



Title	バルト/ボードレール : バルトによるボードレールの引用をめぐって
Author(s)	北村, 卓
Citation	Gallia. 2001, 40, p. 123-130
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/12850
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

バルト/ボードレール

バルトによるボードレールの引用をめぐる

北村 卓

はじめに

今までボードレール Baudelaire (1821-67) は、ロラン・バルト Roland Barthes (1915-80) の思想形成にあたって、さほど重要な作家とは見なされてこなかった¹⁾。確かに、バルトのとりわけ初期のテキストにおいて、ボードレールは、新たなエクリチュールを实践するカミュ (« Réflexion sur le style de *L'Etranger* », 1944)、実存的な選択を拒否したとしてボードレールを痛烈に批判するサルトル (« Gromaire, Lukat et Calder », 1947)、現代詩の原点としてのランボー (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953)、さらにはヌーボー・ロマンの旗手ロブ＝グリエ (« Littérature objective », 1954) らと対置され、古典主義的・ブルジョワ的な作家として、むしろ否定的に捉えられているかのような印象を与える。また、バルトが正面切ってボードレールを論じたのは、1964年の「ボードレールの劇作」« Le théâtre de Baudelaire » 一つである。

しかしながらバルトは、作家としてのボードレールには留保を示しつつも、ボードレールが書き記したある特定の言葉に対しては、その出発点から晩年に至るまで一貫して強迫観念にも近い偏愛を抱き続けている。本稿では、バルトが引用し続けたこの言葉をたどりながら、ボードレールのテキストとの「間テキスト性」« intertextualité » を通して、バルトが最後にたどり着いた地平に一つの光を投げかけたい。

・「人生の重大な局面^{シルコンスタンス}における身振りの誇張的な真実」

何度も引用された(とりわけプロレスを論じた際に)ボードレールの言葉に対する偏愛: 「人生の重大な局面における身振りの誇張的な真実」。彼は、この過剰なポーズをヌーメン(人間の運命を宣告する神々の無言の身振り)と呼んだ。ヌーメンとは、凝固し、永遠化され、罫に捕らえられたヒステリーである。というのも、ヒステリーは、長い凝視を通して、ついに鎖に繋がれた、不動の状態で捉えられるからである。そこからポーズ(縁取りされたものに限る)、高貴な絵画、悲壮なタブロー、天に向けられた眼差し、等々に対

1) 例えば Louis-Jean Calvet の *Roland Barthes* (1990) においてもボードレールはほとんど言及されておらず、Gilles Philippe の *Bibliographie des écrivains français, Roland Barthes* (1996) の中にもボードレールとバルトの関係を論じたものはない。

する私の関心が生まれた。(tome3, pp.197-198. ²⁾) (下線強調は筆者による)

バルトが1人称と3人称を織り混ぜて自らを語った著作『ロラン・バルトによるロラン・バルト』*Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) 中の「ヌーメン」
 « Le numen » と題されたこの断章に引用されている「人生の重大な局面における身振りの誇張的な真実」
 « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie »こそ、バルトが終生こだわった言葉なのである(ここで用いられている« circonstances »という語は、「偶然の巡り合わせ」といった意味合いも持ち、とりわけボードレール晩年の詩学において鍵語の一つともなるが³⁾、ここではとりあえず「局面」と訳しておく)。この断章にはバルトの思想を解き明かす重要なキーワードが他にもいくつか姿を見せているが、それはまた後に触れることにして、まず、この引用部の出典を明らかにしておきたい。それというのも、これまでのバルト研究において、その出典箇所を明らかにしたものが、どこにも見当たらないからである。

このボードレールの言葉を、われわれは「1855年の万国博覧会、美術」
Exposition universelle-1855-Beaux-Arts の第三章「ウージェーヌ・ドラクロワ」
 « Eugène Delacroix » (1855年6月「祖国」*Le Pays* 紙に掲載)で、ドラクロワの
 « トラヤヌス帝の正義」と« 十字軍によるコンスタンティノープル攻略 » (1840)を論じるくだりに見いだすことができる。「トラヤヌス帝の正義」に触れた後、ボードレールはこう続ける。

