レディ・メイドとしての墓標の仮説
――マルセル・デュシャンの場合

塚原史

人々は生きるためにこの都会へ集まって来るらしい。しかし、僕にはむしろ、ここではみんなが死んでゆくとしか思えないのだ――リルケ『マルテの手記』(1)

はじめに

先端が切断された太古の巨木のような超高層ビルが立ち並び、テールランプを動脈内の赤血球のように光らせて高速道路を自動車が疾走するモダン都市の景観は、原色のネオンサインが誘蛾灯のように輝く繁華街の迷路にいたるまで、表面的には生の躍動感にあふれている。突然のように、だが確実に繰り返される事故や事件の現場は数時間で清掃され、そこにあったはずの「死」と「破壊」はあとかたもなく消去されてしまう。こうして、現代社会では「われわれの文化は全体的に衛生的で、生から死を削除しようとする」のである。(2)

けれども、そんなダイナミックな生のイメージとは裏腹に、メトロポリスの片隅には表舞台から排除された死が集められる場所が必ず存在する。無数のダイヤモンドの輝きを放つ百万ドルの夜景の暗部、もちろん墓地（Cimetière）

である。しかし、都市文化や都市計画を論じる際に、この秘かなネクロポリスが美術館や劇場やショッピングモール以上に脚光を浴びることは、まずありえないのだ。

とはいえ、現代都市の将来的な発展を考える場合、とりわけ社会の高齢化が加速度的に進む私たちの国では、墓地を文化的な場所として構想することの重要性と緊急性はけっして小さくないはずである。国立社会保障・人口問題研究所の「日本の将来推計人口（平成二九年推計）・老年人口、および構成比の推移」[3]によれば、「老年（六五歳以上）人口割合を見ると、平成二七（二〇一五）年現在の二六・六％で四人に一人を上回る状態から、出生中位推計では、平成四八（二〇三六）年に三三・三％で三人に一人となり、平成七七（二〇六五）年には三八・四％、すなわち二・六人に一人が老年人口となる」。そして、もっと直近の将来でも「平成四二（二〇三〇）年の老年人口は三七一六万人」になると推計されている。つまり、私たちのそれほど先ではない遠景には、すでに膨大な数の墓標の森が見え始めているのである。

こうした深刻な現実を前にして今回私が試みようとしているのは、もちろん都市と墓地の将来的な関係といった社会学的考察ではなくて、文化遺産・文化施設としての墓地の新たな可能性をめぐる思索である。つまり、具体的にはパリを中心に詩人や芸術家たちのいくつかの墓標と墓碑銘を紹介し、最後に、稀代のダダイスト、マルセル・デュシャンの有名な墓碑銘「それに、死ぬのはいつも他人だ」に注目して、「レディ・メイドとしての墓標」という仮説を提案することになる。

1　森有正とペール・ラシェーズ

本稿は狭義の研究論文ではなく自由なエッセーなので、まずパリの墓場についてのごく個人的な体験から始めるこ

とにしたい。

私が最初にパリに到着したのは一九七六年一〇月初めだったから、もう四〇年以上前になる。フランス政府給費留学生として少額の奨学金を支給される身分ではあったが、ブールヴァール・ジュールダンの大学都市（一九二四年パリ五輪の選手村が前身の国際留学生居住施設）に住むつもりはなかったので、しばらく五区のフォワイエ（学生用の集合下宿）に入った。同室者はチリ出身の学生で、アジェンデ政権がピノチェト派のクーデタで暴力的に打倒された数年後だったせいか用心深い感じで、政治的話題には乗ってこなかった。

植物園に近いサンシエのパリ第三大学博士課程に登録して、アポリネール研究の大家ミシェル・デコーダン教授のゼミに出たが、授業は二週間に一度だったから時間はたっぷりあったので、その月はパリ市内の気まぐれな散歩で過ごした。予期せぬ出来事と遭遇したのは、そんなある晴れた日（この表現は、フランス語の un beau jour だと「天気が良い日」というより「とある日」といったニュアンスで使われるが、その日は本当に秋晴れだった）、思い立って二〇区のペール・ラシェーズ墓地にでかけたときのことである。わざわざ墓場を選んだのは、第二次大戦末期の一九四四年八月二五日にパリが解放された直後のルイ・アラゴンの詩「パリ」を、ふと思い出したせいかもしれない。

パリ（アラゴン、一九四四年）
（西の）ポワン・デュ・ジュール門から（東の）ペール・ラシェーズ墓地まで
八月の優しい薔薇の木は再び花開き
人びとはいたるころでパリの血になる……

記憶から引用するが、原文ではたしか次のとおりだ。

Paris (Aragon, 1944)

Du Point-du-Jour jusqu'au Père-Lachaise
Ce doux rosier au mois d'août refleuri
Gens de partout c'est le sang de Paris...

