

# モダニズム／エキゾティシズム研究 ——文学・芸術における〈外の思考〉の系譜

Study of Modernism and Exoticism : history of the “thought of outside” in literature and arts

課題番号 16520189

平成 16—18 年度文部科学省科学研究費補助 基盤研究(c)(2) 研究成果報告書  
Report on Research conducted under the Auspices of the Scientific Research Grants For 2004-2006,  
Base Research (c)(2) by Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology

平成 19 年 5 月

2007・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

# モダニズム／エキゾティシズム研究

——文学・芸術における〈外の思考〉の系譜

**Study of Modernism and Exoticism :  
history of the “thought of outside” in literature and arts**

課題番号 16520189

平成 16－18 年度文部科学省科学研究費補助 基盤研究 (c) (2) 研究成果報告書  
Report on Research conducted under the Auspices of the Scientific Research Grants For 2004-2006,  
Base Research (c)(2) by Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology

平成 19 年 5 月

2007・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 16-18 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)

研究機関 : 平成 16 年度－平成 18 年度

研究課題名 : モダニズム／エキゾティシズム研究——文学・芸術における〈外の思考〉  
の系譜

研究代表者 : 谷 昌親 (早稲田大学法学部教授)

交付決定額 (配分額)

(金額単位: 千円)

	直接経費	間接経費	合計
平成 16 年度	1,400	0	1,400
平成 17 年度	700	0	700
平成 18 年度	700	0	700
総計	3,800	0	3,800

## 研究発表

### (1) 学会誌等

- ・谷 昌親 「記号の言語と演劇の形而上学——バリ島の演劇がアルトーにもたらした衝撃」、『人文論集』、第 44 号、早稲田大学法学会、2006 年 2 月、p. 121-148。
- ・谷 昌親 「ダダの磁場と触媒——フランシス、アルチュール、そしてふたりのジャック」、『水声通信』、第 7 号、水声社、2006 年 5 月、p. 109-123。
- ・谷 昌親 「アフリカの誘惑——ミシェル・レリスとダカール=ジプチ調査団」、『人文論集』、第 45 号、2007 年 2 月、p. 121-144。

### (2) 口頭発表

- ・岡村民夫・今橋映子・谷 昌親 「パリ映像の世紀」、日本フランス語フランス文学会 2005 年春季大会ワークショップ、2005 年 5 月 28 日。

### (3) 出版物

- ・『瀧口修造 夢の漂流物』、世田谷美術館 富山県立近代美術館、2005 年 3 月  
〔分担執筆：谷 昌親 「窓辺の邂逅——瀧口修造とアンドレ・ブルトン」、p. 172-182〕
- ・*Raymond Roussel 2 : formes, images et figures du texte roussellien : textes réunis par Anne-Marie Amiot et Christelle Reggiani, Lettres Modernes Minard, Paris-Caën, 2004.*  
〔分担執筆：Masachika TANI, « La tentation du ralenti : l'image comme laboratoire de la mémoire roussellienne », p. 47-60.〕

## 目次

はじめに .....	7
<b>I シュルレアリスとコロニアリズム</b>	
1. 植民地博覧会に降る雨——1931年のシュルレアリスム.....	9
2. 記号の言語と演劇の形而上学——バリ島の演劇がアルトーにもたらした衝撃.....	20
3. アフリカの誘惑——ミシェル・レリスとダカール=ジプチ調査団.....	33
<b>II 映像と〈外の思考〉</b>	
1. 窓辺の邂逅——瀧口修造とアンドレ・ブルトン.....	44
2. Du surréalisme en ses rapports avec la photographie .....	50
3. La tentation du ralenti : l'image comme laboratoire de la mémoire roussellienne .....	59
まとめに代えて.....	69



ブルトンのアトリエ

## はじめに

モダニズムは、〈外〉への探求とともに生じてきたといっても過言ではない。「現代性」の概念を提唱したシャルル・ボードレールにおいても、「今いるのでない場所」へ希求がその詩の根底に流れていたのは明らかだ。旅や異国への憧れを詠った一連の作品に出てくる「バタヴィア」「スマトラ」といった地名や「カフィル族」（バンツー族の古称）といった呼称を見てもわかるとおり、そこには、ロマン主義から続くオリエンタリズムやエキゾティシズムへの傾斜がある。ボードレール自身、若い頃にカルカットに向かう船に乗り込み、結局インドまでは行かず引き返したものの、南洋の島々に滞在した経験を持ち、そのときに眼にした風物や人びとの姿が繰り返し詩のなかに甦ってきている。彼の詩人としてのデビューが、南洋航海中にモーリシャス島で出会った女性を讃えた「植民地生まれの夫人に」という作品であったことを忘れてはならない。彼もまた、同時代の多くの作家や芸術家がそうであったように、植民地主義の産物であるエキゾティシズムの洗礼を受けていた。だが同時に、ボードレールは安易なエキゾティシズムに対して批判的であり、それが彼をロマン主義から一步踏み出させることにもなる。異国の楽園への希求が最終的には「死」や「この世の外」へと詩人を導いていかざるえなかったのも、そのためだろう。エキゾティシズムは、自己を対象化させ、見慣れぬ姿として映し出す鏡の役割を担うようになっていたのだ。

そうした傾向は、世紀末の象徴主義においてさらに強まり、20世紀に入ると、交通手段の発達、遠い外国の社会や文化についての知識の集積により、たんなる「異国趣味」の枠を越え、異文化圏の人や物を自立した独自の存在として見る下地が整ってくる。エキゾティシズムはもはや鏡ではなく、窓になったのだ。窓をとおして、人びとは客体としての異国をしっかりと見据えはじめた。そうしたなか、タヒチでゴーギャンの足跡を追い、さらに、中国語を学んだうえで中国に長く滞在し、中国文化に深い理解を示したヴィクトル・セガレンのように、異文化に正面から向き合いつつエキゾティシズムを論じる者が現れたのである。セガレンによれば、エキゾティシズムとは、「観光者や無能な見物人のあの万華鏡のような状態なのではなく、強烈な個性を備えた者が客体性を備えたものと衝突し、自分とそれとの距離を知覚し賞味する時に生じる生き生きとした、それでいて奇妙な反応」を指す。したがってそれは、「順応すること」、つまり、「人が自分の裡に抱きしめていたものが自分自身の外にあるということ完璧に理解すること」などではなく、逆に、「永久に理解不可能なものがあるということ鋭く直接に知覚すること<sup>2</sup>」なのである。エキゾティシズムという窓をとおして、人びとは、自己の似姿としての他者ではなく、文字通りの〈他者〉に出会うのである。

その後、第一次大戦における大量殺戮を目の当たりにした世代には、西欧文明そのものへの懐疑とともに、もはや自己確認のためではなく、一種の自己否定のためのエキゾティシズムすら生まれてくる。ダダからシュルレアリスムへと至る20世紀前半のアヴァンギャルド運動において、いわゆる未開文明の見直しがおこなわれていた。アンドレ・ブルトンは、「眼は野生の状態で存在する」と断言している。「地上三十メートルの高さの〈不思議〉も、海中三十メートルの深さの〈不思議〉も、すべてを色彩として虹と関係づけてしまうこの猛々し

<sup>1</sup> シャルル・ボードレール「ANY WHERE OUT OF THE WORLD」、『ボードレール全詩集Ⅱ』（阿部良雄訳）、ちくま文庫、1998年、p. 136.

<sup>2</sup> ヴィクトル・セガレン『〈エキゾティシズム〉に関する試論・羈絆』（木下誠訳）、現代企画室、1995年、p. 138.

い眼のほかには、ほとんど目撃者をもっていない<sup>3</sup>」。むしろ、「野性の状態」とは比喩的な表現だが、ブルトンがプリミティヴィズムに惹かれていたのは、彼のアトリエに、現代絵画と並び、アフリカやオセアニアの仮面や彫刻などが飾られていた事実からもわかる。一方でフロイトの精神分析学の影響を強く受けていたブルトンは、「無意識的生の探索が人間存在を動かす原動力を正当に評価するための唯一の基盤を与える<sup>4</sup>」と考えていたが、西欧の合理主義を否定するという意味で、これはプリミティヴィズムと地続きの思想であった。無意識もまた理性的な主体にとってはひとつの〈他者〉である。〈他者〉との遭遇で、主体の優位は揺らいでいくのだ。

シュルレアリスムとは、少なくともその一面においては、セガレンの提唱したラディカルなエキゾティシズムの実践でもあったと言えよう。その点をわれわれは、1931年にパリで開かれた植民地博覧会をめぐるシュルレアリストたちの反応から確認していくことにしよう。そこで見えてくるのは、この植民地主義的な催しに政治的には異議を申し立てつつも、展示される異国の文化に否応なく惹かれてもいたというアンビバレントな態度だ。表現者としてエキゾティシズムの問題とどう切り結ぶべきか、彼らはそれぞれに模索し、葛藤しつつあった。それはまさに、モダニズムとエキゾティシズムが交錯する場面でもある。

だが、〈外〉の探求は、何も地理的な外部においてのみおこなわれるべきものでもなかった。19世紀前半に発明された写真、そして、その写真技術を発展させて19世紀末に誕生した映画は、カメラという他者を介在させることで、表現者に自己の〈外〉を垣間見る契機をもたらした。有名なベンヤミンの言葉を引いておこう。「視覚における無意識的なものは、カメラによってはじめて私たちに知られる。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私たちに知られるのと同様である。／ちなみにこの二つの無意識的なもののあいだには、きわめて密接な関係がある。といのは、撮影器械が現実から獲得することのできる多様な姿の大部分は、感覚的知覚の通常範囲の外にあるからである<sup>5</sup>」。シュルレアリストたちも、そして彼らに先行するレーモン・ルーセルのような特異な作家も、写真や映画に新しい表現の可能性を見いだしていたはずである。それは、写真や映画が彼らに〈外〉の体験をもたらしたからにほかならない。そうしたもうひとつのエキゾティシズムの実践を、本報告書の後半では見ていくことになるだろう。

いずれにしても、20世紀において〈外〉の探求が表現のかたちと深く結びつく事実を、われわれは確認してみたいのである。

<sup>3</sup> アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』(巖谷國士他訳)、人文書院、p. 14。

<sup>4</sup> アンドレ・ブルトン『野を開く鍵』、『アンドレ・ブルトン集成7』(粟津則雄訳)、人文書院、1971年、p. 108。

<sup>5</sup> 『ベンヤミン・コレクション1』(久保哲司他訳)、ちくま文庫、1995年、p. 620。

# I シュルレアリスムとコロニアリズム

## 1. 植民地博覧会に降る雨——1931年のシュルレアリスム

1931年5月6日、パリ植民地博覧会の幕が切っておとされた。パリ南東部のヴァンセンヌの森に広がる敷地には、フランス政府パヴィリオン、植民地博物館、情報館のほか、フランス以外の列強として、オランダ、イタリア、ポルトガル、アメリカ合衆国などがパヴィリオンを建て、それぞれの植民地政策の先進性を誇示する一方、おもにフランス領の各地を再現するエキゾチックなパヴィリオンが林立して「半日での世界一周旅行」へと人びとを誘い、11月15日に閉幕するまで、何百万という数の来場者で賑わったのである。組織委員会の委員長であり、博覧会を実現に導いた中心人物であるリヨテ元帥は、この機会に「大フランス」の威光を示したいと考えていた。「植民地博覧会は、なまの実物教育をほどこしてくれるものとして、申し分ないではあるまいか。人目を引き、心をとらえる要約のうちに、わが海外領土帝国のすばらしい活動を示してくれるはずであるからだ。海外領土の他に類をみない発展、現在の豊かさ、われわれの今後の活動や期待にむけて開かれた展望など、ここに来て、思いをめぐらし、考える人たちには、なんと多くの教訓があることだろう。博覧会に来るのは義務ですらある<sup>6</sup>」。

植民地パヴィリオンは、それまでの万国博覧会にも存在し、来場者にも好評を博していた。もともと、このパリ植民地博覧会の計画自体が、1900年のパリ万博での植民地パヴィリオンの成功を受けてのものだとされている。さらに遡るなら、1851年にロンドンで開かれた第一回万国博覧会でのインド、1855年にパリで開かれた万国博覧会でのアルジェリアなどが人気を博し、1878年のパリ万博以降は、遠い異国の様子を伝えるパヴィリオンが決まって会場には設営されるようになっていた。そして、1900年のパリ万博では、フランスばかりでなく、イギリス、デンマーク、オランダ、ロシア、アメリカ合衆国がトロカデロ広場に植民地パヴィリオンを建設したのである。一方、建物だけでなく、現地人を会場に連れてきて、なにがしかのパフォーマンスを実演させることも試みられるようになっていた。再現されたアルジェの街路では、アラブの踊りが披露されたし、セネガルの村を模した空間では、機織や陶芸や装身具細工が、ときには歌や踊りもともないつつ、実演された。

万国博覧会にかぎらず、1896年にルーアン、1907年にボルドーで開かれた国内博覧会においても、植民地に割かれたスペースは話題の的となった。こうした状況を背景に、フランスでは植民地を対象とした博覧会の計画が浮上してくるのである。口火を切ったのは、フランスの植民地政策の要の地である港町マルセイユであった。1906年にそのマルセイユで植民地博覧会が開かれる。パリからは遠く離れた地での開催ということもあり、報道などではさほど取上げられることはなかったが、それでも10年後に第2回の植民地博覧会を開くことが決まった。第一次世界大戦の勃発で延期されたものの、1922年にまたもマルセイユで植民地博覧会が開かれる。1924年にはストラスブールでも開かれ、さらに同じ1924年から25年にかけて、イギリスのウェンブレーでは初の国際植民地博覧会が開催された。フランスに関して言えば、植民地の重要性は、第一次世界大戦において現地民の徴兵が50万人以上、勤労働員が20万人以上に及んだ事実からも、再確認されていたのである。そうしたなか、パリでも植民地博覧会を開く計画が練られる。当初は、マルセイユとの競合を避けて1920年に予定されていたが、これも第一次世界大戦の影響で延期となり、その間に、

<sup>6</sup> Cité par Catherine Hodier et Michel Pierre, *L'Exposition coloniale*, Editions Complexe, 1991, p. 14.

計画そのものが、国内博覧会から国際博覧会へと変更になって、フランスの友軍であった国々も招くべく、組織委員会が1921年に設立された。最初の委員長は、赤道アフリカの前総督ガブリエル・アングルバンだったが、敷地や予算獲得に失敗し、辞職を強いられる。そして、1927年にリヨテ元帥が新しい委員長に就任した。リヨテは、陸軍大臣に就任したこともあるが、もともとはアフリカでの植民地戦争で名を馳せ、さらに、モロッコの総督を務め、植民地政策に定評のある人物であった。さらに、リヨテの補佐役にマルセル・オリヴィエが就いたが、彼はセネガルとニジェールで植民地行政に携わる高官であったし、1924年にはマダガスカル総督に任命されていた。

リヨテが委員長に就いてのち、組織委員会は植民地博覧会の開催を1931年と定めた。これは、1930年にアルジェリア統治百年祭、さらにベルギーのアントワープとリエージュで博覧会が予定されており、それらとの競合を避けるためだった。しかし、理由はそれだけでなく、会場と予定されているヴァンセンヌの森まで延長する予定の地下鉄整備を待つ必要もあったのである。東南のはずれに位置し、かつての城砦の残部部分にあたるこの土地は、パリの地理学の間ではいわば周辺的な未開地域とみなされていた。もともと、パリ<sup>7</sup> 東部には低所得者層がおもに住み、病人や犯罪者も多く、当然ながら、政府に対して不満を抱く住人も少なからずいて、統治者の観点からすれば危険な地帯であった。リヨテは、植民地博覧会を機に、この非文明的な地域の教化もめざそうとしたのである。彼は、1928年に次のように述べている。「人並みが押し寄せるのをあまり見慣れていない住民が暮らす、恵まれざる地区のただなかに、われわれは身をおくことになるのだ。なんと興味深いことだろう。パリ東部、それはコミュニズムにかなり染まってしまった地域だと言われているのではないか。この大衆的な世界にわれわれの植民地の芽を植付けてみるとおもしろいだろう。住民の9割は、われわれが彼らと対話してこなかったために、いまのような人間になっているにすぎない。9割は、結局のところ、ほかの人たちと同じで、われわれを理解し、われわれと共に歩く用意があるのだ。こうした人びとに会い、話をするのが楽しみだ。植民地博覧会がパリのこの地域に社会的な平和をもたらす大きな要因になりうると私は確信している<sup>7</sup>」。

リヨテは、当初はむしろパリの中心部で博覧会を開きたがっていたようだが、敷地面積の関係からもそれが無理だとわかると、モロッコの首都ラバトで試みた都市計画を適用しようと考えた<sup>8</sup>。すなわち、博覧会を契機にした、パリ東部の再開発である。それは、パリ・コミュン後に、ゲリラ戦に好都合の狭い路地などを壊し、太い幹線道路を通したオスマンの都市計画を踏襲するものでもあった。1928年8月27日付けの友人ドルメソン宛ての手紙で、リヨテは次のように書いている。「ヴァンセンヌへの交通手段という根本的問題を解決する段になり、あなたの住む地帯、パリとその郊外に取り組むやいなや、植民地博覧会そのものを越えて私の行動を押し進めたいという欲求に取りつかれ、このパリ東部をオスマン化したい、それも、近代化され、時流に沿ったオスマン化を試みたいという思いにとらわれました。(…)私は活力にあふれていますし、自分に残された年月をこのパリ改造、都市革命に捧げる覚悟でいます<sup>9</sup>」。しかし、最終的には、リヨテの考えるオスマン化は、ヴァンセンヌの森とその周辺だけに限られたのである。

70歳代の半ばにさしかかったリヨテが、おそらくは最後の大きな仕事として構想していた計画が挫折し、当然ながら本人は不満であったが、結果として、植民地博覧会は彼がモロッコでおこなった植民地行政をなぞるかたちにもなった。すなわち、分離政策の実践である。ラバトの町のオスマン化をおこなったリヨテだが、実は旧市街はそのまま手をつけずに放置して切り離し、その横に新しいフランス的な町並みを建てたのである。それにも似た二分化がパリにも生じてきていた。すでに述べたように、パリ東部は、ブルジョワ階級の住む西部に較べ、いわば遅れた地域と見なされていたが、郊外との境界領域になると、それこそ都市文明から掛け離れた周辺的な地帯であった。住人たちは「〈屑屋〉〈犯罪者〉〈職工(蚤の市の商人)〉〈娼婦(淫売婦)〉、そして〈菜園の地主〉」であり、通常の労働者階級にすら属さない層をなし、危険な匂いを放つとともに、とき

<sup>7</sup> Ibid., p. 26

<sup>8</sup> パトリシア・モルトン『パリ植民地博覧会』(長谷川章訳)、ブリュッケ、2002年、p. 142。

<sup>9</sup> Catherine Hodier et Michel Pierre, *L'Exposition coloniale*, op. cit., p. 26-27.

として、「パリの人々にとって魅惑的なエキゾチック<sup>10</sup>」さを感じさせる存在ですらあった。すなわち、パリ西部が文明社会であるとするれば、東にむかうほど文明から遠ざかり、ヴァンセンヌの森も含めた周辺部は未開社会に近く、それだけに、植民者から見た植民地に近い性格を有していたのである。だからこそ、「パリ周縁に住む人々と植民地の原住民たちの類似性から、植民地博覧会の会場がパリ東部にある理由を合理的に説明できる<sup>11</sup>」とリヨテは考えたのである。植民地博覧会をヴァンセンヌの森で開催することで、パリは、文明化をめぐるフランス本国と植民地の関係の縮図となったのである。

\*

パリ植民地博覧会には、当然ながら、エキゾチックなパビリオンが数多く建てられたわけだが、そのなかでももっとも注目を浴びたのが、アンナン、カンボジア、コーチンシナ、トンキンなどのインドシナ・パビリオン群のあいだを通る参道の先に再現されたアンコール・ワットであった。19世紀半ばすぎに「発見」されて以来、この寺院は、多くのフランス人に失われた偉大なクメール文明を夢みさせてきた。数多くのエキゾティズム小説を書いたピエール・ロチもそのひとりで、植民地雑誌に載った「異国情緒たっぷりな又角が八方で交錯しあった異様な巨塔、あの神秘的なアンコールの寺院の絵<sup>12</sup>」を幼いころに眼にして以来、彼は空想の翼を羽ばたかせつづけていたが、35年ほどの歳月が経ったのちの1910年、ついにインドシナに向かったのである。そして、森林を抜けてきたロチの眼前に、「熱帯地方の炎熱の中に浮かぶ蜃気楼か何かのように」巨大な塔が姿を現した。「これこそは、四月のある日の夕方、わたしの子供の《博物館》の中で、あんなにもわたしの心を掻き乱した、あの古い絵の中の塔である<sup>13</sup>」。ロチのような小説家にかぎらず、アンコールワットに携わってきたフランスの探検家や考古学者のおそらく誰もが、同じような夢を抱いたことがあるはずで、そうした過程を経て、森のなかの巨大な遺跡のイメージが膨らみ、重層化していった。しかも、彼らはみずからこの遺跡の「発見者」であり、「保護者」であると認識することで、一種の幻影のベールをかぶせたのである。アンコール・ワットに隣接するアンコール・トムの荒れ果てた寺院を眼にしたロチは、次のような感慨を抱く。「眼前にそれとも見分けることも出来ぬ廃墟となって横たわっている寺院は、地上に類例もなく、また近在に邦族をも持たない一つの孤独なクメール族が持った果敢な想念と、素朴であると同時に森厳なる力とを表徴している。この種族はアリア民族という大株の人種から分派してこの地にただ当てもなく定住し、主株から遠く離れ、広大無辺の森林と沼沢とに依って他の一切の人間と全く切り離されてこの地に繁殖していったのだ<sup>14</sup>」。別の箇所、ロチは、「この地のアジア人、即ち、われわれの祖たるアリア人<sup>15</sup>」といった言い方をしているだけに、クメール文明をヨーロッパの文脈内に置きなおそうという働きが無意識のうちに彼のなかで生じていたと推測される。「ミロのヴィーナス」を発見してルーヴル美術館に展示したのと同じで、フランス人こそが失われたアンコール・ワットを蘇らせたのであり、それはもともとフランスに属すべきものでもあったと感ぜられていたのだろう。

こうしたフランス人の幻想を反映させるかのように、アンコール・ワットは過去の博覧会においても展示され、絶賛されてきた。ただし、これまでは部分的な再現であったり、複数の要素が組み合わされた折衷的なものであったりしたが、パリ植民地博覧会ではかつてないほど忠実に再現されたのである。研究書や写真を参照し、現地で採取した鋳型を用いて外面の装飾が作られ、まさに本物さながらの出来上がりになった。もっとも、内部は現代的な設計で、展示室となっていたが、それはこの種のパビリオンでは馴染みの作りでもあり、博覧会の「教育的」目的を入场者に知らしめるためのものであったことは言うまでもない。再現されたアンコ

<sup>10</sup> パトリシア・モルトン、前掲書、p. 149。

<sup>11</sup> 同書、p. 152。

<sup>12</sup> ピエール・ロチ『アンコール詣で』（佐藤輝夫訳）、中公文庫、1981年、p. 18。

<sup>13</sup> 同書、p. 48。

<sup>14</sup> 同書、p. 100。

<sup>15</sup> 同書、p. 72。

ール・ワットの内部では、米、絹、ゴム、鉱山など、インドシナの産業がディオラマや模型を使って説明してあるかと思えば、修学率を小学校から大学まで段階ごとに幅と高さで表わした塔が立っていたりもした。また、現地人を模したマネキンや、エキゾチックな果物や野菜も置かれている。そして、寺院の最上階にあたる部分に設けられた展示室には、クメール文明の彫刻が三十点飾られていたのである。アンコール・ワット・パヴィリオンは人気を集め、入場制限をしなければならないほどだった。そうした熱気を伝える文章がクロード・フェールの手で雑誌『イリュストラシオン』に書かれているが、それはまた、フランスの果たす啓蒙的役割を称賛するものでもあった。「こうして、アンコールのすばらしい再現をしかるべく眼にしうる者、一キロも続くラーマーヤナの巨大な浅浮き彫りを丹念に辿る者(中略)は、どうか次のことを理解してもらいたいものである。われわれアジアのフランス人は、極東に平和をもたらす西洋人であり、古代クメール文明の正当なる継承者であって、あの遠く聖なる法辺にわれわれが上陸するまでクメール文明の後に出てきていたいかなるものよりも、たしかに優れているのだ、ということ。われわれは、いま彼の地にあつて、殺し合いを禁止し、未来をおのずと示してくれるはずの過去の抹殺も止めさせた。よき行いである。継続しようではないか<sup>16</sup>」。

\*

アンコール・ワットを中心にしたインドシナ・パヴィリオンが植民地博覧会の入場者に文明の保護者としての自覚を呼び覚ましたとすれば、その隣に建てられたフランス領西アフリカ・パヴィリオンは、文明の再建者としての自覚を促したと言えるだろう。ともにエキゾティシズムを感じさせるとはいえ、高度な文明の跡を示すアンコール・ワットとはいかにも対照的に、西アフリカを再現したパヴィリオンは、明らかに未開のイメージをもたらしたのである。たとえば、批評家マルセル・ザールは、アンコール・ワットの中央部の塔が「ダイヤモンドカットのような見事な彫刻群で覆われている」のに対し、「原始的な粘土の固まりから造られた」フランス領西アフリカ・パヴィリオンの場合、「何本もの棒きれが粘土の壁に突き刺さって」いて、まるで「女性の巻き髪であるシニョン<sup>17</sup>」のようだと言っている。しかも、要塞化された宮殿をイメージして設計されたこのパヴィリオンの周囲には、モスクや葺き小屋の家が建てられ、また、湖畔にある伝統的な村落も再現されて、原始的な社会の雰囲気が醸成されていた。そこには、「フランス領西アフリカ」の名のもとに一元化されたスーダン、ダオマー、セネガル、ギニア、モーリタニアなどの複数の国の要素が盛り込まれていたが、もともと、その中心におかれたパヴィリオンそのものが、混合的なものにすぎなかった。博覧会を訪れた人びとの多くが、この建築物を、ニジェールのジェンネにあるモスクをモデルにしていると考えたようだが、扉の格子が木製の呪物になっており、これは回教国ではありえない装飾だった。だがそれ以前に、ジェンネのモスク自体、20世紀はじめにフランス人の手で改修されており、その際、スーダンの新しい建築様式が取り入れられていたのである<sup>18</sup>。すなわち、このパヴィリオンは、「ブラック・アフリカ」というイメージを作り出すために捏造された建築物だったことになる。



フランス領西アフリカ・パヴィリオン

パトリシア・モルトンは、人間の身体的な特徴を人種ごとにカタログ化する観相学との類似から、当該の植民地の文化の特質を読みとらせるこれらの建築物のあり方を、「建築的観相学」と呼んでいる<sup>19</sup>。フランス領西アフリカ・パヴィリオンにかぎらず、植民地博覧会で建設されたパヴィリオンはいずれも、この「建築的観

<sup>16</sup> Catherine Hodier et Michel Pierre, *L'Exposition coloniale*, op. cit., p. 42.

<sup>17</sup> Ibid., p. 44. パトリシア・モルトン『パリ植民地博覧会』, p. 240.

<sup>18</sup> Cf. Catherine Hodier et Michel Pierre, op. cit., p. 45.

<sup>19</sup> パトリシア・モルトン、前掲書、p. 207.

相学」の発想に基づいて設計されていた。オリジナルにできるかぎり忠実だったアンコール・ワットですら、フランスによって保護された高度なクメール文明というイメージの体現を担わされていたという意味で、この博覧会会場のなかでは、やはりひとつのステレオタイプとなっていたのである。

植民地博覧会においては、この「建築的観相学」を補強する手段がさらにとられている。そのひとつは、現地の建物をイメージしたパヴィリオンを作るだけでなく、現地人を実際に連れてきて展示するというものである。フランス領西アフリカ・パピリオンの前には広い空間が設けられ、伝統的舞踏や儀式などの実演がおこなわれた。また、彼らは会場内に再現された村落での生活を見物客に見せる役割も課せられていた。しかもその際、とくにこのフランス領西アフリカのように、未開文化のイメージを課せられている場合には、実際にはかなり西欧化された生活様式になじんでいる現地人たちも、ことさらに原始的な暮らしぶりを披露するように求められたのである。洋装も禁止され、パヴィリオンの外に出るときですら、民族衣装を身にまとわねばならなかった。

そうした細部への配慮があった一方で、博覧会内の空間配置にも主催者側のイデオロギーが表われていた。地下鉄の駅の近くにあるポルト・ドレのあたりには、フランス政府パヴィリオン、植民地博物館が並び、また、もうひとつの入り口であるポルト・ド・ルイのわきには情報館が建てられている。いずれもが、西洋近代の建築様式で設計され、その後が続くパヴィリオン群とは一線を画すものになっていた。そこからの会場内の道のりはいくつかに分かれるが、主要な通りのひとつであるフランス植民地通りに入ると、たとえばその右側に並ぶのは、オセアニア、ニューカレドニア、マルティニク、レユニオン、グアドループのパヴィリオンであり、その次にアンコール・ワット、さらにフランス領西アフリカが続く。そして、モロッコ、コンゴなどのパヴィリオンを今度は左側に見ながら奥へと進むと、最終的に辿り着くのは動物園になのである。こうして入場者は、西洋近代から未開社会を経て動物社会へと、いわば人間の進化過程を逆に遡る仕組みになっていた。文明のヒエラルキーのなかに位置づけられたそれぞれのパヴィリオンは、その空間配置によって、進化論の枠組みのなかでとらえなおされるのである。そしてこの空間配置が、パリのなかでのヴァンセンヌの森、すなわち文明化の遅れた東部の端でおこなわれることで、「文明」と「未開」の隔離は重層化されてもいた。隔離が空間的に実現され、ヒエラルキーが視覚化されると、植民地にたいするフランスの役割も明らかになる。未開の地に文明をもたらす伝道師としての役割だ。こうして、フランスの植民地政策は、その啓蒙的な性質ゆえに、合理的なものとして正当化されるのである。

\*

大戦間の時期にあたる当時、植民地政策は大多数の国民の支持を得ていたものと思われる。十九世紀を通じて植民地をふやしつづけ、それとともに経済も発達し、第一次世界大戦で植民地からもたらされる兵力や人的資源の重要性を悟ったフランスは、植民地政策をさらに強固なものにすることをめざしこそすれ、批判的な観点から見直そうという意図をみじんも抱いていなかった。当然ながら、反植民地の動きはほとんど見られなかった。そうしたなか、反植民地運動を展開していたのは、おもに共産党を基盤に作られた組織だった。1925年にモロッコでリーフ族の長アブデル・クリムがフランス帝国主義に反旗を翻した、いわゆるリーフ戦争の際も、共産党はアブデル・クリムを支持した。このとき、コミュニスト系の知識人によって結成されていた雑誌『クラルテ』のグループに接近し、急速に政治化したのがシュルレアリストたちである。そして、そのシュルレアリストたちは、パリ植民地博覧会にたいしてもすばやい反応を見せた。それは、この件に関しての共産党の動きが鈍かったのとは対照的だった。博覧会が開催された5月に、ルイ・アラゴンが題をつけ、アンドレ・ブルトンが起草したピラ「植民地博覧会を訪れるな」が5千部以上も印刷され、パリの街路、工場の出口、そして、植民地博覧会におかう人びとが降りるメトロのポルト・ドレ駅で配られたのである。署名者として、ブルトンとアラゴンのほか、ポール・エリュアール、バンジャマン・ペレ、ジョルジュ・サドゥール、ピエール・ユニク、アンドレ・ティリオン、ルネ・クルヴェル、ルネ・シャール、マクシム・アレクサンドル、イヴ・タンギー、ジョルジュ・マルキー

ヌの名前のあるこのピラは、まず、植民地博覧会開催の直前に、インドシナの学生タオがフランス警察に逮捕された事件を告発することからはじめている。逮捕の理由は、タオが共産党員であり、40人のアンナン人処刑に反対してエリゼ宮のまえでデモをしたからというにすぎず、あきらかに、インドシナにおける民族独立運動をあらかじめ抑制するためにおこなわれたものだった、というのである。シュルレアリストたちは、タオもまたサッコとヴァンゼッティと同じ運命をたどるのではないかと危惧し、この事件は植民地博覧会にはなんともふさわしい幕開けだと皮肉ったうえで、19世紀以来、フランスが植民地でおこなってきた「略奪」をあばき、その「略奪」の事実を覆い隠そうとする政府の策略を批判する。

こうした虐殺[インドシナでの虐殺]に倫理的な正当性をもたらすべく持ち出された、国家領土の完全無欠さという教義は、言葉遊びで成り立っているようなものであり、しかもその言葉遊びは、植民地でまるまる一週間人が殺されないことなどないという事実を忘れさせてくれるわけではない。共和国大統領、アンナン皇帝、パリ枢機卿、そして何人もの総督と傭兵が、伝道使節パヴリオン、シトロエンとルノーのパヴリオンを前に、植民地博覧会の開会式の演壇に登った事実は、「大フランス」という新しく、しかもきわめて不寛容なる概念の誕生について、ブルジョワジーの全体が共犯であることを明確に物語っている。ヴァンセンヌの森に博覧会のパヴリオンが建設されたのは、この欺瞞にみちた概念を植え付けるためなのだ。本国の市民に所有者の意識を持たせ、遠き地で銃殺の報せを眉ひとつひそめずに聞けるようにすることがめざされている。[第一次世界大戦の]戦前もすでに竹小屋の歌でその魅力が引き立てられていたフランスの美しき風景に、ミナレットとパゴダの見える眺望を付け加えよう、というわけなのだ<sup>20</sup>。

パヴリオンの前に現地人を連れてきて太鼓を叩かせるのも、植民地派遣兵の募集ポスターに、胸の大きな黒人女を描いたり、人力車に乗った優雅な下士官を登場させたりするのも、シュルレアリストたちの眼から見れば、同種のプロパガンダにすぎない。もっとも、当時は彼らがかかなり共産党に近づいていた時期でもあり、この植民地政策批判を階級闘争としてとらえていた側面のあったことも指摘しておくべきだろう。「ブルジョワ陣営の擁護者にいつの日か引き込まれるのを拒むすべての者は、お祭りや搾取といった連中の好みにたいし、今世紀初頭に他に先駆けて、植民地の人びとを世界のプロレタリアの盟友とみなしたレーニンの態度を対置できるだろう」と彼らは述べている。それはともかく、植民地博覧会に込められたイデオロギー操作の意図をシュルレアリストたちが明確に読みとったのはまちがいない。ピラは次のような一節で締めくくられている。

演説や死刑執行にたいし、植民者の即時撤退、そしてアンナン、レバノン、モロッコ、中央アフリカにおける虐殺の責任者である将軍や高官の弾劾、この二つの要求でもって応えよ<sup>15</sup>。

このピラの配布を依頼されたアンリ・ルフェーブルは、受け取って読んだ学生たちが心を動かされていたのにたいし、「昔ながらの組合員」たちはむしろ否定的な評価をくだしていたと報告している。このあたりにも、共産党とシュルレアリスムのあいだの温度差が透けてみえるが、いずれにせよ、マスコミのあいだでもまったくといっていいほど批判的な意見の出ていなかった植民地博覧会について、シュルレアリストたちが一石を投じたのは確かだろう。

\*

シュルレアリストたちの植民地博覧会にたいする取り組みは、これだけでは終わらなかった。6月28日未明、

<sup>20</sup> *Tract surréalistes et déclarations collectives (1922-1969)*, tome I, Eric Losfeld/Terrain Vague, 1980, p. 195.

