

眼と手の記憶の交錯

ピエール・ボナールの「傘を持つ女」連作(1894-1898年)

横山 由季子

はじめに

フランスの美術評論家ガエタン・ピコンはその著書『1863年：近代絵画の誕生』のなかで、1863年の落選者展に《草上の昼食》を出品したマネを中心に、ドガや印象派の画家たちについて語りながら、近代絵画の成立は、従来の「主題」やヒエラルキーから脱却して、新たな知覚を通して対峙した世界を絵画化することにあると述べる¹。19世紀後半のフランスで巻き起こった絵画の主題をめぐる認識の変化は、単に歴史や神話の主題を放棄して現代的な主題を採用するという内容の問題に留まるわけではなく、選び取った主題にいかにか形を与えるかという探求にまで及んでいる。批評の場では、彼らの試行錯誤が戸惑いと期待を持って吟味され、ふるいにかけられていった。おそらく、批評家や美術史家たちの眼にこの戸惑いの感覚を最も長く持続させている画家のひとりがピエール・ボナールである。たとえば以下のような反応があった。

ピカソの油彩作品のカタログ・レゾネ編纂者として知られ、『カイエ・ダール』誌を主宰していたクリスチャン・ゼルヴォスは、ボナールがル・カネでその生涯を閉じた1947年の暮れ、同誌に「ピエール・ボナールは偉大な画家か？」という見出しのテキストを掲載した²。ゼルヴォスはこの問いに否と答えることになるのだが、その批判はやや紋切り型で、フォーヴィスム、キュビスム、抽象絵画、ダダイスム、シュルレアリスムといった現代美術のあらゆる改革から置き去りにされ、20世紀に入ってもなお印象派の延長でしかない作品を制作し続けたという理由で、ボナールという画家に何ら重要性はないと結論づける。このような判断を下すにあたり、ゼルヴォスはボナールの絵画を具体的に分析しているわけではなく、槍玉に挙げているのはその主題の選択であった。すなわち、家族や親しい友人の肖像、動物、果物や花などの静物、裸婦、そしてル・カネの風景などパトロンが気に入るようなブルジョワ的な主題ばかりを描く傾向が非難されている。ゼルヴォスの批判は、多かれ少なかれ人々がこの画家に抱いていた感覚を代弁するものであり、ボナールにたいする「遅れてきた印象派」というイメージを決定付けるには十分な説得力を持っていたようだ。

この記事にいち早く反応したのは、晩年に書簡のやり取りを通してボナールと友人関係を築き、絵画理念を共有していた画家マティスである³。記事を目にしたマティスが、その紙面上に「そうだ！ 私はピ

エール・ボナールが現在も、そしてもちろん将来も偉大な画家であることを保証する」⁴と書き込んだという逸話は有名である。殴り書きのような筆跡からは憤りすらも感じられ、後にマティスはゼルヴォス宛てに記事を非難する手紙まで書き送っているのだが、そのマティスでさえ、手紙のなかでボナールの表現の核心をつかめなかったことを告白している⁵。

ゼルヴォスが非難した主題の選択こそが、ボナールの絵画制作にとっての必然であり、しかもその革新性を支えるものであったことが明確に理論化されるのは、もう少し後になってからのことである。1984年にフランスの国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)で幕を開け、アメリカのワシントンD.Cとダラスを巡回したボナールの回顧展のカタログに寄せられた論文「視神経の冒険」⁶で、ジャン・クレールは、「消えようとする主題の炎の光(flamboient)」⁷を捉えようとした試みにボナールの絵画の核心を見出す。それ以前にもボナールの絵画作品を画家の知覚のあり方と結び付ける考察はあったが、実際に知覚現象学の理論を参照し、また西洋絵画史における知覚の歴史を俯瞰しつつボナールの独自性を論じた点で、クレールの論考は最も重要である。主題の否定や消滅ではなく、それが消えていく過程を定着すること、すなわち、具体的な対象に留まりながらも、もはや対象が意味するものが重要なのではなく、それらが明確な輪郭を失いつつあるとき、いったい何が現れてくるのか。クレールは、ボナールの絵画の革新性が、19世紀初頭からさかんに研究されるようになった両眼視差や網膜残像といった主観的視覚の発見と密接に結びついていたと指摘す

¹ Gaëtan Picon, 1863. *Naissance de la peinture moderne*, Genève, Skira, 1974, p. 122-125.

² ゼルヴォスの記事は、この年の秋にバリのオランジュリー美術館で開催された画家の回顧展で100点あまりの油彩画を目の当たりにして綴られた率直な感想である。Christian Zervos, « Pierre Bonnard est-il grand peintre ? », *Cahiers d'art*, n° 22, 1947, p. 1-6.

³ ボナールとマティスの書簡はアントワヌ・テラスによってまとめられ、出版されている。Pierre Bonnard et Henri Matisse, *Correspondance*, préf. Jean Clair, éd. Antoine Terrasse, Paris, Gallimard, 1986.

⁴ 書込みには1948年1月の日付がある。Ibid., p. 132.

⁵ 1948年の3月にマティスは次のように書き送っている。「私にはなぜあなたがボナールを攻撃したのか理解できない。[...] 私は半世紀前からボナールを見てきて、彼を知っている。道を共にする仲間だ。私が良く知っている素材で構成されているにもかかわらず、私は彼の表現の核心を見抜けなかった。ただ、彼の作品が白黒写真で複製されているときでさえ、それがとても堅固な表現であることは分かる。[...] あなたにたいして抱いている信頼と関心ゆえに、私は黙っていることができず、あえて叫ばせてもらう『あなたはいったい何をしているのか？』」Archives de la Fondation Zervos, « Chronologie », *Bonnard. L'œuvre d'art, un arrêt du temps*, cat. exp., Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 298.

⁶ 「視神経の冒険」とは、ボナール自身が1934年の2月1日に自身のアジェンダに書き付けた言葉「絵画あるいは視神経の冒険の転写(La peinture ou la transcription des aventures du nerf optique)」からの引用である。

⁷ Jean Clair, « Les aventures du nerf optique », *Bonnard*, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou ; Washington, D.C., The Phillips Collection ; Dallas Museum of Art, 1984, p. 18.



図版1 ピエール・ボナール《傘を持つ女》(Femme au parapluie) 1894年、リトグラフ
Pierre Bonnard : The Graphique Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 106.



図版2 ピエール・ボナール《夜の広場》(Place le soir) 1897-1898年、リトグラフ
Pierre Bonnard : The Graphique Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 133.

