



HAL
open science

Les Otages : émotion et nouvelle technique

Etienne David

► **To cite this version:**

Etienne David. Les Otages : émotion et nouvelle technique. Éditions Tokyo Station Gallery. Jean Fautrier, catalogue de la rétrospective itinérante présentée au Japon (Tokyo, Toyota et Osaka), 24 mai au 7 décembre 2014., The Tokyo Shimbun, 2014. hal-04404549

HAL Id: hal-04404549

<https://hal.science/hal-04404549>

Submitted on 31 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Les Otages : émotion(s) et nouvelle technique

Etienne David

Doctorant-Chercheur à l'Université Paris 8, Préparant une thèse sur Jean Fautrier et Zoran Music

La crise économique de 1929-30 a durement touché la France. Le contrat qui unissait le marchand d'art Paul Guillaume et Jean Fautrier a été rompu et la galeriste Jeanne Castel manque de moyens financiers. Fautrier ne trouve plus de satisfactions dans son art, envisageant alors ses productions artistiques uniquement comme des essais.¹⁾ Sa « clientèle » fidèle attend de lui des œuvres figuratives, des fleurs, des nus, mais l'artiste s'est déjà engagé sur une autre voie. Déjà en 1924, période où il peignait beaucoup à Montmartre, il détruisait systématiquement et presque aussitôt tout ce qu'il réalisait selon Palma Bucarelli.²⁾ Pour lui, à cette époque, le tableau constituait déjà une expérience plastique, un prétexte pour pousser sa technique plus loin et vers des chemins inconnus. A partir des années 1938-40, la toile en tant que support avait été abandonnée, au profit du papier. Ce support est préalablement enduit de plusieurs substances, puis est collé, est marouflé sur une toile montée sur châssis. Mais sa peinture déplaît toujours à l'artiste.³⁾ Que faire ? Rester à Paris et continuer à réaliser une peinture qui ne le satisfait pas mais qui se vend tant bien que mal, où prendre de la distance, expérimenter et mettre au point de nouveaux procédés ?

En 1934, Fautrier ses ressources financières étant épuisées, choisit de quitter Paris. Il part pour la montagne, à Tignes, où il s'établit en tant que moniteur de ski [p.82/fig.1]. De 1934 à 1939, il ouvre et dirige une « boîte de nuit » et un hôtel. Pendant ce temps, il abandonne presque la pratique de la peinture. Quand la guerre éclate en 1939, Jean Fautrier se trouve à Val d'Isère où il gère « La Grande Ourse ». Dans ce lieu de danse et de rencontres, l'artiste diffuse des disques de jazz tout au long de la nuit. Cette activité de gérant ne le satisfait pas et après avoir tourné le dos à Paris et à sa peinture passée, Fautrier se remet en question. Il réalise alors des pastels, des dessins et quelques tableaux dans un seul et unique but : celui d'expérimenter sa nouvelle technique. Depuis longtemps, la peinture à l'huile sur toile ne répond plus à ses envies.⁴⁾ Fautrier, grand technicien, a toujours réinterroger son art, sa manière de peindre et sa technique.

La guerre ayant été déclarée en Europe, les clients quittent la montagne et Jean Fautrier part à son tour pour Marseille, Aix, puis Bordeaux. Dépaycé, sans le sou, il finit par rentrer à Paris qu'il retrouve occupé par les Allemands, en juin 1940. Il séjourne quelque temps à l'hôtel, ensuite rue du Cirque chez Jeanne Castel puis, poussé par son désir de mise au point de sa nouvelle technique, il investit un atelier boulevard Raspail. De nouveau stimulé, l'artiste se remet à l'ouvrage avec une ardeur fiévreuse. Cette période entre 1940 et 1942, Jean Fautrier la nomme celle du « grand orchestre ».⁵⁾ Il peint des œuvres très mouvementées, très colorées, qu'il déteste⁶⁾ mais qui sont indispensables afin de mettre au point sa technique. A partir de 1942, ses œuvres sont de plus en plus chargées en matière picturale. L'empâtement se fait omniprésent, la matière devient d'une densité rare.

L'année 1943 est une année charnière pour Jean Fautrier. Il expose à la Galerie René Drouin les œuvres de sa nouvelle technique, aux côtés des peintures plus anciennes. Cette première rétrospective

est cependant mal comprise : les critiques déplorent et ne comprennent pas ce brutal changement dans son œuvre.⁷⁾ Dès le début de l'année, en janvier, les Allemands frappent à la porte de son atelier. Sommé de répondre à des questions sur ses relations, ses sorties, ses rencontres, Jean Fautrier est finalement arrêté et retenu quatre jours par la Gestapo. Libéré mais traumatisé, il part au Col du Prarion dans les Alpes pour revenir s'installer deux mois plus tard à Paris, boulevard Raspail. Mais les Allemands le recherchent à nouveau. Aussi, l'artiste, désormais fugitif, s'installe grâce à son ami Jean Paulhan à Chatenay-Malabry, dans une clinique pour déséquilibrés mentaux tenue par un opposant au régime nazi : le Docteur Le Savoureux. Jean Fautrier s'y retrouve isolé, caché dans une petite chambre à l'étage de la clinique où il reprend son travail d'artiste. Se faisant prêter un petit pavillon à l'écart, la Tour Velléda [p.82/fig.2], Fautrier va pouvoir y développer son art et la création d'une nouvelle série d'œuvres qu'il nommera par la suite « Les Otages ».

L'artiste avait déjà commencé à travailler à cette série à Paris, comme en témoigne Daniel Wallard : « Avec des moyens d'expression, éprouvé sur des objets, des animaux dans leur élément, il se tourne, presque malgré lui vers les images éternelles des martyrs et l'invasion allemande : les otages. Je l'ai vu commencer en 1943 par un visage banal, informe, puis s'est enfoncé dans une impasse, il s'est jeté dans le difficile, l'inexprimable ». ⁸⁾ C'est désormais ici, caché, que Fautrier va rencontrer la mort et l'Histoire. Le long d'un mur délimitant les frontières du parc de la clinique, les Allemands sont venus fusiller, à plusieurs reprises, les résistants-otages de la prison de Fresnes. L'homme Fautrier, voisin de ces événements tragiques, se trouve plongé au cœur de la réalité historique la plus tragique qu'est l'exécution sommaire d'êtres humains. Bouleversé, l'artiste décharge alors toute la force dramatique de cette expérience extrême dans son art et à travers sa nouvelle technique désormais au point. C'est l'émotion qui guide dorénavant son geste. C'est l'expérience effroyable d'avoir assisté à un tel drame qui devient la colonne vertébrale de ce cycle « Les Otages ». Fautrier va faire entrer la tragédie vécue de l'événement historique dans l'art. Sa démarche et sa volonté de créateur montrent et confirment son désir d'utiliser le réel comme « poussée initiale » ⁹⁾ de son œuvre. Fautrier sublime sa nouvelle technique grâce aux *Otages*. La force de l'événement historique produit sur la personnalité du peintre une exaltation des sens, des sentiments et des émotions qui trouvent dans la technique et dans son sujet représenté une incarnation.