この詩の時代背景はさておき、右に補って訳したとおり、パリ市の西端ポワン・デュ・ジュール門（一六区の「夜明け門」）からほぼ東端のペール・ラシェーズ墓地までという表現は市内の隅々でといった意味であり、とくに墓地が強調されているわけではないが、それでもこのレジスタンスの大詩人にとっては、一八七一年五月末のパリ・コミューン闘士の虐殺現場で、今なお壁に銃痕が残るペール・ラシェーズは、まさに「パリの血」の象徴だったのだ（詩の中では、解放後いたるところに現われた人びとが血液となって、パリを再生させるという意味である）。

というわけで、まだ二十代後半の留学生だった私はその日、この市内最大の墓地に入りこんでしまったのだが、起伏の多い構内をさまよって小高い丘にたどりつくと、不思議な光景を目撃することになった。それはあきらかに葬送の場面であり、喪服姿の十数名の人びとが集っていたが、「不思議な」といったのは、彼らがほとんどみな東洋人の集団だったからである。

そのときは事情を知る由もなく、それが森有正（一九一一―一九七六）の葬儀だったことを知ったのは、他の留学

生と交流するようになった一〇月末頃だったように思う。森有正年譜によれば「一九七六年一〇月一八日、脳血栓により死去（享年六四歳）。一一月、火葬後、次女聡子により遺骨が帰国」[4]とあるので、私が遭遇した出来事は命日の直後だったことになる（「一一月……遺骨が帰国」とあるが「火葬」はもっと前だったはずだ）。

森有正が一九四八年東京帝国大学仏文科助教授となり、一九五〇年第一回フランス政府給費留学生に選ばれて渡仏、その後ソルボンヌやパリ東洋語学校で教鞭を取り、数回の一時帰国はあったが、結局パリに永住したことはフランス文学研究者には周知のとおりだ。一九七二年から七六年まで大学都市日本館館長だったので、当時の留学生には思い出深い先達である（私の到着は館長が小林善彦先生に代わった後だった）。

2　ペール・ラシェーズ墓地とナポレオン・ボナパルト

昔話が長くなったが、一九七六年一〇月の出来事がなぜ本稿のテーマと結びつくかといえば、それはごく単純な理由による。当時も今も、パリ市内で火葬（incinération）が可能なのはペール・ラシェーズ墓地（Le cimetière du Père-Lachaise）だけなのだ。

ここで歴史をひもとくと、フランスで最初に「埋葬の自由」とでもいうべき基本的権利を公式に認めたのはナポレオン・ボナパルト（一八六九―一八二一）、のちの皇帝ナポレオン一世（在位一八〇四―一八一四、一八一五）である[5]。

彼はフランス革命期の第一執政（le premier consul）時代に政令を発布し、「すべての市民はその人種または宗教を問わず埋葬される権利を有する」と定めた[6]。この規定は「無宗教者、破門された者、役者、貧民の場合（le cas des mécréants, des excommuniés, des comédiens et des pauvres）」にも適用されたので、まさに死後の人権宣言と

なった。フランスでは四世紀から一八世紀まで、カトリック教会が高利貸や魔女と並んで「役者（演劇俳優）」を教区の墓地へ埋葬することを事実上拒んできた歴史があった。一六七三年に没したモリエールも、国王ルイ一四世の要請でようやく埋葬されたという（一九世紀にペール・ラシェーズに移葬）[7]。

ナポレオンの政令は、第一帝政時代の一八〇四年六月一二日の墓所に関する皇帝令（le décret impérial sur les sépultures du 12 juin 1804）で確定し、今日にいたっている。それ以来、フランス全土、とくにパリ市内には宗教や宗派を問わない公共墓地（Cimetière）が設置され、ペール・ラシェーズ墓地（東部の墓地）が最初で、開業は一八〇四年五月二一日だった。その後一九世紀初めに北部にモンマルトル、南部にモンパルナス、西部にパッシーの墓地が設置され、現在市内には一四の公共墓地がある。

「ペール・ラシェーズ」という名称の由来については、パリ市内北東部のこの小山のような地形の広大な場所には一七世紀からルイ一四世の別邸があったため、「ルイの山（Mont Louis）」と呼ばれていたが、ルイ一四世の贖罪司祭ペール・ラシェーズ（Père La Chaise, confesseur du roi de France Louis XIV）が長年住んでいたため、墓地化の際にその名を付したとされる。

ペール・ラシェーズ墓地の最大の特徴は、前述のとおり火葬場が設置されていることである。フランスでは長年火葬を禁じたカトリック教の強い影響もあり土葬が原則だったが、一八八七年年一一月一五日の法律（la loi du 15 novembre 1887）で火葬が許可され、ペール・ラシェーズ墓地に最初の火葬場＝納骨堂（クレマトリウム＝コロンバリウム：crématorium-columbarium）が設置された。「クレマトリウム」はアウシュヴィッツ収容所にも設置されたから、「斎場」のような婉曲な名称ではない。また「コロンバリウム」を納骨堂と訳したが、完全に灰（cendres）になってしまうので「遺骨」は残らない。通常は遺灰を収めた壺は墓所には埋葬せず、そこに設置されたロッカー室

に収められる。

このあたりから時代をスキップするが、一九六三年にカトリック教会が火葬禁止を解除したため火葬の数が次第に増加し、二〇一二年の『ル・ポワン』誌の記事によれば一九七九年にはフランスの全葬儀の一パーセントにすぎなかったが、現在では三二パーセントに達しているという（パリ市ではもっと高率になる）[8]。

パリ市観光局の公式サイトに「パリでは墓地はパリ市の文化遺産の一部となっています」[9]とあるとおり、ペール・ラシェーズに限らずパリ市内の墓地はすべて史跡としての公園墓地であり、著名人の墓には世界中からツーリストが訪れ、都会の喧騒を忘れて優雅な散策を楽しむことができる（ペール・ラシェーズの年間来場者は三五〇万を超えるという）。こうした状況を見ると、先ほどふれたように超高齢化社会の到来を間近にした日本でも、文化遺産・文化施設としてのセメタリーというアイディアを実行に移す時期が来ているのではないだろうか。

