

日本フランス語フランス文学会

cahier

11

mars 2013

I 2012年度秋季大会の記録

特別講演Ⅱ

Julien Gracq, électron libre dans la littérature française

Eric FAYE 1

特別講演Ⅲ

ヴァレリーと女たらし

清水徹
司会・報告 松田浩則 12

ワークショップ

1 ルソーからの読解 — 18世紀の語るもの

阿尾安泰 熊本哲也
増田真 宮本陽子 14

2 「文学的なもの」の身分規定をめぐって
— ポール・ベニシユー『作家の聖別』翻訳出版を機に

小倉孝誠 片岡大右
辻川慶子 森本淳生 18

3 辺獄のペルクソン — 笑い、神秘経験、テレパシー

藤田尚志 岩野卓司
増田靖彦 22

4 ソシユール没後100年 — 100年の言語学

金澤忠信 阿部宏
加賀野井秀一 鈴木隆芳
松澤和宏 25

Ⅱ 書評

川那部和恵『ファルスの世界 一五～一六世紀フランスにおける「陽気な組合」の世俗劇』

黒岩卓 30

北見秀司『サルトルとマルクス』（第一巻「見えない『他者』の支配の陰で」、第二巻「万人の複数の自律のために」）

森田秀二 32

永倉千夏子『<彼女>という場所 もうひとつのマラルメ伝』

宗像衣子 34

I 2012年度秋季大会の記録

特別講演会 I

Œdipe au Japon, ou ce que le nô fait à la tragédie

William MARX (Université de Paris-X)

司会 山田広昭 (東京大学)

in *Études de Langue et Littérature françaises*, n°103 (à paraître)

特別講演会 II

Julien Gracq, électron libre dans la littérature française

Eric FAYE (écrivain, lauréat du Grand Prix du roman
de l'Académie française en 2010)

司会 Christophe GARRABET (近畿大学非常勤講師)

Mesdames, Messieurs,

Avant tout chose, permettez-moi tout d'abord de vous remercier de me faire l'honneur de me recevoir et d'être venus m'écouter. C'est un grand plaisir, pour moi, que d'intervenir devant vous aujourd'hui, à Kōbe.

J'aimerais vous parler d'un écrivain qui a beaucoup compté pour moi, au point de changer ma vie, alors que je n'étais encore qu'un adolescent de 13 ans. Il s'agit de Julien Gracq, pseudonyme de Louis Poirier, qui naquit en 1910 à Saint-Florent-le-Vieil, dans la vallée de la Loire, et mourut en 2007, à l'âge de 97 ans. Julien Gracq a puisé son pseudonyme d'une part chez Julien Sorel, le héros du *Rouge et le Noir*, de Stendhal, et d'autre part chez les Gracques, qui, dans la Rome

ancienne, étaient deux hommes d'État qui avaient tenté de réformer le système social.

Certains d'entre vous ont peut-être déjà lu des romans de Julien Gracq, soit en français, soit dans leur traduction japonaise. Dès 1952, le premier roman de Gracq, *Au château d'Argol*, a été publié par la maison d'édition **Jimbun Shoin**, puis repris par **Hakusui Sha**, qui a également édité *Les Eaux étroites*, puis, dans les années 1970, le roman *Un Balcon en forêt* et le recueil de nouvelles *La Presqu'île. Le Rivage des Syrtes*, qui a valu la célébrité à Gracq, est paru chez **Shuei Sha**, et l'un des derniers livres de Gracq, les *Carnets du grand chemin*, devrait être publié par la maison d'édition **Futosha**.

Lorsque j'avais treize ans et que j'étais au collège, je ne connaissais pas encore Julien Gracq. Je ne connaissais pour ainsi dire rien des trésors de la littérature française. Un jour, notre professeur de français nous a fait faire une dictée, comme c'était l'usage, tous les quinze jours. Nous devons éviter de faire des fautes de grammaire et d'orthographe et reproduire parfaitement, à l'écrit, le texte que nous entendions. Ce jour-là, j'ai trouvé que les phrases que le professeur nous dictait avaient une musique et une poésie hors du commun. À la fin de l'exercice, j'ai écrit le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre dont le passage était extrait : c'était une nouvelle de Julien Gracq, et j'ignorais à l'époque s'il s'agissait d'un écrivain vivant et s'il était français. D'après la sonorité de son nom, j'ai pensé qu'il devait être anglais ou américain, peut-être parce que j'avais en tête le nom de Julien Green, un écrivain français de parents américains.

Ce que j'ai découvert ce jour-là de 1977, c'est ni plus ni moins le pouvoir des mots. Le merveilleux pouvoir de la beauté des phrases. D'où venait une telle puissance du texte ? Comment se faisait-il que leur attrait était si fort ? Définir le charme d'une prose est une chose particulièrement difficile, car le charme émane souvent d'une recette mystérieuse qui, par définition, demeure insaisissable. Je tenterai dans cet exposé, malgré tout, de faire comprendre sur quoi repose, chez Julien Gracq, ce mystérieux charme qui fait que son œuvre ne ressemble à aucune autre.

J'évoque ici ce souvenir de 1977, cette dictée au collège, car il est pour beaucoup dans ma vocation d'écrivain. Si je n'avais pas découvert à quel point la littérature peut magnétiser, engager dans le plus beau des voyages, bref, donner un sens à la vie, je n'aurais sans doute pas décidé d'écrire à mon tour des livres. En un mot, si je suis ici devant vous, à Kōbe, à vous parler, chers hôtes qui avez la passion de la langue française, c'est grâce à cet écrivain hors du commun qui

s'appelle Julien Gracq.

Après cette dictée, près de dix ans se sont écoulés avant que je retrouve le nom de cet écrivain et que, en lisant livre après livre son œuvre, je retrouve aussi le passage qui avait été si important pour moi. C'était un extrait du recueil de nouvelles *La Presqu'île*. Dix ans plus tard, l'effet que la relecture de ces lignes, tirées de la nouvelle *Le Roi Cophetua*, produisirent sur moi, fut tout aussi fort, signe que mon admiration à l'âge de 13 ans n'était pas un des nombreux errements dus à l'adolescence, mais procédait d'une grande constance dans le temps. Et j'ai beau relire ce passage, tout comme de nombreuses autres pages de l'œuvre de Julien Gracq, je suis toujours frissonnant d'admiration. Je suis transporté à l'intérieur de son univers.

Avant de retrouver trace du texte qui m'avait émerveillé à l'âge de 13 ans, j'avais décidé de devenir écrivain. Sans doute, s'il n'y avait pas eu ce petit événement au seuil de mon adolescence, n'aurais-je pas pris une décision qui devait engager ma vie entière. Parce que je n'aurais pas cru à la puissance de la littérature. Pour « plonger dans la foi » avec une détermination aussi invincible, il faut avoir subi un sort, avoir été envoûté. C'était mon cas, et depuis l'âge de 20 ans, je ne me suis jamais posé la question de savoir si je comptais continuer d'écrire ou arrêter d'écrire. La question ne s'est jamais posée, de même que l'on ne se pose pas la question de savoir si l'on doit respirer ou non. On respire.

Pour ceux qui ne connaissent pas Julien Gracq, je vais le présenter, brièvement, afin que vous puissiez le situer dans le paysage de la littérature française.

Julien Gracq, comme je vous l'ai dit, a grandi dans une petite ville des bords de la Loire. Il avait huit ans quand a pris fin la Première Guerre mondiale, dont il lui est resté des souvenirs : la vie à l'arrière, dans un monde peuplé de femmes, et le retour des soldats. Ses premières émotions de lecture sont à chercher du côté de l'œuvre de Jules Verne, qu'il continuera d'admirer toute sa vie. Julien Gracq fait des études à Nantes, non loin de sa ville natale, et y passe plusieurs années. Longtemps plus tard, il lui consacrera un livre : *La Forme d'une ville*. L'admiration que voue Julien Gracq à Jules Verne tient pour partie à sa passion pour la géographie, que Gracq enseignera tout au long de sa carrière de professeur de lycée, ce qui, nous le verrons, ne sera pas sans incidence sur la formation de son univers et de son style. Étudiant à Paris après l'avoir été à Nantes, Julien Gracq suit les cours de philosophie d'Alain, l'auteur de *Propos sur le bonheur*, et continue de découvrir la littérature. Durant la période de ses études à Paris, il fait deux grandes découvertes : *Le Rouge et le Noir*, de Stendhal (auquel il rendra hommage en

prenant pour prénom de pseudonyme celui du personnage Julien Sorel) et les opéras de Wagner, et donc de la mythologie germanique et le chant des Nibelungen.

À l'âge de 26 ans, Julien Gracq est professeur d'histoire et de géographie. On est en 1936, à l'époque du Front populaire, le gouvernement de gauche dirigé par le socialiste Léon Blum. Julien Gracq est un professeur engagé, il adhère au syndicat CGT et au Parti communiste. Cela pour vous dire qu'il a l'intention de se rendre en Union soviétique pour une thèse de géographie consacrée à la région de la Crimée. En 1937, il demande une année de disponibilité afin de pouvoir effectuer ce voyage et ses recherches, mais il ne réussit pas à obtenir le visa d'entrée en URSS et se retrouve devant des mois d'oisiveté. Que faire ? C'est alors qu'il se met à écrire son premier roman, *Au château d'Argol*. On peut dire que ce premier livre a vu le jour grâce au refus d'un visa d'entrée en Union soviétique. Julien Gracq envoie son manuscrit chez le prestigieux éditeur Gallimard, qui le refuse. Quelque temps se passe jusqu'à ce que Gracq rencontre un libraire et éditeur, José Corti, qui accepte de le publier, en 1938. La carrière littéraire de Julien Gracq vient de commencer.

À ce point de mon exposé, je dois faire une petite parenthèse pour évoquer cet éditeur atypique, José Corti, qui occupe une place particulière dans le paysage éditorial français. L'aventure Corti commence en 1925 quand son fondateur, de son vrai nom José Cortichiato, ouvre une librairie dans Paris. Bientôt, ce libraire deviendra aussi éditeur et publiera un bon nombre de surréalistes qui sont ses amis, comme André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, René Char, ou encore Benjamin Péret et René Crevel. Plus tard, il publiera donc Julien Gracq, mais aussi le philosophe Gaston Bachelard et de nombreux essayistes comme Jean Rousset. Il rééditera de la même façon des classiques du romantisme européen comme Radcliffe, Beckford ou encore Walpole. José Cortichiato est mort en 1984 et la maison d'édition est dirigée depuis cette année-là par celui qui fut l'un de ses collaborateurs, Bertrand Fillaudeau, qui a gardé intact l'esprit de la maison d'édition tout en créant de nouvelles collections. C'est grâce à lui que j'ai eu l'honneur d'être publié, à partir de 1991, avec des essais littéraires tout d'abord, puis par des recueils de nouvelles. Jusqu'à sa mort, soit pendant pratiquement soixante-dix ans, Julien Gracq est resté fidèle à cet éditeur, qui ne publie que de la littérature de qualité, que ce soit des essais, des romans mais aussi de nombreux recueils de poésie.

Mais revenons-en à Julien Gracq, en 1938. Son roman *Au Château d'Argol* ne passe pas inaperçu puisqu'il est remarqué par André Breton. Le « pape du

surréalisme » écrit à Gracq une lettre dans laquelle il dit notamment ceci : « Votre livre m'a laissé sous l'impression d'une communication d'un ordre absolument essentiel. Il a pour moi tous les caractères d'un événement indéfiniment attendu et depuis mon premier contact avec lui je n'ai cessé de lui découvrir des prolongements bouleversants dans la sphère de mon émotion, de réagir à travers lui comme à travers une façon de sentir, de penser bien plus riche que celle dont je disposais. » C'est donc un éveil des sensations pour André Breton et une grande découverte.

