

1940年代のアンドレ・ブルトンの美術論における 「プリミティブ」

——エクトル・イポリット論を中心に¹⁾

長谷川 晶子

要 旨

本研究は、1940年代のアンドレ・ブルトンの美術論における「プリミティブ」という形容詞に焦点をあてながら、ブルトンが1945年にハイチで出会った画家エクトル・イポリットに関する論考を分析する。その重要性にもかかわらず、この出会いはこれまであまり注目されてこなかった。ブルトンはイポリットの芸術を高く評価し、1948年に「エクトル・イポリット」を執筆している。

イポリットの作品がブルトンの審美的な思考に対して与えた影響の射程に焦点を当てる。ブルトンにとって「プリミティブ」は西洋の合理主義的、物質偏重主義的な世界の見方を批判する有効な手段であり、イポリットの芸術は、戦後シュルレアリスムの再生に不可欠な、純粋で本質的な美を体現しているとみなされた。ブルトンのテキストを分析し、イポリットの絵画《パパ・ロコ》が1947年の国際シュルレアリスム展のカタログの冒頭を飾った理由を考察する。イポリットの作品が西洋中心主義的な美術の枠組みを超えて、より多様な表現を受け入れさせるような新しい見方を提示し、戦後のシュルレアリスムの発展に重要な役割を果たしたことを示す。

キーワード：シュルレアリスム、ハイチ、アンドレ・ブルトン、エクトル・イポリット、絵画

はじめに

アンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）とハイチといえば、ブルトンの滞在の直後にハイチ革命が起こったという衝撃的な事実が目撃されがちである²⁾。これまでもこの関係は主に政治的な観点から分析されてきた³⁾。一方、ブルトンがハイチでヴードゥーの儀式に参加したことは注目されても⁴⁾、ヴードゥーの司祭にして画家だったエクトル・イポリット（Hector Hyppolite, 1894-1948）に関するブルトンのテキストが考察の対象になることはほとんどなかった⁵⁾。しかしながら、戦後のシュルレアリスムの再出発を志した「1947年のシュルレアリスム」展のカタログの巻頭にエクトル・イポリットの絵画《パパ・ロコ（Papa Lauco）》が置かれていることを思えば、1947年の展覧会におけるイポリットの重要性がこれまであまり問題にされてこなかったのは、むしろ不思議なことではないだろうか。

ブルトンの「エクトル・イポリット」（1948年）で目に留まることがある。それはブルトンが「プリミティブ（primitif, primitive 原初の、最初の、未開の、素朴な）」という形容詞を3度も

用いていることだ。ブルトンがこの語に限らずひとつのテキストのなかで同じ語を繰り返すのは強調したい場合に限られ、「シュルレアリスム芸術の発生と展開」(1941年)と「ハイチ講演 III」(1946年)でもこの語は3度、そして「ハイチ講演 IV」,「クレオール対話」(1948年)でも2度登場する。つまり、1940年代のブルトンの思考のなかで「プリミティブ」が再び問題となっていたのだ。

拙論で明らかにしてきたように⁶⁾、「プリミティブ」は1920年からテキストに一貫してみられるブルトンの思考の主要な軸のひとつである。ブルトンは西洋合理主義の行き過ぎを相対化するとき参照軸として「プリミティブ」という語(名詞と形容詞)、あるいは「プリミティヴィズム(primitivisme)」を用いてきた。ブルトンの芸術論のなかでは「プリミティブ」な状態に遡りたいという願望が、商業主義の美術システムが存在しない先史時代への懐古、ルネッサンス以前のプリミティブ画家に対するオマージュ、遠近法の発明以前のものの見方への憧憬、イメージが生まれる瞬間に戻りたいという願望、美術の既成の見方・価値づけにたいする深い懐疑など、さまざまな形をとって現れる。ブルトンのテキストのなかでこの語が集中して用いられているのは、第一に1920年から34年までの時期、第二に1935年から1938年までの時期、そして1940年から1948年までの時期である。ブルトンのハイチ滞在は、シュルレアリスムが戦後の活動にシフトする重要な第三期に相当する。ブルトンのイポリット論は、実はブルトンの審美観の転換を跡づける重要なテキストなのではないだろうか。

本論では、まずはイポリットとブルトンとの出会いとその後の関わりを確認することから始めたい。その上で画家の死の直後に執筆されたブルトンの「エクトル・イポリット」を詳細に分析し、ブルトンがイポリットの作品で特に注目した点を明らかにしながら、戦後のブルトンの審美的思考の方向性を明らかにしたい。

1. ブルトンのハイチ滞在とイポリットとの出会い

1945年12月4日、ブルトンは妻のエリザと共にハイチの飛行場に降り立った。彼らを出迎えたのは、6月からハイチのフランス大使館で文化参事官としてこの地に滞在し、ブルトンを講師としてハイチに招いたピエール・マビユ(Pierre Mabille, 1904-1952)、それからキューバから駆けつけたシュルレアリスムの画家ウィフレド・ラム、そしてポール・ララク、ルネ・ベランズをはじめとするハイチの若い作家たちだった。ブルトンはポルトー・プランスのマビユの家に2ヶ月間滞在し、ヴェードゥーの儀式に立ち会って憑依を目のあたりにし⁷⁾、若い作家たちと交流し、複数の講演を行った⁸⁾。2月16日にはハイチを発ち、マルティニック島を経由して亡命先のニューヨークに戻っている。

ブルトンがイポリットと会ったのは1945年12月のことである。ポルトー・プランスにあるアート・センターで画家本人に直接紹介されたのだ。ブルトンはイポリットを「50歳前の、ほっ

そりとした、ギニア系のハンサムな黒人」だと描写し、「極端に内気」だった上にフランス語もあまり話せず、意思疎通をとることが難しかったため、「彼自身を突き動かしているものを彼自身の口で語らせられなかったことを残念に思った」と語っている⁹⁾。このアート・センターは1944年にアメリカ人のドウィット・ピーターズが中心になって設立したもので、ハイチ政府やアメリカからの助成を受けて、ハイチの絵画と彫刻の作り手が自立できるように芸術家を育成し、作品を保護するという目的を持った新しい施設だった。創作意欲のあるひとに画材を提供し、作品ができればセンターで展示したり、安い値段ではあったが買い取りもしたりすることで、彼らの生活を支えた。ピーターズが各地を回って作り手を探していたとき、ピーターズに同行していた作家フィリップ・トビー＝マルスランがイポリットを見出し、ポルトー・プランスまで連れてきたのだ¹⁰⁾。

イポリットの生涯の詳細は、あまりよくわかっていない¹¹⁾。1894年9月15日に、ポルトー・プランスの北にある港湾都市サン＝マルクで生まれたといわれる。父親はヴードゥーの儀式を司る司祭(houngan フーンガン)だった。それもあってイポリットも後年ヴードゥーの司祭になる。12歳から靴屋で働くようになって、いつの間にか自分でデッサンを描き始め、自分で描いた絵付きのカードを売ようになったという。1909年にはキューバに渡る。1916年、娘エルミットが誕生する。1920年にハイチに帰国する前に、イポリットはニューヨークやドメニー、エチオピアを訪れたとされる。1945年7月に、美しいビーチで有名なモントゥルイのバーの正面の壁と門に描いた絵がピーターズらの目に留まり、ポルトー・プランスのアート・センターに来るように誘われて、その後1948年に急死するまでそこで絵を描き続けた。

ブルトンは1945年にハイチでイポリットと知り合ってすぐに複数の絵を購入した。1946年5月にパリに戻るときにはイポリットの作品を7枚持ち帰ったとされる¹²⁾。ブルトンは帰国後、「1947年のシュルレアリスム」展への出品をイポリットに呼びかけることになる。

