

日本フランス語フランス文学会

# cahier

07

mars 2011

I 2010年度秋季大会の記録

特別講演 I Lautreámont. Lecteurs et lectures

Michel BERNARD  
司会・報告 Patrick REBOLLAR 1

特別講演 II Qu'est-ce que la poésie lyrique au XVII<sup>e</sup> siècle ?

Alain GÉNÉTIOT  
司会 永盛克也 6

特別講演 III ジュリアン・グラックは歴史を前にして

Michel MURAT  
司会・報告 永井敦子 11

ワークショップ

1 Le Projet Mazarinades : un nouvel horizon pour les recherches  
sur les textes anciens

Patrick REBOLLAR Tadako ICHIMARU  
Michel BERNARD 14

2 レーモン・ルーセル：物と言葉

永田道弘 新島進  
谷口亜沙子 國分俊宏 18

3 崇高と近代の成立

玉田敦子 坂本貴志 桑島秀樹 21

4 印刷物の生成論

鎌田隆行 石橋正孝  
高木信宏 和田章男 26

5 ミシュレ研究の新地平

真野倫平 小倉孝誠  
坂本さやか 立川孝一 30

6 アンチモダンの思想と文学

松澤和宏 有田英也 吉田裕 34

## Ⅱ 書評

- アントワーヌ・コンパニオン（今井勉訳）『第二の手、または引用の作業』  
塩川徹也 37
- マイケル・A・スクリーチ（平野隆文訳）『ラブレール 笑いと叡智のルネサンス』  
宮下志朗 39
- 大野英士『ユイスマンスとオカルティズム』  
原大地 41
- Claude MARTIN, Akio YOSHII（吉井亮雄）, *Bibliographie chronologique des livres consacrés à André Gide (1918-2008)*  
有田英也 43
- 小田中章浩『現代フランス演劇の地層 ― フランス不条理劇生成の基盤を探る ―』  
伊藤洋 45
- ジョルジュ・ペレック（塩塚秀一郎訳）『煙滅』  
久保昭博 46



## Lautréamont. Lecteurs et lectures

Michel BERNARD (Université Paris III)

司会・報告 Patrick REBOLLAR (南山大学)

La communication de Michel Bernard s'appuie sur la parution en 2009 de deux nouvelles éditions de l'œuvre de Lautréamont/Isidore Ducasse, celle de Jean-Luc Steinmetz, dans la collection de la Pléiade, et celle de M. Bernard sur le Web. Une édition sur papier, une autre numérique, avec un point commun : la place faite aux lecteurs.

La plus grande part du volume de la Pléiade est consacrée aux lecteurs et aux lectures : 40 % d'anthologie d'articles critiques et 20% de notes et de bibliographie. Depuis la publication très discrète des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*, ce sont d'ailleurs des lecteurs, notamment les surréalistes, qui ont constitué ces deux livres en œuvre majeure.

L'édition en ligne est un « wiki », dispositif permettant aux utilisateurs de modifier le contenu du site. Le texte de l'œuvre y est entièrement hypertextuel et chaque mot donne donc lieu à une notice. Si M. Bernard avait déjà mis en ligne ce texte depuis 1998, cette nouvelle version permet au lecteur enregistré de modifier plus facilement les notices tout en conservant toutes les modifications, à l'instar de Wikipédia. C'est donc une autre manière de faire aux lecteurs et à leurs lectures une place déterminante dans l'édition d'une œuvre littéraire.

Pour éclairer avec un exemple précis ce rôle des lecteurs dans la constitution de l'œuvre littéraire, M. Bernard propose de retracer les aventures d'un fragment énigmatique et très commenté des *Chants de Maldoror* :

« Toute une série d'oiseaux rapaces, amateurs de la viande d'autrui et défenseurs de l'utilité de la poursuite, beaux comme des squelettes qui effeuillent des panoccos de l'Arkansas, voltigent autour de ton front, comme des serviteurs soumis et agréés. »  
(*Les Chants de Maldoror* - Chant IV)

Que sont donc ces « panoccos de l'Arkansas » ? Des plantes ayant des feuilles, certes, mais nul dictionnaire courant ne contient de « panocco ». Dans sa fameuse thèse de 1950, jamais publiée mais copieusement utilisée, Pierre Capretz<sup>1</sup> écrit qu'il « doit s'agir d'un mot sud américain » : « sans doute est-ce une déformation de panococo (ou panococco) qui, en Guinée, désigne plusieurs sortes d'arbres ». Il mentionne également l'existence d'un roman de Gustave Aimard, *Les Trappeurs de l'Arkansas*, que Ducasse cite dans ses *Poésies* (p. 250).

Les commentateurs suivants se contenteront de reproduire cette notice ou de la compléter. Ainsi Peter Nesselroth en 1969, dans *Lautreamont's Imagery. A Stylistic Approach*, parle d'un « rare word » et précise que le mot n'est ni dans le *Grand Larousse encyclopédique*, ni dans le *Littre*, ni dans le *Robert* mais qu'il a trouvé « panococo » dans le *Webster's New Twentieth Century Dictionary* (New-York, 1960), désignant un arbre d'Amérique du Sud.<sup>2</sup> Pierre Capretz se serait-il trompé en y lisant « Guinea » au lieu de « Guiana » ? De fait, il est plus plausible que cet arbre soit originaire d'Amérique du Sud plutôt que d'Afrique.

Pierre-Olivier Walzer, dans son édition de la Pléiade de 1970, ainsi qu'Hubert Juin, dans l'édition NRF de 1973, reproduisent le même passage de la thèse de Capretz<sup>3</sup>, Walzer affirmant même que Ducasse « sait qu'il se moque du monde et qu'il "crétinise" son lecteur. »<sup>4</sup>

Philippe Sellier propose une autre piste (Bordas, 1970), avec « sans doute l'une des variétés du *panicum*, genre de plantes dont il existe 150 espèces aux États-Unis. » Or les *panicum* sont des herbacées, qui ne peuvent donc être *effeuillés*...

Liliane Durand-Dessert, dans sa thèse intitulée *La Guerre sainte* (1988), cite Capretz et indique que « les "panoccos de l'Arkansas", qu'on devine être des arbres, paraissent introuvables. » et propose de « s'efforcer d'en saisir quelque peu la cohérence » : la « maigreur des rapaces, la sécheresse de leur musculature, leur bec effilé et leurs longues serres aux ongles acérés sont peut-être à l'origine du rapprochement avec l'image d'un squelette. »<sup>5</sup>

Jean-Luc Steinmetz, dans son édition Garnier-Flammarion (1990), précise qu'il s'agit du « premier exemple des "beau comme" qui vont prospérer dans les *Chants* suivants »<sup>6</sup> mais ne peut à cette date qu'avouer son ignorance sur le sens et l'origine du

---

<sup>1</sup> *Quelques sources de Lautréamont*, thèse dactylographiée [non publiée], p. 194.

<sup>2</sup> *Loc. cit.*, Librairie Droz, p. 23, note 5.

<sup>3</sup> Note 1 de la page 171. Dans l'édition de la Pléiade : Note 1 de la page 172.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 33.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*, p. 678-679.

<sup>6</sup> Note 1 de la page 230, p. 409.

mot.

Louis Forestier (Imprimerie nationale, 1991) reprend la même explication<sup>7</sup>, tout comme Patrick Besnier (Livre de Poche, 1992),<sup>8</sup> tandis que Jean-Pierre Goldenstein, la même année chez Presses Pocket, jette l'éponge et omet le terme « panoccos » dans son « Lexique des *Chants de Maldoror* », pourtant assez copieux.

Les traducteurs reprennent généralement les notes des éditions françaises. Cependant, Petr Skrabanek publie en 1993, dans les *Cahiers Lautréamont*, un article au titre prometteur, « La chouette, l'amphibie et les panoccos de l'Arkansas », <sup>9</sup> dont la seule révélation est que « Panococco » est dans le *Nouveau Dictionnaire d'histoire naturelle* de 1803<sup>10</sup> : « très grand arbre de Cayenne, dont le bois est très-dur. » Cela confirme l'avis sud-américain de Nesselroth et nous rapproche un peu du Montévidéen.

Cette même année 1993, dans la revue *Histoires littéraires*, l'auteur d'une revue de l'ouvrage de Jean Bastaire *Sur la piste de Gustave Aimard* avance qu'« il ne serait pas impossible que Ducasse les ait trouvés [les panoccos de l'Arkansas] dans quelque récit d'Aimard. »<sup>11</sup>

En 1994, tandis que Jean-Jacques Lefrère, au colloque *Lautréamont et Laforgue dans leur siècle*, ne peut que s'interroger sur la source de Lautréamont,<sup>12</sup> Steinmetz publie triomphalement : « A une lettre près. Le mystère des “panoccos” dévoilé »<sup>13</sup>. Ignorant les références de Nesselroth en 1969 et de Skrabanek en 1993, il note qu'aucun dictionnaire ne contient « panococo » ou « panococco » et annonce « [sa] découverte, par pur hasard, du véritable mot », « panacoco », dans le *Grand Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse : « sorte d'ébénier qui croit à la Guyane [...] appelé aussi liane à réglisse ». <sup>14</sup> Steinmetz en déduit que Capretz s'est trompé dans sa transcription et que son erreur l'aurait empêché de trouver le mot dans le *Grand Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle*. Et le prote qui a composé les *Chants* aurait lui aussi fait

---

<sup>7</sup> Note 12 de la page 239.

<sup>8</sup> Lautréamont : *Les Chants de Maldoror. Poésies. Lettres* ; éd. et introd. Patrick Besnier ; Paris ; Librairie Générale Française ; 1992 ; Le Livre de poche n° 4496, p. 327.

<sup>9</sup> N° 27-28, pp. 73-74.

<sup>10</sup> Vol. 17, p. 8 ; vol. 8, p. 88. Reproduction dans Google livres.

<sup>11</sup> Volume 4, N° 15-16, p. 231.

<sup>12</sup> Lefrère (Jean-Jacques), « L'autel des pyramides », in *Lautréamont & Laforgue dans leur siècle. Actes du deuxième colloque international sur Lautréamont, Tarbes et Pau, 21-24 septembre 1994*. Textes réunis par Daniel Lefort et Jean-Jacques Lefrère. Paris, A.A.P.P.F.I.D, 1995, p. 354.

<sup>13</sup> *Sur Lautréamont*, Alain buisine et al. éd., Presses Universitaires de Valenciennes, 1994, pp. 180 et sqq.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, t. XII, p. 103. Disponible sur Gallica.

erreur, en mettant « panoccos » pour « panococos ». Steinmetz se demande toutefois comment cet arbre de la Guyane peut se retrouver dans l'Arkansas... Après une explication acrobatique visant à expliquer que les « squelettes effeuilleurs » sont les rapaces eux-mêmes, il conclut que les « *panococos*, longtemps rendus mystérieux par une coquille, présentent un bon exemple d'intégration d'un matériel hétéroclite dans le déroulement compact de la fiction [...] ».

Hélas, l'argumentation de Steinmetz est elle aussi « un bon exemple d'intégration d'un matériel hétéroclite » : ayant ignoré que le terme avancé par Capretz est lui aussi parfaitement attesté, il prend fait et cause pour un mot proche mais qui désigne une impossibilité botanique et un mystère intertextuel. Car pourquoi Ducasse aurait-il situé cet arbre de Guyane dans l'Arkansas ? En effet, selon les dictionnaires de botanique du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple celui de Cuvier<sup>15</sup> de 1816, le « panacoco » et le « panococo » sont deux graphies qui désignent un même arbre de Guyane.

Dans la nouvelle édition de la Pléiade, en 2009, Steinmetz note que cette « indication locale regarde la pratique du scalp », telle qu'elle est mentionnée dans « Gustave Aimard, auteur de nombreux romans d'aventures » ou dans *Atala*, de Chateaubriand, où l'on voit que « les Indiens suspendent les cadavres dans les arbres ». <sup>16</sup> Pour justifier à tout prix son « panacoco », Steinmetz a creusé la piste d'Aimard et du roman d'aventure qu'il suggérait seize ans plus tôt. La curieuse explication par les scalps proviendrait en effet du roman *Les Bandits de l'Arizona*, d'Aimard, qui n'est pas celui que citait Capretz.

Steinmetz semble l'avoir lu mais n'y a trouvé que ces arbres auxquels on attache des suppliciés. Sont-ce ces suppliciés devenus « squelettes » qui « effeuillent les panoccos » ?

Ce salmigondis de sources fait pourtant abstraction de la chronologie car si *Les Trappeurs de l'Arkansas* (1858) pouvait être une source de Lautréamont, *Les Bandits de l'Arizona* (1881), ne peut avoir été lu par Ducasse, mort onze ans avant. La référence à Chateaubriand est elle aussi inappropriée. Dans *Atala*, c'est une mère qui suspend le cadavre de son enfant aux branches d'un arbre pour le faire sécher avant de l'enterrer, sans lien logique avec les victimes scalpées du roman d'Aimard.

---

<sup>15</sup> Cuvier (Frédéric) : *Dictionnaire des sciences naturelles, dans lequel on traite méthodiquement des différents êtres de la nature, considérés soit en eux-mêmes, d'après l'état actuel de nos connaissances, soit relativement à l'utilité qu'en peuvent retirer la médecine, l'agriculture, le commerce et les arts. Suivi d'une biographie des plus célèbres naturalistes...*, Strasbourg, F.G. Levrault ; Paris, Le Normant, 1816-30, p. 341. Disponible sur Google livres.

<sup>16</sup> Note 1, p. 645.

Le fin mot de cette énigme a été révélé par Jean-Jacques Lefrère en février 2010,<sup>17</sup> « et l'on sait désormais que ces panoccos sont des fleurs très belles et non de banals ébéniers. » Lefrère dévoile la très probable source de l'expression maldororienne : « les *Mélanges d'histoire naturelle* du naturaliste Désiré Roulin (1796-1874), parus dans *La Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1839. » Dans ce texte, Roulin parle d'une « plante mentionnée dans une description de la vallée du Mississipi par Timothée Flint : “Parmi les plantes aquatiques, il en est une qui, par la beauté de ses fleurs, surpasse toutes les autres [...] ; mais c'est surtout dans la vallée de l'Arkansas qu'elle se montre dans toute sa splendeur, et qu'elle atteint ses plus grandes dimensions. Ses feuilles sont ovales, d'un vert brillant et très lisses à leur surface ; les plus grandes ont la taille d'un parasol. [...] les Indiens du haut Arkansas la nomment *Panocco*.” »

Cette fois, nul doute n'est permis. Tout au plus peut-on préciser la source de l'article de Roulin : il s'agit de la traduction libre d'un passage du livre de Timothy Flint, *The history and geography of the Mississippi valley [...]*, publié en 1828 à Cincinnati<sup>18</sup>.

Si l'atmosphère morbide qui entoure ces fleurs chez Lautréamont provient également de l'influence de Roulin, il reste à expliquer les « squelettes » qui effeuillent. Ne pourrait-il s'agir d'un hispanisme de plus ? En effet, le mot espagnol « esqueleto » est assez proche du mot « esquila », qui désigne une feuille, mais de papier, un billet. Ou bien cette image trouvée dans la *Revue germanique et française* de 1863 : « Homère et Virgile n'ont pas mérité de nous pareille destinée. Tomber aux mains d'un programme, et devenir matière à parchemin ! Il me semble voir un squelette effeuillant des roses. »<sup>19</sup>

Les préoccupations de l'auteur de l'article, Charles Dollfus, semblent proches de celles de Ducasse : « Nous sommes loin des Homère, des Virgile, des Klopstock, des Camoëns, des imaginations émancipées, des fabricateurs d'odes, des marchands d'épigrammes contre la divinité. » (*Poésies II*)

---

<sup>17</sup> “Lautréamont en Pléiade, le rendez-vous manqué”, *L'Express*, 16 février 2010, version en ligne.

<sup>18</sup> Accessible sur Google livres.

<sup>19</sup> *Revue germanique et française*, vol. 26, 1863, disponible sur Google livres, p. 396.

