

1937年パリ国際博覧会をめぐるフランスの文化政策

大久保 恭子

1) はじめに：1937年国際博覧会と3つの展覧会

1937年5月25日から11月25日までパリ国際博覧会、正式には「現代生活における芸術と技術の国際博覧会」が開催された。国際博覧会(以下国際博)は祝祭色が強く終了後に施設は取り壊されるのが通例で、ためにその全容を現在見ることはできないが、公式カタログに平面図での記録が残されている(図1)。

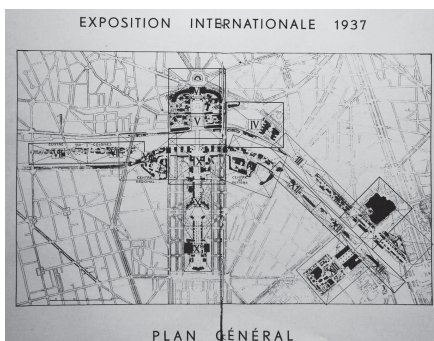


図1 1937年パリ国際博全平面図

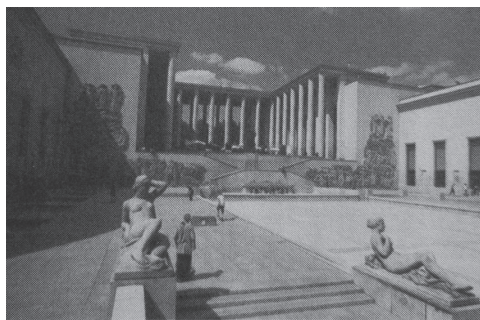


図2 パレ・ド・トーキョーの西翼と東翼

この国際博の中で着目したいのはケ・ド・トーキョーに建造されたパレの西翼で開催された「フランス美術の傑作展」である⁽¹⁾(図2)(以下「傑作展」)。展覧会を組織したのは時の人民戦線内閣の国民教育省大臣ジャン・ゼー、開催委員長がジョルジュ・ユイスマン美術局長、委員に選ばれたのはアンリ・ヴェルヌ(国立美術館連合長)、ジョルジュ＝アンリ・リヴィエール(同副連合長)、ルネ・ユイグ(ルーヴル美術館絵画部門学芸員)、ルイ・オートクール(リュクサンブール美術館学芸員・国際博美術責任者)、そしてアンリ・フォシヨン(ソルボンヌ教授)という錚々たる面々だったことから、この展覧会は当時の政権の意を受けたものだったと分かる(図3.4)。事実この展覧会は36年末にレオン・ブルム首相が提案して開催された。

これに対して、パリ市の独立性を担保する前提で国際博の一環として6月から10月まで開催されたのが「独立美術の巨匠たち1895-1937展」だった(以下「巨匠展」)。会場は国際博で最も成功を取めたパヴィリオン、パレ・ド・ラ・デクヴェルトがあったグラン・パレと通りを挟んで向かい合う、パリ市立プティ・パレ美術館だった。「巨匠展」はゼーとユイスマンが名誉役

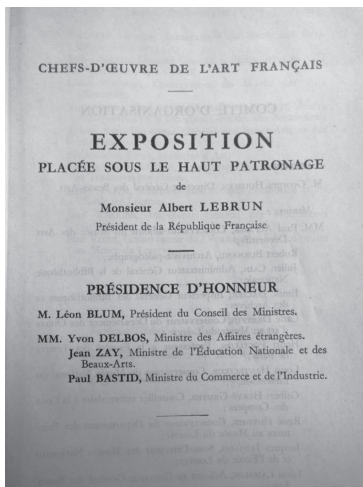


図3 「傑作展」カタログ：名誉役員一覧

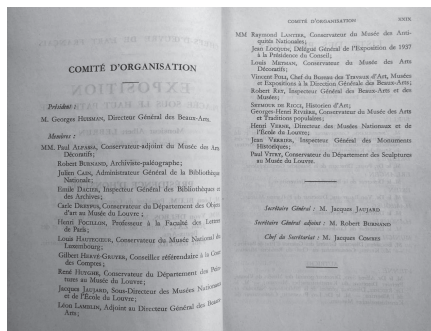


図4 「傑作展」カタログ：組織委員一覧

員、企画委員長にアルベール・サロー元首相がなっているが、実際はプティ・パレ館長のレイモン・エスコリエを中心とした実行委員が組織した。委員には、ポール・セザンヌに価値を見いだしたアンブロワーズ・ヴォラルや非西洋の造形物であるアール・ネーグルを扱って名をなしたポール・ギヨームといった美術商、社会主義シンパのジャン・カサー、キュビズムの擁護者だったモーリス・レイナルやアンドレ・サルモン、あるいは第二次世界大戦後、ヴェネツィア・ビエンナーレのコミッショナーを務めるレイモン・コニア、そしてユダヤ系アメリカ人でパリに拠点を置いて前衛芸術を蒐集したガートルード・スタインたちが名を連ね、「傑作

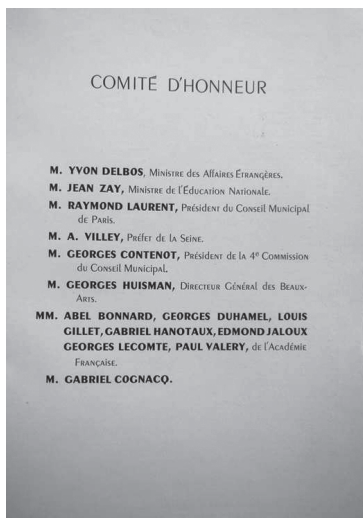


図5 「巨匠展」カタログ：名誉役員一覧

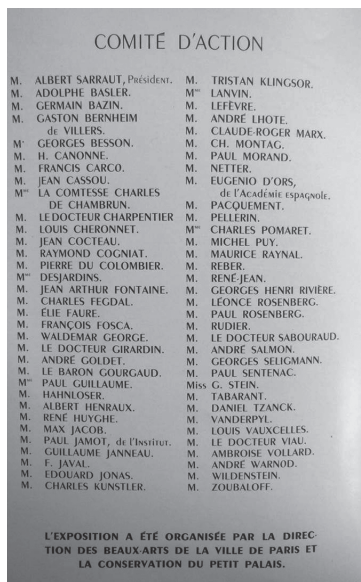


図6 「巨匠展」カタログ：実行委員一覧

展」の委員とは趣を異にした(図5.6)。

もう1つ比較検討したいのが「国際独立芸術の諸起源と展開展」である(以下「諸起源展」)。こちらは国際博会場から離れたジュ・ド・ポーム美術館で別途開催され、開催期間も7月30日から10月31日と短かった。またこちらは非西洋の造形物展示をも含み、先の2つの展覧会とは様子が違っていた。ジュ・ド・ポームの主任学芸員アンドレ・デザロワを中心にリヴィエール、カスーやレイナルなど「巨匠展」の実行委員に重なる面々と、『カイエ・ダール』誌の主幹でパブロ・ピカソのカタログ・レゾネを編纂中のクリスチャン・ゼルヴォスたち美術評論家、さらにアンリ・マティス、ピカソ、ポール・エリュアール、フェルナン・レジェといった芸術家が委員として名を連ねた点も、この展覧会の特徴と言える(図7)。