オランダ領東インド・パヴリオンが火災で全焼するという事件が起きた。これを機に、彼らは「植民地博覧会の最初の総括」と題した7月3日付けの新たなピラを作成したのである。署名者は前回と同じで、起草はブルトンとエリュアールによると見なされている。このピラのなかで、シュルレアリストたちは、オランダがオセアニアから持ってきた貴重な美術品や工芸品が火事で失われたことを深く嘆くとともに、これらの収集品が現地から強奪されてきたものであったという事実を告発する。

ジャーナリストが臆面もなく「オランダの」と呼ぶパヴリオンには、マレーシアとメラネシアにおける知的生活のきわめて貴重な証拠がまちがいに多く入っていたのである。それは、周知のとおり、これらの地方で有名な代表的美術品のなかでも、最も古く、最も稀有なものだった。これらの品は、それを作った者の手から暴力的に奪い取られたのであり、いかに逆説的に見えようとも、ヨーロッパの一政府が、みずからの植民地政策の宣伝材料としてためらわずに使ったものなのである<sup>21</sup>。

貴重な美術品が現地人の手から暴奪されたあげく、火事によって永久に失われてしまったこの事件は、まさに植民地政策のもたらしたものであり、そうした政策を必要とする資本主義そのものに内在する過誤を浮き彫りにしているとシュルレアリストたちは考えた。

模造の葺葺き屋根の下に優雅に並べられたジャワ、バリ、ボルネオ、スマトラ、ニューギニアの宝が破壊されたのは、資本主義の一種の失錯行為〔無意識的欲望を示す行為〕だとわれわれがみなすための立派な理由は、いくらでもある。こうして、虐殺ではじまり、改宗、強制労働、病気がそのあとに続いた植民地事業が完遂する<sup>22</sup>。

植民地政策とは、植民地の文化を否定し、破壊することで成り立っているのであれば、その植民地から奪い取ってきた美術品が、不慮の火事でとはいえ、焼失してしまったのは、むしろ必然的な成り行きであったのだ。したがって、植民者の視点から見れば成功を収めている植民地博覧会とは、西洋を相対化する視点に立ったときには、大きな損失を示すものでしかない。

ブルジョワの子供に抱かせたかもしれないようなノスタルジー——フランスがこんなに偉大だって、知っていました？——は考慮外として、博覧会についての最初の総括がますますおこなえる。この総括は赤字を示しており、その赤字は、映画会社に売却が決まっているアンコール寺院の価格をもってしても、補填できないだろう。しかも、なんともできた話で、アンコール寺院は燃やされるために買いとられるのだ<sup>17</sup>。

シュルレアリストたちにとって、西欧的な物差しで計れば野蛮な国々でしかない植民地は、それぞれ独自の文化を持つれっきとした文明国だった。いや、それどころか、ヨーロッパこそがこれらの国々の文化から大いに感化されてしかるべきだし、実際にそれはおこなわれているのである。

社会学や芸術における近現代の発見は、いわゆる未開民族の芸術が最近になって見出されたという決定的な要因を考慮に入れないなら、不可解なものになってしまうだろう<sup>23</sup>。

こうした考え方は、シュルレアリスムの芸術観を考えるうえでも注目に値する。ダダの時代に芸術そのものの権威性を否定し、その後も、伝統的な芸術形式の破壊をめざしてきた彼らシュルレアリストにとって、非西欧

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 198.

世界における芸術は、まさにある種の模範であったとも言えよう。だからこそ、「ナショナリズムに反対する者が抑圧された民族のナショナリズムを擁護しなければならないのと同じで、資本主義経済の成果としての芸術に反対する者は、抑圧された民族の芸術を弁証的に対置しなければならない」といった、独特の論理が展開される。

おそらくは、植民地博覧会そのものにたいする疑念ばかりでなく、このような芸術観があったからこそ、シュルレアリストたちの一部は、さらに次の行動に打って出たのである。9月20日、パリ19区のピュット＝ショーモン公園に近いマチュラン＝モロー通りにおいて、反植民地博覧会を開いたのだ。この展覧会の正式名称は「植民地についての真実」であり、文化部門の責任者がルイ・アラゴン、宗教使節部門の責任者がジョルジュ・サドル、イデオロギー部門の責任者がアンドレ・ティリオンだった。アラゴンの回想によると、彼が統一労働総同盟と協議した結果、1925年のパリ装飾芸術万国博覧会においてソヴィエト・パヴィリオンとして使われ、その後、組合の会議用施設として譲渡・移築された建物の使用を認めてもらい、反植民地博覧会の開催が可能になったのだという<sup>24</sup>。しかし、ティリオンの記憶に従うなら、この企画を最初に出してきたのは、インターナショナル・コミュニストの代表アルフレッド・クレラであった。植民地博覧会にたいするフランス共産党の反応の鈍さに業を煮やしたクレラは、「この企み[植民地博覧会]に知的な反感を示し、その嫌悪感を特殊な活動で特徴づけたのは、シュルレアリストぐらいしかいない。そこで、反帝国主義連盟のもとで、なにかもっと重要なことをやってみてはどうだろう。反植民地博覧会はどうだね。連盟の責任者として、ソヴィエト・パヴィリオンといくばかの資金を貸し付けよう」と提案してきたという<sup>25</sup>。いずれにせよ、シュルレアリストたちのなかでも、とりわけ共産党に接近していた3人が中心になったことで可能になった展覧会であるのは確かだが、同時に、シュルレアリスムの思想や芸術観を反映したものにもなっていた。ティリオンの説明によると、彼自身は一階の展示をおこない、ポスターやスローガンを飾った。だが、主な展示場は二階で、イヴ・タンギーが改修し、エリュアールとアラゴンが非西欧的な彫像や工芸品などととも、ヨーロッパの呪物も飾りつけた。

とくに宣伝などしたわけではないのに、多くの人が会場を訪れたとティリオンは断言しているが、実際には、さほどの数ではなかったようだ。入場者数4,226名という数字を伝える資料もある<sup>26</sup>。もっとも、小規模で短期間の展示であったはずなので、それを考えれば、必ずしも入場者が少なかつたともいえないだろう。残念ながら、展示の状況を伝える写真としては、『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌第4号(1931年12月)に掲載された二枚が知られているにすぎないが、共産党書記長を務めたモーリス・トレーズ関係の資料に、会場の様子を伝える文章が残されているので、それを紹介しているカトリーヌ・オデールとミシェル・ピエールの著作に依拠しつつ、順に展示室をたどってみることにしよう。

まず入口には、「帝国主義は資本主義の最後の段階だ」というレーニンの言葉の書かれた幟がかかっている。ついで、植民地博覧会関係の記事や写真が展示されていて、当然ながら、皮肉なコメントが付けられている。さらに、彩りも鮮やかな世界地図も飾られているが、西欧列強の本国の面積にたいし、それぞれの植民地が何十倍も広いことが一目でわかる仕組みになっていた。ここまでが導入部で、その先に進むと、6枚の巨大なパネルを使った展示が見えてきて、そこでは植民地支配にともなって犯された罪があばかれている。ダホメで1891年に起きた大量虐殺など、植民地戦争の残虐さを伝える文章や写真が並べられ、さらに、第一次世界大戦において塹壕で命を落とした植民地兵の写真のうえにマンジャン將軍の肖像が飾られる一方、植民地で穏やかな生活を営む人びとの姿を描いたパネルも併置されていた。次に来るのは、コンゴでの鉄道建設をはじめとして、植民地での過酷な強制労働の実態である。さらに、1929年の経済恐慌の防波堤として植民地が使われ、そのため植民地での暮らし振りは悲惨を極めていく様子が伝えられる。一階の展示室の最後におかれているのは、リフ戦争など、植民地支配に抵抗する民族運動を扱ったコー

<sup>24</sup> Louis Aragon, “Une préface morcelée 5, l’An 31 et l’envers de ce temps”, in *L’Œuvre poétique*, Tome II, Livre Club Diderot/Messidor, 1975/1989, p. 531-532.

<sup>25</sup> André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, 1972, p. 319.

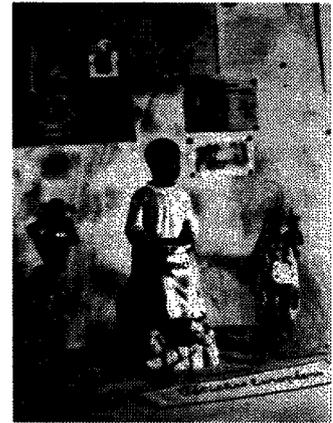
<sup>26</sup> バトリシア・モルトン、前掲書、p. 98。

ナーであり、コミンテルンに認められた民族運動のみが取上げられるという偏りはあったものの、当時としてはきわめて稀な展示であったはずだ。

二階に上がると、最初の部屋は、ソ連およびソ連に感化された国々が帝国主義的植民地支配に反対しておこなった政策を称揚する場となっている。その先が、美術品や工芸品などの展示コーナーとなっていて、この部門の責任者であったアラゴンにとっても、もっとも記憶に残っている箇所だ。

展示のおもな部分は、詳しい説明書きとともに飾られた、アフリカ、オセアニア、アメリカの彫刻であり、かつてパリで見たことのないほどの数が集められたが、これが可能になったのは、植民地の国々の芸術品の主要な収集家が出品してくれたからで、その収集家のなかには、シュルレアリストが何人も含まれていた(アンドレ・ブルトン、ポール・エリュアール、トリストラン・ツアラ、ジョルジュ・サドール、そしてわたし自身)。この分野を得意とするパリの大手の店からも展示品を入れた。パヴィリオンは展示品で膨れ上がっていた<sup>27</sup>。

反植民地博覧会のなかでも最も重要な展示会場になっていたこの部分について、もう少し詳しく見ておこう。全体は、黒人芸術、オセアニア芸術、インディアン芸術の三つに大きく分けられていた。黒人芸術のコーナーには、おもに木製の彫刻や仮面が飾られたが、なかには、背もたれの部分が実際の人間並みの高さの彫像になっているカメルーンの豪華な椅子も含まれていた。オセアニア芸術のコーナーは、オランダ領東インド・パヴィリオンの火事で失われた品々の貴重さを実感させる場であり、彫刻や仮面のほか、儀式で用いる斧、太鼓、族長用の杖なども含まれていた。最後のインディアン芸術のコーナーには、儀式用の仮面やトーテムが展示された。その一方で、皮肉な意図から、ヨーロッパのキリスト教関係の呪物や宗教画がおかれ、その横には、ジャワの教会を撮った写真があり、アジア人の顔をして、仏陀に似ている聖人像を示していた。要するに、植民地に派遣された宗教使節団によって、もともとあった現地の偶像が破壊されたことを暗示していたのである<sup>28</sup>。



反植民地博覧会

この反植民地博覧会を支えるイデオロギーは、現在から見るなら、かなり素朴なものである。文明と野蛮、列強と植民地という構図を逆転させてみせただけにすぎず、構図そのものはいささかも変わっていないといった見方もできよう。また、展示の仕方にしても、黒人芸術というくくりのなかで、どこまで各民族なり各文化なりの特性を把握しようとしたか、疑問ではある。しかし、すでに述べたように、誰もが植民地の存在を肯定し、みずからを植民地にたいする啓蒙的な役割の担い手とみなして自己正当化し、潜在的な人種差別の意識を助長させていた時代に、正面切って植民地博覧会に反対したシュルレアリストたちの行動は、やはり注目に値するだろう。アラゴンは、4冊目の詩集となる『加害的被害者』(1931)に収められた「ヴァンセンヌのマルス神」で植民地博覧会を取り上げている。

(……)

植民地博覧会に雨が降る

(……)

カトリック教会の鼻に通る輪

国家防衛の生費

偶像よ 偶像よ おまえを燃やしてしまうぞ もしおまえが

<sup>27</sup> Louis Aragon, op.cit., p. 532.

<sup>28</sup> Catherine Hodier et Michel Pierre, op.cit., p. 127-133.

サーベルと制服に身をつつむ男たちに軽蔑の身振りをするなら  
職務を遂行する行政官を侮辱するなら  
第三共和国の鼻に通る輪  
強いられた出産  
祖国には兵が必要だ  
植民地博覧会

蒼白の棕櫚 幸福の島に訪れる朝  
蒼白の棕櫚 有色人種の女の掌  
油の棕櫚 おまえはかつてコルベット艦の歩みで波立つ海を静めていた  
遠い国の楽園を思わせる舞台装置のなかでおこなう強奪の魅力  
アンドルニエニロワール県の強欲さを満たすための新たなインド  
収税吏の倒錯癖を満たすための新たなインド  
そして宣教師は砂糖きびのなるシオンの丘を耕し  
その一方で 内閣の威厳を保つべく  
育てられてきた黒人のディアニユは  
虐殺者と犠牲者を完璧に管理する  
三色の鶏の庇護のもと ああ ヴェネチア  
オセロ 近代的な照明にもかかわらず  
夜はいまもおまえの暗さ

飾り立てた死刑執行人がフランスの偉大さを  
告げる空について語り そして象の群れ  
船舶 受刑者 人力車について  
労働者の汗が金色に輝く米について  
志願兵に割り当てられた特権  
海兵隊について  
アロン湾の理想的な風景  
去勢された原住民の忠誠について語る

太陽 彼方の海原の太陽 おまえは天使の色に染める  
総督たちの排泄物にまみれた頬髯を  
珊瑚と黒檀の太陽  
番号付き奴隷の太陽  
裸の太陽 阿片の太陽 鞭打ちの太陽  
ある7月14日に カイエヌ[ギアナの都市]の上に輝く  
バステューヌ監獄奪取をたたえる花火の太陽

雨が降る 植民地博覧会に土砂降りの雨が降る

当時、シュルレアリスト以外の誰が、植民地博覧会に雨を降らせたいと思ったことだろうか。そしていまもまた、雨に飢えた土地が消えたわけではないのだ。

反植民地博覧会の会期中、アラゴンとエルザは、ポリネシアやアジアの音楽のレコードを探して持ってきては、かけていた。エルザは、当時流行の曲も持参したらしく、そのなかにはルンバも含まれていたという<sup>29</sup>。展示の仕方もおそらくはかなり大雑把なものであり、系統だったものなどではなかったはずだが、会場でかけられた音楽もまさに種々さまざまなものが混じっていたことになる。混沌とした雰囲気の中で展示はおこなわれていたのだ。しかし、ある文化なり民族なりを分類し系統だててすることは、対象理解のために不可欠の方法であるとはいえ、その方法自体が、西洋的な知の技法による秩序化におかす危険もある。つまり、未開文明の分類そのものが一種の植民地化に至りかねないのだ。一方では前衛たろうとしたシュルレアリストたちの素朴ともいえるプリミティブ文化擁護は、結果として、その陥穽から彼らを救ってくれたことにもなる。アンドレ・ブルトン、そのアトリエに、現代美術と並べ、アフリカやオセアニアの彫刻や仮面などを飾ったが、それは、彼が個々の作品の文化的な出自に無知であったというよりも、磁場のごとき空間において、これらの美術品が個々の範疇を越え、容易に影響をあたえようそのあり様のうちに、シュルレアリスムのともいえる美を感じていたからだろう。そのブルトンからいわば破門されたアントナン・アルトーは、植民地博覧会で目にしたバリ島の演劇に強い衝撃を受け、独自の「残酷演劇」を追い求め出す。

このような動作による形而上学という観念を一度も持ったことがなく、これほど直接的で具体的な劇的目的に音楽を使うことを一度も知らなかった我々の演劇、まったく言語的で、演劇を作り出すすべて、すなわち舞台の空気のなかにあり、空気によって計られ捕らえられるもの、空間のなかで密度を持つもの、運動、形態、色彩、振動、態度、叫びなどをまったく知らない我々の演劇は、計りしれないもの、精神の暗示力に由来するものを考慮に入れるときには、バリ島の演劇に精神性についての教えを請うべきだろう<sup>30</sup>。

このように語るアルトーは、その一方で、バリ島の演劇に出てくる悪魔の様相を、アルフレッド・ジャリ劇場で上演された戯曲のなかの操り人形になぞらえたりもする。ブルトンの場合も、アルトーの場合も、めざされるのは、分類・配列ではなく、一種のコラージュなのだ。コラージュの空間におかれるとき、西欧の芸術作品と未開社会の芸術作品のあいだにもはや優劣の区別はなく、西洋文化の優位性に基づくヒエラルキーは崩れる。そして、異質な要素の衝突から新たな風景が震えるように立ち昇るのだ。民族誌とシュルレアリスムの接点を探るジェームズ・クリフォードは、「民族誌におけるシュルレアリスムの局面とは、媒介物のない緊張を孕んで、まったく不調和なものとの比較の可能性が存在するモメントである<sup>31</sup>」と断言し、その働きをコラージュの観点から見つつ、さらに次のように述べる。「コラージュをモデルとして民族誌を書くということは、有機的な全体あるいは一貫した説明的言説にしたがう統一された現実世界としての文化を描写することを避けることになる<sup>32</sup>」。こうしたコラージュ的思考のなかでは、理解不可能な異質な要素も、ことさらに合理的解釈をあたえられることなく、そのまま取り込まれていく。むしろ、それは個々の要素の文化的背景をとりあえず括弧に入れることで成り立っており、そのことがはらむ危険にも無自覚であってはならない。しかし、西欧の合理主義が、そして合理主義に基づく分類と配列の思考が植民地主義を支えていたのであるとすれば、その合理主義を棄て、ブルトンが夢の機能にもなぞらえるコラージュ的思考におかすことは、可能性にみちたひとつの道であろう。「美とは瘻變的なものだろう。さもなくば存在しないだろう」(ブルトン<sup>33</sup>)。

<sup>29</sup> André Thirion, op. cit., p. 320.

<sup>30</sup> 『アントナン・アルトー著作集 I 演劇とその分身』、白水社、1996年、p. 90.

<sup>31</sup> ジェームズ・クリフォード『文化の窮状』(太田好信他訳)、人文書院、2003年、p. 186.

<sup>32</sup> 同書、p. 187.

<sup>33</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、p. 163.

## 2. 記号の言語と演劇の形而上学

### ——バリ島の演劇がアルトーにもたらした衝撃

1931年5月にバリ植民地博覧会が開催され、人々の注目を集め出してから3ヵ月近くが経った8月1日、ひとりの男が会場に足を踏み入れ、オランダ館の横に建てられた特別会場で民俗芸能の催しを見物した。男の名前はアントナン・アルトー。このとき、35歳の誕生日をほぼ1ヵ月後に控えた彼は、1920年代半ばのシュルレアリスムとのかかわりで知られるとともに、なによりも演劇界、映画界の人間として有名であった。

マルセイユで生まれ育ち、四歳のときにわずらった脳膜炎がもとで神経痛と吃音になやまされ、さらには鬱病にもなってバカロレアの資格取得以前に学校を辞めたアルトーは、サナトリウムでの安静療法と徴兵による短期間の軍隊生活を経たのち、1919年末、パリに出てきた。すでに10代のころから詩を書き、デッサンや絵画も描いていたが、当初の計画では、いとこのレイ・ナルバが映画プロデューサーをしていたこともあり、そのつてを頼って、まずは映画俳優として生計を立てるつもりでいた。演劇に関心を持ったのも、俳優としての素養を身につけ、経験を積むためだった。しかし、そのおかげで、実験精神にみちた演出家シャルル・デュランと出会ったのである。とりわけ1922年に上演されたジャン・コクトー翻案の『アンティゴネー』は、デュランの演出に加え、ピカソの舞台装置、ココ・シャネルの衣装、オネゲルの音楽のおかげもあり、成功を収め、テレビアス役を演じたアルトーにとっても、印象ぶかい舞台となったはずだ。しかも彼は、この公演でアンティゴネーを演じたルーマニア出身の女優ジェニカ・アタナジウと恋仲になってもある。一方、映画俳優としての仕事もやがてこなすようになった。最初は、クロード・オータンニラの『三面記事』のような実験的な作品に出ていたが、徐々に商業映画の仕事も入るようになり、アベル・ガンスの『ナポレオン』やカール・テオドール・ドライヤーの『裁かるるジャンヌ』といった映画史に残る作品にも出演したのである。

映画俳優としての道を歩みはじめたころ、彼は美術批評を書く一方で詩も作り、文学とのかかわりを深めつつあった。そのあたりの経緯は、『新フランス評論』誌の編集長ジャック・リヴィエールとの往復書簡からも読みとれるが、リヴィエールはアルトーの詩を評価しつつも、その過激さゆえに敬遠し、ついに雑誌には掲載せず、ただふたりの書簡のみを公開したのである。しかし、1924年9月1日刊行の『新フランス評論』誌に掲載されたこの往復書簡は話題になり、とりわけ、同じ年に『シュルレアリスム宣言』を発表していたアンドレ・ブルトンの注意を引くこととなった。ブルトンはアルトーに会見を申し入れ、当初はあまり乗り気でなかったアルトーも、シュルレアリスムの運動に参加していき、年が明けた1925年1月にはシュルレアリスム研究所の所長に任命される。もともと、誰もが自由に出入りして、自分の夢を記録したりすることができる場であったこの研究所は、アルトーのもとで一般市民への門戸を閉ざし、シュルレアリスムの活動をいわば秘教化していった結果、4月には閉鎖されてしまうが、当のアルトーは同じ4月に刊行された機関誌『シュルレアリスム革命』第3号の編集を全面的に委ねられてもいた。早くも翌年末には、アルトーが生活のために商業映画に出ていること、また、革命の理念をめぐる思想の不一致(革命を政治行動に結びつける方向におかっていたブルトンに対し、アルトーの求める革命は個人的で、身体にかかわるものだった)が狙上にあげられ、彼はブルトンによってシュルレアリスムから除名されてしまうものの、短期間にせよ、運動の中心的な位置におかれたのは、ブルトンが彼のなかにシュルレアリスムの本質につながる資質を見抜いていたからでもあろう。いずれにせよ、このシュルレアリスムとのかかわりで文学者としてのアルトーの名も知られるようになり、1925年には詩をふくむさまざまな文章を集めた『冥府の臍』が、『新フランス評論』の出版元であるガリマール社から刊行されたのである。

シュルレアリスムとの訣別とほぼ並行して、アルトーは詩人・劇作家のロジェ・ヴィトラック、作家のロベール・アロンとともにアルフレッド・ジャリ劇場の創設をもくろみ、いったんは挫折するものの、計画を再度立ち上げ、1927年6月、ヴィトラックの『愛の神秘』、アルトーの『焼けた腹あるいは狂った母』、マックス・ロビュール(ロベール・アロン)の『子沢山』を上演し、これを旗揚げ公演とする。以後、このアルフレッド・ジャリ劇場において、彼はさまざまな演劇的実験に取り組むが、「演劇を真の魔術的作用<sup>34</sup>」とみなし、「舞台という限られた空間に囲い込まれ、閉じられたもの」ではなく、「状況のあらゆる要請やいかなる変容にも従い、そこにおいては偶然が権利を取りもどすような行動に実際になることをめざす<sup>35</sup>」のだと位置づけるだけに、その活動には困難がともなった。他方、アルトーは映画においても実験を試みるが、「心理そのものが行為によって食い尽くされてしまう視覚的映画<sup>36</sup>」を実現しようとする彼の考えが理解されるはずもなく、映画化した唯一のシナリオである『貝殻と僧侶』も、監督のジェルメーン・デュラクの手で凡庸な作品に改変され、その後手がかけたシナリオは映画化の話が進まず、最後に書き、みずから監督することを考えていた『肉屋の反抗』も、「主観的なイメージの映画」であり、「エロティシズム、残酷さ、血への偏執、暴力の探索、恐怖の妄想、道徳的価値の解体、社会の欺瞞、虚偽、嘘の証言、サディズム、変態<sup>37</sup>」といった要素がユーモアに頼ることなく描かれるのだとされていただけに、出資者は見つからなかった。したがって、植民地博覧会の会場を訪れたところのアルトーは、演劇においても映画においても活動の中断を余儀なくされ、執筆もおこなわず、沈黙へと追い込まれていたのである。

\*

植民地博覧会のオランダ館でアルトーが眼にしたのは、バリ島の演劇だった。オランダ館の建物自体が、正面入口にバリ様式の門をあしらえ、その左右にメルと呼ばれるバリの塔を配置したもので、バリの色彩を前面に押し出したていたが、これは同じオランダの海外領土ではあっても、南アメリカのスリナムやカリブ海のキュランソー(オランダ領アンティル)が参加に消極的であり、東インドが中心的な役割を演じたこと、さらに、その東インドにおいても、実行委員に加わったバリのラコー・スカワティが積極的に発言し、また実行委員の中心人物であったオランダ人の建築家P・J・A・モーエンがバリ文化に深い愛着を示していたといった要因が作用したためであった。その結果、東インドの中心であり、これまでの博覧会では主要な出展地であったジャワを押しよけるかたちで、バリの文化がはじめて大々的にヨーロッパで紹介されることにもなったのである。展示以上に注目されることが予想された民俗芸能の披露に関しても、当初は、ジャワとバリの混成舞踊団が予定されていたが、ジャワ側が参加を取りやめ、バリ人だけの構成となった。50名ほどの舞踊団は、団長ラコー・スカワティに率いられ、船でまずマルセイユに着き、汽車でオランダに向かい、アムステルダムのレストランで公演をおこない、ハーグでは女王主催の歓迎会に招かれ、音楽と踊りを披露したのち、バリに向かった。そして、オランダ館の裏に作られた宿泊施設に寝泊りしつつ公演をおこなったのである。

前述のように、アルトーは8月1日にこのバリ舞踊団の音楽と踊りに接したのだが、この公演自体も7月にようやくはじまったものであったとはいえ、植民地博覧会が5月に開催されていたにもかかわらず、彼がオランダ館を訪れるのがこの時期までずれこんだのは、この年の5月から7月まで、レーモン・ベルナル監督の『木の十字架』のロケ撮影のため、ランスに滞在していたからだ。ドイツ軍に向かって突撃していく愛国兵士の役を演じるはめになったアルトーは、忸怩たる思いを抱きながらバリに戻り、以後、映画俳優の道への興味を失ってしまう。したがって、おそらくは失意のうちに植民地博覧会の会場に足を踏み入れたはずだが、バリ舞踊団の公演を見るやいなや、並々ならぬ衝撃を受け、その興奮はなかなかおさまらなかつたようだ。当時彼は、新

<sup>34</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes II*, Gallimard, 1980, p. 24.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 26. ちなみに、旗揚げ公演で上演された『焼けた腹あるいは狂った母』は、台本のないスケッチであった。

<sup>36</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes III*, Gallimard, 1978, p. 19.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 54.