Pendant plusieurs mois, Jean Fautrier va côtoyer, cohabiter et vivre avec le drame des exécutions. Peignant sans relâche, trouvant dans les hautes pâtes une réponse à ces événements, pour exprimer la douloureuse émotion vécue, Fautrier vivra caché jusqu'à la fin de la guerre dans cette clinique. Sa peinture prend appui sur la réalité et fait table rase du passé.

C'est le 26 octobre 1945 que l'artiste, au sortir de la guerre, présente au public et à la critique sa réponse aux exactions vécues pendant la Seconde Guerre Mondiale. Sur les cimaises de la galerie René Drouin, place Vendôme, quarante-six peintures et trois sculptures sont exposées et répertoriées dans le catalogue préfacé par André Malraux [p.83/fig.3]. Intitulée « Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier », cette exposition présente les œuvres alignées les unes à distance des autres. Celles-ci sont pour la plupart de format réduit et encadrées d'une simple baguette de bois. Le visiteur découvre trois sculptures et un ensemble de tableaux. Dès ses premières sculptures en 1927, Jean Fautrier s'attache à la représentation de la figure humaine. Loin d'un traitement naturaliste, en 1940, l'artiste supprime

des éléments constitutifs du visage humain comme les yeux. En 1942, c'est la totalité d'un profil gauche que Jean Fautrier élimine dans sa sculpture intitulée « Grande tête tragique » (cat.no.62). Le sujet de cette œuvre est l'homme meurtri, amputé, défiguré par les exactions et tortures perpétrées lors du second conflit mondial. Son ultime sculpture, « Tête d'Otage » (cat.no.80) accueillant le visiteur en 1945 à l'entrée de la galerie René Drouin, témoigne de l'horreur et de la vision tourmentée de l'artiste. André Malraux l'atteste dans la préface qu'il consacre à l'exposition : « Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture. De sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain : un moyen d'incarnation. »¹⁰⁾ Le matériau est bosselé, la surface de la sculpture est accidentée, affirmant le martyre de l'homme face à ses bourreaux. Cette tête sculptée, suppliciée, se place comme témoin de la cruauté humaine et introduit le visiteur sur le tragique exprimé à travers les quarante-six peintures exposées dans l'exposition.

Les Otages, une quarantaine de têtes meurtries, auxquelles manquent un œil ou les deux, le nez, une partie de la bouche ou encore une moitié de visage, sont dévoilés au grand jour. Dans le tourment tragique de la guerre, l'Homme, symbolisé par son visage, devient anonyme. Fautrier représente le massacre à travers une chair meurtrie, mutilée, sans forme ni figure. Du visage de l'homme ne survivent que certains éléments plastiques qui viennent renforcer et identifier le caractère dramatique. *Les Otages* constitue un cycle où les visages ne possèdent plus aucune spécificité. Le visage est bien présent, il n'a pas totalement disparu dans la matière. Offensés, martyrisés et calcinés, les visages ne conservent que quelques traits qui témoignent de la violence de l'exécution et de leur destinée de cadavre. Seul le travail de la matière picturale permet de distinguer ces têtes les unes des autres. L'épaisseur, le détour d'une courbe ou d'un arrondi, l'amas plus important de matière, créent un nez, un œil ou un sourcil. La tête se situe entre présence et effacement. Le regard du spectateur attrape à la volée certains indices qui lui permettent de reconstituer un visage. Il retrouve le visage de l'exécuté tout en se heurtant au manque et à l'absence de certains traits distinctifs. De taille quasi humaine, ces têtes d'otages exposées provoquent un face à face. Trente trois œuvres portent le titre de *Tête d'Otage* (cat.nos.66 à 72). Ce titre unique est simplement accompagné d'un numéro qui accentue leur anonymat et les intègre à tout jamais dans un cycle. D'autres œuvres accompagnent les têtes d'otages parmi l'exposition : *Oradour, Massacre* [p.84/fig.4], *Cadavre, Torse de fusillé, Femme suppliciée*.

Parallèlement à la réalisation des œuvres peintes, Fautrier explore ce thème à travers la technique de la gravure. Fautrier a réalisé lui-même ces gravures sur une petite presse à la Vallée aux Loups pendant l'occupation (cat.nos.73 à 79). On retrouve dans ces gravures la prédominance d'un visage humain et de silhouettes humaines. Ces gravures, grâce aux titres qui leurs sont attribués : *Les Fusillés* (cat.no.74) et *Les Massacrés* (cat.no.77), attestent de la violence de la scène. La gravure se place donc comme un prolongement de la peinture, comme l'exprime Rainer Michael Mason, auteur du catalogue raisonné des gravures : « Je crois que Fautrier ne cherche pas à découvrir quelque chose en propre dans la gravure, comprise comme un langage en soi, mais à transmettre ce qu'il a vu ou ressenti dans le dessin et la peinture. Il s'efforce de faire passer cette expérience dans un autre médium ».¹¹⁾

Constituées d'une matière épaisse, *Les Otages* surprennent par les tons employés par l'artiste. Le critique Marcel Arland déclare « ...c'est joli, c'est exquis, c'est ravissant [...] Il faut bien avouer que ces toiles nous séduisent plus qu'elles nous violentent... Je n'y sens

pas la grandeur farouche ou macabre que laisse attendre le sujet ».¹²⁾ Le visage devient ici un champ d'expérimentation jusqu'à faire douter les amis fidèles et proches de l'artiste, parmi lesquels André Malraux : « De ces roses et de ces verts presque tendres, qui semblent appartenir à une complaisance ».¹³⁾ Fautrier, à travers *Les Otages*, exprime toute la douleur du sujet grâce à une matière picturale malaxée et torturée. S'établit une analogie entre la matière apposée par Fautrier et la chair assassinée du condamné à mort. Dans ce cycle des *Otages*, la frontière entre l'horrible et le sensible est très mince. Jean Fautrier retranscrit la réalité de l'évènement historique grâce à une réelle fureur d'exécution. Francis Ponge, son ami intime, écrit : « Il transforme en beauté l'horreur humaine actuelle »¹⁴⁾ et poursuit « À l'idée intolérable de la torture de l'homme par l'homme même, du corps et du visage humains défigurés par le fait de l'homme même, il fallait opposer quelque chose. Il fallait, en constatant l'horreur, la stigmatiser, l'éterniser ».¹⁵⁾

Fautrier s'éloigne de la simple figuration pour affirmer le potentiel sensible de la couleur et du dessin. L'exposition des *Otages* se clôture le 17 novembre 1945 sans avoir rencontré un grand succès. Néanmoins, Jean Fautrier témoigne d'un nouvel élan intérieur. A partir d'une matière et d'une texture malmenées, griffées, brutales, *Les Otages* sont la réaction viscérale d'un artiste face à l'horreur de la guerre. Jean Fautrier refuse toute forme préconçue et affirme sa liberté d'artiste grâce à l'invention d'une technique, les Hautes Pâtes, qui devient le fondement de la création.

[Notes]

1) « Mais Jean n'avait plus de tableau à lui donner. Les derniers ne lui donnaient pas encore satisfaction, il considérait les autres, je l'ai dit, comme des essais, et il les voyait comme des peintures devenues vieilles, grasses, décoratives, horribles, à jeter tout de suite aux ordures », in : *Jean Fautrier pittura e materia*, Palma Bucarelli, préface de Giuseppe Ungaretti, Edition Il Saggiatore, Milan, 1960, traduit de l'italien par André Ribes, p.53.

