

割れた鏡の中から，亀裂を抉りながら

——『ドキュマン』における
ジョルジュ・バタイユのレアリズム——

江 澤 健 一 郎

序，グラビア雑誌『ドキュマン』

シュルレアリスムがまき起こす騒擾が，歴史の表舞台に刻まれていた 1929 年，歴史の舞台の裏側で，ジョルジュ・バタイユ (Georges Bataille, 1897-1962) が事務局長職を務める雑誌『ドキュマン』(*Documents*, 1929-1930)¹⁾ が刊行される。以後 2 年間，この雑誌は，多くの学識者，批評家，作家，美術家が交差する場として機能することになった。『ドキュマン』は，写真図版を多用した雑誌である。タイトルの複数形が表しているように，それは諸々の資料，複数のドキュメントの集積である。第 1 号の表紙には〈学説，考古学，美術，民族誌学〉と記されている。そして，第 2 号からはそこに〈年 10 回発行のグラビア雑誌〉という言葉が添えられ，第 4 号からは〈学説〉の文字が消え，代わりに〈バラエティー〉という文化的には最下層ともいえるドキュメントのカテゴリーが記され，実質のみならず建前上も学問への異物の挿入が公言される。つまり『ドキュマン』とは，さまざまなジャンルを横断し，多様かつ異質なドキュメントを結合し組み合わせる場そのものであるといえる。そしてそれは「グラビア雑誌」という特性上，大判の図版写真を多用し，テキストと図版との交差によって成立している。活字と写真によって構成されている以上，そして近代的な産物であるグラビア雑誌である以上，それは「複製技術時代」の産物であり，複製技術がもたらした人間の視覚や経験の変化を前提として成立している。

『ドキュマン』はそのような時代の産物であるが，写真を用いた当時の雑誌の中でも，その図版の異様さは際立っている。『シュルレアリスム革命 (*La révolution surréaliste*, n^{os} 1-12, 1924-1929)』や『ビフュール (*Bifur*, n^{os} 1-8, 1929-1931)』²⁾ といった当時の前衛的な雑誌と比べても，

『ドキュマン』において図版が占める位置の大きさは特筆に値する。例えば『ビジュアル』と『ドキュマン』は同時期に出ており、どちらにも写真家エリ・ロタル (Eli Lotar, 1905-1969) が参加しているが、前者においてはテキストと図版のページが完全に分けられているのに対して、後者においてはテキストと図版が反響するような構成的な編集がなされている。そして写真という技術の特性は、この雑誌が主張する美学思想に対応している³⁾。

今回は、この雑誌における写真の使用法について考察してみたい。

1. 人間の姿

分断された身体、顔

縦二十七センチ、横二十一センチ、ちょうど人の頭部が収まる大きさの雑誌のあるページには、足の親指の姿が晒されている。欄外には、学術性を装うように、親指のデータが記されている。「三十歳男性」のものが二点と「二十四歳女性」の異様に長い、蛭のような親指。ジャック＝アンド

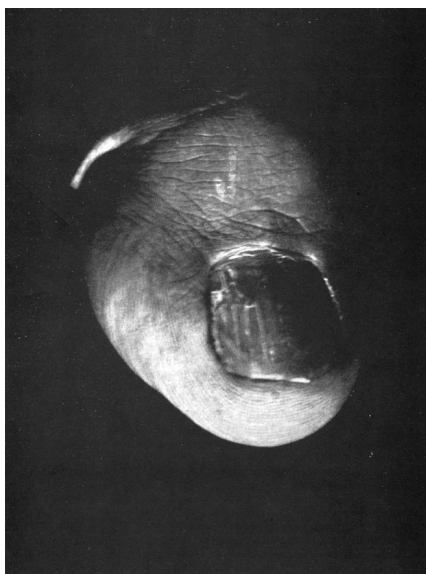


図1 足の親指、男性、30歳 (写真：J. A. ボワッフアール)



図2 足の親指，女性，24歳（写真：ボワッフアール）

レ・ボワッフアール (Jacques-André Boiffard, 1902-1961) 撮影の、いずれもクローズ・アップグロ・プランの足の親指が、一ページを丸ごと占め、それを見つめる眼差しの前で、それを見つめる顔の前で、視線にぶつかる障壁のようにその視界を占拠する。イメージの広がりも深みもないように、指のイメージはそそり立ち、視線を圧迫するような圧力を持っている。暗闇から浮かび上がる親指は、それを取り巻く黒ともども特異な質量を感じさせる。身体の部分とは、こうして切り離され拡大されることによって、異なるディメンションを与えられ、それ自体一つのイメージとして充足している。奇妙な部分対象。それはまるで一つの顔のようだ。写真は、クローズ・アップによって、それを一つの顔にしてしまったかのようだ。われわれの垂直の身体、その最下部に位置する部分が、最上部へと引き上げられる。垂直反転。ならば頭部は下部へと落下し、低いものに触れるだろう⁴⁾。

「花言葉」と題された記事には、カール・ブロースフェルト (Karl Blossfelt, 1865-1932) 撮影による植物の一部分の拡大写真が、やはり一ページ大の大きさで添えられている⁵⁾。微小な植物の形象は、カメラによって切り取られ、世界から抽出され、そして拡大され、植物に与えられた意

味作用を脱し、「花言葉」のような象徴を脱ぎ捨て、未知の様相を解き放つ。そしてこれらもまた一つの顔のように、われわれの視界を占める。どの写真も、われわれの知覚に切り込みを入れるように、そして見るわれわれの身体を切り刻むようにして、目の前に広がっている。

『ドキュマン』で呈示された身体イメージは、十九世紀までの西洋美術が提示してきた人間の形象、後期バタイユ的のいうならば「エドゥアール・マネ以前」の理想的な身体像、十全な身体にたいして、分断された身体を対置する。足の親指、頭部、口、手、足… それらの切断された部分対象は、アドリアン・ボレル (Adrien Borel, 1886-1966) がバタイユに手渡した写真、中国の百刻みの刑の堪え難いイメージを思い起こさせる。歓喜の表情をたたえながら、ちりぢりに切り刻まれ、姿を変える人の身体を⁶⁾。

鏡面を見つめるようにイメージを見つめるわたしたちは、そのような分断された身体を前にして、割れた鏡の中で引き裂かれ、その無数の破片となる。

唯物論者カメラ

「人間の姿」⁷⁾と題された記事の図版には、人間の身体の部分ではなく全体像が用いられている。しかし、それらのイメージには、なにかが欠けているのである。一昔前の礼装した人々の集合写真「結婚、セヌ＝エ＝マルヌ (1905 年頃)」、背中に羽根をつけた「セシル・ソレル嬢」「ド・リニ嬢」…⁸⁾そこには、十九世紀までの西洋美術を支えてきた人間の形象の偉大さが欠落しているのだ。いかに粉飾を凝らした装いをし、いかに演劇的な身振りを装っていても、そこにいるのはわれわれと同じ等身大の人間にすぎない。そこにはオーラが欠けている。それらはイメージであるにはあまりに惨めなのだ。

『マネ』を書いた後期バタイユは、エドゥアール・マネ (Édouard Manet, 1832-1883) 以前のほとんどの西洋絵画が表象的であり、とりわけ伝統的至高性の表象であったのに対して、近代絵画の始祖マネの絵画には表象の抹消、画題の供犠という決定的な操作が見られる点に注目していた。その美術史上の転換を画題という点で見れば、それは「理想主義」から「レアリスム」への転換として語ることができるだろう⁹⁾。女神や王侯貴族といった神々しい人間の姿が絵画の世界を律していたとするならば、マネの『オランピア』(Olympia, 1863) は、その神的な舞台に、女神のような源氏名を持つ高級娼婦の姿、われわれとなんら変るところのない貧弱な身体



図3 セシル・ソレル嬢

を闖入させた。それは、「神的な人間の姿」、ギリシャ・キリスト教的な神人同型論の美術における終焉である。そして神的な物語を持たないそのような「沈黙の現前」こそが、現代絵画の起源、再開始の零度となる¹⁰⁾。

後期バタイユが描き出して見せたそのような問題は、美術における神の死の問題であり、以後絵画は現実否定的な理想の表象から現実肯定へと移行する。それが美術という神聖な領域における侵犯の問題であるとするならば、写真の誕生は、それと近似的な亀裂をイメージの世界にもたらした。写真の黎明期にボードレール (Charles Baudelaire, 1821-1867) は当時の公衆の趣味にたいして苦言を呈している。〈「美」をのみ見るべきところに […] われらが公衆は「真実」を求めてしまう〉(シャルル・ボードレール著「1859年のサロン」)¹¹⁾。そして公衆は写真こそが絶対的な芸術だと錯覚する。〈このときからおぞましい社会が、たった独りのナルキッソスのように自分の下卑た姿を見つめようと金属板へと押し寄せたのである。 […] 奇妙な嫌悪すべき所業が生じた。カーニヴァルのときの肉屋や洗濯女のような珍妙ななりをしたごろつきや雌豚を集めて集合させ、この「主人公たち」にそのうわべを取り繕った顰めっ面を撮影に必要な時間だけお続けくださ



図4 「人間の姿」図版，ナダール撮影の肖像写真（一部を除く）

いとお願ひし，古代史の悲劇的なあるいは優美な光景をあらわしたと得意になったのである〉（同書）¹²⁾。これらの言葉は、『ドキュマン』の「人間の姿」の図版に使われたナダール (Nadar, 1820-1910) 撮影の写真にも正確に当てはまる。写真は、〈美〉をではなく〈真実〉を写してしまう。それらの図版は，神人同型論に対する嘲弄である¹³⁾。そして，カメラが世界から切り取ったその偉大さのない〈真実〉は，あくまでも現実の側にあり，それが存在するものであることは疑う余地もない。カメラは，原理的には，いかなる理想主義をも許さない唯物論者なのであるから。それはどのような現実であろうとも，瞬間のうちに切り取る。写真は常に現実のイメージであり，イメージとして実在している。そこには象徴による置換も，空想的なものも，いかなる観念性もない。確かに，「人間の姿」図版のような，絵画性をベースにした粉飾を凝らした肖像写真，芸術写真には，人体像の理想化が見られる。しかし，それは写真機が理想化するのではない。写真機はただ取り繕った人間の姿をそのまま写すだけである。だからそれらの人物達がいかに理想化をめざして扮装しようとも，写真機はペールを剥がし，単なる人間としての彼らの出自を明かすのである。写真機の対象は常

