原典資料紹介

ジャン・フォートリエの６つのテキスト

訳：鈴木俊晴

【解題】

ここに訳出するのはフランスの画家ジャン・フォートリエ（Jean Fautrier, 1898-1964）による雑誌などに掲載された6つのテキストである（「創造」と題されたテキストのみ出典が明らかではない）[1]。

はじめに画家について簡単に記しておく。ジャン・フォートリエは第二次世界大戦以降の半ば抽象的な作品によって、20世紀後半の抽象表現を切り開いた運動のひとつであるアンフォルメルの先駆者として歴史に位置づけられている。20世紀後半のフランスにおいてこれほど豊かな言説に恵まれた画家も多くはない。アンドレ・マルローやジャン・ポーランといった時代の第一線の知性がフォートリエの絵画を取り巻いてきたのみならず、その作品はジョルジュ・バタイユ、ポール・エリュアール、フランシス・ポンジュといった詩人や美術批評家にも霊感と共感を与えることとなった。

フランス国内だけではない。国外でフォートリエをいち早く受容したのは第二次世界大戦の復興期にあったイタリアだった。1960年、ヴェネツィア・ビエンナーレの国際大賞を獲得した画家について、同年ジュリオ・カルロ・アルガンはベルクソンの哲学に引き合わせて語り、さらには画家のはじめてのモノグラフがパルマ・ブカレッリによってミラノで出版される。

そして、その影響力は遠く日本にまで及んだ。作家は1959年に来日しているが、とりわけその前後に、滞在記も含めてフォートリエについてのテキストが多く記された。滝口修造、東野芳明、藤枝晃雄、大岡信、宮川淳など、やはり詩人を含めた豪華な論客がフォートリエを取り上げた。ちなみに、1961年には第7回東京ビエンナーレのグランプリがフォートリエに授けられている。

ところが、こうした豪華な言説の積み重ねに対して、画家自身の言葉は驚くほど少ない。「公的な場での発言や執筆を好まなかった。彼は絵画や文学についての白日の下での議論や口論に巻込まれることを恐れていた」[2]とカストール・シーベルは伝えているが、その通りで、今日一般に手にできるテキストも限られている。同じくアンフォルメルの画家に数えられたジャン・デュビュッフェの雄弁に比すれば、フォートリエの寡黙さは一段と際立つ。とはいえ、制作についてのノートを公開したアンリ・マティスや、インタヴューを繰り返しそれによってパブリックな画家像を作り上げようとしたフランシス・ベーコンといった画家たちが自己演出的と言えるのと同じように、フォートリエの沈黙もまたひとつの演出と考えておこう（1943年の「人質」シリーズの個展のオープニングに際して、蛇革の靴を見せびらかすように履いていた、という言外の自己演出的で、安っぽいエピソードが端的に示すように[3]）。そして、当然のこととして、画家が「寡黙」だからといって、残された言葉の重要性が軽んじられるべきではない。

ここに掲載したのは、いずれも晩年、つまりフォートリエが同時代の抽象絵画をけ

ん引する存在と認められるようになり、国内外での評価を高めながら周囲に言説が重ねられていくまさにそのときに、画家自身が発した言葉である。

そこでとりわけ興味深いのは、フォートリエが同時代のいわゆるアンフォルメルの画家たちについて、あるところではほのめかす程度にあいまいな態度をとり、あるところでは苛立を隠すことなく嫌悪感を示していることだろう。アンフォルメルとは、批評家ミシェル・タピエが1951年に組織した展覧会で用いた言葉で、もともとは仏語で「informel 不定形の、非形式的な」を意味する形容詞であるが、タピエはこれを具象／抽象を問わず、戦後の欧米の身ぶりと物質感の強い作品を総称する名前として用いた。フォートリエは、デュビュッフェとヴォルスとともにこのアンフォルメルの先駆者として批評家によって「聖別」されるわけだが、フォートリエからしてみれば、大仰な身ぶりやあからさまな物質感をその本質とするアンフォルメルの作品は、言うなれば「熱狂的な絵画、本能的な身ぶり、唖然とさせられるマチエールの混在、15分で描かれる絵画、それらは商売とプロパガンダのためでしかない」(「アンフォルメルに関する比較対照」) うえに、ここで画家が批判しているいわゆるアンフォルメル＝「熱い抽象」は、ともすると「靴を磨くブラシで描く、あの画家は両手で描く」(「同上」) などといった技法の目新しさに終始してしまった。そうした作品は一見するとフォートリエの制作に近しいものを感じさせるかもしれないが、あらためてフォートリエの作品を見てみれば、比較的小ぶりなサイズのカンヴァスのその厚塗りによるいかにも重層的なマチエールと、一方でのたどたどしい線の戯れは、アンフォルメルの激しい身体性 (アクション、ジェスト) とマチエールを一致させようとする意図からは遠く、むしろ「図工的」[4]と呼ぶにふさわしいことがわかるだろう。そしてフォートリエは、アンフォルメルを現実とのつながりをもたない「装飾的」な絵画と切り捨て、絵画が現実から離れてはならないと、現実の痕跡をわずかでもいいからとどめるようにと繰り返す。タピエのアンフォルメルの概念そのものの空疎さに、そしてそれに準ずる作品の空虚さにフォートリエは嫌悪を示すのである。では、現実とのつながりを失わないためにフォートリエがこだわったことは何か。それはデッサンとフォルムをないがしろにしないこと、であり、そのうえで具象表現をあらためて「解放された」(「『プラネット』誌への回答」) ものとしようとすることである。線と色彩という20世紀においてはもはや遠い過去の遺産とも思われるような西洋絵画の論点 (でありまたアポリアでもある構成要素) への反動的ともいえるこだわりこそが、そしてマチエールと輪郭という新たな課題こそが、フォートリエを同時代のほかの画家たちと区別しているのである。

