

## 詩的言語と造形言語の共鳴

### 『イリュミナシオン』のためのロジェ・ド・ラ・フレネの デッサンについて

谷口 円香

#### はじめに

アルチュール・ランボーの詩、特に『イリュミナシオン』は20世紀に入ってしばしば画家たちの画題となった。有名なものにフェルナン・レジェやソニア・ドローネーの作品がある<sup>1</sup>。本稿では、今日一般にあまり知られていないキュビズムの画家ロジェ・ド・ラ・フレネが、パテルヌ・ベリションの依頼を受け、1920年前後に制作した『イリュミナシオン』のためのデッサンに注目したい。

1925年に肺結核で40歳の短い人生をひっそりと終えたロジェ・ド・ラ・フレネは、フランスにおいても不当に忘れられた画家とみなされている<sup>2</sup>。美術史の文脈においてラ・フレネがどれほどの再考に値するのかはこの小論の立ち入るところではない。本稿で取り上げたいのは、ラ・フレネがランボーの『イリュミナシオン』のために遺したデッサンが、本質的に異なる二種類のランゲージュである詩的言語と造形言語の間の共鳴の具体例として注目に値するという点である。例えば、上述のフェルナン・レジェの作品が詩の言葉そのまま絵の中に入れて書いているのに対し、ラ・フレネの作品はランボーの詩が示唆する表現方法を自らの造形言語で表そうとしたものである。

ラ・フレネの絵入りの『イリュミナシオン』のエディションは画家の存命中には実現されず、1949年にマタラッソが出版する。依頼主ベリションへの

---

<sup>1</sup> Arthur Rimbaud, *Les Illuminations. Lithographies originales de Fernand Léger*, Lausanne, L. Grosclaude, 1949; Arthur Rimbaud, *Les Illuminations [extraits]. [Gouaches de] Sonia Delaunay*, [Sonia Delaunay], 1973.

<sup>2</sup> 1950年に国立近代美術館とル・マン市の美術館で回顧展が開かれたものの、その後、1975年以降、数回開催された展覧会に際しては、展覧会を紹介するメディアの記事に「忘れられたキュビズムの画家」(« Un cubiste oublié », *Les Nouvelles littéraires*, 28 juillet 1975)、「忘却された知られざる天才画家ロジェ・ド・ラ・フレネ」(« Roger de La Fresnaye. Ignoré, oublié mais génial », *Le Figaro magazine*, 19 novembre 2005)といった類いの見出しが目立つ。ラ・フレネの展覧会に関する新聞・雑誌記事の切り抜きは、カンディンスキー図書館のアルシーヴに保管されている。

画家の手紙がルイ・フォレストィエによって1976年に紹介されているが、詳しい分析はなされていない<sup>3</sup>。ランボオの詩と後世の画家の作品との比較については、フェルナン・レジェの作品に関する研究があり、キュビズムに理論的基盤を提供したセザンヌとの比較に関しても研究がある<sup>4</sup>。本稿では、それらの研究とは異なる方法論をとり、記号論の観点からラ・フレネの絵画表現を一つのランガージュ、造形言語とみなし、ランボオの詩的言語と比較して表現方法や思想の類似を探りたい。まずロジェ・ド・ラ・フレネの画風と文学作品との関係を辿り、『イルミネーション』のためのデッサンが画家の画風の変化の過程において重要な位置を占めていることを示す。ついでランボオの詩的言語とラ・フレネの造形言語の表現方法の具体的な類縁性を検証し、最後に両者に共通する造形上の問題意識と向き合った創作の葛藤を浮き彫りにする。

## I. ロジェ・ド・ラ・フレネの画風と文学作品への関心

ロジェ・ド・ラ・フレネは1895年にル・マンに生まれ、パリでアカデミー・ジュリアン、ついでエコール・デ・ボザールで画家としての基礎教育を受けた。アカデミー・ランソンでモーリス・ドニ、ポール・セリュジエの指導を受け、ゴーギャンそしてセザンヌの絵を知ったことが、その後の画風、絵に対する基本姿勢を決定する。ナビ派風の絵を描いていた初期から、セザンヌの理論にのっとった独自のキュビズムのスタイルを確立し始める時期、画家は「柔らかいフォルム」から「堅牢な構成」へと自らの造形スタイルが傾いていく様子を制作ノートに書き留めている。

堅牢な構成が自分に必要だと感じる。その堅牢な構成というものを、僕は円柱、立方体、球以外に表現することができない<sup>5</sup>。

---

<sup>3</sup> Louis Forestier, « Une lettre du peintre Roger de La Fresnaye sur les *Illuminations* », *Arthur Rimbaud 3, Problèmes de langue*, Minard, coll. La Revue des lettres modernes, n° 445-449, 1976, p. 179-180.

<sup>4</sup> R.R. Hubert, « Graphisme poétique et poésie graphique : les illuminations de Fernand Léger », dans « *Minute d'éveil* » *Rimbaud Maintenant*, SEDES, 1984, p. 149-157 ; Yves Letournel, « Recherches de facture chez Rimbaud et Cézanne », *Parade sauvage*, n° 14, mai 1997, p. 93-129.

<sup>5</sup> Roger de La Fresnaye, *Carnet*, n° 14, 10 août 1910, cité dans *Roger de La Fresnaye (1885-1925), cubisme et tradition*, [Exposition du 4 novembre 2005 au 5 février 2006 au musée de Tessé], sous la direction de Françoise Lucbert, Somogy, 2005, p. 44.

ロジェ・ド・ラ・フレネは理知的な画家であった<sup>6</sup>。自然の形態をその本質的なフォルムへと思想的に還元するセザンヌの絵画から学んだ手法を実践し、それを 1907 年頃にブラックやピカソが生み出したキュビズムの手法と組み合わせながら、ブラックのキュビズム絵画からは排斥された鮮やかな色彩を用い、光の効果、運動性を取り入れることによって、独自のキュビズムの画風を 1911 年から 1912 年にかけて構築した。ラ・フレネは、1910～1914 年のサロン・デ・ザンデパンダン、1910～1912 年のサロン・ドートンヌ、1912 年のセクション・ドールの展覧会といった主要な前衛芸術家のグループ展覧会に意欲的に参加し、新進のキュビズム画家として活躍する。ラ・フレネの主要なキュビズム絵画はこの時期に描かれ、代表作に「空の掌握」(1913)がある<sup>7</sup>。また、1913 年 1 月には『ポエム・エ・ドラマ』誌に「ポール・セザンヌ」と題したセザンヌ論を寄せ、同年 7 月には『ラ・グランド・ルヴュ』誌に「絵画と彫刻における模倣について」という論文を書いている。ギュスターブ・カーンは、1914 年 5 月にギャラリー・レヴェックで開催された画家の展覧会に際し、ラ・フレネを「最も才能のあるキュビズムの先駆者の一人<sup>8</sup>」に数えている。当時の文化人たちがロジェ・ド・ラ・フレネをキュビズムの代表的画家の一人と見なしていたことが分かる。

しかし、画家の活躍は第一次世界大戦によって中断される。ラ・フレネは伍長、ついで軍曹として 4 年間従軍した後、結核にかかり、1918 年 9 月、病院へ搬送された。友人のヴァレンティンヌ・ユゴーに書き送った手紙で画家は悲痛な心情を吐露している。

それにしても、僕の知る由もない罪の、いかなる懲罰を被っているのだろう。  
人生が再び僕の目の前に開けたその日に僕から健康を奪うというのはなんと

---

<sup>6</sup> ロジェ・ド・ラ・フレネの理知的な創作態度に関しては多くの研究者が一致した意見を述べている。Raymond Cogniat, « L'Homme et l'œuvre », dans *Œuvre complète de Roger de La Fresnaye*, éd. Raymond Cogniat et Waldemar George, Rivarol, 1949 ; Waldemar George, « Plaidoyer pour La Fresnaye », dans *Roger de La Fresnaye, 1885-1925*, catalogue de l'exposition à la Galerie de l'Institut, du 16 novembre au 15 décembre 1962, Galerie de l'Institut, 1962 ; *Roger de La Fresnaye (1885-1925), cubisme et tradition*, cat. cit.

