

博士論文

論文題目 ジョルジュ・バタイユによる民族誌学、考古学、神秘思想を
めぐる考察とファトラジー翻訳——回収と改編、価値観の再検討

氏 名 大木 勲

目次

ジョルジュ・バタイユによる民族誌学、考古学、神秘思想をめぐる考察と ファトラジー翻訳 ——回収と改編、価値観の再検討

序論.....	1
---------	---

第一部 民族誌学、考古学、神秘思想とエキゾティシズム、ノスタルジー、 オカルト趣味

第一章 新たな伝統、美的価値観の再検討

1. 戦後から戦前へ.....	6
(1) 狂乱の時代、黄金の 20 年代.....	6
(2) 世代の窮状、バタイユ、ブルトン、レリス.....	9
(3) 幕引き前の憂苦と楽観.....	16
2. 広義における民族誌学的傾向.....	20
(1) 第一次大戦後の文化的諸価値の相対化.....	20
(2) コミュニケーションの不全.....	24
(3) 外の世界をめぐる前衛作家の活動と文化批判意識.....	27
3. 民族誌学者、唯美主義者、アヴァンギャルド.....	30
(1) 耽美主義者と文化相対主義.....	30
(1-1) 民族誌学的シュルレアリスム	
(1-2) 反唯美主義者	
(1-3) 異国趣味、オカルト趣味	
(2) 科学主義と帝国主義.....	38
(2-1) 民族誌学の科学的態度、幻想と幻滅	
(2-2) 未開芸術の利用価値、バタイユとシュルレアリスム	
(2-3) 幻想の投影先で加えられる補強、ネグリチュードとクレオール	
(3) 「社会学研究会」の神話的、神秘的次元.....	49

- (3-1) 祝祭的世界観
- (3-2) 聖なる民族誌学
- (3-3) 新たな古典、アヴァンギャルドの呪縛

第二章 文化と資料の利用価値

1. 人的交流、資料や着想の交換.....	64
(1) ジョルジュ=アンリ・リヴィエールとノアイユ夫妻	65
(2) シュルレアリストとメセナ	69
2. 人間関係に起因する情勢と資料選択への影響	70
(1) シュルレアリストによるダリとブニュエルの囲い込み	71
(2) 血は蜜よりも甘いか.....	74
(3) 秘境探検家と前衛作家	81
3. 前衛作家による視覚資料の利用	84
(1) 芸術作品でない資料の回収と活用.....	85
(2) 『ドキュマン』誌の美学を反映する写真の成立過程.....	95

第三章 古代の嗜好、文化と言語のイマジネーション

1. 戦間期前衛作家による伝統の捏造.....	101
(1) 前衛作家と歴史との関わり	102
(2) ジョルジュ・バタイユの思想に根づく懐古趣味.....	108
(3) バタイユの中世、1920 年から 30 年代における歩み.....	117
2. 言語をめぐるイマジネーション	133
(1) 口語性の神話、情動的な言語の神話	135
(2) 言語の本質についての考察、理想の言語の探求.....	138
(3) シュルレアリストの活動が見せる特殊性	143
3. バタイユにとっての詩的言語のモデル.....	148
(1) レミ・ド・グールモンの『神秘家のラテン語』	149
(2) 中世盛期の俗語.....	166
(3) 神秘主義者の言葉、笑いや叫びと祈り	175

第二部 中世文化の篡奪、前衛作家による実験的言語操作

第一章 『シュルレアリスム革命』の中世ナンセンス詩

1. ファトラジー（嵌入詩）とはなにか	194
(1) ファトラジーの定義ならびに形式的、語彙的特徴	196
(2) ファトラジー誕生当時の文学状況	202
(3) 徒爾詩と夢想詩、相対的ナンセンス詩	205
2. 現代作家による中世詩の回収	208
(1) 翻訳の背景とその概要	209
(2) シュルレアリストとその同時代人による相次ぐ言及	219
(3) バタイユ、ブルトンにとっての争点	226
3. シュルレアリストの書法と中世ナンセンス詩の比較	234
(1) 比較の前提となる理論的考察	235
(2) 言葉の自由な連結、偏重されるイメージ	241
(2-1) 解釈不可能な語の連結、句の間の非論理性	
(2-2) 頻出する主題の類型、ファトラジーとの近接性	
(2-3) 前置詞あるいは連辞による単語の連結	
(3) その他特徴となる技法、記号をめぐる操作と創作の分担	263
(3-1) 声と聴覚に関わる特性	
(3-2) 創作の分担、シュルレアリストのゲーム	
(3-3) 規範と侵犯	

第二章 形式の強迫観念、前衛作家による言語操作

1. ブルトンの詩的概念、デスノスの詩作	282
(1) 形式と詩的イメージをめぐる議論、ブルトンとデスノス	282
(2) 詩的規範と逸脱、「誤った、穴埋めされた」詩句	286
(3) 「中身の無い」内容と形式、デスノスとアラゴン	290
2. ブリッセ、デュシャン、デスノスからレリスへ至る実験的言語操作	296
(1) ジャン＝ピエール・ブリッセのインパクト	296
(2) 言葉遊びの系譜	300
(3) 遊びに着想を得た詩的創作	305

3. バタイユが抱く言語観の特性と形式の問題.....	313
(1) 古典主義とシュルレアリスムに対抗する美学	313
(2) 不定形、否定性あるいは偶然と驚異の領域.....	318
(3) 中世詩の改竄、不定形のシミュラクル	329
 第三章 ジョルジュ・バタイユの言語実践と中世	
1. 『内的体験』における書法の問題.....	337
(1) 「不可能なもの」の表現.....	337
(2) オリジナルな叫びと翻訳の問題	349
(3) 言語と文学、読者をめぐる神秘主義的認識.....	366
 2. 詩的言語の理論と実践、不規則性と慣例的規範.....	376
(1) 礼拝の場を震わせる叫びと歌.....	376
(2) 「連祷の様相」を与える韻律的特性、繰り返しと反復構造	385
(3) 形式、発音、主題による連関、音声をめぐる連想.....	394
 3. 神秘主義者の笑い、叫び、祈りの卑俗化	405
(1) 伝統的主題の回収と改編.....	406
(2) 神秘家の叫びとバタイユの創作の共鳴.....	412
(3) 反復と変調、中世の不純な言語へと近づく逆操作	421
 結論	434
 書誌	437
 引用集	455

序論

本研究は、第一次大戦に前後して台頭した作家たちによる文化的、美学的価値観の再検討を大きなテーマとしている。合理主義に裏づけられた美的価値観に、そして規範または伝統的作法が保証する文学創作に背を向け、革命を謳いながら新しい秩序を打ち出すことができると信じたこれらの作家を戦間期前衛作家と分類し、分析の対象とする。とりわけジョルジュ・バタイユを主な分析対象とし、折に触れてその同時代人の活動を検討することで、この作家の文学史的な立ち位置を探りたい。

20 世紀後半からこの作家についての学術的な研究が重ねられているが、その多くはスキャンダラスな思想家としての側面を強調するものが多く、とくに扱われる対象の偏りが顕著である。2004 年には、著名な作家が名を連ねるガリマール出版社のプレイヤード叢書に小説作品がまとめられたこともあり、21 世紀に入って以降は、バタイユの小説が研究対象として注目されることもある。ただしこの場合にも文学作品は、死やエロティシズムという、作家に固有の思想を読み解くためのもの、あるいは思想を表現するものとして提示されることが通例であった。その結果、民族誌学的考察や歴史学的探求の意義、あるいは文学活動の役割が過小評価されている。この状況を打破し、分野の横断性を特徴とするこの作家の執筆活動において、各側面の錯綜関係が作家の言語観や文学観に働きかけ、さらには独自性を与えていることを実証的に示す。

一方で、この時代のフランス前衛作家に文化相対主義的な争点が付与される傾向がある。そもそもこの問題が扱われる際には異なる視点が混在しているため、これを一度まとめなおしたい。当時の活動に言及する批評家が属する思想流派に左右されて、多少なりともその活動の実態は歪められる。そこで抜け落ちるのは、当時の精神性と切り離すことのできない狙いや問題意識である。

したがって戦間期作家の態度に、とりわけ自らの文化の外にある対象を求める傾向に重点が置かれることになるが、その傾向は単なる異国趣味に留まることはなく、時間と空間との双方を巻き込む考察に影を落としている。これはまた、一部に幻想的な視線を含むものでもあり、その空想的な次元は、彼らの古代的なもの、原始的なものへと向かう嗜好に関して顕著である。それらの作家は、伝統を築き上げ、そこに自らを付け加えることもためらわず、ときにそれらの要素を改編し、回収するに至る。彼らの民族誌学との関係、『ドキュマン』誌や「社会学研究会」における活動なども、そ

の格好の例として機能していることが理解されるだろう。第一部第二章においては、具体的な事例として、これらの作家が他分野に属する資料を自らの美学へと取り込んでいく過程が検討される。『ドキュマン』誌についての研究は豊富な一方で、扱われる資料の所蔵や活用法についての事実関係を検討したものは、ごく少数である。とりわけダリの資料や民族誌学的資料の入手経路、その所有者をめぐって明らかとなる諸事実は、これにまつわる根強い誤解を解消するという点で、今後この分野を扱う研究にとっても有益なものとなる。

また、伝統の捏造は文化に留まらず、同様の優先度を持って言語にも関わってくる。バタイユの異国趣味、懐古趣味そして神秘主義的傾向は、作家の創作にもその影を落としていることが分かる。ブルトン、レリス、バタイユ3者のつかの間の協力関係の成果として実現した中世詩ファトラジーの翻訳も、この観点に立てば取るに足りない副次的な業績と見なすことはできず、上記の傾向に関わる徴候を雄弁に語り伝えるものとなっている。この中世詩に施された操作は、彼らが異質な文化として過去を眺め、そこに自らの世界観を投影する際の振る舞いを示唆している。

このため第一部第三章以降では、バタイユの中世嗜好や中世文化の扱いが主要な問題となる。まず、古代や中世という過去の文化が、改革を掲げた作家によってどのように回収され、文学創造のために再構成されていったかを探ることを目的とする。ついで、そこに認められる恣意的な側面の実態を解明し、その原因ともなっている学問的探求と幻想との錯綜関係に光を当てる。

中世の騎士道とバタイユの活動、あるいは学生時代のバタイユの中世遍歴に関しては、古文書学校出身者であるジャン＝ピエール・ル・ブーレによる雑誌論文があるものの、これを除けば、バタイユと中世文化一般の関係は言及されることが少ないばかりか、作家の創作における影響を特定したものはほぼ皆無だと言える。

また、バタイユが訳出したファトラジーと夢想詩という形式を、日本語で詳細かつ正確に扱った文献は一切見当たらない。なお、海外ではナンセンス詩研究の第一人者であるパトリス・ユルによる子細な分析が存在するものの、20世紀作家との関わりは二次的に言及されているにすぎない。このため、まず原典に当たりながら韻律や形式の特徴をまとめるとともに、バタイユの翻訳とこれを照らし合わせることで、作家にとっての争点を明らかにする。

前衛作家と歴史との関わりについても、例えばレミ・ド・グールモンによる『神秘家のラテン語』、あるいは神秘主義者の著作がバタイユにとって有する意義などは、十分に深められているとはいいがたい。ついで、これらの著作が引かれるにあたっては、

多くの場合、侵犯や肉欲など、バタイユの精神性にかかわるテーマが焦点となっている。

そして他方、バタイユにとっての詩の概念や言語観などはときおり取り上げられる主題であるが、これもまた作家個人の思想との関連のみにおいて語られるのが常である。ジル・エルンストやシルヴァン・サンチによる研究においては詩作品そのものの分析が行われているが、これらの詩句はポエジーや供犠という抽象的な概念に還元されていると言うことができ、明確な意義が与えられているわけではない。バタイユが用いる技法の簡素さ、そこに残存する伝統的な要素がどのように歪められているかを分析することによって、これまで副次的に扱われるのが常であった作家の中世嗜好と言語創作との関連について考えていく。

具体的には、バタイユが叫びについて加えた考察と作家自身の文章に導入される叫びとの関係を、また、バタイユにとっての体験や概念をめぐって言及される翻訳の問題を主な分析対象とする。続いて、反復と変調という形式的特徴、あるいは語の連結にも関わる音声的側面などといったバタイユの詩作品の特徴を詳細に述べ、伝統的技法との一致と差異を特定したうえで、理論書で展開される言語観との関わりや、中世がもたらした影響を分析する。したがってこれは、内容面と言語の実践という面の双方で、この作家が回収してきた異質な文化、神秘思想や中世の幻想が果たす役割を照らし出すものとなる。

以上の問題点を踏まえた本論の分析は、すでに膨大な数の論文が費やされている作家の一人であるバタイユについての研究を、より豊かなものにしうる独創的なものである。とりわけ、既存の議論が前衛作家につきものの否定性という概念に重点を置く傾向にあることに鑑みると、このような研究を行うことの意義は深い。たしかにバタイユの特性を形作っている個人的幻想や生死観などは、上記の視点だけでは説明しきれない創造性と力強さを備えているものである。それでも本論で展開される分析は、ともすれば作家の文章を書き換えることに終始し、あるいはすでに語られたことを繰り返す結果となってしまうがちな当該分野に関し、見過ごされてはならないバタイユの一面を強調するという点において、価値のあるものとなるだろう。

また、バタイユやシュルレアリストが用いた一部の手法は、今なおその反響が認められるものとなっている。とりわけ、完成の観念を否定する書法、かつては芸術と見なされえなかった対象の美学的利用など、現代まで引き継がれる潮流は、彼らの時代に顕著なものであった。したがってそこには、戦間期の前衛運動が変えたものと変えなかったものの存在が示唆されている。そうであればこそ、なおさら当時の運動を時

代に即して分析することには意義があると思われる。

なお、本論文で傍点が用いられる場合は、引用される原典において、その言葉が斜体で強調されていることを意味する。ただし、地の文が斜体で記述されており、強調がローマン体で行われる場合にも、強調部分のみに傍点を付す。

