

アール・デコの変容ーパリにおける新たなタイプの集合住宅ー

三田村 哲哉
社会環境部門

The Transition of Art Deco The New Types of Apartment Buildings in Paris

Tetsuya MITAMURA

School of Human Science and Environment,
University of Hyogo,
1-1-12 Shinzaike-honcho, Himeji, 670-0092 Japan

Abstract:

This paper made clear the following points on the new types of art deco apartment buildings in the interwar Paris; Michel Roux-Spitz constructed the several apartment buildings added a big bow window on the façade such as the Immeuble de rapport du 14 rue Guynemer, and He established his own style called "the series of white", "the architectural nudisme", and "the style of Roux-Spitz". Pierre Patout continued to design an interior decoration of the transatlantic liners "L'Île-de-France", "L'Atlantique" and "Le Normandie", and He constructed the many buildings of "Le Style Paquebot" such as the Immeuble de rapport du 3 boulevard Victor. Robert Mallet-Stevens constructed some unique apartment buildings, houses and ateliers which were composed with several white volumes along the rue Mallet-Stevens etc, and He earned the trust of leading customers: the aristocracy, the wealthy and the leisured classes. These 3 architects were the leaders to design the new types of apartment buildings in the art deco period, and many other architects constructed the similar types of buildings in France.

Keywords: Michel Roux-Spitz, Pierre Patout, Robert Mallet-Stevens, Bow Window, Streamline Moderne

序

我々はベル・エポックのアール・ヌーヴォーを継承しつつ、まったく新たな造形を展開した芸術全体を捉えてアール・デコと呼ぶ。こうした建築は 1925 年パリ現代装飾美術・工芸美術国際博覧会 Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris 1925 (以下、アール・デコ博と記す) 以後に興隆を迎えるとともに、3 人の建築家がパリの集合住宅で張出窓や客船様式、上流趣味を牽引するさらに先進的な試みを展開した。このような試みは次世代の若手建築家にも影響を与えて、モダニズムの建築に大きな影響を与えることになった。この新たな展開に関する先行研究は、建築家毎の考察にとどまるばかりでなく、両者の相違点に関する検討も不足している。本稿は、こうした状況を鑑みて、パリでアール・デコの集合住宅を手がけた 5 名の建築家を中心に、それぞれの建築家が得意とした

建築造形を紹介しつつ、アール・デコからモダニズムに傾倒する建築の動向を描き出したものである。

1. ミシェル・ルー＝スピッツー張出窓ー

アール・デコの特徴は一般に建築の内外ともに装飾に現れることが多い。それらは元来の絵画や彫刻に加えて、金属やガラスといった新たな建材を用いたものが登場し、さらに電飾やロゴが出現して、装飾の役割を担うようになったからである。アール・デコの建築はそもそも古典主義を尊重しつつもアール・ヌーヴォーを継承し、国内外を問わずさまざまな引用源に基づいた新たな装飾の探求することによって誕生したものである。こうした建築が盛期を迎えると、たとえばシャルル・シクリス (Charles SICLIS: 1889-1942) の映画館のように、室内のみならず立面にも一切の装飾を施さない、ル・コルビュジエ (Le Corbusier: 1887-1965) による白の時代の住

宅のような作品が登場するようになる。このような建築は、装飾が主体であるアール・デコそのものを揺るがすものであり、むしろモダニズム建築のひとつであると捉える見方もあるが、両者の理念がまったく異なるばかりでなく、いずれもアール・デコの建築を数多く手がけた建築家たちが装飾に見切りをつけて、さらにモダニズム建築とは明らかに異なる特徴を備える形で生み出したものであるため、アール・デコの延長線上に捉えた方がわかりやすい。こうした建築は、パリの場合、市内の集合住宅に多く、正面に無装飾の張出窓を設けたもの、大型客船の造形に影響を受けたもの、上流趣味を反映したものという3種に分類することができる。さらにパリではこうした試みの次に構造主義や機能主義を考慮する建築家たちが登場し、アール・デコの建築の一部がモダニズム建築に傾倒することになる。

戦間期に張出窓といえば、ミシェル・ルー＝スピッツ (Michel ROUX-SPITZ: 1888-1957) の名が挙がる。しかしこうした要素を用いて最初に集合住宅を建設したのは、おそらく後に客船様式も先取りした前衛のポル・アブラム (Pol ABRAHAM: 1891-1966)¹⁾ に違いない。張出窓の組合せが独特のアルボニ広場の集合住宅 (Immeuble de rapport, 12 square de l'Alboni) (1923) (図1)、3角形の張出窓、バルコニーの手すりを兼ね備えた破風、フルートのみ付柱に特徴のあるショーヴ邸 (Hôtel Chauvet, 24 rue Jasmin) (1923、後年増築) (図2)、2つの張出窓が瀕になったマレット邸 (Hôtel particulier de M. Murette, 8-10 rue Leconte de Lisle) (1924) (図3) は明らかに、フランスの各地で自邸 (1924)、ブクール邸 (1925)、コリニオン邸 (1925) などの地方主義の住宅を手がけていた建築家の作品とは思えない斬新な試みであった²⁾。このうち立面に立体感のあるショーヴ邸は、評論家のマリ・ドルモワ (Marie DORMOY: 1886-1974) が「彫塑的というよりもむしろ絵画的だ」と高く評した正面ばかりでなく、居間にも鮮やかな幾何学紋様の壁面、4本の独立円柱、それらで支持された楕円形の天井など、典型的な室内装飾が施された (図4)³⁾。

代表作はショーヴ邸の隣のモンモランシー高校 (Collège Montmorency, 15 rue Henri Heine) (1931) (図5) で、丸窓の開いた大きな曲面とその上のL字型の張出窓に、誰もが大型客船を想起するに違いない⁴⁾。この高校は当時ル・コルビュジエのサヴォワ邸 (1931) や、後述のロベール・マレ＝ステヴァンス (Robert MALLET-STEVENS: 1886-1945) のマレ＝ステヴァンス通りの住宅群 (1927) とともに、近代主義建築の新たな試みとして紹介された⁵⁾。これらの張出窓や客船様

式はいずれもかなり独特な形で、その後ひとつの定式のように捉えられるようになるルー＝スピッツやピエール・パトゥ (Pierre PATOUT: 1879-1965) らのものとは明らかに異なるが、アブラムがこうした新たな建築造形を開拓しようとしたことに間違いない。

アルボニ広場の集合住宅のように張出窓に工夫を凝らした建築家には、小型の張出窓や形の異なるものを複雑に組合せたサン＝モール通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 176 rue Saint-Maur) (1929) (図6) と、三角形の張出窓の繰返しで正面を構成したフェドー通りの事務所 (Immeuble de bureaux, 24 rue Feydeau) (1932) (図7) の設計者リュシアン・ランビオン (Lucien LAMBION: 1882-没年不詳) がいる。また新たな造形に積極的であったポーランド出身のブルノ・エルクカン (Bruno ELKOUKEN: 1893-1968) は、箱型とシリンドラーを組み合わせた美術印刷所「ユニオン Union」の創業者のスネガロフ邸 (Villa SNÉGAROFF, 13 avenue du Président Franklin Delano Roosevelt Sceaux) (1931) と化粧品会社「エレナ・ルビンシュタイン」社屋 (Immeuble Hélène RUBINSTEIN, 52 rue du Faubourg-Saint-Honoré) (1933、現存せず) ばかりでなく、同時期に矩形の大型張出窓を2つ組み合わせたテートル通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 138 rue du Théâtre) (1931) (図8) とラスパイユ大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 216 boulevard Raspail) (1932) (図9) を残しており、その後アンドレ・ルコント (André LECONTE: 1894-1966)⁶⁾ によるオルセー河岸の集合住宅 (Immeuble de rapport, 67 quai d'Orsay) (1935) (図10) と同じようなガラスの円柱に特徴のあるモンパルナス大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 146 boulevard du Montparnasse) (1934) (図11) を残した⁷⁾。同様の張出窓はレイ・ボニエ (Louis BONNIER: 1856-1946) の子息ジャック (Jacques BONNIER: 1884-1964) によるエミール＝アコラス大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 5 avenue Émile-Acollas) (1931) (図12) やモンパルナス大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 1 boulevard du Montparnasse) (1935) (図13) にも見られる⁸⁾。しかしパリに定着したのは平面が等脚台形で、立面を縦に貫く大型の張出窓であり、その立役者がルー＝スピッツである。

