

オディロン・ルドン作、 ドムシー男爵の食堂装飾

安井 裕雄

序

オディロン・ルドン (Odion Redon, 1840-1916) は1900年6月頃、蒐集家のロベール・ド・ドムシー男爵 (Robert-Joseph-Bénigne de Denesvre de Domecy, 1862-1946) から、男爵の父が建てた城館内の食堂の装飾壁画の注文を受けた (D35, 36, 39 et 40)ⁱ。2011年にパリで開催された展覧会まで、ドムシー男爵の食堂の装飾壁画の総体に直接触れる機会は、研究者にもなかった。本稿では2019年に「ドムシー男爵旧蔵のルドン作品」で試みた男爵の蒐集品の分析に基づき、同壁画について、現時点で参照可能な出納帳や書簡などの資料を踏まえて考察する。

本稿ではまず、第1節(1)で食堂装飾に先立つ1890年代のルドンの制作活動を、19世紀末の神秘主義の流行と蒐集家の嗜好との関係から整理する。そして第1節(2)において、食堂装飾の発注者であるドムシー男爵の「神秘主義」の嗜好を再考する。続く第2節(1)では、ルドンの壁画装飾の構想手法、つまり古画からの引用・借用、モンタージュなどについて分析したうえで、第2節(2)でドムシー男爵の食堂装飾壁画の生成過程を、パリのアトリエでの制作と、現地ブルゴーニュでの調整に分けて、具体的な考察を加える。また第3節(1)においては、第2節における制作過程の細部の検討を踏まえ、食堂装飾壁画の先行研究を批判的に検討する。そして第3節(2)と第1節(2)で再検討した男爵の嗜好と、第2節(2)の食堂壁画生成の検討を踏まえ、食堂装飾画の制作過程におけるコレクターの嗜好と、画家の「想像の力」のせめぎ合いの場を考察する。

1 1890年代のルドン

(1) ルドンと神秘主義 (オキュルティズム／オカルティズム)

ルドンは1884年12月10日から翌年1月10日に開催された第1回の「独立芸術家協会 (ソシエテ・デ・ザルティスト・ザンデパンダン)」展に出品し、エミール・シュフネッケル (Émile Schuffenecker, 1851-1939) と、神秘主義の信奉者にして画家のアントワーヌ・ド・ラ・ロシュフーコー (Antoine de La Rochefoucauld, 1862-1969) の知己を得ている。ラ・ロシュフーコー伯爵は、ジョゼファン・ペラダン (Joséphin Péladan, 1858-1918) が1890年に結成した「聖杯と聖堂のカトリック薔薇十字団」による「薔薇十字展」に参加したが、ルドンは慎重にも参加を見送っている。

この団体には当初から風評が付きまっており、ピエール・ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ (Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898)、モーリス・ドニ (Maurice Denis 1870-1943)、そしてシュフネッケルもルドンと同様に、同展には参加していないⁱⁱ。だが当時のルドン作品のコレクターには、ラ・ロシュフーコー伯爵をはじめとする薔薇十字団の構成員が含まれていただけでなく、ルドンは神秘主義の美術愛好家の嗜好に応える作品を描いていたⁱⁱⁱ。

ルドンは1893年3月18日から4月27日、エドモン・バイイ (Edmond Bailly, 1850-1916) の「独立芸術書房 (リブレリー・ド・ラール・アンデパンダン)」において、個展を開いている。バイイは書店主でありながら、気に入らない顔をした客には本を売りがらない「オカルティストにして魔術師」であったという^{iv}。ルドンは1880年代後半から90年代前半、画商ポール・デュラン＝リュエルが組織していた「画家＝版画家」展、ベルギーの「二十人会」展などに出品していたものの、個展を開く機会は少なかった。1881年の『ラ・ヴィ・モデルヌ』(現代芸術) 誌主催の個展と翌年の『ル・ゴロワ』(ガリア人) 紙主催の個展以来、個展としては10年以上を経て開催された「独立芸術書房」での個展は、重要な発表機会であったが、ルドンの最初期の伝記を著したアンドレ・メレリオ (André Mellerio, 1862-1943) は、同展に言及していない。

20世紀にはいると、世の中では1890年代に流行をみた神秘主義に対して忌避感が強くなる。これを意識したルドンの意を汲み、メレリオが言及を避けた可能性があるというのが、本江邦夫の説明である^v。ルドン研究者であっても神秘主義との関係については言及を避ける傾向があるが、当時のフランスでは多くの知識人がオキュルティズム (本江文中では「オカルティズム」) に浸っていた。例えばフランスの国民的詩人ヴィクトル・ユゴー (Victor Hugo, 1802-1885) も亡命中に交霊術に没頭していた^{vi}。ルドンの書架にはユゴーの著作は残されなかったが^{vii}、ユゴーを読み、触発されているだけでなく^{viii}、ユゴーの絵画作品に触れ、着想源にした可能性も指摘されている^{ix}。鍊金術やカバラと神智学に造詣の深かった貴族のルネ・フィリポン伯爵 (René Philpon, 1870-1936) は、イギリスの作家エドワート・ジョージ・バルワー＝リットン (Edward George Bulwer-Lytton, 1803-1873) の小説『幽霊屋敷』(1859年) に基づく版画集をルドンに依頼し^x、ルドンは1896年に版画集『幽霊屋敷』(*La Maison hantée*) を完成した^{xi}。フィリポンは『神秘の杯』(1890年頃、ミネアポリス、ウォーカーズ・アート・ギャラリー、W0411) など、質の高いルドン作品を所蔵していたことが知られており、別に論ずるに値する。

