

ジョルジュ・ルオ一年譜 試訳 (1) 1871-1920

後 藤 新 治

SQN	西暦	年齢	事 項	CP
1	1871-1884	0-13	1871年5月27日、パリのラ・ヴィレット通り51番地の地下倉庫でジョルジュ・アンリ・ルオ誕生。ヴェルサイユ軍によるコミュン参加者に向けた砲撃を避け、ジョルジュの母親はここに避難していた。ジョルジュは自らのインスピレーションの特異性をこの個人的な出自と関係づけている。	155
3			ジョルジュの父アレクサンドル・ルオはモンフォール（イル＝エ＝ヴィレーヌ県）出身のブルトン人。家具職人であった父はブレイエル・ピアノで仕上げとニス塗りの作業に携わる。	155
5			ジョルジュの母マリー＝ルイーゼ＝シャンダヴォワヌは [パリの] サント＝クロワ・ド・ラ・ブルトンヌリー通りの生まれ。婦人服縫製の仕事をしあと貯蓄金庫の従業員として働く。母は息子ジョルジュの芸術家としての天職を信じてつねに支援し続けることになる。	155
7			1871年6月25日、ジョルジュは「ヴィヨンと彼そっくりの影を引きずる哀れな母親の（との言い伝えが残る）小教区にある、サン＝ルー・ド・パリ教会」でカトリックの洗礼を受ける。ジョルジュの造形的ヴィジョンと精神的生活は中世パリの伝説的世界の中に根差しており、そこでは詩人フランソワ・ヴィヨンの記憶と、ロマネスクやゴシックへと向けられた画家の夢とが分かちがたく結びついている。	156
8			ジョルジュにはエミリーというひとりの姉がいる。彼女はアルチュール・トマと結婚し、一人息子アンドレをもうける。やがて息子はアルジェで室内装飾家となる。	156
9			ジョルジュは少年時代をベルヴィルやモンマルトルの庶民が暮らす古い地区で、周りをいつも職人や労働者たちに囲まれながら過ごす。	156
13			ジョルジュは時折マレー地区のド・セヴィニエ通りに身を寄せる。そこでは母方の祖父アレクサンドル・シャンダヴォ	156

			ワースと彼の娘たちが暮らしている。かつてパリ・リヨン間鉄道郵便貨車主任を勤めていた彼は、12歳の時パリにやって来た。祖父と生計をともにしていたジョルジュの叔母たちはデュヴェルロワのために磁器の絵付けをやっていたが、デュヴェルロワのもとでルノワールも仕事をしていた。	
14			そのリベラルで社会的なキリスト教思想がついにはカトリック教会との断絶をもたらした宗教思想家ラムネの熱烈な読者であった父アレクサンドル・ルオーは、自分の息子をカトリックの学校に入れることを望まない。そこで彼はジョルジュをデ・ポワソニエ通りにあるプロテスタントの学校に入学させる。しかしそこでの懲罰が度を超していると判断した父は、ジョルジュをデ・フルノー通り（現在のファルギエール通り）20番地にあった公立の学校に転校させる。聡明な生徒であったジョルジュは、ご褒美にセルヴァンテスの『ドン・キホーテ』を1冊もらうが、彼は生涯にわたりこの本を愛読する。後にジョルジュは本の見返しに次のように記すことになる。「この素晴らしい本を私は繰り返し繰り返し読むことができた。そのうちだんだんこの本が好きになり、ついには自分が絵画芸術におけるドン・キホーテ信奉者であるという非難を甘んじて受けるようになった。」	156
16			ジョルジュはすでにデッサンに対する特異な嗜好を持ち合わせている。ルオー家の言い伝えによれば、彼は台所の赤いタイルの床の上にチョークでお絵描きをし、充填用パテを使ってはちっちゃな彫刻をこしらえていた。彼は学校でその才能ゆえ注目される。	156
18	1885	14	2日間の修学旅行で、ジョルジュはル・アーヴル、ルーアン、オンフルールにある中世の歴史的建造物と出会う。	156
20			聡明で慧眼の持ち主であった母方の祖父アレクサンドル・シャンダヴォワースは、ジョルジュに対し決定的な影響力を及ぼす。ジョルジュは祖父が持っていたマネ、クールベ、ドーミエ、フォランの版画にこころを奪われる。それゆえジョルジュは最初のサロンをルオー＝シャンダヴォワースの名前で出品するまでになる。	156
22			アレクサンドル・シャンダヴォワースが1885年に死去。ジョルジュは生涯を通じて彼の肖像のメダイオンを身につけることになる。	157
23			ルオー家はサン＝ジェルマン大通り204番地に転居する。	157
24			職を得る前に、ジョルジュはガラス職人タモニのところに徒弟として入る。	157

26			1885年7月16日、ジョルジュは国立高等装飾美術学校の授業に登録手続きを行う。彼はステンドグラスの仕事を終えた後学校に通う。しかし登録書類によれば彼は午前中の授業にも出席している。日曜日には決まってジョルジュはルーヴル美術館に出かけたが、「そうでなければ家にいて鏡の前で自分の目や鼻のデッサンをやっていた。“これらのデッサンを数千枚は描いた”とジョルジュは私 [シャランソル] に話してくれた。」	157
28			ジョルジュはジャン＝ルイ・フォラン (1852-1931) の作品に夢中になる。	157
30	1886	15	ジョルジュはステンドグラス修復家イルシュのところに弟子入りする。	158
32			ジョルジュは週50サンティームの俸給で、ステンドグラスのデッサンや鉛骨の組み立ての仕事を行う。古いステンドグラスを前にした時にもらした感嘆は、「源泉に遡りたい」という彼の強い意欲を感じさせる。	158
34	1890-1891	19-20	ルオーのデッサンがフランス学士院会員のひとり、アルペール・ベナールの目にとり、ベナールは自分の下絵に基づいてルオーに薬学学校のステンドグラスを制作するよう提案する。ルオーは、ただ画家になりたいという望みしか持ち合わせていなかったため、これを辞退する。しかしこの申し出はルオーをたいへん勇気づける。ルオーは国立高等美術学校の選抜試験に合格したため、ここへの入学を決意し、徒弟の仕事辞める。画家への転向をはかりながら、ルオーは自らの創造における方法論的基盤を、古典古代の研究、過去の芸術への愛着、フランスの伝統に根差す画家たちとの緊密な絆の構築の上に定める。	158
36			1890年12月3日ルオーはパリの国立高等美術学校のエリー・ドロローネー (1828-1891) の教室に入学する。ルオーは講義に出席するかたわら学内の図書室や数々の古典彫刻の石膏模型が置かれた美術品陳列室にも足繁く通う。ルオーは木炭デッサンをやっているが、油彩画の課程に入ることを夢見る。	158
39			ドロローネーは数ヶ月後の1891年9月5日に死去。「生前、彼 [ドロローネー] には腹案があったのだが、それはフランス学士院の同僚の何人かに懇願して、自分の後継者としてギュスターヴ・モローを迎えるというものであった。」	159
40	1892	21	1892年1月1日、ギュスターヴ・モローが国立高等美術学校の評議会によって正式に [専任教授として] 選任される。	159
41			3月13日、モローはルオーに自分のアトリエに入るための試験を受けさせ、ルオーは合格する。	159

42		<p>1826年、建築家ルイ・モローの息子としてパリに生まれたギュスターヴ・モローは、油彩画の勉強をフランソワ・ピコ指導のもとで始める。テオドル・シャセリオーが会計検査院のために描いたアレゴリーにみちた〔装飾壁画の〕光景にたいへん感銘を受けたモローは、シャセリオーと親交を結び、1852年のサロンに、ドラクロワから着想を得た《ピエタ》が初入選する。1857年、モローはイタリアに旅立ち、そこでドガ、エリー・ドローネー、ピュビス・ド・シャヴァンヌと出会う。1864年のサロンに出品したモローの《オイディプスとスフィンクス》は注目を集める。これ以後のモロー作品には古代の偉大な神話が復活することになる。モローは象徴主義者たちよりも前に、散文的な凡庸さに対して激しく抗議する。ユイスマンスは1884年に出版されたもっとも著名な著書『さかしま』のなかで、主人公デゼッサントが熱愛する画家としてモローを登場させる。デゼッサントはモローの他に、ルドンやマルメといった当時まだその真価が世に認められていない芸術家たちを愛好していた。モローは、そうした主題の選択や自ら進んで孤独を求める生活態度によって、しばしば時代から孤立して生きる画家のように見られた。しかし1892年から1898年にかけての彼の美術学校での教育は、モダンアートの基盤形成に貢献する。当時美術学校では、モローのアトリエと、時代の寵児であった画家のボナヤジェロームのアトリエがライヴァルとして競い合う。モローは、その弟子たちが「鈍重で、精彩を欠き、感動を与えない絵画」を描く「彼の同僚たちに対し、礼儀正しくはあるが毅然とした対決の姿勢」を貫く。</p>	159
45		<p>モローがいたお陰で、ルオーは自らの古美術への愛着を満足させることが可能となる。のちにルオーは、《求婚者たち》（未完成）の画家〔モロー〕と、20世紀における近代性の守護者ともいべきセザンヌとの間に存在する深い絆を強調することになる。同時にルオーは、モローの教育は若い画家たちにある開かれた精神を授けたが、それによって彼らはエクスの巨匠〔セザンヌ〕の教えをよりよく理解できるようになったと、述懐することになる。</p>	159
46		<p>「セザンヌが自然に則ってブッサンをやり直すと語ったちょうど同じ頃、ギュスターヴ・モローは、日曜日の午前中ごとに、[ルーヴル美術館の] ロランとブッサンの展示室で、[ロランの]《クレオパトラの船出》を前にして、私に構図の科学と大気の微妙な量かしについて教えてくれた。」</p>	159
47		<p>モローは弟子たちに、ダ・ヴィンチ、マンテーニヤ、ウッチェロ、ティツィアーノ、ジョルジョーネのみならず、ドラクロワやコローについても教えてくれる。ルオーはとりわけドラ</p>	160

