイクに似ているだろうか？ ラスキンは言う。『自然全体を、異なる色彩からなるモザイクのように、純粹に見なければならず、そのひとつひとつを単純にまねるべきである』『ではフレスコを制作すべきだろうか？ そうである。だがもっと良いのはモザイクである』^[21]。

確かにシニャックの点描は大きく重なりを避ける傾向が強く、その影響を受けたアンリ・エドモン・クロス、ジャン・メッツァンジェ、ロバール・ドロネーらの比較的大きな四角い均一の筆触を重ねずに併置する手法は、しばしばモザイクに喩えられた。ロバート・L. ハーバートは、メッツァンジェのそうした作品に就いての解説の中で、「メッツァンジェ氏はシニャック氏のようなモザイク師である……」という1906年のルイ・シャッスヴァンの言葉のみならず、1901年にアンデパンダン展に出品されたエドモン・クロスの点描に就いてのジャン・ベラルの「大きく四角い点描技法を用いており、モザイクの印象を与える」という批評の一節を紹介している^[22]。またドロネーに関しては、1906-07年頃の《女流詩人》[fig.10]に就いて、モザイク的な筆触が指摘されるだけではなく、そのヒエラティックな造形などがラヴェンナやシエナのモザイクに結びつけられてもいる^[23]。しかもドニは点描について他ならぬこのシニャックに尋ねたことがあった。1897年4月12日のシニャックの日記には「版画屋でドニに会った。分割技法 (la division) についてかなり訊いてきた。あの策士は、それから何か利益をくすねようとしているに違いない」とあり、ドニが貪欲にこの新しい方法に興味を示していたことが伺える^[24]。

更に、点描は単に絵具を点という単位に還元しただけではなく、ひとつの色点が生じた周囲の色点と共にみたらす視覚的混淆の効果にその採用の理論的根拠があったが、モザイクに於ける色彩効果に、これとの共通点を見出すことも行われていた。無論、古代や中世のモザイク師たちが19世紀以降の色彩理論を知っていたわけではないが、テッセラという断片によって作られる画像が、個々のテッセラの区別がつかないくらいに遠くから見られたときに、どのような色を隣同士にするとより効果的かというくらいの経験知は蓄積され

fig.10
ドロネー《女流詩人》1906-07年、
油彩・カンヴァス、アイオワ大学美術館



ていても不思議ではない。そうした解釈は、1880年に『ガゼット・デ・ボザール』に掲載されたエドゥアール・ザカリー・ジェルスパックの「サン・ジョヴァンニ・イン・ラテラーノ聖堂のアップシス・モザイク」という論文に於いて、モザイクの視覚的効果が以下のように語られていることに表れている（〔 〕内は稿者註）。

「トリッティ〔モザイク師の名前〕はキリストに黒い髪を望んだが、もし彼が単に黒いだけのスマルト〔エナメルを用いたテッセラ〕しか使わなかったら、キリストの頭部は重苦しい死んだ外膜の中に、要するにかつらの中に閉じこめられることになっただろう。それは彼の目的ではなかった。……自分の意志を表すために、このモザイク師は隣接する同時的な色彩の対比の法則など知りうるはずもないのに、髪の色を青、黒、赤、茶などの非常に細かい房に分割した。いくつかの部分ではある色合いは端まで続かず、格子模様をなして不規則に入れ替わる。これほど異なったこれらの色は、近くからははっきりと見えるのに、遠くからは柔らかい、調和のとれた、透けるような効果を持つ、一様な黒いまとまりしか形成しないのである」^[25]。

「同時的な色彩の対比の法則」(la loi du contraste des couleurs simultanés)という言葉が、1839年に色彩学者ミシェル=ウジェーヌ・シュヴルールの著した『色彩の同時対比の法則』(De la loi du contraste simultané des couleurs)に拠っていることは明らかだろう。色彩の効果に、隣接する色彩との関係を指摘したシュヴルールの理論は、19世紀後半にはシャルル・ブラン等によってひろく画家たちに知られるようになり、点描の理論的な支柱となったことはいうまでもない。周知のごとくシュヴルールの著作は、その副題にも明らかなようにタピスリーは勿論、絵画やモザイクなど他の技法もその射程に入れていた^[26]。シュヴルールはその著書の中でモザイクに言及した部分では、特に色彩の同時対比の問題に触れてはいないが^[27]、モザイクがタピスリーのように細かな色彩が混ぜられることなく併置されるものである以上、それは当然意識されていたはずである。

いずれにせよ、スーラをはじめとする新印象主義の点描と古代から中世のモザイクとの間には、直接的な影響関係こそ認められないが、その構造上・効果上の類似は、点描を評する際にもモザイクを評する際にも認識されていたといえるのである。

IV

興味深いことに、一般に古代から中世までの手法として意識されているモザイクの技法がフランスに於いて復興するのは、スーラやドニの活躍する少し前、19世紀の最後の4半世紀なのである^[28]。

モザイクの問題は、初め多彩色建築の運動と結びついていた。19世紀半ばにパリで活躍した建築家のジャック=イニャス・イトルフは、古代ギリシア建築の多彩色を同時代に復興させようと考えたが、その背景にはシチリアを中心とするビザンティン起源のモザイクがあった^[29]。壁画に3次元的なイリュージョンを与えず、壁として機能したまま装飾すること、イトルフはそうした機能を金地モザイクに認め、しかもそれをギリシア建築の多彩色から展開したものと位置づけた。この問題は既に述べた「壁画」をめぐる議論と軌を

