

アンドレ・ブルトンの1930年代における イメージの考察について ——『通底器』におけるイメージの解説——

進藤 久乃

[キーワード：①イメージとテキスト ②イメージの解説と共有
③シュルレアリスム・オブジェ]

1. はじめに

1930年代におけるアンドレ・ブルトンのイメージに関する論考は、美術論としてまとまった形で出版されるのではなく、雑誌に掲載されるエッセー、講演テキストに散らばり、自伝的レシの中に入り込む形で発表されている。とりわけ、後者に属する『通底器』（1932）、『狂気的愛』（1937）においては、造形作品が受容、創作過程の両面においてテキストに影響を与えており、シュルレアリスム・オブジェについての考察もなされている。このことは、ブルトンが造形作品を主体の欲望に深く結びついたものと考えており、それらの作品に言葉によって働きかけながら有機的に人生の中に巻き込んでいることを示している。

フロイトの『夢判断』（1900年、仏訳1926年）の読解の後に生まれた『通底器』は、ブルトンにおけるイメージについての考察の面から見て重要な転換点となる。この作品では、ある種の造形作品が、解説可能という意味において夢の形象と同列に置かれることが明言されている。つまりブルトンは、夢の形象を前にするようにそれらの作品の前に立つのであり、夢の形象が顕在内容から潜在内容へ送り返されるように、これ

らの作品もそれ自身と別のものに差し向けられる記号でありうるのである。よって、『通底器』において、夢の形象と同等に置かれたイメージがどのように解釈されているかということ考察する必要があるだろう。

ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロンは、ブルトンが『夢判断』を読みながらメモをとっていたキリンのイラストのついた小学生用ノート、いわゆる「キリンノート」¹⁾に次の引用が記されていることに注目しながら、絵画の位置づけが『夢判断』の読解の後に定着したと述べている²⁾。

夢とは判じ絵であり、われわれの先駆者たちはそれらをデッサンとして解釈しようとする過ちを犯した。よって、夢は彼らにとってわけのわからず価値のないものになってしまったのだ。

「判じ絵」という表現からわかるように、ブルトンの興味は、夢の形成に言葉が巻き込まれていることにある。つまり、夢の形象あるいはそれに類するイメージは、視覚表象と言語表象が交差する点となるのである。

しかし、ブルトンにとって、顕在内容であるイメージから潜在内容を読み取ることだけが重要なのだろうか。『通底器』の中で、ダリが作成したオブジェについて、潜在内容が顕在内容のなかに入り込むことへの警戒が表明されていた³⁾ことから、むしろ、欲望が事後的に明らかになること自体、そしてそれに伴う高揚感の方にアクセントが置かれていることを指摘できる。本論では、『通底器』でのブルトンによるイメージの解釈が、どのような条件においてなされているかということ考察したい。まず、ブルトンのデッサン「沈黙一封筒」が性的な意味を明らかにするのが、ひとりではではなく、複数の中においてであり、出来事との関わりにおいてであることを示す。そして、夢の形象と同列に置かれ、「沈黙一封筒」の欲望の暴露に加担しているサルヴァドール・ダ

りの油彩『大自慰者』（1929）が、ブルトンとダリによって自画像として共有されていることに注目したい。そこでは、ブルトンにおけるイメージの解釈が、欲望の内容を知ることよりも、イメージを通じて互いのイマジネールを付き合わせることにより、新たなものを見出すことの方に重点が置かれていることを示すことができるだろう。

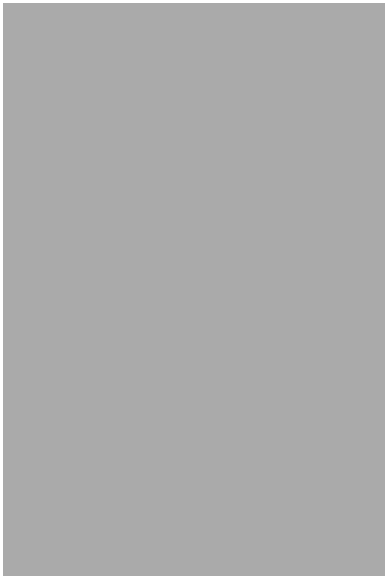
2. 「沈黙一封筒」：複数の中での〈解説〉

『通底器』第一部では、語呂合わせから生まれたデッサンが、隠された欲望を暴露するという点において、夢の形象と同列に置かれることを示すくだりがある。この部分は、作品の出版以前に『革命に奉仕するシュルレアリスム』第3号（1931年12月、21頁）に「幽霊・オブジェ」として発表され、デッサンも挿入されている（図1）。このテキストでは、「silence」「沈黙」=「cil/anse」「まつ毛/柄」という無償の言葉遊びから生まれた封筒のデッサンが、幼少期の夜尿症と自慰行為を暗示し、性的なコノテーションを暴露することを例証している。しかし、このデッサンが、底に目のある柄付きの室内用便器に似ていることは理解できるとしても、性的な意味は誰にとっても明らかとはいえない。また、この潜在内容の暴露は何のきっかけもなく行われたわけではない。このデッサンが、ブルトンによってどのように解釈されたのかをより詳しく確認しよう。

