

Title	ソレルスと絵画：プッサン、マネ、ピカソからベーコンまで
Sub Title	Sollers et la peinture : de Poussin, Manet, Picasso à Francis Bacon
Author	阿部, 静子(Abe, Shizuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2022
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.74 (2022. 3) ,p.189- 221
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	ガボリオ・マリ教授退職記念論文集 図削除
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20220331-0189

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ソレルスと絵画

——プッサン、マネ、ピカソからベーコンまで——

阿 部 静 子

Je suis un inventeur bien autrement méritant que tous ceux qui m'ont précédé; un musicien même, qui ai trouvé quelque chose comme la clef de l'amour. —Rimbaud¹⁾

0.0. はじめに

1987年刊行のフィリップ・ソレルス *Les surprises de Fragonard* (フラゴナールの不意打ち²⁾) は、18世紀ロココ期の画家フラゴナールの絵画論であるとともに、文中に飛び石の様に配されているランボアの詩句を見ても分かるように、文学テキストを手がかりに時代との関わりを浮き彫りにした独自のフラゴナール論である。ソレルスは、フラゴナールの絵が絵画・文学・音楽の結節点を表しているとして自身の芸術理念に重ね合わせているのだが、これはソレルスが早くから親しんでいる古代中国の文化には思想・詩・絵画の境目が無いことに通じるものである³⁾。ソレルスは、マネを「偉大な小説

1) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1972, p. 128. ソレルスは、この *Illuminations* 中の “Vies” の一節を、*Les Surprises de Fragonard*, *Le paradis de Cézanne* 等で引用している。

2) Philippe Sollers, *Les surprises de Fragonard*, Gallimard, 1987 ; « Les surprises de Fragonard », *La Guerre du Goût*, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

3) « En Chine, vous trouvez réunies poésie, peinture et calligraphie, absolument synonymes », Philippe Sollers, « Monstre de Poésie », *Fugues*, Gallimard, 2012, p. 342. 他にも同様の内容に関して頻繁に言及されている。

家」と呼んでマネの絵を小説として読み解いていく一方で⁴⁾、自身画家と名乗ったり⁵⁾、「真の作家は彫刻家である」⁶⁾と言って自身の創作活動をロダンの彫刻制作になぞらえたりもしている。絵画のみならず音楽についても、「自分は音楽によって創作する数少ない作家の1人である」⁷⁾と自負して音楽が自身の創作活動に不可欠の要素であることを強調している。

作家フィリップ・ソレルスの出発点は、デビュー当時自ら考えたペンネーム《Sollers》に遡る。ラテン語の《sollus》（完全に）と《ars》（芸術）を組み合わせた《Sollers》、すなわち《Tout entier art》（全身芸術家）を意味するペンネーム⁸⁾を自らに課すことによってソレルスが目指したのは芸術すべてに心身を捧げることであり、そのジャンルを超えた活動にルネサンス人であろうとするソレルスの姿を窺うことが出来る。

ソレルスの絵画論は、通常美術評論とは趣きを異にする。画家の絵画史上の位置づけや画壇におけるジャンル分け等といった事柄に触れないだけでなく、むしろそうした観点の否定を目的とするもの、個々の画家の作品を独自に読み解いていくことを通して自己の主張を述べようとするものである。文中には画家に関する記述と並行してランボー、ロートレアモン、ニーチェ、ハイデガーからの引用がちりばめられ、フーガのように響き合っている。ソレルスの絵画論に登場する画家達は、各々身を賭して自らの芸術を貫こうとしており、それはしばしば制度や歴史に逆らう結果となった。画家達の自由を目指す戦いの軌跡はソレルスの目を通すことで独自の特異性を付与されており、そこにはソレルスの署名を明瞭に読み取ることが出来る。フラゴナール論の中でソレルスは、2世紀を経た歴史の重みという墓石を持ち上げ「哲

4) Philippe Sollers, « La Révolution Manet », *Ibid.*, p. 323.

5) « Et moi aussi, après tout, je suis peintre! » Philippe Sollers, *L'Éclaircie*, Gallimard, 2012, p. 57.

6) Philippe Sollers, « La Porte de l'Enfer », *La Guerre du Goût*, *op. cit.*, p. 647.

7) Philippe Sollers, *Lettres à Dominique Rolin 1958–1980*, Gallimard, 2017, p. 248, Lettre du 16 juillet 1974.

8) Philippe Sollers, *Portrait du Joueur*, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 77 (『遊び人の肖像』岩崎力訳、朝日新聞社、1990年)。

学者にして行動の人・フラゴナールを蘇らせよう」と呼びかける⁹⁾。戦いは続いていくのである。ソレルスはかつて、ロラン・バルトと共に「新・百科全書」と名づけた本の刊行を企画している。バルトの死後、ソレルスはその企画を1人で実現させており、その1冊目のタイトルは、『趣味の戦争』(*La Guerre du Goût*)¹⁰⁾とされている。

1.0. L'art n'est jamais chaste. S'il l'est, ce n'est pas de l'art (Picasso).¹¹⁾

1.1. 絵を読む

フィリップ・ソレルスは1961年春、創刊間もない『テル・ケル』¹²⁾5号に「プッサンを読む」¹³⁾と題した絵画論を載せている。17世紀バロック時代の画家プッサンの回顧展がルーヴル美術館で開かれた翌年のことである。「プッサンを読む」は、ソレルスが作家として広く認められる契機となった前作『奇妙な孤独』から作風を一変させエクリチュールの実験を試みた作品、『公園』と同じ時期に書かれたもので、ソレルスによれば『公園』の説明ないし解説格子の役を果たしており、記号体系として絵画を取りあげた《構造》分析であるという¹⁴⁾。ソレルスはプッサンの絵は「読める」と言う。構文や語は形や色に、時間は空間に置き換えられ、さらに重層的に配された色が時間の経過を示しており、絵を読み解く際の鍵となっている。

9) Philippe Sollers, « Les surprises de Fragonard », *La Guerre du Goût, op. cit.*, pp. 24, 33.

10) *Ibid.*

11) Philippe Sollers, « Le siècle de Picasso », *Discours Parfait*, Gallimard, 2010, p. 706.

12) 『テル・ケル』(*Tel Quel*)誌は、1960年ソレルス他5名の若者がスイユ社から刊行した季刊文芸誌。(「テル・ケル」誌に関しては、Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960–1982*, Éd. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995および拙著『「テル・ケル」は何をしたか——アヴァンギャルドの架け橋』、慶應義塾大学出版会、2011年を参照されたい)。

13) Philippe Sollers, « La lecture de Poussin », *Tel Quel* n° 5, 1961.

14) Philippe Sollers, *Le Parc*, Éd. du Seuil, 1961 (『公園』(『挑戦』、『プッサンを読む』)岩崎力訳、新潮社、1996年、6頁、序)。

(...) dans les tableaux de Poussin, essentiellement horizontaux, lisibles, suit-on la démarche d'une expression et d'une structure nécessaires, la syntaxe et les mots remplacés par les formes et les couleurs, (...) ¹⁵⁾ .

Poussin change donc le temps en espace. Ou bien, il découvre dans l'espace (...) ce qui tient au temps, et le capte : l'intervalle ¹⁶⁾ .