この点で先進的な例が、先ほど引用したフランスの社会学者ジャン・ボードリヤール（一九二九―二〇〇七）の墓である。私は故人と長年交流があったので、数年前にモンパルナス墓地（「アナーキズムの父」プルードンや実存主義の作家サルトルの墓所もある）を訪れて彼の墓参りをしたが、そこには重苦しい墓石はなく、季節の花々が咲き乱れる花壇になっている。草花の茂みの陰にミニチュアの人形がいくつか置かれて、無言の語らいを楽しむかのようだ。故人の名前と生没年を記した白い小さなプレートがなければ、ボードリヤールの墓だとは気づかないだろう[10]。花はマリーヌ夫人が足繁く訪れて植え替えているとのことで、明るい雰囲気が漂う別世界の感がある。

なお、ペール・ラシェーズ墓地にはおよそ以下のような文化人の墓がある（選択は私的な判断による）――（画家）シニャック、スーラ、ピサロ、（作家・詩人）モリエール（復権して埋葬）、バルザック、ミュッセ、オスカー・ワイルド、アポリネール、プルースト、（音楽家・歌手）ショパン、エディット・ピアフ、イヴ・モンタン、セル

ジュ・ゲンズブール、ジム・モリソン、等々。

3　シュルレアリストの墓碑銘

このへんで、墓碑銘のほうに話を進めよう。

一六世紀の大作家ラブレー（一四九四頃―一五五三頃）の「幕を引け、喜劇は終わった！」や、大思想家モンテーニュ（一五五三―一五九二）の「私が恐れるのは死ではない、死ぬことだ」、一九世紀の大作家バルザック（一七九九―一八五〇）の「八日間高熱が続いた！それだけ時間があれば一冊書けただろう」などの最期の言葉はよく知られているが、墓碑銘というわけではなさそうだ。ペール・ラシェーズでいちばん有名な墓碑銘は、ロマン派の詩人ミュッセ（一八一〇―一八五七）の「親しい友よ、私が死んだら墓場には柳の木を植えてほしい…」あたりかもしれない[11]。

ここで紹介しておきたいのは、シュルレアリスムの創始者アンドレ・ブルトン（一八九六―一九六六）の墓である。パリ市内北西部一七区のバティニョル墓地にある、長方形の平たい花崗岩のその墓石には故人が好んだ星形の多面体（三角錐の各面に小さな三角錐が金平糖のように付いている）の彫刻が置かれ、墓碑銘には「私は時の黄金を探す«Je cherche l'or du temps»」とある。

この短い一文は、一九二七年にブルトンが刊行した評論『現実僅少論序文«Introduction au Discours sur le peu de réalité»』（執筆は一九二四年）冒頭の段落中の表現で、そこで彼は「無線（sans fil）」という当時無線通信の普及に伴って広まった言葉について、「そのなかに現代の夢が多分に託されていること、われわれの精神の数少ない新鮮な特質の一つがそこに表現されていることは明らかである」という感想を述べて、こう続けていた。

この種のひそかな目印こそが、ときおり私に、大冒険を試みているような、黄金を探す者に少し似ているような幻想をいだかせる。私は時の黄金を探しているのだ。ところで、私が選び出したこれらの言葉〔「無線」〕は何を思い出させるのか？　せいぜい海岸の砂か、柳の木の下の洞で絡み合っている何匹かの座頭蜘蛛（faucheux）――柳の洞か、それともの天空の洞か（もしかしたら、それは広大な拡がりをもつただのアンテナかもしれない）――、そして島々、ただ島々だけかもしれない……それはクレタ島であり、そこで、私はテセウスに、ただし水晶の迷宮のなかに永遠に閉じこめられたテセウスになるはずだ。(11)

ブルトン自身である「時の黄金を探す」者は、プレイヤッド版『ブルトン全集』の編者マルグリット・ボネが指摘しているように、アメリカ西部のゴールドラッシュ時代の野心的な冒険者のイメージに結びつく。そして、ギリシア神話の英雄「テセウス」は、クレタ島のクノッソス宮殿の迷宮を守る牛頭人身の怪物ミノタウロスを倒し、王女アリアドネから授かった導きの糸のおかげで脱出することができたので、「無線」という表現から蜘蛛の糸、天空のアンテナ、さらには迷宮へとつながるブルトンの連想がテセウスにたどり着くのは論理的ではあるが、そこで「無線」が文字通りの意味に戻って、彼は「線をもたない」つまりアリアドネの糸をなくしたテセウスとなり、透き通った迷宮から逃れられなくなってしまうという予言になっている。

墓碑銘の一文はブルトンの死亡通知から取られているので、「時の黄金を探す」というメッセージは、幻のクリスタルの迷宮へと出発する冒険者アンドレからの旅立ちの挨拶として読めるが、彼は「そこで永遠に閉じこめられたテセウスになるはず（où je dois être Thésée enfermé dans son labyrinthe de cristal）」だと、一九二四年当時にすで

