

ジョルジュ・ルオーの〈風景〉をめぐって

— パナソニック汐留美術館所蔵《人物のいる風景》を手がかりに

後藤新治

- I はじめに — 1910年セーヌ川大氾濫
- II プッサンの教え
- III 《人物のいる風景》と《夜の風景》
- IV 〈町外れ〉 Faubourg と〈郊外〉 Banlieue
- V 再び《洪水》へ — むすびにかえて

最後に、私は画家として自然 *la nature* を前にするといっそう明晰になってくるということ、しかしいざこの感覚を私が実現しようとすればいつもたいそう骨が折れるということ、をお前に言っておきたい。

— セザンヌ 息子ポールへの手紙 1906年9月8日²⁾

私の考えでは、ヴィジョンが内的であればあるほど、それだけいっそう自然 *la Nature* にたよる必要があるのです。

— ルオー『独りごと』1944年³⁾

1) 本稿は『パナソニック汐留ミュージアム ルオーコレクション名作展』(パナソニック汐留ミュージアム, 2012年4月6日発行) [新装版 2018年3月31日発行; パナソニック汐留美術館 (2刷), 2019年6月30日発行] 所載の拙稿 (pp.5-11) に加筆訂正を行い再録したものである。転載を快く認めていただいたパナソニック汐留美術館に心から謝意を表明したい。なお「パナソニック汐留ミュージアム」は東京都から「博物館相当施設」に指定されたため2019年4月1日をもって館名を「パナソニック汐留美術館」に改称した。そのため本文中の表記も一部改めた。

2) *Paul Cézanne : Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Bernard Grasset, Paris, 1937; 1978; pour la nouvelle édition, 2006, p.406.

郊外 les banlieues は、無計画に、都市 la ville との正常な関係なしに開発される。郊外とは、町外れ les faubourgs の退化した末裔のことである。町 le bourg とはかつて、軍事的城壁によってその内部が組織化された統一体であった。偽の町 le faux bourg が、その町の外部に寄生する格好で、町へと至る街道に沿って、なんの保護もないまま建設される。それは、好むと好まざるとにかかわらず、過剰に膨れあがった住民たちがその治安の悪さを甘受してまで逃れ行かざるを得ない場所である。新しい軍事的城壁がある日その偽の町をも取り囲み、都市の内部にその街道の一部が取り込まれてしまうと、境界線の正常な発展がいびつになりはじめる。機械化時代の到来は郊外の変化の中に見てとれる。明確な境界線を持たないその地帯には、ありとあらゆる都市の残滓が流れ込み、さまざまな投機が危険を覚悟で試みられ、多くの場合最低所得層の職人たちが居住する。ここでは当初仮設の工場だと思われていたものが、やがては巨大な工場群へと発展していくものもあった。郊外は投棄とともに投機の象徴でもある。

— ル・コルビュジェ 『アテネ憲章』1941年⁴⁾

もういちどパリを抜け出し、いまいちど自分の眼と脚でこのパリ郊外 banlieue de Paris をじっくり歩き回ってみる。50年この方、うまずたゆまず、2度の世界旅行の合間にも、機会があれば必ずそうやってきたように。だがここには、神の調和にみちた顕現や自然を描いた名画の中にありがちな夢想も、異国趣味的な陶酔も、文学的な饒舌もなにもない。ここにあるのは、ひとことと言えば貧困 misère である。

— プレーズ・サンドラール (文) / ロバール・ドアノー (写真) 『パリ郊外』1949年⁵⁾

I はじめに — 1910年セーヌ川大氾濫

ジョルジュ・ルオー (1871-1958) に《洪水》L'inondation と題された1910年の水彩画 (図1) がある。『ルオー全絵画』⁶⁾の図版によれば、小枝のねじ曲がった大樹が無残な姿でとり残され、その左には洪水によって翻弄されたのか、

3) Georges Rouault, Soliloques, Ides et Calendes, Paris, 1944 ; *Sur l'art et sur la vie*, Denoël, Paris, 1971 ; Gallimard pour la nouvelle édition, Paris, 1994, p.50.

4) Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, no.20, 1941 ; *La Charte d'Athènes suivi de Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture*, Minuit, Paris, 1957, pp.43-44.

5) Blaise Cendrars : textes / Robert Doisneau : photographies, *La Banlieue de Paris*, La Guilde du Livre, Lausanne / Pierre Seghers, Paris, 1949 ; Denoël pour la nouvelle édition, Paris, 1997, p.11.