## Qu'est-ce que la poésie lyrique au XVII<sup>e</sup> siècle ?

Alain GÉNÉTIOT (Université Nancy II)

司会 永盛克也 (京都大学)

Dans l'*Avertissement* du *Songe de Vaux* La Fontaine fait le constat d'une rapide dégradation des grands genres : « la poésie lyrique ni l'héroïque [...] ne sont plus en vogue comme elles étaient alors ». Cette mélancolie d'un Ancien qui regrette le congé donné à l'humanisme par la nouvelle littérature mondaine et galante va paradoxalement consonner, un siècle et demi plus tard, avec le procès que le romantisme instruira contre un classicisme accusé d'avoir stérilisé la poésie. En dépit de la réévaluation des poètes baroques par Jean Rousset, précédé en cela par *Les Grottesques* de Gautier, nous risquons encore de nous méprendre sur la nature profondément *rhétorique* de la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle appelée ici du terme anachronique de « lyrique » pour l'opposer à la poésie épique. J'aimerais montrer que la poétique d'inspiration rhétorique qui structure la poésie, loin de constituer un frein à l'expression de l'imaginaire ou des sentiments, permet au contraire de nous guider dans une appréciation plus juste de sa singularité.

### I. La modernisation de la poésie au XVII<sup>e</sup> siècle

Au XVII<sup>e</sup> siècle la réforme malherbienne accélère une évolution déjà en cours en mettant en scène le geste éminemment moderne de table rase par lequel, rompant avec la Renaissance, Malherbe inaugure le crépuscule de l'enthousiasme en refusant les définitions antiques de la poésie comme langue divine et du poète comme un prophète inspiré par un souffle transcendant. Si cette conception d'une inspiration divine perdue dans la poésie religieuse, l'évêque poète Godeau justifie dans la préface de ses *Poésies chrétiennes* (1660) la sévérité des règles édictées par le poète grammairien comme autant garde-fous à la vertu de la poésie « Vierge et fille du Ciel ». Même les libertins reconnaissent la leçon de Malherbe et le nécessaire tempérament de l'*ingenium* par le *judicium*, de la chaleur de l'imagination par la froide raison critique, dans un souci malherbien de maîtrise. Après Malherbe s'est donc imposé l'idée que le cheval Pégase a besoin d'être maîtrisé par un cavalier expérimenté dans les règles de l'art.

Conséquence de cette maîtrise de l'inspiration première par la technique et la raison, on congédie la conception de la poésie comme une langue obscure, étrangère,

qui dit obliquement les arcanes du monde : le refus de la fureur implique le rejet du mystère. La réforme malherbienne ramène la poésie du ciel sur la terre pour en faire la langue du commerce des hommes et bannit le mythe et l'allégorie comme tentative de décryptage du monde, la mythologie prisée des humanistes passant désormais pour pédante. Désormais la clarté l'emporte sur l'obscurité, la communication humaine sur l'hermétisme sacré, l'art sur l'enthousiasme, la raison critique sur l'imagination créatrice, le *poeta faber* supplantant alors le *poeta vates*. Le langage devient un enjeu idéologique et social pour signifier la distinction en édifiant une norme d'honnêteté et de civilisation des mœurs, forgeant une langue abstraite propre à exprimer les nuances raffinées des sentiments. Cet idéal langagier puriste est donc moins celui d'une poésie populaire que d'une poésie de cour qui a pris acte de la désaffection de son public pour la poésie savante de la Pléiade qui supposait une profonde culture. Le XVII<sup>e</sup> siècle attend désormais du lyrisme la même négligence savante calquée sur la familiarité du *sermo* horatien qui caractérise la conversation polie, cette souplesse de forme et cette variété de tons typique du caractère épistolaire, qui signale le naturel des *Fables* de La Fontaine et des satires et épîtres de Boileau. Le comble de l'artifice est donc atteint avec le paradoxe du naturel mondain quand le poète se réclame de la source toute pure de la nature alors même que son aisance apparente, toute de négligence diligente, est un leurre qui cache l'industrie artificieuse du travail poétique sous une apparence de naturel et de nonchalance.

## II. Une définition rhétorique

Cette redescende sur terre de la poésie, parmi les détails techniques d'un art de seconde rhétorique, est en réalité perceptible dès les traités du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle qui s'alignent sur l'éloquence et définissent une taxinomie des genres. Il serait trompeur de croire au sens étymologique de l'adjectif « lyrique », seul usité au XVII<sup>e</sup> siècle, qui implique un accompagnement instrumental, dès lors que les poèmes ne sont plus chantés sur la lyre ou le luth. La seule poésie véritablement lyrique, c'est l'opéra, d'abord justement nommé « tragédie lyrique », mais c'est un genre dramatique. Ainsi au sens étymologique, la poésie lyrique, restreinte aux chansons, exclut l'essentiel des genres poétiques, preuve que pour les lexicographes et les théoriciens, elle n'existe donc pas comme telle face aux deux autres genres : il n'y a qu'une multitude de genres et de formes, caractérisés par leur relative brièveté, qui font l'objet de catégorisations détaillées. Depuis Sébillot en 1548, tous les traités d'art poétique entrent dans les détails pratiques de la métrique, de la rime, des syllabes et de l'élocution, avant de faire un examen des genres successifs. Au XVII<sup>e</sup> siècle on ne trouve pas de véritable art poétique totalisant qui réunisse l'encyclopédie des genres hormis celui de Boileau qui,

entre deux chants généraux sur la composition, aborde dans les chants médians la question des genres, séparant les poèmes épiques et dramatiques du chant III des petits genres du chant II. Il n'y a donc pas un *système* du lyrisme pensé au sein d'une esthétique générale comme chez Batteux ou dans l'esthétique romantique, il n'y a qu'une *pratique* qui évolue très vite au gré des modes éphémères conformément à la mondanisation du goût, que les théoriciens ne peuvent au mieux qu'accompagner.

Ce qui unifie le système des genres est donc moins une définition formaliste d'éléments qui peuvent varier considérablement (mètre, nombre de vers, strophes ou rimes) que topique, c'est-à-dire selon un répertoire de lieux communs qui correspondent à l'horizon d'attente du public et nourrissent l'inspiration du poète qui les décline sur le mode de la variation. La topique définit ainsi un univers poétique clés en mains, un magasin d'images fournissant à la fois sujet, personnel, forme et style, et manière de le traiter. Cela implique la soumission au goût d'un public qui a, à travers le genre, un horizon d'attente précis qu'on ne peut décevoir qu'avec les plus grandes précautions et la nécessité de variations sur le même thème, d'où une répétitivité particulière notable dans la poésie mondaine et pastorale. La différence entre les grands artistes qui ont su renouveler leur matière en imprimant aux nécessaires lieux communs leur marque personnelle et originale et les simples suiveurs de modes est donc moins une différence de nature que de degré.

Codifiée par des formes et genres eux-mêmes rapportés à une topique, la poétique s'aligne enfin sur la tradition du modèle oratoire qui en fournit la clé théorique puisqu'on ne distingue entre le discours éloquent et la poésie qu'une différence de degré et non de nature, le poème étant plus orné de figures. Mais du discours prosaïque au poème il s'opère une transmutation dès lors que la finalité de l'œuvre change : éloquence plus ornée faite « pour le plaisir et pour la gloire » (Le Moyne), la poésie est ainsi susceptible d'ornements qui dépassent en excès ceux des discours les plus pompeux, mais elle reste toutefois justiciable de la même approche discursive que tout discours en prose si bien que, outre la caractérisation par les trois styles, on peut appliquer au discours poétique la grille des trois *genera dicendi* de la rhétorique classique.

Procédant elle aussi du discours oratoire dont elle partage les codes, la poésie ne se distingue donc pas des autres genres littéraires par la radicale étrangeté de son invention et de son expression. Face au genre dramatique se joue la question de la nature même du temps lyrique que l'on peut penser à partir de l'opposition structurelle

de l'*orchestra* et de la *skéné* dans la tragédie grecque : au temps humain linéaire, fini, catastrophique des personnages s'oppose le temps divin et infini qui le surplombe de manière transcendante et lui donne son sens eschatologique, temps lyrique, proféré *sub specie aeternitatis*. De même pour le récit : on peut obtenir un effet rétrospectif de narration par la mise en recueil de poèmes successifs qui, tout en gardant leur clôture et leur autonomie, prennent également sens dans la corrélation avec ceux qui les précèdent ou qui les suivent, comme dans le cas du *Canzoniere* de Pétrarque et plus strictement encore le cas du *canzoniere* chrétien que forment les *Théorèmes* de La Ceppède.

Émiettés en de multiples sous-genres qui souvent ne sont que des actualisations du discours épistolaire, les petits vers mondains se donnent volontiers comme une mise en mètre rythmée et rimée de la prose du monde, d'où leur don d'ubiquité et la possibilité d'absolument tout rimer. Mais c'est le genre du prosimètre, représenté dans les lettres en prose mêlées des vers et les narrations épistolaires, qui pose de manière la plus aiguë la question des limites du vers et de la prose. À la célèbre thèse de Barthes qui réduit la poésie classique à l'équation « la poésie = prose + éléments décoratifs a, b, c », on peut opposer la valeur transfiguratrice des vers qui transmutent le réel prosaïque et le font accéder au rang de mythe par la grâce du langage des dieux, notamment à des fins encomiastiques d'héroïsation. Instant d'éternité dérobé à la prose du monde, la poésie lyrique trouve ainsi sa spécificité dans ce que, inscrite dans le temps, elle permet de s'en arracher.

### **III. Fonctions de la poésie lyrique**

Cette porosité de frontières avec les genres non lyriques nous permet de préciser par comparaison les trois fonctions majeures de la poésie au XVII<sup>e</sup> siècle : décrire le monde, exprimer les passions et célébrer. Face à la peinture, les préfaces évoquent l'*ut pictura poesis* et le mot de Simonide selon lequel la poésie est une peinture parlante pour souligner le fait que la poésie décrit et fait image. C'est particulièrement juste du pittoresque chez Saint-Amant ou Scarron, et plus généralement le cas de la poésie descriptive de Théophile, Tristan et Saint-Amant, dont l'accumulation pointilliste de détails a été qualifiée par Odette de Mourgues de « vision de myope ». Mais ces notations descriptives, loin de tendre à un anachronique réalisme, ont une fonction allégorique et morale comme dans la peinture de paysage d'un Poussin par exemple. La mythologie omniprésente a ici une fonction emblématique et permet d'augmenter la réalité jusqu'à l'élever aux dimensions du mythe. Il s'agit donc d'un accroissement herméneutique et non d'un appauvrissement. Description d'œuvre d'art réelle mais

aussi imaginaire, l'*ekphrasis* révèle la supériorité de la poésie qui englobe la peinture. Les poètes résolvent en faveur de leur art la question humaniste du *paragone*, comme La Fontaine dans *Le Songe de Vaux* où la poésie peut non seulement représenter la réalité, mais aussi la faire vivre en lui donnant la parole, y compris aux absents, défunts, ou choses muettes. La description poétique tend ainsi vers un au-delà du réel, soit pour donner une âme aux objets inanimés, soit pour le transfigurer.

Mais la poésie lyrique – et c'est le point sur lequel insistera le romantisme – traduit une émotion, fait ressentir des passions. Or, conformément aux principes de la rhétorique, l'énonciateur doit, pour toucher autrui, être touché lui-même, ou du moins le paraître. La nature intrinsèquement rhétorique de la poésie était déjà soulignée par la *Défense et illustration de la langue française* où Du Bellay demandait un poète « qui me fera indigner, apaiser, éjouyr, douloir, aymer, hayr, admirer, etonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant ça & la à son plaisir ». Une anthropologie médicale des passions va ainsi pouvoir guider les réactions émotives du lecteur définies selon la caractérologie de l'époque en rapport avec les quatre humeurs qui gouvernent le tempérament auxquelles correspondent des affects traduits par tel ou tel genre : la plainte dans l'élégie (mélancolique), l'admiration dans l'ode héroïque (sanguine), la colère dans la satire (bilieuse), la douce volupté dans l'idylle (flegmatique). Enfin, pour ne pas tomber dans l'erreur de perspective qui lirait à travers le *je* poétique un discours autobiographique, il importe de penser l'*ethos* lyrique comme une *persona*, un masque de théâtre, support d'identification des passions comme le caractère dans la dramaturgie aristotélicienne. Le sujet lyrique est donc d'abord un sujet *éthique* qui endosse un rôle conformément au genre dans lequel il écrit. Bien plus, ce personnage ne parle pas toujours en son nom propre et singulier car la dimension sociale de la poésie trouve une expression dans la généralité de ce sujet lyrique propre à être investi par toutes sortes de discours amoureux, politiques ou religieux.

Enfin le trait dominant de la poésie lyrique paraît être sa vocation à la célébration qui transfigure le monde et l'instant, qu'il s'agisse d'une circonstance importante ou anodine, et qui procède d'un rapport différent au temps, celui de l'éternisation et du monument, de l'*exegi monumentum* horatien à la formule de Baudelaire : « Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour à l'Éden perdu. Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire apothéosé ». Expression de cette apothéose, la modalité fondamentale du lyrisme est l'éloge, genre de l'adhésion, de l'acquiescement du sujet au monde, là où le blâme satirique dit le regret de ne

pouvoir louer. En visant au-delà du présent, la poésie reste un art hautain, apparemment accessible à tous comme la langue commune, mais en réalité offerte à bien peu puisqu'elle aussi rase la prose mais avec des ailes, comme en témoigne Malherbe à la fin de son ode « À la Reine sur les heureux succès de sa Régence », qui réserve à « trois ou quatre seulement » l'art de « donner une louange / Qui demeure éternellement ». Ainsi la poésie d'éloge se retourne en éloge de la poésie.

Par-delà la variété des formes et des genres, s'impose donc une définition rhétorique de la poésie au double point de vue de sa création – par la topique, les styles, les genres et les modes d'énonciation – et de sa réception – dans une visée pathétique et communicationnelle suscitée par un sujet d'énonciation analogue à la *persona* dramatique susceptible de s'ajuster à une multitude de sujets et de situations. Le paradoxe est que ce lyrisme de la langue transparente et naturelle, proche de la conversation des honnêtes gens, qui recourt au trésor des lieux communs non sans l'avoir toutefois dépouillé de tout son savoir ésotérique et mythologique, possède par sa simplicité même un pouvoir d'enchantement bien particulier, qui délaisse la figuration humaniste pour des valeurs esthétiques nouvelles caractéristiques de la modernité, l'ingéniosité, la grâce piquante, ou le sublime. Si le mystère de la poésie réside moins dans sa fureur surhumaine que dans sa capacité tout humaine à fléchir autrui, c'est par sa vocation à transcender l'instant qu'elle peut désigner, au-delà de la circonstance particulière qui l'a fait naître, un horizon qui échappe au temps.