に予感していたのだろうか。

このことをめぐって思い出されるのが、現代フランス文学を代表する作家フィリップ・ソレルス（一九三六年生まれ）の二〇〇八年の回想である。彼はごく若い頃ブルトンに手紙を書いたのがきっかけとなって、パリ九区フォンテーヌ通り四二番地のブルトン宅に呼ばれる幸運を得た（その場で『シュルレアリスム宣言』第二版のサイン入り本を贈られている）。若きソレルスは、このシュルレアリスムの伝説的指導者と対面して「磁力を発して相手を惹きつける巨大な存在感」に圧倒されたのだった。この時のブルトンのアトリエの様子をソレルスは「この洞窟あるいは宇宙飛行士のキャビンの中で、彫刻や仮面、人形や絵画に囲まれて、あの途方もない人物が呼吸していた」と描写している。[13]

墓碑銘との関連では、臨終前夜までブルトンが生きた部屋をソレルスが「宇宙飛行士のキャビン」と形容しているのは意味深い。アンドレは「時の黄金」を探して時空の彼方の冒険に出発したのだから、今も旅の途中かもしれない。誕生日（二月一九日）のホロスコープでドミナント（支配星）だった木星のあたりは、もう通過しただろうか？

彼より七年先に没した終生の盟友バンジャマン・ペレ（一八九九―一九五九）の墓もバティニョル墓地の同じ区画にあり、ブルトンのものよりごつごつした少し小さい墓石には「私は奴らのパンは食べない（Je ne mange pas de ce pain-là）」と刻まれている。この言葉は一九三六年に発行されたペレの著作の題名であり、一九二六年一二月の『シュルレアリスム革命』第八号に掲載されたカトリックの司祭を睨みつけるペレの写真（「バンジャマン・ペレが司祭を侮辱する」のキャプション付き）に見られる宗教者への激しい怒りを表しているから、ブルトンが少年時代に見かけて強烈な印象を受けたアナーキストの墓の「神も主人もなく」とともに、無神論的墓碑銘の代表格である。[14]

4 デュシャンの「レディ・メイド」

前置きが長すぎたが、ここから本題に入る。

マルセル・デュシャン（一八八七―一九六八）が、今から一世紀前の一九一七年四月のニューヨークで、白い陶製の小便器に「泉（Fountain）」というタイトルを付けてレディ・メイドの作品として独立美術家協会展（アンデパダン展）に展示しようとした事件が、現代アートの起源の起源となっていることはすでによく知られているので、その詳細はスキップする。この便器はもちろんデュシャンが制作したものではなく、工場で作られた製品だったことをひとまず確認しておこう。それはデュシャンが五番街一一八番地の「J・L・モット鉄工所」（J. L. Mott Iron Works, 118 Fifth Avenue）で買ったベッドフォードシャー型小便器で、彼はそこに、おそらくMottから着想を得てR.Mutt 1917と黒字で書き込んだのだった。(15)

ここで最初から結論を言ってしまえば、これから提案を試みようとするのは、デュシャンの墓標と墓碑銘が彼の最後のレディ・メイドではなかったかという、大胆すぎる唐突な仮説である。つまり、ルーアンのモニュマンタル墓地にあるデュシャン家の墓石と、そこに刻まれた«Dailleurs c'est toujours les autres qui meurent»（「それに死ぬのはいつも他人だ」と訳しておく）がワンセットになって、マルセルの作品となっているのではないかということである。

それでは、彼がレディ・メイドを着想し「制作」するにいたる経緯を手みじかに概観しておこう。「既製品」を意味するReady-madeという英語の単語を通常の語意から転用して芸術の領域で初めて用いたことについて、彼は一九六一年の『シャルボニエとの対話』で「その語を発明したのは私です。ですから、私はそれに権利がある

わけです」と明言する。[16] そして、一九一三年に、ルーアンのアトリエで偶然見つけた自転車の車輪（la Roue de bicyclette）を回して暖炉の火の動きを連想した体験について、こう述べている。

この車輪を回すと、それだけである動きを想い起させるんです。つまり、火の、薪の火の動きですよ。薪の火の心地よさとは何でしょうか。それは、暖炉の火のあの動きですね。〔…〕それで私は考えました。私には暖炉がなかったので、暖炉の代わりに回る車輪を置こうと。こうして、スツールの上に私の車輪を置いたのです。そして通るたびに、この車輪を回しました。結局、それが私の人生で最初のレディ・メイドです。[17]

しかし、スツール付きの車輪（あるいはその逆）という既製品は存在しないので、「レディ・メイド」といってもデュシャンが手を加えた作品だったから、次の作品「瓶掛け（le Porte-bouteille）」が文字通りの意味でのレディ・メイド第一号となる。

つぎにはですね。一年後に、一九一四年だと思いますが、既製品（フランス語でtout-fait）を使おうと考えました。〔…〕選択という着想が、ある種形而上学的に、それほどまでに、私の興味を引いたのです。それが始まりでした。その日に、〔パリの〕デパートのバザール・ド・ロテル・ド・ヴィル（ＢＨＶ）で瓶掛け〔ワインの空き瓶を引っかけて乾燥させる器具で、その形状から「ハリネズミ（hérisson）」とも呼ばれる〕を買い、これを家に持ち帰りました。それが最初のレディ・メイドになりました。[18]