6) Bernard Dorival, Isabelle Rouault, *Rouault L'Œuvre Peint*, tome I et II, André Sauret, Monte-Carlo, 1988. (柳宗玄・高野禎子訳『ルオー全絵画』全2巻, 岩波書店, 1990年)。カタログ番号をOP.で表記。以下の註における頁数表記は、邦訳のあるものはすべて邦訳頁による。



図1 ジョルジュ・ルオー《洪水》1910年 水彩 25×32cm パリ個人 OP.773.

ずたずたになった木々が絡み付いている。地上では洪水の引いたあとの水溜まりのようなものがあちこちに残り、ぬかるんだ地面の激しい起伏はその勢いが凄まじかったことを如実に物語る。図版で見る限り人影はどこにもない⁷⁾。

異様なのはこのどす黒く、まるで水墨画を思わせるような《洪水》という終末論的な主題だけではない。カタログを眺めてみると《洪水》が、まるで夢の世界を描いたような《ヴェルサイユ公園，階段》(1910年パリ国立近代美術館蔵)や牧歌的な郊外を思わせる光景などと同時に、そのただ中で描かれていることだ。しかも《洪水》以外の作品には必ず人物が描き込まれている。年記の記載がなければ、カタログ編集者は《洪水》をこの位置に収めることは難しかったのではないか。それほどまでに《洪水》は前後の作品が持つ雰囲気や様式とはかけ離れている。そもそもこの《洪水》はルオー風景画の特徴とされる〈合成された風景〉paysage composé や〈人物のいる風景〉paysage animé⁸⁾とは

7) OP.773. 図版からは、右下に署名と「1910」の年記が読める。この他カタログにはOP.774に同主題の《洪水(習作)》(1910年, 水彩, 精油で溶いた油彩及びパステル, 25.5×30cm)もある。こちらには署名・年記ともにない。両作品のタイトル「洪水」L'inondationはルオーが直接書き残したものではなく、おそらくカタログ編集者イザベル・ルオーによるものであろう。



図2 1910年のパリ大洪水 樹木や街灯までセヌ川に浸かったシテ島西端のヴェール＝ギャラン広場
Paris Inondé: La Grande Crue de 1910 [Édition du Journal des Débats], Mécène, 2009, p.75.

異なっている。これはいったいどういうことなのか。

1910年1月中旬、フランス東部に数日間降り続いた豪雨によってセヌ川が増水をはじめた。1月17日に出された警報に続き、20日には河川の航行が禁止された。その後も水嵩は増していき、とうとう水位は1876年の洪水時を超え、1月28日にはトゥルネル橋の水位計でこれまでの最高値8.5mを記録した。大通りにまで溢れ出た水でセヌ川の流域面積は平時の4倍にも拡大した。パリ中心部の被害は甚大で、下水道は溢れかえり、橋は決壊し、中洲は姿を消して（図2）、河岸はさながらヴェネツィアの観を呈したという（図3）。やがて水位が下がりはじめパリ市民は安堵したのも束の間、2月8日には再び増水が始まり、結局セヌの流れが元の川床に戻ったのは3月15日のことであった⁹⁾。

8) Dorival, *Rouault L'Œuvre Peint*, t. I, pp.117-118. 詳細は後述。

9) *Paris Inondé: La Grande Crue de 1910 [Édition du Journal des Débats]*, Mécène, Paris, 2009.; *Mémoire en Images: Paris Inondé 1910*, Alan Sutton, Saint-Cyr-sur-Loire, 2009. また洪水 100 周年を記念してパリ市立歴史図書館に隣接した Galerie des Bibliothèques (22, rue Malher) で Paris Inondé 1910 と題された展覧会 (2010 年 1 月 8 日 - 3 月 28 日) が開催された。



図3 1910年のパリ大洪水 ヴェネツィアを思わせるグルネル河岸奥にエッフェル塔が見える
Mémoire en Images : Paris Inondé 1910, Alan Sutton, 2009. p.27.

セヌ川はこれまでも何度となく歴史的な氾濫を繰り返しており、その度ごとに北のグラン・ブールヴァールからサン・ラザール駅あたりを迂回していたかつての川床に大量の水が流れ込んでいたというのが、今回もその通りになった(図4)。

ルオー一家はこの洪水のあった1910年、結婚当初住んでいたラ・ロシュフーコー通りのモロー美術館から、近くのサント・トリニテ教会を北上するブランシュ通り51番地に引っ越しており、セヌ川氾濫図で見る限り浸水は免れた様子である¹⁰⁾。しかしセヌから溢れ出た水はサン・ラザール駅前広場を満たし、サント・トリニテ教会やその東にあるモロー美術館のすぐ間際まで迫っていた。この惨事のさなか画家は水没の現場をわざわざ見に出かけ、終末論的で信じがたい光景を目の当たりにした。ルオーとしては珍しく写生によって d'après na-