しかし« 十字軍 »のタブローは、その主題から離れても、その嵐をはらんだ陰鬱なハーモニーによって、これほどまでに深く胸をえぐる！なんという空、そしてなんという海だろう！そこではすべてのものが、騒然としており、かつ静寂に包まれている。まるで重大な出来事が起こったあとのようだ。十字軍の背後に、彼らが経巡ってきた都市が、壮大な真実味を伴って並び配され、長々と横たわっている。そしてまたここでも、あのきらめいて波打つ軍旗がいくつか、透明な大気の中に、その光り輝く襞をなびかせ、はためいている。ここにもまた、不安に駆られて逃げまどう群衆、耳をつんざく武器、華美な衣裳、人生の重大な局面における身振りの誇張的な真実！この二枚のタブローは、本質的にシェークスピア的な美を備えている。

(tome2, p.592. ⁴⁾) (強調は筆者による)

- 2) バルトからの引用はすべて以下の版に依拠している。また日本語訳は筆者自身による。
 Roland Barthes, *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Edition du Seuil, 3vols, 1993-1995.
- 3) 偶然目にした事物や存在から立ち上るポエジーをいかに表現するかが、とりわけ散文詩制作の課題となる。拙論「ボードレールにおける“群衆”の問題系/主題系」(藤本・木村編『言語文化学概論』大阪大学出版会、1997.所収)を参照。
- 4) ボードレールからの引用はすべて以下の版に依拠している。また日本語訳は筆者自身による。
 Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2vols, 1975-1976.

見ての通り、ボードレールがドラクロワを評価するにあたって、その演劇的な効果に焦点を当てていたことがはっきりと分かる。また、これと類似した表現が、『1846年のサロン』*Salon de 1846* 第四章「ウージェーヌ・ドラクロワ」にもすでに見受けられる。そこでボードレールは、画家ドラクロワの領分を「ドラマ、自然で生き生きとしたドラマ、恐ろしくてメランコリックなドラマ、しばしば色彩によっても表現されるが、常に身振りによって表現されるドラマ」であるとし、「こと崇高な身振りに関して、ドラクロワの好敵手は彼の属する芸術の外にしかない」(tome2, p.441.)と言う。そして、仏・英の二人の名優、フレデリック・ルメートルとマクリーディーをその例として挙げている。ここにおいて注目すべきは、ボードレールがドラクロワ絵画の演劇的特質を論じるに当たって、俳優の「身振り」、しかも「崇高な身振り」« le geste sublime » に焦点を据えている点である。バルトがギリシアの仮面劇に深い関心を持ち、学生時代には古代演劇のグループを主宰し、自らも役者として演じていた事実を思い返すなら、バルトが若年の頃からボードレールのこうしたテキストに終生惹かれ続けたのも、十分に理解できよう。

・「…身振りの誇張的な真実」の展開

さて、先に引いた『ロラン・バルトによるロラン・バルト』(1975)の断章に至るまで、この言葉がいかに引用されてきたのか、その展開をここで明らかにしておきたい。エリック・マルティエの編集による『バルト全集』(全三巻)巻末索引の〈Baudelaire〉の項目を参照して調べると、このボードレールの一句は、1944年7月掲載の『『異邦人』の文体に関する考察』からバルトの死の2ヶ月前、1980年1月刊行の『明るい部屋』*La chambre claire*に至るまで計9回も引用されていることが分かる。しかし、引用箇所前後のコンテキストは必ずしも同一ではない。微妙に変化を遂げてゆく。

最初の引用は、カミュの文体を賞賛を込めて分析した『『異邦人』の文体に関する考察』(1944)において、「誇張の不在」« son absence d'emphase » という箇所に付された脚注に現れる。そして、この言葉を引用した後に、「不条理(な人間)にとって、重大な局面などない。誇張や崇高さは正当なものと思なされていない」(tome1, p.61.)と記される。ボードレールの言葉自体に何らかの価値判断が下されているわけではない(これはその後の引用でも同様である)が、レトリックによる誇張を徹底的に排するカミュの文体に対置され、否定的なニュアンスを帯びていることは言うまでもない。

二度目の引用は、「グロメール、リュルサ、カルダー」« Gromaire, Lurdat et Calder »(1947年1月)と題された美術展覧会時評の、「カルダー」を論じた箇所に見いだせる。アレクサンダー・カルダー(1898-1976)は、電動装置を用いずに空間をゆったりと動く作品(マルセル・デュシャンによって「モビール」と名付けられた)を発表して脚光を浴びたアメリカの芸術家であるが、「カルダーをパリに紹介したのはサルトルである。カルダーとサルトルの二人こそ、誇張とレトリック

