

# 2

Essay

## エミール・ガレと万国博覧会

### 19世紀末ガラス産業の社会的認知闘争にまつわる備忘録メモ

エミール・ガレ Emile Gallé (1846 - 1904) といえは、アール・ヌーヴォーのガラスを代表する著名な作家、というのが通り相場。アール・デコのルネ・ラリックと双璧をなし、ルイス・ティファニーと欧米の人気を分かち。日本でも、まず60年代にリヴァイヴアルを果たしたが、近年あいついで大規模な展覧会が開催され、若い女性たちを中心に、新しい愛好者も広がっている「エ」。だがそうした流行を見ていて、ス

れた藝術社会学徒は、常々ある違和感を抱いてきた。欧米での専門研究論文も含めて、基本的な見取り図に欠落がある。ガレの評価、その藝術的地位を当然の前提とした議論からは、ガレの闘争の様が蒸発する。ガレの商業戦術は、万国博覧会を中心とする展示環境といかに妥協し、そこに蠢く政治的策動にいかん抵抗しながら、その作品と美学とを練り上げていったのか。その生々しい駆け引きの痕跡が、なぜか見過ごされ、恐ろしく単純化されて、ガレの個人的な資質であるかのごとく美化して解釈されている。

たしかにガレ研究者やガラス工芸の専門家にとっては、ガレ藝術の賞賛に寄与し、その技法的な卓越を立証することに、研究の眼目があるのだろう。だがそこには、仮借なき歴史的现实をあまりに安易に合理化し、個人の美談に拘り替えている側面があるのではないか。以下、やや専門的な議論になるのを覚悟のうえで、幾つかの観察・仮説を備忘録として書き付けておきたい。内外の専門家から忌憚ないご批判を頂戴できればと念じている。

#### 1900年パリ万博の「反動的」展示環境

まず、1900年のパリ万国博覧会におけるガレの展示環境を、必要な範囲で復元してみたい。

1897年の『ガゼット・デ・ボザール』誌にエミール・ガレは「1897年のサロン」と題する評論を寄稿している。これらの文章はガレの没後1908年に『美術論集』*Écrits pour l'art*として刊行されているが、そこにはガレ自身の手になる脚

Inaga Shigemi

稲賀繁美

国際日本文化研究センター教授

総合研究大学院大学教授

放送大学客員教授

注が添えられている。その脚注でガレは

1900年のパリ万国博覧会での出品規則に對する手厳しい批判を下している「ii」。「1900年の美術 *Beaux-Arts* に関する規則は彫塑と賞牌について、その素材を限定してはいない。だがこれは美術作品 *les œuvres d'art* を以下のような注記とともに4つのアカデミックな部門 *sections* に限定しており、その意味で反動的 *reactionnaire* である」。何がガレの怒りを持ったのだろうか。以下《》内はガレが出品規定から引用している部分だが、万国博覧会は《これら工業製品ないし農業産品と諸美術品 *œuvres d'art* のみ》から構成されている。それらはまず大きくAとBとに分けられている様子で、A「美術部門」についてさらにガレの引用を引くと、《このグループは美術 *les Beaux-Arts* のみを含む。裝飾藝術 *arts décoratifs* には特別な場所が担保される》。《特別な場所》とは、ガレの解釈にしたがえば、第XII類 *groupe* のことであり、それは「工業製品 *produits industriels* と混ぜ<sup>ぜ</sup>こぜ」になっ



Emile Gallé

る。さらに、「Bセクションは、工業製品および農業製品および、美術品を除くさまざまな物品 objects divers autres que les œuvres d'art」と規定されている。