10) ルオーは洪水の最中 1910年2月24日から3月5日にかけて、マドレーヌ教会前のロワイヤル通り20番地のドゥリュエ画廊で最初の重要な個展を開催している。セヌ川氾濫図を見る限り、展覧会期前後を含め、この附近もかなり被害が出たものと予想される。

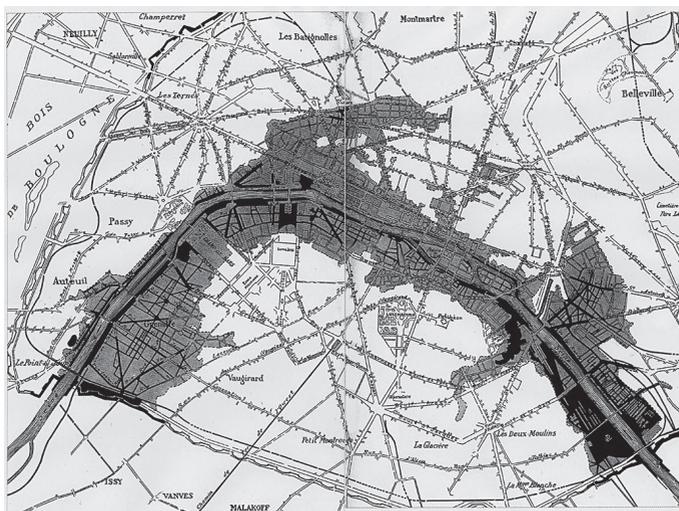


図4 1910年1月パリ大洪水時のセーヌ川氾濫図 中央北に前の広場が浸水したサン・ラザール駅が見える モロー美術館はその東側に位置しからくも浸水を免れている
Paris Inondé: La Grande Crue de 1910 [Édition du Journal des Débats],
Mécène, 2009. pp.20-21.

ture (自然=実物を見ながら) 描いたスケッチの1点が先の水彩による《洪水》であろう¹¹⁾。そうだとすればこの作品は「自然の風景を決して模倣しない」¹²⁾ルオーにとっては特異な存在、〈合成された風景〉とも〈人のいる風景〉とも異なる、いわば実景描写に近い作品ということになる。《洪水》の制作は、おそらく将来の風景画のための重要な建築材料、構成要素と想っていたことであつたに違いない¹³⁾。確かに数は少ないながら「ルオーの作品には、観察され

11) Danielle Molinariによれば、「1910年にセーヌ河が大氾濫をおこした際、ルオーは現実世界そのものをわざわざ見に出かけ、*Inondation* (パリ個人蔵)を描いている。」
Collection de la Ville de Paris: Georges Rouault 1871-1958 Catalogue raisonné, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p.115.

12) Dorival, *Rouault L'Œuvre Peint*, t. 1, p.222.

13) たとえば『ミセレーレ』11「明日は晴れるだろう、と難破者は言っていた」(銅版画、1922年)の画面の対角線上を横切る大木のシルエットなど。



図5 ジョルジュ・ルオー《人物のいる風景》1897年 木炭とパステル
80×120cm 東京 パナソニック汐留美術館 OP.68.

た物 chose vue の外観を強調する風景画¹⁴⁾が存在している。しかもそこには「多くの場合悲劇的体験¹⁵⁾が込められているとも言われる。

本稿では《洪水》と題された画家にしては珍しい実景描写に想を得た作品を導入に、パナソニック汐留美術館が所蔵する最初期のパステルと木炭による《人物のいる風景》(1897年)(図5)を検討することで、ルオーの〈風景〉paysage について再考したい。

II プッサンの教え

風景とともに風景画を意味するフランス語 *paysage* ということばが誕生したのは16世紀半ばである。*paysage* とは「1. ある地理学上の地方が有する自然的地形の全体, 2. ある一定の視点から眺められたその光景, 3. そのような光景を表象した美術作品¹⁶⁾と定義され、とくに風景画の意味では「ある土地

14) Dorival, *Rouault L'Œuvre Peint*, t. I, p.14.

15) *ibid.* p.222.

16) Étienne & Anne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, P.U.F., Paris, 1990, p.1116.

