國學院大學学術情報リポジトリ

占領下のシュルレアリスム「ペンを持つ手」におけるイメージ論の展開と実践

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2023-02-05
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 進藤, 久乃, Shindo, Hisano
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000586

占領下のシュルレアリスム「ペンを持つ手」におけるイメージ論の展開と実践

進藤久乃

はじめに

第二次大戦下、多くのシュルレアリストたちがフランス国外へ亡命した。アンドレ・ブルトンやマルセル・デュシャン、マックス・エルンストはアメリカへ、バンジャマン・ペレとヴォルフガング・パーレンはメキシコへ向かった。一方、ナチス占領下のパリで、シュルレアリスム活動を継続することを目的として結成されたのが「ペンを持つ手」グループである。このグループは、大戦前は「街灯」という前衛グループに参加していたジャン＝フランソワ・シャブランとノエル・アルノーという二人の若い詩人を中心に形成された。パリに残ったシュルレアリスムメンバーであるロベール・リユスやアドロフ・アッケル、すでにブルトンと決別していたポール・エリュアールとジョルジュ・ユニェも加わった。エリュアールはパブロ・ピカソを紹介し、その後オスカル・ドミンゲスやジャック・エロルドなどの芸術家たちも合流した(1)。彼らは1944年に内部の政治的な対立により解散するまで、精力的に活動を続けた。当時は定期刊行物に対する検閲が厳しかったため、「ペンを持つ手」は、毎号タイトルを変えて機関誌を出版した(2)。検閲がさらに厳しくなった1943年以降は、「ペンを持つ手自由冊子」シリーズの名の下、定期的に個人の詩作品やエッセーを発行している(3)。これらの機関誌や出版物には、クリスチャン・ドートルモンやマルセル・マリエンなどベルギーのシュルレアリストらも寄稿しており、彼らは戦時下フランス、ベルギーにおけるシュルレアリスムのネットワークを構築することに成功した。

大戦前はシュルレアリスムの政治化を批判していた若い詩人たちが、一転してシュルレアリスムを名乗り、1944年に内部の政治的な対立により解散した経緯についてはミシェル・フォーレの実証的研究(4)に詳しい。「芸術活動は、その独立性を保ちつつ、どのように現状に働きかけることができるのか」という、ブルト

ンが「独立革命芸術のために」（1938年）で提起した問いを、自由が極限まで制限された占領下で探求し続けることが彼らの目的だった。その方法として重視されたのが、集団的遊戯である。一次資料を参照しながら文学史的に主要な問題点を網羅的に論じたレア・ニコラ＝トゥブールの博士論文(5)でも、集合性はグループの主要な特徴として挙げられている。

このような先行研究を踏まえつつ、「ペンを持つ手」グループの詩的実践についてはすでにいくつかの拙稿で論じた。ブルトンらのシュルレアリスムにおける集団的遊戯では、参加者同士の間に生じるずれが、共有されている現実を揺るがすきっかけとなるのに対し、「ペンを持つ手」グループの集合的詩の実践においては、集合的になることにより、主体に結びついた言葉が絶えず変化して匿名的なものになること自体に重点が置かれる(6)。また、メンバーが実際に一か所に集まって行う遊戯が難しくなった1942年以降、彼らは、ルイ・アラゴンやロベール・デスノスの「密輸の文学」――占領下の検閲を回避しようとした結果、しばしばコード化した言語に依拠し、「遊戯的な性質(7)」を帯びるようになったテクストや作品――を思わせる暗号的なテクストを生み出した。しかしそれは、同一性を基盤とした特定の集団だけに通用するものではなく、より開かれた共同体を形成しようとするものだった(8)。

詩の実践に比べ、「ペンを持つ手」におけるイメージ論はあまり論じられてこなかった。その理由の一つは、ナチス占領下、視覚芸術を取り巻く状況が、文学と同様、あるいはそれ以上に厳しかったことにある。ミュンヘンで1937年に開催された「退廃芸術展」に如実に表れているように、前衛芸術を抑圧したナチスドイツの占領下では、自由な芸術活動は制限されていた。このような状況下、シュルレアリスム画家が独創的で豊かな実践を続けることは不可能に近い。しかし「ペンを持つ手」グループには、ティタやアリーヌ・ガニュールなど創設時からのメンバーの他、ドミンゲス、エロルド、ブローネル、ラウル・ユバックやルネ・マグリット、そしてピカソなどのシュルレアリスム画家たちも参加していた。シャブランやアルノーも詩論の中で、視覚的イメージの役割について芸術家たちと議論を深めようとしていた。本論では、機関誌、とりわけ『イメージによる世界の征服』（1942年）の中で展開されたイメージ論と、出版物におけるイラストの使用の分析を通じ、芸術の独立性と現実世界への貢献をどのように両立させるかというグループの問いに、イメージの問題がいかに関わったのかを論じる。