に、世界の側に存在する物質的イメージであり、写真機は、無差別に、平等主義的にその対象に向かうことができる。写真機はリアリストであり、常に現実に対して同意する。「人間の姿」の図版が示す滑稽な姿は、それを自分の姿として肯定するようにわれわれに同意を求めている。そのイメージは現実肯定的なのだ。

2. 現実のために

現実肯定

しかし、写真機が対象を選ばない無差別な機械だからといって、安直に無軌道になんでも撮影することが称揚されるわけではない。だから撮影者の役割の一つは、その写真機の使用法を決定することにある。そしてそれが写真家のスタイルとなりその現実肯定の方法を示すことになる。

『ドキュマン』の図版は、異質なものの肯定を求めているように見える。バタイユの記事に「現代精神と置換の遊戯」¹⁴⁾があるが、この『ドキュマン』最終号の記事で、バタイユは〈象徴〉による〈置換〉を批判している。この記事は、ブルトンとの論争の延長線上で論じられることが多い¹⁵⁾。

周知のように『ドキュマン』にはシュルレアリスムからの離反者が集まり、バタイユとアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) との間には一時期激しい論戦が繰り広げられた。『ドキュマン』1929 年度最終号である第 7 号と同じ月に出た『シュルレアリスム革命』第 12 号には、ブルトン執筆の「シュルレアリスム第二宣言」¹⁶⁾ が掲載されたが、この宣言はバタイユに対する罵倒で終わっている。後にブルトンは「第二宣言」に加筆する際、マルクス (Karl Marx, 1818-1883) を引用しながらバタイユを〈足指哲学者、糞便哲学者〉¹⁷⁾ と呼んでいるが、ブルトンによる批判には、唯物論者バタイユがこだわって論じる低劣な現実やスカトロジックな語彙に対する嫌悪感がみられる。それに対して、例えば「〈老練なもぐら〉と超人および超現実主義者なる言葉に含まれる超という接頭辞について」のバタイユは反駁する。たしかにシュルレアリスムも唯物論的傾向をもち、〈低い価値 (無意識、性、淫らな言葉といった)〉にうったえる。しかしブルトンはそのような〈低い価値〉を高い価値に、〈もっとも非物質的な価値〉¹⁸⁾ に結びつけるのである。バタイユはここに「超越性」の臭いを嗅ぎ取りそこに残存する「理想主義 = 観念論 (idéalisme)」の傾向を批判する。この論争で焦点のひとつとなっているのは、ヘーゲル弁証法に対する両者

の対応の相違である。「第二宣言」のブルトンは、弁証法的公式を用いてシュルレアリスムを定義している。つまりシュルレアリスムとは「反対物の一致」という弁証法的総合であり、そのジネターゼの結果あらわれるのが絶対知ならぬ超現実である。それに対して当時のバタイユはヘーゲルの汎論理主義を批判し、「反対物の一致」、同一性を批判している¹⁹⁾。後にヘーゲルの絶対知には還元しえない非—知を論じたように。ここでバタイユが弁証法的総合を批判するのは、それが差異を消去し異質なものを同質化するからである。止揚によって得られる一元論は、二項対立には還元しえない差異、そして弁証法的総合には還元しえない非論理的差異を許容しない。それは無差異化し統合する運動であり、そこに還元しえないものは外へと排除し閉じた閉域を形成する。「シュルレアリスム第二宣言」は、自らの教義にそぐわない元同志へと突き付けられた破門状となっているが、この運動がもってしまった教義主義的側面も、一元論という原理から由来しているとも考えることもできるだろう。それはひとつの教義、ひとつの理想（超現実、内的モデル…）へと超越するメジャー化の運動である。それに対してバタイユはその総合には還元しえない異質な現実执着する。バタイユは、シュルレアリスムの傾向を「イカロス」に例え、自らの立場を腐敗する土中を這回るモグラに例えていた²⁰⁾。モグラは超越ではなくむしろ内在へと向かう。観念や象徴のような非物質に奉仕する前者に対して、後者は物質の中を潜行する。

「現代精神と置換の遊戯」に戻ろう。象徴は詩的な技法であり、ある別のものを置換する。バタイユはこの置換に一種の現実否認をみている。例えば象徴が現実を置換する場合、その過程で、それぞれ異なる異質な現実の一つの象徴の下に同一化される。異質な現実から同一性が抽出され、以後その同一的な象徴の領域が、つまり同質的な現実の水準が形成される。ここには抽象化の過程がある。精神分析的に言い換えれば、これは「昇華作用」である。これを自我への同化過程としてみるならば、生の現実^{なま}は、象徴化を経て自我の世界へと統合される。こうして象徴の同質的な世界が形成されるが、この象徴化はひとつの選別の過程であり、その過程から排出される余剰として、その象徴には還元されない現実や、昇華の過程で否認される現実がある。そしてこの排泄によって象徴の世界が閉じられることで、亀裂は回避される。例えば、ジグムント・フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) が論じるフェティシズムの場合のように、母における男根の不在という裂け目は、象徴的なファロスとしてのフェティッシュに

よって代替され、裂け目はそれ自体としては否認され隠蔽される²¹⁾。だから象徴の世界は、異質な現実に対して閉じた同質性を形成しているともいえる。バタイユはそのような象徴を批判し、現代精神による詩的遊戯、その隠喩的思考を批判する。他のバタイユの記事を例にとるならば、象徴とは、淫らな根つ子をもち萎れる花という現実に対する美しい「花言葉」であり、泥まみれでウオノメのできた「足の親指」に対する直立する建築的身体である。「現代精神と置換の遊戯」に添えられたボワッフール撮影「蠅取り紙と蠅」の拡大写真は、いかなる象徴化も許さぬような「低劣(bas)」な現実の現前をわれわれの眼に曝す²²⁾。言語という象徴の次元で行われうる美しき詩的操作に対して、バタイユはここでむしろ異質な現実に対する肯定を求めている。〈死〉〈腐敗〉〈血〉〈骸骨〉〈死に行くわれわれにかじりつく虫達〉のような〈正視できない〉現実、通常ならば〈まったく修辭的なやりかた〉でしか、言語による非物質化を経たかたちでなければ受け入れることができないような、異質な物質的現実が在ることの肯定を²³⁾。

『ドキュマン』の写真図版は、その肯定の方法と連動している。写真イメージの特徴は、それが「置換なきイメージ」であることにある。機械で



図5 蠅取り紙と蠅 (写真：J. A. ボワッフール)

ある写真機には基本的に抑圧がない。それは対象を選ばない。写真機は、権利上、何であろうと写真にしてしまう。抑圧も検閲も、意志も、意図も、行動も、主観性も、観念も、理想も、想像も、運動も、ない。だからカメラは、人間の目が見ることを拒むもの、理性が肯定しがたいものとして否認する否定的な現実にも同意する。写真機は、アナーキーな唯物論者なのだ。その意味で、写真は、『ドキュマン』でバタイユが要請していた唯物論、異質学を体現しているといってよい。1929 年第 6 号の「足の親指」で〈魅惑するもの〉を論じるバタイユは〈詩的キュイズイーン小細工＝調理〉という現実逃避を告発し、生の現実への回帰を表明する。

現実への回帰というものは、新たに受け入れるということを意味するのではまったくない。それは低劣に魅惑されるということを意味するのだ。両目を見開いて、置換したりせずに、声を上げるまでに魅惑されるということを。つまりこのように一本の足の親指を前にして両目を見開きながら。

(ジョルジュ・バタイユ著「足の親指」)²⁴⁾

そしてわれわれはボワッファール撮影「足の親指」の前で眼を見開く。その写真イメージは、理想主義者には容認できない低劣な現実のイメージだが、その写真は、イメージの体制に亀裂を入れるように雑誌に挿入される。公認の芸術的イメージ、美的イメージ、見ることが推奨され見せることが推奨されるようなイメージの可視的な体制があるとするならば、『ドキュマン』の図版写真は、そのような当為的なイメージの領域に亀裂をいれ、裂開させ、イメージであることを拒まれるような、見ることを、見られることを拒まれるようなイメージを挿入する。雑誌の表紙にあった〈学説、考古学、美術、民族誌学〉というカテゴリーに〈バラエティー〉という文化的には低劣なカテゴリーが挿入されたように。

例えば「屠殺場」は都市に必ず内在しながらもそこから排除され隠蔽される外部だが、『ドキュマン』のバタイユの記事「屠殺場」に添えられた図版写真は、誰もが好んでは近寄らず誰もが好んでは正視しない屠殺の光景を、そして屠殺され切断された豚足を見えるようにする。それは都市の現実なのだから。『ドキュマン』の美学的立場はレアリズムにある²⁵⁾。



図6 ラ・ヴィレットの屠殺場にて（写真：エリ・ロタール）

反自然主義 (1) —視覚的無意識—

『ドキュマン』の美学的立場はレアリズムであるが、それはいわゆるレアリズムつまり自然主義的レアリズムとは異なっている。低劣レアリズムとも呼びうる前者が訴えかける現実、むしろ呪われた異質な現実、現実としては認知されることを拒まれるような現実、そして客観的ではない主観的現実、感覚的現実、体験的現実、直接的現実、〈物質的次元の現実、人間的には生理的な現実〉²⁶⁾である。つまり非象徴的な生々しいリアリティーにそのレアリズムは訴える。それはバタイユのみならずミシェル・レリス (Michel Leiris, 1901-1990) やカール・アインシュタイン (Carl Einstein, 1885-1940) の美学的立場でもあった²⁷⁾。