たな演劇の可能性を模索するなかで、俳優であり演出家であるルイ・ジュヴェに接近していたが、そのジュヴェに宛てて、8月2日付けで手紙を書き、バリ舞踊団についてふれている。やや長くなるが、全文を引用する。

あなたのご旅行から7月末にお帰りになるのに伴い実現するはずであった会見の予定について確認させていただきます。

私はしつこくあなたに付きまっています、それというのも、申し上げねばならぬことがあると感じているからです。それは、何にせよ厳密にはみずからとかかわりのないものには演劇界が示す一種の鈍感さについて、もはや思想の伝達手段ではなく、縫合行為となってしまった言葉のほぼ無益な状態について、演劇に対する我々の感傷のないし心理的な関心の空しさについてです。そして、無意識による構築物の奇妙な側面のいくつかを表現しようとするのが演劇にとっては必要である点についても申し上げたいのですが、いつも私が考えてきたように、こうしたことは、舞台において深さと広がりを得て、精神のまったく新しい、無欲の構築物である身振りの象形文字のうちに現れてくるのであり、それは、我々の構想する演劇をもののみごとに辱めてくれるバリ舞踊団の驚くべき公演によってかなえられ、実現され、描かれ、それ以上のものとなっているのです。こうしたことや、またそれ以外のことについてお話したいのですし、我々の共同作業が、あなたが上演しようとなさっている戯曲をめぐって、撮影の合間に交わされる演劇についてのいくばくかの会話以外のものになってほしいものです。

私は金銭を求める人間ではありませんから、生活費さえ得られれば、あとはどうでもいいのです<sup>38</sup>。

何の前置きもなくバリ舞踊団が引き合いに出されているが、それだけこの年のバリにおいてバリ舞踊団が話題になっていたのだろうか。だが、バリ舞踊団の公演は、オランダ館の火事のせいで当初よりも遅れてはじまり、招待客を招いてのプレヴューを除くと、はじめての公演は7月までずれこんでいたので、この時点でそれほど話題になっていたとは考えにくい。むしろ、バリ舞踊団を見た直後の興奮が消えやらないままにベンを執ったアルトーの心情の表れと見るほうがいいように思われる。いずれにせよ、この書簡を読むかぎり、バリ舞踊団の公演はアルトーにとって、演劇の理想形に近いものであったことがよくわかる。

ジュヴェに手紙を書いたから3日が経っても、バリ舞踊団のもたらした興奮はアルトーのなかで持続していたようだ。当時、ジャック・リヴィエールのあとを引き継いで『新フランス評論』の編集長をしていたジャン・ポーランに向けて書かれ、結局は投函されないまま破られてしまった手紙は、冒頭からバリ舞踊団についての話題になっている。アルトーは、「バリ島舞踊団という恩恵にみちた奇跡のスペクタクル(あらゆる感覚を、精神のすべての能力を動員させる総合的なものであるので、いかなる分類も不可能となるたぐいのものでありますが)を眼にし、耳にして私が感じた(…)奇妙な知的性質」をポーランに伝えたいとして、次のように続けていく。これも長くなるが、現存する前半部の終わりまで引用しよう。

それ[バリ舞踊団]がスペクタクルについて我々西洋人がいたく古い概念に屈辱をあたえるなどと述べるだけでは言い足りません。舞台の狭い限られた空間で用いられるうるありとあらゆる方法の驚くべき開発や信じられないような成果を我々に示してくれるのです。バリ舞踊団は、埋もれたままでいた真の舞台言語の存在を我々の眼に差し出しますが、その言語の力の前では、それを生み出したように思われる精神の動きすら消滅しかねないように見えるし、言葉によるいかなる解釈も無駄で不可能になってしまいます。それは抑揚と身振りのオーケストラのようなものであって、その下地や背景の役割をしている楽器によるオーケストラとも似通っています。空間におけるこうした類の構築物には絶対性が存在するし、それはどうやら東洋人のみが求める真の物質的絶対なのです。この点において、つまり、彼らの公演の異様なまでの完璧さのせいである以上に、な

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 217-218.

んといっても彼らの目指すものの高さとあらゆる面における大胆さにおいて、バリ舞踊団の演劇観は我々ヨーロッパ人の演劇観の対極にあるのです。

ジャンルの分類や区別にこだわる者は、バリ舞踊団のすばらしいアーティストのうちにダンサーしか見ようとしなくてもいいかもしれませんが、そのダンサーは、何かよくわからない気高い神話を表現する役目にあり、その神話の高みに較べると、我々の西洋演劇の一般的水準は粗野で幼稚なもの、あるいは名もなく、嫌悪の対象ではない狭量さに見えてしまうのです。実のところ、バリ舞踊団は純粋演劇にかかわるさまざまなテーマをそっくりそのまますべて揃えて我々に提示し、もたらしてくれるのですし、舞台での実演はそうしたテーマに濃密な均衡と完全に物質化された重力を付加するのです。こうした印象は驚くべきものです<sup>39</sup>。

この引用箇所最後の部分は、ほぼそのまま、単行本『演劇とその分身』(一九三八)のなかの「バリ島の演劇について」という文章の末尾近くに再録されることになるが、その「バリ島の演劇について」は、『新フランス評論』誌の1931年10月1日号(217号)に「植民地博覧会におけるバリ島の演劇<sup>40</sup>」と題されて掲載された前半部に、未発表原稿や書簡からの抜粋からなる後半部を付け加えたものであった。

雑誌に掲載された前半部「植民地博覧会におけるバリ島の演劇」の原稿には、「8月11日～12日」との日付がある。彼はこの日付のころ、すでにフランス中西部への旅にでていたはずであるので、その前から構想を練っていた原稿を旅先で完成させ、ポーランドに送ったのであろう。「バリ島の演劇は舞踊と歌唱とパントマイムと音楽の血を受け継いでいて、ここヨーロッパで我々が理解している意味での心理劇の要素は極端に少ない。その初めての上演は、演劇をその自立的で純粋な創造の次元、幻覚と恐怖の角度の下に再び置くものである<sup>41</sup>」と始まるこの一文は、バリ島の演劇が、「身振りや声の新しい使い方から引き出される一つの新しい形而上学の観念<sup>42</sup>」を西洋人の精神にもたらすとし、「このような動作による形而上学という観念を一度も持ったことがなく、これほど直接的で具体的な劇的目的に音楽を使うことを一度も知らなかった我々の演劇、まったく言語的で、演劇を作り出すすべて、すなわち舞台の空気のなかにあり、空気によって計られ捕らえられるもの、空気のなかで密度を持つもの、運動、形態、色彩、振動、態度、叫びなどをまったく知らない我々の演劇は、計りしれないもの、精神の暗示力に由来するものを考慮に入れるときには、バリ島の演劇に精神性についての教えを請うべきだろう<sup>43</sup>」と結論づけている。

さらにアルトーは、旅先からポーランドに向けて長文の手紙をしたためるのだが、そのほぼ全文が、『演劇とその分身』において、「植民地博覧会におけるバリ島の演劇」に続くひとつながりの断章として置かれた。手紙には、「土曜日、アルジャントンニルニシャトーにて」としか記されていないが、この前後にアルトーが辿った旅程などから、8月15日土曜日に書かれたのではないかと推定されている。『演劇とその分身』に再録された際に削られたものの、手紙の最初には、次のような一文が添えられていた。

もしバリ舞踊団についての私の記事が9月号には載らないようなら、今度は必ず校正刷りを送ってください。バリ島人たちのこのスペクタクルは私にとってはあまりにも重要ななにかであるので、彼らについて自分が言ったことをもう一度じっくりと見直したいのです。ところで、私や、私たちの誰もと同じで、あなたもバリ舞踊団を見に行かれたことと思いますので、あなたが受けた印象を知りたいものです<sup>44</sup>。

<sup>39</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes IV*, Gallimard, 1978, p. 234-235.

<sup>40</sup> 「植民地博覧会における」という言葉は原稿の時点ではなく、雑誌掲載にあたってジャン・ポーランドが付け加えたものである。

<sup>41</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes IV*, p. 51. (『アントナン・アルトー著作集Ⅰ 演劇とその分身』安堂信也訳、白水社、1996年、85頁)。以下、『演劇とその分身』からの引用は、特に断りのないかぎり、安堂訳を使わせていただいたものである。

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 52. (同書、p. 86)

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 54. (同書、p. 90)

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 296.

ポーランに宛てた手紙のいわば本文にあたる部分でアルトーが力説しているのは、バリ島の演劇に見られる様式性だ。「すべての話される言語の外にある演劇的言語<sup>45</sup>」に注目するアルトーは、そこに「一連の儀礼的な動作の蓄積<sup>46</sup>」を見てとり、「すべてが規定され非個人的である<sup>47</sup>」と考え、それが「非人間的で、神々しく、奇跡的な啓示の印象<sup>48</sup>」につながるとしたうえで、次のようにまとめる。

この上演の驚異的な計算を別にしても、我々にとって最も意外で驚くべきことは、その物質の啓示的側面である。物質がたちまち記号に分散して具体と抽象の形而上学的同一性を教えてくれること、それを継続する諸動作のうちに教えてくれることである。この上演の現実的な側面は確かに我々のところでも発見できる。しかし、ここではそれがn乗され、決定的に様式化されているのである<sup>49</sup>。

バリ島の演劇に一種の理想を見出したアルトーの熱は高まる一方であるが、こうした文章のうちに、やがて『演劇とその分身』にまとめられる演劇論の祖形を読み取ることができよう。

それにしても、一時はシュルレアリスムの中心に身をおいた彼が、いまは運動から追放されたとはいえ、そのシュルレアリストたちが反対し、ボイコットを人々に呼びかけていた植民地博覧会に出かけ、そこでの催しから多大な感化を受けていたのを知ると、なにか奇妙な印象を抱かないでもない。そのあたりについて、アルトーがどのように考えていたかは定かではないものの、すでに1922年の夏、国内植民地博覧会が開かれていたマルセイユに一時的に帰った彼は、アンコールワットを再現した展示館の前で踊るカンボジアの女性舞踊団を眼にしていた事実を思い出しておくべきだろう。『アントナン・アルトー伝 打撃と破壊』の著者スティーヴン・ハーバーなどは、そこに俳優としてのアルトーが当初から見せた「反自然主義的な表現豊かな演技法<sup>50</sup>」の起源を見ているほどだが、そうした影響関係の検証はひとまずおくとしても、彼がかなり早い時期から非西洋的な舞踊に惹かれていて、それゆえにこそ、バリ植民地博覧会の会場にも足を運んだことは、まずまちがいが無いと思われる。西洋的な演劇がおしこめられた閉塞状況を打ち破る可能性を、彼は東南アジアの身体表現や音楽のうちに見ていたのである。

\*

ところで、アルトーをあれほどまでに興奮させたオランダ館でのバリ舞踊団の出し物は、実際にはどんなものだったのだろうか。残されたプログラムによると、植民地博覧会の会場での公演は、まず楽器だけの演奏ではじまり、それからレゴンという踊りが披露され、その後、また楽器の演奏を挟んで、チャロナラン(チャロンアラン)という舞踊劇が上演されたようだ<sup>51</sup>。バリの舞踊がアルトーにあたえた影響を調べ、みずからもバリ島に赴き、植民地博覧会に参加した楽師に会って証言を得たというレオナルド・キャベル・ブロンコによれば、アルトーが見たのはレゴン、それに闘いの踊りであるパリスだったというが<sup>52</sup>、少なくともプログラム上は、パリスはオランダ館での公演でのみ披露されたことになっている。証言者の記憶の混乱ということも考えられるものの、パリでの公演も毎回同じであったかどうかはわからないので、8月1日にパリスが踊られたという可能性も否定できな

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 55. (同書、p. 91)

<sup>46</sup> *Ibid.* (同書、p. 92)

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 56. (同書、p. 93)

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 56-57. (同書、p. 94)

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 57. (同書、p. 95)

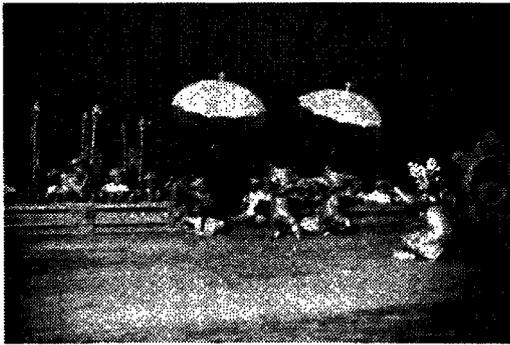
<sup>50</sup> スティーヴン・ハーバー『アントナン・アルトー伝 打撃と破壊』、白水社、1996年、p. 30。なお、本論考におけるアルトーの伝記的記述は、同書に多くを負っている。

<sup>51</sup> 永淵康之『バリ島』、講談社現代新書、1998、p. 118。

<sup>52</sup> Leonard Cabell Pronko, *Theater East and West*, University of California Press, 1967, p. 19.

いだらう。

当時のバリ島の舞踊や音楽などについて知るための貴重な資料となるのが、ミゲル・コバルピナス著の



バリ舞踊団の上演風景（レゴン）

『バリ島』（1936）である。コバルピナスはメキシコ出身の画家・イラストレーターであり、マンハッタンで活躍していたが、アメリカ人の写真家・画家・舞踊家のローズモンド・コーワンと1930年に結婚した直後、ドイツ人写真家クラウゼの写真集『バリ島』を見て強く惹かれ、ニューヨークからオランダ東インド諸島に向かう汽船に乗り込んだ。バリ島で現地のさまざまな文化にふれたのち、コバルピナス夫妻は、折しも植民地博覧会開催中のバリを経由して、アメリカに戻る。バリでは、すでに顔なじみになっていた舞踊団や楽団のメンバーと再会し、すでに習いはじめ

ていたバリ語を彼らから習ってもある。その後、グッゲンハイム基

金の奨学金をもらって1933年にバリ島に戻り、一年ほど滞在して帰国したのち、『バリ島』を書いたのである。実は、それ以前のコバルピナスはハーレムの黒人文化にも興味を示し、『ニグロ・ドローイングス』といったイラスト集を出す一方、舞台装飾も手がけ、ジョゼフィン・ペーカーがはじめてバリで舞台に立ったときの美術も担当していた。ジョゼフィン・ペーカーといえば、熱帯植民地をイメージさせる踊りで絶大な人気を博していたダンサーであり、博覧会の「植民地の女王」に一時は選ばれもした（ただ、アメリカ国籍ゆえに、結局は実現しなかった）。コバルピナスは、そうした間接的なかたちでも、植民地博覧会とつながっていたといえよう。

コバルピナスの『バリ島』は、彼自身の手によるイラストや妻ローズの撮った写真も魅力的ながら、バリ島の社会や文化についてのその詳細な記述にまず驚かされる。本人は、「人類学についても東洋の宗教についても系統的に学んだことがない」と謙遜するが、民族学者や人類学者に遜色のない観察眼を披露し、「バリ人の暮らしと文化についての鳥瞰図を示そうという一つの試み<sup>53</sup>」をみごとに成功させている。その『バリ島』には、演劇についての章があり、レゴンとパリスについて詳しい説明があるので、それを見ておこう。まずレゴンだが、これは「若い娘二、三人が、『ラスムとスマラダナの物語』を演じる舞踊パントマイム<sup>54</sup>」だとされる。中心となる踊り手ふたりがレゴンと呼ばれ、「巻きスカートと袖のびったりしたベスト、そこから下がっている長細い垂れ布、そして胴体を胸から腰までぎりぎり締めあげている何ヤードもの細いひも状に切ったじょうぶな布」からなる豪華な衣装を身にまとい、そのふたりのあいだに、チョンドンと呼ばれるお供役の小さな女の子がもっと簡素な服で坐る。楽団が演奏をはじめると、まずチョンドンが立ち上がり、腕を両側に伸ばして指を小刻みにゆすり、眼は上方に向け、足を地面につけたまま円を描いて進むが、やがて、音楽のアクセントに合わせておこなわれる振動がだんだんと激しくなり、それがふいに終わると、左右に踏み出し、腰を軸にやわらかな動きを示し、手首と肘で図形を描きつつ、ござの上のふたつの扇を拾い上げる。ついで、レゴンのふたりがござに膝をついたままやわらかな踊りをはじめ、チョンドンとともに、腕と指で複雑な図形をかたちづくってみせる。次の段階では、力強くなったメロディとともに、レゴンのふたりは、チョンドンからそれぞれひとつずつ受け取った扇をすばやく動かしたら、完璧なユニゾンを形成して踊るが、ときおり、近づいて顔を寄せ、鼻をすりあわせてから肩をふるわせ、愛の場面を演じる。このあと、少し間をおいてから、本番の劇がはじまる。王女ランクサリに恋するラセム王は、彼女をさらい、求婚に応じなければランクサリの父親に戦をしかけると脅すが、彼女はなびかず、ラセムは予告どおり戦闘に打ってでるものの、闘いの最中に不吉な黒い鳥が前を飛び、彼は殺されてしまう、といった筋の劇であり、ここでの踊りは、「型にはまりきった動きの乏しい抽象的なパントマイム<sup>55</sup>」になる。最後は、3人の少女によるのどやかな別れの舞で終わる。

このように、レゴンが少女によって踊られる舞であるのに対し、パリスは「槍（パリス・グデ）をもって踊る戦の舞

<sup>53</sup> ミゲル・コバルピナス『バリ島』（関本紀美子訳）、平凡社、1991年、p. 15。

<sup>54</sup> 同書、p. 245。

<sup>55</sup> 同書、p. 254。

で儀礼用<sup>56</sup>」であり、踊り手も当然ながら男性となる。頭に花をさした額飾りを巻き、白布の三角帽をかぶり、先端に孔雀の羽飾りのついた槍をもって登場した10人ないし12人の戦士が2列に並び、音楽に合わせ、槍で闘いの場面を演じる。この踊りの特徴は、「踊り手のつまさきから指の先まで、からだのありとあらゆる部分が舞踏のあいだじゅう動いている」ことであり、顔の筋肉までも自在に操ってさまざまな表情をつくりつつ、ガムラン・ゴンによって演奏される音楽が激しくなると、爪先立ちをして緊張を示し、「目はいまにも飛び出しそうになり、からだじゅうがこまかくふるえ、そのせいで頭の飾りの花が激しく揺れる<sup>57</sup>」のである。さらに、自分の股をたたき、敵にひとさし指を突きつけて叫び、短剣を抜いて前に進んでから立ち止まり、たがいに相手を挑発しあってから、決闘の場面を型どおりに演じる。儀礼的なパリスの場合には、悪霊払いの人物が登場するなど、いろいろなヴァリエーションがあるようだが、勇壮で男性的な踊りであることはまちがいない。

バリ舞踊団のオランダでの公演では、前半にジャンゲールという一種のミュージカル・コメディが演じられ、休憩をはさんで、後半がレゴン、パリス、そして空想上の聖獣をモチーフとした舞踊パントマイムのバロンで終わっていた。バリの植民地博覧会では、少なくともプログラムによれば、前半にレゴンがおかれ、後半には、ジャンゲールの代わりチャロナランが入ったかたちになる。コバルピアスの著書には、このチャロナランについては、『ランダ・チャロンアラン物語』の悪霊払いの大ドラマで、対話、歌、舞踊が入る<sup>58</sup>』とあるだけで、詳しい説明はない。これについては、バリ島の歴史や文化を植民地主義との関係から綴った永淵康之の労作『バリ島』で紹介されているので、それをもとに物語の内容を簡単にたどっておこう。これは、ジャワにかつてあったディラ王国に住む未亡人の王女チャロナランの物語であり、彼女は隣国の王子の后にと娘を差し出すが断られ、怒って魔女ランダとなり、隣国に災いを撒き散らす。困った隣国の王エルランガは、祭司ウンブ・バラダに助けを求め、ランダに対して聖獣バロンが差し向けられて、チャロナランとのあいだに闘いが繰り広げられるのである<sup>59</sup>。この演目において、ランダとバロンは仮面をつけて演じられるのだが、バリ島の仮面について、コバルピアスは、「バリ人は驚くほど表現ゆたかな面を作り、ふつうのいろいろな人を模した写実的なものも多い」と書いているものの、このチャロナランはもともとはジャワの話であるので、「長い尖った鼻と切れ長の目をして、イスラム教の忌み嫌う写実主義を完全に排除している<sup>60</sup>』とされるジャワの仮面の様式性をむしろ表しているのではないかと考えられる。ちなみに、衣装や仮面などが重要なのはいうまでもないが、バリの踊りにおいては肉体訓練がきわめて重要である点を忘れてはならない。コバルピアスによれば、踊りを習うものは、基本的な動きを教わりつつ、「関節がぐらぐらになるくらい筋肉という筋肉をしなやかに」するのだという。また、実際の踊りでは、ソロが一時間以上も続いたりするのだが、このとき、「踊り手はどれだけやっているのか意識しておらず、舞踏のリズム以外には何もないような一種の自己催眠トランス状態になっていて、疲れというものを知らない世界で動いているのだ<sup>61</sup>』とされる。これらの要素は、西洋の舞踊や演劇には見られなかったものといえよう。

すでに見たように、アルトーは、例の「バリ島の演劇」という文章を次のようにはじめている。「バリ島の演劇は舞踊と歌唱とパントマイムと音楽の血を受け継いでいて、ここヨーロッパで我々が理解している意味での心理劇の要素は極端に少ない。その初めての上演は、演劇をその自律的で純粋な創造の次元、幻覚と恐怖の角度の下に再び置くものである」。彼にとって、非西洋的な舞踊や音楽がきわめて魅力であり、それが純粋な演劇のいわば雛形として感得されたことが窺われる。だがそれだけに、アルトーの受けとめ方は一種の誤読だとの指摘も生まれる。永淵康之は、植民地体制の成立によって王国が崩壊した状況のなかからチャロナランが生まれて来たことを力説し、アルトーがチャロナランをとおして「横溢する暴力の所在にふれた」

<sup>56</sup> 同書、p. 245-246。

<sup>57</sup> 同書、p. 256。

<sup>58</sup> 同書、p. 245。

<sup>59</sup> 永淵康之、前掲書、p. 120。

<sup>60</sup> コバルピアス、前掲書、p. 247。

<sup>61</sup> 同書、p. 248。

のは事実だとしても、「現実の脅威に苦悩するバリ人の演劇的想像力は、植民地時代の勝者が紹介することで、ヨーロッパ人の異国趣味に取り込まれてしまった<sup>62</sup>」と嘆じる。また、アルトーから多大な影響を受けて実験演劇を探求したイエージェイ・グロトフスキでさえ、アルトーによるバリ島演劇理解に「愚かしい誤解」を見出し、「アジアの演劇のなかではだれもが知っているアルファベットの一部分にしかすぎない記号は、——アルトーが主張したように——ヨーロッパ演劇には移し入れることはできない。(中略)呼吸を男性、女性、中性に分けたアルトーの区分はすべて、まさにアジアの文献の誤った解釈であり、実際は、はっきりと区別できないほど微妙なものである<sup>63</sup>」と述べている。たしかに、アルトーが植民地主義下のバリ島の社会的状況にどこまで通じていたかは疑問だし、バリの舞踊をあくまで自分の演劇観に沿ったかたちで解釈していた側面は否めない。だが、彼が植民地博覧会の会場で並々ならぬ興奮をおぼえたことは事実だし、それを契機にバリの舞踏や音楽にたいして抱いた関心も実に真摯なものであった。アンドレ・フランクの回想によれば、1934年に彼がアルトーにはじめて会い、演劇関係についての秘書的な仕事を頼まれた際、最初に課せられた「使命」のひとつが、ミシェル・レリスに会いに行き、人類学博物館からバリ島の演劇に関する新しい資料を借りてくることだったという<sup>64</sup>。西洋的な文化からの逸脱という意味で、バリ島の演劇がアルトーにエキゾティシズムの感覚をもたらしたのはまちがいないが、それは、単なる異国趣味といった枠に収まる程度の表層的なものではなかった。彼の存在の根源に働きかけ、内奥の情動を揺さぶるような強烈な体験であったのだ。だからこそ彼は、バリ島の演劇について、さらに調べてみようと考えたのだろうし、一方、そこで受けた衝撃をもとに、独自の残酷演劇という考え方を展開させていくことにもなるのである。

アルトーが実際に眼にし、耳にしたバリ島の舞踊や音楽の直接的な影響を彼の文章のうちに探ることも可能だ。たとえば、次の記述などは、かなり具体的な動作や音を彷彿とさせる。

事実、奇妙なのは、あのすべての身振り、ごつごつしていきなり途切れる態度、喉の奥からしぼり出される小刻みの抑揚、急変する音楽的なフレーズ、鞘羽根の飛翔、小枝のざわめき、くりぬき太鼓の響き、あのロボットの軋み、命を与えられたマネキン人形の踊りのなかで、身振りと態度と、空に向かって投げられる叫びの迷路を通して、舞台空間のいかなる部分も使わずはおかない動きの進展とカーヴを通して、もはや言葉ではなく、記号を基盤とした新しい物理的な言語が生まれ出てくることなのである<sup>65</sup>。

ほかにも、所作に関するものだけでも、「あの身震い、子供っぽい金切声、猛り狂う無意識に従って自動的に拍子をとって地を蹴る踵<sup>66</sup>」、あるいは、「機械的な目の動き、唇の突き出し、適当な筋肉の硬直」についての指摘があり、「まるで数居のなかを滑るように一方の肩から他方の肩に移る頭の水平運動<sup>67</sup>」や「ある関節の動き、たとえば腕と二の腕の作り出す音楽的な角度、落ちる足先、弓なりに曲がる膝、手から離れてしまったしまったかのような指<sup>68</sup>」についてのかかなり具体的な描写もある。このようにして、身振りや音楽や衣装についての記述を丹念に拾っていくなら、ブロンコや渡辺守章がすでに試みているように<sup>69</sup>、植民地博覧会でのバリ舞踊団のプログラムとアルトーの文章の関係を辿ることも可能であろう。だが、民族学者や人類学者としてではなく、あくまでひとりの創作者としてバリ島の演劇に深い衝撃を受けたアルトーが、そこから何を

<sup>62</sup> 永淵康之、前掲書、p. 123。

<sup>63</sup> イエージェイ・グロトフスキ『実験演劇論』(大島勉訳)、テアトロ、1971年、p. 133。

<sup>64</sup> André Franck, « Rencontres avec Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault », in *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Bordas, 1952, p. 61.ただし、結局は、資料の貸し出しを求められなかったようだ。

<sup>65</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes IV*, p. 52. (『アントナン・アルトー著作集Ⅰ』、p. 86-87)

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 52. (同書、p. 87)

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 53. (同書、p. 88)

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 53. (同書、p. 89)

<sup>69</sup> ブロンコの論考は前掲のもの。渡辺守章氏の論考は、『虚構の身体』(中央公論社、1978年)所収の「混沌の形而上学——アルトーとバリ島の演劇」である。

引き出してきたのかを、なによりもまず確認しておかねばならない。

すでに引用した箇所において、アルトーは、「もはや言葉ではなく、記号を基盤とした新しい物理的な言語が生まれてくる」と述べている。彼は、「生きて動きまわる象形文字<sup>70</sup>」といった言い方もしており、ここでの「記号」は、渡辺守章も指摘しているとおおり、いわゆる分節言語を成り立たせる観念的・抽象的な表象作用ではなく、「極めて物理的・身体的なくし<sup>71</sup>」なのである。だからこそ、そうした記号は、「我々西洋人が決定的に抑圧してしまった、何か空想的で暗い現実に対応している<sup>72</sup>」ともされるのだ。アルトーが提唱する形而上学もその文脈で理解しなければなるまい。それは観念的な思想体系などでは断じてない。「空間のなかで展開され、空間の外では意味を持たない動作の言語<sup>73</sup>」に立脚するものであるはずなのだ。概念化されえない世界、通常に分節言語では構築されえない世界がめざされている。それは、物質がざわめき、混沌のなかに波打つ世界である。それゆえにこそ、アルトーは、バリ島の踊り手たちを「自然の無秩序の形而上学者」と呼び、その彼ら踊り手たちが、「音響の一つ一つの原子、今にもその原理に戻ろうとしている断片的な知覚の一つ一つを復元してくれる<sup>74</sup>」と述べるのだ。のちに、「残酷演劇(第一宣言)」で、彼は次のように書くことになる。

この空間における言語、音と叫びと光と擬音語の言語を知れば、演劇は登場人物や事物によって、この言語を真の象形文字に組織し、その象形文字の象徴性と、それが、あらゆる器官あらゆる次元との関連で持つ対応関係を利用しなければならない<sup>75</sup>。

アルトーのいう象形文字とは、彼がジャン・ポーラン宛の手紙で説明してみせるように、あくまでこの「具体的で拡がりのある世界」にあって、同じく「具体的で拡がりを持つ性質」を有する。つまり、「対象を、拡がりのなかの事物をイメージとして、語として取り出し、それを集めて象徴性と生きた類似性の法則に従って互いに呼応させる<sup>76</sup>」のだ。バリ島の舞踊や音楽は、固定化され、観念的な分節言語になりさがってしまった演劇言語に具体性と拡がりをもたらす象形文字として、アルトーの眼に映ったのである。

\*

1931年は、アルトーの人生のなかでもひとつの節目となった年だった。35歳という年齢になり、それまでの活動を見直さざるをえない状況におかれていたうえ、その後の彼の演劇観・芸術観を大きく左右する体験が続けざまに起きた年だったのである。スティーヴン・バーバーが書くように、「バリ島演劇における身体性の強度の体験は、残酷演劇の構想を可能にした基礎的な思索を促す一九三一年における三つの出来事の一つになった<sup>77</sup>」。3つの出来事のうちのあと2つは、ルカス・ヴァン・デン・ライデンの絵およびマルクス兄弟の映画との出会いである。1931年9月6日付けでジャン・ポーランに送った、短い手紙(内容は、旅からパリに戻ったことを告げ、「植民地博覧会におけるバリ島の演劇」の校正刷りを届けてくれるよう頼むもの)に添えた、本文の三倍ほどもある追伸で、アルトーはヴァン・デン・ライデンの絵にふれている。

<sup>70</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes IV*, p. 58. (『アントナン・アルトー著作集Ⅰ』、p. 98)

<sup>71</sup> 渡辺守章、前掲書、p. 86。

<sup>72</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes IV*, p. 59. (『アントナン・アルトー著作集Ⅰ』、p. 98)

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 59. (同書、p. 98)

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 62. (同書、p. 104)

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 87. (同書、p. 146)

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 107. (同書、p. 183)

<sup>77</sup> スティーヴン・バーバー、前掲書、p. 70。

ルーヴル美術館で、ルカス・ヴァン・デン・ライデンという画家の絵に注目したことがありますか？ 彼の絵は、バリ島の演劇と無縁ではありません。そして、よりすぐれた演劇についての考えをもたらしてくれるのですが、それは、真の演劇と呼ぶにふさわしい演劇なら例外なくそうであるべきように、まちがいに秘教的な色彩の濃いものなのです。ほとんど知られていないこの絵画(しかし、着想もすぐれ、作品としても申し分がなく、ほとんど魔術的といえる完成度に達しています)と、ティツィアーノやルーベンスやヴェロネーゼやレンブラントといったいわゆる大画家、さらにはその他の熟練の士、ただ光と形態と意味作用の表層が問題となるだけの石膏デッサンを得意とする職人たちのあいだには、バリ島の人々に代々伝わってきた演劇とわれわれの唾棄すべき演劇とのあいだと同じくらい、開きがあります。だいいち、1453年に制作されたこの絵は、その色彩の強烈さや新鮮さといった観点から見た場合、まるで24時間前に描かれたばかりのようであるに対し、ルネサンスの画家の描いた絵は、画布に色彩が飲み込まれてしまい、陰りを帯びたものになっていく一方なのです<sup>78</sup>。

ルカス・ヴァン・デン・ライデンとされているのは、15世紀末にオランダに生まれた画家ルカス・ヴァン・ライデンのことではないかと考えられる。もとは鉄砲作りをしていたようだが、アルブレヒト・デューラーの影響などもあり、絵画の道に進んだ。そして、アルトーがポーランド宛ての書簡でふれている、ルーヴル美術館所蔵の1453年の絵とは、実際には1503年ごろに描かれたと考えられる『ロトの娘たち』ということになる。板に油彩で描かれた、やや小ぶりの作品(48センチ×34センチ)だが、空や海、そして衣装の青、人物の背後の天幕の赤などの色彩の鮮やかさが印象的である。聖書に題材をあおぎ、近親相姦のテーマを扱ってもあるこの絵について、アルトーは、ソルボンヌ大学で1931年12月10日におこなった講演<sup>79</sup>で、「一種の電撃的な視覚的調和によって精神を打つ<sup>80</sup>」と述べている。しかも、「眼と同時に耳までも感動してしまう<sup>81</sup>」としているのが興味深い。バリ島の演劇について語る際も、彼は感覚の「照応」に敏感であったといえるが、同じ反応が、本来は純粋に視覚的な領域であるはずの絵画にたいしても起きているのだ。「一種の自然のドラマ」を告げているこの絵には、「宿命」「混沌」「不可思議」「平衡」といったさまざまな観念があるとアルトーは述べるのだが、そのなかでも彼が目ずるのは、「生成」の観念だ。「ここには〈生成〉についての観念があって、それを、この景色のさまざまな細 ルカス・ヴァン・ライデン『ロトの娘たち』部やそれらの描かれ方、互いに打ち消し合ったり呼応しあったりするその配慮などが、音楽と完全に同じように、我々の精神のなかに導き入れるのである<sup>82</sup>」。



アルトーは、このように〈生成〉の観念に貫かれた絵を、「最高度に物質的で無軌道な絵」と評したうえで、それが「我々に言葉の無益なことを証明しているように見える<sup>83</sup>」と語る。彼がこの絵を演劇に関連づけて考えるのはそのためだ。つまり、分節言語に従属しない、演劇本来の言語に通じるものが、『ロトの娘たち』に見出せるというわけだが、そうした演劇の言語について、彼は次のように述べる。

私が言いたいのは、舞台というのは物理的で具体的な場所であって、その場所を満たすこと、その場所にその具体的な言語を語らせることが求められているということである。

<sup>78</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes V*, Gallimard, 1979, p. 55.

