

〈アール・ブリュット〉の初期構想 ——1940～50年代、ジャン・デュビュッフェの芸術理念——

小寺里枝

はじめに

本論文は、1940年代半ばに生みだされた語〈アール・ブリュット〉の初期構想を再考し、構想者である画家ジャン・デュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901-1985) の芸術理念を明らかにしようとするものである。

近年、美術のみならず幅広い関心を集める〈アール・ブリュット〉の語は、正規の美術教育を受けたことのない——それも何らかの精神疾患や知的障害をとともなう——人々による制作物を指し示す語として定着している。このような状況を生み出した背景のひとつとして、1970年以降、この語の英訳として生みだされた〈アウトサイダー・アート〉⁽¹⁾の語が世界中に広まったことが挙げられよう。この英訳語が指し示すのは文字どおり、西洋の直線的な美術史の流れ、いわゆる美術的環境の“外部”にて制作された造形物である。しかしながら、フランス語で「芸術」を意味する art に「事物の原初的、粗製の状態」を表す形容詞 brut を組み合わせた〈アール・ブリュット art brut〉の語そのものには、“外部”や“周縁性”といったニュアンスはどこにもない。

本論文は、この語をめぐる後年の外在的な動向を一旦保留した上で、デュビュッフェ自身の活動に立ち返るものである。〈アウトサイダー・アート〉との英訳は一種の「誤謬」であり、〈アール・ブリュット〉がいわゆる美術の一ジャンルを指す名称ではないこと、むしろこの語がデュビュッフェによる「理想の芸術像の総体」であったことは、2000年以降、フランスの Delavaux⁽²⁾、アメリカの Minturn⁽³⁾らによって指摘されている。そこで、本論文では考察を1940年代半ば——〈アール・ブリュット〉の語が生みだされた当時——に限定したい。というのも、当時やり取りされた書簡や文献資料、

デュビュッフェによる造形実践を検討すると、〈アール・ブリュット〉とは当時本格的な芸術活動を開始したばかりのデュビュッフェ自身が、芸術家として体現すべき造形表現の理念をあらわす語であったことが浮彫りとなるからである。

デュビュッフェにおいて、当時この語はいかなる意味を有していたのか——これを具体的に明らかにすべく、本論文ではまず、1940年代における〈アール・ブリュット〉の語を巡る動向を概観した上で、デュビュッフェによる言明、造形表現を考察する。これにより、今後〈アール・ブリュット〉の語がより豊潤な意味において理解されることに寄与するとともに、「20世紀フランス美術を代表する画家のひとり」とされつつも、これまで包括的な検討がなされて来なかったデュビュッフェの活動の一端を明らかにしたい。

1. 1940年代、〈アール・ブリュット〉を巡る動向

1-1. 1949年10月「アール・ブリュット」展、〈アール・ブリュット協会〉の解散

〈アール・ブリュット〉の語が一般に広く知られる最初の機会となったのは、1949年10月、〈アール・ブリュット協会 La Compagnie de l'Art Brut〉によって開催された展覧会である。保守的なブルジョワ地域であるパリ1区、ヴァンドーム広場に面する画廊で開催されたこの展覧会は、精神疾患患者という、いわゆる西洋近代社会の“周縁”に位置する人々による制作物が大々的に展示された事実に関心が集まり、当時大きな話題を呼んだ⁽⁴⁾。

現在では「第一回アール・ブリュット展」と呼ばれるこの展覧会は、しばしばこの語の黎明として語られる。けれども実のところ、40年代の〈アール・ブリュット〉を巡る活動は、この展覧会を最後に事実上打ち切られた。展覧会を主催した〈アール・ブリュット協会〉はこの後すぐ——結成から1年に満たないうちに——、実質的に解散したのである。

ジャン・デュビュッフェが〈アール・ブリュット〉の語を生み出したのは、1945年、文学者ジャン・ポーラン (Jean Paulhan, 1884-1968) と建築家ル・コルビュジェ (Le

