

古典主義の理論家レーモン・クノー：『ヴォロンテ』誌の論考をめぐって

久保, 昭博
関西学院大学文学部：教授

<https://doi.org/10.15017/1793625>

出版情報：Stella. 35, pp.231-250, 2016-12-19. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

古典主義の理論家レーモン・クノー

——『ヴォロンテ』誌の論考をめぐって——

久保昭博

はじめに

1937年12月に創刊された雑誌『ヴォロンテ』の第1号に、レーモン・クノーは「小説の技法」と題した論考を発表した。そこで彼は、『はまむぎ』『ピエールのつら』『最後の日々』という自らの小説が、じつは古典主義的な規則に従って書かれていたことを明かしたうえで、独自の小説の美学を提唱する。それは、伝統的なジャンルの衰退とともに詩から失われた形式的厳密さを、散文の芸術である小説に導入することである——

誰もが、適当な数のページや章の長さを有する荒地地を通じて、適当な数の一見現実的な姿をもつ人物を、鶯鳥の群れのように自分の前に押し出すことができる。その結果がどんなものであれ、それはいつでも小説となる。[...] しかし私としては、そのような加減さの前に屈することはできない。バラードやロンドーが廃れてしまったのなら、そのような惨憺たる状況に対し、散文の実践においていっそうの厳密さが示されるべきかと私には思われる。¹⁾

それから数カ月後、1938年9月に発行された同じ雑誌に、クノーは「ジェームズ・ジョイス、古典主義作家」という論考を寄稿した。彼はここで、少年時代より親しみ、敬愛していたこの作家の『ユリシーズ』ならびに『ワーク・イン・プログレス』について次のように書いている——

これらの作品では、何物も偶然には任されていない。[偶然の]部分はただ彼〔ジョイス〕だけに任されており、すべてが自由にほとぼしっている。というのも自由は偶然から作られるわけではないからだ。全体もエピソードもすべてが定まっており、それでいて制約がまったく現れない。²⁾

クノーがジョイスのうちに自らの美学を見出していることは明らかであろう。

定められた形式が可能にする自由という美学を提唱することで、彼はアイルランドの作家と同様に「古典主義」の小説家であろうとしているのである。

しかし、クノーが三単一の法則に従って書いたと述べた『はまむぎ』は、一方でセリーヌ『夜の果てへの旅』と時を同じくして口語・俗語文体を語りに導入し、またフィクション世界の階層侵犯をこれみよがしに行うことで小説というジャンルに新たな地平を開いた作品である。またジョイスにしても、小説言語を革新し、モダニズムを体現した作家であることは言を俟たない。クノーはなぜそのような作家や作品を「古典主義」の名の下に語ろうとするのだろうか。たしかに形式への配慮は古典主義を特徴づける一要素であるものの、単にその厳密さを強調するためであれば、「古典主義」という歴史的意味を帯びた旗印をあえて掲げる必要もないはずだ。そうであるとするなら、ここには彼なりの歴史感覚が働いていると見るべきだろう。つまり古典主義を語ることによって、クノーは「後衛 *arrière-garde*」として振る舞おうとしているのではないか。ウィリアム・マルクスが指摘しているように、「後衛」はその軍事上の意味を離れ、美学用語として比喩的に用いられるとき、必然的にモダニズム（あるいはモデルニテ）の逆説に触れ、「前衛 *avant-garde*」に敵対する「反動的美学」の担い手として現れる³⁾。形式や文体において、言い換えれば「実作」の次元において「前衛」と形容されるもする作品を生み出す作家が、「理論」の次元においては自らを「後衛」と位置づけるという身振りは、いったい何を意味しているのだろうか。本稿の目的は、クノーが雑誌『ヴォロンテ』に掲載した一連の論考を中心として、1930年代後半に彼が掲げた「古典主義」の射程を素描することにある。

後ろ向きの視線——シュルレアリスム批判

クノーが「後衛」として振る舞わなければならなかった理由のひとつは、乗り越えるべき大きな「前衛」が彼にはあったという事実求められる。いうまでもなくシュルレアリスムである。アンドレ・ブルトンが『シュルレアリスム宣言』を発表した直後にグループに加わり、同じ人物の『シュルレアリスム第2宣言』とともにそこから離脱したクノーにとって、自らの文学活動の始まりに大きな刻印を残したこの前衛運動の影響からいかに脱するかということは、1930年代を通じて重要な課題でありつづけた⁴⁾。1937年に発表された『オ

ディール』は、彼のシュルレアリスムに対する葛藤が最も明瞭にあらわれた自伝的小説である⁵⁾。クノーはこの小説を通じて、革命の旗印を掲げた運動体の曖昧な政治的態度や芸術的実験、そしてグループ内の人間関係などをアイロニカルに描き出すことで、シュルレアリストとしての自らの過去から距離を取ろうとしているのだが、我々の観点からとりわけ注目すべきエピソードが、物語の最後で語られる主人公ロラン・トラヴィのギリシャ旅行である⁶⁾。友人に連れられてギリシャにやって来た彼は、アテナイのアクロポリスを上り、ディオニソス劇場の廢墟に入り込んで大理石の座席に腰を下ろす。そこで彼は、眼が開けて新たな世界が見えたような心持ちになる――

山々と接続して延びてゆく舞台は、地平線びつかりに位置している。その向こうにあるのはただ空だけ、染みひとつなく、人間の仕事が自然を損なっていない空だけだ。ここでは何も衰えておらず、何も墮落しておらず、何も落ちぶれていない。広大な波動へと広がってゆくこの調和を前にして、私はもはや制限も矛盾も見出さなかった。⁷⁾

廢墟となった野外劇場の座席から見えた眺望は、革命的芸術家集団の周辺で暮らしたパリでの日々が虚栄であったこと、また、「理解されない天才」を気取ることの貧しさをトラヴィに気づかせた。その結果、彼は、ひとりの女性の愛を受け入れることになるだろう。作家の分身である主人公にとって、古代ギリシャの調和的世界を経験する旅は、まさしく「再生」の契機なのであった。