Matière où les couleurs fraîches choisissent d'apparaître en oppositions très vives et comme tricolores ; (...). On remarque ainsi (...) des couleurs de premier plan qui nous reviennent, plus loin, en mémoire, par des échos affaiblis (...) ¹⁷⁾ .

全体と部分については、全体は最初から示されており、一方各部分は継的に起こるようにされている。

Et de même que nous avons reconnu un rapport fondamental de l'ensemble à la partie, il en existe un, essentiel, d'une partie à sa suivante immédiate. Elles ne coexistent pas, elles existent de l'une à l'autre ¹⁸⁾ .

プッサンの絵はしばしば音楽に譬えられるというが、次のプッサンの画法を読み解くソレルスの文章は、そのままポリフォニーの説明になっている。対位法では「1つ1つの音が水平面上に1つの過去と未来を持っていなければならぬ」¹⁹⁾ とされるが、各声部が独立した旋律とリズムを持ったまま調

15) Philippe Sollers, « La lecture de Poussin », *Tel Quel* n° 5, *op. cit.*, p. 22.

16) *Ibid.*, p. 30.

17) *Ibid.*, p. 24.

18) *Ibid.*, p. 25.

19) « The nature of the contrapuntal experience is that every note has to have a

和するポリフォニーの音楽同様に、プッサンの絵画においては並置された各々の現実が独立して互いに侵害することなく共存し、堅固な基礎構造を築いているのである。このことは、道教においては常に対立する諸要素が併存するという原則を想起させ、ここにもソレルスの内奥深く浸透している古代中国の存在が感じられる。

Davantage qu'une musique à quoi l'on a si souvent comparé son art, nous avons donc là véritablement un texte très significatif mais privé d'un sens univoque, accessible à plusieurs sens, (...). Ce n'est pas une solution, ou une sortie (...) mais le cours du temps volontairement étagé, dirigé, joué, neutralisé, annulé dans une solide gamme visible. Un texte, et vers plutôt que prose où, d'un poème à l'autre, les mêmes éléments seront transposés et variés jusqu'à l'obsession, (...) ²⁰ .

Ce n'est pas une « conciliation » humaniste, mais un système d'antagonismes où chaque phénomène posséderait ses lois propres, de manière, par exemple, à ce que dessin et couleur poussés chacun dans leurs natures constitutives n'empiètent jamais l'un sur l'autre, ne se diminuent pas, ne s'ajoutent pas, mais se fassent mutuellement exister en se multipliant. La perfection à l'intérieur de la perfection. Et *ainsi de suite*. (...). Une concentration verticale (ainsi les mots sortent-ils tout armés du son et du sens), à laquelle répond une concentration horizontale de la composition (de la phrase, du discours justement ponctué ou rythmé), (...) ²¹ .

past and a future on the horizontal plane. » Glenn Gould, *The Glenn Gould Reader*, edited and with an introduction by Tim Page, Lester & Orpen Dennys Publishers, 1984, p. 36. (『グレン・ゲールド著作集 I』ティム・ページ編、野水瑞穂訳、みすず書房、2003年)。

20) Philippe Sollers, « La lecture de Poussin », *Tel Quel* n° 5, *op. cit.*, p. 25.

21) *Ibid.*, pp. 28–29.

プッサンは1つの作品中に異なる季節を共存させたり、異なる時代を同時に描くことを厭わない。さらに人目に曝されているとも隠蔽されているとも言えるドラマを前景に書き込むことをしており、ソレルスはそこに自らがしばしば引用するポーの『盗まれた手紙』の情景を重ね合わせている。

Davantage : cette disposition allusive, ces drames parfois réservés à un coin de la toile d'où celle-ci tire sa force (dramas exposés et dissimulés au premier plan — on pense à « la lettre volée » de Poë — comme cet amas d'étoffes et ce masque sur l'avant-scène d'une bacchanale évoquant la mort) ; (...)²²⁾ .

ソレルスはプッサンを、セザンヌ、ブラック、ピカソへの道を拓いた画家であると結論づけている。

1.2. *Woman / Femmes / 女たち*

Il y a une insurrection de la peinture du nord tournée vers l'océan s'en allant au vide, une aventure de l'extrémité de toute forme captée à la fin du geste dans le pays-bas des couleurs²³⁾ .

ソレルスは、オランダ出身の画家ウィレム・デ・クーニングを北方の作家と定義づける。描かれるのは悪魔の誘惑や謝肉祭、ピラトの裁きやサウロの自害であり、そこにあらわれてくるのは痙攣とカタストロフの力であり、主張されるのは不可能性である²⁴⁾。1977年ソレルスは、50～60年代のデ・クー

22) *Ibid.*, p. 29.

23) Philippe Sollers, « Pour De Kooning », *Tel Quel* n° 75, 1978, p. 30 ; *Théorie des Exceptions*, Gallimard, coll. « Folio », 1986 (「デ・クーニングのために」『例外の理論』宮林寛訳、せりか書房、1991年)。

24) *Ibid.*, p. 31.

ニングの絵を見るためニューヨークに行った際に画家に会っている。リリス——かつて描かれたなかでもっとも強い残忍性を帯びた女の像を前にして、キルケゴールが好きだという画家は「震えることはあるが、怖いことはない」と言い、「あの娘たちはほくのことが好きなんだと思うよ」と言って笑うのである²⁵⁾。アクション・ペインティングの画家デ・クーニングは、目を閉じてデッサンすることが多い。外部につらなるラインだけでなく、内部的心的世界をあらわす木炭デッサンをも乗り越えなければいけないからだと言う。描く時のスピードが禪と関係していることについては否定しない²⁶⁾。代名詞とも言えるテーマ Woman は、画家デ・クーニングの羅針盤であると同時に絶え間なく変化し続ける現実そのものでもある。Woman I, II, III, IV, V, VI... デ・クーニングが描くのは生きた現実であって、先入観ではないのだ。

The Femme, autrement dit (...) le contenant d'où provient le corps de l'artiste lui-même, son enveloppe, la matrice du mannequin, pouvait — et peut toujours — changer à chaque instant, (...) ²⁷⁾ .

Je ne peins pas avec des idées préconçues sur l'art. Je peins avec quelque chose de vécu ²⁸⁾ .

図1 Willem DE KOONING “Woman I”, 1950–52. New York, The Museum of Modern Art. © 2022 The Willem de Kooning Foundation / ARS, NY / JASPAR, Tokyo E4543.

25) *Ibid.*, p. 35.

26) Philippe Sollers, *De Kooning, vite*, Éd. de La Différence, 1988 ; « De Kooning, vite », *La Guerre du Goût, op. cit.* p. 140.

27) Philippe Sollers, « De Kooning, vite », *Ibid.*, p. 134.

28) *Ibid.*, p. 127.

Woman に描かれたデ・クーニングの女と世界との関係——、デ・クーニングと会って5年後に書かれたソレルスの『女たち』には、その残影がそれと認められる。

Non seulement De Kooning a établi la liaison entre corps et paysage (« le paysage est dans la femme et la femme est dans le paysage »), (...), mais il se donne le théâtre tournant de l'opération, (...) ²⁹⁾ .

