

# 「とても美しい本を作るために」 ——挿絵本におけるマッソンとバタイユの呼応

古屋詩織

“To create very beautiful books”: Correspondences between Masson and Bataille  
in illustrated books

Shiori FURUYA

## Abstract

This article reexamines the collaboration between the painter André Masson (1896-1987) and the author Georges Bataille (1897-1962), demonstrating how the two artists corresponded with each other. It focuses on their illustrated books: *Histoire de l'œil* (1928), *L'anus solaire* (1931), *Sacrifices* (1936), and *Le mort* (1964), tracing their relationship from 1924 onward and emphasizing Masson's contributions.

For Bataille's narrative texts, such as *Histoire de l'œil* and *Le mort*, Masson depicted each scene in concrete detail in accordance with the story's development. In contrast, for the author's philosophical texts, such as *L'anus solaire* and *Sacrifices*, the artist shared the same ideas as the author but generated images more freely, not subordinate to the text. It is evident that both shared various ideas: eroticism imbued with violence, the explosive power of the oppressed, and the subversion or violation of established values, although their political actions did not always align. In addition, both were committed to the common idea of “creating very beautiful books.”

This study reveals that, whether illustrating Bataille's narrative or philosophical texts, Masson consistently created figurative images as an intentional strategy to challenge established values within the social and artistic context of his time. His intent to generate concrete images remains compatible even with the automatic methods of his Surrealist period in the 1920s, which occasionally tended towards abstraction, as these methods were attempts to draw concrete images out of the chaotic appearances that emerged in his automatic drawings and paintings.

## はじめに

アンドレ・マッソン（André Masson, 1896-1987）とジョルジュ・バタイユ（Georges Bataille, 1897-1962）が1930年代の半ばから後半にかけて極めて緊密な関係にあったことは、既にいくつもの先行研究で明らかにされている<sup>(1)</sup>。たとえばバタイユの『空の青』（1957）の主要部分は、1935年5月、スペインのトサ・デ・マルにあるマッソンの住まいで執筆された。この物語の後半、男女の登場人物が墓場を見下ろす高台で土にまみれて交わり、墓場との区別がなくなった天空に墜落すると感じる場面<sup>(2)</sup>があるが、この上下感覚の喪失という着想をバタイユに与えたのは、マッソンである。彼はその前年バルセロナ近郊のモンセラート山で遭難しかけ、

(1) Cf. *Masson & Bataille*, cat. exp., Musée des Beaux-Arts d'Orléans et Musée Municipal de Tossa de Mar, Orléans, Musée des beaux-arts, 1993 ; George Bataille, *L'Apprenti sorcier*, éd. Marina Galletti, Paris, La Différence, 1999 (『聖なる陰謀 アセファル資料集』マリナ・ガレッティ編, 吉田裕, 江澤健一郎, 神田浩一, 古永真一, 細貝健司訳, 筑摩書房, 2006年) ; Marina Galletti, « Bataille legge Masson », *Villa Medici – Journal de voyage*, Anno 4, N° 9-10, 1990, pp. 97-107 ; 千葉文夫「ジョルジュ・バタイユと小説の可能性——『空の青』を読む——」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』、54卷2号、2009年、3-20頁。

「空そのものが奈落のようにみえる<sup>(3)</sup>」という眩暈を体験し、それをバタイユに伝えたのである。また別の例として『アセファル』誌がある。この雑誌の構想段階において、「頭のない神を作ってくれ——ほかの部分はきみの思うようでいい<sup>(4)</sup>」と話すバタイユの目の前で、マッソンは無頭の男のデッサンを一気に描いた【図1】。ファンシズムがヨーロッパに広がりつつある時代に、神なき共同体を表す象徴記号<sup>(5)</sup>を冠したこの雑誌は、1936年6月に創刊され、ナチスのナショナリズムからニーチェを奪回し復権させるという企てを表明する場となった。千葉文夫は、「この時期の二人のあいだには、本来そのどちらに属するのか判別するのが難しい発想や表現が存在する<sup>(6)</sup>」と述べている。バタイユ自身、同誌創刊号の巻頭のテクスト「聖なる陰謀」でマッソンの名を挙げながら、「私が考え、表明することは、私がひとりで考えたのでも、ひとりで表明したのでもない<sup>(7)</sup>」と記している。

これらの事柄は、主にバタイユを中心とした研究で語られてきた。そこでは、マッソンはバタイユの着想に貢献した画家として二次的に扱われている。しかし本論では、マッソン研究の立場から改めて両者の関係を検討してみたい。彼らは生涯にわたって交流し、協働の結実として4つの挿絵本（画文集）を出版している。それらにおけるテクストとイメージのかかわりを検討し、作家と画家がどのように呼応しあったのかを示してみたい。

## 1. 出会いから『眼球譚』へ

マッソンとバタイユの出会いは1924年の終わりに遡る。プロメ通りにあるマッソンのアトリエに、既にその常連となっていたミシェル・レリスが、バタイユを連れて行ったのである<sup>(8)</sup>。ちょうどアンドレ・ブルトンによりシュルレアリズムが結成され、同年12月に機関誌『シュルレアリズム革命』が創刊されたばかりである。マッソンは創刊号からペン画デッサンを寄せており、いずれそれらをデッサン・オートマティックと呼ぶようになる<sup>(9)</sup>。しかしバタイユがただちに惹きつけられたのは、マッソンがデッサン・オートマティックを実践する以前の、1919年から1922年頃に描かれたエロティックなデッサン（水彩が施される場合もある）である。

まもなくバタイユは、マッソンとの友情の証としてそれらのデッサンを手に入れたと思われる。しかし

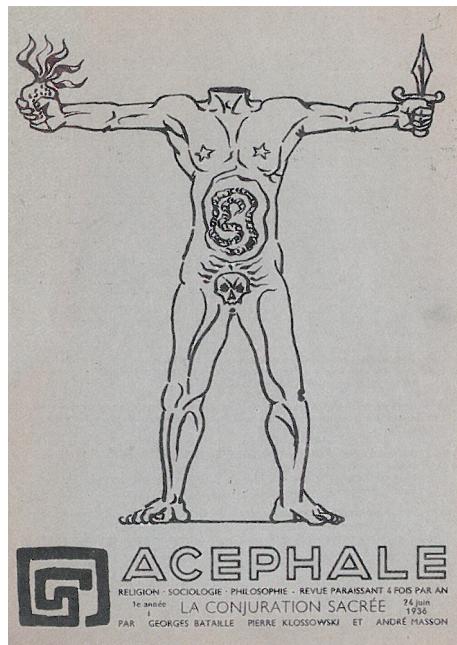


図1 マッソンのデッサンを配した  
『アセファル』誌第1号（1936年  
6月24日）の表紙

(2) George Bataille, *Le Bleu du ciel, Œuvres complètes III, Œuvres littéraires*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 481-482.（『青空』、天沢退二郎訳、晶文社、1998年、194-196頁）。

(3) Jean-Paul Clébert, *Mythologie d'André Masson*, Genève, Pierre Cailler, 1971, p. 50. 本稿における欧文文献の引用は拙訳を用いる。参考にした邦訳を括弧内に記す。

(4) André Masson, *La mémoire du monde*, Genève, Édition d'Art Albert Skira, 1974, p. 129（『世界の記憶』、東野芳明訳、昭森社、1977年、125頁）。

(5) Françoise Levallant, « Masson, Bataille, ou l'incongruité des signes (1928-1937) », *André Masson Nîmes Été 85, cat. exp.*, Nîmes, Musée des Beaux-Arts de Nîmes, 1985, p. 37（「マッソン、バタイユ、または記号の不適合」、『記号の殺戮』、谷川多佳子、千葉文夫、太田泰人、廣田治子共訳、みすず書房、1995年、206頁）。

(6) 千葉文夫、前掲論文、9頁。

(7) George Bataille, « La conjuration sacrée », *Acéphale*, 1936-1939, Édition Jean-Michel Place, 1980, N° 1, non paginé（『聖なる陰謀』『無頭人』、兼子正勝、中沢信一、鈴木創士訳、現代思潮社、1999年、13頁）。

(8) Camille Morando, *André Masson Biographie 1896-1941*, *André Masson : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1919-1941*, éd. Guite Masson, Martin Masson, Catherine Lœwer, Vaumarcus, ArtAcatos, 2010, v.3, p. 62.

