

# 秘教の森の妖精たち

——アンドレ・ブルトンの人間像にかえて——

笹本 孝

アンドレ・ブルトン略年

一八九六年オルヌ県タンシュブレレーに生まる。

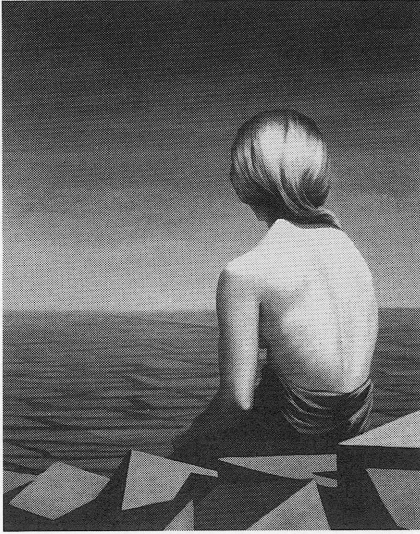
詩人、シュルレアリスムの創始者。生涯を通じてシュルレアリスムの法王とあがめられ、まさしくこの運動の中心的存在であった。

主著

『シュルレアリスム宣言』、『磁場』、『処女懐胎』、『白髪の手鏡』、『シュルレアリスムと絵画』、三つの衛星的作品として『ナジャ』、『通底器』、『狂気の愛』ほか『秘法十七』、『魔術的芸術』など。  
一九六六年没。

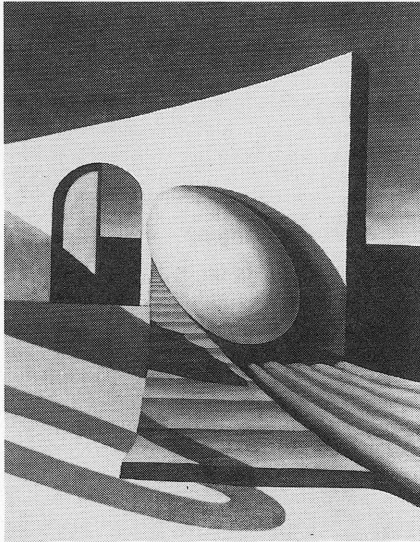
フォーラム・レ・アールの中心地、サントウスタッシュ教会のふもとに、《アレー・アンドレ・ブルトン》（ブルトン小径）がある。七、八年前までは粗末な板切れの標識であった

が、今やすっかり若者たちの街と変貌したなかにあつて、ピカピカにみがきたてられた新しい標識は何とも象徴的である。アンドレ・ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちがカフェを根城とし、昼となく夜となくパリの街中を彷徨したことは伝説化しているが、とりわけブルトンが人々の出近いの場であり、匿名の人間たちの出入り自由な空間でもあるカフェや街中の散策の中心をレ・アールに凝縮させていたことは意外と見過ごされがちである。ブルトンが生涯の終りに近くに拠んだカフェは、かつての中央市場レ・アールの人々が常連であった「プロムナード・ド・ヴェニユス」であった。また街中の散策についても、「夜通し彼女とパリの街中を歩き回ったあと（『狂気の愛』）」とする一方で、ブルトンの作品にひんぱんにその名が登場する「サン・ジャックの塔」について、



ケイ・セージュ「通路 (自画像)」1956  
Passage

「シテ島のこの界限はパリの発祥地であり、オテル・ド・ヴィル (市庁舎) を左手にみてなお進むとカルティエ・ラタンに達し、こうした場所に自分は心ときめく眩暈を覚える (『狂気的愛』)」、「朝ともなれば、このケ・フルール (花市場のあるところ) にも……植物が…… (『狂気的愛』) と記し、「私は、サン・ドニ地区のふしぎな魅力にとりつかれてい……それはこの地区にある二つの門のせいだ、この二つの門はパリという街の求心力みたいな建造物で……あの天才的なサン・ジャックの塔以外これに匹敵するものはないように思う (『通底器』)」と断言する。これを地理的に辿ると、『狂気



ケイ・セージュ  
「私の部屋には二つのドアが…」1964

愛』の文中の道筋は、レ・アール駅のすぐかたわらにある「プラス・デ・ジノサン」の噴水から右へ向った道筋で、一方サン・ドニの門は逆にウエイター・マラソンで賑わうセバストポール通りぞいに左手に向った道筋である。サン・ドニの門とサン・ジャックの塔の二つのオブジェ。ここでわれわれは『ナジャ』の冒頭におけるユーゴーとジュリエッタの二つの門に関するエピソードと、セーヌ川に向かってそびえ、「向日葵のようにゆれ動くサン・ジャックの塔 (『白髪の拳銃』)」から、きわめてエロティックな、ブルトンの心をかき乱さずにはおかぬオブジェを連想するのも可能だが、ここで



1930年ころのブルトン

シュルレアリスムにおいて、それはランスという都市と、アルフレッド・ジャリという人物である」という趣旨のことを述べられたように記憶する。むろんこれを敷衍して、すぐさまパリのシュルレアリスム運動とブルトンとのそれに置きかえてしまったら、あまりにも荒っぽく、氏にとっては迷惑きわまりないことであろう。にもかかわらずパリにおけるシュルレアリスム運動とブルトンとのさまじまななぞを解く鍵は、レアルとブルトンにその大きな要因が秘められていることには変りがない。