本稿ではこれら3つの展覧会がそれぞれどのような意義をもって開催され、国際博全体といかなるつながりを持っていたか、そしてそこから見えるフランスの文化政策の特質を検討したい。

2) 3つの展覧会の特質

i) 「傑作展」の特質

「傑作展」の展示品は1世紀のガロ・ロマン時代のものから19世紀末に至る1,341点にのぼり、15、16世紀のフランス・プリミティブ派、17世紀のニコラ・プッサン、シャルル・ル・ブラン、ルイ・ル・ナン、18世紀のフランソワ・ブーシェ、ジャン・シメオン・シャルダン、アント



図8 「傑作展」内部

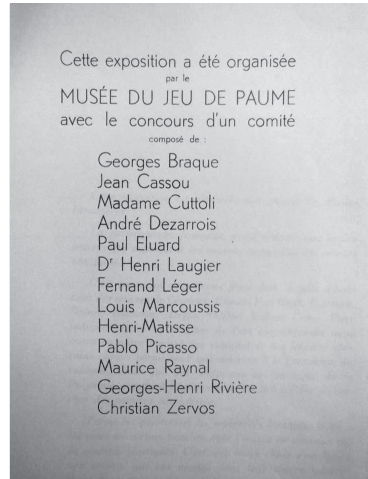


図7 「諸起源展」カタログ：組織委員一覧



図9 セザンヌ《マルヌ川にかかるクレティユの橋》c.1894 71×90cm 油彩・画布 ブーシキン美術館 モスクワ

ワヌ・ヴァトー、オーギュスタン・パジュー、19世紀のエドゥアール・マネ、カミーユ・コロー、ジャン＝バティスト・カルポー、オーギュスト・ロダンらによる絵画・彫刻の他にも、工芸品、タピストリー、写本といったジャンルの作品群が万遍なく編年順に展示された。作品展示にあたっては、制作された時代順に並べるとのこと以外のはなく、展示室内部を見ると解説ラベルがついていなかったことが分かる(図8)。時代的に展示作品の最後を飾ったのはセザンヌたちだった(図9)。

展覧会が収めた懐古的な時間の幅は国際博が掲げた「現代生活」という同時代性を飛び越えていたために、また会場入り口が国際博の外側に面していたこともあり、当時はこの展覧会を国際博の「序章」と理解する向きもあった。しかしブルム首相の「フランス美術の永遠の威光を証明する」という意気込みを考慮すると⁽²⁾、この展覧会はフランス美術の優位性を喧伝するために「フランス美術とは何か？」という問題を提起したと推察できる。

この視点で展覧会を見渡すと興味深い特質が際だつ。まずその起点に注目したい。始まりはガロ・ロマン時代に置かれているが、そもそもそれは前3世紀末から5世紀後半までのローマ帝国によるガリア(現フランス)支配の時期で、必然的にそれは複合名称であり、ここですでに出发点/源を1つに絞りきれないということが明示されていた。単一で真正な文化としてフランス美術を語ることは出发点で頓挫し、むしろその源流は非フランス的だったことを示したことになる。時の政権がフランスの文化的優位を諸外国に示そうとした展覧会として、この始まり方はいかにも不都合ではないだろうか。もっともフランスの伝統の源が他者に根ざしていたことは当時ですら目新しいことではなく、南部はギリシャ・ローマ由来の、北部はケルト由来の文化がその核を形成したことは明らかだった。しかしここにこそ美術作品をめぐるフランスの言説的特性が発揮される。

この展覧会をめぐる言説の力点は、複合的で曖昧な源に端を発したフランス美術の中心をどこに置くかに集中した。コミュニスト、エリー・フォールはそれを12、13世紀の中世彫刻に求めたが⁽³⁾、はるかに多くの論者がそれを16世紀以降のフランス絵画に置いた。シャルル・モラスが率いたナショナリストによるアクション・フランセーズは、一層明確に17世紀のブッサンの名を挙げたが、エコール・デ・ボザールの会員だったロバート・レイはそれに同調してこう述べた。

我々西洋世界が深遠な秩序と真の威光を強く必要としていることは明白だ。…おそらくこの理由で17世紀美術は我々にとってある種威厳ある聖域になった⁽⁴⁾。

伝統をめぐる言説は立場によって様々で、なかには『ルヴェユ・ダール』誌の編集次長レイモン・ブイエのように「フランス美術のレアリティ(現実)の画家」を重視する論調もあった⁽⁵⁾。ただ全体を概観するとそこに1つの美術史観があったと分かる。

後にパリ市立近代美術館の館長になるジャック・ラシーヌは「全てのフランスの画家はブッ



図10 プッサン《ゲルマニクスの死》1628 148×198cm
油彩・画布 ミネアポリス美術研究所



図11 シャルダン《手紙に封をする女》
1733 146×147cm 油彩・画布 シャル
ロットェンブルク城 ベルリン

サンに負っている」と述べてプッサンに「普遍的な美術」と「古典主義」とを見た(図10)。そして更にヴァトーを、たとえその時代の雅宴に想を得ていたとしても「真の古典主義的画家」だと評した。ここに見られるのは古典主義を軸とする「統合と連続性」の物語で、それはシャルダンにも適用された。ラシーヌによればシャルダンはプッサンの芸術を引き継ぎ延長し「些細な現実」の中に活かした画家なのである⁽⁶⁾(図11)。かくしてプッサンの大スケールの古典主義的歴史画はヴァトーを経てシャルダンのリアリズムに引き継がれ、さらには19世紀の「現代生活」の画家たちに受け継がれるという壮大な流れが形成された。

この物語を象徴する展示作品がヴァトー《ジェルサンの看板》(図12)だった。画廊内部を描いたこの作品の左手で、権威の象徴だったルイ14世の肖像画が客のつれない一瞥と共に仕舞われようとしているのに対して、右手ではロココ調の絵画に顧客の視線が集まっているとして、ここに17世紀から18世紀への流れが描かれていると解釈されてきた⁽⁷⁾。「傑作展」のカタログの解説には「画廊の壁には全ての流派の数多くの作品が掛かっている」と記載され⁽⁸⁾、特定出来ないもののオランダの静物

