



(口絵1)ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》1932年 油彩, キャンバス 76.0×113.0cm 東京国立近代美術館蔵

# ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》(1932年)をめぐ る覚書

横山由季子

## 1. 「優柔不断の寄せ集め」の先へ

2020年に当館が収蔵し、2022年のコレクションによる小企画「新収蔵&特別公開 ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》」(企画：三輪健仁)でお披露目となった風景画(口絵1)は、ボナールの作品の中でも、とりわけ奇妙で捉えどころのない作品である。葉を茂らせた様々な種類の木々が生えており、草地があつて、空——空と言うにはあまりに現実離れした様相を呈している——が広がり、風景を描いていることは分かる。しかしながら、対象の形態や境界、スケールや距離感といった、描かれた空間を捉えるための手がかりは、具体的な描写を逸脱した色とりどりの筆触によって、ほとんど無効化されている。絵を見ようとする私たちは、これは木だろう、ここに人がいるように見える、この塀のような面は木より手前にあるようだ、といった断片的な認識や憶測はできても、画面全体の空間構成を把握することはほとんど不可能である。また、奇妙な空模様に加え、彩度の高い色彩と、灰色がかつた乳白色の色彩が混在する画面からは、季節や天候、時間を推し量ることも難しい。画家は一体なぜこの色をこの場所に置いたのか、それによって何を描こうとしたのか、画面のあちこちに視線をめぐらせながら、そんな疑問が次々と浮かんでくる。この作品の前に立つ私たちは、印象派の作品を前にしたときのように、ある条件のもとでの光の効果を見出したり、ピカソやマティスの絵に対峙したときのように、構図や、形態と色彩の関係を分析したりすることはできない。ではボナールの絵画作品を、一体どのように見れば良いのだろうか。

ボナールと親交の深かったマティスは、「ピエール・ボナールは今日も、未来においても、もちろん偉大な画家である」と断言しつつも、「私がよく知っている素材で構成されているにも関わらず、その表現の核心を見出すことができなかった」と告白している<sup>1)</sup>。他方、同時代を生きたピカソは、ボナールの絵画に対して否定的な見解を持っていたようだ。ボナールの絵画についてどう思うかと尋ねられたときにピカソが語った言葉を、フランソワーズ・ジローが伝えている。

空を描くとき、ボナールはたぶんまず青を塗る。多少なりとも空はそう見えるからな。それから、しばらく眺めていると、そこに薄紫色が見えてくる。そこで彼はただつなぎとして薄紫色のタッチをひとつかふたつ加える。それから、ピンクはどうかと思いつく。もちろんピンクを加えない理由はない。結果は優柔不断の寄せ集めだ。もっと長い時間をかけて見ていたら、少しばかり黄色も加えるはずだ。それも、空がじつさいにど

んな色であるべきかを決めないままに、だ。絵とはそんなふうにして描くものではない。絵を描くとは感覚の問題ではない。肝心なのは、自然から情報やら役に立つ助言をもらおうと期待するのではなく、力をつかむこと、自然から奪うことだ<sup>2)</sup>。

ボナールの描くプロセスを推測したピカソのこの断定的な言葉は、イヴ＝アラン・ボアが指摘するように<sup>3)</sup>、実際にはボナールは対象を前にするのではなく記憶に基づいて描いていたため、その前提に大きな誤解があるとはいえ、この画家の作品から私たちが受ける印象を言い表しているようにも思われる。とりわけ「優柔不断の寄せ集め」という表現は、画家の意図を読み取ることが極めて困難な《プロヴァンス風景》のような作品を前にして、思わず呟いてしまいそうな言葉である。さらにボアは、ボナールの構図の不備を非難するピカソの次のような主張に対しても、反論を加えている。

私がボナールを否定するもうひとつの理由は、絵の表面を隅々まで満たそうとするやり方だ。連続した平面を形成しようとして、微かな震えのようなもので絵筆を細かく走らせ、一センチ刻みで埋め尽くしながら、そこにはコントラストがいつさいない。黒と白の並置もなければ、四角形と円形、鋭い先端と曲線の対比もない。行きすぎた調和に満ちた画面はひとつの有機体のように成長するが、強烈な破裂音を発して打ち鳴らされるシンバルの響きは聞こえない<sup>4)</sup>。

実際には、並置された黒と黄のように、補色のコントラストはいたるところに見られるし、円と四角の対比はなくとも、直線と曲線の対比が用いられているが、「ボナールは私たちの視界を混乱させ、注意を拡散させ、最も激しいコントラストでさえ、サブリミナルな方法でしか認識できないようにしている」というのがボアの反論である<sup>5)</sup>。

たしかに、ボナールの作品における色彩のコントラストや形の対比は、ピカソやマティスのそれと比べると極めて弱々しいため、一目見て認知できるものではなく、しばらく眺めたあとでしか、浮かびあがってこない。このことは、色や形の対比だけではなく、描かれたモチーフについても言える。ボナールの作品を見て、そこに何が描かれており、どのような絵画空間になっているのかを、私たち自身の視覚体験や身体感覚に照らしながら、見出していくには時間を必要とするのである。ピカソがボナールの絵画について語った言葉は、その作品を一瞥したときの瞬間的な反応にほかならない。ボアの言うように、「ボナールは急いでいる人には向かない」<sup>6)</sup>のなら、私たちは時間をかけて《プロヴァンス風景》の中に分け入り、「優柔不断の寄せ集め」という印象の先へと進んでみよう。