			クロワとコローの聖セバスティアヌスに感嘆する。モローはまたマネについて語り、彼らにトゥールーズ＝ロートレックの作品を見に行くよう勧める。	
48			「彼 [モロー] はアンデパンダン展を見に出かけた。当時は英雄の時代であった。」「巨匠たちに対して示す彼の畏敬の念や現代画家たちを前にした時の彼の批評的分析の精神が、若者たちにとって完璧で繊細なこころの支えとなっている。」	161
51			アトリエで、ルオーはモローのことに耳を傾ける。「私 [ルオー] は口がきけなかった。私は『はい…、いいえ…、以上です』とだけ答えた。必ずしもそうではなく、『アトリエで?…ポール・ベニエールが私 [ジュヌヴィエヴ] に教えてくれることになるのですが、喋っていたのは彼 [ルオー] だけでした。』	161
53			ルオーはレンブラントに崇敬の念を懐いており、そのことはアトリエ中に知れ渡っていた。同級生がルオーに一曲の悪ふざけの歌を捧げるのは、《皮を剥がれた牛》の作者 [レンブラント] に対する [ルオーの] 賞賛のためである。	161
54			「ルオーさんは／絵を描きながらその上に／おしっこのジュースをふりかけると／レンブラントとシニユレリがうまく混ざり合うと信じてる。」	161
55			ルオーの目に、モローは「最高の指導者であり父なる神」として映っているが、モローの方は、「私をあまり尊敬しないで、少しだけ愛して下さい」と願い、彼がとても個人的に理解しているこの弟子に、助言を与え、励まし、指導する。	161
57			モローはルオーを自宅に招き入れ、自分の書齋を自由に使わせる。ルオーはボードレルやシェークスピアの熱心な読者となる。同時にモローはルオーに実践的な助言も授ける。	161
59			しかし一方で、モローはルオーが自らの画業を歩むうえで必要な基本事項についても教示する。マティエールの研究、構図に対する感受性、自然に基づくことの必要性である。マティエール、構図、自然は、ルオーの生涯を通じて、著作や制作のライトモチーフとなる。	161
61	1893	22	ルオーはローマ賞コンクールに《石臼を回すサムソン》を出品するが落選する。ローマ賞制作のため3月31日に受験用個室に籠もったルオーは、トラヤヌス帝記念円柱から取られた何点かの石膏型と一点のエコルシェの持ち込みを、例外的にアカデミーから許可される。ルオーはその絵の中でレオナルド・ダ・ヴィンチへの敬愛を表明しながら、同時にその主題はより写実的なものへと近づいている。	178

63			ローマ賞はミトルセイに授与される。ルオーの作品はトリグレ、デシュノー、マクサンスら他の候補者の作品とともに美術学校に展示される。ギュスターヴ・モローはルオーのこのタブローを基に一点のクロッキーを制作する。ルオーはそれを大切に保存する。	178
64			ルオーは青年期を通じて虚弱な健康状態であったため、彼の師からはいつも思いやりのある助言を受ける。	178
65			ルオーはダッタンヴィル・コンクールに参加する。	178
66			年末、ルオーはアトリエ賞を受賞する（賞金300フラン）。この賞は毎年、最も優れた宗教的テーマによる油彩画を制作した弟子に対して与えられるもの。ルオーの描いた画題は、《堆肥の上のヨブ》、《山上の垂訓》、《石臼を回すサムソン》、《キリスト》、《天使》、《墓石の前の聖女たち》、《学者たちの間の幼きイエス》、《ユダの接吻》。	178
67	1894	23	1894年2月6日、ルオーは着彩エスキース・コンクールであるフォルタン・ディヴリー・コンクールで、《トゥルスの前に姿を現すコリオラーヌス》によって2等賞メダルを獲得する。	178
68			7月、ルオーは《学者たちの間の幼きイエス》によってシュナヴァール賞を受賞する。レオン・プロワは1905年次のように書くことになる。	178
70			ルオーはこの賞を苦もなく獲得したわけではない。シュナヴァール賞はすでにジェロームの弟子の1人に授与されていたのだが、他のアトリエの弟子たちが激しく抗議したため、その判定は覆った。	178
72			ルオーのアトリエ仲間の1人アンリ・エヴェヌポエルが自分の父親に宛てて手紙を書く。	178
74			《学者たちの間の幼きイエス》は1900年のパリ万国博覧会で銅メダルを受賞する。また本作品を1919年にコルマルのウンターリンデン美術館が収蔵する。	179
75	1895	24	ルオーは2点の油彩画大作《朝の星》と《夕の星》を、師モローの絵を愛好するレオポルト・ゴルトシュミットのために制作する。ゴルトシュミットはすでにモローの大作《ユピテルとセメレ》を入手していた。	179
76			3月あるいは5月、アンリ・マティスが予備学生 (élève libre) としてギュスターヴ・モローのアトリエに入学して来る。	179
77			ルオーは初聖体拝領を受ける。ルオーの父は、彼にカトリックの伝統に則って洗礼を授けたにもかかわらず、ラムネを断	179

			罪したカトリック教会の公教要理に従うことを潔しとしない立場をとっていた。二十歳の時、ルオーは友人ピオ家のサロンで、ドミニコ会修道士でもあるヴァレー神父(1841-1927)と出会うが、神父はルオーにキリスト教教育を授ける。フランスではこの時期、反教権主義と覚醒したカトリック思想とが確執を繰り返し、結局は1905年に国家と教会の政教分離がはかられる。	
78			ルオーは2度目のローマ賞コンクールに《聖女たちに悼まれる死せるキリスト》を出品するが、受賞を逃す。	179
80			この落選に際し、モローは自分の弟子に美術学校を辞めるよう忠告する。モンマルトル地区選出のフランス社会党代議員マルセル・サンバは、ローマ賞コンクールの展覧会直後にこの作品を購入する。サンバはその後も常連のコレクターとなる。	179
81			ルオーははじめてサロン・デザルティスト・フランセに、〈ルオー＝シャンダヴォワヌ〉という名前で参加する。彼は《学者たちの間の幼きイエス》と《頭部習作》を出品する。	179
83			ルオーはこの作品で受賞する。モローは彼を褒めて言う。	180
85	1896	25	ルオーはサロン・デザルティスト・フランセに《聖女たちに悼まれる死せるキリスト》を出品する。ルオーは「1点の出品しか許可されていないのだから、サロンとしては物理的にそれを拒否することはできなかった。[...] しかもこれら下劣きわまりない絵画の中でも、2点のバカでかくどうしようもないキャンヴァスの間にその作品を展示するという念の入れようであったから、ちょうどサロンの壁という壁に掛けられた何百という絵画の中で、彼はそれによって自らを誇示しているようなものだ。」	180
88			夏の間、ルオーはヴァンデー県のスーランにあるピオの実家や彼の友人宅、美術学校の同級生たちの家を渡り歩く。	180
89			ルオーはラフィット通り6番地にあるアンブロワーズ・ヴォーラルの画廊に足繁く訪れ始める。彼の有名な地下室で、この画商はセザンヌやゴーギャンの作品を他に先駆けて展覧する。	180
92	1897	26	3月、ルオーは他のモロー教室の画家たち同様、セーズ通りのギャラリー・ブティで開催された第6回薔薇十字架サロンに出品する。他の出品者たちのいくつかの作品には《繊細》、《赤き唇》あるいは《黄金の渴き》といったタイトルが付されていたが、ルオーは宗教的テーマの作品《十字架降下》と《放蕩息子》を出品する。ナビ派のグループを擁護していたルヴェ・ブランシュのある批評家は、その「神話的で神秘的	181