の広がりや絵画もしくは線描によって形象化したもので、そこでは自然が第一義的な役割を演じ、人間や動物のすがた、また建築などの構築物は第二義的な役割を担うにすぎない¹⁷⁾とも説明されている。《人物のいる風景》の考察に入る前に、ここではまずルオーの風景画に対する基本的な考え方や彼に影響を与えた風景画の系譜を概観しておきたい。

ドリヴァルも指摘するよう、画家は美術学校時代にレオナルドやレンブラントなどの古典主義的な〈合成された風景〉、つまり「あちこちで目にする自然界の諸要素を、建築的にまとめあげる方法¹⁸⁾」を徹底的に学んだ。ルオーにとって「風景画とは、19世紀の画家たちの作品のように現実のどこの景色と指摘しうるものではなく、〈構成〔合成〕されたもの〉 *composé*、ある種の感情の表現のために創り出された建築そのもの」なのであって、しかも「その表現する感情は、そこに配置された人間像によって明らかに説明される¹⁹⁾」のである。

〈合成された風景〉 *paysage composé* は、そこに人物が加えられることで〈人物のいる風景〉 *paysage animé* へと変わる。これが1910年代から晩年に至るルオーの風景画に対する基本的態度である。年代ごとに、また主題ごとに——〈古びた町外れ〉 *Vieux faubourg*、〈小さな郊外〉 *Petite banlieue*、〈伝説の風景〉 *Paysage légendaire*、〈聖書の風景〉 *Paysage biblique*、〈夕暮れ〉 *Crépuscule*、〈夜景〉 *Nocturne*、〈秋〉 *Automne* など——多少の変化はあるものの、その構成原理は一貫している。〈合成された風景〉の具体的な構成要素として、ルオーの場合「一本の河、丘、緑の平野、一本の路、家々、鐘楼または塔、そして空に飛ぶ雲等²⁰⁾」が挙げられる。ドリヴァルはルオーの〈合成された風景〉についてこう説明する。ルオーの《秋またはナザレ》(図6)を見ながら聞いてみよう。

17) Alain Rey et al., *Dictionnaire Culturel en Langue Française*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2005, tome III, p.1475. 同書によればこの意味での初出は1549年。

18) Dorival, *Rouault L'Œuvre Peint*, t. I, p.14.

19) Bernard Dorival, *Cinq Études sur Georges Rouault [Témoins du XXe Siècle]*, Universitaires, Paris, 1956. (高階秀爾訳『ルオー』美術出版社, 1961年, pp.141-142)

20) *ibid.* p.145.



図6 ジョルジュ・ルオー《秋またはナザレ》1948年 油彩 68×105cm
ヴァチカン美術館 OP.2348.

前景に流れる河は広い水平線の安定をあたえる。斜面に積み重ねられたように並ぶ家々は、前景から背景にいたる絵の各面をはっきりと規定し、そして最後にはつねに穏やかな山頂の稜線があらわれる。空の雲は地上の家々と同じ役目をはたす。すなわちこれらはすべて画面の水平な構成を強調する手段である。路、鐘楼、塔は画面の垂直の律動と、各面のあいだの結合をしめす。このようにして風景は直交する線の結合から生まれた建築として画面に確立せられ、その格子模様のあいだにいくつかの緩やかな曲線——塔の飾り珠、木の葉の量塊、雲等——が柔らかさを導入する²¹⁾。

ケネス・クラークはその『風景画論』の中で風景画を〈象徴〉〈事実〉〈幻想〉〈理想〉という4つの指標で分類したが、先のドリヴァルの説明を読んでいると、ルオーの風景画の特徴がニコラ・プッサン（1594-1665）の理想的風景画 *ideal landscape* を論じた箇所と酷似していることに驚かされる。クラークが例示するプッサンの《フォキオンの遺灰収集のある風景》（図7）を見ながら、われわれも先のルオーと比較しつつ、その解説に耳を傾けてみる。

21) *ibid.* p.145.



図7 ニコラ・プッサン《フォキオンの遺灰収集のある風景》1648年頃 油彩
116×178.5cm リヴァプール ウォーカー・アート・ギャラリー
Pierre Rosenberg & Louis-Antoine Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994, p.389 (no.169).

プッサンの考えによれば、風景の根本は画面における水平垂直の二要素の調和と均衡にあった。また彼は二つの要素の空間上の配置とリズムカルな関係が、ちょうど建築で調和感をつくり出すためのリズムカルな柱間構成（トラヴェ）その他の工夫の結果と正確に同じ効果を持つことができることを知った。そして実際的にもプッサンは、しばしば水平線と垂直線をいわゆる黄金分割にしたがって配置している。この幾何学的図式を自然に適用させる際に生ずる第一の困難は、言うまでもなく垂直的要素の欠除である。風景は本質的に水平にひろがっているものであり、たとえ垂直的なものが存在するとしても、必ずしも地面に直立してはいない。この問題を解決するため、構成的な作品では、好んで建築を導入する方法がとられている。主題に対して古代風の外観を与えるというプッサンの第二の目的を実現する上でも、建築物は有益であった。[……] さてプッサンの構成の第一の基本は、垂直線と水平線を直交させることにある。もし何か上昇する線がわずかでも傾けば、必ずもう一方の水平線もわずか傾いてそれと直角を保つはずである。こうした直角への執着は、構成の主軸が絵のプランと平行しているときにのみ可能である。このことは、プッサンの風景画がわ