### 特別講演 III

---

ジュリアン・グラックは歴史を前にして

Michel MURAT (Université Paris IV)

司会・報告 永井敦子 (上智大学)

ジュリアン・グラック (1910~2007) は、20 世紀をほぼ横断的に生きた。ただ、彼が多くのことを経験した時期と彼が執筆した時期には、ずれがあった。彼の個人的、集団的な経験の中心は、第一次世界大戦から第二次世界大戦にいたる 20 世紀の前半にあった。その一方で彼の作品は、1937 年から 1990 年代まで、つまり主として 20 世紀後半に書かれている。この執筆期間には、ピークと言える時期が二回あった。一回目は作家としてのピークで、1951 年の『シルト

の岸辺』出版と、そのゴンクール賞拒否が話題になった時期であり、それは文学界の動向に照らして言えばヌーヴォー・ロマンに先立つ時期であった。そのため彼はしばしば、遅ればせのシュルレアリストと見なされている。二回目は評論家としてのピークで、『読みながら書きながら』が出版された1980年代初頭である。彼は構造主義後の批評界で、構造主義を公然と否認したのである。このように概観しただけで、彼がいかに同時代の作家たちとは異なる立場を取ったかがわかる。すなわち彼は、シュルレアリスムというアヴェン＝ギャルドの継承者であり、『テル・ケル』というネオ＝アヴェン＝ギャルドの同時代人でありながら、詩的言語の革命も、革命それ自体をも標榜することがなかった。そのため彼には、「最後のフランス人作家」とか、「最後の古典的作家」といった決まり文句が与えられるようになった。さらに彼が醸し出す狷介孤高な雰囲気や、テーマ批評と文体批評中心の初期のグラック研究が、そうしたイメージを補強することになった。

しかしこうしたイメージこそが、グラックの真のイメージを覆い隠してきたのである。実は彼自身は、自分のフィクション作品の主題が「歴史のなかに」あることを、はっきりと示している。またそうしたフィクション作品と、彼が批評作品のなかで論じている小説の詩学とのあいだには、緊密なつながりがある。それらの作品はいずれも、作品自体が生んだ言語活動と思考のなかの出来事に立ち戻り、それを理解しようとすることによって成立しているのである。

したがって我々は、私人ポワリエと作家グラックを過度に区別すべきではないだろう。私人としての彼は、第二次世界大戦以前は急進的左翼活動を行っていたが、1939年の共産党脱退以降、政治的活動による社会参加はしなくなった。しかし第二次世界大戦後も作家としての彼は、「形式のなかに思想をこめる」ことによって社会参加をしたと言える。彼の作品はすべて、ヨーロッパの危機、シュルレアリスムの危機、小説や批評や文学の危機に対する、直接、間接の介入として読むことができる。彼は、自分が同時代の人々と共有する状況と絶えず関わり、そこに彼固有の出口を作り出そうとしたのである。

グラックは「出来事の詩人」と言われる。彼の小説作品は出来事のモデルを構築し、語りによって緊張状態を創出することで、それを読者に強く感じ取らせ、情緒的に経験させる。グラックの小説作品は、つねにふたりの男性とひとりの女性からなる一種の三角形を基礎とする同一の構造を持っている。またこの構造から生まれる出来事は、集合的な意味も持つ。作品によって変化しているのは、出来事の規模だけである。グラックの小説が示しているのは、人間の共同体に暴力が入るさまであり、それが報告しているのは歴史との待ち合わせの「しそこない」という、フランスの同世代の人々が経験したことがらなのである。

処女作『アルゴールの城にて』(1939)と二作目の小説『陰鬱な美青年』(1945)は、いずれも戦争の休止状態を扱った、待つことについての小説である。そこで起きる出来事は、強姦と殺人と自殺という、人間間の暴力の根源的な三つの形を呈している。そしてその出来事の到来が、「歴史」の過程自体を具現化しているのだ。どちらの作品においても、出来事の実現は最後まで遅らされる。「歴史」がまだ可能だと思われていた、すなわち第二次世界大戦前に書かれた『アルゴールの城にて』では、殺人は最終行で起きる。ここでは時代に固有の「集神的神話」がまさに生成されようとするところで、象徴的事物が空回りし、その本来の性格を放棄しだす。これは当時のシュルレアリスムのありようでもあり、ファシズムに妥協的態度を示した1930年代末のフランスの立場をも示している。また従軍を経て、捕虜収容所で序文が書かれた『陰鬱な美青年』では、主人公のアランがブルターニュの海岸のホテルに居合わせた「行きずりの仲間」と共に、自らの自殺の舞台を作るが、結局彼は、ハーメルンの笛吹き男やセクトの教祖のように仲間を死に同行させるという自らの運命を果たすことができない。ここではすでに小説の構造が、待ち合わせのしそこないの様相を呈している。

三作目の小説『シルトの岸辺』(1951)と、小説執筆の途中放棄の経験の後に書かれた『森のバルコニー』(1958)とは、歴史との待ち合わせのしそこないの経験を、最も鮮明に描き出している。『シルトの岸辺』は、歴史的な出来事に焦点をあてたフィクションの構築の、最も徹底した試みである。ここでは出来事にいたる過程が細かく述べられ、出来事というものは、それが起きてはじめて認識され、その出来事に先立つもろもろの事柄が再解釈されるものであることが示される。物語は、オルセンナという凋落した国を舞台として、ひとつの海戦へ向かって進んでゆくのだが、結局その海戦は起きない。オルセンナの姿は、ヒトラーと対決し、勝利すると思っていたのに実際は戦わずして負けた、すなわち歴史との待ち合わせをしそこなった1940年のフランスの姿と重なり合う。それはまた、本当の意味で戦いを交えることなく捕虜になったグラック自身の戦争体験とも重なる。また『森のバルコニー』は、1940年のアルデンヌの森を舞台にした、個人の投降と集団の機能不全の物語である。ここでは瀕死の重傷を負った主人公の中尉も、現実を見据えない情報ばかりが広まるフランスも、「毛布を頭の上まで引っぱり上げる」。意味のある戦闘を経ずして空しく戦死した兵士たちが描かれるさまから、グラックがこの戦争から引き出した結論が見えてくる。

『シルトの岸辺』や『森のバルコニー』が、<sup>イストワール</sup>歴史との待ち合わせのしそこないを描いた小説であったのに対して、「半島」や「コフェチュア王」(いずれも『半島』(1970)所収)といった後の時期に書かれた中編小説は、しそこなっ

た待ち合わせの<sup>イストワール</sup>「話」であると言える。どちらの作品においても、待ち合わせの相手を待つ時間が快楽と罪悪感を生むものの、結局待つ人は来ない。

フランス社会において、1940年の戦争が反省と懲罰の対象として検証されたのは、1960年代末以降のことであり、その頃のグラックは、すでにこの問題を主たる考察の対象にはしていなかった。しかし文学も、歴史に裁きを下してはいる。それはシュルレアリスムの、さらに小説家としてのグラック自身の、後継者の不在という形をとったのである。シュルレアリスムは、第一次世界大戦による全面的な破壊の直後には、人間の精神の真の再生とみなされた。しかし真の破壊を経ない、未来のない敗北であった第二次世界大戦の後までは、シュルレアリスムは伝承されなかった。小説家としてのグラックは後継者を持たなかった。彼自身もその後はフィクションの拘束から解放され、自らの文学創作を自伝や実話、さらに経験的な社会学のほうへ向けていった。

このようにグラックの作品群は、歴史との関係を、やりそこなった行為として受け止めた。フランスがそうなった「中程度の国」の国家的文学に対して、その衰退期にグラックの作品群は、「その後の」光景を描いて見せた。戦争の後の、また前衛の後の、そして小説が支配的地位にあった後の。この光景は、ポスト＝モダン的で懐疑的で相対主義的な物語への回帰の光景ではないし、小説の自伝への改宗の光景でもない。それは文学を歴史と人文科学に服従させるのではなく、文学を批評のなかに吸収させるのでもなく、歴史と人文科学の同時代のディスクールに関連づけ直す、より広いヴィジョンなのである。グラックの死から三年が経ち、その誕生から百年経った今、私たちには、彼が見せてくれたものの性格が、より鮮明に見えてきている。

## ワークショップ1

---

### Le Projet Mazarinades un nouvel horizon pour les recherches sur les textes anciens

Coordinateur : Patrick REBOLLAR (Université Nanzan)

Intervenants : Tadako ICHIMARU (Université Gakushuin), Michel BERNARD (Université Paris III).

Pour la bonne compréhension du Projet Mazarinades, de ses origines et du développement rapide que permet actuellement une subvention nationale (kakenhi 22320066), les prises de parole du workshop sont accompagnées de la projection sur

écran des documents et des pages web consultés.

En introduction, M. Rebollar propose un rapide panorama de la situation de l'équipe RIM : une collection de Mazarinades présente à Tokyo depuis 1978, sa description détaillée par Mme Ichimaru dans le cadre de sa thèse de doctorat en 2006, l'élaboration d'un projet de corpus en ligne puis sa mise en œuvre par l'équipe RIM, avec les divers problèmes informatiques, intellectuels et administratifs qui s'y rapportent.

Mme Ichimaru présente ensuite l'histoire de la collection des Mazarinades de la bibliothèque de l'Université de Tokyo, photographies et document Powerpoint à l'appui.

Depuis les années de la Fronde (1648-1653) et leur publication à Paris et dans de nombreuses de province, les milliers de pamphlets pour ou contre Mazarin qui ont été conservés ont vécu de nombreuses aventures, au gré des ventes, des successions familiales et des événements historiques. Leur dénombrement et leur classement systématique n'étaient même pas envisagés, jusqu'à ce que la *Bibliographie des Mazarinades* de Célestin Moreau, en trois volumes publiés vers 1850, permette aux bibliothécaires et aux collectionneurs d'en avoir un premier catalogue de quatre à cinq mille, imparfait toutefois puisque Moreau avait principalement travaillé sur des fonds disponibles à Paris. Plusieurs suppléments furent publiés dans les décennies suivantes, toujours à l'usage des bibliothèques et des salles de vente, et sans que les historiens n'y prêtent beaucoup d'attention. Il fallut attendre les années 1960-1980 et notamment Christian Jouhaud et Hubert Carrier, pour que des chercheurs en histoire, histoire des idées ou littérature perçoivent la richesse potentielle de ces documents, les constituent en champ d'études et commencent à les exploiter, chacun selon sa discipline.

C'est à cette époque, en 1978, qu'une importante quantité d'entre eux, plus de 2700 exemplaires, a été achetée par l'Université de Tokyo. La présence de ce trésor n'a guère été perçue par les chercheurs japonais et ce n'est qu'en 1995, à l'occasion de recherches sur le burlesque au XVII<sup>e</sup> siècle, que Mme Ichimaru a découvert sa présence. Photographies à l'appui, les cinq sous-collections laissent voir leurs différences de format, de reliure, d'ex-libris ou d'état général, qui témoignent de destins variés durant les trois siècles passés. Certaines mazarinades sont en double exemplaire, plus ou moins identiques d'une sous-partie à l'autre. D'autres sont les mêmes avec des titres différents ou imprimées dans une autre ville. Mme Ichimaru s'aperçut aussi que le catalogue qui accompagnait cette collection était très approximatif. Elle entreprit de décrire mieux, puis de présenter cette collection ainsi que les mazarinades dans leur

ensemble aux chercheurs japonais, travail qui fit l'objet de sa thèse de doctorat, soutenue en 2006 à l'Université de Tokyo. Enfin, grâce à une première subvention, elle fit transférer en images numériques les microfilms de la collection de Tokyo, qui menaçaient de se dégrader bientôt.

M. Rebollar expose ensuite comment, n'étant pas spécialiste du XVII<sup>e</sup> siècle, il a pu rassembler autour de Mme Ichimaru et de son travail quelques autres non-spécialistes pour déposer une demande de subvention nationale (*kakenhi*) en vue de diffuser par l'internet les mazarinades de cette collection et d'en organiser en ligne l'édition scientifique et l'étude systématique. L'idée que des non-spécialistes pourraient, mieux que des chercheurs dont c'est la spécialité, présenter ces documents à un large public, expliciter les problématiques historiques, politiques, littéraires ou linguistiques qu'offrent les mazarinades, a été suivie et le projet a pu commencer dès avril 2010. Les deux principaux chantiers de cette première année ont été la campagne de transcription à l'identique de l'ensemble des pièces, en ne modifiant que les « s » longs (ou « s » intérieurs) et les césures, et la création d'un site internet permettant la visualisation simultanée des images, des textes transcrits puis des versions modernisées, mais aussi la recherche dans les documents, l'édition en ligne et la gestion d'une communauté de chercheurs multilocalisés.

M. Rebollar montre l'actuel blog des mazarinades<sup>1</sup>, sur un site web différent de celui qui est en cours de création, et comment ce laboratoire sert à montrer des documents disponibles dans le site Gallica en vue de les transcrire, à réfléchir au futur classement global des mazarinades, aux protocoles de leur édition en ligne ainsi qu'au fonctionnement administratif de l'équipe RIM (pour *Recherches Internationales sur les Mazarinades*). L'exemple d'édition en ligne d'une mazarinade<sup>2</sup> retient toute l'attention de la salle. On y voit, de gauche à droite et pour chaque page du document, l'image numérique de la page, le texte de la transcription à l'identique puis la version moderne, ainsi que des liens web permettant d'accéder à d'autres documents en ligne. « Mais, demande-t-on, quel intérêt présente la transcription à l'identique, puisque l'image du texte est à côté ? » « Quelle est la nécessité d'une version moderne ? » Etc.

M. Rebollar répond à ces légitimes questions en faisant apparaître qu'elles se réfèrent toutes au modèle de l'édition en livre de papier. Elles ne tiennent pas compte de la possibilité de rechercher automatiquement un mot ou une chaîne de caractères dans un texte ou dans plusieurs milliers de textes en même temps, ce que permet l'outil

---

<sup>1</sup> Voir le site des *Recherches Internationales sur les Mazarinades* à l'adresse : <http://www.mazarinades.net>

<sup>2</sup> Voir la page : <http://www.mazarinades.net/blog/?p=187>

informatique, à condition de disposer, pour chaque document, du texte de l'image (et non de l'image du texte, dans laquelle l'ordinateur ne peut pas *chercher*). De plus, les usagers du site des mazarinades seront également à la recherche de thèmes et d'idées qu'ils formuleront avec leurs mots, dans la langue d'aujourd'hui et non dans celle du XVII<sup>e</sup> siècle. Ils arriveront donc aux versions modernes, à côté desquelles ils trouveront le texte d'origine, souvent formulé d'une façon qu'ils n'auraient pas pu imaginer de rechercher.

Pour conclure, l'intervenant discute avec le public des problèmes administratifs, académiques et épistémologiques qui se posent aux littéraires et aux historiens utilisant des outils informatiques. Il est aussi question de la nécessité des recherches au sein de communautés virtuelles, et de celle à laquelle l'équipe RIM invite les personnes présentes à participer.

À son tour, M. Bernard montre et explique les informations, visibles ou non, qui doivent être nécessairement ajoutées aux transcriptions textuelles des images des documents d'origine pour en faire des documents informatiques consultables et éditables, avec des exemples de sites littéraires connus et le code-source de certaines de leurs pages, par M. Bernard.

Pour que les textes transcrits puissent être accueillis dans le site, il fallait aussi prévoir qu'ils contiennent des informations destinées aux programmes informatiques, ce dont traitera ensuite M. Bernard.

l'ingénierie des données et des métadonnées

Enfin M. Bernard, avec une transcription de mazarinade puis avec des sites d'autres corpus textuels (comme *Artamène* ou *Le règne d'Astrée*), s'est intéressé aux différents types de codes et de balises qui matérialisent l'enrichissement des textes en ligne, que ce soit pour leur présentation ou pour des fonctions de recherche et d'indexation. Ces données discrètes que la machine doit traiter afin que l'utilisateur dispose de fonctions avancées constituent, dès le début d'un projet, une part importante du travail des chercheurs et l'une des conditions de l'avenir des recherches littéraires.

Après avoir indiqué les liens vers des ressources numériques, la possibilité d'importation d'ouvrages disponibles dans le site Gallica ou la compilation en cours de définitions des Mazarinades, il a montré comment l'édition en ligne d'une mazarinade permet de problématiser l'espace et l'apparence de l'œuvre autant que les méta-discours qui l'accompagnent dans ce nouveau mode d'édition.