一にする。イトルフは実際に自分の聖堂作品に於いてはモザイクを使用しなかったが、それはイトルフ自身がビザンティン美術をあくまでギリシアの延長上に位置づけてはいたものの、壁画に於ける陰影や質感の再現自体を否定していたわけではないからであった。大規模なモザイクを制作できる工房が当時のフランスになかったこともあろうが、イトルフはファサードにエマイユ陶板による彩色パネルを掲げることとし、その理由に就いて、「画家の意図により忠実」だからだと述べている^[30]。

しかし、やはり多彩色建築の推進者であった建築家シャルル・ガルニエは、1860年にコンクールが行われ、1875年に落成したパリの新しいオペラ座で、イタリアから職人を招聘して積極的にモザイクによる装飾を導入し、2階ロジャやフォワイエ前室の穹隆天井装飾などをイタリアの工房に制作させた^[fig.11]^[31]。これらのモザイクは、オペラ座という場所柄、その多くが芸術に関わる古代風の意匠を表していたが、それでもモザイクという技法そのものがガルニエにビザンティンを意識させたであろうことは、「装飾的モザイクはこの穹隆の装飾とモザイク芸術普及のためにフランスでは初めて用いられた」という銘文をモザイク壁面に記すのに際し、「8世紀のビザンティン風のギリシア字体」を採用したと主張していることから明らかであろう^[32]。オペラ座のモザイクは、公的建築に於けるモザイクの大規模な復興の嚆矢ではあるが、その一方でオペラ座の主要な部分である階段室、フォワイエ、棧敷などの広大な空間の天井は油彩によって装飾されており、モザイクはまだ室内装飾の副次的な位置に留まっていた。

fig.11
オペラ座（現パレ・ガルニエ）のモザイク装飾、1875年、パリ



だが、国家によるモザイク復興は、万国博覧会などへのイギリスやロシアのモザイク作品出品に刺激されて論議となっており、オペラ座はそれを後押しすることになった。1875年、美術総監フィリップ・ド・ジュヌヴィエールはエドゥアール・ザカリー・ジェルスパックをヴァチカンに派遣して交渉に当たらせ、モザイク師アンジェロ・ボジェッシを招聘し、セーヴルにモザイク工房を設立した。これは1883年には国立モザイク工房となるが、1877年にモザイクで制作されることが決まり、1880年から85年にかけて制作されたサント=ジュヌヴィエール聖堂アプシス装飾は、その最初の大仕事であったのである^[33]。

サント=ジュヌヴィエール聖堂は、このパリの守護聖者の名を持つ修道院の付属礼拝堂として始まったが、1755年にジャック=ジェルマン・スフロの設計に

よる現在の新古典主義様式の建築に建て替えられる。フランス大革命の際にはカトリックから切り離され、1791年、革命に功績のあった偉人たち（ヴォルテールらの啓蒙思想家を含む）を埋葬する施設となり、ローマのパンテオン（万神殿）に倣って改名された。その後、王政復古期にサント=ジュヌヴィエーヴ聖堂に戻されたが、第二共和制でパンテオンに、第二帝政期に聖堂に、第三共和制の1885年に三度パンテオンとなった^[34]。その内部の装飾は、王政復古期に中央ドームがアントワーン=ジャン・グロによって、それを支える四つのペンディンティヴがフランソワ・ジェラルドによって描かれただけで、広大な壁面は、第二共和制期にポール・マリー・ジョセフ・シュナヴァールに構想がゆだねられたものの実現しないままになっていた^[35]。1873年の末に美術総監に就任したシュヌヴィエールが普仏戦争後の右傾化する風潮の中で、蛮族からパリを守ったこの中世の聖女の聖堂に採用したプログラムは、フランス王家がいかにカトリックの保護の下に国家を建設してきたかを明示するきわめて政治的なものであった^[36]。すなわち身廊部分にはこの聖堂が捧げられた聖ジュヌヴィエーヴの生涯、袖廊にはフランク王クローヴィス、シャルルマーニュ、聖ルイ、ジャンヌダルクのそれぞれの事跡を当てたのである。そして特に聖堂としての重要部分であるアプシスの半円蓋には、プログラム全体を総括する《フランスの守護天使にその国民の運命を示すキリスト》が想定され、エルネスト・エベールに任された [fig.12]。問題はその技法で、アプシス装飾も当初は他の壁面と同じく壁面にカンヴァスを貼り付けるマルブラージュとなる予定であったが、エベールの提案によりモザイクが採用される。



fig.12
エベール原画《フランスの守護天使にその国民の運命を示すキリスト》
1880-85年、モザイク、パンテオンのアプシス、パリ

エベールは国立美術学校出身で、1839年のローマ賞受賞者、1867年からローマのアカデミー館長となり74年に帰国したばかりであった。同年アカデミー会員、1882年には国立美術学校教授になったことから明らかなように、経歴も画風もアカデミックな画家としてのそれを逸脱していない。だが彼は注文を受けた翌年5月、早速この計画のためにイタリアに赴き、ウルビーノでジオットを、アレッツォでピエロ・デッラ・フランチェスカを見るなど、当初からイタリア・プリミティブの画家たちを参照し、更にミラノ、ヴェネツィア、ラヴェンナ、ローマ、パレルモではモザイクを研究し、その結果としてこの技法を提案したのであった^[37]。エベールの案を採用する理由に就いて、シュヌヴィエール

は美術大臣に宛てた報告書の中で、「モザイクは、外的影響に対するその恒久的な強度によって、特に我国の公共的モニュメントの装飾に対して、最も大きく貢献すると特に考えられます」と述べたが^[38]、更に回想録には「ビザンティンのモザイクの偉大な効果として常に考えていた構図を制作」し、「サン・ヴァンサン=ド=ポールでピコが描いた超自然のプロポーシオンを持つキリストという試みを、よりよい条件のもとで更新する」という意識もあったことが述べられている^[39]。これは20年間にビザンティン美術、とりもおさずモザイクへの評価が大きく変わり、イットルフが評価しなかったモザイクの特色が逆に評価されるようになっていたことを示している。こうした変化の背景には、再現性を否定した平面的な処理によってヒエラティックな画像を作り出そうとした、宗教絵画の刷新運動の浸透があったと考えられよう。