そもそもこのデッサンは、「優美な死骸」という遊戯から生まれたもので、『シュルレアリスム革命』第9-10号（1927年10月1日号、44頁）内のイラスト（図2）として掲載されたことが述べられている。シュルレアリスムグループ内でしばしばなされたこの集団的遊戯は、一枚の紙



図1



をいくつかに折り、数人で互いの描いたものを見えないようにしながら絵を描き、一枚のデッサンを完成させるというものである⁴⁾。ブルトンによる封筒のデッサンは、三つ折りの真ん中の部分であることがわかる。その上には道標のようなものがあり「確かなもの」の他、「ありうるもの」、「可能なもの」、そしてもう一つの明らかでない方向に矢印が伸びている。また、下にはペン先のようなものが伸びており、インクが海へ滴り落ちて錨になっている。ここでは、このイメージが、確かな道

図2

から分岐して別のものへ変化しうる潜在性の下に置かれていることを指摘できる。また、このデッサンと、『通底器』内ではしばしば言及されているダリの『大自慰者』との形態的な類似も指摘できるだろう。ダリの絵にある巨大な顔には長いまつ毛があり、右には曲がった柄のようなものがついていて、このイメージと共通の要素を持っている。下で詳しく見るように、この油彩は、ブルトンが自らのポートレートとみなしていたため、この類似は一層重要な意味を持つ。『大自慰者』というタイトルが、隠された性的な意味の暴露に重要な役割を果たしているといってい

いだらう。さて、『シュルレアリスム革命』誌に掲載されたデッサンと、『革命に奉仕するシュルレアリスム』に取り上げられたヴァージョンが若干異なっていることにも注目すべきである。前者では五個あった封蝋は、後者では一つになっている。次に引用する『通底器』における最初のデッサンの描写も、決してニュートラルなものではない。

白いか、あるいはとても明るい色をした空の封筒で、宛名はなく、閉じられて赤い封蝋を押され、それは特に刻印のない丸い封蝋で、おそらく刻印前の封蝋なのであり、端にはまつ毛が生えており、側面には持ち上げられるように柄が付いている。⁵⁾

ジャン・ベルマン＝ノエルが指摘するように、デッサンは封筒の片面しか描いていないのに、どうして宛名がないことがわかるのだろうか⁶⁾。それに、わざわざ「刻印前」という時間の中に置かれていること、封筒が空であること、鉛筆デッサンであるはずなのに封筒や封蝋の色を識別していることも恣意的である。ベルマン＝ノエルは、封筒が子宮同様容器であること、そして赤い封蝋が女性器を表すことを示唆している。少なくとも、この描写が、デッサンに性的な意味を付与するものであることは確かである。また、「数日前、この「沈黙—封筒」を描き直しながら、初めてこのデッサンの意図の完全な純粋性に疑いを抱いた」⁷⁾というように、『革命に奉仕するシュルレアリスム』に掲載された（図1）のヴァージョンは、（図2）をのちに描き直したものである。よって、（図2）に触発されて描写が生まれ、その言葉に仲介されて（図1）への変容がなされた可能性も指摘できる。だとすれば、言葉とデッサンのジグザグ運動によって欲望が暴露されているのである。

さらに、封筒が空であることに関していえば、このデッサンの分析の直前にある夢の分析の中で、ブルトンが、ドイツ語が不自由であるため、〈書き物をしている〉ドイツ人の婦人に話しかけることができなかった出来事が想起されていることと関連付けられる。また、すでにこの年の4月に経験していたはずの第二部のエピソードの中で、カフェで〈手紙を書く〉女性が登場することも無関係ではないだろう。ブルトンは、ドイツ人女性のテキストは読むことができず、カフェにいた女性の手紙は写しとるのを忘れており、両者とも〈不在〉に特徴付けられているのである⁸⁾。このように、隠された意味が明かされるのは、他のメン