ついで、本文中に現れる鉤括弧に挟まれた文章は、すべて引用であることを示す。ならびに、作家が特別な意味合いで用いた単語、あるいは活動や記事題名などの固有名も、同様に鉤括弧で示される。

また原則的に、句や名詞など、数単語程度の短い引用については、括弧内に原語を並置する。それ以外のものについては、本論文の末尾に引用集を設け、原文を転載した。ただし、とりわけ文体の分析に関して、脚韻や韻律、音素が問題となる場合には、そのすべてを本文中に原語で引用する。

第一部

民族誌学、考古学、神秘思想とエキゾティシズム、ノスタルジー、
オカルト趣味

第一章 新たな伝統、美的価値観の再検討

1. 戦後から戦前へ

きらびやかなメッキで飾り立てた社会は戦火に焼かれた目を眩ませ、世代のすべてが視界を奪われる。眩耀の日々に、革命の子供たちは進むべき道と、前進するための信念と、それを支えるべき理性を失った。かくしてさまよい、墮落し、気の触れた芸術家が戦後文化の担い手となる。

(1) 狂乱の時代、黄金の 20 年代

「狂乱の時代」とそれに続く 1930、40 年代においては、社会の喧騒に呼応するかのよう、芸術界もまたかつてない活気にあふれていた。他方では流通体制や広告体系の整備が出版部数の拡大を後押しし、文学活動の隆盛を導いた。その傾向は、とりわけ小説分野において顕著となる。

したがって様々な可能性が、新世代の文学の担い手に到来しているように思われるのだが、戦後状況は文学の分野に、根本的な構造の変化を生じさせもする。つまり、大衆文学市場の拡大であるが、これはアンリ・バルビュスの『砲火 (1916)』やドルジュレスによる『木の十字架 (1919)』といった戦争小説の成功とともに全容がはっきりと現れ、「編集者の予期していなかった読者層」の存在を明らかにした。この大衆文学市場における小説形式の絶対的優位は、編集戦略に関して、そしてまた同様に作家のキャリアという面でも、重大な変革をもたらす¹。

しかしこの時代の文学作品は、たしかに小説というジャンルが支配的ではあるものの、社会事象や文学の範疇に収まらない要素をすすんで参照しながら多様化していく。

戦争の経験が一部の若い復員作家の名声をあげるのに一役買ったとして [...], それはまたルイ・アラゴンやアンドレ・ブルトン、フィリップ・スーポーなど、その他の動員された若い作家たちにとっては、社会秩序に対する徹底した反感を抱く動機が強められる結果ともなった²。

¹ Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, La Dispute, 1999, pp. 14-15.

² *Ibid.*, p. 14.

商業的な見地からすれば、芸術界に君臨するのがいわゆる古い作家であるとしても、若い世代が有する自由と熱意は芸術界全体の多様性に貢献することとなる。同様に、小説全盛の時代にあつて衰退したと見なされる詩形式を重用した初期シュルレアリストグループの選択も恣意的なものではなく、彼らの周縁的なものへの傾向を強く示唆している。しかし時代の構造を特徴づけ独特なものとするのは、このようにひしめき合う構図も、単なる世代間闘争を提示することがない事実である。

1931 年、バンジャマン・クレミューは当時の文壇の情勢を総括した『不安と再建』のなかで、20 世紀の到来よりもわずかに早く生まれた世代について、以下のように述べている。

彼ら新参者に耳を貸すのは興味深い。彼らは戦後に 20 歳を迎えた初めての世代である。そのすぐ上の世代のように二つの時代にまたがるでもなく、1913 年と現在の橋渡しをしようと、身を引き裂くように努めることもない。彼らは戦わなかった。休戦に続く混乱状態のなか、自分自身を見出したのである³。

したがって、終戦直後に若者であつた世代は、先人たちの思想や美学を自らの手で転覆させることを望む環境にはなかつた。むしろ彼らは、規範でありながら超えるべき対象となるはずだった先駆者によって体現される価値観の崩壊を、ただ目の当たりにした世代として描かれる。外的要因であれ内部的浸食のためであれ、かつての価値判断基準は、途方に暮れる人々の目の前で解体された。次なる段階へ到達するために父権者を乗り越えるという、普遍的とされる構図を適用しえない時代の特異点が見出されているのである。そのような状況に取り残され、秩序の再建を目指すか混迷を続けるのかは当人の選択に委ねられるのであり、当時の文学作品もまたこのような問題意識を如実に反映していると言えるだろう。

ただし、ほどなくしてその若者たちも戦前のヨーロッパへと迷い込み、また新たな世代に対面することを余儀なくされてしまう。この点において、歴史の転換点に書かれたクレミューによる前述の論は当時の文学状況を克明に描くものであり、詳しく読み解かれるべき意義を有する。とりわけその視点は、戦間期のヨーロッパにおける秩序の再編成を扱う際に意味深いものとなる。

³ Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction* (1931), Gallimard, 2011, pp. 89-90.

ここで、直近の思索的世代による建設的な成果のうちでも最も特徴的かつ面白いのあるものの一つが問題となっている。つまり戦争をしなかった世代、1900年以降に生まれた者とともに始まる世代。その新世代は戦前の時を知らず、直接戦争を経験したわけでもなく、すぐ上の世代とはまったく異なり、戦火のただなかで自分自身と世界とを見出したのであって、あらゆる伝統から離れ、自由な形で人と社会の観念を作り上げることができた。なんとなれば戦争は、それら伝統の一切を圧倒しようとしていると思われたためである⁴。

この論のなかで、1890年代に生まれた作家は20世紀以降に誕生した者と対称的な立場に置かれ、例えば前者が「憂える側」と称されるなら、後者は「構築者の側」と呼ばれる。あたかも無秩序状態ののちには均整が予定されているかのように、終戦直後の憂慮の時代が続いては、必然的に再建の意志が現れる。

そういった若者たちの目に映る世界は、戦火によって浄化された白紙状態といった体で、1918年、1919年に彼らのごく軽やかな思いでこぞって迎え入れた革命の観念は、至極当然のこととして、復興への意思や創造への本能と混じり合っていた⁵。

現状は自らのほしいままに世界を形作る契機であり、したがって、陰惨な出来事がすでに生産的に捉えられる段階に達している。著者のクレミューもまた、多少の希望を含めてそう書き表していた。そしてこの傾向に関連して、アラゴン、ブルトン、ポール・エリュアールなど1890年代後半生まれの作家が中心となって活動するシュルレアリストグループが言及されることとなる。

ダダイズムによるすべての否定は、現実を破壊し絶対的なものを揭示するとされるシュルレアリスムによって引き継がれ延ばされ、我々に「新たな世紀病」の最も完全な姿を見せるのである⁶。

事実、シュルレアリストのみならず多くの作家が、不確かになった現実や人の生の脆

⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 104.

さに直面し、個の知性によって保障される世界の論理的認識に背を向けようとする。進歩主義に裏打ちされ、合理主義的思考によって正当化された科学の発展の結果崩れ落ちた伝統的文化という認識が、雑多な傾向を示すこの世代の大部分に共通する特徴となっていることは確かだろう。さらにこれらの作家は、当の西欧文化自体を、論証的な方法への信頼に拠って立つものと捉えるため、伝統文化との対立はいつそう激化する。

論理的思考が社会と個人双方にとっての原則であるのなら、従来の世界の秩序を疑いにかかるこれらの作家が、執拗なまでに主観性の問題を問いただしたことに不思議はない。「これらの探求の唯一の成果として現れるのは、精神的な生の不安定さである。外の世界の倒壊は、内的世界の破綻によって仕上げられた⁷」と言われるように、主体と世界の問題は錯綜し、ときに重なり合う。異なる次元にある問題の同一化ではあるが、それはのちにブルトンが明言する信条、『世界を変革する』とマルクスは言い、『生を変える』とランボーは言った。この二つのスローガンは、我々にとっては同じものでしかない⁸」をある意味で先取りするものであった。

この時代の文学事情は、破綻と憂慮の跡を色濃く残している。自らの文明に全幅の信頼を寄せることがもはやかなわず、自身の存在の基盤を打ち出すこともできず、作家たちはときにその代替となるものを追求し、ときにその空位の座を狙う。その活動がしばしば厭世主義や無政府主義に限りなく近づくことがあるとしても、そこで行われる諸々の闘争は、この時代の文化活動の多様性を部分的に説明するものである。

（２）世代の窮状、バタイユ、ブルトン、レリス

クレミューが明言したように、「憂苦する気風は革命的な傾向を帯びる⁹」。著者が革命に言及するのももっともなことで、この用語は、戦間期に活動した作家の多くが掲げる慣用語であった。各々の立場が多岐に渡る分野において革命の申し子として認められるべく奔走し、ときにそれは政治的な革命の概念から離れてもいく。シュルレアリストの革命は、無意識を拠り所としながら人類に共通する根幹的な領域を探するという意味において、理想郷的な解放を意味している。ブルトンが「シュルレアリスム革命」という名詞句に解説を加えるにあたって、「我々はおそらく、自発性にあらゆる許可が与えられるべきであること、事象が与える恩恵に身を委ねる必要があること、我々

⁷ *Ibid.*

⁸ André Breton, « Discours au Congrès des écrivains » (1935), *Position politique du surréalisme* (1935), Denoël / Gonthier, coll. « Médiations », 1972, p. 95.

⁹ Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 105.

は仮借のない督促をもってしか世界を圧倒しえないことを、少しばかり性急に宣言した¹⁰」と念を押していることから、このことは理解される。シュルレアリスムやその周辺の運動を論じる際に、肯定的にであれ否定的にであれしばしば引き合いに出されるジョルジュ・バタイユはブルトンとの議論のなかで、シュルレアリスト的な意味での革命が、まずもって「社会的下層階級の蜂起とは無関係」であり、「精神の専制の必要性にまつわる攻撃的な大言壮語に裏打ちされた不明瞭な精神状態¹¹」の発露に他ならないと分析している。

一方、そのバタイユが革命という言葉に見出すものは、なによりも根源的な衝動、とりわけ暴力や破壊衝動の混在化という点に絞られる。

革命とは、その実体においては（それが悪しきものとされるか良いものとされるかは問題ではない）単なる有用性や方策ではなく、利害を超越した興奮状態にかかわる価値であり、そうした興奮状態が生をまっとうし、希望を抱き、必要とあれば無残に死ぬことを可能ならしめるのである¹²。

バタイユが革命という語を頻繁に口にするとしても、具体的な解釈が展開されることはなく、その実体は反合理主義的あるいは反宗教的着想に還元されるようにも思われる。その論においてはマルクスの解釈を基盤としているとしても、結局のところ、作家にとっての核心はある種の陶醉状態にあり、そのような状況において人が、異なる生の様態を、あるいは異なる世界との関わりを持つという光景が思い描かれる。したがって、例えば体制の再構築へと向かう上部構造の変容を成し遂げるべき物質的生産諸力の担い手の解放などといった要素は、あくまで二次的なものにすぎない。

同じように、バタイユが『夜の果てへの旅』を読みながら目にとめるのは、苛烈な条件によって支えられる一種の精神的価値であり、これは「人とその物質的な惨状との逆説的な関係の理解にあたっては、それがかつてキリスト教により引き受けられていた機能であるという事実を指摘しておくのが有益である¹³」という言葉で示唆される。その急進的な性向に忠実に、もはや専横的な宗教制度に拠ることのない架空の帰

¹⁰ A. Breton, « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 3. ブルトンにとっての革命の概念の変遷については、本論文の第二部第一章を参照のこと。

¹¹ Georges Bataille, « La “vieille taupe” et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréalisme* », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 94.

¹² G. Bataille, « André Malraux » (1933), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 373.

¹³ G. Bataille, « Louis-Ferdinand Céline » (1933), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 321.

属集団を作家は思い浮かべている。

今日では、その荒廃の最たるものを除くことなく——零落から死まで、淫蕩から犯罪まで——この惨状を意識することは、ある上位の権力の前で人を辱める必要には至らない。惨状に対する意識は、今や外から、貴族のようにして持つものではなく、生きられたものなのである。神的な、さらには父親的な権威をすらも参照することなく、反対にそれは、友愛の原則となった。友愛は、惨状がいつそう過酷なだけ痛ましく、意識するものが当の惨状に、その身体や腹によってのみならず、生のすべてによって帰属することを認めるだけにいつそう真正なものとなる¹⁴。

実際のところ、苦痛によって画一化され結びつく世界というイメージは、ある意味でセリヌの小説を構成する一つの面となっているだろう。ただしここで目につくのは、むしろバタイユの個人的な幻想、あるいは強迫観念である。作家がここで想起する絆というものは、「崇高さ (grandeur)」や「価値 (valeur)」などの観念と結びつけられ、一種の聖性を必然的に想定することからも、そのことはうかがえる。その幻想は、彼が作家として歩み続けるに従って、様々な形態で具体化されていく。この作家の性的幻想や倒錯的傾向は批評家によって繰り返し語られているが、その性向はまた、彼の生きた経験、外的社会とのかかわりのなかで育まれたものでもあることも否定できない。

そしてこの理由のため、バタイユはその多岐に渡る作家活動をとおして、きわめて頻繁に古代的な、異国的な、神秘的な共同体に思いを馳せる。扱う分野がなんであれ、個人が深い交流を知り、かつユダヤ・キリスト教的思考体系に拠ることのない存在の様態についての考察を絶えず挟み込む所作は、バタイユの特徴の一つと見なして差し支えない。

一方でブルトン、バタイユのそれぞれと協力したのちに民族学者となるミシェル・レリスは、自身と世界との関わりを興味を中心に据えていた。他の作家から彼を差異化する要素は、自分自身について語る執拗さにあると思われる。シュルレアリスト的教義にさえ反して主体性から身を離すことがないレリスがその活動に参画したのは、「なにか他のもの、西欧的合理主義とは異なる思考様式が存在する¹⁵」という信念を

¹⁴ *Ibid.*, pp. 321-322.

¹⁵ Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Jean-Michel Place, 1992, p. 35.

