

アトリエ・ダール・サクレにおける クチュリエの芸術家としての活動

—ヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラス《キリストの復活》を中心として—

Couturier as an artist of the Ateliers d'art sacré

The Resurrection for the stained-glass in the church of the Village français

宮 川 由 衣*

Yui MIYAKAWA

はじめに

1950年代のフランスで、アンリ・マティス (Henri Matisse, 1869–1954) のヴァンス・ロザリオ礼拝堂やル・コルビュジエ (Le Corbusier, 1887–1965) のロンシャン・ノートル＝ダム＝デュ＝オー礼拝堂に代表される現代芸術家たちが関わった礼拝堂が次々と献堂されるが、その先陣を切ったのが、1950年に献堂されたノートル＝ダム＝ド＝トゥト＝グラス教会 (フランス東部オート＝サヴォワ県、以下アッシー教会) であった。その装飾はマティス、フェルナン・レジェ (Fernand Léger, 1881–1955)、ジョルジュ・ブラック (Georges Braque, 1882–1963) など20名以上の現代芸術家による共同制作であり、そのなかには無神論者や共産党員も含まれていた。これらの実現を支えたのが、芸術による教会の復興を目指して宗教芸術の刷新を牽引したドミニコ会士マリー＝アラン・クチュリエ神父 (Marie-Alain Couturier O. P., 1897–1954) である。

クチュリエ神父の革新性は、「アカデミズムを否定し存命の芸術家による新たな教会装飾のあり方を提案した点」、そして「共産党員や無神論者を含む非カトリック信徒による教会装飾をも許容した点」にあったと言われる¹。クチュリエ神父をめぐるのは、特に北米での研究では彼が第二次世界大戦中の1939年から45年に滞在した北米での経験が重視されてきた²。確かに、そこでのヨーロッパから亡命した現代芸術家との交流が、彼らが教会装飾に参加するきっかけを作ったと言ってよい。他方、これまで教会装飾に携わったことのなかった現代芸術家たちが、ステンドグラスやモザイクといった伝統的な技法で教会の装飾に参加することができたのは、職人との共同制作によってであった。

* みやかわ ゆい 国際文化研究科国際文化専攻博士後期課程
指導教員：松原 知生

¹ 松井裕美「キュビズムと聖性——アルベール・グレーズのキリスト教信仰と失われた宗教壁画」木俣元一・近本謙介編『宗教遺産テクスト学の創成』勉誠出版、2022年、469–470頁。

² ルービンはクチュリエ神父の現代美術に対する開かれた態度は、第二次世界大戦中の米国滞在与亡命中のヨーロッパの知識人や芸術家の影響によるところが大きいと指摘している (William S. Rubin, *Modern Sacred Art and the Church of Assy, New York and London, Columbia University Press, 1961 p. 30*)。また、オレンダフは、「クチュリエ神父は米国滞在を経て、教会を活性化する最も重要な要素は、現代美術、特に抽象的で非再現的な様式を取り入れることである」と考えるようになったと述べている (Lai-Kent Chew Orenduff, *The Transformation of Catholic Religious Art in the Twentieth Century: Father Marie-Alain Couturier and the Church at Assy, France, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2008. p. 107*)。

第一次世界大戦後のフランスでは「聖なる芸術」運動³が興り、宗教芸術の復興を掲げて共同制作による宗教芸術工房が創られた。クチュリエ神父は、1919年にモーリス・ドニ（Maurice Denis, 1870–1943）とジョルジュ・デヴァリエール（George Desvallières, 1861–1950）によって創設された「アトリエ・ダール・サクレ（Ateliers d'art sacré）」で活動した芸術家であり、ステンドグラス職人と共同で制作を行なった。後にクチュリエ神父のもとで実現した教会や礼拝堂においては、芸術家と職人の協働が核となっているが、そこにおいては彼自身芸術家として職人と共同制作を行なった経験が重要な意味をもつと考えられる。そこで本稿では、これまで注目されてこなかったアトリエ・ダール・サクレ在籍時のクチュリエの芸術家としての活動に光を当て、1925年の「現代装飾美術・産業美術国際博覧会（Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes）」、通称アール・デコ博（以下アール・デコ博）のために作られたヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラス《キリストの復活》について検討し、芸術家としての経験がその後の彼の活動にどのような影響を及ぼしたのかを考察したい。

ここで「聖なる芸術」運動およびクチュリエ神父に関する研究状況を確認しておく。20世紀の「聖なる芸術」運動全般に関しては、1993年にブローニュ＝ビヤンクール市立30年代美術館と同市文化センターで開催された展覧会に合わせて刊行された図録⁴、そしてイザベラ・サン＝マルタン⁵によって総合的に検証されている。また、アトリエ・ダール・サクレに代表される20世紀前半の「聖なる芸術」運動については、味岡京子⁶によって、特に両大戦間期に活況を呈した教会装飾への女性芸術家の参加について詳しく論じられている。さらに近年、サン＝マルタンとファビエンヌ・スタール⁷によって、アトリエとそこに所属した芸術家について包括的に論じられている。そこでは、アトリエに所属する芸術家の一人としてクチュリエが取り上げられ、師匠であるドニとの関係について検討された⁸。

クチュリエ神父による記録や書簡、未刊の原稿などの一次資料は、クチュリエ神父が在籍したソルシュワル学院旧蔵のクチュリエ神父関連資料のアーカイヴに保管されている⁹。クチュリエ神父の伝記については、1937年からクチュリエ神父とともに『アール・サクレ（*L'Art Sacré*）』誌の編集を務めたピエ・レイモン・レガメ神父（Pie Raymond Régamey O. P., 1900–96）が集めた証言から編纂された伝記¹⁰に1945年までの経歴が記されている。その後、2004年にハルトヴィック・ビショフによって伝記が編まれ、特にクチュリエ神父の思想と当時の神学的潮流との関わりについて詳しく論じられた¹¹。さらに、2010年にはフランソ

³ 20世紀前半のフランスにおける「聖なる芸術」運動の呼称については以下を参照。味岡京子『聖なる芸術——20世紀前半フランスにおける宗教芸術運動と女性芸術家』ブリュッケ、2018年、426頁（註8）。「聖なる芸術」運動は公に宣言してはじまった運動ではないため固有の名称は存在しないが、フランスの複数の文献で「聖なる芸術」をめぐる活動全体が「聖なる芸術運動（le mouvement d'art sacré、ただし小文字）」として括られている。本稿ではこれに準じ、「聖なる芸術」に関わる試みについて、広義の運動として「聖なる芸術」運動と称する。

⁴ Jacques Bony et al., *L'Art sacré au XXe siècle en France*, cat. exp., Boulogne-Billancourt, Musée municipal, Boulogne-Billancourt, centre culturel, 1993.

⁵ Isabelle Saint-Martin, *Art chrétien, Art Sacré: regards du catholicisme sur l'art, France, XIXe-XXe siècles*, Rennes, Presses de Rennes, 2014.

⁶ 味岡、前掲書。

⁷ Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl, *Les Ateliers d'art sacré 1919–1947: Rêves et réalités d'une ambition collective*, Rome, Campisano Editore, 2023.

⁸ Isabelle Saint-Martin, “Pierre Couturier, « l'as » et le « félon », les étapes d'une désunion” in *ibid.*, pp. 197–212. サン＝マルタンは、アトリエ在籍時クチュリエはドニのお気に入りの弟子であったが、1939年12月にクチュリエが北米に出発するまでの30年代、特に1937年に両者の関係に緊張が高まり、理想を実現するための方法に相違が生じたと指摘している。

⁹ クチュリエ神父に関するアーカイヴはメニル・コレクションおよびパリ・ソルシュワル学院に保管されており、後者の写しがイェール大学教会音楽研究所に保管されている。

¹⁰ Raymond Régamey (ed.), *Dieu et l'art dans une vie*, Paris, Cerf, 1965.

¹¹ Hartwig Bischof, *Marie-Alain Couturier: Ein Traditionalist Und Revolutionär: Eine Theologische Biografie*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2007.