On sent dans ce livre l'influence du roman gothique et du romantisme chers aux surréalistes. On a dit aussi que le livre, situé dans la Bretagne de la légende arthurienne et des forêts, était teinté d'onirisme et d'érotisme. On a dit aussi qu'il avait été écrit dans un style rappelant Edgar Allan Poe et Lautréamont. André Breton, qui rencontra Gracq en 1939, chercha à faire adhérer Gracq au groupe surréaliste, mais il fut convenu, en définitive, que Gracq, malgré son admiration pour Breton et l'esthétique des surréalistes, resterait en dehors du mouvement.

En dehors, en marge : voilà bien l'une des caractéristiques du caractère et de la démarche de cet écrivain. L'attitude de Gracq se partage entre un désir d'engagement et un besoin de réticence, de repli sur les marges. En 1939, alors qu'il préfère rester en marge du mouvement surréaliste, Julien Gracq rompt avec le Parti communiste français, en raison de la signature du pacte germano-soviétique. Tout au long de la vie de Gracq, on pourra lire cette dualité : volonté de prendre parti et méfiance vis-à-vis de toute forme d'engagement collectif. La plupart de ses héros de roman seront d'ailleurs à son image.

La Seconde Guerre mondiale est un événement qui comptera beaucoup pour l'œuvre de Gracq. La France déclare la guerre à l'Allemagne en septembre 1939 mais jusqu'en mai 1940, il ne se passe rien sur le front. C'est ce qu'on appellera la « drôle de guerre ». Une longue attente du conflit à venir. C'est dans cette atmosphère que baigneront certains des plus beaux livres de Gracq, et notamment *Le Rivage des Syrtes* et *Un Balcon en forêt*. Cette atmosphère d'attente de la tragédie, caractérisée par une montée progressive de la tension dramatique, est l'une des grandes caractéristiques de l'atmosphère des fictions de Julien Gracq. Dix mois s'écoulaient donc entre la mobilisation générale des troupes françaises et le début de l'offensive de l'armée allemande. Julien Gracq raconte sa « drôle de guerre » dans ses *Manuscrits de guerre*, qui ont été publiés l'année dernière en France, à titre posthume. On y découvre les pensées et les réactions de Gracq officier, révolté

par la médiocrité de ses supérieurs et par l'atmosphère de défaite et la désorganisation qui régnaient dans l'armée française. Fait prisonnier, Julien Gracq est envoyé dans un camp en Silésie. Malade, il est libéré au début de 1941 et rentre en France où il reprend sa vie de professeur. Durant les années de guerre, il ne publie rien mais écrit des textes toujours marqués par l'esprit du surréalisme, comme les poèmes du recueil *Liberté grande*, paru juste après la guerre.

À mes yeux, Gracq n'a pas encore trouvé son style, je parle là du style et de l'atmosphère qui feront sa réputation et marqueront sa maturité. Il cherche encore sa voix dans *Au château d'Argol* comme dans *Liberté grande*, voire dans son essai sur André Breton. Sa voix V.O.I.X. mais aussi sa voie V.O.I.E, le dô japonais, il commence à la trouver, à mon avis, avec *Le Rivage des Syrtes*, le roman qui le rend célèbre. Pourquoi ? Sans doute parce que là, plus qu'avant, il s'est affranchi de son admiration pour les surréalistes, il est allé plus loin dans l'élaboration d'un style et d'un univers qui lui sont propres. Il a trouvé SA phrase. Mais je serais injuste si je ne signalais pas que tout cela était déjà à l'œuvre dans son précédent roman, *Un Beau ténébreux*, publié en 1945, et qui était déjà très travaillé et abouti. Mais enfin, avec *Le Rivage des Syrtes*, Julien Gracq impose une esthétique, une originalité qui détonnent dans le paysage littéraire français de 1951, l'année de sa parution. À cette époque où les écrivains se partagent entre les existentialistes, les progressistes proches de la revue « Les Lettres françaises » et du Parti communiste, et enfin les écrivains classés à droite, Julien Gracq apparaît totalement en marge, étranger à tous les clans et à tous les camps. À travers *Le Rivage des Syrtes* s'exprime toute la passion de l'écrivain pour l'histoire et la géographie, revue et corrigée par son prisme surréaliste. L'écrivain Antoine Blondin écrira, à propos du *Rivage*, qu'il s'agit d'un « imprécis d'histoire et de géographie à l'usage des civilisations rêveuses », et cette définition poétique est à mon sens tout à fait pertinente. Je n'hésite pas à dire que *Le Rivage des Syrtes* a été pour moi une lecture déterminante. J'y ai vu, et je continue d'y voir, un exploit littéraire et esthétique inégalé, l'exploration d'une région de la littérature qui était encore peu défrichée, si ce n'est par exemple par des auteurs comme Tolkien ou Ernst Jünger dans son roman *Sur les Falaises de marbre*. Dans *Le Rivage des Syrtes*, deux pays imaginaires, la Seigneurie d'Orsenna et le Farghestan, séparés par une mer, se font face et marchent vers une guerre qui apparaît de plus en plus inéluctable. Le roman s'achève alors que la tension est à son apogée et que le conflit éclate ouvertement. C'est à l'époque de la parution du *Rivage des Syrtes* que Julien Gracq prend des positions très intéressantes à l'égard du milieu littéraire parisien. En 1950, alors que sa pièce de théâtre *Le Roi pêcheur* vient d'être éreintée par la critique, il écrit un pamphlet contre les mœurs

littéraires françaises, *La Littérature à l'estomac*, que publie la revue d'Albert Camus, « Empédocle ». Il y dénonce certains moyens de promotion littéraire et s'en prend à un système et à un pays dans lequel on lit de moins en moins mais où l'on accorde de plus en plus de « valeur » aux prix censés être littéraires.

L'année suivante, comme si le milieu littéraire parisien avait voulu mettre à l'épreuve Julien Gracq et tester son sens de la morale, les jurés lui décernent le prix Goncourt, le prix littéraire le plus prestigieux de France. Cela, alors même que Julien Gracq, voyant que *Le Rivage des Syrtes* figurait dans la première sélection des nominés, avait publiquement déclaré qu'il n'accepterait pas le prix s'il venait à lui être décerné. Or, ce fut le cas le 3 décembre 1951. Fidèle à ce qu'il avait annoncé, Julien Gracq refusa ce prix, ce qui reste un cas unique dans les annales du prix Goncourt.

Il est rare que l'on admire autant un écrivain que son œuvre. C'est le cas, pour moi, vis-à-vis de Julien Gracq, et c'est pourquoi j'ai plaisir à vous parler de lui, aujourd'hui. Julien Gracq avait une morale. Il n'était pas prêt à tout pour la promotion de ses livres. Il méprisait tout ce qui relevait de l'intrigue, de la médiocrité. Tout au long de sa vie, il a suivi la même ligne. Il est resté chez le même éditeur. Il a maintenu le cap, comme disent les marins. Cette attitude l'honore, d'autant plus qu'elle est rare, dans ce milieu littéraire où les revirements sont monnaie courante, et où l'on change d'éditeur comme de chemise. J'ai eu la chance de pouvoir échanger avec Julien Gracq, que j'ai rencontré chez lui, alors qu'il avait 85 ans. C'était en 1995. À cette époque, j'écrivais un essai sur les rapports entre les personnages de roman du XX^e siècle et le temps, et j'avais centré mon analyse sur deux romans de Gracq, mais aussi sur *La Montagne magique*, de Thomas Mann, ou encore *Le Désert des Tartares*, de Dino Buzzati, et *La Femme des sables*, de Abe Kobo. Souhaitant avoir de Gracq même certaines réponses, et estimant que mes recherches pour cet essai étaient l'occasion idéale pour le rencontrer, j'ai pris contact avec lui et il a accepté très courtoisement de me recevoir. Je me suis donc rendu chez lui, à Saint-Florent-le-Vieil, et il m'a reçu à son domicile. Pendant deux heures, nous avons eu une discussion passionnante sur les thèmes que j'abordais, mais aussi sur d'autres thèmes. J'ai été frappé par sa vivacité d'esprit, par sa mémoire, par sa voix, qui n'avait rien d'une voix d'un homme de 85 ans, mais qui me donnait plutôt à penser que j'étais en présence d'un homme de 40 ou de 50 ans. Il avait une voix ferme, courtoise, il était curieux de mon projet. Le professeur qu'il avait été, animé d'un souci de vérité et de rigueur, était toujours à l'œuvre chez lui, et il n'hésitait pas à me reprendre quand mon propos lui paraissait flou ou inexact. À la parution de mon essai sur les

personnages et le temps, je lui ai envoyé un exemplaire du livre et il m'a répondu, toujours courtoisement. J'ai pris l'habitude de lui envoyer mes livres, et il les lisait, m'écrivait en me rendant compte de ses impressions. Parfois, il me disait ne pas avoir apprécié, et ses critiques, douloureuses sur le moment, donnaient de la valeur aux compliments qu'il pouvait m'adresser pour d'autres livres. Ses courriers m'ont aidé à traverser les périodes de vaches maigres, quand un écrivain ne trouve pas ses lecteurs, quand son livre est accueilli par le silence.

J'en reviens au prix Goncourt refusé, en 1951. Julien Gracq s'est toujours méfié des honneurs et des récompenses. Dans sa propriété des bords de Loire, il avait des vignes dont il tirait une eau de vie de très bonne qualité. Cela l'avait conduit à déclarer un jour que le seul prix qu'il accepterait, ce serait ce qu'on appelle le « Mérite agricole ». Pour ce qui est des livres, il estimait que la meilleure des récompenses était d'être lu, et c'est tout. De la même façon, il faisait en sorte que les hommes politiques ne le « récupèrent » jamais. On dit qu'un président avait demandé à le rencontrer, mais qu'il n'avait pas accédé à sa demande. J'aime ce genre d'écrivains, qui ont compris que le bonheur n'est pas dans le culte de l'ego mais dans la seule écriture et dans la seule lecture. C'est rare aujourd'hui — et cela était aussi sans doute rare dans le passé — mais cela mérite d'être souligné. Pourquoi ? Parce que ce genre de comportement a valeur, à mes yeux, de phare. Ce comportement rappelle que l'on peut éviter la société du spectacle, que l'artiste n'est pas obligé de se prostituer devant les médias et les récompenses. Ce genre de comportement rappelle à chacun que la dignité et une certaine ligne morale sont indispensables pour cultiver l'estime de soi.

Après *Le Rivage des Syrtes*, Julien Gracq entreprend un autre roman dans la même veine — roman situé dans ce qu'il appelle une « époque-pays » imaginaire, où il est question du siège d'une ville dans un pays en guerre. Mais au bout de deux ans de travail, il finit par renoncer à ce chantier pour entamer un tout autre roman, qui sera publié en 1958 : *Un Balcon en forêt*. C'est un roman sur la « drôle de guerre », cette période du début de la Seconde Guerre mondiale, où les armées française et allemande se sont observées sans livrer combat, de septembre 1939 à mai 1940. Le roman est situé dans les Ardennes, un massif de collines et de forêts à la frontière avec la Belgique. C'est un roman sur l'attente du conflit, un roman sur la montée de la tension et de la tragédie, comparable en cela au *Rivage des Syrtes*. Mais à la différence du *Rivage*, *Un Balcon en forêt* est un roman réaliste, qui s'adosse à une réalité historique parfaitement respectée. Et à la différence du *Rivage des Syrtes*, à la fin du *Balcon en forêt* le conflit éclate réellement.