## 2. 1932年のボナールと《プロヴァンス風景》

1932年はボナールにとって、非常に充実した制作の年であった。大きな要因として、ル・カネの家に長期滞在したことが考えられる。19世紀末のパリで画家として出発したボナールは、20世紀に入って以降、制作のためにノルマンディーや南フランスに赴くようになる。1912年にはジヴェルニー近くのヴェルノンにセーヌ川に面した家を購入して

「マ・ルロット(私の家馬車)」と名付け、さらに1926年には、カンヌにほど近い、地中海を臨む高台の町ル・カネにも家を購入して「ル・ボスケ(茂み)」と名付けている。第二次世界大戦が勃発して、1939年にル・カネに隠棲するまで画家は、伴侶のマルト・ド・メリニーとともに、パリとヴェルノン、ル・カネを中心に、ボナール家の邸宅があったル・グラン＝ランスや、ボルドー近郊の海に面した、姉夫婦の暮らす町アルカションなど、フランス各地を転々とする生活を送っていた<sup>7)</sup>。

ボナールは「ル・ボスケ」を購入した翌年の1927年から、小さなアジェンダにスケッチや短いテキスト、天候や滞在した町の名前などを記すようになる<sup>8)</sup>。1932年のアジェンダを見ると、ル・カネ、エクス＝アン＝プロヴァンス、シストロン、グルノーブル、ポン＝ダン、ディジョン、モンパル、フォンテーヌブロー、ヴェルノン、ルーアン、パリ、ヴェルノン、シャルトル、ヌヴェール、ヴィシー、サン＝テティエンヌ、エクス＝アン＝プロヴァンス、カンヌ、ル・カネ、シストロン、グルノーブル、ユジューヌ、ベルガルド、オセール、ヴェルサイユ、パリ、フォンテーヌブロー、ヌヴェール、リヨン、アヴィニオン、ル・カネと、1年のうちに20を超える町を訪れていたことが分かる。そのうち長い期間を過ごしたのはル・カネとヴェルノンで、おおむね1月から4月はル・カネ、5月から9月までヴェルノン、10月から再びル・カネに戻り、精力的に制作に励んだようだ。この年のボナールは、《白い室内》(グルノーブル美術館蔵、図1)や《浴室》(ニューヨーク近代美術館蔵、図



図1 《白い室内》1932年、油彩、カンヴァス、109.5 × 155.8 cm、グルノーブル美術館蔵

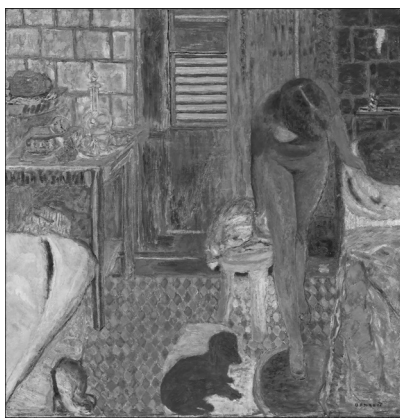


図2 《浴室》1932年、油彩、カンヴァス、121 × 118.2 cm、ニューヨーク近代美術館蔵



図3-5  
ボナールのアジェンダ  
1932年11月14-15日  
1932年2月24-25日  
1932年12月8-9日  
Source gallica.bnf.fr /  
Bibliothèque nationale  
de France

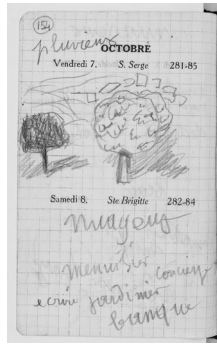


図6 《プロヴァンス風景》部分

図7 ボナールのアジェンダ、  
1932年10月7-8日  
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

2)、《ル・カネの食堂》(オルセー美術館蔵、ボナール美術館寄託)、《朝食》(パリ市立近代美術館蔵)のように、幾何学に基づく厳密な構図と輝くような色彩による室内画を多く残している。1932年のアジェンダをめくると、これらの作品のスケッチを確認することができる。11月14-15日(図3)のページには、《白い室内》のマルトの頭部とオイルヒーターが描かれており、2月24-25日(図4)と12月8-9日(図5)のページには、およそ10ヶ月の期間を挟んで、《浴室》のかがみ込むマルトの姿が繰り返し描かれている。こうしたことから、アジェンダのスケッチが、油彩での作品制作につながるものであったこと、そしてボナールがいかにか一つのモチーフに継続して関心を寄せていたかが伝わってくる。また、アジェンダには毎日のようにその日の天気や空模様が言葉で書き込まれており、滞在した地名と合わせて、画家にとってこの小さなアジェンダは、時間や場所と結びついた記憶の拠りどころとなっていたようだ。