ガレには何が不満だったのか。同じ美術専門雑誌『ガゼット・デ・ボザール』誌が1900年に企画したパリ万国博覧会特集号を参照してみよう。冒頭の概観「博覧会散歩」を共和派の美術批評家ギュスターヴ・ジェフロワ Gustave Geffroy (1855-1926) が執筆しているが、彼は美術として扱うべき作品があちこちに散在し、しかも各国館も見なければならず、はなはだ厄介、と苦情を漏らす。ここには明らかに、博覧会主催者の定義した「美術」の範囲と、その価値判断への婉曲な批判がみえる。そのうえでジェフロワは、まず第II部 groupe (7-10区 classes: 絵画、版画、彫刻・建築・貴石彫刻) を最初にとりあげ、「しかし、これだけでは不完全なのは歴然としている」として、以下の区画をも付け加えて、鳥瞰記事の対象領域にすると、断っている。

第II部 (68-75区: 公共建造物および住居の装飾と家具調度)

第III部 (76-85区: 糸・織物・服飾)

第IV部 (92-101区: 諸工業 industries diverses)

さらに、そこから戻って

第VIII部 (33-48区: 林業・植木業)

第III部 (11-28区: 文人・諸技藝の道具)

ガレが「アカデミーの4つの部門」と呼ぶのが、第II部の4つの区 classes (7-10) に相当することは、明らかだろう。1900年の万国博覧会では、アカ

デミーの伝統的な定義にしたがって「美術」が概略「絵画」「彫画」「彫塑」「建築」の

4つに分類され、ガレの出品を含む「装飾藝術」 arts décoratifs は「美術」 Beaux-Arts の範疇からは除外されていたことになる。因みに classe (区) は一連番号で、 groupe (部) はそれらを括る上位概念。ここで「農業産品」は 33-48区に割り振られている。さらに、ステンドグラス vitrail、ガラス器 verrerie は第II類、つまりガレの言う「工業製品」の

詳細説明のなかに記載はみえるが、区 classe としてきちんと枠組みを与えられてはいない。自分の出品が「美術」ではなく、「農業産品」よりあとの「諸工業 92-101」他に押し込められかねぬ事態に、ガレが憤懣を抱いていたことは、明らかだろう。逆にいえばガレは、自らの一品製作は「工業」ではなく「美術」に属すべき、との価値判断を抱いていたことも想定できる。ガレはまた、自らの会社の出品がさまざまな区画に分散したため、満足に監督することもままならない、と不満を漏らしていたが、その様子は、ジェフロワの補遺の仕方と、ある程度呼応するように見受けられる。木製家具や寄木細工などは、第III部、第VIII部に散らばった可能性もある。



ギュスターヴ・ジェフロワ

### 百年回顧展をめぐる駆け引き

ガレは1900年の万国博覧会の分類理念を「反動的」だと糾弾したが、そのおりに彼の念頭にあったのは、1889年のパリ万国博覧会だっ

た。このときの「美術百年回顧のサロン」 Salon du Centenaire des Beaux Arts では「絵画や彫刻の傑作とともに、有用性の符丁を帯びた作品、机や花瓶なども陳列された」とガレは回顧する。こうした好適な出品環境のおかげで、ガレは1889年に大成功をおさめたわけだが、そのガレの立場からみれば、1900年展の分類法則は、1889年の百年回顧展当時の鷹揚な「美術」定義からの、悪しき後退であった。1889年の百年回顧展では、いわゆる装飾藝術も「美術」の範疇に仲間入りできたのに、1900年にはそうしたよき前例が無視され、かえってアカデミーの規範にしたがった「大藝術」中心の古い分類原則が貫徹された、ということになる。

ただし、ここで注意しなければならないのは、ガレは決して等価な枠組み同士での比較を行っているわけではないということだ。本来、1889年の百年回顧展と比較されるべきなのは、1900年の全体の出品分類区分ではなく、1900年の百年回顧展であるはずだろう。そして1900年万国博覧会的美術部門の全体構成を見ると、裏の事情がすこし明らかになってくる。先の『ガゼット・デ・ボザール』1900年特集号で確かめると、美術関係は、以下のように下位分類されている。便宜的に a、b、c、を振ると

(a) フランス美術回顧展 (中世以降18世紀末まで、装飾藝術を含む。会場はプティ・パレ)

(b) フランス美術百年回顧展 (会場はグラン・パレ。詳細は後述)

