HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『マネ』解釈の可能性 : バタイユのマネ論における《マラルメの肖像》について
Author(s)	松田, 真莉子
Citation	層 : 映像と表現, 12, 171-188
Issue Date	2020-03-10
DOI	10.14943/92307
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/76906
Type	bulletin (article)
File Information	Manet_kaishaku.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

『マネ』解釈の可能性
――バタイユのマネ論における《マラルメの肖像》について

松田　真莉子

はじめに

エドゥアール・マネ（一八三二－一八八三）による《ステファヌ・マラルメの肖像》（図1、一八七六）は、ジョルジュ・バタイユ（一八九七－一九六二）の『マネ』（一九五五）[1]で特別な位置を与えられている。よく知られているように、バタイユは『マネ』において、多くのマネ作品にみられる主題への無関心な性質を「沈黙」と呼び、従来の象徴物に満ちた「雄弁」な絵画と区別した。しかし、その最終場面では、上述のような「沈黙の原理」から外れる驚異的な作品として、突如《マラルメの肖像》を挙げ、これを「オランピア以後のマネの傑作」[2]と評するに至る。

このように『マネ』のなかで《マラルメの肖像》が異例の扱いを受けているにもかかわらず、従来同書に言及した論者たちはこの作品を直接的な考察の対象としてこなかった[3]。マラルメ研究においては、この近代詩人が芸術家たちに、どのように描写されてきたのかを比較分析した例が確認でき、そのなかで《マラルメの肖像》が議論の対象になる場合も多いのだが[4]、バタイユ研究において論じられる作品は、《オランピア》（図2、一八六三）や《マクシミリアンの処刑》（図3、一八六七）などに限られている。

以上を踏まえ本論では、《マラルメの肖像》に関するバタイ

ユの記述を再検証し、従来の偏向した『マネ』解釈に新たな視座を提示してゆくことを目的とする。

1. 二分法の排除

本章でまず着目するのは、バタイユがこの作品を論じる際に多用する「軽さ」[5]という言葉である。ただし、この語に関する記述は『マネ』だけに確認できるものではない。たとえば、『マネ』と同年に出版された『ラスコーの壁画』の「奥洞」という節において、バタイユは「牝牛たちの軽やかさ」や一頭の「繊細で華奢な黒い牝牛」の跳躍する運動性（図4）について語っている。そこで彼は、「この奥洞には入口の広間のような第一級の壮麗さはない（そのかわり、牡牛たちの巨軀や「一角獣」の体軀に付随する鈍重さもない）」[6]、あるいは「全体の様子が、この牝牛たちの重力の欠如をもたらしているようだ（重力という言葉の持つ意味をすべて考えた上で）」[7]として、洞窟の入口付近や主洞に描かれている牡牛の重々しさとの相違を際立たせている。そのうえでさらに、「奥洞では、私たちはもはや感動に胸をしめつけられるということはない。見世物めいた群像が驚嘆を強いるということは一切なく、さまざまな動物

図1　マネ《ステファヌ・マラルメの肖像》（1876）油彩・カンバス、27.5×36 cm、オルセー美術館所蔵

図2　マネ《オランピア》（1863）油彩・カンバス、130.5×190 cm、オルセー美術館所蔵

図3　マネ《皇帝マクシミリアンの処刑》（1868）油彩・カンバス、252×305 cm、マンハイム市立美術館所蔵

図4　跳躍する牝牛、ラスコー洞窟（奥洞）

の生命の星座が私たちの身のまわりに揺れさざめくのである」[8]と書き、奥洞の牝牛たちの絵が「第一級の芸術作品」には当たらないことを強調しつつ、それらがもつ「軽やかさ」には、星の瞬きのような美しさが認められるのだとする。バタイユのこのような「軽さ」への独特の評価は、『マネ』におけるそれと共通している。

『マネ』でこの語がはじめて出現するのは、《マラルメの肖像》に言及する同書の最終場面においてである。「仕上げの不在によって重みから解き放たれたこの顔貌」[9]といった描写、あるいは「絵筆の線を重厚にすると同時に軽やかに解き放つ」[10]といった記述に示されているように、バタイユが傑作として位置付ける《マラルメの肖像》をめぐって、「軽さ」が極めて重要な要素として機能していることは明らかだ。《マラルメの肖像》における壁紙、髪の毛、葉巻、指、開きかけの本、肘掛け椅子……それらを判別できるのはただ色の違いによってであり、すべてが等しく素早いタッチで描かれている。その大ぶりな筆触によって髪の毛は背景の壁紙へと溶け込んでおり、右手に持っている葉巻も指とほとんど区別がつかない。同作においては、モチーフの重要度によって筆を動かす速度や力が抑制されていないために、個々の事物の質的差異がみとめられず、マラルメの身体と煙草の煙は同程度の重量しかないようにさえ見える。この点から、バタイユが述べる「軽さ」が、同作の素早く軽い筆触や事物の等価性を指していることはおおよそ推測できる。加えて、バタイユがマネの「軽さ」を重要視する姿勢には、フリードリヒ・ニーチェ『ツァラトゥストラはかく語りき』（一八八三–一八八五）における「重力の魔」批判からの影響が考えられる。なぜなら、以下の《マクシミリアンの処刑》について論じた箇所では、『マネ』で扱われる多くのマネ作品において破壊の対象になっているのが「主題」、すなわち人間を理性や意味に縛りつける「重さ」であること、そして主題がもつ意味作用を失った作品は、「無意味」で「無感覚」な

