

図式と知覚の造形的実験

ピュトー・グループによるキュビズムの人体表象生成

松井 裕美

序

本稿で論じるピュトー・グループは、セーヌ川左岸を活動の中心としていたキュビズムの一派であり、パリのサロンに定期的な出品しつつ多くの理論的言説を残した点で、ブラックやピカソらモンマルトルでキュビズムを開始した画家達とは通常区別される。アルベール・グレーズの回想によれば、集団的な運動としてのキュビズムは1910年12月頃、ル・フォーコニエのアトリエを拠点地集った画家達、すなわちグレーズ、メッツァンジェ、ドローネー、レジェヤル・フォーコニエによって確立された¹。1911年のサロン・デ・ザンデパンダンの第44室をキュビズムの作品で埋め尽くし、新たな芸術の一派としての重要性を公衆に宣言することとなるのが、まさにこの一団である。他方、パリのピュトーにあるジャック・ヴィヨンのアトリエでは、1907年頃よりクプカやフランシス・ピカビア、デュシャン3兄弟(ジャック・ヴィヨン、レイモン・デュシャン=ヴィヨン、マルセル・デュシャン)が交友を深めていた。この集会上に1911年9月頃、前述のグレーズ、メッツァンジェ、レジェといった画家たちが加わる。共に芸術的理念を分かち合うに至ったこのピュトー・グループの芸術家達は、1911年のサロン・ドートンヌの第8室を再びキュビズムの作品で占領した。彼らは1912年にはホアン・グリスマやアルキペンコなどの新たな顔ぶれも加えたセクション・ドール展を開催し、キュビズムの興隆に大きく寄与した。

本論者が注目するのは、ピュトー・グループの中でも第一次大戦前のキュビズム理論形成において重要な役割を果たした以下の4人、すなわちフォーコニエ、メッツァンジェ、グレーズ、及びジャック・ヴィヨンである。ブラックやピカソと比較すると、彼らはこれまで作品分析の研究対象として看過される傾向にあった。フォーコニエ、メッツァンジェとグレーズに関しては、ダニエル・ロビンスの研究を先駆けとして詳細な史実的研究が行われてきたものの²、作品分析に関してはまだ十分に行われてきたとはいえない。また2012年のアンジェ美術館のジャック・ヴィヨン展は、1975年にルーアン美術館とパリのグラン・

パレを巡回した回顧展以来開催される初めての大規模な展覧会であり、この画家の再評価は始まったばかりである³。

とりわけ我々が課題とするのは、ピュトー・グループのキュビズムの人体表象の形成期において幾何学的な図式(schéma)、あるいは図式化(schématization)が果たした役割の解明である。第1章で描き出すように、造形の分野における幾何学的図式とは、対象を分析、把握する際の慣習的で先験的な枠組みを示すものであるために、創造性や実際の観察に基づく経験的な試みとは対極にあるものとして、キュビストたちの同時代の言説において扱われてきた。今日でもこの定式に大きく変わりはないだろう。他方では、前衛芸術の簡略化されデフォルメされた形態は、不合理な図式化の結果として、慣習的な図式とは別の角度から20世紀初頭の美術批評のなかで批判されていた。第1章では図式と図式化を巡るこのような20世紀初頭の言説を概観する。続いて第2章では、フォーコニエ、メッツァンジェ、グレーズ、ヴィヨンが互いに影響しあう中でキュビズム形成期の作品において図式を自らの想像力の源泉へと作り変えていく行程を浮き彫りにする。これらの展開を踏まえた上で、第3章では、メッツァンジェとグレーズの作品において、多視点的な表現の中にどのように図式が取り入れられていったのかを分析する。以上の分析を通して本稿では、キュビズム様式の創造的展開において図式及び図式化が実のところ非常に重要な役割を担っていたことを新たに論証する。

第1章 20世紀初頭の造形美術における図式

1-1 図式と直観—素描教育における幾何学

幾何学は造形芸術の展開において、古来より形態構築の図式、理想的比率の探求、ルネッサンス以降は透視遠近法的空間の考察基盤として重要な役割を果たしてきた。19世紀後半から20世紀初頭にかけての素描教育に関する議論においても、その必要性は常に肯定されている。彫刻家ウジェーヌ・ギヨームが提案し、1886年の施行から1909年までフランスの初中高等全ての教育課程に編纂されることとなる幾何学的デッサンの方法論は、まさに幾何学と造形が長年にわたって築き上げた重厚な関係を要約するものであった。彼は1882年に出版された『初等教育入門辞典』(*Dictionnaire de pédagogie*

¹ Albert Gleizes, *Souvenirs, Le Cubisme*, Lyon, L'Association des Amis d'Albert Gleizes, 1957, p. 14-15.

² Daniel Robbins, "The Formation and Maturity of Albert Gleizes: A Biographical and Critical Study, 1881 through 1920", Ph. D. diss., New York, New York University, 1975; Mark Antliff, *Inventing Bergson, Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, New Jersey, University Press, 1993; David Cottington, *Cubism in the shadow of war: the avant-garde and politics in Paris, 1905-1914*, New Haven and London, Yale university press, 1998.

³ Germain Viatte (éd.), *Jacques Villon, né Gaston Duchamp, 1875-1963*, cat. exp., Angers, Expressions contemporaines, 2012.

et d'instruction primaire)の中で、フェリックス・ラヴェッソンが奨励した「直観(intuition)」による素描(幾何学や図式の習得に先んじて実物の模写を課題として与える手法)を否定した上で、幾何学を形態分析の手段、形態の理想や本質として定義し、全ての芸術家と建築家、職人の技法と客観的観察の洗練を可能にする幾何学的デッサン教育の必要性を説いている⁴。このように、実物の観察に先立って教授されるべき理念的な幾何学的図式を、ここでは先験的な図式と呼ぶことにしたい。所謂理想的な比率に即した形態、厳格な美術解剖学の知識などは、これに当てはまるだろう。

しかし幼年期における厳密な幾何学習得を基礎とする教育が自発性や創造性を妨げるとする議論が、やがて幾何学的デッサンへの懐疑を招くこととなる。こうして幼児学級、小学校におけるギヨームの教育法は、ラヴェッソンの方法論再評価の気運の下、ガストン・ケニューによって提案された「直観的方法(méthode intuitive)」によって取って代わられることが、1909年7月27日に公布された。ただし新課程の教書を見れば、この手法が必ずしも幾何学の役割を軽視したものではなかったことがわかる。ケニューが考案した新たな課程では、事物の模写や記憶による素描の授業を通して、図式を自ら発見させるような配慮をすることが推奨されている⁵。このためにケニューは、その教書の中で正しい均衡や形態で描かれた図法幾何学的な素描を示しつつも、各図版の覚書の中では、この手本が生徒に知的な示唆を与えるための手引きでしかなく、生徒に模倣させるためのものではないことを明確に記している。それはスイスの心理学者であるエドゥアル・クラパレードの理論的影響の下、児童心理の発達段階に配慮したプログラムであり、遠近法の手法や先験的な図式的形態を直観的経験によって自発的に習得するような展開を段階的に促す試みであった⁶。