			な主題、芝居がかった構図、キャンヴァスの下地塗り、絵の具の透明性、マティエールの削り取り、色彩の輝き、凝りすぎた姿勢、さえない外観」を非難した。彼によるとそれらはいずれもモローの弟子たちに共通する性格である。しかしその批評家も、「もっとも創意工夫に富みまたもっとも才能に恵まれた」ルオーには一目を置く。	
93			4月、ルオーはサロン・デザルティスト・フランセに、(ギュスターヴ・ジェフロワによれば)「2点の見事なデッサン」を出品する。実際には2点のパステル画《水浴する女たち》と《風景》。ルオーはこの年《作業場または夜の風景》を描く。《夜の風景》と同様、この《風景》においてもルオーは新しい様式を創始するが、その様式とは「いっそう自然主義的な試み」であると同時に、「現実への貢献をほとんど要求しない伝説的芸術」によって特徴づけられる。	181
94			夜の風景という主題群が決定的となる。それによってルオーは「彼にとって越えがたい障害となっていたさまざまな形、顔、感情とか情動の堆積」を表に出すことができるようになる。ルオーはまたゴヤの影響を受けはじめる。	181
96	1898	27	1898年4月18日ギュスターヴ・モローが癌により死去。モローはラ・ロシュフーコー通りにある彼の自宅を、自分の作品がそこで保存されることを条件に、フランス国家に遺贈する。	181
98			モローの弟子たちが通夜のため集う。ジョルジュ・デヴァリエールは次のように回想する。	181
100			ルオーの苦悩は言語を絶する。それは精神的で美学的な危機をもたらす。ルオーは当時パリでひとり暮らしをする。というのも両親が、寡婦となった姉エミリーに付き添うためアルジェに向かったからである。モローの死がルオーを捕らえて放さない。ルオーは「耳を切った」「ヴァン・ゴッホへの誘惑」に駆られる。	181
103			ルオーはモローと交わした数々の会話の親密な語り口を想い出しながら精力的に執筆をはじめ。	182
106			モローの弟子たちのほとんどがアカデミー・カミッロのウジェーヌ・カリエールのアトリエに移って研究を続ける選択を行ったにもかかわらず、ルオーは自らの画業をだれにも頼らず継続して行くことを決意する。そこでルオーは美術学校を退学するが、彼にこの出発を決断させたのも、やはりモローの教えによるものである。	182
109			ルオーが美術学校という公的な世界と断絶した時期は、彼の絵画世界が成熟し始める時期とも一致する。	182

111			そこでルオーは孤独な生活に入るが、それは自ら望んだものであると同時に偶然によってもたらされたものでもある。彼が賞賛する画家たちのさまざまな人生の中に、ルオーは必要な心の糧を見出していく。	
113	1899	28	3月、ルオーはサロン・デザルティスト・フランセに、《エマオのキリストと弟子たち》とともに《オルフェウス》を出品する。ルオーはギュスタヴ・モローの精神的後継者と目される。	182
114			5月と6月、ルオーは鉛筆で両親の肖像画を描く。同時代の画家たち以上に、ルオーにとっては肖像画が重要な位置を占める。ルオーは彼の師や友人たち（ギュスターヴ・モロー、アンリ・リュップ、アンリ・ルバスク、ベニエール夫人とその息子たち、アンドレ・シユアレス...）、彼が敬愛する詩人たち（シャルル・ボードレル、ポール・ヴェルレーヌ...）を描くことになる。ルオーはまた十数点の自画像を制作することになる。	182
115	1900	29	ルオーはサロン・デザルティスト・フランセに《サロメ》を出品するが、これはモロー最愛のテーマでもある	182
116			ルオーはアトリエの旧友レオン・レーマンと再会する。彼は健康上の理由で1897年に美術学校を退学していた。	182
118			この2年の間に、ルオーは水彩による、あるいは淡彩や墨を加えたパステルによる風景画を十数点描く。そこにはレンブラント、セーヘルスおよびミレーの影響が見られる。	182
119	1901	30	ルオーはサロン・デザルティスト・フランセに《キリストとユダ》及び《オルフェウスとエウリュディケ》を出品する。	183
120			4月末、ルオーは古くからのモローアトリエの同級生、友人であり献身者でもあるアントナン・ブルボンと再会するが、彼はリギュジェのサン＝マルタン・ベネディクト会大修道院に通っていた。そこには1899年以来、バス師や作家のジョリス＝カルル・ユイスマンスがいた。彼らはリギュジェ近くのスマルヴに滞在し、その農家に仮寓しながら、礼拝に参列するため大修道院に通う。リギュジェに隠棲していたユイスマンスは、そこで聖母修道院の建設にたずさわるが、彼はこの修道院に芸術家たちの共同体を統合することを計画していた。ルオーがここを訪れた時、ユイスマンスは『スヒーダムの聖女リドヴィナ』を出版し、『献身者』の準備に取りかかっていた。これらの作品は中世美術を想起することでキリスト教信仰を称揚している。ユイスマンスは自然主義文学の形式に対する卓越した才能を持っていたにもかかわらず、これを断念していた。同様にユイスマンスは現代美術に関する	183

			批評をも放棄するが、それは彼に印象派のみならずルドンやモローの存在を教えてくれたものでもあった。	
121			ルオーはこの黙想の期間を通じて、芸術的な感動こそがキリスト教的感情の第一の源泉であるとするユイスマンスに心を通わせつつ、絵画と宗教を緊密に結びつける。	183
123			ユイスマンスの計画は頓挫する。アソシアシオンに関する1901年9月28日のワルデック＝ルソー法の施行はここにいた修道士たちに立ち退きを要求する。ユイスマンスがパリ帰還に先立つ最後の数週間日記をつけてくれたお陰で、われわれはルオーやその友人たちに関するさまざまな出来事や行動を知ることができる。	183
126			10月末、ルオーはリギュジェを去りパリに戻る。ルオーは引き続きユイスマンスと頻繁に会い、パリの住まいを訪れる。	183
128	1902	31	国家がギュスタヴ・モローの遺産を受け入れる。彼の館と彼のアトリエは美術館に改装される。ルオーは年間2400フランの俸給で美術館学芸員 conservateur に任命される。ルオーは毎週月曜日に訪問客を迎え入れる義務を負わされる。	184
129			ルオーの隣家にはオーギュスト・ルノワールが住んでいたが、敢えて彼に声をかけることはしなかった。	184
131			ルオーはマティスやマルケらとともに、サロン・ドートンヌの創設に参加する。	184
132			ルオーは健康を害し、オート＝サヴォワ地方のエヴィアンに初めて滞在するが、そこから元気になってパリに戻る。	184
134			ルオーは自らの絵画に「棍棒の一撃」を食らわす。風景のみならず都市の光景や登場人物の中に自然を発見したことがその主要な原因と思われる。	184
138			この時ルオーは、マルケを含む何人かの画家たちと共同で使用していたアトリエで最初の娼婦を描く。	184
141			ルオーはこの時期いくつかの新たな技法を苦心の末開発し、この作業は1914年頃まで続く。キャンヴァス地の油彩は少なくなり、これに代わって紙の上に描かれた水彩やグワッシュをその後キャンヴァスで裏打ちしたもの、さまざまな混合技法、すなわちインクとエサンス、グワッシュ、墨と色インク、パステルとエサンス、脂肪性クレヨン、インクと油彩、版画の上に油彩とグワッシュで加筆したもの、デトランプ、セピアなどが登場する。ルオーはマティエールの薄塗り、厚塗り、重ね塗りなどあらゆる技法を試みる。	185

142	1903	32	1903年1月14日、ギュスターヴ・モロー美術館が開館する。ここには800点の油彩画、350点の水彩画、それに約5000点の素描を加えたモローの全画業が収蔵されている。	185
143			ルオーはオート＝サヴォワ地方のアヌシーに2度目の滞在を行い、彼のアトリエ時代の同級生フランソワ・エルメスの実家に泊めてもらう。	185
144			ルオーはパリでエドガー・ドガの面識を得る。高名な老画家は若者があえて口にしなかった期待に応じてくれ、ルオーが持つ美術的な傾向のうちのいくつかについて彼を勇気づける。作品に対する賞賛には、たいていの場合その美術家が堪え忍んだ試練に対する愛惜の感情がつきまとうものである。ルオーはセザンヌに関してのみならずドガに関しても、自ら追い求めたと同時に周りから拒絶された結果としての孤独について、すでにルオー自身も被っている傲慢に対するさまざまな非難について書き記す。	185
146			この年、サーカスの情景が現れる。	185
148			ルオーは数点の芝居の呼び込みや「あるぞっとする猛獣使い、あるいは巨大な女大砲」を描く。	185
150			ルオーは美術批評家エドゥアール・シュレヘ宛てた手紙の中で自らの主題を選択した理由を明確に述べる。	185
152	1904	33	3月、ジョルジュ・ルオーと作家のレオン・ブロワが、共通の友人ガゼット・デ・ボザール誌の秘書オーギュスト・マルギリエの仲介で初めて出会う。	186
154			ブロワはこの年の3月16日と4月21日の『日記』でルオーについて言及する。	186
156			ルオーはこの作家の独立不羈の精神にこころから敬愛の念を懐く。この敬愛の念がルオーにブロワの無理解を耐え忍ばせることになる。	186
158			ブロワの著作は現代社会に棲むブルジョワに向けられた彼の憎悪の表明である。彼と同時代の文学に対する攻撃の書（『猛獣飼育係と豚飼育係』）において、社会批判の書（『常套句の注釈』）において、宗教的作品（『ユダヤ人たちによる救済』）あるいはフィクション（『絶望者』）において、ブロワは情け容赦のない告発者として登場する。彼の家は人々の出会いの場となる。	186
160			ルオーはブロワのところへ何度か通ううちに、カトリックの伝統的な形式によっては具体化がなかなか困難であるような精神的な関心事を表現する方法を見いだす。	187
162			ルオーはこれに返信する。	188

