

パリにおけるアール・デコの劇場

三田村 哲哉
社会環境部門

A Study on Theaters of Art Deco Style 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 theaters of art deco style during the interwar in Paris; The germination of this style was found before WWI in the Hotel designed by Louis-Hyppolyte Boileau and Henri-Alexis Tazuin, and the several apartments by Pierre Patout and Henri Sauvage, though almost all of the art deco buildings were constructed after the closing ceremony of the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris 1925.

In the case of the movies and theaters in Paris, the architectes began to decorate the buildings not only with paintings, sculptures, and stained glass, but also with metallic sheets, stucco, and clear glass, and they finally use illumination for the exterior and interior decorations. Charles Siclis who achieved success with the 3 café, the Theater "Les Mathurins"(1922), the Theater "Pigalle"(1929), and the Movie "Paris-Soir"(1936) was one of the typical architects to make an attempt to create these new decorations for the first time in Paris.

Keywords: Art Deco, France, Paris, Theater, Architecture

序

戦間期のフランスでは芸術運動の興隆や建設技術の向上、都市計画の実施の影響を受けて近代建築が進化した。アール・デコは第一次大戦以前の良き時代、ベル・エポックのアール・ヌーヴォーとは異なる新たな動向を形成した。映画が普及すると、映画館という新たなビルディング・タイプが誕生し、劇場の建築造形に大きな影響を与えるようになる。こうしたパリの劇場に関する先行研究は進んでいるが、劇場あるいは建築家毎のモノグラフにとどまっている¹⁾。またアール・デコの建築に関するものでは、一部の劇場を紹介するに終始している²⁾。

本研究は、こうした状況を鑑みて、パリにおけるアール・デコの建築の萌芽を踏まえた上で、現存するものばかりでなく、破壊されたが当時の建築誌に掲載されたものも考察の対象に加え、映画館を中心に戦間期に建設された劇場の建築造形の変遷を明らかにしたものである。

1. 萌芽

アール・デコの建築が建設された時期は、国を問わず、おおよそ戦間期に一致しており、フランスでは 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) の閉会後から徐々に興隆を迎えることになる。しかしその萌芽は、アール・ヌーヴォーとは異なる新たな造形を試みた、この大戦以前のパリの建築に確認することができる。はじめに建築造形の特徴を理解するために、後にこうした試みを牽引することになる 3 人の建築家の初期の作品を取り上げるとわかりやすい。

そのひとりルイ＝イポリト・ボワロー(Louis-Hyppolyte BOILEAU: 1878-1948) とローマ賞次席 1 等 (1904) を受賞したアンリ＝アレクシス・トーザン (Henri-Alexis TAUZIN: 1879- 没年不詳)、ともに当時若干 32 才、31

才という若手によるホテル「リュテティア」(Hôtel Lutetia, 45 boulevard Raspail) (1910) (図 1) は最初期の代表作のひとつである。ルイ＝イポリトは、祖父が鉄柱を用いたゴシック・リヴァイバルの名作サントゥジェヌ教会堂 (1855) を建設したルイ＝オーギュスト (Louis-Auguste BOILEAU: 1812-96)、父がボン・マルシェ百貨店の設計に関わったルイ＝シャルル (Louis-Charles BOILEAU: 1838-1914) という代々建築家業を営む家の出身で、ボン・マルシェ百貨店別館 (1923) やアール・デコ博の同百貨店館 (1925) を残したにとどまらず、シャイヨー宮 (1937) の設計者 3 名のうちの 1 人に名を連ねた。いずれもアール・デコを代表する建築で、ルイ＝イポリトは 3 代目として祖父、父とは異なる新たな建築を開拓した。

こうした若手が手がけたホテル「リュテティア」のレストランには画家アドリアン・カルボフスキー (Adrien KARBOWSKY: 1855-1945) による「葡萄」の天井画が、ホールには彫刻家で石膏職人のレオン・ビネ (Léon BINET: 生没年不詳) による彫刻が、サロンには装飾家ギュスターヴ＝ルイ・ジョルム (Gustave-Louis JAULMES: 1873-1959) による天井画がそれぞれ施され、室内はいずれもこの良き時代のアール・ヌーヴォーの装飾で満たされた³⁾。一方、立面には隅の大きな破風、幾重にも続く大型のドーバー窓、うねる壁面から突出したバルコニーばかりでなく、ビネと彫刻家ポール・ベルモンド (Paul BELMONDE: 1898-1982) による装飾に新たな工夫が見られる。注目すべきはフランスの繁栄を象徴する「葡萄」をモチーフにした簡素な彫刻がバルコニーの下側に限って施された部分で、特にこの装飾の施し方がアール・ヌーヴォーとは異なる新たな造形の試みであった⁴⁾。

もうひとりのピエール・パトゥ (Pierre PATOUT: 1879-1965) はルイ＝イポリトとは異なり、正面の装飾よりもむしろその構成に工夫を凝らした。パトゥはアルフレッド・ルヴァール (Alfred LEVARD: 1879-1953)、ジョルジュ・アルドレ (Georges HARDELAY: 1876-没年不詳)、ノエル・ノエル (Noël NÖEL: 1881- 同) の 3 人とともにパリ国立美術学校でジャン＝ルイ・パスカル (Jean-Louis PASCAL: 1837-1920) に学び、1910 年に建築家グループ「芸術と建築 Art et construction」を結成した。最初期の代表作シャルル・フロケ通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 41 avenue Charles Floquet) (1912) (図 2) の正面は革新的で、すでに戦間期後半に盛期を迎える客船様式の特徴が現れていた。パトゥ自身、まだ無名であったにもかかわらず、市内の

街区を形成する建築の立面に関する法案を検討するとともに、アール・デコ博の会場計画を担当し、その立案から開催まで尽力したルイ・ボニエ (Louis BONNIER: 1856-1946) は、この無装飾の正面、曲面の張出窓、長円形の窓に特徴のあるこの作品を「近代住宅 maison moderne」であると高く評価した⁵⁾。また同年のデヌエット広場の集合住宅 (Immeuble de rapport, 2-6 square Desnouettes) (1912) (図 3) にも壁面と一体の持送りで支持された張出窓や、その上部に設けられた望楼、バルコニーを囲む幾何学紋様の手すりなどにアール・デコの萌芽が見られる。