1-2 不規則な図式化と前衛芸術

一方、慣習的な図式や、理論的な観察に従わない幾何学は、ある種の不条理さを見るものに与え得るものとしてしばしば人々の関心の対象となっていた。早くも20世紀初頭にこのことに注目していたのは、精神科医ポール・ムニエである。彼は子供や精神病院の患者による素描、所謂アール・ブリュットに関心を抱き、1907年にマルセル・レジャという筆名で『狂人達の芸術』(*Arts chez les fous*)を出版している。そこで著者は精神障害者の芸術に反復される幾何学的性質に注目する。著者はこれらの幾何学的性質が非常に単純で合理性にかけ、不規則であることを説明しながら、「野蛮な未開住民の物神」との類似点を指摘する⁷。

まさにこうした非西洋圏の造形に結びつく一見不条理な図式化こそが、批評家ヴォークセルがマティス、ドラック、ブラックの作品に認められたものであった。20世紀初頭にセザンヌがこれらの画家達に与えた影響力の大きさは周知の通りである。興味深いことに、ヴォークセル

はこのような同時代の「セザンヌ主義(Cézannisme)⁸」に対し両義的な反応を示している。1907年のサロン評において、彼は若者のセザンヌへの傾倒そのものには好意を示しつつも、ドラックやマティスの作品に代表される「気まぐれな図式化」、「絵画的抽象化」に対しては批判的である⁹。翌年のサロン・ドートヌ評では、今度はマティスとピカソ、それに追従する画家達を、「野蛮な図式家(schématiseurs)」として批判し、彼らの作品を先史芸術やカナカ族、カルデア人達の芸術との類比的なかで捉える¹⁰。他方ではしかし、ヴォークセルが1908年のサロン・デ・ザンデパンダンのオットン・フリエスの出品作に認めたのは、ル・ナン、ミレーそしてセザンヌに連なる「フランスの真の伝統」であった¹¹。また1908年のサロン・ドートヌでマティスの出品作を目にしたヴォークセルは、「カナカ族の図式主義」を断念することで「美しいセザンヌ」を実現させたこの画家を再評価している¹²。ここでは明らかに、フランス的な伝統に連なるセザンヌ主義と、非西洋圏の芸術と類似する未熟で野蛮なセザンヌ主義という二項対立構造が認められる。ヴォークセルにとって前衛芸術の図式的表現はまさに後者に属する要素であった。

カーンワイラー画廊で開かれた1908年のブラックの展覧会の評においても、ヴォークセルは図式的表現をセザンヌだけでなくエジプトという非西洋圏の美術と関連付けて揶揄的な語り口で解説する。続けて曰く、「彼は形の歪んだ、金属的な、それも恐ろしく単純化された人物を制作する。彼は形態を無視して、風景、人物、家などの一切を幾何学的図式に、つまり立方体に還元している¹³」。これ以降キュビズムという用語が成立し、ブラック、ピカソ、グレーズ、メッツァンジェ、フォーコニエらの作品に対する呼称として用いられるようになる。

1-3 ピュトー・グループにおける知性と直観

グレーズとメッツァンジェによって1912年に出版された『キュビズムについて』(*Du Cubisme*)は、単純化された幾何学的表現を揶揄する以上の風潮に対して、キュビズムのフランス絵画の系譜に帰属し新たな伝統を確立する立場を主張するものであった。彼らはそこで、マネ、クールベ、セザンヌ、スーラといったフランス近代絵画の父達の系譜

⁴ Eugène Guillaume, « l'enseignement du dessin », *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, partie I, tome 1, 1882, p. 684-685.

⁵ Gaston Quénioux, *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, Paris, Hachette, 1910, p. 4-7, 23-24.

⁶ Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, p. 42.

⁷ Marcel Réja, *L'art chez les fous: Le dessin, la prose, la poésie*, Paris, Société du Mercure de France, 1907.

⁸ ルービンの1977年の論文の中で、ブラックおよびピカソのキュビズム様式に認められるセザンヌ的な要素に対して始めて用いた概念である。今なおフランス語表現としては一般的に用いられていないが、ここでは一般に20世紀初頭の画家達が共有していたセザンヌへの傾倒を示す語として用いたい。ルービンの論文については以下を参照。William Rubin, « Cézannisme and the Beginnings of Cubism » [1977], dans *L'Estaque, naissance du paysage moderne*, cat. exp., Marseille, musée Cantini; Paris, RMM, 1994, p. 28-82.

⁹ Louis Vauxcelles, « Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1907, p. 1.

¹⁰ Louis Vauxcelles, « Le Salon des Indépendants », *Gil Blas*, le 20 mars 1908, p. 2.

¹¹ *Ibid.*, p. 2.

¹² Louis Vauxcelles, « Salon d'automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1908, p. 2.

¹³ Louis Vauxcelles, « Exposition Braque chez Kahnweiler, 28 rue Vignon », *Gil Blas*, 14 novembre 1908 (エドワード・F・フライ編『キュビズム』八重樫春樹訳、美術出版社、1973年、73ページ)。



図版1 アンドレ・ドラン《水浴》1907年、カンヴァスに油彩、132×195 cm、
ニューヨーク近代美術館。
André Derain: le peintre du trouble moderne, cat. exp.,
Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, Paris-musées, 1994, cat. n° 60.



図版2 ジャン・メッツァンジェ《裸像》1908年頃、カンヴァスに油彩、54×73cm、
所蔵不明。
Jean Metzinger in Retrospect, 1985, fig. 20.

の中にキュビズムを位置づけながら、彼らの依拠する幾何学的な実践を理論的に正当化する試みを行っている。彼らは、セザンヌの作品に表れる「均一なブロック」に、「絵画とは線と色彩によって対象を真似る技術ではなく、我々の本能に造形的な意識を与えるもの」であることを教わったと主張している¹⁴。この説明の中に我々は、幾何学的形態の助けを借りることによってミメティズムとは異なるかたちで直観的経験を造形的に表現できるとする彼らの思想を読み取ることができる。それは慣習的な図式を放棄し、直観に基づく新たな図式化の方法を提示しようとする彼らの基本姿勢を示している。このように本能を知性と分かちがたく結びつくものとして捉える彼らの主張には、児童に知性が存在することを前提とすることで直観を通した素描の習得を主張するケニューの見解に共鳴する要素を認めることができる¹⁵。ここでの図式化とは、勿論、先に述べた先験的に決定された図

式とは対照的なものである。このように物質やイメージとの直接的な対話や直観によって得られた新たな図式的な形態を、我々は経験的な図式化として理解することができるだろう。