(9) マッソンのデッサン・オートマティックについては以下で論じた。Cf. 古屋詩織「マッソンのデッサン・オートマティック——『シュルレアリズム革命』誌を中心に」『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第32号、2023年、27-40頁。



図2 マッソン《甲冑》、1925年、カンヴァスに油彩、81×54cm、ペギー・グッゲンハイム・コレクション、ヴェネチア

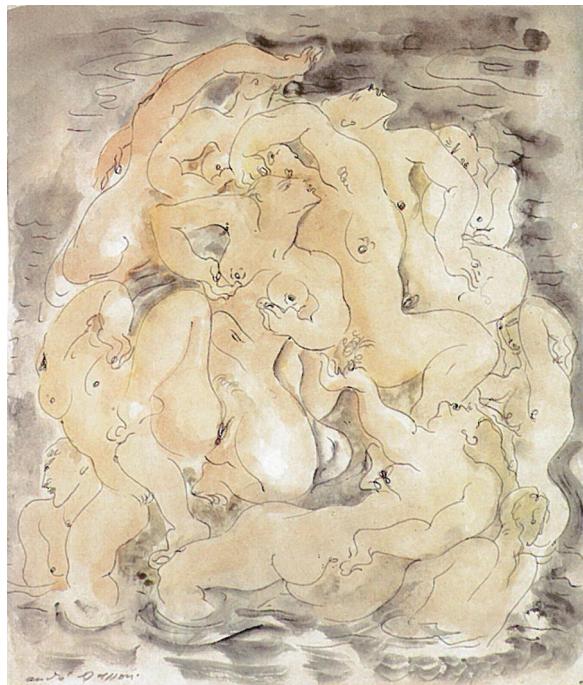


図3 マッソン《地獄に落ちた女たち》1921年、紙にインク、水彩、32.5×28cm、個人蔵

1925年11月、彼はマッソンの画商ダニエル＝アンリ・カーンヴァイラーのもとで、所有していたデッサンと引き換えにして油彩《甲冑》(1925)【図2】を購入する<sup>(10)</sup>。ろうそくの火がたゆたう絵画空間に、ひとつだけ乳房をもつトルソが置かれているが、頭部は判然としない。片足は襞状、もう一方の足は切断面となっており、その面はざくろのようにも見える。

バタイユがエロティックなデッサンに続いてこの油彩を手に入れたことは、この先彼がマッソンと同じ主題——暴力を孕んだエロティシズム——を共有することの表明のように思われる。彼は最晩年になってもなお、出会いの時点で魅了されたマッソンのエロティックなデッサンを好んでいたはずだ。それは、バタイユが最期に執筆した美術論『エロスの涙』(1961)の図版として《レスボス》(1922)や《地獄に落ちた女たち》(1921)【図3】のバリエーションが掲載されていることからわかる。バタイユはこの著作で、先史時代から同時代までの人の間の創造物を広く扱っており、その図版には、芸術作品のみならずアステカ族やブードゥー教の供犠の資料や、バタイユにとって決定的な意味をもつ中国の百刻みの刑の写真も含まれている。マッソンの作品図版は8点掲載されているが<sup>(11)</sup>、この掲載点数はゴヤに続いて二番目に多い。バタイユがマッソンに重きをおいているのがわかる。

ふたりの最初の協働は、出会いから約3年を経た1928年に出版された挿絵本『眼球譚』である<sup>(12)</sup>。バタイユがロード・オーシュというペンネームで書いた物語に、マッソンは記名なしで8点のリトグラフを提供している。この挿絵本が生まれた経緯を辿っておこう。

(10) Camille Morando, « Vers Acéphale et le Collège de sociologie : Bataille, Masson et les dieux qui meurent », *Sous le signe de Bataille. Masson, Fautrier, Bellmer*, cat. exp., Vézelay, Musée Zervos, 2012, p. 7.

(11) Cf. George Bataille, *Les larmes d'Éros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961, pp. 194-201, p. 249 (『エロスの涙』、森本和夫訳、筑摩書房、2001年、263-269頁)。

(12) 本論におけるマッソンの挿絵本にかんする情報は次の書籍に基づく。Cf. André Masson, *The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, ed. Lawrence Saphire and Patrick Cramer, Geneva, Patrick Cramer Publisher, 1994.

極めてエロティックなテクストを挿絵付きで出版するというこの企画を発案したのは、マッソンと、やがてマッソンの初めてのモノグラフ<sup>(13)</sup>の執筆者となるパスカル・ピアであった。ふたりの発案者はこの企画を承諾する出版社を探し当て、マッソンはバタイユ、ルイ・アラゴン、バンジャマン・ペレに話を持ち掛けた。これら3名の著者のうち最初のふたりのテクスト、すなわちバタイユの『眼球譚』とアラゴンの『イレーヌのコン』がマッソンの版画とともに、1928年に出版される。この2冊は数カ月のうちに全ての部数を売り上げたが、この成功がかえって違法の罪に問われる可能性を高めることとなる<sup>(14)</sup>。そのあたりを受けて、ペレのテクスト『いきり立った睾丸<sup>(15)</sup>』と、もうひとつの企画であるサド『ジュスティーヌ』の出版企画は中止される。

ただしマッソンは『ジュスティーヌ』のために制作した一連のデッサンをアトリエに保管していた。そのうちのひとつに、コラージュをともなうデッサン《絞首刑》【図4】があり、マッソンは絞首のシーンへの偏愛をカーンヴァイラーに打ち明けている<sup>(16)</sup>。公表の機会を阻まれたこのデッサンは約30年後、バタイユの著書『エロティシズム』(1957)で日の目をみることとなる。掲載されたデッサン

の図版には、マッソンと同様にサドを考察し続けたバタイユによる次の一文が添えられている。「サド侯爵は、エロティックな興奮の頂点を殺人行為のなかに定めている<sup>(17)</sup>」。

なお『エロティシズム』には他にも多数の図版が掲載されているが、マッソンはみずから作品以外にも、バタイユの望む図版の入手に協力している。1957年6月18日のマッソンからバタイユへの手紙<sup>(18)</sup>にリストアップされているのは、アレクサンドリア1世紀ごろの「聖なる高級娼婦」の像、ハンス・バルドゥング・グリーンの《死と乙女（開かれた墓の前で死神が裸女に接吻する）》、ドイチュことニクラウス・マヌエルの《死と乙女（傭兵姿の死神が若い女に接吻する）》である。ここにもマッソンとバタイユの共有した好みを見いだすことができる<sup>(19)</sup>。

それでは『眼球譚』のテクストと挿絵の関係を検討していこう。マッソンによると、この協働に際してバタイユは、「物語の題材に関連した明確な挿絵」を画家に依頼したという<sup>(20)</sup>。バタイユがこのテクストを執筆する際、精神分析医のアドリアン・ボレルの関与があった<sup>(21)</sup>とされており、作家はおそらく、みずからの想像力