室内画に比べて、この年に制作された風景画は多くなく、《プロヴァンス風景》は、主題の点でも、現実離れた色彩の点でも、特異な1点となっている。この年に限らず、ボナールが残したあらゆる風景画と比べても、この作品の捉えどころのなさは際立っている。ボナールの風景画は、たとえ色彩が対象の固有色から離れていても、どんな地形で、どんなモチーフを描いているかは推測できることが多いのだが、この作品では、画面左手の水色と紫とオレンジの塊や、画面右下の黄色いゾーンなど、何を描いているのか把握困難な箇所がいくつもある。描かれた風景が現実に存在する場所なのか、複数の場所の記憶を組み合わせたものなのか、それともボナールが創造した部分があるのかも分からない。残念ながら1932年のアジェンダに、この作品の元になったと思いきスケッチは見つけれなかった。1箇所だけ、画面右上の2本の木(図6)の色の描き分けと、10月7日の2本の木のスケッチ(図7)はつながりがあるようにも思われるが、配置が異なっているため、定かではない。ボナールは油彩を描くにあたり何らかのスケッチやデッサンを残していることが多いため、今後も調査の余地はあるだろう。

### 3. 《プロヴァンス風景》を知覚する：表面と奥行きへの往還

それでは、多種多様な色彩のタッチで覆われた《プロヴァンス風景》の画面の中へと分け入ってみよう。この作品の前に立ったときに最初に目に飛び込んでくるのは、画面中央を

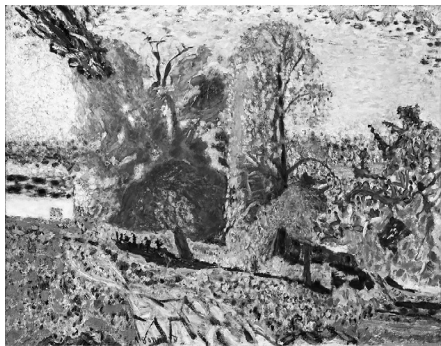


図8 《ノルマンディー風景》1920年、油彩、カンヴァス、62 × 81 cm、ノーザンプトン美術館蔵

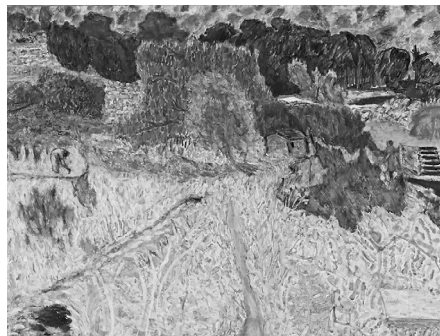


図9 《画家のアトリエからの眺め、ル・カネ》1945年、油彩、カンヴァス、92.25 × 125.73 cm、ミルウォーキー美術館蔵

覆う木々の巨大な複合体である。ボナールはこの作品以外にも、画面中央に木の集まりを置くことで、その可塑的なフォルムと目の眩むような色彩によって画面に揺らぎを与えるような作品を残している(図8、9)。《プロヴァンス風景》の木々も乳白色のトーンによって渾然一体となっており、それぞれの根元がどこにあるのかも定かではない。しかしよく見ると、一番手前の、ビリジアンと白の細かいタッチが重ねられた木、その右後方に、赤褐色の幹を持つ、オレンジとピンクが混ざった木、さらにその右後方にもビリジアン、ピンク、オレンジの入り混じった木と、少なくとも3本の木があるようだ。これらの木々は、色の組み合わせの違いや、筆触のヴァリエーションによって、かろうじて差異化されている。さらにその背後には、黄色い光に包まれた濃緑と黒の木が、乳白色の木々に覆い被さるように生えている。空気遠近法の原則に従えば、手前の木は明瞭な色彩で、奥の木は薄く霞んだ色彩で描かれることになるはずだが、ここでは逆の現象が起きており、これらの木々が一体どのような光に包まれているのか、木々の間にどのくらいの距離があるのか判然としない。

光といえば、空が尋常ではない。青の上に濃紺が重ねられた丸い形状が空全体を覆い、その隙間を黄色が埋めている。現実と考えられる空模様としては、うろこ状の厚い雲に背後から強い太陽の光が差して、雲が逆光で暗くなっている現象ではないかと推測できる。おそらくボナールはそういった光の効果を、いつの日かの空で実際に目にしたのだろう。しかし、ここではそれが絵具に置き換えられて強められ、空全体に展開されることで、空というよりは細胞のような様相を呈している。そして先ほど見た濃緑の木は、地上と空をつなぐ役割を果たしているようだ。この木がなければ、両者はより明確に別のゾーンとして分かれていたのではないだろうか。「空を裂くように——黄色がかった濃緑の上にかすれた黒絵具を重ねた木々を包む三角のゾーンがあり、そこでは全体的色調が下の空間と共有されていない。色はゾーニングされている」<sup>9)</sup>と平倉圭が書くように、濃緑の木のゾーンは、この絵の中でどこからも遊離しているように思われる。そのように孤立しつつも、木であるという点では地上に属しており、色彩は雲の濃紺により近い。こうして表面を分割し、同じ色調のまとまりで描くことにボナールは意識的であったようだ。画家は1932年2月16日のアジェンダに次のように書きつけている。