J'ai lu ce roman quand j'avais 22 ans et que je vivais moi aussi près de la

frontière belge. C'était l'époque où je terminais mes études et je me souviens du jour où j'ai acheté ce livre et où j'ai commencé sa lecture. À cette époque, j'essayais moi aussi d'écrire un roman. Je pense que *Un Balcon en forêt* m'a guidé, non pas que j'ai voulu l'imiter, mais il m'a montré alors un cap : depuis cette époque, j'écris des romans dans lesquels l'atmosphère est primordiale. Je parle là du climat dans lequel baigne le récit. Quand je décide d'écrire un roman, je décide aussi de l'atmosphère que je veux créer. Car c'est cette atmosphère qui va dicter le ton du récit, et, dans une large mesure, le style. Cela vient intuitivement ; je dirais que cela est déterminé plus par les sens que par la raison. Je me règle sur une certaine « fréquence radio », que je ne quitte plus ensuite. De la même façon, j'aime lire ce genre de roman, où le climat recherché par l'écrivain lui a dicté un style particulier. Je pense tout particulièrement au romancier Patrick Modiano, lui-même admirateur de Julien Gracq. C'est ce qui m'avait fasciné le jour où, à l'âge de 13 ans, j'avais découvert l'existence de Julien Gracq. Le texte que j'avais pris sous la dictée du professeur de français était empreint d'une atmosphère magique. Un homme attend, dans une maison de campagne au nord de Paris, durant l'automne 1917, le retour d'un ami à lui, qui est aviateur dans l'armée de l'air. On est à l'heure du crépuscule, à la Toussaint, le jour de souvenir des défunts. Dans ce crépuscule, on entend au loin le roulement de la canonnade, car la guerre se livre à quelques dizaines de kilomètres de là, plus au nord. Dans la pièce où attend le héros de la nouvelle, les verres vibrent sur les étagères, à cause des explosions lointaines. Tout cela m'avait plongé, moi, enfant, dans un ravissement dont je ne suis pas sorti. Je le répète, c'est grâce à ces lignes-là que j'écris depuis vingt ans, et grâce à elles que je suis ici, aujourd'hui à Kōbe, devant vous.

À ce point de mon exposé, j'aimerais insister devant vous sur le caractère unique du style de Julien Gracq. Il se range, à mon avis, parmi les trois ou quatre grands stylistes qu'a connus la prose française au XX^e siècle, avec Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline et Louis Aragon. Le style de Julien Gracq, d'une extrême précision et d'une grande rigueur, se nourrit du surréalisme bien qu'après les années 1940, l'écrivain ait vogué en solitaire, à l'écart du mouvement surréaliste. Elle se nourrit aussi des connaissances de l'écrivain en géographie et en histoire. Le professeur Louis Poirier, du vrai nom de Julien Gracq, se met au service de l'écrivain pour lui livrer tout un arsenal d'images, de métaphores et d'arguments qui donnent à son écriture sa solidité. Son style est très sûr, alimenté par un champ lexical très vaste, puisque Julien Gracq recourt à des mots rares, vieillissés, de même qu'à des expressions qui peuvent paraître surannées parce que rarement employées dans la langue courante ; mais jamais, à mon sens, Julien Gracq ne tombe dans la

préciosité. Il sait jusqu'où il ne faut pas aller. Voilà pourquoi j'ai dit que Gracq, servi par une immense culture et un sens de la majesté et de la noblesse qui ne verse jamais dans la grandiloquence, avait établi dans la littérature française un exploit qui reste, à mes yeux, inégalé, et cela pour longtemps.

Après *Un Balcon en forêt*, paru en 1958, Julien Gracq renonce progressivement à écrire des fictions. Il aurait aimé faire du récit *La Route* un roman, mais abandonne ce projet en chemin et publie ce qui est déjà écrit dans un recueil de nouvelles qui paraît en 1970, *La Presqu'île*. Il s'agit du dernier livre de fiction de Julien Gracq. Durant les trois décennies suivantes, l'écrivain se limitera à des réflexions, des fragments, des essais de critique littéraire comme les deux tomes des *Lettrines* ainsi que *Préférences*. À travers ses fictions comme ses ouvrages critiques, Gracq prend ses distances avec la littérature du Nouveau roman, qui est alors en vogue. En affichant son réalisme, son goût pour la littérature romantique et en réaffirmant son attachement aux orientations des surréalistes, Julien Gracq rejette ce qu'il considère comme la littérature techniciste des écrivains du Nouveau roman, qui rejettent la psychologie, la chronologie, l'idée même de trame romanesque. Si Gracq a délaissé le roman, c'est parce que lui manquaient l'énergie et le temps nécessaires pour lancer des chantiers d'écriture susceptibles de s'échelonner sur plusieurs années.

L'écriture de fragments, comme dans *Lettrines*, semble lui convenir puisqu'il renouvellera l'exercice, sur le tard, avec les *Carnets du grand chemin* — livre qui doit paraître, je crois, au Japon dans les temps qui viennent. Pour ma part, j'apprécie beaucoup la liberté qui a été celle de Julien Gracq. Liberté de se soustraire aux modes littéraires de son époque. Liberté de passer d'un genre littéraire à un autre, sans se soucier des ventes de ses livres et de sa carrière dans la république des Lettres. Liberté de ne pas s'inscrire dans la société du spectacle et de cultiver la discrétion, dans une époque de tumulte et d'égoïsme. Julien Gracq a cultivé à mon sens une « liberté grande », pour reprendre le titre de son unique recueil de poèmes en prose, paru à la fin de la guerre.

J'aimerais évoquer aussi un aspect sur lequel peu de personnes insistent, trop peu à mon avis. C'est l'humour et l'ironie présentes dans son œuvre. On présente trop souvent Julien Gracq comme un écrivain sérieux, à la prose raide. Ceux qui ont de lui cette impression ont, je crois, lu son œuvre trop rapidement. Ou alors, ils se sont concentrés sur certains livres, comme *Au Château d'Argol* ou *Le Rivage des Syrtes*, qui sont davantage ouverts au surréalisme et au tragique qu'à l'humour et à la dérision. En saupoudrant sans excès ses textes d'humour, Julien Gracq épargne au lecteur la surdose infligée par les auteurs réputés « comiques », qui, le plus souvent, engendrent vite la lassitude voire l'agacement. Il importe de préciser

que l'humour n'est pas réparti uniformément au sein de l'œuvre de Gracq. L'écrivain n'invite à sourire, ou à rire, que lorsque le climat d'un texte s'y prête, quand cela est nécessaire à l'économie d'un livre ou à une démonstration. Si bien que l'humour peut fleurir aussi bien dans un pamphlet comme *La Littérature à l'estomac* que dans un roman comme *Un Balcon en forêt* ou dans un ouvrage comme *Autour des sept collines*, et se faire plus discret dans d'autres pans de l'œuvre car sa présence n'y aura pas été jugée utile. Pire : il aurait pu nuire à la tension du récit. Au fond, Julien Gracq n'abuse de rien. L'un de ses secrets est de savoir doser les différents ingrédients qui entrent en compte dans la mise au point de sa prose. Il aurait pu devenir un grand cuisinier, il en avait les qualités : la patience, le goût de l'innovation personnelle et le sens de la subtilité, du dosage. C'est ce qui fait, à mes yeux, de lui l'un des plus grands écrivains français du XX^e siècle, aux côtés de Proust, Aragon, Camus, Céline et quelques autres.

Je serais injuste si j'occultais le fait que Julien Gracq n'a pas que des amis. Il a aussi des ennemis littéraires, parfois virulents. Mon exposé pourrait laisser penser qu'il fait l'unanimité, ce qui n'est pas le cas. Le divorce entre Julien Gracq et une partie du milieu littéraire parisien remonte, comme je l'ai dit, aux sévères critiques adressées en 1949 à son unique pièce de théâtre, *Le Roi pêcheur*, qui puisait dans le mythe du Graal. Ces violentes critiques blessent Julien Gracq, qui renonce alors à écrire pour le théâtre, même s'il traduira encore *Penthesilée*, de Kleist. Je l'ai dit, Gracq riposte à ces critiques par un pamphlet, *La Littérature à l'estomac*. Or, il y a quelque chose de mafieux dans le milieu littéraire parisien. Celui qui ose critiquer ses rouages est souvent marginalisé et victime de ce qu'on appelle l'omerta — la loi du silence. Ce sera le cas pour Julien Gracq, mais pas tout de suite. *Le Rivage des Syrtes* vaut à son auteur le prix Goncourt, comme si les jurés avaient voulu donner à Gracq une chance de réintégrer le milieu littéraire de Saint-Germain des Près. Ce n'est pas le cas, puisque Gracq refuse le prix avant même qu'on le lui décerne. J'évoque à nouveau ce roman car certains esprits chagrins l'ont comparé au *Désert des Tartares*, de Dino Buzzati, qui était paru peu de temps auparavant en français. Et ces esprits chagrins ont, en filigrane, laissé entendre que Gracq s'était fortement inspiré du roman de Buzzati, pour ne pas dire qu'il l'avait singé. Certains travaux de la critique ont montré par la suite que le *Rivage* et le *Désert* sont des livres fort différents, et que Gracq s'était plutôt inspiré de romans comme *Sur les falaises de marbre*, de Ernst Jünger, ou *La Fille du capitaine*, de Pouchkine. Mais le mal était fait. Comme on dit en français : calomniez, il en restera toujours quelque chose. Des années plus tard, la critique ne fut pas tendre avec le Gracq de *Autour des sept collines*. L'écrivain osait dans cet essai sur la culture italienne des opinions

peu courantes sur Rome, et disait sa préférence pour Florence et Venise. Il touchait là à un tabou, car en France, il est de bon ton d'aimer Rome de façon inconditionnelle, et les critiques de Gracq envers la « Ville éternelle » furent très mal accueillies. De manière générale, certains reprochent à Gracq une prétendue « préciosité » de son style. Un style trop recherché, trop travaillé. J'ai vu des écrivains, des académiciens, au bord de la colère à la simple évocation du nom de Julien Gracq. Leur colère ne faisait, à mes yeux, que refléter leur propre médiocrité ou leur sentiment d'infériorité.

En conclusion, je retiendrais que Julien Gracq est pour moi un repère aussi bien pour ses choix littéraires, que je partage — son attrait pour le surréalisme, son goût pour les marges, le travail sur les phrases et l'apport de métaphores empruntées à la géographie ou à l'histoire — que pour son comportement d'écrivain, qui a su maintenir une ligne morale claire dans un milieu où le copinage et les influences, quand ce n'est pas l'esprit de clocher, tout simplement, prédomine. Son refus du Goncourt, et donc son refus d'un système gouverné par une sorte de « mafia littéraire » et son pamphlet *La Littérature à l'estomac* sont des invitations, pour l'écrivain, à se concentrer sur son œuvre, à écrire tout simplement, en oubliant son ego et le devenir de son œuvre. De cela, l'écrivain n'est pas maître et ne le sera jamais.

Un jour, l'un des traducteurs japonais de Julien Gracq s'est rendu à Saint-Florent-le-Vieil, au bord de la Loire, où habitait l'écrivain, et il lui a offert un kimono. C'est sur l'image de ce kimono dans le Val de Loire, région qui a été au cœur de la Renaissance et a vu grandir des écrivains comme Rabelais, Ronsard ou Du Bellay, que j'aimerais vous quitter, en vous remerciant pour votre attention.

