

物質と精神の交叉点としての絵画

——ベルクソン哲学からみるジャン・デュビュッフェの芸術理念と実践⁽¹⁾——

小寺里枝

はじめに

二〇世紀フランスの画家ジャン・デュビュッフェ（一九〇一〜八五）の名は今日、日本をも含み世界的に展開した美術運動（アンフォルメル）の先駆者として、あるいは近年美術の領域のみならず幅広い関心を集める語（アー・プリユット）の生みの親として知られている。とはいえこの人物に関する言及はしばしば断片的なものに留まり、いまだ十分な包括的考察がなされているとはいえない。デュビュッフェという芸術家とその作品は、美術史上なお捉え難い存在である。

デュビュッフェがもつとも精力的な制作活動をおこなった一九四〇〜五〇年代、その作品の外観はめまぐるしく変化した。都市生活を描き出した色彩に富む一九四〇年代前半の絵画群から、暗い色調に厚塗りの油彩で人物を描き出した四〇年代後半〜五〇年代初頭の絵画群、五〇年代半ば以降にはもっぱら静物や風景を題材として、その絵画はより静的かつ内省的なものへと移行していった。造形的観点からして隔たりがあり、一見無秩序に展開したようにも思われるこれらの作品を結ぶのは、「物質性」^{マテリアリテ}である。⁽²⁾つまり絵具の筆触跡やインクの擦れ、滲みといった物質感が際立つ油彩面には、ときに細かい砂や石膏といった素材^{マテリアル}が混ぜ合わされることもあり、画布上に植物の

根や葉、蝶の羽といった自然素材マテリアルが貼り付けられることもあった。このようにさまざまな「物質性」を特徴としたデュビュツフェ作品は、いかなる理念にもとづき制作されたのか。またこれらの「物質性」は、具体的作品経験においていかなる役割を果たすものだったのか。本稿はこれらの問いに対する応答を探り、デュビュツフェの芸術理念と実践を明らかにすることを試みるものである。

考察の出発点としたいのは、一九四四年のデュビュツフェ筆書簡にみつかるところの次のような記述である。

〔街の〕通り、もちろんそうです、不整合で、つばめの巢のスープ（あるいは孵化した〔ばかりの〕卵）、夢幻状態の胚形質〔のような〕。まだ思考されていない、思考されようとする途中の。笑わせるためだったのです、《パリの光景》と題したのは。よりの確な題名は、以下のとおりです。《パリの光景が形成されつつある瞬間の人間精神の光景》。だから、あなたが言うように子どもっぽいだけでなく、胎児のような〔な絵画〕なのです。四肢がかりうじてかたちを形成しはじめ、いまだ消されていない追憶、魚類や両生類の大昔の記憶をともなう〔ような〕。確かなのは、緊密に取り組まなければならないということ、〔つまり〕あらゆる手段を用いて、さらには術策をも弄さねばならないということです。そうなのです、この瞬間を捕獲し、そして〔画布上に〕定着させるためには³⁾

故郷ル・アーヴルで哲学バカロレアを取得した後、デュビュツフェが画家を目指してパリへやってきたのは第一次大戦休戦協定の締結直前、一九一八年秋のことである。いわゆる前衛的芸術が多彩に展開したこの時期の首都で青春期を過ごした画家は、一九二五年に突如として絵画制作を放棄、その後本格的な絵画制作を再開したのは、占領下一九四二年のことだった。そうした画業再開から間もない一九四四年春、画家は文筆家ジャン・ポーラン

(一八八四〜一九六八)に宛て、右のように書き送っていたのである。この書簡記述から約一ヶ月後、デュビュツフェはそれまで制作していたカルティエ・ラタン、ロモン通り三十四番地のアトリエからモンパルナス駅北側に位置するヴォジラル通り一一四番地へ、より大きなアトリエを求めて引越す⁽⁵⁾。数階建てのこの大規模なアトリエで、以後この画家はさまざまな絵画技法を生み出しながら、前述のような物質性を特徴とする造形制作を行ってゆくのである。

「あらゆる手段を用いて」、「緊密に取り組まなければならない」。回顧的にみれば、このような記述は以降さまざまな素材を取り入れながらおこなわれた実験的な絵画制作を物語ったものともとれる。とすれば一九四〇〜五〇年代のデュビュツフェによる物質性の強調された画業とは、同書簡で述べられたところ——「この瞬間を捕獲し」、そして絵画上に「定着する」こと——を実現するべくなされた一連の造形的試みであったとみることもできるだろう。⁽⁶⁾

さて、この書簡は一九六七年に画家自身の監修のもと哲学者・美術史家ユベール・ダミッシュが編纂した記述全集第Ⅰ〜Ⅱ巻にも、また画家の死後一九九五年に生前の未刊行文書を加えてダミッシュがあらたに刊行した同第Ⅲ〜Ⅳ巻にも掲載されていない。本書簡が公刊されたのは二〇〇三年、書簡保持者であったポーラン資料が所蔵されるフランス国立現代出版資料研究所(MEG)内の未刊行文書を元に、デュビュツフェ/ポーラン間の書簡集が刊行された際のことだった。⁽⁷⁾ 編纂者の一人マリアンヌ・ジャコビは同書簡記述を、柔らかく、流れるような物体が描かれるサルヴァドール・ダリの絵画を連想させるものと述べ、「つばめの巣のスープ」や「夢幻状態の胚形質」、「胎児」といったモチーフにシュルレアリスムとの関連性を見出している。⁽⁸⁾ また、かたちが精神のなかでゆつくりと形成されてゆくというその様が現象学的である、とも指摘していた。⁽⁹⁾

しかしこの書簡に示唆されているのは、シュルレアリスムや現象学との関連性のみなのだろうか。さまざまな着

想源が推察されるこの奇妙な書簡記述に関して、本稿で取り上げたいのはアンリ・ベルクソン（一八五九〜一九四一）という参照項である。一九四五年、画家は詩人フランシス・ポンジュと共作詩画集『物質と記憶』を刊行して⁽¹⁰⁾いた。詩人による散文詩と画家による石版画^{リトグラフ}三十四点からなり、ベルクソンによるあまりにも有名な著作名を冠した同集はこれまで、デュビュツフェ研究においてもポンジュ研究においても、往々にしてベルクソン哲学を揶揄するものとして解釈されてきた。⁽¹¹⁾物質感の際立つ厚塗り絵画によつて知られる画家デュビュツフェと、『物の味方』（一九四二年）を代表的著作とする詩人ポンジュが「物質主義者」とも呼ばれてきたとすれば、彼らの理念は「^{イデアリスム}観念主義的なベルクソン哲学とは相容れない」ものとみられてきたのである。この画家と詩人が、ガストン・バシユールやジャン・ポール・サルトル、モーリス・メルロー・ポンティと相關的に語られてきたなか、彼らによつて批判され、一九三〇年代にはすでに乗り越えられるべき過去の存在ともみなされていたベルクソン哲学が否定的にみられたのは、自然な流れでもあっただろう。⁽¹²⁾最晩年には多くの書籍を手放していたデュビュツフェによる読書経験の詳細は明らかとならず、この画家がベルクソン著作にどれほど通じていたのかは不詳である。⁽¹³⁾しかし本稿でみるように、内容や語彙からしてベルクソンを想起させる記述を、デュビュツフェは数多く残している。以下では一九四〇〜五〇年代のデュビュツフェによる造形作品展開をそうした記述とともに辿り、そこで鍵となっていた「^{マテリアリテ}物質性」の意味を、ベルクソンという参照点から明らかにすることとしたい。

一 「胎児のような絵画」

(一) 「胎児」、「ブリュット」、「パン生地」

まずは先にみた一九四四年の書簡記述を、いまいちど詳しくみてみよう。ここでデュビュツフェが語っていたのは、「^{ヴェキユ}パリの光景」と題した自身の絵画が描き出すところが「パリの光景」そのものではなく、むしろ「パリの光

景が精神のなかで形成されつつある瞬間の人間精神の光景」である、との内容だった。そしてそのような動的な様態を、画家は「胎児のよう」と形容したのである。

《パリの光景》⁽¹⁵⁾(図1)とは、この書簡記述から約一週間前に完成し、書簡宛先であったポーランに贈られた絵画作品である。残念ながら鮮明な複製図版しか存在しないもの、おおまかな特徴を捉えることはできるだろう。縦八十六cm、横一一六cmからなる油彩画布は、鮮やかな原色に彩られている。空間の奥行きが廃され、水平軸が強調されたその画面は一見して稚拙なもので、「ワイン、木炭」「モード」といった看板が掲げられた建物の窓という窓には、いずれも指人形のような人物が配されている。前景の通りに描きこまれた人物像や、犬にも似た四肢の生き物もまた丸い顔に丸い胴体、マッチ棒のような手足をしており、おそらくポーランはこうした特徴をもって「子ども〔の描画〕のよう」と形容したのだろう。これに対し画家は、同画が「胎児のよう」である、と返したのだった。

「胎児のよう」とは奇妙な表現であるものの、一九四〇〜五〇年代の画家の芸術理念を象徴する語として違和感はない。⁽¹⁶⁾ というのも翌一九四五年、画家はみずからの理想的「芸術」^{アール}像をあらわす語として〈アール・ブリュット〉なる語を生み出した。「ブリュット」が事物の「天然」、「未加工」状態を指す語であるとすれば、「胎児fœtus」とはこれからかたちを変じながら成長してゆく、有機的存在の原初的狀態に他ならない。⁽¹⁷⁾ つまり「胎児」とはまさに、「ブリュット」と同様の意味合いを含む語なのである。これと関連してさらに着目すべきなのが、一九五三年、画家が一九四〇年代以降約十年間の画業を総括して刊行した図版書籍題名である。『よい酵母が含まれたパン、生地を焼くのはあなた——ジャン・デュビュッフエのアール・ブリュット』というその題名に諧謔^{ユキテウ}をもって意味されていたのは、時間の経過とともに発酵が進み膨らむ「よい酵母」を含んだ、不定形な「パン生地」のような存在としてのデュビュッフエ絵画であった。つまり同題名でも、「胎児」と同様、いまだ明確なかたちをもたな

い、これから、具体的なかたちを形成してゆく有機体の原初的段階をしめす比喩が用いられていたのである。

もつとも絵画作品《パリの光景》の画面に立ち返ってみれば、これが変幻する有機体としての絵画であるとは言い難く、画家の記述と実際の作品とのあいだに隔たりがあるとの感はずいぶん拭えない。書簡で語られていたのは、同作に固有の注解というよりは、むしろみずからの絵画制作全体にかかわる理念、あるいはこれからの制作の抱負であったとみただろうがよいだろう。先述のように、この書簡記述からまもなく画家は大規模なアトリエへと引越し、以後さまざまな絵画技法を生み出しながら、物質性を特徴とする実験的な造形制作を行ってゆくのである。

(一―) ヘルクソンという着想源

さて、絵画面を「胎児」に喩えつつ、そこから徐々に形成される「かたち」が「魚類や両生類」の「いまだ消えていない追憶(rappel)」、「大昔の記憶(souvenir)」をともしなうのだと語られた書簡は、一見異様で不可解きまりない。とはいえヘルクソンという参照点をもつてすれば、ここから連想されるのは『創造的進化』(一九〇七年)ではないだろうか。チャールズ・ダーウィンのそれとは異なる独自の進化論的視点にもとづきながら宇宙生命の雄大な時間の流れがしめされたその第一章においては、「胚(embryon)の発達」が「かたちの絶え間ない変化」として、「持続的記録、現在に残存する過去、したがって少なくとも有機的な記憶のような外観をもたらす」ものであると語られている。⁽¹⁹⁾ 生命の現実(レアリテ)の本質が、予見不可能な、絶え間ないかたちの生成として論じられた同著は、そのような生成活動が芸術的創造と類比的に語られたこともあり、刊行当初よりキュビストをはじめとした多くの芸術家たちによって手に取られた。⁽²⁰⁾ 同著で「胎児(fœtus)」という語が用いられたのは遺伝的形質をめぐる生物学実験に言及された唯一箇所ではあるものの、⁽²¹⁾ デュビュッフエもまたこの著作から何らかの着想を得ていたことは十分にうかがえる。