ものとして論じられているからだ。

つまり、マネは主題の意味作用を抹消したのである。主題を抹消すること、破壊することは、まさに近代絵画の務めであるが、正確に言って問題は不在ではない。つまり多かれ少なかれ、それぞれの絵は主題を、題名を保っているが、しかしその主題、その題名は無意味であり、絵画の口実に還元されているのだ。先験的に言って、兵士たちによって整然と、冷酷に与えられる死は無関心には不向きである。つまりそれは意味で満ちた主題であり、そこからは暴力的な感情が生じてくるが、しかしマネはそれを無感覚なものとして描いたかのようだ。絵を観る人は、この深い無感動のなかで彼について行くのである[11]。

しかし重要なのは、《マラルメの肖像》に限っては、上述のような主題が示す意味作用の破壊が行われていないと断言されていること――「この非凡な絵、私が語る沈黙の原理から、ある意味で逃れ去るこの絵に注目したい。このイメージの雄弁さは目立つものではないが、しかしやはり、このイメージは雄弁である。この肖像画は意味しているのだ。つまりそれは、マラルメが意味しているものを意味しているのである。」[12]――しかしそれにもかかわらず、同作には「軽さ」という性質が見出されてもいる点である。

『マネ』の《マラルメの肖像》をめぐる以上のような記述は、二つの論点に集約できるだろう。第一に、バタイユが《マラルメの肖像》について語る際には、「沈黙か雄弁か」「軽さか重さか」といった単純な二分法が排除されていること。第二に、二分法が排除されていることによって、同作においては、相反する性質が互いを打ち消しあうことなく共存可能となっているということ――おそらくバタイユはこのような状態を指して「もっとも隔たった可能性の融合」と書き表したと考えられる――である。ただし、このような二項対立から逸脱してゆく性質（「雄弁な沈黙」「軽い重さ」逆も然り）を孕んだ《マラルメの肖像》の特異性は、そもそも前述のような二分法を前提としなければ論じ得ないものであり、『マネ』で提示される「沈黙／雄弁」「軽さ／重さ」といった対立構図は、その最終場面において、《マラルメの肖像》について論じることを企図し、設定されたものとして捉えることができるのだ。

このような《マラルメの肖像》に対するバタイユの特別な位置付けをより深く理解するために、以下では、ミシェル・フーコーと蓮實重彦による記述を参照したい。両者はそれぞれ異なるマネ作品から、共通して「眼差し」という問題を抽出し、そ

れを絵画と鑑賞者、あるいは他者との関係性へと展開させた。次節では彼らが提示した論点と、バタイユが《マラルメの肖像》にみとめた「友愛」とが交わる点を示してゆく。

2. 関係性の二つの形式

2–1 接触する視線、接触しない視線

フーコーはマネをテーマに行った講演のなかで、マネの絵画から空間・照明・鑑賞者の位置という問題系を提出することによって、絵画の物質性を強調する「オブジェとしての絵画」の萌芽がマネに見出されるものであると主張した[13]。たとえば、《オランピア》がその構図を借用した《ウルビーノのヴィーナス》（一五三八、図5）における女神とその室内は、画面斜め右上から注ぐ光によって照らし出されており、本作品における光源はキャンバスのなかにある。このような光の描写からわかるように、伝統的な絵画においては絵画内の空間と絵画外の空間とが明確に切り離されていた。それゆえにフーコーは、マネの《オランピア》が真正面からの強い光によって照らされている点に注目し、この照明の光源を画面の外にあるものとして、つまり画家あるいは鑑賞者の視線として捉える。マネによる肖像画の多くは、《笛を吹く少年》（一八六六、図6）や《ナナ》（一八七七、図7）など、黒々とした強い眼差しとカメラ目線[14]が特徴であるが、《オランピア》もその例外ではない。

図5　ティツィアーノ《ウルビーノのヴィーナス》（1538）油彩・カンバス、119×165 cm、ウフィツィ美術館所蔵

図6　マネ《笛を吹く少年》（1866）油彩・カンバス、160×98 cm、オルセー美術館所蔵

フーコーは、視線をまっすぐに鑑賞者へと向ける「描かれた娼婦」である《オランピア》と、それを眺める鑑賞者の視線がぶつかり合うことによって空間の接続が生じた結果、《オランピア》と観客は「ある種の共犯関係」で結ばれると主張する。彼によれば、観客は絵を見ることによって、絵の内部の出来事に「巻き込まれてしまう」のだ。

このような絵においては、作品を見ることとそれを照らし出すことは一つの同じことでしかないのです。それゆえに私たち――どんな鑑賞者も――は、必然的にその裸体に巻き込まれ、ある程度までそのことに責任を持つことになってしまうのです。[15]

