

架空の絵画を語る

レリスとクロソウスキー

大原宣久

『ゴンドラに乗ったドゴン人』

ミシェル・レリス晩年の自伝的エッセー『オランピアの頸のリボン』（1981）のとりわけ印象深い一断章は以下のように始まる。

あの偉大なる知恵遅れ（あるいは、その心酔者にいわせれば、モダンの先駆者）が描いた風俗画のなかで、もっとも有名な作品の名前は『ゴンドラに乗ったドゴン人』であった。ヴェネチアの景色——リアルト橋が特徴的であり、上にアーケードが軽快な感じで二列に架けられたその橋の二重の傾斜が画面の奥に活気をもたらしている——を背景に、かなり背が高いと思われ、やせていて、白いもののまじった山羊ひげをたくわえたアフリカ黒人がひとり、ゴンドラに揺られている。足もとにおいてある小さな旅行カバンは、彼の同胞たちが、街のあちこちの歩道に広げて売るために、安物の芸術品を持ち歩くときに使うのと同じものだ。両腕には、空気のように軽くてしかも丈があるので（数メートルにすぎないとはいえ、ピラミッドの高さを思わせるものだった）このうえなくみごとな宮殿にもひけをとらなそうな例の品物、つまり「高層建築」ふうの仮面を、ドゴン族が葬送の舞いのために使っていたもののなかでおそらくもっとも人目を惹く一品をかかえている¹。

と、以上のようにまず絵画の構成と登場人物を解説してみせる。この黒人男性が属するらしいドゴン族とは現在のマリ共和国の中央部に住む農耕民族で、レリスが1931年に民族誌学者としてアフリカを訪れた際に調査したひとつとである。レリスの民族誌学者としての代表的著作『サンガのドゴン族の秘密言語』（1948）も彼らの宗教儀礼における秘密言語を扱ったものであり、断崖、岩にへばりつくように暮らし、今日に至るまで独自の神話体系、宇宙観をもって、伝統的な仮面儀礼を執りおこなうこの民族に対する関心が晩年になっても衰えることがなかったことがうかがえるし、そのような民族の男性を「高層建築」なる仮面をもたせてヴェネチアの風景のなかに登場させた作品とは、それだけで夢幻的な組み合わせだけでも、ひとまずこの先の描写を見てみよう。

この画家の並々ならぬ才能は、絵の構成にあたり、背景で起伏のはげしい橋がかたちづくる広い鈍角の折れ線と、まっすぐに立ててかかえられた仮面の、透かし模様に入った長い板がもたらす垂直線を組み合わせる、その仕方に見てとれた。色彩の使いかたも巧みで、「高層建築」に塗られる伝統的な色そのもの——すなわち赤、白、黒——を基調としてい

¹ Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, « L'imaginaire », 1994, p. 180.

て、その飾り気のなさにも関わらず、魅力的な色の調和を作りだしていた。絵のどの部分にもその三色が見つかり、たとえば、場面は鉛色の空（変化をつけた灰色）の下に設定され、しかも美しい夕日が見える時間帯にしてあり、夕日の光が幾筋か、空を覆った雲の隙間からさして、大運河の暗い水面に赤く輝く反映をもたらし、その兩岸にたつ建物はひかえめに白と黒で塗ってあり、あたかも、雑多な模様となるに違いない人間の往来をそこでじっと見守っているのがわかればじゅうぶんだというふうだった²。

² *Ibid.*, p. 180-181.

66

このように、描写はいっそう絵画的、色彩的になりながら — ここからさらに、作品中の唯一の不調和にしてアクセントともなっている、ドゴンの男、行商人のまとったチュニックやフリジア帽の赤茶色に言及しつつ — 展開される。絵筆で描くように、じっくりと細部をまさぐっていくさまは、レリスがルーカス・クラナッハの絵画について語ってみせた『成熟の年齢』での記述や、彼の美術批評のディスクールにも酷似している。

ここで読者は当然、はてそんな有名な絵画作品があったらうか、そもそも「偉大なる知恵遅れ」なる異名をもった画家などいただろうか、と疑問をもつわけだが、その種明かしはあっさりとの段落でなされる。

小ぶりだが構図は壮大なこの絵が実際に描かれ、画家自身が完成作とみなしていたなら、赤か純白で — わたしの趣味だとそうなる — ゴンドラの黒い側面にサインが入れられていたはずだ。ところが、この絵は思い出ほどの現実味もないので、サインされるはずもなく、わたしが考え出したのだから、わたしのサインならばもしかしたら入れてもおかしくなく、姓名のあとに考え出した日付の略として 11-3-77 [’77年3月11日] と書きこんでもいいだろう³。

³ *Ibid.*, p. 181.

こうして、それまでの絵画の描写がすべて空想の産物だったことがあかされるのである。実際には存在しない架空の絵画について、ことばだけで延々と語る — そんな倒錯的な行為にいったいどんな意義があるというのだろうか。このような企てをレリスに喚起させたものを探っていくことで、その意義を考えてみよう。

ルーセルとレリス

ともかくも、レリスはここから、この絵画を夢想するにいたったプロセスをつぎつぎと開示していく。そもそものが理髪店に寄った折に、レーモン・ルーセル流の言葉遊び、「ゴンドラに乗ったドゴン人」*Dogon en gondole*を思いついたことからすべてがはじまったというのだ。

ルーセルは死後出版の著作のなかではじめてあかしたように、ある文（俗語や広告の文句でも、靴屋の住所でもなんでもよい）を、発音を多少ずらして読むことで韻

を踏みつつも意味はまったく異なる別の文を考案し、それを作品のなかに配置することで思いもよらない着想を得、そこから作品をつむぎだした作家である。たとえば『アフリカの印象』において、*J'ai du bon tabac dans ma tabatière*（わたしはタバコ入れに美味しいタバコもっている）を *Jade tube onde aubade en mat à basse tierce* と読み換えることで、翡翠 (jade) の管 (tube) から噴水の水 (onde) のほとばしる庭で、詩人が朝の歌 (aubade) をつや消しの (en mat) 金属でできたメガホン — その不思議な音響効果は、それぞれの音の、下3度の音 (basse tierce) を同時に響かせた — を使って歌う、という場面を考えだしたように⁴。

