

「現代の様式」

——1925年アール・デコ博覧会ファッション展示にみるモダニティの諸相

日本学術振興会特別研究員 朝倉三枝

LE STYLE MODERNE: ASPECTS OF MODERNITY IN THE FASHION DISPLAY AT THE ART DECO EXHIBITION IN 1925

Mie ASAKURA, JSPS Research Fellow

At L'Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in 1925, the participants aimed to establish a “modern style” to succeed Art Nouveau which originated at the Paris Exposition held in 1900. Their intention can be seen in the works exhibited by couturiers and fashion designers.

Paul Poiret comprehensively produced modern clothing, food and interior design including textile, wallpaper, furniture and furnishings for three riverboats on the Seine. A couturiers' group at the Grand Palais used Siégel's mannequins, which were semi-abstracted, as an embodiment of “modern woman,” sparking active debates over the pros and cons of such representations. Meanwhile, at the Pavillon de l'Élégance, where a small exhibition was held by other couturiers, the exhibitors also used Siégel's mannequins, but created an air of traditional woman, which seemed to counterpoint the “Garçonne” style that was popular in those days. On the other hand, on the Rue des Boutiques, which was set up on the Alexandre III Bridge, show windows were utilized as a framework for exhibitions, and numbers of ambitious works were exhibited there. Especially at Boutique Simultanée, where Sonia Delaunay and Jacques Heim held a joint exhibition, Sonia's coats and textiles featuring geometric patterns resembling abstract paintings were shown and were highly evaluated.

These exhibitions by couturiers integrated conflicting factors such as “tradition” and “innovation,” and “luxuriousness” and “practicality.” After the exposition, the trend moved toward practicality and functionality. The exposition in 1925, with its numerous superb exhibitions, might be seen as the festival that gave a final sparkle to an era before its ending.

はじめに

1925年にパリで現代産業装飾芸術国際博覧会（以下1925年博）が行われた。今日、1920年代を中心とする時代の装飾様式を「アール・デコ」と呼ぶのは、この時の「^{アール・デコラティフ}装飾芸術」という言葉に基づく。この博覧会が開催された理由のひとつに、ドイツをはじめ、その頃、近隣諸国で次々に台頭してきた造形運動に対し、改めてフランスの優位性を示そうとしたことが挙げられた。そのため、この博覧会では、伝統を尊重しつつ、タ

イトルに冠された「現代」^{モデルヌ}という概念を前面に押し出しながら、建築、室内装飾、ファッション、ポスター、映画など、幅広いジャンルに及ぶ展示の中で、1900年のパリ万国博覧会(以下1900年博)で頂点を極めたアール・ヌーヴォーに次ぐ新しい様式、「現代の様式」^{スタイル・モデルヌ}を打ち立てることが目指された。

折しも博覧会が開催された1925年のパリでは、オートクチュールの黄金期が築かれていた。そうした輝かしい時代を享受していたクチュリエたちにとって、博覧会はパリが世界の洗練と趣味の都であることを宣するのに格好の檜舞台となった。「現代の様式」が模索されたこの博覧会で、彼らはどのような展示を行い、それを示したのであろうか。本稿では、1925年の博覧会で行われたクチュリエたちの主要な展示に注目し、そこで示された「モデルヌ」の意味を問い直す中、さまざまな造形分野に浸透し、ひとつの装飾様式を作り上げた「アール・デコ」に特有のモダニティが、この時代のパリ・モードの中にどのように映し出されていたかを見ていきたい。

博覧会におけるファッション展示の位置付け

博覧会でパリのオートクチュールが初めて独立した部門として展示を行ったのは、1900年博の時のことであった。しかし、第一次世界大戦後、高級産業品の中でもとりわけオートクチュールの輸出量が急増すると、1925年博では、他国への影響、そして「国家の収支バランス」という点から、1900年博の時以上にその重要性が強調された(註1)。それを受け、1925年博では、5つ設けられた展示グループのうち、丸々ひとつが「服飾」に充てられ、さらにそれが「衣服」、「装飾品」、「婦人用帽子・造花・羽飾り」、「香水」、「装身具・宝飾品類」の5つの部門に分けられた(註2)。そして、ポール・ポワレの3艘の川船に始まり、グラン・パレ、「エレガンス館」、そして「ブティック通り」の4ヶ所でクチュリエたちの展示が行われた。本稿では、以下にこれら4ヶ所の展示場所を順にみていく。