ワーズ・コセによる『アール・サクレ』誌の批評のなかでクチュリエの経歴が整理された¹²。他方、これまで芸術家としてのクチュリエの活動については十分に論じられてこなかった。こうしたなか、2024年に発表されたヴィルヘルム・ブリムの論文¹³によって、これまで刊行された文献に収録されていなかったクチュリエの作品が紹介された。

これらの研究を踏まえ、本稿でははじめにアトリエ・ダール・サクレでの活動を経て、聖職者として志願するまでのクチュリエの芸術家としての歩みを振り返る。続いて、クチュリエが芸術家として活動を開始した第一次世界大戦後のフランスで、アトリエ・ダール・サクレを中心とする共同制作による宗教芸術工房が作られた背景を確認したうえで、アトリエが設立された経緯とその活動について見ていく。そして、1925年に開催されたアール・デコ博のために作られ、アトリエ・ダール・サクレによって装飾されたヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラスのうち、クチュリエが下絵を手掛けた《キリストの復活》を中心に検討し、クチュリエが芸術家として活動したアトリエ・ダール・サクレでの経験が第二次世界大戦後のフランスにおける教会芸術の改革にどのような影響を及ぼしたのか考察したい。

1. クチュリエの芸術家としての歩み

クチュリエはアトリエ・ダール・サクレが創設された1919年からドミニコ会の修道士として志願する25年までアトリエに所属していた。まずは聖職者として志願するまでのクチュリエの芸術家としての歩みを振り返っておこう。

ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエは、1897年11月15日にロワール県モンブリゾンで製粉業を営むジョアン・クチュリエとマリー・デロリーの次男として生まれ、兄ジャンと2人の姉妹リリとマルテとともに育った。父親は結婚前に建築家としての訓練を受けていた。また、父の兄で伯父のマチューはベネディクト会の修道士であり、ピエールは彼に似ていたという¹⁴。ピエールはモンブリゾンのヴィクトル・ド・ラプラード学院に入学し、サン＝シャモンドにある寄宿学校に転入して哲学を学び、1916年に卒業した¹⁵。同級生は1915年に兵役に召集されていたが、彼は喘息を患っていたため兵役の延期が認められた。1916年8月8日に動員されるが、翌年2月8日に喘息のため入院、療養した。そして4月5日に前線に送られるが右足の踵に重症を負い、ポーの病院に搬送され入院した。治療を経て、1917年9月からは喘息の療養生活を送った。また、ピエールは兵役に就く前、ある女性に恋をし、彼女の親友を通じて手紙を渡したが、彼女からの返事はなく、この恋愛の悩みは少なくとも4年続いた¹⁶。

クチュリエ自身による記録から、彼がいつ、どのようにして芸術家を志すようになったのかを知ることはできない。現在確認されているクチュリエの作品のうち、最も古いものが1914年5月の年記の



図1 ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエ《樹木》1914年、パリ、ドミニコ会パリ・ソルシュワル学院

¹² Françoise Caussé, *La Revue « L'Art sacré » : le débat en France sur l'art et la religion (1945–1954)*, Paris, Cerf, 2010.

¹³ Wilhelm Bliem, “Marie-Alain Couturier (1897–1954) Peintures et vitraux”, 2024 (https://www.academia.edu/123799881/Marie_Alain_Couturier_1897_1954_Peintures_et_vitraux).

¹⁴ Bischof, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ Régamey, *op. cit.*, p. 20.

あるスケッチ(図1)である。この頃、クチュリエが美術教育を受けていたことを示す記録はないが、はっきりとした明暗で装飾的に配置された樹木の描写には、デッサンへの高い関心が窺われる。クチュリエは従軍後、怪我の療養中にデッサンや水彩画に没頭するようになるが、従軍前の10代半ばにはすでに芸術家への憧れがあったと考えられる。レガメによる伝記では、クチュリエが芸術家を志したのには、建築を学んでいた父ジョアンの影響があったと示唆されている¹⁷。他方、静謐を好み、内省的なクチュリエの気質は修道士であった伯父のマチューから引き継いだと思われる。10代で経験した失恋、そして喘息を患い、重症を負い前線からの離脱を余儀なくされた精神面と身体面の両方における挫折は、彼の内省的な気質とも結びつき、クチュリエは修道的な生への憧れを膨らませていったのではないだろうか。

クチュリエは療養後モンブリゾンに戻り、画家で彫刻家のジョセフ・ランバートン (Joseph Lambertton, 1867-1943) から最初の専門的な指導を受けた¹⁸。ランバートンは印象派風の人物画や風景画を描いた画家であり、クチュリエにも印象主義を勧め、自然をよく観察するよう助言している¹⁹。1918年4月25日から5月8日にはピエール・ブラッサール (Pierre Brassart, 生没年不詳) とともに開催したエッチングの展覧会に作品を出品した。夏にモンブリゾンを訪れた彫刻家のポール＝アルベール・バルソロメ (Paul-Albert Bartholomé, 1848-1928) がクチュリエの才能を高く評価し、パリで学ぶことを勧めた。ピエールは1919年1月9日にモンブリゾンを発ち、1904年にモンパルナスに設立された美術学校アカデミー・ド・ラ・グラン



図2 ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエ《自画像》1922年頃、パリ、ドミニコ会パリ・ソルシュワル学院

ド・デュボワ (Pierre-Claude Dubois, 1886-1972) を通じて同年設立されたアトリエ・ダール・サクレのメンバーとなった。

クチュリエは1922年の秋には多くのアトリエが軒を連ねていたモンパルナスのファルギエール通り32番地にアトリエを構えている。彼はマティス、ラウル・デュフィ (Raoul Dufy, 1877-1953)、パブロ・ピカソ (Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973) といった同時代の画家たちに熱中したという²⁰。この時期に描かれた自画像(図2)にはこれらの画家の影響がみとめられる。また、ル・コルビュジエの『エスプリ・ヌーヴォー (L'Esprit Nouveau)』誌を愛読し、新進気鋭の音楽グループ「6人組 (Les Six)」のコンサートを聴きに出かけるなど²¹、前衛的な芸術的動向に高い関心をもっていた。その一方で、クチュリエは孤独と清貧を好んだ。後に見るように、アトリエではミサや宗教的行事への参加が義務付けられていたが、アトリエのメンバーであったマリー・ベルモン (Marie Belmon, 生没年不詳) はクチュリエについて「仕事の始まりに、彼は十字架に向かって跪くことを忘れなかった²²」と証言しており、キリスト教主義に根差したアトリエでの生活がクチュリエにとって精神的に充実したものであったことが窺われる。

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸ Bischof. *op. cit.*, p. 27.

¹⁹ クチュリエはランバートンの指導について、次のように手紙に記している。「師は私に絶対的な印象主義から始めるよう勧めた。「君は自然に近づいている。自然に戻らなければならない。人の喜ぶような作品を作るのはやめなさい」と。これは私が思っていたよりもずっと難しい。[中略] 師は1日8時間働くよう助言した。私はそれを達成するつもりだ。」 Archives Marie-Alain Couturier in *ibid.*, p. 27.

²⁰ Régamey, *op. cit.*, p. 66.

²¹ *Ibid.*, p. 66.

²² *Ibid.*, p. 54.

クチュリエは1924年10月に故郷モンブリゾンに滞在した後、翌年2月2日にドミニコ会への入会を決意した²³。ドミニコ会に入会した動機を示すクチュリエ自身の言葉は残されていないが、レガメによれば、モンパルナス大通りのカフェ、ラ・ロトンドの前を通りかかった時に「突然」召命の呼びかけに応じたという²⁴。

この時期のクチュリエについて、同時代の前衛的な芸術を愛好する一方、孤独と清貧を好む両義的とも言える気質が注目されるが、彼のなかで芸術と信仰とは相反するものではなく、現代美術による宗教芸術の復興という課題は両者の調和という理想によって支えられていると言えるだろう。しかし当時、世俗と教会の芸術とが乖離し、宗教芸術の墮落が嘆かれていた。こうしたなか、宗教芸術の復興を掲げて作られたのが中世に倣った宗教芸術工房であった。次章では第一次世界大戦後のフランスでアトリエ・ダール・サクレに代表される共同制作による宗教芸術工房が作られた背景を振り返りたい。

2. 第一次世界大戦後のフランスにおける共同制作による宗教芸術工房の誕生

カトリックの宗教芸術工房を舞台に展開された「聖なる芸術」運動は、愛国主義的カトリシズムの高まりと連動するものであった²⁵。ナショナリズムとカトリシズムの接近は第三共和制初期から見られたが、1870年の普仏戦争の敗北後に強まり、1894年に発生したドレフェス事件や仏独間の政治的衝突によって表面化した。ドレフェス事件を契機として設立された王党派組織アクション・フランセーズ (Action Française) は、真のフランス再生のため反共和主義の運動を展開し、王政復活とカトリックの堅持を主張してカトリックの知識人たちを惹きつけた²⁶。ドニをはじめとするアトリエ・ダール・サクレのメンバーの多くがアクション・フランセーズの思想に影響を受けており、クチュリエも一時アクション・フランセーズに傾倒していた²⁷。アクション・フランセーズとの関係については後述する。

第一次世界大戦の主戦場となったフランスでは深刻な人的被害により移民を積極的に受け入れるようになるが、移民の増加はフランス人の間に排外主義を引き起こす要因となった。さらに、劣悪な環境での生活に不満を抱く労働者階級の住民たちの間で、反キリスト教的左翼思想が力を持ち始めた²⁸。こうしたなか、カトリック教会は伝道を強化し、エリート若年層がカトリシズムに傾倒していった。たとえば、ジャック・マリタン (Jacques Maritain, 1882–1973) は1906年に熱心なカトリック教徒であった小説家レオン・ブロワ (Léon Bloy, 1846–1917) の影響のもとプロテスタントからカトリックに転向している。彼らの関心は宗教芸術にも及び、宗教芸術が「サン＝シュルピスの美術²⁹」(図3)と呼ばれる悪趣味で粗悪なものへと墮落してしまったことを嘆いた。「宗教芸術の墮落」という考えは、作家のジョリス＝カルル・ユイスマンス (Joris-Karl Huysmans, 1848–1907) によって19世紀後半に提示され、1917年に出版されたアレクサンドル・サングリア (Alexandre Cingria, 1879–1945) の『聖なる芸術の衰退 (La décadence de l'art sacré)』によって広く知られるところとなった。

²³ *Ibid.*, p. 70. クチュリエはドミニコ会の修道士として志願する前に、1924年の春にベネディクト会に入会している。彼がアトリエを構えたオートゥイユの近くには新しいベネディクト会の財団があった (*ibid.*, p. 57)。また、伯父のマチューがベネディクト会の修道士であったことも影響していると考えられる。

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁵ 第一次世界大戦後のフランスで「聖なる芸術」運動が興った政治的・社会的背景については以下を参照。味岡、前掲書、27–28頁。

²⁶ アクション・フランセーズの台頭とフランス社会における影響については以下を参照。ジャック・プレヴォタ『アクション・フランセーズ——フランスの右翼同盟の足跡』斎藤かぐみ訳、白水社、2009年。

²⁷ Bischof. *op.cit.*, pp. 87–97.

