

# フランス・モダニズム研究

## —ダダ・シュルレアリスムの周辺

Study of French Modernism : the peripheries of Dada and Surrealism

課題番号 12610527

平成 12-14 年度文部科学省科学研究費補助金 基盤研究(c)(2) 研究成果報告書

Report on Resarch conducted under the Auspices of the Scientific Research Grants For 2000-2002.

Base Research(c)(2) by Ministry of Education, Culture, Sports, Science, and Technology

平成 15 年 5 月

2003・5

研究代表者： 谷 昌親

早稲田大学法学部教授

研究者番号：90197517

Researcher: Masachika TANI

Waseda University

平成 12-14 年度文部科学省研究費補助金 研究成果報告書

機関番号 : 32689

研究機関名 : 早稲田大学

研究種目 : 基盤研究(c)(2)

研究期間 : 平成 12 年度－平成 14 年度

課題番号 : 12610527

研究課題名 : フランス・モダニズム研究－ダダ・シュルレアリスムの周辺

研究代表者 : 谷 昌親 (早稲田大学法学部教授)

研究費 : 600 千円 (平成 12 年度)

500 千円 (平成 13 年度)

500 千円 (平成 14 年度)

計 1600 千円

## 研究発表

### (1) 学会誌等

- ・ 谷 昌親「廃墟の探偵」、『人文論集』、第 39 号、早稲田大学法学会、2001 年 2 月。
- ・ Masachika TANI, “Le “réalisme créateur” selon Michel Leiris”, *Mélusine*, n° XXI, L’Age d’homme, Paris, août 2001.
- ・ 谷 昌親「映画と無意識」、『人文論集』、第 40 号、早稲田大学法学会、2002 年 2 月。
- ・ 谷 昌親「こわれゆく身体——映画における身体性についての覚書」、『文学』、第 3 巻第 6 号、岩波書店、2002 年 11 月。
- ・ 谷 昌親「夢と目覚めの弁証法——ベンヤミンの思想圏におけるパサージュ、シュルレアリスム、映画」、『ユリイカ』、第 34 巻第 15 号、青土社、2002 年 12 月。

### (2) 口頭発表

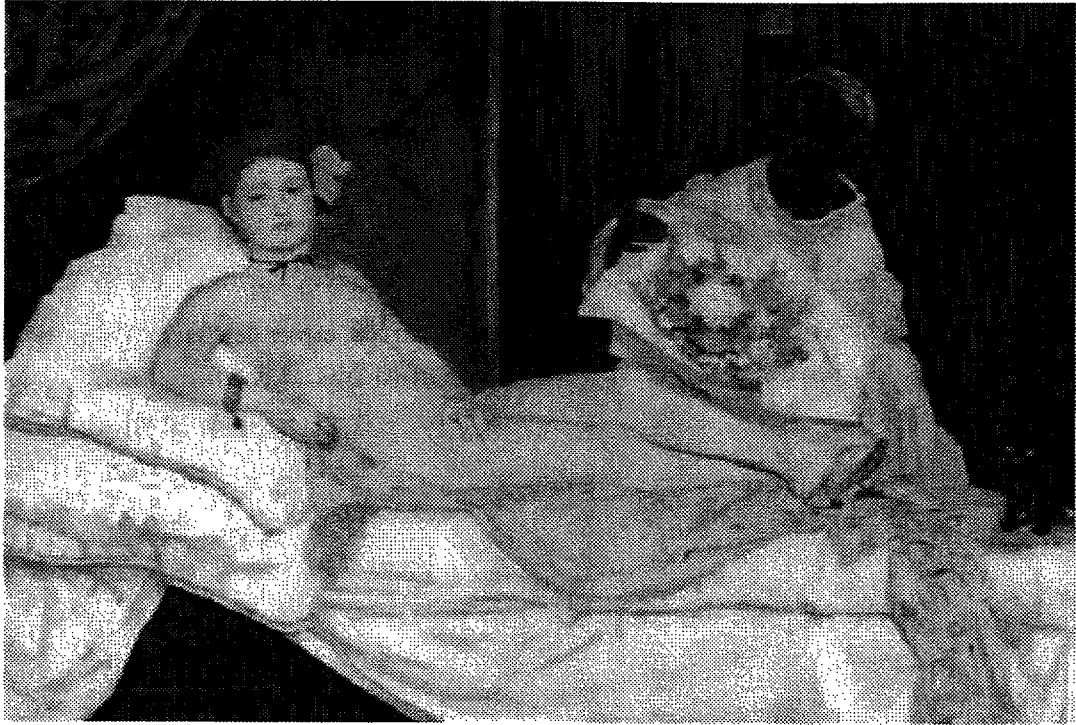
- ・ 谷 昌親、千葉文夫、兼子正勝、林浩平「反文学装置としての映画」、女性文化研究所主催第 16 回公開講座「〈映画〉的思考をめぐって—光が書く反物語」、2001 年 10 月 13 日。

### (3) 出版物

- ・ 谷 昌親『詩人とボクサー アルチュール・クラヴァン伝』、青土社、2002 年 10 月。

## 目次

はじめに .....	7
1. 現代性と永遠性——レリスにおける <b>présence</b> の問題.....	9
2. 廃墟の探偵——ボードレール、ベンヤミン、アジェ.....	23
3. 弁証法——ベンヤミンの思想圏におけるパサージュ、シュルレアリスム、映画…	38
まとめに代えて.....	51
【付録】 Le “réalisme créateur” selon Michel Leiris : l’art de capter le “sacré” dans la vie quotidienne .....	53



エドゥアール・マネ『オランピア』(1863)

## はじめに

モダニズムとは何なのか？ この問いに答えることは必ずしも容易ではない。フランス語圏と英語圏では、モダニズム（モデルニスム）という語が何を表すかも、微妙にずれてくるように思われる。さらには、同じ言語圏においても、ジャンルによって、さらには人によって、この語の使い方には微妙な違いが生じてくるようだ。しかし、我々としては、「現代性」(modernité)の語を発明したとされるシャルル・ボードレールまでまず遡ることとしよう。彼は、「現代生活の画家」のなかで、コンスタンス・ギースについて次のように述べていた。

彼が探し求めているこの何かを、現代性と呼ぶことがわれわれには許されるだろう。問題の観念を表現するのに、これ以上に適当な語が見あたらないからだ。彼にとって要は、モードが歴史的なもののなかに含んでいる詩的なものを取り出すこと。一過的なものから永遠のものを引き出すことである。（中略）現代性とは、一過的なもの、たちまち消え去るもの、偶発的なものであり、これが芸術の半分をなす。そしてあとの半分は、永遠のもの、不変のものである。（中略）要するに、あらゆる現代性が古代性となるに値するには、人間の生が無意識のうちにそこに注ぎ込む不思議な美が、そこから抽出されていなければならない<sup>1</sup>。

ボードレールは、現代性を、一方では時間の流れに押しやられる儂いものとしてとらえつつ、その一方で、時間によるいわば老化に抵抗する永遠のものと見なそうとする。この両義性がボードレール的な意味での現代性を貫いている。したがってわれわれは、こうした現代性、つまり、絶えざる更新による新しさの追求とは矛盾する側面を孕んだ両義的な

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, Gallimard, “Pléiade”, p. 694-695. (阿部良雄訳『ボードレール全集 IV』、筑摩書房、p. 149-150)

現代性の探求をこそ、真のモダニズムと考えてみたい<sup>1</sup>。

以上のような観点から、まず、モダニズムについて自問しつつ、“*présence*”という概念にその発揚を見ようとしたミシェル・レリスの例をまず検討する。さらに、そのレリスが拠り所としているボードレールまでいったん遡りつつ、ボードレールを梃子にモダニズムの問題を掘り下げたベンヤミンについて、その写真論との関係も視野に入れつつ見ていき、ついで、パサージュ、シュルレアリスム、映画についての彼の見解を検討したい。そのことによって、われわれの考えるモダニズムについての見通しが、かなり鮮明になってくるはずである。

---

<sup>1</sup> この点に関し、われわれに導きの糸をもたらしてくれる一冊として、次の書物をあげておこう。アントワーヌ・コンパニョン『近代芸術五つのパラドックス』中地義和訳、水声社。

## 1. 現代性と永遠性

### ——レリスにおける *présence* の問題

ミッシェル・レリスの後期の代表作に、『オランピアの頸のリボン』と題された著作がある。題名に出てくる「オランピア」は、言うまでもなく、エドゥアール・マネの絵画『オランピア』（一八六三年）——ないし、この絵に描かれた女性——を指している。しかしながら、マネの『オランピア』がひとつの源泉のごときものになっているとはいえ、そして、レリスはかなりの数にのぼる美術評論を書いているとはいえ、この著作は絵画論ではない。彼の美術評論については、それを日本版として独自にまとめた『ピカソ ジャコメ ッティ ベイコン』『デュシャン ミロ マッソン ラム』<sup>1</sup>でその大半を読むことができるわけだが、ここに並んだ固有名詞を見てもわかるとおり、レリスが美術評論を書く場合、対象は彼と同時代の現代画家・彫刻家で、しかも個人的に親交のある場合がほとんどだった。この点に関し、レリスの選択はやや頑なに思えるまでに一貫している。悪くとるなら内輪誉めなどといえなくもないが、そこには、現代性を求めて制作に打ち込む身近な芸術家にたいするレリスの素直な賛嘆の念とともに、みずからも現代性にこだわりながら執筆活動をおこなうレリスの関心のありかたがあらわれているのだが、さらにいえば、自伝的エッセを書きつづけた彼にとっては、美術評論にもいつのまにか自伝的要素を混入させる欲求が生じてきていたのだとも考えられそうだ。

そうした美術評論とはいわば対蹠的な位置にあり、自伝的エッセでありながら、絵画をめぐる思索が重要な要素を占めるのが『オランピアの頸のリボン』である。レリスの自伝的エッセは、一九三九年に刊行され、一九四六年に「闘牛として考察された文学について」という序文を付して再刊された『成熟の年齢』はじまり、一九四八年の『ビフュール』から一九七六年の『力ない響き』に至る全四巻の『ゲームの規則』、さらに一九八一年の『オランピアの頸のリボン』を経て、一九八八年の『角笛と叫び』と書きつづけられており、まさに彼の執筆活動の根幹を成したものだといえよう。そのなかでも、『成熟の年齢』がクラナッハの絵画『ルクレティア』『ユディット』から少なからぬインスピレーションを得ているのに呼応するかのように、『オランピアの頸のリボン』はマネの絵画の周辺を——レリス的な比喩を用いるなら、日時計のまわりを移動する針の影さながらに——回っているといった印象をあたえる書物であり、そうした絵画への言及と自伝的要素の絡み合いの点で、この二冊の書物は『ゲームの規則』四巻をはさんで照らし合う鏡のごとき関係にあ

<sup>1</sup> ともに岡谷公二訳、人文書院刊。



るように思われる。

＊

ところで、前述したように、美術論を数多く書いたレリスであるが、そのなかにマネへの言及はほとんどない。もちろんそこには、これもすでに述べたように、レリスが現代の画家・彫刻家をもっぱら対象にして文章を書いてきたという経緯があるが、浩瀚な『日記』を紐解いてみても、マネの名前はわずかに一度出てくるのみである。そうした事情を考えるなら、レリスより四歳年上の友人であり、少なからぬ影響を彼にあたえているジョルジュ・バタイユにマネ論（邦訳題名『沈黙の絵画』、宮川淳訳、二見書房）があることに思い至り、レリスの場合はあくまで自伝的エッセという範疇に入る書物であるといった違いをわきまえたうえでも、あえてバタイユとの関係で『オランピアの頸のリボン』を読みたいという誘惑が生じたとしても不思議ではないだろう。バタイユとレリスの関係についていえば、これは、たんなる交友や影響にはとどまらない、きわめて微妙な問題をはらんでいると考えられるのだが、マネをめぐるふたりの著作の場合も、バタイユからレリスへの影響のあらわれといった捉え方では解決がつかず、同じ画家の作品を視野に入れ、それぞれの基本姿勢に共通する部分は少なからずありながら、微妙なずれが見られる。たとえば、バタイユはマネの絵画を、「雄弁の否定」、すなわち「言語がするように感情を表現する絵画の否定<sup>1</sup>」と考え、「述べるのではなく描くという（芸）術に、技術に、かたちと色彩の歌に、自由に身を委ねなければならなかった<sup>2</sup>」点で、それは「沈黙の絵画」だとするのだが、そうした問題意識をおそらく根底においては共有しながらも、そして、ピカソらとの交流を通じて現代美術に浅からぬ関与をしていたにもかかわらず、レリスにはマネを「沈黙の絵画」といった観点からとらえ、美術史の流れのなかにおいてその特異性を把握しようとする志向性は稀薄である。ただ、おそらくバタイユとレリスに共通しているのは、マネを「現代（近代）性」の光のなかで見るといった立場だ。マネは主題の意味作用を抹殺したのであり、そうした主題の破壊こそが「近代絵画の所行」であるとバタイユは強調し、一方のレリスは、『オランピアの頸のリボン』を構成するさまざまな断章のなかでもっとも長い一篇において「現代性」の問題を取り上げるわけで<sup>3</sup>、そこで直接に論及されているのはワイルドの『サロメ』であるものの、レリスがマネの『オランピア』を同列において考えているのは明らかである。『日記』で唯一マネについての言及が出てくる箇所（1979年9月6日）においても、レリスは、「前世紀のこの芸術家の完璧なまでの

---

<sup>1</sup> ジョルジュ・バタイユ『沈黙の絵画』宮川淳 訳、二見書房、1972年、72頁。

<sup>2</sup> 同書、38頁。

<sup>3</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, 1981, p. 221 sq. (ミシェル・レリス『オランピアの頸のリボン』谷 昌親 訳、人文書院、1999年、292頁以下)

『現代性』<sup>1</sup>」を感じると記している。

マネの絵画のうちに「現代性（近代性）」を見て取る点でバタイユとレリスは一致するし、その「現代性」なるものが、たんなる同時代性の追求や最新流行への追従にとどまらないことはいうまでもないだろう。だからこそ、バタイユはマネはおろか、ラスコーの洞窟の壁画にも深く惹かれていくのだし、レリスは、あきらかにボードレールを意識しつつ書かれたと思われる「現代性」をめぐる断章において、その「現代性」を「永遠性」に関係づけ、「その時代に特有の精神を鋭く表現している（たんなる外観よりも深いところまで抉り、まさにその時代そのもの、もしかしたらすでに過去となっているかもしれないが、それを生きた人びとにとっては生き生きと感じられ、わたしたちの時代同様に、まだ見たことのないといった感覚を引き起こすその時代にかかわっているのだ、と示す）ように見える作品こそが、定義上、現代的であるばかりでなく、永遠なるものにも近づき、持続性に恵まれる（時の流れにもかかわらず現存していられる）」<sup>2</sup>と述べる。さらに、そうした「現代性」の先に見えてくる問題に関するバタイユとレリスの考えもかなりの部分で重なってくる（この点についてはのちにもう一度ふれる）。

しかしその一方で、両者の偏差があらわになってくるのは、たとえば『オランピア』を対象にした場合、バタイユがこの絵の中心にある「オランピア」という女性の裸体にふれ、「彼女の裸性は（たしかに肉体のあらわさと合致して）、座礁した船、空虚な船のそのように沈黙である」としたうえで、「彼女の姿は彼女の現前の《聖なる恐怖》であり——その現前の単純さは不在の単純さである」と断言し、さらに、「官展の入場者にとっては彼女の《ゴリラ》じみた醜悪さであったそのレアリスムは、われわれにとっては、自分の見たものを自分の見たものの無言の単純さに、ぽっかりと口を開けた単純さに還元しようとする画家の配慮である<sup>3</sup>」と述べるのにたいし、レリスが、マネの絵画におけるそうした「無言の単純さ」ではなく、あくまで細部にこだわりつづけるときだ。要するにレリスは、「無言」や「沈黙」にではなく、レリス本人の書名を借りれば、マネの絵画から届いてくる「力ない響き」に耳を傾けるのである。細部の奏でる「力ない響き」、それこそが彼には作品の「現代性」の証しと感じられるようだ。実際、例の『日記』のマネにふれた箇所（ここでレリスの考察の直接の対象になっているのは、シルクハットと黒い上着を身に付けた女性騎手の絵である）では、「現代性を導入しているのは、『オランピア』の場合に頸のリボンがそうだったように、シルクハットだろうか」と自問されている。そして『オランピアの頸のリボン』においても、その書名が示すとおり、レリスはなによりも「オランピア」という女性の頸につけられた黒く細いリボンに惹かれているのだ。はじめて「オランピア」の名が出てくるのは、人類学博物館に所蔵されている太古の女性を描いた版面

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 709. （『ミシェル・レリス日記 1945-1989』千葉文夫 訳、みすず書房、2002 年、284 頁）

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., p. 229. （前掲訳書、303 頁）

<sup>3</sup> 『沈黙の絵画』、91 頁。

をはじめ、一連の細部が独特の効果をあげている例（おもに絵画、それも女性を描いた絵画だが）が並べられている断章であり、そこで脚光が当てられているのは、「オランピア」の頸のリボンとスリッパという、結果的に彼女の裸体や裸足を浮き彫りにしている装飾品である<sup>1</sup>。そしてこの断章のあとには、細部によって全体の印象がおおきく変るといった例が、おもに舞台の場合を中心に、いくつも並べられていく。そのなかには、いわゆるハプニングや即興のようなもの（たとえば、『フィガロの結婚』で闘牛の「アドルノ」さながらに帽子が観客席にむけて投げられ、それを指揮者のショルティがつかみ取ったといった挿話）も含まれているが、いずれにせよ、ある細部の変化によって生じたさざ波が水面いっばいに広がり、あらたな風景として見る者の眼に迫ってくるといった点では一致していて、それはたとえば、シュバルツヴァルトの保養所を訪れていたレリスが、雲の切れ間から差し陽光によってつくりだされた水たまりのごとき斑点を点在させる田園風景に強い印象を受けるといった場面についても同じだ。レリスはそうしたさざ波のごとき微細な変化に抗いようもなく惹かれていくのである。「現代性」に執着するレリスが、その「現代性」を「永遠性」に関連づけようとしつつも、その一方で、そうした「現代性」のはかなさに敏感たらざるをえないのもそのためだろう。

＊

留意すべきは、ある細部の突出ぶりが見慣れていたはずの光景にそのように罅を入れてゆくとき、思いがけないほどの「存在感」が生じてくることだ。細部の尊重ゆえに感じられてくる独特の「存在感」、それが『オランピアの頸のリボン』の主題であり、レリスの考える「現代性」にもつながっていくといえよう。実際、頸の黒いリボンのおかげでオランピアは「存在感があり、差し迫って見えるようになる<sup>2</sup>」とされたり、彼女が身に付けている細かな装身具やアクセサリーへの言及のあとに、「オランピアというこの都会の女の存在感は、不動の空しさのうちにまどろむなど、その現代性（鋭さ、身近さ、瞬間性）によってわたしに呼びかけている<sup>3</sup>」と述べられているのである。ここでとりあえず「存在感」と訳した語は原文では *présence* であり、本分中に何度も出てくるものの、文脈により「存在」「現存」などといった語を当てざるをえない場合も少なからずあるが、この語がさながら見え隠れしつつ書物を綴じる糸の役割を担っているのはまちがいない。しかも、この *présence* という名詞の形容詞形は *présent* であり、これは「現在」の意をあらわす名詞と同形である。言葉どうしの共鳴に人いちばい敏感だったレリスがそうした点に無頓着であったとは到底考えられない。単純化をおそれずにいうなら、「存在感」を抱かせるような在り方を見出すことこそが、レリスにとっての「現代性」なのである。実際レリスは、オ

<sup>1</sup> Michle Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., p. 14. (前掲訳書、15 頁。)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 262. (同書、348 頁。)

<sup>3</sup> 同書、184 頁。

ランピアに迫真性をあたえる「ほんのわずかの細部」としてのリボンが、「オランピアを現代的にさせ、ほくろや顔一面のそばかすにもまして、彼女を的確に、そしてじかに眼に見える存在として差し出し<sup>1</sup>」てくるのだといった言い方もしている。

ところで、そうした「存在感」や「現代性」の問題は、本書と相前後して書かれたフランシス・ベイコン論においてもしばしば取り上げられる。1971年のグラン・パレでのベイコン展のカタログに寄せた文章「フランシス・ベイコンの現在」で、レリスは、「存在とは、完全に『存在』となるためには、こう言ってよければ、動詞の他の時制ではなく、現在においてあらねばならない<sup>2</sup>」とすでに述べている。さらに、『力ない響き』を上梓した翌年に当たり、したがって『オランピアの頸のリボン』の執筆にすでにとりかかっていたと思われる一九七七年に発表された「フランシス・ベイコンの大いなる賭け」には、ベイコンの『三幅対』にふれた次のような一節が見つかる。

なかば抽象的で、筋書きに要約できるようなものはなにひとつとして起きないこの演劇空間から、本質からして存在の出現となるような存在を出現させることこそ——結局のところ——、ベイコンがきわめて執拗に追い求めている、突飛な言い方かもしれないが、リアリストとしての目的である<sup>3</sup>。