164			ルオーの友人オーギュスト・マルグリエ（ガゼット・デ・ボザール誌の秘書）もまたルオーの精神の変革を見届ける。	188
167			11月、ルオーは1903年に創設されたサロン・ドートンヌに初めて参加する。ルオーはそこに娼婦、道化師とアクロバット、人間の類型、それに風景などをそれぞれ数点出品する。おおかたの反応は否定的である。観衆は嘲笑を浴びせかける。批評家はルオーの趣味が晦渋であるという非難する。ただエリー・フォールとルイ・ヴォークセルのみが、渋々ではあるが、彼の才能を認める。	188
170			このサロン・ドートンヌの会場において、レオン・プロワはルオーの新しい画風を見て嘆き悲しむ。	189
172			ルオーはこれらの批評家によって決定的な印象を与えられてしまい、生涯の長きにわたってこの時彼が被った無理解に対して闘いを挑むことになる。	189
174	1905	34	4月、ルオーはサロン・デザンデパンダンに数点のサーカスの情景と娼婦を出品する。サーカスという主題がルオーにとって重要な位置を占める。	189
177			6月、ルオーはレオン・プロワの家でジャック&ライサ・マリタン夫妻と初めて出会う。プロワの影響のもとに、ジャック・マリタンはキリスト教精神の中に20世紀における知性の革新を可能にする源泉を見出す。マリタンはカトリックに改宗することで、プロワに彼らの代父になってくれるようお願い出る。当時マリタンは、知性と理性と美学的価値をカトリックの公認教義のさまざまな要求といかに調和させるかを追い求める。マリタンにとってルオーが行う美術の表現行為は、精神的諸価値の優位性が明確に表明される場であるように思える。マリタンはルオーの新たな表現方法を受け入れた最初の人である。	190
179			夏期、ルオーはメルキュール・ド・フランス誌のためにシャルル・モリスが行った造形美術の諸傾向に関するアンケートに回答する。ルオーは何人かの著名な年長の画家たち（ウジェーヌ・カリエール、エミール・シュフネッケル）や数名の同時代の若い美術家たち（モリス・ドニ、ポール・シニャク、それにキース・ヴァン・ドンゲン）とともに依頼を受ける。そこでなされた質問は、美術のいくつかの新しい傾向について、印象派のこれからについて、ホイッスラー、ゴーガン、ファンタン＝ラトゥール、それにセザンヌから引き継いだ遺産について、最後に美術の歩みにおける自然の役割について尋ねたものである。回答者たちはアンケートのなかで、口々に古の巨匠たちに対する賞賛の念を表明する。ルオーは質問を受けた画家たちの中では、彼の直接の先達とし	190

			て、セザンヌの他にトゥールーズ＝ロートレック、ギュスタヴ・モロー、それにルオーがこの年出会っていたかも知れないオーギュスト・ロダンの名を挙げる。ルオーのこぼの端々にモローやレオン・プロワとの交友関係によって得られたさまざまな教えの影響が伺える。	
181			1905年のサロン・ドートンヌの際、ルイ・ヴォークセルが皮肉を込めて「野獣の檻」と呼ぶことになる展示室に、マティス、ドラン、マンガヤン、ヴァルタ、ジャン・ピュイ、それにヴラマンクの作品と並んで、ルオーの大道芸人たち、旅役者たち、道化師たちが展示される。ルオーはほかに《娼婦たち》と題された3部作を出品する。各画面には、《売春婦たち》、《テレシコラ》、《プロ夫妻》が描かれ、最後のものはレオン・プロワの小説『貧しき女』から靈感を受けている。	190
183			しかしレオン・プロワはルオーの作品に描かれた自身の小説の主人公たちの受け入れを拒否する。	192
185			後に、ルオーはプロワの伝記作家ジョゼフ・ボルリーに宛てた手紙の中で自らの考えを述べる。	192
187			批評記事は徐々にではあるが画家の才能を認める。ティエポー＝シソンはルオーの中に「巨匠としての資質」を発見し、カミーユ・モークレールはルオーに一目置き、シャルル・モリスは「とんでもない驚き」に期待する。	192
188	1906	35	2月、ルオーはパリのヴィクトール・マセ通り25番地のベルト・ヴェイユ画廊に、サルタンバンクたち、娼婦たち、それに小風景画数点を展覧するが、批評は好意的である。	193
189			3月20日から4月30日までサロン・デザンデバンダンに、娼婦たちと水浴する女たちを出品する。ルオーの作品に踊り子のテーマが登場するが、おそらくドガの踊り子に敬意を表したものである。しかしルオーの裸婦たちの評判はあまり芳しくなく、それは憎しみや道徳主義の「おぞましさ」のためである。	193
190			夏の間、ルオーはアヴァロンに近いマルシリにある大修道院に滞在する。この建物は、ルオーのアトリエの同級生ルネ・ピオの兄弟、ステファヌ・ピオによって修復された。ルオーはここに、ジョルジュ・デヴァリエールや彫刻家のアルベール・マルクとともに招待される。ルオーはヴェズレーを訪れる。ルオーは引き続き数年間マルシリを訪問する。	193
191			サロン・ドートンヌの準備期間をとおして、ルオーとマティスの絆は強固となる。マティスはコリウールからルオーに宛てて手紙を書く。	193

193			ルオーは、モローアトリエの同期生である画家ポール・ベニエールとの交友が続いていたため、彼を伴ってアニエールに住む陶芸家アンドレ・メテールのもとを訪れる。こうして「(自らの) 芸術に惚れ込んだひとりの職人」との数年にわたる協働制作が始まる。ルオーはこの年以來、数点の花瓶、小皿、人物像を制作する。メテールの工房でルオーはアンブロワーズ・ヴォラールの知遇を得るが、彼はルオーに数点の〈ファイアンス陶器〉の絵付けを注文することになる。ルオーはサロン・ドートンヌに絵画作品(娼婦たちとサーカスの情景)とともに初めて一連の陶器作品を出品する。	193
194	1907	36	ルオーはマルグリエとともに最初のベルギー旅行を行う。	193
195			ルオーはサロン・デザンデパンダンに「たいへん興味深い小皿数点、陶板数点、それに錫釉のかかったファイアンス陶器のボンボン入れ1点」を出品する。ルオーは同時に数点のサーカスの情景と娼婦たちを展示するが、プロワはこれらの絵に対していつもの調子で激しい拒絶を表明する。	193
197			ライサ・マリタンは、レオン・プロワが自宅で主宰する友人たちの集いに参加していた際のルオーのとった態度について証言する。	193
199			セース県検事局の司法官で彼自身アロワズ・デュラヴェルというペンネームで批評の筆を執っていた検事代理のグラニエは、ルオーをいくつかの公判に出席するよう誘う。初期の裁判官や受刑者、被告人の絵画が描かれ始めるのはこの時期からである。ルオーの作品はドミエの作品を想起させるが、ルオー自身は法廷を嘲笑的で威嚇的なタッチで描く。	193
200			1907年5月12日、ユイスマンス死去。	194
201			ヴォラールはルオーに宛てた7月3日付けの最初の手紙で、ルオーに〈ファイアンス陶器〉を自分のために独占的に制作して欲しい旨の依頼を行う。	194
202			アポリネールはサロン・ドートンヌの会長フランツ・ジュールダンとルオーとの間で起きたもめごとを伝える。	194
205			ルオーはサロン・ドートンヌに、最初の裁判の光景と坩堝の上に描いた絵画を出品するが、そこに「これらのファイアンス陶器はヴォラール氏の所蔵になる」というただし書きを付ける。おおかたの反応は好意的である。	194
207			ルオーは、労働者たち、農夫たち、町外れに住む人々といった貧しい人々を描く。	195
209	1908	37	1月27日、ジョルジュ・ルオーは画家アンリ・ル・シダネルの妹マルト・ル・シダネルと結婚する。新婦はピアニストで	195

			ピアノのレッスンをを行うことで家計を助けることになる。二人はギユスターヴ・モロー美術館に住むが、そこで長女のジュヌヴィエーヴが誕生する。	
211			ルオーはサロン・デザンデパンダンに6点の装飾的なエスキースを出品し、スキヤンダルを呼ぶ。ニューヨーク・ヘラルド紙は「これは精神異常者の仕事ではないか」と書く。	195
212			サロン・ドートンヌの際にもルオーに同じような批評が寄せられる。しかしメルキュール・ド・フランス誌の中で、ギユスターヴ・カーンは「ルオーの暴力的なイメージ、血塗れになったかのような人形たち [...]」と書いて、賞賛の声を伝える。カーンにとってルオーの作品は「欲望を統合したもの」である。	195
213			ポルドーから出てきたばかりの若い批評家ジャック・リヴィエールが彼の友人アンドレ・ロートに宛てて次のような手紙を書くのは、このサロン・ドートンヌに際してである。	195
215			ジャック・リヴィエール (1886-1925)、アンドレ・ロート (1885-1962)、それに彼らの友人アンリ・フルニエ (通称アラン=フルニエ, 1886-1914) は、以後数年にわたりルオーと特別な交友関係を持ち続けることになる。彼らは、ポルドーのブドウ園所有者ガブリエル・フリゾーに、ルオーの作品の購入を持ちかける。フリゾーは大の美術愛好家にして、コレクターやパトロンであり、オディロン・ルドン、ポール・セザンヌ、アンドレ・ジッド、フランシス・ジャムらの友人でもある。ロートはルオーから託された絵画作品をしばしばポルドーに持ち帰り、フリゾーに見てもらう。	195
218			ある種の「示し合わせた沈黙」がルオーの周囲に張り巡らされたかのようなのである。ルオーは揶揄と嘲弄の標的にされる。	196
220	1909	38	ジョルジュ・ルオーの辛辣な宗教的立場が、レオン・プロワの場合とまったく同様に、彼の観客たちにも強烈な印象を植え付ける。	197
223			ルオーはサロン・デザンデパンダンに2点の油彩画《裁判官たち》と《娼婦たち》を出品する。	197
224			ルオーはこの時期、水彩やグワッシュ、あるいは墨をもちいて、ドライバーたち、講演者たち、教授たちといった滑稽な人々の類型を生彩に富んだタッチで描き、また若い女性たちの姿を写し取る。	197
225	1910	39	ルオーの家族はパリのブランシュ通り51番に転居し、そこで両親とともに暮らす。	197
226			2月24日から3月5日まで、ルオーはロワイヤル通り121番地のドゥリュエ画廊で最初の個展を開催する。彼はそこに	197

