

パリの美術学校における形態学の教育 その歴史と今日の特徴

－フィリップ・コマル教授の講演会から－

“L’enseignement de la Morphologie aux Beaux-Arts de Paris

－ Son histoire et sa spécificité aujourd’hui －”

d’après la conférence de Pr. Philippe Comar au 18 juillet 2012

神谷佳男

KAMITANI Yoshio

En 2012, l’Université des Beaux-Arts de Kanazawa a invité M. Philippe Comar, Professeur chargé de l’enseignement de la Morphologie et du Dessin à l’Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Pendant son séjour à Kanazawa, M.Philippe Comar a fait un workshop de dessin d’après modèles vivants pour les étudiants de Kanazawa et a donné une conférence intitulée “ L’enseignement de la Morphologie aux Beaux-Arts de Paris – Son histoire et sa spécificité aujourd’hui – ”

En tant que coordinateur du projet et interprète du workshop, l’auteur de ce mémoire, qui a été ému par la conférence dont il a également assuré la traduction, souhaite partager la joie de relire son texte avec ceux qui n’y ont pas assisté .

Ainsi, ce mémoire est principalement consacré à la traduction de la conférence de Pr. Philippe Comar, à laquelle a été ajouté, un résumé de son workshop. L’ensemble permet de se faire une idée plus claire de l’enseignement artistique aux Beaux-Arts de Paris, et de son évolution au cours des siècles. Et ceci est d’autant plus important que cet enseignement a eu une influence déterminante sur la génération des peintres japonais du début du XX^e siècle.

En effet, des peintres comme Seiki KOURODA ou Kéiichiro KUMÉ, qui ont suivi cet enseignement lors de leur séjour en France à la fin du XIX^e siècle, l’ont répercuté ensuite au Japon auprès de leurs élèves.

1. はじめに

平成 24 年度金沢美術工芸大学は、海外招聘作家として、パリの国立高等美術学校（以下「パリの美術学校」と略記）で素描と形態学を担当するフィリップ・コマル教授¹を日本に招聘した。約一週間の金沢滞在中、学生を対象に裸婦モデルを用いてワークショップが毎日おこなわれたほか、講演会が開催された。

コマル教授の講演会「パリの美術学校における形態学の教育 その歴史と今日の特徴」の翻訳が、

本稿の主たる内容である。招聘からワークショップ、そして講演会等の通訳・コーディネーターを担当した縁もあり、美術解剖学については門外漢の筆者が、コマル氏の伝えようとした内容に感動し、できることならより多くの人々にその内容の一部でも伝えることができればと願った次第である。尚、本稿では、講演会のほか、本学の学生を対象に行われたワークショップについても取り上げた。コマル教授がパリでおこなう形態学及び素描の授業と金沢でのワークショップには、多くの共通点があり、その内容から今日おこなわれているパリの授業の特

徴がより明確に把握しやすくなると考えた。

2. 講演会

2012年7月18日に開催されたフィリップ・コマル教授の講演会の演題は、「パリの美術学校における形態学の教育 その歴史と特徴」であり、大学の広報でもこの演題を使用した。ただコマル教授には“L’enseignement de la Morphologie aux Beaux-Arts de Paris – Son histoire et sa spécificité aujourd’hui –”という演題で依頼しており、フランス語の「aujourd’hui」が加わったものとなっている。

フランス語の「aujourd’hui」、つまり「今日の」を加えた演題名を本稿では採用した。

さて、コマル教授は通常、図像を見せながらテキストなしに話をすすめるという講演会の形式をとる。講演会の録画からテープ起こしをしたフランス語のテキストとその日本語訳を掲載したい旨を伝え、たところ、コマル教授がテープ起こししたテキストに加筆修正し、図像も若干削除し再編集してきた。そこで加筆修正後のテキストを用いて翻訳したが、2012年7月18日の講演会の内容とは必ずしも一致しないことをご理解いただきたい。

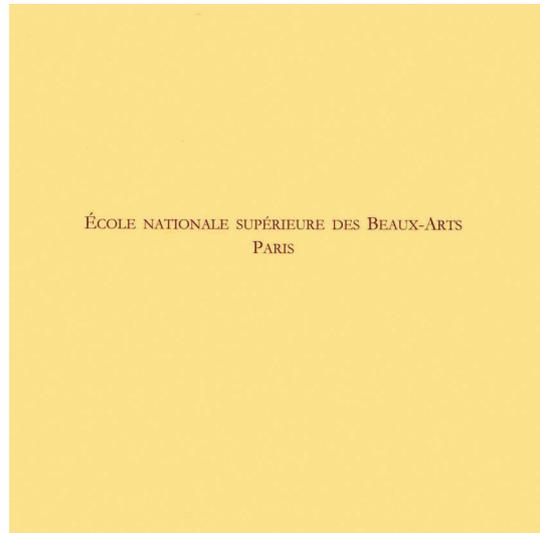
尚、本稿末尾にフランス語のテキストを掲載した。

フィリップ・コマル教授の講演会 パリの美術学校における形態学の教育 その歴史と今日の特徴



コマル氏の講演会の様子（金沢美術工芸大学にて）

Vue de la Conférence du Pr. Philippe Comar à l’Université de Beaux-Arts de Kanazawa



まず初めに、金沢にお招きいただいたことに感謝いたします。皆様とご一緒できることを光栄に思います。それではこれからパリの美術学校の画像のいくつか、とりわけ美術学校のコレクションの一つで

ある解剖学ギャラリーの収集品を皆様にご覧いただきます。



左上) パリの美術学校の正面中庭を見たところ(19世紀)
À gauche en haut : Vue de la cour principale de l'École (XIX^e siècle)

上) 桑の木の中庭(19世紀)
Ci-dessus : Vue de la cour du Mûrier (XIX^e siècle)

左) パレ・デ・ゼチュード(19世紀)
À gauche : Vue de l'intérieur du Palais des études (XIX^e siècle)

パリの美術学校は、絵画・彫刻王立アカデミーを引き継ぐものであり、17世紀半ばに創設された大変古い学校です。設立当初の学校は、現在のルーヴル美術館の場所にありました。そしてフランス革命

後、学校は、セヌ川を挟んでルーヴル美術館の対岸正面にあったプチ・オーギュスタンの修道院の場所に移転し、今日に至っています。



大理石のプレート
ユギエ教授により1869年創設された解剖学ギャラリー
Plaque en marbre
Entrée de la Galerie anatomique fondée par Huguier en 1869

解剖学ギャラリーは、1869年ユギエ教授により作られました。しかし、すでに17世紀から解剖学関連資料の収集は始まっています。これらの収集の主たる理由として、ルネサンス期の芸術家たちはもはや単なる職人ではなく、知的活動を行う知識人たちであることを望んでいたことがあげられます。彼らの優位性を裏付けるため、自ら遠近法、幾何学、解剖学などの知識を獲得してゆきます。この知識人の芸術という考えは、美術教育の歴史に長きにわたっ

て影響を与えてきました。だからこそ1648年の絵画・彫刻王立アカデミー創設時に、解剖学的資料の収集は必要だと判断されたのです。しかし続く18世紀では、解剖学はそれほど厚遇されたわけではありませんでした。多くの芸術家や理論家たちは、解剖学によって人体を通俗化してしまう、つまり解剖学はより高貴な理想像に対して人体のリアルな見方を与えることで上品さを台無しにしてしまうと考えられていたわけです。



解剖学ギャラリー内部の様子(1階)
Vue de l'intérieur de la Galerie (rez-de-chaussée)

古い時代の陳列室と同様に、解剖学ギャラリーの収集品には、ナチュラリアと呼ばれる動物の剥製、骨格、ミイラなどの自然物と、アルティフィシリアと呼ばれる石膏の型取り、蠟製の解剖学標本、皮膚を剥ぎ筋肉組織を露出させた筋肉標本模型、マネキン人形など、人間が創った人工物が含まれています。



解剖学ギャラリー内部の様子(2階)
Vue de l'intérieur de la Galerie (premier étage)

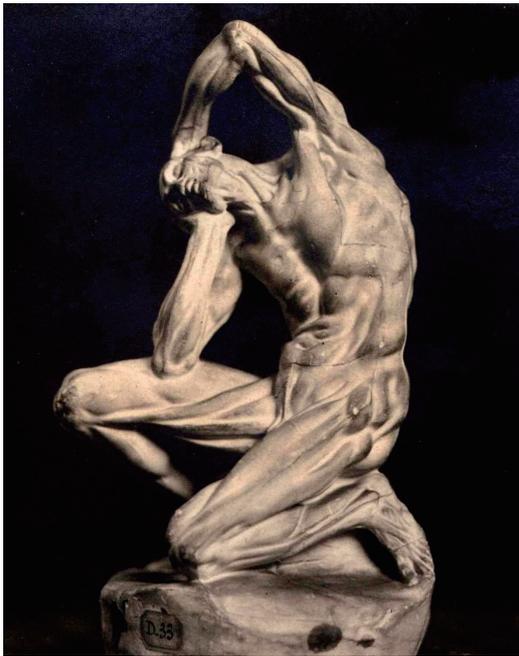
これは解剖学ギャラリー全体を眺めたものです。手前左にはジャン＝アントワーン・ウードン作のブロンズ製筋肉標本模型の脚部がみられます。



レオナルド・ダ・ヴィンチ 「三王礼拝」のための習作
1480年頃
Léonard de Vinci, *Étude dessinée pour une adoration des bergers* vers 1480

その他に解剖学関連収集品として、学校教育のために巨匠たちの素描や書物の収集に努めました。今日パリの美術学校の素描コレクションは数万点に達し、フランス国内ではルーヴル美術館の素描コレクションに次ぐ大コレクションを誇っています。このレオナルド・ダ・ヴィンチの素描は、1480年頃「三

王礼拝」のために制作された習作です。パリの美術学校はレオナルド・ダ・ヴィンチの素描を複数所蔵していますが、残念ながら解剖学に関する素描は1枚もありません。イギリスのウィンザー城王立図書館が解剖学関連のすべての素描を所有しています。



ミケランジェロ作とされる「^{エコルシエ}筋肉像」 1550年頃 石膏
Michel-Ange (attribué à), *Écorché*, vers 1550. Plâtre.