クの厚みからなる悲劇から隔たった存在である」(tome1, p.78.)として、その後、括弧の中にボードレールの言葉が引用されている。これも先のカミュの場合と同様の効果を狙っている。サルトルが「文学とは何か」« Qu'est-ce que la littérature ? » (1947年2月から『レ・タン・モデルヌ』*Les Temps modernes*誌に掲載され、翌年『シチュアション』*Situations II*に所収)において、文学の徹底的な脱神話化を試み、また同じく47年に『ボードレール』*Baudelaire*を著して、実存的選択・参加をなし得なかった存在としてボードレールを弾劾した人物であることを思い起こせば、また当時、バルトがサルトルに傾倒していた事実を重ね合わせれば、この引用が含み持つ意味作用は明らかであろう。

ボードレールの言葉に対するバルトのこうした姿勢は、さらに『零度のエクリチュール』(1953)へと引き継がれる。批評家としてのデビュー作とも言えるこの書は、諸家の指摘するように、明らかにサルトルの影響のもとに書かれている。さて、「政治的エクリチュール」« *Ecritures politiques* »の章において、ボードレールの引用の後に次のような文章が続く。

わけても大革命はこうした重大な局面の一つであった。そこにおいて真実は、自らが強い流血によって、あまりに重いものとなり、その結果、おのれを表現するために演劇的な誇張の形態そのものを必要とするようになる。革命的なエクリチュールとは、この誇張的な身振りに他ならず、唯一これによって断頭台の処刑が日々可能となったのである。(tome1, p.151.)

そしてまたこの書が、「白い/無垢な/ニュートラルな」すなわち「零度の」エクリチュールを実践するカミュへの一種のオマージュともなっている事態を踏まえれば、ボードレールの言葉が喚起する革命的なエクリチュールは、それとはかなり異なった位相にあると言わざるを得ない。しかしながら、繰り返して確認するが、ボードレールの言葉自体が否定されているわけではない。

・「プロレス」とボードレール

「人生の重大な局面における身振りの誇張的な真実」が、初めて明確な形で肯定的に捉えられるのは、1957年に刊行された『神話作用』*Mythologies*である。その冒頭に置かれた「レッスルする世界」« *Le monde où l'on catche* »のエピグラフとして、ボードレールのこの言葉が引用されている。バルト自身によって書かれた本書の序文によれば、1954年から1956年に書かれた文章を収めたことになっているが、実は、「レッスルする世界」は、1952年10月、雑誌*Esprit*第10号の巻頭論文としてすでに掲載されている。したがって、先の『零度のエクリチュール』の執筆時期とほぼ重なる。とすれば、この時期バルトは、「零度のエクリチュール」と「身振りの誇張的な真実」という一見相反する方向性を同時に模索していたということになるだろう。

さて、「レッスルする世界」は、プロレスリングの世界をまさにボードレールの

言葉を鍵として読み解いたものであって、その背後にあるのは、古代演劇である。すなわち、レスラーの誇張された身振りの機能は、古代演劇のそれとまさに同一のものとなり、そのとき「こうした身振りは、スペクタクルの悲劇的な調子を指し示す役割を担った古代の仮面に相当する」(tome1, p.570.)。その原理とは、「外面的な記号のために内面を空にすること、形式によって内容を汲み尽くすこと」(tome1, p.571.)に他ならない。レスラーの動きは、スナップショットのように瞬間瞬間の誇張的な身振りに切り取られる。そして「身振りは余分な意味を一切断ち切り、観客に対して儀式的に純粹で充実した意味作用を提示する」(tome1, p.576.)ことになるのである。こうした観点は、エイゼンシュテインの映画のスチール写真を論じた『第三の意味』へと引き継がれてゆく。

・「不動性」と「知覚のレベルの移動」

バルトは、『零度のエクリチュール』と「レスルする世界」の直後に発表した「ボードレールの劇作」« Le théâtre de Baudelaire » (1954)において、未完成に終わったボードレールの劇作三篇、「ドン・ジュアンの最期」« La fin de Don Juan » 「第一輕騎兵隊の侯爵」« Le Marquis du 1^{er} housards » 「酔いどれ」« L'Ivrogne » を採り上げ、ボードレールの演劇を理解するには、「演劇性」« théâtralité » の観念が必要であるとした上で、その「演劇性」を「演劇からテキストを差し引いたものであり、書かれた筋から出発して舞台の上のうち建てられる様々な記号と感覚の厚みである」とし、続けて「それは、身振りや声のトーンや距離や物質や光といった、官能的な手管のあの一種の統合的な知覚であって、テキストをその外面的な言語の充溢の下に沈めてしまうものだ」(tome1, p.1194.)と定義している。