ブルトンがこの画家と出会う前にヴードゥーの儀式に立ち会っていたかどうかはわからないが、いずれにせよ、所持していた書物(マビーユの序文の付されたルイ・マクシミリアン『ハイチのヴードゥー、ラダス・カンゾの儀式』1945年など)から知識を得ていたと考えられる。12月20日にクラブ・サヴォイで行われた講演「シュルレアリスム」のなかで、ブルトンはヴードゥーの儀式の際に小麦粉や灰などで描かれる神の象徴「ヴェヴェ」に言及している¹³⁾。

1946年5月25日にフランスに帰国したブルトンは、1947年の1月には「1947年のシュルレアリスム」展への出展をシュルレアリストたちや展覧会にふさわしい作品を作っているひとたちに呼びかける。イポリットの作品を借りたいという意向をピーターズ経由で伝えたブルトンは、5月21日付のピーターズからの返信で、「アート・センターは、民衆芸術の最良の画家のひとりであるエクトル・イポリットがシュルレアリスム国際展で紹介されることを知り非常に嬉しく思っており、そして「イポリットがこの招待に応じるのは、本当の昂揚感をもってのこと」であり、この展覧会のために「3枚の絵画を送る」という快諾の回答を受け取った¹⁴⁾。7月

7日に開幕した「1947年のシュルレアリスム」展には4万人の観客が押し寄せた。前述したようにイポリットの『パパ・ロコ』の写真はこの展覧会カタログの冒頭を飾る。

イポリットは1948年の新年を祝うカードをブルトンに送った後¹⁵⁾、その年の6月9日に心臓発作で亡くなる。『アール・ブリュット年鑑』に掲載する用にジャン・デュビュッフエから依頼され、ブルトンはイポリットの死の数ヶ月後に「エクトル・イポリット」論を書き上げたが¹⁶⁾、諸事情で、結局このテキストが掲載されることはなかった。ブルトンが1965年に『シュルレアリスムと絵画』の増補版を出版するときに収録され、このテキストはようやく日の目を見る¹⁷⁾。

2. ブルトンのイポリット論——三つの「プリミティブ」という形容詞

さて、ブルトンのテキスト「エクトル・イポリット」を見ていこう。ブルトンによれば、イポリットの作品はアート・センターで見た他の画家の作品とは異なり、「完全に本物であることが刻印されて¹⁸⁾」おり、「伝えるべき重要なメッセージ¹⁹⁾」を持っている。それゆえ、イポリットの絵画は「加工前の金属のように響き、混じり物がまったくない純粹であるとみなされうる²⁰⁾」と絶賛している。ここで言われる「加工前の金属 (le métal vierge)²¹⁾」は、1921年にブルトンが自動記述の意図について説明した「(芸術が際限なく純化してきた) 金属をプリミティブ状態で表現すること、採掘の作業のみにとどめること²²⁾」という表現と響き合う。そもそもブルトンは言葉を元のプリミティブな状態で、いわば採掘することを希求し、自動記述によってそれが可能であると考えていた²³⁾。1948年には、イポリットの作品を「混じりものがまったくない純粹」な状態のものとみなし、それが「加工前の金属」と似ていると述べる。このように「加工前の金属」と比較されるイポリットの絵画が、当時「プリミティブ」と呼ばれていた「素朴派」の絵画に含まれることをブルトンは指摘する。

確かに、この試み〔アート・センターの擁護活動〕に金銭的な関心が皆無だったわけではなかったが——いわゆる「プリミティブ」絵画 (la peinture dite « primitive ») はアメリカではかなり広い顧客を持っている——、しかし励ましたりやる気を出させたりするという点からそれがもたらす利益は、この問題の少し面倒な面を補ってあまりあるものだった。²⁴⁾

ブルトンが指摘するように、民衆芸術や素朴派を一緒くたにした「いわゆる『プリミティブ』絵画」はこの時期のアメリカでもてはやされるようになっていた。1939年の「アメリカの現代無名画家」展がニューヨーク近代美術館で開催されて以来、アメリカの美術界で急速に『プリミティブ』絵画」が注目を集めるようになっていた。独学者たちは民衆芸術のひとつと見なされ、彼らの様式は「ナイフ (naïf 素朴派)」や「プリミティブ」と形容されている²⁵⁾。アメリカで

はこうした流れをうけて、ハイチの独学者たちもアメリカの素朴派たちと一緒にされて「プリミティブ絵画」と紹介され、美術市場で売買されるようになる。ハイチでは1940年代に観光が盛んになり、絵画が土産物として喜ばれるようになったため、積極的につくられるようになる。このアート・センターの設立自体もこの傾向と無関係ではない²⁶⁾。

ブルトンは1930年代半ば、つまりテキストや講演で「プリミティブ」の使用頻度が高くなった第二の時期に、画家アンリ・ルソーと思想家ジャン＝ジャック・ルソーに頻繁に言及している。「今日の芸術の政治的な立場」(1935年)にみられるように、第二次世界大戦で破壊された社会に「プリミティブな自然なもの、真実、独創性 (le naturel, la vérité et l'originalité primitifs)²⁷⁾」をとり戻して、新しい社会が到来すること、社会の歴史のサイクルが循環することを祈念した。それにつづく第三の時期になると、ブルトンはアンリ・ルソーをジャン＝ジャック・ルソーとは切り離して独学者のひとりとして扱い、「『素朴派』と呼ばれる独学者たち」(1942年²⁸⁾)のなかで「プリミティブなヴィジョン (vision primitive)²⁹⁾」がアンリ・ルソーと共に芽生えたと述べている。

エクトル・イポリットのふたつ目の「プリミティブ」は、絵画の技術に関係する。ブルトンは、絵で生計を立てる野心的な職業画家と比較しながら、美術学校で絵の描き方を学んだことのないイポリットのテクニックの未熟さに注目する。この未熟さはイポリットが「素朴派」に分類される大きな要因となっている。

彼女〔マリネット〕を登場させているふたつの作品は、イポリットのまったくもってプリミティブなテクニックに潜む可能性に光を当てるという意義をもつ。職業的な画家たちの間で伝授され、絵画を料理の秘訣にますます依存させることを目標とする「コンポジション」のレシピをまったく知らずして、彼〔イポリット〕が自発的、直感的な方法で、均衡に達しているのに気づいて驚いてしまう。³⁰⁾

ここで触れられているふたつの作品のひとつは、ブルトンの所蔵していた《マリネット (Marinet)》(1947年)【図1】だ。マリネットとは、「大概森に住んでいる邪悪で恐ろしい、怖がられる女神」のことで、通常「変形した足、赤い目、細い脚をした黒人の女性」の姿で描かれる³¹⁾。イポリットの作品では、彼女の目は赤ではなく濃い黒か紺色で塗られ、脚は不思議に湾曲している。背後には鎖で木に括り付けられた天使のような存在がいる。マリネットは、正面にいる角と翼の生えた悪魔のような存在の腕の部分の剣で突き刺している。この悪魔の下半身は蛇のような曲線を描いている。マリネットのアゴの下の高さに空と大地の水平線が引かれている。遠近法はまったく用いられていないが、全体のバランスは不思議にとれている。アクリル絵の具は手で擦ったり筆のようなものでのばされたり、さまざまな線が描かれているおかげで、非常にリズムカルだが安定した画面になっている。まさに「『コンポジション』のレシピ