《愛》、《オルガン》、《悦楽》——ポール・ポワレの川船

博覧会が開催された頃、すでにパリのモード界で不動の地位を築いていたポワレは、副委員長を務めた衣服部門のメイン会場であるグラン・パレの他に、単独で展示も行った。それが、セーヌの川岸に浮かべた3艘の川船で、ポワレはこれらに《愛》、《オルガン》、《悦楽》と名付けた。

1番目の船、《愛》は、熱湯、冷水、セントラル・ヒーティング等の近代設備を完備した住居になっていた。そこには食堂、サロン、寝室(Fig. 1)の3部屋が設けられていたが、室内装飾は全て「マルティエヌ工房」によって整えられていた。この工房は、ポワレが1911

年に開いた少女のためのデザイン学校に始まるもので、生徒の自由な感性に触発されたポワレは、テキスタイルや壁紙、家具・調度品などを制作する工房を設立した。花模様や植物模様に包まれた《愛》の各居室には、シンプルな方形の家具が配され、それらが総じて贅沢でモダンな生活空間を作り上げた。

2番目の船、《オルガン》は、ポワレのメゾンの展示と、「未公開の光るオルガン」(註3)の展示に充てられた。ここでは、画家のラウル・デュフィとのコラボレーションによってポワレの新作が披露された。デュフィはこの時、ポワレのために14枚の壁掛けを制作したが、ここでは、ル・アーヴルのヨットレースやドーヴィルのトランプ遊び、海軍総督の舞踏会、ポワレのファッション・ショー (Fig. 2) など、華やかな社交生活が多く題材に取られていた。そして、その中に描き出された女性たちがまとっていたのがポワレの最新作、という趣向になっていた。なお、「アール・デコ」のテキスタイルを語る上で欠かせないデュフィが、この分野に参入したのは、1911年にポワレの誘いを受けてのことであったが、こうしたファッションとアートの交感が新しい造形を生み出したことも、アール・デコの時代を特徴付けた。

3番目の船、《悦楽》は、嗅覚と味覚に捧げられていた。ここでは1911年にポワレがパリのクチュリエとして初めて立ち上げた香水ブランド「ロジューヌ」の展示が行われた他、美食家としても知られたポワレにふさわしく、高級レストランが併設されていた。この時、レストランの内装と食器、カトラリー類のデザインを手がけたのも、やはりマルティーンヌであった。

以上のような川船の展示で、ポワレは衣食住をトータル・プロデュースし、全てが調和し合う環境を作り上げたが、そこに見出される視点は、1911年にマルティーンヌを創設して以来、変わらず貫かれてきたものともいえた。そして、ポワレの展示にみられたこのような視点は、1925年博においても、中心的な意味を成すものであった。

そのことを端的に示したのが、「家具・調度類一式 ensembles de mobilier」部門(第2グループ第7クラス)であった。これは、参加国22カ国を数えた博覧会で、ただフランスのみに設けられた部門で、ここでは陶磁器やガラス、金属製品、テキスタイル等、それまでは素材やジャンル別に展示されてきたものが全てまとめて一緒に展示された。こうした展示方法は、「諸芸術の平等」という理念を掲げたサロン・ドートンヌで、1907年に採用されたアンサンブル形式に端を発するものであったが、それはまさに「アール・デコ」という様式を作り上げる原動力となるものであった。

グラン・パレ

グラン・パレでは、服飾グループに含まれた5つの部門全ての展示が行われた。しかし、その中で何より注目を集めたのは、パリ中から集った113のメゾンのモデル、総計265点の展示が行われた衣服部門の展示であった(註4)。その責任者は、この部門の委員長を務めたジャンヌ・ランヴァンで、会場設計を建築家のロベール・フルネ、家具・調度品を、普段よりランヴァンのメゾンや私邸の内装を手がけていた室内装飾家のアルマン・アルベール＝ラトーが担当した。この時ランヴァンは、1900年博の時とは異なる趣向で展示を行うため、マネキンと展示構成の2点において新たな試みを行った。