<sup>7</sup> *La Conquête de l'air*, 1913, huile sur toile, 236 x 196 cm. New York, Museum of Modern Art, Mrs Simon Guggenheim Fund.

<sup>8</sup> Gustave Kahn, « L'exposition de M. de La Fresnaye », *Mercur de France*, n° 407, 1<sup>er</sup> juin 1914, p. 637.

う残虐の極みだろうか。今や僕の運命は、老いることだ、病気の、そして孤独な中年の独身男として<sup>9</sup>。

戦後、病との闘いから画家は思うように筆を握ることができなくなる。ラ・フレネの健康状態は典型的な肺結核の症状を辿り、つかのまの回復期の後に再び症状が悪化するという繰り返しで画家を苦しめた。1918年の入院から1920年に気力を取り戻すまでの間、ラ・フレネはほとんど何も描いていない。それは画家にとって深い絶望と諦観とに苛まれる困難な時期であった。

1919年の秋から、画家は南仏のグラスに移住し、アカデミー・ランソン時代からの旧友ガンペールに励まされ、少しずつ再び筆をとる気力を回復する。1920年1月にヴァレンティヌ・ユゴーとともにグラスに画家を訪ねたジャン・ユゴーは、ラ・フレネが目に見えて回復した状態であったことを日記に記している。ラ・フレネがベリションからの依頼を引き受け、『イルミネーション』のためのデッサンを描き始めたのはこの時期であったと考えられる。1920年4月18日にラ・フレネはベリションに返信している。

貴殿の丁寧なお手紙にすぐにご返事できなかったことをお詫ください。おそらくご存知かと思いますが、私は健康上の理由で南仏におり、休養を主とした生活を義務づけられています。日々私が手紙の返信と仕事に費やすことのできる時間は非常に限られているのです。

おそらくお聞きになったと思いますが、私の友人ガンペールが、『イルミネーション』のための私のデッサンを木版に彫る予定です。私は、私たちが共に夏を過ごす予定の田舎の静けさの中での、この緊密で内省的なコラボレーションに大いに期待しています<sup>10</sup>。

南仏にいと断っていることから、ベリションの依頼はおそらく1919年秋～1920年初頭になされたと思われる、文面より『イルミネーション』のためのデッサンは、1920年春に既に制作されたか制作されつつあったと思われる。

文学作品の表現に触発された造形表現と、芸術表現に関する思考は、画家の仕事の中で早くから深く結びついていた。1910年、画家としての活動の初

---

<sup>9</sup> Lettre à Valentine Hugo, 22 novembre 1918, reprise dans *Roger de La Fresnaye, avec le catalogue raisonné de l'œuvre*, éd. Germain Séligman, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1969, p. 63.

<sup>10</sup> Lettre à Paternie Berrichon, 18 avril 1920, publiée dans Arthur Rimbaud, *Les Illuminations, Dessins de Roger de La Fresnaye*, gravés sur bois par Blaise Monod, Henri Matarasso, 1949 ; reprise dans Louis Forestier, « Une lettre du peintre Roger de La Fresnaye sur les *Illuminations* », art. cit.

期にラ・フレネはクローデルの『黄金の頭』に感銘を受け、この戯作に触発された版画を制作している<sup>11</sup>。それらのいくつかは、1910～1911年に描かれた、キュビズムへの方向転換を明示し、画家の作風の転換期を記す作品、「胸甲騎兵」(1910)、「砲兵隊」(1911)の下敷きになっていることは、既にフランソワーズ・リュクベールが2005年のカタログの中で指摘している<sup>12</sup>。ベリションから依頼を受けた同じ時期、ラ・フレネはアンドレ・ジッドの小説『パリュード』に絵をつける仕事も引き受けている。ジッドとランボーの両作品の根底には共通して創作の問題、書くという行為そのものを問う問題意識が見られる。『パリュード』は友人達に小説を書いていると言いながら書けずにいる主人公を揶揄的に描く作品である。『イリュミナシオン』は詩的言語の可能性を極限まで突き詰めようとした散文詩の「断片」が構成する詩集である。読書家であり、戦前は象徴主義文学に関心を抱いていたラ・フレネはその点を敏感に読み取っていたと思われる、彼がこの二作品をこの時期に仕事の対象として引き受けたことは偶然とは言い切れない。というのも、戦後1918～1920年のこの時期、ラ・フレネは作風の転換期にあるからである。画家は病による制作の制限の中でも絵について考察し続け、戦前のキュビズムから次の段階へ移る新しい画風を模索していた。彼はこの両作品を読み込み、絵を構想することで、次の作風へ向かうきっかけを掴みかけたのではないか。

大戦を経て、キュビズムは既に古いスタイルになりつつあった。ブレーズ・サンドラールは『ラ・ローズ・ルージュ』誌に寄せた記事、「キューブは衰退する」でこう語っている。

キュビズムは新しい世代を養うだけの十分な新しさ、驚きをもはや提示しない。既に10年もの間キュビズムは続いた。段階は次へと進んだように思われる。「前線から帰還した」世代の精神は別の問題に目覚め、彼らの探求は新しい方向へと転進しつつある<sup>13</sup>。

大戦による荒々しい亀裂を経て、危機に瀕した西欧文化の源へと回帰する必要を表現者たちは感じていた。ピカソを始めとするかつてのキュビズムの立

<sup>11</sup> 『黄金の頭』が収録されている、1901年にメルキュール・ド・フランス社から出版されたクローデルの戯作集『木』の、ラ・フレネが所蔵していた現物が、ル・マン市立図書館に収蔵されている。画家の名前が自筆で表紙と内表紙に記入されており、『黄金の頭』には傍線や書き込みがあり、作品を読み込んだ跡がみられる。

<sup>12</sup> Roger de La Fresnaye (1885-1925), *cubisme et tradition*, cat. cit.

<sup>13</sup> Blaise Cendrars, « La "CUBE" s'effrite », *La Rose rouge*, n° 3, 15 mai 1919, p. 33-34.

役者たちは、戦後、古典回帰的な主題と画風へと方向転換する。ラ・フレネの画風の変遷も結果的にはその方向へと向かうのだが、その進路変更がはっきりと認識できるのは1921年以降の作品である。1921年までの作品では、戦前のキュビズムに比べて物質を幾何学的形態に還元する手法をさらに突き詰め、主題がほとんど抽象的になっている「より厳格でより純化されたキュビズム」のスタイルと、全く逆に写実的な表現に立ち返る古典回帰のスタイルとの間で、画家は揺れ動いている<sup>14</sup>。

その揺れは、1920年のわずかな回復期に間に制作された二つの文学作品へのデッサンに用いられた画風の違いに反映されている。ジッドの『パリュード』のためのデッサンは、古典回帰を示しており、西洋ルネサンスの遠近法、身体の立体的表現が再び採用されているのに対して、ランボーの『イリュミナシオン』には、キュビズムではあるがさらに幾何学性を強めた手法が採用されている。ほぼ同時期に製作された、文学作品へのデッサンに見られるこの作風の違いは著しく、それは単に両作品の小説と詩という文学ジャンルの違いからくるというよりも、各作品の作風と表現方法に合わせ、二通りのスタイルを試しているように思われる。散文詩でありながらもその構造は非常に断片的で断断を感じさせる『イリュミナシオン』の表現方法が、画家にキュビズムをさらに突き詰めた幾何学的な表現方法の試行を選択させたのではないか。