図1 イボリット《マリネット》(1947年)
絵具 厚紙 52 × 69.5cm 個人蔵



図2 イボリット《ある娼婦》詳細は不明

をまったく知らず」に「均衡に達している」例だといえるだろう。

引用で触れられるマリネットを登場させたもうひとつの作品とは、《ある娼婦 (Une prostituée)》【図2】のことだと考えられる。写真複製で紹介されるふたつの作品(《オグーン・フェライユ (Ogoun Ferraille)》と《ある娼婦》)が一連の「魔術的なカード」であり、戦いの神オグーン・フェライユの形象化がタロットの道化に似ていること、マリネットが『ラダ』祭式のエルズリー・フレダの、ヴードゥーにおける『ペトロ』祭式におけるレプリカにほかなら

ない」とブルトンが述べているからだ³²⁾。エルズリー・フレダは、ハイチで最も人気があり最も重要とされる愛の女神で、すべてのハイチ人男性は彼女の夫である。オグーン・フェライユも彼女の恋人といわれるため、ブルトンは対となるように写真を掲載したのだろう。ヴードゥーの神々には「ラダ」と「ペトロ」のふたつの種類があり、前者が良い神、後者が邪悪な神とされる。ひとりの神のなかにも良い性質と邪悪な性質が同居していることがある。たとえばエルズリー・フレダは広く「愛の床の理想像」と知られているが、なぜか聖母マリアと同一視されたり、非常に嫉妬深いことから人々（特に女性）に恐れられるマリネットと同一視されたりする³³⁾。《ある娼婦》はエルズリー・フレダの「愛の床の理想像」という良い面を通して、エルズリー・フレダの悪い面のマリネットを指し示していることになる。よく見ると、娼婦の足はマリネットと同じように曲がっている。

《ある娼婦》は、黄緑の壁に囲まれた部屋のなか、花で飾られた天蓋付きベッドに横たわる肌の色の濃い女性を描いた作品だ。横たわる女性は、腰の美しい曲線の力強さから、アンリ・ルソーの《夢》に登場するヤドヴィガを連想させる。ヤドヴィガがジャングルに置かれたのに対し、娼婦は部屋のなかにいる。彼女の奥には窓が開いているのか、別の色彩の壁があるのか、薄い水色の別の空間が見える。全体は左右対称だが、花の数や種類、色を増やしたり、椅子の角度を変えたりと、シンメトリーを少し崩すことで、画面に変化やリズムを生み出している。部屋のなかとは思えない自然と調和した絵である。イポリットは「自発的、直感的方法」を用いて自分の独自の「均衡」のとれた作品を作ったといえる。

もうひとつの「均衡」の例として、ブルトンは自分が所蔵していた《マリ・トラヴォ（Mari Travo）》（1945年頃）【図3】も挙げている。「マリ・トラヴォ」の詳細は不明だが、「トラヴォ」が両性具有の神の名前であり、「マリ」が聖母マリアを指すことが多いので、聖母マリアと融合した両性具有の神だろう。トラヴォは「友人のゾンビと一緒に魔術による治療を行う³⁴⁾」とされる。イポリットは画面の中心部に大きく、金の刺繍の入った緑の洋服を着た横向きの黒髪の人物を配置している。「M」と入った冠を被っているため、これがマリ・トラヴォだとわかる。この中心の人物は、画面右下の帽子を被ったヒゲの生えたドゥワーフのような小人に剣を差し出している。この小人はゾンビではないだろうが、仲間ではあるらしい。画面の左側には丸い壺があり、そこから蛇が頭を出している。ブルトンはこの作品を「同じような膨らみを持つ壺や右手の人物から得られる完璧な釣り合い、そして壺から出る蛇の部分と人物がかぶっている尖った帽子との照応がそれを一層強調している³⁵⁾」と評している。色彩や形態の釣り合いや照応にブルトンが着目していることがわかる。

ブルトンは、イポリットの作品がキャンバスではなく「ビールの箱を平らに広げてつぎはぎした上にエナメル塗料で描かれて³⁶⁾」いる点、イポリットが絵筆の代わりに「塗料を羽で広げ、あるいは指で塗っていた³⁷⁾」点にも注目している。材料はキャンバスがなければ近くにあるものを利用するという、レヴィ＝ストロースのいうブリコラージュの精神が見られるが、これは

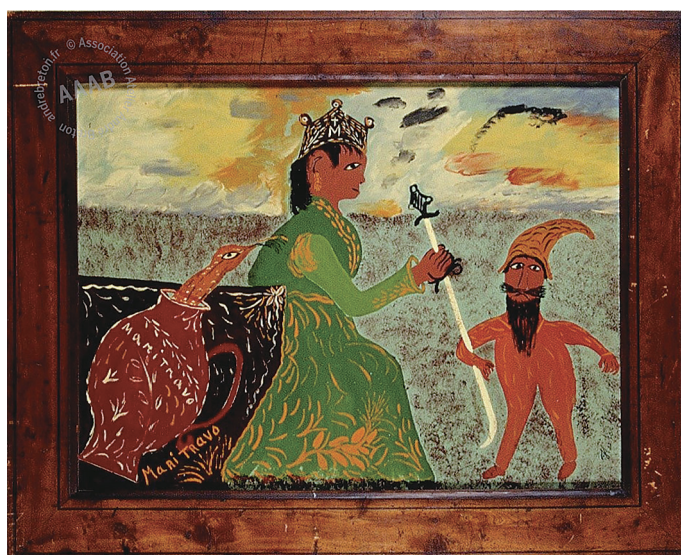


図3 イボリット《マリ・トラヴォ》(1945年頃)
絵具 厚紙 52×62.5cm 所蔵不明

アール・ブリュットの作り手たちとも共通する。つまり、ブルトンのいう「まったくもってプリミティブなテクニック」には、構図や題材のみならず、マティエールや創作方法の選択が身の回りのものに制限されており、それがために画家たちが通常用いない方法が採用されたという点も当然含まれるだろう。

さて、ブルトンの指摘する三つ目の「プリミティブ」は、イボリットがヴードゥーの神や儀式をはじめて絵画を用いて表現した先駆者であるという意味合いで用いられている。

私が考えるに、イボリットの絵画はヴードゥーの神々や情景を表現したはじめての表象をもたらす。このような理由で、プリミティブな宗教画として、それはすでに重大な意義を持っているだろう。³⁸⁾

もともと神々や儀式を描いた絵はハイチには存在していなかった³⁹⁾。ヴードゥーの儀式では「ヴェヴェ」という白い粉で描かれる神々のシンボルが用いられるのが普通だ。目に見えない神々の絵を望むヴードゥー教の信者は、自分たちでは神を描かずに、キリスト教の版画を代用品として求めるのが常だった。これは非常に興味深い現象で、多くの研究者や作家が注目している。ブルトンも「それまではキリスト教的題材の彩色画が『ロアたち』、つまり神々の形象化を一手に引き受けていたのであって、(この点に関してはヴードゥーの諸教混淆はいかなる不都合も認めていない)、それにはこれまで一般的に愛の女神エルズリー・フレダ・ダメホが聖母マリアの姿で、交叉路の主パパ・レグバはパドヴァの聖アントニウスの姿で[...] 信者たちから

崇められてきた⁴⁰⁾」と興味を示している。ハーストンによれば「いい加減な研究者たちがこれまで言ってきたように、キリスト教の聖者たちを黒く塗り直したものではない。[…] だが誰よりも無学な農夫でさえ、聖者の絵はロアに似たものにすぎないということを知っている⁴¹⁾」。ハイチの人たちは、キリスト教の神の絵が自分たちの神が異なったものであると認識しながら、それを不都合と感じていないということになる。