ルー＝スピッツはローマ賞 (1920) を受賞し、ポール・トゥルノン (Paul TOURNON: 1881-1964) の後任として1942年から2年間、パリ国立美術学校建築論教授を務めたが、「科学と技術に裏付けのある新たな古典主義」の建築を目指して、クリシー広場の集合住宅



図1 アルボニ広場の集合住宅(1923)



図2 ショーヴ邸 (1923)



図3 マレット邸 (1924)



図4 マレット邸 (1924) 居間



図5 モンモランシー高校(1931)



図6 サン=モール通りの集合住宅 (1929)



図7 フェドー通りの事務所 (1932)



図8 テアトル通りの集合住宅(1931)



図9 ラスパイユ通りの集合住宅(1932)



図10 オルセー河岸の集合住宅(1935)



図11 モンパルナス大通りの集合住宅(1934)



図12 エミール=アコラス大通りの集合住宅(1931)



図13 モンパルナス大通りの集合住宅(1935)



図14 クリシー広場の集合住宅 (1930)



図15 アンリ=マルタン大通りの集合住宅 (1931)



図16 技能館コレクション・ホール(1930)



図17 ギヌメール通りの集合住宅 (1928)



図18 ギヌメール通りの集合住宅 (1928) 絵画



図19 ギヌメール通りの集合住宅 (1928) 居間



図20 レストラン「ベルエ・エ・ミリエ」(1929) サロン



図21 オルセー河岸の集合住宅 (1930)



図22 ヌイイの集合住宅 (1930)

(Immeuble de rapport, 7 place de Clichy) (1930) (図 14) やアンリ＝マルタン大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 115 avenue Henri Martin) (1931) (図 15) を手がけた。ルー＝スピッツはこのように新古典主義を擁護する一方、ル・コルビュジエらによる前衛の近代建築運動が推奨する機能主義の建築にも理解を示して、「白のシリーズ *Série blanche*」あるいは「建築の裸体主義 *Nudisme architectural*」、「ルー＝スピッツ様式 *Le Style Roux-Spitz*」と称される集合住宅を市内に数多く残した⁹⁾。

一般に建築の立面と室内はそれぞれ扱い方が異なる。ルー＝スピッツは、その姿勢がより顕著な建築家で、アール・デコ博における最初期の仕事はそうした一面がよく現れており非常に興味深い。アンヴァリッドの目前に建設された技能館はフランス館ばかりでなく会場全体の中で最高位に位置付けられた展示館である。その室内装飾は、閉会後のアール・デコの方向性を左右する理想的なものが求められた。それを委ねられたのがローマから帰国したばかりのルー＝スピッツである。そのうち美しい大理石の自然紋様、石膏による滑面、展示ケースのガラス面によって構成されたコレクション・ホールは、彫刻家レオン＝エルネスト・ドリヴィエ (*Léon-Ernest DRIVIER: 1878-1951*) とレイモン・ドラマーレ (*Raymond DELAMARRE: 1890-1986*) の浅浮彫りが施されたもので、建材と作品を融合を試みた建築家の室内装飾に対する姿勢がよくわかる (図 16)。

一方、ルー＝スピッツはアール・デコ博の写真集に記した寄稿文の中で、「・・・描かれるにしろ (*Peintes*)、彫り出されるにしろ (*sculptées*)、装飾 (*décorations*) はもはやまったく必要ではなくなるであろう。装飾の (*Ornementale*) 圧迫から逃れてはじめて、絵画も彫刻も本来、飾られるべき場所を見出すことができるだろう・・・」と述べて、建築の装飾、すなわち立面の装飾に疑念を呈した¹⁰⁾。ルー＝スピッツはこのようにアール・デコ博において作品と短文の両方で、立面と室内の装飾の乖離、立面の装飾の必要性の否定、室内装飾のあり方をはっきりと問いたのである。

こうしたルー＝スピッツの回答がもっとも顕著に現れたのがパリの集合住宅である。ギヌメール通りの集合住宅 (*Immeuble de rapport, 14 rue Guynemer*) (1928) (図 17) は、ニューヨークのエンパイア・ステート・ビル (1931) に採用された非常に良質なオットヴィル産の白色の石材による外装、大型の張出窓、水平連続窓、鉄工芸家のレイモン・シュブ (*Raymond SUBES: 1891-1970*) による扉に特徴がある¹¹⁾。一方、室内は自然の紋様が美しい大理石「ボワ＝ジュールダン *Bois-Jourdan*」

で化粧された壁面や柱型を基本に、張出窓に面する居間と食堂にはそれぞれ知人の画家ジャン・デュパ (*Jean DUPAS: 1882-1964*) による絵画が飾られた (図 18)。また金物には、シュブによるエレベーターの扉、螺旋階段の手すり、照明器具、鉄工芸家エドガー・ブラント (*Edgar BRUNDT: 1880-1960*) による居間と廊下、居間と暖炉をそれぞれ仕切る幾何学紋様のグリルが取り入れられた (図 19)¹²⁾。このように室内は正面とはまったく異なり、豊かな装飾で仕上げられたのである。こうした室内を概観すると、ルー＝スピッツが当時、建築家・装飾家 (*Architecte-Décorateur*) と紹介された理由がよくわかる¹³⁾。室内装飾の類例には、ボワ＝ジュールダンの壁面にサン＝ゴバンによる大型の鏡、彫刻家マルセル・ルナール (*Marcel RENARD: 1893-1974*) による細部の彫刻や、アルフレッド・ジャニオ (*Alfred JANNIOT: 1889-1969*) のスケッチに基づいた緞帳に特徴ある地元リヨンのレストラン「ベリエ・エ・ミリエ *Berrier et Milliet*」(1929、現存せず) のサロンが挙げられる (図 20)¹⁴⁾。建築の立面からまったく想像のつかない華麗な室内は、アール・デコ博で示した自らの姿勢を明示したものにほかならない。

ルー＝スピッツは、こうして立面の装飾を破棄するとともに、室内の装飾に注力するというひとつのスタイルを確立した。その象徴がこの張出窓なのである。このように装飾の施し方が内外でまったく異なる建築は、前衛の近代建築運動を推進した建築家たちによる白色の建築とは明らかに異なり、モテンヴィデオ通りの集合住宅 (*Immeuble de rapport, 29bis rue de Montevideo*) (1927) のみ張出窓が曲面であるものの、オルセー河岸の集合住宅 (*Immeuble de rapport, 93 quai d'Orsay*) (1930) (図 21)、ヌイイの集合住宅 (*Immeuble de rapport, 45-47 boulevard d'Inkermann Neuilly-sur-Seine*) (1931) (図 22)、モンパルナス大通りの集合住宅 (*Immeuble de rapport, 11 boulevard du Montparnasse*) (1931) (図 23) はギヌメール通りの集合住宅と同じように張出窓が顔になり、パリで集合住宅に投資する者たちの支持を得て、次々に建設された。またこの形はアール・デコの照明器具で知られた芸術家ジャン・ペルゼル (*Jean PERZEL: 1892-1986*) のアトリエ兼集合住宅 (*Immeuble de logements et d'ateliers, 3 rue de la Cité Université*) (1931) (図 24) のバルコニーにも反映された。

