

イヴ・ボヌフォワ：バロックとイマージュ

久保田 悠介

[キーワード：①イヴ・ボヌフォワ ②バロック ③イマージュ]

1. はじめに

この論文は現代フランスの詩人Yves Bonnefoy¹⁾ (イヴ・ボヌフォワ) が1970年に発表したバロック芸術に関するテキスト*Rome, 1630 : l'horizon du premier Baroque*²⁾ (『1630年のローマ：初期バロックの地平』、以下『1630年のローマ』) を出発点として、同時代に書かれたほかのテキストを参照しつつ、ボヌフォワにおいて「バロック」とは如何なるものであったのかということを明らかにすることを目指すものである。ボヌフォワにとって「バロック」とは何だったのか。それは彼の広範な知識に裏付けされた歴史的な問題でもありつつ抽象的な美学をめぐる問題でもあったのではないか。ボヌフォワにとってバロック芸術と彼の美術論から詩へと通底するイマージュについての思索が如何なる関係を持っていたのか、先行研究もあくまで美術論にとどまりその関係のなかに通底する思想を抽出した研究が存在するとは言えない。しかし何よりそれは彼のイマージュ論を支える思考の根幹に位置していたのではないか、というのがこの論文の出発点である。

しかしその前にイヴ・ボヌフォワとは何者であるか、その基礎的な背景を確認しておきたい³⁾。1923年に生まれ2016年に世を去ったイヴ・ボヌフォワは、さまざまな芸術分野を横断した運動であるシュルレアリス

ムに接近することから彼の詩的な営みを開始し、その後自身の詩を探求するうえで離反していくこととなる。自身の詩を探求するそのような彼の詩的営みはその後彼自身の詩学を練り上げていくうえで「現前」(présence) という語に象徴されるようなものへとなっていく。この「現前」についても本稿で検討することとなるが、ボヌフォワは「概念=本質を拒否して、可感の世界、存在するもの=現存[現前]への接近を詩に求めようとする⁴⁾」のだ、といった説明が一般に流通しているものだろう。

「概念=本質」に対立するものとして「現前」が定義される一方で、ボヌフォワの「現前」とは「イマージュ(イメージ)」と対立するもの、とする見解も存在する。「ボヌフォワは「概念の城」に閉じこもった象徴主義、そしてイメージの過剰に溺れたシュルレアリスムがともに抱える不毛を乗り越えるべく、イメージではなく存在の「現前」を希求し、「現前のためのイメージとの戦い」を自らに課した詩人である⁵⁾」というのがそのような見解の典型のひとつである。しかし、このような要約はしばしば見られるようなボヌフォワのイマージュ批判者としての面を強調しすぎてもいるように思われるし、「現前」の対立項としてのみ「イマージュ」を評価してしまうのでは、ボヌフォワのイマージュ論の真価を理解することはできない。『1630年のローマ』を読むことで、ボヌフォワにとってイマージュというものがどのように深い意味を持っていたかがわかるように思われる。重要なのは、ボヌフォワにとってイマージュが両義的な意味を持っていたということである。ボヌフォワにおいては、イマージュの肯定的な面と否定的な面が存在するのだということを明らかにする必要がある。

ではそれは具体的にはどのようなものなのか？ 本稿ではボヌフォワのイマージュ論を經由しつつ、『1630年のローマ』や同時代に書かれたバロック論、特に«L'architecture baroque et la pensée du destin⁶⁾» («バロック建築と運命の想念」)を中心にしてバロックにおけるイマージュの問題を検討していくことにする。ボヌフォワのイマージュは詩における問

題というだけではない。バロック芸術について語られているこのテキストを読むことで、ボヌフォワのイマージュのまったく違った側面や、ボヌフォワが肯定的に語るイマージュというものを具体的に理解することができる。そしてそれがまたバロック芸術と切り離し得ない関係を結んでいたことが理解されるはずである。

2. イマージュを批判するボヌフォワ

まず前掲引用において、「現前のためのイメージとの戦い」と訳されている箇所全文を見ることにする。「*La Présence et l'Image*⁷⁾」(「現前とイマージュ」)と題された講演の一部である。

言葉の真実、それを私はためらうことなく、現前のためのイマージュとの戦い——イマージュ=世界との戦い——であると言いました。⁸⁾

ここでは確かに「イマージュ」に対する「現前」の優位性が語られており、「戦い」という語が示すようにそこに批判的態度を見ることができるのは間違いない。ではそれはどのようなものであるか、詳しくボヌフォワのイマージュ批判を検討してみよう。前掲引用で語られていたのは「言葉の真実」と言うように、あくまで詩についてのイマージュだったが、彼の考えるイマージュはより広いものである。

そのときから私は、とても長いあいだ芸術創造のもっとも深い内容であり、そしてそのままとどまっているイマージュ、そのイマージュに対するわれわれの欲求は、われわれの世界を表象したいという欲望よりは、われわれの世界のさまざまな欠陥から解放された、もうひとつの世界を建設したいという欲望を意味するのだということを主張していました。⁹⁾

「芸術創造のもっとも深い内容」と述べる以上、ボヌフォワにとって芸術全般を語る上でイマージュの重要性は疑い得ない。しかしイマージュの欲求とは単なる表象ではなく、われわれの世界を拒否したもうひとつの世界の建設に陥りもする。ボヌフォワが危険視するイマージュとはそのようなものである。ここにイマージュの作用において「それは対象を、非存在として、或は不在として、或は何処か他の所に存在するものとして、措定する¹⁰⁾」と語ったJean-Paul Sartre (ジャン=ポール・サルトル)の想像力論の残響を聞き取ることができるだろう。表象としてのイマージュは現実とのかかわりを持つという点で肯定されるのだが、しかしイマージュは現実を疎外するものとしても機能もしてしまうのである。それは世界のノイズを排除し、現実を見ないこととなるだろう。この現実と離れたイマージュについてのボヌフォワの論は『1630年のローマ』において、ルネサンス芸術に存在していた「神聖なるものと被造物との連続性¹¹⁾」という神的なるものと具体的な現実とのつながりが、ラファエロらによる遠近法の完成を経た後、アンニバーレ・カラッチにおいて「実体験とイマージュとの間の絆が断ち切れ¹²⁾」てしまったのだという形で論じられる。遠近法に象徴される科学的認識の徹底は、神聖なるものとのつながりを失っているが故に、その裏返しとして夢としてのイマージュを肥大させるのである。ボヌフォワによればその現実が「不在であることの証¹³⁾」によってカラッチの「夢とノスタルジー¹⁴⁾」は増幅される。そしてそれをロマン主義¹⁵⁾である、とするボヌフォワの論は、イマージュは現実から離脱するが故に美しいものとなるという結論に至る。この「ノスタルジー」はピエトロ・ダ・コルトーナにおいても「叙情的イリュージョン¹⁶⁾」として受け継がれることとなる。ボヌフォワはそれと似た例をボッロミーニにも見ている。ボッロミーニにおいてはボヌフォワによってそういった面は「グノーシス」という語彙で語られる。「イマージュ」のメランコリックな精霊によって、蔑まれた此処と、善とされた他処との間の有害な二元論が、実行不能なグノーシスが、馬鹿げ