1．占領下のシュルレアリスム画家を取り巻く状況

まず、第二次大戦下、フランスに残ったシュルレアリスムの芸術家たちの状況を確認しよう。開戦後、1940年８月に復員したブルトンは、多くのシュルレアリスト――ピエール・マビーユ、アンドレ・マッソン、ウィルフレッド・ラム、ジャッ

ク・エロルド、ヴィクトール・ブローネル、オスカル・ドミンゲスら——と共にマルセイユに滞在して亡命の機をうかがっていた。シュルレアリスム画家が多く集まっていたこの地では、デッサンを含む多くの集合的遊戯が行われ、マルセイユ・トランプ（従来のトランプの四つのマークを新たな象徴に置き換えたトランプ）も制作された。1941年にブルトン、マッソン、ラムらはアメリカへ出国することができたが、エロルド、ブローネル、ドミンゲスはマルセイユに取り残される。

ドミンゲスは1941年夏、エロルドも1943年にパリに戻り、「ペンを持つ手」グループに参加する。ブローネルは南仏にとどまり、リユスとの文通を通じてグループに関わりをもった[9]。度重なるアメリカへの誘いを断りフランスに残ったピカソ[10]は、エリュアールの紹介でグループの活動に参加していた。当然、ナチス占領下のパリでは、シュルレアリスムをはじめとした前衛の芸術活動は制限されていた。それでもドミンゲスは1943年に二回の展覧会を開く[11]など、精力的に活動していたようだ。ピカソは創作活動を続ける一方、出来合いの日用品でオブジェ[12]を制作したり、道に落ちた子供のデッサンを拾って「ペンを持つ手」の出版物に載せたりもしていた。

とはいえニューヨーク、そしてマルセイユのコミュニティに比べても、占領下のパリにおけるシュルレアリスム芸術は「夜」の時代だったと言わざるを得ない。多くの画家は金銭的に困窮し、しばしば贋作も横行していた。江原順は、占領下パリでドミンゲスと共にいたアンリ・グーツとジョルジュ・ユニェの証言を紹介し、ドミンゲスがピカソ、キリコ、タンギー、エルンストの贋作を制作していたと述べている[13]。このことはミシェル・フォーレの証言にも裏づけられている。ドミンゲスは、乾いていない絵画を五、六年前のシュルレアリストの作品だと主張して売っていたというのだ。ある時ギャラリーの店主が、ドミンゲスに贋作を売りつけられていたことに気づいて騒ぎになり、アルノーが自分のお金で返済して解決してあげた。そのような事情もあり、ドミンゲスは、親しくしていたエリュアールとユニェが「ペンを持つ手」グループと決別した際、両者の間でどっちつかずの態度を取った挙句、グループを離れなかったようだ[14]。フォーレによれば、チェコ出身の画家であるティタ[15]もまた、ブラック、ピカソ、ミロなどの模造品を製作しており、シャブランと共にピカソ自身にそれを見せに行ったこともあるという[16]。江原が指摘し、フォーレのエピソードからもうかがえるのは、ピカソが奇妙にも贋作を非難する様子がなかったことだ。このエピソードは、占領下の芸術家たちの困難な状況を物語るとともに、当時芸術作品の制作のあり方が大きく変化していたことも示唆している。

2．イメージ論の展開

芸術作品の制作や発表が制限される中、「ペンを持つ手」グループ内で展開さ

れた、絵画やイメージに関する理論的な発展を確認したい。三つ目の機関誌にあたる『イメージによる世界の征服』は、イメージについて議論を深めることを目的としたものだ。シャブランの「イメージ・イメージ」、アルノーの「集合的詩におけるイメージ」、ドートルモンの「シュルレアリスム的と呼ばれるイメージについての技術的覚書」、ポール・シャンセル(17)の「イメージの発生学」、J. -V. マニュエルの「イメージによる世界の征服」というタイトルを見ても、イメージを共通のテーマとして掲げていることは明らかである(18)。

グループの理論的支柱を担っていたシャブランは、イメージは詩において不可欠な要素であり、「思考を通常の枠組みの外側において組み換えさせる(19)」ものであることを強調する。そして、「イメージが交換条件（«monnaie d'échange»）の役割を果たす間接的な伝達可能性(20)」に「直接的な伝達可能性(21)」を対置させ、後者において「イメージは粗製で分割不可能で説明不可能な価値を持ち、自らの発見の道具となる(22)」という。シャブランは、前号の機関誌にあたる『言語の輸血』においては、「貨幣と同様、思考が有益に思考されるのは、それが使われる限りにおいてである(23)」と述べていた。詩人は、思考の伝達を貨幣の流通にたとえてその重要性を強調する一方で、イメージを言語による思考とは異なる方法で伝達されるものとして捉えている。