2) « Il nous faut maintenant retourner quelques années en arrière, en 1924, quand le jeune artiste venait juste de déménager à Montmartre, rue Hippolyte Maindron. Il peignait beaucoup, mais, je l'ai dit, il détruisait aussitôt presque tout ce qu'il faisait », in : *Jean Fautrier pittura e materia, op.cit.*, p.32.

3) « Jeanne Castel essayait de le persuader, mais Fautrier ne voulait pas entendre raison. Il devenait de plus en plus inabordable, se mettait en fureur, piquait des crises de colère pour les motifs les plus futiles. L'argent lui manqua complètement, il ne mangeait pas à sa faim. Mais il ne pouvait pas faire une peinture qui lui déplaisait pour contenter les marchands », in : *Jean Fautrier pittura e materia, op.cit.*, p.54.

4) « Fautrier, qui avait toujours éprouvé de l'aversion pour la traditionnelle peinture à l'huile sur toile, comprenait alors que son refus instinctif répondait aussi à une nécessité technique de la peinture qu'il avait en tête. » in : *Jean Fautrier pittura e materia, op.cit.*, p.50.

5) *Jean Fautrier pittura e materia, op.cit.*, p.62.

6) « Dans le nouvel atelier du boulevard Raspail, il se mit au travail avec une ardeur stimulée par une longue abstinence. C'est le dernier moment de sa lutte contre la technique, qui fut presque une lutte enragée : lui-même appelle cette période, entre 1940 et 1942, l'époque « du grand orchestre » ; avec ironie car les tableaux qu'il peint sont justement la peinture très mouvementée et colorée qu'il déteste », *Jean Fautrier pittura e materia, op.cit.*, p.62.

7) « Sa nouvelle peinture ne fut pas comprise, sinon peut-être dans le petit cercle de ses amis lettrés. Les critiques qui l'avaient tant couvert d'éloges les premières années, louaient encore les vieux tableaux que les marchands continuaient d'exposer, et ne disaient rien des nouveaux, ou déploraient que le peintre ait changé à ce point ; les rares artistes qu'il rencontrait ne le comprenaient pas : même les plus grands, particulièrement les plus grands. », *Jean Fautrier pittura e materia, op.cit.*, p.74.

8) Daniel Wallard, « Les Arts : Les otages de Fautrier », *Poésie 46*, n° 30, Paris, janvier 1946, p.90.

9) « Le réel est la poussée initiale ; il donne le branle à tout ce qui va s'ensuivre », in : Jean Fautrier, « A chacun sa réalité », enquête par Pierre Vollboudt, *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n° 9 (double), Paris, juin 1957, p.30.

10) André Malraux, « Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier », catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre–17 novembre 1945.

11) *Jean Fautrier : Les Estampes Nouvel essai de catalogue raisonné*, sous la direction de Michael Rainer Mason, avec deux notes de Marcel-André Stalter et de Castor Seibel, Éditions du Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1986, p.186.

12) Marcel Arland, « Peinture contemporaine. Les Otages de Fautrier », *XX^e Siècle*, 4 et 8 novembre 1945, p.4.

13) André Malraux, « Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier », *op.cit.*

14) Francis Ponge, « La Bataille contre l'horreur », *Confluences*, n° 5, juin-juillet 1945, pp.471-480, reproduit sous le titres *Note sur les Otages, Peintures de Fautrier*, Paris, Éditions Seghers, 1946, réédité dans *Le Peintre à l'étude*, Paris, Éditions Gallimard, 1948.

15) *Idem*, p.104.

Des Hautes Pâtes aux Otages (1938-1945)

第 2 章

厚塗りから「人質」へ（1938-1945年）

人質：情動あるいは不安と、新しい技法

1929年から翌年にかけての経済危機はフランスにも甚大な影響を与えた。画商のポール・ギヨームとジャン・フォートリエとのあいだで交わされていた契約は頓挫し、またギャラリストのジャンヌ・カステルは経営に行き詰まることになる。フォートリエは自身の芸術にもはや満足できなくなり、一時期、習作としてしか創作に向き合わなくなった。¹⁾ 画家の忠実なる「顧客たち」は、彼に花や裸婦などの具象的な作品を期待していたが、彼はすでに別の道を歩み始めていた。パルマ・ブカレッリによれば、1924年——モンマルトルで旺盛に制作していた頃——にはすでに、画家は制作したばかりのものをすべて、徹底的に破壊していたようである。²⁾ 早くもこの時期、フォートリエにとって絵画とは、技術をさらに推し進め、未踏の領域へと進むための題材であり、すでにひとつの造形的実験の場となっていた。1938-40年頃からは、支持体としてカンヴァス地ではなく紙が用いられるようになる。あらかじめ複数の画材で地塗り塗料 [enduit] を施した紙を、木枠に張ったカンヴァスに貼り付けるのである。しかしこうした絵画とて、画家を満足させることは決してなかった。³⁾ どうすればいいのか？ パリに残って、描き続けることもできる。納得のゆく質でなくとも、悪くない程度に作品は売れる。それとも、パリとは距離をおいて実験をし、新しい方法に取り組むべきか。

1934年、収入が乏しくなると、フォートリエはパリを離れることを選び、山間部のティーニュでスキーのインストラクターとして生活を始める [fig.1]。この年にホテル兼ナイトクラブを開業したフォートリエは、1939年までその支配人

を務め、この間、絵筆を執ることはほとんどなかった。1939年に戦争が勃発したとき、フォートリエはヴァル・ディゼールでダンスクラブ「大熊座」を経営していた。ここで画家は一晩中ジャズのレコードをかけ続ける。しかし、支配人としての仕事には満足することができず、フォートリエは、パリに、そしてかつての画家としてのキャリアに背を向けてしまった自分に対して疑問を抱くようになった。彼はやがてパステルやデッサンの、そして絵画の制作に戻るのだが、それはあるひとつの目的のためだった。すなわち新しい技法を実験することである。かねてよりカンヴァスに油彩で描く絵画に手応えを感じられないでいたフォートリエは、⁴⁾ 偉大なる技術者としてつねに自身の芸術を、つまり絵画の技法と技術を繰り返し模索していたのである。

ヨーロッパで開戦が布告されると、フォートリエの顧客たちは山を下り、そして画家はといえばマルセイユ、エクス、そしてポルドーへと移動する。ひとところに落ち着くことなく、やがて生活費も尽き、結局パリに戻ってきたフォートリエは、そこで初めて1940年の6月にはパリがドイツ軍に占領されていたことを知る。しばらくホテルに、次いでシルク街のジャンヌ・カステル宅に滞在したフォートリエは、新しい技法に取り組み始めたいという欲求に突き動かされるようにして、ラスパイユ大通りにアトリエを構えることになる。作家は新たな刺激を受け、うなされたような熱烈さで制作に取り組む。1940年から1942年のこの時期をフォートリエは自ら「大オーケストラ」期と名づけていた。⁵⁾ この時期の作品は動きが激しく、色彩に溢れている。そうした作品を画家自身は嫌悪していたものの、⁶⁾ 技法を開発するためにはどうしても必要だったのだ。1942年以降、彼の作品は絵画的にしたいに充溢したものとなる。いたるとこ