La société est une femme. La nature est une femme. La vérité aussi, banal ³⁰⁾ .

Le monde est la mort. Et le monde appartient aux femmes puisqu'elles la donnent (*Femmes*). ³¹⁾

『女たち』には、ソレルスを魅了した『女』シリーズだけでなく、スピード——書く時のスピードと書かれた文章両方の——に関しても少なからぬ影響が見られる。デ・クーニングの『女』シリーズはスキャンダルになった。そしてソレルスの『女たち』も、それに劣らずスキャンダルになったのである。

十

セザンヌ最晩年の『水浴する女たち』は不可解な絵である。それはこれまで画布上に描かれたあらゆる「女たち」の否定の上に成り立っているかのようである。『水浴する女たち』は、『水浴する男たち』と番になって物語性の彼方へと遠ざかっていき、いかなる意味づけをも排除する。

29) *Ibid.*, p. 151.

30) *Ibid.*, p. 145.

31) Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 211 (『女たち』 鈴木創士訳、せりか書房、1993年；河出文庫、2007年)。

図2 Paul CÉZANNE “Les Grandes Baigneuses”, 1898–1905. Philadelphia Museum of Art.

Ces femmes-là ne ressemblent à rien, elles sont anormales, (...). Elles n’ont pas de noms, pas de visages. Impossible de savoir de quel « milieu » elles sont³²⁾.

Leur visage sans visage n’est marqué d’aucun souci d’être soi. (...). Celles-là (...) ne se révèlent, comme dans le poème de Parménide, qu’à celui qui se tient hors de l’égarement des mortels incapables de se décider à propos de la question cruciale de l’être et du non-être³³⁾.

セザンヌによって名前も顔も消されアイデンティティを剥奪されて謎そのものとなった女たちは、ピカソの華々しい「オデュッセイア」中の女たちの

32) Philippe Sollers, « Les femmes de Cézanne », *Éloge de l’infini*, Gallimard, coll. « Folio », 2001, pp. 308–309.

33) Philippe Sollers, *Le paradis de Cézanne*, Gallimard, 1995 ; « Le paradis de Cézanne », *Ibid.*, pp. 34–35. (『セザンヌの楽園』五十嵐賢一訳、三元社、2002年)。

中に蘇る。絵の中で肘掛け椅子に釘付けにされた女は、その血と肉の動きを解剖学的に見てとるための肉体と化する。

Telle est l'Odyssee de Picasso : on peut disposer les femmes de sa vie, comme des couleurs selon ces deux registres, l'un négatif, l'autre positif. Il se faufile, il se débrouille, il note, il navigue³⁴⁾

Les femmes ? (...). « Elles sont prises au piège de ces fauteuils comme des oiseaux enfermés dans une cage. Je les ai emprisonnées dans cette absence de geste et dans la répétition de ce motif, parce que je cherche à saisir le mouvement de la chair et du sang à travers le temps »³⁵⁾.

マネの『オランピア』の与えた衝撃は攻撃性を孕んでいる。ソレルスが『オランピア』のうちに読み取る攻撃性は、デ・クーニングの「現代のリリスたち」、「広告に使われ、聖性を奪われた女たち」³⁶⁾に対する攻撃であり、ソレルスが崇敬するギイ・ドゥポールが描き出した『スペクタクルの社会』で、頹廢した社会の広告塔と化した女たちに対する攻撃である。

L'*Olympia* est un coup de feu contre les femmes artificielles de l'époque : elle atteint de plein fouet la sexualité corrompue de la société³⁷⁾.

34) Philippe Sollers, *Picasso, le héros*, Éd. Cercle d'Art, 1996 ; « Picasso, le héros », *Ibid.*, p. 164. (『ピカソ、ザ・ヒーロー』五十嵐賢一訳、三元社、2002年)。

35) Philippe Sollers, « De la virilité considérée comme un des beaux-arts », *Théorie des Exceptions*, *op. cit.*, pp. 153–154.

36) Philippe Sollers, « Pour De Kooning », *Tel Quel* n° 75, *op. cit.*, p. 35.

37) Philippe Sollers, « La Révolution Manet », *Fugues*, *op. cit.*, p. 320.

1.3. 絵画とエクリチュール

« Tu vois, ce tableau, je l'ai peint avec des gros mots. »³⁸⁾

ピカソの「描く」行為は「書く」行為と相互関係にあり、ピカソはこの2つを区別することを断固として拒否する。

Refuser la séparation, il n'y a rien de plus révolutionnaire. Pour éviter la séparation, une seule solution : la réciprocité. Entre l'invention plastique et la verbalisation, il faut qu'il y ait réciprocité³⁹⁾.

ピカソが絵・彫刻と並行して精力的に書き綴った「詩的テキスト」の文章には句読点がない。句読点を「ふんどし」と呼んで排除するピカソの手法には、『H』に始まって『天国』に引き継がれている句読点を排したソレルスの文章が重なって見える。

Il s'agit de textes sans ponctuation, des sortes de poèmes, (...). Il a dit un jour : « La ponctuation est un cache-sexe qui sert à dissimuler les parties honteuses de la littérature⁴⁰⁾. »

ピカソにおいては、絵と文章が同時進行する作業に音楽が加わる。コラージュは音楽で表現され、絵の中には夥しい数の楽器が登場する。ギター、フルート、バイオリン、チェロ、マンドリン、クラブサン等々がピカソの絵を賑やかに奏でるのである。

La superposition des plans dans les collages de Picasso, avec la

38) Philippe Sollers, « Picasso, le héros », *Éloge de l'infini*, op. cit., p. 151.

39) Philippe Sollers, « Monstre de Poésie », *Fugues*, op. cit., p. 345.

40) Philippe Sollers, « Picasso by night », *Discours Parfait*, op. cit., pp. 692–693.

répétition insistante de l'élément musical, est à entendre par rapport à cette immersion verbale dans laquelle il se trouvait (...) ⁴¹⁾ .

ピカソはさらに、句読点のない詩的文章を母語であるスペイン語とフランス語の両方で並べて二重奏を試みており、ソレルスはこの対位法による表現のうちにピカソ独特のエロティシズムを読み取っている。

En revanche, vous avez la langue bien pendue de Picasso, et qui en plus joue sur deux langues, le français et l'espagnol. Sur un double registre constant. Et je ne crois pas du tout que ce soit pour s'amuser qu'il ait fait tous ces textes d'élucubration sans ponctuation. Vous le sentez au comble de l'excitabilité érotique, (...) ⁴²⁾ .

†

« Je ne cherche pas, je trouve. » (...). L'art n'a pas d'opinions, alors que la société veut absolument qu'il en ait ⁴³⁾ .

「探すのではない。見つけるのだ」——。ここでピカソが強調する偶然性は、次のマネの絵画に関する 1 文に言われているような熟達と両立する可能性を孕んでいるように思われる。

Le chef-d'œuvre, c'est quelque chose d'extrêmement travaillé et, en même temps, il faut que ça ait l'air totalement improvisé. Manet a toujours parlé de spontanéité. Très travaillé, et lâché au maximum. D'où l'impression étrange de vitesse fixe de certains tableaux ⁴⁴⁾ .