図10 《カーニユ風景》1916年、油彩、カンヴァス、36 × 44 cm、個人蔵

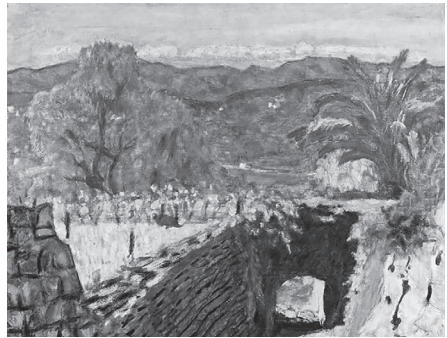


図11 《ミストラルの季節の南仏風景》あるいは《ル・カネの切り通し》1922年、油彩、カンヴァス、49 × 62 cm、ル・カネ、ボナール美術館蔵

自然を美しいときに表現する。あらゆるものに美しい瞬間がある。美、それは見ることで満たされているということだ。見ることは単純さと秩序によって満たされる。単純さと秩序は表面を分かりやすく分割したり、共鳴し合う色をまとめることで得られる<sup>10)</sup>。

一見するとオールオーバーな画面でも、よく目を凝らして、同じ色彩が用いられたまとまりと、その配置に注目すれば、徐々に関係性が浮かび上がってくる。《プロヴァンス風景》の混沌とした画面も、基本的には、特定の色のゾーンの組み合わせでできており、並置されたゾーン同士がコントラストを生むこともあれば、連続性を持つこともある。そして、離れた場所にあるゾーンの響き合いもあちこちで見られる。

再び地上に目を移そう。巨大な木の複合体に次いで、画面を大きく占めるのが、左手前から右奥へと続く塀のような構造体の連続である。画面右下に突き出した部分と、画面左下の2列は、紫と黒、白の筆触が組み合わされている。画面中央から右奥はより複雑で、影になっている部分は赤褐色に黒を重ねた暗い色調、光の当たった部分はオレンジや黄色、ピンク、白が厚く重ねられている。画面の右端では再び紫と黒、白の重なりが現れ、光の加減によって色調は異なるが、これらが同じ構造体であることを示唆している。そして塀の間には背の低い木がいくつも生えている。果たしてプロヴァンス地方に実際にこのような場所があるのかは、今回の調査では確認できなかったが、ボナールが南仏で描いた作品に、よく似た塀のような構造体が描かれた作品はいくつか存在する(図10、11)。本作の塀の周りには、幾人かの人物が描かれており、彼らの身長と塀の高さが正しいスケールで描かれているのだとすれば、塀はそうやすやすとは越えられない高さがあると推定できる。しかしそうなると、中央の木々がとてつもなく巨大なスケールで描かれていることになってしまう。この整合性がつかないスケール感も本作の大きな謎の一つであり、ボナールは色面のバランスを優先して、モチーフの大きさも操作していると思われる。

そして、不可思議な空と並んで、この作品の中で最も謎めいた部分が、画面左下の青と紫、オレンジのゾーンと、画面右下の黄色と緑のゾーンである。この2箇所は、他の部分と比べて大きなストロークで描かれており、絵具もほとんど混色されていない生っぼさがある。いずれも何らかの植物ではないかと思われるが、種類はおろか、この風景の中のどこに位置づけられているのかすら、判然としない。青と紫、オレンジの塊は、塀よりも手

前にあることから、この風景全体の手前にある灌木か何か(しかしこのような色の植物とは何だろう?)を周縁視として描き込んだというのが最もありそうな予測である。しかし、その背景の草地にも青と紫が侵食しており、手前にあるモチーフとしてはっきりと際立っているわけでもない。他方、曲線状のストロークで描かれた黄と緑のゾーンは、塀の上を覆っている植物なのだろうか? その真下にある帯状のエメラルドグリーンのゾーンは、水のようにも見えるが、よく分からない。

こうして画面全体を巡ってみると、推測の域を出ない部分はあるにしても、画面内部のそれぞれのゾーンのおおよその関係性が浮かびあがってきたのではないだろうか。しかし、識別できる個別のモチーフに紐づいた色彩や筆触の描写だけでは、この複雑で繊細で変化に富んだ絵画を十分に享受したとは言えない。絵具そのものにもう少し目を向けてみよう。モチーフを忘れて、作品の表面に視線を回らすと、チューブからそのまま出したような混じり気のないビリジアンやカーマイン、オレンジ、紫、黄、白、黒といった絵具が、あちこちに散りばめられていることに気づく。平倉は、こうした色彩について「生っぽい色は周囲になじまない代わりに——なじむことで絵画の中に描写的な奥行きを作らない代わりに——、かえって離れた場所にある色と響き合い、空間を作る」<sup>11)</sup>と分析している。色が作る空間、それはモチーフの重なりが作る空間とは別の位相にある。

生っぽい色とは対照的に、白が混ざることによって弱められた色や、画面の上で混ぜ合わされた色、こすり付けるように重ねられた色など、絵具の用いられ方も様々である。《プロヴァンス風景》について語ったものではないが、画家の黒田重太郎と鍋井克之が洋画の技法をまとめた書物の中で、ボナールの技法が次のように紹介されている。

マチエールの扱ひ方も頗る変化に富み、ある所は水彩画のやうな軽い感じが与へられてあるかと思ふと、ある所は幾度も盛り上げて重厚に仕上げられてある。〔中略〕生まれましい層の上へ流動的に筆を加へた所や、充分乾いた上へ艶消のやうに色斑を置いた所や、画面の感じはそのためにかなり複雑になつている<sup>12)</sup>。