ただしピュトー・グループの画家達が、直観と知性とを駆使して到達しようとした地点は、ヴォークセルの非難した非西洋圏の美術を想起させるような図式的造形でも、ケニューの教書に掲載されているような児童の無垢な素描でもない、独自の知覚のあり方であった。実のところ、彼らの絵画的実践に目を向けた場合に注目されるのは、ピュトーの画家達のキュビズム的身体表現が視覚的慣習の忘却の結果ではなく、視覚的慣習への批判であったという点である。実際にフォーコニエ、メッツァンジェ、グレーズ、ヴィヨンのキュビズム様式の展開において身体表象の慣習的図式は忘却されることなく、常に問われるべき対象として重要な位置を占めている。ただしその役割は次の3つの時期によって異なる。まず一定の解剖学的図式(先験的な図式)に従って対象に幾何学的な形態を与える傾向が顕著となる1908年から1909年、次に慣習的な解剖学の図式に従わない幾何学(経験的に得られた図式的形態)が慣習的図式に混入する1910年から1911年、さらに図式と多視点的分析を応用し独自の幾何学的分析法を追求する1911年秋から1914年の期間である。

第2章 身体の図式から新たな知覚の視覚化へ

2-1 先験的図式の構築としての人体表象

1908年から1909年はメッツァンジェやフォーコニエが各々幾何学的表現に注目し始めた時期であるが、彼らがその際に参照源としたのは、当時フォーヴィスムからキュビズムへと移行していたアンドレ・ドランの作品であると考えられる。1907年のサロン・デ・ザンデバンダンに展示されたドランの《水浴》(図版1)に描かれている解剖学的構造を持つ女性裸体像は、事実、すぐ後にメッツァンジェやフォーコニエの作品の中に認めることができるものである。ジャック・フラムはこれらの裸体像に「解剖学の論理に忠実な間接表現に基づいたデッサン」が依然存在することから、ドランの作品が本格的に非西洋圏の造形の影響の下に様式変化を遂げる時期はより後であると主張する¹⁶。しかし力強い肉体の存在感を主張しながらも、観察者の欲望の対象となることを拒むドランの筋肉質な女性裸体像は、若い画家達に新たな身体表象の可能性を示したに違いない。スーラ風の色彩分割の方法や、ナビ派を思わせる平面的で装飾的な表現を描いていたメッツァンジェは、1908年に描いた《水浴》の中で、筋肉質な腹や脹脛を持つ女性の量塊的な解剖学的構造へとその関心を移行させている(図版2)。1905年からアカデミー・ジュリアンで美術を学び始め、フォーヴィスムの作品を描いたフォーコニエも、1909年から1910年に描かれた《扇を持つ女》において、裸体の量塊を同様の図式的な方法で描き始める(図版3)。頭部の分割、首から肩にかけての分割、腹部の分割

¹⁴ Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du Cubisme* [1912], Paris, Editions Présence, 1988, p. 41.

¹⁵ Gaston Keeneyは、とりわけ1908年の素描教育会議において、児童に観察眼や知性が潜在的に備わっていることを証明する試みを行い、このことが直観的手法の有効性を保障するものとして論を展開している。Gaston Quénioux, « Méthode intuitive », dans L. Guébin et al., *L'enseignement du dessin*, Paris, Impr. nationale, 1908, p. 63-87.

¹⁶ Jack D. Flam, « Matisse et les fauves », dans William Rubin (éd.), *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, cat. exp., New York, Museum of Modern Art; Boston, New York Graphic Society Books, 1984, p. 219.

と下腹の楕円形は、画家が女性身体の解剖学的な構造に忠実に形態を抽象化していることを示している。明暗のニュアンスは身体の凹凸の対比を和らげ表皮の滑らかなつながりを表現するためではなく、身体を構成する骨と肉の構成的で断続的な一面を強調する。

それはキュビズムの画家達が古典的な解剖学に基づく量塊的な表現を追及しながら、解析幾何学的な観点から絵画空間そのものを定義しなおす試みを行おうとしていた前兆であった。事実フォーコニエが1910年のミュンヘン新芸術家協会の第2回展覧会のカタログ序文として寄せたテキストは、彼が如何に当時量塊表現の古典的方法論を独自の言語によって理解しなおそうとしていたのかを示している。実質上キュビスト自身による最初の理論的記述となったこの文章の中で、フォーコニエは「芸術作品は自然の要素に対して人間の精神が課した秩序である」と断言した後、「構成的観点から見た芸術作品」について次のように述べる。

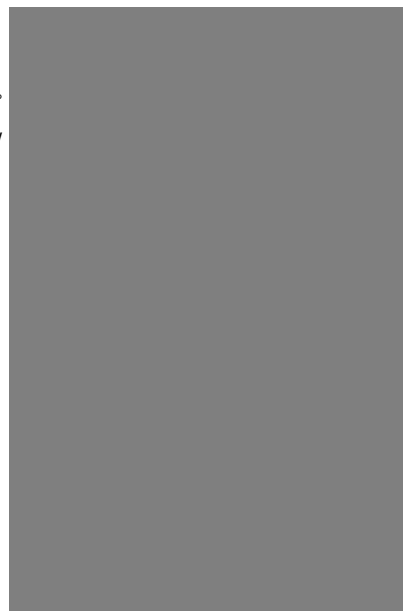
数値的な芸術作品は一般的に秩序と表現から成る構成として数値的な性質によって表されるべきである。秩序に関して言えば、数値は単数かあるいは複数である。その数量全体が、群集する一連の点の間の二次元、三次元的な尺度に一致する場合には単数である。構成の基盤に主要な表面の集合がある場合、及び主要な表面から形成される異なる効果の結果生まれた点の集合がある場合には、数値は複数である。表現に関して言えば一般的に、ヴォリュームが関連する限りにおいて、数値は、浮き彫りの様々な点から、絵画に平行な理念的で空間を半分に切りその特質を通してもう片側の目に見えないヴォリュームを示唆する平面までの距離を示す¹⁷。

ここで展開されているイメージの数値化の理論は、点と点或いは面をつなぐ線の集積として仮想的な空間に於ける対象の量塊の構成技法を説明するものであり、微積分的な観点を認めることができる。

確かに、たとえ解析的幾何学を想起させる言語によって彼らの視覚が翻案されているとしても、幾何学を利用して身体を先験的な図式に従って構築するという実際の彼らの造形方法は、アルブレヒト・デューラーやルーカ・カンビアーソ、エルハルト・シェーンといった画家達が既に16世紀から17世紀にかけて考案した身体の幾何学的図式を大きく超え出るものではない(図版4)。このため1914年のガゼット・デ・ボザールのある記事はカンビアーソの素描と共に次のような一節を掲載している。

最初のキュビスト達は、対象の幾何学的な構成によって、目に見える現実の代わりに、より明白な量塊の肯定へと回帰している。レオナルド・ダヴィンチやアルブレヒト・デューラーは、人体素描をこうして「キューブ化(cubifié)」したのである。リヨン図書館はこの原理

図版3
アンリ・ル・フォーコニエ《扇を持つ女》
1909年、カンヴァスに油彩、
146×96cm、デン・ハーグ市立美術館。
David Cottington, *Cubism in the shadow of war: the avant-garde and politics in Paris, 1905-1914*, 1998, fig. 4.



図版4 アルブレヒト・デューラー《切り状の頭部》1526-27年、
ドレスデン素描帳一部。
Walter L. Strauss (éd.), *The Human Figure: The Complete «dresden Sketchbook»*, New York, Dover Publications, 1972, n° 116.