アンリ・ソヴァージュ (Henri SAUVAGE: 1873-1932) は、アール・ヌーヴォーの後期の代表作、ヴァヴァン通りの集合住宅 (1913) と同時期に、それとは異なる特徴を有した家具職人ルイ・マジョレル (Louis MAJORELLE: 1859-1926) のアトリエと展示室からなるマジョレル館 (Immeuble Majorelle, 124-126 rue de Provence) (1913) (図 4) を手がけた。同館の建築造形は非常に明快で、アール・デコの本質を捉える上で大変わかりやすい作品である。「(訳注: マジョレル館は)『技師と建設業者』による(鉄筋コンクリート造の構造体)と『建築家と芸術家』による(モザイクや石造の化粧や鉄工芸)の装飾の間で分かれていることは明らかだ。この両者の間に分節が見られると、我々は後にその美学をアール・デコと呼ぶようになった。マジョレル館はそれが最初に現れたもののひとつである⁶⁾。」アール・デコの建築では、構造体と装飾の関係が瓦解し、さらには張出窓やバルコニーなどの要素までもが、これまでの建築造形のルールでは理解できないようなさまざまな形で構成されるようになる。こうした新たな試みは彫刻などの装飾から始まり、パトゥやソヴァージュのように張出窓やバルコニーなどの要素に及んだのである。

ソヴァージュは第一次大戦後、モダニズム建築の根幹を成すもののひとつである機能主義を尊重するようになるが、マジョレル館で試みた建築造形はこれ以後もおおよそ変わらなかった。たとえば、シュリー・プリュドム通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 4-6 avenue Sully Prudomme) (1924) (図 5) に見られる隅で対を成す望楼や、新たな配置と形態の張出窓と持送り、ラスパイユ通りの集合住宅 (Immeuble de rapport, 14-16 rue Raspail) (1924) (図 6) の突出した大型の張出窓、さまざまな形のバルコニー、屋根付きのバルコニーもこうした新しい建築造形の試みである。また 5 階の窓間壁に施された浅浮雕「インコと亀」は、彫刻「白熊」(1928, 29) を代表作とするアール・デコの彫刻家フランソワ・ポンポン

(François POMPON: 1855-1933) によるもので、当時の美意識の一致が確認できる。

建築を構成するものを構造体と装飾に大別すると、これらはそれぞれの役割を果たすために、美しい形態、適切な大きさ、最適な配置が過去の様式や経験に基づいておおよそ決まっており、最も適切な寸法と位置の検討が建築設計の重要な課題であった。ところがこの萌芽期の作品を見るとわかるように、これらの法則や互いの関係が徐々に形骸化し、さらにそれぞれが相互に関係を持たずに分離されて、いずれもが独立した形で全体を構成するようになる。構造体と装飾は、誰もがこれまでにどれも眼にしたことのあるものであっても、その形や大きさ、配置を変更して、それらが互いに関係を持たないような形で構成するというまったく新たな建築造形の試みが、アール・ヌーヴォーにはないアール・デコの特徴なのである。こうした兆候はレイ＝イポリト・ボワロー、パトゥ、ソヴァージュの初期の作品からよくわかるように、第一次大戦以前のアール・ヌーヴォーの時代の末期から建築の立面に現れた。

したがって磁器タイルを外装材に用いた新たな試みも、アール・デコの萌芽期の作品であると捉えることがある。陶芸家アレクサンドル・ビゴ (Alexandre BIGOT: 1862-1927) はアンドレ＝ルイ・アルフヴィドソン (André-Louis ARFVIDSON: 1870-1935)⁷⁾ による自らのアトリエ (Atelier Alexandre BIGOT, 31-31 bis rue Campagne Première) (1911) (図7) で、ガラス面を縁取る鉄筋コンクリート造の骨組みにさまざまな図柄のタイルを施し、立面の全体に大きな紋様を描き出したのである⁸⁾。こうしたタイルによる部分から全体を作り出す試みはアール・ヌーヴォーにはない発想で、パリ市も賞を授けて高評した⁹⁾。ビゴは1896年に美術商サミュエル・ビング (Siegfried BING dit Samuel BING: 1838-1905) のアール・ヌーヴォー商会で展覧会を開催した後、カステル・ベランジュ (1898) でエクトル・ギマール (Hector GUIMARD: 1867-1942) と、ナンシーのヴィラ・マジョレル (1902) でソヴァージュと、フランクリン街の集合住宅 (1902) でオーギュスト・ペレ (August PERRET: 1874-1954) と、サマリテーヌ百貨店 (1903) でフランツ・ジュールダン (Frantz JOURDAIN: 1847-1935) と、サン＝ジャン＝ド＝モンマルトル教会堂 (1903) でアナトール・ド・ボド (Anatole de Baudot: 1834-1915) と、気鋭の若手から実力者までと協働したタイル職人で、晩年の発案が次の時代の新たな壁面装飾を生み出したのである。またランス大聖堂の修復を手がけたアンリ＝ルイ・ドヌ (Henri-Louis



図1 ホテル「リュテティア」(1910)



図2 シャルル・フロケ通りの集合住宅 (1912)



図3 デヌエット広場の集合住宅 (1912)



図4 マジョレル館 (1913)



図5 シュリー・プリュドム通りの集合住宅 (1924)



図6 ラスパイユ通りの集合住宅 (1924)



図7 アレクサンドル・ビゴのアトリエ (1911)



図8 ベリアール通りの集合住宅 (1913) 立面の細部



図9 映画館「ガンベッタ・プラス」(1920)



図10 映画館「セーヴル」(1921、破壊)

DENEUX: 1874-1969) によるベリール通りの集合住宅(Immeuble de rapport, 185 rue Belliard) (1913) (図 8) にも、青色で縁取りされた立面の全体を花型の小さな幾何学紋様で形作るといふ、ピゴと同じ試みが見られる。

2. 映画館と劇場

アール・デコの建築は第一次大戦後、新たなビルディング・タイプの誕生、海外からの多彩な文化の流入、大型客船や自家用車の普及などの影響を受けて建設された。その期間は非常に短かったにもかかわらず、さまざまなビルディング・タイプの建築に波及し、さらにその建築造形そのものが実に多彩な形に変化を遂げた。この変貌を知る上でもっともわかりやすいのが、これまでのオペラ座や劇場、音楽専用ホールとも異なる、映写機を備えた新たなタイプの劇場、映画館である。映画館といえば、当時、フランス映画監督協会建築家を務め、映画館「エルドラド」(1921) や「パレ＝デ＝フェット」(1931) のほか、パリばかりでなく地方都市にも数多く映画館を残したポール・デュブレユ (Paul DUBREUIL: 生没年不詳) のように専門の設計者がおり、国内全土でその建設が相次いだほどである。