たスローガンが、何とたくさん撒き散らされてきたことでしょう！¹⁷⁾と語るときボヌフォワはカラッチとも通底したものをボッロミーニにも見ているのだ。「脱肉¹⁸⁾」とも表現されたボッロミーニは現実とかかわりを持たない現実とかかわりを持たない芸術家としてとらえられる。

新古典主義者ミリツィアはボッロミーニについてこう言った、エ・バニスタ・ファンタステイコ（夢の細工師）と。これはつまり、現実の尺度とはいっさい関係をもたず、宇宙の中にはめこむことのできない物象たちの——なぜかと言えば、それらのものたちが存在するのはまったくのところ、支配者であると同じく囚われ人でもある一個の自我が己の妄想を際限なく追い求める、心的な実存の次元であるからだが、そうした物象たちの——入念な創造者、ということだ。¹⁹⁾

ボッロミーニにおいては現実と関係しない「夢」として、イマージュの問題が現れる。このようなボッロミーニの態度がボヌフォワの批判的に語る「もうひとつの世界を建設したいという欲望」と対応するのは明らかだ。そして「囚われ人」という表現と「偶然と自己の消滅との恐怖に金縛りにされているこの王子、石を用いるこのハムレット²⁰⁾」というボッロミーニへの評は、以下の文章を想起させもする。

ハムレットが舞台の前面ですることは、マラルメが言うように、夢みながら、自分自身の書物を読み透しながら、眼差しによって他者たちを否定することではなかったでしょうか。マラルメは付け加えます。「彼は無差別に殺戮する、あるいは少なくとも人は死ぬ」と——彼が通りすぎるところでは人は死ぬ、というのも、ハムレットこそは夢であり、自らの劇場に、諸々の象徴表現、諸々の影をしか残さないからです。²¹⁾

アンニバーレ・カラッチからボッロミーニへと至るイマージュへの態度は遠近法に象徴される外観把握の徹底した後に現実を非=在と化す夢のイマージュを礼賛する態度として現れる。なぜなら外観に超越性を見いだすことが不可能となった時代では「今後は天上的なものは純粋な超越性として「内的」経験の中へと探し求められなければならない²²⁾」からだ。「グノーシス」という言葉を用いつつ、ボヌフォワはイマージュの現実との断絶を語っている。「ボッロミーニは北方的、ゴシック的、《ルター派的》と言うことができる²³⁾」と言うとき、ボヌフォワは「グノーシス」という言葉を用いつつも一種のプロテスタンティズムの精神をボッロミーニに見ており、キリスト教的な側面に注意して論じていると言えるだろう²⁴⁾。同時代のピエトロ・ダ・コルトーナもまた、その現実との断絶を「ノスタルジー」によって埋めようとする芸術家たちのひとりとして定義される。この断絶を埋める運動は別の言葉でも表現される。

結局のところ、わたしはイマージュ崇拜を拒否していました。そこにほとんどメランコリーによって意識を罫にかけける墮天使の行いを見ていました。²⁵⁾

ボヌフォワは現実を否定し、イマージュに耽溺する態度を「イマージュ崇拜」という形容でとらえる。シュルレアリスムが、現実との接点を失ったイマージュの戯れへと向かってしまったことへの批判という文脈が存在するが²⁶⁾、ボヌフォワはシュルレアリスムと同じものをこの時期のアンニバーレ・カラッチやボッロミーニに見ているのである。ルネサンスが持っていた事物と超越性の統一の崩壊後、カラッチやボッロミーニはこの断絶を「イマージュ崇拜」という形によって埋める。このイマージュ崇拜という語はボードレールから受け継いだもののだが、当然ながら偶像崇拜という語を連想させることに留意するべきだろう。そのイマージュ崇拜が作品においてどのようなものとして現れるのか、ボヌフォワは夢

見られた「ひとつの無限²⁷⁾」という語で表現する。それは人間の有限性、いまここにある生というものから目を逸らさせる。そして崇拜という語が示すようにイマージュを絶対化する態度であり、ひとつの信仰の態度である。ボッロミーニにおける「イマージュ崇拜」は「自分を分離し自分を愛するひとつの主観性²⁸⁾」に基づいて「恩寵²⁹⁾」へと到達せんとするのである。

つまりボッロミーニにおける超越的なものへの憧れはボヌフォワによると「イマージュ崇拜」へと帰着するのだが、そのようなイマージュへの態度をボヌフォワが一定の評価や留保をしながらも批判していたのは間違いない。それらは確かに偶像崇拜を否定する「アウグスティヌスの³⁰⁾」キリスト教から見れば「虚無が徘徊する被造物³¹⁾」として批判される。この「イマージュ崇拜」の対象として存在するイマージュを「絶対的なイマージュ」と呼ぶことにしよう。

一方で偶像としてのイマージュを批判する態度は、カラヴァッジョへと至る虚無の露呈として芸術の面で達成を見ることとなる。先述のようにボヌフォワはラファエロの遠近法に象徴される科学的認識の徹底が、一方ではアンニバーレ・カラッチが持っていたようなロマン主義的態度を生んだとする。そしてその一方で、ガリレオ・ガリレイやカラヴァッジョによる科学的な外観にのみこだわる認識を生んだというのが彼のとらえる歴史である。カラヴァッジョについて彼はこのように語っている。

まるで超然とした底知れぬ夜から、流星の残滓の如く、剥ぎとられたかと思える、あのなまなましい外観の断片によって、この世界のすべての調和的なイマージュは無効となった。あの古い時代の感覚＝意味、中世の人があらゆる物の中に認識できていたもの、それが突然この穴だらけの月面の外観の中にしみこんで、そして消えてしまったかのようだ。³²⁾