(2) 流行の変化と蒐集家の世代交代 神秘主義から前衛へ

1900年、カトリックに改宗して、神秘主義に関する蔵書とともに、ルドンの作品を手放したフィリポンは^{xii}、『ご訪問』(1896年頃、パリ、オルセー美術館、ルーヴル美術館版画素描室保管、W0653) を手元に残し、ルーヴルに遺贈した(現オルセー美術館) が、他の作品は処分したと思われる。なかでも1910年にロベール・ド・ドムシー男爵が購入したフィリポンの旧蔵品『神秘の杯』(1894年、個人蔵、D83, W2569, 安井2019 fig.6) は、杯や杯の中の異形の顔など、男爵のコレクションにおいては際立って秘教的なモチーフが特徴である。フィリポンはまた、『黄色いケープ、あるいはカバラの祭司』(1895年、新潟市美術館、W0636) を手放し、ドムシー男爵と競うかのようにルドン作品を購入し、装飾壁画を注文したアンドリース (アンドレ) ・ボンゲル (Andries Bonger, 1861-1936) の手に、1903年に渡っている。

ドムシー男爵と薔薇十字団との関係は明らかではなく、神秘主義との関係を示す史料はないが、実際に男爵の旧蔵品に秘教的なフィリポン伯爵に由来する作品が含まれていたことは、男爵が高度に洗練された趣味の神秘主義者であったことを裏書きしている^{xiii}。また前述の1893年のバイイの書店での展覧会は、神秘主義が流行していた19世紀最後の10年間、ルドンと神秘主義の距離が近かったことを示す一例であるが、戦後のルドン研究の第一人者ロズリーヌ・バクー（Roseline Bacou, 1923-2013）は、ルドンと神秘主義との関係について明確にしていない。19世紀末独特の趣味の流行と蒐集家たちの嗜好を指摘したのはダリオ・ガンボーニで、本江の論考も詳しい^{xiv}。旧蔵品を見る限りでは明らかに神秘主義的な傾向を持つロベール・ド・ドムシー男爵のように、1890年代のルドン作品の購入者の多くは、神秘主義に関心を抱いていたのである。

この時期にルドンに装飾壁画を注文したパトロンのうち、ドムシー男爵以外で神秘主義を直接的に連想させる作品を所蔵したもうひとりの蒐集家は、前述のフィリポン旧蔵の《黄色いケープ、あるいはカバラの祭司》を所蔵したアンドリース・ボンゲルであるが、フレッド・リーマンの詳細な研究によると、前衛画家フィンセント・ファン・ゴッホ（Vincent van Gogh, 1853-1890）を縁戚に持つボンゲルは、比較的前衛的な作品を好んでいたようである。ラ・ロシュフーコー伯爵やドムシー男爵のコレクションと比べて、ボンゲルの蒐集品では神秘主義的な傾向の作品はごく限られており、《黄色いケープ》のような異教的な主題を受け入れながらも、フィリポン伯爵のように、神秘主義的な主題に限っていたわけではない^{xv}。20世紀になっても旺盛な蒐集意欲を見せたコレクターのなかでは、ドムシー男爵の秘教色は特に際立っているのである^{xvi}。

2 ルドンの装飾壁画

（1）古典からの形態の借用

1870年2月、この年に30歳になるにもかかわらず、成果をあげていなかったルドンに対して、建築家のアルベール・カレ（Albert Carré, 1843-94）は、聖ヨハネの福音書に基づく巨大な壁画（3.35m×8.15m）を注文した。この北フランスの町アラスの礼拝堂内の壁画は第一次世界大戦中に完全に消失してしまったとされているが、2枚の関連するドローイングが残されている。この壁画の主題について、建築家は書簡に『聖書』を引用しながら、画家に詳細な指示を出している。対象となるエピソードはヨハネの福音書の第6章のうち、イエスが自らを「いのちのパン」と述べる箇所である。信徒に対して人の子（イエス）の肉（パン）を食べ、血（ワイン）を飲むことを促したのを機に、多くの弟子たちが離れ去った時の情景である。

カレは、イエスが使徒に対して「あなたがたも離れていきたいか」と問い、シモン・ペトロが「主よ、わたしたちはだれのもとへ行きましょうか（Seigneur, à qui irons-nous?）」と問い返す場面を書簡に引用している^{xvii}。カレが選んだ主題は、言語表現では劇的ではあるが、視覚表現に置き換えた時、必ずしも壮観な場面とは言えない。書簡の中で聖書を引用したカレは、ルドンに対して重ねて具体的に指示を出している。カレの提案に対してルドンは、古典の作品の模写を提案している。一般的な解釈ではこの時ルドンは「ピレネー山脈行きを優先させ、カレに『巨匠の作品を模写する』ことを提案している。おそらくこの注文は、ルドンを不安にさせたのだろう。この種のアカデミックな装飾画を制作する意欲も必要な知識もなかったのである」としている^{xviii}。

またこの時に描かれた習作は、「ルドンが早々とアカデミックな修練を止めてしまったことに起因する、生涯を通じて批評家にデッサン力の弱さを指摘させることになった、ある種の不器用さを示している」ともいう^{xx}。だが巨匠の作品を模した壁画を構想するのは、アカデミックな装飾画を制作する「意欲と知識の欠如」によるのだろうか。

アラスの壁画の2点の構図習作においてルドンは、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート美術館が所蔵するラファエロの《奇跡の漁り》(1515年)を下敷きとして、描線を単純化している。ルドンはラファエロの《奇跡の漁り》に取材しながらも、画面右上の建物の隙間から差し込む直射光が満たす空間(パリ版)と、壁に穿たれたアーチの連続の奥に広がる明るい陽光が画面手前へと浸透する空間(ボルドー版)という、ふたつの空間構造の違いを、明確に意識して描き分けている。伝統的な透視図法を下敷きに、人物をフリーズ状に配して物語を展開していることから、「意欲と知識の欠如」故に、古典から借用したとは考えにくく、ルドンが依頼者の意を汲んで積極的に試みたことと見なすべきである。同時期に描かれたルドンの素描のうち《説教するイエス》(パリ、オルセー美術館所蔵、ルーヴル美術館版画素描室保管、W0551)と《歩くイエス》(同、W0552)は、アラスの失われた壁画に関連付けられる作品であり、「イエスは静かに、キリスト教の博愛の精神にふさわしい穏やかさで、教えを垂れる人の如く軽く右手を上げて、目を空へと向け、毅然としている」というカレの求める人物像に応じた表現となっている。またシカゴ美術館が所蔵する《聖人》は、ラファエロの《アンシデイの聖母》(1505年、ロンドン、ナショナル・ギャラリー)の洗礼者聖ヨハネ像の模写である^{xx}。ラファエロの洗礼者聖ヨハネ像の模写は、壁画に収斂する構想の過程に位置付けられており、古画の人物像そのままではないが、ポーズや容姿などからは、壁画制作に際して古画に倣おうとするルドンの姿勢を見て取ることができる。