「ドゴン人」と「ゴンドラ」という一見すると突飛な組み合わせは、まさにこういったルーセル流の語呂あわせの産物だったのである。しかし、このような言語遊戯はレリス自身が『語彙集 — わたしの注釈をおし込んで』と題した詩集ないし、私的な単語帳でおこなった行為 — レリスが自由に選び出した単語について、韻を踏みつつ本来の意味とは無関係に注釈をつけてみせる — と似かよっているようにもみえる。ABÎME - vie secrète des amibes. [深淵-アメーバたちの秘密の生] とか、SCIENCE - chiure des sens. [学問-意味のフン]⁵ といった具合だ。韻の踏みかたのパターンも多様だし、前半の見出し語と後半の注釈との意味のつながりの強さも一様ではなく、ここで細かく論じる余裕はとてもないけれど、しいてひとことというならば、ルーセルの場合の地口の組み合わせは非論理的で、もともなった語（語群）と組みかえられた新たなことば同士がどこかの場面で対置され、結びつけられることはない（上の例でいうと、「タバコ入れのタバコ」と、「詩人のうたう朝の歌」の組み合わせも、あるいは『アフリカの印象』で有名な、冒頭のことば「古いビリヤード台のクッションに書かれたチョークの文字」*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* と末尾の「老いた盗賊についての白人の手紙」*les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* の両者も、それ自体としてそれらがどこかで出会い、意味の差異を突きあわされることはない）のに対し、レリスの『語彙集』では、見出し語とそれに対する注釈がすぐ隣に併置されるがゆえに、本来ならば無関係な「深淵」*abîme* と「アメーバ」*amibe*、「学問」*science* と「意味のフン」*chiure des sens* のあいだに、なんらかのあらたなイメージの交流が作りだされるのである。レリスがおこなっているのは、ことばそれぞれのもつイメージを少しずつ拡大させる試みなのだとはいってもよいだろう。

「ゴンドラに乗ったドゴン人」*Dogon en gondole* にしても、語呂あわせ自体はルーセル流であるけれど、元になった語 *Dogon* とそこから連想、変形した *gondole* は、それが一見とつばな組み合わせでありながらもドゴン人がヴェネチアのゴンドラに乗っているさまとして同じシーンに登場してくるのだから、これは完全にレリスの流儀での言語遊戯なのである。しかし、ある語（あるいは言葉遊び）をきっかけにしてこれこれのシーン、記憶を記述するというやりかたは、レリスの自伝的作品『ゲームの規則』で繰り返し応用されてきたこともここで思い返すべきだろう。『ゲームの規則』第1巻『ピフュール』や第2巻『フルピ』などを参照されたい。レリスにあっては、特定のことばがブルーストにおけるマドレーヌの役割をはたすのである。

⁴ Cf. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes Livres*, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979, p. 20. なお、『アフリカの印象』での該当箇所は次のとおり。Roussel, *Impressions d'Afrique*, Jean-Jacques Pauvert, « Le Livre de poche », 1963, p. 136-137, p. 284.

⁵ Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, *Mots sans mémoire*, Gallimard, « L'imaginaire », 1998, p. 73, p. 108.

話を『オランピアの頸のリボン』に戻そう。「ゴンドラに乗ったドゴン人」の挿話において、レリスはルーセル流の言葉遊びがこの空想上の絵画の端緒だったことをあかしたあと、サインとして入れたかもしれない「77年3月11日」という数字から、偶然の一致なのかあとづけによるものかとはともかく、一世紀前のルーセルの誕生年（1877年）や、11を3倍することで33年（1933年）というルーセルがパレルモでみずから命を絶った年も浮かびあがるという符合を指摘し、パレルモと並んで画趣に富んだイタリアの港町ヴェネチアをこの絵画の舞台に設定したのも、ドゴンの男にもたせた例の仮面が葬送の儀式に関連したものだっただのも、ルーセルの死からの連想だったはずだと、精神分析をみずからにほどこすように語ってみせる。

だが、真に注目すべきはルーセルと並んでこの空想の絵画の源とレリスが考える、もうひとりの人物の存在だ。

しかしながら、返さなければいけないのはレーモン・ルーセルからの借りばかりではない。実際、わたし自身もまったく気づかないうちにもうひとつ別の架空の絵画（こちらはパリコミュニケーションに関係するものだ）の記憶がわたしの内部のどこかでよみがえっていなかったなら、『ゴンドラに乗ったドゴン人』は図像についての描写などではなく、文章による物語の萌芽となっていたかもしれない。その架空の絵画とは、完全武装した姿でピエール・クロソウスキーの頭から生まれてきた『美しきヴェルサイユ女』で、作家であるばかりか「風俗画」のイラストレーターで画家でもあるクロソウスキーは、奇妙なまでにエロティックな効果をあたえるたぐいの絵をつねに描きつづけてきたように思うが、その気になれば、ヴェルサイユ女に形態と色彩をあたえることもできたはずだ。そうならば、遠くで燃えあがるテュイルリー宮殿の炎に照らされた、アーケードという貝のなかの一粒の真珠さながらに、リヴォリ通りで民衆の怒りを体現するふたりの男に痛めつけられる、若い魅惑的な婦人の姿となっていただろう。しかし、わたしは——目に見えるイメージをあたえてやって、現実の生に似たものを授けようといくら望んでも——魔力をもたぬ手でドゴン人を文章によって描いてみせることしかできず、しかも暗示めいた言いかたやかなりあいまいな筆致でもって描く以上のことは慎まねばならなかった。その肖像を細かく突きつめて、魅力的な細部を付けたしてやろうとすると、ミスタッチをおかすようなことにもなってしまい、問題の地域の通である古参から、当然のことながら嘲笑されるというはめに陥りかねなかったのではないか？⁶

⁶ Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op. cit., p. 182-183.

『ゴンドラに乗ったドゴン人』という、ことばのみで語られた空想の絵画というパラドキシカルな試みがなされた背景には、ピエール・クロソウスキーによる同様の企て、『美しきヴェルサイユ女』という架空の絵画がヒントになったとレリスはいうのである。しかしながら、作家であると同時に画家でもあったクロソウスキーであれば、

頭のなかで想像した絵画を文章ではなく実際にみずからの絵筆で描くことも可能だったろうが、自分には文字で書くよりほかないとレリスは嘆いてみせている。じゅうぶんに詳細に思えた『 Gondrolaに乗ったドゴン人』についての描写も、「あいまいな筆致」でおこなったものにすぎず、ことばで語るのではこれが限界だ、とでも言わんばかりである。

こうした哀調がどこまで本気なのかはともかくとして、ここでレリスのあげている『美しきヴェルサイユ女』とは、クロソウスキーの小説『ナントの勅令破棄』（1959）に登場するもので、19世紀に活躍した画家、フレデリック・トネールが描いた架空の作品のことだ。小説の主人公である老神学教授のオクターヴが偏愛し、その作品を蒐集するトネールという人物は、アングル、シャセリオーに学びクールベの弟子となりながら、紋切り型にのっとった挿絵的、卑俗的なスタイルで、しかしながら「ルクレティア」のような古典的、神話的な主題を好んでとりあげて描く、異端の画家として語られる（このトネールという人物自体はあくまで架空の存在なのであるが、絵画史上の史実とないまぜに語られることで、読者はそれが実在する人物であるかのような錯覚に襲われるはずだ——だれもが拘泥してしまう、フィクションと現実との区別といったものをあざ笑うかのようにクロソウスキーは記述する）。