シュルレアリスムに対するクノーの批判は、『オディール』の執筆と並行して書かれた『ヴォロンテ』誌掲載の論考を通じても展開されている。たとえば第2号（1938年1月20日）に発表された「ユーモアとその犠牲者たち」。ここでは、アルフレッド・ジャリ、レーモン・ルッセル、ジャン＝ピエール・ブリッセといった「黒いユーモア」の体現者（いずれもブルトンが数年後に『黒いユーモア選集』でとりあげる人物である）をあげ、彼らを範とする現代人のユーモアが、「シニシズム」の同義語となり果てたこと、つまり自分自身は安全な場所にいながら他のあらゆる価値を貶める純粹に否定的なものとなったことを指摘している――

事実、我らが現代のユーモリストたちが避けられないこと、それは自分たちをたいした奴らだとみなすことだ。偉大なものはすべて否定され、残るのは彼らだけ。[...] 彼らは最も真正なる人間の諸価値、凡庸さという重力の呼びかけに対して守ることがき

わめて困難な諸価値をからかうのだが、彼ら、つまりユーモリストたちのこととなると、からかったりしない、そんなことはしない。⁸⁾

「物書き狂人」ブリッセに多大なる関心を寄せ、また後にはジャリを「教祖」とするコレージュ・ド・パタフィジックの中心メンバーとなるクノーを知る者にしてみれば、このような物言いに戸惑いを禁じ得ないかもしれない。しかしクノーが攻撃対象としたのは、ユーモアそのものではなく、その否定的使用であった。そこで彼は、「シニシズム」と同義である否定的ユーモアに、「真のユーモア」を対置する。「喜劇的な観点から《あることを別のこととして理解させるために述べる》こと」⁹⁾と定義される「真のユーモア」に最も近いのは、彼によると、「寓話 fable」というジャンルである――

真のユーモアに最も近いジャンル、それは寓話だ（もちろんそうだ、もちろんそうだ）、イソップ寓話もまた、「言わないこと、あるいは婉曲的のみ言うことを巧みなやり方で理解させることに存する」。¹⁰⁾

この一節に注目すべき点はふたつある。ひとつは、寓話というジャンルを喚起することで、クノーがユーモアを文学の問題と接続させているということ。上記の引用の少し前に、「ユーモアは詩とおなじ零落を被った。そして同じ価値下落を。それは無根拠なものとなり、あらゆる意味を、あらゆる辛辣さを失った」¹¹⁾と書かれていることを読み合わせると、クノーのユーモア論の射程が文学の問題にまで及んでいることがより明確になるだろう。そしてふたつ目は、「もちろんそうだ、もちろんそうだ mais oui, mais oui」という但し書きである。括弧にいれられて挿入されたこの声は何を含意しているのだろうか。それを示唆するのが、「失われた地平」の一節である――

群衆に叙事詩や劇詩の存在を想起させると彼らは驚くというところまでできてしまった。教訓詩が言及されればその驚きはスキヤンダルまでになる。とはいえ、我らが同時代人の大半が無能であるからといって、それらの存在が妨げられているわけではない。隠喩だらけの小さな詩以外にも、たとえば寓話や風刺詩といったジャンルもまた存在するということを、そしてそれらの復活はきわめて有益であるということを想起しておこう。¹²⁾

「もちろんそうだ、もちろんそうだ」というつぶやきは、それゆえ寓話という

廃れたジャンルの「復活」を謳うという反時代性に対して起こりうる反対を想定しつつ、クノーが挿入したものである。

古代ギリシャを参照し、伝統的な文学ジャンルを復活させようとするクノーは、シュルレアリスムという「前衛」を相対化するために、時代の流れに背を向ける懐古主義者として振る舞っているかのように見える。しかしその美学を「反動」と決めつけるのは単純に過ぎるだろう。彼の視線は、単に後方に向いているわけではないからだ――

人は同じ楽器で二度古典主義を行ったりはしない。そうではなくアンタイオスのように、再び足下を踏み固めて、新しい古典主義者が生まれるのだ。過去を振り返ればいつでも古典主義者を目にするが、未来においても彼らを見分けなければならない。¹³⁾

「作家と言語」(第19号、1939年7月)のこの一節は、神話へのレフェランスによってクノーのギリシャ趣味を仄めかしているのみならず、歴史の不可逆性を確認したうえで、古典主義を未来にも投影されるべきものとして位置づけている点で重要だ。それにより、古典主義は文学史上の概念であることをやめ、ひとつの創作原理へと変化を遂げる。こうした未来志向の古典主義を可能にする「踏み固められた足下」を、クノーは「伝統」と呼ぶ。以下はジョイス論からの一節である――

真の古典主義者は、古典主義者であるために「新」である必要はない。絶え間なく新しいことが、その意味そのものになっているからだ。すなわち、世代から世代へと行われる、古い作品の絶え間ない刷新、そして新しい作品の現実に基づいた独創性である。こうした独創性の拠り所となっているのは、常に伝統と古い作品についての知識だ。その源泉となっているのは常に模倣である。模倣すること、それは新しいものを作り、古代人と同時に自分の時代にも比肩しうる唯一の方法なのだ。¹⁴⁾

古典主義に「新」を付けることは、それを必然的に歴史上のひとつの出来事とするがゆえに、古典主義を創作原理とみなすクノーの立場とは背反する。このように「伝統」を拠りどころとしながら「新しさ」にも開かれているという立場をとる古典主義に、「秩序」と「冒険」の統合を掲げて第1次世界大戦前後に喧伝された「現代的古典主義 classicisme moderne」の反響を聞き取ることのできるだろう¹⁵⁾。とはいえ「秩序」や「伝統」を古典主義に、「新奇」をロマ

