

# 眼差しの交わる場所

## —— ポエム－オブジェ 『行為者 A・B の肖像』 (1941) をめぐり一考察

有馬 麻理亜

### 【抄録】

本稿ではアンドレ・ブルトンが創作したポエム－オブジェ『行為者 A・B の肖像』(1941)とその解説「ポエム－オブジェについて」(1942)を論じた。このオブジェは他のものとは異なり「肖像」という明確な主題のもとに制作され、後になってブルトン自身によって解説された特別な作品である。そこで作品と解説の一次的解釈だけでなく、制作準備として彼が残した草案や、当時彼が関心を抱いていた視覚の問題を踏まえて多様な角度からこのオブジェと解説文を再検討した。その結果、戦時下において人間性が危機に瀕しているというブルトンの警告が作品に込められていることや、この作品が当時の彼の視覚論をあらゆる点で体現していること、さらに鑑賞者が作品の一部として機能する仕掛けが隠されていることを明らかにした。

### 1. はじめに<sup>1</sup> 「自画像」としてのポエム－オブジェ

ブルトンは文学作品だけではなく造形作品も残している。そのなかにポエム－オブジェとよばれる物がある。大まかにいえば、文字と昆虫、石、卵、たばこの箱といった日常の物体が一つの枠のなかに納められている奇妙な構成物である。先行研究の多くは1930年代以降にブルトンが創作したものをポエム－オブジェとし、彼がポエム－オブジェらしきものについて初めて言及したのが1935年のプラハ講演であるとする<sup>2</sup>。たしかに30年代はオブジェの時代であった。31年に「象徴的機能を持つシュルレアリスムのオブジェ」が制作され、プラハ講演だけでなく「オブジェの危機」(1936)といったオブジェ論や、同年にはシュルレアリスムのオブジェ展が開催された。この時期にブルトンのオブジェ論が形成されつつあったのはたしかだ。

これらのポエム－オブジェの一つに『行為者 A・B の肖像 *PORTRAIT DE L'ACTEUR A・B*』(日付は1941年12月。以下『肖像』と略す)がある<sup>3</sup>(図1)。1942年ニューヨークの Art of this century というギャラリーで開催された展覧会に出品されたものだ。ブルトンは以前から自分の名前の頭文字 A・B のうち、A を 17、B が 13 という数字に見えることに着目していた (IV, 1350)。そこで 1713 という自分の象徴を年号と捉え、この年の出来事をオブジェとすることで自画像というオブジェを制作した。鈴木雅雄が指摘する

ように、ポエム－オブジェにはブルトンが愛する女性や友人にむけて創作した「ブルトンの私的な時間」が表れているものが少なくない<sup>4</sup>。しかしこの作品は「自画像」という他の作品とは異なる役割が与えられている特異性を持つ。そもそもブルトンは『ナジャ』（1928）や『狂気的愛』（1937）をはじめとして、自らの生を見る・見せるという主題に執着していた<sup>5</sup>。『肖像』というオブジェは、彼の詩的散文作品と同じ目的のもとで制作されたのだ。

さらにこのオブジェには他のオブジェと異なる点がもう一つある。作品を制作して数ヶ月後、彼は「ポエム－オブジェについて」（日付は1942年2月）というテキストを執筆し、自らオブジェを分析している<sup>6</sup>。巖谷國士が評するように、これはブルトン自身が解釈を披露した貴重な資料なのだ<sup>7</sup>。ところで多くの先行研究が30年代以降の作品をポエム－オブジェと呼んでいることはすでに指摘したが、正式な名称と定義が初めて紹介されたのは、この「ポエム－オブジェについて」という解説文においてである。解釈と定義が与えられたオブジェといえ、1935年にブルトンが制作した「夢－オブジェ Rêve-objet」も同じではないかと考える者もいるだろう。しかし「夢－オブジェ」の解説はオブジェというより夢の解釈だといえる。そのうえ「夢－オブジェ」は夢の物質化というポエム－オブジェと異なる目的をもつ造形芸術である（Ⅱ、558-559）。

すでに述べたように先行研究では1935年以降の作品をポエム－オブジェと安易に見做しがちだが、この作品の制作時期も重要である。たとえば1935年と1942年では時代背景が少々異なる<sup>8</sup>。プラハで講演を終えた後、ブルトンは亡命という人生の転機を迎えた。それはまた、旅をつうじて自然の驚異を再発見する機会を彼に与えた。ニューヨークに亡命する過程でマルティニークに滞在したブルトンが、自然の姿に衝撃を受けて、アンドレ・マッソンと「クレオール対話」を共同執筆したのは、『肖像』を制作した1941年であった。この「対話」はまた、ブルトンが初めてゲシュタルト理論に言及した文章であることで知られている。つまり、この時期ブルトンの視覚論になんらかの変化があったことも十分に考えられるのだ。そして『肖像』の解説文「ポエム－オブジェについて」（1942）は、まさにこのオブジェが展示された展覧会の序文「シュルレアリスムの起源と芸術的展望」（1941）と同じ時期に執筆された。この序文は1928年の「シュルレアリスムと絵画」で提唱されたブルトンの美学を更新するものであり、『肖像』とその解説を理解するために不可欠な資料であるといえる。

このように『肖像』という作品の特殊性から、このオブジェを論じた重要な研究がいくつかある。ブルトン自身と親交のあったジェラルド・ルグランは、オブジェの単なる解釈に留まらず、ブルトンがオブジェに登場する人物や事件にいつ頃興味を抱いたのかなど作品の背景を私たちに示してくれる<sup>9</sup>。鈴木雅雄はまた、このオブジェを構成する重要な

要素（ディドロの『盲人に関する手紙』、割れた鏡、肖像画としてのオブジェなど）を取りあげ、他のポエム－オブジェと関連させて論じている<sup>10</sup>。本論は、これらの先行研究の豊かな分析や情報を十分に踏まえつつ、それでも汲みつくせないこの『肖像』という不思議なポエム－オブジェについて複数の解釈を試みるものである。

論の進め方として、いくつかの異なった角度からこのオブジェと解説文を再検討していく。まずは最低限の情報をもとに、先入観を持たない観賞者はどう理解するのか。また「ポエム－オブジェについて」という解説文とともに鑑賞するならば、どのような解釈になりうるのかを確認する。次に、先行研究がほとんど扱っていない資料を分析したいと思う。それはこのオブジェを制作するにあたってブルトンが書いた草案メモと呼べるものである<sup>11</sup>。わずか2枚のメモではあるが、オブジェが制作された過程や発想の源泉を想像させる貴重な資料である。

これらの一時的解釈を行ったのちに、この作品がブルトンの美学や視覚論においてどのような位置にあるのか明らかにしたい。そこで制作年である1940年前後にブルトンが関心を寄せていた視覚にまつわる事柄を同じ時代に彼が発表したテキストから抽出し、『肖像』とその解説文に対する影響を確認する。そしてこれらの分析を終えたところでこのオブジェを「見る・見せるという体験」そのものについて考えたい。鈴木正雄はポエム－オブジェが「二次元にも三次元にも定位されない、不安定な二・五次元のコンポジション」であると指摘している<sup>12</sup>。そうであるならば、この肖像画としてのポエム－オブジェは、『ナジャ』や『狂気のお』といった文章としてのセルフポートレートではなく、二次元にも三次元にも還元されえない、それでいて不思議な奥行きをもち、視覚運動を引き起こす特別なセルフポートレートとなりえるのではないか。この論考をつうじて、1940年前後におけるブルトンの視覚論の一面を示すことができればと思う。

## 2. 作品の概観と解説の役割

まずは「ポエム－オブジェ」の定義を紹介しておく。すでに指摘した通り、先行研究の多くは1935年のプラハ講演における、ブルトンの次の発言を定義のプロトタイプとしている。