ここで問題になっている『美しきヴェルサイユ女』について、主人公オクターヴは自身の日記のなかで、実在する絵画について語るかのごとくカタログ・レゾネを模して、『 Gondrolaに乗ったドゴン人』のレリスもはるかに及ばないほど、数ページにもわたって詳細かつ執拗に描写し、解説してみせる。

この絵の背景をなしているのは、リヴォリ通りのはての遠景——遠くのほうでは、テュイルリー宮殿が炎のように燃えあがっている——であり、そのリヴォリ通りの高いアーケードの下に3人の大きな全身像が前景として見える。そしてひとりの婦人が、ふたりの男にはさまれている。若く、優雅で、緑のおおきな帽子をかぶった婦人を、「パリコミュン」一味の男たちのひとりが押し倒し、もうひとりのまだ青年らしい男が引きずっている。ずんぐり太った右側の男は軍帽らしいものをかぶり、若い女性から日傘を取りあげていまにもそれで彼女を打とうとしており、すでにぼろぼろになったコルサーージュの下に腕をまわして、あらわになった乳房を手をなかいっぱいにしてにぎりしめている⁷。

まずはこのように、パリコミュン一味の男たちに襲われる女性という、舞台の背景、登場人物、画面の構成についてじっくりと説明してみせる。さらにオクターヴ（あるいは作者たるクロソウスキー）の視線は、この女性のむき出しになった腿や、絹のコルセット、ほとんどあらわになった上半身をまさぐり、なじるよう眼つきや、ふくらんだ頬や弓なりにゆがんだ唇といった「ゆるしと軽蔑」を同時に示す表情へと移っていく。それにしても、こうした舞台設定（「凌辱もの」とでも、とりあえず呼んでおこうか）のありようはどこか古典的な主題のパロディのようでもあるのだが、その点についてはあとで詳述することにして、とりあえずここで注目すべきは、さらにつづく次のような描写だろう。

⁷ Pierre Klossowski, *La Révocation de l'édit de Nantes, Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, « L'imaginaire », 1995, p. 80.

もちあげられ、強く折りまげられた彼女の左腕の手首を若い男は力いっぱいにつかみ、右腕も同様に引っぱられているがひじのところまで曲がっており、その前腕部は立てられているが、手袋をした手はてのひらを見せていて、手袋の切れ込みからはその裸身が姿をあらわしている。指は折りまげられ、その親指は人さし指の関節部にもたれかかって、むなしい抵抗をあらわしている。いっぽう、甲を見せている左手はすべての指がまっすぐのばされ、恐怖のそぶりを見せてはいるが、悲壮感よりも誘惑に屈する風情をあらわしている⁸。

⁸ *Ibid.*, p. 81.

トネールの絵画を論じるオクターヴが女性の手に注ぐ視線はこれだけにとどまらない。しなやかで、ふるえているこのすばらしい手を描くのに、画家にとってはそれを手袋でおおわせることが大事だった、手袋こそ婦人の他人との距離の象徴であり、侮辱を受けまいとするそうした用心は、ますます彼女の羞恥心の敗北をめたさせるばかりだ、云々と。このように、トネールの絵画において、凌辱する相手に対するこの女性の怒りと諦観、さらには快感までもが渾然一体となった、言いあらわしがたい感情が表出するしぐさ、とりわけ手の動きに、オクターヴは特権的な地位をあたえているのだ。

トネールの『ルクレティア』

そして、以上のような傾向は『美しきヴェルサイユ女』にかぎらず、トネールのほかの絵画（を論じるオクターヴ＝クロソウスキーの言説）にもうかがえるものである。今度は『ルクレティア』について見てみよう。（ちなみに、ルクレティアとはローマ時代の女傑で、夫の親戚にもあたる王子セクストゥス・タルクィニウスに凌辱されたことを父と夫に告白し、復讐を乞うたうえで自刃した人物である。このことがきっかけでローマ帝国は没落したという伝説をもつ神話的な存在であり、そのような古典的な主題をトネールは好んで選んでいるわけだ。）少し引用してみる。

この者〔トネール〕の描くルクレティアはベッドに横になり、片ひじにもたれて、横顔だけ見せた頭を起こし、片足は伸ばして、もういっぽうの足は不安げに腿をあげ、まるで襲いかかってくる男を押し返そうとしているようでありながら、じつはいらっしやいとやっているようにも見えるだろう。すでに彼女に襲いかかったタルクィニウスは自分の顔をこの女性に近づけ、腕いっばいに彼女の胴体をとらえて、片方の手では乳房をつかんでいる。いっぽうルクレティアのほうでは、ひじをもたげた腕と開かれた手で、この若い男の唇を押しつけようとしているが、もう片方の腕は胴体にそって垂らしている。そして腹部の下のほうでいっばいに伸びひろげられた指は、あからさまになった恥部を覆い隠すよりも、なにかを待っているようだ……⁹。

⁹ *Ibid.*, p. 23.

またしても凌辱される女性という主題の反復である。そして、例によって微に入り細をうがう執拗な描写はさらにつづくのだが、ここでもとくに重点をおかれているのはやはり手、指の動きであることがわかるだろう。粗暴な王子タルクィニウスに犯されたことで娼婦へ身を墮したかのような恥辱を感じ、このことを夫と父に告白して自殺した貞淑な女性という世間的なルクレティア像。しかしトネールの絵画を分析するオクターヴ＝クロソフスキーがあくまで拘泥するのは、この女性が辱めを受ける場面、そしてそのときにルクレティアが感じていた（と彼が信じこむ）いわく言いがたい「精神的嫌悪と快楽の氾濫」の共存状態であり、それが反映する手の動きなのである。オクターヴはさらに次のように述べている。

画家はしばしば女性の手を拡大して描くが、それはその女が感じていることを明瞭にするためである。そうすることで、足やその輪郭を誇張して描くよりもはるかに見る者の興味を惹くことができる。というのも、むきだしになったふさふさの髪に手の甲をかざし、指に前述のような表情をあたえ、てのひらをくつきりと描き、親指と人さし指を強調してはつきり描けば、体のしかじかの部分に、触知できるヴォリュームに、精神的な動揺をあらわすことができるからだ¹⁰。