ろが厚く塗り上げられるようになり、マチエールは異常なほどに密度を増していく。

1943年はフォートリエにとって転換点となった年だった。ルネ・ドゥルーアン画廊では新たな技法による作品を、かつての絵画とともに展示したが、この最初の回顧展はしかなかなか理解されず、批評家たちはフォートリエの作品のこの急激な変化を嘆き、またそれを把握できなかった。⁷⁾ いっぽう、この年の1月からドイツ軍が彼のアトリエの戸を叩くようになっていた。交友関係や外出の目的、その相手について答えるように強要されたフォートリエは、ついにゲシュタポに捕らえられ、4日間拘留される。精神的に傷を負った彼は解放された後、アルプスのコル・デュ・プラリオンに引きこもった。2カ月後、フォートリエはバリのラスパイユ大通りに戻るのだが、またしてもドイツ軍が捜査にかかる、今度は逃亡し、ジャン・ポーランの助けを借りて、バリ郊外のシャトネ=マラブリーの精神科の診療所に身を落ち着けることとなった。ナチ体制に反対するル・サヴルー医師が運営するこの診療所の上階の小部屋で、フォートリエは再び芸術家としての仕事に取り組み始める。小さな離れ—ヴェレダ塔 [fig.2] —を借りてもらい、画家はそこで制作を展開し、後に「人質」と呼ばれる新たな連作に取り組みむことができるようになったのである。

ダニエル・ワラルが証言しているように、フォートリエはこの「人質」連作をすでにバリで手がけ始めていた。「描き慣れた動物やオブジェで確認済みの表現手段をもって、彼は、自らの意に反するように、ドイツの侵攻とその犠牲者たちを永遠に留めるイメージ、つまり人質へと向かった。私は、1943年に彼が凡庸で、不定形な顔に取り組み始めているのを見た。彼はじきに行き詰まり、自ら困難へと、名状し難いものへと飛び込んでいった」。⁸⁾ フォートリエが死と歴史とに向き合うようになったのは、このとき以降、この匿伏のう

ちにあったときからであった。診療所を含む公園を囲う壁に沿って、ドイツ軍はレジスタンスの人質たちを銃殺するためにフレーヌの監獄に繰り返しやって来た。この悲劇的な出来事を間近にした人間として、フォートリエは、人間の存在をいとも簡単に始末してしまう、あまりに悲劇的な歴史の現実の核心へと自らが潜り込んでいくのを感じた。深く動揺した作家は、いまや完成された新しい技法を用いて、この極限的な経験の劇的な力を余すことなく自らの芸術のなかで解放した。これ以降は感情が彼の身振りを導くことになる。「人質」の連作の根幹となるのは、このような悲劇を間近に臨んだ、ぞっとするような経験だったのだ。フォートリエは実際に体験した歴史的出来事の悲劇を芸術に取り込んだのである。現実を作品の「最初のひと突き」⁹⁾として機能させようとする作家の欲望は、制作者としての意志と歩みにはっきりと現れている。つまり、フォートリエは「人質」を制作することによって、新たな技法を昇華させることができたのである。歴史的出来事によって、画家の個性に、感覚の、感情の昂ぶりが惹き起こされ、それらが技法においても、また表された主題においても、ここで血肉化している。

フォートリエはこの処刑の惨劇と隣り合い、それとともに暮らす生活を数カ月のあいだ続けた。終戦までこの診療所に隠れて暮らした画家は、休むことなく描き、これらの出来事に対する反応を厚塗り [Hautes Pâtes] に求め、この体験がもたらす苦悩を表現しようとした。現実に立脚した彼の絵画は過去を白紙に戻したのである。

第二次世界大戦を生き延びた画家が、その戦争のあいだに体験した暴虐への反応としての作品を世に問うたのは1945年の10月26日のことであった。ヴァンドーム広場のルネ・ドゥルーアン画廊の壁には46点の絵画と3点の彫

刻が展示され、併せてアンドレ・マルローの序文を載せたカタログが制作された [fig.3]。「人質の連作：フォートリエの絵画と彫刻」と題されたこの展覧会に出品された絵画の大半は、比較的小型で、細い木材で額装されており、それぞれが距離をおいて展示されていた。画廊に入った来場者は3点の彫刻と、一連の絵画を眺めることになる。1927年の初期の彫刻からすでにフォートリエは人物像の再現表象にこだわっていた。しかし、1940年には自然主義的な表現からは離れて、たとえば眼などの人間の顔を構成する要素を取り除いている。1942年の《悲劇的な頭部 (大)》 (cat.no.62) と題された彫刻においてフォートリエが消し去ったのは、大胆にも顔の右半分であった。この作品で主題となっているのは、第二次世界大戦時の絶え間ない暴虐と拷問によって傷つき、ばらばらになり、歪められた人間である。フォートリエの最後の彫刻である《人質の頭部》 (cat.no.80) は悩み恐れる作家のヴァイジョンを裏づけている。1945年の個展ではドゥルーアン画廊のエントランスにて来場者

を迎えるように置かれたこの彫刻について、アンドレ・マルローは展覧会に寄せたテキストで次のように証言した。「これらの人間像は、フォートリエの絵画よりもむしろ彼の彫刻から生まれ出ている。彼が彫刻を用いて長らく求めながらも見つけることのできなかった受肉という手段を、激しい責め苦のなかで見つけ出したその彫刻から、フォートリエの人間像は生まれ出ているのだ」。¹⁰⁾ 起伏のある素材、彫刻の表面に刻まれた傷、それらは加虐者に相対した人間の受難をはっきりと示している。この彫り込まれた、つまり死に至るほど激しく痛めつけられた頭部は、人間の残酷さの証言としてそこにあり、展覧会に展示された46枚の絵画によって表現される悲劇へと来場者を導くのである。

40余点の「人質」連作では、片方あるいは両方の眼が、鼻が、口の一部が、さらには顔面の半分が欠けた、傷ついた頭部が公然と晒されている。戦争の悲劇的な苦痛のなかで、顔によって象徴化された人間は匿名の存在となっている。フォートリエはこの殺戮を、傷つき、手足が切断され、体躯も崩

fig.1
スキーのインストラクターとして受講者とともに写真にうつるフォートリエ (右から6人目)、1934-38年頃、個人蔵 (バリ)
Jean Fautrier, moniteur de ski au milieu de ses élèves (Fautrier est la 6^{ème} personne en partant de la droite), vers 1934-38, Collection particulière, Paris



fig.2
ヴェレダ塔、シャトネ=マラブリーのヴァレ=オールド (撮影：エティエンヌ・ダヴィド)
La Tour Velléda, La Vallée-aux-Loups, Chatenay-Malabry (Photographie : Etienne David)



fig.3
ルネ・ドゥルーアン画廊での「人質の連作：フォートリエの絵画と彫刻」展展示風景、1945年10月26日から11月17日
Vue de l'exposition « Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier » à la Galerie René Drouin, Paris, 26 octobre-17 novembre 1945




 fig.4 ジャン・フォートリエ《虐殺》1943年、油彩、紙、カンヴァス、114×146 cm、個人蔵 Jean Fautrier, *Le Massacre*, 1943, huile sur papier marouflé sur toile, 114 x 146 cm, Collection particulière