もうひとつ、彼のテキストについて少し穿った見方をしてみれば、正当なるフランス絵画の系譜に連なろうとする画家の下心のようなものを伺うこともできる。つまり、フォートリエが「今日の眼は変化してきている。それが求めるものがもはやかつてと同じものではないということは否定しえない」(「アンフォルメルに関する比較対照」) と言うとき、エドゥアール・マネが言い残したとされる「これからの100年を生

きる人びとは幸いである。彼らの視覚器官はわれわれのものよりも発達するだろうから、彼らはよりよくみることができるのである」[5]との言葉が念頭になかっただろうか。あるいはまた、「描くという行為は、たんにカンヴァス上に絵具を広げようとする欲求だけにとどまらない。むしろ、自らを表現したいという欲望が、そもそも見つめられているものから私たちのほうへと伝わってくるということをよく認めなくてはならない」(「人それぞれの現実」) というフォートリエの言葉と、「彼はその意味を解放したに過ぎず、そのように描かれることを要求していたのは、彼が見たままのそれ自体であり、顔それ自体であった。だからセザンヌは、それらが言おうと欲していたことを言っただけである」[6]という、セザンヌについてのメルロ＝ポンティのテキストとはみごとに共鳴してはいないだろうか。マネ、そしてセザンヌ（メルロ＝ポンティ）。寡黙な画家フォートリエが、今や不動の主流となった巨匠たちをたどるように、彼らの言葉を言い換えている。それはときに晦渋なものではあるものの、そうすることによって芸術家としての自らの立ち位置を確認しようとしていたのである。もちろん、この「晦渋」さはフォートリエの責ばかりではなく、訳者の力不足によるものでもある。誤記誤訳についてのご指摘を願うばかりである。また、訳出にあたっては編集委員の青山勝氏に、査読者の域を超えて多大なるご協力を賜りました。ここに記して感謝申し上げます。

[1] 底本は Jean Fautrier, *Écrits publics*, L'Échoppe, 1995. なお、「創造」は以下に依った。*Jean Fautrier*, exh.cat., Musée national Fernand Léger, 1996, p.11.

[2] Castor Seibel, "Jean Fautrier et l'informel," *Écrits publics*, p.7.

[3] *Jean Fautrier 1898-1964*, exh.cat., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989, p.222. ちなみに、このフォートリエの服装について伝えているのはデュビュッフェ（とその妻）である。以下も参照、イヴ＝アラン・ボワ、ロザリンド・クラウス『アンフォルム：無形なものの事典』加治屋健司、近藤學、高桑和巳訳、月曜社、2011年、20-21頁および註21。

[4] 林道郎「アレゴリーとしての『人質』：アンフォルメルと『具体』についての話」『東京都現代美術館年報研究紀要』第14号、2011年。

[5] Antonin Proust, "l'Art d'Édouard Manet," *Le Studio*, 21, Jan. 15, 1901.

[6] モーリス・メルロー＝ポンティ『意味と無意味』永戸多喜雄訳、国文社、1970年、35頁。

人それぞれのの現実

現実（レアリテ）は存在する。のみならず、いかなるときも、それをあっさりと排除するようなことがあってはならない。
描くという行為は、たんにカンヴァス上に絵具を広げようとする欲求だけにとどまらない。むしろ、自らを表現したいという欲望が、そもそも見つめられているものから私たちのほうへと伝わってくるということをよく認めなくてはならない。この現実が、芸術家の気質がもつイメージに従って変形され、形作られるとしても、そして、このイメージが結局のところ現実そのものよりも真実のものとなるとしても、それでもなお、たとえほんのわずかであっても、作品には現実の面影がいつまでも残っているのである。
次のようなことな駄弁を弄する者もいる。セザンヌのグラスがあり、シャルダンのグラスがあるのであって、グラスそのものは存在しない、と。これはつまるところ頭の中で考えただけの理屈に過ぎない。実際にはグラスは一方にも存在するし、同じく他方にも存在する。グラスというものがいっさい存在しなければ、グラスのヴィジョンも存在しないことになるだろう。
そもそも、この現実を排除することにいかなる意味があるのだろうか？芸術について言えば、現実に由来するものはどのようなものであれ（その現実が最初のひと突きに過ぎないのならば）、その現実を徹底的に排そうとするものよりも、おしなべてよりずっと想像力が豊かで、またよりずっと魔術的であるように思える。
仮に優れた本物の掘り出し物が二三あったとしても、不明瞭で無用な評論によって支持された、自ら「アンフォルメル」と称するもったいぶった気晴らしは、無理を通して徹底的に現実の形跡を排除したあげく、さまざまなマチエールや、大理石模様のついた紙や、スタッコや、そのうえ、あらゆる想像力が色あせ平板になった、そういうものしかわれわれに与えることができないであろう。そしてしまいには、この二つの同じ成功例をおたがいに忠実に模倣することになるのである。現実は作品のなかに存続しなくてはならない。現実は原材料なのだ。それはフォルムの下にあって、フォルムを支え、それを進ましめる「生きた作品／吃水部」なのだ。
この現実に対するに、二つの態度が可能である。それらは見たところ正反対で、また相容れないようですらあるが、逆向きにたどってみれば最終的には両者は合流し、同じ目的に到達することになる。一方は現実に追従し、たえず現実に沿って進む。他方は現実を排除し、なににかえてもそれを無視しようとする。
実際に人は、虚心にというわけにはいかないだろうが、みつめられ、感じとられたものの衝動に身を委ねることもある。現実とは最初のひと突きなのである。現実はそれに続いて生じるすべてのものにはずみをつける。そうしたら、もうそれ流れに身を任せる他ない。重要なのは、描こうとする欲求であり、つまりは、覚えた感動を、表現することである。

À Chacun sa réalité

Non seulement la réalité existe mais en aucun cas elle ne doit être purement et simplement rejetée.