とはいえシャブランのテクストはあくまで詩論であり、そこで論じられるイメージは、詩の着想源となるイメージ、あるいは詩が提示するイメージにとどまっている。具体的な造形的技法や実践を論じる役割は、グループに参加した画家たちに委ねられているようだ。例えばドミンゲスは、『イメージによる世界の征服』に「時間の石化」と題するテクストを発表した。このテクストは、エルネスト・サバトの助けを受け、第二次大戦前には既に完成されていたらしい。というのも、『ミノトール』誌12-13号（1939年５月）に発表されたブルトンの絵画論、「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」(24)の注の部分に、ドミンゲスのテクストの抜粋が掲載されているからだ。リトクロニスムとは、「石」を表す接頭辞のlitho-と「時」を表すchronismeを合わせたドミンゲスの造語で、「時間の凝固(25)」とも表現されている。ドミンゲスによれば、「リトクロニック面」とは、ある時点からある時点までにおける三次元の物体のポジションを構成するすべての点によって形成されたまとまりであり、言い換えれば、二次元表象に時間的要素を介入させようとするものだ。二次元表象に時間や動きを取り入れようとする試みは古今東西の絵画において珍しいことではないが、ドミンゲスの絵画――例えば《リトクロニックなエストカード》（1939年）――を見る限り、目的は「本当らしさ」を追求することではなく、見慣れた表象を解体することにあるようだ。同じ号に掲載されたアルノーの詩論が要約するとおり、「ペンを持つ手」グループは、芸術活動が「墓碑銘」つまり何らかの二次的な表象ではなく、現実に働きかける「行動」となることを目指している(26)。その目的において、時間的要素が見慣れた

形態を解体し、鑑賞者のうちに新たな視覚を組み込もうとするドミンゲスのリトクロニスムが重要性を持っていたことは確かであろう。

留意すべきは、芸術家たちによるエッセーが、ドミンゲスと同様のテーマを扱っていることだ。レジーヌ・ロファストは、ベルギーのシュルレアリスム写真家、ラウル・ユバックの写真の技法であるブリュラージュ（写真のネガを焼いてゆがんだ形象を生み出す技法）が、「運動と生成の形態[27]」を生み出すと指摘している。そのユバックもまた、「運動と目についてのノート」と題するテクストを発表し、リトクロニスムをマーレイのクロノフォトグラフィーに結びつけながら、「新たな視覚表象——時間の表象——を実現する可能性[28]」について言及している。このテクストは、ドミンゲスのリトクロニスムを解説しつつ、「もしも網膜の残像が本来そうであるよりも無限に強力であるならば、我々は時間の中で継起的に移動する物体を見るのではなく、その動きの集合体を見るのであって、それは言い換えれば、物体が空間の中に描く多角形の幾何学的形態である[29]」と結論づけている。上記の絵画論で、ブルトンは、若い芸術家たちの「三次元の世界を超出する」欲望に言及しながらも、「あえて科学の領域に踏み込むようなとき、彼ら（ドミンゲスをはじめとした若い芸術家たち）の言語の正確さは多少あてにならなくなる[30]」と留保をつけていた。ユバックは、リトクロニスムが鑑賞者の現実の認識と何らかの関わりを持つ点に、ブルトン以上に重点を置いているといえよう。

さらに、次号の機関誌である『いまだにいつでもシュルレアリスム』には、エロルドが「点と火」という絵画論を寄稿している。この画家は、「すべてのものに筋肉的構造を付与することが運動を表現することを可能にする」として、「体系的に皮を剥ぐ」ことへの自らの偏執を「運動の表象[31]」に結びつけて論じている。内部構造をつぶさに分析し描くことが、運動や生成につながるということのようだ。さらにエロルドは、「結晶化」もまた「形状と素材の生成の産物」であるという[32]。

このように、芸術作品はいかにして現実に働きかけることができるかという、シャブランやアルノーが提起した問題点に、芸術家たちは自らの絵画技法を関連づけようとしている。ロファストはテクストの末尾で「イメージは行動となる[33]」と主張し、エロルドも「描かれたものは、現実になるためには、ずたずたに切り裂かれなければならない[34]」と述べている。複数のシュルレアリスム画家の意見交換により「ペンを持つ手」独自の方向性が生み出されたというよりもむしろ、それぞれが自分の絵画を、「運動・生成の表象」というテーマや現実に働きかけることに結びつけて論じている。実際エロルドは、1934年頃からシュルレアリスムグループに参加し、「体系的に皮を剥ぐ」技法や「結晶化」の技法にすでに着手していた。そもそも占領下で、新たな技法や実践を生み出し発表するのは難しい。これらのエッセーは、すでに制作された絵画をこのように見よという指針を