れ、人型にもなっていない肉塊を通して表現した。この人間の顔には、悲劇性を強め、それをはっきりと示す造形的な要素しか残されていない。「人質」は連作となっており、その相貌はもはやいかなる特異性ももちえていない。とはいえ顔はそこにしっかりとあり、素材のなかへと完全に埋没しているわけではない。侮辱され、犠牲となり、焼き捨てられたこれらの顔は、処刑の暴力と、

死骸となる彼らの運命とを証言するいくつかの特徴を残すのみである。絵画の素材の扱いによってのみ、それぞれの頭部を区別することができる。厚みや、曲線や円状の輪郭、そしてより大きな素材の堆積であり、それらが鼻、眼、

覧会ではこのタイトルのほかにも《オラドゥール》、《虐殺》[fig.4]、《死骸》《銃殺された人間のトルソ》《死刑に処せられた女》など数点が出品されていた。

。

絵画作品の制作と並行して、フォートリエはこのテーマを版画の技法でも追求していた。フォートリエはこうした版画の作品を、戦時の占領下に、ヴァレ=オールーの小さな印刷機で制作していた (cat.nos.73-79)。そこには人間の顔や人体の輪郭への関心を見ることができる。こうした版画作品は、与えられたタイトル、つまり《銃殺された人々》(cat.no.74)、《虐殺された人々》(cat. no.77) などによって、その場面の暴力性が示されている。版画作品についてのレゾネの編者であるレイナー・ミシェル・マゾンの言うように、フォートリエの版画作品は絵画を延長したものである。「フォートリエは版画に固有の、それ独自の言語として理解されるような何かを見出そうとはしていない。思うに、むしろ、デッサンや絵画において見出したり、感じたりしたことを伝えようとしているのである。彼はこの経験を別のメディウムへと移そうと努めているのである」。¹¹⁾

厚いマチエールで描かれた「人質」の連作において、画家が用いた色調もまた驚くべきものだった。批評家のマルセル・アルランははっきりと述べている。「すばらしい、甘美で、みごとだ(……)告白しなくてはならないが、これらのカンヴァスは私たちに暴行を加えるというよりは、むしろ私たちを惹きつける……。主題が期待させるような血なまぐさい、死にまつわる深刻さを私はそこに感じない」。¹²⁾ 顔面はここでは、作家に近い忠実な友人たちにまで疑念を抱かせるほどに、実験の場となっているのである。たとえばアンドレ・マルローは「ほとんど優美と言っているいいこのバラ色やこの緑色、これは鑑賞者に媚びているようなものではないか」¹³⁾と語る。フォートリエは、「人質」連作を通して、絵画の素材を混ぜこね、拷問することで、主題の苦痛を表現し尽くしている。フォートリエによってカンヴァス上につけられた素材と、死を余儀なくされた者の蹂躪された肉とのあいだのアナロジーが成立する。「人質」連作において、恐怖を感じることに鋭敏な感受性とは紙一重のものとなっている。ジャン・フォートリエは、処刑という激烈な現実の出来事をバネにして、歴史的な出来事のリアリティを転写している。「フォートリエは今日の人間の残酷さを美へと転じている」と、親しい友人であったフランシス・ボンジュは書き、¹⁴⁾ 次のように続けている。「人間が人間を拷問する。人間自身の手によって人間の肉体や顔がぐちゃぐちゃにされる——こういう堪えきれない考えには何かを対置しなければならなかった。恐怖を確認して、それに烙印を押し、永遠化しなければならなかった」。¹⁵⁾

フォートリエは、色彩や素描を通して潜在的に感じ取られるものを明確にするために、単純な具象表現とは距離をとっている。「人質」連作の展示は大きな成功を収めることもなく1945年の11月17日で幕を閉じた。しかしながら、ジャン・フォートリエはここで新たな内的飛躍をはっきりと示したのだ。容赦な

く痛めつけられ、傷つけられた素材やテクスチャーによって、「人質」連作は戦争の残虐さに直面したひとりの芸術家の脊髄反射となっている。ジャン・フォートリエは従前のあらゆる形態を拒否し、「厚塗り」という、創造の基盤となる技法を編み出したことによって、芸術家としての自由を明言したのである。(エティエンヌ・ダヴィド)

。

【註】

1)「しかし、ジャンはもはや彼女[ジャンヌ・カステル]に渡せる作品を持ち合わせていなかった。最新作はいずれも満足のいくものではなかった。フォートリエはその他の作品を習作と考えていた。彼はそれらを老いた、肥満体の、装飾的で恐ろしいものと成り果てた、すぐにでもごみ箱に捨ててしまうべき絵画とみなしていた。」 Palma Bucarelli, *Jean Fautrier pittura e materia*, préface de Giuseppe Ungaretti, Edition Il Saggiatore, Milan, 1960, p.53. (イタリア語からフランス語への翻訳はアンドレ・リブ(André Ribes))

2)「数年遡る必要がある。つまり1924年。若き画家がようやくモンマルトルのイポリット・マンドロン街に引っ越したばかりの頃に。その頃画家は旺盛に制作していたけれど、彼は描いたそばからほとんどすべての作品を破壊していた。」 *Jean Fautrier pittura e materia*, *op.cit.*, p.32.

3)「ジャンヌ・カステルはフォートリエを説得しようとしたが、彼は道理を聞き分けなかった。彼はますます近づき難くなり、憤怒に身を任せ、つまらないモチーフを見ては、かっと怒りだす始末だった。彼は一銭ももたず、空腹にあえいでいた。それでも、画商を満足させるために、自分が納得できない絵を描くことはできなかった。」 *Jean Fautrier pittura e materia*, *op.cit.*, p.54.

4)「カンヴァスに油彩という伝統的な絵画につねに反感を抱いてきたフォートリエは、その直感的な拒否が、かねてより思い描いてきた絵画技法の必要性と呼応していることをその頃には理解していた。」 *Jean Fautrier pittura e materia*, *op.cit.*, p.50.

5) *Jean Fautrier pittura e materia*, *op.cit.*, p.62.

6)「ラスパイユ大通りの新しいアトリエにて、彼は、長い禁欲によって蓄えられた熱意をもって制作に取りかかる。これが画家が技法を獲得するために奮闘した最後の時であった。これはほとんど熱狂的と言っているほどであった。彼自身この時期、つまり1940年から1942年にかけてを「大オーケストラ」の時代と呼んでいる。それは彼が描く絵画が単に、彼が嫌悪した激しい動きと派手な色彩を伴っていたから、という皮肉な理由のためなのだが。」 *Jean Fautrier pittura e materia*, *op.cit.*, p.62.

7)「おそらくわずかな文学者仲間たちを除けば、彼の新しい絵画を理解した者はいなかった。はじめ彼について称讃を惜しまなかった批評家たちは、いまだに画商たちが展示し続けているかつての絵画を褒め称え、新作については口を閉ざしていた。あるいは、これほどまでに画家が変化してしまったことを彼らは嘆いた。芸術家としても、たえフォートリエと直接話をした数少ない芸術家にしても、彼を理解する者はほとんどいなかった。最も偉大な芸術家でさえそうだった。あるいは、最も偉大な芸術家はとりわけそうだった。」 *Jean Fautrier pittura e materia*, *op.cit.*, p.74.

8) Daniel Wallard, « Les Arts : Les otages de Fautrier », *Poésie* 46, n° 30, Paris, janvier 1946, p.90.