キリスト教の聖人像を通してヴードゥーの神に祈りを捧げるという二重性は、長崎の隠れキリシタンたちが菩薩像の見えない部分に小さく聖母マリアの姿を彫ったり、菩薩像をそのまま聖母マリアとして讃えたりした行為を連想させもする。ヴードゥーはアフリカに起源をもつ精霊の信仰とキリスト教とが混淆して、サント・ドミンゴやハイチで新しく生まれた。現在のベナンのあたりから奴隷として連れてこられた人々は、植民地支配者のフランス人にカトリックを押しつけられたが、土着の信仰を捨てることはなかった。彼らは抵抗し、そして、最終的にはカトリックとの混淆を図った。この「混淆」こそが彼らの特異性である。ハイチのひとたちは、長崎の隠れキリシタンのように仏像の向こうに自分たちの神を見るのではなく、キリスト教の神の図像も認めつつ、図像を通じて心のなかで見えてくる自分たちの神を奉る。ハイチ人たちが1804年のハイチ革命後にも自分たちの神の表象を作り出さず、この二重性を自然なものとして受け入れてきた事実（「いかなる不都合も認めていない」）にブルトンは注目したのである。

ブルトンは、イポリットの作品における、カトリックとヴードゥーの神以外の二重性も指摘している。レアリズムと超自然主義、視覚的イメージと心的イメージといった通常区別されるふたつの異なったものがイポリットにおいてはぶつかることなく、「折り合い」がとれて、「区別されることをやめ」たりしている⁴²⁾。このようにして描かれた絵画は「ハイチの空のある種の苦悩」や「混沌とした様子」を暗示する⁴³⁾。イポリットやハイチ人においては、自分たちの現実を表すのにふたつの相反する面を平行に置く方法が自然と受けとめられたということだ。

第二次世界大戦前までのブルトンは、対立する二項の矛盾は解消されるべきだと主張していた。ところが、イポリット論では、矛盾は矛盾のままそれぞれが排除されないで並んでいることを受け入れている。むしろ、それをブルトンは積極的に高く評価している。これは重要な転換ではないだろうか。

包括的な概念の下に対立項を統合するヘーゲル的な弁証法ではなく、対立項の並置をブルトンが認めるようになったのは、第二次世界大戦中ごろだと思われる。ブルトンは、マッソンとの共著『マルティニック、蛇使い女』の序文を「マルティニックで、1941年の春、わたしたちの目は分裂している⁴⁴⁾」という一文から始め、以下のように述べている。

最良のものと最悪のものを同時に見ることができるとは眼差しが存在しえない以上、それを報

告する共通の言葉は存在し得ない。そのようなわけで、次に続くページのなかで、一方では抒情的な言葉に、他方では単なる情報にすぎない言葉に取り分をあたえるように導かれたのだった。わたしたちは狂ったように魅了されると同時に、傷つき、憤慨してもいた。⁴⁵⁾

ブルトンとマッソンは、第二次世界大戦において戦争という文明の暴力が社会を破壊していく様を目の当たりにし、「傷つき、憤慨して」いた。そんなときに、自分たちの「目は分裂」していることに気づく。マルティニックの並外れて豊かな自然、曲線のカオスに包まれながら、シンメトリーを手がかりにして恐怖を感じさせるほどに錯綜する自然のなかに形態を見出し、自らを取り戻していった。ブルトンはマルティニック滞在以降、ゲシュタルト理論を頻繁に引き合いに出すようになる⁴⁶⁾。エドガー・ルービンが証明したように、人間は視野のなかにふたつの対象があるとき、ひとつは地（＝背景）、ひとつは図（＝形）として認識する。図と地を反転させることで別の形態を見る。ゲシュタルト理論からすると、最悪のものと最良のものという相反する図と地のようなものが存在していたとしても、ひとはどちらかを優先して見てしまう。だが、認識できないだけで、どちらも実は存在しているのかもしれない。

ところで、ブルトンはイボリットの作品で図と地の反転を体験している。ブルトンはイボリットとの作品との出会いを以下のように描写している。

通りすがりにわたしの足をとめさせたそのタブローは春の一面の息吹のようにわたしのところにやってきた。わたしがその主題を意識するよりも前に、それは幸福な事物の純粋な贈り物のように私にとどいた。そこには野原でのもっとも美しい日々、草のもっとも優しい身ぶるい、芽を出す苗、きんぽうげ、昆虫たちの翅のとりどりの色、蔓性の花々が打ち鳴らすシンバルのひびき、その年の手が演じる果物たちの手品が与えてくれるものの等価物があった。真ん中に、ちょうど林の切れ目で見られるように、青空がのぞいていた。[…]
この青色のかたまりは聖母マリアの衣装、昼顔のひだかざりのついた衣装であることが明らかにになった。⁴⁷⁾

そのタブローはイボリットの《聖母マリアの崇拜（Adoration à la Sainte Vierge）》【図4】である。青空と見えたものが聖母の衣装であったこと、つまり、図と地の反転を経験して「幻惑」を覚えたという体験を語っている。ところで、イボリットの絵画においては、青色は空にも見えると同時に衣装にも見えるという点で、図と地は排除しあっておらず、両立しているといえるだろう。実はブルトンが『『素朴派』と言われる独学者たち』で紹介しているアメリカのモリス・ハーシュフィールド（Morris Hirshfield, 1972-1946）の作品においても、この図と地の反転が起きうる。『ビュー』の「シュルレアリスム特集号」（1941年10月－11月号）でブルトンのテキストに添えられたのは《窓辺のヌード（Nude at the window）》である。この作品はカーテ

ンの間に裸体の女性が立っているようにも、女性の裸体が描かれた花瓶が描かれているようにも見える。ただし重要なのが、イポリットにおいてもハーシュフィールドにおいても、図と地の分化がルービンのような完全な騙し絵にはなっていないという点だ。彼らの作品では、図と地の分化が曖昧なため、完全に反転が生じているわけではない。彼らの作品の前で、鑑賞者は一方を見るために一方を見ないのではなく、どちらも見ることができる。いわゆる「プリミティブ」絵画では、排除しあわずにふたつの平行な面が両立していることになる。

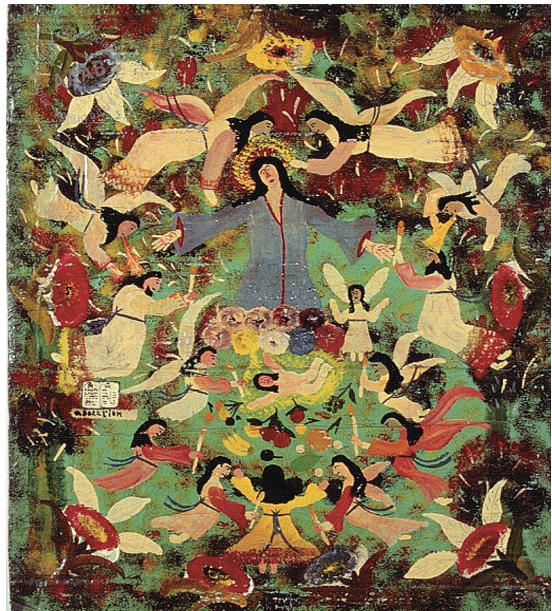


図4 イポリット《聖母マリアの崇拜》制作年不明
絵具 厚紙 74.5 × 66.3cm 所蔵不明

ブルトンは1941年のインタビューでゲシュタルト理論を「感覚的機能と知的機能との間にいかなる区分も廃絶すべきだとする⁴⁸⁾」理論であると説明していた。つまり、感覚的機能と知的機能を区別することなく共に駆使して、初めて見える世界があるということが示唆されている。前に指摘したように、娼婦の絵を通して、わたしたちは良い女神のエルズリー・フレダと悪い女神のマリネットの両方の姿を見る。鳩が聖霊を表すといったようなキリスト教のように高度に体系化された象徴はハイチには存在せず、何が何を表すのかという約束事は曖昧である。この曖昧さが多様性、豊かさを生み出しているともいえる。加えて、ハイチの人々は「記号表現 (signifiant)」を見ているという意識を持ちながら別の「記号内容 (signifié)」もまた見ていたことを思い出そう⁴⁹⁾。イポリットの『ある娼婦』は、知的機能だけを働かせて見ると世俗の女性を描いた絵だが、知性にしばれずに感覚的に想像力も駆使して対峙すると、背後の神々しい黄緑色、彼女をとり囲んで彼女の中心部の上部で頂点を示す三角の図形、女性の腰の曲線と眼差しに特別な力を認めないではいられないだろう。寝室の天蓋と見えていたものが、部屋を覆う幕であり、イポリットがある女神をわたしたちに垣間見させてくれていることに気が付く。