水彩画のような軽さ、流動的な筆の動き、艶消のような色斑など、《プロヴァンス風景》にも見られるボナールの油彩の特徴が、的を射た言葉で捉えられている。他方、ボナールと交流もあつた画家の岡鹿之助も、乾いた絵具をこすり付けたような効果について言及している。

ボナールは〔中略〕部厚く絵具を重ねるが、画面が仕上げに近づくにつれて、カサカサと非常にかたねりの絵具をこすり付ける様においてゆく。〔中略〕いずれも生<sup>なま</sup>の色であるが、その生の色が重なり合つて柔い、不思議な色相を帯びて来るのである<sup>13)</sup>。

フランスの同時代の画家たちが、ボナールの技法について語った例はあまりなく、遠く離れた日本で油絵を学び、フランスへの留学経験を持つ画家たちが、このように詳細に言葉を紡いでいることは興味深い。アカデミズムはもちろん、レアリズムや印象派、キュビズムやフォーヴィズム、どの流派とも異なるボナールの独特の絵具の使い方が、油絵の技法



を学んでいた日本の画家たちの目に新鮮に映ったことは想像に難くない。

もう一度、ボナールの絵画を前にしたときの体験についてまとめてみよう。一見するとオールオーバーな画面だが、しばらく眺めているとモチーフの前後関係と空間の奥行きが見えてくる。しかし、さらに見続けていると、色彩の並置や重なり、離れた場所での響き合いといった、絵具そのものが生み出す浅い奥行きが現われてくる。モチーフはサブリミナルなものとなって後退し、私たちの視線は、多種多様な絵具の揺らめきの中に絡め取られる。ボナールの絵画を見るときは、絵具で覆われた表面と、モチーフの重なりによって作り出された空間の狭間で、表面と奥行きを無限に往還するような体験なのだろう。ここでは、私たちは見る主体ではなく、ただ絵具を感受する身体となることが求められる。このことこそ、ピカソをあれほどまでに苛立たせた要因だろう。ボナールの絵画を十全に知覚することができるかどうかは、形や意味の手前、あるいはその先で揺れ動く絵具の集まりに、どれだけ受動的に身を委ねられるかにかかっている。

#### 4. 1933年、ベルネーム＝ジュヌ画廊での個展

1933年6月15日から23日にかけて、パリのベルネーム＝ジュヌ画廊で、本作を含む26点の近作によるボナール展が開催された(図12)。また、同じ6月にブロン画廊でも、31点のボナールの肖像画が展示されている。それまでにパリで開催されたボナールの個展は、1924年のドリユエ画廊での回顧展が最も大きなもので、1891年から1922年までに描かれた作品68点が一堂に会した。1933年のベルネーム＝ジュヌ画廊での個展は、点数こそ多くはないものの、ボナールが1926年に南仏ル・カネに家を購入して以降、南仏の地で大きく変化を遂げつつあった画家の大作を含む最新作が、初めてまとめて発表された機会であった。会場風景写真を見ると、《プロヴァンス風景》は、《白い室内》(図1)の隣に展示されている。他にも、《鏡の前の裸婦》(1931年、カ・ペーザロ国際近代美術館、ヴェネツィア)や《フランス窓》あるいは《ル・カネの朝》(1932年、個人蔵)などの代表作が出品された。同展を訪れた画家ポール・シニャックは、「驚異的です。思いがけなく、稀有で、新しい。親愛なるボナール、1880年にクロード・モネを『発見して』以来、芸術に対してこれほど大きな感情を持ったことはありませんでした。[中略]何という教え、何という励まし。あなたは私に新たな力を再び与えてくれました」<sup>14)</sup>とボナールに書き送っている。直接感動を伝えたシニャックの他にも、フランスの現代絵画の巨匠の一人とみなされるようになっていたボナールの新境地を目の当たりして、当時第一線で活躍していた多くの批評家が展覧会やその作品について数多くの雑誌で論じている。

数々の展評の中で、最も単純な反応としては、南仏の地でますます色彩を開花させたボナールの作品に、「楽園」を見出した美術批評家のジャック・ギュエンヌによるものが挙げられる。ギュエンヌは、その作品において、事物と生き物の間のヒエラルキーがないことに触れつつ、次のようにこの画家を称賛する。「楽園では生き物と事物の間に恣意的な区別はなく、生命のない事物から、もはや死ぬことのない生き物へと、ゆっくりと移行していく。[中略]私が楽園を考えると、ボナールの世界を思い描く」<sup>15)</sup>。また、美術史家のジェルマン・バザンは、ボナールを現代の最も偉大な巨匠とみなす動きがあると述べて