(c) 最近10年の美術展覧会 (フランスと外国を含む。会場はグラン・パレ)

(d) 装飾と藝術産業 décoration et industrie d'art

(特定の単一会場は設定されなかった模様)

このうち、(b)のフランス美術百年回顧展を統括したのは、美術評論家で行政官でもあったロジェ・マルクス Roger Marx (1859-1913)。ロジェ・マルクスは実はガレと同郷のロレーヌ出身者であり、装飾美術運動推進の行政側の中心人物、ガレとも盟友といべき間柄の人物であった。くわえて彼は、1900年に先立つ、1889年の万国博覧会におけるフランス美術百年回顧展の現場責任者というより事実上の企画発案者でもあった。このあたりから状況はきわめて錯綜してくる。

まず確認しておきたいのは、一方で1900年展の百年回顧展には *objets d'art* という部門が設けられ、ここに273点の出品がある、という事実である。ところがガレは1897年のサロン評で、*objets d'art* という呼称に異を唱えていた。ガレの評論は、その冒頭から、*objets d'art* なる言葉を無批判に用いる編集長への抗議に等しい論調をなしている。*objets d'art* というのは、きわめて翻訳困難な言葉だが、先に触れた伝統的なアカデミーの美術範疇には属さない工芸品、細工物の呼称。常識的には「美術工芸品」と意識されようが、問題はまさに美術と工業製品との狭間に残り残された手工芸品の位置づけだった。

ガレ自身が同じ箇所で「行政にとって *objets d'art* とは(工業に応用された藝術)にほかならない」と不満を漏らしていることは、念頭に置いておこう。美術と *objets d'art* とに優劣の上下という位階範疇を容認している編集長に対して、ガレは憤然と異議を申し立て、「藝術に位階範疇 *hiérarchie* などまったく存在しません。藝術には、『良きもの』という

唯一の等級 *classe* しかない、という了解でわれわれは同意しておりますことを、ここで再度保障いたしたいと思います。貴殿の誌面が美術全体に対して等しく門戸を開いていることは、貴殿および貴殿の前任者たちによって確約されたものではなかったでしょうか」と畳み掛ける。いま、遺憾ながら確認できないのだが、この段階の編集長は、折衷的な価値観に古典的な趣味を隠せないシャルル・エフリュッソン Charles Ephussi (1849-1905) だっただろうか？ そして前任者のなかには、『日本美術』(1883)の著者で、装飾美術の復権に貢献したルイ・ゴンス Louis Gonse (1846-1921) の名前などが、当然ガレの脳裏には去来していたはずである。

### Objets d'art の位置づけ

ここに登場する *objets d'art* という呼称は、骨董の売り立てや競売では親しみのある用語だったようだが、少なくとも行政上の分類範疇としては、きわめて新しい語彙であった。ルーヴル美術館に *Objets d'art* 部門が設置されたのは1893年のこと。伝統ある絵画部門と、さっそく予算分捕りを競う状況が生まれるが、その背景には第三共和制の確立とともに、共和派自由主義者たちが脱カトリックの政教分離政策を推進し、従来教会の聖遺物であった金銀細工や宝飾品が美術館に収蔵される状況が生まれていたことは無視できない。この新設の部署に配属する館員に、日本美術専門家として著名なガストン・ミジヨン Gaston Migeon (1861-1930) が任命されたのも、けっして偶然ではない。ことは日本趣味の流行下での装飾美術復権とも密接に関連しており、反カトリック・世俗主義の共和主義者たちが、

装飾美術中央連合をはじめとする工業藝術推進派と少なからず重なっていたからだ。先に触れたギュスターヴ・ジェフロワも、ガンベッタ派の急進共和派の闘士であり、ロジェ・マルクスとともに、クロード・モネの親友としても知られる人物。この流れは、やがてモネの睡蓮の国家買い上げ、オランジュリーの巨大な楕円形の地下特設会場への永久展示にかかわる、将来の大統領、ジョルジュ・クレマンソー Georges Clemenceau (1841-1929) にまで至る人脈をなす。