さらにエドゥアール・マロ (*Édouard MALOT: 1881-没年不詳*) のアサス通りの集合住宅 (*Immeuble de rapport, 102 rue d'Assas*) (1930) (図 25)、ジベール・ルス (*Gibert LESOU: 生没年不詳*) のルイ・ブレリオ

河岸の集合住宅 (Immeuble de rapport, 18 quai Louis Blériot) (1931) (図 26) やヴェルサイユ大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 23 avenue de Versailles) (1931) (図 27) のように、ルー＝スピッツの張出窓を模倣したものばかりでなく、ジョゼフ・バソンプיעール (Joseph BASSOMPIERRE: 1871-1950) のコニャク＝ジェイ通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 11 rue Cognacq-Jay) (1931) (図 28) のほか、客室それぞれに張出窓が設けられたガブリエル・ブラン (Gabriel BRUN: 1875- 没年不詳) 晩年のホテル「レジーナ Hôtel Regina」(6 rue de la Tour) (1930) (図 29) のように、パリ市の賞を受賞するものまで登場した。正面がこのような張出窓によって構成された集合住宅はアルマン・モワザン通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 10 rue Armand-Moisant) (1930) のほか、林立するルイ・ブレリオ河岸ばかりでなく、市内各所に広まった¹⁵⁾。

こうした新たな造形の波及は建築技術の向上によって可能になったものでもある。立面の突出部である張出窓は、石造やレンガ造の場合、持送りで支持する必要があるが、鉄筋コンクリート造の普及によって大型の張出窓を持送りなしに付加することが可能になり、正面を形成する新たな魅力として発達したのである。

2. ピエール・パトゥー客船様式—

アメリカはアール・デコ博に調査団を派遣して、フランスの装飾美術を注視していた。建築史家ヘンリー＝ラッセル・ヒッチコック (Henry-Russell HITCHCOCK: 1903-1987) は初期の代表作『近代建築』(1929) の中で、フランスの近代建築に触れており、ルー＝スピッツとパトゥーが前衛とボザールそれぞれの美学の間で揺れ動いており、ともにアール・デコ博で建築装飾を全面的に受け入れることはなかったと記している¹⁶⁾。

パトゥーは第一次大戦以前からアール・デコの萌芽と見られる作品を手がけており、こうした建築造形をアール・デコ博のコンコルド記念入場口、アンドレ・ヴァントル (André VENTRE: 1874-1951) と協働で手がけたセーヴル国立製陶所館、装飾美術家エミール＝ジャック・リュルマン (Émile-Jacques RUHLMANN: 1879-1933) のためのコレクター館に反映させる一方、アール・デコを代表するリュルマンと協働でリュルマン・エ・ローラン事務所 (Bureaux des établissements Ruhlmann et Laurent, 27 rue de Lisbonne) (1930) (図 30) やリュルマンの墓 (Sépulture de Émile-Jacques Ruhlmann, Cimetière de Passy) (1933) に加えて、大型客船や邸宅など実に多くの作品を残した。したがって



図 23 モンパルナス大通りの集合住宅 (1931) 図 24 ジャン・ベルゼルのアトリエ兼集合住宅 (1931)



図 25 アサス通りの集合住宅 (1930) 図 26 ルイ・ブレリオ河岸の集合住宅 (1931)



図 27 ヴェルサイユ大通りの集合住宅 (1931) 図 28 コニャク＝ジェイ通りの集合住宅 (1931)



図 29 ホテル「レジーナ」(1930) 図 30 リュルマン・エ・ローラン事務所 (1930)



図 31 デュシャルヌ邸 (1925) 図 32 デュシャルヌ邸 (1925) 絵画館



図 33 デュシャルヌ邸 (1925) 平面図 図 34 イルド＝フランス号 (1927) 1等庶食堂

こうした観点からパトゥはむしろ建築と室内装飾の両者を手がけた建築家であると捉えた方がわかりやすい。

デュシャルヌ邸 (Hôtel Ducharne, 15 rue Albéric Magnard) (1925、破壊) (図 31) はコレクター館と同様に、長円形の居間を囲むように構成されるにとどまらず、食堂、絵画館 (図 32)、居間がリュルマンの装飾で満たされた。視線が正面のバルコニーから庭園の端部に展示された彫刻家オーギュスト・ロダン (François-Auguste-René RODIN: 1840-1917) の彫像「エヴァ Ève」までいっきに突き抜ける (図 33)¹⁷⁾。こうした同邸は、建築の古典主義と室内の近代主義の両者に基づいたもので、当時アンリ・ソヴァージュ (Henri SAUVAGE: 1873-1932) は「近代精神を共有する「理性 (訳注: 強固な枠組み)」と「感性 (訳注: 装飾)」が最初に調和した」作品であると述べ、パトゥとリュルマンの協働の成功を称えた¹⁸⁾。

アール・デコの大作ノルマンディー号まで、次々に大型客船の室内装飾を依頼された建築家を 1 人挙げるとすれば、デュシャルヌ邸を成功させたパトゥ以外にいなかった。客船は建築とはまったく異なり、形が決まっており、窓が小さく、壁が多いため、長期の航海が不安と退屈ではなく安心と快楽になるように、船内を明るくする大量の電気照明が不可欠なばかりでなく絵画や彫刻をはじめとした装飾が求められたのである。建築家のみにとどまらず画家や彫刻家、工芸家らがこぞって参画したのは、ヨーロッパと新大陸の間を定期便が就航した祝賀・記念や経済成長に基づいた豪華な客船の建造という側面とともに、こうした船体そのものの潜在的な構造上の課題を解決する必要があったからでもある。

イル＝ド＝フランス号 (1927) の 1 等席食堂 (図 34) には画家エディ・ルグラン (Edy LEGRAND: 1892-1970) とレオン・ヴォゲ (Léon VOGUET: 1879- 没年不詳) によるそれぞれ 2 点の絵画が、彫刻家アンリ＝エドゥアール・ナヴァール (Henri-Edouard NAVARRE: 1885-1971) による泉が、工芸家ルネ・ラリック (René LALIQUE: 1860-1945) による天井照明がそれぞれ施された。アトランティック号 (1931) の 1 等席食堂 (図 35) には装飾家ジャン・デュナン (Jean DUNAND: 1877-1942) による装飾画が、ホールには彫刻家レイモン・リヴォワール (Raymond RIVOIRE: 1884-1966) による彫刻「女狩人ディアナ」が施された。またパトゥはアンリ・パコン (Henri PACON: 1882-1946) と協働でノルマンディー号 (1935) の 1 等席食堂とホール (図 36)、礼拝堂、水泳プールを手がけ、同食堂にはラリックの代表作である照明器具ばかりでなく、彫刻家レイ・ドジャン (Louis DEJEAN: 1872-1953) による彫刻「平