事実ブルトンはパリをこよなく愛し、生涯の大半をパリで過ごした。むろんナントとかバス＝ザルブ県、サン・シルク等々忘れてはならないところも数多くある。それにしてもいくつかの例外をのぞけば、第二次大戦によってアメリカへ亡命した短期間以外、フランス国外へ足を踏み入れた形跡が殆んど見当たらないブルトンの謎とは何なのか？ブルトンの没後、アラン・ピエール・ピエは『アンドレ・ブルトンとヴェネティア』という、いわば生き証人たちへのアンケートをまとめた小冊子を刊行しているが、そのなかの第一の設問「ブルトンからヴェネティアの

はこの点には言及しない。要はブルトンの行動のエッセンスは、この両極のオブジェの範囲にあって、ブルトンはこの凝縮された磁場から外界のコレスポンダンスを受信し、発信し、自己の消息をたずね、確認していたということである。

かつてアンドレ・ブルトンの『伝記』の著者で、シュルレアリスム運動の集大成をもっとも精神的に押し進めている代表的研究者のひとりアンリ・ベアール氏は、「ひとつの運動には必ず核となる都市があり、核となる人物が存在する。



『ナジャ』におけるX・シュザンヌ・  
ミュザール

話を聞いたことがあるか？」に対しては殆んどのものが否定的で、最後の妻エリザさえ「まったくなかった」と答えているほどである。「ブルトンはヴェネティアの話を書くのが好きだった。ただ実際に彼が訪れたことがあるか否かについては記憶が定かでない」というマニーナという人物の答えが眼につくくらいだ。絶対の愛の女性で二番目の妻ジャックリーヌ・ランバを混えた一九三五年の記念写真の背景に「ヴェニス」すなわちヴェネティアの文字が浮かびあがっているのを思うと妙な感じがしなくもない。

この点に関してはこんな風に言えようか。オブジェに人間の秘められた自由の最高に凝縮された発現をみ、客観的偶然

にシュルレアリスムの体系化を試みたブルトンにとって、パリは両者の綜合を可能にさせるうってつけのところであった、というより唯一のところであった、と。しかも林立するオブジェの群のなかでも、前述のサン・ドニの門とサン・ジャックの塔とを結ぶレ・アールが両極の収斂する空間であり、レ・アールこそがほかならぬブルトン固有の「秘教の森」であったのだ、という。

冒頭に、レ・アールの「ブルトン小径」を象徴的と書いたが、その意味を具体的作品において辿ってみよう。客観的偶然の体系化の集大成とされる『狂気の愛』において、その証人ないしは証言の分析の対象としてとりあげられる一九二三年の詩「向日葵の夜」は、

夏の終り、  
中央市場を横切った旅の女は爪先立って歩いて  
いた

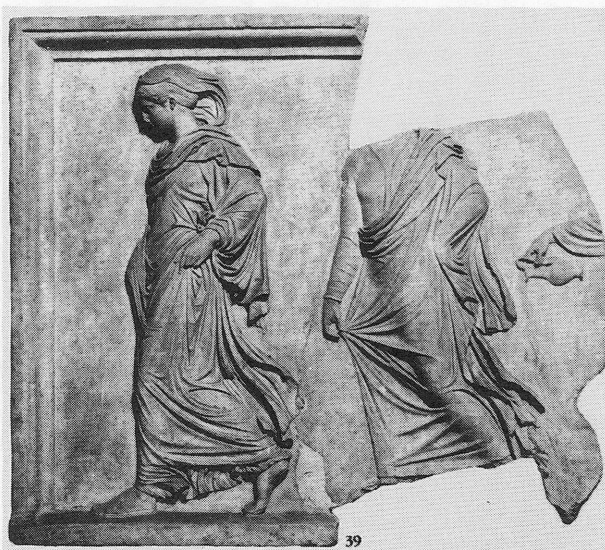
で書き起こされる。「爪先立って歩く旅の女」については、ブルトン自身「一九三四年五月二十九日、わたしの前をこよなく静かに通り過ぎて行った女」と言っているが、この「爪先立って歩く」という表現は興味を惹く。爪先立って軽快に通り返るのか、それとも小走りで逃げ去るのか。女性の歩き方については、同じく『狂気の愛』の五章で、「日が沈み、夜



ともなれば、うら若い少女たちのハイヒールの音が一段と昂まる……」という一文がある。若い女性が一步を踏み出すときに、片足を心もち高くあげ歩道にリズムカルなハイヒールの音を響かせるのは、周囲の関心をひく若い西欧女性のエロティックな行為の典型である。ところで「だが不意の訪問者のせいで」というもうひとりの女性と前述の爪先立って歩く女のイメージを「向日葵」の先行の「今しも賛成と反対が入りこんだばかりだ」という行に照らし合わせると、去り行く女はむしろ『ナジャ』におけるX、すなわちシュザンヌ・ミュザールであり、不意の訪問者がブルトンの第二の妻ジャックリーヌ・ランバであつて、賛成イコール「エロス」、反対イコール「タナトス」というところまではその通りである。ところが、来たるべき女性を予感して、十年前に書かれた「向日葵」の検証から客観的偶然を立証しようとするブルトンの姿勢には、冒頭からやや無理があるのではないか。ブルトン自身には、来たるべき女性のために、去りゆく女「タナトス」と同時にいっさいの影を追ひ払いたいという心的規制が無意識裡に働いたのかもしれないが、後述するように、ブルトンにあつては「エロス」と「タナトス」は、賛成と反対という両極に位置づけしうるような次元のものでは全くなく、両者は光とも影ともつかぬ、つねに共在し互いに入り混じり合いつづけるものだからだ。