図7　マネ《ナナ》（1877）油彩・カンバス、264×115 cm、ハンブルク美術館所蔵

一方、《マラルメの肖像》は画面左上から射し込む光によって照らされており、その眼差しは斜め下を向き、ぼんやりと曖昧で鑑賞者の視線と接触することはない。フーコーの論に従えば、このような作品空間は外部へと接続することはなく、絵画空間のみで完結したものに留まるだろう。しかしここで、《マラルメの肖像》にカンバス外への空間的な連続性を認めた、映画評論家・蓮實重彦の論を参照したい。

蓮實は、エリック・ロメールによる映画『ステファヌ・マラルメ』（一九六八、図8）[16]における「描かれたマラルメ」（《マラルメの肖像》におけるマラルメ）と「演じられたマラル

図8　ロメール『ステファヌ・マラルメ』（1968）27分。壁には《マラルメの肖像》が架けられている。

メ」（映画のなかでジャン＝マリ・ロバン演じるマラルメ）が織りなす関係性を論じた文章で、《マラルメの肖像》の眼差しについて「何かを凝視しているというより、対話のあいまにふと視線をやすませたかに見えるその瞳からは、他者をとおざけようとするこわばりなどまったく感じとれない」[17]として、他のマネ作品との差異を際立たせている。さらに彼は、《マラルメの肖像》に「描かれたマラルメ」と「演じられたマラルメ」の視線が、切り返しショットのアイ・マッチングによって自然に交わっているという点を指摘する。

そのとき、人は、この表象の無限の二重化こそ映画にふさわしい運動にほかならぬことを意識せざるをえない。エドワール・マネによる《ステファヌ・マラルメの肖像》は、あたかも映画の話法を予見するかのように、「構図＝逆構図」の切り返しショットにふさわしい構図におさまっているからである。ナダールの肖像写真はいうまでもなく、ゴーギャン、ルノワール、ホイスラーなどの肖像画のどれひとつとして、「構図＝逆構図」の切り返しショットにふさわしいものはない。ただ、マネによって描かれたステファヌ・マラルメだけが、持続とともにあろうとするそのゆるやかな存在感によって視線を斜め左に向け、意図することなく、「逆構図」を招き寄せているのである[18]。

フーコーはマネ作品における作品と鑑賞者のぶつかり合う視線から、作品内の空間と鑑賞者側の現実の空間との連続性を論じた。一方蓮實は、《マラルメの肖像》の眼差しが鑑賞者の視線とぶつかり合うことはないものの、「描かれたマラルメ」と「演じられたマラルメ」を交互に示すならば、それらの視線は「つなぎ間違い」の印象などいささかも惹き起こすことなく、ごく自然に交じり合」うのだとした[19]。

以上のことからわれわれは、フーコーと蓮實がそれぞれ着目したマネ作品における視線のありようを、「接触する視線」と「接触しない視線」の二つに大別することができるだろう。また、このようなマネ作品が持つ、カンバスの外へと空間を押し広げてゆく力やそれが切り開く作品画面外への連続性を、見るものと見られるものの関係性へと展開してゆくことも可能と思われる。ただし、フーコーが述べたような眼差しの接触による空間の接合によって、「鑑賞対象へと主体が一挙に巻き込まれてしまう」という事態は、見るものと見られるものとの同一化や混合を示唆しているが、このようなことは《マラルメの肖像》では生じ得ない。なぜなら、切り返しショットはもう一つ

のショットがあることによって成立するものであり、その意味において単独では存在し得ず、必ず切り返す相手を必要とする。それゆえに、私たちは《マラルメの肖像》という作品の構図から、互いに距離を隔てて視線を向け合う者たちの関係性を見出すことができるのだ。繰り返すが、蓮實が論じる《マラルメの肖像》の切り返しショットのような対話の構図は、二つのショットが存在していることによってこそ成立するものである。つまり、フーコーが語った多くのマネ作品における「接触する視線」によってもたらされるのは、（フーコーの言葉を借りるなら）見るものと見られるものとの「共犯関係」であるが、蓮實が提示した《マラルメの肖像》における「接触しない視線」は、見るものと見られるものとが別々の存在であることによって交わり合うという、差異に基づいた関係性と言える。こうして、フーコーと蓮實がマネ作品からそれぞれ抽出した眼差しをめぐる議論は、他者との関係性という問題へと連なってゆくこととなる。

2-2　ボードレールとマネ、マラルメとマネ

マネとマラルメの交流は一八七三年の後半にはじまり、それ以降二人は毎日のように会うのが習慣となっていた。マネは、マラルメによるエドガー・アラン・ポーの訳詩『大鴉』（一八七四）と、マラルメの『半獣神の午後』（一八七六）の挿絵を担当し、一方のマラルメは、マネの作品が官展（サロン）から出品を拒否された際、「一八七四年の審査委員会とマネ」（一八七四）においてマネを擁護した。また、「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」（一八七六）という絵画論において、新たに台頭してきた「印象主義」の美学を論じ、マネをその先導者として位置付けた。このようなマネとマラルメの友情を言い表したものとして、バタイユの『マネ』における以下の一節がしばしば引用される。

