

フルーリ・ジョゼフ・クレパンと近代心霊主義

平成 28 年 4 月 20 日受付

長谷川 晶 子*

要 旨

本論の目的は、フランスの心霊主義の画家フルーリ・ジョゼフ・クレパンにおける心霊主義の影響を明らかにすることである。霊媒の力を借りて死者と交流することができるという信仰に基づく心霊主義の活動にクレパンが関わったのは 1931 年のことである。1938 年から亡くなる 1948 年まで絵を描きつづけ、450 点以上の油絵を残した。これまでは美術史でアール・ブリュットを代表する画家として扱われることが多かったクレパンを、本論では、彼自身が関わった心霊主義の理論や代表的な霊媒画家の活動と作品と照らし合わせて、クレパンの霊媒画家としての創作の独自性を浮き彫りにすることに努めた。クレパンが当時住んでいた北フランスに心霊主義が流行した社会的背景を明らかにした上で、心霊主義の実践と理論の関係を確認し、同時代に活躍した心霊主義の画家オーギュスタン・ルサージュの創作から受けた影響の射程を明らかにした。クレパンが心霊主義の理論に忠実に創作活動を行いながらもそこに独自の解釈を施して表現していることを、綿密な作品分析を通じて論証した。

キーワード：フルーリ・ジョゼフ・クレパン、心霊主義、20 世紀美術、アール・ブリュット、北フランスの文化

フルーリ・ジョゼフ・クレパンと心霊主義

フルーリ・ジョゼフ・クレパン (Fleury Joseph Crépin, 1875-1948) はアール・ブリュットを代表する画家といわれている。アール・ブリュットとは正規の美術教育を受けずに創作するようになったひとたちの作品を指す。第二次世界大戦直後にフランスの画家ジャン・デュビュッフェが、当時美術として認められていなかった精神病患者や霊媒の作品などを「アール・ブリュット (生の芸術)」と名づけて、評価しようとした。英語圏ではアウトサイダー・アートともいわれる。

北フランスの田舎の村モンティニー＝アン＝ゴエルで金物屋を営んでいたクレパンは、一九三八年、六十三歳で突然絵を描き始めた。どこからともなく聞こえてくる声に導かれるままに手を動かし、一九四八年に亡くなるまでの十年間で四百五十点以上のデッサンと油彩を手掛けた。正規の美術教育を受けた経験もないまま、真珠のように光る絵具の点描でカンヴァスを埋め尽くしたクレパンの作品は、独創的というだけでなく、ひとを驚嘆させる力をもつ。アール・ブリュットの活動を開始していた画家ジャン・デュビュッフェによって一九四六年に見出され、翌年にはシュルレアリスムの理論家

* 京都産業大学外国語学部

アンドレ・ブルトンに高く評価された。クレパンの作品は、一九九九年には回顧展がパリのアル・サン・ピエールで開催されたほど、評価が高まっている。

本稿では、これまでシュルレアリスムやアール・ブリュットの文脈で語られてきたクレパンの制作活動を、当時の文脈、特にクレパンの関わった心霊主義の文脈のなかに戻して再考したい¹。というのも、クレパンの絵画を理解するためには、彼の関わった心霊主義の理論や実践を理解することが必要であると考えられるからだ。クレパンは実際、霊の命じるままに絵を描いたと主張していた。クレパンが心霊主義から受けた影響は実際どのようなものだったのか。それを解明するために、クレパンの活躍した北フランスにおける心霊主義の流行を確認したあと、同じ地域で活動したほぼ同い年の霊媒画家オーギュスタン・ルサーージュの活動と比較分析を行う。ルサーージュはクレパンと同じように心霊主義を代表する霊媒で、霊の命じるままに聖なるものに形を与えた。心霊主義におけるクレパンの位置を解明しながら、彼の画家としての独自性を浮き彫りにしたい。

北フランスにおける^{スピリティズム}心霊主義の流行

霊魂の存続や死者との交流という信仰は古くから世界各地に見られるが、降霊会において霊媒が死者のこぼを伝える、いわゆる近代の「心霊主義（英語 spiritualism, 仏語 spiritisme）」が起こったのは、十九世紀半ばである。一八四八年、ニューヨーク州北端の村ハイズヴィルでフォックス姉妹がラップ現象を通じて死者と交信したという出来事が発端とされる。この不思議な出来事は噂で広がり、マスコミや研究者が関心を寄せるようになり、全米のみならずヨーロッパにもその流行が波及した。フランスでは一八五三年以降、ヴィクトル・ユゴーなどの文筆家や、天文学者フラマリオンや犯罪学者ロンブローソなどの科学者を大いに魅了した²。アラン・カルデックが『霊の書』（一八五七年）をはじめとする著作のなかで、心霊主義を科学的宗教として理論化し、二十世紀初頭には流行のピークを迎える。

二十世紀に入ると、より一般的な大衆層に心霊主義が浸透していく。イギリス、ベルギー、ボヘミアと並んで主要な本拠地となったのが、フランスである。フランスでまず心霊主義の中心地として名前があがるのはパリとリヨンであるが、クレパンの生まれた北フランスは、工場の労働者、鉱員、職人、漁師などの大衆層が積極的に心霊主義サークルに加入するなど、心霊主義が一般大衆に浸透したことで知られる。本論でクレパンの比較対象とするルサーージュも鉱山で働いていた鉱員である。北フランスにはリール、ダンケルク、アラス、ドゥエなどに心霊主義の支部が複数存在し、定期的に講演会や展覧会が開催されていた。

北フランスは産業革命の原動力となった蒸気機関の燃料として用いられる炭鉱の産出地帯であり、十九世紀末から二十世紀初頭にかけてのベル・エポックに栄えた土地である。工業で急激な発展を遂げた地域に、大衆的な心霊主義が流行するという現象が起こったのは非常に興味深い。産業革命によって急速に文明化が進んだことが影響し、宗教的精神的な枯渇が生じたのだろう。キリスト教の代わりに、心霊主義が親しい人間を失った悲しみや自分の死の不安に応えるものとして登場したというミ

シェル・テヴォの説は³、人々が死と隣り合わせの生活を送っていたこの土地では説得力をもつ。炭坑での事故は日常茶飯事であり、労働組合が発展するきっかけとなった一九〇六年のクリエール炭坑の爆発事故では、約二千人もひとりが亡くなった⁴。加えて、北フランスは第一次世界大戦で徹底的に破壊された後、第二次世界大戦の激戦地にもなった。第一次世界大戦だけでも、マルヌ、ヴェルダン、ソンムなどの戦場で戦死した兵士は八百五十万人、巻き込まれた市民の死者数は一千万人にのぼり、第二次世界大戦となると、死者は三千万人とも六千万人ともいわれ、数えきれないほどの犠牲者をだした。第二次世界大戦を終わらせるために絵を描き続けたクレパンのみならず、同時代を生きた北フランスの人々にとって、死は突然訪れてもおかしくないものだった。亡くなったひとたちとの交流を可能にする心霊主義は、産業革命や近代文明のひきおこす軋轢の犠牲となっていた彼らの渴望に十分応えるものであった。

以上の背景からすれば、十九世紀の心霊主義が、伝統的に社会主義運動と結びついていたことは驚くに値しない。心霊主義の理論的指導者カルデックやその弟子レオン・ドゥニは、シモンやフーリエら社会主義者から影響を受けている⁵。二十世紀に活躍した霊媒たちすべてが社会主義運動に直接関わっていたというわけではないが、ただ、この社会主義的な傾向が、北フランスの労働者たちの「連帯」の意識に引き継がれていることだけは確かである。降霊会は、資本主義社会において孤立したひとたちが集まり、秘密結社のように、神秘的な体験を共有することで絆を深める機能も果たしていた。これまでとは異なる新しい関係性を求めて、資本主義の矛盾に苦しむ北フランスの労働者たちは、心霊主義に積極的に関わっていったと考えられる。