ソヴァージュによる映画館「ガンベッタ・プラス」(Cinéma Le Gambetta Place, 6 rue Belgrand) (1920) (図 9) は、装飾家アンドレ・エレ (André HELLÉ: 1871-1945) によるマリオンネットをモチーフにしたチャーミングな絵柄 (現存せず)、ジャポニズムやエジプト芸術の紋様を取り入れた彫刻や図柄、高窓のひとつひとつに描かれた 9 つのまったく異なる仮面、舞台や客席に施されたウィーン・ゼツェッションのような極彩色の植物紋様という、多文化圏から収集された互いに無関係の装飾に特徴がある。一方、翌年の映画館「セーヴル」(Cinéma Le Sèvres, 80bis rue de Sèvres) (1921、破壊) (図 10) の正面に施された装飾は「ガンベッタ・プラス」の具象的なものとは異なり、植物の表皮を単純幾何学の組合せによって抽象的に描かれたものに変化した¹⁰⁾。

ポスターなどでアール・ヌーヴォーを代表する作品を残した芸術家ウジェーヌ・グラッセ (Eugène GRASSET: 1845-1917) が著作『装飾構成の方法論』の中で、物体を抽象的な図柄で描く方法を記すと、当時の前衛の芸術家たちがこの著作をよく参照した¹¹⁾。映画館「セーヴル」は、装飾がこの中に記された図柄によく似たものが多く、ソヴァージュがグラッセの提案を具体化するという形で建築装飾の新たな方向性を決定付けた一例に挙げられる。

雑誌「近代建築 *La Construction moderne*」がコン

スタンティノーブル出身のアルメニア人、アンリ・ジプシ (Henri ZIPCY: 1873-1950)¹²⁾ の代表作、映画館「ル・ルクソール」(Cinéma Le Louxor, 170 boulevard de Magenta) (1921) (図 11) を紹介した頃から、映画館という新たなビルディング・タイプの建築が注目されるようになった¹³⁾。陶芸家グループのジャンティル・エ・ブールデ (Gentil et Bourdet) による立面の装飾、装飾家アメデ・ティベルティ (Amédée TIBERTI: 生没年不詳) による室内の装飾はともに映画館「ガンベッタ・プラス」と同じエジプト芸術を引用源にしたもので、パピルス花形の円柱、刳形のコーニス、アーテフの冠、蓮・パピルスのモザイク、エジプト人の行進の壁画、古代エジプト象形文字ヒエログリフ、女神メネシスの像、コガネムシの翼紋様、聖蛇ウラエウスの記号などの装飾で満たされた。特に客席の青色、黒色、金色による花々、昆虫、コブラをモチーフにした紋様は秀逸である¹⁴⁾。エジプト芸術は、世紀に一度とされるツタンカーメン王墓の発見 (1922) によってフランスでも認知され、こうした異文化圏の装飾を施した建築こそが当時「独特であり優雅である」と捉えられるようになり、ダックスのアトリウム・カジノ (L'Atrium Casino, 14 rue René-Descartes, Dax) (1928) やサン＝カンタンの大型商店「スレ兄弟」別館 (Annexe, Magasins Seret Frères, 20 rue de Lyon, Saint-Quentin) (1932) などのように地方都市にも広まった。

映画館の試みは劇場にも影響を与えて、新たな展開が見られるようになる。シャルル・ミリオン (Charles MILLION: 1890-1978) は劇場「ドゥ・ザヌ」(Théâtre Deux Ânes, 100 boulevard de Clichy) (1922) (図 12) で、客席にネオ・プロヴァンスの装飾と、館内にワルシャワ出身の画家ジグ・ブリュンヌル (Zig BRUNNER: 1878-1961) による絵画を残すものの、あらゆるすべての建築様式と断絶して、正面を旧来の石材やレンガ、ステンドグラスではなく、金属板と透明ガラスによって構成し、彫刻やモザイクではなく電飾やロゴを施して、1930年代後半によく見られるようになる近未来の建築の姿を想起させるような新たな正面を先取りした。

ジプシの映画館とミリオンの劇場はともにアール・デコ博の開催以前に建設された小規模なものであるが、アール・デコの建築が進化すると、ソヴァージュのようにアール・ヌーヴォーの延長線上にその展開を試みたものよりもむしろ、異文化圏の建築を輸入する、あるいは近未来の建築を創造するという、さらに新たな試みがよりいっそう盛んになることを暗示していた。しかしアール・デコの建築は古典主義を基本としつつ、アール

・ヌーヴォーを継承したものであることに変わりなく、オーギュスト・ブリュイサン (Auguste BLUYSEN: 1868-1952)¹⁵⁾ による次の2つの劇場のような建築がこの当時の典型であった。

劇場「ドヌ」(Théâtre Daunou, 7 rue Daunou) (1921) (図13) は、正面に破風やコーニス、オーダーやアーチに加えて、スフィンクスや仮面といったエジプト芸術の装飾を採用した。これは代表作のひとつ ナントの塔「LU」(1909) のようなアール・ヌーヴォーではなく、間違いなく古典主義を基本にした劇場であった。劇場「ミシヨディエール」(Théâtre Michodière, 4bis rue de la Michodière) (1925) では、立面の簡素な破風やオーダー、コーニスとは対照的に、正面を除き開口部が取れないという敷地条件の中で、室内装飾が開花した。客席は装飾家エミール＝ジャック・リュルマン (Émile-Jacques RUHLMANN: 1879-1933) の「面を豊かにする」という言葉の通りに花柄で統一され、若き彫刻家アンリ＝エドゥアール・ナヴァール (Henri-Édouard NAVARRE: 1885-1971) による舞台の上の浅浮彫りではアルルカンとコロンビーヌが向かい合って踊る (図14)¹⁶⁾。

アール・デコ博覧会後、こうした建築が数多く建設されるようになると、アンリ・ブロック (Henri BLOCH: 生没年不詳) がサーカス劇場のドームをピラミッドに変えた1,300席の劇場「ゴモン Théâtre Gaumont」(1931、1972年破壊) (図15) を皮切りに、大型劇場の建設が相次いで、規模が大きいがゆえに可能になった新たな試みが見られるようになる¹⁷⁾。そのひとつが絵画や彫刻などの元来の装飾に変わり、大型客船の室内照明を参考に、幾重にも重なるように上階客席スラブの下に仕込まれた流麗な曲線と曲面を織り成す大型の電気照明であった (図16)。