まずマネキンであるが、グラン・パレでは、写真家のアンドレ・ヴィニョーが芸術監督を務めていた「メゾン・シエジェル」のものが使われた(天野氏論考のFig.6を参照)。このマネキンは、1924年のサロン・ドートンヌで初めて公衆の面前に披露されたばかりであったが、1925年博でグラン・パレをはじめ、エレガンス館やブティック通りなどでこぞって使われると、賛否両論の嵐を巻き起こした。

シエジェルのマネキンが画期的だったのは、従来のマネキンに求められたリアルさが最初から放棄されている点にあった。肌には、金、銀、黒、赤など、実際にはありえない肌色が施され、フォルムは抽象化され、滑らかな卵型に還元された顔はブランクーシの彫刻を思わせた。こうしたシエジェルのマネキンは、人間そっくりのマネキンを見慣れていた観客の目には、あまりに奇異なものとして写り、批評家たちからも多々、酷評された。

しかし、そうした反応は、見方を変えればこのマネキンが当時としていかに斬新なものであるかを示すものともいえた。シエジェルの特集を組んだ『ヴォーグ』誌1925年8月1日号の中で、このマネキンは、「豪華であると同時に活動的でもある現代の洗練された女性の複雑な性質」(註5)を見事に表すものと評された。このように、シエジェルのマネキンは「現代女性」の化身として、パリ・オート・クチュールのイメージを鮮烈に印象付けることに成功した。この後、シエジェルのマネキンの抽象化されたフォルムは、イラストレーターのレオン・ベニーニやエドゥアルド・ガルシア・ベニート(Fig.3)らが描く、無機質で中性的な女性像へと継承され、1920年代の女性イメージ形成の一端を担うこととなる。

また、展示構成であるが、ランヴァンは先の1900年博で、出展者たちが「全体の印象を考慮せず、各自のやり方でスタンドや陳列ケースを設置してしまった」という反省点を踏まえ、1925年博では、「まとまり ensemble」のある展示構成を考案した(註6)。すなわち、会場に大きく昼と夜という2つの時間枠を設け、1階では、昼の服とスポーツ服、2階では、夜用のイヴニング・ドレスとコートの展示が行われた(註7)。

このような大まかな時間枠の提案は、ファッションが19世紀的な複雑な服装規範から脱却し、合理性と機能性を重視する20世紀という時代へ歩みを進めていたことを示して

いる。博覧会が開催された翌 1926 年に、昼夜関係なく着用が可能なシャネルの「リトル・ブラック・ドレス」が発表されるように、女性服はこの後、ますます合理性・機能性を求める方向へと進む。いずれにせよ、グラン・パレでは、このようなコンセプトを明確にするため、クチュリエたちは、基本的に個人のスタンドや陳列ケースを持たず、ひとり数点のモデルを他のクチュリエのモデルと一緒に並べて展示した（註 8、Fig. 4）。

以上のようなグラン・パレの展示では、この時代の現実的な全ての種類の服を目にすることが可能とされた。しかし、そこで実際に高い評価を得たのは、スパンコールで描き出した鱗模様に一面覆われたマドレーヌ・ヴィオネのドレスや、金銀ラメ地に真珠の縁飾りが施されたリュシアン・ルロンのドレス、あるいはマックスの毛皮のコートなど、きらびやかな装飾と豪華な素材がふんだんに使われた装飾性の高い服であった。このことは、批評家たちの関心が、現実的な昼の服以上に、夜用の豪華な服に向けられていたことを如実に示している。ヴァレリー・メンデスも指摘しているように、グラン・パレに展示された衣装の多くは、「革新的な新しさ」を打ち出すというより、「この上なく洗練された豪華さ」を提案するものであった（註 9）。

エレガンス館

クチュリエたちの集団展示が行われたグラン・パレに対し、より私的な展示が行われたのが「エレガンス館」であった。このパヴィリオンでは、ランヴァンをはじめ、キャロ姉妹、ジェニー、ウォルトの 4 つのメゾンの展示が行われた他、高級宝飾店「カルティエ」と皮革製品専門店「エルメス」の展示も行われ、訪問者はそこに「なぜ、アメリカ人が海を越えやってきて、パリを世界で一番美しい都というのか」、その「真髓」（註 10）を見ることとなった。