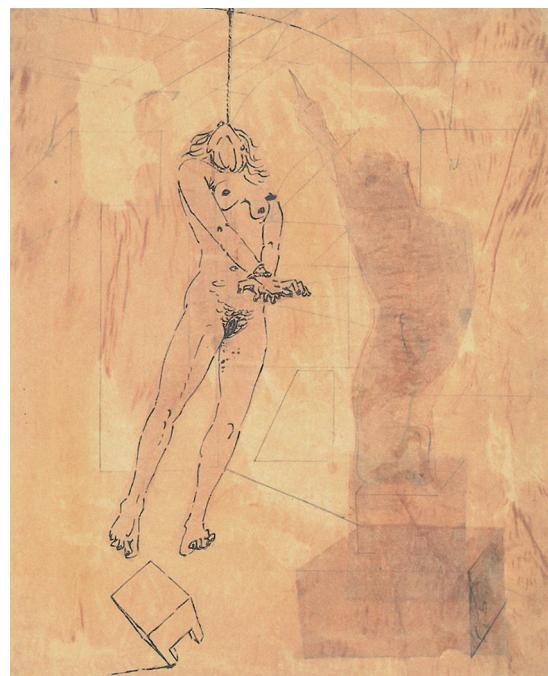


図4 マッソン、サド『ジュスティーヌ』のためのデッサン、1928年、紙にグラファイト、黒インク、水彩を施した薄葉紙のコラージュ、38.7×30.65cm、ポンピドゥセンター、パリ

(13) Cf. Pascal Pia, *André Masson, Collection Les peintres nouveaux N° 41*, Paris, Gallimard, 1930.

(14) シュリヤは1928年当時を「官能文学の時代」としており、その風潮に対して教会や極右が風紀肃正へと動いたため、猥褻書や風紀を乱す書籍販売の摘発が増加したことを指摘している。Cf. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1992, p. 132 (『G・バタイユ伝 上 1897-1936』、西谷修、中沢信一、川竹英克訳、河出書房新社、1991年、139頁).

(15) Cf. Benjamin Péret, *Oeuvres complètes*, t. 4, Association des amis de Benjamin Péret, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 295.

(16) André Masson, *Les années surréalistes, Correspondance 1916-1942*, éd. Françoise Levaillant, Paris, La manufacture, 1990, p. 138. 1928年5月2日付のマッソンからカーンヴァイラーへの手紙。

(17) Georges Bataille, *L'Erotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 16 (『エロティシズム』、酒井健訳、筑摩書房、2004年、17頁).

(18) André Masson, *Le rebelle du surréalisme, Écrits*, éd. Françoise Will-Levaillant, Paris, Hermann, 1976, p. 298.

(19) マッソンも自著『世界の記憶』のなかでアレクサンドリア2世紀の「聖なる高級娼婦」の図版を紹介している。Cf. André Masson, *La mémoire du monde, op. cit.*, p. 21 (前掲書、14頁). また以下のインタビューではドイチュを好んでいることを明かしている。Cf. Georges Bernier, « Le Surréalisme et après, un entretien au magnétophone avec André Masson », *L'Œil*, N° 5, 15 mai 1955, p. 14.

(20) André Masson, *The Illustrated Books: Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 32.

を抑制することなしに冒瀆的な行為も含めてテクストに表した。それに対して、バタイユからの依頼ゆえに「マッソンの想像力は細部に限定された」と、マッソンの挿絵本集の編者ローレンス・サファイアは述べている<sup>22</sup>。実際マッソンが作ったイメージはいずれも、具体的・叙述的である。たとえばタイトルページ【図5】には、物語の題材——ひとつの目、丸い皿の上の卵、女性器を露わにした臀部と脚、女性器のなかからこちらをみつめる目玉——が具象的に描かれている。それらのオブジェをつなぐ雲形定規のような線描は、精神病院に閉じ込められた少女マルセルの部屋の窓に括りつけられ突風に煽られる白いシーツ、あるいは液体状のものが流れる様子を示しているように見える<sup>23</sup>。他の挿画でも、背景を描写し絵画空間に奥行きを持たせたうえで<sup>24</sup>、登場人物たちの性器はもちろん射精や放尿などの行為がはばかることなく描きこまれている。

その明確な具象的描写は、一見したところ、マッソンが1920年代後半に実践したオートマティズムとはかなり異なっている。当時、キュビズムの造形的規則からの脱却を模索していたマッソンは、デッサン・オートマティックと砂絵を実践するに至った。前者は殴り書きの線の錯綜から、後者はカンヴァスに撒き散らされた砂の混沌とした様相から、何らかのイメージが生じることに賭ける実践である。画家は、それらのイメージにエロティックなもの、あるいは暴力や死などを感じ取り、多少の線や色をくわえる。そこには、未完了な様相ながら、何らかの事物が暗示される。したがってこの実践は抽象絵画を目指すものではないが、明確な形象を成すほどまで描き込まれることはほとんどない。

マッソンがこの協働において明確なイメージを提供したのは、はたしてバタイユに依頼されたからなのだろうか。たしかにマッソンのオートマティズムは、シュルレアリズムを離れてもなお、彼の造形的・絵画的な思考を支える根本的な概念である。しかしバタイユと協働するとき、おそらくマッソンは、オートマティズムよりも別の考えを優先させている。それは具象イメージこそが攪乱力をもつという考え方である。

マッソンは、エロティシズムが既成の価値を覆すものであると考え、エロティックなものをタブー視し隠蔽しようとする社会に異議を表明している<sup>25</sup>。くわえて、「描くときよりも書くときのほうが、より多く既成の価値を転覆させる可能性がある<sup>26</sup>」と前提しながらも、具象イメージには、言葉と同様に、既成の価値を攪乱する可能性があると考えている。彼にとって非具象イメージは「静寂主義」であり「無害」なものである<sup>27</sup>。こうした考えのもとにマッソンは、むしろバタイユのテクストを跳躍台にして、猥雑と認識されるぎりぎりま

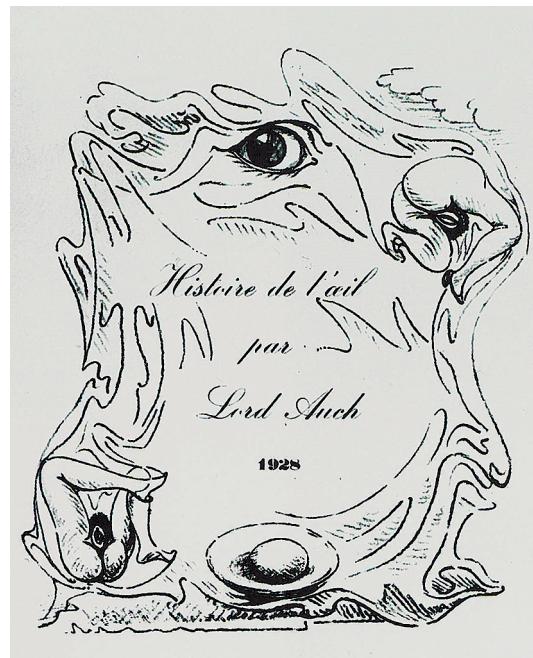


図5 マッソン、ロード・オーシュ（バタイユ）『眼球譚』（1928）のための版画、1928年、リトグラフ、17.2×15.2cm

(21) Cf. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., pp. 125-126 (『G・バタイユ伝 上 1897-1936』、前掲書、131-132頁).

