

# マッソンと対話するマティス

—デッサンにおける無意識をめぐって—

古 屋 詩 織

## はじめに

アンリ・マティス（1869-1954）の発言や文章をまとめた一冊『マティス 画家のノート<sup>(1)</sup>』の冒頭には、この画家と親交を結んだ人物たちが書いたテキストが並んでいる。美術史家のガストン・ディール、美術評論家でマティスの娘婿のジョルジュ・デュテユイ、詩人のピエール・ルヴェルディ、そしてシュルレアリスムの画家、アンドレ・マッソン（1896-1987）である。

フォーヴ（野獣派）を起点に色彩の絵画を発展させた巨匠とオートマティスム（自動記述）に専心するシュルレアリストが交流していたという事実は、意外と言うべきかもしれない。ふたりの交流は、1932年4月末の南仏にて、マティスがマッソンの仕事を不意に訪れたことから始まった。その一年後、マッソンはニースのマティス宅に招かれ、2週間をともに過ごす<sup>(2)</sup>。

マッソンは、マティスとの親交についてふたつのテキストを残している。ひとつは、1957年フランス放送局（R.T.F.）のラジオ番組で行われた対談をまとめた書籍の第10章「アンリ・マティスの肖像<sup>(3)</sup>」である。この書籍からの抜粋が「オアシス<sup>(4)</sup>」という題名を得て『マティス 画家のノート』に再録された。もうひとつのテキストは、1974年『クリティーク』誌に寄せたテキスト「アンリ・マティスとの会話<sup>(5)</sup>」である。いずれもマティスの没後、マッソンが1932-1933年の親交を回想した内容となっている。27歳という年齢の差を超えて、ふたりの画家が同じ時間を共有した様子を知ることができる貴重なテキストである。

ところで、マティスはなぜ自分からマッソンを訪ねたのだろうか。マティスの言葉としてマッソンが証言しているように、「ヨットクラブの会長以外、話し相手がいなかった<sup>(6)</sup>」という理由だけではないはずだ。本稿は、マッソンのふたつのテキストをもとにマティスの当時の制作を辿り、マッソンと交流した意図および制作への反響を探る。

## 1. 画家たちの対話「タブローの発生」

ふたりの画家の出会いは、南仏を舞台とする。それぞれの画家がパリを離れて南仏を拠点とす

る動機を確認しておこう。

マティスは、《生きる喜び》*Le Bonheur de vivre* (1905-06)、《ダンス》*La Dance (II)* (1910)、《音楽》*La Musique* (1910) といった初期の代表作を経て、彼自身の絵画スタイルを確立する。すなわち「薄塗り、鮮やかな色彩平面、塗り残した部分の顕著な使用<sup>(7)</sup>」である。1913年から1917年にかけてキュビズムの形式を取り入れた制作を行うが、キュビズムと決別する<sup>(8)</sup>のと同じ時期にニースへ制作拠点を移す。1920年代にはアメリカやイタリア、1930年にはタヒチを旅するが、基本的にはニースを拠点として、パリとを往復していた。

一方マッソンは、1924年に創刊された雑誌『シュルレアリスム革命 *La Révolution surréaliste*』の主要なコントリビューターとしてこの芸術運動に参加する。しかし、この運動が政治的に転換するにつれ、マッソンは距離を置くようになる。同誌12号(1929年12月15日)のアンドレ・ブルトンによる『シュルレアリスム第二宣言 *Second manifeste du surréalisme*』でマッソンの除名が周知される。1931年1月、マッソンは既に不仲となっていた妻と娘を残し、ひとりで南仏に移る。画商をカーンワイラーからローザンベールに切り替える。グラスとマガニョースクの間にある人里離れた小さな別荘にアトリエを構え、1932年には孤独な制作活動を行っていた<sup>(9)</sup>。

マッソンは、1931年12月にパリに短期間戻った際、マティスの娘であるマルグリットとその夫で美術評論家のジョルジュ・デュテユイと知り合う<sup>(10)</sup>。このふたりによってマティスは、マッソンが南仏で暮らしていることを知るのである。

こうして1932年4月末のある日、マッソンは、マティスの思いがけない訪問を受ける。『クリティーク』誌に掲載されたマッソンのテキスト「アンリ・マティスとの会話」を見てみよう。「タブローの発生 *Genèse des tableaux*」という見出しが付けられている部分である。

A Saint-Jean-de-Grasse, quand il y vint, la première fois, devant mes tableaux Matisse me demanda : « Comment commencez-vous? » Ma réponse : « sans préméditation. Un désir que je ne peux appeler autrement que rythmique se traduit sur la toile par des taches de couleurs, puis vient l'intervention des lignes. Alors le tableau peut être nommé — recevoir un titre. » Matisse : « Chez moi c'est le contraire : je pose sur ma table un bouquet de fleurs diverses pour le peindre ; je veux qu'un jardinier, le tableau terminé, puisse reconnaître les diverses espèces de ce bouquet, mais je ne sais ce qui se passe en route, cela devient une ronde de jeunes filles... »<sup>(11)</sup>

サン・ジャン・ド・グラスにマティスが来て、初めて私の絵の前に立ったとき、彼は私にこう訊ねた。「どんなふうを描き始めるのかい？」私の答えは「あらかじめ考えることなしに。ある欲望が、私はそれをリズム的なものとしか言えないけれども、その欲望がカンヴァスの上に、複数の色の染みとなって現れ、そして線が介入してくる。そうして絵は名付けられるものとなる——題名を得るのです」。マティスはこう言った。「私においては反対だ。描くために私のテーブルにいろいろな花の束を置く。仕上がった絵は、庭師が、その花束の花の種類を見いだせるようになってほしい。でも、制作中に起こることは私にはわからない。それは若い娘たちの輪舞になるのだ……」。