『マルティニク、蛇使い女』の「序文」でブルトンが述べていた「分裂」した「わたしたちの目」は、イポリットによって分裂をそのまま統合する可能性を示唆されたことになる。イポリットの絵画が、最良のものと最悪のものを報告する「共通の言葉」の一例としてブルトンの頭にあったことは、ほぼ間違いない。

そして、このような図と地が両立する「共通の言葉」である世界が「春の息吹」、「草の身ぶ

るい」、「花々の打ち鳴らすシンバルのひびき」、「果実たち」など、触覚、聴覚、嗅覚、味覚を刺激する事物であることは重要である。というのも、「1947年のシュルレアリスム」展のカatalogの表紙が女性の乳房のようなクッションで覆われていたことからわかるように、脱視覚中心主義が戦後のシュルレアリスム運動で追求されることになるからである。1959年の国際シュルレアリスム展（通称「EROS」展）では、展覧会の会場で開かれる食事会が観客の五感を刺激することになるだろう。

3. 「1947年のシュルレアリスム」展カタログにおけるイポリット

さて、第二次世界大戦後に初めてパリで行われた展覧会「1947年のシュルレアリスム」では、「新しい神話⁵⁰⁾」と「イニシエーション」をテーマに、シュルレアリストたちの作品を紹介することが意図されていた。第二次世界大戦中にアメリカやメキシコに亡命せざるを得ず、長らくヨーロッパで発表できなかったシュルレアリストたちの作品と、大戦中に新たに活動に加わった人たちの作品を一同に集めて、戦後のシュルレアリスムの姿をパリの観衆に示そうとした。

この展覧会カタログの豪華版は、マルセル・デュシャンによる乳房を模したやわらかい立体的な表紙（普及版は写真がプリントされた平面的なもの）をめくると、「触ってください（*Prière de toucher*）」という文字だけが大きく描かれた挑発的なページが登場する。もちろん、美術館の注意書き「〔作品に〕触れないでください（*Prière de ne pas toucher*）」のパロディーだが、

そこには触感への訴えという意味も当然込められている。ミロのカラーリトグラフ（普及版には掲載されていない）の後に、「1947年のシュルレアリスム」と大きく記された扉、そしてサイン入り本の部数やリトグラフなどに関する情報が載っているページの横に再び展覧会の題名が示される。それに続いて、展示されている国の名前リスト（24カ国）のページの脇に、1ページを用いてエクトル・イポリットの《パパ・ロコ（*Papa Lauco*）》【図5】が白黒で紹介される。その後、1936年のロンドンのシュルレアリスム国際展と1942年のニューヨークのシュルレアリスム国際展の写真が上下に配置されたページ、その脇に参加者名がアルファベット順に並べられたページが続いた後に目次が見開きで示される。



図5 イポリット《パパ・ロコ》
油彩 厚紙 76×58.5cm 個人蔵

なぜイボリットの《パパ・ロコ》がこの場所に載せられたのかを考える前に、これがいかなる作品であるのかを確認しよう。パパ・ロコとは誰か。『ハイチのヴードゥーの精霊たち』によれば⁵¹⁾、ロコ (Lauco, Loko, Loco) はヴードゥーにおいてまず「植物界を統べるもの」、「大地、植物、木々、薬草の神」である。そして植物学と医学の深い知識があることから、「ヴードゥーの儀式の正しさを教えてくれる存在」、また他方では「世界を癒す存在」、「対立の仲裁者」であると言われる。ロコは通常「黄色い綿の紐のついた白いチュニックを着て、首の周りに赤いスカーフを巻き、杖と素焼きのパイプを手を持つ」という。イボリットの絵では、白ではなく黄味がかった長いチュニックと茶色のマントを着て、手に杖をもった姿で描かれている。パイプは持っていない。髭を生やしたこの人物像はむしろ、キリスト教の聖人の絵を思わせる。パパ・ロコは聖ヨセフの姿で描かれることが多いため、イボリットも聖ヨセフの姿でパパ・ロコを表そうとしたのではないかな。

背景は美しい緑で覆われているが、人物の背後にあるこんもりとした丘のある森は、聖人の頭に沿ってカーブを描いているため、聖人の光輪のようにも見える。パパ・ロコは木々を住処とすると信じられていることから、緑が用いられたのだろう。だが、同時に、この背景の上部に赤い魚のような曲線が点々と描かれているので、海の底を思わせる。事実、ハイチの人々は、神々は海の底に自分たちの世界をかまえており、ハイチと祖国であるアフリカのギニアを結んでいると考えていたらしい。赤い物体が魚であるとすれば、海底にいるパパ・ロコを描いていると解釈することは不自然ではないだろう。陸地・空と海底に同時に存在するパパ・ロコが描かれていることになる。

パパ・ロコの服の袖の内側や首の部分は背景と同じ緑色で塗られている。黄色い服にも、肌色の顔のなかにも緑が浸透しているので、ロコが自然と同化している姿をイボリットが意図的に描いたと考えられる。

《パパ・ロコ》には、ほかのイボリット作品と同じように、さまざまな二重性がみられる。イボリットの作品には図と地の両立、リアリズムと超自然主義の両立、キリスト教の聖人とヴードゥー教の神々のイメージの両立があることを指摘した。《パパ・ロコ》ではそれに加え、地上世界と海底世界、人物の内側と外側の反転、人物の風景への同化を指摘できる。対立の仲裁者であるロコを描くのに最も適した方法であったと言えるだろう。

以上を踏まえて、なぜこの絵が「1947年におけるシュルレアリスム」展カタログで最初に置かれたのかを考えてみたい。ファブリス・フラユテは、パパ・ロコの「ロコ Lauco」がスペイン・クレオール語で書かれていることから、「話す人 (locuteur)」であると推測する⁵²⁾。もちろん、この1947年の展覧会が観客にイニシエーションを経験させることを目的としていた以上、ヴードゥーの儀式における話す人、歌や踊りをする人を表しているのかもしれない。一方テリー・ガイスは、ロコが「司祭のイニシエーションを司り、治癒の知識を保持する⁵³⁾」存在であることに注目する。つまり、ロコがヴードゥーの教義や儀礼の正しさを判断する存在であ

ることを示しているという。画家であると同時に司祭でもあったイポリットにとっては、パパ・ロコは司祭になるときに指南してくれた重要な神である。フラユテの説もガイスの説ももっともな指摘ではあるが、ブルトンの所持していたヴェードゥーに関する著作ではロコは「ハウンフォール（寺院とその境界）を司るひと⁵⁴⁾」と記述されていたことも無視できない。この展覧会が観客をイニシエーションに導くことを目指していたことを考慮すれば、この「1947年のシュルレアリスム」展の会場そのものを寺院やその聖域に見立てて、イニシエーションを導いてくれる存在としてパパ・ロコをカタログの冒頭に示したという解釈は、より自然ではないだろうか。