(22) André Masson, *The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 32.

(23) ロラン・バルトは『眼球譚』を「オブジェの物語」とし、2種類の隠喩（目、卵、睾丸など白く丸いものと、涙、ミルク、精液や尿など液体状のもの）の連鎖を見いだしている。Cf. Roland Barthes, « La métaphore de l'œil », *Critique*, N° 195-196, août-septembre 1963, p. 770-773 (「目の隠喩」『ロラン・バルト著作集5 批評をめぐる試み』、吉村和明訳、みすず書房、2005年、355-360頁).

(24) 松岡佳世はハンス・ベルメールによる挿絵と比較し、マッソンの挿画は「劇場での一幕を眺めているよう」と述べている。

Cf. 松岡佳世『ハンス・ベルメール——身体イメージの解剖学』、水声社、2021年、156頁.

(25) André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Julliard, 1958, pp. 135-138 (『シュルレアリズムの体験』、大槻鉄男訳、昭森社、1969年、156-161頁).

(26) Ibid., p. 141. (同書、166頁).

(27) Ibid., p. 140. (同書、164頁).

で踏み込んだ直截な具象イメージに挑んだのではないだろうか。バタイユはマッソンが持ち掛けた出版企画に十分に応えるテクストを生み出した。そして、マッソンはそのテクストに触発されて、テクストに劣らず攬乱力を發揮する具象イメージを作ろうとしたと考えられる。

## 2. 『太陽肛門』から『供儀』へ

『眼球譚』に続いて、マッソンとバタイユは1931年に『太陽肛門』、1936年に『供儀』を出版する。これらの挿絵本のうち『供儀』は、両者が『アセファル』誌の構想へと向かう進展と関係がある。順を追ってみていこう。

『太陽肛門』では、バタイユの思索的なテクストにマッソンのドライポイント3点が組み合わされている。出版はカーンヴァイラーが率いるシモン画廊である。この画商はもともと、バタイユが好んだようなマッソンのエロティックなデッサンを取り扱いから除外していた。しかし、『眼球譚』を執筆する前のバタイユが、1927年1月から2月にかけて勤務していた国立図書館の閲覧カードに書き綴った<sup>28</sup>というこのテクストであれば、より審美的な制作をマッソンに求められると考えたのかもしれない。彼の画廊は当時、1929年のニューヨークの株価暴落の余波を受け、展覧会も出版も数を控えざるを得なかった<sup>29</sup>。そうした事情にもかかわらず、画商はあえてこの一冊を世に送り出している。

『太陽肛門』にマッソンが提供したデッサンには、1931年から1933年にかけて彼が集中的に取り組んだ《殺戮》のデッサン・シリーズとよく似た、リズム的な線描がみられる。ただし表象されているのは人間の殺戮現場ではなく、馬や犬の求愛の場面である。《殺戮》シリーズでは、男が女を痛めつける動作のヴァリエーションが執拗に反復されているが、『太陽肛門』では、人間に代って獣たちの衝動的な求愛の動作のヴァリエーションとなっている【図6】。バタイユのテクストには「パロディ (の) la parodie, parodique」という言葉が繰り返されている<sup>30</sup>。マッソンは、その言葉を引き受け、人間の求愛にともなう獣の性質を滑稽に表している。

前作の『眼球譚』との違いをみてみよう。前作でマッソンは、テクストに寄り添いながら具象的なイメージを提示していた。一方『太陽肛門』では、抑圧された孤独な太陽あるいは肛門の噴出力<sup>31</sup>というバタイユ独自の思想を共有しながらも、画家はテクストから独立したイメージを作っている。なおマッソンは後年、1938-1939年にG.L.M.社が行った最愛の詩篇20作についてのアンケートで、『太陽肛門』を1位に挙げている<sup>32</sup>。このことからマッソンが、バタイユのテクストを評価するとともに、この協働に満足していたことがう



図6 マッソン、バタイユ『太陽肛門』(1931)のための版画、1931年、ドライポイント、13.6×13.4cm

<sup>28</sup> Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 137 (『G・バタイユ伝 上 1897-1936』、前掲書、144頁) ; André Masson, *The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 34.

<sup>29</sup> Pierre Assouline, *L'homme de l'art, D.-H. Kahnweiler 1884-1979*, Paris, Éditions Balland, 1988, p. 291, p. 293 (『カーンワイラー 画商・出版人・作家』、天野恒雄訳、みすず書房、1990年、308頁、310頁).

<sup>30</sup> George Bataille, *L'anus solaire, Œuvres complètes I, Premiers Écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, p. 81 (『太陽肛門』、生田耕作訳、挿絵アンドレ・マッソン、奢瀬都館、1985年、7-8頁).

<sup>31</sup> 「地球は、その肛門の役割をする活火山に覆われている。/この球体は何も食べないけれども、時おり、その臓腑の中身を放出する。/その中身は轟音とともに噴き出し、そして落下してイエスヴィオ山の斜面を流れていき、死と恐怖をあたりにまき散らす」。Cf. George Bataille, *L'anus solaire*, op. cit., p. 85 (前掲書、21頁).

<sup>32</sup> André Masson, *The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, op. cit., p. 34.

かがわれる。

同じ思想を共有しながら、テクストとイメージがどちらかに従属するのではなくそれに主張するという形式は、『供犠』でも踏襲される。この協働でマッソンが提供した5点のエッチングは、彼が生涯で手がけた多数の挿絵本のなかでも、また、彼の版画作品としても、高い評価に値するものとなっている。

挿絵本『供犠』が生まれる経緯をみていく。マッソン研究を牽引したフランソワーズ・ルヴァイアンによると、1932年マッソンは、バタイユと共同で「死にゆく神々」という主題の挿絵シリーズを計画する<sup>(33)</sup>。そして5つのエッチングのもととなるデッサンが生まれた。古代の神話に由来する4つのエピソード（すなわち「牡牛としてのミトラ神」「オルフェウス」「ミノタウロス」「オシリス」）に、5つめとしてグノーシス主義的な磔刑図がくわえられている<sup>(34)</sup>。この計画が『供犠』という題名を得て、やがて出版されることになる。

これら5つのイメージのなかに、ミノタウロスが含まれていることに注目すべきだろう。スイスの画商および出版人のアルベール・スキラと美術批評家のテリアードが1933年に創刊した美術雑誌『ミノトール』は、マッソンとバタイユの提案によって命名されたが、この提案は、まさに「死にゆく神々」の構想を練っていたふたりの思考が反映されたものであった。マッソンは、ギリシア悲劇、すなわち謎めいた暗く沈んだ神話こそが、当時の彼らの関心事であったと証言している<sup>(35)</sup>。

ルヴァイアンによると、マッソンもバタイユもこの構想の起源を隠してはいない。『供犠』という題名はユベールとモースの有名な論文「供犠の本質と機能についての試論」を参照しており、「死にゆく神々」は1931年にJ.G.フレイザーの『金枝篇』第一巻のフランス語訳が出版された際の題である<sup>(36)</sup>。マッソンとバタイユはともに暴力的な死を迎える神々に関心を寄せている。だが『供犠』の協働において、マッソンが描いたイメージとバタイユが書いたテクストは形式的視点でも逐語的視点でも断続している。バタイユのテクストには、神話の形跡がなく、マッソンのイメージにみられる形象も喚起されていない。バタイユは1929年から1930年に雑誌『ドキュマン』において、供犠についてかなり具体的に書いているにもかかわらず、このテクストでは、抽象性の高い言語で存在と自我を省察している。それに対してマッソンのイメージが執拗に主張するのは、神話の想像力から得た具体的な行為や身ぶりである<sup>(37)</sup>。