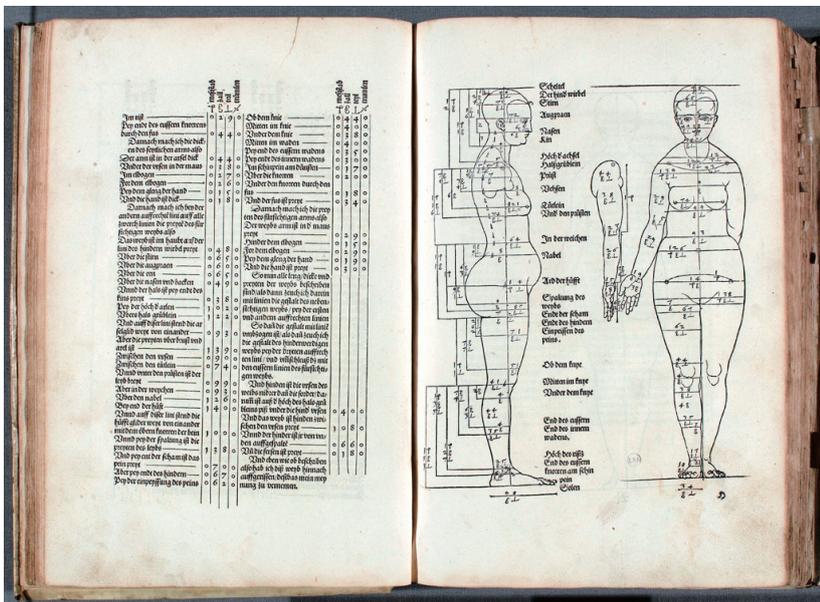
その他ルネサンス期の代表作として、ミケランジェロが挙げられます。ミケランジェロの（彼の作品と見なされている）小さな^{エコルシエ}筋肉標本模型を保管しています。この作品は、非常にマニエリスムの特徴が顕著なポーズで、彫刻的表現となっています。解剖学的正確さよりも、人体を空間の中で展開させることを重視しています。この小さな^{エコルシエ}筋肉標本模型は型取りされ、数百体も複製されてきました。19世紀の芸術家たちは皆、アトリエにこの標本を所有していたのです。アムステルダムのファン・ゴッホ美術館所蔵のゴッホの小さな油彩エスキース作品の中にも描かれていますし、セザンヌやマティスのデッサンや絵にも登場します。



バンディネッリ作 「^{エコルシエ}踊る筋肉像」
16世紀 石膏
Baccio Bandinelli, *Écorché dansant*
XVI^e siècle. Plâtre.

その他ルネサンス期の筋肉標本模型には、ミケランジェロの弟子だったバッチョ・バンディネッリのものがあります。この作品においてもミケランジェロ同様、彫刻的表現が解剖学的表現に勝っています。目に見える表層の筋肉を詳細に表現するというより、躍動的な筋肉標本模型を追求しており、死体の重苦しいイメージとは程遠くなっています。生き生きしたポーズのため、「踊る筋肉標本模型」の異名を

持っていました。ルネサンス期にはあまりにも多くの芸術家たちが解剖学を研究し、中には実際に解剖をおこなう者もいたため、解剖学に対して厳しい批判がなされました。ルネサンスの最初の偉大な美術史家ジョルジョ・ヴァザーリは、バンディネッリのような画家や彫刻家たちは解剖学にあまりにも多大な時間をかけ過ぎだと非難しています。



アルブレヒト・デューラー著
『人体比例の四書』
ニュルンベルク 1528年

Albrecht Dürer
Quatre livres de la proportion humaine
(*Vier Bücher von menschlicher Proportion*)
Nuremberg, 1528

パリの美術学校が所有している大著の中で16世紀の芸術家たちにとって最も重要な本は、アルブレヒト・デューラーが死の直前の1528年に出版した『人体比例の四書』です。彼自身が印刷を見届けています。レオナルド・ダ・ヴィンチやミケランジェロと違い、デューラーは解剖学の研究を拒否してきました。この拒否を理解するためには、ルネサンス期に芸術家たちの間で二つの相反する思潮があったことを思い起こさなければなりません。一つは、ミケランジェロやバンディネッリのような人体の深部の知識から外部形体を正確にとらえようとする、つまり解剖学の追求の考え方があったこと。もう一方、プラトン哲学のアイデアに特徴付けられる思潮で

は、人体を部位に切り裂くことでは調和（ハーモニー）つまり「完全」は得られないとの考えです。このデューラーの図版では、人体の外部形体が重要視されています。書き込まれている寸法は、実際の人体の寸法を説明しているのではなく、全体の中の個々のプロポーションの関係についてです。このようなアプローチの仕方は、しかしデリケートな問題を孕んでいます。つまり遠近法の中で人体を扱う場合には、これらの比例は適応できないからです。しかしデューラーにとっての比例の研究は、デッサンの実践的な活用法というより世界の調和の追求に向けられていたのです。

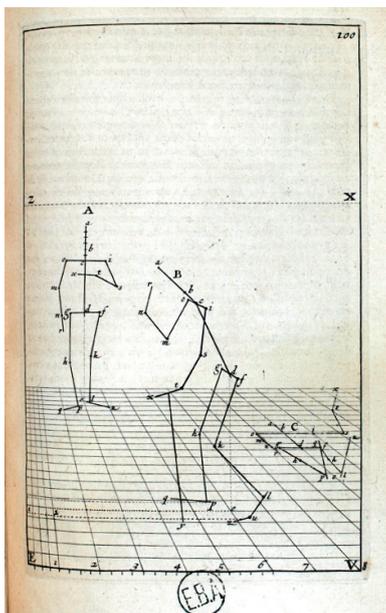


アンドレアス・ヴェサリウス著
『人体の構造』バーゼル 1543年
筋肉学の7番目の図版

André Vésale, *De Humani corporis fabrica*,
Bâle, 1543.
(7^e planche de myologie.)

ほかにルネサンス期の名著として、時代を超えて芸術家たちに影響を与えてきたのが、フランドルの医師アンドレアス・ヴェサリウスの著書『人体の構造』(*De humani corporis fabrica*)があげられます。この著書は初の記述的解剖学書です。ミケランジェロやバンディネリが生きた人体の解剖学に興味を持つのと違い、医師たちは死体の解剖学に興味を抱いています。ここでは芸術の世界感と医学の世界感との分離が表れ始めたことがわかります。生きている人体を再生しようと試みる芸術家の世界と、臓器の正確な記述を確立しようと研究する医師たちの世界との分離です。1543年スイスのバーゼルで出版

されたヴェサリウスのこの著書は、並外れたものです。それまでの医学書に書かれていた内容にとどまらず、解剖を通して自身が観察した事柄まで記述した最初の医師だったのです。中世ヨーロッパは、ギリシャの医学者ヒポクラテスとガレノスの伝統を引き継ぐことに満足していた時代でした。彼らの著書を翻訳し、再翻訳したものの、人体の構造がどのようになっているかを知るために人体を開けることは求めませんでした。このヴェサリウスの著書の獨創性は、解剖を通して得た700点以上の図版が提供されていることです。



アブラム・ボス著『遠近法を行うための普遍的方法』
パリ 1648年

Abraham Bosse
Manière universelle pour pratiquer la perspective,
Paris, 1648.

人体へのアプローチをする者もあれば、理論的傾向の強い者もいます。この図版は17世紀フランスの版画家アブラム・ボスの作品から引用したのもです。神谷佳男氏らはアブラム・ボスの多くの著作の一つを翻訳しています。さてこの図版は、短縮された人体を幾何学的に扱った骨格を使ってどのように遠近法のきいた空間で扱うのかを示していま

す。アブラム・ボス自身、絵画・彫刻王立アカデミーで遠近法を教えていました。しかし、彼は徹底的に幾何学的構築の正確さを求めています。過度の正確さゆえ、王立アカデミーの画家たちを苛立たせた結果、とうとうアカデミーを追放されてしまいました。



ジャン=アントワヌ・ウードン
「手を少し挙げた小型筋肉標本像」
1776年 石膏

Jean-Antoine Houdon
Écorché réduit au bras partiellement levé
1776. Plâtre.

18世紀後期の新古典主義の彫刻家ジャン=アントワヌ・ウードンは、筋肉標本模型を3度制作しています。一番目は洗者ヨハネ像の注文のためです。作品制作にあたり、ウードンはまずすべての筋肉を粘土で表現し、その後皮膚で覆いました。彼はその準備段階の筋肉像を型取りし、保存していました。その像がたちまち有名になり、ヨーロッパ中に

複製され広まったのです。続いて、わずかにポーズを変えた縮小版の作品を制作します。この小さな筋肉標本模型は高さ50センチメートルほどです。芸術家のアトリエにはちょうど良い大きさだったのでよく売れましたが、大きなサイズの筋肉標本模型の方は、その大きさと価格のため美術学校用となってしまいました。



ジャン=アントワース・ウードン
「手を挙げた^{エ・コルシエ}筋肉像」
1790年 ブロンズ

Jean-Antoine Houdon
Écorché au bras levé
1790. Bronze

ウードンの最後の^{エ・コルシエ}筋肉標本模型は、1792年に制作された等身大の作品です。最も完成度の高い作品の一つと見なしていたため、ウードン自身、この作品をブロンズに鑄造しました。しかし、当時の人々はこの^{エ・コルシエ}筋肉標本模型を評価しませんでした。とりわけウードンがブロンズに仕上げたことに対して非難したのです。ブロンズは彫刻作品に使われるべき高貴な素材であって、単なる研究対象に過ぎない

^{エ・コルシエ}筋肉標本模型に使用するものではないと。しかしウードンにとって、解剖学用の作品は芸術作品と同レベルに引き上げられるべきものであり、彼にとって解剖学は他のいかなるテーマと同等に敬意が払われるべきものだったのです。しかし誰一人このことを理解しませんでした。それ故ウードンはこのブロンズ製の^{エ・コルシエ}筋肉標本模型を死ぬまで自分のアトリエに所有していました。



ジャン=アントワース・ウードン
「手を挙げた^{エ・コルシエ}筋肉像」(頭部)
1790年 ブロンズ

Jean-Antoine Houdon
Écorché au bras levé (la tête)
1790. Bronze

この^エ^コ^ル^シ^エ筋肉標本模型を近くから見た写真です。重々しい節度のある表現になっています。ある種のサラブレッド、純血種と言いますか、ミケランジェロやバンディネッリでは捻じれなど特徴ある表現を用い

た^エ^コ^ル^シ^エ筋肉標本模型になっていますが、ここでは優雅で、シンプルで高貴なポーズとなっており、18世紀末の古典主義の特徴が表れています。

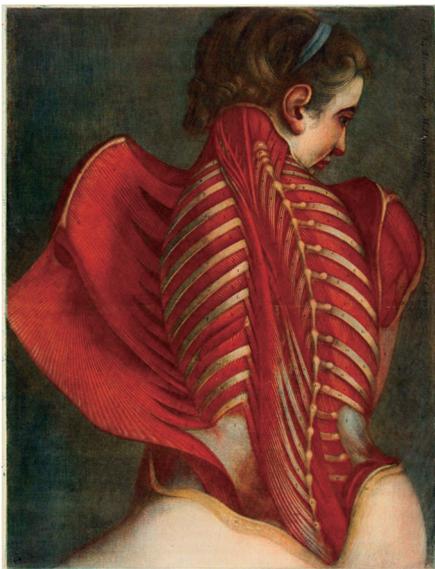


様々な^エ^コ^ル^シ^エ筋肉像
(ミケランジェロ、ウードン、コードロン、ジャコ、ダルー)

Divers écorchés
(Michel-Ange, Houdon, Caudron, Jacquot, Dalou).

この陳列棚には様々^エ^コ^ル^シ^エ筋肉標本模型が保管されています。これらは複製品であり、時にはサイズを縮小したものもあります。ウードンの^エ^コ^ル^シ^エ筋肉標本模型が見

られます。ミケランジェロやバンディネッリ、その他それ程有名でないコードロン、ジャコ、ダルーなどの作品があります。



ジャック=ファビアン・ゴーチエ=ダゴティ
『彩色筋学総論』
パリ、1746年

Jacques-Fabien Gautier-Dagoty
Myologie complète en couleur
Paris, 1746.