る⁸。この時代の研究がもたらしたのは、「知覚と対象とが直接的に対応する」という関係が揺らぎ、人間の知覚が「身体の内なかで展開する一連のプロセスとして時間化」されるという認識の変化であった⁹。もちろん、ボナールが知覚をめぐる研究を体系的に把握していたというわけではなく、見ることへの執着によって経験的に知り、絵画制作に取り入れていったと考えられよう。本論文では、クレールを中心とした「知覚のプロセスの絵画化」をめぐる研究を概観しつつ、ボナールが

画業のはじめに繰り返し取り組んだモチーフである傘を手に通りを横切る女を描いた一連の作品、とりわけ《傘を持つ女》(1894年、図版1)と《夜の広場》(1897-1898年、図版2)のデッサンとリトグラフ連作の分析を通して、見ることと描くことをめぐる葛藤がどのように画家の制作に作用したかを紐解いていきたい。

1

知覚のプロセスの絵画化

冒頭で挙げたジャン・クレールの分析の最大の焦点は、画家がいかにして対象を知覚する過程を絵画化していったかを探ることにあつた。「部屋に入ったとき突然眼に飛び込んでくるもの」¹⁰というボナールの言葉を引きながら、パノフスキーの図像学的段階以前の、つまりあらゆる対象の特徴が区別され、焦点が定められ、意味のあるものとして識別される手前の、それらが純粋に視覚的な総体として現れる感覚を描こうとした絵画的探求を、クレールは画家ボナールの革新性と捉える¹¹。そして、対象が識別される以前の感覚が最も鋭敏に感じられる場として、周縁視が重要な役割を果たすようになる。端的に言えば、中心部から周縁部に向かうにつれて対象のフォルムは次第に曖昧なものになり、さらに画家から近い距離にある対象には歪曲が生じる。

こうした分析を行うにあたり、クレールが参照しているのは20世紀後半の知覚心理学に関する研究である¹²。いくつかの研究例を挙げながら、人間の視野は均質なものではなく、周縁部に近づくにしたがって鮮明さが薄れていくこと、遠くの対象は平面的に、近くの対象は歪曲して見えること、そして両眼によってはじめて世界がまとまった奥行きとして知覚されることなどを指摘している。興味深いのは、ボナールが自らの観察によってすでにこのような知覚の特徴に意識的であったことである。

僕は部屋の隅、陽を浴びた食卓のそばに立っている。遠くのマッスは立体感や奥行きのないほとんど線に近い形に見える。けれども、知覚の対象は眼をめがけて上がってくる。両側は一直線に走る。この消失点はあるときは直線上一遠くの場合一、あるときは曲線状一近くの場合一である。遠くは平らな見え方をする。人間の眼が見るような世界、起伏のある、あるいは凹凸のある世界の観念を与えるのは近景なのである¹³。

近景と遠景、中心と周縁のあいだに生じる歪みや差異を積極的に許容することで、ボナールは自然なヴィジョンの絵画化に成功しているというのがクレールの主張である¹⁴。

ところで、ボナールの絵画制作における知覚の問題が最初に言及されたのは、デイヴィッド・シルヴェスターが1962年に書いた短いテキストであった¹⁵。ボナールが描いた丸いテーブルについて分析しながら

⁸ 主観的視覚の成立については以下を参照。ジョナサン・クレーリー「近代化する視覚」、『視覚論』ハル・フォスター編、樽沼範久訳、平凡社、2007年、53-74ページ。

⁹ 同書、63ページ。

¹⁰ 以下のカタログで引用された言葉。Bonnard dans sa lumière, cat. exp., St-Paul-de Vence, Fondation Marght, 1975, p. 21.

¹¹ Jean Clair, art.cit., p. 19-20.

¹² 主に以下の文献で展開される理論や、人間の視覚の構造の図解が参照されている。Louis Joly, *La Vision et l'Optique géométrique, ondulatoire, physiologique*, Paris, Librairie scientifique et technique Albert Blanchard, 1975 ; André Barre et Albert Flocon, *La Perspective curviligne*, Paris, Nouvelle Bibliothèque scientifique, Flammarion, 1968. とりわけ後者の文献は、視錐(視線を動かさずに認識できる視野角度)が60度以上のパノラミックな眺望において、上下がアーチ状になって左右の消失点で収束する遠近法についての研究で、クレールはこの曲線遠近法をボナールの風景画の分析に敷衍している。

¹³ ボナールの甥にあたり、実際に画家の側で過ごしたシャルル・テラスによるモノグラフには、画家が語ったとされる言葉が多く引用されている。Charles Terrasse, *Bonnard*, Paris, H. Floury, 1927, p. 163-164.

¹⁴ Jean Clair, art.cit., p. 23.

¹⁵ David Sylvester, 'Bonnard's *La Table*', *The Listener*, march 1962, reprinted in his *About Modern Art, Critical Essays 1948-1997*, New York, Henry Holt & Cie, 1997, p. 104-110.

ら、シルヴェスターは、その作品は対象の表象であるというよりも、対象を知覚するプロセスの表象であると読み解く。その根拠として、絵画の周縁部における不鮮明さと焦点の不確かさを挙げ、これらの特徴が実際の知覚における経験と結び付けられる¹⁶。その上で、ボナールの絵画の本質を「見ることのプロセスの再構築(re-creating the process of seeing)」¹⁷、あるいは画家が記憶によって描いていたという事実にも着目し「想起のプロセス(process of recalling)」の絵画化と定義付ける¹⁷。また、このテキストが執筆された4年後、1966年のロンドンのロイヤル・アカデミーで開催されたボナールの個展の際には、この画家をめぐる対談にも参加し、その絵画作品に知覚の過程が取り入れられていることを再び強調した¹⁸。さらに、1972年にパリの画廊で開かれたボナールのデッサン展のカタログにテキストを寄せたピエール・シュナイダーが、ボナールは最も重要な対象を周縁部に置くことで伝統的な一点透視法とは逆に焦点を複数化し、画面の脱中心化を促進していると論じた¹⁹。そして1984年の回顧展の際には、クレールの論文に加えて、ミッシェル・マカリウスがプルート文学とボナール絵画との比較を通して、時間の空間化を両者の共通点として導き出している²⁰。

こうした研究の方向性を体系的にまとめつつ議論を展開したのが、1998年にテート・ギャラリーとニューヨーク近代美術館を巡回したボナール展を企画し、カタログに論文を執筆したジョン・エルダーフィールドである²¹。エルダーフィールドはシルヴェスターやクレールによって指摘されたボナールの絵画作品における知覚のはたらきを詳細に検証しながら、ボナールが記憶によって制作していたことの重要性を指摘し、またギブソンを中心とした知覚心理学の研究を引用しつつ、実際の画家の知覚にできる限り寄り添いながら、ボナールの絵画の構造を読み解こうと試みる。その後、2005年から2006年にかけてパリの市立近代美術館で企画されたボナールの大回顧展「ボナール：芸術作品、時間の制止」展に合わせて出版されたジョルジュ・ロックのモノグラフ『ボナールの戦略：色彩、光、眼差し』では、ボナールの知覚と絵画をめぐる研究について1章が割かれているが、内容としては以上に挙げたシルヴェスターやクレール、エルダーフィールドの先行研究をまとめるに留まっている²²。一方、ボナールが「装飾的戦略」によって、既存のヒエラルキーを覆し、絵画の深さとカンヴァスの表面を両立させたという、ロックが著作全体で展開していく分析は、ボナールのカンヴァスを覆う色彩が見る者に引き起こす混乱に焦点を当てているという点で興味深い。

以上にまとめた、ボナールの絵画の本質を知覚のプロセスの絵画化に見出そうとする一連の研究は、そのほとんどが絵画作品の構図の分析に留まっているという点で、ある限界を孕んでいる。というのも、ボナールの制作は何よりもまず日々のデッサンに基づいており、小さなノートやアジェンダをポケットに入れて外に出かけ²³、通りで見かけた人々や動物、風景を捉えたスケッチ、あるいはアトリエで記憶を頼りに描いたデッサンをもとに、絵画を制作するという方法が取られてい

