

アンティーム  
「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について  
——フェリックス・ヴァロットンの室内画をめぐって——

和田圭子

はじめに

「異邦人のナビ」と呼ばれたスイス出身の画家、フェリックス・ヴァロットン（Félix Vallotton, 1865-1925）は、生涯で 80 点余りの室内画を制作した。ヴァロットンの室内画の多くは、1890 年代後半から 1900 年代前半にかけて、その画業のなかの比較的短い期間に集中的に制作され、なかでも、1898 年から 1900 年までの 3 年間には制作点数が 30 点に、そして、1904 年には 18 点にのぼっていることは、「室内」がこの時期のヴァロットンの関心を引いた重要な画題であったことを示している。

ヴァロットンの室内画が世紀の転換点の前後でその性格を変えたことは、複数の先行研究で指摘されてきた<sup>(1)</sup>。1890 年代後半の作品では、ヴァロットンが所有していた家具や美術作品を組み合わせて構成された架空の室内と、同時代のブルジョワを類型化したような匿名の人物をモチーフに、ブルジョワの室内で繰り広げられる男女の愛憎と葛藤が演劇の一場面のように描かれており、それらの作品は、鑑賞者に緊張感や不穏な感覚を抱かせ、「居心地の悪さ」を感じさせる。それに対して、1899 年の結婚を機に、ヴァロットンの 1900 年代前半の室内画には妻や子供たちが描き込まれるようになり、さらに、ヴァロットンとその家族が実際に暮らす住居や、家庭内のさまざまな事物がモチーフとして取り込まれるようになった。家庭的な寛ぎや現実的な生活感を感じさせる 1900 年代前半のヴァロットンの室内画は、1890 年代後半の室内画に比べて、より穏やかであたたかく「親密な」アンティーム<sup>アンティーム</sup>ものに変化したと中村周子は指摘している<sup>(2)</sup>。しかし、1900 年代前半のヴァロットンの室内画において、不安や「居心地の悪さ」は、明らかに払拭されているのだろうか。

本論文では、ヴァロットの室内画における室内空間の表現のうち、特に、扉や窓などの開口部と家具の扱われ方に注目し、ヴァロットが1899年の展覧会に出品した室内画と、1904年の展覧会に出品した室内画を取り上げて造形的な観点から比較することで、ヴァロットの1900年代前半の室内画においても「<sup>アンティーム</sup>親密な」要素と「居心地の悪さ」が共存することを確認したい。

絵画における「アンティミスト」を最も早く定義した一人である批評家カミーユ・モークレールにとって、「<sup>アンティーム</sup>親密な」絵画とは、日常の卑近な主題を描きながら、その表象の背後に主観的な感覚を暗示するものだった。一般的に、19世紀後半の「<sup>アンティミテ</sup>親密さ」の概念を構成していたのは、解放に対する閉鎖、男性的な強さに対する女性的柔和さ、偉大さに対する卑小・卑近さ、緊張に対する弛緩である。そして現実の世界においても、外の世界から隔絶され庇護された「室内」は、個人の内面、あるいは家族の記憶とも結びつく「<sup>アンティミテ</sup>親密さ」の概念が反映される場のひとつだった<sup>(3)</sup>。

このような「室内」への関心の高まりの背景には、近代化に伴う住環境の変化があった。モークレールは、1906年の文章のなかで、人々が作ろうとしている新しい都市住宅には「アンティミズムが全く無」く、「そのような家では、すべてが冷たく他所他所しい<sup>(4)</sup>」として、新しい住環境におけるアンティミテの欠如を指摘している。したがって、天野知香が指摘するように、「室内」への関心とは、社会の変化によって失われていった家族の伝統や歴史が刻まれた家や、そうした家にあっただけの心地好い片隅を取り戻すための代償行為でもあったのだ<sup>(5)</sup>。