共有していたからに他ならない。そのため彼は社会構造について語るよりも前に、自らの世界への関わりを考察することから出発する。その仕草は、自身の目的を「自己の観察と他の諸社会に属する人々の観察をとおして一般的な人類学に至ること¹⁶」と定めた発言にも沿うものとなっている。

以上の簡潔な概要から明らかとなるのは、各々まったく異なる仕方ではあるが、これらの作家にとって共同体という問題系が、つまり個人間の関係を規定する文明、文化、祖国などの問題が最優先事項であったという事実である。そしてクレミューの論は、このような傾向を多分に踏まえたものとなっている。

先立つ諸世紀から受け継がれた人間の概念を打ち砕いたのちには、西欧的人間を諦め、またそれに伴って西欧的な生、でなければ少なくとも西欧文明を諦めるか、あるいは人間の概念ならびに文明を立て直すかの、いずれかが必要とされたのである¹⁷。

先に引かれた諸作家が、美的価値観を含め、本質的な価値観の見直しを支持する側に立つことは明らかである。とはいえその運動は、多様な道をとおして試みられる。ある立場は理想郷的な社会を予告し、ある立場は古き良き時代の復元を目指す、それらはときに無秩序状態に近い光景を提示しもある。

そして以上の理由により、この戦間期の時代には、各々異なる主義主張を掲げる集団が、接近しつつも優位を目指して競い合う。伝統的な信仰への回帰から、普遍主義的あるいは共産主義的信念などに至るまで、あらゆる可能性が取り沙汰されることになるが、その時代を生きた作家や芸術家もまた、不干渉を決め込むことはなかった。象牙の塔からは遠く離れ、自らに許された手段を駆使しながら、こぞってその流れに身を投じていく。

このような状況のなかでは、なんであれ自身の文明とは異なる世界観に目を向けることが、作家にとってもまた必要な条件であったように思われる。しかしここで、その行為が必ずしも現代社会で一つの理想とされている文化相対的、あるいはその言葉が正しくないのなら反自文化中心主義的態度に通じるものではないことに注意が必要である。

第一次大戦の功績として発達した通信手段、交通手段をもって世界市民たるべき身

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷ Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 105.

の軽さを示して見せたポール・モランの立場について意見が分かれるとして、世界に対する好奇心に満ちたその眼差しこそが作家を時代の寵児とした要因であることは、誰もが認めるところである。その作品に投影される視線は、当人の歩みは別としてコスモポリタンと形容されるが、これを時代の記録ととることもできる。世界とそれを表象する手段としての文学が変遷を遂げつつあること、それを実感し、めまぐるしく動く世界の姿を示した作家の作品は、世界と文学の双方に対する鋭敏な意識を伝えるものでもあるだろう。変わりゆく媒体を用いた変わりゆく世界の描写は、新たな価値観の表明でもあれば、消えゆく世界の保存行為となることもある。

この、外の世界の引力と斥力、または異文化の扱いという問題に着目したニコラ・ディ・メオは、他者に向けられた視線が内包しうる種々の傾向を明らかにした。とりわけその分析の対象は、クレミューが言うところの「構築者」と重なるものがあり、彼が「コスモポリタニズム的」傾向という言葉で指し示すものはなによりもまず、秩序の復元を目指した探究の歴史である。

世界市民たることは、その画趣や多様性を味わうべく諸国を股に掛けることに留まらない。たしかにこの時代、とりわけ 1920 年代には旅や移動、異国情緒に対する、打ち消しがたい嗜好があった。だがそれは同時に世界の統一について、そして人々が並はずれた規模の混乱と認識している状態を再編成するための手段について考えをめぐらせることでもある¹⁸。

ここから著者はコスモポリタニズム的視点の各立場を数え上げ、それらの領域を区切る両極を、「開放への欲求」と「既存のバランスを維持する意思¹⁹」という言葉で示す。つまり問題は常に、他者の文化に直面していかに振る舞い、利益を引き出すかという点にある。その視点は、「内側から事物や人々を理解するべく、つかの間フランス的な視点を放棄することが不可欠なのだが、これはまた戦後世代の多くの作家が見せる斬新な傾向である²⁰」との言葉で終戦直後の状況を評したクレミューの論調ときわめて近いものであることがうかがえる。そしてこの指摘は、意図的なものかどうかはさておいて、まさに当時制度化が進められていた民族誌学の状況を思い起こさせる。とりわけ民族誌学が、文化相対的でありながら帝国主義的である二重の側面をあわせ持つ

¹⁸ Nicolas Di Méo, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française*, Genève, Droz, 2009, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 141.

という点で特異な地位を保っていることが、その理由の大部分を占めるだろう。他の諸文明を観察することは差異を測り差異から学ぶことにつながるのだが、その一方、コスモポリタニズムは相対的な視点を意味するものではない。もちろんあからさまに偏った意見などまれながら、各立場はそれぞれとの差異化を目指し、ときに一方的かつ差別的な思想に溶け込むことも多い。そもそも民族誌学という分野は植民地統治に隣接するものであり、他者の理解は支配領域の拡大に欠かせないものとなりうる。普遍性をギリシャ・ローマ文化の卓越によって担保しつつ普遍主義を掲げることさえ、コスモポリタニズム的理想に反しはしない。あるいは人がその精神の尊さにおいて平等であるとして、この原則を限定的な対象に適用する立場も考えられる。したがって普遍主義とコスモポリタニズム的思想が相いれるどころか、その双方は愛国主義、人種主義とも自然に結びつきうる。

再建を目指す気風について、個別に検討されるべきもう一つの側面がある。それはフランス文学における国際的な意図の表明に、より厳密に言えばヨーロッパ的精神の表明に関わるものであるが、これは必ずしも国際主義的な政治理念と結びつくものではない。このヨーロッパ統合主義の意識化と意志が、とりわけ国家主義的な風潮の強まる時期に一致して見られる事実は興味深い²¹。

実際に、ここで述べられる国家主義的観点に接続した国際主義とは、歴史的にもその存在が確認された傾向である。したがって国家主義が閉鎖的で国際主義が開放的という図式に拠るのでもなく、どちらか一方を誤りとするのでもなく、それら必然的に生じる各思想が構築する関係性の曖昧さを意識することが重要となる。ミシェル・ヴィノックにとって、コスモポリタニズムと国家主義の隣接性は所与であるが、そのうえでこの歴史家は国家主義を二つの潮流に分類する。

フランスは、開かれた国家主義と閉ざされた国家主義の二つを経験したのだと私には思われる。開かれた国家主義とは、文明化促進の使命に燃える国家のそれであり、自国の美德や英雄たちに心酔し、その欠点はすすんで忘れ去るのだが、たしかに寛大で、待遇は手厚く、形成途上にある他国家と連帯し、抑圧される者を庇護し、世界のすべての民族のために自由と独立の旗を掲げる。この国家主義の

²¹ *Ibid.*, p. 131.

精神と熱意は、植民地支配に至るまで認めることができる²²。

このような啓蒙者としての国家主義と、民族の本質が存在すると信じる者たちが見せる排他的な思想との間の構造的対立は明白である。

もう一つの国家主義（「フランス人のフランス」を標榜する）は経済危機、体制の危機、知的あるいは道徳的危機など、重大な危機が表面化するたび定期的に表れてくる。ブーランジェ運動、ドレフュス事件、30年代の危機、植民地解放、景気後退など、私たちの歴史にはこれらの劇的な時代や出来事が響き渡っているものであり、そのさなか、閉ざされた国家主義が一つの打開案として、次々と姿を変えては具現化する²³。

この閉ざされた国家主義は、敵対国との抗争にあたって国中が団結しなければならないような、戦時から継続する状況を鑑みれば理解しやすいものである。とはいえ他方の開かれた国家主義もまた、なんら突飛なものではない。統一の観念を打ち砕いた争いのあとには、なにかしら新たな共同体を打ち出すことが求められることになるが、それは新たな価値観を制定し、支配的影響力を振るうための機会ともなる。その視点は、芸術と理性の光をもって世界を啓蒙する国家観と合致するものでもある。

そしてこれらの思想が入り乱れる戦間期の激動を、そのただなかにおける諸作家の活動を分析することは、彼らの行動原理を知ることには役立つのみでなく、その作品と西欧社会に根づく伝統的問題意識との関係を明らかにする。

クレミューは終戦以来続くこのような状況の転換点を1930年に定めた。1930年、とりわけ「シュルレアリストの大胆さ²⁴」は横目に、実利的な解決策を見つけるべき時が訪れているのである。その解決策は、ヨーロッパ文化の立て直し、ひいてはそのなかで特定の国家が果たす指導的役割の制定に貢献すべきものが望まれる傾向にある。注目すべきこととして、前衛と呼ばれうる作家、とくにバタイユやシュルレアリストのグループなどは、以上のような議論の多くにおいて、慣例的に歴史の余談として語られる傾向を挙げることができる。しかしながら、それらの作家が見せる姿勢は、国家、民族、文明というテーマをめぐる一連の考察に由来している。そしてこのよう

²² Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France* (1990), Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, pp. 35-36.

²³ *Ibid.*, p. 36.

²⁴ Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 150.

な問題意識は、自民族中心主義や文化相対主義といったこのあとに続く種々の潮流の発展を刺激し、さらには今なお熟考の対象となり、検討を促し続けている。それを踏まえれば、この混迷の時代を生きた世代の文学活動は上記のテーマに隣接するものだという点で、今以上に注意深く検討されてしかるべきである。

（３）幕引き前の憂苦と楽観

この観点から、前衛作家たちの選択する態度を眺め、彼らが共有する問題意識を、ならびに食い違う点を明らかにすることが重要となる。振り返って見れば、クレミューの指摘は、伝統的な文明普及の発想を踏襲するものであることが分かる。その意味で彼の論は、『精神の危機』におけるヴァレリーの展望を部分的に引き継ぎ展開したものと見なしうるだろう。第一次大戦終結直後の状況、つまり西洋の没落についての確かな分析を残したヴァレリーは、「われわれ文明なるものは、今や自らが滅ぶべきものであることを知っている²⁵」との原則を出発点とした。文明の進歩の実態を示し、その西欧文明の財産である技術的卓越が、理想主義が、またあるいは写実主義が直面するある種の行き詰まりを宣告する。

未来の判断について留保を見せるヴァレリーがそこで証言するのは、なお続く競り合いへの気運の高まりであった。他の諸文明の美点を認める視点は、自らの文明という枠組みはいかなるものであるか、それを形作る本質が存在するのかどうかという問題へ目を向けさせる。そして特定の文明の長所を探る試みは、世界の仕組みに内包される不平等原則を浮き立たせることへもつながりうる。他者を前にして優勢か劣性かを見る一部の立場は、競争原理を所与とするのであり、これが戦後から戦前へと向かう時代の特殊な環境を映し出している。

かくして、「ヨーロッパは、あらゆる分野における優越を今後も維持できるのだろうか²⁶？」という疑問は正当なものとなる。なお、『精神の危機』を見る限り、ヴァレリーにとってヨーロッパ的精神の源流は、幾何学の完成に代表される古代ギリシャの知性にあると考えることができる。もちろんヴァレリーの論は、そこに純粋なヨーロッパ性を見出すものではない。その論を見れば、ギリシャ文明、または地中海文明が、文化の衝突点としての地位を保つことは明らかである。したがってここで問題となるのは、その混交状態の捉え方だろう。地中海文明の生産的な文化の配合は、例えば中世の乱雑な交流の様態とは趣を異にするものである。

²⁵ Paul Valéry, *La Crise de l'esprit* (1919), *Variété I et II*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009, p. 13.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

世界規模での貢献につながる創造性、またはこれに関連するヨーロッパ民族の真髓を掲げることは、ギリシャ・ローマ時代以来の伝統的価値判断を讃える意図の表明と表裏一体となる。「旧大陸の岬 (cap du vieux continent) ²⁷」であるところのヨーロッパは、「この地上世界の貴重な一部分、この球体の珠玉、巨大な身体の頭脳²⁸」とされる。岬の語源に忠実に、それは高度に入り混じる神経系を束ねる中枢としての機能を有する。そうであるところ、目前に迫る「頭格減少 (*deminutio capitis*) ²⁹」すなわち権利能力の剥奪は、単なる力関係の変化以上に、二重の意味でヨーロッパの存在を揺らがすものとなる。それは権利を有する者の行為能力の制限以上の意味を持って、そもそも許された権利が同じではない、被征服者の状態を思い起こさせる。つまり自由の消滅でもあるが、精神の自由とは、ヴァレリーが評価した雑多な地中海文明を統御するための要でもあった。これを見れば、競争状態に対する鋭敏な意識や危機感をそこに見出すことは妥当と思われる。

ヨーロッパとそれ以外との文化関係を「一国内における³⁰」それ、つまり「首都 (capital)」と地方との関係に例える際にも、問題となるのは常に頭部、岬のイメージなのである。「大文字 (capital)」で示される「ヨーロッパ精神 (l'Esprit européen)」という言葉は、岬を世界の首都であり大脳として維持するための構成要素とされる。そしてヨーロッパが世界の中心であり続けたその由来がなによりもその「住民の素質 (la qualité de sa population) ³¹」にあるのならば、その素質はまた歴史的遺産と同一視される。それは不純でありながらも、精神的、物質的財産をすべて混ぜ合わせて生じた精髓である。諸々の要素を取り込む英知の表れとして生じたあらゆる発明や創意工夫は、その混交性と技術的卓越を理由として、世に拡散することが必定である。その恩恵を受けて発展する他の諸文明は、いずれ先達を追い抜いていく。そのような父権的解釈に対する信仰が、当時見られた再興への意志を後押ししていたことは確かである。

ただし、現代的な視点を当時の作家に適用することに意味はない。民族学者であれ植民地主義者であれ世界主義者であれ、その大部分は国益という漠然とした観念を重視していた。むしろ本論で重要となるのは、歴史状況に応じて各作家が見せる文明観と、そこで必ず参照先とされる過去はどの時点のものなのか、またその過去の遺産はどのように機能していったかということである。また、この時代に活躍し、自民族中

²⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

心主義に反する外観を提示した作家の業績がのちに過大評価される傾向も認められるが、この点は次節において詳しく見ていくこととなる。

戦後の波乱は経済面に留まらず、「文明の全体が、自らの存在が終わりつつあることを認識した³²」と主張するマルグリット・ユルスナールは、1928年における文化の現状を描写した。状況は彼女によれば崩壊寸前であり、1928年における座標は混乱の頂点を指し示しているはずであった。「磨滅 (l'usure)」の結果として文明はその幕切れに近づくが、それはまた多少なりとも胸を躍らせる物語の佳境でもある。民族も技術も、その地に集まったすべてを取り込んだがゆえに飽和状態に達し、多様性を属性とする自らの財産に押し潰されるのを待つという図式を、ユルスナールは劇的な仕方で記述してみせた。

思想を練り上げる者たちはいたるところで、古びた文句についた錆を取り払うべく、あるいはそこから新しいものを練り上げるべく努める。互いに妥協を知ることのない諸々の概念は、最終的には不条理というその様相において、すべて似通ったものとなる。国家主義、国際主義、ボルシェビズム、ファシズム、平和主義、実際は力を奪取することができないことの告白にすぎない、力への無抵抗というアジアの夢、あるいは法にとってかわる力をたたえる粗暴な物質主義。しかしそれも、法がどこに存するかを見つけ出すことができないことの告白にすぎない³³。

このような視点は、もはやそれ以前の作家が見せたような確固たる信念が失われつつある精神風土を反映している。ただし、その観点もまた、現実の前では楽観にすぎなかったと明らかになる。ユルスナールの分析によれば、「次に続く時代は規律正しく、懐柔的で、きっと味気なく退屈な時代となる³⁴」ことが待たれていた。しかしながら歴史が人々を倦ませることはなく、頂点とされていた座標は踊り場を示している。崩壊寸前と思われた文明も、形を変えて、人々の適応具合を参照することなく続いていったのであった。

ユルスナール自らが語るようにすべての予測は外れるものであり、どの仮説が最も現実に近いかったかということは問題にならない。クレミューの信念が楽観主義的と形容されるとして、一方で戦間期前衛作家の活動、バタイユによる反合理主義あるいは

³² Marguerite Yourcenar, « Diagnostic de l'Europe » (1928), *Essais et mémoires*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1651.

³³ *Ibid.*, p. 1652.

³⁴ *Ibid.*, p. 1655.

シュルレアリストの反順応主義なども、実際の出来事を前にしては、児戯と捉えられてもおかしくない。完成の観念を批判し、復興であれ改革であれ行動を渴望した世代は、彼らの作品以上に不合理かつ不条理な結果を目の当たりにすることになった。

ただしすべての主張が水泡と帰したとしても、これらの作家が打ち出した理想は検討されるべき意義を保っている。問題は常に、他文化とその作品に直面していかに対応するかという点にあり、それは解決されることのない主題にも触れている。ある民族にとって、異質な要素は分析のためのサンプルともなれば、行動を変化させるための模範とも、自らの作法を他者に課すため他者のもとに足を運ぶ契機ともなりうる。他者に接近したいという欲求は交流の原則でもあり、差異から学び民族の真髄を探る試みは、軋轢のもととなる。

一つの正しい道筋があるわけではないなかで、あらゆる立場が論理的基盤を見つけようと努める。そうであればこそ、戦間期に見られた多様な諸活動を観察することは意義深い。とりわけそのいくつかは、二項対立の宿命から逃れようと努めていたという点で、他文化への接し方についてありえた一つの可能性を提示するとともに、彼らの独自性を強調する。このような観点に立つ分析は戦間期作家の行動の背景を明らかにし、これまで顧みられることのなかった側面を照らし出す。先に述べたように、一方を批判し他方を過大評価する危険を意識することは重要であり、当人の証言さえ鵜呑みにすることはできない。そのような傾向が根強いことは、レリスによる以下のような注意喚起によっても示唆されている。

もちろんのこと、私がここであなたに語る回顧的な見方のすべてを疑わないといけません。振り返って物事を見ると、私たちはそれを正当化し、例えば実際は説明されていなかったものをあたかも積極的に考えていたかのように振る舞うという悪い癖があるのですから³⁵。

とりわけ戦間期の前衛作家はまず初めに軽視の、そして次に過度な再評価の対象とされてきた。そのような作家たちの活動をまず、当時の社会情勢に対して提示された態度のうち一つの変異体として見直すことが重要であるように思われる。そうすることにより、文学史のなかで当時の文学活動に対して彼らが占めるべき位置が明らかとなる。さらにこうした分析は、彼らによって夢見られ、自身の批評テキストあるいは

³⁵ M. Leiris, *C'est-à-dire*, *op. cit.*, p. 53.

文学作品に必然的に投影されることとなる世界観を形作った基盤を垣間見ることに
貢献する。

2. 広義における民族誌学的傾向

ユルスナールが1928年に見出しクレミューが1930年に設定した転換点は、ある意味でたしかに歴史の転機であった。わずかに見られた希望の残滓が分解され、世界規模での奔流の契機を醸造する。1920年後半の文学活動一般、その一例として自らの世界観にかなう共同体を求め続けたバタイユの活動などは、社会的文脈と個人的幻想が混じり合う様をありありと例示している。この夢想家と深い関係にある作家たちが選択した態度も、同様に重要な資料となる。主体による創造の限界への意識をもってシュルレアリストグループを率いたブルトン、またあくまでも自らのルーツに忠実に、それでも異なる世界に絶えず思いを馳せるレリスの思想は、当時の傾向をとくに極端な形で反映している。多くの面に対立するこれらの作家が分かち合う特徴を探すのなら、他国の秩序、神秘的思想、遠い過去の情景に対する、ある意味でロマン主義的かつエキゾティックな嗜好が疑いなくその上位を占める。したがって本論の主な分析対象は、自らの慣れ親しんだものとは異なる秩序に属する芸術作品、美術作品を前にしたこれら作家の振る舞いを含むものとなる。また同様に彼らは哲学や経済など異なる分野に属する知識を流用することもためらわない。それらを駆使し、自らを伝統に内接させながら歴史の特異点たることを目論む上記の作家たちが抱いた夢は、ときに伝統の捏造という様相をまとって現れてくるだろう。

(1) 第一次大戦後の文化的諸価値の相対化

すでに文学界で耳目を集めていたブルトンは、1924年に改めておよそあらゆる社会的、文化的順応主義の破棄を明言した。1925年に『シュルレアリスム革命』誌で当のブルトンに協力することとなるバタイユは、古文書学校で中世研究を修了したのちにマルセル・モースの著作に触れ、パリ東洋語学学校に登録する。彼の青年期における旅への志向は明らかであり、古文書学徒としてのイギリスとスペイン滞在に限らず、外の文化への好奇心は特筆すべきものである。

そのバタイユとブルトンは、レリスの仲介によって出会うこととなる。レリスにとってシュルレアリスムが体現する主な意義は、反植民地主義、反合理主義あるいは東

洋崇拜といったキーワードによって説明されていた³⁶。相対主義的な原則に立つとされる 1925 年の民族学研究所の設立は、上記のような焦点を維持する作家が過ごした時代の空気を、ひとところに具体化するものと言える。

1929 年、政治活動の急進化とそれに続く内部闘争の果てで、ブルトンは個体的存在に関しての新たな原則を掲げながら、国家や宗教の概念を却下するに至る。そしてこれは、『シュルレアリスム第二宣言』として結実した。その同じ年にバタイユが『ドキュマン』誌の主幹を任されているが、雑誌の副題は、「学説、考古学、美術、民族誌学」と定められた。これに先立ってバタイユはいくつかの論考を発表している。その記事は、この作家が常に持つ二面性、つまり論証的な部分とオカルト的傾向の混在を裏づけている点で注目に値する。古銭学の枠に従った論文に並行して見られるのは、アメリカ大陸発見以前の文明に関する、熱意の込められた考察である。とりわけバタイユが記述を割くのはアステカ社会とその民族であり、当該社会を規定する「悪意のこもったユーモア³⁷」は、人身御供の慣習と食人的饗宴に要約されるという。なお本論では、人類学という大きな区分のなかに民族学があるとし、そのための資料の収集や扱いに触れる部分を指す際に民族誌学という言葉を用いる慣例に従う。そしてこれを踏まえると、バタイユが民族誌学という言葉を用いたことは、彼の古文書学者や古銭学者としての態度につながる面もあるため、理解しやすいものとなる。

他方、モースのもとで教育を受けたマルセル・グリオールは 1928 年から 1929 年にかけてエチオピアに在留するが、これは 1931 年に始まり自らが指揮を執る大遠征の先駆けとなるものであった。レリスは『ドキュマン』誌におけるバタイユとの協力の直後、グリオールとともにこの使命の秘書官として旅立ち、民族学の徒としてのキャリアを開始する。だが一方で植民地主義的を明確に打ち出すこの事業は理論上、レリスの信念とはそぐわないものでもあった。

このようにざっと見ただけでも、異なる社会体制や生活体系など、異質な文化の研究というテーマをめぐっては、前衛作家の枠内でさえ、じつに多岐に渡る立場が混在していたことが理解できる。それぞれに固有の見解が、彼らの芸術活動の核となり、作家たちはそれを拠り所として、自らの個性を打ち出していく。このことは、とりわけ若き芸術家たちが自らの声を届かせるため、こぞって社会の争点とされるものに手を延ばすことを踏まえればなお理解しやすい。ただし各々の立場が思想的に歪められたものであることは否めず、例えば「民族誌学」の名を流用するバタイユも、その名

³⁶ *Ibid.*, pp. 10-12.

³⁷ G. Bataille, « L'Amérique disparue » (1928), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 156.

にかなう基盤や態度を有していなかった。

彼らに共有された問題意識があるとすれば、それは自民族中心的な文明に背を向けたという点にまとめられるだろう。そしてその面ではたしかに、のちの文化批評の流れを実践的に先取りするものであったとも言える。他者へ向かう視線の累積は「民族(ethn-)」の接頭辞を持つ新語の氾濫と切り離せないものであり、それはこれ以降の社会において民族という概念が複雑化しながらより重要性を増して行くことを示す。自民族中心主義とは、「レリスが 1930 年代に民族誌学者の道を歩み始めるよりずっとあと」に作られた現代語であり、「起源に対する現代人の固執や自己の再評価に結びついている³⁸」ものであった。

第二次大戦後の植民地主義や文化本質主義の状況との関係において、本論で問題となる作家による戦間期の活動に相対的視点を見出し事後的に評価するという流れはたしかに存在している。それは、自民族中心主義という言葉に慣れ親しんだ者が遠くから眺めたときに、この時代の作家が提示した急進的な文化批判という面に率先して光を当ててきたためでもある。そのような誇張が修正の対象として取り沙汰されることがあるにせよ、これら作家によって共有された文化批判の最も根本的な様相の一つは、とりわけフランス文学の分野における価値判断の相対化という言葉でまとめて差し支えないだろう。そのための媒介であり、かつ再検討の対象ともなるフランス語は、知性の光に照らされた人類にふさわしい「確かな、社会的で理にかなった」言語と定められたものである。その結果、フランス文学こそがヨーロッパ的精神を築き上げ伝播する適性を有し、フランス語の芸術は覇権の象徴そのものとなる。このような論理は、クレミューの「18 世紀には、文学的コスモポリタニズムとフランス語の普遍性是一对のものであった³⁹」という証言からも裏づけられている。

以上の点から、様々な意味づけをなされうる戦間期作家による価値観の再検討が、研究対象としてより深く考察されるべきものとなる。そしてこの傾向は、ここまで見てきた時代の要請や民族誌学の展開とも密接に関わるものであった。加えて自文化批判というテーマは、今日的な意義を保ってもいる。批判というものは単なる言説に留まることなく、その結果として言語を、また言語をとおした世界の知覚をも包括する。そのため彼らの試みは必然的に、言語における問題提起へと行きつく。主語、動詞、目的語という順序が論理の自然な流れをなぞるという確信は、主体を中心に据える思

³⁸ Jean-Gérard Lapacherie, « Leiris et l'ethnocentrisme », *Cahiers Leiris*, n° 2, Editions les Cahiers, 2009, p. 186.

³⁹ Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 132.