画やディエゴ・ベラスケスを思わせる作品も見られ、美術評論家ジャック・ゲンヌによる、「[フランス絵画] 外国人に依りながらヴァトーまで、フランドルとイタリアの伝統を行き来し」、また「[ヴァトーは] 北の精神と地中海の精神とを調和させた」という見方を可能ならしめたのである⁽⁹⁾。



図12 ヴアトー《ジェルサンの看板》1720 166×306cm 油彩・
画布 シャルロットェンブルク城 ベルリン

この展覧会を通して主催者の狙いだった起源から現代までの「フランス美術の完全な歴史」の呈示は⁽¹⁰⁾、ジャンル間の優劣を廃して時代の偏りも避けただ編年順に並べただけの寡黙な展示と、それを補って余りある当時の雄弁な言説によってまずは成功を取めた。君主主義シンパのジャーナリスト、リュシアン・ルバテが、フランス美術は比類なき「特権的連続性」を持つとしてその本質を「永続性」に求め⁽¹¹⁾、フォションが展覧会カタログで、フランス美術は他国の美術動向を吸収し「特殊で局所的だったものを理解可能な人間的なものにする」と記して「特権的連続性」を強調したように⁽¹²⁾、フランス美術は古典主義を抛りどころに人間主義的で普遍的な本質、つまり「特権的継続性」を持つという主張がこの展覧会でなされたことは間違いない。

ii) 「巨匠展」の特質と「傑作展」との関係

「巨匠展」はプチ・パレ館長のエスコリエが中心となった学芸員と美術評論家らによって組織され、19世紀末からの約50年間に活動したフランス国内外の画家・彫刻家、総勢117名、1,576点が展示された。ここでは、「傑作展」の最後を飾ったセザンヌの世代、なかにはロダンやアンリ・ルソーのように双方の展覧会に展示された例もあるが、その世代が起点となり、フォーヴやキュビズム、エコール・ド・パリを經由して多様に広がったモダン・アートが展覧できた。

展示された作家にはアリスティド・マイヨール、マティス、ピカソ、ピエール・ボナールなど、故人の展示に限定された「傑作展」にはなかった現存の作家たちが数多く含まれた。エスコリエは、「パリのために、フランス美術の最も大胆な傾向を偉大なる自由さで受け止める、それが伝統だ」と主張したが⁽¹³⁾、その主張は作品展示の仕方にも現われていた。ここでは作品を、フランスの作品に限定した「傑作展」のような編年順で展示せず、また23年のザンデパンダン展で国粹主義の兆候だと物議をかもした作家の国籍で分けることもせずに⁽¹⁴⁾、作家ごとの個人展示を行った。

会場の平面図を見ると(図13)建物の外郭に沿った2重環状の部屋で、必ずしも1人に1部屋

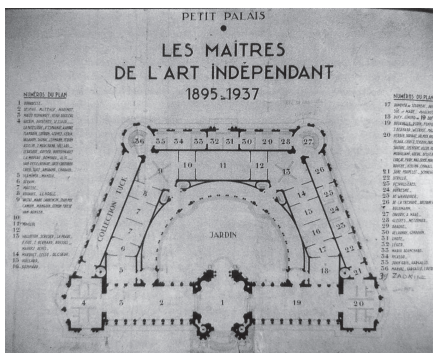


図13 「巨匠展」展示会場平面図

が使われては不在が作家別に展示が行われたと分かる。また展示作品数のばらつきも「傑作展」に比べて大きく、ロベール・ヴレリクのように1点だけの作家もいれば、マイヨールは60点、最多のマティスに至っては61点もが展示された。外側にはピカソ、ジョルジュ・ブラック、ロジェ・ド・ラ・フレネー、ジャック・ヴィヨン、アルベール・グレーズ、ジャン・メッツアンジェ、アンドレ・ロート、ロベール・ドローネー、レジエ、オシップ・ザッキンらキュビズムの後継者たちが、

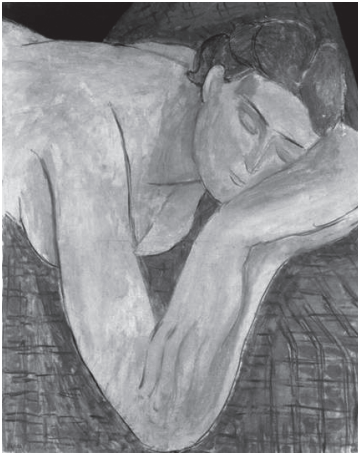


図14 マティス《夢》1935 81×65 cm 油彩・画布 ポンピドゥーセンター・国立近代美術館パリ



図15 ピカソ《3人の音楽家たち》1921 200.7×222.9 油彩・画布 ニューヨーク近代美術館

一方内側にはボナール、ポール・セリュジエたちナビ派、マティス、ラウル・デュフィたちフォーヴ、シャイム・スーティンやジュール・パスキンらエコール・ド・パリの作品が展示された。「巨匠展」では美術の伸展を図る単位として個人を設定したのである。

この展覧会について美術史家ルイ・ジレは、個人の業績の集積を呈示しているとして、「巨匠」たちのダイナミックさを認め、ことにマティス(図14)とピカソ(図15)を感性と理性の対立項で捉え、しかし双方ともセザンヌから派生しているとしてモダン・アートの展開を系統づけた⁽¹⁵⁾。

当時の批評上での大勢はこの展覧会を「傑作展」の延長線上にあるとした。すなわち「巨匠展」は「傑作展」が示したフランス美術の連続性という歴史観に最終章を付け加えたという論調である。確かに、かたやセザンヌの世代で終わり、こなたその時代が始まるというつながりから、双方に連続性や一貫性を見たのは自然なことだろう。「巨匠展」は「傑作展」の意図を引き継ぐものと位置づけられたのである。

しかし双方には看過しがたい違いもあり、先行研究ではその違いを相補的に捉えてきた。すなわち「傑作展」は、国家単位で設定されるフランス人という「人種」の永遠の文化的連続性を国内外に示すという国家的意図を背景にしていたが、「巨匠展」は、個人単位での美術の多様性を受け入れることで、コスモポリタンの国際都市パリを強調したというのである⁽¹⁶⁾。確かにエスコリエは「伝統」という言葉を使いつつもそれを多様な傾向を受け入れる度量の広さに結びつけたのであり、ここでの「伝統」は国家的であるよりコスモポリタンのだったと言える。

2つの展覧会に一貫性を見るにしろ相補的關係性を見るにしろ、双方が国際博を機に国内外に向けてフランス美術の特性に国家(人種としてあるいは個人の集積として)のメッセージを載せた