このような観点からすれば、ヴァロットの1900年代前半の室内画における「<sup>アンティーム</sup>親密な」要素と「居心地の悪さ」の共存は、同時代の「室内」の変化とそれに対する人々の心理的葛藤とも関係しているのではないだろうか。本論文では、ヴァロットの室内画の造形的表現を分析し、さらに同時代の文学や演劇の室内表現とも比較することで、それが「室内」に対する同時代の意識とどのように関わっているのかについても明らかにしたい。

## 1. ヴァロットの 1890 年後半の室内画

ヴァロットンは、1899年3月にパリのデュラン＝リュエル画廊で開催された展覧会にナビ派の画家たちとともに参加し、前年から同年にかけて制作した6点の室内画を出品した。これらの室内画には、ブルジョワの室内を舞台に、対立や欺瞞に満ちた男女の恋愛模様が描かれている。この主題や場面設定は、1898年12月に《アンティミテ》と題して出版されたヴァロットンの木版画シリーズと通底する。展覧会出品作にみられる単純化された形態、細部の省略、平滑な色面、遠近法によらない空間表現などは、主にデトランプと厚紙を用いて制作されたこの時期のヴァロットンの絵画作品に共通する特徴であり、ヴァロットンが1890年代に数多く手掛けた木版画の手法を応用したものである<sup>(6)</sup>。6点の作品では、表情がはっきりとは示されていない人物に代わって、その持ち物や室内のさまざまな事物が、画面内で進行している出来事を物語る。批評家ギュターヴ・ジュフロワは、ヴァロットンをこの展覧会参加者のなかで「ユーモリスト (humorists)」、すなわち、ユーモアのある、あるいは諧謔的な画家たちの一人に数え、ヴァロットンの6点の室内画を次のように評した。

それら6点の「人物のいる室内画」によって、6つの本物の芝居を上演したヴァロットン氏、その室内画では、登場人物が見事にその役を演じているだけでなく、家具もまた、その素材、配置、それらが持つ存在意義によって、とても独特な方法で喜劇を演じる役者なのである<sup>(7)</sup>。

展覧会出品作のうち、《赤い部屋》に描かれている部屋では、壁紙や絨毯やカーテン、さらに、肘掛け付きソファ、テーブルやその上に置かれたランプなど、そこがブルジョワの室内であることを示す調度品のほぼすべてが、さまざまな色調の赤で充たされている。正面の壁が画面と平行に置かれた奥行きのある浅い空間のなかで、左端奥に扉口が描かれ、薄暗い奥の部屋に向かって扉が開いている。そこに男女が寄り添って立っているが、暗がりにいる二人の表情を読み取ることは困難である。画面手前の丸いテーブルに掛けられたテーブルクロスは、画面のなかで最も鮮やかな赤で塗られ、その上

### 「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

に、日傘、手袋、ハンカチ、バッグなどの女性の持ち物が置かれ、それらの小道具は、女性が密会のために男性の部屋を訪ねてきたところであることを鑑賞者に理解させる。《訪問》には、青い長椅子や赤い肘掛け付きソファのある部屋が描かれ、画面右端の閉じた扉を背にして一組の男女が立っている。男性は外套に身を包んだ女性の手を取り何かを懇願するように彼女の顔色を窺っているが、ここでも二人の表情は曖昧である。画面左端には、奥の部屋に向かって開いた扉が描かれており、鑑賞者の視線は、カーペットの幾何学的な柄に沿って人物から扉へと誘導される。これらの作品では、扉は、別の部屋の存在を暗示し、鑑賞者に物語の展開を想起させるものとして機能しているといえるだろう。

《赤い肘掛け付きソファと人物のいる室内》では、画面左端の窓を背に少し身を屈めてうつむき加減に立つ不機嫌そうな男性と、男性の逃げ道を塞ぐように傍らの赤いソファに座り、頬杖をついて目を伏せる女性が描かれている。窓から入る光によって、男性の影が女性のスカートに落ちており、黒く濃い影は二人の心理状態を暗示しているようにも見える。《待ち時間》では、男性が画面右端のカーテンの影に隠れるように立って窓の外を見下ろしている。窓から入る光が照らす画面中央のテーブルには花が飾られ、ワインの壺と二人分のグラスと焼き菓子が用意されていて、男性は女性の到着を待ちわびているところであることが想像できる。これらの作品では、窓は、登場人物が置かれた状況を示す重要なモチーフを際立たせる光源として機能しているといえるだろう。