ランヴァンはこのパヴィリオンでも展示の監督を務め、グラン・パレ同様、建物と展示の設計をフルネ、家具・調度品をラトーに依頼した。また「エレガンス館」では、専門店「バゲ」の欄干と照明器具、「ブラケニエ」の絨毯とタピスリー、さらに「ピアンキニ=フェリエ」と「ロディエ」のインテリア・ファブリックなど、選りすぐりの品々で会場が整えられた。そして、シエジェルのマネキンがそこに置かれた時、瀟洒な邸宅に住まう「現代女性」がその姿を現した（註 11）。

展示構成については、このパヴィリオンでも全体の「まとまり」が重視された（註 12）。具体的には、まず 1 階中央ホールにカルティエとエルメスの展示スタンドが置かれ、ホール脇の舞台と建物の四隅の展示スペースで、4 つのメゾンの合同展示と個別展示が行われた。また 2 階では、グラン・パレと同じ 2 つの時間枠が採用され、円形の回廊の半分で昼

の服、残り半分で夜の服の展示が行われた。このような「エレガンス館」の展示の中でもとりわけ注目を集めたのが、各メゾンの個別展示であった。

この時、ランヴァンは得意のローブ・ド・スタイルを含む5点の夜会服を並べたが、いずれのドレスもコサージュや真珠の刺繍などによって重量感ある華やぎが添えられていた (Fig. 5)。また、ウォルトは、結婚式の場面を再現したが、そこで花嫁がまとった婚礼衣装は、「今日では珍しい古風な洗練」(註13)と評された。さらに、キャロ姉妹 (Fig. 6) とジェニーは、いずれも漆塗りの屏風や、ラトーの手による優美な猫脚の家具、毛皮の敷物などを巧みに配し、異国情緒あふれる空間を作り上げ、そこに輝きを放つ金銀ラメ地の夜会服に身を包んだマネキンを配した。このような展示に対し、『ヴォーグ』誌 1925年8月1日号は、「男性的なモードに対する反発、それこそがエレガンス館のモデルに顕著に現れた傾向である」(註14)と評した。

ここで述べられた「男性的なモード」とは、この頃からパリでみられるようになった「ギャルソンヌ」の流行を指す。「少年」^{ギャルソン}の女性形である「ギャルソンヌ」という言葉は、1922年に出版されたヴィクトール・マルグリットの同名の小説に由来する。発売年のベストセラーとなったこの小説は、自立した新しい女性像と共に、短い髪に釣鐘型の帽子、そしてシンプルな膝丈のドレスを合わせる、文字通り「少年のような」スタイルを生み出した。しかし、4人のクチュリエたちが「エレガンス館」で示したのは、そうした「新しさ」よりも、モードの都パリにふさわしい「格式」や「豪華さ」であった。

ブティック通り——「ブティック・シミュルタネ」

グラン・パレで展示を行ったクチュリエたちの中には、アレクサンドル III 世橋の上に設けられた「ブティック通り」で展示を行った者たちもいた。1900年博の遺贈であるこの橋は、1925年博では、装飾芸術家のモーリス・デュフレーヌの監督のもと、50の高級ブティックが建ち並ぶ現代的な通りに作り替えられた。そこでは宝石、香水、陶磁器、家具・調度品など、さまざまな部門のブティックが軒を連ねたが、その中でも多数を占めたのがオートクチュールの店だった。マックス、レッドファン、ユングマン、ヴェイユ等、衣服部門に分類されるブティックは、この時16を数えた。

この時代、ブティックのショーウィンドーは、戦後、急速に発展した「都市計画」^{ユルバニスム}という概念と結びつきながら、通りに現代的な表情を添える簡便な手段として、また購買者の消費意欲をかき立てるのに有効な手段として注目を集めていた (註15)。そのため、アレクサンドル III 世橋の上にも、数々の意欲的なウィンドーが並んだが、中でもとりわけ高い評価を得たのが、画家のソニア・ドローネーがクチュリエのジャック・エイムと共に出展し