とはいっても、マッソンが作った5つのイメージの細部には、バタイユの思想が見て取れる。引き続きルヴァイアンの分析に従って取り出してみよう<sup>(38)</sup>。

Iのプレート「ミトラ」【図7-1】では、サソリや麦の穂の描きこみは旧来のミトラ神の図像に適っている。太陽と、その使者であり供犠を執りしきる鳥の対比的な配置についても同様である。しかし、本来ミトラ神は着衣でフリギア帽を被っているのに対して、ここでは裸の男が頭に牡牛の角をつけた姿となっている。このような意図的な置き換えは、IIIのプレート「磔刑図」【図7-2】でより顕著となる。磔刑に処されている者の頭部は、驢馬となっている。月の位置は、伝統的なキリスト教の磔刑図とは逆の位置に描かれている。天使は、蝙蝠や魚を想わせる獣たちに代っている。前景左側には、アダムの頭蓋骨の代わりに、馬と思われる動物の頭蓋骨が置かれている。さらに、ミトラ神の図像では磔刑に処された者の脇腹の傷から流れる血を舐めるのは犬だが、ここでは女に置き換わっており、もうひとりの女は四つ足の動物と同じ姿勢で血を舐めている。このようにマッソンのイメージは、伝統的な図像の様々な記号を侵犯している。神話や宗教を理想化するのではなく、猥雑さを含んだ獸性を喚起している。

(33) Françoise Will-Levaillant, « Le mythe, dans l'œuvre graphique d'André Masson, au début des années 30 : un problème d'interprétation », *L'Art face à la crise 1929-1939*, Saint-Etienne, C.I.E.R.E.C., 1980, p. 115 (「1930年代初頭のマッソンの素描・版画における神話——解釈の問題」、『記号の殺戮』、前掲書、170頁)。

(34) *Ibid.*, p. 119 (同書、178-179頁)。

(35) André Masson, « Le soc de la charrue », *Critique*, N° 195-196, août-septembre 1963, pp. 702-703.

(36) Françoise Will-Levaillant, « Le mythe, dans l'œuvre graphique d'André Masson, au début des années 30 : un problème d'interprétation », *art. cit.*, p. 124 (前掲書、188頁)。

(37) Françoise Levaillant, « Masson, Bataille, ou l'incongruité des signes (1928-1937) », *op. cit.*, p. 35 (前掲書、202頁)。

(38) Françoise Will-Levaillant, « Le mythe, dans l'œuvre graphique d'André Masson, au début des années 30 : un problème d'interprétation », *art. cit.*, pp. 119-121 (前掲書、179-183頁)。



図 7-1 (左) マッソン、『供犠』(1936) のための版画、1933 年、エッチング、I ミトラ、29.5×25cm



図 7-2 (右) 同上、III 碓刑図、31.5×24.5cm



図 7-3 (左) マッソン、『供犠』(1936) のための版画、1933 年、エッチング、II オルフェウス、28×23cm



図 7-4 (右) 同上、V オシリス、30.9×24.5cm

II のプレート「オルフェウス」【図 7-3】では、オルフェウスが生きたまま肉体を引き裂かれるという強烈な暴力が表象されている。彼を引き裂くディオニュソスの巫女たちはほとんど野獣と化しており、彼の涙が唯一、人間的なものとなっている。V のプレートの「オシリス」【図 7-4】もまた、オルフェウス同様、肉体をばらばらにされる運命である。オシリスは頭部が太陽になっているが、肢体を広げ、腹部に迷宮を想わせる紐が描かれている点で、『アセファル』誌の象徴記号を予感させる。さらに、IV のプレート「ミノタウロス」【図 7-5】では、処女と交合する怪物の暴力性が示されている。廃墟化した建造物に囲まれるなか、怪物と処女は、確固たる土台となる大地を失い、迷宮を象徴するかのような水の波紋の上に浮遊しているように見える。とこ

るどころに死を暗示する頭蓋骨が配置され、遠景には男根を象徴する火山、上部には不浄なものに集まる蠅の群れがみられる。処女の頭部も動物化されており、その円光の描きこみは、神聖の徵というよりも嘲笑を示すように思われる。

つまり、マッソンの作った5つのイメージには様々ななかたちで価値の転倒や侵犯を見いだすことができる。それはまさにバタイユの思想である。

これらのデッサンは、1933年6月ジャンヌ・ビュシェ画廊で展示された。この画廊はデッサンをもとにエッチングを制作し、バタイユのテクストとあわせて『供犠』という題名で出版することを計画していたが、予約申込み数の少なさゆえにこの計画を撤回する。そこで、バタイユがこの出版の実現に向けて奔走する。一時はアンドレ・マルローの援助のもと、『新フランス評論』のガリマール社から出版する案が浮上するが、これは進展しない。結局1936年になってバタイユが、おそらく経費の一部を保証するかたちでギー・レヴィ・マノに話をもちかけ、その年の終わりについて出版に至る<sup>(39)</sup>。

このときバタイユだけが苦労を負っているようにみえるのは、マッソンがパリにはいないからである。マッソンは1934年6月から約2年半、スペインのトサ・デ・マールを拠点とし<sup>(40)</sup>、同年12月にはローズ・マクレスと2度目の結婚をする。バタイユは1928年にローズの妹シルヴィアと結婚していたから、ふたりの男は義理の兄弟となる。しかし1934年のバタイユの身辺は、ロールコ・コレット・ペニョとの恋愛が絡んで穏やかではない。バタイユ夫妻は別居し、娘のロランスはシルヴィアに引き取られるが、母親の俳優業が活発になるにつれて、幼い娘はマッソン夫妻にしばしば預けられる。このような事情により、マッソンのトサ滞在中、両者の手紙のやり取りが活発となる。バタイユの手紙には、『供犠』出版の進捗とともに、パリにおける政治的活動「コントル=アタック」の報告が含まれている。他方マッソンからの返信には、出版に向けた版画の刷りにかかる詳細な指示や「コントル=アタック」への応答とともに、ロランスの様子を伝える家族的な言葉が添えられている<sup>(41)</sup>。

このように挿絵本『供犠』が構想されてから出版に至るまでのあいだ、画家と作家は創作の面でも私的な面でも緊密な関係にある。既にみたように、バタイユは神話に直接触れることなく抽象性の高い哲学的テクストを、マッソンは神話の慣習的な表象を攪乱する具体的なイメージを作ったが、両者は同じ『供犠』という主題

(39) 予定された刷り部数は150部だがG.L.M.社は一部のみを刷ることに決め、署名入りのジャポン・アンペリアル紙刷り10部と、署名なしのアルシュ紙刷り50部を制作した。その後、第二次世界大戦による混乱により原版が紛失し予定部数が刷られることはなかったため、現在では特に稀少な挿絵本となっている。Cf. André Masson, *The Illustrated Books: Catalogue Raisonné, op. cit.*, p. 42.

(40) Cf. Camille Morando, *André Masson Biographie 1896-1941, op. cit.*, p. 134.