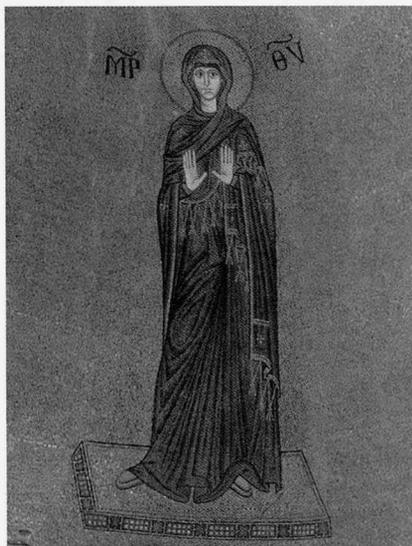
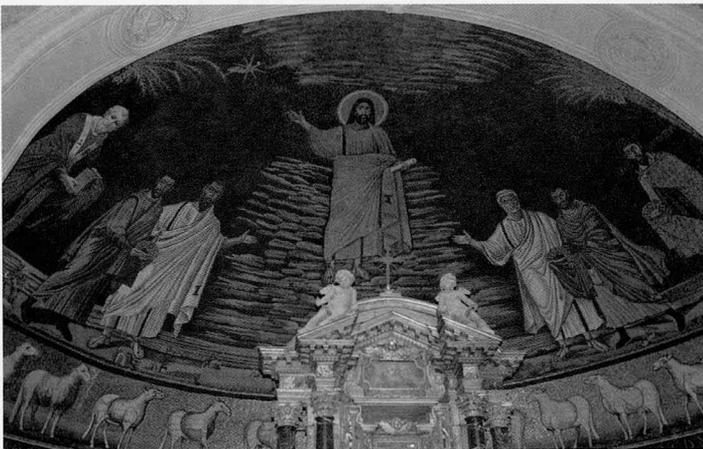
積極的にイタリアのモザイクを参照したエベールの原画は、金地を背景に、中央にほぼ正面を向いて巻物を手にして立つキリスト、その右側に剣を手にして立つ天使、その前に羊飼いの杖を持って片膝をついた白衣の聖ジュスヴィエーヴ、左には手を開いて立つ白衣の聖母、その前には甲冑を身につけて座るジャンヌ・ダルクという、ほぼ左右相称の構図を取っている。エベールはローマでサンティ・コズマ・エ・ダミアノ聖堂を訪れて、そのアプシスのモザイク [fig.13] からキリストを模写し、右手を挙げ左手に巻物を持つそのポーズを用いていることが既に指摘されているが^[40]、基本的には左右対称のその構図にも、同アプシスの図像が関係していると思われる。また、

マリアの源泉のひとつには模写もしているムラーノ島のサンティ・マリア・エ・ドナート聖堂アプシスの聖母のモザイク [fig.14] も挙げられており^[41]、エベールの通常の画風とは異なった中世への回帰が顕著である。しかもその原画は、モザイクとして表されることによって一層生硬な、抽象化ともいべき単純化を生み出している。

シュスヴィエールのもとでヴァチカンに赴いたジェルスパックは、1881年に古代から同時代に至るモザイクの歴史を概観する書物『モザイク』を著し、当時またパンテオンと呼ばれるようになっていたサント=ジュスヴィエーヴ聖堂アプシスのモザイクに就いてこう位置づけた。「エベールの構図は偉大

fig.13
《キリスト》6世紀、モザイク、サンティ・コズマ・エ・ダミアノ聖堂のアプシス、ローマ

fig.14
《聖母》11世紀、モザイク、サンティ・マリア・エ・ドナート聖堂のアプシス、ムラーノ



な単純さと卓越した品位を持ち、その色彩は抑制され、穏やかである。それは、ラヴェンナの方法、より正確に言えば、何よりも制作に於ける簡素さを必要とする装飾芸術の真の諸原理に従って、モザイクを使うことを可能にした。かくしてその着想の偉大さ、デッサンの正確さ、単純で精力的な技術的方法を結びつけることで、パンテオンのアプシス装飾は、現代モザイクの新しい典型を作り、過去2世紀の精彩に乏しい様式と現在の折衷的制作物とを遠く引き離すことになる^[42]。

ジュルス・パックはその著書の各所で16世紀以降のモザイクが絵画の模倣に走ったことを批判しており、イリュージョニスティクな再現性とは異なる造形的効果をモザイクの装飾性に求めている。エペールのアプシスは、その意味で評価されたのである^[43]。

