

空白の経験

デュブーシェとジャコメッティ

桑田 光平

序

「空虚」、「開かれ」、「間隙」、「空間」、「住まうこと」など、すぐれてハイデガー的なテーマについて現象学的考察を続けるアンリ・マルディネは、クローデルの言葉——「空白や間欠を考慮に入れなくては、思考が辿るさまざまな歩みに正しいイメージを与えることはできない¹」——を引いた後、アンドレ・デュブーシェの詩を支配するあの空白 (blancs) についての考察を思いもよらない固有名とともに始めている。パーソナリティ診断の心理テスト、ロールシャッハ・テストの生みの親ロールシャッハである。よく知られているように、ロールシャッハ・テストは左右対称につけられたインクの染みの図版を見て、それが何に見えるかによって人の性格を分析するというもので、白い部分とインクの部分、つまり地と図の反転によるイリュージョンが問題となる。「アンドレ・デュブーシェの〈空白〉の秘密は、ロールシャッハ・テストに照らし合わせることで明らかになる²」と述べるマルディネに従えば、ロールシャッハ・テストの空白の部分は、鼻や口などの顔の一部をなす「開口部」、雪や牛乳といった「白い表面」、固有の輪郭を持ったなんらかの「個別化された対象」という三つのイメージとして解釈されうるのだが、これらの解釈は質と形態の観点から大きく二つのグループに区分することができる。すなわち、最初の二つの解釈は空白を「空間」として、最後の解釈は「対象」として知覚したものだといえる。それらは二つの正反対の世界の見方であり、「世界における二つの異なる存在の仕方を前提としている³」のである。「対象」は距離を保ちつつ、わたしたちの前にあり (être devant)、わたしたちの

¹ Henri Maldiney, « Les "blancs" d'André du Bouchet » in *L'Ire des vents*, n° 6-8, 1983, p. 196. マルディネが引用しているクローデルの言葉は、次のテキストからのものである。 Paul Claudel, « Réflexions et proposition sur le vers français » (1925) in *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, coll. « folio essai », 1993.

² *Ibid.*, p. 197.

³ *Ibid.*, p. 198.

方を向いているのに対し、「空間」はわたしたちを包みこむのであり、わたしたちはその内部にいる (*être dedans*) ことになる。そして、遠心的に作用する「空間」の知覚はわたしたちを無限の開かれへと引き渡すのである。したがって、「空間」としての空白は——ロールシャッハ・テストの場合であれば、インクで描かれていない部分といった具合に——「否定から生じるものではない⁴」のであり、それこそがデュブーシェの空白の作用なのである。

以上の論を展開した後、マルディネは、デュブーシェの詩をセザンヌや何人かの哲学者とともに横断しつつ、言葉の外部ではなく、言葉そのものに内在し、言葉を発するための源泉としてある空虚の作用をデュブーシェの空白に見て取ることになるのだが、それでもやはり、冒頭のロールシャッハ・テストとの類推は突飛だといわざるを得ない。デュブーシェの空白を考察するための道筋は複数あると思われるが、言葉が刻まれた頁を、いきなり地と図からなる絵画と同類に扱うことは、たとえそれが魅力的な論であっても、勇み足の印象を受けてしまう。デュブーシェ作品における空白を考察の中心に据えた唯一の論が、詩人の言葉に直接踏み込んでいく前に、早々に外部の言説に後ろ盾を求めていることは、いささか残念である。おそらく、わたしたちは考察のための別の道筋を見出す必要があるだろう。

この短い論考では、デュブーシェにおける空白の問題を、彼自身がジャコメッティのデッサンについて論じた詩篇から明るみに出し、詩人がジャコメッティの空白をどのように体験したのかを素描してみたい。奇妙なことに、マルディネの論はデュブーシェがジャコメッティについて語った言葉に少しも触れていないが、次の言葉に端的に表れているように、デュブーシェの詩における空白の問題は、彼のジャコメッティ体験を無視して考えることはできないだろう。

ジャコメッティについて注解するならば、次のように言うことができよう。彼の描く線は、それが描かない部分全体の価値を高めているのだと⁵。

すでに 1950 年代の終わりに、デュブーシェは日頃から書きつけていた『手帖』のなかでジャコメッティについて言及しているが⁶、ここで扱うのは、ジャコメッティをめぐる詩集『わたしたちの方を向いていないもの』(1972) の最初

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ André du Bouhct, «... qui n'est pas tourné vers nous» in *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972, p. 40.

⁶ André du Bouhct, *Carnets*, Fata Morgana, 1994.

