パリのモダン:「社会と芸術」
―1910年–30年代フランスの装飾・応用芸術に関する言説の見直し

千葉真智子

はじめに

物語＝言説を紡ごうとするとき、私たちは多かれ少なかれ誰か彼かを主役に据えるものである。群像劇のように様々な登場人物を招聘し、織物のようにテクストを編むことはできるし、実際そうした試みも多々ある。とはいえ主流の物語は限られているし、一つ一つの物語には主役がいて、多くの場合、そこで主役を張れる人間は限られている。1910年代初頭から30年代半ばにおける装飾・応用芸術およびデザイン、総合芸術の議論を見わたせば、人気の演目は「ウィーン工房」に始まり、「ロシア構成主義」や「デ・ステイル」「バウハウス」となり、その前提となる言説のベースは、合理主義や機能主義と等価に扱われてきた大文字の「モダニズム(Modernism)」となるだろう。したがって、物語の主役となるのは、「ヨーゼフ・ホフマン」であり「ヴァルター・グロピウス」であり、「ミース・ファン・デル・ローエ」であり、「ル・コルビュジエ」といった作家たちになる。もちろん、こうした言説に対して、近年では、この時代の装飾・デザインも、小文字の「モダニズム(modernism)」の物語として様々に語られるようになり、それら個別の物語を束ね、「モダン・テイスト」という言葉のもとに、バウハウスも、ル・コルビュジエも、ひとしなみに描き出すことも試みられている[1]。本論に先立つ拙論(紀要No.11掲載)では、こうした態度に倣いながら、特にデザイナーのポール・ポワレと、建築家・室内装飾家のロベール・マレ＝ステヴァンスとガブリエル・ゲヴレキアンを引き合いに、大文字の「モダニズム」の物語にはほとんど召喚されることないフランスの作家たちが、ウィーン工房から多くを得た後に、さらにル・コルビュジエを代表とするモダニズムの言説に大きなインパクトを与えるような活動をしていたことを指摘した。

本論では、この手法を再び採用し、新たな登場人物として、フランシス・ジュールダン(Francis Jourdain)を招聘したいと思う。一般的にはほとんど知られていないが、日本的な要素やウィーン工房との類縁性も認められるジュールダンの簡素と評された家具一式は、アール・ヌーヴォー以降のフランスの家具デザインに一石を投じ、ル・コルビュジエが真っ先に注目したものでもあった。そして、この「ル・コルビュジエに評価された」という物言いこそが、狭義のモダニズムの言説に由来するものであるから、ここでは、その語りをジュールダンを主軸に見直したいと思う。それは、モダニズムの言説が、合理主義、機能主義という、「生産」のモードによって組み立てられることで、フランスにおいて、一手にモダニズムの言説を引き受けてきたル・コルビュジエ以外の作家たちの活動を検証することであり、またアール・デコやモダン・テイストを掲げて、消費やファッションというモードによって現在性を語ろうとしてきた、もう一方の方法論をも保留したうえで、新たに「社会活動としての芸術」という、第3のモダンの言説を検討する試みでもある[2]。ジュールダンを軸にすることで、フランス美術を語る際に捨象されてきた、この社会的芸術という新たな語りの可能性と、またその困難が浮かびあがるだろう。