ルドンはパリでジャン・レオン＝ジェローム(Jean-Léon Gérôme, 1824-1904)に師事しているが、ごく短期間であり、この転写拡大の手法をアトリエで学んだものであるかどうかは、定かではない。どの時点で学んだかは別としても、ルドンは古画の人物像を抽出して完成作に取り入れている。そして先行作品の人物像を取り込む重層的な構造を付与するこの手法は、独創性を尊重する前衛画家とその先駆者においても珍しいことではない。先例としてロマン主義の画家ウジェーヌ・ドラクロワ(Eugène Delacroix, 1798-1863)が《収穫の聖母》(1819年、イヴリース、サン＝トゥーロップ小教区教会)で用いた作画法を、1870年代のルドンは採り入れていたのである。

後年の作品においてもルドンは、先行作品の人物像を異なるコンテキストに差し替えて模した例を残しており、アカデミズムの画家たちに親しい制作方法を、ルドンは晩年まで使い続けている。晩年になっても依頼主によってはルドンに対して、聖書だけでなくギリシャ神話の一場面の壁画を所望したようである。ニームの蒐集家ジュール・シャヴァス(Jules Chavasse, 1858-1919)の依頼を受けてルドンは、1911年から翌年にかけて、ほぼ同寸の《パンドラ》(W0723)と《聖セバスチヤヌス》(W0526)を描いた。《パンドラ》の準備段階でルドンは、アンドレア・マンテーニャ(Andrea Mantegna, 1431-1506)の《ユディットとホロフェルネス》(パリ、ルーヴル美術館版画素描部)のユディット像を抽出している。赤い格子が施されたこのユディット像は、完成作には反転して用いられている^{xxi}。

(2) ルドンの装飾壁画におけるモチーフ モンタージュによる人物と花と樹木

1910年、ギュスターヴ・ファイエ (Gustave Fayet, 1865-1925) の注文を受けてルドンがナルボンヌのフォンフロワ修道院の図書室のために着手した装飾画《昼》(W2557/1, 2 et 3)《夜》(W2556/1, 2 et 3)《沈黙》(W2558) (いずれも1910-11年) のうち、《昼》(W2557/2) には院内の庭の彫刻から「アポロンの戦車」、《夜》(W2556/2) には沼の花を思わせる顔のある花、音楽家シューマンの顔、友人や家族たちの顔、コントラバスを引くケンタウロスとペガサスなどが、モンタージュにより組み合わせられている^{xxii}。フォンフロワ修道院の図書室の壁画の制作過程は比較的よく知られておりルドンは依頼に応じて、現場で加除修正した。1910年3月にフォンフロワ修道院の図書室の壁画の構想に取り掛かったルドンはパリに戻ると、《昼》を構成する3枚のパネルのうち両脇のパネル (W2557/1 et 3) に着手、次いで中央パネル (W2557/2) を完成している。8月にフォンフロワに《昼》の3枚のパネルを送ったルドンは、9月末まで現場で仕上げを施した。この時に《夜》と《沈黙》のパネルも着手されたと思われる。《夜》の両脇のパネル (W2556/1 et 3) は冬を通してパリで描かれ翌年9月、完成した。特に夜の中央パネル (W2556/2) は現場で着手され、ファイエ家のメイドの横顔やペットの猿のキキも描かれている。

さて、アラスの礼拝堂の壁画の後には小品ばかりを手掛けてきたルドンに対して最初に壁画を発注したのはドムシー男爵であり、1896年に8月 (D16) と10月 (D18)、城館内の図書室の暖炉の壁画の代金が、ルドンに支払われたと推測される記録が残されている^{xxiii}。この壁画についてバクーは、男爵からルドンに宛てた未公開の手紙により、図書室の暖炉の上と断定しているが^{xxiv}、規模は明らかではない。ルドンは既存の作品を組み合わせ構成したと推察される^{xxv}。またルドンは、食堂内の暖炉の上に未公開作品《善と悪》を描いており^{xxvi}、既存のモチーフをモンタージュのうえ組み合わせて配している^{xxvii}。一連のルドン作品と壁画をナラティブなレベルで見ると、依頼があれば逸話叙述型の、主として小型作品を描いていたルドンに対して、初めて本格的な装飾壁画制作の機会を与えたドムシー男爵は、物語性の強い作品よりも、視覚的に豊かな暗示性を好む傾向があった^{xxviii}。

ドムシー男爵の食堂装飾壁画の生成過程について分析を試みたのは、長い間1992年のバクーの論文のみであり、その後サレが2011年に展覧会カタログで解説を付したが、この時も壁画の生成過程については、バクーの分析に対して、新知見を加えていない。一連の壁画の生成過程について以下に要約すると、1900年6月に最初の支払い (D39) を受けたルドンは、パリでパネルを描き、12月、既存の17世紀のタペストリーの横と上に、室内の色調に合わせて《花の装飾パネル (明るい背景)》(1900-1901年、パリ、オルセー美術館、W2541)《灰色の小さなパネル》(同、W2549)《灰色のフリーズ》(同、W2548)《灰色の小さなパネル》(同、W2550)《花の装飾パネル (明るい背景)》(同、W2542)を設置した。これらはパリで描かれた後、改変されていない。同時期に設置された《人物》(同、W2359, fig.13左から2点目) はパリで描かれたまま、上塗りはされていないようだが、《花とナナカマドの実》(同、W2546, fig.13右端)、と《ひな菊》(同、W2545, fig.13左端) は修正されている。この描き直しがパリか、ブルゴーニュの現場でされたのかは、未詳である。《人物 (黄色い花)》(同、W2540 fig.13右から2点目) の画布は下から1 m 39 cmの所で切断されて継ぎ足され、粗い紐で上部に追加の布を縫い付けられていることから、1901年1月以降に現場で描きなおされた可能性がある (fig.14)。