ボヌフォワによれば、ラファエロに象徴される遠近法の科学的認識の徹底が一方ではアンニバーレ・カラッチが持っていたようなロマン主義的態度を生み、その一方でガリレオ・ガリレイやカラヴァッジョの外観にのみこだわる認識を生んだのだと言う。そしてガリレオたちが露呈させたのが「陰鬱な即自³³⁾」であると言うとき、G・W・F・ヘーゲルやサルトルの哲学の影響を読み取るのは容易い。またそれ以上に「感覚＝意味」が消えてしまったのだ、と言う文章にサルトルの*La Nausée* (『嘔吐』) のマロニエの根のような経験の筈を聞き取ることができるかもしれない。

とはいえそういった哲学的文脈に引きつけるよりも、ここで語られているのが現実認識の変化を巡る事態であることに注意すべきだ。「規範とは円錐の、この場合には、神へのわれわれのヴィジョンという円錐の、その断面と同じく、相対的で数え切れないものであるということを理解しなければならぬ³⁴⁾」とも彼は語っている。ここでは、ルネサンスに存在していたような規範となる秩序の崩壊の後の、現実の相対性こそが語られているのだ。そこでは事物は「神の現前³⁵⁾」を示すことはない。これをきわめて宗教的な問題として、ボヌフォワが捉えていたことが理解できるだろう。それはカラヴァッジェスキであるヴァランタンにも受け継がれる事態だが、この「イメージ崇拜」のような絶対化の危険性を持つ「調和的なイメージ」を無効とし、相対化するようなイメージを、イメージの絶対化を否定する「相対的なイメージ」と暫定的に名づけることとする。この「相対的なイメージ」を果たしてイメージ批判者であるボヌフォワはどのように受け止めていたのだろうか？

ここで以下のイメージについてのもうひとつのボヌフォワの言葉を見ることで、このような偶像破壊的態度が彼にとってどのような意味を持っていたのかを考える必要がある。

[...]わたしたちが皆ともに生き、わたしたちがつくるこの場所は、

むき出しの物質の基盤の上では、それもまた夢ではないでしょうか。³⁶⁾

この「むき出しの物質の基盤」が、カラヴァッジョについて語られていた上記の事態と類似したものであることが理解できる。「相対的なイマージュ」に対して、ボヌフォワが「絶対的なイマージュ」のようにはっきりとした否定ではなくとも、それだけで十分なものと評価していたわけではないことがうかがえる。では他にどのような道がありえるのか。ボヌフォワにとってのバロックを考察するには、そのような二項対立を乗り越えるイマージュへの理解が必要となる。

3. バロックのイマージュ論

まず歴史的な前提として、バロック芸術において存在していたのは、そういった偶像崇拝の態度とも、プロテスタンティズムの偶像破壊的態度ともまったく異なるカトリシズム側からの答えである。ボヌフォワがそれをどのようにキリスト教的な文脈から抽象化させようとしたとしても、そこにトリエント公会議以降成立したバロックのイリュージョニズムの影響を読み取ることができるだろう。それはイマージュを用いつつそれ自体を絶対化しないという態度である。

ガリレイが彼の新式望遠鏡のレンズの中で月のひび割れた地表が大きくなってゆくのを見て以来、意識はその結果理解し始めたのだった。フォルムとはダンテやラファエロが思っていたようなもの、すなわち存在の究極の現実などではなくて、要するにわれわれのエクリチュール——われらが通路、われらが未完の通り、われらが風——でしかないのだと。³⁷⁾

フォルムはエクリチュールであり、あくまでそれは「通路」などの比喻

が示すような媒介物として存在する。バロックとはエクリチュールとしてのフォルムを用いたイリュージョン主義の経験である。そしてフォルムが「存在の究極の現実」ではないことを承知の上で、どのようなものが創られ得るのか。ボヌフォワはバロック芸術をそれへの回答として定義しようとし、ベルニーニの聖ピエトロ大聖堂の大天蓋について語りながら、カラヴァッジオが露呈させた「虚無」を超える契機をそこに見いだそうとする。

つまり《バロック》意識はイリュージョンをそのようなものとして [イリュージョンとして] 受け入れ、実際にはこれを基本的な材料として、虚無を受け入れるのではなく、存在を生み出すことが問題なのだ。従ってバロック的(ベルニーニ的)なイリュージョンからの目覚めとは、目に入った虚無が現前へと再転換するそれだけで肯定的な瞬間である […。]。われわれはこの仮面でしかないが、仮面自体としての仮面は、現実であり得るだろう、「神」は虚無を使って存在を作るのだから。必要なものは勇気や徳ではなく、信仰なのだ。³⁸⁾

ここではイリュージョンは単純に否定はされない。受け入れられつつ、しかしそれを媒介物として、ボヌフォワがしばしば用いる語彙である「現前」へと再転換することが重要なのだ。それを支えるのが「信仰」であることに注意したい。ボヌフォワがそれをどのように表現したとしても、ここにトリエント公会議以降に成立した秘蹟である、聖体におけるキリストの現前としての「プレザンス・レエル」(Présence réelle)の論理を見て取ることは容易だろう。バロック芸術とは、「プレザンス・レエル」を支えとしてカトリックがトリエント公会議において「キリスト像や聖人の画像は尊崇を受けるべきであるが、それは「聖画像が神的力を内に秘めていると信ずるから」ではなく、それが表現している本体への尊敬

ゆえである³⁹⁾」としたことに端を発したものであるからだ。ボヌフォワも言及するように、ベルニーニには「いかなる偶像崇拜もない⁴⁰⁾」。ベルニーニにおいて問題となるのは感覚的なイマージュの喜びに惹かれつつ、しかしイマージュがそれ自体としては相対化された上で、絶対的なものを喚起するということなのだ。この「絶対」と「相対」のふたつの軸をボヌフォワは以下のように示そうとする。

実際にはふたつの経験、現前の経験とイリュージョンからの目覚めの経験、絶対の経験と相対の経験、それらがただ一瞬に起こるのだ。さて、バロックの身振りとはクァドゥラトゥーラのようなものである。それはその過剰さによって、人間の中における天上的なものの現前を示すのだと見なされている。だがこの過剰さはあまりにも外面的なシーニュを伴っているために、ただちに——あの高みにある揺れ動き仰向けになった建物のように——単なるひとつのイマージュを暴露することが示され、そしてわれわれの喜びとは、その時から聖なるものが間近であると知りつつ、外観は嘘でしかないと予感しているということである。⁴¹⁾

