

ピエール・クロソウスキーにおけるタブローの概念

大森 晋 輔

はじめに

ピエール・クロソウスキー (Pierre Klossowski, 1905-2001) は1972年以降、執筆をほぼ完全に放棄し、色鉛筆による絵画制作にその活動の主軸を移した。それらの絵画は「タブロー」と呼ばれるが、これは彼にとってはたんなる絵以上の意味を持つ。クロソウスキーにおけるタブローという言葉からまず想起されるのは、彼が生涯固着した表現形式である「活人画」(tableau vivant) であろう¹。実際、彼がみずからの絵をタブローと呼ぶとき、そこでは必ずと言っていいほど平穏な日常がその連続性を破られ、「見世物＝スペクタクル」へと変貌する瞬間が含意されている。では、みずからの「タブロー」を「スペクタクル」として語ることによって、またその活動を画業に絞ることによって、彼はいかなる表現形式を生みだそうとし、またタブローを観る者といかなる関係を取り結ぼうとしていたのか。以下、われわれは本論で、クロソウスキーが「タブロー」という言葉に何を込めようとしたのか、またその思考をどう位置付けるかについて考える²。

1. 「スペクタクル」としてのタブロー

まず、クロソウスキーがみずからの描くタブローをどのように語っているのか³を見てみよう。

私は壁画の理念から出発しました。それはそこに含まれる演劇性、スペクタクル的な面を含めてのことです。私は自分が壁面の上で、その垂直性を考慮して仕事をしているのであり、一冊の本のような形で置くことのできるようなイメージから出発しているのではないということを決して忘れたことはありません⁴。

彼が出発したという壁画的理念とは本質的に垂直方向の見世物スペクタクルに関わるものであって、書物を書く行為のような水平方向の作業とは根本的に性質が異なる。クロソウスキーはここで自分の作品が、たとえ書く行為に関わることであったとしても、下を向いて紙に文字を書きつ

けていく水平的な作業のイメージというよりは、絵を描くような垂直的な作業のイメージに支えられていたことを述べている。その意味では、彼のタブロー (tableau) は (同一の語源に属しているとはいえ) 水平なテーブル (table) に置いて読まれる画集によって鑑賞されるべきものでは本来ないのだろう。この発言を受けたアルノーは、たとえば小説『歓待の掟』に登場する「活人画」的な身体の姿勢の描写を挙げ、こう指摘する。「語は反映の、鏡の機能を帯びていました。記号はイメージと結びついていたのです⁵」。クロソウスキーはこれに同意し、自分は画家が人物のさまざまな身ぶりを描くように小説を書いていたのだと言う。

自作の「演劇性」あるいは「スペクタクル的な面」をこのように語りつつクロソウスキーがここで問題にしているのは、画家としての自意識のありかたであり、その中で焦点化されるのが「ダイモーン学 (démonologie) の復権」である。一見奇異に見られるこの発言は、彼のタブローの方法が伝達の一形式としての「パトファニー」(パトスの顕現)の領域にあることを示している。

ダイモーン学を復権することは私にとって何よりもまず、方法にして異議申し立てでもある真のパトファニーを打ち立てることなのです。神学の劇場的な性格は自律的な外的諸力に住まわれる場としての人間の魂を信じることから来ています。つまり心的トポロジー、トポスとして考えられたパトスです。芸術家がみずからの目的に達し、求める効果を手に入れるには、自分に住まうこれらの諸力に似たダイモーン学的世界を仮説として保持し、自分の魂の運動のそれぞれを何らかのダイモーン的な運動と相関関係にあるものとして扱わなくてはなりません。その意味において、また「主題」や「モチーフ」といった問題すら超えたところで、不可視の原物をその類似、その模倣像を通じて伝達するために、画家はその不可視の原物を偽造し、それを誘惑しようとするのです。タブローがダイモーン的な策略であり、そのことによって画家の妄執を祓い、伝達するものである限りにおいて、絵画は一つのパトファニーなのです⁶。

パトファニー (pathophanie) とはキリスト教用語で「神の顕現」を表すテオファニー (théophanie) をもじったクロソウスキーの造語であり、クロソウスキー作品のすべてを横断する言葉である。クロソウスキーのニーチェ論『ニーチェと悪循環』、あるいは小説『歓待の掟⁷』や『バフォメット』においては、複数化した自我が自由に出入りする俳優的な身体——「諸衝動の遭遇の場としての身体⁸」——のありかたが念頭に置かれていた。そしてそのタブローは、画家クロソウスキーにとってみずからの身体に住まう不可視のさまざまな衝動＝パトスが顕われてくる瞬間を切り取り、受け手へと差し出すための策略・回路であり、また実践の場であった。これによって画家の妄執は一度祓われるが、同時にそれはパトスの残滓を記憶に留めることにもなる。

私が言う悪魔祓いという行為は、ある魂から悪意を持った霊を追い出すということです。しかし、そのような霊を追い出すにはそれ固有の言語を語る術を持たなければならないし、その霊に出て行くよう説得するには他の場所を用意してやらなければなりません⁹。

パトスの魔力を外に追いやりながらも同時にそれを「固有の言語」によって残存もさせる両義的なパトファニー。それはまぎれもなく伝達不可能なパトスを模^{シミュラークル}像として伝達させるための方法論となる。そして、画家がそれ自体では伝達が不可能なみずからのパトスを模^{シミュラークル}像という形で作り上げた時点で、そこに中間存在（だがそれは断じて中立的存在ではない）としてのダイモーンの力が介在する¹⁰。すなわち、「模^{シミュラークル}像としてのタブロー」が原型としてのパトスを偽造^シ／模擬^ミし、歪める可能性があるという意味においてそれは策略なのである。別の対談でもクロソウスキーはこう述べている。

私にとって、タブローとは模^{シミュラークル}像なのです。それはたんに装飾のために壁に引っ掛けておくものではありません。それは一つの楽器であり、悪魔祓いの場です。つまり、固有の規則にしたがって、タブローは不可視で伝達不可能であるがゆえに妄執的であるファンタズムを模擬している (simule) のです。そこから私の作品の演劇的な性格が生まれます。私はそこで、自分のファンタスマティックなモチーフのパントマイムのようなものを演じさせようとしているのです。画家である以前に、私は劇作家なのです¹¹。

ファンタズムとは言語に代表される象徴的な秩序をすり抜ける心的な衝動、または暴力性を伴うエネルギーとしてクロソウスキーが多用する言葉であり、先に見た「パトス」や「諸衝動」と同じ位相にある。それらは必然的に「不可視で伝達不可能な」ものとなるが、彼はここでもタブローがこの不吉なファンタズムを「祓う」場であると主張する一方、タブローがみずからのファンタズムの痕跡をも留める模^{シミュラークル}像であると述べることで、みずからの「書く行為」にも共通するライトモチーフがそこに健在であることを示す。そのライトモチーフこそクロソウスキーの作品に備わる「演劇的性格」に他ならず、また「劇作家」クロソウスキーのドラマトゥルギー¹²の根幹にもかかわる部分ではないだろうか。

しかし、それがタブローである以上、クロソウスキーのスペクタクルは不動かつ無言の中で行われる。彼は、通常の会話において突如発生する沈黙にはその発話者を身体のみで現存に帰してしまう力があると述べ、無言は物理的・身体的な「特殊言語」(idiome) を発生させることを指摘していた。そのような無言の潜在的可能性についてはこう述べられている。

