

霊媒画家ジョゼフ・クレパンを巡る二つの評論

Deux articles sur le peintre médium Joseph Crépin

長谷川 晶子

HASEGAWA Akiko

要旨 アンドレ・ブルトンは、第二次大戦後すぐにアール・ブリュット（生の芸術）の活動に関与している。アール・ブリュットの名付け親ジャン・デュビュッフエに協力しながら、ブルトンは美術の専門教育を受けていない画家の作品の擁護・蒐集・研究等に従事した。彼らの僅か三年で終わりを告げた関係について、美術史研究はたいていの場合、両者の感情的なレベルでの諍いとその決別の原因だと推測する。その場合、デュビュッフエ側の事情に重点がおかれ、ブルトンの見解の考察や両者のテキストはあまり考慮されていない。本論では、二人の対立を顕在化させたより本質的な原因として、両者の戦略やアール・ブリュットに関する認識の相違が存在することを証明する。この目的を達成するために、両者が共通してとりあげた唯一の画家、ジョゼフ・クレパンに関するテキストを比較分析しながら、アール・ブリュットに関する二人の考え方の共通点と相違点を個別に検討する。

序

シュルレアリスムを代表する作家アンドレ・ブルトン（1896-1966）は、第二次大戦直後にアール・ブリュット（生の芸術）の活動に従事している。アール・ブリュットとは、精神病患者、囚人、独学者など、正規の芸術教育をうけていない芸術家たちの作品の総称、さらにその擁護活動を指し、1945年、画家ジャン・デュビュッフエによって命名された。アール・ブリュットは戦後の批評家に冷遇されたため、当時名が知られていたブルトンによる援護射撃は、デュビュッフエにとって好都合だったと考えられる。のみならず、同じ芸術的嗜好と鑑識眼をもつ同志を見出したことは心強かったにちがいない。一方、精神病患者たちの作品を戦前から高く評価し、戦中にはシュルレアリスムが霊媒芸術の流れをひくものと表明していたブルトンにとって、この協力は、必然的な成り行きでさえあった。この二人の協同作業により、アール・ブリュットの活動は活性化し、数々の展覧会によって、当時の芸術家や知識人の支持を得るに至った。

だが、この協力関係は三年で破局を迎えることになる。二人の決別の理由に関しては、アール・ブリュット研究の側から様々に取りあげられているとはいえ、これらがいずれもデュビュッフエ側の事情しか考慮していない以上、再考の余地がある。たとえば美術史家リュシエンヌ・ペリーが『アール・ブリュット』（97年）で提示したように、ブルトンがアール・ブリュットをシュルレアリスムの範疇に取り入れようとしたことに対するデュビュッフエの感情

的な反発、という安易な図式ですべてが説明されるとは考えられない。なぜなら、拙論⁽¹⁾で証明したとおり、ブルトンとデュビュッフェのール・ブリュット観には共通点もみられるが、相違点も多くみられ、特に両者の思考方法の違いが芸術観の相違を生じさせた可能性は大きいからだ。

そこで本論は、これまで顧みられることが少なかったブルトンの見解に比重を置きながら、ジョゼフ・クレパンについて両名が書いた二つのテキストの比較分析を行う。一つは、ブルトンの「霊媒画家ジョゼフ・クレパン」(48年)、もう一つはデュビュッフェの「ジョゼフ・クレパン」(65年)である。この二人の批評家が共通して批評を残した芸術家は、クレパンにおいて他にない。ただし芸術家といってもクレパンは、批評家に媚を売る「職業的」芸術家でもなければ、精神病棟に閉じ込められた「狂人」の画家でもなかった。彼はール・ブリュットが含むもう一つの支流、「霊媒芸術」の代表的人物である。独学者クレパンは、スピリチュアリズム⁽²⁾の画家としてデビューしたが、自分が如何なる流派に所属すると目されようが全く頓着しなかったため、死後、ール・ブリュットの画家として紹介されることもあれば、シュルレアリスムの画家と呼ばれることもあった。さらに、彼の特質である「霊媒性」は、ール・ブリュットとシュルレアリスムにとって本質に関わる問題だったため、クレパンをめぐるシュルリアリストとール・ブリュット陣営の間でいくつかの論争が巻き起こったことさえある。そのため、クレパンに関するブルトンとデュビュッフェの評論を類似点、相違点を明らかにしながら分析することは、これまで触れられることが少なかったブルトンの独自性を浮かびあがらせるのに、きわめて有効であると思われる。

1. 画家ジョゼフ・クレパンの創作活動

まずは、ジョゼフ・クレパン(1875-1948)という、日本では比較的馴染みの薄い画家⁽³⁾を紹介することからはじめたい。重要な画家であるにもかかわらず、その研究はフランス本国でも進んでいるとはいいがたい。彼が霊媒画家という微妙な立場にあったこと、そして残された資料が少ないことが、研究の遅滞の主な理由として考えられる。スイスのローザンヌにあるール・ブリュット収蔵館付属図書館に保管されているクレパン関連の資料は、個人的な書簡(デュビュッフェやブルトンの手紙、また彼らにあてた返事等)、カタログ二冊(89年にパリの1900-2000画廊で開催された「クレパンー驚異のタブロー(1941-45)」展、2000年にリール・メトロポール現代美術館で行われた大規模な個展)、雑誌記事の切り抜きが6点、デュビュッフェの「ジョゼフ・クレパン」の草稿に限られる。以上の資料、特にブルトンの要望に応じて書かれた画家本人の手紙(1948年9月25日付)⁽⁴⁾とリールの美術館カタログの年譜を参考しつつ、クレパンの人生を大雑把に辿ってゆくことにする。

フルリ・ジョゼフ・クレパンは、1875年、北フランスはアラスに近いエナン＝リエタール(パ＝ド＝カレ県)に生まれた。幼年時から音楽に情熱を燃やしており、クラリネットを吹き、ポルカを作曲していたという。13歳で学校を卒業した後、井戸掘り人夫、メッキ工、金物職人など、様々な職業を転々としつつも、デュビュッフェの表現を借りれば「正常に⁽⁵⁾」、つまり社会の一成員として暮らしていた。そして、55歳のときに心靈主義に関与する。クレパンが暮らしていたパ＝ド＝カレ県の鉱山地帯が十九世紀半ばごろから、この運動の中心地の