た。そして目の前に対象があると細部に捕われて最初の印象を逃してしまうと語るボナールは、記憶とスケッチに基づく自身の制作スタイルに意識的であったと考えられる²⁴。だとすれば、「知覚の絵画化」という見ることと描くことのあいだの最も根源的な問いを前に、デッサンの分析を避けて通ることはできないであろう。ボナールの初期のデッサンやリトグラフ作品²⁵にも、入念なフォルムの探求の痕跡を見てとることができる。とりわけ初期の画業において数年間にわたり繰り返し扱われた主題のひとつが、「傘を持つ女」であった。

2

「通りすがりの女」に注がれた眼差し

画家としてのボナールが最初にその身を投じたのは、エコール・デ・ボザールに比べて比較的自由な雰囲気が漂うアカデミー・ジュリアンでの美術教育と、19世紀末のパリの街であった。とりわけ画家たちが多く集っていたモンマルトルの丘のふもと、ピガール広場やクリシー広場に程近い通りが若き画家の制作の舞台となる。1891年に《フランス=シャンパーニュ》のポスターで成功したボナールは²⁶、同年にはピガール通り28番地にドニやヴイヤールと共同でアトリエを構え、1899年には同じ界隈のドゥエ通り65番地に落ち着いている。1900年代に入ると、パリの郊外や南仏、国外にも赴くようになるが、1890年代のボナールにとっては、制作の場も主題も、パリの街の喧噪がすべてだった。アトリエの窓から俯瞰し、あるいは通りに降りて、大通りを走る自動車や馬車、路上で戯れる犬や猫、道行く人々の姿をスケッチし、カンヴァスに描き出していく。対象との直接の対峙を実現す

¹⁶ *Ibid.*, p. 107-108.

¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸ David Sylvester, Michael Podro and Andrew Forge, 'A Kind of Informality, David Sylvester, Michael Podro and Andrew Forge talking about Bonnard', *Studio International*, vol. 171, n° 874, février 1966, p. 48-55.

¹⁹ Pierre Schneider, « Pierre Bonnard. La révolution par la séduction », *Bonnard dessins*, cat. exp., Paris, Galerie Claude Bernard, 1972, p. 1-4.

²⁰ マカリウスの論文では、ボナールの絵画が以下のように分析される。この視点は、シルヴェスターによる「想起のプロセスの絵画化」とも通じるものであるだろう。「視点の複数化、遠近法の逆転、色彩の流出による対象の混合、隠された人物は、見ることの持続のうちで明らかにされ、それらは時間の造形的な物質化の一種である」。Michel Makarius, « Bonnard et Proust. Les couleurs du temps retrouvé », *Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 13, 1984, p. 113.

²¹ John Elderfield, 'Seeing Bonnard', *Bonnard*, cat.exh., London, Tate Gallery ; New York, The Museum of Modern Art, 1998, p. 33-52.

²² Georges Roque, « Peindre la vision », *La stratégie de Bonnard. Couleur, lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006, p. 75-81.

²³ ボナールの1927年から1946年にかけてのアジェンダはフランスの旧国立図書館、版画・写真閲覧室に保存されている。また、近年ボナールの初期のスケッチブックのファクシミリ版が出版された。*Les Carnets de croquis de Pierre Bonnard. Coffret 3 volumes*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2006 ; *Carnets de croquis. 1883, 1890, 1890 ou 1891, 1892*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2007。また、ボナールの生涯の伴侶であったマルトの血筋の遺族にあたるピエレット・ヴェルノンが遺産として相続した膨大な点数のデッサンや水彩画の一部も出版されている。Gilles Genty et Pierrette Vernon, *Bonnard inédits*, Paris, Cercle d'art, 2003.

²⁴ たとえば以下のような画家自身の言葉がある。「私はそれを、じかに正確にスケッチしようとして細部に熱中し、薔薇の花をありのままに描くことに没頭した。その結果、私はもたもたとつまずき、どこへも到達できず、最初に持っていた観念、私を魅了した最初のヴィジョン、つまり出発点を見失い、二度と取り戻すことができなくなってしまった」。Pierre Bonnard, « Le bouquet de rose », propos recueillis par A. Lamotte en 1943, *Verve, numéro spécial, Couleur de Bonnard*, vol. V, n° 17-18, 1947.

²⁵ ボナールはリトグラフ用の鉛筆の描き心地を好み、自らの手で石版にデッサンしていた。

²⁶ このポスターの成功で100フランを手にしたボナールは、息子を法律家になることを望んでいた父から、画家として歩むことを認められた。Antoine Terrasse, *Pierre Bonnard*, Paris, Gallimard, 1967, p. 24.



図版3 ジェームズ・ティソ《10月》(October) 1877年、油彩画、モントリオール美術館
Pierre Bonnard: *The Graphique Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 107.



図版4 ルネ・ジョルジュ・エルマン=ポール《3人の散歩者たち》(Les Trois Promeneurs) 1894年、リトグラフ
http://www.arcadja.com/auctions/en/hermann_paul_rene_georges/artist/13323/



図版6 フェリックス・ヴァロットン『パリの叫び』表紙、1897年
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951688z.r=le+cri+de+paris.langEN>



図版5 モーリス・ラディゲ《私たちの早歩き》(Nos Trottings) 『カリカチュア』挿絵、1892年4月2日
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5704835w/f2.image.r=caricature.langEN>

るため、ボナールは静止した観察者の視点を捨て、歩く画家の目で捉えた動く人物をスケッチするようになる。この一瞬の出会いを紙の上に定着するにあたり、アカデミックに理想化されたプロポジションや動きのない紋切り型のフォルムを捨て、探求されるようになったのは、人物を表象するための新たな方法であった。こうして生み出されたボナールの「傘を持つ女」の連作を分析する前に、同じ主題に取り組んだ19世紀後半の作家たちによるいくつかの作品を取り上げてみたい。

街に溢れる群衆のなかで「通りすがりの女」の姿態と眼差しにいち早く魅せられたのはボードレールだったが²⁷、モードの服

に身を包み、長いスカートを手で持ち上げて道を行く女性の姿は、他にも多くの画家たちの制作意欲を掻き立てたようだ²⁸。ジェームズ・ティソの《10月》(1877年、図版3)は、黄色く色づいた葉の重なりを背景に、刺繍とレースで覆われた黒いドレスを纏い大きな帽子を被った若い女性が、長いスカートに手を添えながらこちらに振り返った瞬間を描いた印象的な作品である²⁹。また、エルマン=ポールの《3人の散歩者たち》(1894年、図版4)は、通りすがりの女性に魅せられたというよりも、傘を持ち同じポーズで道を歩く中産階級の婦人たちの暮らしぶりを皮肉ったようなカリカチュラルな作品になっている。

傘を手し、スカートをもち上げて歩く女性の姿は、絵画や版画作品だけではなく、当時の雑誌のなかにも散見できる。1892年の4月に雑誌『カリカチュア』(La Caricature)に掲載されたモーリス・ラディゲの挿絵『私たちの早歩き』(図版5)は、シルクハットの男性と向かい合うようにして立つ黒い服に身を包んだ女性の、スカートが作り出すフォルムが特徴的である³⁰。また、雑誌『パリの叫び』(Le Cri de Paris)の表紙を飾ったフェリックス・ヴァロットンの版画(1897年、図版6)では、敷石の上で戯れる白と黒の犬たちのあいだを、傘の下に身を屈めて通り抜ける女性の姿がクローズアップして描かれている³¹。これらの女性たちに共通しているのは、しばしば衣服が黒で塗りつぶされ影絵のような効果をもたらししている点と、身を屈めた女性の身体や衣服が描くリズムカルなアラベスクである。

当時の画家やカリカチュリストたちがこのような視覚効果を追求するようになった一因として忘れてはならないのは、1881年にロドルフ・サリスがエミール・グドーとともにモンマルトルのロシュシュアル通り84番地で創業したキャバレー「シャ・ノワール(黒猫)」の存在だろう。小説家や詩人、作曲家、画家たちが集って交流し、ときには作品を

²⁷ Charles Baudelaire, « A une passante », *Les Fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p. 216-217.