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

言語という手段——なにをあらわすにしても、意味作用の限定されたことばというもので断定するしかなく、宿命的にずれや回りくどさを生んでしまう方法——では明瞭に言いあらわしがたかった「感じていること」を、絵画という手段なら（身ぶり手ぶりを描くことで）淡としたままであれ、その複雑な感情をもっとうまく伝えることができる。いや、感情と呼ぶのはまだ正確ではないかもしれない、クロソフスキーのボキャブラリーでそれをあらわすなら「ファンタスム」ということになる。問題なのは、みずからの身体に加えられる暴虐に対して、精神的には拒みつつも体は知らずに快感を求めてしまう、相反する反応が一個の人間のうちでおこるような、えもいえぬ状態だ。

クロソフスキーの絵画と手、ファンタスム

以上のように断じていたのはあくまで小説の登場人物たるオクターヴという人間であるが、クロソフスキーに多少なりとも親しんできた者なら、このような言説がクロソフスキー自身の作家として、あるいは画家としての活動を解説しているような錯覚を感じてしかるべきだろう。周知のように、1905年生まれのクロソフスキーは、50年代になって突如鉛筆画を描きはじめ（1953年の小説『ロベルトは今夜』に6枚のデッサンが所収される）、とうの昔に老年の域へ達し作家としても大ベテランとなっていた1972年になると、作家と画家の「兼業」から専業の画家への転身をはかった人物である。そのことの真意を探るのはきわめて困難でありここでなんらかの仮説を打ちだすこともできないが¹¹、とりあえずクロソフスキー本人のことばを信じるな

¹¹ しかしこの問題に関しては（そしてクロソフスキーにおけ

らば、まさに上にあげたルクレティアの手の動きのような、内面の表出をより鮮明に表現できるから、「エクリチュールにくらべて無媒介的」¹²であるからということになる。

そして、トンネルなる空想上の画家ではなく、「タブロー」と名づけられたクロソウスキー自身の鉛筆画において、登場人物の複雑で官能的な動きをする手こそが千葉文夫氏のいうように「まっさきに記憶によみがえる」¹³と感じる者は多いはずだ。彼が鉛筆による独特のかぼそいタッチで描く、いつの時代のものともわからない奇妙な身なりをした人物たちの多くは、なにかを訴えかけるかのように身をよじらせ、そしてほとんど例外なく手をくねらせる。『ロベルトは今夜』に収められたデッサンを見てもそうだし、なによりオクターヴにトンネルの作品として描写させたとおりの——そして、そのとおりの手ぶりが印象的な——『ルクレティアとタルクィニウス』(1952-53)と題する作品をクロソウスキーその人が描いているのだ(この作品は、クロソウスキーにあっては例外的に水彩画となっているが)。

両義的な身ぶり、表情豊かな手の動きを描いているのはあくまでクロソウスキー本人なのであり、そのようなイメージの描かれた作品、タブローを言語であらわすことの不毛さを、たとえば「パトリック・ワルトベルグへの手紙」と題された文章のなかで、彼は言明している。まず「いかなる点において、タブローは、われわれのなかに存在する、ほかの形ではいえないものを明かしてくれる手段としてあらわれてくるのだろうか」と問いをたてたうえで、絵画(あるいは彫刻)芸術とは「わたしにとっては、言葉自体による作品とは根本的に異なるものであり、さらには根本的に対立するものでさえある」と述べ、さらに以下のようにつづける。

ひとはテキストを翻訳し、あるいは解説する。詩を解説し翻訳することは、もっと難しい——それは本来翻訳不能なものだからだ。タブローについても詩と同様だ。それらを、元来の発想とは別の言語で作りなおすことなど、できはしないだろう。翻訳者の言語によって翻訳されたものは、また別の新しい詩なのだ¹⁴。

このように一種の翻訳不可能論のような立場に依拠しながら、クロソウスキーは造形芸術を言語に変換することの不可能性を訴えるわけだが、ではなぜそれでもひとは絵画を語ろうとするかということを考えるとき、彼にとっての絵画とはいかなるものかという根源的な問いに直面する。

空間的な瞬間(画家および彫刻家の)は、なによりも、その人間が投影し、場所として画定する抵抗の中心としての身体のファンタズムそのものでしかなく、その場所は、外部からの抵抗のうえにかちとられたか、あるいはオブセッション自体によって強いられたものであるということ。そのことが、抗いがたく明白な事実として、造形芸術の現象の根本をなす。だが、普遍的な理性の規範にしたがった場合は、美的な意味で目に訴えることと理解させることが、完全にそのまま逆転されてしまい、ただそれだけの原因でこの現象が隠蔽されてしまうのである¹⁵。

る絵画論全般にわたっても)、昨年度本誌に掲載された大森晋輔氏の論文「スペクタクル・模倣・ステレオタイプ——クロソウスキーと絵画」(『言語態』第5号、五一-六二ページ)が大いに参考になった。ぜひとも参照されたい。

¹² Klossowski, *La Ressemblance*, Ryōan-ji, 1984, p. 101.

¹³ 千葉文夫「シミュラクルの演戯」、『ユリイカ』1994年7月号、青土社、九七ページ

¹⁴ Klossowski, « Lettre à Patrick Waldberg », Préface aux *Demeures d'Hypnos* de Patrick Waldberg, La Différence, 1976. クロソウスキー「パトリック・ワルトベルグへの手紙」北村陽子訳、『ユリイカ』前掲書、七八ページ

¹⁵ *Ibid.*

独特のボキャブラリーで語るだけに難解な一節だが、ようするに、「造形芸術の現象の根本」とは、作者自身のオブセッションから流出する、あるいは作者と外部とのなんらかの接触や格闘の末の「場所」にあらわれてた、ある瞬間の「身体ファンタズム」でしかないということではないだろうか。絵画とはこのようなファンタズムを「目に訴える」べきものであるのに、それを理性の規範に従った文章というもので「理解させ」て伝えようとするのは、造形芸術の根本を歪曲する行為でしかないのである。一見難解だけれども、こうしてみると、絵画とテキストというふたつの表現方法の差異に関するクロソフスキーの言説は、けっして突飛なものではないことがすぐにわかるだろう。

