

# 〈アメリカの少女〉

## ——フランスとアメリカの美的 交感についての一試論

アメリカの知的営みが一つの言語を基盤として行われる時代は  
終わったのだ ————— エズラ・パウンド

村 田 宏

- 1 マン・レイとサティへの《贈物》
- 2 《パレード》と〈アメリカの少女〉
- 3 フランシス・ピカビアと〈アメリカの少女〉

### 1 マン・レイとサティへの《贈物》

本稿は、1910—20年代のフランスにおいて、漠然とながら人々の間で意識されるようになった「新しい国アメリカ」に対する共感とも憧憬とも呼びうる想念、そしてこれを背景にして生まれたある美的粹組みについて、多少とも鮮明にその輪郭を浮彫りにしようとするものである。端的に言えば、フランスとアメリカの間で切り結ばれた深い美的交感の劇とはいかなるものであったのか——。小論は、その実質の一端の解明を目指しているが、まずは、やや迂遠的ながら、次のような逸話を瞥見するところから始めることにしよう。

1921年7月22日の午後のこと、パリのサン・ラザール駅に古びたトランクを提げたひとりの小柄なアメリカ人が降り立った(註1)。ニューヨークから商船「サヴォア」号に乗り込んでおよそ一週間、敬愛する作家たち、とりわけロートレアモンの生きた空の下によやく身を置いたところである。初めてパリを訪れたこの男は、前年、厚い絨毯と紐を組み合わせ、『マルドロールの歌』の作者を讃える奇妙なオブジェ作品《イジドール・デュカスの謎》を制作していたはずである。

後年、革命記念日の7月14日にパリに着いたと回想するこのアメリカ人は、当時のパリの若き前衛の画家や作家のグループにとってかならずしも未知の存在というわけではなかった。というよりもむしろ、その訪仏が長く待ち望まれていたとする方が当たっているだろう。サン・ラザール駅で彼を出迎えたマルセル・デュシャンは、このアメリカの友人とニューヨークで発行した雑誌『ニューヨーク・ダダ』(トリスタン・ツァラのいわゆる「認可」状が掲

載された)をパリの親しい仲間たちに回覧していたし、フランシス・ピカビアの雑誌『391』(註2)にも、このアメリカの作家の作品が紹介されていたからである。

こうして、この遠来のアメリカ人は、デュシャンを介して、ルイ・アラゴン、ポール・エリュアール、フィリップ・スーポーといったオペラ小路の「カフェ・セルタ」に集まるダダイストたちに親しく迎えられ、伝統に囚われない反芸術の作家としての評価を獲得し、12月初めには、早くも最初の個展を開く幸運に恵まれたのである。パリ到着からおよそ4カ月後のことである。

同年5月の「バレス裁判」によって分裂が決定的となり、内部崩壊の様相を呈し始めたダダイズム運動にとって、このアメリカの作家の展覧会は、運動に新たな求心力をもたらす絶好の機会であった。スーポーが営業権を手にいれたばかりの書店「リブレリ・シス」を、このアメリカ作家の個展会場に提供した主たる理由も、ダダイズムの退潮を食い止めようとする切実な要請にあったと見てよいだろう。事実、ダダの盟主ツァラは、個展のカタログに寄せた文章の中で、作家の《愛の指》と題された絵画に触れながら、このニューヨークの使者が、その愛の指によってフランスの芸術家たちに刺戟を与えることを切望するという意味のことを書き記していた(註3)。しかしながら、およそ3カ月後の1922年2月、アンドレ・ブルトンの企画した「現代精神の擁護とその綱領決定のための国際会議」、いわゆる「パリ会議」がツァラの反対によって頓挫し、ダダイズムが実質的な終焉を迎えることは周知の事実であろう。

「ダダには破壊が、シュルレアリスムには創造があった」とする安易な見解にくみするのではなく、さりとて「ダダにはシュルレアリスムの側面があり、シュルレアリスムにはダダ的側面がある」(ミシェル・サヌイエ)(註4)といった指摘にとどまることもなく、さらに踏み込んで「ダダイズムからシュルレアリスム」への変貌の核心を捉えること——。その吟味検討は、しかし、小論の考察範囲を大きく超えるものであり、別席の話題とせざるを得ない。ともあれ、ここで銘記すべきは、分裂の危機を孕んだダダイストたちの微妙な思惑を秘めながら、「アメリカの画家マン・レイ」展が、12月3日、ナポレオンの墓所アンヴァリッドにほど近いローエンダル通りの書店「リブレリ・シス」で開かれたということである。

パリ最初のマン・レイ展の会場には、このフィラデルフィア出身のアメリカの画家がニューヨークから携えてきた30点あまりの作品が並べられたが、オープニング当日の午後、会場を一巡した者は、出品リストに記載されていない作品が一点追加されていることに気づいただろう。

事の発端は、マン・レイ(図1)の語るところによれば、ひとりの奇妙な人物との出会いにあった。個展が始まると、わずかな白い顎髭に旧式の鼻眼鏡、黒の山高帽、黒の外套に傘を持った男が会場に姿を見せ、流暢な英語を話しながら、思いがけずマン・レイ作品への称賛

の言葉を口にしたのである(註5)。男は近くのカフェに作家を誘った。作曲家エリック・サティ(図2)である。フランス語を解さないことを伝えたマン・レイに対して、それは問題ではないと答えたサティ。二人の間にどのような会話が交わされたかは詳らかにしないが、ともあれ、数杯目のグロッグ酒を飲み干してカフェを出たマン・レイは、家庭用品を並べた店でアイロンと鋏、膠を買い求め、個展会場で、アイロンの底部に一四個の鋏を付け、これを《贈物》(図3)と題して出品作品に加えたのであった。機知に富んだイメージの飛躍を楽しむマン・レイにこそ相応しい行為と言うべきだろう。