というわけで、今現在、わたしはといえば、一篇の詩に日用品、あるいはその他のオブジェを組み込ませる (incorporer)、より正確に言えば、内部で視覚的要素が言葉と言葉のあいだに自らの居場所を見いだすものの、かといってそれらの言葉とは決して重複することがないような一篇の詩を作るという実験に、わたしは可能性と大きな価値があると信じているのです。名づけるかはわかりませんが、わたしには、

これらの要素の言葉遊びから読者—観察者 (lecteur-spectateur) にとても新しい感覚、並外れて不安にさせる、複雑でよくわからない性質の感情が生じるように思えます。あらゆる感覚を徹底的に錯乱させるのを助けるために、[...] 感覚を異化する (*dépayser*) ことをためらってはいけないとわたしは思うのです。(Ⅱ, 480)

この発言の前提として、ブルトンがアポリネールの「カリグラム」やマラルメの「賽の一擲」といった視覚的な詩を挙げていることを忘れてはいけないだろう。ここで説明される実験とは、文字を使用する視覚的な詩の創作ではなく、動詞 *incorporer* の語源 *corpus* (体) が示すように、詩という紙に書かれた文字の間に物体を組み込ませるもの、すなわち、素材の異なるアサンブラージュである。「視覚的要素が言葉と言葉のあいだに自らの居場所を見いだす」という文はまた、オブジェがあくまで挿入物にすぎないことを暗示している。この時点では言葉が優先されているのだ。もう一つ大事なのは、この実験の目的である。引用によると、互いに無関係で異質である言葉と物体の接近が見る者を驚かせ、特殊な感覚を喚起させることが目的であるとされる。論理的に無関係である事物が同じ次元に置かれている状況を前にして、「読者—観察者」は自分が存在する合理的世界の足元が揺らぐのを感じる。それは動詞 *dépayser* (*dé* 脱 + *pays* 国・世界) が「世界から出る」ことを意味するように、今いる世界から移動する居心地の悪さや、不安感を積極的に探求することが実験の目的なのだ。いずれにせよ、この『『名づけるかわからない』オブジェ』をめぐる議論は、偶然に接近する二つの現実が驚くべきイメージを生み出すという、1924年の『シュルレアリスム宣言』に登場する詩的イメージ論や、20年代のコラージュ論と同じ種類のものだとをいえるだろう<sup>13</sup>。

それでは「ポエム—オブジェについて」(1942)においてブルトンはどのような定義を与えているのだろうか。

ポエム—オブジェは詩の潜在能力と造形芸術の潜在能力とを結びつけ (*combiner*)、それらが互いに高めあう力に期待しようとする構成作品である。最初のポエム—オブジェはアンドレ・ブルトンによって1929年に発表された。

先ほどみた1935年の告白とはニュアンスが微妙に違うことに気づくだろう。動詞が *incorporer* から「二つのものを共にする」という語源をもつ *combiner* へと代わったように、言葉と物、詩と造形芸術の自律性と対等さが示されている。さらにポエム—オブジェという名称そのものも重要である。詩 (*poème*) と物体 (*objet*) を文字どおり連結符で結んだこの名称は、言葉と物の対等な繋がりを示すだけでなく、まさに連結符という橋を

伝って言葉と物が行き来する（互いに作用しあう）イメージを喚起する。ここで1935年の「夢-オブジェ」という名前を思い出す者もいるかもしれない。夢が連結符を伝って物質化される、同時に物質もまた夢へと幻想化されることが可能であるという、この相互作用を表す点においては、ポエム-オブジェは夢-オブジェと同じ発想の源泉を持つかもしれない。なお、上の引用にある1929年に発表されたオブジェとは、プレイヤー版の註や前之園望が指摘するように、ブルトンが制作したものではなく、彼が精神病患者によって制作されたものを紹介したにすぎないため、先行研究ではブルトンのポエム-オブジェとしてとらえられることは少ない<sup>14</sup>。それでは、この定義は『行為者 A・B の肖像』とどのように関係しているのだろうか。

### 3. 基本的資料による『行為者 A・B の肖像』解釈

#### (1) オブジェと「ポエム-オブジェについて」の基本的解釈

図1の写真とともにオブジェの外観を共に確認しておこう。上部にはすべて大文字のゴシック体で「行為者 A・B の肖像／記憶すべき役割において／西暦 1713」と書かれている。その下の左側には箱があり、中にはガラスや猫の眼などの物体が埋め込まれている。箱の下には透明な鞆がぶら下がっている。オブジェ右側には鎖で槌が繋がれたプレートがある。上部には「破壊されても屈することのないポール＝ロワイヤルの覗き穴から」、下部には「わたしはおまえを見ている／法王クレメンス十一世／老いぼれ犬め」と筆記体で書かれている。その下にあるのは「ニューヨーク 12月 41年」という日付と署名である。なお、この箱の仕切り板や収納された物体に書かれた文字については、図4に記載しておいたので適宜参照してほしい。なお、図4のデッサンに書かれた番号は、ブルトンが草稿メモに記載していたものである（図3）。

ブルトンの解説がなければ、オブジェの解釈がいかに限定的になるのかを理解するためにも、先に解説文「ポエム-オブジェについて」を参照する。この解説にはいくつか特徴がある。第一に自分の作品を解説するにもかかわらず、ブルトンが三人称を用いていることだ。この解説が作品に添えられて展示されると想定して書かれたのであれば、鑑賞者に自分の解釈を押しつけないようにするための配慮と考えられるが、ブルトンが作者と登場人物を完全に同一視しない立場をとることは『ナジャ』にも見られる<sup>15</sup>。むしろ自画像を生みだした芸術家と解説者、作品の「行為者 A・B」が必ずしも同一人物ではないというメッセージである可能性が高い。第二に作品のタイトルにもある *acteur* という語の解釈である。この語は「役者」だけではなく「(事件などで) 重要な役割を果たした者、主役、張本人」といった意味もある。草案を見ると、当初ブルトンは「芸術家 *artiste*」という語を考えていた（図2）。そして事件の当事者、役割を演ずる行為者といった多義性を意

識してか、最終的に *acteur* という語に変えている。しかし、解説文では行為者 *acteur* (実践者) と異なる意味をもつ制作者 *auteur* (創造者) という語が用いられ、ブルトンが肖像として描かれる A・B (*acteur*) とオブジェの制作者 (*auteur*) を別人として分析しようとしたのがわかる。

では解説の中身をみていこう。冒頭にはすでに引用したポエム－オブジェの定義がある。その後、「行為者 A・B の肖像」が一例として紹介され、「オブジェの上部にある文」[1°左の箱][2°下方の旅行鞆][3°右のプレート]という順で解説が進められる。

上部の文はオブジェの誕生秘話である。名前の頭文字 A が数字 17、B が 13 にも見えるという形態的アナロジーに触発された制作者が、1713 という数字を年号に置き換えて「直観的に」ヨーロッパ史を振り返ろうとし、思いつく出来事を列挙することとなったとある。興味深いのは、ここでブルトンが「実際、これらの出来事の少なくとも一つが彼に過ぎ去った過去に無意識に留めおくこと、さらにはこの時代と自分の同一化をもたらすことができたかもしれない」と打ち明けていることだ。このオブジェは芸術家が 1713 年という時代そのものに同一化し、さまざまな歴史的イベントを追体験するという奇妙な時間旅行であるというのである。ここで、箱にぶら下がった鞆の意義が見えてくる。「2°下方の旅行鞆——曇りガラスをとおしてわかるように、この鞆によって時間を越えて旅をすることが可能になる」という説明がなされているように、これは旅を示すための物体なのだ。