> 美術史と文学史において、この絵は並外れている。この絵からは、二人の偉大な精神の友愛が輝き出ている。このカンバスの空間には、人類を鈍重にするあの数多くの衰弱が入り込む余地は全くない。飛翔する軽やかな力、文章と形態を等しく解体する繊細さが、ここで真正な勝利を際立たせている。もっとも軽やかな精神性、もっとも隔たった可能性の融合、無邪気さ、綿密さによって、戯れのこの上なく完璧なイメージが生み出される。人間の重々しさがひとたび乗り越えられるや、人間は最終的にそのような戯れと化すのである[20]。

しかし、このようなバタイユによる記述は、単なる美しい友情の描写にとどまらず、『マネ』執筆当時のバタイユの思索に結びついたものであることを強調しておきたい。

福島勲は、三〇年代のバタイユが社会学研究会や秘密結社「アセファル」の立ち上げなど、実践的に取り組むことによって進めていた共同体研究が、四〇年代以降には、テクストやエクリチュールを通して「友愛」や「交流」を探求することへと方向転換していった点を指摘している。さらに福島は、バタイユの「友愛」や「交流」の探求は、神秘的な合一や一体化を目指すどころか、むしろ合一の不可能性を明らかにしてゆくことを本質とするものへと変化していったのだと論じている[21]。『マネ』発案の時期は不確定ではあるが、『マネ』と同年に出版された『ラスコー』関連のテクストを雑誌に掲載しはじめる一九五一年、バタイユは『クリティック』誌（第四六号、三月号）に、「エドゥアール・ムネ」（Édouard Menet）というペン・ネームで書評を寄せている。このことから、バタイユが一九五〇年初頭には『マネ』執筆案を構想していたのだと、ひとまずは推察できよう。ゆえに、先のマネとマラルメの友情に関する記述でバタイユが用いた「友愛」という言葉を、四〇年代以降に変化を見せた彼の共同体思想――「横溢の共同体とは違った他者たちとの関係、つまり、お互いの不一致を解消せず、不一致をそのままに肯定する関係」[22]――に基づいたものとして捉えることも可能と思われる。加えて『マネ』では、上述のようなマネとマラルメの「友愛」の関係性に、ボードレールがマネに要求した「共犯」の関係性が対置されていることも言い添えておこう。同書には次のような記述がある。

ボードレールはマネに書いていた（一八六五年六月に）、「人類なんか私にはどうでもいい……」（まさに彼は、友人の共犯性をほのめかしていた。というのは、こう付け加えていたからだ。「お分かりでしょう、我が親愛なるマネよ、私は多くのことに関してあなたに向けて密かに書いているのです……」同じ時期に彼は母親に語っていた、「私は全人類を敵に回したいのです、私はそこに、いかなることからも慰められる楽しみを見出すのです」）。しかし、ボードレールがどう思おうとも、この詩人が申し出たことをマネは拒絶した。つまり彼は、人類を嘲笑することができなかった。そうできるほど、十分に自信で満ち満ちてはいなかったのだ。〔…〕ボードレールと比べると、マネは凡庸にみえた……。それでも彼は、群衆の賛同を懇願していたとはいえ、同時代の群衆――彼らには、真に敬意を抱くべき真に偉大なものが存在しない――の

枠に収まることはなかった。そして彼の慎ましさは、彼をボードレールよりもはるかに先へと連れて行ったのである[23]。

ボードレールはマネより一回り近く年上であったが、一八五八–五九年に知り合って以来、二人が親密な関係にあったことは、書簡やマネの友人であったアントナン・プルーストの証言などから明らかである。マネは裕福な家系の出自で、ブルジョワ世界から距離を置くこともしなかった。そんなマネは、敬愛する『悪の華』裁判（一八五七）の大詩人、ボードレールに多額の金銭的な援助を行っていた。一八六二年、ボードレールは彼の最後の美術批評文となった「画家たちと腐食銅版画家たち」において、マネの《ギター弾き》（一八六〇）に言及し、「次の官展では、最も強烈なスペインの風味を帯びた彼のタブローが何点も見られることだろう。」[24]と褒め上げてはいるものの、それはわずか数行の批評に過ぎなかった。「ドラクロワ論」や「コンスタンタン・ギース論」は書いても、彼が「マネ論」を執筆することは遂に無かったのである。マネは自身の作品がサロンから酷評されてもなお、公の場でより多くの人々に認められることにこだわり続けた。ボードレールはそのようなマネの姿勢を「あなたが求めていることは本当に馬鹿げたことだ…」などと批判したとされているが、マネの徹底ぶりは、一八七四年にサロンに反発する画家たちによる展覧会「印象派展」への出品の誘いを拒み続けたほどであった。マネは一八六七年に開催した個展カタログのなかで、作品を発表し続けることを闘争にたとえ、こう書き残している――「見せることは、友人と、戦う仲間を見つけることです」[25]。