(41) 1936年1月17日付のマッソンからバタイユの手紙に以下の記述がある。「もちろんこの家全体が君に愛を送るよ。特にマドモアゼル・ロランスはいつも君のことを話している、たっぷりの愛情と…敬意をもって！ 彼女のアンドレスおじさんのことは赤ちゃん人形のように扱うくせにね。もっとも僕にはうれしいことだ」(傍点部分はスペイン語)。Cf. André Masson, *Les années surréalistes, Correspondance 1916-1942, op. cit.*, p. 307. また、1938年ごろマッソンの住むリヨン・ラ・フォレで撮影されたとされるスナップショットは、バタイユがマッソン夫妻とともにシルヴィアやロランスと家族的な時間を過ごしていたことを証している。森を背景にした草原で、おそらくそこで摘んだ花を手にしたローズの隣で、マッソンはロランスを肩車している。ふたつの家族のほかにジョルジュ・デュテュイとレーモン・クノーがいるのを確認できる。Cf. Camille Morando, *André Masson Biographie 1896-1941, op. cit.*, p. 184.



図7-5 マッソン、『供犠』(1936)のための版画、1933年、エッチング、IVミノタウロス、31×21.8cm

のもとで共鳴しているのである。

ただしこの時期、両者の見解が一致しなかった点がある。それは「コントル＝アタック」についての見解である。バタイユの伝記をまとめたミシェル・シュリヤは、マッソンが「コントル＝アタック」の活動はもちろん、バタイユが深く関与した『ドキュマン』誌や『社会批評』誌にも参加しなかったことを挙げ、政治的な行動において両者は一致しなかったと述べている。シュリヤはその本質的な理由を、マッソンが「マルクス主義的な性質のあらゆる政治参加に反発を示し<sup>(42)</sup>」たためとみている。たしかに、マッソンはシュルレアリズムに参加していたときにも、ブルトンたちがフランス共産党に近づくにつれ、距離を取り始めている。

マッソンは1935年10月6日付と11月8日付のバタイユ宛の手紙で、バタイユが事前に送った「コントル＝アタック」の宣言書を確固たる口調で批判している。これらの手紙からマッソンの発言を取り上げ、その論理を組み立ててみよう。

私が思うには、たとえわずかでもマルクス主義を持ち出すのは間違いだ<sup>(43)</sup>。

[...]なぜならその教義は、人間についての誤った考えに基づいているからだ<sup>(44)</sup>。

私たちはそこから抜け出し、まず共産主義のあらゆる貧困を糾弾することから始めなければならない。

[...]神話のない社会を作ろうとしたマルクスの愚かさよ<sup>(45)</sup>。

[...]精密科学などというものの軽率な活動をまず糾弾しないような一切の知識人活動には、私は関心がないし、[...]人間に対して、人間の情動的本性に対して、生と死の神秘に対して（いざれも生物学的見地ではなく）、まず「最優先の場所」を与えないような一切の革命的衝動にも関心がない<sup>(46)</sup>。

マッソンの批判は「コントル＝アタック」がマルクス主義に依拠している点にある。ただし彼の思想には、反共産主義だとひとくちに片付けられない細部が含まれている。マッソンの思想の核心を、シュリヤの解説から取り出してみよう。

マッソンの批判の第一の論拠は、マルクス主義が功利的・合理的である以外のかたちを採れないということである。たしかに彼の手紙には、マルクス主義が「理性」「生産性」そして「有用な労働」以外のものを排斥してしまうと書いてある<sup>(47)</sup>。シュリヤはここに、マッソンの論理が、1933年『社会批評』誌第7号にバタイユが発表した論文「消費の概念」を弁護するものだという逆説を見抜いている<sup>(48)</sup>。バタイユはこの論文で、目的や有用性によらない非生産的で過剰な消費を提唱した。つまりマッソンは、「コントル＝アタック」をめぐる行動面ではバタイユと不一致だが、むしろ思想面では同調しているのである。

マッソンの批判の第二の論拠は、マルクスが神話なき社会の設立を望んだにもかかわらず、実際モスクワでは人々が「レーニンの剥製」を神話の代わりにして崇めているという実状にある。ここにみられる「神話」とは、「ギリシアおよびニーチェが究極に高めた神話」であり、その「神話の攪乱力」を取り込んだ社会モデルこそ、両者が『アセファル』誌で表明したものある。シュリヤは、マッソンがバタイユの発展と同じ方向を歩んでいるだけでなく、バタイユが「コントル＝アタック」に代って『アセファル』へと進むその歩みを早めた

(42) Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 283 (『G・バタイユ伝 下 1936-1962』、西谷修、中沢信一、川竹英克訳、河出書房新社、1991年、13-14頁).

(43) André Masson, *Les années surréalistes, Correspondance 1916-1942*, op. cit., p. 281. 傍点の語句はマッソンによる強調。

(44) Ibid., p. 292.

(45) Ibid., pp. 281-282.

(46) Ibid., pp. 292-293. 囲み線と下線はマッソンが記したとおりに示した。傍点の語句は彼が斜体で、括弧内の語句は彼が大文字で、強調した部分である。

(47) Ibid., p. 281.

(48) Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 284 (『G・バタイユ伝 下 1936-1962』、前掲書、14頁).

とみている<sup>(49)</sup>。

結果的に『アセファル』誌は長くは続かず、マッソンはずっとバタイユに寄り添っていたとは思われない。最終号の第5号がサイズを縮小したうえバタイユのテクストしか掲載されていなかったという成行きを、マッソンはもはや把握していないからである<sup>(50)</sup>。くわえてマッソンは「アセファル」の名のもとにバタイユが行ったもうひとつの活動、すなわち神秘的な儀式をともなう秘密結社的な共同体の試みには一切関与しなかった。実のところ、マッソンの『アセファル』誌への寄与は、イメージの提供に限定されている。とはいえたところで着目すべきなのは、両者が神なき共同体を希求し『アセファル』誌へ向かう起点は、挿絵本『供儀』の協働にあるということだろう。彼らの「死にゆく神々」の考察こそが、その道程を導いたのである。

### 3. 最後の協働としての『死者』

その後、両者のテクストとイメージが出会う挿絵本は、バタイユの没したのちの1964年に出版された『死者』を待つことになる。1940年代以降も親交は途絶えることはなかったとはいえ、両者の関係は少なからず変化したと考えられる。1930年代後半のマッソンはパリに住むのを避けており、スペイン内戦の激化を機にトサ・デ・マールからフランスに戻ったのちも、ノルマンディーのリヨン・ラ・フォレ、オーベルニュ地方のフルリュックへと移転したが、それはいずれもバタイユが訪ねることができる距離であった。しかしナチスのフランス占領にともない、マッソン一家が1941年3月に南仏マルセイユから出航し米国に亡命したことにより、両者は物理的に引き離される。

さらに、マッソンが4年半を米国で過ごしたのち帰仏すると、時間の経過とともに彼らを取り巻く環境も変化する。その結果、彼らのあいだにも微妙な変化が生じたことをバタイユのマッソン論から感じとることができる。バタイユは1940年と1946年にマッソンを論じるテクストを発表しており<sup>(51)</sup>、それぞれの時期におけるみずからの思想を画家に投影しながら称賛している。たとえば、ひとつめのテクストでは天才の「誕生」や「消尽」、ふたつめのテクストでは「総体性」といった概念を画家に重ね合わせている。いずれのマッソン論も、絵画的・造形的な内容を論じるのではなく、マッソンという画家そのものを考察するものだが、1946年のテクストでは、マッソンの位置を当時の文学・思想の動向のなかで示そうとしている。バタイユはマッソンを、サルトルの実存主義からも<sup>(52)</sup>、亡命から帰国したブルトンが率いるシュルレアリズムからも、引き離そうとしている<sup>(53)</sup>。こうした身ぶりはかえって、バタイユとマッソンのあいだに、以前とは異なるある種の距離が生じたことを示すように思われる。