9)「現実とは最初のひと突きなのである。現実はその後に続いて生じるものすべてにはずみをつける。」 ピエール・ヴォルブー(Pierre Volboudt)によるアンケート。 *XX^e Siècle*, Nouvelle Série, n° 9 (double), Paris, juin 1957, p.30.

10) André Malraux, « Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier », catalogue d'exposition, Paris, Galerie René Drouin, 26 octobre–17 novembre 1945. [アンドレ・マルロー-「人質」について]大岡信訳「フォートリエ」南画廊、1959年、17頁]

11) *Jean Fautrier : Les Estampes : nouvel essai de catalogue raisonné*, sous la direction de Michael Rainer Mason, avec deux notes de Marcel-André Stalter et de Castor Seibel, Editions du Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1986, p.186.

12) Marcel Arland, « Peinture contemporaine. Les Otages de Fautrier », *XX^e Siècle*, 4 et 8 novembre 1945, p.4.

13) André Malraux, « Les Otages Peintures et Sculptures de Fautrier », *op.cit.* [マルロー-「前掲書」]

14) Francis Ponge, « La Bataille contre l'horreur », *Confluences*, n° 5, juin–juillet 1945, pp.471-480, reproduit sous le titres *Note sur les Otages*, *Peintures de Fautrier*, Paris, Éditions Seghers, 1946, réédité dans *Le Peintre à l'étude*, Paris, Éditions Gallimard, 1948.

15) *Idem*, p.104. [東野芳明「存在はシワクチャである——ジャン・フォートリエの作品」]「フォートリエ」南画廊、1959年、12頁]

055 | 飾り皿の梨

1938年
油彩、紙(板に貼りつけ)
60.5×92 cm
個人蔵

Poires dans une vasque

1938
Huile sur papier marouflé sur panneau de bois
60,5 x 92 cm
Collection particulière, Courtesy Galerie Applicat-Prazan, Paris





054 | 果物のある静物
 1938年
 油彩、デトランプ、塗料、紙(厚紙で裏打ち)
 35×42 cm
 個人蔵

Nature morte aux fruits
 1938
 Huile, détrempe et badigeon sur papier marouffé sur carton
 35 x 42 cm
 Collection particulière, Courtesy Galerie Interart Genève



056 | 梨と葡萄のある静物
 1938年
 油彩、紙(カンヴァスで裏打ち)
 65×92 cm
 プレヴォスト=リシャール蔵

Nature morte aux poires et aux raisins
 1938
 Huile sur papier marouffé sur toile
 65 x 92 cm
 Collection Prévost-Richard, Genève



057 | 林檎

1940-41年
油彩、紙(カンヴァスで裏打ち)
81×116 cm
個人蔵

Les Pommes

1940-41
Huile sur papier marouflé sur toile
81 x 116 cm
Collection particulière



058 | 醸造用の林檎

1943年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
65×92 cm
ガンデュール美術財団、ジュネーブ

Les pommes à cidre

1943
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
65 x 92 cm
Collection Fondation Gandur pour l'Art, Genève, Suisse
FGA-BA-FAUTR-2



061 | 三つの梨

1942年頃
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
27×35 cm
個人蔵

Les Trois poires

c.1942
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
27 x 35 cm
Collection particulière



060 | 果物

1943年頃
油彩、紙(カンヴァスで裏打ち)
38×47 cm
ゾー美術館、オード=セーヌ県

Les fruits ouverts (Le bol de fruits)

c.1943
Huile sur papier marouflé sur toile
38 x 47 cm
Département des Hauts-de-Seine / Musée du Domaine départemental de Sceaux
Donation Fautrier, 1964
66.11.5



059 | 無題
1943年頃
油彩、紙(板に貼りつけ)
27×35 cm
個人蔵

Sans titre
c.1943
Huile sur papier marouflé sur panneau
27 x 35 cm
Collection particulière, Courtesy Galerie Interart Genève



062 | 悲劇的な頭部(大)
1942年
ブロンズ
34.8×17.2×21.1 cm
パリ国立近代美術館

Grande tête tragique
1942
Bronze patiné
34,8 x 17,2 x 21,1 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
AM 1982-326



063 | 銃殺された男

1943-45年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
38×46 cm
個人蔵

Le fusillé

1943-45
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
38 x 46 cm
Collection particulière

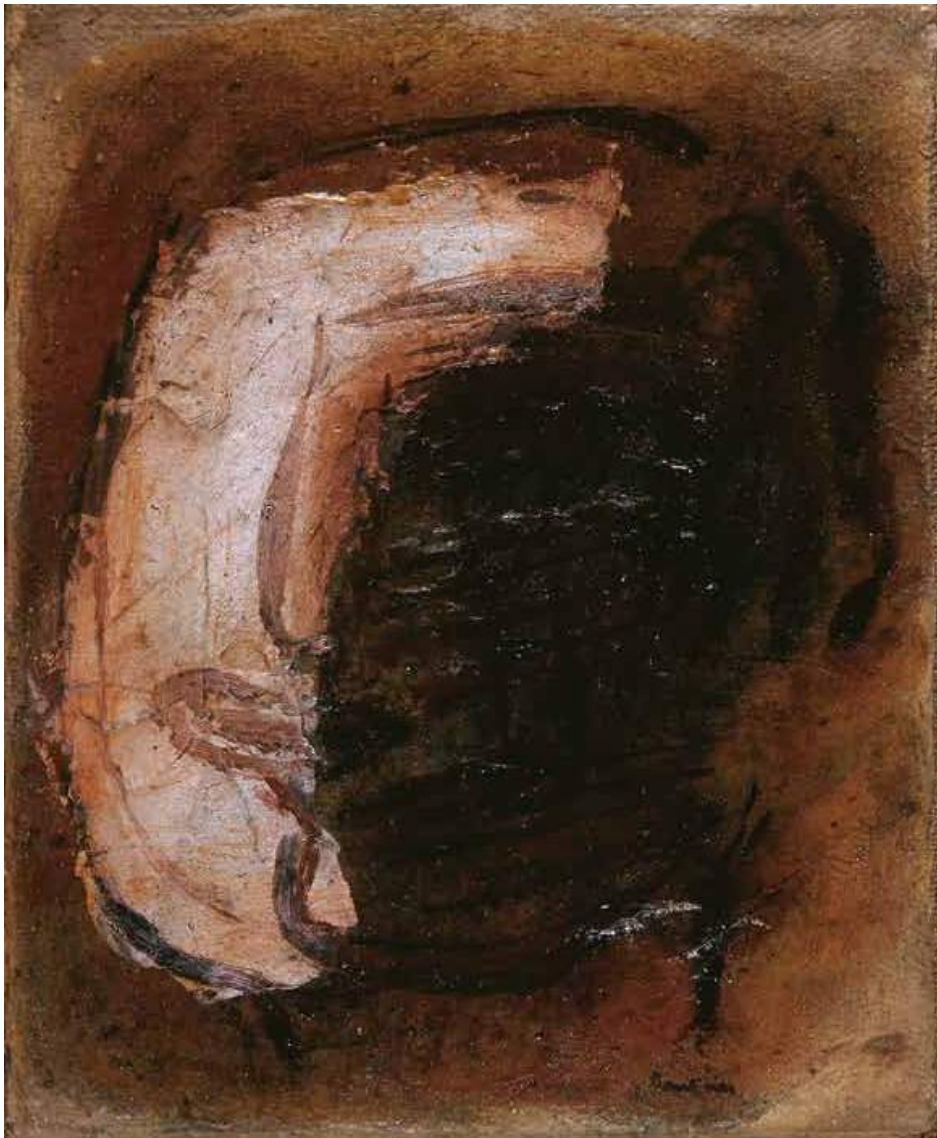


064 | 人質 No.3

1943-45年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
35 x 27 cm
ゾー美術館、オー＝ド＝セーヌ県