和主義者ラ・ノルマンディー」、ドリヴィエによる浅浮彫り「スポーツと遊戯」、ガラス細工師オーギュスト・ラブレ (Auguste LABOURET: 1871-1964) によるガラス細工の間仕切り、水泳プールには陶芸家ジャック・ルノーブル (Jacques LENOBLE: 1902-1967)、さらに宴会場にはデュナンによる浅浮彫り、礼拝堂にはヴォゲによる彫刻と続く¹⁹⁾。当時ロジェ＝アンリ・エキスパー (Roger-Henri EXPERT: 1882-1955) とリシャール・ブヴェン＝ド＝ボワジャン (Richard BOUWENS-DE-BOIJEN: 1863-1939) は大サロンと喫煙ホール、劇場を、アルベール・ラプラド (Albert LAPRADE: 1883-1978) とレオン・バザン (Léon BAZIN: 1900-1976) は客室「アランソン Alençon」を手がけたが、当時パトゥほど大型客船の室内装飾を手がけた建築家は少ない²⁰⁾。

このうちラリックによるノルマンディー号の 1 等席食堂の内壁に設置された長大な照明が大きな効果を発揮した。電気照明はスタンドやペンダントのように点ではなく、線や線によるグラデーションで面が照らし出されるようになる。こうした画期的な試みが大型客船から映画館や劇場でも見られるようになると、このような線による造形が「ストリームライン・モダン Streamline Moderne」と称されるようになり、さらにこの細長い電気照明の光と長大な船体の印象が組み合わせられて、同義の「客船様式 Le Style paquebot」という言葉が当てはめられた。その後この「客船様式」は、当時の大型客船に見られる造形の特徴がすべて含まれた言葉として理解されるようになるが、基本的には横に極端に長い建築もこの言葉で表現されることになる。こうした大型客船の室内装飾を担当した建築家たちが船内の装飾や電飾ばかりでなく、船首の大型曲面、水平方向に長大な立面、客船に多用される丸窓、複数の大きな煙突と窓を組み合わせたこれまでの建築に見たことのない大きなものや、はじめて見た形そのものを、自らの建築で再現するようになると、こうした建築こそが客船様式と称されるようになる。この客船様式は主に 1930 年代に登場し、ルー＝スピッツらによる張出窓と同様に、客船の立面に倣うかのように、建築の立面においても無装飾をさらに推し進めることになる。

イル＝ド＝フランス号と同年に竣工したデュシャルヌ絹織物本社 (Siège des soieries Ducharne, 15 rue Simon Dereure) (1927) は採光を優先した機能主義の建築であったが、これら 3 隻の室内装飾でパトゥと協働した画家アルフレッド・ランバール (Alfred LOMBARD: 1884-1973) のアトリエ兼住宅 (Maison-Atelier Alfred Lombard, 2 rue Gambetta Boulogne-Billancourt) (1928)

(図37)では、パトゥが立方体を幾重にも重ね合わせてきた立体に大小さまざまな矩形の開口を施したため、「キュビスムの建築 Le Cubisme de l'architecture」という名が与えられた²¹⁾。パトゥは画家で彫刻家のアンドレ・ベルナール (André BERNARD: 1881-1949) による室内装飾、ガラス細工師ジャック・グリュベール (Jacques GRÜBER: 1870-1936) のステンドグラスに特徴のある同年のヴァグラム通りの寄宿舎 (Pension de voyageurs, 128 avenue de Wagram) (1928、現・ホテル) (図38)の立面を、上げ下げ窓を設けた大型の曲面と張出窓によって構成して以降、客船様式の建築に傾倒していった²²⁾。こうした曲面は、鋭角の敷地の形を活かして大きな曲面を形成したジョルジュ＝アンリ・パンギュソン (Georges-Henri PINGUSSON: 1894-1978) による典型例、ブローニュの集合住宅「テルニジアン Ternisien」(5 rue Denfert-Rochereau Boulogne-Billancourt) (1935) (図39)のように、実に数多くの建築家が取り入れるようになる。

パトゥは1930年代から建築の経済性に関心を示すようになるが、それでも張出窓、窓形、上階バルコニーの手すりや長大な立面にリズムよく配置されたカチュール・マンデス通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 8 rue Catulle Mendès) (1930) (図40)と、凹凸、張出窓、縦長窓、水平連続窓が規則的に配列されたヴィクトール大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 3 boulevard Victor) (1935) (図41)を残した²³⁾。特に興味深いのは後者である。敷地の形状が底辺10m、高さ90mという特異な三角形であるため、パトゥは大通り側の立面に注力して、上記のような特徴のある立面が滑面になるようにコンクリートの成型板によって仕上げられた(図42)²⁴⁾。当時「同じ考え方によって建設された2つの建築(訳注:カチュール・マンデス通りの集合住宅とルネ・キヴィリックのアトリエ (Atelier de René Quivillic, 73 boulevard de Montmorency) (1924) (図43))には、細部と輪郭にそれぞれ特徴を与えるものがある。それは基準となるものではない。……大きな立面をヴィクトール大通りに横たわる外洋船のシルエットに見立てると、芸術家の意気込みが感じられる……」と評されたように、パトゥ自身も中層階の水平連続窓と高層階の突出部から大型客船を思い起こさせる建築を創造したことを認めている²⁵⁾。ルー＝スピッツは独自の張出窓によって自らの様式を確立したのに対して、パトゥは客船の造形を引用源としつつ、自らの建築造形を採求しており、両者はともに異なる形でアール・デコの建築を開拓したのである。



図35 アトランティック号 (1931) の1等席食堂



図36 ノルマンディー号 (1927) 1等席食堂



図37 ランパールのアトリエ兼住宅 (1928)



図38 ヴァグラム通りの寄宿舎 (1928)



図39 集合住宅「テルニジアン」(1935)



図40 カチュール・マンデス通り (1930)



図41 ヴィクトール大通り (1935)



図42 ヴィクトール大通り (1935) 平面図



図43 ルネ・キヴィリックのアトリエ (1924)



図44 エコルシュヴィルの田園住宅案 (1914)

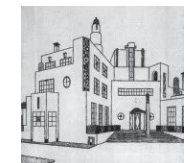


図45 ジャック・ドゥーセ邸案 (1921)



図46 ポール・ボワレの邸 (1923)



図47 住宅案 (1924)



図48 オジュ邸 (1926)



図50 ライフェンベルク邸 (1927)



図51 アラティーニ邸 (1927)

3. ロベール・マレ＝ステヴァンスー上流趣味ー

アール・デコの建築には、第一次大戦後、シャン＝ゼリゼやオペラ界隈のカフェや劇場を手がけたシクリスや、「社交界の建築家」と称されたシャルル・アッダ (Charles ADDA: 1873-1938) のように、フランスの貴族や資産家、有閑階級の趣味や嗜好、美意識をよく理解した建築家たちによる新たな近代建築の試みという側面がある。この中でこうした一面を最も進化させたのは、おそらくマレ＝ステヴァンスに違いない。「ウルトラ・シック ultra chic」という言葉によくあう手法、理念、美学の誕生を理解するために、はじめに生い立ちから話を進める必要がある。

マレ＝ステヴァンスは、父が印象派の画家を紹介した最初期の画商、母はベルギー美術品の収集家の娘で、叔父と叔母がヨゼフ・ホフマン (Josef HOFFMANN: 1870-1956) とウィーン工房 (Wiener Werkstätte) が総合芸術を目指したアール・デコの初期の代表作、ストックレー邸 (Palais Stoclet, 1150 Woluwe-Saint-Pierre Bruxelles) (1911) の施主という建築と美術に大変恵まれた家の子息として誕生した。