こうした「演劇性」が、ボードレールの劇作草案の中ではきわめて希薄であるのに対し、演劇以外のジャンルでは豊かに見いだせるとして、バルトは第一に『人工天国』*Les Paradis artificiels* (1860)、第二に詩、そして第三には絵画に関する描写を挙げている。特に、第三のジャンルにおいて「演劇性」とされている「画家の神政的な身振りによって固定され、深みを増した空間への好み」« le goût d'un espace approfondi et stabilisé par le geste théocratique du peintre » (tome1, p.1196.)は、「…誇張的な身振りの真実」の一句、さらにはバルトの鍵語ともなる「ヌーメン」の概念にも対応している。それにもましてここで注目すべきは、バルトが、ボードレールの演劇性を論じるに当たって、ハシッシュが生み出す「誇張」の効果を用いている点である（これについてバルトは、以降、たびたび言及することになる）。第二の「詩」のジャンルについても、次のように述べられている。

ここでは、少なくとももろもろの対象が、詩人の手によって、物質の光り輝く知覚といったものの中で結びつけられている。そうした対象は、まるで舞台上にいるかのように、集められ、凝縮され、色彩や照明や舞台化粧によって燃え立たされ、あちこちで人工的なものに接している。(tome1, p.1196.)
(強調はバルトによる)

この箇所は、明らかにボードレールの『人工天国』の前半部を構成する「ハシッシュの詩」の第四章「セラファン劇場」« Le Théâtre de Séraphin » に想を得ていると思われるが、ボードレールの詩の本質を演劇性として捉え、そこにハシッシュの陶酔と同質の「誇張」的な場を見て取るバルトの眼差しは、以後、定着する。

そして1964年に発表されたテキスト「『百科全書』の図板」« Les planches de l'Encyclopédie » においては、その視点がさらに明瞭な形で記されることになる。バルトは、『百科全書』の図像群が詩的であることを二つの側面から、いずれもボードレールを引き合いに出して論じている。まず第一に、極小の物も拡大されて提示されるという「知覚のレベルの移動」を指摘して、「ボードレールがハシッシュの縮小化と明確化の効果を描きながら見事に看破したように、詩とは、均衡を崩すある種の力の謂なのではないだろうか？」(tome2, p.1356.) (強調はバルトによる)と締めくくる。もちろん、これもまた「セラファン劇場」を下敷きにしているのだが、ここで「縮小化」« réduction » と「明確化」« précision » という語によって、ハシッシュの効果を要約していることに注意を喚起したい。これらは、まさに『記号の帝国』*L'Empire des signes* (1970) において、バルトが日本におけるエクリチュールを論じる際に援用した概念ではなかっただろうか。その『記号の帝国』において、ボードレールの名は一箇所だけ、「包み」« Les paquets » を論じた断章の中に現れる。

もし花束や物や木や顔や庭やテキストが、もし日本の事物やそのあり方が私たちにとって小さく見えるとしても(…)それは大きさのせいではなくて、ものや身振りが(…)すべて枠に縁取られて見えるからである。ミニチュアの世界は大きさに由来するのではなく、事物がおのれの境界を定め、自らを立ち止まらせ、仕上げるようにしむける一種の明確化に由来する。この明確化には、分別やモラルなどは一切含まれていない。事物は、清教徒的なあり方(その清潔さ、率直さ、客観性)によって、鮮明なものではなく、幻覚的な補足(ボードレールの言うハシッシュに由来するヴィジョンに等しい)つまりは、事物から意味の飾りを剥ぎ取る切断、事物の現前や世界におけるその位置から一切の言い逃れを奪い取る切断によって、鮮明となるのである。(tome2, p.778.) (強調はバルトによる)

事物は、目に見えない「枠に縁取られ」、切り取られることによって、「明確化」され、「鮮明」« net » となる。そのとき事物にまわりついていた一切の意味が剥奪され、事物それ自体が本来の輝きを取り戻して出現する。バルトは、こうしたヴィジョンをボードレールが『人工天国』で見いだしたハシッシュの効果を敷衍して語っているのである。これこそバルトの理想とするエクリチュールであり、写真論へと受け継がれていくものではなかっただろうか。事実、この一節は、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』の「分割への好み」« Le goût de la division »

と題された項にまさしく呼応し、また、クリスチャン・メッツを論じた「学ぶことと教えること」« Apprendre et enseigner » (1975) においても、バルトはハシッシュを「前代未聞の明確化」の源泉としたボードレールに触れている。