左にある箱にはさまざまな要素が入っている。ブルトンの草稿メモに記された番号 (図 3) とそこに納められた物体や書かれた言葉 (図 4) を参照しながら見ていこう。二つの円盤状の物体 (①⑥) には「絶えず繰り返される暦」、「伝動ベルト」と書かれており。たしかに帯のような物 (⑤) が見える。解説によるとこのベルトは「二つの円盤状の物体のあいだで行われる動きの接続を確実する」ものだとされ、実際には動かないが二つの円盤を繋ぐベルトコンベアを表しているのかもしれない。反復する時間、円形の時間というイメージは、古代の円環的時間<sup>16</sup> やニーチェの永劫回帰<sup>17</sup> を想起させるが、ブルトンはそのような解釈を注意深く退ける。彼は円盤とベルトを「時間の弁証法的様相」と名付け、歴史的イベントそのものが反復されるのではなく、イベントの与えるメッセージが今日のわたしたちへと伝えられると強調する。たしかに「伝導ベルト *courroies de transmissions*」という語にはメッセンジャーという意味もある。この言葉遊びも手伝って、メッセージを運ぶベルトのイメージを生み出すことに成功している。一方、空の仕切り (②③④) についての解説はないが、仕切りの下に「空の (犬) 小屋 *niches vides*」と書かれていることから、右のプレートの「老いぼれ犬 *vieux chien* (クレマンズ十一世)」を閉じ込めておく小屋と解釈できる。また小屋が空であるということが、まさにクレマンズ十一世が外に出て、ポール＝ロワイヤルを破壊しているという一種の犯罪証明として解釈することも可能だ。

「ソンダーソンの結婚」と下に書かれた留針がついた割れたガラス (⑦) と、「デイドロの誕生」と下に書かれた留針のみの仕切り (⑨) は、文字どおりデイドロの『盲人に関する手紙』に登場する盲目の数学者ソンダーソンを指し示す。⑨の左に「球の機械」とあるように、ソンダーソンは留針によって数字を表す計算機を発明した。実際、『盲人に関する手紙』の挿絵には、留針で表された数字表がある。これを参考にすると、ブルトンの解説では0から3とされているが、⑨の仕切りには数字0, 1, 2, 3, 4が表現されているように見える<sup>18</sup>。一方、仕切り⑦には謎が多い。解説によれば、割れた鏡は「あなたたちの考えでは愛とは何ですか」という質問を表し、デイドロが盲人たちに問うた別の質問を暗示しているというが、そのような内容は『手紙』に見あたらない。⑧はロングアイランド先端の俯瞰写真である。解説によれば、この部分が「アヒルの頭」に見えることから、その名で知られているとあるが、その事実は確認できなかった。その下にある「ヴォーカンソンの誕生」という言葉は、食べながら消化するアヒルの自動人形の発明者ヴォーカンソンを指す。

下段の6つの仕切りは、解説によると「軍事的な視点」によるものだとされ、「ユトレヒト平和条約」をキーワードとして次々と連想が繋がっている。ユトレヒトがピロードの産地であることから、「ピロードの猫足をする faire patte de velour」という表現が生まれ、仕切り⑩の「ピロードでできた猫の足の平和 Paix pattes de velours」と書かれた黒い空間が生まれる。《faire patte de velour》という表現は、猫が爪を引っ込めるというイメージからきたもので、いつでも攻撃できる状態で本心を隠しつつ、無害で温和な姿を見せるという意味である。つまりいつ攻撃が始まるかわからない一時の平和、つまり不穏な状態が表現されている。この表現から今度はオオヤマネコの頭部が出現する (⑪)。4つの仕切り (⑫⑬⑭⑮) のいずれかにはこの猫の胴・足・尻尾があるとされ、そのうちの一つは外交官が前で立ち止まっている「小さな扉 Kleine Poortje」という名の旅籠だという。おそらく白く見える⑬が旅籠で、空の⑫⑭⑮が猫の身体なのだろう。⑬と⑭の下には「外交官たちはクライネ・ポールティエの前で立ち止まっていた」という文がある。これは17世紀にレ枢機卿 Cardinal de Retzが旅籠の女中アネティエに夢中になったというエピソードと関係していると説明されている。半透明の旅行鞆によって暗示される時間旅行は、このように15の空間を次々と通過することで1713年を横断していく。

今度はオブジェの右側のプレートを見てみよう。このプレートはジャンセニズムを弾劾したウニゲニトゥスの勅令という一貫した主題を持つ。全集の註によれば「覗き穴 juda」という語から、このプレートがドア・ノッカーだとされる (写真ではこの穴は見えない)。たしかに槌を表す marteau という語が「ノッカー」を意味することから、言葉遊びもあるのだろう。ノッカーとしての槌はまた「破壊されても屈することのない」ポール＝ロワ

イヤルを表している。ブルトンは、ジャンセニズムを守っていたポール＝ロワイヤルがクレマンズ十一世によって破壊されたことを「モラルの危機」と捉えている。彼はモラルが破壊された結果が「今日ではかつてないほど感じられる」と告白する。そして解説はこのように締め括られる。

プレートはその勅令そのもの、数名の者たちがこの勅令に異議を唱えるべく表明した不屈の (invincible) 反抗、歴史的状況が繰り出されるのを眼にすることができるとの覗き穴、これらを同時に表している。オブジェのタイトルにある l'an de grâce という表現が 1713 という数字に与えられていること、またオブジェの陰気な基調によって、この歴史的状況に関する作者の見方がより明白になっている。

«l'an de grâce» という語は一般的に「キリスト紀元＝西暦」と訳されるが、文字どおり「恩寵の年」と解釈することもできる。恩寵がなければ原罪後の人間にはあらゆる行為が罪深いものとなると説いたミシェル・ドゥ・ベの流れを汲む思想であるジャンセニズムと、それを弾劾したキリスト教が、この grâce という語によって同時に暗示される<sup>19</sup>。行為者である A・B は、覗き穴をつうじて左の箱の中で歴史が再現されるのを目撃する。「繰り出される se dévider」という語は「糸などを繰揚げする・糸玉などをほどく」という意味をもつ。この言葉によって箱の出来事が円盤で動くベルトに乗って次々と展開していくという運動がイメージされる。1713 年の出来事の当事者であり、またその出来事を覗いている A・B という人物をつうじて、私たち鑑賞者は歴史的イベントが次々と繋がっていく様子を目撃する。そして破壊者に抵抗する者たち、破壊されても打ち負かされることのない毅然としたポールロワイヤルという制作者のメッセージに辿り着く。このように戦時下における人間モラルの危機を前にして、ブルトンは抵抗を呼びかけていたのだ。

このように解説はオブジェに一つの論理性を備えたストーリーを与えてくれるのだが、それだけではなく、作品の誕生背景や、一見意味のわからない文章と物体の種明かしという側面も持っていることがわかる。

解説からわかるもう一つ重要なことは、『肖像』を創作するにあたってブルトンが用いた手法である。1713 という記号を一つの出発点とし、西洋史における出来事やそこから連想される表現を思いつくまま次々と語っていくという方法は、『ナジャ』における自己イメージの探求方法と同じである。『ナジャ』においてブルトンは、「自分とは誰か」という問いに答えようとして、「私」の周囲で起こった出来事や出会った人物をできるだけ無意識に近い状態で挙げていくといった方法を用いた。『肖像』もまた、同じ方法を用いているのだ。最後に詩としてのオブジェの側面も忘れてはならない。ユトレヒトからビロー



ド、「ピロードの猫の足」という慣用表現から猫、といった言葉遊びからうまれるイメージの連鎖は、言葉と物の「潜在能力とを結びつけ、それらが互いに高めあう」というポエム-オブジェの定義に沿ったものだ。ただし物体や仕切りに書かれた言葉に関しては、詩というよりも説明的でキャプションに近い<sup>20</sup>。