ン主義にそれぞれ体現させたいうで、両者の融合あるいは統合を目指した「現代的古典主義」とは異なり、クノーはロマン主義を批判する。

還元主義に逆らって——ロマン主義批判

「ユーモアとその犠牲者たち」において示唆にとどまっていた文学論は、文学や詩の問題を正面から取り扱った論考においてより明確な姿をとる。本節では、クノーのシュルレアリスム批判が根ざしている文学上の問題意識を明確にするために、『ヴォロンテ』誌の論考群を取り上げよう。状況に応じて書き継がれたがゆえに一貫した議論を構築しているわけではなく、いくつかのモチーフがときには錯綜しつつ現れもする彼の時評的テキストからは、しかしながら、「還元主義批判」と呼ぶことができる批判の特質が浮かび上がってくる。それをひと言でいえば、近代詩は抒情詩に還元されており、さらに現代では抒情詩がシュルレアリスム（特に自動筆記によるテキスト）に還元されているということになるだろう。クノーの批判の狙いは、シュルレアリスムがその徴候となっている「詩の危機」を近代詩全体の問題に戻しながら明らかにすることにある。では抒情詩は、そしてその現代的な形式である自動筆記は、いかなる点において批判されるのだろうか。

第一の批判は、「隠喩」に向けられる。「失われた地平」において、クノーは次のように書く。還元主義批判が明確に現れている一節だ——

詩を擁護することは、創造的活動全体をいわゆる無意識のいわゆる驚異の単なる記録に還元することに存していた。詩と呼ばれるのは抒情詩だけになりはじめた、それが次にはある種の抒情となり、さらにはその抒情のバラバラになった要素となった。我を忘れてうっとりしても良いと思われているのは、もはや不均等な行のならびに沿ってまき散らされている、弛緩した隠喩を列挙することのみである。比較の二項は、もはやそれらの間にいかなる関係も持つべきではなくなった。¹⁶⁾

クノーは隠喩をイメージの同義語ととらえている¹⁷⁾。抒情詩が隠喩＝イメージに支配されているという批判には、ドミニク・コンプが明らかにした、近代詩の歴史を通じて「物語 *récit*」が不純な要素として排除されていった経緯に対するクノーなりの異議申し立てが認められるが¹⁸⁾、それに加え、この時期のクノーに固有の関心として、シュルレアリスムの詩法のふたつの側面に対する攻

撃も見て取れる。そのひとつが無意識の表現である。彼によれば、無意識の表現をもっぱらとする同時代の詩が生み出しているのは、もはや「バラバラ」で「弛緩した」隠喩＝イメージでしかない。同じ論考の別の箇所では、こうした隠喩＝イメージが、「ゴミ」や「がらくた」と形容されるだろう――

若い詩人達は納得しなければならないだろう。彼らに提案される「無意識の神秘」が幻想にすぎず、今日日の趣味に合った隠喩のがらくた、文学のゴミ捨て場、一時代の心的残滓が腐敗している沼地であることを。¹⁹⁾

もうひとつは、「近づけられたふたつの現実の関係が離れかつ正当であればあるほど、イメージは強くなるだろう、その情動的力はより強くなり、詩的現実も強くなる」という、ピエール・ルヴェルディが提唱したイメージ論に関する²⁰⁾。この詩学についての批判も、別の論考ではよりはっきりと述べられている――

ルヴェルディはまだ関係が正しいものでなければならないということを認めていた。しかし我々がいるのは1918年にすぎない。それからどれだけの進歩があったことか！関係の正しさが減ずるにつれ、イメージは「純粹」なものと映るようになった。そして馬がトマトの上を駆けるのを見ることを拒む者は「馬鹿者」扱いされるようになったのだ。²¹⁾

クノーが捉えている抒情詩の現状は、ルヴェルディにおいてはまだ保たれていた、出会うべき二項の関係がもはや失われ、単なる突飛なイメージの連鎖になり果てたというものである。

第2の批判は、「インスピレーション」の概念に向けられる。隠喩批判がテキストに向けられたものであるとしたら、こちらはテキストを産出する主体に向けられた批判だ。「芸術とは何か？」(第3号、1938年2月20日)に見られる以下の一節を見てみよう――

現在やはり流通しているもうひとつのはっきりと誤った観念、それがインスピレーションと下意識の探求、そして自由との間に、あるいはまた、偶然、自動現象そして自由との間に打ち立てられた等価関係である。ところが、あらゆる刺激に盲目的に従うことに存するこのインスピレーションは、実際のところ、奴隷状態である。²²⁾

ここには、アンドレ・ブルトンがシュルレアリスムの定義として述べているよ

く知られた一節、すなわち「心の純粹な自動現象であり、それにもとづいて口述、記述、その他あらゆる方法を用いつつ、思考の実際上の働きを表現しようとくわだてる。理性によって行使されるどんな統制もなく、美学上ないし道徳上のどんな気づかいからもはなれた思考の書き取り」の反映が見られる²³⁾。クノーが述べている「インスピレーション」とは、シュルレアリスムの方法論を、いわばブルトンに逆らいつつ美学化したものであると言えるだろう²⁴⁾。

「下意識」の探求と同一視された「インスピレーション」に由来するテキストを、クノーは二重の意味で文学作品と見なさない。第一の理由は、インスピレーションの源泉を人間の心理に限定することが、詩の題材の貧困化につながるというものだ。クノーがそうしたテキストのうちに認めるのは、「それを生み出す社会環境の癖」が押しつけられた「唾棄すべき凡庸さ」²⁵⁾、あるいは心理学者の役に立つ「資料」でしかない²⁶⁾。

もうひとつの理由は、「インスピレーション」という言葉が含意する詩人の態度にある。彼は、「プラスとマイナス」(第8号、1938年8月1日)で「真の詩人」について次のように書いている――

他人の目にはインスピレーションと映るものの主人であるのだから、詩人がインスピレーションを受けることは決してない。彼はインスピレーションがすっかり焼けた小鳥のように空から落ちてくるのを待ったりはしない。[...] 彼がインスピレーションを受けることは決してない、なぜなら彼は絶えずその状態であり、詩の力が常に自らの自由になり、彼の意志に従い、彼固有の活動に服しているのだから。²⁷⁾

「詩の力」を我がものにした詩人――それが「古典主義者」である――に対して「インスピレーション」の詩人は、常に「受け身」の状態にあるとクノーは言う。そうした依存状態において認められるのは、天才のひらめきなどではなく、「欠如、弱さ、無能力」のみである²⁸⁾。ここで重要なのは、こうした「インスピレーション」批判が、シュルレアリスム批判を越え、「古典主義対ロマン主義」という構図を生じさせていることである――