話をもとにもどすと、ブルトンの女性の脚に対する関心は、『ナジャ』におけるクレヴァン美術館のろう人形の「ガーターをあげる女」、『通底器』における女の脚のイメージ等々、随所に散見される。そしてその究極はやはり一九三七年の画廊「グラディーヴァ」の創設にあるだろう。ジャックリーヌとの結婚とオーブの誕生。よしんばそれが家庭内における経済の行きづまりがその動機であつたにせよ、画廊「グラディーヴァ」は、ブルトンのなぞを解く関門であらうことは間ちがいない。画廊「グラディーヴァ」、マルセル・デュシャンのデザインによるこの画廊に、その氏名が銘記されているのは、ジゼル、ロジヌ、アリーヌ、ドラ、イネス、ヴィオットの女性たちの名ばかりである。ブルトンの女性たちへの賛美、ある意味では極端なまでの相関関係、相互依存性とも言つていいほどのブルトン神話にとつてはまったくふさわしくないこのやや矛盾した性向は、ブルトンの人間像を歪めるどころか、より強化させる人間的要素である。

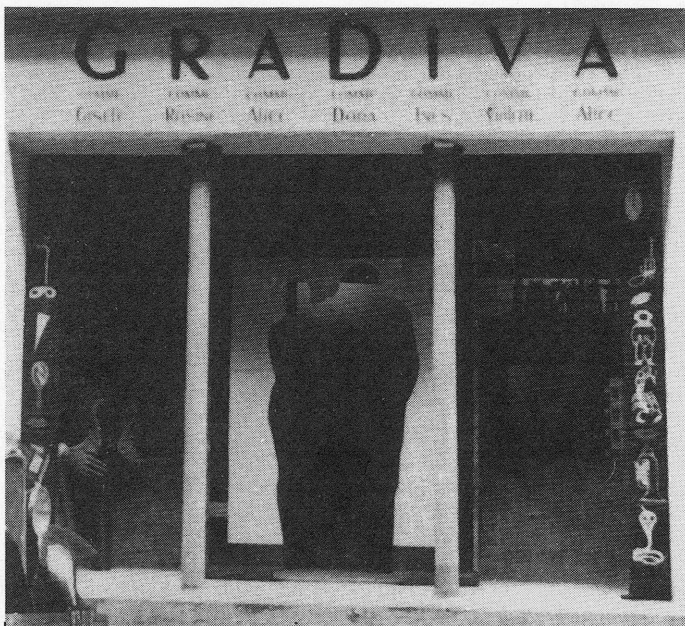
「グラディーヴァ」。ブルトンは『野の鍵』のなかで、この女性を「前進する女性」と規定し、「オブジェの危機」と寸分もたがわぬオブジェを列挙している。ブルトンは「グラディーヴァ」において、神話の女性をうたいあげ、現実の女性との間に橋をかける。逆に現実の女性が神話の偶像とも変身しうる。ヤエンセンの小説『グラディーヴァ』は、作品の



ギリシャの若い女性の銅像  
ローマ・ギャラモンティー美術館

レヴェルはともかく、フロイトやユンクにとっては芸術と科学との協調関係を立証するうえでの格好の対象となった。

考古学者ノルベルト・ハノルトは、ギリシャの若い女性の銅像（ローマ・ギャラモンティー美術館所蔵）に魅せられ、「グラディーヴァ」という名をつける。ハノルトはその時点から



画廊「グラディーヴァ」1937

現実と非現実の境をなくし、気づくと火山で埋没した死の街ポンペイをさまよっている自分に気づく。ハノルトはポンペイで、毎日正午独特な歩き方をする女性に出会い、彼女から

その名がツオエ・ベルトガングであると知らされる。(ここでヤンセンは、ツオエはギリシャ語で「生命」という意味だと書き記しているが、われわれはすぐさま「ナジャ」という名が「希望のはじまり」という符号的な名であったことを思い起こす)。ツオエはハノルトが精神的病いに犯されているのを知り、何とか立ち直らせようとつとめる。その結果ハノルトは、ツオエが子供時代のクラスメイトの名であったことに気づくのだ。死の街ポンペイでの出会いの女性は、まぎれもなき現実の、それもすぐ近くにいる女性であった。オブジェ「グラディーヴァ」は、抑圧されたエロティックな存在であり、眼がかべを射抜き(エリユール)、現実と超現実との媒体者であり、生と死、すなわちタナトスからエロスへの通路パスであって、われわれの心にあたかも映画のズーム・インのごとく徐々に鮮明にその真の姿を現わすのである。