1. 社会と芸術ー社会的芸術

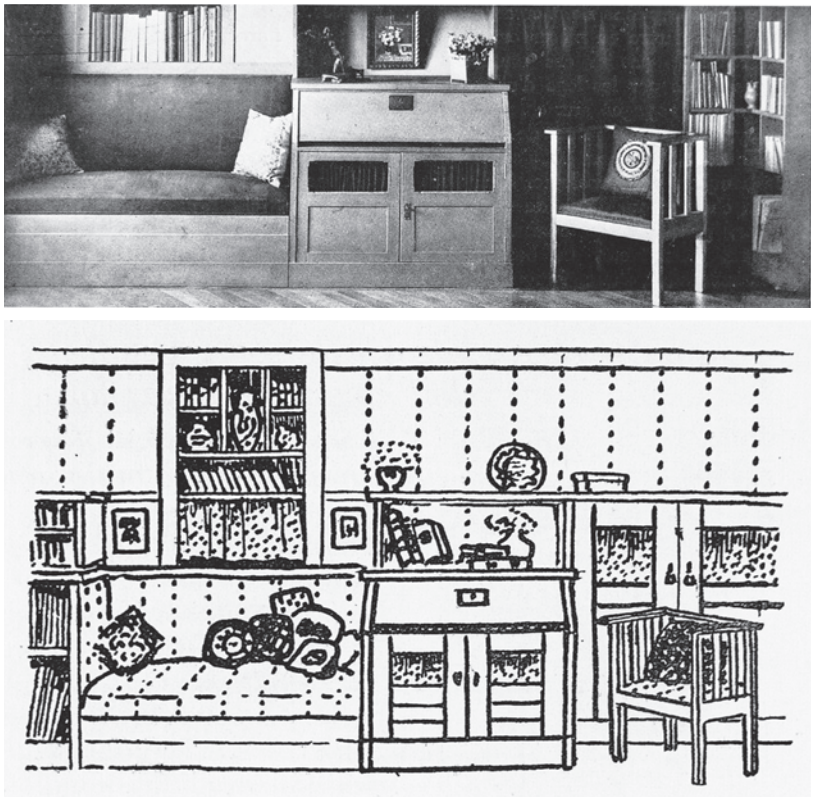


fig.1
フランシス・ジュールダン《ジョルジュ・ベッソン邸キャビネット》1911年

フランスにおいて装飾芸術を見直す機運が高まったのは、これまでにも度々指摘されてきたが、ドイツにおける、産業・工業と結びついた新たな応用芸術の隆盛に対する芸術国家フランスの遅れの意識に由来するとされる。それは、近代化が急速に進み、「大衆」が主流となる現実社会を前にしてに沸々と湧き上がった、閉鎖的な芸術の領域に留まり続けることへの危機感と言い換えることもできるだろう。そして、ここで取り上げようとするフランシス・ジュールダンの父、フランツ・ジュールダン（Frantz Jourdain）こそは、1903年にサロン・ドートンヌを設立し、同会会長として、1910年のサロン・ドートンヌにドイツのミュンヘン工作連盟の作家たちの作品を招待展示して、この状況をフランスの人々の眼前に明らかにし、フランスの装飾芸術界に新風を巻き起こそうとした人物であった。

ボナールについて語り、ナビ派の香り漂う絵画を手掛けていた息子フランシス・ジュールダンは、この頃を境に絵画を手放し、本格的に装飾芸術――より的確な言葉を使うならば、家具および日用品のデザインの分野に専心することになる。明らかにこの転身には、当時の状況を肌身で実感していたことが影響しているだろう。1911年頃に、ジョルジュ・ベッソン（George Besson）邸のためにキャビネット一式を製作したのを皮切りに（fig.1）、1912年には自身の家具工房「アトリエ・モデルヌ（Atelier Moderne）」を設立。翌1913年のサロン・ドーロンヌに、ミュンヘン工作連盟の展示に倣い、単体作品ではなく、食堂と寝室の2つの「ensembles de mobilier（家具一式）」（fig.2, fig.3）を出品すると、その「簡素」な新しさが注目されることになる[3]。

当時、個別に作品を手掛ける「装飾芸術家（artist décorateur）」に対して、統一された生活空間全体を手掛ける「ensemblier（統括者、総合デザイナー）」の語が新たに流通するようになったことを考え合わせれば、ジュールダンの選択と制作も、同時代の流行に足並みを揃えたものだったと言うことはできる。しかし、ことジュールダンとなると、この決意の裏にもう一つ、本論の中核にもなる決定的な動機があったと考えたくなる。それは彼の政治的な信条――極左とも言える左翼運動への傾倒――についてである。

ジュールダンは、作家活動の当初から、それに等しい関心をアナーキズム的左翼思想に傾けていた。1901年には、エドゥアール・マシュー（Édouard Massieux）とアナーキズムに傾倒していた批評家ルイ・ルメ（Louis Lumet）が中心となった「Société de l'Art Pour Tous（万人のための芸術協会）」の設立に参加をするが、これは後で触れるようにフランスにおける「社会的芸術（Social Art, l'Art Social）」運動の顕著な例と言えるものであった。また、最初に手掛けた家具の持ち主、ジョルジュ・ベッソンは、ボナールやシニャック、マティスらと親交し、左翼系美術雑誌『カイエ・オジュールドゥイ（*Cahiers d'Aujourd'hui*）』を創刊した美術批評家・ジャーナリストであり、ジュールダンは彼の求めに応じて数年にわたり同誌に挿絵を提供している[4]。加えて決定的なのは、ジュールダンがフランス共産党の機関紙である『ユマニテ（*Humanité*）』紙に、「芸術家にして党員」として、積極的に関与していたことだろう[5]。彼は、1912年にはエリー・フォール（Elie Faure）、ジョルジュ・ベッソン、レオン・ウェルス（Leon Werth）らとPSU（Parti Socilaliste Unifié）に正式に加わり、戦中は