## ワークショップ2

---

### レーモン・ルーセル:物と言葉

コーディネーター：永田道弘（大分県立芸術文化短期大学）

パネリスト：新島進（慶應義塾大学）、谷口亜沙子（獨協大学）、國分俊宏（青山学院大学）

ミシェル・フーコーによるルーセル論から約半世紀、『言葉と物』の哲人による読解は詩人の受容に大きな役割を果たし、そこから発した研究は現在、多方面に展開している。本ワークショップは、そんな「物と言葉」の詩人ルーセルに、論者おのおのの関心領域から新たな光をあてることを目指した。発表に先立ち、過去十年ほどのルーセル研究と出版の状況を報告し、とりわけ2009年にルーセル全集第9巻として刊行された*L'Allée aux lucioles*（その存在のみは知られていた遺稿）の概要を紹介した。同作はある蔵書狂<sup>ビブリオフィル</sup>の遺言に端を発し、物語の珍奇さを競うコンクールを主題とした未完の長篇小説だが、ここにおいても言語を物質的な相でとらえるルーセルの特性を十分にうかがい知ることができた。

以下に各発表の要旨を掲載する。発表後には会場との活発な質疑応答が繰り広げられたことを付言しておく。

\*\*\*\*\*

永田は、<sup>コレクション</sup>蒐集をテーマに、ジョセフ・コーネルの〈箱〉とルーセルの散文作品を比較し、両者の作品世界の共通点と相違点を論じた。

国籍もジャンルも異なるコーネルとルーセルであるが、その作品は不思議と似通った印象を与える。二人の共通項の一つに、カミーユ・フラマリオンを介した「科学主義」がある。コーネルは、この天文学者の著作からテキストの一部や図版を切り取って、コラージュやアサンブラージュの素材に用いている。『石鹸の泡セット』（1936）の箱の背景には、『大衆天文学』収録の月面地図が貼られている。また、ルーセルのフラマリオンに対する崇敬の念も有名で、『ロクス・ソルス』のカントレル博士は、俗事を離れ郊外で研究に没頭するフラマリオンその人を彷彿させる。

ただし、科学主義といっても、二人のそれがかかなり異なった性質を有するものであることを確認する必要がある。そして、その差異は、蒐集家としての両者のオブジェに対する姿勢の違いに起因するものといえる。

コーネルの箱のマイクロコスモスは親しげな内密性に満ち、科学やSFに熱中

した彼の子供時代を彷彿させる。箱の中で少年コーネルは自らを超人的な頭脳の科学者へ同化し、ナルシズム的な自己万能感を満たしている。

一方、ルーセルの科学観はより即物的であって、ロマンチックな側面は最初から排除されている。ルーセルのモノに対する操作は寓意的想像力を媒介した単なる観念連想でなく、ある種のメカニカルな因果性の存在を窺わせる。ただし、その因果性は通常の科学的因果性とも厳密には異なっている。

このようなルーセルにおけるメカニカルな操作性を理解する上で、レリスがルーセルの言語に関し用いた「呪術」の言葉が重要な意味をもつ。現実をありのままに受け入れることのできないルーセルは、現実との接触に常にオートマチックな儀式を必要とし、その儀式の道具としてモノが必要であった。それはどんなモノでも構わない。そしてモノは、コーネルの場合のように、何か特別なものを象徴する必要性もなかったのである。

新島は、ルーセルにおける言葉と身体の物質性の問題を、ベルメールの人形写真作品から考察した。押井守は映画『イノセンス』においてカルージュ『独身者の機械』をカットアップし、ベルメールとルーセルを関連づけてみせたが（ベルメールの球体関節人形が「ロクス・ソルス社製」人造人間として登場）、両者の作品にはそもそも本質的な類似があるように思われる。それは身体と言葉を、意味作用から切り離れた「物」として客体化する視線ではないだろうか（なお、ベルメールもいうように、言葉と身体を意味の場に参入させていない子どもはそれを平素おこなっている）。ベルメールはエッセイ「イメージの解剖学」のなかで独自の身体論を展開し、人は「身体（第一の現実）」の苦痛、抑圧から逃れるために「虚の身体（第二の現実）」をつくるとしたうえで、その対立から第三の現実、つまり人形写真作品が生まれると説いた。さらに、こうした二重性は言語にも共通するものであり、ともにアナグラムの性質を持つとした。つまりベルメールにとって身体とは、アナグラムによる解体、再構成を際限なくくり返すことによってリアリティを獲得するものであった。であるならば、ルーセルもまた同様の手続きをもって、忌むべき現実から韻文という聖域、彼にとってリアリティのある場をつくっていたと思われる。ルーセルの「手法」もまた、なんでもない一文（第一の現実）を、分解（*désarticuler*、ベルメールの人形写真の場合は関節の球体化による「脱臼」）することで、第三の現実を生み出す作業にほかならない。また身体と言語を同等のものとし、組み替え（アナグラム）の自由をその本質とすることは、ルーセル作品における身体の特異性、たとえば『アフリカの印象』に登場する芸人たちの体が最小の意味単位まで分割されていたり（手足の欠損によってオーケストラと化すタンクレード＝ブシヤレサス）、『新アフリカの印象』において、身体の一部と物との相同性がくり

返しモチーフになっていたりすること（とりわけ第二歌における最長のセリーでは、約 200 例中、30 ほどが体の一部と物とを取り違えてはいけないと歌っている）をよく説明するのではないだろうか。

谷口は、レリスとルーセルの言語観の共通点及び相違点を考察した。ルーセルの「手法」とレリスの『語彙集』はどちらも「現実の読み替え」を核にもつ言語操作だが、その動機や目的は異なっている。神経症を病んでいたルーセルにとって、通常言語（＝現実）の読み替えは、素材としての言語を現実から浄化する儀式であり、自分にも呼吸のできる異世界を構築するための創造の出発点であった。それに対しレリスは、同じく折りあいのつかない現実にどうにかして接近するために『語彙集』を実践していた。『語彙集』の各注釈は詩的な聴きとりの到達点であり、その最大の賭け金は言語の網目状組織を現実化することにあった。次に、ルーセルのレリスへの影響が「言葉遊び」でも「手法」それ自体でもなく、手法の適用の「徹底性」にあることを確認した。どれほど突飛な組み合わせに見えても、手法によって得られた要素はすべて用いたというルーセルに習い、レリスは無数の雑多な記憶やエピソードをひとつも排除せずにつなぎ合わせるというルールを厳守することによって自伝を執筆した。最後に、ルーセルの韻文作品『眺め』を読解しながら「ペン軸に嵌めこまれたガラス玉」の正確な位置についての仮説を立て、レリスの『語彙集』の「深淵」の項目と合わせて、ふたりのエクリチュールの源泉に、無限小の中に無限大を見いだす目があったことを考察した。その究極の発現がルーセルの『新アフリカの印象』の多重括弧と、内側から果てしなく増殖するレリスの文体である。

また、後日談になるが、報告者はその後「ガラス玉のついたペン軸」の実物を手に入れた。聖地ルルドの古い観光土産である。ガラス玉は実際には直径 2 ミリ長さ 7 ミリほどのガラスの「円柱」であり、これがペン軸の中ほどを貫くように横から差し込まれている。目を近づける上部のみがレンズ状に膨らんでおり、円柱の裏側から入りこむ光によって視覚が得られる。覗きこんだ瞬間、目の前に異空間が広がり、そこに浮かび上がるイメージはまさに「ペン軸の底」としかいいようのない透明な広がりの中奥にあった。発表時の仮説はくつがえされた。だが、ルーセルの書記行為の源泉に大きさ 1 ミリにも満たぬ精巧な映像があったこと、およびガラス玉の位置という具体的な問を立てることの発見的な有効性を体験することはできたように思う。

國分は、ルーセルの作品に夥しい数の「物」が登場することに着目し、言葉を「物」のように操作するルーセルの創作手法（プロセデ）と事物への執着にはどういう関係があるのだろうか、という問いを立てるところから出発した。

ルーセル作品において「物」はまず描写の対象として登場する。またその「物」の来歴（エピソード）が語られることも多い。詳細な描写と入れ子状になったエピソードの並列はルーセル作品に見られる二つの大きな特徴だが、ちょうどプロセデが言葉をよりどころにして物語を編み上げる方法であるのと同様に、ルーセルは「物」をよりどころにして物語を進めている。そこにはある種の平行関係があると言える。もう一つ重要なことは、ルーセルの世界に現れる「物」は現実世界とフィクションとをつなぐはたらきをするようなものではなく、むしろ虚構を強めるようなはたらきをしていることである。たとえそれが現実世界に参照項をもっているような実在の事物や人物であったとしても、現実とつながりをもった物ではなく、虚構としての物であるように思われる。そのことを強く示唆するのが、ルーセルの作品世界の「物」にしばしば言葉（文字）が書かれていることである。スエードの手袋に文字が写ってしまったり（『アフリカの印象』）、頭蓋骨に文字が書かれていたり（『ロクス・ソルス』）といった例は数多く挙げられる。言葉の本質が虚の空間を立ち上げることであるとすれば、ルーセルの「物」には虚の刻印が押されている。実際、ルーセル作品において「物」の逸話が入れ子状に増殖していくとき、「物」は一種の「現実効果」を持つのではなく、むしろ虚構性の度合いをますます強めていくはたらきを持つように見える。逆説的な言い方をすれば、言葉に執着するルーセルの作品に「物」が大量に現れるのは、その「物」が物ではなく、「言葉」でしかないからではないか。つまりプロセデを駆使するルーセルにとって言葉が「物」であったように、「物」もまた言葉だったのである。

## ワークショップ3

---

### 崇高と近代の成立

コーディネーター：玉田敦子（中部大学）

パネリスト：坂本貴志（山口大学）、桑島秀樹（広島大学）

玉田敦子

1674年にボワローが仏訳して刊行した、古代修辞学者ロンギノス作とされる『崇高論』と、ボワロー自身による『崇高論序文』は、「崇高」をめぐる議論をヨーロッパ全土に巻き起こした。「崇高」とは「短いことばで多くの事柄を表現

すること」であるという、古代修辞学の伝統に則ったボワローの定義は、「明瞭さ」、「透明性」を何よりも重んじたはずの「古典主義的表象」に揺さぶりをかける。このワークショップでは「古典主義的表象」からロマン主義的感性への移行期、すなわち英・仏・独において近代が成立する過程に「崇高」が果たした具体的な役割を問いたい。

今回のワークショップにおいては、秋季大会プログラムに掲載された上記の問題意識にもとづき、報告・議論をおこなった。フランス文学という枠組みからはみ出た企画であったにも関わらず、問題を複眼的に論じる機会を設けていただいた主催校のご高配とご参加いただいた方々にあらためて感謝申し上げたい。

## イギリス美学における〈崇高〉の展開とE・バークの詩・触覚・アイルランド 桑島秀樹

報告は二部構成で、第一部では、バーク登場までのイギリスでの崇高論の検討、第二部では、バークの崇高論そのものの分析（読み直し）をおこなった。第一部前半ではまず、近代に〈崇高〉を復興させたフランス古典主義者ボワロー活躍前後 — 偽ロンギノス翻訳（1674年）、ペローとの新旧論争（1687-94年）、『ロンギノス考』出版（1694年） — の、イギリスでのロンギノス受容に触れた。17世紀末から18世紀初頭のイギリスでは、フランス・サロンの影響を受け、ロンギノスないし〈崇高〉の問題が人口に膾炙する。注目すべきは、1710年代、ウィッグ党詩人L・ウェルステッドによるボワロー訳に基づく英訳、1739年、神学者で古典語翻訳家W・スミスによる英訳（1819年まで重版、バークも使用）だ。ただし、このスミス版は国教会聖職者でミルトン崇拝者Z・ピアースによる1724年のラテン語註釈を参照していた。また、ボアロー訳以前の1652年に、やはりミルトン主義者で議会派のダーラムのJ・ホールが英訳を発表してもいた。ボアロー訳以前のイギリスでも、すでに〈崇高〉復興の胎動があったのだ。

第一部後半では、①文芸作家J・デニスによる「恐怖／熱狂の美学」、②新聞編集者J・アッディスンによる「想像力／大きさの美学」、③哲学者シャフツベリ3代伯による「プラトニズム／直観主義の美学」、④文豪S・ジョンソンによるスコットランド嫌悪（「オシアン」否定）と謎の学者J・ベイリーによるスコットランド文化評価に言及された。これらは、グランドツアーやジャーナリズムの興隆、宗教的・政治的内乱（英蘇合邦を含む）など当時の社会状況を反映したものであった。アルプス越えを綴ったデニスの「歓喜にみちた恐怖」体験（1688年）など、快不快の混交する崇高感情を記述した先例だし、アッディソンのエッセイ「想像力の快」（『スペクテイター』誌連載）は、自然をめぐる感

覚主義的美学の嚆矢である。ここには、シャフツベリ『モラリストたち』(1711年)での神的=宇宙論的調和の〈崇高〉(天の崇高)と並び、地上的で感覚的な〈崇高〉すなわち恐怖と歓喜に満ちた「魂の高揚感」の分析(地の崇高) — バークの議論に結実 — の萌芽を確認できる。「地の崇高」とは、古典主義の亀裂に生じた新たな感性であり、オシアン古詩の眞贋論争と相まってケルト的辺境評価の問題にもつながる。いわゆる「ロマン主義」はこれに深くかかわっている。なお、イングランド人ジョンソンが蘇国ハイランド地方の野趣を嫌うのは、「ジャコバイトの乱」への恐怖を反映した政治的判断だったという視点も重要であろう。

第二部では、西洋美学における〈崇高〉の最初の理論的提唱者アイルランド人バークならびに彼の崇高論『崇高と美の観念の起原』(1757年)の意義が論じられた。ここでは桑島独自の研究視角から、①詩画比較論としての〈崇高〉の定位、②その導出原理たる感覚主義的美学(「触覚」重視)、③表象不可能なアイリッシュという伝記的背景への言及がなされた。結果、快適な「明瞭な」表象像の、絵画への、さらに〈美〉への振り分け、対して、不快な「曖昧な」表象像の、詩への、さらに〈崇高〉への振り分け、という事態が確認された。バークの議論は、表象の明瞭さを求める古典主義の亀裂に現れた「苦」の美学であり、反イリュージョニズムに棹さす「ロマン主義的な」ものなのだ。崇高論直後、1760年代初頭にバークが『年鑑』でおこなったオシアン評価もここに密接にかかわる。また政界登場後の、東インド会社総督弾劾(インド文明評価)も軌を一にしよう。ここには、辺境的野生への再評価、具体的には抑圧アイリッシュへの共感がある。最終的にバーク的「地の崇高」こそ、現代においては、カントの人倫的崇高論を相対化しうるものであることが示唆された。

## ドイツ近代の崇高 — その秘教的背景をロンギノスに遡り、ヘルメス主義に即した政治的機能を探る —

坂本貴志

本発表はドイツの十八世紀における崇高の、文化的、思想的背景を探ることを目的としている。天上界への魂の昇昇という、古典古代期に広く認められた典型的なイメージのトポスが、ロンギノスの『崇高論』において認められるのを確認し、それがカントとシラーの崇高論にまで影響を及ぼしている様を明らかにしようとする。またロンギノスの崇高が雄弁術のテーマであり、雄弁術は自由な討論の場における説得の技術であったことから、崇高が本来政治的な性格を持っており、十八世紀の崇高もまた基本的に政治的な性格をもつことを確認する。

十八世紀のドイツ語圏における崇高を考えるにあたってまず手がかりとした

のが、ピエテル・タンイェ (1706-1760) によって描かれた図版であり、これは、カール・ハインリヒ・フォン・ハイネケン (1707-1791) がロンギノスの『崇高について』のドイツ語訳をギリシア語原文と共に紹介した書の見開きに掲げられた。分析を通して明らかになったことは、1. アレゴリーとして表現される修辞学の神レトリカは、普通、剣や笏を属性として持つが、この図版ではヘルメス神の持ち物であるカドゥケウスを持っている。2. その理由としては、ヘルメス神が一方で雄弁の神であること、またエジプトの神トートとヘルメス神が融合して生まれたヘルメス・トリスメギストスがこのカドゥケウスによって示唆されてあるためと考えられる。ヘルメス主義の教義である、天上界への魂の昇昇のトポスがカドゥケウスによって女神レトリカと結びつけられており、それはまた図版の中に、図像学的には再生を意味する蜜蜂が描かれてあることと関係している。