1949年まで出版されなかった『イリュミナシオン』の場合とは異なり、ラ・フレネの絵入りの『パリュード』は1921年にメルキュール・ド・フランスから出版された。この『パリュード』のエディションが1921年にすぐに出版されたのは、最終的に画家が古典回帰のスタイルを自らの次の作風として認めたことを示していると言える。ラ・フレネが絵をつけた『イリュミナシオン』のエディションが画家の存命中に出版されなかったのは、1922年のベリションの死、1925年のラ・フレネの死が要因であると推測できるものの、それ以前に、『イリュミナシオン』のためのデッサンが『パリュード』のための仕事とは違って完成作にまで至らず、ラ・フレネが「より厳格でより純化されたキュビズム」のスタイルを封印することに決めたという創作上の理由も大きいのではないか。ラ・フレネは常に自分の作品に対して批判的な視線を忘れない理性的な画家であった。『イリュミナシオン』のためのデッサンに採

---

<sup>14</sup> フランソワーズ・リュクベールは戦後のラ・フレネのキュビズムの作風を«un cubisme plus austère, plus épuré»と表現している。Roger de La Fresnaye (1885-1925), *cubisme et tradition*, cat. cit., p. 110. 本稿ではそれに倣う。

用した「純化されたキュビズム」の探求に満足しきれず、しかし健康上の制限から新たに制作し直す時間もないまま、数年後に亡くなったのではないだろうか。

このように、ラ・フレネの作風の転換期になされた二つの文学作品のための仕事は、画家の創作上の問題意識、造形的な考察に深く結びついていると考えられる。ラ・フレネの戦後の作品の研究に関しては、古典回帰の作品に主な注意が向けられ、作風の転換期である1919～1921年の作品に焦点をあてた研究はほとんどなされていない。また、この作風転換期の両文学作品のためのデッサンに関する研究も少ない。特に『イリュミナシオン』のためのデッサンに関しては、どの展覧会カタログにも画家のモノグラフィーにも、画家のカタログ・レゾネにさえも複製が収録されておらず、短い言及の他、詳細な解説は筆者の知る限り存在しない<sup>15</sup>。しかし、『イリュミナシオン』のためのデッサンは、この時期の画家の創作上の考察と密接に関連していると思われる。後に詳しく見るが、それを証明する他のデッサンとの関連も見つかった。また、病による制作の制限に苦しんだこの時期、画家にとってデッサンは油彩等に比べて制作しやすく、一番重要な表現手段になっていた。計画が未完に終わったとはいえ、『イリュミナシオン』のための作品が価値のないものだとは言いきれない。この詩集のどのような性質が画家に「より厳格でより純化されたキュビズム」の手法を選ばせ、どのような類似と、どのような限界があったのか。

## Ⅱ. ラ・フレネによる『イリュミナシオン』の解釈

ラ・フレネのランボーの詩への考察を、まずは、画家の言葉の中に探りたい。画家はペリションへの返信の中で、こう語っている。

貴殿のお手紙は、私にとって、ガンペールと話し合い、私たちがやりたいことを再度言葉にし、明確にする機会となりました。

まず、『イリュミナシオン』の、とりわけ視覚的領域での暗示力という点に関して、私は貴殿のご意見に全面的に賛同するとおっしゃっていただきます。

しかしまさしく、この豊かさ、作品がほのめかす造形的思想の驚くべき新しさ、その思想の現代絵画の傾向との類縁性から、ランボーは彼が若い詩人たち

---

<sup>15</sup> 1950年の国立近代美術館とル・マン市の美術館での画家の回顧展のカタログがマタラッソ出版の『イリュミナシオン』を出品作品リストに挙げているが、デッサンの複製は載っていない。

にとって先達であるのとほぼ同等に私たち画家にとっても先駆者であると言えます。それゆえ、彼に新しい表現の多くを負っているこの造形言語によって、彼にささやかな敬意を表しようとするのは、当然のことではないでしょうか<sup>16</sup>。

ラ・フレネはランボーの詩表現に「視覚的領域での暗示力」があることに同意した上で、それを単に象徴主義的なほのめかしととるのではなく、そこにまさに現代絵画の傾向にも通じる新しい「造形的思想」があると表明し、20世紀の画家にとっても先駆者となりうると見なしている。また、新しい表現の多くをランボーに負っていると明言しているほか、「造形言語 langage plastique」という言葉を使用している。ここには絵画表現を、言葉と同等のランゲージュとして、類縁性を見る意識が垣間みられる。

ラ・フレネが依拠したランボー作品のエディションは1912年にメルキュール・ド・フランスから出版された、クローデルの序文付きのベリションが編纂した版だと推測される。では、1920年代初頭、ラ・フレネが『イリュミナシオン』を読んだ頃のランボー詩の受容はどのような状況であったのか。『ランボー神話』を著したエチャンブルは、1919～1923年の期間を、ランボーの親族による神話の定着とシュルレアリストらによる神話の準備という二つの過程が同時に進行していた期間であるとする<sup>17</sup>。それはイザベル・ランボーとベリションが擁護した、行儀よく、敬虔で因襲的なランボーのイメージから、戦後の世代の期待に応える形で形成された反逆的で冒瀆的なランボーのイメージへの移行の時期でもあった<sup>18</sup>。戦後1918～1920年は、シュルレアリストたちによるランボー受容はまだ明確に顕現していなかったと考えられるが、19世紀末から20世紀初頭の若い作家たちに見られる、ランボー詩に対する恐怖にも近い不可解さ、もしくは神秘性は解消されつつあった。ポール・クローデルが19世紀末にランボー詩から受けた啓示と1912年のランボー全集の序文に掲げた「野生の状態の神秘家」という表現、ジッドの1905年の日記の中の「ランボーと『マルドロールの歌』の6番目の歌を読むと、僕は自分の作品が恥ずかしくなり、文化の産物でしかないものの全てに嫌悪を覚え

<sup>16</sup> Lettre de La Fresnaye à Paterne Berrichon, dans art. cit.

<sup>17</sup> Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud, Genèse du mythe 1869-1949*, deuxième édition revue et augmentée, Gallimard, 1968.

<sup>18</sup> ランボーの義弟ベリションによるランボー詩集の新たな版、旧友ドラエーによる回想録等が出版されるのは1900年後半から1910年代であり、アンドレ・ブルトンが「シュルレアリスム宣言」の中でランボーを「人生の実践とその他においてシュルレアリスト」であると定義するのが1924年である。



る<sup>19</sup>』という記述は、西洋文化の枠組みを超えようとするランボーの表現の荒々しさに 20 世紀の知識人たちが恐る恐る近づく様子を垣間見せる。1920 年代には、そうしたランボーの詩の特質が、戦争によって既成の概念を転覆された若い世代には力強く、革新的に映り、若い世代に新しい表現の可能性を示唆するものとなった。ラ・フレネの語る、ランボーが詩人だけではなく画家にとっても先駆者となりうるという考え、新しい造形表現をランボーに負っているという考えは、おそらくこうした土壌を反映している。

一方、詩的言語と造形言語に関連性を認める考え方は、より広範な当時の芸術的思潮を反映していると思われる。ラ・フレネのランボー受容には、コクトーが介在していると考えられる。コクトーとラ・フレネは 1912 年のセクション・ドールの展覧会に際して知り合い、その後、戦中の 1915 年秋頃から書簡を交わすようになった。1917 年には、ラ・フレネの絵にコクトーが詩をつけた本、『タンブール』を出版する計画が二人の芸術家の間で持ち上がる。しかしこの計画も、画家の病氣と詩人の遅筆のため、画家の存命中に実現することはなかった<sup>20</sup>。1920 年 12 月に発行された『エスプリ・ヌーヴォー』誌に、コクトーは「ラ・フレネに関して」という記事を書いている。その中で、コクトーは興味深いことにランボーに突如言及し、ラ・フレネと似た視点を提示する。

ランボーは自然に倣って描き、それに似せたもの、トロンプ・ルイユの高貴な兄弟である「トロンプ・レスプリ」を目指す。その「トロンプ・レスプリ」に、キュビズムの成功した絵画はそれら相互の深い類縁性を負っている<sup>21</sup>。

コクトーは現実を表す表現の方法に関してランボーの詩とキュビズム絵画の間に類似を見ている<sup>22</sup>。ランボー詩とキュビズム絵画の類似性を見る視点を、コクトーがラ・フレネに示唆したのだろうか。この時期、文学、絵画、音楽

---

<sup>19</sup> Le journal du 28 novembre 1905, dans André Gide, *Journal*, éd. Éric Marti, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1996, p. 491-492.

