

ジョルジュ・ルオー,  
終わりになき主題<sup>シユジェ</sup>についての覚書<sup>ノタシオン</sup>

Georges Rouault, notations sur un sujet sans fin

Fabrice Hergott

ファブリス・エルゴット 著

後 藤 新 治(訳)

解題

本稿は2004年11月26日から2005年2月28日までシャンペリー（フランス）の Musée des Beaux-Arts de Chambéry で開催された GEORGES ROUAULT ET LE CIRQUE 展カタログ（Musées de Chambéry, Editions Comp'Act, 2004）に掲載されたパリ市立近代美術館館長ファブリス・エルゴット氏の論文“Georges Rouault, notations sur un sujet sans fin”（pp.29-42）全文の翻訳とフランス語原文である。ただし著者の掲載当時の肩書きは Conservateur en chef, Directeur des Musées de Strasbourg（ストラスブール美術館館長・主任学芸員）。著者の了解を得て翻訳再録するにあたり、肩書きを現在のものに改め、原文の一部を訂正し、原註（1～5の脚注）のほかに訳註（a～iの文末註）を加えた。論文タイトルの「主題」 sujet には「主体」の意味が、また「覚書」 notations には「描写」の意味が重層的に響いている。

なお本稿は『ジョルジュ・ルオー サーカス 道化師』（パナソニック汐留ミュージアム、2012年10月5日発行、青幻舎）所載の拙訳（pp.113-118）と原文（pp.119-122）に若干の加筆訂正を行い再録したものである。入手が困難であった上記の展覧会図録を直接美術館や地元の古書店に赴き探し出してくれた Chambéry に在住する Mangeot-Nagata 道子氏（彼女は筆者のゼミ出身者）をはじめ、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。

このエルゴット氏論文には関直子氏による翻訳も存在する。「ジョルジュ・ルオー、終わりのない主題をめぐる覚書」、東京都現代美術館他編『出光美術館コレクションによるルオー展』図録、2005年、pp.20-31。

\*\*\*\*\*

サーカスのテーマはジョルジュ・ルオー全画業の約三分の一を占めている。つまり少なくとも700点に及ぶ演目があるわけで、これに未完成と見なされている数十点の版画と油彩画を加えなければならない。美術史の全体を見渡しても、このテーマが同一作家によってかくも広範に制作されたという例は見当たらないように思われる。奇特定の事例というべきである。サーカスというテーマは、ヨーロッパ人の感性が変化をたどる中で美学史上一つの時代を築いたわけだが、その趣味の変遷が、悲惨主義と実存主義とをないまぜにしなが、この美学的な一時代を俗悪な50年代へと追い込んでいった。

ところでこの主題は西欧美術の伝統における嫡流というべきものであり、とりわけそれはドーミエから、あるいはヴァトーから、フェデリコ・フェリーニ、そしてシンディー・シャーマンへと至る近代美術史の伝統において顕著である。ジャン・スタロバンスキーの論考<sup>9)</sup>に着想を得た近年の「ラ・グランド・バラード」と題された展覧会<sup>10)</sup>は、このテーマの系譜がきわめて重要であったにもかかわらず、半世紀このかた展覧会や出版活動からほぼ完全に無視されてきたことを指摘することで、上記の連続性と重要性をわれわれに想起させてくれた。この中でルオーは、芸術家の作品がこのテーマの確立にいかほど貢献したかという事実を説き明かす重要な地位を占めている。それは彼の作品において、宗教的テーマの作品群——それはいまなおより重要な地位を占めている——というより、むしろ彼の《道化師たち》が、観衆に対しより大きな衝撃を与えたからであり、またいまも与え続けているからにほかならない。つまりこれは、サーカスのテーマと、その中心である道化師のテーマが、人びとの関心に十分応え続けていることを意味している。

ルオーの作品が画家のまさに存命中に周知のような名声を博した時、彼がこの主題に着手してすでに50年近くが経過していた。はじめてサーカスの登場人物たちが画面に現れるのが1902年以後であることは確かだ。それらには《サーカスの娘たち》という、売春婦たち、つまり通りでひさぐ《娼婦たち》と同じことばで、まさしく娼婦たちと同時代のタイトルが付いている。両者の描き方はまったく同じである。すなわち、素速く、エスキースを思わせるような形態で、不安定感が現れ出ている。それはモデルの不安定感というより、人工的な色彩の中にどこから来るとも知れない微かな光を探し求めてきた画家自身の不安定感である。それはパニックにとらわれながら描いた一枚のデッサンであり、彼女たちの方こそこれ以上はなかるうと思われるほど耐え難

い苦境に喘いでいるにもかかわらず、それでも同時代の男たちを喜ばせ、あるいはその欲望を満足させることに精一杯つとめているこれら生き物の、汚辱と救いがたい矛盾に満ちた本質そのものである。

このような初期の衝撃的な作品群は、同情の念というよりむしろ反逆の感情に突き動かされている。見たものの描写ではなく、感じたものの表現によって描く人。ルオーは自らの観察以上に自らの感覚を納得させることに成功している。とはいっても、それは彼がこの感覚的な表現に、衝撃的な現実を付与することによってはじめて可能となるのである。しかもその現実とは、蠱惑の中に罪科を、生の絶頂に死の奈落を暴き立てるという意味で、両義的であり、不安定であり、束の間であればあるほどそれだけいっそう衝撃的であるのだが、だからといってそこからいかなる道徳的な結論を導き出すわけでもない現実である。1902年から1908年までのルオーの作品は、これらサーカスに雇われるか自ら身を持ち崩して稼ぐ女性たちに、道化師たちに、パレードの客寄せ道化たちに、ある情け容赦のない過酷さを与えている。それはルオーのもっとも親しい取り巻きの人びとまで不愉快にしまうほどであった。

1904年の春にルオーと出会った作家のレオン・ブロワは、彼自身の著作においても暴力的描写があるにもかかわらず、ルオーの絵画に描かれた暴力に対しては、そこに見出される暴力の本質を見抜いていながら、理解を示すことはなかった。ブロワは手紙の中でルオーを次のように非難する。

私はなんの衒いもなくあなたの奇抜にして相も変わらぬ画布を眺めてみました。それらはいつもと同じ淫売でありピエロですが、そこにはただ一つ、嘆かわしい違いがあります。掃き溜めに追いやられた人間が回を重ねるごとにより醜悪になっているということです。

サーカスの円形舞台の主題は、陶芸家アンドレ・メテ<sup>9)</sup>の工房で制作された大皿の見込みの下絵として使うため、1905年に描かれた一連の水彩画によって見事に展開されている。ルオーは木材を並置した粗末な床によってあらわされる遠近法を利用する。大皿という円形の支持体によってルオーは二つのものを一つにすることができる。す

---

1) Léon Bloy, lettre à Georges Rouault, 1er mai 1907, *Journal XII*, page 347-348.