ことに違いはないだろう。とすれば2つの展覧会の関係性をより単純に、「傑作展」を時間軸上での展開の呈示、「巨匠展」を同時代の空間軸上での展開の呈示と理解することもできるように思われる。

iii) 「諸起源展」と両大戦間期の思潮

国際博とは別途開催の、実行委員にマティスたち制作者を迎えた「諸起源展」は、先の2つの展覧会とは幾つかの点で性質を異にしていた。作品展示は177点と小規模で、2階第10室のセザンヌやゴーギャン(フランス)、ファン・ゴッホ(オランダ)、アンソール(ベルギー)など世紀末の画家に始まり、マティスやドラン(フランス)、ベラ・ズベル(ハンガリー)たちフォーヴ、ジョルジュ・ブラックにレジェ(フランス)、ファン・グリスやピカソ(スペイン)、ルイ・マルターシ(ポーランド)といったキュビズム、イヴ・タンギー(フランス)やサルバトール・ダリ(スペイン)、ジョルジュ・デ・キリコ(イタリア)、マックス・エルンスト(ドイツ)たちシュルレアリスム、そしてハンス・アルプ(ドイツからフランスに帰化)やピエト・モンドリアン(オランダ)、ワシリー・カンディンスキーやナウム・ガボ(ロシア)といった非具象芸術の作品群へと展開していた。展覧会カタログで「セザンヌから非具象芸術へ」と題された匿名の、おそらくは実行委員の1人ゼルヴォスによる巻頭論文には、展示は第10室を起点として、11室にフォーヴ、12室と1階の一部にキュビズム、14室と15室にピュリスムと新造形主義、ダダイスム、シュルレアリスム、構成主義、非具象芸術が配されたことと記されている⁽¹⁷⁾。シュルレアリスム、そしてカンディンスキーに始まりモンドリアンの新造形主義やガボの構成主義に至る抽象美術を展示した点は、「傑作展」はもちろん「巨匠展」の射程をも遙かに超えた「諸起源展」ならではの特質だった。そして展示作品の制作者に「巨匠展」を大きく上回る数の外国人が含まれたことも特徴的だった。

開催の中心人物デザロワは、この展覧会を外国人芸術家たちに捧げ、ここへのフランス人の参加はその源が外国にあることが明らかな作品ばかりであると明言した⁽¹⁸⁾。結果、45人の外国人に30人のフランス人が混じることになった。もっとも外国人芸術家のほとんどはフランスに長く住み、あるいはアルプのようにフランスに帰化して、すでにパリの美術界で名の知られた存在だった。とはいえ「諸起源展」が国際的であることは確かだった。

またここでは先の2つの展覧会にはなかった非西洋の造形物が展示されたが、こうした特徴をこの展覧会が持ち得た最大の要因は、開催場所がジュ・ド・ポームだったということだろう⁽¹⁹⁾。当時この美術館は近現代の外国美術を展示・収蔵することに特化されていた。もともとそれらはリュクサンブール美術館にあったが、次第に国内外からの収蔵品の折衷的傾向が強くなって混乱が生じ始めた。そこでリュクサンブール美術館は22年に外国美術を別館扱いとしてジュ・ド・ポームに移し、本体であるフランス絵画はオランジュリー美術館に移設して、フランス美術と外国美術とを分別したという経緯があった。当時はルーヴル美術館を中央に見てチュイルリー公園内にフランス美術と外国美術とが対峙する配置になっていたのである⁽²⁰⁾。

この外国美術を展示する場所だった美術館で「諸起源展」は開催されたわけで、それを踏まえれば非西洋の造形物展示も自然なことだった。

「諸起源展」は「ゴーギャン、ファン・ゴッホ、セザンヌ、そして税関吏ルソー以降の実験的試みのすべて」で構成され⁽²¹⁾、モダン・アートと共にアフリカやオセアニアの造形物が展示された。この展覧会に対してはキュビスト、アンドレ・ロートによる、期待外れで抽象美術に関心が偏っているとの批判もあったが⁽²²⁾、展覧会カタログ巻頭論文には、モダン・アートの出発点をセザンヌ、ゴーギャン、ファン・ゴッホ、ルソーに置き、セザンヌとマティスを結びつけ、さらにキュビズム誕生の源もセザンヌに求めようとする姿勢が明記されていた。そしてキュビズムをめぐるはその成立の助けになった

アフリカの仮面や呪物との関係、またシュルレアリスムの絵画の探求に影響を与えたポリネシアの彫像とタパとの関係にも言及がなされ、こうしたプリミティブなものに関心を向けたのはポスト・セザンニアンたちだったという見解が示された。またカンディンスキーの抽象美術(図16)にセザンヌとマティスの影響を見ることで、この展覧会は国際的視点からのモダニズム美術史観を示したと言える⁽²³⁾。

こうしてみるとここには、ニューヨーク近代美術館発の20世紀モダニズム美術史観を彷彿させる、しかしそれとはまた異質の異種混交的前衛的美術史観があったと分かる。そしてそれこそが先の2つの展覧会とこの展覧会とを分ける特質だった。しかしながらこれは両大戦間期に醸成された芸術政策に根づくものでもあった。すなわちそれは、例えば仮にフランス美術の伝統に立脚する「傑作展」と外国美術の影響を受け入れる「諸起源展」というように、双方を理念的に対立する展覧会として位置づけてその一方を排除する、ということではなく、外国美術という枠組みを設定してフランス美術の外部に位置づけ、それによって逆説的にフランス美術のフランス性を際立たせる、という論法である。それにあたっての軸足がフランス美術の伝統に置かれたことは言うまでもない。

両大戦間期のパリにおける美術館とその展示について藤原貞朗氏は以下のような考察を行った。フォションが同時代美術を「無秩序」と規定したように⁽²⁴⁾、外国美術が大量にパリに流入する状況下でフランス美術は外的要素の影響を受け、内なる規範の変容を余儀なくされ続け、本流を保証する基準を失いかけていた。そもそも20年代までパリの美術館では展示作品が外国美術か否かを意識することは稀だった。それはフランスが誇る美の殿堂ルーヴルに、14、15世紀のフランス・プリミティブ派の作品がほとんどなく、一方でその時代をイタリアとフランドルの作品が埋め尽くしていることから了解できる。そうした状況に危機感を抱いたのがフォ

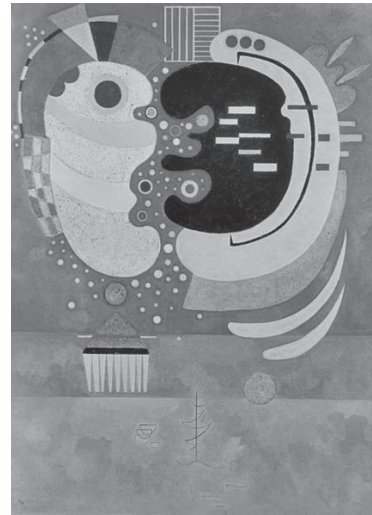


図16 カンディンスキー《どっちつかず》1934 130×95 cm 油彩・画布 ヒルティ美術財団リヒテンシュタイン



図17 ル・ナン兄弟《洗礼からの帰り》
1642 61×78cm 油彩・画布 ルーヴル美術館 パリ

シヨンやルーヴルの学芸員たちだった。

無秩序から秩序へ。秩序への回帰は第一次世界大戦後の社会の空気にも連動して、同時代美術の混乱の克服、すなわち混乱した同時代美術の内と外の棲み分けが未来の理想的なフランス美術史を約束すると、かれらは考えたのである。したがってリュクサンブール美術館をルーヴルのような外国美術館にすることなく、フランス美術の殿堂にすることが求められた。美術作品と美術館の棲み分けはフランス近代美術史再編の問題であると同時