バーによって描かれたデッサンの他の部分に触発され、言葉に働きかけられ、あるいは出来事に条件付けられることによってなのである。また、「沈黙一封筒」が、オブジェ特集号ともいえる『革命に奉仕するシュルレアリスム』第3号に掲載され、シュルレアリスム・オブジェの起源の一つであることを思い出そう⁹⁾。すでにこの時点で、他者の欲望とつき合わされ、出来事に触発されることにより欲望が明らかになるということにブルトンは意識的であったといえるだろう。シュルレアリスム・オブジェは、確かにこの性質を分かち持っているのである。

3. ダリの『大自慰者』：イメージの共有

次に、上で指摘した「沈黙・封筒」の解釈に一役買っている『大自慰者』（図3）について見てみよう。この作品は、『通底器』内で夢の形象と同列に置かれるイメージの一つとして挙げられ、図版も挿入されている（『通底器』*Æ.C.*, II 所収、132頁）。1929年に製作された『大自慰者』



図3

の中の大きな顔は、ダリにとってもブルトンにとっても一種の自画像とみなされ、両者のイメージの交差点になっており、ブルトンが他のメンバーとあるイメージをどのように共有するかを考える際に興味深い。

『サルヴァドール・ダリの秘かな生活』（1952）によれば、この油彩は、ダリがのちに妻となるガラと最初に会い、彼女がいったん去った後に失意の中描かれたものである¹⁰⁾。また、アリとバッタはダリの嫌悪の対象である。さらに、ダリの他の作品にも同様の顔が登場するが、それらは性的なものに対する恐怖に結びついている。このように、この油彩は、明らかにダリの性的コンプレックスと結びついているものといっている。

ブルトンもまた、『大自慰者』を自画像とみなしているが、それはアrikui（« fourmilier »あるいは« tamaris »）を通じてである。1931年の1月、ブルトンはダリに、この顔を自分の蔵書印として作成するように依頼している。そこには、やはり長いまつ毛を持ち口のないブルトンの顔が描かれ、「アンドレ・ブルトン オオアrikui」と書いてある。のちに『黎明』に収録される「第一回ダリ展」（1929）では、すでに「人生は、アrikuiの舌がアリに差し出されていると同様の誘惑をもって、人間に与えられている」¹¹⁾と述べられており、この油彩のことを示唆していると考えられる。アリは、ブルトンにとっても嫌悪の対象であるが、この巨大な顔がそのアリを食べるアrikuiと同一視されている。ダリがこの絵に性的なコンプレックスに苦しむ自分の姿を投影していることとは対照的に、ブルトンの方はこのイメージにある程度肯定的な意味を与えているといっている。

さて、ダリとブルトンは、この油彩画に関してそれぞれ詩を書いている。ダリの詩「大自慰者」は「1930年9月、ポトリガット」と記されており、同年に出版されたエッセー集『見える女』の中に収録されている。この詩の中では、同名の油彩が描写されているのではなく、イメー

ジが連続的なやり方で現れる。大自慰者に続き二人目の大自慰者が現れ、二人のウィリアム・テル、泉、そこにあふれる貨幣、その貨幣に彫られたレリーフ……というように、大自慰者を始め、ダリの他の絵に類繁に見られる要素が次々と登場する。また、詩の中には、改行を伴う範列的な列挙がしばしば見られ、「連続的な凝視」¹²⁾という言葉があることからわかるように、ある形象を凝視することにより別の形象が現れるパラノイア・クリティックの手法の例証ともいえる詩である。

一方、ブルトンの詩「オオアリクイ以後」は、『革命に奉仕するシュルレアリスム』第3号に掲載されている。ダリの詩と同様に、日付と場所(1931年5月20日、リヨン・ラ・フォレ)が記されている。「上のほうには」、「もっと上には」などしばしば位置を示す表現が見られるが、この詩は具体的にタブローを構成しているわけではない。また、「より上のほうには、ハンカチと共になされる悩ましげな遊びがある」¹³⁾という表現が『大自慰者』という題名を示唆しているようであるものの、ダリの詩同様、テキストはこの油彩を直接描写しているわけでもないようである。ただ、詩の展開は、ダリの詩のそれと対照的である。「そしてずっと遠くでは、森の中で、二つの枝の間の未来が、一枚の葉のいやされない不在のように震えだす」¹⁴⁾というように、存在と不在、見えるものと見えないものが緊張を保っている。すでに見えているものとまだ見えないものとの間で、この詩がイメージを停止している印象を与える。タイトルの「以後」という言葉も、ダリの連続的な時間性との違いを示している。