マッソンの作品の前でマティスが訊ねたのは、絵画の主題でも技法でもなく、「どのように描き

始めるか」、つまり制作プロセスである。

マティスが実際に見たマッソンの作品は特定されていないが、1932年秋にパリのローザンベール画廊の個展<sup>(12)</sup>で発表した作品が含まれていると推定できる。《殺戮》*Massacre*や《追跡》*Poursuite*などの油彩である。線と色面が絡み合ってオールオーバーな画面を構成しており、ところどころで動物や人間を想わせる断片的形象がみられる。1920年代のマッソンの絵画において優位であった線描は、ここでは色面とぶつかり合い、拮抗している。この時期の油

彩を、マッソンは「シュルレアリスム的な特徴を強く持つものではないが、ある種の自由を表したタブロー<sup>(13)</sup>」とみずから評している。「シュルレアリスム的な特徴」とはオートマティスムのことである。1920年代に彼が熱心実践したオートマティスムとはどんなものか。

マッソンは1923年ごろから、目の前に何のモチーフも置かず、予備のスケッチもせず、理性を介入させずに忘我の状態です早くペンを走らせ、30秒から1分程度で仕上げる“オートマティックな”デッサンを始める(図1)。彼みずから「霊媒のデッサンのようなもの」と述べるこうしたデッサンは『シュルレアリスム革命』誌の中で見ることができる。マッソンはこの手法を油彩に応用できないというディレンマに直面し、1926年、床に置いたカンヴァスに液体糊と砂を投げるというもうひとつのオートマティックな造形プロセスを考案する。カンヴァス上に液体糊と砂が作った染みの様相を、画家は初めて出会うものとして見る。染みの様相に何らかのイメージの出現を見だし、線描を加えていく。最終的に、題名として言葉を与える。これが、オートマティスムを追い求めて到達した砂絵(*tableaux de sable*)という造形プロセスである(図2)。無意識を源泉とする創造活動を追究していたシュルレアリスム運動に合致する創作であるように見えるが、ブルトンをはじめ運動のメンバーは、マッソンの砂絵に関心を示さなかった<sup>(14)</sup>。彼らはマックス・エルンストのコラージュに詩人たちによる言語的オートマティスム実践とのアナロジーを見だし、コラージュを高く評価していたためである<sup>(15)</sup>。このようにマッソンの砂絵というオートマティスム実践は、1920年代のシュルレアリスム運動の中で理論化はおろか語られることさえなかった。マッ

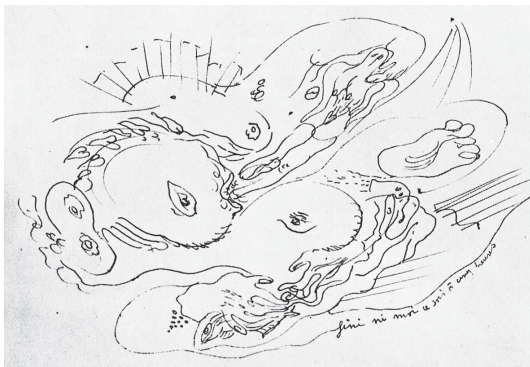


図1 マッソン《Fini ni moi ce soir à cinq heures (今夕5時に私もまた終わりではなく)》1925年、紙にインク、24.1 × 31.1 cm



図2 マッソン《砂の上に描かれた魚》1926-27年、カンヴァスに油彩と砂、100 × 73 cm

ソンが運動から遠ざかる要因はここにもあったと推察する。

こうした背景を踏まえて上記に引用したマッソンのテキストを再読すると、彼独自のオートマティックな造形プロセスが語られていることを確認できる。それに応えて、マティスは「私においては反対だ」と発言する。目の前に花束を置き、花の種類まで特定できるようにと描き始めるが、「若い娘たちの輪舞になる」と言う。マッソンは、「タブローの発生」のすぐ後に「注解 *Commentaires*」の見出しのもと、解釈を加えている。

L'important dans ce propos de Matisse c'est qu'à l'origine ce tableau « d'après nature » passe à un second mouvement de l'esprit, vire vers la métaphore. Disons la poésie, tout court.

Insister sur ce fait : jamais il n'a prononcé devant moi le mot *réalisme*.

Je reviens sur le départ d'un tableau : après m'avoir révélé son premier mouvement : attachement au « motif », puis un second : le passage à la dimension lyrique, Matisse me dit gentiment : « le contraire de vous, cependant, au fond, c'est la même chose ».

Il me dit aussi : « Comme pour vous, il me faut l'arrivée des lignes, avant cela *c'est bête...* »<sup>(16)</sup>.