れわれの日常のもの見方とも、マニエリストのうねるような後退効果とも違った正面性（フロンタリティ）をとっている理由を説明するであろう。しかし風景画の本質が空間に向かって深く貫き入ることにある以上、プッサンも見人の視線を遠方に導く手段を工夫しなければならなかった。この数学的精神の持ち主にとって、中央に消失点を持つ透視図法ほどぴたり性分に合う方法はなかったにちがいない。しかしプッサンはそれが一時的な解決には適しているとしても、それ以上のものの表現にはあまりに厳格で人為的であることを理解していた。そこで視線を背景まで滑らかにリズムカルに導くよう、水平線構成の中に補助として対角線図式を組み入れた。その際とくに好んだのは斜行する小径である。ふつう小径は全長の三分の二ほど一方に進み、それから向きを変えて元の方向に戻る²²⁾。

文中の「プッサン」を「ルオー」に置き換えてもそのまま通じてしまいそうなクラークの解説である。とりわけルオーの1930年代以降の風景画にはこの傾向が強い。その意味でルオーの風景画は、基本的に17世紀の理想的風景画の系譜に連なり、それは同時代のクロード・ロラン（1600-1682）から18世紀のアントワヌ・ヴァトー（1684-1721）、19世紀のカミーユ・コロー（1796-1875）を経てポスト印象派のポール・セザンヌ（1839-1906）へと至る西洋風景画史の嫡流に根ざしていることがわかる。

Ⅲ 《人物のいる風景》と《夜の風景》

パナソニック汐留美術館所蔵の《人物のいる風景》Paysage animéは、これと対をなすオルセー美術館所蔵の《夜の風景または作業場での乱闘》Paysage de nuit, dit aussi La rixe sur le chantier（図8）と比較しながら眺めてみるとそ

22) Kenneth Clark, *Landscape into Art*, J. Murray, London. 1949; Harper & Row, the new edition, New York, 1976. (佐々木英也訳『風景画論』岩崎美術社, 1967年, pp.104-106)。訳語の統一を図るため「プーサン」をすべて「プッサン」に変えた。



図8 ジョルジュ・ルオー《夜の風景または作業場での乱闘》1897年
水彩とパステル 63×85cm パリ オルセー美術館 OP.66.

の特徴がよくわかる。ギュスターヴ・モロー（1826-1898）の教室に所属していた美術学校時代の1897年に描かれた両作品は、その後の風景画の出発点になったと考えられる。いわばルオーの2つの原風景画である²³⁾。ともに〈合成された風景〉、〈人物のいる風景〉という点で一致し、また〈夕暮れ〉あるいは〈夜景〉の主題としては初出作品であるばかりか、一方でそこには意図的とすら思われるほどの際だった対称性や相違点を指摘できるからだ。これらをまとめると以下のようなになる。

23) 『ルオー全絵画』によると、同年代・同主題で、ほぼ同サイズの作品に《夜の風景またはよきサマリア人》OP.67がある。これを加えると3点の風景画は神話世界、宗教世界、現実世界の3部作とも考えられる。《サマリア人》の絵の雰囲気は《作業場》に近いが詳細は不明。これら3点の風景画は同（1897）年4月開催のサロン・デザルティスト・フランセへの出品作および関連作品である。



図9 レンブラント・ファン・レイン《石橋のある風景》1638年頃 油彩
29.5×42.5cm アムステルダム国立美術館
Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>), REMBRANDT Harmenszoon
van Rijn, Landscape with a Stone Bridge.

《人物のいる風景》(図5)

1897年
木炭・パステル／紙

80×120cm

東京・パナソニック汐留美術館蔵

田園の風景、伝説の風景
黄金の時代

神話的世界、宗教的関心
少数の裸の女性と男性

水浴図

自然、森林、湖、アーチ型石橋
夕暮れ、夕焼け空(三日月)、豊潤、平和

参照：レンブラント《石橋のある風景》
1638年頃(図9)

《夜の風景または作業場での乱闘》(図8)

1897年
水彩・パステル／紙

63×85cm

パリ・オルセー美術館蔵

都市の風景、現代の風景
鉄の時代

現実的世界、社会的関心
多数の男性の労働者

乱闘図

人工、郊外、工事現場、鉄塔
夜、暗雲(三日月)、荒涼、紛争

参照：ゴヤ《棍棒による決闘》1820-23年
(図10)

レンブラントの宗教世界に淵源する前者は田園を背景にした〈伝説の風景〉
や〈聖書の風景〉へと、またゴヤの情念世界を引き継いだ後者はパリ郊外を舞



図10 フランシスコ・デ・ゴヤ《棍棒による決闘》1820-23年 油彩 123×266cm
プラド美術館
Web Gallery of Art (<http://www.wga.hu/>), GOYA Y LUCIENTES, Francisco de,
Duel with Cudgels.