41) *Ibid.*, p. 693.

42) *Ibid.*, pp. 702–703.

43) Philippe Sollers, « Picasso, le héros », *Éloge de l'infini*, *op. cit.*, pp. 164–165.

44) Philippe Sollers, « La Révolution Manet », *Fugues*, *op. cit.*, p. 322.

マネの絵が持つこうした特徴に、ソレルスは自身のキーワードである「特異性」の語を付与する。一方ジョルジュ・バタイユはそのマネ論の中で、マネの特異性を無関心と呼んでいる。すなわち絵画と無関係なあらゆるものへの無関心である。そこには、「詩への憎しみ」という逆説的表現に自身のポエジー理論の意味するところを込めたバタイユがいる。

Le *Manet* m'a paru très singulier à cause de l'insistance mise par Bataille sur ce qu'il appelle l'indifférence de Manet, l'indifférence suprême, celle qui n'est même pas consciente de faire scandale⁴⁵⁾.

C'est de Manet que date le refus de « toute valeur étrangère à la peinture », l'indifférence à la signification du sujet⁴⁶⁾.

マネの無関心は見る者をはねつける。『草上の昼食』を前に、模写を試みようとしてピカソは考えこむ。どうしてこの『草上の昼食』のなかに「入り込む」ことがかくも困難なのか——⁴⁷⁾。ピカソは長い時間を費やしてこの作品を模写し、多くのバリエーションを残している。2012年刊行のソレルスの小説『明るい場所』(*L'Éclaircie*)⁴⁸⁾は、ピカソによるマネの『草上の昼食』模写のエピソードを廻る話である。セザンヌは、マネの『オランピア』に対して『近代のオランピア』(*Une moderne Olympia*)を描くことでマネの挑戦を引き継ごうとしたのだとソレルスは言う。だが『オランピア』のなかに人は入れない。人はその外部にとどまるしかないのだ⁴⁹⁾。ソレルスは、マネやベラスケスの模写を試みるピカソの挑戦をアイデンティティの観点か

45) Philippe Sollers, « Renaissance de Manet », *Ibid.*, p. 312.

46) Georges Bataille, « Manet », *Œuvres complètes IX*, Gallimard, 1979, p. 131.

47) « Picasso est sérieux : il se demande pourquoi il est si difficile d'entrer dans ce Déjeuner sur l'herbe. » Philippe Sollers, « La Révolution Manet », *Fugues*, *op. cit.*, pp. 319–320.

48) Philippe Sollers, *L'Éclaircie*, *op. cit.*

49) Philippe Sollers, « La Révolution Manet », *Fugues*, *op. cit.*, p. 321.

図 3 Édouard MANET “Le déjeuner sur l’herbe”, 1863. Musée d’Orsay, Paris.

図 4 Pablo PICASSO “Le déjeuner sur l’herbe” Le 18 juin 1961. © 2022 – Succession Pablo Picasso – BCF (JAPAN).

図 5 Édouard MANET “Olympia”, 1863. Musée d’Orsay, Paris.

図 6 Paul CÉZANNE “Une moderne Olympia”, 1873–74. Musée d’Orsay, Paris.

ら捉え、ランボアの「私は他者だ」という言葉に照らして考えようとしている。

Picasso ne date pas (...) pour faire suivre en direct l’évolution de sa création, dans *Les Ménines* ou les *Déjeuners sur l’herbe*. Il le fait pour éclairer ses fugues et ses variations, certes, mais aussi pour montrer son identité dans ses différences. C’est le même Picasso qui peut être

« cubiste » et « classique », (...). Je est un autre, une série d'autres mais c'est toujours le même je dans le jeu⁵⁰⁾ .

2.0. La peinture, pour être vue, doit commencer par être pensée.⁵¹⁾

2.1. 絵を思考する

« Peut-être reconnâitrons-nous un jour que ni les perspectives politiques, (...) ne suffisent pour penser ce qui advient à ce siècle du monde. Car ce que celui-ci donne à penser à la pensée, n'est pas quelque sens ultime et très caché, mais quelque chose de proche : à savoir le plus proche, que nous outrepassons constamment parce qu'il n'est précisément que le plus proche. Par un tel passer-outre, nous accomplissons constamment, sans y prêter attention, le meurtre de l'être de l'étant. » (Heidegger)⁵²⁾

上の文中「この近くにあるもの」、すなわちポーの『盗まれた手紙』は、セザンヌの絵の中の「このテーブル」、「この手」、「この果実」のことである。セザンヌの絵を見る体験は他のいかなる体験とも異なる。セザンヌの絵は時間を消すのだ。ソレルスは、セザンヌの絵の与える感動を思考の感動と表現する。セザンヌの絵を思考することが必要なのだ、と。

(...) aucun ne m'émeut autant, sans raison, que Cézanne. (...) Il me semble qu'il s'agit de l'émotion même de la pensée au-delà de toute représentation⁵³⁾ .

50) Philippe Sollers, « Picasso, le héros », *Éloge de l'infini*, op. cit., pp. 149–150.

51) Philippe Sollers, « La peinture et son sujet », *Tel Quel* n° 20, 1965, p. 93.

52) Heidegger, *Le mot de Nietzsche* « Dieu est mort » dans Philippe Sollers, « Le paradis de Cézanne », *Éloge de l'infini*, op. cit., p. 54.

53) Philippe Sollers, « Le paradis de Cézanne », *Ibid.*, p. 16.

Je ne peux pas m'imaginer voir d'*un coup* un Cézanne. Je sens que je suis obligé, pour le rendre à la vision, de le penser presque point par point, touche par touche, plan par plan, lentement, vite, comme si je n'allais jamais parvenir à le terminer en tant qu'ensemble. Il faut que cet ensemble « monte » avec moi, comme il a été peint⁵⁴⁾.

『トランプをする男の肖像』を見るソレルスは、絵を見ているのではない。見るということについて考えているのだ。

Et voici : la table des joueurs prend soudain son autonomie fabuleuse, le dossier de la chaise du joueur de gauche aussi, le chapeau, la pipe, le fond, tout se met à exister à la fois dans le temps de cette peinture et nul autre. (...) en réalité je ne vois déjà plus rien, *je pense à voir*, ce qui est tout autre chose⁵⁵⁾.

絵を思考することは、絵が描かれた時間、そして既にどの時間でもなくなっている時間に実在するものについて思考することであり、ソレルスは、そうした思考を促す画家たちを自身が選び出した詩人、思想家に寄り添わせる。ランボーの詩句を挙げては、セザンヌの「自然」のなかにランボーの声を聞かなければならないと言い、ピカソにはニーチェを並べ、フランシス・ベーコンにはギリシャ悲劇が当てられる。

Qu'il s'agisse de Fragonard, Cézanne, Bacon, Picasso..., il faut regarder un peu ce que je convoque, comme pensées et comme paroles écrites. Par exemple, pour Picasso, c'est Nietzsche, tout de suite, qui pour moi va de soi. Pour Cézanne, c'est Rimbaud. Pour Bacon, la tragédie grecque⁵⁶⁾.

54) *Ibid.*, p. 46.

55) *Ibid.*, p. 47.