一つになっていたことは特記すべきである。クレパンは、1931年、つまりこの活動に参加するようになってから一年後に、今度は水脈ではなく病気を探するために時計をぶら下げ、治療師として活躍しはじめた。画家自身がブルトンに書いた手紙によると、この時計を用いたテレパシー治療は大いなる成功を収めたという。

クレパンがデッサンを始めるのは38年、つまり画家が63歳のときである。ある晩、友人から頼まれて写譜をしているときの奇妙な体験を、クレパンはブルトンにあてた手紙のなかで以下のように説明している。

私の手は、もはや楽譜を写すために動いてはくれず、非常に驚いたことに、ひどく独創的な様々な小さなデッサンを描き始めたのです。そして、私はこれらのデッサンが奇妙なものと思われたので、友人たちに見せました。⁽⁶⁾

この証言の信憑性は定かではないとしても、少なくとも当事者が覚えた感動は生き生きと伝わってくる。この時まで、クレパンはデッサンを習ったこともなければ、油絵を描いたこともなく、初めて描いたと伝えられるデッサン⁽⁷⁾は、確かに下手ではあるが不思議な魅力がある。現在、アール・ブリュット収蔵館の地下倉庫でみることができる初期のデッサンは、稚拙な線でもって描かれた幾何学的な建築物を思わせる（図1）。この神秘的な体験以降、クレパンはデッサンに熱中しはじめる。

クレパンの告白によると、第二次大戦がはじまった頃に心霊の言葉を聞いたという。それは「お前が300枚のタブローを描き終えた日に戦争が終わるだろう⁽⁸⁾」というものだった。この宣託を信じた画家は、油絵を手がけ始め、絵を次々に完成させていく。製作の過程としては、はじめに方眼紙にクロッキーを行い、その下絵を拡大してカンヴァスに描き移すという方法をとっている。彼の油彩画の特色は、第一にその左右対称性である。第二に画家自身が「真珠」と呼ぶ美しい宝石のような粒々で表面が覆われていることで、これらの「真珠」は、一目でクレパンのタブローを認識させる、独特の輝きを放っている（デュビュッフェはこの「真珠」の技法を明らかにしようとしたが⁽⁹⁾、結局解明できなかった）。クレパンは自分で編み出したこの独自の方法を用いて、約七年間絵を描きつづける。そして彼が300枚目の絵に署名をしたのは、奇しくも45年5月7日⁽¹⁰⁾だった。

戦争が終わると、クレパンは再び神秘の声を聞く。今度は「お前が45枚の驚異の絵を描けば、世界は平和になるだろう⁽¹¹⁾」というメッセージだった。予言を信じ、世界中の紛争を止める決心をしたクレパンは、47年10月、一連の作品に取り掛かる。だが、ちょうど43枚目⁽¹²⁾を完成させた直後、脳溢血のため死亡する。

ここまでクレパンの生涯を一通り辿りおえたので、今度は彼とブルトン及びデュビュッフェとの関係について触れなくてはなるまい。二人がこの神秘的な画家と関わったのは、画家が死ぬ前の僅か二年間である。デュビュッフェがクレパンの作品を発見したのは、46年、フランスの交霊術会議を記念して、霊媒画家の展覧会（9月16日～10月1日）を開催していたパリのルフラン画廊においてである。この展覧会で初めてクレパンの絵を見たデュビュッフェは感銘をうけ、早くも同年十二月には、自分の画廊に作品を展示したいという趣旨の手紙をクレパンに送っている。

一方、ブルトンは、デュビュッフェの画廊「アール・ブリュットの小部屋」で初めてクレパ

ンの作品に出会った。デュビュッフェと同じくクレパンの絵に魅了されたブルトンは、即座に絵の購入を決意する(図2)⁽¹³⁾。アール・ブリュットの機関誌創刊をデュビュッフェが提案し、記事の依頼をするや否や、ブルトンはこの画家について執筆しはじめる。このテキストの準備にあたって、ブルトンはクレパンと書簡を交わしている。ブルトンの求めに応じてクレパンが書いた、生涯を綴る長い手紙を参考に、ブルトンは48年10月4日⁽¹⁴⁾に「霊媒画家ジョゼフ・クレパン」というテキストを完成させた。クレパンは雑誌にブルトンの記事が載ることを心待ちにしていたが、それを待たずして亡くなった。結局、資金不足ゆえに機関誌は発行されず、このブルトンのテキストが陽の目を見るには、54年まで待たなくてはならない。

2. クレパンを巡るブルトンとデュビュッフェの対立

クレパンの死後、パリではこの画家に捧げられた展覧会が開かれている。まずは50年に、ルフラン画廊で「クレパン—驚異のタブロー」(4月27日～28日)展が行われた。この展覧会に関して、シュルレアリスト、パトリック・ワルドベルグが「霊媒画家ジョゼフ・クレパン」という記事を『コンバ』誌に寄せている。次にデュビュッフェと決別した後のブルトンが、54年のヴォワイエル画廊におけるクレパン展に協力し、アール・ブリュットの機関誌のために執筆したテキストを『コンバ・アール』誌(6月14日)(図4)に寄せた。このテキストはその後、「ジョゼフ・クレパン」と題名を変えてブルトンの美術批評の集大成『シュルレアリスムと絵画』(65年)にも収録されることになる。また、55年の11月には死後七周年を記念して、ブルトンの画廊「封印された星」でクレパン展が開催された。そして、65年に開催されたシュルレアリスム国際展「絶対的隔離」(ルイユ画廊)では、クレパンの作品がシュルレアリスム作品として展示された。以上がシュルレアリスムの活動である。一方、ブルトンとの決別のあと活動を停止していたデュビュッフェは、62年頃からアール・ブリュットの活動を再開し、この65年のシュルレアリスム展と時を同じくして、つまりブルトンの死の前年に、「ジョゼフ・クレパン」というテキストを『アール・ブリュット』誌に発表している。ブルトンの死後、クレパンの作品はアール・ブリュットの典型として大々的に宣伝されてゆくことになる。