たとえば同著冒頭部において「芸術家による肖像画制作」を例に語られた予見不可能な過程としての造形制作⁽²²⁾は、デュビュッフェが理想とした造形制作そのものといってよい。偶然性をも取り入れつつ、完成形をあえて定めず手探りに制作してゆくような造形手法の重要性は、画家自身によっても繰り返し論じられた。そのもつとも顕著な例のひとつは、一九四五年執筆の芸術論考『覚書』⁽²³⁾である。造形芸術をめぐる実践的・理論的記述がそれぞれ数行〜二〇数行ほど、全八十六項目に渡って綴られたこの論考の第一項は「かたちなきかたちinformeから出発して」と題され、画布や紙に落とされた「一点の染み」からはじまってゆく発見法的な造形について語られている。デュビュッフェの芸術理念を探る上でとりわけ重要な同論考は、この画家におけるベルクソン、なかでも『創造的進化』という着想源を考える上でもきわめて重要だろう。というのもその第五十四項は、「溶けない砂糖を加える」と題されているのである。

(一三) 「溶けない砂糖」

この題名から即座に連想されるのは、『創造的進化』冒頭、先述肖像画への言及から数十行先でなされた有名な記述である。そこでベルクソンは「砂糖水」を例にとり、以下のように述べていた。

わたしが一杯の砂糖水をつくりたいとするなら、どうあつても、わたしは砂糖が溶けるのを待たなければならぬ。この小さな事実は、多くのことを教えてくれる。というのもわたしは待たなければならないこの時間には、もはや、物質界の歴史全体にも適用される、あの数学的時間ではないのだから〔…〕。その時間とは〔…〕わたし自身の、わたしの持続の、ある一定の部分と一致するものである。それはもはや思考されたものではなく、生きられたものである。なんらかの相関ではなく、絶対である。一体どういふことかというのか。一杯の

水、砂糖、そして水に砂糖が溶けるその過程が、おそらくはそれぞれ抽象であり、そしてわたしの感覚と悟性によって切り出されたそれらが存する〈全体〉が、おそらくはひとつの意識のように進展するのではない⁽²⁵⁾というならば

こうして哲学者は、生命の「現実の本質^{レアリテ}」であるという「持続」の概念を、「何分何秒」とのように数値化できない、つまりはその人の心もちによって長くも短くも感じられもする「絶対」的な、その人に固有の「生きられた」時間として定義したのだった。他方、デュビユツフェが「溶けない砂糖を加える」と題して語ったのは以下のような内容である。

芸術作品とは、一瞬のうちに汲み尽くされてしまうような、ひとつの意味に限定されたものではなく、あるいはまったく意味のわからないものでもなく、膨大な意味 *signification* と方向 *sens* をもつものでなければならぬ。つまり精神が「…」けっして終わりに行き着くことなく進み込む、道のを開くような「…」⁽²⁶⁾

一見すると、この記述はベルクソンによる「持続」の概念と直結するものではない。とはいえここで「どれほど待っても溶け切ることのない砂糖水」に喩えられているのは、芸術作品を前に、「精神」が終わることなく「進み」続けるさまに他ならない。その「道のり」において精神は、作品からさまざまな「意味」を「切り出し」——つまり「抽象」し——続ける。それはまさに、ベルクソンによって述べられた「ひとつの意識のように進展する」「〈全体〉としての芸術作品といつてよいだろう。そしてそれは同時に、「胎児」や「パン生地」のように、成長あるいは発酵しながら、かたちを変え続ける存在ともいえるのである。

二 デュビュッフェ絵画の物質性

ところで前述のように、これまでデュビュッフェにおいてベルクソンにおいてベルクソンの存在が否定的にみられてきたのは、この画家がバシユラールやサルトル、メルローポンティといった、ベルクソンを批判的に論じた次世代の哲学者たちと相關的に語られてきたからであった。⁽²⁷⁾「溶けない砂糖」に関していえば、たとえばサルトルは一九四〇年刊行の著作『想像的なもの』の冒頭で「知覚」を「無限の面を備えた現象」として説明し、その継起性を「ベルクソンが言ったように、「砂糖が溶ける」のを待つことの必要性を意味する」と述べてもいる。⁽²⁸⁾ケント・ミンターンが論じたように、肖像画をその一例として芸術作品の表象について多くが論じられた同書を、デュビュッフェはおそらくは強い関心とともに手に取っていた。⁽³⁰⁾とはいえサルトルが同書で言明したのが「芸術作品において〔…〕画布上に把握されるものは非現実的存在である」との見解であったことを踏まえれば、⁽³¹⁾デュビュッフェの芸術理念はこのような考えとは決定的に異なるものだった。この画家において造形作品とは、現実^{レアリテ}そのものだったのである。それがどういうことなのか、そしてそうした理念がどのようにベルクソン哲学と呼応するのか、以下ではデュビュッフェ絵画における物質性を、作品および画家自身の記述を手がかりとしながら具体的にみてみたい。

(二一) 物質世界と芸術作品

一九四〇年代後半から五〇年代末にいたるまで、デュビュッフェ絵画の「物質性」はさまざまにあらわれた。たとえば一九四〇年代の〈厚塗り〉と名づけられた技法によって油彩が立体的に盛り上がる作品もあれば(図2)、そうした油彩に微細な石礫や藁といった素材が混ぜ合わされた作品も(図3)、また一九五〇年代には、さまざまな種の蝶の羽根を幾枚も貼り付けることによって造形された作品もある(図4、5)。石版画作品《鳥のいる茂み》

(図6)もまた、摺り面に挟まれた実物の葉によつて画面一面に葉脈模様をもたらされた作品だった。こうした多様な素材物質を用いた造形制作を説明する最適な記述として、ここでは一九五七年に執筆されたデュビュツフエ論考『跡形 あとがた Empreint』に着目したい。《鳥のいる茂み》を事例とする版画法を〈跡形 あとがた Empreint〉と名付けた画家は、同名を冠した論考において以下のように問いかけていた。

空や肉体、風、剥き出しの大地のあいだに〔…〕区別がない〔としたら…〕。彼〔＝画家〕はそれらをどのように描くことができるのか。そしてわたしたち〔＝鑑賞者〕はそこ〔＝画家の描き出したところ〕に、何をどのように認識したらいいのか⁽³²⁾

画家の答えは次のとおりである。

物質世界（もちろんここには精神世界も含まれています）で生起するすべての局面〔…〕は、同じ連鎖の諸要素であると断言します〔…〕であるからこそ、これも断言するのです。インクの染みたわたしの紙片上にあられる騒々しい鳥たちのかたちは本物の鳥たちと同じ素性のものですし〔…〕、一部では本物の鳥なのだ⁽³³⁾〔…〕

つまり画家によれば、油彩やインク、あるいは蝶の羽根や葉といった造形素材と、その素材をもって表象される事物や生物は、物理的にいつて隔たりがない。こうした考えは、先述の論考『覚書』においてもすでにしめされていた。というのも同第六十一項は「生物と無生物のあいだは、ただ程度の違いの問題である」と題され⁽³⁴⁾、あらゆる

物質存在を同じ地平上にみなそうとする姿勢が明らかにされていたのである。

《数多くの存在》(図7)は、こうした理念が象徴された作品のひとつだろう。おそらくは糸を摺面に挟んでなされた(跡形)技法による画面全体は混沌としているが、白く細かい紙片が散らされた暗い画面上部は星空のようでもあり、輪郭のはっきりしないさまざまな物体が絡み合う画面下部の広がりも、大地のようでもある。じつさいにこの時期、画家は絵画作品においても同様に空と大地の二層構造をとる、やはり混沌とした風景画を制作していた(図8)。

作品上には「じつに多様な現象のすべてが(…)姿をあらわす」⁽³⁶⁾。論考『跡形』におけるこうした言明をも踏まえれば、デュビュッフェにとって版画や絵画といった造形作品とは、サルトルが述べたような「非現実的存在」であるどころか、物質世界の「数多くの」、「多様な」事象が混じり合いながら併存する、現・実・存・在・そのもの・だったのである。

(二二) 「持続」する物質世界

このように論考『跡形』においてデュビュッフェは、造形作品を含めたあらゆる存在を同一地平上にみなし、その上で自身を「物質世界の探究者である画家のわたし」と規定している。⁽³⁶⁾「物質」や「現実」をめぐるこうした思索の着想源のひとつとして、画家を「物質的現実をもっとも仔細に検討する」芸術家と述べたベルクソン⁽³⁷⁾を挙げることは的外れではないだろう。

ここでふたたび『創造的進化』に立ち戻ってみれば、哲学者はその冒頭で、わたしたちが「物質的宇宙全体」から切り出して知覚しているあらゆる個物とは安定的な「状態」ではなく、過渡的な「傾向」に過ぎないとの見解を述べていた。⁽³⁸⁾その記述によれば、「宇宙は持続する」⁽³⁹⁾。こうして哲学者は、無機／有機にかかわらずあらゆる物質

は各瞬間において変化し続けていること、物質的世界全体の本質的特徴とはこうした絶え間ない生成にあるのだと論じていたのである。そのような世界の持続性を見失わないためには、どうすればよいのか。これに対してベルクソンがしめたのは、次のような見解だった。「わたしたちは生ける有機体を、限定された物質的対象にではなく、物質的宇宙全体と同列に置かなければならないだろう」⁽⁴⁰⁾。

「物質的宇宙全体の持続性を見失わない」ような認識方法。デュビュッフエが、素材としても題材としても、画面上にさまざまな事物が入り混じる作品制作をもつて試みていたのは、生命世界のこのような認識方法の獲得ではなかっただろうか。論考『跡形』において画家は、「木」や「花」といった有機的生命のほか、「わたしたちとは全然異なる存在である埃」^(ほり)を魅力的な存在として語り、自身の版画制作が、人間を「木」や「埃」^(ほり)と「連続した存在」として捉えようとするものであることを語っている。こうした試みが、一九四四年書簡で語られた「瞬間」を捉えるような画布の模索と軌を一にしていたことは、次のような記述からも明らかである。画家は、作品支持体である「紙面」は「事象がうよめく世界を、〔…〕人間の目にはみえないけれど現実に存在する世界を〔…〕一瞬間において捕え」⁽⁴²⁾るのだと述べ、次のように続けていた。

なぜ、それらはみえないのでしょうか。なぜならあまりに変化に富み過ぎているから、諸々の状態があまりにも束の間だからです〔…〕⁽⁴³⁾

〈跡形〉技法による版画作品のひとつ、《空の荷車と馬》(図9)をみてみたい。暗い画面に、流れる液体のような白い形象が、摺りの段階で挟まれたとみられる数本の糸屑の跡と、細かく散らばる白い斑点ともに浮き上がる。題名に示唆された「荷車」や「馬」の輪郭はしかし、はつきりとはみとめられない。もしかするとここで暗示されて

いるのは、「荷車」にも「馬」にもみえながら絶え間なく輪郭を変じてゆく、空上の雲なのかもしれない。じつさい画家の記述によれば、作品のなかに「眼あるいは精神」が捉えるのは、「あるひとつの瞬間の外観のみならず、未来でもある」という⁽⁴⁴⁾。いずれにせよ画家は、このように輪郭の不明瞭な、さまざまな物質が画面上に入り混じる版画作品をもって、「瞬間」という、捉え難い現実の一断片を捕えようとしたのだった。

三 《パリの光景》から、デクスチエロソフ《質感学》へ

——一九四〇〜五〇年代、デュビュツフエ絵画作品の展開

さて、論考『跡形』は文芸雑誌『新文学』上で二〇頁に渡って掲載された長大な論考であり、その内容は〈跡形〉技法による版画作品のみならず、画家による造形実践全体に関わるものであったとみてよい。同論考を執筆した一九五七年春時点で、デュビュツフエはかつて一九四四年書簡で述べたところ——「瞬間」を捉えるような画面の実現——に成功していたと考えていたのだろうか。たとえ版画制作においてそうであったとしても、この画家がもっとも重要視していた絵画制作においてははまだ模索が続いていたとみられる。デュビュツフエ絵画に転機がおよべたのは、おそらくこの年の秋だった。というのもこの時期の絵画制作をめぐって、画家は以下のように述べているのである。

うれしいことに、一九四三／四四年の制作で扱っていたのと同じような主題を扱った「…」情景や人物を描く
画布のいくつかにあたららしい技法を用いたところ、当時（＝一九四〇年代初頭）苦闘しつつも遂に得られ
なかつた効果が得られた「…」⁽⁴⁵⁾