<sup>20</sup> Pierre Caizergues, « Un dialogue interrompu », dans Jean Cocteau, *Tambour*. Illustrations de Roger de La Fresnaye, Fontfroide, Fata Morgana, 1989, [n.p.].

<sup>21</sup> Jean Cocteau, « Autour de La Fresnaye », *L'Esprit nouveau*, n° 3, décembre 1920, p. 322.

<sup>22</sup> 「トロンプ・レスプリ」という表現は、ピカソも使用していたようである。フランソワーズ・ジロは 1944 年に、キュビズムの延長上の「パピエ・コレ」の、現実の素材を直接絵画の構成要素に取り入れる手法に関して、ピカソが「我々はトロンプ・ルイユを取り除いて「トロンプ・レスプリ」を見つけようとした」のだと説明したとする。Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, 1965, p. 70. ご指摘くださったエルンスト研究者の石井裕子氏に深く御礼申し上げます。

の全ての領域を一つの前衛的思想のもとに結び合わせるような芸術の構想は、コクトーを取り巻く芸術家たちの間で支配的であった。ジャック＝エミール・ブランシュが指摘するように、コクトーが芸術環境において果たした、音楽家、画家、詩人を結びつける仲介者としての役割の大きさは否定できない<sup>23</sup>。コクトーは音楽と文学と絵画の領域を結ぶ前衛芸術を目指したバレエを1920年にパリで上演し、コクトーの友人サティ、プーランクら「6人組」の音楽家メンバーの何人かは、1920年と1921年の夏には南仏で療養中のラ・フレネのもとを訪れ、パリの芸術状況を地理的に離れた画家に伝えている<sup>24</sup>。1921年にラ・フレネはスケッチブックにコクトーとおぼしき人物をスケッチしている。二人の芸術家が1921年に会っていたことは確実である。

しかし、コクトーは1920年12月のラ・フレネに関する記事の中でランボーにも言及しているにも関わらず、画家が『イリュミナシオン』のためにデッサンを作成していることについては言及していない。出版が未定である状況を鑑みて言及を慎んだのか、この仕事の存在そのものを知らなかったのか。ラ・フレネがベリシオンに宛てた手紙は1920年4月付けであり、同年12月のコクトーの記事よりも早い時期に書かれている。その中で、画家はランボーの詩についてガンペールと話し合ったと書いており、コクトーの名前は出していない。

画家がベリシオンに宛てた手紙の記述で興味深いのは、クローデル、ベリシオン、コクトー、どの人物のランボー解釈の影響も感じさせないことである。上述したようにラ・フレネは戦前、クローデルの戯作に深い感銘を受け、キュビズムへの作風転換の鍵となる重要な作品を制作している。ラ・フレネが参照したランボー作品のエディションは、クローデルの序文付きのベリシオン編纂の全集だと思われるが、ベリシオンから依頼を受けながらも、神秘主義的、あるいはランボー神話に属する類いの語彙はラ・フレネの手紙の文面には見受けられない。ラ・フレネがベリシオンに同意しているのはランボーの詩の「視覚的領域での暗示力」という点に関してのみである。シュルレアリスムの影響も感じられない。また、アンドレ・ギュイヨーはコクトーの

---

<sup>23</sup> Jacques-Émile Blanche, *Histoire des arts plastiques sous la Troisième République*, 1931, p. 296. また、コクトーがベリシオンとラ・フレネの橋渡しをしたとも推測できる。コクトーは1919年4月の『パリ・ミディ』紙において、ベリシオンが出版する予定のランボーの未公開詩編「ジャンヌ・マリーの手」に言及している。ベリシオンが1919年の秋以降に、コクトーの親しい友人の一人であったラ・フレネに挿絵を頼んだのであれば、コクトーがベリシオンにラ・フレネを紹介した可能性は高い。

<sup>24</sup> Roger de La Fresnaye, *avec le catalogue raisonné de l'œuvre*, op. cit., p. 68.

作品に頻繁に現れる天使のモチーフとランボーのイメージは密接に結びついていることを指摘しているが<sup>25</sup>、そうしたランボーを理想化するような語彙も見当たらない。ラ・フレネが注意を払っているのは、あくまで絵画の造形表現に示唆を与えるランボーの詩表現の「造形的思想」である。ラ・フレネによるランボー詩の解釈は、自ら考え、画家としての造形的な視点から詩的言語の働き方を考察した独自のものであると言える<sup>26</sup>。

### Ⅲ. ラ・フレネの『イリュミナシオン』のためのデッサン

ラ・フレネのデッサンは、画家の死後、経緯は明らかではないがアンリ・マタラツォが入手し、1949年にラ・フレネのデッサンの複製が挿入された『イリュミナシオン』を愛書家向けに少数部数出版した。フランス国立図書館に希少本として2部収蔵されている版を参照すると、本の体裁は、淡い黄色の装丁の in-8°サイズで 85 ページからなり、『イリュミナシオン』の詩が印刷されたページの文字の前か後に白黒で挿入されたデッサンが、ごく簡略で小さなものも含めて 18 点、独立したページに木版で刷られた挿絵が 4 点挿入されている<sup>27</sup>。このエディションは豪華版も含め、合わせて 136 部のみ刷られた<sup>28</sup>。序文でマタラツォはこのデッサンを「幸運な偶然」から入手したと述べ、デッサンの状態について以下のように描写している。

それはペンと淡彩画法を用い、墨で描かれたコンポジションで、時の経過のために僅かに黄ばんだ薄い紙の上に描かれている。デッサンが入っていた封筒には、画家の自筆になる鉛筆書きで、「『イリュミナシオン』のための習作」と記されている<sup>29</sup>。

<sup>25</sup> André Guyaux, « Cocteau et Rimbaud », dans *Arthur Rimbaud. Cahier de l'Herne*, n° 64, 1993, p. 228-235.

<sup>26</sup> ラ・フレネが、ランボーの詩も含め、詩的言語と造形言語の関わりについて、ベリシオンへの手紙以外で言及している資料は見つかっていない。カンディンスキー図書館のラ・フレネのアルシーヴには画家が 1920 年から亡くなるまでにアルフレッド・クールメに宛てた手紙が保管されているが、芸術論が所々に展開されているものの、ランボーへの言及はない。

<sup>27</sup> 18 点と数えたデッサンには一個の多面体、ジグザグの線、波線といった簡略なものも含まれ、波線は 2 度同じものが複製されているため 2 つで 1 点と数えた。

<sup>28</sup> 15 部が唐紙と和紙を用いた豪華版、他はベラム紙に印刷された。

<sup>29</sup> « Avis de l'éditeur », dans *Arthur Rimbaud, Les Illuminations, Dessins de Roger de La Fresnaye*, éd. cit.