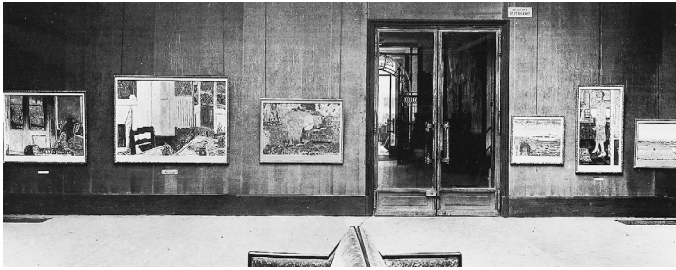


図12  
ベルネーム=ジュヌ画廊での個展風景、1933年

つ、20世紀に入り、フォーヴィスム、キュビスム、未来派、抽象絵画、シュルレアリスム、ダダと矢継ぎ早に様々な潮流が現れたことを受けて、「20世紀の画家の中で最も人間的な画家はボナールである。抽象と純粹絵画の30年間に疲れ、我々の時代は彼の方へと向いている」<sup>16)</sup>と主張する。こうした見方は表面的なものであったとはいえ、室内や風景、裸婦といった伝統的な主題に則り、中産階級の暮らしを描いていたボナールの作品は、前衛の交代劇に疲れた人々に安心感を与えた面もあったと想像できる<sup>17)</sup>。

また、当時の時代背景に目を向けると、1930年前後、世界恐慌の波がアメリカから押し寄せ、ヨーロッパの経済は危機的な状況に陥りつつあった。さらに1933年1月にヒトラーが首相に任命され、ドイツでナチスが独裁政権となると、フランスをはじめヨーロッパの他の国でも右派ファシズム勢力が台頭するようになってゆく。ジョルジュ・ワルドマーは、美術雑誌『フォルム』に寄せた展評「ボナールと人生の楽しみ」の中で、こうした状況にボナールの絵画世界を引き寄せて論じている。ワルドマーは、ボナールの作品における、空間に浮遊するようなイメージや、俯瞰の眺め、画家の視野を反映した光景、切断された人物、背景に溶け込む人物といった表現のうちに、人間と文化の危機を見出す。その一方で、その作品に、ルノワールやフラゴナールへと通じるフランス絵画の伝統や、現代美術の進歩史観に反する態度、人間的な価値をもった芸術<sup>アンティーム</sup>、親密な性質、さらには古代ローマを想起させる精神性や感覚を見出し、「ボナールの描く作品は、危機の教えが正当化する、信頼や知性、率直さ、誠実さ、安定性への新たな要求に応えるものである」<sup>18)</sup>と結論づける。

1923年から10年間フランスに滞在し、ジョルジュ・ワルドマーとともに、雑誌『フォルム』を創刊した福島繁太郎も、この展覧会を訪れていた。帰国後、福島は美術評論家、画商として活躍しており、ボナールが世を去った1947年の『みづゑ』に寄せたボナール論の中に、この展示について回顧した記述がある。

1933年6月、ベルネーム・ジュヌ画廊での個展で、何年振りかで多数の近作に接した時には、其の変化に全く呆然としてしまった。〔中略〕

ボナールをアンチミストとする従来の考へを改めなければならないのではなからうか？ 少くもこの後期の作品に関する限りアンチミストと云ふ名称は適当ではない。

ボナールの芸術意欲の中心はブルジョアジーの生活感情の表現よりも、むしろ自由なる色彩のシンホニーに以降した様に思はれる。勿論、彼の画面より受ける感じは、甘美で、長閑である事には以前と変りは無い。が、それはもはや特にフランスブルジョア

ジーに限られた世界ではない。感覚を有する誰でもが、国境を越へ、階級を問はずに、共感できる壮大な美しさだ<sup>19)</sup>。

日本が国際連盟を脱退した1933年に帰国し、第二次世界対戦を経て、当時を思い起こしつつ、このように綴った福島の心境とは如何なるものであっただろう。また、福島がここで、ボナールがフランスの中産階級を象徴する親密な表現を離れ、「色彩のシンホニー」によるより普遍的な世界へと到達したと述べている点も、20世紀後半の絵画にボナールが及ぼした影響を予見しているようで興味深い。

さらに、ピュトー・グループに属した画家アンドレ・ロートは、20世紀の絵画において、1933年時点でのボナールの絵画がどのような意味を持っていたかについて、より具体的見解を表明している。ロートはピカソを引き合いに出しつつ、次のように書く。

ボナールは、意図せずして、現代の最も抽象的な画家になった。ピカソは、その傍らで、厚みや落ちた影、物質の細部に悩まされているようだ。実のところ、彼が私たちに見せるのは物体ではなく、その激しい痕跡を留める変形された型なのである。

反対に、ボナールの消えゆくオブジェは、透明な痕跡、虹色の霧を残すだけである。特に考慮すべきは、外界への攻撃ではなく、忘れられつつあった自然な方法で、ボナールがそれを甘受していることである。絵画に自然とは異なる外観を与える必要性が議論されるあまり、特異なイメージを得るためには、自然を構成する要素のうちの一つを極限まで分析すればよいということが、ややもすると忘れられている<sup>20)</sup>。

ここでロートは、ボナールが自然から出発して、抽象的な表現へと至っていることを指摘している。重要なのは、ボナールが現実と切り離され、色彩とフォルムに還元されるような抽象を目指したわけではないということである。あくまでも具体的なモチーフに留まりつつ、それを絵具に置き換えるという探求を徹底的に推し進める中で、固有色から離れると同時に、肉付けや明暗、質感の描写とは異なる表現形式へと至っている。

1933年の個展に際して、インタビューのため自分のもとを訪れた美術批評家たちにボナールが語った言葉からは、この画家がそうした志向について明白な考えを持っていたことが伝わってくる。美術批評家レイモン・コニャが投げかけた、「あなたの固有の表現方法となるものを発見したときのことを覚えていますか」、という問いに、ボナールは次のように答えている。