大型の映画館や劇場の中で最も興味深いのは、劇場「ドヌ」や「ミシヨディエール」で古典主義やアール・ヌーヴォーに固執していたブリュイザンがこうした過去の建築から脱却して手がけた映画館「レックス」(Cinéma Le Rex, 1 Boulevard Poissonnière) (1932) (図17) である。客席数3,300席以上を誇る「レックス」は、まずロゴの載った階段状のロトンダが目を惹く、この時代のパリで頂点に位置付けられるものである。その魅力は単にこの正面ばかりでなく、アメリカで400を超える劇場を手がけて「ムービー・パレス」や「アトモスフェリック・シアター」を考案した技術者ジョン・エベルソン (John EBERSON: 1875-1954) による場内にある¹⁸⁾。広大な平間の客席は、舞台セットのような建築の立面のみによるどこかの美しい街並みに挟まれて、アトラクションや



図11 映画館「ル・ルクソール」(1921)



図12 劇場「ドゥ・サズ」(1922)



図13 劇場「ドヌ」(1921)



図14 劇場「ミシヨディエール」(1921) 客席



図15 劇場「ゴモン」(1931)



図16 劇場「ゴモン」(1931) 客席



図17 映画館「レックス」(1932)



図18 映画館「レックス」(1932) 客席

パイプオルガン、電飾による演出が加わり、ロマンチックでファンタスティックなアメリカの映画館のようである (図18)。もうひとつの魅力はアール・デコ博の代表作、ギャラリー・ラファイエット百貨店館の装飾家モーリス・デュフレヌ (Maurice DUFRESNE: 1876-1955) によるクーボラに施された、スペイン系ラテンアメリカの世界を想起させる妖精の装飾である。「ゴモン」と「レックス」はひとつのモデルになり、1930年代にパリの映画館「マリニャン・パテ・ナタン Cinéma Marignan Pathe Nathan」(1933) ばかりでなく、マルセイユの「レックス Cinéma Le Rex」(1931、現存せず) やリヨンの「パテ＝ナタン Cinéma Pathe Nathan」(1933) のように、こうした建築が地方都市にも次々に建設された¹⁹⁾。

3. シャルル・シクリス

アール・デコの映画館や劇場は、古典主義やアール・ヌーヴォーのほか、異文化圏の建築の参照、近未来建築の創造によって興隆したが、1920年代末から劇場「ドゥ・ザヌ」の正面や劇場「ゴモン」の客席のように、建築装飾そのものの存在を問うような試みまで見られるようになる。シャルル・シクリス (Charles SICLIS: 1889-1942) はアール・デコ博でクリシー広場の百貨店館を手がけた後、若きフィリップ・ド・ロチルド (Philippe de Rothschild: 1902-1988) や女優セシル・ソレル (Cécile SOREL: 1873-1966) らの優良顧客に恵まれて、いわゆる貴族や資産家、有閑階級が欲する最新の造形、換言すれば当時「ウルトラ=シック ultra-chic」と表現された上流趣味を満たす、斬新で流行の形態や素材をいち早く用意することが得意で、ブリュイザンよりもさらに一歩先に進んだ新たな一面を開拓した²⁰⁾。こうした建築家の代表にはロベール・マレ=ステヴァンス (Robert MALLET-STEVENS: 1886-1945) やシャルル・アッダ (Charles ADDA: 1873-1938) らの名が挙がるが、パリの映画館や劇場ばかりでなく地方のカジノやホテルまで手がけた者のうち、シクリスほどの成功を収めた建築家はいない²¹⁾。

シクリスはパリで規模の小さな建築、カフェ「ル・コリゼ Café Le Colisée」(1928、破壊) (図 19)²²⁾ の室内装飾で成功し、画家アンジェル・ザラガ (Ángel ZÁRRAGA: 1886-1946) による二次曲面に施された大型の絵画「この地で味わう見事な種の歴史の空想」を一面に施したのみのメゾン・デュ・カフェ (Maison du café) (1932、破壊) (図 20)²³⁾ や、若干 20 代後半のアングラン夫妻 (Max et Paule INGRAND: 1908-69, 1910-1997) による「酒神バッカスの生涯」と、彫刻の上に金箔と顔料で色調を整えた大型ガラス細工の壁や柱に特徴のあるカフェ「ル・トリオンフ Café Le Triomphe」(1934、破壊) (図 21)²⁴⁾ など、セーヌ川を挟みエコール・ド・パリの芸術家たちの集まったモンパルナスとは反対側のシャン=ゼリゼやオペラ界隈で数多くの商業施設を手がけて、「シャン=ゼリゼの男」の異名をとった²⁵⁾。

確かにこの時代には、ジョゼフ・マラスト (Joseph MARRAST: 1881-1971) による香水店「ロジェ・エ・ガレ Roger et Gallet」(1927、現存せず) やパトゥによる商店「ニコラ Nicola」(1928、現存せず) のように、街中に建築家によるアール・デコの店先が顕著に見られるようになる²⁶⁾。またこの時代のレストランやカフェといえば、アール・デコ博の展示館のように、建築設計

の補佐はオルセー門で協働したデザイナーのレオン・カリエール (Léon CARRIÈRE: 1884-没年不詳)、ガラス細工は同門や技能館の噴水を手がけたポール・ビネ (Paul BINET: 生没年不詳)、金銀細工は彫刻家ピエール・ル・ブルジョワ (Pierre LE BOURGEOIS: 1879-1971)、店先のモザイクは同噴水でビネと協働したオーギュスト・ラブレ (Auguste LABOURET: 1871-1964) がそれぞれ担当したルイ=イポリト・ボワローによるレストラン「プルニエ」(Restaurant Prunier, 16 avenue Victor Hugo) (1925) が挙げられる (図 22)。これは単に、街中のひとつのレストランにすぎないが、これだけの作家が集まって制作したこともあり、店先ばかりでなく特に室内装飾が秀逸で、アール・ヌーヴォーを継承したアール・デコの典例にはかならない。

さらに劇場には、建築家グループ「ピオランク・エ・モリス Piollenc et Morice」によって改修された「フォーリ=ベルジュール」(Théâtre Folies-Bergère, 32 rue Richer) (1928) (図 23) がある。正面には、当時若干 28 才の画家で彫刻家のモーリス・ピコ (Maurice PICAUD dit Pico: 1900-1977) がダンサーでモデルのロシア人リラ・ニコルスカ (Lila NIKOLSKA: 1904-1955) をモデルに制作したという巨大な黄金の舞踏女の彫刻が施され、これがまさに劇場の顔になった。室内も大広間からバーに至るまでの床・壁・天井に、いかにもこの独特な類例のない絵画や彫刻が施され、こちらも典例のひとつといてよい (図 24)²⁷⁾。