ラ・フレネのデッサンを木版に彫ったのはブレーズ・モノである。デッサンに忠実に木版に刷ったというマタラツの出版したこの版が、デッサンがどのようなものであったかを知る唯一の媒体となる。デッサンのオリジナルはマタラツの個人所蔵であったが、彼の死後、散逸し行方ははっきりしていない<sup>30</sup>。マタラツは同じく序文で、ラ・フレネが存命であれば実現したような形でこのエディションに絵を挿入した、と述べる。

白黒のデッサンが詩の活版印刷に続く形で挿入されているのは、確かに画家の意図に添うものだといえる。ベリジョンに宛てた手紙で、ラ・フレネは以下のようにデッサンの計画を話している。

私たちは、このエディションを、読者の想像の自由をいかようにも制限しない方法で飾りたいと思います。それは、物理的に単調な灰色の印刷されたページの中に、白黒の形態の組み合わせを単純に挿入し、その白黒の形態の組み合わせのコントラストの多様さと力強さに価値を与えるというものです。そしてこれらの特質はこの本が醸し出す雰囲気そのものから引き出されるでしょうから、あるべき場所に自然に現れるであろうと強く期待しています<sup>31</sup>。

ラ・フレネはデッサンを白黒で構成することに決めている。それは画家が形態の組み合わせと構造に考察の重要性を置こうとしていることを示す。ラ・フレネの戦前のキュビズム絵画がその鮮やかな色彩を特徴としていたことを考えると、この白黒の選択は、形態の構成に今一度注意を払い、キュビズムの構造を再考する必要がある画家の内にあったことを思わせる。さらに、画家は「これらの特質はこの本が醸し出す雰囲気そのものから引き出される」と語り、自身の表現方法が詩の表現に共鳴したものであることを示している。それは、『イリュミナシオン』のためのデッサンが画家の造形上の思考に深く関連しているという仮定を補強する。また、ラ・フレネは、自分の視覚表現が読者の想像の自由を制限しないという点に注意を払っている。ここから、彼のデッサンは文章の内容を表そうとするいわゆる「挿絵」の概念には合致しないといえる。

ここで「挿絵」という概念について考えておきたい。19世紀末以降の詩と絵画の関係の展望を豊富な資料で示したイヴ・ペレは、1909年以降、画家は単なる挿絵本とは本質的に異なる、「対話の本」を指向し始めると指摘する<sup>32</sup>。

<sup>30</sup> この情報に関して、アンリ・マタラツの子息ジャック・マタラツ氏に連絡をとり、確認して下さったル・マン市立図書館のモリヨン氏に深く御礼申し上げる。

<sup>31</sup> *Lettre de La Fresnaye à Paterné Berrichon, dans art. cit.*

<sup>32</sup> Yves Peyré, *Peinture et Poésie*, Gallimard, 2001, p. 107.

絵を文学作品の内容を表しただけの付随的なものとする一般的な「挿絵」の定義はこれらの試みには当てはまらない。キュビズムの画家の多くは、画家や詩人が自由に交流した当時の芸術的状況も手伝い、1910年代から詩に絵をつけることを積極的に始める<sup>33</sup>。それは「挿絵」ではなく、詩の言語表現と対話し、探求される、独立した造形表現である。このラ・フレネの『イルリュミナシオン』のためのデッサンも、おそらくそうした傾向の一つの例としてとらえるべきであり、両者の表現方法、創作上の問題意識が、互いに独立したランガージュとして深く共鳴していると思われる<sup>34</sup>。

デッサンはマタラツが「コンポジション」という言葉を用いている通り、幾何学的な形態が組み合わせられ、具体的な主題は明白ではなく、『イルリュミナシオン』のどの詩に対応しているのか断定するのは難しい。ラ・フレネが遺したデッサンにタイトルの指示はなかったものと思われ、1949年のマタラツの版でのデッサンの詩の間への配置はおそらくマタラツの任意によるものである<sup>35</sup>。確かに、「都市」の後に挿入されたデッサンは、複数の長方形のコンポジションが都市に立ち並ぶ建造物を思わせ、「放浪者たち」の詩の上に挿入された、人物が腰掛けているようなデッサンは、「僕はこの悪魔めいた学者先生に冷笑で答え、ついには窓辺に行ってしまった」という詩のフレーズが想起する、窓辺に座って夢想する詩人を思わせる。しかし、これらの配置が画家の意向（各デッサンに特定の詩に対応したタイトルを付けることによる）ではなく、編集者によるものであれば、ラ・フレネのデッサンに、絵が言葉に従属する字義通りの「挿絵」としての付随性があるとは言えない。

画家のデッサンは、必ずしも特定の詩の内容を表そうとしておらず、ランポーの詩の「雰囲気」を掴み、その暗示的でありながら新しい表現方法、その「造形的思想」を、自らの造形言語で表そうとしており、キュビズムの手法を純化し、幾何学的な形態を組み合わせ、主題の抽象性を高めながら、新しい画面構成に至ろうと模索しているように思われる。複製されたデッサン

---

<sup>33</sup> Gérard Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme 1909-1914 : Derain, Dufy, Picasso, Klincksieck*, 1971.

<sup>34</sup> 上述した『タンブール』でも、詩に絵をつけるのではなく、絵に詩をつけるという、通常の「挿絵」の概念とは逆の作業が計画されていたことに注意したい。ラ・フレネは既に1917年に前線で描いた絵を用意し、コクトーが詩をつけるのを待っていた。

<sup>35</sup> デッサンのオリジナルを参照しない限り、それは確認できないが、上述のとおり、デッサンの行方は不明である。ここでは序文でのマタラツの記述と、このエディションに挿入された各デッサンに特にタイトルが付与されていないことから、デッサンにタイトルはついていなかったと推定する。

は、「習作」という言葉通り、デッサン帳から抜粋したような下書きふうのものも多い。しかし、まさにその素描としての性質が、現在進行形で『イリュミナシオン』の文章と向き合っている、造形言語の詩的言語との「対話」として興味深いものになっている。

『イリュミナシオン』のためのデッサンが、いわゆる「挿絵」ではなく、独立した造形上の探求となっていることを示すものとして、マタラツのエディションの32ページ、「放浪者たち」の詩の上に挿入されているデッサンが、「庭」(1919-1920)と題された連作に非常に似通っていることを指摘しておきたい<sup>36</sup>。この連作では、一人の人物らしき形象が庭とおぼしき風景の中でガーデンチェアのようなものに腰掛け、テーブルに片腕をついている同一のモチーフを、墨と淡彩、水彩、木炭、グワッシュと、表現手段を変えて描いている。「純化されたキュビズム」の表現の効果のヴァリエーションを試行錯誤しているように思われる。紙面の都合上全ては載せられないが、2点を掲載する(fig. 1, 2)。『イリュミナシオン』のデッサン(fig. 3)では、一人の人物が腰掛けており、右腕はテーブルのようなものにのせられている。背後では長方形がいくつか、雲のような形態の上に重なり合っている。「庭」の連作では大半の形態が、人物も含め、多様なサイズの長方形が成す構成に還元されている。人物の背後には主に長方形の形態が立ち並び、重なり合い、その上方には雲のような形態が浮かぶ。

また、マタラツの版の53ページ、「野蛮人」の後の独立したページに木版で複製された、形態が橋と家のように見えるデッサン(fig. 4)は、例えば「これらの橋のなかには、まだあばら屋を載せているものもある」という「橋」の記述を思わせるものの、類似するデッサンがもう1点あり、69ページの「帰依」の後に印刷されている(fig. 5)。fig. 4は木版に彫られ、fig. 5はデッサンを印刷で複製していると思われ、印象が異なるが、2点は明らかに同じモチーフを扱っており、細部の表現に変化がある。後者が前者の下書きなのかもしれないが、25ページの「労働者たち」の上に挿入されたデッサンもこのモチーフに近く、「庭」の連作のように、同一のモチーフを何度か描き変え、配置や造形的効果を模索しているように思われる。

「庭」の連作とfig. 3のデッサンが同じモチーフであることはほぼ間違いない。この連作の最初のもは、画家がほとんど描けずにいた1919年に描かれた数少ないものの一つであり、その他のものは1920年に描かれている。「グ

<sup>36</sup> 《ルイ・フィリップ風の机と雲》(1920)と題された連作も『イリュミナシオン』のデッサンの一つと類似している。

ラース 20」という画家の覚え書きが制作年を明示する。『イリュミナシオン』のデッサンは「庭」の連作と比べて幾分か具象的である。人物の頭部は長方形ではなく、楕円形であり、腰掛けている体勢もはっきり見分けられる。言わば「庭」の連作の前段階、現実のモデルから出発して対象を少し解体し、余分な要素を取り除いた段階と言える。『イリュミナシオン』のためのデッサンは 1919 年に既に取りかかっていたのかもしれない。そしてこのデッサンが「庭」の連作を制作するきっかけになっている、あるいはその造形的な考察の一端を占めるのであれば、1920 年の「庭」の連作での「より純化されたキュビズム」の検討は、『イリュミナシオン』の詩的言語の表現の影響を少なからず受けたものであるといえる。そう仮定すると、ランボーの『イリュミナシオン』の詩的言語は、メーテルランクの詩的言語がカンディンスキーにヒントを与え、抽象絵画を生み出させたように、20 世紀前半の絵画の造形言語にある程度の影響を与えたと言える<sup>37</sup>。