イマージュはイマージュでしかないことを露呈させ、ある種の覚醒状態、「外観は嘘でしかない」という批判的な認識による相対化へと促す。しかしそれはカラヴァッジョが「調和的なイマージュ」を否定するような、「相対的なイマージュ」によるイマージュ批判とも異なっている。それは「聖なるもの」への通路をつくり出すエクリチュールとなるだろう。その意味で、外面性を装うだけのイリュージョニズムの延長として捉えられる「トロンプ・ルイユ⁴²⁾」との違いをボヌフォワは明確に指摘している。一方ではカラヴァッジョが持っていたような、冷徹な認識に近いイマージュへの「相対の経験」が存在すると言える。しかし一方には「絶対の経験」というものが存在するのだ。この「絶対」と「相対」の間の

拮抗した関係はたとえばNicholas Poussin (ニコラ・プッサン) について次のように言われているものと近いものを感じさせる。

どれほどのタブローの中でプッサンは、ティツィアーノの『バッコス祭』の手本によって […] 以上のこと [不安から癒されるための夢] へとあおられ、感覚的な豊かさの利益に限りなくあずかる夢や、限界のない人間のためのありあまる黄金時代の夢に、赴くがままになっただろうか! […] しかしまもなく傷がまた目を覚ます。そして傷とは、そのとき墓の上のあれらの碑銘、丘の上のあれらの到達できない街々が、おぼろげに見えた完全さは永遠にイリュージョンでしかないことを思い起させるということだ。プッサンは現実の十全さと人間の限界のこれらのふたつの対立する直観によっていつまでも引き裂かれることとなるだろう。⁴³⁾

「現実の十全さ」という「おぼろげに見えた完全さ」は絶対性と結びつくものだ。そしてまた「人間の限界」というという認識は、その絶対性と対立する相対性の認識でもある。これはベルニーニ的な絶対と相対の拮抗関係にも近いものだ。しかしプッサンとベルニーニの大きな違いは、プッサンにおいてはあくまでその経験が同時に起こることはない、ということである。少なくとも『1630年のローマ』において、プッサンは相対と絶対の関係をひとつの絵画で達成すると言うより、この二項を巡りつつその緊張関係で作品を生み出す芸術家ということになるのだ。むしろベルニーニの絶対と相対の経験は、このテキストが書かれた後に「現前」を表現するためにボヌフォワが書いた次のような文章を想起させるように思われる。

[...] 生への、存在への [...] ある関係、同時に非-イリュージョ

ンと十全さである関係、夏の終わりのブドウ棚の重いブドウの房のような自熟した関係 […] ⁴⁴⁾

ここでもまた「非-イリュージョン」というイリュージョンへの批判的態度と、「十全さ」という経験が「同時に」起こるのである⁴⁵⁾。「非-イリュージョン」という表現がもともと存在していたイリュージョンを前提として、つつそれを相対化するという含意があることは疑いようもないが、それはあくまで「十全さ」への道を開くものであり、その相対化こそが「十全さ」を招来させる以上、イリュージョンの存在は必須の前提なのだ。そしてそれは「生」や「存在」とかかわるものなのである。これもまた先に引用したような「絶対」と「相対」の経験の一種と言ってよい。

そして、このような「絶対」へ向かうものと「相対」へ向かうものとの関係はボヌフォワにとって「現前」を語る上で重要な意味を持つものであった。そういった現前の経験は、たとえば以下のようなアルベルト・ジャコメッティについて語られた同時代（1967年初出）の文章に見いだされるものでもある。

一つ一つのものにとって、その本質が自らの現前のさなかにまさしく反響するような、一個の実存様態、完全に透明な「理念」、感覚と意味との、相対的なものと絶対的なものとの結合。⁴⁶⁾

近い時期にジャコメッティについて書かれたこのテキストはこの時期のボヌフォワの関心を示している。そしてこの経験をボヌフォワは、ボードレールらを引用しつつ「象徴⁴⁷⁾」と呼んでもいるのだ。「実存」と「理念」、「感覚」と「意味」、「相対的なもの」と「絶対的なもの」とが結合される瞬間とは、ベルニーニにも感覚的なものを用いて超越的なものを喚起させるという形で実現されるものだ。とはいえそれはベルニーニなどのバロック芸術に限らず、バロック演劇にも見いだされる部分である

ことをボヌフォワは指摘する。バロックの演劇はしばしばイリュージョンを用いつつイリュージョンのメディウムとしての物質性を明らかにするのである。

マリオネットは自分が木とぼろ切れであると主張している。しかしまさにこのことによって、マリオネットは現前の照射にいかなる障害を対立させることもなく、われわれと現前との——常に証拠によって邪魔される——接触が回復される。⁴⁸⁾

このような文章から、ヴァルター・ベンヤミンが見いだしたバロック演劇の「異化効果」を思い出すのは難しいことではない⁴⁹⁾。メディウムは、メディウムとしての物質性を露呈するが故に覚醒を促すのだ。しかしボヌフォワとベンヤミンの違いは、ベンヤミンがあくまでそこからの「覚醒」、相対化に重きを置くのに対し、ボヌフォワはそこから相対化と表裏一体の「聖なるもの」への期待が起こるということに目を向けていることだろう。それはあくまで「内面的⁵⁰⁾」なものだが、目に見えるものなしに達成することはできないのだ。

そしてまた聖ピエトロ大聖堂という場について語るには、それが墓所であったことを忘れるわけにはいかない。「Les Tombeaux de Ravenne」(「ラヴェンナの墓」)においては、墓は死を隠しつつ、しかしそれ自体の物質性によって死というものを露にするのだと語っている⁵¹⁾。死とは、人をそのどうしようもない現実へと直面させ、世界に不滅のものなどないことを示す現実を相対化する認識ともなる。そのような認識を覆い隠すのが墓であるのだが、墓という物質それ自体がまた滅びゆく物質に過ぎないという相対化の作用によって、逆説的に絶対的なものを語りもするだろうと次のようにボヌフォワは述べるのである。「墓とともに、そして死のこの解体のなかにおいて、いまや、ひとつの同じ動作が不在を語り、不在のうちにひとつの生を維持する。現前は不壊であり、永遠で

ある、とその動作は語る⁵²⁾」という形で。しかしそのきっかけとなるのは装飾文様という目に見えるイマージュなのである。目に見えるイマージュ抜きでこの経験はありえない。

この目に見えるイマージュを用いて目に見えないものを喚起するという手法を考える上で、ボヌフォワがシャルパントラの以下のような文を引用していたことは注目に値する。

たいせつなのはもはや円柱の厳正さではなく、それが建築全体の中につくり出す空虚であり、円柱を隣の円柱から隔てる間隙、円柱がわれわれの想像力にゆだねてくる間隙なのである。列柱は仕切り壁ではなくなり、スクリーンになるのだ。⁵³⁾