アンドレ・シャステルは、絵画空間を開き拡張することを可能にする副次的モチーフとして、開口部、鏡、画中画の3つを挙げ、さらに、開口部は画面の向こう側に置かれた補足的場面を参照させることによって空間を切り開く手段を有することになると述べている<sup>(8)</sup>。しかし、1890年代後半のヴァロットンの室内画における開口部の役割には、1890年代にナビ派の画家たちの多くが関わった象徴派演劇における開口部の役割との共通性を見出すことができるように思われる。

19世紀後半のヨーロッパでは、「室内」を舞台に心理劇が展開する戯曲が次々に発表された。パリでは、前衛演劇のための劇場として、1890年には詩人ポール・フォーレによって「芸術座」が、1893年には俳優であり演出家でもあるリュニエ＝ポーによっ

て「制作座」が創設され、ヘンリック・イブセン、オーギュスト・ストリンドベリ、モーリス・メーテルリンクなど、象徴派の劇作家の作品が紹介された。そして、ナビ派の画家たちも象徴派演劇のプログラムや舞台装置の制作に熱心に関わることになる。

ヴァロットン自身は1894年に上演されたストリンドベリの戯曲『父』のためにプログラム挿絵を一度制作しただけだったが、ナビ派の画家たちのなかでもとりわけヴァロットンと親交が深く、制作においても影響関係が見られるエドゥアール・ヴュイヤールは、象徴派演劇のなかでも特に同時代の室内を舞台とする作品を選んでプログラム挿絵を数多く制作し、舞台装飾も手掛けた。

ヴュイヤールの1891年の2枚のデッサン《闖入者》と1893年のプログラム挿絵《ロスマルスホルム》を取り上げ、それらの作品で扉がどのように扱われているか確認しよう。メーテルリンクの戯曲『闖入者』は、1890年に出版され、1891年に「芸術座」で上演された。「室内」が舞台となる一幕もののこの戯曲では、薄暗い室内に家族が集まり、年老いた祖父が不吉な予感に怯えている。観客は、登場人物の台詞によって、別の部屋で母親が病床にあることを知る。そして、夜更けに母親の看護人が室内に入ってきて、家族に母親の死を告げる。ヴュイヤールのデッサンのうちの1枚には、母親の死を告げる看護人が扉を開けて、もう1枚のデッサンではカーテンを開けて、室内に入って来る瞬間が描かれている。イブセンの戯曲『ロスマルスホルム』は、1886年に出版され、1893年に「制作座」で上演された。この戯曲の舞台は町の名士ロスマルの邸宅で、そこにロスマルの妻ベアタの友人の女性レベッカが住み着いたことから、登場人物たちの間に相互不信が高まり、3人が自ら命を絶つところで物語が終わる。ヴュイヤールが制作したプログラム挿絵には室内の光景が描かれ、画面手前には椅子に腰掛けて目を伏せる男性が、画面左端にはカーテンを少し開けて背後から男性の様子を窺い室内に足を踏み入れようとしている女性が描かれている。

細めに開かれた扉やカーテンと、そこから顔を覗かせる人物は、ヴュイヤールの室内画にも頻繁に取り入れられたモチーフである。ヴュイヤールの室内画における扉やカーテンは、劇的な瞬間、すなわち秘密が暴かれる瞬間を示唆し、その瞬間の前と後ではすべてが変化することを暗示すると天野知香やイザベル・カーンは指摘している<sup>(9)</sup>。つまり、ヴュイヤールの「室内」は、外界から庇護され、あたたかさや穏やか