芸術家たちが使用した大著として、18世紀のもっとも有名な著書の一つに1746年フランスの解剖学者

ジャック・ゴーチエ=ダゴティが出版した本があげられます。これは技術的観点から見ても特筆すべき

本です。異なる複数の色の版を用いて印刷された最初の多色刷り本です。当時網点印刷技術はありませんでした。色分解は経験で行われていたのです。異なる4枚の板を彫板し、うち3枚は色版、1枚は黒色用として準備し、刷り重ねた結果を想像して製版していました。さてその内容と言え、ルネサンスのイメージとはかけ離れています。ヴェサリウスの図版では、紐で死体がつるされた恐ろしい解剖の現

実のイメージに対し、ここでは反対に解剖学の魅力が表れています。解剖された人体は美しく魅惑的なものの一つとしてこの本の挿絵画家は示しています。ここに描かれている女性は化粧を完璧に施し美容院から出てきたところで、解剖学に関心を抱く我々に対し、皮膚を剥がされた背中を見せることが心地よいと感じているようです。



ジャン=ガルベール・サルヴァージュ
「筋肉標本にされたベルヴェデーレのアポロンの首」
1806年 石膏

Jean-Galbert Salvage
Tête de l'Apollon du Belvédère écorchée
1806. Plâtre

19世紀初頭、あたかも美の基準であるかのように、新古典主義の思潮が古代ギリシャ彫刻作品の見方を支配します。理想美を正当化するため、当時の理論家たちは、古代彫刻の完璧性を説明するためには正確な解剖学的知識によってのみ可能であることを証明しようと試みました。ラオコーン、メディチのヴィーナス、ベルヴェデーレのアポロンの首など最も著名な作品を例に採りながら、これらの彫刻作品の美しさは厳格な解剖学的知識に根ざして制作されていることを示すため、彫刻作品の形体に解剖を試みたのです。彫刻作品の美しさを証明するために彫刻作品の解剖をするということは、ばかげた一面があります。このやり方が殊の外ばかげていると思

われるのは、我々は今日では古代ギリシャ人たちが解剖をしなかったことを知っているからです。彼らギリシャ人には解剖学的知識は全くなかったということです。少なくとも人体解剖学の知識はありませんでした。ヘレニズムや古典時代のギリシャ人彫刻家たちは、デューラーのように人体の外部形体にしか興味を示さず、ただ注意深く人体を観察していたのです。しかし、19世紀初頭の美術史家たちは、当時の科学的考え方に影響を受け、「美」は理性的根拠に裏付けられているということを証明しようと試みたのです。

我々は、時には美術史家に対して用心しなければなりません。

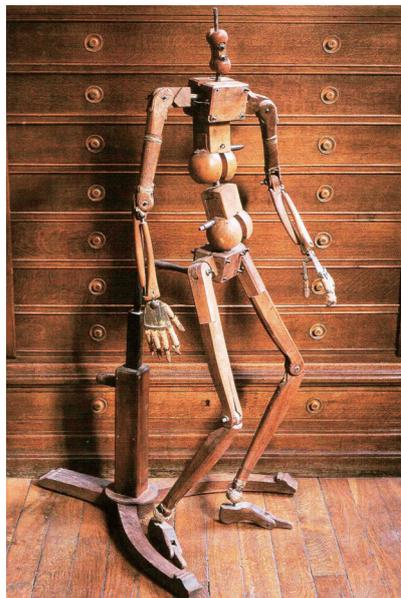


ウジェーヌ・シモニス
「死体から型取りした筋肉像」
1850年頃、石膏

Eugène Simonis
Écorché d'après un cadavre moulé
vers 1850. Plâtre.

これは19世紀ウジェーヌ・シモニス^{エウゼン・シモニス}が作った筋肉標本模型^{エウゼン・シモニス}です。ウードンの筋肉標本模型の形体と比較してみましょう。これは死体から型取りし直立姿勢にした下品な筋肉標本模型^{エウゼン・シモニス}で、筋肉がたるんでいます。しかしロマン主義の時代、ジェリコーやドラクロアなど多くの芸術家たちは、死体の持つ肉体的なリアリティーに魅せられていました。それはおそらく新古典主義の時代にアカデミックになりすぎ

る理想化されたモデルへの方向性を変えるためだったのでしょう。参考までに申し上げますと、18世紀には解剖があまりおこなわれませんでした。19世紀にはパリの美術学校では数多くの解剖がおこなわれていました。美術学校の予算のなんと30パーセント以上が解剖学の授業につき込まれていた時期があったのです。



ギロワ
「関節のあるアトリエ人形」
18世紀末 木、金属

Guillois
Mannequin d'atelier articulé
fin du XVIII^e siècle. Bois et métal.

木と金属でできたこのアトリエのマネキン人形は、18世紀末のもので、非常に巧妙に関節が動きまわります。例えば腕の回内や回外の運動ができるのです。このタイプのマネキン人形は、それ自体を素描するためではなく、服を着せるための支えに役立ちます。肖像画を描く場合、モデルは顔を描かれるためにだけポーズします。次にこの人形にポーズをとらせ、

肖像画のモデルの恰幅に合わせてクッションを着け、最後に服を着せます。このようにして芸術家は、モデルにポーズをとらせなくても時間をかけて衣服を描くことができたのです。従ってこの種のマネキン人形には頭部がないという理由の説明が付きま



動物のミイラと骨格を納める陳列棚
Vitrine comprenant divers squelettes et momies d'animaux.

この陳列棚の中には、骸骨、動物の骨格、下段にはミイラの数々、特に豹のミイラが保管されています。

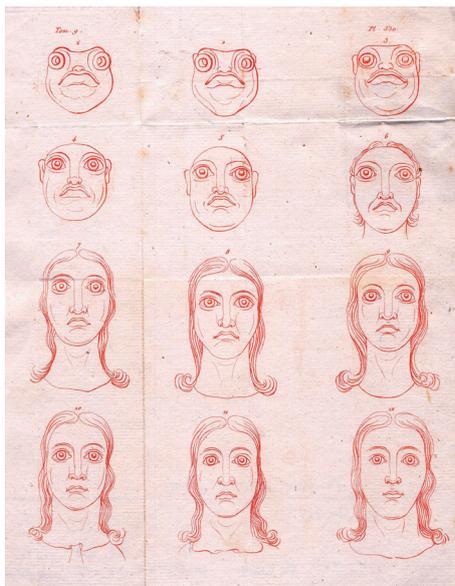


シャルル・ル・ブラン
「動物人相学」1668年

Charles Le Brun
Physiognomonie animale, 1668.

学校教育でのもう一つの知見は、感情表現の問題との関連です。一般的には顔の様相についての研究であり、既に17世紀からアカデミーで教えられていた分野です。フランス王ルイ14世の画家シャルル・ル・ブランは感情表現と動物と人間との様相の関係についての有名な講演を数回行っています。当時、動物のそれぞれの種には個別の気質があり、そ

れぞれの動物に似た様相を持つ人の気質を決定することができると考えられていました。個人の顔の特徴は、心的特徴に反映しているというのです。この図版では人の頭はイノシシを連想させます。従って彼はイノシシと同じ気質や心的特徴を持ち備えているに違いない、ということになります。



ヨハン・カスパー・ラヴァーター
「動物性の系図」1800年頃

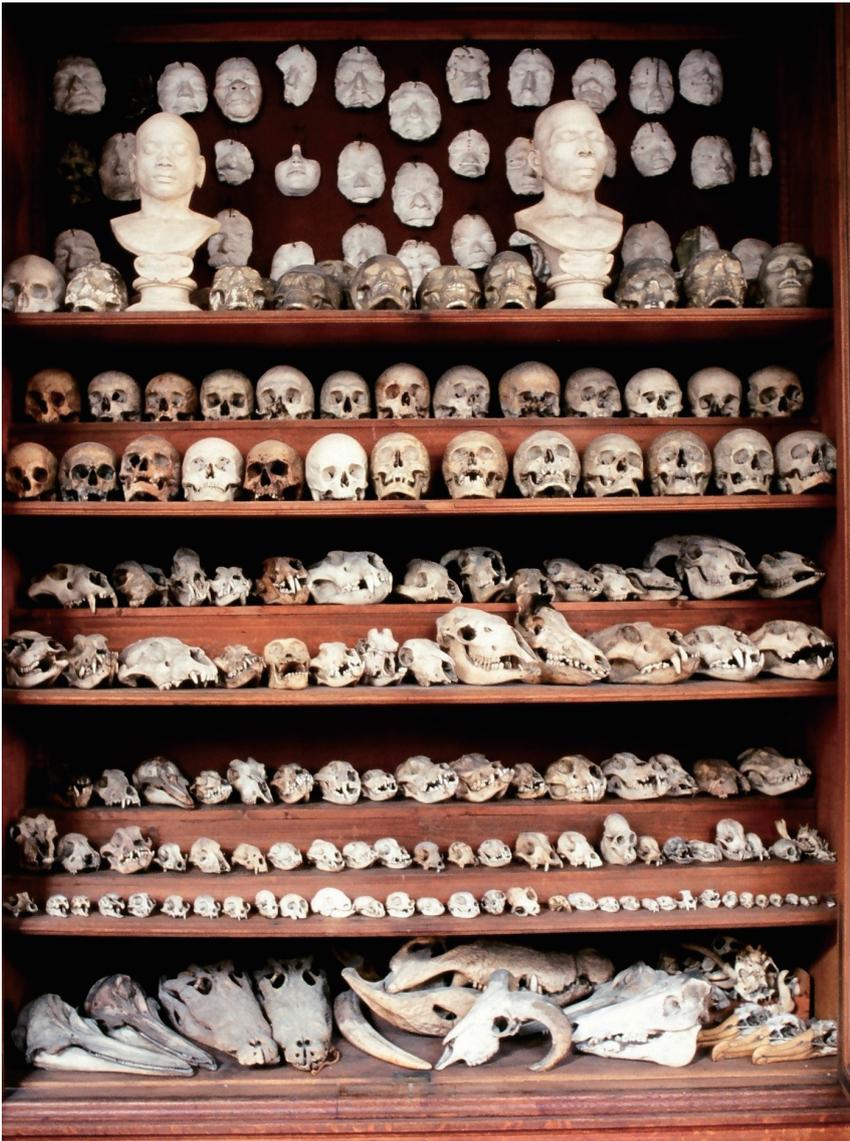
Jean-Gaspard Lavater
Les lignes d'animalité, vers 1800.

人間と動物との関係の問題は、この版画作品でも同様に主題として扱われています。しかし全く違う

方法です。というのも18世紀末、生物変移論者が初めて現れるからです。この図版は1800年ヨハ

ン・カスパー・ラヴァーターが描いたものです。ここでは最も下等な動物（両生類）が人間に変身してゆきます。しかしラヴァーターにとってこの生物変

移論は人間の先祖で止まっています。これに続く変移はありません。神の姿に創られた人間は、完璧な一つの創造物なのですから。



人間や動物の様々な頭蓋骨や頭部の型取りの入った陳列棚

Vitrine comprenant divers crânes et moulages de têtes d'hommes et d'animaux.