それ以前の建築で重要な意味を持つ「円柱の厳正さ」はもはや問題ではなく、円柱は想像力を喚起する場としてのスクリーンとなる。建築に代表されるバロック芸術においては観る側からの積極的な想像力の参入によって、そこにあるものをスクリーンとした「不可視なもの」への予感が感じ取られることとなる。バロック芸術にとっての問題は、見えるものを通して何らかの想像力を喚起しルネサンス以降失われた「統一性」を再び与えることである。ボヌフォワを参照しつつ、Gilles Deleuze（ジル・ドゥルーズ）は次のように述べる。

もう既に久しい前から、あらゆる[・]中心[・]も、またあらゆる指定可能な形態も失ってしまった無限の宇宙という仮説が練り上げられている。しかしバロックの特性とは、観点としての[・]頂点[・]から発する投影によって、このような宇宙に再びひとつの統一性を与えたことなのだ。もうずっと前から、世界は根本的に演劇として、夢想あるいは幻影として、ライブニッツがいうように道化の衣装として扱われている。しかしバロックの特性とは、幻影に陥ること

も、幻影から脱出することでもなく、幻影そのものの中で何かを実現すること、幻影に精神的な現前を伝え、幻影の部分や断片に集合としての統一性を再び与えるようにすることなのだ。⁵⁴⁾

映画におけるカトリシズムにも注目したドゥルーズ⁵⁵⁾が、バロック芸術の幻影と信仰に注目するボヌフォワに注目するのは興味深い。ボヌフォワがバロック芸術を通して思考していることもまた、それ自体は「幻影」にすぎないもので如何に存在感のあるものを生み出すか、その生成の運動であることは先述のとおりである。とはいえドゥルーズにおける「croyance」としての信仰と、ボヌフォワの「foi」としての信仰を単純に並べることはできないだろう。ドゥルーズがボヌフォワの論に何を見ていたかは興味深い問題だが、ここではボヌフォワのバロック芸術観が哲学に反響もしていることのみ指摘しておきたい。

そうした哲学とも結びつくようなバロック論よりもボヌフォワ自身のバロック論へとどろう。ボヌフォワはシャルパントラの「聖別された⁵⁶⁾」壁面の空間としてのブルネレスキという一節を引用した後、ミケランジェロにおいては「無用⁵⁷⁾」とされていた柱がベルニーニにおいてはある意味を持つのだと語る。

ベルニーニは、彼の空間の外観を脅かし解体すると言うよりもむしろ、聖ピエトロ大聖堂では大天蓋の四本のねじれ柱をもって壁面に激しく異を唱える。その結果、装飾だったものがそれ自体としてモニュメントとなるのだ。ある種の逆転が起り、それによって円柱、説教壇、教壇衝立が、そしてあまたの彫像たちが、以後は空間の指示を [...] 発令し、発散や放射によってこれを伝える。⁵⁸⁾

ベルニーニが聖ピエトロ大聖堂を改築するにあたって、すでに存在していたねじれ柱が重要なきっかけとなったということは周知の事実だが、ねじれ柱はモニュメントとして空間への異を唱えることで、ブルネレスキ風の「聖別された」空間の意味を変化させる。ここで「聖別された」という語にボヌフォワが注目したということに留意しておく必要がある。ボヌフォワにとって「聖別」とは、*«Baudelaire parlant à Mallarmé»*（「マラルメに語りかけるボードレール」）などを見れば明らかのように、Stéphane Mallarmé（ステファヌ・マラルメ）に代表されるような、純粹な観念によってそれ以外の現実との接点を持たず閉ざされた状態のことであった⁵⁹。『1630年のローマ』においてブルネレスキに代表されるルネサンス的空間は「肉体的条件から英知的なものへの通路がおおよそつくられていて、もはや時間は存在せず、場所は円蓋によって荘厳になるよりは包摂され、理性が情念や本能に対して優位に立っている⁶⁰」ものとして表現される。そしてそのような純粹観念に満たされた空間において柱は邪魔なものとして存在していたのだが、ベルニーニにおいて想像力のスクリーンとなることによって、壁面による空間秩序に対して従うだけの装飾という主従関係を逆転させる。空間の仕切り＝壁面による「聖別」によって作られたブルネレスキの空間は、ベルニーニによって「円柱、説教壇、教壇衝立」に中心が移行したのだとボヌフォワは述べる。ここでは断絶された二つのものの融合が起こっている。「外部」と「内部」、「装飾」と「建築」である。ここではルネサンス的空間においては自足していたとはいえ疎外されていたものがその後の混乱を経て、止揚されているのだといっても間違いではないだろう。

ベルニーニはこゝこといまの——ここで、今の、絶対的な、唯一の、個人に定められた贖いの経験の——鍵、ギリシア世界が持たず、イタリアのルネサンスが正当に評価しなかったものであるそれを、再び見つけたのだ。[...] 現前によって空間を収斂させ、そ

して人間的持続を大いに示し、しかし同時に神聖なものの統一の中、螺旋のように、人間的持続をたわめるこの信仰の、芸術面での証人のようにベルニーニを特徴づけ——わたしは定義上、必然的にこの信仰が「バロック」だと言うだろう。⁶¹⁾

〈ここといま〉において、「神聖なもの」と「人間的持続」が螺旋のように絡み合いながら共存する状態のことを、彼は別の箇所では「受肉⁶²⁾」と表現する。このキリスト教を連想させる表現は、有限性を自覚した人間が、夢としてのイメージが「受肉」されることによって、もう一度超越的なものへと触れることへと促す。それは「場」の経験であり、かつての超越性とつながりの崩壊後の状況の中、もう一度「神聖なもの」と「人間的持続」を止揚しようとする統一の運動である。

そしてベルニーニの建築に関して言えば、それは突如としてすっかり私へ語ったのだ。われわれの全てである、場の存在は、信仰の表明によって、まるで受肉されたが如く、とても単純に、あまりにも強く経験されたひとつの夢である無からつくり上げられるということ…⁶³⁾

『1630年のローマ』の二年後に出版されたこのテキストにおいても、それはひとつの「場」として位置づけられている。夢を受肉させ、無から鍛え上げられた場こそが、ベルニーニの建築と結びつくものなのである。

ではイメージが「受肉」ということは、具体的にはどのようなことなのか？ Georges Didi-Huberman (ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン) の「それ [受肉] は、イメージを身体と接触させ […]、次に身体を変貌させることをイメージに求めていた⁶⁴⁾」という指摘は示唆的である。「受肉」とは、主体の身体と客体としてのイメージの間の相互干渉によって行われる生成の運動である。ボヌフォワにおいてもこ