以上で明らかかなように、クレパンの取り扱いにあたって、「発見者」であるアール・ブリュットと、「紹介者」であるシュルレアリスムとに競合関係が生じていた。ブルトンの批評「霊媒画家クレパン」は当初アール・ブリュットの機関誌に向けて執筆されていたため、シュルレアリスムへの引き入れの努力が意識的になされているとは言いがたい。しかしブルトンはクレパンを65年にシュルレアリスムの画家として紹介する以上、テキスト執筆時からすでにシュルレアリスムとの親近性をクレパンに見出していたことは十分考えられる。一方、60年代のシュルレアリスム側からの大々的な紹介に反発するように、デュビュッフェが発表した「ジョゼフ・クレパン」は、一端シュルレアリスムに取り入れられた一少なくとも彼はそう考えていた—クレパンをシュルレアリスムから引き離そうとする苦勞の跡がみられる。これら理論家たちの確執がどのような形でテキストに表れており、クレパンをどのように自分の運動のなかに引き入れ、位置づけようとするのか。二人のテキストを比較しながら、以上二つの問いに答えてゆきたい。

まずは、デュビュッフェのテキストの分析から始める。デュビュッフェはクレパンを霊媒画

家としてではなくアール・ブリュットの一員として紹介しており、心靈主義に関わったことを以下のように示唆している。

ここで改めてクレパンと共に、自分の作品を自分の作品ではない、源がどこなのかは分からないが湧いてくる衝動に命じられて手が作り出したのだ、と作り手が断言する絵の前に我々はいる。⁽¹⁵⁾

デュビュッフェがこの引用の直後で指摘しているように、パド＝カレ県では心靈主義が流行していた。近代心靈主義は、十九世紀半ばにアメリカから逆輸入され、第二次大戦前後、北ヨーロッパの工業地帯や鉱山地帯にて頂点に達した。霊界との通信を目的とするそれは、死後生存の科学であり、哲学であり、宗教でもあった。アール・ブリュット研究の第一人者ミッシェル・テヴォによれば、この時代の心靈主義は、キリスト教の教義をもっと大衆的、狂信的なものにしたような、異端の世界観をもっていたという⁽¹⁶⁾。この活動のなかで霊媒の占める位置は、当然のごとく非常に高かった。彼らだけが特別に生と死の世界の境界を越え、あの世と接触を持つことができたからである。

デュビュッフェは、交霊会における霊媒の役割、つまりあの世からのメッセージの伝言者ということのを否定してはいないが、クレパンの手が「衝動に命じられて」創作し始めたと説明していることを考慮すれば、むしろ外的な霊の力よりも、内的な本能に力点を置いていることがわかる。衝動に突き動かされた「手」に関する解説と類似した説明を、デュビュッフェの「覚え書」におけるアール・ブリュット作品の定義に見出すことができる。

作り手が、習慣的に認められている方法と異なっていることを気にかけず、現在まかりとおっている慣例にも頓着せずに、自分の奥から、自分の衝動と独自の気質からすべて（発想と表現方法）を汲み取るような作品。⁽¹⁷⁾

ここで創作者は、外部からのメッセージの受信者としてではなく、自己の衝動から引き出したものを作品として具現化する人だと説明されている。しかしクレパンは、デュビュッフェが説明するように自分の体験を語ったことは一度もない。つまり、デュビュッフェは巧みに、クレパンが語る体験の神秘的なヴェールを引き剥がしながら、我々の注意を、霊媒芸術が「文化的」芸術の外側にあるという主張に向けさせようとしている。実際、デュビュッフェはこのテキストのなかで再三この画家の貧しさ、下手さ、惨めさを喚起することで、クレパンが、普通の「文化的な」画家とは異なる経歴の持ち主だという事実を強調する。また、クレパンが筆をとった理由に対しても、以下のように、経済面からの説明を与えている。

クレパンが絵を描くという新しい活動から引き出す決心をしたのは、単に喜びとか栄光だけではなく、生活手段という正当なものでもあった。これは、交霊術者が嘆いている事柄の一面である、しかしそれは間違いなく、十分許される側面である。⁽¹⁸⁾

実際、貧しい生活を送っていたクレパンが、自分の絵が売れることを常に願っていたことは、ブルトンやデュビュッフェにあてた手紙のなかでも窺える。とはいえデュビュッフェがここで

描く名声と富を得たいというありきたりの芸術家像と、クレパンの直筆資料から導かれる彼の姿とのあいだには若干のズレがある。確かにクレパンは自分の評価を気にかけてもいたが、それ以上に自分の使命を重視し、自らの信念に忠実な創作活動を繰り広げていた。第二次大戦中、ドイツ軍の占領下のフランスで、クレパンが絶えず筆をにぎり、年間平均で七十枚以上の油彩を仕上げたのは、彼が自分の創造行為によって戦争が終わらせることができるかと本気で信じていたからに他ならない。

デュビュッフェがクレパンを評価する際に最も力点を置くのは、クレパンが「最も単純で最も乏しい材料（とりわけ精神的な材料）から⁽¹⁹⁾」、自分の描き方を発明することができたという点である。それを説明する際、デュビュッフェが、クレパンの描き方に対して「不器用に *gauchement*」という副詞をしばしば用いていることが目に付く。デュビュッフェが自由な表現のしるしとしての「不器用さ」を評価していたことは、拙論⁽²⁰⁾ですでに指摘した。デュビュッフェは模倣と表現を対立させ、たとえ不器用にみえても前例のない「表現」を特に評価していた。物質的な欠乏のなかで、そして稚拙な技術によって、言い換えればこれらの要素のおかげで、クレパンは独自の「自由な」表現方法を見つけ出すことができた、というのがデュビュッフェの主張である。つまり、クレパンは名声や富を望む点で他の画家と同じであるが、創作方法及び創作条件において異なることをデュビュッフェはひたすら強調している。何故このような仕方ではクレパンの独自性を浮き彫りにしようとするのか。それはデュビュッフェの目的が、クレパンをアール・ブリュットの範疇に含めることにあったからだと考えるのが自然であろう。つまりこのクレパン論は、美術のヒエラルキーの外にあるもの、社会的に冷遇されるものこそが、新しい創造に携わることができるとするデュビュッフェのアール・ブリュットの理論を適用した批評であるといえる。

それでは、ブルトンの場合はどうだろうか。ブルトンはクレパンの絵の特徴を以下のように説明する。

私の目前にある絵は、芸術的な虚栄心がないという見事な理由によって、まさにその作り手自身の意見によれば、彼らの作品は受け取られたメッセージの純粹で単なる伝達であるという理由によって、美術批評が影響力を及ぼすことがない作品であった。なるほどこのメッセージは漠然としたものだ。しかしこれは特有の真似できないような「旋律的な」調子をもっているし、互いに知らない個人のあいだに時折このメッセージをあらわすしるしが、際立って継起している。これらのことは我々を魅了するに十分である。⁽²¹⁾