とはいえたバタイユは、亡命中のマッソンと、大西洋を挟んで手紙のやり取りを続けている。バタイユからの手紙には、本の出版にかんする内容が散見される。1944年9月22日付の手紙では、『太陽肛門』以来の自著の出版（『マダム・エドワルダ』（1941）、『息子』（1943）、『内的体験』（1943）、『有罪者』（1944））を知らせ

(49) *Idem*（同書、14-15頁）。

(50) Paule Thévenin et André Masson, « *Acéphale ou l'illusion initiatique* », *Les cahiers obliques*, N° 1, 1980, p. 28（「『アセファル』あるいは秘密結社という幻想」『ユリイカ』、中沢信一訳、青土社、1986年2月号、197-198頁）。

(51) 1940年のテクストは、マッソンのデッサン集『アンドレ・マッソン』のなかの「星を食べる人々」である。画家と親交のあった11名の作家・詩人がテクストを寄せている。Cf. Georges Bataille, « *Les mangeurs d'étoiles* », *André Masson*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1993, pp. 25-28. 1946年のテクストは、『迷宮』誌の論考「アンドレ・マッソン」である。Cf. Georges Bataille, « *André Masson* », *Labyrinthe*, N° 19, 1<sup>er</sup> mai 1946, p. 8.

(52) バタイユは「彼〔マッソン〕の芸術はまさに様々な区別に背を向いている」「マッソンは奉仕することなく表明し、そして沈黙している」と述べ、ジャン=ポール・サルトルの主張する「社会参加」からマッソンを遠ざけようとしている。Cf. Georges Bataille, « *André Masson* », *Oeuvres complètes XI, Articles 1, 1944-1949*, Paris, Gallimard, 1988, p. 36-37（「アンドレ・マッソン」『ランスの大聖堂』、酒井健訳、筑摩書房、2005年、117頁、119頁）。マッソンはサルトルに1945年10月米国で会い、翌年1月からサルトルが率いる『レ・タン・モデルヌ』誌にテクストや作品図版を提供している。サルトルはのちに、マッソンの版画集『欲望のテーマについての22のデッサン』（1961）に序文を書く。Cf. André Masson, *Vingt-deux dessins sur le thème du désir*, texte de Jean-Paul Sartre, Paris, Fernand Mourlot, 1961.

(53) 「アンドレ・マッソンの芸術は、純粋なシュルレアリズムから少しばかり、とはいえた決定的に遠ざかっている」。Cf. Georges Bataille, « *André Masson* », *Oeuvres complètes XI, op. cit.*, p. 39（前掲書、125頁）。

ている<sup>54</sup>。同年9月から10月のものとされている手紙では、マッソンの詩と挿絵を一冊にまとめる企画を提案している<sup>55</sup>。また、1944年から1945年にかけての冬の手紙では、バタイユはエミリー・ブロンテの詩を挿絵本にする企画をマッソンに持ちかけている。バタイユが経済的な理由から、豪華な装丁の本を出版し、その利益を求めているのは明白だが、彼は次のように画家に訴えかけている。「これは重要なことだ。というのは、私が思うには（控えめに言っても）とても美しい本を作るための力を君は最も備えているからだ。そして、現実にはまだ何の結果ももたらしていないのは、愚かで嘆かわしいことだからだ<sup>56</sup>」。美術史家のファブリス・フラユテズはこれに応答するマッソンの手稿を特定しており、マッソンもまた「絵画という手段で、すなわち物事の親密で秘められた関係や照應やアナロジーを、表現し<sup>57</sup>」たいと感じているという。このように両者のあいだには「とても美しい本を作る」という了解がある。

実際に挿絵本『死者』をみていく。バタイユは、1942年から1944年のあいだにこの短い物語を書いた<sup>58</sup>。この物語は、当初もうひとつのテクスト『ルイ30世の墓』と二部作として計画されていた。バタイユは『死者』の口絵をマッソンが、『ルイ30世の墓』の口絵をハンス・ベルメールが手がけることを望んでいたが<sup>59</sup>、最終的には約20年後、『死者』が単独で出版されることとなる。マッソンはアクアチントとエッチングによる版画9点（くわえて限定30部には濃褐色の単色エッティング1点）を提供している。

マッソンの9点の挿絵は、それぞれ異なる色彩がベースとして敷かれている。濃淡のグレー、ベージュ、深い赤、柔らかなラベンダー、ローズなどを用いてひとつの色で満たされた絵画空間のなかに、エッティングによる線描とアクアチントによる柔らかながら深みのある闇が共存している。また、白色のインクを重ねることで、深い闇にコントラストをもたらす光が表現されている。

『死者』は、両者が最初に協働した『眼球譚』と同様に、物語である。かつてマッソンは、バタイユの依頼により、物語の題材を具体的に描いた。『死者』においては、バタイユが場面ごとにつけた見出しに導かれて、マッソンは9つの場面を選んだものと思われる。画家は、主人公マリーの物語の展開に寄り添い、順を追って各場面を表している。まず、エドゥアールの死を見届けたマリーが雨に打たれながら酒場へ向かい、酒をあおったあとピエロと呼ばれる男と踊るという場面を1から4の挿絵で表し、続いて「マリーはピエロに吸われる<sup>60</sup>」という見出しの場面を5の挿絵で表し、そして放埒の限りを尽くしたのち、エドゥアールの屍のもとへ戻ったマリーがみずから死を迎えるまでの場面を6から9の挿絵で表している。

このうち5の挿絵のイメージ【図8】は、あきらかにギュスターヴ・クールベの《世界の起源》(1866)に由来している。女性器を露わにしたクールベのこの作品は、観者を魅了するとともに戸惑わせ、観ることそのものを問いかける。1955年、精神分析家ジャック・ラカン<sup>61</sup>がこの油彩作品を所有するが、これを覆うための板絵がマッソンによって制作されている。マッソンは覆いとなる板に、クールベの作品に基づきながら、女性の身体を自然の風景に見立てた絵画を施している<sup>62</sup>。そこでは、裸体の輪郭線は山のなめらかな稜線となり、

<sup>54</sup> Georges Bataille, *Choix de lettres : 1917-1962*, éd. Michel Surya, Paris, Gallimard, 1997, p. 216 (『バタイユ書簡集 1917-1962年』、岩野卓司、石川学、大木勲、神田浩一、谷口亜沙子、永井敦子、長井文、中里まき子、中山慎太郎、福島勲訳、水声社、2022年、237頁).

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 224-225 (同書、245頁).

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 234 (同書、255頁).

<sup>57</sup> Fabrice Flahutez, « Courbet, Bataille, Masson : une histoire de l'œil suppose un récit avant et après l'*Origine du monde* », *Quoi de nouveau sur l'origine?*, éd. Miguel Egaña, Bruxelles, La Lettre Volée, pp. 63-70, 2010, 978-2-87317-359-3, hal-01626431, p. 3.

<sup>58</sup> Georges Bataille, « Projet de préface », *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, pp. 403-404 (『死者』序文), 『死者』とその周辺, 吉田裕訳, 書肆山田, 2014年, 12-14頁).

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 417. 1947年3月25日付のバタイユからアンリ・パリゾへの手紙。

<sup>60</sup> Georges Bataille, *Le mort, Romans et récits*, op. cit., p. 384 (『バタイユ著作集 死者／空の青み』, 伊東守男訳, 二見書房, 1971年、24頁)

<sup>61</sup> 1946年にバタイユと離婚したシルヴィアはラカンと再婚する。マッソンはラカンと義理の兄弟となる。Cf. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 665 (『G・バタイユ伝 下 1936-1962』、前掲書、348頁).