Le geste de peindre n'est pas simplement le besoin d'étendre de la peinture sur une toile et il faut bien admettre que le désir de s'exprimer, à l'origine, nous vient de la chose vue. Que cette réalité soit transformée, modelée à l'image du tempérament de l'artiste, que cette image finisse par devenir plus vraie que la réalité elle-même — soit — mais l'apparence subsiste toujours, même à un moindre degré.

On a beau dire : il y a le verre de Cézanne, il y a le verre de Chardin, le verre lui-même n'existe pas. C'est là une petite gymnastique intelligente mais en fait le verre existe autant chez l'un que chez l'autre et sans verre du tout il n'y aurait pas eu ces visions du verre.

Du reste, à quoi servirait-il de rejeter cette réalité ? En matière d'art tout ce qui vient d'elle (à condition qu'elle ne serve que de poussée initiale) paraît bien plus imaginatif, plus magique que tout ce qui la refuse systématiquement.

S'il y a eu une ou deux trouvailles heureuses et authentiques, ces divertissements prétentieux, supportés par toute une littérature aussi obscure qu'inutile, qui se veulent «informels», et qui de force rejettent absolument toute trace de réel, finissent par ne nous donner que des variations de matière, de papiers marbrés, de stucs, d'ailleurs plates et dénuées de toute imagination, et finalement ne font que s'imiter mutuellement en recopiant assez fidèlement ces deux mêmes réussites. La réalité doit subsister dans l'œuvre, elle est la matière première, «l'œuvre vive» qui est sous la forme, qui la soutient et la fait aller.

Deux attitudes sont possible en face de cette réalité. Opposées, et même s'excluant en apparence, elles se rejoignent finalement et atteignent par des démarches inverses la même fin. L'une suit la réalité, la côtoie sans cesse ; l'autre la rejette et veut à tout prix l'ignorer.

On peut, en effet, s'abandonner, non sans quelque arrière-pensée cependant, à l'impulsion de la chose vue et ressentie. Le réel est la poussée initiale ; il donne le branle à tout ce qui va s'ensuivre. Il n'y a plus qu'à se laisser aller. Ce qui compte est le besoin de peindre, c'est-à-dire d'éprouver une émotion et de l'exprimer.

Mais on peut aussi n'accepter que ce qui n'a aucune réalité, aucune attache avec un réel abhorré et, toutes les combinaisons épuisées, se retrouver

しかし、いかなる現実ももちあわせないもの、または忌まわしい現実(レエル)とはいかなる結びつきももたないものしか受け入れないというやり方もある。とはいえ、そうした組み合わせが汲みつくされたとしたら、現実を排除する立場をとるものも、もっとも自然な方途によって、前者 — つまり現実に追従するもの — のすぐ側にいることに気づくだろう。
絶対的な「アンフォルメル」とやらの非現実感はなにももたらしはしない。それは無償の遊戯である。いかなる芸術形式も、現実のある部分と混ざり合わなければ、感動を与えることはできない。たとえどれだけその現実が些細で、茫漠としていたとしても、こうしたほのめかし、あるいは、こうした還元不可能な小片こそが作品を読みとく鍵のようなものなのだ。その鍵が作品を読解可能なものにするのである。それが作品の意味を明らかにし、真の知性たる感受性に対して、作品の深部にある本質的な現実を開示するのである。
人は存在するものに新たな意味を与えるだけ、つまり、マチエール、形体、色彩といった、即座に生み出されながら、もはや不変となったものと混ざり合った現実を、感動の彩りのうちに再現するだけなのである。

アンフォルメルに関する比較対照

まず第一に、この絵画というものは、いったい何の役に立つのだろうか。それはただの装飾的効果以上のなにものも求めないに違いない。それこそが、絵画の真の意義であり、有用性である。壁を彩るということが。
絵画が装飾以外の他のものを求めざるを得なくなったのは、おそらくフレスコ画を捨て去ってしまってからである。静物画が（花のブーケなどが）かわいらしく描かれるのも当然だと思われる。
絵画(タブロー)の本当の役割とは、家具の上の空いた空間を満たすことである。
冗談などではなく、イーゼルの絵画においては、例えばシャルダンのような巨匠がいて、こうした単純な喜びを与えてくれていたのだ。

今日の絵画を揺り動かしている内的な苦悩は、しかしながら、新しいものではない。仮に、具象画家についての（かなり愚かしい）コンプレックスを少しのあいだでも捨て去ってみれば、ボッシュや晩年のターナーなどの、そうした心に安らぎを与えるという役割に甘んずることのなかった孤高の存在をあらゆる時代に見いだすことができるだろう。しかし、呪われた、というのが極端だとしても、いずれにせよ例外的であることは間違いない画家たちのこうした造形表現は、かつてはいかなる共鳴をもちえたのだろうか。

tout près de ce que les premiers ont atteint par le voies les plus naturelles.

L'irréalité d'un «informel» absolu n'apporte rien. Jeu gratuit. Aucune forme d'art ne peut donner d'émotion s'il ne s'y mêle une part de réel. Si infime qu'elle soit, si impalpable, cette allusion, cette parcelle irréductible est comme la clef de l'œuvre. Elle la rend lisible ; elle en éclaire le sens, elle ouvre sa réalité profonde, essentielle, à la sensibilité qui est l'intelligence véritable.