デュビュッフェとは異なり、ブルトンはこの引用で、クレパンの作品が「芸術的虚栄心」から解放されている点を強調している。ブルトンが「狂人の芸術、野の鍵」（49年）や『現行犯』（49年）のなかで美術批評家のモラルを問題とするときにも、優れた作品を生み出すには、作り手の精神が何よりも重要であると主張していることが思い出される。そして「芸術的な虚栄心」から解放されている精神状態によって可能になる純粹なメッセージの伝達、という考えもやはり重要である。「彼らの作品は受け取られたメッセージの純粹で単なる伝達である」という表現によって、クレパンを「霊媒画家」として認め、交霊会におけるメッセージ伝達という霊媒の役割に触れている点が、ブルトンとデュビュッフェの第二の相違点である。ところが、一般的に心霊主義に付随する神秘的な要素、つまり「心霊」の存在を認めさせるという姿勢が、

このブルトンの引用、及びその前後には見当たらない⁽²²⁾。それはなぜか。その理由から考察することにした。そのために、ブルトンが33年に発表した「自動的メッセージ」を参照することにする。

この「自動的メッセージ」は、シュルレアリスムのオートマティスムと、霊媒や精神病患者のオートマティスムとの類似点と相違点を明らかにし、それらに対するシュルレアリスムの、ひいてはブルトンの立場を表明する重要なテキストである。そのなかで、霊媒のデッサンについては以下のように述べられている。

〔霊媒は〕自分が描き、あるいは描き出すものが何であるのかを全く知らないのだ。そして、麻痺した彼らの手は、別の手に導かれているようである。⁽²³⁾

描く者の意図とは別に手が動き出して何かを表現するという体験が、霊媒のオートマティスムの例として報告されている。先に述べたように、クレパンも同様にブルトンにあてた例の手紙で、自分の手が勝手に動くという体験をしたときの驚きを素朴に告白していた。ブルトンはクレパンの手紙の描写を忠実に（ほとんど手を加えないで）再現しながら、その作業の仕方を次のように説明する。

彼の仕事の方法は以下のようなものである。〔画家〕はノートに描いたデッサンを、必要に応じて拡大しながら、カンヴァスに転写するにすぎない。彼は色の選択や配置については自分が何の役割も果たしていないことを知っている。あたかも誰かに導かれてこれこれの色をこれこれの場所に置いているかのようなのである。だから、躊躇することもなければ後悔することもない、というのもいずれにせよ彼の言葉によれば、彼は一度も「絵を失敗した」ことがないのだから。⁽²⁴⁾

ここで提示された神秘的な方法は、前に挙げた「自動的メッセージ」のなかでブルトンが描写する、霊媒の「機械的な（＝オートマティックな）」状態と同じといっても差し支えないほどよく似ている。したがって、描く者の意図から自立して手が何かを表現する、という霊媒の体験を、ブルトンはクレパンの個人的な体験と重ね合わせていると考えられる。以下の引用はこのことを雄弁に物語っている。

それら〔クレパンの絵〕の極めて「霊媒的 médianimique」特徴は、展示されている他の作品から彼の作品をためらいなく区別させるものであり、そしてそれらの作品と私との出会いは、「自動的メッセージ」のようなテキストや「シュルレアリスム芸術の発生と展望」のなかの幾つかの文章が証拠立てる長い探求の帰結こそが、この出会いであるという興奮をもたらすものであった。⁽²⁵⁾

クレパンの絵画の創作方法と「自動的メッセージ」などで考察されている霊媒芸術のオートマティスム、そしてシュルレアリスムのオートマティスムは共通している、というブルトンの考えがここで端的に示されている。41年に亡命先のニューヨークで書かれた「シュルレアリスム芸術の発生と展望」のなかでもブルトンは、シュルレアリスムのオートマティスムと霊媒に

よる作品の間に類似点を見だし、「霊媒から受け継がれたオートマティスムは、シュルレアリスムにおいて、二つの大きな方向のうちの一つとしてとどまるだろう⁽²⁶⁾」とまで断言している。

ブルトンはある程度まで霊媒をシュルレアリスムのモデルとみなしており、事実、初期シュルレアリスムは狂人のオートマティスムをモデルとしていた。しかし、その一方でブルトンが、霊媒のオートマティスムとシュルレアリスムのそれとを区別する努力も行っていることも指摘しなければならない⁽²⁷⁾。

その区別とは果たしていかなるものか。この「自動的メッセージ」でブルトンが解説するところによれば、両者は二つの点で異なる。一つ目は、「心霊」の存在を人に認めさせたい、彼岸からの交信を得たい、という願望をもつ霊媒は、メッセージが外から来ると信じていることである。それに対してシュルレアリスムの場合、「声」は内側から聞こえてくる。次の相違点は、双方の目的である。「霊媒の心理的人格を分裂させることを提案する心霊主義とは違って、シュルレアリスムはこの人格を統一すること以外に何も目指さないのである⁽²⁸⁾」と述べられているとおり、ブルトンは双方の目指す場所、最終目的が正反対の方向であることを理解している。

このように声の外在性、つまりは「心霊」の存在を信じていないブルトンは、クレパンの意に反して、心霊の存在を意図的に軽視する。クレパンのトランス状態を扱う際も、この状態を惹起した要因を、霊ではなく、画家が絵を描くときに聴いていた音楽の効果に求めている。この要因について、ブルトンは以下のように分析している。

問題となったばかりの「点」については、すでに見たとおり執拗にジョゼフ・クレパンが目を通してきたあの音符と、つながりが全くないわけではないだろう。ヴィクトリアン・サルドゥーやすばらしいヴェルフリの場合に從って彼のことを考慮すると、音楽の楽譜の様相は特別の催眠術的效果があるように考えたくなる。⁽²⁹⁾