ここまでのレディ・メイドはいずれもフランスで制作されたものだが（といっても、繰り返しておくが、デュシャンがオブジェ自体を「作った」わけでない）、ニューヨークに移住してからのレディ・メイドは、作品とタイトルの関係が重要な意味をもつようになっていく――「一九一五年にニューヨークで金物屋に行って一本の雪かきシャベルを買い、その上に〈折れる腕に備えて〉と書いた。まさしくこの頃に、こうした表現形式を指し示すために〈レディ・メイド〉という語を思いついた」と、彼は一九六一年にニューヨーク近代美術館（MoMA）の「芸術とアサンブラージュ」展で開催されたシンポジウムでの報告「《レディ・メイド》について」で語っていた。(19)

「一九一五年」とあるが、デュシャンがニューヨークに着いたのは同年六月だったから、シャベルを買ったのは雪かきに備える必要が生じる一一月くらいだっただろう。トムキンズのデュシャン伝によれば、彼はスイス出身の画家ジャン・クロッティ（のちにデュシャンの妹シュザンヌと結婚）とともにコロンバス・アヴェニューの金物屋を訪れで「亜鉛メッキした平らな鉄のへらに木の把手をつけたごくありふれた雪かき用のシャベル」を選んだという。リンカーン・アーケードの二人の共用のアトリエに戻ると、デュシャンは早速タイトル書き込んで「マルセル・デュシャン〈から〉一九一五年」と署名して、把手に針金を結んで天井から吊り下げた。「作者に〈による（by）〉ではなく、たんに〈から（from）〉だということをはっきりさせようとしたのだろう」とトムキンズは書いている。(20)

このアメリカで最初の「レディ・メイド」誕生のエピソードは、「機械を用いて大量生産された品物で、いかなる美的価値ももたない」というデュシャンのレディ・メイドの性格が明確に現われているが、重要なのは、彼がそのような量産品をそのまま「作品」化したわけではなく、そこに「書き込み」をしたと言う事実である。

先ほどの引用（注17と18）でデュシャンは「自転車の車輪」と「瓶掛け」の両方に「最初のレディ・メイド」という表現をいていた（前者は「人生で最初のレディ・メイド」）。しかし、「自転車の車輪」は一部に手作業（車輪と

丸椅子を接続）が入ったオブジェだったから、市販の既製品をそのまま使うという意味では「瓶掛け」が最初のレディ・メイドだったことは先に述べた通りだ。「瓶掛け」と書き込みの関係について、デュシャンはこう語っていた。

私の興味を引いたのは、これ〔「瓶掛け」〕に、一種の旗とか色とかを、チューブの絵具からは出てこない色とかを与えることです。私は、問題のレディ・メイドに一文を書き込むことでこの色を獲得しました。この文もまた、詩的本質に属し、そしてしばしば普通の意味を持ってはならず、そんなふうに言葉、ものと戯れることのできるような文です。今ではその上に書き込んだ文を思い出しさえしませんが、このレディ・メイドはなくなってしまったし、その文をどこにもメモしておきませんでした。(21)

この発言では、「瓶掛け」への書き込みと紛失がそれをＢＨＶで購入した一九一四年に起こった出来事だったと読めるが、じつは、その後もデュシャン自身が「瓶掛け」への書き込みを試みた形跡がある。

彼は一九一六年一月にフランスにいる妹のシュザンヌに宛てた手紙にこう書いていた。少し長くなるが重要なので引用しておこう。

おまえが〔ルーアンの〕家に入ったなら、アトリエで自転車の車輪ひとつと瓶乾燥機〔瓶掛け〕ひとつをみたね。それは既成の彫刻として買っておいた。それでこの通称瓶乾燥機に関してぼくにはある意図がある。ここニューヨークで、同じような趣向でいくつか品物を買って、それを〈レディ・メイド〉として扱っている。〔…〕ぼくはそれらに署名して英語で銘文をつける。いくつか例を挙げてみよう――たとえば、ぼくのところに大きな

雪掻きシャベルがあるけれど、その下部に《折れる腕に備えて》と書き込んだ――ロマン主義的あるいは印象派的あるいはキュビズム的意味で理解しようと思わなくてよい――それとは何の関係もないから。〔…〕こうした前書きは次のようにおまえにいうためだ――自分用にこの瓶乾燥器を取っておくように。私が遠くからそれを〈レディ・メイド〉にするから。下部にそして下部の輪の内側に、銀白色で油彩筆を使って小さい文字で、以下に与える記入文を書き込んでおくれ、そして以下の筆跡で署名しておくれ――マルセル・デュシャン。（手紙の最後はよく読めない）」[22]。

こうして、デュシャンはフランスに残してきた「瓶掛け」への書き込みを、ニューヨークから遠隔操作で詳細に依頼しているのだが、ここで注目されるのは「私が遠くからそれを〈レディ・メイド〉にするから」という一文である。つまり、デュシャンは彼自身または彼の指示の代行者（妹）による書き込みを通じて市販の製品をレディ・メイドに変身させる方法をここで披露していることになるから、書き込みがなければ「レディ・メイド」ではなかったことになる。

もっとも、デュシャンはこの概念をそれほど厳密に定義していたわけではなくて、先ほど引用した一九六一年の「芸術とアサンブラージュ」展シンポジウムでの報告で、レディ・メイドを次のように分類していた。その他の資料も参照して整理すると以下のようになる。

レディ・メイドの分類

1「変更を加えないレディ・メイド」（Un-altered Ready-made）：「瓶掛け」（書き込み紛失、一九一四年）

2　「手を加えられたレディ・メイド」（Ready-made aided/assisted, aidé）：「自転車の車輪」（手作業あり、一九一三年）、「折れる腕に備えて」（書き込みあり、一九一五年）、「泉」（R.Mutt 1917 の書き込みあり、一九一七年）