〈アール・ブリュット〉の初期構想

Corbusier, 1887-1965) とスイスに旅した際であるという⁽⁵⁾。デュビュッフェは以後、子どもの描画やパリの通りの落書きを捉えた写真、制作年代・制作者不明の石像、精神病棟で描かれた描画等を集め、1947年、自身の画商であったルネ・ドゥルーアン画廊の地下室に〈フォアイエ・アール・ブリュット foyer de l'art brut〉を開設した⁽⁶⁾。「小さな家」や「休憩所」といった意味を持つ“フォアイエ foyer”と名付けられた展示室は、週に何度か開室されるささやかなコレクションであったものの、1948年に前述の〈協会〉が結成されると、以後コレクション点数は急激に増大する。というのも〈協会〉の中心となったのは、前年に亡命先のニューヨークから帰国したアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) や、ダダイストにして美術商のアンリ＝ピエール・ロシェ (Henri-Pierre Roché, 1879-1959)、シュルレアリスムと関係の深かった美術商シャルル・ラットン (Charles Ratton, 1895-1986) ら、いずれもアフリカ美術や精神疾患患者の制作物の熱心な蒐集家らであった⁽⁷⁾。そんな彼らの協力によって、〈アール・ブリュット〉の名のもとに、短期間で膨大な数の品々が集められたのである。さらには精神科医の協力も手伝ったことにより⁽⁸⁾、コレクションの半数は精神疾患患者の制作物によって占められるようになる。このうち200点が展示された展覧会とともに〈アール・ブリュット〉の語が一般に広く示されたことは、「〈アール・ブリュット〉＝狂人の芸術」という図式を確定することとなったのである。

1-2. デュビュッフェとブルトンの相違点

一方、協会結成時からデュビュッフェは、親しい友人に宛てた書簡において、当時の協会の活動が、みずからの構想した〈アール・ブリュット〉とは異なるものであることに度々言及している⁽⁹⁾。〈協会〉が短期間で終局を迎えた第一の原因は、〈アール・ブリュット〉という語に関する協会員の意見の不一致であるが、なかでもデュビュッフェとブルトンとの意見の相違は、決定的であった⁽¹⁰⁾。

というのも、デュビュッフェが「狂気」や「狂人の芸術」という名称そのものに疑問を呈する一方、みずからも医学を修めたブルトンは異常性や狂気存在を明確に認め、1920年代以降、いわゆる「狂人の芸術」を研究するとともに精神病院にて展覧会を開催した⁽¹¹⁾。彼の先導した「シュルレアリスム」という語そのものが辞書的に

定義づけられ、またオートマティスム等の制作手法が明確に理論づけられていたように、美や芸術に関するブルトンの思考は——たとえ非理性的なものにその新たな可能性を見出そうとも——、あくまでも論理的な体系のもとに整理されたものであった。これに対してデュビュッフェが問題とするのは、“芸術”や“美”はもちろん、あらゆる概念自体が曖昧に帰される、いわば価値観の体系そのものが未分化な状態である。そこでは「狂気」も「狂人」もなければ、そもそもあらゆる事物や概念を形づくる明確な境界そのものに疑問が付される。論理的な体系とは何か——このような根本的な懐疑こそが、デュビュッフェの提起する問題なのである。

2. デュビュッフェと〈アール・ブリュット〉

2-1. 明確な定義への拒否

事物が「原初的な状態」にあり、それゆえ「未加工である」ことを指し示す形容詞「ブリュットを」用いた造語〈アール・ブリュット〉——これによってデュビュッフェが意図した芸術理念とは、いかなるものであったのだろうか。

〈協会〉結成前の1947年、〈フォアイエ〉にて企画された第一回目の展覧会『バルビュ・ミューラー Les Barbus Müller』展は、制作者／制作年代不詳の不定形な石像を展示するものであった⁽¹²⁾。〈アール・ブリュット〉の語に関して、デュビュッフェは本展カタログに次のように記している。

アール・ブリュットを定式化すること、もちろんそんなことはしたくありません。あるものを定義づけることは(…)、それを酷く傷めることです。ほとんど殺してしまうに近い。物事には連続性というものがあるのです。(…)説明はもう十分です！説明は、意味を窒息させる。(…)アール・ブリュットとは、アール・ブリュットであり、皆がよく理解しています。全然よくないって？もちろんでしょう、だからこそ、ここから進んでみようと思う訳です。このカイエ〔冊子〕があるのは、そのためなのです⁽¹³⁾。

デュビュッフェが「このカイエ」と呼ぶのは、『ファシキュル・アール・ブリュット *fascicule de l'art brut*』と名付けられた小冊子のことである⁽¹⁴⁾。デュビュッフェは当時、冊子発行によって〈アール・ブリュット〉を漸次的に展開させてゆくつもりであったと考えられるが、むしろここで注目したいのは、引用文前半に明らかな、言語的な説明への明確な拒否である。デュビュッフェはここで、投げやりとも呼べるパフォーマンスな態度を示すことで、決定的に〈アール・ブリュット〉の定義づけを拒むのである。