ここで述べられた「情景や人物」が描かれた「一九四三／四四年の「…」画布」とは、《パリの光景》のような絵画作例に他ならない。とすれば「当時苦闘しつつも遂に得られなかった効果」とは、一九四四年書簡で言及された「瞬間を「画布上に」定着させ」うるような造形的効果を指すものと考えてよいだろう。一九五七年にようやく得られたその「効果」、またそれを生み出すこととなった「あたらしい技法」が具体的にいかなるものなのか、画家は明記していない。とはいえ手がかりが無い訳ではない。先のような記述に続いて画家は、「効果」が得られた作例のひとつとして、「扉」を描いた作品（図10）を挙げているのである。

(三十一) 《扉》から、《地形図》、《質感学》へ

扉が主題となったこの時期の油彩画布のひとつ、《シバムギのある扉》をみてみたい（以下、《扉》と略記）。真正面から画面いっばいに大きく描かれた木の扉の足元に、迫る波のようにシバムギが生い茂る。素描や水彩としても複数が残るこの風景は、当時画家がパリと行き来しつつ暮らした南仏ヴァンスの邸宅付近のものである。

同作によつてようやく得られた、と述べられた「効果」とは、いかなるものなのか。《扉》の画面中、たとえば油彩面を引つ搔くことによつてあらわされた扉の木理の表現は一九五〇年代初頭の作品からみられたものであり、またシバムギの茂る地面部分に用いられている《アサンブラージュ》（「寄せ集め」と名付けられたものであり、コラージュ技法は一九五三年に開始されたもので、「あたらしい技法」とはいえない（図11、12）。ここで着目すべきは、《扉》をひとつの出発点として開始されたのがシリーズ《地形図》、《質感学》であった、ということだろう。先に引いた記述は、「一九五七年九月一日〜十二月三十一日制作の絵画に関する覚書。《地形図》・《質感学》と題された記述冒頭の一部なのである。五〇点近い画布からなる《地形図》は、さまざまな質感を描き出した画布を切り取り、その断片を集め、大きな画布上に貼り付けるといふ《アサンブラージュ》技法を用いた作品群である

(図13、14)。画家の記述によれば、これら「《地形図》のために制作していた油彩画布を切断せずに一面として提示することを思いついた」⁽⁴⁷⁾ことから生まれたのが作品群《質感学》だった(図15〜19)。六〇点以上を数える《質感学》の画布の多くは、鉱物のような物質を連想させながら、その表面の「質感」^{テクスチャ}を拡大したかのような描写が、画布一面を埋め尽くす。

ここで作品《扉》の画面に立ち返れば、その画布を構成するのは大きく四つの色面——扉と、扉下の白っぽい石壁、扉左右の灰色の石壁、そしてシバムギの茂み——であった。いずれも篩にかけた粉のような白い色斑点が散らされたその色面は、光に反射してさまざまな表情をみせる扉の木理や壁の石肌を絶妙に描き出している。このように、微細なきらめきを発するような物質／素材の質感描写を取り出し、《扉》のように具体的な場所を示唆することなく、まるで脈絡なく画布一面に拡げたのが、《地形図》、およびそこから生まれた《質感学》だったのである。

(三二二) 「瞬間」と継起的なまなざし

さて、あらためて一九四四年の書簡記述へと立ち返ってみれば、そこで「胎児のような絵画」と形容されていたのは、画布上の題材がひとつの固定した図像ではなく、観者の側でぼんやりとした光景として形成されてゆくような絵画経験のことだった。そうした経験に必要とされるのは、ある程度継起的なまなざしだろう。一九四〇年代前半より模索した造形的「効果」が遂にもたらされた、と画家自身によって述べられた《扉》の画面は、具象性の高いものである一方、変化に富んだ質感描写から思わず近づいて画布表面を、つまり図よりもむしろ地をじっくりとみつめたくなるような画面といつてよい。同作から開始された《地形図》、とりわけ《質感学》に関していえば、そもそもこれらの作品には地しかない。細かな粒子の広がりによって不思議に奥行きを湛えもする《質感学》のような画面は、観者のまなざしを引き留めるものといつてよいだろう。画家が模索していたのは、こうした瞬時に終

わるることのない、一定の時間幅をもった視覚体験を誘発するような絵画面ではなかっただろうか。

いずれにせよ画家が、一九四四年の書簡において述べたような「画布上に固定」すべき「瞬間」を模索し続けたのであれば、そのような模索の到達点が《質感学》に見出されていたことはうかがえる。というのも先述のように《質感学》が《地形図》から生まれた作品群であったとすれば、画家は一九五九年には《質感学》と同様の外観をしめす版画作品群《現象》^{フエグメ}を制作した(図20)。そしてこれらをほぼ最後の作例として、一九六〇年、画家は国内美術館では初となる大回顧展を開催したのである。ルーヴル宮内パリ装飾美術館にて油彩二〇五点、素描・水彩一八〇点、版画六点、立体十一點、計四〇二点が展示された同展は、一九四〇年代以降のデュビュッフェ画業を総括する大規模な機会であった。こうした事実をも踏まえれば、《パリの光景》から《質感学》という、造形的にかなり隔たりのあるデュビュッフェ作品を一貫した絵画的模索とみることが、きわめて自然な解釈ともいえるだろう。⁽⁴⁸⁾

じっさいに大回顧展時カタログ巻頭に掲載された論考は、一九四四年書簡の延長線上に読むことができる。⁽⁴⁹⁾ いうのも同論考は、画布上に「定着すること」が試みられた「瞬間」を語ったものと思われる記述とともに、はじまるのである。

何かをみる voir とは、なんと難しいことでしょう！何であれ、人がみる voir ものは即座に脳によって消化吸収され、その胃液に触れ、完全に変質してしまう。漠然とみる entrevoir、なんてことはここで終わってしまうのです。「…対して」絵画は、次のことをいっぺんに再現することができます。つまり、ぼんやりとしたまなざし regard inattentif のほんの束の間の局面や、情景が、その情景がみえている apercevoir 人に投影するところ、そしてその人がみずからのまなざしに投影し返しているその情景。これらすべてを混ぜ合わせて、一度にもたずることができる。一枚の絵画はこれほどまでに流動的な、はかない現象の働きを定着させることができるの

です⁽⁵⁰⁾

画家はこのように述べ、「二、〇〇〇分の一秒」のような短い間にじつはそれをみている本人が気づかないほど無数の現象が展開していること、絵画はそうした無数の現象を内包する「瞬間」を、その流動性を失うことなく描き出せるのだと述べる。続いて「絵画とは眼ではなく精神に働きかけるものである」と明言し、「足元の地面」のよなもつとも身近な題材を扱う自身の絵画とは、普段忘れ去られている諸々の事物を「蘇らせる *réhabilitier*」ものであると語った上で、画家は以下のように論考を締めくくった。「ヴェールなしに〔…〕剥き出しの状態ですべての事物は、まずその最低限に帰されなければなりません」⁽⁵¹⁾

さて、『みえる *Apercevoir*』と題されたこの論考は、一九四三年から一九五七年末、つまりほぼ《パリの光景》から《質感学》までの作品を一挙に展示した一九五八年開催の個展に際して執筆されたものである。その語彙と内容は、ベルクソンによる芸術をめぐる記述をつよく連想させるものといつてよいだろう。以下では同論考記述と作品群《質感学》とを、ベルクソンによる「芸術」をめぐる記述と照らし合わせながら、あらためて検討してみたい。

四 精神と物質の交叉点としての絵画

周知のとおり、ベルクソンが直接的に芸術を論じた著作はない。とはいえ『笑い』（一九〇〇年）においてなされた断片的記述、およびこれとほぼ同様の議論が繰り返された講演『変化の知覚』（一九一一年）によって、この哲学者による芸術観ははっきりとせめられているといつてよい。たとえば現実とは不分割の継起的变化であること、ゆえに通常の認識方法ではどうしても捉え難い存在であることを語った後者冒頭において、ベルクソンは次のように

述べている。「変化について考え、そして変化を目にする von ためには、あらゆる先入観のヴェールを取り除かなければならない」。⁽⁵³⁾ その上で哲学者は、事物とわたしたちのあいだに「ヴェール」が介入しないような知覚行為を可能とする営みとして「芸術」を、なかでも「画家」によるそれを引き合いに出した。哲学者によれば、画家たちは慣例的で体系化された「日常的経験」においては「色あせた姿」⁽⁵⁴⁾ と化している現実世界⁽⁵⁵⁾ を真の姿のもとに取り出し、「画布の上に定着」する。こうした画家の仕事によつてもたらされたあらたな知覚様態によつて、わたしたちは現実という物質的世界を「輝かしく、はかない姿」のもとに再発見することとなるのである。ベルクソンによるこのような芸術観は——かすめる程度ではあるものの「芸術」の語に言及された——『物質と記憶』や『創造的進化』といった著作においても繰り返されている。

(四一) 「瞬間的な光景」の知覚

さて、デュビュツフェによる論考『みえる』において語られた、「脳によつて消化吸収され、その胃液に触れ、完全に変質してしまう」というのは、視覚が捉えた対象が情報的に処理されることによつて意識内で概念化されること、たとえば視界内の赤い物体が主体によつて「りんご」と識別されるような日常的知覚経験の過程である。画家が絵画の上に体現しようとしていたのは、そうした習慣的概念化が関与しない段階にある知覚、画家の言葉を借りれば「一、〇〇〇分の一秒」のような短い時間のうちに、はつきりと認識することなく無数の事象を捉えている「まなざしの束の間の局面」⁽⁵⁶⁾ であつた。

興味深いことに——この半分の時間ではあるものの——、「わたしたちが瞬時に識別することのできる時間の最小間隔は五〇〇分の一秒」であることを、ベルクソンは『物質と記憶』第四章において、生理学研究を引用しながら語っている。⁽⁵⁷⁾ このように短い感覚をわたしたちがじつさいに余すことなく知覚できるのかといえ、答えは否で

ある。わたしたちは通常、無数に連なる現象の数々を削ぎ落とすことによって知覚している。であるから哲学者は述べたのだった。「知覚することは不動化することを意味する」のだ、と。⁵⁸ 本稿冒頭で述べたように、『物質と記憶』は一九四五年、デュビユツフェとポンジュとの詩画集題名ともなった著作であり、画家が同著を手に取り、頁をめぐる一切が一切なかったとは考え難い。しかも右に述べた箇所は物質と精神をめぐるベルクソンの考えが凝縮された、同著の結論部ともいえる箇所である。「芸術」の語も言及されるその内容は、一九四四年のデュビユツフェ書簡記述、および鮮やかな原色が用いられた絵画作品《パリの光景》^{ヅユ}を考えるうえで興味深いだろう。というのもベルクソンはここで、物質的世界をその持続性を失わずに捉えることができるとき、わたしたちは「事象の内にある歴史の、莫大な期間〔…〕をその都度飛び越えながら、ほとんど瞬間的な光景」^{ヅユ}を得ることができる⁶⁰と述べる。しかもそのような「瞬間的な光景」^{ヅユ}は、「絵画的」で、「その色彩はとてはつきりとしていて、もつとも基礎的な反復と変化の無限性を凝縮している」⁵⁹と記しているのである。曰く、そのような継起的瞬間を捉え、つなぐことができれば、わたしたちは「物質から、おそらくは想像力を疲れさせはするだろうが、しかし純粹な視覚^{ヅイジョン}を手に入れることができる」⁶⁰。そうして言及されたのが、「誰しもの目に「走る人間」として映る」、動性を凝縮した「像」^{イメー}であった。哲学者がこうした動的「像」こそ「芸術が再現する」ところなのだ⁶¹と述べた⁶¹とすれば、一九一〇年代、その理論にベルクソンを明確に取り入れ、しばしば鮮やかな色調の画面によって「動き」を直截的に表象しようとした画家たち——たとえばジャン・メツツアジエやウンベルト・ボッチョーニ、フランティセック・クプカ——は、こうした記述に反応したのだろうか（図21く23）⁶²。彼らの実践に対し、デュビユツフェ絵画において明らかな運動性は描き出されない。むしろ《パリの光景》から《質感学》に至るまで、デュビユツフェ作品は徐々に色彩を減じ、静的かつ内省的な絵画面へと推移していった。