われわれは写真という技術が体現するレアリズムについて論じてきた。写真はたしかに現実をそのまま写しとる。しかしそれは必ずしも自然主義を意味するわけではない。それは自然な知覚ではないからである。十九世紀に誕生した写真という技術は、われわれの視覚の条件に根本的な変更をもたらした。それは、カメラという機械のみが可能にする非人間的な知覚というスキャンダルである。

現代的な写真の特性はその瞬間性にある。1881年9月27日の『ル・グローブ』紙に掲載されたマイブリッジ (Eadweard Muybridge, 1830-1904) 撮影によるギャロップする馬のスナップ写真は、画家エドガー・ドガ (Edgar Degas, 1834-1917) に、疾走する馬の姿勢、その運動の分解図を見ることを可能にした。新型カメラによる早撮りは、撮影の瞬間性を実現し、時間を切断し、運動するイメージを停止させ、意想外の現実を認識させる²⁸⁾。つまり写真は、見えているはずなのにわれわれが通常意識することができないイメージを知覚させる。ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) は、一時期バタイユとも接触のあった人物だが²⁹⁾、彼は、1931年のテキスト「写真小史」で、そのような写真が見ることを可能にしたものを〈視覚的無意識〉と名付けている。

じじつ、カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代りに、無意識に浸透された空間が現出するところにある。ひとは誰しも、たとえばひとびとの歩きかたを、おおまかにではあれ陳述できるだろうが、足を踏み出す瞬間、一秒の何分の一かにおけるひとびとの身ごなしについてとなると、たしかにもう何も知らない。高速度撮影や映像の拡大といった補助手段を持つ写真は、これを教えてくれる。こういう視覚的無意識は、写真をつうじてようやく知られるのだ——ちょうど、情動的無意識が、精神分析をつうじて知られるように。

(ヴァルター・ベンヤミン著、田窪清秀・野村修訳、「写真小史」、下線引用者)³⁰⁾

写真は、人間の眼が原理上捉えることができないものを定着する。つまり写真は、撮影主体であるカメラマンすらも見たことがない「誰も」見たことがないイメージを呈示する。確かに、写真における構図、露出、絞りといったものを決定するのは撮影者である。しかしその撮影主体ですら、撮影される写真イメージをあらかじめ知ることは決してできない。当然ながら、それは撮影後に現像されるまでは決して見られることはないのだ。撮影者がファインダーを通して知覚するのは、写真イメージではなく、時間の中で連続変化するイメージである。シャッターを切る瞬間においてすら、イメージは持続している。カメラは、その持続をまさに切断し、不連続なイメージを生産するのだが、そのイメージは、それ以前には誰も意識したことがない視覚的無意識なのであり、カメラが世界から切り取る以前

には「誰も」見たことがない非人称的視像，経験者なきイメージなのである。われわれがカメラの前でポーズをとるときに予想外の表情で写っている場合があるが，写真の瞬間性には，予想や与件というものを廃棄してしまう性質がある。そこにはなにか望外なものがあるのだ。写真は，予定調和的な既知性を麻痺させ，感覚運動的な行動性を宙吊りにする。写真は，一種の静止を，〈見る者の内部の観念連合のメカニズムの停止〉³¹⁾を，主体性の死をもたらし。つまり，写真は，行動不能をもたらし知性を抹消する「非一知」的なものである。

反自然主義 (2) 一写真の残酷一

写真は麻痺をもたすが，それは写真機がわれわれから「時間」を剥奪するからである。写真の瞬間性は，イメージから時間を奪い去り，時間を切断する。写真イメージは，決して変化することのないイメージをわれわれの目に曝す，暴力的に。それは死の不動性を湛え，喪の徴を帯びている。なにか，われわれに向けられたナイフのような。

写真機は，世界からイメージの部分の剥奪し，フレームに収め，複製する。だから写真イメージは，客観的な明証性を湛え，赤裸なりアリティーをもって現前している。それは疑いようもなくかつて存在したに違いないイメージの複製であり，その存在の明証性は誰も反駁することができない。そして写真イメージそれ自体は，イメージとして充足し即自的に存在している。しかし，それは疑いようもなくもはや過去へと失われたイメージである。つまり失われたはずなのにそれでもそこにある，不在の現前のようなもののだ。それは常に死の不動性を身にまとっている。その過去の切片には，時間が絶対的に欠けているから。だから写真は，世界から剥離され，自らの出自を忘却することによって，その終わりなき死を死に続けているかのようだ。だから写真は，沈黙を湛え，一種の屠殺場，抹殺のイメージであるようなのだ。レヒト (Camille Recht) がアジェ (Eugène Atget, 1857-1927) の写真を評して〈犯行現場〉³²⁾のようだと言ったように。写真はどこか喪の徴をおびている。死と不在の徴を。

例の中国の百刻みの刑の写真は，宙吊りとなった時間のイメージをあたえる。終わることなく永遠に死に続ける無間地獄，永遠の反復のイメージを。そこには始まりも終わりもなく，つまり歴史もなく，繰り返しがただである。強度の瞬間の反復が。

アレクサンダー・ガードナー (Alexander Gardner, 1821-1882) 撮影の

手かせをはめられた死刑囚「ルイス・ペインの肖像」(1865 年)について
ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915-1980) は書いていた〈彼はすでに
死んでおり、しかもこれから死のうとしている〉³³⁾。写真はそのような終
わりなき喪の徴をおびている。

反自然主義 (3) —身体なき眼差—

写真は時間を切断し死を与える。その切断の刃は、しかしながらイメ
ージのレベルのみにとどまらず、われわれの身体に作用しそれを変形するも
のでもある。まずそれは感覚運動性の消去、身体の抹消としてあらわれ
る。

われわれは、通常、世界というイメージの中で、自己の身体を中心とし
て、時間の中で動き続ける世界の一部分を知覚し行動している。主体性
というものはそのようにして形成されているが、写真は、私の知覚に対して、
他者の知覚を提示し、他者の知覚を知覚させる。しかもそれはカメラとい
う非人間的な機械の知覚にほかならない。この他者の知覚は、人間の視覚
経験を変形する。

例えば、自然な知覚にとっては 25 センチ程度の顔のイメージが、いく
らでも大きく、そしていくらでも小さくプリントされることがありえるが、
その場合、写真イメージは、人間的知覚とは異なったディメンションの知
覚を知覚させる。『ドキュマン』に掲載された足の親指のクローズ・アッ
プは、人間の頭部の大きさに引き伸ばされている。この場合、われわれが
目にする写真イメージは、われわれが通常目にする身体部位ではない。つ
まりそれは「私の知覚」といわれるものではない。しかしそれは実在する
イメージである。つまり反自然主義的だが現実的なのだ。

そして私は、私の知覚ではない、カメラの知覚を知覚させられる。その
時、見る主体である私は、受動的に、機械の知覚を、暴力的に強いられる
のであり、主体はむしろイメージに呑み込まれ、主体性は抹消されるしか
ない。見る主体と見られる対象との対称的な関係、対象化しそれを統御す
るための安定した距離は抹消される。それに代ってあらわれるのは、他者
の知覚との非対称的な関係であり、写真を見るものは、他者の現実へと圧
倒的に投入される³⁴⁾。

「足の親指」のクローズ・アップやブローズフェルト撮影の植物の拡大
写真は、写真を見るわれわれの視界を占拠する。それは目の前に立ちふさ
がり、視界を埋め尽くす。それは充溢したイメージ、充溢した物質に見え、

われわれの視界を呑み込みそしてわれわれの知覚を頓挫させわれわれを貪り尽くそうとする。この圧倒的な受動的体験、見るというよりも見せられ、そして見つめられるような体験はなにによるのだろうか。

カメラという機械は、いかなる行動中枢も記憶も持たない、いかなる感覚も想像力も持たない。だから写真イメージを見る者は、カメラというその空っぽの身体が占める場に立たされるのであり、いわば「身体の消去」とでもいってよい体験にさらされる。そこには暴力的な身体変形の体験がある。

分断された身体を、接合し—非合理的総合—

エリ・ロタルがラ・ヴィレットの屠殺場で撮影した屠殺された豚の足の写真、それらの並んだ足は、切断されている。『ドキュマン』の図版は、どこか剃刀のような印象を与えるところがある。ボワッフアル撮影「イゴール・ストラヴィンスキの右手」(1929年、第7号、p. 345)のクローズ・アップは、まるで手首から切断されたかのようなのだ。この写真という剃刀は鋭く切れる。眼球に押しあてられ、引かれる…³⁵⁾

この切断は、単に修辭的な次元でなされるものではない。それはイメー



図7 イゴール・ストラヴィンスキの右手 (写真：J. A. ボワッフアル)

ジの次元で実践される。写真におけるナイフ、それはフレームである。時間を断ち切る写真は、同時にフレームによって世界を切断し切り取る。『ドキュマン』の写真家が使用するクローズ・アップという技法は、足の親指、手、植物といったものに顔のような性格を与えるが、それは、フレームが対象を断ち切るからである。まるで斬首をするように。

映画批評家にして監督であるアンドレ・S・ラバルト (André S. Labarthe) は、パタイユについてのテレビ映画を撮ったときの撮影日誌で、映画におけるクローズ・アップとモンタージュという技法について興味深い指摘をしている。

そしてわたしはクローズ・アップの発明の常軌を逸した起源について考えずにはおれなかった。わたしはクローズ・アップの発明はそこからきていると考えている。落下する神の頭部、「映画」による異教の儀式がそれを復活させるのだ。クローズ・アップ、新たなアイコン（「神のような女」[グレッタ・ガルボの異名]）、実物より大きい頭部、それは「聖なるもの」に触れる…斬首そのもの、切断行為とはといえば、その野蛮さを再び生み出すのはモンタージュ（切断し、貼り付ける）だろう。