この観点から、そのようなもの〔インスピレーションとは雷のように空から降ってくるものであるということ〕だろうと考えた詩人たち、たとえばロマン主義者たちの作品を検討すると、実際のところ、彼らが常にインスピレーションを受けているわけではないということが確認される。²⁹⁾

「たとえば」という留保付きではあるものの、インスピレーションの概念がロマン主義に結びつけられることが確認される。さらに「作家と言語」における次の一節も参照しよう――

人間に対して自然に優位を与えるロマン主義全体は、あらゆるコントロールを失い、パロールとエクリチュール、おしゃべりと様式を別の意味で混同する。そこから駄弁が生ずる。つまりは真に、本当に話されている言語に対する書記言語――自動筆記までも含め――の氾濫である。³⁰⁾

「インスピレーション」の言葉こそ用いられていないものの、インスピレーション批判において槍玉に挙がっていた、人間による力の制御の欠如というモチーフが抽出され、それがロマン主義と結びつけられたうえで、当時のクノーのもうひとつの主要な関心事であった話し言葉と書き言葉の関係の問い、すなわち口語文体の問題へと接続されている。後述するように、この一節は、インスピレーションの問題系が抒情詩固有の問題をも越えて広がっているということを示唆するものだ。

ロマン主義は創作原理として批判されるのみならず、歴史的視野に置かれ、近代抒情詩の病理の根源であるとも位置づけられている。こうした観点からクノーが取り上げるのが、ロラン・ド・ルネヴィルの著作『詩的体験』(1938年)である。彼の書物には現代人が詩について抱く誤った考えが剥き出しのかたちであらわれていると非難したうえで、クノーは、そのような誤謬のひとつとして、ロラン・ド・ルネヴィルが描く詩の系譜を挙げる。以下に引用するのは、『『ジャン・コストについて』と詩的経験』(第5号、1938年5月1日)の一節である――

ただ彼〔ロラン・ド・ルネヴィル〕にとって、詩は、1870年から1900年にかけてのフランス抒情詩のいくつかの側面に還元されていた。詩人というものはランボーとマラルメの最大公約数となっている。それから彼はボードレール、ポー、ノヴァーリス等々のなかに(前述した流儀の)「証拠」を探しに行く。³¹⁾

ロラン・ド・ルネヴィルの作る系譜を、クノーが還元主義の名の下に批判していることに着目しよう。ここでの批判は、美的基準の恣意的な規範化に基づく、直線的な文学史叙述に対して向けられている。他方、その次の号に発表さ

れた「抒情と詩」において、クノーはロラン・ド・ルネヴィルの同じ書物を再び取り上げ、そこで前号の叙述を微妙にずらしつつ、ロマン主義を近代抒情詩の起源としてより明確に（とはいえ皮肉に満ちた「隠喩」をたっぷり用いて）位置づけている——

原初的な原形質、すなわちロマン主義者たちが、ふたつの枝を生み出す。ひとつが植物、別名は「インスピレーションを受けた者たち」で、その点ではシュルレアリスムという被子植物が最終段階にある。そしてもうひとつが動物、「技術者たち」であり、その点では哺乳類ポール・ヴァレリーが最も完成された代表者だ。一方の系列には、暗号の次にロートレアモンがおり、他方では、腹足綱の次に、マラルメに遭遇する。³²⁾

ロラン・ド・ルネヴィルは、詩のふたつの系譜を提示することによって、単純な歴史観を回避しているかのようにも思われる。しかし、とクノーは続ける、このような分類も詩の多様性を示すことにはなっていない。なぜならロラン・ド・ルネヴィルは、ヘーゲルを参照しつつ、ふたつの支流が結局のところ「精神的絶対性」を希求するという地点において合流し、ひとつのものになると考えるからだ。「絶対性」もまた、ロマン主義を特徴づける性質のひとつである。さらにクノーは、「絶対性」を「純粋性」と言い換え、次のように述べている——「人々は詩の純粋性を擁護した。そうして行き着いたのは、空虚と死、空気室と低温殺菌だ」³³⁾。還元主義は、歴史として語られるとき、「死」へと向かう衰退のプロセスとなる。

文学と共同体——クノー、チャーキ、ペロルソン

ロマン主義を病とし、古典主義に健康をもとめるレトリックは、言うまでもなくクノー独自のものではない。それはアントワヌ・コンパニオンが「アンチモダン」と呼んだ系譜と交差しながら、19世紀から20世紀にかけての文学史の水脈となっていた反ロマン主義を背景とする言説である。クノーの同時代人であるフーゴー・フリードリヒが『フランスにおける反ロマン主義』（1935年）で詳細に論じたように、文学史・思想史を通じてさまざまなかたちを取った反ロマン主義には、美学の問題を人間学の問題として捉えたうえでそれを政治と結びつけ、個人と共同体の関係を再構築するという主要な関心——個人主義はロマン主義に特徴的な病とされる——が共通して認められるのである³⁴⁾。

クノーが『ヴォロンテ』誌で展開したロマン主義批判にも、そのような問題関心は反映している。

それが最も顕著にあらわれるのが、「芸術とは何か？」である。クノーはこの論考を、文学の価値下落という現状確認から始める。「それは彫刻だ」とか「それは絵画だ」と言うことにはいかなる価値判断も伴わないが、「それは文学だ C'est de la littérature」という言葉になると侮蔑を含意するのはなぜか。クノーの答えは、「いかなるマゾヒスト的思い上がりか、いかなる自己懲罰欲求か」によって、文学者が自らの芸術を貶めているからというものだ。こうした奇妙な自己卑下の端緒にあるのがロマン主義である。「それはロマン主義の終わりとともに、『ブルジョワ』が王となり、『学者』が王子となったときに始まる」³⁵⁾。この新たな社会的条件のもとでは自らの居場所がもはやないことを知った文学者は、「学者」となることで生き残りを図り、文学を科学に接続した。その典型的な例が社会学や心理学の応用である「実験小説」を唱えたゾラや自然主義者、あるいは科学技術の発展に敏感に呼応し、「実験」を詩的創作の原理に置いたアポリネールである（両者の「実験」がまったく別のものであることを、クノーはあえて考慮しない）。だが他方で、科学志向にはついてゆけない一群の文学者がいる。「ポストロマン主義者」たち、すなわち象徴派やデカダンの詩人たちがそれであり、彼らは「芸術のための芸術」を發明することによって、芸術を無償の遊戯へと変質させ、自らは苦々しい顔をしながら、「理解されない天才」を気取っている――