心霊主義の実践と理論

二十世紀初頭以降のフランスの心霊主義の実態については、まだ解明されていない部分が多い。ここでは、科学者の研究対象となったため比較的資料の残っているエレヌ・スミットとオーギュスタン・ルサージュの例を中心に、フランス語圏における心霊主義の理論と実践に光をあてていく。

霊との交信によって死後の世界の理解を深めることを目的としていた心霊主義は、特に実証主義の流行した時代であったことも影響してか、はじめはラップ音による交信だったのが、ターニング・テーブル、トランス・トーク、自動書記、デッサンへ、それからエクトプラズム、生きている人間と死んだ人間を同画面上に写しとる心霊写真⁶、石膏のようなものでできた手や足の造型へと、時を経るごとに様々な方法が考案されていく。

ラップ音による交信とは、フォックス姉妹が考案した方法で、たとえばラップ音で二回の場合は「はい」と答えるなどの決まりを決めて、霊に対して肯定・否定で答えられる質問をして意思疎通を図る。ターニング・テーブルとはテーブルの周りに参加者が坐り、トランス状態に陥った霊媒役の人間が叩く音によって、霊と交信する方法である。たとえばモルス信号のようにテーブルを叩く音がある原則に従って翻訳していく。一回はA、二回はB、三回叩いたらCといったふうに。トランス・トークは、催眠中の霊媒がそれまでに聞いたことのないような神秘的で哲学的な内容の話を自動的に話す

ことであり、自動記述とデッサンは霊媒が鉛筆を持ち、霊の命ずるままに手を動かし、メッセージを受けとる方法である。フランスの生理学者でノーベル賞受賞学者のシャルル・リシェによって命名されたエクトプラズムは、物質と非物質の中間の極微粒子の凝固したものとされる。エクトプラズムは霊媒の身体から出て、壁や机を叩いたり、テーブルや椅子を持ちあげたりしたという。ドイツの心理学者シュレンク・ノティングが霊媒を通じてエクトプラズムを発生させる実験を繰り返し行い、二百枚以上の写真を残している。石膏のようなもので作られた手首が現れて、ペンを持ち、字を書くこともあった。つまり心霊主義は、科学者による心霊研究の後押しもあって、より客観的でより触知できる証拠を通じて、霊の存在を証明する方向で発展したといえる。

心霊主義において、いつから油絵が利用されるようになったのかは、よく知られていない。デッサンは鉛筆やインクで描かれたものが多かった⁷。たとえばジャージー島に亡命中、寝食を忘れてターニング・テーブルに没頭したヴィクトル・ユゴーはインクによる美しい作品を数多く残している⁸、肖像画家フェルディナン・デムーランは色鉛筆による見事なデッサンを残している。油彩は乾くのに時間を要するので、当初は降霊会などには適した表現形態ではないとみなされていた可能性が高い。だが次第に、超自然的な「霊」の力を示すような創作活動をする霊媒が現れるようになる。

フランス語圏で油彩の例が最初に確認できるのは、二十世紀初頭に活躍した有名な霊媒エレヌ・スミット（本名カトリーヌ・エリーズ・ミュラー、一八六一—一九二九）の作品だろうか。ルサージュとクレパンより十五年ほど早くスイスに生まれたエレヌ・スミットの作品としては『インドから火星まで』（一九〇〇年）に添えられた色鉛筆画やアクリル画が知られているが、油彩絵具を用いた作品もある。一九〇五年、母の病気をきっかけに⁹、エレヌ・スミットは霊の命令に従い、板の上に油絵具を用いてキリストや聖母マリアの顔を描くようになった。彼女の描いたキリストや聖母の顔は正教会のイコンにも似ている。その制作過程には驚くべきところがあり、下書きもなしに、いきなりまなざしから描きはじめ、輪郭、首、肩、髪の毛、洋服、服の装飾の順に描いていったという。

もちろん霊媒なくしては、この世の人間は死後の世界と触れあえない。心霊主義において霊媒は死者の世界と生者の世界を結びつけるのに不可欠な存在である。ジャック・ラカンが「驚異という名の透視力」を持つと讃えたエレヌ・スミットは、油絵やデッサンのみならず、テレパシー、透視、念動、思考の写真など、様々な形態であの世との交信を行ったといわれ、霊媒としての能力が並外れていた。それに対し、ルサージュやクレパンは、一時的には治療師としても活動したりダウジングも実践したりしていたようだが、その後はひたすら絵を描いている。クレパンとルサージュは、ただ絵を描くことのみで評価されたタイプの霊媒だったといえる。心霊主義では、それまでにはできなかったことが霊の介入によって可能になったことを示す経験談が歓迎された。理論家アラン・カルデックは『霊媒の書』（一八六一年）で霊界からのメッセージを受けとる霊媒の能力や性質を、「物理現象霊媒」、「感受性あるいは印象性の霊媒」、「聴覚霊媒」、「話す霊媒」、「見る霊媒」、「治療霊媒」、「書く霊媒」、「専門霊媒」の八つに分けているが、デッサンは「専門霊媒」に分類される¹⁰。「専門霊媒」には絵に限らず、言語能力や音楽などの例もみられる。ルサージュの場合、作品自体もそうだが驚異的な創作そ

のものが、超自然の力を示しているとして重宝されたと考えられる。下書きなしで、信じられないほどのスピードで、大きなカンヴァスを埋め尽くしていくルサージュの創作は、心霊主義がペテンでないことを示すために、科学者や一般の人々に頻繁に公開された。

ところで、この時代の庶民にとって油絵具を用いて絵を描くことは、今日考える以上にハードルの高い行為、日常の生活から縁遠い行為であったと考えられる。このことを鑑みると、ルサージュやクレバンの周囲に与えたインパクトの強さは想像できる。ルサージュ自身もはじめ、「お前は画家になるだろう」という予言を坑道のなかで聞いたとき、誰かに話せば頭がおかしくなったと疑われると考えて、半年間口をつぐんだ。油絵は美術教育もうけたことがない素人がいきなり描きはじめることができるものではない、という共通理解を当初ルサージュ自身も共有していたということだ。

さて、二十世紀初頭に活躍したフランス語圏の霊媒がよく読んでいたのは、フランス心霊主義の理論的創始者アラン・カルデックと、後継者のレオン・ドゥニの書物だった。カルデックの『霊の書』はドルイド教とキリスト教の発展形として近代心霊主義を理論的に位置づけた書物とされるが、これは抽象的な理論書というより、様々な霊媒の霊界通信の事例を紹介しながら教を体系化した、公教要理のようなものである。津城によれば、カルデックの『霊の書』が心霊主義の理論の基礎になりえたのは、それが出版されたのが他のひとよりも早かったことと、様々な霊媒の霊界通信の事例を自分の対話した以外のものも収集して含めたことが大きいという¹¹。『霊の書』は四章立てで、カルデック自身が執筆した「序文」と「序説」以外は、霊に尋ねて理解したことがテーマ別に記されていて、比較的読みやすいものとなっている。四年後に発表した『霊媒の書』には心霊主義語彙事典も収録されており、たとえば心霊主義については「霊の实在と顕現を信じることを基盤とする教義¹²」とわかりやすく定義している。ちなみにこの「スピリティズム」という語は、唯物論の反対語「スピリチュアリズム」と区別するためにカルデックが作った語であり、現在ではフランス語の辞書にも採録されている。