しかもレリスは、この絵に伝統と現代性のあいだの緊張をテーマとして見てとり、「芸術の半分は『永遠のもの、不動のもの』であり、他の半分は現代性、即ち『移ろいやすいもの、束の間のもの、偶然のもの』であると言ったボードレールの言葉<sup>4</sup>」をベイコンがわがものにしていたと述べる。ここには、『オランピアの頸のリボン』を貫く主題がすでに現れてきており、「存在」が「現代性」との関連で取り上げられている。要するに、レリスの考える「現代性」とは時間的な同時代性、つまり「今日的なもの」のみに収斂するわけではなく、まさに「存在」を出現させるか否かに関っているのであり、その意味でこそ、「移ろいやすいもの、束の間のもの、偶然のもの」とならざるをえないのである。ただし、アクチュアルであることによってもたらされる直接性が否定されているわけではなく、レリスは実際、ベイコンの絵画に出てくる現代的な小道具に注目してもいて、一連のベイコン論にかぎらず、『オランピアの頸のリボン』においても、オランピアの頸のリボンやスリッパに注目したあと、今度は、「ベイコンが裸婦の腕に突き刺さっているところを描いた皮下注射器は、その裸婦を現代的にするとともに、彼女の姿により一層の存在感

<sup>1</sup> 同書、378頁。

<sup>2</sup> ミシェル・レリス『ピカソ ジャコメッティ ベイコン』岡谷公二 訳、人文書院、1999年、188頁。

<sup>3</sup> 同書、212-213頁。

<sup>4</sup> 同書、213頁。

をもたせている<sup>1</sup>」と指摘するのだ。レリスがそのように述べるのは、画家、あるいは画家にかぎらずあらゆる創作者にとって、自分がいま、ここにいること、「自分の時代にしっかりと現存する<sup>2</sup>」ことを明示する必要性を痛感しているからである。そのように「芸術上の営みの軸をいまこの現在に据える<sup>3</sup>」ことではじめて「存在」の出現の可能性が出てくるのだ。

同様の文脈で、『オランピアの頸のリボン』の直後に書かれた「フランス・ペイコン、その顔と横顔」においては、ペイコンは「その付随的な部分を剥ぎとって、事物の存在そのものを表現しよう（もしそんなことが可能ならば）とする画家<sup>4</sup>」だとされる。というのも、「事物の存在そのもの」の出現がいまこの現在において生起してくる「ハプニング」としてとらえられているからだ。レリスによれば、画家ペイコンがめざしているのは、「意表を突く存在が、『真実の抜打ち的唐突さ』（中略）をもって現れ、その固有の生命によって見る者を魅了するようにすること<sup>5</sup>」なのである。ペイコンの大半の絵画において、描かれているモチーフ自体は実在の人物やありふれた事物でありながら、「単なる再現以上の強い存在感を持つ似姿<sup>6</sup>」となっている事実を思い出しておかねばならない。したがって、「リアルな存在」を喚起するペイコンの絵画を一種のリアリズムと呼ぶことができるにしても、それは「現実をあらわすよりも作り出すことをめざし<sup>7</sup>」ているわけであり、「単なる転写的リアリズム」ではなく、「創造的リアリズム」とされるのである。これまで見てきた文脈からすれば、それは「存在感」を喚起するリアリズムだとも説明できよう。

\*

それにしても注目すべきは、ペイコンの絵画の本質を成すともいうべきそうした「存在（感）」があくまで一種の偶然として生じてくるという点だ。その例外的瞬間を、レリスは、ジャズの基本のビートに付け加わるブレイク、さらにはマラルメにおいて「骰子が猛然と投じられる（大いなる賭けが行われる）部分<sup>8</sup>」に比較するわけだが、ペイコンの絵画においても、「アクシデント」によって生じる「偶然の効果」、そして「テーマのうえでなにひとつ正当な理由のない、明らかに無意味な細部<sup>9</sup>」に眼をとめる。「移ろいや

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., p. 14. (前掲訳書、15 頁)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 206. (同書、274 頁)

<sup>3</sup> ミシェル・レリス『ピカソ ジャコメッティ ペイコン』、192 頁。

<sup>4</sup> 同書、247 頁。

<sup>5</sup> 同書、253 頁。

<sup>6</sup> 同書、233 頁。

<sup>7</sup> 同書、249 頁。

<sup>8</sup> 同書、242 頁。

<sup>9</sup> 同書、254 頁。

すいもの、束の間のもの、偶然のもの」が全体の不動性に揺さぶりをかけるのだ。秩序のなかに侵入してくるそうした混乱の要素、それこそが作品に存在感をもたらす。レリスがオランピアの頸に巻かれた細いリボンに惹かれるのもそのためだ。

装飾品というよりは小物といったほうがよさそうだが、これはマネにとってはもしかしたら裸体の白さの上に気まぐれにおいてみた黒にすぎなかったかもしれないものの、わたしたちにとっては、なくてもいい細部とはいいいながら、見る者の眼を惹きつけ、「オランピア」をたしかに存在させるようにしているものなのである<sup>1</sup>。

細部によってそのように存在感がもたらされる事態を一種の異化作用と呼ぶこともできるだろう（実際、ペイコン論のなかでレリスは「異化」という言葉を使っているし、現実が「常軌から逸脱させられ」とも述べている）。彼のこだわる「現代性」が同時代性や今日性と完璧には重ならないとすれば、それは、時代に寄添うといった態度にはまさにそうした異化作用の要素が欠けているからに相違ない。いずれにせよレリスは、自分のおかれた時代や環境、ひいては自己自身の異化によってこそ存在が偶発的に突然の出現を果たすと考えている。彼のエキゾティシズムへの傾斜もそうした文脈においてとらえねばなるまい。

いかなる実践にせよ、いかなる冒険にせよ、いかなる魔法にせよ、因習から引き離してくれるものでありさせれば、それによって気分を変えるのは健康のためによい。それまでの糸が断ち切られることで、あたかも、馴染みのない感覚や考えという湯につかり、わたしたちの精神についた垢が洗い流されて、日常生活のなかで錆びついて徐々に失っていた力を取り戻すかのように、すべては推移していく<sup>2</sup>。

だが問題は、レリス自身が指摘してもいるように、安易なエキゾティシズムに溺れることなく、むしろ「自己内部の革命」に取りかからねばならぬという点だ。旅に出れば、夜遊びで時間の感覚を狂わせれば、酒を飲んで興奮状態に陥れば、たしかに自分自身から離れることができる。しかしそれはわずかひとときのことにすぎない。そうではなく、日常性のなかに偶然まぎれこんだかのごとき細部に注意を払うことで、その日常の平板さに絶えず揺さぶりをかけねばならぬのだ。1920年代前半、まだ進路を決めかねていたレリスが、アンドレ・マッソンによる導きもあったとはいえ、シュルレアリスムに惹かれていったのもそのためだろう。ジャン・ジャマンとサリー・プライスによるインタビューに答え、レリスは、シュルレアリストたちが求めたエキゾティシズムについて、それは「自分たちのところで流通していた考え方や在り方にたいする憎悪」だったのであり、「非合理的なる

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., p. 193. (前掲訳書、256頁)

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 196. (同書、261頁)

ものの重視」が徹底されさえすれば、ことさらに他所へと旅立つ必要はなく、パリを舞台にしたアラゴンの『パリの農夫』やブルトンの『ナジャ』は、「パリ生活のなかに驚異を、神秘的な要素を見出したいという一種の意志」に込められている点で評価されるべきだと述べている<sup>1</sup>。シュルレアリスムに参加した者のなかで民族学者になったのはレリスひとりだけだが、そのレリスが反論してみせるように、バンジャマン・ペレはメキシコでインディアンの神話を記録したし、それよりも若い世代に属するヴァンサン・ブヌールはオセアニア芸術の専門家になっている。さらに、ブルトンたちがアフリカやオセアニアの彫刻や仮面など、いわゆる原始芸術に関心を抱いていたことも思い起こしておくべきだろう。そうした意味では、シュルレアリスムとは生のあらゆる場面においてエキゾティシズムを追求する試み、レリスの言葉でいえば、「自分を自分自身から引き離す<sup>2</sup>」試みだったのである。

「自己内部の革命」につながるそうしたエキゾティシズムを徹底させるためには、通常はエキゾティシズムとは無縁と思われる日常生活のなかにこそ異化作用を起こさねばならないだろう。1930年代の終わりにバタイユやカイヨワとともに開いていた「社会学研究会」でレリスがおこなった講演の題目を借りれば、それこそ「日常生活のなかの聖なるもの」を求めねばならぬのだ（彼はベイコンの絵画について、「聖なるもののアウラを帯びた作品」と述べてもいる）。そうした探求が日常性の秩序に亀裂を入れ、長い眠りにについているなにか混沌としたものを呼び覚ます。白い紙に綴られていく黒い文字の連なりをオランピアの頸のリボンになぞらえ、それは自分にとって「かなり存在感があるように思われる事柄をとらえ、それを人びとに伝えて、その存在感を知ってもらうための」投げ縄のごときものとしたうえで、レリスはこう述べる。「そして、この投げ縄がとらえるのは、わたしの外部にしる、内部にしる、つねになにか野生的な（生で、手つかずで、そのうえ御しがたい）ものであるのではないだろうか？」<sup>3</sup>。レリス的なリアリズムは、日常性のなかに飼い馴らされた現実ではなく、そうした「野生的」なものをめざしているのである。

＊

ところで、文字にもなり、なにか「野生的な」ものをとらえる投げ縄にもなる黒いリボンには、頸についた切断のあとを隠す役割も当てられていることを忘れるべきではないだろう<sup>4</sup>。しかも、リボンをそのように頸の傷を隠す飾り物としたのち、続く次の断章では、高級娼婦を殺した罪でギロチンにかけられた男の挿話が語られ、さらに次の断章では、オランピアがサロメに、そしてオランピアに贈られた花束がバプテスマのヨハネの首に譬えられている。こうして、いわば斬首のテーマとでも呼ぶべきものが導入されてくるのだが、

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Jean-Michel Place, 1992, p. 17-18.

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., p. 251（前掲訳書、333頁）

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 203（同書、271頁）

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 268（同書、357頁）

そうした新たなテーマの明かりに照らしてみると、「現代性」とのからみで取り上げられたサロメにたいするレリスの関心も、ヨハネの首を切断させる女といった側面に負う部分がかなりあるのではないかと思えてくるし、オランピアの頸のリボンにしても、傷を隠す飾りというよりも、斬首の跡そのもののように見えてくる。振り返ってみれば、『成熟の年齢』においてすでにサロメへの言及があり、「執念ぶかく男を去勢し、また同時におびえる父親ヘローデスに罰せられる娘<sup>1</sup>」とされていたし、『成熟の年齢』の主旋律を奏でているといってもかまわないクラナッハの絵に描かれたルクレティアとユディット——このクラナッハの絵をレリスが見つけたのは、レリスが『ドキュマン』誌のために聖ヨハネの首の写真を探していたときなのだが——については、前者がみずからの胸に短刀を突き刺そうとしている点で「傷ついた女」の系譜に属する一方、後者はホロフェルネスの首を切り落とす女、まさしくサロメにつながる斬首する女——実際、『成熟の年齢』では、ユディットのイメージからサロメが導きだされてもいる——なのであり、レリスは「さながら首を切り落とされたホロフェルネスのように、ユディットというこの偶像の足もとに横たわる自分を想像してみる<sup>2</sup>」と告白していたのだ。斬首についてのこうした偏執を裏書するかのように、『成熟の年齢』の第一章「悲劇」の冒頭に掲げられたゲーテの『ファウスト』からの引用では、ペルセウスによって斬り落とされたメドゥサの首の呪縛にファウストがとらわれる。「なんというよろこび……なんという苦しみだ。おれはあの眼差からはなれられない。それにしても変だ、あの美しい首を飾っているようにみえるたった一本の赤い紐……小刀のみねほどの幅しかない紐は<sup>3</sup>」。『オランピアの首のリボン』と『成熟の年齢』は、ともに絵画をひとつのモチーフとしているだけでなく、斬首のテーマが通奏底音のごとくに流れている点でも、『ゲームの規則』全四巻をはさんで、たがいに照らし合う関係にある。

レリスは、まさに『オランピアの頸のリボン』執筆中の時期に当たる1979年10月5日付の日記に、「三〇年代初頭から『広がって』いたもの(?)、それはアセファルのテーマ<sup>4</sup>」と記している。アセファルとは1936年にバタイユによって創刊された同名の雑誌で知られている言葉だが、「無頭人」を意味し、まさしく斬首につながる。そしてレリスは、雑誌『アセファル』の創刊号にバタイユが記していた「人間は、受刑者が牢獄から逃げるように、自分の首から逃げるだろう」という一文を反芻するかのごとく、「アセファル、それは理性を斬首された(=もぎとられた)人間だ」と書いて日記の10月5日の欄を締括っている。理性の斬首、それによってこそ、レリスが「存在(感)」とのからみで言っていた「野生的なもの」が浮上してくる。あるいは、「聖なるもの」と言い換えてもいいかもしれない。レリスが憑依やジャズに関心を寄せるのもそのためで、『日記』のやはり

<sup>1</sup> ミシェル・レリス『成熟の年齢』松崎芳隆訳、現代思潮社、1976年、127頁。

<sup>2</sup> 同書、183頁。

<sup>3</sup> 同書、63頁。

<sup>4</sup> Michel Leiris, *Journal*, op.cit., p. 721. (前掲訳書、296頁)



同じ日付の記述で憑依について用いられている表現を借りるなら、まさに「正気を失う[首を失う]」のだ。そして、これまで何度も引き合いに出してきたベイコンの絵画も、「表現する事物の構造を根本からひっくり返してしまうまでの一種の荒々しさに駆られたタッチ<sup>1</sup>」ゆえに、やはり理性の斬首に通じているし、そこには、秩序のなかに収まっているときには見えてこない世界が現出してくる。「日常生活の中の聖なるもの」で述べられているように、それは「他と異なる、特別の、爾余の一切とは共通することのない世界、ちょうどヌード・ショーの演じられるキャバレーで、毛を抜いて、白粉を塗った女たちの体が、陰気で汗くさい人々が夜食をとっているテーブルの目と鼻のところに入りこんできたときにみられるような、目もくらむほどの強烈な不調和を、俗界全体に対して示す、俗界から切りはなされた世界<sup>2</sup>」である。あるいは、やはり「聖なるもの」に迫ろうとするバタイユの言葉を借りて、「ふだん抑圧されているものの痙攣性のコミュニケーションの瞬間<sup>3</sup>」ともいえよう。「アセファル」の果てに「聖なるもの」が現出する特権的瞬間を求めつづけるという点で、レリスとバタイユはここでも同じ道のりを歩んでいる。

＊

ところが、同じ道のりをたどりながらも、ふたりの歩みぶりはやはり異なる。「聖なるもの」の領野を「暴力の領野」、「死の領野」と呼び、その秘められた領野の周囲に立てられた囲いを乗り越えるという、いわば禁忌の侵犯をそれこそ暴力的に果たそうとするバタイユ——むろん、バタイユの思想は、禁忌の侵犯といった言い方で簡単にまとめられるものではなく、彼は、乗り越え不可能な禁忌をむしろ喚起することで、逆に新しい地平を開こうとしていたように思えるのだが、この問題の詳しい検討は別の機会に譲りたい——に対し、レリスは、すでに見た細部へのこだわりをあくまで引きずり、「聖なるもの」の周囲に張りめぐらされた囲いに徐々に亀裂を入れようとする。たとえば、『ビフュール』の執筆に取りかかろうとしていた時期に抱え込んでいた、「蓄え、醸成させたいと思っている名付けようのない素材」について、彼は次のように述べている。

……話や文章のなかにあらわれる亀裂、きらめき（いたずらな手が、小さな懐中鏡を適当に傾けて、人の眼をくらませる時の太陽の反射のような）、凹凸といったなんらかの異常と接した際の思考の動揺、つまり、スリップであり、遭遇した人を特殊なパニック状態におとし入れ、日常の枠組みをひび割れさせて、これまで見えなかった地平をかいま見させる、水の中で足が立たなくなったり、突然深みに落ち込んだりするのに似た経験であり、言語の表面（普段は静かな）に生ずる渦巻や波紋や泡その

<sup>1</sup> ミシェル・レリス『ピカソ ジャコメッティ ベイコン』、187頁。

<sup>2</sup> ミシェル・レリス『日常生活の中の聖なるもの』岡谷公二訳、思潮社、1972年、27頁。

<sup>3</sup> ジョルジュ・バタイユ『ランスの大聖堂』酒井健訳、みすず書房、1998年、83頁。

他の変化である<sup>1</sup>。

囲いを一気に突破するのではなく、周囲をまわりつつ、囲いに罅を生じさせる地点をレリスは模索する。そうした意味では、彼はつねに境界に身をおいているのだ。『オランピアの頸のリボン』には、空虚な空間をその向こうに控えた出入口の端に横たわっているという夢を語った断章があるが<sup>2</sup>、境界に位置し、その先の虚空に恐れをいだきつつ、そこに落ち込みたいという欲求を感じてもいる、それがまさにレリス的とでもいえる姿勢だ。「いくぶんかは死ぬ（戸籍の次元にとどめられたつまらぬ生き方は少なくともやめてしまい）ことでより強烈に生きる方法<sup>3</sup>」を模索するレリス、「『わたし』は他者ではないという事実をいやというほど思い知らされている<sup>4</sup>」にもかかわらず、「みずからすすんで大きく跳躍し、自分を自分自身から引き離し<sup>5</sup>」てしまいたいと望んでいるレリス。彼は「聖なるもの」を「恐怖と愛着との混淆」「魅力的であると同時に危険なもの」「心をうばうと同時に拒まれているもの<sup>6</sup>」と考えているのであり、その危険さや到達することの不可能さを承知のうえで、この禁断の木の実をなんとか味わおうとする。そのためには、境界にとどまりつつ、囲いに亀裂を生じさせねばならない。ちょうど、デュシャンの『一、滝、二、照明用ガス、が与えられたとせよ』で、その向こうに裸の少女が横たわる壁に穿たれた穴にも似た亀裂を……。それだからこそレリスは、「アセファル」に惹かれ、そして一方では恐れながらも、その「アセファル」を引き起こす切断そのもの、というよりもむしろその切断の線に執着するのだ。斬首の跡そのもののようにも、その斬首の跡を隠すもののようにも見える黒いリボンがこうして彼にとっては重要な意味をもってくる。頸に巻かれたリボンは境界の印でもあり、その境界の破綻の兆候でもある。

\*

それにしても、そうした両義性としてのリボンが、ほかならぬ頸という部位に巻かれていることにいま一度注目しておかねばならない。むしろそれは、「理性の斬首」を示唆するためにはこれ以上にふさわしい場所はなく、しかも頸そのものが、頭と胴体を結びいわずひとつの境界となっているからでもあるが、その一方で、頸とは声を出す器官の位置す

---

<sup>1</sup> ミシェル・レリス『ゲームの規則 ビフュール』岡谷公二訳、筑摩書房、1995年、273頁。

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Le Ruaban, au cou d'Olympia*, op. cit, p. 276. (前掲訳書、366頁)

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 170 (同書、222頁)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 258 (同書、343頁)

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 251 (同書、333頁)

<sup>6</sup> ミシェル・レリス『日常生活の中の聖なるもの』、16頁。

る場所でもあることを思い出すべきだろう。すでに『成熟の年齢』には、五、六歳のころに扁桃腺の手術を受けた思い出が綴られ、しかもそれは「炎症をおこしたセックス」「傷ついた足、咬まれた尻、傷口をひらいた頭」といった、いずれもがそれこそ「アセファル」の変奏とでもいえるテーマの呼び水となっていたのだが、『ゲームの規則』の第三巻にあたる『フィブリーユ』では、睡眠薬による自殺未遂というまさしく危機的状況のあと、呼吸を楽にさせるために気管切開を施された挿話がながながと語られている。そして、そうした処置の結果として声が変わってしまい、喉から音を出すのに苦勞し、平板な話し方しかできないような気がして、「傷つけられた」ような、「手足をもがれでもした」かのような思いをしばらくのあいだ感じつづけたとして、次のように語る。

声に損傷を受けるというのは、一番奥深い部分を傷つけられるように感じることに、言語の生きた媒介手段であるものに損傷を受けることだった——この言語というのは、わたしたち二足動物に本来分け与えられた聖なる取り分をつねにあらわしているようにわたしには思われるのだが、それはおそらく、言語がとりわけ コミュニケーション 伝達——したがって コミュニケーション 共感——の道具であるからだ<sup>1</sup>。

通常、言語は理性的なものとされ、秩序の領域に属し、「野生的なもの」とは縁がないように考えられがちである。ところがレリスは、その言語を「聖なるもの」と関連づけている。すでに見たように、バタイユは「聖なるもの」を「ふだん抑圧されているものの痙攣性のコミュニケーションの瞬間」と説明していたわけだが、同時に、「共感的一体性の特権的な瞬間」とも述べている。そうした特異な瞬間が言語をとおして見えてくるとレリスは考えているのである。もちろん、ここでいう言語は日常的な場面で交わされる会話の道具に収斂されるものではない。それは、オランピアの頸のリボンがそうであるように、もっと危険な、しかしそれだけに魅惑的でもある得体のしれないなにかだ。実際レリスは、ひとつひとつの文を、「その上を渡らねばならぬピンと張られた綱でもあり、わたしがしがみつく命綱でもある<sup>2</sup>」と考え、深淵のうに文字でできた綱が張り渡され、そこにしがみつく自分を想像し<sup>3</sup>、「文章というリボン」を「筆舌に尽くしがたい事柄をとらえる罫<sup>4</sup>」と見なしてもいる。すでに『ビフュール』で繰り返し強調されていたように、レリスにとっての言葉とは、日常的な秩序に亀裂を入れかねないもの——たとえば、大人たちの使う「よかった」という言い方に対し、幼い彼が覚え込んでいた「…かった」という間違った表現のもたらすずれとして——であり、まさしく「言語の表面（普段は静かな）に生ずる渦巻や波紋や泡その他の変化」を孕んでいるのだ。『オランピアの頸のリボン』に

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Fibrilles*, Gallimard, 1966, p. 181 .