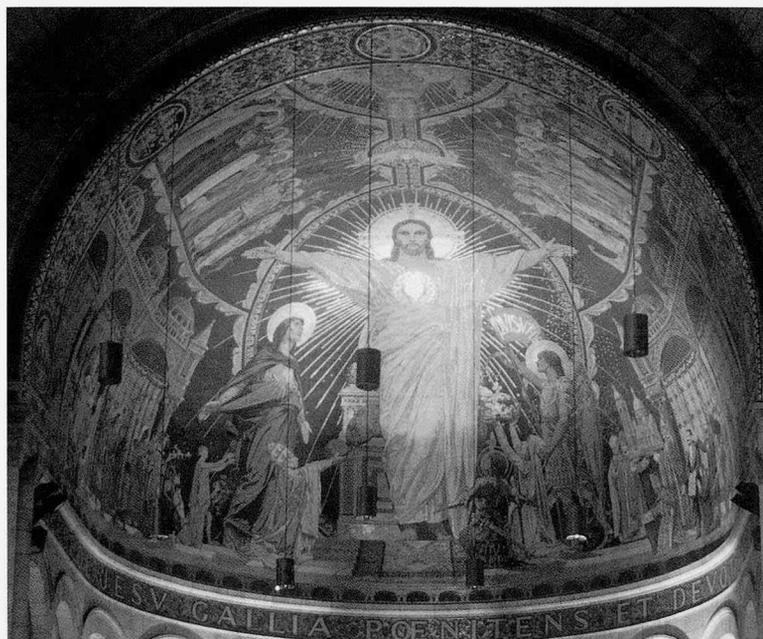
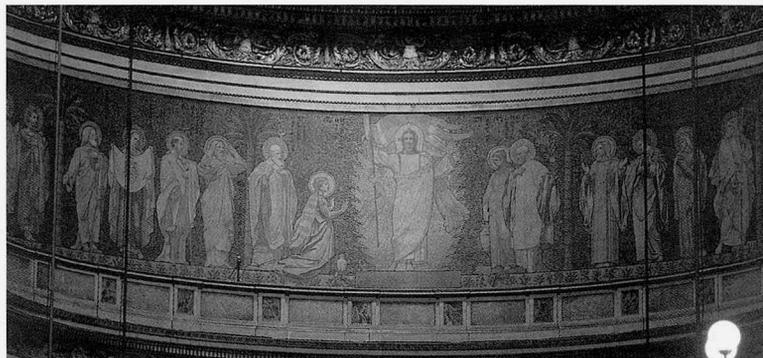
この後モザイクは公的建築の装飾として採用されることが増えていき、また私的建築にも用いられるようになるが^[44]、特にここで注目したいのは、それがパリの代表的な宗教建築のアプシスに、しかも明らかにビザンティンを意識して相次いで採用されたことである^[45]。

そのひとつは、ナポレオン時代に建築が始められ、1842年以降カトリックの聖堂となっていたサント=マリー=マドレーヌ聖堂である。そこでは七月王政期に発注されたジュール・ジエグレルによる壁画《キリスト教の歴史》がアプシスを覆い、カルロ=マロケッティの彫刻《聖マグダラのマリアの法悦》が祭壇を飾っていたが、アプシス半円蓋の下の部分に新たにモザイク装飾が施されることになり、1889年シャルル=ラメルに原画が任されたのである^[46]。そこでは大きさのヒエラルキーこそ用いられてはいないが、金地を背景に、正面観のキリストや諸使徒たちがむしろぎこちないくらいの静謐さをもって表されている[fig.15]。

またもうひとつは、1874年に普仏戦争の犠牲者を悼むために誓願されたモンマルトルのサクレ=クール聖堂である。1901年以後、内部の各所にモザイクが採用されたが、特に1911年にプログラムが決定したアプシスは、リュック=オリヴィエ=メルソン原画の《キリストの聖心礼拝》[fig.16]がモザイクとして表され、その超越的ともいえる巨大な正面観のキリストは、明らかにビザンティンのパントクラトールのキリストからヒントを得たものである^[47]。

fig.15
ラメル原画《キリストと使徒たち》
1889年、モザイク、サント=マリー=マドレーヌ聖堂のアプシス、パリ

fig.16
メルソン原画《キリストの聖心礼拝》
1911年、モザイク、サクレ=クール聖堂、パリ



新しい宗教画の様式として「非再現的」な造形を模索していたドニにとって、平面的賦彩による構成はその帰着点であったといえようが、既にデイ・バスカールが論じたように、点描もまた自然主義的な再現性を乗り越える手段であった^[48]。問題はそこにおそらくモザイクが介在したと思われることなのである。これまで見てきたように、この時期、点描は過去のモザイクを想起させ、また宗教建築を中心にモザイク装飾の復興があった。しかもドニが初めてイタリアを訪れるのは1895年の4月であることを考慮すれば、ドニが空間芸術として、また宗教芸術としてこの時期に実見し得たモザイクは、フランスに於ける復興期のものだけだったはずなのである。

更にスーラの《アニエールの水浴》や《グランド=ジャット島の日曜日》は、同時代の目からピュヴィとの類似で語られたが、そこには構図のみならず、細かい点に還元された形態が結果として印象派の筆触分割に比べて遙かに輪郭を強調し、形態を単純化させ、平面的賦彩による単純化に近接することも含まれていた^[49]。以上の点を勘案すれば、ドニが点描に、一見全く相異なる平面的賦彩と共通する新しい宗教画の様式を認めたとしても、あながち不思議とはいえない。

興味深いことに、ドニは1892年に、自らの作品をL. プロヴォストにモザイクとして制作させ、《ステラ・マテュティナ》(*Stella matutina*)と題してアンデパンダン展に出品している[fig.17]^[50]。「明けの星」を意味するこのラテン語は、伝統的に聖母マリアの呼び名であり、縦長の画面には高台に立って右上の星に向かって両手を挙げる女性が表されている。ドニ自身はピエール・ルイという筆名で雑誌『ルヴュ・ブランシュ』に書いたこの展覧会に関する批評で、「他の者たちは直接観察された自然の中に、際限のない多様性を持つ豊かな渦巻き文様を求めている。(中略)私の友人モーリス・ドニのモザイク——視覚的混淆を目指して並べられた大理石のモザイク——は、イタリアのプリミティブたちの芸術に没頭することによって、そのことを今一度はっきりと示している」と書いている^[51]。ここではモザイクを中世やルネサンス初期の手法として認識するとともに、その効果を視覚的混淆 (*mélanges optiques*) という言葉で捉えているが、この言葉はまさしくシャルル・ブランによって強調された、異なる色を細かく併置したときに感じられる視覚的効果であり、点描理論にとって非常に重要な概念であったことを考えれば^[52]、ドニがモザイクをある種の点描と捉えていたことは明らかだろう。そして彼はさらに点描を自然の形態の抽象化へと繋げ、「文様」(*ornements*)と呼んでいるのである。