に従って構成されたルーカ・カンビアーソの偉大なる素描を所蔵している¹⁸。

しかしここで注目すべき点は、フォーコニエらの図式的表現が、古典的観点においては未完成であると看做された状態をもって完成作としていることである。デューラーやシェーンの場合には、幾何学的図式素描は身体を正しい遠近法の中で描くための教育的な意図から制作されたものであり、完成作においては当然排除されるべきものであった¹⁹。これに対しフォーコニエらの1910年の試みは図式的な知覚を絵画表現上の問題として視覚的に浮上させる。グレーズは後に、同様の差異を13世紀に有名な幾何学的人体のデッサンを残した職人ヴィラール・ド・オンクールとキュビズムの試みの差異を語る際に、このことに触れている。曰く、ヴィラール・ド・オンクールが理論的

¹⁷ Henri Le Fauconnier, « Das Kunstwerk », *Neue Künstlervereinigung München*, München, Moderne Galerie Thannhauser, 1910. なお、ここでの訳は、著者の意図を忠実に汲むために以下のカタログに収録されたフランス語草稿を参照した。Henri Le Fauconnier, « l'Œuvre d'art » dans *Henri Le Fauconnier, Kubisme en Expressionisme in Europa*, cat. exp., Haarlem, Frans Hals museum, 1993, p. 61.

¹⁸ Richard Cantinelli, « L'exposition internationale de Lyon », *Gazette des beaux-arts*, juillet-décembre 1914, p. 146-7.

¹⁹ アーウィン・パノフスキー「様式史の反映としての人体比率理論史」、『視覚芸術の意味』



図版5 ジャン・メッツァンジェ
《メッツァンジェ婦人の肖像》1911年、板に油彩、
27,3 x 21,6 cm、フィラデルフィア美術館。
Jean Metzinger in Retrospect, 1985, cat. n° 24.



図版6 アルベール・グレーズ
《ジャック・ネイヤル氏の肖像》1911年、
カンヴァスに油彩、1619 x 1140cm、
ロンドン、テイト・ギャラリー。
Mark Antliff, *Inventing Bergson, Cultural
Politics and the Parisian Avant-Garde*, 1993,
fig. 6.

にイメージを描くために幾何学的な像へと立ち戻るのに対して、キュビズムは「造形的な問題の糸口がイメージの中にあることを雑然と感じ」、「自然な視覚イメージが消えるような幾何学の簡素な領野を期待する²⁰」。実際にこのような「幾何学の簡素な領野」に留まろうとする姿勢こそが、後に続く彼らの新たな図式化の試みにおける飛躍へと繋がって行くものであった。フォーコニエによる解析学的な解釈は、まさに造形の創造のプロセスにおいて展開される幾何学的な視覚そのものに注目し始めたことの表れであったのだ。

2-2 先験的な図式形態の応用と経験的な図式化の統合

ピュトー・グループの中で図式の再定義に本格的に取り組み始めた最初の画家はメッツァンジェである。1910年のサロン・ドートンヌにメッツァンジェが出品した現在所蔵不明の作品《裸体》は、残された写真から、ピカソに大きな影響を受け始めた作品であったことがこれまでに指摘されている²¹。翌年制作の油彩作品《メッツァンジェ婦人の肖像》(図版5)は、実際にピカソの1909年のオルタでの連作の試みに非常に類似している。ただしピカソがオルタ連作において、面と面の接合点をパッサージュの技法によって曖昧にする傾向があったのに対して、メッツァンジェの場合にはより明瞭な線と明暗の諧調によって幾何学的な量塊が強調されている。このような特徴は、服の皺や額の凹凸に髪が投げかける影の形象を図式化した不規則な切り

面の介入をより一層目立たせるものであった。さらに、メッツァンジェ婦人の身体を包む背景の幾何学は、モデルの身体の輪郭と呼応し、時にモデルの肉体の内部に侵入し一体化している。ここでメッツァンジェは、解剖学的図式というアプリアリに決定された形態と、明暗の対比を幾何学的な面として経験的に図式化した表現、さらに幾何学的に分割した背景とを統合することで、偶発的な幾何学化の中から図式が浮かび上がるような、或いは解剖学的図式が経験的に幾何学化された形態に溶け込んでいくような、新たな絵画的視覚を提示しようとしているのである。

このような慣習的な図式を逸脱する図式化された視覚は、必然的に描かれている像との慎重な対話を見るものの側にも要請する。絵画を理解するために、所謂鑑賞の技法が要求されることとなるのである。実のところ、以上のメッツァンジェの試みは、鑑賞者の想像力の参与をもって始めて完結へと至るものとして絵画を捉える姿勢に基づいたものであった。後に彼は、1911年に描いていた《裸体》の表現について以下のように解説している。

二次元的な対象のみが芸当無しに平面上に描かれうる。我々はフレスコ画や古代の石器の平面性に戻る必要があるだろうか。しかしそれでは私の感覚は満たされなかった。だから私は自然のヴォリュームを平面の中で分析し、その明暗や大きさ、配置の違いによって観者が心の中で元のヴォリュームを復元し、私が見ているものを空間の中で思い描けるようにしたのだ²²。

「私が見ているもの」、それは画家が対象を観察する際の分析的な視点に他ならない。デューラーが人体の構成の際に幾何学的図式を利用していったように、メッツァンジェもまた現実の対象を絵画空間の中で投影技法と図式とを駆使しながら再構築する。しかしメッツァンジェの場合には、図式の幾何学的様相を取って残すことによって、図式的視覚から実際の対象を想像するという、本来ならば創作の過程で画家のみが知りえた行程に、鑑賞者も参与することを促しているのである。さらに経験的な図式化による不規則な切り面が、イメージを前にする者に、視覚の慣習を乗り越え対象の十全な姿を補うような想像力をより一層強く要請する。

メッツァンジェと出会って間もない1910年²³、グレーズの女性裸体表象にもメッツァンジェの影響を受けたと考えられる明暗の諧調を帯びた幾何学的切り面が認められるようになる。この時期制作された《ジャック・ネイヤルの肖像》(図版6)の制作過程では、実際、本来であれば未完成とされる図式的視覚を作品の最終地点とし、そこを目指して陰影や色の表現の体系を変換していく姿勢が認められる。1910年に製作されたと考えられる最初の全身像の習作では、水彩に

中森義宗、内藤秀雄、清水忠訳、岩崎美術社、1971年、67-102ページ。

²⁰ Albert Gleizes, « Spiritualité, rythme, forme », dans Gaston Diehl (et. al.), *Les Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, 1945, p. 327.

²¹ Mark Antliff et Patricia Leightner, *A Cubism Reader*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 80.

²² Jean Metzinger, *Le Cubisme 1911-1918* [1945], dans Daniel Robbins (et. al.), *Jean Metzinger in Retrospect*, cat. exp., Iowa City, University of Iowa Museum of Art, 1985, p. 43.