On ne fait jamais que réinventer ce qui est, restituer en nuances d'émotion la réalité qui s'est incorporée à la matière, à la forme, à la couleur, produits de l'instant, changé en ce qui ne change plus.

À Chacun sa réalité, publié dans XXe siècle, n.9, juin 1957.

Parallèles sur l'informel

D'abord à quoi bon faire cette peinture — elle devrait ne rien chercher de plus que de simples effets décoratifs — c'est là son vrai sens — son utilité — agrémenter un mur.

C'est sans doute en quittant la fresque qu'elle a dû chercher quelque chose d'autre. Ce qui semble rationnel c'est la nature morte — le bouquet de fleurs — joliment faits.

Le vrai rôle du tableau c'est d'être placé sur le meuble pour remplir l'espace nu.

Je ne plaisante pas, dans cette peinture de chevalet il y a eu de très grands (Chardin) qui nous ont donné ces joies simples.

Le tourment intérieur qui secoue la peinture d'aujourd'hui n'est cependant pas neuf. Si l'on peut se débarrasser une seule minute du complexe (assez stupide) du figuratif on trouvera à toutes les époques quelques isolés qui ne se sentaient pas à l'aise dans ce rôle reposant (Bosch, Turner dans ses dernières toiles) — mais quelle résonance pouvait bien avoir autrefois ce genre d'expression plastique — des peintres maudits sans aucune doute — des exceptions en tout cas.

今日では事情はまったく逆である。静物を描くインテリア画家たちはもはやみられない。かつての例外たちが規則となり、流行となり、欠かせないものとすらなっている。
人間は文明化し、洗練されるにしたがって、苦しむようになってきた。われわれの精神は、束の間の感覚を追い求めて彷徨い、それをほとんど掴むこともないからこそいっそう強い感覚を求める。われわれはもはや単純な感動には満足できない。
おそらく、近代における精神のこの状態にこそ、「アンフォルメル」にたいする熱狂ぶりの原因を見いだすべきなのだ。
ともあれ、それを単なる過度の技巧がもたらす満足に求めるべきではない。私は、真なる創造に不可欠の全き純粋さをもって制作に臨む人びとを代弁しているのだ。
だから人を驚かせる手段ばかりを利用してきた追随者のことは放っておこう。熱狂的な絵画、本能的な身ぶり、唖然とさせられるマチエールの混在、15分で描かれる絵画、それらは商売とプロパガンダでしかない。
さらにいえば、絵画について語ることは何の役に立つのだろうか、描くだけでは足りないのだろうか。ひとつでも役に立つ評論がこれまであっただろうか。アンフォルメルについて周知の処方箋のような文体で書かれたものは何一つとして、これまで新しい知見をもたらすことはなかった確かだ。
絵画が仮になんらかのことを成し遂げることができていたならば、こうした評論にひどい仕打ちを加えることができたであろう。
技術的な面から絵画について語ることはほとんど不可能である。絵画に関してのなんらかの規則が押し付けられるべきなのか。デッサンには些細な役割のみが与えられるべきなのか。あるいは、絵画（タブロー）をもはやある効果にしか過ぎなくなるところまで専有してしまっているマチエールに、デッサンは押しつぶされてしまうべきなのか。色彩は不可欠な意図たるべきなのか。

いずれもかつては有効なものであったが、論理的かつ比例的なバランスとして認められるべきものはひとつもない。それはとりわけ教授できるものではないのだ。そうしたバランスはある時代に属し、それを創り出す者の中にある。新たな均衡はいずれも先行する均衡を破ることによって生じるのである。

あるときには、デッサンは、色彩によって飾り付けられるための下敷きとしてのみ機能していた。またあるときには、造形の効果がデッサンを無きものとした。ときとしてヴォリュームが、彫刻作品と見まごうばかりの迫力を持ったこともある。

こうした時々のいずれも、制作の成果がもつ価値は同じであった。
しかしながら、今日のアンフォルメルが熱狂のあまり、デッサンを完全に消し去っているのは、やはりやり過ぎではなかろうか。二三の正当な、第一線の画家たちを

Aujourd'hui, la situation est renversée — les peintres d'intérieurs de natures mortes sont ceux qu'on ne regarde plus — l'exception d'autrefois fait règle, elle est courante, voire devenue indispensable.

C'est qu'au fur et à mesure que l'homme se civilise, s'affine, il se tourmente et son esprit s'égare à la recherche de sensations fugitives et d'autant plus fortes qu'il ne les saisit qu'à peine — il ne se contente plus d'émotions simples.

C'est peut-être dans cet état de l'esprit moderne qu'on doit trouver l'explication de cette rage informelle.

En tout cas il ne faut pas la chercher dans la seule satisfaction d'excès technique — je parle pour ceux qui se sont engagés avec toute la pureté indispensable à une création vraie. Laissons tous les suiveurs qui n'ont puisé là que moyens pour étonner — la peinture délirante, le geste spontané — la fusion de matières sidérantes — la peinture en quinze minutes - ne sont que propos de vente et propagande.

A quoi bon du reste parler peinture — ne suffit-il pas de la faire, un écrit quelconque a-t-il une seule fois permis d'entrer dans le jeu — ce n'est certes pas toute la littérature sur l'art informel, rédigée dans le style pharmaceutique connu, qui a pu donner quelque éclaircissement.

Elle aurait du reste drôlement desservi cette littérature, si elle avait pu faire quelque chose.