このように、ダリとブルトンは差異を保ちながらこのイメージを共有している。さて、見えるものとまだ見えないものの中で、ブルトンの詩によって時間を止められた『大自慰者』のイメージは、上でも述べたように、「沈黙一封筒」の解説に影響を与えることになる。『大自慰者』が「沈黙・封筒」の隠された意味——ブルトンの幼少期の自慰と夜尿症——の暴露に加担したのは、形態上の類似に加えて、ブルトンの自画像

としての性質と、ダリの性的なコンプレックスに苦しむ顔としての性質が合致することによってでもある。言い換えれば、「沈黙・封筒」をきっかけに、両者の『大自慰者』に対する両者の解釈の境界がずれ、ブルトンにとってまだ見えなかったものが、ダリにおけるこのイメージの解釈を通じて見えてきたのだといえる。

このように複数でイメージを共有することについては、『シュルレアリスムと絵画』（1928）の冒頭ですでに言及されている。

他の人々が見たもの、見たというもの、そして暗示によって彼らが私に見せることができたりできなかったりするものがある。また私が他のすべての人々とは違ったように見るものがあり、私が始める見え^{ない}ものまである。¹⁵⁾

ここでは、あるイメージを複数で見たときの食い違いやずれといったものから、今は見え^{ない}何ものかが見え始める可能性を示唆している。ブルトンとダリの『大自慰者』のケースはこの具体例を提供しているといえるだろう。

このようなブルトンの態度は、パラノイア・クリティックにおけるダリのそれと異なることを指摘できる。ブルトンは、ダリのこの方法を評価しているものの、この手法の別の面に注目していたのではないだろうか。まず、シェニウー＝ジャンドロロンが指摘するように¹⁶⁾、ダリが言葉の介入なしにシニフィアンからシニフィアンへと移行するのに対し、ブルトンのイメージの意味の暴露には言葉が関わるという相違点がある。確かに、のちのダリには、『ナルシスの変身』（1937）のようにイメージの変化に言葉が関わることもあるが、この時期にはまだそのような傾向は見られない。

もう一つの相違点は、ブルトンがイメージを共有するときの〈食い違い〉のほうに注目したことだろう。『革命に奉仕するシュルレアリスム』

第3号には、ダリによる「報告：パラノイアの顔」が掲載されている。この短いテキストは、アフリカの部族を写した絵葉書を縦にすると、ダリにはピカソの描く女性の横顔に見え、ブルトンにはサド侯爵の顔に見えたという報告である。このテキストは、個人的な関心事に応じて同じイメージが別の様相を呈す、というパラノイア・クリティックの起源を語るエピソードである。この出来事から、ダリは、「パラノイアは、強迫観念を浮き彫りにするために外的世界を利用するのであり、それはこの観念の現実を他人にとって根拠あるものにするという当惑させる特殊性によってなのである」¹⁷⁾ というように、自分につきまとう考えを知ること、それを他の人にも認めさせることを重要視している。しかしブルトンにとっては、イメージは受容する者によって異なって見えるのであり、この差異こそが、見えるものと見えないものとの境界を動かす原動力になりうるということが重要であるといえるだろう。

4. 結 論

このように、ブルトンによるイメージの解釈は、隠されたものを暴くことだけが重要なのではない。確かに、『通底器』におけるイメージは、一見性的なコンプレックスへと還元されるように見える。しかし、イメージが別のものへ送り返されるのは、複数の欲望が付き合わされる過程においてであり、言葉や出来事の介入によってなのである。パラノイア・クリティックについても、ブルトンにおいては複数でイメージを見ることのずれの方が重要視されている。イメージの奥に何が隠されているのかという問いは、イメージを集団で共有し、言葉によって働きかけることによって何を生み出せるかという問いに取って代わられる。イメージは不在のものへの代わりなのではなくて、新たに何かを見出すためのきっかけとして機能しているのである。このことは、のちに出版される『狂気的愛』において、より明確に示されることになるだろう。