その潜在的可能性 [中略] が余すところなく展開された場合、無言はとりわけ二つの表現様式に属する特殊言語を構成することになる——隅から隅まで絵画に属するととも

に、部分的にはスペクタクルに属する特殊言語を。まただからこそ、私はたびたび繰り返してきた。私の著作のいくつか（『ディアーナの水浴』、『ナントの勅令破棄』、そして『ロベルトは今夜』——さらには『バフォメット』に至る）は、もとはといえばタブロー（いまだ制作されざる）ないしスペクタクル、ことに映画的スペクタクルを描写するようにして書き進められていったのだ、と¹³。

無言とは言語が存在しない状態ではない。むしろ、通常の方節言語以上に豊かな言語、すなわち彼の言うところの「特殊言語」の可能性に満ちている。その特殊言語は、クロソウスキーによれば本質的にタブローや映画的スペクタクルに属するもので、その特殊言語追究の姿勢は、自身の著作に当たる際にも健在だったのだという。彼自身が言うように、その小説が「もとはといえばタブロー（いまだ制作されざる）ないしスペクタクル、ことに映画的スペクタクルを描写するようにして書き進められていった」のだとすれば、クロソウスキーが「いまだ制作されざるタブロー」の制作——形象化——へと向かったのは何ら驚くに値しない。

書物においてもタブローにおいても、あるいは彼が関わった映画においても、クロソウスキーのスペクタクル志向は消えたことがない。次のような言葉にそれは見出されよう。

私にとっては、映画もタブローもスペクタクルに属するものです。私はこのことを、書物を書くことに対しても言いました。直ちにイメージによって還元されない状況を描くときでさえも、それはスペクタクルに属しているのです¹⁴。

教父アウグスティヌスらによって「劇場の神学 theologia theatrica」と非難された古代ローマにおける神性の考察、ニーチェにおける俳優と模^{シミュラークル}像という主題への関心、『ディアーナの水浴』、『歓待の掟』、『バフォメット』などにおいて行われる多くの活人画的情景描写など、確かにクロソウスキーの著作における「スペクタクルへの意志」を示す例は枚挙に暇がない。しかし一方で、彼のタブローは書物以上にこのスペクタクル志向を押し進めたものである。

2. 「状況の発見の場」としてのタブロー

ここでまずわれわれは、クロソウスキーのタブローにおける具体的なスペクタクル的要素から考えていくことにする。大きく分けて二点が挙げられよう。それは人物がほぼ等身大で描かれているということと、その絵の多くに床が描かれているということである。カタログや画集を眺めている限りでは気づきにくいことだが、彼のタブローの多くは壁画のように巨大であり、観る者の視界をほぼ埋め尽くすこのタブローによって、われわれは否応なしにその世界に引きずり込まれることになる。クロソウスキーは1972年での個展以降、それまで使

用していた黒鉛筆を色鉛筆に持ち替え、同時に執筆活動をほぼ全面的に放棄したが、実は「色彩の発見」以前からすでにその素描のサイズは巨大なものだった。そこではタブローの人物とそれを観る者とが極めて近いところに位置づけられている。そのタブローの舞台は、それほど大きくはないアパートの室内の空間として構想されているようでもある。これは『歓待の掟』の三作目である『プロンプターあるいは社交劇』(*Le Souffleur ou le Théâtre de société*)というタイトルからも想起されるような意味での「社交劇」的なものといっても良いだろう¹⁵。そこには演者と観者が一堂に会する親密な、しかしどこか不安定で不吉な雰囲気がある。対談相手に対して、クロソフスキーはこう述べている。

鑑賞者 (spectateur) は無関心ではいられないのです。鑑賞者はその絵が自分に何も語らないということが分れば先に進むし、あるいは絵が自分に何事かを語ればそれを眺める。そうすると、鑑賞者と登場人物たちとのあいだに一個のやり取り (échange) のようなものが存在します。そうしたやり取りは、人物像たちの実物大の縮尺に起因するものです。部屋の床の上に掛けてある、等身大の登場人物を表すタブローは、それら登場人物たちが鑑賞者と同じ階にいるという幻想を与えなければならぬのです¹⁶。

これはまさに、クロソフスキーがそのタブローに求めるものが、演者と観者が同じ時空間を共有する演劇的な場であることを示している。対談相手は、タブローで描かれた床と、実際の床、つまり虚構と現実が曖昧になるような床をクロソフスキーが想定していることに対し「虚構とは何でしょう。現実とは何でしょう。両者のあいだには相互浸透があるのです」と述べる。以下はそれに対するクロソフスキーの反応である。

あるいはやり取り (échange) がね。人物たちは鑑賞者の身体的な現前と直接的に交わっている (communier) のです。大きなサイズの宗教的な作品、等身大で描かれた古代の壁画、あるいは少なくともそういう印象を与えるような作品は、鑑賞者を登場人物たちの活動の水準において活用します。鑑賞者は人物たちと同じ空間にいるのです¹⁷。

タブローに限らず、クロソフスキーの作品の多くに芝居風の場面が多く描かれるのは、彼の作品がその光景を見せることで、受け手——その場に居合わせた観客——との「やり取り」を図っているからである。観客はクロソフスキーのタブローと同一の空間を占めている。クロソフスキーが観客との交流＝やり取り (échange) と呼ぶ現象が生じるのは、まさにこの空間においてである。クロソフスキーによれば、鑑賞者がタブローを「観る」という行為それ自体が、鑑賞者が「自己を現在化する」(s'actualiser) ための、つまり鑑賞者自身の「特異体質¹⁸」(idiosyncrasie) の存在がまぎれもなく「現実」であることを確信させるための手段で



図1 《ちょうどよときのバフォメット》
(1982)

かれたように、「見てはいけないもの」を見た者がその後も安穩としていることはできない¹⁹。タブローを見ている者は、これが見世物であると自覚したまま、決して咀嚼しきれない違和感を抱く。なぜなら、鑑賞者はクロソウスキーの特異なタブローを通して、自己の特異体質にも向き合わされているからだ。まるでブレヒトの「異化効果 (Verfremdungseffekt / distanciation)」を持つ叙事演劇を観るときのように、われわれはタブローの中の登場人物、つまり観る対象と観る自分とのあいだに、強制的に居心地の悪い距離 (distance) を取らされている。ブレヒトは「異化的な模写とは、対象を認識すると同時にそれを異様なものと感じさせる模写のことである²⁰」と述べている。確かに、クロソウスキーの絵にも、見慣れたはずの光景が何かの拍子にその形状を歪め、異様なものへと変貌する瞬間がある。観る者の安易な感情同化を拒んでいるのも、ブレヒトの考える叙事演劇のありかたとどこかで共通している。中世を舞台にしているはずの小説『バフォメット』を題材にしたタブローのいくつかで、枕元に電話機が置かれていることなども例の一つとして挙げられよう (図1) ²¹。

以上のようにクロソウスキーのタブローを捉えれば、ベンヤミンがブレヒトの叙事演劇について次のように述べていることはわれわれにとってあまりに示唆的であると言わざるを得ない。