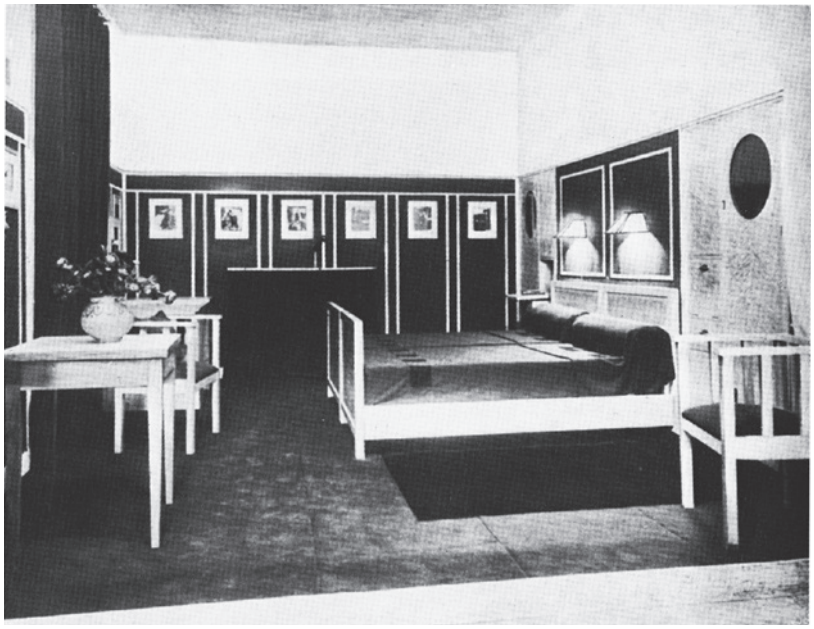


fig.2
フランシス・ジュールダン《寝室：1913年サロン・ドートンヌ出品》1913年

fig.3
フランシス・ジュールダン《食堂：1913年サロン・ドートンヌ出品》1913年

レジスタンス活動にも参加して捕虜生活を経験し、戦後は慈善団体「フランス人民救済会（Secours Populaire Français）」の会長も務めるなど、実践的な政治活動に一層注力することになる。

すでに指摘されているように、先に挙げたシニャックをはじめ、19世紀後半のフランスでは新印象主義の作家たちを中心に、アナーキズムへの傾倒のもと、社会と芸術との一体化、芸術の社会性が希求されていた[6]。この、いわゆる「社会的芸術」と称される動向については、カトリーヌ・メヌーによれば、フランスにおいて、19世紀半ば以降、1889年から第一次世界大戦に突入する1914年までの時期にとりわけ重大なトピックになったという[7]。それは、冒頭に示したとおり、近代化、産業化が急速に広まり、労働者＝大衆が登場するのに伴い、いわゆる「社会」というべきものが旧体制に代わり新たに形成されたことに起因するのだろう。プルードンが1840年に「所有とは何か」を発表して自身をアナーキストと称し、批評家ギュスターヴ・カーン（Gustave Kahn）が、この頃「芸術のための芸術（l'art pour l'art）」と社会的芸術を対比して、後者の登場した背景を「社会主義という新勢力であり、アナーキズム思想の普及であり、理想主義的な社会的芸術への架け橋ともなったウイリアム・モリスの信奉者に馴染み深い美しいユートピアの存在である」と述べたと言えば[8]、当時の状況を具体的に想像できるだろうか。こうして、芸術の社会的な有用性と芸術作品が大衆一般に与える効果が問われるようになり、当然それに付随して、芸術家たちはいかに社会的な役割を果たし得るかを自問することになった。新印象主義の画家に加え、直接的に労働を主題にした彫刻家アレクサンドル・シャルパンティエなどはその最たる例である[9]。また、「芸術産業連合（union des arts et de l'industrie）」（1856）、「産業応用芸術中央連合（union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie）」（1864）、「民衆美術協会（Société populaire des beaux-arts）」（1904）といった組織が相次いで結成され、民衆大学運動が推進されたことからも、その社会的な盛り上がりが窺えるだろう。

そうしたなか、装飾芸術や応用芸術が、より具体的で実際的な日常生活と関わるがゆえに、社会的芸術の観点から関心の対象となったことは想像に難くない。批評家ロジェ・マルクスは、有用性と現代性という二つの観点から、装飾芸術を積極的にプロモートし、作品を、芸術家と労働者とが結びつく場となみなした。また、ジュールダンの父フランツ・ジュールダンが、「通りにおける芸術」と題して、芸術家が公道の有用な装飾に携わることを推奨し、この種の議論に積極的な発言をしていたことも注目されよう[10]。彼ら二人が、労働者のための安価な衛生住宅の供給について検討していたことも見逃せない。

このように19世紀後半に展開した「社会と芸術」の延長線上において、社会活動家ジュールダンは形成されたと言えよう。そこで、手始めに彼の振る舞いと言説について以下に具体的に見ていきたい。