ひとつの語に固定された意味を付すことを、概念の「豊かな意味合いを殺すこと」として嫌い、つねに概念が「意味のふくらみをもった」存在であることを望んだデュビュッフェ⁽¹⁵⁾にとって、明確な定義づけを拒んで〈アール・ブリュット〉という語そのものを曖昧なままにとどめることは、ひとつの戦略でもあった。しかし、明確な定義がないという〈アール・ブリュット〉の理論的弱さは、結局のところ、この語が終始都合のよい文脈に回収され、おのこの仕方を受容される、という結果を生み出した。その意味において、〈アール・ブリュット協会〉の解散、そして40年代のこの語を巡る活動が中途半端な形で終焉した本質的原因は、そもそもデュビュッフェが命名した〈アール・ブリュット〉という語の、定義の曖昧さに集約されると言えるだろう。

2-2. “曖昧さ”——デュビュッフェ芸術の争点

さて、逆説的ではあるが、終始曖昧な態度をとるデュビュッフェの姿勢はその一方で、ひとつの明確な方向性を示している。つまりデュビュッフェは、西洋近代における美術の枠組みに疑問を呈しながらも、例えばダダイスムやシュルレアリスムのような宣言的な芸術活動を否定し、そもそも“芸術”を、言語的枠組みで回収されえない営みとして捉えようとするのである。明確な定義づけを避けたデュビュッフェが当時構想した〈アール・ブリュット〉の全体像を明らかにするため、今日わたしたちは、この語が冠されたテキストや、当時の書簡等における断片的な記述を辿る他ない。けれども当時、この語がデュビュッフェ自身の芸術観・造形理念を象徴的にあらわす語

であったことは、同時代の批評からも明らかとなる。

たとえば、文筆家でありデュビュッフェの親しい友人でもあったジョルジュ・ランブール (Georges Limbour, 1900-1970) によって 1953 年に刊行された画家のモノグラフィは『よいパン酵母の絵画 生地を焼くのはあなた——ジャン・デュビュッフェのアール・ブリュット』⁽¹⁶⁾ と題された。題名から明らかなように、ここでは明確にデュビュッフェ自身の作品が〈アール・ブリュット〉とされている。つまり、まだ焼かれておらず成形もされていない「未加工のパン生地」のように様々な形態になりうる、いわば変幻自在の存在が、デュビュッフェによる絵画だというのだ。「ブリュット」とはこのように、事物が未加工であること、それゆえ可塑性に富み、豊かな可能性を秘めた状態であることを示すのである。

言語というものがほとんど必然的にその意味するところを固定する働きを持つものであるとすれば、デュビュッフェは「観念が気体や液体のように無形」で、「絶えず流動的である」ような、限りなく曖昧な状態を探求した⁽¹⁷⁾。言語的な説明をすり抜ける、あるいは拒む表現——このような性質がデュビュッフェの芸術活動の核心とも言えよう。〈アール・ブリュット〉の語も例外ではなく、ここでも争点となるのは“多義性”や“曖昧性”といった要素なのである。

以下では、初期〈アール・ブリュット〉の構想を特徴づける“非言語的な表現の探究”という視点から改めてデュビュッフェの活動を照射し、本論文を終えたい。

3. 「もうひとつの言語」としての造形芸術

3-1. 1940 年代パリ——デュビュッフェと文壇

1901 年に生まれ、1985 年に他界するまで、文字どおり世紀を通して活動したジャン・デュビュッフェは、戦後世界的に展開された美術運動〈アンフォルメル〉の先駆者として、あるいは最近では、〈アール・ブリュット〉の命名者として認知されよう。しかしながら、世紀前半の芸術が宣言的な“イスム”の連なりとして語られ、戦後の芸術がアメリカ合衆国での展開を中心に語られる 20 世紀美術のなかで、デュビュッ

フェの活動は容易には捉え難い。実際のところ、絵画や彫刻といった造形から文芸まで広範にわたるデュビュッフェの活動は、これまで総合的に検討されてこなかった(18)。

しかしながら、画家デュビュッフェの芸術理念とその活動の全体像は、文学者や詩人ら同時代の文壇との関わり、デュビュッフェ自身の文筆活動をもって初めて明らかになると言っても過言ではない。1942年、長年の空白期間を経て本格的な芸術活動を開始したデュビュッフェが密接に交流したのは、先述のポーランや詩人フランシス・ポンジュ (Francis Ponge, 1899-1988) 等、ガリマール社を中心とする文筆家たちであった(19)。この時期デュビュッフェは、みずからも精力的な文筆活動を行いつつ、造形を言語と並ぶ「認識・表現の手段」として明確に意識し、自身の画家としての立場を鮮鋭化させてゆく。芸術を、既存の言語体系とは異なる認識・表現を可能にする「もうひとつの言語」である、と繰り返し述べたデュビュッフェの芸術理論は、このような環境のもとで明確なものとなっていったと考えられるのである。