とはいえこの箇所におけるベルクソン記述をより慎重に読んでみれば、《質感学》に結実するようなデュビユツ

フエ絵画は、まさに哲学者が語つたような「瞬間」の知覚を、つまり物質世界の持続性を凝縮したその「瞬間」の知覚を模索するものであつたようにも思われるのである。

(四二) 「純粹知覚」における物質の感性的性質

この『物質と記憶』第四章最終部においてベルクソンは、従来の観念論イデアリスムと实在論レアルリスム双方を批判的に検討しながらみずからの論点を浮き彫りにしている。物質的空間と時間をすべて観想的なものと歸する観念論にも、また空間や時間を感じや意識と完全に別個の次元とみなす实在論レアルリスムにも与することなく、わたしたちはいかに諸物質のもつ感性的性質から継起的瞬間を捉えることができるのか。換言すれば、無数に連なる現象としての現実ヒテマリを、その流動性を失わずに知覚することは、いかに可能であるのか。

ベルクソンによれば、それは物質的次元と精神的次元が交叉する地点、つまり彼が「純粹知覚」と呼ぶところの、記憶をまつたくもたない精神による知覚においてであつた。たとえば赤い球体が「りんご」と認識されるのは、「りんご」という果実を既に知っているから、つまり「りんご」の記憶を持ち合わせているからである。そうした記憶を一切持たない精神があつたとすれば、そのような精神は目に映るあらゆる物質を、それそのものとして知覚する他ない。こうして「純粹知覚」がおこなわれるとき、精神は「物質の一部をなす」⁽⁶³⁾、というのである。

〔…〕 解釈や計測をめぐるあらゆる既存の考えを取り払い、直ジカの現実レアルリスムと対面してみよう。そうすれば、知覚と知覚されたものと〔…〕のあいだには、もはや乗り越えられない隔たりも本質的な相違も、実際のな区別すらも〔…〕もはや見出されない⁽⁶⁴⁾

こうした記述をもつて、いまいちどデュビュツフェによる絵画作品《質感学》の画面をみてみたい。物質の断片を顕微鏡で覗き込んだかのような画布は、明確な図式がないゆえに不思議な深みを湛え、観者に一瞬間画面との距離感を失わせる。もつといえ、観者は微細な粒子が広がるその画面へと入り込み、その内部に浸るような感覚を味わうこともなるだろう。

また同作品群の画面がとりわけ触覚に訴えかけるものでもあるとすれば、着目すべきことにこの箇所ではベルクソンは、ある対象の視覚的知覚において網膜にもたらされる図像^{イメージ}が、わたしたちの知覚経験全体がもつ連続的過程のひとつに過ぎないことも述べていた。つまり「すべての感覚は延長を分有している」のであり、視覚は絶対的な感覚ではない。「視覚的なかたちや立体感、距離感、触覚的知覚の指標ともなる」のである。⁽⁶⁵⁾ 哲学者によれば、「純粹知覚」がおこなわれるとき、わたしたちは物質的対象がもつ図式的・等質的運動性とは無関係の多様な感覚を呼び起こす。そのとき物質のもつ感性的諸性質は精神と融合し、「持続のなかに広がり、溶ける」⁽⁶⁶⁾のである。

(四三三) 感性的性質に凝縮される「継起的瞬間」

ベルクソン記述との親縁性を考えるうえでさらに着目に値する点として、最後に《質感学》の装飾的ともいってよい画面描写が、ほとんど文脈を廃されたものであるという点に立ち止まっておきたい。

哲学者に従えば、たとえば「赤色」や「球体」といった物質の感性的諸性質は通常「わたしたちの知覚においては記憶によって裏打ちされてあらわれる」⁽⁶⁷⁾ため、瞬時に「りんご」へと還元されてしまう。対して記憶をもたない精神において、それらは一定の概念に結びつけられることのないまま、つまり「赤色」や「球体」といった感性的性質そのものとしてあらわれる。ベルクソン曰く、感性的諸性質に凝縮された「継起的瞬間」を、つまり現実^{レアリテ}の「持続」を捉えることが可能となるのは、まさにこの地点に精神と物質の交叉点においてであった。

このように、精神を識別や判断を生むことのない、最も低次の段階へと下げようとするならば、輪郭線の一切ない不確定な視覚を提示する《質感学》のような画布は最適と云ってよいだろう。《都会の濡れた路面》(図15)や《砂っぽい地面》(図17)といった比較的具体的な題名をもつ数点の画布をのぞけば、《質感学》のほとんどの画布題名は明確な意味をなさない(図16、18、19)。じつさいに画家は同作品群を「足元の地面」を描いた画布であると述べながら、これらが「星空」にも「大海原」にも、また「布切れ」にもなりうる画面だと語っていた。⁽⁶⁸⁾

あらためてベルクソンが論じた「純粹知覚」に立ち返れば、こうした知覚があらわれる地点とは、他方で記憶という精神の働きがあらわになる地点でもある。「赤い球体」を「りんご」と判別する現在の知覚が過去の延長線上に成り立つように、ベルクソンによれば「わたしたちの記憶は〔…〕現在へと、過去を引き延ばす」⁽⁶⁹⁾。こうしてわたしたちの知覚は、そこへ動員される過去の記憶の豊富さと強度に応じて、それ自体で多様な現在と、そして未来をもたらすこととなるのである。このような精神の働きを「自由の強度」と述べたベルクソンは、以下のように記している。

現在のなかにいること、それも絶えず再開する現在のなかにいること、これが物質の根本的法則である。⁽⁷⁰⁾

こうした言明は、《パリの光景》から《質感学》という、一九四〇〜五〇年代のデュビュツフエによる一連の絵画的模索を理解する上でも示唆的だろう。薄塗りの油彩で緻密な描写がなされた《質感学》の画布群は、雨上がり路面やざらついた砂っぽい地面といった、各人がそれぞれに経験したことのある卑近な地面の数々にも、鉱物表面の拡大図にも、あるいは水滴のついたガラス窓にも、つまりは観者の想像力に応じて、いかようにもみえうる。つまりこれらは、観者につねに判断を刷新させ続け、知覚をあらたに生成させ続けるような絵画なのである。それ

はベルクソンの言葉を借りれば、「絶えず再開する現在のなかにいる」ことを可能とする絵画ともいえるだろう。

五 絵画の力

ここまで一九四〇～五〇年代のデュビュッフェ作品における物質性を、画家自身の記述とともに、ベルクソン哲学を参照点としながら考察してきた。かつて「胎児」や「ブリュット」、焼かれる前の「パン生地」といった、つねに原初状態にある、有機体の比喻をもつて表現した芸術理念のもと、さまざまな試行錯誤の果てに画家が辿り着いたのは、不確定な物質の質感をごく微視的に、ひたすら緻密に描き出す絵画群だった。仄かにきらめく鉱物の表面を思わせる微細な質感が描き出された《質感学》は繊細かつ静的とはいえ、デュビュッフェ作品のなかでも特異な作品群といってよい。それだけではない。一九五〇年代前半までの先行諸作品が、粗い筆触や絵画面の厚みによって絵画面の物質感を強調する(図1)、物質素材そのものを画布上に提示する(図2～5)、あるいはインクや絵の具という造形素材の物質性を強調する(図6～9)ものだったのに対し、《質感学》は画布上に施されたきわめて薄塗りの油彩のみからなり、その画面表面にいわゆる絵具の物質感はない。つまり同作で達成されたのは物質性そのものの提示ではなく、物質性の再現だった。画家が辿り着いたのはこのように、きわめて模倣的かつ錯視的な絵画だったのである。デュビュッフェの芸術理念を明らかにする上で、この事実は重要な意味をもつように思われる。ここまでみてきたベルクソン哲学との親縁性を踏まえながら、最後にその意味を考察しておきたい。

(五-1) 「みえ(percevoir)」

ここで着目したいのは、一九四〇～五〇年代のデュビュッフェ画業を実質的に総括するものであった論考が『Aper-

cevoir』と題されていた点である。動詞「apercevoir」とは暗がりや遠方といった不明瞭な視界のなかで対象が瞬間的に目に入るような視覚行為のほか、「悟る」といった知性的行為をも意味する語で、「みる」や「みつける」、あるいは再起代動詞となれば「気づく」とも訳出できる。ここでは試みとして、「みえる」と訳してみた。画家がこの語とともにどのような行為を想定していたかは、先に引用した冒頭箇所で述べられていたとおりである。つまりそれは「流動的な、はかない現象の働きを定着させることができる」ような、稀有な知覚行為に他ならなかった。ところでベルクソンにおいても、この「apercevoir」の語が効果的に用いられている論考がある。講演『変化の知覚』である。その記述によれば、「芸術のねらい」とは「自然界（＝物質界）のなかに、そして精神のなかに（…それまで）わたしたちの感覚や意識をはつきりとは捉えていなかった」事象の数々を見出させること以外何もでない。「画家」が描き出すところとは「わたしたちが知覚 percevoir してはいたけれど、みえて apercevoir いなかった現実」なのであり、そうした視覚作品をもってわたしたちにも「画家が現実にみいだした aperçu ものが、みえる apercevoir」ようになるのである。なぜ、一般に見落とされる現実の事象が芸術家には「みえる apercevoir」のか。ベルクソンによればそれは、「芸術家が、感覚や意識を生命活動に結びつけていない」からである。一般人には生きるために知覚しているのであって、知覚するために知覚しているのではない。一定の予見のもとに多くの要素を取捨選択したうえで知覚するからこそ、わたしたちは円滑に事象を認識し、滞りなく日常生活を送れる。対して芸術家は、こうした生命活動上の利便性を度外視して知覚する。いわば、「知覚するために知覚する」のである。哲学者によればこうした予見の働かない無償の知覚行為こそ、現実を「真の姿」で捉えることを可能とするのだった。

さて、一九四〇～五〇年代のデュビュッフエ絵画とはまさに、「知覚するために知覚する」、つまり判断のためなく、「みる」ことそのものが行為の中心となるような視覚体験を引き出すべくなされた一連の試行錯誤であった

といつてよい。じつさいに《パリの光景》と《質感学》のちようど中間に位置する作例、一九五〇〜五一年制作の油彩・水彩・線描画群《婦人のからだ》(図24)に関して、画家は以下のように記していた。

わたしの意図は、線描が、いかなる決定的な図ももたらさない「ようにする」ことでした。むしろ反対に、図があれやこれやの特定のかたちをとるのを阻止し、漠然とした、そして非物質的な状態にとどめるような線描を、意図したのです。

このように述べた画家はまた、絵画面内で女性裸体像が「あまりにも具現化〔物質化〕prendre corpsしすぎる」のを妨げるような「物質的な諸要素」を、つまり「女性の身体とは無関係な、樹皮や岩壁を連想させる質感」を付したと述べている。題材の明瞭な表象にとつては邪魔としか言いようがない画布上の造形性は、題材を識別するという知覚行為ではなく、いわばみるためにみる行為を促すものといつてよいだろう。画面のなかに女性の肉体をみとめようとすると、樹皮や岩壁といった要素は何の意味をもたない。それはたとえばベルクソンが、「大脳は役に立つ想起群を現働化させ、何の役にも立たない想起群は意識の地下にしまったままにしている」と述べたところの後者にあたるものである。効率的な知覚行為にはまったく「役に立たない」造形性を付与し、意図的に不明瞭な画面を提示する——おそらくはこのような手法によつて、画家はみるためにみるような行為を引き起こす効果を模索し続けたのだつた。

(五二) 「絵画の運動学」

固定的な図像を生み出す行為に他ならない絵画や描画に従事しつつ、デュビュッフエはむしろ変幻するかたち

を、いわば「かたちならぬかたち」を体现するような絵画を模索した。この点に関して興味深いのが、ベルクソンが『創造的進化』第四章でおこなった記述である。現実の「持続」性を知覚することの困難性が語られたその章で、哲学者は「生のしなやかさや多彩さ」が「再現されえない」わたしたちの日常的な認識形式を「映画的」と形容していた。⁽⁷⁹⁾ 曰く、「映画」が連続的に投影された静止画像の連なりであるように、わたしたちが日々おこなっている認識の運動性もじつは擬似的なものに過ぎない。しかし現実の真の姿は、スナップ写真的静止画像をつなぎ合わせるような形式では捉えられないのである。というのも、