ブレヒトの考えるところでは、叙事演劇は筋を展開させるよりも、状況を表現しなければならぬ。だが、ここに言う表現とは、自然主義の理論家たちがいう意味での再現の

ある。

しかし、ここで注意が必要となる。クロソウスキーが描く床は、タブローを観る者が立っている床とあたかも物理的に同一平面上にあるかのように振舞っているにすぎない。彼のタブローに近づき、色鉛筆の線が紡ぎ出すその驚くほど繊細な色合いの戯れを確かめた後、少し下がって彼のタブローを観る「観客」としてのわれわれは、図らずも何か見てはいけないものを、つまり猥褻さと神々しさの同居する欲望の生成現場を見てしまったかのような感覚にさらされる。クロソウスキーのスペクタクルは、決してその前の光景を観ている者に安全な観客席を与えるものではない。女神ディアーナの水浴を見てしまったアクトイオンがその獵犬たちに四肢を引き裂

ことではない。むしろ、なによりも重要なのは、まずもって状況を発見することなのだ（状況を異化すること、と言ってもよいであろう）。状況のこの発見（異化）は、できごとの流れを中断することによってなされる。もっとも単純な例として、ある家庭の場面を挙げよう。この場面に突然、ひとりの他人が入ってくる。そのとき母親はまさに、ブロンズの置物をつかんで娘に投げつけようとしており、父親はちょうど窓をあけて警官を呼ぼうとしていた。この瞬間に、その他人が戸口に現われるのだ。1900年頃に流行った用語で言えば、〈劇的情景〉である。すなわち、この他人は状況に直面させられる。三様にうろたえた顔つき、開いた窓、こわれた家具。だが、ここに一つのまなざしが存在し、このまなざしには、市民生活のもっともありふれた場面でも、右の例と同じように異化された姿に見えるのだ²²。

ベンヤミンが言うように、ブレヒトの叙事演劇の目的の一つに「観客に状況を発見させること」がある。それはすなわち、観客を目の前の情景に感情同化させるのではなく、登場人物の振る舞いを規定している状況に対して驚きを与えることである。ここで重要なのは、その状況の発見が「できごとの流れを中断すること」によって得られるとされている点である。ベンヤミンはこの「中断されたできごとの流れ」を指して劇的情景と呼んでいるが、クロソフスキーが固着した「活人画」さながらのこのタブローは「観客を状況に直面させる舞台」としてブレヒトが好んで採用した手法でもある。パトリス・パヴィスが述べるように、これは筋立てや人物の性格よりは人物が置かれた状況（situations）や条件（conditions）を喚起するのに適した手法である²³。活人画が現れるや、スペクタクルは中断される。スペクタクルに没入しかけていた観客は我に帰り、舞台には生臭い現実という代物が忍び寄る。そのとき観客が発見するのは眼前に展開されているのが劇的情景であるという事実であり、同時に自己と舞台とのあいだに存在する無限の隔たりである。クロソフスキーのタブローの多くに描かれている床もまた、観客に自分の立っている床との一定の連続性を意識させると同時に両者のあいだの隔たりを感じさせる効果をも持つ。しかも、ここでわれわれに向けて差し出されているのは人物の身ぶりが説明する状況や条件以外の何物でもない。いくつかの現代のスペクタクルが観客に要請したものの、それはクロソフスキーが要請したものでもあるのだ。

3. 「他なる空間」としてのタブロー

しかし、以上のような要素は「クロソフスキーのタブローがいかなる点でスペクタクル的であるのか」という問いに大まかに答えたものでしかない。クロソフスキーのタブローの概念について掘り下げるには、彼が用いているタブローという言葉そのものにもう少し近づく必要がある。タブローとは慣例的に額縁に入った油絵を指すことが多く、クロソフスキーの

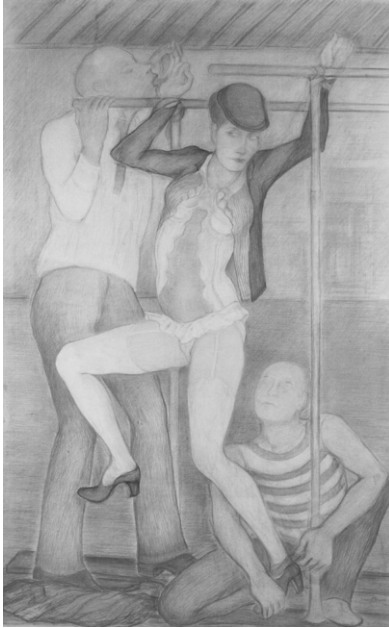


図2 《平行棒 III》(1975)

描くような色鉛筆による絵画は、通常ならデッサンとも呼ばれるものだろう。クロソウスキー自身デッサンという言葉を使うことはあるが、どちらかといえば彼はみずからの絵をデッサンと呼ぶよりはタブローと呼ぶことを好む。それはなぜか。確かに、彼の絵画はデッサンと呼ぶには巨大すぎる。だが、理由はそれだけではない。

タブローという概念が西洋で考案されたのが比較的最近であることは周知の事実であろう。近代以前の古い画像が、教会に代表されるような明確な文化的機能と特定の場に結びついていたのに対し、17世紀以降に成立したタブローはそうしたものによって規定されない対象である。タブローは額縁を得ることで、それまでの画像の存在形態から切り離されるようにして成立した²⁴。クロソウスキーのタブローにおいてもこの「切り離し」の要素は生じている。しかしそのショッキングな

光景としてのタブローは、^{スペクタクル}平穏な日常というコンテクストから暴力的に切り離され、切り取られているのである。小説『ナントの勅令破棄』の主人公オクターヴは、活人画を「それ自体でさらしものになる（スペクタクルに身を任せる *se donnant en spectacle*）ような生の感情、つまり宙づりになったまま留まっている生の感情²⁵」を模倣したものであると述べていた。この小説では、オクターヴの妻ロベルトが外出先で変質者に付きまとわれたあげく地下の体育館へと拉致され、平行棒に両手を括りつけられ(宙づりにされ)、その手のひらを嘗め回されるという事件が起こるが、クロソウスキーはこのシーンをもとにした情景を何度も執拗に描いている(図2)²⁶。このシーンは、確固たる自己同一性を保持して暮らしていたロベルトの日常の平穏な流れが突如として中断・脱臼させられ、その自己同一性を揺るがす不連続な要素が日常に忍び寄ってきたことを示す最も重要な場面である。体操の道具としての平行棒がその通常の使用法を変形させられ、変質者の欲望を満たすための道具(=記号)に成り下がったことに象徴されているように、ここでは日常にありふれた「もの」の「異化された姿」も浮かび上がってくる。クロソウスキーは、幼少時に見た挿絵入りの週刊誌『ル・プティ・ジュルナル』から受けた影響についてこう語っている。

挿絵入り三面記事とは、結局は近代におけるわれわれの不連続性、つまりそれ以前とそれ以後のあいだですでに起こった事実の突如たるヴィジョンをこれ見よがしに演出することに他ならない。それが要求するのは、三面記事に暗に含まれる二律背反的現象、つ