想から導かれるものでもあった。そして主体性の神話や理性万能主義を批判する前衛作家の傾向を踏まえれば、最も明晰な言語とされるフランス語がこれら作家の標的となることに不思議はない。理性の道具たるロゴスへの信仰は各方面で引き合いに出され、また本来論理に反するはずの宗教と理性との結びつきを保証するものであったが、その領域にも、おのずから疑いが挟まれる。反宗教的態度は創造主のみならず、言葉に対する伝統的態度の変容を意味し、言語という手段をもって思索する自己への確固たる信頼をもまた揺らがせる。懐疑的態度の証明である自己の存在へ至る眼差しは、そしてその裏側にある、認識の主体であり客体となる自我への執着は、たしかにフランス文学の伝統を引き継ぐものとして眺められるだろう。思索する自己の認識、あるいはその自己意識作用に疑問を投げかける前衛作家の態度が体現するのは、書く主体、思考する主体とそこで生じる成果の関係を探る試みである。今ここで確かなものとはなにかを問い、創造の自由や主体性をめぐる問題を正面から見据えるという点では、彼らもまた伝統的な視線を多分に継承している。

したがって文明の危機は、そのまま言語の危機を意味する。バタイユであれシュルレアリストグループであれ、言語の在り方を問いただしつつその媒体を駆使する作家や詩人による問題提起の基盤が、ここに見出される。これら異質な文化または分野に目を向ける作家たちが必ずしも相対的立場を体現するものではないとして、反対に現代的な感覚を遡及して適応する傾向も警戒しなくてはならない。例えば、民族学者による略奪をたしかに認める一方で正当化に努める作家たちの立場が問題とされることはあるが、そのような判断は本論の範囲からは外れている。より重要なのは、彼らの美的価値観を表す振る舞い、より正確に言えば異国からもたらされた作品を前にして、彼らがいかなる扱い方を見せたかである。信仰対象となるものは、それが属する世界を離れてはいかなる場合にも同様に扱われることが不可能である。そこに他民族の精神性とされるものを投影するか、文脈と完全に切り離された異質な対象として眺めるのか、さらには紛うことなき芸術作品としての地位を与えるのか、すべては作家の自由であり、またそこには各自の信念が否応なく見え隠れするのである。

第一次大戦後の美術とその受容をめぐっては、評価か蔑視か、創造かでっちあげか、革新か焼き直しか、しばしば二律背反が付きまとう。そしてこの両義性は作家自身の属性でもある。彼らの振る舞いは、それぞれ異なる争点を明らかにする要素を豊富に含んでいるが、きわめて移ろいやすく、またときに恣意的なものでもあった。現実には、この時代の作家も学者も世界を股に掛ける旅人も、その大多数がのちに自らを振り返る際には決まって困惑や戸惑いを率直に表現している。

祖国と自己の関係、統合と既得権益という対立関係は時代遅れとなることがない。他者の理解への欲求と統合の挫折があり、主体と客体、特殊と普遍の構図が繰り返し問われる。民族の本質や誇りという主題が語られ続けるからこそ、これを中心としてめぐる諸々の運動が提示した差異化の試みは、いっそう注視されてしかるべきものとなるだろう。さらに重要性を認めるべき理由の一つとして、このような状況において生み出された作品は、作家の思考過程が保存される唯一の場所となることが挙げられよう。これは、とりわけバタイユやシュルレアリストの思い描く世界観が現実と虚構を揺れ動くものであることを踏まえればなおさらのことである。

官能的、強迫神経症的で神秘的な作家としての姿を見せるバタイユは、その思想の現実的射程を問う世俗的な態度やその文学的あるいは論証的配慮を探る読解を困難なものとしている。非人称性を中心に据えるシュルレアリストの作品が主体的創造に還元されることは、たしかにありえないだろう。しかしその事実も、固定された作家像を相対化する読みのすべてを否定できるものではない。つまるところ、これらの作家が取り上げて止むことのない愛や欲望、死、宗教、主体性等々の問題系は西欧文化に典型的なものであり、かつそれら問題意識は彼らを取り巻く文学事情や社会情勢から直接に由来していて、きわめて現実社会に即した不安や野望と切り離しようがないもののなのである。

（２）コミュニケーションの不全

確固たる主体性と安定した現実という観念が揺らぎ、普遍的であるはずの真実が崩れ落ち、また経験の伝達が不可能となった世界において人は孤立へと追いやられる。ドゥニ・オリエはヴァルター・ベンヤミンを参照しながら、以下のように語る。

戦争は——ベンヤミンは 1914 年の戦争について語っている——それを生き延びた者を物語作家にすることはなかった。戦争は産業による経験の劣化を示す格好の一例であり、それは自分を他人に伝達すること、共有すること、そして語りうる物語へと変容することを彼に禁じるのである⁴⁰。

世代間で、ある特定の共同体内部の個人間で、経験を物語として伝達し共有することは、もはや困難となっている。共有されるべき真実が揺らぎ、伝えられる情報のみが

⁴⁰ Denis Hollier, « La littérature doit-elle être possible ? » (1992), *Les Dépossédés*, Editions de Minuits, 1993, p. 9.

問われるとすれば、経験の伝達は不可能と言ってよい。したがって問題は、経験を語るための言語の様態にも関わる。

戦争の記憶？ 戦争は、記憶に留めるための時間を残しはしない。語るべき物語というよりも、物語を語ることの不可能性というべきだろう […]。その苦しみや混沌、切迫性により、戦争は描写への抵抗となる。自らを名づける言葉を覆す現実として、戦争は写実主義に対する一種の客観的限界を示す⁴¹。

1914 年以降、体験を証言すべき者が語りえず、したがって経験は集団ではなく個に属するものとなったという仮説は、当時の作家の心情を表すものである。口伝、つまり直接の交流に基づき経験を流通させる物語作家は、本来さらにその交流を促進する者であるとされるが、個人の尺度で測られた経験はそれぞれ異なる単位を有し、そのままの形で立式されることがない。第一部第三章において扱われる真正な交流とそれを可能にする社会や言語という問題系は、ここにも現れている。個人的形態は小説とその作者に関連づけられるが、これは口伝によらない、身体性を離れたやり取りであり、そのことをもって、さらに共同体の在り方を変容させて止むことがない。

物語作家は物語の題材を、彼自身の、あるいは他者から語られた経験に負う。そして彼が語る事柄が、物語に耳を傾ける者の経験となるのである。ひるがえって小説作者を見るに、彼は孤立している。小説の生まれる場所は、一人きりの個人である。もはや教訓を得ることもなく与えることもできないこの個人は、最も自らの心を揺さぶるものさえ、実例的な形で伝えることができない⁴²。

経験から離れて描く小説作者がいる一方で、物語作家は語るための基盤を失っている。語る者、聞く者と語られる事柄相互の断絶によって、経験の伝達は挫折する。小説作者の領域を示す円は、物語作家が形作る集合と交わることがなく、経験を題材にする とすれば、それは客観的で感情を排した、出来事の意義の記述となる。そのため物語作家の肉体が、ならびにそこから生じる呪術的な力を帯びた言葉が失われるという、当時の確信が導かれる。その確信がむしろ伝統的な考え方と一致するものであることは、第一部第三章以降で明らかとなる。とりわけ上述の引用で用いられた実例的な形

⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

⁴² Walter Benjamin, « Le Conteur » (1936), *Œuvres III*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, pp. 120-121.

の伝達が有する思想的、言語的重要さの果たす役割の重要性が確認される。

なにより問題となるのは、そこで作家がいかに関わり伝達しようと努めたか、隘路を脱するためにどのような方策に訴えようとしたかである。実際に社会活動へと身を投じる作家が多く見られたこと、文学ジャンルに関する疑問や討論が活性化したことも、このような困難に起因するものと見なせるだろう。一方で、この戦間期に書かれた作品は題材の面でも様式の面でも、豊富かつ多彩なものとなっている。

そういった状況のただなかで、バタイユは異国趣味やオカルト趣味に彩られた思索に耽溺し、ブルトンは驚異的なもの、奇異なものの探求を手がかりに主体性の神話を乗り越えようと画策する。彼らの試みは、副次的な仕方であるとしても、ときに政治面における伝統的秩序の批判という形で具体化される。

なんらかの革新あるいは改良を目指して起こった戦後の運動も、孤立主義の軋轢へと至り幻滅を知ることとなる。上記の作家たちによる伝統的価値意識への異議、論理の否定、禁忌の侵犯なども、新たな大戦の猛威にさらわれていく。1935年に、やがて次の戦争へと至るなかで起こる現実の事象を参照しながら『空の青』を執筆したバタイユは、57年の出版に際して「悲劇そのものを前にして、その悲劇の予告的な前兆などに、どのような関心を抱けようか⁴³」と書き残した。

そののち、一部の文学者はジュリアン・バンダにならうかのように、聖職者の美德を庇護する役割へと回帰していく。開放と閉鎖、無秩序と合理主義の対立など、当時の作家が取り上げた主題は、答えが定まることなく繰り返されるものでもある。慣習や停滞に対する反動的思想があり、否定や破壊に対する新たな反動的思想が語られるからこそ、戦間期作家が有するこれまで顧みられることのなかったいくつかの面を見ることは有益なものとなる。その理由は、同一の構図がめぐるためだけではなく、そのなかで彼らがたしかに、美術あるいは文学の新しい潮流を打ち立てたためである。それら作家の歩みや成果、ならびに彼らの作品が掘って立つ世界観の分析は、当時の争点のありかを照らし出す。その論は極端でときに不条理なものであり、バタイユ自身が言うように実際の悲劇を前にしては無力なものかもしれない。しかし彼らの活動や作品はたしかに残存するのであり、それは遺跡さながらに当時の空気を伝えていく。そしてこれを手がかりとした分析は、彼らが見せる態度の基盤を理解しやすいものとする。

したがって本論では、ときに文化相対主義的な争点が付与される戦間期作家の態度、

⁴³ G. Bataille, *Le Bleu du ciel* (1957), *Romans et Récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 112.

つまり上述した異なる秩序に属する文化への意識の高まりに、あるいは人文諸科学との積極的な交流に重点が置かれる。そこで強く認められる恣意的な側面の実態をまず解明し、その原因ともなっている学問的探求と幻想の錯綜関係を全体の柱として分析を行っていく。そこではとりわけ、考古学や人類学への嗜好が重要な役割を果たしていることが理解されるだろう。

先に言及され、この全体の導入部分でもある第一部第一章の残りで見えていくことになる民族学との関係、『ドキュマン』誌や「社会学研究会」における活動もまた、このような傾向を例示するものとなる。このようにバタイユによる他分野に属する知識の回収とその創作活動との本質的な関係を眺めていくことで、作家の特徴である越境性の根幹部分を明らかにするとともに、その一貫性を裏づけることが可能となる。

幻想的と形容されるべき部分があるとしても、一方でその熱意や夢の強度は、これら作家の不条理な活動のなかにある真摯な部分を示す。そしてここにこそ、自らの文学観あるいは言語観の裏づけを方々に探し求める前衛作家の独創性がある。彼らの夢想とその成果としての作品はいかに他の作家の活動と重なり合い、あるいはそれらと比較されうるか、その夢想が果たす役割とはどのようなものなのかを考えることは、これらの作家が文学史のなかで占める位置を特定することにもつながる。

これより以下では、『ドキュマン』に参加したグループの活動や民族誌学との関わりが扱われる。とくにジェイムズ・クリフォードの著作をめぐる議論は、今なお重要性を保っていると思われる。ただし、そもそもこの問題が扱われる際には異なる視点が混在しており、反論する側もまた異なる側面を打ち出すという理由で混乱が見られるため、これを一度まとめなおしたい。まず次々と付与され錯綜状態にあるこれら諸活動の意義を突き合わせることで、現在までに至る受容の経緯を明らかにする。当時の活動に言及する批評家が属する思想状況に合わせて、多少なりともその活動の実態は歪められる。そこで抜け落ちるのは、当時の精神性と切り離すことのできない狙いや問題意識である。文明の危機に際して提示された様々な態度、その可能な様態の一つとしてこれを眺めるためには、以上の観点に基づいた分析が不可欠となる。

(3) 外の世界をめぐる前衛作家の活動と文化批判意識

クリフォードは『文化の窮状』において、経験の伝達が、そして真理の共有がもはや不可能となった文明の脆弱性を論じた。バタイユやシュルレアリストたちの名を並べながら、著者は1920年代のフランスで隆盛した一連の文化的潮流をまとめ直した。争点とされるのは、他文化への視線と、多岐に渡る分野の交錯である。そしてまず強

調されるのが、彼らに共通する批判意識となる。

放心状態の発作に任せて領土を拡大し、あるいは例のごとく世界的大戦へと迷い込みうるような類の正常や常識は、異議を挟まれた現実であって、転覆させられ、もじられ、侵害されるべきものと見なされる⁴⁴。

ここまでに見てきたとおり、すでに否定されたものとして次世代の作家の目に提示される秩序の不確かさは、ここではないどこかへと視線を向けさせる。そこにロマン主義的な側面を認めずにはいられないとしても、ロマン主義との違いもまた、ある点では明らかである。かつて美が真理であり、真理が美であったとして、それらはこと芸術分野に関しては、今やこの地上においてなんぴとたりとも表明するにあたわない二つの概念となった。作家もまた、美の判断であれ真なるものの基準であれ、それを支え打ち出すための信条をもはや見出すことができない。その信条の放棄は、バンダが批判した潮流にも合致するものである。

たしかに事実として、これらの新たな聖職者は、正義というものが、真実というものが、あるいはその他の「形而上的幻影」がいかなるものであるかを知らないと言っているし、彼らにとっては、真なるものとは有益であることによって、正当なものは情勢によって規定される⁴⁵。

この引用では、典型的な例として愛国的な作家が念頭に置かれているが、多少見方を変えたとき、バタイユやブルトンなどがバンダにとって申し分のない敵対者となるだろうことは想像にたやすい。本論でいう前衛作家もまた、政治の面でも精神に関わる面でも、自ら社会に対して働き掛けるべく望んでいたことは事実である。

人々は、政治的情熱を目下実行に移すことによって、これまでになかった以上に現実主義者となったことを、これまでになかったほどひたすらに、そして宗教的なまでに現実的であることを表明している⁴⁶。

⁴⁴ James Clifford, *The Predicament of culture*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1998, p. 118.

⁴⁵ Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927), Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2011, p. 177.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 163.

「宗教的 (religieusement)」は「ただ一心に」という程度を表す副詞でもあるが、それが信仰の問題と思われるほどに、かつての聖職者が守るべき価値に向かった頃のように厳格な規則を形作っているということである。未曾有の悲劇ののち、再び信仰へと向かう流れもあれば、反宗教活動も盛んになるだろう。信仰とは理性と驚異の双方を属性として備えるのであり、論理的な護教論があれども人は説得により信仰を抱くのではなく、論理を超え人の内面に触れる部分が大きな役割を果たす。その驚異と熱意は、確かな基盤となる一つの要素である。そしてこの点を踏まえると、彼ら前衛作家はきわめて実利的な目的を持ちながら、その献身と熱狂において深く宗教的な一面を持つ。そしてバタイユはのちに自らが主導となって「アセファル」、つまり「政治に背を向け、もはや宗教的な（ただし反キリスト教的で主としてニーチェ的な）目的のみ追求する『秘密結社』⁴⁷」を、ならびに同名の会誌『アセファル』を設け、その冒頭で「我々は荒々しいまでに宗教的である⁴⁸」と宣言した。

第一次大戦ののち合理主義的精神に支えられた進歩が隘路に差し掛かったという考え、そして自らの文化を構築する価値観が揺らいでいるという考えは、戦間期の思想の潮流に強く反映されている。このような傾向は、自らの立ち位置を振り返り、また他者を研究対象とするよう仕向ける。異質な対象、異国趣味的な品々は文化を表すものか芸術作品かという問題など、その扱いはじつに多様である。この主題については比較的研究が進められているが、とりわけ 1920 年代から 30 年代にかけて作家が見せた態度は、彼ら自身がどのように振る舞うべきか図りあぐねていたことを教える。また一方で、それら異なる秩序に属する対象物に与えられるべき地位さえもが形成途上であったことも事実である。そういった振る舞いの意義が複数の立場によって議論され、その結果として今では、様々な価値が当時の活動に付与されている。

同様に、この時代は芸術の分類そのものが再検討され、修正を加えられた時期でもある。実際のところ、そのような変化は一瞬にして起こったものではない。芸術にまつわる分類の破壊と異なる秩序に属する対象物の受容、そのために不可欠な変容は、少しずつ進行していく。この推移の力学を詳細に検討するために、当時の活動に加えられてきた分析をまとめ直し、必要な修正を加えたうえで、その活動の中核となる争点を導き出すことが必要だろう。それにより作家に共通する問題意識、さらには対立していく理由が明確となる。これはバタイユとシュルレアリストが異なる社会、とりわけこの章では未開社会とその文化に対して投影するものの実情を、そうする際に彼

⁴⁷ G. Bataille, « Notice autobiographique », *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, p. 461.