加えて、パパ・ロコを他の誰でもなくイポリットが描いたこともまた考慮すべきだろう。ブルトンにとって、イポリットの作品は五感を刺激する「幸福な事物の純粋な贈り物」であったこと、イポリットがパパ・ロコをさまざまな二重性を許容する神として、対立を仲裁する神として描いたことは重要である。「1947年のシュルレアリスム」展を振り返る『シュルレアリスムの彗星』（1947年）のなかで、ブルトンは「24ヶ国からの100人近い参加者が集まったが、これらの国の大半はつい昨日まで互いに反対同盟を結んで睨み合っていた国々」であることを強調し、以下のように述べている。

わたしは造形の仕事でさいわいにもひとつの普遍的な言語を共有しうる人々が力を合わせて自分たちの類縁性をあらわに示すことはいいことだし、健康的なことだし、たとえシュルレアリスムというごく狭い範囲内のことであろうと、時宜を得たことだと思う。⁵⁵⁾

つまり、ブルトンによれば「1947年のシュルレアリスム展」は、戦争中に敵対し合っていた国の人々のうちでも共通の普遍言語を持つ人たちが類縁性を持っていることを示す場だった。国名のリスト（24カ国）のページの脇に《パパ・ロコ》が配置されたことは、無意味なことではない。対立を仲裁するロコは、この観点からも役割を果たすことを期待されたといえる。

さらに、『マルティニック、蛇使い女』で夢見られた「最良のものと最悪のものを同時に見ることが出来る眼差しが存在」することを示す「共通の言葉（langage commun）」が、展覧会で紹介された造形作品という「ひとつの普遍的な言語（une langue universelle）」で実現されるとブルトンが考えていたことも重要である。対立を調停するロコをありとあらゆる対立が折り合いをつける形で描いたイポリットの《パパ・ロコ》は、まさに「普遍的な言語」である作品を体験し、世界の二重性を認識するためのモデルとしてふさわしい作品であるといえるだろう。

結論

さて、ここまで、ブルトンにおけるイポリットの「プリミティブ」という形容詞に注目して論じてきたが、「プリミティブ」と呼ばれる絵画では、キリスト教世界とヴードゥーの世界、視覚的イメージと心的イメージ、レアリスムと超自然主義といった二つの異なったものが共存しうるとブルトンは考えていたことが明らかになった。異なったものの共存といえ、ブルトンが「シュルレアリスム宣言」のなかでノヴァーリスを引用しながら以下のように言っていたことを思い出さないわけにはいかない——「もろもろの現実的な出来事と並行して、もろもろの観念的な連年の出来事が進んでいく⁵⁶⁾」。1942年には「形成されつつある神話」について触れる際に、「『現実的なものと並行して流れる』とノヴァーリスがいみじくもいった心的な出来事の連年⁵⁷⁾」と述べている。「観念的な連年の出来事 (séries idéales d'événements)」を「心的な出来事の連年 (séries d'événements psychiques)」と1942年の時点でわざわざ言い換えているのは興味深い。1924年の時点でブルトンにとって重要だったのは、現実と比較される夢のように、出来事が現実とは別の結びつき方をするということであつたのに対し、1942年には、歴史と比較される神話のように、心的な出来事が現実とは別の次元で、しかも同時並行的に起こっていることに力点が置かれている。「現代のような大きな分裂と責任逃れの時代⁵⁸⁾」に、鑑賞者のなかで形成されつつある「新しい神話」を導くイニシエーションを促進するために、イポリットの《パパ・ロコ》以上に適した絵画はないとブルトンは考えた。

イポリットの絵画世界では対立する二項が互いに否定することなく、両立していながらつながっている。スーザン・バック＝モースは「矛盾する用語が包括的な概念の下に収まるヘーゲル的な統合とは対照的に、〔ヴードゥーでは〕記号は別個のまま、ばらばらであり、分子的であり、全体の中で根源的につながっている⁵⁹⁾」という。このように、別個ではあるが全体の中で根源的につながっているというヴードゥーの世界観はイポリットにも共有されており、それをブルトンは高く評価した。

1940年代のブルトンの美術論において「プリミティブ」に対置されたのは、視覚中心主義的な認知に基づく知的態度であり、絵の描き方のマニュアルを伝授しあう職業画家たちの資本主義的なメンタリティとマンネリズムであり、現実的なものと心的なものを切り離して捉える世界観であり、世界の多様性を否定して飲み込もうとする普遍性である。ブルトンはハイチの特徴を「抵抗」という言葉で再三表現したが、こういった西洋の力に呑み込まれず「抵抗」する姿勢を目に見える形にしたのが、ブルトンにとっては「プリミティブ」と呼ばれる絵画だった。

断っておかねばならないが、1940年代のブルトンの「プリミティブ」という形容詞の用法に驚くべきところはない。素朴派や民衆絵画の総称、稚拙な絵画技巧、初期の宗教画を指す一般的な用法にとどまっている。1920年代から30年代半ばの企図であつた、言葉やイメージをプリミティブな状態に戻そうとするときや、1930年代半ばから後半にかけて、戦争で破壊された社

会をプリミティブな状態に戻して新しい出発を願ったときに見られたような、例外的な高揚感はない。現実的には不可能な時間における遡行を示すこの「プリミティブ」という言葉は、1940年代にはあまりにも一般的に用いられるようになったため、ブルトンにとって磁力を感じる語ではなくなってしまったのかもしれない。ただ、マルティニック島やアリゾナのホピ族の集落、ハイチなどの「プリミティブ」と呼ばれる場所に滞在し、ブルトンがそれぞれのものの見方に驚愕し、思考を深めて、自分のものの見方を変えていったことは事実であり、40年代のこの語の使用頻度の高さはそれらの社会への高い関心を示している。

両大戦間のブルトンは、ひとの現実認識に存在する二項対立を解消するために、先史時代や子供時代といったプリミティブな状態へ想像のなかで遡行し、ある種の特別に恵まれた恩寵状態において対立を解消させることを願っていた。それが第二次世界大戦によって亡命を余儀なくされてから、現実に存在する「プリミティブ」と呼ばれる社会に触れて、二項対立を対立と認識しない人々と交流し、西欧とは異なった論理に基づく絵画に出会う。これを機にブルトンは対立項を解消するのではなく、それぞれの違いを超えて共存させる可能性を見出していく。「分裂」した「わたしたちの目」は、戦前のブルトンであれば統合によって回復を試みたかもしれないが、イポリットなどとの出会いにより、分裂した現実はいずれがばらばらに見えながらも、根底ではつながっている可能性が示唆されることになる。《パパ・ロコ》ではキリスト教の聖人像（聖ヨハネ像）と目に見えない神（ロコ）は同じようにそれぞれの存在の強度をもつ。ブルトンが言うように絵画が窓であるのなら⁶⁰⁾、絵画と現実はつながっている。目に見えるものも目に見えないものも平等に見るイポリットは、現実認識の新たなモデルケースとなりうるとブルトンは考えたのではないか。

「1947年のシュルレアリスム」の展覧会は、詩人や芸術家が、戦後フランス社会を解放へと向かわせるために考案した試みだった。「神話がまったく欠如していることがたぶん今日の神話なのだ⁶¹⁾」というバタイユの言葉を引用しながら、ブルトンは「人間の共同体の運命は、ありようを規定する神話とその共同体に対して保持している力に応じて決定されるということ」であり、こうした理由で、「共同体は〔…〕経済的な極貧にも耐えられる（ハイチの黒人たちが思ひ浮かぶ）」と述べる⁶²⁾。シュルレアリストたちは、極貧に苦しみながらも運命に抵抗するハイチ人たちに倣って、新しい現実の認識方法である「新しい神話」に支えられる共同体への変革を唱えながら、フランスの社会にはびこる「懐疑主義と無感覚」に抵抗しようとした。「1947年のシュルレアリスム」展カタログでバタイユの「神話の不在」の隣のページに掲載されたのは、イポリットの《ある娼婦》の写真だった。神話をもたないフランスと経済的には貧しいが豊かな神話に支えられているハイチがここで対比されている。