まりうわべ上は日常的な何かによる日常の断絶という現象をこの上なくヒステリックに再現することである²⁷。

クロソウスキーにとって、中断された情景としてのタブローとはすなわち、あらゆるファンタスマティックな衝動を効率性・合理性の名のもとに日常的なものや連続的なものへと封じ込めていった近代人の生活の中で、それでもなお、ふとした瞬間に垣間見られる日常と不連続な部分を情景化するための装置だった。幼少時のクロソウスキーが見たかもしれない、ある夜会で一人の女性のスカートに火がついてしまった事件を描いた1910年1月16日付の『ル・プチ・ジュール』の挿絵を挙げておこう(図3)²⁸。このような、いかにも陳腐な手法で描かれた絵には確かに「あからさまに日常的な何かによる日常性の断絶」が生じている。彼のタブローが示すものはこの「断絶」の状況であり、それがわれわれに一定の演劇的な力を持って迫ってくるのである。

クロソウスキーの考えるタブローに付随するこうした力を、演劇性(théâtralité)という概念から捉え直すことはそれゆえ決して無益なことではあるまい。本論の冒頭でも見たように、クロソウスキー自身も用いているこの演劇性という概念にはつねに曖昧さが付きまといがちであるが、それに一つの明快な説明を与えたジョゼット・フェラルによれば、この概念はつまるところ「他なる空間の創出」によって定義される。

演劇性の条件は、日常の空間とは異なる、他なる空間の識別(演劇性が他者によって望まれたとき)あるいは創造(主体が演劇性を事物に投影するとき)ということになるだろう。その空間は観客のまなざしが作り上げるものだが、それはその観客がいるところの外部においてなされる。演劇性の外と内を作る空間の中のこのみぞは、他者の空間である。このみぞが演劇性の他性を作り上げる²⁹。

興味深いことに、フェラルの指摘する「他なる空間の識別あるいは創造」という演劇性の条件は、クロソウスキーが求めるタブローの条件と全くと言っていいほど同じものを見出せる。



図3 《ル・プチ・ジュール》、
1910年1月16日号

鑑賞者はクロソウスキーのタブローを目撃することで、日常とは異なる空間をそこに見出す。そのタブローは、そこで展開されているできごとに鑑賞者が偶然居合わせたかのような幻想をつかの間抱かせはするが、彼は鑑賞者をそこにとどまらせない。フランソワーズ・ルヴァイヤンが警告を発するように³⁰、われわれも彼のタブローをたんなるイリュージョニズムと混同しないようにしたい。彼がタブローを描く真の目的は、現実と虚構の境界を曖昧にさせることでは必ずしもないからである。前節で見たように、鑑賞者は観る対象と自分が同一平面上にあるかのように錯覚はしても、自分とタブローのあいだにあるのが断絶であることも自覚している。つまり、鑑賞者はクロソウスキーのタブローの演劇性をこのような空間の異質性、他性において捉えているのだ。画家のファンタスムの模^{シミュラークル}像に遭遇した鑑賞者は、それをすぐさま自分の中で再構成することを求められている。

すぐれて個人的なものであるはずの欲望のヴィジョンが、いかなる他者からの同意にも感情同化にも基づかない一つの奇妙な共同体を要請する瞬間がクロソウスキーのタブローにはある。もちろん、演劇と絵画という似て非なるジャンルの差異の問題が看過されてはなるまい。ただ、以上のような演劇性という観点を導入することで、クロソウスキーが敢えてタブローという手段を表現方法として選んだ理由が浮かび上がってくるのではないだろうか。というのも、タブローという言葉はとくに18世紀以来、演劇とのアナロジーによって語られてきた経緯があるからである。

ロラン・バルトは、ディドロの全美学が演劇的舞台とタブローとのアナロジーによって構成されていることを指摘しながら、「整えられた舞台」、「はっきりと切り取られ」、「一つの意味を盛り上げ」、「この意味の生産を露わにし」、「視覚的切り取りと観念的切り取りの一致」を達成するそのタブローの理念がブレヒトの演劇やエイゼンシュテインの映画にも共通したものであると述べている³¹。画家は叙述によって物事を語るのではなく、「あらかじめ自分に意味と快楽の最大の収益を保証するような一瞬³²」を定着することによって語る。タブローを観る者はその一瞬を一瞥によって読み取る。クロソウスキーの考えるタブローもこのようなものにきわめて近い。画家が切り取る一瞬は、レッシングが『ラオコーン³³』で用いた言葉をバルトに倣って引けば、まさに「受胎した瞬間³⁴」(l'instant prégnant)なのである。タブローの人物は、その自己同一性の輪郭を限りなく曖昧にしながらさまざまな姿勢を取る。いや、クロソウスキーという劇作家によって取らされている。その姿勢を一個のヴィジョンとして受け取る観客が立ち会っているのは、妄執的な欲望の力の数々が生起する「劇的情景」であり、それはまさに「ここ」ではない「他なる空間」である。クロソウスキーは文筆業や画業のみならず、演劇的な実践(クロソウスキー家で開かれたという「社交劇」や『生きた貨幣』に収録されたピエール・ズッカによる活^{タブロー・ヴィヴァン}人画風の写真撮影など)や映画的な実践(同じくズッカ監督による映画『ロベルト』への出演など)も行っているが、その関心の根底にあるのは、バルトが指摘したような意味での「受胎した瞬間としての劇的情景」であって、演劇

や映画は、クロソウスキーにとってその劇的情景が要求する「見世物」という主題を変奏させたものに過ぎない。言い方を変えれば、バルトが特定の演劇や映画にもその共通した特質を見た劇的情景という要素こそ、クロソウスキーにあってはその活動全体を貫く主軸の一つなのである。

先にも見たように、クロソウスキーはタブローを鑑賞者にとっての異質性／他性として差し出し、それによってタブローと鑑賞者相互の「やり取り」という演劇的な伝達の磁場を生み出そうとする。しかし、クロソウスキーの対談相手のアルノーは、媒介としての模像を創り出す行為とそれを受け入れる行為とのあいだには決定的差異があるという、もっともな事実を指摘する。いかなる伝達行為であれ、発信者と受信者とのあいだにはつねにずれがある。画家がタブローを自分のパトスの似姿として呈示しても、鑑賞者が受け取るのはまた別の似姿になるかもしれない。小説であれタブローであれ、また演劇であれ映画であれ、伝達不可能なものが伝達可能になるという事態は起こり得ないのではないか。そのような疑問に対して、クロソウスキーはこう答える。

それは、それ自身の底を隠蔽すると同時に、他者に対してそこに自分を認める手段を与えるあらゆる生産ないし創造行為の普遍的な原理ではありませんか。タブローとは特異体質の物質化です。それは一個の対象物であり、多数の人々の手の届く商品です。それを買う愛好家はそこに自分を認め、ある共犯性を見出すこともできる。しかし、このような親和性と画家の意図とのあいだの一致はめったにありません。タブローはつねに一個の転写、一個の模像なのです。そこに自分を認める愛好家をタブローが満足させるのは、それが模像である限りにおいてです。鑑賞者と芸術家はタブローを同じ仕方では解釈しません。なぜなら、両者はそこに同じ経験的事実を投射するのではないからです。パトスは伝達を行わないのです！³⁵

「パトスは伝達を行わない」、そのために、クロソウスキーは一種の紋切り型(ステレオタイプ)という手段に訴えて、ファンタスムの「通俗化」を試みるのだ³⁶。その産物にはファンタスムそのものが宿っているわけではないが、それによって始めてそのファンタスムの「解釈」が可能になる。画家も鑑賞者もタブローを解釈する。画家は自分のタブローを観て、自分が何に取りつかれていたのかを知り(タブローは「特異体質の物質化」である)、鑑賞者はみずからの特異体質に照らし合わせながら、画家のタブローからその画家が何に取りつかれていたのかをそれぞれの仕方を感じ取る。したがって、その受け取り方＝解釈は均一なものではあり得ない。先ほど見たように、画家であれ鑑賞者であれ、彼らが観ている対象はそれを観る者にとってすでに、つねに「他なるもの」だからである。