(…)

クローズ・アップを発明するのはギロチンなのだ。生命を失った身体にモンタージュの論理によって頭がふたたび貼り付けられるのは、映画作家が臆病だからなのだ（いくつかの例外を除いて、つまり『裁かるジャンヌ』のドライヤー、エイゼンシュテイン…）。

(アンドレ・S・ラバルト著『パタイユ果てしなく（日誌）』³⁶⁾

クローズ・アップによる斬首、つまりフレームによる切断の効果をラバルトは指摘している。『ドキュマン』において、植物、足の親指、右手、皮のマスク、蟹の頭、口といった部位は、クローズ・アップによって拡大され、フレームによって切断され、部分対象として聖別される。それは部分ではあるが、フレームによってそれが属していた全体からは切断されており、クローズ・アップによってそれ自体で全体と化している。そのカメラによる映像は、不自然なプロポーションをもっており、それと相対するわれわれの身体感覚を歪ませる。

そして映画においては、それらの断片、クローズ・アップという破片を

繋ぎあわせるのがモンタージュなのだが、『ドキュマン』には「臆病な作家」が用いる「論理的なモンタージュ」は見られない。論理的なモンタージュは、カメラによる機械的な知覚の不自然さを補正してなるべく自然な印象を与えるように、繋ぎの突飛さを極力減少させ、映画の物語性を保証しながらいくつものショットを繋ぎあわせる。例えば顔のクローズ・アップは、斬首された顔のように遊離することがないように、統合的身体の一部として了解できるように編集され組み合わせられる。アップの後にそれが身体部位であることがわかるようにバスト・ショットやフル・ショットが組み合わせられたりする。ショットとそれが進行する時間とが有機的に配列されるのだ。それに対して、『ドキュマン』で用いられるクローズ・アップの画像は、論理的にモンタージュされることはない。複数のアップが数ページにわたって連続する場合でも、それらはドキュメントとしての冷淡さを守っており、いかなる物語性も受け入れず、有機的に配列されることもない（足の親指と足の親指と足の親指と…ここにあるのは物語ではなくむしろ「同語反復」である。言語活動の果て、そしてニーチェの「然り」の爆発…³⁷⁾）。そしてモンタージュの論理性が欠けていれば欠けているほどフレーミングの突飛さは際立ってくる。その配列は有機的に連結しているというよりもむしろ非有機的に接合されており、フレーム間の余白を際立たせながら、その切断面を際立たせながら、断片と断片との統合的でない総合、異質な部分と異質な部分との非合理的な総合を実現しているようにみえる。ここにみられるのは、論理的モンタージュよりもむしろ繋ぎ違いであり、合一よりも軋轢であり裂け目である。『ドキュマン』に掲載されたエイゼンシュテイン (Serge Eisenstein, 1898-1948) の『全線 (*La Ligne générale*, 1929)』のフォトグラムが示すモンタージュのように、顔と顔と顔と顔と…³⁸⁾

分断された身体の破片は、モンタージュによって十全な身体へと統合されることはない。しかし、それは別の形で編成される。それは統一的身体という同質化ではなく、異質な部分の非合理的な総合として、異質性の肯定として、さまざまな接合として、別の形象を生み出しているはずである。統合的な全体ではなく、多様な千切れた部分の組み合わせを。

建築に抗って

そのような分断された身体に対して、十全な身体は樹木のように立ちほだかり、上下左右の位階を備え、一種の建築物として、ひとつの全体を形

作っているように見える。ひとはそのような身体を自己の行動の中心として自我の世界を形成する。身体を有用な道具として用い、それを統合的な全体として統御し、対象との関係を対称的に結び、身体を自己の同一性の中心としながら、自己の世界を全体化し拡大し建築していく。このような世界は建築的であるといえる。

『ドキュマン』1929 年第 2 号において、「サン＝スヴェの黙示録」の非建築的な構図について論じたバタイユ³⁹⁾は、同号巻末の「批評辞典 (Dictionnaire critique)」のコーナーに「建築」⁴⁰⁾という記事をよせている。その中でバタイユは、〈建築的構成〉は〈理想的存在〉を体现しており、権威をおしつけ支配と隷従を強いるものであるとして批判している。そして伝統的な至高性を象表するそのような建築的構成に対して、半世紀来の現代絵画の特徴、おそらくマネ以後といってよい現代絵画の特徴を、その建築的骨組の消滅として論じている。そしてそのような観点からするならば、十全な人間の姿とは一つの建築にほかならない。

さらに、石の数学的な配置が地上的な形態進化における完成にほかならないことは明らかであり、その進化の方向性は、生物学的な次元では猿の形態から人間の形態への移行によって示されている。そして人間の形態はすでに建築のあらゆる要素を示しているのである。またところ形態論的な過程においては、人間は猿と大建造物との間の段階を表しているにすぎない。

(ジョルジュ・バタイユ著「建築」)

人間の姿はここでは建築の一種として論じられている。そして完成へと向かう人間の形象というものがあるとしたら、それはギリシャ以後の西洋美術が示してきた均整のとれた理想化された人間の姿であるだろう。そしてその〈数学的〉な構成が洗練されより〈静的〉な完成へと向かうならば、それは抽象画が示す幾何学的形態となるだろう⁴¹⁾。そのような構成主義、建築のように細部が全体の一部として機能するような有機的構成に対して、バタイユは同時代の画家たちが示したような〈動物じみた怪物性〉を支持している。それこそが〈建築の虜囚〉であることを逃れる道であるから⁴²⁾。

多くの論者が指摘するように、建築的なものへのバタイユの憎しみは深く、彼は、ヘーゲルの体系、絶対知、アカデミックな構図、全体主義とい

った構築物を批判する⁴³⁾。そして建築的身体に対する批判的形象が、例の「松果状眼球 (L'Œil pinéal)」や「無頭人 (Acéphale)」として彼のテキストにあらわれている⁴⁴⁾。頭で始まり足で終わる身体が構築的なならば、それらの批判的形象は、その建築的身体に開口部を穿ち切断する。輪郭を描いて閉じる形態が建築的身体なのだとなれば、分断された身体は、廃墟のように未完了であり、統合的な全体も中心も形成しない。それは全体なき断片、差異をもった破片の関係となる。単頭の有機的身体に対して、無頭の非有機的身体がある。ファシズムが体现する「単頭」の全体主義的共同体に対して『アセファル』当時のバタイユが無頭の非有機的共同体を対置していたように⁴⁵⁾。

変質作用—力の描出—

「建築」を書いたバタイユは同時代の画家たちが建築に対する批判的形象を創造していると主張していた。より生き生きとした自由な形象を。それは例えばピカソが描いたような変形した身体像や多視点的な立体的形象、割れた鏡のような形象であっただろう⁴⁶⁾。バタイユは『ドキュマン』1930 年第 7 号掲載のプリミティブ・アート論「素朴芸術」において、子供による落書きと同様に先史時代の洞窟壁画における人体像の変形を問題としている⁴⁷⁾。そしてそのような形象破壊に〈変質 (altération)〉という概念を与えている。この概念は二重の意味で使われている。

「変質」という用語には二重の利点がある。それは死骸の腐爛に類する部分的分解をあらわすが、それと同時に完全に異質な状態というものへの移行をあらわしとする。その異質な状態とは、プロテスタントのオットー教授が「全く異なるもの (tout autre)」と呼んでいるもの、つまり聖なるものにあたるものであり、例えば亡霊のうちにあらわれているものである。

(ジョルジュ・バタイユ著「素朴芸術」)⁴⁸⁾

〈変質〉はまず〈腐爛〉が表すような連続的な形象変形であり、つぎに〈聖なるもの〉について語られるような〈全く異なるもの〉〈異質な状態〉への移行を表している。「移行」と仮に言ったが、それはある形象から別の形象への移行ではおそらくない。そうではなく、ここで〈腐爛〉が例となっているように、腐爛の事後に得られる骸骨のような形象が問題なので

はなく、腐爛という形象解体それ自体、変質作用そのものが見えるようになることが問題なのである⁴⁹⁾。そしてその変質という「移行それ自体」が、事物ならぬ〈聖なるもの〉なのである。つまりここで論点となっているのは「描かれたもの」というよりもむしろ「描く行為」である。しかし、ただ単にアンフォルメルであったりアクションのみが前面に出ていることが問題なのではない。例えばバタイユがこだわって論じる供犠において、その行為の目的は対象（とりわけ神聖な対象）の殺害にあるのではない。供犠の目的は殺害ではなく事物としての生贄を変質させることにある。だからここで問題となっているプリミティヴ・アートの場合においても、人間像の変質そのものが問題なのであり、その変質作用の事後の残骸を表象することが問題なのではない。時間のなかで進行する変質作用、その変形の「力」を見えるようにすること。力というものは決して事物ではなく、それ自体としては形をまとしてあらわれることはない。通常われわれの眼が見て認識するのは「力によって壊された物」のような力の効果、結果である。力そのものはわれわれから逃れる。「変質」が問題としているのはこのような表象不可能な力そのもの、そして力が生起する場である時間ではないだろうか。ここには「見えないものを見えるようにする」という命題がある⁵⁰⁾。そしてここで問題となる具象的形象の変形は、無形態へ向かうのでも抽象的形象へ向かうのでも具象的形象へ向かうのでもない。変質というところのない間を挟りだすことこそが問題なのである⁵¹⁾。

だから分断された身体は、そのような変質を感覚可能にする形象なのである。分断された身体を前にするわれわれは、割れた鏡を前にするように、自己毀損の、犠牲の体験をする。そして分断された断片の間の差異をさらに挟るように、非論理的モンタージュが変質の運動を伝染させる。このとき問われるのは、身体的現実であり、主観的といってもいい体験的現実なのである。それは強度の感覚的現実なのだ。