²⁸ 味岡、前掲書、28頁。

²⁹ 当時、いわゆる「キッチュ」な宗教的品々は、パリのサン＝シュルピス教会周辺の商店に溢れていたことから「サン＝シュルピスの美術」と呼ばれた。



図3 『アール・サクレ』誌5-6号(1951年)に掲載されたバースデーカード(左)とホーリーカード(右)の比較画像。右下は典型的な「サン=シュルピス風の」キリスト像

世俗の芸術と宗教芸術の乖離が顕著となっていくなか、カトリックの美術学校の設立を求める声があがっていた。第一次世界大戦後のフランスで宗教芸術工房が次々と創設されるが、そこでイニシアティブを取ったのが芸術家や教会関係者などで構成された宗教芸術協会ソシエテ・ド・サン=ジャン(Société de Saint-Jean)である。ソシエテ・ド・サン=ジャンは、1839年にドミニコ会士ラコルデル神父(Jean-Baptiste-Henri Lacordaire O. P., 1802-61)によって創設された聖ヨハネ兄弟会(Confrérie de Saint-Jean)から派生した団体であり、教会と宗教芸術の復興を目的として1872年に設立された。会員にはキリスト教徒であること、そしてそれを実践することが求められた³⁰。ドニは1906年からデヴァリエールは1910年から会員であり³¹、ドニは1909年から副会長を務めている³²。

ソシエテ・ド・サン=ジャンは1878年に、1863年にヘントに創設されたエコール・ド・サン=リュック(L'école de Saint-Luc)をモデルにしたカトリック美術学校の設立を構想した³³。その後、カトリック・デ・ボザール(1909年創設)、ラルシュ(ノアの箱舟)(1917年創設)、アトリエ・ダール・サクレ(1919年創設)、アルティザン・ド・ロテル(祭壇の職人たち)(1919年創設)、アトリエ・ド・ナザレット(ナザレの工房)(1928年

創設)が創設されるが、ソシエテ・ド・サン=ジャンはこれらの団体を総括する役割を果たした³⁴。ドニが当時神学校で芸術教育の指導教授を務めていたレオン・マロー神父(Léonce Marraud, 1882-1914)からアトリエの創設を打診されたのも、恐らくこのグループを介してであったと言われている³⁵。後述するように、1925年のアール・デコ博にはこれらの宗教芸術工房が参加しているが、その後援を行ったのがソシエテ・ド・サン=ジャンである。また、宗教芸術をテーマにした展覧会をオーガナイズするなど、ソシエテ・ド・サン=ジャンは「聖なる芸術」運動において主導的な役割を果たした³⁶。

アトリエ・ダール・サクレは第一次世界大戦後の国家主義的カトリシズムの高まりと連動して設立されたが、マリタンらネオトミズムの先駆者やドミニコ会の会員、そしてソシエテ・ド・サン=ジャンのメンバーは右派の王党派組織アクション・フランセーズの影響を受け、ドニやクチュリエも一時その影響下にあった。ここで当時のフランスのカトリック教会におけるアクション・フランセーズとの関係を確認しておく³⁷。

アクション・フランセーズの中心的メンバーであったシャルル・モーラス(Charles-Marie-Photius Maurras, 1868-1952)はレオン・ドーデ(Léon Daudet, 1867-1942)とともに1908年から日刊紙『アクション・フランセーズ(Action Française)』を発行し、国家主義的風潮の高まりのなかでその影響力を高め

³⁰ Geneviève et Henri Taillefert, "Les Sociétés d'Artistes et la fondation de l'Art catholique" in Bony, *op. cit.*, p. 16.

³¹ Isabelle Saint-Martin, "Denis, Desvallières, Maritain: les sources d'un renouveau de l'art sacré" in Saint-Martin et Stahl, *op. cit.*, p. 21.

³² 味岡、前掲書、32頁。

³³ Saint-Martin, *op. cit.*, p. 173.

³⁴ この時期創設された共同組合的工房については、味岡、前掲書、32-34頁を参照。

³⁵ 同、30-35頁。

³⁶ 1915年にパリのテラス・デ・パイアンで国際宗教美術展を開催し、1920年と1921年にはパリのパヴィヨン・ド・マルサンで宗教美術展を開催した。Taillefert, *op. cit.*, p. 18.

³⁷ アクション・フランセーズとネオトミストやドミニコ会の関係については以下を参照。Bischof, *op. cit.*, pp. 87-97.

ていった。モーラスは、宗教改革に象徴される宗教的個人主義を非難し、個人主義は社会にとって誤った理想であり、無秩序と混沌への道を開くものであると主張した。アクシオン・フランセーズの思想はドミニコ会の一部に浸透し、ドミニコ会第三会の会員であったドニをはじめ、アトリエ・ダール・サクレの主要メンバーの多くがその影響を受けていた。クチュリエも一時その思想に傾倒し、1922年に兄に送った手紙のなかで「モーラスの著作を購入すると良いでしょう。それは素晴らしい思想です。たとえば、純粋なカトリックの観点からマリタンによって修正され、補足されたならば、素晴らしいアンサンブルになるでしょう³⁸」と記している。しかし、アクシオン・フランセーズとカトリック教会との関係は緊張した状態が続き、アクシオン・フランセーズの代表者の発言には、反宗教的、反教會的なニュアンスが含まれていることが多く、教会はアクシオン・フランセーズのメンバーに潜在する暴力性も教会を悩ませた。1926年にはローマ教皇がアクシオン・フランセーズを非難し、教会はカトリック教徒がこの組織に参加することや、その出版物を読むことを禁じた。この頃にはドニやクチュリエもアクシオン・フランセーズと距離をとるようになった。第二次世界大戦後、アクシオン・フランセーズは、ペタン元帥（Philippe Pétain, 1856-1951）率いるヴィシー政権に協力したことで、モーラスを含む多くのメンバーが実刑判決を受け、解散した。

なぜカトリックの知識人やドミニコ会の会員たちは政治的右派のアクシオン・フランセーズに傾倒したのか。これについてピショフは、フランスのカトリック教会における第三共和政への不信感とロシア革命の影響がその背景にあると指摘している³⁹。1905年に成立した政教分離法により宗教のための国家予算が廃止され、教会の活動が制限されたことで第三共和政に対する不信感が募っていた。また、ロシア革命によるキリスト教への弾圧により、フランスのカトリック教徒の間にも政治的左派に対する警戒心が高まっていた。

以上のように、第一次世界大戦後のフランスでは、国家主義的カトリシズムの高まりのなか、宗教芸術をめぐる議論が活性化し、宗教芸術工房が創られていった。そこにおいて主導的な役割を果たしたのが、カトリックの教会関係者や芸術家によって構成されたソシエテ・ド・サン＝ジャンであり、その会員であったドニとデヴァリエールによってアトリエ・ダール・サクレが設立されることとなる。当時、フランスでは第三共和政への不信感やロシア革命の影響のもと、カトリックの知識人やドミニコ会の会員が右派の王党派組織アクシオン・フランセーズに傾倒した。その影響下にあった団体によってカトリックの美術学校の設立が目指された背景には、国立の美術学校とは異なる、カトリックを中心とする私立の美術学校が必要であるという想いがあったと言えるだろう。次章ではアトリエ・ダール・サクレが設立された経緯とその活動について見ていきたい。

3. アトリエ・ダール・サクレの設立とその活動

アトリエ・ダール・サクレが設立された経緯を確認するのに先立ち、創設者のドニとデヴァリエールの経歴を簡単に振り返っておく。象徴主義・ナビ派の画家ドニは、20世紀初頭以降、古典主義の価値を強調するようになるが、ドニのこうした変化はヨーロッパに広がる「秩序への回帰」の潮流、あるいはより厳密にカトリック的、フランス的伝統の復権といった宗教的・政治的な動向と連動するものであったと指摘されている⁴⁰。ドニの《カトリックの神秘》（1889年）（図4）には、こうしたフランス的伝統とカトリックの理想が反映されている⁴¹。ドニは中世の職人養成のシステムや個性を犠牲にした集団的制作に惹かれ

³⁸ Régamey, *op. cit.*, p. 64; Bischof, *op. cit.*, p. 90.

³⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁰ Dario Gamboni, “Baptiser l’art moderne ?”, Maurice Denis et l’art religieux”, in *Maurice Denis: 1870-1943*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-Arts, Cologne, Wallraf-Richartz Museum, Liverpool, Walker Art Gallery, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1994, pp. 74-93; 味岡、前掲書、37頁。



図4 モーリス・ドニ《カトリックの神秘》第2ヴァージョン、1889年、カンヴァスに油彩、97×143cm、サン＝ジェルマン＝アン＝レー、モーリス・ドニ美術館



図5 ジョルジュ・デヴァリエール《聖心の旗》1918-19年、カンヴァスに油彩、295×225cm、ウール、ヴェルヌイユ＝シュル＝アヴル教会

ていくが、ドイツ、ボイロンのベネディクト会大修道院でレンツ神父 (Desiderius Lenz, O. S. B., 1832-1928) によって開かれていた工房がその具体的事例として刺激になったと考えられている⁴²。

一方、共同創設者のデヴァリエールは、ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826-98) のもとで学び、その鮮明な色彩と激しい筆遣いからフォーヴの画家に分類されることもあるが特定の流派に括られることのない画家である。カトリックの作家レオン・ブロワの影響を受けてカトリックに回心し、第一次世界大戦で息子ダニエルを失った後は、キリストに準えた兵士の死を名誉ある犠牲として賛美する愛国的カトリシズムと結びつけた作品 (図5) を制作している⁴³。

次にアトリエ・ダール・サクレが設立された経緯とその活動について見ていこう。すでに見たように、ソシエテ・ド・サン＝ジャンの主導のもと、20世紀初頭のフランスでは複数の宗教芸術工房が設立された。アトリエ・ダール・サクレは実用的かつ教育的側面において他の宗教芸術工房と区別される。すでに述べたように、ドニはマロー神父から徒弟制度に基づいた工房を創設するよう促されていた。マロー神父は、宗教芸術の墮落に関する自身の考えを『宗教版画と民衆芸術 (*Imagerie religieuse et art populaire*)』(1913年) のなかで述べており、墮落の原因を、芸術と実用的機能の分離、芸術の産業化といった問題に関連づけて論じていた⁴⁴。また、1918年にはドニが親しく交流していたソシエテ・ド・

サン＝ジャンの会長で著述家・政治家のアンリ・コシャン (Henry Cochin, 1854-1926) も、カトリック青年のための雑誌『ルヴュ・デ・ジュヌ (*Revue des jennes*)』の記事のなかで、1894年に設立された私立音楽学校スコラ・カントルムに匹敵するキリスト教

⁴¹ 1937年12月の『アール・サクレ』誌の特集「モーリス・ドニへのオマージュ」において、クチュリエ神父は「我々がドニから得ているもの」と題する記事を寄せている。そのなかでこの絵を取り上げ、「ドニが達成し、彼のイメージが我々に与えたものは、カトリック的生活からくるある種の「詩情をそそる」表面的な側面だけではない。キリスト教の内的ポエジーがそこにある」と論じている (Marie-Alain Couturier, “Ce que nous devons à Denis”, *L'Art Sacré*, décembre 1937, p. 166; 同、94頁)。

⁴² そこではナビ派の元の仲間ヤン・フェルカデ (Jan Verkade, 1868-1946) が修道士になっている (同、38頁)。

⁴³ 同、40頁。

⁴⁴ Abbé Léonce Marraud, *Imagerie religieuse et art populaire*, Abbeville, impr. F. Paillart, 1913. この論稿は最初“A. Faber”のペンネームで雑誌『レ・カイエ・ド・ラシテイエ・ド・フランス (*Les Cahiers de l'Amitié de France*)』に発表され、次いで小冊子として印刷された。Saint-Martin, *op. cit.*, p. 201; 味岡、前掲書、422頁 (註19)。

芸術のための学校を開設することを熱心に説いている⁴⁵。

アトリエ・ダール・サクレの起源は、デヴァリエールが1911年の日記に記し、1912年に『ノート・ダール・エ・ダルケオロジー (*Notes d'art et d'archéologie*)⁴⁶』において表明した宗教芸術学校の設立計画にあった⁴⁷。1911年1月1日付のデヴァリエールの日記には、パリ・ノートル＝ダム大聖堂の保護の下にノートルダム学院を設立する計画が記されている。この頃、デヴァリエールはドニに手紙を書き、「私が情熱を注いでいるプロジェクトを見ていただきたい。〔中略〕あなたがそれに価値があると思われるのであれば、私はあなたが自由にそれを発展させるのをお手伝いします⁴⁸」と伝えている。そして、1912年1月9日付の『ル・タン (*Le Temps*)』紙に掲載された記事で、デヴァリエールは次のようにプロジェクトの概要を記している。

私たちはこの学校で、宗教建築の線やプロポーションによって、あるいはポーチの外装装飾によって、あるいは室内装飾の様々な手段によって、通り過ぎる無関心な人々に自分たちを理解してもらう方法を知っている芸術家を育成したいと考えている。〔中略〕信仰をもつ芸術家はまだいる。残念ながら、彼らは互いに孤立している。〔中略〕信仰と作品が同時に湧き出るようなメンタリティを作るのは、私たち次第である。〔中略〕私たちの学校では、造形芸術の授業は宗教学の授業によって補完される。生徒たちの1日は次のようなものである。朝、ミサに与り、福音書と使徒言行録について黙想し、トロカデロで生きたモデルか鋳造物から、自分たちの文化を追求することと使徒として行動することという2つの目的をもって制作するのである⁴⁹。

後に見るように、アトリエ・ダール・サクレは一般の画塾とは異なり、アトリエのメンバーには黙想会やミサへの参加が求められた。ここで示されたカトリック信仰を中心とした基本的教育方針はアトリエ・ダール・サクレに踏襲されている。その後、デヴァリエールは戦争に動員され、プロジェクトは一時中断されるが、戦線からドニと往復書簡を交わし、ドニがデヴァリエールを協力者として招いた。そして1919年11月にドニとデヴァリエールを創設者とし、事業家で美術収集家でもあるガブリエル・トマ (*Gabriel Thomas*, 生没年不詳) の後援とパリ・カトリック学院の援助の下、22名の株主からなる株式会社としてアトリエ・ダール・サクレが設立された。クチュリエの父ジョアンも共同出資者になっている⁵⁰。アトリエはパリのサン＝ジェルマン＝デ＝プレ教会に近いフルステンバーグ通り8番地のソシエテ・ド・サン＝ジャンが入っていた建物の4階で活動を開始した。

アトリエ・ダール・サクレは「宗教画塾」とも邦訳されるが、育成部門の他に工房部門があり、実際に注文を請け負うことを最終目的にしていた点で従来の画塾とは異なっていた。また、フランス語で「*les ateliers*」と複数で表記されているように、工房は絵画部門、刺繍・典礼服部門、彫刻部門、版画・挿絵部門、金銀細工(鉄工芸)部門そしてステンドグラス部門(1924年創設)の複数の部門から成り立っており、複数の工房が「共同」で制作することが重要であった。これらはそれぞれ師・親方 (*maître*) → 職人 (*compagnon*) → 徒弟 (*apprenti*) → 弟子・生徒 (*élève*) というヒエラルキーで構成され、親方はドニとデヴァリ

⁴⁵ 同、39頁。

⁴⁶ George Desvallières, “Projet d'une école d'art placée sous la protection de Notre-Dame-de-Paris”, *Notes d'art et d'archéologie*, no. 6, juin 1912, pp. 108–111.

⁴⁷ Catherine de Bayser et Thomas Lequeu, “George Desvallières et la genèse des Ateliers d'art sacré. Archives historiques et travail du catalogue raisonné”, in Saint-Martin et Stahl, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸ Lettre de George Desvallières à Maurice Denis, n.d., vers 1911 (MMD, Ms 12481) in *ibid.*, pp. 37–38.

⁴⁹ George Desvallières, “Y a-t-il une renaissance de l'art religieux? (D'un correspondant particulier)”, *Le Temps*, 9 janvier 1912, p. 5 in *ibid.*, p. 38.

⁵⁰ Bischof, *op. cit.*, p. 46.

エールであり、弟子は段階を経て昇級し、職人に指名されると注文制作に携わり報酬を得ることができるシステムであった。また、各工房にはドニとデヴァリエールによって指導された責任者が置かれた。アトリエの活動内容は後に『アール・サクレ』誌に掲載されたアトリエの広告において以下のように紹介されている。

デッサンと絵画のクラス：10月18日（月）開始。10月23日（土）午後3時より、師匠たちによる最初の添削指導。準備コース：11月2日（火）より月曜日と木曜日の朝。製本と金銀細工コース、刺繍と典礼服のデザインコース：11月から6月まで隔週で宗教講座を開催。アトリエ・ダール・サクレは、宗教芸術の創作に関する芸術一般および専門的な訓練を学生に提供している。さらに、それらはカトリック的生活を中心としている。アトリエは共同制作を基本として組織されている。学生は、親方の同意を得て入学することができ、1学期間在籍する権利が与えられる。見習い期間を経て、宗教芸術に専念することを誓い、弟子入りすることができる。師匠の評価を受け、完成度の高い作品を制作した時点で見習い期間は終了し、アトリエの責任者の決定に従って共同制作者として採用され、各工房に寄せられた注文の制作に取り組む。すなわち、絵画、彫刻、ステンドグラス、画商、典礼服のデザイン、製本などである。アトリエ・ダール・サクレは、芸術家を育成し、教会や信徒のニーズに応えることによって、宗教芸術の刷新に努めている⁵¹。

すでに見たようにアトリエ・ダール・サクレは株式会社として設立されたが、アトリエの会員はコースの修了後は注文を請け負い、共同制作者として制作に参加する点で、画塾というよりはむしろ共同制作による工房としての会社としての性格が強いと言えるだろう。