当時こうした実にさまざまなタイプの建築が登場したが、モロッコ各都市の庁舎や商業施設ばかりでなく、1931年パリ植民地国際博覧会の植民地博物館など、アール・デコの建築で実績を上げたアルベール・ラプラド (Albert LAPRADE: 1883-1978) はシクリスによる 3 つのカフェ、メゾン・デュ・カフェ、「ル・コリゼ」、「ル・トリオンフ」を取り上げて、「パリには・・・世界で最も美しいカフェがあり、建築家 (訳注: シャルル・シクリス) のおかげでパリのこの時代 (訳注: の繁栄) を超える威光にさらに付け加えるかのように、比類なき魅力と、いつまでもつづく斬新さ、そしてエスプリの効いた雰囲気が・・・もたらされたのだ。」と異例の高評を残した²⁸⁾。つまり当時のパリの貴族や資産家、有閑階級ら、建築に投資する者たちが求めたものは、こうしたカフェのような建築であった。

シクリスは、従来通りのソヴァージュやブリュイザンの一部の劇場、ルイ=イポリト・ボワローのレストランやピオランク・エ・モリスの劇場とは異なり、これら 3 つのレストランやカフェで培った優良顧客を魅了する美

意識を理解して、これまでの劇場にない幾何学や曲線、滑面や曲面、電気照明やネオンサインなどを巧みに取り入れた18の劇場をパリに残した。劇場「レ・マトゥラン」(Théâtre Les Mathurins, 36 rue des Mathurins) (1922)は集合住宅の下層階の部分を改造したもので、その正面はバルコニーより上階の正面とはまったく異なり、滑面に単純幾何学を組み合わせたものであったが、代表作の劇場「ピガール Théâtre Pigalle」(1929、1948年閉館、現存せず)(図25)の正面は非対称で、大型の電飾とロゴ、数多くの照明が仕込まれた大型キャノピーで構成され、室内も電飾の魅力で満ち溢れた²⁹⁾。壁や柱、建具や手すりが艶ありまたは艶消し、銀メッキ、ニッケル・メッキといった多彩な金属や金属塗装によって仕上げられたことにより、天井や壁、柱や梁の間に組み込まれた電気照明の放つ光が、エントランスやホワイエばかりでなく客席や舞台にまで四方八方に見事に拡散し、前例のない室内を作り出した。さらに客席の天井には、天井画やシャンデリアではなく、エンボス加工の施された金属板による一輪の巨大な花型の彫刻と照明の役割を兼ね備えたものが用意され、この花びらのすき間からくまなくこぼれ落ちる淡い光が客席全体を照らし出す(図26)³⁰⁾。

シクリスは映画館になると劇場よりもさらに大胆な試みを展開した。映画館「パリ＝ソワール Paris-Soir」(1936、破壊)(図27)では卵型の客席、内壁の上部に仕込まれた線状の電気照明、2階客席から正面に突出したスラブというように、映画館というビルディング・タイプそのものの再検討を促すかのような新たな建築造形を試みたのである³¹⁾。

このようにシクリスは絵画や彫刻、壁画やモザイク、石材やレンガといった従来の建築材料から脱却し、金属やガラスの壁面を電気照明で照らし出すことによって新たな外観や内観を形成する試みを提案した。こうした電飾の試みは、ラプラドとレオン・バザン(Léon BAZIN: 1900-1976)、ミシェル・ルー＝スピッツ(Michel ROUX-SPITZ: 1888-1957)によるパリの自動車ショールームやソヴァージュによるデクレ百貨店にも波及し、内壁ばかりでなく外壁を構成する要素のひとつとして発達した³²⁾。

こうした光の装飾は元来スタンドガラスや色ガラスによるものであった。アール・デコ博でも4本の塔の大型スタンドガラスによってシャンパーニュ・アルザス地方、イル＝ド＝フランス地方、ブルゴーニュ・フランシュ＝コンテ地方、ボルドー・南西地方それぞれのワインを紹介する試みがあった。またエッフェル塔に施された「塔のシルエット」「塔の上から下へ現れる大星」「塔全体の小星」「流れ星」「十二星座」「花火とシ



図19 カフェ「ル・コリゼ」(1928)

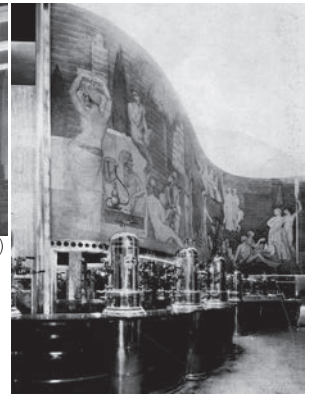


図20 メゾン・デュ・カフェ (1932)



図21 カフェ「ル・トリオンフ」(1934)



図22 レストラン「ブルニエ」(1925)



図23 劇場「フォリーベルジェール」(1934)



図24 劇場「フォリーベルジェール」(1934) ホール



図25 劇場「ピガール」(1929)