カルデックは収集された古今東西の霊界通信の事例が、出所が異なるのに内容が一致していることを重要視していた¹³。「個人」が「普遍性」にたどり着けるという主張は、自己疎外を無意識的に感じていた近代の人間の目には、連帯の証として、魅力的に映ったのだろう。ドゥニもこのカルデックの普遍性という考えを踏襲し、インド、エジプト、ギリシア、ケルト、キリスト教、近代の唯物論などの、古代からの死後に関する宗教の歴史を『死後』（一八九一年）で辿っている。彼は「序文」で、「あなた vous」の親しいひとが目の前で亡くなって物体となる時のことを描写し、そういう体験をした「わたしたち nous」が死という謎に引きこまれるのは当然であると述べ、身近な体験と普遍的な人類を結びつける。初等教育しか受けていない人々にとって、柔らかな口調で語るドゥニの文体と内容は、インテリ層向けのカルデックの理論より親しみやすかったと考えられる。同時に、エジプトやインドなどのオリエント世界への言及が、大衆を夢想の世界に誘ったことは大いにありうる。というものの、この時代の大衆層には、密かにオリエンタリズムが流行していた。ちなみに、エジプトやインドをモチーフにして描いたエレヌ・スミットとオーギュスタン・ルサージュもドゥニの書物を読

んでいる。

ただし、霊媒たちは心霊主義の理論を実践に移そうとしたのか、という点必ずしもそうではないようで、むしろ不思議な体験をしたのちに、それを説明する理論を求めたという流れで心霊主義に関わるようになった例が多い。たとえばルサージュは、前述したように一九一二年に炭坑にいるときにお告げを聞いたが、半年後に同僚に相談すると、それは心霊主義でいうところの心霊現象ではないかと示唆される。それで、レオン・ドゥニの本を読んだ後、見よう見まねでターニング・テーブルを試みた。参加したのはルサージュと妻と友人夫妻と別の友人である。テーブルに手をおいて輪になって座っていればいいと聞きかじった彼らとその姿勢でじっとしていると、テーブルが勝手に宙に浮きだし、問いに答えはじめたという。不思議な体験に魅了された彼らは毎週木曜日に定期的に同じような降霊会を開催するようになる。大衆層が心霊主義に関わるきっかけは、こういう伝聞から実験してみたというものが多かった。日本でも流行したこっくりさんのような伝播力を感じさせる。クレパンの場合は、理論書を読んだ形跡は今のところ見当たらない。一九三〇年にルサージュの弟子の霊媒で、アラスの心霊降霊研究会の中心人物だったヴィクトル・シモンと知り合いになり、自然に活動に参加するようになったようだ。

心霊現象を死者の霊の作用とみなして、霊媒をつうじて交信しようとする心霊主義にとって重要なのは、直接的に感知できる驚異を目撃することであり、より物理的な現象によって、霊の不滅を実証することだった。原理が実体験に先行している現象が、心霊主義の理論においても実践においてもみられることを確認できた。また、霊媒には色々な種類の能力を持つものがあることを確認したが、絵に関しては、いずれの霊媒画家も、それまでに美術館に行ったこともなければ、絵を学んだこともないのに、霊の命じるままに手を動かすと絵が描けたというトポスを共有している。霊媒は可能な限り受け身の状態で霊界からのメッセージを伝える必要があるとされ、表現力や絵の技巧の優劣はあまり考慮されなかった。霊の働きかけを純粹に伝えるのが熟達者とされ、高慢さ、思い上がり、利己主義などは欠点とされた。個人的意識と意志を弱めるのがよいとされる霊媒の受動性は医学界では問題視されたが¹⁴、シュルレアリスムにおいては肯定的に受けとめられ、この受動的で純粹な創作という考えは自動記述と自動デッサンの着想にインスピレーションを与えることになる。

クレパンとルサージュの心霊主義における活動

クレパンは一八七五年、ルサージュは一八七六年に、北フランスのアラスの周辺に生まれている。歳は一才しか違わないが、ふたりの霊媒画家としてのキャリアはかなり異なっている。まずは、ふたりの心霊主義との関わりを簡単に辿ることから始めよう¹⁵。

十歳から炭坑のなかで働いていたルサージュは、前述したように、三十六歳のときに「いつかお前は画家になるだろう」という声を聞き、抽象的なデッサンを手掛ける。自己流でターニング・テーブルを試したのち、有名な霊媒ベジエのいるサン＝ル＝ノーブルの^{フォールス・ブシコジック}不可視の影響研究所に赴き¹⁶、レオン・ドゥニの書物を読んで治療に励んでいる人たちと出会う。霊の命じるままに、画材を購入して

三×三メートルの油絵を手掛ける。創作しながらもルサージュは心霊主義の治療師としても活躍したとされるが、その詳細は不明である。第一次世界大戦が始まると召集され、塹壕のなかでポストカードをデッサンする。戦争から戻ると、創作活動を再開する。

二〇年代以降、ルサージュは順調に名声を獲得していく。一九二三年の地方紙『ル・グラン・エコ・デュ・ノール』と『ル・レヴェイユ・デュ・ノール』誌がルサージュのドゥエの市庁舎での展覧会を取りあげている。その評判は北フランスに限らず、パリにまで及ぶほどだった。『ルヴェ・スピリット』誌の編集者であるジャン・メイヤーのおかげで、心霊主義に関心を寄せる医者、作家、美術愛好家などと知りあうことができ、鉦員をやめて職業画家として生計を立てることができるようになった¹⁷。一九二五年に国際心霊主義会議が開催されると、彼の作品は心霊センターに展示され、最晩年のレオン・ドゥニとイギリスの作家コナン・ドイルに称賛される。一九二六年から二七年には特に優れた作品を残しており、一九二六年にはボザールのサロンやサロン・ドトンヌにも出品し、美術界でも評価を得る。同時に、精神医学からも注目され、^{メタフシシク}心霊現象研究所のオスティー博士の研究対象になる。アンドレ・ブルトンは「自動的メッセージ」（一九三三年）でルサージュを郵便配達夫シュヴァールとともに霊媒芸術の代表的存在として紹介している。ルサージュは二〇年代以降、フランスの心霊主義を代表する公式の画家として最前線で活躍しつづける。

一方、クレパンが心霊主義に興味をもつようになるのは、第一次世界大戦後の二〇年代後半になってからである。ルサージュと比べると十五年以上遅い。クレパンが色鉛筆を用いてデッサンを描くのは、さらにルサージュから二十六年遅れて、六十三歳になってからだ。それまでは比較的裕福な金物屋として、充実した日々を送っていた。趣味は子供の頃から没頭していた音楽で、地域のブラスバンドで金管楽器を奏でたり、作曲を手掛けたりしていた。長女マリー＝アントワネットが部屋に引きこもるようになったころから、クレパンは公的な音楽活動の場から退いている。正式な病名は現在でも不明だが、娘は精神病を患っていたらしい。クレパンの住むモンティニー＝アン＝ゴエルはなにしろ田舎の小さい村だったため、精神病について近所でも噂されて、家族が居心地悪くなったことは想像に難くない。

一九三〇年、クレパンはルサージュの友人であり弟子のヴィクトル・シモン（一九〇三―一九七六）を通じて、心霊主義サークルとコンタクトを取るようになる。先に確認したように、北フランスで心霊主義は流行していたため、入会するのにそこまでの抵抗は感じなかったと考えられる。ヴィクトル・シモンはもともとパ＝ドゥ＝カレ地方ランス付近の炭鉦会社に会計士として働いていたが、ある時霊の姿を認めて、徐々に心霊主義に接近するようになった人物で、クレパンに会ったときにはアラスの心霊降霊研究会の責任者になっていた。この時期、ルサージュの活躍は相変わらず心霊主義関連の雑誌と地方紙『ル・レヴェイユ・デュ・ノール』紙や『ル・グラン・エコ・デュ・ノール』紙で紹介されたり、北フランスの心霊主義の展覧会や講演会などでも展示されたりしていたため、クレパンがルサージュの絵を実際に目にした可能性は非常に高い。ルサージュの弟子ヴィクトル・シモンが一九三三年以降、色鉛筆画を、翌年以降油絵を描くようになるため、クレパンが彼らの創作にまっ