こちらの陳列棚には頭蓋骨と石膏の型取りのコレクションが展示されています。下段には動物の頭蓋骨が、そして上段には人間の頭蓋骨があります。1830年代に太平洋へ向けて出発した初期の大遠征隊が型取りした様々な民族の顔の型取りがあります。商業的であれ軍事的であれこれらの遠征隊に

は、チャールズ・ダーウィンがビーグル号に乗船したように、科学者たちや博物学者たちを乗船させていました。その土地の植物、動物、そして時には原住民の顔の型取りや人骨を採取するなどの情報収集をおこなっていたのです。



ミケランジェロ
「ミケランジェロ作と言われている馬の筋肉像」
16世紀、石膏

Michel-Ange
Cheval écorché dit de Michel-Ange
XVI^e siècle. Plâtre

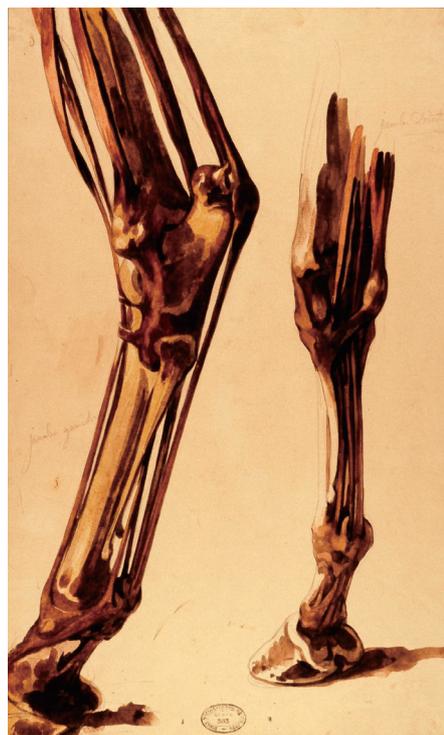
ミケランジェロの作とされているこの馬の筋肉標本模型は、ルネサンス期の馬の像がすべてそうであるように、古代ローマの彫刻に見られるパレードのポーズ、皇帝が馬にまたがり行進するポーズを引き継いでいます。動物の中で人間を除いて、筋肉標本模型にされているのは馬しかありません。長い間、

馬は創造物の中で最も重要な動物と見なされてきました。馬は人間にとって、動物を飼い馴らすことのできた成功例であり、また世界の征服を可能にする動物でもありました。馬以上に大切な動物はありませんでした。



上) テオドール・ジェリコー「馬の解剖学的デッサン」(胴部)
1815年頃
ci-contre)
Théodore Géricault, *Dessins anatomiques de cheval (tronc)*
vers 1815.

右) テオドール・ジェリコー「馬の解剖学的デッサン」(脚部)
1815年頃
à droite)
Théodore Géricault, *Dessins anatomiques de cheval (jambes)*
vers 1815.



パリの美術学校は、ジェリコーの解剖学に関連する素描を 30 点ほど所蔵しています。とりわけ馬に関する素描です。ジェリコーは馬の魅力に取りつかれ、馬について多くの研究と素描を行い、多くの絵を描きました。馬は自分の生き写しだとジェリコー自身が言っていたように、馬と彼とが一体化してしまっただけです。またジェリコーは、人体に

も同様に魅了されています。あまり魅力的でない形体にさえ興味を示しています。「メデューズ号の筏」を描くために、ジェリコーは死体公示所から死体の一部を持ち帰り、アトリエでそれらを描きました。ジェリコーにとって、解剖学は単に生きた人間を表現するための一つの方法ではなく、それ自体がテーマだったのです。



馬の筋肉標本模型や骨が入っている陳列棚

Vitrine contenant des os et des écorchés de chevaux.

この陳列棚には馬に関する解剖学的標本が保管されています。骨格、馬の筋肉標本模型、それに解剖

時に型取りした標本です。



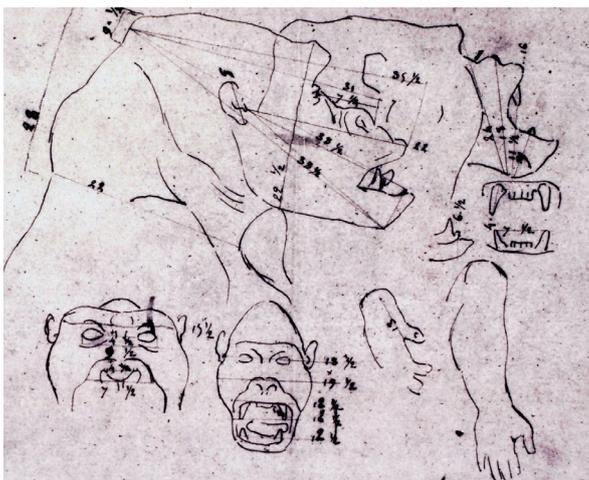
アントワーヌ=ルイ・バリー
猫科動物の頭の型取り
1850年頃、石膏



Antoine-Louis Barye
Moulage de têtes de félins
vers 1850. Plâtre.

二つの豹の頭部の型取り標本は、動物彫刻家アントワーヌ=ルイ・バリーが1840年頃製作したものです。上の型取り標本は、外面を型取りしたため動物の体毛が見えます。下の標本は解剖時の型取り標本

です。バリーは自然史博物館の素描の教授でした。当時の博物館は動物園も兼ね備えていましたので、そこで死んだ動物は必然的に解剖され、スケッチされ、そして型取りされたのでした。



アントワーヌ=ルイ・バリー
ゴリラの頭部の測定
1850年頃

Antoine-Louis Barye
Mensurations d'une tête de gorille
vers 1850.

同じ彫刻家バリーの作品です。美術学校は170点の動物に関する素描を保管しています。この素描はゴリラの頭部の測定値を表しています。デューラーとの違いと言えば、デューラーの素描では人体のプ

ロポーション、つまり各部位間の調和のとれた関係表現しようとしていたのです。それに対してバリーは、写実主義の彫刻家ですから、プロポーションには興味を示さず、単に実寸を示すことに興味を

抱いていたのでした。実際のゴリラの描写に興味を抱くというバリーの行為は、意味があるのです。19世紀中頃、進化論が流行していました。エマニュエ

ル・フレミエやガブリエル・フォン・マックスのような多くの芸術家が、ヒトとヒト以外の霊長類との関係について論じていたのです。



トラモン商会
サルの手
1880年頃 石膏による型取り

Maison Tramond,
Mains de singe
vers 1880. Moulage en plâtre.

サルの2本の手です。19世紀後期に石膏で型取りされて製作されています。



ルイ=オーギュスト・メロ
犬の筋肉図
1880年頃、素描

Louis-Auguste Mélot
Chien écorché
vers 1880. Dessin.

この犬の筋肉図の素描は19世紀末のパリの美術学校の学生作品です。当時、解剖学の階段教室ではしばしば解剖が実際に行われていました。解剖が授業の一部だったのです。人体だけでなく、馬、時には犬も解剖の対象でした。トナカイの解剖の報告書

までもが保存されています。しかしトナカイはスカンジナビアに生息する動物です。1頭のトナカイがどのようにして遙々離れたパリのボナバルト街14番地に到着したのか、正直わかりません。このことは謎のままです。

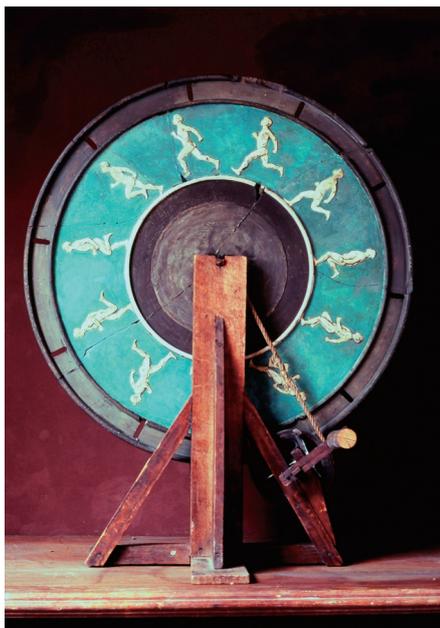


エティエンヌ=ジュール・マレー
「跳躍と競走」
1886年
動体写真(高速度撮影による運動分析)

Étienne-Jules Marey
Saut et course
1886. Chronophotographie.

19世紀後期に人体へのアプローチの仕方に大革命が起こります。写真の登場と次に続くクロノフォトグラフィ、いわゆる連続撮影による運動分析法です。この領域の先駆者の一人がフランスの生理学者エティエンヌ=ジュール・マレーで、彼は動物の移動機能について情熱を注ぎました。彼は、同一の感光版の上に連続してシャッターを切りながら、人体

を複数回撮影します。映画誕生の10年前の1886年におこなわれたこの連続撮影による運動分析法では、マレーは、走者の体が背景に消えて見えなくなるように黒の服を着用させ、四肢の方向性を図式化するための銀の飾り紐だけを服に縫い付け、人体の移動がより鮮明に感光版に読み取れるように工夫しました。



ポール・リシェ
フェナキスティスコープ 走る人
1895年頃

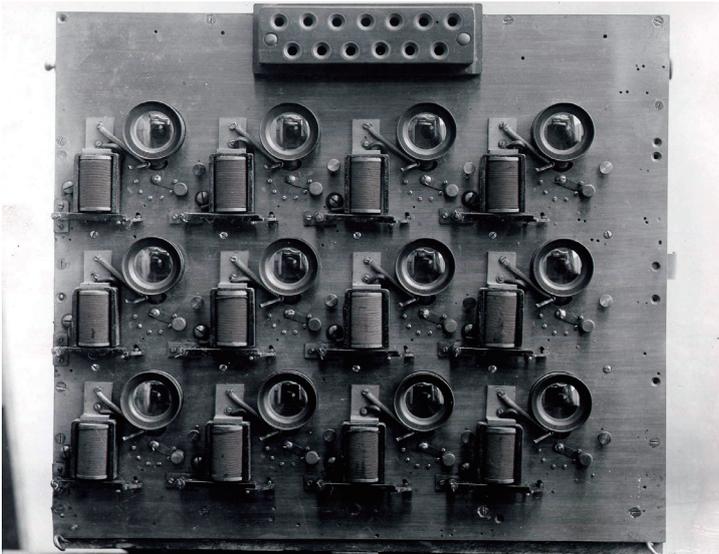
Paul Richer
Phénakistiscope figurant la course humaine
vers 1895.