以上のように『マネ』では、ボードレールとマネの共犯的な関係と、マラルメとマネの「友愛」の関係という二通りの関係性が論じられており、当時のバタイユが後者を支持していることはその記述からも確認できる。先述したように、『マネ』執筆当時のバタイユが述べる「友愛」が、恍惚経験による自己放棄を通じて客体へと暴力的に同一化してゆく行為を指すものから、そのような合一の不可能性を意味するものへと変化していったことは先行研究によって既に指摘されている。しかし、このような思想的変遷が彼の《マラルメの肖像》への評価に多少なりとも関連している可能性を示した例は、管見の限り見当たらない。本節で触れた「友愛」という一語をとっても、『マネ』には未だ議論の余地は多分に残されており、同書の《マラルメの肖像》に関する記述から、後期バタイユ思想の一端を読み解いてゆくことも十分可能であると思われる[26]。

3．二つの秘密

つづいて《マラルメの肖像》に関するバタイユの記述から導き出される、作者と作品の関係性について考察してゆくが、まずは『マネ』の以下の記述を確認したい。

> まさにマルローは次のように語っている。「マネが《クレマンソーの肖像》を描くには、あえてそこで自分がすべてとなり、クレマンソーをほとんど無化する決意をせねばならなかった。」《マラルメの肖像》はそのような絵ではない。〔…〕この上なく深い理由で、この肖像画はマラルメと切り離すことができないのだ。ある意味でフーガのように部屋を旋回するこの曖昧な眼差し、仕上げの不在によって重みから解き放たれたこの顔貌、この滑り行く、しかし強烈に注意深い注意力、この穏やかな眩暈、それはマネがカンバスへと置き換えた自分の情動ではないだろうか。そうかもしれないが、しかしまずは、飛翔のゆらめきと鳥のような素早さを本質とするそれらの厳密な形態、それらの厳格なライトブルーの階調は、カンバスにおいてマラルメと結びついているのである。この戯れは、ただ単に画家の手の震えが高揚させる形態と色彩の戯れではない。つまりこの戯れは、マラルメを表現しているのである[27]。

ここでバタイユはアンドレ・マルローの言葉を引きながら、画家の技術や個性、主義主張の表象物に成り代わっている《クレマンソーの肖像》（一八七九）という作品と、そうではない《マラルメの肖像》との相違を強調している。ここで重要なのは、《マラルメの肖像》という作品を構成するあらゆる要素が、作者であるマネの「情動」や「手の震え」ではなく、モデルを務めたマラルメに結びつけられている点だ。バタイユのこのような見解は、おそらく彼の作者観に起因していると思われる。たとえば、『文学と悪』（一九五七）におけるジャン・ジュネ論には、文学作品において作者とはいかなる存在であるべきかという問題についてのバタイユの考えが述べられている。少し長くなるが引用しよう。

> すなわち、ジュネは作品を書いていながら、読者たちと霊的に交通するcommuniquer能力ももっていないということである。彼の作品の制作には、それを読む人たちを否定するという意味が含まれている。サルトルもこのことは十分に見てとったが、そこからなんの結論もひき出

してこようとはしていない。しかし、わたしとしては、右のことから当然次のような結論が出てくると思う。すなわち、このような条件のなかでは、この作品は、まったく作品とよばれるにふさわしくないもので、それは、文学が目ざすあのひとり立ちできる majeur 霊的交通の中途半端な代用品でしかないことになる、と。文学とは霊的交通なのだ。それは、至高の一作者から発して、孤立した一読者の隷属性を越え、そのかなたに、至高の人類〔人間性〕へとよびかけるものなのである。その場合、作者は、自分自身を否定し、自分の特殊性〔個別性〕を否定して、作品そのものを目ざし、また同時に、読者たちの特殊性をも否定して、読まれること〔読む行為〕lecture 自体を目ざしているものなのである。〔…〕サルトルもこう言っている（しかし、彼は、どうしてだかわからないが、霊的に交通する諸存在に対しての霊的交通の普遍的な優位性を、そのことをはっきりと表明したマラルメの場合にだけ、適用しようとしているらしい）。「マラルメの場合には、読者と作者とは同時に無化され、消し合って、最後には、言葉だけが存在することになる」と。わたしなら、「マラルメの場合には」と言わずに、「すべて文学があらわになる時には」と言うことだろう[28]。

つまり、バタイユにとって真に「作品」と呼ぶにふさわしいものとは、作品から作者の個性や主義主張などといった個別的要素が消し去られてもなお自律可能な作品である。サルトルはそのような作品と作者のもっとも理想的な関係性を世に示した作家としてマラルメを挙げるが、バタイユにとってそれはすべての優れた作品に共通して看取される状態に過ぎない。だがバタイユは、そのような文学作品を書き上げた人物としてマラルメを位置付ける、サルトルの評価自体を否定してはいない。

このような支持を受けるマラルメも、「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」[29]という批評文のなかで、マネ作品――とりわけ《洗濯》（一八七五）――における個人性の喪失や非個人性をこの画家の革新性として論じていた[30]。そこでマラルメは、創造主体としての画家マネだけでなく、作品に描かれた人物にも非個人性を見いだし、時代を象徴する新たな美として礼賛している。では、『マネ』の随所でマラルメのマネ論を引用しているバタイユも、マラルメと同様、芸術作品における個人性の消失という問題を《マラルメの肖像》から抽出しようとしているのかといえば、そうではない。たしかに、バタイユは《マラルメの肖像》に作者の個人性の消失という現象をみとめてはいる。だがその一方で、この作品が「マラルメが意味しているものを意味し」、「マラルメを表現している」などとも述べ、