これは、再現的ではない平面的賦彩がヒエラティックなモードとして認識されたように、モザイクもまた非再現的な表現方法としてヒエラティックなモードになりうる可能性があったことを示しているのではないか。ガルニエのオペラ座が開いた年にモザイクの復興を念頭に置いて『ガゼット・デ・ボザール』誌に掲載された論文「モザイクによる絵画の装飾的役割」で、著者のデイドロンは、ラファエッロ以降の油絵画をモザイクで再現することの無意味さを論じつつ、以下のような興味深い見解を表明しているからである。「ビザンティンの

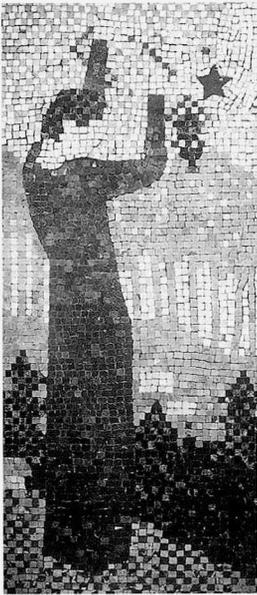


fig.17
ドニとプロヴォスト《ステラ・マテュティナ》1892年、モザイク、モーリス・ドニ美術館、サン=ジェルマン=アン=レ

人々もまた、モザイクによる板絵を制作した。しかし彼らの美術の性格、彼らが構図に採り入れた独特のヒエラティックな諸規則、モデリングの省略は、この特殊なジャンルの細密画にモザイク特有の特徴を与え、建物を装飾する英雄的で巨大な外観を持った絵画が非常に小さな規模に縮小された外観を与えた」^[53]。アトスの《受胎告知》やルーヴル美術館の所蔵となっていた《キリストの変容》を表した小型のモザイク・アイコンを念頭に置いて、ここにはビザンティン美術の造形的特色をヒエラティックと捉え、それをモザイクという手段と結びつける視点がある。そしてビザンティン美術は、ドニによっても既に1890年に、その反自然主義的様式ゆえに聖なる様式として規定されていた。『芸術と批評』誌に「新伝統主義の定義」と題して連載された記事の一節には「ビザンティンのキリストはシンボルである。対して近代画家たちのイエスは、正確極まりない被り物をまとわされているが、作り物でしかない。一方に於いて表現的なのは形態であるが、他方に於いて存在しようとしているのは模倣された自然である」^[54]と記されている。

ここで我々は、同じく「新伝統主義の定義」の冒頭に置かれたあのあまりにも人口に膾炙しすぎた文章を思い出さずにはいられない。「絵画は——軍馬や裸婦や何らかの逸話である以前に——本質的にはある秩序のもとに集められた色彩に覆われた平らな面であることを思い起こすこと」^[55]。この文は、独立して一節として掲げられたものである故か、未だに近代美術の概説書に於いて抽象へ至る近代美術のマニフェストとして引用されるのだが、記事全体を読めば明らかなように、ドニは主題やモチーフそのものを否定しているのでは勿論ない。表象としてのそうした限界を持った絵画が、現実の再現を目指すことの是非を問い、むしろウィリアム・ブグローなどのアカデミックな画家たちの自然主義的表現を否定し、新しい技法による主題やモチーフの表象を謳っているのである。この一節でドニは、「集められた…色彩」(couleurs ... assemblées)と複数形を使っており、従ってむしろここでは、色面による構成同様、ある内容を点描やモザイクによって制作するという行為が、「ある秩序のもとに集められた色彩に覆われた平らな面」という定義に全く矛盾しないことを指摘しておきたい。そして同じ文章の中でドニは、「元来、純粋なアラバスクは、可能な限りトロンプルイユではないものだ。壁にはなにもなく、それを形態の均整がとれ、色彩の調和がとれた斑によって満たすのである」と主張し、その例としてステンドグラス、エジプト絵画、日本の掛物とともに「ビザンティンのモザイク」を挙げているのである^[56]。

しかし彼はこの時期、個人的な試みとしてそれ以上にモザイクを制作することはなく、また点描からも離れていく。その理由は何よりもこれらの技法が表象を小さな幾何学的断片に分解するその方法にあったのではないかと考えられる。ドニの前述のモザイク作品は、縦105㎝、横50㎝。一見して明らかなように、全体の寸法に対してテッセラが大きすぎるため、モザイク画としての繊細な表現には至っていない。建築装飾に於いてわざわざイタリアから職人を招いたことでもわかるように、モザイクにはそれなりの職人的な技が必要であったし、十分な効果を上げるためには大きな壁面が必要であった。おそらくそのために、ドニはそれを油彩に置き換えたといっても過言ではない点

描を並行して試みた。それは前衛的な画家たちに与しつつ、自らの美学を体現できる新しい技法の可能性を探る行為だったのだろう。ドニが結局この点描という手法を捨ててしまった直接的な理由はわからないが、一般に点描が急速に衰退した理由には、指導的役割を果たしたスーラの早世や緻密な作業が要求する膨大な制作時間などが挙げられている。ドニの場合も同様であろうが、もしこれまで見てきたようにそれがモザイクの代理として考えられるとしても、結局それはモザイクの写しのようなものにはかならないという思いもあったかもしれない。ドニが近代美術としてのモザイクそのものを否定していないことは、その後20世紀になってからいくつかの聖堂装飾に於いてモザイクを使用していることから伺える^[57]。