台とした〈古びた町外れ〉や〈小さな郊外〉へとその後それぞれ発展していく。しかも2つの流れは次第に融合しあい、牧歌的な田園の中に歪みの溜まった都市や郊外が侵入し、現代を遅しく生きる貧困層の家族の中にキリストや弟子たちが出現する。こうして生まれたのが〈夜景〉〈夕暮れ〉〈秋〉といった晩年の傑作である。

これら2つの原風景画を描いた時点で、画家は決定的に新しい3つの方向性を見出している。第1は前者における「現実にそれほど頼る必要のない伝説的芸術 art légendaire」²⁴⁾の発見であり、第2は後者における「いっそう自然主義的な試み tentatives plus naturalistes」²⁵⁾であり、第3は両者の総合としての〈夜の風景〉paysage de nuit という主題への自覚である。これによってルオーは「自分にとって越えがたい障害となっていたさまざまな形、顔、感情あるいは情動の鬱積」を解放し、かたちにすることができるようになったと言われる²⁶⁾。風景画家ルオーの誕生である。

24) Rouault, *Soliloques ; Sur l'art et sur la vie*, 1994, p.25.

25) *ibid.*

26) *Rouault Première période 1903-1920*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p.181.

IV 〈町外れ〉 Faubourg と 〈郊外〉 Banlieue

次に主題との関連でルオーの風景画に描かれた空間の社会的構造やその意味に注目してみたい。『ルオー全絵画』に収録された作品（版画を除く油彩画、素描、陶器、絵ガラス、綴織壁掛、七宝細工）の中から、まず「風景画」を選び出し、さらにその中からルオー自身が名付けた題名の作品を抽出して一覧表を作ってみた。「風景画」の描写をここでは「屋外における光景で、画面の中に地平線（大地あるいは建物と空との境界線）ないしは水平線が描かれている作品」と緩やかに規定した。またルオー自身が名付けた題名の識別は『ルオー全絵画』におけるイタリック表記のフランス語タイトルによった²⁷⁾。その結果全収録作品約2650点のうち、ルオー自身が何らかの画題を記した「風景画」が286点存在した。紙面の都合で一覧表を掲げる余裕はないが、上位の結果だけを示せば以下の通りである²⁸⁾。

1. Vieux faubourg 〈古き場末 [古びた町外れ]〉	17点
2. Nocturne 〈夜景〉	17点
3. Crépuscule 〈夕暮れ [たそがれ]〉	16点
4. Automne 〈秋〉	11点
5. «Au vieux faubourg des longues peines» 〈“悩みの果てぬ古き場末で”〉	6点
6. Fin d'automne 〈秋の終り〉	5点
7. Paysage légendaire 〈伝説の風景〉	5点
8. Rue des Solitaires 〈孤独者通り〉	5点
9. Stella Vespertina 〈夕べの星〉	5点

上記の表で、5. «Au vieux faubourg des longues peines» を1. Vieux faubourg に、また6. Fin d'automne を4. Automne に加えると、〈古き場末 [古びた町

27) Dorival, *Rouault L'Œuvre Peint*, t. I, p.2.

28) ルオー自身によるのではなく、慣例的な画題の付いた作品のなかにも重要な「風景画」が数多く存在したが今回は対象外とした。また上位の中には Christ et disciple (s) 「キリストと弟子 (たち)」(6点), La fuite en Egypte 「エジプトへの逃避」(6点), «Aimez-vous les uns les autres» 「“汝ら、互いに愛し合うべし”」(5点)等の「風景画」もあったが、ここでは除外した。



図11 ジョルジュ・ルオー《…悩みの果てぬ古き場末で…》1943年頃 油彩 63×47.5cm 山梨県北杜市・青春白権美術館 OP.1618.



図12 ジョルジュ・ルオー《キリスト教的夜景》1952年油彩 97×65.2cm パリ国立近代美術館 OP.2486.