なわちサーカスの円形舞台と大道芸人が立つ円形演台である。この円形演台は、娼婦の館の床板の遠近法とまったく同じように誇張された遠近法を用い、娼婦の館の床板とまったく同じようにおおざっぱな手法によって描かれている。サーカスの世界と娼婦の世界が彼の眼中では一つに重なり合う。なぜならこれら二つの世界は、同じ「スパンコールの付いた衣装」、つまりルオーがエドゥアール・シュレに宛てて書いた有名な手紙の一節で語っている、きらびやかな衣装を身にまとっているからであり、しかしとりわけこの衣装の下に隠された、「いつ果てるとも知れない哀しみ」、すなわち少し距離をおいて見れば、だれにでもすぐわかる深い哀しみが共通しているからにほかならない。

サーカスとは、その外見上の華やかな衣装の下に隠れた哀しみを透かして見せる一つの方法である。政治的な告発を含意してルオーが作品を作ろうとしたわけではなからう。彼の意図は、しばしば引用されるように、「これらのすべてを誇張すること」である。これらのすべてとはつまり、サーカスがルオーに与える印象のことであり、ルオーの狙いとは、すべてのヒトが自らの正体に気付く程度にそのサーカスのイメージを拡大することである<sup>2)</sup>。

このテーマの存在理由は枚挙にいとまがない。19世紀後半以降、サーカスはとりわけ流行したアトラクションである。パリでは常設のサーカス小屋が建ち並び、大衆はそこに殺到する。サーカスの主人公たちは大通り<sup>ブルヴァール</sup>を行き交う人びとの生活と完全にその喜怒哀楽をともにするが、大通りこそがフランスにおけるサーカスの真正な出生地なのである。マルセル・カルネ監督の映画『天井桟敷の人々』<sup>a)</sup>は、1830年頃の、大通り<sup>ブルヴァール</sup>の芝居小屋がサーカス小屋へと変わって行く様をいささかなりとも教えてくれる。当時のサーカス小屋といえばほとんどピエロー人によって役が演じられていた。しかもサーカス小屋はいずれ映画館へと推移して行くわけだが、この映画館はサーカス小屋の活路を絶つとともに一方で芝居小屋を復活させる。『天井桟敷の人々』がその変遷の様を活写しているように、ルオーにおける変遷の様は次のような移行の中に見て取れる。すなわちルオーのサーカス世界に、道化師やピエロやアクロバットが19世紀末における興行的成功によって登場して来たのみならず、やがて彼ら

---

2) Georges Rouault, Lettre à Edouard Schuré, vers 1905. *Georges Rouault, sur l'art et sur la vie*, pages 150-151. Denoël Gonthier, Paris, 1971. [武者小路實光訳『ジョルジュ・ルオー 芸術と人生』座右宝刊行会, 1976年, pp.170-171.]

は人間の振る舞いを反転させた、典型的な人物像へと変化して行ったという成熟過程をたどる移行である。それはつまり、想像世界から現実世界への移行であるのみならず、さらには現実世界から言語世界への移行であり、そこではサーカスに登場する人物像が一つのイメージへと生まれ変わっている。

画家の作品においてサーカスは同時にもっとも社会的な主題であるともいえる。この主題は、個人や社会のさまざまな緊張関係を、基本的な類型化をほどこしながら、仮面や化粧や仮装によってはじめて得られる自在な表現を用いて再演する。この素顔を隠したままで話が進行していくやり方はとりわけロマン主義の主要なテーマの一つであり、暗号化された真実や婉曲的な表現を愛好する運動であるといえる。文学においてこのテーマは、ヴィクトル・ユゴーの『ノートル＝ダム・ド・パリ』<sup>9</sup>や彼の貧民街をあつかった小説、さらにはカチュール・マンデスによる『ある道化師の生涯と死』<sup>9</sup>、また同年に出たエドモン・ド・ゴンクールの『ゼンガノ兄弟』<sup>9</sup>などで多に流行した。最後の小説は、アクロバットを演じる二人組を通してわれわれに分身のテーマを想起させるが、これは明らかに弟が死ぬ1870年以前のエドモンとジュールのゴンクール兄弟間の文学的コラボレーションを仄めかしたものである。小説は大成功をおさめ、サーカス主題の大衆化に一役買うことになる。しかし世紀末になるとこの主題は、アカデミーやローマ賞コンクールなどによって生気を失ってしまった当時の画壇に反感を抱く芸術家たちの主要なテーマの一つとなった。

このサーカスというテーマは、印象主義やフォーヴィスム、キュビスム以前の芸術制作においては誤解の余地なくモデルニテの記号であった。それは形式を重視する伝統がたくみに避けて通った一つの記号でもある。19世紀美術のヒエラルキーの中にあって、アカデミックな教育課程はマネに至るまで重要な役割を演じてきたし、その役割はほとんど排他的ですらあったことを忘れてはならない。マネは勲章やアカデミックな名誉の対象になれなかったという厳しい現実をおも甘受せざるを得なかった。したがってサーカスの主題を描くということは、ドーミエ、ドガ、スーラ、トゥールーズ＝ロートレック、その他大勢の画家たちがそうであったように、アカデミーの判断基準や利益集団の埒外に自らを敢然と位置づける明白な態度表明であり、その様な立場を彼らの同時代人たちは疑問の余地なく了解できた。