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op. cit., p. 156. (前掲訳書、202 頁)

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 282. (同書、373 頁)

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 268. (同書、358 頁)

おいても、類似の音からくる言葉の地滑り的な現象が重視されているのは明らかだ。

右手で、  
もてあそぶわたしの癖、  
語をばらばらにし、  
いびつにし、こねまわし、  
わたしにとって遠い昔の乳房にして、  
あえぎながら乳を吸う。

わがバベルの塔での野卑なささやき、  
おまえはわたしを自分の保護のもとで酔わせておき、  
間抜けなおしゃべりになったわたしは、口ごもる<sup>1</sup>。

そして、論理的側面よりも、音声の共鳴現象や語の音色に敏感たろうとすると、言葉はむしろ歌に近いものとして意識されるようになる。『言語・縦揺れ』(一九八五年)でも述べられているが、レリスが最終にめざす語り口は、「陽気なときも深刻なときもあるが、とにかく印象的なヴォーカライズ、つまり、言語が——いわば乗り越えられてしまい——分解され、それどころか廃棄されて、間投詞や擬音のような意味作用すらもはやもたなくなるような特権的瞬间に、多少なりとも(中略)似てくる<sup>2</sup>」のだ。それはたんなる口語的な性質ではなく、語りの声音が響き、その響きによって言語の直線性が文字どおり揺さぶりを受けるかのごとき事態(レリスが徐々に断章形式を好むようになっていったのもそのことと無縁ではあるまい)であり、そのとき、いわば理性的な言語の頭が切り取られ、代わりに「存在」が浮かびあがってくる——「声音性、それはわたしが考えるに本源的な性質であり、役者にとっての存在感(ほかの人から見てあなたがまちがいないそこに、現実、しっかりと、特異の存在としてあると感じられること)に比較できると思われるもの<sup>3</sup>」。そのような「存在」こそが、これもレリスの言葉を借りれば、「詩の肉体」となるのだ。

こうして、鏡のように滑らかだったはずの言語の表面に「力ない響き」が引き起こす渦巻や波紋や泡をとおしてのみ、囲いの向こうに隠された「聖なるもの」が垣間見られ、「詩の肉体」がその存在を主張しはじめる。しかも、それでいて言葉は、レリスをこの世界につなぎとめているもの、彼が命綱のごとくにしがみついているものでもあるのだ。書くことによって、レリスは現実とのつながりを確認し、その一方で、その現実を活性化するとはいえ、そこに入り込めば死の危険も伴う「聖なるもの」——言語の解体は理性的主体と

<sup>1</sup> Ibid., p. 176. (同書、231 頁)

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Langage tangage*, Gallimard, 1985, p. 114.

<sup>3</sup> Ibid., p. 115.

しての書き手の解体も惹起せずにはおかない——をまのあたりにすることもできる。というよりもむしろ、書く行為とは、現実のたんなる再現ではなく、現実の創造を可能にしてくれるのであり、主体は、言語の解体とともにいったん死に、書く者として再生してくるのだとでもいうべきだろうか。その意味では、レリスのペンが綴っていく黒い文字の連なりは、オランピアのリボンと同じく、頸の傷の証しでもあり、それを覆い隠す飾りでもある。彼の書く文章は、この世界を切裂きつつ、その裂け目を縫いあわせていく。懸崖に架けられた綱のごときその裂け目＝縫い目を往還する綱渡り、それが彼にとっての書くという行為であった。レリスはどこまでも境界の人として、黒いリボンの<sup>プレザンス</sup>のごとき文字にすがりつつ、白い紙に向かいつづける。そしてその行為こそが、自分自身の「存在」を彼に受け入れさせてくれるのだ。

仕事をしていないときにみずから罪悪感をおぼえるということ、それは結局のところ、個人的態度の問題ではないだろうか。書くことによって私が爪の先まで人間であることを知り、（中略）いかなる瞬間にも、そしていかに私の倦怠が大きなものであらうと、このように最善にして（自分自身の知る限界において）最適な（というのも、このやり方が、神でも特異な才能でもないが瓜ふたつのものをもたない存在として私を表現するから）やり方にあって、間違いなくこの無意味に抵抗しなければならないと考えること。この無意味、すなわち世界のがらくたの山のなかでの、なんたる偶然、私という<sup>プレザンス</sup>存在……<sup>1</sup>。

そして、黒いリボン＝傷から洩れでる言葉に刻印されたレリスの「存在」<sup>プレザンス</sup>にふれるとき、読者はみずかの「存在」<sup>プレザンス</sup>とも向き合う。モデルを見つめ、そのモデルを画布の上に表現しようとするがゆえに、画家が作品に「その爪痕を深く残し」<sup>プレザンス</sup>てしまい、その結果、彼自身の「存在」<sup>プレザンス</sup>が立ち現れるとき、その絵を見る者の「存在」<sup>プレザンス</sup>、「その存在が持つきわめて生気にみちた、直接的なもののなかにつつまこまれた、見る者として私自身の存在」も呼び覚まされるのと同じように。こうしてわたしたちは、いつのまにか「自分自身に向き合わされて<sup>2</sup>」いるのだ。

---

<sup>1</sup> ミシェル・レリス『角笛と叫び』千葉文夫 訳、青土社、1989 年、179 頁。ルビは引用者による。

<sup>2</sup> ミシェル・レリス『ピカソ ジャコメッティ ベイコン』、169 頁。

## 2. 廃虚の探偵

### ——ベンヤミン、ボードレール、アジェ

1932年の4月下旬から7月半ばまでの約3ヶ月、ヴァルター・ベンヤミンは地中海の西の端にあるバレアレス諸島のひとつイビーサ島に滞在した。この時期にノートに綴られ、のちに友人ゲルショム・ショーレムの手で編集されて刊行された『ベルリン年代記』のなかで、ベンヤミンは、遠く離れてきたパリの雑踏に思いをはせている。

わたしは自分につぶやく、それはパリのほかではありえなかったと。パリでこそ、壁や河岸が、停留所が、コレクションや瓦礫が、格子や四つ角の小さな広場が、路地や新聞売場が比類のないことばを教えてくれる。だから、人間にたいするわたしたちの関係は、わたしたちがあゝの事物の世界に沈み込んで、まわりを孤独で包まれるために、一種の深い眠りの底にまで達するのだ。そこで待ち受けている夢の像が、それらの関係の真の相貌を提示するのである<sup>1</sup>。

パリという都会のなかで、人間関係が「一種の深い眠りの底」に達し、逆に、事物が、街の細部が私たちに語りかけてくる。言い換えるなら、自立した個としての人間の意識がまどろみ、いわば都市の集合的無意識にとけこむのだ。そうした都市の特性を端的に示すのが、近代ヨーロッパがもたらした新たな要素としての群衆である。群衆のもつ集団性は、個々人の自我を支える自律性、能動性にたいして解体を迫る。ボードレールが散文詩「群衆の人」で描いてみせたのは、まさにそうした事態であった。

群衆に沐浴する<sup>ゆあみ</sup>というのは、誰にでもできる業<sup>わざ</sup>ではない。群衆を楽しむことは一つの術<sup>アール</sup>である。そして人類をうまく利用して生命力を大いに飲み食いできるのは、ただひとり、揺籃にあったとき、仙女から、仮装や仮面への好みや、己が棲処<sup>おの すみか</sup>への憎悪や、旅への情熱を吹き込まれた者のみだ<sup>2</sup>。

<sup>1</sup> 『ヴァルター・ベンヤミン著作集 12——ベルリンの幼年時代』小寺昭次郎 訳、晶文社、1971年、162頁。

<sup>2</sup> 「パリの憂鬱」、『ボードレール全集 IV——散文詩 美術批評 下 音楽批評 哀れなベルギー』阿部良雄 訳、筑摩書房、1987年、26頁。

群衆のただなかに身を浸し、身体だけでなく、意識の水準においてもそのなかに溶け込むわけだが、それが仮装や仮面への好み、そして旅への情熱と並んで語られているのが興味深い。確立された自己から抜け出す可能性、自己同一性に揺さぶりをかける可能性が示唆されているからだ。実際、群衆のなかに身をおく快楽があるとすれば、それは、自己でありつつも他者となる快楽、ここにいつつも他所に忍び込む快楽ではないだろうか。

群衆、孤独。活動的で多産な詩人にとって、たがいに等しく、置き換えることのできる語。己の孤独を賑わせる術をしらぬ者は、忙しい群衆のなかにあってひとりである術をもしらない。

詩人は、思いのままに自分自身であり他者であることができるという、この比類のない特権を享けている。（中略）

孤独にして思索を好む散歩者は、この普遍的な融合<sup>コミュニケーション</sup>から、一種独特な陶醉を引き出す。群衆とたやすく結婚する者は、金庫のように閉ざされたエゴイストや、軟体動物のように殻にとじこもった怠け者などには永久に与えられることのないような、熱烈な享楽を識るのである<sup>1</sup>。

ここで詩人とはほぼ同列におかれている散歩者は、精神の孤高な自律を求める単独者と集合意識に溶け込む群衆とのあいだの境界に立つ存在といえよう。というよりも、散歩者は、ふたつの境域を往還し、みずからのうちにそれぞれの要素を抱え込んでいるのである。そうした散歩者、あるいは遊歩者は、十九世紀後半に誕生した探偵小説にとって重要な役割を演じることになる。

この新しいジャンルにとっては近代的な都市社会がまず前提としてあり、群衆の存在が不可欠であった。なぜなら、ベンヤミンも述べており、「探偵小説の根源的な社会内容は、大都市の群衆のなかでは個人の痕跡が消えること<sup>2</sup>」だからだ。群衆は、いわば「非社会的人間を迫害の手からまもる避難所<sup>3</sup>」となる。その非社会的人間を追って群衆のなかに身を投じる探偵は、個人と群衆のあいだに位置し、双方のあいだを往還する存在であり、その点でまさに遊歩者そのもののなのだ。

興味深いのは、この遊歩者＝詩人と群衆の関係をボードレールが「売春」の比喩で語っている点だ。

人間が愛と名づけるものは、この筆舌につくしがたい饗宴、すなわち、詩となり隣人愛となった魂が、目の前に姿を現す思いがけぬもの、通りかかる未知のものに、己

<sup>1</sup> 同書、26—27 頁。

<sup>2</sup> 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」（野村修訳）、『ヴァルター・ベンヤミン 著作集 6——ボードレール 新編増補』、晶文社、1975 年、79 頁。

<sup>3</sup> 同書、75 頁。

をすべてを与えつくす、この神聖な売春に比べれば、まことに小さく、まことに限られており、まことに弱い<sup>1</sup>。

ここでは、群衆が読者に比せられてもいるわけだが、その群衆のなかをさまよい歩き、通りがかりの未知の人間に魂を委ねる遊歩者＝詩人のイメージが、みずから売り子であり商品として公衆に身を委ねる街娼のイメージに重ね合わされているのである。そうした比喩が成り立つ背景には、十九世紀の産業資本主義の拡大・発展や技術の進歩にともない、生産様式が変化し、商品の大量生産システムが確立されたという事実が存在した。商品の氾濫とともに、物の独自性や固有性は希薄となり、世界はいわば物象化され、商品はその使用価値ではなく、交換価値によって判断されるようになる。そうした社会にあつて、個人の内面性やそれに由来する精神的・超越的価値もまた失墜し、芸術においても、作品の個性やオリジナリティという神話が崩壊したとしてもふしぎではあるまい。群衆とは、そうした物象化された世界の要因（大量生産システムを支える労働者）でもあり、結果（大量生産された商品の消費者）でもある。そして、個人の精神の自律が、群衆の膨張する集合意識によって追いつめられ、解体されてゆく状況は、物象化による世界の画一化や均質化と相関している。

だが、そうした群衆体験の不定形性や物の商品化のなかにも、資本のメカニズムによる支配を免れ、非同一性へと向かう契機が隠されているのだ。実際、ベンヤミンは、物象化された世界について、こう述べていたのではないか。

人間を取り巻く事物の世界は、ますます仮借なく商品の姿をとってゆく。それと同時に広告が、事物の商品としての性格を覆い隠しはじめる。商品世界の欺瞞的な美化に対抗するのは、商品世界のアレゴリー的なものへの変形である。商品は自分の顔を直視しようとする。商品は、娼婦において、おのれの人間化を祝う<sup>2</sup>。

ボードレール自身も、彼が「神聖な売春」と呼ぶものを、ブルジョワ資本主義社会にたいする反措定として考えている。それはひとつのユートピア思想ともいえよう。

この世の幸福な人びとに、彼らの幸福にまさる幸福、より広大でより洗練された幸福があると、時おり教えてやるのは良いことだ、たとえ彼らの愚かな誇りを一瞬辱しめることにしかならぬにもせよ。植民地を築く人々や、民族を牧する人々、世界の涯に流涕の身の宣教師たちはきっと、こうした不可思議な陶醉について何ほどか知るところがあるだろう。そして、彼らの天才が自らのために作り上げた巨大な家族のさな

<sup>1</sup> 「パリの憂鬱」、前掲書、27頁。

<sup>2</sup> 「セントラルパーク」（久保哲司訳）、『ベンヤミン・コレクション1—近代の意味』、ちくま学芸文庫、1995年、382頁。



かにあって、これらの人々は、かくも波瀾多き彼らの運命やかくも純潔な彼らの生活のゆえに彼らを気の毒がる者たちのことを、ときおり笑っているに違いない<sup>1</sup>。

ところで、このボードレールの詩に登場する詩人＝遊歩者は、「ボヘミアン」の一種とみなすことができるのではないだろうか。「芸術、若さ、どん底、ジプシー風の生活<sup>2</sup>」といった特徴を示すとされるボヘミアンは、ある局面では遊歩者の姿をとるはずである。というよりも、遊歩者が経済的に不安定な立場におかれるとき、ボヘミアンになると考えるほうが適切なのかもしれない。

遊歩者という姿で、知識人<sup>しじょう</sup>は市場へ赴く。本人たちは市場を見物するためだと言っているが、実はもう買い手を見つけるためなのである。知識人はまだパトロンを持っているが、しかしすでに市場というものになじみは始めている。このような中間段階において、知識人はボヘミアンとして登場する<sup>3</sup>。

ベンヤミンもこのようにボヘミアンに言及するわけだが、彼の場合、ボヘミアンという語の使い方はマルクスに依拠しており、これを「ルンペン・プロレタリアート」、すなわち産業プロレタリアートとは截然と区別されるべき集団と見なしている。要するに、社会の落ちこぼれや泥棒、屑をひろって生活する者、定職を持たない人間、浮浪者、宿なしのならず者などの供給源となっているとの定義を踏襲しているのである。そのうえで、彼は、「フランス人がラ・ボエームと呼んでいる、曖昧で、ばらばらな、浮き草のような大衆全部」という『ブリューメルー八日』の一節を引く一方、そうしたボヘミアンに付随する陰謀やいかがわしさといった意味合いを強調する。「マルクスを読むと、ボヘミアンたちは、示唆にとんだ脈絡のなかであらわれてくる。マルクスは彼らに、職業的な陰謀家たちを数えいれるのだ<sup>4</sup>」。

ベンヤミンに言わせれば、ボードレールもまた、そう定義しえてはいなかったにせよ、プロレタリアを「自分の労働力以外のいかなる商品も所有せぬ者の種族<sup>5</sup>」と理解していた。「アベルとカイン」と題された詩におけるカインは、まさに相続権を持たぬ者の祖であり、プロレタリアという種族の創始者として登場する（「カインの裔よ、泥濘<sup>どろんこ</sup>の中を／這いま

<sup>1</sup> 「パリの憂鬱」、前掲書、27 頁。

<sup>2</sup> Jefrold Seigel, *Paris Bohème*, traduit de l'anglais par Odette Guitard, Gallimard, 1991, p. 13.

<sup>3</sup> 「パリー十九世紀の首都」（久保哲司訳）、『ベンヤミン・コレクション 1—近代の意味』、347 頁。

<sup>4</sup> 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、前掲書、36—37 頁。

<sup>5</sup> 同書、49 頁。

わり、惨めに死ぬがよい<sup>1</sup>」)。そうしたプロレタリア理解の背景には、1848年の二月革命に参加し、6月には労働者の武装蜂起に加わったとされるボードレールがバリケードにたいしておぼえる郷愁があった。そしてまた彼は、少なくともベンヤミンの推論に基づくなら、理論家で職業的陰謀家でもあったブランキへの共感をいだき、下層階級の陰謀家が入り出す飲み屋の雰囲気<sup>サタン</sup>に馴染んでもいた。ボードレールのそうした反抗家的な姿勢は、サタニズムというかたち<sup>サタン</sup>を取り、『悪の華』（初版1857年、第二版1861年）の「反逆」の章の掉尾を飾る詩「魔王の連袴」に浮上してくるのである。

こうした文脈においてこそ、ボードレールの「屑屋たちの葡萄酒」という詩を読まねばならぬのだとベンヤミンはわれわれに教えてくれる。実際、『悪の華』の「葡萄酒」の章に収められたこの作品において、詩人は、まさに「ルンペン・プロレタリアート」そのものである屑屋——「屑屋は人間の貧困をもっとも挑発的に表現する人物である。彼は二重の意味でルンペン<sup>ルンペン</sup>プロレタリアである。つまり、ぼろを身<sup>ルンペン</sup>にまとい、屑<sup>ルンペン</sup>を扱うからである<sup>2</sup>」——にたいして精神的連帯を示しているのである。

風に焰を鞭打たれ、ガラスを揺り動かされる  
街燈の赤い光に照らされて、しばしば、  
人類のたぎり立つ酵母<sup>ラビラント</sup>な<sup>フォーブール</sup>うごめく  
泥濘の迷宮、古い場末町のただ中に、

見られる姿は、詩人のように、首を振ったり、つまずいたり、  
壁にぶつかったりしながら、やって来る、一人の屑屋、  
密偵<sup>いぬ</sup>どもなどは、家来<sup>いぬ</sup>と思って、気にすることもなく、  
心の底までぶちまけて、光輝ある計画を述べ立てる。

おごそかに宣誓したり、崇高な法律を發布したり、  
悪者どもを打ち倒したり、犠牲者たちを助け起したり、  
頭上に懸る大空を、王座の上の天蓋とも思いながら、  
われとわが身の美德の、輝かしさに酔う。

そうとも、世帯の苦勞に責め立てられるこの人々は、  
労働に身をすり減らし、寄る年波に苦しめられ、  
巨大なパリの<sup>うず</sup>ごたまぜに吐き出すへど、  
堆みなす廢物の下に、疲れはて、身はたわみ曲がって、

<sup>1</sup> 『ボードレール全集 I ——悪の華』阿部良雄 訳、筑摩書房、1983 年、238 頁。

<sup>2</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサーージュ論——II ボードレールのパリ』今村仁司 他 訳、岩波書店、1995 年、285 頁。

この人々は帰ってくる、酒樽の匂いを香らせながら、  
戦いに髪は白くなり、古い軍旗さながらに  
口髭を垂らした、戦友たちを引き連れて<sup>1</sup>。

屑屋は、ベンヤミンの言うとおりの、「新たな工業的処理によって屑が一定の価値をもつにいたって以来、都市にかなりの数登場した<sup>2</sup>」職業であるが、その屑屋にボードレールが陰謀家的な相貌を付与しているのは明らかだ。そうしたボードレールの屑屋像を踏襲するからこそベンヤミンは、「屑屋はもちろん、ボヘミアンに数え入れることができない」としながらも、「ボヘミアンに属する誰かれは、文士から職業的陰謀家にいたるまで、屑屋のなかに自己の一片を再発見することができた<sup>3</sup>」と断言するのである。まさに屑屋は、社会に反抗する人びとの象徴のごとき存在として描かれる。「誰もかれも、社会にたいする多少とも漠とした反抗のなかで、多少とも不安な朝をまえにしていた。各人が、各人なりに、社会の土台をゆさぶるひとびとに共感することができた。屑屋は、かれの夢において孤立してはいない。かれには仲間が同行している<sup>62</sup>」。

だが、ボードレールが屑屋にたいして共感するとすれば、それはなによりも屑屋が詩人に通底するからだとベンヤミンは考える。まず、ベンヤミンが引く「葡萄酒とハシッシュについて」の一節を見てみよう。

ここに、首都の一日が生み出した廃物を拾い集める役目を<sup>ないがし</sup>負わされた一人の男<sup>こわ</sup>がいる。大都市が投げ出したものすべて、失ったものすべて、蔑ろにしたものすべて、壊したものすべて、彼はそのカタログを作り、それを蒐集する。彼は放蕩の古文書類を、屑物の雑然たる堆積を、閲覧調査する。選り分けて、賢明な選択を行うのだ。守銭奴が財宝を拾い集めるように、彼が汚物を集めると、それが〈産業〉という女神によって噛み直されて、有用の、あるいは享楽の品物となるであろう<sup>4</sup>。