《マラルメの肖像》が他の誰でもなく「ステファヌ・マラルメ」という人物の固有性を示す作品として機能していることを繰り返し主張しているのだ。つまりこの作品に限っては、非個人性と個人性のどちらかではなく、どちらの性質も確認できるというのがバタイユの見方である。これがマラルメのマネ論とバタイユのマネ論との異なる点であり、《マラルメの肖像》については一貫して極端な論述を退けるバタイユのこのような態度は、本論の第一章で論じた「二分法の排除」にも通じる姿勢と言えよう。本論でわれわれが「二分法の排除」と名付けた性質を、『マネ』の著者は本文中で「両義性」と言い表し、《マラルメの肖像》と他の作品との関係性について以下のようにまとめている。

> 晩年のマネが数多く描いた後期の美人肖像画においては、おそらく主題は常に明白に示されてはいるが、しかし先ほど語ったように、《バルコニー》は主題を示すが、示すと同時に奪い去るのであり、この絵は、その後で魅惑的に美しい肖像画にいたるもの、しかし同時にマラルメの肖像画の崇高さにいたるものの最初の現れである。《オランピア》を含むヴィクトリーヌ・ムーランのさまざまなイメージには、このような意味はなかった。それらの輝きはくすんでいて、絵の全体が圧倒的に示す無意味さの感覚によって文字通りに掻き消されている。〔…〕この作品世界においては、真の主題がまず入り込むことができたのは、《バルコニー》の両義性や、他の肖像画では主題の宙吊りとなった性質を示す振動においてであり、あるいはさらに奇妙なことには、ただその両目だけを垣間見せる扇子の間にほかならないのである。しかし、マネの第一の秘密が、ルネサンスのヴィーナスと二重になったあの《オランピア》に透けて見えるとすれば、おそらくより深遠な秘密が明かされるのだ[31]。

つまり、マネ作品全体から見ると、《オランピア》が示す主題の無意味さは、マネ後期の美人肖像画における主題の明白さと両極を成している。しかし、《バルコニー》（一八六八―六九）や《扇子をもつ女》（一八七二）は、意味を持つと同時に無意味でもあるという点において特異であり、このような両義性は、バタイユが「崇高」と称し絶賛する《マラルメの肖像》が有する特性でもある。さらに言えば、ここで述べられている「第一の秘密」というものが、《オランピア》で執り行われる主題の破壊や無意味さを指すとすれば、《バルコニー》や《扇子をもつ女》、および《マラルメの肖像》が織りなす「より深遠な秘

密」とは、主題がもつ意味を示しながらも、絶えずその隙間からこぼれ落ちてゆくような本作の捉えがたさを指しているのではないだろうか。バタイユは《マラルメの肖像》が実在したマラルメに非常によく似ていることについても触れていたが[32]、それは抽象表現主義やアンフォルメルが台頭した一九五〇年代にあって『マネ』を執筆した著者が、この絵画について論じることを通して、意味と無意味の狭間へと人々の目を開くことを願ったためとも考えられる。事実、バタイユは『マネ』を以下のように締めくくっている。

> 私は、マネについて語りながら、もっとも秘密に満ちた、もっとも理解しがたい画家の一人を描き出したいと望んでいた。今日、現代絵画がわれわれの目の前に広げて見せる、かくも驚愕に満ちたこの夢幻的な世界の誕生を告げるのに、彼こそがもっともふさわしい画家である[33]。

バタイユはこの著作において、マネの絵画を「沈黙の絵画」として位置付け、「余分なものをそぎ落とした」[34]ベラスケスの絵画やゴヤの作品から生じる「沈黙」と比較しながら、マネの絵画の革新性を論じていった[35]。このような『マネ』前半から最終場面にかけての「沈黙対雄弁」という構図は、単純な二分法では語り得ない《マラルメの肖像》の特異性を、より効果的に論じるために用意された枠組みであったとも言えるだろう。その過程で用いられる言葉――ゴヤの絵画について用いられる「叫び声」、そして「沈黙」と「雄弁」――や意味と無意味をめぐる議論などからは、バタイユが絵画表現を言語作用と並行するかたちで捉えていたことがよくわかる。そのうえで彼は《マラルメの肖像》に、明確な意味を示しながらも弁証法的な思考の道筋から逸れてゆく性質を見出し、「軽さ」や「友愛」といった言葉を用いながら、この小さな絵画に秘められた大事件を人々に伝えようと試みた。本論でわれわれが「軽さ」という言葉に着目することによって新たに判明したのは、バタイユが《マラルメの肖像》に見出したものが、「軽い重さ」といういわば不可能なものであったということ、そして本作における「友愛」が、蓮實の指摘した「接触しない視線」に由来するような、差異に基づく関係性とも呼ぶべきものであろうことは、マネとボードレール、マネとマラルメの関係性に関するバタイユの記述を丹念に確認することによっておのずと示された。ここに至ってバタイユの『マネ』という書物の主眼が、《マラルメの肖像》に置かれていたことが明らかとなる。