On ne peut guère parler peinture sur le plan technique. Une règle quelconque doit-elle s'imposer en matière de peinture — le dessin doit-il avoir une part infime ou doit-il succomber sous une matière qui accapare le tableau au point de ne plus devenir qu'un effet - la couleur doit-elle être l'intention essentielle ?

Tous les cas ont été valables et aucun équilibre logique, proportionnel, ne doit être admis. Il n'est surtout pas à conseiller. L'équilibre est dans une époque, il est dans l'inventeur, chaque équilibre nouveau détruisant le précédent.

À certains moments le dessin a pris une place telle qu'il n'a donné que des œuvres rehaussées de couleurs — à d'autres moments l'effet plastique l'a anéanti — le volume s'est quelquefois imposé au point de devenir œuvre sculptée.

除くとしても（彼らはデッサンを基本的な組成要素として残している）。こうして純粋なマチエールへと芸術を服従させようとすると、絵画作品はきわめて初歩的な方法へと導かれる。そこには必ずある種の苛立ちをおぼえる。つまり、この画家は靴を磨くブラシで描くから重要である、あの画家は両手で描くから重要である、というような宣伝それじたいがあまりに単純で不条理な役割を果たしてしまうのである。

大半の凡庸な画家たちの作品は、家屋の塗装業者よりも気品に溢れ、純粋で、知的で、ときとして感受性豊かな職人仕事を思わせる。こうして絵画（タブロー）は洗面所のスタッコや大理石模様の壁紙を使った実験となる。しかし、そうした不快感はとるに足らない画家たちの作品のうちにしか生じない。
印象派たちにもまた凡庸な画家たちはいた（シスレー、モネ、シニャック）。安心感を持てるのはセザンヌただひとりである。
視覚的具象表現もまた流行の問題である。三人の偉大なるキュビストの絵画以上に（今日）具象的に見えるものはない。そこでは対象のほんの些細なディテールをも見分けることができる。しかしながら、肝要なのは、視覚的具象表現に革命が起こったことである。その革命は、タブローの構築を許すものであり、その時代の画家たちを満足させうるものであったのである。将来、アンフォルメルにおいても（二三の正当な画家の作品において）描かれた意図を同じようにはっきりと見いだすことにはならないだろうか。ポストキュビスト（ずいぶん後にやってきた、どこに歩みを向けていいのかわからない画家たち）は、色彩と色班の単純な関係の他にもたらしたものがあっただろうか。すでに意図が薄弱なものになってきている。つまり、最悪なキュビストたちはアンフォルメルの一群と同様われわれを苛つかせる。この苛立ちはまさに画家の絵画（タブロー）の空虚さに由来するものなのだ。

芸術において唯一正当なるもの、それは芸術家の感受性の質である。芸術とはそれを外在化させる手段にほかならないのだが、それは狂気の手段であり、そこには規則もなければ計算もない。
今日の絵画（タブロー）が絵画（タブロー）にとっての最高のチャンスを — つまり、キュビストたちも青ざめるような全面的な解放を — 手にしていると言い切ることができるのだろうか。あらゆる点からそう考えざるを得ない。たとえ、やがてデッサンがある程度この芸術に参入してくるとしても、その芸術はきわめて解放されたものとなり、もはや眼による視覚ではなく、むしろ、内的な気質の一種の解放に基づくものとなり、それゆえ、この芸術は各々の芸術家がそれぞれに独自に使いこなすために再び創り出されなくてはならなくなるだろう。
今日の探求の価値がいかなるものであれ、その探求は有益な効果をもたらすものにしか見えない。その探求の欠点が、その激高が、その誤謬がいかなるものであれ、今日の眼は変化してきている。それが求めるものがもはやかつてと同じものではな

Dans tous les cas la valeur du résultat est restée la même.

Néanmoins, la frénésie informelle d'aujourd'hui ne va-t-elle pas trop loin en anéantissant totalement le dessin — non, pour les deux ou trois peintres valables et de premier plan (du reste chez eux il reste un dessin-trame) — mais cet assujettissement de l'art à des matières pures ne va pas sans une certaine irritation en ramenant l'œuvre peinte à des procédés extrêmement primaires — la publicité elle-même joue le jeu simplet et absurde — tel vaut parce qu'il peint avec une brosse à chaussures, l'autre des deux mains.

La masse des médiocres fait penser à un artisanat pur, intelligent, sensible parfois, plus racé que celui des peintres en bâtiment — et c'est ramener le tableau à des expériences des papiers marbrés de stucs de lavabos. Mais ce malaise ne se produit que chez les insignifiants.

Les impressionnistes ont eu, eux aussi, leurs médiocres (Sisley, Monet, Signac) — on ne se sent rassuré que devant Cézanne.

La figuration visuelle est aussi une question de mode. Rien ne semble plus figuratif (aujourd'hui) que les tableaux des trois grands cubistes — on y distingue jusqu'au moindre détail de l'objet. Il s'agissait pourtant d'une révolution sur la figuration visuelle qui permettait de construire le tableau et qui pouvait satisfaire le peintre de l'époque. Et dans l'informel ne verra-t-on pas plus tard (chez les deux ou trois valables) aussi clairement l'intention dessinée ? Les post-cubistes (venus beaucoup plus tard, ne sachant où diriger leurs pas) ont-ils apporté quelque chose d'autre que de simples rapports de couleurs et de taches ? Déjà le propos semble maigre. Les mauvais cubistes nous irritent autant que la masse des informels, mais cette irritation ne vient que du vide du tableau du peintre.

N'est valable en art que la qualité de la sensibilité de l'artiste, et l'art n'est que le moyen d'extériorisation, mais un moyen fou, sans règles ni calculs.