このサティへの《贈物》が「アメリカとフランスの美的交感」を主題とする本稿の文脈にとって示唆深いのは、パリにおけるマン・レイの「最初のダダのオブジェ」たる「アイロン(Flatiron)」の語義と形状から、ニューヨークのブロードウェイと五番街の交わる三角地に立つ高い摩天楼「フラット・アイアン・ビル」が否応なく想起されるということである。「近代写真の父」たる写真家アルフレッド・スティーグリッツの撮影した《フラット・アイアン》(1902—3)(図4)で知られるダニエル・バンナム設計のランドマークである。さらに、マン・レイのオブジェは、アイロンの底部に並んだその威嚇的な14個の鋏によって、ニューヨークという都市のダダ的相貌をも暗示していたように思われる。ツァラに宛ててマン・レイは書き送ってはいなかっただろうか。——「ダダはニューヨークでは生きられない。ニューヨークがダダだ」(註6)と。したがってニューヨークを離れてパリに赴いた「生まれながらのダダイスト」マン・レイは、初めてその芸術的な生を享受したということになるのかもしれない。《スポーツと気晴らし》の作曲家への捧物たるオブジェ《贈物》は、そのことに対する感謝の念を暗黙のうちに示すものであったと言えよう。

実のところ、作曲家サティは、新来のアメリカ人、マン・レイとその作品の中に、「アメリカ的なるもの」(註7)を見極めるために、パリ最初の個展会場に足を運んでいたのではなかったろうか。「眼をもった唯一の音楽家」(註8)(マン・レイ)サティが、熱心な「アメリカ礼讃者」だったことは、幾つかの事実から明白であるが、とりわけ4年前の1917年、ジャズという「アメリカ音楽」の要素を含んだ「商船のラグタイム」をバレエ劇《パレード》の舞台音楽に採用していた作曲家が、他ならぬサティであったという事実がそのことを雄弁に物語っているだろう。

そしてこの《パレード》には、サティの「商船のラグタイム」にあわせて踊る人物、すなわち本稿の立論のための手がかりを提供する〈アメリカの少女〉が現れていたのである。

## 2 《パレード》と〈アメリカの少女〉

ある日曜日の午後、パリの大通りにしつらえられた小屋掛けの前で、旅芝居の手品師、

少女、軽業師が、通りかかった群衆を小屋の中に誘い入れようと「パレード（客寄せ道化）」を演じてみせるが、群衆は彼らの演技を本物の見世物と思い込み、小屋に入らずに立ち去っていく。

1917年5月18日、パリのシャトレ座で初演されたバレエ劇《パレード》の筋書きとも言えぬ筋書きである。「バレエ・リュス」の代表的レパートリーとして知られるこの《パレード》は、一見して単純なジャン・コクトーの脚本に、ダンスホールのメロディーを思わせるエリック・サティの奇妙な音楽が付され、さらにパブロ・ピカソの突飛な舞台装置と衣装、レオニード・マシーンの奇怪な振り付けが加わるに及んで、聴衆から罵詈雑言を浴びせかけられるのであった。

奇警な内容による観客への挑発という点で、今日の「反演劇」の系譜に連なるといふべき《パレード》は、この時、第一次大戦のさなか、フランス北東部アルデンヌ地方の「傷痕軍人」への慈善として組織されていたことから、場内には「ドイツ野郎」「作者たちは前線行きだ」といった罵声が飛びかい、激昂した一部の聴衆を頭に包帯を巻いた軍服姿のギヨーム・アポリネールが制止する一幕もあったと伝えられる(註9)。実際、彼自身頭部に戦傷を負っていたとはいえ、わざわざ軍服を着用したその行動にはいかにも才知縦横なこの詩人の計算が働いていただろう。戦時下の軍服が、人びとに畏敬の念を抱かせる「魔術的な衣装」であることを彼が見逃すはずはないからである。バレエの公演プログラムに寄せた一文で「《パレード》は多くの観客の考えを覆すにちがいない。彼らはたしかに仰天するだろう」(註10)と記したアポリネールの予想にたがわず、この客寄せ道化のバレエ劇は、聴衆の痛罵と怒号のうちに終幕したのである。

演技者がいくら演技を重ねても、観客はそのことの意味を理解せず、彼らの努力がついに徒労に終わるといふ《パレード》の筋書きは、結局のところ、人びとの前衛芸術に対する無理解を揶揄するメタファーにほかならないが、もとよりそうした隠された主題に気づきようのない聴衆は、もっぱら、サティの耳障りな音楽や、登場人物たちの無骨なパントマイム、あるいはピカソ考案の「マネージャー」たちの奇抜な衣装に啞然として息を呑んだのである。

とりわけ聴衆を驚きと戸惑いの渦に巻き込んだのが、青、白、緑、赤の彩色による厚紙を纏い、背中にパリの並木道を思わせる家と樹木を背負った全高二メートルの「フランスのマネージャー」と、同じ厚紙による皺のよったチョッキにシルクハットといういでたちの摩天楼と雲を背につけた「ニューヨークのマネージャー」である。これに加えて、ニグロ彫刻に似た頭部をもつ黄色い馬が「第三のマネージャー」として現れ、人びとを驚愕の底に陥れたのであった。

これら破天荒な「マネージャー」(図5)たちの紹介を受け、「客寄せ道化」を披露してみせ

るのが、振り付け師マシーンみずからが演じる中国の手品師、アメリカの少女、そして軽業師であった。彼らは、弁髪の中から卵を取り出して食べたり(中国の手品師)(図6)、サティの「商船のラグタイム」のメロディーにあわせてステップを踏んだり(アメリカの少女)(図7)、あるいは、宙返りや曲芸的な身振りを繰り返して(軽業師)(図8)、群衆を見世物小屋へと誘うのだが、すでに触れたように、彼らの意図はみごとに裏切られてしまう。客寄せ道化師たちは最後にもう一度舞台に登場するものの、もはや街頭の人々の興味を引きつけることはない。思いがけず大道芸を楽しむことのできた彼らは、マネージャーたちの落胆をよそに、あえて見世物小屋に近づくことはないからである。

「フランスとアメリカの美的交感についての一試論」と副題され本稿の文脈で注目したいのは、そのような「徒労」を演じる《パレード》の人物たちが、ピカソ的変形を被ったがために聴衆にとってどれほど法外なものと映じ、それゆえ激しい反発を招いたとしても、〈アメリカの少女〉という一人の登場人物を除いて、そのイメージの源泉がすべてフランスに固有の事物の中に求められるという事実である。