²⁸ 2012年の9月から2013年の1月までオルセー美術館で開催された「印象派とモード: 画家たちのファッションショー」(L'impressionnisme et la mode. Le défilé des peintres)展は、19世紀後半のパリの画家たちにとって、女性の衣服が、単なる装飾ではなく、そのフォルムとマチエールによって絵画の主題そのものになったことを示す展覧会だった。

²⁹ ティソの作品とボナールの《傘を持つ女》の主題と構図の類似については、コルタ・イヴによる以下のテキストで指摘されている。Colta Ives, 'City life', *Pierre Bonnard. The Graphic Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 104.

³⁰ ラディゲは「シャ・ノワール」の画家でもあり、ボナールの作品への影響が以下の論文で指摘されている。Patricia Eckert Boyer, 'The Nabis, Parisian Vanguard Humorous Illustrators, and the Circle of the Chat Noir', *The Nabis and the Parisian Avant-Garde*, cat. exh., New Brunswick and London, Rutgers University Press, p. 63.

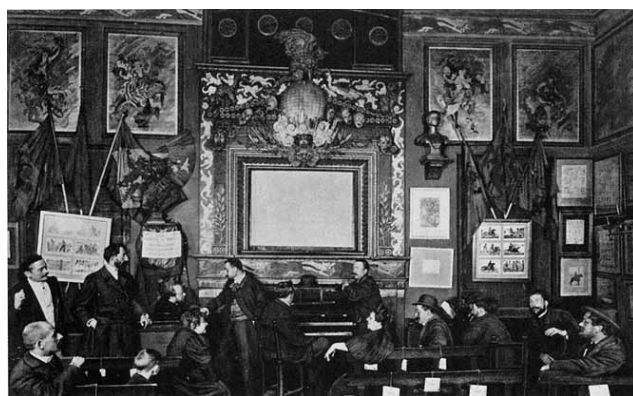
³¹ ウルストラ・ペルッキ=ペトリがボナールの作品との関連に言及している。Ursula Perucchi-Petri, « Le paysage des grandes villes : rues, places et jardins publics », *Nabis 1888-1900. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton...*, cat. exp., Paris, RMN ; Munich, Prestel-Verlag ; Kunsthaus Zurich, 1993, p. 80. 「シャ・ノワール」の印刷物との類似も指摘されている。Patricia Eckert Boyer, art. cit., p. 48.

発表し合う場として芸術家たちの拠点となり、興行的にも大きな成功を収めた。雑誌やポスターなどの印刷物も積極的に発行し、とりわけ画家アンリ・リヴィエールが中心となって上演をはじめた影絵芝居(図版7、8)の、生き生きとしたシルエットの動きや軽妙な口上、音楽が一体となったスペクタクルは人々を魅了した。影絵芝居そのものは、フランスにはすでに18世紀から存在していたが、リヴィエールは黒い厚紙や亜鉛板を切り抜いてカリカチュラルなフォルムを作り、さらに複数のガラスパネルを背景に使うことで、より重層的で奥行きのある複雑なイメージを生み出していった。1888年に制作された影絵芝居「叙事詩」のためのシルエット(図版9、10)には、当時のパリの群衆たちの観察に基づくフォルムも取り入れられているのではないだろうか。モンマルトルで同じ時代を共有していたナビ派の画家たちとの関わりも深く³²、とりわけシルエットの効果を最大限に生かした版画作品には、「シャ・ノワール」の影絵の影響が明らかである。

また、アンリ・リヴィエールがパリの街路やキャバレーの内部を軽やかな筆致で描き出した雑誌『シャ・ノワール』のための版画作品には、傘を手に通りを歩く女性の姿がしばしば現れる。《古いシャ・ノワール》(図版11)ではキャバレーの内部と外部の場面が併置され、右下のキャバレーに押し寄せる群衆のなかで、手前に佇む男女のシルエットが際立っている。さらに、1885年4月発行の同誌に掲載されたエミール・グドールの詩「コンクリートの演説」のための挿絵(図版12)の上部には、霞む街並みを背景にパリに生きる人々の姿が描き出されており、傘を手に、あるいはスカートを持ち上げながら通り過ぎる女性の姿が捉えられている³³。

ボナールが描く女性のスカートの特徴的なフォルムに、新たなインスピレーションを与えた源として最後に挙げておきたいのが、当時のパリを席卷していたジャポニズムのもと、広く世に普及した浮世絵の存在である。「傘を持つ女」連作への浮世絵の影響については、すでにナビ派とジャポニズムの専門家ウルスラ・ペルッキ=ペトリによる研究があり³⁴、とりわけ歌川国貞の《江戸八景木母寺暮雪》(図版13)が比較対象として持ち出されてきたが、ボナールがこの作品を実際に目にしたかどうかについては、ヴイヤールやドニのコレクションに含まれていた可能性に言及されるのみで、推測の域を出なかった。だが、1890年の春にパリのエコール・デ・ボザールで開かれた浮世絵展の目録(図版14)³⁵を調査したところ、国貞の浮世絵も数点出品されており、そのなかに《雪のなかの散歩》(*Promenade dans la neige*)というタイトルが付された作品が含まれていたことが分かった。もしこの作品が、雪の降るなか3人の女が着物の裾を持ち上げて歩く国貞の浮世絵を指すのであれば、この浮世絵展を訪れたボナールの目に触れていた可能性は高い。確かに、前方にやや傾いた上半身の角度、そして持ち上げられたスカートあるいは着物が形づくる特徴的な突起など、女性の身体が作り出すフォルムは非常に類似している。

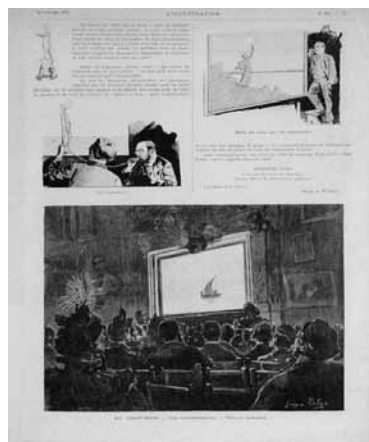
また、ジャポニズムの広がり象徴する雑誌として、美術商サミュ



図版7 シャ・ノワール内部(撮影者不詳)
Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre, 1880-1910, cat. exp., Paris, Musée de Montmartre, 2012, p. 71.



図版9 影絵芝居「叙事詩」(L'Épopée)のシルエット、1888年
The Nabis and the Parisian Avant-Garde, cat. exh., New Brunswick and London, Rutgers University Press, p. 56.