また、芸術的な修練に加え、一連の宗教的行事はカトリックを中心としたアトリエの活動において重要な要素であり、アトリエのメンバーたちにはサン＝ジェルマン＝アン＝レーのドニの邸宅「ル・プリウレ（小修道院）」の礼拝堂での黙想会やミサに定期的に参加することが課せられていた。アトリエに在籍していたイヴォンヌ・スートラ（Yvonne Soutra, 1905–93）は、毎月のミサや展覧会への小旅行について「宗教的で家族のような環境」であったと回想している⁵²。芸術的な訓練に加え、一連の精神的な行事は、このカトリックを中心とした学習プログラムの不可欠な要素であった。デヴァリエールは1914年に、ドニは1919年にドミニコ会第三会の会員となっているが、アトリエ・ダール・サクレは当時カトリック界で優位であったネオトミズムに依存しており、その観点から芸術と工芸の分離に対する批判を正当化した⁵³。

アトリエは1940年代になると深刻な経済的困難に直面した。これは会員登録者の減少、注文の減少に起因するが、戦争によってさらに状況は悪化した。そして1943年11月13日にドニが交通事故に遭い没し、その4年後に閉鎖された。

アトリエ・ダール・サクレは、1925年のアール・デコ博、1931年の「国際植民地博覧会（Exposition coloniale internationale）」、1937年の「現代生活における技術と芸術国際博覧会（Exposition internationale des arts et technique dans la vie moderne）」の3つの博覧会でパビリオンを制作している⁵⁴。このうち、1925年のアール・デコ博ではドニとデヴァリエールが中心となり、クチュリエもアトリエ・ダール・サク

⁵¹ *L'Art Sacré*, octobre 1937, p. 110 in Bischof, *op. cit.*, p. 42.

⁵² *Henri de Maistre (1891–1953) et les Ateliers d'art sacré*, Tome 1, La peinture religieuse, cat. exp., Musée de Bernay, 1991, p. 31; 味岡、前掲書、45頁。

⁵³ Gamboni, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁴ アトリエ・ダール・サクレが制作した博覧会のパビリオンについては以下を参照。Anne Henriette Auffret, “La participation des Ateliers d'art sacré aux Expositions internationales de Paris (1925, 1931, 1937). La peinture murale comme manifeste apostolique”, in Saint-Martin et Stahl, *op. cit.*, pp. 237–248.

レの一員としてステンドグラスの下絵を手掛けている。次章ではアトリエ・ダール・サクレによるアール・デコ博のために作られたヴィラージュ・フランセ教会の装飾について見ていきたい。

4. アトリエ・ダール・サクレによるヴィラージュ・フランセ教会の装飾

すでに見たように、アトリエ・ダール・サクレでは芸術家たちの共同制作によって教会の装飾を請け負っていた。このため、クチュリエが制作に関わった作品として特定できるものは限られている。ブリムの調査によれば、クチュリエがアトリエに在籍していた1925年までに彼が手掛けた作品のうち写真を確認できるものは、ジャージー島のサン＝トマ・ド・サン＝ヘリエ教会の聖歌隊席の壁画（1922年7月制作、1960年代から1980年頃に撤去）とドメーヴル・シュル・ヴェズズ教会のステンドグラス（1923年制作、1944年焼失）であるが、いずれも現存していない⁵⁵。アトリエ在籍時にクチュリエが手掛けた作品のうち、唯一現存し、またアトリエでの彼の立ち位置を知るうえでも重要なものとして位置付けられるのが、ヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラス《キリストの復活》（1925年）である。アトリエ・ダール・サクレは1925年に開催されたアール・デコ博でセヌ川右岸に作られたパビリオン、ヴィラージュ・フランセ教会（図6）の装飾を手掛けた。そこにおいてクチュリエはアトリエの師匠ドニとデヴァリエールとともにステンドグラスの制作に参加している。ここでアトリエ・ダール・サクレによるヴィラージュ・フランセ教会の装飾について振り返っておく。

ヴィラージュ・フランセ教会は博覧会后に取り壊されたため写真でしか確認することができない。ヴィラージュ・フランセ教会についての同時代資料として、批評家モーリス・ブリアンが20世紀のキリスト教美術について論じた文献⁵⁶のなかで本教会について論じている。また、『ラ・ヴィ・カトリック (*La Vie Catholique*)』誌とソシエテ・ド・サン＝ジャンの機関誌『ノート・ダール・エ・ダルケオロジー』誌で本教会について報告している。2006年にランスで開催された展覧会では、現存するヴィラージュ・フランセ教会の装飾の一部が展覧された。展覧会の図録には、ヴェロニック・ダヴィッドとファビエンヌ・スタールの共著で「1925年10月21日付の博覧会への出展者から友人への架空の手紙」という体裁をとり、前述の雑誌をはじめとする同時代資料をもとにヴィラージュ・フランセ教会の全貌を明らかにすることを試みた論考⁵⁷が掲載されている。

1925年のアール・デコ博とえば、ル・コルビュジエのエスプリ・ヌーヴォー館やロベール・マレ＝ステヴァンス (Robert Mallet-Stevens, 1886-1945) のパヴィヨン・デュ・トゥリズムなど、近代建築が出揃ったことで今日知られているが、これらは博覧会のメインストリームではなく、そこで謳われたのは

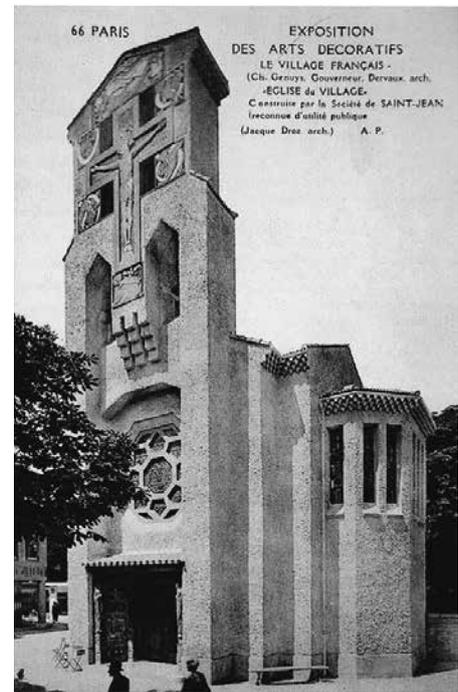


図6 ヴィラージュ・フランセ教会、ジャック・ドゥロ設計、1925年、アール・デコ博絵葉書

⁵⁵ Bliem, *op. cit.*, pp. 20-21, pp. 122-127.

⁵⁶ Maurice Brillant, *L'Art chrétien en France au XXe siècle, ses tendances nouvelles*, Paris, Bloud et Gay, 1928, pp. 286-300.

⁵⁷ Véronique David et Fabienne Stahl, "Lettre imaginée à un ami rémois L'église Saint-Jean du Village français à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris", in Catherine Ambroselli de Bayser et al., *Années folles, Années d'ordre: L'Art Déco de Reims à New York*, cat. exp., Musée des beaux-arts de la ville de Reims, 2006, pp. 164-177.

「伝統と豪華の勝利」であった⁵⁸。そこでは第一次世界大戦後の復興に尽力したフランスの美しい地域（トゥーレーヌ、ブルゴーニュ、ベリー、ノルマンディーなど）と主要な地方都市（ルーベ＝トゥールコワン、ミュルーズ、ナンシー、ニースなど）のその地域を代表する産業や豊かな農業を紹介するパビリオンが展示された⁵⁹。ヴィラージュ・フランセ教会が設置された仮想の村「フランス村（ヴィラージュ・フランセ）」は、地方主義とも呼べる祖国愛的フランスの伝統を体現したものであった。フランス村は市場、薬局、パン屋、学校など約20単位の集合で構成されたが、最も特徴的で完成度の高い建物が、墓地を併設した教会であった⁶⁰。

博覧会の主催者はこの村に「フランス的」な外観を与えるためには教会が必要であると考えた。そこで選ばれたのがソシエテ・ド・サン＝ジャンであった⁶¹。すでに見たように、ソシエテ・ド・サン＝ジャンは各宗教芸術工房を統括した協会であり、ドニとデヴァリエールもその会員として活動していた。教会の装飾にはアトリエ・ダール・サクレの他、カトリック・デ・ボザール、アルティザン・ド・ロテル、そしてラルシュが参加した。カトリック・デ・ボザールは1909年に創設されたパリ国立美術学校出身者および在学者によって構成された団体であり、徒弟制度による工房は有しておらず、ハイアート（建築・彫刻・絵画）中心の団体であった。アルティザン・ド・ロテルは1919年に創設され、金銀鉄細工、木工、モザイク、ステンドグラスに関する技巧に重要性が与えられた。ラルシュは1917年に創設され、訓練機関は設けられておらず徒弟制度による団体ではなく、トマス哲学の建築への応用を理論的に発信しようとした⁶²。建築家ジャック・ドゥロ（Jacques Droz, 1882-1955）によって設計図が描かれると、10万フランの資金の調達に難航するが、枢機卿からの寄付と『ラ・ヴィ・カトリック』誌で集められた義援金によって建てられた。