それではこの解説文がなければ鑑賞者は何をを得るだろうか。説明がないことで、順番も含めてオブジェを自由に解釈することができる。しかし情報が限られるために想像力を駆使してそれぞれの関係を推測するしかない。そもそも A・B という名前と 1713 の類似性に気づかぬ者もいるだろう。1713 という数字、キャプション、右側の「クレマンズ十一世」をめぐる文章がヒントとなるかもしれないが、果たして鑑賞者はデイドロの『盲人に関する手紙』の数学者の計算機を思い起こしたり、「アヒルの頭」とヴォーカンソンの関係に気づいたり、猫の頭部と「ピロード」「平和」「Kleine Poortje」といった言葉から「ユトレヒト平和条約」へたどり着くだろうか。そもそもフランス語が理解できるかを含めて、観察者の教養によって解釈は大いに異なるだろう。

ある程度の文化的・言語的素養を備えていれば、観察者の眼差しは回転する暦とベルトから、次々と歴史的事象を追い、「老いぼれ犬」という表現から左の箱の「小屋」へと一周する。そして 1713 年に起こった数々の歴史的事項を覗き穴から見ている A・B の姿を見るという、視線の入れ子構造に気づくことも可能だろう。

## (2) 草案メモの謎

ところで、そもそもこの不思議なオブジェはどのように構想されたのだろうか。図 2・図 3 およびサイト「アンドレ・ブルトン」にある写真を参照しながら考えてみよう。草案メモは両面 1 枚分で、サイトによればインクでかかれた文字が表面で、箱の素描が裏面である(図 3)。メモに日付はなく 1940-41 年ごろのものだと推定されている<sup>21</sup>。箱に記された番号から中身の位置関係が偶然ではないことがわかる。一方、文字が中心である紙片は(図 2) プレイヤード版の註 (IV, 1350) だけでは想像できない創作過程を鮮明に表している。まず驚くのは筆致が荒いことある。ブルトンの草稿は緻密で美しいものが多く、メモが移動中に書かれたのか、あるいは自動記述的手法(できるだけ理性を排除して思いつくまま書き留める)で書かれたのではないかと思わせる。

解説文でみた誕生秘話を裏付けるように、1713 年という数字がまず記され、そこから連想される歴史的実事が列挙されている<sup>22</sup>。それを踏まえて「肖像」という題が固まっていたのがわかる。すでに述べたが、当初その下に D'Artiste (芸術家の) と書いていたが rôle (役割) という語と合わせるかのように acteur (行為者) に変更されている。André Breton という名前もまた、1713 との形態上の類似を強調するためか、あるいは匿

名性を強調するためか頭文字 A・B に変更されている。「歴史的・忘れがたい・お気に入りの」という形容詞は一つに絞られ、オブジェの基調となる主題、歴史性が幾分か薄まっている。解説でも鍵となった《l'an de grâce》という表現はまだ登場していない。メモによれば 1713 という数字だけにするか「あるいは 1713 という年」という表現で悩んでいることがわかる。このメモに記載されていない右のプレートを作成したあとで、「恩寵」という語を入れることになったのかもしれない。

構成要素と 1713 年における「肖像」という主題が決定したところで、彼は「歴史的な作品」「雑然としたものは嫌いだ」と書き残している。歴史性の重要さはすでに述べたが、「雑然としたものは嫌いだ」とはどういう意味か。マリー＝クレール・デュマはこの文が「ポエム・オブジェについて秩序だった組み合わせが必要だった」ということか (OCIV, 1350) と問いかける。

しかしブルトンのこの言葉こそ、箱という構成物を発想させる源泉であったのではないだろうか。箱のオブジェはまさに歴史的人物や出来事を整頓した棚なのだから。このオブジェは出来事を象徴化・物質化し、並び替えて整頓しなおすといった行為と「整理棚」をかけた遊戯的行為である。そして同時に歴史という時間や事件そのものを物質化して一つの箱に閉じ込めたオブジェでもあるのだ。生き生きとした状態で閉じ込められた、直接関係のない出来事が偶然に集められて、連鎖反応を起こし始める。このようにして新しい意味と空間を再現することをブルトンは目指したのではないだろうか。

このように、ささやかながらも重要な発見を与えてくれるメモだが、他にも見逃せない点がある。括弧で括られた「ヴォーカンソンは 4 歳・カディエールは 4 歳」という部分だ。ヴォーカンソンは 1709 年に生まれたので、オブジェの「ヴォーカンソンの誕生」は事実に反するキャプションである。また草案の両面に登場するカディエールという人物は、ヴォーカンソンとは異なり、オブジェに採用されることはなかった。ブルトン本人が説明を残していないために推測するしかできないが、これらの謎を解く鍵は同時代に書かれたテキストにある。そこで、次の章では『肖像』や解説と同時期に書かれた作品からこの謎の理由を明らかにしたい。

#### 4. オブジェを導く偶然の連鎖 (1939-1942) と眼差しの行方

##### (1) カディエールとヴォーカンソン：仲介者ピエール・マビーユ

ブルトンはいかにしてカディエールとヴォーカンソンという二人の人物を知ったのか。彼らに共通するのがピエール・マビーユだ。渡米前の 1941 年秋ブルトンが南フランスで書いた『余白いっぱい』に *Pleine marge* という詩を捧げたのもマビーユである。マビーユは 30 年代からシュルレアリスムに加わった医師であり、科学や文芸はもちろん民間伝

承、オカルト、神秘主義といった、まさしく「マージナル」(Ⅱ, 1778)な分野に精通していた。亡命直前に経済的に困窮したブルトンに南フランスに来るように誘ったのも、亡命中にハイチにブルトンを招聘したのもマビーユである<sup>23</sup>。『余白いっぱい』を創作する前にブルトンはマビーユに手紙を書き、『大百科事典』で中世に関する調べ物をしている時に偶然「アン県の小さな集落で心理学的にとても奇妙ないくつかの出来事」を知って熱中したと伝えている (*Ibid.*)。彼はリヨンに近いアン県のファラン＝アン＝ドール Fareins-en-Dôle で瘧癘派あるいはファランで活動した熱狂的ジャンセニストの調査をしていたようだ<sup>24</sup>。瘧癘派とは何か。『肖像』のキーワードであったウニゲニトゥスの勅令が出されたのちに、ジャンセニズムの熱狂的信者が助祭パリスの墓前で激しく瘧癘した。この信者は病が治癒したと「奇跡」を主張し、これを信じたジャンセニズムの狂信的グループが瘧癘派と呼ばれることになる。ファランでは、神が自分たちの信仰を認めたという「奇跡」を見せようと、女性を磔刑にしたボンジュール兄弟という人物もいた<sup>25</sup>。『余白いっぱい』には、マビーユが精通していた中世の神秘主義者のほかに、ボンジュール兄弟、パリス、そして起源となるジャンセニウスといった、ブルトンの調査の成果であるマージナル(=余白の)な人物が登場する。問題のカディエールも「美しい女 犯された女 服従した女 苦しめる女 カディエール」という文とともに紹介されている(Ⅱ, 1182)。このマリー＝カトリーヌ・カディエールという女性は地中海に近いトゥーロンで生まれた。18歳のころ、イエズス会の告解僧ジラルに惑わされて不適切な関係になった彼女は幻覚や震えなどの状態に陥ることになる。そのため魔女として裁判にかけられることになるが、それに対して彼女はジラルを妖術師として告発した。一度はカディエールに絞首刑が言い渡されたが、イエズス会に抵抗していたジャンセニストや上流階級者の女性たち、さらには地元の民衆が団結して彼女を擁護した。その結果、少なくとも死刑は免れて釈放されたとされている<sup>26</sup>。厳密に言えばカディエールを瘧癘派とみなすことはできないが、ミシュレが著した『魔女』は多くの部分をカディエールに割いており、彼女が登場する章はまさに瘧癘派の紹介で始まるなど、両者の結びつきが暗示されている<sup>27</sup>。ブルトンにとってカディエールはイエズス会の墮落の象徴であり、ジャンセニズムと民衆によるイエズス会の抵抗の象徴なのだろう。『肖像』の草案(図2)には、人物の素描が、裏面(図3)の末尾には「カディエール 4歳」という文がある。同じ鉛筆書きで書かれていることから、この素描はこの文と同じ時期に描かれた可能性がある。下を向いた陰鬱な人物はカディエールなのかもしれない。