ロンギノスの『崇高について』のうち、とりわけロンギノスの哲学的背景が読み取れるところでは、天上界への魂の昇昇という、古典古代世界の様々な宗教と思想に流布した典型的トポスが読み取れる。そしてこのトポスがカント (1724-1804) の場合にはキリスト教カバラとして継承され、それは彼の『視霊者の夢』(1766) において確認される。カントの批判期以降の仕事は『視霊者の夢』が主題とした、魂の存在あるいは認識を不問に付すことから始まるが、しかし崇高論においては、このかつての主題に崇高を通して取り組むかに見える。カントはまた旧約における偶像崇拜の禁止の戒律を取り上げて、そこに崇高を認める。この「否定的表現」としての崇高がもつ政治的性格を、フリードリヒ・シラー (1759-1805) は同時代の市民社会における政治的教育的可能性として探究した。シラーもまた基本的には、ロンギノスならびにカントにも認められた、天上界への魂の昇昇という、新プラトン主義的、カバラ的、ヘルメス主義的なトポスを共有しており、こうしたトポスにあるイメージを換骨奪胎しながら美学的かつ教育的な述語へと鍛え上げた。イシスの秘儀、すなわちシラーによれば神の統一と魂の不死性に関する教えは本来ファラオと秘儀聖職者の独占的な所有物であったが、この奥義を、自らもこの秘儀教団の神官であったとされるモーセがユダヤの民に暴露することで、神権政治によるユダヤの民族集団が生じたとするヘルメス主義の歴史観にシラーは依拠する。そしてモーセが神に関する秘密の教えをユダヤの民に暴露してひとつの宗教的民族集団を作り出したそのメカニズムを、フランス革命を背景にして新しい市民社会の構築が求められていた時代における、市民共同体を統合するためのメカニズムへとシラーは応用しようとしたのだった。

## 近代フランス修辞学における『崇高論』の役割

今回の発表においては、ベルナール・ラミ、シャルル・ロラン、シャルル・バトゥをはじめとする萌芽期の近代フランス修辞学の理論書を分析することにより、18世紀フランスにおいて、ロンギノスの『崇高論』ならびにボワローによるその翻訳と序文が果たした役割を明らかにした。ここでは特にそのうちの2つについてまとめた。

#### (1) 習得可能な「技術」としての崇高

17世紀における崇高とは一種の神的な力であり、それを学習によって習得することは難しいと考えられていた。ところが、ロンギノスの『崇高論』は、修辞学の学習によって崇高な言説の構築が可能になると論じたものであったことから、18世紀のフランス語修辞学理論書によって、これまでの通説をくつがえす論拠として用いられる。ロンギノスが強調するのは、崇高な言説を書くためには、自己反省的な「趣味判断」の力が必要であること、そしてこの判断力が誰にでも習得することができる「技術」であることである。このロンギノスの見解に従い、18世紀フランスでは、修辞学の学習による美的判断力の養成が、「崇高」な言説を書くために必要であるとされるようになった。ここに現出しているのは、個人が教育によって自らを鍛えるという、「啓蒙」の真髄そのものである。さらにロンギノスが、崇高に対する美的判断は冷静な理性的判断ではなく、「熱狂」をともなう必要があるとした点についても、18世紀の修辞学理論書は追随する。ヴォルテールが『百科全書』に執筆した項目「趣味」において、美的判断には「熱狂」が欠かせないとされていることはよく知られているが、それは言い換えれば、崇高が感じとられる瞬間には、判断の主体の内部に、主体自身によっては到達不可能な「他者」の存在が必ず立ち現れるということである。

#### (2) 「英雄的崇高」— 崇高の政治性

ボワローが1701年に序文を改訂した際、コルネイユの『オラス』の一節である「(息子が) 死んでくれていたらよかった (Qu'il mourût.)」と、『メデー』の中の「私だ (Moi.)」を、創世記の「光あれ」と同程度に崇高であると記したことから、修辞学理論書において、コルネイユの詩句は崇高の新たな象徴となる。ボワローがコルネイユを崇高の例としたことは、それまで古典古代の作品にのみ認められた価値であった崇高に、近代人が到達できたという画期的な事実を示すだけでなく、人間にもまた「崇高」な言説を生み出し得るということの意味するものだった。こうして18世紀の修辞学理論書においては、「神の崇高」と「人間の崇高」という2つのジャンルが、別々に論じられるようになり、やがて「人間の崇高」は「英雄的崇高」という概念に収斂されていく。ところが「英雄的崇高」とされるのは、「死んでくれていたらよかった」にせよ、「私

だ」にせよ、いずれも共同体の個人には不可能な「判断」である。このため英雄の「判断」は、模倣されるべき模範ではなく、共同体における超越的な存在として崇め立てられるものとなり、それが読み手という個と結びつくことができるのは、ただ「熱狂」を介してのみでしかなくなる。これこそが崇高と英雄の問題のパラドクスと言えよう。

\*

報告の後、会場とパネリストとの質疑応答においては活発な議論が生じ、あらためて「崇高」が「論争的な」概念であることを強く感じた。「崇高」はこれまで美学概念としてのみ論じられることが多く、ヨーロッパ市民社会の成立に重要な政治的役割を果たしていたことはあまり知られていない。今回のワークショップにおいて、英・独・仏それぞれにおける事例を確認できたのは貴重であった。以来、パネリストを中心に、さらに議論と考察を深めている。

## ワークショップ4

---

### 印刷物の生成論

コーディネーター：鎌田隆行（信州大学）

パネリスト：石橋正孝（日本学術振興会特別研究員）、高木信宏（九州大学）、  
和田章男（大阪大学）

鎌田隆行

本ワークショップでは、狭義の草稿だけでなく印刷物（校正紙、版本）の生成と再編の問題を視野に収めることで一層その作品の射程や歴史的コンテクストとの関係、また再解釈の可能性が明らかになる作家を取り上げ、出版戦略、支持体によるテキストの異化効果、編集者・印刷業者の作品制作への関与といった、これまで比較的軽視されてきた問題にも注目しながら、生成論の新たな展開の可能性を探った。会場からは競合版の問題に関して示唆的なコメントが出され、入稿（印刷化）において終焉を迎えることなく、校正段階や複数の版本で再構造化のダイナミズムを現し続けるテキスト生成の問題圏の広がりが確認できた。

以下、各発表の概要である（発表順）。

#### 1. エッツェル版『赤と黒』のヴァリエント

本発表では、重要な異文を3箇所に含むエッツェル版『赤と黒』（1846年）に用いられた底本の同定を試みた。それらの由来にかかわる決定的な知見を提出したトーマス・フォン・ヴェーゲサック（『スタンダード・クラブ』誌第75号、1977年）によれば、最重要の異文は、いずれも登場箇所が『赤と黒』初版（ルヴァヴァースール書店、1830年）の3つの「carton 差し替え刷」に対応しているため、差し替え刷による訂正前のテキストである蓋然性が高いという。彼はこのことを異文の内容や書簡などの検証によって裏づけたうえで、エッツェル版が初版の原稿に基づいて出版されたのではないかと推測したのだった。

われわれはまずエッツェル版の底本に関するヴェーゲサック説の批判的検討から出発した。その主たる論点は、同版の異文のうち差し換え訂正に起因するもの以外は、どれも遺言執行人ロマン・コロンの手による事後的な改削で生じたと思えることにある。またエッツェル版が初版の校正段階での加筆を収録している事実も原稿使用説と齟齬をきたす。以上の論証から新たに浮上したのは、原稿ではなく校正刷が底本に採用された可能性である。われわれは第2版（ルヴァヴァースール書店、1831年）にも初版と同じ3箇所に差し替え刷が綴じられている事実に着目し、第2版（12折判6巻）の印刷工程が初版（8折判2巻）の組直しによる併行作業であったという実態、そして初版の校正刷だけでなく第2版のそれも底本の候補として考慮しうる妥当性を明らかにした。

かかる考察を前提に各版のテキストを再検証した結果、第2版に散見する異文、なかでもスタンダードが第三者による改竄だと指摘した異文をエッツェル版が採録していること、さらには同版が、全巻を通しての章番号や献辞「幸福な少数者へ」の欠落という、初版に対する第2版の相違点を踏襲していることを根拠に、われわれは次の結論を導きだした。すなわちコロンは初版の本文との照合を疎かにしたばかりに、差し替え訂正に先立つ第2版の清刷をエッツェル版の底本に選んでしまったのである。1853年のミシェル・レヴィ版『赤と黒』の出版に際し、彼が今度はエッツェル版を底本にしたことは、両版の異文がほぼ相同である点から想像に難くない。だが、両刊本の読者が差し替え前の辛辣なテキストを享受したという側面については、受容史の観点から再考する余地がある。

## 2. バルザックの創作における印刷物の役割

鎌田隆行

本発表においてはバルザックにおける印刷物の生成論の問題を、従来ステファン・ヴァッションらが進めてきたマクロジェネティック（バルザックが刊

行した版本の網羅的な把握による『人間喜劇』の作品群全体の構造化と流動的な再編の過程の検証)の立場ではなく、個別作品の執筆において印刷が果たした役割という、よりミクロの、かつマクロジェネティックと相互補完的な視点から検証した。

まず、1820年代半ば～後半の実業生活において印刷業や活字鋳造業を営み、書物の形而下的な現れを総体的に見つめる経験をしたバルザックが、その後この経験を活かして1820年代終盤に『ふくろう党』で文壇に本格的に復帰するにあたって執筆法を変えたことを確認するとともに、校正刷りを大胆に用いるこの新たな技法のメカニズム(書きながら着想した内容をただちにテキストに導入できるシステム)を考察した。

続いて、創作プロセスの中に校正刷りの技法を導入したことによって、草稿のみによる執筆では生じたい異なる効果がさまざまな次元で作中にもたらされていることを、『セザール・ピロトー』(1837)、『パリにおける田舎の偉人』(1839)などの具体的な作品の生成資料に基づいて検討した。とりわけ、1)草稿から校正紙に切り替わる際のテキストの可視性の変容が大幅な改変の契機となる現象、2)校正刷りの物質的な可動性の活用によるテキストのブロック編集(今日のワープロでのカット&ペーストに類似)、3)「テキスト内テキスト」(看板・広告文など、現実物としてのテキストの小説内での表象)の印刷の技法が重要であることを指摘した。

可塑的なテキストの構築を実現するために導入されたとされる執筆方法が、おそらくは作者自身の当初の意図を超えて、たえず作品群の布置を異化させる機制と物質的な印刷ページの美学化という現象を招来したというのがここでの結論であるが、より広いコーパスによるさらなる検証を続けていきたい。

### 3. ジュール・ヴェルヌにおける本文校訂の諸問題

石橋正孝

ジュール・ヴェルヌ(1828-1905)の小説連作『驚異の旅』の構成作の多くがまず雑誌『教育と娯楽誌』ないし一般紙に連載された後、小型の通常単行本の形でいわゆる初版が刊行され、最後に大判の挿絵版が出版されていたことはよく知られている。これまでのところ、三種類の版は刊行順に従って準備されてきたという前提が概ね無批判に受け入れられてきた。ガリマル社の文庫「フォリオ」で先頃刊行された『海底二万里』『八十日間世界一周』『神秘の島』を筆頭に、近年のヴェルヌ作品再刊は、基本的に挿絵版の本文に基づいており、こうした編集方針は、初期作品に関する限り、間違っていない。ところが、普仏戦争後、『神秘の島』以降の作品については、まず挿絵版の校正刷りで本文が「ある程度」固められた後、順次それ以外の二種類の版が準備されていた。言

い換えれば、後で用意される二種の版が挿絵版の組版の転用であったケースはおそらく例外的であって、しかも、それらは必ずしも常に挿絵版の校了紙に基づいて組まれていたわけではない。同じことが雑誌連載と通常単行本の間にも指摘できるため、結果として、最後に刊行される挿絵版が多くこの点で一番古いヴァージョンである一方、三種類の版のいずれにも最新の直しが分散するという、校訂者にとってはまさしく悪夢としかいいようのない事態がしばしば生じていたのである。

こうしたヴェルヌ特有の現象が、編集者エッツェルの強力な意志により、挿絵本として『驚異の旅』が制作されていた事情に由来することはいうまでもない。エッツェルが作り上げた編集システムは、彼の死後、その息子の代にも引き継がれたが、作家と編集者の間の力関係の変化に伴い、微妙な変化も認められる。本報告では、そうした変化を示す興味深い事例を数点検討した上で、本文校訂の問題を複雑化した最初の事例、すなわち、挿絵版を最初に準備するという手順が初めて適用された作品である『海底二万里』のヴァリエーションの中から、十九世紀の文学テキストの本文校訂が孕みうる諸問題のケーススタディとして役立つと思われる事例を数点検討した。

#### 4. 「印刷物の生成論」の先駆者プルースト

和田章男

##### 1) 「印刷物の生成論者」

『囚われの女』の中に含まれる 19 世紀の大作をめぐる有名な一節を取り上げた。ワーグナー、ミシュレ、ユゴー、バルザックの作品創造に関して、当初個別に発表された作品に、「後から」、いわば遡及的に「統一性」が付与されるという点に、プルーストは「偉大さ」および「美」を見出している。「未完成」という特徴に着目していることにも、作品の生成過程へのプルーストの関心が表れているが、一人の作者における「創作する者」と「批評する者」の共存に注目するとともに、とりわけ 19 世紀の作品に特徴的な「序文」(Préface, Avant-Propos) は、また「後から」書かれるという性格から、「序文」が自らの作品の「再読」(relecture あるいは auto-lecture) の顕在化として注目される。このような視点から文学を考察するプルーストを、「印刷物の生成論」の先駆者とみなすことができる。

##### 2) プルーストの小説創造における記述媒体 (1) : カイエ

『失われた時を求めて』は出版拒否や戦争などの偶発事によって、結果的に作品は大きく発展し、作品構造も変化する。このような作品の進展を当初から予期していたはずがないにもかかわらず、創作を開始してまもない 1909 年春には、上記の考察を特にバルザックを対象にして行っている。それは「カイエ」

の使用と深く関係しており、この新たな記述媒体によって、最初は断片、エピソードを執筆、後から「関連性」および「統一」を付与していくことが容易になった。プルーストは19世紀の大作の生成過程を「カイエ」使用によって自らの創作法としたのだ。

### 3) プルーストの小説創造における記述媒体（2）：タイプ原稿

フランスにおいて20世紀初頭頃から作家たちはタイプ原稿を使い始める。プルーストは、1909年秋に作成した小説冒頭部のタイプ原稿の再読によって、『サント=ブーヴに反論する』の構成から、「失われた時」と「見出された時」という対照的構造を持つ『失われた時を求めて』の構成へと大きく変化させる。また死の直前には、『消え去ったアルベルチヌ』のタイプ原稿において小説最終部の構成を大きく変えようとしていた。プルーストにとってのタイプ原稿は、バルザックにとっての校正刷りと同様に、自らの作品を相対化し、作品全体の見通しを持ちつつ客観視できる記述媒体として有効なものであった。

## ワークショップ5

---

### ミシュレ研究の新地平

コーディネーター：真野倫平（南山大学）

パネリスト：小倉孝誠（慶應義塾大学）、坂本さやか（東京大学）、立川孝一（筑波大学）、大野一道（中央大学、コメンテーター）

真野倫平

2010年に『フランス史』の翻訳の刊行が開始され、ミシュレの仕事が再び注目を集めつつある。ミシュレは単に19世紀を代表する歴史家であるのみならず、博物誌、さまざまな社会的エッセー、膨大な日記などの著者として、その後の多くの歴史家・文学者・哲学者の関心を集めてきた。本ワークショップはこの19世紀の知の巨人について、歴史学と文学の境界を超えた多様な視点から、新たな読解の可能性を模索するものである。

立川氏は歴史研究者の立場からミシュレと20世紀歴史学との関連を、小倉氏は19世紀の自然科学との関連を交えながらミシュレにおける女性の表象を、坂本氏は祝祭・演劇の主題を通じてミシュレの社会教育の理念を、真野氏は歴史記述の問題と絡めつつミシュレにおける記憶の問題を論じた。最後にコメンテーターの大野氏よりミシュレの文学性を再確認しつつ全体への講評がなされ、さらに会場から活発な質疑が寄せられた。振り返ると、文学・歴史学・自然科学