時に愛国主義の現れでもあった⁽²⁵⁾。

34年にオランジュリー(つまりリュクサンブール美術館本館)で開催された、忘れられていたフランスの画家ジョルジュ・ド・ラ・トールに光を当てた「17世紀のレアリテの画家展」に関わったルーヴルの主任学芸員ポール・ジャモは、同年の自著『フランス絵画史』で、イタリア、スペイン、北方に巨匠はいるがフランスにはいないと認め、しかし真のフランス精神が求めるのは独創的天才ではなく、人間主義であり普遍性だとして、当時は無名に近い17世紀の画家ル・ナン兄弟たちの名前を挙げた⁽²⁶⁾(図17)。ジャモはまた「普遍的なもの」は「古典的なもの」の別名だとしてこうも記した。

節度、平穩、感覚と知性のバランス、節約、謙虚、貧弱なる物質性と大いなる精神性、ここに我々の国の文学と美術を特徴づける言葉がある。…その真実なるもの、普遍的なるもの、人間的なものを好む性格によってフランス精神は最も正統なギリシャの後継者ではないだろうか⁽²⁷⁾。

ジャモは「古典的」と「普遍的」と「人間的」を結びつけて「フランス的」特質としているが、この主張が先に挙げた「傑作展」で唱和された美術史観に通じるものであることは明らかだ。

ただ両大戦間期に「伝統」の根拠とされた「古典的」という概念は、古代ギリシャ・ローマ美術やルネッサンス美術を固定的に指すものではなくなっていた。フォションが言うようにそれは「古代芸術の特権ではない」のであり⁽²⁸⁾、したがってかつての古典主義者つまりアカデミストのように古代やルネッサンスを絶対的価値として参照するのではなく、時代の要請に応じて変容するものだという新しい考え方が生じていた。さらに、両大戦間期に大英帝国に次ぐ世界第2の植民地保有国となったフランスで、新しい古典主義を標榜する芸術家たちは、フランス外部の芸術をモダニズムに取り込んでいった。それは多様な芸術を換骨奪胎して、ルネ・ユイグの言葉を借りれば、大フランスの傘の下にそれらを「組織化」することを目指したとも言える⁽²⁹⁾。

もっともフランス文学者ソフィー・バッシュによれば、「古典的」という概念が自在にその意味を変えるのは、20世紀特有の「新しい」現象ではなかった⁽³⁰⁾。数世紀にわたりフランス文学ではギリシャ表象をめぐる、それぞれの「ギリシャ」が語られてきたという事実がある。そこでは現実のギリシャは忘却され、どこにも、いかなる時にも存在しないユートピアとしてのギリシャが表象され続けた。それを踏まえれば、両大戦間期のギリシャ、つまり古典は、カスーが主張したように、永遠の静的な秩序にはほど遠い混沌の象徴だったのである⁽³¹⁾。

フランスではドイツやイタリアと違ってファシズムが台頭することはなかった。それは左翼勢力の連帯による人民戦線内閣の成立が最大の要因だったが、そうした政治的状况に照応して古典主義的価値も絶対的基準として固定化することはなく、多様な様式の折衷として存在していた。これが37年国際博直前のフランスの実状だった。両大戦間期パリは、美術館における展覧会という文化的手段を用いて、美術の国籍分離策を講じ、同時に逆説的ではあるがそれによって国際都市としての役割を演じた⁽³²⁾。「諸起源展」は、フランス美術の外部に置かれた外国美術を前面に押し出すことで美術作品を内と外に分け、先の2つの展覧会とぶつかることなく、むしろ連動して国際都市パリの二重の芸術政策を補強したとも言える。

3) 「中庸」が示唆するフランスの文化政策

i) 3つの展覧会の相互関係

国際博を機に開催された「傑作展」「巨匠展」「諸起源展」は、それぞれ特徴を持っていた。すなわち国際博の企画の1つとして開催された「傑作展」は、フランス美術の「特権的連続性」を強調し、「人間的」で「普遍的」な特質を前提とした。そこにあったのは「古典主義」を基軸とする「統合と連続性」の美学だった。

一方同じく国際博の一環として開催された「巨匠展」は、「フランス美術の最も大胆な傾向」を受け止める伝統を示した。キュビズムやエコール・ド・パリの作品を大々的に取り上げた「巨匠展」は「傑作展」が強調した連続性よりも多様な広がり呈示したと言える。

2つの展覧会は、国家単位で設定されるフランス人の永遠の文化的連続性を国内外に示そうとした「傑作展」に対して、個人単位での美術の多様性を受け入れる国際都市パリを強調した「巨匠展」と理解できる。同時に、この2つの展覧会は時間軸上に展開した「傑作展」と同時代の空間軸上に展開した「巨匠展」という相補的な関係性を持っていたと見ることもできる。

「諸起源展」は国際博とは一線を画し、ジュ・ド・ポーム美術館で多数の外国人作家を含む展示を行った。抽象美術や非西洋の造形物までも積極的に展示したこの展覧会では、国際的視点からのモダニズム美術史観が呈示された。しかしそれはあくまでもフランス外部の芸術を大フランスとして「組織化」する意図のもとにあった。「諸起源展」はフランスの内と外を分離しつつフランス美術の優位性を示したという点で、先の2つの展覧会と連携していたのである。