ここまでくれば、1900年万国博覧会での、百年回顧展の実務役、ロジェ・マルクスの立場が問題となろう。というのも、ここに *objets d'art* 273点を展示させたのも、当然ロジェ・マルクスの差し金、といっているにすぎずとも、少なくとも彼が容認した措置、ということになるからだ。先述のとおり、1889年の万国博覧会での百年回顧展を組織した実務責任者も、同じロジェ・マルクスであり、その背後で1889年の展覧会の組織委員長 *Commissaire* を務めたのが、ガンベッタ派の共和派政治家、「諸芸術大臣」*Ministre des arts* (という、呼称からして、従来の「美術大臣」の権限見直しをうたった革新政策をになう役職) 担当の経験もあり、装飾美術中央連合の初代会長も務めた、アントナン・プルースト Antonin Proust (1832-1905) だった。1889年万国博覧会におけるその辣腕ぶりは、これでは機構 *institution* ならぬ売春もどきの *prostitution* だ、と王党派などからは、プルーストの名前に掛けた陰口が叩かれもした。エドゥアール・マネの友人でもあったこのプルーストの庇護のもと、強力な後ろ盾を得て、ロジェ・マルクスは百年回顧展の出品選定を一手に引き受けた。一方で

写実派のクールベから印象派の兄貴分マネまでを正統に位置づけ、他方ではガレら裝飾藝術に従事する卓越した藝術家に市民権を与える。そうした画策を、彼は1889年の万国博覧会百年回顧展の機会を捉えて、穏当さを装いつつ、その実、きわめて強引に推し進めていた。

### ロジェ・マルクスの処世術

1897年の論文でガレが1900年の出品規定に不平は鳴らしながらも、1889年の百年回顧展には高い評価を下したあたりの、微妙な筆致の裏には、おそらくこうした事情があったのだろう。もう一步踏み込むならば、先の引用箇所でも1889年の百年回顧展を高く評価した際に、ガレは盟友ロジェ・マルクスが組織したこの展覧会では、自分は何ら差別をうけることがなかった、とあけすけに語っていたことになる。当事者には内情が露骨に分かったであろう。Objets d'art という区別などなかったおかげで、かえってガレの作品も Beaux-Arts の範疇で扱われ、1889年にガレは藝術家として大成功をおさめた。ところが、こうした、ロジェ・マルクスに帰してよい進取の氣勢ないし独断専行は、来るべき1900年にはまかりならぬ、と保守派勢力から歯止めを掛けられる事態が出来しようとしていた。裝飾美術関係者にとっては、11年前よりも遙かに不利な状況が生まれようとしていた。そのことに、1897年のガレは神経を逆撫でされ、危機感を抱いていた、ということになる<sup>「iii」</sup>。

う考えれば、1889年にはまだ名前もなかった Objets d'art 部門が、1900年の百年回顧展に導入された舞台裏もうすうす見えてくるだろう。展覧会全体の出品分類定義とは明らかに抵触しつつも、Objets d'art という項目は、なかば強引に導入された、といつてよい。むしろ Objets d'art という範疇が生まれたことは、一面では社会的認知のしるしだが、反面では「美術」Beaux-Arts と区別され、かえって差別される危険をも秘めている。そうした両義性つまりジレンマは重々承知のうえで、しかも1889年の実績を1900年には制度的に定着させる。そこに高級官僚ロジェ・マルクスの深慮遠謀を推定してもよいのではないだろうか。実際、ロジェ・マルクスは1900年の執筆とされる文章で1889年を回顧し、その年の百年回顧展は、急ごしらえだったのに好評を博したとして、他人行儀に当時の展覧会評を引用してみせる。表向きこそ自分の名前に触れないものの、これは自画自賛の弁明にほからない<sup>「iv」</sup>。