だが、注意したい。これだけでは、クロソウスキーのタブローはたんに解釈の恣意性を弄

んでいると受け取られかねないが、事実はそうでないからである。彼は同時に、解釈とは「他なるもの」との「同一化」の能力にも関わっているという考えを持っていた。彼は、人間に備わる「一個の解釈＝演劇アンテルプレタシオンの能力、自分自身の本性とは異質な何物かとの同一化の能力」にこそ「不可能な伝達」を追究する意味があり、その能力とは「私のうちの何者かが、本来私に属さないにもかかわらず私のうちに出現するものと同一化する」ことであると同じ対談で述べている³⁷。ここで言われている「同一化」とは、たんに自分とは異質なものを無理やり自分の中に取り込み、それを理解可能なものにしてしまうことではない。それは「私をして語らしめている諸力の身元を突き止めなければならない³⁸」という彼の使命感から来たもので、ここに見られるのは倦むことなく他なるものへアクセスしようとする姿勢である。絶えず自己を変容させる俳優の演劇にも似て、そのタブローは意味への同一化のプロセスを廃棄しながらも、言語化不可能なファンタスムの不吉な力への「同一化」を、当のファンタスムそのものの解釈において図ろうとする。解釈することは演劇することであり、逆もまた然りである。クロソフスキーのタブロー概念にはつねに解釈＝演劇の運動が含まれており、それは画家にも鑑賞者にも生じる伝達の運動である。クロソフスキーのドラマトゥルギーとはまさにそこにあると言えるだろう。

4. 「言語／身体の浸透の場」としてのタブロー

われわれがこれまで見てきたような、多分に演劇性を帯びたクロソフスキーのタブロー概念の発想の根底には何があるのか。芸術における伝達行為を真に思考する上での可能性はその概念の奈辺にあるのか。私見では、伝達行為に伴う「記号としてのイマージュ」への彼のまなざしがそうした問いを開く鍵になるように思われる。最後にそれを確認してこの論を閉じたい。

クロソフスキーの著作においても伝達の問題はつねに問われてきた。言語も（画像としての）イマージュも何かを伝達するための媒体であり模像であることは論を俟たないし、それゆえに両者ともに一種の否定性を帯びることが不可避であるということも理解可能である。クロソフスキーは20世紀の思想家の中でも、媒体／模像にまつわる否定性をどうポジティブに評価するかについて（ときに神学的思考を交えつつ）最も執拗に考え抜いた一人である。しかし、言語とイマージュには明らかな差異がある。クロソフスキーが最終的にタブローをその表現手段として選び取った真の理由はこの両者の差異の中にある。それを考えるには、主に両者が基盤としている「記号のコード」の概念の違いを踏まえなければならないだろう。というのも、クロソフスキー自身が次のように述べているからだ。

イマージュは記号、といっても意味作用を行う記号のそれとは別な世界の記号なのです。

それは鏡状のもの（spéculaire）であって思弁（spéculation）ではありません³⁹。

クロソウスキーによれば、イマージュは記号であるが、象徴的な意味作用を伴う言語記号とはまた別の秩序に属している。そのタブローにおける登場人物の一つ一つの身ぶりは、特定の意味を表わすというよりは多様な意味を産出し得るものであり、それは発信者が何らかのメッセージを送り、それを受け取った受信者が発信者の意図を受け取るといった、素朴な伝達概念を限りなくはみ出していく。イマージュはまさに、クロソウスキーが述べるように「鏡状のもの」ではあるが、それは一義的な真実を映す象徴としての「鏡」ではなく、捉え難い多種多様な解釈が乱反射する「鏡」なのだ。しかし、彼のタブローは「鏡状のもの」からさらに「見世物的なもの」にまでその射程を広げている。つまり、彼のタブローはたんに彼のヴィジョンを鏡として映したイマージュであるにとどまらず、そこから彼自身やそれを受け取る鑑賞者による不断の解釈＝演劇——不吉な諸力との同一化——が開始されなければならない。

先にも引いたフェラルによれば、「演劇性」は日常的なものに属していた空間がフィクションへと変わったときに生じるといふ。鑑賞者は「空間を記号化」し、「記号を移動」させる。鑑賞者は「それらの記号を異なる仕方で読」み、「演者の身体に模像と幻想を現出」させ、作品との「秘密を共有」するのである⁴⁰。先ほど引いたバルトも、演劇における記号体系は言語という「線的な」記号体系に比べればはるかに「多声的」であると述べている⁴¹。クロソウスキー自身も、おそらくはこのような多声的かつ多義的な記号体系に位置づけられた身体表現への並々ならぬ関心からタブローに向かったのであろう。つまり、クロソウスキーのタブローもまた、彼らが考える演劇と同様、身ぶりを何らかの意味を作り出す記号へと変える運動に関わるものなのだ⁴²。だが、それは固定的・権威的な真理としての意味を何ら保証しない。なぜなら、クロソウスキーが相手にしているのはファンタスムの形象化された映像としての記号であって、それ自体は言語記号のように辞書的に定義された意味を持たないからである。

クロソウスキー自身はこの「記号としてのイマージュ」という考えを絵画に関するテキストの中でそれほど展開しているわけではない。しかし、彼の「断筆」以前の著作には、彼がこのようないわゆる分節言語とは異なる「言語」の可能性の探究へと向かうことを予告しているかのような箇所が見出せる。たとえば『ニーチェと悪循環』では、ニーチェが衝動に関わる運動性を「一種の言語」の問題として考えていたことを示す次のような言葉が引用されていた。

あらゆる運動は身ぶりとして、一種の言語として考えるべきである。そのような〔身ぶりとしての〕言語の中で（衝動の）さまざまな力が相互に理解しあう。〔中略〕本質的な

のは次のようなことである。つまり無数の運動を表わす諸形式を創造することであり、記号全種類のための記号を発明すること⁴³。

ニーチェにせよクロソフスキーにせよ、彼らが真に問題にしているのは「われわれはさまざまな衝動の力をいかにしてさまざまな記号に翻訳しているのか」といった問いである。通常、伝達に伴う記号といった場合、分節言語がクロズアップされがちであるが、衝動を解釈する記号の解釈コードはこのような分節言語に限られない。もっとも、『ニーチェと悪循環』におけるここでの議論は分節言語の問題と可能性を考察する目的でなされているのだが、ニーチェが「記号全種類のための記号の発明」を唱えたのは、もとはと言えば言語記号の形成以前の「記号」があるはずだという認識からであった。「あらゆる運動は身ぶりとして、一種の言語として考えるべきである」というこのニーチェの問題意識をクロソフスキー自身も引き継いでいることは言うまでもない。

これは小説『飲待の掟』の「あとがき」で語られていた「独自の記号」についても言える。「独自の記号」とは「あとがき」の語り手が魅了され続けた女主人公ロベルトの名を指しているが、それは一般に流布する諸記号（彼はこれを「日常的記号のコード」と呼ぶ）の起源にある、意味も目的も欠いた強度の波動を想起させるような特殊な記号である。歴史を持たずあらゆるコンテクストから切り離されているがゆえに、それは言語化不可能な個人的な欲望やファンタズムを掻き立てる対象となる。ロベルトという「独自の記号」は、さまざまな身ぶりの「特殊言語」を集積した全体像であり、語り手のファンタズムの模^{シミュラクル}像となる。