の詩篇「アルベルト・ジャコメッティのデッサンの源泉について」である。1965年5月に書かれたこの詩篇は、ジャコメッティが亡くなった66年の冬に、『テル・ケル』誌上で発表されることになる。同年、「現実には、詩的営みだけが唯一の道筋であるという思い⁷」から、ボヌフォワ、ガエタン・ピコン、デ・フォレらとともに始められた雑誌『レフェメール』(67年刊行)の表紙がジャコメッティの人物像であることから分かるように、デュブーシェをはじめとする『レフェメール』の作家たちの「詩的営み」がジャコメッティの芸術と強い結びつきを持っていたことは間違いないだろう。詩と造形芸術の共鳴の力学、それこそが問題にされるべきことであるが、ここでの読解は、そのためのひとつの足がかりに過ぎない。詩集に収められた他の詩篇も同時に検討することで、デュブーシェとジャコメッティのダイナミックな共鳴関係をより広い視点から探ることは今後に残された仕事である。

1. 白、光の経験

ジャコメッティのデッサンには、消しゴムの痕跡を留めたものが数多くあるが(fig. 1)、それについて論じた者はそれほどいないのではなかろうか。「アルベルト・ジャコメッティのデッサンの源泉について」は、この消去の痕跡に関する次のような言葉から始められている。

アルベルト・ジャコメッティによるデッサン——それは鋭い切子面をもつ氷河から切り取られた冷たい塊を寄せ集めたようだ。影のないこの鉛筆画の硬さは、離れれば離れるほどというよりも、すぐ近くにあって、蒸発してしまう。そして、この直線で囲まれた塊のなかに、ゴムのひと消しによって、いくつもの道が開かれ、そこを通して手つかずの空間がどっと流れ込むのだ。線は何度も描きつけられる、非物質的なオブジェからその線を隔てている最後の面を、すなわち画布、空気、紙を求めて、中断しながらも、そのオブジェに到達するまで。何もない部屋のなかの白いデッサン⁸。

描線よりも、その消去による空白を問題にすることから詩を始めていることが、詩人にとっての空白の重要性を象徴的にあらわしているといえよう。鋭

⁷ Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Éphémère » 1967-1972, tracés interrompus*, préface de Jean-Michel Maulpoix, L'Harmattan, 1998, p. 32. これは、『レフェメール』の創刊号に挿入された、「出版社からの言葉」(prière d'insérer)のなかの表現である。

⁸ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » in *Qui n'est pas tourné vers nous*, op.cit., p. 9.

い切子面をもつ氷塊という表現に、ジャン・ジュネの美しいエッセイ「ジャコメッティのアトリエ」(1957)の反響を聞き取ることはそれほど難しいことではないと思われる。ジャコメッティのデッサンとマラルメの『骰子一擲』の活字配置の類似性を指摘するジュネは、デッサンに描かれた対象よりも、描線の硬さ、紙面を支配する白、その双方がもたらすダイヤモンドの切子面のような効果を評価する。

ジャコメッティのデッサン。彼はペンか硬質の鉛筆でしかデッサンしない——紙にはしばしば穴が開き、破れることもある。曲線は硬く、柔らかかみも、なめらかさもない。[……] 破線は鋭く、それがデッサンをきらきらと輝かせることになるのだが、それもやはり、花崗岩質なのに色調を和らげるという奇妙な鉛筆の素材のおかげである。ダイヤモンド。空白の使い方のためになお一層ダイヤモンドを思わせるのだ。たとえば、風景のなかでは、紙全体がダイヤモンドとなり、繊細な破線のおかげで、そのダイヤモンドのひとつの面が目に見えるようになるのだが、光が落ち込んでいく面は——より正確に言えば、そこから光が反射される面は——空白以外のものは見せてくれないのである。そのため、空白のおかげで——セザンヌの水彩画を思わせる——すばらしい宝石が生み出されるのだが、その空白には、ある見えないデッサンが物言わず存在しており、空間はほとんど測量可能なものとなるほどの力で感じられることになる。[……] すばらしくカットされた宝石たち。だが、ジャコメッティがカットしたのは空白、つまり白いページだったのではないだろうか⁹。

デッサンと彫刻との類似性。鉛筆は鑿のごとく、紙片の空白を削りとり、ひとつの形を生み出すのだが、出来する形よりも、カットされた面の鋭さと、それが反射する光のほうこそ、ジュネにとっては印象的だった。デュブーシェもまた、ジャコメッティのデッサンが発するこの白い光を感じていたに違いないのだが、彼はそこにある超越的な価値を付与するのである。

線と線のあいだに、あるいは線が生み出す形のただ中に、不意に裂け目として現れる「手つかずの空間」。おそらく、現れるという言い方すら正確ではないだろう。なぜなら、その空間は、わたしたちからは隔てられており、それゆえ人間的意味の付与されていない、完全に未踏の空間に他ならないから

⁹ Jean Genet, « L'Atelier de Giacometti » (1957) in *Œuvres Complètes* t.V, Gallimard, 1979, pp. 60-61. ジャコメッティのデッサンにおけるこの「カットされた空白」を、ジュネやデュブーシェを援用しながら、1933年に着手された一連の彫刻作品『キューブ』(fig. 2)と結びつけたのはジョルジュ・ディディ＝ユベルマンであった。(Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage, Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula, coll. « Vues », 1993.)