図版8 「シャ・ノワールの影絵芝居」『イリュストラシオン』1894年1月20日
Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre, 1880-1910, cat. exp., Paris, Musée de Montmartre, 2012, p. 100.



図版10 影絵芝居「叙事詩」のシルエット、1888年
The Nabis and the Parisian Avant-Garde, cat. exh., New Brunswick and London, Rutgers University Press, p. 56.

³² ナビ派の画家たちと「シャ・ノワール」周辺の作家たちの影響関係については、以下を参照。Patricia Eckert Boyer, art. cit., p. 1-79.

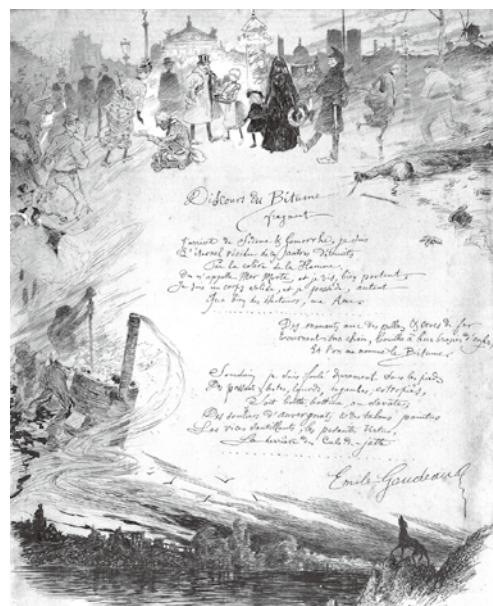
³³ いずれも2012年の9月から2013年の6月にかけてパリのモンマルトル美術館で開催された「シャ・ノワールの周辺:1880-1910年のモンマルトルの芸術と娯楽」展に出品されていたもので、展覧会場では実際に使われていた影絵が並べられ、リヴィエールによる影絵芝居を再現した映像の上映など意欲的な展覧会であった。詳細は図録を参照。Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre, 1880-1910, cat. exp., Paris, Musée de Montmartre, 2012.

³⁴ Ursula Perucchi-Petri, *Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis*, München, Prestel-Verlag, 1976, p. 82-83; Ursula Perucchi-Petri, « Le paysage des grandes villes. rues, places et jardins publics », art. cit., p. 79.

³⁵ *Exposition de la Gravure Japonaise*, Paris, L'École Nationale des Beaux-Arts, 1890.



図版 11 アンリ・リヴィエール『古いシャ・ノワール』(L'Ancien Chat Noir)『シャ・ノワール』1885年、パリ、モンマルトル美術館
Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre, 1880-1910, cat. exp., Paris, Musée de Montmartre, 2012, p. 25.



図版 12 アンリ・リヴィエール「コンクリートの演説」(Discours du bitume)のための挿絵原画、『シャ・ノワール』1885年4月11日、グアッシュ・インク、個人蔵
Autour du Chat Noir. Arts et plaisirs à Montmartre, 1880-1910, cat. exp., Paris, Musée de Montmartre, 2012, p. 90.



図版 13 歌川国貞『江戸八景 木母寺暮雪』1818-1830年頃、大判錦絵三枚続(部分)
Nabis 1888-1900. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton..., cat. exp., Paris, RMN ; Munich, Prestel-Verlag / Kunsthaus Zurich, 1993, p. 79.

エル・ビングが1888年5月から1891年4月までの3年間毎月1号ずつ発行した『芸術の日本』(Le Japon artistique)³⁶のなかにも、着物の裾のフォルムが特徴的な女性の姿がいくつか挿入されている。とりわけ際立っているのは、24号に図版が掲載された歌川豊国の『芝居大繁昌之図』(図版15)の左手前、棧の上で男性の隣に立つ女性の姿である。着物のフォルムだけでなく、バランスを取るように前方に差し出された左手と、着物を押さえる右手の位置もボナールのリトグラフに重なる。ボナール自身が『芸術の日本』を所有していなくとも、同じナビ派の画家モーリス・ドニや、親交のあった美術評論家でジャポニズムに傾倒していたクロード・ロジェ＝マルクスを通してこの雑誌を目にしていた可能性は高いだろう。

3 ボナールの「傘を持つ女」シリーズのデッサンとリトグラフ

以上に見たような通りを横切る女、ときに傘を手を持ち、あるいは長いスカートを持ち上げて歩みを進める女のイメージが巷に氾濫するなかで、ボナールは一連の「傘を持つ女」の版画を制作し、フォルムをめぐる独自の探求を試みている。試行錯誤が最初に実を結んだのは、1894年、雑誌『ルヴュ・ブランシュ』(La Revue Blanche)のために制作した《傘を持つ女》(図版1)である。最終的なイメージに辿り着くまで、1枚の紙の裏表に描かれたものも含めて、少なくとも4種類のデッサンが残されている³⁷。制作の順序を判断するのは慎重を要するが、おそらく裏表のデッサンが最も早い段階のものではないかと推測できる。というのも、表面のデッサン(図版16)では女性の身体は右側に向いており、最終的なリトグラフと逆向きであることに加え、スカートの突起も

やや控えめで、手の位置も定まっていなかった。このイメージをなぞった裏面のデッサン(図版17)では、反転して身体の向きは最終的なリトグラフと同じになり、スカートの三角形の突起も強調されているものの、女性の両腕の位置やスカートの突起の下の部分には線が幾十にも重ねられ、ほとんど塗りつぶされるまでになっており、ボナールがさまざまなフォルムの可能性を探っていたことが窺える。また、傘の位置についても迷いがあったようである。いくつかのスケッチが混在するシカゴ美術館が所蔵するデッサン(図版18)は、よりラフな線で描かれてはいるものの、左手の位置やスカートのフォルム、特に右上がりの裾の部分に確定され、より最終段階に近づいているといえよう。そしてもう一点、チューリヒのボットミンゲン・コレクション所蔵のデッサン(図版19)では、女性のフォルムは最終形とほぼ重なり、足元の水面に映った線も描き込まれているが、背景に通りを行く男性の姿が加えられており、どの段階で制作されたデッサンであるのか判別し難い。いずれにしても、ボナールは複数のデッサンを通して、女性の身体の向き、手と傘の位置、胴体のバランス、スカートの突起部分や裾の処理といった細部を徐々に更新していったことが確認できる。

いくつかの段階を経てボナールが雑誌に挿入するというかたちで流布させることになった《傘を持つ女》は、不自然なまでに歪曲された女性の衣服のフォルムが、バランスの取れた線のリズムによって破綻なくまとめられ、堅固さとはかなさが共存するイメージとなっている。このリトグラフが使われた1894年9月号の『ルヴュ・ブランシュ』を開いてみると、前後の記事とは何の関係もなく置かれたこの女性が、雑誌の1ページという支持体の上に宙吊りにされているような印象を受ける。投げ出された女性の細い左手と、持ち上げられたスカートの上辺で

³⁶ Le Japon artistique. documents d'art et d'industrie, réunis par Samuel Bing, mai 1888-avril 1891, I-VI, n° 1-36.

³⁷ 《傘を持つ女》の習作は、以下の展覧会カタログでそれぞれ取り上げられている。Colta Ives, art. cit., p.106-107 ; Ursula Perucchi-Petri, « Le paysage des grandes villes. rues, places et jardins publics », art. cit., p. 433.