ただ、これだけでは造形芸術の言語に対する優越という論に回収したくなるけれども、ことはそう単純ではない。むしろ注目すべきは引用した前半部分、造形芸術に関するクロソフスキー流の定義を端的に述べた部分——こちらのほうは、やはり少々風変わりというしかない——だろう。「身体ファンタズム」の表出としての絵画、それはもうすこし詳しくいうとどうということなのか。「身体」と付いているのは、造形芸術の場合、前述した手の動きのような具体的な身体のある部分に、言いあらわしがたいファンタズムを投影させるさまを強調しているのではないか。では、ファンタズムとは？ ファンタズムというからには、もちろん精神分析の用語からとられたわけで¹⁶、欲動や衝動をみとすために精神のうちで作りあげられる幻想というほどの意味だ（ただ、詳述する余裕はないけれども、クロソフスキーにおいてはもう少し意味が広く、自己同一性に先立って存在するさまざまな思念まで範疇に入れている印象がある）。『生きた貨幣』でクロソフスキーは、生殖という目的から逸脱した倒錯的な性のあり方によってファンタズムというものを説明している。性的欲望は、本能が向かうはずの生殖機能から、なにがしかの力が働いて別の対象へと向かうようになる。この作用を彼は「力の天引き」と呼んでいるが、天引きされた欲動の力が本来の目標とは異なった対象として作りあげるのがファンタズムなのである¹⁷。

そして、よく言われるようにクロソフスキーのファンタズム概念が独特なのは、こうしたファンタズムそれ自体はあくまでひとりの個人のなかにある本来「交換不可能」なものであるけれども、ファンタズムを模倣したもの、ファンタズムの等価物——それをクロソフスキーは「シミュラクル」と呼ぶ——という形で、たとえば芸術作品という手段で、他者とのあいだにやりとりするものである、と考える点にある。シミュラクルは、たとえそれがまがいものだと了解されていても、絵画なり言語なりという手段でファンタズムを形象化することで、ファンタズムの拘束的な魔力をはらう、というのである。

いささかまわりくどくなったが、だからクロソフスキーが絵画を描く、あるいは文章を書くのは、強迫的でオブセッションとなるようなファンタズムがあらかじめあり、それを他者に向かって差しだすためにそのシミュラクルを作りだした結果なのである。「造形芸術の現象の根本」が「身体ファンタズム」にあると述べていたのは、このような背景によるといえるだろう。そう考えてみると、クロソフスキーが「ペンを捨てて絵筆をとった」といっても、彼のなかにあつては言語にたいしてイメージが優越している、ということだけが本質的な問題ではないとわかってくる。

¹⁶ 「フロイトにとっては、意識的な（夢想）、あるいは前意識的なさらには無意識的な、空想的シナリオや表象である」。ロラン・シュエマ編『精神分析事典』、弘文堂、一九九五年、九六ページ

¹⁷ Cf. Klossowski, *La Monnaie vivante*, Rivages, 1997.

本来ならばいかなるかたちでも表象できない、交換不可能な自身の内なるパトスが先立って存在し、なんとか交換可能なかたちでその模造を作り出すために絵筆やペンをもつ——このかぎりにおいては、いかに模造を作り出すかこそが問題なのであり、そのためにどういった手段をもちいるのか、言語によってあらわすのか絵画であらわすのかという問題は、極言すれば二次的な問題となるだろう。伝達不可能な体験をそれでも伝達させようという一種の極限状態におかれた場合に、エクリチュールカイマージュかという選択はもちろん切実な問題ではあるけれども、どちらにしても、クロソウスキーの伝えたいものが結局は「伝えることのできない」ものである以上、それは間接的な表現をとるしかなく、どちらのほうがより無媒介的かといってもそれは程度の問題でしかないともいえるのだから。

しかしそれにしても、このような制作姿勢は普通の絵画の場合とどんなにか異なることだろう。たとえば、クロソウスキーなら外的な世界を写しとるためだけに風景画を描いたりはいないだろうとは容易に想像できるが、それだけでなく、絵筆をもってキャンパスに描きこんでいく作業をつうじて、それまで漠としていた想念にはっきりとしたかたちをあたえていくという、ほとんどの芸術制作の営為においておこるであろう一種の逆照射の状態（そこにこそ、芸術の意味を見いだしてしまいがちだ）も、彼においてはおそらくほとんどありえないのではないだろうか。かっちりときあがったヴィジョンとしてファンタズムがあり、あくまでそれに近づけようとしてだけクロソウスキーは描く（レリスが、『美しきヴェルサイユ女』を「完全武装した姿でピエール・クロソウスキーの頭から生まれてきた」と評するゆえんである）。

そして、クロソウスキーがシミュラクルを内奥のヴィジョンに近づけようとするさまは、とにかく執拗というしかない。というのも、彼は好んで同一の主題を繰り返しかえし描く（または語る）のである。たとえば、『ナントの勅令破棄』のなかでトネールの絵として（文章で）紹介されていた、くだんの『美しきヴェルサイユ女』は、じつはそれ以前の1955年に鉛筆画としてすでに描かれている（だから、レリスがこの作品に関して、クロソウスキーならば「その気になれば、ヴェルサイユ女に形態と色彩をあたえることもできたはずだ」と、実際には描かれることのなかった空想上の絵画として述べていたのは、じつは大きな勘違いなのである）。驚くべきことにクロソウスキーは1981年にも、今度は色鉛筆で同タイトルの絵を描きなおしているのである。1955年に絵画で、59年に今度はエクリチュールで、さらに81年になってもう一度絵画で描くという偏執ぶり（このことから、若い時分から絵画表現のエクリチュールに対する優越を意識していたわけではなく、芸術家生命をかけた試行錯誤が強迫的におこなわれたのだということがわかる）。クロソウスキー自身の有名なせりふ、「わたしは作家でも思想家でも哲学者でもない。[...] かつても、いまも、これからも、一個の偏執狂であるということに先だつては」¹⁸、が思い出されてしかるべきだ。ことは『美しきヴェルサイユ女』にかぎらず、ロベルトという人物について、あるいはデアーンヌだとカバフォメットといった神話的な存在についても、これらのクロソウ

¹⁸ Klossowski, *La Ressemblance*, *op. cit.*, p. 91.

スキーが偏愛するキャラクターたちは、その都度微妙に色彩や姿を変えながら、何度も何度も繰り返しかえし描かれ、語られる。そこにはニーチェ的な永遠回帰の相を見ることもできる。いずれにせよ、「われわれはシミュラクルの反復の動きに身をまかせざるほかないだろう」¹⁹ (千葉文夫)。

繰り返しかえしになるが、それらすべてはファンタズムの模造を作りだすためだ。そのありように重ねたくなるのは、クロソウスキーがまるで自分の分身のようにして画家トネールを、あるいは神学者オクターヴという存在を考えだしていることである。トネールに関しては、読者を煙に巻きつつも、19世紀に実在した画家であるかのように美術史のなかに位置づけて語ってみたり、そのトネールが描いたとする絵画作品をクロソウスキー自身で描いていた。そしてトネールの絵画を論じる神学者のオクターヴ(周知のように、クロソウスキーも神学者である)に託して、クロソウスキー自身の絵画論を語らせる——それは何重にも模造、擬態を作りあげる作業のようにも見える。そんなことにどんな意義があるのか、その真意はやはり測りかねるけれども、なんらかの商品の等価物としてコミュニケーションの手段となる「貨幣」にもシミュラクルとしての機能を見だし、さらには「生きた貨幣」としての「身体」を夢想するクロソウスキーだけに、自分自身の身体をシミュラクルとして供し、流通させたいという野望があるのかもしれない。ともかく、わたしたちはここでも、クロソウスキーによって幾重にも張りめぐらされた罫にとび込んで、シミュラクルの濫造状態にすすんで身をゆだねるしかないのである。