示しているのではないか。『イメージによる世界の征服』には、ドミンゲスの《リトクロニックなエストカード》を始め、シュルレアリスムの絵画作品の複製が掲載されており、エロルドのエッセーにも、自身のデッサンが添えられている。芸術家たちの理論的テクストは、それらのイメージを、単なる新奇な形象としてではなく、現実の新たな捉え方として見るよう促しているのである。

3．詩とイラストを通じた実験的考察：モチーフの流通と変容

このように、絵画やデッサンなどの視覚的イメージをどのように見せるかという点にも重点が置かれていたと考えれば、出版物におけるイラストの役割にも注目することが必要となろう。「ペンを持つ手」の芸術家たちは、グループの機関誌や個人出版物に多くのイラストを寄せている。これはテクストとイメージの関係を戦略的に使用した『シュルレアリスム革命』誌など、戦前のシュルレアリスム雑誌の特徴を引き継ぐものだ。また、イラストや写真を含む文学雑誌が多くなかったナチス占領下において、「ペンを持つ手」グループの出版物の特異点ともなっている。

とりわけ注目すべきは、詩のイラストとしての作品の数々である。機関誌に発表された詩や「ペンを持つ手自由冊子」シリーズとして出版された詩集は、多くの場合イラストを伴っている。特にドミンゲスとティタがイラストレーターとなっている場合が多い。ティタは1942年、ドイツ側のユダヤ人一斉検挙の際に消息不明になってしまう(35)が、その後も彼女のデッサンはシャブランやアルノーの詩にイラストとして使用されている。また、1943年以降は、エルンスト、タンギー、ダリなど亡命中のシュルレアリストのデッサンが、機関誌（とりわけ『いまだにいつでもシュルレアリスム』）や「ペンを持つ手自由冊子」シリーズのイラストとして使用されるようになる(36)。不在のメンバーの作品を使う方法を分析すると、彼らとともに考えようとする様子が見受けられるが、この点については別の機会に論じたい。

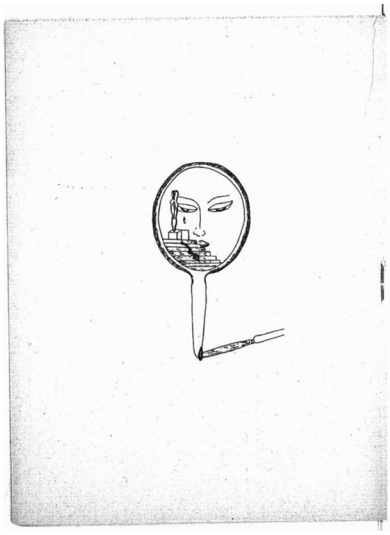

図１　ノエル・アルノー「本物の幻影あるいは現実の見せかけ」に挿入されたアリーヌ・ガニェールのイラスト

あるモチーフが複数の詩作品のイラストに登場することもある。一例として、手鏡のモチーフのケースを分析したい。当然のことながら、イラストは多かれ少なかれ詩の内容に関わっているので、手鏡のモチーフも詩とイラストの両方に関わることになる。手鏡は、1942年２月にアルノーが出版した詩集、「本物の幻影あるいは現実の見せかけ」に挿入されたアリーヌ・ガニュールのデッサン（図１）に描かれており、その後、ロランス・イシェの詩、「風にまかせて」（1942年10月）[37]につけられたドミンゲスのイラストのひとつ（図２）にも登場する。イシェの詩に感銘を受けたモーリス・ブランシャール[38]は、「楕円の鏡」と題する詩を『いまだにいつでもシュルレアリスム』（1943年８月）に発表するが、イラストはない。さらに鏡はロベール・リユスの『野ざらしの錠前』（1943年10月・「ペンを持つ手自由冊子」第10号）のライトモチーフとなり、フロレスによる手鏡のデッサン（図３）が添付されている。さらに、クリスチャン・ドートルモンの『ラブレター』（1943年11月・「ペンを持つ手自由冊子」第11号）に添付されたマグリットのデッサン（図４）にも手鏡が登場する。