3　「相互的レディ・メイド」（Reciprocal Ready-made）：「芸術と〈レディ・メイド〉の間にある矛盾を強調するためにレンブラントの絵をアイロン台として！使用」（上記シンポジウムでの発言。実現せず）

ところで、レディ・メイドの選択範囲は市販の既製品に限られていたわけではなかった。デュシャンがある種の新聞記事も「レディ・メイド」だと考えていたことは、一九一九年に滞在先のブエノス・アイレスからニューヨークのエティー・ステットハイマーに宛てた手紙の一節から明らかになる――「あなたが話してくれるすごくおかしいラ・トリビューン紙の記事は、一個のレディ・メイドです。――私はそれにサインしましたが、書き込みはしていません」[23]（エティー・ステットハイマーへの手紙（一九一九年一月一三日頃、ブエノス・アイレス）。

ここで話題になっているのは、一九一五年九月一二日のニューヨーク・トリビューン紙に掲載されたヘンリー・マイクロフトによるデュシャンのインタビュー「階段を降りる裸体の男がわれわれを観察する」のことである。エティーはニューヨークの裕福な一族ステットハイマー家の未婚の三姉妹（キャリー、エティー、フロライン）のひとりで、三人ともデュシャンにフランス語を習っていた。ステットハイマー家のパーティーにはデュシャン、ピカビア、アンリ＝ピエール・ロシェ、ヴァレーズなどフランスのアーティスト、作家やマイクロフトのようなジャーナリストが集った。

デュシャンは第一次大戦最終盤の一九一八年九月から終戦をはさんで翌年六月までアルゼンチンの首都に滞在し

て、妹のシュザンヌにクロッティとの結婚祝い用のレディ・メイドのレシピを送っている。その間一〇月には兄レーモンが従軍中に病死、また一月にはブエノス・アイレスで労働者の大規模なゼネスト（総罷業）があり、スト参加者から多数の死者が出た。[24]）

アメリカの文化史研究者ジェロルド・サイジェルの論考『マルセル・デュシャンのプライベートな世界』によれば、当時アメリカに着いたばかりのデュシャンはまだ英語が得意ではなかったから、インタビューではフランス語を話して記事は英語になったということだ。つまり、テクストを書いたのは記者だったからインタビューの紙面自体が一種の「レディ・メイド」で、デュシャンが自分の文章のようにサイン（書き込み）したというわけである。

この記事は現在アメリカ議会図書館（コングレス・ライブラリー）のウェブサイトで一部参照できるが、若きデュシャン（当時三〇歳）がディレクターズ・チェアにふんぞり返った大きな写真入りで、「キュビストの画家マルセル・デュシャン、アメリカは未来の芸術の国であり、アメリカ女性は世界一知的であると断言」という四段の見出しが掲げられていた。掲載写真の左下に MARCEL DUCHAMP と大文字で印刷されているのが「サイン」ということになるだろう。

6　レディ・メイドとしてのデュシャンの墓標と墓碑銘

これまで見てきたことから明らかになったのは、デュシャンにとって、「瓶掛け」でも「便器」でも「雪かきシャベル」でも、市販の既製品が「レディ・メイド」という作品になるためには書き込み（「自転車の車輪」の場合は題名）が必要だったという事実である。

それなら、マルセル・デュシャンが八一歳の生涯の最後に残した言葉――「それに死ぬのはいつも他人（“D'ailleurs

c'est toujours les autres qui meurent")」――を刻んだ墓石自体が彼の最後の「レディ・メイド」だと考えてもよいのではないだろうか。

そんな単純素朴な疑問を抱きつつ、少々長くなるが、この偉大なダダイストの最期の様子をトムキンズの伝記から振り返ってみよう。

〔一九六八年〕一〇月一日のディナー・パーティーは、ヌイイのパルマンティエ街五番地、デュシャン夫妻とシュザンヌから相続したアパートで開かれた。招かれたのはロベール・ルベルとニナ夫人、マン・レイ夫妻と旧友ばかり。そしてこの四人のだれもがデュシャンは顔色こそかなり青ざめてはいるものの、気分はよさそうに感じた。〔…〕

客が帰ったあともしばらく、マルセルとティーニー〔デュシャン夫人〕は居間でパーティーのことを話しあった。マルセルは〔当日の午後に買った〕アルフォンス・アレーの本の一節を読んで聞かせ、ふたりは声を挙げて笑った。午前一時近くになって、マルセルは寝る支度をしに洗面所に行く。ティーニーにはその時間がいつもより長く感じられた。声をかけたが、返事がない。洗面所の扉を開けると、マルセルが服を着たままの姿で、床に横たわっていた。

一目見て、ティーニーはマルセルがこと切れていると悟った。「とても穏やかで、楽しそうな死に顔でした」とティーニーは言う。

〔…〕

デュシャンは遺言に、葬儀は無用と明記していた。遺骨は両親、兄ふたり、妹ひとりの眠るルーアン記念墓地に

埋葬された。墓碑には、本人みずから起草した銘文が刻まれている。

それに死ぬのは、いつも他人。[25]