マティスの発言の重要な点は、最初に「自然に倣って写生された」タブローが、精神的な次の動きに移行し、メタファーへと転換することだ。要するにポエジーというものだ。

この事実を強調しておこう、彼は私の前で一度もレアリズムの語を発しなかった。

ひとつのタブローの出発点に私は戻ってみる。「主題」にもとづいた彼の第1楽章が提示されたあと、第2楽章では抒情的な広がりのあるパッセージが奏でられる。マティスは私に感じよく言った。「君の反対だ、けれども、結局は同じことだ」。

こうも言った。「君のように、私にも線が到来しなくては。そうならないうちは駄目だ」。

マッソンはラジオ放送を再録したテキストでも「花束」が「踊る娘たち」になるというこの対話を伝えている。マティスは「詩的なものが化学反応を起こし、沈殿物を作る瞬間を見事に示していた<sup>(17)</sup>」とマッソンは語っている。

ここで注目すべきことは、マティスがいかに詩的に自分の制作プロセスを語ったかではなく、彼の質問に答えたマッソンの発言に対して彼がどう反応したかである。マティスは、ふたりの画家の制作プロセスを「結局は同じことだ」と言った。しかし、両者が描き始めてから描き終わるまでのプロセスは同じとは言えない。マティスはどこに相似点を見いだしたのか。くわえて、マティスは「線の到来」と発言している。マッソンも「線が介入してくる」と発言していた。つまり、ふたりの画家は「線」をやってくるものとして語っている。画家たちが「線」の到来や介入を受動的に受け入れるのだとすれば、そこにはシュルレアリスムに特有の主体と客体の問題を見いだすことができる。マティスの発言にはそうした問題も含まれているのだろうか。

## 2. マッソンが見た 1932-1933 年のマティスの仕事

前項で生じた問いを抱きつつ、マッソンのテキストを読み進めてみよう。マッソンの残したふたつのテキストは、それぞれに魅力がある。ラジオ放送から書籍化された「アンリ・マティスの肖像」では、マッソンの感情の起伏に合わせて物事が語られる<sup>(18)</sup>。マッソンが78歳のときに書いた「アンリ・マティスとの会話」では、より整理された形で様々なエピソードが提示される。たとえば、ふたりの画家は、彼らに先行する巨匠たちについて語り合う。エコール・デ・ボザールでマティスが師事したギュスターヴ・モローの教育方針、若きマティスがルノアールから受けた色彩にかんする指摘とそれに対する反論、ロダンをめぐる彫刻とデッサンの関係などが生き生きと語られている。また、マティスの住まいやアトリエの様子も描かれている。マティス邸の居間には、クールベ、スーラ、セザンヌ、ゴーギャンが飾られている。マッソンは、その中にマティスの《エウロペの誘拐》*L'Enlèvement d'Europe* (1927-1929) をみつけ、「神話に着想を得た、マティスの絵画のなかでは稀な一点<sup>(19)</sup>」と記している。

ここで、神話の主題と関連して 1932-1933 年のフランスの美術動向を捉えておきたい。1930 年代に入る頃から、古典的神話の主題への関心が高まる。天野知香によると、この動向は「経済恐慌後の政治的社会的危機感を背景としたこの時期のフランスにおける伝統回帰の傾向と結びつけられる」。同時に「シュルレアリスムに関わる批評家や文学者、思想家たちによって、神話への関心が表明され、文化人類学や政治とも結びつきながら独自の神話学が展開されていた時期」でもある<sup>(20)</sup>。1933 年 6 月には『ミノトール *Minotaure*』誌が創刊される<sup>(21)</sup>。アルベール・スキラのもと、テリアードを芸術ディレクターに迎えて始まったこの芸術誌にはシュルレアリスムおよびその周辺の人物たちが参加しているが、その誌面で、ピカソをはじめ多くの芸術家による神話をモチーフとした表現活動を確認することができる。天野は「画家たちにとって、神話的な想像力は、シュルレアリスムが重視した無意識を作動させることを通して、抑圧されていた欲望に形を与える契機となった<sup>(22)</sup>」と述べている。

マッソンが見た《エウロペの誘拐》は、マティスが約 20 年ぶりに神話の主題に取り組んだタブローである<sup>(23)</sup>。その後マティスが神話のテーマに取り組むのは、1934 年に手掛けたジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』の挿絵<sup>(24)</sup>のほかには数えるほどしかない。「稀な一点」というマッソンの指摘は的を射ている。

話を「アンリ・マティスとの会話」のテキストに戻そう。マッソンは、マティスのアトリエの様子も語っている。この頃マティスが手掛けていたのは、バーンズ財団から依頼された壁画《ダンス》*La Danse* と、ステファヌ・マラルメ『詩集 *Poésies*』の挿絵である。バーンズのための大壁画は 1931 年に依頼されたが、よく知られているように、サイズの間違いというアクシデントゆえに制作し直されている。マティスは 1933 年 5 月にアメリカのメリオンへ設置に向かっている<sup>(25)</sup> ため、マッソンが見たのは再制作されたバージョンである。2 年にわたる親交のあいだに、仕上が



りに近い段階まで見届けた可能性が高い。壁画のための制作の様子をマッソンはテキストにこう記している。アトリエの壁面に広大な板が設置されている。マティスは、グアッシュの色を慎重に選んで大きな紙に塗り、大きな形を切り抜く。若い女性モデルたちが制作のアシスタントとなって、壁面の板の上に、切り抜かれた「色の形」をピンで止める。マティスはそれを眺め、長い竹の棒を用いて、まさに魔法使いの杖のごとく、彼女たちに指示を与える。複数の「色の形」の配置は常に動く。というのは、それら「色の形」の相互関係こそが、構成全体の形式を生み出すからである。「形-色の問題を解明するために、未だかつてこのような発明がなされたことはなかった」と、制作の様子を見たマッソンは述べている<sup>(26)</sup>。またマッソンは、アトリエのテーブルの上にマラルメの『詩集』のための下絵をみつけている。スキラから依頼され、29点の挿絵を手掛けた際の下絵である。マティスは1932年10月に出版されるこの一冊で初めて挿絵を手掛けるが、マラルメの詩の選択にも関与している。挿絵は「詩の説明ではなく」、言葉とイメージが「等価に想像力を喚起し、リズムを奏でる」という意図を持っていたからである<sup>(27)</sup>。のびのびとした単色の線だけを用い、ページの白い空間を、文字と挿絵が視覚的に分け合うように配慮されている。