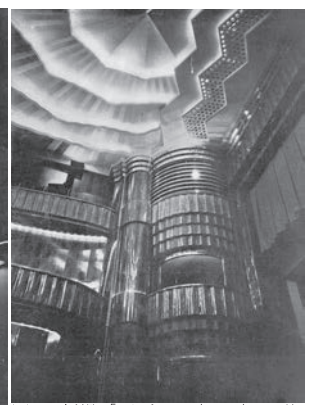


図26 劇場「ピガール」(1929) 天井

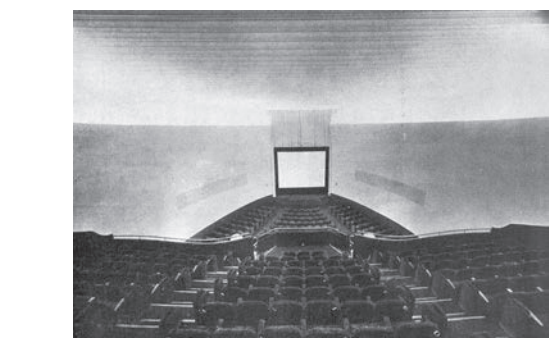


図27 劇場「パリ＝ソワール」(1936) 客席

レット」「1889-1925」「CITROËN」「三階と四階の間の文字：CITROËN」という文字の照明がシトロエンの広告料によって成立し、こうした電飾という新たな試みが本格的に始まった³³⁾。国家の祭典における電飾は、1909年から1968年まで主にグラン・パレで開催された航空機ショー（図28）や自動車ショー（図29）のを定期的に担当したアンドレ・グラネ（André GRANET: 1881-1974）の独壇場になり、1931年パリ植民地国際博覧会ではロジェ＝アンリ・エキスパー（Roger-Henri EXPERT: 1882-1955）とともに劇場「水」やトーテムの噴水を手がけるにとどまらず、1937年パリ国際博覧会では30を超えるエッフェル塔の電飾案ばかりでなく、セーヌ川兩岸の会場全体を照らし出す夜間照明を提案した（図30）。こうしたグラネの影響は大きく、会場計画ばかりでなくエッフェル塔の電飾案やシャイヨー宮の改修計画案にも電飾が建築装飾のひとつとして役割を果たすような案が次々に提出されたのである。つまり建築装飾に対する美意識は戦間期に絵画や彫刻という古代から続く高貴な美術作品から、曲面や滑面を作り出す金属やガラスなどの建材そのもの、あるいは反射する光、石材や木材などの自然紋様に移り代わり、さらにはまったく実態のない電気照明の作り出す光の装飾に辿り着いたのである。1937年パリ国際博覧会の計画案の中に数多く出現した、電気照明によるまったくの空想と思われるような大胆な光の装飾案はミリオンの劇場、シクリスのカフェや映画館、ジョルジュ＝アンリ・パンギュソン（Georges-Henri PINGUSSON: 1894-1978）の劇場のように、美術作品をはじめとした実態のある建築装飾が消滅し、近代建築が光の反射や透過に有効な滑面やガラスで構成されるものに傾倒することを示唆していた。

光の装飾は、ガラスブロックによって構成されたピエール・シャロー（Pierre CHAREAU: 1883-1950）らによるダルザス邸（別名：ガラスの家）（Maison Dalsace, 31 rue Saint-Guillaume）（1931）（図31）のように、居間の吹抜けを中心とした空間の連続性や稼働間仕切りなどの新たな建具とともに、近代生活に適した内部空間の創造につながり、さらにル・コルビュジエはこの新たな材料に注目して、晩年アトリエをかねて暮らしたナンジュセル・エ・コリ通りの集合住宅（1934）（図32）の正面にも鉄骨造の骨組みにガラスブロックを採用した。国家の祭典では華麗な演出が計画される一方、こうした新たな光の装飾は近代建築の新たな空間構成を生み出す一種の契機にもつながった。

このように映画館という新たなビルディング・タイプの誕生を辿ると、光の装飾というテーマに到達し、映画



図 28 航空ショー (1934)



図 29 自動車ショー (1928)

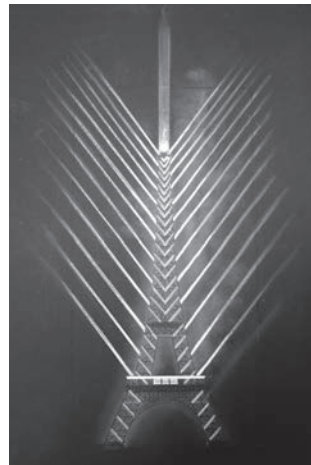


図 30 エッフェル塔電飾案(1934)



図 31 ダルザス邸 (ガラスの家) (1931)



図 33 ダルザス邸 (ガラスの家) (1931)



図 32 ナンジュセル・エ・コリ通りの集合住宅 (1934)



図 34 劇場「ムニユ＝プレジール」(1929)

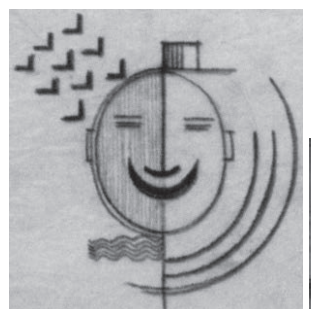


図 35 劇場「ムニユ＝プレジール」(1929) スケッチ

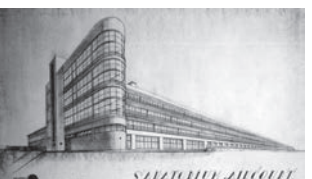


図 36 エンクールのサナトリウム計画案 (1930)

館が建築家にとって新たな建築造形を探求するよい機会になったことがよくわかる。その一方で、パリの内外で活躍するこのほかの建築家たちも同時代にさまざまな劇場を残しており、実に興味深い。プランタン百貨店の再建、ドーヴィルとポーのカジノを手がけたジョルジュ・ヴィボ (Georges WYBO: 1880-1943) は、トスカナ様式のコロネードと大型の開口部による展示館のような劇場「アンバサドゥール Théâtre Ambassadeurs」(1 avenue Gabriel) (1931) (図 33)³⁴⁾ を手がけたが、パンギュソン³⁵⁾ はシクリスの映画館を想起させる劇場を残した。それは正面の構成やロゴ、客席の絵画、舞台上の彫刻に特徴のあるニームの劇場・映画館「ル・コリゼ」(1927) の後、ポール・フリエ (Paul FURIET: 生没年不詳) と手がけたパリで最初の仕事、劇場「ムニユ=プレジール Théâtre Menus Plaisirs」(42 rue Fontaine) (1929、現・コメディ・ド・パリ) (図 34) の改修で、ニームのとは異なり、すべての装飾を捨て去って、円とロゴで形作り、大型客船の欄干を描いたフレスコ画以外、室内と家具は艶のある金属やニッケル・メッキ、ガラス管、金属のチューブによって調えるという新たな試みであった。また正面のギターのような装飾は館内にも施されており、これは建築ばかりでなく、そのスケッチ (図 35) からよくわかるように前衛芸術の影響にほかならない。「ムニユ=プレジール」は客船様式の先進的な試みであるエンクルのサナトリウム計画案 (1930) (図 36) やサン=トロペのホテル「ラティテュド 43」(1932) を予期させるもので、アール・デコの建築の新たな展開の示唆する重要な作品である。