特別講演 III

ヴァレリーと女たらし

清水徹（明治学院大学名誉教授）
司会・報告 松田浩則（神戸大学）

いささか挑発的なタイトルのせいもあって、学会の準備段階から関係者の間に戸惑いとそれにまさる期待の声があがっていたが、そんな周囲の思惑なども

のともせず、清水徹先生は飄々とヴァレリーと関係のあった四人の女性 — ロヴィラ夫人 (1852-1930)、カトリーヌ・ポッジ (1882-1934)、ルネ・ヴォーティエ (1898-1991)、ジャンヌ・ロヴィトン (1903-1996) — に言及しつつ、彼女たちがヴァレリーの創作活動に及ぼした決定的な影響について詳細に分析された。ヴァレリーの言う「知的絶対主義」の象徴的存在として知られているムッシュー・テストは、実は、その造形の始まりの段階から、すでにして二匹の蛇とも言うべき知性とエロスとの格闘にさいなまれていたのであり、新古典主義的などと、やや侮蔑的な言辞が投げかけられてしまうこともあるヴァレリーの壮麗な定型詩から、ときに、断片的で、叫びにまで還元されてしまう『カイエ』にいたるまで、この格闘の痕跡をとどめていないものはない。明快にして明晰などといわれるヴァレリーの文明論にさえ、エロスがひそかに調合されている。

講演後の質疑応答では活発な議論が展開された。「ナルシス的なヴァレリーには、そもそも他者と呼ばれる存在はいないのではないか」とか、「ヴァレリーの妻ジャンニーこそは、目立たないながら、ヴァレリーに作品を生み出させた真のミューズだったのではないか」などといった、ヴァレリーの創造の根幹にかかわる興味深い質問が次々に提出され、清水先生との間で、真剣な中にも、ユーモアにとんだ議論がかわされた。また、清水先生がその独自のヴァレリー論を展開する場となった明治学院大学発行の紀要にも話が及んだ。先生は、この紀要が、商業雑誌には望むべくもない理想の空間であったと語られた。

講演後、控え室で清水先生と交わした言葉を紹介しておく、先生は近年、以前翻訳された作品（『時間割』『心変わり』『おしゃべり・子供部屋』『アミナダブ』等）の新訳を次々に出されているが、その根底には、渡辺一夫先生からの貴重な教えがあるとおっしゃられた。出版社の事情もあって、文学書の誤訳は訂正されないまま放置されることが多いが、渡辺先生は機会があれば誤訳は訂正するようにと常々教え諭されていたという。

なお、もう一人の学会招聘講演者、ウィリアム・マルクス教授から、ヴァレリーとジャンヌ・ロヴィトンとの書簡集の出版が予定されているとの報ももたらされた。

(松田浩則記)

ルソーからの読解 — 18 世紀の語るもの

コーディネーター：阿尾安泰（九州大学）

パネリスト：熊本哲也（岩手県立大学）、増田真（京都大学）

宮本陽子（広島女学院大学）

2012 年に生誕 300 年を迎えたジャン＝ジャック・ルソーは音楽、言語、政治、演劇、文学などの様々な分野で活動を行った。そうした動きは分断されたものではなく、共通する問題意識のもとに緊密に結びつけられているものであった。さらに、その運動は同時代の知の多彩な局面とも密接な関連を持つものでもあった。ルソー研究はこれまでに膨大な量の蓄積をもって遂行されてきたが、本ワークショップでは、今までの研究の中で中心的な位置を占めてきた諸問題を見据えながら、18 世紀の知との複雑な相互影響関係を三つの報告を通じて浮き彫りにすることを試みてみたい。

【報告 1】声と記号 — ルソーの思想における言語論 —

増田真

ルソーの言語論は長いこと、彼の作品の中で周縁的な分野と見なされてきたが、ルソーの思想、特にその人間論や道徳思想と密接に関連している。

1. 声と記号

『言語起源論』第 1 章では視覚に訴える手段が「記号」と総称され、説得力で音声言語に勝るものとされるが、その後の展開では音声言語の優越性が強調される。

しかし視覚言語は人に影響を与える上で有効な手段とされることもあり、『エミール』第 4 編では「記号の言語」が人間同士の協約を堅固にするものとされている。このような理論は「感覚的道徳または賢者の唯物論」というルソーの考えとも通じている。これは強制によらずに人を道徳的行為の実践へと導くことをめざす考えで、『ポーランド統治論』で象徴体系の利用が推奨されていることはその政治的な利用の例である。

2. 言語と道徳

『言語起源論』第 2 章で人間の言語が「精神的欲求」から発生したことが主張されているが、それは身体的欲求を言語の起源とする説に対する反論である。このような見解は、言語も音楽もその起源から国民ごとに個別的なものであり

社会的な表現手段であるとするルソーの意見と不可分のものである。それは身体的・前社会的な普遍性を歌や身振りの起源とする百科全書派の言語観・音楽観と対立しており、ルソーの音楽論はラモーの和声論に対する批判だけでなく、百科全書派の言語観・音楽観に対する反論も含んでいる。また、言語論における身体性と精神性の対立は『エミール』にも表れている。第3編まで子どもは身体的な存在であるが、第4編になると子どもは対人的な感情とそれを表す言語をもつようになる。

このようにルソーは、人間の身体的能力から言語の発生を説明しようとする百科全書派とは異なる言語論を展開しており、その対立は道徳的観念と比喩の問題にも見られる。

百科全書派の言語論では、言語は個物の名称から出発しそれが抽象観念へと転用されたとされ、それはことばの誤用であると同時に、比喩的な表現の起源とされる。このような理論は道徳的宗教的観念を批判する手段として利用されたが、ルソーはそのような唯名論に対して、道徳的観念が単なる抽象観念ではなく人間の自然な感情に根ざすものであると主張し、『言語起源論』第3章での比喩表現に関する議論も百科全書派の言語論に対する批判の一端である。

3. 言語と権威

ルソーの作品にはその傑出した人格によって権威をもつ人物像があり、そのような人物は同時にその声や雄弁さによって特徴づけられる。人間の言説が言語の不十分さによる限界を免れないのに対して、人格による権威は人間の本性にもとづく普遍的なものとされている。

ルソーの作品に見られる比喩的な意味での声も人間の言説に対して良心や普遍的な道徳律を表していることが多く、言語、音楽、実定法が国民ごとに異なるものであるのに対して、「自然の声」はそれを超越するレベルを表している。

ルソーの言語論は、百科全書派の言語論に対する反論として形成されたものであり、知識の革新と普及に重点を置く百科全書派に対して、ルソーは人間の道徳的感情を伝える言語を求めた。

【報告2】18世紀美学とルソーの音楽論

— ルソーのオペラ論における「関心」と「イリュージョン」について
熊本哲也

ルソーの音楽美学を、18世紀美学史においてキータームとされる「関心」の概念と「イリュージョン」という視点から見直してみることが本発表の目的である。その際、「関心」概念の内容を、主にジャン＝バチスト・デュボスの『詩と絵画についての批判的考察』から確認し、また、「イリュージョン」の在り方をディドロの『サロン』から抜き出し確認してみた。それによって「関心」と

は、観客や鑑賞者が作品に参入すること、没入することを促す概念であり、一方、「イリュージョン」は、その効果によって最終的には疑似現実を作品の中で体験させる現象を意味し、こうしたことが 18 世紀の美学的な体験として当時の絵画論や演劇論などに共通の問題であったと確認できる。

さて、ルソーはその音楽論、特にオペラに関してこの二つの用語を用いて、ジャンルとしてのオペラの定義を試みている。『音楽辞典』のオペラに関する項目において用いられる「関心」と「イリュージョン」の用語は、最終的には当時のフランス・オペラの「驚異的なもの」すなわち「機械仕掛け」を多用する作品やそうした演出への批判にむけられている。

当初、ルソーは当時のフランス・オペラに共感を示していたが、様々な経緯から 1750 年前後を境にして、フランス音楽に対して宗教的な「改心」にも似た態度変更を行った。ルソーの初期の音楽に関する著作には、我々が問題にした概念はほとんど言及されていない。また、『百科全書』に寄稿した音楽に関する諸項目の中には、「オペラ」の項目は見いだせない。『音楽辞典』の項目「オペラ」における、「関心」と「イリュージョン」の言及は、以上のような理由でルソーの音楽美学における主要な概念として注目されてこなかったが、18 世紀的な文脈において間テクスト的に繋がる概念的要素を持つものとして読むことが可能である。「関心」と「イリュージョン」の二つの用語は、かくして近代的オペラの自然なあり方を正当化する際に用いられルソーの音楽美学においても重要なコンセプトとしてあることがわかる。このことは、「オペラ」という音楽形式の価値がルソーの共同体論においても重要であったことから裏付けられる。すなわち、ルソーは「関心」と「イリュージョン」によって、オペラの舞台に成立するような場を、共同体における感情の共有や共生を疑似的に現実化する場として価値づけていたことが理解できるのである。そのオペラの舞台において、「関心」は、この語の両儀的な意味において、つまり *intérêt* = 利益という意味においても、共通の関心 = 利益をもたらす社会共同体を擬似的に成り立たせる場として示唆され提出されているのではないだろうか。

【報告 3】ルソー・革命・サド

宮本陽子

テルミドール 9 日 (1794 年 7 月 27 日) のクーデタから二か月も経たない 9 月 15 日、山岳派議員であったジョゼフ・ラカナルはルソーのパンテオン入りを寿ぐ演説をした。『エミール』の一節をルソーの革命賛美の文章としてそのまま読み上げたラカナルによれば、ルソーはこの作品によって風俗・道徳のレベルからフランスを革命に導いた思想家であり、『社会契約論』については「革命がその思想を説明したようなもの」ということであった。また、革命世代はルソーによって育てられた世代である、と彼は言う。

革命期すべての「人権宣言」から明白なように、革命家たちはみなルソーの弟子であり、ルソーが革命に賛成でなかったことを知りつつも、「一般意志」を革命理論の根本としていた。「一般意志」という神学用語を政治概念に、すなわち神から人への主体の更新と、ジャン・ボダンの絶対君主国家論を共和制国家論に、すなわち君主から市民への主権の更新が革命期に定着したことはルソーの大きな功績である。

ルソーにおいて受け取る権利と与える義務は厳密に表裏一体をなし、しかも与えることは「全面譲渡」を意味していたが、そのことを忠実に実行しようとしたのが「国家に命を捧げていた」ロベスピエールであり、サン＝ジュストであった。多くの革命家たちにとって、所有権とは土地や財産に止まっていたが、彼ら二人にとっては生命も「自然の恵みではなく、国家からの条件付きの贈物」であった。この実直さが彼らを恐怖政治へと進ませた。

絶対王政の牢獄にいた革命前のサドは革命と共和制に期待し、小説の中で「革命の1年前に」原始共産制のユートピアを描いた。この国の統治者の言葉にはルソーの影響が色濃く見られるが、しかし、「全面譲渡」を前提とする「一般意志」には批判的であった。ルソーに多少歩み寄っているように思われるこのユートピアのシステムがルソーのそれと決定的に異なるのは、ルソーのシステムが極度に抽象的、非人格的なものであるのに対し、サドのそれは人物の人格と切り離すことのできない具体的なものであるという点である。この差異は人物が述べる理論においても観察されるので、小説と哲学というジャンルの違いに還元できるものではない。

革命後の小説において、サドは「一般意志」に対して「個別の意志」をますます主張するようになり、全体に対して個別の権利を犯罪として描き出す。革命、とりわけ恐怖政治の体験から、死刑を法による殺人として激しく非難する一方、個人の欲望の実現である犯罪を人間の自然として抽象的な法に厳しく対峙させる。

ルソーのみならず啓蒙期において、個々人が集団として公衆、あるいは人類として抽象化される傾向が見られるが、サドに反近代性があるとするなら、こうした近代の趨勢に抗した点である。しかしながら、サドが犯罪を語る言葉とロベスピエールあるいはサン＝ジュストが革命の意志を語る言葉に奇妙な類似が見られ、サドも革命家とは別の形で、すなわちルソーに抗しつつもルソーの影響を逃れていないようだ。

「文学的なもの」の身分規定をめぐる — ポール・ベニシュ 『作家の聖別』 翻訳出版を機に

コーディネーター：小倉孝誠（慶應義塾大学）

パネリスト：片岡大右（東京大学）、辻川慶子（白百合女子大学）

森本淳生（一橋大学）

ポール・ベニシュが1973～92年に発表したロマン主義論四部作（『作家の聖別』、『預言者の時代』、『ロマン主義の祭司たち』、『幻滅の流派』）は、文学史と思想史を交錯させる視点に立脚して、18世紀後半から19世紀半ばにかけての文学現象を根本的に読み直す壮大な試みだった。そして1995年に発表された、その続編にあたるマラルメ論では、詩人をロマン主義との連続性の中に位置づけながら、19世紀文学のモデルニテを問いかけた。ベニシュ以降、もはや彼の研究を無視してロマン主義を語ることはできない。この報告書が出る頃には、第一作『作家の聖別』の邦訳が刊行されているはずである。