マッソンのテキストには、ふたりの画家の外出も記されている。ルー峡谷と地中海とを見下ろすグルドンの村まで足をのばし、散策しながら自然を観察したこと。そしてふたりの画家をより特徴づけるのは、バレエ・リュス・ド・モンテカルロのダンサーたちの練習を見に行くことだ。マッソンは1933年に初めて同バレエ団の舞台美術および衣装を担当した<sup>(28)</sup>。他方マティスは、ディアグレフの生前からバレエ・リュスの仕事をしているため、振付家のレオニード・マシーンとは友人の間柄である。マッソンは、マティスがバレエダンサーという動く対象をどのように観察するか、本人の言葉で記している。

Voyez cette danseuse, sa main est molle, elle ne fera jamais rien. Le génie de la danse cela part de l'extrémité du pied à l'extrémité de la main. La main, son dessin dans l'espace sera aigu mais sans raideur, c'est la terminaison d'une énergie, le parcours est le corps entier. La pointe résumée à elle-même n'est que routine.<sup>(29)</sup>

あのダンサーを見てごらん、手がやわらかい、決して何もしない手だ。ダンスの天才とは、足の先端から手の先端へと向かう。手の描く線は、空間のなかでは鋭いだろうが、険しさはなく、ひとつのエネルギーの終端であって、それが辿るのは身体全体なのだ。ポアントそれ自体は、ルーティンでしかない。

「マティスが備えている最高レベルの観察精神は拡がり、ひとつの美学の核心にまで達し得る<sup>(30)</sup>」とマッソンは称賛する。ラジオ放送の方では「彼の精神が視覚において作動していないことは一瞬もなかった。驚くべき、並外れた記録機械だった！<sup>(31)</sup>」とも発言している。ここでマッソンは「記録する機械 machine à enregistrer」という語を用いている。「写真」という語を用いていないということは、動く対象を瞬間的に捉える写真装置ではなく、時間性ととも記録する装置を指し示しているのではないだろうか。マティスは、写真とは異なる「記録機械」なのである。

「記録機械」としてのマティスを理解するために、イヴ＝アラン・ボアの論を参照してみよう。ボアは、バーンズの壁画の準備としてマティスが描いていた1931-1932年のスケッチブックをマティスの「新たな転換の証拠<sup>(32)</sup>」として提示している<sup>(33)</sup>(図3)。このスケッチブックはダンサーやアクロバットを素描したものだが、一見したところでは、素早く描かれたいたずら書きのように見える。各ページに残されている鉛筆の線は、ほんの数ストロークであるうえに明らかな形象を示してはなないため、途中で放棄された落書きのようにも見える。しかし、いくつかのページには、その不可解な線描の傍らに人物だとわかる線描が添えられている。うずくまったり、振り返ったりしている人体の図が説明図のように添えられていることから、不可解な線描は人体の動きを示したものと判明する。

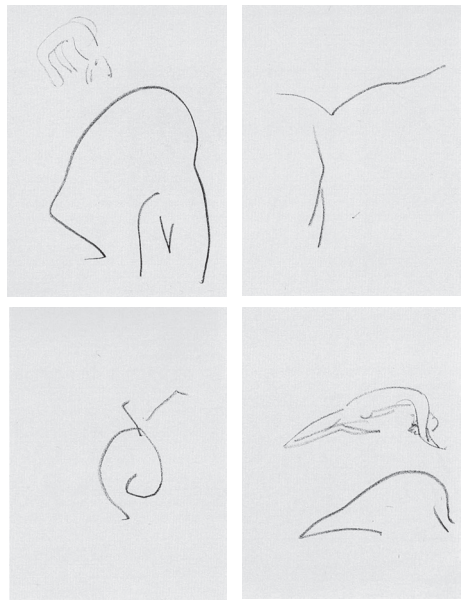


図3 マティス《アクロバットとダンサー》1931-32年、スケッチブック“no 4”から4点、紙に鉛筆、26.5 × 21 cm

このデッサンについてボアは解説する。もともとマティスはデッサンにおいて「同じモチーフの書き直しを重ね、少しずつ余分な部分や不要な部分を取り除く<sup>(34)</sup>」方法を取っていた。つまり「純化 distillation」させながら、描くべき本質を捉えようとするのである。こうした方法をさらに推し進め、「新たな転換の証拠」であるこのスケッチブックでは、本質を内在化することを試みた。マティスは「自分が描いている動きそのものを、共感的にみずからの内部に捕えようとし」、「この動きと自分を同一とみなし、踊っているかのように描きたいのである<sup>(35)</sup>」。ボワはさらにこう述べている。

Indeed, Matisse begins to conceive of drawing as akin to the activity of an acrobat. This metaphor often appears in his statements, especially after he perfects this new drawing method. An acrobat, a high-wire artist, will fall if he thinks on the wire (or so Matisse imagines); he has to prepare himself through hours of arduous exercises so that, when the time comes to perform, his mind can be empty and his body can make the right move spontaneously, without hesitation, without calculation.<sup>(36)</sup>

実際、マティスは素描をアクロバットの活動と同種なものと考え始めた。この比喩は、とりわけ新たな描き方を完成させてから、彼の発言に頻繁に現れる。アクロバットは高所で綱渡りする芸術家だが、もしも綱のことを考えたら落ちてしまう(とマティスは想像した)。だから時間をかけて困難な訓練に取組み、準備しておく必要がある。演じる時が来たら、心は空になっていて、迷いも計算もなく、自発的に、身体が正しい動きをするように。