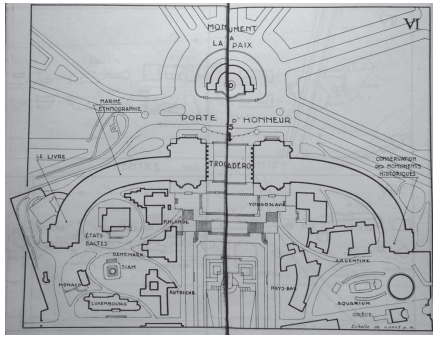


図18 シャイヨー宮平面図とメイン入場口

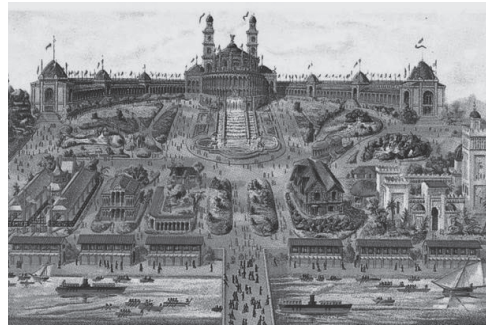


図19 1878年国際博時のトロカデロ宮



図20 イエナ橋から見たシャイヨー宮方向



図21 シャイヨー宮から見た国際博風景

また3つの展覧会をつないでいたのがセザンヌだったことも一考に値する。「傑作展」はセザンヌで終わり、「巨匠展」は、その作品展示がなかったにもかかわらず、ジレが展示作家の背後にセザンヌの影響を見たことから、セザンヌの世代から始まると言え、「諸起源展」では先の2つの展覧会にも増してはっきりと、カタログ巻頭論文でセザンヌを起点にすることを明示していたからである。3つの展覧会はセザンヌを結節点として相互補完的關係性を持っていたと考えられる。

ii) 国際博で視覚化された文化政策の特質

ここで改めて国際博会場に注意を向けたい。メイン入場口は(図18)1878年のパリ国際博の際に建造されたトロカデロ宮を改修したシャイヨー宮に設置されていた。改修前後を比較すると元の湾曲した双翼を残して中央部を取り壊し、南北に真っ直ぐ延びる通路にしたことが分かる(図19.20)。入場口から入るとシャイヨー宮の双翼の間の通路からトロカデロの噴水、その向こうのイエナ橋さらに1889年国際博時の建造物であるエッフェル塔を見渡すことができた(図21)。この遊歩道を進むと、まずは噴水を挟んでこの国際博に参加した44カ国の現代世界の国々のパヴィリオンが多くがあり、橋の手前には当時最も注目を集めたドイツ館とソ連館が向かい合っていた。そしてセーヌ川の中州、イル・デ・シーニュにはフランスの植民地パヴィリオン群が



図22 フランス領インドシナ展示

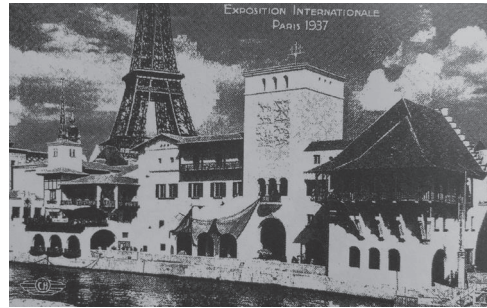


図23 セーヌ川から見た地方センター

(図22)、さらに橋を渡った右手には、フランスの各「地方センター」が広がっていた(図23)。エッフェル塔の橋脚をくぐったシャン・ド・マルスでは世界の物産販売が行われていた。国際博会場はさらに光のパヴィリオンがあったポルト・エコール・ミリテール方向、またグラン・パレ方向にも広がっていたが、遊歩道を進んだ当時の入場者の視線を追うと、このような光景が見えたと推測できる。

美術評論家アンドレ・ワルノは、この光景について「[あなたは]どこにもない、しかし同時にどこにでもある場所にいる。そこは距離と時間に関わる全ての概念がごっちゃになった場所だ」と記した⁽³³⁾。当時、国際博は現代世界の全的な具体化だと人々は捉えたが、それらの世界は今、ここという意味でのパリの時空間からだけは切り離されるという、奇妙な特質を持っていた。その特質はシャイヨー宮の両翼にあった2つの美術館展示にも明確に示されていた。西南翼の人類博物館には西欧を飛び越えた辺疆に生きる人びとの造形物が展示され⁽³⁴⁾、東南翼の国立フランス文化財博物館ではフランス中世の建築装飾物が展示されていた⁽³⁵⁾。そしてそれら展示物はいずれも「プリミティブ」と形容される対象であった。このことから、入場口に近いシャイヨー宮には、観客がこれから見る現代世界の前段が置かれていたと言えるだろう。

ただこれら両翼の展示物は同じ「プリミティブ」でも、その意味は全く異なっていた。すなわち人類博物館は地理的に西欧から離れた未熟な現代世界という意味での「プリミティブ」、一方国立フランス文化財博物館はフランスの過去を指す「プリミティブ」、双方の意味は空間軸と時間軸上に展開していたのである。そうであればその真ん中の通路は空間軸と時間軸座標の交点、すなわちゼロ地点ということになる。現代フランスをゼロ地点に置くという発想は、国際博の会場内にフランス・パヴィリオンがなかったことから了解されるが、国際博の公式ガイドブックの表紙にもそれは視覚化されていた(図24)。表紙全体はフランス国旗のトリコロールで色分けされ、パリ市の紋章である帆船を乗せた青い地球が浮かび、フランスだけが白

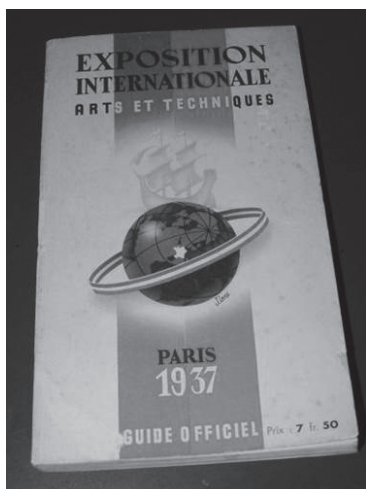


図24 公式ガイドブック表紙
*Exposition Internationale Arts
 et Techniques, Guide Officiel,
 Paris, 1937.*

抜き、つまりは虚として表されている。そして地球全体にトリコロールのリボンがかけられていた。美術史家ジェイムズ・D・ハーバートは、ここにフランスが自らを超越論的主体と見なしていた傍証を見たが⁽³⁶⁾、これこそが両大戦間期のフランスの文化政策の視覚化だったと言える。そしてこの文化政策に基づく発想が先に検討した3つの展覧会に通底していた。

国際博覧会で視覚化された世界観と当時の文化政策、そしてセザンヌを結節点として時間軸と空間軸、さらに国の内と外に展開していた3つの展覧会とに関連を見ることはあながち的外れでもないだろう。世紀の転換期から「プリミティブ」という形容詞がセザンヌ批評で散見されるようになり、またサンボリストを中心にセザンヌは古典主義とモダニズムとをつなぐクラシカル・モダンだと言説が流布して⁽³⁷⁾、セザンヌはフランス文化