注

- 1) ブルトンはしばしば小学生用のノートを使用しており、『溶ける魚』の草稿でもこれを使用している。このノートのファクシミリ版は、『*Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste*, sous la direction de Fabienne Hulak. Z édition, Nice, 1992』の中で参照できる。
- 2) Jacqueline Chénieux-Gendron, « De la sauvagerie comme non-savoir à la convulsion comme savoir absolu », in *Lire le regard : André Breton & la peinture*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Collection Pleine Marge, n° 2, Lachenal & Ritter, 1993, p. 17. 引用は S. Freud, *La Science des rêves*, trad. I. Meyerson, Alcan, 1926, p. 250. 引用内の強調は論文執筆者。
- 3) *Œuvres Complètes* (以下 *Œ.C.* と略す), II, p. 142.
- 4) 「優美な死骸」には、デッサンだけでなく、文章のヴァージョンもある。
- 5) *Œ.C.*, II, p. 140. 強調は原文。
- 6) この恣意的な描写については、ベルマン＝ノエルが『欲望の伝記』の中で指摘している。Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir*, PUF, 1988, Paris, p. 176.
- 7) *Œ.C.*, II, p. 141.
- 8) さらにいえば、のちに『狂気的愛』（1937）のヒロインであるジャクリヌ・ランバがブルトン宛の手紙を書いており、手紙が「見出される」ことを指摘できる。
- 9) シュルレアリスム・オブジェに関する最初の言及は、「現実僅少論序説」（1924）で語られており、ブルトンが夢の中のサン・マロの市で見つけたオブジェである。
- 10) *La Vie secrète de Salvador Dali*, Édition de La Table Ronde, 1952, p. 277.
- 11) André Breton, *Œ.C.*, II, p. 309.
- 12) Salvador Dalí, *Femme visible*, Édition surréaliste, 1930, p. 51.
- 13) *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, p. 9.
- 14) *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, p. 9.
- 15) *Œ.C.*, IV, p. 349. 強調は原文。
- 16) Jacqueline Chénieux-Gendron, *op.cit.*, p. 15.
- 17) パラノイア・クリティックについてのダリの有名なテキスト「腐ったロバ」の中の一節。 *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, p. 9. このテキストは「大自慰者」とともに、『見える女』の中に収録されている。

参考文献

Jean-Pierre Morel, « Aurélia, Gradiva, X : Psychanalyse et poésie dans *Les Vases communicants* », *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1972.

松浦寿輝『謎・死・闕』筑摩書房、1997年。

Les écrits d'André Breton sur l'art dans les années 1930 :
Interprétation d'images insérées dans *Les Vases communicants*

SHINDÔ, Hisano

Dans les années 1930, les réflexions d'André Breton sur l'image sont souvent intégrées à des récits autobiographiques, ce qui témoigne de la profondeur de leur relation avec le désir de l'écrivain. *Les Vases communicants* (1932), dont la rédaction est provoquée par la lecture de *La Science des rêves* de Freud, marque un tournant au point de vue des recherches de Breton sur l'image. Celui-ci y défend l'idée qu'un certain nombre d'œuvres plastiques peuvent être mises sur le même plan que les figures des rêves, en ce sens qu'elles sont également déchiffrables. Ainsi Breton se place-t-il devant certaines images comme devant des figures de rêves, renvoyant constamment à autre chose qu'elles-mêmes, comme les contenus manifestes sont renvoyés à des contenus latents.

Or, si Breton s'intéresse particulièrement à l'implication du langage dans la formation des images de rêves, la connaissance des contenus latents ne semble pas si capitale pour son analyse. C'est plutôt l'exaltation même provoquée par la révélation du désir qui est mise en valeur. Cet article se propose d'examiner les conditions sous lesquelles les images révèlent leur signification.

D'abord, on étudiera l'évolution affectant l'interprétation d'un dessin de Breton : « enveloppe-silence ». La figure d'une enveloppe composée par le jeu de mots « silence = cil/anse », au premier abord gratuit, révèle une connotation sexuelle renvoyant à la masturbation infantine. Or, cette révélation est conditionnée par d'autres parties de dessin, par la ressemblance morphologique avec *Le Grand masturbateur* de Salvador Dalí, et par les événements évoqués au cours des analyses de rêves. Ainsi le dévoilement met-il en jeu la pluralité, en même temps qu'il entre en relation avec les événements.

On examinera ensuite le tableau de Dalí intitulé *Le Grand Masturbateur*, point de croisement des imaginaires de Breton et de Dalí. Les deux hommes considèrent en effet ce grand visage comme une sorte d'autportrait et composent chacun un poème sur ce tableau. Alors que le texte de Dalí illustre la

manière « paranoïaque-critique » de ce dernier en procédant au développement des images d'une manière successive, celui de Breton donne l'impression d'arrêter l'image dans une tension entre le visible et l'invisible. Les notations de Breton sur le tableau concernent en outre l'interprétation du dessin : à la différence de ce qui se produit chez Dalí, pour Breton, la révélation exige l'intervention des mots.

Ainsi pluralité et inter-relations avec le langage et les événements conditionnent-elles l'apparition de la signification dans les images. On pourrait ajouter que de tels caractères sont aussi attribués aux « objets surréalistes ».

(人文科学研究科フランス文学専攻 博士後期課程 3年)