展覧会カタログの冒頭にイポリットの《パパ・ロコ》を示すことで、展覧会の来訪者たちに、視覚だけではなく他の感覚や想像力も駆使して展覧会を体験し、二重の世界を見ることが暗に推奨されていたと考えられる。娼婦の絵を通して良い女神のエルズリー・フレダと悪い神のマ

リネットの両方の姿を見るような眼差しが「1947年のシュルレアリスム」展の鑑賞者に要求された可能性は極めて高い。本論考では1947年の展覧会のカタログのみを分析対象としたが、本研究の成果に基づいて展覧会の展示自体を再検討する必要があるだろう。これについては今後の課題としたい。

注

- 1) 本論文は、科研費（「科研費基盤研究（C）20K00512」）の成果のひとつである。
- 2) ブルトンによるハイチ講演の直後、シュルレアリスムに関心を持つ学生たちによるストライキや抗議運動がハイチで起こり、レスコー政権が約1ヶ月後に倒れた。この出来事にシュルレアリスムの果たした役割についてブルトンは慎重な態度をとり、「何も誇張しないようにしましょう。1945年末に、ハイチ人の貧困とそれから忍耐が限界に達していたということです」と述べるにとどめている。*Les Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1999, p. 367. 以下、*Les Œuvres complètes*, tome III は OCIII と記す。
- 3) ブルトンのハイチ滞在を政治的な観点から論じた論考は以下の書物にまとめられている。Michael Richardson, *Refusal of the Shadow: Surrealism and Caribbean*, London, Verso, 1996; Gérald Bloncourt et Michel Löwy, *Messagers de la Tempête, André Breton et la Révolution de janvier 1946 en Haïti*, Pantin, Le Temps des cerises, 2007.
- 4) ブルトンとマビユーが儀式に参加した詳細については次の論考を参照のこと。谷正親「アンドレ・ブルトンと野生の思考（3）——ヴードゥー教と『透明な巨人』」、『人文論集』早稲田大学法学会, 2013年, 69-88 ページ。
- 5) 例外的にブルトンのイポリット論を分析した論考として次のものがある。Terri Geis, “Myth, History and Repetition: André Breton and Vodou in Haiti”, *South Central Review*, Vol. 32, No. 1, Special Issue: Dada, Surrealism, and Colonialism, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2015, p. 56-75.
- 6) 長谷川晶子「眼差しのオートマティスム—1920年代のアンドレ・ブルトンの文学論・美術論における〈狂気〉」、『狂気のディスクール』土田知則他著, 夏目書房, 2006年, 77-105 ページ; Akiko HASEGAWA, *Le rôle du primitivisme dans la pensée esthétique d'André Breton entre 1920-1942*, thèse de doctorat, Paris VII, 2010; Akiko HASEGAWA, « La portée de l'adjectif “primitif” dans la pensée esthétique d'André Breton », 『フランス語フランス文学研究』第99号, 2011年, 113-128 ページ; 長谷川晶子「コブラとシュルレアリスム」、『戦後フランスの前衛たち』進藤久乃他著, 水声社, 2023年, 41-67 ページ。
- 7) ピエール・マビユーの『驚異の鏡』（1940年）が1962年に再刊された際に、ブルトンの前書き「跳ね橋」が付された。このなかでヴードゥーの儀式に立ちあったときの興奮が語られている。André Breton, *Les Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, 2008, p. 1005-1006. 以下 *Les Œuvres complètes*, tome IV は OCIV と記す。
- 8) ブルトンのハイチの連続講演については有馬麻理亜が分析を行っている。『「社会主義の夢」：戦後におけるブルトンの文芸批評とロマン主義再興』、『教養・外国語教育センター紀要』近畿大学, 巻6, 1号, 2015年, 1-17 ページ。
- 9) Breton, OCIV, p.722-723. 邦訳はアンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國士監修, 人文書院, 1997年, 346 ページ。以下、邦訳があるものについては利用させていただいたが、論の必要に応じて一部改変したことをお断りしておく。
- 10) Ina.fr のホームページで、当時ハイチのアート・センターの活動を記録したドキュメンタリー「ハイチの美術」（1950年に制作されたと思われる）を閲覧することができる。<https://www.ina.fr/ina>

eclair-actu/video/vdd09016227/l-art-en-haiti 【2025 年 3 月 10 日最終閲覧】

- 11) *Hector Hyppolite, 1891?-1948*, Préface de J.M.G. Le Clézio, Paris, Édition Capri, 2011 や *Mystical Imagination the Art of Haitian master, Hector Hyppolite*, Washington, Haitian Art society, 2012 を参考にしながらここの記述を行った。
- 12) プレイヤード版『アンドレ・ブルトン全集』第4巻の注によれば、ブルトンが持ち帰ったイボリットの作品は7枚である。ただし、ブルトンが持ち帰ったイボリットの作品の数については5枚、7枚、20枚近くと様々な証言がある。少なくとも、ブルトンの妻エリザが亡くなったあとのオークションには次の6枚が出品されている。《聖母の崇拜》(1945年)、《マリネット・ピエ・シェシェ》(1947年頃)、《メートル・アダニ》(制作年不明)、《マリ・トラヴォ》(1945年頃)、《ある女神、メ・グロン・ブラ》(1946年)、《ダンバラ》(制作年不明) (*André Breton, 42, rue Fontaine, Tableaux modernes*, Paris, CalmelsCohen, 2003, p. 196-202)。『シュルレアリスムと絵画』に複製が掲載されている《オグン・フェライユ》(1945年)と《ある娼婦》(制作年明)はここに含まれていないが、ブルトンがこれらを所持していた可能性は非常に高い。アラン・ジュフロワはこれらをブルトンのコレクションとして扱っている (Alain Jouffroy, « La collection André Breton », *L'œil*, n° 10, octobre 1955, p. 33)。
- 13) ちなみに本論文ではヴードゥーの信仰の対象である「ロア (lwa, loua)」を「神」と訳している。多神教のヴードゥーのロアは地域によって属性や呼び名も異なる。彼らは人間に気軽に関わってくる「精霊」に近い存在ではあるが、人々の信仰の対象であるため、ここでは「神」と訳すことにした。また「ヴードゥー (voudou, vaudou, vodou)」は宗教というより信仰であり、世界観でもあり、それを信仰する人々も指す言葉であるため、浜忠雄にならって、ヴードゥー教ではなくヴードゥーと記す (浜忠雄『『カイマン森の儀式』の表象：ハイチ人の歴史意識』、『北海学園大学人文論集』(65), 2018年, 59-104 ページ)。
- 14) ピーターズからブルトンに送られた書簡からの引用。1947年5月21日の書簡の写真は Andrebreton.fr のページで閲覧できる。https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600100110450 【2025 年 3 月 10 日最終閲覧】
- 15) イボリットがブルトンに送った手描きの三枚のカードの写真は Andrebreton.fr のページで閲覧できる。https://www.andrebreton.fr/fr/work/56600101000793 【2025 年 3 月 10 日最終閲覧】
- 16) このテキストの最後には「1947 年」という日付が記されているが、ブルトンの勘違いだと思われる。
- 17) 1948 年 10 月 8 日付のデュビュッフェからブルトンに宛てた手紙のなかで、デュビュッフェはクレパンとイボリットの原稿を受け取った旨を伝えている。
- 18) Breton, OCIV, p. 722. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 345 ページ。
- 19) *Ibid.*
- 20) *Ibid.*
- 21) *Ibid.* 1942 年頃から、「プリミティブ」画家たちに関してブルトンは「手付かずの (vierge)」という形容詞を用いるようになった。
- 22) Breton, « Carnet 1920-1921 », *Les Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1988, p. 620. (以下 *Les Œuvres complètes*, tome I は OCI と記す)
- 23) これについては拙論を参照のこと。長谷川晶子「眼差しのオートマティスム」, 前掲書, 83-86 ページ。
- 24) Breton, OCIV, p. 720. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 344 ページ。
- 25) Russell, "Finding a Place for the Self-taught in the Art World", *Self-Taught Art: the Culture and Aesthetics of American Vernacular Art*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, p. 5-6. 当時の状況については長名大地がわかりやすくまとめている。「第二次世界大戦下のアメリカにおける素朴派とシュルレアリスムの接点——モリス・ハーシュフィールドをめぐる——」, 『国立美術館研究紀要』第2号, 2015 年, 8-23 ページ。
- 26) *50 années de peintures en Haïti*, tome 1. 1930-1950, sous la direction de Mireille P. Jérôme, Gérard