フランスとアメリカの「マネージャー」は、第一次大戦後のフランス美術研究に一画期を開いたケネス・シルヴァーが正当に指摘するように、「パリのサンドイッチマン」(図9)にその発想の基盤を置いていたし、赤、黒、黄、金の衣装をつけた弁髪の「中国の手品師」も、やはり「パリの物売りの声(Cris de Paris)」というポピュラー・イメージに見られる中国磁器売りの図像(図10)から靈感を得ていた形跡が認められる(註11)。また「パレード」の最新のモノグラフィーを公にしたデボラ・ロスチャイルドの綿密な考証に従えば、「中国の手品師」のイメージは、ロンドンやパリで人気を博した中国人手品師チン・リー・フー、そして彼のスタイルを模倣したチュン・リン・スー(図11)を名乗るウィリアム・エルズワース・ロビンソンに酷似しているのである(註12)。さらに「第三のマネージャー」たる馬にしても、パリのメドラノ・サーカスで活躍したフラテリーニ兄弟の「二人馬」ときわめて近接するものであったことが明らかにされている(註13)。そもそも「パレード(客寄せ道化)」というテーマ自体、その初期作品に自己の分身たる「アルルカン(道化師)」を頻繁に登場させたピカソ偏愛の主題というべきものであった(註14)。1916年の夏、コクトーから《パレード》の舞台装飾の依頼を受けたピカソが、迷わずその求めに応じた大きな理由も、バレエを貫くこの「道化的主題性」にあったと言ってよいであろう。

こうした経緯を確認するならば、サティの「商船のラグタイム」にあわせてステップを踏む濃紺のセラーズスーツと白いプリーツ・スカート姿の〈アメリカの少女〉が、さしあたってフランス、あるいはそれまでのピカソの造形の中には認めがたいものであることは明白であろう。バレリーナ、マリー・シャベルスカが演じた〈アメリカの少女〉(図12)は、歩行する舞台装置のごとき衣装の「マネージャー」たちの中であって、いわばコラージュに挿入さ

れた一片の新聞のごとく、その異質さを一人際立たせているのである。

それでは〈アメリカの少女〉はどこから到来したのであろうか。

コクトーの台本によれば(註15)、〈アメリカの少女(jeune fille américaine)〉は、荒馬に乗り、T型フォード車のトランクを回して乗り込み、自転車のペダルを踏むかと思えば、カウボーイやインディアンを演じ、新しいコダック・カメラを携えて「チャーリー・チャップリン」をまね、大西洋航路の商船で船酔いするといった仕草を見せていた。

荒馬	西部劇
カウボーイ	
インディアン	
T型フォード車	アメリカの最初の大衆車
コダック・カメラ	大衆カメラ
チャーリー・チャップリン	サイレント映画のスター

これらアメリカ的なものこそ、おそらく〈アメリカの少女〉を他の登場人物から明確に分かつ指標であり、彼女の謎を解く鍵にはかならないだろう。もちろん、《パレード》全篇にちりばめられたコクトーの多様なイメージの交錯の中に、イタリア未来派に近接する感受性の存在を指摘することを忘れてはならないが(註16)、ここでの問題配置にとってよりいっそう重要なのは、おそらく次のごとき想定であろう。

すなわち〈アメリカの少女〉が、この頃までに、フランスの、すくなくとも明敏な詩人や画家たちのあいだで鋭く意識されていた、アメリカ的精神への憧れにも似た感情を映しだす鏡、あるいはアメリカ的なものを表す「アイコン」ではなかったかということである。

〈アメリカの少女〉によってその仕草が模倣されたチャーリー・チャップリン(シャルロのニック・ネームでよばれていた)の映画が、1915年の夏から秋に大流行したことを顕著な事例として、この時期、フランスに流入したアメリカ映画の数は夥しい量にのぼる(註17)という明確な事実、いわば〈アメリカの少女〉のうちに共有、反復されるアメリカ的なものへの関心がフランスに広く遍在していたことを明示しているだろう。実際、1922年、アメリカの雑誌、『ヴァニティー・フェア』掲載の論説「フランスにおける美的大変動」において、アメリカの批評家エドマンド・ウィルソンは次のように述べていた。

最近パリに行った若きアメリカ人は(……)フランスにおいて、彼らが国外に出て身を遠ざけた正に当のもの——機械、広告、エレヴェーター、ジャズ——が、フランス人を魅了し始めたことを発見するのである。(……)大西洋の向こう側からすれば、摩天楼

は異国的に見え、映画は、新しい種類の笑いと興奮に満ちた豊で英雄的な世界の記録のごとくなのだ(註18)。

かかるアメリカ的なるものへの時代の好尚は、少し視野を広げれば、文学の領域においても明瞭に刻印されていたと言うべきであり、例えば、アメリカの詩人ウォルト・ホイットマン(1819—92)とその詩篇に漲るアメリカ的ヴィジョン——頹廢、もしくは虚飾として退けられるべき伝統から自由なアメリカ——への熱病のごとき惑溺ぶりにその一端を窺うことができるだろう。

本国アメリカでのホイットマン評価の目覚ましきは断るまでもないが(註19)、海を隔てたフランスにおいても『草の葉』の詩人に対する熱狂ぶりは驚くべき強度と広がりを示していた。1908年、レオン・バザルジェットを筆者とするフランス最初のホイットマンの伝記『ウォルト・ホイットマン：人と作品』が刊行され、翌年には、同じバザルジェットによる『草の葉』のフランス語完訳が初めて出版されたのであった。バザルジェットの評伝や翻訳とほぼ時を同じくしてホイットマン崇拜がフランスの若い詩人の間に広まっていた様相は、たとえば、ジョルジュ・デュアメル、シャルル・ヴィルドラック、ルネ・アルコスといった、いわゆる「僧院(アベイ)派」のメンバーがアメリカの民衆詩人にこぞって傾倒していたという事実に分らかたろう(註20)。