現実には、物体はいかなる瞬間においてもかたちを変えているのである。あるいはむしろ、かたちなどない。というのもかたちとは不動のものであり、現実とは動きだからだ。現実世界とは、かたちの絶え間ない変化なのである。⁽⁸⁰⁾

であるから、続けて哲学者は述べたのだった。「静止した画像では、動きは再現できない。画像のどこかに、動きがなければならぬ」のだと。⁽⁸¹⁾

興味深いことに、デュビュッフェによる論考『覚書』には「絵画の運動学」と題された項がみつかる。そこで画家が語ったのは、まさに静止画像である絵画がみる人の精神のなかで「動く」という内容だった。どのようにすれば「動く」のか。その記述によれば、画面上に残された擦れや滲みといった筆触の跡が鑑賞者の精神に働きかけ、そこから画面は各鑑賞者の「内部で」「駆動される」。画家によれば、「絵画は受動的にみられるものではない」。⁽⁸²⁾ つまみみる人によって、動かされなければならないのである。⁽⁸³⁾

ここであらためて一九五三年の書籍題名——『よい酵母が含まれたパン、生地を焼くのはあなた——ジャン・

デュビュッフェの『アール・ブリュット』——を思い出せば、同題名でもパン生地を捏ねて成形し、明確な形をもたらすこととなる「焼く」作業が託されたのは「あなた」、つまり絵画をみる鑑者だった。一九四四年書簡で述べられていたのも、同様の趣旨である。「胎児のような絵画」が描き出すところとは、「パリの光景」というひとつ・の固定した図像ではなく、むしろ「パリの光景」が鑑賞者の側でぼんやりと形成されてゆく瞬間の「精神内部の光景」であった。これらの記述は、一九四〇年代から一九五〇年代半ばの作例における多様な「物質性」の由来を物語るものだろう。すなわち、さまざまな手法によって物質感が強調されることによってもたらされた不明瞭な画面は、鑑者の能動的なみる行為を引き出すためのものだったのである。換言すれば、絵画面を「動く」ものとするには、鑑者側の一定の努力が必要となる、ということである。

とはいえ留意しなければならないのは、画家が模索したのが「apercevoir」と形容されるような行為だった、という点である。というのも先述のように「apercevoir」が、意識せずとも不意に「みえる、わかる」ような経験であるとすれば、それは努力によって到達される経験ではないのである。

(五三) 芸術の力

さて、本節冒頭で述べたのは、一九四〇〜五〇年代のデュビュッフェ絵画のうち、『質感学』がそれ以前の作例と決定的に異なっているのはその模倣的かつ、錯視的な画面においてである、ということだった。《都会の濡れた地面》や《砂っぽい地面》のように、具体的な「地面」を描写しうる題名が付された画布をみてみたい。たとえばこうした題名がなかったとしても、これらの画布は、そこにおのずと「砂っぽい地面」や「都会の濡れた地面」がみとめられるほどの再現性を備えている。水滴に覆われた路面が、街灯や車のライトに照らされてきらきらと輝くさまを、またそれがときに満天の星空のようにもみえることを、わたしたちは知っている。あるいは公園の砂場付

近にあるような、細かい砂に覆われたざらざらとした地面を歩いたこともあるだろう。これら各人が過去に経験してきたさまざまな地面という卑近な存在を、脈絡なく、しかし実物・見紛うほど精細に描き出した作品群が《質感学》だった。

このことは、美術史上捉え難い存在として、ともすれば西洋美術史の流れの周縁に位置づけられてきたデュビュッフェの芸術理念がじつのところきわめて西洋古典的なものであったことをはつきりと物語っている。古代ギリシアの画家ゼウクシスの有名な逸話が物語るように、西洋において絵画は詩と並んで、模倣的再現ミメシス・テクネの技として考えられてきた。こうした古典的芸術観において、絵画とはまずもつてまるで魔法のように、人々に視覚的錯覚イリュージョンを与える媒体なのである。デュビュッフェが根底においてこうした芸術観に従っていたのだとすれば、その絵画制作で探求されていたのも、このような魔法的な力に他ならなかった。じつさい画家は論考『みえる』においても、絵画が「わたしたちの日常的な生を素晴らしい祝祭へと変貌させる」(強調筆者)ものであると述べている。デュビュッフェにとって絵画とは、観者の目を惹きつけ、知覚のあり方を変じ、日常を非日常へと変えるものだったのである。こうした芸術観は、「芸術家」を「世間離れした」人々とみなしていたベルクソンにも明らかだろう。⁽⁸⁴⁾ 哲学者と画家の芸術観は、まさにこうした点においても共通していたのだった。

むすびにかえて

以上、本稿では一九四〇〜五〇年代のデュビュッフェ絵画、そこで鍵となっていた物質性を、ベルクソンを参照点としながら考察した。ベルクソン哲学はもちろん、画家の着想源となつた数多くの事象のうちのひとつに過ぎない。理念や作品の具体的着想源を示すような固有名詞を明示することを慎重に避けたデュビュッフェの記述においてベルクソンの名が確認されるのは現在のところたった一例だけであり、⁽⁸⁵⁾ しかもそこで哲学者の名前は、否定的に

引かれている⁽⁸⁶⁾。とはいえこのことはむしろ、この画家が哲学者の著作を詳細に読んでいたことを物語っているようにも思われる。というのもベルクソンが『変化の知覚』の結論部において、「芸術はわたしたちの知覚を拡げてくれるが、それは深層というよりは表層において」であり、「すべての事象が深みを獲得する」のは、ただ哲学によつてであると述べたとすれば、⁽⁸⁷⁾論考『跡形』においてデュビュッフェは——これに対抗するかのよう——述べているのである。「世界とは無数の層からなるパイ菓子」のように深みをもった存在であり、絵画とはまさにそうした捉え難い世界を探究するものなのだ、と。⁽⁸⁸⁾さらに同論考最終部で画家は、次のようにも語っている。絵画とは「言葉よりもそれは豊潤で、それは細かな陰影に富んだ言語であり（…）、多くの、変化に富む思考をひとつにまとめて言うことのできる言語」、「哲学に最適の表現形式」なのである、と。⁽⁸⁹⁾

興味深いことに、記憶を「未来のための、過去と現在の総合」と呼んだ『物質と記憶』第四章最終部において、ベルクソンは次のように述べている。「なまの物質^{フリユット}と、もつとも省察に適した精神とのあいだには、記憶の可能な強度のすべて（…）自由の段階のすべてがある」。⁽⁹¹⁾ここで哲学者が言う「もつとも省察に適した精神」とは、哲学的思考と同様に意識的な努力を必要とするものだろう。とすれば画家が試みたのは、努力を要するまでもなく否応なしに観者へと作用するような、^{フリユット}そうして精神を「なまの物質」と交叉させ、あらゆる「現在」と「未来」をもたらすような^{アール}芸術の実現^ダだったのである。

注

(1) 本稿で参照するベルクソン記述は、『物質と記憶』、『笑い』、『創造的進化』、『変化の知覚』の四点である。既存の諸邦訳が存在するこれらベルクソン著作を含め、引用文はいずれも拙訳とした。引用中の強調箇所は、特に断りがない限り原文に従う。なおデュビュッフェによる記述は一九六七年、一九九五年にダミッシュによって編纂されたガリマール出版全集（以下PESJ-IV）における頁数に、またベルクソンによる各著作の頁数はいずれもPULカドリージュ版に従う。以下の文献を示す際には略号を用いる。

PAT : DUBUFFET Jean, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946.

PES.I, II, III, et PES.IV : DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits surmontés I, II, III et IV*, éd. par DAMISCH Hubert, Paris, Gallimard, 1967

(I, II) et 1995 (III, IV).

Corr. JD-JP : DUBUFFET Jean, PAULHAN Jean, *Correspondance de Jean Dubuffet et Jean Paulhan (1944-1968)*, éd. par JAKOBI Marianne et

DIEUDONNÉ Julien, Paris, Gallimard, 2003.

MM : BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Felix Alcan, 1896.

RE : BERGSON Henri, *Rive. Essai sur la signification du comique*, Paris, Felix Alcan, 1900.

EC : BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Felix Alcan, 1907.

PC : BERGSON Henri, « La perception de changement », deux conférences à l'Université d'Oxford en 1911, dans *La Pensée et le Mouvant*.

Essais et conférences, Paris, Felix Alcan, 1934.

- (2) チュビュッフエが死去した一九八五年「ダミッシュ」『Entrée en matière』と題した論考を執筆した。「題材」や「素材」を意味する「matière」への「入り口」＝「entrée」^{アントワ}とこの語からなる「Entrée en matière」とは「導入部」「序論」「entrée en matière」という意味をなす慣用語である。じつさいに同論考は当初、奇しくも追悼回顧展となった展覧会カタログの「序文」として執筆されたものだった。とはいえダミッシュが同題名に意図していたのが単に「序論」という意味のみでなかったことは明白だろう。「物質性」^{マテリアリティ}、「物質」は、チュビュッフエとその作品を語る難なのでは^な。：DAMISCH Hubert, « Entrée en matière », cat. expo, *Jean Dubuffet. Rétrospective*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 1985, pp.13-23, modifié et repris dans DAMISCH Hubert, DUBUFFET Jean, *Entrée en matière Correspondance 1961-1985, textes 1961-2014*, éd. par BERREBI Sophie, Paris, La maison rouge et JRP Ringier Kunstverlag AG, 2016, pp. 18-22.
- (3) 一九四四年四月一日付チュビュッフエ筆ポラーン宛書簡：Corr. JD-JP, p. 66.
- (4) この時期のデュビュッフエによる数少ない現存作品として、セザンヌ風の水浴面やブラック風の静物画が残る。これら一九四〇年代以前の作品については、画家の死後刊行された以下の改訂版作品目録第一巻を参照： *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, fascicule I, Nouvelle édition*, Paris, Minuit, 1993.
- (5) 一九四四年五月五日付デュビュッフエ筆ポラーン宛書簡： *Ibid.*, pp. 87-89.

- (9) 同じく本文でみてゆくように、画家は一九五〇年代をおいてこのような「瞬間」に言及してゆく。本稿では触れないが、たとえば一九五七年の美術雑誌『20世紀』での対談において画家は、画布上で「現実」が強烈にあらわれるのが、「画布全体が未決定状態に浸かる[...]瞬間」であると述べていた：Dubuffet Jean, « Réponse à l'enquête « À chacun sa réalité » de P. Volboudt », *XX^e siècle*, no.9, 1957, repris dans *PES,II*, pp. 201-203 (203).
- (10) *Corr. JD-JP*.
- (11) JAKOBI Marianne, « Nommer la forme et l'informe. La tiraison comme genèse dans l'œuvre de Jean Dubuffet », dans *Genesis*, n° 24, Paris, Jean-Michel Place, 2004, pp.89-104 (96).
- (12) *Ibid.*, pp.95-96.
- (13) DUBUFFET Jean et PONGE Francis, *Matère et mémoire ou la lithographe à l'école*, Paris, Fernand Mourlot, 1945.
- (14) たとえばミシェル・ドラゲは、デュビュッフェによる物質感の強調された造形制作が「觀念主義的イデオロギカル」ヘルクソンを批判し、むしろバシユラール『瞬間の直観』（一九三二年）と呼ぶべきものであると論じている。：DRAGUET Michel, « Jean Dubuffet et ses amitiés belges. Esquisse pour un parcours bachelardien (1944-1951) », *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, 77, Automne, 2001, pp. 60-79；同じくドラゲによる見解は他の美術史研究者たちにもよく見られる。：シヤコウ・バティスト・フランソワ以外で同様の見解を示している：JAKOBI Marianne, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 33；BRUN Baptiste, *De l'homme du commun à l'art brut : « mise au père » du primitivisme dans l'œuvre de Jean Dubuffet (1944-51)*, Thèse de doctorat non-publiée, Paris, l'Université Paris-Nanterre, 2013, p. 116-119；ボンジュにおけるヘルクソン解釈に関して、ブレイヤッド版ボンジュ全集におけるロムール・メラナンによる以下の注釈を参照：MÉLANÇON Robert, « Notes sur La Peintre à l'étude – Matère et mémoire », dans PONGE Francis, *Œuvres complètes, tome I*, Gallimard, 1999, pp. 939-943 (940).
- (15) DRAGUET, art.cit., p. 62.
- (16) デュビュッフェと哲学者たちの実地的関係は、いわかには捉え難い。文筆家ルネ・ド＝ソリエによる証言を参照すれば、一九四〇年代、バシユラールはデュビュッフェのマトリエに複数回に渡って訪れていた：DE SOLIER René, « Embarras du beau », dans *Dubuffet, culture et subversion Aix-en-Provence, L'Arc*, 1968, pp. 67-73(68)；またサルトルが主宰した雑誌『レ・タン・モデルヌ』にポーラン、メルロー、ポンティ、ランポールが参加していたこと等を踏まえてみても、デュビュッフェが彼らときわめて近い交友関係

にあったことは明らかである。メルローポンティは『眼と精神』において同書のランブルによる一文を引用し、デュビュッフエによる絵画実践を「光を、物質のある種の質感」としてあらわすものと描写している。ランブルによる記述と時期は錯誤するもの、メルローポンティがこうした描写とともに想定していたのは、一九五八年に発表された絵画シリーズ『質感学』ではなかったのだろうか。MERLEAU-PONTY Maurice, *Œil et l'Esprit* Paris, Gallimard, 1981 (1960), pp. 88-89.