ヴォーカンソンという人物もマビーユと無関係ではない。1940年、マビーユは古今東西の民間伝承などを「驚異」という概念のもとアンソロジーにした。この『驚異の鏡』という作品には人間を複雑な機械として捉えた十八世紀の機械的唯物論の成果として、ヴォー

カンソンが発明したアヒル人形が紹介されているのだ<sup>28</sup>。補足すればデイドロとダランベールの『百科事典』にも「自動人形 automate」項目にこの人形が取り上げられている<sup>29</sup>。

このようにカディエールもヴォーカンソンも、亡命直前にブルトンと共に過ごした友人マビユーと繋がっている。しかし、この二人の人物はいずれも1709年生まれで、1713年と関係がない。ブルトンはなぜわざわざ4年をごまかして「ヴォーカンソンの誕生」と書き、カディエールを『肖像』から外したのか。私たちに唯一残されたヴォーカンソンの名が付されたロングアイランドの写真（「アヒルの頭」）について考えてみよう。

## (2) 眼の帝国の崩壊：デイドロの『手紙』とゲシュタルト理論

見方によってアヒルの頭にみえるこの写真は、二重のイメージ、とりわけ自然の姿から別のイメージが出現するという現象そのものを意味しており、視覚の問題と関係している。そもそも『肖像』にはデイドロの盲人の主題が参照されていた。このオブジェと同時期に執筆した展覧会の序文「シュルレアリスムの起源と芸術的展望」<sup>30</sup>のなかでも、『盲人に関する手紙』に登場する、生まれつきの盲人に鏡とは何か、眼とはなにかをたずねた時の返答の部分が引用されている。盲人によれば、鏡は手と同じ役割をするが、鏡は物に対して適切に置かれなければ物を映さない。一方、眼は杖が手に与えるのと同じ効果と有しており、「あなたの眼と一つの物の間にわたしが手を置くと、わたしの手はあなたにとって存在していますが、その物はあなたにとって存在していません。それはわたしが杖で何かを探していて、別の物にぶつかってしまうような時に起こることと同じ」であるという（Cf. IV, 411-412）。この引用からブルトンは「眼とそれに当然付いてくる鏡は、デイドロによって専制ぶりを告発され、不信が投げかけられ始めた」（IV, 411）と断言する。眼という器官はもはや客観的に物を映す鏡ではなく、鏡と同じく見る条件によって映るイメージが異なるというのだ。また、別のところでブルトンは未来派の数少ない功績として、「デイドロの考察と偶然に関連して、プリミティブな諸手段によって対象を把握し、視覚の帝国における専制的で頹廢的なものを打ち破ることをめざす、一つの純粋な触覚による purement tactile 芸術の可能性をかいまみた」とも述べている（IV, 420）。1928年の「シュルレアリスムと絵画」が見えないものを見るという主題を基調とし、それを目撃しうる「野生の眼」を探求したとすれば、41年の序文は人間の知覚が不確かなものであることが強調されている。芸術において特権的地位にある視覚を引きずり降ろし、触覚をはじめとする他の感覚と同等に扱おうする傾向へと変化している。

興味深いのは、この時代ブルトンはデイドロを重要視していたことである。『肖像』や序文だけではなく、別のテキストでもデイドロを引用する予定だったようだ。1942年に発表した『シュルレアリスム第三宣言 発表か否かのための序論』を執筆するにあたっ

て、ブルトンは引用集を作成し、芸術家マッタに捧げている。このメモに二箇所『盲人に関する手紙』の引用がある（IV, 1139）。一つ目は『補遺』に登場する盲目の女性についてである。この女性は物を見る時、眼が物を捉えるのではなく、物から発せられる空気の反射が眼に達すると考えており、眼を「生きたキャンバス」と捉えている<sup>31</sup>。そこから彼女は色や地など物の性質によって空気の反射が変わることから、物質は鏡にはなりえないと述べる。ブルトンはこの発言を引用しつつ「精神の鏡と考えられるダ・ヴィンチの古い壁 […] は、ある条件下のもとで、今後明確にされるべきやり方によって、輝かされねばならない」というコメントを加えている（IV, 1139）。「ダ・ヴィンチの古い壁」とは、画家が弟子たちに壁を見続け、浮かび上がってくるイメージを写すように教えたという逸話のことである。ブルトンは30年代半ばからこの挿話を幾度も引用している。ブルトンがデイドロの『盲人に関する手紙』やダ・ヴィンチの教えを繰り返し参照するのは、彼が序文で表明した「客観的で鏡のようにイメージを映し出す眼」という考え方への異議申し立てにあるのではないだろうか。40年代のブルトンにとって、眼は媒介的・受動的器官にすぎず、内的世界と外的世界の条件しだいでは、そこに映るイメージも変わってしまうものであったからだ。

眼はもはや客観的で正確に物を映し出す鏡ではない。この眼の完全さに対する懐疑がまた、ブルトンをゲシュタルト理論へと向かわせた。『肖像』を制作した1941年、渡米の過程でマルティニークに立ち寄った時、ブルトンはマッソンとともに「クレオール対話」を執筆した。この文章のなかで、ブルトンは不均衡である自然の原始的な姿に圧倒されて、ゲシュタルト理論における図と地の問題に言及する。白と黒で構成される図が二つあれば、人間の眼はシンメトリーになっている部分の形態を図と見做すというゲシュタルト理論の例を挙げつつ、マッソンに次のように話しかける。

もし二つの非対称で物質の異なるオブジェが、左右対称の隙間によって隔てられているとすれば、どう考えてもぼくたちが判読するのはこの隙間の空間であって、この隙間が現実となり、オブジェは消えてしまい、地のなかに溶けていってしまうと思うんだ。（Ⅲ, 378）

ここで重要なのは、ブルトンがゲシュタルト理論をオブジェに関連づけて論じていることだ。ブルトンはゲシュタルト理論における図と地の関係をオブジェとその空間に置き換える。何らかの条件において、オブジェがその背景へと消えてしまい、隙間（intervalle）—— いままで見えていなかったが存在していたもう一つの世界 —— が見えてくるというのだ。ここでブルトンがデイドロの『手紙』の引用集を捧げた相手がマッタであったこと

を思いだしてほしい。「マッタ 真珠は私の見るところ、そこなわれて……」(1944) という展覧会の序文で、ブルトンはゲシュタルト理論など科学の役割が、見えないものを見せることにあると述べている。

同じく、このようにして根源的で閉じられた物体を配する限りでしか意味をもたない旧来の空間ときっぱりと断絶しつつ、彼は絶えず新しい空間へ私たちを招き入れる。このような見方や見せ方が心理的形態学、ゲシュタルト理論、天体物理学、組織学、分子物理学などの科学的発想において、次々と一時的な理論的支えを探し求めてきたことは、それほど重要でない。このような理論的支えは、もっとも最新の情報の助けをかりながら、見えるものの領域を広げようとする熱望そのものを表しているのだから […]。(IV, 575-576.)