同時代の装飾芸術家、家具デザイナーたちが、続々と自身のアトリエを構えて家具・装飾の製作に携わるなか、ジュールダンの「アトリエ・モデルヌ」が、とりわけ「誰に」目を向け

fig.4
アトリエ・モデルヌの家具広告『ユマニテ』
1920年1月30日掲載

fig.5
フランシス・ジュールダン《『現代家具』挿絵》
1913年

ていたかは、彼が深くコミットした共産党機関紙『ユマニテ』のうちに明白である。紙面には、繰り返しアトリエの広告（fig.4）が掲載され、高らかに「労働者の家を美化するため（Pour embellir “La Maison du Travailleur”）」に、「アトリエ・モデルヌの家具は、労働者の生活を改善することにも、美的なものへの関心もない商店が販売する不便で醜悪な家具を取り替えるために作られました」と謳われている[11]。曰く、それらは、「普通の家具の価格よりも決して高くない」。「目に心地よく、快適で丈夫」である。適度な価格にもかかわらず「高級家具と同じように丁寧に作られて」おり、「数年後には買い替えなければならないようなジャンク品ほど高いものはなく」、それに比べれば「割れない、丁寧な仕上げの古木で作られた、硬く耐久性のある（アトリエ・モデルヌの）家具」は「経済的」なのである。ここに、ウィリアム・モリス以降の、芸術による労働者の生活の質の向上という「社会的芸術」の理念を読み取ることは容易だろう。さらに付言すれば、ジュールダンが、ジョルジュ・ベッソン宛の手紙のなかで、「安価な家具を作るために2台の小さな機械を買いたい」、「そうでなければ、ポール・イリブのように1,800フランの肘掛椅子を売ることになる」[12]と述べたことからは、ジュールダンにおいては、機械化＝粗悪品という初期産業時代に問題視された疑念が解消されていることが分かる。つまり、労働者に手の届く価格で、調和のとれた「室内装飾一式」を提供するためには、機械化を実践することが有益と見なされるようになったのである。

さて、1913年に、後のル・コルビュジエことシャルル＝エドゥアール・ジャンヌレは、ジュールダンに宛てて、その先進的な家具デザインと考え方に対する称賛の手紙を送っている。彼は、1920年に始まる『エスプリ・ヌーヴォー（*Esprit Nouveau*）』誌を舞台に、自らを「芸術家」ならぬ「産業家（industriel）」と称して、新しい社会における合理的で現代的な生活の必要を謳うことになるが、そこで展開した文句が、すでにジュールダンの広告や彼が携わったテキストに先取りされていたことは改めて注目されよう。

さらに補足すれば、ユマニテ紙は、1913年に、同じく共産党員であった批評家レオン・ウェルスによる『現代家具（*Meubles Modernes*）』を出版したが、その序文をアナーキストの小説家オクターヴ・ミルボー（Octave Mirbeau）が飾り、ジュールダンは挿絵を担当している（fig.5）。このようにジュールダンの家具イメージは、社会主義が理想とする労働者像に向けて積極的に発信されていたのである。

先に引用したギュスターヴ・カーンの言葉にもあったように、近代における総合芸術の嚆矢とされるウィリアム・モリスのアーツ&クラフツ運動の出発点には、周知のとおり「社会的芸術」の思想があった。1886年には社会主義者同盟も結成したモリスは、近年の研究では特に、マルクスを最も正しく理解継承した人物とも見なされている[13]。このモリスを端緒とする「社会的芸術」という思潮は、20世紀に各地で展開することになる総合芸術のうねりのなかで、等しく大きなモチベーションとなっていた。ウィーン工房を主宰したホフマンは、実際にモリスを訪れてその理念を工房運営に反映し、バウハウスは「新しい社会を建築する」ことを謳い、ロシア構成主義がロシア革命と軌を一にしていたことは言うまでもない。一方で、社会的芸術への関心が高まっていたフランスでも、モリスと彼の総合芸術の思想は大きな

インパクトを持って好意的に迎えられた。代表的著作「民衆の芸術(L'Art du peuple)」がフランスで翻訳掲載されたのが1894年、「生活の美(L'Ésthétique de la vie)」のそれが1896年だったことは、彼の思想がまさに時代の要請に符合していたことを示しているだろう[14]。そしてその言葉を受けて、『社会的芸術(*L'art social*)』のタイトルでロジェ・マルクスが著作を出版したのが1913年であったことも、モリスの思想に共鳴していた当時のジュールダンの転身を考えると興味深い一致である。

さて、このように見てくるなかで問題として浮かび上がるのが、同じように社会への関心に支えられたバウハウスやロシア構成主義が、奇しくもモダニズムの言説のなかに回収されていった一方で、フランスにおける社会的芸術の動向が、ジュールダンを媒介に、合理性や経済性という言葉のもとに、モダニズムの動向に回収されることがなかったということである。たとえ、狭義のモダニズムが、抽象や機能主義、純化の言葉を手がかりにした形式主義=フォーマリズムに収斂するものであったとしても、少なくとも、ジュールダンおよび、その周辺の作家たち(ロベール・マレ=ステヴァンスやルネ・エルブスト、ピエール・シャローなど)による、社会に応答した「合理性」「機能性」の探究は、それらと言葉を全く同じくするものである。そうであるならば、フランスの総合芸術が、これまでに大きな歴史的な流れのなかに位置づけられることなく、総体として検証されることがなかった理由をどこに探ることができるだろうか。そこで、言説上、大きな運動体としてのモダンの実践が起こらなかった、あるいは起こらなかったとされるフランスの特異性を、実際の造形の問題とともに考えてみたい。