さらに、1913年4月には、ホイットマンの「架空の葬儀報告」なる記事が『メルキュール・ド・フランス』誌に掲載され、ホイットマンの葬儀は、サーカスの天幕やラグ・タイムを含んだ「国民の一大祝宴」であったと記されていた(註21)。筆者は、ホイットマン風なカタログ的事物の列挙が鮮烈な印象を与える詩編「地帯」を新たな詩集『アルコール』(1913)の巻頭に置いた詩人アポリネールである。そして《パレード》初演翌年の1918年12月13日、エドゥアール・デュジャルダン、ジョルジュ・デュアメル、ポール・フォール、ギュスターヴ・カーン、モーリス・メーテルランらが出席して開かれた「オデオン座」での「アメリカの詩人」を称える集会に姿を見せたのが、〈アメリカの少女〉にジャズを思わせる軽妙な「商船のラグタイム」を付し、やがてマン・レイから《贈物》を捧げられることになる音楽家サティであった(註22)。

こうした一連の事実は、フランスの中にアメリカの詩人ホイットマンへの持続的関心が存在していたことを明示しているし、それは、つまるところ、フランスがホイットマンの詩句の中に旧時代の因襲を脱した清新な世界を見出し、そこに改めて新時代の香りを嗅ぎ取っていたということに他ならないだろう。想像を交えていえば、1914年以降の大戦によって疲弊しつつあったフランスにとって、このことはいっそう痛切な感慨を催される事態であったに違いない。しかし、そのことを認めた上でなお、かかるアメリカ的なるものを表す「アイコン」

が、それではなぜ〈アメリカの少女〉でなければならなかったのか。なぜ「少女」にその役割が振り当てられたのか――。

小論は、ある意味できわめて本質的なこの問いに、暫定的ではあれ一定の答えを用意しなければならないのだが、そうしたとき有力なヒントを与えてくれるのが、《パレード》の振り付け師レオニード・マシーンの回想録中の一節ということになるだろう。マシーンは、サティの音楽が、新しいダンスのパターンを作り出す基盤になったと述べた後、〈アメリカの少女〉の動きが、《ポーリンの冒険》(図13)を想起させるものであった、と記しているからである(註23)。マシーンが名前を挙げる《ポーリンの冒険》とは、それでは一体どのようなものなのか。

それは、チャップリンほどではないにせよ、「その最大の賞賛者は間違いなくフランス人である」(註24)とされるアメリカの女優パール・ホワイトの主演映画《ポーリンの冒険》に他ならない。主人公ポーリンがめまぐるしいアクションを繰り広げるこの冒険活劇は、今ではほとんど忘れさられた感があるとはいえ、当時、きわめて高い人気を誇るシリーズ映画であり、たとえば、パール・ホワイトの「ほとんど凶暴な微笑」が「革命と新しい世界の始まりを予告する」(フィリップ・スーポー)(註25)といった手放しの礼讃は、このアメリカ女優の往時における華々しい視聴ぶりを伝えているだろう。《パレード》中の「道化師」たちとは異質な〈アメリカの少女〉のイメージは、こうしてアメリカ映画の中に一つの源泉を探り当てられるのであり(註26)、事実、馬に飛び乗ったり列車に乗り移ったりという《パレード》の〈アメリカの少女〉の仕草が、パール・ホワイト(図14)自らが演じるスタントに著しい類遠性を帯びていることは否定できない。

ついでながら、このような〈アメリカの少女〉のいわば文学的な原型は、早くも1902年に現れていた。アルフレッド・ジャリの『超男性』である。ミシェル・カルージュ風に言えば、全編が「独身者の機械」とも称しうるこの幻想小説において、アメリカの科学者にして永久運動食の考案者ウィリアム・エルソンの娘エレンは、愛の行為を機械化するアンドレ・マルクイユ博士の実験に進んで参加するのであった(註27)。

もちろん、ジャリのこの小説を〈アメリカの少女〉の直接の起源とするのはあまりに性急であるにしても、ヒロイン、エレン・エルソンが、聡明で鋭敏で、冒瀆的さえあることを厭わない女性であること、すくなくとも、そのような類推を許容する存在であることは確かなところであろう。そして、新時代にふさわしい革新的なアメリカ的精神を体現するこのジャリ創案の人物に倣ったかのように、〈アメリカの少女〉に着目しこれに独自の表現を与えた芸術家がもう一人、フランスに現れるのであった。

### 3 フランシス・ピカビアと〈アメリカの少女〉



フランスにおける〈アメリカの少女〉のイメージ連鎖を引き継ぎ、かつ「パレード」におけるコクトー的（ピカソ的）イメージとの距離を超えてなお想起されるもの——。それが、数年後、エリック・サティとともにバレエ劇《本日休演》(1924)を作り出すことになるダダイスト、フランシス・ピカビアの作品であったと言え、人は意外の念に打たれるであろうか。もとより、〈アメリカの少女〉がピカビアの純粋な独創であったか否かは、しばらく留保する必要があるとしても、少なくとも、《パレード》以前に〈アメリカの少女〉を取り上げた画家がピカビアのほかになかったという事実は、はなはだ示唆的であろう。

1913年の「アーモリー・ショー」に参加し、フランスの前衛絵画の代表者としてニューヨークに滞在したピカビアは、パリに戻るとすぐさまニューヨークの「思い出」(註28)として二点の油彩画を完成させた。《エドタオニスル》(図15)と《ウドニー》(図16)である。抽象的な色面で覆われた二作品は、今日、いわゆる「オルフィスム」絵画の代表的作例として一致した評価を受けているが、同年パリのサロン・ドートンヌ(1913—14年)の作品カタログの記載によれば、前者が《エドタオニスル(聖職者)》、後者が《ウドニー(アメリカの少女：ダンス)》と名付けられていた(註29)。これらのタイトルが示唆することは、作品が抽象的であるとはいえず具象的なイメージを出発点にしているということであり、事実、ピカビアの妻ガブリエル・ピュッフェによれば、作品の着想はニューヨークに向かう大西洋航路の船上でのダンサー、ナビアコウスカとドミニコ会神父との出会いにあったという(註30)。画家ピカビアは妻の証言に必ずしも同意しておらず、作品はあくまでも抽象絵画の外観を呈しているのだが、とはいえそこに《超男性》への類似がまったくないとは言い切れない。というのも、ジャリ作品に描かれた性的妄想と結合した機械的人間のアナロジーは(註31)、明確ではないせよ、ピカビアの作品にも見て取れるように思えるからである。