1901年4月までの間に描かれたのは、《花と実のフリーズ》(同、W2544)、《黄色のフリーズ》(同、W2547)《グラン・ブーケ(大きな花束)》(1901年、東京、三菱一号館美術館、W2535, 安井2019 fig.1)、《黄色い花咲く枝》(1900-1901年、パリ、オルセー美術館、W2538, fig.15)である。特に《黄色い花咲く枝》の色調は、隣接する《黄色い背景の樹》(同、W2537, 安井2019 fig.10/fig.15)と、間に《黄色のフリーズ》(同、W2547, fig.15)を挟んで設置された《黄色い背景の樹》(同、W2536, 安井2019 fig.9/fig.15)と共通する黄色で揃えられている。1901年のはじめルノワールを訪問したルドンは^{xxix}、ミモザの花に強い感銘を受けて、1901年2月以降にパリで壁画に採り入れた^{xxx}。《黄色い花咲く枝》には、黒い木炭の縦線が確認できるが、この線は、画布を木枠または板の上に画布を仮止めしてパリで描き、ブルゴーニュ地方のドムシー男爵の城館まで運んだ後に、画布の縁を木枠に正確に合わせるためのアタリ線と考えられる(fig.16)。

ところで実際のミモザの木は、ドムシー男爵の食堂装飾の画中の樹の幹よりは細く、同壁画ではミモザの花に全く別種の幹と枝葉が組み合わされている。ルドンの精神的な故郷であるペイルルバードの「樹木の肖像」である。ここでもルドンは、異なるコンテキストのモチーフを切り貼りし、モンタージュしている^{xxxi}。人物像をルドンが既存の作品から取り出して壁画にモンタージュして導入している例は他にも、同壁画においてみられる。グルームによると《人物》(W2359)と《人物(黄色い花)》(W2540)の人物像は、《神秘的な対話》(1896年頃、岐阜、岐阜県美術館、D23, W0651, 安井2019 fig.7)ほかの人物像から採られており、ガンボーニによると、伝統的な「受胎告知」の人物像を取り込んでいる^{xxxii}。どちらの説を採るにしても、ルドンがドムシー男爵の神秘主義的な趣味を酌み、東方の衣装を着た秘教的な人物像を、旧作からモンタージュしていると考えることができよう。東洋的な装いに改変された人物像と、師のジェロームのように華やかな外見の異国趣味との距離は大きく、かつてルドンがアルマン・クラヴォー(Armand Clavaud, 1828-1890)から開示された、インドの詩と思想哲学が反映している^{xxxiii}。

ルドンは、《黄色い背景の樹》(W2537)、《黄色い背景の樹》(W2536)、《黄色い花咲く枝》においても、「樹木の肖像」をモンタージュしている。ドムシー男爵の注文による他の(図書室と食堂の暖炉上の)壁画の場合には、男爵の既存の蒐集品、あるいは後に購入される作品からモチーフが取られているが^{xxxiv}、知られる限りでは男爵は木炭による「樹木の肖像」を所蔵していない。1896年4月に入手した『聖アントワヌの誘惑』第三集(D15)には第九葉、「……わたしは孤独のうちに沈み込んだ。わたしは後ろの樹の中で生きてきたのだ」(1896年)が含まれ、食堂装飾のモチーフの選定時に、男爵も参照可能であった^{xxxv}。

ドムシー家の家紋には、二つの十字架の間に一本の大樹が配されており、この巨木もまた、ルドンの目に触れていたことから^{xxxvi}、ルドンはこれを念頭に、「樹木の肖像」を取り入れた可能性も指摘されている^{xxxvii}。ルドンは各樹種に固有の特性には関心を示し細かく描写するが、周囲の環境に注意を払うことは稀である^{xxxviii}。ルドンが男爵の食堂壁画に南仏のミモザを取り込んだ時、現実の樹木や実在の花の視覚的記憶に基づき制作しているのだが、樹の周囲には、環境を明示する要素は皆無で、男爵の城館が置かれたブルゴーニュの地には、全くとらわれていない。特定の場所を連想させるものは人物の衣装を除けば、ペイルルバードの「樹木の肖像」のみである。

3 ドムシー男爵の食堂装飾が形成する空間と先行研究の評価

(1) バクー、グルーム、サレ、ラペッティによる先行研究

ルーヴル美術館の版画素描室の主任学芸員であったバクーは、ドムシー男爵の食堂内で2番目に大きなデトランプ作品《黄色い背景の樹》(W2537)が、左側に位置する同食堂内最大の作品《黄色い背景の樹》(W2536)へと連続しているとした。だが食堂内でのパネルの配置を再現すると、ふたつの大型作品《黄色い背景の樹》(W2537)と《黄色い背景の樹》(W2536)の間には、窓と横長の作品《黄色のフリーズ》(W2547)が位置するために、バクーの言に反して現地における作品同士の空間は連続しておらず、完全に断絶していた (fig.15)。バクーが現地を訪れたか否かは定かではないのだが、《黄色い背景の樹》(W2537)と《黄色い花咲く枝》は角合わせに配置されているので、木の枝と花の黄色が両者を結び付ける、というバクーの指摘は正鵠を得ている。また同論中でバクーは、1911年に完成を見るフォンフロワドの修道院の図書館装飾壁画に至る、ルドンの装飾画の重要作品に位置づけている。ところでバクーは、先行するヴェイユールなどの装飾画は対象に依存していたが、男爵の食堂装飾において、ルドンは対象から自由になったとしている。またこの文脈でバクーは、アンドレ・サルモンが「純粹絵画」と評した箇所を引いているのだが、「純粹絵画」をめぐるのは、ナビ派の装飾画とナビ派によるルドン評価の視点から、別途議論が必要であろう^{xxxix}。