		121点の絵画，8点のデッサン，43点の錫湯のかかった陶器，10点の釉薬のかかった陶板を出品する。ジャック・ファヴェルのペンネームでジャック・マリタンが展覧会カタログの序文を執筆する。ルオーはこの機会を利用してマリタンをジャック・リヴィエールやアラン＝フルニエに紹介する。リヴィエールは部分的にこのカタログの編集に協力するが，その様子をアラン＝フルニエが次のように証言している。	
228		リヴィエールはルオーの個展の作品展示を手伝う。リヴィエールは，いつも自分の仕事を衆目にさらすことに対してどこか不安げな画家の困惑に気付く。	197
230		リヴィエールは4月にヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ誌に批評記事を書くことになる。批評家のJ.F.シュネルはクロニクル・デ・ザール誌でルオーの絵画と「エドガー・ポーの短編小説」を比較し，シャルル・モーリスはメルキュール・ド・フランス誌に「冷酷なほどに純粋なひとつの理想」の存在を感じ取る。しかしルイ・ヴォークセルは失望し，ルオーの作品には「フォルムが欠如している」と非難する。一般的にはルオーの炔器やファイアンス陶器は賞賛的となる。ただピエール・ボナルだけはルオーの油彩画によりいっそうの興味を示しているように見受けられる。	198
232		何人かのコレクターたちがルオーの顧客となる。その中には，ステファヌ・ピオ，オリヴィエ・サンセル，ロジェ・デュティユル，アンリ・シモン，アルトゥル&ヘディ・ハーンローザー，それにマルセル・サンバがいた。サンバは友人のジョルジュ・ブソンを誘ってコシヨワ通りにある自宅のコレクションを見てもらう。	198
234		同じ2月，ルオーはマティス，オットン・フリエス，マルケル・フォーコニエ，ピエール・ジリウー，ヴァン・ドンゲン，ドラン，マリー・ローラサン，それにルソーらとともに，ロシア（オデッサ，キエフ，モスクワ，サンクトペテルブルク）及びワルシャワでのグループ展に参加する。ロシアのコレクターであるウラディーミル・リャプシンスキーはルオーに注目し，ルオーの一連の油彩画を購入する。	199
235		3月，ルオーはサロン・デザンデバンダンに5点の作品を出品する。アポリネールは，それらを「不気味な絵画である。これらギユスターヴ・モロー作品のおぞましいカリカチュアは見るも哀れである。これらを思いついた美術家はいったいいかなる冷酷無情な感覚に従っているのだろうか。」と批評。	199
236		ルオーは3月にローマで，6月にロンドンで新たなグループ展に参加する。9月から10月にかけて，ミュンヘン新美術家協会の招待によりルオーはミュンヘンで作品の展示を行う。	199

237			ルオーはベルト・ヴェイユ画廊に、ドラン、ヴァン・ドンゲン、メッツァンジェ、ジリウー、ド・マタンらとともに作品を出品する。	199
238			ヘッセルはルオーと一緒にデヴァリエール、カモワン、マルケ、マティスの作品を、ドゥリュエはルオーと同時にリュス、シニャック、クロス、フリエス、マルケの作品を展覧する。	199
239			ドゥリュエ画廊はあらためてルオーの個展を開催して作品展示を行うが、そこにはメターの工房で制作された作品やデヴァリエール、ドニラさまざまなアーティストによるデッサンと水彩画が集められる。	199
240			ルオーはサロン・ドートンヌに、《学者たちの間の幼きイエス》を展覧する。	199
241			11月16日のメルキュール・ド・フランス誌がルオーの3つの文章を掲載するが、そこには彼の造形上の疑問に答えてくれた3人の人物たち、セザンヌ、ロダン、それにカリエールへのオマージュが表明されている。	199
242			10月末、ルオーの次女イザベルが誕生する。	199
243			この10年間のルオーの作品には新たな変化が認められる。水彩画が彼のお気に入りの技法であることに変わりはないものの、それ以上に油彩画が重要な地位を占める。ルオーの技法はつねに混合技法、すなわちエサンス絵画、あるいはデトランプ絵画である。青に対して褐色が優位を占めるようになる。このことは「素速く描かれた作品にあってはとりわけ当てはまる。かと思えば時には数週間にもわたって同じキャンバスに向かい合うこともあり、とくに大地の上には、鈍くて濃密なマティエールが出現する。」	199
244			裁判所の光景が変化する。受刑者や被告人は、獐猛で戯画化された裁判官たちの姿に取って代わられる。ルオーは次第に貧しい人々やさすらい人々を描くようになる。	199
247	1911	40	3月、ルオーはドゥリュエ画廊のグループ展に参加する。ルオーはここにファイアンス陶器に装飾を加えた作品を数点出品する。「そこにはあるおおげさな騒々しさや美への悲痛な憎しみのようなものが存在する。」	203
248			ルオーはサロン・デザンデバンダんに出品する。アポリネールは自らの見解をあらためる。「ルオーは長足の進歩を遂げており、私は彼の装飾を施したファイアンス陶器がたいへん気に入っている。」	203
249			7月16日、ルオーは作家のアンドレ・シュアレス (1868～1948) に最初の手紙を書き送る。これは「同一の崇拜すべき	203

			ものへ奉仕し、それを称揚する二つの精神」の間で交わされることになる長大な往復書簡の嚆矢となる。ルオーがシュアレスに手紙を書き送ったとき、シュアレスはすでに重要な著作、文学と芸術に関する数々の年代記や論考、研究を出版しており、その中には『偉大なるものの像』、『エメラルドの書』、『黄道十二宮の盾』も含まれていた。ルオーはこの作家にある呼びかけをおこなう。すなわち彼自身が芸術と叡智の一体化への同意を懇願しているという呼びかけである。彫刻家ブルデルや創作版画家ノーダンの友人であり、ジュール [Louis] Jou やピカソが挿絵を描いた作品集の共同制作者であり、草創期のヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ誌の文学サークルの常連でもあるシュアレスは、芸術の意味の発見とそれによる美の啓示に昼夜を分かたず没頭していた。	
251			シュアレスへの手紙の中でルオーは自らの芸術に対するさまざまな動機についてたえず説明を試みる。	203
253			3月、ルオーはドゥリュエ画廊のグループ展に参加する。ルオーは同時にベルネム＝ジュヌ画廊の展覧会にも出品する。	203
254			9月から10月にかけて、ルオーはミュンヘン新美術家協会から2度目の招待を受ける。	203
255			ルオーはサロン・ドートンヌに、油彩画、セラミック、陶板、皿、花瓶、暖炉の覆板等18点を展覧する。これらはアンドレ・マール設計になる食堂に展示される。ラ・フレネイ、デュシャン＝ヴィヨン、スゴンザック、ジャック・ヴィヨン、デヴァリエール等がここに同時に参加する。ルオーは自分の作品、とりわけそのセラミック類の出来に対してたえず不安を漏らす。	203
257			ルオーは画家の仕事と平行して、出版の機会があれば、自ら書きためた数多くの文章を利用するつもりでいる。	203
259			ルオーはX氏(アルブライト・ノックス・アートギャラリー、バッファロー)を描くが、それに関して後年ピエール・マティスへ宛てた手紙の中で自ら説明を加えることになる。	203
261			ルオーは12月12日から23日にかけて、ドゥリュエ画廊で2回目の個展を開催する。ルオーは45点の油彩画、11点のモノタイプ、16点の釉葉のかかった陶板、それに数点の小皿を出品する。	204
263			ルオーのセラミック類の前で批評家は皮肉を込めた論評を浴びせる。	204
265			レイ・ヴォークセルはあいかわらず賛辞を呈する。	204
267	1912	41	1月、ルオーはドゥリュエ画廊で3回目の個展を開催し、そこにファイアンス陶器、釉葉のかかった陶板、それに「アル	204