たく無関心であったとは考えられない。ヴィクトル・シモンは、霊に命じられて油彩を描きはじめ、テーマがエジプトやヒンドゥーであることもあってルサージュに似ていると評されることもあるが、シモンの作品は非常に遠近感のある、ある意味写実的な、うまい絵だ。大きな画面いっぱい金と青を用いて左右対称の寺院を描く彼の作品は、多少俗っぽいと思われるほどの幻惑的なイリュージョニズムで不可視の世界を表現している。シモンは三人のうち一番長命で、五〇年代以降、理論書を三冊発表し、戦後の心霊主義の中心人物となる。ルサージュ、シモン、クレパンは北フランスの霊媒芸術を代表する三羽鳥として扱われるようになるだろう。

クレパンは、おそらくこのシモンに影響されて、最初は放射線感応能力^{ラディエステジー}を用いた治療師として活躍するようになった。このときにクレパンが自分で編みだしたのが、ピンクの藁半紙に自分のサイン（音符のソとファがくっついたもの）を書いてハート型に切りぬいたものである。このハートを患部にあてると病気が治ったとクレパン自身証言している。ちなみに、カルデック『霊媒の書』は、治療師＝霊媒が霊の力によって増大した磁気流体を用いて治療すると説明しているが¹⁸、クレパンはこの流体については言及していない。クレパンは医者からペテンだと訴訟を起こされるが、治療費をとっていなかったこともあって、無罪となる。クレパンは、ダウジングで水脈を探りあてることもしている。ダウジングでは金属棒や探索錘と呼ばれる振り子を用いるのが一般的だったが、彼は自分の所持していた懐中時計を用いている。放射線感応能力に用いたハート型の紙やダウジングに使った懐中時計は、現在もリール・メトロポール美術館に保管されている。

一九三八年、楽譜を写していると、鉛筆を握るクレパンの手は勝手に動き、デッサンを描きはじめたという。この稚拙だが独創的なデッサンは、今でもローザンヌのコレクション・アール・ブリュットで見ることができる。装飾的な寺院らしきもの、豎琴のような形、花のようなもの、人間の横顔のようなものがある。その後、クレパンは「霊」の声を聞く。「三百枚の油絵を描け、そうしたら戦争は終わるだろう。」クレパンはその言葉を信じ、妻が亡くなった一時期を除いてほぼ毎日、明けても暮れても絵画を描き続け、一九四五年五月七日、つまりドイツ帝国の降伏の前日に三百枚目を描きあげた。それらのうちの十五枚は、一九四六年のフランス心霊主義協会の企画した展覧会で、ルサージュとヴィクトル・シモンの作品と一緒に展示されている。この展覧会を訪れたジャン・デュビュッフェはクレパンを発見し、狂喜する。アンフォルムの先駆者として画壇から注目を集めていたデュビュッフェは、ちょうどアール・ブリュットを構想し、作品の収集を進めていたところだったのだ。アール・ブリュットを代表する作品としてクレパンを紹介することになり、アール・ブリュットの活動の立ち上げを支援したアンドレ・ブルトンが、デュビュッフェのためにクレパン論を準備する¹⁹。一方のルサージュがアール・ブリュットで評価をされるようになるのは、六〇年代に入ってからのことだ。

ところで、心霊主義の人々のあいだでは、クレパンの評価はそこまで高くなかったと考えられる。たとえば、戦後のフランス心霊主義協会の企画した展覧会にはクレパンが招待されていないことをみても、少なくともその評価はルサージュに到底及ばなかったといえるだろう。クレパン自身もどうして心霊主義の仲間から連絡が来ないのか、理由がわからないとデュビュッフェに手紙でこぼしている²⁰。

もちろんクレパンの創作時期がさほど長くないという問題もある。あるいは一九四六年に、ルサージュがイカサマをしたと厳しく訴えられたことも考慮しなければならないかもしれない。だが、考えてみると、クレパンが戦争を終わらせるために創作したこと、また絵がお守りとしての効力をもつことに、心霊主義関係の雑誌は言及していない。それらを初めてそれを高く評価したのはブルトンである。そもそも心霊主義の教義自体にあまり関心を抱かなかったクレパンの主張は、心霊主義の教義から外れる部分があったのだ。

心霊主義協会がルサージュの嫌疑を晴らすために公開での創作の会を頻繁に企画していた頃、クレパンは「お前が四十五枚の驚異のタブローを描けば、世界は平和になるだろう」という声を聞く。一九四七年十月、一連の作品の創作にとりかかるが²¹、ちょうど「驚異のタブロー」シリーズの四十三枚目を完成させたところで、脳溢血のため死亡し、デッサンとエスキスとともに葬られる。

クレパンが七十三歳で死亡した後も、ルサージュは一九五四年まで、心霊主義の霊媒画家として絵を描きつづける。クレパンの創作期間は十年間、ルサージュは四十二年間。生涯に手がけた油絵の数は、クレパンが四百五十枚以上、ルサージュが八百枚程度。圧倒的なエネルギーである。とにかく、両者はほぼ同じ時代に近い土地にて生を受け、同じような活動をしたが、ルサージュは少なくともフランスの心霊主義においては、他に肩を並べるものはいない無類のスターとして扱われた。クレパンは、創作にあたって、ルサージュを意識せずにはいられなかったにちがいない。彼らは回想録を残していないため、互いにどのような感情を抱いていたのかはわからない。それぞれ自分の内なる「声」に従って創作するのに手一杯だったとも考えられるが、あまり意識的ではなかったにせよ、少なくともクレパンがルサージュの体験や作品を参考にした可能性は高い。クレパンとルサージュの心霊主義界におけるステータスや心理主義との関わり方、関係した期間の違いを確認したところで、ふたりの作品を具体的に比較して、それぞれの独自性を明らかにしていきたい。

クレパンとルサージュの創作

クレパンとルサージュは同じ北フランスで活動した霊媒画家ということもあって、同じカテゴリーで括られることが多い。アンドレ・ブルトンは、「ジョゼフ・クレパン」（一九五四年）のなかでクレパンやルサージュら、霊媒芸術に共通する特徴を挙げている。

構想の不在、全体を読みとろうとしても組織断面図などといった余計な想念にそらされてしまう一見常軌を逸した超-細密描写、左右対称への第一次的な関心、装飾的なモチーフへの極端な気配り、そして何よりも、極東あるいはコロンブス以前の新大陸で生まれた作品と比較しないではいられない天性。この最後にあげた特質こそは、明らかにまず解明されてしかるべきものだろう。²²

クレパンとルサージュは、どのような絵を描くのかという具体的なプランを予め持たずに作品を生み

だしていたし、遠近法によって全体を一貫した物語として提示しようという意識もなかった。ただ手の動くままに描いた彼らの画面は、確かに、細密、左右対称、装飾性が顕著であるという共通点をもつ。ただし、それはルサーージュとクレパンに限らず、多くの霊媒画家にも共通している。