建築教育はパリ建築専門学校における 1903 年からの 3 年間にとどまるが、マレ＝ステヴァンスは第一次大戦以前から、エコルシュヴィルの田園住宅案 (1914) (図 44) のようなストックレー邸の影響を受けた案を数多く描き、戦後、自動車のショールームばかりでなく、最初の非対称の住宅、ジャック・ドゥーセ邸案 (Villa Jacques Doucet) (1921) (図 45)、客船様式を先取りしたような服飾家のポール・ポワレ邸 (Villa Paul Poiret, 32 Rue de la Côté d'Apremont, Mézy-sur-Seine) (1923) (図 46)、住宅案 (Projet de villa) (1924) (図 47)、アール・デコ博の観光情報館 (1925)、オジュール邸 (Villa Auger, 17 avenue de Balzac Ville-d'Avray) (1926) (図 48) を次々に手がけた。これらの作品を追うと、立面の無装飾と直方体の組合せという独自の造形手法に辿り着いた経過がよくわかる。3 つの代表作ノアイユ子爵夫妻邸 (Villa Noailles, Montée de Noailles Hyères) (1928)、カヴロワ邸 (Villa Cavrois, 60 Avenue du Président John Fitzgerald Kennedy Croix) (1932)、マレ＝ステヴァンス通りの住宅群 (Hôtels particuliers bordant la rue Mallet-Stevens) (1934) はしばしば画家で建築家のテオフィン・ドゥースブルフ (Theo van Doesburg: 1883-1931) の記念碑や住宅に類似していると指摘されるが、マレ＝ステヴァンスは映画「人でなしの女 L'inhumaine」(1924) の舞台セットなどにも同じ形を採用しており、こうした手法を進化させたものであるといえる²⁶⁾。

マレ＝ステヴァンス通りの住宅群は、銀行家ダニウ・ドレフュスから依頼されたトゥルーヴィルのロシュ・ノワール館 (Hôtel des Roche Noires, 89 rue du général Leclerc Trouville-sur-Mer) (1866, 現・集合住宅) の改修の成功を受けて再び任された事業で、敷地面積 3,827 m² の分譲地の間に道路を通して、その両側に複数の住宅を建設するというものであった (図 49)。この道路の開通式は、住宅群が未完の 1927 年 7 月 20 日に、通商産業大臣モーリス・ボカノフスキー (Maurice BOKANOWSKI: 1879-1928)、セーヌ県知事ポール・ブジュ (Paul BOUJU: 1868-1941)、警察庁長官ジャン・シアップ (Jean CHIAPPE: 1878-1940)、パリ国立美術学校校長ポール・レオン (Paul LÉON: 1874-1962)、オートユイユ市議会議員フェルナン・ローラン (Fernand LAURENT: 1889-1949) 出席の下で開催され、その模様が「近代建築芸術の一大行事」と題した映画会社ゴモン・エ・パテによる映像にまとめられ、さらにル・フィガロ紙、ル・コメディア紙、ラ・クロワ紙、政治情報紙、エクセルシオール紙、ラントランシジェアン紙が連日報道した。さらに同年、セントルイス出身の女優ジョセフィン・ベーカー (Josephine BAKER: 1906-75) 出演の映画「南海の女王」のひとつがこの道路で撮影されたというからも、当時パリで注目の限界であったことは間違いない。このような関心を集めたのは世間ばかりでなく、建築史家ジークフリート・ギーディオン (Sigfried GIEDION: 1888-1968) とドゥースブルグもこの道路の竣工を取り上げて、「近代建築と豪華趣味の不調和」と記して、マレ＝ステヴァンスの単なる形式主義と厳格な理論不足を非難した²⁷⁾。

こうした興味・関心は建築の内外ともにある。そのひとつがマレ＝ステヴァンス通りの南北に沿う前例のない全 6 棟の住宅の白色の立面である。ギーディオンはライフエンベルク邸 (Hôtel Reifenberg, 7 rue Mallet-Stevens) (1927) (図 50) を例に「・・・・階段室や屋根を覆うスラブ、居住空間の入った立方体を組立てた (bâtir) いくつかの本体が相互浸透することなく並置された。・・・・滑面、陸屋根、コーニスの欠如、張出要素が革新的に組立てられた (Nouveau Construire) 象徴 (訳注: ライフェンベルク邸)・・・・」であると説明したように、そのうちの南東端の守衛の家 (1930) を除く 5 棟がこの独自の造形手法に基づいて、いずれの立面も道路側から後退するような形の直方体の組合せによって構成されたのである²⁸⁾。パリでは一般に、建築の立面の軒高や最高高さ、道路斜線は決められており、通常突出や後退は認められない。この新たな道路が開通

し、それに合わせて建設された住宅群であるにしても、前例のない街区が形成されたことは間違いなく、相当な衝撃であったことは事実である。

南東端のアラティニー邸 (Hôtel Allatini, 3-5 rue Mallet-Stevens) (1927) (図 51) はセットバックのみの原型で、屋上テラスが幾重にも続く。その隣のドレフュス邸 (Hôtel Dreyfus, 7 rue Mallet-Stevens) (1927) (図 52) は、間口が極端に狭いが、向かい合う同邸と呼応するように、立面が後退するように形作られた。また北東端のライフェンベルク邸の特徴は、正面に垂直の階段室と、屋上に浮遊するスラブにある。その隣のマルテル兄弟 (Jean et Joël MARTEL: 1896-1966) の住宅兼アトリエ (Villa-Atelier Martel, 10 rue Mallet-Stevens) (1927) (図 53) は、二重螺旋階段の入った円柱を中心に、ステップフロアーによって構成されたため、地階と1階のアトリエの天井高が確保されたばかりでなく立面がこのほかの住宅とは明らかに異なる²⁹⁾。このように道路側から後退する立面という基本方針は共通しているが、部分にはそれぞれ独自の形や要素が付加されている。

たとえばシャルル・アベラ (Charles ABELLA: 1879-1961)³⁰⁾ が彫刻家グザヴィエ・アース (Xavier HAAS: 1907-1950) の両親のために建設したカッシーニ通りのアトリエ兼集合住宅 (Immeuble de rapport et atelier, 12 rue de Cassini) (1931) (図 54) にアース自らが3点の浅浮彫りを施したように、フランスにおけるアール・デコの建築の場合、彫刻家が果たした役割は非常に重要である。ノアイユ子爵夫妻邸やカジノ「ラ・ペルゴラ Casino La Pergola」(place Maurice Ravel, Saint Jean de Luz) (1928) などのマレ＝ステヴァンスの代表作には同兄弟の彫刻が施されたように、両者はエキスペールと彫刻家カルロ・サラベゾール (Carlo SARRABEZOLLES: 1888-1971)、ガストン・カステル (Gaston CASTEL: 1886-1971) と彫刻家アントワーヌ・サルトリオ (Antoine SARTORIO: 1885-1988) と同じような間柄にあった。

そうしたアトリエに隣接するマレ＝ステヴァンス邸 (Villas d'artistes Mallet-Stevens, 12 rue Mallet-Stevens) (1927、戦後増築) (図 55) は、1階屋上のテラス＝パティオを囲むL字型が基本形で、その一部が空中に突出しており、このほかの4棟と大きく異なる。このようにどれも単なる積み木のように見えるが、縦横の比率の差ばかりでなく、形そのものに変化が与えられるにとどまらず、さらに各棟に多彩な要素が付加されて、実に興味深い通りが形成されたのである。メシャン通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 7 rue Méchain) (1929)



図 52 ドレフュス邸 (1927)



図 53 マルテル兄弟の住宅兼アトリエ (1927)



図 54 カッシーニ通りの集合住宅兼アトリエ (1931)

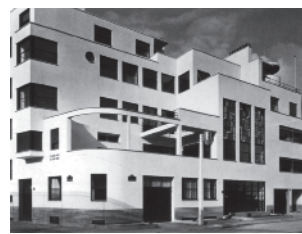


図 55 マレ＝ステヴァンス邸 (1927、戦後増築)



図 56 メシャン通りの集合住宅 (1929)