<sup>79</sup> この講演の原稿は、まず『新フランス評論』1932年2月1日号(221号)に掲載されたのち、『演劇とその分身』に収められた。

<sup>80</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes IV*, p. 32. (『アントナン・アルトー著作集Ⅰ』、p. 51)

<sup>81</sup> *Ibid.* (『アントナン・アルトー著作集Ⅰ』、p. 54)

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 35. (『アントナン・アルトー著作集Ⅰ』、p. 56)

<sup>83</sup> *Ibid.* (同書、p. 57)

さらに言いたいのは、この具体的言語は五官に訴えるためのものであり、言葉に従属せず、したがって、まず感覚を満足させるべきだということである。言語のために詩があるように、感覚のためにも詩はある。だから、私の言っている物理的で具体的な言語も、真に演劇的であるかどうかは、それが表現する思想がどれだけ分節言語から解放されているかによる<sup>84</sup>。

この物理的で具体的な言語は、言うまでもなく、アルトーがバリ島の演劇に見出した「象形文字」につながる。実際、ここでもアルトーは、分節言語に従わない演劇的なものが西洋においては二義的に扱われていると嘆き、それに対して、東洋ではそうした演劇の観念がいまも残っていると述べているのだが、そのとき彼の脳裏に浮かんでいたのは、まちがいはなくバリ島の演劇であったはずだ。ルカス・ヴァン・デン・ライデンの絵についての語りからはじまったこの講演においても、実際、何度かバリ島の演劇は引き合いに出されるのだ。

ところで、物理的で具体的な言語によってつくられる「空間の詩」として、バリ島の演劇と並ぶようにして引かれている例があるのだが、それがマルクス兄弟の映画である。スティーヴン・バーバーが1931年の3つの出来事と呼んだものの3つ目が、このマルクス兄弟の映画との出会いだ。1931年11月に書いたとみなされているジャン・ポーラン宛の手紙で、アルトーは、「マルクス兄弟のもう一本の映画を観ましたが、実際それは、重要で驚くべきものでした<sup>85</sup>」と語っている。「もう一本の映画」と言われているのが、そのころ封切られた『いんちき商売』であり、それ以前にすでに見ていたのが、前年末に封切られた『けたもの組合』と考えられる。とくに『いんちき商売』のほうは、このソルボンヌの講演の時点で、観てからさほど時間が経っていなかったはずで、早速話に取り入れている。「ある男が、女を両腕で抱きとめたつもりで、牝牛を抱えてしまう」というシーンを引いてきて、そこには「ユーモアを基盤とした事物の詩の神秘を再発見できる<sup>86</sup>」としたうえで、そうしたものを演劇はミュージックホールに払い下げ、さらには、映画が利用するに至っていると指摘し、ここでも、彼がめざす演劇との関係で論じている。実際、そのすぐあとには、またしてもバリ島の演劇が引かれ、「事物の意外さ」を表す例のひとつとして、マルクス兄弟の映画と同列で扱われているのである。

アルトーは、『新フランス評論』の1932年1月1日号(200号)の映画についての欄に「パンテオン座におけるマルクス兄弟」という題で文章を寄せ、それがのちに『演劇とその分身』の末尾に付された「二つのノート」のひとつとして再録された。この文章のなかでアルトーは、『けたもの組合』が「並々ならぬもの」であり、「語やイメージの習慣的な関係からは通常生まれ出ない特殊な魔術をスクリーンという手段によって解放したもの」だと説明したうえで、「もしシュルレアリスムと呼ばれる精神の特徴的な状態、明白な詩的段階があるとしたら、この『けたもの組合』はまさに全面的にそれに加わるものである<sup>87</sup>」と断言する。すでにシュルレアリスムの運動からの離脱を余儀なくされていたアルトーが、ことさらにシュルレアリスムという語を使っているのが目を引く。彼はさらに、マルクス兄弟の映画を「魔術」に喩えたうえで、こうも述べる。「いずれにしろそれは、おそらくとくに映画的なものでも、また演劇に属しているものでもなく、シュルレアリスムの成功した詩だけが、そんなものがあつたとしてのことだが、その観念をあたえられるだろう」。しかも、その詩的な特質はユーモアの定義と呼応するのだという。ただし、「ユーモアという語が遙か以前から失ってしまっている意味、精神における完全な解放、すべての現実の分裂という意味<sup>88</sup>」においてのことではあるが。

ここには、アルトーの求めるシュルレアリスムの姿が垣間見られ、なかなか興味深いのだが、それは、言ってみれば、分節言語ではなく、具体的で物理的な言語で描かれる一種の「詩」であり、すでに見てきたように、彼はそうした「詩」を演劇空間のなかでこそ現出させようと考えていたのだ。実際、マルクス兄弟の映画に関しても、アルトーがとりわけ注目するのは身体的な運動であり、たとえば、『けたもの組合』で女が突然、長椅子

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 36. (同書、p. 58)

<sup>85</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes III*, p. 230.

<sup>86</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes IV*, p. 42. (『アントナン・アルトー著作集1』、p. 68)

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 133. (同書、p. 231。ただし、既訳に一部加筆)

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 133. (同書、p. 231-232。ただし、既訳に一部加筆)

の上にひっくりかえって両足を上げたり、男が客間でいきなり女に飛びつき、二、三步踊ってから、彼女の尻を叩きはじめるシーン、『いんちき商売』では、逃げ場を失った男が女を見つけ、彼女と踊るシーンなどを引いてきている。こうした場面に彼が惹かれるのは、「社会の約束や習慣によって閉じ込められていた登場人物それぞれの無意識が復讐し、同時に我々の分まで復讐してくれる」からだ、『いんちき商売』については、「身のこなしの魅力と優雅さを求めて踊る」ふたりの動きを「詩的」と呼び、「マルクス兄弟の悪ふざけのなかにある詩的でおそらくは革命的なもの」に言及したうえで、『けだもの組合』の場合に比べ、「精神的な復讐要求は二重に現われ<sup>89)</sup>」ていると述べている。つまり、無意識が果たす復讐は、分節言語にたいして物理的な言語が果たす復讐でもある。だからこそアルトーは、『いんちき商売』のラストを、「無軌道と全面的反抗の讃歌<sup>90)</sup>」と見なすのだ。

\*

アルトーは、やがて自分の追及する演劇を「残酷演劇」と呼ぶようになる。この「残酷」という言葉は誤解を招きやすいもののひとつだ。とりわけ、彼がバリ島の演劇にひとかたならぬ関心を見せているだけに、それを「未開」や「野蛮」のイメージに結びつけて考えるおきがないわけではない。おそらくはそのあたりの危険も承知していたのだろう(というよりもむしろ、ポーランがこの「残酷」という語に懸念を示したためだろうが)、『演劇とその分身』に再録されることになる1932年9月13日付けのポーラン宛書簡で、「残酷」という語を広義にとらえ、肉体を切り裂いたり、血を流したりしなくても「純粋な残酷」を想像することはできるのであり、「精神の観点からは、残酷は厳格を、仮借のない適用と決意を、不可逆的で絶対的な決定を意味します<sup>91)</sup>」と述べている。さらに、同年11月14日付けのやはりポーラン宛の書簡では、「私は残酷という語を生への欲望、宇宙の苛酷、仮借のない必然という意味で、また、闇を貪る生への渦巻きというグノーシス教的な意味で、また苦悩という避けがたい必然性の外では生が営みえないあの苦悩の意味で使っています<sup>92)</sup>」と書く。このような意味での「残酷」にアルトーがこだわるのは、さらに、11月16日付けのアンдре・ロラン・ド・ルネヴィル宛の書簡で告白しているとおり、彼には、「創造と生自体が一種の苛酷さ、したがって、根元的な残酷さによってしか定義できないと思われる<sup>93)</sup>」からなのだ。

これらの手紙を書いた前後に、アルトーは「残酷演劇(第一宣言)」「残酷演劇(第二宣言)」を執筆し、前者は『新フランス評論』の1932年10月1日号(229号)に掲載され、後者は1933年に小冊子のかたちで刊行されたあと、やはり『演劇とその分身』に再録される。そのなかで、残酷演劇が、「性格も感情も明確に割り切られた心理の人間とは縁を切り、また、法律に従属し宗教と戒律によって変形された社会的人間にではなく、全体的人間に訴えかける」のだとアルトーは述べ、人間の精神の表ばかりでなく、裏もが明らかにされ、「想像の現実と夢の現実が生活と同じ次元で現われてくる<sup>94)</sup>」ことを期待している。そして、そのような演劇を実現するために、その「物理的側面」すなわち「空間における表現」に彼は賭ける。分節言語ではない、もうひとつの言語、アルトーがバリ島の演劇、ルカス・ヴァン・ライデンの絵画、マルクス兄弟の映画に見出した「記号の言語」へと彼は向かうのだ。『演劇とその分身』に「言語についての手紙」という範疇でくられて再録された書簡のひとつであり、1932年11月9日にジャン・ポーラン宛に書かれたもののなかで、アルトーはまたしてもバリ島の演劇を髣髴とさせる記述で、「記号の言語」について語っている。

<sup>89)</sup> *Ibid.*, p. 134. (同書、p. 233-234)

<sup>90)</sup> *Ibid.*, p. 135. (同書、p. 234)

<sup>91)</sup> *Ibid.*, p. 97-98. (同書、p. 166)

<sup>92)</sup> *Ibid.*, p. 98-99. (同書、p. 168)

<sup>93)</sup> *Ibid.*, p. 99. (同書、p. 170)

<sup>94)</sup> *Ibid.*, p. 119. (同書、p. 204-205)

東洋の演劇では言葉による言語ではなく、動作、態度、記号による別の言語が、行動しつつある思想という見地から、言葉による言語と同等の膨張的で啓示的な価値を持っているのです。そして、東洋ではこの記号による言語を言葉による言語の上に置き、それに直接的な魔力を与えています。この言語を単に精神ばかりでなく感覚に訴えるように導き、感覚を通して、運動の只中にある感受性のより豊かで実り多い領域に到達させるのです<sup>95</sup>。

アルトーがバリ島の演劇に惹かれるのは、そこに西洋の演劇にない物珍しい要素が含まれているからではない。たしかに、彼は「残酷演劇(第二宣言)」で、主題をメキシコやインドやユダヤやイランの古い宇宙開闢説の原典に求めるべきだと述べたり、残酷演劇の第一回の上演で『メキシコの征服』を取り上げようと提案し、さらに、1936年には実際にメキシコへ旅立ち、現地のインディアンと接触もしている。しかしそれを、ヨーロッパに伝統的に受け継がれ、植民地主義によってさらに拍車のかかった異国趣味と同列に考えてはなるまい。事実、アルトーは、『メキシコの征服』で植民地主義を批判するつもりでいた。彼が東洋の演劇にこだわるのは、そこには、演劇を分節言語に従属してしまった西洋においては見出しえない、記号の言語が存在するからだ。そしてその記号の言語は、世界との豊かな関係性をわれわれにもたらしてくれるはずなのだ。世界に征服されるのでも、世界を征服するのでもない、世界との相互的な関係性だ。それを「生成」の関係性と言ってもいい。バンジャマン・クレミュエ宛の1931年9月15日付けの手紙(「言語についての手紙」の一通目)で、アルトーは、「演劇についての最も高度な観念とは、我々を哲学的に〈生成〉と和解させてくれる観念であり、事物のなかへの諸観念の通過と変質とについての秘められた観念を、あらゆる種類の事物の状況を通して暗示してくれるもの<sup>96</sup>」であると述べている。物質的なもの、身体的なものにこだわるアルトーが、それとはやや違和感のある「形而上学」という語を使うのも、それをこうしたく〈生成〉との和解の意味にとれば、納得がいく。形而上学は、その語源を思い起こすなら、「自然学」の上に成り立っているものであり、それを乗り越えるというより、さらに発展させたかたちとしても考えられる。アルトーがバリ島の踊り手たちを、「自然の形而上学者」と呼んでいたいことを思い出そう。そうした意味での形而上学は、「残酷」にもつながっていく。すでに見たように、彼は「残酷」という語で「生の渦巻き」を指そうとしていたのではないか。生の渦巻きに身を投じ、文字通り身をもってその混沌を生きることでしか、アルトーの言う形而上学は実践されえないのである。

《残酷》あらゆるスペクタクルの基盤に、残酷という要素がなければ演劇は不可能である。我々が今日のように墮落した状態にあるときには、形而上学を精神に到達させるには皮膚を通すほかはない。(「残酷演劇(第一宣言)」<sup>97</sup>)

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 115. (同書、p. 197-198)

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 105. (同書、p. 180)

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 95. (同書、p. 161)

### 3. アフリカの誘惑——ミシェル・レリスとダカル＝ジプチ調査団

パリで植民地博覧会の幕が切って落とされてから2週間近くが経つ1931年5月19日、アフリカをめざして一艘の船がボルドーから出港した。このサン・フィルマン号には、アフリカ北部におけるフランスはじめての本格的なフィールドワークを使命とした〈ダカル＝ジプチ、アフリカ横断民族誌学・言語学調査団〉が乗り込んでおり、そのなかには、シュルレアリスムの運動にも加わった作家・詩人であるミシェル・レリスの姿もあった。そして、この調査団に参加して約二年ほどをアフリカで過ごしたことが、レリスの人生に大きな影響をもたらすことにもなるのである。

ヨーロッパの植民地宗主国のなかでも、イギリス、ドイツ、オランダといった国々は、第一次世界大戦以前に自国の植民地に対しておおがかりな民族学のフィールドワークをおこなっていたのに対し、フランスは、エミール・デュルケーム、マルセル・モース、リュシアン・レヴィニブリュールといった優れた社会学者・民族学者を輩出したものの、これらの学者たちはいずれも現地調査をおこなわずに、植民地を訪れた旅行者や植民者からもたらされた資料をもとに自己の理論を打ち立てるという方法をとっていたため、フィールドワークの分野では大きく遅れをとっていた。そうしたなかで派遣が計画されたのがこのダカル＝ジプチ調査団で、これは国家的事業というべきものにすらなっていた。1931年3月31日に議会において満場一致で採決された法律により、調査団の財政上の基盤の保証が決まり、省庁や植民地政府、大学や学会、銀行や企業などの後援を受けるとともに、展覧会、講演会、そしてラジオや新聞雑誌などでの関係者のインタビューなどを通じて宣伝がおこなわれ、資金の調達が図られた。調査団の結成に向けて議会で積極的に動いたのが公教育相のマリオ・ルスタン、そして植民地相ポール・レイノーの官房長ガストン・パレヴスキだったあたりにも、この調査旅行が、表向きはあくまで学術的な目的のものでありながら、植民地行政とも無縁ではなかった事情が透けて見えてくる。もともと民族学は、その研究対象が概して植民地の社会や文化となるだけに、学問という隠れ蓑の下で植民地行政に貢献するといった側面を否定しがたい。むしろ民族学は、いわゆる未開社会に文明は存在しないという当時はむしろ一般的であった偏見を打ち砕く役割を果たすわけだが、そこでもたらされた知識が植民地管理のよりよき方法の開発にも役立てられたのである。

ダカル＝ジプチ調査団の最大の使命は、フィールドワークをおこなう一方で、トロカデロ民族誌学博物館(1939年に人類博物館となる)の所蔵品を充実させるための蒐集をおこなうことであった——だからこそ、フィールドワークに必要な長期滞在を犠牲にしても、調査団は移動を続け、各地で蒐集をおこなったのである——が、これは1929年に、国立博物館の人類学講座を担当するポール・リヴェが民族誌学博物館の館長に就任するとともに目論まれた改組の延長上にあった。1878年に博物学者テオドール・アンリの手で創設された民族誌学博物館は、1908年にアンリが死去したのちは顧みられないままになっており、所蔵品にも体系性が欠け、特にアフリカ部門のコレクションはかなり貧弱なものであり、アンリの後継者となったりリヴェ、そしてリヴェの館長就任と同時に副館長に招かれたジョルジュ・アンリ・リヴィエールは、その欠損を埋め、学問的な見地から蒐集した品々を体系的に展示することを目指していた。すなわち、博物学の伝統を受け継ぎ、対象となる民族や文化の類型が明らかにされねばならなかったのである。そして、その類型も植民地支配の発想につながっていく。民族誌博物館は「文化的かつ植民地的なプロパガンダの道具」、つまり、「植民者全般、特に将来の植民者のために、統治管理の対象となる民衆についての資料を集めた

貴重で不可欠のセンター<sup>98</sup>」になるべきだとリヴィエールは言明している。そうした方向性は、パリ植民地博覧会が好評を博することで、さらに強められていくことになる。

ダカールニジブチ調査団派遣のために準備された公的資金は70万フランであったが、それに加えて、さまざまなかたちでの資金調達を試みられた。資産家などに寄付を求める動きもあり、ミシェル・レリスは年長の友人であった作家レーモン・ルーセルから寄付を得ることに成功している。また、映画『黄金時代』に出資したことでとりわけ知られるシャルル・ド・ノアイユ子爵も寄付をしている。その一方で、一見すると調査団と無縁と思われる催し物の入場料を資金に繰り込むといったことまでおこなわれた。1931年4月15日、パナマ出身で国籍はアメリカの黒人ボクサーであり、バンタム級の世界チャンピオンの座にあったアル・ブラウンが、パリのシルク・ディヴールで特別興行を開いたのである。ダカールニジブチ調査団の団長となるマルセル・グリオールは、試合の前日、『フランス・ソワール』紙に一文を寄稿し、それをこう締めくくっている。「アル・ブラウンは、世界全体の利益にかなう次のような大義のために、その拳を役立てることになるのだ。つまり、植民地の人々の精神構造についての理解を深め、植民地の支配者と被支配者のあいだにいままで以上に豊かな協力体制を可能にし、しかもそれを、力に頼らず、より理性的なかたちで実行するのである<sup>99</sup>」。黒人であるというだけで、「文明国」アメリカに住むボクサーにこうした大義を担わせるのは一種の矛盾であるが、逆に言えば、それが当時の黒人や植民地についての人々の理解であったということにもなる。ジャン・ジャマンは、このアル・ブラウンの試合当日、民族誌学博物館の警備員が制服に身を包んでリングの四方に立っていた事実注目し、それが、のちに調査団がアフリカの地から持ち帰り、新装なった展示室でやはり警備員に守られて人々の視線を浴びることになる品々を暗示していると述べる<sup>100</sup>。いかなる大義が持ち込まれようが、植民地の支配者と被支配者という構図そのものが揺らぐわけではなく、民族学のコレクションや黒人は、主体性を奪われ、ヨーロッパ人の側からの一方向的な視線の対象になっているのであり、そうした意味では、どちらも「見世物」なのである。

アル・ブラウンの特別興行によって総額101,350フランの収益があり、これはダカールニジブチ調査団のための基金とされたが、その一部は、グリオールが企画・監修し、レリスが執筆した『民族誌学関係の品々を蒐集するための要項』というパンフレットの出版費用にも当てられた。数千部が刷られたとされるこのパンフレットの内容は、パリ大学民族学学院でのマルセル・モースの講義を基にしており、題名が示すとおり、民族誌学関係の品々の蒐集について、どのような品をどのように収集すべきかを説き、分類の仕方やカードにデータを記すやり方といった細かい指示も付いていて、調査団が通過する地域の行政官や植民者に配られることになっていた。たんに蒐集するだけでなく、こうした分類や整理をおこなうことによって、民族学の対象となる文化の表象化が試みられるわけだが、その表象化の行き着く先が民族誌学博物館での展示であった。アフリカにも近代化の波が及び、伝統的な社会が消滅の危機に瀕しているとの認識があるなかで、文化の保護のために、その文化によって生み出された品々をもとの文脈から切り離し、あたかも標本のように並べる道が選ばれたわけだが、標本にされた蝶が生命なき骸であるのと同じで、蒐集品もそれが生み出された社会の現実から引き離され、表象となってしまう。それが民族学という学問がはらむ根本的な矛盾でもあった。

\*

とはいえ、すでに述べたように、ダカールニジブチ調査団は、グリオールのような学者がみずからフィールドワ

<sup>98</sup> Archives du musée de l'Homme (non cotées), cités par Jean Jamin in : Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Gallimard, « Quarto », 1996, p. 26.

<sup>99</sup> Cité para Jean Jamin in : Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, op.cit. p. 27.

<sup>100</sup> Jean Jamin, « Introduction à Miroir de l'Afrique », in : Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, op.cit., p. 28.

ークに乗り出すという意味で、その矛盾を部分的にでも解消するという意図もあったといえよう。調査団には全部で11名が参加した。団長のマルセル・グリオールは、当時、パリ大学附属の民族学研究所で助手の地位にあり、ロックフェラー財団の給費生でもあったが、国立東洋語学校でエチオピア中央部の言語を特に専門としていた恩師マルセル・コーエンの後押しで、1928年から29年にかけてアビシニア(エチオピアの古称)中西部のゴジャン地方で民族学および言語学のフィールド調査をすでにおこなっていた。ダカールニジブチ調査団の副団長を務めたのはマルセル・ラルジェで、彼はアビシニア調査団にも同行した実績があり、経理のほか、博物学関係の観察や蒐集を任された。ミシェル・レリスは秘書兼文書係として参加しているが、グリオールは彼に、子供社会、老人社会、宗教制度についての調査も課していた。エリック・リュタンは技術部門の担当で、ときには映画撮影をおこなっていた。アンドレ・シェフネルは音楽学者であり、民族音楽部門の担当で、音楽の録音採集も手がけた。ジャン・ムシェは言語学部門の担当、ガストンニルイ・ルーは画家で、主にエチオピアの絵画を集めたり模写したりし、デボラ・リフスジック(のちに綴りをフランス風に変え、リフシツとなる)はグリオール同様にコーエンの弟子で、エチオピアの手書きの文書の蒐集や研究を任された。アベル・フェーブルは地理博物学者で、国立博物館の助手を務めていた。ジャン・ムフルとウクトムスキについては詳しいことはわかっていない。このうち調査団に最初から最後まで参加したのは、グリオール、ラルジェ、レリス、リュタンの4人で、ムシェとムフルは途中で離れ、逆に、ルー、リフスジック、フェーヴル、ウクトムスキは途中で合流している。シェフネルについては、1931年10月から12月までの2ヶ月ほどの参加であった。

この11人のなかで、その後、民族学の分野で業績を残すことになるのは、グリオールのほか、レリス、シェフネル、リフスジックだけだが、なかでもレリスは、民族学という学問に一種の疑問を抱き、つねに相対的な視点から眺めつづけたという意味では特異な立場にあったといえよう。そうした彼の姿勢はこのダカールニジブチ調査団への参加によって形成されたと考えられる。もっとも彼は、本来は文学畑の人間であり、アンドレ・ブルトンらのシュルレアリスム運動に参加し、その機関誌である『シュルレアリスム革命』に夢の記述などを寄稿し、幻想的な詩を書いていた。しかし、1929年にブルトンが『シュルレアリスム第二宣言』を発表したのに伴うシュルレアリスムの分裂のなかで、デスノスらとともにブルトンと袂を分かち、盟友ジョルジュ・バタイユが中心になって同年から刊行をはじめ、翌1931年はじめまでの2年間に15号を重ねた雑誌『ドキュマン』に参加し、途中からは編集次長の任まで受け持つのである。ブルトンによるシュルレアリスムの観念性を批判し、「低い唯物主義」を提唱することになるバタイユと歩みを共にするなかで、レリスは自己の執筆姿勢にも変更を加えざるをえなくなった。そうした変化は、自動記述や夢の記述といったシュルレアリスムの方法に対する懐疑を生み出し、一方、日記の執筆が重視されるようになる。しかも、「内的日記がどこまでも真摯なものとなるためには、語られる出来事に関して、一切選択の痕跡を残してはならないだろう<sup>101</sup>」と述べるように、主観の関与を極力排した客観的資料をもたらすものとして日記を見ていた。それと同時に、科学への関心も高まってくる。このころ彼が読んでいたのがレヴィ=ブリュールの『原始的心性』やフロイトの『トーテムとタブー』だったのからもわかるとおり、民族学と精神分析学に急速に惹かれはじめていた。レリスと民族学の関係についてはのちに述べるが、精神分析学に関して簡単に述べておくと、この時期のレリスは神経症をわずらい、当時としてはまだ珍しかったが、バタイユの勧めで実際に精神分析治療を受けたのである。その治療のおかげで幼年時代の思い出が甦り、それが『成熟の年齢』や『ゲームの規則』といった自伝的エッセを生み出す要因のひとつもなった。一方で、彼の治療を受け持ったアドリアン・ボレル<sup>102</sup>からジョゼフ・コンラッドの『ロード・ジム』を読むように示唆され、また、伝記作者のアリエット・アルメルも指摘しているとおり、日記に大きな文字で記した「精神分析学」の語の下に、黒人レビュー〈ブラックバース〉のスターであったアデライド・アルの写真を貼るなど<sup>103</sup>、

<sup>101</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Gallimard, 17 mai 1929, p. 169. (『ミシェル・レリス 日記1』、千葉文夫訳、みすず書房、2001年、p. 157)

<sup>102</sup> ボレルはもともとバタイユがかかっていた精神分析医であり、バタイユに八つ裂き刑にされる中国人青年の写真を見せたことで知られる。

<sup>103</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op.cit., 28 octobre 1929, p. 203. Cf. Alette Armel, *Michel Leiris*,

精神分析学がレリスのなかで民族学的な要素と結びつく萌芽もすでに見られたのである。

こうしたレリスの新しい方向性は、ほぼ雑誌『ドキュマン』のそれに沿うものだった。『ドキュマン』は、「新しい方法に従って展開される20世紀の百科全書、精神のあらゆる領域における過去および現在のすべての踏査の総和」を目指すとしていたが、レリスがバタイユについて回想しながら述べたとおり、「ヤヌス的な刊行物であり、その二つの顔のうちのひとつは、文化の高い領域(…)を向いていたが、もうひとつは、いかなる種類の地図もパスポートも持たないまま分け入らねばならない野性の領域を向いていた<sup>104</sup>」のである。要するに、シュルレアリスムにおいて見られた神秘主義への関心から一転し、リアリズムへの一種の回帰が起こると同時に、科学が重視されたのだが、そのなかでも最も比重が高かったのが、民族学や精神分析学といったそれこそ人間のなかの「野性の領域」を扱う学問だった。とりわけ民族学に関しては、編集委員にジョルジュ・アンリ・リヴィエールが入っていたこともあり、多くのページが割かれたし、また、そのリヴィエールの肝煎りで、1929年にアビシニア調査から戻ったマルセル・グリオールがレリスとともに編集次長となり、さらに黒人美術に詳しい美術評論家のカール・アインシュタインも編集委員に加わったことで、アフリカ関係の記事もふえた。それと並行するかのよう、レリスのアフリカに対する関心も高まっていったのである。彼はそれ以前から、ピカソらとの交友関係のなかで黒人美術に興味を抱くとともに、とりわけジャズをとおしてアフリカや黒人に惹かれていた。すでに第一大戦の終戦前から、ジャズはパリで紹介されていたが、『成熟の年齢』(1939年)で、レリスは当時を次のように振り返っている。

戦時につづく自由奔放の時期には、ジャズは集合の合図、当時の色彩に染められた乱痴気騒ぎの旗であった。魔術的な作用をもたらしていただけに、それがどのような影響を働かせるかは憑依状態にも比較できるだろう。ジャズは、こうしたお祭り騒ぎに真の意味、つまり宗教的な意味を与えてくれる最上の要素であり、その点で、ダンスや、潜在的なあるいはあからさまなエロティシズムや、あらゆる種類の集まりにおいて人びとのあいだの隔たりになっている溝をうめるのにもっとも有効な手段である酒など、そうしたものと同じだった<sup>105</sup>。

レリスにとってきわめて重要な概念である「憑依」がジャズとの関連で語られているのが興味深い。彼は続けて、ジャズによって「黒人の最初の発現、ぼくをアフリカへ、いや、アフリカを越えて民族誌学にまで導くことになる、有色人種の楽園神話<sup>106</sup>」がもたらされたとも述べている。その後、1925年にシャンゼリゼ劇場の舞台で披露された(ルヴュー・ネーグル)は、シドニー・ベネットを中心とするバンドの演奏でジャズの魅力をパリっ子に遺憾なく伝え、さらにはジョゼフィン・ペーカーというスターを得て、爆発的な人気を博した。むろん、そのとき舞台の上で繰り広げられた「黒人文化」はきわめて人工的に作られたものであり、レリスもやがてそのことに気がつくことになる。4年後の1929年、もうひとつの黒人レヴュー(ブラックパーズ)を目にして衝撃を受けた彼は、次のように日記に記している。

黒人レヴュー(ブラックパーズ)をムーラン・ルージュで観劇。すばらしいスペクタクル。(中略)このレヴューは、シャンゼリゼ劇場でジョゼフィン・ペーカーが出ていたレヴューとまったく違い、輸出用の演目などではまったくない。耽美的な傾向はまったくなく、すべてがはるかに純粹で素朴だ<sup>107</sup>。

レリスにとりわけ感銘をあたえたのは黒人のダンスだったようで、「支点を移動させ、それを身体のいかなる部

---

Fayard, 1997, p. 296. 本稿におけるレリスの伝記的な事実に関しては、同書に追うところが大きい。

<sup>104</sup> Michel Leiris, *A propos de Georges Bataille, fourbis*, 1988, p. 26.