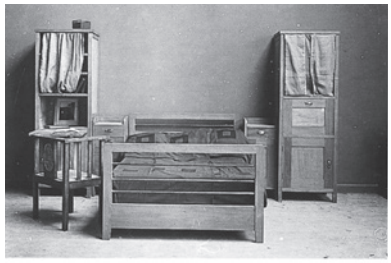
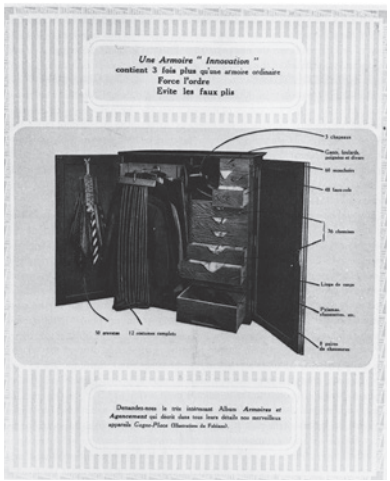


fig.6
フランシス・ジュールダン《組み替え式家具》1919年

2. 造形のモダニズムと同時代的社会的モダン

では前章を受けて次のように問うてみよう。社会的芸術という観点から描けば、これまで等閑視されてきたフランスの1910年代から30年代の動向も縦断的連続的な、あるいは、国境を超えた横断的な言説に回収可能となるのだろうか、と。このことは究極的には、ジュールダンおよび同時代のフランスにおける、モダニズムならぬ「モダン」とは何だったのかという根本的な問いに帰結することになるだろう。

この点に関してジュールダンは、『カイエ・オジュールドゥイ』の広告テキストのなかで、「ウィーン、ベルリン、ミュンヘン、コペンハーゲン、チューリッヒ、アムステルダムでは、1913年に生きる、どのような文化・環境にある人々も、同時代の家具(meubles contemporains)に囲まれて暮らしている」が、「フランス人にとって、現代的な室内(interieures modernes)は「いまだそこでは暮らせない」ものである」と述べ、花模様(アール・ヌーヴォーのことを指すだろう)のモダン・スタイルや古い様式の見本のようなモダン・スタイルを解決する必要性を指摘している。同時代の=contemporainと、現代的な=moderne の語を併記したこのテキストからは、当時フランスにおいて「現代的」とされていたものが、「同時代的ではない」ことがはっきりと分かる。こうしてみると、ジュールダンのアトリエの名前が、アトリエ・「モデルヌ」であったことは、彼が最初から、フランスにおいて今



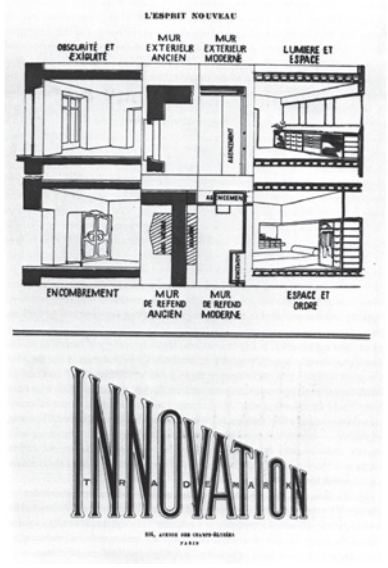


fig.7
イノヴァシオン社広告『エスプリ・ヌーヴォー』掲載

fig.8
フランシス・ジュールダン
《ジョルジュ・ベッソン邸キャビネット》1911年

日性のあるモダンなデザインを提供することを企図していたことの表れと言えよう。

そこで実際に、モダンなものとして、ジュールダンが手掛けた家具類を見てみよう。そのなかで彼が先鞭をつけたと言えるのが、「組み替え式家具（Meubles interchangeables）」である（fig.6）。これらは、1913年に自身のアトリエ・モデルヌから製造販売され、1919年、23年に、それぞれ別の製造元（SAPDAとart des Annales）によってバーションを変えて生産された。残された写真からは、簡素な矩形の家具（棚やテーブル）が様々に組み替えられることが明快に分かる。数年早い1908年に、ドイツのブルーノ・パウル（Bruno Paul）は、テーブル、棚、椅子など数種類の家具の寸法と形を統一デザインした「タイプ家具（Typen-Möbel）」、現在でいうところのユニット家具を考案し、手工芸連合工房を通して製造販売したが、同じように6つの要素（家具）から成るジュールダンの組み替え可能な木製家具は、購入者ごとに異なる室内空間や用途に対応した汎用性の概念を示している。