長年にわたりナビ派の再評価に努めてきたシカゴ美術研究所・美術館のグロリア・グルームは、バクーの議論を受け継ぎながら、特にナビ派との関係を整理して強調し、ルドンの歴史的な位置付けを試みている。しかしながら食堂空間そして装飾画そのものについての考察は、当時知られていた史料の制限から、バクーの議論の枠内にとどまる。グルームが依拠したドムシー男爵の関連史料はバクーの論文だけでなく、メレリオ・ペーパーズも自由に参照することができた^{xl}。だがグルームの議論が新知見を示さなかったのは、ドムシー男爵と食堂装飾に関する史料がほとんどなかったためである。以後も史料は補われないままであり、ドムシー男爵の食堂を訪れる機会に恵まれたマリー・＝ピエール・サレも、《グラン・ブーケ》の特異な性格を指摘するが、食堂の位置条件に注意を向けたのみである^{xli}。2011年のルドン展での三人のコミッショナーの一人ロドルフ・ラペッティは、2016年から翌年にカンペールとボルドーで開催されたルドンの風景画展の図録に寄稿し、ルドンの空間表現を論じたが、サレの議論の枠をでない^{xlii}。

新出史料が望めない以上、研究は既存史料の再解釈に依存するが、ルドンに装飾壁画を依頼したドムシー男爵の旧蔵品は過半が同定され、男爵の嗜好の傾向も明らかになっている^{xliii}。サレが指摘するように天井に近い位置に壁画は設置されており、食堂内は、天井面付近が常に暗い。距離をとって仰ぎ見る構成を取らざるを得ないため、バクーも指摘しているように、フリーズに見られる浮遊する花々、木の実そして《グラン・ブーケ》の花瓶の花では、ルドンは特に上部ではわざとスケールを変えて、大きくしている。制作過程を見直すと、設置空間に起因する悪条件を、ルドンは異なるスケールを混在させるモンタージュの手法により克服していることがわかる。本稿で指摘した《人物(黄色い花)》の上部の切断とカンヴァスの置き換え、スケールの狂った大きな黄色い花への改変もその一例である。

サレとラペッティはともに、外の空間と室内との連続性を強調しており、特にサレは、「もし壁がなかったら現れる風景そのままに、ルドンのパネルは近隣の色を使って、外の環境を表現している」としている^{xliii}。確かにルドンはモンタージュによりディテールを巧みに描写したモチーフを組み合わせたことから一見、ルドンの壁画と周囲の環境との親和性を示すように見えるが、場所を特定できる要素は衣装と樹木のみであることを、先に指摘した。ルドンは夢の中の花を描こうとして^{xliii}、周囲の環境を再現しようとしたわけではないことを想起すべきである。

(2) ドムシー男爵の装飾壁画と《グラン・ブーケ》の絵画空間

先行研究も指摘したように壁画内のスケールが異なっているのは、モンタージュによってモチーフが組み合わされたためであり、結果として空間は平面的で曖昧になった。その代り、絵画空間と室内空間は統一性を確保できた。可能な限りドムシー男爵の意向に沿おうとしたルドンは、1900年の年末の全体の半数を超える壁画の設置までは間違いなく、男爵が希望する暖色を主調色とするデトランプによる統一空間を志向していた。だが翌年の年初、注文主がルドンの労をねぎらうために誘ったと思しき南フランス滞在を経て、ルドンは壁画の全体構成に大きな変更を加える。ひとつには先行研究も指摘している、ルドンが南仏カーニユのルノワールのアトリエの窓の下に見て感銘を受けたミモザの花霞の導入があり、いまひとつには男爵の好んだ「赤い枝」、ルドンが神秘主義の愛好者の求めに応じて描いた一連の《神秘的な対話》のなかでも、ドムシー男爵旧蔵版を特徴づける暗示性の強いモチーフの導入がある^{xliii}。

一連の変更のなかでも最も大きな変更は、「巨大なパステル」《グラン・ブーケ》の導入であった。輻輳する上昇・対流運動を見せる《グラン・ブーケ》は食堂内で唯一パステルという、装飾壁画としては前例も続く例のない技法で描かれている点で、特異である。デトランプの暖色が支配する空間の中で、パステルの輝かしい色彩は、ひときわ際立つ。カンヴァスの白地と、寒色の緑そして花瓶の青を主調とするグラン・ブーケは、この空間の中では異質の存在である。《グラン・ブーケ》は「奇妙な花々が舞い上がり、そして消え去る。解体されていく花束」であり、静物画とはかけ離れた「アンチ・ブーケ」であると評したのはサレである^{xliii}。ルドンは1912年、花を描いた自作について、「表象の岸辺と記憶の岸辺、ふたつの岸辺の交わるところに咲く花々」と述べた^{xliii}。ルドンが依頼主の意に反して《グラン・ブーケ》に導入した青は、空間の境界となる水と空の色である。水はまた、死を連想させる。青い花瓶と、水面か空を思わせる水平のパステルの帯により^{xliii}、巨大なパステルは、異界または異次元との境界に位置付けられる。15枚のデトランプによる絵画空間には夢の花が描かれていながら男爵の食堂の現実の空間に留まるのに対して、「巨大なパステル」ではルドンが好みドムシー男爵が愛好した二重性が顕著であるⁱ。

《グラン・ブーケ》の空間は曖昧なまま保たれ、輻輳した空間では、自然／人工の境界が不確かである。黒／色彩のモチーフが混在した表現は、特に「暗示」力が強い。多様な解釈を許す「暗示」の効果を発揮し、生／死、現世／来世、此岸／彼岸、意識／無意識、世俗性／絶対性などの境界に位置づけられるⁱⁱ。