「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

さに満ちた「<sup>アンティーム</sup>親密な」空間であると同時に、「<sup>アンティミテ</sup>親密さ」を脅かすものの侵入に対する不安にも満ちた、両義的な空間であったと考えることができるだろう。「室内」に対するそのような意識がヴェイヤールと親しいナビ派の画家たちの間で共有されていたとすれば、1899年の展覧会出品作をはじめとするヴァロットンの1890年代後半の室内画でも、扉は、「<sup>アンティミテ</sup>親密さ」と相反するものの侵入や、それによって引き起こされる物語の展開を暗示していると考えられるのではないだろうか。そして、ヴァロットンは、これらの室内画で、「<sup>アンティーム</sup>親密」で家庭的なあたたかさに満ちているはずの室内空間が、男女の駆け引きや裏切り、感情のもつれや諍いの舞台ともなり得ることを、彼が1890年代に数多く手掛けた社会風刺的な木版画作品とも共通するような、強烈な皮肉とユーモアを交えて描き出し、同時代の「<sup>アンティーム</sup>親密な」室内が孕む欺瞞を露呈させたといえるだろう<sup>(10)</sup>。

## 2. ヴァロットンの1900年代前半の室内画

1899年の展覧会の直後に、ヴァロットンは、有力な画廊の娘であり、3人の子供を持つ裕福な未亡人、ガブリエル・ロドリーグ＝アンリークと結婚し、妻や義理の子どもたちとともに新しい住居で暮らし始めた。この結婚はまた、ヴァロットンの生活や交友関係を大きく変化させた。絵画を学ぶためにローザンヌからパリに出てきたものの、その後は主に版画家として生計を立てていたヴァロットンは、再び油彩画に取り組み始める。そして、ヴァロットンが自身の絵画作品を生涯にわたって制作順に記録し続けた作品台帳から、特に1899年と1903年の2度にわたる引っ越しの直後に、新しい住居と家族をモチーフに多数の室内画が連続して制作されたことがわかる。

1904年にベルネーム＝ジュヌ画廊で開催されたナビ派の画家たちの展覧会に、ヴァロットンは11点の室内画を出品した。この展覧会の出品作と確認されている9点はいずれも1903年から1904年に制作された油彩画で、そこにはヴァロットンと家族が前年に引っ越した高級住宅街の邸宅の室内と、妻や義理の娘や家政婦が描かれている。これらの作品を1899年の展覧会出品作と比較すると、1899年の作品では奥行きが浅い画面の端に置かれていた開口部が、1904年の作品では画面中央に移動し、

### 「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

開いた扉を通して奥の部屋を見通す奥行きのある画面に、家具や調度品、日用品などの家庭的なモチーフが細かく描き込まれるようになったことがわかる。このような観点に立つと、1900年代前半のヴァロットンの室内画は、1890年代後半の作品に比べて、画家と家族の日常的な生活の空間が描かれ、家庭的なあたたかさを感じさせる要素がより多く取り込まれているという点において、「<sup>アンティーム</sup>親密な」ものに変化したと見なすことができるだろう。

ヴァロットンは同じ年のサロン・ドートンヌにも室内画を出品しており、それらは次のように批評された<sup>(11)</sup>。

ヴァロットン氏は、気の利いたアンティミズムの効果を探求し手に入れるために黒と白を捨て去った。少しヴュイヤールの影響を受けており、寝台のライトブルーの帳と、肘掛け椅子の唐草模様の貼り地のある部屋はとても優雅である<sup>(12)</sup>！

しかし、1904年の展覧会出品作には、家庭的なあたたかさや穏やかさと同時に、それとは異なる要素を見て取ることはできないのだろうか。

《食堂、夜》と《室内、夜》では、画面のほぼ中央にある開いた扉を通して、その奥に食堂や玄関ホールが見える。しかし、画面手前には、扉の枠やその周囲の壁が障壁のように置かれ、やわらかな灯りに照らされた奥の部屋と画面手前の空間を隔て、両者の距離を強調している。また、室内の装飾や調度品が描き込まれた画面奥の空間に対して、壁の手前には家具や敷物などの家庭的な雰囲気伝えるモチーフが何も描かれず、ふたつの空間の性質の違いが際立っている。