²³ フォーコニエがメルスローの紹介でグレーズに出会ったのは1908年である。一方グレーズとメッツァンジェは1910年のサロン・ドートンヌ以前に出会っている。Gleizes, *Souvenirs, Le Cubisme*, op. cit., p. 6.

よる明暗の表現が追及されているが、翌年同様の構図で描かれた油彩習作では、幾何学化の激しい意図が認められるようになる²⁴。こうして、巨大なカンヴァスに描かれた完成作には、不規則な形態の切子面を統合した複雑な構造の風景の中から浮かび上がる人物像が認められるようになる。グレーズの図式的身体像は、同じトーンで色づけされながら不規則に幾何学化された風景を背にして、もはや明確なヴィジョンを見るものに与えない。そこに認められるのはむしろ、各々の面に明確な輪郭を与えることで、本来ならば制作の過程で現れ完成作において消え去ってしまっていた幾何学的な構想、十全なる像が生まれる以前のエフェメラルな状態を、恒久化させた作業であった。グレーズはこのような切子面を統合する不十全な図式表現に留まろうとしたのではなく、そこへと意図的に向かっていったのだ。それは画家の知覚を鑑賞者へと開いてゆく行為であると同時に、絵画空間そのものをある種の知覚の実験場として定義しなおす行為でもあったといえるだろう。

1910年秋頃から構想され始め、翌年のサロン・デ・ザンデパンダンで展示されたフォーコニエの《豊穡》(図版7)においても、先験的な図式と経験的な図式化の統合という問題に対する意識の先鋭化が認められるようになる。二人の顔貌表現、人物像の腕や手、鎖骨、腹部、女性の前に進みだした左足の膝の靭帯の細かい表現は、彼らのダイナミックな運動を損なわないかたちで、描かれた対象の解剖学的な図式を慣習的に描き出している。しかし女性の腰や腿、脛には解剖学的構造とは無関係な幾何学的な切子構造が認められる。それは光の照射によって一時的に身体に生じる面を幾何学化したものであることもあれば(女性の左足の脛の部分等)、図式を変形させたり気まぐれに分割した形態である場合もある(女性の腿の表現、腰の幾何学的分割や左腕の形態等)。通常であれば、光の効果によるこれらの面の境界は、解剖学的な凹凸の境目よりも控えめに、色彩や明暗の段階的表現で表現されるべきものである。しかしフォーコニエは、モデルの観察や、図式の気まぐれな変形によって経験的に得られたこれらの面を、先験的な解剖学的図式の境界と等価な線で区切ることで、メッツァンジェの前述の作品に類する非現実的な構造を対象に与える。さらに林檎や空、山といった人物像を取り囲む事物が人物像とほぼ同様の幾何学的言語で構成され、同様の色調で彩られているために、人物とその環境とが混交するような情景が生じ、鑑賞者のまなざしを二重に混乱させる。そこに認められるのは、もはや見えない部分のヴォリュームを想起させるような十全なる立体のイメージではなく、慎重な観察の後によりやく背景から徐々に姿を現す切子状の浅浮彫りである。図式はもはや慣習的な形態へと視覚を拘束するだけのものではなく、実際の形態や色彩など複合的な要素の中でその形式を変化しうるものとして捉えられている。

事実フォーコニエは、1912年の絵画論の中で、図式を周囲の関係の中で像を結ぶようなものとして以下のように新たに定義する。

図版7
アンリ・ル・フォーコニエ《豊穡》
1910年-1911年、カンヴァスに油彩、
191×123cm、
デン・ハーグ市美術館。
David Cottington, *Cubism in the shadow of war: the avant-garde and politics in Paris, 1905-1914*, 1998, plate I.



図式(アラベスクや絵画の抽象的線と呼ばれているものにせよ)は直接的に出現するものではなく、ヴォリューム、形態、色斑の関係の結果として表出してくるものであ

る。対象を知ろうと欲する芸術家は、巧みな肉付けや彼らの先駆者達の遠近法ではもはや納得しない。彼は空間における対象の変化を観察し、表象の力を解放するような飾り気のない刻印を行おうと努力するのである²⁵。

ここで語られているのは、まさしく、先験的図式に対して、経験的に得られた図式的形態に他ならない。

2-3 ヴィヨンの版画にみるキュビズム的人体表象生成

ジャック・ヴィヨンがキュビズム的な表現へ到達したのは1912年頃であり、メッツァンジェ、フォーコニエ、グレーズに対し比較的遅ればせにキュビズムの運動に合流している。しかし彼が辿ったキュビズムへの道は、技法的でしかなかった幾何学が次第に対象の知覚の問題へと移行していく過程を非常に明瞭に描き出している点で注目される。

6人兄弟の長男としてノルマンディーに生まれたヴィヨン(本名フレデリック・ガストン・デュシャン)は、1895年、パリ大学で学んでいた法学の道を放棄し、モンマルトルで大衆紙の挿絵を描きながら画業を開始した。1904年には、マルセル・デュシャンも合流し、1905年8月まで約10ヶ月の間、共にアカデミー・ジュリアンで学ぶ。この頃ジャック・ヴィヨンの版画には、わずかに技法の変化が認められるようになる。それは主に素描法に関する点であり、とりわけ人物像において、直線的な線を用いて形態や衣の襞、明暗などを製作に描き出す技巧が顕著となる²⁶。直線的な輪郭や指標によって対象の特徴を捉えるこの体系的な素描の技法は、例えば1866年から1870年にかけて出版され

²⁴ Daniel Robbins (et. al.), *Albert Gleizes: Catalogue Raisonné*, Paris, Fondation Albert Gleizes, 1998, n° 363, n° 364.

²⁵ Henri Le Fauconnier, « La sensibilité moderne et le tableau » [1912], dans *Henri Le Fauconnier, op. cit.*, p. 63.

²⁶ 例えば、1905年にルーアンのルグリッパ画廊で展示された《姉》を参照。Catherine Pouillon (et. al.), *Jacques Villon : les estampes et les illustrations, catalogue raisonné*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1979, n° E 104.



図版8 ジャック・ヴィヨン《イヴォヌヌD嬢の正面像》
1913年、ドライ・ポイント、55×42,5cm。
Jacques Villon: les estampes et les illustrations,
catalogue raisonné, 1979, n° E281.



図版9 ジャック・ヴィヨン《曲芸師》
1913年、ドライ・ポイント、40×39cm。
Jacques Villon: les estampes et les illustrations,
catalogue raisonné, 1979, n° E286.