マティスが1931-1932年のスケッチブックで行った素描の試みとは、ダンサーやアクロバットというモチーフの動きと、それを追って描く自分の身体の動き、さらには自分の内面の動きとの同一化である。つまりはモチーフへの同化である。したがって「主体の『存在』が失われることもありうる<sup>(37)</sup>」。ここで、マッソンがマティスを評して言った「記録する機械」はふたつの意味を帯びてくる。運動する対象を同時に記録したいというマティスの希求、そして、主体が不在になる可能性を厭わないというマティスの姿勢である。

これらはマッソンの関心と重なっている。第一に、運動する対象の同時記録については、マッソンが動的な表現に魅せられていたことと無関係ではない。「なぜ西洋の人々は死んだ魚を描くのか」という中国人画家の問いを例に挙げ、西洋芸術の伝統にみられる固定性を否定している<sup>(38)</sup>。また、マティスと同様に、手をはじめとして身体の動きが支持体に跡を記すことに意識的だった。後に台頭するアメリカのアクション・ペインターたちの先駆けとみなされることを望んでさえいた<sup>(39)</sup>。第二に、主体の不在については、マッソンが1920年代に熱心実践していたオートマティスムに通じる。マッソンはみずからを空にして制作したいと考え、ある種の興奮状態に訴えかけたり、デッサンする速度や砂と言う材料を利用したりした。マティスもマッソンも制作プロセスの中に、主体の不在、言い換えれば主体の意識外の状態、つまり無意識を持ち込もうとしている。両者の違いは、目の前のモチーフを必要とするか否かという点でしかない。制作プロセスの中で無意識を作動させることこそ、マティスがマッソンの絵の前で対話した時に見いだした両者の相似点だと考えられる。

### 3. マティスの「無意識」と「オートマティスム」

マッソンとの出会い以来、マティスは「無意識」の語を用いるようになる。「おそらくアンドレ・マッソンとの会話に刺激されて、マティスはほどなく『反射』を『無意識』に置き換えた<sup>(40)</sup>」とボアは指摘する。確かにマティスは1932年1月25日付けの『ランランジジャン *L'Intransigent*』紙で「反射」の語を用いてマネを語っている。「マネは、本能を解放し、自分の様々な感覚を瞬時に翻訳し表現した最初の画家である。反射によって行動し、画家の仕事を単純化した初めての人物だ<sup>(41)</sup>」。そして1932年4月末からマッソンとの交流が始まると、それ以降「無意識」の語を用いるようになる。それを証明するのが、同年12月発行『ミノール』誌（第3-4号）のテリアードのテキスト「絵画の解放 *Émancipation de la peinture*」である。テリアードは当時の美術動向における新しい制作方法の基準として「偶然性 *le hasard*」「自発性 *la spontanéité*」「モデルの不在 *l'absence de modèle*」を挙げ、複数の画家からそれらに対するコメントを得て掲載している<sup>(42)</sup>。マティスは写真の台頭によって描写的な絵画が無用になったと語った後、次のように述べている。



Les choses qu'on acquiert consciemment nous permettent de nous exprimer inconsciemment avec une certaine richesse.

D'autre part, l'enrichissement inconscient de l'artiste est fait de tout ce qu'il voit et qu'il traduit picturalement sans y penser.

Un acacia de Vésubie, son mouvement, sa grâce svelte, m'a peut-être amené à concevoir le corps d'une femme qui danse<sup>(43)</sup>.

意識的に習得した物事は、ある豊かさをもって無意識に自分を表現することを可能にしてくれる。

他方、芸術家が無意識に豊かになるのは、彼が見て、考えることなく絵画的に翻訳する全てのものによってである。

ヴェズビー河のアカシアの動きやほっそりとした優雅さは、おそらく、踊る女性の身体を着想するよう私を導いた。

ここでもマティスは、アカシアという植物に踊る女性を見いだしている。そして、「意識的に習得した物事」が「無意識に自分を表現することを可能に」するという。マティスの「意識／無意識」を理解するために、再びボアを手掛かりにしてみよう。ボアによると、マティスの無意識の考えはフロイトの概念とはほとんど関係がない。むしろマティスが読んだ唯一の哲学者であるベルグソンの概念や、プルーストの無意志的記憶に近い。マティスが述べた「反射」あるいは「無意識」とは、ヴァルター・ベンヤミンがプルーストについて書いた「手足に内蔵された記憶の像」が「意識からのどんな命令もなしに突然、記憶によみがえってくる」ことであり、「一種の身体的なオートマティスム」だと論じている<sup>(44)</sup>。

ボアが指摘するとおり、マティスの「無意識」は、抑圧された欲望を解放するというフロイト的な意味を含んでいないと考えられる。シュルレアリストたちは、精神病者や霊媒の記述に関心を寄せたり、睡眠実験を行ったりしながら、フロイトを援用し、「無意識」を作用させる創作活動としてオートマティスムを提唱した。したがって、マティスの「無意識」はシュルレアリスムのいう「無意識」ではないと言えるだろう。しかし、これまで追ってきたのは、シュルレアリスムか否かという問題ではなく、マティスがマッソンに接近した動機である。前項でみたようにマティスは、マッソンに制作プロセスを訊ねた。マッソンの制作プロセスにおいて無意識がどう働くかを確認しなかったのである。それでは、マティスの制作プロセスの中で「無意識」はどのように作用するのか。