おわりに

以上、三章にわたって《マラルメの肖像》に関するバタイユの記述を検証してきた。バタイユがこの作品に与えた評価が妥当かどうかという議論はひとまず置いておくとして、バタイユ研究の領域においてさえ、同作の重要性が全く見過ごされてきたという事実はやはり看過できない。ここでは、今後取り組むべき課題について記しておくこととする。

本論で触れた《マラルメの肖像》における作者の消失という事態は、作品に色濃く反映されている画家のものの捉え方、すなわち画家の眼差しの消失をも意味していると言え、バタイユ思想における「見る」行為と主体の死という問題へと発展してゆく可能性がある。ジャック・デリダによるバタイユ論「限定経済学から一般経済学へ」（一九六七）でも引用されている、「私がいつか見るために必要な条件とは、死ぬことだろう」という『内的体験』（一九四三）の言葉[36]は、バタイユ思想において見ることと死が切り離すことのできない関係にあることを示すものである。ただしこの「死」は、肉体の死ではなく思考の死を指しているものと考えられる。なぜなら、ゴッホ論（「供犠的身体毀損とフィンセント・ファン・ゴッホ」『ドキュマン』一九三〇年度第八号掲載）や「狂った太陽」（『ドキュマン』一九三〇年度第三号掲載）などの文章から、バタイユが「見る」ことへの人間の激しい欲望とその実践を奨励していたことは明らかであり、狂気と正気の狭間にあってもなお、見ることに固執する者の姿を描写することで、彼は「真に見る」ことの不可能性ではなく、その本当の意味――つまり、知性や認識に結びつけずに見ることの重要性とその困難さ――を論じようとしていたと考えられるからだ。だとすれば、《マラルメの肖像》における作者の消失という事態は、マネが「真に見る」ことを実現したために生じたものとも取れる。加えて、「この肖像画は、絵画における幸福な偶然のひとつである」とあるように、《マラルメの肖像》には作者の企図を超えてゆく偶然性が存在しているとされており、このような評価をバタイユの「賭け」の思想から紐解いてゆくことも可能と思われる。

注

1 Georges Bataille, *Manet, Œuvres Complètes de Georges Bataille*, tome IX, Gallimard, 1979.（以降、Bataille, OC, t. IX のように略記する。）ジョルジュ・バタイユ『マネ』江澤健一郎訳、月曜社、二〇一六年。

2 *Ibid*, p. 161. 同前、七六頁。

3 ヴァンサン・テクセラのバタイユ研究書では《マラルメの肖像》に関するバタイユの記述に言及してはいるものの、分析には至ってい

ない。Vincent Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art la painture du non-savoir*, L'Harmattan, 2015, pp. 168–169.

4 Annick Ettlin, Deux visages de Mallarmé: les portraits de Manet et Whistler; 2018:. Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé Un clair regard dans les ténèbres Peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998.

5 alléger「軽くする」、léger「軽い」、légèreté「軽さ」など統一はされていない。また、この語をめぐっては『層―映像と表現』11号に寄稿した論文「「軽さ」への移行――ジョルジュ・バタイユ『マネ』における《マラルメの肖像》」で詳しい分析を行った。

6 Bataille, *Lascaux*, OC, t. IX, p. 49.『ラスコーの壁画』二見書房、一九七五年、一一七頁。

7 *Ibid.*, p. 50. 同前、一一九頁。強調はバタイユによる。

8 *Ibid.*, p. 51. 同前、一二二–一二三頁。

9 Bataille, OC, t. IX, p. 161. 前掲訳書、七七頁。

10 *Ibid.*, p. 162. 同前、七九頁。

11 *Ibid.*, pp. 132–133. 同前、三四頁。強調はバタイユによる。

12 *Ibid.*, p. 161. 同前、七七頁。強調はバタイユによる。

13 Michel Foucault, *La peinture de Manet*, Seuil, 2004. ミシェル・フーコー『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、二〇〇六年。

14 バタイユもまた《オランピアの》眼差しについて「現実的な存在のまっすぐな眼差し」（Bataille, OC, t. IX, p. 143. 前掲訳書、五〇頁。）と書き、《バルコニー》の画面中央に佇むベルト・モリゾの視線を「過剰な眼差し」（*Ibid.*, p. 153. 同前、六五頁。）と称している。これらの様相は、《マラルメの肖像》の「ある意味でフーガのように部屋を旋回する曖昧な眼差し」（*Ibid.*, p. 161. 同前、七七頁。）とは全く異質のものだ。

15 Michel Foucault, *La peinture de Manet*, Seuil, 2004, p. 40. ミシェル・フーコー『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、二〇〇六年、三二頁。

16 多くの画家や写真家によるマラルメの肖像画や肖像写真のうち、ロメールが「火曜会」が開かれたマラルメのアパルトマンでドルナックが撮影した写真（一八八七年）を参考にしたにちがいないことは、マラルメ美術館出版の展覧会カタログでも指摘されている（*Portraits de Mallarmé de Manet à Picasso*, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2013, p. 109.）