ここからはまだ推測にすぎないが、組織責任者ロジェ・マルクスは、1889年には厳密な範疇定義が不在であるのに乗じ、百年回顧展「美術」展示部門に裝飾藝術を何食わぬ顔をして招き入れた。だが1900年の準備では、手の内を知った保守派からの巻き返しを食らい、「美術」と「工業」との「反動的」な二分法を飲まざるを得なくなった。そこで窮余の挽回策として、自らが責任を取りうる百年回顧展には、Objets d'art という、なかば本意な定義には妥協しつつも、裝飾藝術展示の余地を創設したのではなかったか。自分のお手柄とは読めぬように慎重な工夫を凝らした彼の官僚作文を、筆者はこう解説する<sup>「v」</sup>。因みに、先の『ガゼット・デ・ボ



1900年パリ万博の展示



ロジェ・マルクスの肖像  
エミール・フリアン Emile Friant  
(1863-1932) 作  
1906年 / 銅版画 / 個人蔵

ザール」1900年の万国博覧会特集号に「裝飾と工業藝術」の部分を投稿したのも、ほかならぬロジェ・マルクスご本人であり、その冒頭にはガレの作品への好意的な言及があり、挿絵写真もきちんと掲

載されている。

以上のような状況に鑑みると、ロジェ・マルクスの周到な立ち回りが見えてくる。盟友ガレのご不満は重々心得たうえで甘受し「vi」、官僚としての自分の権限を周到にわきまえ、組織委員に名前を連ねる代議士お歴々の政治的な判断には逆らわず、しかし実質において、ガレへの援護射撃は、これを怠らざ果たし、自らの業績も過たず築き上げる。おりからのドレフェス事件もあり、ユダヤ系の血筋ゆえ、立身出世においてけっして有利ではなかったこの高級官僚の処世術も滲み出ている。さらに、このロジェ・マルクスを執筆者に恃んで、展覧会の組織論理からは抹殺された「装飾藝術」を「工業藝術」と括り、これに紙面を割いた処置。そこに『ガゼット・デ・ボザール』誌側の見識、万国博覧会組織者に対する間接的な批判を読み取ることも、不可能ではないはずである。