こうして最初の〈アメリカの少女〉を手掛けたピカビアは、2年後ふたたびニューヨークを訪れ、壊れた写真機を描いてアルフレッド・スティーグリッツの肖像とした、名高い《ここにスティーグリッツあり》(1915)をはじめとする一連のマシニスト絵画を発表する。そしてこの連作中に、小論の目下の関心の焦点たる《裸のアメリカの少女の肖像》(図17)(1915)が含まれていたのである。

「FOR-EVER」の文字の見える自動車のスパーク・プラグを描いてアメリカ女性の肖像としたこの作品は、画中のプラグが「点火装置」であることから性的な読み取りも可能であろうが、事の真相は、スティーグリッツの「291」画廊のサークルの有力なメンバーであったアグネス・エルンスト(ユージン・メイヤー夫人、1887—1970)(図18)をモデルとしていたことの中にある(註32)。

その経緯は、およそつぎのごとく素描されるだろう。1908年ニューヨークの『モーニング・サン』紙の女性記者としてスティーグリッツに出会ったアグネス・エルンストは、この

《三等船室》の写真家に大いに共鳴し、その強い感化を受けながら美術への傾倒を深めていったという。その後、『モーニング・サン』紙にマティスとの会見記を寄せたり、ロダンと親しく交わったことが知られている。大戦を避けてニューヨークを再訪したピカビアが「291」画廊にふたたび現れた1915年6月には、アグネス・エルンストは、風刺画家マリウス・デ・ザヤスと『カメラ・ワーク』の編集者の一人ポール・ハヴィランドと協力して、モダン・アートに誌面を提供する雑誌『291』を創刊し、みずからもピカビアのマシニスト絵画に先駆するような視覚誌（デ・ザヤスとの共作）を発表するなどして、すでにグループの中心的存在となっていた(註33)。

こうしてメイヤー夫人は、デュシャンの言葉を借りるならば、まさに「今日の世界で最も聡明である」「アメリカの女性」(註34)の典型としてピカビアの前に現れたのであった。この時、ピカビアとメイヤーのあいだで進展していた友情と思想の交換が、彼女をモデルとする《裸のアメリカの少女の肖像》に結実したとする想像は、あながち後世の恣意とばかりは言えまい。実際、メイヤー夫人が、「291」画廊の活動を拡充すべく、その開設に情熱を傾けた「モダン・アート・ギャラリー」では、多くのマシニスト絵画によるピカビアの個展が開かれることになるのである。

このようにスティーグリッツ・グループの強力な推進力となっていたメイヤー夫人の肖像を、ピカビアは、雑誌の広告から取ったスパーク・プラグをもとに描きあげたのである。機械は「確かに人生の一部であり(中略)おそらく魂そのものなのだ」(註35)と語るピカビアは、ちょうど、友人たちへの援助を惜しまないスティーグリッツ・グループの〈光源〉としてのハヴィランドの肖像を《これがハヴィランド》(1915)(図19)において卓上ランプとして提出したのと同じく(図20)、伝統から自由な精力に溢れたメイヤー夫人の個性をスパーク・プラグに仮託して表現したのであった。

タイトル《裸のアメリカの少女の肖像》の「裸の」とは、したがって、メイヤー夫人の外貌(彼女は並外れた美貌の持ち主であった)を表わすよりもむしろ、飽くことを知らない彼女の内面の意欲と野心を暗示していたと解すべきなのかもしれない。そうした時、当時『ワシントン・ポスト』紙の編集長ユージン・メイヤーの妻たる28歳のアグネスを「少女(jeune fille)」と称することの不可解さは、『モーニング・サン』紙の女性記者として働いていたメイヤーの経歴ゆえに、彼女がスティーグリッツのサークルで「太陽の少女」(The Sun Girl)(註36)とよばれていたという逸話によって、あらかた拭い去られるのである。

かくして、ユージン・メイヤー夫人の肖像画《裸のアメリカの少女の肖像》は、他のマシニスト・ポートレートとともに雑誌『291(7/8月号)』に掲載され、「本質的なアメリカの表現」(デ・ザヤス)という讃辞を贈られながら、スパーク・プラグというその衝動力を秘めたイメージとあいまって、人びとの特別な注視を浴びることになったのである。『超男性』に

現れたエレン・エルソンのごとく、強い輪郭で縁取られた〈アメリカの少女〉は、伝統の束縛から解放された自由なアメリカの精神を表象する「アイコン」たりえることになったと言えよう。

こうして強靱な革新的精神のシノニム、あるいは革新への欲望を鼓舞する存在として意識されはじめた〈アメリカの少女〉は、この時、もはやいささかも「少女」ではなく、あえて誇張を冒して言えば、その仮面の下から、伝統に呪われたヨーロッパ芸術全体に対する挑戦者という思いがけない素顔をあらわにしてくるのである。

《パレード》の中で、あらゆる縛めからの離脱と飛躍を遂げたかのように舞った〈アメリカの少女〉は、まさにそのことを暗示していたであろうし、大戦後のパリに現れたアメリカ人マン・レイの中に人々が見届けたものも、伝統の呪縛をやすやすと脱した革新的精神を体現する〈アメリカの少女〉であったと言えよう。実際、パリ定住後のマン・レイが、暗室の中で「発見」した「レイヨグラフ」や「ソラリゼーション」といった新たな写真技法を開発しつつ、さながら《パレード》の〈アメリカの少女〉のように、軽快なステップと鮮やかな身振りとによって、パリという巨大な小屋がけの中を縦横に駆け抜けていったことは、確かに疑いえないところである。

この点で、「〈アメリカの少女〉——フランスとアメリカの美的交感についての一試論」と題された本稿にとっていっそう示唆深いのは、《パレード》に〈アメリカの少女〉を登場させたコクトーが、彼女の故国、すなわち「コロムブス」によって「発見」されたアメリカについて、1919年、次のような言葉を書き付けていたことである。

この発見された子どもは成長した。数年来、フランスの芸術家さえ、その影響のもとに仕事をしている。音楽家は、そのラグ・タイムを、画家たちは鉄と石との風景を、詩人はそのポスター、広告、映画を用いている(註37)。