音符とクレパンの「点」は関係があるというブルトンの指摘は単なる思いつきではない。生涯を紹介したときに触れたとおり、クレパンは音楽を愛しており、しばしば友人に頼まれて写譜するほどだったし、そもそも彼の最初のデッサンは譜面を写している最中に誕生したのだから。それゆえ幼年期から日常的に目にしていた音符の点が、画家自ら「真珠」と呼ぶ美しい点描の発想の源であるというブルトンの説には、それなりの根拠がある。クレパン自身はこの類似について述べていないが、意識せずに、つまりオートマティックに自らの内から湧出した表現が点という形をとったという指摘は妥当である。ちなみに、例に挙げられているサルドゥーとヴェルフリもやはり音楽の愛好家で、作品のなかに音楽の要素（音符など）がしばしば現れていることを指摘しておく。

これまでの論をまとめると、クレパンのオートマティスムに関して、ブルトンとデュビュッフェは、超自然的な霊よりも、芸術家の内面や、本能に説明を求める点でおおよそ一致している。しかし、クレパンが「霊媒画家」として「メッセージの伝達」を行うことを認めている点で、ブルトンの論はデュビュッフェのそれよりもクレパン自身の手紙の記述に忠実な像を映し出していると言える。またデュビュッフェが描き手の「衝動」を強調するのにたいし、ブルトン

は「媒体性」に重きをおくという違いもある。

だがそれ以上に重要な点は、彼らのクレパン評価が、それぞれのアール・ブリュット観の違いと通じていることである。拙論⁽³⁰⁾で指摘したように、二人が狂人の芸術を定義する手法には明らかな違いがあった。デュビュッフェは二項対立的に⁽³¹⁾、正規の芸術とは対立するもの、社会の外に位置づけられるものとして「アール・ブリュット」を考えており、そのなかに含むことで、これまで差別的に扱われてきた狂人の芸術を偏見から救おうとした。それに対し、ブルトンは「弁証法的⁽³²⁾」に、社会の外に「監禁」されてきた狂人の芸術が逆説的に、現存する美術のヒエラルキーのなかで高い位置に置かれるようになるはずだと主張していた。つまり、デュビュッフェが「芸術」に対置するところの「アール・ブリュット」という反芸術のカテゴリーを新しく作ることによって、狂人の芸術や霊媒芸術など社会的な差別をうける芸術をまるごと保護しようとするのに対し、ブルトンは、社会のなかでアール・ブリュットの優れた作品を世の中に評価させようとしている。クレパンを巡る見解においても、同じ問題が生じている。ブルトンの「霊媒画家ジョゼフ・クレパン」とデュビュッフェの「クレパン」という題名だけを見ても違いは歴然である。ブルトンは「霊媒芸術」を一つの範疇として認め、つまりそのレッテルを否定することなく、クレパンの作品が社会的に認められうると主張した。それに対しデュビュッフェは、「霊媒芸術」という既成の差別的なレッテルをはずして、アール・ブリュットのなかに含むことで評価を確立しようとしていた。このことはテキスト分析によっても明らかである。このような両者のアール・ブリュット及び芸術を評価する態度の違いが、クレパン評価の相違を生んでいることは興味深い。それぞれが自らの芸術観にひきつけてクレパンの位置づけを行っているということになる。

クレパンの身分に関するデュビュッフェとブルトンの見解の違いは、部分的には、批評家としての自己の優位を確立したいという、戦略的な願望に由来する。しかし、クレパンをアール・ブリュットの画家として位置づけるという意図がはっきりしているデュビュッフェとは反対に、ブルトンは、クレパンをシュルレアリスムの画家、あるいは狂人の芸術の画家、霊媒画家として明確に定義することを拒んでいるように見える。それはどうしてか。ブルトンはどのような観点から、「霊媒画家」クレパンをジャンルに振り分けることなくして、評価することができるのだろうか。これらの問いに答えながら、ブルトンの批評的戦略が彼独自の一貫した芸術観に裏打ちされていることを証明することが、我々の最後の目的である。

3. ブルトンによるクレパン評価と「聖なるもの」

ブルトンはクレパンの作品、特に「寺院」の魅力について、次のように述べている。

ジョゼフ・クレパンの「寺院」は、本来の意味での「屋内」と「屋外」が存在せず、この内側と外側がまるで互いに錯綜しているようだという点において、郵便配達人シュヴァールの理想宮と共通したところがある。我々のものとは異なる一つの空間、「後部」とみなされるものと「前部」とみなされるところが、また「上部」とみなされるところと「下部」とみなされるところが一体化するまでに連絡しあう空間、何物も影を落とすことのない空間に、それらは立っている。⁽³³⁾

シュヴァルの《理想宮》⁽³⁴⁾ (図5)とは、フランスのリヨン近くオートリーヴにある、石で出来た実在の建築物であるから、「影を落とすことのない」というのは比喩的な表現である。したがって、クレパンの絵画にせよシュヴァルの理想宮にせよ、物理的にそれらの上に位置するものがなく、さらにそこには影が存在しないという、ありえない異次元空間（「我々のものとは異なる一つの空間」）を連想させる魅力をブルトンは評価しているのだと解せる。クレパンのタブローに描かれた「寺院」は、「屋内」や「屋外」が単独で存在せず相互に入り組んでいる空間という幻覚を生み出す。遠近法の無視とか平面的であるとかいった特徴によって、観る者に内側と外側がねじれ曲がって繋がっているという錯覚を与えること、たとえばエッシャーのだまし絵と似た効果を持つことが、クレパンの魅力だとブルトンは考えている。

ブルトンの説明によれば、クレパンの絵画は反対物が単に結びつくだけでなく「一体化」しているという意味で、弁証法的な特徴を有している。無関係と思われる二項（たとえば夢と現実）が実は通じ合っている、という考えは、ブルトンにとって重要な概念、すなわち『通底器』（32年）で主に展開されている「内在性の哲学」に基づく。それ以前の28年に『シュルレアリスムと絵画』のなかですでにブルトンは、この哲学、「通底器」について以下のような考察を展開していた。

私が愛するものすべて、私の考えるもの、感じるものすべてが、私を内在性に関するある特殊な哲学へと導くのである。その哲学によれば、超現実には現実そのもののなかに含まれ、現実より高次でも外部的でもないだろう。逆もまたしかり、というのも器が同時に内容物であるだろうから。問題はほとんど、内容と器の間の通底器だろう。⁽³⁵⁾