作品全体が与える印象以外に、モチーフの類似性も指摘できる。ルサーージュの作品のなかで頻繁に見かけるエジプトと鳥のモチーフは、クレパンに引き継がれている。ルサーージュは一九三〇年にエジプト学者モレと出会ってからエジプトの記念碑に興味をもつようになり、その後生涯を通じてエジプトのレリーフが彼の絵画作品の主要なモチーフになる。エジプト趣味はモーゼを礼賛する心霊主義の教えにそっている。クレパンの作品、とくに初期には、ルサーージュのエジプト趣味を真似したような作品が数点（六番、六の二番、七十番）ある。たとえばルサーージュの《象徴的コンポジション——諸世紀の謎》（一九二八年）の一番上に描かれるモーゼの頭部【図1】は、クレパンの六の二番では女性の頭部【図2】として描かれている。真正面から単純化されて描かれた頭部、見開かれた眼差し、点描で描かれた建築物のようなものに組み込まれている身体が共通している。ルサーージュのこの作品は有名な作品であるため、複製ででも目にしたことがあったと考えられる。

クレパンがエジプト以上にルサーージュから借りたモチーフは鳥である。鳥は古くからこの世とあの世を行き来する靈魂を示すことが多かったため、心霊主義の画家の作品によく登場しているが、特に両者の鳥は横向きで装飾として描かれており、造形的にも類似している。たとえばクレパン《驚異のタブロー》の四十一番の宮殿を飾る鳥【図3】は、ルサーージュの《もっとも遠い過去の世紀の謎》（一九二九年）【図4】のファラオの両脇下に描かれる鳥に、形だけでなく色まで酷似している。

クレパンとルサーージュがこれまでに具体的に比較されてこなかったのは、彼らの神秘体験の類似性のみならず、こういった作品の特徴の親近性にあったかもしれない。ここではあえて両者の作品をつきあわせることで、それぞれの特異性を浮かびあがらせるという新しい試みを行いたい。

相違点を明らかにするにあたって、まず彼らが最初に手掛けた色鉛筆画に注目してみたい。ルサーージュが最初にデッサンを行ったのは、前述したように一九一二年のことである。五十二×三十五・二センチの無地の紙のうえに色鉛筆を用いて描いた抽象的なデッサンである【図5】。クレパンがはじめてデッサンを手掛けたのは一九三八年のことで、二九×四五・五センチの無地の紙の上に、豎琴のような建築物のようなイメージを十二個描いている【図6】。両者には、抽象的な点の集まりを描くか、輪郭をもった物体を描くかという点で決定的な違いがある。クレパンはこのデッサンを手掛けた時のことを次のように説明している。

一九三八年の年末、友人のために楽譜を写していると、夕方、ふいに手が楽譜を写すために従わなくなり、なんと驚いたことには、とても独創的な小さなデッサンを描きはじめたのです。²³

手が「独創的な」絵を描いたことにクレパン自身「驚い」ている。ちなみに、下描きをせずにそのままカンヴァスに絵具を塗っていくという方法をとっていたルサーージュは、デッサンや下絵にはあまり

関心を示していない。

ルサージュのデッサンが黄、青、橙、茶、黄緑などの落ち着いた色を用いて豊かな彩りであるのに対し、クレパンは普通の鉛筆でデッサンを描いたあとに、目立つ青と赤で彩色している。それぞれがデッサンに用いた色は翌年から描かれるようになる彼らの油絵でも主要な色となる。注目すべきは、ルサージュが鉛筆の下描きなしに色を直接用いているのに対し、クレパンがものの形を鉛筆で描いたあと、彩色していることだろう。ルサージュは油彩でも下絵なしに絵具をおいていったのに対し、クレパンはデッサンと下絵を作成したあとに、カンヴァスに写しとっていたのだ。

また、線の性質の違いも明白である。ルサージュの線は螺旋や渦を描きながら流れているのに対し、クレパンの線はぎこちない。ルサージュはその後、油絵において、細やかで流れるような筆のタッチで、ペイズリー柄のような模様や動物、人間の頭部などを、デッサンで用いた色の絵具で画面全体を覆っていくようになるが、クレパンは、建造物や十字架などの左右対称のオブジェを際立たせるように背景を一色で塗りつぶすようになる。

そして、空間の使い方も違いがある。ルサージュがミジンコのような有機物を描く複雑なデッサンで、空間を埋めているのに対し、クレパンは初めから建築物か竖琴のように見えるものを表現している。つまりクレパンにはアール・ブリュットの画家の多くにみられるような余白恐怖症がない。余白恐怖症とは空間のすみずみにまで装飾を施さなければならないと考える強迫症である。もしくは、クレパンの背景のべた塗りがこの余白恐怖症に相当すると考えることもできるかもしれないが、この問題については別の場所で考察することにしよう。

ルサージュが初めから色を用いて流れるような線で画全体を埋めながら、抽象的に見える絵を制作したのに対し、クレパンはぎこちない鉛筆の線で形の輪郭を描き、具体的なものを表しているように見える絵を手掛けた。このように、それぞれの個性がすでに最初のデッサンに刻まれているのは注目に値する。

つづいて彼らの油絵に目を移そう。ルサージュは、初めてデッサンをした時のことはざらりと触れただけだったが、油絵具で絵を描くようになった時のことは詳細に報告している。

このようにして何回か降霊会をやったあと、ある降霊会で、突然わたしの手が止まるという事態が起きた。わたしは仲間に行った。「わたしの手はもう動かたがっていないし、鉛筆ももはや何もしたがらない。」すると、わたしの手はこのようなメッセージを書きはじめたのだった。「今日、問題となっているのはもはやデッサンではなく、絵画だ。恐れてはいけない、わたしの忠告を聞きなさい。そうだ、君は画家になるだろう。[...] 理解しようとしてはいけない。よくわたしの忠告を聞きなさい。まずはリリエのポリシュさんの店で手に入れるべき筆と絵具の名前を書いて教えよう。彼の店で君に必要なものはぜんぶ揃うだろう。」²⁴

ルサージュは言われたとおりの画材を手に入れ、筆を手にとって待ちつづける。すると、手がすばや

く動きはじめ、次々と絵画を仕上げていった。ルサージュが最初に手掛けたのは、三×三メートルの作品で、カンヴァスを壁に立てかけかけて、一番右上から全体的なプランもなく、次にどうするかなど考えずに霊の命じるままに描いていったとされる。その時のことをルサージュは「わたしは何もしていませんでした。それがわたしのすべきことでしたから²⁵」とオスティー博士に説明している。

一九二七年に公開で描いた時に撮影された写真には、椅子に座り、上から下に向かって色を塗るルサージュの姿が収まっている。また三六年の写真【図7】には居間で作業をするルサージュが写っているが、イーゼルは用いられておらず、カンヴァスは壁に掛けられている。ルサージュは色鉛筆によるデッサンを手掛けたあと、絵筆を用いてデッサンをしている。画家はこの経験について、壁に貼った紙に「四つか五つの下絵を描いた。太い絵筆で何度も軽く叩いた²⁶」と証言している。彼が壁に「垂直に」創作していたことがわかる。

クレパンもまたイーゼルを用いず、油絵を椅子にたてかけて描いたかもしれないことは、回顧展カタログに掲載された写真から想像できる【図8】。ただし、この写真ではよそいきの服を着ているため、写真撮影のために画家らしくポーズしたものであるという可能性も否定できない。クレパンの創作は大体以下のような手順で行われたと考えられる。二十二・五×十七センチの学習用ノートの方眼状のページに鉛筆でデッサンを描いたあと、無地の紙に色鉛筆を用いて下絵を描く。厚紙に貼られた下絵は、上部に小さい穴があいていることから、カンヴァスの脇に画鋸で留められていたと考えられる。カンヴァスには下絵を拡大したイメージが描かれる。たとえば、クレパンがはじめて描いたデッサンは、一九四一年に拡大されて油絵で忠実に再現されている【図9】。相当数のデッサンと下絵は故人の遺言で遺体と一緒に葬られたため、すべての油絵に対して下絵が存在するのかどうかは現在とっては確認できないが、他の残されている下絵は大体後に油絵で再現されている。