バーンズ財団の壁画以来、マティスのモデルでもあり制作助手でもあったリディア・デレクトルスカヤの証言を辿ってみよう。彼女はマティスの線描表現の展開を年代ごとに語っている<sup>(45)</sup>。1920年代において、マティスがデッサンするのは、進行中のタブローの構成要素を練るため、あるいはリトグラフのためだった。1930年頃、アクアチントの線に興味を持ち、ペンの線によるデッサンを試すようになる。1930年代半ばには、彼にとってデッサンは独立した芸術領域となり、目的に応じてデッサンの画材が使い分けられるようになる。絵画の主題を深めようとしてアイディ

アを「こねる pétrissage」作業では木炭を使い、画家の中に呼び起された感情を解釈し、描写するためには鉛筆やペンを用いるのである。前項でみた 1931-1932 年のスケッチブックは、デッサンの領域が確立するまでの移行期に当たると考えられる。そして、線描に対するマティスの関心の高まりは、マッソンとの会話で「線の到来 l'arrivée des lignes」を口にしていたことと符合する。

デレクトルスカヤによると、マティスの線描は 1941 年から 1942 年にかけて手掛けた《デッサン：主題と変奏》*Dessins: Thèmes et Variations*<sup>(46)</sup> のシリーズでさらに次の段階に移行する（図 4）。これは、17 種類の「主題」と、それぞれの「主題」にもとづく 3～19 点の「変奏」で構成されている。この作品でマティスは、無意識が関与する彼独自の制作プロセスを確立した。

「主題」と「変奏」がどのような関係にあるか、制作プロセスを見てみよう。「主題」のデッサンでは主に木炭が用いられる。モデルや周囲の人たちとおしゃべりしながら、マティスは数時間にわたりデッサンする。この段階でみずからの身体にモチーフの特徴を覚えさせる。「主題」の段階が十分に達したと判断すると、「変奏」のデッサンに取り掛かる。ペンや鉛筆を用い、素早く、中断することなしに、記憶しているかのように精密な線を繰り出すのである<sup>(47)</sup>。デレクトルスカヤは「主題」から「変奏」へ至る制作の様子をこう語っている。



図4 マティス《デッサン：主題と変奏》1941年、Fシリーズから。上段左からF1（主題）紙に木炭、F3とF5（変奏）紙にインク、下段左からF6とF10（変奏）紙に鉛筆、40.2 × 52.6 cm

Ce travail de prise de possession du sujet l'exaltait, le « chauffait », et c'est quand il se sentait gorgé d'impressions et débordant d'exaltation, qu'il abandonnait le fusain et se jetait littéralement dans le dessin au trait.

Là, il se laissait porter par l'inspiration étayée par la connaissance de son sujet. « Comme un médium », disait-il. Mais il aurait pu dire plutôt : « En somnambule »<sup>(48)</sup>.

主題を獲得するこの作業は彼を高揚させ、彼を「熱くした」。そして彼は様々な印象で満たされたと感じると、あふれるほど高揚して、木炭を手放し、線のデッサンへと文字通り身を投じた。

そのとき彼は、主題を認識することで強化された靈感によってなされるがままだった。「霊媒のように」と彼は言った。しかしむしろ「夢遊状態で」と言うことができただろう。

「霊媒」そして「夢遊状態」は極めてシュルレアリスム的な語彙である。しかしマティスは、シュルレアリスムを通過することなくマッソンから引き出したものを手掛かりにして、彼独自のオートマティスムを構築した。その方法は、時間と労力をかけて「意識的」に、モチーフの「機微や特性の全てを暗誦するかのよう」に<sup>(49)</sup>反復的に描いた後、「無意識」を解放して、一気にアラ・プリマ（直書き）を行う<sup>(50)</sup>というものである。ここで振り返ってみると、ボアが提示していた「手足に内蔵された記憶の像」の例は、マティスの制作に当てはまらない部分がある。プルーストにおいては、ベッドの中の脇腹、膝、肩の位置が偶然、昔と同じ場所に置かれた時にその主体の記憶が喚起される。それに対し、マティスは偶然に依らない。描く手を動かし続けた果てに彼自身が心身ともに高揚し、熱量が最大に高まったところで意識から無意識へスイッチが切られる。そのとき、彼の身体に内蔵された記憶が放たれるのである。

## おわりに

本稿では、マッソンの残したふたつのテキストを手掛かりに、1932-1933年当時のマティスの制作を探り、以下の内容を確認した。

一般に「色の魔術師」と言われるマティスだが、バーンズの壁画《ダンス》やマラルメの『詩集』の挿絵を契機として、この時期には線描表現に傾倒していた。当時のスケッチブックには、ダンサーやアクロバットなどの動的なモチーフと画家の心身を共感的に同一視しようという試みがみられる。

以上を背景として、マティスがマッソンに接近した意図および制作への反響について以下のように捉えることができるだろう。線描を模索していたマティスは、マッソンとの交流を通じて「無意識」に触発された。そしてデッサンの制作プロセスに無意識を取り入れる意義を確信し、実践へと向かった。およそ10年後に線描表現の集大成として《デッサン：主題と変奏》を生み出すが、その道程は、線描の制作プロセスに無意識を作動させることの探究とも言えるだろう。結果とし

てマティスは、シュルレアリスム・グループが提唱する理論に依らず、マッソンを経由して、彼独自のオートマティスムを構築した。

マティスとマッソンのオートマティスムを比較すると、モチーフの有無が決定的な違いとなる。無意識の状態を求めるときマッソンは、デッサンにおいては描く速さという基準を、そして砂絵においては液体糊や砂という物質を用いたが、目の前にモデルや静物を置いて制作することはなかった。他方マティスにとっては、みずからの心身を同一化させるために眼前の対象が必要であった。

最後に、マッソンへ目を向けておこう。マティスの線描表現を辿る作業の途中で、両者の間にいくつかの相似点がみられた。そしてマティスに方向を示したのは、マッソンのオートマティックな造形プロセスであったことも確認した。ただし、マッソンのオートマティスムは、シュルレアリスムと微妙な関係にある。オートマティスムをめぐるマッソンとシュルレアリスムの関係を考えるうえで、マティスが構築した別様のオートマティスムが補助線となる可能性はないだろうか。今後の研究の課題としたい。

図版出典

図 1, 2 *André Masson*, ed. by William Rubin and Carolyn Lanchner, exh. cat., The Museum of Modern Art, 1976, p. 108, p. 125.