もっともサーカスの主題を選択するとは、アカデミスムや後にはアカデミーにとって侮蔑以外の何ものをも意味しなかったから、ルオーはその真摯な宗教的感情や気さ

くな物腰の助けもあって、「アカデミズムの虜にだけはなるまい」とする、無政府主義的で「セザンヌ的」態度を保つことができた。ルオーは世俗との距離を保つための防護壁としてこの主題を用いるわけだが、同じようにこの主題はルオー自身を名誉と褒賞からも隔てる。このような態度の変化は、明らかにこの画家の体質に根差しており、同様に画家と社会を繋いでいた絆の漸進的な解体にも関係している。19世紀末には国家的な美術の枠組みが、もはや社会の進化について行けず瓦解していく様子が明らかとなるが、この社会の急速な産業化は、社会の枠組みのあらゆる領域で社会との絆を破壊していった。

シルク・フェルナンドやその後を継いだシルク・メドラノ（1897年に名称変更）一座の雰囲気は、おりからのあちこちの移動サーカス<sup>シルク・アンピュラン</sup>や移動遊園地<sup>フ・ネ・ラシ</sup>の光景がそこに入り混じり、パリのさまざまな地区に住む、郊外の工業化によってもたらされた貧民層の観客を追い求めながら、彼らに靈感を吹き込む。ルオーが語っているのはこのようなサーカスの一つである。一座はわずかな空き地を求めてあちこちを渡り歩き、観に来た貧しい観客たちを笑いに誘おうと躍起だが、実のところ彼ら自身こそもっとも貧しい人びとなのである。サーカスはカロや、ジルを描いたヴァトーの時代から、後世ほど賑やかではないにしろ存在している。しかしサーカスが隆盛を極めるのはドミーエ、ドガ、スーラ、トゥールーズ＝ロートレック、それに初期のピカソといった、まさにルオーのピエロたちと同世代の画家の作品が簇出する19世紀の後半のことである。最初の画家から最後の画家になるにつれ、表現から次第に写実性が消えていく。これは今日新貧困層<sup>レ・ヌーヴェー・ボージュ</sup>と呼ばれている人びとの周縁化がいよいよ進み、深刻な社会問題になっていった時期とも一致している。造形芸術におけるこの主題の出現に関しては数多くの研究がなされた。ジャン・スタロバンスキーの論考から近年の「ラ・グランド・パラード」の展覧会に至るまで、あらゆる証言が正当にも次のことを指摘している。

すなわちサーカスとは芸術家の作品の中で社会の隠喩そのものであり、またサーカスの中心人物としての道化師とは芸術家自身にほかならないという事実である。このような比喩は、サーカスという主題が1世紀以上にもわたってあらゆる芸術的な表現形式によって幅広く取り上げられて来た今日のわれわれにしてみれば当然のことと思えるのだが、当時にとってはアイロニカルな意味合いを強烈に帯びていた。このことは攻撃的な文書があちこちに溢れていた時代の絵入り新聞を参照してみればわかる。

ルオーの生まれた時代は、今日われわれが想像する以上にひどい状態であった。彼自身、コムニオン軍を撃退するベルサイユ軍によるベルヴィル地区総攻撃のまっただ中で生まれているし、1900年前後のドレフュス事件が社会を重大な危機に陥れた時期には、政府軍によって多くのデモ隊が殺害され、また植民地では残虐の限りを尽くした無数の略奪が横行していた。

この暴力行為は、きわめて現実的であるにもかかわらず、芸術家たちによってきわめて婉曲的な方法によって表現された。同時代の人びとを震撼させるような事件がはらむ両義性に敏感であった芸術家たちは、主題に訴えるのではなく、ちょうどフォーヴィスムやキュビスムがそうしたように、むしろかたきに訴えるという遠回しな方法によってしか、そのことを表現することができなかった。ルオーはその様を間近に眺めることができたのであるが、そこにはすでに揺るぎのない伝統が横たわっていたし、また彼の敬愛する先達たちが夙に重要な業績を残してもいた。それらの画家たちの筆頭はなんといってもサーカスの情景を描いたドガであったし、たぶんセザンヌや、おそらくトゥールーズ＝ロートレックもそこに加わる。だがルオーはやがてその写実的で辛辣な細部には背を向けてしまう。1917年、アンドレ・シュアレスは画家に宛てた数多くの手紙の中で、これまでルオーの作品に対してなされた観察のうちで最も卓越したものの一つを書き送る。

親愛なるルオーよ、あなたは写実的でありすぎるというより、むしろけっして写実的ではない危険を冒しているのです。あなたの感じる誘惑とは自然に対して背を向けることでしょう。あなたは自然の中に口実以上のものを見出してはおられません。あなたはつねに解釈し、想像されているのです。つまりご自分のヴィジョンは詩人のそれであるというあなたのお考えは間違っています。あなたはまさに辛辣な風刺の美德によって詩人の仲間入りを果たされているのです。結局、画家が詩人である限りにおいて、あなたは一人の予言者なのです。(……) あなたは、ちょうど叙情詩人が一つの風景の中に恐怖や悲惨を想い描くように、ご自分のピエロやお人好し<sup>ジョクリス</sup>を眺めておられるのです<sup>3)</sup>。

---

3) Lettre d'André Suares à Georges Rouault, *Correspondance*, page 150-151. Gallimard, Paris, 1960. [富永惣一・安藤玲子訳『ルオーの手紙 ルオー＝シュアレス往復書簡』河出書房新社, 1971年, p.207.]

主題のメタフォリックな性格と共鳴するのはまさに距離である。というのもこの主題の作品を眺めてみると、サーカスはますます想像的なものへと変化していることがすぐにわかるからである。それらはもはや（ほとんど）パリの街中やフランス各地で興行しているサーカスとは無関係であり、画家の想像力の中だけに息づいているサーカスである。それはあたかも、彼の絵画作品のなかで光と影によって上演される影絵芝居のようなものである。

サーカスとはまたスタロバンスキーも言うように、子供の国の無垢な一断片であり、子供の多感な世界が大人の領域へと忍び込んできたものだが、大人はそれをなんの抵抗もなく受け入れることができるし、また受け入れてもきた。陰鬱なカリカチュアと理想世界の啓示という両極の間で作品制作を行うルオーは、サーカスの世界によってひとつの転位を表象する。その転位とは、理想化された（というのもそもそも進化しない）貧困の現実と、現実化した理想（つまり芸術のことであり、道化師の理想と画家の理想が入り混じったもの）の間で可能な往還である。道化師とは人間らしくなった人のことである。それは神よりもむしろ猿に近い。つまり道化師とは、シュアレスが理解するように、過剰な演技によって自己を模倣し、その結果過剰な演技の中で詩と化していく存在である。