この考えは一種の世界観を象徴していると言ってよい。内側は外側を含み、上下も高低もない、すべてが重なり、つながりあうような、四次元的理想である。ブルトンは抽象的な理想で満足することなく、様々な芸術作品やそれ以外のオブジェにその実例を見出して評価する。その具体例がクレパンの寺院であるといえる。

さらにこの「通底器」という彼の哲学には、物理的対象だけを意味するのではなく、生きることと芸術作品を結びつける態度も含まれる。事実、ブルトンは上の引用の直後で「絵画の次元であれ文章の次元であれ、生から思考を差し引くような結果を直ちにもたらしうる試み⁽³⁶⁾」を全力で拒絶すると宣言している。芸術を知的に鑑賞し、芸術作品そのものを生きることを拒むこと、言い換えれば鑑賞態度と生とのあいだに、二項対立のごとく断絶をもたらすことをブルトンは退けるのである。ブルトンがクレパンの作品を、「私が生きることを助けてくれるような、今日非常に稀な作品の一つなのである⁽³⁷⁾」と評価しているのは、クレパンの作品が、全てが一体化された理想的状態、「通底器」を実現させているからではないか。それゆえ彼はクレパンの作品を味わうことによって生きるのだと宣言できるのだ。

結びつかないはずのもの同士が結びつく弁証法的空間を連想させるクレパンの絵画の諸要素に関して、ブルトンは、アール・ブリュットの作品（ルサーージュやシュヴァル）の作品とクレパンの作品の共通点を挙げながら、以下のように説明している。

構想の不在、全体的な読みを組織学的断面等といった余計な考えにそらしてしまう、一見異常なものに見える超・細密な描写、左右対称への抑えの効かない好み、装飾的なモ

ティーフに対する極端な心遣い、そして何よりも、[霊媒芸術に属する造形芸術作品]が、オリエントやコロンブスの到着以前のアメリカで生まれた作品との類似を必ず呼び起こしてしまうような天性。[...] とにかく、[この最後の特徴]こそが、現代のほかの作品には奇妙にも欠けている、ある**聖なるもの**の性質を霊媒の造形作品に帯びさせるのだ。この性質こそが、私が初めてクレパンの「寺院」の前に立ったときに私をととても長い間感嘆で麻痺させ、呆然とさせたものなのである。⁽³⁸⁾

ここではクレパンの絵画を構成する様々な特徴の結びつきが語られている。「構想の不在」にもかかわらず、極端なまでの「左右対称」によって一枚の絵としての統一感を与える。しかし鑑賞者はそのあからまじなシンメトリーを意識しながらも、作品の「全体的な読み」の試みを「余計な考え」に逸脱させてしまう。先ほどのクレパンの寺院が異次元的な錯覚を生むと述べたとおり、このように、矛盾した諸要素が、クレパンの一つの絵において同時に成立しているため、鑑賞者は評価し、分析するよりもまず幻惑させられてしまう。

この幻惑的な作品世界にブルトンが「聖なるもの」を見出していることは重要である。このイタリック体で書かれた「**聖なるもの** *le sacré*」という表現には特別な注意が要るだろう。ブルトンはクレパンの「寺院」という宗教的建造物を描いた絵画の前に初めて立ったとき、「感嘆で麻痺させ、呆然とさせ」られた、と述べているが、これは宗教的なエクスタシーにも通じる反応であろう。ただし、クレパンに類似すると言われるコロンブス到着以前の芸術は、ブルトンの『現行犯』でも指摘されているとおり、キリスト教とは関係のない土着の宗教崇拝の対象、更には日常生活の道具からも構成されている。したがってこの文脈における「聖なるもの」という表現は、キリスト教的な意味に限定される語ではないばかりか、宗教的コノテーションを帯びつつも、ブルトン特有の語法によって優れた芸術一般の評価基準にまで昇格されていると考えられる。

この「聖なるもの」こそは、ブルトンにとっては霊媒画家クレパンの作品、アメリカ原住民のオブジェなど、ジャンルの違う芸術を結びつける鍵である。当然ブルトンは、同様の「聖なるもの」を現代の美術に見つけることの可能性を完全に無視しているわけではないし、現代文学すらもまたその対象となりうる。たとえば『現行犯』のなかでブルトンは、ランボーの作品をアメリカ原住民のオブジェと比べて、そこに共通の「聖なるもの」を見出している。ブルトンにとって、蔑視される芸術（狂人の芸術、霊媒芸術など）と美術界で評価されている芸術との区別は「聖なるもの」という基準によれば取るに足らない。審美的基準としての「聖なるもの」は、蔑視される芸術と美術界で評価されている芸術との区別を越えて、高次のレベルで結びつける、新しい至高点ともいうべきものなのである。

クレパンの魅力は、反対物が結びつく場という意味で弁証法的であるが、ブルトンの評価方法は、クレパンを評価する際も特殊な弁証法を用いているといていい。文化的な芸術がテーゼだとすれば、その反対物、アール・ブリュットはアンチ・テーゼである。デュビュッフエのように相反する両者を並べるだけでなく、ある高次の次元で結びつけようとブルトンは試みる。ブルトンはクレパンの作品のみならず、狂人の芸術や霊媒芸術などカテゴリーによる慣習的な区別を作品に与えることで、ジャンルの差異を一端は認めるものの、最終的には「聖なるもの」という越境的基準を設けることによって、対立を解消しようとする。この確固たる審美的判断があるからこそ、ブルトンはシュルレアリストとしてクレパンを評価し、位置づけることがで

きる。それが、反社会的な芸術を丸ごとアール・ブリュットのカテゴリーに収めようとするデュビュッフェの活動と相容れないことは確かだが、彼らの対立が単なる対抗心の発露とみなすよりは、アール・ブリュット観のみならず、二人の評価仕方が根本から異なっていたがために、二人は対立せざるをえなかったのではないだろうか。

結論

ここまでデュビュッフェとブルトンのテキストを比較することで、彼らの芸術についての考え方の決定的な違いがそのなかに現れていることを、大雑把にはあるが提示することができた。デュビュッフェは「二項対立的」にクレパンを位置づけようとしていること、ブルトンはアール・ブリュットに限らず、「聖なるもの」を感じさせてくれるような作品を、「弁証法的」に救おうとしていることが証明された。この「弁証法的」思考は、「霊媒画家ジョゼフ・クレパン」と同時期に書かれたアール・ブリュット擁護論「狂人の芸術、野の鍵」において等しく観察される。ブルトンはクレパンの作品と並んで、現代芸術、狂人の芸術、部族芸術、霊媒芸術などのなかで特に優れた幾つかの作品に対して、特に高い地位を与えようとしている。デュビュッフェとは異なり、ブルトンは「内側」と「外側」の区別だけでは決して満足できない。常に総合によって、通常のカテゴリーを逸脱してしまう例外的な作品を、ある高次のレベルまで引き上げようとする。