ベニシュはユゴーやネルヴァルなど、文学史上大きく扱われる作家を詳細に分析しただけでなく、ギゾーやコンスタンなどの自由主義思想家、バランシユやラムネのようなカトリック思想家、ミシュレやキネなどの歴史家、そしてピエール・ルルーやサン＝シモン派などの社会主義思想まで幅広く論じている。ロマン主義が文学と芸術の潮流にとどまらず、より広く歴史学、宗教思想、社会哲学を含む、思想上の一大運動だったことをあらためて認識させてくれた。実際フランスのロマン主義は、革命後の社会を、誰もが「過渡期」と見なした時代をいかに再編成するか、ということを決えず問いかけた。これは他のヨーロッパ諸国のロマン主義運動と、フランスのそれとを差異化する根本的な次元である。本ワークショップの趣旨は、ベニシュの業績を再検討しつつ、今後のロマン主義研究でいかにそれを批判的に継承していくかを問いかけることであった。小倉による導入部に続いて、三人の発表が行われた。

片岡は、『作家の聖別』翻訳刊行を契機とするベニシュの(再)導入を意図して、まずは彼の伝記的事実の概要を提供した。

ポール・ベニシュは1908年に仏領アルジェリアに生まれた。母の一族はレコンキスタに伴う移住以来、父のほうはさらにそれ以前の昔からこの地に住んできた、ともにユダヤ人の家系である。オランのリセに学んだのちフランスに渡り、ルイ・ル・グラン校のグランドゼコール準備学級を経てパリの高等師範学校に入学した彼は、順調に高等教育資格を取得、リセの教員生活を開始する。

この職業生活の傍ら、政治的かつ文学的・芸術的前衛に属していた彼は、ボリス・スヴァリーヌが組織したトロツキスト集団で活動した。この時期の交友関係は、当時生まれた彼の娘の名——シルヴィア・パタイユにちなんで命名された——に痕跡をとどめているが、そればかりではない。既存の制度的宗教が力を失った近代社会における精神的・霊的なものの在り処を問い、キリスト教の聖職者に代わる新たな聖務の担い手を論じるベニシュエ後年のロマン主義研究は、彼の若き日の政治的かつ芸術的な前衛のミリュエにおける主要な論議的であった、聖なるものの探求のテーマを彼なりのやり方で引き継いだものという。

しかし、研究者としての彼の歩みは、第二次大戦での敗戦とヴィシー政権によるアルジェリア出身ユダヤ人の市民権剥奪により、大きく狂わされることとなった。最初の作品『偉大な世紀のモラル』を非占領地域で書き上げたベニシュエはアルゼンチンに亡命し、カイヨワやボルヘスの知遇を得る。南米でのフランス語教師生活を終え、大戦後に帰国した彼は大学に職を得ようとするが、『偉大な世紀のモラル』による博士号取得に失敗し、リセの教員としてほぼ十年を過ごす。転機が訪れるのは1958年、彼が50歳になる年のことだ。ハーヴァード大学が「ソルボンヌの視野狭窄の受益者」となるべく名乗りを上げ、ベニシュエをアメリカに招いたのである。講義義務は年間一セメスターのみ、学内行政は一切免除という恵まれた境遇を得て、彼は退職までの二十年間、講義期間中を除く時間をバリの国立図書館での研究に従事しながら過ごす。こうして生まれたのが、1973年の『作家の聖別』に始まるロマン主義研究の連作である。92年の第四作『幻滅の流派』刊行時に予告された第五作（フローベール、ボードレール、バンヴィル、ルコント・ド・リールを扱うもの）は結局執筆されることがなかったが、一種の補遺というべき『マルルメに従って』が95年に出版される。健康に恵まれたベニシュエは、こうして高齢にあっても重要な研究を残した後、2001年5月に92歳で没した。

生涯のこのような略述の後に、片岡はベニシュエの方法論的問題の要点——高等師範時代のランソン学派への不満、以後の研究を特徴付けるマルクス主義と史的唯物論に対する両義的かかわり、「70年代の理論的『バベルの塔』」（フュマロリ）への批判的距離、等々——を提示し、ついで18世紀の〈哲学者〉たちの営為からマルルメの文学的冒険までを一貫したパースペクティヴのうちに収めるこの壮大な哲学的文学史の現代的な意義を強調した。

辻川は、ベニシュエ『作家の聖別』における〈若きフランス〉の考察を出発点とし、ノディエ、ゴーチエ、ネルヴァルにおける「文学的なもの」の解体を問う形で報告を行った。

『作家の聖別』が示すように、フランス革命で失墜したカトリック教会に代わり、ロマン主義作家は社会を導く新たな精神的権力として自らの文学を規定し

た。しかし、文学者の理想に反して新社会の支配を決定的なものにしたのが同時代のブルジョワジーであり、19世紀前半は文学者が担う精神的権力とブルジョワ社会という二つの権力が対立、共存する時代となる。その相克を一身に引き受けたのが1830年代の〈若きフランス〉であり、近年、文学社会学的な研究が多く刊行されているように、これらの作家には同時代の社会を問い直す視点が見出される。

先駆者として位置づけられるノディエは、文学と民衆との関わりについて独自の考察を行っている。ロマン主義の預言者たる作家たちは、民衆を導く、民衆のための文学を夢みていたが、これは現実に民衆が読む大衆文学とは超えがたい階層的距離を持つものであった。それに対してノディエは、1841年の『ピクセレクトール演劇選集』序文が示すように、メロドラマなどの通俗の文学こそが、キリスト教不在の時代に民衆を熱狂させ、民衆を教化する役割を果たすと考える。ノディエはこのように、読者層や階層が異なる文学を架橋し、交差させることで、ロマン主義に新たな生命力をもたらそうとした。

「聖別」された作家という表象もまた、大衆的なメディアや社会において作家が演じる役割という演劇性を帯びるようになる。これを痛烈な揶揄と自嘲とともに描いているのが『若きフランスたち』のゴーチエである。ゴーチエは若きロマン派を気取り、文学的熱狂に没頭する作家をいくつもの常套句へと分類し、作家という形象が新たに帯びるに至った演劇性を浮き彫りにする。自己の姿を一種のパロディとして描き出すゴーチエは、作家の聖別に対して脱聖化を行い、作家の自己像を幾重にも重ねられた仮面と言葉の集積となす。

さらにネルヴァルは、文学作品の独創性という概念を問い直す作品を次々と発表している。ドイツ詩翻訳、16世紀詩人選でデビューしたネルヴァルは生涯を通じて、他者のテキストの再録や自己引用を多用し、作品の輪郭自体を消失させるかのような作品を書き続けた。過去の断片を繋ぎ合わせ、言葉の記憶をよみがえらせる作品を書くことで、ネルヴァルは異質な言葉に開かれた、集団的とも言える作品を紡ぎ出そうとする。

これらの営為が浮かび上がらせるのは、ブルジョワ社会からの隠遁だけではなく、――ベニシュも指摘するように――近代社会の到来に直面しながら、集団的なものとの交感を希求し続けた作家たちの痛切な歴史意識ではないだろうか。社会と文学の関係をめぐったこうした思索については、ベニシュに立ち戻りながらも、今後さらなる研究が待たれるのではないかと思われる。

森本は「〈ポスト・ベニシュ〉、あるいは、マラルメの位置」と題して、ベニシュのロマン主義論におけるマラルメの位置について確認したうえで、ジャック・ランシエールのマラルメ論を比較対象として参照しつつ、文学とモデルニテの関係についていくらかの考察を試みた。

ベニシュによるなら、ロマン主義第一世代の詩人たちは、近代の脱宗教化

の流れのなかで、人類の理想を提示して社会を先導する新たな「聖職者」として自己を規定したが、それにつづく世代は、理想の実現を深く懐疑し、社会との接点を徐々に失っていった。孤独となった詩人は自分の言葉を次第に難解なものにし、Happy few に向けて作品を書くようになるが、その代表的存在がマラルメであった。マラルメはロマン主義運動の「帰結」なのである。ベニシューは『マラルメに従って』において、このように社会に距離を置く詩人の言葉が「意図的な晦渋さ」を帯びたのは、難解さこそが、安易な理解を排し、少数の優れた読者との真なる交流を可能にするからだと説明し、彼自身もマラルメ詩の隠された意味を解説しようと試みている。意味内容を志向するこうした読解戦略は、彼のフランス・ロマン主義論が文学史的思想史であったことと関連していよう。この方法が、フランス・ロマン主義についての浩瀚な四部作として見事に結実したことは疑いないが、マラルメの読解にかんしてはいくらか問題含みである。それゆえ、脱宗教化する近代社会における詩人の位置と使命、また、これにかかわるかたちで不可避免的に変質する詩的言語の問題について、ベニシューの四部作「以後」の時代の問題を、彼の方法論の特質をふまえたうえで考える必要があろう。つまり時代と方法のふたつの観点から〈ポスト・ベニシュー〉を考えなおすべきなのである。そのさい参考となりうるのが、ランシエールのマラルメ論（『マラルメ — セイレーンの政治学』）である。ランシエールは、詩篇の「晦渋さ」obscuritéの背後に隠された意味を探し求める読解を退け、マラルメを「難解な」difficile 詩人として読むことを提案した。「難解さ」とは、テキスト表層の統辞が構成する「複数の読み筋の潜在的配置」とでもいうべきものである。《À la nue accablante tu》（「重く立ちこめる雲に沈黙して」）を例にとるなら、それは、前半で示される、暗雲のもと船は警笛もむなしく難破し人知れず沈んだのか、という問いと、後半で示される、ただセイレーンの戯れが海上に白い一筋の泡を残しただけなのか、という問いとのふたつの「仮説」を前にして読者が陥る宙づり状態のことである。こうした読み筋からランシエールは重要な結論を導き出す。マラルメが「難解な」詩を書いたのは、社会から隠遁するためではなく、民衆との連帯のためだった、というのである。近代資本主義社会にかわる世界はいまだ到来する時期にないが、労働と賃金とを単純交換する労働者は休日に酒をあおって酩酊することで、通常の交換過程の連鎖を断ち切っている。詩人もまた、資本主義的循環のうちうがたれうる当座のところ可能な空隙として「難解な」詩篇を書く、というわけである。このように詩人の孤独と詩的言語の難解さをベニシューとは異なるかたちで大衆と結びつけるランシエールの読みは、ベニシューのロマン主義論の意義を考えるうえで重要な参照項になるだろう、というのが森本の発表の趣旨であった。

幸いなことに、補助椅子が必要になるほど多くの方々に参加していただき、ベニシューの仕事のみならず、ロマン主義一般についてあらためて考える機会

になった。会場からは興味深い質問・発言を数多くいただき、パネリストとの間に生産的な議論が展開した有意義なワークショップであったと思う。この場を借りて、盛り上げていただいた会員の皆さまにお礼申し上げる。（なお発表概要は各パネリストが執筆した）

ワークショップ3

辺獄のベルクソン — 笑い、神秘経験、テレパシー

コーディネーター：藤田尚志（九州産業大学）

パネリスト：岩野卓司（明治大学）、増田靖彦（龍谷大学）

ベルクソンが華やかな「現代思想」に名を連ねていた時代はもはや完全に過ぎ去ったが、世界の哲学・思想研究の現状を見れば、未だ完全に「古典」に収まったとも言えない。むしろレヴィナスが指摘したように、ベルクソンは、「一種のリンボ〔天国と地獄の間〕のようなどっちつかずの状態に」置かれている。だが、この宙吊りからベルクソンを「救い出す」必要はいささかもない。辺獄とは、洗礼を受けることなく死んだ罪なき子どもたちが永遠の自然の楽しみを得る場所だからである（つまり煉獄にいてのではないのだ）。哲学とは反時代的なものだ。アクチュアリティを追い求める「現代思想」の眼差しからこぼれ落ちるものこそ、それぞれの思想家の「永遠の新しさ」を構成するものである。岩野はバタイユと、増田はソレルと、藤田はフロイトと共にベルクソンを読むことで、この常に新しい古さ、反時代的思考を手繰り寄せようとする。