の諸領域を横断しつつ、ミクロなテキスト読解からマクロな思想史的概観に至るバラエティに富んだ内容になったように思われる。

以下にそれぞれの発表の概略を記す。

## ミシュレと現代歴史学

立川孝一

ミシュレの歴史学が現代の歴史学（アナル学派）にどのように受け継がれているか、またどんな所が批判されているかということを確認した上で、ミシュレ研究における可能性について考察する。

1) ミシュレの死後、彼の歴史学を再評価し、「新しい歴史学」のモデルとして推奨したのは『アナル』の創立者L・フェーヴル（1878-1956）である。彼の指摘は多方面にわたるが、地理の重視はブローデルの『地中海』に、心性史はル・ゴフやアリエスに、祭りへの関心はオズーフの『革命祭典』に、女性や身体へのまなざしはコルバンの仕事（『身体の歴史』など）に引き継がれている。

2) フランス革命史のような政治史においては、フェールの『フランス革命を考える』（1978）以来、ミシュレにとってはむしろ逆風が吹いている。なぜなら、第三共和政（1870-1940）においてフランス革命の理念が国家のイデオロギーとなり、その歴史が愛国心教育の素材となった過去のいきさつがあるからであり、20世紀の終りに進化した脱国民史化の流れの中ではミシュレの愛国者的イメージはむしろマイナスになっている。

3) だがその一方で、『記憶の場』（1984-92）の編者P・ノラは、「国民史の解体」を主張しながら、「一昨日の歴史家」としてのミシュレの再評価を試みている。つまり、ノラが批判するのは、科学の名の下にナショナリズムのイデオロギーを隠蔽したセーニョボスらの実証主義史学であり、ミシュレのようなロマン派の歴史は、「物語」を作り出す文学的な才能ゆえに今後ますます求められるようになるだろう。R・バルトはミシュレを評して「不可能な言語しか語れない近代性の作家のはじまり」と言っているが、そこにこそミシュレの可能性が残されている。

## ミシュレと女性の表象

小倉孝誠

1850年代から60年代半ばにかけてのミシュレは、主著『フランス史』と並行して、男と女の間をめぐり一連の書物を著わした。それは同時代的状況への強い関心の表れである。ミシュレが女性と「女性性」についてどのような表象を構築したのかを、四つのテーマに即して考察できる。

1) 歴史と女性:『フランス革命史』において、ミシュレは1789年10月の「ヴェルサイユ行進」を、政治と社会運動から疎外されていた女性が歴史の流れを変えた大事件と見なす。民衆のなかで最も民衆的な部分である女性たちが、歴史の動きをその全体性において突き動かす重要な主役の一人として立ち現れる。これは歴史叙述にもたらされた大きな転換であろう。

2) 宗教と女性:ミシュレが定義したような意味での神は、両性具有的な実体である。創造と行動を具現するかぎり神は男性的であり、豊饒と愛をつかさどるかぎりにおいて神は女性的である。『愛』や『女』では、自然の原理のなかに神や宗教性を認める女性の役割が指摘され、それをつうじて社会と家庭における男女の相互補完性が強調される。

3) 自然と女性:妻アテナイスはミシュレに自然とその神秘を啓示した。『鳥』や『海』などの博物誌的著作では、自然が知性と感受性をそなえたものとして記述され、いわば自然が人間化される。その自然と、女性は男性以上に深く共振できる。『女』は「女性性」に捧げられた一篇の叙情詩である。

4) 身体と女性:同時代の作家たちがフランス女性の実像を正しく表現していない、という不満を感じていたミシュレは、女性（とりわけ庶民階級の女性）の身体をめぐる考察を展開した。自然の一部である身体が、同時に社会と文化によって構築される表象でもあることを知っていた彼は、女性における母性と病について問いかけ、そのために「新しい言語」（『日記』）を探究した。

そして最後に付言するならば、1862年に刊行された『魔女』は、以上のようなミシュレの思想の多様な側面が凝縮された書物、歴史学と博物学と人類学の結節点に位置する重要な著作である。

## ミシュレにおける教育としての演劇・祭典

坂本さやか

過去の生命を生き生きと劇的に「復活」させることを試みた歴史家ミシュレは、宗教祭典や聖史劇を歴史記述に描き込むだけでなく、演劇・祭典の教育的役割についても考察を行っている。1793年以降の教会勢力の弱体化と第三共和制の非宗教的な文化の即位の間に生じた「道德権力の特殊な配置」（モーリス・アギュロン）のなかにあつて、ミシュレもキリスト教祭典にかわる新しい祭典やシンボルを模索していた。祖国の宗教に奉仕する祭典や演劇を通して、ミシュレは民衆のどのような自己形成を考えていたのだろうか。

ルソーの『ダランベールへの手紙』の祭典論や「サヴォワ助任司祭の信仰告白」に早くから親しんだミシュレは、『民衆』において、階級対立の超克を目指しつつ、初等教育及び軍隊での政治教育、集会、図書館、祭典を通じた生涯教育について構想している。『フランス革命史』の連盟祭の記述において、民衆を主役と

する国民統一の祝祭を描いた後、1848年のコレージュ・ド・フランスの講義では、ギリシア演劇をモデルに、国民伝説の上演を通じた民衆の集团的・通時的アイデンティティの形成の必要を訴えている。具体的には革命期の英雄の格言劇を念頭に置き、生前には未発表であったエッセイ『宴』においても、ジョルジュ・サンドに革命思想を呼び醒す演劇の創作を提案している。

他方、晩年の作品に顕著なように、ミシュレは、演劇・祭典の医学的・治癒的役割にも注目しており、『魔女』において、サバトを抑圧された人間性の回復の手段と見なしている。さらに『われらの息子たち』では、悲しい学校教育に由来する病である「心臓の収縮」を癒すための祭典の重要性を説いている。このように祭典や演劇は、単なる国民教育の枠組みに回収されるわけでもなく、学校教育や現代生活の抑圧からの解放という人間的欲求に答える治癒的な役割も担っており、こうした点がミシュレの特徴を形作っている。

## ミシュレと記憶の問題

真野倫平

1980年代に刊行が始まるノラ編の『記憶の場』は、現代歴史学における史学史的意識の高まりを示している。そこでは、国民的アイデンティティを保証してきた伝統的な「国民の歴史」の枠組みそのものが問い直され、個々の記憶の復権が模索されている。

このような問題意識からミシュレを評価することはなかなか難しい。というのもミシュレは一方で「国民の歴史」の代表でありながら、他方でそれに収まらない一面を持つからである。ミシュレは1831年の『世界史序説』によって歴史家として活動を開始したが、そこではクーザンの歴史哲学の影響のもと、フランスの成立が人類の漸進的進歩という予定調和的な枠組みの中でとらえられていた。しかしミシュレはやがて歴史哲学批判に転じ、それがもつぱら勝者の立場から構成されていること、全体の進歩のために個々の不正を捨象してきたことを指摘する。彼はこうして歴史学の個々の記憶に対する暴力を批判し、全体に対する個の権利を主張する。

歴史記述のレベルでは、それは細部の復権という形をとる。例えばミシュレは『フランス史』のヴァルドー派の虐殺の場面で、読者が苦痛を感じるほど細部の描写を多用し、「メメント」という言葉で読者に記憶の義務を訴える。それは多数派の少数派に対する迫害への糾弾であると同時に、個々の小さな暴力を捨象してきた従来の歴史学に対する批判でもある。

このような個への注目、ミシュレの歴史にマイノリティや民衆に対する新たな視線をもたらした。しかしそれは同時に、彼の歴史全体の方向性をより曖昧なものにした。『十九世紀史』の序文にある「時間の歩みが完全に変わった」

という言葉は、ミシュレのこのような意識の変化を表しているように思われる。

## ワークショップ6

---

### アンチモダンの思想と文学

コーディネーター：松澤和宏（名古屋大学）

パネリスト：有田英也（成城大学）、吉田裕（早稲田大学）

文学史においてこれまで正面から問われることが殆どなかったアンチモダンの世界の扉を開けたという点で、アントワヌ・コンパニョン『アンチモダン—— ジョゼフ・ド・メーストルからロラン・バルトまで』は画期的な著作と評せよう。アンチモダンの作家は、大革命以降の狂騒に花を添える「進歩」や「解放」を懐疑の対象とし、その虚妄性を暴き続けてきた。だが、アンチモダンの作家は歴史の不可逆性を痛感し、旧体制への回帰を目論む復古的伝統主義者と一線を画して、心ならずもモダンであることを受け容れたのである。以下は、アンチモダンをめぐるコンパニョンの問題提起を踏まえて行われた三人のパネラーの報告である。

最初の報告では、「崇高」に即して、フランス文学研究におけるアンチモダンの意義を探った。美学における「崇高」論の定番、バークとカントを呼び出して、人間の到達しうる形而上的次元への予感を奏でたコンパニョンは、ド・メーストルを、たんなる「反革命」から「フランス革命の独創的な観念」に導く。国王の処刑は、聖なるものの顕現として宗教的に解釈される。ここでバタイユの「至高性」が参照される。ド・メーストルが革命の暴力を、来るべき最後の審判のゲネプロ、リハーサル、予告編と解しているからだ。

一方で、この解釈はボードレールと呼応して、犠牲者と処刑人の「裏返し可能」な関係とも結びつく。処刑人が魅惑的に描かれ、処刑という行為そのものの神秘性が言われるとき、社会秩序のモデルニテを基礎づける「革命」と「反革命」の対立がぶれることになる。たとえば、初期のロマン主義者は「失望せる貴族」、古典主義者とは開明的（リベラル）ブルジョワジーだが、シャトープリアンは、この政治的対立を美学に仕立てた。

1830年の七月革命以後、開明的（libéral）ブルジョワは解放的（libertaire）ブルジョワに転化し、わたしたちが一般にロマン主義者として理解する、「崇高を渴仰し、だが反ブルジョワ的〔反俗的〕なブルジョワになりはてる。1848年に熱狂する文学者たちのような健康的で楽観的なロマン主義に、「ダンディ」が異を唱えた。進歩に流行を対置し、深さに表層を突きつけるダンディたちの捨

て身のパフォーマンスが、なるほどアンチモダンだと納得させられる。「ボードレー、ブルジュエからブルースト、ドリユ・ラ・ロシエルまで、ダンディはアンチモダンの威容、すなわち非協調的で反抗的な個人主義者でありつづけるだろう」(p.129)。わたしのようにドリユについて博士論文を書き、コンパニオンがかつて勤務していた大学に提出したフランス語教員などは、さしずめダンディが軽蔑したブルジョワもどきであるのに、反抗の息吹で熱を出しかねないので要注意である。

こうしてアンチモダンの理想は知的なものから行動的な、それも選良の秘密結社のようなものになり、「反動的前衛」(p.130)をなす。これが1930年代にすでにファシストをもって任じたドリユならともかく、バタイユらの「アセファル」に当て嵌めるならただでは済むまい。だが、コンパニオンは「保守革命」にもファシズムにも言及を避けている。そうだ、アンチモダンにはドリユが「奇妙な戦争」のあいだに公にした小説『ジル』(1939)をもって終わり、その先がない。本書後半の「人物たち」で、対独協力期はポーランドとバンダによる対位法によって語られ、フランス的ファシズムとアンチモダンの関連は主題化されない。広義のアンチモダンは、副題にあるように「ロラン・バルトまで」だが、狭義のそれは第二次世界大戦の手前までである。(有田英也)

『アンチモダン』は、大革命以降、共和政民主主義へと一貫して進歩してきたと考えられてきたフランス近代への懐疑を、文学者たちを通して捉え直そうとするものである。連綿と続いていた批判がコンパクトなかたちで明らかにされていて、興味深いのが、当然ながら、近代批判はコンパニオンが明らかにしたものだけではない。批判の可能性の幅を確認するためにも、彼の論の出発点となり、そしておそらく彼の考えがもっとも大きく付加されているド・メーストルのフランス革命批判に、同じく近代の批判者でありながら『アンチモダン』の中ではさほど紙幅を割かれてはいないバタイユを中心とする作家たちの主張を、とりあえず時代背景の差を無視して対比してみる。違いが鮮明になるのは、ルイ16世の処刑と共同体の形成をめぐる解釈の場面である。

ルイ16世は、ヴァレンヌの逃亡事件によって国を統合するという社会契約を破棄し国民と戦争状態に入ったのであるから、敵と同様に殺害されねばならないとして、死刑を宣告される。これに対してド・メーストル、ボナール、メヌ・ド・ピラン等、カトリックの反革命思想家とされる人たちは、大革命とはアンシャン＝レジームから始まる混乱の頂点であり、国民全体の罪であって、ルイ16世の死はこの罪を贖うための贖罪の死、それによって国民が再生し結束することを可能にする死だと考えようとした。そこには「供犠」の観念があるが、1930年代終わりの「社会学研究会」でクロソウスキーは、サドを援用しつつ、王の処刑は国民を贖われることのない罪に突き落とした、と言う。バタイユは直接ルイ16世の死を論じることはないが、供犠における殺害行為が人間の根本に触れる重大事であ

ることを認めつつ、(救済の教義ほど醜悪な逃げ口上はない)(『内的体験』)と批判し、贖罪や救済の考えを退け、罪を罪として引き受けることを主張する。

共同体という主題に関しても、同様の微細だが明確な違いが現れる。ド・メーストルにとっては、王の贖罪によって再生するのは、カトリックに基づく王国だった。他方で、ファシズムに脅かされていたバタイユたちにとっても、共同体をいかに形成するかは焦眉の問題であった。彼らは社会生活には、諸個人の和を越え関係の質を変貌させる共同的な運動がある、ということを知る(「聖社会学」)。これは、普遍的個人が契約によって社会を構成するというフランス近代の原理と対立する考えであり、この点ではド・メーストルと共通するが、他方で共同体にはっきりと違った性格を与える。彼らは民族・宗教・文化などの共通性に基づく「事実による共同体」に対して、自分の意志によって参加する「選択による共同体」を提起し、伝来の宗教によらずして、契約を越える社会的紐帯を産み出そうとした(成功したかどうかは別の問題だが)。こうした点が二つの思想の違いがもっともよく見える箇所であろう。(吉田裕)

近代に抵抗を示す一群の個性的な作家たちが、文学と思想と政治の交錯点に姿を現してくるのは、フランス革命を歴史的な契機としてである。アンチモダンの特徴は、まず何よりも反革命である。アンチモダンとは、人間社会を司っているものは、長い歳月を経て継承されてきた経験的知恵や伝統と神の摂理である、とバークとともに主張し、革命の暴挙に怖れを知らない近代の人間の傲慢、自己絶対化を看取する。ド・メーストルは「人権」の想定する抽象的「人間」など何処にも存在しないとしてその虚構性を批判し、諸個人は具体的な社会の中でこそはじめて存在し、その社会の成立は人間の理性や意思による設計を遙かに越えたものであると説く。しかしながら、彼らはボナルドやモーラスのような伝統的復古主義者と異なって、旧体制への回帰の不可能を熟知しており、そこからアンチモダン特有の両義性が生まれてくる。ド・メーストルはテロルの吹き荒れる革命は、神の人間に対する懲罰であり、ルイ16世は人間の罪を贖うためにギロチン台の露と消えたのだと解釈する。革命は不可逆的な出来事、摂理であるのだから、革命の後にこそ反革命の段階が来ると考えた。それは革命を否定するもう一つの革命なのではなく革命の反対物なのである。シャトーブリアンも「革命は勃発した時にはすでに完遂されていた。革命はその廢墟を散乱させたに過ぎない」というように歴史の不可逆性の認識を語る点でモダンであるが、同時にそこにデカダンスを見る点でアンチモダンであり、憂愁やメランコリーをボードレールらの後代に伝えていく。トクヴィルは抽象的な理性の名の下に過去を白紙還元する革命幻想を批判しながら、同時に絶対王政時代以降進行してきた中央集権化の動きが革命において加速したとして、歴史的不可逆性の認識を示している。このような屈折した反革命の立場から、19世紀のアンチモダンは、言論出版の自由を重視するリベラルでありつつ、デモクラシーの進捗、とりわけ人民主権とその制度化である