3. 現実の様相

未知のフォルム—具象と抽象の間で—

ここまでわれわれは『ドキュマン』における図版の特性について考察してきたが、最後に今一度、図版とテキストが結ぶ関係について考察したい。

『ドキュマン』1929年第3号に掲載されたバタイユのテキスト「花言

葉」には、カール・ブロースフェルト撮影による植物の拡大写真が 5 枚添えられている。いずれも一ページ大の大きな図版である。ブロースフェルトが彫塑のための資料として撮影していた写真は、この号が出る前年の 1928 年に、『芸術の原形』というタイトルでまとめられ、ドイツで刊行され、反響を呼んだ⁵²⁾。そしてそのフランス版が、1929 年、つまりこの写真家の写真が『ドキュマン』に掲載された年に出ている⁵³⁾。

「花言葉」といっても、添えられた図版にいわゆる花のイメージはない。唯一「アゾレス諸島のカンパニュラ（カンパニュラ・ヴィダリイ）。6 倍に拡大」と記された写真が花の写真であるが、「花の花弁は取り去ってある」⁵⁴⁾。代わりに見えるのは、雄蕊と雌蕊という生殖器官のみである。つまり、この時点で、「花言葉」というタイトルが示すものとイメージとの間にはズレが導入されている。

ブロースフェルトの写真は、未知のフォルムを解き放つ。それらは確かに植物の拡大写真なのだが、イメージは、フレームに収められ、異なる次元へと切り取られ、拡大され、別のフォルムを示す。写真が見ることを可能にしたそれらのフォルムは、形でありながらも、もはや「なにか」の形



図 8 アゾレス諸島のカンパニュラ（カンパニュラ・ヴィダリイ）。6 倍に拡大。
花の花弁は取り去ってある。（写真：ブロースフェルト）

とはいえない抽象性を獲得している。それらはもちろん植物が纏^{まと}う形であり、植物という内容を持っている。しかし、実寸とは異なる次元に拡大されたイメージは、現実のイメージでありながらも、フォルムに異なる性質を与える。例えば、写真に「アゾレス諸島のカンパニユラ」と記されていなければ、それを見るものは、それが何かの形であることは分かっても、それが何の形であるかを知ることは出来ない。機械的な操作^{イデー}によって、それらは何にも似ていないフォルムとなるのである。「観念」を剥奪された形に。いわば「不定形 (informe)」に。

『ドキュマン』第2号から巻末に添えられることとなった「批評辞典」、〈語〉の〈意味〉ではなく〈働き〉を示す辞典のコーナーのある頁に、バタイユ執筆による「不定形」という項目がある⁵⁵⁾。学問は、世界に形を与え、〈数学的フロクコート〉を着せ、世界が形を持っていることを要請する。したがって、不定形とは、〈全ての物は形を持っている〉という命題に反する唾棄すべき低劣な事象を表している。しかし、ここで論じられる不定形は、単なる形の不在、無形、形の否定のことではない。バタイユは、最後に、〈世界が何にも似ておらず、不定形でしかないと表明することは、世界が蜘蛛や痰のようなものであるということになる〉と記しているが、これはディディ＝ユベルマンが指摘するように、「不定形の類似」⁵⁶⁾とでもいうべきものである。「不定形である世界は何にも似ていない」という非類似の命題に、それは〈蜘蛛や痰のようなものである〉という類似が、接続詞〈のよう (comme)〉によって接合されている。

ここでは、フォルムが備える具象性、〈全ての物は形を持っている〉が批判されている。そして、抽象性、つまり〈数学的フロクコート〉というフォルムも批判される。ならば、ここでの問いは、いわゆる具象性にも抽象性にもないことになる。

言葉とイメージの間から

ここで「花言葉」の問題に戻るとしよう。バタイユは、そこで、花言葉という「象徴」に対して、花の〈様相 (aspect)〉を対置した。このテキストが、ブロスフェルトの写真が示す植物の様相から出発して書かれたということは十分にありえるが、テキスト中には、図版に対する直接的な言及も、写真家に対する言及もない。そして、この雑誌におけるバタイユの殆どの論考と同様に、芸術に対する直接的言及もない。しかし、このテキストは、バタイユの美学を語るうえでは欠くことのできないものである。

様相とは、〈えもいわれぬ現実の現前〉⁵⁷⁾である。それに対して、花言葉のような象徴は、置換によって、様相を語で代える。象徴的次元では、花は美しく清らかな理想的なものだが、植物としての現実の花は、ブローسفエルトのカンパニュラの写真が示すように、花卉の中に淫らな生殖器官を隠し、そして養分を得るために、目には見えない奇形的な根っ子を、ミミズ達とともに土中で踊らせている。象徴とそのような現実の様相との間には乖離がある。つまり、語と観念とによる花の「象徴化＝言語化」とは、昇華作用の産物であり、現実の様相を排泄した次元で、観念的に形成される。故に象徴と様相との間には、性質の差異があるといえることができる。「花言葉」というタイトルとブローسفエルトのイメージとの間にズレがあるように。しかし、ここでの様相の問題は、写真が示すような単なる可視的なイメージの問題にとどまるものではない。

バタイユのテキストは、「花言葉＝象徴」に対して、花のイメージを対置するのではない。花冠があらわす〈理想的な美〉は、一種の〈定言的命令〉として〈そうでなければならぬもの〉⁵⁸⁾として、道徳的命令、拘束の象徴となっている。理想的な象徴とは、一つの命令であり、異質なものの矯正や排泄の機制を形成している。そしてそのような象徴に対してバタイユがテキストにおいて語る様相とは、瑞々しい花冠ではなく、まず花冠に隠された淫らな生殖器官である雄蕊雌蕊であり、そして花冠そのものの変化、つまり萎れた花の汚れた様相である。それは〈自然の決定的な動きの徴〉⁵⁹⁾である。ここで永遠なる象徴に対して導入されるのは、不安定な自然の生命の動き、「変質」という生成の運動なのである。いわば身体的な次元が導入されるのだ。

瑞々しい花冠が萎れるという連続的な変化は、不変の象徴に対して、植物の現実の様相、「生成」として機能する。そしてこの生成は、花冠のフォルムが不定形となる「変質作用」を表している。そして不定形とは「形の不在」としての無形ではなく、むしろ「不定形な形」の創出であろう。そしてここでもまたバタイユは、「不定形の類似」、分類壊乱的な類似を導入する。萎れゆく花冠は、〈汚穢〉や〈老いた厚化粧の気取り女〉〈のよう〉なのだ⁶⁰⁾。花という植物の頭部であり理想であるものが、低い現実の様相によって汚される。あるいは、その様相は、土の中をミミズとともに這回る植物の〈見えない部分〉、根っ子が、低いものが、高いところに闖入した様相と言ってもよいかもしれない。そして、テキストのかたわらで写真が示す拡大された「プリオニアの巻きひげ」やカンパニュラの姿態は、露

にされた根っ子を想わせる。

それらのイメージそのものは、相変わらず写真としての不動性を保っている。それらは腐爛するというよりも、むしろ防腐処理をほどこされたかのようなのだ。しかし、言葉とイメージとの性質の差異を横断して、次元の違いを超えて、変質を語るテキストに呼応してイメージも変質する。ブロースフェルトの写真にはそれが植物のイメージであることを示すキャプションが記されていたが、それは現実に植物の一部のイメージであるにもかかわらずクローズ・アップによってなにかえも言われぬ形象へと変質させられていた。それは現実的イメージではあるが具象的ではないようなもの、なにか「物質」とでも呼ぶしかないようなものの発現なのである。そしてその写真イメージは静止しているが、それを見つめる視線と意識は、定まらぬ形態を求めて揺れ動く。キャプションとイメージとの間にはひとつのズレがあるが、この軌轢を通じて両者は合一せず共振する。言葉とイメージとの差異をさらに抉るかのように。そこに亀裂をもたらすかのように。そしてクローズ・アップによって顔の性質を帯びたそれらの形象は、本来ならば可視的なものとして露になる花というよりも、むしろ地に隠れて見

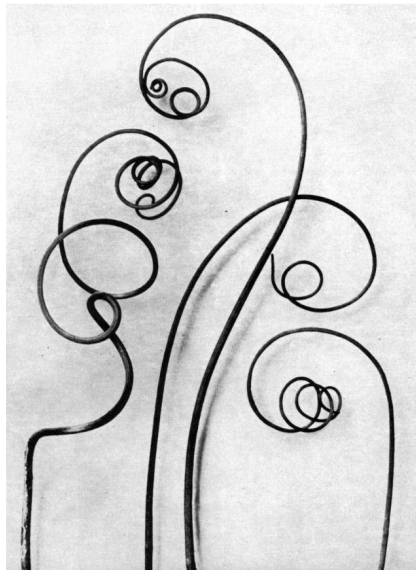


図9 ブリオニアの巻きひげ（ブリオナ・アルバ）。5倍に拡大。
（写真：ブロースフェルト）

えないはずの根のような形象に見えもする。テキストが語っている根のような形象に。そして形象の不安定さが、よりいっそうそれを^{もつ}纏れた根の形象に近づけていく。根はむしろ定まった形象をもたず土の中へと広がっていくものだから。それが転倒によって空へと伸びるのだ。ならば根が顔となるのであり、足の親指が顔となるのであり、花や頭部は墜落していく。低いものが高みへとあがり高いものが低みへとおりる。理想的なものと低いものとの〈往復運動〉⁶¹⁾がここにはある。そしてテキストが示す「花」とイメージが示す「花の不在」とのあいだの現前と不在との往復運動が、やはり言語とイメージとの閾を越えながら屈折しシーソーのような往復運動を繰り返す。ここには終わりもなく始まりもなく歴史的時間とは異なった反復運動があるだけである。そして絶えることなき変質が。言葉の破片、イメージの破片が、その裂け目を通じて、そしてそれをさらに挟みながら、変質の様相を、その現実を、露にする。