Otage no.3

1943-45
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
35 x 27 cm
Département des Hauts-de-Seine / Musée du Domaine départemental de Sceaux
Donation Fautrier, 1964
66.11.1



065 | 人質

1943年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
27×22.5 cm
ゾー美術館、オード=セーヌ県

Otage

c.1943
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
27 x 22,5 cm
Département des Hauts-de-Seine / Musée du Domaine départemental de Sceaux
Donation Fautrier, 1964
66.11.2



066 | 人質の頭部 No.8

1944-45年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
35 x 27 cm
個人蔵

Tête d'Otage no.8

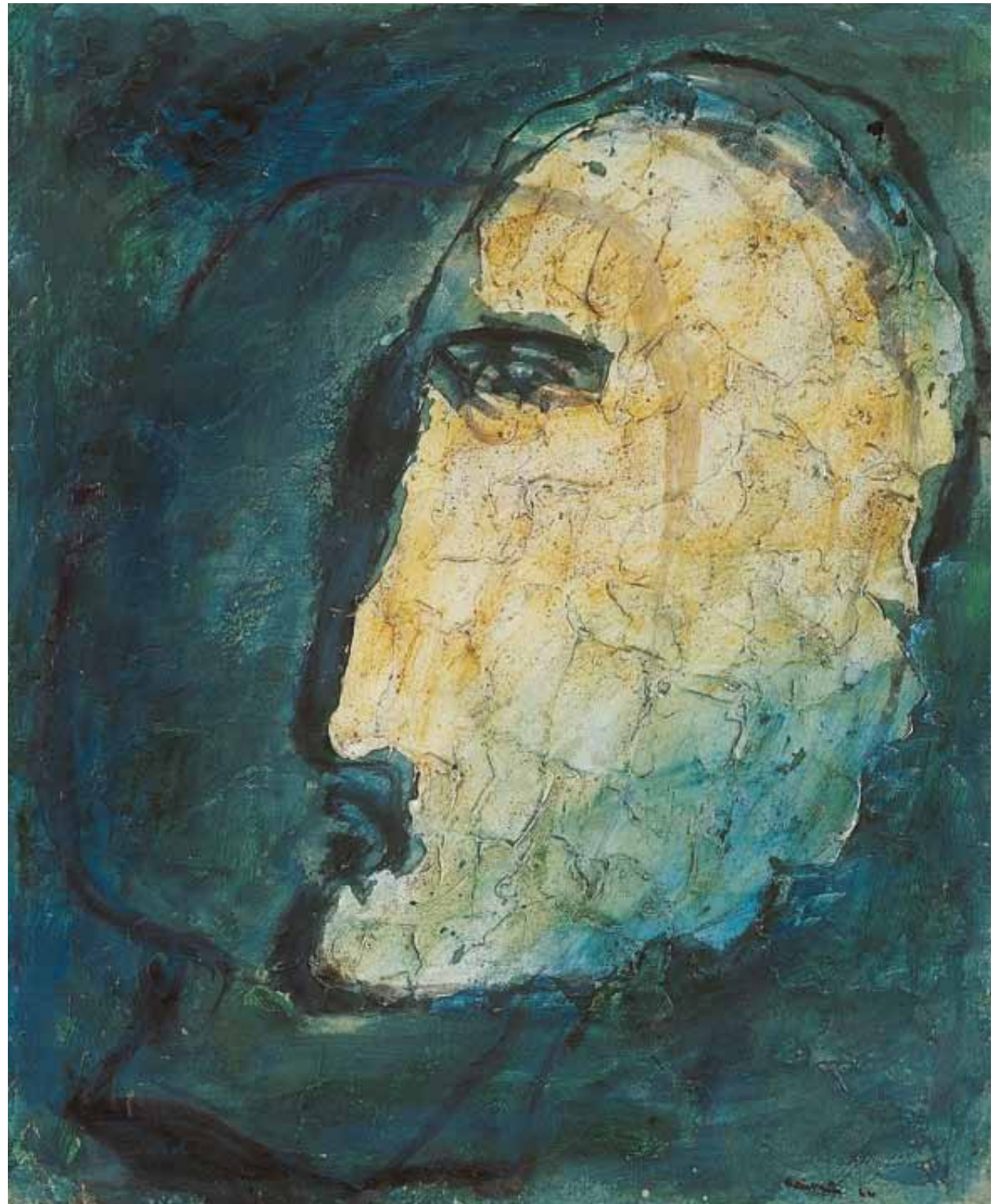
1944-45
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
35 x 27 cm
Collection particulière

067 | 人質 (人質の頭部 No.9)

1944年
グワッシュほか、石膏、紙(カンヴァスで裏打ち)
73×60 cm
大原美術館

Tête d'Otage no.9

1944
Gouache avec des mediums, gypse sur papier marouffé sur
toile
73 x 60 cm
Ohara Museum of Art
1107



068 | 人質の頭部

1944年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
64×54 cm
国立国際美術館

Tête d'Otage

1944
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
64 x 54 cm
The National Museum of Art, Osaka
10602





070 | 人質の頭部 No.21

1944-45年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
35×27 cm
パリ国立近代美術館

Tête d'Otage no.21

1944-45
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
35 x 27 cm
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
AM 1999-117



069 | 人質の頭部 No.23

1944-45年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
27×22 cm
個人蔵

Tête d'Otage no.23

1944-45
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
27 x 22 cm
Collection particulière, Courtesy Galerie Lansberg, Paris



071 | 人質の頭部 No.13

1943-45年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
27×22 cm
個人蔵

Tête d'Otage no.13

1943-45
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
27 x 22 cm
Collection particulière



072 | 人質の頭部

1945年
油彩、顔料、紙(カンヴァスで裏打ち)
34.2×26.4 cm
石橋財団ブリヂストン美術館

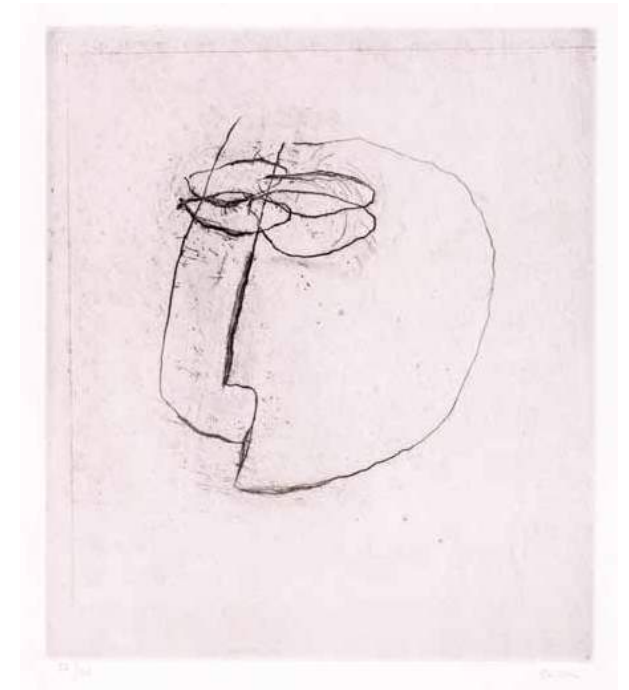
Tête d'Otage

1945
Huile et pigments sur papier marouflé sur toile
34,2 x 26,4 cm
Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation, Tokyo
外洋188