暴力的な調子はしかしながらけっしてルオーに固有なものではなく、もちろんプロワに固有なものでもない。それは工業化とこれに起因する社会の分断という暴力によって、社会そのものが深刻な変化をこうむったこの時代特有のものである。人が人を搾取する世界にあって、ルオーは自らこの修羅場の情景を叙情的に翻案する役を引き受ける。搾取する人とは、アンシャン・レジーム期からの専制的な特権を引き継いできたラ・ブルジョワジー・アプソリュ〈絶対的ブルジョワジー〉と呼ばれる人びとのことである。ルオーは観察と反逆を土台に、ひとつの絵画形式を創造する。彼は自分が見たままの世界を描くのではなく、ありふれた光景の無邪気な平凡さの中に真実が露顕するようなくつかの主題をとおして、世界を明らかにしようと腐心する。

芸術家と道化師が自らの人生を語るときそれは似通っているという事実をスタロバンスキーは見事に論証してくれた。芸術家には自分を道化師に見せたいという誘惑がある。つまり自分を人気者のエンターテイナーだと思い込みたい願望があり、サーカスの常連客の拍手喝采にも似て、はかなくはあるが熱狂的な拍手喝采と向き合っていたという願望がある。だから道化師は、画家が自己との一体化を図れる人物ではあっ

でも、観客が自己との一体化を図れる人物ではない。神学的伝統に根差すこのような距離の取り方は、間違っても観客の感情に混乱をもたらすことはない。サーカスとは、想像しうる中でもっとも現実からかけ離れたスペクタクルであり、あらん限りの技巧を駆使して造り上げた見世物である。過剰な身振りのピエロたちはある種の違和感をもたらすために存在するのであるが、その違和感によって観客は不快の念を抱くとともに、毎日の辛い仕事から引き離され、退屈な日常性を打ち碎かれる。

ルオーの描く世界はサーカスの世界というよりむしろ各地を渡り歩く香具師の興行の世界である。このような移動遊園地の世界は時代の荒波にもまれながら変転し、次第に映画産業から追い越されて行くという運命を辿るが、一座は常に動き回ることによってその現実をひた隠しにしていた。もっとも1895年から1910年までの間、映画をその主要なアトラクションとしながら映画そのものを普及させて行ったのはほかならぬ香具師たちであった。まずメリエスの成功があった。彼は1900年直後、職人的な映画製作で財を成したが、それは各地を渡り歩く香具師の興行にあるまとまった量のフィルムを納入していたからにはほかならない。しかしその成功の後には破綻が来る。というのも1906～1907以後、映画はゴーモン＝パテによって産業化され、パリ郊外パンタンのアトリエで仕事をしていたメリエスはもはやこの時代の要求に応えることができなくなった。

ルオー初期のサーカス作品はこの映画の台頭時期とまさに重なっている。サーカス世界によって映画ははじめて普及するのだが、やがて行き着くところを知らない人びとの要求に応えきれず、サーカスは映画によって死滅への道を辿る。ルオーはこのサーカス世界が消え行く様を目の当たりにしていた。サーカス世界の消滅は娼婦世界の消滅以上にルオーの関心を引いた。というのも娼婦の世界はエロスと汚辱の間のつねに変わらぬ矛盾の中にそのエネルギーの振幅が収まっていたからだ。定期市などの移動遊園地に仮設されたサーカスの世界は、貧富のヒエラルキー、魅惑的なアトラクション、それにさまざまな憎しみを背負ったままで現実世界をミニチュア化したような社会構造を再演しながら、ルオーの眼には消え行く世界の黄昏色に輝いていた。

だがルオーがことのほか悲劇的な雰囲気過敏であったわけではない。そうではなくて黄昏色の色調とは、もはやルオーが無関心以外の何ものをも見出すことが出来なくなっていた現実の社会の中で、すぐにでも壊れてしまいそうな存在、つまり芸術家

であること確信、これまで幾度となく表明されてきた彼の確信の反映にほかならなかった。彼が成功を取めた時、ルオーは齢八十を目前に控え、芸術家としてそのような評価を人びとの励ましと受け取るにはすでに年をとり過ぎていた（ルオーはブルーストと同年に生まれている）。彼は子供の頃の、<sup>テアトル・アンビュラン</sup>移動芝居小屋を眺めていた時の眼差しをそのまま持ち続けていたが、映画を見ることでその<sup>テアトル・アンビュラン</sup>移動芝居小屋の喜びと再会できるようになる。一方で彼は、人びとの熱気でむせ返る粗末なサーカス小屋のテントにも似た、強烈な光が充満する小さな宇宙をその作品の数々によって再演していた。人間の中に何ものかを探し出そうとするルオーの意志は、同じようなやり方で芸術そのものの中に何ものかを探し出さないではおれない彼の信念の別のあらわれであるかのようだ。

ルオーは自らの考えを理論立てて表明することはほとんどなかった。もっとも彼が相手に宛てた手紙の最後の締めくくりで必ず記した、半ばいらいらしたような、半ばうっとりしたような長い昂揚したことばを別にすればだが<sup>4)</sup>。

彼にとって思考とは、観察の後にやってくるものとして、自らの絵画作品の中に存在していた。すなわち彼の思考とは、最初の進りを、つまりデッサンの、乗り越えがたい定義であるあの〈目覚めた精神の進り〉を、絶え間なく修正しながら取り戻す行為として存在した。彼は生涯にわたり叙情的なかたちにこだわったが、一方であらかじめその枠の中に自分を閉じ込めていることにも気付いていた。ルオーの作品は（何千というこれまでの名画に比べるとほとんど取るに足らない）数少ない主題の選択から成り立っている。それらの主題は次のような感覚への共感をよりどころに生まれたものである。つまり彼は役者や音楽家が手がけるのと同じ方法で、まずその感覚の最も正確な印象を探し求め、次にあたり一面にみなぎり目覚めつつあるその感覚の精神を彼自身の手で紙の上にデッサンした後、最後にそれらを完全に覆い尽くすまで絵の具を塗り重ねていこうとするのである。

ルオーにとって、サーカスのテーマとはすなわち芸術のテーマであり、芸術家のテーマであると言えるかもしれない。その芸術家は来る日も来る日も同じ化粧をし、同じ衣装を着て、同じ出し物を演じている。なぜならそれらをよりよいものにするためのみならず、かつてあったものと同じくらいに、あるいは伝統として保持されてき

---

4) André Salmon, *Souvenirs sans fin (1903-1940)*, page 984. Gallimard, Paris, 2004.