続いて建物の構造と装飾について見ていこう。外観は南仏の教会を想起させるものであり、入口はモーリス・ドーム（Maurice Dhomme, 1882-1975）によるポリクロミーによる陶器を用いた彫刻で装飾され

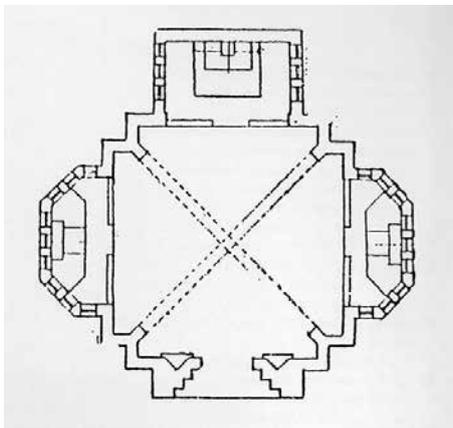


図7 1925年2月14日発行の『ラ・ヴィ・カトリック』誌に掲載されたヴィラージュ・フランセ教会の平面図

た。建物の構造は14メートル四方のギリシャ十字形のプランで、3つの礼拝堂があり、入り口から向かって側面の左右に半八角形の礼拝堂が、正面に四角形の礼拝堂が配置された（図7）。礼拝堂の装飾は4つのアトリエの共同制作によるものであり、アトリエ・ダール・サクレは正面のイエスの聖心（サクレ＝クール）に捧げられた礼拝堂を、アルティザン・ド・ロテルが右脇の礼拝堂を、カトリック・デ・ボザールが左脇の礼拝堂を、ラルシュがファサード裏、バラ窓とその壁画を装飾した。装飾にはフレスコ画や刺繍など伝統的な技法が用いられた。こうした伝統的な技法の復権や共同制作による作業において、ヴィラージュ・フランセ教会は戦間期の教会建築を象徴するものであると指摘されている⁶³。

アトリエ・ダール・サクレが手掛けた礼拝堂は、ドニによる

⁵⁸ 味岡、前掲書、49-50頁。アール・デコ博におけるこの点に関する考察は天野知香『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、294-299頁を参照。

⁵⁹ Emmanuel Bréon et al., *Création et vie artistique au temps de l'exposition de 1925*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 2006, p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶¹ Brillant, *op. cit.*, p. 289.

⁶² 味岡、前掲書、32-34頁。

⁶³ David et Stahl, *op. cit.*, p. 165.



図8 (左) ヴィラージュ・フランセ教会内の《聖心礼拝堂》

図9 (右) ヴィラージュ・フランセ教会の祭壇向かって左壁。上のステンドグラスは左からドニの《聖マルグリット・マリー・アラコク》、クチュリエの《キリストの復活》、ドニの《アルスの司祭》、下の壁画はアンリ・ド・メストルの壁画《善き羊飼い》

壁画《聖心》とデヴァリエールによる三連祭壇画《聖顔》を中心として構成され、天井と側面の壁画はアンリ・ド・メストル (Henri de Maistre, 1891–1953) とオデット・ブルガン (Odette Bourgain, 生没年不詳) によって描かれ、側面の窓はドニ、デヴァリエール、クチュリエ、ジャン・エバール＝ステヴァンス (Jean Hébert-Stevens, 1888–1943) による6枚のステンドグラスによって装飾された(図8)⁶⁴。クチュリエのステンドグラスは左側面の中央窓に設置され、その下部にはド・メストルの《善き羊飼い》が描かれていた(図9)。ドニの《聖心》(図10)には、磔刑を見守る人々としてアトリエ・ダール・サクレの主要なメンバーたちが描き込まれており、クチュリエもパレットを持つ姿で描かれている。

アトリエ・ダール・サクレが手掛けた聖心に捧げられた礼拝堂の装飾プログラムをコーディネートしたのはドニであった⁶⁵。ヴィラージュ・フランセ教会全体はロシエテ・ド・サン＝ジャンによって統括されたが、この協会の副会長であったドニは教会の立案から各工房による礼拝堂の装飾プログラムの選定にも関わっていたと考えられる。当時の批評を見ると、カトリック系のプレスからは概して好意的に評されたが、一般誌においては装飾における統一性の欠如が指摘されている⁶⁶。たとえば『イリュストラシオン (L'Illustration)』誌は、「モーリス・ドニほどの自信と能力溢れる芸術家が彼の「同僚たち」に中世の統一性をこれほどわずかしき課すことができなかつたとは、どうしたことか」と評している⁶⁷。

この礼拝堂は、ドニの壁画《聖心》とデヴァリエールの三連祭壇画《聖顔》を中心として構成されているが、2人の画風は対照的とも言える。象徴主義・ナビ派の画家であるドニは、《カトリックの神秘》(図4)に見られるように、淡い色彩と柔らかな線で描かれた静謐な作品を描いている。一方のデヴァリエールは、師匠であるモローの影響を窺わせる鮮やかな色彩と荒々しい線によって描かれた情動的な作品を描いている。この礼拝堂の祭壇においても、2人の作風には隔たりがあり、統一感は損なわれている。ドニの壁画《聖心》は礼拝堂の取り壊しに伴い失われたため、細部を確認することはできないが、十字架を囲んで直立あるいは跪く人物の姿勢や表情からは感情が感じられず、画面全体が静的な印象を呈している。ドニはアトリエの全員が見習うべき優れた模範となる人物として、フラ・アンジェリコ (Fra Angelico, O.P.,

⁶⁴ ヴィラージュ・フランセ教会は博覧会後に取り壊され、ドニによる壁画《聖心》は現存せず、現存する写真ではその詳細を確認することができない。他方、デヴァリエールによる三連祭壇画《聖顔》はヴァチカン美術館に所蔵されている。

⁶⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁶ 味岡、前掲書、54頁。

⁶⁷ 同、417頁(註33)；Léandre Vaillat, “Le Village français à l’Exposition”, *L’Illustration*, 8 août 1925, p. 133.



図10 (上) モーリス・ドニ《聖心》、画面右端のパレットを持つ人物がクチュリエ、(下) ジョルジュ・デヴァリエール《聖顔》

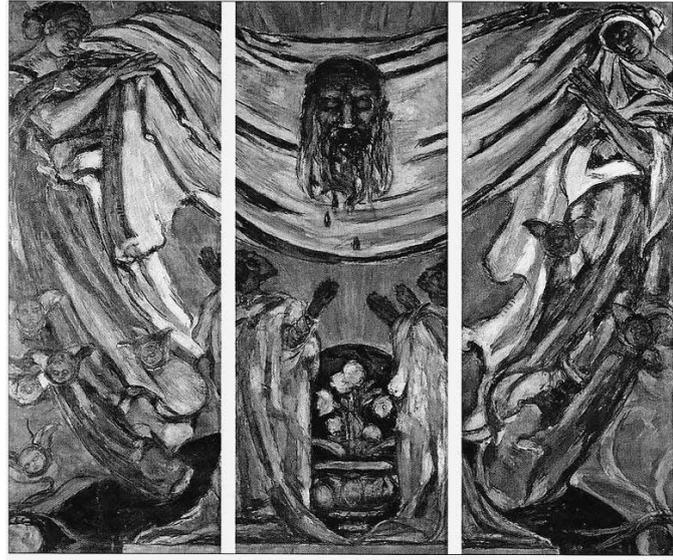


図11 ジョルジュ・デヴァリエール《聖顔》1925年、カンヴァスに油彩、77×195cm、ヴァチカン市国、ヴァチカン美術館

1395頃-1455) の名を挙げているが⁶⁸、ドニの絵にはこうした初期ルネサンス期の画家の影響が窺われる。これに対しデヴァリエールの三連祭壇画《聖顔》(図11)は、荒々しい筆致で旋回しながら上昇するように描かれた聖顔布が目を引き、ドニの磔刑図とは対照的にダイナミックな画面で構成されている。また、三連祭壇画という伝統的な形式を採用しつつも、三翼全体で一つの画面を形成する大胆なレイアウトが注目される。キリスト教美術の復興という課題へのアプローチとして、ドニが古典への回帰に特徴づけられるのに対し、デヴァリエールは同時代の絵画様式で、表現主義的とも言える方法で追求している。

このように、アトリエ・ダール・サクレの2人の創立者であるドニとデヴァリエールの作風が大きくことなることは、アトリエの理念を反映したものであった。同時代の批評家ブリアンは、アトリエ・ダール・サクレの芸術教育について、「キリスト教芸術には特別な技法は存在しないという原則のもと、様式の独創性と芸術家の個性が保たれている」とし、「生徒たちを特定の様式に閉じ込めるのではなく、宗教芸術の創作の成果へと向かわせながら、美術と工芸の総合的な訓練を提供している」と記している⁶⁹。そして、アトリエで修練を積んだ画家については、「アトリエの若い画家たちが皆ドニやデヴァリエールの模倣をしていると考えるのは大きな間違いである。それどころか、最も才能のある画家たちは、他のアトリエとは対照的な、個性的で巧みに変化に富んだ作風を見せている⁷⁰」と述べている。

アトリエ・ダール・サクレが手掛けた礼拝堂は、一般誌からはその統一性の欠如を批判されたが、装飾における様式の不統一は意識的に行われたものであり、むしろ画家の個性を全面に出すことで、キリスト教芸術には特別な技法は存在しないというアトリエの基本的理念をアピールすることが意図されたのではないかと考えられる。スタンドグラスにおいても様式の違いが顕著に表れており、クチュリエの下絵から作られた《キリストの復活》は、彼が独自の方法で新たなキリスト教美術の表現を模索した作品であった。次章では本作を中心に、アトリエ・ダール・サクレが手掛けたスタンドグラスについて見ていきたい。

⁶⁸ Bischof, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁹ Brillant, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 67.

5. ヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラス

クチュリエにステンドグラスの技術を教えたのが、ジャン・エベール＝ステヴァンスである⁷¹。ステヴァンスは国立美術学校で学んだ画家であるが、アトリエ・ダール・サクレへの参加を機に主にステンドグラスの制作に取り組むようになり、工房を設立した。1925年のヴィラージュ・フランセ教会のステンドグラスに始まり、43年にステヴァンスが死去するまで、クチュリエはほとんどのステンドグラスをステヴァンスの工房で制作した⁷²。アトリエ・ダール・サクレ在籍時にクチュリエがどの程度ステンドグラスの制作に関与したのかについては、ブリムが述べているようにわずかな手がかりしか残されていない⁷³。

1950年に献堂されたアッシー教会のステンドグラスをはじめとして、クチュリエが制作および芸術監督として関わった現代芸術家による礼拝堂のステンドグラスは芸術家とステンドグラス職人との共同制作によって実現したものであった。クチュリエは『アール・サクレ』誌に寄稿した「古くからの友人たちへ」と題したエッセイにおいて、以下のように述べている。

キリスト教美術を復活させるために、アンデパンダン派の偉大な巨匠たちを呼び寄せることが何としても必要だという考えを私たちの中で最初にもったのは、私たちの友人ジャン・エベール＝ステヴァンスであったことを私は決して忘れない⁷⁴。

キリスト教美術を復活させるために現代芸術家を呼び寄せる必要があるという考えを最初にもったのは、クチュリエではなく、彼と共同でステンドグラスを制作した職人のステヴァンスであったことが注目される。アッシー教会以後、クチュリエが牽引した第二次世界大戦後のフランスにおける新たな礼拝堂で現代芸術家がステンドグラスのような伝統的な技法による教会装飾に参加するにあたり、職人との協働が重要な要素となるが、そこにおいてはクチュリエ自身がステンドグラスの下絵を手掛け、職人と共同で制作を行ってきた経験が活かされることとなる。

ここでヴィラージュ・フランセ教会の6点のステンドグラスの設置場所と主題を確認しておこう。礼拝堂の左右の壁にそれぞれ3点のステンドグラスが置かれた。祭壇を正面に向かって左側の窓に左からドニの《聖マルグリット・マリー・アラコク》(図12)、クチュリエの《キリストの復活》(図13)、ドニの《アルスの司祭》(図14)、そして右側の窓に左からステヴァンスの《聖ジャンヌ・ダルク》(図15)、デヴァリ

⁷¹ Bliem, *op. cit.*, p. 116.

⁷² クチュリエが1945年以降に制作したステンドグラスはすべてステヴァンスの長女アデリーヌ・エベール＝ステヴァンス (Adéline Hébert-Stevens, 1917-98) と1934年にステヴァンスの工房に入り、1943年にアデリーヌと結婚したポール・ボニー (Paul Bony, 1911-82) の工房で制作された (*ibid.*, p. 118)。ボニーは、ヴァンス・ロザリオ礼拝堂のマティスのステンドグラス、アッシー教会のジョルジュ・ルオー (Georges Rouault, 1871-1958) やマルク・シャガール (Marc Chagall, 1887-1985) のステンドグラスを制作している。ボニーの工房におけるルオーのステンドグラスの制作に関しては以下を参照。後藤新治「ジョルジュ・ルオーのアッシー教会ステンドグラス制作に関するポール・ボニーの覚書——ポール・ボニーからベルナル・ドリヴァルへ宛てた1955年11月2日付け書簡の翻訳と解説——」『西南学院大学博物館研究紀要』第7号、3-21頁。

⁷³ Bliem, *op. cit.*, p. 118. クチュリエは自らの手でステンドグラスに描くことにこだわったが、彼の筆触はステヴァンスのものと同様していると指摘されている (Véronique David, “Marguerite Huré et les peintres”, *Recherches en Histoire de l'art*, Association Historien de l'art, Clermont-Ferrand, 2002, no. 1, pp. 15-27 ; Bliem, *op. cit.*, p. 118)。ポール・ボニーは、1946年から47年当時、クチュリエは「私や妻のように、すでにステンドグラス職人であった」と述べている。アデリーヌによれば、クチュリエは「完全に自身の手で」ステンドグラスの制作に取り組んでいたという。こうした証言から、少なくともジャン・エベール＝ステヴァンスの死後、クチュリエがポール・ボニーの工房と共同で制作するようになった1946年頃には、クチュリエはステンドグラス職人として独立して活動できる専門性を有していたと推測される。

⁷⁴ Bliem, *op. cit.*, p. 119; Marie-Alain Couturier, “À nos plus vieux amis”, *L'Art sacré*, no. 3-4, novembre-décembre 1951, p. 30.



図12 (左) モーリス・ドニ《聖マルグリット・マリー・アラコク》1925年、下絵モーリス・ドニ、ステンドグラス制作エベール＝ステヴァンス、205.5×55.5cm、ポーベ、オワーズ県立美術館

図13 (中央) ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエ《キリストの復活》1925年、下絵ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエ、ステンドグラス制作エベール＝ステヴァンス、223×49.5cm、エベール＝ステヴァンス、ボニー、ハウルのファミリーコレクション

図14 (右) モーリス・ドニ《アルスの司祭》1925年、下絵モーリス・ドニ、ステンドグラス制作エベール＝ステヴァンス、229×57cm、エベール＝ステヴァンス、ボニー、ハウルのファミリーコレクション



図15 (左) ジャン・エベール＝ステヴァンス《聖ジャンヌ・ダルク》1925年、226×50cm、エベール＝ステヴァンス、ボニー、ハウルのファミリーコレクション

図16 (中央) ジョルジュ・デヴァリエール《海の聖母》1925年、240×60cm、個人蔵

図17 (右) ジャン・エベール＝ステヴァンス《大天使ミカエル》1925年、229×57cm、エベール＝ステヴァンス、ボニー、ハウルのファミリーコレクション

エールの《海の聖母》(図16)、ステヴァンスの《大天使ミカエル》(図17)が置かれた。これらはすべてステヴァンスの工房で制作された。

《聖マルグリット・マリー・アラコク》と《アルスの司祭》の聖人像は、中央の《キリストの復活》に向かって祈る姿勢の側面像として描かれている。祭壇の右側の窓にはステヴァンスによる聖ジャンヌ・ダルクが描かれているが、ここではフランスの地域性との関わりの深い、当時列聖されて間もない2人の聖人

が題材として選ばれていることが注目される。次にこの2人の聖人について見ていこう。

聖マルグリット・マリー・アラコク (Marguerite Marie Alacoque, 1647-90) は、1673年の福音書記者ヨハネの祝日の12月27日に修道院の聖堂で祈っている際、イエス・キリストが顕現し、自らの心臓を見せた⁷⁵。この伝説によって1864年にローマ教皇ピウス9世によって列福され、1920年5月13日にローマ教皇ベネディクトゥス15世によって列聖された。彼女の幻視体験がイエスの聖心の始まりとなった。すでに述べたように、アトリエ・ダール・サクレが装飾を手掛けた聖堂は聖心に捧げられたものであり、祭壇中央に置かれたのがドニによる壁画《聖心》であった。ドニが手掛けたステンドグラス《聖マルグリット・マリー・アラコク》の上部にもイエスの聖心の象徴である茨の冠に囲まれた燃える心臓がみとめられる。もう一方の窓に描かれた「アルスの司祭」の名で知られるジャン＝マリー・ヴィアンネ (Jean-Marie Vianney, 1786-1859) は、1818年に当時人口200人ほどの小村であったフランスの小村アルスの主任司祭となり、そこでの司牧活動により崇敬を集めた司祭である⁷⁶。1905年に教皇ピウス10世によって列福、「フランスの司祭の守護者」と宣言され、1925年に教皇ピウス11世によって列聖、「全世界の司祭の守護者」とされ、司祭の守護聖人として崇敬されている。ステンドグラスには祈るアルスの司祭の周囲で跪いて祈るアルスの教区民が描かれている。

アトリエの親方であるドニとデヴァリエールと並んでクチュリエがステンドグラスの下絵を描き、最も重要と言えるキリストのステンドグラスを手掛けたことから、アトリエでのステンドグラスの制作においてクチュリエが重要な位置を与えられていたことがわかる。クチュリエはドニとデヴァリエールの模範的な弟子であり、ドニにとって「お気に入りの弟子」であったという⁷⁷。また、それぞれのステンドグラスに作者の画風の違いが反映されており、ここでも全体としての統一性よりもそれぞれの画家の個性に重きが置かれている。博覧会のパビリオンはアトリエの基本的理念を対外的にアピールする機会であったと言えるが、キリスト教芸術には特別な技法は存在しないという理念に基づき、作品において独創性や個性を表現することが求められたと考えられる。ドニやデヴァリエールはすでに自身の様式を確立した芸術家であるのに対し、アトリエの弟子を経て共同制作者となったクチュリエには、彼らとは異なる独自の様式でステンドグラスを制作する必要があった。この課題にクチュリエはどのようにして向き合っているのか、その表現上の特徴を確認したい。