の遺産としての連続性を保証する要と見なされていった。一方でセザンヌは自らを「ル・プリミティブ」と称し新しい潮流の出発点であることを自負していた⁽³⁸⁾。その出発点を引き継ぎ乗り越えんとマティスやピカソたちの試行錯誤は繰り広げられ、究極の「プリミティブ」としての、発展する歴史の前夜に留まり続けると認識されていた黒人アフリカの造形物、つまりアール・ネーグルの美的発見とその特質のフランス美術への接ぎ木が、第一次世界大戦前から両大戦間期を通じて行われたことはすでに論じられている⁽³⁹⁾。セザンヌはフランス近現代美術史における第2のブッサンであり、20世紀にリセットされた出発点つまりゼロ地点だったと言えるのではないか。「諸起源展」カタログ巻頭論文はそうした経緯を踏まえて書かれたものだった。

質の異なる事象や概念を、虚としてであれ起点としてであれ不問のゼロ地点を設定することで調和させ統合するという離れ業は、フランスの言説上ではしばしば起こってきた。国際博覧時の3つの展覧会をめぐるそれもそれは展開された。「傑作展」について、フォールは「フランスの感性と知性を釣り合わせる力」を見⁽⁴⁰⁾、ルバテはフランス美術が「多様性の中に深い統一性」を持っていることを称賛し⁽⁴¹⁾、ユイグも「時代時代でかれはあるものであり、またそれが変化した別の何かである」と評した⁽⁴²⁾。「巨匠展」について、セザンヌから派生したマティスの感性と、同じくセザンヌ由来のピカソの知性の対立と融合を見たジレは、両大戦間期に誤ってドイツ起源とされたキュビズムについても、フランスの消化吸收能力の高さを評価した⁽⁴³⁾。「諸起源展」を見ても明らかなように、実のところフランス美術の本質とは国際折衷主義であったと言える。フランスは諸外国からの影響を積極的に取り込みフランス化していった。してみると、フランス文化の本質は外国と協調する能力にあったと見ることもできる。つまり

ところフランスの文化概念の特質は、その融通性に集約されるのであり、こうした相対するものにバランスを与えようとする自らの性質にフランス人たちは名前を与えた。それが、美術史家ジャック・コンブが「中庸の精神が、紋切り型の表現ではあるが、この国には常に現れる」と一般化した「中庸」である。コンブはこの「中庸」こそがフランスの美德だと位置づけた⁽⁴⁴⁾。

しかしながら相対するものの比較分析を「中庸」の名のもとに包み込んでしまうことは、フランス文化の特性を明らかにすることになるのだろうか。ハーバートが言うように、むしろそれは単に宣言し、フランス美術は全ての道を同時に持つという批評上での布告をするだけなのではないか。「中庸」は全ての潜在的対立を包み込むから、全ての疑問と検討を棚上げしてしまう⁽⁴⁵⁾。まさにジレが言うように「本質的統一が偉大なフランスの神秘」なのであり⁽⁴⁶⁾、「中庸」とは実質的なものを何も主張しない、という限りでその融通性を保っているのである。芸術におけるフランス性とは、何も意味しないことによってのみ全てを意味していたと言うこともできる。だからこそラシーヌによる「プッサンによってフランス美術は普遍的美術になる。なぜならプッサンはフランスの国家的様式に、まさにその普遍的性質を今後与えるという奇跡を成し遂げたから」という言い回しや⁽⁴⁷⁾、ジャン・ゼーによる「[フランスは]ひとつ所に根付いて拡散する」⁽⁴⁸⁾というようなオクシモロンの表現が可能だったのである。

4) おわりに

かくして37年にフランス国家と芸術は都合の良い一対となった。国家は自身の鏡像を芸術世界に見いだし、芸術は普遍的で人間主義的価値を持つ国家に自身を投影させた⁽⁴⁹⁾。この国家と芸術との相互依存が成立したのは、双方が空虚を内包して自らを分析不要のゼロ地点に置いたからにはほかならない。フランスの文化政策の要諦はいわばこのゼロ地点の設定にあり、それは更新され続けた。そのうえでフランスの美学と美術史は、「退廃芸術展」を開催したドイツや社会主義リアリズムを奉じたソ連が排除と統制を軸に美術史観を整備したのに対して、他国の美術動向や特殊な美術様式、それら全てを普遍という傘の下に集め、全ての矛盾と差異を溶解させたのである。

国際博の2年後、第二次世界大戦が勃発し、芸術家たちのパリからニューヨークへのエクソダスが起った。大戦後、フランス領だった植民地の独立が相次ぐ。こうして多様な外部によって形成されたパリの、そしてフランスの特質は失われていった。なんとなれば多様なモノの調和をとることで設定したゼロ地点が、しだいにゼロ地点だけになっていったからであり、両大戦間期の芸術的展望と展覧会システムは大戦後に解体されていったのである。そして芸術の中心がパリからニューヨークに移ったのは周知の事実である。

2006年、パリに新国立美術館ケ・ブランリー＝ジャック・シラク美術館が誕生した。ここには人類博物館と31年のパリ国際植民地博覧会を機に設置されたアフリカ・オセアニア美術館の旧藏品を中心に、30万点を越える非西洋の造形物が収蔵されている。しかし興味深くも決定的なことに、ここには唯一点のフランスの造形物展示もない。展示する側のフランスを消し去る

ことでそこをゼロ地点とするという手法は、37年国際博時の展示を思わせる。ゼロ地点の更新は21世紀も続くのだろうか。ここにフランスの文化政策の本質を考える糸口があるように思えるのである。