『ナントの勅令破棄』の冒頭で主人公オクターヴが引いていた、クインティリアヌス言うところの「破格語法」(solécisme) もそのようなものであった。「頭や手の動きによって、言っていることとは逆のことを相手に理解させることがあるたびに、身ぶりにも破格語法に似たものがあると、ある人たちは考える⁴⁴」。一つの身ぶりはさまざまな解釈を引き起こし得るのであり、そこには言葉でいう「言い間違い」のようなこともしばしば生じる。小説内の架空の画家トネールの描く《ルクレティアとタルクイニウス》は、一つの肉体が精神的な嫌悪と肉体的な快樂とを同時に示してしまうという奇妙な現象を描いたものとされていた。

クロソフスキーのタブローにおいて背後から襲われるロベルトも確かに驚いているように見える。だが、その手、足、顔、眼は、まるでそれを平然と待ち受けているかのようにも見える。そうした身体の各部分は往々にして、不敵なまでに大胆にして厳しい表情を持つ。「もともと女というものは、精神によって限定されるのを非常に嫌い、身体の可能性以外のところには自分を見ることはありません。それどころか、女の身体こそ女の魂なのです⁴⁵」というロベルトの言葉を証し立てているかのような「身体の可能性」が、そのタブローにはあるのではないか。

クロソフスキーのタブローを観るという行為、それはすでに見たように、鑑賞者自身のファ

ンタスムが画家のファンタスムから何らかの影響を受けているという状況を発見することである。タブローの人物たちの身ぶりは（形状を少しずつ変えつつ）何度も何度も反復されることによって、クロソフスキーの強迫的な妄執を浮き彫りにしている。そのような妄執はつねに意味の身元探しの作業をかわして過ぎ去る。イマージュという記号による「不吉な諸力との同一化」は、言語記号による「自己同一化」とは異なり、パトスの強度をただ指差すことしかしない⁴⁶。それは意味を新たに生み出す契機にはなっても、隠された意味を見つけ出すことには結びつかない。

先にも引用した『ル・プティ・ジュルナル』の挿絵が伝えていたのは、その女性の名前や経歴、あるいはその事件に付随するさまざまな意味ではなく、それを観る者がしばし呆然と立ち尽くしてしまうような事件の光景そのものである。クロソフスキーがタブローで活写しようとするのは、言語に還元可能な逸話的内容ではなく、日常のふとした瞬間に亀裂が走り、日常とは不連続な何か深い淵から顔を覗かせる一瞬である。それは描く者の特異体質を強く刺激した光景であるというだけでなく、観る者の特異体質にも何らかの影響を与えずにはおかない。彼のタブローになお何らかの「意味」があるとするならば、それは画家のまなざし、観られている光景、そしてそれを観る者のまなざしとが生み出していくものである。クロソフスキーはそのような光景をイマージュとしての記号のコードの中に位置づけることを通して、パトスの魔力を祓うと同時に他ならぬその魔力の存在を記憶に留めようとしていたのである。

冒頭でも触れた、クロソフスキーのタブローにおいて行われるこの「悪魔祓い」こそ、筆者が言う「身体の新たなコード化」に関わるものである。霊を追い出し、同時に記憶するための「それ固有の言語」の発明（「不吉な諸力との同一化」）、これがクロソフスキーの^{パトロロジー}パトス論であり、その^{パトフアニマー}パトスの顕われのありかたの探究の帰結である。彼はまたこうも言っている。

空間としてのタブローは、それ自身の構造からして、何かを意味する指示と、指示不可能なものの出現とのあいだに媒介的な領域を定めるものであり、タブローという特殊言語に頼ることによってのみ、その領域はその統一性のうちに還元され得るのだ。その統一性とはつまり、不可視の諸力とわれわれの隠された性癖との一致のことである⁴⁷。

彼は確かに劇作家として、タブローの登場人物と、それを観る者とのあいだにある関係を打ちたてようとしている。それは透明で完全な伝達の関係ではない。模^{シミュラークル}像としてのタブローが複製しようとする対象は、そのものとしては不在のファンタスムなのだから。模^{シミュラークル}像は確かに伝達不可能なものの残滓にすぎないが、国によってそれ固有の貨幣があるように、それ「固有の言語」あるいは「固有の構造」——タブローという身体の特異言語——によってのみ流通するものである。タブローはまさに「何かを意味する指示と、指示不可能なものの出現と

のあいだに媒介的な領域を定める」のである。

クロソウスキーは鑑賞者をタブローの前に立たせることによって、鑑賞者とのやり取り (échange) を成立させようとする。そこで彼は鑑賞者を誘惑し、その世界に引き込む。求められるのはその関係性の中に参与することである。「身体のコード化」の作用をもたらす「模^{シミュラークル}像としてのタブロー」においてこそ、みずからの特異体質の一方向的な「伝達」ではなく、いわんや送り手と受け手のあいだの無色透明な「伝達」でもない、俳優と観客との特異体質の異質性を保ったままのやり取り——パトファニー——が生じ得るとクロソウスキーは考えたのではないだろうか。

おわりに

クロソウスキーのタブロー概念には、演劇の根幹にあるものの多くが認められる。そして、その背後には彼の演劇的なものへの強い意志が反映されている。だがそれにもかかわらず、そのタブロー概念は「上演／表象／再現 (représentation) の不可能性」に立脚している⁴⁸。そこにはつねに「伝達されざるパトス」が行き場を失った水のよどみのように渦巻いている。言語と身体、あるいは言語と「身体のイメージ」のずれという解消不可能なアポリアはクロソウスキー作品全体を支配するものである。しかし、彼はそのアポリアにとどまらない。彼がそのニーチェ論で「記号全種類のための記号を発明すること」というニーチェの宣言に同意し、『歓待の掟』でロベルトという「独自の記号」について語り、その絵画論でイメージを「意味作用を伴わない記号」と呼ぶとき、そこには記号という言語学的概念を援用しながら、同時にその枠には必ずしも収まらない、言語と身体相互浸透を図ろうとする彼の策略が見て取れる。クロソウスキーのタブロー概念が演劇的であるということが言えるのも、厳密には彼の考える記号概念の根幹に、このような二項対立関係を越えた言語と「身体のイメージ」の相互浸透という企てへの強い意識が認められる限りにおいてなのである。

註

- 1 ここで彼が想定している活人画とは、「有名な絵画を再現あるいは想起させる配置で舞台上にいる人々の集団によって構成されるスペクタクル。不動の人々の集団」(*Le Nouveau Petit Robert*) を指す。そこで役者は相応しい衣装や調度品などを揃え、無言で不動の姿勢を取る。その起源は中世にまで遡るが、近代以降でも演劇・写真・映画などで用いられる手法である。クロソウスキーの多くの著作においても活人画は重要なモチーフとなっているが、本稿の目的はその著作における活人画の役割について述べるのではなく、主にその絵画論の側面から彼のタブロー概念を論ずることである。