だがこのような傾向、つまりモザイク的な断片の集積を再現性の否定として考えることは、その後ドニと同じナビ派の画家の中に、あるいは次世代の画家の中にひとつの可能性を開いているようにも思われる。ナビ派とも交流のあったシャルル・フィリジエが1903年頃に描いた一連の宗教主題の水彩画は、ステンドグラスとモザイクにヒントを得たように、直線的に切断された角のある細かな色面で構成されており、その透感のある結晶体のような形態と色彩故に、後のドロローネーのオルフィスムを思わせる。既に述べたように、ドロローネーやメッツァンジェの点描にはモザイクとの類似が指摘され、クロスやメッツァンジェの筆触は「キューブ」の語でも呼ばれた^[58]。だが、この「キューブ」という語は、例えばシャルル・エフルッシがサント=ジュスヴィエーヴ聖堂のアップシス・モザイクに関する記事の中で、「何千という小さな石のキューブの繊細な配置」と述べているように、モザイクのテッセラ自体の形容として用いられていたのである^[59]。勿論メッツァンジェは後にキュビズムの画家として知られるようになり、分析的キュビズム自体も、切り子状の断片の集積であったことを思い起こせば、この問題の持つ射程は意外に大きいのもかもしれない^[60]。

[1] 高橋明也「モーリス・ドニ《雌鳥と少女》」(新収作品解説)『国立西洋美術館年報』Nos.21-22 (1987-88)、1990年3月、13頁。

[2] この作品に就いての基本的な情報は以下の先行研究を参照。Kathryn Porter Aichele, *Maurice Denis and George Desvallieres: from Symbolism to Sacred Art*, Dissertation of Ph. D., Bryn Mawr College, 1976, UMI, Ann Arbor, pp.14-31; Cat. exp. *Maurice Denis (1870-1943)*, Lyon, Musée des beaux-arts / Cologne, Wallraf-Richarz Museum / Liverpool, Walker Art Gallery / Amsterdam, Van Gogh Museum, 1994-95, p.128, cat. no.9; Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, 1993, pp.30-31. 猶、この題名は日本では「秘蹟」と訳される場合があるが(『モーリス・ドニ展』府中市美術館／新潟県立近代美術館／高松市美術館、2003年、48頁、cat.no.10)、「秘蹟」は、隠された神秘を具体的に感覚で捉えられる形にすることを意味する sacrament に対応する訳語であり、また *mystère* という語にはエドゥアール・シュレーレをはじめとする世紀末の神秘主義的傾向との関係も指摘されており(Aichele, *op.cit.*, p.15)、敢えて「秘蹟」と訳す必然性はないと判断される。

[3] Maurice Denis, "Le Symbolisme et l'art religieux moderne", in Maurice Denis, *Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré 1914-1921*, Paris, n.d. [1922], pp.169-170.

[4] 益田朋幸氏のご教示による。猶、エイチェルは「ΑΣΜΑΣΜΟΣ」として「挨拶」の意とし(Aichele, *op.cit.*, p.22)、ブイヨンは「ΑΣΗΑΣΜΟΣ」として「天使の挨拶」の意を当てている(Bouillon, *op.cit.*, p.30)。

[5] Cat. exp., *Mauris Denis, op.cit.*, pp.125-127, cat.nos.7 et 8. ちなみに、これら3点のほかにも3点の縮小レプリカが存在が確認されている。*ibid.*, p.129, no.9.

[6] Michel Paul Driskel, *Representing Belief*, Pennsylvania, 1992, p.237; J.B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, London & New York, 2003, pp.104-106.

[7] Maria Elena Di Pasquale, *The Crise Cathorique: Avant-Garde religious painting in France, 1890-1912*, Dissertation of Ph. D., the University of Texas, Austin, UMI, Ann Arbor, 1999, pp.82-106.

[8] Cat. exp., *Mauris Denis, op.cit.*, p.126.