		バム」のかたちにとめられた絵画, デッサン, 水彩画を出品する。この「アルバム」には彼の辛辣なエスプリとともにユーモアが表れている。	
269		アポリネールはルオーの作品とイタリア未来派の画家カルロ・カッラの間の類縁関係を指摘する。カッラは同時期にベルネム＝ジュヌ画廊で作品を展覧している。	204
272		ルオーがサロン・ドートンヌに出品した3点の作品(《冬》《田舎者たちの群れ》《道化師》)を前にして、アポリネールは「構図は非の打ち所がなく、虚飾をそぎ落とした、力強い画家」を見る。	204
273		1912年6月、ルオー家はヴェルサイユのオランジュリー通り36番地に転居する。ルオー家の人々はマリタン家の人々と近隣関係となる。	204
276		ヴェルサイユへの転居から数日後、ルオーの父親アレクサンドル・ルオーが死去。	205
278		この出来事がきっかけで2つの作品、《深き淵より》と《寡婦》(パリ市立近代美術館)が生まれ、これは同時に『ミセレーレ』制作の出発点にもなる。	206
279		1912年の間を通してルオーは墨を用いたデッサン類の研究を続けるが、それらは粗末な学校用ノートに描かれる。「それらの最初のページの一枚には、ペンで書かれた〈ミセレーレ〉というタイトルが姿を現わしていた。そこには墨と色彩を用いた《寡婦》のエスキース1点と数点の《辱めを受けるキリスト》が描かれている。」これらのノートはたいせつにしまわれた。	206
281		ルオーはギユスターヴ・モローへ捧げる賛辞のテキストを書く計画を立てる。ルオーが時々綴った様々な覚え書きが溜まり、これらは1926年の『親しき思い出』の出版へと結実していくことになる。	206
283		ルオーはジル・プラス誌に、「描くことのメチエについて」の文章を寄せる。これはマティエールに関する彼の主要な研究の証言となっており、ルオーが「堅牢なフレスコ画のようで、光沢はなく、深く、力強く、必要とあらば色彩に富んだ美を備えたフレスコ画」のような絵画を作りたいと願っていることである。	206
284		8月、ルオーの3番目の子供ミッシェルが誕生。	206
285		12月、ルオーはメルキュール・ド・フランス誌にドミニク・アングルに関する論評を寄せる。その中で、ルオーはこの画家に対する自らの賞賛の気持ちと同時に、この画家が新たな熱狂の対象になっていることに対する警戒心をも表明する。	206

287			ルオーはドゥリュエ画廊のグループ展に、ベニエール、デヴァリエール、ドウトマ、デュフルノワ、フランドラン、ゲラン、マルケ、マルヴァル、それにピオ等とともに出品する。	206
288	1913	42	ルオーはシュアレスへの手紙の中で、次第に自らの心情を吐露するようになる。	207
290			ルオーは自らすすんで友人のシュアレスに、かたち、色彩、マティエールについて語る。	208
292			ルオーは次第にサロンの展覧会から離れて行く。サロンへの定期的な出品がルオーの仕事のリズムとあわないためである。ルオーは人々から孤立して行く。	208
294			ルオーは生活の糧への不安から、時事に関したいくつかの版画を制作してそれらを販売する計画を立てていた。しかしこの企画はルオーの他者への依存を嫌う性格と激しく齟齬を来たしたため、結局うまくいかないことになる。	208
296			6月以来、当時の一番の関心事であったセラミックとアルバムの制作は、次第に油彩画の制作に取って代わられるようになる。ルオーは風景画に対する興味によって作風を一新する。	208
299			ルオーはマルセイユで、「友人のデュフィ、デュノワイエ・ド・スゴンザック、リュック＝アルヴェール・モロー、ロート、マンシュエ等とともに」展覧会に出品し、11月にはベルネム＝ジュヌ画廊のグループ展に参加する。	209
300			アンブローズ・ヴォラルとルオーの間で、画家のアトリエ作品を購入する計画が持ち上がるのはこの1913年のことである。契約のための交渉は長引きまた困難を極めた末、1917年に実行に移されることになる。	209
302	1914	43	ブラハ在住の編集者で、レオン・プロワの熱烈な信奉者であり、ルオー絵画の賛美者でもあるジョゼフ・フロリアンが、ルオー作品の何点かをはじめて色刷りの複製画として印刷する。	209
304			ルオー家はヴェルサイユのジャンダルム袋小路15番地に転居する。	209
305			ルオーは「三つの小さな詩」を、ギヨーム・アポリネールが主宰する雑誌ソワレ・ド・パリに発表する。	209
307			大戦の布告後、ルオーは家族とともに、コート・デュ・ノール県のプレスタン・レ・グレーヴ近くのサン・テフランに疎開し、ラ・スルス（水源）と呼ばれた「農夫の茅屋」に住む。ルオーは気がかりではあったが、すべての作品をヴェルサイユに残していく。	209

308			10月, ルオーはラ・マンシュ県のサン＝マロ＝ド＝ラ＝ランド近くのマルティニエールに転居。ルオーは健康を害した様子で、たえず死の観念につきまとわれる。当時のルオーは、必要とあらばいつでも手を差し延べてくれそうな友人たち、「レーマン, ベニェール, マリタン, マルギリエ [...] グラニエ氏 [...] マルセル・サンバ」のことを思い浮かべる。	209
309			この戦争によってルオーの絵画世界はキリスト像へと集約されていく。	209
311	1915	44	ルオーは1915年が自身の絵画の革新の年になるであろうと予感する。	211
313			ルオーの作品には戦争の影響が色濃く反映する。	211
315			8月, ルオーは作品の鑑定を行うためボルドーに向かう。ボルドー市が画家ブリュネに大劇場のための天井画制作を依頼したのだが、その受け取りを拒否したためである。ルオーは、モロー教室の旧友ブリュネによって彼をよく知る専門家として呼ばれた。	211
316			ルオーはこの頃家族とともに、ジロンド県のアルカション湾に面したジャッケにある「松林の近くの」山小屋に転居する。この荒地での滞在は彼の絵画制作にうってつけであることがわかる。	211
318			11月頃ヴェルサイユへ戻ってから、ルオーは「絵画制作を再開する」。絶えず仕事を続けているにもかかわらず画家のアトリエでもはや油彩画を見かけなくなったことを不審に思うシュアレスに対し、ルオーは自分なりの仕事を継続することがいかに神経をすり減らすことであるのかを説明しようとする。ルオーは自分を「(自らが耕す) 大地に愛着を抱く農夫」に譬える。	211
319			12月, ルオーの4番目で最後の子供アニェスが誕生。	211
320	1916	45	1月, 病を患ったルオーは休養をとることを余儀なくされ、新しい住居を探す。	211
321			春, ルオーは短期間の空白の後、精力的に絵画制作を再開する。	211
323			米国のコレクタージョン・クインがグロテスクな人々を描いたルオーの作品数点を購入する。	211
324			5月, ルオーはベルネム＝ジュヌ画廊に展覧する。	211
325			6月, ルオーの家族はバリ15区のプロメ通りに転居する。	211
326			ヴォラールは、フォランとドランに依頼して断られたのち、『ユビュおやじの再生』のいくつかの主題の挿絵制作をル	211

			<p>オーに依頼する。このテキストはヴォラールがアルフレッド・ジャリのテキストに倣って書いたものである。最初のエッチングの試し刷り、《両手を挙げた黒人》を前に、ヴォラールは熱狂する。ルオーは、ヴォラールが『ミセレーレ』の出版計画を実現し、同時に油彩画等の絵画作品の制作も継続できるという条件で、この新しい仕事を引き受ける。《ユビュ》印刷のため肉太の活版印刷用の活字エリゼヴィール・ブランタンが採用される。印刷はジュルドの父親と息子に託される。《ユビュ》の印刷が完了するのは1932年、《ミセレーレ》の出版はさらに遅れて最終的に1948年のことになる。</p>	
328			<p>ヴォラールは豪華版の出版に夢中になる。「彼(ヴォラール)は巨匠の手になる傑作と呼べるような書物を望んでいます。」他の作品集では、マイヨールが挿絵を描いたロンサールの作品、ピカソの挿絵によるピュフオンの作品、ルオーの挿絵によるシユアレスの作品、デュノワイエ・ド・スゴンザックの挿絵による『農耕詩』、ドランの挿絵による『サテUriコン』、ブラックの挿絵による『神統記』、シャガールの挿絵による『寓話』と『聖書』などをヴォラールは出版する。</p>	212
329	1917	46	<p>画家のアトリエ作品を購入するというルオーとヴォラールとの間で取り交わされた計画が効力を発揮する。ルオーはシユアレスに「ヴォラールはけっして急ぎませんし、私の方もまた彼に負けず劣らずゆっくりしています。」と書き送る。画商は770点の作品を総額49,150フランでルオーから買い取る。契約書を取り交わすこともなく、ヴォラールは自分のために未完成作品を仕上げさせる口約束をルオーと行う。ヴォラールはルオーに「あなたはそれらを仕上げるのに一生を費やすことになるでしょう。」と語った。</p>	212
330			<p>こうしてヴォラールはルオーの専属的な画商となった。それに先立ち、情熱的なコレクターであるモーリス・ジラルダン博士は1910年頃、ベルネム＝ジュヌ画廊でルオーの作品を見出していた。彼はドゥリュエ画廊でルオーの油彩画4点と水彩画1点を購入する。ジラルダンはルオーと親交を結び、ルオーをマルゼルブ大通りの自宅にしばしば招き入れる。戦争中、ジラルダンは画家の家財道具を自分の倉庫に保管することを引き受ける。ルオーはこれと引き換えに、感謝の意を込めて、自選のアルバム(水彩とグワッシュ)数冊を彼に献呈する。</p>	212
331			<p>3月以来、ヴォラールはルオーのユビュのための最初の何枚かのデッサンに「夢中に」なる。ルオーはヨヌヌ県のリール＝シュル＝セーヌに出かけ、そこでユビュのための、とりわけ彼の興味を最も引いた「ユビュおやじの植民地政策」の章のための仕事をする。</p>	212