普通選挙に対して、熱狂的な衆愚政治をもたらすとして懐疑と不信を抱いた。バルザックは『田舎医者』のなかでデモクラシーがもたらす世論の専制や野放しにされた平等主義的羨望の跳梁の脅威を語っている。フローベールは『ボヴァリー夫人』の結末に世論の支持を背景にした薬剤師の名誉勲章受勲の挿話を配し、『紋切り型辞典』には「民の声は天の声」というエピグラフを付すことになる。ボードレールもまた散文詩「菓子」でルソーの性善説を野蛮な少年たちの喧嘩を通して徹底的に戯画化している。

ロラン・バルトは、写真の時代とはじっと成熟を待つことのできない性急さの時代、すなわち「革命、異議申し立て、テロ、爆発」の時代であり、「かつてそれはあったという写真のもたらす驚きは姿を消すだろう」と語ったが、この言葉は、シャトブリアンをはじめとするアンチモダンの文学と時の隔たりを越えて静かに響き合っているのではないだろうか。（松澤和宏）

## II 書評

アントワヌ・コンパニオン（今井勉訳）『第二の手、または引用の作業』[1979]、水声社、2010年

評者：塩川徹也（東京大学名誉教授）

引用が文学の創造と研究にとって最重要課題の一つであることは言を俟たない。間テキスト性の観念を持ち出すまでもなく、あらゆる発言、あらゆるテキストは、すでに言われたこと、書かれたことの繰り返しを免れることはできない。それは言語の掟であり、テキストの成立条件である。ところで、すでに言われたことの反復といっても、そこには多くの様態があるが、引用はその中でもオリジナルな（と見なされる）言表への指示機能によって特徴づけられる意図的な反復である。本書は、引用を導きの糸として、「あらゆるエクリチュールはすでに言われたことの反復である」という前提を検証し、そのことを通じて本とは何かという問いに迫ろうとする試みである。ただし引用と言えば普通は引用された章句を意味するが、本書が問題にするのは「引用の作業」、すでに言われたことを書き写す「第二の手」、さらには第三、第四の手である。

引用は言語の本性に根ざした活動であると同時に歴史的に制度化された慣行であり、「行為」、「形式」、「機能」の三つの側面を備えている。著者が本書で用いる三つのアプローチ、「現象学」、「記号学」、「系譜学」（それに「奇形学」が

加わるが、これは記号学と系譜学の延長線上に位置づけられている)は、ほぼその側面に対応している。現象学(シーケンス I)は、行為としての引用のふるまいを、読むことと書くことの経験のうちに位置づける。それは言表の現象学ではなく、言表行為の現象学であり、引用をおこなう主体に焦点をあわせる。記号学(シーケンス II)は、引用がテキストにおいて作り出す意味を検討する。それが挿入されているテキストにおいて、引用は言表としても言表行為としてもさまざまな合図(signe)を發し、テキストの「正常な」作動に干渉し、さまざまな意味と効果を生み出す。そのような意味創出の種々の様態について、著者はパースの記号学を援用して形式的な類型学を提示する。とりわけパースの記号の定義が採用されるのは、「La citation fait(e) signe」(II-4)というタイトルの地口が示しているように、しるしとして定着した引用だけではなく、合図として送られまた解釈される引用の作業を考えようとするからである。書く局面であれ読む局面であれ、引用は解釈という作業とその主体——それが近代的な意味での堅固な主体であるかどうかは別にして——を内包している。記号は「表意体」・「対象」・「解釈項」の三項から構成されるとするパースのダイナミックな記号観はこのようなアプローチによく適合しているのである。系譜学(シーケンス III-V)は、制度的慣行としての引用が学問と文学においていかなる機能を果たしてきたか、それは時代に依じていかなる変遷を遂げたかを、いくつかの代表的事例の調査を通じて考究する。著者はフランス語でいう「引用(citation)」に対応する語が古代・中世のギリシャ語とラテン語にはなかったことに注意を喚起する。引用は、それが表現にとって基本的所与であるかぎり、時と所を問わない超歴史的な現象である。しかし引用の作業がテキスト生成において不可欠の構成要素であることが自覚され、カテゴリー化されるのは近世以降のことである。引用はディスクールの中で多様な機能を受け持つが、それは「すでになされたこと」の反復をどのようにディスクールとして組織するかという問題をめぐる社会的慣行に依じてさまざまな形態を取る。その典型的なあり方を通時的に、またシーケンス II で提示された類型学と関連させて検討することが系譜学の課題である。著者は三つの時期(古代、古代末期から中世前期、近世)を取り上げ、アリストテレスからクインティリアヌスに至る旧修辭学(シーケンス III)、オリゲネスに端を發する教父たちの聖書注解(シーケンス IV)、印刷術の發明によって幕を開ける近代的引用(シーケンス V)を論ずる。引用に論証の価値が認められていた古代、「権威」を主導理念として注釈の連鎖を作り上げた中世の引用に対して、近代的引用はディスクールの一つのカテゴリーに昇格し、著者性の表示という機能を担うことになるが、それは近代的な意味での著者と書物の成立と軌を一にしているという。最後の奇形学(シーケンス VI)はそれまでに提示された類型と系譜から逸脱するケースを取り上げ、そこに近代的引用ひいては文学の近代的觀念の変容と解体の徴候

を読み取ろうとする。そして締めくくりにはいわゆる結論でなく、ボルヘス風の寓話が置かれ、本書の問題意識の出発点にあった「固定観念」が照らし出される。著者のアントワヌ・コンパニオンをあらためて紹介する必要はない。ヌーヴェル・クリティックの展開した文学理論とアカデミックな文学史の双方を視野に収めて、両者の統合を望見させる豊かな成果を挙げている。処女作である本書にもすでに理論と歴史の見事な相互交渉が実現されていることに感嘆の念を禁じえない。

マイケル・A・スクリーチ (平野隆文訳) 『ラブレー 笑いと叡智のルネサンス』  
[1979]、白水社、2009年

---

評者：宮下志朗（放送大学）

わが国では、渡辺一夫による歴史的な名訳の存在ゆえに、ラブレーの《ガルガンチュアとパンタグリユエル》という物語の知名度は高い。しかし、実際に渡辺訳を読み終えた人となると、意外と少ないような気がする。ストーリーやことば遊びを追いかけていても、『第三の書』の途中あたりで頓挫してしまうのが落ちだ。ラブレーの本当のおもしろさは、物語性や言語遊戯とは別のところに、笑いを越えた地点にあるからだ。

とはいっても、ラブレーの奥深いおもしろさを、全体として論じるのは至難の技であろう。たとえばバフチンは、カーニヴァル・民衆文化をキーワードに、それをやってのけたかに思われるものの、「全体として論じたか」とあらためて問うてみると、疑問符が付くかもしれない。ところが、ラブレーのテキストの背後に広がる思想の地平を、一挙に開示してくれて、バフチンを、軽いな、輪切りだよなと感じさせるところの、稀な名著が存在する。スクリーチによるラブレー論（1979年）である。（ちなみに仏訳は、バフチン、スクリーチともに、仲良くガリマルのTELに入っている。）

スクリーチは、ラブレー作品を、その時代の文脈のなかに置いて、思想・宗教・文化との関連において解釈する。「蒙を開く前に、まずは混乱の種を播こうとする嫌いがある」ラブレーの語りの戦略を、十分にわきまえた上で、そのコミックが、どれほどに重層的で、古典古代のテキスト・思想といかに深く結びついているのかを、具体的に、説得的に教えてくれる。にもかかわらず、本書は、決して狭い研究者サークル向けの本ではない。ラブレーはむずかしいけれども、この本を読めば、その喜ばしき英知にアクセスすることができますよという啓蒙精神で書かれた、イニシエーションの本なのである。

そのために著者が用いた知の道具立ては、空疎な理論ではなく、ギリシア・

ローマやルネサンスの作品そのものである。そうした文献に接する姿勢は徹底して、彼はそれらを、「極力、現代の校訂版では読まない」のだ。つまり、基本的に原典で読むのである。プラトンならば、ルネサンス期の校訂版で読むことになる。スクリーチは、現代のユマニストとして、ルネサンスの知の円環に入りこんで、ラブレーの荒唐無稽な物語の背後にある思想性を解きほぐしていく。「序文」のことばを借りるならば、「読書量が増えるにつれて」、そうした著者たちに「澄んで透徹した」光が当たるようになるという。言うは易く行うは難し！ ギリシア・ラテンの原典を自在に読みこなし、キリスト教を深く理解した、著者ならではの離れ業というしかない（オックスフォード大学を定年後、彼は学会からは身を引いて、英国国教会の「司祭 *deacon*」ついで「主教 *bishop*」となり、説教等に従事するかたわら、モンテーニュ『エッセー』、ラブレーと、名訳を Penguin Books から上梓している）。また、アカデミズム内部の、時として不毛なボレミックが、本書からはきれいさっぱり排除されていることも、さすがスクリーチ、颯爽としている。ここには、真の碩学のあるべき姿が見てとれる。

本書のもうひとつの特徴は、作品を時系列に論じていることだ。だから『パンタグリユエル』のあとに『ガルガンチュア』が来る。この信念は揺らぐことなく — 評者などは、邦訳の際には、迷ったあげくに『ガルガンチュア』『パンタグリユエル』の順番を採用したのだが —、英訳ラブレーでも、『パンタグリユエル』『パンタグリユエル占い』『ガルガンチュア』と続いていく作品誕生のクロノロジーを堅持している（そのため、『パンタグリユエル』の底本は、初版本を採用）。そして、偽作の疑いが濃い『第五の書』を、「確信犯」として分析対象から排除していることも特筆に値する。このあたりの断固たる姿勢は、まことに痛快である（ただし、さしもの彼も、版元の要求にあらがえなかったのか、ラブレーの英訳本から『第五の書』を排除することまではできなかった！）。

平野隆文による日本語訳は、明快な訳文を達成していて、掛け値なしに称賛に値する。真に価値ある偉業だといえる。楽屋話になるが、本書の邦訳は、いくつかの事情が重なり、しばらく漂流していた。が、やがて別の岸辺に流れ着いた。翻訳権を取り直し出版にこぎつけた、白水社にも大いに感謝したい。漂流は、ふさわしい訳者と出会うのに必要な時間であったにちがいない。なお、ラブレーのテキストからの引用に関しては、訳文を提示した上で、渡辺訳と拙訳の参照ページを割り注に付しており、非常に便利である（もっとも、拙訳の『第四の書』は間に合わなかったが）。本文だけで優に 800 ページを越える大冊 — ぜひとも手にとっていただきたい。

大野英士『ユイスマンスとオカルティズム』、新評論、2010年

---

評者：原大地（慶應義塾大学）

本書は、大野英士氏がパリ第七大学に提出した博士論文 *La Beauté abjecte — le fonctionnement de la négativité dans l'œuvre de J.-K. Huysmans* をもとに書き下ろされた。ユイスマンス小説の宗教的側面に光をあて、同時代のオカルティスムとの関連を論じた大部の著作である。

著者はフランスにおける学術研究の成果を一般読者に届けるにあたって様々な苦心をしている。ユイスマンスはこれまで、『さかしま』の耽美主義的文学者として知られ、その作品群の全体像、とくに信仰回復への道のりは日本ではほとんど紹介されてこなかった。本書は、未だ翻訳の出揃っていないユイスマンスの小説を日本の読者に紹介しつつ、それを19世紀フランスの歴史的背景に置いて深く読み込むことで、一般性と専門性の両立という困難な課題に取り組んでいる。

まず第一部では、ユイスマンスの伝記的事実が簡潔に、しかし豊かな起伏とともに描きだされ、そのうえで『さかしま』に現れるテーマ系が分析される。以降も作品の発表順に沿い、第二部では『仮泊』『彼方』、そして第三部に至ってデュルタル三連作の成立を跡づけ、『修鍊士』へと至るユイスマンスの道のりが明らかにされる。

細やかな一般読者への配慮がなされる一方で、文学研究としての手堅さは際立っている。本書の成果としてまず挙げるべきは、先行研究の綿密な検討に基づいて、ジョゼフ＝アントワヌ・ブーランという人物の重要性を見直した点だろう。19世紀末の代表的オカルト潮流・マリア派異端のブーラン神父は、従来の研究でもしばしば注目されてきた。しかし大野氏は、ユイスマンスへの彼の思想的影響が過小評価されていると指摘し、その特異な異端教説の細部に分け入ってそれを小説テキストと比較することで、ユイスマンスの表現するキリスト教信仰のあり方が深くオカルト的なものに侵されていることを明らかにしている。

分析は、当初『至高所』という題のもとで構想された草稿に及ぶ。この草稿から『出発』『大伽藍』という二作品が生成してゆく過程を検討することで、作家の足取りを正統への不可逆的な回帰に還元してしまう立場（著者がカトリック側と目する立場）への反論を企てるのである。大野氏はユイスマンスの回心の時期を巡って重大な異論を唱えている。1892年、イニー修道院における静修に際してカトリックに回帰したという通説に対し、この時期ユイスマンスはまだブーランの強い影響下にあったとするその主張は、周到かつ説得的な論証に裏付けられている。

もっとも、以上の要約は、大野氏の企図のおよそ半分を汲むものでしかない

だろう。本書を貫くもう一本の柱は、博士論文タイトルにも見られる「おぞましき」(abjection)という概念を用いた分析である。

このクリステヴァの概念の導入は、単に指導教授へのオマージュとしてではなく、より広く、20世紀文学批評の領野をその射程に収めるための方途と捉え直しておくべきだろう。テーマ批評から精神分析、フーコー的エピステーメーからニーチェの「神の死」に至るまで、著者はあらゆる批評的言説を引証する。そこに窺われるのは、かつての文学批評が抱いた「全て」を論じようという野心である。大野氏は、大きな物語を紡ぐことを躊躇しない。書物の第一章がユイスマンスにではなく、19世紀のヨーロッパ精神史を総括することに充てられているのは、今や忘れられがちなこの物語へと読者を引き入れるためであろう。

本書の発端にひとつの憤りが見える。抑制の利いた文体のところどころに論争家の顔が覗くのはその故だ。文学をないがしろにする現代日本にたいして、「ヨーロッパやアメリカに発する新たな学問流行を追うことばかりに熱心」な学問にたいして、所謂現代思想を閑却した文学研究の退嬰にたいして、大野氏は全身で憤っている。

ただし、例えばテキストと自由に戯れていた黄金時代を奪還しよう、などというのではない。あくまでも歴史的パースペクティブに留まろうというのが著者の姿勢のようである。19世紀の作家にクリステヴァの概念を適応すればアナクロニズムの謗りを招くという危惧は、そのまま新たな考究の発条となり、19世紀に動物磁気等と称して流行したオカルト現象の「流体」と、20世紀の精神分析が用いる「リビドー」の概念の連続性が証明される。大野氏は、プーランからユイスマンスへ引き継がれた「計量可能な罪」という概念もこの流体の一種であり、したがって、一見不可解なこの罪の概念の意味は、人類学的・精神分析的知見によってはじめて明らかになるとする。かくて、女性と食物を巡るユイスマンス特有のコンプレックスもこの「流体=リビドー」の概念装置において理解されることになる。

あとがきに「この書に自分のすべてを賭けた」と表明する大野氏の決意は軽くない。良質な文学研究の実践が反=文学的な現況を揺さぶることができるという、その可能性に著者は賭けたのだと考えるべきか。いや、その最終的な目論みはおそらくもっと大胆なものであろう。耽美主義者でありディレッタント、かつ保守的な作家ユイスマンスの「革命性」を証しすること。大野氏はこの逆説の証明をテコとして変革のダイナミズムが始動するようにと願うものだろう。その成否をここで論じることはできない。しかし、ここに提出された逆説の意味を、19世紀から20世紀の広い歴史的コンテクストにおいて検討することこそ、本書が文学研究者につきつける最大の課題ではないだろうか。