では、『イリュミナシオン』の詩的言語の表現方法にラ・フレネが感じ取った「造形的思想」と、その「現代絵画の傾向との類縁性」とは、具体的にどのようなものを指すのだろうか。ラ・フレネの『イリュミナシオン』のためのデッサンとランボーの詩的言語の表現方法を具体的に比較したい。

#### IV. ランボーの詩的言語とラ・フレネの造形言語の共鳴

『イリュミナシオン』の詩表現との表現方法の比較として、まず、断片的な集まりによって対象の総体を表そうとする表現方法を検討したい。「幼年時代Ⅲ」では、短い断片的な詩句が、状況のいかなる補足説明も描写もなしに、他の断片的なフレーズの集まりの中に単に列挙され、「～がある Il y a」が頭韻法のように繰り返される。

時を告げない大時計がある。

白い獣の巣があるぬかるみがある。

降りていく大聖堂と上っていく湖がある。

雑木林に打ち捨てられた、あるいはリボンを飾って小道を駆け下りていく小さな馬車がある<sup>38</sup>。

<sup>37</sup> Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Folio, 2000.

<sup>38</sup> Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 291 ; par la suite OC.

Il ya という存在を指し示す表現は、指し示された対象の現前性を強調するが、それらは列挙され、接続詞や各文を有機的に繋ぐ説明は省略されており、切り離された断片を寄せ集めたようなイメージを形成する。おそらく各イメージはある連想によって繋がれていると考えられるが<sup>39</sup>、それを言い当てる鍵はない。なんらかの物語性を読み取るのも難しい。この併置は生硬さ、非人称性、客観性を生み出している。しかし、同時に、断片的に列挙された物質そのもの、そして各イメージの集まりが、隠された感情を代弁している。時を告げない時計は、壊れた、打ち捨てられた時計を思わせ、時の停止という、死もしくは追憶に結びついた概念を象徴的に示唆する。獣の巣はぬかるみの中にあり、木から水溜まりに落ちたような、落下、転落のイメージ、そして落ちぶれた状態への示唆ともなりうる。大聖堂という象徴的な建造物は降下していく。湖の上昇は、『イリュミナシオン』の別の詩、「大洪水のあとで」のような、水が世界を呑み込み破壊するイメージを示唆する。雑木林に打ち捨てられた馬車は、やはり降下のイメージと結びつき、転落し、見捨てられた状態を示唆する。これらの断片的イメージの集まりが形成するのは、悲しみ、後悔、不安、恐怖といった感情である。それらの語り手の主観的感情の吐露はこれらの詩句のどこにも見当たらない。ただ喚起された断片的イメージが、一つの感情の総体を表している。この感情の表現を、最後の一文が肯定する。

そして最後に、飢え、渴いている時に、追い払う誰かがいる<sup>40</sup>。

空腹と渇きの中で追い払われる状況は、排斥される惨めさ、悲しみを喚起する。そしてこの動作主は「誰か」と示され、特定されない。匿名性で覆われた不透明な外的世界の攻撃は、夢が抑圧された恐怖を具現化して表すように、不安、恐怖の感情が具現化されたものであると考えられる。悲しみ、惨めさ、後悔、不安、恐怖、これらは複合的に一つの大きな感情の波を形成する。このように、「幼年時代Ⅲ」では、断片的なイメージの集まりが、複雑な感情を複層的にとらえながら統合し、一つの感情を表している。

<sup>39</sup> 中地義和氏は、これら列挙される文は、「何か一つの物語を展開するというよりは、おとぎ話的空間としての「林」で遭遇される七つの驚異を列挙している」とし、列挙の仕方は「平板ではなく、一つの進行を感じさせる」としている（『ランボー全集』、平井啓之、湯浅博雄、中地義和、川那部保明訳、青土社、2006年、1072頁）。

<sup>40</sup> OC, p. 291.



断片的に切り取られた複数の面を集め、一つの対象を多角的に表すことで、その対象の総体を断片的視覚の精神的統合の中に再現する表現方法は、キュビズムが絵画の分野で生み出した、現実の新たな表現方法である。ラ・フレネの『イリュミナシオン』のデッサンでも、例えば、テーブルの上の花瓶を表したようなデッサンは、花瓶らしき各物体が長方形の平面に還元されて重ね合わされ、テーブルの板らしきものは奥行きを排除して上から見た状態で単純化して描かれ、長方形の重なりの上に下にある。これらの要素は平面で表されているが、各平面の間には陰影を示す斜線、もしくは黒い細長い形態が描かれている。この陰影を表しているように見える要素を平面的な各要素に結びつけ、立体化する作業は、見る者の頭の中での統合に任されている。同じことが、マタラツの版の17ページ、「出発」の上に挿入されている風景のようなデッサンにもいえる。おおよその要素が平面であり、その間に挿入される黒い帯が陰を思わせる。これらの平面を組み立て、立体的な風景を構築するのは、見る者の精神的な統合作業においてである。

本稿では、ラ・フレネが依拠したキュビズムの造形言語も考察に入れるが、実際の比較の対象はラ・フレネが『イリュミナシオン』のデッサンに用いた「より純化されたキュビズム」とする。ラ・フレネのデッサンでは、キュビズムがより単純化され、各物体が基本的な形態に還元され、それらが組み合わせられて一つの現実を表現している。それは「幼年時代Ⅲ」にみられる、余分な説明を省略し、短いフレーズに各要素を最小化、断片化しながら併置し、それらのイメージの集積に読者が意味を読み取るように仕向ける、『イリュミナシオン』でランボーが追求する手法と、表現の方法として類似する。ラ・フレネがランボー詩に読み取った「現代絵画の傾向」に通じる「造形的思想」の一つは、こうした断片的イメージの集積により比喩的な意味を示唆する「視覚的領域での暗示力」に訴える表現方法だと思われる。

また、主観的感情を直接表さず、外界の構成から間接的に表現する方法もラ・フレネのいう「現代絵画の傾向」に共鳴しうるものだろう。「幼年時代Ⅳ」では、遠近法の非定型的な表現が感情を間接的に表している。

僕は沖合に張り出した防波堤の上に置き去りにされた子供に、その先が空へと届く小道を進んで行く幼い召使いになってみたい<sup>41</sup>。

---

<sup>41</sup> OC, p. 291-292.

「置き去りにされた子供」と「幼い召使い」は同じ子供を指すと考えられ<sup>42</sup>、語り手の「僕」は条件法の使用によってこの登場人物に想像上で自分を重ねている。ゆえに風景は語り手がその立場に自分の身を置いて想像している子供の視点から描かれ、前方に伸びる小道の先は空に届く。果てしなく伸びる小道は、見捨てられた子供の不安な感情を反映している。自分のいる道が果てしなく伸びるイメージは子供が置き去りにされた「沖合に張り出した防波堤 la jetée partie à la haute mer」の表現にもみられる。『グラン・ロベール』には、「海の方へ伸びる防波堤 la jetée avance dans la mer」という表現はあるが、partir という言葉の用例は見当たらない。ランボーの表現では、防波堤が立ち去る意志を持っているかのようであり、防波堤は海に霞んで消えてしまいそうに思える。この動詞の選択は、子供の気持ちを反映した、不安を抱かせる風景の様子を強調している。また、小道の「先 front」という言葉の選択は「触れる toucher」という動詞と相まって、上がり傾斜の小道が空へ伸び上がる線のイメージを作る。小道は上へ上昇し、空に向かうかのようであり、拡張によって子供の小ささをさらに強調し、子供の不安を増幅するようである<sup>43</sup>。このように、風景の描写は自らをとりまく外界を眺める子供の内的感情の反映となっている。