333			8月, ルオーはヴォー＝ド＝リュニ (イヨンヌ県) 近くのヴェルモワロンに滞在して、これら準備のための作品を何度も描き直しながら、仕事を継続する。	212
334			ルオーはヴォーラルに、彼のコレクションを避難させるためにソミュールにある建物への移管を提言する。画商はルオー自身がコレクションの面倒を見てくれるという条件でこの申し出を承諾するが、ルオーはこのことを無償で行う。それゆえ画家は1917年から1919年にかけて、ヴェルサイユ, パリ, ソミュール間を往來する。	212
335			ルオー家はヴェルサイユで家具付きアパートマンに何度か引っ越し、その後自分たちのアパートマンを貸与してくれたマリタン夫妻のところに落ち着く。	212
336			ルオーはソミュールの若い画家アンドレ・ジラルと親しくなる。	212
337			9月, アンドレ・シュアレスの著書『クラウンについて』の出版の後, ルオーは次のように自分の考えをシュアレスに伝える。	212
339			アンドレ・シュアレスからも同じ趣旨の返事が返る。	213
341			1917年11月3日, レオン・プロワ死去。享年71。	213
342	1918	47	1918年以来, ルオーはシャルル・ボードレールのために、『死の舞踏』あるいは『悪の華』と題された作品集を捧げたい旨の提案をヴォーラルに申し出て、画商もそのことを基本的に了承する。ルオーはボードレールの熱烈な読者であり, ルオーの絵画のうちの何点かは『悪の華』というタイトルが付されている。	213
344			ルオーはユビュに関する仕事に熱中する。ルオーは平行して『ミセレーレ』のための制作準備も行い, 12月には, シュアレスに対し, この計画が50点の版画による作品集になることを予告する。最終的な出版では58点の図版を含むことになる。	214
345			一方で, 油彩画に熱中するあまり水彩やグワッシュが描かれなくなる。ルオーのパレットはこれまで以上に変化に富み, より輝かしくなる。この時期のルオーの主題は基本的に宗教的である。	214
346	1919	48	つねにヴェルサイユとパリとソミュールの間を往復しながら『ユビュおやじの再生』と『ミセレーレ』の準備に忙殺され, ルオーは油彩画の制作ができず不安になる。	214
350			仕事をし過ぎたため彼は病の床に伏す。シュアレスはルオーがユビュのために注ぎすぎるエネルギーに対して激しく反対する。	214

353			10月17日、フランスの美術館で初めて、コルマールのウンターリンデン美術館にルオーの作品《学者たちの間の幼きイエス》が収蔵される。この作品は1911年に国家によって購入されたものである。	214
354			ジャック・マリタンは『美術とスコラ哲学』を出版する。マリタンはこの著作によってカトリック思想と近代美術との融和を目論む。	214
356	1920	49	ルオーの家族はパリのブリュイエール通り20番地の小さなアバルトマンに住む。子供たちは食事付きの寄宿舎生活を送っており、妻のマルトはピアノのレッスンをを行う。毎朝ルオーは自分の部屋で『ミセレーレ』の仕事を行う。その後ヴォラールの画廊で昼食をとり、午後からここで油彩画を描く。ルオーはヴォラールの画廊における週1回の夜会でシュアレスと会い、親密な会話を続ける。	214
357			ルオーの絵画のテーマの多くが続く数年間のうちに刷新されることになる。宗教的な主題とサーカスの主題が最も多くなる。	214
358			8月の間、ルオーはピュイ＝ドゥ＝ドーム県のマルナに、画家のエミリー・シャルミー、ジョルジュ・ブッシュ、エドモン・ウーゼとともに滞在する。ルオーの家族がここに合流する。	214
359			当時のルオーにとって最大の関心事は、『ミセレーレと戦争』という仮のタイトルを持っていた『ミセレーレ』である。ヴォラールの勧めにより、ルオーはミセレーレのエスキースの大部分を着色する。	214
362			11月、モーリス・ジラルダンはパリのボエシー通り110番地にラ・リコルヌ画廊を開設する。彼はここに50点のルオーの油彩画を展示する。イヴォンス・シャステルとジェーン・ユガールによって運営されているこの画廊の目的は若いアーティストたちを支援することである。	214
363			この展覧会は1916年以来自作を展示していなかったルオーにとって重要なものである。批評記事はおしなべて好意的である。ある批評は「絵画のユイスマンス、『マルト』や『ヴァタール姉妹』をパリを舞台にクロッキーで描いたようなユイスマンス」と記述。批評記事は「現実世界のいかなる譲歩によっても弱められることのなかった厳格さ」をそこに認め、さらに「もしルオーがデフォルメするのならそれは本能によってである。この偽りのプリミティヴの時代において、ルオーは真のプリミティヴが持つ激しさとともに、その優しさをも持ち合わせている。[...] なんとという逆説によってこの	214

		<p>芸術はできているのか！官能性を鞭打つことで神秘的になったこの芸術は、攻撃的であるのと同時に豪奢でもある。見事な豊かさと複雑な手技によってできた数々の裸婦や風景を見ると、ルオーが如何に自らの最初の師と似ているかがわかる。このように強烈な性格を持った芸術家は稀である。ルオーの作品が秘匿され見ることができずにいるのをわれわれは嘆くべきではないか。」と締めくくる。この時以来、批評記事の論調はルオーを擁護する方向に傾くが、コキオによれば、ルオーの「不人気」はどうも「その特異な愉悦に起因」したようである。</p>	
--	--	--	--

「ジョルジュ・ルオー年譜試訳」 解題

「年譜」*作りは空しいものだ。第一、人の事績をあちこちから拾い集めてもっともらしく再構成してみせる「年譜」など、時間がかかる割に、独創的な仮説を説得力豊かに論証する「論文」に比べるとさえないし、学術的な評価はぐっと低い。しかも「翻訳」とくればなおさらのことだ。そのことはこの『論集』での掲載位置を見れば一目瞭然である。さらに、「年譜」の作成はどこまでやってもきりがなく、最後に「結論」が出るどころか、調べれば調べるほど深淵を覗き込む虚無感に襲われる。人間の一生をわずかなことばによって手際よく要約することなど所詮無理である。したがって「年譜」に決定版など存在しない。あるのはただ、個々の「年譜」編集者の、その時々必要に応じ、個別の特殊な目的に適った、虚構としての、唯一つの「年譜」である。それは「年譜」編集者の願望のかたち=表象と言っていいかもしれない。「歴史」が「物語」である以上、このことは否定しがたい事実である。それでも、というか、だからこそ、われわれはたえず「年譜」作りの誘惑に駆られる。なぜなら、シーシュポスの岩運びのように、たとえそれほどの学問的業績として認められず、またたとえその徒勞の見返りがあまり期待できないとわかっている、この一見遠回りで地道な作業をやり抜く以外、目的地に到達する近道などありえないことを、われわれは（いや凡庸な筆者はと言うべきか）経験的に知っているからだ。弁解じみた前置きはこれくらいにして本題に入る。

*chronologie（編年）あるいは biographie（伝記）をここでは「年譜」と呼ぶ。

I 翻訳出典について

ここに訳出したフランスの画家ジョルジュ・ルオー Georges Rouault (1871-1958) の「年譜」試訳は、1992年にパリのポンピドゥーセンター、国立近代美術館で開催された「ジョルジュ・ルオー 初期作品 1903-1920年」展覧会カタログ掲載の「編年

と証言」のうち、画家の誕生した1871年から、当該展覧会がカバーする1920年までの翻訳である。原文はフランス語。我が国では日本語で読める詳細なルオー「年譜」が存在しないため、現在出版されている年譜の中で参照するに足ると筆者が判断し、またこれまで度々利用してきたボンピドゥーカタログ（1992年版）の翻訳を試みた。ただし1921年以降の「年譜」記述は、カタログ編集者も述べている通り（p.219）、明らかにそれ以前の密度とは異なるため、今回はその第1回目として1920年までを訳出した。出展及び展覧会の詳細は以下の通り。

Chronologie et témoignages, Rouault Première période 1903 – 1920, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1992, pp.155-239.

Exposition : du 27 février au 4 mai 1992.

Catalogue : sous la direction de Fabrice Hergott.

「編年と証言」は、いわゆる「年譜」本文（つまり「編年」部分）と、本文記述の典拠となった一次資料（著書、日記、往復書簡、雑誌記事、カタログ序文など）の全文または抜粋を掲載する「証言」部分とで構成され、随所に配された写真資料とともに立体的に編集されている。今回の試訳では「年譜」本文のみを対象とし、「証言」及び詳細な脚注などはすべて割愛した。エクセル表で左の数字（SQN）は「年譜」及び「証言」の各項目に筆者が振り当てた通し番号で、フランス語原文にはない。番号が飛んでいるところは「証言」部分である。また左の数字（CP）はボンピドゥーカタログの本文ページを示している。

II ルオー「年譜」史について

ところで今回の「年譜」は近年のルオー研究史の中でどのような位置づけにあるのだろうか。公刊されたこれまでのルオー「年譜」はおおきく3期に分けて考えることができる。

第1期：1952年—1991年

1952年、パリの国立近代美術館（今のポンピドゥーセンターではなく、1937年パリ万国博覧会に際しセヌ右岸パリ16区プレジダン・ウィルソン大通りに建てられたパレ・ド・トーキョーの中にあった）が行ったルオー回顧展に際し、展覧会カタログに掲載された「(画家によって承認された) 略年譜」が、体裁を整えたルオーの「年譜」としては嚆矢である。これはタイトルからもわかるように生前の画家本人が「承認」した唯一の公式「年譜」であるという点で重要だ。

Biographie sommaire (approuvée par l'artiste), *Georges Rouault*, Musée national d'art moderne Paris, Édition des musées nationaux, 1952, pp.15-17.