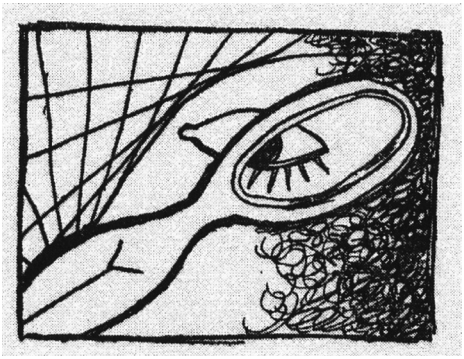

図２　ロランス・イシェ「風にまかせて」に挿入されたオスカル・ドミンゲスのイラスト

直接的な影響関係が確認できるのは、イシェの「風にまかせて」とブランシャールの「楕円の鏡」の間のみだが、ひとつのモチーフが頻繁に現れるのは単なる偶然とは考えにくい。というのも、モチーフや遊戯のルールを他のメンバーから積極的に借用するケースは、とりわけメンバーが実際に集まって集団的遊戯を行うことが困難になった1942年以降、グルー

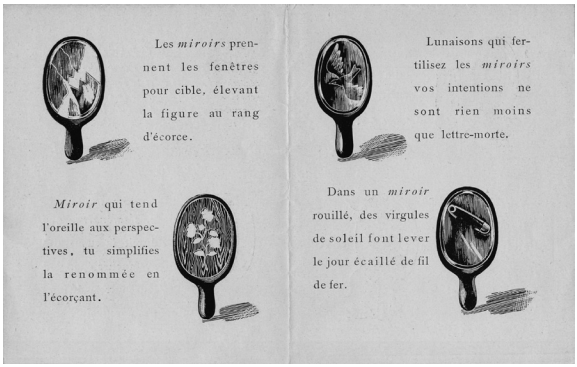

図３　ロベール・リユス『野ざらしの錠前』の見開きページ。フロレスによるイラストがついている。

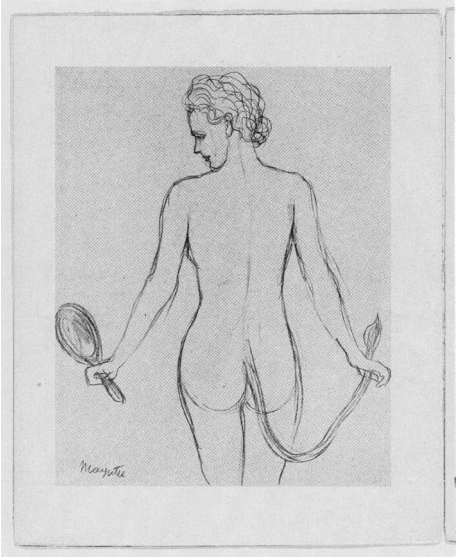

図４　クリスチャン・ドートルモン『ラブレター』
に添付されたマグリットによるイラスト

プ内で頻繁に確認できるからだ。例えば、アルノーとアンドレ・スティルが計画していた「分析的フランス語辞典」(39)は、ドートルモンが『ラブレター』で手法を紹介した折り句形式のルールに則って制作されており、リユスが「フランス語の正確な辞典のための試作」で用いた偽・辞書の形式(40)も借用している。そう考えれば、モチーフの流通は、グループ内である程度意図的になされた可能性が高い。マグリットのデッサンに描かれた女性が持っている手鏡の面は、読者・鑑賞者の側を向いており、彼らにこっそり手渡そうとしているように見えることも、このことを裏づけている。しかし、あらかじめ決められたモチーフを発展させるというよりは、半ば自然発生的な方法で、モチーフは流通していったとみられる(41)。

それでは、手鏡のモチーフは流通する中でどのような変化を遂げているのだろうか。まず、ガニュールのイラストは、アルノーの詩の一節、「そして私たちは鏡の中に切断された大きな手を持っている／パンのように切断された手首(42)」という箇所に結びつけることができる。イラストでは、鏡の柄の部分は女性の指、その影はナイフになっている。アルノーの詩にでてくる鏡は手鏡とは書かれておらず、デッサンは忠実なものというよりも、むしろ詩からインスピレーションを得て描かれたものであると思われる。一方、イシェの詩『風にまかせて』に付け

られたドミンゲスの手鏡のイラストは、手鏡全体が女性の身体になりつつ、鏡部分には目が入っており、詩の最終部分にある、「君は楕円形の鏡の譲歩で、そこには私の目が捉えられている[43]」という詩句にほぼ忠実だ。ガニュールのイラストと同様、手鏡は女性の身体に結びつけられている。なお、ドミンゲスは、手鏡のイメージを、アンドレ・ティリオン『偉大な日常』（1943年）のデッサンの中でも使っている。『風にまかせて』のイラストでは女性の身体を模していた手鏡が、ティリオンの詩集では巨大な動物の鼻の部分になっている。ドミンゲスの作品群の中で、手鏡のモチーフは、詩人たちの影響を受けつつ変容を続けていることがわかる。