結

われわれは『ドキュマン』のレアリスムについて考察するために、この雑誌における図版の問題について論じてきた。この問題はひとつの重要な問題であるとわれわれは考えるが、これだけで『ドキュマン』におけるレアリスムの問題を汲み尽くせるわけではない。バタイユの唯物論の問題、ブルトンとの論争の問題、そしてレリスとカール・アインシュタインのレアリスムの問題については別の機会に論じられることとなるだろう。

註

- 1) 現在は復刻版が手に入る。*Documents*, t. 1-2, Éd. Jean-Michel Place, Paris, 1991.
- 2) どちらも復刻版が出ている。*La révolution surréaliste*, Éd. Jean-Michel Place, Paris, 1975. *Bifur*, t. 1-2, Éd. Jean-Michel Place, Paris, 1976.
- 3) 『ドキュマン』におけるテキストと図版との関係の問題については、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン (Georges Didi-Hubermans, 1953-) の大著『不定形の類似、あるいはジョルジュ・バタイユによる視覚における喜ばしき知』(*La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Éd. Macula, Paris, 1995.) が刺激に満ちた論考となっている。

エリ・ロタールは当時のアヴァン・ギャルド運動に深く関わっていた写真家。アントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896-1948) とロジェ・ヴィトラック

(Roger Vitrac, 1899-1952) のアルフレッド・ジャリ劇場にもかかわり、その 1930 年のパンフレットにおけるフォト・モンタージュを撮影制作した (cf. Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris, 1980, p. 48)。ロタルは映画にもかかわっており監督作品もある。晩年は彫刻家アルベルト・ジャコメッティ (Alberto Giacometti, 1901-1966) のモデルをつとめた。ロタルについては *Eli Lotar*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1993 を参照。ちなみに前述のパンフレットの表紙を担当したのはガストン＝ルイ・ルー (Gaston-Louis Roux, 1904-1988) だが、この画家は『ドキュマン』でも取り上げられている (cf. *Documents*, n° 7, 1929, pp. 356-363 ; n° 6, 2^e année, 1930, pp. 363-365)。また、後にバタイユもこの画家の展覧会カタログに序文をよせている (cf. Georges Bataille, < Préface à l'exposition Gaston-Louis Roux >, *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, Paris, pp. 277-278. [ガリマール版バタイユ全集は以下 O. C. と略す])。

- 4) cf. Georges Bataille, < Le gros orteil >, *Documents*, n° 6, 1929, pp. 297-302.

ボワッフアールは、もとはシュルレアリストであり、『シュルレアリスム革命』第 1 号 (1924 年) からすでにその運動に参加していた。『ドキュマン』では写真家として活躍し、「人体シリーズ」とも言うべき写真作品を残した。『ドキュマン』においてエリ・ロタルとともに重要な役割を果たした写真家だが、中断していた医学の勉強を 1935 年に再開して放射線学者となり、写真家としての活動からは完全に身を引く。

- 5) cf. Georges Bataille, < Le langage des fleurs >, *Documents*, n° 3, 1929, pp. 160-168.
 6) cf. Georges Bataille, *Les Larmes d'Éros* (nouvelle édition augmentée), Éd. Pauvert, Paris, 1981, pp. 234, 237-238.
 7) cf. Georges Bataille, < Figure humaine >, *Documents*, n° 4, 1929, pp. 194-201.
 8) *ibid.*, pp. 194-195.

- 9) マネ以前にもフェルメール (Jan Vermeer, 1632-1675) のような画家がすでにそのようなリアリズムを達成していたという見方もあるだろう。しかし、忘却されていたフェルメールが再発見され美術史に書き込まれるには、1866 年を待たなければならなかった。

- 10) バタイユ著『マネ』については拙稿「現代絵画と侵犯行為—G. バタイユの『マネ』と表象の扼殺—」(『立教大学フランス文学』第 25 号, 1996 年 3 月 25 日, 立教大学フランス文学研究室, 83-108 頁) を参照。
 11) Charles Baudelaire, < Salon de 1859 >, *Critique d'art*, Gallimard, folio, Paris, 1992, p. 276 [阿部良雄訳『ボードレール批評 2, 美術批評 II, 音楽批評』

筑摩書房，ちくま学芸文庫，1999 年，25-26 頁〕。

- 12) *ibid.*, p. 277 [同書 27-28 頁]。ボードレールはここで写真に対して批判的な立場を取っているが、その批判は、写真そのものに対してよりも、むしろ写真の問題と絵画の問題を同一視し、その差異を無視する立場に対してなされている。ロマン主義者ボードレールにとって絵画の問題は〈真実〉ではなく、むしろ〈想像力〉であり〈色彩〉である。美術史上のレアリズムに関していえば、バタイユもマネ以前のレアリズムに対しては留保を示している。それは単なる写実主義的レアリズムであり芸術の至高性の発現ではない。例えば、ギュスタヴ・クールベ (Gustave Courbet, 1819-1877) の絵画はまだ表象的であり続けている。それは、画題を至高者から現実的主題に転換させた段階にとどまっている。それに対してマネは、画題を現実主義的に交換するのではなく、画題を破壊しその表象性を抹消する。
- 13) 「人間の姿」を先頭にしてバタイユが『ドキュマン』で開始した神人同型論に対する批判は、晩年の著作である『先史時代の絵画，ラスコーあるいは芸術の誕生』(*La peinture préhistorique, Lascaux ou la naissance de l'art*, 1955)『マネ』(*Manet*, 1955)『エロスの涙』(*Les Larmes d'Eros*, 1961)まで継続される。ちなみに図版 4 (op. cit., p. 201) は『シュルレアリスム革命』におけるシュルレアリスト達の肖像写真のパロディーとなっている (cf. *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1^{ère} année, 1^{er} décembre 1929, p. 17. Georges Didi-Hubermans, op. cit., pp. 42-45)。
- 14) cf. Georges Bataille, < L'esprit moderne et le jeu des transpositions >, *Documents*, n° 8, 2^e année, 1930, pp. 48-52.
- 15) バタイユとブルトンとの論争については *O.C.*, t. II, pp. 51-109 を参照。ちなみにこの記事は、巻末の時評欄に収められているが、それまでの号ならば「辞書」という見出しで始まるこのコーナーは、ここでは「雑録 (Variétés)」という見出しで始まっている。
- 16) André Breton, < Second manifeste du surréalisme >, *La révolution surréaliste*, n° 12, 5^e année, 15 décembre 1929, pp. 1-17.
- 17) André Breton, < Second manifeste du surréalisme >, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, folio, Paris, p. 135 [アンドレ・ブルトン著，森本和夫訳，『シュルレアリスム宣言集』，現代思潮社，1975 年，192 頁。生田耕作訳，『超現実主義宣言』，中公文庫，1999 年，173 頁]。
- 18) Georges Bataille, < *La « vieille taupe » et le préfixe sur dans les mots sur-homme et surréaliste* >, *O. C.*, t. II, p. 103.
- 19) ブルトンによるシュルレアリスムの弁証法的定義については André Breton, < Second manifeste du surréalisme >, op. cit., pp. 72-73 [森本和夫訳，『シュルレアリスム宣言集』，90 頁。生田耕作訳，『超現実主義宣言』，80 頁]を

参照。この弁証法のプロセスは「革命」としてのこの運動の政治的性質にも対応している。

バタイユは、例えば「人間の姿」において、トリスタン・ツァラ (Tristan Tzara, 1896-1963) について論じながら「反対物の一致」、ヘーゲルの汎論理主義を批判している (cf. op. cit., p.200)。あるいは生前未発表の「〈老練なもぐら〉…」における「第二宣言」に対する批判も参照 (cf. Georges Bataille, < *La « vieille taupe » et le préfixe sur dans les mots* surhomme et surréaliste >, op. cit., p. 106)。しかしこの問題は微妙である。なぜなら後にバタイユは『文学と悪』(*La littérature et le mal*, 1957) でこの「第二宣言」の公式を自らの文学理論にも適用しているからである (cf. O. C., t. IX, pp. 186, 316)。この問題に関してドゥニ・オリエは、この「宣言」が訴える一元論に対して、バタイユにとってはあくまでも「聖なるもの」と「俗なるもの」という止揚不可能な二元論が残ると主張している (cf. Denis Hollier, < *Le matérialisme dualiste de Georges Bataille* >, *TEL QUEL*, no 25, printemps 1966, pp. 44-54)。

- 20) cf. Georges Bataille, < *La « vieille taupe » et le préfixe sur dans les mots* surhomme et surréaliste >, op. cit..
- 21) cf. Denis Hollier, *La prise de la Concorde*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 173-174. フロイトによる相次ぐ概念創出と作り替えが示すように、精神分析理論は被験者と対面することによって日々書き改められるものであり、安直な他分野への適用は避けられなければならないのかもしれない。
- 22) 「低い (bas)」という形容詞は、『ドキュマン』時代のバタイユが用いるキーワードである。この概念はあらゆる「高い」超越性を批判するために用いられる (cf. < *Le bas matérialisme et la gnose* >, *Documents*, no 1, 2e année, 1930, pp. 1-8)。この概念の特異性については cf. Denis Hollier, < *Le matérialisme dualiste de Georges Bataille* >, op. cit., pp. 44-54. Roland Barthes, < *Les sorties du texte* >, *Bataille*, U. G. E, 10 / 18, Paris, 1973, p. 49-62 ; *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, pp. 271-283 ; *Cœuvres complètes, t. II, 1966-1973*, Éditions du Seuil, 1994, pp. 1614-1622 [ロラン・バルト著、沢崎浩平訳「テキストの出口」, 『テキストの出口』, みすず書房, 1987 年, 89-105 頁]。
- 23) cf. Georges Bataille, < *L'esprit moderne et le jeu des transpositions* >, op. cit., p. 49.
- 24) Georges Bataille, < *Le gros orteil* >, op. cit., p. 302.
- 25) これはシュルレアリスムに対してレアリスムであるという意味である。『ドキュマン』は、詩的な夢ではなく現実を対象としている。ちなみに『ドキュマン』復刻版に序文を寄せたドゥニ・オリエ (Denis Hollier) もこの雑誌のレアリストとしての性格を強調している (cf. op. cit., p. XXI. Denis Hollier, *Les*