『野の鍵』でブルトンは書き記す。

グラディーヴァ

グラディーヴァ

グラディーヴァ

ブルトンがオブジェに客観的偶然のもっともシンボリックな実在を認めるのは、同じく『野の鍵』のなかの「グラ

ディーヴァ」の文、

詩は万人によって作られるのと同様これらのオブジェは、万人に奉仕せねばならない。

というロートレアモンの章句をもじった文に尽きよう。ブルトンにおいてひとりの個人は万人と通底し、万人は時間を超えて個人と通底する光と影のごとく包み包みこまれる関係にある。したがって秘教の森での遊び「優美なる死骸」と「互いの中に」は、ブルトンの核心に迫る第二の、と言うより「グラディーヴァ」をも包みこむ、より一層重要な鍵なのである。

「優美なる死骸」や「互いの中に」については、すでに多くの書で紹介されていることでもあるから、くわしくは述べない。ただ秘教の森の「互いの中に」は、雑誌「メディオム」で紹介され、ブルトンの没後ボネの編集による『等角投像』にも収められたばかりでなく、一九七〇年にはシュスターによって独立した小冊子として刊行されていることをみても、シュレアリストたち、なかならずシュレアリズム運動にとっては、もっとも重要な行為であったことが裏づけられる。この文で、ブルトンはオブジェAからオブジェB、オブジェAイコールオブジェB、オブジェBのなかのオブ





オートマティスム 1927

リザ「子供であって女」なのである。

叫んだあとのメリジュース：湖はキラキラ輝く（『秘法十七』）

子供であって女、芸術がシステマティックに準備しなければならぬのは、感性全体への彼女の到来である。

（『秘法十七』）

作品『ナジャ』におけるナジャは、「私はメリジュースよ」

と憑かれたように言った。「子供であって女」である存在は、遡ればアポリネールの「子供」すなわちミューズの女性であるうが、シュルレアリストたちにとっての決定的事件は、一九二七年「シュルレアリスム革命」誌に載った「オートマティスム」と題する「子供であって女」の典型的モデルである。この小学生の女の子の衣服をまとった若い女性は、小学生の机にぎこちなく座って、机の上の紙片のうえにペンもつ手（ランボーの『地獄の季節』から章句を借りれば）をのせている。眼は大きく見開かれ、オートマティスムの奔流を待つがごとき仕草。半ば子供であり半ば妖婦。唇はバラのつぼみのようで、黒いくつ下が露わなスカートからは成熟した女性の肉体がはちきれんばかりだ。きわめて曖昧なこの性的イマジユ。一九二四年、ブルトンが「溶ける魚」のなかで、「愛こそが芸術のもっとも単純な表現である」と言い、オートマティスムと性的欲求との間に介在する内的関係をほのめかし、また「ヒステリー五〇周年」という同じく「シュルレアリスム革命」誌に掲載された宣言には、「ヒステリー現象における恍惚状態」の女性たちの写真を載せ、「ヒステリーは女性固有の病的症候ではなく、





ヒステリー50周年 1924



ヒステリー50周年 1924

もっとも自由な女性の表現である」と言い切っている。  
 この「オートマティスム」をはじめ、ジェルメーヌ・ベル  
 トンの「子供であつて女」、さらには若い女性たちの「恍惚の  
 ヒステリー」はまさしく狂気の女、子供であつて女、ナジャ  
 の到来の予兆であらう。ナジャばかりではない。ブルトンの  
 予兆はときに時間を超越して、あらかじめ、あるいは事後に  
 その到来が確認されるさまざま女性たちの登場をうながし  
 ている。『狂気の愛』の冒頭で、ブルトンは匿名の七人か九人  
 の黒人のダンサーを登場させ、シンメトリカルに、同数の女  
 性を登場させ、こう記す。

一人の男の登場(まさしくブルトン自身にほかならぬ



ジェルメール・ベルトンと眠れる  
 ジュルリアリストたち



最初の妻シモーヌ・カーンと 1921

男。彼には彼女たちの顔が誰だか判る。一人また一人と――それともいちどきに全員を？ 男の愛した彼女たちだ。或るものは何年間も、あるものは一日だけ。だがここは何と暗いのか：

ブルトンの思い出す女性は、結局「いちばん最後に出会った女」であるのだが、ここでこの群が意味する重要性が明らかになってくるのは、前提で強調した「グラディーヴァ」

と「互いの中に」である。「グラディーヴァ」の万人による詩と万人に奉仕するオブジェ、「互いの中に」における他のオブジェのなかへの変身、ないしは転移である。ブルトンにおいて、個は万人に通底し、万人が個のなかに共在する。そしてそうしたブルトンを彩るのはあくまでも女性の群、「秘教の森の妖精たち」であって、彼女らとの相関関係、相互に入り乱れた依存性においてのみ通路が切り開かれる。まさしくこの上なく人間的な次元での出会いであり触れ合いなのだ。

ブルトンを彩る「秘教の森の妖精たち」を二つの相反するカテゴリーに分けるとすれば、前述の「子供であって女」であるユーゴー・ヴァレンティノー、ナジャ、シュザンヌ・ミュゼール等々の女性たちと、シモーヌ、ジャックリーヌ、エリザの三人のブルトンの妻となった女性たちである。ここで注意すべき点は、後者の女性たちは前者とは対照的に理性的な女性のごとくみえるが、事實はブルトンの強引とも思えるすりかえ行為であって、彼女らは本来「子供であって女」である部分をつねに合わせもっていた