Peut-on affirmer que le tableau joue aujourd'hui sa chance suprême — une libération si totale que les cubistes pâlissent — tout porte à le croire — même si plus tard une certaine part de dessin entrait dans cet art, il sera tellement libéré, tellement basé non plus sur une vision de l'œil mais sur une sorte de libération du tempérament intérieur, qu'il devra être réinventé par chaque artiste pour son seul usage.

Quelle que soit la valeur des recherches d'aujourd'hui, elles ne peuvent que paraître salutaires - quels que soient les défauts, les exaspérations ou les

いということは誰も否定しえない。眼はすっかりと進化しているために、一級の芸術家たちが黒い魚や赤い木々を描くことに満足し、それで革新的と見なされていたのが、あるいはまた、彼らがモチーフを前にしか描くことができなかったのが、たった20年前のことでしかないというのは驚くべきことだと思われる。

絵画は、再び創り出されるためには、自壊することしかできないし、自壊するべきものなのである。

なぜ描くのか？

私が描くのは、描くことに喜びがあるからである。他の作家の絵画は私には何の役にも立たない。私は絵画を私自身のために利用するのである。

今日の絵画

分析的な画家ならこう言いうかもしれない。「グラスなるものは存在しない。あるのはシャルダンのグラスであり、セザンヌのグラスである」。もっともである。それを理解するのに、前者も後者も必要ないし、とりわけ画家は必要ではない。
しかしながら、このグラスは存在する。グラスはそこにある。私はそれを知っている。私はそのグラスの溝の装飾が気に入って選んだ。いつもグラスは同じである。いつも同じでなかったとしたら、私はもはやそのグラスを識別することができなくなってしまうだろう。そのうえ、私はコンパスと定規を使って、その重さや容積、容量を正確にあなたに伝えることだってできる。

しかしながら、たとえそのように定義したとしても、それでもグラスはまだ曖昧なままである。というのも、同一のグラスであっても、たとえばこのコニャックの広告の写真に写っているグラスと、たとえばこの若い女優が手にもっているグラスとはまったく類似していないからだ。
人はこのように言うだろう。それは視点の角度の問題だ、光のあて方の問題だ、と。でもそれは正しくない。というのも、私のグラスについて言えば、私はよくそれを

erreurs, l'œil d'aujourd'hui a changé — nul ne peut nier que ses besoins ne sont plus les mêmes, ils ont si complètement évolué qu'il semble ahurissant de penser qu'encore il y a vingt ans les meilleurs des artistes étaient pleinement satisfaits et faisaient figure de novateurs avec des poissons noirs ou des arbres rouges, et qu'ils ne pouvaient peindre qu'en se plaçant devant le motif.

La peinture est une chose qui ne peut que se détruire, qui doit se détruire, pour se réinventer.

Parallèles sur l'informel, publié d'abord en allemand dans *Blätter + Bilder* n.1, Wurzbourg et Vienne, mars-avril 1959 ; puis en français, avec une grosse coquille, dans les *Cahiers du Musée de Poche* n.4, mai 1960, sous le titre «La Peinture doit se détruire».

Pourquoi peindre ?

Je peins parce que j'ai du plaisir à peindre. La peinture des autres ne me sert à rien. Je destine la peinture à mon propre usage.

Pourquois peindre ? publié dans *Paroles*, mars 1959.

La peinture de ce jour

Un peintre analytique dirait — un verre, ça n'existe pas — il y a le verre de Chardin et celui de Cézanne. Il a raison, et nous n'avons besoin ni de l'un ni de l'autre, et surtout du peintre, pour nous l'apprendre.

Cependant — ce verre existe — il est là, je le connais — je l'ai choisi à cause de ses cannelures. Toujours bien le même sinon je ne le reconnaîtrais plus. Du reste je puis avec un compas et une équerre vous en donner exactement le poids, le volume et la contenance.

Cependant même ainsi défini il reste faux, car sur cette photo réclame de cognac il ne ressemble en rien à celui que tient cette starlettes.

On me dira : c'est une affaire d'angle de vue, de lumière — ce qui n'est pas vrai — car le mien je le vois souvent le vois souvent à la même place — dans le même éclairage, et il est rarement semblable à lui-même.

Lisse en diable au point de me glisser dans les doigts, il me plaît aussi lorsqu'il devient épais et rugueux. Et puis il y a ce verre — le même — qui plein d'eau, de vin ou d'alcool — change toute sa physionomie.

同じ場所から眺め、同じ照明のもとで見るのだが、それでも、同一のものとして見えることは滅多にないからだ。
指のあいだで滑り落ちるほどにひどくなめらかでいて、厚く、ごつごつしたところがあるのもまた私には喜ばしい。さらには、この同一のグラスは、水を、ワインを、あるいはアルコールを注がれることで、その都度その相貌をまったく変化させる。
日中は精彩を欠くが、夜にはグラスはたいてい輝いてみえる。突然に醜く、あまりに汚らわしいものとなって、もはや最後の手段として、手でグラスをぎゅっと握り締めて、割ってしまうほかないようなことがない限りは。最後を告げるその破裂音の後、地面にはもはやこのばらばらの破片しか、グラスに似たものはない。
だから、書かれた言葉 — 「グラス (le verre)」 — をみてほしい。この言葉こそがグラスをもっともよく想起させるのではないだろうか。
「あなたは気が狂ってる。私は現実的な人間である。あるひとつのグラスはあるひとつのグラスである。あるひとつのグラスについて、私はすべてを知っている、正確にすべてを、その値段までも」こう言われたら、私は次のように返すだろう。「とんでもない、私はよくわかっている。わたしはあなたよりずっと — はるかに — 正気だし、安定している — 私は芸術家なのだ」。