こうした汎用性への着目は、ドイツの作家たちへの応答という面もさることながら、産業時代に企業家たちが提言した家具モデルにより接近していると言えるだろう。事実、ジュールダンが1919年に自前の店舗「シェ・フランシス・ジュールダン（Chez Francis Jourdain）」をオープンするにあたり、18年にイノヴァシオン（INNOVATION）社と提携し、経済的な支援を受けていたことは注目に値する。同社は1898年に設立されたアメリカの会社で、パリにも支社を持っていたが、1920年にル・コルビュジエが創刊した雑誌『エスプリ・ヌーヴォー』には、しばしばその広告が掲載され（fig.7）、しかもそれは、単なる商品販売の広告としてではなく、「現代生活」における模範的な「合理的」進化を提示するものとして、彼らの理念を誌面で展開するなかで、効果的に用いられていた[15]。その会社と、先行して実際的な仕事を展開していたのが、ル・コルビュジエではなくジュールダンだったことはここで強調しておいてもよい。

汎用性という観点から言えば、ジュールダンがこの組み替え可能な家具に加えて、「多機能性」を備えた家具を1911年当初から考えていたことも注目される。化粧台は、書斎机にもなり、ソファは読書室にも書斎にもなり得る（fig.8）。それは「とても小さな今日の都会のアパルトマンにおいて合理的で調和のとれた空間を作らなければならない」からである。

このように辿ってくることで、ジュールダンにとっての現代性＝モダンが、交換可能性、フレキシビリティーといった機能に収斂していることが窺われるだろう。しかし、それは、花模様や昔のスタイルの焼き直しといった造形的、様式的なモダンの問題の解決策にはならない。両者は問題の次元が異なる。では、現代的なスタイルといった場合の、その造形については、どのように考えればよいのだろうか。この問いは、突き詰めれば、機能ではなく、造形だけを介して、私たちがジュールダンおよびフランスにおけるモダンを理解してきた（ジュールダンおよびフランスについての受容が形成された）ことを暗に示しているとも言えるだろう。それは翻って、モダンなるものの見直しの契機にもなるはずである。

さて、そこで一つの手がかりになると考えられるのが、ポショワールによる一連の室内画集である。ジャン・バドヴィッチが編集した『フランスの室内装飾（*Intérieurs Français*）』や

レオン・ムーシナックによる『室内（*Intérieurs*）』、アルベール・レヴィが出版した5巻組の『現代趣味の概要（*Répertoire du goût moderne*）』など、1925年前後のフランスにおいて、立て続けにこの手の室内画集が発行されたことは、率直にいって目を引く出来事である。黄色や青、赤など多色の、鮮やかな彩色が目を惹くポショワールは、フランスらしい豪奢で華やかな、いわば消費のモードに則った現代的イメージを流布させる媒体として、当時、ファッションや装飾の分野において好んで用いられたものであった。そこには、ジュールダンの室内デザインはもちろん、ル・コルビュジエと協働していたシャルロット・ペリアンやアイリーン・グレイのそれも含まれている（fig.9）。

ここに奇妙なズレがあると考えることは必ずしも間違いではないだろう。私たちはモダニズムの言説にしたがって、当時のモダンな建築や室内空間を、機能主義的、合理主義的な文脈に回収し、それらをソリッドでニュートラルな、得てして「白い」ものとして様式的に捉えてきた。モノクロだった当時の写真や雑誌の挿図が、こうした削ぎ落とされたモダニズムのイメージを普及させることにつながったことは言うまでもない。実際、ル・コルビュジエが戦略的に白の建築室内をイメージコントロールしていたことも指摘されている。しかし、モダニズムの代名詞のごとく見なされてきた当のル・コルビュジエも、実際には自邸のアパルトマンを含め、色を多用し、豊かな空間を生み出していた。私たちは、当時の建築が、このような豊かな色彩を湛えていることを失念している。その事実に私たちを立ち返らせるのがこの一連のポショワールなのである。

このことを念頭に改めてジュールダンの室内デザインを見直せば、モノクロの写真は、多くの評者のいう通り、彼の家具が簡素であることを伝えるが、新素材として金属を用いた家具が登場しようというその頃に、機能的で簡素ではあっても無骨さの残るマッシヴなその姿は、それがポショワールの形で着色して流布される際に、イメージ（印象）を変質させる（fig.10）。1913年のテキストのなかで、フランソワ・クルーシー（Francois Crucy）は、現代の家具の美しさが、表面的なところにではなく、機能に応じたフォルムにあることを主張し、そうした装飾についての考え方をジュールダン以上に理解している現在の作家はいないとして、次のよう述べる。「私は、青と白と赤の小さな部屋を見た。そこにある家具は白く塗った木でできていて、4セントの壁紙が貼られていた」[16]。このポショワールと同じ色彩を彷彿させる描写からは、むしろ簡素であろうとも「モダニズム」の規範には収まりきらない過剰さが思い浮かぶだろう。そしてそれは、ジュールダンと同じく「社会」に目を向けたウィーン工房において、10年前に遡って制作されていた造形スタイルに相当するものでもあり、それゆえに、同じウィーン工房に刺激を受けたポール・ポワレやジャック・エミール＝リュールマン（Jacques-Emile Ruhlmann）における、鮮やかな色彩の室内デザインと等しいものにも映る（fig.11）。言い換えれば、ひとたびポショワールに目を向ければ、こうしたフランス的イメージの流通方法によって、ジュールダンが、正しくモリスからウィーン工房に連なる社会的意識を持つにもかかわらず、その社会的意義に由来する合理的で簡素なモダンさについては、後の歴史化の中で正しく認識されないままになってしまったのではないかということである。