デイドロの『手紙』、ダ・ヴィンチの教え、そしてゲシュタルト理論。これらすべてが「見えるものの領域を広げる」という共通の欲望で繋がっている。ここでわたしたちの分析対象である『肖像』に話を戻そう。そもそも A・B という文字が 1713 に見えるという発想の源自体が、ゲシュタルト的物の見方である。「アヒルの頭」にみえるロングアイランドの俯瞰写真もまた、ゲシュタルト理論の図と地の逆転を意味していた。『肖像』はたえず鑑賞者である私たちを別の空間に引きつける。デイドロの『手紙』を暗示する文字や物体、アヒルの頭にみえる島の写真は、見るという行為の不完全さを訴える。さらに枠に閉じ込められた入れ子上の物体は、それぞれのフォルムを失い、その空隙から別のイメージが現れてくる。

結局、現実には置かれた奇妙で場違いなオブジェ、肖像画としてのオブジェとは何だろうか。それは世界のなかに存在する一つの絵のようなものである。このオブジェは地である世界に溶け込み、見えていなかったもう一つの世界を浮かび上がらせる。オブジェを制作した 1940 年代前後、ブルトンは今まで以上にこのような二重のイメージで構成される世界観に執着していた。補足すれば、草稿のデッサンのアヒルをウサギと間違えた者もいるだろう。この絵はヴィトゲンシュタインが論じた 19 世紀末の有名な騙し絵「アヒル-ウサギ」に類似している。『肖像』にはこのように騙し絵が何重にも仕掛けられており、私たちを別世界へと誘うのだ。

### (3) 時間の石化：リトクロニスム lithochronisme

このようにブルトンは二次元や三次元における可視領域を拡大する可能性に関心を持っていた。ダ・ヴィンチやデイドロ、ゲシュタルト理論への関心もまた、そのような可視・

不可視の領域の問題と結びついている。

もう一つ残された問題がある。それは時間だ。そもそも『肖像』は「歴史的作品」として制作されていた。ベルトと円盤によって運ばれていく 1713 年のさまざまな出来事をブルトンは箱に閉じ込めオブジェとしたことはすでに見たとおりだ。時間を固定化するという発想は、1939 年にブルトンが紹介した「リトクロニスム」と無関係ではないだろう<sup>32</sup>。石 litho と時間 chronisme の合成語であるこの語は時間の石化を意味する。この概念は物理学者で作家であるエルネスト・サバトと画家オスカル・ドミンゲスが提唱したもので、彼らは「固体状態における運動あるいは空間と時間が混じった結晶を覆ったもの」をリトクロニック面と名づけた。その例に生涯における二つの瞬間を点と考えられたライオンの生涯がある。二つの点の間には当然無数のライオンの生の様相が想定されており、その各々の瞬間の様相を包み込む二次元の膜のようなものがリトクロニック面と定義される。三次元の例としては、連結した二つの異質な物体を包み込む膜が挙げられる。これらの物の出会いに客観的偶然が作用すれば「複雑で予想しなかった測地線のおかげで、すこぶる不安をそそるリトクロニック面」が現れるという。このような定義や説明を踏まえて、ブルトンはセリグマンの「もう少しで翼になろうとしている」羽毛でできたスープ皿や、四つの女性の足が生えたテーブルをリトクロニスムの予兆として捉えている。異質なものの出会いという意味では 20 年代の詩的イメージ論やコラージュ理論と共通しているが、三次元の物体の運動とその時間を考慮するという点において、リトクロニスムはブルトンのオブジェ論に別の観点を与えた。直接関係を持たず、任意に選ばれた事件を一つの箱や枠に閉じ込めようと考えたのは——ベルトと円盤という物体でもってそれらに運動と時間を与えていた——ブルトンがリトクロニスムに影響を受け、二次元でも三次元でもない、異質な空間を創出させようとしたからなのかもしれない。

#### (4) オブジェという体験

このように多角的に『肖像』を分析したうえで、改めていま私たち鑑賞者がこのオブジェを体験するとどうなるのだろうか考えてみる。すでに述べたように、この肖像画は一次的には眼差しの入れ子状態を想定している。覗き穴を見る A・B、そしてこの A・B を見る制作者、そしてその制作者をみる私たち鑑賞者……といった具合だ。この時、視線一つの方向に向けられ、交わることがない。しかし、作品に人間の視覚そのものに対する疑いというメッセージが隠されていると理解したその瞬間、私たち鑑賞者はもう一つの眼差しに気づく。それは私たちの眼差しを待ちかまえるブルトンの眼差しである。

40 年代のテキストではないため、本稿では深く立ち入らないが、これはラカンの『精神分析の四基本概念』で提示されたタブローと眼差しの関係を想起させる。ラカンはこ

の関係を説明するためにユルギス・バルトルシャイティスの『アナモルフォーズ』（初版1955年）を参照し、ホルバインの『大使たち』を例として取り上げている<sup>33</sup>。これに呼応するように、ブルトンも『魔術的芸術』（1957）において、『大使たち』における仕掛けを論じている。遠近法に収まらない空間に位置する髑髏に気づくのは、見る者が部屋を出る時であり、その瞬間、髑髏は見る者を「背後から襲いかかってくる」とブルトンは述べている（IV, 255-266）。

ブルトンが解説を残したことによって、わたしたちはオブジェを創造する彼の眼差しをいっそう容易に意識することができる。彼が秘密を秘密のままにせず、わたしたちに彼の解釈そのものを披露したのは、この仕掛けに気づくようにするためだったのかもしれない。キャンバスとなった彼の眼に映ったはずの、ポエム－オブジェの構成物、一連の時間、そして空間の動きをわたしたちは目撃する。そして何かの拍子にわたしたちが彼のメッセージを理解する時、それはわたしたちとブルトンの眼差しがはじめて交わる瞬間となり、わたしたちはブルトンの眼差しに捉えられ、オブジェの一部となるのである。

#### むすびにかえて —— 未来を予言する『肖像』

これまで見てきたように、『肖像』というポエム－オブジェは、30年代末から40年代初頭の間のブルトンの視覚論をよく表していた。鑑賞者は閉じ込められた歴史の流れを運動のまま捉えつつ、最終的に戦争によって人間の道徳は危機に瀕しているのだと訴えるブルトンの沈痛な姿に出会うことができる作品であることもわかった。

しかし、実はこのオブジェは過去だけを映し出しているのではない。「アヒルの頭」の写真にはもう一つの隠されたエピソードがあるのだ。亡命後、ブルトンの妻ジャクリーヌは芸術家デビッド・ヘアと関係を持つようになり、44年にブルトンと離婚することになる。42年8月27日付の友人バンジャマン・ペレ宛に、ブルトンは「ジャクリーヌとはといえば、理解不能だし（私から離れて、見失われる）」という手紙を書いており、どうやら妻が自分を避けていることは理解していたようだが、理由はわからなかったようだ<sup>34</sup>。約二ヶ月後の10月22日付の手紙のなかで、ブルトンはジャクリーヌとオーブが出て行ってしまったとペレに嘆いている。伝記作家ポリゾッティによると、家を出たジャクリーヌとヘアはブリーカー・ストリートのアパートやコネチカットにあるヘアの家に住み、1943年の夏にロングアイランドに家を借り、ブルトンと友人のシャルル・デュイを招待したという<sup>35</sup>。『肖像』を制作し、解説を書いていた時、ブルトンはロングアイランドが不吉な場所になると予想していたのだろうか。「アヒル頭」のそばには、割れた鏡で表された「ソンドーソンの結婚」があり、そこには「愛とは何か」という問いかけがあった。彼は4年をごまかしてまでヴォーカンソンとロングアイランドの写真を加えていた。この作品



はブルトンが定義した「客観的偶然」によってブルトン自身の未来を映し出すスクリーンなのだ。そしてオブジェを見る私たちはこの驚くべき偶然の一致の証人となるのである。

(註)