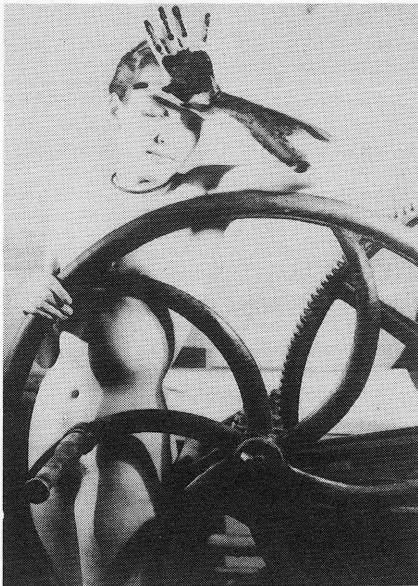
のである。ブルトンが妻たちに求めたものは、したがってい  
ずれば破綻すべき運命にあった。事実最初の妻シモーヌは一  
九二七年にシュルレアリストの画家のもとへ走り、ジャック  
リーヌは一九四三年、アメリカでブルトンと離別の後、アメ  
リカの彫刻家であり画家であるデヴィット・ヘアーと結婚  
し、ニューヨークで個展を開く。彼女らが秘められた自分た  
ちの本質を開花させるのは、皮肉なことにはいずれもブルトン  
との離別の後であるのだ。

ブルトンのすりかえ行為は、一方につねに「子供であって  
女」である女性が介在しないしは影のごとくつきまとうこと  
(ブルトンは『ナジャ』の冒頭で「自分はいったい何者  
か?」という問いに対し、自分が交際している人々、自分に  
幽霊のようにとりついているものという二重の意味をもつ  
「hanter」というフランス語の分析から文を起している)に  
よって、はじめて唯一の愛、絶対の愛の女性が現実化する  
という、きわめて相矛盾したすれすれの綱わりにも似てい  
る。人物の入れ換えとかすりかえばかりでなく、時間や場所  
の入れかえとかすりかえは、ブルトン自身も意識しないこ  
ろで、ひんばんに行われる。

たとえば『通底器』のなかで語られる「ヴェランダでもの  
を書くドイツ人の女性」。バス＝ザルプ県の別荘で『通底器』  
執筆中のブルトンは、すぐ下のヴェランダに姿を現わし、も

のを書くドイツ人の女性によく心を惹かれ、後になって彼  
女の文が実は他ならぬ自分宛てのものであったことを知らさ  
れる。ブルトンの想像したごとく、この女性が近くの工事現  
場で働く技師か何かの妻であったことはたしかであろが、  
このドイツ女性が、一九三三年に遅れてシュルレアリスム運  
動に加わってくるメレット・オッペンハイムの登場の予兆な  
いしはすりかえともとれなくはない。

メレット・オッペンハイム。一九一三年ベルリンに生ま  
れ、幼少時をスイスと南ドイツで過ごす。父はユンクを尊敬  
する地方の医師。叔母はドイツの作家ヘルマン・ヘッセの妻



メレット・オッペンハイム  
「ヴェールに覆われたエロス」  
マン・レイ撮影

であった。祖母はデュッセルドルフで絵画を学び、子供用の本を書いた。メレットは早いうちから生涯結婚しない意思を固める。十七歳のときバウ・ハウスでみたバウル・クレーの絵に触発され、小学生用ノートに最初のシュルレアリス



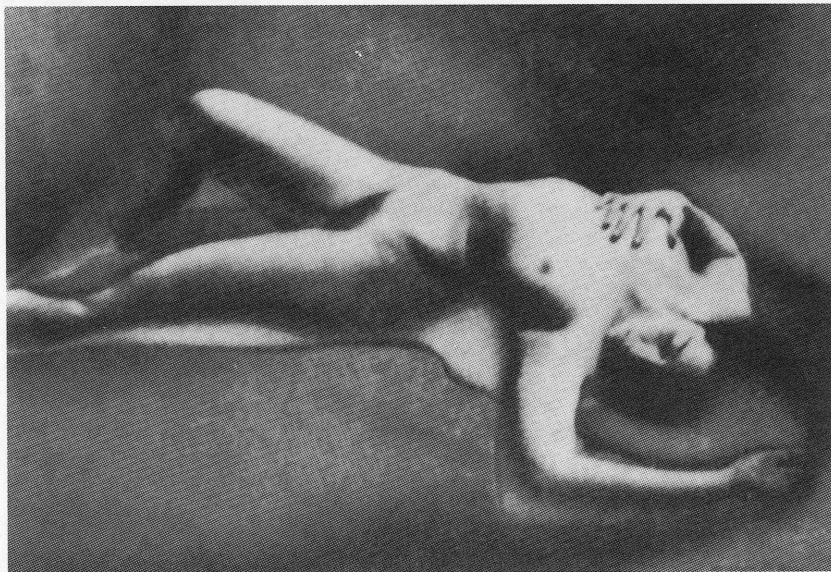
リー・ミラー

ティックな作品「Xと野兎のデッサンとの方程式」を描き、のちにブルトンにそのノートを見せる。このXという標題はやはり何らかの連関性、ブルトンには何らかの感慨をよび起こさずにはおかなかったものだろう。一九三二年、まさしく『通底器』が刊行された前後にパリに登場。アカデミーで絵を学ぶ間にジャコメッティーと知り合い、一九三三年にシュルレアリストのグループに参加、最初の個展を開き、以後一九六六年のブルトンの死まで、グループ内での活動をつづける。