この道具は、シネマトグラフの前身にあたるフェナキスティスコープです。おどろき盤とも呼ばれま

す。アルベール・ロンドの連続撮影による運動分析法をもとにポール・リシェが1895年頃製作しまし

た。11枚の連続する像で駆け足の動きを再現する
ものです。円盤を回転させ隙間から観察すると、
各々の像が視覚的に融合しあい、ランナーは同じ足

取りを果てしなく繰り返しアニメのように動くので
す。

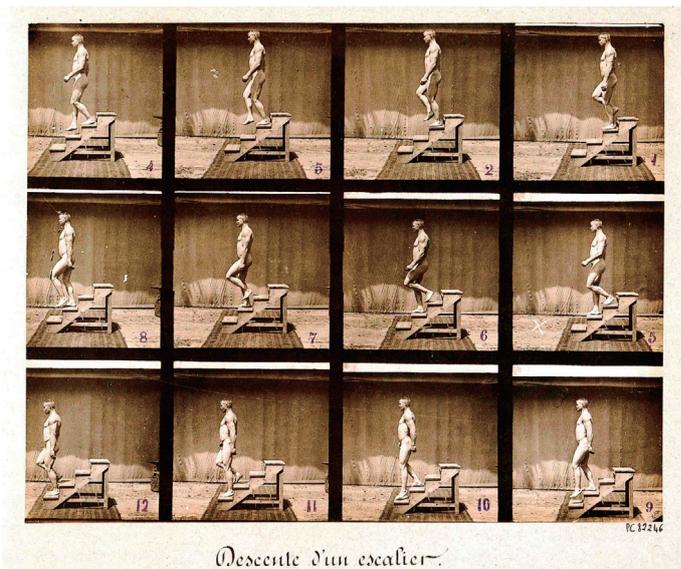


アルベール・ロンド
12個のレンズを持つ写真機
1893年

Albert Londe,
Appareil photographique à 12 objectifs
1893

アルベール・ロンドにより1893年、電気仕掛けの
シャッターを備えた12個のレンズ付き写真機が発
明されます。短時間の間隔の12枚の連続写真撮影

が可能です。この特徴ある写真機によって、運動中
の人間の形体分析の手段として最適です。

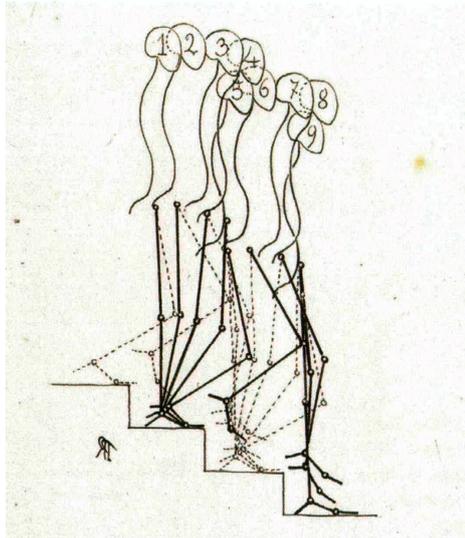


アルベール・ロンド
「階段を降りる」
1893年 動体写真(高速度撮影による運動分析)

Albert Londe
Descente d'un escalier
1893. Chronophotographie.

これは、1894年アルベール・ロンドの12個のレ
ンズ付き写真機により実現することができた写真の

一例です。

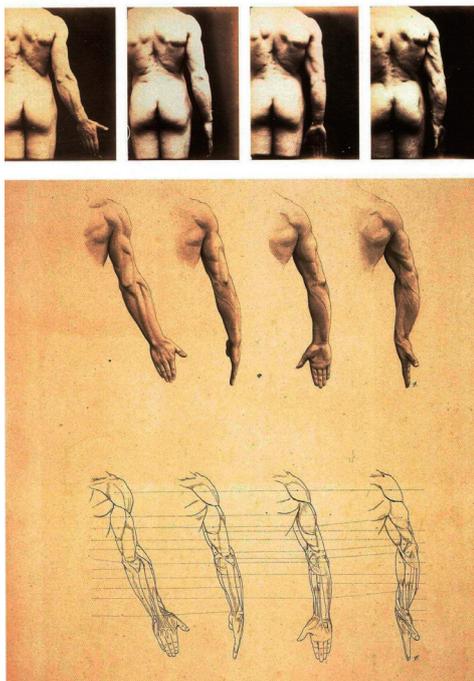


ポール・リシェ
「階段を降りる」
1894年 動体写真(高速度撮影)による素描

Paul Richer
Descente d'un escalier
1894. Dessin d'après chronophotographie

アルベール・ロンドと共に仕事をしてきたポール・リシェは、階段を降りる裸体男性の一連の写真を手直ししました。人体を図式化し、一つのイメージになるように素描を重ね合わせて、動きを再現しました。その後、数多くの芸術家たちがこの連続撮

影による運動分析法や移動運動にインスピレーションを得ました。とりわけマルセル・デュシャンは、ポール・リシェの素描を使用して、1912年「階段を降りる裸体」を油絵で制作しました。彼は、「運動の静的表現」を与える作品だと言っています。



ポール・リシェ
「上腕の動き」
1890年 写真及び素描

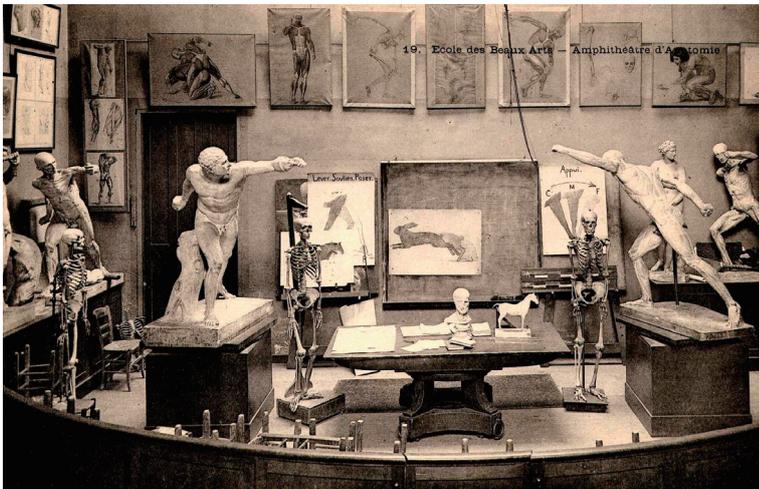
Paul Richer
Mouvement du membre supérieur
1890. Photos et dessins.

19世紀末には、解剖学はもはやあまり多くの芸術

家たちを引き付けなくなりました。彼らの関心をも

たらしめたものは、動きあるいは動きに誘発された変形です。パリの美術学校の解剖学教育は、形態学(morphologie)へと進展してゆきます。つまり外部形体の研究へ、動的变化の研究へと関心が移ります。ここでは腕の回転を示す4枚の写真シリーズから、ポール・リシェは腕の肉付けの変化を明らかにしよ

うと取り組んでいます。1枚1枚の腕の写真よりも、連続して変化する4枚の写真の方により興味が惹かれるのです。純粹に解剖学と言われるものよりも、動きや腕の変形の方に興味の対象が向かってゆきます。



アーネスト・ル・ドラエー
「ボザールの解剖学階段教室」 1903年

Ernest Le Delay
L'Amphithéâtre d'anatomie de l'École des Beaux-Arts, 1903.

20世紀初頭、解剖学の階段教室は、自然物と人工物が混じり合っていた古い時代の陳列室の雰囲気漂わせています。この場所は、絵葉書になるくらい変わった趣です。そこには骸骨があり、古代彫刻のコピー、筋肉標本模型、解剖の型取り、そして解剖

学に関する図版が集められています。また、ミケランジェロ作とされている馬の筋肉標本模型、奥の黒板にはウサギの素描があり、動物学に関する資料も含まれています。

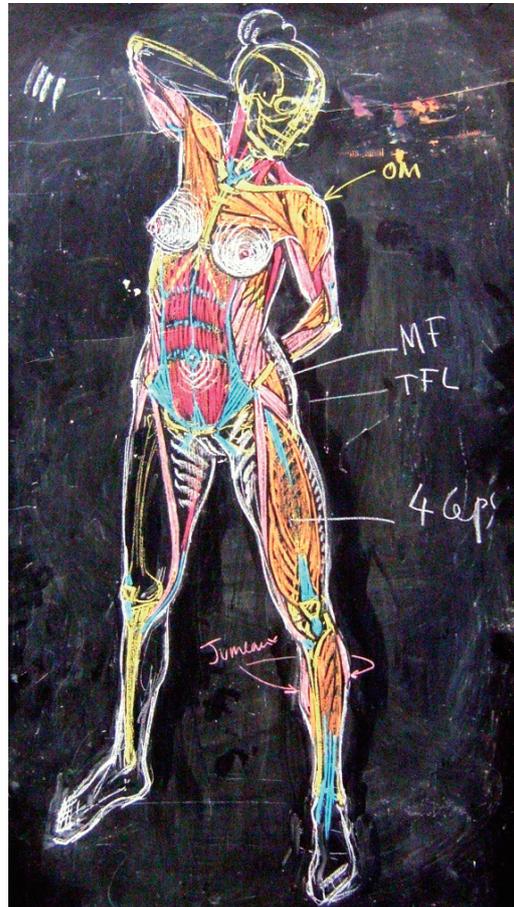
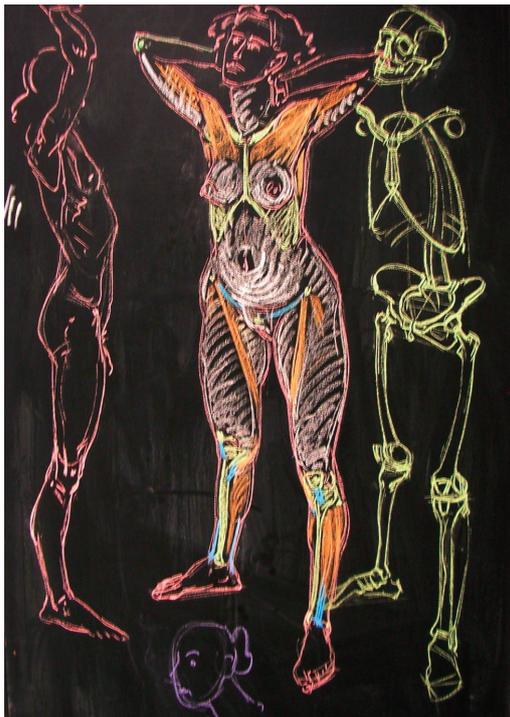


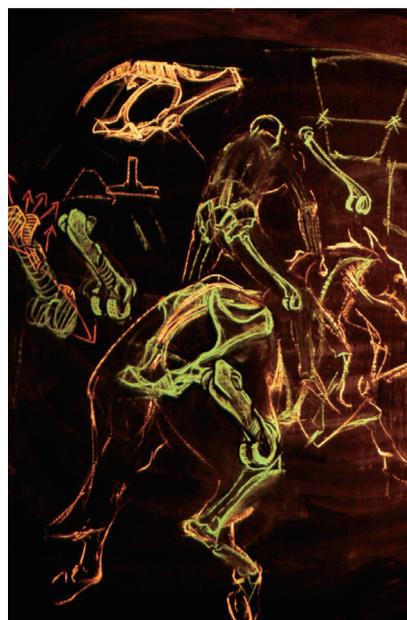
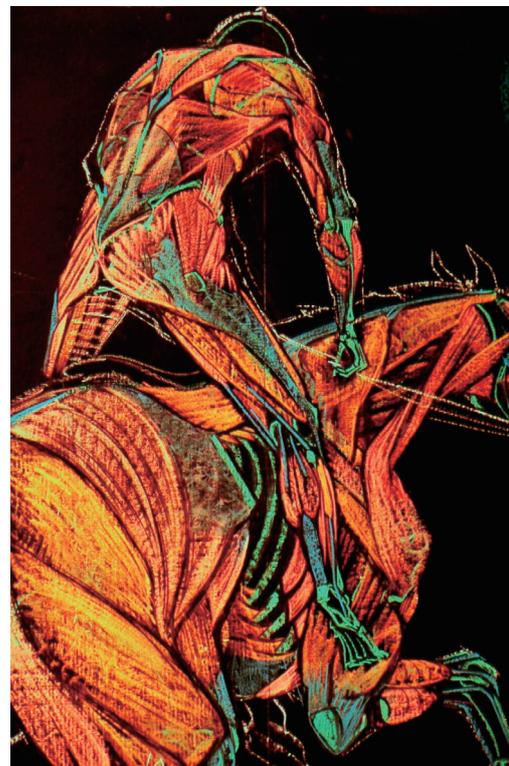
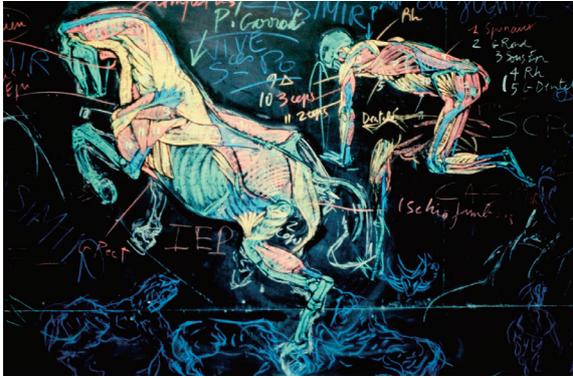
ボザールの形態学(解剖学)の階段教室
2007年

L'Amphithéâtre de morphologie (anatomie) de l'École des Beaux-Arts, 2007.