⁴⁸ G. Bataille, « La conjuration sacrée » (1936), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 443.

らが見せる立場の違いを解説する。そしてこの分析は第一部第三章以降で展開される過去に対する幻想の投影、ならびに歴史の概念をめぐる両者の齟齬にも直接かかわるものとなる。

3. 民族誌学者、唯美主義者、アヴァンギャルド

外の世界に目を向けることを作家がほとんど義務づけられていた時代、前衛作家の活動に文化批判の様相が色濃く表れていることは事実である。作家や民族誌学者自身がためらいを見せながらも、手探りで他の文化を知ろうと努め、徐々にその全体像を作り上げていく。そうであれば、作家や民族誌学者の試みのうちに、のちのち具体化される諸々の主張の萌芽を見出すことは当然可能となるだろう。作家の活動が事後的に新たな意義を付与されることは多々あるが、問題の学問が本来的に多様な分野にまたがること、そして対象となる『ドキュマン』誌がまた混交的な雑誌であることから、その関係は必然的に入り組んでいる。そこで取り上げられる諸相や各立場の反応を眺めることは、その実態を理解しやすいものとする。

(1) 耽美主義者と文化相対主義

人類学が大きく取り沙汰された時代の筆頭として、学問的確立が試みられた第一次大戦に前後する期間が挙げられるだろう。また 1970 年代には、当時の隆盛に触れて育った世代による見直しという意味合いを含めて転換が加えられ、大きな盛り上がりを見せる。さらにはその成果をもって、戦間期の業績が吟味されることもあった。

(1-1) 民族誌学的シュルレアリスム

そのような再検討の一環として、ここまでに言及した他所へと向かう視線を、クリフォードは二つの主な潮流に大別し包括的に眺める。

人類学的ヒューマニズムと民族誌学的シュルレアリスムは、必ずしも相互排他的なものとは見なされるとは限らない。その両者はおそらく歴史の、そして文化の過渡的な難局のただなかに置かれた一組の対立項としてこそ、最も的確に理解され

るのだろう⁴⁹。

著者によれば、この二つの立場はそれぞれ、人類学博物館とその前身のトロカデロ民族誌学博物館に代表されるものとして語られる。トロカデロが対象を文化的生産品としてではなく未開芸術として捉える異国趣味的な見方を体現するのに対し、「進歩主義的ヒューマニズムの一環としての科学と公共教育の融合⁵⁰」を意味する人類学博物館は、「20年代の無政府主義的なコスモポリタニズムを、『人類』という一個の統一的概念に昇華させる⁵¹」望みと結びつけられているという。耽美主義的な立場と学問的であろうという意志がその実態においてははっきりと区別されるものではないとしても、クリフォードの論が主な対象とするのは、この移行において失われるもの、批評的精神あるいは「民族誌学的シュルレアリスム」と名指しされるものが有する秩序転覆の可能性である。

なお問題の論文においては、民族誌学という言葉が学問としての民族学よりも広い意味を有し、かつシュルレアリスムという区分もごく大まかな分類として、前衛的な態度を指すために用いられていることに注意が必要である。それを裏づけるのは、実際に本職の民族誌学者が問題になることは少なく、またシュルレアリストの引用もまれで、バタイユならびに『ドキュマン』誌への言及が主となる事実である。よって「民族誌学的シュルレアリスム」とは、二重に漠然とした分類となる。それは問題の二つの態度を包括する概念であって、両者の近接は、「文化的諸価値の断片化と並列⁵²」によって保証される。前衛作家たちは、異なる生活様態が可能であるとの信念に拠って立つ点で「相対主義的民族誌学 (relativist ethnography)」と共通する問題意識を有すると見なされるが、他方、違いが表出するのは対象物の扱いをめぐってのことである。したがって民族誌学的シュルレアリスムとは、その手法と思想において共通する特徴を持つ特定の一団に適用される用語であることが分かる。

シュルレアリストたちはエキゾティックな世界に強い関心を抱いたが、そこにはある種のパリすらも含まれる。彼らの態度は、なじみのないものを理解可能とすることに力を注ぐフィールドワーカーの態度に類似している一方で、逆方向へと、

⁴⁹ James Clifford, *op. cit.*, p. 145.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁵¹ *Ibid.*, p. 138.

⁵² *Ibid.*, p. 117.

つまり慣れ親しんだものを異化する方へと向かう⁵³。

1920年代、30年代においては、あるいはより限定的にこの民族誌学という分野に関しては、芸術をめぐる態度と学問的な姿勢が一種の共生関係にあったことがうかがえる。驚異の探求の場となりうる「ある種のパリ」が想定するものについては、第一部第二章でも簡潔に記述しているが、この言及は、ベンヤミンがシュルレアリスムについて語った文章中で明示された、現代の神話の舞台としてのパリという解釈を踏まえたものだと考えられる⁵⁴。そして逆説的な仕方ながら、その身近な舞台に並置されるのが、異国情緒溢れる他者の世界とされているのである。

クリフォードの議論によれば、異国趣味を刺激する対象物、仮面や崇拜対象の呪物などの提示をとおして、とりわけそれらを自らの文化固有の要素のすぐ隣に並べることにより、美学や思考をめぐる通念を揺らがせることこそが上記の作家の狙いだという。これが、並置や断片化という用語で指し示されるものとなる。

この視点は、シュルレアリスムや『ドキュマン』誌、さらに民族誌学といった、ある見地からすれば相いれることのない当時の諸活動が共通して有する動的な一面を強調するものである。著者がときに過度な一般化を行い、ある側面のみを取り上げることとをためらわないのは、ひとえに現実を問いただす機能を、文化相対主義に関連づけられるその価値を打ち出すためであった。このような理由のもと、彼はモースの名を引いたうえでバタイユの着想を同一の系譜に並べているのである。おそらく絶対的な価値の否定をめぐる思想的な面でこれらの作家が共鳴していることは確かだろう。それだけに彼らが目指すところと、そこで展開される手法が違いを作るのである。したがってこの評価において抜け落ちるのは、各立場がそれぞれの仕方で見せる空想的な次元であり、これは彼ら作家の作品の分析の基盤となるものでもある。シュルレアリスムは相対主義とはほど遠く、主体的創造に欠かすことのできない意図的行為を犠牲にして、驚異や偶然の美学を追い求める。バタイユは鋭い批判意識を隠すことなく言明しているが、シュルレアリスト以上に夢想的な傾向を見せてもいる。異国の対象は作家に夢を教えるのだが、一方バタイユはそれらの対象に自らの世界観を投影し、その夢が拡大していく。

（１－２）反唯美主義者

⁵³ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁴ 第一部第二章の 87 から 88 頁を参照。

クリフォードが見せた明快かつ有機的な読みに応える形で、ドゥニ・オリエは当時の諸活動を捉え直した。有用性を切り捨てる審美的な見方はトロカデロに象徴されるが、この対極に位置するのが『ドキュマン』誌とされ、そこに集う作家は本質的に反唯美主義的であり、ものが置かれた文脈を、ものの「利用価値 (valeur d'usage)」をなによりも優先する。またその『ドキュマン』作家の範疇にあっても、バタイユとレリスは、社会的価値に重点を置く民族学者からさらに区別されることとなる。世俗の役割ではなく聖なる価値を見据える傾向を理由として、彼らは前衛と呼称される。

そしてトロカデロの改装計画は、反審美主義に立脚する点において、『ドキュマン』誌が提示する一面に通じる。そこで取り沙汰される争点の一つは他者を前にした態度であるが、もはや西欧的な美的価値判断が問題とされることはない。さらにオリエはここでもう一つの二項対立を導入する。つまり、民族誌学者が対象を知識として回収することを目指す一方、バタイユを筆頭とする反唯美主義者は、枠組みの破壊へと向かう。

民族誌学者が連続を求めるのに対し、バタイユは断絶を求める。前者が文脈を還元し、すべてがあるべき場所に現れることを求めるのに対し、後者は、具体的なものが有する根源的な突飛さを暴くものとして資料を用いる。すると突如、最も凡庸な存在さえ途方もないものとなり、あるべき場所を離れる⁵⁵。

バタイユと民族誌学者的な態度との差異は、ここで明らかなものとなっている。作家が異質な要素を偏重するのは、それが既存の秩序に対立する限りにおいてであり、断絶、つまり類似性という美的判断の基準が機能しなくなる限りにおいてなのである。そしてバタイユが美の観念そのものの変質を掲げるように、それは対極のものを打ち出す美の否定には収まらない。この図式は不定形という用語の利用によっても示唆され、その概念はバタイユにとって、書くという行為に関しても自身の活動の初期から中心に据えられた指標であった。民族誌学者が従来の芸術というカテゴリーに組み込まれないものを分類しなおすのだとすれば、バタイユやレリスは文脈にあくまでも留まったまま、回収できないその属性こそを維持するべく努めている。

バタイユとレリスに代表される前衛作家はもはや慣例的な分類に捕らわれることなく、芸術分野における枠組みの破壊をとおして世界の認識が変じることを期待する。

⁵⁵ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible » (1992), *Les Dépossédés*, op. cit., p. 172.

本来の機能としての利用価値を、またそのための文脈を保つ必要性は、ここから導かれる。つまり審美的な見方とは反対に、知識では回収できない要素であり続けることこそが、対象の評価のために不可欠なのであった。その儀礼的な価値は、違和感や戸惑いを与えるに留まらず、今まで顧みられることのなかった領域の発見へとつながる。

そしてこのような論調が、かつてシュルレアリスムに下された評価と奇妙な類似を提示するとすれば、それは必ずしもこの両者が相対主義的視点をともに備えていたということではなく、批評家がそれぞれの活動に脱構築的意義を求めるにあたっては、上記のような説明が適切なものとしてしばしば用いられたということでもある。

だが正確に言えばスーダンの、ダオメーの、ガボンの諸民族によって彫られた形象にキュビストが探るものは、プランやその構成、立体の組み合わせやその形状が見せる構造である。シュルレアリストは、まさにその機能においてオセアニアの仮面を問う⁵⁶。

形という外面によって分類するのではなく、文脈に忠実にその機能を眺める、それが一つの評価基準であった。このような評価は、戦後の時代状況において、異質な要素の扱いが、あるいは形式をめぐる言説がいかに重要視されていたかをうかがわせもする。またこれらの問題は、次章以降の分析においても一貫して問われるものとなっている。

ここで示唆されるように、ある種の類似点がバタイユとシュルレアリストの間に認められることは確かだろう。それは、彼らを魅了する品々の起源であるところの社会を、自文化中心主義とはまた異なる仕方で眺めたことにある。さらにイデオロギーによらずすべてを提示するという建前を持つ科学的態度とも重ならないこれら作家の視線は、一つの潮流を作り出したと見なして差支えない。異なる存在様態の発見であれメッキが剥がれた世界の姿の露呈であれ、彼らの渴望は美学にまつわる制度や構造を抜け出す意図を前提としている。もちろん、それらの作家自身、西欧的な偏った見解をアフリカやオセアニアに投影することがないわけではない。以上の運動をめぐる主張を、またそこに加えられてきた定義や評価の変遷をめぐっては、マーカスとフィッシャーによる論が興味深い証言となっている。

⁵⁶ Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Presse Universitaire de France, 1984, pp. 31-32.

(1-3) 異国趣味、オカルト趣味

マーカスとフィッシャーはクリフォードの見地を所与として受け継いだ。つまり、『ドキュマン』誌に結集した作家は少なからずフランス民族誌学の傾向を体現し、したがって少なからず文化相対主義に接近するという見方である。

フランクフルト学派のように、シュルレアリストたちは物象化された文化というものを問いただし、そこでは伝統的な規範や慣習、そして集合的な価値というのが、人為的な、作り上げられた、抑圧的なものであると見なした。彼らはエロティックなもの、無意識、エキゾティックなものから取り出した不整合な諸要素を、予期しない形で並置あるいはコラージュにすることによって、これら失効した慣習を転覆させ、パロディとし、侵犯することに耽溺した。事実、これら並置とコラージュの技法は、かつては並存していなかった諸文化の断片が現代社会において、より迅速に、より自然に共存するという徴候を追認したのである。彼らはその相対主義的かつ転覆を目指す態度を知らしめるべく、「民族誌学的」という用語を用いた。このような態度は、アフリカ、オセアニア、そして原住民のアメリカにおいて当時のフランス人類学者があげた成果から導き出したエキゾティックな他文化をもって、あらゆる局所的な真理や風習というものを問いただすことができたのである⁵⁷。

このような視点が批評家によって要請されたとすれば、それは 70 年代の作家が文化の窮状に直面し過去を再検討するなかで、歴史の特異点ともいえるこの第一次世界大戦後から第二次世界大戦前へと至る時代に類似点を見出したために他ならない。ポストモダン以降の状況において、ある民族に特有の文明を定義しうるものとはなにかを問うなかで、彼らは戦間期作家の活動にその手がかりを探した。それはある意味で、先人たちの活動を参照することによって自らの立場を正当化することでもあり、また一定の時間が経過したのちにこれら先人たる作家を、従来とは異なる観点から再評価することでもあった。したがって、1970 年以降の思想状況について語られるのは以下のようなこととなる。

今なお知的な資本を供給しうるとはいえ、重大な価値の下落をこうむった諸観念

⁵⁷ George E. Marcus and Michael M.J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 123.