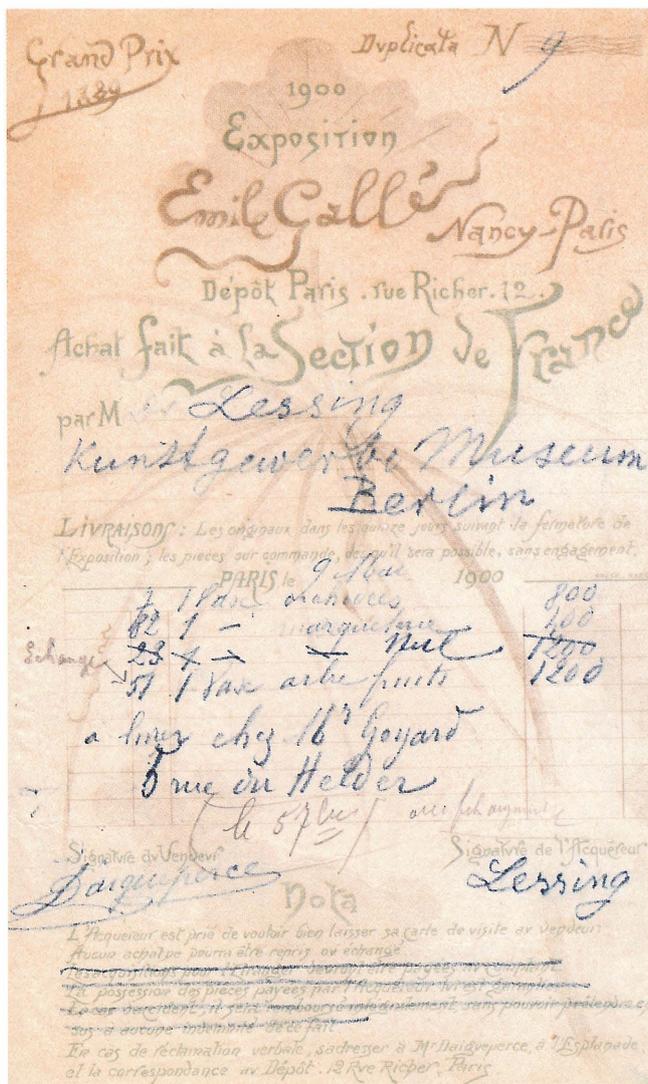
## 1890年代の産業振興策と サロン改革

むろん、装飾藝術と工業藝術とを併記する価値観には、自作は工業藝術とは別とする、ガレの表向き主張とは微妙な齟齬が生じている。だが、そもそもガレも加入していた装飾美術中央連合 Union centrale des arts décoratifs は、産業応用美術中央連合 Union centrale des arts appliqués à l'industrie が1882年に装飾美術館 Musée des arts décoratifs と合体して成立した組織であり、その成立には、美術アカデミー Académie des Beaux-Arts やパリ国立美術学校 Ecoles des Beaux-Arts 中心の美術行政を解体し、産業美術 arts industriels を振興させようとする、ブルーストを中心とする急進派共和主義政治家たちの

強い政策意思が反映されていた。ガレの1887年の記事には、「藝術の統一性」*unité de l'art* という言葉がみえる「vii」。この言葉を楯にして、ガレは従来の「自由学藝」*arts libéraux* に由来するアカデミックな藝術観を否定してみせている。だが、これは元来、ブルーストたちが理念としていた「諸藝術の統一性」*unité des arts* 「viii」を焼きなおした表現ではなかったか。以下に見るように、ことこの部分に関しては、文脈に依じて自由学藝を弾劾するかと思えば、産業美術とも距離を取ろうとするガレの主張そのものに、彼の二面性、そして当時の揺れ動く社会評価のなかでガラス工芸産業の直面した困難が、露呈していたはずだ。

さらに、これもロジェ・マルクスが回顧するとおり、この時期、すなわち1889年の万国博覧会か

ら1900年のそれまでのあいだに、フランスのサロンは大きな変革を経験する。そこでとりわけ重要だったのが、装飾藝術・応用藝術の扱いだ。応用藝術作品 *œuvres d'art appliqué* が展示されはじめるのは、官展サロンが崩壊してのち、国民美術協会のサロン Salon de la Société nationale des Beaux-Arts では1891年、フランス藝術家サロン Salon des artistes Français では1895年からのこと「ix」。前者に参加していたガレは、その意図に共鳴し、こう観察する。「国民藝術家協会は、藝術家による生産、独創的なオブジェの創作者を、本来の意味での美術 *Beaux-Arts* に結びつける根拠があった。商業目的の展示会では、いわゆる『装飾藝術』がごった返しているが、こうした展示会場では容易に場所を得ないような作品を捨てる、孤立した労働者たちにも、



1900年パリ万博のガレ商会受注書

1900年5月9日付。ベルリン工芸美術館の注文が記されている。パリ、リシエ通りにあったガレの委託販売業者デグベルスのもの。(山根)個人蔵。

協会は手を差し伸べる」。さらに後続の、フランス藝術家サロンの1897年の規則についても、「このシャンゼリゼにおけるサロンが『裝飾藝術作品』(œuvres d'art décoratif)と呼ぶものに門戸を開く」ことを評価している。ところがこれに対して、「美術官庁は、このシャンゼリゼの展示への褒賞として、アカデミーの4部門以外には、旅行奨学金(ローマのヴィラ・メデイチ滞在の特典を与える「ローマ賞」を指す)を与えようとはせず、受賞者のなかに《4部門に依存する》下位区分として、裝飾藝術の区分》を創設している」<sup>[x]</sup>。こうした行政の対応にガレは苛立ちを隠さない。