かくしてロマン主義とともに共同体から根こぎにされた文学は、科学として自分を通すか（とはいえ誰もそのような手には引かかからない）、自らの孤立をかき立てること以外に、自分が存在するための口実を見出さなかった。³⁶⁾

クノーの診断をまとめるならば、一方では文学の自律性を譲り渡すことによって、他方では文学の自律性を過剰に推し進めることによって生じているのが、現代における「文学の危機」であるということになる。それゆえ必要なのは、共同体のなかに文学固有の言説空間を再び「根付かせる」ことだ。クノーの「古典主義」は、そのためのプログラムに他ならない。では彼の提示する具体的な処方箋はいかなるものであろうか。上に見たように、近代文学の展開に内在する還元主義に対して、反動的とも見える仕方でも過去に存在したジャンル

や形式を再評価することは、もちろんそのひとつである。クノーの非歴史的古典主義に従えば、「復活」したジャンルや形式は、新たな言説空間のなかで新たな生を生きることになるだろう。また、「芸術とは何か?」において提出されているのが、「言う（作る）に値するものを言う（作る）」という原理である。「言う（作る）」に値するもの、クノーはそれを、「有用なもの」としている。「芸術のための芸術」と対立させる意図がここにあることは言うまでもない。さらに彼は論を進め、有用性とは「変革」であるという――

文学者は自らのメチエを知らねばならない、そして、あらゆる生産者と同様に、社会生活に協力するのである。両者の間に決して矛盾はない。というのももし社会が芸術家にとって適したものでなければ、彼はそれを変革すればよいのだから――まことに単純なことだ。変革、それもまた協力である。³⁷⁾

社会の「変革 transformation」を唱えるクノーは、「政治参加」の文学に近づいているのだろうか。とはいえ文学者を他の「生産者」と同列に並べ、その営みを「メチエ」のひとつとする彼がここで提示している文学者の像は、プラが体现したような、文学という象徴財を身にまとして世論を牽引する指導者的知識人像からは遠い。この引用文の直後に「アルティスト 芸術家は職人アルティザンなのだ」と書かれているように、クノーの文学者は革命家というよりは手仕事に生きる無名の人である。職人としての文学者が関わるもの、それは言語以外にない。文学者による社会生活の「変革」は、言語のそれを通じて行われるのである。そうであるとするなら、この時代にクノーが始めていた口語文体の理論化についても、これまでとは別の角度から考える可能性がひらけてくるかもしれない³⁸⁾。事実、クノーの文学論と言語論には、同一の関心と構造が認められることは先述したとおりだ。彼がしばしば主張したように、話し言葉と（実は不当にも）同一視された民衆の言葉という共有財を、文学という言説空間のなかに再び位置づけること、それはまた同時に、文学の言説空間を民衆の言葉のなかに置き直すことで、フランス語という言語を「変革」する試みであったのではないか。

ところで、これまで検討してきたクノーの古典主義は、『ヴォロンテ』誌においても独自のものではなかった。彼にはあまり似つかわしくない大げさな言い回しが時折入り込んでいることから推測できるように、クノーは自らも編集委員の一員として中心的な役割を担っていたこの雑誌の方向性を意識しながら

論考を書き連ねていたのである³⁹⁾。「諸価値の擁護のために／思想の自由な表現のために／詩のために／対して／商業化された思想、芸術そして人間に反対」し、「偉大さの意志ヴォロンテ／生きることの意志ヴォロンテ／態度決定」⁴⁰⁾を掲げて1937年12月に出発し、戦争に巻き込まれて1940年4月号を最後に消滅するまで全21号を発行した『ヴォロンテ』誌は、また、第2次世界大戦前夜から「奇妙な戦争」にかけての緊迫した時代の貴重な証言者でもある。そのような雑誌の文脈のなかで、クノーのテキストはどのような位置を占めているのだろうか。

ここではふたつの補助線を引くに留めよう。チャーキとペロルソンである。『ヴォロンテ』誌において、クノーの批評言説に呼応する論陣を張ったのは、チャーキ・ヨージェフである。1908年にパリに到着し、第1次世界大戦後にキュビズム的抽象表現に身を投じたこのハンガリー出身の彫刻家は、第2号以降、『ヴォロンテ』誌に美術批評を定期的に寄稿し、ときには自らの画商レオンス・ローゼンベルクらと論争も交えることによって、文学批評を掲載していたクノーとならんで、この雑誌における芸術批評の重要な担い手となった。チャーキの論考群は、第1次世界大戦中から戦後にかけての美術界で大きな潮流となった「秩序への回帰 *retour à l'ordre*」の流れを汲むものであると言えよう。事実、彼のテキストには、古典ギリシャを模範とし、その精神を受け継ぐものとされた形式美を愛国主義と結びつけた美術批評の語法が随所に刻印されている⁴¹⁾。とりわけ「秩序」の構築という文脈でキュビズムがなした貢献を評価する点（「〔キュビズム〕は新たな《秩序》、新たな造形的幾何学を創造しようと努めた」⁴²⁾）においては、アメデ・オザンファンとエドワール・ジャヌレ（ル・コルビュジエ）による「エスプリ・ヌーヴォー」のプロジェクト、特にその理論的支柱である、キュビズムの遺産を発展させた「ピュリスム」の影響を明らかに認めることができよう⁴³⁾。そもそも彼の1920年代の創作は、この運動に大きく共鳴するものであった⁴⁴⁾。

チャーキがその批評のなかで繰り返し立ち戻る問題、それは、現代芸術が偉大さを失って「デカダンス」の状態にあるというものだ——「醜さ、ちぐはぐ、精神、統一性、意識の欠如。こうしたものに囲まれて我々は生きている」⁴⁵⁾。彼によると、現代社会を特徴づける「速度」や、クノーも批判していた「商業主義」が、芸術の悲惨を作りだしている。そうしたもののおかげで、芸術家は直接的な刺激を求める大衆に迎合し、ただ目を楽しませるだけの皮相な「新し