もう1000年も前から画家はこれ以外に解決すべき問題をもたなかったと私は思うのである。

＊

今日、画家は腰を上げて立ち上がり、絵具を手にとって、それを塗り伸ばしては、こねくりまわし、積み重ね、この仕事に得々とする。そして仕事を終えた画家はこう言うのだ。「私としては気に入っている。もしあなたがこの仕事が気に入らないとしても、間違いなく、別の人には気に入るものなのだ」。
しかし、この引き延ばされ、引っ掻き傷をつけられた、結晶のような絵具は、昨晩画家が、それほどぼんやりと眺めていたわけではない、むしろある種の強迫観念とともに見つめていたグラスを再現しているのではないだろうか。
仮にそうだとして、この話はどこへ向かうのか、という声が聞こえてきそうだ。いや、まったくそれどころではなく、われわれはもう到着しているのだ。これこそが、今日アンフォルメル絵画と呼ばれているものなのだ。その最良の意味で理解すれば。

＊

しかし、この絵具を手にとり、そこからいくつかの色をしたたらせ、この絵具を意味も無く痛めつけたとする。そうしたときに、この引っ掻いた跡がもはや、この愚かで、生気を失った、役に立たない絵具の意図とは別の何らかの意図との間にいかなるつながりの形跡ももてないなら、そのとき、最も詩的な芸術の詩情——つまりは、絵画は失われるであろう。

1960年11月

Terne le jour, la nuit, le plus souvent il apparaît lumineux — à moins que subitement il ne devienne odieux et si abject qu'il ne reste plus qu'une ressource : le bien serrer dans sa main et le briser — Et après ce bruit qui met une fin à tout — à terre rien ne lui ressemble plus que ses morceaux.

Regardez donc le mot écrit — le verre — est-il quelque chose qui l'évoque mieux ?

On me dira — vous êtes un fou — moi je suis un homme positif — un verre est un verre — je connais tout, exactement tout, d'un verre, même son prix. à quoi je répondrais — mais non, je parle en connaissance de cause, je suis beaucoup — et de loin, plus lucide et plus équilibré que vous — je suis un artiste.

J'imagine que depuis mille ans le peintre n'avait guère d'autre problème à résoudre.

*

Aujourd'hui, le peintre se lève, prend sa pâte, l'étale, la triture ou la maçonne, se complaît dans ce travail, et celui-ce fini, vous dit : moi ça me plaît, si ça ne vous plaît pas — ça plaira sûrement à d'autres.

Mais cette pâte étendue et griffée, cristalline — ne représente-t-elle pas justement ce verre qu'hier soir le peintre ne regardait pas si distraitement mais avec une certaine obsession ?

On dira, si c'est cela — où allons-nous — mais pas du tout, nous y sommes arrivés — c'est ce qu'on appelle aujourd'hui la peinture informelle — prise dans son sens le meilleur.

*

Mais si cette pâte on la prend, on lui fait dégouliner quelques couleurs — si cette pâte on la torturait gratuitement et que ces griffures n'aient plus aucune trace de lien entre elles et une intention quelconque autre que celle de cette pâte, bête, inerte, inutile — alors on perdrait la poésie de l'art le plus poétique qui soit — la peinture.

Novembre 1960

La peinture de ce jour, publié dans *Tel Quel,* n.4 1961.

『プラネット』誌への回答

『プラネット』誌（以下P）：アンフォルメルの先駆者と見做された後、今日ではあなたは「新たなる具象（nouvelle figuration）」の父のひとりと目されようとしています。一般にはあなたの「アンフォルメル」ははっきりとしたかたち（フォルム）を示してきているのです。こうしたことには関心をお持ちですか？

フォートリエ（以下F）：事の次第がはっきりと見えるようになるにはひと世代が必要でした。いかなるときも、自分が「アンフォルメル」の画家であると考えたことはありません。私の探求は、いつも、解放された具象表現へと向けられてきました。そのためにはフォルムやデッサンを重視しなくてはなりませんでした。誰も彼も似たり寄ったりの、全くのアンフォルメルの実験には、いつも嫌悪感を抱いていました。

P：数年前には、もはや室内画や静物画を描く画家はいなくなっていました。今日では、観衆はみな「主題」を渇望しています。彼らはなにかを「表す／代理する」絵画を望んでいるのです。あなたは非具象的なイリュージョンを超えたところに、ヴィジョンの連続性が残っていると思いますか？

F：あまりにはっきりとした主題を望むことはないでしょうが、主題の完全なる不在というのは、主題があることそのものよりもなお悪しきものです。具象表現の余白にヴィジョンの持続性を捉えることはきわめて容易なことでしょう。

P：純粋に装飾的あるいは技術的な効果を超えたところに、絵画の問題がほんとうに存在するのでしょうか？

F：絶対的なアンフォルメルは純粋に装飾的な効果でした。そして感情の表出は続いていくでしょう。

P：絵画（タブロー）の（そしてイーゼルの絵画の）問題はいまだアクチュアルでしょうか？

F：イーゼルの絵画（タブロー）はこれからも残るでしょう。

P：現代に生きるわれわれには、ここ40年間の絵画を通しての抽象化と知的な純化のあとで、再び地に脚をつけ、もっと単純で具体的な喜びにふれたいという欲求があると感じたりはしますか？

F：いいえ。現代人はことの次第をはっきりと把握しなくてはなりません。（エスカ

Réponses à *Planète*

Planète : Après vous avoir consacré comme le précurseur de l'Informel, le public aujourd'hui s'apprête à voir en vous l'un des pères de la nouvelle figuration. *Votre «informel» a pris forme à ses yeux. Cela vous concerne-t-il ?*

Fautrier : Il a fallu une génération pour que les yeux y voient clair. À aucun moment je ne me suis considéré «informel» et mes recherches ont toujours été vers une figuration libérée — et qui devait considérer forme ou dessin. Et les expériences totalement informelles faites unanimement m'ont toujours dégoûté.