ベンヤミンの考えでは、まさに屑を拾うという行為、そしてその屑を類別し蒐集するという行為において、屑屋の姿は詩人と重なる。したがって、右の引用も、「ボードレールが考える詩人のふるまいの、無頼の隠喩」と受けとめられるのだ。

屑屋であれ詩人であれ——屑にかかわりあう。両者とも、市民が眠りほうけている

---

<sup>1</sup> 『ボードレール全集Ⅰ——悪の華』、206—207頁。

<sup>2</sup> 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、前掲書、46頁。

<sup>3</sup> 同書、47頁。

<sup>4</sup> 『ボードレール全集Ⅴ——人工天国 小説 演劇 ジャーナリズム』阿部良雄 訳、筑摩書房、1989年、10頁。

時刻に、ひとり自身の仕事へ向かう。両者にあつては身振りまでが同一である。ナダールはボードレールの「急速で不規則な歩きかた」について語っている。これは韻の獲物をもとめて市中を彷徨する詩人の歩みなのだが、途上で毎瞬に立ち止まって目にふれたゴミを拾い上げる、屑屋の歩みでもあるにちがいない。いろいろの点から見て、ボードレールには、この類縁性にひそかに重きをおいていたふしがある<sup>1</sup>。

産業資本主義社会の生産力は必然的に屑をつくりだす。屑屋は社会の排出するそうした屑を文字どおり拾うわけだが、その屑はひとつの時代の表情、まさに産業資本主義社会の本質を示す表情を有している。だからこそ、屑を拾い蒐集することは、ひとつの時代の表情を蒐集し、批判することに通じていくのである。屑屋も詩人も類別し、蒐集するが、そうした身振りをとおして時代の表情を記録するにいたる。産業資本主義を支える技術生産力やそれによって産み出される豪華絢爛な商品のなかに時代の表情があるのではなく、むしろそれらが廃棄物になるとき、その真実の姿が現れるからだ。流通過程にある商品ではなく、その商品が廃物と化する過程にこそ表情が浮かび上がってくる。そうした表情に敏感たろうとする点で、詩人＝屑屋は、ベンヤミンの思想圏においては、歴史家に通じる。歴史の排出する屑ともいうべき取るに足りない細部のなかにこそ歴史の根源があると、ベンヤミン的歴史家はわきまえているのだ。屑を拾うことは、歴史の根源(Ursprung)あるいは根源の歴史(Urgeschichten)を拾うことであり、それこそが「歴史についての通俗的自然主義」と袂を別った真の「歴史的唯物論」となるのである<sup>2</sup>。

＊

ところで、そうした歴史家のあり方は、ベンヤミンに言わせれば、まさに蒐集家に通じるものなのだ<sup>3</sup>。たとえば、『エドゥアルト・フックス——蒐集家と歴史家』（一九三七）において彼は、唯物論的歴史家としてのフックスが同時に蒐集家にならざるをえなかった事情を明らかにしようとしている。しかも、「フックスは〈寄せ集め屋(ramasseur)〉のタイプに属している<sup>4</sup>」との一節もあり、蒐集家が屑屋的な身振りの延長にある点も強調されている。そのように拾うという行為が発展したものともいえる蒐集の技法についてベン

<sup>1</sup> 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、前掲書、129頁。

<sup>2</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論——IV 方法としてのユートピア』今村仁司 他 訳、岩波書店、1993年、14頁。

<sup>3</sup> この点に関しては、今村仁司「ベンヤミンにおける歴史の根源」（『ユリイカ』、青土社、1992年12月臨時増刊号「ベンヤミン」）を参照のこと。また、同じ著者による『ベンヤミンの〈問い〉』（講談社、1995年）も数々の示唆に富んでいる。

<sup>4</sup> 「エドゥアルト・フックス——蒐集家と歴史家」（浅井健二郎訳）『ベンヤミン・コレクション2—エッセイの思想』、ちくま学芸文庫、1996年、599頁。

ヤミンは繰り返し述べているが、そうしたもののひとつを、『パサージュ論』から少し長めに引用してみよう。

蒐集において決定的なことは、事物がその本来のすべての機能から切り離されて、それと同じような事物と、考えうるかぎりもっとも緊密に関係するようになるということである。この関係は、有用性とはまっこうから対立するものであり、完全性という注目すべきカテゴリーに従っている。この「完全性」とはいったい何であろうか。それは、単なる客観的存在という事物のまったく非合理的あり方を、ことさらつくり上げられた新たな歴史的体系のうちに組み入れることによって、つまり蒐集することによって、克服しようとするすばらしい試みである。そして、真の蒐集家にとって、この体系のなかで一つ一つの物は、その時代、地域、産業や、その元の所有者に関するあらゆる知識を集成したエンチュクロペディーとなるのである。(中略) 蒐集は、実践的な想起の一形式であり、「近さ」のさまざまな世俗的な顕現のなかでも、もっとも明快な顕現である。だとすれば、政治的な考察はどんなささいなものであれ、いわば骨董品の扱いにおいてこそ新次元を開くことになるのである。われわれは本書では、前世紀のキッチュを目覚めさせ「集合」させる、一種の目覚し時計を設計したいと思う<sup>1</sup>。

ここでベンヤミンが説明している「蒐集」の技法は、われわれが通常この言葉によってイメージするものとはやや異なるかもしれない。なにしろ、対象を元々の機能から切り離し、効用性を奪うという、いわば否定的ないし破壊的作用がかなり強調されているからだ。しかし、そうした作用を経てこそ、それぞれの個物は「新しい歴史的体系」のなかに組み込まれ、一個の百科全書になりうる。歴史の流れに取り残され、価値なき骨董として屑同然の扱いを受けていたものまでもが、新たな文脈において蘇るのである。それこそがベンヤミンの考える「実践的な想起」としての蒐集の技法であろうし、「目覚し時計」といった言い方もその延長で理解されなければならない。だがそれは、過去の再現でもないし、過去への没入でもない。あくまでも現在において、しかしその現在に亀裂を走らせつつ、過去を目覚めさせるのだ。

事物をありありと現前させる真の方法は、それらの事物をわれわれの空間内において（われわれをそれらの空間内においてではなく）思い描くことである。（蒐集家はそうするし、逸話もまたそうする。）そのように思い描かれた事物は、「大いなる関連」を媒介として構成されたものではあることはできなくなる。偉大な過去の事物——シャルトルの大聖堂やペストゥムの寺院——を注視するということも、ほんとうの

---

<sup>1</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論——V ブルジョワジーの夢』今村仁司 他 訳、岩波書店、1995年、122—123頁。

ところは（つまり、それがうまくゆくとすれば）、それらの事物をわれわれの空間において受け取ることである。われわれがそれらの事物に沈潜するのではない。それらの事物の方がわれわれの生活のなかに踏みこんでくるのである<sup>1</sup>。

物はわれわれの生のなかに入ることによって蘇る。しかしわれわれもまた、ただ安閑として物を受け入れているだけでなく、われわれの空間に入ってくる物によって目覚めさせられることを忘れてはならないだろう。言い換えれば、個物がわれわれに衝撃をあたえるからこそ、われわれは個物を救済しようとする。過去の屑にすぎない個物がわれわれに「悲哀の感情」を呼び覚まし、「哀悼的想起」を要求するのだ。歴史の未完結性についてのホルクハイマーの書簡を引きつつ、ベンヤミンは、歴史とはたんに科学であるばかりでなく、「それに劣らず哀悼的想起[Eingedenken]の一形式でもある」と述べ、さらに次のように続ける。

科学が「確認」したことを、哀悼的想起は修正することができる。哀悼的想起は未完結なもの（幸福）を完結したものに、完結したもの（苦悩）を未完結なものに変えることができるのである<sup>2</sup>。

蒐集家としての歴史家は、過去の出来事を科学的に確認するのではなく、埋もれた細部を掘り起こし、新たな生命をあたえてやる。それはまさに、大都市によって廃棄された物を拾い上げ、類別し、新たな用途を見出してやる屑屋の身振りに重なるのである。

＊

ところで、歴史家＝蒐集家に求められる哀悼的想起は、同じく屑屋の身振りを披露する詩人にも必要とされるはずのものだ。ふたたびボードレールの例に戻り、『悪の華』の第一章が「憂鬱と理想」と題されている点に注目してみよう。横張誠氏がすでに指摘しているとおり<sup>3</sup>、『パサージュ論』の構想をまとめた「パリ、十九世紀の首都」のいくつかのヴァリエーションのうち、一九三九年にフランス語で書かれたものにおいて、ベンヤミンは、フランス語における一番古い外来語（「理想」をあらわす *idéal*）と一番新しい外来語（「憂鬱」をあらわす *spleen*）がこの章題において組み合わせられているとしたうえで、次のように述べている。「ボードレールにとっては、この二つの概念のあいだに矛盾はない。彼は、理想の変容の最終段階を憂鬱に見てとる——理想のほうは、憂鬱の最初の表現と彼の眼に

---

<sup>1</sup> 同書、126 頁。

<sup>2</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論——IV 方法としてのユートピア』、38 頁。

<sup>3</sup> 横張誠「ボードレールをめぐるベンヤミンのいくつかのモチーフについて」、『現代思想』、青土社、1992 年 12 月臨時増刊号「ベンヤミン」。

は映るのだ<sup>1</sup>」。

ベンヤミンの考えでは、ボードレールほど進歩史観に無縁だった者もなく、詩人にとって、歴史の流れはむしろ理想から憂鬱へと至る世界の崩壊過程と見えていたことになる。だが、「憂鬱」が必ずしも否定的にとらえられていたわけではない。たしかに、ベンヤミンが『パサージュ論』の断片のなかで述べるように、「ボードレールの憂鬱は、アウラの衰退から生まれる苦悩である<sup>2</sup>」。だが、その一方で、というか、それだからこそ、「セントラルパーク」において、「憂鬱にとっては、葬り去られた者こそが、歴史意識の〈超越論的主体〉である<sup>3</sup>」と断言されるのだし、さらに、「憂鬱は現在の瞬間といましがた生きられた瞬間とのあいだに、何百年もの時間を置く。倦むことなく〈古代〉を生産し続けるのは、まさにこの憂鬱である<sup>4</sup>」といった認識が可能になるのである。「憂鬱」をとおしてこそ過去が蘇るのだとでもいえばよいだろうか。この点で興味深いのは、ベンヤミンがボードレールの有名な「万物照応」の詩を引きつつ、それを「回想のデータ」「前世のデータ」と呼んでいる点である。ついで彼は、まさしく「前の世」と題された詩を引いてくる。

ひろびろとした柱廊の下に、私は長く暮らしたものだ、  
海の太陽が数知れぬ火に染めなすその柱廊の、  
大きな列柱はまっすぐに、堂々とそそり立って、  
夕べには、まるで玄武岩の洞窟のようだった。

大波はうねり、天景を映してころがりながら、  
彼らのゆたかな音楽の、世にも力強い和音を、  
私の眼に照り映える落日の色と、  
おごそかにも神秘的に、混ぜ合わせていた<sup>5</sup>。

この第二連もまた万物照応の例であるが、ベンヤミンは、それが前世に位置づけられている点に注目する。万物照応を通じて浮かび上がってくるのは過去（それも記憶の彼方に埋もれている前世としての過去）であり、したがって、「ここには、のちに象徴主義者たちが培ったような同時照応はない」のだ。そうであるならば、ボードレールは、象徴派ないしその先駆者とみなされるべきではない。象徴の詩人でなければ、何の詩人かといえ、ベンヤミンの眼に映るボードレールは、アレゴリーの詩人なのである。

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Cerf, 1989, p. 56.

<sup>2</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論——II ボードレールのパリ』、270頁。

<sup>3</sup> 『ベンヤミン・コレクション1—近代の意味』、366頁。

<sup>4</sup> 同書、367頁。

<sup>5</sup> 『ボードレール全集I——悪の華』、34頁。

このアレゴリーこそ、ベンヤミンを読み解く鍵でもあるといえよう。彼は、もともとは教授資格申請論文として 1924 年に書いた『ドイツ悲劇の根源』において、象徴に対立する概念としてのアレゴリー（通常は「寓意」と訳されることが多い）に注目した。要するに、古典主義に対するバロックの特徴を、「象徴の芸術ではなく、むしろ寓意の技術<sup>アレゴリー</sup>」だと看破したのである。しかも、ベンヤミンの場合、アレゴリーには避けがたくメランコリーの影が落ちているのである。たとえば、アレゴリーにおいては「歴史の死相が、凝固した原風景として、見る者の前にひろがっている」とした上で、彼は次のように述べる。

歴史に最初からつきまとっている、すべての時宜を得ないこと、痛ましいこと、失敗したことは、一つの顔貌——いや一つの髑髏の形をとってはっきりと現れてくる。このような髑髏には、たとえ表現の「象徴的」な自由が一切欠けていようと、また顔貌のもつ古典的な調和や人間的なものがことごとく欠けていようと、——人間存在そのものの本来の姿ばかりでなく、一個人の伝記的な歴史性が、自然のこのもっとも荒廃せる姿の内に、意味深長な一つの謎として現れているのである。これが寓意的見方、歴史を受難史としてみるバロックの世界解釈の核心である。世界は凋落の宿駅としての意味をもつ<sup>1</sup>。

死を表わす髑髏がアレゴリーの典型のひとつであるとはいえ、そうした荒涼たるイメージばかりがアレゴリーではない。しかしながら、ベンヤミンの視線にとらえられた歴は没落の過程であり、深いメランコリーに浸されている。彼の考えるバロックの世界観によれば、自然もまた昔から「死の掌中」にあったのだし、それはアレゴリー的事であることと同義だった。なぜなら、「物の世界における廃虚に相当するものが、観念の世界では寓意」だからであり、それだけに、バロック以降の近代悲劇において、「舞台にのせられる自然＝歴史の寓意的相貌は、廃虚として実際に目の前に現れるのである<sup>2</sup>」。アレゴリーは廃虚をもたらすのであり、みずからの対象を破壊することではじめて成り立たっているともいえる。それが批評や批判の意味するところでもあろう。「批評は作品の壊死」であり、批評には「崩壊作用<sup>3</sup>」が内包されているのだ。

しかしながら、アレゴリーの破壊的作用は救済への希望でもある。作品はたしかに「壊死」するかもしれないが、そのことによって「束の間の美しさは完全に脱落して、作品は廃虚としての自己を確立する<sup>4</sup>」のだから。ベンヤミンに言わせれば、「救い出された作品のこのような廃虚めいた形式」が「バロック悲劇の寓意的構成」には見られるのである。

<sup>1</sup> ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』（川村二郎、三城満禧訳）、法政大学出版局、200 頁。

<sup>2</sup> 同書、214 頁。

<sup>3</sup> 同書、220 頁。

<sup>4</sup> 同書、221 頁。



このとき、「神秘的な『刹那』が現実の『今』となり、象徴的なものが寓意的なものに引き歪められる」。アレゴリーによる破壊があつてはじめて救済も可能になるのである。それというのも、「事物のはかなさの認識、および、それらの事物を永遠の中に救い取らんとする配慮<sup>1</sup>」こそ、アレゴリー的なものにおける最も大きな動機のひとつであるからだ。「バロックの死斑の中で、——今初めて、後ろ向き極大の弧を描き、救済を目指して——寓意的観想は豹変する<sup>2</sup>」。

ところで、ベンヤミンはまさにボードレールの詩にそうしたアレゴリーの働きを見てとるのである。とりわけ注目に値するのは、パリの街にそそがれる詩人のアレゴリー的な視線だ。「大都市の脆さ<sup>3</sup>」を見逃さないボードレールの眼に映ったパリは「かよわさのしるし<sup>4</sup>」を帯びている。なかでも、「パリ情景」の章に収められている「白鳥」と題された詩はその典型だろう。

古いパリはもう無くなった（都市の形態の<sup>かたち</sup>  
すみやかに変わることは、ああ！ 人の心も及ばぬほど）<sup>5</sup>。

だが、そうしたはかなさを運命づけられているからこそ、パリはアレゴリーによって掬いとられもする。

パリは変わる！ だが私の愁<sup>メランコリー</sup>いの中では、何ものも  
動きはしなかった！ 新しい宮殿、組まれた足場、石材、  
古い場末の町々、すべてが私にとっては寓<sup>アレゴリー</sup>意となり、  
私のなつかしい思い出の数々は、岩よりも重い<sup>6</sup>。

アレゴリーの機能の特異性は、解体でもあり想起でもあるという二重性に存する。破壊することによって保持するのだ。実際、ベンヤミンは、「アレゴリーの志向によって捉えられたものは、生の連関から切り離される。それは粉碎されると同時に保存される<sup>7</sup>」といった言い方もしている。しかもアレゴリーの対象となるのは、むろんパリの街路だけにかぎらない。はかなさは世界そのものに孕まれている。というよりも、世界はすでに崩壊し、廃虚と化しているのだ。そのことを見抜き、瓦礫のなかに残る断片にこそ逆に意味深いも

<sup>1</sup> 同書、277 頁。

<sup>2</sup> 同書、289 頁。

<sup>3</sup> 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、前掲書、134 頁。

<sup>4</sup> 同書、133 頁。

<sup>5</sup> 『ボードレール全集 I —— 悪の華』、165 頁。

<sup>6</sup> 同書、166 頁。

<sup>7</sup> 「セントラルパーク」、『ベンヤミン・コレクション 1 —— 近代の意味』、374 頁。

のが秘められていることを認め、その意味を理解しようとするのがアレゴリーの詩人である（「アレゴリーは瓦礫に固執する」）。

ボードレールといえはなによりも「現代性」の詩人であり、ベンヤミンもボードレールの詩の基調には「現代性」があると断言するのだが、それもまた、ただ同時代性や新しさの刻印のもとにあるだけのものではなく、アレゴリーにつながる概念なのだ。ベンヤミンは、「白鳥」を引きつつ、「パリの体軀は脆くなり、脆さの象徴の数かずに取り巻かれる」としたうえで、こう述べる。「過去への哀悼と未来への絶望が、かれらには共通している。近代を最終的に、もっとも内奥から古典古代に結ぶきずなは、このかよわさなのだ<sup>1</sup>」。別の箇所では、彼は、「まさに近代こそが、たえず原史を引用する<sup>2</sup>」と結論づけてもいる。現在は過去を崩壊させつづけるが、まさにそうした解体の身振りによって、過去は現在によって拾い上げられ、アクチュアルなものとして蘇る。だが同時に、想起された過去はまどろむ現在を覚醒してやまない。「現代性」とは、こうした現在と過去の弁証法によって不断の運動性のうちにおかれているべきなのであり、そのとき、忘却されはずの「原史」が浮かび上がってくるのだ。

＊

さて、こうして見てくると、ベンヤミンの思想圏において、アレゴリーの機能が蒐集の機能に酷似しているのに気づくだろう。実際彼は、寓意家と蒐集家は対極をなしているとしつつも、「すべての蒐集家のうちには一人の寓意家がいるし、どのような寓意家のうちにも一人の蒐集家がいる<sup>3</sup>」と述べている。その寓意家と蒐集家に共通する身振りが、意味関連の文脈から零れ落ちた断片の拾い上げであり、そうした観点からすると、両者はともに一種の屑屋でもあるのだ。ベンヤミンがボードレールの詩を引きつつ屑屋を称揚し、しかもその屑屋のうちに、少なくとも彼にとってはそうあるべき詩人や歴史家の姿を思い描いていた点はずでに見たとおりである。ここではさらに、その屑屋に写真家の姿を重ねてみたい。なぜなら、「影 像、私の大きな、私の最初の情熱」というボードレールの『赤裸の心』の一節を引きつつベンヤミンが述べるとおり、「アレゴリーに対する関心はもともと言語的なものではなく、視覚的なものである<sup>4</sup>」からだ。

写真といえは、まずなによりも、『複製技術時代の芸術作品』（1935—39年）のなかでベンヤミンがアウラの衰退を指摘した事実を思い起こすべきだろう。複製が可能になり、オリジナルの一回性を失った芸術作品からは、伝統的な意味での価値が希薄になるわけだが、ベンヤミンがアウラと呼び、また「遠さの魔術」とも名づけるそうした付加価値の偽

<sup>1</sup> 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、前掲書、132頁。

<sup>2</sup> 「パリ—十九世紀の首都」、『ベンヤミン・コレクション1—近代の意味』、348頁。

<sup>3</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論——Vブルジョワジーの夢』、137頁。