図版14 「浮世絵展目録」パリ、エコール・デ・ボザール、1890年
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9013035q.r=Exposition++gravure+japonaise.langEN>



図版15 歌川豊国《芝居大繁昌之図》1817年、大判錦絵三枚続(部分)
<http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1301448>



図版16 ビエール・ボナール《傘を持つ女》習作、1894年、リトグラフ用鉛筆・インク・水彩、スイス、個人蔵
 Pierre Bonnard : *The Graphique Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 107.

呼応する右下がりの線、右肩から腕にかけてのライン、傘、そしてスカートの裾が描く右上がりの線が交錯し、彼女はどちらに進むでもなく紙の上に絡め取られてしまったかのようだ。ところで、直接の習作というわけではないが、1889年に描かれた《雨のなかのパリジェヌ》(図版20)というデッサンがある。大きな時計がある通りを、傘をさした女性が通り過ぎる場面をスケッチしたものだが、右手で持ち上げられたスカートはここでも不自然なまでに突出しており、道行く女性の衣服のフォルムが年月を隔ててボナールの眼差しのなかで持続していたことが分かる。その持続は1894年の《傘を持つ女》で終わったわけではない。

1896年頃からボナールは、画商アンブロワーズ・ヴォラールの依頼で『パリ生活の諸相』(*Quelques Aspects de la vie de Paris*)と題された版画集の制作に取り組んでいる。1899年に出版されたこの版画集のために、俯瞰したパリの通りや、窓から見えるパリのアパートマン、道行く人々のシルエットやクロスアップされた人物、劇場の客席に座る人々などを題材に、表紙も含めて13点の版画を制作した。《雨の降る夜の通り》(1896-1897年、図版21)³⁸は、中央の黒々とした馬車と右手前の傘を手でレインコートに身を包んでこちらを見ている女性、そしてその左後方を通り過ぎようとするシルクハットの男性が最初に眼に入る。

しかしよく眼を凝らすと、手前の女性の右後方に、やや上半身をかがめながら画面の外へ走り抜けようとする女性の姿を発見できる。リトグラフでは一見すると識別しにくい、同年頃に描かれたと思われる習作(図版22)と比較すれば、そこに傘を手にしたロングスカートの女性が歩いていることは確かである。そしてもう一度リトグラフに眼を落すと、手の位置は曖昧だが、やはり持ち上げられたスカートの部分が突出していることに気付くだろう。ボナールはここでも、通りや広場の喧



図版17 ビエール・ボナール《傘を持つ女》習作、1894年、リトグラフ用鉛筆・インク・水彩、スイス、個人蔵
 Pierre Bonnard : *The Graphique Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 107.



図版18 ビエール・ボナール《傘を持つ女》習作、1894年、黒鉛・インク・水彩、シカゴ美術館
 Pierre Bonnard : *The Graphique Art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p.106.

噪に紛れて人ごみのあいだをすり抜ける「傘を持つ女」を滑り込ませている。

『パリ生活の諸相』に収められた版画のなかで、よりはっきりと「傘を持つ女」が登場している作品が、《夜の広場》(1897-1898年、図版2)³⁹である。ただし、傘を手にし身を屈めて通りを歩く女性という点では共通しているが、進む方向は反転し、スカートの突起は確認できるものの、全体のフォルムには新しい探求を見てとることができる。ここで

³⁸ 《雨の降る夜の通り》のリトグラフ作品および習作デッサンに関しては以下を参照。Colta Ives, art. cit., p. 128-131.

³⁹ 《夜の広場》リトグラフ作品および習作デッサンに関しては以下を参照。Ibid., p. 131-133.



図版19 ピエール・ボナール《傘を持つ女》
習作 1894年、リトグラフ用鉛筆・インク・墨、
チューリヒ、ポットミンゲン・コレクション
Nabis 1888-1900. Bonnard, Vuillard,
Maurice Denis, Vallotton..., cat. exp.,
Paris, RMN ; Munich, Prestel-Verlag ;
Kunsthaus Zurich, 1993, p. 433.



図版20 ピエール・ボナール《雨のなかの
パリジェンヌ》(Parisienne sous la pluie)
1889年、鉛筆、ロンドン、個人蔵
Pierre Bonnard : The Graphique Art,
New York, The Metropolitan
Museum of Art, 1989, p. 119.



図版21 ピエール・ボナール《雨の降る夜の通り》(Rue le soir sous la pluie) 1896-1897年、
リトグラフ
Pierre Bonnard : The Graphique Art, New York, The Metropolitan Museum of Art,
1989, p. 130.

は、紙の上に直接ではなく、夜の街灯に浮かび上がるシルエットとして女性の姿が刻印されている。この人物は軽やかな線によって瞬時に捉えられた印象を与えるが、そのフォルムはあらかじめ丹念に研究されたものであった。その探求の出発点と思われる1点のデッサン(図版23)を見てみよう。310×198mmという手に持ってスケッチするにはやや大きめの紙片に木炭で描かれたこのデッサンは、それでもやはり歩き去る対象を直接捉えようとした結果ではないかと思わせるほどに、線の素早さが際立っている。肩の部分やスカートの突起部分に強く引かれた線は識別できるものの、揺れ動くマッサとして捉えられた全体は、あたかも画家の眼から逃れる女性の姿の残像にも見える。

このデッサンからリトグラフに至るまでのあいだに、もう1枚の習作(図版24)が存在する。横顔をのぞかせる手前の女性や、その後方で垂直に立つ男性など、全体の構図と人物の配置はほぼ定まっているが、右側の空間を通り抜ける女性のフォルムだけが曖昧で、比較的是っきりと描かれた両足とスカートの下部を除いて、ほとんど黒いしみのようにになっている。このしみから、ジグザグのリズムが際立つリトグラフの女性へと変容していくまでの過程を示すデッサンは残念ながら確認されていないが、ここでもボナールは、独自のやり方で試行錯誤を重ねている。垂直に立つ男性の背中とは対象的に、深く頭を垂れ、抑揚のきいた線で定着された女性は、歩みを進めようとする足の動きとは裏腹に、彼女のために用意された黄色い光のなかに閉じ込められてしまったかのようである。こうしてボナールは、1894年の《傘を持つ女》で明確な輪郭を備えた堅固なフォルムを築いたあとで、1897-

1898年の《夜の広場》において、一度最初のフォルムを解体してしまう。この過程では、対象を前にした瞬間的な知覚だけではなく、画家の眼と手に刻まれたフォルムの記憶も重要な役割を果たすようになる。

4

眼の記憶／手の記憶

ボナールがデッサンする様子を伝える、画家の友人でもあった美術評論家ジョルジュ・ベッソンの貴重な証言がある。

彼は信じられないほど先の丸くなった黒い鉛筆を好み、それを常に携帯していた。その短い鉛筆の端、それはあまりに短かったので、風景あるいは裸婦は、見えない点のうえに握られたでこぼこした3本の指から現れているように見えた⁴⁰。

ベッソンが回想する画家の手とほとんど一体化するような鉛筆、これこそがボナールの素早い独特の線を生み出していた。ここでもう一度《夜の広場》のデッサンを思い起こしてみたい。ボナールは、手と眼差しの最も根源的な感覚に戻るために、《傘を持つ女性》で作上げた堅固なフォルムを大胆に解体している。このデッサンの絡み合う線は、対象の輪郭をかたどっているわけではもちろんない。それは描かれた対象である女性が視線から逃げ去るスピードを前にしたときの、見ることと描くことのあいだの必然的なズレとの格闘の痕跡であると同時に、画家の眼と手が形を与えようとするイメージの生成と消滅の狭間で、一葉の紙の上にかろうじて凝縮した線の集積である。すなわち、ボナールのデッサンは、対象の輪郭に対応した線を引くというよりも、対象と対峙しつつ、手の動きが眼の捉える形に決して追いつくことはないという遅延を抱えたまま、その都度生まれる線を探る試みであるといえよう。

⁴⁰ 以下の文献で、ベッソンが語った言葉として引用されている。アネットは『ルヴェ・ブランシュ』の編集者であったアルフレッド・ナタンソンの娘で、ボナール自身や画家と親しい人々との交流があった。Annette Vaillante, *Bonnard ou le bonheur de voir*, Neuchâtel, Ides et calendes, 1965, p. 122-123.