一世紀後の同じ階段教室では、ヌードモデルと形体の把握のために大きな場所が確保されています。私はこの階段教室で人体形態学を教えています。学

生たちは、黒板にチョークでモデルの素描をします。その後、自分たちの素描の上から目印になる骨を描き、そして重要な筋肉を肉付けしていきます。

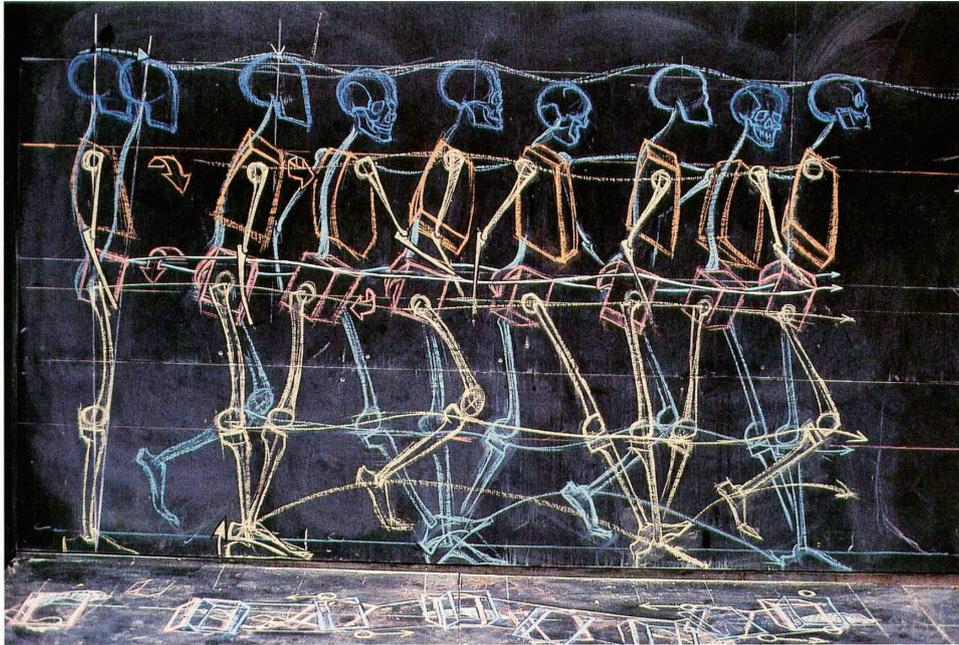




学生たちが黒板に素描した筋肉画

1980~2012年

Vues d'écorchés sur tableaux noirs dessinés par les étudiants (1980-2012)



おわりに階段教室の黒板に描かれた素描をお見せしましょう。黒板を使用する意義は、黒板では何も保存できないという事です。素描をします。消します。また描きます。また消します。ここでは素描(を残すこと)は最終目的ではありません。素描は、ひとつの追究の方法です。素描は、時としてモデルを表現することだけに終わってしまいます。時として、骨格を理解しようと努めます。またポーズによっては、素描で筋肉^{エコロシエ}を再現しようとします。素

描によって、関節に筋肉のヴォリュームを復元させ、筋肉の図式化に努めます。素描によって、例えば歩行の動きを分割してとらえようとするように、動きを分析しようと追究します。しかしどのようなアプローチの仕方であれ、この教育の目的は、解剖学の学習ではありません。素描^{デッサン}の学習なのです。まず見るということを教育し、素描しながら見ることを学ぶのです。

ご清聴ありがとうございました。

3. ワークショップ

本学の学生を対象に約3時間のワークショップが2012年7月17日から20日までの4日間、毎日開催された。裸婦モデル2人に立ちポーズをさせて、モデルを観察して描くというもの。パリでのやり方と同様、黒板にチョークを用いて描き、5分間から30分間程度のポーズ時間で、学生たちの仕事の進捗状況によってポーズ時間が変化し、また描く際の課題も変えるというものだった。黒板に向かって描く学生たちの背後にモデルがポーズをとる。つまり振り返って描く困難さも課題に含まれていた。

以下、ワークショップの課題のポイントをいくつか書き出す。

- 床にしっかり2本の足で立っているモデルの足と頭の位置関係に注意する
- 正中線を意識し、両肩を結ぶ線の方向と腰との関係に注意する
- 骨格の大事なポイントと思われる場所を想像しながら人体の構造全体を把握する
- 体の輪郭線のみで表現する(シルエットのような素描)
- 人体上にできる影だけを描いて人体のヴォリュームを捉えるやり方

- スケッチブックや黒板を決して見ないでモデルだけを見て描く
- スケッチブックに可能な限り小さく人体を描く



本学で行われたワークショップの様子

- モデルに対し自分の位置と正反対の場所から見た場合の素描はどのようになるか想像して描く（モデルを下から見上げている場合は、天井からモデルを下に見下ろしている状態）



Workshop à l'Université des Beaux-Arts de Kanazawa

4. おわりに

ルネサンス期の芸術家たちの考えを反映して始まったパリの美術学校の美術解剖学の講義は、古代ギリシャに代表される理想美の考え方との対立や科学の発展など様々な影響を受けながら、形態学と名前を変え今日まで存続している。その内容は、金沢でのワークショップからも推測できる様に、人体の美術解剖学的把握にとどまらず、人体と空間との関係性やものの見方に対する問題意識を喚起するものとなっている。

19世紀フランスのサロンにみられた巨大な油彩画作品から、人体把握のための美術解剖学と画面構成のための遠近法を学ぶ必要性が理解できる。当時パリの美術学校では解剖が盛んにおこなわれ、そのために多くの予算が使われていた。マティアス・デュヴァルやエドワール・キュイエが教授として講義を担当していた時代で、黒田清輝や久米桂一郎らがフランスに留学していた時期と重なる。久米はまずモンパルナスの夜間学校で遠近法と美術解剖学を学んだが、1889年3月にパリの美術学校の解剖学の講義にも顔を出し実際の解剖を目の当たりにしたに

違わない。²日本の黎明期の美術解剖学の講義は、久米らがパリで学んだ内容がおおいに反映されていたことだろう。

コマル教授の講演会は、プラトンから今日までの時間の流れを感じさせる美術教育がおこなわれていることを知らしめると同時に、時代と共に変化する授業内容から、美術解剖学から形態学へと向かっていったことを理解させてくれた。また、我々の美術教育のルーツがパリと繋がっているという印象を抱かせた。コマル教授の来日は、美術教育の在り方を再考する数々の材料を与えてくれる良い機会となった。

註

1

フィリップ・コマル (Philippe Comar)

1955年パリ郊外ブローニュ＝ビヤンクール生。

パリ国立高等美術学校出身。1979年パリ国立高等美術学校でジャン＝フランソワ・ドボール (Jean-François Debord) 教授の下で、2003年まで助教員として形態学と素描を担当。2003年よりパリ国立高等美術学校 (ボザール) 教授。現在ヴァレリー・ソニエ (Valérie Sonnier) と共に形態学を担当。創作活動と文筆活動をおこなう。ポンピドゥー文化センターや (1980年、1982年、1990年)、ヴェネチア・ビエンナーレ (Arte e scienza, 1986年) で作品を発表。また、展覧会「身体の表象 -ボザールの解剖学講義-」(Figures du corps une leçon d'anatomie à l'École des Beaux-Arts) (2008年) の監修と同展カタログを執筆。その他『楽しい遠近法』(La perspective en jeu) (1992年)、『身体のイメージ』(Les images du corps) (1993年) や、『Corps de papier L'Anatomie en papier mâché du Docteur Auzoux』(共著、2012年) など、多数の著作がある。

2

久米桂一郎は日記の中で、1889年3月1日昼食後、黒田と共にパリのボザールの解剖学の授業に出席し、頭部の筋肉について学んだと書いている。(『久米桂一郎日記』の仏文日記 p.78, 久米桂一郎著、中央公論美術出版、平成2年3月) また、久米は、パリ到着直後の1886年8月31日にラシーヌ街で石膏の人体模型に興味を示し、同年11月6日にモンパルナスの夜間学校の美術解剖学・遠近法の講義が開講されて以降、週1回20時から22時までの美術解剖学・遠近法の講義を聴講している。(同上書、邦文篇 p.81、p.91 他)
尚、当時の様子については『日本における美術解剖学』(宮永孝著) にも詳しく書かれている。

講演会のテキスト

以下のテキストは、本学で開催されたコマル教授の講演会の録画からテープ起こしをしたものを、コマル教授自身が加筆修正したものである。

Tout d'abord, je vous remercie vivement pour votre invitation à Kanazawa. Je suis très honoré d'être parmi vous. Je vais vous présenter quelques images de l'École des Beaux-Arts de Paris, et, surtout, je vais vous présenter une collection qui appartient à cette école, la collection de la galerie d'anatomie.

L'École des Beaux-Arts de Paris, héritière de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, est une très vieille école, elle a été fondée au milieu du XVII^e siècle. À ses débuts, l'école était installée dans l'actuel Musée du Louvre. Puis, après la Révolution Française, l'école s'est installée en face du Louvre, dans l'ancien couvent des Petits-Augustins, là où elle est encore aujourd'hui.

La galerie d'anatomie a été fondée en 1869 par le professeur Huguier. Mais, dès le XVII^e siècle, on a commencé à acquérir des pièces anatomiques. La raison principale de ces acquisitions est qu'à la Renaissance les artistes ont souhaité ne plus être considérés comme de simples artisans, mais comme des savants exerçant une activité intellectuelle. Aussi, pour légitimer cette supériorité, ils ont eux-mêmes acquis des connaissances dans le domaine de la perspective, de la géométrie ou de l'anatomie. Cette idée d'un art savant a durablement marqué l'histoire de l'enseignement. C'est pourquoi, en 1648, au moment de la création de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, on a jugé utile d'acquérir des pièces anatomiques. Par la suite, notamment au XVIII^e siècle, l'anatomie n'a pas toujours été perçue de manière aussi favorable. Beaucoup d'artistes et de théoriciens considéraient que l'anatomie offrait une approche trop triviale du corps, qu'elle gâtait le bon goût en donnant une vision réaliste de la forme humaine, au détriment d'une vision idéalisée, plus noble.