また、いまでもなおその描き方が解明されていない「真珠」（クレパン）と呼ばれる光る点については、椅子にたてかけて描いたとは考えられない。乾いていない絵具を縦にするとせつかくの丸みが重力のせいで変形することが予想されるからだ。クレパンはブルトンに宛てた手紙のなかで「わたしはまず平らに下地を塗り、それからだんだんと絵具を盛りあげていきます²⁷」と説明していた。つまり、クレパンは背景を塗った後に、寺院や星などのイメージを描いていった。「真珠」の描き方については、点滴のような装置を用いて、水平に置かれたカンヴァスに少しずつ絵具を垂らしていったのではないかという説がある²⁸。どのように真珠を描いたのかについては未だに解明されていないが、少なくともカンヴァスを横に置いて手掛けたことだけは確かだろう。デッサンにも下絵にも鉛筆の乱れがないことから、テーブル上で描いていたと考えられる。つまり、クレパンの主要な部分であるデッサンと下絵、またカンヴァス上の点とレリーフの部分は、「水平に」置かれて描かれたと考えていいだろう。

ルサージュは、クレパンの用いたのより大きなカンヴァスを用いていたため、水平に置くことはできなかったにちがいない。クレパンの作品で一辺が一メートルを超えるものはほとんどないが、ルサージュは大体一辺が一メートルから二メートルの作品を多く描いていた。横長のカンヴァスもないわけ

ではないが、縦長が多い。薄い塗りで、人間や動物の顔などの細かい模様が複雑に絡みあったものが描かれているため、よく見るためには接近する必要がある。それゆえ、ルサーージュの作品と対峙したとき、見るものは上から下へ、あるいは下から上へと視線を走らせることになり、画面に上から覆われるような、あるいはひっぱりあげられるような感覚に襲われる。《象徴的コンポジション——諸世紀の謎》【図1】をはじめとした特に評価の高い一九二〇年代後半のルサーージュの作品は、これまでにこんな絵を見たことがないと思わせるような圧倒的な独創性と引力ゆえに、彼岸の精神世界を写しているという説明が説得力をもつことになる。

クレパンの絵には、ルサーージュの絵に見られるような、垂直の高みや彼岸へ向かう志向は見られない。たとえば地面の上に正面を向いて描かれるクレパンの寺院シリーズは、横長あるいは正方形に近いカンヴァスに描かれている。花瓶や寺院、壺、十字架などを描いた作品には上下があるが、地面が背景と同じ色で塗られているために、宙に浮いているように見える。重力が感じられない。日常のオブジェが背景という空中に不自然に釘づけされているため、見るひとによくわからない違和感を与える。さらに、クレパンの作品には、曼荼羅のような、ペルシア絨毯の柄のような装飾的なシリーズもあるが、これらの作品は左右上下を変えてもまったく問題が生じない【図10】。水平にしたものを真上から覗いているような感覚を見るひとに抱かせる。クレパンの作品には、ルサーージュの作品のように未知のものを表現したという圧倒的な超越感は感じられない。むしろ素直にものの形を象っているため親しみやすい。だが、同時にどことなく不安を感じさせる。この不安についてはプルトンも指摘している。不思議な輝きをもつクレパンの作品は、祝祭的で、実際に見たことはないのにどこかで見たことがあると思わせるような、不穏なノスタルジーを感じさせるのだ。

ところで、手が何かに操られるようにして作品を描くというトポスは、インスピレーションによる創作の例として、霊媒画家はもちろん、それ以外の作り手にも共有されている。ただし、「手」が作り手から完全に切り離されていることを強調する証言は、心霊主義に特に顕著に見られる。画家の意志から切り離された「手」のオートマティスムという観点からすると、下描きをしないルサーージュのほうが真正と見なされうるだろうし、そう見なされてきた。心霊主義で特別扱いを受けていたのはそのおかげだろう。ただし、表現の自由という観点から考えると、クレパンのほうがシュルレアリストたちに評価された理由もより深く理解できるかもしれない。題名、署名や描かれた内容に着目しながらこの問題を確認し、本論を終わりたい。

ルサーージュには《無題》の作品が多い。ただし無題であっても、絵画のなかに心霊主義の教えに沿ったメッセージ、あるいは《消えた昔の宗教》、《ピラミッドの霊》、《ピラミッドの偉大なる霊》、《諸世紀の謎》、《精神世界に関する象徴的なコンポジション》などの題名が直接作品内に描きこまれている。《無題》(1928年)についてルサーージュは、「人類よ、思いだせ。神の思考は高度で聖なるインスピレーションの源である。偉大な作品は、瞑想と沈黙のなかでしか作られない。聖なる場所への入り口。モーゼ、エジプト、イスラエル。聖なる場所の穹窿²⁹」を意味すると説明している。ルサーージュの作品に

は遠近法も用いられておらず、時代を超えたモチーフや模様が複雑に絡み合っているため、抽象的で解釈を誘う。それゆえ、ルサージュは伝えるべき内容、心霊主義の教義を作品に描きこんだのだ。

サインについては、最初は幼くして亡くなった妹の名前「マリー」（一九一二年のデッサン）と署名していたが、その後「レオナルド・ダ・ヴィンチ」、「マリウス・ドゥ・ティアン」を名のる。「マリウス・ドゥ・ティアン」とは、妹「マリー」の名と「アポリニウス・ドゥ・ティアン」を掛け合わせた存在で、ルサージュの分身と考えられている。霊との交流の証拠として絵を描いたとするなら、死人の署名があるほうが正しいのだろう。ただし、心霊主義の画家として公的に認められた一九二四年以降くらいから「A. ルサージュ」と署名するようになる。ルサージュの作品であることに価値があると、心霊主義内で認められるようになったからだろう。

クレパンは作品に題名をつける代わりに几帳面に番号をつけ、制作年月日とサインを記していた。驚くべきことに、下絵にすらこの習慣を適用していた。クレパンの数へのこだわりと几帳面さは異常とまではいわないまでも、人並み外れている。番号、日付と署名を記したのは、この「仕事」がいつどこで誰になされたのかを記すためだったと考えられる。つまりクレパンにとって作品はまずは単なるドキュメントだった³⁰。この意味で、クレパンは心霊主義にとって理想的な受動的創作を行っていたといえる。

クレパンの作品群は大體三つに分けることができる。ひとつは寺院のシリーズ、次に曼荼羅のような正方形の模様のシリーズ、最後に蝶、十字架、花瓶、左右対称のものを描いたシリーズ。寺院のシリーズに関しては、多少不吉な霊の存在を表現しているため、心霊主義の教義を表現しているといわれれば、そう見えなくもない。ただその表現力が並はずれているため、心霊主義の教義に限らずもっと広く「王位と覇権ということばにかなう〔…〕、何かしら荘厳なもの³¹」（ブルトン）を感じさせるのだ。

クレパンは何が自分を突き動かしているのか、何を描いているのか、どうして描いているのかに関心を抱かなかった。「わたしのタブローには題名がありません。自分が何をつくらされているのか、なぜつくらされているのか、そしていつこの素敵な仕事が終わるのかも、わたしにもわかっていません³²」とブルトンへの手紙のなかで述べている。これは心霊主義の文脈でよく目にするタイプの説明のように見えるが、実際のところ、同じような絵を何度も繰り返し描いているのに、はじめての体験のように受けとめつづけることもできる人間は稀有である。彼の念頭には、戦争を止めること、世界を平和にするという、内なる声が自分に気づかせた漠然とした使命しかなかったのだろう。十年間ものあいだ、このような純粋な状態を保ちつづけることができたのは、「この素敵な仕事」に没頭していたからだろうか。クレパンは自分の伝えるべきメッセージに無関心であったため、自尊心からも解放されることができたと考えられるのではないか。心霊主義の枠組みからみても、ある意味、霊媒としてはもっとも純粋な媒体としての役割を果たしたといえるのではないだろうか。