(14) デュビュッフエの読書および同時代作家たちとの交流については、シエル・ランコンによる以下の回想的記述「およびジャコビによる以下の書架研究を参考」：RAGON Michel, « Jean Dubuffet, sa relation aux écrivains libertaires », dans *Jean Dubuffet, conférence et colloque lors de l'exposition* Jean Dubuffet, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992, pp. 36-42 ; JAKOBI Marianne, « Les lectures d'un peintre « ennemi de la culture », La bibliothèque de Jean Dubuffet », dans *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, 77, Automne, 2001, pp. 92-123.

(15) 『パリの光景』は一九四四年にデュビュッフエによって制作された五点からなる絵画シリーズである。同年三月、画家はその中の一点『パリの光景、すべての人が窓際に』をポーランに贈った。本稿では同作を『パリの光景』と記す。

(16) デュビュッフエが絵画を「胎児のよう」と語った記述はこの書簡の他にはほとんどみつからないものの、ジョルジュ・ランブルやガエタン・ピコン等、この画家に近い文筆家たちによる批評文には同様の表現が散見される。ここからも、当時画家本人がこのような形容を用いて自身の実践について語っていたことはうかがえるだろう。たとえば以下を参照：PICON Gaëtan, « Préface », *Dubuffet*, cat. exp., 1960, pp. 15-23, repris sous le titre « Une réalité inchoative », dans PICON Gaëtan, *Les lignes de la main*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 210-221.

(17) 一九七〇年代初頭に〈アウトサイダー・アート〉との英訳語が普及して以降、〈アール・ブリュット〉の語はいわば「誤解されてきた。語の誕生当初一九四〇年代半ばにおける〈アール・ブリュット〉の初期構想に関しては、以下を参照：小寺里枝「アール・ブリュット」の初期構想—一九四〇年代〜五〇年代、ジャン・デュビュッフエの芸術理念」、『第六十六回美学会全国大会若手研究フォーラム発表報告集』、美学会、二〇一六年、一四三〜一五四頁。

(89) LIMBOUR Georges, *Tableau bon levain à vous de cuire la pâte. L'art brut de Jean Dubuffet*, Paris/New York, René Drouin/Pierre Matisse, 1953. 豊富な図版と文筆家ジョルジュ・ランブルによる文章、巻末に掲載された「画家のコメント」からなる書籍。同書の題名および構成が画家によるものであったことは、以下一九五三年八月七日付デュビュッフエ筆ポーラン宛書簡から明らかとな

※ : *Corr. JD-JP.*, p. 657.

- (19) BERGSON Henri, *EC*, pp. 18-19.
- (20) 一九〇〇年代末、デュビュッフェの20歳ほど年長にあたるジョルジュ・ブラックとパブロ・ピカソによって創始され、ジャン・メッツアンジェやファン・グリス、フェルナン・レジェ、デュシャン兄弟といった画家たちによって画壇で発表されていったキュビスム絵画は、一九一〇年代初頭以降にベルクソンと関連づけて論じられてきた。たとえば彼らの作品がサロン・ドートンヌで発表された大きな話題となった一九一一年秋、批評家アンドレ・サルモンは雑誌上に『ベルクソンとキュビスム』、『ベルクソンとキュビストたち』と題した論考を発表し、キュビスムの理論をベルクソン哲学と結びつけた。ベルクソンを引用したのは、批評家たちのみならず画家たち自身でもある。たとえば一九一一年、メッツアンジェは『キュビスムと伝統』と題した論考において次のように述べていた。^{『カラー』}「絵画には空間がある。つまり絵画は持続のなかに存するものでもある」。: SALMON André, « Bergson et le cubisme », « Bergson et les cubistes », *Paris-Journal*, 28, 30 novembre 1911 ; METZINGER Jean, « Cubisme et tradition », *Paris-Journal*, 16 août 1911, p. 5 ; 一九一〇年代の芸術におけるヘルクソン受容についてはマーク・アントリフ、フランソワ・アズーヴィによる以下の研究も参照 : ANTLIEFF Mark, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton University Press, 1993 ; AZOUVI François, *La Gloire de Bergson*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 218-234.
- (21) BERGSON Henri, *EC*, p. 82.
- (22) *Ibid.*, pp. 6-7.
- (23) DUBUFFET Jean, « Notes pour les fins-lettres » (1945), dans *PAT*, pp.47-99, repris dans *PESI*, pp. 54-88 (以下、全集における頁数を示す)。
- (24) DUBUFFET, *PESI*, p. 54.
- (25) BERGSON, *EC*, pp. 9-10.
- (26) DUBUFFET, *PESI*, p. 79.
- (27) もっともアズーヴィが「サルトルはベルクソンを殺す必要があった」と述べたように、当時の論者たちにとつてベルクソン批判は「必要な手続き」でもあった : AZOUVI, *op.cit.*, p. 319. 『行動の知覚』(一九四二年)において明確にベルクソンを批判したメルロ＝ポンティが一九五〇年代初頭にはヘルクソンに対してより慎重な姿勢をみせることとなるように、ベルクソン哲学が彼らの理論に

おいてきわめて重要な役割を果たしていたことは言うまでもない。

(28) なかでもサルトルとデュビュッフェの関係性に関しては、一九四六年になされたクレメント・グリーンバーグによる批評記事を根拠として長らく当然視されてきた：GREENBERG Clement, 'Jean Dubuffet and French Existentialism', *The Nation*, 13 July, 1946, reprinted in GREENBERG Clement, *The collected essays and criticism vol.2. Arrogant Purpose 1945-1949*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, pp. 91-92.; 行ったグリーンバーグ解釈が「誤謬」であったことを論じた論文として、'ミンタールとクビュクを参照'：MINTURN Kent, 'Greenberg Misreading Dubuffet', in *Abstract Expressionism/ The International Context*, ed by MARTER Joan, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007, pp. 125-137.

(29) SARTRE Jean-Paul, *Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940, p. 18.

(30) ミンタールは以下にあげて、デュビュッフェによる絵画シリーズ《肖像画》をサルトル哲学に反する実践として考察している：MINTURN Kent, 'Chapitre Two: Dubuffet's PostWar Portraits: Physiognomic Illegibility, Impossible Exchange' in *Contre-Histoire: The Postwar Art and Writings of Jean Dubuffet*, New York, Columbia University, Unpublished Ph.D. dissertation, 2007, pp. 79-123.

(31) SARTRE, *op.cit.*, pp. 239-246.

(32) DUBUFFET Jean, « Empreint », *Lettres Nouvelles*, no. 48, avril 1958, pp.507-527, repris dans *PES.II*, pp. 134-153(144).

(33) *Ibid.*, p. 137.

(34) DUBUFFET, *PES.I*, p. 81.

(35) DUBUFFET, *PES.II*, p. 136.

(36) *Ibid.*, p. 137.

(37) 一九一一年時点での『変化の知覚』において、同講演内容は実施直後にオックスフォードで印刷されたが、一九三四年刊行『思考と動くもの』に所収する際、ヘルクソンは大きく手直しを加えた。この部分は一九三四年版では変更が加えられた箇所にあたる。

一九一一年の講演内容が同時代パリでどれど芸術家たちに享受されていたかは不明であるものの、一九一〇年代初頭以降、一部のキュビストや未来派によってじっさいにヘルクソン著作が手に取られていたことを踏まえれば、デュビュッフェもまた一九三四年以前より『変化の知覚』のヴァリアントを目にしていた可能性も否定できない。以下、一九一一年講演版と一九三四年著作版の変更点を下線部でしめす：「物質的現実世界をもっとも仔細に検討する芸術においては、芸術家の役割がはつきりとあらわになることは

- なご。〔その絵画の「じつじゆん」〕 « [...] nulle part la fonction de l'artiste n'est aussi apparente que dans celui des arts qui serre de plus près la réalité matérielle, je veux dire la peinture. » BERGSON Henri, « Perception de changement », Oxford, at the Clarendon Press, 1911 ; 「その大部分を模倣に捧げる芸術においては、芸術家の役割が明確にしめられることはなご。〔つまり絵画のことである〕 »
- [...] nulle part la fonction de l'artiste ne se montre aussi clairement que dans celui des arts qui fait la plus large place à l'imitation, je veux dire la peinture. », BERGSON, *PC*, p. 150.
- (38) BERGSON, *EC*, p. 10.
- (39) *Ibid.*, p. 11.
- (40) *Ibid.*, p. 15.
- (41) DUBUFFET, *PES,II*, p. 135.
- (42) *Ibid.*, p. 136.
- (43) *Ibid.*
- (44) *Ibid.*, p. 144.
- (45) DUBUFFET Jean, « Notes sur les peintures faites entre 1er septembre et le 31 décembre 1957 : TOPOGRAPHIES, TEXTUROLOGIES », dans *PES,II*, pp. 126-131(128-129).
- (46) *Ibid.*, なお画家の造語である「Texturologie テクスチュロロジー」に関してはこれまで「地肌学」と訳されてきたが、画家が地面のみならずさまざまな物質の「質感」を意図していたことを鑑みて、「質感学」と訳出した。同作品群に関する日本語の記述としては、たとえば以下を参考：木村重信「「デュビュッフェ」、『絵画』を超える絵画（名画への旅24）」講談社、一九九三年。
- (47) *Ibid.*
- (48) Jean Dubuffet 1942-1960, Paris, Musée des Arts Décoratifs, du 16 décembre 1960 au 25 février 1961.
- (49) DUBUFFET Jean « Apercevoir » (1958), *Jean Dubuffet 1942-1960*, cat.exp, 1960, pp. 25-27, repris dans *PES,II*, pp. 61-62.
- (50) *Ibid.*, p. 61.
- (51) *Ibid.*, p. 62.
- (52) *Jean Dubuffet: Paintings 1943-1957*, 29th April - 23rd May, 1958, London, Arthur Tooth & Sons Gallery. 同展カタログに一部抜粋が

掲載された後、全体が一九六〇年回顧展カタログに掲載された。

- (53) BERGSON, *PC*, pp. 144-145.
- (54) BERGSON, *PC*, p. 150.
- (55) *Ibid.*
- (56) DUBUFFET, *PES II*, p. 61.
- (57) BERGSON, *MM*, p. 231.
- (58) *Ibid.*, p. 233.
- (59) *Ibid.*, p. 234.
- (60) *Ibid.*
- (61) *Ibid.*
- (62) ボッチョーニが主執筆者となった『未来絵画宣言』（一九一一年）においては以下のように述べられている。「わたしたちが画布に再現したい動作とは、宇宙の活力が定着された瞬間以外の何ものでもない」。もっとも同宣言において「色彩画家の知覚」が称賛されたとすれば、未来派絵画における鮮やかな色調は、まずもって印象派および新印象派の流れを引き継ぐものでもあり、また未来派を含め、二〇世紀前半の画家たちによる「動き」への強い関心は、一八九四年に『動きLe mouvement』を刊行した生理学者エティエンヌ・ジュール・マレーイや写真家エドワード・マイブリッジらによる連続写真等、複数の着想源を持つものであった。：「Manièste des peintres futuristes », *Les peintres futuristes italiens*, catexp., Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 5-24 février 1912, p. 16.; ホンチョーニを中心とした未来派絵画におけるヘルクソン哲学の取り入れについては以下も参照：ANTLIF Mark, 'The Fourth Dimension and Futurism: A Politicized Space', *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 4, 2000, pp. 720-733.; AZOUVI, *op.cit.*, 2007, pp.221-222.; OTTINGER Didier « Cubisme + futurism = cubofuturisme », dans *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, dir. OTTINGER Didier, Paris/Milano, Centre Pompidou/5 Continents, 2008, pp. 20-41.; クプカにおけるヘルクソン受容に関しては以下を参照：LEIGHTEN Patricia, *The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre in Paris*, Chicago University Press, Chicago and London, 2013, pp. 163-165.
- (63) BERGSON, *MM*, p. 250.