である。その深い裂け目から垣間見られるものが、「非物質的なオブジェ」と呼ばれるものである。デュブーシェによれば、ジャコメッティによって繰り返され刻まれる線は、このオブジェを目指していることになるのだが、しかしこのオブジェは「画布、空気、紙片」という表面によって隔てられており、ということは、絵画、彫刻、デッサンという表現形式によっては到達できない彼方を示していることになる。また、「何もない部屋のなかの白いデッサン」という言葉からも分かるように、彼方を予感させる「手つかずの空間」の白さは、単なる色としての白ではなく、空虚のなかにある白、すなわち絶対的な白を象徴的に表現しているといえるだろう。しかし逆説的にも、この絶対的な白が予感させる彼方はデッサンという行為を通してのみ——当然のことながら、「消すこと」もデッサンという行為の本質をなしている——目指すことが可能なものだ。したがって、ジャコメッティ自身も繰り返して述べているように、彼の芸術は永遠に繰り返される達成不可能な試みなのである¹⁰。休むことなく線は描きつけられる、白い「手つかずの空間」を通して予感される「非物質的なオブジェ」を求めて。デュブーシェの言葉は、以後、ここで語られている「オブジェ」なるものへの到達、あるいはその到来をめぐって紡がれることになる。

彼が絶えず立ち返るこのオブジェとは何なのか？ 高く切り立った壁のなかへ溶けて、消え去ってしまうかもしれないほど、遅延を余儀なくされた結果、はじめて形をあらわにするかのようなこのオブジェとは¹¹。

文章の後半部に非現実を示す条件法「croirait-on」（～であるかのような）が用いられていることから分かるように、このオブジェは現実的に決してその姿をあらわにしていない。たとえその姿がわたしたちの眼前に現れたとしても、それは「高く切り立った壁」（la haute paroi）という^{フィギュール}形のなかに溶け入るようにしてである。デュブーシェの詩に頻出するこの「仕切り壁」（paroi）——同義語である「間仕切りの壁」（cloison）も同様にしばしば用いられる——は、二つの領域、すなわち此方と彼方を分断する垂直面として、わたしたちの眼前に現れ、彼方の存在を示しながらも、わたしたちがそこへ

¹⁰ 1965年に書かれた有名なジャコメッティの次の言葉を思い起こそう。「試みること、それがすべてだ」（« Les essais, c'est tout »）。のちに、デュブーシェは自分の詩のなかで何度もこの言葉をとりあげることになる。Alberto Giacometti, *Écrits, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin*, Hermann, coll. « Savoir : sur l'art », 1990, p. 100.

¹¹ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » in *Qui n'est pas tourné vers nous*, op.cit., pp. 9-10.

向かうことを阻むのだ。

後ずさりしながら突如として現れる——あの仕切り壁。彼方へ向かうことを可能にする抵抗点を求めて、執拗なまでに描かれる線は——無益な営みであるかのように、最終的にそれが予感するものの周辺で、かならずその仕切り壁にわずかにぶつかってしまうのだ¹²。

しかしながらこの壁は、わたしたちを彼方から完全に遮断するほど堅牢なものでもない。デュブーシェは言う、オブジェは「ある強い衝撃のなかで、正面にある仕切り壁の向こうに透けるようにして、その隠れた姿をあらわにすることになるだろう¹³」と。彼方の存在をおぼろげな形でわたしたちに告げつつ、そこへいたることを阻む「仕切り壁」とはつまり、あの非物質的なオブジェを隔てている面、すなわち、デッサンが行われる支持体としての白い紙のことに他ならない。この仕切り壁＝紙は、彼方の光をわたしたちに運んでくる「乗り越えることのできない薄い表面¹⁴」であり、半透明のスクリーンだといえよう。オブジェが透けて見えるのもそのためである。

何かが光のなかに止まり、わたしたちに向けて光を反射する。往々にしてわたしたちは、その何かについて、それがわたしたちの前にあるということ以外何も分からない。その何かへと向かうや否や、わたしたちはそれを通り抜け、仕切り壁の光を放つ前景部——それはすでに紙だ——に達してしまうのだが、その何かはそこから離れていくのだ¹⁵。

壁の向こうにある彼方とは光であり、彼方を感じることは光の体験に他ならない。ジャコメッティの白いデッサンは、この光にあふれているのだが、光そのものを直接捉えることは不可能である。わたしたちにとって、光そのものは存在しない。それは、「何か」(une chose) に反射することで初めて感知できるものなのだ。したがって、わたしたちにとってみれば、彼方の光と「何か」はほとんど——あくまで、ほとんどだが——同義のものとなる。執拗に加えられた線と、それが刻まれた支持体としての紙は触知可能な物質性を有しているのに対し、光はこの「何か」としかいいようのない「非物質的なオブジェ」として、わたしたちの目をくらませながら、ただその反射のみを投

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p. 10. 筆者強調。

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 10-11.