見ることと描くことのあいだに横たわる遅延の感覚を的確に捉えたヴァレリーの次のような一節がある。

眼差しと手の間には、たくさんの中継が介入する。そのひとつが記憶である。モデルに向けられる一瞥、眼によって引かれた個々の線分は、そのつどある追憶の瞬間的要素(*élément instantané de souvenir*)となるのであり、紙の上で手がその運動法則を借りてくるのは追憶からである。そこには視覚による線引き(*tracement visuel*)から手による線引き(*tracement manuel*)への変換がある。しかし、この作業は私が追憶の瞬間的要素と呼んだものがどれほど持続できるかに依存している⁴¹。

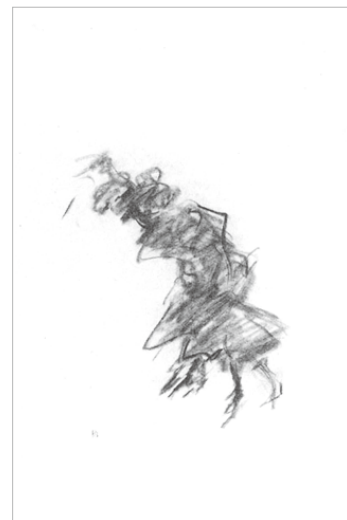
この「手による線引き」は、遅延を意識し積極的に取り入れて、対象の模倣から解放されることで、デッサンという行為における新たな強度を獲得することになる。それはメルロ＝ポンティが『眼と精神』で語った「自らを形づくる(*se forment d'elles-mêmes*)」線の力であり、線に内在する「構成する力(*son pouvoir constituant*)」を引き出す作業にはかならない⁴²。メルロ＝ポンティは同書のなかでクレーやマティス、ジャコメッティの線を例に挙げているが、この力は一見弱々しく震えているようにみえる晩年のモネの睡蓮のデッサンや、ボナールのデッサンにも宿っている。それは、繰り返し同じモチーフに取り組むことで、視覚的な記憶だけではなく、手の記憶として習得されたフォルムによっても支えられている。ボナールのデッサン、とりわけ1897-1898年頃に制作されたと思しき《夜の広場》の習作にみられるあの線は、ヴァレリーの言うところの「追憶の瞬間的要素」と、少なくとも「傘を持つ女」の連作が開始された1894年から継続していた記憶という、持続の幅の異なる2つの記憶が重なって、はじめて可能になったといえよう。

おわりに

デッサンとリトグラフによって展開されたボナールの「傘を持つ女」の連作は、「知覚のプロセスの絵画化」として定義されるこの画家の作品に内在する、「記憶」という要素を鮮明に浮かび上がらせている。シルヴェスターが最も早い段階で指摘しているように、ボナールは目の前にあるものが次第に見えてくる過程をありのままに描いているの



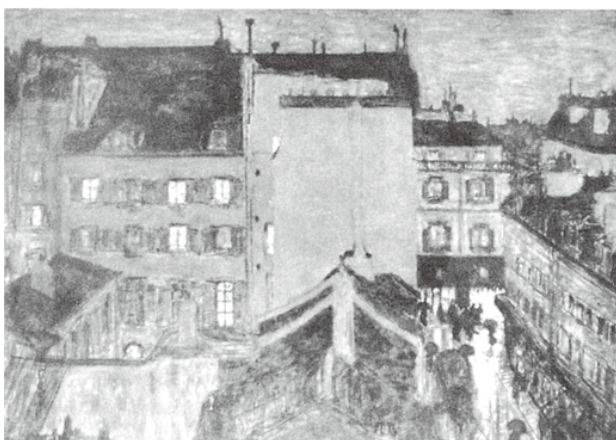
図版22 ピエール・ボナール《雨の降る夜の通り》習作、1896-1897年、パステル、パリ、フランス国立図書館
Pierre Bonnard: The Graphique Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 131.



図版23 ピエール・ボナール《夜の広場》習作、1897-1898年、木炭、パリ、ルーヴル美術館
Pierre Bonnard: The Graphique Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 133.



図版24 ピエール・ボナール《夜の広場》習作、1897-1898年、水彩・パステル・インク、個人蔵
Pierre Bonnard: The Graphique Art, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 133.



図版25 ピエール・ボナール《トロゼ通り(雨のモンマルトル)》(*Rue Tholozé, Montmartre dans la pluie*) 1897年、油彩／板に貼られた紙、アムステルダム、ゴッホ美術館
Pierre Bonnard, cat. exh., Basel, Fondation Beyeler, 2012, p. 35.

⁴¹ Paul Valéry, *Degas Danse Dessin* [1938], Paris, Gallimard, 2003, p. 81.

⁴² 「線が林檎や草原の限界を定めるのだと見なされていたが、むしろ林檎や草原はそれ自体から形を引き出して、自らを形づくる(*se forment d'elles-mêmes*)」のであり、林檎や草原はまるで空間に先立つ背後の世界から来るように、見えるもののうちに降臨するのである。こうした散文的な線(*la ligne prosaïque*)の否認は、印象派がそう信じたように、絵画から一切の線を排除することには決してならない。問題は線を解放すること、その構成する力(*son pouvoir constituant*)を復活させることである」。Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit* [1964], Paris, Gallimard, 2012, p. 73-74.

ではなく、デッサンをもとに制作された絵画には、過去に見たものの記憶が常に反映されていた。記憶の介入は、短い時間で素早く描かれるデッサンにおいて一層際立つ。そこでは、眼の記憶だけではなく手の記憶が作用することによって、見たものを描くという、目と手のあいだの単純な従属関係を超えて、自らを構成する線が生まれる。そして、徐々に形を変えながら繰り返し描かれるボナールの「通りすがりの女」のイメージ群は、生成と消滅、想起と忘却のあいだで揺れ動きながら、幾度も画家の眼と手の先に現れてくることになる。

2012年の1月から5月にかけてバーゼルのバイエラー財団で開催されたボナールの展覧会では、「庭」、「食堂」、マルトを描いた「アンチミテ」な主題、「鏡」、窓を媒介にした「内部／外部」というボナールが画業を通して取り組んだテーマごとに作品が展示された。この展覧会の冒頭に置かれていたのが、パリの街並とそこに生きる人々を描