1. 笑い、神秘経験と死 — ベルクソンとバタイユ

岩野卓司

ベルクソンとバタイユを対比することで、どうベルクソン解釈に刺激を与えることができるのだろうか。この二人の比較に際してふつう取り上げられるのは、『笑い』をめぐる批判である。笑いに脱我の真理を見るバタイユは、他人のぎこちなさを笑う社会的な制裁としての笑いというベルクソンの解釈に満足できなかったのだ。しかし、両者の思想を『道徳と宗教の二源泉』と『内的経験』を中心に丁寧に読み比べてみると、こういった批判を越えて両者が神秘経験の解釈に関して類似点を持っていることわかる。ベルクソンが「生の飛躍（エラン・ヴィタル）」や「生の根源的な力」を唱え、それらの模範的な形が神秘家の

経験であると考えのと同様に、バタイユはニーチェの影響のもとでこの経験に生のエネルギーの過剰を見出している。二人ともキリスト教の教義という前提にとらわれず、あるがままの神秘経験を考察しようとしているのだ。だが、ベルクソンが生という言葉に終始しているのに対し、バタイユは「死なずに死ぬ (mourir de ne pas mourir)」のような死に関するタームで生の過剰を語り、生と死の関係を再び問い直している。そうであるなら、ベルクソンは死を無視した哲学者なのだろうか。彼は死という言葉を避けているとは言え、そう単純化はできない。というのも、大地震のような生命を危険にさらす出来事を、彼は不安にさせもするが慣れ親しい「悪友」のようだといい、フロイトの「不気味なもの」のような「気味悪くも心地よい」、死と生の共同作業を考えているからである。また、「死後の生 (survie)」を死んだあとと魂が赴くものと語りつつも、彼は「神秘家」が生絶頂においてこの「死後の生 (survie)」に達すると述べている。「死後の生 (survie)」は、生きながら達せられる「生を越えた生 (survie)」でもあり、このことにより生と死の境界は曖昧になり、幽霊と神秘家の間の本質的な区別がつかなくなる。またさらに、心靈現象に関心をもったベルクソンは、テレパシーによる「彼岸」と「此岸」の交流、生者と死者の交流について言及しており、ここでも生と死の境界は確定し難いものになっている。このようにベルクソンとバタイユを対比させることで浮かび上がってくることは、生と死の関係を再び問い直そうとする姿勢である。バタイユは「死なずに死ぬ」という死の不可能性をベースにして生と死の関係を考え、ベルクソンは生に固執しつつも「生」と「死後の生」というかたちでこの関係を問っているのだ。

2. ベルクソン、ソレルとペギーの曖昧な関係

増田靖彦

ベルクソン哲学にはいくつかの傾向が潜在している。それを可視化しようとするとき、テキストのみに依拠するよりも、テキストが及ぼした影響を検討するほうが効果的な場合がある。生きられる経験に立脚するのを旨としたこの哲学にとって、それは望ましいアプローチの仕方のひとつとさえ言えるかもしれない。とりわけその参照項が、思想の価値を、理論の厳密さや掲げられた大義によってではなく、もっぱら行動を喚起する力によって測ろうとしたジョルジュ・ソレルであるなら尚更である。

ソレルのベルクソン読解はおおよそ次のように整理できる。すなわち、『意識の直接与件に関する試論』の第三章で言及される二つの自我を二律背反的に捉え、そのうちの深奥の自我に到達する方法を「形而上学入門」で確立される直観理論に求め、さらにこの接合に定位して生の予見不可能性に人間的自我の〈創造的進化〉を見出す、といったように。しかし、これは問題含みの解釈と言

わざるを得ない。なぜなら、ベルクソンは自我に二つの傾向を認めるものあくまでも自我を一つとみなしているからであり、また、生物としての人間と人間の生〔命〕を峻別することこそ、ベルクソン哲学を形而上学たらしめる肯綮があるからである。

ソレルが過剰なほど自らの考えに引き寄せてベルクソン哲学を読解する意図は、彼がベルクソン哲学を生物学的事実ではなく社会学的事実裏付けられた思想として受容したいことに求められるだろう。実際、ソレルはベルクソン哲学に労働と歴史という集合的契機を読み込むことで、持続のもつ感情的本質のうちに現状から脱却して社会を変革するスプリングボードの役割を看取している。彼の説く mythe (神話) もそうした運動を推し進める創造的イメージにほかならない。こうした読解は、より宗教的な傾向を強めたかたちであるが——労働と歴史ではなく民族と歴史——ペギーにも窺うことができる。

彼らに対して、ベルクソンは社会学を生物学に立脚させる姿勢を崩そうとしなかった。というのも、彼によれば、社会学が知性を前提として知性に由来する仮構機能 (fabulation) を分析する一方で、生物学は知性を発生論的に考察できる特権性を有しているからである。また、ソレルとペギーが触れることなかった『道徳と宗教の二源泉』では、創造的情動をかき立てる mystique (神秘) に焦点が当てられているが、それは個体に基づいて普遍を産出するものと規定されており、仮構機能によって産出されたものという副次的位置づけに留まる mythe とは対照性の際立つ議論が展開されているのである。

3. テレパシー

— ベルクソンの心霊科学とフロイトのメタサイコロジー

藤田尚志

処女論文「催眠状態における無意識的擬態について」(1886年)から、「心霊科学」や「テレパシー現象の実在性」について語っている最後の名著『道徳と宗教の二源泉』(1932年)に至るまで、ベルクソンはオカルト的現象への関心を一貫して持ち続けていた。他方でフロイトもまた、「精神分析とテレパシー」(1921年)や「テレパシーと夢」(1922年)、あるいは『続・精神分析入門講義』の第30講「夢とオカルト」(1933年)などに見られるように、一貫した関心を保ち続けていた。しかし数多い彼らの共通点の中で、なぜオカルト現象への彼らの関心を取り上げ、それを彼らの「心霊科学」と「メタ心理学」総体のうちに位置づけ直そうと試みるのが重要であるのか？

それは、意識の極限の「彼岸」に対する彼らの関心が、彼らの理論体系の基礎と同時に、彼らの根源的な思想的差異を構成しているように思われるからである。「以下は思弁である。往々にして度の過ぎた思弁であって (…)、どこに辿り着くのか知りたいという好奇心から、ある着想の含意を徹底的に抉り出そ

うという試みである」と『快原理の彼岸』でフロイトが言うとするれば、ベルクソンは言う、「しかし、試みるべき最後の企てがあるだろう。それは、経験の源泉へと経験を探しに行くこと、というよりもむしろ、経験がわれわれの実利性の方向に屈折しながら、まさしく人間的経験になるこの決定的な曲がり角の向こうへと経験を探しに行くことであるだろう」（『物質と記憶』）と。「正常なものと病的なもの」の関係に動的平衡を見出そうとする力動的な観点を有している点は同じだが、フロイトが無意識から出発して意識へと向かうのとは逆に、ベルクソンは「意識に直接与えられたもの」から出発する。フロイトが意識と無意識、自我・エス・超自我のほとんど弁証法的な緊張関係を軸に議論を展開するのに対し、ベルクソンは広義の意味での生命的な超意識が、いかに意識というシステムへと生成ないし収斂していくかを非弁証法的な筆致で描き出す。フロイトの心的装置の図式とベルクソンの逆円錐を重ね合わせるとき、何が見えてくるだろうか。意識というシステムの臨界点において、意識内に何とか収まるのが病理学的諸現象であるのに対し、意識の枠をはみ出るのがオカルト現象なのだとすれば、彼らの辿った軌跡はまた、それらの現象の根源的差異を考え続ける過程でもあった。

「精神感応」とも訳されるテレパシーは、数あるオカルト現象のうちで最も哲学者たちに取り上げられることの多いものである（メルロ＝ポンティも『見えるものと見えないもの』の中で言及している）。言語・表情・身ぶりなどによらずに、ある者の思考・感情内容が、直接他の人に伝達されるこの現象は、フランス語で *transfert de pensée*、ドイツ語で *Gedankenübertragung* とも呼ばれるが、このことから分かるように、一方で、ベルクソンの中心概念である「直観」と、他方で、フロイト精神分析の中心概念である「転移」と本質的な関係を持っている。こうして、ドゥルーズによる存在論化とラカンによる数理化というアクチュアルな読解を超えて、ベルクソンとフロイトに固有の批判的・臨床的思考を反時代的思考として見出すこと、そして彼らが「経験の曲がり角」の「彼方」として見出したものは何であったのかを解明することを目的として、本提題ではごく大まかにその輪郭を描き出してみようと試みた。

ワークショップ4

ソシュール没後 100 年 — 100 年の言語学

コーディネーター：金澤忠信（香川大学）

パネリスト：阿部宏（東北大学）、加賀野井秀一（中央大学）

鈴木隆芳（大阪経済大学）、松澤和宏（名古屋大学）

フェルディナン・ド・ソシュールは 1913 年 2 月 22 日に 55 年の生涯を終えた。2013 年が没後 100 年にあたる。本ワークショップは 100 回目の命日を前にして、ソシュールについて語るために企画された。ここでは、「言語学の 100 年」ではなく、彼の切り開いた言語学の地平そのもの、すなわち「100 年の言語学」を語らねばならない。我々は今なおまさにその地平に立っているが、ソシュールを前世紀の遺物として葬り去ろうとしている、あるいはすでに葬り去ったと思いついでいるだけかもしれないのだ。

各パネリストの発表の概要は次のとおりである。(1) 19 世紀の言語学におけるソシュールの位置づけおよび当時の言語研究に対する批判について概説する。(2) ソシュールの言語思想と 20 世紀の構造主義思想との関わりおよび認知言語学からの批判について概説する。(3) 構造主義的な音韻論とソシュールの言う「音声学」を比較したうえで、ソシュールの真の意図について探求する。(4) 2012 年に出版されたバンヴェニストの論集を参照しつつ、ソシュールとバンヴェニストが抱えた問題の本質的な差異について再検討を試みる。(5) 一般言語学に関する草稿を収録した *Écrits de linguistique générale* (Gallimard, 2002) の校訂上の問題点を指摘したうえで、ソシュールにおける「順序」の問題を提起する。

(1) 思想史・言語学史上におけるソシュールの位置づけ (19 世紀)

金澤忠信

言語学は 19 世紀の初めに、文献学の内部で、しかもそこから分離独立するカタチで成立した学問である。文献学は文献資料から歴史的に配列可能な事象を取り出す作業を積み重ね、近代的な意味での「歴史」を生み出した。この「歴史」を基盤として、言語としての印欧語族の歴史の変遷を探求しようとしたときに言語学が誕生した。その後言語学は次第にロマン主義的な色合いを払拭し、音韻変化の「法則」を探求することで厳密な学としての装いを身にまといいく。その厳密さは「音法則に例外なし」というところまで行き着く。ソシュールも言語学者として出発したときにはそうした研究に従事していた。1878 年には留学先のライプツィヒで『印欧諸語における母音の原初体系に関する覚え書』を出版し、1880 年からはパリで、1891 年からはジュネーヴで研究・教育に活躍するが、この間ソシュールは言語および言語学に関する本質的な問いを突き詰めていく。それは言語学が対象とすべき、言語そのものとは何なのかということである。ソシュールは言語学においてそれ自体で存在する対象（「音声形」「観念」）や、その存在を暗黙裡に支える基盤（「歴史」）を認めず、「出発点の不在」を繰り返して述べる。ソシュールのあとの世代にとっては言語学が言語そ