コクトーのこの指摘は、先に見たエドモンド・ウィルソンの発言とともに、1910—20年代のフランスの芸術家たちの間に、大西洋の彼方のアメリカに対して、羨望とも畏敬とも称しうるある特別な感情が芽生え、それが同時代の美的活動にいかにも濃く長い影を落としていたかを物語っているだろう(註38)。そして、そのアメリカへの羨望なり畏敬なりの感情が、いわば不毛な憧憬に終わることなく、実り豊かな果実をもたらしていたことは、これまで述べてきた通りであるし、〈アメリカの少女〉が類型を超えたその相貌とともに、このフランス/アメリカの美的交感の劇を表象する一典型であったことも繰り返すまでもないだろう(註39)。

筆者は、このようなフランスとアメリカの一連の美的交感を指して、ひとまず「トランスアトランティック」と呼ぶことにしたいと思う。マッチ棒やゴミの写真にパリの地図を配し

たマン・レイのパリでの最初のコラージュ作品《Trans Atlantique》(1921) (註40)のひそみにならうものであるが、マン・レイが自らの大西洋横断を祝し、かつ大西洋航路の汽船を暗示したこの「トランスアトランティック」なる語を、同時代の美術の特徴的な一面を指示する言葉として用いるならば、この名称のもとに包括される同質の志向、いわばフランスとアメリカを架橋しようとする夢の痕跡は、実は、枚挙に遑がないほどなのである。

そして、この「トランスアトランティック」の語を、さらに大西洋を挟んで展開されたヨーロッパとアメリカの美術全般に当てはめるならば、そこに思いがけない振幅と深度を備えた殆ど不可測な射程が開けてくることもまた明らかであろう。「トランスアトランティック」、すなわち大西洋の往来を契機として生み出された作品、もしくは往来した作家が、20世紀のモダニズム運動の重要な部分を構成していることは疑いないからである。筆者は「トランスアトランティック・モダン transatlantic modern」とも名付けうるこうした動向を、機会を改めて綿密な考察の対象として論じる予定であるが、本稿がそのありうべき序章をなすものであることは言うまでもない。

#### 註

- (1) Billy Klüver and Julie Martin, "Man Ray and Paris," in *Perpetual Motif: The Art of Man Ray* (New York: Abbeville Press, 1988), p.131 (n.1).
- (2) Michel Sanouillet, *Francis Picabia et "391"*, Tome II (Paris: Eric Losefeld, 1966), p.119.
- (3) Elizabeth Hutton Turner, *American Artists in Paris 1919-1929* (An Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988), p.121-22.
- (4) Michel Sanouillet, *Dada à Paris* (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1965), p.423.
- (5) Man Ray, *Self Portrait* (Boston: A New York Graphic Society, 1988), p.96.
- (6) Man Ray to Tristan Tzara, June 1921, Tzara paper, Bibliothèque Litteraire Jacques Doucet in the Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris cited in Elizabeth Hutton Turner, *American Artists in Paris (1919-1931)* (Washington, D.C: The Phillips Collection, 1996), p.15.
- (7) 「アメリカ的なもの」の具体的内容については、拙稿「アレンズバーグ・サークルとニューヨーク・ダダ」を参照。『モダニズム研究』(思潮社, 1994), 439-462頁。
- (8) Robert Orledge, *Satie the composer* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p.240.
- (9) Francis Steegmuller, *Cocteau: A Biography* (Boston: David R. Godine, 1986), p.186.
- (10) Guillaume Apollinaire, "《Parade》, *Programme des Ballets Russes*, Paris 1917, Theatre du Chatelet, Maurice de Brunoff, "cited in Eveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1988), p.299.
- (11) Kenneth Silver, "Jean Cocteau and the Image d' Epinal," in *Jean Cocteau and the French Scene* (New York: Abbeville Press, 1984), pp.81-105, Kenneth Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989), pp.124-127.
- (12) Deborah Menaker Rothschild, *Picasso's 《Parade》* (London: Sotheby's Publication, 1991), pp.75-76, 79, 101, 111. 筆者は、以前、マサチューセッツ州ウィリアムズタウンのウィリアムズ・カレッジ美術館にロスチャイルド女史をお訪ねし、パラード研究の一端を伺う機会を得た。貴重なお時間を割いて小生の質問にお答え下さったロスチャイルド女史のご好意に改めて感謝の言葉を述べたいと思う。

- (13) *libid.*, p.35. 言うまでもなく、ここには「サーカスから演劇へ」という20世紀の前衛演劇に共通した特質が窺える。 Cf. *Du Cirque au Théâtre* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1983).
- (14) ピカソは、「私はサーカスの魅力のとりこになりました。時には、一週間に三、四日そこに来たものです」と回想している。 Quoted In Theodore Reff, "Harlequins, Saltimbanques, Clowns and Fools," *Artforum* 10 (October 1971), p.33.
- (15) Jean Cocteau, libretto for *The Little American Girl*, quoted in Richard H. Axson, "Parade", *Cubism as Theater* (New York and London: Garland, 1979), p.46.
- (16) Marianne Martin, "The Ballet *Parade*: A Dialogue between Cubism and Futurism," *The Art Quarterly* (1978), pp.87-111.
- (17) 第一次大戦後のヨーロッパは、アメリカ映画が流入する「真空」状態であったとされる。 "a vacuum into which American pictures flowed," Thoma Guback, "Hollywood's International Markets," in Tino Balio, ed., *The American Film Industry* revised edition (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), p.465, cited in Mike Walsh, "Options for American Foreign Distribution: United Artists in Europe, 1919-1930," in Andrew Nigson and Richard Maltby, ed., "Film Europe" and "Film America" (Exeter, Devon: University of Exeter Press, 1999), p.132.
- (18) Edmund Wilson, Jr. "The Aesthetic Upheaval in France: The Influence of Jazz in Paris and Americanization of French Literature and Art," *Vanity Fair* (February, 1922), p.49.
- (19) Clarence A. Brown, "Walt Whitman and the "New Poetry",", *American Literature*, XXXIII (1961), pp.33-45. アメリカのホイットマン研究の一つの到達点は、次に見られる。 *Breaking Bounds: Whiteman and American Cultural Studies*, ed, Besty Erkkila and Jay Grossman (New York: Oxford University Press, 1996).
- (20) Betsy Erkkila, *Walt Whitman among the French: Poet and Myth* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980), pp.140-164.
- (21) Guillaume Apollinaire, "Funerailles de Walt Whitman racontées par un témoin," *Mercur de France*, 102 (avril 1913), pp.658-59. アポリネールの記事はホイットマンの同性愛的傾向を示唆するものであり、その後、激しい議論の生まれるきっかけとなった。
- (22) Turner, *American Artists in Paris*, *op. cit.*, p.56.
- (23) Leonide Massine, *My Life in Ballet* (London: Macmilan, 1968), pp.102-104.
- (24) Richard Koszarski, *History of The American Cinema 3 An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915-1928* (New York: Charles Scribner's Sons, 1990), p.271.
- (25) Philippe Soupault, *Ecrits de Cinéma 1918-1931* (Paris: Plon, 1979), p.42.
- (26) 既出のデボラ・ロスチャイルドは、〈アメリカの少女〉の有力な靈感源として、パール・ホワイトの他に、フェフバンクス、チャップリンとともに初期映画の三大スターの一人とされる女優メアリー・ピックフォードを挙げている。ピックフォードが主演した《サニーブルック農場のレベッカ》(1917年配給)では、三流サーカスに加わった主人公が、頭に大きなりボンを着けてサーカスの舞台に現れていた。 Deborah Menaker Rothschild, *Picasso's 《Parade》*, *op. cit.*, p.111, p.123.
- (27) Alfred Jarry, *Le Surmâle* (Paris: Editions Mille et une nuits, 1996).
- (28) William A. Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life and Times* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1979), p.60.
- (29) *Ibid.*, p.59.
- (30) Gabrielle Buffet-Picabia, *Aire Abstraites* (Genève: Pierre Cailler, 1957), p.33.
- (31) "Elle avait l'air d'un dieu lubrique et fabuleux en levant la jeune fille," Alfred Jarry, *Le Surmale*, *op. cit.*, p.51.
- (32) William I. Homer, "Picabia's Jeune fille américaine dans l'état de nudité and Her Friends," *Art Bulletin* 57. no 1 (March 1975), pp.114-115.