結び

1992年の論中バクーは、アネモネやチューリップのように、画中に描かれた実在する花々を挙げながら、前述の「表象の岸辺と記憶の岸辺、ふたつの岸辺の交わるところに咲く花々」というルドンの言葉を引用している。ルドンのこの言葉は《グラン・ブーケ》にこそふさわしいものだが、バクーは1992年の時点では《グラン・ブーケ》を目にしたことはなく、バクーの論中、《グラン・ブーケ》への言及もほとんどない。だがバクーはルドンの言葉を引用したうえで、ルドン芸術の暗示力の強さを音楽にたとえながら、1992年の論考の結びとしている。

洗練された嗜好を持つ神秘主義者のドムシー男爵がもっぱらイーゼル画を描いていたルドンに食堂全体の装飾を任せしたのは、1900年の2月から6月までの間のことであるが、当初の、暖色による統一的空間という希望をまげて《グラン・ブーケ》を受け入れるまでになったのは、1900年末の食堂壁画の最初の設置により、音楽にも比されるルドン作品の強い暗示力を、ドムシー男爵が体感したことがきっかけであろう。この暗示力がかつて1889年にポール・ゴーガン（Paul Gauguin, 1848-1903）が、ルドンを「怪物の創造者」と呼び表したユイスマンス（Joris-Karl Huysmans, 1848-1907）を批判しながら、ルドンを自然の「想像の力」の継承者と見做したⁱⁱⁱ、その自然の「想像の力」に拠るものである。

ドムシー男爵の食堂において一枚の壁を別世界に開いた巨大なパステル画は、個人の城館に設置されていたために、親族と訪問者以外の目に触れることはなかった。またカタログ・レゾネにおいても、左右反転した白黒写真しか掲載されず、幻の作品となっていたⁱⁱⁱⁱ。ルドンは書簡で、パステルによる（より小型の）壁画をボンゲルに対して提案したが、実現していない^{iv}。「夢の花」を描いた絵画史上稀に見るパステルによる壁画は、後に続く作品が生まれなかっただけでなく、正当に評価されることもなかった。

ルドンの個人注文による装飾壁画は1901年から10年間に集中しているが、これらの注文はブルゴーニュの地で門戸を閉ざされていたドムシー男爵の食堂壁画が契機となったものではなく、ナビ派の画家にして論客モーリス・ドニも親しくしていた音楽家のエルネスト・ショーソン（Ernest Chausson, 1855-1899）の未亡人ジャンヌ（Jeanne Chausson, 1862-1936）のサロンが契機となっている。レイサック夫人（Berthe de Rayssac, 1846-1892）のサロンにおいてルドンのバイオリンに合わせてピアノを弾いていたショーソンはドニの重要なパトロンであったが、未亡人は自邸の音楽サロンの装飾画を、ルドンに発注した（1901-1902、個人蔵、W2551-2555）。

ドニは《セザンヌ礼賛》（1900年、パリ、オルセー美術館）において重要な役割をルドンに割り当てているが、ドムシー男爵の食堂装飾を目にしたことはなく、20世紀になってからのルドンに対するドニの評価は、決して高くはなかった。もしドムシー男爵の城館の食堂装飾壁画がドニの目に触れていたなら、ルドンに対する評価は、変わっていたのだろうか、次の機会に論じたい。

参考文献

※ルドンに関する研究書及びドムシー男爵の旧蔵品については、安井2019を参照のこと。なお（再掲）の記載のある文献は、安井2019に既に言及されている。

GAUGUIN1889 : Jean Loize, « Un inédit de Gauguin », *Nouvelles littéraires*, le 7 mai 1953 (texte reproduit partiellement dans Paul Gauguin, *Oviri, écrits d'un sauvage*, Daniel Guérin (éd.), Paris, Gallimard, 1974, pp. 59-61). / Paul Gauguin, *Autograph manuscript draft article 'Huysmans et Redon'*, [1889], Christie's Londres, le 13 décembre 2023.

REWALD 1956 : John Rewald, « Quelques notes et documents sur Odilon Redon », *Gazette des beaux-arts*, novembre 1956.

ASM : Odilon Redon, *À soi-même*, Paris, José Corti, 2000.

BACOU1992 : Roseline Bacou, « La décoration d'Odilon Redon pour le Château de Domecy (1900-1901) », *La revue du Louvre*, 1992, n° 2, pp. 42-51. (再掲)

LEEMAN 2009 : Fred Leeman, Odilon Redon and Emile Bernard. *Masterpieces from Andries Bonger Collection*, Amsterdam, van Gogh Museum, Zwolle, Waanders publishers, 2009.

LEEMAN 2011 : *Id.*, « Redon et le décor », dans Paris et Montpellier 2011, pp. 55-65.

RAPETTI 2011 : Rodolphe Rapetti, « Redon à Fontfroide. Le jour, La Nuit, Le Silence », dans Paris et Montpellier 2011, pp. 75-85.

GAMBONI 2020 : Dario Gamboni, « Ars sive natura. Art, nature et "puissance d'imagination" chez Odilon Redon », dans Laura Bossi (ed.), *Les Origines du monde. L'invention de la nature au XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, Gallimard, 2020, pp. 267-279.