たレベルと比べても遜色のないくらい立派なものにするため、ただひたすらそれらを完成の域に近づけることしか芸術家の眼中にはないからである。

芸術＝道化は見世物の可能性を示してくれる。芸術＝道化とはつまり窓のことであり、芸術＝道化がそこへ飛び込むよう誘惑する。だから芸術＝道化にはいつもあの縁日の香具師の興行の喧噪が、芸術家＝道化師の演技を前触れするあの太鼓の連打が鳴り響いている。これはつねに多少なりとも〈死への跳躍〉でもあるわけだ。〈死への跳躍〉は不測の事態が起きない限り、だいたいいつも首尾よく幕を閉じる。芸術家＝道化師は再び自分の足で着地する。彼を芸術家＝道化師にしているのはまさにこの行為に他ならない<sup>5)</sup>。

いついかなる時代であれ道化師たちは、たとえ互いに似ていなくとも、一つの芸当<sup>トゥール</sup>しか、たった一つの芸当<sup>トゥール</sup>しか演じない。その芸当<sup>トゥール</sup>とは、流行遅れであるとともに、終りのない芸当<sup>トゥール</sup>である。

## 訳註

- a) Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, in *Les sentiers de la création*, Genève, Albert Skira, 1970. (邦訳：J.スタロバンスキー『道化のような芸術家の肖像』[叢書創造の小径] 大岡信訳, 新潮社, 1975)
- b) *La grande parade : Portrait de l'artiste en clown*, catalogue de l'exposition organisé par Pierre Théberge, Directeur du Musée des beaux-arts du Canada et par Jean Clair, Directeur du Musée national Picasso, Paris, Gallimard, 2004.
- c) André Methey (1871-1920) Metheyとも。フランスの陶芸作家。アニエールのアトリエにはフォーヴの画家マティスやドラン、ヴラマンクが足繁く通う。ルオーはメテのもとで1906年から1913年まで上絵付けを制作。画商ヴォラールがルオーと出会ったのもメテのアトリエ。
- d) *Les enfants du paradis* de Marcel Carné (1909-1996). 1945年作品。第一部「犯罪大通り Le Boulevard du Crime」、第二部「白い男 L'Homme Blanc」。
- e) *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1802-1885). 1831出版。邦訳は『ノートル＝ダ

---

5) Jean Launay, cité par Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, page 64. Christian Bourgois éditeur, Paris, 1986-1997.

ムのせむし男』とも。

- f) *Vie et mort d'un clown* de Catulle Mendès (1841-1909). 1879 年出版。
- g) *Les frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt (1822-1896). 1879 年出版。
- h) *cirques ambulants, cirques itinérants* とも。常打ちのサーカス小屋を持った常設サーカス *cirques stables (cirques en dur)* に対し、一定の場所に定住することなく、団員や動物がテント一式とともに移動しながら各地で興行を続けるサーカスの形態。1820 年頃アメリカに出現し、1830 年頃にはフランスにもたらされる。その後観客が出し物や仕掛けの新規さを求めるようになったため、移動サーカスは次第に常設サーカスの人気を凌ぐまでになる。
- i) *forains, forain* とは元来「外部に越え出る」「外国の」「外の」の意。その後「人里離れた」「ひろく開かれた」「外部からやって来た」の意を経て、これに *foire* 「定期市」「縁日」の意が加わり、現代では「定期市や縁日を求めて各地を移動しながら商う(人びと)」の意。またそれを生業とする露天商人や大道芸人などをさす。この語は *fête foraine* 「定期市に仮設された見世物小屋や回転木馬などを含む移動遊園地」「各地を渡り歩く香具師の興行」ともほぼ同義。我が国の「香具師」や「客人」(まればと)がそうであるように、彼此ともこの語感の背後には否定しがたい「他者性」が漂う。往時のフランスでは、常設サーカスや移動サーカスとならんで、*cirque forain* 「定期市などの移動遊園地に仮設されたサーカス」が数多く存在した。パリではシルク・ランベール *Cirque Lambert*, シルク・ザンフレッタ *Cirque Zanfretta*, シルク・ファンニ *Cirque Fanni*, シルク・ロマラン *Cirque Romarin* またシルク・ヴァンクライヨネ *Cirque Vancraeynest* など、多くは定期市の動物見世物小屋 *ménageries foraines* がその出発点であった。とりわけシルク・ザンフレッタやシルク・ファンニはパリやその近郊の祝祭には必ず出向いて小屋を掛けた。主な定期市の移動遊園地としては、復活祭を挟んで1ヶ月間興行したトロヌ広場(現在のナシオン広場)の定期市(前身はパン・デピスの定期市)、イタリア広場を舞台にした7月14日の祝祭市、ダンフェール＝ロシュエール広場からラ・グラシエール通りまでを埋め尽くしたベルフォールのライオンの祝祭市、リシャル＝ルノワール大通りの祝祭市、ポルト・マイヨからスイイまでのヌー＝ヌーの祝祭市、パリ近郊ではアニエールの祝祭市、アルジャントゥイユの聖霊降誕の祝祭市などがあった。しかしほとんどの移動遊園地のサーカスは、交通渋滞や喧噪を理由に定期市そのものが閉鎖や移動を余儀なくされ、1950 年以降次第に姿を消していった。