- (33) Douglas K.S. Hyland, "Agnes Ernst Meyer: Patron of American Modernism," *The American Art Journal*, Vol.12, no.1 (Winter 1980), pp.64-81. 視覚的, 言語的イメージの統合を果たしたマリウス・デ・ザヤスとアグネス・エルンスト・メイヤーの共作《心的反応》(1915)についての分析は, 次を参照. Willard Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp.185-203.
- (34) Marcel Duchamp, *Deux Interviews New-Yorkaises Septembre 1915* (Paris: L'ECHOPPE, 1996), p.19.
- (35) Anon., "French Artists Spur on an American Art," *New York Tribune*, cited in William A. Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life and Times*, op. cit. p.77.
- (36) Richard Whelan, *Alfred Stieglitz: A Biography* (Boston and New York: Little Brown and Company, 1995), p.234.
- (37) Jean Cocteau, *Entre Picasso et Radiquet*, textes réunis et présentés par André Fermiger (Paris: Hermann, 1967), p.99.
- (38) 1920年2月シャンゼリゼ劇場で上演されたコクトーの『屋根の上の牡牛』が, アメリカのバーを舞台としていたことも, コクトーのみならず, 当時のフランスの「アメリカ的なもの」に寄せられた関心の所在を示す事例と言えよう. Cf. *Au Temps du "Boeuf sur le Toit" 1918-1928* (Paris: Artcurial, 1981).
- (39) 本稿は, ワシントンのフィリップス・コレクションのキュレーター, エリザベス・ハットン・ターナーの一連の研究から着想を得ている. とりわけ次の考察は, 筆者との文脈は異なるものの, 〈アメリカの少女〉についての卓越した論考として挙げておかなければならない. Elizabeth Hutton Turner, "La jeune fille américaine and the Dadaist Impulse," in Naomi Sawelson-Gorse, ed, *Women in Dada* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001), pp.4-21.
- (40) Arturo Schwarz, *Man Ray: The Rigour of Imagination* (London: Thames and Hudson, 1977), p.157.

#### 図版一覧

- (図1) マン・レイ (1924)
- (図2) エリック・サティ (1924)
- (図3) マン・レイ《贈物》 (1921)
- (図4) アルフレッド・ステイグリッツ《フラット・アイアン》 (1902—3)
- (図5) 「マネージャー」(バレエ劇『パレード』1917)
- (図6) 「中国の手品師」(バレエ劇『パレード』1917)
- (図7) 「アメリカの少女」(バレエ劇『パレード』1917)
- (図8) 「軽業師」(バレエ劇『パレード』1917)
- (図9) 「パリのサンドイッチマン」
- (図10) 「中国磁器売り」(「パリの物売りの声」)
- (図11) チュン・リン・スーのためのポスター
- (図12) バレリーナ, マリー・シャベルスカの演じる「アメリカの少女」(バレエ劇『パレード』1917)
- (図13) 《ポーリンの冒険》 (1916)
- (図14) パール・ホワイト (1888—1938)
- (図15) フランシス・ピカビア《エドタオニスル》 (1913)
- (図16) フランシス・ピカビア《ウドニー》 (1913)
- (図17) フランシス・ピカビア《裸のアメリカの少女の肖像》 (1915)
- (図18) アグネス・エルンスト (ユージン・メイヤー夫人) (1887—1970)
- (図19) 《これがハヴィランド》 (1915)
- (図20) ウォーレス社卓上ランプの宣伝 (1915)