<sup>105</sup> Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Gallimard, « Folio », p. 161.(ミシェル・レリス『成熟の年齢』、松崎芳隆訳、現代思潮者、1976年、p. 206)

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 162.(同書、p. 206)

<sup>107</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op.cit., 11 juin 1929, p. 190.(『ミシェル・レリス 日記1』、p. 177)

分にも置ける」その才能に驚き、「動かない片手の先や頭にぶらさがるようにして、身体を波打たせる」と描写している。そして、同年の8月9日に妻ゼットに送った手紙では、「あした人たちのひとりではないというのはいかに残念だが、それは才能の問題ではなく、彼らのような生き方ができないという意味でだ<sup>108</sup>」、と書き、さらに、10月28日付けの日記には、「数日前、黒人の問題の研究に着手しようと心に決めた<sup>109</sup>」と記すに至る。実際、この頃から、彼は黒人やアフリカに関係した文章を書くようになっていた。1929年11月に刊行された『ドキュマン』の第6号に、ウィリアム・B・シーブルックの『魔法の島』の書評を寄せるが、これは、ハイチについて書かれたこの著作の仏訳が出たのに伴うものだった。また翌1930年には、キング・ヴィダールの映画『ハレルヤ』についての一文「聖なる黒人たち」を『ラルヴェ・デュ・シネマ』誌6月号に発表し、さらに、ダカールニジブチ調査団の計画が進みつつある11月には、この調査団の意義を説いた「民族誌学者の眼」を発表している。レリスが民族学の勉強を本格的に始めるのはダカールニジブチ調査旅行から戻ってからだが、出発以前にもマルセル・モースの授業に顔を出していたというから、それもこのころのことではないかと考えられる。

しかし、ジョゼフィン・ペーカーのエロティシズムを前面に押し出した(ルヴェ・デュ・ネーグル)には懐疑的になっていたとはいえ、通俗的なエキゾティシズムの罫からレリスが完全に解放されたわけではなかった。たとえば、「聖なる黒人たち」のなかで彼は、「黒人種が、その理解者に対して及ぼす——神秘的でもありエロティックでもある——独特の魅惑<sup>110</sup>」について語っている。また、「民族誌学者の眼」では、「民族学の学徒によって遂行される学術旅行は(中略)少なからぬ誤謬を霧散させ、ひいては、その誤謬によってもたらされる数多くの弊害、とりわけ、それに対していくら抗議の声を上げても上げ足りぬほどの人種的偏見を壊滅させるのに貢献するはずだ<sup>111</sup>」と述べ、科学的な興味を超えた「人道的な」広がりを持つ試みだと強調する一方で、まずは幼年時代に見たレーモン・ルーセルの『アフリカの印象』の舞台がもたらした興奮を語ることから文章をはじめ、さらに、最近になって手にした『ちびくろサンボ』との出会いによって、幼年時代のころからの「エキゾティシズムの強迫観念」をふたたび見いだしたと語ってはばからないのである。

ジャン・ジャマンが指摘するように、この時点でのレリスは、黒人文化を一種のスペクタクルとして眺める視点をいまだ棄ててきていないし、そうした視点は、ダカールニジブチ調査団そのものにも存在していて、ドゴン族の葬儀やゴンドル(エチオピア)のシャーマンの憑依にとりわけ重点が置かれることになるのもそのためである。また、これもジャマンの指摘に従うなら、マルセル・モースが『贈与論』で提出した「全体的社会事実」という観念は儀式や儀礼における視覚的要素を重視しており、このことが先に述べたような調査団の姿勢に理論的基盤をあたえたとも考えられる<sup>112</sup>。いずれにせよ、善意や科学的探究心に裏打ちされているとはいえ、現在の観点からすれば、黒人文化をあくまで客体としてしか見ない態度といわざるをえず、レリス自身も後年、いわゆる未開社会の文化を西欧文化よりすぐれていると単純に位置づける見方を「裏返しの人種主義の一種<sup>113</sup>」と呼ぶようになるのである。

\*

一方で、ダカールニジブチ調査旅行の準備は整いつつあった。団長となるマルセル・グリオールにレリスを

<sup>108</sup> Citée par Jean Jamin in : Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, op.cit., p. 32.

<sup>109</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op.cit., 28 octobre 1929, p. 203. ちなみに、この文を記したすぐあとで、彼は、そうした研究のためには統計学を学ぶ必要があるが、それは愛の問題に関するシュルレアリストの態度と同じで、「こせこせとして合理的」であり、嫌悪感を抱くとした上で、「精神分析学」と大きく記すのである。

<sup>110</sup> Michel Leiris, « Saints Noirs », *Revue du cinéma*, n° 11, juin 1930, repris in Michel Leiris, *Zébrage*, Gallimard, « folio essai », 1992, p. 23.

<sup>111</sup> Michel Leiris, « L'œil de l'ethnographe », *Documents*, n° 7, novembre 1930, repris in Michel Leiris, *Zébrage*, op.cit., p. 33.

<sup>112</sup> Cf. Jean Jamin, « Introduction à Miroir de l'Afrique », in : Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, op.cit., p. 35.

<sup>113</sup> Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Jean-Michel Place, 1992, p. 23.

引き合わせたのはジョルジュ・アンリ・リヴィエールであり、レリスによれば、もともと『ドキュマン』という雑誌を考えつけたのもリヴィエールだったという<sup>114</sup>。リヴィエールは編集次長の職をグリオールにと考えていたが、そのグリオールがアビシニア調査旅行で不在であったため、シュルレアリスムと袂を分かったジョルジュ・ランブールをその任に当てた。ところがランブールは仕事らしい仕事をしなかったために解任され、レリスに編集次長の職がまわってきた。レリスも本来はグリオールの帰国までのいわばつなぎだったが、その仕事ぶりが評価され、すでに述べたように、グリオールとともに編集次長として残ったのである。もともとグリオールは、1929年末ごろから、アフリカ大陸を横断する計画を立てていたのだが、リヴィエールの助言により、『ドキュマン』編集部で知り合ったレリスにも声をかけ、記録係として調査旅行に参加しないかと誘ったのである。

ミシェル・レリスの側は、すでに見たように、黒人文化への興味をつのらせていた時期であり、グリオールの誘いを受けたのも当然と言えるが、その実、この決断の背後にはアドリアン・ボレルによる後押しがあったとされ、当時のレリスの精神状態も作用していたと考えられる。「民族誌学者の眼」の執筆用として、おそらく1930年の後半に書かれ、のちに日記に添付されたメモのなかで、観光客としてではなく旅行する唯一の手段は、民族誌学者として旅することであり、そのとき、たんに馬鹿げたものに思っていた風景の内的な層が眼に入り、「深く総体的で、同時に人間的なものへとより高められる価値<sup>115</sup>」が備わってくると述べつつ、レリスは、「事物に対しての雄々しさを見いだすことの重要性にふれる。「われわれが事物に対して持つ雄々しさの関係は、旅をしていると容易に築くことができるのだが、それは、つねに更新される光景の新鮮さのおかげであり、新鮮であるだけに、光景は働きかけ、われわれの欲望を目覚めさせがちになる傾向におおい、従って、われわれを真に活動的な状態におき、そうした状態においてわれわれが使える力は支点を見いだすのだ<sup>116</sup>」。そしてそれはまた、時の進行に抗い、むしろ時を遡ることにもつながるとされる。「旅で、空間に身を投げ、全力で取り組むなかで、そのことにより時の進行を逃れ、時が進むに従って逆にいわば時を遡るようになると感じられるし、そのようにすれば、侵食作用で砕ける鉱物さながら、不動の状態にあり、ただその作用に身を委ねているばかりのときはあんなにも恐ろしい時の猛威を無効にできるように思えるのだ<sup>117</sup>」。レリスのなかで、調査旅行は、失われた雄々しさを取り戻し、時を遡って幼年時代の神話へと至る手段と見なされていたのである。そうした意味で、旅をひとつの冒険とみなしてことは否定しがたい。レリス自身、民族学的なものに興味を抱ききっかけになった読書体験として、ランボーとコンラッドをあげている。しかも、ランボーに関しては、詩を棄ててエチオピアに渡り、「冒険家として暮らした<sup>118</sup>」点に惹かれたのだとも述べている。

\*

さて、すでに述べたように、レリスを含めたダカールニジブチ調査団の一向は、1931年5月19日にボルドーから出航し、スペインのラス・パルマスやモーリタニアの港に寄航したのち、31日にセネガルのダカールに上陸した。以後は陸路を東に向かい、おもな国だけでも、仏領スーダン(マリ)、ニジェール、ナイジェリア、カメルーン、ベルギー領コンゴ、イギリスニエジプト共同統治領スーダン、そしてエチオピアとまさに冒険旅行さながらに移動していくのである。その間、秘書兼文書係として参加したレリスにとって、一日足りた欠かさずに日記をつけ、旅の記録を残すことが役割であり、その日記が帰国後の1934年に『幻のアフリカ』と題された単行本として出版される。この『幻のアフリカ』は、未来の民族学者としてのレリスにとってはもちろん、文学者としてのレリスにとっても重要な意味を持つ書物となるだろう。すでにアフリカに向けて発つ以前から日記をつけて

<sup>114</sup> Ibid., p. 32.

<sup>115</sup> Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, op.cit., p. 208. (『ミシェル・レリス日記1』, p. 194)

<sup>116</sup> Ibid., p. 209. (同書, p. 195)

<sup>117</sup> Ibid., p. 210. (同書, p. 195)

<sup>118</sup> Michel Leiris, *C'est-à-dire*, op. cit., p. 36. また、1929年に仏領スーダンに渡ったランブールからレリスに宛てられた手紙にコンラッドの『闇の奥』についての言及があり、ランブールが「暗黒大陸の抗しがたい呼びかけ」を強調していた事実にも注目しておくべきだろう。Cf. Alette Armel, *Michel Leiris*, op.cit., p. 305-306.

いた彼は、こうした日々の記録のなかで自己を客観的に見直す習慣を身につけていたはずであり、異国の地であって、自己を見つめるまなざしはさらに厳しさをましていったからだ。しかしそのことは、冒険者きどりで調査団に参加した自己への批判となり、さらにまた、素朴な反植民地主義や科学としての民族学の限界を浮き彫りにしてしまう結果となる。それゆえ『アフリカの印象』は、レリス自身にとって、諸刃の刃のごとき書物なのである。

さきに見たように、レリスにはかなり早い時期から黒人や黒人文化への興味があり、同時に、植民地主義を痛烈に批判してもいた。1927年に、ギリシアに続きエジプトに旅行した彼は、旅先から妻に送った手紙で次のように書いている。「いずれせよぼくがエジプトから持ち帰るものは、植民地主義的な精神へのかつてな



日誌執筆中のレリス

いほど強い憎しみになるだろうが、それは、地中海沿岸の住民がいかにも虫が好かない連中であっても、植民地の官吏に較べればなにほどのこともないからで、やつらはひとり残らずあきれはてた馬鹿者で、卑しむべき獣だ<sup>119</sup>」。黒人への親近感と植民地主義への憎悪は、彼にヨーロッパそのものを否定させるにまで至るのだが、『幻のアフリカ』にも、そうした記述が繰り返し現れてくる。たとえば、1931年9月28日には、仏領スーダンのハベ族からグリオールが聞いてきた生贄の儀式について記したのち、「ヨーロッパ人であるとは嘆かわしいことだ<sup>120</sup>」との一文を記している。翌1932年3月10日、カメルーンを出てウバンギニャリ(中央アフリカ)に調査団が入っていたころには、こうも書いている。「裸の人々のすばらしい清潔さ。非の打ちどころない端正な物腰、これに較べると、着衣のものはすべてへぼ絵描きか、ならず者に見えてしまう。なんとひどい乱雑ぶりだろう、ぼくたちの文明とは<sup>121</sup>」。こうした姿勢は、白人としての自己の否定にもつながりかねず、黒い肌の人びとのなかにいる自分たちについて、「奇妙な白子のような肌<sup>122</sup>」といった表現を用いることにもなる一方で、植民地主義をむき

出しにして黒人を搾取する白人には憎悪をあらわにする。「とりわけて共感を感じさせるとはいえないかもしれないが、とにかく他のすべての人間に較べて愚鈍でも悪質でもないこの人びとに対して、文明の名にかこつけてこんな扱いをするとは、なんとという恥辱だろう<sup>123</sup>」。旅のあいだ、レリスはこのままアフリカに残って生活する自分を想像してみることもあったが、そう考えれば考えるほど、ヨーロッパの醜さが彼の眼には映った。彼は、日記と並行して、ほぼ毎日のように妻ゼットに手紙を書いていたが、1931年11月13日付けの手紙ではこう記している。「ぼくがここでなら暮らせるかもしれないと思える貴重な国々を、慰め物のようにして破壊するヨーロッパをけって許すことはできないし、こうした忌まわしい卑劣さに対して厳しく抗議することが、将来のぼくの唯一の存在理由となるだろう<sup>124</sup>」。

だがその一方で、こうした反植民地主義がともすれば素朴なエキゾティズムから派生してきたものであることにも、おそらくレリスは気づきつつあった。ゼット宛の手紙に以下のように記している。「植民地への旅行は忘れがたい教訓となる。なにもかも近くから見て、いかなる仮面も、いかなる舞台装置もないままのものを目にできる。容易に想像できるエキゾチックな感覚とはまったく異なるものだ。人生そのもののように切り立っている<sup>125</sup>」。ランボー、あるいはコンラッドの小説の作中人物に憧れてアフリカの土を踏んだレリスだが、安易なエキ

<sup>119</sup> Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, op.cit. p. 388, note 35.

<sup>120</sup> *Ibid.*, *L'Afrique fantôme*, le 28 septembre 1931, p. 213. (ミシェル・レリス『幻のアフリカ』、岡谷公二他訳、河出書房新社、1995年、p. 105)

<sup>121</sup> *Ibid.*, le 10 mars 1932, p. 370. (同書、p. 200)

<sup>122</sup> *Ibid.*, le 13 août 1931, p. 174. (同書、p. 78)

<sup>123</sup> *Ibid.*, le 2 février 1932, p. 341. (同書、p. 178)

<sup>124</sup> *Ibid.*, lettre du 13 novembre 1931, p. 267.

<sup>125</sup> *Ibid.*, lettre du 26 septembre 1931, p. 211.

ゾティシズムに陥る危険には自覚的であったのだ。もともと、民族学に惹かれたのも、情動的な反植民地主



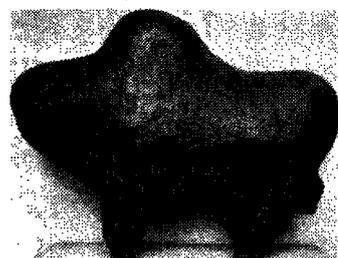
調査団とドゴン地方の協力者たち(後列右端がレリス)

義にとどまらず、科学をとおして植民地を見つめる必要を感じたからだと思われる。ちょうど、シュルレアリスムに耽溺していた自己に距離を置き、日記を書くことで自己を客観的に見つめなおそうとしていたのにも似て。調査旅行に出ってから2ヶ月ほどが経ったころ、儀礼に使われたと思われる綱を岩壁の下で見つけた彼は、科学的な調査の喜びにひたっている。「この綱のきれ端を発見してぼくは有頂天になるが、それは、科学的な調査には何か情熱をかき立てるものがあるということが少しずつわかってきたからだ。つまり、証拠品から証拠品へ、謎から謎への歩み、足跡を辿るような真理の追究…<sup>126</sup>」。そのさらに1ヶ月後、仏領スーダンのバマコ近くの町で駅に

情報提供者を呼んでさまざまな話をさせていたレリスは、そうした調査の重要性を再認識する。「ぼくらが眼にすることができるかもしれない光景も、さまざまな物語の魔術の前にことごとくぐらつき、消え去るが、その一方でそうした物語は、駅の建物の中のこの定住生活を、ぼくたちが旅行者として歩きまわれば送ることになるはずの生活よりも、ずっと強烈なものにする。それは人目をひく風景に対する闘いであり、エキゾティシズムへの嘲笑だ。誰よりも、ぼくは調査という冷酷な魔に取りつかれている<sup>127</sup>」。

\*

ところが、こうして育まれつつあった科学への信頼や情熱は、旅が続くにつれて逆に弱まってしまい、むしろ科学としての民族学に対する疑念がレリスのうちに湧き起こってくるのだ。大きなきっかけのひとつは、仏領スーダン内をバマコからさらに東へと向かっていたあいだに小村でおこなった〈コノ〉の奪取である。〈コノ〉とは呪物の一種で、この地方で祭壇として用いられ、隣人間の友好関係と秩序を保つ役割を担われていた。1931年9月6日から7日にわたって、グリオールやレリスたちは村を回りつつ〈コノ〉の置いてある小家を見つけ、言葉巧みに脅したり、人目を盗んだりして、三体の〈コノ〉を手に入れるのである。特に二日目の9月7日には、レリス自身がリュタンとともに〈コノ〉のある家に忍び込み、みずからの手で盗み出した。「心臓がひどくどきどきするが、それは、昨日の破廉恥行為以来、自分たちがやっていることのひどさをこれまで以上に激しく感じとっていたからだ<sup>128</sup>」。民族学的な資料となる品々を蒐集するのがダカールニジブチ調査団の最大の使命であり、またこの種の資料が民族学の研究のためには貴重である以上、グリオールにとって〈コノ〉の奪取は当然おこなうべき行為であった。しかし、レリスの眼には現地人に対する裏切りであり、瀆聖でもあると映った。彼自身も、そうした行為は民族学のためには必要なのだと一応を自分に言い聞かせるが、すでに現地人に対する聞き取り調査が尋問めいてしまう 事実疑問を抱いていただけに、民族学そのものの意義を問い直さざるをえなくなるのである。9月19日付けの手紙からやや長めに引用してみよう。



〈コノ〉

やっていることはどれも相変わらずとても興味深いものの、それでも時間がひどく長く感じられ、仕事にときた

<sup>126</sup> *Ibid.*, le 16 juillet 1931, p. 154. (ミシェル・レリス『幻のアフリカ』, p. 61-62)

<sup>127</sup> *Ibid.*, le 15 août 1931, p. 178. (同書, p. 80)

<sup>128</sup> *Ibid.*, le 7 septembre 1931, p. 195. (同書, p. 92)

ましか情熱を感じられないが、それというのも、調査のために用いる方法が、友好的におこなう会話というよりは、予審判事の尋問にはるかに近いからで、また、品々の蒐集の方法が、十中八九、徴発とまではいかにしても、カづくの買い取りだからだ。それやこれやでぼくの人生に暗い影が落ち、良心は半ば穏やかではない。〈コノ〉の略奪のような冒険じみた行為は、こうした品を手に入れる方法はほかにない、瀆聖自体もそれなり崇高な側面を有している以上、結局、どれもぼくに後悔の念を抱かせないが、同時に、日常茶飯事の買い取りに困惑してしまうのは、悪循環のなかにいる気がしてくるからだ。人びとに黒人たちのことを知ってもらい、好きになってもらうようにするという口実で略奪をおこなうわけだが、結局のところ、それはまた新たな民族誌学者たちを養成することにつながり、彼らもまた黒人たちを「好きになり」、略奪するために出かけていくのだから<sup>129</sup>。

いったん抱きはじめた疑念は、旅のあいだに深まっていくばかりだ。年が明け、調査団がカメルーンにまで進んでいたころ、2月6日付けの手紙でレリスは次のように記す。「ぼくたちは聞き取り調査をまたずいぶんとやった。やっけても前ほど楽しめない。こうしたことはどれもほとんど人間味を欠いている。ぼくは、この点で、民族誌学は文学よりもさらに性質が悪いと考え出している<sup>130</sup>」。民族学への疑問は、それまでこの分野で信頼してきた先達への疑問ともなっていく。調査団の団長であり、現地調査の過程で彼に多くのことを学ばせてくれたにちがいないグリオールについてさえ、レリスは不満の念をつのらせていく。3月20日付けの手紙を見てみよう。「彼に責任があるわけではないが、もし旅行がこんなふう——冒険的な面がこんなにも欠けたまま——ジブチまで続くなれば、グリオールがぼくに無駄に二年間を過ごさせていると考えることになるし、彼のことを許して許しはしないだろう。だいいち、帰国してからも、この企画がお役所仕事のものなどではなかったと示唆する者がいたら、誰であろうと、ぼくはその人に反論するだろう<sup>131</sup>」。さらに、4月2日付けの手紙では次のように述べる。「ぼくをグリオールから分かつのは、彼がいわば職業として旅をしていて、彼にとっては旅が有益かどうかは、仕事の観点で得るものがあつたかどうかにはほとんどいつもかかっているという点だ。ぼくの民族誌学への熱はすっかり冷めてしまったが、それは、たしかにきわめて興味深い科学ではあるものの、民族誌学者がこの学問を心理学と同時ににおこなうときにしか真に人間的なものにならないからだ<sup>132</sup>」。

このように、科学としての民族学にレリスが寄せた期待は崩れ去りつつあった。その一方で、アフリカで数ヶ月を過ごし、実際に現地の人々の生活を眺め、それなりの接触をもったいま、彼はもはや文学を一途に信じることも、ロマン主義的な冒険の夢を抱きつづけることもできなくなっていた。それだからこそ、その著書についての好意的な書評を『ドキュマン』誌に寄稿し、アフリカに向かうレリスにとって模範のひとりでもあったアメリカの作家ウィリアム・B・シーブルックの名著『ジャングルの秘密』についての痛烈な批判が、1932年2月28日付けの手紙には綴られる。

ぼくはハベ族に関する部分を読み、それ以外の箇所を流し読みしたところだ。これは正真正銘のがらくたで、彼が通り過ぎた地域についての完全に間違った観念をあたえ、アメリカの「ボヘミア的耽美主義者」の精神をひどくおぞましいかたちで照らし出している。だいいち、彼は何ひとつしっかり見なかったし、サンガでは、興味深いものの傍らを通り過ぎてしまい、火を見るより明らかなものさえ眼に入らなかったようだ…。この本には、勇敢さを示すものも何ひとつなく、植民地主義に反対する言葉は一言も発せられず、アフリカの黒人たちを〈ブラックバズ〉やジャズ・ミュージシャン同様に魅力的な存在として描くにとどめていて、それは誰もかも、アフリカ人もアメリカ人もともに貶めることになるのだが、なぜなら、アフリカの物差しで見れば、ジャズは、魅力的ではあるが、芸術的なちょっとしたいたずらにすぎないし、ジャズという輝かしい物差しで見れば、アフリカは暗く、

<sup>129</sup> *Ibid.*, lettre du 18 septembre 1931, p. 204.

<sup>130</sup> *Ibid.*, lettre du 6 février 1932, p. 342.

<sup>131</sup> *Ibid.*, lettre du 30 mars 1932, p. 391.

<sup>132</sup> *Ibid.*, lettre du 2 avril 1932, p. 392.

平板で、ときには金びかでもほとんどいつも惨めな代物(そうしたものはどれもアフリカの美でもあるのだが)の集積にすぎない。ぼくは、断崖にある村を思い描かせるのにカリガリ博士やピカソを持ち出すというのも納得できない。同様に、サンガの仮面をブランクーシの彫刻に比較するなどというのは、愚かにもほどがある<sup>133</sup>。

非常に手厳しい評言であるが、振り返ってみるなら、ここで批判の対象となっているシーブルックの姿勢は、ダカールニジブチ調査団に参加する以前のレリスの姿勢に重なっている。それどころか、アフリカの地を踏んでからも、レリスはともすれば(詩)を求めていた。旅がはじまって1ヵ月近くが経った1931年6月17日付けの手紙には次のようにある。「ぼくはとうとう、この旅行に割り当てていた第一の意味をふたたび見いだした。それはきわめて濃密でどこまでも人間的な詩だ<sup>134</sup>」。それから約2ヵ月後の8月11日付けの手紙では、現地の人についてこのように書いている。「こうした人びとは、滑稽でもあるが、同時に、涙が出るほど感動的でもあり、なぜならそれこそが真の無邪気さ、真の奇抜さであり、要するに、ぼくがずっと探し求めてきた詩であるからだ<sup>135</sup>」。民族学の調査団に加わったからといって、レリスがおのれのなかの文学者を抹殺したわけではなく、それゆえにこそ、シーブルック批判は自分自身を斬る刃となってくるものでもあった。

\*

文学者の陥りがちな素朴なロマン主義や安易なエキゾティズムを否定しつつも、レリスは、科学としての民族学にもおのれの居場所を見いだせない。そうしたジレンマは、ある意味では彼が当初からかかえていたものでもあったろうが、実際に調査旅行に参加して、矛盾は深まるばかりだった。しかも、そうしたレリスのもとに、戦争へと向かいつつあるとしか見えないヨーロッパの悲観的な状況が伝わってくる。カメルーンの首都ヤウンデに滞在していた1932年2月25日の日記には、そうしたニュースに苛立つ様子が書かれている。「戦争のことが頭にこびりついて離れない。ひどい落胆と憤怒がかわるがわる襲ってくる。(中略)この旅行——ぼくが自由に決め、自分で望んだ旅行だ——から帰ったあと、なんのかわりもない人びとの手で薄汚い経済的目的のために否も応もなく召集され、また出発する破目になるかもしれない、と考えると、激しい怒りが湧き起って、もうすこしで、すぐに帰国して行動を起こしたいという気持になり、少なくとも、ある日不意にぼくを乱暴に弄ぶかもしれない時局から離れて、我関せずを決めこみたくないと思う<sup>136</sup>」。翌日には、さらに悲観的な記述が続くことになる。「一日中落ち込んでいて、一瞬たりとも抜け出せない。帰ってもフランスに留まらないこと。亡命すること。こうした一切の愚行から逃げる。だがどこへ行くのだ? 世界のどんな片隅にも、腐っていない場所、または腐った国家に支配されていない場所はない。機械、武器、兵隊あがりの乱暴者が蔓延している<sup>137</sup>」。まさに八方塞がりの状態である。

『幻のアフリカ』の第一部は、調査団の出発から11ヵ月が経った1932年4月18日の日記で終わるが、アビシニア(エチオピア)の国境を前にしたこの日の記述には、「エキゾティズムのとば口によく辿りついたという実感を味わうために、なんという長い距離を走破しなければならなかったことだろう<sup>138</sup>」とある。この調査旅行の前にアビシニアでフィールドワークをしてきたグリオールから、おそらくレリスはこの地や人びとの魅力について聞かされていたにちがいない。その期待の地を目前にして、彼のなかに新たな希望が芽生えつつあったのだろうか。実際、アビシニアのゴンドルで、レリスは文学者としても民族学者としても実に貴重な体験をして、それが彼ののちの人生に大きな影響を及ぼすことになる。調査旅行のなかでも最も長期の滞在をしたエチオ

<sup>133</sup> *Ibid.*, lettre du 28 février 1932, p. 362.

<sup>134</sup> *Ibid.*, lettre du 17 juin 1931, p. 130.

<sup>135</sup> *Ibid.*, lettre du 12 août 1931, p. 173.

<sup>136</sup> *Ibid.*, le 25 février 1932, p. 359. (ミシェル・レリス『幻のアフリカ』, p. 191-192)

<sup>137</sup> *Ibid.*, le 26 février 1932, p. 360. (同書, p. 192)

<sup>138</sup> *Ibid.*, le 18 avril 1932, p. 417. (同書, p. 233)

ピアの日々の記述は、『幻のアフリカ』の第二部に掲載され、この本のなかでもきわめて比重が重いと見えよう。それに対し、前半の第一部のなかで一番長く滞在した場所はスーダンのサンガであり、この地で目にした仮面の儀式はレリスに強烈な印象を残す一方、サンガの秘密言語に注目することで、民族学と文学の連結点を見いだすにも至っていた。1932年2月18日付けで母親に送った手紙で、彼は帰国後に民族学の研究をする決意を固めたと語り、グリオールと相談の上、論文のテーマを、当初予定していたセネガルおよび仏領スーダンの子供社会の研究から、サンガの仮面社会の秘密言語に変更すると報告し、それは「同時に文学の仕事にもなる利点<sup>139)</sup>があるからだ」と説明している。仏領スーダンやエチオピアでの体験がその後の彼の仕事にどのような影響を及ぼすことになるかについては、また稿を改めて論じなければならないが、調査旅行のクライマックスでもあるエチオピア滞在を間近に控えたこの時点で、文学と民族学とを融合させる可能性がふたたび見いだされつつあったのだ。それはまた、主観性と客観性の問題であったとも言える。1932年4月4日には、旅行のあいだにつけている日記が出版される場合のことを想定し、その序文を草している。その一部を引いておこう。

たとえば生彩を欠いた冒険小説とか(中略)、あるいは多少なりとも生彩のある民族誌学の通俗書(中略)を出版することもできるだろう。だがぼくはそれよりもこの覚え書を公にすることを選びたい。

旅のあらまし、旅のあいだにおこなった仕事の残響、ぼくたちが体験した忘れがたい苦心などが書かれているとはいえ、この覚え書は個人的な記録以外のなにものでもない。(中略)ぼくは自分で目撃した事件しか語らない。描写もわずかしかない。場違いとか些末とか評されても仕方のない細部を書き記す。もっと重要に見えるかもしれない他の細部を切り捨ててしまう。ぼくはあまりにも個人的な部分を後になって書き直したりなどは一切しなかったといってもいいだろう。だがそれも、最大限の真実に到達したかったからだ。具体的なもの以外に真実はないからだ。特異なものを突き詰めて普遍に達するというのは間々あることだ。個人的な係数を白日のもとにさらすことで、誤差の計測が可能になる。主観性を極めることで人は客観性に到達するのだ<sup>140)</sup>。

ここでの主観性と客観性をめぐる議論は、やがて『成熟の年齢』から『ゲームの規則』、そしてさらに『オランピアの頭のリボン』と自伝的エッセを書き続けていくことになるレリスの核を形成するものだ。それはまた、シュルレアリスムとリアリズムの関係にこだわりつつ執筆を続ける作家の出発点とも言える。ダカールからジブチへと移動する旅の過程で、作家レリスが真の意味で誕生しつつあった。

<sup>139)</sup> *Ibid.*, lettre du 18 février 1932, p. 355.