注

- (1) パレ・ド・トーキョー西翼は47年に国立近代美術館になる。その後、国立近代美術館は77年にポンピドゥーセンターに移転。パレ・ド・トーキョー西翼は2002年に現代創造サイトとなる。東翼は61年にパリ市立近代美術館となり現在に至る。
- (2) Léon Blum, "Préface," *Chefs-d'œuvre de l'art français 1937*, exh.cat., Paris: Palais national des arts, 1937, p.vi.
- (3) Elie Faure, "Splendeurs de l'art français," *L'humanité*, 10 juillet 1937.
- (4) Robert Rey, "1,350 chefs-d'œuvre de l'art français," *Les nouvelles littéraires*, 3 juillet 1937.
- (5) Raymond Bouyer, "L'art l'exposition de 1937," *La revue de l'art*, 71, septembre 1937, pp.165-166.
- (6) Jacques Lassigne, "Chronique artistique : Le triomphe de l'art français," *La revue hebdomadaire*, 46, août 1937, p.373.
- (7) James D. Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1998, pp.94-98.
- (8) *Chefs-d'œuvre de l'art français 1937*, p.119.
- (9) Jacques Guenne, "La peinture française des origines à 1900," *L'art vivant, Les Chefs-d'œuvre de l'art français*, 13, 1937, non paginée.
- (10) Jean Zay, "Avant- propos," *Chefs-d'œuvre de l'art français 1937*, p.vii.
- (11) Lucien Rebatet, "Les chefs-d'œuvre de l'art français," *Revue universelle*, 70, 15 août 1937, pp.447, +451.
- (12) Henri Focillon, "Introduction," *Chefs-d'œuvre de l'art français 1937*, pp.xiii-xiv, xxiii.
- (13) Raymond Escholier, "Préambule," *Les Maîtres de L'art indépendant 1895-1937*, exh.cat., Paris: Petit Palais, 1937, p.5.
- (14) ロミー・ゴラン「エコール・フランセ vs エコール・ド・パリ」田中正之訳、『西洋美術研究』4号、2000年、86頁。
- (15) Louis Gillet, "Trente ans de peinture au Petit Palais I," *Revue des deux mondes*, 8th period, vol.40, 15 juillet 1937, pp.321-331. Gillet, "Trente ans de peinture au Petit Palais II," *ibid.*, 15 août 1937, pp.564-580.
- (16) Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, pp.99-109.
- (17) Christian Zervos (?), "De Cézanne a l'art non figuratif," *Origines et développement de l'art international indépendant*, exh.cat., Paris: Musée du Jeu de Paume, 1937, non paginée.
- (18) André Dezarrois(anonymat), Sans-titre, *ibid.*, non paginée.
- (19) ジュ・ド・ボーム美術館は22年～41年、リュクサンブール美術館別館として近現代の外国美術を展示・収蔵していた。その後47年～85年は印象派美術館となり、91年6月からはジュ・ド・ボーム国立美術館となって現在に至る。
- (20) 藤原貞朗「棲み分ける美術館・展覧会—1920-30年代パリの美術館展示にみるフランス美術の内と外—」『西洋美術研究』10号、2004年、147頁。
- (21) Zervos (?), "De Cézanne a l'art non figuratif," non paginée.
- (22) André Lhote, "Origines et développement de l'art international indépendant," *La Nouvelle Revue Française*, no. 288, 1937, pp.189-191.
- (23) Zervos (?), "De Cézanne a l'art non figuratif," non paginée.

- (24) Henri Focillon, "L'historien et son temps," dans René Huyghe (dir.), *Histoire de l'art contemporain*, Paris: Alcan, 1936, pp.3-5.
- (25) 藤原「棲み分ける美術館・展覧会」、147-150頁。「傑作展」の開催場所だったバレ・ド・トーキョーの西翼に第二次世界大戦後の47年に開館する国立近代美術館は、リュクサンブール美術館本館に代わる美術館だが、そこでは両大戦間期に分別したフランス美術と外国美術とが再び並べられることになる。
- (26) Paul Jamot, *La peinture en France*. Paris: Plon, 1934, pp.17-39.
- (27) *Ibid.*, pp.230-234.
- (28) アンリ・フォション『形の世界』杉本秀太郎訳、岩波書店、1969年、32頁。
- (29) Huyghe, "Le retour aux apparences," dans Huyghe (dir.), *Histoire de l'art contemporain*, p.241. Cf. 藤原「1931年のパリ植民地博覧会の芸術と古典主義—植民地主義と古典主義の奇妙な同居—」、天野知香編『西洋近代の都市と芸術 3 パリ II 近代の相剋』竹林舎、2015年、285-303頁。
- (30) Sophie Basch, *Le voyage imaginaire : les écrivains français en Grèce au XX^e siècle*, Paris: Hatier, 1992.
- (31) Jean Cassou, "Les Grèces," *Le Voyage en Grèce*, août 1934, p.8.
- (32) 藤原「棲み分ける美術館・展覧会」、151頁。
- (33) André Warnod, *Exposition 37: La vie flamboyante des expositions*, Paris: Les Éditions de France, 1937, p.67.
- (34) 人類博物館は1938年に開館。1937年当時はトロカデロ民族誌博物館だった。そこにはフランス領植民地の造形物も数多く展示されていた。
- (35) 元は1882年にヴィオレ＝ル＝デュックにより開設された比較彫刻美術館だった。フランスのロマネスクやゴシック美術の模様が展示され、フランスのプリミティブが視覚化されていた。
- (36) Herbert, *Paris 1937*, pp.14-23.
- (37) 例えばジョルジュ・ルコントはセザンヌの作品を「プリミティブ」であるがゆえに誠実であると評価した。Georges Lecomte, "Paul Cézanne", *La Revue d'art*, 9 décembre 1899, p.86. クラシカル・モダンという位置づけについてはモーリス・ドニの評論を参照のこと。Maurice Denis, "Cézanne," *L'Occident*, septembre 1907, dans L.Rouart et J.Watelin (éds.), *Théories 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920, pp.245-261.
- (38) Émile Bernard, "Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites," *Mercur de France*, 1^{er} octobre 1907, dans Anne Rivière (éd.), *Émile Bernard, Propos sur l'art 1*, Paris: Séguier, 1994, p.148.
- (39) Cf. William Rubin (ed.), "Primitivism" in 20th Century Art, *Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., Exh.Cat., New York: The Museum of Modern Art, 1984. 大久保恭子『〈プリミティブイズム〉と〈プリミティブイズム〉—文化の境界をめぐるダイナミズム—』、三元社、2009年。
- (40) Faure, "Splendeurs de l'art français," *L'humanité*, 10 juillet 1937.
- (41) Rebatet, "Les chefs-d'œuvre de l'art français," p.449.
- (42) Huyghe, "Les chefs-d'œuvre de l'art français," *Marianne*, 21 juillet 1937.
- (43) Gillet, "Trente ans de peinture au Petit Palais I," p.580.
- (44) Jacques Combe, "XVII^e et XVIII^e siècles," dans Huyghe, Germain Bazin, Combe et Maurice Raynal, *Cent trent chefs-d'œuvre de l'art français du moyen âge au XX^e siècle*, Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1937, p.19.
- (45) Herbert, *Paris 1937*, pp.98-99.
- (46) Gillet, "Chefs-d'œuvre de l'art français I: La peinture," *Revue des deux mondes*, 8th period, vol.41, 15 septembre 1937, p.282.
- (47) Lassigne, "Le XVIII^e siècles," *Beaux arts*, 1937, p.12.
- (48) Zay, "Avant-propos," p.vii.
- (49) Herbert, *Paris 1937*, pp.109-121.

画像出典

1. 18.1937: *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Cartalogue général officiel, Paris,1937.
2. 山本友紀『フェルナン・レジェーオブジェと色彩のユートピアー』春風社、2014年。
8. 13.20.21.22.James D. Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1998.
19. 『世紀の祭典—万国博覧会の美術—展』カタログ、東京国立博物館、大阪市立美術館、名古屋市博物館、2004-5年。
24. Shanny Peer, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Albany: University of New York Press, 1998.

(付記) 本稿は、日本学術振興会科学研究費(平成二十八～三〇年度基盤研究(C)16K02283「第二次世界大戦期におけるマティスの芸術活動研究—フランス性と戦争文化の視点から」)による成果の一部である。