とても正確に覚えています！ それは1895年頃、ドーフィネにある家族の家で休暇を過ごしているときのことでした。ある日、私たちの会話の基礎であった言葉や理論、すなわち色彩やハーモニー、線と色調の関係、均衡が抽象的な意味を失い、非常に具体的な何ものかになったのです。突然、私は自分が探していたものと、どうすればそれを得られるかを理解しました<sup>21)</sup>。

ボナールはここで、本来ならば具象と結びつけられる要素に「抽象的」という言葉を用い、多くの人々にとって抽象的と受け取られるであろう何ものかに対して「非常に具体的」と述べている。ボナールにとっては、一見何を描いているのか分からない筆触にも、必然性があった。また、同じく美術批評家のピエール・クルティヨンには、「今では私は、絵画に土台と重さと可塑性を与えることの必要性を理解しています。私は穴や色彩のアクセント、小さなモチーフを避けます。絵全体が色彩で覆われていなければならないのです<sup>22)</sup>と表明している。ボナールのこうした考えが反映された作品は、オールオーバーな画面として立ち現れることになる。

最後に、1933年の個展に出品された作品群が体現するものを、ボナールの意図を汲みつつ言語化した美術批評家クロード・ロジェ＝マルクスの言葉を引用したい。

線と色彩のもとでのあらゆる瞬間の置き換え、対象の固有色や、フォルムの通常定義を忘れる才能、絵画を固有の法則を持つ閉じた宇宙とみなす術が、これらの静物、裸婦、風景、奇跡的な発明において、われわれをこのうえなく驚かせ、感動させるのである。そこでは、経験に照らせばすべてが誤りであるが、絵画内部の必然性に従うことですべてが真実となっている<sup>23)</sup>。

こうして、1933年のベルネーム＝ジュヌ画廊での個展をめぐる批評を一つ一つ見ていくと、ボナールを伝統に連なる画家とみなす立場と、絵画の新たな局面を切り開きつつある画家とみなす立場が拮抗していたことが分かる。そして後者においても、ボナールは新たな前衛の画家ではなく、極めて控えめで、それとは分からないような方法で、従来の絵画の領域を押し広げつつある画家とみなされていた。伝統と革新、具象と抽象といった二項対立では捉えきれないボナールの複雑さは、すでにこのとき現れている。

## 5. おわりに

本稿では、《プロヴァンス風景》がボナールの画業の中でどのように位置づけられるのか、この作品をどのように見ることができなのか、そして本作が発表された1933年の個展がどのように受けとめられたのか、について検討してきた。作品と初対面したときに感じた、これまでに見たどのボナール作品にもまして奇妙で捉えどころのない印象は、執筆を終えても変わっていない。どのような背景で本作が描かれたのか、関連するスケッチないしは習作の調査は今後の課題である。

冒頭でピカソがボナールについて語った言葉を紹介したが、ボナールはパリで出会った評論家の松尾邦之助に、ピカソについての考えを述べている。「ピカソの抽象的な部分、あれはフランスの伝統から全く疎隔したものです。あれがあまり誇張されるのは考へものです。でも幸なる哉、ピカソにも未だ大きなマテリアリティがあります。この点で、ピカソは救はれてみます<sup>24)</sup>。絵画、ないしは絵具の物質性をボナールが重視していたことは、《プロヴァンス風景》を見ても明らかだろう。画家は、自然を絵画に置き換えるにあたり、オールオーバーに画面を覆う絵具の物質性によって、イリュージョンでも平面でもな

い、油絵ならではの浅い奥行きを作り出した。モチーフから出発しつつも、モチーフの意味や名前に囚われすぎないために、その輪郭やフォルムを解体し、絵画内部の必然にしたがって筆触を重ねていったのである。その意味では、《プロヴァンス風景》は、ボナールの意図を、最も激しい形で凝縮した1点と言えるかもしれない。1965年に展覧会に出品されて以降、長らく日の目を見ることのなかったこの作品が、東京国立近代美術館でどのような作品と共鳴し、育っていくのか、楽しみである。