Déposés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Les Éditions de Minuit, Paris, 1993, p. 174)。

ちなみに荒木経惟 (1940-) は、カメラという機械を武器にして東京という都市の現実を切り取る。そこには風俗嬢もいれば美しい花もあり作家もいる。写真機がもつ対象無差別性という性質を利用して、荒木の写真は全てを写真化し、分類を壊乱する。その写真はどこか死の匂いをたたえるが同時に生の臭気を分泌している。「情、情、情、情、だよ。シャッター押すことって一回息の根止めるくらいの感じでしょ。でも、殺しちゃいけない、仮死情態。少し呼吸が止まってんだよ、それを見せる時にパッとまた生き返らせる。死んだものをもう一度蘇らせたいっていうか、でも火花だね。一瞬にして消え去るのですよ」(『荒木経惟、センチメンタルな写真、人生』、東京都現代美術館カタログ、1999年、127頁)。

- 26) Georges Bataille, < *La « vieille taupe » et le préfixe sur dans les mots sur-homme et surréaliste* >, op. cit., p. 98.
- 27) 例えばレリスは、ピカソはレアリストであり決してシュルレアリストではないと主張し、後者の「夢」に対して前者の「現実」を対置する (cf. Michel Leiris, < *Toiles récentes de Picasso* >, *Documents*, n° 2, 2^e année, 1930, pp. 62-64)。アインシュタインは、ピカソについて論じながらその非自然主義的なレアリスムを讃えている。「心理的現実、人間にとって直接的なものを彼は描く。この意味で彼のレアリスムは、その作品があらゆる自然主義から自由であればあるほど強力なものとなるのである」(カール・アインシュタイン「ピカソ」[Carl Einstein, < *Picasso* >, *Documents*, n° 3, 2^e année, p. 156])。< *Notes sur le cubisme* >, *Documents*, n° 2, 1929, pp. 146-155 などとも参照。またアインシュタイン研究家のリリアヌ・メッフル (Liliane Meffre) は、アインシュタインのレアリスムを「主観的レアリスム」として定義している (cf. Liliane Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Éditions Peter Lang, Berne, 1989, p. 89)。
- 28) それに対して、撮影に際して長い露光時間を要する旧式のカメラの場合、写真には時間の「アウラ」が残存する。
- 29) 二人の出会いは 1933 年のこととされている (cf. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Librairie Séguier, Paris, 1987, p. 486)。後にベンヤミンは、バタイユが主催していた「社会学研究会」に参加する (cf. Denis Hollier, *Le collège de sociologie 1937-1939*, Gallimard, folio, Paris, 1995)。ちなみにバタイユは、第二次大戦中、ベンヤミンの草稿をパリ国立図書館に密かに保管していた (cf. Georges Bataille, *Choix de lettres 1917-1962*, Gallimard, Paris, 1997, p. 242)。
- 30) 佐々木基一編集解説、『ヴァルター・ベンヤミン著作集 2、複製技術時代の芸

術』, 晶文社, 1970 年, 74 頁。浅井健三郎編訳, 久保哲司訳, 『ベンヤミン・コレクション 1, 近代の意味』, 筑摩書房, ちくま学芸文庫, 1995 年, 558-559 頁。久保哲司編訳, ヴァルター・ベンヤミン著, 『図説, 写真小史』, 筑摩書房, ちくま学芸文庫, 1998 年, 17 頁。

ちなみにテキストのこの部分で, ベンヤミンは, 1928 年に出版されたカール・ブロースフェルトの写真集『芸術の原形。植物写真集』(*Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*. Introduction : Karl Nierendorf, 120 plates, Berlin [Wasmuth], 1928) に言及しているが(同書のフランス版は, 翌年 1929 年に出版されている), バタイユは, 『ドキュマン』1929 年第 3 号(1929 年 6 月)における「花言葉」の図版として, ブロースフェルトによる植物の拡大写真を使用している。

- 31) ベンヤミン, 前掲書, 92 頁。580 頁。54 頁。
- 32) 同書同頁。カミーユ・レヒト著「ウジェーヌ・アジェ『写真集』への序」(久保哲司編訳, ヴァルター・ベンヤミン著, 『図説写真小史』, 156 頁)。
- 33) Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1980 ; *Œuvres complètes, t. III, 1974-1980*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 1177 [ロラン・バルト著, 花輪光訳『明るい部屋』, みすず書房, 1985 年, 図版 20]。
- 34) それに対して, 自然な知覚を装い可能なかぎり不自然さを補正された写真も存在するだろう。
- 35) 『ドキュマン』1929 年第 4 号でバタイユはルイス・ブニエール(Luis Buñuel, 1900-1983)とサルヴァドル・ダリ(Salvador Dali, 1904-1989)による映画『アンダルシアの犬(*Un chien andalou*, 1928)』に言及している(cf. Georges Bataille, <Œil>, *Documents*, n° 4, 1929, p. 216)。
- 36) André S. Labarthe, *Bataille à perte de vue (Le carnet)*, Lime Light, Les Éditions de Ciné-fils et les films du bief, 1997.
- 37) cf. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 28 [ロラン・バルト著, 三好郁朗訳, 『恋愛のディスコース・断章』, みすず書房, 1980 年, 34 頁]。
- 38) デイディ＝ユベルマンは『不定形の類似』の第 3 章で, 『ドキュマン』におけるイメージ操作とエイゼンシュテインの「弁証法的モンターージュ」を比較している。エイゼンシュテインのソルボンヌ大学での有名な講演会は, 『ドキュマン』刊行当時の 1930 年 2 月 17 日に行われた。『ドキュマン』1929 年第 7 号には, ジョルジュ・アンリ・リヴィエール(Georges Henri Rivière, 1897-1985)によるその案内文「エイゼンシュテインの六講演」が掲載され, エイゼンシュテインが同誌に寄稿することが予告されているが, 果たされなかった。同誌 1930 年第 4 号にはソルボンヌの講演会で上映中止となった『全線』のフォトグラム

が掲載され、リヴィエールとロベール・デスノス (Robert Desnos, 1900-1945) が記事を書いている (cf. *Documents*, n° 4, 2^e année, 1930, pp. 217-221)。バタイユも同誌 1930 年第 2 号掲載「自然の逸脱」においてエイゼンシュテインの講演会に言及している。そこでバタイユは講演会の日付を「1 月 17 日」としているが、実際は「2 月 17 日」(cf. Georges Bataille, < Les écarts de la nature >, *Documents*, n° 2, 2^e année, 1930, p. 82)。

ちなみにディディ＝ユベルマンは、バタイユやカール・アインシュタインの美学思想をベンヤミンの弁証法に近付けて考えている (cf. Georges Didi-Hubermans, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de minuit, Paris, 1992, pp. 171-177 ; *Le cube et le visage, Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Éd. Macula, 1992, pp. 208-209 [石井直志訳『ジャコメッティ、キューブと顔』パルコ出版, 1995 年, 209-210 頁] ; *La ressemblance informe*, op. cit.)。

ちなみにエイゼンシュテインの未完の作品『メキシコ万歳』(*Que Viva Mexico*, 1931-32) には、メキシコのピラミッドでの儀式や「死を笑う」というバタイユ的なモチーフがみられる。メキシコに対するバタイユの関心は、1928 年の「消え去ったアメリカ」(< L'Amérique disparue >) に既にあらわれている。また同時代人であるアントナン・アルトーもメキシコに憧憬を抱き 1936 年に約九ヶ月間現地に滞在している。

- 39) Georges Bataille, < L'Apocalypse de Saint-Sever >, *Documents*, n° 2, 1929, pp. 74-84.
- 40) Georges Bataille, < Architecture >, *ibid.*, p. 117.
- 41) バタイユは「唯物論」(< Matérialisme >, *Documents*, n° 3, 1929, p. 170) 「不定形」(< Informe >, *Documents*, n° 7, 1929, p. 382) においても「数学性」「抽象性」を批判している。また、バタイユのみならずカール・アインシュタインも純粹抽象に対しては批判的である。例えばアインシュタインは、『ドキュマン』で、マレヴィッチ (Kazimir Severinovich Malevitch, 1878-1935) らのシュプレマティスムを批判している (cf. Carl Einstein, < L'exposition de l'art abstrait à Zurich >, *Documents*, n° 6, 1929, p. 342)。
- 42) *ibid.*, p. 117. このような現代美術における「怪物性」は、エドゥアール・マネから始まったといえるだろう。『オランピア』は「ゴリラ」のようだといわれたのだから。バタイユはここではマネには触れていないが、晩年の 1955 年にアルベール・スキラ社からモノグラフィー『マネ』を上梓する。バタイユはそれまではマネについては一度も書いたことはなく、その名前に言及したことすらなかった。それに対して、同年にやはりスキラ社から上梓された『ラスコー』に関係する執筆は多く、古くは『ドキュマン』の「素朴芸術」(< L'art primitif >, 1930) まで遡り、雑誌掲載論文や生前未発表の原稿も多い [O. C., t. IX の「ラスコ