の「受肉」という概念はイマージュとの静態的な関係ではなく動態的な関係として、ボヌフォワのよく使用する対比を使うならば「見る」ではなく「生きる」ものとして現れることとなる⁶⁵⁾。主体が単に対象＝客体としてイマージュを見るのではなく、その関係の中を生きることが重要なのだ。キリスト教のイマージュについて研究するMarie-José Mondzain (マリ＝ジョゼ・モンザン) は次のように語る。

キリスト教は、このように可視的なものからイマージュを分ける乗り越えたい距離を断ちたいと望んでいたが、隔たりを否定するのではなく視覚とヴィジョンとを繋ぐ関係に動態的な調整を行うことによってであった。この《経済的な》交渉は神性の不可視なイマージュが可視性に到達する歴史的契機を提供することとなった受肉の目的そのものである。⁶⁶⁾

イマージュは、キリスト教においてはイマージュと視覚の間の動態的な関係の中に存在する。ボヌフォワにおいてもイマージュはエクリチュールであり、動態的な関係のなかに存在するものであると考えることができるだろう。ベルニーニが生み出したバロックの場とは、なによりもそのようなものであったのではないだろうか。少なくともそれはキリスト教美術というものに一貫した問題であったはずであり、例えばボヌフォワは『1630年のローマ』においてバロック芸術とピザンチンのイコンにおいては外面性を通して現前に到達することが共通の問題であることを指摘するという形で、その共通性を述べてもいるのだ⁶⁷⁾。

とはいえピザンチンとバロックは異なっている。なによりもバロックとはボヌフォワの定義によれば「再開された信仰運動⁶⁸⁾」なのである。外面性によって疎外されていたという聖なるものがもう一度現実に受肉されること、それがボヌフォワの思考の核である。そして、このような受肉の問題は詩の問題と通じることであった。詩における受肉を彼は

「現実がついに十全に受肉されたというこの印象、逆説的にも、受肉作用から逸らされた語たちからやってくるこの印象を、私はイマージュと呼びましょう。⁶⁹⁾」と表現している。受肉とは、疎外されていた現実がイマージュを通して十全に具体化されたことを伝えるものである。語は現実を疎外するが、しかしイマージュを通して現前は達成され、現実が聖なるものを回復することとなる。ここにおいて、バロック芸術で問題とされていたイマージュの受肉が詩の議論となるのである。それは一般的な意味でロジカルとは言いがたいが、(モンザンの指摘に従うならば)キリスト教的なイマージュの問題が主体と客体が相互に干渉しあう「レトリック⁷⁰⁾」においてこそ成り立っていたことを考えれば、ある意味で非常にキリスト教的な選択であったと言えるだろう。バロック芸術にも存在し、そしてボヌフォワの詩にも存在するであろうこのようなイマージュにおける偶像崇拜と偶像破壊の間の拮抗を、ボヌフォワはなによりも歴史的な問題であると述べる。

偶像崇拜の敵である詩は、同じほどに偶像破壊の敵でもあるのです。こう考えると、不幸な社会の諸々の必要に答えるための、なんと力強い助けがそこにあることになるでしょう。イリュージョンがその豊かさを見せるでもありましょうし、十全さが欠如それ自体から生れるでもありましょう。しかし夢と実存とのこの弁証法、欲望に燃える情熱(受難)の至高点における、共感(共苦)というこの第三項は、いうまでもなく最も困難なものです。われわれの諸文学を形作るものでありながら、東方の叡智ならばわれわれの妄想と呼ぶでもあろうこれらの昂揚した表象、これらの変容、これらの熱狂の次元には、東方の叡智が持つように思われる——ただしそれはただ単に葉叢のもとでのこと、それに対してわれわれの場所は歴史です——受け入れると同時に拒否する能力、絶対であるかに見えるものを相対化し、次にその非存在を再

び尊厳ならしめ、再び十全たるものにする能力が必要でしょう
 ……。⁷¹⁾

歴史とは、人間が具体的に生きる場であり、静態的・無時間的な秩序は存在しない。『1630年のローマ』において超越性と断絶したものとして語られていた現実が、ベルニーニにおいてまた神聖なるものと一致するということを想起することができるはずである。それはカラヴァッジョらにおいて露呈するような「虚無」だが、「欠如」から「十全さ」が生まれるように、ある統一がベルニーニにおいて達成されるのである。ここにバロックと共通の理路を見いだすことができるだろう。「再開された信仰運動」としてのバロックとも共通する、このイリュージョニズムを用いてボヌフォワは「夢と実存とのこの弁証法」を達成しようとするのである。

言葉の真実、それを私はためらうことなく、現前のためのイマージュとの戦い——イマージュ＝世界との戦い——であると言いました。[…] もろもろのイマージュは絶対化されれば詩の瞞着ともなったはずですが、人がそれを横切るように体験するその瞬間から、かくも原初的で、かくも貪欲であるが故に、われわれの裡にあって人間性のありのままの姿に他ならぬこの欲望の、全く単に自然なフォルムにすぎないものとなる、このことを詩は、少なくとも予感はできるその最高の高みにおいては、理解することに成功しなければなりません […] 要するに、詩は「イマージュ」を告発しましたが、それはもろもろのイマージュを心底から愛するためでした。⁷²⁾

ここでイマージュが肯定的に語られなおされていることに気づく。ここにあるのは現前のためにイマージュを批判するという姿ではない。「絶

対化」されたイマージュではなく、ここで見出されるのは、「横切るように」体験するイマージュである。「キリスト像や聖人の画像は尊崇を受けるべきであるが、それは「聖画像が神的力を内に秘めていると信ずるから」ではなく、それが表現している本体への尊敬ゆえである」というトリエント公会議の決定のように、それを通してどのように「現前」へと近づけるかこそが、重要な問題となるのだ。

本稿ではバロック芸術について書かれたテキストを参照しつつ、バロック芸術を通して彼のイマージュ論を明確にすることを試みた。そこで見えてくるのはボヌフォワのイマージュ論とバロック美学の強固な結びつきである。イマージュを「受肉」させるというボヌフォワの表現も、「プレザンス・レエル」のようなバロック芸術についての視点から見ることで、より明確に理解することができるだろう。そこに見出されるのは、バロック芸術がカトリシズムのための芸術という側面を持つ以上、カトリシズムとの近親性でもある。本稿でボヌフォワのバロック芸術論を通して明らかにしたイマージュの受肉を通して現前を実現させるという彼の関心は、同時代の60年代後半から70年代にかけての彼の詩におけるイマージュについて考える上でも意味を持つように思われる。それについては今後の研究において、より深く検討していく必要があるだろう。

参考文献

- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 2010.
- BONNEFOY, Yves, *Rome 1630 : l'horizon du premier Baroque*, Flammarion, 1970.
- *L'Arrière-pays*, Skira, 1972 (rééd., 1992).
- *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977.
- *Improbable et autre essais*, Mercure de France, 1980.
- *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Baconnière, 1981.
- *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Éditions de Minuit, 1985.