## Georges Rouault, notations sur un sujet sans fin

Fabrice Hergott

Directeur du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Le thème du cirque occupe environ un tiers dans l'œuvre peint de Georges Rouault, soit au moins sept cents numéros, auxquels il faut ajouter plusieurs dizaines de gravures et de peintures considérées comme inachevées. Dans toute l'histoire de l'art, il ne semble pas exister d'autre œuvre où ce thème ait été aussi largement traité. Ce cas est unique. Il constitue dans l'évolution de la sensibilité européenne une étape esthétique que la fluctuation du goût a réduite à un kitsch années cinquante et mêlant misérabilisme et existentialisme. Or, le sujet appartient pleinement à la plus forte tradition de l'art occidental et plus particulièrement à celle de l'histoire de l'art moderne qui va de Daumier, ou même Watteau, à Federico Fellini et Cindy Sherman. Une exposition récente intitulée « la Grande Parade », inspirée de l'essai de Jean Starobinski en a rappelé la continuité et l'importance, montrant que cette thématique était la fois essentielle et avait pourtant été presque totalement négligée par les expositions et les publications depuis une cinquantaine d'années. Rouault y occupait une place significative, révélatrice du fait que l'œuvre de l'artiste avait contribué à la constitution du thème, son œuvre ayant eu et continuant d'avoir sur le public un impact plus grand par ses « clowns » que par son œuvre à thématique religieuse, qui occupe pourtant une place encore plus considérable. C'est dire combien le thème du cirque, et en son centre celui du clown, continue de faire écho.

Au moment où l'œuvre de Rouault connaît cette renommée du vivant même de l'artiste, cela fait près de cinquante ans qu'il a abordé le sujet. Les premières figures de cirque apparaissent explicitement dès 1902. Ce sont des « filles de cirque » à l'intitulé voisin et exactement contemporain des prostituées, de ces « filles » de rue. Le traitement est le même : vif, d'une forme qui peut sembler esquissée et révélant l'instabilité, moins du modèle que de l'artiste qui semble avoir cherché dans les couleurs artificielles un éclairage sourd venu de

nulle part, et un dessin comme pris de panique, la nature sordide et profondément contradictoire de ces êtres s'évertuant à amuser ou assouvir leurs contemporains alors qu'ils sont pris dans la plus lourde détresse. Ces œuvres fulgurantes des premières années relèvent moins de la compassion, que d'un sentiment de révolte. Qui ne se traduit pas par une description de ce qu'il voit mais par l'expression de ce qu'il sent. Il parvient à convaincre davantage de sa sensation que de son observation, mais donnant à l'expression de cette sensation une réalité d'autant plus frappante qu'elle est furtive, instable et ambiguë montrant le crime sous la séduction, la mort sous l'énergie, mais sans aucune conclusion morale. Ses œuvres des années 1902 à 1908 donnent de ces femmes employées par le cirque, ou se prostituant, de ces clowns, de ces parades, une dureté sans appel qui choquera jusqu'à l'entourage le plus amical de Rouault. Ainsi, l'écrivain Léon Bloy qui avait rencontré Rouault au printemps de 1904, ne comprenait pas la violence de ses tableaux malgré celle des ses propres écrits tout en devinant la violence qui s'y trouvait. Il lui reprochera dans une lettre : « J'ai vu naturellement votre unique et sempiternelle toile, toujours la même salope ou le même pitre, avec cette seule et lamentable différence que le déchet, chaque fois, est plus grand ».<sup>(1)</sup>

Le thème de la piste de cirque est admirablement exploité dans une série d'aquarelles peintes en 1905 et destinées à servir de modèles pour des fonds de plats prévus pour l'atelier du céramiste André Methey. Rouault utilise la perspective d'un grossier plancher de bois fait de planches juxtaposées. La forme ronde du support lui permet d'intégrer deux réalités en une seule : celle de la piste de cirque et celle de l'estrade du bateleur. On observe que cette estrade est construite d'une façon tout aussi grossière avec une perspective tout aussi forcée que celle des planchers d'atelier des prostituées. Le monde du cirque et celui de la prostitution se rejoignent à ses yeux parce qu'ils portent le même « habit pailleté » dont il parle dans sa célèbre lettre à Edouard Schuré, mais surtout parce que sous cet habit, cette « tristesse infinie » que l'on voit si l'on regarde un peu d'en haut. Sous son apparente gaieté, le cirque est une manière de montrer la tristesse. Il est peu probable que Rouault ait cherché à faire œuvre de dénonciation politique. Son but, souvent cité, était « d'amplifier tout cela », c'est-à-dire l'impression que lui fait le cirque en lui donnant une dimension où tout homme se reconnaît.<sup>(2)</sup>

Les raisons de la présence du thème sont nombreuses. Depuis la deuxième moitié du

XIXe siècle, le cirque est une attraction particulièrement en vogue. A Paris, on construit des cirques en dur, les foules s'y précipitent et ses protagonistes participent pleinement à la vie des boulevards qui semblent être en France, son véritable lieu de naissance. *Les enfants du paradis* de Marcel Carné, montre un peu, vers 1830, comment se fait le passage du théâtre de boulevard vers le cirque incarné alors presque exclusivement par la figure de Pierrot, passage qui continuera plus tard en direction du cinéma qui mettra fin au cirque mais réanimera le théâtre. Comme *Les enfants du paradis* monte la transition, celle de Rouault s'inscrit dans la suivante, dans un monde de cirque dans une maturité où clowns, pierrots, acrobates se sont répandus non seulement du fait de leur succès à la fin du XIXe siècle mais sont devenus des clichés, des figures du comportement humain, étant passés non seulement de l'imaginaire à la réalité, mais de la réalité au langage, où chaque figure de cirque est devenue une image.

Le cirque est aussi dans l'œuvre de l'artiste le sujet le plus social, celui qui sous une codification élémentaire, rejoue les tensions individuelles et sociales, avec une liberté que seuls permettent le masque, le maquillage et le travestissement. Cette façon d'avancer masqué est d'ailleurs l'un des grands thèmes du romantisme, mouvement amateur de vérités cryptées et de chemins détournés. En littérature le thème avait été mis à la mode avec *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et sa cour des Miracles, puis repris par Catulle-Mendes dans sa *Vie et mort d'un clown* paru la même année que *Les frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt évoquant le thème du double à travers un couple d'acrobates faisant explicitement référence à la collaboration littéraire entre Edmond et Jules de Goncourt avant la mort de ce dernier en 1870. Le roman connaîtra un grand succès et contribuera à populariser le sujet du cirque qui devient à la fin du siècle l'un des thèmes majeurs d'artistes en rupture avec la société policée des académies et des concours.