メレットのパリへの登場は、まさしくシュルレアリスムの女性たちの芸術的活動をドラマティックに促す契機だったと言える。

たとえばリー・ミラー。アメリカの写真家で、一九〇八年、ニューヨークに生まれる。ニューヨークで美術を研究した後、パリに向い一九三二年までの四年間、マン・レイと共同で仕事を行なう。一九三二年ニューヨークに帰国後、個人のスタジオをもち、一九三三年ジュリアン・レヴィイ画廊で最初の「ソラリザシオン」の個展を開く。一九三七年エジプトの金満家と結婚。パリにもどったあとはローラン・ペンローズ等とも出会い、二度ほど大きな個展を開いている。一九七七年英国で没。ミラーがマン・レイのスタジオの門を叩いたの





シュルレアリスムの女 マン・レイ撮影



ヴァランティース・ユーゴー

は二十二歳のときであった。長身で端正な顔立ち、短くカットした髪型はモデルを思わせたが、やや古典的な風貌の裏には、マン・レイをとりまくシュルレアリストたちにも劣らぬ強烈な反抗精神が秘められていた。彼女がマン・レイを訪ねたのは素人写真家の父の努力によるものだが、あいにく不在だったマン・レイを追い、初対面のマン・レイに旅の同行を承知させてしまった彼女、「私はけっして後を振向いたことはなかった」と言い切る。

そのほかにも前述の、アンドレ・ティリオンをして「底知





ブルトンとジャックリーヌ・ランバ

れぬ優雅さを備えた嘆賞すべき女性」と言わしめ、コクトーが「白鳥」と呼んだヴァランティヌ、ユーゴー。一九三〇年代のはじめブルトンと熱狂的な恋におち、ブルトンにとつてはまさしく愛の神話の女性にほかならなかったこの女性こそ、ブルトンの想像力を増幅させつづけた理想的シュルレアリスムの女性であったとも言えよう。そしてまた典型的なシュルレアリスム芸術の華、魔女的女性のレオノーラ・カリントン、ヌードの女性リタ・カンヌ・ラルセン、レオノーラ・フィニー等々：

いづれにせよ『狂気の愛』のジャックリーヌ・ランバ、絶対の愛、唯一の愛の女性の出現には、右にあげた「子供で

あって女性」たちばかりでなく、シモーヌ、シュザンヌ等々の登場が不可欠であったし、彼女らはジャックリーヌの内部で直接間接的につねに変容し、彼女自身をきたえ、創りあげていったと思うのである。

ジャックリーヌ・ランバ。一九三四年にブルトンの前に姿を現わすこの女性は『狂気の愛』では、

たった今カフェに入ってきた女性は炎に包まれているようだった。

と書かれている。『狂気の愛』の刊行は一九三六年であるから、ここでも明らかに時間の無意識的修正が行なわれているのである。

しからば最後の妻エリザの場合はどうか。この「子供であつて女」の集大成、しかも成熟した「子供であつて女」、神話の「メリジューヌ」に他ならぬ女性のイメージは、『秘法十七』の冒頭でこう書き記される。

エリザ、わたしを抱きしめようとし、わたしが避けたこの年老いたジプシー女の夢にあつては、だがそれはボナヴァンチュール島、あの世界でもっとも大きな海鳥たちの聖所であつた。

叫び声をあげたメリジュニア  
子供であって女

にもかかわらず、われわれはエリザにおいてもなお、エルザの影とも言うべき、ある意味でブルトンが究極に見出したもっとも理想的な「子供であって女」であるもうひとり女性の想定せざるをえない。

その名はケイ・セージュ。

ニューヨークの大金持の家に生れるが、妻帯者との恋が露見し、家を追われる。一九二五年にイタリアのプリンス、ラシエリと結婚、イタリアでの生活を送るが、一九三九年ラシエリとの離婚後シュルレアリストたちと接近、第二次世界大戦の勃発時には、その財力をもって、ブルトンやジャックリーヌをはじめ、多くのシュルレアリストたちをアメリカへ亡命させる。そうした精力的な活動の一方で、ケイ・セージュの描く風景は、まさしく『秘法十七』の書き出しの風景にも似て、神秘的で不思議な静謐さと、人氣のない空虚な空間で特徴づけられる。彼女は一九四〇年にイヴ・タンギーと再婚するが、この両者に共通する点は、きわめてジョルジョ・キリコの影響がよいことである。

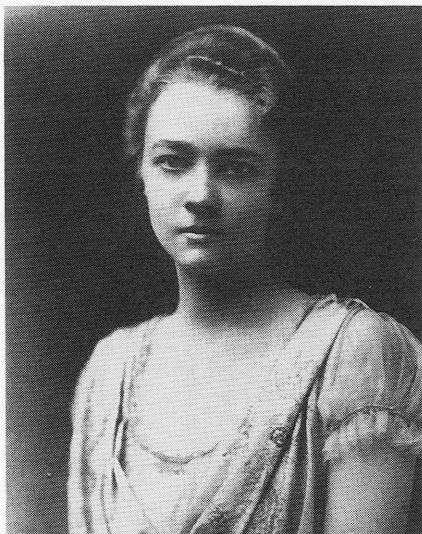
とくにケイ・セージュの絵には随所にキリコのオブジェの

断片が現われ、風景は空虚で凍りついた幻想的世界である。大理石ともガラス片ともみまがう三角形の板片がただよう人氣のない海に向って背を向けて腰をおろす自画像「バサージュ（通路）」は、何という孤独と静かさに充ちていることか。