- 2 本稿は以下の拙稿での問題意識を引き継ぎながら「クロソウスキーにおけるタブローの概念」に焦点を当てることでさらに発展させたものである。Shinsuke Omori, «Vers une «nouvelle langue» de la communication: la théâtralité dans les écrits sur la peinture de Pierre Klossowski» (『新たな伝達の『言語』へ：ピエール・クロソウスキーの絵画論における演劇性]), 『フランス語フランス文学研究』N°97、日本フランス語フランス文学会、2010年8月、93-107頁。
- 3 前述のようにクロソウスキーは1970年代以降執筆活動を放棄したが、対談やカタログへの寄稿などの形でその発言が残されている。Cf. Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Marseille, André Dimanche/Ryôan-ji, 1984. (『ルサンブラン』清水正・豊崎光一訳、ペヨトル工房、1992年)以下、フランス語原文からの翻訳はすべて引用者によるものである。既存の邦訳も適宜参照したが、煩瑣になるのを避けるため初出時に書誌情報を併記するにとどめた。
- 4 Klossowski, «Entretiens avec Alain Arnaud», dans *La Ressemblance*, p.102.
- 5 *Ibid.* ここでのイマージュとは視覚的な幻想に基づいて転写された映像を指している。
- 6 *Ibid.*, p.105-106. 強調は原文通り。以下同様。
- 7 この小説は、それぞれ別に発表された『ナントの勅令破棄』(1959)、『ロベルトは今夜』(1953)、『プロンプターまたは社交劇』(1960)の三作品をこの順で一つにまとめ、それに「はしがき」と「あとがき」を付して1965年に出版されたものである。三作とも女主人公ロベルトの名をめぐって展開されるため、「ロベルト三部作」とも呼ばれる。
- 8 Cf. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux* (1969), Paris, Mercure de France, 1990, p.52-53. (『ニーチェと悪循環』兼子正勝訳、哲学書房、1989年)
- 9 Klossowski, «Entretiens avec Alain Arnaud», dans *La Ressemblance*, *op. cit.*, p.106-107.
- 10 クロソウスキーが問題にしているダイモーンは新プラトン主義をその起源とするもので、もとは神々と人間とのあいだにいかにして伝達が成立するかという神学的問いに属している。詳細は以下を参照。大森晋輔「シミュラクルとスペクタクル：ピエール・クロソウスキーにおける神学と演劇」、『LACワークショップ論文集』第2号所収、2009年3月、41-50頁。
- 11 Klossowski, entretien avec France Huser, «Eros, Belzébuth et Cie», in *Le Nouvel Observateur*, février 1982, p.76. (『エロス・ベルゼバブ株式会社』杉原整訳、『夜想』所収、1987年8月)
- 12 クロソウスキーは別の対談で、こうも述べている。「私は一人の劇作家だといえましょう。私のタブローは私のテキストと同じく劇作上の秩序に属しているのです。[中略]『私の書物はドラマトゥルギーに属するものだ』と私が言うとき、それは私の絵を理解するための精髓を用意するためです。そして、道徳や思索や形而上学の秩序が支配的なサドやニーチェについての私の思弁的な作品の中でさえもドラマトゥルギーは失われていないと考えています」(Klossowski, «Fragments d'une explication», entretiens avec Rémy Zaugg, dans *Simulacra*, catalogue de l'exposition de la Kunsthalle de Berne, juin-août 1981, p.153-155)。

- 13 Klossowski, «L'idiome corporel est-il un simulacre de communication?», dans *La Ressemblance*, *op. cit.*, p.52.
- 14 Klossowski, «Fragments d'une explication», dans *Simulacra*, *op. cit.*, p.145.
- 15 「社交劇」とは、主に18世紀以降フランス社交界で広がったとされるアマチュアによる芝居のことで、親しい友人たちのあいだで気晴らしに行われた。クロソフスキーは友人たちを誘って、自作を元にした社交劇を自宅で催していた。Cf. Michel Butor, «Souvenir sur le théâtre de société», in *Cahier pour un temps*, numéro spécial «Pierre Klossowski», Paris, Centre Pompidou, 1985.
- 16 Klossowski, «Fragments d'une explication», dans *Simulacra*, *op. cit.*, p.116.
- 17 *Ibid.*
- 18 クロソフスキーはファンタスムの支配を受ける主体の個別的な性向を指してしばしばこう呼ぶ。
- 19 もっとも、クロソフスキーの解釈するディアーナはアクタイオンをみずからの姿態を見るよう仕向けた張本人でもある。Cf. Klossowski, *Le Bain de Diane*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956. (『ディアーナの水浴』 宮川淳・豊崎光一訳、美術出版社、1974年)
- 20 ベルトルト・ブレヒト『今日の世界は演劇によって再現できるか：ブレヒト演劇論集』千田是也編訳、白水社、1996年、278頁。
- 21 図版は以下の資料からの引用。ジャック・アンリク『クロソフスキー画集』小倉正史訳、リポート、1991年、65頁。
- 22 ヴェルター・ベンヤミン「叙事演劇とは何か」、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション』所収、ちくま学芸文庫、1999年、542-543頁。一部、表記を改めた。
- 23 Ptrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2004, p.346. このような「活人画」的手法はラサール、ヴェンツェル、ドイッチ、クレツツなどの「日常の演劇」(théâtre de quotidien)あるいは「イマージュの演劇」(théâtre d'images)などに見られるようにブレヒト以後の演劇においても継承されている。理論面であれ実践面であれ、このような手法自体は古くから見られる。パヴィスはデイドロの演劇論やゴッリの『検察官』のラスト・シーンを例に挙げている。
- 24 以上のようなタブローの成立事情に関しては、絵画の自己意識という観点で近代以降のタブローの生成を捉えようとした以下の書物が示唆的である。ヴィクトル・I・ストイキツァ『絵画の自意識：初期近代におけるタブローの誕生』岡田温司・松原知生訳、ありな書房、2001年。
- 25 Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité* (1965), Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1995, p.16. (『歓待の掟』若林真・永井旦訳、河出書房新社、1987年) 次の箇所も参照のこと。「^{タブロー}絵画に関する^{タブロー・ヴィヴァン}ことで『活人画』を語るというのは、何とも同語反復的に思えるものだ。絵画の存在するところにはいつもあらかじめ『活人画』が存在しているのではないだろうか」(*Ibid.*)。
- 26 図版は以下の資料からの引用。Pierre Klossowski: *Tableaux vivants*, sous la direction d'Agnès