Le thème était bien avant la facture impressionniste, fauve ou cubiste, un signe sans équivoque de la modernité. Un signe que la tradition formaliste a escamoté. Il ne faut pas oublier que dans la hiérarchie de l'art du XIXe siècle le cursus académique jouait un rôle considérable et à peu près exclusif jusqu'à Manet. Ce dernier vivait encore très difficilement le fait de ne pas faire l'objet de décorations et d'honneurs académiques. Peindre un sujet de cirque comme le feront Daumier, Degas, Seurat, Toulouse-Lautrec et bien d'autres est une

manière claire, parfaitement compréhensible pour ses contemporains, de se situer résolument en dehors des critères et des coteries de l'Académie. Le choix du cirque est d'ailleurs comme un pied de nez décidé à l'académisme et plus tard à l'Académie, Rouault conservant sous sa religiosité sincère et la rondeur de ses attitudes, une détermination anarchiste, « cézannienne » à « ne pas se laisser mettre le grappin ». Il emploie ses sujets comme autant de barrières tenant à distance autant qu'elles le tiennent lui-même à distance des honneurs et des récompenses. Ce changement d'attitude est évidemment autant lié au tempérament de l'artiste, qu'à la progressive dislocation des liens qui liaient l'artiste à la société. La fin du XIXe siècle voit l'effondrement des structures artistiques d'Etat incapables de suivre l'évolution d'une société dont l'industrialisation rapide brisait les liens sociaux à tous les degrés des structures sociales.

L'atmosphère du cirque Fernando anciennement Médrano (le nom fut changé en 1897), mêlé de vues de cirques ambulants, de forains recherchant dans les quartiers de Paris, une clientèle appauvrie par l'industrialisation des banlieues, l'inspire. C'est un de ses cirques forains dont parle Rouault, errant dans les terrains vagues et faits d'hommes cherchant à amuser un public pauvre alors qu'ils se trouvent eux-mêmes dans le plus grand dénuement. Cet univers n'est pas nouveau dans l'art de cette époque. Il est présent, mais de manière plus discrète, depuis Callot ou Watteau avec son Gilles. Mais il culmine dans la seconde partie du XIXe siècle avec les œuvres de Daumier, Degas, Seurat, Toulouse-Lautrec et le premier Picasso, contemporain des pitres de Rouault. Du premier au dernier, la représentation s'est progressivement faite moins réaliste à mesure que la marginalisation de ce que nous appelons aujourd'hui les nouveaux pauvres s'est faite plus grande et plus menaçante. De nombreuses études ont porté sur cette apparition dans l'art. Depuis l'essai de Jean Starobinski à la récente exposition *La Grande parade*, toutes ont remarqué avec pertinence combien le cirque était dans l'œuvre des artistes une métaphore de la société et combien le clown, figure centrale du cirque, n'était autre que l'artiste lui-même. Cette comparaison qui nous paraît aujourd'hui évidente après que le sujet ait été largement traité par toutes les formes d'expression artistique depuis plus d'un siècle, gardait à l'époque une violente charge ironique. Elle renvoyait à la presse illustrée de l'époque où le pamphlet était omniprésent. Il faut savoir qu'en l'espace de quelques années le monde dans lequel vivait Rouault était de-

venu plus violent qu'on ne l'imagine aujourd'hui. Lui-même était né en pleins bombardements de Belleville par les troupes versaillaises repoussant la Commune, et vers 1900, alors que l'affaire Dreyfus avait considérablement bouleversé la société, les grévistes étaient tués par la troupe et les colonies étaient l'objet de nombreuses et effroyables exactions.

Bien que très réelle, cette violence est exprimée de manière très indirecte par les artistes. Ceux qui étaient sensibles à l'ambiguïté effrayante de leur époque, ne pouvaient l'exprimer que par des moyens détournés agissant davantage par la forme, comme le font le fauvisme ou le cubisme, que par le sujet. Rouault pouvait regarder là où une solide tradition avait déjà opéré et où des prédécesseurs qu'il admirait avait déjà fait quelques pas. Le premier d'entre eux était Degas avec des scènes de cirque, peut-être Cézanne et sans doute Toulouse-Lautrec, bien qu'il tournera le dos au détail réaliste et piquant. En 1917, André Suarès dans une des nombreuses lettres qu'il lui écrivait fera une des observations les plus fines que l'on ait pu faire sur l'œuvre du peintre : « Vous, mon cher Rouault, vous courez le risque de n'être jamais réalité plutôt que de l'être trop. Votre tentation est de tourner le dos à la nature. Vous ne lui demandez que des prétextes. Vous interprétez, vous imaginez toujours : vous n'avez de raison de croire que votre vision est celle du poète. Vous êtes dans la poésie par la vertu même de la satire. Au fond, autant que peintre le soit, vous êtes un prophète. (.....) Vous voyez vos pitres et vos jocrisses comme un poète lyrique imagine l'horreur et la misère d'un paysage».<sup>(3)</sup> C'est une distance qui entre en résonance avec le caractère métaphorique du sujet dont les œuvres vont très vite montrer qu'il s'agit de plus en plus d'un cirque imaginaire, n'ayant (presque) plus de réalité dans les rues de Paris ou de France, et vivant dans l'esprit de l'artiste comme un théâtre d'ombres lumineuses qu'il s'est chargé de formaliser dans ses peintures.

Le cirque est aussi comme le dit Starobinski un morceau intact du pays de l'enfance, une ingénierie acceptable et acceptée du monde affectif de l'enfant dans l'univers de l'adulte. Rouault, qui a partagé son œuvre entre une caricature sombre et l'évocation d'un monde idéal, fait de l'univers du cirque la représentation d'une transition, d'une conciliation possible entre la réalité d'une misère idéalisée (parce que non évolutive) et d'un idéal réalisé (l'art, celui du clown et celui du peintre confondus). Le clown est aussi l'homme humanisé, plus proche du singe que de Dieu, s'imitant lui-même dans ses excès, et devenant de ce fait

poésie dans ses excès comme le comprend Suarès.