Comme dans les anciens cabinets de curiosités, la collection de la galerie d'anatomie comprend des naturalia, c'est-à-dire des pièces naturelles (animaux empaillés, squelettes, momies). Et des artificialia, des pièces artificielles, autrement dit des pièces créées par l'homme (moulages, cires anatomiques, écorchés, mannequins, etc.).

Vue d'ensemble de la galerie. Au premier plan, à gauche, on reconnaît les jambes de l'Écorché, en bronze, sculpté par Jean-Antoine Houdon.

Outre les collections anatomiques, l'École a également cherché à acquérir des livres et des dessins de maîtres à des fins pédagogiques. Aujourd'hui, la collection de dessins de l'École, qui comprend plusieurs dizaines de milliers de pièces, est la seconde en France, après celle du Louvre. Ce dessin de Léonard de Vinci, exécuté vers 1480, est une esquisse préparatoire pour L'Adoration des bergers et des mages. L'École possède quelques dessins de Léonard de Vinci, mais, hélas, aucun de ses dessins anatomiques, lesquels sont tous conservés en Angleterre, à Windsor.

L'autre grande référence de la Renaissance, c'est Michel-Ange. Nous conservons de lui, un petit écorché (du moins, qui lui est attribué). La pose en est très maniérée. Dans cette œuvre, le parti-pris sculptural domine. Le développement du corps dans l'espace importe plus que la correction anatomique. Ce petit écorché a été moulé et reproduit à des centaines d'exemplaires. Tous les artistes au XIX^e siècle en possédaient un modèle dans leurs ateliers. On le retrouve notamment dans une petite esquisse peinte par Van Gogh, conservée au Musée d'Amsterdam, ou encore dans plusieurs dessins et peintures de Cézanne ou de Matisse.

Un autre petit écorché célèbre de la Renaissance est celui de Baccio Bandinelli, un élève de Michel-Ange. Là aussi, comme chez Michel-Ange, le parti-pris sculptural l'emporte sur le parti-pris anatomique. Le modèle cherche moins à rendre lisible le détail des muscles superficiels qu'à offrir une vision dynamique d'un corps écorché, loin de la vision pesante d'un cadavre. En raison de sa pose animée, cet écorché a été surnommé L'Écorché dansant. À la Renaissance, si nombre d'artistes ont étudié l'anatomie, et même parfois disséqué, les critiques à l'égard de cette discipline étaient parfois sévères. Le premier grand historien de l'art de la Renaissance, Giorgio Vasari, reprochait aux peintres et aux sculpteurs, comme Bandinelli, d'avoir consacré trop de temps à l'anatomie.

Parmi les grands livres que l'École possède, celui qui a été le plus important pour les artistes pendant tout le XVI^e siècle est le Traité des Proportions du corps humain (Vier Bücher von menschlicher Proportion) d'Albrecht Dürer, publié juste avant sa mort en 1528, dont il a lui-même assuré l'impression. À la différence de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci, Albrecht Dürer refusait d'étudier l'anatomie. Pour comprendre ce refus, il faut rappeler qu'à la Renaissance deux courants de pensée opposent les artistes. Le premier courant, représenté par Michel-Ange ou Bandinelli, cherche à justifier la forme extérieure du corps par la connaissance de sa profondeur, autrement dit par son anatomie. L'autre courant, marqué la

philosophie idéaliste de Platon, considère que couper un corps en morceaux ne permet pas d'en saisir l'harmonie, c'est-à-dire la perfection. Ainsi, sur cette planche du traité de Dürer, c'est l'étude des formes extérieures qui est privilégiée. Et les mesures qui figurent n'expriment pas les dimensions réelles du corps, mais les proportions de chaque partie par rapport à l'ensemble. Naturellement, une telle approche est d'un emploi délicat, car il n'est pas possible d'utiliser ces proportions pour représenter un corps en perspective. Mais, pour Dürer, l'étude des proportions renvoyait à une quête de l'harmonie du monde, plutôt qu'à une méthode pratique de dessin.

L'autre grand livre de la Renaissance, qui a marqué des générations d'artistes, est le livre d'un médecin flamand, André Vésale, intitulé "De la fabrique du corps humain (De humani corporis fabrica)". C'est le premier traité d'anatomie descriptive. À la différence de Michel-Ange ou de Bandinelli, qui se sont intéressés à l'anatomie du vivant, les médecins s'intéressent à l'anatomie du cadavre. On voit ici apparaître une séparation entre l'univers de l'art et celui de la médecine, entre le monde des artistes qui cherchent à restituer la forme du vivant, et celui des médecins qui cherchent à établir une description précise des organes. Le livre de Vésale, publié en 1543 à Bâle, est cependant extraordinaire. Pour la première fois un médecin ne se limite pas à commenter ce qu'il a lu dans les traités précédents, mais s'emploie à décrire ce qu'il a lui-même observé lors de dissections. Pendant toute l'époque médiévale, en Europe, on s'est contenté de reprendre la tradition des médecins grecs - Hippocrate et Galien. On a traduit et retraduit leurs œuvres, mais on n'a pas cherché à ouvrir le corps humain pour voir comment il était constitué. L'originalité du livre de Vésale est d'offrir plus de 700 illustrations faites d'après des dissections.

Beaucoup d'autres approches du corps existent, certaines plus théoriques. Cette planche est tirée d'un ouvrage d'un graveur français du XVII^e siècle, Abraham Bosse, dont Yoshio Kamitani a traduit en japonais une partie des œuvres. La planche montre comment inscrire un squelette géométrisé du corps humain dans un espace en perspective, en tenant compte des raccourcis. Abraham Bosse enseignait lui-même la perspective à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Mais il était tellement intransigeant sur l'exactitude des constructions géométriques qu'il a fini par agacer tous les peintres de l'Académie, et il s'est fait renvoyer pour excès de précision.

Jean-Antoine Houdon, sculpteur néo-classique de la seconde moitié du XVIII^e siècle, a modelé trois écorchés. Le premier fait suite à la commande d'une statue figurant un saint Jean-Baptiste. Pour réaliser cette œuvre, Houdon a d'abord modelé la

en argile un corps avec tous ses muscles, avant de le revêtir de sa peau. Mais il a conservé un moulage de l'écorché préparatoire. Ce moulage, devenu rapidement célèbre, a été reproduit et diffusé à de nombreux exemplaires dans toute l'Europe. Par la suite, il en a réalisé une version réduite, en modifiant légèrement la pose. Ce petit écorché (visible ici au premier plan) fait une cinquantaine de centimètres de haut. Bon marché en raison de sa taille modeste, il était destiné aux ateliers des artistes, alors que le grand écorché était, en raison de sa dimension et de son prix, réservé aux académies.

La dernière version de l'Écorché de Houdon, grandeur nature, date de 1792. Houdon a lui-même fondu cet exemplaire en bronze qu'il considérait comme une de ses œuvres les plus abouties. Mais ses contemporains n'ont pas apprécié cet écorché. Ils ont notamment reproché à Houdon de l'avoir fondu en bronze, c'est-à-dire dans un matériau noble, utilisé pour la sculpture, alors qu'un écorché ne devrait, en principe, être qu'un simple objet d'étude. Mais pour Houdon, il s'agissait justement d'élever la représentation anatomique au rang d'une œuvre d'art. L'anatomie était à ses yeux un sujet en soi, un sujet qui méritait autant de considération que n'importe quel autre sujet. Mais personne ne l'a compris. Il a donc gardé son écorché en bronze jusqu'à sa mort dans son atelier.

Le même écorché, vu de près. L'expression est grave et mesurée. C'est une sorte de pur-sang. Par rapport aux écorchés maniérés de Michel-Ange et de Bandinelli, avec des torsions et des expressions très marquées, celui-ci offre une pose élégante, simple et noble, qui est le caractère même du classicisme à la fin du XVIII^e siècle.

Dans cette vitrine sont conservés divers écorchés. Ce sont des reproductions, quelquefois des réductions. On peut reconnaître le petit écorché de Houdon. Ceux de Michel-Ange et de Bandinelli. Et d'autres, moins célèbres, qui ont été modelés par Caudron, Jacquot, Dalou, etc.

Parmi les grands livres également utilisés par les artistes, l'un des plus célèbres au XVIII^e siècle, a été publié en 1746 par un anatomiste français, Jacques Gautier-Dagoty. Ce livre est remarquable d'abord sur le plan technique, car c'est le premier ouvrage à avoir été imprimé en polychromie à partir de plusieurs plaques de couleurs différentes. À l'époque, il n'y avait pas de système permettant de tramer une image. La décomposition des couleurs était faite empiriquement. Il fallait graver quatre plaques différentes (trois pour la couleur, une pour le noir) et imaginer le résultat au moment de leur superposition. Quant au contenu, nous sommes loin des images

de la Renaissance. Si l'on songe à la planche de Vésale où l'on voit un cadavre pendu à une corde, image qui montrait la réalité d'une dissection avec tout ce qu'elle avait d'effrayant, ici, tout au contraire, on est en présence d'une anatomie de charme. L'illustrateur s'est employé à montrer que le corps disséqué pouvait être une chose belle et séduisante. Cette dame semble sortir de chez le coiffeur. Elle est parfaitement maquillée, et elle a l'air de trouver agréable d'offrir son dos écorché à notre curiosité.

Au début du XIX^e siècle, tout un courant néo-classique va tenter d'imposer comme norme esthétique la sculpture grecque. Pour justifier cet idéal, les théoriciens de l'époque ont cherché à prouver que seule une connaissance exacte de l'anatomie pouvait expliquer la perfection des sculptures antiques. S'emparant des œuvres les plus célèbres, comme le Laocoon, la Vénus de Médicis ou, ici, la tête de l'Apollon du Belvédère, ils ont tenté d'e «disséquer» les formes pour montrer que leur beauté était liée une connaissance anatomique rigoureuse. Il y a naturellement un côté absurde à vouloir disséquer des sculptures pour prouver qu'elles sont belles. Cette démarche nous semble d'autant plus absurde que l'on sait aujourd'hui que les grecs ne disséquaient pas. Ils n'avaient aucune connaissance anatomique, en tout cas pas du corps humain. Les sculpteurs grecs de l'époque classique et hellénistique, observaient le corps, comme Dürer le fera plus tard, en ne s'intéressant qu'à la morphologie externe. Mais les historiens du début du XIX^e siècle, marqués par l'esprit scientifique de l'époque, ont voulu prouver que le «beau» avait une base rationnelle. Il faut parfois se méfier des historiens d'art...