- de la Beaumelle, Paris, Gallimard/Centre Pompidou, 2007, p.131.
- 27 Klossowski, «Du tableau en tant que simulacre», dans *La Ressemblance*, *op. cit.*, p.79.
- 28 以下のウェブサイト<http://pagesperso-orange.fr/cent.ans/menu/menu.htm>において、1890年から1929年までの『ル・プティ・ジュルナル』の挿絵が公開されている。図版はこのサイトからの引用。『ロベルトは今夜』では、オクターヴが甥のアントワーヌに一枚のロベルトの写真を見せる場面がある。それは、とある婦人の別荘の客間で妻ロベルトが人々の前で演説をしているときに、彼女がうっかりと暖炉の棚に肘をついていたために彼女のスカートに火が燃え移った光景をオクターヴが撮ったものである。クロソウスキーが幼少時にこの『ル・プティ・ジュルナル』の挿絵を見ていたかどうかを確かめる術はないが、この場面の発想源としてこの挿絵は有力なものであると思われる。
- 29 Josette Féral, «La Théâtralité: Recherche sur la spécificité du langage théâtral», in *Poétique*, septembre 1988, p.350.
- 30 Françoise Levallant, «Des moments suspendus (Aspects de la temporalité dans l'œuvre dessiné de Pierre Klossowski)», in *Traversées de Pierre Klossowski*, Publications de la Faculté des lettres de Genève, Librairie Droz, 1999, p.129-130.
- 31 Roland Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein» (1973), dans *Œuvres Complètes*, tome VI, Paris, Seuil, 2002, p.339. (ロラン・バルト「ティドロ、ブレヒト、エイゼンシュテイン」、『第三の意味映画と演劇と音楽と』所収、沢崎浩平訳、みすず書房、1984年)
- 32 *Ibid.*
- 33 Cf. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: suivi de Lettres concernant l'antiquité et Comment les anciens représentaient la mort*, textes réunis et présentés par J. Bialostocka avec la collaboration de R. Klein, Paris, Hermann, 1964.
- 34 Barthes, *op. cit.*, p.341.
- 35 Klossowski, «Entretiens avec Alain Arnaud», dans *La Ressemblance*, *op. cit.*, p.109.
- 36 クロソウスキーのタブローにおけるステレオタイプの役割については以下を参照。Omori, «Vers une «nouvelle langue» de la communication: la théâtralité dans les écrits sur la peinture de Pierre Klossowski», art. cit., p.97-100.
- 37 Klossowski, «Entretiens avec Alain Arnaud», dans *La Ressemblance*, *op. cit.*, p.108.
- 38 *Ibid.*
- 39 *Ibid.*, p.105.
- 40 Féral, art. cit., p.350.
- 41 Barthes, «Littérature et signification» (1963), dans *Essais Critiques*, *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Seuil, 2002, p.508-509. (ロラン・バルト「文学と記号作用」、『エッセ・クリティック』所収、篠田浩一郎・高坂和彦・渡瀬嘉朗訳、晶文全書、1997年)

- 42 クロソフスキーは次のように述べている。「事実、私は筆跡学から能書術、というよりむしろ象形文字学へと移ったのです。私は絵を象形文字として扱っているわけです」(Klossowski, «Entretiens avec Alain Arnaud», dans *La Ressemblance*, *op. cit.*, p.102)。ここでの象形文字^{ヒエログリフ}への言及を軽く見るべきではないだろう。彼のタブローにおける演劇性、ひいては彼の言語観の本質を考えるための鍵がこの辺りにあるように思われる。すでにわれわれはバレリーナを記号としての象形文字に譬えたマラルメや、新たな演劇において要求される身体を象形文字として捉えたアルトを知っている。これまでの西洋における言語に対する思考の中で、さまざまな形で表明されてきた象形文字に見立てた身体表現への強い憧憬や関心がクロソフスキー作品においても(個々のニュアンスの違いはあるにせよ)見られるのではないかと考えられるが、ここではこれ以上議論を拡大することはできない。
- 43 Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, *op. cit.*, p.73.
- 44 Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, *op. cit.*, p.14.
- 45 *Ibid.*, p.35.
- 46 ジュリア・クリステヴァによれば、身ぶりそれ自体は脱意味論化された「^{アナフォル}照応詞」であり、「指差し、関係を打ち立て、実体を消去する」(Julia Kristeva, «Le geste, pratique ou communication?», dans *Σημειωτική: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.96. ジュリア・クリステヴァ『記号の生成論：セメイオチケ2』所収、中沢新一ほか訳、せりか書房、1984年)。
- 47 Klossowski, *Les Tarots de Gianni Novak*, Paris, Franco Maria Ricci, 1980, non paginé. 引用はAlain Arnaud, *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, coll. «Les Contemporains», 1990, p.154 (アラン・アルノー『ピエール・クロソフスキー』野村英夫・杉原整訳、国文社、1998年)による。
- 48 クロソフスキーが自宅で催した「社交劇」に『ロベルトは今夜』の主人公オクターヴ役として出演していたジョルジュ・ペロスはいみじくもこう言った。「彼が作り出す人物たちは、言葉と身ぶりのあいだのずれに囚われているがゆえに、芝居にするのは不可能なのである」(Georges Perros, «Le moins qu'on puisse dire», in *L'Arc*, n°43, p.47. ジョルジュ・ペロス「これだけは言えること」千葉文夫訳、『夜想』22「特集 クロソフスキー」、ペヨトル工房、1987年8月)。

La notion de tableau chez Pierre Klossowski

OMORI Shinsuke

Pierre Klossowski (1905-2001) a abandonné l'écriture, au sens où il a arrêté d'écrire des livres, en 1972, pour se consacrer à la création de tableaux avec des crayons de couleur. Il entend par le mot «tableau» un lieu de dévoilement de l'instant où la vie quotidienne perd de sa continuité et se transforme en spectacle. En traitant son tableau comme un spectacle, comment tentait-il alors d'établir une relation entre celui qui regarde son tableau et lui-même? Cette étude a pour but d'examiner la notion de tableau chez Klossowski et la possibilité d'une pensée à la fois picturale et théâtrale.

Il n'est pas difficile de repérer le goût prononcé de Klossowski pour le spectacle dans son œuvre écrite. Cependant, ce goût, qui confine à la manie, est beaucoup plus visible dans ses tableaux que dans son écriture. Devant un de ses tableaux, on retrouve souvent cette manie dans deux éléments : «les personnages en grandeur nature» et «le parquet de chambres». Mais, pour mesurer la portée de sa manie du spectacle, il faut tenir compte du fait qu'il utilise le mot «tableau» et non pas «dessin» par exemple. À l'origine, le tableau était une image détachée et découpée d'un espace déterminé; mais, pour Klossowski, le tableau est avant tout une scène capitale qui déchire l'espace quotidien et statique. Ce qui donne de l'importance au tableau, c'est cette invasion d'un élément totalement inconnu: son tableau suspend et démet le cours tranquille de la vie et y introduit la discontinuité. Comme le théâtre de Brecht, son tableau-spectacle repousse la possibilité d'une *catharsis*.

La pratique du cinéma ou du «théâtre de société» n'est qu'une de ses variations sur ce thème de «tableau» qui est une tentative de traiter l'image en «signe», isolé de toute histoire et de tout contexte. C'est dans cet intérêt de «l'image en tant que signe» de Klossowski que la condition de son tableau correspond à celle de la notion de théâtralité dans une pièce de théâtre: «l'identification ou la création d'un espace autre» (Féral). En s'adressant au spectateur devant son tableau, Klossowski cherche à générer un espace d'échange entre le personnage du tableau et le spectateur, un champ plus ou moins théâtral de la communication. Analogue à la scène théâtrale sur laquelle le jeu d'un acteur transforme et multiplie sans cesse son identité, le tableau klossowskien en tant que scène, en abolissant le processus de l'identification dans un sens donné, tente de créer un lieu générateur de sens. D'où la particularité de la notion de tableau chez Klossowski: ce qui est remarquable dans ses paroles sur le tableau qui se réfèrent

à la notion quasi-sémiologique d'«image en tant que signe» — «univers autre que celui des signes signifiants» —, c'est justement sa recherche insatiable de la possibilité de l'interpénétration entre «le langage» et «l'image du corps» dans un espace polyphonique et polysémique.