ここでもうひとつの例を見てみよう。フレデリック・トネールなる画家が登場するのは、じつは『ナントの勅令破棄』だけではない。この小説とはまったく別の場所に、今度はクロソウスキー自身の名義で「フレデリック・トネールのユディット像」と題した美術批評風の文章を発表しており(『フィギュール』誌に1961年に発表)、またしてもなんの断りもなく、「短期間(1865-73年)とはいえ最良の時期にあたる彼の作品を特徴づけている安定がそこにあり」だとか、「この写実性は[...]彼が相対して受けた三重の影響(彼はシャセリオーとアングルに学んだあと、クールベの弟子となった)をとどめるもの」だとか、実在する画家の実在する絵画であるかのように論じていくのである。そしてこれまた、「この女[ユディット]は王冠型髪飾りをつけた額をかしげ、切り落とされたアッシリア人の巨大な頭部をおのれの太股にはさんで、そこに眼をやっている」²⁰と詳細に語っていくとおりの構図で、この文章に先立ってクロソウスキー自身が1956年に「ユディットとホロフェルネス」と題したエロティックで魅惑的なデッサンを描いてもいるのだから、事態は複雑だ。

ところで、ローマ時代の伝説的な女傑ルクレティアについて、ユディットという古典的な主題を反復させている意図はどこにあるだろうか。ユディットは旧約聖書に登場する女性で、アッシリアの脅威にさらされた祖国を窮地から救い出すために敵地に赴いて、敵の司令官ホロフェルネスを殺害するために、自身の美貌でまず彼の心をとらえて、祝宴をあげさせて彼が酔って無防備になったところを、剣で首を斬った人物だ。そしてユディットは伝統的に裸婦として、ホロフェルネスの首を斬りおとした場面を描かれてきた。

クロソウスキーがそこに注目するのは、タルクィニウスに凌辱されるルクレティ

¹⁹ 千葉文夫、「シミュラクルの演戯」、前掲書、九三ページ

²⁰ Klossowski, « La Judith de Frédéric Tonnerre », in *Tableaux vivants, Le Promeneur*, 2001, p. 120-121. (クロソウスキー「フレデリック・トネールのユディット像」千葉文夫訳、『ユリイカ』前掲書、八四ページ)

アと同様に、古典的な裸婦像への執着があるからだろう。彼はこのような主題が「近代になると扱われる度合いがまれになり、やがて完全に姿を消すにいった」と認識しながらも、裸婦像においては「自然と様式的一致」がある、「動きのなかにある場合も、また静止している場合も、仰臥していたり、あるいは立ちすくんでいたりする場合も、おのおのの姿勢がきわだたせる女体の各部位 […] が、つねに情動の指標点をなしている」²¹と、精神作用の身体への直接的なあらわれを称揚する。それは、おそらく衣服という邪魔なものがないだけに、「彼ら [近代の巨匠たち] の〈裸体の女性〉 […] の表象にあつて、頭の姿勢や顔の表情において頂点に達するのは、つねになんらかのかたちで彼女自身の裸体についての感情なのである」²²と結論する理屈にもとづいているわけなのだが、ここにはシミュラクル、模造の理想的なありかたを探るクロソフスキーの姿を見るべきではないだろうか。

²¹ Ibid.

²² Klossowski, *La Ressemblance*, *op.cit.*, p. 68.

レリスにおけるルクレティアとユディット

みずからのファンタズムをルクレティア、そしてユディットという古典的、神話的な裸婦像のうちに顕現させていったクロソフスキーの姿をたどって見たときに、再度思い出されるのは彼よりも4歳年上にあたるミシェル・レリスの存在だ。とりわけ、レリスの『成熟の年齢』という書物が連想されてしかるべきだ。

レリスにとって最初の自伝的な作品である『成熟の年齢』(1939)は、自伝とはいっても時系列的に秩序だったかたちで過去を振り返って書かれたのではなく、幼少期の日常生活、オペラのシーン、そして性遍歴に関する思い出など各断章が組み合わさって構成された作品であり、それらの各断章をつなぐ縦糸となつて——それぞれのエピソードを象徴するものとして——しばしば言及されるのが、16世紀に活躍した画家ルーカス・クラナッハが一枚の画のなかに描いたふたりの神話的な女性たち、すなわちルクレティアとユディットという一対の対照的な女性像²³なのだ。クラナッハは、現在ドレスデン国立美術館に所蔵されているこの作品『ルクレティアとユディット』のなかで、まったく出所の異なる物語に登場する女性ふたりを裸婦像として描き、画面左にルクレティア、右にユディットを配して対峙させているのである。

クロソフスキーならこの『ルクレティアとユディット』という作品を知っていて、その記憶がのちに執着することになるこのふたりの古典的な裸婦像への彼の見方を多少なりとも規定したということもありえるし、トネールによるルクレティアの登場する『ナントの勅令破棄』やユディットに関する「フレデリック・トネールのユディット像」が、レリスの『成熟の年齢』よりものちに書かれていることを考えれば、このふたりに特権的な地位を付与するレリスの著作をクロソフスキーが意識していたとしてもなら不思議はない(しかしながら、レリスの著作についてクロソフスキーが直接言及している場面は見たことがない)。

²³ だが、対照的なようでいて共通する部分も多いペアであるとレリスは認識している。「ふたりとも、とくに問題なのはエロティックな行為のけがれを血で洗い流すことであり、一方[ルクレティア]は(たぶん快感を味わいつつ)犯されたという恥を自殺によって償い、他方[ユディット]は娼婦となった恥を男性殺害によって償ったと考えることもできよう」。Leiris, *L'Age d'homme*, Gallimard, «Folio», 1973, p. 141.