La violence de ton n'est pourtant pas particulière à Rouault ni même à Bloy. Elle fait partie de cette époque de profond changement social produit par l'industrialisation et la violence des clivages sociaux qui en a résultée. Dans un monde où l'exploitation de l'homme, celui de ce que l'on a appelé « la bourgeoisie absolue » qui a succédé à l'attribution arbitraire de privilèges de l'Ancien Régime, Rouault se fait l'interprète lyrique de ces tensions. Il invente une forme de peinture qui est construite sur l'observation et sur la révolte, et se préoccupe de montrer le monde non tel qu'il le voit mais à travers des sujets dont l'innocente banalité de cliché devient révélation.

La ressemblance autobiographique de l'artiste avec le clown a été brillamment mise en évidence par Jean Starobinski. Il existe une tentation pour un artiste à se montrer en clown, comme il existe une volonté de se prendre pour un amuseur public et de se trouver face à une opinion à l'enthousiasme aussi volatile que celle d'une clientèle de cirque. Le clown est ainsi un personnage auquel s'identifie le peintre, mais auquel le spectateur ne peut s'identifier. Cette mise à distance, inspirée de la tradition théologique, permet de ne pas créer de confusion dans l'émotion du spectateur. Le cirque est un spectacle, le plus faux, le plus artificiellement construit que l'on peut imaginer. L'exagération des pitres est destinée à produire un malaise qui a pour effet de choquer le spectateur, de l'extraire du sillon de sa vie, et de briser en lui l'attachement au quotidien.

Le monde que peint Rouault est celui des forains plus encore que celui du cirque. C'est une réalité dont la mobilité cache avec peine qu'il est en pleine mutation, se trouve de plus en plus dépassé par le cinéma, même si dans les années qui vont de 1895 à 1910 ce sont surtout les forains qui diffusent les films, en en faisant leur principale attraction. Ce fut d'ailleurs le succès de Méliès. Ce dernier fit fortune un peu après 1900 avec un cinéma artisanal qui fournissait en mètres de pellicule les forains. Son succès fut suivi d'une faillite quand, après 1906-1907, le cinéma fut industrialisé par Pathé-Gaumont et que Méliès dans son atelier de Pantin ne pouvait plus suivre la demande.

Ces premiers tableaux de cirque sont exactement contemporains de l'émergence du cinéma, monde qui fut son premier diffuseur et qui en mourra, ne pouvant répondre à une demande croissante. Rouault voyait cette disparition se faire sous ses yeux. Elle l'intéressait

davantage que celui de la prostitution dont la dynamique se limitait à une immuable contradiction entre la séduction et le sordide. Le monde du cirque forain, jouant en réduction la construction sociale avec ses hiérarchies, ses attractions et ses haines, avait aux yeux de Rouault la tonalité crépusculaire d'un monde disparaissant. Non qu'il fût particulièrement sensible aux atmosphères tragiques. Mais elle faisait écho à sa conviction exprimée mille fois d'être une frêle entité, un artiste, dans une société dont il ne pouvait observer que l'indifférence. A l'époque de ses succès, Rouault était déjà trop vieux (il est né la même année que Proust) pour prendre cette reconnaissance, à près de 80 ans pour un encouragement. Il en restait aux visions de son enfance, de ce théâtre ambulante dont il retrouvera les joies au cinéma, jouant dans ses œuvres l'intense luminosité de l'univers étroit comme un chapiteau de cirque pauvre des passions humaines. La volonté de fouiller quelque chose dans l'homme semble répondre à la certitude que cela ne va pas sans fouiller de la même façon quelque chose dans l'art lui-même.

Rouault théoriseait peu, si ce n'est par de longues envolées mi- agacées et mi- admiratives par lesquelles l'artiste terminait invariablement les lettres qu'il envoyait à son correspondant.<sup>(4)</sup> La pensée était pour lui dans ses tableaux comme une addition à l'observation, une reprise inlassable d'un premier jet, ce « jet de l'esprit en éveil » qui était pour lui sa définition, indépassable, du dessin. Il est resté toute sa vie fidèle à une forme de lyrisme dont il comprenait qu'il était comme encadré par des choix préalables. Son œuvre est fondée sur un éventail de quelques sujets (peu importants au regard des milliers de tableaux aboutis) qui s'appuient sur la résonance d'un sentiment dont il cherche à la manière d'un acteur ou d'un musicien la tonalité la plus juste, après en avoir noté graphiquement en lui-même, sur le papier de l'œuvre, l'esprit général en veillant, ensuite, à le compléter jusqu'au recouvrement.

Il est probable que pour Rouault, le thème du cirque soit ainsi celui de l'art, de l'artiste jouant indéfiniment le même numéro, portant le même costume et le même maquillage, et n'ayant d'autre objectif que de le perfectionner non seulement pour être meilleur, mais simplement pas moins bon que ce qu'il fut ou ce que fut la tradition. « L'art indique la possibilité du spectacle. Il indique la fenêtre, il invite à sauter. C'est pourquoi il y a dans l'art toujours cette rumeur de foire, ce roulement de tambour précédant le numéro de l'artiste,

c'est-à-dire toujours plus ou moins « le saut de la mort » qui sauf accident bête, se termine toujours bien. L'artiste retombe sur ses pieds. C'est ce qui fait de lui un artiste.»<sup>(5)</sup> Quelles que soient les époques, les clowns même s'ils ne se ressemblent pas, ne font qu'un, qu'un seul tour, un tour à la fois, démodé et sans fin.

- (1) Léon Bloy, lettre à Georges Rouault, 1er mai 1907, *Journal XII*, pages 347–348.
- (2) Georges Rouault, Lettre à Edouard Schuré, vers 1905. *Georges Rouault, sur l'art et sur la vie*, pages 150–151. Denoël Gonthier, Paris, 1971.
- (3) Lettre d'André Suarès à Georges Rouault, *Correspondance*, pages 150–151, Gallimard, Paris 1960.
- (4) André Salmon, *Souvenirs sans fin (1903–1940)*, pages 984. Gallimard, Paris, 2004.
- (5) Jean Launay, cité par Philippe Lacoue-Labarthe. *La poésie comme expérience*, page 64. Christian Bourgois éditeur, Paris, 1986–1997.