#### 註

- 1) ボナールの死去に際して、クリスチャン・ゼルヴォスが『カイエ・ダール』誌に「ボナールは偉大な画家か？」という批判的な論考を寄せた際、マティスが同誌のページ余白に書き込んだ言葉。Archives de la Fondation Zervos, cité dans *Pierre Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, cat. exp., Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2006, p. 298.
- 2) フランソワーズ・ジロー、カールトン・レイク『ピカソとの日々』野中邦子訳、白水社、2019年、243-244頁。
- 3) Yves-Alain Bois, La « passivité » de Bonnard, *Pierre Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, op. cit., pp. 51-52.
- 4) フランソワーズ・ジロー、カールトン・レイク、前掲書、244頁。
- 5) Yves-Alain Bois, op. cit., pp. 52-53.
- 6) *Ibid.*, p. 53.
- 7) ボナールは、1933年にピエール・クルティヨンがバリのアトリエを訪ねた際、パリでは1年のうち2ヶ月ほどしか過ごさず、そこでは自身は批評家となり、他の画家の作品と自作を比べたり、色調を確認するのみで、制作はしないと語っている。Pierre Courthion, « Impromptus », *Les Nouvelles littéraires*, 24 juin 1933, reprise dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, p. 41.
- 8) このアジェンダは現在フランス国立図書館に保管されており、Gallica で閲覧することができる。また、2019年には、1927年から1946年にかけてのアジェンダの内容をまとめた研究書も出版された。Céline Chicha-Castex, Alain Lévêque, Véronique Serrano, *Pierre Bonnard : Au fil des jours, agendas 1927-1946*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2019.
- 9) 平倉圭による「新収蔵&特別公開 ピエール・ボナール《プロヴァンス風景》」のレビューは、非常に解像度の高い作品分析となっており、本作を見るうえで導き手となる。「ボナール《プロヴァンス風景》(1932)を見始める(後編)」東京国立近代美術館ニュース『現代の眼637号』、2022年。〈[https://www.momat.go.jp/am/exhibition/pierrebonnard2022\\_2/#section1-2](https://www.momat.go.jp/am/exhibition/pierrebonnard2022_2/#section1-2)〉(最終閲覧日: 2022年12月19日)
- 10) Pierre Bonnard, *Observations sur la peinture*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2015, p. 30.
- 11) 平倉圭「ボナール《プロヴァンス風景》(1932)を見始める(前編)」前掲ウェブページ。
- 12) 黒田重太郎、鍋井克之『洋画メチエー 技法全科の研究』文啓社書房、1927年、604-605頁。
- 13) 岡鹿之助「ボナールの色」『アトリエ』249号、1947年6月、13頁。
- 14) Cité in Antoine Terrasse, *Bonnard*, Paris, Gallimard, 1988, p. 288.
- 15) Jacques Guenne, « Bonnard ou le Bonheur de vivre », *L'Art vivant*, N° 176, septembre 1933, p. 375.
- 16) Germain Bazin, « Les Expositions », *L'Amour de l'art*, Vol. 14, N° 7, juillet 1933, p. 2.
- 17) クリスチャン・ゼルヴォスは、まさにブルジョワ的な主題のゆえにボナールは何ら重要な画家ではないと早急に結論づけ、マティスの反論を受けることになる。Christian Zervos, « Pierre Bonnard est-il un grand peintre? », *Cahiers d'Art*, N° 22, 1947.
- 18) George Waldemar, « Bonnard et la douceur de vivre », *Formes*, N° 33, 1933, pp. 380-381.
- 19) 福島繁太郎「ピエール・ボナール」『みづゑ』501号、1947年6月、17頁。
- 20) André Lhote, « Irréalisme et surréalisme : Bonnard (Bernheim Jeune), DALI (Pierre Colle) », *La Nouvelle Revue Française*, N° 239, 1er août 1933, p. 307.
- 21) Raymond Cogniat, « Leur débuts », *Les Nouvelles littéraires*, 29 juillet 1933, reprise dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, pp. 44-45.
- 22) Pierre Courthion, « Impromptus », *Les Nouvelles littéraires*, 24 juin 1933, reprise dans Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, pp. 40-41.
- 23) Claude Roger-Marx, « Bonnard ou l'œil émarvaillé », *L'Europe nouvelle*, le 24 juin 1933, p. 598.
- 24) 松尾邦之助「ボナールと語る」『美術新論』6巻7号、1931年7月、60頁。

# Notes on Pierre Bonnard's *Landscape in Provence* (1932)

Yokoyama Yukiko

Pierre Bonnard's *Landscape in Provence*, which was acquired by the National Museum of Modern Art, Tokyo in 2020, is one of Bonnard's strangest and most elusive paintings. At the time the work was made, 1932, Bonnard had long been living in Le Cannet, a town in the hills of southeastern France that overlooks the Mediterranean. There, in his studio, he created countless paintings distinguished by their rigid geometric structure and glowing colors. *Landscape in Provence* was peculiar, both in terms of its subject matter and the unrealistic colors of the landscape.

Although at first glance the work has an "all-over" appearance, after gazing at the picture for a while, we begin to grasp the context of the motif and the depth of the space. But after continuing to look for a bit longer, the picture invites us into a shallow depth created by the paint itself through the arrangement and juxtaposition of colors, and how they resonate in the distance. This experience might be described as a state of endless movement between the surface and depth in the narrow space that exists between the paint-covered surface and the overlapping motifs. Instead of functioning as a seeing subject, we are required to be a body that merely senses the paint.

*Landscape in Provence* was shown at Galerie Bernheim-Jeune in Paris from June 15 to 23, 1933 as part of an exhibition that was widely reviewed. In the work, we can detect an antagonism between Bonnard as a painter associated with tradition and an artist who was in the process of embarking on a new phase in painting. Even in terms of the latter, Bonnard was by no means deemed a new avant-garde painter. Rather, he was seen as a painter who employed an unknown method in an extremely humble manner to expand the range of traditional painting. Bonnard's complexity, which cannot simply be explained through dichotomies such as convention and innovation, and figuration and abstraction, was already becoming apparent.

Bonnard always used the motif as his starting point, but in order to escape the constraints of a motif's meaning and name, he found it necessary to obscure its contours and form by accentuating the colors and brush touch. In that sense, *Landscape in Provence* can be seen as one of the most intense concentrations of the artist's intentions.