レリスに話を戻せば、1930年の秋の初めに、芸術雑誌に寄稿するための写真を探していて、たまたま複製を見つけたという『ルクレティアとユディット』。ある芸術雑誌とは、ジョルジュ・バタイユを中心にシュルレアリスムからの離脱者らが集まっ

て作られた『ドキュマン』誌をさすと思われるだけに、当時の同誌が探求していた、たとえば、のちのアセファルグループまで継承されていく斬首という問題への興味をレリスも共有しており、その共通の視座にたつたうえで彼はこの絵画も見つめていると考えるべきで、そういった方面からのアプローチも重要になるのだが²⁴、紙幅の都合もあるから、本稿ではクロソウスキーと対比させる意味でも、レリスが強い思い入れをもっておこなうこの絵の描写そのもの、とりわけユディットに着目しよう。

第2の女、ユディットは右手に自分と同じくらいに裸の抜き身の剣をもっており、その切っ先は彼女のかわいらしい親指からさほど遠からぬ地面を突きさし、とても幅が広く堅い刃はホロフェルネスの首を切り落としてきたばかりなのだ。その首は不吉な残骸となってこのヒロインの左手にさげられ、彼女の指は髪の毛とからまり、残忍な結合が生じている。ユディットは徒刑囚の鎖のように重い首飾りをかけ、その肉感的な首筋に感じられる冷たさは、足もとの剣の冷たさを思わせる。ユディットは平然としており、手にしているひげづらの球体のことはもはや考えていないようだが、ホロフェルネスのその球体は、さながら、彼が堰を切ろうとした瞬間に彼女が下の唇をしめつけただけでも切り取られたであろうファロスの芽、あるいは、錯乱状態の人喰い鬼になった彼女なら一度噛みついただけで酔っている（そしてたぶん吐いている）この男の体から切り離れたであろうファロスの芽なのだ²⁵。

たしかに、端緒としては絵画に描かれた人物のたんなる記述なのであるが、やや過剰なまでに細密であるだけでなく、冒頭の「自分と同じくらいに裸の抜き身の剣」(une épée nue comme elle) という表現 — 抜き身の剣 (épée nue : nu[e] は本来「裸の」の意) という語の選択からして、最初にこの絵を目にしたときにレリスをとらえた裸婦のもつ「異様なほどのエロティスム」²⁶ と共鳴させている — からして、現実の描写を出発点にそこからずれていこうとする運動を確認できる。それはもちろん、ユディットという女性像に関する伝統的な解釈とは無縁のものだ。記述の後半部では、切断されたホロフェルネスの首をファロス、男性器と象徴的にとらえ、さらに「剣の切っ先」とファロス、「下の唇」(basses lèvres) とホロフェルネスにあるはずの傷口 (lèvres d'une plaie) といった具合に意味を二重化させ、レリス自身の性的なファンタスムを投影していく。その行きつく先は、「わたしは、さながら首を切り落とされたホロフェルネスのように、ユディットというこの偶像の足もとに横たわる自分を想像してみる」という夢想なのだ。

レリス論者であるカトリーヌ・モーボンが他の挿話、たとえばレリスが子供時代に芝居で見た『ファウスト』に関するエピソードを引き合いに出しつつ、クラナッハのユディットについても「問題となっていたのは、去勢によって加えられた傷のスペクタクルである」²⁷ と分析しているのを待つまでもなく、斬首されたホロフェルネスへの同一化というこの夢想は、『成熟の年齢』で繰り返され、あるいは示唆される、レリス自身の去勢コンプレックスの反映とってよいだろう。ちょうど、レリスが彼の愛好する闘牛というスペクタクルを見るときにも、「剣が体に突きささる瞬

²⁴ たとえば、千葉文夫「裸体・皮膚・衣裳——ミシェル・レリスの変身譚」(『岩波講座 文学 (11) 身体と性』所収、岩波書店、二〇〇二年) を参照のこと。

²⁵ Leiris, *L'Age d'homme*, op. cit., p. 142-143.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ Catherine Maubon, *L'age d'homme de Michel Leiris*, Gallimard, « Foliothèque », 1997, p. 42.

間の牛に同化するか、あるいは、男らしさを最も鮮やかに発揮する瞬間に、角のひと突きで（おそらく去勢され？）殺される危険を冒す闘牛士に同化する傾向がある」²⁸と語っているのと同様に。

²⁸ Leiris, *L'Age d'homme*, op. cit., p. 75.

ルクレティアとユディットというふたりの古典的、神話的な裸婦像にときを前後して惹かれたレリスとクロソウスキー。いずれも、絵画というひとつのメディアをつうじて、みずからにつきまといつづけるファンタズムを顕在化させようと躍起になった人物だ（レリスは『成熟の年齢』の序文のなかで、この本が自分の内面——とりわけ性に関する事柄——をあきらかにしうる、いわば行為遂行的な書物となるようめざすと公言している）。

とはいえ、自身のファンタズムのシミュラクル、模造として実際に絵画を制作し、あるいはさらにそのイメージについて語ったクロソウスキーと、クラナッハというあくまで他人の描いた絵に自分のファンタズムを重ねあわせて眺めるだけのレリスでは、その姿勢は対照的だとさえいえる。弟が高名な画家バルテュス、両親も美術関係者という環境のなかで、みずからの創作活動のうちでも絵画制作のウエイトが次第に増していったクロソウスキーと、義父がピカソらと親交の深かったダニエル・カーンワイラーという画商であり、それを引き継いだ妻が画廊を運営するという、やはり芸術的な環境にありながらも、身近にいた芸術家の作品についてあくまで語るだけだったレリス、伝記的な側面から見ても好対照をなしているだろう。だが、それだけだろうか？ やはり両者の姿の重なってくる部分がいや増すのは、絵画とそれを語る言語という関係をいまいちど考えてみたときである。

絵画を語ること、絵画のように語ること

ファンタズムという内奥のヴィジョンをなんとか形象化しようと、クロソウスキーが反復的な転写の試みとして、それを言語で、あるいはその同一のヴィジョンを（言語に満足しなかったからか）絵画で、あらわそうとしたことはすでに見てきた。そこには、ことば、言語表現に対する造形芸術の優越ということだけでは回収しえない、両者のあいだの緊張関係が存在した。伝達不可能な体験をそれでも伝達させようという極限状態において、言語と絵画、それぞれ最大限の可能性と限界を押し測ったうえでの、ぎりぎりの選択だったのである。

ではレリスの場合はどうだろう。結論からいえば、やはりそれと似かよった磁場に立たされていた作家だと思われる。彼も、クロソウスキーが晩年にエクリチュールを捨てて、より「無媒介的」なメディアとして絵画を選びとったのと同じような理由で、イメージを語ることの不毛さについてきわめて自覚的だ。

それはたとえば、冒頭に引用した『オランピアの頸のリボン』のなかでも、画家でもあったクロソウスキーと違って「わたしは——目に見えるイメージをあたえてやって、現実の生に似たものを授けようといくら望んでも——魔力をもたぬ手でドゴン人を文章によって描いてみせることしかできない、と嘆いていた。あるいは、彼の美術批評のディスクールを見よう。