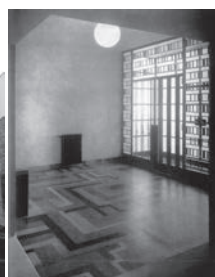


図 57 ライフェンベルク邸 (1927) 玄関



図 58 マルテル兄弟のアトリエ (1927)



図 59 マレ＝ステヴァンス邸 (1929) 居間



図 60 ベリール大通りの集合住宅 (1925)



図 61 バンジャマン・フランケン通りの集合住宅 (1928)



図 62 アドルフ・シェリワ広場の集合住宅 (1933)



図 63 マンサル大通りの集合住宅 (1937)



図 64 ヴェルサイユ大通りの集合住宅 (1931)



図 65 ヴェルサイユ大通り42番地の集合住宅 (1934)

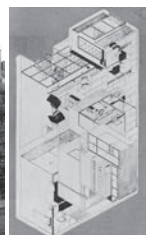


図 66 同左住戸アクソメ図



図 67 ヴィノン＝ウイトコム大通りの集合住宅 (1935)



図 68 バトゥール通りの集合住宅 (1935)

(図 56) はマレ＝ステヴァンス通りの住宅群よりも高層であるが、中庭側の立面はアラティエニ邸と同じように構成され、そちら側の窓には幾何学紋様のステンドガラスが施された。

マレ＝ステヴァンスは当時のフランスの建築家の中でも特別で、マルテル兄弟のみならず、周囲にはいつもピエール・シャロー (Pierre CHAREAU: 1883-1950)、ガブリエル・ゲヴレキアン (Gabriel GUÉVRÉKIAN: 1892-1970)、ベルナル・ビジヴォ (Bernard BIJVOET: 1889-1979)、ジャン・プルーヴェ (Jean PROUVÉ: 1901-1984)、シャルロット・ペリアン (Charlotte PERRIAND: 1903-1999) らのデザイナーでもある建築家ばかりでなく、画家でデザイナーのフランシス・ジュルダン (Francis JOURDAIN: 1876-1958)、画家フェルナン・レジェ (Fernand LÉGER: 1881-1955)、ガラス工芸家バリエトル・シュヴァリエ (Barillet et Le Chevallier, Louis BARILLET: 1880-1948, Jacques Le CHEVALLIER: 1896-1987)、織物作家エレーヌ・アンリ (Hélène HENRY: 1891-1965) らの前衛の芸術家が集まった。

マレ＝ステヴァンス通りの住宅群においても同様で、最初に建設されたライフェンベルク邸の室内は、マレ＝ステヴァンス自身は玄関 (図 57) と階段室にとどまり、階段室を貫く縦長のステンドガラスはバリエトル・シュヴァリエが、装飾や家具はシャロー、ジュルダン、ゲヴレキアン、ビジヴォ、プルーヴェが手がけたもので、ノエミ・ウス (Noémi HESS: 生没年不詳) はアラティエニ邸とともに子供部屋のアイデアを出した。マルテル兄弟のアトリエ (1927) の室内 (図 58) は、バリエトルが円柱のステンドガラスを、プルーヴェが門戸ばかりでなくドアのレバーハンドルや窓の取手を制作した。さらにジュルダンは家具を、ペリアンはクロゼットと寝室のカウンターを、ゲヴレキアンは 3 階の寝室を手がけた。

またマレ＝ステヴァンス邸は自宅とアトリエを兼ね備えたもので、自宅にはマルセル・ブロイヤール (Marcel BREUER: 1902-1981) によるクロムメッキのパイプ椅子、アンリによる幾何学紋様の腰掛、レジェによるモチーフの絨毯、同邸を設計したシャローによる腰掛が好まれた (図 59)。一方、事務所側の大型開口部にはバリエトルによるステンドガラスが施されたが、マレ＝ステヴァンス自身の書斎と半地下階に設けられた 3、4 人の製図室と秘書室からなる事務所縮小の際の言葉の通り、「建築家は建物の各部のために複雑な検討を一人で確実に行うことはできない。ひとりでは鉄筋コンクリート造や骨組構造、もうひとは暖房と配管、その次が照明という 3

人の技術者の事務所³¹⁾」というように、天井からル・シュヴァリエによる照明器具ぶら下がった実に簡素な部屋であった。しかし 1937 年に当時を代表するパリの建築家たちのアトリエに関する特集記事にル・コルビュジエ、ルー＝スピッツ、ラプラド、ジャン＝シャルル・モレー (Jean-Charles MOREUX: 1889-1956)、ジャン・ドマレ (Jean DEMARET: 1897-1967)、ルイ・フォレ＝デュジャリク (Louis FAURE-DUJARRIC: 1875-1943)、ロジェ・ウムル (Roger HUMMEL: 1900-83)、エクスパー、ギルベール父子 (Albert et Jacques GUILBERT: 1866-1949, 1900-48)、オーギュスト・ペレ (August PERRET: 1874-1954) らとともにマレ＝ステヴァンスも取り上げられており、この簡素なアトリエが逆に近代主義であると捉えられて注目の的になった³²⁾。

4. エヌケ兄弟とギンスブルク構造主義と機能主義—

ルー＝スピッツやパトゥ、マレ＝ステヴァンスは建築造形の観点から見直すと、それぞれ独自に張出窓、客船様式、上流趣味に特徴のある建築を手がけたことがわかる。一方、エヌケ兄弟 (Marcel et Robert HENNEQUET: 1887-1949, 生没年不明)³³⁾ とジャン・ギンスブルク (Jean GINSBERG: 1905-83) はこうした造形というよりもむしろ、それぞれ構造や機能の観点から新たな試みを次々に展開した建築家である。

機能主義者の兄マルセルは集合住宅の採光と通風を改善するために、ルー＝スピッツのものとはまったく異なる新たな形の張出窓を考案し、外壁を構成する新システムを実現した³⁴⁾。ペリール大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 100 boulevard Pereire) (1925) (図 60) は 3 棟の集合住宅の改修工事で、鉄筋コンクリート造の柱・梁の骨組みの正面が、円の半径に合うように 7 等分、4 等分、3 等分に分割された 4 列の特別な形の張出窓によって外壁面と水平連続窓で構成された³⁵⁾。この正面はゼセッションであると記されることがあるが、構造と機能の検討に基づいた成果であるにほかならない。

フランクリン通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 17 rue Benjamin Franklin) (1928) (図 61) も同様に構造主義に基づいた建築である。立面が内部に温水暖房と下水、雨水の配管設備を整えた大柱によって分割されており、その間の壁面はペリール大通りの集合住宅の試みを立面の全体に応用させたものである³⁶⁾。こうした特殊な形の立面を実現させるために、細部に至るまで、たとえば柱型と壁面は艶のある大理石の粉末を加えたテラゾ仕上げで、継目の納まりにはジャンティル・エ・ブールデによる灰色の磁器用の砂岩が用いられ、1 階の高台

にはコンブランシアン産の艶のある敷石が採用されたほどである³⁷⁾。このように立面は、多くの共通した部材の組合せによるものであるが、納まりが複雑で、建材やその製作まで検討が行き渡っていた。ゆえにこの高度な立面構成のシステムはすでに完成の域に達しており、改善や波及の余地がなく、エヌケ兄弟は次に水平連続窓のシステムを検討するようになる。