- [9] 先駆的な展覧会はCat. exp. *Puvis de Chavannes and The Modern Tradition*, Art Gallery of Ontario, 1975. 特にナビ派との関係では以下を参照。Jean-Paul Bouillon, “Puvis de Chavannes and the Nabis”, in Cat. exp. *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso: Toward Modern Art*, ed. by Serge Lemoine, Palazzo Grassi, Venezia, 2002, pp.101-117.
- [10] この問題に就いての最も詳細かつ包括的な議論は、天野知香『装飾／芸術——19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ、2001年、177-250頁参照。
- [11] Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987, pp.57-61.
- [12] Louis Enault, “Le Salon de 1874: Sixième Article”, *Le XIX^e Siècle*, 8 mai 1874, p.1.
- [13] Foucart, *op.cit.*, pp.205-211.
- [14] Albert Aurier, “Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin”, *Mercur de France*, mars 1891, p.165.
- [15] 日記の日付から、1887年11月20日から12月20日までバリのデュラン=リュエル画廊で開かれた「ピュヴィ・ド・シャヴァンヌ氏の絵画、パステル、デッサン」展であると判断される。
- [16] Maurice Denis, *Journal I*, tome 1, (1884-1904), Paris, 1957, p.67.
- [17] ドニにとってこの問題は生涯のテーマであり、それらに関しては後の著作である“Notes sur la peinture religieuse”, *L'Art et la vie*, no.54, octobre 1896, pp.644-654 及び “Les élèves de Ingres”, *L'Occident*, nos.8-11, juillet-septembre 1902, pp.23-34, 77-94, 142-158 や *L'Histoire de l'art religieux*, Paris, 1939 なども参照する必要があるが、本論では1890年代前半の問題を扱っているため敢えてここでは論及しない。
- [18] モザイクの技法は、このようにテッセラを用いるものと、平面に窪みを作り、薄い切片を嵌め込んでいくものとは大別されるが、近世以降、後者は建築よりも工芸品に用いられ、本論で扱う建築装飾の議論には関係ないため、以下本論でモザイクと言う場合は前者に限られる。
- [19] John Gage, *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*, London, 2001 (reprinted), pp.74-78. 猶、デーモスの言及は、Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1948, p.38; *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, 383ff. リウォルドの言及は、John Rewald, “The Steins and Their Circle”, in *Cezanne and America: Dealers, Collectors, Artists and Critics*, London, 1989, p.66. が挙げられている。
- [20] Félix Fénéon, *Œuvres: plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, tome I, Genève et Paris, 1970, p.74.
- [21] Paul Signac, *D'Éugène Delacroix au néo-impresionnisme*, introduction et note par Françoise Cachin, Paris, 1978, p.137.
- [22] Robert Herbert, *Neo-Impressionism*, New York, 1968, p.221. メッツァンジェの作品とモザイクとの類似は、ほかにもルイ・シャッサヴァンやギヨーム・アポリネールによって指摘されている。(Pascal Rousseau, “Robert Delaunay, Jean Metzinger et le divisionnisme de Signac”, in Cat. exp., *Signac et la libération de la couleur; De Matisse à Mondrian*, Musée Grenoble; Westfälisches Landesmuseum für Kunst; Kulturgeschichte, Münster, 1997, p.187.)
- [23] Cat. exp. *Robert Delaunay: 1906-1914 de l'impressionnisme à l'abstraction*, Centre George Pompidou, Paris, 1999, p.95.
- [24] John Rewald, “Extraits du journal inédit de Paul Signac II 1897-1898”, *Gazette des beaux-arts*, 1952, p.267.
- [25] [Edouard Zacharie] Gerspach, “La mosaïque absidale de Saint-Jean de Lateran”, *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} février, 1880, p.147.
- [26] Michel-Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des gobelins, les tapisseries de beaux meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*, Paris, 1839.
- [27] *ibid.*, pp.273-74, 618-19, 621.
- [28] 19世紀のフランスに於けるモザイクの復興に就いては以下を参照。Maryse Andrys, *Le renouveau de la mosaïque monumentale en France de 1875 à 1903. Etude sur la production et l'activité des principaux ateliers parisiens de la fin du XIX^e siècle*, Thèse de doctrat, Université de Franche-Comte, 1995; François Loyer et Hélène Guéné, “Paris et le renouveau de la mosaïque au XIX^e siècle”, in *Mosaïque, Trésor de la latinité des origines à nos jours*, sous la direction de Henri Lavagne et al., Paris, 2000, pp.385-387. 第三共和制期の国家とモザイクの関係に就いては以下を参照。Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintures*, Paris, 1995, pp.211-217.
- [29] 喜多崎親「バりに顕れるビザンティン——サン=ヴァンサン=ド=ポール聖堂の様式選択」『国立西洋美術館研究紀要』No.5、国立西洋美術館、2001年、7-34頁。
- [30] Lepère, Jean-Baptiste et Jacques-Ignace Hittorff, “Memoire présenté par MM. Lepère et Hittorff, architectes, à M. le Préfet de la Seine”, *L'Artiste*, 2 janvier 1842, p.5.
- [31] Gérard Fontaine, *L'Opéra de Charles Garnier: Architecture et décor extérieur*, Paris, 2000, pp.67-69; Gérard Fontaine, *L'Opéra de Charles Garnier: Architecture et décor intérieur*, Paris, 2004, pp.129-135.
- [32] Charles Garnier, *Le nouvel Opéra*, Paris, 2001, pp.239-240.
- [33] Andrys, *op.cit.*, p.309.
- [34] この建物の歴史に就いては以下を参照。Cat. exp. *Le Panthéon: Symbole des révolutions, Hôtel de Sully*, Paris / Centre d'Architecture, Montréal, 1989. 本論で扱われる期間はちょうどこの最後の改称の前後に亘るが、ここでは聖堂としてのプログラムを扱うこともあり、混乱を避けるため以後引用部分を除いては表記を「サント=ジュヌヴィエーヴ聖堂」に統一する。