ただしブルトンは、「聖なる」という基準で厳密にふるいをかけるとはいえ、その中で優劣を論じない。つまり、「聖なる」作品群という明確な枠組み、その内部におけるヒエラルキーを定めようとししない。言い換えれば、デュビュッフェがこだわりを示すアール・ブリュットのよき枠をつくることは、ブルトンにとって、さしたる重要性は持たない。

またクレパンを扱う際、ブルトンとデュビュッフェが同様に、画家の作品のなかに表現の「自由」を評価していることが分かった。自由とは、芸術活動を「文化的社会」から隔絶されたところで行った結果、得られるものである。それと同時に両者が等しく用いる、「表現の自由」という言葉のニュアンスが異なるということもまた明らかである。デュビュッフェにとってこの言葉は、描き手が、どの材料を選び、どの方法を用いるかを決定する自由をもつという状況を指すのに対し、ブルトンの場合、描き手が能動的な表現から解放され、メッセージがどこからかやってくるのを待つような状況を意味するのだ。つまり前者は、作り手が主体性を留めているが、後者においては、作り手は絶対的な受動状態のなかに身をおくことになる。

作品を得られたメッセージとして考えるブルトンにとって重要なことは、作者の受身の状態である。これは心靈主義の画家の受身状態とも違う。というのも、前にも触れたとおり、ブルトンは心靈主義の、「心靈」の存在を証明するという目的に反対し、この目的が得られるメッセージの純度を汚すおそれがあると考えていたからである。高い純度の伝達を行うためには、作り手の透明度もまた重要である。主体の能動的な意識が創作に参加しないことが鍵となる。

霊媒芸術と他の諸芸術とを並列させ、ブルトンがこれらの作品を前にして覚えるのは共通した「聖なるもの」の感覚である。この「聖なる」性質をもつすべての作品は、ジャンルを越えて、美術の高次元に位置付けられることができると考えていた。このブルトンの柔軟な考えは、デュビュッフェのなかには見られない。ブルトンの動的な思考のみが、クレパンや他の見捨てられた作品の評価を、美術界のなかで高めることができたのである。このブルトン特有の「聖

なるもの」は第二次世界大戦中くらいから頻繁に用いられるようになるが、この概念については、戦争中の諸テキストや戦後の「魔術的芸術」（57年）などの詳しい分析を通じて考察する必要があるだろう。

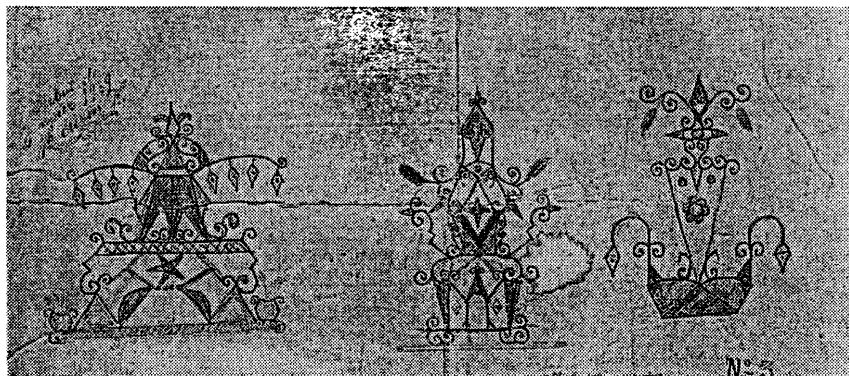
（はせがわ・あきこ 社会文化科学研究科博士課程）

註

- (1) 拙論「アンドレ・ブルトンとジャン・デュビュッフェ：アール・ブリュットの定義をめぐる見解の相違」（『20世紀文学・芸術・思想の諸問題とその位相』千葉大学大学院研究プロジェクト報告集第100集、2004年、pp.5-24）を参照のこと。
- (2) スピリチュアリズム（英 spiritualisme 仏 spiritisme）は心靈主義と訳される。現在の科学知識からは予測も説明もできない超常的現象を心靈現象と呼ぶが、そうした現象を死後生存の方面から解釈、研究しようとする立場である。特にヨーロッパではこの研究の伝統があり、スウェーデンボリの著作などを通じて知られているが、十九世紀半ばまでは系統的研究の対象になっていない。十九世紀中葉のアメリカでトランス状態に入った男性が神秘的な大著を口述するという事件が起こり、それが、近代心靈主義勃興の端緒となった。以降、死後生存を信ずる運動が全米、それからヨーロッパ各地に広まった。心靈主義の芸術に関しては、1999年にパリのアル・サン・ピエールで開催された展覧会カタログ（*Art spirite médiumnique et visionnaire : Messages d'outre monde*, Paris, Hoëbeke, 1999）が詳しい。
- (3) 2000年に軽井沢のメルシヤン美術館で行われた「突き上げる創造力 アール・ブリュット＝生の芸術展」では、クレパンの作品が2点展示された。同年にリール・メトロポール現代美術館では、「フルリ・ジョゼフ・クレパン展」が開催されている。
- (4) この手紙の写しは展覧会カタログ（*Fleury Joseph Crépin 1875-1948, textes et documents réunis par Didier Derœux*, Paris, L'Idée d'Art, 1999）の220頁でも見ることができる。
- (5) Dubuffet, « Joseph Crépin », *L'Art Brut*, N° 5 (Fascicule), Paris, Publication de la Compagnie de l'Art Brut, 1965, p.45.
- (6) 48年9月25日付ブルトン宛の画家本人の手紙。（Didier Derœux, *op.cit.*, p.220.）
- (7) 初めてのデッサンは普通の紙に描かれていたが、すぐに升目のついた紙を用いるようになる。クレパンの絵は対称的なものであることが多いので、升目はバランスをとるのに便利だったのだろう。初期デッサンの一つ（デッサン3番）については図1を参照。
- (8) Didier Derœux, *op.cit.*, p.220.
- (9) デュビュッフェはクレパンにどのニスを用いているのか再三問い合わせている（たとえば1948年10月3日の手紙）。
- (10) 日本の降伏文書の調印は45年9月2日に行われたが、ドイツ第三帝国がフランスで無条件降伏文書に調印したのは、5月7日のことだ。ところで、今日我々がクレパンの絵の完成日を定めることができるのは、クレパンの油彩にはすべて、番号と完成の日付がつけられているためである。たとえば、最初の絵には1939年3月25日と書かれている。
- (11) Didier Derœux, *op.cit.*, p.220. 「驚異のタブロー」については図3を参照のこと。
- (12) 未完成ではあるが、44番、45番のタブローも存在する。
- (13) 50番（1939年12月）と110番（1940年12月22日）のタブロー。