サル・プレイエル (Salle Pleyel, 252 Rue du Faubourg Saint-Honoré) (1929) (図 37) は劇場の大型化と装飾の簡略化を両立した音楽専用ホールで、アール・デコの劇場を代表するもののひとつである。ダックスのホテル「シュプレンドイド」(1929) やアトリウム・カジノ (1928) という代表作を残したグラネがジャン=マルセル・オビュルタン (Jean-Marcel AUBURTIN: 1872-1926)³⁶⁾ によるアール・ヌーヴォーの案を大幅に改善しつつ、柱頭、床の紋様、手すりのグリルのモチーフを同じ二等辺三角形で統一し、ジャン=バティスト・マトン (Jean-Baptiste MATHON: 1893-1971)³⁷⁾ がすべて仕上げたもので、エントランス・ホールは柱頭も基壇もない円柱、ホワイエは断面が八角形、柱頭が黄金の付柱によって象られた (図 38)³⁸⁾。ホール内に目を向けると、客席の両側面にはジョルムによる程よく古びた金色と紫色でまとめられた抽象壁画 (現存せず、上部に客席を増築) が施された以外はまったく無装飾で、天井面からすべて



図 37 サル・プレイエル (1927)

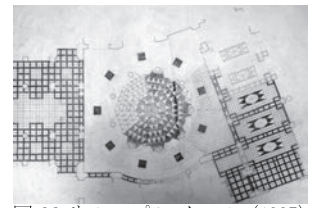


図 38 サル・プレイエル (1927) エントランスホールのスケッチ



図 39 サル・プレイエル (1927) 客席

白色で統一された内壁面が滑らかにつながっている。このようにサル・プレイエルはモーリス・ドニ (Maurice DENIS: 1870-1943) による天井画「音楽の歴史」の施されたペレと彫刻家アントワーヌ・ブルデル (Antoine BOURDELLE: 1861-1929) らによる第一次大戦以前のシャン=ゼリゼ劇場 (1913) とはまったく異なる新たな劇場であったことは明らかである (図 39)³⁹⁾。

結

フランスでは、ベル・エポックに古典主義を全面的に否定したアール・ヌーヴォーの建築が盛期を向かえ、ギマールによるカステル・ベランジュ (1898) やパリ地下鉄駅入場口 (1900) のように鉄工芸の発達によって興隆した建築装飾ばかりでなく、ボニエらによる規制外輪線の変更によってジュール・ラヴィロット (Jules LAVIROTTE: 1864-1928) のラップ通りの集合住宅 (1901) のような装飾建築が登場した。アール・デコはこのベル・エポックに萌芽し、戦間期という短期間にアール・ヌーヴォーを継承しつつ、その一方で古典主義を尊重するという相容れない方針の中で、新たな建築造形を探求するという試みであった。劇場という新たなビルディング・タイプを通して明らかになったことは、こうした過去の様式の特徴を簡略化あるいは簡素化する形で新たな建築造形を生み出したという点である。これは、古典主義をまったく否定して合理主義や機能主義に基づいたモダニズムの建築とは明らかに異なる特徴であるということを付記してかなければならない。

註

- 1) 劇場の紹介には次がある。SEBAN (Michel), *Lieux de spectacle à Paris*, Paris: Picard, 1998. 演劇や舞台に注力したものには次がある。PAULY (Danièle), *Théâtre années 20, La rénovation scénique en*

France, Paris: Norma, 1995.

2) PLUM (Gilles), *Paris art déco: immeubles, monuments et maisons de l'entre-deux-guerres (1918-1940)*, Paris: Parigramme, 2008.

LARBODIÈRE (Jean-Marc), *Paris art déco, l'architecture des années 20*, Paris: Massin, 2008.

3) TAUZIN (Henri), “L’Hotel Lutetia”, *L’Architecte*, Paris, mai 1911, pp.37-40.

4) TAUZIN (Henri), “L’Hotel Lutetia”, *L’Architecte*, Paris, juin 1911, pp.42-46.

5) Anonyme, *Règlement du PLU, Protections patrimoniales, 7e arrondissement, Tome 2, Annexe VI*, Paris, p.220.

6) MINNAERT (Jean-Baptiste), *Henri Sauvage*, Paris: Norma, 2002, pp.228-229.

7) アルフヴィドソンはパリ国立美術学校に学び、ローマ賞次席 2 等 (1897)、同賞次席 1 等 (1898) を受賞、1900 年パリ万国博覧会でビングのアール・ヌーヴォー館、ビングのアトリエ (1911) を手がけた後、バツソピエールらとともにパリで低廉住宅 (1914-25、28) のほか、アール・デコの代表作ホテル「プランス・ド・ゴール」(1929) やファースト・ナショナル・シティー・バンク (1931) を残した。

8) D.(A.), “Concours de façades-maisons construites à Paris en 1911”, *La Construction moderne*, Paris, 8 septembre 1912, pp.593-596.

9) Anonyme, “Ville de Paris-Concours des façades”, *La Construction moderne*, Paris, 21 juillet 1912, p.516.

10) MINNAERT (Jean-Baptiste), *op.cit.*, 6), pp.236-237.

11) GRASSET (Eugène), *Méthode de composition ornementale*, Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1905.

12) ジプシはパリ国立美術学校でガストン・ルドンに建築を学び、母国に帰国したが、1914 年に再び渡仏し、パリ市内にホテル「ラ・ペルーズ」(1926) や学校「ブレゲ」(1929)、集合住宅、アトリエ、映画館、商店を残した。

13) Anonyme, “Cinéma Louxor”, *La Construction moderne*, Paris, 23 mars 1922, p.204.

14) ALFONSI (Michèle), AUZÉPY (Marie-France), HUMBERT (Jean-Marcel), JACQUES-LEFÈVRE (Nicole), MEUSY (Jean-Jacques), MUSITELLI (Annie), PUMAIN (Philippe), *Le Louxor, Palais du cinéma*, Bruxelles: AAM, 2013, pp.78-88.

15) ブリュイザンはパリ国立美術学校を卒業後、植民地省と郵便・電信省の建築家を務め、ナントの塔「LU」(1909)、ドーヴィルの住宅「レ・アベイユ」(1910) の

後、トゥッケ (1912)、グランヴィル (1914)、パニョール＝ド＝ロルム (1927)、アンジャン＝レ＝バン (1934)、ヴィッテル (1937) でカジノやホテル、温泉施設を残した。

16) COGNIAT (Raymond), “Théâtre de la Michodière”, *L’Architecture*, Paris, vol.XL, no.7, 15 juillet 1927, pp.219-224.

17) COGNIAT (Raymond), “Le Cinéma Gaumont-Palace, boulevard de Clichy”, *L’Architecture*, Paris, vol. XLV, no.8, août 1932, pp.283-292.

18) HOFFMANN (Scott L.), *A Theatre, History of Marion Ohio, John Ebersson’s Palace & Beyond*, The History Press, 2015, pp.37-52.