さ」——チャーキはそれを「スキヤンダル」と呼ぶ——を追い求めるという状況に陥ったというわけだ⁴⁶⁾。とはいえ「スキヤンダル」にしても、個人主義、すなわち芸術家と共同体の乖離と、その帰結として生ずる共通の尺度の喪失というより根深い問題のひとつのあらわれに過ぎない——

かつて〔群集は〕美しいものを賛嘆していた。それが今日では愚鈍である。〔…〕その理由は、我々が時代の芸術の精神そのものに存する統一性の欠如だ。その過誤、大いなる過ち、それは絶対的な、かつどうしようもない芸術の個人主義である。またそれは、現代的創作の精神に見られる、共通のものとなりうることの一切に対する恐怖である。⁴⁷⁾

チャーキのプログラムは、それゆえ、芸術による共同体の再構築に存することとなる——

人間の文明は、よく分からぬ神の息吹によって豊かにされる天才たちの作品なのではない。そうではなく、大衆の作品なのだ。おそらく天才とよばれる人間は、総合という仕事をする繊細な精神の持ち主にすぎないのだから。《総合 Synthèse》にこそ、これまであらゆる功績が与えられてきた。宗教的な時代であれば、天才とは神の精霊と恩寵に触れられた者だと言われてきた。今日、神とは共同体であり、そのなかで観念は少しずつ作り上げられ、そうして成熟したときに、ひとつの頭脳によって統合されるのである。⁴⁸⁾

芸術が共同体と和解するとき、芸術家は古代ギリシャ人がそうであったように、「秩序」の感覚を取り戻し、人間の内部から自発的に生ずる構造を創り出すことができるようになるだろう⁴⁹⁾。

クノーにとってと同様、チャーキにとっても「古典主義」は来たるべき創作原理である。たしかに彼は「古典主義」という言葉をほとんど用いてもいないし、「ロマン主義」については名を挙げてすらいない。しかしながら彼の関心がクノーのそれと重なり合っていることは明らかであろう⁵⁰⁾。ひとつの雑誌を舞台にした彫刻家チャーキと文学者クノーの議論の共鳴は、「秩序の回帰」と文学的反ロマン主義の交差の例としても興味深い。

最後はペロルソンである。『ヴォロンテ』誌の指導者である彼は、戯曲や演劇評に加え、政治評論や文明批判などさまざまな種類のテキストを同誌で発表しているが、ここではふたつの論考を取り上げて彼の政治的言説を確認する。ま

ずは第2号巻頭論文「偉大さの意志」。タイトルに雑誌の方針が表明されているマニフェスト的なこのテキストにおいて、ペロルソンが攻撃の対象としているのもやはり、西洋文明が陥っているデカダンスである。「そして私たちの前には、巨大で平らな、そして大きな腐りかけの果樹園がある——〈西洋〉だ」⁵¹⁾。彼の筆からは、現代文明に対する呪詛の言葉が次々と繰り出される。商業主義の支配（「最も低俗なお祭り騒ぎ。中古品の支配。偽市場の支配」⁵²⁾）、芸術の大衆化と低俗化（「我々には、陰気な日曜日や腹が満ちてあとは泣くだけといった日のための詩人がいる」⁵³⁾）、さらに愚鈍さと自己愛のうちに自足する人々（「取り乱したナルシス、自分の腹を科学や神話を入れる締まりのないレトルトにして、それがゴロゴロ鳴るのを聞く。自分自身も他人もくたくたにする魂の自慰者、貴族＝民主主義者」⁵⁴⁾）。

ペロルソンによれば、このような社会と人間の低俗化は、歴史の産物である。批判の槍玉に挙がるのは19世紀だ——「19世紀は、自らの健康をさほど損なうことなく、時代の《悪》に身を委ねることができた。樫——人間——は頑丈であった」⁵⁵⁾。ここで用いられている樹木の比喻は、「根付き」に健康を求めるレトリックへとつながってゆく。事実20世紀の人間は、根を持たない存在として語られる——「悪はかくも大きなものであったので、ついには人間を根にいたるまでつかみ取るまでになった。我らの良き20世紀は、ひどい食料の欠如に困窮し、根無しの状態にあった」⁵⁶⁾。

反近代主義、そしてそれがしばしば用いるデカダンス史観の一変奏といえるペロルソンの現代文明批判は、ミュンヘン会談が行われてまもない1938年11月に発行された第11号と、1939年2月発行の第14号の2号に分けて掲載された「能動的フランス」において、基調となる危機意識はそのままに、露骨なまでの愛国主義へと変化する——「ふたつの事実が存在することをこれ以上否定することはできない。その一方は現在のフランスという事実であり、他方は来たるべきフランスという事実である」⁵⁷⁾。それまでの彼は、ヨーロッパという観点からいわば巨視的に文明批判を行ってきた。しかしながらミュンヘン会談によって作り出された状況は、彼をして「《我が思想》はフランス製であり、フランスによってできており、フランスに依存している」ことを認識させ、「フランスを気遣い、フランスを改善し始めることなくしては、ヨーロッパを気遣い、ヨーロッパを改善することはできない」という考えに至らせたので

ある⁵⁸⁾。

ペロルソンは、考察の対象をフランスに限定することにより、「病」とそれに対する処方箋をより明確にしている。現在のフランスが最も必要としているもの、それは、彼の論考のタイトルが示唆しているように「能動的」であることなのだが、その裏を返せば、フランスの抱える「病」とは「受動的」であることになる——

〈受動的〉——フランスの経済と財政

〈受動的〉——フランスの外交政策

〈受動的〉——フランスの生の跳躍

〈受動的〉——国の道德意識

そしてフランス人たちは受動的だ……こうしたことすべてが政体に対する断定的かつ全般的な糾弾となる。

〈受動的〉——民主主義。⁵⁹⁾

こうした嘆きの声をあげる「我らが博士たち」とともに、ペロルソンが「民主主義」を病の根幹に認めていることに着目しよう。とはいえ彼は、民主主義という体制それ自体を否定するのではない。彼が非難する民主主義は、疲弊して活力を失った第3共和政のそれである——