アドルフ・シェリオール広場の集合住宅 (Immeuble de rapport, 2 place de Vaugirard, 現・11 place Adolphe Chérioux) (1933) (図 62) は、ペリール大通りの集合住宅やフランクリン通りの集合住宅のような構造主義に基づく張出窓から、正面を形作るための建築造形に基づいたものに変更され、その形も多角形から三角形に変化した³⁸⁾。窓間壁と大柱によって壁面が分節されることなく、水平連続窓が有効になり、この水平連続窓と三角形の張出窓の組合せが確立されると、中庭を囲む長大な立面がこの三角形の張出窓によって形成された。この水平連続窓はマンサール通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 5 rue Mansart) (1937) (図 63) でも採用され、ともに外壁はコンブランシアン産の石材で仕上げられた³⁹⁾。また同兄弟の採光と通風を重視する姿勢は、いずれの集合住宅にも設けられた大小のテラスに確認できる。このようにエヌケ兄弟の集合住宅は機能主義に基づいて立面を検討されたものであるが、ルー＝スピッツによる集合住宅の立面にも類似しており、機能と造形の両面で興味深い。

一方、ギンスブルク⁴⁰⁾ はバーソルド・リュベトキン (Berthold LUBETKIN: 1901-90) と協働で、パリではじめて仕事をした。それは1930年サロン・ドートンヌで「引出し型住宅」と称して機能性が高く評価されたもので、曲面ガラスと非対称の水平連続窓に工夫の見られるヴェルサイユ大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 23 avenue de Versailles) (1931) (図 64)⁴¹⁾ と、フランソワ・ヘップ (Adolf Franz HEEP dit François: 1902-1978)⁴²⁾ と協働でシリンダーを中心に水平連続窓とバルコニーで非対称となるように設計したヴェルサイユ大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 42 avenue de Versailles) (1934) (図 65) では「快適 confort」が主題になり、部屋の配列や家具の配置、設備の充実に関心が移っていった (図 66)⁴³⁾。このようにシリンダーや曲面ガラスや壁面にアール・デコの特徴が見られるが、これら2棟の集合住宅は「航空力学、客船様式、マシニスム、キュビズムや未来派の派生、横長窓、厳密な幾何学、装飾の禁止という近代建築運動の前衛による基本原則の息吹を発展させた」ものに違いなかった⁴⁴⁾。その一方

ギンスブルクは、ル・コルビュジエによる鉄骨造の箱型張出窓に特徴のあるナンジュセル・エ・コリ通りの集合住宅 (Immeuble 24 rue de Nungesser et Coli) (1934) によく似た、ヴィオン＝ウィトコム大通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 5 avenue Vion-Whitcomb) (1935) (図 67) を鉄筋コンクリート造で建設し、正面を仕上げるためにイタリアからトラバーチンを取り寄せた。またバルコニーが突出したパトゥール通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 8-10 rue des Pâtures) (1935) (図 68) も正面にヴィルオナール産の石材を用いる一方で、同集合住宅と同じように快適な住戸内の平面計画に注力しており、機能主義を尊重するモダニズム建築に傾倒していったことは明らかである。

結

モダニズム建築はそれまでの歴史や伝統と断絶して、合理主義、機能主義、実利主義のみを基本に文化を再度構成し直すことを試みたイデオロギーに基づいており、アール・デコ博が開催された1925年頃に確立された。アール・デコとモダニズムは歴史主義の否定の是非、アール・ヌーヴォーの継承の是非、主義・主張や基本原理・原則の有無などの面で明らかに異なる。ルー＝スピッツ、パトゥ、マレ＝ステヴァンスらによるアール・デコの集合住宅には、衛星面への配慮、箱型の建築形態、立面の無装飾などの面で、モダニズム建築と共通した特徴も指摘できるが、機能主義に基づいた平面計画、平滑な内壁面、非対称の平面・立面の構成などの点で明らかな相違点が見られることも確かである。パリにおけるアール・デコの集合住宅は、こうした建築家たちによって大きな変化を遂げたが、それらはモダニズム建築の原理に基づいたものというよりもむしろ、第一次大戦後の社会の変化を基本に、建築要素の簡略化・簡素化、多角的な引用源の探求、貴族や資産家、有閑階級らの趣味に合致した建築を創造することによって生み出されたものであるといえよう。

註

1) アブラムはパリ国立美術学校でパスカルに学び、ルマレスキエやエンヌビク、プリュメ、ブランドンの図面を描いて研鑽を積み、パリと郊外に住宅や集合住宅を残した後、ジャック＝ル＝メームと協同でパシーに4棟の大型サナトリウム (1932, 1933, 1936, 1937) を次々に建設した。これらの建築の一部にも客船様式の特徴が見られる。著作に『ヴィオレ＝ル＝デュクと中世合理主義 Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval』(1934)

がある。

2) COGNIAT (Raymond), “Pol Abraham et le pittoresque régionaliste”, *L'Architecture*, Paris, vol.XLII, no.4, 1929, pp.129-140.

3) MIGAYROU (Frédéric), *Pol Abraham architecte, 1891-1966*, Paris: Centre Pompidou, 2008, p.67.

4) Anonyme, “Collège Montmorency à Paris, Pol Abraham, architecte”, *L'Architecte*, Paris, juillet 1931, pp.53-54.

Sée (Ch.-Ed.), “Collège Montmorency à Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 4 septembre 1932, pp.773-774.

5) MIGAYROU (Frédéric), op.cit., 3), p.80.

6) ルコントはパリ国立美術学校でポントルモリ、ウンブデンシュトックに学び、ローマ賞受賞 (1927) 後、1931年パリ植民地国際博覧会でプロヴァンス館と布教館、1937年パリ国際博覧会で教皇館を手がけ、セーヌ県ほかの再建や都市計画に従事した後、ヌアディブやヌアクショット (モーリタニア)、アレppo (シリア)、ベイルート (リビア)、イスファハーン (イラン)、カラカス (ベネズエラ)、ジッダ (サウジアラビア)、チュニス (チュニジア) の都市計画と建築に従事した。

7) SEE (Ch.-Ed), “Immeuble de rapport, 216 boulevard Raspail à Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 14 mai 1933, pp.486-497.

8) SABATOU (J.P.), “Immeuble d’angle”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, juillet 1934, pp.31-33.

9) ROUX-SPITZ (Michel), *Contre le nouveau formalisme*, Paris: Altamira, 1994, pp.38-39.

10) ミッシェル・ルウ＝スピッツ著、鈴木博之翻訳監修『アール・デコの建築と庭園、パリ、アール・デコ展 1925』東京：学習研究社、1985年、229頁。

11) GOISSAUD (Antony), “Immeuble à appartements à Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 22 avril 1928, pp.349-352.

12) GOISSAUD (Antony), “Appartement de M. Michel Roux-Spitz”, *La Construction moderne*, Paris, 17 mars 1929, pp.282-287.

13) Anonyme, “Immeuble, rue Guynemer, à Paris”, *L'Architecte*, Paris, avril 1928, pp.29-31.

14) GOISSAUD (Antony), “Les Salons du restaurant Berrier & Millet à Lyon”, *La Construction moderne*, Paris, 6 janvier 1929, pp.156-165.

15) TOUNANT (Jacques), “Quelques immeubles nouveaux”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, juillet 1931, pp.71-75.

16) HICHICOCK (Henry-Russell), *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*, New York: Payson & Clarke, 1929, p.174.

17) Anonyme, “Hôtel particulier à Paris”, *L'Architecte*, Paris, septembre 1928, p.72.

18) THUBERT (Emmanuel de), “De la protection de l’œuvre moderne”, *La Construction moderne*, Paris, 29 décembre 1935, pp.266-272.

19) ROUSSEAU (M.), “Le Paquebot “Normandie””, *L'Architecture*, Paris, vol.XLVIII, no.11, 15 novembre 1935, pp.65-80.

20) MALLT-STEVENSON (Robert), “Normandie 1935”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, no.5, août 1935, pp.26-30.