たシャルル・バルグの素描手本帖にも用いられていたものであり²⁷、当時しばしば素描教育で教授されていた素描法であると考えられる。

しかしグレーズやメッツアンジェと出会った1911年頃制作していた版画にはさらに大きな変化が訪れ始める。それまで主にアクアチントによって表現されていた明暗の諧調が、ドライポイントやエッチングの硬質な斜線により表されるようになり、切子状の表面を描き出すようになるのである²⁸。ヴィヨンは1913年のサロン・ドートンヌに展示した一連の版画は、この画家の技法にさらなる展開が訪れていたことを雄弁に物語っている。ヴィヨンはこの時家族や知人の肖像を多く展示しており、そのうちの一点が、妹をモデルにした《イヴォヌヌDの正面像》(図版8)である。この作品において、硬質な陰影の表現は、幾何学的に規定された各々のファセットの形態に完全に従属しているために、隣り合う面のニュアンスの対照が明確にされ、人物は切子状の形態をとるようになる。《曲芸師》(図版9)では、主題の理解がほぼ不可能な次元にまで抽象化が推し進められ、もはや行きつくはずの場所を失ってしまったかのように、不規則なファセットが気まぐれに混入する。一方で画面中央下部の、菱形の構図の中にかろうじて認めることができる曲芸師の姿は、極度に図式化が推し進められた結果である。菱形の構図、画面中央を垂直に断つ線などは全て、彼の身体の図式化に際して派生したものであると考えられる。換言すれば、画面の幾何学は曲芸師の不条理にも見える図式的形態に支配されているのである。このような幾何学的図式化がモデルの表面の明暗の観察から得たものであることは、同じく1913年のサロン・ドートンヌでヴィヨンを展示した《食卓》についての彼の以下の発言によく表れている。

影と光は輪郭を大きく逸脱することで、主題、題材を分解する。光は物体の中央から発し、支持体の端まで届いている。だがそれは体系的な規律には従わない。我々はこのように、一般的なリズムや、深さを連続する平面やピラミッド型の分割によって翻案できるような構図の諸要素の結合点に相当する一本の線のように強烈な線が混在するような、多くの観察をモデルから得ることができる²⁹。

ここで注目されるのは、ヴィヨンが抽象化にあたって、主題の忘却を目的としているのではなく、対象の観察により新たな図式化の手法を生み出し、対象を知覚し表現する方法論を巡る実験を行おうとしている点である。このことは1920年以降の作品の中でより明白なものとなる。ヴィヨンはこの時期、エッチングやドライポイントを用いながら、キュビスム的な幾何学的図式から完全に陰影だけで支配された表象へと移行する実験的試みをしばしば行っている。たとえば1920年代に制作されたと考えられる《跪く女》(図版10)では、エッチングによる最終版における、ハッチングの陰影のみで表現された身体像は、図式的な輪郭を強調した第一版の身体像と同様に、十全なる視覚を我々に与えるものではない。ここでヴィヨンにとって問題となるのは、抽象的な幾何学の体系的理論化ではなく、幾何学的図式であるにせよ陰影であるにせよ、その機能を通して築き上げられるイメージと画家とのダイナミックな関係性である。つまるところ、陰影と幾何学という造形言語の原点を実験的に問い直し、具体的な概念を芽生えさせる媒体としてのイメージを独自の方法論で創造することが、ヴィヨンのキュビスム様式探求における真の目的であったのだ。

第3章 多視点の問題における図式の位置付け

3-1 メッツアンジェの多視点的表現

1911年秋以降、ピュトー・グループのキュビスムが開いた新たな地平として注目されるのは、一つの対象を様々な方向から観察し、その結果を統合する多視点的表現である。グレーズやメッツアンジェの1911年秋以降の作品に認められる多視点的表現は、しばしばセザンヌの多視点的表現との関連で語られているが³⁰、実のところ両者は異なる絵画的実践に起因するものであったことをここで注記しておきたい。そもそも1910年から1914年にかけてのキュビスムの批評において、キュビスム絵画における多視点的要素は、セザンヌではなくむしろベルグソンやカントの思想と関連付けて語られていたものであった³¹。キュビスム批評が引用するカントの思想の解釈には誤謬が含まれることがこれまでに指摘されており³²、キュビストたちの思想に関しては議論の余地がある。しかしここで確かであるのは、実践の次元で、キュ

²⁷ Gerald M. Ackerman, *Cours de dessin*, Courbevoie, ACR, 2011.

²⁸ 例えば、1911年のサロン・ドートンヌに出品された《ルネの肖像》を参照。Jacques Villon, *op. cit.*, n° E. 260.

²⁹ *Ibid.*, p.178.

³⁰ グレーズは実際に1930年代に書いたテキストの中で、セザンヌの作品のなかに多視点的性質を見出しているが、これはセザンヌの作品に於ける多視点的表現について触れた初期の批評として注目される。Albert Gleizes, *La signification humaine du cubisme*, Sablons, Moly-Sabata, 1938, p. 55.

³¹ Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

ピスマの多視点的視覚とセザンヌのそれとの間に根本的な相違が認められる点である。多視点的表現はセザンヌの場合、対象の慎重な観察の末経験的に取得されたものであるが、メツァンジェの場合には古典的な図式のプロトコルに依然として依存していることを特徴とする。

先の章で論じた、グレーズの《ジャック・ネイヤル氏の肖像》(図版6)やフォーコニエの《豊穡》(図版7)における風景の切子状の分割は、遠景を描いているにも拘らず奥行きを感じさせない点

で、既に多視点的表現の実験へと乗り出す第一歩であったということが出来る。幾何学的な切子面に覆われた背景は、もはや奥行きではなく一枚の折れ目のついた表面のように我々の前に立ち現れてくる。ここで、幾何学はもはや線遠近法に寄与することなく、浅彫りのような空間の投影図を描き出している。

モチーフを多くの視点から分解し統合する試みは、この遠近法の否定のすぐ後に現れ始める。1911年末から1912年頃メツァンジェが描いた《窓辺の女性》(図版11)は、仲睦まじく抱き合う母娘の肖像である。彼女達の腕、手、服の襷の表現は、それまでの先駆的図式と経験的図式化を統合した特徴を受け継ぐものである。しかし二人の顔の部分には、明らかに新たな試みが認められる。母親、娘の顔共に、左半分は横顔が描かれている。これに対し、右半分は正面像である。少し遅れて、グレーズは1912年から1913年にかけて人体の多視点的な分割を開始する。1913年に完成された《ハンモックの男》(図版12)の身体には、異なる二方向、すなわち、真横と4分の3の角度から見た形態を統合した表現が認められる。身体の大部分は4分の3の角度から見られた状態で描かれている。頭部左半分、2本の手、ハンモックからはみ出た右足は、それぞれ不規則な幾何学的分割の侵入を許しながらも、同じ視点から見た身体に属していることを感じさせる。しかしそこに突如加えられている頭部の右半分と右腕は、真横から描かれたものである。このことによって見る者は、ハンモックに吊るされている男の不安定な身体が揺れている様を同一画面上で把握することとなる。

3-2 同一平面に於ける多視点の統合—キュビズム的視点と工学的図面

ところで、本稿で新たに注意を向けたいのは、このような多視点の様相を統合するという発想の中にも先験的な図式が巧妙に取り入れられているという事実である。というのも、画家が分割の基準とする



図版10 ジャック・ヴィヨン《跪く裸体》1920-30年頃、(左)第一版、ドライ・ポイント/(右)最終版、エッチング、22×16cm。
Jacques Villon: *les estampes et les illustrations, catalogue raisonné*, 1979, n° E328.