安井2011:安井裕雄「ルドン、プレスダン、ユゴー —1870年代のルドンにおけるユゴーの影、あるいは浮遊する眼の着想源について」、浜松・京都・東京2011、12-16頁。

安井2019 : *Id.* 「ドムシー男爵旧蔵のルドン作品」『実践女子大学 美術美術史学』、2019年、23-53頁。

山上2020:山上紀子「花はどこから来たのか—ゴブラン織り下絵に現れるルドンの植物相—」『都市文化研究』（22号）、2020年、39-52頁。
展覧会カタログ

Paris et Montpellier 2011 : Rodolphe Rapetti et al., *Odilon Redon, Prince du Rêve, 1840-1916*, cat. exp., Paris, Edition de la RMN et Musée d'Orsay, 2011. (再掲)

参考図版

※本論では既に『実践女子大学 美術美術史学』（第33号、2019年）に掲載された図版（figs.1-12）については、掲載せずに図版番号のみの記載とし、番号は13番からとした。

fig.13 オディロン・ルドン（左から）《ひな菊》W2542, 123.0cm×149.5cm、《人物》W 2539, 244.5cm×58.5cm、《人物（黄色い花）》W2540, 243.5cm×58.0cm、《花とナナカマドの実》W2546, 123.0×152.0cm。いずれも1900-1901年、木炭、油彩、デトランプ／カンヴァス、パリ、オルセー美術館蔵。photo : Hiroo Yasui

fig.14 ルドン《人物（黄色い花）》W2540（部分） photo : Hiroo Yasui

fig.15 ルドン（左から）《黄色い背景の樹》W2536, 249.5cm×185.0cm、安井2019 fig.9、《黄色のフリーズ》W2547, 37.0cm×247.0cm、《黄色い背景の樹》W2537, 247.5cm×173.0cm、《黄色い花咲く枝》W2538, 247.5cm×163.0cm、安井2019 fig.10。いずれも1900-1901年、木炭、油彩、デトランプ／カンヴァス、パリ、オルセー美術館蔵。photo : Hiroo Yasui

fig.16 ルドン《黄色い花咲く枝》W2538（部分） photo : Hiroo Yasui

(註)

- i 以下安井2019のリスト Appendice に掲載された作品は識別のために D**、ウイldenstein の絵画作品総目録 WILDENSTEIN (1992-1998) の番号 W**** と併記する。安井2019 fig.** と記載された図版についても、安井2019を参照されたい。
- ii Jaques Lethève, « Les Salon de la Rose-Croix », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1960, pp. 363-74 (364-65). Jean Da Silva, *Le Salon de la Rose-Croix (1892-1897)*, Paris, Syros-Alternatives, 1991, pp. 54 et 58.
- iii 例としてラ・ロシュフーコー伯爵が入手した《神秘的な騎士、オイディプスとスフィンクス》(1892年頃、ボルドー美術館、W0913)。安井2019、46頁、fig.12。
- iv Henri Mondor, *La Vie de Mallarmé*, t. II, Paris, Gallimard, 1942, p. 576. 本江2003、196頁。
- v 本江2003、195頁。
- vi 稲垣直樹『ヴィクトル・ユゴーと降霊術』、水声社、1993年。
『ヴィクトル・ユゴーの世界』(展覧会図録)、小田急美術館(新宿)ほか、1996年。
- vii BACOU 1990, p. 32.
- viii 村上暁子「オディロン・ルドンと想像力絵画の諸問題(1)」『美術史』21冊、4号、美術史学会、1972年3月、119-42頁。Emanuela Amato, « Affinità elettive : Odilon Redon, le Pensées di Pascal, *Les Travailleurs de la mer* di Hugo », *Ricerche di Storia dell'arte* 40, 1991, pp. 39-48. Dario Gamboni, *Das Faas Amontilado. Der Traum eines Irrsinnigen*, Frankfurt, Fischer, 1988. ガンボーニ 2007、107-111頁。
- ix ルドンの最初の版画集『夢の中で』の献呈先に、テオフィル・ゴーティエ (Théophile Gautier, 1811-1872) の娘ユディット (Judith Gautier, 1845-1927) の名が記されている。ユゴーとユディットは極めて親しく、ルドンがユゴー邸を訪れ、「惑星」のドローイングを見て浮遊する眼を着想した可能性は、皆無ではないはずである。安井2011、12-16頁。
- x Edward Bulwer-Lytton, « The Haunted and the Haunters, or, The House and the Brain », *Blackwell's Magazine*, August 1859.
- xi 喜多崎親「物語らぬ挿絵—オディロン・ルドンの版画集『幽霊屋敷』の方法—」、『成城美学美術史』(22)、2016年、59-79 (61) 頁。
- xii 同前、59-60頁。
- xiii 「ルドンがこの最大の支援者にしてコレクターに渡していた他のもろもろの作品から判断する限り、ロベール・ド・ドムシーという人は明らか神秘主義者である」。
山本敦子による出品番号74番《神秘的な対話》の作品解説、『ルドンとその周辺』(展覧会図録)、n° 74、90頁。
男爵の旧蔵品の一覧も、山本の分析を追認している。安井2019参照。
- xiv 1989年に上梓されたガンボーニの博士論文(ガンボーニ2012)。本江2003、191-201頁。
- xv 山上紀子によると、アンドリース・ボンゲルもクラヴォーの汎神論的思想に関心を寄せていた。山上2020、51頁。
- xvi LEEMAN 2009.
- xvii De Carré à Redon le 17 février 1870, dans LETTRES À REDON, pp. 58-60.
- xviii アニエース・ピロ Agnès Birot による作品解説、小林晶子訳。東京・静岡・岐阜・新潟2013、n° 34、65頁。
- xix 同前。
- xx LEEMAN 2011, p. 59.
- xxi 同前。