た「ブティック・シミュルタネ」であった (Fig. 7)。

ソニア・ドローネーはこの時代、絵画にとどまらず、ファッションや舞台、室内装飾など、幅広い分野に渡る活動で注目を集めていた。そのソニアがこの時、手がけたウィンドーには、他のクチュリエの店と比べて大きく異なる点がひとつあった。それは、彼女が自分のモデルを展示する際、クチュリエたちがこぞって用いたマネキンを用いず、その代わりに平板を用いたということである。板や衝立の上に乗せられた幾何学模様のコートやテキスタイルはまるでソニアが描く抽象画のようでもあり、ショーウィンドーには画廊さながらの空間が作り出された。

また、ブティックの展示に加え、ソニアは戸外でモデルを使ったプレゼンテーションも行い、写真に収めた。その撮影地には、メンデスが指摘しているよう、建築家のガブリエル・ゲヴレキアンの「水と光の庭園」や、マルテル兄弟のコンクリートの木 (Fig. 8)、あるいは建築家のマレ=ステヴァンスの「観光館」など、博覧会場の中でもル・コルビュジエの「エスプリ・ヌーヴォー館」と並び、とりわけ前衛的とされた場所が選ばれていた (註 16)。そのような場所を背景に写されることで、ソニアの幾何学模様の服は、さらに革新的な印象を強めることとなった。こうしたソニアのモデルは、『造形芸術』誌 1925 年 5 月号の中で、「彼女の作品には性差というものがなく、女性的な甘ったるさから解放されている」(註 17) と評されたように、当時、最も新しいとされていた女性像、すなわち「ギャルソンヌ」と結び付くものとして理解された。

おわりに

本稿では、4 つの展示場所をたどる中、クチュリエたちが示した「現代の様式」とはいかなるものであったかをみてきた。ここでは、「伝統」と「革新」、「豪華さ」と「合理性」、あるいは「静」と「動」など、一見すると相反する種々の要素が混在し、雑多な相を呈していた。しかし、そうした中でも、続く時代を予感させる新しい精神が認められた。

1925 年博では、異なるジャンルをひとつにまとめてみせる「アンサンブル」という考え方が広く行き渡り、全てのものが調和する環境の中で展示が行われた。そのため、ファッション、家具・調度品、建築、ポスター、絵画、彫刻等が総じて、「現代の様式」、すなわち今日では「アール・デコ」と呼ばれる様式を作り上げた。

実際に、博覧会で中心を成したのは、グラン・パレや「エレガンス館」にみられた、伝統に根差しながらも随所に現代的な要素が散りばめられた豪華な展示の数々であった。画期的な新しさを備えたシエジュールのマネキンが、洗練された調度品で整えられた室内で、「現代女性」の日常生活を体現してみせた。その一方で、少数派ではあるが、ソニア・ド

ローネーの例に見られたよう、革新的な展示も行われた。そこに見出されたのは、戸外に飛び出し、街を闊歩する「ギャルソンヌ」の姿であった。

博覧会の後、時代は急速に合理性・機能性を求める方向に進み、パリのモードも「ギャルソンヌ」と共に語られるようになる。数々の豪華な展示に彩られた 1925 年の博覧会は、ひとつの時代が終わりを迎える前の最後の輝きが放たれた祝典の場であったといえるのかもしれない。