キュビズム絵画は、人間の知覚という、ルネサンスの遠近法に単純に還元できない視覚認識が多角的に捉える現実を表そうとした。『イリュミナシオン』におけるランボーの風景描写も、伝統的な遠近法による表現に依らず、子供の視点という一つの視覚認識の現実をそのまま提示している。同時に、それは主観的な感情を反映した解釈によって外界を表現したものになっているが、その外界を提示するだけの表現方法は、主観的感情をそのまま吐露するのではなく、外界に反映させ、その外界を描写することで、主観的感情を非人称的に表すことを可能にしている。キュビズム絵画は、人間の視覚認識が伝統的な遠近法で一律に表現できないことを示し、絵画という二次元の表現手段の中で遠近法に依らない新しい現実の表現の仕方を追求したが、一方で、構図の構成や秩序の厳格な追求は一種の「匿名の芸術」に近づき、遠近法とは別の新しい普遍性をその表現に生み出すことになった。こうした、既存の表現方法を否定し、新しい現実の表し方を模索しながら、別の普遍性を

<sup>42</sup> アンドレ・ギュイヨーはワロン語で petit valet は petit garçon を指すという『リトレ』の定義を引いている。(OC, p. 950.)

<sup>43</sup> 中地義和氏は、「沖合に張り出した」、「その突端が空に届く」といった表現が、「ぼく」を呑み込んでしまいかねない宇宙的広がりを獲得すると指摘する(『ランボー全集』、前出、1073頁)。

獲得しようとする姿勢は、ランボーが『イルミネーション』で模索した新しい表現方法の探求と共通する。

最後に、「大洪水のあとで」の遠近法の表現に、キュビズム絵画との類縁性と、特にラ・フレネの造形的問題意識との共鳴をみてみたい。

汚れた大通りには物売り台が立ち並び、人々は小舟を、版画に描かれたようにあの高みに段状に積み重なった海に向かって曳いた<sup>44</sup>。

水平線に伸びる海の眺めが、「版画のようにあの高みに段状に積み重なった」と表現される。確かに、19世紀の版画では、海の光景は幾つもの横線を複層的に積み重ねて表現される。この造形表現は、2次元の表現手段で3次元の奥行きを表すためのものである。この詩では、コクトーがランボー詩に「自然に倣って描き、それに似せたもの」、「トロンプ・レスプリ」を目指すと指摘したように、一見、風景を3次元で表した造形表現を喚起し、リアリスティックな現実の表現を目指しているようでありながら、その現実の表現を内側からぐらつかせる2次元性、意図的なナイーブさが存在する。それは、*étagée* という形容詞の使用法にあると考えられる。この詩句ではこの形容詞を水で構成される海という段状に積み重ねられないものに直接かけている。形容詞 *étagé(e)* は、「段状に配置された」状態を意味し、複数の層が段状に重なった光景を指す。『グラン・ロベール』には例文として「傾斜に段状に並んだ家 *maisons étagées sur une pente*」「段状に配置された街 *ville étagée en gradins*」「水が滝状に流れる段々の庭 *jardins étagés où ruissellent des cascades*」が載せられているが、「段状に配置」されるのは物理的に固形のものであり、例えば最後の例でも、水が階段状に流れるにせよ、「段状に配置」されているのは庭である。「段状に積み重なった海」の違和感は、「版画に描かれたように *comme sur les gravures*」という比較表現が解消し、「あの高みに *là-haut*」という話者の位置から見た方向を指す副詞を用いることで、比喻によって描写された風景を話者のいる現実世界に送るようでありながら、「段状に積み重なった *étagée*」という語が字義通りの意味である物理的な堆積を示唆し、描写される風景を同時に版画上に描かれた2次元の世界へと送り返している。つまり、この表現は一見、版画上に3次元で表現された風景を喚起して現実世界を描くかのようでありながら、同時に版画という表現そのものの2次元性を喚起する。

---

<sup>44</sup> OC, p. 289.

原文では「版画に描かれたようにあの高みに段状に積み重なった海」という表現は文章の最後に現れる。それまでは基本的に3次元の立体的な風景描写がなされ、人々は小舟を「曳いた」と表現される。「曳く」tirer という動詞は、水平方向の運動を指し示し、この運動は奥行きを画面に導入する。そしてそうした3次元的な現実表現をさらに強調するような版画の表現との比較が導入される。しかし、この比較表現は sur という前置詞の存在で版画上の3次元的な奥行きのある空間表現を指し示すようでありながら、「あの高みに段状に積み重なった海」が2次元性を示唆し、版画という表現手段の媒体そのものの2次元性を喚起する。この錯覚は、各断面に奥行きを感じさせながらも、西洋の伝統的遠近法を否定し、絵画が紙という媒体に描かれた2次元の表現であることを認識し強調したキュビズム絵画の表現方法と類似している。

一方、この詩において、その効果は一瞬の間成立し、詩全体の風景描写は基本的に3次元空間を喚起する。詩的イメージは、2次元と3次元の間を行き来する。ランボー詩の風景の版画との比較にかんして、アンドレ・ギュイヨールは版画のモチーフはロマン主義文学によく見られることを指摘する<sup>45</sup>。例えば、ゴーティエの『キャプテン・フラカス』の序文では、「カロのエッチング、数々の伝説で彩られたアブラハム・ボスの版画をパラパラめくっていると想像してご覧なさい<sup>46</sup>」という記述がある。版画のイメージとの比較が、ロマン主義文学のモチーフを下敷きにしているとすれば、ランボーの詩では、その表現モデルを借用しながら別の効果を生み出している。『イルミネーション』におけるランボーの表現には、ここでは論じる紙面的な余裕がないが、様々な既成の表現モデルを異なったやり方で使用し、伝統的な表現を再検討する手つきがみられる。そうした既存の表現方法の型を用いながら言語表現の可能性を探り、新しい効果を作り出そうとするランボーの表現方法には、ラ・フレネのこの時期の造形表現の探求に通じるものがある。

ラ・フレネは『イルミネーション』のデッサンを作成した時期、キュビズムを突き詰めるか古典回帰に向かうか迷っている。ラ・フレネの『イルミネーション』のデッサンでは、キュビズムの幾何学性を強めた、シンプルな形態の組み合わせが描かれ、マタラッソが「コンポジション」と表現したように、画面は基本的に平面的な印象を形成する。円柱や球という立体も描かれ

---

<sup>45</sup> OC, p. 948.

<sup>46</sup> « Avant-propos », *Le Capitaine Fracasse*, dans Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, éd. Pierre Laubriet, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 2002, p. 639.

ているが、それらが作り出す3次元性を、長方形の平面が横断し、2次元に還元し直す。一方で、平面の形態が重なり合う面に陰影を示す斜線が描かれることもある。画面の空間構成は、2次元性と3次元性の共存の中で攪乱され、揺れ動いている。その揺れが、画面構成を安定しないものになっている。画面は、3次元へ向かおうとする兆候を示しながら、2次元的な空間構成に踏みとどまっている。画家は古典回帰の写実的で立体的な対象表現を再検討しながら、fig. 3からfig. 1, 2のように、そこから幾何学的なコンポジションの追求へ向かい、新たなキュビズムの表現の可能性を模索している。

しかし、幾何学的抽象性の強調は、キュビズムの理論を解体させる危機に画家を対面させた。ラ・フレネは「より純化されたキュビズム」を捨て、古典回帰へと向かう。

## V. 両者に共通する創作上の葛藤とアイロニー

「より純化されたキュビズム」は、最終的にラ・フレネの新しい作風の模索に応えるものとはならなかった。この結果は、『イリュミナシオン』で詩的言語の可能性を探求した詩人が行き着かざるをえなかった帰結に似通っている。それを単に両者の試みが無駄であったと片付けるのではなく、その試行錯誤の根底にあった葛藤、問題意識を最後に掬い上げたい。