- (64) *Ibid.*, p. 245.
- (65) *Ibid.*, p. 243.
- (66) *Ibid.*, p. 234.
- (67) *Ibid.*, p. 236.
- (68) DUBUFFET Jean, « Topographies, Texturologies » (1959), *Les lettres Nouvelles*, no.8 (2^{ème} série), 1959, pp.8-10, repris dans *PES.II*, pp. 154-156(156).
- (69) BERGSON, *MM*, p. 236.
- (70) *Ibid.*
- (71) 以下を参照 : <https://www.cnrtl.fr/definition/apercevoir> (最終アクセス : 二〇二〇年一月二十三日)
- (72) BERGSON, *PC*, p. 149.
- (73) 一九二一年版に従う(脚注37参照)。この部分は一九三四年『思考と動き』所収版では以下のように変更が加えられている : *
- Le peintre l'a bien isolée ; il l'a si bien fixé sur la toile que, désormais, nous ne pourrions nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a aperçu lui-même » (1911) ; « Le peintre l'a bien isolée ; il l'a si bien fixé sur la toile que, désormais, nous ne pourrions nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a vu lui-même » (1934).
- (74) *Ibid.*, p. 150.
- (75) BERGSON, *RE*, pp.115-121 ; *PC*, pp. 152-153.
- (76) BERGSON, *PC*, p. 152.
- (77) DUBUFFET Jean, « Note du peintre », dans LIMBOUR, *op.cit.*, 1953, pp. 93-95, reprise dans DUBUFFET, *PES.II*, pp. 74-75(74).
- (78) BERGSON, *PC*, p. 152.
- (79) BERGSON, *EC*, pp. 304-305.
- (80) *Ibid.*, p. 302.
- (81) *Ibid.*, p. 305.
- (82) DUBUFFET, *PES.I*, p. 72.

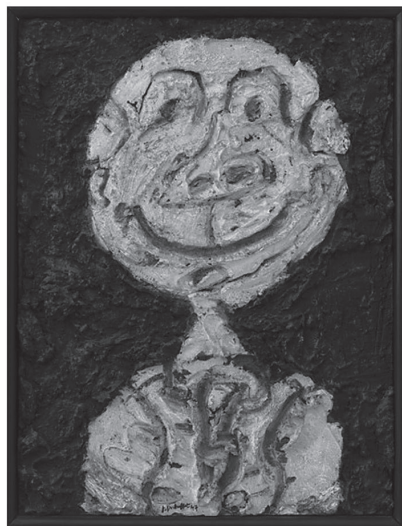
- (83) *Ibid.*
- (84) ヘルクソンによる「神秘的」な「芸術」概念については、たとえば以下を参照：CHRISTOPHOUR Raymond, « Bergson et la conception mystique de l'art », dans *Henri Bergson : essais et témoignages inédits, recueillis par BÉGUIN Albert et THÉVENAZ Pierre, Neuchâtel, Bacomière, 1941, pp. 160-178.*
- (85) ポーランが生前所持した文書の一点からみつかった記述。タイプ原稿六ページからなるその記述は、書簡記述を踏まえれば一九四四年夏、ちょうど詩画集『物質と記憶』制作開始間際に書かれたメモであった。：DUBUFFET, *PES, III*, pp. 239-244.
- (86) 表現の手段としての言葉をめぐる考察が綴られた同メモの最終部において、「ヘルクソン」の名は「ラ・ブリュイエール」と並んで登場する。デュビュッフエによれば、「ラ・ブリュイエール、そしておそらくはヘルクソンも」思考を分離し固定化する「観念 *Idee* に依拠している」（強調箇所原文）。これに対して画家は、以下のように述べて同メモを締め括っていた。「わたしは凶像 *Image* を用います。[...] 線と色彩によって、描くのです」： *Ibid.*, p. 244.
- (87) BERGSON, *PC*, pp. 175-176.
- (88) DUBUFFET, « Empreint », *PES, II*, p. 143.
- (89) *Ibid.*, pp. 150-151.
- (90) BERGSON, *MM*, p. 248.
- (91) *Ibid.*, p. 250.

（筆者 こでら・りえ 京都大学大学院文学研究科博士後期課程／美学美術史学）



(図1) ジャン・デュビュッフェ 《パリの街並み—すべての人が窓際に *Vue de Paris—Tout le monde aux fenêtres*》1944年、油彩・画布、89×116cm、所在不明

(図2) ジャン・デュビュッフェ 《フランシス・ボンジュの肖像 *Portrait de Francis Ponge*》1947年、油彩・石膏・厚紙、60×146cm、アムステルダム市立美術館



(図2) 部分



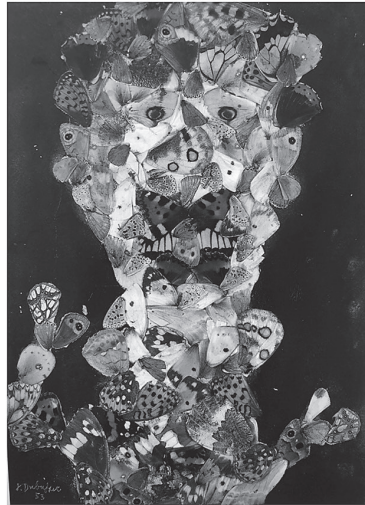
(図3) 部分



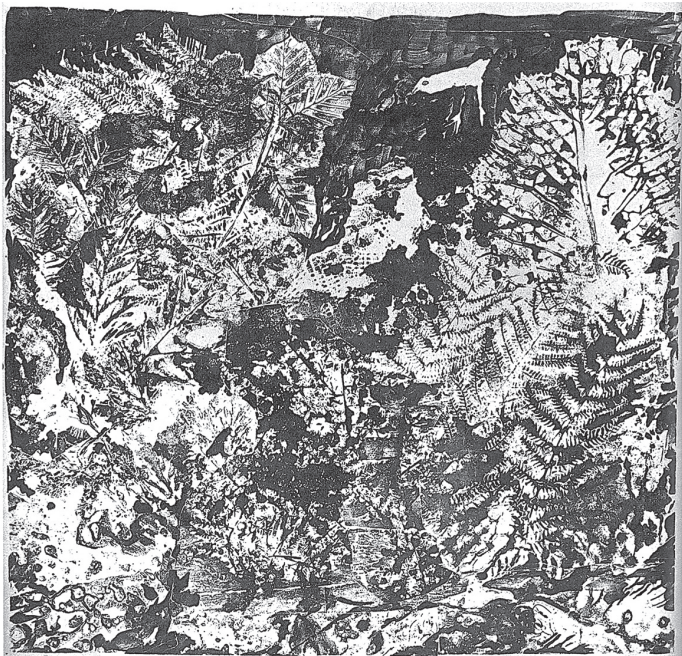
(図3) ジャン・デュビュッフェ《ジョルジュ・ランブル鳥の糞風 *George Limbour façon fiente de poulet*》1945年、油彩・石礫・石膏・炭・糞・樹脂・繊維板、89×116cm、個人蔵



(図5) ジャン・デュビュッフェ《アポロ・パップの鼻 *Nez d'Apollo Pap*》1955年、蝶の羽根、25×18cm、ベルリン、国立版画素描館（シャルフ・ゲルステンベルク・コレクション）



(図4) ジャン・デュビュッフェ《蔷薇色の空の風景 *Paysage au ciel rose*》1955年、蝶の羽根、21×29cm、個人蔵



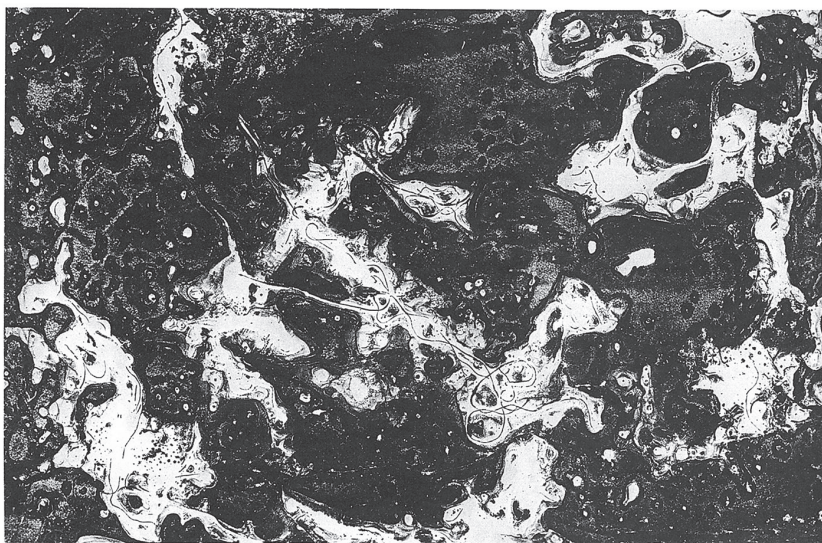
(図6) ジャン・デュビュッフェ《鳥の
いる茂み Feuillages à l'oiseau》1953年、
単色石版画(《跡形》技法)、48×49cm



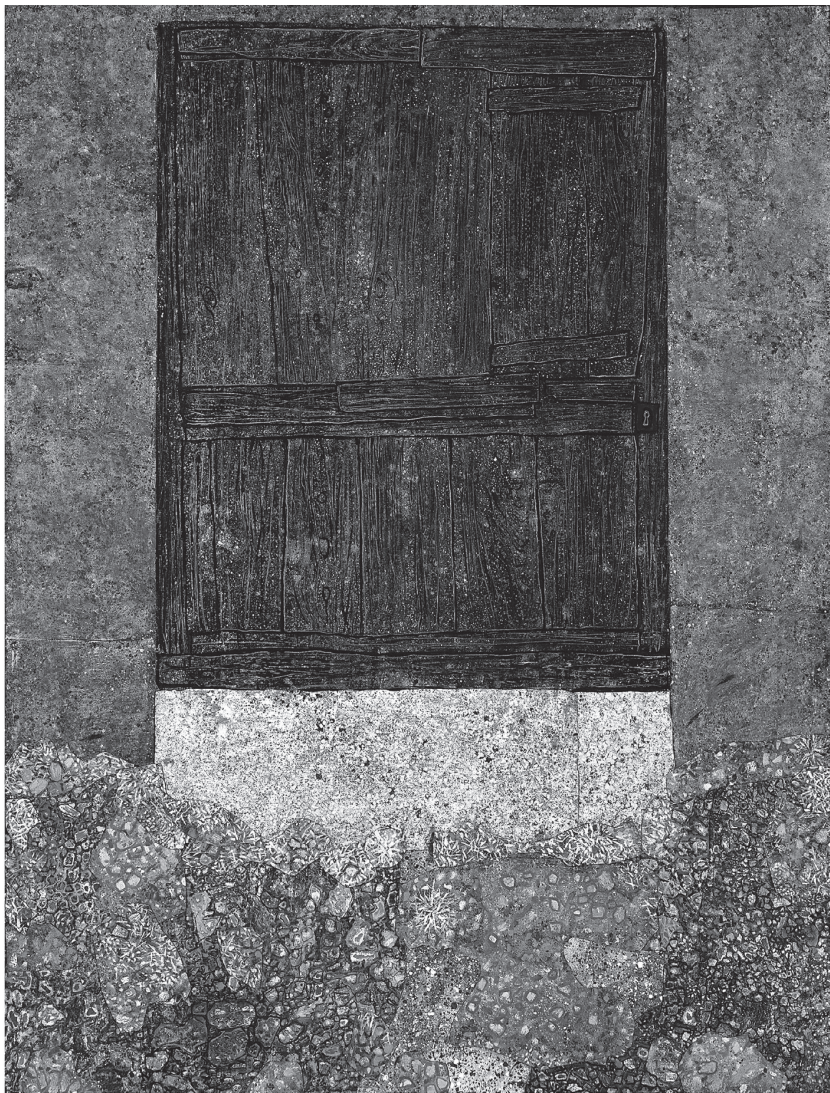
(図7) ジャン・デュビュッフェ《数多くの存在 Présences nombreuses》
1954年、単色石版画(《跡形》技法)、56×55cm