56) Philippe Sollers, « Monstre de Poésie », *Fugues*, *op. cit.*, p. 346.



(...) la pensée n'a rien à dire : elle se contente d'être là, simplement.⁵⁷⁾

思考はそこにあるだけで十分である——、ソレルスの言葉には、青年時代の愛読書である17世紀の神秘哲学者アンゲルス・シレジウスの詩句の影響を読みとることが出来る。ソレルスはシレジウスのばらの詩を折りに触れて引用しており、たとえば古代中国の詩人について次のように記している。

Le peintre est poète, il est métaphysicien, il est au-dessus des pouvoirs, il est discret, (...). Il est comme la rose d'Angelus Silesius, « sans pourquoi ». À la question « Pourquoi suis-je ici? », il répond « Je suis »⁵⁸⁾.

ジャン＝リュック・ナンシーが「非常に人間的」⁵⁹⁾と表現するこのシレジウスの詩句の中のばらを、ソレルスはセザンヌの絵の中の紅茶色をした1輪のばらが蘇る様子に重ねあわせる。

« La rose est sans pourquoi, dit Angelus Silésius, elle fleurit parce qu'elle fleurit, elle ne fait pas attention à elle-même, ne demande pas si on la voit. »⁶⁰⁾

理由のないこと、ただそこにあること——、そこにはソレルスにおける古代中国の哲学・道教の奥深い影響が見られる。内／外の区別がなく、彼岸と此岸の境もない世界——。フランシス・ベーコンの絵に特徴的な内であって

57) Philippe Sollers, « La peinture et son sujet », *Tel Quel* n° 20, *op. cit.*, p. 93.

58) Philippe Sollers, « Un paradis chinois », *Éloge de l'infini*, *op. cit.*, pp. 614–615.

59) ジャン＝リュック・ナンシー『あまりに人間的なウイルス COVID-19の哲学』伊藤潤一郎訳、勁草書房、2021年、92頁。

60) Philippe Sollers, « Le paradis de Cézanne », *Éloge de l'infini*, *op. cit.*, p. 22.

外でもある光景もまた、ソレルスによって古代中国の思想に基いて説明されるのである。

Ce dedans ne semble avoir aucun dehors. Tout ce qui se présente comme dedans a l'air complètement dehors. L'être-là n'a pas d'autre sens. Bacon peint l'héroïsme, parfaitement gratuit et insolite, de l'être-là⁶¹⁾.

Voilà, nous sommes dedans, nous sommes dehors, c'est sans au-delà, en tout cas, il n'y a pas d'autre côté, on est ici à jamais, on joue librement au cube d'ici, à la sphère d'ici, avec un entrain jazze⁶²⁾.

2.2. *L'œil écoute*

Si nous abandonnons la manie psychologique d'identification, nous pouvons commencer à entendre ce que pense la toile (...)⁶³⁾.

ソレルスは20歳の頃、バタイユの著書に触発されてラスコーの洞窟に出かけている。そこで耳にした洞窟画の発する圧倒的な音は、ソレルスに強烈な印象を残した。

À 20 ans, je suis allé à Lascaux, et j'ai eu un choc considérable, la sensation d'un son énorme que j'ai encore dans l'oreille. L'œil écoute⁶⁴⁾.

ポール・クローデルは『眼は聴く』と題する著作を残しており、その中に、

61) Philippe Sollers, *Les passions de Francis Bacon*, Gallimard, 1995; « Les passions de Francis Bacon », *Éloge de l'infini, op. cit.*, p. 75 (『フランシス・ベーコンのパッション』五十嵐賢一訳、三元社、1998年)。

62) Philippe Sollers, « Les passions de Francis Bacon », *Ibid.*, p. 109.

63) Philippe Sollers, « Le paradis de Cézanne », *Ibid.*, p. 20.

64) Philippe Sollers, « Renaissance de Manet », *Fugues, op. cit.*, p. 312.

砲撃の図を前にしてわれわれは絵が発する轟音を聴いているのだという一節がある⁶⁵⁾。だが絵が語ることを知るとはどういうことだろうか？ 作品の中に入り込んで絵の内部にいるかのように語ること——、絵についてではなく絵とともに語ることである。

(...) quels sont les rapports de l'art — musique, peinture, sculpture, voire même architecture — et de la parole, du parlable ? « L'œil écoute », dit Claudel. Mais qu'est-ce que savoir parler la peinture ? (...) Je me demande comment entrer en première personne dans les œuvres d'art et en parler comme si l'on était à l'intérieur. Et donc, non pas *sur* elles, mais *avec* elles⁶⁶⁾.

芸術作品に向き合う時には、五感のすべてを開いていなければならない。眼のみに頼っていれば感得しうるはずのものを取り逃がしてしまう。17世紀中国の偉大な画家・石涛（Shitao）は、五感のみならず気で聴くのだという。あらゆる感覚を発達させた時にこそ、自由の境地に達することが出来るのだ、と。

Dans une œuvre d'art digne de ce nom, vous avez à boire, à manger, à toucher, à voir, à écouter, etc. Vous avez les cinq sens. Si vous en supprimez un, si vous vous fixez simplement à l'œil, au piège optique, de nombreuses dimensions culturelles ne sont pas relayées, sauf de façon élémentaire, par une parole vraiment inspirée⁶⁷⁾.

On ne regarde pas seulement une de ses peintures : on la respire, on l'entend, on la développe en soi, on la lit, on l'habite, on la bois. Tous

65) ポール・クローデル『眼は聴く』山崎庸一郎訳、みすず書房、1995年、8頁。

66) Philippe Sollers, « Monstre de Poésie », *Fugues, op. cit.*, p. 337.

67) *Ibid.*, p. 346.

les sens sont convoqués dans un survol et une précision jaillissante de liberté⁶⁸⁾.

フランシス・ベーコンは、絵画が直接神経に働きかけてくる理由を問い続けている。これに対してジル・ドゥルーズは、抽象は脳に向かうものであり、一方ベーコンの図像は神経系統にじかに作用するものであると言って神経系統が肉体に属することを思い出させる。図像は感覚に結合された形態であり、したがってベーコンの絵は感覚に訴えるものなのだ⁶⁹⁾。

Le tableau est là : on le sent plus qu'on ne le voit ; on le palpe ; on l'écoute. Il ne raconte pas d'histoire, il va droit au système nerveux⁷⁰⁾.

« C'est une question très serrée et difficile de savoir pourquoi une peinture touche directement le système nerveux. »⁷¹⁾

2.3. 叫び

Comment faire crier à la peinture qu'elle ne saura jamais parler ?⁷²⁾

絵に「叫ばせる」こと——画家にとっての究極の命題にどう向き合ったらよいか。ソレルスによってギリシャ悲劇と組み合わせられていることから見ても分かるように、フランシス・ベーコンはアイスキュロスの『オreste

68) Philippe Sollers, « Shitao, l'unique », *Éloge de l'infini*, op. cit., p. 604.

69) ジル・ドゥルーズ『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』宇野邦一訳、河出書房新社、2016年、52～56頁。

70) Philippe Sollers, « Les passions de Francis Bacon », *Éloge de l'infini*, op. cit., p. 75.