げつけ、つねにわたしたちから離れていくのである——「わたしたちの視線から免れる燃えさかる光¹⁶」。したがって、消しゴムで消された箇所であれ、何も描かれないまま残された箇所であれ、ジャコメッティのデッサンの中の空白は、この物質と非物質の「敷居¹⁷」(seuil)に、つまり可視性の限界に位置しているといえる。その空白を通じて、デュブーシェはジャコメッティが求めてやまないあの不可視の彼方を、否、より正確には「透けるようにして」しか垣間見ることのできない彼方を、すなわち、ジャコメッティのデッサンの「源泉＝炉」(foyer)が放つ光と熱気を経験するのである。

2. 灰のエクリチュール

詩人の光の体験が奇妙な熱を帯びていることは、先ほど引用したこの詩篇の最初の断章にある「蒸発する」という言葉からも分かるだろう（「影のないこの鉛筆画の硬さは、離れれば離れるほどというよりも、すぐ近くにあって、蒸発してしまう」）。この「蒸発する」という表現は、もう一度、ほとんど同じような文脈のなかで登場することになる。

しかし、この^{フィギュール}形を通して、隔たりのなかで、わたしたちがこの場所を身も息もすっかり占拠しているのだということが突如としてわかった時、わたしたちが対峙する時には完成したものとみなされるオブジェのきらめく角は逆に蒸発してしまうのだ¹⁸。

ここで言われている「完成したものとみなされるオブジェ」は、これまで述べてきた「非物質的なオブジェ」とは区分されなくてはならない。「きらめく角」という表現からもわかるように、それはジャコメッティが描くダイヤモンドの効果をもった鋭い線にほかならない。しかし、ジュネがジャコメッティのデッサンのなかに美しい宝石を見たのに対し、デュブーシェはその宝石の切子面が消滅してしまわんほどの光と熱を読み取るのである。言いかえるなら、ジュネは黒い線と白い空白とが保つ危ういバランスを讀めるのだが、デュブーシェの目には空白の力のほうが圧倒的に強く、黒い線は空白の裂け目に飲み込まれないよう何とか抵抗するばかりなのだ。蒸発しては刻み込ま

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ デュブーシェは頻繁にこの「敷居」という言葉を用いるが、この言葉が「仕切り壁」同様に、二つの領域の存在を暗示していることは言うまでもない。

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

れるこの線が完成することは決してない。ジャコメッティの描線は、「あの際限のない広がり¹⁹」としての空白との、終わることのない衝突の痕跡に他ならないのである。

求められるオブジェはごくわずかな遅れを伴いながら、その角で、わたしたちの知性に引き渡されることになる。だが結局、それはすぐに白熱した場所へと戻りつくのだ。そして、まるで逆光のなかにあるように、オブジェはその場所から姿を現したのである²⁰。

「白熱した場所」とは、あの燃えさかる「源泉＝炉」(foyer)にほかならない。わたしたちがオブジェを捉えたと思った瞬間に、そのオブジェは光と熱に飲み込まれ、再びわたしたちの手から逃れ去ることになる。近づくと同時に遠ざかるこの奥行きの経験は、この詩篇を通じて最後まで繰り返し現れるモチーフである。こうして、オブジェがその姿を現すのは、光と熱のなかに包まれた、「逆光のなか」の影としてでしかないものであり、当然その姿を判別することなどわたしたちにはできるはずもない。それはまばゆい光のなかの「何か」としてしか示すことのできないものなのである。

ジャコメッティが刻む黒い線は、この圧倒的な白い光と白い熱に屈し、蒸発してしまうだけではない。そのようにして消滅した線もあれば、当然なんとか生き延びた線もあり、その生き延びた線が、紙の上でなんらかの^{フィギュール}形を浮かび上がらせることになるのだ。だが、その線とて決して無傷な状態ではないはずである。光の作用を受けてぼやけ（「解き放たれた形、それはある喧騒のなかから浮かび上がってくるのだと推測されるが、その喧騒は形の本質的な輪郭線をぼかすのである²¹」）、熱の作用を受けて灰と化してしまうのだ。

自らの居場所を捨てざるオブジェは、わたしたち——そのオブジェを眼前にしている——から奥行きを引き出しながら、わたしたちのほうへと向かう。あの黒い線がその奥行きのなかを前へと進みだすや、すぐにわたしたちと、この線によって輝きを抑えられた氷河とのあいだで、線は灰のような色となって物質化し、前進するたびごとに新たに、ある禁じられたものの禁を一時的に解くのではないだろうか²²。

デューブーシェに従えば、空白を通じて予感することしかできないオブジェを

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 13.

目指すというのが、ジャコメッティのデッサンの目標だったはずであるが、この引用からも分かるように、オブジェは目指すべき不動の何かではなく、それ自体も動いているものだといえる。ただし、注意しなくてはならないのは、そのようなオブジェの運動を感知できるのは、すでに見たように、「仕切り壁」のような何らかの形を通してのみなのだ。こちらから目指しながら、向こうからも接近してくるこのオブジェなるものはしかし、わたしたちからつねに「奥行き」(profondeur)を引き出すため、わたしたちとの距離は決して縮まることはない。しかも、この「奥行き」は、眼前のデッサンとわたしたちとを、より正確には、眼前のデッサンの空白が指し示す彼方とわたしたちとを隔てる空間を意味しているだけでなく、わたしたち自身のなかにある「深さ」(profondeur)をも意味しているのだが、それについては後ほど触れることにして、ここではひとまず引用箇所に見れた「氷河」(glacier)なるものが何を示すのかを、ミシェル・コローの論を参考にしながら略述してみたい。