<sup>140)</sup> *Ibid.*, le 4 avril 1932, p. 394-395. (同書, p. 218-219)

## II. 映像と〈外の思考〉

### 1. 窓辺の邂逅——瀧口修造とアンドレ・ブルトン

夢は束の間に燃え盡くす。この時、物質の精のみが、  
影のない舞踏のために永遠に残存する。物質の不滅、  
物理の抒情、が確立された。(瀧口修造「夢の王族」)

瀧口修造が、パリのフォンテーヌ通りにあるアパートマンに赴き、シュルレアリスムの創始者ともいえるアンドレ・ブルトンにはじめて会ったのは、1958年の秋のことだった。自筆年譜に「生涯の収穫<sup>141</sup>」と記されるこの訪問のとき、瀧口修造はすでに54歳になっていた。ブルトンの著作を読みはじめたのが1927年ごろと考えられるから、それから30年を経たの邂逅であったことになる。ブルトンは、自作の詩集に「親愛なる瀧口修造へ、あまりにながく待ちすぎた訪問の記念に」と献辞を書いたが、これは「まさに私自身の感慨<sup>142</sup>」であったと瀧口は述懐する。その8年後、6歳年長のブルトンが他界すると、瀧口は「アンドレ・ブルトンの窓」と題した追悼文を寄せ、そこにおいても、このブルトンとの邂逅へとのおのずから彼の想いは導かれていく。そして、フォンテーヌ通りのアパートマンで写真家に特に頼んで撮ってもらった二枚の窓の写真にふれ、マン・レイのオブジェが手前におかれた書斎の窓、アール・ヌーヴォーの花瓶とひとでのオブジェとガラスの塊まりの飾られた隣室の窓、このふたつの窓が写った写真を愛し、「それに讃する詩」を何年も考えていたのに、その詩がブルトンの死によって書かれてしまったと嘆じるのだ。「これらの窓の写真を眺めていると、ブルトンが最後に立ち去ったところがそこなのだと思われてくる。彼はあの薄暗い重たい入口の扉からではなく、いろんな物音と匂いのする、あの移ろい易い街並みに開いているあの窓から立ち去ったのだ<sup>143</sup>」

☆

瀧口修造がアンドレ・ブルトンの名を知ったのは、1925年に慶応大学に再入学して師事した西脇順三郎をとおしてだった。ロンドンに留学し、当時のヨーロッパで盛んになりつつあったモダニズムを吸収して帰った西脇は、瀧口に多くのものをもたらしたが、そのなかで最たるものが、ブルトンらによるシュルレアリスムだったのである。1927年には、瀧口も含め、西脇を慕って集まった若い分科学生グループによって日本初のシュルレアリスム・アンソロジーとされる『馥郁タル火夫ヨ』が刊行される。西脇はこのアンソロジーに序文を寄せており、瀧口は、その序論の執筆時にたまたま居合わせ、「深夜二人対座しつつ附合って、その発想の源泉にふれる思いをした」と自筆年譜に記している。そして、続けて、「この頃ランボーの新しい啓示、ブルトンとスーポールの『磁場』、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』『失われた足跡』、エリュアールの『レペティション』などを入手して徐々に影響を受ける」と書いている。瀧口によれば、西脇は彼の「詩的思考の形成(或は非形成)に決

<sup>141</sup> 『コレクション 瀧口修造1』、みすず書房、1991年、p. 500。以下、「自筆年譜」からの引用はすべて同書による。

<sup>142</sup> 「アンドレ・ブルトンの書斎」、同書、p. 249。

<sup>143</sup> 「追悼 アンドレ・ブルトンの窓」、『コレクション 瀧口修造9』、みすず書房、1992年、p. 136頁。

定的な影響」を与えたというのだから、まずなによりも詩人としての西脇の存在の大きさを考えておかねばならないが、「詩的思考の形成(或は非形成)」という言い方のなかには、既成の文学観を否定するシュルレアリスム的な発想の反映も見て取れるといえよう。西脇は、1929年に『超現実主義詩論』を刊行し<sup>144</sup>、瀧口はその校正を手伝うとともに、「ダダよりシュルレアリスムへ」と題した解説文を寄せたのだが、この文章で披露される瀧口のシュルレアリスム観の的確さには驚愕の念を抱かずにはいられない。さほど文献も情報もなかった時代に、ここまで原文で読み込み、理解を深めていくことがどうして可能であったのか。彼がそれ以前に雑誌に発表した小文「シュルレアリスムの詩論に就て」(1928)に眼をとおしてみると、『シュルレアリスム宣言』や『磁場』という一筋縄でいかぬはずの文章との格闘の痕跡のようなものが見える。ブルトンの書いたものに正面から立ち向かう姿勢があってはじめて、あのシュルレアリスム理解も形成されてきたのであろう<sup>145</sup>。

瀧口が、自己のシュルレアリスム観を実践に移すかのように、詩作に取り組んでいた事実も見逃すわけにはいかない。もともと、象徴主義やブレイクの影響を受けた詩を書いていた瀧口が、のちに『詩的実験』にまとめられる一群の詩を書き出したのは、彼がシュルレアリスムに興味を持ち出した時期にほぼ一致している。そして、それらの詩を一読してまず印象に残るのは、言葉の物質性とでも呼ぶしかない硬質さの感触だ。粟津則雄は、『イリュミナシオン』におけるランボーの言語実験になぞらえたうえで、「日本語のなかの観念性が、こんなに乾いた肉感性をもって展開されたのは稀有のこと<sup>146</sup>」だと評しているが、その粟津則雄との往復書簡で、やはりランボーの詩にふれつつ、当時は、「言語のイメージの発するほとんど物質的な、鉱物にも近い光<sup>147</sup>」が何なのかという問いに絶えずおそわれていたと瀧口は述べている。彼は、中学生のころから上田敏などの訳でランボーを読んでいたが、本格的に読み出したのは、むしろシュルレアリスムを通してであったと別のところで語っており<sup>148</sup>、また、「詩と実在」においては、ランボーが「対物質の精神のなかに詩的現象をもった」点に注目し、さらに、「特質ある物質狂」という言い方もしている。この物質性にたいするこだわりこそ、瀧口がシュルレアリスムのなかに嗅ぎ取ったものでもあろう。彼は、「本来のシュルレアリストの詩が決して観念主義的なものではなかった」ことが一般にはなかなか理解されなかったと嘆いているが、逆に言えば、シュルレアリスムの根幹にあるオートマティスムや無意識への関心が、観念的なものではなく、むしろ物質的なものであるといちはやく感得していたことを示す。それゆえにこそ、そのシュルレアリスム理解は当時であって群を抜いたものになりえたわけである。「貝殻と詩人」には、次のような一節が見つかる。「想像の問題、ひいては芸術における象徴性の問題は、飽くまで物質的なものに向かおうとするであろう。私は無意識というものはそれ自身、向物性(奇妙な言葉かもしれぬ)をもつと考えたいのだ<sup>149</sup>」。そうした物質性への感覚を研ぎ澄ませたのは、ほかならぬ、詩作の試みであったのではないか。みずからも言葉に立ち向かい、そこに物質性を求めることで、彼のシュルレアリスム理解はおのずと醸成されていったのである。

詩作において物質的なものに向かおうとすれば、おのれの主観性にとどまることは許されない。必然的に、書き手は現実や客観との関係を模索せざるをえなくなる。シュルレアリスムとは、しばしば誤解されるような、主観的空想の氾濫ではない。1938年の時点において、「シュルレアリスムの犯す危険は、超現実のための超現実の追求であり、空想の耽溺であるといえる」と瀧口は述べ、さらに、自身が1930年に翻訳し、日本における本格的なシュルレアリスム紹介の嚆矢となった『シュルレアリスムと絵画』を引きつつ、次のように続ける。

<sup>144</sup> 西脇のこの著作は、シュルレアリスムにも言及するとはいえ、むしろボードレールや超自然主義が眼目であった。

<sup>145</sup> しいて言うなら、このころの瀧口は、夢を超現実とみなしており、その解釈にはやや首を傾げたくなる。ブルトンは、『シュルレアリスム宣言』のなかで、「夢と現実という、外見はいかにもあいられない二つの状態が、一種の絶対的現実、いつかよければ一種の超現実のなかへと、いつか将来、解消されてゆくことを信じている」(André Breton, *Œuvres complètes I*, *Pléiade*, 1988, p. 319 巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、岩波文庫、p. 26)と言っているのだ。とはいえ、超現実をめぐる弁証法的関係をブルトンが明確に規定するのは『第二宣言』においてにすぎない。また、ブルトンにとっても、瀧口にとっても、夢はたんなる空想と同列におかれるものではなかったことも確認しておかねばならないだろう。

<sup>146</sup> 座談会「瀧口修造の存在」、『コレクション 瀧口修造 別巻』、みすず書房、1998年、p. 806。

<sup>147</sup> 往復書簡「超現実主義の正説と逆説」、『コレクション 瀧口修造 1』、p. 470。

<sup>148</sup> 同書、p. 452。

<sup>149</sup> 『コレクション 瀧口修造 12』、みすず書房、1993年、p. 14-15。

「ブルトンが『超現実<sup>150</sup>は現実の中であって、それに対して外在的でもなく、優位的でもない』といった言葉を正しく採用して、はじめてシュルレアリスムの積極的な意義が生じてくると考えられる<sup>150</sup>」。シュルレアリスムは現実の否定ではない。むしろ、「現実を踏み台にしなければ何も始まらない<sup>151</sup>」ことをまず確認し、「現実の外観の背後に秘められた総体的なリアリテの領域を発見すること<sup>152</sup>」をめざすのだ。現実や物をとおしてこそ、超現実が見えてくるのであり、そこには客観性の問題が生じるとともに、認識論的な地平も介入してくる。瀧口自身、ブルトンを読んでいて打たれるのは、「主観と客観との絡み合いのようなもの<sup>153</sup>」だと述べている。

☆

こうした現実にたいする態度、そして主観と客観の関係を探る場のひとつが、瀧口にとってはいわゆるオブジェであったようだ。彼がオブジェを本格的に論じた文章といえば、「物体の位置」(1938年、初出時のタイトルは「物体と写真」)をまずあげることができ<sup>154</sup>。このなかで彼は、「オブジェ」を「客体であり、物体であり、また日常の観念における単なる物<sup>155</sup>」だと規定したうえで、「オブジェの潜在的な内容の作用」といったものを想定している。われわれが岩なり山なりといった特殊な風景を目にしたときに感じる説明しがたい「不思議な顛慄」や、詩的なものによって精神に湧き起こる「補捉しがたい昂揚感」がそれであり、その作用を求めていくこと、つまり「物体的認識の再開発<sup>156</sup>」がシュルレアリスムのオブジェによっておこなわれるというのだ。

このオブジェ観が、ある意味で、ダダとシュルレアリスムを分けるものでもあろう。戦後におこなった講演「今日の美術」(1962)において、瀧口は、マルセル・デュシャンのレディ・メイドを例に出し、「主観的な絵画や彫刻の作品に対して、完全に外在的なもの、客体的なものの認識を芸術の世界に持ち込んだ」と説明する一方で、シュルレアリスムの場合は、「人間の潜在意識や抑圧された欲望」を明るみに出そうとしたのだとする。つまり、シュルレアリスムは、人間の内部の世界を問題にしつつも、外部の世界も看過してはならぬと考へ、「内部から外部へ、外部から内部への交互流通と弁証法的な関係を重視した<sup>157</sup>」のである<sup>158</sup>。

先述の「物体の位置」で、瀧口は、オブジェの種類を順にあげ、説明を加えているが、そのなかの「自然のオブジェ」や「発見されたオブジェ」が、レディ・メイドにも通じる外在的なもので、いわば外部から内部への働きかけをするものだとすれば、列挙の最後に来る「象徴機能のオブジェ」——瀧口によれば、シュルレアリスムのオブジェの根幹を成すもの——は、逆に、むしろ内部から外部への働きかけである。実際、このオブジェの特徴は、第一に、「その要素のメカニク的な日常的効用性が最小限に扼殺され、幻想と無意識的行為によってひき起こされる表現であること」、そして第二に、「その場合あらゆる詩的現象(置換法や隠喩法などのプロセス)に似て、人間の欲望に一致すること<sup>159</sup>」なのである。だからこそ、夢や幻想を客観的に実現しようと

<sup>150</sup> 「象形と非象形の問題」、同書、p. 473。

<sup>151</sup> 座談会「アンドレ・ブルトン 永遠に封印された謎」、『コレクション 瀧口修造 9』、p. 225。

<sup>152</sup> 「ALUBUM SURREALISTE 緒言」、『コレクション 瀧口修造 12』、p. 45。

<sup>153</sup> 座談会「アンドレ・ブルトン 永遠に封印された謎」、前掲書、p. 218。

<sup>154</sup> オブジェに言及したブルトンの文章は、ちょうどこの1938年の少し前あたりに集中している。のちに『シュルレアリスムと絵画』の増補版に収録される「オブジェの危機」(1936)、『シュルレアリスムの政治的位置』(1935)に収められた「オブジェのシュルレアリスム的状况」などがあり、さらに、『狂気の変遷』(1938)の第三章(初出は1934年)もオブジェをめぐるものである。ちなみに、1936年には、パリで「シュルレアリスムのオブジェ展」が開かれ、この展覧会についてもブルトンは一文をしたためている。

<sup>155</sup> 『コレクション 瀧口修造 12』、p. 369。

<sup>156</sup> 同書、p. 376。

<sup>157</sup> 『コレクション 瀧口修造 9』、p. 249。

<sup>158</sup> 彼が、シュルレアリスムのオートマティスムについて、「ほとんど(意識の人間にとって)表出することの不可能に近い、しかし存在する心の自動性が、自然の物理や化学にも存在している」と考え、それが「自然のなかの不可思議なもの(これがブルトンが好んだ美の範疇ですが)の結晶と相似的である」とみなしていることも思い出しておくべきだろう。(往復書簡「超現実主義の正説と逆説」)

<sup>159</sup> 『コレクション 瀧口修造 12』、p. 379。

したブルトンの「夢のオブジェ」や「幻想のオブジェ」についての言及が、そのあとに続くことにもなる<sup>160</sup>。いずれにせよ、この瀧口の説明を読むと、シュルレアリスムにおけるオブジェの重要性がよくわかるとともに、それが主観でも客観でもない、いわばその絡み合いにかかわるものであることが明確になってくる<sup>161</sup>。それと同時に、特に最後の象徴的機能のオブジェの説明は、そのままシュルレアリスムにおける詩の機能にも当てはまることに気づく。事実、この「物体の位置」とほぼ同時期に、瀧口は「狂花とオブジェ」(1938)という短文を書いており、そのなかで、俳諧では「イメージが純化強調され、物体が突出する」とし、さらに、俳諧のイメージが象徴の境界を超えると、「非合理の世界、ユーモアの世界」に触れるのであり、それは「言語の無意識的な进出がひき起こす詩的現象」なのだとして述べている<sup>162</sup>。極限するなら、瀧口にとって、詩とは一種のオブジェなのではあるまいか。それゆえにこそ、粟津の言う「乾いた肉感性」を備えた詩が、瀧口のペン先からほとばしり出てきたのであろう。

## ☆

それにしても、こうしたオブジェに対する関心は、どのように瀧口のなかに芽生えてきたのだろうか。もちろん、ひとつには、ブルトンを中心とするシュルレアリストたちのオブジェにたいする関心を引き継いだことは言うまでもない。また、ブルトンにも共通する蒐集癖とも無縁ではあるまい。その一方で、少年期の写真にかかわる体験が影響しているように思われてならない。周知のように、医者であった彼の父親<sup>163</sup>が急死してしまうのが、瀧口11歳の初秋であり、彼の手もとはオト万年筆と英国製の手札型写真機が遺品として残された。瀧口は、それまで禁制だった自宅の暗室に足を入れる。大岡信は、まだ子供のころに現像を自分の手でおこなうという体験の持つ重要性を示唆している。すなわち、現像の過程でイメージが徐々にかたちになってくる様子を少年時代の瀧口は見ているわけであり、そのことを、「ものがいないところに像が現れてくるというような、日常生活のなかで発見できる神秘とでも言えるものに対する異常に強い感受性<sup>164</sup>」と関連づけているのである。

瀧口は、戦前の一時期、実際に写真と深いつながりを持ってもいた。1938年から3年ほどのあいだ、雑誌『フォトタイムス』をとおして写真の新しい運動に加わり、「前衛写真協会」(翌年、「写真造型研究会」と改称)を結成したのである。『フォトタイムス』に発表した「写真と超現実主義」という文章で、彼は次のように述べている。「…超現実主義とは必ずしも実在を破壊加工するものではない。日常現実のふかい襞のかげに秘んである美を見出すことであり、無意識のうちに飛び去る現象を眼前にスナツプすることである。一体、不思議な感動というものは、対象が、極度に非現実的であり、しかも同じほどに現実的であるといふ、一種の同時感ではないだろうか?」<sup>165</sup>。一方、シュルレアリスムにおける写真のカラーージュを論じた箇所では、意識

<sup>160</sup> ブルトンは、1925年に書いた「現実僅少論序説」において、すでに夢のオブジェ化を夢みていた。「最近わたしは、夢のなかでしか近づけぬ、それに有用性という点からもまた愉快さという点からもあまり擁護できないように思えるオブジェをいくつか、可能な範囲内で、作りだしてみることを提案した」(André Breton, *Œuvres complètes*, II, Pléiade, 1992, p. 277. 『アンドレ・ブルトン集成6』、人文書院、p. 217)。

<sup>161</sup> ブルトンは、オブジェについての文章において、必ずしも主観と客観の関係を明確に規定しているわけではない。しかしこの問題は、オブジェにかぎらず、芸術を論じる場合の彼の根本的な関心事であった。たとえば、「オブジェのシュルレアリスムの状況」は、次のような文で締めくくられている。「シュルレアリスムの絵画や構築物は、いまや、主観的な要素の周囲において、客観的傾向の知覚の組織を可能にした。こうした知覚は、客観的なものとして認められるというまさにその傾向ゆえに、転覆的、革命的な性質を呈するのだが、それは、外的な現実のなかに、その知覚に呼応する何かを必ずしや呼び起こす、という意味においてだ。その何かは、多くの場合、存在することになるだろう、とわれわれは予見できる」(André Breton, *Œuvres complètes* II, p. 495-496 『アンドレ・ブルトン集成5』、人文書院、p. 264、ただし引用は拙訳による)。

<sup>162</sup> 『コレクション 瀧口修造12』、p. 335-336。

<sup>163</sup> ちなみに、医学は、人間という客観視しにくい存在も客体化してしまう学問であると言える。瀧口の父親は、死の数日前に瀧口に富山市の赤十字病院を見学させ、最後に解剖室まで覗かせている。まだ小学生の息子は、その場で卒倒しそうになったというのだから、解剖の標本でも見せられたのだろうか。ブルトンも、もともとは医学生であった事実を思い出しておいてよいだろう。

<sup>164</sup> 座談会「瀧口修造の存在」、前掲書、p. 808。

<sup>165</sup> 『コレクション 瀧口修造 12』、p. 255。

的構成であるフォト・モンタージュとの対比で、「一層幻想メカニズムに訴える<sup>166</sup>」ものだと規定している。これらの説明は、かなりの部分まで、オブジェにおける内部と外部の弁証法的関係と重なっているのは明らかだ。

もっとも、この「写真と超現実主義」における写真論や実例を見ると、現実をそのまま記録するいわゆるストレート写真のほうが重視されているかのような印象を抱く。だがそれは、瀧口自身が説明するように、シュルレアリスムの写真のなかでも、「閑却されやすい一面<sup>167</sup>」を強調した結果である。事実、戦後に書いた「やさしい写真の美学」(1956)においては、ストレート写真だけでなく、フォトモンタージュやカラーの例も数多くあげつつ、両者について論じている。要するに、瀧口にとって、「主観性と客観性とは写真表現に表裏としてあるべきもの」なのだ。「客観のなかにも主観は介在しうるし、主観もまた客観によって裏づけされなければならない」わけであり、シュルレアリスムのようなきわめて幻想的な側面の強い表現の場合でも、「主観だけで、客観性のない幻想表現は無力なもの<sup>168</sup>」にすぎないと彼は見なす。まさに、オブジェと並び、写真が瀧口にとってのシュルレアリスム観を端的に体现しているのである。

ところで、アンドレ・ブルトンにとっても、写真は重要な表現方法であった。瀧口も「写真と超現実主義」で指摘しているように、『ナジャ』や『狂気のお愛』に挿入された写真、また『シュルレアリスム革命』以降の雑誌において写真はきわめて重要な役割を担っている。しかも、『狂気のお愛』において言われる「痙攣的な美」、すなわち「エロティックであると同時にヴェールに被われ、爆発的であると同時に静止の状態をつづけ、魔術的であると同時に状況的なもの<sup>169</sup>」は、まさにシュルレアリスム的な写真観にそのままあてはまる形容であろう<sup>170</sup>。ある意味では、シュルレアリスムの根幹にあるオートマティスムそのものが、写真の機能に似ているともいえる。意識の働きを遮断し、自動的に現出させた光景に、無意識が忍び込むのであるから。

ブルトンは、自己にとってオートマティスムの起源を示す挿話のなかで、ある夜、眠りにつく前に、「窓ガラスをたたくような文句」をはっきりと感じ取り、しかもその文句が「窓でふたつに切られた男がいる」というものだったと明かしている<sup>171</sup>。オートマティスムによって引き寄せられたイメージが、外部と内部の境界にほかならない窓であることは、実に興味深い。さらに、そのオートマティスムによって書かれた最初期の詩のひとつ「裏箔のない鏡」は、ブルトン自身の註により、マティスの同題の絵画と関係があると明かされているのだが、その絵はのちに「青い窓」と改題されたことからわかるとおり、窓を描いたものであった。鏡ともなりうる窓、それは外部と内部の交流や転換を意味する<sup>172</sup>。このことはまた、オートマティスムによって主体の関与を消し去ろうとしたブルトンが、たとえばその絵画論などにおいて、執拗に「内的モデル」にこだわっていることを思い起こさせる<sup>173</sup>。内部と外部、主観と客観が二律背反しない地点にブルトンは立とうとしているのだ。そしてそれは、オートマティスムのみならず、写真によっても可能になる。ちなみに、パリでのマックス・エルンスト展に寄せた文章で、彼は自動記述を「思考の



マン・レイ『爆発的=固定的』(1931)

<sup>166</sup> 同書、p. 258。

<sup>167</sup> 同書、p. 645。

<sup>168</sup> 『コレクション 瀧口修造 6』、みすず書房、1991年、10頁。

<sup>169</sup> André Breton, *Œuvres complètes*, II, p. 687 (笹本孝訳『狂気のお愛』、思潮社、p. 36)

<sup>170</sup> この点については、ロザリンド・クラウスの「シュルレアリスムの写真的条件」(『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロボート、1994年)を参照されたい。

<sup>171</sup> André Breton, *Œuvres complètes*, I, p. 325(巖谷國士訳『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、p. 38)

<sup>172</sup> この点については、塚原史『シュルレアリスムを読む』(白水社)を参照されたい(とりわけ p. 58)。

<sup>173</sup> 「内的モデル」との関係での窓のテーマについては、拙論「未知の世界へと開かれた窓」(『ユイカ』、1991年12月号)を参照されたい。

写真<sup>174</sup>と呼んでいる。一方、瀧口は、瑛九についての文章で、写真、すなわち「光の言葉」によって、「私たちの夢や詩を実現できないわけではないし、できれば実にすばらしいことなのです<sup>175</sup>」と書くことになる。

☆

さて、いま一度、瀧口の写真論に注目し、「主観表現と客観表現とのあいだには、おのずから通ずるものがなければなりません<sup>176</sup>」という一節を引いて、まとめの言葉とすることもできよう。だが同じ文章のなかで、彼が写真を「光の造型」と呼び、「光のなまなましい存在感、それに対する生き生きした感受性を失ってはならない<sup>177</sup>」と説いた点にも、最後に注目しておきたい。ここには、すでにふれた瀧口の「物質狂」的な側面が現れてきている。しかも、そこで物質としての光は、静態化されるのではなく、動態化されている。別の文章で、瀧口は、写真の造型性とは、被写体の位置や配列や形態だけの問題だけでなく、「画面の質感、明暗の調子、空間の感覚、そうしたすべてのもの、つまり絵画でいえば『描く』ことにあたるプロセスに含まれたすべてのものだ<sup>178</sup>」と述べている。要するに、写真撮影にまつわる物質性とプロセスが問題にされているのであり、具体的な行為としての写真が重視されているのである。「詩と実在」において、「詩は行為である<sup>179</sup>」と書かれていたことを思い出すべきだろう。主観を主観に終わらせず、客観を客観にとどめないためには、両者の固定的な関係を攪拌するものとしての「行為」がおそらく必要なのだ。そしてそれが、あるときは詩と呼ばれ、あるときはオブジェと呼ばれ、そしてまたあるときは写真と呼ばれる。いやそれは、デカルコマニー、デッサンとも呼ばれよう。1960年代に入ったあたりから、瀧口は、スケッチブックに文字ではない文字のような描線を走らせ、デカルコマニーの制作に打ち込みはじめる。すでに1970年代になってからだが、「やはり手で書き始めなければならぬ、と観念する。そう思い知るのも、この手みずかららしい<sup>180</sup>」と書いた彼は、文字通り、手仕事に没頭していった。こうした瀧口の変化は、まさに、パリにおけるブルトンとの邂逅のあとからはじまったのである。30年来想像しつづけてきた人物像を裏切らないブルトンの姿、シュルレアリスムをイデオロギーや方法としてでなく、ひとつの行為としていまだに実践しつづける詩人の姿をまのあたりにし、瀧口は、「詩は行為である」という自身のかつての言葉を思い出しのだろうか。いずれにせよ、彼はいまいちど、実践の場に立ち返った。そしてそれは、主観と客観がぶつかり、湧き立つ場であったはずだ。

瀧口は、ブルトンとの邂逅を綴った一文を、あの書斎の窓についてふれて締めくくっている。「現実とは一見程遠いと思われている超現実とか、魔術とか象徴といったものと、あの書斎から見える灰いろの窓のそとに流れている世界の現実とを絶えず結びつけようとしてきたブルトンは、やはり現代の偉大な詩人思想家であるにちがいない<sup>181</sup>」。われわれは、同じ言葉をそのまま瀧口修造に捧げることができよう。

174 André Breton, *Œuvres complètes*, I, p. 245(『アンドレ・ブルトン集成6』、p. 92)

175 『余白に書く』、『コレクション 瀧口修造 4』、みすず書房、1993年、p. 6。

176 『コレクション 瀧口修造 6』、p. 30。

177 同書、p. 28。

178 同書、p. 112。

179 『コレクション 瀧口修造 1』、p. 229。

180 『コレクション 瀧口修造 5』、みすず書房、1994年、p. 91。

181 『コレクション 瀧口修造 1』、p. 254。

## 2. Du surréalisme en ses rapports avec la photographie

En 1925, André Breton écrivit un article sur la peinture avant de le développer pour un volume intitulé *Le Surréalisme et la peinture*. Même s'ils ont été conçus, du moins au début, pour réagir à la déclaration provocatrice de Pierre Naville : « il n'y a pas de peinture surréaliste<sup>182</sup> », l'importance de ces textes saute aux yeux. Il serait même possible d'affirmer que toutes ces réflexions sur la peinture lui ont permis d'approfondir les idées surréalistes. Par exemple, dans le texte qui constitue l'origine du volume, il aborde le problème de l'automatisme, cœur même du surréalisme : « Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul moyen d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant l'*unité rythmique*...<sup>183</sup> ». Dans le même article, Breton fait mention aussi de la photographie pour parler de Man Ray. Selon lui, ce peintre et photographe d'origine américaine s'est préoccupé « d'une part, d'assigner à la photographie les limites exactes à quoi elle peut prétendre, d'autre part de la faire servir à d'autres fins que celles pour lesquelles elle paraissait avoir été créée, et notamment à poursuivre pour son compte, et dans la mesure de ses moyens propres, l'exploration de cette région que la peinture croyait pouvoir se réserver<sup>184</sup> ». On pourrait en déduire que la place de la photographie est plutôt auxiliaire et que cette nouvelle technologie doit suivre la trace de la peinture. Cette impression sera renforcée quand on lit un passage concernant les collages de Max Ernst : « il utilisait (...) des éléments doués par eux-mêmes d'une existence relativement indépendante, et tels par exemple que seule la photographie peut nous livrer, une lampe, un oiseau ou un bras<sup>185</sup> ». Breton suggère bien sûr les utilisations possibles de la photographie, mais c'est toujours par rapport à la nouvelle tendance de la peinture. Il faut admettre que tout cela se passe dans un texte consacré à la peinture. Rien d'étonnant donc à ce que la place assignée à la photographie soit bien limitée. Pourtant, même en dehors même de cet article, Breton semble peu éloquent sur ce sujet. On sera alors incité à se demander comment il évaluait la photographie en tant qu'art et tout particulièrement par rapport à la philosophie du surréalisme. Est-ce qu'il la situait, comme on vient de le voir, dans une position subordonnée à la peinture ? Ou bien, est-ce qu'il la regardait comme un nouveau moyen d'expression et essayait d'en tirer des conséquences pour le mouvement surréaliste ?

\*

---

<sup>182</sup> Pierre Naville, « Beaux-Arts », *La Révolution surréaliste*, n°3, avril 1925, p. 27.

<sup>183</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 68.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 26.

On sait que la photographie en tant qu'illustration a joué un rôle primordial pour le surréalisme. Témoin : *La Révolution surréaliste* fondée en 1924. En ouvrant cette première revue surréaliste, on y remarque la richesse d'illustration. Ce qui frappe tout particulièrement, c'est la présence des photographies qui n'était pas encore très courante à l'époque<sup>186</sup>. On peut en dire autant des revues qui suivent, telles que *Le Surréalisme au service de la révolution*, *Le Minautore*, etc. Il n'est pas exagéré de dire que ces périodiques ne pouvaient pratiquement pas se passer de photographies. D'autre part, en 1928, Breton publia *Nadja* avec des illustrations photographiques, premier cas tout à fait exceptionnel dans l'histoire de la littérature. Il va continuer cette nouvelle façon de mise en page avec ses livres ultérieurs : *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*. Lors de la réédition de *Nadja* en 1962, révélant dans l'« Avant-dire » que l'ouvrage obéissait à des impératifs « anti-littéraires », il précise que « l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description — celle-ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme*<sup>187</sup> ».

En effet, Breton critiquait dans le texte en question les descriptions comme étant les fruits du positivisme. Selon lui, elles ne sont que des « superpositions d'images de catalogue<sup>188</sup> ». Car il s'agit précisément de « la manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable<sup>189</sup> ». Les descriptions sont destinées à aboutir aux « lieux communs » et « marivaudages ». C'est pourquoi Breton préfère la photographie qui reste une sorte de document objectif. Dans l'« Avant dire » de *Nadja* cité déjà plus haut, il précise que « le ton adopté pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique, qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarrasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style<sup>190</sup> ». Il demandait la même fonction à la photographie et, pour s'en assurer, on n'a qu'à jeter un regard sur les illustrations de *Nadja* : les photographies y restent très anonymes et ressemblent à celles que l'on trouve dans les revues scientifiques. Nul doute que cet usage de la photographie correspond à son désir de dépouiller le livre de toute affabulation romanesque, de relater sa propre vie « hors de son plan organique<sup>191</sup> ». D'ailleurs, rien n'est plus propice à ce dessein que les images prises par un appareil mécanique. Tout doit y être neutre et objectif, surtout par rapport aux peintures qui représentent une image vue par un particulier et reconstruite au cours de la mise en œuvre.

Pour reconnaître le caractère objectal des images dans *Nadja*, il suffit de regarder les photographies de lieux. Paysages de la rue parisienne pour la plupart, elles se trouvent aux antipodes des cartes postales ou des photographies de souvenir. Rien d'esthétique ni d'émotionnel dans le sens ordinaire. Au fond, on pourrait même les qualifier de « banales »<sup>192</sup>. Mais elles nous incitent d'une certaine manière à garder notre œil « à l'état sauvage<sup>193</sup> ». Du moins, y a-t-il une sorte de réduction de signification. Mieux : de « degré zéro de représentation » selon Michel Beaujour : « Leur banalité tient moins à la maladresse du photographe qu'à sa volonté de ne pas infléchir le sens de son cliché,

---

<sup>186</sup> Il faudrait pourtant préciser qu'au début, c'étaient Pierre Naville et Benjamin Péret qui dirigeaient la revue. Celui-là, tout en niant la peinture surréaliste, estimait les spectacles, y compris le cinéma et les photographies. Cf. l'article cité plus haut de Naville.

<sup>187</sup> Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, I, Gallimard, 1988, p. 645.

<sup>188</sup> Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, I, op.cit., p. 314.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 315.

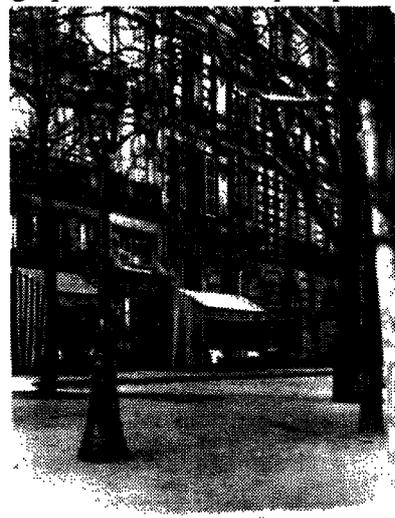
<sup>190</sup> Op. cit., p. 645.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 651.

<sup>192</sup> cf. Michel Beaujour, « Qu'est-ce que *Nadja* ? », *N.R.F.*, n° 172, avril 1967, p. 797.

<sup>193</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 1.

de ne pas lui en faire dire plus que l'œil froid du savant n'a saisi <sup>194</sup>». De ce point de vue, elles se rapprochent des photographies d'Eugène Atget dont quelques-unes furent d'ailleurs publiées en 1926 dans *La Révolution surréaliste*. On y aperçoit le même caractère objectal et presque déshumanisé. Cela d'autant plus que, loin des ambitions artistiques, Atget ne songeait qu'à fournir des documents visuels du Paris de l'époque. De fait, il n'a pas voulu voir apparaître son nom à côté de ses clichés dans la revue mentionnée ci-dessus. Et quant à *Nadja*, André Boiffard, qui a fourni des photographies pour plusieurs endroits de Paris, était un ancien étudiant en médecine. Photographiés par lui, une boutique, un hôtel, une librairie, une devanture, une grande porte parisienne représentent autant de documents non « artistiques », très proches du ton de l'« observation médicale » souhaité par Breton. Cette impression vient, au moins en partie, du fait que l'espace photographié est désert ou presque. Il en va de même pour les images prises par d'autres photographes que Boiffard. Chaque fois, un espace abandonné revient devant l'Hôtel des Grands-Hommes, la place Maubert, la terrasse du café « A la Nouvelle France », la place Dauphine, le jardin des Tuileries, l'esplanade du château de Saint-Germain, le trottoir devant l'affiche Mazda.