いた「通り」の作品群である。「傘を持つ女」のシリーズは出品されていなかったが、そこに展示されていた1点の作品《トロゼ通り(雨のモンマルトル)》(1897年、図版25)に眼を奪われた。すっかり日の暮れたモンマルトルの一面を俯瞰で描いた作品で、いくつかの窓に明かりが灯っているものの、画面のほとんどは闇に沈んだグレーの建物で覆われている。建物に挟まれた狭い通りの角にカフェから漏れた光であろうか、強い黄色が置かれ、その上に今まさに通りかかった女性の小さなシルエットが浮かび上がっている。形という形もなく、ほんの何筆かで描かれた姿ではあるが、1897年という制作年からも、「傘を持つ女」の変奏であると推測される。画家ボナールの眼と手の記憶のなかに存在するこの女性は、おそらく他の作品の上をも、軽やかに通り過ぎているだろう。

フランス語要旨 *résumés*

Entrecroisement des mémoires de la main et des yeux

Une série de la « femme au parapluie »
de Pierre Bonnard (1894-1898)

YOKOYAMA Yukiko

Dans son ouvrage intitulé *1863 : Naissance de la peinture moderne*, Gaëtan Picon développe sa théorie sur la substance de la peinture moderne qui consiste à peindre le monde à travers une perception nouvelle, dans laquelle le sujet au sens ancien et la hiérarchie n'existent plus. Les peintres de la seconde moitié du XIX^e siècle ont commencé à explorer la manière dont il était possible de traiter le sujet moderne et la critique d'art a examiné leurs essais et erreurs avec hésitation et espoir. Ainsi, Pierre Bonnard est sans doute l'un des peintres qui ont suscité une certaine réticence. Lors de son décès, Christian Zervos lui a reproché son indifférence vis-à-vis des mouvements d'avant-garde tels que le Fauvisme, le Cubisme, le Dadaïsme et le Surréalisme et son goût bourgeois pour le sujet. Il faut attendre un texte écrit en 1984 par Jean Clair pour confirmer que son choix du sujet était inévitable et important, et admettre le caractère innovant de son exploration dans le domaine de la peinture.

Certains essais attribuent l'originalité de la peinture de Bonnard à sa façon de traduire dans ses tableaux sa perception ; il s'agit des études de David Sylvester, Pierre Schneider, Jean Clair, Michel Makarius, John Elderfield et Georges Roque. Cependant, leurs débats se limitent aux analyses de la composition de la peinture. Je voudrais élargir la sphère des analyses à son dessin afin de questionner son exécution la plus essentielle autour de ses yeux et de sa main. On peut trouver surtout des traces de son exploration des formes dans une série de la « femme au parapluie ».

Au début de sa carrière, Pierre Bonnard s'applique à dessiner

des scènes de la vie des rues et des places parisiennes, notamment dans le quartier de Montmartre où se trouvent ses ateliers dans les années 1890. Il est alors un promeneur qui observe les détails insignifiants de la vie quotidienne ainsi que les passants anonymes et éphémères. Aspirant à une confrontation directe avec le sujet représenté, il abandonne le point de vue du spectateur immobile. Son dessin n'est ni imitation ni déformation, mais plutôt la figure mouvante saisie par les yeux de l'artiste qui marche. Avant d'analyser une série de la *Femme au parapluie* (1894) et sa variation *Place le soir* (1897-1898) de Bonnard, je vais signaler quelques sources visuelles de cette image.

Baudelaire fut l'un des premiers artistes à être enchanté par la figure et le regard d'une passante dans la ville de Paris. On rencontre ce type de femme dans plusieurs tableaux de cette époque, tels que la passante d'*Octobre* de Tissot (1877) et la lithographie de Hermann-Paul intitulée *Les Trois Promeneuses* (1894), etc. On ne peut pas négliger l'influence exercée par le théâtre d'ombres du cabaret du Chat Noir sur des artistes à travers des silhouettes impressionnantes. Des gravures d'Henri Rivière montrent aussi des passantes portant un parapluie dans les rues parisiennes. S'arrêtant à l'arabesque impressionnante de la jupe, Ursula Perucchi-Petri remarque qu'il s'agit d'une imitation de la forme singulière d'une femme portant un Kimono dans une estampe japonaise de Kuni-sada. Par ailleurs, l'on peut trouver des femmes semblables dans *Le Japon artistique* publié par Samuel Bing que Bonnard a sans doute connu grâce à ses amis japonisants Denis ou Roger-Marx.

Cependant, si l'on compare ces images de passantes à celle de Bonnard, on perçoit la singularité de sa *Femme au parapluie*. Bonnard exécute au moins quatre dessins préparatoires pour cette lithographie. La première esquisse montre d'abord la silhouette tournée vers la droite, le bras à peine détaché du corps. Au verso figure le même croquis mais inversé, la silhouette plus ambiguë semblant hésiter sur la position de sa main droite et du parapluie. Dans le troisième dessin, on peut discerner une figure plus proche de celle de la version lithographique. Le dernier dessin paraît com-

biner les quatre précédents, et la forme y est presque identique à celle de la version achevée. On peut maintenant comprendre les étapes minutieusement parcourues avant d'arriver à une figure définitive dans laquelle il combine ses mémoires optiques et tactiles.

A partir de 1896, Bonnard commence à se consacrer aux gravures avec *Quelques aspects de la vie de Paris* (1899). Parmi ses lithographies, *La Place le soir* montre la démarche pressée du personnage rendue par le rythme zigzagant et presque autonome des formes de la silhouette anguleuse. Cette figure est marquée par une spontanéité encore accrue par la rapidité du trait, mais on sait qu'elle est déjà soigneusement étudiée dans des esquisses préparatoires. Dans le dessin, on discerne difficilement les contours de la femme et l'on ne voit qu'une accumulation des lignes rapides. Même s'il y a quelques traits lisibles au niveau de l'épaule et de la jupe, on distingue une femme fugitive dans les yeux de l'artiste, semblable à une image persistant sur la rétine. Il dissout la forme pour saisir le moment de l'apparition et de la disparition de la figure, rejoignant ainsi une sensation plus profonde et essentielle de la main et de la vision. En outre, toujours dans la lithographie, la mobilité de la silhouette féminine est accentuée par celle presque verticale d'un homme debout, tandis que le contraste du noir et du

jaune met en relief la forme caractéristique de la passante. Ainsi, après avoir construit une forme solide aux contours affirmés dans *Femme au parapluie* de 1894, Bonnard a commencé son exploration de la figure en position presque identique mais renversée dans *Place le soir*, suivant un processus de dissolution de la forme originelle. Dans ce processus, il est certain que non seulement la perception mais aussi la mémoire jouent un rôle primordial.

Comme Valéry le signale dans son analyse sur Degas, chaque ligne du dessin devient un « élément instantané de souvenir ». A travers cet élément, on peut transformer le « tracement visuel » en « tracement manuel ». Puisque Bonnard était très conscient de la sensation de retard et d'écart entre voir et dessiner, il a pu se livrer à un « pouvoir constituant » (Merleau-Ponty) de la ligne. Il s'agit d'une mémoire double, celle de l'« élément instantané de souvenir » et celle durable depuis 1894, qui a fait naître une étude pour *Place le soir* (1897-1898) de Bonnard. On peut même trouver une petite variation de la « femme au parapluie » dans un tableau intitulé *Rue Tholozé* (1897). Cette passante, qui existe dans une mémoire de la main et des yeux de Bonnard, apparaîtrait de façon imperceptible dans un autre tableau.