\* 本研究は科研費（課題番号 19K00486）の助成を受けている。

1. 以下、本論文中でブルトン全集を引用する場合は、文中に次の略号と頁数のみを記載する。I, II, III, IV: Breton, *Œuvres complètes*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1988 (tome I), 1992 (tome II), 1999 (tome III), 2008 (tome IV). 主要な分析対象である「ポエム－オブジェについて」(IV, 693-695)については、2頁の文章と1頁の挿絵という非常に短いテキストであることから略号・頁数ともに省略する。引用について、傍点は原文ではイタリックである。明示しない場合、引用の下線は引用者による。訳は既存の訳を参考にしつつ、引用者が行った。
2. 先行研究は膨大にあるため、すべて列挙することはできないが、辞書レベルのもの（例：Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du surréalisme*, Seuil, 1996, *Dictionnaire André Breton*, sous la direction d'Henri Béhar, Classique Garnier, 2012）や全集の註などは、35年のプラハ講演でのブルトンの発言をポエム－オブジェの定義のプロトタイプとみなしている。しかし42年以前のどの作品を「ポエム－オブジェ」とみなすかが困難である。そのことにふれている論文もある。Cf. Hisano Shindo, «Mise en question des figures du désir — les “Poèmes-objets” d'André Breton», 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』、日本フランス語フランス文学会関東支部、第19号、2010年、pp. 99-111.
3. オブジェ自体の所在は不明であり写真でしか参照できない。acteur という語の訳については後で取り上げるが、今回は既訳（瀧口修造・巖谷國士監修『シュルレアリスムと絵画』、人文書院、1997年）に従い「行為者」で統一する。なおポエム－オブジェの画像は次の書籍による。André Breton, *Je vois, j'imagine*, Gallimard, 1991.
4. 鈴木雅雄「箱、人形、ポエム＝オブジェ：愛は二・五次元の属性である」、『ユリイカ』、第47巻第5号、2015年4月、pp. 167-174.
5. 『ナジャ』では当時ブルトンが関心を寄せていた写真術とコラージュの理論が駆使されており、読むという行為を通じて作家のセルフポートレートが再現されていく仕掛けが作品に隠されていることをすでに明らかにした。Cf. 「ブルトンの視覚と再現の問題：1920年代の写真論と『ナジャ』」、『教養・外国語教育センター紀要外国語編』、

- 近畿大学全学共通教育機構教養・外国語教育センター、9巻2号、2018、pp. 57-74.
6. このテキストが来場者のために書かれたのかは不明である。作品が展示された事実は当時のカタログで確認できる。Cf. *Art of this century : objects, drawings, photographs, paintings, sculpture, collages, 1910 to 1942*, Peggy Guggenheim éd., Art Aid Corporation, 1942, p. 119. 現在は1945年ブレンターノ版『シュルレアリスムと絵画』が初出とされている。
  7. 瀧口修造・巖谷國士監修『シュルレアリスムと絵画』、人文書院、1997年、pp. 533-534.
  8. 1930年代のブルトンのオブジェ論についてはすでに論じた。「Idéalisation sans idéalisme : la question de l'objet chez Breton des années 30」、『フランス語フランス文学研究』、日本フランス語フランス文学会、95号、pp.109-124、2009年
  9. Gérard Legrand, *André Breton et son temps*, Le soleil noir, 1976, pp. 123-126.
  10. Suzuki Masao, «Miroir brisé, regard désarticulé — quelques réflexions sur les poèmes-objets d'André Breton», *Equinoxe : revue internationale d'études françaises*, Rinsen books, automne 1987, pp. 24-33.
  11. 2枚の草案がサイト“*André BRETON*” (<https://www.andrebretton.fr>) で現在参照可能である。全集にも一部が引用されている (Cf. IV, 1350)。詳細は本稿末の図表等を参考のこと。
  12. 鈴木雅雄、前掲、p. 172-173.
  13. 「ブルトンの視覚と再現の問題：1920年代の写真論と『ナジャ』」、前掲。
  14. Cf. IV, 1350. 前之園望「潜在的現実の現働化 アンドレ・ブルトンにおけるポエム＝オブジェの詩学」、『フランス語フランス文学研究』、日本フランス語フランス文学会、第113号、2018年、p. 447.
  15. この問題については、先に挙げた論文（「ブルトンの視覚と再現の問題：1920年代の写真論と『ナジャ』」）ですでに論じた。
  16. Cf. 宇佐美斉「アヴァンギャルドの時間意識——アポリネールとブルトン」、『アヴァンギャルドの世紀』京都大学学術出版会、2001年、p. 391-419.
  17. 否定的な意味ではあるが永劫回帰という語は『秘法十七と透し彫り』（1944-47）の挿入詩「黒い光」に登場する（Ⅲ, 100）。この詩の初出は雑誌 *Monde libre*（1943年12月）（Cf. Ⅲ, 1195）。
  18. 本稿では彼が所有していた全集 *Œuvres complètes de Diderot*, J.L.J. Briere, 1821 を用いた。留針で表された数字表は『補遺』の末尾に挿入されている（頁数はないが p.382 に相当）。邦訳には古場瀬卓三・平岡昇監修『デイドロ全集第1巻 哲学 I』

- (法政大学出版局、新装版 2013 年) を参照した (該当箇所は p.64)。所蔵版の情報はサイト «André BRETON» と彼の所蔵品カタログを参照した。Cf. *André Breton, 42, rue Fontaine* (Livre I), Calmels Cohen, 2003, p.193.
19. 蔵持不三也「奇跡の文法——ポール＝ロワイヤル修道院とジャンセニスム」、『人間科学研究』、第 29 卷 2 号、早稲田大学人間科学学術院、2016 年、p. 157.
  20. 同時代のオブジェ『破れたストッキング Un bas déchiré』(1941) や『切り裂きジャック Jack l'éventreur』(1942-43) は一見同じようにオブジェとキャプションで構成されて見えるが (前掲書 *Je vois, j'imagine* で参照可能)、ちりばめられた文や単語を繋ぐと一つの文として解釈できる。それに対して箱の文字は見出しでしかなく、どちらかといえばマグリットの絵と文字のような関係を想起させる。それと呼応するかのよう、展覧会の序文でブルトンはマグリットにおける文字と絵の関係を「実物教育 *leçons des choses*」と名づけて論じている (IV, 435)。
  21. サイト André BRETON の写真から、この用紙が 40 年代前後に使用されたことがわかる。
  22. メモ内にある 81 という数字は、『補遺』の作成時期を示していると推測される。『補遺』は 1782 年の『文学通信 *Correspondance littéraire*』が初出であるが、ブルトンが所有していた全集には「ディドロがこれを書いたのは、1781 年あるいは 1782 年、亡くなるわずか数年前であった」という文がある。Diderot, *op.cit.*, tome I, p. 565.
  23. この時期の彼らの友情については次の本に詳しい。Remy Laville, *Pierre Mabilie : Un compagnon du surréalisme*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1983.
  24. Cf. II, pp. 1777-1780. サイト «André BRETON» では «Dossier sur les frères Bonjour» という題で検索すると当時ブルトンがとったメモのオリジナルが参照できる。
  25. 日本ではほとんど研究されていない瘻癩派・ファランについて、本稿は中村浩巳『ファランの瘻癩派 18 世紀フランス民衆の実存』(法政大学出版局、1994 年) を参考にした。
  26. ジラールは当初から無罪であった。この事件についてはプレイヤード版の註 (II, 1785) だけでは詳細が分からないため、ジュール・ミシュレの『魔女』(篠田浩一郎訳、岩波文庫、1990 年、下巻) を参考にした。なおミシュレはカディエール擁護派として知られている。
  27. ミシュレ、前掲、p. 177.
  28. 初版は Pierre Mabilie, *Le Miroir du Merveilleux*, Le Sagittaire, 1940. 本稿はブルトンによる序文が付された版 (Les Éditions du Minuit, 1962) を使用した。該当箇所は