Pourtant, loin de rester une simple réalité banale, tous ces espaces vides apportent, comme l'avance Jean Arrouye, « une similaire impression d'étrangeté <sup>195</sup> ». Et cela nous amène à un autre aspect des photographies de *Nadja*. Bien que témoignages référentiels, ces images dénuées de repères émotionnels font penser plutôt à un monde onirique proche, comme note Arrouye, des œuvres de Chirico. Nous voilà donc devant un espace dépourvu d'accrochage au système de signification. L'ordre des choses n'est plus tel qu'il était dans la vie quotidienne. Il s'agit d'un univers certes réfléchissant le réel, mais révélant une part d'ambiguïté qui le lie aux rêves. C'est justement là que les photographies de *Nadja* rejoignent celles d'Atget. Dans un texte devenu fameux, Walter Benjamin affirme comme suit : « vides les fortifs à la Porte d'Arcueil, vides les fastueux escaliers, vides aussi les cours, vides les terrasses des cafés, comme il convient, la place du Tertre (...). La ville est vidée comme un logement qui n'a pas encore trouvé de nouveau locataire. Dans des œuvres comme celles-là la photographie surréaliste prépare ce salutaire mouvement par lequel l'homme et le monde ambiant deviennent l'un et l'autre étrangers. Au regard politiquement éduqué elle ouvre ce champ libre où toute intimité cède la place à l'éclairement des détails <sup>196</sup> ». D'ordinaire ensevelis sous l'ordre apparent du réel, les détails inquiétants surgissent dans ces images.

Mais il vaudrait mieux préciser que l'impression d'étrangeté ne vient pas uniquement de l'espace désert. En effet, Atget n'excluait pas systématiquement les passants. Il existe même une série qui consiste à présenter des marchands et des artisans ambulants dans les rues de Paris. Il en va de même pour les photographies de *Nadja* dont quelques-unes cadrent des personnages dans le paysage urbain. Toutefois, ces images ne cessent de nous frapper d'une sorte d'étrangeté. Cela

<sup>194</sup> M. Beaujour, op.cit., p. 798.

<sup>195</sup> Jean Arrouye, « La photographie dans *Nadja* », *Mélusine*, n° IV, 1982, p. 135.

<sup>196</sup> Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie* : cité dans *Eugène Atget* par Françoise Reynaud (Centre National de la Photographie Paris, « Photo Poche », 1984, [p. 8]).

provient d'abord du choix même des lieux. On sait que les surréalistes étaient des flâneurs de Paris. Breton ne l'avait-il pas suffisamment insinué dans *Nadja* ? Il espérait en tout cas que « la présentation d'une série d'observation de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée <sup>197</sup> ». Mais une précision s'impose. Il s'agit ici d'une flânerie sans but : on est invité à marcher au gré du vent. « Je préfère encore une fois, avoue Breton, marcher dans la nuit à me croire celui qui marche dans le jour. Rien ne sert d'être vivant, le temps qu'on travaille. L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie (...) *n'est pas au prix du travail* <sup>198</sup> ». Il a pratiqué lui-même cette sorte de vagabondage urbain : « Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?) <sup>199</sup> ». Dans cet état, plus il marche dans la rue, plus il s'écarte du système social et entre dans une zone mystérieuse. D'ailleurs, si *Nadja* fascine Breton, c'est parce qu'elle sait s'abandonner aux flâneries aléatoires. Prête à déclarer que « Les Pas perdus ? Mais il n'y en a pas <sup>200</sup> », elle est « la créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue, pour elle seul champ d'expérience valable <sup>201</sup> ». Des déambulations urbaines éloignent donc Breton et *Nadja* de la vie pratique et les guident vers les quartiers retirés et les coins solitaires. Ainsi par exemple la place Dauphine qui se trouve pourtant au cœur de la capitale : « Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris <sup>202</sup> ». Les photographies de lieux de ce livre nous produisent une impression quasi identique. De même pour les clichés d'Atget, celui-ci s'étant concentré à un moment donné sur le Vieux Paris destiné à disparaître sous la rénovation haussmanienne. L'initiative était venue de la Bibliothèque historique de la capitale, mais, tout en suivant les commandes, Atget prêtait une attention particulière à la démolition des architectures désuètes et annotait certains clichés : « va disparaître ». Cette attitude nous rappelle celle de Louis Aragon exprimée dans *Le Paysan de Paris*. De fait, il ne cachait pas son « apologie dur goût de l'éphémère <sup>203</sup> ». Il va sans dire que l'éphémère incite au rêve beaucoup plus que le solide ou l'éternel.

Ce goût pour le vide et l'éphémère n'est pas sans rapport avec une autre caractéristique que l'on reconnaît dans les photographies surréalistes. Il s'agit de l'« éclaircissement des détails » dont parlait Benjamin. Comme on vient de le voir, les photographies d'Atget ainsi que celles de *Nadja* n'incluaient ni les scènes de la vie courante ni les sujets à priori artistiques. Dans ce sens, elles sont coupées du contexte culturel. Il serait très difficile, voire presque impossible de trouver des photographies similaires dans les cartes postales ou les illustrations des journaux quotidiens. Pour trouver sa place dans la circulation des valeurs pratiques, une image doit avoir un ancrage significatif. Or, ce n'est pas le cas des photographies en question. De plus, il faudrait faire attention à la façon dont elles présentent leur sujet. Le cadrage, en particulier. Dans certains clichés, le souci des détails

<sup>197</sup> Op. cit., p. 681.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 663

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 695.

<sup>203</sup> Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, « Folio », p. 110-111.

fait s'approcher Atget excessivement de son objet. D'où il s'ensuit que la composition montre un décalage par rapport aux conventions de l'époque et que les rues et les architectures sont isolées du contexte urbain. On trouve la même préoccupation dans les photographies de *Nadja*. Très souvent, notre attention est attirée vers un détail : la statue et la charette délaissée plutôt que l'Hôtel des Grands Hommes, l'enseigne « Bois-Charbon » et l'image des « rondeaux de bois qui se présentent en coupe » sur le mur du magasin, l'enseigne « On signe » placée au-dessus de la vitrine un peu cachée de la librairie de *L'Humanité*. D'ailleurs, dans la plupart des cas, les tirages utilisés sont recadrés, ce qui donne plus d'importance aux détails.

En ce qui concerne les photographies de *Nadja*, on sait qu'elles ont subi quelques modifications pour la réédition de 1962. D'abord, Breton a changé la photographie du manoir d'Ango et celle de la place Maubert. Comme Arrouye l'a remarqué, les substitutions d'images ont contribué à isoler la massive rotonde du colombier et la statue d'Etienne Dolet de leurs alentours : « Breton a ainsi très consciemment utilisé l'effet de bordure de la photographie, espace clos qui circonscrit autoritairement un aspect particulier du monde, afin d'éliminer l'anecdotique et de conférer à la statue une force symbolique<sup>204</sup> ». Arrouye ajoute que ce procédé de cadrage serré se réitère pour d'autres photos telles que celle de la porte de « Camées durs » et celle de la statue d'Henri Becque. Il est aisé de constater que le même traitement est appliqué à deux clichés ajoutés pour la réédition de 1962 : l'image de la figure de cire du musée Grévin est un gros plan de jambes féminines et l'autre montrant un paysage rural conduit notre regard, justement à cause du cadrage, vers la plaque portant l'inscription « Les Aubes » .

En fin de compte, l'absence de personnage, le choix de l'éphémère et le cadrage serré, tout cela ne contribue-t-il pas à renforcer l'inconscient optique dont parle Walter Benjamin ? « Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré<sup>205</sup> ». C'est surtout l'objectivité pure de la caméra qui fait produire cet inconscient optique. C'est d'ailleurs pour cela que Breton a dû apprécier les illustrations photographiques. Mais s'il attend quelque chose de la photographie, ce n'est sûrement pas la réalité ordinaire et plate. « Je crois, disait-il dans le *Manifeste du surréalisme*, à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire<sup>206</sup> ». D'où une sorte de paradoxe : basé sur le caractère documentaire de la caméra, l'inconscient optique est censé laisser pénétrer, du moins aux yeux des surréalistes, une sorte de subjectivité. Tout en appréciant le caractère documentaire de la photographie proche du rapport médical, Breton ne pouvait pas s'empêcher d'incliner vers une certaine sensibilité particulière : « J'ai commencé par revoir plusieurs des lieux auxquels il arrive à ce récit de conduire ; je tenais en effet, tout comme de quelques personnes et de quelques objets, à en donner une image photographique qui fut prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés<sup>207</sup> ». Il s'ouvre là une voie à l'inconscient au sens freudien. Benjamin remarquait d'ailleurs que « c'est elle [=la caméra] qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse

---

<sup>204</sup> Jean Arrouye, op.cit., p. 135.

<sup>205</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Gallimard, 1991, p. 163

<sup>206</sup> Op. cit., p. 319

<sup>207</sup> *Nadja*, op. cit., p. 746.

à l'inconscient pulsionnel <sup>208</sup>». Ces deux sortes d'inconscient communiquent par une porte secrète. Rappelons-nous que déjà en 1921, Breton comparait l'écriture automatique à une sorte de photographie : « L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en peinture qu'en poésie où l'écriture automatique apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est une véritable photographie de la pensée. <sup>209</sup>». Au fond, à force de réveiller l'inconscient optique, la photographie laisse filtrer l'inconscient pulsionnel malgré la répression psychique. Et cela provient de son caractère purement objectif. La photographie efface des sens superflus imposés par la société et prépare un espace ouvert à la projection du désir inconscient. « La vie, supposait Breton, demande à être déchiffrée comme un cryptogramme <sup>210</sup>». L'objectivité et la subjectivité se rencontrent à travers la photographie et cela transforme la vie en cryptogramme. Voilà un moyen d'accéder à ce « merveilleux » auquel ont tant aspiré les surréalistes.

\*

Dans l'« Avant-dire » de *Nadja*, Breton assurait que « subjectivité et objectivité se livrent, au cours d'une vie humaine, une série d'assauts <sup>211</sup>». C'est exactement ce qui se passe lorsque les surréalistes explorent les effets de la photographie. Car, par le fait même qu'elle enregistre un fragment du réel, elle devient, selon l'expression de Approuye, « un activateur de l'imaginaire <sup>212</sup>». Or, ce rapport dialectique de l'objectivité et la subjectivité nous fait penser à ce qu'on appelle l'« objet ». Dans *Nadja*, Breton avoue, avec une photographie à l'appui, qu'il va souvent au marché aux puces, « en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime <sup>213</sup>». Suivent des exemples et un cliché qui montre l'un d'eux, « cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier ». Sans intérêt pour le public, ces objets se détournent du réseau des significations sociales et se trouvent enfermés dans leur objectivité insipide. Toutefois, ils peuvent susciter une sorte de rêverie onirique par cette objectivité même. Un article paru d'abord dans *Minautore* et repris dans *L'Amour fou* permet à Breton de développer cette réflexion et de reconnaître le « rôle catalyseur » de la trouvaille d'objet : « La trouvaille d'objet remplit ici rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi <sup>214</sup>». Plus concrètement, ce sont un demi-masque de métal et une grande cuillère en bois, deux objets trouvés au marché aux puces qui ont exercé sur lui « l'attraction du *jamais vu* ». Les photographies prises par Man Ray nous aident à comprendre mieux la particularité de ces objets dans le contexte surréaliste. Il nous sera alors aisé de percevoir, à l'instar de Walter Benjamin, « la nouvelle fonction que les surréalistes attribuaient aux objets : celle de révélateurs de la subjectivité, qui échappent au principe de réalité pour se soumettre au principe de plaisir <sup>215</sup>».

<sup>208</sup> Walter Benjamin, op.cit., p. 163.

<sup>209</sup> André Breton, « Max Ernst », *Le Pas perdu, Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 245.

<sup>210</sup> *Nadja*, op. cit., p. 716.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 646.

<sup>212</sup> op. cit., p. 134.

<sup>213</sup> op. cit., p. 676.

<sup>214</sup> André Breton, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, II, Gallimard, 1992, p. 700.

<sup>215</sup> Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, Le Livre de Poche, 1984, p. 232.

Revue luxueuse et illustrée abondamment, *Minautore* consacrait plus d'espace à la photographie que *La Révolution surréaliste* et *Le Surréalisme au service de la révolution*. D'autre part, certains textes, à commencer par celui de Breton, y faisaient preuve de l'intérêt particulier porté à l'« objet » par les surréalistes. La photographie et l'« objet » constituaient donc leur principale préoccupation à l'époque. Une hypothèse s'impose alors : à leurs yeux, la photographie et l'« objet » n'avaient-ils pas la même fonction ? N'exerçaient-ils pas la même fascination ? En effet, comme fait remarquer Dawn Ades, de nombreuses photographies sont « anonymes ou découvertes par hasard, comme ces fameuses trouvailles que les surréalistes glanaient dans la rue, chez les brocanteurs, dans les revues populaires ou scientifiques, ou ailleurs encore ». On peut en dire autant pour les photographies de *Nadja* ou de ses autres livres illustrés tels que *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*. Dawn Ades suppose donc « des relations entre la photographie et l'objet trouvé<sup>216</sup> ».

A notre sens, s'il y a un rapport entre la photographie et l'« objet », c'est parce qu'ils offrent tous les deux une corrélation entre la subjectivité et l'objectivité. Dans une conférence prononcée en 1935 à Prague et intitulée « Situation surréaliste de l'objet », Breton aborde d'abord le problème du « hasard objectif » et met l'accent sur la « représentation mentale pure » tout en soulignant la nécessité de l'« abolition du *moi* dans le *soi* ». Il présente ainsi comme deux voies pour pénétrer dans « les couches les plus profondes du mental » l'automatisme psychique et l'activité paranoïaque-critique de Dalí<sup>217</sup>. S'il cite la définition de l'objet surréaliste donnée par celui-ci, c'est toujours dans la même ligne d'idées : « objet qui se prête à un minimum de fonctionnement mécanique et qui est basé sur les phantasmes et représentations susceptibles d'être provoqués par la réalisation d'actes inconscients<sup>218</sup> ». De toutes ces réflexions provient une affirmation selon laquelle « le problème artistique consiste aujourd'hui à amener la représentation mentale à une précision de plus en plus objective, par l'exercice volontaire de l'imagination et de la mémoire ». Le chef du groupe surréaliste y voit la possibilité de « concilier *dialectiquement* ces deux termes violemment contradictoires pour l'homme adulte : perception, représentation ». Pour conclure, il précise que « la peinture et la construction surréalistes ont dès maintenant permis, autour d'éléments subjectifs, l'organisation de perceptions à tendance objective<sup>219</sup> ». Breton cite ici la peinture et la construction, mais rien ne répondra mieux à ce besoin de concilier la perception et la représentation, l'objectivité et la subjectivité, que la photographie et l'« objet ».

\*

Tout le monde connaît la fameuse phrase qui clôt *Nadja* : « la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas<sup>220</sup> ». Breton développera cette idée en écrivant un article publié dans le n° 5 de *Minautore* en 1934. Comme on l'a déjà vu, il s'agit de l'époque où la prédilection des surréalistes pour la photographie et l'« objet » devient manifeste. De fait, cet article qui sera repris comme le

<sup>216</sup> Dawn Ades, « La photographie et le texte surréaliste », in *Explosante-fixe*, Hazan, 2002, p. 155. Dans cette optique, il estime que Salvador Dalí joue un rôle essentiel. De fait, le peintre surréaliste s'intéressait beaucoup à la photographie et expérimentait avec. Selon l'expression d'Ades, « pour Dalí, savoir regarder objectivement, c'est déjà inventer » (ibid., p. 175). On sait d'autres part qu'il a fabriqué plusieurs objets surréalistes.

<sup>217</sup> *Œuvres complètes*, II, op. cit., p. 485-491.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 495.

<sup>220</sup> *Op. cit.*, p. 753.

premier chapitre de *L'Amour fou* est effectivement très riche en illustrations photographiques. On y trouve même une photographie anonyme de l'étincelle électrique avec le commentaire : « l'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique », ce qui prouve de nouveau les rapports entre la photographie et l'automatisme. Mais s'il existe ce qu'on pourrait appeler l'automatisme photographique, il ne s'agira pas d'un simple enregistrement des données visuelles. Bien entendu, la photographie ne consiste qu'en des empreintes du réel par des moyens optiques et chimiques. Et ce caractère documentaire facilite un certain automatisme. Toutefois, elle ne reproduit pas telle quelle la réalité extérieure. Mieux que personne, Breton était sensible à cette qualité restrictive tout en y devinant une nouvelle possibilité. « L'épreuve photographique prise en elle-même, toute revêtue qu'elle est de cette valeur émotive qui en fait un des plus précieux objets d'échange (et quand donc tous les livres valables cesseront-ils d'être illustrés de dessins pour ne plus paraître qu'avec des photographies?), cette épreuve, bien que douée d'une force de suggestion particulière, n'est pas en dernière analyse l'image *fidèle* que nous entendons garder de ce que bientôt nous n'aurons plus. <sup>221</sup>» La photographie n'est pas, ne peut pas être la reproduction fidèle du réel. Bien que fondée sur son rapport au monde extérieur, c'est-à-dire au corps photographique, elle s'écarte du réalisme. C'est d'ailleurs ce qu'on a constaté à travers les clichés de *Nadja* et ceux d'Atget. Rien qu'un simple cadrage transforme la réalité par sa capacité d'isoler et de faire découvrir des éléments refoulés. La photographie provoque donc une fissure dans la surface lisse du réel et fait entrevoir des couches cachées. La fameuse manipulation surréaliste vise simplement à renforcer ce côté bouleversant de la photographie. La solarisation, la surimpression, le fumage, le brûlage, autant de procédés pour faire basculer l'ordre au sein même de la réalité. Rappelons la remarque de Breton à propos de Man Ray selon laquelle celui-ci est parti de la donnée photographique, mais « loin de se fier à elle, de n'utiliser qu'après coup, selon le but qui est le sien, le lieu commun de représentation qu'elle nous propose, il s'est appliqué d'emblée à lui ôter son caractère positif, à lui faire passer cet air arrogant qu'elle avait de se donner pour ce qu'elle n'est pas <sup>222</sup>».

La réflexion sur la beauté convulsive n'a-t-elle pas mené Breton à penser à cette attitude de Man Ray ? Car, pour faire accompagner dans *Minotaure* n° 5 le texte qui finit par cette phrase d'une importance capitale : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas <sup>223</sup> », il choisit deux photographies de Man Ray, l'une comme exemple d'« érotique-voilée » et l'autre d'« explosante-fixe ». Le fait que « magique-circonstancielle » est représentée par le cliché de Brassai ne change pas grand chose. A n'en pas douter, la photographie occupe une place importante dans le concept de la beauté convulsive<sup>224</sup>. D'ailleurs, Breton regrette de « n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure, qui eût été abandonnée pendant des années au délire de la forêt vierge <sup>225</sup> ». Il s'agit bien entendu de l'« explosante-fixe ». En tant qu'« affirmation du rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans son repos », ce type de la beauté convulsive est très proche de la photographie dans la mesure où elle consiste à enregistrer des données successives dans une instantanéité. Mais les deux autres en sont

<sup>221</sup> *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 32.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Amour fou*, op. cit., p. 687.

<sup>224</sup> De ces trois photographies, c'est seulement celle de l'« explosante-fixe » qui sera retenue comme illustration pour le volume *L'Amour fou*.

<sup>225</sup> *Amour fou*, op. cit., p. 680.

d'autant moins éloignés qu'ils représentent une coexistence contradictoire de l'objectivité et la subjectivité. La première, « érotique-voilée », est une sorte de mimétisme : « manteau minéral gigantesque » dans une grotte, « haies de mésanges bleues de l'aragonite », « pont de trésor » créé par des coraux. La troisième, « magique-circonstancielle », se produit surtout par l'objet trouvé et « le plaisir est ici la fonction de la dissemblance même qui existe entre l'objet souhaité et la *trouvaille* ». Sans insister trop sur les rapports entre l'« objet » et la photographie qu'on a déjà essayé d'analyser, soulignons quand même que l'objectivité et la subjectivité s'y trouvent soudés. Il s'agit donc, dans les trois cas de la beauté convulsive, d'une sorte de « trouble physique lié au plaisir érotique (...) qui ne se révèle que par l'interprétation <sup>226</sup> ». Le réel objectif se trouve fracturé au profit d'une vision onirique.

Il faudrait pourtant préciser une fois de plus que la beauté convulsive ne se trouve pas ailleurs que dans ce monde ; si elle existe, sa place est bel et bien dans la réalité. N'oublions pas cette phrase de Breton : « la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure <sup>227</sup> ». Mais d'autre part, il supposait dans le même texte qu'il peut « beaucoup exiger d'une faculté qui, par-dessus presque toutes les autres, [lui] donne barre sur le réel, sur ce qu'on entend vulgairement par *le réel* <sup>228</sup> ». Il faut écarter la réalité médiocre. Mais la fuite en dehors de ce monde n'est pas une solution. Secouer donc la réalité de l'intérieur, voilà ce qu'il faut faire. Et s'il existe une beauté convulsive, elle doit naître de cet éclatement du réel par le réel. C'est là que s'introduit le « modèle intérieur » dont parle Breton : « l'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un *modèle purement intérieur*, ou ne sera pas <sup>229</sup> ». Finalement, ne peut-on pas dire que la beauté convulsive se trouve là où se rencontrent le modèle intérieur et l'extérieur. Alain Jouffroy a donc raison d'en soutenir l'osmose. « Entre modèle intérieur et modèle extérieur, le surréalisme établit ce système de relations que Breton a comparé lui-même au principe des vases communicants. Le modèle à suivre, pour le peintre ou le poète, ne s'oppose pas au modèle extérieur : il s'en nourrit, il l'inclut. Le plus grand nombre des œuvres surréalistes portent la marque de ce renversement d'une réalité sur l'autre, où s'opère l'action poétique proprement dite <sup>230</sup> ». Et cette corrélation aboutira forcément à la question du surréel, c'est-à-dire à l'essence même du surréalisme.

Bâtie sur l'objectivité mécanique et laissant filtrer l'inconscient pulsionnel, la photographie constitue le lieu de rencontre pour le modèle extérieur et le modèle intérieur, l'objectivité et la subjectivité. Voilà pourquoi elle est si propice à donner corps à la beauté convulsive. Si les photographes surréalistes ont tenté toutes les sortes de manipulations, c'était dans cette visée-là <sup>231</sup>. De ce point de vue, la photographie reflète parfaitement l'idée du surréalisme. On rejoint alors Salvador Dalí pour estimer que « rien n'a mieux prouvé la justesse du surréalisme que la

---

<sup>226</sup> Henri Béhar, *André Breton : le grand indésirable*, Calmann-Lévy, 1990, p. 276.

<sup>227</sup> *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 46.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 2

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>230</sup> Alain Jouffroy, « Quel est le critère de la surréalité ? Le modèle intérieur », *XXe siècle*, n°42 ; cité dans *Le Surréalisme*, op. cit., p. 419.

<sup>231</sup> On peut y voir la différence de la photographie dite « surréaliste » avec le photomontage dadaïste. Celui-ci ne crée pas la beauté convulsive dans la mesure où le codage très fort fait effacer l'hésitation entre l'objectivité et la subjectivité. Cf. Rosalinde Krauss, « La photographie au service du surréalisme », in *Explosante-fixe*, op. cit., p. 35.

photographie<sup>232</sup>». Le surréalisme sera photographique ou ne sera pas.

### 3. La tentation du ralenti : l'image comme laboratoire de la mémoire roussellienne

Pourquoi Raymond Roussel a-t-il voulu ajouter des illustrations à son texte des *Nouvelles Impressions d'Afrique*? On connaît au moins une raison assez matérialiste. Selon Michel Leiris, cinquante-neuf dessins d'Henri-Achille Zo « avaient pour but premier de donner plus d'importance au volume qui, sans cela, n'eût guère excédé les dimensions d'une plaquette<sup>233</sup> ». Mais bien des mystères accompagnent ces illustrations, y compris le fait que la commande des exécutions a été faite par l'intermédiaire d'une agence de police privée sans que Roussel prenne contact directement avec l'artiste. Cela nous paraît énigmatique, d'autant plus qu'il devait connaître Zo. A-t-il préféré, comme l'imagine François Caradec, que l'artiste ne puisse « lui demander à lire le texte qu'il aurait à illustrer, ni lui poser des questions, ou, pis encore, lui faire des suggestions<sup>234</sup> » ? C'est possible. En tout cas, ce qui est important, c'est que de cette commande, disons, à distance sont nées des « indications pour 59 dessins ». Bien que très brèves et écrites seulement pour signaler à Zo le motif de chaque illustration, elles semblent montrer l'intérêt de notre auteur. Citons-en quelques-unes qui retiennent tout particulièrement notre attention.

17 Un avocat *en train de plaider*. Attitude véhémence<sup>235</sup>.

22 Un violoniste *en train de jouer*, la sourdine mise<sup>236</sup>.

33 Une femme *en train de baisser* la jalousie d'une fenêtre. La jalousie est déjà à demi-fermée, les lamelles presque horizontales<sup>237</sup>.

41 Un homme à expression joyeuse ayant devant lui, en tas, des pièces d'or dont il est *en train de faire* des piles régulières<sup>238</sup>.

---

<sup>232</sup> Salvador Dali, « La dada fotográfica », *Gasetta de les Arts*, 2<sup>e</sup> année, n° 6, février 1929 ; traduit et cité par Alain Sayag, in *La Révolution surréaliste*, Centre Pompidou, 2002, p. 379.

<sup>233</sup> Michel Leiris, « Documents sur Raymond Roussel », *Nouvelle Revue Française*, avril 1935, p. 578 ; *Roussel & Co*. Fata Morgana/Fayard, 1998, p. 204.

<sup>234</sup> François Caradec, *Raymond Roussel*, Fayard, 1997, p. 365.

<sup>235</sup> Raymond Roussel, « Indication pour 59 desseins », *Épaves*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 289. Nous soulignons.

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> Ibid., p. 291.

<sup>238</sup> Ibid., p. 292.

Voilà autant de personnages en action. Indiqués moins explicitement, de nombreux gestes sont en train d'être accomplis : « un homme sortant une fleur sèche d'un livre », « un astronome mettant au point un télescope », « un homme à cheval, de face, (...) sonnante du cor », « un prêtre donnant les cendres à un fidèle », « un fumeur soufflant, pour l'attiser, sur l'amadou », « un homme tendant sa carte de visite à un autre », « un homme mettant une pièce de monnaie dans une tirelire en forme de tonneau », « un homme utilisant un campylomètre sur une carte de géographie », « deux hommes en sabots, par temps de neige, battant la semelle pour se réchauffer les pieds », « un homme élégamment vêtu appuyant un cachet sur le lac de cire d'une lettre », « un homme établissant avec un air laborieux une liste de noms », « un caissier de banque payant à un homme le montant d'un chèque que celui-ci présente », « un homme attablé devant un couvert mis et lisant l'étiquette d'une fiole de pharmacie », « un homme élégant descendant les marches d'un luxueux vestibule », « un homme, élégamment vêtu, appuyant le canon d'un revolver sur sa tempe, le doigt sur la détente », « un homme dans un endroit montagneux encadrant son oreille avec sa main comme pour mieux entendre un écho ». Il y a également des personnages qui sont prêts à agir : « deux joueurs de dominos dont l'un a dans les doigts, prêt à le jouer, le domino double as », « un homme vu de profil, assis à son bureau (...) tenant à la main un guide-âne qu'il s'appête à glisser sous une feuille de papier », « Guillaume Tell visant la pomme posée sur la tête de son fils », « un garçon de restaurant ayant deux couteaux en croix qu'il apporte pour découper un poulet », « un homme, le buste seulement, de profil (...) visant quelque chose avec un pistolet ». Dans cet univers rousselien, même les objets sont en mouvement : « un mur qu'une persienne bat sous l'action du vent », « un promeneur, le bras levé et les doigts ouverts, venant de lâcher un caillou (qu'on voit encore) ».



Tous ces personnages et tous ces objets donnent l'impression qu'ils sont fixés au moment où ils vont exécuter un certain mouvement, à moins d'être suspendus dans une action même, comme ce caillou en pleine chute. Si Roussel a choisi ces scènes pour les illustrations, c'est sans doute pour montrer autant de mouvements capturés dans un seul instant. D'ailleurs, les dessins de Zo n'ont pas contredit les intentions du poète, bien qu'ils aient tendance à accentuer l'immobilité au détriment de la sensation de mouvement. En tout cas, les illustrations des *Nouvelles Impressions d'Afrique* nous entraînent dans un univers où chaque geste est destiné à être interrompu et figé. Mais en fait, ne s'agit-il pas du phénomène qui se produit dans tous les œuvres de Roussel ? Déjà dans *La Doublure* consacrée presque entièrement au défilé du carnaval de Nice, on trouve de longues descriptions très minutieuses. Par exemple, celle d'un grand mannequin en forme de juge : « Au milieu, dominant la multitude, / L'immense juge, maigre, et que l'on ne voit plus / que de dos, fait sans cesse alentour des saluts / Très raides, d'une pièce, en croisant tous les masques. / Et

<sup>239</sup> Ibid., p. 294.

pendant qu'il remue ainsi, ses grands bras flasques / Battent dans tous les sens, se cognant à son corps ; / Des bouts de doigts tout plats, en carton, passent hors des manches. Chaque fois qu'en marchant il s'incline, / On voit pointer un peu derrière, à son échine, / Une bosse arrondie et juste à la hauteur / Où doit être la tête exacte du porteur. » (D, 49). En effet, ce mannequin bouge, mais par rapport aux mots consacrés à la description, le mouvement occupe une place bien limitée. D'où l'impression que le temps se trouve ralenti. Dans chaque œuvre, Roussel poursuit ce genre de description extrêmement minutieuse au détriment du cours de l'histoire. Ainsi *Impressions d'Afrique* dont l'histoire principale se passe en moins d'un jour et *Locus Solus* qui raconte l'après-midi d'un jeudi en avril. Il va sans dire que ces romans contiennent de nombreux épisodes, ce qui permet le retour sur le passé. Mais là aussi, au lieu de donner l'impression de la fluidité, le temps finit par tomber dans une sorte de stagnation. Car Roussel ne peut pas entamer chaque épisode sans s'abandonner entièrement à la description extraordinairement détaillée d'un répertoire du Club Incomparable ou d'une machine inventée par Martial Canterel.