図版11 ジャン・メツァンジェ《窓辺の女》1911-1912年、カンヴァスに油彩、91×65cm、ジュネーヴ、ジャック・ドゥ・ラ・ペロディエール・ギャラリー。
Gleizes-Metzinger: De cubisme et après, cat. exp., Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2012, p. 84.



図版12 アルベール・グレーズ《ハンモックの男》1913年、カンヴァスに油彩、130×155cm、パッファロー、オルブライト=ノックス美術館。
Gleizes-Metzinger: De cubisme et après, cat. exp., Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2012, fig. 7.

線が、モデルの表情や形状を分析し描く際に慣習的に標準とする顔の中心線や目尻、頬骨の線、顎のラインなどに相当しているからである。ジャック・リヴィエールは、1912年に書いた論評の中で、このようなキュビズム絵画の多視点的特徴をいみじくも立体の展開図に例えているが³²、問題となるのはその展開図の折り目の選択に、先験的な眼差しが関与しているという点である。例えば、1890年に編纂されたある人体比率の理論書に挿絵として掲載された、16世紀の画家ジョヴァンニ・ロマッツォの人体比率理論では、顔の中央線の垂直線、額、目尻、鼻を通る水平線を、均衡を実現するための指標として提案している(図版13)。この指標となる線を折り線として、別の視点から見た像をつなぎ合わせることで、我々は容易にキュビズム的な多視点の表現を実現することができるだろう。

キュビズムの画家によるこのような図式的な面の統合には実のとお

³² Paul Crowther, « Cubism, Kant, and ideology », *Word & Image*, vol. 3, n° 2, avril-juin 1987, p. 195-201.

³³ Jacques Rivière, « Sur la tendance actuelle de la peinture », *Revue d'Europe et d'Amérique*, 1er mars 1912 (エドワード・F・フライ編『キュビズム』八重樫春樹訳、美術出版社、1973年、115ページ)。



図版13 《ロマツオによる男性の人体比率》16世紀。
Charles-Paul Bellay, *Proportions du corps humain*,
Paris, Delagrave, 1890, p. 57.



図版14
ガスパール・モンジュ著
『図法幾何学』(1799年)収録挿絵。
John Bender, Michael Marrinan,
The Culture of Diagram, California,
Stanford University Press, 2010,
figure 42.

る、工学的な製図法により近似する知覚を見出すことができる。このことに関連して注目されるのはジョン・ウィラットの視覚論的研究である。彼はその著『芸術と表象』(*Art and Representation*, 1997)のなかで、既にキュビズムの多視点的表現が工学的なデッサンと関連していることを指摘している。とりわけ彼は、1914年に制作されたグリスの《朝食》(ニューヨーク近代美術館)における多視点的表現が軸投影法を基盤としていることを解明した。この軸投影法とは、エンジニアであり歴史家でもあったオーギュスト・ショワジーによって19世紀末に一般化され、1920年にはル・コルビュジエやデ・ステイルも用いられることとなる建築製図法である。ウィラットは、グリスの《朝食》に描かれた食卓が、このような建築の図面の製図法を基盤としており、そこに別の角度から描かれたポットや、厳格な図面を曖昧にするような幾何学的な分割が意図的に加えられていることを示した。ウィラットによれば、慣

習的な投影幾何学と不規則な幾何学とを組み合わせる以上のグリスの試みの中には、絵画そのものの性質を探求するための「説明言語(metalanguage)」として絵画を位置づける画家の思想が認められる³⁴。

ここで、グレーズ、メッツァンジェの人体像における多視点的表現に関して我々が新たに着目するのは、工学的な製図法の中でも、「図法幾何学(*géométrie descriptive*)」である。図法幾何学とはガスパール・モンジュが18世紀後半に体系化し、その後工学の分野で普及した技法である(図版14)。正投影図に区分されるこの製図法は、正面、横、真上と、視点を90度ずつ回転させて、複数の視点から見た図像を同一画面上に描画し、見るものに十全なるイメージを喚起する実践的幾何学である。また図法幾何学は、無限遠に観察者の視点を置くことによって、対象が仮想空間において遠くなるほど小さくなるという透視図法を無視することができる³⁵。キュビズムの人物像における多視点的表現もまた、透視図法を放棄しつつ、複数の視点から見た対象の図式を統合して、人体の十全なるイメージを見るものに伝えようとしている点では、この図法と発想を同じくしていると言えよう。そもそも、図法幾何学は、起源を辿れば前述したアルブレヒト・デュラーの人体構成論にまで遡ることができるものであり、美術の素描法と深い関係にあった。このためモンジュはこの製図法を、「企画を構想する才気あふれる人間、制作指導にあたる芸術家達、製作する職人達にとって、必要かつ共通の言語」と定義している³⁶。国立工芸院では、18世紀末に数学の授業の一環として図法幾何学の講座が設けられ、実践の場で広く用いられることとなる³⁷。

勿論、キュビズムの多視点的表現が厳密に図法幾何学の製図法に従うものでなかったことは言うまでもない。彼らの作品を支配する不規則な幾何学は、慣習的な図式からの離脱を起点としながら、キュビズムの画家達の図式への依拠を巧妙に覆い隠し、鑑賞者の知覚の外へと追いやろうとする意図に基づいていた。後に未来派の画家、ジーノ・セヴェリーニは、『キュビズムから古典主義へ』(*Du cubisme au classicisme*, 1921)の中で、キュビズムが多くの方法論を超越する様式であると主張する。他方で彼は、人体像を描く最も理想的な手法として、モンジュによって提案された図法幾何学を奨励する(図版15)。続けて「キュビズムの主要な『意図』」のひとつを、「できるだけ完璧に身体を描くこと」であると定義し、奥行きを描かずとも平面的な描写のみで量塊を表現できるモンジュの図法幾何学を学ぶことで、キュビズムの意図はより完成されたものとなったであろうことを指摘する³⁸。

しかし図法幾何学の製図を描き、さらにはそれをもとに十全なイメージを得る際に必要とされる知覚のあり方は、まさにキュビズムの多視点的表現が共有するところのものであったといえる。セヴェリーニもまた前述の書において、同一紙面状に並べられた図面を統合する知覚を要求するその幾何学が、芸術的な「感性(*sensibilité*)」と「直観(*intuition*)」を必要とするものであることに注意を促している³⁹。ここで、セヴェリーニの主張するところの感性、或いは直観こそが、キュビズム

³⁴ John Willats, *Art and Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 58, p. 275-279.

³⁵ James Elkins, *Poetics of Perspective*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 277.

³⁶ Gaspard Monge, *Développements sur l'enseignement adopté pour l'École centrale des travaux publics*, Paris, l'an III, repris dans Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France, figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003, p. 230.

³⁷ Enfert, *op. cit.*, p. 96-98.

³⁸ Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozky & Cie, 1921, p. 60-65.

³⁹ *Ibid.*, p. 72.