一関係資料」(Dossier de Lascaux, pp. 317-376) に収録されたもの以外の『ラスコー』関係のテキストを以下に列挙する < Sommes-nous là pour jouer ou pour être sérieux > (1951), < Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art > (1953), < Au rendez-vous de Lascaux, l'homme civilisé se retrouve homme de désir > (1953), < La religion préhistorique > (1959). 以上全て *O. C.*, t. XII に収録]。ミシャエル・シュリヤ (Michel Surya, 1954-) は、『ジョルジュ・バタイユ伝』(*Georges Bataille, La mort à l'œuvre*, 1987) のバタイユの年譜の箇所 (p. 519) で、『マネ』の著作計画がおそらく戦前にまで遡る事を指摘しているが、確かに、『ラスコー』同様『マネ』の執筆案が戦前にまで遡ると推測する事ができる。なぜなら、*O. C.*, t. XII の巻末にあるジャン＝ピエール・ル・ブウレ (Jean-Pierre Le Boulter) とジョエル・ベレク・マルティニ (Joëlle Bellec Martini) 作成「1922 年から 1950 年にかけての国立図書館に於けるジョルジュ・バタイユの貸し出し記録」(*Emprunts de Georges Bataille à la Bibliothèque nationale, 1922-1950*) の 567-569 頁によれば、『ドキュマン』発刊 (1929 年) 直前のバタイユが、1927 年から 1928 年にかけて、マネに関する書物を頻繁に借りていたからである。そのことから戦前からすでにマネ論の執筆案があったと推測する事ができるが、それも推測の域を出ない。また、そこで記録作成者が指摘しているように、それらの貸し出された本は、バタイユの従姉妹であるマリー・ルイズ・バタイユ (Marie Louise Bataille) のためのものであるとする見方もある。というのは、マリーは、ポール・ジャモ (Paul Jamot, 1863-1939) とジョルジュ・ヴィルダースタイン (Georges Wildenstein, 1892-1963) [『ドキュマン』の出資者にして編集委員] との共著という形で、1932 年に出版される画集『マネ』(*Manet*, 2 vol., Paris, 1932) に参加しているからである。バタイユは『マネ』の中でこの本に言及している (cf. *O. C.*, t. IX, p. 161, 165)。因に、マリーとジョルジュが親しい仲であった事は、シュリヤのバタイユ伝から伺われる (cf. op.cit., pp. 13, 38, 45, 48, 52-53)。また、1930 年にバタイユは、マリーが寄稿していた『十八世紀のフランス画家達』(*Les peintres français du XVIII^e siècle*, 1928-1930) の二巻目にジャン・ロー (Jean Raoux, 1677-1734) についての紹介文を執筆している (cf. *O. C.*, t. I, pp. 617-640)。また、マリー・エルベ (Marie Elbé) という人物が『ドキュマン』に「マネとその時代の批評」(< Manet et la critique de son temps >, *Documents*, n° 2, 2^e année, 1930, pp. 84-91) という記事を寄稿している。また、出版時に削除された『マネ』の手稿の部分でバタイユは少年時代の『オランピア』との出会いについて触れている (cf. *O. C.*, t. IX, p. 431)。ちなみにバタイユは、1951 年の『クリティック』誌 (*Critique*, n° 46, mars 1951) にエドゥアル・ムネ (Édouard Menet) というペン・ネームで書評をよせている (cf. *Georges Bataille, une liberté souveraine*, fourbis, Paris, 1997,

pp. 65-68)。

- 43) cf. Denis Hollier, *La prise de la Concorde*.
- 44) cf. O. C., t. II, pp. 13-47. *Acéphale*, Éd. Jean-Michel Place, Paris, 1995.
- 45) cf. Georges Bataille, < Propositions >, *Acéphale*, 21 janvier 1937, pp. 18-20 ; O. C., t. I, pp. 469-470.
- 46) 彫刻においては 30 年代のジャコモッティがそのような人間形象の破壊へと進んでいった。シュルレアリスム時代に抽象的な彫刻を制作していたジャコモッティは、そのような破壊を経て「現実」へと向かう。ジャコモッティの制作と『ドキュマン』美学の関係については Georges Didi-Hubermans, *Le cube et le visage, Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, pp. 198-218 [前掲書 202-218 頁] を参照。

また『ドキュマン』的であった時代のホアン・ミロ (Joan Miró, 1893-1983) における絵画性の破壊の問題については Rosalind Krauss, < « Michel, Bataille et moi » après tout >, *Georges Bataille après tout*, Éditions Belin, 1995, pp. 125-145 を参照。
- 47) Georges Bataille, < L'art primitif >, *Documents*, n° 7, 2^e année, 1930, pp. 389-397.

この人体像の変形というテーマは晩年の『ラスコー、あるいは芸術の誕生』『エロスの涙』までバタイユが引きずることになる問題である。先史時代の絵画において、動物の図像は概して写実的な正確さをたたえ優美な姿をあらわしているのに対して、人間の図像はラスコーの「井の光景」に見られるように極端に抽象化されるカトロア・フレール洞窟やヴォルプ洞窟に見られるように動物的な姿に変形されている。バタイユの先史時代論によるならば、ギリシャ・キリスト教的な神人同型論以前である先史時代においては、おそらく動物性こそが聖なるものであったのであり、俗なるものである人間の姿は芸術化に値せず、造形化されるにあたっては変質させられるか動物化されなければならなかった (cf. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, O. C., t. IX, pp. 62-73)。『エロスの涙』が開いた歴史的パースペクティブによれば、その後ギリシャ・キリスト教的な神人同型論を経て人間の表象は美的で理想的な「神的な人間像」となり規範化するが、19 世紀にマネのレアリズムがその理想主義を転覆するにいたる。

- 48) *ibid.*, p. 397.
- 49) 「腐爛」はバタイユの大きなテーマのひとつである (cf. Georges Bataille, < Le soleil pourri >, *Documents*, n° 3, 2^e année, 1930, pp. 173-174. < *La « vieille taupe » et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréaliste* >, *op. cit.*)。
- 50) これはカール・アインシュタインのテキストに見られる命題である。彼は、ア

ンドレ・マッソン (André Masson, 1896-1987), ミロ, G. L. ルーらを「ロマン主義世代」と呼び、その美術傾向をこの命題によって定義している (cf. Liliane Meffre, op. cit., p. 80)。この命題は、クレーの有名な命題「見えるものをあらわすのではなく、見えるようにする」と通じるものがある。レリスの『日記 1922-1989』(*Journal 1922-1989*, Gallimard, Paris, 1992) にマッソンの「絵画とは重さの問題だ」(p. 29) という言葉があるが、重力や重さも見えない力である。

ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze, 1925-1995) は、フランシス・ベイコン (Francis Bacon, 1909-1992) の絵画を論じた『感覚の論理学』(*Logique de la sensation*, 1984) において、具象的でも抽象的でもないベイコンの「フィギュール」について論じながら「力」の問題を論じている。暴力的な光景を描くことは説明的な力の表象に終わってしまう。それに対してベイコンは物語を、表象性を回避し、イラストレーションを逃れ、デフォルメされた「識別不可能なゾーン」をもつ「フィギュール」によって「力」という見えないものを見えるようにする。

バタイユの『エロスの涙』にはベイコンの『寝室』(*La chambre*, 1953) [現在のベーコンの画集では『二人の人物』(*Deux figures*) となっている] が図版に使われている。ベイコンの制作はレアリズムによっている。「絵画にはもう自然主義的なリアリズムなどありえないのですから、新たなリアリズムを創造して、神経組織に直接伝わるようなリアリティーを表現するべきなのです」(デイヴィッド・シルヴェスター著、小林等訳『肉への慈悲、フランシス・ベイコン・インタヴュー』、筑摩書房、1996年、192頁)。

ちなみに、写真家石内都 (1947-) の作品に「傷痕」のシリーズがあるが、身体に刻まれた過去の痕跡である傷は、身体内部を外部に曝し外部を内部に挿入する力の徴としての膜であり、時間という見えないものを見えるようにする徴である。石内の他のドキュメントにしるされた皮膚の褶曲や廃屋の塵埃も、身体や空間にしるされた一種の傷、時間の徴である。

- 51) 後にバタイユは、洞窟絵画における図像群の錯綜した構図について語りながら、それを描いた者にとっては、個々の同定されうる図像よりも図像の〈出現 (apparition)〉そのものが重要であったはずだと指摘している。〈それらの作品の意味は、「出現」のうちにあったのであり、出現の事後に残存する持続的な事物のうちにはなかったのである〉。(Georges Bataille, < Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'art >, *O. C.*, t. XII, p. 274.)
- 52) この書物に対して、ベンヤミンは「花についての新しいもの」という書評をよせている (『文学世界』, 1928年) (cf. Walter Benjamin, < Du nouveau à propos des fleurs >, *Karl Blossfeldt 1865-1932*, Taschen, Cologne, 1999, pp. 348-351)。前述したように、ベンヤミンは、1931年発表の『写真小史』

(『文学世界』) で再びこの写真家を取り上げている。

- 53) Karl Blossfeldt, *La plante*. Introduction : Karl Nierendorf, Librairie des Arts décoratifs, Paris, 1929.

「花言葉」の末尾には、図版として使われた写真が〈未発表〉であるという注意書きが添えられている。それらの写真のうち三点は、後に、1932 年刊行の『自然の驚異の楽園』(*Wundergarten der Natur, Le jardin merveilleux de la nature*, 1932) に収められるが、残り二点は、ブロースフェルトのどの写真集にも見当たらない。cf. *Karl Blossfeldt 1865-1932*, op. cit..

- 54) Georges Bataille, < Langage des fleurs >, op. cit. p. 161.
55) Georges Bataille, < Informe >, *Documents*, no 7, 1929, p. 382.
56) cf. Georges Didi-Hubermans, *La ressemblance informe*.
57) Georges Bataille, < Le langage des fleurs >, *Documents*, no 3, 1929, p. 160.
58) *ibid.*, p. 162, 163.
59) *ibid.*, p. 164.
60) *ibid.*, p. 163.
61) Georges Bataille, < Le gros orteil >, op. cit., p. 302.