すでに絵画について語ることが概してばかばかしいうえ、天才はその特性からしてあらゆる種類の注釈をこぼむとなれば、ましてピカソについて語ることはいっそうばかばかしく、そのばかばかしさはいっそう深刻である²⁹。

1930年に書かれた、レリスにとっての最初のピカソ論はこんなふうが始まる。以降のテキストでも、「ペンをとり、ピカソの『ゲルニカ』になにかを付け加えることができるかのように、ことばを並べるほど無駄な仕事はない」³⁰という調子なのである。レリスの絵画論集に解説を付したマリー＝ロール・ベルナダックも指摘しているように「イメージに直面した際のことばの無力とむなしさ、エクリチュールと絵画の落差は、これらの〔レリスの〕テキストの大部分において、ひとつの定数となっている」³¹。

だが、それでもレリスは作家としての生涯をつうじて絵画について語りつづけた。たとえばピカソについては、1930年から89年まで60年近くにもわたってである。絵画の傑作がときに鑑賞者を沈黙させてしまうことがある反面、感銘を受けた者ならばうまく語れないのを承知でそれでも語りたいという欲求がうまれるのは自然なことだ。では、レリスの場合いかなる方法をとったというのか、具体的に見てみよう。「フランシス・ベイコンの絵画がわたしに語ったもの」(このタイトルはじつに象徴的だ)と題された文章のなかで、次のように語っている。

フランシス・ベイコンの絵画が、美術史家にとってではなく、わたしにとってなにを意味したかを把握することは簡単であり、そのためには注意深い眼と、さらには耳さえもてばよいように思われる。しかし徹底的に把握するために、不信を旨とする表現をとおし、とっさのうちにわたしに伝えられたものをことばに置きかえなければならないとするなら、わたしは誤りを犯すおそれが大いにある。彼の絵画の大半は、わたしには、分析によっていくらかなりともその価値を知ることのできる構成物とも、説明可能で注釈すれば意味が明確になり、さらには深いところまで知ることのできるイラストレーションだとも見えない。それ自身の生をいきているこれらの絵は、画家が付与したこの生ゆえに、また、わたしがこれらの絵の存在を強烈に感じるゆえに、わたしを感動させる……³²。

レリスは「絵画がわたしに語ったもの」を言いあらわそうと、できるかぎりそこに耳を傾ける。絵画作品を、それ自身がおのずと「語りかけてくるもの」としてとらえ、その内容をできうるかぎり忠実に言いあらわそうと、レリスはことばを積みかさねるのだ。そうすることで、いわばエクリチュールとイメージの落差が消失する地平を、それをなせば不可能なことだと自覚しながらも夢想したのではないか。ベルナダックがレリスの美術論を「視覚的な知覚のほとんどドキュメンタリー的な転写の試み」³³と評し、また千葉文夫氏が「形態あるいは構成を問題にする視点から語るのではなくて、画布を見る者に絵がなにを語りかけ、線がなにを語りかけるのかを聞きとろうとする」³⁴と述べているのは、このような意味においてだろう。ここではまさに、

²⁹ Leiris, « Toiles récentes de Picasso », *Un Génie sans piédestal*, Fourbis, 1992, p. 23.

³⁰ Leiris, « Faire-part », *ibid.*, p. 34.

³¹ Marie-Laure Bernadac, « Présentation », in Leiris, *Un Génie sans piédestal*, *op. cit.*, p. 12.

³² Leiris, « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon », *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Seuil, 1995, p. 11-12.

³³ Bernadac, *op. cit.*, p. 13.

³⁴ 千葉文夫「芸術家の肖像——ミシェル・レリス、パブロ・ピ

ベイコンの描いたものをなんらかの構成物としてとらえるよりも、それが「語るもの」、この場合はレリスがひととき強烈だと感じる存在感を、その源を探求しながら、なんとか言いあらわそうと躍起になるのである³⁵。

もちろん、鑑賞者たる「わたし」が絶対的な一種のフィルターとなる以上、レリスの美術論は『ルクレティアとユディット』に関する記述がそうであったように、たんなる印象批評と揶揄される危険性もはらんだ、いささか個人的なバイアスのかかったものとなる（展覧会のカタログに載ることが前提で書かれたことも多い彼の美術批評のテキストでは、さすがにそこまでレリス自身のファンタズムが前景化することはないにせよ）。しかしそれでも、絵画から「わたし」が聞きとったことを、レリスは可能なかぎり忠実にことばで言おうとするわけである。

クロソウスキーのように絵筆をとることができなかったレリスは、言語とはくらべるべくもない絵画のイメージのもつ喚起力を最大限に評価していたからこそ、無力なことばでどこまでそれに近づけるのか——ときには、ルーセル流のことば遊びのような、言語に特有な一種の魔術的な力を頼りにしつつ、それもあくまで「わたし」の語り、主観的な立場の語りによって——やはりほとんど命がけで試行しつづけたのではないだろうか。場合によってはペンを折るような決意をもってなされた中断を幾度もはさみながら（1957年には、自身の活動を悲観した末の自殺未遂による中断という事件もありながら）、生涯にわたってレリスがみずからの肖像を描きだす作業というべき自伝的なエッセーを書きつづけた背景には、クロソウスキーにおける絵画と言語との緊迫した綱引き状態にも比肩しうるような、絵画への憧憬と背中あわせの言語への不信と執着があるのだ。だとすれば、架空の絵画を語ること、それは無力なことばの絵画に対するかたときの逆転現象を夢想する、ひとりの作家の空想の産物だったのである。

カソ、そしてアンドレ・マッソン」、早稲田大学大学院文学研究科紀要、九四ページ

³⁵ そのような探求のはてに、ベイコン流の美学をめぐる言説のなかでも白眉といえる以下のようなせりふが生まれてくる。「生きた存在を書きうつそうとすること、その存在にとって本質的なものである生をのがすことなしにありのままに書きうつそうとすること、それはその存在を定着させることなしに定着させることであり、定着されえないものを、そして定着させてはならないもの——なぜなら、定着させることは殺すことであるから——を、逆説的に定着させようとすることである。[...] それゆえ、このような意図に応じた作品は——それが成功したとしても——[...] エスキスのほとぼり出るような、あるいは取りみだしたような外観をとるしかない。画家は結局のところ、このような作品を、いつの日か試み以上のものと見なしうるような作品 [...] としてでなく、つねにやり直さねばならない、必ずというわけではないが異なった基盤をもとに再びとりあげなければならない [...] オブジェとして扱うからである」。Leiris, «Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon», *op. cit.*, p. 24-25.