「ティーニー（Teeny）」とはデュシャン夫人、アレクシナ・サトラー・デュシャン（Alexina Sattler Duchamp（一九〇六―一九九五）の少女時代からの愛称である。彼女はアメリカの高名な外科医の娘で、前夫ピエール・マティス（画家アンリ・マティスの二男）と一九四九年に離婚し、マルセル・デュシャンと一九五四年に再婚した。デュシャンも二度目の結婚だったが、二人の間に子どもはいなかったから、アレクシナとピエール・マティスとの娘ジャクリーヌ（一九三一年生まれ、愛称ジャッキー）と息子ポール・マティス（一九三三年生まれ、アメリカの美術家）がマルセルの義理の子どもである。

トムキンズは「遺骨」（実際には「遺灰」）と記しただけで、埋葬の詳細にはふれていないが、ベルナール・マルカデの『マルセル・デュシャン』によれば、デュシャンはパリのペール・ラシェーズ墓地で火葬に付されたから、そのあとで遺灰壺だけルーアンに運ばれたことになる。その前に予期せぬ出来事が起っているので、マルカデの伝記から要約しておこう。

ポール・マティスの記憶によれば「火葬のあとで、皆が遺灰壺の中身を確認することを求めた。ベルナール・モニエ（ジャッキーの夫）と私〔ポール〕は受諾した、すぐに遺灰の中から見つけたのは彼の鍵束だった。ポケットに残っていたのだ。〔…〕鍵は遺灰に埋もれていたが、溶けてはいなかった。私にとって、それを見ることはまさに奇跡だった。というのも、鍵という、秘密の質問はマルセルと彼の作品の周囲に常につきまとっていたからだ。鍵を回収するかと問われて、私は即座に答えた――《いや、そのままにしておこう》」。数日後、マルセル・デュシャンの遺

灰はルーアンの墓地に移送された。[26]

「鍵」の発見についてはひとまず措くとして、ルーアンのモニュマンタル墓地にあるデュシャン家の墓石には、マルセルの両親、彫刻家のレーモン・デュシャン＝ヴィヨンと画家のジャック・ヴィヨン（ガストン・デュシャン）の二人の兄、妹の画家シュザンヌ・デュシャン＝クロッティ、それにジャック・ヴィヨンの妻ガビー・ブッフの名前が、マルセルの前に刻まれていた。[27]

それは細長い灰色の御影石で、趣向を凝らしたペール・ラシェーズの墓やブルトンの星が載っている墓とは違って、私たちのダダイストのあの墓碑銘がなければごく目立たない家族代々の墓であり、デュシャンが一九六一年のMoMAでの報告「《レディ・メイド》について」で語った言葉を想起させる物体である――「私がどうしてもはっきりさせておきたい点があるが、それは〈レディ・メイド〉の選択が何かしらの美的楽しみ（quelque délectation esthétique）には決して左右されなかったということだ」。[28]

この墓石はもちろん彼が選んだわけではないが、没後そこに入ることを予期していたはずのマルセルは、あの墓碑銘（“DAILLEURS/C'EST TOUJOURS LES AUTRES /QUI MERURENT”と大文字で三行にわたって刻まれている）を「書き込む」ことで、この「美的楽しみ」のない無個性な石塊を、個性的な「レディ・メイド」に変えることをひそかに望んでいたのではないだろうか。

「それに死んでゆくのはいつも自分ではない」のだから……。

本稿はデュシャンの墓標＝「レディ・メイド」説を提示したまま、ここで唐突に終わることになる。この仮説を「客観的」に立証することは不可能であり、その必要もないだろうが、工業製品である陶製の便器にデュシャン

が書き込みをした「泉」が「レディ・メイド」なら、業者によって切断されて磨かれた四角い石に彼が自分で選んだ文字の刻まれた墓石が「レディ・メイド」であっても「論理的」には不思議はないとだけ、最後につけ加えておこう。[29]

付記：本稿の一部は早稲田大学・都市と美術研究所（文学学術院教授坂上桂子所長）第六回研究会での報告「City and Cemetery：都市と墓地―アーティストたちの墓碑銘は何を語るか?」（二〇一七年一一月七日、戸山キャンパス33号館第10会議室）にもとづいている。

註

（1）リルケ『マルテの手記』（大山定一訳、新潮文庫、八頁）。「この都会」とはもちろん二〇世紀初頭のパリである。
（2）ボードリヤール『象徴交換と死』（今村仁司、塚原史訳、ちくま学芸文庫、四一九頁）。
（3）国立社会保障・人口問題研究所の「日本の将来推計人口（平成二九年推計）：www.ipss.go.jp
（4）森有正『遥かなノートル・ダム』所収年譜による（柿谷浩一編、講談社文芸文庫）。
（5）この項の記述は主として以下の文献にもとづく。Christian Charlet, *Le Père-Lachaise : Au cœur du Paris des vivants et des morts*, Gallimard, 2003.
（6）«Chaque citoyen a le droit d'être enterré quelle que soit sa race ou sa religion.»
（7）Jean Dubu, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997.
（8）« Le succès de la crémation en France », *Le Point*, 31 octobre 2012.（オンライン版参照）
（9）«A Paris, les cimetières font partie intégrante du patrimoine culturel de la ville.»
（10）ジャン・ボードリヤールの墓についてはマリーヌ・ボードリヤール夫人から教示いただいた。