この詩篇だけからでは判然としない「氷河」の意味を、コローは詩集『わたしたちの方を向いていないもの』全体から探っている。コローによれば、デュブーシェの詩において、紙の白さは光を反射する装置なのだが、それは「隠れた光を反射する雪の斜面²³」と比較可能なものである。ジャコメッティの育ったスイスの山間の小さな村スタンパでは、雪山に反射する太陽の光が部屋に入ってくるのだが、コローはデュブーシェがいう「氷河」をこのような雪山からの光の反射との関係で考えている。

雪に覆われた山は実際のところ、見えない地平線の源泉が放つ光を自らのうちに秘めている。ちょうど、白い紙のうえに描かれた形が、その隠れた光の放射をとりこんでいるように²⁴。

雪山は太陽それ自体をさえぎり、部屋のなかにいるわたしたちの眺めから太陽を隔てるのだが、同時にまた、その白い斜面は太陽の光を反射して、部屋のなかに届けてくれるのである。確かにデュブーシェはしばしばスタンパの名前を挙げているし、山に反射する光についても語っているため、コローの論はきわめて説得的だといえよう。しかし、最終的にコローは、「源泉＝炉」

²³ Michel Collot, « André du Bouchet et le « pouvoir du fond » » in *L'Ire des vents*, n° 6-8, 1983, p. 226. なおこの論考は、コローの次の著作に再録された。Michel Collot, *L'Horizon fabuleux II, XXème siècle*, José Corti, 1988.

²⁴ *Ibid.*, p. 233.

(foyer) と「氷河」とを同義ととらえており、この裁断には留保が必要だと思われる。これまで見てきたように、「源泉＝炉」とは、彼方にあつて光と熱を発する、いわば光源であり、わたしたちはその光源を直視することはできない。それはほんの一瞬、可視の「^{フィギュール}形」を通してのみぼんやりと垣間見られるかもしれないが、すぐに逃げ去るものである。かたや、「氷河」は、デュブーシェの詩のなかでは、ダイヤモンドのようなデッサンを示す形であり、光を受けて反射する物質である。

同じ灰色の暗示的な線で描かれた炉と氷河とのあいだに、その線が切り込みを入れたとき、あの飛び地が口を開くのだ²⁵。

この言葉からもわかるように、炉と氷河は、光や熱などの非物質的なものと、それを反射する物質性を備えた描線という、位相の異なる二つの領域を示しているのである。黒い線は、彼方の炉が放つ光と熱を氷河の反射を通して浴び、灰のようになってまでその物質性を主張しながら、紙面に残る——遺る——のである。灰が非物質的なものを暗示するパラドクスな物質であることはいうまでもない。それは可視と不可視の、あるいは生と死の敷居にあつて、その存立を危うく保っているのである。では、そのようにして焼き尽くされながらもオブジェを求めて前進するジャコメッティの描線によって、ほんの束の間その禁を解かれ、己の姿を示す「禁じられたもの」とはいったい何なのだろうか。この問いが、あの「非物質的なオブジェ」とは何かという問いと同じものであることは言うまでもないだろう。

3. 死、それに抗って

ジャコメッティのデッサンは、その空白を通して「非物質的なオブジェ」を喚起するのであり、デュブーシェはジャコメッティの芸術の営みをそのようなオブジェの探究として捉えていた。そして、詩人にとってのジャコメッティ作品の体験は、このオブジェと自分とのあいだに開かれた無限の距離ないし奥行きの体験だったと言っても過言ではない。したがって、デッサンというすぐれて平面的なメディアに深さの次元を導き入れるものこそジャコメッティの芸術だったのである。ジャコメッティ自身、対象やモデルを前に

²⁵ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » in *Qui n'est pas tourné vers nous, op. cit.*, 1972, p. 13.

したときの距離の問題についてしばしば語っているが、例えばデュブーシェは次のようなジャコメッティの言葉を『手帖』のなかに引用している。

ジャコメッティ　あなたの前にあるテーブルの上のあのカップを見てください。三秒で、あなたの手はそのカップを掴むことができますでしょう。けれども、わたしからすれば、そのカップは地平線ほど離れているように見えるのです。距離というのはひとつの全体です。このカップがあなたから離れている分だけ、あなたの頭は太陽から離れています。しかし太陽はここにあるわけで、それが光なのです²⁶。

ジャコメッティにとっての見るという経験が、すでに通常の遠近法とは異なるものに拠っていることがわかるだろう。したがって、彼の芸術がこの「ひとつの全体」としての距離を捉えることにかかっていることは間違いない。ジャコメッティの彫刻が極端に小さくなったことも、この距離の経験と無縁ではなく、ピエール・デュマイエとの対談で彼は、1945年以後、もはや等身大で現実をみることができなくなったと語り、その理由を、それまでは世界を写真のように見ていたのだが、「突然、わたしは奥行き＝深さを見た²⁷」からだと言っている。