『秘法十七』の最後をかざる文「詩、自由、愛」は、とりもなおさずシュルレアリストの緊急の要請であった。たとえば絵画についても、彼らにとって絵画は何よりも詩の世界へ通じる窓であり、詩的感受性さえあれば、絵画の技法などは大した問題ではなかった。その一方でブルトンは、一九一九年にツァラへ宛てた手紙のなかで、「自分が好きな画家はアングルとドランであり、キリコには非常な共感を覚える」と書いている。

ルベルによれば、「アングルに対する趣好は、凝結し、飛び散らないオブジェであり、同じオブジェと空間を描きながら、ブルトンがアングルよりキリコの方により多くの共感を覚えるのは、キリコの絵の方がより近代的であるからだろう」と言っている。

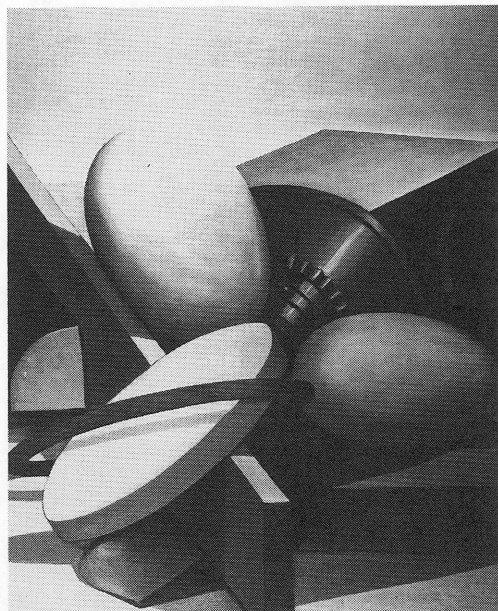
皮肉なことではある。形而上絵画において、また幻想小説『エブドロス』において、シュルレアリストたちから熱烈に迎えられたキリコがブルトンとたもとを分かつのは、キリコの古典的技法への転換であった。そのブルトンが究極的に見



ケイ・セージュ 1918



ケイ・セージュ 1908

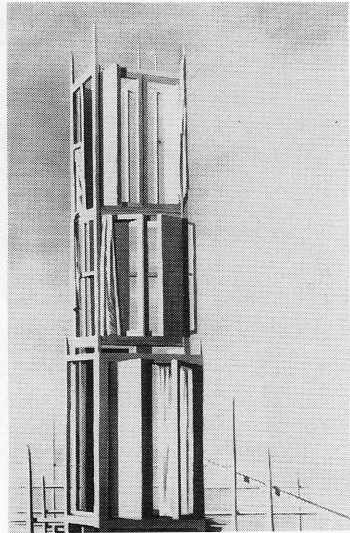


ケイ・セージュ 「三都をみた」

出した世界は、ケイ・セージュのキリコの風景だったのである。

ブルトンとキリコ。気質、主義主張、行動などきわめて対照的でありながらどこか通底し合っていたところがある両者の関係については、あらためて種々の角度から問い直さるべきであろう。

いずれにせよケイ・セージュの世界はまさしくより近代的なキリコの世界であって、ケイ・セージュこそシュルレアリ



ケイ・セージュ「トレ・デュニオン  
(ハイ・フォン)」1954

スム運動における最後の「子供であつて女」である女性にふさわしい。彼女のテーマは前述の空虚で不安な心象風景であると同時に、アメリカ美術古文書に所管されている未刊の伝記「陶器の卵」が暗示するように、キリコのマスカンにも似たたまごのオブジェが指し示すものである。

パスカリーヌ・ムーリエ・カジールは、冒頭で触れたシュルレアリスム運動の核であるA・ジャリの『絶対の愛』の検証から、ブルトンの「狂気の愛(作品としての『狂気の愛』ではなく)」は『秘法十七』のメリジュース、「子供であつて女」へのごく自然な帰結であつたとする。言い換えればこうなる。ブルトンは「互いのなかに」等々のさまざまな秘教

の森の儀式において、秘教の森の女性たちを時間を超えた神話の妖精たちへと止揚させ、あらたな希望、復活のシンボルとしてのメリジュース、半ばは女性、半ばは妖精である「子供であつて女」のもっとも典型的な姿をエリザにみる。

エリザ。彼女がブルトンと出会ったとき、ブルトンは妻と娘と別れ、絶望の淵にあつた。エリザの方もまたすでに寡婦で、成人した娘を失くした直後であつた。

「わたしが子供であつて女を扱ふのは他の女性と対比させるためではなく、彼女においてこそ、唯一彼女においてこそ、絶対的な透明さで、もうひとつのヴィジョンのプリズムが存在するように思えるからだ」

今やブルトンははじめて成熟した大人「子供であつて女」の究極をエリザに託す。そしてそれはまさしくその通りなのであるが、そしてエリザもまたジャックリーヌと同じ運命を辿ったかもしれないという想定とは別次元のものなのだ。それでもなおわれわれは『秘法十七』の全面を彩るエリザを支える影の存在として、ケイ・セージュの絶対的隔離の風景と、シュルレアリストたちに献身的に奉仕したケイ・セージュの大人の包み包みこまれる暖かい笑みが覆いつくさ