（11）　原文で引用しておく。
Rabelais : «Tirez le rideau, la farce est terminée !»
Montaigne :« Ce n'est pas la mort que je crains, mais, de mourir.»
Balzac : «Huit jours avec la fièvre ! J'aurai encore eu le temps d'écrire un livre !»
Musset : « Mes chers amis, quand je mourrai, Plantez un saule au cimetière...»
(*Epitaphes Célèbres,* https://la-philosophie.com/epitaphes-celebres, *12 tombes Immanquables au PèreLachaise,* https://www.lexpress.fr/tendances/voyage/pere-lachaise)

（12）　ブルトン『現実僅少論序説』生田耕作、田村淑訳、『アンドレ・ブルトン集成』第六巻、人文書院、二〇一頁（訳文は一部改変）。このテクストは一九三四年の評論集『黎明（Point du jour）』の巻頭に収録されている。引用箇所の最初の一文の原文は次の通り。«Ce sont de faibles repères de cet ordre qui me donne parfois l'illusion de tenter la grande aventure, de ressembler quelque peu à un chercheur d'or : je cherche l'or du temps.» : André Breton, *Œuvres complètes II,* Gallimard, 1992.

（13）　Philippe Sollers, "Cap Breton", *le Nouvel Observateur* du 5 juin 2008. «C'était donc là, dans cette grotte ou cette cabine de cosmonaute que respirait cet homme extraordinaire, entouré de sculptures, de masques, de poupées, de tableaux...»

（14）　Benjamin Péret: *Je ne mange pas de ce pain-là,* Editions Syllepse, 2010. この著作の文章には歌手のピエール・ブラッスールによる朗読がある。ブルトンの少年時代のアナーキストの墓標体験については『秘法一七』参照。塚原史「詩的アナーキズムと「前衛」に関するノート―萩原恭次郎、小林多喜二、少しだけブルトン」（『人文論集』五三号）にも詳細な記述がある。

（15）　デュシャンが購入した小便器（urinal）についてはカルヴィン・トムキンズ『マルセル・デュシャン』(Calvin Tomkins, *DUCHAMP: A BIOGRAPHY,* Henry Holt and Company, 1996) の「アレンズバーグ邸のサロン」の章に詳述（邦訳書は、下哲夫訳、みすず書房、一八五―一九〇頁）。R. Mutt の解釈には諸説あるが、Mott Iron Works から思いついたことはほぼ確実と思われるし、イニシアルの R.M. は Ready-made の暗示とも読める。いずれにしても、R. Mutt は作者名のサインであり、デュシャンは偽名を用いてこの「作品」を出展したのだが、デュシャンの意図は彼自身も理事を務める独立美術家協会の「無審査」という方針を試すことだったから実名ではまずかったと、トムキンズは解釈している。「泉」の制作者がデュシャンであることが公然化するのは、展覧会の数か月後だったようだ。

(16) ジョルジュ・シャルボニエ『デュシャンとの対話』邦訳書、北山研二訳、みすず書房、一九九七年、六六頁。
(17) 同上書、六七頁。
(18) 同上書、六八―六九頁。
(19) デュシャン「《レディ・メイド》について」、サヌイエ編『マルセル・デュシャン全著作』、北山研二訳、未知谷、一九九五年、二八七頁。この箇所のタイトルと原文は次の通り。«A propos des "Ready-mades": A New York en 1915, j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle j'écrivis : "En prévention du bras cassé" (*In advance of the broken arm*). C'est vers cette époque que le mot "ready-made" me vint à l'esprit pour désigner cette forme de manifestation.» : Marcel Duchamp, *Duchamp de signe-Ecrits*, Flammarion, 1975, p.192.
(20) トムキンズ『マルセル・デュシャン』前出書、以下の行も同じ（「ニューヨーク」の章、一五九―一六〇頁）。
(21) シャルボニエ『デュシャンとの対話』前出書、六九ページ。
(22) 「シュザンヌ・デュシャンへの手紙、一九一六年一月一五日、ニューヨーク」（『デュシャン書簡集』前出書、四八頁）。この手紙はトムキンズ『マルセル・デュシャン』中にも引用されている（一六〇頁）。
(23) サイジェル『デュシャンのプライベートな世界』(Jerrold E. Seigel, *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*, University of California Press 1995, p. 129)。アメリカ議会図書館新聞記事データベース電子版参照（*Chronicling America : Historic American Newspapers*. Library of Congress)。記事の原題は次の通りでマイクロフトの名前は入っていなかった。"The Nude-Descending-a-Staircase Man Surveys Us", interview with Duchamp (*The New York Tribune*, September 12, 1915)
(24) トムキンズ『マルセル・デュシャン』、マルク・ダシー『ダダとダダイズム』増補版（Marc Dachy, *Dada et dadaïsmes*, Gallimard, 2011）による。
(25) トムキンズ『マルセル・デュシャン』前出書、四六五―四六六頁。
(26) Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Flammarion, 2007, p 495.
(27) «Cimetières de France et d'ailleurs :DUCHAMP Marcel (1887–1968) - Cimetière monumental de Rouen» (https://www.landrucimetieres.fr)

（28）『マルセル・デュシャン全著作』前出書、二八七頁。

（29）デュシャンの遺灰から見つかった鍵については、ポール・マティスが「鍵という、秘密の質問はマルセルと彼の作品の周囲に常につきまとっていた」（cette question de secret, de clefs, a toujours tourné autour de Marcel et de son œuvre）と回想している。「秘密の質問」とはウェブサイトなどでパスワードを忘れた場合に要求される第二のパスワードのことだから、デュシャンの謎を解く意外な「鍵」だったのかもしれない。