のものを対象とするということはすでに自明であり、言語学の誕生にまつわる問題をソシュールともはや共有していないように見える。いったん言語学が成立すると、言語事象と呼ばれるものにはラングだけではなくパロールもある、形式的な体系だけでなく社会的な実践もある、静態的な構造だけでなく生成変化するものがある、と考えられ、ソシュールには動的なもの、実践的なものが欠けているとみなされた。20世紀の言語学は、ソシュールに欠けているように見えるものを埋めるべく様々な試みをなす。バイイの文体論、バフチンのマルクス主義言語学、バンヴェニストの「意味論領野」などはそうした流れのなかに位置づけられる。

(2) 思想史・言語学史上におけるソシュールの位置づけ (20世紀)

加賀野井秀一

思想史・言語学史上におけるソシュールの位置づけを考える際、留意すべき点有三つある。

1) ソシュールは、しばしば構造主義の始祖として論じられるが、その際、彼の思想は往々にして、ロマン・ヤコブソンもしくはニコライ・トゥルベツコイを経由したものになりがちである。その結果、ソシュール思想はどうしても「音韻論的対立」「辞項間関係」、そしてそれらによって形成される「言語体系」・・・といったものに矮小化されてしまう。彼の思想はあくまでも、新資料をも含めた著作の全体から読み取られなければならない。

2) ソシュールはジャック・デリダから「音声中心主義 phonocentrisme」という批判を受けているが、この批判の妥当性を吟味する必要がある。デリダは、「自分自身の声を聴く」という「自己聴取」としてのパロールが「自己現前」もしくは「意識の始源性」と一致するのに対し、エクリチュールはその二次的な「代理表象」でしかないとする西洋哲学の伝統を支えている考え方についての根本的な批判を行ない、その際、ソシュールを批判対象に含めている。デリダは「純粋な起源」であると考えられるパロールもしくは声において、すでに自己を自己から分かつ働きとしての「痕跡 trace」があるのでなければ、そもそも一切の記号は成立しないと言う。だが、バイイとセシュエとが構築した『一般言語学講義』の内にソシュールの意図せぬ自己矛盾を見て取ろうとするのは短絡だし、言語記号を「示差的」「対立的」「關係的」「虚定的」とし、シニフィアンとシニフィエとの不可分性を主張したソシュールに彼の批判はあたらないのである。

3) さらに、今日の認知言語学からの批判をも吟味しておく必要があるだろう。認知言語学の立場からすると、従来の言語学は、言語現象を一般的に記述し説明するために、記号系それ自体の中に自律的に存在すると仮定される形式と意味との関係から分析を進めてきた。しかし、この種のアプローチには、記号系

の自律性を強調するあまり、言語現象を、その背後に存在する言語主体の認知能力あるいは運用能力から切り離して分析するきらいがある。こうして、認知言語学の人々は、ソシュールの批判の矛先を向けることになるだろう。つまり、ソシュールのシニフィアン・シニフィエ図式が疑問視されることになるのである。だが、この点についてはソシュールもまた、言語記号をさほどスタティックに考えているわけではないし、認知言語学の立場でも「音韻極」と「意味極」とを設定しながら論じる以上、両者は対立しあうものではなさそうだ。

いずれにしても、私たちは今日、この三点をきちんと吟味した上で、ソシュール思想の位置づけを考える必要があるだろう。

(3) ソシュールの音声学と構造言語学の音韻論

鈴木隆芳

ソシュールの音声学には理論上の不徹底があると言われる。一方で、言語一般を否定的差異から成る体系として定義しておきながら、なぜ音声学においては同様の原理に従うことができなかつたのか。実際、音素や、その構成要素となる弁別特徴を厳密に定義することのないソシュールの音声学は、後世の音韻論を完成形とするならば、どうしても「未熟」なものに見えてしまう。

しかし、とここで言いたい。音韻論者の意向に沿うような分析的手法を取らなかつたこと、そのことをもって、ソシュールの音声学を批判することは正しいのであろうか。

ソシュールは、実は、後世が問題とする音素の体系的分析には、ほとんど関心を示さなかつた。だがその一方で、音韻論者が、あたりまえすぎて見向きもしないことを執拗に問うている。はたして、目の前にある/b/や/p/のような音は、本当にひとつの音なのか、と。

私たちの耳はたやすく騙される。/apa/という音群にはいくつの音があるか。ここで「三つ」と答えるならば、その耳はすでに欺かれている。「音」ではなく、「文字」を数えてしまっているのだ。聞くべきは、文字のヴェールの向こうにある聴覚印象である。これを正しく聞くことが音声学の基礎となる。ただ、そうは言っても、正しく聞くことは、ただ耳を澄ますこととはまるで違う。そのためには綿密かつ細心の観察が要る。彼の音声学は、こうした聴覚印象としての音を聞くための方法を説いているのである。

純然たるひとつの聴覚印象をもって、ひとつの音単位とする。この合意さえ成立すれば、音の単位は、たとえ史的変遷に曝されようが、隣接音からの干渉を蒙ろうが、決してその同一性を失うことがない。目の前にある対象はいつでも「同じ音」のままである。いかなるものであれ、音声を扱う学問はそこから始めるべきである。ソシュールはそう言っているのである。

こうした思惟があるからこそ、私たちは、ソシュールの音声学を、彼の言語

思想一般と同じ水準で論じることが可能なのである。「単位とはなにか」、これはなにも一般言語学に限った問題ではないのである。

(4) Saussure et Benveniste après un demi-siècle

阿部宏

バンヴェニストがコレージュ・ド・フランスでの講演用に準備した手書きのメモ原稿が 2012 年に出版されたが、ここで注目すべきは、他の研究者への言及がほとんどない中で、ソシュールへの批判的言説が頻出することである。批判のポイントは、i) 言語と他の記号体系とは根本的に異なり、記号学として一括した研究対象にはなりえない、むしろ言語は他の記号現象の解釈者としての役割を負う、ii) 文字は単に音声を写したのではなく、むしろ思考を外在化する装置として音声と同列である、iii) 発話の意味は、示差的体系によるのみならず、文の構成、発話行為によって生み出される、したがって新たな意味論が要請される、の 3 点である。

バンヴェニストは、ジュネーブ大学から招待を受けて行った 1963 年のソシュール没後 50 周年記念講演において、喉頭音の発見からはじまるソシュールの一連の研究業績を概説し、構造主義を生み出すもととなった『一般言語学講義』の画期的意義を称えて講演の最後を閉じた。しかし、(間)主観的側面に注目したバンヴェニストの言語観は、本質的にソシュールと相容れず、むしろ高等研究院でのソシュールの前任者ブレアルや『一般言語学講義』の編者バイイに近いものであり、近年の認知意味論が関心を寄せる主体性概念を先取りするかのようなものである。出版を前提としない、また必ずしも言語学者ではない一般聴衆を対象とした講演において、バンヴェニストの本音の部分が出てくるのは当然のことではなかろうか。また、これら講演のための準備原稿と同時期に書かれた既刊の論文においても、ソシュールへの具体的言及は控えめながら、特に上記 iii) の主張は明言されているところでもある。

このバンヴェニストの新たに活字化された手稿は、構造主義隆盛の陰に隠れながらも密かに営まれたブレアル・バイイ・バンヴェニストというフランス語学における主観性研究の系譜とソシュールの言語観との根本的相違を改めて浮き彫りにするものである。

(5) ソシュールの自筆草稿における〈順序〉の問題

松澤和宏

1996 年に発見されたソシュールの夥しい量の自筆草稿の一部は、2002 年にガリマール社から *Écrits de linguistique générale* という書名のもとに、既刊の自筆草稿とともに刊行された。自筆草稿が提起する〈順序〉の問題の検討を通して、

ソシュールが直面していたアポリアの一端を垣間見ることにしたい。

「言語の二重の本質について」と題された草稿では、ソシュールは言語の心的性質の考察から始めて、ついで言語の辞項の分析に移り、サンスクリットの連声などの音韻論的と見なされてきた現象の裡に形態論的機制を看取し、交替 *alternance* 現象に話し手の共時的意識を見ていく。辞項間の対立関係には、まだ提示されていない否定的差異の原理がすでに働いていることをソシュールは認め、最後に差異の記号論的原理を提示している。ところで出発点をなす言語の心的性質は、話す主体は否定的差異しか意識しないという原理に由来し、それによってはじめて正当化される。すなわち端緒は終局によってすでに媒介されている。ソシュールが「悪循環」「出発点の不在」と繰り返し書き留めた所以である。

さらに、そこで一見すると切り捨てられていくように見える「物理的なもの」＝音声形象 *figure vocale* が「心的なもの」＝記号と結びつく点にこそソシュールが「言語の根源的二重性」(p.20-21)を看取していることに留意しておきたい。物理的なものと心的なものとの一種異様な結びつきは、心的な性質と否定的差異との間の循環的順序に回収されえないものとして姿を現す。かかる二重性は、記号間の否定的差異の体系(横の関係)に還元されえない記号の二面性(縦の関係＝恣意性)として残存し、「精神を絶望せしめる」「捉えがたい」ものとして価値概念に影を落としている。ソシュールの草稿は、一般言語学の素描であるよりは、むしろ「悪循環」と「根源的二重性」に直面して整合的な(順序)＝体系的理論構築を断念するに至った軌跡を無言の裡に示しているように思われる。

II 書評

川那部和恵『ファルスの世界 一五～一六世紀フランスにおける「陽気な組合」の世俗劇』、溪水社、2011年

評者：黒岩卓（東北大学）

ファルス（笑劇）ほどよく知られている中世演劇ジャンルはない。ラブレーがファルスに親しんだ、あるいはモリエールの初期の作品がファルスであった等々、ファルスはルネサンス以後にも実践や影響が見られた唯一の中世演劇ジャンルともされる。だが実際に十五・十六世紀のファルスを読んだことがある（あるいはその上演を見たことがある）人は日本にどれほどいるだろうか。たしかに渡辺一夫訳を通じて『ピエール・パトラン先生の笑劇』は日本の読者

に親しまれてきたし、何度も（主に鈴木力衛による翻案を通してであるようだ）上演されている。しかし『ピエール・パトラン先生の笑劇』はその長さ・内容・伝承形態といった様々な点において十五・十六世紀のファルスとしては例外中の例外である。実のところファルスほどイメージのみが先行している作品群も少ないのではないか。

この「何を論じてもその土台となっている肝心のテキストの全訳がないため、日本の読者には（少数の専門家をのぞいて）今ひとつ意味をなさないところがある」（p. 304）状況を打開するための貴重な一步を踏み出したのが、川那部和恵氏の『ファルスの世界 一五～一六世紀フランスにおける「陽気な組合」の世俗劇』である。本書は「概説」と作品の日本語訳の二部からなり、それを通じてファルスを「社会的な芸術」（p. i）として外側および内側から眺めることができるようになっている。

「概説」では1990年代までの主要な研究を基にファルスを巡る諸問題（ジャンル論、起源、笑いの性質、上演現場、上演集団、現存作品集）が論じられている。第二次大戦前後までのファルス研究を日本語で把握する上では特に長谷川太郎氏の諸論文が大きな役割を果たしていたが、本書の「概説」はそれ以降の今日までのファルス研究を概観する上でのよい橋渡しになっている。