一方ケイ・セージュにとっても、ブルトンは生涯で出会った数少ない理想的な男性像として写ったことだろう。前述のごとく彼女の「たまご」のオブジェは、G・デ・キリコの影響によるものが大であるが、彼女がことさら「たまご」に固執したのは、あの厳しい父親、彼女の不倫を容赦せず、冷たく未知の国イタリアへとひとり彼女を投げ入れた父親の趣味が、めずらしい鳥のたまごの蒐集にあったこととも無縁ではないだろう。この一種屈折したエディプス・コンプレックスにも似た彼女の父親への求愛は、シュルレアリスムの法王といわれ教父的存在であったブルトンの姿において止揚され、



エリザ

混淆し、折り重なるものであったろうことは想像にかたくな  
い。

彼女はアンドレ・ブルトンという父親のもとで、相変らず  
厳しいながらも暖かく包みこまれる世界のなかで、青春時代  
の孤独と肩をいからせて生きた時期の心のしこりが徐々にほ  
ぐされていくのを感じていた。

したがってブルトンの晩年をかざるにふさわしい女性ケイ  
・セージュは、もはやかつてのように、エリザをも含めた、  
言いかえればどろどろした関係としての存在ではなく、むしろ  
純粹にビューリタンのとも言えるような包み包みこまれる  
安息の心なごむ究極の存在であった、と言える。

いわば「エロス」と「タナトス」との通路（二頁の図版参  
照）をこの上なく優しく示した女性、ケイ・セージュ…。

ブルトンは生涯ほとんど笑みをみせなかった人間と言われ  
る。彼の写真は彫刻のように凍りつき、表情というものがま  
るでない。

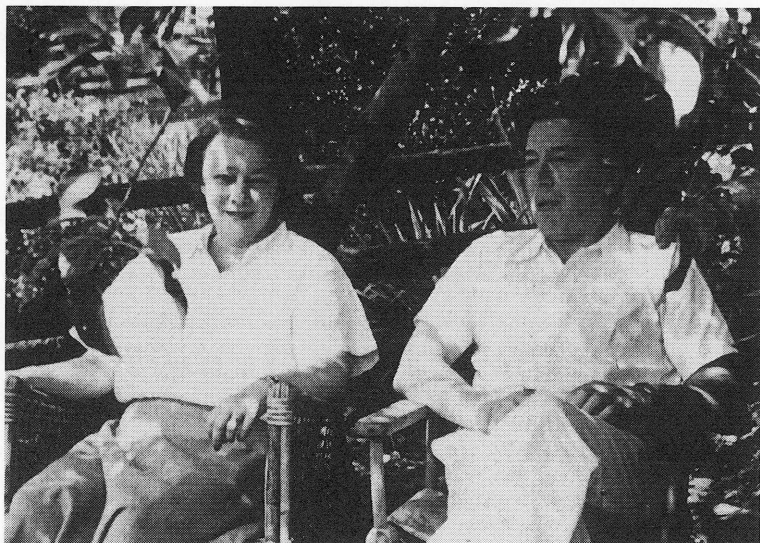
むしろそこには「グラディーヴァ」でのオブジェのごと  
く、「互いの中に」での秘教の儀式のごとく、自己自身を万人  
のオブジェ、動かざる沈黙のオブジェ、（けいれん）痙攣の美のオブジェ  
化たらしめようとした意図的な面もかなり多くあったに違  
ない。



だが例外はある。まるで顔面神経痛でもあるかのごとく口だけを精一杯あけた奇妙な笑みをみせるブルトン。そのひとは一九四〇年マルセーユで娘オーブを抱きあげた写真であり、他の例でそれと全く同じ同じ笑みをみせているのは、一九四二年ニューヨークのピエール・マチスの家でケイ・セージュと並んで撮った写真。同じくコネティカットでのケイ・セージュをも交えたシュルレアリストたちの記念写真で、左端にややひとり離れて芝生に腰をおろし、周囲とややそぐわぬ感でひとりだけ微笑んでいるくらいのものであろう。ブルトンが四十歳を半ばにしてはじめてみせるこの打ちとけた心の安らぎとは何だったのか。ブルトンにとってケイ・セージュと



ブルトンと娘のオーブ



ケイ・セージュとブルトン（ニューヨーク）1948

の出会いにおけるこのきわめてなごやかな自己変革のなごとはどのようなものであったのか。そしてまたそれらが内包する本然の姿とは……。

冒頭に触れたごとく、晩年のブルトンの「秘教の森」は、レ・アールの「ラ・プロムナード・ド・ヴェニユス」へと集中する。ここでの「サバト」の女王は、生涯を通じて、エリザであった。いったいブルトンは、自ら選んだレ・アールの「秘教の森」の迷路のなかで、エリザへと収斂する「子供であつて女」を彩る無数の女性たち、なかんずくケイ・セージュとの交信をどのような思いで保ちつづけていたのか。

ケイ・セージュの二番目の夫イヴ・タンギーは、一九五五年に死ぬ。ケイ・セージュ、八年後の一九六三年自殺。そしてアンドレ・ブルトンが死ぬのは、それから三年後の一九六六年である。