<sup>62</sup> マッソンの板絵は、2023年12月から2024年5月にかけてポンピドゥー・センター・メスで開催された展覧会「ラカン：芸術が精神分析に出会うとき」でクールベの油彩とともに展示された。

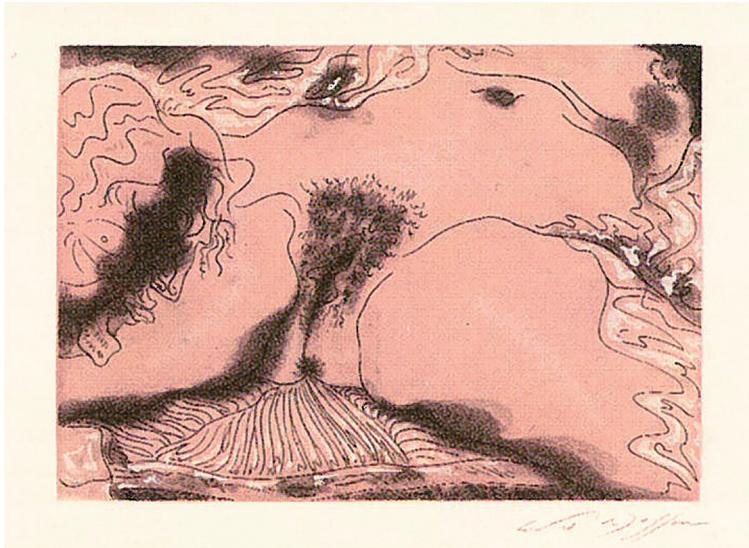


図8 マッソン、バタイユ『死者』(1964) のための版画、1964年、エッチング、アクアチント、23×32.8cm

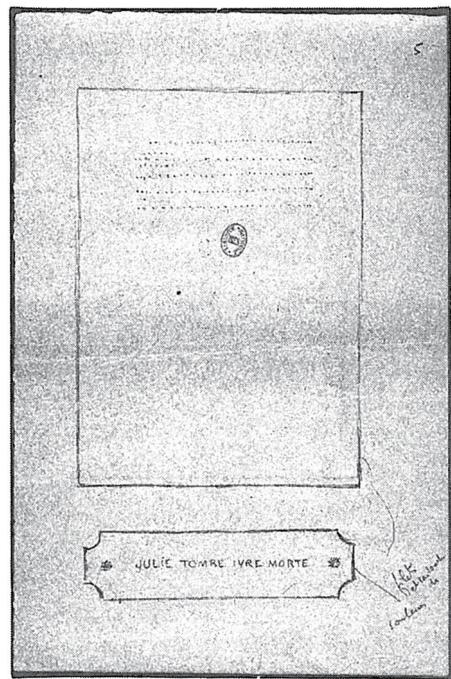


図9 『死者』のためのバタイユによる鉛筆書きの下絵

女性器を取り巻く陰毛は植物の茂みとなっている。そしてマッソンは、今度は『死者』の挿絵として、再解釈したイメージを作った。ローズ色に染まる絵画空間に置き直され、黒インクの線描と溜りによって浮かび上がる裸体のイメージである。

フラユテズが指摘するように、マッソンは、クールベの《世界の起源》のイメージを、バタイユの『死者』の物語に置き直した。両足を広げて横たわるのは登場人物のマリーであり、両足のあいだを眼差すのはピエロである。フラユテズによれば「マッソンは、クールベが描いたモチーフに、その固定性から解放される可能性を与える。語りの世界、言い換えれば生の世界を再び見いだす可能性を与えている<sup>63</sup>」。頭部や肢体が欠けたまま固定されたクールベの絵画における胴体は、バタイユの物語のなかに移され、マリーの身体が貸し与えられたことで、欠けた部分を取り戻し、固定から解放されるのである。

『死者』の書籍化については、1942年時点であらかじめバタイユが各ページのレイアウトを構想し、その下絵を描いていたことがわかっている<sup>64</sup>【図9】。その下絵によると、各ページのテクストのまわりは四角く罫線で囲まれている。見出しがテクストの上部ではなく下部に置かれたタイトルボックスのなかに入れるよう指示されている。罫線で四角く囲まれたテクストを壁面に掛けられた絵画にみたてるならば、その下にあるタイトルボックスは絵画の題名を示すプレートにあたる。バタイユは『死者』の各場面を、絵画のように、視覚的に語りたいという意図を持っていたのかもしれない。マッソンが実際に『死者』のための版画を制作するのはバタイユの没後であるが、マッソンが作り上げた各場面のイメージこそ、バタイユの「とても美しい本を作る」という呼びかけに、「絵画という手段で」十全に応えたものと言えるだろう。

## おわりに

これまで4つの挿絵本を道標にして、マッソンとバタイユの協働を辿りながら、両者の呼応を検討した。この作業により、『アセファル』誌の創刊は、挿絵本『供犠』以来の両者の緊密かつ持続的な関係の延長線上にあることを示せたと考える。

<sup>63</sup> Fabrice Flahutez, *art. cit.*, p. 8.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 9 ; Georges Bataille, *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 419.

テクストとイメージの関係にかんしては次のように述べることができる。バタイユのテクストが物語の場合、マッソンはその展開に寄り添い、各場面を詳細に描いた。より思索的なテクストの場合には、画家と作家は同じ思想を共有しながらも、テクストとイメージがどちらかに従属するのではなく個別に主張するというかたちを選んだ。両者が共有したのは、暴力を孕んだエロティシズム、抑圧されたものの噴出力、既成価値の転倒および侵犯などの思想である。くわえて両者には「とても美しい本を作る」という了解があった。

いずれの場合もマッソンは、具象的なイメージを生み出している。彼は具象イメージこそが既成の価値を攬乱し得るという考えを持っていたが、バタイユと協働するとき、彼はその考えを最大限に具現したと思われる。

こうした具象的描写は、一見すると、マッソンが1920年代に実践したオートマティズムと対立するように見えるかもしれない。しかし彼の具象性への志向を考慮すると、そこに対立を見るのは適切ではないだろう。彼のオートマティズムは、混沌とした抽象的様相に留まり続けるのではなく（言い換えれば絵画の抽象化へ向かうための実践ではなく）、そこに何らかの具体的なイメージが生じる可能性に賭ける実践である。したがって、バタイユと協働するマッソンの具象性は、彼のオートマティズムと必ずしも矛盾してはいない。

マッソンにとってオートマティズムは、想像力の領域に跳躍するための手段である。画家の想像力は、ある時にはみずからが導く殴り書きや砂の痕跡によって、またある時にはバタイユのテクストや思想によって、搔き立てられたと言えるだろう。

#### 〈図版出典〉

- 図1, 図2 *André Masson. Il n'y a pas de monde achevé*, dir. Chiara Parisi, cat. exp., Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2024, p. 121, p. 57.
- 図3, 図5, 図6 *André Masson : Catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1919-1941*, v. 3 (Camille Morando, *André Masson Biographie 1896-1941*), Vaumarcus, ArtAcatos, 2010, p. 34, p. 98 p. 116.
- 図4 *Leiris & co. Paris, Gallimard, Metz, Centre Pompidou-Metz*, 2015, p. 107.
- 図7-1 から図7-5, 図8 *André Masson, The Illustrated Books: Catalogue Raisonné*, éd. Lawrence Saphire and Patrick Cramer, Geneva, Patrick Cramer Publisher, 1994, p. 43, p. 163.
- 図9 Georges Bataille, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 419.