3-2. “未加工の言語”としての〈アール・ブリュット〉

〈アール・ブリュット〉の語を生みだした1940年半ば、デュビュッフェはリトグラフ作品にて詩人と共作する他、言語・文字そのものと格闘するかのような造形作品を多く残している。たとえば、新聞紙の上に短いメッセージを書き殴った《グラフィティ・シリーズ》(20) (1944年)、あるいは、フランス語を表音的に綴ることで、子どもが書いたような印象を与えるリトグラフ詩作品《レルドゥラカンパーヌ》(21) (1948年)——これらは、綴りや統辞法といった文法を、つまり論理的に整理され制度化された枠組みを無視するものである。デュビュッフェが追究したのは、フランス語が理想とする明瞭な言語表現とは異なり、それ自体がいわばある種の揺らぎを持つ造形表現であった。これに関して前述 Minturn は近年、「〈アール・ブリュット〉とは、“belles-lettres”の対極に位置するもの」であると明確に述べたデュビュッフェの書簡を挙げた(22)。ここで“belles-lettres”とは、洗練された——つまり、たとえば修辞が用いられるなどして伝統や規範に従う——整然とした論理構造を持つ表現形式と想定されよう。とすれば、そのようなモニュメンタルな言語表現の対極にある表現こそが〈アール・ブ

リュット〉である、と理解することができる。

書簡や講演テキスト、著作等、1940年代からデュビュッフェは随所において芸術を言語活動に喩えて述べている。なかでも1951年にアメリカ・シカゴで行った講演「反文化的立場」からは、〈アール・ブリュット〉の語に象徴された当時のデュビュッフェの芸術理念が、より明らかなものとなるだろう。

わたしの考えでは、絵画とは言葉よりも（…）ずっと豊かな意味を含む言語です。（…）芸術とは、ひとつの言語です。認識の手段であり、伝達の手段なのです。（…）芸術に、この他の存在意義を求めるなど無意味なことなのです⁽²³⁾。

デュビュッフェは、既存の言葉による“明確な言語化”を、事物の豊かさを殺してしまう、ひとつの“悪しき文化”として批判した。そして、そのような“悪しき文化”のオルタナティブとして打ち出したのが、〈アール・ブリュット〉——つまり、既存の言語体系を介さないという意味において“ブリュット＝原初的”であり、さらに、論理的な体系を持たないという意味において“ブリュット＝未加工な”表現——だったのである⁽²⁴⁾。

デュビュッフェによるこの講演は、19世紀以降のヨーロッパに顕著な“外部”への視線の極北、痛烈な西洋文明批判として理解されてきた。しかしながらデュビュッフェがここで「文化」と呼ぶのは、西洋近代のそれに限定されうるものではない。それはひとつには、社会的な人間生活のなかに機能する言語という枠組みそのもの——つまり、人間表現の最も身近な手段であり、認識や思考といった精神活動に暗黙の内に干渉するものでありながら、実のところ外在的な存在、いわば社会的な取り決めでしかない、という危うい側面を持つ——言葉そのものを指しているのである。その意味において、デュビュッフェの意図した〈アール・ブリュット〉とは、文化の単純な対立項としての“他者性”や“外部性”といった要素に還元できないばかりか、むしろ“文化”や“芸術”、“創造性”、そしてわたしたちの“生”そのものに内在する本質的問題を提起するものなのである。

おわりに

1940～50年代、デュビュッフェによる一連の造形作品は、肖像や裸婦、風景等、具体的な事物を主題としながらも、明確な輪郭線を一切持たない形象によって構成される。線という固定的なものよりも、自由で変化する流動的なものによって造形しようとするこれらの作品は、言語という論理的枠組みに回収されえない曖昧さを追究しようとするデュビュッフェの芸術理念そのもの、とも言えよう。画家は、具象とも抽象ともつかない、まさに“言葉にならない／できない”造形実践を試みたのであった。