先ほど少し触れた問題に立ち戻ろう。デュブーシェにとって、ジャコメッティの芸術に固有のこの「奥行き」の経験は、同時に、見るものの中に「深さ」の経験を引き起こす。これは逆説的な経験だといえよう。わたしたちは乗り越えがたい奥行きのなかに包まれ、オブジェから永遠に離れていたにもかかわらず、その奥行きが、同時に、わたしたちの内部にある深淵を開くことになるのだ。したがって、求めるべきオブジェもまたわたしたちの奥深くにある何ものかということになるだろう。詩篇を通して、このような距離の二重化の経験が少しずつだが確実に起こっていくのだ。

薄い紙片に直接刻まれたのと同じくらいはっきりと、わたしたちの中に刻まれた輪郭線を通して、わたしたちは休みなく近づいて行くのだ[...] ある別の物体へと。その物体は、透明で、定まった場所を持たず、突然後ろに下がってしまった仕切り壁と接していて、わたしたちとともに沈みこんでいる拡がりのな

²⁶ André du Bouhct, *Carnet 2*, Fata Morgana, 1998, p. 36. このジャコメッティの言葉はジャン・クレイとの対談のなかでのものであり、対談は1963年12月の『レアリテ』誌に掲載された。Jean Clay, « Alberto Giacometti, le dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps » in *Réalités*, n°215, décembre 1963.

²⁷ Alberto Giacometti, *op.cit.*, p. 282.

かで垂直に立っている…²⁸。

線は紙の上だけでなく、わたしたちの中にも刻まれており、そこを通過しつつ、わたしたちはあの彼方＝深淵にある物体へと向かっているのである。したがって、目指すべきは、遥か遠くの彼方であると同時に、わたしたち自身でもあるのだ。

わたしたちが目標である——遥か遠くに見える目標 […] ²⁹

この奇妙な遠近の運動の論理、遠くにある見知らぬものが、実はもっとも近くの親密な場所にあるという論理は、フロイトの「不気味なもの」を思い起こさせるが、ここでは精神分析を参照することなどせず、詩人の言葉にもう少し寄り添ってみたい。オブジェは「わたしたちから奥行き＝深さ」を引き出し、わたしたちはこの奥行き＝深さを前進する。いまやオブジェは彼方にあると同時に「わたしたちの中にある³⁰」のだ。こうして、ジャコメッティの白いデッサンがわたしたちを導く先は、「わたしたち自身のとば口³¹」ということになるのである。では、わたしたちの中にある、この超えられない縁にはいったい何があるのか。自問や条件法を重ねることで、躊躇いを示しながらも、詩人はこの問いにゆっくりと答え始める。

中心には空気が、乗り越えることのできない薄い表面がある。そこに、ひとつの形——顔、木の枝、皿——が、どうにかぎりぎりのところで、切り込みを入れるのだ。ちょうど、わたしたち自身が目に見えるほうの空気の面にぶつかるように。息が隔てているのだろうか——息が阻んでいるのだろうか？ その面の正面を削りながら、ジャコメッティは自分自身について、あたかも未来のなかに決定的な中断が刻まれるという予告の声を聞き取り、そのことを真っ先に受け入れているかのような。垣間見られたオブジェの面は、オブジェが再び自由を取り戻した時ですら、それが放つ輝きの上に刻まれた突然の停止の烙印を留めている。息が停止したのだろうか？ ある切迫した危険——落下、希薄化、欠如——から身を守るために、わたしたちが前へすすむことを拒んだとして、あの姿をあらわすことを禁じられたものが、ある瞬間からその受け入れ場所を超えて、奥行きのなかに拡がり、わたしたちにもとへ届くことになってしまえば——開かれた世界の縁にあるのは、わたしが口にするのを先送りにしてきたあ

²⁸ André du Bouhcet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » in *Qui n'est pas tourné vers nous*, op. cit., pp. 13-14.

²⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 20.

の言葉、死ということになるだろう³²。

フロイトの理論を借りるまでもなく、詩人は、越えがたい彼方にありながら、自分の内にも秘められている、あの「非物質的なオブジェ」が、あるいは、あの「禁じられたもの」が、「死」であると呟いたのだ。「息」や「空気」は、わたしたちを取り巻き、わたしたちが「死」へと向かうのを阻む生の象徴であるといえる。向かうべき先が、そしてまた、静かだが着実に向かってくるものが「死」だとするならば、「息」や「空気」はそれが続く限り、「決定的な中断」や「突然の停止」としての「死」を先延ばしにするのである。

死へと向かう芸術。デュブーシェはジャコメッティの芸術をそう理解したかのようだ。「落下、希薄化、欠如」はいずれも、ジャコメッティの芸術作品（彫刻であれ、絵画であれ、デッサンであれ）の特徴を示すものであるが³³、こうした特徴を備えた彼の作品は、あたかも無を目指しているかのような印象を与える。それと同様に、ジャコメッティ自身も不可視の「死」へと向かって、自己をすり減らし、「消尽」しているのだとデュブーシェは感じるのである（「ジャコメッティがへとへとになるまで——自己を消尽するまで——日々向かっていく、不変不動とされる果ては、別の日の光でしかない³⁴」）。先ほどの引用の最後の文には、やはり条件法が用いられており、当然のことながら、「死」は訪れていない。それは仮想現実という状態でしか語ることのできない現象である。