21) Anonyme, *Le Parcours des années 30 à Boulogne-Billancourt*, Boulogne-Billancourt: Musée des années 30, 2007, p.18.

22) Anonyme, “Immeuble à l’usage de pension de famille de luxe, avenue de Wagram et rue Brémontier à Paris”, *L'Architecte*, Paris, décembre 1929, pp.97-99.

23) Anonyme, “Immeuble, porte champperret à Paris”, *L'Architecte*, Paris, juillet 1931, pp.53-54.

24) Anonyme, “Immeuble de petits appartement, boulevard Victor à Paris”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, no.7 partie.8, 1935, pp.70-71.

25) CHAPPEY (Marcel), “Immeuble à Paris, boulevard Victor”, *La Construction moderne*, Paris, 29 décembre 1935, pp.274-283.

26) 阿部順子、小林克弘「建築家 R. マレ＝ステヴァンスの映画セットデザインに関する考察『日本建築学会計画系論文集』第 535 号、日本建築学会、2000 年 9 月、285-290 頁。

27) GIEDION (Sigfried), *Construire en France, construire en fer, construire en béton*, Paris: Édition de la Villette, 2000, pp.106-108.

28) GIEDION (Sigfried), op.cit. 27), p.108.

29) BONNEFOI (Christian), “Le No.10 de la rue Mallet-Stevens”, *AMC*, Paris, no.41, mars 1977, pp.23-27.

30) アベラはパリ国立美術学校でスリエ、ジゾール、ベルニエに建築を学び、ローマ賞次席 1 等 (1906) を受賞後、リモージュで多数の集合住宅を、ラン再建、カサブランカでピエール・マ邸 (1937)、パレ・ミラボー (1954) を手がけた。1937年パリ国際博覧会のイギリス館でオリバー・ヒルと協働した。

31) MALLET-STEVENSON (Robert), “Aménagement et

organisation des grands bureaux d'architecte”, *L'Époque*, Paris, no.6, 1937, p.465.

32) SABATOU (J. P.), “Les Agences d'architectes”, *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, no.3, mars 1937, pp.63-74.

33) マルセルはパリ国立美術学校でポーランドを学び、民間・公共建築家を務めた。代表作はガラスの円柱をモチーフにしたル・パラチオ・ド・ラ・マドレーヌ (Le Palacio de la Madeleine) (1935)。SEE (Ch.-Ed), “Immeuble rue Mansart à Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 26 juillet 1936, pp.874-883.

34) GOISSAUD (Antony), “Immeuble à appartements à Paris, par M. Marcel Hennequet, Architecte D.P.L.G.”, *La Construction moderne*, Paris, 9 mars 1930, pp.342-351.

35) Anonyme, “Immeuble à loyers, boulevard Perrière à Paris”, *L'Architecte*, Paris, juillet 1927, pp.55-56.

36) RIMBERT (A.), “Immeuble, 1 rue Scheffer (angle des rues Franklin et Scheffer)”, *L'Architecture*, Paris, vol. XVIII no.11, novembre 1930, pp.419-428.

37) Anonyme, “Immeuble, rue Schffer et rue Franklin à Paris”, *L'Architecte*, Paris, juillet 1929, pp.54-56.

38) GOISSAUD (Antony), “Un Grand immeuble à appartement, II place de Vaugirard à Paris”, *La construction moderne*, Paris, 15 juillet 1934, pp.751-762.

39) SEE (Ch.-Ed), “Immeuble rue Mansart à Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 17 janvier 1937, pp.270-276.

40) ギンスブルクは1924年にポーランドからパリに移住し、パリ建築専門学校でマレ＝ステヴァンスに、パリ国立美術学校でマラストに、ル・コルビュジエやアンドレ・リュルサの事務所で建築を学んだ後、リュベトキンらと協働で3棟の集合住宅を手がけ、上流階級向けの集合住宅のプロトタイプ (1935) を提案、第二次大戦後にパリ、カンヌ、モナコのみならず各地に多量の高級集合住宅を建設した。

41) THUBERT (Emmanuel de), “L'Architecture au Salon d'automne”, *La Construction moderne*, Paris, 4 janvier 1931, pp.210-218.

42) ヒップはチェコスロヴァキアに生まれ、フランクフルトで建築を学び、アドルフ・マイヤーと協働の後でパリに移り、ル・コルビュジエに建築を学ぶ。ギンスブルクと協働で集合住宅を手がけた後、サン＝パウロに移住し、サオ・ドミンゴス教会堂 (1953)、ローサンヌ・ビル (同)、46階建の鉄筋コンクリート造建築「イタリア」 (1958) を建設した。

43) GOISSAUD (Antony), “Un Immeuble moderne à

Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 28 avril 1935, pp.658-664.

44) SAMOUN (Guy), *Brochure 1994 de l'école spéciale d'architecture*, p.14.

図版出典

図1-3 筆者撮影、図4 *L'Amour de l'art*, no.3 mars 1925, p.122.

図5-15 筆者撮影。16 ROUX-SPITZ (Michel), *Bâtiments et jardins, Exposition des arts décoratifs Paris 1925*, Paris: A.Lévy, 1928, p.26. 図17 筆者撮影。

図18 *La Construction moderne*, 17 mars 1929, p.289.

図19 *Ibid*, pl.102. 図20 *La Construction moderne*, 6 janvier 1929, pl.57.

図21-30 筆者撮影、図31 *L'Architecte*, septembre 1928, pl.55.

図32 *La Construction moderne*, 11 décembre 1935, p.273.

図33 *L'Architecte*, septembre 1928, p.72.

図34 *La Construction moderne*, 11 décembre 1927, pl.44.

図35 *L'Architecture d'aujourd'hui*, août 1931, p.79.

図36 *L'Architecture*, novembre 1935, p.69.

図37 筆者撮影、図38 Fonds Pierre Patout, 0421fa250/24.

図39-41 筆者撮影。

図42 *La Construction moderne*, 29 décembre 1935, pp.276-277.

図43 筆者撮影、図44 CINQUALBRE (Olivier), PACQUEMENT (Alfred), *Robert Mallet-Stevens: L'Œuvre complète*, Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005, p.78.

図45 *Ibid*, p.82. 図46 *Ibid*, p.84. 図47 *Ibid*, p.108.

図48 *Ibid*, p.121. 図49 *L'Art d'aujourd'hui*, no.14, été 1927, p.20.

図50 CINQUALBRE (Olivier), op.cit., p.126.

図51 *Ibid*, p.127. 図52 *Ibid*, p.173. 図53 *Ibid*, p.130.

図54 筆者撮影、図55 CINQUALBRE (Olivier), op.cit., p.132.

図56 筆者撮影、図57 Klein (Richard), *Robert Mallet-Stevens, agir pour l'architecture moderne*, Paris: Édition du Patrimoine, 2014, p.111. 図58 LYONNET (Jean-Pierre), *Robert Mallet-Stevens*, Paris: 15 square de Vergennes, 2005, p.134.

図59 *Ibid*, p.75. 図60-65 筆者撮影。

図66 *La Construction moderne*, 28 avril 1935, p.663

図67 *L'Architecture d'aujourd'hui*, février 1938, p.10.

図68 *Ibid*, février 1938, p.11.

謝辞

本稿は次の研究助成に基づいた研究成果の一部である。平成26-27年 (公益財団法人) LIXIL 住生活財団調査研究助成「地中海沿岸国のアール・デコ建築に関する調査研究」。平成23-24年 (財団法人) トステム建材産業振興財団研究助成「フランスにおけるアール・デコ様式の居住施設に関する意匠研究」。

(平成29年8月22日受付)