L'exemple typique de ce genre de temps ralenti se trouve dans *La Vue*. En effet, tout en occupant presque quarante pages dans l'édition actuelle, ce long poème en alexandrin ne raconte aucune histoire. Il s'agit tout simplement de la description d'une plage. De plus, le paysage n'est pas une réalité ; c'est « une très fine photographie » (C, 9) mise dans une petite boule de verre et enchâssée au fond du porte-plume. Roussel ose décrire au long de dizaines de pages ce paysage à peine perceptible. D'où l'impression d'un regard circulaire et détaillant. C'est pourquoi Michel Rebourg déclare que « *La Vue* anticipe des deux "objectifs" du cinéma » : la description roussellienne introduit à la fois un « grand angle ou perspective macroscopique » et un « télé-objectif, corollaire du loin, c'est-à-dire du détail le plus intime<sup>240</sup> ». Cependant, même si le regard du narrateur glisse d'un objet à l'autre, on a plutôt l'impression qu'il s'attarde chaque fois. D'ailleurs, il n'aboutit jamais à une sorte de synthèse. Roussel poursuit donc des détails, même au détriment de la perspective macroscopique. Il n'est pas étonnant alors que Rebourg parle de « l'arrêt sur image ». L'agrandissement de chaque détail fait ralentir ou, à la limite, arrêter le cours du temps. C'est là la particularité de la description roussellienne. On en trouve des exemples partout, même dans des pièces de théâtre tel que *L'Etoile au front* et *La Poussière de soleils*, où les explications données par un tel personnage font place à la description.

Dans le cas de *La Vue*, comme il s'agit dès le début d'une photographie, la stabilité est plus certaine qu'ailleurs. Mais ce qui nous impressionne, c'est qu'il s'y trouve des mouvements suspendus, précisément comme dans les illustrations de *La Nouvelle Impressions d'Afrique*. On voit partout des êtres humains ou des animaux qui sont en train d'exécuter un geste. Par exemple, cet homme dans un yacht.

..... Un second homme est en train de rire  
 A la droite du gros ; on aperçoit ses dents  
 Car il ne garde rien de sa joie au dedans ;  
 Sa jambe s'est levée afin que sa main puisse  
 Allonger un soufflet bien à plat sur sa cuisse,  
 Et son pied gauche est, par ce fait, un peu distant

<sup>240</sup> Michel Rebourg, "Entre graphe et scope", *Europe*, n° 714, octobre 1988, p. 132.

Du pont... (V, 17-18)

Ou bien cette femme qui tricote à la plage.

..... un dé  
Brille à son doigt ; avec l'extrémité du pouce  
Elle l'écarte par une pression douce  
Et le soulève un peu, seulement pour laisser  
De l'air nouveau, plus vif et plus frais, s'y glisser ;  
L'aiguille qu'elle tient en même temps, dessine  
Sur l'ouvrage, son ombre appréciable et fine  
Dont les côtés sont flous et débordants ; (...)  
Le linge se chiffonne, obéissant et souple,  
Manié fréquemment. (V, 30-31)

Ou encore cette vague qui arrive à la plage.

La place où fut ôté le sable est recouverte  
Par la vague ; déjà plein, inondé, le trou  
Fait par la pelle, est sans vaillance, faible et mou ;  
L'eau brusque, envahissante, anéantit, éreinte  
Les bords inconsistants, fragiles, de l'empreinte ;  
Le pourtour, cédant sous le choc, est affalé ;  
Le vide, maintenant, sera vite comblé (V, 34)

Une chose étrange. On sait bien sûr que ces scènes font partie d'une photographie, mais cela ne nous empêche pas de ressentir un mouvement. Est-ce une impression que le paysage fait concevoir au narrateur? Est-ce une sorte d'effet secondaire produit par un langage descriptif? En tout cas, l'arrêt sur image entraîne paradoxalement une sensation de mouvement. On en trouve des exemples un peu partout dans ce poème. Ainsi ce cocher dans un fiacre qui monte, au loin, sur une colline.

.....il [le cocher] fait  
Dans le vide, sur la route, avec son grand fouet,  
Un claquement sans but, inutile et pour rire ;  
L'élan entraîne la mèche et lui fait décrire  
Un zigzag tourmenté, serpentin, sinueux,  
Indéchiffrable, vif, presque tumultueux,  
Traçant subitement un fugitif méandre ;  
Le bout extrême monte avant de redescendre  
Pour suivre le chemin du reste (V, 47)

Une fois arrêté, le mouvement est prêt à resurgir. Ou plutôt, il ébauche déjà un commencement, bien qu'avec une extrême lenteur. La même impression revient avec la description d'un garçon sur la

plage. Celui-là vient de lancer un bâton que va chercher son chien.

..... La main de l'enfant s'ouvre  
En laissant échapper consciemment, exprès,  
Le bâton libéré, mais encore trop près  
Pour que la main déjà lourde soit retombée ;  
Le pouce s'arrondit en ligne recourbée ,  
Immobile et raidi, car il se lève fort  
Ainsi que tous les doigts, pour ne pas faire tort  
A l'élan de ce qu'ils lâchent. Sur le costume  
De l'enfant, à la taille, un gros paquet d'écume  
Adhère, mais pour peu de temps, apporté là  
Par un violent coup de vent qui l'y colla ;  
La brise joue encore avec lui, le renverse  
Et progressivement l'effrite et le disperse,  
Emportant les flocons partiels un par un ;  
Le plus tenace aura son tour. L'enfant est brun ;  
Il a l'air de parler à son chien, il l'exhorte ;  
Sa jambe droite, raide, est en avant et porte  
Le poids entier de son corps entraîné qui suit  
Le bout de bois, pendant qu'il s'évade et s'enfuit,  
S'apprêtant à troubler une courte accalmie  
Visible au bord de l'eau (V, 24-25)

Comme d'habitude, la description minutieuse attarde le cours du temps. Mais ce qui est exceptionnel dans *La Vue*, c'est qu'elle consiste à montrer une photographie, donc une image hors du temps. En effet, on est dans un univers où tout est immobile. La preuve : presque cinquante pages plus tard, le chien est toujours en train d'aller chercher « le bâton que lui jette l'enfant » (V, 72). Mais d'autre part, il est indéniable qu'un mouvement est sur le point de naître.

\*

Cette attitude de Roussel envers le mouvement capturé hors du temps nous fait penser à un savant physiologiste : Etienne-Jules Marey. Parallèle aux autres inventions avant l'aube du cinéma, sa fameuse « chronophotographie » va dans un sens radicalement opposé. Car, au lieu de montrer le mouvement tel qu'il est, elle le dissèque et l'enferme dans une photographie. Et c'est dans ce sens-là qu'elle s'approche de la description méticuleuse de Roussel. D'ailleurs, dans l'article déjà cité, Michel Rebourg comparait notre auteur à ce scientifique obsédé de l'analyse du mouvement. Que ce soit un cheval ou un oiseau ou un humain, celui qui est choisi comme objet de la chronophotographie est en train d'accomplir un geste quelconque : courir, voler ou sauter. Mais le montrant dans ses multiples poses, chacune des images est bien figée.

Aucune indice ne prouve que Roussel connaissait le travail de Marey. Toutefois, comme le prouvent ses œuvres, il s'intéressait aux sciences naturelles. Et il lisait *La Nature*, la revue

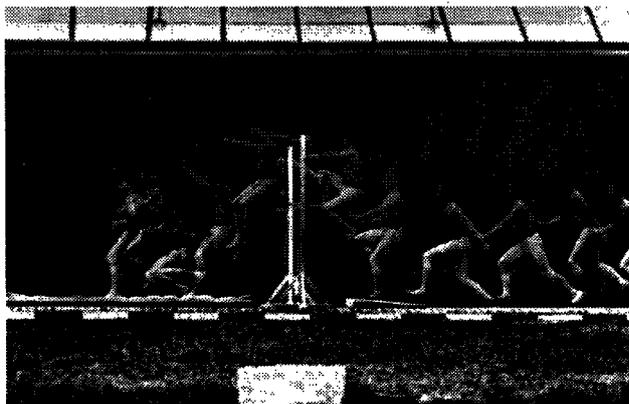
scientifique dans laquelle Laubé, un des personnages des *Impressions d'Afrique*, écrivait des récits de voyages. Or, c'est précisément dans *La Nature* que Marey publiait des articles : « Le fusil photographique » en 1882, « La station physiologique de Paris » en 1883. Il est vrai qu'à l'époque, Roussel était encore trop petit (il avait cinq ou six ans) pour les lire. Pourtant, il ne serait pas aberrant de supposer qu'en remontant l'histoire de cette revue, il aurait pu suivre les traces du travail de Marey. Et dans ce cas-là, les chronophotographies l'auraient sûrement frappé.

D'ailleurs, Roussel et Marey partagent la même passion pour les appareils mécaniques. Tout le monde sait que l'œuvre de Roussel, surtout *Locus Solus*, abonde en machines un peu abracadabrantes. Mais d'autre part, la poursuite du mouvement a amené Marey à inventer des appareils bizarres tel que « fusil photographique », « appareillage électro-magnétique pour la transmission des battements d'ailes d'un oiseau ». François Dagognet décrit l'appartement de Marey comme suit.

Dans ses divers appartements, les visiteurs étaient frappés par le « bazar scientifique » au milieu duquel le savant vivait : des machines, des appareils de sa fabrication, et jusqu'au manège. Il se disait lui-même « physiologiste en chambre », « bibeloteur » ou même « ingénieur de la médecine »<sup>241</sup>.

Ce savant entouré de son « bazar scientifique » n'est-il pas proche de Martial Canterel, le personnage principal de *Locus Solus*? Celui-ci s'applique à montrer ses inventions scientifiques exposées dans le jardin de sa villa. Par exemple, cette fameuse hie munie d'un appareillage très compliqué dans le but d'exécuter automatiquement une mosaïque. Si cette machine nous paraît invraisemblable et presque absurde, c'est qu'il existe un décalage entre le but plutôt simple et le moyen exagéré pour y aboutir. Or, c'est aussi le cas des appareils inventés par Marey. A-t-on vraiment besoin d'un appareil proche du manège ou d'un fusil photographique pour suivre la trajectoire d'un oiseau dans son vol ? En tout cas, on ne peut pas s'empêcher de ressentir une passion démesurée, proche de la folie, chez Roussel décrivant longuement une machine très compliqué, ainsi que chez Marey plongé dans l'explication des structures et des fonctions de ses appareils d'invention tout le long de plusieurs pages dans son livre *Le Mouvement*.

Il est vrai que, dans le cas de Roussel, les machines ne sont pas destinées à fixer la trace du déplacement d'un corps quelconque. Toutefois, à force de décrire minutieusement les phases successives de leurs fonctionnements, l'écriture roussellienne s'approche d'une suite de photographies prises l'une après l'autre. Pour confirmer cette impression, il nous suffira de relire *La Vue*. On pourrait donc supposer que la description fonctionne chez Roussel comme une sorte de machine à capter le mouvement, et cela dans le même ordre d'idée que les appareils de Marey. En outre, ces deux excentriques se rencontrent de nouveau dans la préoccupation de prendre en image arrêtée un objet en action, au lieu de le représenter tel qu'il est. C'est sans doute pourquoi, bien que



<sup>241</sup> François Dagognet, *Etienne-Jules Marey*, Hazan, 1987, p. 10.

très proches du cinéma, leurs activités ne trouvent aucun lien direct avec le septième art. Pour Roussel et Marey, l'important n'est pas de reproduire le mouvement, mais de le capter, de le fixer, ou même de le posséder.

\*

Il nous faudra pourtant nous rappeler que Roussel avait imaginé une machine très proche du projecteur de films. C'est l'appareil de l'hypnotiseur Darriand.

Après un moment d'immobilité, Darriand tourna de nouveau la manivelle, actionnant ainsi, par un système de rouleaux et de bande diaphane dont on devinait l'agencement caché, une série de vues prêtes à défiler devant la lentille lumineuse. (IA, 104)

Produite par « quelque pellicule colorée placée devant la lampe », chaque image paraît statique. Par conséquent on devrait sans doute considérer cet appareil plutôt comme une sorte de projecteur de diapositives en couleur. *Impression d'Afrique* nous offre un exemple semblable. Il s'agit d'une plante étrange que Fogar a trouvé au fond de la mer et qui fait surgir une image sur sa surface blanche.

La plante blanche recourbée en ciel de lit recevait en plein sur elle cet éclairage intense qui lui semblait destiné. Par transparence on voyait dans sa partie surplombante un fin tableau net et vigoureux, faisant corps avec le tissu végétal coloré sur toute son épaisseur. (IA, 120)

Cette fois-ci, la comparaison nous emmène vers la télévision qui n'existait pas encore à l'époque de Roussel. Mais ce qui attire tout particulièrement notre attention, c'est qu'ici aussi, les images sont arrêtées, donc sans mouvement. Alors se pose une question. Imaginant un appareil ou une plante très proche du cinéma, pourquoi Roussel s'obstinait-il à être du côté des images fixes ? En tout cas, ce qui est sûr, c'est qu'il est obsédé par l'idée d'immobiliser un objet en action. Et, dans ce sens, les images produites par la machine de Darriand ou par la plante blanche ne font-elles pas penser aux tableaux vivants ? Dans *Impressions d'Afrique*, Roussel avait décrit une « suite d'apparitions sans mouvement » exécutée par Soreau. Ainsi ce tableau vivant dont le thème est « Ursule, accompagnée de la Huronne Maffa, prête son appui aux ensorcelés du lac Ontario » :

.....Au second plan, une oie vivante gardait une pose de vertigineux essor, grâce à une glu quelconque fixant au sol, en un pas immense, ses pattes prodigieusement distantes. Les deux ailes blanches s'écartaient largement comme pour activer cette fuite éperdue (...) Tourné presque de face, l'oiseau était sur le point de croiser le jongleur, chacun semblant décrire en sens inverse le tournant rapide d'une même parabole. (IA, 76-77)

Partout dans ses œuvres, Roussel montre des personnages plongés dans la tentative de fixer un mouvement quelconque, juste comme l'auteur lui-même<sup>242</sup>.

---

<sup>242</sup> On connaît sa passion pour le déguisement. Il y a plusieurs photos du jeune Raymond travesti. Il aimait également la charade. On pourrait considérer tout cela comme une sorte de tableaux vivants.

\*

Au fond, qu'apporte cette fixation du mouvement ? On pourrait sans doute le déceler dans quelques aspects du cinéma. Plus précisément, le gros plan et le ralenti, les deux techniques qui finissent par, sinon anéantir le mouvement, du moins le rendre moins apparent. Car, si le ralenti prive du mouvement la sensation de vitesse, le gros plan nous donne un semblable effet par le fait même qu'il fait se concentrer le spectateur sur un élément précis au détriment de tous les autres, provoquant ainsi un regard curieux et détaillant. Par exemple, face à l'écran qui montre uniquement le visage agrandi d'un acteur ou d'une actrice, on a envie de s'y attarder et on perd facilement la notion du temps. Or, c'est justement ce qui se passait chez Roussel : la description trop méticuleuse donnait, comme on l'a déjà constaté, un effet semblable au gros plan et au ralenti. Ces deux techniques cinématographiques consistent d'ailleurs en un principe d'agrandissement. C'est ce qu'a remarqué Walter Benjamin : « Sous la prise de vue à gros plan s'étend l'espace, sous le temps de pose se développe le mouvement<sup>243</sup> ». Il en tire une caractéristique propre au cinéma : « Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra, est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré<sup>244</sup> ». La caméra nous initie donc à « l'inconscient optique » de même que la psychanalyse nous révèle « l'inconscient pulsionnel ».

Avec une description extrêmement détaillée, Roussel a sans doute voulu introduire, à l'instar de la caméra mécanique, une sorte d'« inconscient optique ». C'est d'ailleurs pourquoi la lecture du texte roussellien nous donne l'impression de découvrir un espace tout nouveau. Mais, à ce moment-là, quelle sera la fonction de cet « inconscient optique » ? Pour répondre à cette question, il nous faudra examiner de nouveau l'« admirable objet à projections » de Darriand. Car il consiste à montrer au patient, en l'occurrence Séil-Kor frappé par l'amnésie, quelques images de son passé dans un but précis.

En présentant de cette manière à Seil-Kor un frappant épisode de biographie personnelle, Darriand comptait réveiller la mémoire et la saine raison que le jeune nègre avait perdues récemment par suite d'une blessure à la tête. (IA, p. 103)

Cette invention fictionnelle sert donc à faire retrouver des reminiscences, à faire remonter justement de l'inconscient. C'est d'ailleurs pourquoi Roussel a insisté tant sur une série d'appareils qui ne sont ni photographie ni cinéma, mais quelque chose d'entre les deux. Qu'est-ce que la photographie ? Qu'est-ce que le cinéma ? Tous les deux sont basés sur l'utilisation de la caméra et partagent par conséquent cette recherche de l'« inconscient optique ». Mais il y a bien sûr une différence inconciliable : la présence ou l'absence du mouvement.

En ce qui concerne la photographie, on pourrait se référer à cette définition de Roland Barthes : « La photographie est comme un tableau primitif, comme un tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts<sup>245</sup> ». En effet, on a souvent

---

<sup>243</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in *Écrits français*, Gallimard, 1991, p. 163.

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, Seuil, p. 56.

l'impression de regarder sur une photo quelqu'un qui est mort depuis longtemps, même si le modèle est toujours bien vivant : « cela est mort et cela va mourir.<sup>246</sup> ». Car, toujours selon Roland Barthes, « le noème de la Photo, c'est précisément que *cela a été*<sup>247</sup> ». La photographie déplace le présent vers le passé et cela provient du fait qu'elle porte sur un arrêt : « Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention<sup>248</sup>. » La caméra immobilise et, d'une certaine manière, éternise celui ou celle qui est devant l'objectif, mais cela en tant que mort ou morte. Là est l'essence de la photographie.

Or, partant du même principe et de la même technique, le cinéma s'en sépare, justement parce qu'il introduit un mouvement grâce à une succession d'images immobiles. En d'autres mots, il redonne la vie aux morts. C'est d'ailleurs les impressions que le public a eues au moment de la naissance du septième art. Par exemple, dans un journal de l'époque, on trouve des propos comme celui-ci : « Figurez-vous un écran placé au fond d'une salle aussi grande qu'on peut l'imaginer. Cet écran est visible à une foule. Sur l'écran apparaît une projection photographique. Jusqu'ici rien de nouveau. Mais, tout d'un coup, l'image de grandeur naturelle, ou réduite, suivant la dimension de la scène, s'anime et devient vivante. (.....) Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue.<sup>249</sup> ». Donner le mouvement, c'est donner la vie. Le cinéma est capable de réanimer les disparus.

Cet aspect essentiel du cinéma aurait pu intéresser Raymond Roussel. On sait que la résurrection était l'un de ses thèmes favoris. Mieux : elle l'a pratiquement obsédé. On pourrait le constater par exemple dans *Locus Solus* rempli de nombreux exemples : la tête réanimée de Danton, la voix reproduite de la petite fille défunte de Lucius Egroizard et surtout cette vaste glacière dans laquelle chacun des huit cadavres, ressuscité momentanément, « reproduisait aussitôt, avec une stricte exactitude, les moindres mouvements accomplis par lui durant telles minutes marquantes de son existence » (LS, 143). Pourquoi, dans ce cas-là, Roussel n'a-t-il pas montré le cinéma dans ses œuvres? Qu'est-ce qui l'a amené à imaginer l'appareil de Darriand et la plante blanche trouvé par Fogar, au détriment de l'appareil réel ? C'est sans doute parce qu'il ressentait lui-même le besoin de s'isoler et, pour ainsi dire, de monopoliser les images projetées, à l'instar de Séil-Kol placé seul devant l'écran. A cette condition, il arrive à stimuler son inconscient et faire apparaître les défunts pour les ressusciter ensuite en mettant les images tour à tour à l'arrêt et au mouvement à sa volonté. Dans ce sens, notre auteur n'est pas très éloigné de Roland Barthes absorbé dans la contemplation des photos. Celui-ci déclare ainsi : « Ce que Marey et Muybridge ont fait, comme *opérateurs*, je veux le faire, moi, comme *spectator* : je décompose, j'agrandis, et, si l'on peut dire : *je ralentis*<sup>250</sup> ». Tout cela pour digérer amplement la scène de la résurrection. Un peu comme Roussel enfermé dans sa roulette, les rideaux tirés, pendant son tour du monde et réanimant sans doute les souvenirs des paysages déjà lointains.

Roussel gardait de son enfance « un souvenir délicieux » (C, 28) et, selon Michel Leiris, il a

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 150

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>249</sup> Un article paru dans *La Poste* du 30 décembre 1896 et repris dans *Cinématographie, invention du siècle* de Emmanuelle Toulet (Gallimard, 1988, coll. "Découverts"), p. 134-135.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 155.

fait « ménager une sorte de lucarne dans le cercueil de sa mère pour avoir toute latitude d'observer son visage jusqu'au dernier moment<sup>251</sup> ». Pour lui, le passé n'était pas le temps perdu une fois pour toutes. Il espérait que des moments passés le rattrapent comme les rayons différés d'une étoile<sup>252</sup>. Le voilà donc plongé dans une sorte de jeu solitaire qui consiste à capter le mouvement pour le rendre immobile ou le faire ralentir. Mais cela dans le but de réanimer en cachette ce mouvement ralenti ou arrêté. C'est ainsi qu'il arrive à voir des morts réanimés. Cette dialectique du mouvement et de l'immobilité amène donc celle de la vie et de la mort. Il s'agit d'un jeu puéril, mais pas du tout innocent. Loin de là. C'est un jeu très dangereux même. Car le joueur risque de s'y perdre à jamais, attiré par la répétition tel ce garçon présenté par Freud dans *Au delà du principe de plaisir*, celui qui fait jouer une sorte de cache-cache à son objet préféré et considéré comme le remplaçant de sa mère absente. Toutefois, c'est seulement en assumant le danger de rester pour toujours au stade de cet enfant que Roussel ressent un grand plaisir, sans doute quelque chose comparable à cette sensation de gloire qu'il avait éprouvé en écrivant *La Doublure* à l'âge de dix-neuf ans.

#### Editions utilisées

- C *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris, J.-J. Pauvert, 1963.
- D *Doublure*. Paris, J.-J. Pauvert, 1963.
- IA *Impression d'Afrique*. Paris, J.-J. Pauvert, 1963.
- LS *Locus Solus*. Paris, J.-J. Pauvert, 1965.
- V *La Vue*. Paris, J.-J. Pauvert, 1963.

---

<sup>251</sup> Michel Leiris, "Conception et réalité chez Raymond Roussel", *Roussel & Co.*, op. cit., p. 258.

<sup>252</sup> A ce propos, voir notre article "La mort et le temps", *Europe*, n° 714, octobre 1998.

## まとめに代えて

われわれにとって〈外〉とは何だろうか。これはなかなか答えを出すのがむずかしい問題である。おろん、各人の置かれた環境やそのなかで育ってきた文化により、〈外〉が持つ意味合いも異なるからでもあるが、それだけではない。なによりも、われわれが〈外〉だと考えているものが、実は〈内〉の投影にすぎないからだ。純粹なく〈外〉を考えることは、きわめて困難な営為である。

ミシェル・フーコーは、その困難さを誰よりもわきまえていた。彼は、〈外〉への到達が不可能だとまで言うのである。なぜかといえば、『外』がその本質を露呈することは決してないからだ、『外』は実質的な現存として——つまりわれとわが実在の確實性によって内側から照らし出されている事物として——は提示され得ず、ただ単に不在として、自己から最も遠いところに引きこもって、それがする合図のうちに空洞を掘る不在として提示されるにすぎない<sup>253</sup>」からだ。そうした認識に立った上で、彼はあえて文学の成り立ちに「〈外〉への移行」を見ようとする。「文学とは、その燃えるような顕現の点に至るまで自己に近づいてゆく言語ではなく、自己から最も遠いところに位置する言語なのであり、この『自己外』化のうちに言語がそれ固有の<sup>レイトル</sup>実体を明らかにするにしても、このだしぬけな光明が啓示するのはしりぞきであるよりは隔離、記号のそれ自体へのたち帰りであるよりは<sup>ディスペル</sup>拡散なのである<sup>254</sup>」。フーコーの場合、そうした「外の思考」は、「主体の消滅」によってもたらされるものだった。「言語の<sup>レイトル</sup>実体がそれ自体に対して姿を現わすのは、主体の消滅のうちにおいてのみなのだ<sup>255</sup>」。だがこの「主体の消滅」とは、言うまでもなく、一種のレトリカルなものであり、「あらゆる<sup>シュブジュクティビテ</sup>主体ニ主権性の外」に身を置くことを指しているにすぎない。現実には、主体の位置が空位のままの表現行為などありえないはずで、シュルレアリスムの代名詞ともなっている自動記述においても、たとえ無意識の召喚がおこなわれているとはいえ、ペンを紙に走らせる主体は存在していたのだ。しかし、だからといって主体の圧倒的な優位性のなかでおこなおうとすれば、表現行為は不毛な自家撞着に陥る。主体の思い込みを披瀝したにすぎぬ作品などに、誰が共感を覚えよう。主体は保たねばならぬが、しかし、主体の外へと出なければならぬ、これは矛盾だが、この矛盾から逃れず、逆にそれを突き詰めることでしか表現は可能にならない(詩と民族学のあいだで揺れ動くレリスも、この矛盾を生きていた)。それだからこそ、われわれは〈他者〉を必要とするのであり、それはセガレンの考える〈エキゾティズム〉へとふたたびわれわれを導いていく。「言語的に、語を信じれば、矛盾の中には何と激しいエグゾティズムがあることだろう。さまざまな概念が単に異なるだけでなく、互いに直接対立しているのだ！ 差異に応じて味わいが増大するのだとすれば、還元不可能なものどうしの対立、永遠に対比されるもの同士の衝突ほど味わい深いものがあるだろうか<sup>256</sup>」。

こうした矛盾を、表現者、いや、表現者でなくとも、この世界の中にある自己の実存を問い直そうとする者、自己と世界の関係を見つめ直そうとする者は、必ずや生きることになる。彼らは、〈エキゾティズム〉のもたらす葛藤の中に身を置くことになるのだ。なかでも、写真家や映画作家の場合、文学者以上に激しい軋轢に身を裂かれるはずである。カメラの捉えた世界像は、一見、肉眼で見たものと寸分違わぬように思えるが、その実、そこには決定的な差異が紛れ込んでいる。そしてその差異は、写真家や映画作家にはいかんともしが

<sup>253</sup> ミシェル・フーコー『外の思考』(豊崎光一訳)、朝日出版社、1978年、p. 31。

<sup>254</sup> 同書、p. 15。

<sup>255</sup> 同書、p. 17。

<sup>256</sup> ヴィクトル・セガレン、前掲書、p. 183。

たいものである。画家ならば、いまひとたび絵筆を手にし、その差異を修正することも不可能ではない。だが、いくらカメラを構え直しても、写真や映画にはその都度、差異が刻み込まれてしまう。写真家や映画作家は、その差異と向き合うしかないのだ。おそらくそうした意識とともに写真を撮っているにちがいない中平卓馬は、その芸術観を次のように述べている。

作家が、芸術家が世界の中心である、あるいは世界は私であるといった近代の観念は崩壊しはじめたのだ。そしてそこから必然的に世界を芸術家もつイメージの表出と考える芸術観もまた突き崩されざるを得ないのは当然のことである。そうではなく世界は常に私のイメージの向こう側に、世界は世界として立ち現れる。その無限の〈出会い〉のプロセスが従来のわれわれの芸術行為にとって代わらなければならないだろう。世界は決定的にあるがままの世界であること、彼岸は決定的に彼岸であること、その分水嶺を今度という今度は絶対的に仕切っていくこと、それがわれわれの芸術的試みになるだろう<sup>257</sup>。

自分の眼に映る世界を信じ、そこに安住するなら、われわれはそれこそ安穩に暮らし、日々を過ごしていくことができるだろう。だがそれでは、結局、われわれは世界を傍観しているにすぎない。しかもその世界は、自己の主観性というフィルターを通して眺められたものだ。自己の主観性を一步踏み越え、〈外〉へと出て行かなければ、世界と真に出会うことはない。中平卓馬らとともに雑誌『プロヴォーク』に参加し、先鋭的な写真論を書いたことで知られる多木浩二は、写真を次のように規定してみせる。「写真は、比喩的な言い方をすれば、肉体(知ではない)が彼岸へ向おうとするときに、現実という壁のなかにのこす痕跡である。彼岸という言い方が観念的にきこえるなら、『ありえないもの』といいかえてもよい。E・フィッシャーがいうように、われわれ人間は『ありえないもの』へ向うことで支えられている存在なのである。つまり現実と癒着した盲目の実存をこえていこうとする志向性がわれわれ人間の特性である。それはわれわれ自身の存在のもつ現実の否定性ということである。たとえば『理性』という啓蒙以来の支配的概念も、『革命』の理想もこの否定性から生まれたものである<sup>258</sup>」。同様のことは、映画についても言えるだろう。中平卓馬や多木浩二とほぼ同世代で、ヌーヴェル・ヴァーグの旗手のひとりであったジャン＝リュック・ゴダールもまた、いかに世界との葛藤に身を投じるかを考えていた。「…マルローに言わせれば、すべきなのは、われわれがいつもは自分の喉で聴いているわれわれ自身の声の響きを耳で聞くということだからである。(……)そして、われわれを他者の方へなげかけると同時にわれわれを自身の深部に連れ戻すこの二重の運動こそ、映画というものを肉体的に定義するものなのだ。私は最も単純な意味で受けとめられるべき、この肉体的にという言葉**を強調したい**。なんなら、ほかの芸術の場合と区別するために、**触覚的に**と言い換えることもほぼ可能だろう<sup>259</sup>」。

〈外〉をめぐる議論は、われわれを写真や映画のきわめて現代的な問題にまで導いてきたが、それだけこの問題が切実なものであるということでもあろう。しかし議論が尽くされたわけではもちろんない。たとえば、〈外〉との関連で語られる「無意識」なるものをどう考えるべきなのか。また、おそらくはそれとも無縁でない、多木が「肉体」と言い、ゴダールが「触覚的」という言うものをどのようにとらえるべきか。その一方で、地理的な〈外〉の問題では、シュルレアリスムと民族学の関係についてもさらに調べ、考えていかねばならないだろう。それらは今後の課題とするにしても、これまでの省察を通じて、われわれもまた、少なくとも半歩、〈外〉へと踏み出すことができたのではないだろうか。

<sup>257</sup> 『中平卓馬の写真論』、『リキエスタ』の会、2001年、p. 15-16

<sup>258</sup> 多木浩二『写真論集成』、岩波現代文庫、2003年、p. 23。

<sup>259</sup> 『ゴダール全評論・全発言1950-1967』(奥村昭夫訳)、築摩書房、1998年、p. 602-603。

## 初出一覧

—「記号の言語と演劇の形而上学——バリ島の演劇がアルトーにもたらした衝撃」、「アフリカの誘惑——ミシェル・レリスとダカールニジブチ調査団」、『人文論集』、「窓辺の邂逅——瀧口修造とアンドレ・ブルトン」、「*« La tentation du ralenti : l'image comme laboratoire de la mémoire roussellienne »*」については、「研究発表」の項 (p. 4)を参照のこと。

—「植民地博覧会に降る雨——1931年のシュルレアリスム」

『人文論集』第41号、早稲田大学法学会、2004年2月

— « Du surréalisme en ses rapports avec la photographie »

*Mesure et démesure dans les lettres françaises au XX<sup>e</sup> siècle*, Editions Honoré Champion, à paraître

**モダニズム／エキゾティシズム研究——文学・芸術における〈外の思考〉の系譜**

平成 16－18 年度文部科学省科学研究費補助 基盤研究(c)(2) 研究成果報告書  
〔非売品〕 限定 30 部 © Masachika TANI 2007

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 : 2007 年 5 月 15 日  
印刷・製本 : 株式会社 早稲田総研  
14 号館 MD コーナー  
TEL : 03-3202-8419

**Study of Modernism and Exoticism : history of the “thought of outside” in literature and arts**  
Report on Research conducted under the Auspices of the Scientific Research Grants For 2004-2006,  
Base Research (c)(2) by Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology  
Edited by Masachika TANI

© Masachika TANI 2007 (Tel : 03-5286-1377 E-mail : tani@waseda.jp)  
Published May 2007 by Masachika TANI (Waseda University ) in Japan