080 | 人質の頭部
 1943年
 鉛
 高さ：48 cm
 ソー美術館、オー＝ド＝セーヌ県

Tête d'Otage
 1943
 Plomb
 h.48 cm
 Département des Hauts-de-Seine / Musée du Domaine départemental de Sceaux
 Donation Fautrier, 1964
 64.8.7



073 | 人質たちの習作
 1942年
 クチュリエ版(1962-64年)
 凹版印刷、エッチング、紙
 29.8×28.3 cm
 兵庫県立美術館

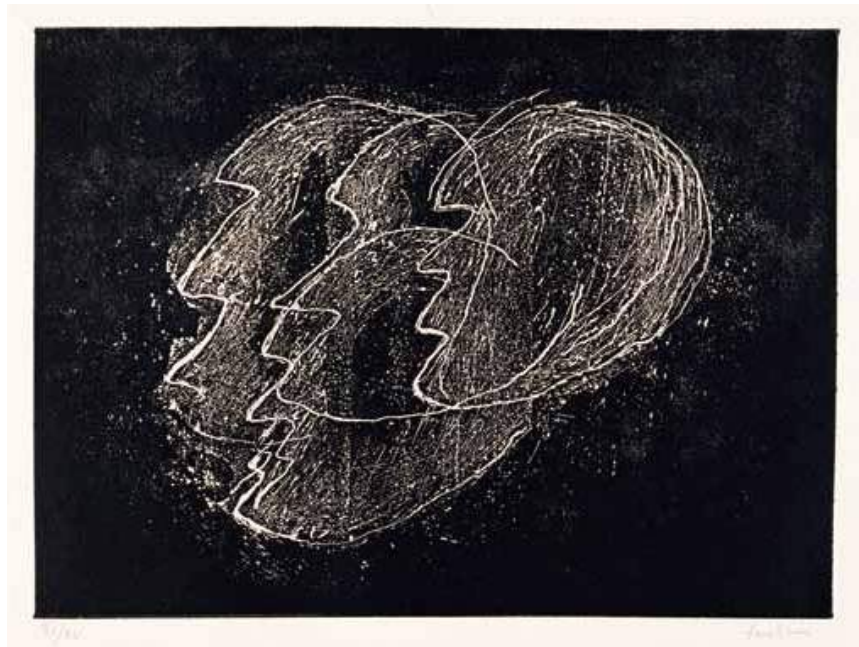
Étude d'otages
 1942
 Edition Couturier, 1962-64
 Héliogravure, eau-forte
 29,8 x 28,3 cm
 Hyogo Prefectural Museum of Art
 Pf-114

074 | 銃殺された人々
 1943年
 クチュリエ版(1962-64年)
 凹版印刷、エッチング、紙
 33.7×26.8 cm
 兵庫県立美術館

Les Fusillés
 1943
 Edition Couturier, 1962-64
 Héliogravure, eau-forte
 33,7 x 26,8 cm
 Hyogo Prefectural Museum of Art
 Pf-124

075 | 人質 I-B
 1943年
 クチュリエ版(1962-64年)
 凹版印刷、エッチング、紙
 27.3×23.7 cm
 兵庫県立美術館

Otage I-B
 1943
 Edition Couturier, 1962-64
 Héliogravure, eau-forte
 27,3 x 23,7 cm
 Hyogo Prefectural Museum of Art
 Pf-125



076 | 黒の上の人質たち

1944年
クチュリエ版(1962-64年)
凹版印刷、エッチング、紙
23.4×32 cm
兵庫県立美術館

Otages fond noir

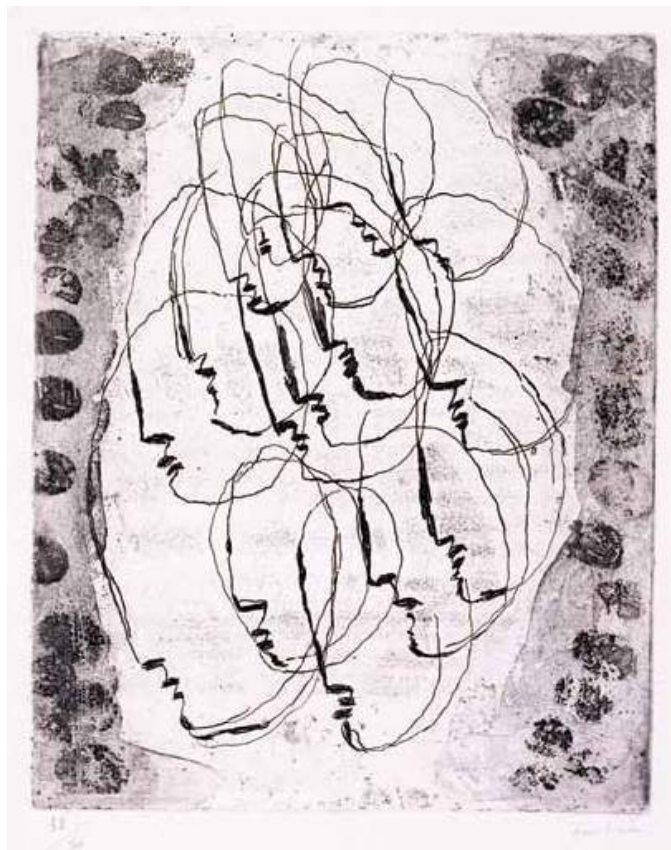
1944
Edition Couturier, 1962-64
Héliogravure, eau-forte
23,4 x 32 cm
Hyogo Prefectural Museum of Art
Pf-132

077 | 虐殺された人々

1944年
クチュリエ版(1962-64年)
凹版印刷、エッチング、アクアチント、紙
29×23.2 cm
兵庫県立美術館

Les Massacrés

1944
Edition Couturier, 1962-64
Héliogravure, eau-forte et aquatinte
29 x 23,2 cm
Hyogo Prefectural Museum of Art
Pf-135



078 | 手のある人質 I

1944年
クチュリエ版(1962-64年)
カラーエッチング、アクアチント、紙
20.5×29.5 cm
兵庫県立美術館

L'otage aux mains I

1944
Edition Couturier, 1962-64
Eau-forte et aquatinte en couleur
20,5 x 29,5 cm
Hyogo Prefectural Museum of Art
Pf-133

079 | 手のある人質 II

1944年
クチュリエ版(1962-64年)
カラーエッチング、アクアチント、紙
20.5×27 cm
兵庫県立美術館

L'otage aux mains II

1944
Edition Couturier, 1962-64
Eau-forte et aquatinte en couleur
20,5 x 27 cm
Hyogo Prefectural Museum of Art
Pf-134