71) Philippe Sollers, « L'expérience intérieure de Francis Bacon », *La Guerre du Goût*, op. cit., p. 616.

72) Philippe Sollers, « Pour De Kooning », *Tel Quel* n° 75, op. cit., p. 33.

ス』に憑かれていた。古典悲劇が描かれるのは、1枚でも2枚でもなく、3枚の屏風でなければならない。アイデンティティの雪崩である。3枚組の絵が伝えようとするものは怖れではなく「神聖な叫び」であり、これらの絵は「時間に向かって」叫んでいるのである。

Bacon est un criminel avoué. Le triptyque inspiré par *L'Orestie* d'Eschyle nous prévient d'emblée : nous allons voir resurgir le théâtre de cette vieille et sanglante histoire en plein dans nos cubes d'habitations transparentes : nous allons réentendre le « hurlement sacré »⁷³⁾ .

(...) les triptyques sont là pour en donner le chiffrage de base. Un et Trois, jamais Deux. (...) L'Un ne se suffit pas ; le Trois ne s'unifie pas. Une face et deux profils : on en fait le tour, on est bien ce quatrième terme qui s'est rendu capable d'en faire le tour. Avalanches d'identités, tri⁷⁴⁾ .

Vous voulez peindre l'horreur ? Non, dit Bacon, pas l'horreur, le *cri*. Deleuze, certes, a raison d'avancer que le pari, ici, consiste à « rendre visible le Temps, la force du temps, le temps sensible en lui-même ». Mais, en vérité, ces toiles « crient au temps », comme on dit d'un animal qu'il « crie à la mort »⁷⁵⁾ .

フランシス・ベーコンは、ベラスケスの『インノケンティウス10世の肖像』の模写を数多く描いている。その中の1枚、ベラスケスのあらゆる要

73) Philippe Sollers, « L'expérience intérieure de Francis Bacon », *La Guerre du Goût*, *op. cit.*, p. 615.

74) Philippe Sollers, « Les passions de Francis Bacon », *Éloge de l'infini*, *op. cit.*, p. 114.

75) *Ibid.*, p. 84.

素をヒステリー化したと評される叫ぶ法王の肖像は、ベラスケスの絵がもつ抑制を爆発させることが出来ただろうか、とベーコンは自問している⁷⁶⁾。

図7 Diego VELÁZQUEZ “Portrait of Pope Innocent X”, 1650. Galleria Doria Pamphilj, Rome.

図8 Francis BACON “Étude d’après le portrait du pape Innocent X par Velázquez”, 1953. Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa. © The Estate of Francis Bacon. DACS & JASPAR 2022 E4543.

ベーコンの親友ミシェル・レリスは、ベーコンの絵は真実を直接描いているが故に恐怖を覚えさせるのだと言っている。

Leiris écrit des œuvres de Francis Bacon « qu’elles aident puissamment à sentir ce que pour un homme sans illusions est le fait d’exister »⁷⁷⁾ .

« Si une chose est transmise directement, les gens sentent cela comme

76) 前掲 ジル・ドゥルーズ 『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』、75～76頁。

77) Philippe Sollers, « Les passions de Francis Bacon », *Éloge de l’infini*, op. cit., p. 76.

horrifiant...Ils ont tendance à s'offenser des faits, de ce qu'on a l'habitude d'appeler vérité. »⁷⁸⁾

ベーコンは肉屋で、自分が売られている動物でないことに驚く。「苦しみにあえぐ人間はすべて肉なのであり、苦しむ動物とは人間なのである」⁷⁹⁾。肉屋の店頭の肉はアルトーの「器官なき身体」であり、デフォルメされた外観が伝える真実である。

« Si je vais chez un boucher, dit Bacon, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal. »⁸⁰⁾

« Ce que je veux faire, c'est déformer la chose et l'écarter de l'apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l'apparence. »⁸¹⁾

ソレルスは、ベーコンの絵が表象するものを、同時に自分であって自分でない者であるというアイデンティティの曖昧さ・両義性へと発展させる。ここでわれわれは、またもヤランボーの「他者」に出会うことになるのである。

Une autre logique s'ouvre : elle s'atteint par des moyens illogiques. Une autre identité s'affirme : je suis à la fois moi et non-moi, je me représente, multiplement et autrement, comme moi et non-moi⁸²⁾ .

78) *Ibid.*, p. 74.

79) 前掲 ジル・ドゥルーズ『フランシス・ベーコン 感覚の論理学』、39～40頁。

80) Philippe Sollers, « L'expérience intérieure de Francis Bacon », *La Guerre du Goût, op. cit.*, p. 616.

81) Philippe Sollers, « Les passions de Francis Bacon », *Éloge de l'infini, op. cit.*, p. 82.

82) *Ibid.*, p. 72.

3.0. La peinture est un combat noble.⁸³⁾

3.1. 芸術／革命／時代

ソレルスは、19世紀最後の3分の1世紀に絵画と詩の分野で起こった革命を、フランス革命より本質的な革命だったとしている。すなわちセザンヌとランボーによる思考・発信・知覚・表象・記憶・感覚を対象とする革命のことである⁸⁴⁾。同じ革命の1語は、美術史によって埋もれさせられ損なわれていた芸術を発現した功績によってマネにも付与される。ソレルスはマネの革命を「芸術のルネサンス」と呼ぶ。当時ボードレールでさえも衰退期の画家としか見ていなかったマネを、ソレルスは芸術の永遠のルネサンスにおける第一人者と呼んでいる。マネ自身が「今日のティツィアーノやベラスケスは私だ」⁸⁵⁾と言っているように、マネとピカソは偉大な古典芸術を復活させたことによって革命的なのである。ミシェル・フーコーは、マネのもたらした輝かしい断絶が20世紀絵画のすべてを可能にしたと断言している⁸⁶⁾。ソレルスはまた、マネがその構成力において大作曲家であると同時に、その一貫した自発性において優れた小説家であると言っている。

Manet est un très grand compositeur, et c'est pour cela qu'il a produit cet effet de profonde renaissance. Ses tableaux sont des énigmes. Ils sont disposés comme des pièces de théâtre ou comme des romans. Manet est un roman permanent, un roman de la spontanéité constante, (...) ⁸⁷⁾ .

一方でソレルスは、「近代芸術」という呼び名を繰り返し否定する。ソレルスによれば、ラスコーの洞窟画は近代的であり、ティツィアーノもマネも

83) Philippe Sollers, « Les surprises de Fragonard », *La Guerre du Goût, op. cit.*, p. 47.

84) Philippe Sollers, *Le paradis de Cézanne, op. cit.*, cover.

85) Philippe Sollers, « Renaissance de Manet », *Fugues, op. cit.*, p. 302.

86) ミシェル・フーコー『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、2006年、4頁。

87) Philippe Sollers, « Renaissance de Manet », *Fugues, op. cit.*, p. 302.