ドニやデヴァリエールのステンドグラスは、彩度の高いガラスの鮮やかなコントラストが目を引く。一方、クチュリエの《キリストの復活》(図13)では、黄色と緑色を基調とするガラスにおいてグリザイユによる陰



図18 ピエール＝シャルル＝マリー・クチュリエ《キリストの復活》の下絵、1925年、223×49.3cm、モンブリゾン、コレージュ・ヴィクトル・ド・ラブラード図書館

⁷⁵ 聖マルグリット・マリー・アラコクの幻視体験については以下を参照。マルグリット・マリー・アラコク『聖マルグリット・マリア自叙伝』鳥舞峻訳、聖母の騎士社、1998年。

⁷⁶ カトリック作家ジョルジュ・ベルナノス (Georges Bernanos, 1888-1948) の『田舎司祭の日記 (Journal d'un curé de campagne)』(1936年) は、ヴィアンネの生涯をモデルにしている。

⁷⁷ 未刊のドニによるクチュリエへの書簡に「お気に入りの」の弟子の記載がある (Lettre de Denis à Couturier, Archives du Saulchoir, C-5A32, automne 1933 in Saint-Martin et Stahl, *op. cit.*, p. 197)。

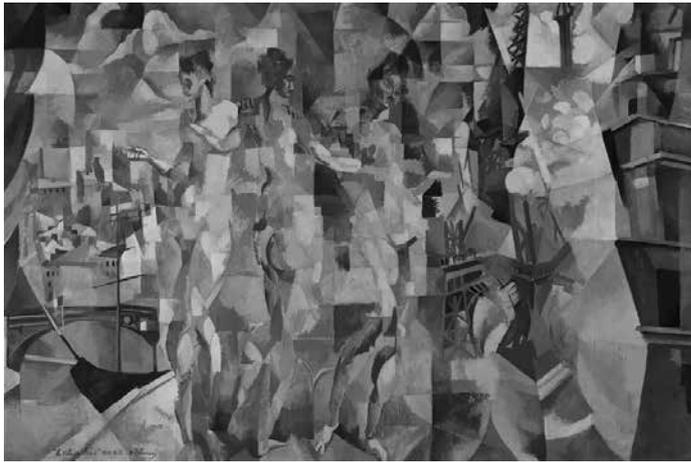


図19 ロベール・ドロネー《パリ市》、1910-12年、カンヴァスに油彩、267×406cm、パリ、国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）

影が支配的であり、全体としてぼんやりとした薄暗い仕上がりとなっている。また、人物像の描き方も他とは異なり、特にドニとデヴァリエールによって描かれた人物像は丸みを帯びているのに対し、クチュリエのキリスト像は細く引き伸ばされた容貌が特徴的である。復活のキリストの左下方には墓石が聳え立っている。キリストは手足の聖痕を強調するように描かれ、両足を重ね、両手を広げて上方を見つめている。

これらの表現について、クチュリエによる下絵（図18）と比較し、制作の過程でどのような変更が行われたのか見ていこう。下絵ではキリストの背後はバラ色、ブルー、エメラルドグリーンなどの淡い色彩で描かれていた。また、輪郭線は強調されず、色彩による分割と構成が目されるが、こうした表現には同時代の前衛画家による作品、たとえばロベール・ドロネー（Robert Delaunay, 1885-1941）の《パリ市》（1910-12年）（図19）に見られる色彩による幾何学的な画面構成の影響が窺われる。19世紀後半のパリで学んだドニとデヴァリエールとは異なる様式でステンドグラスに取り組みにあたり、1910年代から20年代にかけてパリで修練を積んだクチュリエは、こうした同時代の前衛的絵画の表現をステンドグラスにおいて応用することを試みている。しかし、完成したステンドグラスでは、画面全体が暗く、不明瞭になり、こうした意図は見えづらくなっている。

ヴィラージュ・フランセ教会ではドニの2枚のステンドグラスがクチュリエの《キリストの復活》の左右に設置されたが、師匠であるドニとクチュリエのステンドグラスはその完成度において大きな差がある。ドニのステンドグラスでは色彩のコントラストとその装飾性において目を引くが、左右に並べられることで、クチュリエのステンドグラスにおける色彩や造形面での不明瞭さが一層際立っている。したがって、本作においては、同時代の前衛的絵画の表現をステンドグラスに応用するというクチュリエの試みは成功しているとは言えないものの、本作はクチュリエがドニやデヴァリエールとは異なる独自の方法で、新たな教会装飾のあり方を模索した野心的な作品であると言えるのではないだろうか。同時に、本作における挫折は、同時代の前衛的絵画表現を応用することのみによっては、ステンドグラスの新たな表現を拓くことはできないという教訓ともなったと言えるだろう。

おわりに

以上、本稿で見たように、クチュリエが芸術家として歩み始めた当時の第一次世界大戦後のフランスでは、国家主義的カトリシズムの高まりと連動してカトリックの宗教芸術工房を舞台に「聖なる芸術」運動が興った。世俗の芸術と宗教芸術との乖離が顕著となっていくなか、中世に倣った共同制作による宗教芸術工房が創設され、その代表的存在がドニとデヴァリエールによって設立されたアトリエ・ダール・サクレであった。クチュリエはアトリエが設立された1919年から25年までそこに在籍し、アール・デコ博のために作られたヴィラージュ・フランセ教会の装飾に参加した。当時の批評ではこの礼拝堂の「統一性の欠如」が批判されたが、キリスト教芸術には特別な技法は存在しないというアトリエの基本的理念に則り、装飾における様式の不統一は意識的に行われたものであったと考えられる。ステンドグラスにおいても様式の違いが顕著に表れており、クチュリエの下絵から作られた《キリストの復活》においては、同時代の

前衛的絵画表現を取り入れることが意図されている。本作においてはこうした試みは成功しているとは言えないものの、そのことは絵画の応用とは別の手段でステンドグラスの新たな表現を模索する契機となったと考えられる。

第二次世界大戦後のフランスで、これまで教会芸術に参加したことのなかった芸術家にも教会装飾の道を拓いたことにクチュリエ神父の革新性があった。アッシー教会やそれに続く礼拝堂において、これまで教会装飾に携わったことのなかった現代芸術家たちが、ステンドグラスやモザイクといった伝統的な技法で教会の装飾に参加するためには、職人との協働が不可欠であった。キリスト教美術を復活させるために現代芸術家を呼び寄せる必要があるという考えを最初にもったのは、クチュリエと共同でステンドグラスを制作した職人のステヴァンスであったことも重要である。クチュリエが下絵を描き、ステヴァンスの工房で制作された《キリストの復活》は、ステンドグラスに同時代の前衛的絵画表現を応用することによってキリスト教美術の復活を目指した野心的な作品であった。こうした経験を通して、画家と職人の協働という教会装飾の新たなあり方が拓かれたと言えるだろう。

【図版出典】

- 図1 © Paris, Saulchoir archives of the Dominican Order
- 図2 © Paris, Saulchoir archives of the Dominican Order
- 図3 *L'Art Sacré*, no 5-6, 1951, pp. 16-17 in Isabelle Saint-Martin, *Art chrétien, Art Sacré: regards du catholicisme sur l'art, France, XIXe-XXe siècles*, Rennes, Presses de Rennes, 2014, p. 163
- 図4 *Ibid.*, p. 170
- 図5 Isabelle Saint-Martin et Fabienne Stahl, *Les Ateliers d'art sacré 1919-1947: Rêves et réalités d'une ambition collective*, Rome, Campisano Editore, 2023, illustration I
- 図6 Catherine Ambroselli de Bayser et al., *Années folles, Années d'ordre: L'Art Déco de Reims à New York*, cat. exp., Musée des beaux-arts de la ville de Reims, 2006, p. 165
- 図7 Plan de l'église du Village français reproduit dans *La Vie catholique*, 14 février 1925, p. 7 in *ibid.*, p. 167
- 図8 *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925*, Rapport général, t. II, Paris, Larousse, 1928, pl. XXV in Saint-Martin et Stahl, *op. cit.*, illustration 82
- 図9 Eric Louet et al., *Hébert-Stevens, Rinuy, Bony: l'atelier de vitrail au XXe siècle*, cat. exp., Conche-en-Ouche, Musée du Verre de Conches, 2017, p. 8
- 図10 Jacques Bony et al., *L'Art sacré au XXe siècle en France*, cat. exp., Boulogne-Billancourt, Musée municipal, Boulogne-Billancourt, centre culturel, 1993, p. 156
- 図11 Saint-Martin, *op. cit.*, p. 176
- 図12 Bayser, *op. cit.*, p. 170
- 図13 *Ibid.*, p. 170
- 図14 *Ibid.* p. 170
- 図15 *Ibid.*, p. 171
- 図16 *Ibid.*, p. 171
- 図17 *Ibid.*, p. 171
- 図18 © Martial Couderette Région Auvergne-Rhône-Alpes, Inventaire général du patrimoine culturel, 2009 © Bibliothèque du Collège Victor-de-Laprade
- 図19 © Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Georges Meguerditchian/ Dist. Grand Palais Rmn