**Claude MARTIN, Akio YOSHII (吉井亮雄), *Bibliographie chronologique des livres consacrés à André Gide (1918-2008)*, Centre d'Études Gidiennes (Lyon), 2009.**

---

評者：有田英也（成城大学）

文献書誌は研究の道標。とはいえ、もしそれが未公開の博士号請求論文の一部であったら、留学中に大学図書館で出遭わないかぎり、その恩恵に与ることは難しい。ところが、たとえ友の会や研究会が活発でも、書誌を公にし、更新する努力はなまなかではない。この本は、これまで編者のひとりであるクロード・マルタンが自著に付し、その後はみずから2度にわたって（1987年、1995年）編集したジッド研究書誌の増補版である。2001年にジッドは没後50周年を迎えて国際シンポジウムと研究書の刊行が相次いだので、このタイミングで2008年まで網羅した意義は少なくない。そこにはフランスの他に、ドイツ、アメリカ、トルコ、イタリア、アルゼンチン、日本などで出版された784点が収められている。索引が嬉しい。マルタンの「緒言」にあるように、「以前の項目が丁寧に見直され」ており、吉井氏がその労を果たされた。

この書誌に *Bulletin des Amis d'André Gide* の特集号は採られていないが、シンポジウム報告集、記念論集、あるいは *Roman 20-50* などの雑誌特集号については、寄稿者名とタイトルが示され、どのようなアプローチがなされているか分かって有益である。ジッド研究者でない書評子にとって、この書誌はふだん漠然と考えている事柄と、特定作家のモノグラフィーとの意外な接点に気づかせてくれる。

まず、自己を語る文学としてのジッド作品は、近年どのように論じられているのだろうか。2002年のシンポジウム報告集 *André Gide et l'écriture de soi. Actes du Colloque de Paris, 2-3 mars 2001* が目を引く。 *Le Débat* 誌の特集 « Questions à la littérature » (1989年) が物語の人称性一般について書き手と読み手の双方で何かが変わりつつあると示唆したときは、特にジッドへの言及はなかったが、このテーマ設定は研究者の関心領域に合わせたものだろう。

次に、この書誌は文学史記述の観点からも興味深い。2002年にシンポジウム報告集 *Gide et la tentation de la modernité* が « Les Cahiers de la NRF » 選書から出ている。～を読むジッド、～の弟子ジッドという定型的な報告の他に、abyeme、冒険小説、イロニーを切り口にした報告もあり、モデルニテ全般への広がり期待できる。また、作品というより作家個人が文学史に果たした役割も、ジッドにあっては無視できない。Auguste Anglès の三巻本 *André Gide et le premier groupe de « La Nouvelle Revue Française »* が古典であるのはもちろんだが、 *NRF* (『新フランス評論』) 誌が2008年に100周年を迎えたことでガリマールから資料と研究が目白押しに出版されている。ジッドがポーランドやシュランベルジェ

らと交わした多数の書簡集は採られていないが、同じ選書の *La Place de la NRF dans la vie littéraire du XX<sup>e</sup> siècle : 1908-1943*, Gallimard, 2009 に収められた Peter Schnyder、Pierre Masson の論考が、手紙を駆使して人間模様を描いている。

ジッドには 1925 年のコンゴ紀行、1930 年代のソ連論など「行動的作家」の側面がある。この「行動主義」を日本に紹介した小松清は、戦後の著作が採られている。また、これは現代政治史家の著作だが、ミシェル・ヴィノックの *Le Siècle des intellectuels* が 1997 年初版の参照ページ（「ジッドの時代」）とともに採られ、しかも Points 叢書で文庫化された時は、最初は「政治」、次いで「歴史」のシリーズに収められたと注記する親切ぶりだ。塚原史氏らの手になる 2006 年の邦訳『知識人の時代』も忘れない。さらに、ジッドは植民地主義の批判者だったが、コンゴ旅行に同行した映像作家 Marc Allégret の手帖が Daniel Durosay の解説とともに 1987 年に出版されている。Durosay はプレイヤッド新版「回想と旅行」の協力者の一人で「ジッド友の会」会誌編集長を務めた。Marc Allégret の父 Elie はジッドの父親が没すると（1880）後見人になった。

最後に、新版への目配りが書誌として模範的である。2 点を挙げよう。ジッドが第二次世界大戦中の一時期を過ごしたアルジェリアで親交を結んだ Jean Amrouche によるインタビューは、Eric Marty, *André Gide « Qui êtes-vous ? »* に収められていた。これがラ・マニュファクチュールからベルギーの *La Renaissance du Livre* 社に移って 1998 年に再登場した。このアルジェリアの作家・ジャーナリストはカミュとも親しく、フランスのアルジェリア政策を『コンバ』紙で批判していることから、巨匠に自作を語らせるラジオ・インタビューの王道からすこし踏みこんでいる。

そして、戦前・戦中の日本で「行動主義作家」ジッドと同じカテゴリーに入れられていたものの、極右運動への参加者の烙印を押されたラモン・フェルナンデスの初期のジッド論（1931）が、編者のひとりクロード・マルタンによって 1985 年に再版されていた。共産主義に接近した 1930 年代のジッドに宛てたフェルナンデスの「公開状」も併録されている。やがて両次世界大戦間の *NRF* の代表的批評家の一人になるフェルナンデスは、ジッドを、「ゲーテのように、その著作のひとつひとつが、内在する芸術的価値に加えて、ある文化の生成の一段階を表す作家のひとり」と位置づけていた。息子のドミニク・フェルナンデスによる伝記 *Ramon, Grasset, 2009* のページを繰りながら奇妙な縁を感じたものである。

## 小田中章浩『現代フランス演劇の地層 — フランス不条理劇生成の基盤を探る —』、ペリかん社、2010年

---

評者：伊藤洋（早稲田大学）

本書は小田中章浩が授与された博士(文学)号の学位論文を刊行したもので、全体は三部に分割され十章から成り、六百ページ近い浩瀚なものである。無理もない。現代演劇は、フランスに限らずどの国においても、非常に多様で複雑に絡み合って発展し、この分量でもまだ解明しきれないくらいに刻々動いている。本書はその錯雑した現代演劇をより広く深く、大胆に解明しようとした意欲的な論文である。

演劇は、大まかに言えば俳優が言葉やしぐさで表現し、観客に伝える芸術である。ところがとりわけ現代演劇においては、必ずしも登場人物の言葉が真の内面をそのまま伝えているとは限らないし、それを観客が見て読み取る（＝解釈する）のだからさらにややこしい。その上、貧困や搾取のような舞台上で表現しにくい社会条件も加味する必要が出てきた。つまり描かれるドラマが常に現在の出来事だけでなく、人と人との「あいだ」に起こるものでも、格別な事件でもなくなってきたのである。そこに著者はペーター・ションディに倣って「ドラマの危機」を見出す。

かつてハンガリー生れのションディが「ドラマ」とは何かを定義づけ、19世紀末から1950年頃までの近・現代演劇（モダン・ドラマ）がその「ドラマの危機」を救うために、いかなる解決方法を試みてきたかを考察した名著『現代戯曲の理論』（1963年、邦訳79年）を出版した。小田中はそのユニークな理論に倣って、1950年代、つまりションディの構築した理論後に出現したアダモフ、イヨネスコ、ベケットらのフランス不条理演劇が、「ドラマの危機」に対する解決策の延長線上にあると捉え、彼らがいかに危機解決を試みようとしたかについて考察する。その際、著者は「ピランデリズム」と「演劇における時間表現」をキーワードとして取り上げる。この視点で不条理劇から遡って、ベルギーのゲルドロードとクロムランクを経て、両大戦間に登場した劇作家ジロドゥーとピランデルロらを扱うのである。

全体の構成は「序論」に続いて、「第一部」第一章フランス解放と不条理劇の登場、第二章アルチュール・アダモフ、第三章ウージェヌ・イヨネスコ、第四章サミュエル・ベケット、「第二部」第五章「ベルギーの悲哀」、第六章ミシェル・ド・ゲルドロード、第七章フェルナン・クロムランク、「第三部」第八章両大戦間という時代、第九章モダン・ドラマと記憶喪失、第十章モダン・ドラマと時間の反転、「結論」である。

著者の論旨は序論に詳しいが、「言葉が指し示そうとする現実（対象）と、機

能としての言葉との乖離」から生じる「舞台上の出来事に対する虚構の感覚」を表現しようとする、観客にとってそれは何らかのゲーム、または演技を強要されているかに見える。それが「ピランデリズム」だと定義づける。不条理劇と言われるイヨネスコやベケットはただコミュニケーション不能の表現というだけでなく、「言葉が内的な真実(事実)を伝えるための<透明な媒体>ではない」ことを前提としているのだから、ピランデルロの手法と重なり、ピランデリズムであると説く。しかも、言語が個々人の内面を忠実に反映するという保証がないから、登場人物の記憶では「ピランデリズムと時間の表現は表裏一体の関係にある」と述べる。

著者は、その実例を本論で各作家のエピソードなども交えながら、比較的わかりやすく叙述する。出色なのはアダモフの章で、「噛み合わない話が繰り返されることによって、周囲の現実の方が変化していくように見える」という説明は、見事にアダモフ戯曲、あまり触れられないゲルドロードやクロムランクを詳細に分析している。前者の戯曲構造を「舞台外の空間と舞台上の空間」の対比に見たり、後者の作品に真実を伝えない「言語の悲劇」を読み取るなどは本書の大きな特徴だろう。

本書には言及されるべきでされていない劇作家(例えばクローデル、ジュネ、オーディベルティなど)がいるなど批判はあるだろうが、著者も結論で述べているようにそれらは次の課題であろう。マーティン・エスリンによって定着した「不条理演劇」の概念を、こうして別の角度から再検討するのは意義あることである。著者は総じて演劇の伝え方を根気よく探求しており、戯曲の読みと舞台上演の関係を追及する。その点では世界的に高まっている観客論を意識しているのか、観客の受け取り方を考慮に入れた演劇論と言ってよいだろう。

**ジョルジュ・ペレック (塩塚秀一郎訳)『煙滅』[1969]、水声社、2010年**

---

評者：久保昭博 (京都大学)

原作に対する狂おしいまでの愛と、翻訳可能性の限界への真摯な挑戦、そしてそれゆえの激しい苦闘の跡が文面からも行間からもひしひしと感じられ、おもわず畏敬の念に打たれてしまう翻訳がある。塩塚秀一郎氏が訳されたジョルジュ・ペレックの『煙滅』(原題 *La Disparition*) は、そんな訳業のひとつだ。

ペレックと彼の代表作のひとつとされる本書については、もはや多くの説明を必要としないだろう。レーモン・クノーらによって設立された言語遊戯集団ウリボ(潜在文学工房)の中心メンバーのひとりとして知られる作家が、Eのリポグラム、すなわちフランス語で最も出現する頻度の高いこの文字を一切使

わないという制約を自らに課して書き上げた長大な物語。『煙滅』は、クノーの『百兆の詩』などと並んで、ウリポが生み出した 20 世紀実験文学の傑作である。

とはいえこれが、遊戯と規則への異常な情熱に驚き呆れさせれば事足り、真面目に読む必要のない「実験文学のキワモノ」では済まされない作品であることも、今となってはよく知られている事実である。1936 年にユダヤ系の家系に生まれた作家は、第二次世界大戦を幼年期に迎え、自らはグルノーブル付近にあるヴィラール・ド・ランスの親類宅に疎開して生き延びたものの、父を戦場で、母を強制収容所でそれぞれ失った。彼は、その幼年期の記憶、より正確には心的外傷をめぐる自伝的な記述を、W という強制収容所を想起させる残忍なスポーツマンの共同体を描いたフィクション（その原型は、彼が少年期に構想した物語だ）と交差させることによって、『W あるいは子供の頃の思い出』という特異な自伝文学を作り出した。『煙滅』の数年後に書かれたこの作品の献辞には、ただ一言、「E のために」とある。

そのようなインターテキスト性にも支えられて、『煙滅』のなかで消された文字 E は、戦争という大文字の歴史のなかに「消えた」両親 — 彼ら (eux) — を指すという解釈がこれまでになされてきた。実際のところペレック自身、この消された文字がある根源的な抑圧に由来する象徴であることを、作品のあちこちで示唆しているのである。こうしてみると、漠たる欠落感に苛まれる登場人物たちによって織りなされるこの物語が、ジェノサイドを喚起する戦争小説であり、言語に実存を賭す 20 世紀的な自伝文学であり、さらには精神分析や記号論を食欲に取り入れた思想小説でもあることが理解されよう。ペレックが示す規則への偏執狂的な嗜好は、物語ることに対する情念の裏返しなのではないだろうか。それ自身にのみ根拠を持つフィクションの世界を作り上げることは、一切の意味を拒絶する「語り得ぬもの」へと迂回しながら接近するひとつの方法であるのみならず、塩塚氏が指摘するように、現実世界では不条理な暴力にさらされるしかなかった作家が、「能動的な行為者としてゲームを支配する」手段でもあるのだ。

『煙滅』の翻訳が困難をきわめるといことは、以上のことから容易に想像がつくだろう。各々の語句や物語の筋を忠実に移し替えることが、この作品の翻訳を成立させるにあたって不十分であることは言うまでもない。翻訳者に求められているのは、言語遊戯の規則を抽出し、そこから日本語の体系において意味のある制約を作り出すこと、すなわち規則そのものを翻訳することであり、さらにはその制約から生まれる文を、原作の言語遊戯に秘められた重層的な意味や暗示と共鳴させることなのである。

『煙滅』において、E は単に現れないだけではない。書物全体が、内容においても形式においても、さまざまなやり方でこの消えた文字を指し示している。この「不在の指示システム」を「翻訳」するため、塩塚氏は登場人物や場所の

固有名を全面的に変え、章立てを再構成し、引用された文学作品をときには別のものに置き換えるなど、気の遠くなるような工夫を凝らした。おそらくはそのほんの一部だろう、そうした仕掛けを自ら解説した「訳者あとがき」は、そのままペレック自身が駆使した技法の解説であり、研究論文であり、さらには翻訳という営みに対する問いかけとなっている。だが翻訳の良否は、文章そのものによって判断されなければならないことは言うまでもない。「作者が、そしてフランス語が、制約内でのたうち回る様子は、制約下の日本語においてもそのまま表現されなければなるまい。」塩塚氏は、自らに課したこの要請に応えたように思う。読者は、本を開くや異様な雰囲気を伴って現れてくる言葉の群れに驚き、爆笑し、そして時折、ふと怖ろしくなるのだ。

## 書評対象本推薦のお願い

日本フランス語フランス文学会では学会広報誌 **cahier** および学会ウェブサイトにて公開する書評作成にあたり、広く対象となる本を募集しています。つきましては、下記の要領により、書評対象として相応しいと思われる本をご推薦いただければ幸いです。

なお、ご推薦いただいた本は資料調査委員会で集計し、書評する本を決定させていただきますので、必ずしもご推薦いただいた本の全てが書評されるわけではありません。

### ◇目的

日本におけるフランス語、フランス文学研究の成果を収集し、権威付けされた書評ではなく、内容紹介的な書評により公開する。

### ◇書評の対象

原則として、過去1年間に刊行され、その内容から広く紹介するに相応しい学会員による著書を対象とする。翻訳なども含み、日本で刊行された著書には限らない。フランス文化、映画などに関する著書も排除はしない。

### ◇推薦要領

学会員による他薦に限ります。著者名・書名・出版社名・発行年月を明記の上、紹介文(200字程度)を付してください。著作のみの送付については対応しかねますので、ご遠慮ください。

### ◇締め切り 毎年3月・9月末日

◇宛先 日本フランス語フランス文学会資料調査委員会までメールでお送りください：[cahier\\_sjllf@yahoo.co.jp](mailto:cahier_sjllf@yahoo.co.jp)

## cahier 07

編集 資料調査委員会

発行日：2011年3月10日

日本フランス語フランス文学会

150-0013 東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館 505

TEL:03-3443-6671 FAX:03-3443-6672