- (14) ブルトンの「霊媒画家クレパン」のテキストの最後にはこの日付が記されている。
- (15) Dubuffet, « Joseph Crépin », *op.cit.*, p.45. 下線部は引用者。
- (16) Michel Thévoz, « Médioms de pnième nécessité », *Art spirite médiumnique et visionnaire: Messages d'outr monde*, Paris, Hoëbeke, 1999, p.10.
- (17) Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome I, Paris, Gallimard, 1967, p.489. 下線部は引用者。
- (18) Dubuffet, « Joseph Crépin », *L'Art Brut*, N° 5 (Fascicule), pp.52-53.
- (19) *Ibid.*, p.48.
- (20) 長谷川晶子、前掲論文、p.16.
- (21) Breton, « Joseph Crépin », *Fleury Joseph Crépin 1875-1948*, p.19. 下線部は引用者、強調部分は著者。
- (22) ブルトンはテキストのなかでクレパンの手紙に忠実な伝記(引用も多く、順序も同じ)を書いており、その前後で自分のクレパン観を明らかにするという体裁をとっている。もちろん、伝記の記述には心霊の存在が描かれているが、それ以外の部分では触れられていない。
- (23) Breton, « Le Message automatique », *Œuvres complètes*, tome II, p.381.
- (24) Breton, « Joseph Crépin », *Fleury Joseph Crépin 1875-1948*, p.21.
- (25) *Ibid.*, p. 19. この« médianimique »という言葉は、普通はあまり使われない。
- (26) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p.68.
- (27) 「シュルレアリスムのなかで理解されている意味での、“自動的”記述や自動的デッサンと、霊媒たちによって通常実践されているような自動的記述とデッサンの間に明確な区別をつける理由がある」とブルトンは「自動的メッセージ」のなかで述べている。(Breton, *Œuvres complètes*, tome II, p.381.)
- (28) *Ibid.*, p.385.
- (29) Breton, « Joseph Crépin », *Fleury Joseph Crépin 1875-1948*, p.22. 下線部は引用者。
- (30) 長谷川晶子、前掲論文、pp.19-20.
- (31) デュビュッフェはアール・ブリュットを評価するにあたって、「本物／偽物」「知的な／愚かな」など二項対立的な言葉を用いており、前の項(本物、知的)が実際に権力を握っているが、後ろの項(偽物、愚かな)が実は「本物」であると述べている。
- (32) ブルトンは「狂人の芸術、野の鍵」のなかで、狂人芸術が「弁証法的に」「知性の道を開く」ことになる」と述べている。ブルトンにおける「弁証法」はヘーゲルの弁証法とは異なる特異な用法であり、テーゼに対置されるところのアンチテーゼがあまり明白でない。ここでは単に相反するものがある高次のレヴェルで結びつくという意味で解せる。
- (33) Breton, « Joseph Crépin », *Fleury Joseph Crépin 1875-1948*, p.23.
- (34) 理想宮は、郵便配達夫シュヴァルが1879年から1912年にかけて、南仏の村に独力で築いた石の壮大な建築を指す。ブルトンはこの宮殿を1931年に訪れており、その時に撮った写真を『通底器』(32年)に掲載している。
- (35) Breton, *Le surréalisme et la peinture*, p.46.
- (36) *Ibid.*
- (37) *Ibid.*
- (38) Breton, « Joseph Crépin », *Fleury Joseph Crepin 1875-1948*, p.20.最後の一文は『シュルレアリスムと絵画』に収録される際、「特にジョゼフ・クレパンの「寺院」の連作についてはそれがいえる」に変更されている。

図1 ジョゼフ・クレパン《デッサン》3番（1939年）



図版2

クレパン《110番》（1940年12月22日）

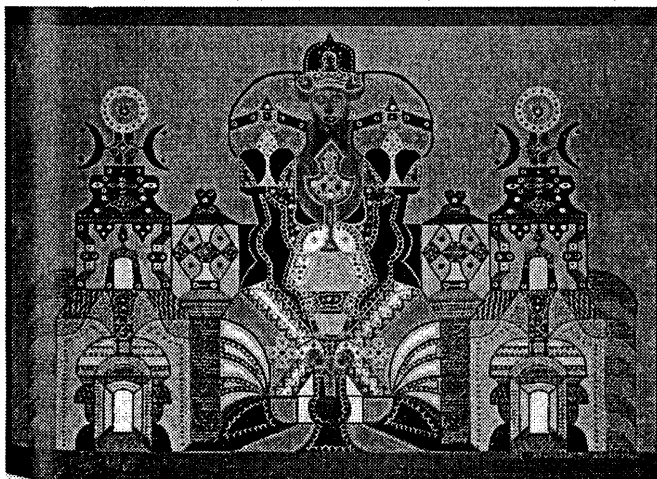
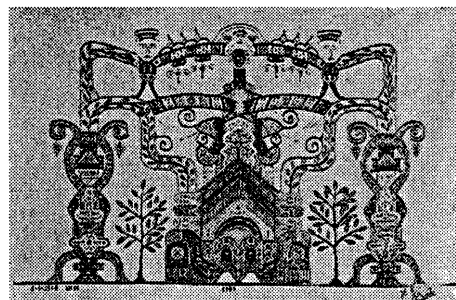


図3

クレパン《驚異のタブロー》12番（1948年1月6日）



図版4 アンドレ・ブルトン
「霊媒画家ジョゼフ・クレパン」
（『コンバ・アール』誌1954年6月14日）



図版5

シュヴァルの《理想宮》（1912年）