(図8) ジャン・デュビュッフェ 《えんじ色の風景 *Paysage cramoisi*》1954年、油彩・画布、73×62cm、パリ、デュビュッフェ財団



(図9) ジャン・デュビュッフェ 《空の荷車と馬 *Chars et chevaux célestes*》1954年、単色石版画（跡形技法）、32×48.5cm



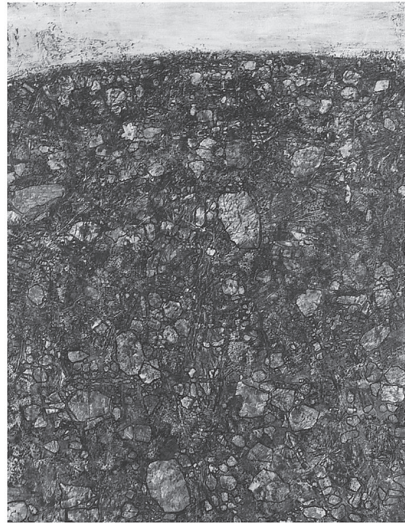
(図10) ジャン・デュビュッフェ 《シバムギのある扉 *Porte aux chiens*》1957年10月、油彩・画布、
189×146cm、ニューヨーク、グッゲンハイム美術館



(図11) ジャン・デュビュッフェ《岩石と遺跡 *Roc et vestige*》1955年3月、油彩・画布、72×92cm、個人蔵



(図10) 部分



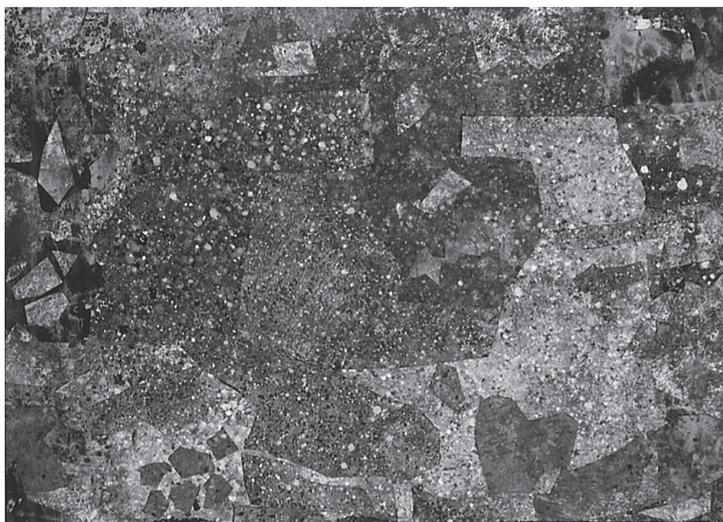
(図12) ジャン・デュビュッフェ《レストレル *L'Estrel*》1955年3月、油彩・画布、114×89cm、個人蔵



(図10) 部分



(図13) ジャン・デュビュッフェ《土の組織学 *Histologie du sol*》1957年10月、油彩・画布
(「アサンブラージュ」技法)、66.7×92.6cm、バーゼル市立美術館



(図14) ジャン・デュビュッフェ《金色の地形図(土の永眠) *Topographie blonde (Dormition du sol)*》
1958年3月、油彩・画布(「アサンブラージュ」技法)、89×116cm、個人蔵



(図15) ジャン・デュビュッフェ《都会の濡れた路面 *Causée urbaine mouillée*》1957年10月、油彩・画布、81×100cm、個人蔵

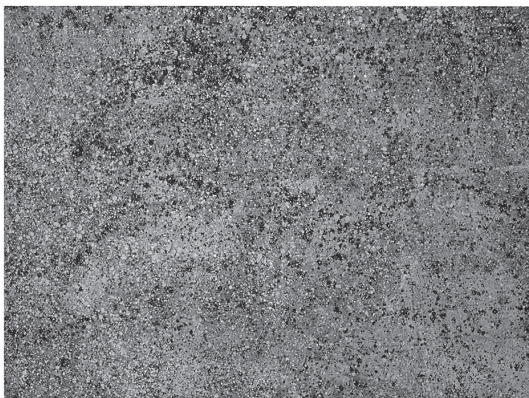


(図16) ジャン・デュビュッフェ《おびたたい平穩 *Sérénité profuse*》1957年10月、油彩・画布、114×146cm、バリ、国立近代美術館

(図17) ジャン・デュビュッフェ《質感学XLIX—砂っぽい地面 *Texturologie XLIX - Chaussée Sablonneuse*》1958年3月、油彩・画布、97×130cm、個人蔵



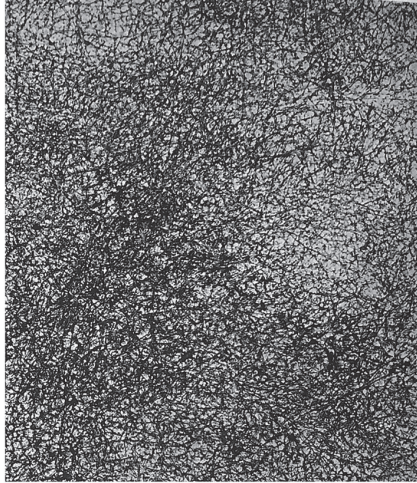
(図18) ジャン・デュビュッフェ《質感学XLVI—黄土色の明るさ *Texturologie XLVI - aux claret ocrée*》1958年5月、油彩・画布、97×130cm、パリ、裝飾美術館



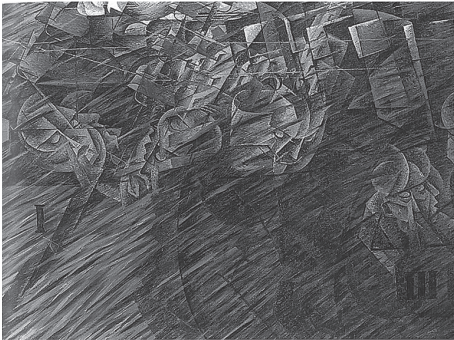
(図19) ジャン・デュビュッフェ《質感学LXIII—規範的な地面の生 *Texturologie LXIII - La vie exemplaire du sol*》1958年10月、油彩・画布、130×162cm、ロンドン、テート・ブリテン



(図20) ジャン・デュビュッフェ《質感学的跡形 *Empreinte texturologique (à forme resillé)*》1959年、油彩版画(跡形技法)、48×43cm



(図23) フランティセック・クプカ《花を摘もうとする女 *Femme cueillant des fleurs*》1909~10年、パステル・紙、45×39cm、パリ、国立近代美術館



(図21) ウンベルト・ボッチョーニ《心的状況—ゆく者たち *Stati d'animo-Quelli che vanno*》1911年、油彩・画布、70.8×95.9cm、ニューヨーク、グッゲンハイム美術館



(図22) ジャン・メツアングエ《自転車に乗る人(自転車競技場にて) *Le Cycliste (Au vélodrome)*》1912年、油彩・コラージュ・画布、130.4×97.1cm、ヴェネツィア、ペギー・グッゲンハイム・コレクション



(図24) ジャン・デュビュッフェ《ご婦人のからだー流動的濃縮
Corps de dame - Concentration fluidique》1950年12月、油彩・画
布、116×89cm、個人蔵

【図版出典一覧】

デュビュッフェ作品に関しては、以下の作品目録*における冊号・作品番号をしめす。カラー図版出典元がある場合には、そちらもしめした。

* *CTJD*. : *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, établi par LOREAU Max (fascicule I-XXVIII) et DE TRENTINIAN Armande (fascicule XXIX-XXXVIII), Paris, Jean Jacques Pauvert, Minuit, 1965-1991.

- (図 1) *CTJD*., fasc.I, no. 236.
- (図 2) *CTJD*., fasc.III, no. 154. / 発表者撮影 (2018 年)
- (図 3) *CTJD*., fasc.III, no. 38. / *Jean Dubuffet Anticultural positions*, cat.exp., New York, Acquavella Gallery, 2016, p. 195.
- (図 4) *CTJD*., fasc.X, no. 128.
- (図 5) *CTJD*., fasc.IX, no. 1. / *Dubuffet*, cat.exp. Paris, Musée national d'art moderne, 2001, p. 164.
- (図 6) *CTJD*., fasc.IX, no. 45.
- (図 7) *CTJD*., fasc.IX, no. 77.
- (図 8) *CTJD*., fasc.IX, no. 28.
- (図 9) *CTJD*., fasc.IX, no. 144. / 『ジャン・デュビュッフェ』展、富山近代美術館、1997 年、80 頁。
- (図 10) *CTJD*., fasc.X, no. 102. / *Jean Dubuffet Métamorphoses du paysage*, cat.exp., Basel, Fondation Beyeler, 2016, p. 125.
- (図 11) *CTJD*., fasc.XI, no. 65. / *Dubuffet « Hauts Lieux », Landscapes 1944-1984*, cat.exp., Avignon, Palais des Papes, 1994, p. 194.
- (図 12) *CTJD*., fasc.VII, no. 85. / *Ibid.*, p. 484.
- (図 13) *CTJD*., fasc.XIV, no. 84. / cat.exp., Basel, 2016, p. 111.
- (図 14) *CTJD*., fasc.XIV, no. 85. / cat.exp., Avignon, 1994, p. 125.
- (図 15) *CTJD*., fasc.XIII, no. 99. / cat.exp., Paris, 2001, p. 190.
- (図 16) *CTJD*., fasc.XIII, no. 101. / *Ibid.*, p. 192
- (図 17) *CTJD*., fasc.XIV, no. 38. / cat.exp., Avignon, 1994, p. 124.
- (図 18) *CTJD*., fasc.XIV, no. 35.
- (図 19) *CTJD*., fasc.XIV, no. 224. / cat.exp., Paris, 2001, p. 195.
- (図 20) *CTJD*., fasc.XIV, no. 133.
- (図 21) *Le futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, dir. OTTINGER Didier, Paris/Milano, Centre Pompidou/5 Continents, 2008, p. 121.
- (図 22) *Ibid.*, p. 195.
- (図 23) *Ibid.*, p. 237.
- (図 24) *CTJD*., fasc.VI, no. 117. / cat.exp., Paris, 2001, p. 127.

La peinture comme point de rencontre entre la matière et l'esprit : les réflexions et la pratique artistique de Jean Dubuffet au prisme de la philosophie d'Henri Bergson

par

Rie KODERA

Doctorante en Esthétique et Histoire de l'art
l'Université de Kyoto

Du milieu des années 1940 jusqu'à la fin des années 1950, les œuvres de Jean Dubuffet (1901-85) sont caractérisées par leur matérialité distinctive ; durant cette période, le peintre a expérimenté plusieurs matières picturales telles que du sable fin, du blanc de zinc, ou des bouts de ficelle, et ainsi réalisé des tableaux dont l'épaisseur de l'huile mêlée à d'autres substances ou des grattages sollicitent l'attention des spectateurs. Quel rôle a joué cette matérialité dans l'art de Dubuffet ? Pour répondre à cette question, je propose de faire référence à Henri Bergson, qui considéra l'art des peintres comme une manière de « serrer de plus près la réalité matérielle ». De fait, il se trouve plusieurs écrits du peintre qui font écho à ceux du philosophe. Dans cet article, nous rapprochons les œuvres picturales et graphiques du peintre avec ses écrits tout en les comparant avec ceux de Bergson, entre autres *Matière et mémoire* (1896), *Révolution créatrice* (1907) ou *La Perception du changement* (1911). Nos analyses montrent comment Dubuffet a cherché une perception brute du monde matériel en envisageant, comme Bergson, l'art comme une voie de connaissance.