fig.9
アイリーン・グレイ《ホール》
『フランスの室内装飾』1925年掲載

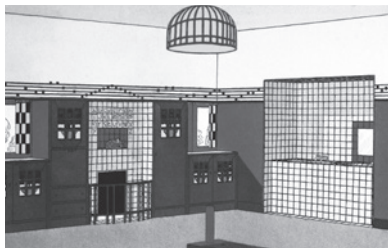


fig.10-1
フランシス・ジュールダン《子供部屋》
『フランスの室内装飾』1925年掲載

fig.10-2
フランシス・ジュールダン《リビングルーム》
『現代趣味の概要』1929年掲載

fig.11
ジャック・エミール＝リュールマン
《食堂》『フランスの室内装飾』1925年掲載

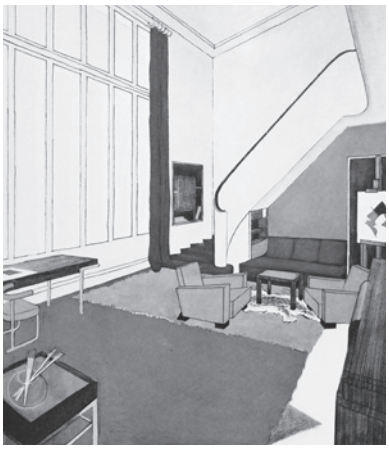


fig.12
ルイ・ソニョ《アトリエ》
『現代趣味の概要』1929年掲載

このことは、さらに30年代へと繋がるフランスの総合芸術・応用芸術の展開を考えるうえで示唆的である。

バウハウスのような組織・運動体による「現代社会」への明確なアプローチは、フランスにおいては、装飾芸術家協会から独立して1929年に結成された「現代芸術家同盟（Union des Artist Moderne）」の登場まで待たなければならなかった。ジュールダンも主要メンバーに名を連ね、マレ＝ステヴァンスやルネ・エルブスト、ル・コルビュジエまでをもメンバーに含んだ同グループは、当初、明確なマニフェストを持たなかった。が、しかしジュールダンが アトリエ・モデルヌを出発点にして試みた「同時代的」な「モダン」の探究は、「現代芸術家」＝Artist Moderneの名が示す通り、この運動へと引き継がれることになったと言える。すでに隣国ドイツやオランダの産業製品がフランス国内で大きなシェアを占めるなか、マレ＝ステヴァンスなどグループの作家たちは産業界と協働して、金属製の家具の製作にも取り組んでいた[17]。しかし結成当初の1929年に発行されたポショワールに示されたモダンな家具・室内デザインからは、物質的な軽さを得た金属家具のシャープな装いであっても、フランス的な豪奢さが拭えない（fig.12）。もちろん写真や写真を多用した印刷媒体によってもイメージは流通していたが、それが本格的になるのは1930年代以降だと言えよう。これが1930年以前におけるフランスのモダンが、モダニズムの言説のなかに回収されなかったことの一つの要因とみることもできるだろう。そしてこの点に関連してもう一つ、フランスのモダンが言説化されることがなかった理由として、その「時間的なズレ」を挙げることもできるのではないだろうか。

グループは、1937年に開催されたフランス最後の万博「現代生活における芸術と技術の国際博覧会（Exposition Internationale de Arts et Techiniques dans la Vie Moderne）」の組織運営に積極的に参加した（fig.13）。このことは、グループが確かに、同時代のモダンを追求していたことの明白な印である。しかし、同時に、この頃と言えば戦争に向かい雲行きが怪しくなるなかで、グループのメンバーの多くが人民戦線による反ファシズムの運動に加わり、本論の主人公であるジュールダンは、アンドレ・リュルサ（André Lurçat）とともに共産党に組みしてもいた。そして、時局を見るならば、一方で、モダニズムの代表例と言えるロシア構成主義やバウハウスは、すでにその終焉を迎えていた。いわばそれゆえに、フランスのこの運動は社会的芸術という現代的な視点を持っていたにもかかわらず、様式においては遅れてきたモダニズムとして歴史のなかに回収されることがなかったのではないか。

19世紀に遡る「社会的芸術」の動向は、フランスにおいて、ジュールダンを媒介に1930年代へと引き継がれた。同時代の社会のなかで、いかに芸術は機能することが可能か。表層的、形式的なモダニズムという言説に組み入れられることのなかったフランスの装飾芸術・応用芸術は、社会的芸術という観点から見直したときに、別の時間軸・枠組みにおいて、モダンの姿を現すのではないだろうか。そして、モダニズムに与した同時期の各国の総合芸術

が、この「社会性」をモチベーションとしていたことを考え合わせるならば、モダンとモダニズムは、社会的芸術によって邂逅し、別の言説を編み直す可能性を示すことになると考える。