- [35] サント・ジュスヴイエーヴ聖堂の絵画と彫刻に関するの概略は以下を参照。Françoise Macé de Lépinay, *Peintures et sculptures du Panthéon*, Paris, 1997.
- [36] Phillippe de Chennevière, *Rapport adressé à M. Le Ministre de l'institution publique, des cultes et des beaux-arts par M. Ph. de Chennevières, Directeur des beaux-arts, sur l'administration des arts, depuis le 23 décembre 1873 jusqu'au 1er janvier 1878*, Paris, 1989, p.4.
- [37] René Patris d'Uckermann, *Ernest Hébert 1817-1908* (Notes et documents des musées de France 7), Paris, 1982, pp.156-160.
- [38] de Chennevière, *op.cit.*, p.12.
- [39] *ibid.*, p.9.
- [40] d'Uckermann, *op.cit.*, p.171.
- [41] *ibid.*
- [42] [Edouard Zacharie] Gerspach, *La mosaïque*, nouvelle édition, s.d. [première édition 1881], p.231.
- [43] 猶、モザイクを通常の絵画と異なるものとして評価する姿勢は、既にシュヴルールの色彩論の中でも繰り返し強調されていた。Chevreul, *op.cit.*, pp.273-74, 618-19, 621.
- [44] Andrys, *op.cit.* には、ジャン=ドミニク・ファッシーナを中心としたこの時期のモザイク作品の詳細なリストが含まれている。
- [45] 聖堂に於けるモザイクに関するの概略は以下を参照。Henri Poupée, “Les Magne, le Sacré-Cœur et la mosaïque religieuse”, in *Mosaïque, Trésor de la latinité des origines à nos jours*, sous la direction de Henri Lavagne et al., Paris, 2000, pp.389-391.
- [46] Driskel, *op.cit.*, p.163.
- [47] サクレ=クール聖堂のモザイク装飾については以下を参照。Hélène Guéné, “L'Ecrat triomphant des mosaïques”, in *Le Sacré-Cœur de montmartre: un vœu national*, textes réunis par Jacques Benoist, Paris, 1995, pp.181-193.
- [48] 註7参照。
- [49] Cat. exp. *Puvis de Chavannes and The Modern Tradition*, *op.cit.*, 17-19, 102-104; Cat. exp. *Seurat*, The Metropolitan Museum, New York, 1991-92, pp.147-149, 174; Françoise Cachin, “The Neo-Impressionists and Puvis de Chavannes”, in Cat. exp. *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso: Toward Modern Art*, *op.cit.*, pp.119-131.
- [50] *Musée du Prieuré: Symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps*, Musée départemental du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye, 1985, p.24, no.73.
- [51] Pierre Louis (Maurice Denis), “Notes sur l'Exposition des independents”, *La Revue blanche*, tome II, avril 1892, p.234.
- [52] Robert L. Herbert, “Appendix G: Charles Blanc”, in Cat. exp. *Seurat*, *op.cit.*, p.384.
- [53] E. D. Didron, “Du role décoratif de la peinture en mosaïque”, *Gazette des beaux-arts*, 1^{er} juin 1875, p.451.
- [54] Maurice Denis, “Définition du néo-traditionnisme”, *Art et critique*, no.65 et 66, 23 et 30 août 1890, pp.540-542, et 556-558. ただし引用は以下に拠る。Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-paul Bouillon, Paris, 1993, p.17.
- [55] *ibid.*, p.5.
- [56] *ibid.*, p.13.
- [57] ドニの制作した聖堂のモザイク作品については、以下の展覧会カタログにリストがある。Cat. exp., *Maurice Denis*, Musée d'Orsay, Paris / Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal / Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 2006-2007, p.285.
- [58] Herbert, *op.cit.*, p.221; Rousseau, *op.cit.*, p.185.
- [59] Charles Epherussi, “La mosaïque de l'Abside du Panthéon”, *Gazette des beaux-arts*, tome 30, 1884, p.352.
- [60] ここでの文脈とは直結しないが、ビュレンもロジャー・フライを中心とするブルームズベリー・グループがモダニズムとビザンティンを結びつけている点に着目している (J. B. Bullen, “Byzantinism and modernism 1900-14”, *The Burlington Magazine*, November 1999, pp.665-675; Bullen, *op.cit.*, 2003, pp.104-06.

図版出典

- 7、8、12、14、15、16: 著者撮影
 13: 益田朋幸氏より提供
 1: 『国立西洋美術館名作選』1989年、102頁。
 2: Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genève, 1993, p.31.
 3、4、5、6: Cat. exp. *Maurice Denis (1870-1943)*, Lyon, Musée des beaux-arts / Cologne, Wallraf-Richarz Museum. / Liverpool, Walker Art Gallery / Amsterdam, Van Gogh Museum, 1994-95, pp.128, 125, 127, 130, 140.
 9: Georges Brunel, Marie-Laure Deschamps-Bourgeon et Yves Gagneux, *Dictionnaire des Églises de Paris*, Paris, 1995, p.243.
 10: Cat. ex. *Robert Delauney: 1906-1914 de l'impressionnisme à l'abstraction*, Centre George Pompidou, Paris, 1999, p.99.
 11: Gérard Fontaine, *L'Opéra de Charles Garnier: Architecture et décor intérieur*, Paris, 2004, p.131.
 17: *Mosaïque, Trésor de la latinité des origines à nos jours*, sous la direction de Henri Lavagne et al., Paris, 2000, p.472.

Style as Mosaic: One Aspect of Pointillism in the Works of Maurice Denis

[Abstract]

Chikashi KITAZAKI

In 1889 and 1890 Maurice Denis painted three oil paintings titled *Catholic mystery*. Of the three works, two are painted in his flat brushwork typical of the period, while one is painted in pointillist strokes clearly indicative of influence from Seurat and Signac. The flat brushwork suggests the influence of Puvis de Chavannes and an intention to create works reminiscent of wall paintings, but at the same time, the brushwork places the works in the mode of new religious paintings. His pointillist work is thus at first glance unique in their use of the avant-garde technique to depict religious subject matter. However, it could be indicated that the effect of pointillist brushwork resembles the effect of mosaic work in this period. The critics of the time described both mosaics and pointillist images in the same words as “laws of contrasting simultaneous colors” and “visual mélange”, further indicating a connection between the two techniques. In addition, there was a revival of mosaic work by the French government during this period, with new work being carried out in architectural decoration at such sites as the apse of the Panthéon and other religious structures. This decoration went so far as to include the hieratic forms of Byzantine style décor. In fact, Denis himself experimented with the creation of mosaics around this time, and for Denis, then seeking a new form of religious painting style, both pointillist brush work and flatly applied color planes can be considered tools in his attempt to overcome the representational forms of naturalism. Thus it is possible that Denis used pointillist brushwork with an awareness of its connection with mosaics.