<sup>4</sup> 「セントラルパーク」、『ベンヤミン・コレクション1—近代の意味』、408頁。

りの輝きを断念することこそが、まさにアレゴリー的志向なのである<sup>1</sup>。したがって、アウラを凋落に導くものにほかならない複製技術に従事する写真家は、アレゴリカーとしての素質を詩人以上に備えているといえよう。だが、数ある写真家のなかでも、ベンヤミンの眼にことさらアレゴリカーとして映った者のひとりがウージェーヌ・アジェであった。アジェの撮った写真をシュルレアリスム写真の先駆と位置づけるベンヤミンは、『写真小史』（1931年）において、「対象をアウラから解放したこと」が当時の新しい写真家の功績だとしたうえで、「その口火を切ったのはアジェである<sup>2</sup>」と断言している。パリの街路を写真によって体系的に記録していったアジェだが、歴史的建造物や威厳のある建物は対象から除外され、路地がことさらに好まれ、しかもほとんど人が映っていないため、彼の写真を眺めていると、なにか廃虚を眼にするような心持ちになる。しかも、たまに人が映っているかと思うと、それはパサーージュに亡霊のようにたたずむ歩行者の姿であったり、河岸で眠る乞食の姿であったりする。さらには、郊外のバラック小屋に住む屑拾いにもしばしばカメラが向けられている。おそらく、当時、これほど執拗に屑拾いの姿を撮影した写真家はアジェ以外には存在しなかったはずである。アジェは、パリの街路に出ては都市風景の断片を拾い集める自己の姿を、ほかならぬ屑拾いの姿に重ねようとしたのかもしれない。ベンヤミンはアジェが各地の都市名を題名につけながら、手すりだとか、ガス灯だとか、防火壁だといった細部ばかりを撮った写真を評して、次のように書いている。

アジェは行方知れずになったもの、漂流物のようなものを探したのだった。したがってこうした写真も、都市のエキゾティックな、華やかな、ロマンティックな響きに抵抗している。沈んでゆく船から水を掻き出すように、こうした写真は現実からアウラを掻き出すのである<sup>3</sup>。

カメラを構えるアジェの眼前で、都市はアウラを剥奪され、廃虚と化していく。その廃虚に散らばる瓦礫のごとき細部を拾い集めるのが写真家の役目なのだ。しかも、そうした屑屋的な仕事を担う一方で、写真家は犯人を追う探偵でもある。

アジェの写真が犯行現場のそれに比せられたのは故なきことではない。だが、私たちの住む都市のどの一角も犯行現場なのではないか。都市のなかの通行人はみな犯人なのではないか。写真家——鳥占い師や腸卜師ちようぼくしの末裔——は、彼の撮った写真の上に罪を発見し、誰に罪があるかを示す使命を持つのではないか<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> 同書、380頁。

<sup>2</sup> ヴァルター・ベンヤミン『図説 写真小史』久保哲司 訳、ちくま学芸文庫、1998年、35頁。

<sup>3</sup> 同書、36頁。

<sup>4</sup> 同書、54頁。

犯行現場の写真から犯人を探し出す作業は、アウラの輝きを奪われ、意味連関からも零れ落ちて廃虚に横たわる瓦礫を拾い上げ、そうして手にしたばらばらの細部を新たに構築しなおす行為に等しいといえよう。屑屋＝探偵＝写真家は、都市を徘徊する歩みのなかでさまざまな断片を見つけ出し、その断片に意味を探るのである。だが、それは意味の再構築をめざす試みなどでは決してない。断片をあくまで断片として眺めつつ、断片と断片のあいだの隙間を縫うように織り込まれた不可視の網の目を見据えるのだ。実際、探偵としての写真家はその写真をとおして定着させる犯人像は、特定の間人ではありえない。それはわれわれの「無意識」なのだ。

カメラに語りかける自然は、肉眼に語りかける自然とは当然異なる。異なるのはとりわけ次の点においてである。人間によって意識を織り込まれた空間の代りに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れるのである<sup>1</sup>。

写真に映るのが無意識だとすれば、それは都市の無意識であり、その都市に蠢く群衆の無意識でもあろうが、それ以前に、まずなによりも写真家その人の無意識であるはずだ。異国の地に身をおく旅人のように、群衆のなかに入り込む遊歩者のように、写真家は自己から身を離し、おのれの無意識を露呈させる。だが、真の旅人が異国情緒に浸りきるのを賢明に回避し、遊歩者が群衆と完璧に一体化するのを拒むように、写真家もまた、まさしく写真を撮るという行為によって、自己の無意識をあくまで相対化するのだ。犯行現場のごとき写真から浮かび上がる犯人像はもうひとりの自己であり、写真家は、そのもうひとりの自己を追いかける探偵なのである。

写真についてベンヤミンは語る。「視覚における無意識的なものは、写真によってはじめて知られる。それは衝動における無意識的なものが、精神分析によってはじめて知られるのと同様である<sup>2</sup>」と。『写真小史』のわずか三年前に出版され、「わたしは誰か」という問いかけからはじまっていた『ナジャ』に、アンドレ・ブルトンが数多くの写真を挿入した背景には、こうしたベンヤミンの認識に通じるものがあつたはずだし、精神分析の影響を受けたシュルレアリストたちにとって、無意識をとおしての自己探求はまさに根本的テーマであつた。ベンヤミンがアジェの写真をシュルレアリスムの先駆とみなすのもそのためなのである。

---

<sup>1</sup> 同書、17頁。

<sup>2</sup> 同書、17-18頁。

### 3. 夢と目覚めの弁証法

#### ——ベンヤミンの思想圏におけるパサージュ、シュルレアリスム、映画

1926年3月、ヴァルター・ベンヤミンはパリを訪れ、そのまま半年あまり滞在することになる。学生時代に二週間ほど来ていたことがあるとはいえ、数ヶ月にわたってとどまるのははじめてであった。パリ滞在は、前年にフランツ・ヘッセルとともに着手した『失われた時を求めて』の翻訳のためであったととりあえずは考えられる。実際、到着してすぐにモンパルナスのカフェ・デュ・ドームで夕食をとるなどして、パリの雰囲気を楽しんだ彼は、翌日にはもう翻訳にとりかかっている<sup>1</sup>。だが、すでに三年前、ボードレールの『パリ風景』を訳し、「翻訳者の使命」を序文として添えて出版していた彼にとって、パリは特別な意味を持つ都市であった。もともとフランスの文学動向に強い関心を示してもいたし、一方、前年に教授資格申請論文として提出した『ドイツ悲劇の根源』が評価されず、ひとつの転機を迎えていたといった事情もあったろう。いずれにせよ、さまざまな要因がからみあった結果としての滞在であったが、この数ヶ月はベンヤミンの後半生に大きな影響を及ぼすことになる。

到着直後から、ベンヤミンはパリの街に文字どおり魅了されていた。「この都市に外側から迫ること。街頭のようす、交通機関、カフェ、新聞がぼくの関心をひきつける」と書信にしたためる一方で、数多くの本屋を眼にとめながらも、「本はまだ一冊も買っていない」と言明している<sup>2</sup>。1913年の旅行の際も、一日中パリの街やその周辺を歩きまわっていたようだが<sup>3</sup>、今回も、午前中は翻訳の仕事にあて、午後からは街路を徘徊した。「遊歩といものは、しばらく読書の習慣を忘れさせるところがある<sup>4</sup>」と述べているとおり、彼にとって都市は書物に置き換え可能なものであり、それだけに、都市を歩くことは読書に比すべき行為であったのではないかと想像される。ただそれは、文字の連年の先に到達点としての意味を求める読書というよりも、文字の群れに迷い込み、そこに響いてくる呼び

<sup>1</sup> 1926年3月22日付けのユーラ・ラート宛書簡に見られる記述（『ベンヤミン著作集 14 書簡 I 1910—1928』野村修 編集・訳・解説、1975年、229頁）。

<sup>2</sup> 同書、230頁。

<sup>3</sup> 1913年6月5日付け、カルラ・ゼーリヒゾン宛書簡（同書、32頁）。

<sup>4</sup> 1926年4月8日付け、ユーラ・ラート宛書簡（同書、235頁）。

かけの声に耳をすませるがごとき読書であった。それは幼いころからの彼の習性であり、『一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代』には、こう書かれている。「早いうちから私は、言葉のなかに自分を包みこんで——言葉は本当は <sup>ヴェルテ</sup>雲 <sup>ヴェルケ</sup>だった——<sup>ムンヘン</sup>雲隠れすることを学んだ<sup>1)</sup>」。

街の徘徊も、ベンヤミンにとっては「雲隠れ」にほかならない。『ベルリン年代記』のなかで、都市をさまよい歩くのには、森のなかをさまよい歩くのと同じで、独特の修練が必要だと述べたあとで、彼はこう付け加える。「そこでは看板や街の名が、通行人や屋根や新聞売場や酒場が、足の下でポキッと折れる森の小枝のように、遠くのほうから響いてくるさんかのごいのぎくりとさせる鳴き声のように、いきなり開けた林間の空地のまんなかに一輪の百合が立っていて、あたりがふいに静まりかえったときのように、さまよってきたかれに語りかけねばならない。こういう徘徊の技術を教えてくれたのはパリである。パリは、わたしの学校のノートの吸取紙にひろがる迷路を、いちばん早い頃の痕跡としていたあの夢を実現してくれた<sup>2)</sup>」。迷路としてのパリ、しかもそこには、すでにボードレールが「パリの憂鬱」で注目してみせた群集が存在した。遊歩者は群集のなかに「雲隠れ」するのである。「彼は群集のなかに隠れ家を求める。(…)群集とはヴェールであり、見慣れた都市は <sup>ファンタスマゴリ</sup>幻像と化して、このヴェール越しに遊歩者を招き寄せるのである<sup>3)</sup>」。別の箇所では、群集について、それは「被追放者の最初の避難所であるだけでなく、見棄てられた者の最新の麻薬でもある」とされている。遊歩者は群集という名の麻薬に酔いしれるのである。そして彼は、「顧客の騒がしい流れに取り巻かれた商品」に等しい存在となっていく<sup>4)</sup>

\*

当時のパリの街において、ベンヤミンの「雲隠れ」の趣味、迷路への好みをもっともみたとしてくれる場所が、ほかならぬパサージュだった。「アスファルトの上をいわば植物採集して歩く」存在である遊歩者は、すでに十九世紀半ばの時点において、天井はガラス張りで、家並みのあいだを通り抜け、その両側には商店が並ぶこの歩廊においてこそ、真にその名にふさわしかったのである。「当時すでにひとびとは、都市のいたるところを徘徊

<sup>1)</sup> 『ベンヤミン・コレクション3 記憶への旅』浅井健二郎 編・訳、久保哲司 訳、ちくま学芸文庫、1997年、560頁。

<sup>2)</sup> 『ベンヤミン著作集12 ベルリンの幼年時代』小寺昭次郎 編・訳・解説、1971年、133頁。

<sup>3)</sup> 「パリ—十九世紀の首都」『ベンヤミンコレクション1 近代の意味』浅井健二郎 編・訳、久保哲司 訳、ちくま学芸文庫、1995年、346頁。

<sup>4)</sup> 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、『ベンヤミン著作集6 ボードレール 新編増補』川村二郎／野村修編・訳、1975年、94頁。

できはしなかった。オスマンによる都市改造計画以前には幅広い歩道はまれだったし、狭い歩道では馬車から安全ではなかった。もし遊歩街<sup>パサージュ</sup>がなかったら、遊歩があれほど意味づかいものにまで発展することは、難しかったろう<sup>1</sup>。そのパサージュは、ひとつの小世界であり、遊歩者はそこに住みついているとまで言われるのだが、それは、この空間が「街路と室内との中間物<sup>2</sup>」であるからだ。ベンヤミンは、そうした室内としての街路の系譜を、パサージュからデパートへと辿ってみせる。「街路は遊民にとっての室内だが、その古典的形態がパサージュだとすれば、その頽廃形態が百貨店である<sup>3</sup>」。

だが注目すべきは、群集が遊歩者に及ぼす作用がそうであったように、ここでも幻像<sup>ファンタスマゴリ</sup>が生じてきているという点である。「幻像<sup>ファンタスマゴリ</sup>のなかで、都市はあるときは風景となり、またあるときは部屋となる。この両者を兼ねるものとして出現したのがデパートであって、それは遊歩そのものを商品販売のために利用する。デパートは遊歩者のための最後の領域である<sup>4</sup>」。近代資本主義の物象化された社会においては、幻像<sup>ファンタスマゴリ</sup>が商品を皮膜のように包み、そのみかけの価値が幅をきかす。すでに見たように、遊歩者もひとつの商品と見なされうるのだが、それは遊歩者が「市場のファンタスマゴリーに身をまかせる」からであり、一方、「住んでいる部屋に、自らの個人的生活の跡を是非残したいという人間の強烈な傾向」によって「室内のファンタスマゴリー」がつくられ、また、鉄骨建築の最初の活用例であるパサージュも、「ファンタスマゴリーとして顕在化」しているのである<sup>5</sup>。パサージュをぶらつく遊歩者は、必然的に幻像<sup>ファンタスマゴリ</sup>のなかに取り込まれていく。『パサージュ論』の次のような一節を思い出しておくべきだろう。

十九世紀とは、個人的意識が反省的な態度を取りつつ、そういうものとしてますます保持されるのに対して、集団的意識の方はますます深い眠りに落ちてゆくような時代[Zeitraum]（ないしは、時代が見る夢[Zeit-traum]）である。ところで、眠っている人は、——狂人もまたそうなのだが、——自分の体内での大旅行に出かけるのであり、しかもその際、彼の内部感覚は途方もなく研ぎ澄まされているので、目覚めている健康な人にとっては、健康な体の活動となっているようなおのれ自身の内部のざわめきや感じ、たとえば、血圧や内臓の動きや心臓の鼓動や筋感覚が妄想や夢の形象を生み出し、鋭敏な内部感覚がそれらを解釈し説明することになるのだが、[十九世紀の]夢見ている集団にとっても事情は同じであって、この集団はパサージュにおいておのれの内面に沈潜して行くのである。われわれは、この集団をパサージュのうちに追跡し、

<sup>1</sup> 同書、70 頁。

<sup>2</sup> 同書、71 頁。

<sup>3</sup> 同書、93 頁。

<sup>4</sup> 「パリ—十九世紀の首都」、前掲書、347 頁。

<sup>5</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論—I パリの原風景』今村仁司 他 訳、岩波書店、1993 年、31 頁。

十九世紀のモードと広告、建築物や政治を、そうした集団の夢の形象の帰結として解釈しなければならない<sup>1</sup>。

パサージュを歩く者は、自己の内部感覚に導かれ、集団的無意識のなかに入り込むのである。それは一種の退行ともいえよう。「パサージュに足を踏み入れるものは、門＝道を逆の意味で進んで行く。（言い換えれば、彼は子宮内の世界へと入り込んでいく。）<sup>2</sup>」。もともと、パサージュにかぎらず、都市に迷宮の相貌を求めるベンヤミンは、集団的無意識の染み込んださまざまな細部に惹きつけられていた。「かつてパリがその教会や市場によって規定されたのとまったく同様に、いまや地誌的な観点を一〇倍も一〇〇倍も強調して、このパリをそのパサージュや門や墓地や売春宿や駅……などといったものから組み立てること。さらには、殺人と暴動、道路網の血塗られた交差点、ラブホテル、大火事といったこの都市のもっと人目につかない深く隠された相貌から組み立ててみること<sup>3</sup>」。そのように、なにやら不吉な匂いを放つかに見える都市の細部は、集団的無意識のなかで胎児のごとくまどろむようにと遊歩者を誘う。「内臓の中にいると私たちがどれほど安堵するものかということを知りたければ、眩惑されるままに、暗いところが娼婦の股ぐらにひどく似ている街路から街路へと入り込んでいかねばならない<sup>4</sup>」。

だが、群衆がこの集団的無意識のなかで眠りにつくのに対し、遊歩者は、どこかに目覚めの意識を持っている。まどろみつつも、それは覚醒を待つ眠りなのである。ベンヤミンは、たとえば、遊歩者は街路を歩きつつ過去へと遡るのだと述べる。「街路はこの遊歩者を遙か遠くに消え去った時間へと連れて行く。遊歩者にとってはどんな街路も急な下り坂なのだ。この坂は彼を下へ下へと連れて行く。母たちのところというわけではなくとも、ある過去へと連れて行く。この過去は、それが彼自身の個人的なそれでないだけにいつそう魅惑的なものとなりうるのだ」。これは集団的無意識への退行とみなせよう。だが、この遡行には個人的な記憶の想起が必ず二重がさねになっている。「この過去はつねにある幼年時代のままである。それがしかしよりによって彼自身が生きた人生の幼年時代の時間であるのはどうしてであろうか。アスファルトの上を彼が歩くとその足音が驚くべき反響を引き起こす。タイルの上に降り注ぐガス灯の光は、この二重になった地面の上に不可解な[両義的な]光を投げかけるのだ<sup>5</sup>」。集団の過去に個人の過去が重ねられるとき、眠りに目覚めの可能性がもたらされる。それこそが遊歩者を群衆から分かちるのである。

<sup>1</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論—III 都市の遊歩者』今村仁司 他 訳、岩波書店、1994年、7頁。

<sup>2</sup> 同書、64頁。

<sup>3</sup> 『パサージュ論—I』、162頁。

<sup>4</sup> 『パサージュ論—III』、219頁。

<sup>5</sup> 同書、69—70頁。



ところで、ベンヤミンの眼をパリのパサージュへと向けさせたのは、彼以上にパリを知悉し、すぐれた遊歩者でもあって、1926年のパリ滞在の際も水先案内人のごとき役割を演じてくれたフランツ・ヘッセルであったと考えてまちがいなかろう。だが、シュルレアリスムとの関係も見落とすわけにはいかない。周知のように、シュルレアリストたちもまさにパリを遊歩する存在であったが、1926年には、奇しくも、そのなかのひとりルイ・アラゴンの書いた『パリの農夫』が刊行されており、その前半部がパサージュ・ド・ロペラをめぐる省察にあてられたこの書物を、ベンヤミンはいち早く手にとったはずである。翌1927年6月5日、フーゴ・フォン・ホーフマンスタール宛の書簡において、彼は、ジロドゥーと並びアラゴンの名、そしてシュルレアリスムの運動をあげ、「わたしはかれらのなかに、わたしにかかわるものが脈打っているのを見るのです<sup>1</sup>」と記している。さらに、これは少し後のことになるが、シュルレアリスムと縁の深い書店の店主アドリエンヌ・モニエとも知り合い、シュルレアリストたちとのあいだにそれなりの人脈を作り上げていくのである。

もともとベンヤミンは、1918年にスイスのベルンでチューリッヒ・ダダの立役者のひとりであったフーゴー・バルの隣に住むという偶然にも助けられ、ダダの精神に通じていたはずだし、ダダの時代を経てシュルレアリスムの時代に入ったブルトンやアラゴンらの動向に注目していたものと思われる。そんな折も折、アラゴンの著作を手にしたベンヤミンは、そこに自己のパサージュ観に通じるものを見出した。さもないと、次のような文章を書き残すはずがない。

シュルレアリスムが生まれたのは、あるパサージュにおいてであった。しかもそれはなんと<sup>ムーサイ</sup>いう詩神たちの庇護のもとに生まれたことだろう。

シュルレアリスムの父がダダだとすれば、その母はあるパサージュであった。このパサージュと知り合ったときには、ダダはすでに年を取っていた。アラゴンとブルトンが、モンパルナスとモンマルトルに嫌気がさして、友人たちとの会合の場所をパサージュ・ド・ロペラのとあるカフェに移したのは、一九一九年も終わりになってからのことだった。そのパサージュ・ド・ロペラも、オースマン通り<sup>ブルヴァール</sup>がそこを通ったためになくなってしまった<sup>2</sup>。

ここでベンヤミンが、パサージュ・ド・ロペラの消失にふれている点に注目しておくべきだろう。実際、アラゴンが『パリの農夫』を執筆したとき、この狭いパサージュは、パ

<sup>1</sup> 『ベンヤミン著作集 14』、253 頁。

<sup>2</sup> 『パサージュ論—I』、159 頁。

りの区画整理に伴い、消え去ることが確実になっていた。だからこそアラゴンは、ここを「はかないものへの信仰の神殿<sup>1</sup>」と呼んだのである。「やがて眼前から失われるとわかっているもの、それが画像になるのだ<sup>2</sup>」とベンヤミンは述べているが、まさに「はかないもの」こそが想像力を刺激するのである。

しかも、パサージュ・ド・ロペラの場合は、建築物としてもすでに古びたものであった。ひと口にパサージュといっても、幅が広くゆったりとしていて、アーケードという名にふさわしい新式のものもあれば、おもに 1820 年代から 30 年代にかけて作られた、狭く、店の並びも不揃いな旧式のものもあり、パサージュ・ド・ロペラは明らかに後者だった。それでもかつては近代建築としての輝かしさを誇示した時期もあったのだろうが、そうした威光も失われ、アラゴンによれば、いまや深海の底のごとき青みがかった光線をたたえ、さながら「人間の水族館<sup>3</sup>」の趣きを呈していたのである。ベンヤミンが述べているとおり、1919 年の終わり、パリのダダイストたちはこのパサージュのなかのカフェに集まるようになったのだが、それは「怪しげな<sup>4</sup>」パサージュに対する趣味からだったようだ。アラゴンは、この場所の本当の名前は「夢のオペラ座横丁<sup>5</sup>」だと述べている。

まさに集合的無意識がうごめく廃墟のごとき場所、それがパサージュ・ド・ロペラだった。そして、ベンヤミンによれば、「ブルジョワジーの廃墟」、すなわち、「ブルジョワジーのモニュメントの数々が、崩壊するまえにすでに廃墟となっている姿」を見渡すことは、「シュルレアリスムによってはじめて可能になった<sup>6</sup>」のである。さらに、1929 年に書かれた「シュルレアリスム——ヨーロッパ知識人の最新のスナップショット」では、「〈古びたもの〉のうちに現れる革命的エネルギーに出会ったのは、シュルレアリスムが最初である<sup>7</sup>」とも述べられる。この件を書いたときにベンヤミンの頭にあったのは『ナジャ』（1928）であるが、実際、ブルトンのこの著作にも、廃墟さながらの場所への関心が透けてみえ、たとえば、それこそパサージュ・ド・ロペラにあった古ぼけた劇場の様子が描写されている。