だが最大の見どころは疑いなく作品の日本語訳である。作品一つ一つの訳については、まず翻訳が先にたちその後解題・注が続くという構成をとっている。従って読者は前置きななしに作品に触れるわけだが、それでも抵抗なく読めてしまうのは内容が十二分に咀嚼された上で日本語訳がなされているからだろう。その後の解題では同時代の社会・文化的状況についての目くばりがなされているのみならず、時に大胆な解釈が試みられている。また特筆すべきは収録されている作品の多様さである。川那部氏は本書のタイトルにも用いられている「ファルス」という語を広義に（すなわち短めの世俗的演劇作品一般の呼称として）捉え、ソチや滑稽説教といった他のジャンルに区分されることもある作品もあえて収録している。つまり本書の副題に示唆されているように、狭義における「ファルス」に限定されない作品が本書には収録されているのである。また単にジャンルの観点からだけでなくテキストの内容においても、役者の技量が生かされるもの、代表的なテーマ（夫婦間の闘争）をあつかっているもの（すなわち飯沢匡『濯ぎ川』の原作である『洗濯桶』）、悪魔狂言を含むもの等々と多様な作品が巧みに選ばれている。当時の上演に関する貴重な史料である『聖マルタンの聖史劇』の「上演報告書」の概要が紹介されているのも見逃せない。

十五・十六世紀演劇の多面性を生き生きと日本語に移すことに成功した本書は、今後当時のパフォーマンスの事象に興味を持つ日本の人々にとって欠かすことのできない一書となることは疑いない。なお「概説」の最後で紹介されている四大作品集の一つ『コーアン選集』は長らく所在不明とされてきたが、アム

ステルダム大学のイェル・コープマンズ氏によって所在がつきとめられ 2011 年にその校訂が出版されている (*Le Recueil de Florencia. 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, éd. par Jelle Koopmans, Orléans, Paradigme, 2011)。この大発見を受けさらに明らかになるはずの「ファルスの世界」への日本語による導入として、本書は長きにわたり大きな役割を果たすだろう。

北見秀司『サルトルとマルクス』(第一巻「見えない『他者』の支配の陰で」、
第二巻「万人の複数の自律のために」)、春風社、2011年

評者：森田秀二（山梨大学）

気鋭のサルトル学者による浩瀚な仕事である。2 分冊の総ページ数は優に千頁を超える。元になったのはパリ第 10 大学提出の博士論文（1996 年）だが、サルトル哲学を学問的に取り上げるだけでなく、いずれは現実変革のツールとして応用しようという視野に立つ壮大な企てである。

文学者サルトルについては脱人間化 (déshumanisation) を創作・批評の両舞台で導いた人というイメージが評者などには強いのだが、哲学者サルトルの方は実存の時代の次に来る構造の時代に人間中心主義者の宣告を受けていた。

本書第 1 部は言うならばその再審の場である。北見氏は、サルトル哲学が人間中心主義の観念論であるという批判が実はメルロー・ポンティ、(ポスト) 構造主義者たちの誤読に基づくものであることを証し、若きサルトルの野心が世界を意識内容に還元する観念論と決別しようというものであり、コギトの哲学 (フッサール) から出発しつつも、すでに『自我の超越』でコギトの外へ向かおうとしていた点を強調する。サルトルに「他」「多」「差異」というキーコンセプトを読み取る氏にとって、サルトルはむしろ反人間中心主義の先駆者に他ならず、身体性を欠いた「上空飛行的思考」との批判も『存在と無』の精密な読解により退ける。「我々に見えるものであることなしには見るができない」と書いたのはメルロー・ポンティではなくサルトルその人であり (『存在と無』)、氏はその変奏を第 2 部で後期サルトルにも聴き取ることになる (「有機体は周囲の惰性を変形するために自らを惰性にする」『弁証法的理性批判』)。

第 2 部では後期サルトルをマルクスとの関連でとらえ直し、氏が「実質的民主主義」と呼ぶ仕組みを担う変革主体 (理性) の可能性が論じられる。最も力の込められた部分であり、そもそも第 1 部はこの第 2 部への序章として位置づけうる。後期サルトル思想をポスト構造主義者たちは歴史を主体の作品とみなす人間中心主義だと批判した。しかし、サルトル倫理学 (『道徳論手帳』) が挫

折したのは、まさに彼らが遭遇し解決できなかった問題、つまり民主主義における他者の問題にサルトルが行き当たったからに他ならない。この点で倫理学に続く『弁証法的批判』には『「他者」の支配をめぐる問題を解く糸口』が隠されており、ポスト脱構築的理論として読み直すことができるというのが氏の見立てである。

具体的な例として氏は『共産主義者と平和』で分析されたタイピスト募集の話を挙げている。募集一名枠に30名が応募したとき、雇い主が彼女たちに望む報酬を自由に言わせるとするとどうなるか。(職を得るために)自ら最も安い賃金を望むようになるだろう。これはサルトルの言う「実践的惰性態」の領域(氏によれば、マルクスの「市場」、ドゥルーズ＝ガタリの「器官なき体」に相当する)であり、「自由」がここでは選択可能性であることをやめ、自らを自分自身とは異なる「他者」として再構成する自己疎外＝自己物象化のエージェントに変質してしまう。

こうした「他者」が目的・価値を課す集列的(sériel)集団に対して、自己決定権(主権)を有す集団モデルとしてサルトルが提起したのが同等者(même)集団だが、氏は先のタイピスト募集の話に、応募者が自己破壊的な競争をやめて連帯により自己決定権を得るという大団円を夢想する。「複数の自律」としての集団である同等者集団こそ、人々の特異性や差異を認めつつ繋がっていくマルチチュード＝多様性のなかの統一(ネグリ＝ハート)を実現すると考える氏は「ポスト・ポスト構造主義者」サルトルのなかに「実質的民主主義」実現の鍵をみるのである。

第1部、2部では、サルトルがポスト構造主義を準備しただけでなく、ポスト構造主義が取りこぼした問題の解決へ重要なヒントを残したという新たなサルトル読解が提出された。「研究ノート」を集めた第3部はこれとはトーンが幾分異なり、サルトル哲学の有効性を試すべく今日の社会事象分析にも活かそうという応用編の趣がある。例えば、子供の虐待の背後に「いい母(子)」という他者を演じ(演じさせ)てしまう「疎外」の構造を見る一方で、虐待加害経験者の自助グループにはそれから解放された複数の自律が生きる「溶融状態の集団」(サルトル)の姿を見る、といった具合に。この他フェミニズム、エコロジー、ひきこもりなど現代日本が抱える問題についても目配りのきいた分析がなされ、それぞれが独立した小論としても読める。

氏は本書の結論で、これまで渾身の力を込めて擁護したサルトルから離れることを示唆している。実はすでに本書第3部でサルトルという港を幾分離れたようにも思われるのだが、サルトルが理論であると同時に自由、変革への希求でもある以上、氏は港からくる追い風を素直に受けただけなのかもしれない。サルトルを離れて向かうのは脱＝資本主義という大海のようだ。真の豊かさを問うことなく、すべてを数字の魔力に還元しようとする昨今の我が国政治の想像力の欠如(自己物象化)をみるにつけ、氏の本書以降の新たな航海にも期待

したいと思う。

永倉千夏子『<彼女>という場所 もうひとつのマラルメ伝』、水声社、2012年

評者：宗像衣子（神戸松蔭女子学院大学）

本書は、積年の研鑽が結実した永倉千夏子氏の博士論文に基づくものであり、792頁に及ぶ大作である。着想の契機は、著者が本書の母胎を成す論考「詩人の恋」を執筆中に手掛けた、ステンメッツ『マラルメ伝——絶対と日々』（2004）の翻訳である。ここで問題視されていなかった女友達メリー・ローランに、著者は、詩人の生と作品において肝要な位置を占める女性として注目した。そして、「詩人の書簡および作品が書かれていた時点での共時的連関とそれらが書き換えられていく通時的連関、および年代を超え個々の要素を共有する作品相互の通時的連関をクロスさせつつ」編年体で語る、という構想へ導かれた。

したがって、標題にある「彼女」とは、マラルメ(1842-98)が長く交際したメリーを指すが、本書は単にメリーを巡る史実の記述ではなく、「伝記的事実と同時期のマラルメの文学的人生とが織り成す二重の絵巻物」を読み解き、そこに「マラルメの通常の話声と詩的な歌声」を共に聞くという狙いをもつ。つまり標題の「<彼女>という場所」は「<最も現実的な位置から作品と結びつく位置>までの総体」を示すことになる。

時間的対象である詩人後期とはどのような時期か。青年時に着手した「エロディアド」の頓挫の後、地方での教員生活を経て、1871年、普仏戦争直後のパリにマラルメは戻る。そこで多彩な文筆活動を繰り広げるが、79年、息子の病死に見舞われ沈黙する。1883年頃、ヴェルレーヌの「呪われた詩人たち」やユイスマンスの『さかしま』における評価を機縁に詩人は徐々に復活してゆく。こうした「社会復帰」以降のマラルメ後期に、メリーは大切な役割を担う。

メリーとマラルメは、この時期 1883年、共通の友人マネが他界してから、親密度を増す。交友の曲折の過程で、詩人は、メリーに贈った三詩篇を書き換えて公表する。著者はこの改作に、メリーの個性が後退し普遍的な女性性が浮上する事態を認め、そこに「究極の人称性」である「エロディアド」が実現したと推論する。こうして、マラルメが最晩年に改めてこの作品に取り組んだ疑問が解き明かされ、その生成の有り様が照らし出される。同時に、詩人の「書くという行為」の一様相が浮彫になる。

では、本書の主旨と構成に沿って、読みどころを幾つか挙げたい。本書は、序論一、二、そして本体である本論3部から成る。まず序論一で、マラルメと

関わる以前のメリーの姿が明らかにされるが、彼女の生い立ちや来歴、破格の資産家であるパトロン、エヴァンズ博士に関する周到な伝記的調査は刮目に値する。

次に序論二の前半部で、マラルメ前期中期における、メリー登場前の他の女性たちと詩人の間柄、および関連詩篇が検討される。ここに、現実の女性と詩人の作品との隔たりが本論の伏線として確認できる。後半部は、メリーとの結婚前後の地方生活の時期であるが、詩人中期までの諸問題が要領よく纏められている。いわゆるミューズとは言い難いメリーや妻メリーの在り方が証されつつ後期へ促される。懇切な序論である。

本論第一部、1883-89年、マネ死後の、メリーと詩人との「蜜月」の考察も説得力がある。これを土台に第二部、1890-95年で、多くの友人に囲まれるメリーから詩人が離れるまでの「友情を保持した時期」が綿密に追跡される。

核心第三部で、1896年から詩人の死までが吟味される。1896年、詩王ヴェルレーヌの死をきっかけに、メリー宛の未発表詩篇三篇が公刊された。「メリーという個性性」から「Dameという普遍性」へ宛名を変える等改作を施された公表に、メリーに対する詩人のスタンスの変化と共に、普遍的なく彼女>とメリーとが分離されるという大事な局面を著者は見る。そして、遺稿群『エロディアード』の分析によって、1897年の『ディヴァガシオン』、「骰子一擲」の発表まで『エロディアード』完成形への方針は確定していなかったこと、いわばメリーが<彼方>から切り離されて初めて、聖ヨハネとの関係性において捉えられた至上の「エロディアード」が現前するに至ったことを論じる、その手際は明快である。

この間、主題に纏わり論及された作品論も丹念だ。たとえばゴージェ、パンヴィル、テニスン、ロジェ・マルクスとの、影響関係の具体的な発掘は広い射程をもつ。

以上、マラルメ前期中期を基盤に据え、メリーを軸とする生活と後期作品との連鎖が如実に示された労作である。伝記的読み物としても発見が多く、縦横に組み込まれた作品論としても貴重な、博覧強記の著者ならではの為し得た大著である。現実と夢を行き交うマラルメ固有のミューズの在り方をモチーフにして、重要な後期創造世界に焦点が絞られたこの「もうひとつのマラルメ伝」は、息の長い立場から詩人の生と作品の交錯を映し出すエネルギーな評伝として、マラルメ研究に新たな視野を開く書と言えるだろう。

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研究情報委員会で集計し、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

学会員による他薦を原則とします。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研究情報委員会までメールでお送りください： cahier_sjllf@yahoo.co.jp

cahier 11

編集 研究情報委員会

発行日：2013年3月31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