『イリュミナシオン』の詩は、自己批判、自己破壊の側面をしばしば内包する。「大洪水のあとで」では、人間の活動の再開、巨大な建造物の建設の後に、語り手は水が再び湧き上がり、再興されたばかりの世界を破壊することを希望する。構築されてきた詩世界は転覆され、再び混沌へと立ち返らされる。建設の様式と破壊の様式が一つの詩の中に共存している。この創造と破壊の間の緊張関係は、自らの詩的言語が言い表すものを現前させる力を信じる希望と言語に全面的な信頼をおけない絶望との間での詩人の葛藤を示す。新しい世界の再建を高揚して語っていた語り手は、立て直された世界が結局以前と同じ「退屈」に支配されていくこと、世界の秘密が、特定の者に握られていて「我々」には開示されないことに失望する。この詩は『旧約聖書』の「創世記」を下敷きにして書き直していると思われる<sup>47</sup>。ゆえに、最後の失望を、現実の世界の在り方への暗喩と考え、具体的な現実へテキストを送り返すよりも、物語としての書法、表現の方法を問題にしていると考えべきだと思われる。『イリュミナシオン』の多くの詩に存在する、創造の希望

<sup>47</sup> 『ランボー全集』、前出、1066頁。

と絶望の間での揺れは、例えば「橋」のように最終的に自己破壊へと行き着き、詩的言語の可能性への、そして詩人自身への、深いアイロニーへと結びつく。そして、構築と破壊の共存は、詩世界を不安定な状態に保ち、その緊迫した関係の上に成り立つ詩世界の危うさこそが、『イリュミナシオン』の散文詩の本質的な構造となっている。

ラ・フレネの『イリュミナシオン』のためのデッサンは、基本的な形態へと還元され、極度に単純化された形態の集まりの中に、戦前の「英雄的な時代のキュビズム」を越える新しい表現の可能性を探りながらも、ある種の不安定さを内包している。ラ・フレネの戦後のキュビズムについて、ヴァルドマール・ジョルジュは視覚的、知的在り方にアイロニーが見られると指摘する<sup>48</sup>。キュビズムの理論の軸である本質的形態への還元を幾何学的にさらに突き詰めようとする「より純化されたキュビズム」は、その表現の可能性を逆に狭め、逆説的にキュビズムの存在意義を問う結果に行き着くしかない。そのことを、ラ・フレネはデッサンの中で試行錯誤しながらも、感じ取っていたように思われる。そして最終的に、画家は真逆の写実的な古典回帰のスタイルを選択する。

ランボーとラ・フレネ、両者の辿った帰結の根底にあるのは、表現手段の根本的な違いを超えて共通する芸術表現上の問題意識、それぞれのランガー・ジュの可能性を純粹な状態まで突き詰めようとした真摯な探求の結果の苦悩であると思われる。ラ・フレネが『イリュミナシオン』のためのデッサンに採用した「より純化されたキュビズム」の追求は袋小路に追い込まれる。『イリュミナシオン』でランボーが試みた絶対的な詩的言語の探求は自己破壊と文学の放棄に行き着く。キュビズムは純粹抽象には行き着かなかつた。ランボーの詩も、「抽象詩」と形容されることもあるものの、決して抽象表現ではなく、言葉の意味の抵抗、意図的にナイーヴな具象イメージの抵抗がある。両者の表現の探求には、近代芸術の一つの問題意識の核心に触れる問いかけが含まれている。

## おわりに

---

<sup>48</sup> Waldemar George, « Plaidoyer pour La Fresnaye », dans *Roger de La Fresnaye, 1885-1925*, *op. cit.* 「英雄的な時代のキュビズム」という表現は、この論文でラ・フレネの戦後のキュビズムと対比されて用いられている « le cubisme de l'époque héroïque » という表現に依った。

『イリュミナシオン』の詩的言語の性質を忠実にとらえ、それを自らの造形言語で表そうとしたラ・フレネの試みは、この革新的な詩集の迎った運命をたどらざるをえなかった。1949年まで出版されなかった、ラ・フレネの造形言語による『イリュミナシオン』との最初の「対話」の試みは、皮肉にもその未完という形態の中にこの詩集の忠実な解釈を体現しているとも言える。1920年の段階では、『イリュミナシオン』は『地獄の季節』の前に書かれたとみなされており、ランボーの『イリュミナシオン』と同じ帰結へと自らの造形表現の探求が至るという意識はラ・フレネにはなかっただろう。しかし、だからこそ、『イリュミナシオン』の詩的言語が示唆する「造形的思想」を自らの造形言語で表現しようとしたラ・フレネの試みが、画家の意図を越えて結果的にこの詩集の迎った運命を忠実に迎っていることは、画家が、この一見革新的で驚くべき現代性を体現しているように見える『イリュミナシオン』の詩的言語の複雑な性質を根底的に確にとらえていたことを示す。ランボーは言語の実験の場のような『イリュミナシオン』のテキストにおいて、詩的言語の可能性を極限まで突き詰め、それが言語の存在意義を問う結論に向かうことをおそらく予感していた。戦後、戦前に強く信じたキュビズムという表現方法を問い直し、造形言語の表現の可能性を考察したラ・フレネは、創造する者の直観によって、『イリュミナシオン』の詩的言語の可能性の探求と新しい表現の創造の希望の一方で存在する深いアイロニーを読み取っていたのではないだろうか。そうだとすれば、ロジェ・ド・ラ・フレネの『イリュミナシオン』の解釈は、葛藤する詩人としての等身大のランボーをとらえ、1920年という段階で他の解釈がランボーの神格化から抜け切らず、ついで新しい世代の必要に答える伝統の破壊のアイコンとしてランボーを祭り上げていくことを考えれば、非常に先見的で的確なものだったといえる。同時に、ラ・フレネのデッサンはランボーの詩の字義通りの解釈ではなく、その詩的言語の造形的思想から示唆を受けた表現方法を試行錯誤しており、画家自身の造形上の探求、問題意識に結びついた固有の表現を反映している。こうした詩的言語と造形言語の表現方法における共鳴、「対話」としての表現が、20世紀の他の画家たちによる詩を解釈した作品にも見られるのかというより広範な問題については、今後の課題としたい。



fig. 1 *Le Jardin*, 1919, encre, lavis et gouache blanche sur papier bleu, 20.5 x 15.5 cm, Coll. André Schoeller, Seligman n° 377.



fig. 3 ©Roger de La Fresnaye, Blaise Monod, Henri Matarasso, 1949.

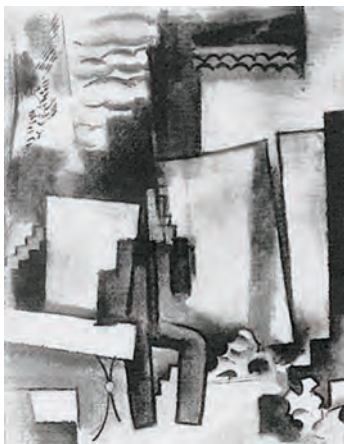


fig. 2 *Le Jardin, étude*, 1920, fusain et craie blanche, 47 x 37 cm, Coll. Richard S. Davis, Minneapolis, Seligman n° 379.



fig. 4 ©Roger de La Fresnaye, Blaise Monod, Henri Matarasso, 1949.





fig. 5 ©Roger de La Fresnaye, Blaise Monod, Henri Matarasso, 1949.

[図版出典]

fig. 1 : Roger de La Fresnaye (1885-1925), *cubisme et tradition*, [Exposition. Le Mans, Musée de Tessé, 4 novembre 2005 - 5 février 2006], sous la direction de Françoise Lucbert, Somogy, 2005, p. 110.

fig. 2 : Roger de La Fresnaye, avec le *catalogue raisonné de l'œuvre*, éd. Germain Seligman, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1969, p. 220.

fig. 3 : Arthur Rimbaud, *Les Illuminations. Dessins de Roger de La Fresnaye*, gravés sur bois par Blaise Monod, Henri Matarasso, 1949, p. 32.

fig. 4 : *Ibid.*, p. 53.

fig. 5 : *Ibid.*, p. 69.