私自身のもっとも儚くもっとも気がかりな肖像のために、つまり私がこうやって物語っている自画像のために、この劇場の内部ほどふさわしいものがまたと見出せるだろうか——古ぼけた大きな姿見がならんでいて、その下には黄ばんだ葦のあいだをすべる灰色になった白鳥の飾りがつけられ、格子で仕切った栈敷席は空気も光

<sup>1</sup> ルイ・アラゴン『パリの農夫』佐藤朔 訳、思潮社、1988 年、20 頁。

<sup>2</sup> 『ベンヤミン著作集 6』、138 頁。

<sup>3</sup> 『パリの農夫』、20 頁。

<sup>4</sup> 同書、90 頁。

<sup>5</sup> 同書、106 頁。ルビは引用者による。

<sup>6</sup> 「パリ—十九世紀の首都」、前掲書、355—356 頁。

<sup>7</sup> 同書、500 頁。

もまったくかよわず、とても安心して坐っていただけるものではない。(…) そのバーがまたやけに暗いところで、奥には入って行けないトンネルがいくつも口をあけた、そう、まさに「湖底のサロン」さながらの代物であった<sup>1</sup>。

アラゴンが「人間の水族館」といい、ブルトンが「湖底のサロン」というとき、ベンヤミンがパサージュを子宮内の世界に譬えていたのが思い出されてはこないだろうか。退行し、かつての記憶のうちにまどろむ小宇宙、それがシュルレアリスムの、ベンヤミン的なパサージュだ。かつては近代の象徴のごとき存在であったパサージュも、いまや古びて、博覧会場やパノラマや室内などと同じく、「ひとつの夢の世界の残滓<sup>2</sup>」となっているのである。

しかも、古びているのはパサージュそのものだけではなく、そのなかの店に並べられた商品も廃物さながらの様相を呈している。「ここは、かつて万国博覧会でお目見えした神童たち、たとえば、なかに明かりがつくという特許つきトランクとか、一メートルほどもあるポケットナイフとか、時計の役目もすれば拳銃の役目もするという法的保証付きの傘の柄などとしてお目見えした神童たちの最後の宿であった。そして、壊れかけた巨大な像のかたわらには、半分まで作ってやめてしまった物が転がっている<sup>3</sup>」。近代資本主義社会においては、一度は流行したものの、たちまち忘却の淵に追いやられてしまう。パサージュは、まさに「はかないものへの信仰の神殿」なのである。

ところが、そうした廃物のごとき事物にむかうとき、ベンヤミンのまなざしには怪しいまでの光が宿ってくるのだし、それこそが彼とシュルレアリスムと繋ぐ糸であった。ベンヤミンは、ボードレールの詩に出てくる屑屋に注目し、屑屋の姿を詩人の姿に重ね、「両者とも屑にかかわりあう」のであり、「途中で毎瞬に立ち止まって目にふれたゴミを拾い上げる屑屋の歩み」は、「韻の獲物をもとめて市中を彷徨する詩人の歩み<sup>4</sup>」に等しいと述べていたのだが、この屑屋＝詩人は、寓意家を経て、さらに蒐集家<sup>アレゴリカー</sup>に結びつく。蒐集の対象も、「その本来のすべての機能から切り離され」、「有用性とはまっこうから対立する<sup>5</sup>」関係性のなかにおかれるという意味では、一種の屑なのである。そう考えるなら、シュルレアリストたちも、多かれ少なかれ、蒐集家であり屑屋であった。たとえば、『ナジャ』の次のような一節を思い出そう。

私がよく蚤の市に行くのは、よせでは決して見られない<sup>オブジェ</sup>物体を探すためである――

<sup>1</sup> アンドレ・ブルトン『ナジャ』巖谷國士 訳、白水 U ブックス、1989 年、32 頁。

<sup>2</sup> 「パリ——十九世紀の首都」、前掲書、356 頁。

<sup>3</sup> ヴァルター・ベンヤミン『パサージュ論—V ブルジョワジーの夢』今村仁司 他 訳、1995 年、119 頁。

<sup>4</sup> 「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」、前掲書、129 頁。

<sup>5</sup> 『パサージュ論 V』、122 頁。

一時代おくれのものや、こわれたものの部分や、役にたたないものや、ほとんど理解不可能なものや、けっきょく私の考える意味で、私の愛する意味で倒錯したもの(……) 1

『狂気的愛』にも、やはり蚤の市で見つけた品物がいくつか出てくるのだが、そこでブルトンは、夢の機能とも関連づけつつ、「掘り出し物がもつ触媒的な役割<sup>2</sup>」に言及している。そうしたブルトンの姿勢は、日常生活のなかの品物や見慣れた場所、たとえば父親のシルクハットやスミス・エンド・ウェッソン銃、金貨入れ、ストーブ、両親の寝室、手洗い、競馬場などに「聖なるもの」を見出そうとするミシェル・レリスにも通じるものだろう<sup>3</sup>。

\*

だが、留意しておかねばならないのは、このようにして廃物のごとき事物にそそがれるまなざしが、過去を懐かしみ、過去の記憶のうちにまどろむものではないということだ。蒐集家は廃物を拾い上げ、眠りから目覚めさせ、現在に生きさせる。ベンヤミンは断言していた、「事物をありありと現前させる真の方法は、それらの事物をわれわれの空間内において（われわれをそれらの空間内においてではなく）思い描くことである。（蒐集家はそうするし、逸話もまたそうする。）<sup>4</sup>」、と。さらにまた、「前世紀のキッチュを目覚めさせ『集合』させる、一種の目覚まし時計を設計したいと思う<sup>5</sup>」、とも。たしかに、パサージュのなかに足を踏み入れる者は、集合的無意識に取り巻かれ、夢の世界に浸り込む。だがそれでは、廃物はずいぶん廃物のままであり、はかなきものはただ消え去っていくしかない。夢を見ることはおそらく必要だ。しかし、それ以上に、「夢から目覚めること」が必要なのだ。それこそが、ベンヤミンによって、「追悼的想起の弁証法的転換」と呼ばれるものである。「われわれが『既在』と呼ぶところの夢が、実はそれに関係しているような目覚めの世界としての現在を経験するための技法」、それが「歴史学の新たな弁証法的方法」なのだし、それは、「既在を夢の想起において経験すること」につながるからだ。「既在についてのいまだ意識されざる知が存在するのであり、こうした知の掘り出しは、目覚めという構造を持っているのである<sup>6</sup>」。

1 『パサージュ論 V』、122 頁。

2 アンドレ・ブルトン『狂気的愛』笹本孝 訳、思潮社、1988 年、51 頁。

3 ミシェル・レリス『日常生活の中の聖なるもの』（岡谷公二 訳、思潮社）および『ゲームの規則 ビフュール』（岡谷公二 訳、筑摩書房）を参照のこと。

4 『パサージュ論—V』、126 頁。

5 同書、123 頁。

6 『パサージュ論 III』、6 頁。

ベンヤミンによれば、そうした弁証法を実践したのがシュルレアリスムだった。

十九世紀の集団的夢の現象形式は(…)、正しく理解されるなら、きわめて実践的に重要なのであり、われわれが航行しようとする海と、われわれが離れて行く岸辺とを認識させてくれるのである。(…)着手されるべきは十九世紀の機械論や動物機械説に対する批判ではなく、十九世紀の麻酔的な歴史主義やその仮装癖に対する批判なのである。なんと言っても、そうした仮装癖のうちにこそ、真の歴史的存在のシグナルが潜んでいるのである。このシグナルを最初に受け止めたのは、シュルレアリストたちであった<sup>1</sup>。

周知のように、シュルレアリスムはフロイトの無意識についての理論から多大な影響を受け、夢に重きをおいた。夢を記述した文章や夢に着想を得た作品も数多く存在する。だが、ベンヤミンの慧眼が見抜いたように、それは無意識のうちにまどろむことを目指したのではなく、ひとたび夢の世界に入り込んだのちの覚醒が求められていたのである。それはまさに弁証法的思考であった。

覚醒とは、夢の意識というテーゼと目覚めている意識というアンチテーゼの総合としてのジンテーゼなのではなかろうか？ もしそうであるならば、覚醒の瞬間とは「この今における認識可能性」と同じなのではなかろうか。この認識可能性に満ちた今において物事はその真の——そのシュルレアリスティックな——相貌を被るのである<sup>2</sup>。

目覚めている意識に遭遇するとき、夢の意識は中断され、断片化される。ちょうど、蒐集において、事物がその文脈から切り離されるのにも似て。たとえば、ダダの時代にすでにおこなわれていたコラージュ（あるいはその一種としてのモンタージュ）のことを思い出せばいいだろう。ベンヤミンは、ダダについて次のように書いている。

ダダイズムの革命的な力の基礎は、芸術をその根源的なたしかさにおいてためすことにあった。絵画の要素と結びついたキップとか糸巻きとかタバコのすいさしから、静物画がつくりだされた。そこでは、ひとつの枠のなかに全体があった。そして、それを公衆にしめして、「見よ、きみらの額縁が時代を爆破する」と宣言した。日常生活のもっともささいな、だが出所たしかな断片が、絵画以上のものを語り、本のページについて殺人者の血ぬられた指紋が、テキスト以上のものを語る、と。これらの革

---

<sup>1</sup> 同書、10-11 頁。

<sup>2</sup> 『パサージュ論 IV—方法としてのユートピア』今村仁司 他 訳、岩波書店、1993 年、21 頁。

命的な諸成分から多くのものが、フォトモンタージュのなかに救出された<sup>1</sup>。

コラージュ（あるいはモンタージュ）も蒐集から成り、それは一種の引用でもある。そして引用とは、ベンヤミンによれば、中断を生じさせる。「あるテキストを引用することは、このテキストの連関を中断することを含意している<sup>2</sup>」からだ。そうであるなら、もとのテキストからすれば、引用は断片化であり、破壊である。いや、破局とすらいえるかもしれない。だが、「現象はそのうちに潜む亀裂を明らかにすることによって救われる」、つまり、「破局である伝承が存在する<sup>3</sup>」のだ。したがって、ベンヤミンの仕事も必然的にモンタージュの様相を呈してくるのである。

この仕事の方法は文学的モンタージュである。私のほうから語ることはなにもない。ただ見せるだけだ。価値のあるものを抜き取ることはいつさいしないし、気のきいた表現を手に入れて自分のものにもすることもしない。だが、ボロ、くず——それらの目録を作るのではなく、ただ唯一可能なやり方でそれらに正当な位置を与えたいのだ。つまり、そのやり方とはそれらを用いることだ<sup>4</sup>。

この文学的モンタージュは明らかにシュルレアリスムの方法に通底していた。1935年8月9日付けのゲルハルト・ショーレム宛書簡で、ベンヤミンは次のように記している。「この仕事は、シュルレアリスムを哲学的に価値づける——とともに揚棄する——ものであると同時に、現存在がもっともめだたずに定着されているもののなかに、いわば現存在の廃物のなかに、歴史のイメージを捉えようとする試みであるのだ<sup>5</sup>」。

＊

「シュルレアリスム——ヨーロッパ知識人の最新のスナップショット」のなかで、ベンヤミンは『ナジャ』に挿入された写真に注目し、「これらの写真は、都市の街路や門や広場を通俗小説の挿絵のようなものにし、こうした数百年の歴史をもった建築物から、その月並みな自明さをしばらくとってしまう」のだと述べ、さらに、こうした写真の使い方は、「これらの建築物が、もっとも根源的な迫力をもったかたちで、記述される出来事に配さ

---

<sup>1</sup> 「生産者としての作家」、『ベンヤミン著作集9 ブレヒト』、晶文社、1971年、177頁。

<sup>2</sup> 「叙事的演劇とは何か」、『ベンヤミン・コレクション1』、544頁。

<sup>3</sup> 『パサージュ論—IV』、42頁。

<sup>4</sup> 同書、12頁。

<sup>5</sup> 『ベンヤミン著作集15 書簡II1929-1940』野村修 他 訳、1972年、148頁。

れるようにするため<sup>1</sup>」なのだと説明する。これを読むと、ベンヤミンが、パリの廃墟のごとき風景ばかりをカメラに収めたウジェーヌ・アジェに惹かれたのが理解できるし、「複製技術時代の芸術作品」がシュルレアリスムの関心に繋がっていることも感得できるだろう。この晩年の論文のなかで、彼はとくに映画について語り、なかでもクロース・アップとスロー・モーションに注目しているが、それはまさに廃物にそそがれるまなざしと等価のものをこの新しい芸術のうちに見出そうとしていたからだ。われわれが慣れ親しんでいる日常の隠された細部が、これらの技術によって露にされる。それは廃物を拾い上げるのと変らぬ行為なのである。

私たちの知っている酒場や大都市の街路、オフィスや家具つきの部屋、駅や工場は、私たちを絶望的に閉じこめているように思われた。そこに映画がやって来て、この牢獄の世界を十分の一秒のダイナマイトで爆破してしまった。その結果私たちはいまや、その遠くまで飛び散った瓦礫のあいだで、悠々と冒険旅行をおこなうのである。クロース・アップによって空間が、スロー・モーションによって運動が引き伸ばされる。拡大撮影というのは、〈これまでも〉不明確になら見えていたものを、たんに明確にすることではなく、むしろ物質のまったく新しい構造組成を目に見えるようにすることである。同様にスロー・モーションは、たんに運動の既知の諸要素を目に見えるようにするだけでなく、この既知の要素のなかに、まったく未知の要素を発見する<sup>2</sup>。

ここでも、引用の場合と同じで、破壊的な作用が生じていることに留意しておくべきだろう。ベンヤミンは、こうしたカメラの機能のおかげで、「人間のよって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識が織り込まれた空間が立ち現れる」と述べるが、その無意識のなかにまどろむことは許されていない。むしろ無意識は、われわれにショックを与え、目覚めさせる。だからこそ、映画がダダの運動と比較されるのだ。「ダダイズムは、今日の公衆が映画に求めている効果を、絵画（ないし文学）という手段で作り出そうとしたのである<sup>3</sup>」。要するに、ダダにおいては、言葉の屑の寄せ集めから詩が出来上がり、ボタンやキップのようなガラクタが絵画に貼り付けられていたわけだが、それは無用の細部の拾い上げという点で、映画におけるクロース・アップやスロー・モーションに通じる。同様の観点から、おそらくベンヤミンは映画におけるモンタージュにも関心をいだいていたものと考えられる。すでに写真について、それが秘められた一瞬の映像を定着しうるだけに、「こうした映像が与えるショックは、見る人の連想メカニズムを停止させる<sup>4</sup>」と述べられていたが、映画においてモンタージュを構成する個々のショットも、ばらばらのままでは

---

<sup>1</sup> 『ベンヤミン・コレクション1』、503頁。

<sup>2</sup> 同書、619頁。

<sup>3</sup> 同書、622頁。

<sup>4</sup> 「写真小史」、同書、580頁。

有機的な意味連関をなしえず、廃物のごときイメージにすぎない。それらをモンタージュによって拾い集めてやらねばならないのだ。「カメラマンによるイメージはばらばらに寸断されたものであり、その諸部分は、のちにある新しい法則にしたがって集められる<sup>1</sup>」。ベンヤミンによれば、絵画の場合と異なり、カメラは「事物の組織構造に深く侵入していく」というのだが、モンタージュのもたらすショックが事物を眠りから覚ますのだと言い換えてもよからう。

それにしても、「複製技術時代の芸術作品」の先見性は、映画によって人間の知覚に変容が生じたとする点にある。クローズ・アップやスロー・モーション、あるいはモンタージュにより、イメージが断片化され、意味の枷から解き放たれるなら、それを従来の視覚によってとらえるのはもはや不可能になる。絵画的な表現に慣らされた者の眼は、全体を把握しようとするのであり、細部へとむかってはいかないからだ。観客は、視線を一点に集中させて全体の意味を読み取ろうとするのではなく、むしろ身体全体の感覚を解放し、「注意散漫」ともいえる状態に自己をおかねばならない。それは、自動書記を実践するブルトンが求めた「完全な放心の状態<sup>2</sup>」に通じるものだろう。そのとき優先されるべき知覚は、もはや視覚ではなく、触覚なのである。

ダダイストたちにおいて芸術作品は、もはや魅惑的な形姿や説得力ある響きであることをやめ、一発の銃弾となった。それは観る者に命中した。芸術作品はいまやある種の触覚的な性質を獲得した。これによって、映画の需要が促進されることになった。映画のもつ注意散逸を引き起こす要素も、ダダの芸術作品の場合と同様、まずもって触覚的要素だからである<sup>3</sup>。

ベンヤミンによれば、蒐集家も「触覚的<sup>4</sup>」なのだが、いずれにせよ、こうした触覚的受容において、観客は作品のなかへ入っていくのではなく、作品を「自分たちのなかに沈潜させる<sup>5</sup>」。要するに、作品を過去に封じ込めるのではなく、現在に生かすのである。作品とともに眠るのでなく、作品を自己のうちに覚醒させるといってもいい。だが同時に、触覚的受容は「身体的ショック」を伴うものであるとされており、それだけに主体にとってはひとつの危機でもある<sup>6</sup>。しかしその危機を積極的に受け入れ、そして乗り越えていくこ

<sup>1</sup> 「複製技術時代の芸術作品」、同書、616 頁。

<sup>2</sup> アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士 訳、岩波文庫、1992 年、83 頁。

<sup>3</sup> 「複製技術時代の芸術作品」、前掲書、623 頁。

<sup>4</sup> 『パサーージュ論—V』、127 頁。

<sup>5</sup> 「複製技術時代の芸術作品」、前掲書、624 頁。

<sup>6</sup> ブルトンは、『シュルレアリスム宣言』において、「人間は自分の思考のなかで溶けるものなのだ」と述べている（前掲書、72 頁）。



とでしか、真の覚醒は訪れない。作品を視覚で愛でているあいだは、われわれはいまだ耽美主義のうちにまどろんでいるのだ。

周知のように、ベンヤミンが生きた時代はファシズムの時代であり、彼はファシズムを「政治の耽美主義化」として断罪した。時代は移り変わったとはいえ、ファシズム的状况が完全に消え去ったわけではない。いまだに、集合的無意識にまどろむ誘惑は強いのである。たしかに、集団的無意識のなかに入り込むことによって、芸術をその伝統の重みから解放する契機が生まれたことも忘れてはならないだろう。シュルレアリストたちは、ロートレアモンの言葉に倣い、「詩は一人によってではなく、万人によって作られねばならない」と宣言したのである。写真や映画といった複製技術時代の芸術もまた、作品からアウラを追放し、その結果、偉大な作品は、もはや「個人が生み出すもの」とは見なされず、「集団によって作られるものとなった<sup>1</sup>」。だが同時に、集団的無意識からの覚醒も必須である。ブルトンは述べる、「自分がすっかり自分のものになるかどうかは、つまり、日ごとにおそろしさをます自分の欲望のむれを無政府状態に保てるかどうかは、ひとえに人間しだいである<sup>2</sup>」、と。眠りに入り込む過程は甘美なのにはたいし、目覚めはつねに過酷な体験となる。だが、目覚めなければ作品が成立することもまたない。だからこそわれわれは、廃物へと視線を向けつつも、退行的な眠りにつくことなく、覚醒をめざして弁証法のうちに身をさらさねばならない。パサージュのなかへと入り込み、同じ道をたどりなおしてパサージュから抜け出てこなければならぬのである。このパサージュの往還は、「自分たちが作り出したもののアウラを容赦なく破壊する<sup>3</sup>」ことに等しく、それだけに、遊歩者にとってきわめて危険な行為だ。だがそれでも、ベンヤミンは、そしてシュルレアリストたちは、暗いパサージュのなかへと入り込み、そしてそのパサージュから抜け出てくる。われわれもまた、彼らのあとに続かねばならないだろう。なぜならそれは、「今日の社会秩序に反対して闘っているすべての人が体験しているものである<sup>4</sup>」のだから。

---

<sup>1</sup> 「写真小史」、前掲書、575 頁。

<sup>2</sup> 『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、32-33 頁。

<sup>3</sup> 「複製技術時代の芸術作品」、前掲書、623 頁。

<sup>4</sup> 同書、640 頁。

## まとめに代えて

モダニズムはたしかに新しいものを探求する。だが同時に、その新しさが永遠のものに繋がることを求めもするのだ。それは、時の流れを越えて生きつづける「現代性」とでもいえよう。ところが、「現代性」がそのように永続性をもちえるのも、ボードレールにおける「モダン」の概念を敷衍しつつレリスが述べるように、「たんなる外観よりも深いところまで抉り」つつ、「その時代に特有の精神を鋭く表現している<sup>1</sup>」からである。「現代性」と「永遠性」のこの弁証法から、真のモダニズムが生じてくる。したがってそれは、昨日よりは今日、今日よりは明日が新しいと見なす単純な進歩史観とも、新しさの強迫観念の虜となった革新の美学とも無縁だ。なぜなら、過ぎ去った日々の残骸が横たわる廃墟からも、「現代性」は立ち昇りうるのだ。それは、過去を時間の流れのなかに消滅させず、いわば進歩から落伍者を現在に蘇らせようとするベンヤミンの歴史意識そのものだ。進歩の観念の信奉を歴史主義と呼ぶ彼は、それに逆らい、過去のいわば落穂広いをおこなう営為をこそ歴史的唯物論とみなす。