いまや、ジャコメッティのデッサンのなかの空白がもたらす、熱気を帯びた目の眩むような彼方の白い光は、内奥に広がる黒い闇としての「死」と同義になってしまった（「あの際限のない拡がり、場をわきまえない白さ、あるいは夜の暗がり³⁵」）。では、死を目指すジャコメッティの描線は、退廃的といえよいのだろうか、それとも虚無的だと形容すればよいのだろうか。「仕切り壁」がデッサンの紙を意味することを、すなわち芸術作品の支持体であることを思い起こしながら、次のデュブーシェの言葉を見てみよう。

³² *Ibid.*

³³ 「落下」(chute)に関してはやや分かりづらいかもしれない。シュルレアリスム運動と袂を分かち契機となった1934年の彫刻作品『見えないオブジェ』(fig. 3)は角ばった全身像であるのだが、同年、その頭の部分は地に「落下」して、一連の『キューブ』へと変容したといえる。『見えないオブジェ』と『キューブ』の関係についてのより詳細な検討は、先に挙げたディディ＝ユベルマンの論考が試みている。

³⁴ *Ibid.*, pp. 17-18.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

[...] もし、わたしたちが仕切り壁を通過することなく、その壁の方を向いたままでいれば、仕切り壁が〈死〉を意味してしまうだろう。もし、わたしたちがいまだ乗り越えられない障害物のしるしである、あの繰り返される輝きを通して、わたしたちが踏み入った特異な奥行き＝深さが明るみにでることがなければ… もし、わたしたちが注視する面の反射を通じて、まばゆいばかりに輝くあの仕切り壁が [...] わたしたちの隠された面を、何にも似ていない面を、いずれ時間が経てば現実のものとなる面を暴くことがなければ——その面はじつはすでに存在しているのだが… 死は純粋な反射になってしまうだろう。しかし、アルベルト・ジャコメッティの描く線の上で、わたしたちはすぐに自分たちがある奥行き＝深さのなかにいることに気づく。この奥行き＝深さは、体験されることで、目に見える限りの限界へと絶えず向かうのである³⁶。

つまり、詩人からみれば、ジャコメッティの芸術にとって重要なのは、「死」そのものよりも、仕切り壁としての紙の彼方を目指しながら、たとえ灰のようになろうとも鉛筆をふるうこと、つまり、不可視の「死」に飲み込まれないよう、線や形といった物質を重ねることに他ならないのである。それは可視の領域、物質の領域、生の領域の限界を可能な限り拡げることで、単に「死」の到来を待つのではなく、「死」を芸術的営みによって馴致しようとすることを意味している。したがって、デュブーシェにとって、ジャコメッティの芸術は、死へと向かう芸術というよりも、むしろ、死に抗う芸術だったといえるだろう。単なる生や形の礼賛ではなく、死という彼方との特殊な遠近法のなかで、はじめてジャコメッティの芸術はあの独特のフォルムを生み出すことができたのである。デュブーシェが、ジャコメッティの作品のなかに死への誘惑よりもなお、死への抵抗を見ていたことは、この詩篇の結末の言葉に如実に現れているといえるだろう。

分裂した線が虹色に輝くちょうどその時、ジャコメッティは、力尽きて——すでに日の光は山の向こう側を照らし出していた——眠りにつくのだ、白日の下でふたたび、とても長く骨の折れる仕事を再開するために³⁷。

強烈な「白」い光によって「灰」となった描線は、わたしたちの中にある「黒」い拡がりをも喚起する。日々このような体験を繰り返しながら、それでもジャコメッティは線を引きことを止めない。そのようにして引かれた線は、つかの間の休息の折、芸術家の見ていないところで、「虹色」の輝きを見せるの

³⁶ Ibid., p. 23. 筆者強調。

³⁷ Ibid., p. 24.

である。彼方、光、禁じられたもの、死、消尽…… そういった途方もないものを相手にするジャコメッティの芸術は、実際の彼の作品がそうであるように、モノトーンの色調に支配されているといえるかもしれない。だが、疲労を回復し、生を蘇らせながら、己の終わりのない過酷な探求を再開させることがジャコメッティの芸術を美しくしていることも確かなことである。デュブーシェはそこに鮮やかな色の輝きを見るのである。不可能な仕事を前にして倦むことなく再開すること。死を前にして、その底なしの奥行きに飲み込まれないこと。休息をとりながらも、日々ペンを握り続けること。このようなデュブーシェによるジャコメッティ芸術の解釈は、詩人自身の『手帖』に刻まれた次の言葉とゆるやかに共鳴しているといえるだろう。