ブランシャールの「楕円の鏡」では、鏡は「割れて幾多の新たな花になり幾多の新たな欲望となる[44]」。なお、同じく『いまだにいつでもシュルレアリスム』に掲載されたブランシャールのもう一つの詩「空間の音楽家たち」も、ヒバリが鏡にぶつかって粉々になるところから始まる[45]。同じ冊子では、イシェもまた、「カビの生えた世界地図」と題された小話調の散文で、鏡とヒバリのモチーフを使っている。そこでは、カビの生えた鏡をヒバリが食い荒らし、鏡はヒバリの体内から空へ運ばれてかびた星になる。一見突飛に見える鏡とヒバリの組み合わせは、フランス語で「小鳥よせ、罠、甘言」を意味する«miroir à alouettes»（直訳すると「ヒバリの鏡」）という成句に由来する。とはいえやはり、両者の間で、同じモチーフをテーマに詩を作る試みがなされていたと考えるのが自然であろう。

リユスの詩『野ざらしの錠前』は、鏡をめぐる短い八編の詩で構成されている。この詩についてはレア・ニコラ＝トゥブールが錬金術的な文脈にも言及しながら詳細に分析している[46]が、注目すべきは、鏡が「窓」に象徴される「遠近法」を破壊し、「窓から飛び降りたシンタックス」や「奇妙な言語[47]」を生み出していることだ。フロレスのイラストは、鏡をすべて手鏡として描いている。イメージは詩の内容とかみ合っているようには見えない。しかし、鏡面が割れ、安全ピンで貫かれ、針と糸で縫い合わされ、合わせ鏡になっていることからわかるように、鏡が現実を忠実に映し出すことを拒否し、どのような像を映し出すのかという問題を、イラストはテクストと並行して扱っている。

シャブランが「イメージ・イメージ」で述べていた通り、イラストはテクストと関わりながらも、テクストの外側でモチーフの流通を促し、変容を続ける。さらに鏡のモチーフは、「ペンを持つ手」におけるイメージをめぐる問題——芸術が現実にどのように実質的な影響を与えうるのかという問い——を詩とイラストのジグザグ運動を通じて実験的に考察する試みである。イメージは二次的な表象ではなく、それ自身が擬人化して意思を持ち、散り散りに割れてひとつひとつが欲望となり、さらにある時はヒバリに飲み込まれて現実の一部に組み込まれる。詩とイラストは、互いの表象の境界を侵犯しながら、芸術が現実に働きかけるにはどうしたらよいかという問いに答えようとしているのである。

結論

このように、「ペンを持つ手」グループは、詩の実践と共に、視覚的イメージに関する探究も精力的に行っていた。詩人たちはイメージが言語とは異なる伝達の可能性を持つことを示唆し、画家たちは、芸術が「物質的な現実」に働きかけることを目指すべく、生成や運動の表象を探求し、絵画を二次的な表象から解き放とうとした。また、詩に添えられたイラストは、テクストの添え物ではなく、表象をめぐる問いに、詩と並行しながら、実験的に答えようとする。

このようなイメージの探求は、大戦後のシュルレアリスムにどのような影響を与えるのだろうか。この問いはイメージ論に限らず、「ペンを持つ手」グループの活動全体につきまとうものだ。多くの「ペンを持つ手」メンバーは帰国したブルトンに合流せず、彼らに反旗を翻すべくアルノーが立ち上げたグループ、「革命的シュルレアリスム」の側につく。そのため、「ペンを持つ手」において議論が展開されたイメージ論の試みは、戦後のシュルレアリスムに直接的に接続することはなさそうだ。

しかし、「ペンを持つ手」グループの試みが、大戦下において、テクストとイメージの相互作用を重視した貴重な芸術的実践であることは確かである。また、グループ内で共有された問いを、理論的なテクストのみならず、詩とイラストを通じて実験的に考察する方法は、彼らが「時間」というテーマに対して行った考察にも確認できる。その中で、視覚的イメージが果たした役割は、非常に重要なものであった。このような詩とイメージを通じた実験的な考察の方法が、ドートルモンが戦後に創設した芸術集団のコブラ、1960年代にアルノーが創設メンバーの一人となったウリポにどのように引き継がれるのかを考え、「ペンを持つ手」の活動を文学史的に位置づける必要があるだろう[48]。