過ぎ去った事柄を歴史的なものとして明確に言表するとは、それを〈実際にあった通りに〉認識することではなく、危機の瞬間にひらめくような想起を捉えることを謂う。歴史的唯物論にとっては、危機の瞬間において歴史的主体に思いがけず立ち現われてくる、そのような過去のイメージを確保することこそが重要なのだ<sup>2</sup>。

ここでベンヤミンが「危機の瞬間」に言及しているのは興味深い。なぜなら、そのように「過去のイメージを捉える」とき、主体はみずからの安定を犠牲にしなくてはならないからだ。過去から未来へと不可逆的に流れていく時間に身を任せていくとき、主体はただ流れに運ばれ、あらかじめ想定された目的地をめざすにすぎない。その道筋において、危険はあらかじめ回避されているといえよう。ところが、流れに逆らい立ち止まろうとするなら、主体はその流れそのものに直面し、足もとをすくわれ、波間に身を沈める危険をおかすことになる。だが、あくまで立ち止まり、場合によっては流れを遡ろうとするとき、その眼には、いままでには見えてこなかった風景が映ることとなろう。

ここで言う流れとは、なにも物理的な時間にかぎられない。われわれは、さまざまな既

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., p. 229. (前掲訳書、303頁)

<sup>2</sup> 「歴史の概念について」、『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』、649頁。

成概念に取り巻かれ、その思考形態の虜となって日々を過ごしていく。それもまたひとつの流れなのだ。それを日常性と呼んでもいい。日常性のなかで、感性を鈍らされ、ただ明日への淡い期待のうちに生きていく。だが、ほんの少し立ち止まり、周囲を見まわしてみさえすれば、そこには未知の光景が息づいているかもしれないのだ。レリスの言うように、「日常生活のなかの聖なるもの」が存在するのである。ただ、そのためには、自己を規定する枠から、わずかなりとも外へ踏み出さねばならない。それは一種のエキゾティシズムにつながる。エキゾティシズムといっても、いわゆる異国趣味とは異なる。みずからは安全な地帯に身をおき、ただ異国情緒にみちた光景を眺めるだけの行為は、進歩史観の流れに身を任せ、ただ新しさだけを求めて時代に寄り添うのと同じで、真の意味での変革を自己にもたらしはしない。そこで得られるのは、まやかしの未知であり、見せかけだけの新しさだ。そうではなく、自己を成り立たせている既成概念そのものに揺さぶりをかけ、みずからの同一性を危機にさらすときにこそ、真のエキゾティシズムが成り立ちうる。それは、まずは自己の内部でとりおこなわれる革命だと言ってもいい。そうしたエキゾティシズムを探究するなら、進歩史観に流され、ひたすら新しきものを盲信する態度に陥るはずもない。したがって、モダニズムの問題は、エキゾティシズムの問題、いわば脱自の問題にも通じているのである。

われわれに残された課題は、このエキゾティシズムとの関連を浮き彫りにしつつ、さらにモダニズムの問題を掘り下げていくというものになるだろう。

## Le “réalisme créateur” selon Michel Leiris : l’art de capter le sacré dans la vie quotidienne

En 1933, après avoir passé deux ans en Afrique en tant que membre de la mission Dakar-Djibouti, Michel Leiris est revenu “ en ayant tué au moins un mythe : celui du voyage en tant que moyen d’évasion<sup>1</sup> ”. En effet, il avait d’abord découvert l’Afrique à la lumière du merveilleux : quand il avait onze ans, ses parents l’ont emmené au théâtre Antoine voir jouer *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel. La première notion qu’il ait eue de l’Afrique remonte à cette époque où il rêvait “pays lointains et tortueuses découvertes<sup>2</sup>”.

Rien d’étonnant alors à ce que *L’Afrique fantôme* (1934), le journal qu’il a tenu tout au long de son voyage à travers l’Afrique noire, reflète son “ goût du merveilleux<sup>3</sup> ”. D’autre part, elle était une “ expression surtout de [sa] déception d’Occidental mal dans sa peau ”. Bien que chassé du groupe d’André Breton en 1929, il gardait toujours cette “ haine des modes de penser et façon d’être qui ont cours chez [eux]<sup>4</sup> ”, et un goût qui correspond à peu près à une sorte d’exotisme cher aux surréalistes. D’ailleurs, il voit dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon “ une sorte de volonté de trouver un merveilleux, des éléments mythiques ”. Pourtant, le voyage en tant que tentative d’évasion aboutit à un échec : Leiris n’a pu vraiment réaliser cette délivrance de soi tant recherchée. C’est d’ailleurs pourquoi il a baptisé son ouvrage *L’Afrique fantôme*.

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, *L’Age d’homme*, Gallimard, 1939 ; réédition précédé de “ De la littérature considérée comme une tauromachie ”, Gallimard, 1946 ; réédition, Gallimard, “ Folio ”, 1973, p. 201.

<sup>2</sup> Michel Leiris, “ L’œil de l’ethnographe (A propos de la mission Dakar-Djibouti) ”, in *Zébrage*, Gallimard, “ Folio/ essais ”, 1992, p. 26-28.

<sup>3</sup> Michel Leiris, *L’Afrique fantôme*, in *Miroir de l’Afrique*, Gallimard, 1996, p. 87.

<sup>4</sup> Michel Leiris, *C’est-à-dire*, Jean-Michel Place, 1992, p. 17.

Cela signifie-t-il que le jeune écrivain a définitivement rompu avec les idées surréalistes, qu'il a renoncé à la quête du merveilleux ? Une question trop délicate pour qu'on l'aborde hâtivement. Car, même vers la fin de sa vie, Leiris se considérait toujours comme surréaliste<sup>1</sup>.

Il nous semble nécessaire d'autre part de rappeler que le voyage dont il est question a été organisé dans un but purement scientifique. Il s'agissait en effet de l'une des premières missions ethnologiques envoyées en Afrique noire. Michel Leiris y a participé en qualité de secrétaire-archiviste. D'où son journal minutieusement tenu et racontant tous les détails du voyage d'enquête. Et on sait que, dès *L'Age d'homme*, il a su appliquer à lui-même la méthode ethnologique : au lieu des autres, il s'observe soi-même pour écrire une série d'essais autobiographiques. La mission Dakar-Djibouti lui a donc permis d'affronter la réalité, y compris celle concernant sa vie privée. Le voilà penchant pour le réalisme : " Pour un écrivain qui comme moi depuis longtemps se dirait volontiers "réaliste"...<sup>2</sup> "

En vérité, même avant de partir pour l'Afrique, Leiris savait que, ne pouvant fuir la réalité, il ne lui restait plus qu'à mener une sorte de combat avec elle. La rupture avec le groupe surréaliste, c'était donc en quelque sorte le retour à la réalité, encore qu'il soit resté à sa manière surréaliste jusqu'à la fin. Un article consacré à Arnold Schönberg et publié en 1929 dans la revue *Documents* révèle déjà sa préoccupation majeure d'une façon assez ambivalente :

*La musique et la peinture, lorsqu'elles s'attaquent respectivement au temps et à l'espace (qui sont le canevas de la réalité) trouvent dans cette lutte leur raison d'être la plus haute<sup>3</sup>.*

De retour de la mission Dakar-Djibouti, Leiris croit avoir tué un mythe, au moins celui qui lui laisse croire qu'il pourra fuir la réalité en partant pour un pays lointain. L'aspiration au merveilleux ne l'a pas pour autant lâché. Cette expérience de l'échec lui a confirmé ou plutôt reconfirmé le besoin d'enraciner le merveilleux dans la réalité même, de " découvrir un moyen de faire coïncider le *là-bas* et l'*ici même*, d'être dans le mythe sans tourner le dos au réel, de susciter des instants dont chacun serait éternité<sup>4</sup> ". En un sens, il oscille entre le réalisme et le surréalisme, entre le respect du

---

<sup>1</sup> " Un entretien avec Michel Leiris: Breton, le patron ", *Le Nouvel Observateur*, n° 1228, 20-26 mai 1988, p. 143.

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, 1981, p. 216.

<sup>3</sup> Michel Leiris, " Quant à Arnold Schoenberg ", in *Brisées*, Mercure de France, 1966, p. 23-24.

<sup>4</sup> Michel Leiris, *La Règle du jeu III : Fibrilles*, Gallimard, 1966, p. 234.

réel et le défi au réel<sup>1</sup>.

\*

Dans la préface de *Grande fuite de neige*, éditée en 1964 mais publiée d'abord dans les *Cahiers du Sud* en 1934, Leiris précise que, avec ce texte, il a tenté de créer "une sorte de mythe"<sup>2</sup> à travers la transposition de la première course de taureaux qu'il ait vue huit ans avant. En quoi devait consister ce mythe ? *Miroir de la tauromachie* (1937) nous en donnera une réponse : on y trouve Leiris critiquant "l'hypertrophie de la pensée logique ou, ce qui pis est, l'abandon à un étroit empirisme camouflé plus ou moins habilement sous l'étiquette de "réalisme"<sup>3</sup>". Mais il ne faudrait pas y voir un simple espoir de fuite. Car ce que notre écrivain cherche à travers la tauromachie, c'est l'un des "lieux où l'on se sent tangent au monde et à soi-même"<sup>4</sup>. Tant qu'on est en vie, il est impossible de quitter définitivement le monde ni de se délivrer parfaitement de soi-même. Autant y faire face au risque de se perdre soi-même, juste comme un matador devant un taureau.

Il s'agit donc, selon l'expression fameuse qu'on trouve dans "De la littérature considérée comme tauromachie", préface de la réédition de *L'Age d'homme*, d'"introduire ne fût-ce que l'ombre d'une corne de taureau dans une œuvre littéraire"<sup>5</sup>. En effet, Leiris vise à un "engagement dans l'écriture" et, dans ce but, il s'impose une règle et une authenticité correspondant à celles du torero pour qui "la tragédie qu'il joue est une tragédie réelle, dans laquelle il verse le sang et risque sa propre vie". En l'occurrence, elles consistent à "ne parler que de ce que [Leiris] connaissai[t] par expérience et qui [l]e touchait du plus près, pour que fût assurée à chacune de [s]es phrases une densité particulière, une plénitude émouvante"<sup>6</sup>. Or, ce "parti pris de réalisme" comporte un aspect tactique ou même esthétique. Car il faut que le combat soit autre chose qu'une simple boucherie. Leiris procède alors, quoi qu'il déclare avoir rompu avec le surréalisme, à "une sorte de collage surréaliste ou plutôt de

---

<sup>1</sup> Dès aux années vingt, ce dilemme était plu ou moins familier à Leiris ainsi qu'à des artistes et des écrivains qui éatient réunis autour d'André Masson. Voir l'article de Leiris "45, rue Blomet" (*Zébrage*, op.cit.).

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Grande Fuite de neige*, Fata Morgana, 1982, p. 9.

<sup>3</sup> Mihcel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Fata Morgana, 1981, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>5</sup> Michel Leiris, *L'Age d'homme*, op.cit., p. 11.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 17.

photo-montage<sup>1</sup> ". Cette méthode lui permet d'être fidèle à la règle et l'authenticité qu'il s'impose, sans que ses écrits autobiographiques échouent dans une confession insipide et vulgaire basée sur l'empirisme.

Bref, suivant l'exemple du matador bravant le danger, Leiris affronte la réalité. Mais il exige de cet acte qu'il ait un caractère rituel. En parlant des œuvres tauromachiques de Masson, il souligne cette position qui lui est propre :

*Par le truchement des courses de taureaux, André Masson nous mène au point crucial de l'art : guerre inexpiable du créateur avec son œuvre, du créateur avec lui-même et du sujet avec l'objet, dichotomie féconde, joute sanglante dans laquelle l'individu entier est engagé, ultime chance pour l'homme " s'il consent à y risquer jusqu'à ses os " de donner corps à un sacré<sup>2</sup>.*

Nous voici donc amenés à la notion de sacré. D'ailleurs, Leiris l'avait déjà défini dans *Miroir de la tauromachie* comme "quelque chose de mis à part ou de ' taboué ', en position d'apex vertigineux du fait d'être à la fois au-dessus et au ban du commun, hors-de-pair et hors-la-loi, prestigieux et rejeté<sup>3</sup> ".

Il nous serait loisible de comparer ce sacré à ce que Breton appelle le " point suprême " ou la " surréalité "<sup>4</sup>. Ce qui différencie cependant l'un de l'autre, c'est la mise en danger du sujet : Leiris est fasciné ou même obsédé par la menace semblable à celle qu'affronte le matador. Car le sacré leirissien requiert le dépassement du soi : " Le ' sacré ', ce sera ce qui m'est *hétérogène* (transcendant ?), ce qui est extérieur à moi mais à quoi j'adhère pour me dépasser<sup>5</sup> ". De plus, il recherche ce sacré, notion relevant en général du religieux, dans la vie quotidienne même, comme l'indique le titre de la conférence qu'il a donnée dans le cadre du Collège du Sociologie en 1938. Il est question d'"un sacré sec et transparent " en ce sens qu'il se trouve " hors de toute vapeur d'église<sup>6</sup> ". C'est ce sacré-là qu'il essaie de surprendre dans la vie quotidienne

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>2</sup> Michel Leiris, " Espagne 1934-1936 ", in *André Masson et son univers*, en collaboration avec Georges Limbour, Genève ; Paris, Editions des Trois Collines, 1947, p.64.

<sup>3</sup> Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, op.cit., p. 55.

<sup>4</sup>. Cf. le célèbre passage du *Second Manifeste du surréalisme*, André Breton, op.cit., p. 781.

<sup>5</sup> Michel Leiris, *L'Homme sans honneur*, Jean-Michel Place, 1994, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 47.

au détriment de “ ses formes pétrifiées (religion, patrie, morale, etc.)<sup>1</sup> ”. Il s’agit par conséquent d’un sacré qu’on doit chercher “ à l’état naissant ” dans la réalité. S’il met radicalement “ hors de soi ” et par suite en danger du point de vue de la cohérence du sujet, sans qu’il devienne un simple moyen de fuite temporaire, c’est justement qu’on le découvre dans un endroit imprévu, dans les menus détails de la vie quotidienne. Voilà pourquoi, paradoxalement, Leiris s’éloigne du surréalisme pour se diriger vers le réalisme, encore qu’il soit question d’un réalisme particulier : “ cherchant un terrain plus ferme que celui de l’invention pure, j’oriente mon travail vers le réalisme.<sup>2</sup> ”

\*

Il nous semble que Leiris a préféré développer l’idée de ce réalisme en écrivant sur les beaux arts, tout particulièrement sur ses amis peintres<sup>3</sup>. D’une certaine manière, c’était la suite de sa recherche du sacré comme nous le montre *Afrique Noire : la création plastique* (1967), ouvrage en collaboration avec Jacqueline Delange, qui lui a permis de relier cet intérêt pour l’ethnologie à celui pour l’art. Leiris affirme par exemple que Giacometti se pose et résout le problème de “ la présence réelle ” tout comme les sculpteurs nègres qui visent “ moins à représenter leurs modèles qu’à leur permettre d’être là<sup>4</sup> ”. Ce qu’il appelle ici “ la présence réelle ”, ce n’est pas la réalité objective, la réalité telle qu’elle est, mais quelque chose de comparable à un sacré qu’on trouve “ à l’état naissant ” dans la réalité. Car pour lui, l’art réaliste est “ le seul qui permette de se réconcilier avec [le réel] ou, en d’autres termes, de le réhabiliter ” : il consiste à reprendre le réel en lui donnant une beauté, plus précisément “ la sublime beauté d’un bœuf écorché peint par Rembrandt<sup>5</sup> ”. Il faudra donc qu’on aborde le sacré sans pour autant s’écarter de la réalité.

Ainsi il ne se contente pas de prêter à Picasso — un autre artiste pour qui l’influence de l’art nègre n’est pas négligeable — une image de peintre surréaliste. Dès 1930, dans un article écrit pour la revue *Documents*, il dénonce, tout en admettant les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d’Olympia*, op.cit., p. 284.

<sup>3</sup> A propos des recherches sur les écrits de Leiris concernant les beaux-arts, nous devons beaucoup à un ouvrage capital de Catherine Maubon *Michel Leiris : en marge de l’autobiographie* ( José Corti, 1994) ainsi qu’à son article “ Au pied du mur de la réalité : Leiris et la peinture ” (*Littérature*, n° 79, octobre 1990).

<sup>4</sup> Michel Leiris, *Pierres pour Alberto Giacometti*, L’Echoppe, 1991, p. 25.

<sup>5</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 732 (28 octobre 1980).



raisons de tenir cet artiste pour un mage ou un visionnaire, une erreur très répandue qui tend à “ le confondre plus ou moins avec les surréalistes, somme toute à faire de lui une sorte d’homme en révolte, ou bien plutôt en fuite (.....) devant la réalité<sup>1</sup> ”. À contre-courant de l’opinion générale, il souligne donc “ le caractère foncièrement *réaliste* de l’œuvre de Picasso ”. Selon Leiris, le sujet de ses tableaux n’est jamais “ emprunté au monde fumeux du rêve, ni susceptible immédiatement d’être converti en symbole ” c’est-à-dire aucunement “ surréaliste ”. Au contraire, il est presque toujours “ tout à fait *terre à terre*<sup>2</sup> ”. D’autant plus que les toiles de Picasso perdraient leur efficacité si “ le contact venait à s’y trouver rompu avec ce que l’existence quotidienne nous propose de plus banal ”. Mais cela ne veut pas dire que le peintre se contente de la réalité telle qu’elle est. Loin de là. Car “ à ce réalisme [...] est liée l’allure agressive que revêtent tant d’œuvres de Picasso<sup>3</sup> ”. Et cette “ allure agressive ” provient d’une tension, d’une confrontation de “ l’être conscient avec l’*Autre* qui lui fait face<sup>4</sup> ”. On sait d’ailleurs que Picasso insiste sur le thème “ le peintre et son modèle ”.

Nous retrouvons ici le duel comparable à celui du matador et du taureau. Picasso devant son modèle n’est rien d’autre qu’un torero. Et c’est ce “ duel du sujet et de l’objet<sup>5</sup> ” qui amène l’artiste à faire subir au réel une transmutation. Mis en présence de l’artiste et exposé à son regard, le modèle ne pourra rester ce qu’il était. De plus, l’artiste ne se contente pas de le copier dans un but naturaliste : il s’efforce d’en dévoiler un aspect caché ou de le doter d’une autre signification, d’une autre vie, ce qui transforme le résultat en une œuvre singulière, une œuvre marquée par la personnalité de l’artiste. Dans une interview, Leiris déclare que, chez Picasso comme chez Francis Bacon, “ il ne s’agit jamais que d’imposer avec des moyens non naturalistes l’évidence brute d’une présence ”. En d’autres termes, “ pour qu’une figure existe en art, la nature doit être violentée<sup>6</sup> ”. Tout cela saute aux yeux quand on regarde des œuvres de

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, “ Toiles récentes de Picasso ”, in *Un génie sans piédestal*, Fourbis, 1992, p. 26.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> Michel Leiris, “ L’exposition Picasso à la galerie Louis-Carré ” in *Un génie sans piédestal*, op.cit., p. 40.

<sup>4</sup> Michel Leiris, “ Picasso et la comédie humaine ”, in *Un génie sans piédestal*, op.cit., p. 60.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>6</sup> Michel Leiris, “ Le peintre de la détresse humaine ”, in *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, L’école des lettres, Seuil, 1995, p. 62. Précisons que Leiris cite ici la phrase célèbre de *L’Amour fou* : “ La beauté sera convulsive ou ne sera pas ”.

Picasso : les figures y sont toujours déformées et même démolies. Pour reprendre la métaphore du taureau, le matador-peintre transperce le taureau-modèle avec son épée-pinceau. Mais c'est justement cet acte qui métamorphose l'objet en être sacré tout comme dans le rite du sacrifice.

Il ne faudrait cependant pas oublier que le modèle n'est pas seul à prendre des risques. Dans ce duel l'artiste n'est pas plus intact que le matador. Plus il a envie d'investir le modèle de l'intérieur, plus il est obligé de mettre en danger son identité. Car pour s'exprimer à travers le modèle, pour aboutir à un réalisme supérieur par delà le naturalisme, il faut qu'on s'écarte de soi-même. D'où son intérêt pour le phénomène de la possession<sup>1</sup> : il est attiré par le sacré qui lui est "hétérogène". Tant qu'on reste enfermé à l'intérieur de soi-même, on tombe dans un réalisme médiocre qui n'est rien d'autre que le naturalisme. Il nous faudra donc nous arracher à nous-même au risque de notre propre perte. Mais cela ne signifie pas le saut vers un monde irréel : mis en face de la corne du taureau, nous sommes privés de moyens d'évasion, à moins de renoncer au sacré. C'est précisément dans le duel avec le taureau-modèle que le matador-artiste cherche, au détriment de sa sécurité, l'ultime chance d'une survie, une survie en tant que créateur, en tant que celui qui court après le sacré. En ce sens, la création artistique ne peut être qu'une action engagée.