さて、『『百科全書』の図版』にもう一度立ち戻ろう。そこで詩的なものの第二の側面とされているのは「不動性」« immobilité » である。

(・・・) 運動が運動自体を意味するためには、その動きの極点において不動化されなければならない。この前代未聞の維持しがたい休止こそ、ボードレールが身振りの誇張的な真実と呼んだものであり、(・・・) この一時停止された、^{シニフル}超 シニフィアンに他ならない身振りに、ヌーメンという名を与えることができるだろう。というのも、それはまさに、無言のうちに、人間の運命、すなわち意味を創り出す神々の身振りだからである。(tome2, pp.1356-1357.) (強調はバルトによる)

この部分は、『ロラン・バルトによるロラン・バルト』「ヌーメン」の項と明らかな関連をもつ。これについては後に言及することにして、ここでは、ボードレールを出発点に「知覚のレベルの移動」と「ヌーメン」を二つの詩的な要素として論じながら、バルトは自分自身の目指すエクリチュールを語っているのだという点を指摘するにとどめておこう。

・「鈍い意味」と「ヌーメン」

バルトは、1970年7月『カイエ・デュ・シネマ』*Cahiers du cinéma* 誌に掲載されたエイゼンシュテイン (1898-1948) に関する論考「第三の意味」« Le troisième sens » において、「自明の意味」« le sens obvie » の例として、『戦艦ボチヨムキン』の一枚のスチール写真を採り上げ、ボードレールの「人生の重大な局面における身振りの誇張的な真実」を引き合いに出しながら「ここでは、「プロレタリアの重大な局面」の真実が、誇張を要求している。(・・・) 自明の意味、それはエイゼンシュテインにとって常に革命なのだ」(tome2, pp.869-872.) としている。

しかしながら、ここから「・・・身振りの誇張的な真実」が常に「自明の意味」に属し、「鈍い意味」« le sens obtus » と対立するものだと速断してはならない。バルト自身も述べているように、「鈍い意味」は、「自明の意味」から独立して存在し得る訳ではない。さらにバルトによれば、「鈍い意味」とは「表意的内容を持たない照応詞的な身振り、意味(意味の欲望)の顔面に引かれた一種の切り傷」であって「日本の俳句の存在」と同質のものなのである(tome2, p.880.)。このとき、「誇張的な身振り」と「ヌーメン」はどのような位置にあるのだろうか？

今までの議論を踏まえて、われわれはこう理解したい。すなわち、「ヌーメン」によって「枠をはめ」られ、「不動化」され、「誇張」された身振りこそが、「鈍い意味」の現出する前提条件なのだ。というのも「ヌーメン」とは、意味が与えられる瞬間、すなわち世界が意味づけをされる直前の、意味作用の宙づり状態に

他ならず、意味の病に他ならないヒステリーから逃れ出ることのできる希有な瞬間だからである。ここにこそ「鈍い意味」さらには「プンクトウム」*« punctum »* が生まれ得るのである。

・ B / B の「間テキスト性」 結びにかえて

さて最後に、再び第一節冒頭に引用した『彼自身によるロラン・バルト』「ヌーメン」の項に立ち戻りたい。第三節で引いた『『百科全書』の図板』のテキストと比較すれば明らかなように、「ヌーメン」の項で、「ヌーメンと名付けた」「彼」とは、しばしば誤読されているようにボードレールではなく、実際には『百科全書』の図板』のテキストにおけるバルトなのである（ボードレールのテキストにそうした部分は存在しない⁵⁾）。そしてその項の最後に出てくる「私」もまたバルトである。すなわち、ここに至ってバルトは「ヌーメン」を通してボードレールとの「間テキスト性」を実現している。換言すれば、この時点において「ヌーメンと名付けた」のは、もはやバルトでもボードレールでもない。あえて言うなら、B / B (Barthes / Baudelaire) とでもなるうか。

B / B は、身振りや事物をその誇張の瞬間において「枠で縁取り」、「明確化」して捉えることによって、通常の意味作用を停止させ、身振りや事物がもつ本来の輝きを取り戻そうとする。もちろん「枠で縁取る」*« encadrer »* ことは、写真のフレーム操作にも適用され得る。バルト最晩年の写真論『明るい部屋』が、こうした試みの射程内にあることは自ずと明らかであろう。さらに、ボードレールもまた、散文詩を中心とするその晩年の詩的営為において、バルトと非常に近い地平に辿り着いているように思われるが、これらについては、また稿を新たにして論じたい。

(D. 1983、大阪大学助教授)

5) 例えば *Le Grand Robert, dictionnaire de la langue française* の「numen」の項目に第2の用法としてこのバルトの文が引用され、その初出はボードレールとされている。