[1] 例えば、Tim Benton, Manuel del Junco, Maria Zozaya eds. *Modern Taste, Art Deco in Paris 1910-1935*, Fundacion Juan, 2015

[2] フランスにおける「産業芸術」に関する研究史の薄さゆえに、この分野の一つのまとまったフランスの歴史を描くことが困難なことは指摘されている。*UAM, UNE AVENTURE MODERNE*, (Exhibition Catalogue)Centre Pompidou, 2018,

[3] この2つの展示は、アンリ・ソヴァージュが手掛けたジュールダンの自宅アパルトマンの家具として具体的に構想されたものであった。

[4] アドルフ・ロースの二本の論文「装飾と犯罪(Ornement et crime)」「建築と現代様式(L'Architecture et le style moderne)」をフランスで最初に翻訳紹介したのも同誌で、ル・コルビュジエの『エスプリ・ヌーヴォー』誌での掲載に先立っている。ジュールダンの簡素なデザインは、装飾の排除として、ロースの考えに連なるものとして位置づけられており、アトリエ・モデルヌの広告には、「フランシス・ジュールダンは、ウィーンの偉大なアドルフ・ロースに今日最も近い」と書かれている。

[5] 逆に言えば、この政治性が、ジュールダンを美術史上に位置付けることを憚った要因でもあっただろう。1932年4月7日のユマニテ紙には、「ジュールダンは、常に政治的な闘争に関わっており、芸術を社会生活から切り離すことがなかった」「批評家たちは皆彼を知っているが、誰も彼について書かず、大衆も彼を無視してしてる」として、その理由に、彼がプロレタリア革命や、USSR(ロシア)にシンパシーを抱いていることを挙げている。

[6] アナーキストとして逮捕された批評家フェリックス・フェネオンは、絵画の慣習的な法則を破った印象主義をさらに徹底したものとして、新印象主義のうちにアナーキズムを認め次のように述べている。「この数年来、印象主義がもつアナーキーな力は、いまや若い画家たちによる決定的な作品の形となってあらわれている。これまでは人々は認めようとしなかったが, 今後は若い画家たちがこういう作品をつくってゆくだろう。彼らはきわめて鋭い視覚と明析な知性をもち、すぐれた技法(色調の科学的分割)を使用し、色彩と線による構成を意識的に活用することに巧みである。これはスーラ氏とシニャック氏のことである 」。またシニャックやピサロは、1896年に「社会芸術グループ」を結成し、アナーキストの新聞で彼らの作品の社会的性格について主張している。

[7] Catherine Méneux, Social Art at the Turn of the Century, *Arts & Sociétés* (web.).社会的芸術に対して、「芸術のための芸術」が批判的に捉えられた。批評家ギュスターヴ・カーンは「社会的芸術と芸術のための芸術」のなかで、社会的芸術が登場した背景は、「「社会主義という新勢力であり、アナーキズム思想の普及」であり、理想主義的な社会的芸術への架け橋ともなったウイリアム・モリスの信奉者に馴染み深い美しいユートピアの存在である 」と述べている。千足伸行「シニャックとアナーキズム　"社会的芸術"(上)」『成城文芸』pp.124-199、2007-09年

[8] Gustave KAHN : *SYMBOLISTES ET DECADANTS*, Genève, 1977 (reprint of 1902 edition)

[9] ジュールダンが、1900年頃にシャルパンティエと邂逅し、影響を受けたことが指摘されている。*Ibid., UAM*.

[10] Frantz Jourdain, "L'art dans la rue", *Revue des Arts Décoratifs*,12, 1892, 01.

[11] ユマニテ紙に頻繁に掲載された広告には、食堂と寝室の家具セットの販売価が、ビュッフェ、テーブル、椅子6客セットで、1,740Fr、ベット2台、棚、ナイトテーブルのセットが1,440Fとなっている。

[12] Lettre à George Besson, 21 août, 1913, San-Denis, musée d'art et d'histoire, included in *Francis Jourdain: Un parcours moderne 1876-1958*, Somogy éditions d'art, Paris, 2000

[13] 例えば、大内秀明『ウィリアム・モリスのマルクス主義　アーツ&クラフツ運動の源流』平凡社 2012年

[14] William Morris,"L'Art du peuple", *La Société nouvelle*, 10e année, 1894."L'Esthétique de la vie", *La Société nouvelle*,12e année, 1896

[15] 『エスプリ・ヌーヴォー』誌における広告の戦略的な使用については、ビアトリス・コロミーナ『マスメディアとしての近代建築　アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』鹿島出版会(Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture As Mass Media*, *Adolf Loos and Le Corbusier,* The MIT Press, Cambridge, Mass., 1994)に詳しい。

[16] *L'Humanité: journal socialiste quotidien*, 1913.05.20

[17] *Ibid. UAM*

fig.13
UAMによる「現代生活における芸術と技術の国際博覧会」パヴィリオン 1937年