Exposition : du 9 juillet au 26 octobre 1952.

Catalogue : sous la direction de Jean Cassou.

この「(画家によって承認された) 略年譜」(1952年版)はその後展覧会の度に事績が加えられたが、画家没後の1971年、同じくパリ国立近代美術館で開催されたルオー生誕100年を記念した展覧会カタログには再び当初のままの内容(1871年から1952年まで)で転載された。

Biographie sommaire approuvée par l'artiste, *Georges Rouault Exposition du centenaire*, Musée national d'art moderne Paris, Ministère des affaires culturelles, Réunion des musées nationaux, 1971, pp.233-235.

Exposition : du 27 mai au 27 septembre 1971.

Catalogue : sous la direction de Michel Hoog.

第1期の「画家承認の略年譜」は、画家自身が重要であると判断した履歴や展覧会歴を中心に、画家の主題や技法の変遷を編集者のことばで簡潔にまとめている点に特徴がある。とはいっても、ちょうど「自画像」がそうであるように、画家本人のある種の願望が加味されている点にも留意しておきたい。我が国では、1964年にルーヴル美術館で開催された展覧会「ジョルジュ・ルオー 国家に遺贈された未完成作品 *Georges Rouault (Œuvres inachevées données à l'État)*」を受け、その翌年国立西洋美術館

と大阪市立美術館で開催された「ルオー遺作展」のカタログに、この「画家承認の略年譜」が「ルオー略年譜」(1871年から1965年まで)として翻訳紹介されたのが最初である。

ルオー略年譜、『ルオー遺作展』、文部省、国立西洋美術館、大阪市立美術館、読売新聞社、大阪読売新聞社、1965年、pp.23-27.

展覧会：国立西洋美術館 1965年10月7日-12月5日

大阪市立美術館 1965年12月12日-1966年1月23日

カタログ：富永惣一、ベルナール・ドリヴァル

第1期「画家承認の略年譜」は、編集者（あるいは画家自身）の思い違いによる年号の誤りなどを多少含んでいるにもかかわらず、唯一の「公式」年譜として、簡潔な文体とも相俟って、画家亡き後その遺志を継いだ遺族の厳格な管理体制のもとではほぼ40年間の永きにわたって通用して来た。

第2期：1992年-2005年

1991年、ルオーの遺族は4人の子供たちを中心にジョルジュ・ルオー財団を設立した。この新たな体制のもとで翌1992年に開催された展覧会が、今回ここに取り上げたポンピドゥーセンター移設後のバリ国立近代美術館による「ジョルジュ・ルオー 初期作品 1903-1920年」展である。展覧会カタログに掲載された「年譜と証言」は、従来の「画家承認の略年譜」を徹底的に見直し、一つ一つの項目をすべて一次資料に基づいて書き直すという地道な作業を通して完成させた労作である。

「年譜」編集者は不明だが、典拠となった資料の内容から判断して、設立間もないルオー財団（当時の責任者は、画家の面倒を最後まで見届けた次女のイザベル・ルオー）の多大な協力があつたことは想像に難くない。第1期の「画家承認の略年譜」に比べると、はるかに内容は詳細になった。しかし表現がやや主観に偏る嫌いがあり、一方で事績が増えた分、細かな年代や事実関係などに若干の齟齬をきたしている。とはいふもののこの「年譜」は「証言」部分を含めて最も読み応えがあり、たえず新しい発見がある。豊富な図版も読者の理解を助けてくれる。

第3期：2006年以後

2001年、高齢を迎えたイザベルはルオー財団の会長職を画家の孫にあたるジャン＝イヴ・ルオーに譲った。新しい指導者のもとで時代の動向を敏感に捉えながら財団の体制も刷新された。第三者による図版の複製一つとってもより柔軟な対応に変化した（ルオーの部分図や未完成作品の掲載を条件付きで許可）中ではじめて開催されたのが2006年のストラスブール近現代美術館でのルオー展である。カタログに収録された「年譜」は基本的にポンピドゥーカタログの内容と形式を踏襲しながら、さらに新たな検証を加えて編集し直されている。

Biographie, *Georges Rouault "Forme, couleur, harmonie"*, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, Musées de la ville de Strasbourg, 2006, pp.237-256.

Exposition : du 10 novembre 2006 au 18 mars 2007.

Catalogue : sous la direction de Fabrice Hergott et avec sa assistante Camille Giertler.

ストラスブールカタログ「年譜」各項目の分量はポンピドゥーカタログに比べてはるかにコンパクトになり、またその表現はより客観的となった。それでもストラスブール「年譜」編集者のこだわりは、1901年のジョリス＝カルル・ユイスマンス（1848-1907）、1904年のレオン・ブロワ（1846-1917）、1905年のジャック（1882-1973）＆ライサ（1883-1960）・マリタン夫妻が登場するくだりで面目躍如たるものがある。写真（カラー）と文字をほぼ同じ割合に割り付けることで親しみやすくビジュアルな「年譜」に仕上がっている。

ところで上記3期を通したルオー「年譜」を、同じモロー教室のアンリ・マティス（1869-1954）の代表的な「年譜」と比較してみてもおきな違いがあることに気付いた。ルオー「年譜」には編集者の主観的な時代区分によるグルーピングがまったくほどこされていないという違いである。ひたすら単年度ごとの分析的な記述に終始している。マティスの代表的なモノグラフにおいて、ピエール・シュネデールは画家の生涯を以下のように区分する。（Pierre Schneider, *MATISSE Nouvelle édition mise à jour*, Flammarion, 1992）

Enfance (1869-1890) 「青年期」

Années d'apprentissages (1891-1898) 「徒弟の時代」

Années de recherche (1898-1905) 「探求の時代」

Années de maîtrise (1906-1914) 「親方の時代」

Années de guerre 「戦争の時代」 (1914-1918)

D'une guerre à l'autre (1919-1940) 「一つの戦争からもう一つの戦争へ」

Une seconde vie (1941-1954) 「第二の人生」

一方ジョン・エルダーフィールドはマティスの画業を次のように区分けしている。

(John Elderfield, *Henri Matisse A Retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, Thames & Hudson, 1992)

Part I 1869-1905 Discovering Modern Art 「モダンアートの発見」

Part II 1905-1907 The Fauvist Epoch 「フォーブの時代」

Part III 1908-1913 Art and Decoration 「美術と装飾」

Part IV 1913-1917 Abstraction and Experimentation 「抽象と実験」

Part V 1917-1930 The Early Years at Nice 「初期ニース時代」

Part VI 1930-1943 Themes and Variations 「主題と変奏」

Part VII 1943-1954 The Final Years 「最終段階」

内容と不可分な形式の問題をここで単純に論じるわけにはいかないが、この事実が何を意味するのかは今後の研究課題としたい。

Ⅲ なぜポンピドゥーカタログ「年譜」(第2期)なのか

さて、こうして見てくると、論理的には第3期ストラスブル版「年譜」が翻訳に値する最も相応しいテキストであるとの結論に達する。事実、昨2011年の秋から暮れにかけ調査のため通ったパリのルオー財団で、すでに取りかかっていたポンピドゥー版「年譜」翻訳の話をしたところ、予期に反して難色を示され、ストラスブル版「年譜」の翻訳を勧められた。あろうことか、たまたま同席していたポンピドゥーセ

ンターの学芸員（当時の担当者とは異なる）も同じ見解で、励ましのことを期待していた筆者としてはまさしく「想定外」の驚きであった。あらかじめ両者を読み比べたうえで自信を持って選択していたからだ。しかし帰国後ポンピドゥー版に引き続き、ストラスブル版「年譜」の翻訳を終え、あらためて両者を読み比べた結果、やはり両者にはそれぞれ捨てがたい長所が備わっていると確信した。結局全項目の照合を行った後、重複部分を削除し、年号の誤りを正し、双方の残すべき部分を組み合わせてコラージュした第3の「年譜」こそ、現在望みうる最良のものではないかとの結論に達した。現在筆者はそのための作業をほぼ終え、これは2012年4月から東京のパナソニック汐留ミュージアムで開催される収蔵作品展「ジョルジュ・ルオー 名画の謎」カタログに掲載予定である。

しかしこの時間のかかる作業を終え結局最後に残ったテキストのほとんどがポンピドゥー版「年譜」の方であった。多少冗長で、正確さに欠けるかもしれないが、読み物としてははるかに面白く、なによりも行間から「年譜」編集者の息づかいのようなものが聞こえて来る（いや、たんにもったいなくて削除できなかっただけかも知れない。しかし筆者の推測では、そこに娘イザベルの姿が見え隠れしているように思えてならない）。とはいっても合成された第3の「年譜」からはすでもとのテキストの姿が見えなくなってしまっている。どうすれば2つのテキストを区別できるか。あえてポンピドゥー版「年譜」を活字化した所以である。冒頭でも述べたように、「年譜」に決定版など存在しない。「年譜」とは、永遠に訂正され、削除され、加筆され、書き換えられ、コラージュされ続けて行くテキストである。ともあれ筆者の貧弱な日本語でどこまでテキストそのものがはらむ相克を伝えられたかはなほだ心もとない。誤訳や誤解など多々あるに違いない。読者諸賢の忌憚のない叱正を請う次第である。