すべては言い尽くされた しかし、倦むことなく繰り返さなくてはならない、
息をするのと同じように³⁸

結論

デュブーシェの一篇の長編詩をとりあげて、詩人がジャコメッティのデッサンにおける空白をどのように体験し、どのように理解したのかを見てきた。支持体としての紙とそこに刻まれる描線との緊張関係、その描線を突如としてさえぎる消去の痕跡、その消去によってつくり出された空白が垣間見える彼方、そして、その彼方のほうを向きながらも、同時にその彼方への到達に永遠に抗い続ける芸術的営為。こうしたことは、デュブーシェの詩にも少なからず言えることである。別のところすでに述べたことだが³⁹、デュブーシェは、「言葉」や「イメージ」を介さない手つかずの現実とでもいうべき彼方を求めていた。当然のことながら、その彼方は詩人自身の「言葉」によって永遠に隔てられていることになる。言葉を用いて言葉の彼方を目指すという不可能な試みのために、詩人は言葉を削り、シンタックスを故意に破壊し、空白を生み出すことによって、言葉の使用価値を極限まで酷使する。結果、紙面に残された言葉は、通常それがもつ表象機能を麻痺させられ、存在論的な重みを付与されることになるのである。たえず詩の言葉を彫琢あるいは彫刻することで、言葉の彼方という不可能な到達点を、つまり言葉が「死」を迎える点を目指すデュブーシェは、ジャコメッティの芸術のなかに自らの

³⁸ André du Bouhct, *Carnets, op.cit.*, 1994, p. 11.

³⁹ 拙論「詩人の歩み——アンドレ・デュブーシェの『手帖』」、『仏語仏文学研究』第34号、東京大学仏語仏文学研究会、2007年、163～187頁。

詩学を重ね合わせていたように思われる。

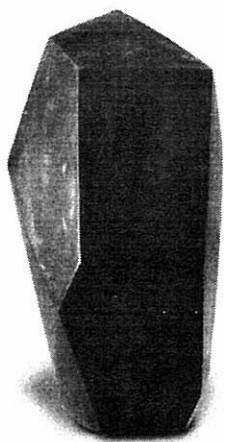
年代から言えば、ジャコメッティはデュブーシェのひとつ上の世代に属しており、デュブーシェが詩人としての歩みを本格的に踏み出す 60 年代には、すでに国際的に評価されていた。そのような同時代人ジャコメッティからの影響が、ルヴェルディ、ユゴー、ボードレール、ヘルダーリンといった彼が敬愛する作家たちからの影響以上のものであったことは、詩集一冊を捧げた作家がジャコメッティしかいなかったことから明らかであろう。冒頭で述べたとおり、デュブーシェは 50 年代からジャコメッティの芸術に並々ならぬ関心をいだいていたのだが、その関心の主たるや、ジャコメッティの描き出す像の「極薄化⁴⁰」(amenuisement)であった。「極薄化」とは畢竟、「空白」を生み出す技法に他ならない。詩における空白と文字配列の問題系は、マラルメ以後のプロブレマティックであるが、デュブーシェの紙面を支配する空白が、何よりもジャコメッティの芸術に多くを負っていることは間違いないといえよう。ジャコメッティは 60 年にデュブーシェをデッサンで描いているが (fig. 4)、画面の中心に凝縮されるようにして描かれた人物の顔は、多くのジャコメッティのデッサンがそうであるように、細かい描線の重なりによって、独特の存在感を備えている。しかし、その存在感をさらに際立たせながらも、画面を突如として不安定にするような空白が、画面の右側、詩人の左腕の部分に挿入されている。線を消滅させる彼方としての空白、デュブーシェの詩とジャコメッティの芸術は、なによりもまずこの空白において交差しているのである。

⁴⁰ 「ジャコメッティによる極薄化／表現されうるものの限界において——無限なものが表現される、だがそれも、同じような限界に新たにぶつかると碎け散ってしまう」(André du Bouhcet, *Carnets*, op. cit., p. 132.)

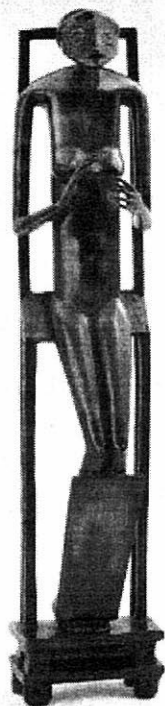


Abu Ghinnah 1960

(fig. 1) *Nature morte au bouquet*, crayon, 1960



(fig. 2) *Le Cube (Pavillon nocturne)*,
1933/34, Bronze, 94 x 54 x 59 cm,
Kunsthaus Zürich, Fondation Alberto
Giacometti



(fig. 3) *L'Objet invisible (Mains
tenant le vide)*, 1934. Bronze, 152.1
x 32.6 x 25.3 cm, MoMA



(fig. 4) *André du Bouchet*, crayon, 1960

〔図版出典〕

- fig. 1. *André du Bouchet*, *Alberto Giacometti, Dessin*, Maeght Editeur, 1991, p. 131.
fig. 2. <http://www.moma.org/images/collection/FullSizes/80203008.jpg>
fig. 3. http://www.exporevue.com/magazine/fr/archisculptur_beyeler.html
fig. 4. *André du Bouchet*, *Alberto Giacometti, Dessin*, Maeght Editeur, 1991, p. 140.