- xxii RAPETTI 2011a, pp. 81-82.
- xxiii 安井2019、31、48頁、D16。BACOU 1992, p. 43.
- xxiv BACOU 1992, p. 43.
- xxv 安井2019、27頁。
- xxvi 1898年1月(D24)と1902年7月(D48)にドムシー男爵からルドンへの支払いが記録されている。
どちらかが、食堂内の暖炉上の壁画の可能性が高い。
- xxvii 安井2019、27頁。
- xxviii 安井2018b、98-102頁。
- xxix BACOU 1992, p. 44.
- xxx 安井2018b、99-100頁。
- xxxi バクーはルドンの描く樹木を、幼少期を過ごしたペイルルバードに近い、ランドの記憶と結び付けている。BACOU1956, p. 19.
- xxxii GROOM 1994, p. 310. GAMBONI 2020, p. 274.
- xxxiii 同様の「黒」の時代の名残は、《グラン・ブーケ》にも見出される。安井2018c。
- xxxiv 暖炉上の未公開壁画(安井2019 fig.3)の場合、《オーロラの聖母》(1902年10月以前、個人蔵、D49, W2590)《サテュロス》(1901年4-5月以前、個人蔵、D41, W nr)。安井2019。
- xxxv 安井2019。
- xxxvi ルドン《善と悪》1898年または1902年、サイズ未詳、技法未詳、個人蔵(安井2019、fig.3)。
- xxxvii 安井裕雄「コロの教え、プレスダンの指導」、Tokyo 2018; 東京2018:『ルドン—秘密の花園』(展覧会図録)、三菱一号館美術館、2018年、21-23頁。
- xxxviii ミモザの花のように実在の種と結び付けたモチーフは、男爵の食堂壁画においては稀であるが、少なくとも男爵が花瓶の花を描いたパステル、油彩を特に好んだことを、男爵の蒐集品一覧も裏付けている。安井2019。ゴブラン織りの下絵を中心としたルドンの「花」についての詳細な分析は、山上2020。Émilie Vanhaesebroucke, « L'arbre », dans Sophie Barthélémy et al., *La nature silencieuse : Paysages d'Odilon Redon*, cat. exp., Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2016-17, pp. 78-79.
- xxxix BACOU 1992, p. 52. バクーが引くサルモンの評言は以下の通り。Ce maître est l'un des plus certains émancipateurs. Trente ans avant que la formule en soit donnée, il fit la « peinture pure » ... André Salmon, *La jeune Peinture française*, Paris, 1912, p. 5.
- xl GROOM 1994, pp. 308-311. メレリオ・ペーパーズは、ルドンの遺した文書をアンドレ・メレリオが未亡人の許可を得て手書きで写したもの。1994年の画期的なルドン展の、文献面での最も重要な情報源であるが、ドムシー男爵に関する記述は「出納帳」を除くと、ごくわずかである。
- xli SALÉ 2011b, pp. 305-310.
- xlii RAPETTI 2016, p. 21.
- xliii 安井2019。
- xliv 安井2018a、70頁。
- xlv LETTRE DE REDON, le 17 janvier 1901, d'Odilon Redon à Andries Bonger, pp. 47-49.
- xlvi 安井2018b、100頁。安井2019、29頁。
- xlvi SALÉ 2011b, pp. 305-310.
- xlvi ASM, p. 120.
- xlix ルドン作品における水平の帯の使用については以下の論文において考察されており、2011年までの先行研究がまとめられ、日本語による主要な論文は全て網羅されている。

諏訪有紀「表象と思い出の交流地点—オディロン・ルドンにおける水泳平の帯をめぐって—」『エウロー
ペー』20、成城大学、2013年3月、33-58頁。

- i ルドンの「二重性」については、山上2020。^{パリンプセスト}二重写本様の重ね描きを用いた作品の分析については、
ガンボーニ2007、132-133頁。
- ii 安井2018b、103頁。安井2018c。
- iii GAUGUIN 1889.
- iiii WILDENSTEIN t. IV, p. 208.
- liv LETTRE DE REDON, le 19 avril 1901, d'Odilon Redon à Andries Bonger, p. 43.

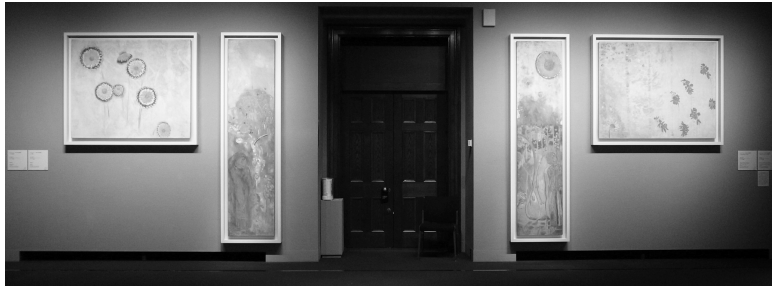


fig.13 オディロン・ルドン（左から）《ひな菊》W2542, 123.0cm×149.5cm、
《人物》W 2539, 244.5cm×58.5cm、《人物（黄色い花）》W2540, 243.5
cm×58.0cm、《花とナナカマドの実》W2546, 123.0×152.0cm。いずれ
も1900-1901年、木炭、油彩、デトランプ／カンヴァス、パリ、オル
セー美術館蔵。photo : Hiroo Yasui



fig.14 ルドン《人物（黄色い花）》
W2540（部分）
photo : Hiroo Yasui

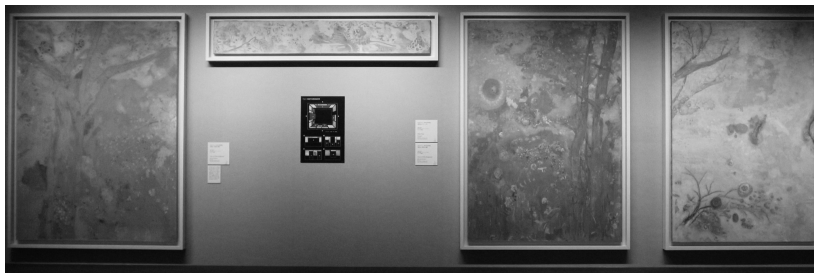


fig.15 ルドン（左から）《黄色い背景の樹》W2536, 249.5cm×185.0cm、安井2019
fig.9、《黄色のフリーズ》W2547, 37.0cm×247.0cm、《黄色い背景の樹》
W2537, 247.5cm×173.0cm、《黄色い花咲く枝》W2538, 247.5cm×163.0cm、
安井2019 fig.10。いずれも1900-1901年、木炭、油彩、デトランプ／カン
ヴァス、パリ、オルセー美術館蔵。photo : Hiroo Yasui



fig.16 ルドン《黄色い花咲く
枝》W2538（部分）
photo : Hiroo Yasui