結論にかえて

以上の考察から、クレパンの創作はルサージュの霊媒としての創作をなぞっているように見えながらも、独自の展開も遂げていることを確認することができた。手が勝手に動いて絵を完成させたことを誇りに思いながら、あの世からのメッセージである絵の内容に対して関心を抱かなかったことは、心霊主義の霊媒としては少し不自然に感じられる。加えて、クレパンが自分の絵がお守りとしての効力をもつと考えていたこと、そして絵を描けば世界が平和になると考えていたことは、例外的であり、他の霊媒画家には見られない。無理難題を解決すれば願いが叶うというトポスは、むしろおとぎ話や童話でよく用いられているのではないだろうか。たとえばアンデルセンの『白鳥の王子』では、悪い魔女に白鳥に変えられた兄たちをもとに戻すために、姫が手を血に染めながらイラクサでシャツを編んでいる。つまり、クレパンの創作は心霊主義に多くを負っているのだが、同時にその枠のなかに完全にはおさまりきらないのだ。うがった見方をすると、クレパンは巧みに心霊主義の型を借りて、自分の好きな作業に没頭していたようにも見えてくる。

本論ではクレパンが関わった心霊主義の影響を明らかにすることで、クレパンは自分の身近にあるものを参照にし、作品に取り入れていることが判明した。今後はクレパンが生まれて生活をしつづけた北フランスのパ＝ドゥ＝カレの風物が彼の創作に与えた影響を解明する必要があるだろう。

注

- 1 アール・ブリュットとシュルレアリスムの関係については Lucienne Peiry, *Art Brut*, Flammarion, 1997, p. 94-97 と拙論「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」(『二十世紀文学・芸術・思想の諸問題とその位相』, 千葉大学大学院, 二〇〇四年, 五-二十四頁), 「霊媒画家ジョゼフ・クレパンを巡る二つの評論」(『社会文化科学研究』第九号, 千葉大学大学院, 二〇〇五年, 五十一-六十五頁) を参照のこと。
- 2 十九世紀フランスでの心霊主義の流行については、稲垣直樹『ヴィクトル・ユゴーと交霊術』(水声社, 一九九三年), 『フランス〈心霊科学〉考』(人文書院, 二〇〇七年) を参照のこと。イギリスの動向については、三浦清宏『近代スピリチュアリズムの歴史』(講談社, 二〇〇八年), 吉村正和『心霊の文化史——スピリチュアルな英国近代』(河出書房, 二〇一〇年) が詳しい。
- 3 Michel Thévoz, « Médiuns de première nécessité », *Art spirite médiumnique visionnaire, Message d'outre-monde*, Hoëbeke, 1999, p. 10.
- 4 Jean-Pascal Vanhove, *Le Nord-Pas-de-Calais d'antan, à travers la carte postale ancienne*, HC édition, 2012, p. 24.
- 5 心霊主義と社会主義に関しては、Marion Aubrée et François Laplatine, *La Table, le Livre et les Esprits*, JC Lattès, 1990 が詳しい。
- 6 心霊写真については、二〇〇四年にパリの写真美術館で行われた展覧会のカタログ *Le Troisième œil, la photographie et l'occulte*, Gallimard, 2004 と John Hervey, *Photography and Spirit*, Exposures series, London, Reaktion Books, 2007 (邦訳ジョン・ハーヴェイ『心霊写真 メディアとスピリチュアル』松田和也訳, 青土社, 二〇〇九年) が詳しい。写真技術の発展とそれをうまく利用したトリックが明らかにされている。
- 7 ただし、カルデックが心霊主義を理論化する前に独自の霊媒的デッサンを実験的に行った劇作家のヴィクトリアン・サルドゥーは、見事なエッチングで作品を残している。

- 8 *Victor Hugo, dessins visionnaires*, Fondation de l'Hermitage, 2008.
- 9 W. Déonna, *De la planète Mars en terre sainte, art et subconscient, un médium peintre Hélène Smith*, Bocard, 1932, p. 159. エレーヌ・スミット自身は油絵を描くようになったきっかけを母の死だと説明している。ただし、一九〇〇年以降、心靈主義に好意的なアメリカの女性の支援のおかげで自立することができるようになり、絵画を習えるようになったという説もある (Roger Cardinal, « Biographie », *Art spirite médiumnique visionnaire, Message d'outre-monde, op.cit.*, p. 142)。
- 10 Allan Kardec, *Le Livre des Médiuims*, Philman, 2007, p. 196-214. 油絵に関する言及がないのは、カルデックの時代にはそういう例がまだなかったためだろう。
- 11 津城寛文『〈霊〉の探究——近代スピリチュアリズムと宗教』春秋社, 二〇〇五年, 一七八頁。
- 12 Allan Kardec, *op.cit.*, p. 489.
- 13 Allan Kardec, *Le Livre des Esprits*, Philman, 2009, p. XLVII.
- 14 霊媒が錯乱状態に陥ったり、分裂症になったりする確率は非常に高かったといわれる。イヴォンヌ・カステルランは、二百人の精神病患者の四分の一が心靈主義者であったという一八五五年のチューリヒの例を挙げている (『心靈主義——霊界のメカニズム』田中義廣訳, 白水社, 二〇一一年, 一三六頁)。
- 15 ルサーージュに関しては、オスティー博士の論文の「オーギュスタン・ルサーージュ氏, 学んだことがない画家」(一九二八年), 一九八九年の回顧展カタログ (アラス美術館), 二〇〇二年の「悪魔と驚異」展カタログ (アナートル・ジャコヴスキー素朴絵画国際美術館), 二〇一五年の「絶対の探究——心靈主義のドウエ, 啓蒙の時代から今日まで」展カタログ (マルスリーヌ・デボルド=ヴァルモール図書館) を, またクレパンに関しては, 画家がブルトンに送った手紙 (一九四八年九月二十五日付), 画家の娘ブノワットのインタビュー (一九六〇年八月一九日付), 一九九九年の回顧展カタログ (アル・サン・ピエール) と「悪魔と驚異」展カタログを参考にする。
- 16 霊媒=治療師ジャン・ベジアが一九〇一年頃に創設した研究所。ベルトラン・ビュシュによれば, 「精神病的の psychose」はここでは「不可視の影響 influence」を意味する (Bertrand Buche, « Victor Simon », *A la recherche de l'Absolu : Douai spiritualiste, des Lumières à aujourd'hui*, Bibliothèque Marceline Desbordes-Valmore, 2015, p. 44)。
- 17 ルサーージュは, 欲のない人間であるとよく指摘されるが, 炭鉱で働いていた時と同じ時間給に, 絵を描くのに費やした時間をかけて計算して, 絵の値段をつけていたという。
- 18 Allan Kardec, *Le Livre des Esprits, op.cit.*, p. 211.
- 19 ブルトンのテキストは一九四八年に執筆されたが, この頃ブルトンとデュビュッフェが仲たがいをしたこともあって, クレパン論が出版されたのは, 一九五四年になってからのことである (*Combat Art*, 14 juin 1954)。
- 20 クレパンがデュビュッフェに宛てた一九四七年十一月三日付の手紙 (ローザンヌ, コレクション・ド・ラール・ブリュット所蔵)。
- 21 この頃, クレパンはガラスの壺に絵を描く試みも始めている。このことは, クレパンがブルトンに宛てた手紙 (一九四八年十月四日付の書簡) のなかで報告している。
- 22 André Breton, *Œuvres complètes*, IV, édition Gallimard, 2008, p. 711-713. (アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』粟津則雄・巖谷國士他訳, 人文書院, 一九九七年, 三三六頁)
- 23 Lettre de Fleury Joseph Crépin, à André Breton, 25 septembre 1948 (reprise dans Didier Derœux, *Fleury Joseph Crépin, 1875-1948*, Idée 'Art, 1999, p. 222) .
- 24 E. Osty, « M. Augustin Lesage, peintre sans avoir appris », *Revue Métapsychique*, numéro 4, janvier-février 1928, p. 3-4.