激化した理性、そしてまさにその激化ゆえに実践的なものとなることを余儀なくされた人民の意志から、完全武装をし、また強固で不屈のものとして湧き出てきた——民主主義は、現在、価値の崩壊と無価値の独裁にしか向かっていない。⁶⁰⁾

ペロルソンが下す診断は、起源にあった自発性を見失い、単なる所与となり果てた現在の民主主義において、人々はもはや自らを統治する術をもっていないというものである。そうした退廃に対し、外から与えられる「イデオロギー」ではなく、「国土」と「人種」と「血」——それらにはまだフランスの潜在力がみなぎっている——に内在する「イデー」を見出し、「物質的な思考法 *Une façon physique de penser*」⁶¹⁾を自分たちのものにする、それが、ペロルソンの構想した「能動的フランス」であった。彼の唱えるこのような愛国主義が、当時の全体主義的な政治体制と親和性を示していることは明らかだろう。事実ペロルソンは、1939年2月に発表された「能動的フランス (II)」のなかで、ヒトラー、ムッソリーニ、スターリンが作り出した体制について、その終

局的な目標については過ちであるとしつつも、彼らが「イデーを呼び覚まし、土地を再生し、人々の精神をその土地の寸法に戻した」ことを評価しているのである⁶²⁾。

第2次世界大戦中、ペロルソンは対独協力者となり、ヴィシー政権下で高官の地位に就くことになる。ヴァンサン・ジルーは、のちに明らかになる彼の政治的野心がすでに『ヴォロンテ』誌のうちに現れていることを指摘しているが⁶³⁾、こうした政治的傾向に対し、ペロルソンと当時密接な関係を持っていたクノーはどのような態度を取っていたのだろうか。ノエル・アルノーによれば、クノーもまた、第2次世界大戦前夜の状況の特徴付けていた精神的、政治的危機を敏感に感じ取り、ペロルソンと意見を共にしていたものの、妻ジャンヌがユダヤ系であったことを理由に、反ユダヤ主義を示すヴィシー政権から（そしてペロルソンからも）は離れたということである⁶⁴⁾。クノーやペロルソンの同時代人アルノーの指摘は貴重であるが、クノーとペロルソンあるいは『ヴォロンテ』誌全体の政治的傾向の関係については、単なる人的関係を越えた、思想的な次元での検討が必要になるだろう。それについての示唆を与えてくれるのが、『リモンの子どもたち』（1938年）のような当時の政治的状況を敏感に反映した小説、そしてとりわけ『民主主義的美徳概論』である。1937年に着手され、作家の生前には発表されなかったこのテキストは、クノーが「真の民主主義」を模索した断片的ノートの集積である。そこで民主主義や共和国の理念をめぐる展開されているクノーの形而上学的な思考は、ペロルソンの愛国主義的民主主義批判とはまったく位相を異にするものだ⁶⁵⁾。こうした同時代のテキストと『ヴォロンテ』誌にクノーが寄稿した文学批評を突き合わせることで、クノーの文学論の射程はより明らかになるだろう。

註

- 1) 『ヴォロンテ』誌に発表されたクノーのテキストは、それらが再録された『棒、数字、文字』（1965年）ならびに『ギリシャ旅行』（1973年）から引用する—— Raymond QUENEAU, «Technique du roman», *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris: Gallimard, 1965, p. 28.
- 2) Raymond QUENEAU, «James Joyce, auteur classique», *Le Voyage en Grèce*, Galli-

- mard, 1973, p. 133 [abrégé ensuite : *LVG*].
- 3) William MARX, «Introduction» in W. Marx (dir.), *Les Arrière-gardes au XX^e siècle*, Paris : PUF, 2004, p. 9.
 - 4) 「ジオルジュ・リブモン＝デセーニュとの会話」でクノーはシュルレアリスムと訣別した時の精神状態を「罪を感じ、無能になった」と述べている—— QUENEAU, «Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes», *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 37.
 - 5) QUENEAU, *Odile*, Paris : Gallimard, 1937.
 - 6) クノー自身も 1929 年に結婚したばかりの妻ジャンヌとともに訪れている。
 - 7) QUENEAU, *Odile, Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2002, p. 613.
 - 8) QUENEAU, «L'humour et ses victimes», *LVG*, p. 84.
 - 9) *Ibid.*, p. 87.
 - 10) *Idem.*
 - 11) *Idem.*
 - 12) QUENEAU, «Les horizons perdus», *LVG*, p. 145.
 - 13) QUENEAU, «L'écrivain et le langage», *LVG*, p. 185.
 - 14) QUENEAU, «James Joyce, auteur classique», *LVG*, p. 134.
 - 15) 「現代的古典主義」については以下を参照—— Eliane TONNET-LACROIX, *Après-guerre et sensibilités littéraires (1919-1924)*, Publication de la Sorbonne, 1991, pp. 219-222.
 - 16) QUENEAU, «Les horizons perdus», *LVG*, p. 145.
 - 17) 「抒情と詩」に見られる以下のふたつの文の論理的同形性に着目すること。「だが詩は抒情に還元されるものではなく、いわんや抒情は隠喩に還元されるものでもない」「詩は抒情よりも広く、抒情は無分別なイメージとはまったく別物である」(QUENEAU, «Lyrisme et poésie», *LVG*, pp. 119 et 121)。
 - 18) Dominique COMBE, *Poésie et récit*, Paris : José Corti, 1989.
 - 19) QUENEAU, «Les horizons perdus», *LVG*, p. 145.
 - 20) Pierre REVERDY, «L'image», *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918, repris dans *Œuvres complètes*, I, Paris : Flammarion, 2010, p. 495.
 - 21) QUENEAU, «Lyrisme et poésie», *LVG*, p. 120.
 - 22) QUENEAU, «Qu'est-ce que l'art ?», *LVG*, p. 94.
 - 23) André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 328 (アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言』[巖谷國士訳], 岩波書店, 1992 年, 46 頁)。
 - 24) 後述するように、『ヴォロンテ』誌第 6 号に掲載された「抒情と詩」において、クノーはこの考えをロラン・ド・ルネヴィルに帰する。
 - 25) QUENEAU, «Lyrisme et poésie», *LVG*, p. 112.
 - 26) QUENEAU, «Naissance et avenir de la Littérature», *LVG*, p. 205.