- Alexis et Gary Augustin, Port-au-Prince, Barbancourt, 1995.
- 27) Breton, « Position politique de l'art d'aujourd'hui », *Les Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, 1992, p. 438.
- 28) 手書き原稿とテキストの最後に「1942年」と記されているため、その頃に執筆されたと思われる。ブレントノー版『シュルレアリスムと絵画』（1945年）に収録された。
- 29) Breton, OCIV, p. 701. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 328 ページ。
- 30) Breton, OCIV, p. 725. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 349 ページ。下線部は引用者。
- 31) Hans-W. Ackermann, Maryse Gautier, Michel-Ange Momplaisir, *Les esprits du Voudou haïtien*, Floride, Educavision, 2011, p. 239.
- 32) Breton, OCIV, p. 725.
- 33) ゴラ・ニール・ハーストン『ヴードゥーの神々——ジャマイカ, ハイチ紀行』常田景子訳, 新宿書房, 1999年, 142 ページ。Hans-W. Ackermann, Maryse Gautier, Michel-Ange Momplaisir, *op.cit.*, p. 145.
- 34) Hans-W. Ackermann, Maryse Gautier, Michel-Ange Momplaisir, *op.cit.*, p. 298.
- 35) Breton, OCIV, p. 725. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 349 ページ。
- 36) Breton, OCIV, p. 722. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 346 ページ。
- 37) *Ibid.*
- 38) Breton, OCIV, p. 724. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 347 ページ。
- 39) 1930年代頃から、アメリカをはじめとした美術学校でアカデミックな絵の描き方を学んでから戻って活躍するハイチの画家も出現しはじめたが、彼らが手がけたのは、伝統的な人物画や風景画、歴史画であったり、印象派やフォーヴ、キューバのアヴァンギャルドなどに影響を受けた近代的な画題であったりした。イポリットはこれらの美術の潮流とは関係をもたずに、神々の姿を独自の方法で描いた (*50 années de la peinture en Haïti, 1930-1980*, tome 1 を参照のこと)。
- 40) Breton, OCIV, p. 724.
- 41) ゴラ・ニール・ハーストン, 前掲書, 136 ページ。
- 42) Breton, OCIV, p. 724.
- 43) *Ibid.*
- 44) Breton, OCIII p. 367.
- 45) *Ibid.* 下線部は引用者。
- 46) 「タンギーの隠すもの、顕わすもの」(1942年), 「真珠は私の見るところ, そこなわれて…」(1944年)などに現れる。ブルトンとゲシュタルト心理学の関係については以下の論考を参照のこと。Emmanuel Rubio, « André Breton 1941 : théorie de la forme et forme de la théorie », *Figures de l'art*, n° 9, Pau, Presses universitaires de Pau, 2005, p. 137-148. また、前之園望は「透明な巨人」とゲシュタルト的な世界観の結びつきを指摘している (『「透明な巨人」の伝言ゲーム』, 『フランス語フランス文学研究』第105巻, 2014, 217-234 ページ)。
- 47) Breton, OCIV, p. 720. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 344-345 ページ。
- 48) Breton, « Interview de Charles-Henri Ford », OCIII, p. 583.
- 49) ブルトンの記号理論については浅利誠が以下の論考で詳しく扱っている。「レヴィ＝ストロースとブルトンの記号理論——浮遊するシニフィアンとアウラを帯びたシニフィアン」, 鈴木雅雄・真島一郎編『文化解体の想像力』, 人文書院, 2000年, 53-69 ページ。
- 50) 「新しい神話」については多くの研究がなされている。なかでも、以下の論考を参考にした。前之園望「アンドレ・ブルトンにおける神話——『集合的神話』と『新しい神話』」『日本フランス語フランス文学研究関東支部論集』第18巻, 2009, 139-152 ページ; 鈴木雅雄「儀礼と神話——ある解体の思考の地勢図のために」, 『文化解体の想像力』, 9-29 ページ。
- 51) Hans-W. Ackermann, Maryse Gautier, Michel-Ange Momplaisir, *op.cit.*, p. 225-227.

- 52) Fabrice Flahutez, *Nouveau monde et nouveau mythe (1941-1965)*, Dijon. Les presses du réel, 2008, p. 415.
- 53) Terri Geis, "Myth, History and Repetition: André Breton and Vodou in Haiti", *op.cit.*, p. 67.
- 54) Louis Maximilien, *Le vodou haïtien, rite radas—canzo*, préface de Pierre Mabille, Port-au-Prince, Deschamps, 1985 (reproduction de l'édition originale sortie en 1945), p. 95.
- 55) Breton, OCIII, p. 759.
- 56) Breton, « Le manifeste du surréalisme », *Les Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1998, p. 339.
- 57) Breton, « Les autodidactes dits "naïfs" », OCIV, p. 705. 邦訳はブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 330 ページ。
- 58) *Ibid.*
- 59) Susan Buck-Morss, "Universal History", *Hegel, Haiti, and Universal History*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009, p. 126.
- 60) ブルトンは「わたしにはひとつのタブローをひとつの窓のようなものの以外のもとして見ることはできない」と述べている。Breton, « Le surréalisme et la peinture », OCIV, p. 351. 邦訳は『シュルレアリスムと絵画』, 16 ページ。
- 61) Breton, « Interview d'Aimé Patri », OCIII, p. 606.
- 62) *Ibid.*

The Use of the Adjective “Primitive” in André Breton’s Writings on Hector Hyppolite

Akiko HASEGAWA

Abstract

This paper examines André Breton's use of the adjective "primitive" in his aesthetic writings during the 1940s, focusing on his encounter with the Haitian painter Hector Hyppolite in 1945. Despite its importance, this interaction has received little attention. Breton expressed his admiration in an article titled "Hector Hyppolite," written in 1948 at the request of Jean Dubuffet for the *Almanach de l'Art Brut*.

The analysis focuses on the crucial role Hyppolite's work played in Breton's aesthetic development. Breton's interpretation of the "primitive" served as a critique of Western rationalism and materialism, with Hyppolite's art embodying a pure, essential beauty that Breton considered vital to the postwar renewal of surrealism. The study also examines the significance of Hyppolite's painting *Papa Lauco*, which opened the catalog for the monumental exhibition, *Surrealism in 1947*. Finally, Hyppolite's work played a pivotal role in expanding the scope of surrealist art by integrating new myths, moving beyond Western-centric artistic norms. Breton's engagement with Hyppolite marked a key moment in the postwar development of surrealism.

Keywords: Surrealism, Haiti, André Breton, Hector Hyppolite, art