デュビュッフェによる造形実践は、本論文で明らかにしたデュビュッフェの芸術理念を踏まえて初めて、その考察が可能になるだろう。同時代のパリにおける美術・文学をめぐる状況のなかでのデュビュッフェの位置づけを明らかにし、その作品の再解釈を提示するため、今後さらなる考察を進めてゆきたい。

註

(1) 1972年、英国の R. Cardinal による。1976年、デュビュッフェはインタビューに際して、〈アウトサイダー・アート〉という語の受容に関して「大きな問題がある」と述べた。“The term is generally accepted now, even internationally. It is, of course, badly understood. Each understands it in his own way. (….) both the untranslatable French term, « art brut », and (….) « outsider art », introduced by Roger Cardinal in 1972, have caused (….) massive problems, due to confusion with the radically different categories of folk art and naïve art.” Interview with J. M. MacGregor, *Raw Vision* 7 (summer 1993) p. 43. (J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants III*, Paris, Gallimard, 1988, p. 50. 再掲)

(2) Delavaux は、〈アール・ブリュット〉とは画家デュビュッフェによる「芸術」に関する思考そのものであると同時に、エクリチュールによって試みられた「理想の芸術像」の体現、「芸術の抽象化」であったと分析した。C. Delavaux, *L'art brut, un fantasme de peintre: Jean Dubuffet et les enjeux d'un discours*, Paris; Palette…., 2010.

(3) Minturn も Delavaux と同様、デュビュッフェにおける〈アール・ブリュット〉とはまずもって「文芸的試み literary project」であったことを指摘した。さらに Minturn は、1940年代末に

〈アール・ブリュット〉の初期構想

デュビュッフェと周辺の文筆家たちによって試みられた、文字と造形表現の入り混ざった実践「エクリ・ブリュット écrit brut」についても考察を加えている。K. Minturn, “Contre-Histoire-The Postwar Art and Writings of Jean Dubuffet”, Unpublished Ph.D. dissertation, New York, Columbia University, 2007.

(4) 1946年4月、パリ郊外に位置する精神病院サン・タンヌ病院において、患者による制作物が展示される大展覧会が組織された。同展覧会は美術系新聞のみならず大衆紙にも取り上げられ、精神疾患患者による制作物はパリにおいて広く知られた存在となる。このような状況を背景として、当時〈アール・ブリュット〉の語が、一般にも関心の高まりつつ合った「狂人の芸術」の同義語として理解されることとなったのは、ごく自然な成り行きであった。S・ウィルソン「施療院から美術館へ——パリとニューヨークにおける周縁美術 1938-68」、川口幸也訳、M・タックマン編『パラレル・ヴィジョン—20世紀美術とアウトサイダー・アート』、世田谷美術館他、1993年、124-125頁。

(5) 文献資料にて〈アール・ブリュット〉の語が確認される最も早い例は1945年8月26日付、デュビュッフェが友人であるスイス人画家オーベルジョノワ (René Auberjonois, 1874-1957) に送った書簡においてである (J. Dubuffet, *op. cit.*, p. 146)。この書簡はデュビュッフェ初の著作 (*Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946) に掲載されたものの、この語が示す明確な意味内容については説明が付されていない。1945年秋当時の複数のデュビュッフェ筆書簡においては、この語の定義付けが「この上なく困難」であることが度々述べられており、〈アール・ブリュット〉の語が指し示すところは曖昧である。例えば以下を参照。 *Correspondance de Jean Dubuffet et Jean Paulhan 1944-1968*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 238-239, 242, 249. (以下、同書を *Corr. J.D-J.P.* と表記する。)

(6) L. Peiry, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 79.

(7) J. Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants I*, Paris, Gallimard, 1967, p. 489.

(8) *Ibid.*, p. 490.

(9) 書簡に関しては、例えば以下を参照。J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 508-509. / *Corr. J.D-J.P.*, pp. 550-551, 568-569, 577. 〈協会〉解散の直接的な原因としてはこの他、パリにて抱えきれなくなるほどにコレクション点数が急激に増加したという物質的原因も挙げられる。1000点以上に及んだ蒐集品は1951年にアメリカに移送されると、1962年に再びフランスへと移送されるまでニューヨーク近郊にて保管された。L. Peiry, *op. cit.*, pp. 102-103.

(10) 1951年の〈協会〉正式解散時にやりとりされたブルトンとデュビュッフェの往復書簡からは、〈アール・ブリュット〉の語の捉え方のみならず、そもそも両者の芸術理念そのもの相違が明らかとなる。J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 493-498.