注

（1）エリュアール、ユニェは、1938年にすでにブルトンと決別していたため、戦前からのシュルレアリストらのうち数人は、「ペンを持つ手」グループに入ることをためらっていた。1942年にシャブランやアルノーがこの二人と決別すると、旧シュルレアリストたちがグループに参加するようになった。

（2）『ペンを持つ手』（1941年５月）、『夜の地理学』（1941年９月）、『言葉の輸血』（1941年12月）、『イメージによる世界の征服』（1942年６月・検閲を逃れるために同年４月と記載）、『シュルレアリスムの地方分権化』（1943年６月）、『いまだにいつでもシュルレアリスム』（1943年８月）、『シュルレアリスム通信』（1944年５月）、『シュルレアリスムの未来』（1945年１月）。

（3）機関誌に掲載されたテクストの多くは次のアンソロジーで読むことができる。*La Main à plume…, Anthologie du surréalisme sous l'Occupation*, établie par Anne Verney et Richard Walter, Editions Syllepse, 2008.

（4）Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, La Table Ronde, Paris,

1982/2003.

（５）Léa Nicolas-Teboul, *Le communisme des esprits surréaliste à l'épreuve de l'Occupation：La Main à plume（1940-1944）*, thèse doctorale déposée en 2017 à l'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle.

（６）進藤久乃「第二次大戦下のシュルレアリスム「ペンを持つ手」――その集団的遊戯を中心に」、学習院大学人文科学研究所、*Caricaturana* 2015、2016年03月。SHINDÔ Hisano, «La poésie de la Main à plume: le surréalisme sous l'Occupation», Hiromi Matsui（dir.）, *Images de guerres au XXe siècle, du cubisme au surréalisme*, Les Editions du Net, 2017, pp.71-80.

（７）Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains：1940-1953*, Fayard, 1999, p. 63.

（８）進藤久乃「検閲と集団的遊戯――占領下のシュルレアリスム「ペンを持つ手」グループの1942年以降の活動をめぐって」、『松山大学言語文化研究』、第37巻第２号、2018年03月。

（９）ブローネルとリユスの文通の一部は以下の文献に収録されている。*Victor Brauner：écrits et correspondances, 1938-1948*, les archives de Victor Brauner au Musée national d'art moderne, textes choisis, réunis et établis par Camille Morando et Sylvie Patry, Centre Pompidou, Paris, 2005.

（10）Gilles Ragache, Jean-Robert Ragache, *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation, 1940-1944*, Hachette, 1988, p. 86.

（11）*La part du jeu et du rêve：Oscar Dominguez et le surréalisme, 1906-1957*, Musée de Marseille, Hazan, 2005.

（12）「ペンを持つ手」グループの四番目の機関誌となる『イメージによる世界の征服』の表紙には、自転車のサドルを使って牛を模したピカソの作品、《オブジェ》（1942年）の複製写真が掲載されている。

（13）江原順「ピカソ、エルンストの贋作を描いた画家（オスカール・ドミンゲス）」、芸術新潮、1972年08月号、新潮社、98-103頁。江原はこの記事の中で、ドミンゲスが贋作に手を染めた動機に疑問を呈している。

（14）Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, La Table Ronde, Paris, 1982, 2003, pp. 172-174.

（15）本名はエディータ・ヒルショワ（Edita Hirshowa）。「ペンを持つ手」の創設当初からグループに参加していた。

（16）Michel Fauré, *Histoire du surréalisme sous l'Occupation, op.cit.*, p. 174-175.

（17）大戦前からシュルレアリスムグループに参加していた詩人であるアドロフ・アッケルのペンネーム。身の危険が切迫していたため、いくつかのペンネームを使って身を隠していた。

（18）アルノーがモーリス・ブランシャールに1942年３月14日に送った手紙には、『イメージによる世界の征服』の仮のプランが記載されており、イメージの問題が主題であったことがわかる。アルノーとブランシャールの手紙は以下に再録されている。Noël Arnaud, *La Rencontre avec Maurice Blanchard*, Les autodidactes, 2005, p. 58-60.

（19）Jean-François Chabrun, «Image-Image», dans *La Conquête du monde par l'image*, 1942, p. 1.

（20）*Ibid.*

（21）*Ibid.*

（22）*Ibid.*

（23）J.-F. Chabrun, «Naissance de l'homme-objet», dans *Transfusion du verbe*, p. 52.

（24）André Breton, «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», in *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, 2008, p. 529. アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」（巌谷國士訳）、瀧口修造、巌谷國士監修『シュルレアリスムと絵画』、人文書院、

1997年、180頁。

(25) Oscar Dominguez, «La pétrification du temps», dans *La Conquête du monde par l'image*, p.27. 強調は原文。

(26) Noël Arnaud, «L'image dans la poésie collective», dans *La Conquête du monde par l'image*, p. 10.