Planète : Il y a quelques années on ne «voyait» plus les peintres d'intérieur ou de nature morte. Aujourd'hui les gens ont soif de sujet. *Ils veulent une peinture qui «représente». Croyez-vous, au-delà de l'illusion non figurative, à une continuité de la vision ?*

Fautrier : Je n'irai pas jusque'à souhaiter un sujet trop précis mais l'absence totale est pire encore que la présence elle-même. Il sera extrêmement facile d'obtenir une continuité de la vision en marge d'une figuration.

Planète : Au-delà du pur effet décoratif ou technique, existe-t-il vraiment un problème pictural ?

Fautrier : L'informel absolu était de pur effet décoratif et l'expression de l'émotion continuera.

Planète : Le problème du tableau (et de la peinture de chevalet) est-il encore actuel ?

Fautrier : Le tableau de chevalet restera.

Planète : Ressentez-vous chez l'homme moderne, après quarante ans d'abstractionnement et de sublimation intellectuelle à travers la peinture, le besoin de remettre les pieds sur terre, d'éprouver les joies beaucoup plus simples et concrètes ?

ルゴを塩でしめるように）アンフォルメルの芸術家たちを皆始末してしまえれば話は単純にもなるでしょう。しかし、単純な喜びに回帰することが重要なのではありません。喜びがもっと筋の通ったものであれば、人ももっと抽象的な喜びへと向かっていこうとすることでしょう。

＊ピエール・レスタニーの署名をともなうこのテキストの冒頭には、以下の前文が掲げられていた。
「フォートリエは去る7月21日に死去した。彼の体調がひどく悪かったことはわれわれも知っていた。本誌の協力者（レスタニー）はこの老いた巨匠が喜んで迎え入れる数少ない友人であった。紙面上にて画家はいくつかの質問に簡潔に答え、自らの思想と作品を位置づけてくれた。これはおそらく彼の最後のインタビューとなるだろう」

創造

ひとりで、ひとりでいること — 絶望的なまでにひとりで — たったひとりで、めぐらせた塹壕の中にいるということ。耐えられず、恐ろしいこと。こうした完全な孤独にあっては誰一人としてまともな神経を保てまい。
ひとりでいること。しかし、神経をやられないために、灰色の懶惰な生活に耽るほどにひとりでいること。
ひとりで、ひとりで。この言葉以上に、ひっかかるざらつきなどひとつもないこの滑らかな壁をうまく表す言葉はあるだろうか。わたしたちはその状態から出て行こうと思うが、ついにそれに成功することはないのである。
ひとりでいる。それは人生の苦悩である。しかしながら、この暗がりに私たちは、光をもらす炭火をそこにもたらしはしまいかと怖れてあえて手を触れようとはしないのである。
そう、ひとりで、すっかりひとりでいること。しかしまさにこの孤独 — 甚だしく凝り固まった — から、その状態から、人はときとして真の力のすべてを汲み取ることになるのだ。私たちに自らの内奥へと入り込ませ、そこでひとつの生命のあらゆる源を見出させるのはこの孤独なのである。
ひとりでいること。しかし、ひとりでいることは結局のところ全面的な拡大なのであり、その状態こそが、いかなる場合においても、もっとも純粋で、絶対的な解決策をわたしたちに与えてくれる。

Fautrier : Non. Il a besoin d'y voir clair, ce qui sera simple lorsque tous les escargots de l'informel auront été dégorgés. Mais il ne s'agit pas de revenir à des joies simples. L'homme sera prêt à aborder des joies bien moins concrètes si elles sont moins absurdes.

* Ce texte, portant la signature de Pierre Restany, était précédé du «chapeau» suivant : Fautrier est mort le 21 juillet dernier. Nous le savions très malade. Notre collaborateur était parmi les rares amis que le vieux maître recevait volontiers. Sur une feuille de papier, le peintre avait répondu brièvement à quelques questions, situant ainsi sa pensé et son œuvre. Il s'agit sans doute de sa dernière interview.

Réponses à Planète, publié dans *Planète,* n.18, septembre-octobre 1964.

Création

Seul, être seul — seul désespérément — retranché tout seul. Quelque chose intenable et horrible. Personne ne tiendrait ses nerfs dans une aussi parfaite solitude.

Etre seul, mais seul au point de sombrer dans une mollesse grise pour ne pas craquer.

Seul, seul. Quel est le mot qui exprimerait mieux ce vide, ce mur lisse sans la moindre aspérité pour s'accrocher. Cet état d'où on croit mais d'où on ne parvient jamais à sortir.

Seul, c'est l'angoisse d'une vie — c'est cet état obscur auquel on n'ose cependant toucher de peur d'y apporter quelque braise de lumière.

Oui, seul, bien seul — mais justement, c'est parfois dans cette solitude, où le durcissement est tel, que l'on pourra puiser dans cet état toute une force véritable — c'est elle qui nous fera entrer en profondeur en nous-mêmes pour y trouver toute la source d'une vie.

Seul, mais c'est enfin un élargissement total que d'être seul — c'est cet état qui, en tous cas, nous donnera les solutions les plus pures et les plus absolues.

dans *Jean Fautrier,* exh.cat., 1996, p.11