Quand Leiris parle de la "présence", il présuppose cette sorte de relation taumachique. Hors de question que le peintre reproduise le modèle ou l'embellisse par une sorte de maquillage. Au contraire, il doit s'engager tout entier dans ce face-à-face avec le modèle pour en tirer une conséquence assez périlleuse : il finit par conférer une transfiguration non seulement au modèle, mais aussi à lui-même. Seules comptent des œuvres qui font sentir au spectateur l'existence d'une telle relation entre le peintre et le modèle et qui acquièrent par là une "présence".

\*

Ce qui a préoccupé Leiris dans ses dernières années, c'était avant tout ce problème de la présence, et ceci bien entendu par rapport à sa conception du réalisme. Il l'a approfondi en travaillant tout particulièrement sur Francis Bacon. Pour Leiris, celui-ci est artiste relevant à l'évidence du réalisme caractérisé par une certaine subjectivité. Car il affirme que si des œuvres sont objectivement réalistes, elles finissent au fil du temps par être des plus conventionnelles, ce qui n'est pas le cas de celles de Bacon. D'où deux questions qui viennent à l'esprit de l'écrivain concernant le réalisme : " de

---

<sup>1</sup> Cf. Michel Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de*

quelle réalité s'agit-il ? Quels sont les moyens d'atteindre à cette réalité<sup>1</sup> ? ”

Dans son premier écrit consacré à Bacon, après avoir évoqué les facultés que ses peintures ont d’ “ imposer leur présence”, Leiris reprend le thème sur lequel il a insisté dans ses écrits consacrés à Picasso : le duel de l'artiste et du modèle. En effet, il soutient que les œuvres dotées de présence montrent “ des traces d'un combat : celui que l'artiste a mené pour aboutir au tableau sur lequel l'élément de départ devait s'inscrire, non pas à la sèche manière d'un diagramme ou d'un document, mais de la façon la plus convaincante qui soit pour la sensibilité du spectateur<sup>2</sup> ”. De cette sorte de relation conflictuelle naît la présence de l'œuvre elle-même :

*Pour le spectateur, c'est la présence de l'artiste, sa marque personnelle (indicatrice de son mouvement rapide ou tâtonnement pour rendre compte de ce qu'il a vu) qui fait que la chose est présente, au lieu d'être la chose morte qu'elle serait si elle était reproduite sans l'intervention patente d'une subjectivité ; plus l'artiste sera présent [...], plus vivant sera le tableau, lieu où s'est opérée la rencontre de ces deux réalités, l'artiste et la chose qu'il désire représenter ou, plutôt, péremptoirement présenter, sans double fond de symbole et sur un mode exempt de toute religiosité<sup>3</sup>.*

Ce genre de tableaux criants de présence s'adressent à ceux qui les regardent pour les tirer hors de leur “ trop habituelle neutralité ” et les amener à “ une conscience aiguë d'être là<sup>4</sup> ”. La présence de l'œuvre évoque donc celle du spectateur dans un face-à-face lourd de tension qui fait penser encore une fois au duel.

Ce qui retient particulièrement notre attention dans le contexte du présent article, ce sont les deux effets contradictoires que l'œuvre suscite à ce moment-là chez le spectateur : la sensation d'immédiat et celle de distance. D'une part, l'artiste doit axer son opération sur “ le présent immédiat ” ou, en d'autres termes, “ s'affirmer positivement d'ici et de maintenant ” pour doter son œuvre d’ “ un pouvoir de choc comparable à celui d'un fait singulier qui nous concerne<sup>5</sup> ”. Il s'agit donc également de la question de la modernité. Car si une œuvre est moderne, ce n'est pas parce qu'elle

---

Gondar, Plon, 1958.

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op.cit., p. 607 (12 novembre 1965).

<sup>2</sup> Michel Leiris, “ Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon ”, in *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, op.cit., p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 16-17.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup> Michel Leiris, “ Francis Bacon aujourd'hui ”, in *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, op.cit., p. 34-35.

est contemporaine, mais parce qu'elle porte la marque vivante des activités créatrices de l'artiste. Faute de quoi, elle ne pourrait jamais exister avec une vie intense, avec une puissance susceptible de donner au spectateur "une conscience d'être là". Mais d'autre part et paradoxalement, pour accentuer cette sensation d'immédiat, il faut absolument procéder par décalage ou distanciation. On s'écarte de la réalité pour la retrouver plus parlante et par là même plus immédiate. Si Leiris assure que "Francis Bacon [...] n'admet pas d'autre procédure dans sa course à la réalité que de rejoindre celle-ci moyennant un grand détour<sup>1</sup>", c'est dans ce sens-là. Autrement dit, pour acquérir une présence, l'œuvre a besoin de cette "allure agressive" que nous avons mentionnée à propos de Picasso. Sans cela, elle retomberait dans une platitude à l'abri de toute urgence, dans un faux-semblant du réel, dans un simulacre de la vie. Ce que Leiris veut éviter à tout prix.

Immédiateté et distanciation<sup>2</sup> qui semblent opposées à première vue, ne le sont pas en réalité, en s'associant l'une à l'autre ou plutôt en se renforçant l'une et l'autre. En effet, Leiris affirme que les toiles de Bacon "semblent viser à exprimer immédiatement quelque chose d'immédiat" et qu'on y trouve "l'espace où nous respirons, ici même, le temps dans lequel, maintenant, nous vivons<sup>3</sup>". D'où la modernité de ses œuvres qui nous frappe. Mais ce n'est pas simplement parce que Bacon est notre contemporain et qu'il met des éléments actuels dans sa peinture. La modernité dont il est question ici plonge ses racines plus profondément et touche le fond même de la réalité. C'est d'ailleurs pourquoi notre auteur éprouve un sentiment de parfaite modernité devant l'*Olympia*, toile peinte par Manet en 1863 : "la présence de cette citadine, l'*Olympia* de Manet, m'invite par sa modernité (acuité, proximité, instantanéité) à ne pas m'endormir dans une immobile et vaine contemplation<sup>4</sup>". Tant qu'on colle à son siècle et à la réalité familière, la modernité nous échappe. Il nous faudra au contraire mettre une distance et introduire une faille dans le quotidien. C'est le seul moyen que nous ayons d'aboutir à la présence. On sent la réalité d'une chose plus intensément si les formes naturelles de celle-ci se trouvent malmenées au lieu de rester figées dans un état stable. La réalité a besoin d'une distorsion ou même d'un

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, *Bacon le hors-la-loi*, Fourbis, 1989, p. 38.

<sup>2</sup> A l'époque où il préparait un texte intitulé "Francis Bacon, face et profil", Leiris tentait de mettre au point le problème de la "distanciation" et de l'"immédiateté" dans le cas du peintre anglais. Cf. *Journal 1922-89*, op.cit. p. 753 (27-29 avril 1982).

<sup>3</sup> Michel Leiris, "Francis Bacon, face et profil", in *Francis Bacon et la brutalité du fait*, op.cit., p. 82.

<sup>4</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op. cit., p. 141-142.

déchirement pour réussir à éveiller l'idée d'une présence.

*Dire cela, n'est-ce pas dire que la réalité en cause devrait toujours être rattachée au quotidien aussi précisément que possible (grâce, par exemple, à ces figurations d'ustensiles qui, chez Bacon, ont valeur de pièces à conviction) et, tout à la fois, refondue (dégagée de ses images ressassées, celles qu'en donne l'existence quotidienne et, aussi bien, celles que l'on en a déjà donné), refonte qui — visant à une appréhension plus intense de la réalité — manquerait toutefois son but si elle n'était qu'une idéalisation ou un dépassement plus ou moins abstraite du particulier ? <sup>1</sup>*

Finalement, la quête du réalisme que Leiris mène à travers la notion de présence le conduit à une dialectique analogue à celle qu'il a déjà développée à propos du sacré dans la vie quotidienne.

Quelle est la clé de cette dialectique ? Qu'est-ce qui relie l'immédiateté et la distanciation ? Pour aborder ce problème, il nous faudra mettre l'accent sur la subjectivité. Leiris précise lui-même qu'il tient à être “ à la fois *réaliste* et *subjectif* au maximum<sup>2</sup> ”. On comprend facilement que la subjectivité apporte quelque chose d'immédiat dans une œuvre. Comme Bacon le définissait dans sa lettre à Leiris, le réalisme, au moins celui qui tente d'aboutir à une réalité vivante, consiste en “ tentative de capturer l'apparence avec l'ensemble des sensations que cette apparence particulière suscite en moi<sup>3</sup> ”. Cela signifie en somme que l'artiste introduit son actualité dans sa production. Il est bien naturel alors qu'on trouve chez Bacon ainsi que chez Picasso le motif de l'artiste qui est en train de peindre. Bref, les peintres que Leiris considère comme réalistes s'engagent tout entiers dans leur œuvre : ils y sont présents au sens littéral. Et grâce à cet engagement l'œuvre obtient à son tour une présence. Mais il est à noter que la distanciation n'est pas non plus sans rapport avec la subjectivité. C'est justement parce que l'artiste ne transcrit pas la chose elle-même, mais les sensations qu'elle suscite en lui. En d'autres termes, il vise une représentation dégagée du souci naturaliste et des perceptions conventionnelles du réel. D'où la distanciation ou le décalage qui “ montrera d'une façon patente qu'une subjectivité (celle d'un autre) est intervenue<sup>4</sup> ”.

Tout ce qui précède nous explique bien le fait que, lui-même auteur de plusieurs textes puisant dans les souvenirs de sa propre vie, Michel Leiris a insisté sur le

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, “ Francis Bacon, aujourd'hui ”, op.cit., p. 36-37.

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1981*, op. cit., p. 727 (18 mars 1980).

<sup>3</sup> Cité par Michel Leiris dans “ Francis Bacon, face et profil ”, op.cit., p. 105.

<sup>4</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op.cit., p. 751 (25 avril 1982).

caractère autobiographique de l'œuvre de Picasso et de Bacon. Mais ce qu'il faut souligner, c'est que la subjectivité en question ne concerne pas forcément le moi, c'est-à-dire le sujet conscient. Il s'agit plutôt d'un autre moi ou d'un moi délivré de sa raison, c'est-à-dire du sujet inconscient. Comme l'a montré notre analyse du duel du peintre et du modèle, chacun perd un peu de soi-même dans le combat créatif de l'art. La subjectivité implique donc non seulement un écart avec les autres, mais aussi et surtout un écart par rapport à soi-même. On devrait pouvoir comprendre dans cette optique l'insistance de Leiris à voir des traces d'irrationnel dans les toiles de Bacon. En effet, il affirme que le peintre se fie à " la dictée irrationnelle " qui " oriente presque accidentellement vers des graphismes aberrants par rapport à ce qu'on entend transcrire avec exactitude<sup>1</sup> ".

Rien d'étonnant alors à ce que Bacon recoure à une sorte de *happening* : " l' 'accident' (bavure du pinceau ou de la brosse, lapsus manuel ou tout autre écart involontaire altérant ce qu'on entendait faire) " ou le " hasard (projections directes de couleurs ou frottages au chiffon dont les résultats aléatoires avaient du moins l'avantage d'éloigner de l' 'illustration' l'œuvre ainsi agressée, voire de permettre de prendre un nouveau départ) ". Voilà autant d'interventions de l'irrationnel qui fournissent aux toiles un surcroît de vie. Dans cette perspective, il ne faut pas oublier non plus " tel ou tel détail apparemment gratuit<sup>2</sup> " qui se trouve intégré au tableau. Tous ces éléments aléatoires bouleversent la logique naturaliste et provoquent par suite le surgissement de la présence. Dans ses propres activités littéraires, Leiris compte en particulier sur le détail. Qu'il suffise de rappeler qu'il a écrit *Le Ruban au cou d'Olympia* à partir de ce menu accessoire donné dans le titre.

*Que le nu peint par Manet [...] atteigne à tant de vérité grâce à un détail minime, ce ruban qui modernise Olympia et, mieux encore qu'un grain de beauté ou qu'un semis de taches de rousseur, la propose plus précise et plus immédiatement visible, en faisant d'elle une femme pourvue de ses attaches de milieu et d'époque, voilà qui prêtait à réflexion, si ce n'est à divagation !<sup>3</sup>*

Michel Leiris sait que, tel un lasso, le ruban au cou d'Olympia lui permet d'attraper au dehors comme au-dedans de lui " quelque chose de *sauvage* (brut, nu, intouché, voire rétif).<sup>4</sup> " Dans cette optique, il est à l'opposé de l'idéalisme. Au lieu de s'envoler

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, " Francis Bacon, aujourd'hui ", op.cit., p. 38.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>3</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., p. 285-286.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 203.

dans le monde imaginaire, il s'accroche au détail minuscule mais concret. Car, aussi matérialiste que Francis Bacon, il s'attend à ce qu'"une présence confondante se manifeste dans toute sa 'brutalité de fait'<sup>1</sup>". Et c'est toujours un petit détail qui cause une fissure, dont le caractère déroutant tient au fait qu'elle se trouve dans le quotidien même et sert par là à bousculer la réalité. Aussi Leiris souhaite-t-il que "dans n'importe quelle création émanant d'un artiste ou d'un écrivain il entre au moins un pareil détail qui, situant et actualisant, confère au tout une existence irrécusable en l'amenant pour ainsi dire à cristalliser en la réalité qu'il n'aurait pas si cette parcelle solide n'agissait comme amorce<sup>2</sup>". Le voilà donc à l'écoute des "frêles bruits" qui lui serviront de levier pour faire apparaître le sacré dans la vie quotidienne.

\*

Michel Leiris ne cache pas que le merveilleux l'a toujours subjugué. Simplement, comme il l'assure dans *Frêle Bruit*, il le poursuit en tant que réaliste ; autrement dit, il tente de "trouver des sources de merveilleux, non dans ce qui [l]e dépayse, mais dans la 'réalité nue' de la vie la plus ordinaire<sup>3</sup>". Or, juste au moment où il préparait ce dernier tome de *La Règle du jeu*, il se demandait dans son journal, après avoir développé la même discussion, en admettant qu'il avait le goût du merveilleux autant qu'à l'époque surréaliste, s'il ne vaudrait pas mieux parler d'"émotion poétique<sup>4</sup>". Quelques années plus tard, il s'interroge de nouveau : "pourquoi ne pas me référer au 'sacré' (opposé au 'profane') pour définir mon attachement inconditionnel à la poésie<sup>5</sup> ?" Nul doute que toutes les réflexions sur la présence le mènent en fin de compte à cette question.

Toutefois, ce que notre auteur appelle la poésie ne relève pas simplement du lyrisme, mais aussi et surtout du réalisme. Il faudra donc conjuguer ces deux tendances peu compatibles. C'est exactement ce qui se passe dans les toiles de Bacon. Leiris rêve donc à l'exemple de son ami peintre de réaliser une œuvre dans laquelle "le réalisme sera toujours prêt à briser les barrières et [...] le lyrisme ne cessera d'être enraciné

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, "Francis Bacon, la face et le profil", op.cit., p. 112. Si Leiris et Bacon se différencient des surréalistes pour qui l'idéalisme reste important, c'est en tant que matérialistes. Cf. *Ibid.*, p. 80. Par ailleurs, il est à remarquer que certains poètes de la génération post-surréalistes tels que Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jacques Dupin et Philippe Jaccottet partagent le même intérêt pour la réalité matérielle.

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op.cit., p.286.

<sup>3</sup> Michel Leiris, *La Règle du jeu IV : Frêle Bruit*, Gallimard, 1976, p. 379.

<sup>4</sup> Michel Leiris, *Le Journal 1922-1989*, op.cit., p. 657 (12 août 1972).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 688 (6 janvier 1978).

dans l'ici et le maintenant<sup>1</sup> ". La poésie demandera alors, comme nous l'avons vu à propos de la peinture de Bacon, l'immédiateté et la distanciation. Considérons par exemple les jeux de mots auxquels Leiris s'est attaché toute sa vie. Depuis *Glossaire j'y serre mes gloses* (publié en 1939, mais paru partiellement dans *La Révolution surréaliste* en 1925) jusqu'à " Souple mantique et simples tics de glotte ", première partie du *Langage tangage* (1985), il s'est livré à un exercice aux effets assez aléatoires. À condition d'être ainsi ouvert au hasard non dominé tel que certaines méthodes utilisées par Bacon, cet exercice sert à " introduire [...] une dissonance détournant le discours de son cours qui, trop liquide et trop droit dessiné, ne serait qu'un délayeur ou défibreux d'idées<sup>2</sup> ". Force est d'admettre qu'il joue un rôle de distanciation. Toutefois, les jeux de mots reflètent aussi des réalités intérieures comme l'atteste le fameux épisode qui ouvre *Biffures*. Très petit, ayant constaté qu'un soldat de plomb ou de carton-pâte qu'il avait laissé tomber par terre n'était pas cassé, Leiris s'écria: " ...reusement !" Sur ce, quelqu'un de plus âgé qui se trouvait là lui fit observer qu'il faut dire " heureusement ". Il s'aperçut alors que ce mot très personnel et dépourvu de signification faisait partie, dans sa forme correcte, de la langue officielle. Une découverte aux conséquences suffisamment graves pour lui donner le vertige. Pourtant, il n'abandonne pas son jargon personnel et continue à en produire des effets semblables en jouant avec des mots, cela tout en sachant qu'ils ne présentent que " remous, rides, écumes ou autres altérations de la surface (à l'ordinaire tranquille) de la langue ". À coup sûr, Leiris est convaincu que les jeux de mots constituent autant de " générateurs d'une poésie très spéciale<sup>3</sup> ". En tant que poète, Leiris n'essaie pas de dissiper l'écart qui les sépare de la langue normative. Au contraire, il l'exploite à l'extrême et le transforme en une sorte d'immédiateté ou d'actualité de l'auteur, c'est-à-dire en la preuve de sa propre présence.

En somme, Michel Leiris écrit pour introduire une certaine subjectivité, pour atteindre à la présence. C'est dans ce contexte qu'il tient à ce qu'une voix, la sienne en occurrence, sous-tende son écrit. Il s'agit de " vocalité [...] comparable [...] à ce qu'est pour un acteur la présence (que l'autre vous sente indubitablement là, réel, consistant, singulier)<sup>4</sup> ". Il souhaite alors que " dans les mots bientôt figés qu'il écri[t] passe la vie de [s]a voix, exactement [s]a présence, plus intime et plus forte que dans tout ce

---

<sup>1</sup> Michel Leiris, " Francis Bacon, aujourd'hui ", op.cit., p. 51.

<sup>2</sup> Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Gallimard, 1985, p. 90.

<sup>3</sup> Michel Leiris, *La Règle du jeu I : Biffures*, Gallimard, 1948, p. 278.

<sup>4</sup> Michel Leiris, *Langage tangage*, op.cit., p. 115.



qu'[il] pourrai[t] dire de vive voix<sup>1</sup> ". Pour autant, ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que, pour s'ancrer solidement et s'appropriier la présence, la subjectivité a besoin du réalisme. Non pas celui qui se conforme à la réalité extérieure, mais celui qui confère à la subjectivité autant de poids qu'une réalité, qui " tend moins à figurer qu'à instaurer un réel et qui, parfois, peut même passer thématiquement les bornes de la vraisemblance, sans pour autant se teinter d'idéalité<sup>2</sup> ". C'est ce " réalisme créateur " que Michel Leiris a poursuivi toute sa vie à travers l'acte d'écrire.

“ **Réalisme** — miser ras et aller à l'âme (l'art même, *ici même*)<sup>3</sup> ”

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>2</sup> Michel Leiris, " Francis Bacon, face et profil ", *op.cit.*, p. 107.

<sup>3</sup> Michel Leiris, *Langage tangage*, *op. cit.*, p. 53.

## 初出一覧

現代性と永遠性——レリスにおける *présence* の問題

ミシェル・レリス『オランピアの頸のリボン』、人文書院、1999 年、訳者あとがき

廃墟の探偵——ベンヤミン、ボードレール、アジェ

『人文論集』第 39 号、早稲田大学法学会、2001 年 2 月

夢と目覚めの弁証法——ベンヤミンの思想圏におけるパサージュ、シュルレアリスム、映画

『ユリイカ』2002 年 12 月号、青土社

Le “réalisme créateur” selon Michel Leiris : l’art de capter le sacré dans la vie quotidienne

*Mélusine*, n° XXI “Réalisme-surréalisme”, L’Age d’homme, Paris, 2001

## **フランス・モダニズム研究—ダダ・シュルレアリスムの周辺**

平成 12-14 年度文部科学省科学研究費補助金 基盤研究(c)(2)研究成果報告書  
[非売品]限定 30 部     ©Masachika TANI 2003

編集・発行：谷 昌親

早稲田大学法学部

169-0051 東京都新宿区西早稲田 1-6-1

TEL: 03-5286-1377    E-mail: tani@waseda.jp

発行日：2003 年 5 月 23 日

印刷・製本：株式会社 早稲田大学事業部

マルチメディアドキュメントコーナー (MD コーナー)

〒169-8050 東京都新宿戸塚 1-104

TEL : 03-3208-5270

## **Study of French Modernism : the peripheries of Dada and Surrealism**

Report on Research conducted under the Auspices of the Scientific Grants for 2000-2002

Base Research (c)(2) by Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology

Edited by Masachika TANI

©Masachika TANI 2003 (Tel: 81-3-5286-1377, E-mail:tani@waseda.jp)

Published May 2003 by Masachika TANI (Waseda University) in Japan