〈註〉

1. 博覧会の公式報告書については以下を参照のこと。 *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925, rapport général*, Paris, Librairie Larousse, 1927-1930, vol. IX, p. 9, 21.
2. 博覧会で行われた展示の詳細については、以下の公式カタログを参照されたい。 *Ministère du commerce et de l'industrie des postes et des télégraphes, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes : catalogue général officiel*, Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1925, p. 15.
3. *Ibid.*, p. 168.
4. グラン・パレで行われた衣服部門の展示の詳細については、『ガゼット・デュ・ボン・トン』誌発行の以下の案内書を参照されたい。 *Le vêtement français à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes*, Paris, Editions de la Gazette du bon ton, 1925.
5. « Siégel a créé une formule nouvelle dans l'art du mannequin », *Vogue*, 1^{er} août 1925, p. 41.
6. *Le vêtement français à l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes, op.cit.*, p. 11.
7. グラン・パレの展示の詳細については、たとえば以下の記事を参照のこと。 Clarisse, « La mode », *L'art vivant*, 1^{er} août 1925, no. 15, pp. 26-31.
8. ただし例外もあり、ランヴァンをはじめ、パカン、キャロ姉妹、ウォルト、ジェニー、リュシアン・ルロンなど、一部のメゾンには独立した展示スタンドが与えられた。
9. Valerie Mendes, « Art Deco Fashion », *Art Deco 1910-1939, exh. cat.*, London, V&A publications, 2003, p. 262.
10. Clarisse, *op.cit.*, p. 31.
11. 『フェミナ』誌 1925 年 7 月号では、「エレガンス館に住まう美しき住人」というタイトルの特集記事が組まれた。その中で、展示されたマネキンは「現代女性の化身」と説明されている。「Les jolies habitantes du Pavillon de l'élégance», *Fémina*, juillet 1925, pp. 5-8.
12. このことは、エレガンス館に関する博覧会評の中で、グラン・パレ以上に「アンサンブル」、「調和」、「バランス」などといった言葉が用いられていたことからまた確認される。
13. « Aux Arts Décoratifs », *Art Goût Beauté*, août 1925, no. 60, pp. 4-5.
14. « La mode au Pavillon de l'élégance s'affirme très féminine », *Vogue*, 1^{er} août 1925, p. 39.
15. 1925 年博で「ブティック通り」が建築部門ではなく、「通りの芸術」部門（第 4 グループ第 26 クラス）に分類されたことも、この時代の関心の所在をよく示している。なお、アール・デコ展における「ブティック通り」のショーウィンドーについては、下記の文献に詳しい。 Tag Gronberg, *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920's Paris*, New York, Manchester University Press, 1998.
16. Mendes, *op.cit.*, p. 262.
17. Thérèse Jung-Clemenceau, « La boutique simultanée », *Les arts plastiques*, no. 2, mai 1925.

〈図版〉

Fig. 1 ポール・ボワレ 《愛》 「寝室」（室内装飾：マルティエヌ工房） 『イリュストラシオン』誌 1925 年 9 月 19 日号

- Paul Poiret, *Amours*. A chamber designed by the Atelier Martine. *L'illustration*, September 19, 1925.
- Fig. 2 ラウル・デュフィ 《ボワレのファッション・ショー》(壁掛け) 1925年 パリ、国立衣装テキスタイル美術館
Raoul Dufy, *La présentation de mannequins chez Poiret* (hanging), 1928. Paris, Musée de la Mode et du Textile.
- Fig. 3 エドゥアルド・ガルシア・ベニート 『ヴォーグ』1929年5月25日号表紙
Eduard Garcia Benito, cover of *Vogue*, May 25, 1929.
- Fig. 4 グラン・パレ2階の展示 『ラール・ヴィヴァン』誌1925年8月1日号
View of the installation at the second floor of the Grand Palais for the 1925 Exposition. *L'Art vivant*, August 1st, 1925.
- Fig. 5 ランヴァンの展示スタンド 「エレガンス館」 『ルネサンス』誌1925年7月号
Stand of Lanvin at the Pavillion de l'Élégance. *La Renaissance de l'art française et des industries de luxe*, July 1925.
- Fig. 6 キャロ姉妹の展示スタンド 「エレガンス館」 『ルネサンス』誌1925年7月号
Stand of Callot sœurs at the Pavillion de l'Élégance. *La Renaissance de l'art française et des industries de luxe*, July 1925.
- Fig. 7 ブティック・シミュルタネ 『ラール・ヴィヴァン』誌1925年11月1日号
Boutique Simultanée. *L'Art vivant*, November 1st, 1925.
- Fig. 8 マルテル兄弟のコンクリートの木の前に立つモデル 1925年
Models in front of concrete trees by the Martel brothers in 1925.

朝倉三枝 (あさくらみえ)

パリ第10大学 DEA 課程、お茶の水女子大学博士課程修了。博士(人文学)。現在、日本学術振興会特別研究員。専攻は西洋服飾史。共著に *Les années folles 1919-1929*, exh. cat., Paris, Musée Galliera, 2007。

(※肩書は掲載時のものです。)