《花束のある食堂のテーブル》でも、中景の開いた扉を通して奥の居室が見える。しかし、画面手前には、画家や鑑賞者と奥の部屋とを隔てる障害物のように大きなテーブルが描かれ、その上には一人分の食事が載った盆と花瓶が置かれている。ヴァロットンは、周りに誰も座っていない、その一部が画枠からはみ出るほど大きなテーブルを画面手前に配置する方法を、1902年の作品《ポーカー》で用いている。この作品では、画面奥にテーブルを囲んでポーカーに興じる妻ガブリエルの実家の家族が描かれているが、画面手前に大きく配されたテーブルが義理の家族と画家との心理的な距

### 「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

離を仄めかす。そして、ヴァロトソンが《花束のある食堂のテーブル》の少し後に制作し、1904年のサロン・ドートンヌに出品した《田舎の食堂、ヴァランジュヴィル》でも再びこの方法が用いられた。この作品では、中景の開いた扉越しに見える奥の部屋でピアノを弾く妻ガブリエルと、扉の手前に立つ義理の娘の家庭教師がともに後ろ姿で描かれ、最前景に描かれた大きなテーブルが、奥の人物たちと画面手前の画家や鑑賞者とを隔てている。

《読書しながら横たわる女性》と《手紙を書く女性》では、画面奥の窓辺で一人読書をする女性や手紙を書く女性が描かれている。いずれの作品でも、女性たちは窓の外の世界にも、同じ空間にいる画家や鑑賞者の視線にも無関心で自身の行為に没頭し、さらに、画面手前には何も無い床が大きく描かれて、画家や鑑賞者と女性との心理的な断絶を感じさせる。《戸棚を探る青い服の女性》では、縦長の画面に、戸棚の扉を開けて中を覗き込む妻ガブリエルの後ろ姿が大きく捉えられている。彼女の表情も、解いた髪とゆったりとした長い衣服に隠れたその身振りも、彼女が何をしているのかを知る手掛かりも、鑑賞者には示されない。

以上に見てきたように、1904年の展覧会出品作や関連する作品では、画面手前に置かれた扉の枠や壁、床、家具などが、日常的で家庭的なモチーフが多数描き込まれた画面奥の空間と、何も無い画面手前の空間とを隔て、両者の性質の違いを浮き彫りにし、さらには、画面奥の「<sup>アンティーム</sup>親密な」空間から画面手前の空間の画家や鑑賞者を疎外しているように思われる。また、室内に描き込まれた表情の見えない後ろ姿の人物は、ありふれた日常の空間を目の前にしながらそこから拒絶されるような感覚を鑑賞者に抱かせ、また、見慣れたはずの室内が見慣れない空間になるような「異化効果」を生じさせているようにも思われる。

つまり、ヴァロトソンは、自邸と家族をモチーフに描いた1900年代前半の「<sup>アンティーム</sup>親密な」室内画に、「<sup>アンティーム</sup>親密な」要素と「居心地の悪さ」を共存させ、さらに、自身は常にその「<sup>アンティーム</sup>親密な」空間の外にいて、性質が相反するふたつの空間を眺める冷徹な観察者だったと考えることができるのではないだろうか。

## おわりに

### ——1890年代の「室内」とヴァロットンの室内における「居心地の悪さ」

本論文はこれまでに、1899年と1904年の展覧会に出品されたヴァロットンの室内画を比較し、両者に「親密さ」と、それと相反する要素が共存していることについて論じてきた。

ヴァロットンやナビ派の画家たちは、閉ざされた室内空間を舞台に、家族関係に生じた複雑な感情や微妙な軋み、不協和音を描いた。その室内画は、外部から庇護された「親密」で安寧な空間であるはずの室内は「親密さ」を脅かすものの侵入に常に怯える空間でもあることを、さらに、世紀の転換点を前に「親密さ」に対する確信が揺らぎつつあることを露にしているように思われる。そして、彼らをそのような表現に向かわせる契機となったもののひとつが、象徴派演劇をはじめとする同時代の演劇や文学だったのではないだろうか。