外れ〕23点²⁹⁾ (図11), 〈夜景〉17点³⁰⁾ (図12), 〈夕暮れ [たそがれ]〉16点³¹⁾ (図13), 〈秋〉16点³²⁾ (図14) という結果が出て来た。このことから推測する

29) 0294 [1906], 1573 [1938], 1574 [1938], 1575 [1938], 2309 [1945-1946], 2466 [1946-1949], 2469 [1951], 2472 [1951], 2473 [1951], 2474 [1951], 2477 [1951], 2478 [1951], 2479 [1951], 2468 [1951], 1617 [1937 ou 1938], 2475 [1951], 2476 [1951], /1614 [1939], 1615 [1939], 1616 [v1950], 1618 [v1943], 1619 [a1930], 2467 [1945-1946]. 表記はOP番号 [制作年]. v=vers は「頃」, a=après は「以後」. 以下も同様。

30) 1335 [1931], 1722 [1939], 1740 [1939], 1752 [1939], 1757 [1939], 1773 [v1938], 1779 [1937], 2311 [1945-1946], 2361 [1940-1948], 2372 [1940-1948], 2379 [1940-1948], 2510 [1953], 2486 [1952], 2487 [1953], 2505 [1950], 2509 [v1950], /0073 [1906].

31) 0876 [1920-29], 1719 [1937], 1725 [1937 ou 1938], 1732 [1937], 1736 [1937], 1737 [1937-1939], 1753 [1939], 1754 [1939], 2308 [1945-1946], 2367 [1940-1948], 2492 [1952], 2516 [v1949], /2345 [1942], 2333 [v1947], 2484 [1953-1956], 1710 [1937].

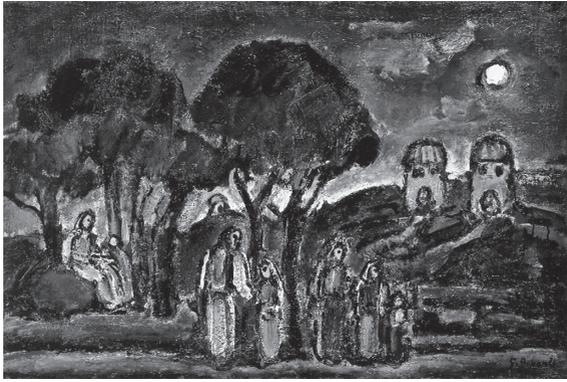


図13 ジョルジュ・ルオー《夕暮れ》1942年 油彩 66×101cm 神奈川県箱根・ポーラ美術館 OP.2345.



図14 ジョルジュ・ルオー《秋の終りII》1952年 油彩 65.5×100.1cm 東京・出光美術館 OP.2496.

と、ルオーは滅びゆくもの、消えゆくもの、暮れゆくもの、朽ち果ててゆくものの象徴あるいは比喩として〈風景〉を捉えていたことがわかる。同時にその〈風景〉とは、ある状態から他の状態への移行、推移、漸進的变化でもある。

32) 0360 [v1906], 1724 [1938], 1787 [1938], 1916 [1937], 2188 [v1939], 2312 [1945-1946], 2313 [v1946], 2314 [1947-1948], 2348 [1948], /1916 [1937], 2353 [v1947], 2481 [1952], 2485 [1952], 2491 [1952], 2496 [1952], 2497 [1952].

それは都市から郊外への、昼から夜への、夏から冬への、現在から過去への、日常から非日常への、現実から想像への、すなわち中心から周縁への、俗から聖への、此岸から彼岸への、光から闇への、生から死への移行であり、推移であり、漸進的变化である。両者の不分明な境界領域に、あるかなきかのあわいのうちに、目を凝らしておかなければすぐにでも見失ってしまいそうな闘の上にルオーの〈風景〉は出現する。空間と時間が重層的に組み合わせられ、〈合成された〉舞台で、この転位の闘は上演＝表象される。

しかし考えてみれば〈町外れ〉ほどルオーの〈風景〉にふさわしい場所はない。ルオーはパリコミューンの崩壊前夜1871年5月にパリ19区ベルヴィル地区ラ・ヴィレット通りで生まれた。フランス革命前に作られパリの中心部を取り囲んでいた「徴税請負人の柵」Le mur des Fermiers généraux のさらに外側に、七月王政下の1840年代あらたに「ティエールの城壁」L'enceinte de Thiers（現在のパリ市域を囲む外周環状自動車道 *périphérique* にほぼ一致）が築かれた。その後ナポレオン3世は内側の「徴税請負人の柵」を取り壊し、1860年にはパリの市域がこれまでの12区から20区へと拡大された（図15）。つまりルオーが生まれ育ったベルヴィル地区は、わずか10年ほど前に新しい市域に組み込まれた旧市外区域、すなわち〈町外れ〉*faubourg*（「外の」又は「偽の」*fau* + 「町」*bourg*）であったのだ。そこはまた〈小さな郊外〉*petite banlieue*（郊外 *banlieue* とは「布告」*ban* が及ぶ城壁外1「リウ」*lieue* = 約4 km の範囲）とも呼ばれていた³³⁾。