- p. 99. 邦訳は『驚異の鏡』（山中散生・小海永二編集委員、国文社、1968年）pp. 122-123.
29. Cf. Diderot & D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1765), tome I, p.896.
30. Cf. *Art of this century, op.cit.*, pp. 13-27.
31. *Œuvres complètes de Diderot, op.cit.*, p. 381.
32. 「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」（『ミノトール』誌、12-13号、1939年）が初出。現在は『シュルレアリスムと絵画』に再録されている（Cf. VI, 524-531）。
33. バルトルシャイティスがこの本を書いたきっかけは、1940年にニューヨークで開かれたシュルレアリスムの展覧会のカタログに掲載されたアナモルフォーズ絵画を見たからだという（Cf. 高山宏訳『アナモルフォーズ』国書刊行会、1992、付録雑誌内「バルトルシャイティス自書を語る」、p. 5）。ただし正確には1936年ニューヨーク現代美術館で開催された「幻想美術、ダダ、シュルレアリスム展」だったようだ（同上、p. 266）。
34. André Breton, Benjamin Péret, *Correspondance 1920-1959*, Gallimard, p.148. 書簡の編者ジェラルール・ロッシュや伝記の著者ポリゾッティも、この時点ではヘアとジャクリーヌの関係にブルトンが気づいていなかったと指摘している。Cf. Mark Polizzotti, *André Breton*, Gallimard, pp. 582-583.
35. *Ibid.*, p. 583 et 589.

図1 作品 *Portrait de l'acteur A・B* (1941年12月)

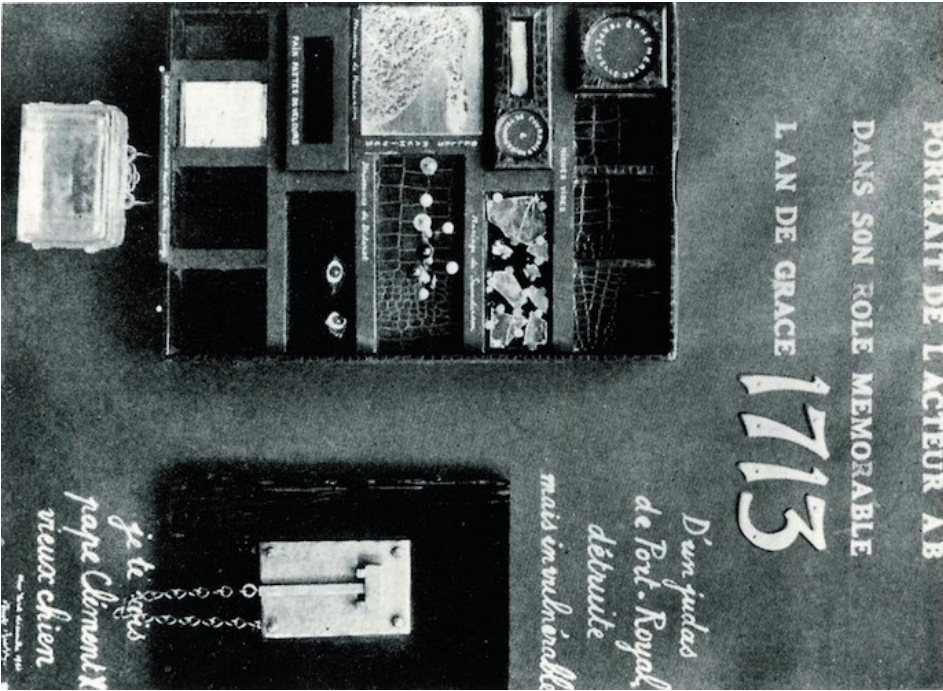


図2 メモの内容と日本語訳

1713	——	エトヒト平和条約 ウニゲントウスの勅令 デイドロの誕生 サンダーソンの結婚 (盲人に関する手紙 81)	Paix d'Utrecht Bulle Unigenitus Naissance de Diderot Mariage de Sanderson (Lettre s/ les aveugles 81)
		カデアールは4歳 ヴァーカンソン "	La Cadière a 4ans Vaucanson "
		肖像 芸術家の	Portrait D'Artiste
		行為者	acteur André Breton
		"	"
		A・B	A・B
		役割 (役柄) において dans son rôle	歴史的な 忘れることができない お気に入りの
		1713	1713
		または 1713年	ou l'année 1713
		" 歴史的な作品 "	"ou voyage historique"
		雑然としたものは嫌いだ	je déteste les choses qui traînent
		人らしきものの デッサン	

図3 メモに描かれた箱のデザインと番号

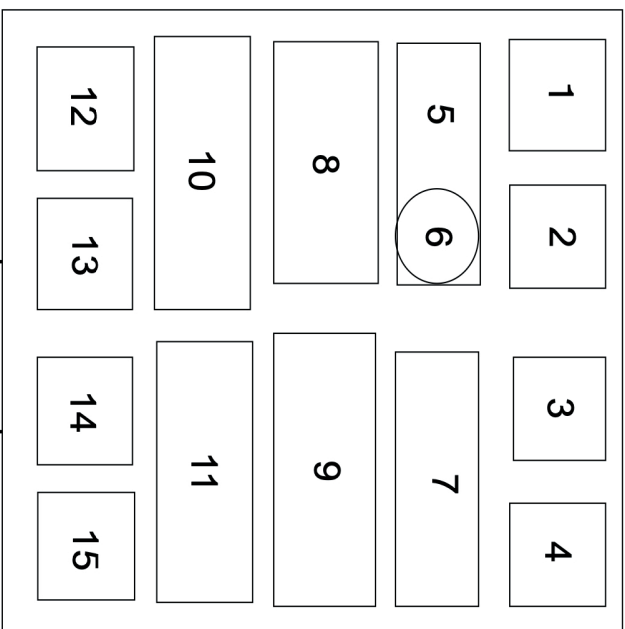


図4 箱に収納された物体と記載されている言葉 (番号は図3に合わせてある)

- ①：円盤状のもの。「絶えず繰り返される暦 *Éphémérides perpétuelles*」とある。
- ②③④：空の棚。②と③の下の仕切り棚板に「*niches vides* 空の小屋 (犬小屋)」とある。
- ⑤⑥：帯と円盤状のもの。円盤には「伝動ベルト *courroies de transmissions*」とある。
- ⑦：割れた鏡。下に「ソンダーソンの結婚 *Mariage de Saunderson*」とある。
- ⑧：「アヒルの頭」に見えるロングアイランド突端の鳥瞰写真。下の仕切り棚板に「ゾーカソンの誕生 *Naissance de Yaucanson*」とある。
- ※⑧と⑨の仕切りには縦書き「球の機械 *billes machines*」と判読できる文字が書かれている。
- ⑨：ソンダーソンの発明した留針を表す数字。判別できるかざりでは0, 1, 2, 3, 4を表すと思われる。下の仕切り棚板に「ディドロの誕生 *Naissance de Diderot*」とある。
- ⑩：空の棚。下の仕切り棚板に「ピロードでできた猫の足の平和 *Paix pattes de velours*」とある。
- ⑪：オオヤマネコの眼
- ⑫・⑬・⑭・⑮：空の棚。下に書かれた文字は解説から「外交官たちはクライネ・ポールティエの前で立ち止まっていた。 *Les diplomates s'arrêtèrent devant la Kleine Poortje.*」に相当すると思われる。
- ※ブルトンのメモ：「カダイエール4歳」：オゾジェには採用されなかった文(もう一枚のメモにもある)

※ (ブルトンのメモ) カダイエール4歳  
La Cadrière 4 ans

★図2と3の実際の画像については、サイト“*André Breton*”で参照可能  
<https://www.andrebretton.fr/fr/work/566001009386540>

※ゾレイヤード版全集にも文字の大半は紹介されており、画像と比較するために参考にした (Cf. IV, 135)。画像と註の説明に違いがある場合は画像を優先した。