Il s'agit d'un écorché du XIX^e siècle, réalisé par Eugène Simonis. On peut comparer les formes de cet écorché avec celles de l'écorché de Houdon. Celui-ci est un vulgaire moulage de cadavre mis en station debout. Les formes en sont flasques. Mais beaucoup d'artistes pendant la période romantique, comme Géricault ou Delacroix, ont été fascinés par la réalité physique du corps mort, sans doute pour se détourner des modèles idéalisés de la période néo-classique, devenus trop académiques. À titre indicatif, alors qu'on disséquait assez peu au XVIII^e siècle, on a beaucoup disséqué pendant tout le XIX^e siècle à l'École des Beaux-Arts. Plus de trente pour cent du budget de l'École était consacré au cours d'anatomie.

Ce mannequin d'atelier en bois et métal, de la fin du XVIII^e siècle, est très ingénieusement articulé. Par exemple, le bras permet de faire des mouvements de prono-supination. Ce type de mannequin n'était pas fait pour être dessiné, mais servait de

support pour représenter les vêtements. Lorsqu'on réalisait un portrait, la personne ne posait que pour le visage. Ensuite, on mettait en attitude le mannequin, puis on l'équipait de coussins selon la corpulence de la personne, enfin on l'habillait. L'artiste pouvait ainsi prendre son temps pour peindre le costume, sans recourir à la présence du modèle. Ceci explique l'absence de tête sur ce genre de mannequin.

Dans cette vitrine, sont conservés des squelettes, des pièces animalières et, en bas, des momies, notamment de panthère.

Un autre aspect de l'enseignement à l'École est lié à la question de l'expression des émotions, et plus généralement à l'étude de la physionomie, discipline qui était enseignée dès le XVII^e siècle à l'Académie. Charles Le Brun, peintre du roi Louis XIV, a prononcé plusieurs conférences demeurées célèbres sur l'expression des passions et sur les rapports que la physionomie humaine entretient avec celle des animaux. À cette époque, on pensait que chaque espèce animale était douée d'un tempérament particulier, et qu'il était possible de déterminer le tempérament d'un homme en fonction de sa ressemblance avec telle ou telle espèce. Les traits physiques de l'individu devaient refléter ses traits psychiques. Sur cette planche, la tête de l'homme évoque celle du sanglier, il doit donc posséder la même psychologie, le même caractère.

Le problème du rapport de l'homme et de l'animal est également le sujet de cette gravure, mais de façon tout à fait différente, car, à la fin du XVIII^e siècle, on voit apparaître les premières théories transformistes. Cette planche a été dessinée par Jean-Gaspard Lavater, en 1800. Elle montre l'animal le plus vil (un batracien) se métamorphosant en humain. Mais, pour Lavater, ce transformisme est limité aux seuls ascendants de l'homme. Aucune transformation n'est possible ensuite, car l'homme, créé à l'image de Dieu, est une créature parfaite.

Cette vitrine présente une collection de crânes et de moulages. Dans la partie basse ce sont des crânes d'animaux, et dans la partie supérieure des crânes humains, ainsi que des moulages de faciès de différentes ethnies, moulages réalisés vers 1830, lors des premières grandes expéditions dans le Pacifique. Ces expéditions marchandes ou militaires embarquaient avec elles des scientifiques et des naturalistes, comme Charles Darwin à bord du Beagle, pour collecter des informations sur les plantes, les animaux et sur les populations indigènes, parfois en prélevant des squelettes ou en moulant des visages.

Cet écorché de cheval, attribué à Michel-Ange, reprend, comme toutes les statues équestres de la Renaissance, l'attitude

de parade des sculptures romaines, celle des empereurs défilant à cheval. Si l'on excepte l'homme, le cheval est le seul animal qui a fait l'objet de statues écorchées. Il a longtemps été considéré comme l'animal le plus important de la création, d'une part parce qu'il incarne pour l'homme la réussite de la domestication, d'autre part parce qu'il a permis la conquête du monde. Aucun autre animal n'a eu autant d'importance.

L'École conserve une trentaine de dessins anatomiques de Géricault, notamment de chevaux. Géricault était fasciné par le cheval qu'il a beaucoup étudié, dessiné et peint. On peut même dire qu'il s'est identifié à cet animal, dont il disait qu'il était le reflet de sa propre personne. Mais il était également fasciné par le corps humain, y compris dans ses formes les moins attrayantes. Pour peindre le Radeau de la Méduse, Géricault avait obtenu à la morgue des fragments de cadavres, et les avait emmenés dans son atelier pour les peindre. Pour lui, l'anatomie n'était pas seulement un moyen d'apprendre à représenter le corps vivant, mais un sujet en soi.

Dans cette vitrine sont conservées des pièces anatomiques relatives au cheval : des pièces osseuses, des écorchés, ainsi que des moulages de dissection.

Ces deux moulages de tête de panthère ont été réalisés par le sculpteur animalier Antoine-Louis Barye, vers 1840. Celui du haut est un moulage de surface, on y voit encore le pelage de l'animal, celui du bas est un moulage de dissection. Barye était professeur de dessin au Muséum d'histoire naturelle qui comprenait alors une importante ménagerie. Les animaux qui y mourraient étaient systématiquement disséqués, dessinés et moulés.

Du même sculpteur Barye, l'École conserve 170 dessins zoométriques. Celui-là montre les mensurations d'une tête de gorille. À la différence d'Albrecht Dürer qui cherchait à exprimer dans ses dessins les proportions d'un corps, c'est-à-dire les rapports harmoniques entre ses différentes parties, Barye, qui est un sculpteur réaliste, ne s'intéresse pas aux proportions, mais simplement aux mesures exprimées en valeurs réelles. Le fait que Barye se soit intéressé à la représentation du gorille n'est pas anodin. Au milieu du XIX^e siècle, les théories de l'évolution sont en vogue. Aussi, nombreux sont les artistes (comme Emmanuel Frémiet ou Gabriel von Max) qui traitent du rapport entre l'homme et les autres primates.

Deux mains de singes, moulées en plâtre, datant de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ce dessin qui figure un chien écorché a été réalisé par un élève de l'École de Beaux-Arts à la fin du XIX^e siècle. À cette époque les dissections étaient fréquentes dans l'amphithéâtre d'anatomie, elles faisaient partie du cours. On disséquait des êtres humains, mais on aussi des chevaux, parfois des chiens. On a même conservé le compte-rendu de la dissection d'un renne. Le renne est un animal qui vit en Scandinavie. J'avoue ne pas savoir comment un renne est arrivé 14 rue Bonaparte, cela reste un mystère.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la grande innovation dans l'approche du corps a été la photographie, puis la chronophotographie. L'un des précurseurs dans ce domaine est un physiologiste français, Étienne-Jules Marey qui s'est passionné pour la locomotion animale. Ce dernier a réalisé des séries photographiques où, sur la même plaque sensible, en ouvrant de façon répétitive l'obturateur, le corps s'imprime plusieurs fois sur la plaque. Sur cette chronophotographie, réalisée en 1886, dix ans avant la naissance du cinéma, Marey a habillé le coureur en noir afin que son corps disparaisse sur le fond, mais il a cousu sur le vêtement des galons en argent qui schématisent la direction des membres, afin de rendre plus lisible le déplacement du corps sur la plaque sensible.

Cet objet, précurseur du cinématographe, est un phénakistiscope réalisé par Paul Richer vers 1895, d'après des chronophotographies d'Albert Londe. Il permet de reconstituer à partir d'une suite de onze images le mouvement d'un pas de course. Le disque doit être mis en rotation et observé à travers un système de fente. Les images se fondent alors optiquement les unes dans les autres : le coureur s'anime, répétant indéfiniment la même foulée.

Inventé en 1893 par Albert Londe, cet appareil photographique comprend douze objectifs munis d'obturateur électrique programmable. Il permet de prendre douze photographies distinctes, à des intervalles de temps très court. Autant de caractéristiques qui font de cet appareil un instrument adapté à l'analyse de la forme humaine en mouvement.

Voici un exemple de photographie réalisée en 1894 par Albert Londe avec son appareil à douze objectifs. Elle montre un homme nu descendant un escalier.

Paul Richer, qui travaillait avec Albert Londe, a repris la série photographique de l'homme nu descendant un escalier. Il en a schématisé graphiquement le corps, puis a superposé les dessins pour recréer l'action sur une image unique. Par la suite, beaucoup d'artistes se sont inspirés de ces chronophotographies

ou de leur transposition graphique, notamment Marcel Duchamp qui a réutilisé le dessin de Paul Richer pour peindre, en 1912, son Nu descendant un escalier. Une œuvre, disait-il, qui donne «une représentation statique du mouvement».

À la fin du XIX^e siècle, l'anatomie n'intéresse plus beaucoup les artistes. Ce qui retient leur attention c'est plutôt le mouvement et les déformations induites par celui-ci. L'enseignement de l'anatomie à l'École des Beaux-Arts va évoluer vers un enseignement de la «morphologie», c'est-à-dire vers une étude de la forme extérieure et de ses transformations dynamiques. Ici, à partir d'une suite de quatre photographies, montrant un bras lors d'un mouvement de rotation, Paul Richer s'est attaché à mettre en évidence les transformations du modelé. Ce sont moins les images, prises une à une, qui sont intéressantes que l'évolution séquentielle des quatre images. L'intérêt est porté sur le mouvement et la déformation du bras, beaucoup plus que sur l'anatomie proprement dite.

Au début du XX^e siècle, l'amphithéâtre d'anatomie évoque l'atmosphère d'un cabinet de curiosité, mêlant naturalia et artificialia.

Le lieu est suffisamment pittoresque pour faire l'objet d'une carte postale. Y sont accumulés des squelettes, des copies d'antiques, des statues écorchées, des moulages de dissections et des planches anatomiques. Le domaine de la zoologie n'est pas absent avec le petit écorché de cheval attribué à Michel-Ange, ainsi que le dessin du lièvre sur le tableau du fond.

Le même amphithéâtre, un siècle après, laisse une plus grande place aux modèles vivants et à la lecture des formes. C'est dans cet amphithéâtre que j'enseigne la morphologie humaine. Les étudiants dessinent le modèle vivant à la craie sur les tableaux noirs, puis indiquent sur leurs dessins les points de repères osseux et accrochent les volumes musculaires essentiels.

Pour terminer, voici quelques dessins réalisés à la craie sur tableaux noirs dans l'amphithéâtre. L'intérêt du travail à la craie sur tableaux noirs est son caractère éphémère : on dessine, on efface, on dessine, on efface. Ici, le dessin n'est pas une finalité, mais seulement un moyen d'étude. Parfois le dessin se limite à la représentation du modèle. Parfois le dessin cherche à rendre compte de la charpente osseuse ou bien à restituer l'écorché selon la pose, ou encore à schématiser les muscles par des cordes pour essayer de reconstituer ensuite le volume par facettes, ou à décomposer un mouvement, comme celui de la marche. Mais, quelle que soit l'approche, l'objectif de cet enseignement n'est pas l'apprentissage de l'anatomie, mais

bien l'apprentissage du dessin. Il s'agit d'abord d'éduquer le regard, d'apprendre à voir en dessinant.

Je vous remercie.

* Photographies reproduites avec l'aimable autorisation de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

* L'auteur de cette conférence tiens à exprimer toute sa gratitude à Yoshio Kamitani pour le soin qu'il a apporté à cette publication.

(かみたに・よしお 油画／銅版画)

(2012年10月31日 受理)