- *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Éditions de Minuit, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Éditions de Minuit, 1990.

イエディン、フーベルト、『公会議史』、梅津尚志・出崎澄男訳、南窓社、1986年。

ウィットコウアー、ルドルフ&ウィットコウアー、マーゴット、『数奇な芸術家たち』、中森義宗・清水忠共訳、岩崎美術社、1969年。

桑田光平、「ジャコメッティと詩人たち（1）『レフェメール』の誕生とジャコメッティ」、『ART TRACE PRESS』、1号、ART TRACE、2011年、136-145頁。

- 「ジャコメッティと詩人たち（2）空虚を抱く手（今、空虚）—ボヌフォワとジャコメッティ（1）」、『ART TRACE PRESS』、2号、ART TRACE、2012年、216-231頁。

- 「ジャコメッティと詩人たち（3）空虚を抱く手（今、空虚）—ボヌフォワとジャコメッティ（2）」、『ART TRACE PRESS』、3号、ART TRACE、2015年、192-199頁。

- 「ジャコメッティと詩人たち（4）Hic et nuncの詩学—ボヌフォワとジャコメッティ（3）」、『ART TRACE PRESS』、4号、ART TRACE、2016年、214-219頁。

サイド、エドワード、『故国喪失についての省察（1）』、近藤弘幸・和田唯・三原芳秋訳、みすず書房、2006年。

ドゥルーズ、ジル、『巜：ライブニッツとバロック』、宇野邦一訳、河出書房新社、1998年。

- 『シネマ2時間イメージ』、宇野邦一・江澤健一郎訳、法政大学出版局、2006年。
野崎敏、『アンドレ・バザン：映画を信じた男』、春風社、2015年。

ボヌフォワ、イヴ、『現前とイマージュ』、阿部良雄・兼子正勝訳、1985年。

- 『バロックの幻惑：1630年のローマ』、阿部良雄監修、島崎ひとみ訳、1998年。

- 『ありそうもないこと：存在の詩学』、阿部良雄・田中淳一・島崎ひとみ・宮川淳・松山俊太郎訳、現代思潮新社、2002年。

ボンヌフォア、イヴ、『イヴ・ボンヌフォア詩集』、宮川淳編訳、思潮社、1975年。

『ユリイカ』、25巻11号、書肆ユリイカ、1993年。

註

- 1) 以下フランス語で表記することが適切と思われる固有名詞は最初にフランス語表記を付け加える。
- 2) Yves Bonnefoy, *Rome, 1630 : l'horizon du premier Baroque*, Flammarion, 1970. (以下ROと表記) 本稿でのこの著書からの引用はすべて引用者訳による。同時代のボヌフォワの状況の関係を踏まえつつ論じるため引用はこの初版を用いる。またそれ以外のフランス語の引用に関しては既訳のあるものは参照したうえで文脈に合わせ適宜改訳した。フランス語原文は«»で示す。
- 3) 伝記的な事実に関しては以下に多くを負っている。Daniel Lançon, *Yves Bonnefoy, histoire des œuvres et naissance de l'auteur : des origines au Collège de France*, Hermann, 2014.
- 4) 宮川淳、「ランプの舟」、『イヴ・ボヌフォワ詩集』所収、宮川淳編訳、思潮社、1975年、194頁。この論は初期詩集について述べられたものなのでこの定義自体が間違っているということではない。とはいえこのような理解だけではボヌフォワのバロック論における「現前」も理解できないだろうことは確かである。
- 5) 野崎敏、『アンドレ・バザン：映画を信じた男』、春風社、2015年、89頁。
- 6) Yves Bonnefoy, *Improbable et autre essais*, Mercure de France, 1980, pp. 211-233. (以下IMと略記) (イヴ・ボヌフォワ、『ありそうもないこと：存在の詩学』、阿部良雄・田中淳一・島崎ひとみ・宮川淳・松山俊太郎訳、現代思潮新社、2002年、243-271頁)
- 7) Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, 1990 (以下EPと略記), pp. 179-202. (イヴ・ボヌフォワ、『現前とイマージュ』、阿部良雄・兼子正勝訳、1985年)
- 8) EP, pp. 200. (イヴ・ボヌフォワ、同書、57頁)

- 9) *EP*, p. 42.
- 10) Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, 1967, p. 24. (ジャン＝ポール・サルトル、『サルトル全集12巻 想像力の問題：想像力の現象学的心理学』、平井啓之訳、人文書院、1983年、19頁)
- 11) *RO*, p. 8.
- 12) Yves Bonnefoy, *Rome, 1630 : l'horizon du premier Baroque*, Flammarion, 1970. (以下*RO*と表記)、p. 9. (この著作からの引用は筆者訳による。それ以外のもは既訳があるものは参照し適宜変更を加えた。)
- 13) *RO*, p. 9.
- 14) *RO*, p. 9.
- 15) 様々に定義される語だが、本稿ではボヌフォワの定義に従う。
- 16) *RO*, p. 80.
- 17) *EP*, p. 191. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、1985年、38頁)
- 18) Yves Bonnefoy, *Improbable et autres essais*, Mercure de France, 1980, p. 225. (以下*IM*と略記) (イヴ・ボヌフォワ、『ありそうもないこと：存在の詩学』、阿部良雄・田中淳一・島崎ひとみ・宮川淳・松山俊太郎訳、現代思潮新社、2002年、257頁)
- 19) *IM*, pp. 222-223. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、254-255頁)
- 20) *IM*, p. 223. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、255頁)
- 21) *EP*, p. 193. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、1985年、40-41頁)
- 22) *RO*, p. 12.
- 23) *IM*, p. 223. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、255頁)
- 24) もちろんボヌフォワもその後で言っているように彼の独自の見解ではない。たとえば「ゴシック的」ということに関しては以下を参照。ルドルフ・ウィットコウアー&マーゴット・ウィットコウアー、『数奇な芸術家たち』、中森義宗・清水忠共訳、岩崎美術社、1969年、300頁。
- 25) *EP*, p. 16.