图 1



图 2

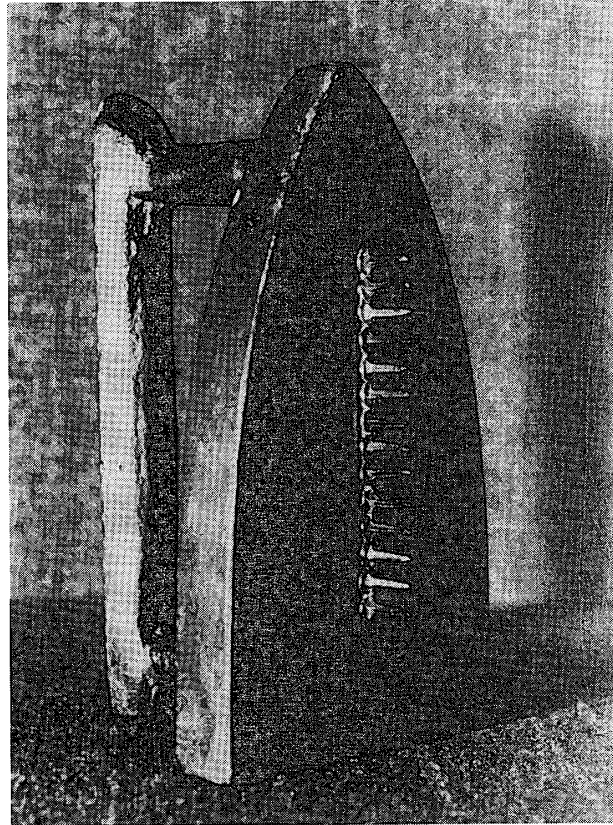


图 3

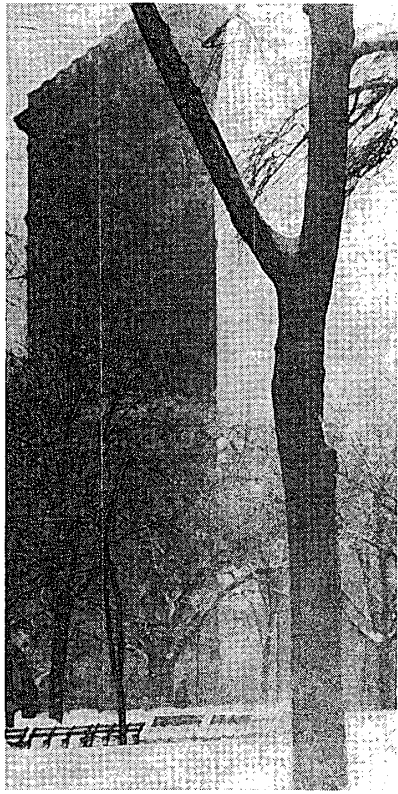


图 4

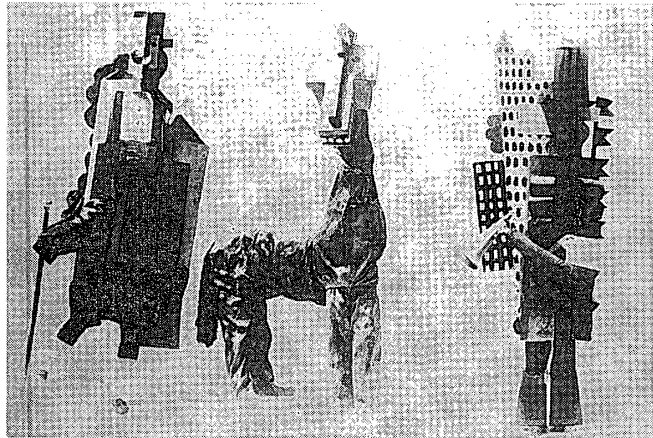


图 5



图 6





图 7

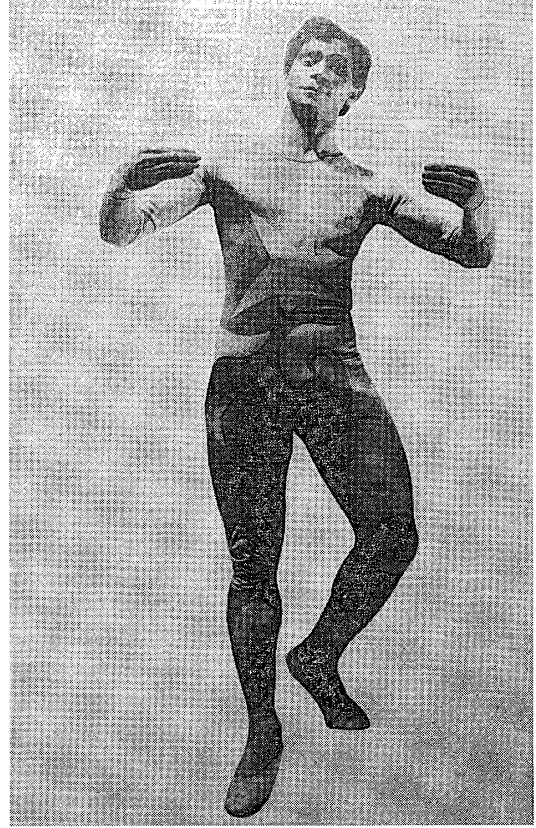


图 8



图 9



图 10



图 11



图 12



图 13



图 14

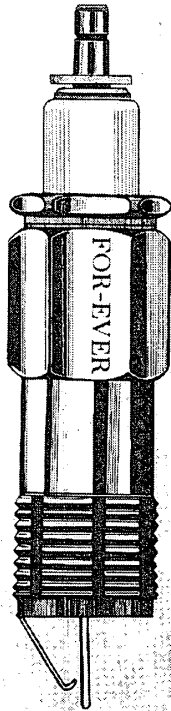


图 15



图 16

POKRAFT  
 D'UNE JEUNE FILLE AMERICAINE  
 DANS L'ETAT DE NUDEE



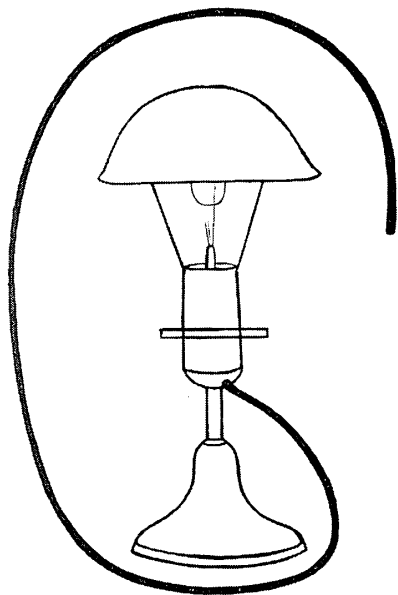
F. P. Smith  
 1911  
 New York

图 17



图 18

VOILÀ HAVILAND



LA POÉSIE EST COMME LUI

F. P. Smith  
 1911  
 New York

图 19



图 20