- 27) QUENEAU, « Le Plus et le moins », *LVG*, p. 126. なお、これと同様のインスピレーション批判は、『オディール』においてトラヴィイとならぶクノーの分身と見なすことができる作中人物ヴァンサン・N の口からも発せられる。
- 28) *Ibid.*, pp. 125-126.
- 29) *Ibid.*, p. 125.
- 30) QUENEAU, « L'Écrivain et le langage », *LVG*, p. 186.
- 31) QUENEAU, « "De Jean Coste" et l'Expérience poétique », *LVG*, p. 110.
- 32) QUENEAU, « Lyrisme et poésie », *LVG*, p. 114.
- 33) QUENEAU, « Les horizons perdus », *LVG*, p. 145.
- 34) Hugo FRIEDRICH, *La Pensée antiromantique moderne en France*, éd. critique par Clarisse BARTHÉLEMY, traduction du texte et de la préface par Aurélien GALATEAU, Paris : Classique Garnier, 2015.
- 35) QUENEAU, « Qu'est-ce que l'art ? », *LVG*, p. 89.
- 36) *Ibid.*, p. 92.
- 37) *Ibid.*, p. 95.
- 38) クノーが初めて口語文体について書いたのは1937年である（ただし公になったのは、1950年に初版が発表された『棒、数字、文字』においてである）。
- 39) クノー以外の中心メンバーとしては、この雑誌の指導者であったジョルジュ・ペロルソン、そしてピエール・ゲグアン、ユージーン・ジョラス、ヘンリー・ミラー、カミーユ・シュヴェル、フレデリック・ジョリオ（後に離脱）、チャーキ・ヨージェフ（途中からの参加）の名前が挙げられる。
- 40) [Anonyme], *Volontés*, n° 1, 20 décembre 1937.
- 41) 「秩序への回帰」については以下を参照—— Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre*, Paris : Flammarion, 1991. また以下の著作も参考になる——河本真理『葛藤する形態』, 人文書院, 2011年。
- 42) Joseph CSAKY, « Science et Art », *Volontés*, n° 17, mai 1939, p. 26.
- 43) たとえば「キュビズムのあとに」の以下の一節を参照——「こうして秩序、純粋さが生を照らし、方向付ける。この方向性は明日の生を昨日のそれとは根本的に異なるものとするであろう。昨日の方向性が混乱し、その道に関して不確実なものであったのと同じくらい、これから始まるものははっきりと明敏に生を見分ける」(OZENFANT et JEANNERET, « Après le cubisme » (1918), reproduit dans *L'Esprit Nouveau. Le purisme à Paris 1918-1925*, catalogue d'exposition au Musée de Grenoble, 2001, p. 180)。エスプリ・ヌーヴォーとピュリスムについては、ケネス・シルヴァーの上記著作に加え、以下も参照——村田宏『トランスアトランティック・モダン』, みすず書房, 2002年；拙稿「自律芸術の終焉？——第一次世界大戦とフランスのアヴァンギャルド」, 『現代の起点 第一次世界大戦』所収, 岩波書店, 2014年, 81-105頁。
- 44) チャーキの生涯と作品については、フェリックス・マルシリヤックの浩瀚にして豪

- 華な研究を参照。ここには主要な作品の図版が網羅的に収められているのみならず、『ヴォロンテ』誌にチャーキが掲載したテキストなども再録されている—— Félix MARCILHAC, *Joseph Csaky*, Paris : Les Éd. de l'Amateur, 2007.
- 45) Joseph CSAKY, «L'Unité en Art, ou l'Inconvénient du Génie», *Volontés*, n° 2, 20 janvier 1938, p. 12.
 - 46) CSAKY, «Du scandale, considéré comme principe des Beaux-Arts», *Volontés*, n° 4, 20 mars 1938 ; id., «L'Art occulte et ses Prêtres», *Volontés*, n° 6, 1^{er} juin 1938.
 - 47) CSAKY, «L'Unité en Art», *art. cité*, p. 14.
 - 48) CSAKY, «Récapitulation», *Volontés*, n° 7, 1^{er} juillet 1938, p. 18.
 - 49) CSAKY, «Abstraction et Humanité ou le Sens de la Grèce antique», *Volontés*, n° 3, 20 février 1938, p. 33.
 - 50) チャーキは「模倣礼賛」(第15号)においてクノーのジョイス論の一節をエビグラフに掲げている。なおクノーの日記には、ペロルソンや『ヴォロンテ』誌への言及がしばしば見られるのに対して、チャーキの名前は一度も現れない。
 - 51) Georges PELORSON, «Volonté de Grandeur», *Volontés*, n° 2, 20 janvier 1938, p. 1.
 - 52) *Ibid.*, p. 2.
 - 53) *Idem.*
 - 54) *Ibid.*, p. 3.
 - 55) *Ibid.*, p. 4.
 - 56) *Ibid.*, p. 5.
 - 57) Georges PELORSON, «Actif France», *Volontés*, n° 11, novembre 1938, p. 36.
 - 58) *Idem.*
 - 59) *Ibid.*, p. 38.
 - 60) *Ibid.*, p. 39.
 - 61) Georges PELORSON, «Actif France (II)», *Volontés*, n° 14, février 1939, p. 42.
 - 62) *Ibid.*, p. 38.
 - 63) Vincent GIROUD, «Transition to Vichy : The Case of Georges Pelorson», *Modernism / Modernity*, volume 7, n° 2, April 2000, pp. 221-248.
 - 64) Noël ARNAUD, «Étranges Volontés», in *Temps mêlés - Documents Queneau*, n° 150+33-36, juillet 1987, pp. 297-341.
 - 65) QUENEAU, *Traité des vertus démocratiques*, éd. établie, présentée et annotée par Emmanuël SOUCHIER, Paris : Gallimard, 1993.