17 蓮實重彦『ゴダール　マネ　フーコー　思考と感性とをめぐる断片的な考察』ＮＴＴ出版、二〇〇八年、一五四頁。

18 同前、一五五–一五六頁。

19 Annick Ettlin によるホイスラー作のマラルメの肖像画とマネ作の《マラルメの肖像》とを比較分析した論文では、これらの肖像画の眼差しの類似性が指摘されている（Annick Ettlin, Deux visages de Mallarmé: les portraits de Manet et Whistler, 2018.）。

20 Bataille, OC, t. IX, not paginated. 前掲訳書、ページ番号無し。※巻末

の図版《マラルメの肖像》(Portrait de Stéphane Mallarmé) に添えられたバタイユ本人によるコメント。

21 福島勲『バタイユの文学空間』水声社、二〇一一年。福島は『バタイユ伝』のミシェル・シュリアやジャン＝ミシェル・エモネの研究に発想を得ている。

22 同前、一三九頁。

23 Bataille, OC, t. IX, p. 122. 前掲訳書、一五-一六頁。

24 『ボードレール批評2』阿部良雄訳、ちくま学芸文庫、一九九九年、二一九頁。

25 Françoise Cachin, *Manet. J'ai fait ce que j'ai vu*, Gallimard, 1994, p. 142. フランソワーズ・カシャン『マネ：近代絵画の誕生』藤田治彦・遠藤ゆかり訳、「知の再発見」双書、二〇〇八年、一四六頁。

26 先行研究で既に指摘されているとおり、バタイユの芸術論のなかで音楽が取り上げられる機会は皆無に等しい（柳沢史明「バタイユの芸術観における「喚起」――「死の影」を連れ戻すことについて――」『美学』二三二号、美学会、二〇〇七年、二四頁）。しかしそれゆえにこそ、『マネ』のなかでバタイユが、言語や言説の機能から解放された絵画について論じる際、度々「フーガ」や「歌」といった表現を用いている点は特筆すべきことと思われる。

27 Bataille, OC, t. IX, p. 161. 前掲訳書、七七頁。強調はバタイユによる。

28 Bataille, *La littérature et le mal*, OC, t. IX, pp. 300-301. バタイユ『文学と悪』山本功訳、ちくま学芸文庫、一九九八年、二九六-二九七頁。強調はバタイユによる。ここで「霊的交通」と訳されている語はすべて "communication" である。

29 本論では Stéphane Mallarmé, The Impressionists and Edouard Manet, *The New Painting: Impressionism 1874-1886* (1986) https://msu.edu/course/ha/446/mallarmemanet.pdf を参照した。

30 マラルメのマネ論における「非個人性」を扱った研究としては、松浦奈美子「1870年代マラルメにおける非個人性の問題」『フランス語フランス文学研究』第一一三巻、二〇一八年、二五一-二六四頁。郷原佳以「「外光」に浸される現代性の「典型」と「様相」――マラルメの詩論展開におけるマネ論の位置」『関東学院大学文学部紀要』第一一六号、二〇〇九年、七-三七頁。が挙げられる。

31 Bataille, OC, t. IX, p. 163. 前掲訳書、八〇頁。強調はバタイユによる。

32 「ポール・ジャモは、マネがこの絵を描いた頃、英語教師マラルメの生徒であった。彼はこの絵を見たとき、それがあまりにも似ているので驚きを覚えた。彼は、G・ヴィルデンシュタインとM＝L・バタイユとの共著でマネに捧げた重要な書物のなかで、そのことを語っている。それでも問題はそこにはない。この上なく深い理由で、この肖像画はマラルメと切り離すことができないのだ。」(Bataille, OC, t. IX, p. 161. 前掲訳書、七七頁。強調はバタイユによる。)

33 Bataille, OC, t. IX, p. 164. 前掲訳書、八一頁。

34 Bataille, OC, t. IX, p. 131. 前掲訳書、三一頁。

35 たとえば、『マネ』でゴヤの絵画は「雄弁」から始まり「沈黙」に達するものとされている。バタイユはゴヤが抱く不安や恐怖、叫びが、その過剰さによって、過去の絵画が目指す荘厳さや安息を暴力的に破壊するに至ったと論じ、その絵画世界を「聖なるもの」とさえ評している。このようにマネとゴヤは、「決定的な沈黙」に至ったという点において相似しているとされる（Bataille, OC, t. IX, p. 133. 前掲訳書、三五頁）のだが、ただ一点、両者の異なる点としてバタイユが指摘するのが、そこに「軽さ」が無いということである（「マネは、ゴヤが過剰へと――耐え難いものにすることによって――変えたあの重々しさには無頓着であった。」（Bataille, OC, t. IX, p. 134. 前掲訳書、三六頁。強調はバタイユによる）。

36 Bataille, *L'expérience intérieure*, OC, t. V, p. 205.『内的体験』出口裕弘訳、現代思潮社、一九七〇年、三八一頁。強調はバタイユによる。

※本論文はその一部を「第七〇回美学会全国大会　若手研究者フォーラム」にて発表をしている。