- 26) 様々な場でボヌフォワはグノーシスの表現としてのシュルレアリスムについて言及している。ex. *EP*, 83.
- 27) *EP*, p. 191. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、1985年、38頁)
- 28) *IM*, p. 223. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、256頁)
- 29) *IM*, p. 223. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、256頁)
- 30) *IM*, p. 219. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、251頁)
- 31) *IM*, p. 219. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、251頁)
- 32) *RO*, p. 10.
- 33) *RO*, p. 13.
- 34) *RO*, p. 18.
- 35) *RO*, p. 12.
- 36) *EP*, p. 16.
- 37) *IM*, p. 209. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、239頁)
- 38) *RO*, p. 179.
- 39) フーベルト・イエティン、『公会議史』、梅津尚志・出崎澄男訳、南窓社、1986年、125頁。
- 40) *RO*, p. 15.
- 41) *RO*, p. 39.
- 42) *RO*, p. 39. バロック芸術のイリュージョニズムの代表としてトロンプ・ルイユはよく挙げられる例だが、ボヌフォワがそのようなトロンプ・ルイユを否定していることは重要である。
- 43) *RO*, p. 110.
- 44) *Le Nuage rouge*, Mercure de France, 1977, p. 347.
- 45) Roger Munier (ロジェ・ミュニエ) はこの部分を引用してボヌフォワの現前における「同時性」の重要性を指摘している。Roger Munier, «L'infini de la finitude» in *europe*, No 890-891, 2003, p. 44.
- 46) *IM*, p. 320. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、362頁)
- 47) *RO*, p. 320. ここでの「象徴」という語が持つ意味に関しては以下の論文で

- 論じられている。桑田光平、「空虚を抱く手（今、空虚）——ボヌフォワとジャコメッティ（2）」、『ART TRACE PRESS（3）』所収、アート・トレイス、2015年。
- 48) *RO*, p. 39.
- 49) ヴァルター・ベンヤミン、「ブレヒトとの対話」、『ヴァルター・ベンヤミン著作集9 ブレヒト』所収、川村二郎訳、晶文社、1971年、210-211頁などを参照。バルトルト・ブレヒトの「異化効果」と似たものをベンヤミンはバロック演劇に見ている。
- 50) *RO*, p. 40.
- 51) 『1630年のローマ』と「ラヴェンナの墓」の類似に関しては既に以下で指摘がなされている。Robert. W. Greene, «Bonnefoy and Art Criticism : A Preliminary Study», in *op. cit.*, 1979, pp. 448-449.
- 52) *IM*, p. 27. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、28-29頁)
- 53) *IM*, p. 213. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、245頁)
- 54) Gilles Deleuze, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Éditions de Minuit, 1988, p. 170. (ジル・ドゥルーズ、『襞：ライプニッツとバロック』、宇野邦一訳、河出書房新社、1998年、216頁)
- 55) Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, pp. 222-225. (ジル・ドゥルーズ、『シネマ2』、宇野邦一・江澤健一郎訳、法政大学出版局、2006年、239-242頁)
- 56) *IM*, p. 212. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、244頁)
- 57) *IM*, p. 213. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、244頁)
- 58) *IM*, p. 213. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、2002年、245頁)
- 59) cf. Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Baconnière, 1981, p. 93 etc. (イヴ・ボヌフォワ、「マラルメに語りかけるボードレール」、兼子正勝訳、『ユリイカ』所収、25巻11号、書肆ユリイカ、1993年、87頁などを参照)
- 60) *RO*, p. 15.
- 61) *RO*, p. 18-37.

- 62) *RO*, p. 82.
- 63) Yves Bonnefoy, *op.cit.*, 1972 (rééd., 1992), p. 154.
- 64) Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, 1990, p. 222. (ジョルジュ・テイディ = ユベルマン、『イメージの前で』江澤健一郎訳、法政大学出版局、2012年、314頁)
- 65) ex. Yves Bonnefoy, *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Mercure de France, 2008, p. 29.
- 66) Marie-José Mondzain, *Homo spectator*, Bayard Culture, 2013, pp. 57-58.
- 67) cf. *RO*, p. 41.
- 68) *RO*, p. 18.
- 69) *EP*, p. 191. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、1985年、37頁)
- 70) Marie-José mondzain, *op.cit.*, 2013, p. 58.
- 71) *EP*, p. 201. (イヴ・ボヌフォワ、前掲書、1985年、59頁)
- 72) *EP*, p. 201. (イヴ・ボヌフォワ、同書、57-59頁)

Une étude sur Yves Bonnefoy : Le Baroque et l'image

KUBOTA, Yusuke

L'objectif de cette étude consiste à élucider la notion d'« image » chez Yves Bonnefoy autour de ses textes sur l'art baroque. Tandis que plusieurs études consacrées à Bonnefoy considèrent cette notion comme négative que l'on oppose à la « présence », le poète attribue une place particulière à l'« image » dans ses réflexions sur l'art comme Rome 1630. La lecture de ses critiques d'art nous permettrait d'apporter un nouvel éclairage sur la notion d'« image », et de remettre en cause l'opposition entre l'image et la présence dans la poétique de Bonnefoy.

Cette recherche comporte deux chapitres ; le premier commence par l'enquête sur l'« image » de Bonnefoy en traitant surtout de deux artistes de l'âge Baroque : Caravage et Borromini. Cela nous amène à réfléchir deux images, absolue et relative. Il est certain que Bonnefoy place la notion de présence avant celle d'image dans son ouvrage comme « La présence et l'Image », mais ce n'est pas tout. Nous démontrerons que ce côté négatif condamné par Bonnefoy est celui d'image « absolue » — en d'autres termes, de « culte de l'image » — tout en distinguant avec l'image « relative ».

Nous essayerons en deuxième chapitre d'avoir une vue synthétique de la notion d'« image » chez Bonnefoy en incluant l'image « relative ». Bonnefoy, en analysant les œuvres du Bernin, y trouve une « apparence » relative qui est à la fois un « mensonge » et un « excès » qui suscite « notre joie » comme l'image absolue : l'image absolue et relative se situe dans un même instant. De ce point de vue absolue en même temps relative, le poète conclut que peut se rétablir la double image aliénée depuis la Renaissance, et accomplir l'« incarnation », qui se produit dans un rapport entre le sujet et l'objet. Nous suggérerons enfin que ce mot qui évoque le dogme chrétien serait une source de ses pensées de l'« image » et de ses essais du baroque.

(平成28年度フランス文学専攻博士前期課程修了)