近代的なのであって、近代芸術などというものは存在せず、ただ単に芸術が存在するだけである。

Il n'y a pas d'art moderne. Il y a tout simplement art ou pas. Les grottes de Lascaux sont « modernes », Titien est « moderne », Manet est « moderne ». Toutes ces œuvres sont la continuation de l'art par d'autres moyens selon le temps. (...). On ne doit pas non plus prendre Manet pour un impressionniste. C'est encore une autre façon de brouiller les cartes et d'éviter de parler de ce qu'il y a d'essentiel dans l'art de Manet : c'est-à-dire une révolution. Et, on peut avancer que ce qu'il réalise est une *renaissance*, une renaissance de l'art à partir d'un moment où il a été, d'une certaine manière, occulté, offusqué, détruit⁸⁸⁾.

ソレルスは、芸術に「現代の」という1語を加えることは、ピカソが重要性を強調する時間との、歴史との関わりを消し去ってしまうと言う。

Le mot « art » est déjà une question suffisante, et le fait d'ajouter « contemporain » tend à vouloir effacer la dimension principale, que Picasso incarne au plus haut degré. C'est-à-dire le rapport au temps. (...). Et vous savez aussi qu'il considérait que toute son œuvre était comme son journal, c'est-à-dire intime. Son rapport au temps me paraît la chose principale, dans la mesure où notre époque cherche à expulser l'histoire de la culture, et surtout à supprimer la référence au temps⁸⁹⁾.

ピカソは、自分の作品に克明に日付を記している。この行為についてピカソは、絵画作品がいつ、どこで、どのようにして描かれたかは作品そのものに劣らず重要であることを繰り返し口にしている。そしてソレルスは、ピカ

88) Philippe Sollers, « La Révolution Manet », *Ibid.*, pp. 315–316.

89) Philippe Sollers, « Monstre de Poésie », *Ibid.*, pp. 333–334.

ソが強調するその事実が将来、歴史との関わりにおいて重要な意味をもつであろうことを指摘している。

Il dit par exemple à Brassai : « La manière dont un artiste dispose les objets autour de lui est aussi révélatrice que ses œuvres...Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur...Je pense souvent à cette science, et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible. Voilà pourquoi je date tout ce que je fais. »⁹⁰⁾

ピカソの友人アポリネールは、ピカソをミケランジェロになぞらえ、さらにピカソに自身のルネサンスの壮大な夢を託している。

Apollinaire (...) compare Picasso à Michel-Ange. (...). Première guerre : Apollinaire va y laisser la vie, et Picasso devra, seul, continuer cette vision grandiose d'une Renaissance dont l'auteur d'*Alcools* et de *Calligrammes* avait énoncé la trame: (...) ⁹¹⁾ .

†

大いなる時代の芸術——、芸術はその時代のものであると同時にあらゆる時代のものでなければならない。そしてそれは歴史の例外として存在する。音楽において、ヨハン・セバスチャン・バッハが身をもって示した位置である。バッハの音楽に「年齢がない」のは何故か、とソレルスは問いかける。バッハは常に移り行く記憶と共にいるのだ。

90) Philippe Sollers, « Picasso, le héros », *Éloge de l'infini*, op. cit., p. 148.

91) Philippe Sollers, « Le meilleur ami de Picasso », *Ibid.*, p. 507.

D'ou vient ce côté « sans âge » de la musique de Bach ? D'ou vient qu'elle semble plus en plus planer au-dessus du temps et du bruit, des millions d'enregistrements de toutes natures ? (...). On porte Bach en soi. On le sent. On le respire. Il va plus loin que votre mémoire, il est votre mémoire en action⁹²⁾.

オリヴィエ・ラシェはそのソレルスの絵画論中で、ラスコーの洞窟画とバッハの平均率クラヴィア曲集、セザンヌのサント・ヴィクトワール山の3つを並べて、乗り越え不可能なもの例に挙げている⁹³⁾。ポール・クロードは、バッハのフーガがわれわれに新しい道を開いてくれたと言う⁹⁴⁾。自分の時代、すなわち予測可能なもの、論理的かつ合理的なものを求める時代に属することなく時代を豊かにし、あらゆる世代の人間であると同時にどこの世代の人間でもなく、集団的な歴史プロセスの外に立って独立独歩芸術的良心を貫いたバッハの生涯が伝えるのは、究極的な個性の主張である。バッハは晩年、息子のC. P. E. バッハによって席卷されていた当時の新しい語法による音楽の潮流に背を向けて「時代遅れ」の対位法に取り組み、『フーガの技法』を書き続けた。バッハの時代はバッハを取り残したが、今日、バッハの音楽の普遍性を疑う者はいない。バッハは歴史を気にせず歴史を作ったのである⁹⁵⁾。マネについて、セザンヌについても然りである。

Un chef-d'œuvre, c'est une présence qui ne passe pas, qui est de son temps, à fond, donc de tous les temps. Il a une présence qui fait que personne n'est là sauf lui ! Et c'est bien ce qu'a senti la foule lorsque

92) Philippe Sollers, « Triomphe de Bach », *Théorie des Exceptions*, op. cit., p. 178.

93) Olivier Rachtet, *Sollers en peinture : Une contre-histoire de l'art*, Paris, Tinbad, 2019, p. 70.

94) 前掲 ポール・クロード『眼は聴く』、194頁。

95) ジョン・P.L. ロバーツ編『グレン・グールド発言集』宮澤淳一訳、みすず書房、2005年、95～100頁。

l'*Olympia* est apparue⁹⁶⁾ .

Cézanne n'est ni classique, ni romantique, ni moderne. Il salue la beauté sans âge, il sort de l'enfer, il est *projeté*, instinctivement immémorial, dans un autre rapport à l'être, unique, inhabituel⁹⁷⁾ .

3.2. *La Guerre du Goût*

ソレルスは1994年刊行の、自ら「新・百科全書」と呼ぶ芸術論集の第1作を『趣味の戦争』(*La Guerre du Goût*)と名づけた。既述のように、この企画はソレルスが生前のロラン・バルトと共に考案し、その後1人で実現させたものである。タイトルの「趣味」の語にソレルスが込めた意味は重要である。「好みは最良の判断である」(セザンヌ)⁹⁸⁾と言われるように、また下の文中のロートレア蒙ンの引用が示すように、あるいはソレルスが大切にしているサド侯爵の言葉「自分の原理や趣味を犠牲にするより、千の生命と千の自由を犠牲にした方がましだ」⁹⁹⁾に見られるように、ここにおける好みとは、芸術ひいては生そのものにおける自身のあり方を決定づける重要なものと考えてよい。

Pour tout comprendre, il faut partir du goût. Je cite : « Le goût est la qualité fondamentale qui résume toutes les autres qualités. »¹⁰⁰⁾

自身の信じる芸術を貫こうとすることは戦いを伴う。社会との、時代との戦い——自由と不可分の戦いが「趣味の戦争」と呼ばれるものである。スタ

96) Philippe Sollers, « La Révolution Manet », *Fugues, op. cit.*, p. 317.

97) Philippe Sollers, « Le paradis de Cézanne », *Éloge de l'infini, op. cit.*, p. 26.

98) *Ibid.*, p. 50.

99) サド侯爵が1783年11月初旬、ヴァンセンヌの獄中から夫人に宛てた手紙。『サド侯爵の手紙』澁澤龍彦編訳、筑摩書房、1980年。

100) Philippe Sollers, « Ducasse et Manet », *Fugues, op. cit.*, pp. 297–298.