(27) Régine Raufast, «Image et Photographie», dans *La Conquête du monde par l'image*, p. 38.

(28) Raoul Ubac, «Note sur le mouvement de l'œil», dans *La Conquête du monde par l'image*, p. 19.

(29) *Ibid*. 強調は原文。

(30) André Breton, «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», in *Œuvres complètes*, IV, Gallimard, 2008, p. 529. アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム絵画の最近の諸傾向」（巌谷國士訳）、上掲書、180頁。日本語訳は既訳を参照したが、文脈に応じて一部変更した。

(31) Jaques Hérold, «Points-feu», dans *Le Surréalisme encore et toujours, Cahiers de Poésie* nº 4-5, août 1943, p. 40.

(32) *Ibid*.

(33) Régine Raufast, «Image et Photographie», dans *La Conquête du monde par l'image*, p. 38.

(34) Jacques Hérold, «Points-feu», dans *Le Surréalisme encore et toujours, op.cit.*, p. 155. 下線による強調は論文執筆者。

(35) ティタはその後ドランシー経由でアウシュヴィッツへ送られ、戻ることはなかった。

(36) 当時はアメリカとの連絡手段が絶たれていたことから、亡命中のシュルレアリストらのデッサンやテクストを掲載する際、彼らの了解は取っていないと見られる。『いまだにいつでもシュルレアリスム』を受け取ったブローネルは、リユスへの手紙の中でその点を批判している。

(37) 実際に詩が書かれたのは、1941年のようだ。Cf. Léa Nicolas-Teboul, *Le communisme des esprits surréaliste à l'épreuve de l'Occupation : La Main à plume (1940-1944), op.cit.*, p. 143.

(38) 1942年12月30日のブランシャールの日記に記載がある。Maurice Blanchard, *Danser sur la corde : Journal 1942-1946*, L'Ether vague, p. 116-117.

(39) この辞書は出版には至らなかったものの草稿が残っており、制作過程について分析した以下の研究がある。Delphine Lelièvre, «Travaux surréalistes à la limite de l'Oulipo : La Main à plume et les manuscrits du *Dictinnaire analytique de la langue française*», dans *Formules, revue des littératures à contraintes*, Association Reflet de lettres, nº 11, 2007, pp.123-132. アルノー自身もまた、「年老いたウリピアンの回想」（*Souvenirs d'un vieil Oulipien*, Bibliothèque oulipienne, Nº 12, 1967）の中でこの遊戯を回想している。

(40) これら二つの作品は、語の見出しとその定義という辞書の形式を取りながらも、定義は見出しを説明することはない。この偽・辞書の形式は、ブルトンとエリュアールの『シュルレアリスム簡略辞典』（1938年）までさかのぼることもできるだろう。

(41)「ペンを持つ手」グループにおけるこのようなモチーフの流通方法については、以下の拙論で論じた。「検閲と集団的遊戯――占領下のシュルレアリスム「ペンを持つ手」グループの1942年以降の活動をめぐって」、上掲論文。

(42) Noël Arnaud, «Château d'orage» in *L'Illusion réelle ou les apparences de la réalité*, n.p.

(43) Laurence Iché, *Au fil du vent*, 1942, n. p.

(44) Maurice Blanchard, «Hic sunt Léon», dans *Le surréalisme encore et toujours, op.cit.*, p. 7.

(45) «se briser»（「粉々になる」）という動詞が使われていることから、粉々になったのは鏡の方であるとも解釈できる。

(46) Léa Nicolas-Teboul, *Le communisme des esprits surréaliste à l'épreuve de l'Occupation : La Main à plume (1940-1944), op.cit.*, p. 131-142. なお、ニコラ＝トゥブールは、この作品に出てくる鏡が、「現実に働きかけ、現実を変える可能性」を示すとも指摘している。cf. Léa Nicolas-Teboul, «La Main à plume, un surréalisme sous l' Occupation», *Surréalismus*, n°4, Paris, 2017.

(47) Robert Rius, *Serrures en friche*, Les pages libres de la Main à plume, n° 10, 1943.

(48) 本稿の、オスカル・ドミンゲスの活動に言及した箇所については、2019年３月６日に成城大学にて行われたシュルレアリスム美術を考える会ワークショップ「シュルレアリスム美術を読む　第２回」における報告「オスカル・ドミンゲスをめぐって」で提起した問題を出発点として論じたものである。占領下の画家についての証言、資料等について貴重な助言をくださった参加者の皆様に感謝申し上げます。