の画家達が多視点的表現において依拠していた知覚のありかたであり、またその表現を把握するために見るものに必要とされるある種の観察の技術であったということができらるだろう。

結論

本論では、以上の考察を通して、キュビズムの画家達の革新的な絵画が慣習的な視覚と結びつきつつも、そこから如何に離脱していったのかを明らかにした。彼らはまず、十全な像を完成させる以前に画家が思い描く先験的で幾何学的な図式に新たな芸術表現の可能性を見出した。次に、経験的で、ある種不条理な形態の図式化を加えることで、知覚困難な独自のイメージを生み出すに至った。最後に、異なる面の図式を統合する図法幾何学の方法論的な知覚のあり方を絵画空間において実践した。こうしてピュトー・グループのキュビズムの作品は、鑑賞者に「見る」技術を要請する。換言すれば、ピュトーの画家たちは、本来であれば芸術家や職人のみが知りえた表象生成の一過程を捕らえ、まさに今そこから完成した像が身を結ぼうとする瞬間の未完成のイメージに、既に完成した作品としての地位を与



図版 15 ジーノ・セヴェリーニ《女性頭部の図法幾何学》1921年。
Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozky & Cie, 1921, Fig. XX.

えながら、図式と図式化との対話の中で像を思い描く画家の創造的なプロセスに、作品の鑑賞者を参与させようとしたのである。

フランス語要旨 *résumés*

Perception des schémas cubistes dans la genèse de la représentation des corps humains du groupe de Puteaux

MATSUI Hiromi

Pour cerner l'optique dans laquelle les peintures cubistes sont élaborées pendant l'époque de l'éveil du cubisme, cet article se focalise sur l'examen conjoint des œuvres du groupe de Puteaux. Notre objectif est plus particulièrement de considérer la portée des schémas géométriques dans le passage du développement du cubisme à travers les œuvres de quatre peintres, à savoir, Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger, Albert Gleizes et Jacques Villon. Se ralliant à l'atelier de Jacques Villon à Puteaux et fondant le mouvement dit Groupe de Puteaux, ils se distinguent de Picasso et de Braque dans la mesure où ils ont élaboré leur théorie à travers plusieurs œuvres littéraires. Les écrits théoriques par Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier et Villon étaient des moyens mis en place pour donner aux œuvres une authenticité historique dont les racines remontaient à Courbet, Manet et Cézanne, pères approuvés des arts de l'avant-garde, ou avec la perception dynamique du bergsonisme. Ce groupe se proclame être des artistes subversifs contre la convention plastique et créant une nouvelle convention visuelle aussi solide que celle du classique.

Leur pratique artistique n'était pas néanmoins un *oubli* de la convention visuelle, mais une *réaction* contre elle. C'est pourquoi

le schéma conventionnel de la représentation du corps humain est souvent remis en cause chez les artistes de Puteaux. Essentiellement, le schéma en art plastique, signifiant le cadre habituel et *a priori* pour analyser et comprendre l'objet, est considéré comme l'antipode de la création artistique et empirique. Ce que le premier chapitre tente à repenser est cette relation que le schéma entretient avec l'art plastique au début du XX^e siècle. Dans le domaine de l'éducation artistique, la 'méthode intuitive' de Gaston Quénioux, s'opposant au 'dessin géométrique' d'Eugène Guillaume, proposa d'utiliser le dessin schématique non comme modèle à copier, mais comme indication pour les enfants, et prôna l'observation de la nature afin qu'ils apprennent la technique du dessin intuitivement. Le schéma a priori est ainsi considéré comme obstacle à la création et à l'intuition. Cependant, le style schématique chez Matisse, Derain, Braque et Fauconnier était également critiqué comme simplification rudimentaire par ses contemporains, dont le critique d'art Louis Vauxcelles. Le schéma et la schématisation se dotent ainsi d'un sens péjoratif au début du XX^e siècle. C'est dans ce courant que Metzinger et Gleizes, voulant créer une nouvelle expression picturale en s'appuyant sur l'intelligence et l'intuition, essayent de définir leur style géométrique comme réaction contre la simplification rudimentaire et le schéma conventionnel.

Cependant, l'analyse du développement stylistique du cubisme chez Gleizes, Metzinger, Fauconnier nous permet de comprendre la position importante que le schéma conventionnel de la représentation du corps humain y occupe. Cette évolution du rôle du schéma au sein de la pratique des cubistes de Puteaux permet de discerner trois périodes : de 1908 à 1909 où les œuvres se dotent

encore de formes schématiques d'après une anatomie classique, de 1910 à 1911, période qui voit le mélange du schéma conventionnel avec la forme schématisée empiriquement, et de 1911 à 1914, époque de la recherche de l'expression d'une vision d'après une multitude de points de vue.

Le deuxième chapitre cherche à démontrer comment le Groupe de Puteaux forme le cubisme volumétrique durant la période de 1908 à 1911, en combinant la construction géométrique du schéma conventionnel (schéma a priori) et la forme schématique qui s'obtient de l'observation de l'objet ou du caprice des artistes (la forme schématisée empiriquement). Ce premier est un état éphémère dans le cadre académique qui s'efface dans les œuvres achevées, comme l'est le schéma du corps humain d'Albert Dürer. C'est cet état éphémère dans l'œuvre achevée que les cubistes de Puteaux de 1908 à 1909 tentent de représenter pour mettre en cause la perception de l'objet. En effet, on reconnaît que deux étapes se rapportent à leurs activités : la perception cubiste des images et la perception des images cubistes. La première s'attache à la perpétuation dudit état géométrique, c'est-à-dire un passage éphémère dans le processus de la genèse de la vision complète de l'objet. La deuxième porte sur l'engagement des spectateurs à la perception, instant culminant de l'imagination, nécessaire pour évoquer les images complètes à partir de la forme rendue géométriquement. On reconnaît à partir de 1910 ces formes schématiques irrégulières dans leurs

tableaux. Au fur et à mesure que les artistes laissent pénétrer ces formes empiriquement schématisées dans leurs œuvres, leurs expérimentations plastiques commencent à s'interroger plus radicalement sur la méthodologie de la perception de l'expression mélangée du schéma et des formes schématisées.

Le troisième chapitre porte sur la modalité par laquelle Metzinger et Gleizes intègrent le regard schématique dans un nouveau volet plastique marqué par la multiplicité des points de vue. Ce chapitre vise surtout à mettre en lumière l'idée que ces artistes ont partagée de la géométrie descriptive. L'idée d'une multiplicité des points de vue chez Metzinger et Gleizes, qui se rapporte souvent avec celle de Cézanne, se distingue en réalité de la tentative empirique de ce dernier, dans la mesure où Metzinger et Gleizes se fondent sur le schéma a priori : ils divisent le visage ou le corps du modèle selon l'axe conventionnel déterminé souvent dans l'anatomie artistique. Synthétisant sur le même plan les images projetées par plusieurs points de vue, leur méthode est en effet plus proche de la géométrie descriptive inventée par Gaspard Monge au XVIII^e siècle, dont on reconnaît la préfiguration chez Dürer dès le XVI^e siècle. Metzinger et Gleizes ont ainsi souhaité que les spectateurs de leurs tableaux apprennent une perceptivité, ou une sorte d'intuition visuelle, afin de comprendre leur langue cubiste, de la même manière que l'on pourrait lire un diagramme de la géométrie descriptive.