19) COGNIAT (Raymond), “Pathé-Palace de Marseille”, *L’Architecture*, Paris, vol.XLV, no.1, janvier 1932, pp.17-22.

20) TAVARES (André), *L’Étoile filante, Charles Siclis: l’architecte-mystère du Paris de l’entre-deux-guerres*, Paris: Éditions B2, 2016, pp.3-8.

21) LOCQUIN (Jean), *Charles Siclis*, Boulogne: Éditions de l’architecture d’aujourd’hui, 1937?, p.2.

22) Anonyme, “Restaurant, rue de Colisée”, *L’Architecte*, Paris, septembre 1928, p.72.

GOISSAUD (Antony), “Le Colisée, Café et restaurant à Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 18 décembre 1932, pp.181-188.

23) GILLE-DELAFFON (S.), “Le Nouveau magasin de dégustation de la Maison du Café”, *La Construction moderne*, Paris, 29 avril 1934, pp.521-525.

24) BRUNON-GUARDIA (G.), “Le Café “Le Triomphe” aux Champs-Élysées”, *La Construction moderne*, Paris, 27 janvier 1935, pp.382-391.

25) JANNEAU (Guillaume), *Ch. Siclis*, Genève: Éditions Les Maîtres de l’architecture, 1931, p.X.

26) MAGNE (Henri-Marcel), “Décoration extérieure des bâtiments”, *La Construction moderne*, Paris, 20 mai 1928, pp.397-404.

RISLER (Charles), “Un Choix de nouveaux magasins de coiffure parfumerie et bijouterie”, *L’Architecture*, Paris, vol.XLV no.1, janvier 1932, pp.1-16.

27) JOLY (Léon), “La Restauration des Folies Bergère”, *La Construction moderne*, Paris, 17 novembre 1929, pp.98-103.

28) LAPRADE (Albert), “Trois café parisiens, Siclis architecte”, *L’Architecture*, Paris, 15 juillet 1935,

pp.249-258.

29) Anonyme, “Le Théâtre des Mathurins”, *La Construction moderne*, Paris, 11 mai 1924, pp.376-377.

JOLY (Léon), “Le Théâtre Pigalle à Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 25 août 1929, pp.582-585.

30) MORICE (Gabriel), “Le Théâtre Pigalle”, *L'Architecture*, Paris, vol.XLIII, no.6, 18 juin 1930, pp.187-200.

31) FAVIER (Jean), “Le Ciné-actualités, Paris-Soir des ternes”, *La Construction moderne*, Paris, 29 mars 1936, pp.530-536.

32) FAVIER (Jean), “Les Nouveaux magasins Anspach, à Bruxelles”, *La Construction moderne*, Paris, 26 avril 1936, pp.617-619.

33) B. (R.), “Une Inauguration de l'Exposition des arts décoratifs”, *L'Illustration*, Paris, no.4298, 18 juillet 1925, pp.58-59.

34) SÉE (Charles-Édouard), “Le Théâtre des ambassadeurs à Paris”, *La Construction moderne*, Paris, 28 juin 1931, pp.618-624.

35) パンギュソンはパリ機械・電気専門学校、パリ国立美術学校に学び、アッリジ火力発電所、バスカ地方やコート・ダジュールの別荘、パリの劇場「ムニユ=プレジュール」(1929)、サン=トロペのホテル「ラティテュード43」(1932)、ブローニュのテルニジアン邸(1932)、在ザールブリュケン・フランス大使館(1952)ばかりでなく、晩年にコルニ=スール=モゼルのサン=マルタン=エヴェク教会堂(1960)やブストのサン=タントワーヌ教会堂(1963)などの新たな教会堂を数多く建設した。マレ=ステヴァンスと協働で設計競技に参画したほか、第二次大戦後のモゼル、メッス、サルグミーヌ、ブリエ=アン=フォレの再建や都市計画を手がけた。ユニテ・ダビタシオンの建設のためにル・コルビュジエをブリエに招いた。

36) オビュルタンはパリ国立美術学校でパスカルに建築を学び、1900年パリ万国博覧会で陸・海軍宮を手がけた後、フランス都市計画家協会の設立(1911)に参画し、パリ市内に集合住宅や学校、邸宅を残した。代表作にランスの郊外住宅地「緑道」(1919-24)がある。TEMPORAL (Marcel), “Art urbain”, *La Construction moderne*, Paris, 11 novembre 1923, pp.61-62.

37) マトンはパリ国立美術学校でルドンに学び、ローマ賞(1923)を受賞後、パリ土木専門学校(1936)、カシャン市庁舎(1935)、1937年パリ国際博覧会のラジオ宮殿、1943年からブレストの都市計画を手がけた後、市庁舎、税関、学校などを建設した。

38) GOISSAUD (Antony), “L'Immeuble et la salle de concert Pleyel”, *La Construction moderne*, Paris, 2 septembre 1928, pp.577-588.

39) LOUVET (A.), “La Nouvelle salle de concert édifée par la société Pleyel”, *L'Architecture*, Paris, vol. XLI no.4, 18 avril 1928, pp.101-110.

図版出典

図 1-9 筆者撮影。図 10 LEFOL (G.), VERGNES (E.), *Cinéma, vues extérieures et intérieures, détails, plans*, Paris: Charles Massin, [s.d.] 図 11-13 筆者撮影。

図 14 *L'Architecture*, juillet 1927, p.222.

図 15 *Idem*, août 1932, p.283.

図 16 *Idem*, août 1932, p.287. 図 17 筆者撮影。

図 18 *La Construction moderne*, 15 janvier 1933, pl.63.

図 19 *Idem*, 18 décembre 1932, pl.45.

図 20 *Idem*, 29 avril 1934, p.523.

図 21 *Idem*, 27 janvier 1935, p.383. 図 22-23 筆者撮影。

図 24 *La Construction moderne*, 17 novembre 1929, pl.25.

図 25 *Idem*, 25 août 1929, pl.201. 図 26 *Idem*, 25 août 1929, p.583. 図 27 *Idem*, 29 mars 1936, p.534.

図 28 Fonds André Granet 086Ifa481. 29 *Idem* 086Ifa480.

図 30 *Idem* 086Ifa441/1. 図 31 *L'Architecture*, décembre 1931, p.433. 図 32-33 筆者撮影。

図 34 Fonds Georges-Henri Pingusson 046Ifa25.

図 35 *Idem* 046Ifa73. 図 36 *Idem* 046Ifa14.

図 37 筆者撮影。図 38 Fonds André Granet 086Ifa649.

図 39 *L'Architecte*, janvier 1928, pl.6.

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)