ンダールが言うように、「悪い趣味」は「犯罪的」なのだ。ピカソを《Old-fashioned》と決めつけるアメリカの女性編集者は悪趣味なのであり、マネを理解しない彼の時代は悪趣味なのである。

Elle regarde mon livre, le feuillette et dit : « Oh, Picasso ! *Old-fashioned*. » Ce qui est un mot, il faut bien le dire, criminel, de mauvais goût. Et comme dit Stendhal, « le mauvais goût conduit au crime »¹⁰¹⁾ .

Manet se présente comme un très grand classique de toujours. Et c'est pour cela qu'il est mal reçu. Il fait honte à l'époque de son mauvais goût, de son ignorance¹⁰²⁾ .

大いなる趣味は、その実現を図ろうとする限りにおいて脅威を与えるものとなるのであり、したがって断罪される。

Le grand goût sensuel, ou l'intelligence physiologique, est toujours menaçant donc condamné¹⁰³⁾ .

ソレルスは、いつの時代にも芸術に対する憎しみが存在するのだと言う。この憎しみは根源的なものであり、芸術家は時代の無理解とともにこの潜在的な敵とも戦わなければならない。それがマネの宿命であり、セザンヌの宿命だったのである。

Il arrive à pousser son temps vers cette grandeur. Tout le monde lui en veut et lui crache dessus. C'est ça le côté extraordinairement audacieux de la vie de Manet. La haine pour l'art, (...). Oui, il y a une haine

101) Philippe Sollers, « Monstre de Poésie », *Ibid.*, p. 345.

102) Philippe Sollers, « Renaissance de Manet », *Ibid.*, p. 303.

103) Philippe Sollers, « Monstre de Poésie », *Ibid.*, p. 350.

profonde de l'art (...) ¹⁰⁴⁾ .

Il est « présocratique » si l'on veut, aussi peu platonicien que possible. (...). Présocratique et également (...) dix-septémiste, puisque la peinture de Cézanne est aussi, bien entendu, polémique et politique. Comment ne le serait-elle pas quand elle a tout le xix^e siècle ligué contre elle ? ¹⁰⁵⁾

†

人生の早い時期に成功を遂げたことが自分を守ってくれたと言うピカソの言葉を、ソレルスはニーチェの言葉とともに記している。ピカソの人生の出発点における栄光はソレルスのそれに類似しており、このことはソレルスがピカソの言葉に自己の主張をもっとも多く託していることを納得させる。

« C'est le succès, dans ma jeunesse, qui est devenu mon mur de protection », dit-il à Brassai. Brassai, alors, lui cite Nietzsche : « La meilleure cachette est une gloire précoce. » Et Picasso : « Tout à fait juste. C'est à l'abri de mon succès que j'ai pu faire ce que je voulais. » ¹⁰⁶⁾

ピカソの庇護者であるガートルード・スタインは、時代に先駆けたピカソが、ただ1人で彼の時代と戦わなければならなかった厳しい状況について克明に記している。

« (...) la réalité du xx^e siècle n'est pas celle du xix^e. (...) Et Picasso était le seul à le sentir en peinture. (...) Picasso était le seul qui voyait le xx^e

104) Philippe Sollers, « La Révolution Manet », *Ibid.*, p. 331.

105) Philippe Sollers, « Le paradis de Cézanne », *Éloge de l'infini, op. cit.*, pp. 24-25.

106) Philippe Sollers, « Picasso, le héros », *Ibid.*, p. 134.

siècle avec ses yeux et voyait sa réalité, et en conséquence sa lutte était terrifiante, terrifiante pour lui-même et pour les autres, parce qu'il n'avait rien pour l'aider, le passé ne l'aidait pas, le présent non plus, et il devait faire cela tout seul. » (Gertrude Stein)¹⁰⁷⁾

『ゲルニカ』は、スペインの反フランコ軍指導者に理解されなかった。だが『ゲルニカ』は絵による勝利宣言であると同時に、ピカソの個人的な戦いの証でもあったのである。

Les dirigeants républicains espagnols trouvaient que *Guernica* était une « œuvre antisociale, ridicule, et tout à fait inadéquate à la saine mentalité du prolétariat »¹⁰⁸⁾ .

Guernica est la preuve qu'on peut gagner une guerre perdue avec un tableau. *La Femme qui pleure* aussi. « Tout peut crier, dit Picasso, même une casserole. » Le corps humain est un lieu de lutte, un champ de bataille¹⁰⁹⁾ .

ピカソの戦いは、ハイデガーの言う「創造的で自由なものすべてに対する悪意に充ちた不信との戦い」だった。ピカソは自分が開拓者である一方で、すべての土地の土着民族でもあったと言っている。

Picasso aura dû surmonter, y compris dans la gloire, ce que Heidegger appelle la « suspicion haineuse envers tout ce qui est créateur et libre », autrement dit une permanente « malveillance de dévastation »¹¹⁰⁾ .

107) *Ibid.*, p. 135.

108) *Ibid.*, p. 146.

109) *Ibid.*, p. 155.

110) *Ibid.*, p. 158.

« Voilà, je suis venu jusqu'ici, je plante mon épée sur un continent inconnu, comme l'ont fait les conquistadores. Je suis pourtant un indigène de tous les pays, aristocratique et universel. "Homme" si vous voulez, mais avec une drôle de gueule, reconnaissable et méconnaissable. »¹¹¹⁾

ピカソはあらゆるものを相手に戦った。アンドレ・マルローは、放浪するピカソの芸術にあってつねに変わらないのは、反抗の深化であると言っている¹¹²⁾。バルセロナの売春宿に発した20世紀のミノタウロスが巡った行跡は、名づけてピカソの時代と呼ばれるようになるのである。

Il a résisté à tout, Picasso : à l'exil, à la pauvreté, aux guerres, à Hitler, à Franco, à Staline, à la gloire, à l'argent, aux femmes, à l'âge, aux commentaires. Érotique de bout en bout, voilà. (...). Le Minotaure entre en scène du côté de Barcelone au début du xx^e siècle ; son université est tout de suite le bordel ; il se renseigne, il se compromet ; il s'implique. Ensuite, ça n'arrête pas, grâce à Paris et à sa vie libre. Oui, le xx^e siècle, on s'en doutait, a été le siècle de Picasso¹¹³⁾.

十

ソレルスの口から「戦い」の語が消えることはない。それは自身が創作活動を続けていく上での必然であるとともに、芸術活動全般について語る際に避けては通れない問題でもあるからだ。すべての芸術活動は戦いによって彩られている。その記録であるソレルスの絵画論は、ソレルスの著作中で重要な意味を担いながらも広く読み手に浸透しているとは言い難いように思う。

111) *Ibid.*, p. 175.

112) アンドレ・マルロー 『黒耀石の頭』 岩崎力訳、みすず書房、1995年、249頁。

113) Philippe Sollers, « Le siècle de Picasso », *Discours Parfait*, op. cit., p. 705.

文学と絵画が並行して語られる対位法によるこの特異な絵画論は、ソレルスが好んで使う「盗まれた手紙」の比喻そのままに読まれるべく待っていると
言えよう。