〈アール・ブリュット〉の初期構想

- (11) S・ウィルソン、前掲書、124-125頁。
- (12) 特徴的な髭 (barbe) 面をしたスイスの美術蒐集家ミュラー氏の所有する石像を展示した展覧会。当時デュビュッフェが連続発刊を構想した小冊子 *fascicule d'art brut* 第1号は本カタログそのもので、〈フォアイエ〉を擁したドゥルーアン画廊から出版社ガリマール社を通して発行された。デュビュッフェは当時ガリマールと同誌を連続発刊する契約を結んでいたものの契約は実現されず、40年代の〈アール・ブリュット〉を巡る動きは、その活動が〈協会〉による蒐集活動を軸とするようになり、終局を迎えた。J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 498-499.
- (13) J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 175-176. 拙訳。(原文: “Formuler ce qu’il est art brut, sûr que ce n’est pas mon affaire. Définir une chose (….) c’est l’abimer beaucoup. C’est la tuer presque. Il y a dans les choses une continuité. (...) Assez d’explication ! Ça asphyxie le sens. (...) L’art brut c’est l’art brut et tout le monde a très bien compris. Pas tout à fait très bien? Bien sûr, c’est pour ça justement qu’on est curieux d’y aller voir. C’est justement pour ça ces cahiers.”)
- (14) 註12参照。
- (15) *Corr. J.D-J.P.*, pp. 599-600.
- (16) G. Limbour, *Tableau bon levain à vous de cuire la pate*, Paris, René Drouin / New York, Pierre Matisse, 1953.
- (17) 註15参照。
- (18) これまでのデュビュッフェ研究はしばしば言説分析に傾き、1940～50年代の活動の実態解明、造形作品分析はなおざりにされる傾向にあった。この点に関しては、Barrebiの以下の論文に詳しい。S. Berrebi, “Dubuffet as model”, *20/21 siècles Cahiers du Centre Pierre Franca Castel*, no. 5-6 fall 2007, pp. 113-122.
- (19) 1940～50年代初頭、デュビュッフェはポンジュとの共作詩画集『物質と記憶』(*Matière et mémoire*, 1944)、ポーランとの共作詩画集『作詩狂あるいは大都市の地下』(*La métromanie ou les dessous de la capital*, 1950)他、詩人・文筆家らとリトグラフ作品にて共作している。
- (20) 新聞という——文字(と写真)によって社会生活が営まれていることの象徴である一方で、しかしそれ自体が脆弱な紙でしかない——支持体に文字を書き殴る本シリーズは、言語によって成立している世界観そのものへの対抗、移ろいやすい曖昧なものへの志向、というデュビュッフェの理念をあらわしている、と解釈できよう。
- (21) 題名 *Ler dela campane* は、「田舎の空気 *L’air de la champagne*」を表音的に綴ったもの。このように詩全体は、声に出して読み上げるとフランス語として意味をなすものの、書かれたフランス語としては意味をなさない。本作品は版数限定リトグラフ作品として、〈アール・ブリュット協会〉から刊行された。*Ler dela campane*, Paris, Art Brut Noël, 1948.

(22) K. Minturn, “Chassac, Dubuffet, and Paulhan: From Proletarian Literature to écrits Bruts”, *Kunstlicht: Journal for Art, Visual Culture and Architecture, Special Issue on 'Ut pictura poesis'*, 33, 2001, p. 91.

(23) 拙訳。 “ (…) la peinture à mon avis est un langage (…) bien plus chargé de signification. (…) l'art est un langage: instrument de connaissance et instrument de communication (…) Il est tout à fait oiseux de chercher à l'art d'autres raisons d'être.” J. Dubuffet, *op. cit.*, pp. 90-100.

(24) このように、デュビュッフェの「命名 titrage」には絶えず言葉遊びの側面が潜んでいる。絵画作品やシリーズの題名を含めたデュビュッフェにおける「命名 titrage」の問題については、Jacobi の以下の著作に詳しい。M. Jacobi, *Jean Dubuffet et la fabrique du titre*, Paris, CNRS éditions, 2006. また、Minturn は 1940 年代の〈アール・ブリュット〉の語に顕著な、“ひとつの語が複数の意味を持ちうる” という言葉遊びの側面を、「マラルメを端緒として 19 世紀末から 20 世紀まで続く近現代フランス文学の伝統」とした上で、デュビュッフェをこの伝統のなかに位置づけている。K. Minturn, “Levi-Strauss, and the idea of art brut”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 46. Polemical objects, 2004, pp. 247-258.