## 企業人ガレの苦闘

だがこうしたガレの口吻からは、かえってガレの多面性あるいは一筋縄には行かぬ渡世の苦心が窺われる。一方でガラスや家具に、ローマ賞が代表する古典的な大藝術 Grand Art に伍しうる社会的地位を授け、と同時に他方では、裝飾藝術を所詮大藝術の応用でしかないと見るようなアカデミーの価値観を、時代遅れと糾弾し、さらに美術の範疇に貴賤の上下関係など認めないという平等主義を訴える。自らは工業と藝術とは異なると主張しながら、その裏では一品製作と量産品の双方を、著しく異なった価格で市場に提供しつつ、そこには価値の高低は存在しない、との強弁を弄する。企業家としての採算にも細心の注意を払いながら、事業が社会的に認知されるためには、むしろ古典的教養に溢れる個人藝術家像を世間に向けて喧伝する。一方で自然への忠実さと自然からの靈感を重んじながら、他方では文人趣味の顧客たちを満足させるために、文学的素養

を駆使して「応用藝術」の objets d'art を美術作品 œuvre d'art へと格上げする戦術に腐心する。しかもその一方で、労働者 ouvrier との連帯(即ち「社会藝術」art social への理解)も表明する。

要するに、美術と工業との対立する利害のあいだで両面作戦を強いられ、なおかつ評価されるべき作品の地位と、それを保証すべき範疇概念との馳(たが)ったこのなかで進路を暗中模索したガレの実像が、こうした著作のなかの、一見したところ片言にすぎない註記のなかから浮かび上がってくる。

1878年のパリ万国博覧会で日本趣味の最盛期を体験するとともに、父から譲りうけた家業で出品を果たしたガレ。そのガレは1889年には陶磁器で金賞、家具で銀賞を獲得し、Officier de la Légion d'honneur レジオン・ドヌール二等勲章を受けていた。1900年にも家具とガラスで金賞を受けているものの、1900年の博覧会はあまりにも規模が巨大となり、組織が複雑となったため、ガレは百年回顧展、家具の百年回顧展、フランスのガラス史、裝飾美術連合のパヴィリオン、今日のフランスのクリスタル、今日のフランスの家具と、さまざまの会場に出品を分散させねばならず、忙殺され疲弊したという<sup>[xi]</sup>。とりわけ最近十年展には出品できなかつたらしく、このサロンが、権力を握った「反動」派、美術アカデミーを擁護する一派に牛耳られたことに対する不満は、少なくともなかったものと推定できる。はたしてこの苦い体験が、晩年に向けての古典主義的な作風にどこまで影響を与えたのか、またジャポニスムからの脱却がこの体験にいかにかかわっていたのか。探索すべき課題はまだ多い<sup>[xii]</sup>。

[i] 土田ルリ子氏の業績:『ガレとジャポニスム』(2008年サントリー美術館開催) 展覧会企画、同展図録編集・執筆および関連論文「ガレのジャポニスムの変容」壺(ペリカンと翼)をめぐって(サントリー美術館紀要、2004年)が、2009年度ジャポニスム学会賞受賞に決定している。エミール・ガレのガラス作品や陶藝作品の日本とのかわりについでには、オルセー美術館主任学芸員フィリップ・ティエボー氏をはじめ、国内でも下関市立美術館井土誠氏、山根郁信氏など先行研究も多数あり、また2000年以降でも国内で大規模な展覧会が5回開催されている。

[ii] Émile Gallé, 'Les Salons de 1897 objets d'art', *Écrits pour l'art*, 1908; préface par Françoise Thérèse Charpentier, Laiffre Reprint, pp.190-191.

[iii] 鶴岡敦子「エミール・ガレにおける「工業」と「美術」の衝突」『伝統工芸再考』京のうちもと 思文閣出版、2007年、217-232頁、とりわけ註34参照。本稿はこの註をさらに敷衍する試みである。

[iv] Roger Marx, *Maitres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, p.73.