図 3, 4 Yve-Alain Bois, *Matisse and Picasso*, Flammarion, 1998, p. 86, pp. 158-159.

## 注

- (1) Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, éd. par Dominique Fourcade, Hermann, 1972. (邦訳：『マティス 画家のノート』、二見史郎訳、みすず書房、1978) 以下、参考にした邦訳を記す。
- (2) *André Masson : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1919-1941, v.3, Biographie 1896-1941* par Camille Morando, ArtAcatos, 2010, p. 118, 124.
- (3) André Masson, « Portrait d'Henri Matisse », dans *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Julliard, 1958, pp. 153-165. (邦訳：『シュルレアリスムの体験』、大槻鉄男訳、昭森社、1969、pp. 183-198)
- (4) André Masson, « L'oasis », in Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art, op. cit.*, pp. 27-29. (前掲書、pp. 27-30)
- (5) André Masson, « Conversations avec Henri Matisse », dans *Le rebelle du surréalisme, Écrits*, éd. par Françoise Will-Levaillant, Hermann, 1976, pp. 88-93. (*Critique*, t. XXX, n° 324, mai 1974, pp.393-399)
- (6) [...] mon seul interlocuteur à Nice est le président du Club nautique... *Ibid.*, p. 89.
- (7) [...] the thinly painted, flat planes of vivid colors, the conspicuous use of unpainted areas [...]. Yve-Alain Bois, *Matisse and Picasso*, Flammarion, 1998, p. 15. (邦訳：『マチスとピカソ』、宮下規久朗監訳、関直子、田平麻子訳、日本経済新聞社、2000、p. 15)
- (8) イヴ＝アラン・ボアは、「キュビスムの造形表現形式は、それが本来備えている危険をもたらすのだ

- とマティスはやがて気づいた [...]。この危険とは抽象である」と指摘している。 *Ibid.*, p. 29. (前掲書、pp. 29-30)
- (9) より正確には、小説家 H. G. ウェルズとの親交、イギリス人画家ポール・ヴェズレーとの波乱の恋愛があった。 Cf. *André Masson : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, op. cit.*, pp. 114-118.
- (10) *Ibid.*, p. 116.
- (11) André Masson, « Conversations avec Henri Matisse », dans *op.cit.*, p. 91.
- (12) 『カイエダール *Cahiers d'Art*』誌に美術批評家のゼルヴォスが展覧会評を書いている。「マッソンの制作は、若手画家たちに代わって、ピカソが提示してきた絵画の問題に取り組んだものだ。ピカソは、感情という秘密においてと同様に、より進んだ技術を適用することにおいて、芸術の本質を追い求めながら絵画の問題を提示してきた。L'œuvre de Masson reprend pour le compte des jeunes le problème de la peinture que Picasso avait posé, en cherchant l'essence de l'art à la fois dans le secret de l'émotion et dans une application technique perfectionnée.」 Christian Zervos, « À propos des œuvres récentes d'André Masson », in *Cahiers d'Art*, n° 6-7, 1932, p. 233.
- (13) [...] je faisais à ce moment-là des tableaux qui, sans être d'un surréalisme très caractéristique, représentaient quand même une sorte de liberté. André Masson, « Portrait d'Henri Matisse », dans *op. cit.*, pp. 155-156. (前掲書、p. 186)
- (14) アラゴンは『侮蔑された絵画 *La peinture au défi*』(1930)で砂や羽根を用いたマッソンのタブローをコラージュの様式とみなしている。 Cf. Louis Aragon, *Les Collages*, Hermann, 1980, pp. 68-69. これに対してマッソンは反駁している。 Cf. André Masson, *Vagabond du surréalisme*, Présentation de Gilbert Brownstone, Édition Saint-Germain-des-Prés, 1975, p. 112. 一方、マッソンの砂絵を評価したのは、画商のカーンワイラーや友人のジョルジュ・ランブール、そしてピカソである。 Cf. *Donation Louise et Michel Leiris : collection Kahnweiler-Leiris*, cat. exp., Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1984, p. 135. また、マッソンの砂絵は後年、1940年代後半に台頭するアメリカ抽象表現主義、特にジャクソン・ポロックとの関係において言及されるようになる。 Cf. 谷川渥『シュルレアリスムのアメリカ』、みすず書房、2008、pp. 242-243.
- (15) ブルトンはコラージュを言語のモデルで語っている。「エルンストは真に全ての言葉にまで拡張されたひとつの語彙集を対立させていた。Max Ernst opposait un vocabulaire étendu vraiment à tous les mots.」 André Breton, *Écrits sur l'art et autres textes, Œuvres complètes IV*, Gallimard, 2008, p. 378. (『シュルレアリスムと絵画』、瀧口修造、巖谷國士監修、粟津則雄、巖谷國士、大岡信、松浦寿輝、宮川淳訳、人文書院、1997、p. 47) アラゴンも彼のコラージュ論でこう述べている。「表わされたオブジェはひとつの言葉の役割を担う。[...] l'objet figuré joue le rôle d'un mot.」 Louis Aragon, *op. cit.*, p. 48.
- (16) André Masson, « Conversations avec Henri Matisse », dans *op.cit.*, p. 92.
- (17) [...] il montrait là, merveilleusement, le moment où la poésie fait précipité chimique... André Masson, « Portrait d'Henri Matisse », dans *op. cit.*, p. 156. (前掲書、p. 187)
- (18) 作家のアンドレ・ジッドとマティスとが冷ややかな会話を交わす場面を臨場感とともにマッソンが伝えている。 *Ibid.*, pp. 161-164. (前掲書、pp. 193-196)
- (19) [...] un des rares tableaux de Matisse d'inspiration mythologique. André Masson, « Conversations avec Henri Matisse », dans *op.cit.*, p. 91.
- (20) 天野知香「ピカソとマティス—1930年代における挿絵、版画作品を中心とした古典的・神話的主題