のあとを生きるその感覚を主に指し示すのは、現在を語る際に、枠組みのあるいは実証的な用語ではなく、*post-* という自己言及的な接頭辞を用いて語るという、先に我々が指摘した慣習である。文学や芸術におけるポストモダニズム、人類学や文学批評におけるポスト構造主義が挙げられる。おそらく近代で最もこれに類似した期間は 1920、30 年代なのである。自己分類による同一化を行ったというまさにその理由によって、現代の批評家がこの戦間期の先人たちを再発見したその仕方には、あるつながりが見出されるだろう。その戦間期は、民族誌学的手法が人類学の主要な作法として導入された時代であったこともまた、思い起こされよう⁵⁸。

おそらくバタイユあるいはシュルレアリストが、ましてこの 1920 年代に、民族学に属する知識や手法をここで言われるほど意図的に用いていたと判定するのには無理があるだろう。脱植民地主義的言説は、植民者と被支配者という関係を軸に、資料のなかで互いの文化がどのように扱われ描かれてきたかを問いながら、ときに自文化の批判を織り交ぜる。そこで『ドキュマン』誌に代表される活動が、時代を越えてその批判意識に最も接近したものと見られている。その手際は、客観的に自他の文化を見つめる視点を探し求める意志に基づくものであり、まさにこの理由によって、きわめて混交的で自由な視点に立つ『ドキュマン』誌さえ、科学的な態度と無縁ではないとされたのである。

文化を疑問に付すこと、文化という言葉自体の意味を振り返ることは、たしかに戦間期前衛作家の活動が有する価値の一つである。それが批評家にとって今日的意義を備えて映るということは、現代の思考的枠組みが当時のものと大きく様変わりしているながら、一部で共通点を保っていることを示しもする。だからこそ、本論文で扱われる作家たちによる、社会的な図式を打ち砕き二元論を乗り越えるという意志が注目され続けているのであり、なお強調されてしかるべきものとなる。

ポストモダニズムというものにしても、構造そのものについて自問しながら社会機構を批判したうえで文化的枠組みを分解させる機能を持つと記述することができるだろう。このポストモダンの時代には、このような運動の先駆者としての地位を前衛作家に付与する論が散見される。その接続点は、とりわけそれぞれの立場が、文化の本質があるとすればそれはなにかを問い、文化や民族の、あるいは諸概念や既存の分類

⁵⁸ *Ibid.*, p. 119.

の境界について考え続けたことに見出される。しかし文明であれなにかしらの思想であれ、反動として定式化されることにより、彼ら自身が標的とした権威をまとうことともなる。「脱 (*post-*)」あるいは「反 (*anti-*)」の接頭辞によって特徴づけられる批評家が、戦間期という過去に自らと類似する転覆的な文化批判を見つけ出し定立するとき、彼らは第一次大戦後の変化のあとに、第二次大戦前の混乱が訪れた歴史から巧みに目を逸らさせている。自文化を批判した当時の作家は、彼らの抱く信念がまた新しい戦争によって焼き尽くされ、帝国主義と文明の衝突が燎原の火のごとく拡大するのを見た。このような観点からすれば、マークスとフィッシャーによるある一節は、きわめて示唆に富んだものとなる。フランスにおいて確立しつつある民族学が、英国やアメリカに比して見せた独創性は、以下のように解説される。

同年代の英国あるいはアメリカの民族誌学と比較すると、ドゴンで収集された資料やデータは、代替案となるべき宇宙観や哲学的なものの見方を作り上げる点において富んでいるものの、ドゴンの生活がどのように送られるかという実態の記述は乏しいものであった⁵⁹。

それはレリスが参加した遠征の成果でもあり、行動に参加してなお一定の幻想が慈しまれる実態を教えるものであるが、むしろそれだけに、レリスが以前から覗かせていた嗜好とも合致するものであったことが分かる。あるいはより一般的に、1920年代の人類学とはそもそも、「アド・ホックで断片的で、またノスタルジック⁶⁰」なものであったのだろう。

黄金時代を見出そうとする理想郷的な幻想、他者の肖像に靈性や神秘を探し求める傾向がここに示唆されている。とはいえこの異国趣味的な、のみならず神秘主義的な傾向は、戦間期前衛作家の活動が本質的に内包する性質でもあった。哲学や精神分析や人類学など、様々な分野に属する知や手法をすすんで取り込んだこれらの作家の活動は、後年、批評家によってさらに回収されることとなる。前衛作家の視線をとおした記述は、例えば中世ナンセンス詩に加えられた操作のように、ときに元来の姿がうかがい知れないほど改編されている場合もある。しかし同時にそれこそが彼らの創造を推進するものでもあり、彼らの活動を分析することの意義を与える独創性を形作っていると考えることができる。

⁵⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 129.

（２）科学主義と帝国主義

文明論というものは、再検討を繰り返してきたものでもある。文明とは、文化とはなにか、差異を認める主体はなにか、その立ち位置はいかなるものかという問いの答えが常に問われている。反自文化中心主義も普遍主義も、双方がそれぞれの作法で文化の再検討や自己の相対化に関わることは、すでに見たとおりである。その判断自体に、まさに当の文化に育まれた価値観が含まれること、その価値観は倫理とも呼ばれる漠然としたものであることなどを理由に、繊細な問題として言及が回避されることもある。そのうえで、迂闊な発言がためられるなか、他者に手を伸ばした作家や批評家の試みがここで問題となっている。以下の分析はまた同様に、そのためらいの強さをうかがわせるものともなる。

（２－１）民族誌学の科学的態度、幻想と幻滅

民族誌学の擁護に傾くジャン・ジャマンによる反応は、とりわけ前衛作家が有する上述の神秘的な側面を取り上げたものである。ドゥニ・オリエの主張が並置や断片化という手法と、各立場によるその用い方の違いを扱うものとすれば、ジャン・ジャマンの分析は、もっぱら思想面に関わるものとなっている。

本来結びつかないものを出会わせるという異化による効果や価値の転覆が民族誌学と前衛作家との共通部分を構成すると言い表すことができるとして、その場合でも、初期の『ドキュマン』誌上に現れる「民族誌学」は、未発達なものであることを認める必要があり、「実際のところ、この雑誌は寄せ集めによって出来上がったもので、ジョルジュ＝アンリ・リヴィエールの関心と親交とのめぐりあわせによって誌面に表象された民族誌学とは、その相似においてパロディ的で、またときにはナイーヴとも思われるようなものであった⁶¹」と述べられている。

それはとりわけバタイユをはじめとする作家の、ある意味で無邪気な振る舞いを要因とするものに他ならない。つまり規律を持たない非専門家は衝撃的なものを追い求める一方、職業としての民族誌学者は、相対的と呼ぶにふさわしい態度を取ることを理想とする。文化相対主義を掲げる科学はときに批判の対象となり、その実効性が疑問視されることもある。ただし少なくともこの 20 年代は、好奇心と学問的関心の両極が混交しながら、科学としての厳格さに向かって偏見から抜け出していく時代という

⁶¹ Jean Jamin, « L'ethnographie mode d'emploi », in Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Le Mal et la douleur*, Musée d'ethnographie, 1986, p. 59.

ことができるだろう。

したがって、いかに手法の面で類似があるとしても、それら二つの潮流は必然的に袂を分かť。非論理的で魔術的な側面に目を向ける前衛作家は、いつの時代にも認められる異国趣味と重なる部分を持っているかもしれない。その意味で、当時の前衛作家と民族誌学者は時代の流れを捉えながら、互いに利益を引き出していたとすることができる。

民族誌学とシュルレアリスムの間に生じた行き違いは、おそらくそこから生じている。シュルレアリスムにとって「ネグロ」の、未開の社会とは、西欧的な価値観や理性をめぐる転覆を、あるいは不服従を誘引するものの体現者に留まるのみでなく、彼らの世界観を、世界を異なる仕方て認識する方法を権威づけするためのものであったように思われる⁶²。

ここではシュルレアリスムと呼ばれているが、当然これは『ドキュマン』誌の作家にもそのままあてはまるものである。すなわち、彼らは自らの創作や考え方との親和性が高い資料を選択し、明確な意図に基づいてこれを活用する。ただしこれらの前衛作家は、民族誌学的と呼ばれる手法、つまり受容者側の良識に関わる判断を問題とせず、物自体を提示するという行為もまた、自らの手段として取り込んでいた。これにより彼らは、民族誌学的理想を持たないまま、疑似科学的な態度を暗に主張する。しかし当事者の理想や意志に基づくこのような区別は、実際のところ曖昧なものにすぎない。したがって、これら思想、文学の新たな流派と民族誌学との違いは、勃興する民族誌学が、なによりも学問的な承認を求めていたという事実から生じる。科学と称するための明確さと具体性が絶対条件となり、そこから解釈や説明に割り当てられる労力が重視されることとなる。

思想史と科学史の観点からすれば、フランス民族誌学が制度化を進め専門化していきつつその態度を「硬化」させるとき——すなわちその正当性を追求し、明瞭さを目指すモデルを構築し、方法を考案し、管轄し「監視」する、つまるところ学術性を要求するまさにそのとき——、民族誌学は時を同じくして——あくなき指導者であるジョルジュ=アンリ・リヴィエールが可能とした情勢において——自らを「軟化」させ、その領域を多様化させる『ドキュマン』誌のような表現方

⁶² *Ibid.*, p. 60.

法を手に入れたという事実を指摘するのはきわめて興味深いこととなる⁶³。

おそらく『ドキュマン』誌やシュルレアリストたちが正当な民族誌学と深い関係を持たないことは確かだろうし、移動することをそもそもの必要条件と仮定すれば、少なくともこの時期に彼らが旅立つことはなかった。またとりわけ、これらの作家が未開の社会は純粹であるという幻想を慈しんでいたことは否定できない。ただし、彼らが数世紀来続く想像の系譜に自ら身を置くことが事実としても、この傾向は民族誌学自体にそのままあてはまるものでもある。民族誌学が思想史のなかで、他国に見出すイメージの非神話化という役割を果たしたことを認めるべきではあるものの、異国趣味を抜け出して相対的観点へと至ることは、科学としても植民地政策としても、この『ドキュマン』誌の時代にはありえなかった。

したがって、これら前衛作家と民族誌学が未開の性質という夢をとおして接続していたことはジャマン自身も認めるところである。一方で民族誌学の大前提である学問としての定義づけや権威づけの意思、ならびに帝国主義的発想は、そもそもシュルレアリストやバタイユの思想とは真逆に進むものである。現代の問題意識を遡及して適応し、そこに現代を批判する射程を設置したうえで前衛作家の活動を取り込もうという大胆な立場に比べれば、このような違いを打ち出す見方は現実的なものではある。

民族誌学者たちと、「学説、美術、考古学、民族誌学」という副題を冠した『ドキュマン』誌は、1920年代後半のフランスにおいて民族誌学が学問として制度化するただなかで、作家と学者の人的な、知的な、資源的な交流の場として機能した。民族誌学の名を知らしめることに少なからず貢献した前衛作家は、この交流をとおし民族誌学的手法をもっぱら自らの文学的創造に利用した。ある意味では民族誌学的と呼ばれて支障がない彼らの資料活用は、一方で前衛作家としての見解にかなうものでもあった。この点で、最後に引用しておくべき重要な証言は、シュルレアリストとしての活動のちバタイユに近づき『ドキュマン』誌の主な推進者の一人となり、さらにその数年後にはグリオール率いるダカール・ジブチ遠征に同行し真の民族学者としてのキャリアに足を踏み入れるレリスが残したものとなる。

1950年代に書かれ『五つの民族学研究』に所要される論文と、晩年のジャン・ジャマンとの対談の双方において、レリスは当時の民族誌学者のためらいを証言している。他者を「あるいは教養がなく本能の赴くままの『野生』、あるいは『野蛮』⁶⁴」と見な

⁶³ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁴ M. Leiris, *Race et Civilisation* (1951), *Cinq études d'ethnologie* (1969), Gallimard, coll. « Tel », 1988,

す一般的な傾向については、誰もが認めるところであろう。ひるがえって民族誌学の場合を考えるにあたってレリスは、学問としての民族誌学が困難に直面せざるをえないことを強調する。もちろん、この学問が幻想を消散させる功績を有することはレリスの言うとおりの疑いようがなく、またフランス民族学における自身の役割についても、「自分を駆り立てるのは破壊する意図というわけではなく、本当に確実に強固なものにものかだけに触れるべく非神話化すること⁶⁵」に基づくものとして振り返っている。

しかし一方で、研究者自身が圧制者と抑圧者の関係に否応なしに連座され、研究対象が自らの同類であるという事実が差し出す困難からこの学問が逃れることは決してない。したがって抑圧の告発者、迫害者の擁護者となる誘惑が、民族誌学者に固有の重要な徴候だとレリスは証言した。

しばしば厳格な科学的好奇心とは無縁な理由によって愛着を覚えた植民地の社会を理解することを生業としていた私たちには、私たち自身が属する植民地国家に対して、自然権に基づく彼らの庇護者となることがある⁶⁶。

そしてこれも含めて、レリスが果たした意義としての、多様な面における非神話化が見えてくるのである。この作家が民族誌学の抑圧的思想を告発したことはよく知られているが、また他方で絶えず続く幻想を批判し、未開社会の生活は、権益や抑圧がすでに組み入れられた共同体の姿を提示していること、つまり人間関係を基盤として発達を遂げた都市生活にすぎないことを強調した。

この指摘も今や自然に理解されるとして、そのような証言をレリスが残さなければならなかった事実は、この制度化しつつある時代の民族誌学とその周辺に位置した作家たちの誤解がいかに根強いものであったかを示唆している。とりわけフランスにおける民族誌学の発達には、ある特定の世界観を他の社会に探し求めるロマン主義的傾向とともにあった。そして幻想の投影、あらゆる手段をもちいた物品の収集、また上述した理由により民族誌学が見せる客観的な学問であることの困難、それらすべてが前衛作家との人的交流や資料の交換を可能にし、新たな創造性に結実したことは強調されてしかるべきである。

未開と成熟、支援と抑圧など、その功罪が絶えず俎上に載せられるものの、人類の

p. 34.