- 25 *Op.cit.*, p. 5.
- 26 *Ibid.*
- 27 Lettre de Fleury Joseph Crépin à André Breton, 25 septembre 1948 (reprise dans Didier Derøeux, *op.cit.*, p. 223).
- 28 ルーヴル・ランス美術館に勤務するミリアム・ポルによれば、クレパンの友人がガラスの丸底フラスコのよ
うなものを底を上にして用いていたと証言しているという（二〇一五年八月二十八日リールのポル氏宅にて
著者の行ったインタビューのなかで）。ミリアム・ポルはリール・メトロポール美術館のアル・ブリュッ
ト部門で働いていた時に、クレパンの生まれたエナン・ポーモンの精神病院クリニック・ジョゼフ・クレパ
ンにてクレパンに関する発表を行っている。
- 29 « Catalogue raisonné » 11, dans Annick Notter et Didier Derøeux, *Augustin Lesage 1876-1954*, Arras, Beaux-
Arts, 1988, p. 207.
- 30 ルサージュも自分の作品を写真で撮影していたことから、ある種の記録魔であることはわかる。そのおかげ
で、現在行方不明の作品までカタログ・レゾネのリストに入れることが可能になった。ただし、クレパンの
ように日付が振られているわけではないため、制作年が不明のものも多い。
- 31 André Breton, *Œuvres complètes*, IV, *op.cit.*, p. 718. (アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 前掲書,
三四三頁)
- 32 Lettre de Fleury Joseph Crépin, à André Breton, 25 septembre 1948 (reprise dans Didier Derøeux, *op.cit.*,
p. 223).



図1 オーギュスタン・ルサーージュ《象徴的コンポジションー諸世紀の謎》(1928) カンヴァス油彩 300x200cm 個人蔵

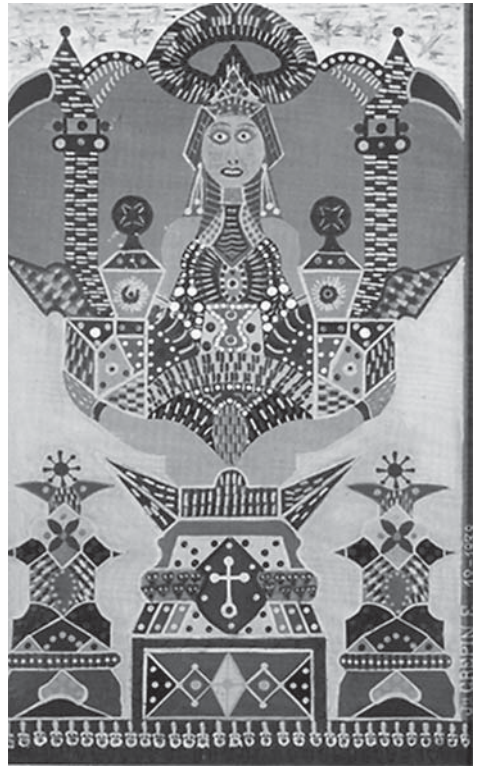


図2 フルーリ・ジョゼフ・クレパン《6の2番》(1939) カンヴァス油彩 52x33cm 個人蔵

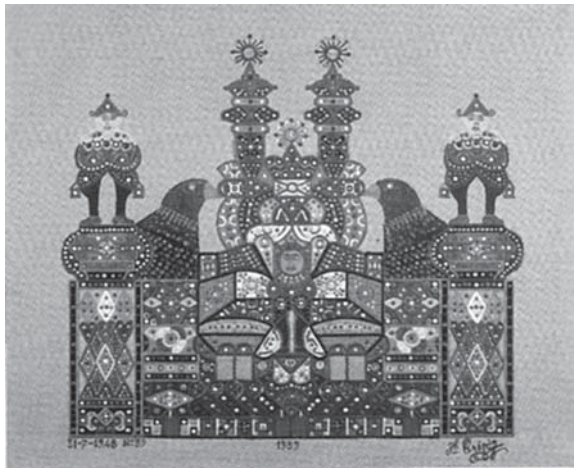


図3 クレパン《(驚異のタペロー) 41番》(1948) カンヴァス油彩 55x68cm 個人蔵



図4 ルサーージュ《もっとも遠い過去の世紀の謎》(1929) カンヴァス油彩 96x94cm 個人蔵

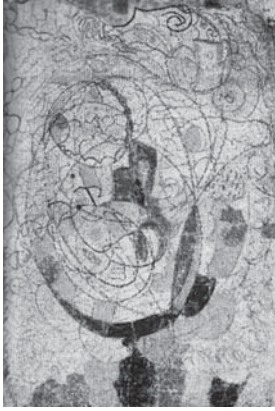


図5 ルサージュ 最初のデッサン(1912)
色鉛筆, チョーク, 紙 52x35.2cm
ベテュヌ博物館蔵



図6 クレパン《(デッサン) 1番》(1938) 鉛筆 色鉛筆
ボール紙に貼られた紙 29x45.5cm
コレクション・ド・ラルール・ブリュット蔵



図7 マンドリーヌと一緒にルサージュの写真
(1936年)



図8 クレパンの写真(パリにて。1946-48年)

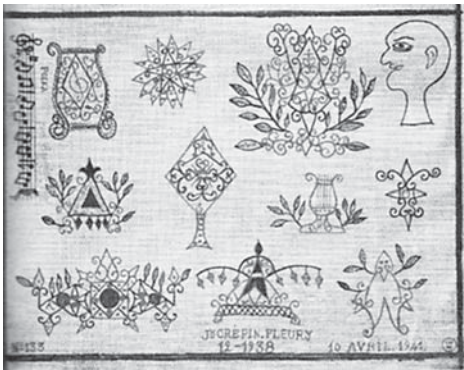


図9 クレパン《134番》(1941) カンヴァス油彩 27.5x50cm
コレクション・ド・ラルール・ブリュット

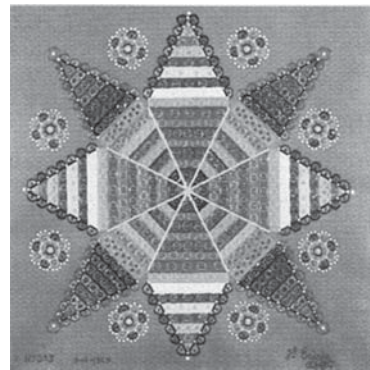


図10 クレパン《393番》(1947) カンヴァス油彩 57x57cm
個人蔵

Fleury Joseph Crépin and the Modern Spiritualism

Akiko HASEGAWA

Abstract

The purpose of this article is to clarify the influence of the Modern Spiritualism on French painter Joseph Crépin, who took part in this movement as a medium from 1931 until his death in 1948. The Modern Spiritualism is a movement based on the belief that we can take contact with the dead through the assistance of a medium. As a distinguished medium-painter, Crépin heard the voice of the Spirit and created more than four hundreds oil paintings. Today he is regarded as one of the representative painters of The Outsider Art in the Art history. But we forget often the fact that he participated assiduously in the Spiritism. In this article, we try to demonstrate that his activities of the Spiritualism encouraged him to invent the original expression. Crépin is influenced by the cultural and social context of the Northern France, the theory of Spiritism and the paintings of Augustin Lesage, medium-painter.

Keywords : Fleury Joseph Crépin, Spiritualism, Art of 20th century, Outsider Art, Culture of Northern France