一方で、彼らがそのような両義的な空間としての「室内」を経験していた1890年代は、本論文の冒頭でも触れたとおり、社会の変化によって家族の伝統や記憶が刻まれた現実の空間としての「親密な」室内が失われていった時期でもあった。

ヴァロットンの1900年代前半の室内画において、画家の冷めた視線の先にあったのも、これまでに述べてきたような両義的な空間としての「室内」であり、さらに、世紀転換期の彼の室内画は、アンティミテの喪失をも予感的に表出していたのではないだろうか。

註

- (1) ヴァロットの 1890 年代後半と 1900 年代前半の室内画における変化については、例えば次の論文で指摘されている。Becker, Christoph, “Discrete Glimpses ; Rendezvous, Denudations, Adultery: The Interior Paintings” , Exp. cat., *Félix Vallotton. Idyll on the Edge*, Zürich: Kunsthaus Zürich, 2007, pp. 22-23.
- (2) 中村周子「フェリックス・ヴァロットの室内画における開口部の表現について」、『成城美学美術史』16号、成城大学、2010年、49-67頁。
- (3) 天野知香『装飾／芸術——19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』、ブリュッケ、2001年、126-129頁、142頁。
- (4) Mauclair, Camille, “L'Âme de la maison Française” , *Trois crises de l'art actuel*, Paris: Charpentier, 1906, pp. 222-229.
- (5) 天野前掲書、155頁、417頁。
- (6) Rümelin, Christian, “La complémentarité en ligne de mire : La relation entre les techniques chez Félix Vallotton” , Exp. cat., *Félix Vallotton: De la gravure à la peinture*, Genève: le Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire, 2010, pp. 26-29.
- (7) Gustave Geffroy, *LE JOURNAL*, 15 mars 1899.
- (8) アンドレ・シャステル「絵の中の絵」木本元一・三浦篤監修／画中画研究会訳、『西洋美術研究』第3号、2000年、9-10頁。
- (9) 天野前掲書、155頁。Cahn, Isabelle, “Lugné-Poe et L'Œuvre: Et tout leur réussit parce qu'ils ont vingt ans!” , Exp. cat., *Le théâtre de l'Œuvre 1893-1900: Naissance du théâtre moderne*, Paris: Musée d'Orsay, 2005, p. 30.
- (10) 展覧会出品作6点のなかで最初に制作された《赤い部屋》は、社会の不正や欺瞞を描いた1879年のストリンドベリの小説『赤い部屋』と同じ題名である。《赤い部屋》が制作された1898年には、ヴァロットンは工場労働者であった長年の恋人と交際しつつ、裕福な未亡人との結婚を控えていた。このような状況から、小説『赤い部屋』の主題である社会の「欺瞞」を、ヴァロットンは結婚や男女の関係に潜む「欺瞞」に置き換えて作品の題名としたと考えることもできるように思われる。袴田紘代は、ベルリンの文学サークルを介してヴァロットンとストリンドベリに直接的または間接的な接点があった可能性を指摘している（袴田紘代「19世紀末フランスにおける美術と演劇の交差：制作座の挿絵入りプログラムを中心に」、東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程学位請求論文、2014年、91頁）。また、ヴァロットンの作品で強調される「女嫌い」、「女性不信」、「女性の不誠実さ」は世紀末文学に遍在するテーマでもあった。以下を参照。Merel van Tilburg, “The figure in/on the Carpet: Félix Vallotton and Decorative Narrativity” , *Konsthistorisk tidskrift / Journal*

「親密な」室内画における「居心地の悪さ」について

*of Art History*, vol. 83, 2014, p. 215.

(11) 1904年のデュラン＝リュエル画廊での展覧会出品作についての当時の批評は確認できなかった。

(12) Vauxcelles, Louis, *Gil Blas* (Paris), 14 octobre 1904.