- をめぐる交感」、『ピカソと人類の美術』、大高保二郎、永井隆則編、三元社、2020、pp. 386-387.
- (21) 雑誌名の候補としてルイス・ブニュエルの映画の題でもある『黄金時代 *l'Age d'Or*』が挙げられていたが、ジョルジュ・バタイユとマッソンの提案した『ミノトール』に決定した。Cf. Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André Masson*, Pierre Cailler, 1971, p. 37.
- (22) 天野知香、前掲書、p. 387.
- (23) 同書、p. 383. Cf. Alfred H. Barr, Jr., *Matisse, his art and his public*, The Museum of Modern Art, 1951, p. 89.
- (24) マティスの挿絵はジョイスの著作ではなくむしろ『オデュッセイア』にもとづいている。Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, op. cit., pp. 215-217. (前掲書、pp. 252-255)
- (25) Yve-Alain Bois, op. cit., p. 58, 80.
- (26) Rien de pareil ne fut jadis et naguère, inventé pour résoudre le problème formes-couleurs. André Masson, « Conversations avec Henri Matisse », dans op. cit., p. 93.
- (27) 天野知香、前掲書、p. 389.
- (28) 1933年4月13日に初演されたレオニード・マシーン演出『予兆 *Les Présages*』で、マッソンは舞台美術と衣装を担当した。Cf. André Masson, dans *Le rebelle du surréalisme*, op. cit., note 93, p. 112.
- (29) André Masson, « Conversations avec Henri Matisse », dans op. cit., p. 89.
- (30) [...] son esprit d'observation (Matisse l'avait au plus haut point) peut se déployer et atteindre au cœur même d'une esthétique. *Ibid.*, p. 88.
- (31) Il n'y avait pas un moment où son esprit ne travaillait pas dans le sens visuel. C'était une extraordinaire machine à enregistrer, étonnante! André Masson, « Portrait d'Henri Matisse », dans op. cit., p. 158. (前掲書、p. 190).
- (32) Evidence of this new turn [...] Yve-Alain Bois, op. cit., p. 83.
- (33) *Ibid.*, pp. 84-86.
- (34) [...] he would draw and redraw the same motif, eliminating little by little all that was redundant or inessential. *Ibid.*, p. 83.
- (35) [...] to capture within himself, synesthetically, as it were, the very movement he draws. He wants to identify with this movement, to draw as if he were dancing. *Idem.*
- (36) *Idem.*
- (37) [...] the “presence” of a subject can be lost. *Ibid.*, p. 25.
- (38) André Masson, « Propos sur le Surréalisme », dans *Le rebelle du surréalisme*, op. cit., p. 38. また1932年1月25日付 *L'Intransigeant* 紙の展覧会評でテリアードが「静物は描かない。静物は動かないから。Je ne fais pas des natures mortes, parce qu'elles ne bougent pas.」というマッソンの発言を伝えている。E. Tériade, *Tériade, Écrits sur l'art*, Adam Biro, 1996, p. 384.
- (39) 「私は最初のテクニオン・ペインターだった。[...] j'ai été le premier peintre gestuel.」と発言している。Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André Masson*, op. cit., p. 34.
- (40) [...] no doubt encouraged by his conversations with André Masson, Matisse soon replaced “reflex” by “unconscious.” Yve-Alain Bois, op. cit., p. 83.
- (41) Manet est le premier peintre qui ait fait la traduction immédiate de ses sensations en libérant ainsi l'instinct. Il a été le premier à agir par réflexes et à simplifier ainsi le métier du peintre. *L'Intransigeant*, lundi 25 Jan. 1932, p. 5.
- (42) マティスを筆頭に、ブラック、ピカソ、ボレス、ミロ、ボーダン、ダリがコメントを寄せている。Cf. E.

- Tériade, « Émancipation de la peinture », in *Minotaure*, N° 3-4, 1933, pp. 9-20.
- (43) *Ibid.*, p. 10.
- (44) [...] a kind of bodily automatism. [...] the memory images deposited in limbs [...] that suddenly break into memory without any command from consciousness [...]. Yve-Alain Bois, *op. cit.*, p. 90.
- (45) Lydia Delectorskaya, *Henri Matisse, Contre vents et marées : Peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Éditions Irus et Vincent Hansma, 1996, p. 201.
- (46) 展覧会開催が難しい時勢であったため 1943 年に出版という形で発表された。アラゴンが序文を書いている。Cf. *ibid.*, pp. 204-205.
- (47) Lydia Delectorskaya, *op. cit.*, pp. 202-203.
- (48) *Ibid.*, p. 203.
- (49) [...] comme s'il apprenait par cœur toutes les finesses et les particularités [...] *Ibid.*, p. 202.
- (50) Yve-Alain Bois, *op. cit.*, pp. 83-90.