〈町外れ〉や〈郊外〉には、成長を続ける都市が排除し、しかも都市が必要

33) *faubourg* とは、「昔、城郭外の区域であった街や通り」という訳語が最もわかりやすく、1) アンシャン・レジーム期の「徴税請負人の柵」（1784-90年建設）で組み入れられた旧城外区域、さらには2) 七月王政期の「ティエールの城壁」（1841-45年建設）によって20区に拡大された際（1860年）新たに組み入れられた地区のことを言う。一方20世紀における *banlieue* とは、「ティエールの城壁」外側の「ゾーン」や、さらにその外側の地域を指す。また *faubourg* のうち、とりわけ2) の第二帝政期にパリ市域が20区に拡大された際新たに加えられたドーナツ状の区域は、当時「小郊外」*petites banlieues* と呼ばれていたという（今橋映子『〈パリ写真〉の世紀』白水社、2003年、p.261、p.299）。冒頭のル・コルビュジエのエピグラフも参照。

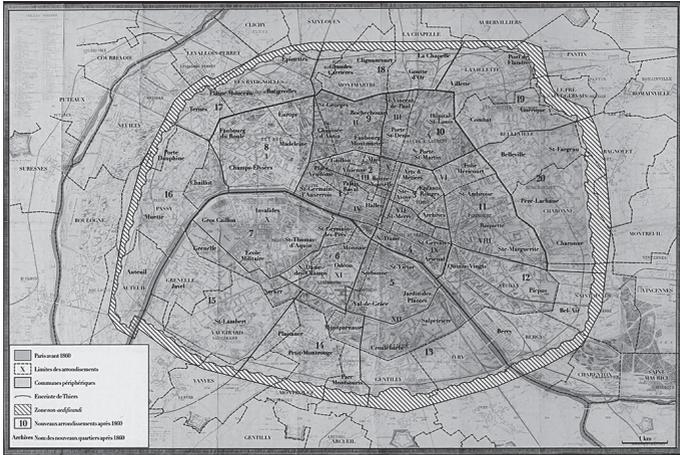


図15 1860年再編拡張前のパリ市（12区）と再編拡張後のパリ市（20区）
新たに併合されたドーナツ状の地区がいわゆる〈小さな郊外〉でその周縁の斜線部分は「ゾーン」と呼ばれた

Le peuple de Paris au XIXe siècle, Musée Carnavalet-Histoire de Paris, Paris musées, 2011, p.61.

とする町工場（図16）や工場労働者，家賃が高騰して中心部から閉め出された低所得者，食肉加工業者，卸売市場，発電所，「ゾーン」zone（軍事用建設禁止区域）で暮らす廃品回収業者（図17）そして売春など，いわば都市の残滓や矛盾がすべて流れ込んでいた。とくにベルヴィルを含むパリ北東部の〈郊外〉は「パリのシベリア」とも「黒い郊外」とも呼ばれ，人びとから恐れられていたと言う。すなわち〈町外れ〉＝〈郊外〉とは内部（中心）の中に潜む外部（周縁）である。外部は，内部に取り込まれ，その恩恵を享受しながら一方で篡奪される。内部は，外部との同化を拒み，内なる外部を疎外する。

これは先にみたルオー風景画の特徴である中心から周縁への，俗から聖への，此岸から彼岸への，生から死への転位ともうまく符合する。その意味で〈町外れ〉faubourg と〈郊外〉banlieue はルオーの〈風景〉を象徴する特別な場所＝トポスであると言える。



図16 オーギュスト=イッポリト・コラル（写真） ラ・ヴィレット地区にあったパリガス照明&暖房会社のタール工場と煙突 1873年 パリ・カルナヴァレ博物館
パナソニック電工汐留ミュージアム編『ルオーと風景—パリ，自然，詩情のヴィジョン』求龍堂 2011 p.38.



◀図17
ウジェーヌ・アッジェ（写真） パリ17区の「ゾーン」ポルト・ダニエールのシテ・ヴァルミに住む廃品回収業者たち 1913年
ニューヨーク近代美術館
Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, Yale University Press, 1992, p.407 (Zoniers 38).

V 再び《洪水》へ ― むすびにかえて

最後に冒頭で紹介した《洪水》を再び眺めてみたい。ルオーの〈風景〉が、空間と時間が重層的に組み合わせられた不分明な境界領域で上演される、日常から非日常への、此岸から彼岸への、光から闇への、生から死への移行であり、推移であり、転位の劇であるとするならば、この《洪水》に描かれた光景とは、まさに平穏な現在が突如として破局としての未来へと変貌する様を露わにした、黙示録的な〈風景〉であるといえる。常態に潜在する終末の顕現。一見のどかで満ち足りた《人物のいる風景》の中に、われわれは嵐の予兆を嗅ぎ分けるべきなのかも知れない。