[v] Roger Marx, *L'art social*, 1913, p.94, note. Cf. Catherine Meneux (ed.), *Regards de critique d'art, Autour de Roger Marx (1853-1913)*, Presses universitaires de Rennes-INHA, 2009. 本書に優れた、しかし著しく政治的な下心を秘めた後書を寄稿している Pierre Vaisse の論説の表面的な中立性の背後にある恣意性を批判的に読み抜く程度の水準の研究が、最低限不可欠だが、欧米でも、かにも不十分なままである。

[vi] Émile Gallé, lettre à Roger Marx, le 4 mars, 1900, *Lettre pour l'art, Correspondance 1882-1904*, La Nitec blue, 2006. 行った貴重な証言を含む手紙は、さらなる分析に値する。

[vii] Émile Gallé, 'Les Salons de 1897-objets d'art', *op.cit.*, p.192.

[viii] Michael R. Orvitz, 'Anti-Academism and State Power in The Early Third Republic', *Art History*, vol.14, Dec.1991, pp.571-692 に1880年代前半の美術行政の緻密な復元が見られる。

[ix] Roger Marx, 'Initiative et réforme (1889-1909)', *L'art social*, 1913, p.94, note.

[x] Émile Gallé, *op.cit.*, pp.190-191.

[xi] François Thérèse Charpentier, *Émile Gallé, industriel et poète*, 1978, p.83.

[xii] なお、1900年のパリ万国博覧会に出品した日本も、こうしたフランスの出品規則に苦慮し、掛物にも額装を施し、置物にも台座を据えるなど、珍妙な対応を余儀なくされている。丹尾安典「パリ万国博覧会と日本美術」『日本美術院百年史』第2巻、一九九〇年、日本美術院、437-456頁。

\*また、ガストン・ミジヨンについては、ロール・シュワルツ・アレナス「ガストン・ミジヨンとルーヴル美術館の中の日本」『比較日本学教育研究センター研究年報』Vol.5, 2009, pp.153-170も参照。

画像提供・編集協力

Gratitude is specially extended to  
those who have contributed to this publication including:

Mr. Paul CHASSE, Rights and Reproductions, The Corning Museum of Art  
M. Philippe Thiébaud, Historien de l'art  
Mme Valérie THOMAS, Musée de l'Ecole de Nancy  
Mme Blandine Otter, Musée de l'Ecole de Nancy  
Mme Mireille Francois, Bibliothèques de Nancy  
Ms. Mary Wassermann, Library & Archives, Philadelphia Museum of Art

本書の発刊にあたり  
様々なご協力を賜った下記の方々に謝意を表します。(敬称略)

土田ルリ子 サントリー美術館学芸部副部長  
池田まゆみ 公益財団法人北澤美術館首席学芸員  
伊東宏実 公益財団法人北澤美術館学芸補佐  
向井鉄也 飛騨高山美術館館長  
水上空 飛騨高山美術館学芸員  
市原理江子 大1美術館主任学芸員  
坂上しのぶ ヤマザキマザック美術館学芸員  
堀口智香子 安曇野アートヒルズミュージアム館長  
似鳥昭雄 株式会社ニトリホールディングス代表取締役会長  
小樽芸術村のみなさん  
阪村圭英子 奈良教育大学講師  
中村功  
野依良之 株式会社ベル・デ・ベル・フランス  
一ツ石剛  
福田まゆみ 株式会社フジ・メディア・テクノロジー AMF担当  
前之園望 東京大学フランス語フランス文学研究室助教  
ロン・エバーグリーン

表紙・本文デザイン

水上英子

KAWADE ムック

決定版 エミール・ガレのガラス

2019年4月30日 初版発行

編集人 中山真祐子  
発行人 小野寺優  
発行所 株式会社河出書房新社  
〒151-0051  
東京都渋谷区千駄ヶ谷2-32-2  
電話 03-3404-1201 (営業)  
03-3404-8611 (編集)  
<http://www.kawade.co.jp/>

印刷・製本 凸版印刷株式会社

Printed in Japan

落丁本・乱丁本はお取り替えいたします。  
本書のコピー、スキャン、デジタル化等の無断複製は著作権法上での例外を除き禁じられています。本書を代行業者等の第三者に依頼してスキャンやデジタル化することは、いかなる場合も著作権法違反となります。