⁶⁵ M. Leiris, *C'est-à-dire*, op. cit., p. 48.

⁶⁶ M. Leiris, *L'Ethnologue devant le colonialisme* (1950), *Cinq études d'ethnologie*, op. cit., p. 88.

一般的な進歩を想定する理論こそが、当時の民族誌学の発達を後押ししたことは疑いようがない。一方、幻想と幻滅と非神話化の道をたどるレリスは民族誌学について、「それは物事を変えはしない、芸術がそうであるのと同じように。結局のところ、私は民族学を芸術の側に位置づける⁶⁷」と明言するに至る。他民族に、科学としての民族誌学に、あるいは文化相対主義の体现者としての民族誌学に投影された幻想を中和しようと尽力したレリスが最終的に着目するのは、芸術としての機能なのであった。異なる秩序に属する対象の扱いというテーマは必然的に、芸術的な分類にも作用を及ぼす。また民族誌学の名を広めることに一役を買った『ドキュマン』誌は読者の興味を引く種々雑多な要素に富み、とりわけその美学的な側面は、慣例的な常識について自問を促すものとなっている。それは前衛作家が民族誌学に属する知識や手法を自らの文学創造に活かした過程であると同時に、時代の流れである美的価値観の転換を代表するものでもあったということだろう。

（２－２）未開芸術の利用価値、バタイユとシュルレアリスム

前衛作家による振舞いの具体的な例として、オーリニャック文化について「私たちが今日芸術作品と呼ぶものを作った太古の人間は未開芸術の段階を知らなかったのかもしれない⁶⁸」と語るバタイユは、芸術面での進歩というものを否定している。つまり、少なくとも未開芸術と太古の芸術をほぼ同一と見なす視点には立つことがない。マヤ文化を語りつつ作家が思い浮かべるのはむしろ極東の現代芸術であり、その現代芸術への視線は特徴的である⁶⁹。そのうえで奇妙でグロテスクな、野蛮と呼ばれうる慣行を取り出し、これを現代の事象に並べるという傾向もまた指摘できよう。それはまた、初期の民族誌学について批判されてきたことでもあった。ただし物自体の価値には無関心で、とりわけしばしば審美家がするようにある対象を珍しさから重宝することには慎重な態度を見せている事実には注目する必要がある。そしてこのような特徴は、以下の分析にも関わってくる

ゴッホによる自傷行為について述べる際にバタイユは、「アフリカやオセアニアやアメリカ大陸の多くの土着民⁷⁰」が行う身体欠損を並行して想起する。そこではやはり

⁶⁷ M. Leiris, *C'est-à-dire*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁸ G. Bataille, « L'art primitif », *Documents*, n° 7, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 392. 並置された図版に言及することもあるため、本論文で扱う『ドキュマン』誌掲載の記事についてはすべて、バタイユ全集ではなく『ドキュマン』誌から引用する。

⁶⁹ G. Bataille, « L'Amérique disparue », *art. cit.*, p. 154.

⁷⁰ G. Bataille, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents*, n° 8, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 457.

資料や事象の提示よりも、その解釈が重要視されている。様々な解釈が与えられうる行為について、その普遍性を根拠として、バタイユは共通の心性というべき傾向を見出すことを望む。つまり行為そのものだけでは意味を持たず、その価値が常に問われることとなる。ある行為や凄惨な光景を提示することよりも、その象徴的、徴候的役割、つまり儀礼的な価値を示唆することが主要な目的とされる。

すでに民族誌学との違いを明らかに見せている作家は供犠について、ユベールとモースによる「通常の供犠に関係するすべての多様な要素が混じり合い、一つになる。ただしそのような融合は神話的な、想像上の、理想の存在にとってしか可能ではない」という言葉を引く。続いて、自身の解釈を以下のように示した。「ユベールとモースはここで自傷行為から引き出すことができただろう『神の供犠』の例を黙殺しているのだが、供犠というものはこれによってのみ茶番的性質を捨て去るのだ⁷¹」。神話的な、想像上の領域をすすんで眺め、かつそれを世俗の範囲にまで転換することこそが、この作家に特徴的な手法である。そして自らを捧げる者が被る欠損という構図を社会的事象に転移し、変容へ向かう機能や価値が残存することを目指す。その一般化の先で、「このような行動は、それが異質な諸要素を解き放ち、人の慣習的な同質性を破る力を持つという事実によって特徴づけられるだろう⁷²」と思い描くのである。このような視点が民族誌学と関連づけられ、価値観の転覆という評価につながっていく。機能やそのための文脈の保存を重要視するという点では特徴的かつ意義のある部分である一方、そこで見据えられる儀礼的な価値の称揚こそが、前衛作家としての立場を明らかにするものとなっている。

また、実際にバタイユが目を向ける対象を見ると、同時代の社会に比べて、圧倒的に過去の文明の占める割合が多いことに気づかされる。古文書学徒としての経歴に忠実に、資料を基に当時の生活ならびに価値判断を創造しようと努めるその手続きは、とりわけ資料の収集とそれを基盤として理論を構築する民族誌学と民族学へ密接に結びつけられる。また当時の民族誌学が好んで凄惨で秘教的な慣行を取り上げる傾向を持つことから、個人的な嗜好を含めたバタイユの作家としての生来の態度が、民族誌学と必然的に類似を見せる。その手続きや手法については、モースのもとに学びラテンアメリカ民族研究の分野で名高い専門家となったアルフレッド・メトロローが「ある種の奇妙な直観により、彼〔バタイユ〕はまたその記事〔『失われたアメリカ』〕において、エトス、すなわちそれぞれの文明に固有の価値を与える社会的価値判断の序

⁷¹ *Ibid.*, pp. 458-459.

⁷² *Ibid.*, p. 459.

列を定義しようと努める民族学者の一派全体の先駆者であることを示した⁷³」と評したとおり、少なくとも見た目のうえでは、当時の民族誌学の傾向をいち早く体現したものとなっていた。

またここで、結局のところ上記で引用した諸論では脇に置かれていたシュルレアリストと民族誌学の関係について考えておく必要があるだろう。20年代の民族誌学が芸術や文学と非常に近い道を進みながら発展していったことは、上述したとおりである。実際にブルトン、好んでオセアニアの文化を伝える写真を引いた。精神分析についてしたように、ある素材の重要性が高まる時流においてこれを自らの美学的立場を打ち出す手がかりとするのは、彼らの戦略の一つでもある。また、オセアニアという選択には、急速に愛好家を獲得するアフリカ文化と異なるものに目を向けるという意図も含まれているだろう。この傾向はニューギニアとノイメクレンブルクを「今なお本当の意味で未開のただ二つの国⁷⁴」と称したエリュアールについてもあてはまる。

異国趣味的な対象の存在は、ブルトンをはじめとしたシュルレアリストの作品において明らかであるが、その扱いはときに両義的でもある。「たいていの場合に冷淡な視線⁷⁵」を見せる民族誌学者による知識としての回収に対する警戒、革新の意思に裏づけられた回顧的な見方への抵抗、そして帝国主義的傾向への嫌悪など、シュルレアリストが民族誌学と築いた関係は入り組んだものとなっている。その距離は、第二次世界大戦以前に限れば、『ミノトール』誌において最も縮まることになる。正式なシュルレアリスト雑誌ではないものの、ここでブルトンたちが果たす役割は大きなものである。「シュルレアリストグループとその分離者を接近させることを目指した⁷⁶」この雑誌は『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌の第6号に予告が掲載され、第1号に合わせて同時発行された第2号は、その全体がダカル・ジブチ遠征の成果、すなわち正真正銘の科学としての民族誌学に捧げられている。『ドキュマン』誌を思い起こさせるこの混成的な雑誌は、また図版をふんだんに挟み込んだ豪華なものであり、ごく限られた読者、つまりは他ならぬブルジョア層に向けられてもいる。このような複雑な関係をとおして、様々な意味でシュルレアリストの揺らぎやためらいがうかがえるのである。

とはいえ、ブルトンのプリミティビズム的傾向、でなければ彼にとっての異文化の重要性は、とくにその文学創造に関して疑いようがないほど明らかである。中世ナン

⁷³ Alfred Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 678.

⁷⁴ Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton*, L'Harmattan, 1996, p. 28.

⁷⁵ A. Breton, « Main première » (1962), *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 222.

⁷⁶ Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997, p. 242.

センス詩が掲載されたのと同じ『シュルレアリスト革命』第6号では、「シュルレアリスト文書」のページにノイメクレンブルク島の仮面の写真を並べて掲載しているし、『ナジャ』あるいは『狂気の愛』においては、未開の品々の写真と描写が物語に組み込まれている。その用法を見るに、シュルレアリスムの教義とも結びついた地位が与えられていると見なして差支えない。

ここで芸術にまつわる分類を問いただすという役割が認められるが、分類の破壊も異質な品々の受容も、一瞬のうちに起こったものではなく、それぞれ必要な過程が並行的に辿られていたのである。しかし自らの態度を形成している途中だとしても、また上記の潮流に対する警戒や抵抗のなか、真の未開社会を求めるという傾向がとりわけ強いとしても、それは周縁的な文化の盲目の礼賛にはほど遠い。なにより真実の生は彼方にあるという信念に基づくブルトンの視線には、過去への退行を意味しないという特徴がある。

ブルトンのプリミティビズムは […]、世紀の変わり目に起こった、原始的な人間を単純さの、純粹さの、心を生き返らせるような無知の体現者と見なす文学的プリミティビズムが提示する諸特徴の対極にある。ブルトンにとっての原始的な人間とは、太古の存在がかつて会得した、マイクロコスモスとマクロコスモスをめぐる完全な知恵の大部分を失うことで現代の人間が忘れ去ってしまった魂の複雑さを、あるいは知識を有している⁷⁷。

本論文で後述する過去への憧憬とも無縁ではなく、はっきりと段階説に背を向けている点はその特性となる。問われているのはなによりも、超自然的なものが発露する、夢のごとき複雑さが導く世界であり、「エキゾティックな空間は、ブルトンがその美点を保護しようと試みる怪奇の貯蔵庫である⁷⁸」。それは、シュルレアリストが求めたイメージが、予兆が実現する夢の秩序である。リュシアン・レヴィ＝ブリュルを「読んではいけない」作家に加えるブルトンは、進歩を語ることもなく、また他文化を完全な別物として断絶を見ることもなく、慣例とは異なる原始性の神話を打ち出した。エメ・セゼールがブルトンと出会い、シュルレアリスムを思わせる内向的な詩法を利用し、ブルトンもまたセゼールに一種のシュルレアリスムを見出すに至って、その関係はより強固なものとなる。

⁷⁷ Jean-Claude Blachère, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 103.

（２－３）幻想の投影先で加えられる補強、ネグリチュードとクレオール

一方で作家たちの、ひいては西欧人たちの異国趣味を語るにあたって、幻想が投影される側が果たす役割もまた見過ごしてはならない。それはある特定の作品に留まるものではなく、誰かの期待に応えるためではないにせよ、フォークロアを思わせる物事の提示は新旧を問わず認められる。それは必ずしも外から眺める者だけの問題ではない。セゼールの作品が語られるときには、そこから拡大して作り上げられ伝播した思想が示す、枠組みの批判的検討が必ず添えられる。一方で、例えばエドゥアール・グリッサンの『黒き塩』はポストセゼールの時代に新たな価値観を創出したものであった。しかしその作品を眺めれば、セゼール世代のネグリチュード、すなわち白人のフランス語文化が採用する他者への視点を逆手にとり自らに固有の財産を称揚するという態度を、ある点では引き継ぐものとなっていることが分かる。少なくとも、異なる存在として語るために異なる書法を駆使すべきであるという直観は、そこに共通したもののだろう。

固有性であれ普遍性であれ、自らの承認を求める目的のもとに周囲の風景を活用する描写は、ときに外部の人間が期待する粗暴さのイメージを満たす。「我々はあなた方を、その理性を憎むがゆえに、早発的精神分裂を、燃えさかる狂気を、揺るがない食人習慣を自ら掲げる⁷⁹」。そしてその文章に散りばめられた一定のフレーズの繰り返しや頭語反復、大文字で文頭に置かれる接続詞 *Et* の多用などのすべてにより、読者はたやすく黒人の書法というものを見つけ出すことができる。それは祝祭で流れる歌のような、民族的なステップで大地を踏みしめるためのリズムを想起させる。そのためブルトンは、「エメ・セゼールは、なによりもまず、歌う者である⁸⁰」と描写した。それは今一度フランス語を情動の伝達に適した詩的言語と変じる試みである一方、同時代の作家の言語に対する幻想を育む結果となった。なお、言語に投影される観念については、とりわけ第一部第三章において扱われることとなる。

かつての価値観転覆の基礎が固有性を掲げ普遍を夢見ることになれば、グリッサンにとっての文化の危機、言語の危機は群生的な交雑という結果を持って現れる。世界を理解するためと、多様性を掲げつつ各々の固有性を眺める支配者的な視線に対して、そこではすでに混じり合った自らの文化を描くための言語が問題とされる。すなわち

⁷⁹ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Présence Africaine, 1983, p. 27.

⁸⁰ A. Breton, « Un grand poète noir » (1943), in Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 82.

混沌状態が無垢のしるしではなく、今ある世界の混沌として捉えられている。上記の発想に拠るグリッサンの試みは、フランス語を基盤とする創作に、自ら生きる土地の尺度を、あるいはその尺度の不在を組み入れるということになるだろう。セゼールの教え子としてパリの知識人となるグリッサンは、植民地政府と微妙な距離を保ちながら、自身を混交の場とするのである。「仮にあなたが私の言葉から、ただこれらもつれた地の味わいを留めてくれるのならば、私は時間を無為に過ごさなかったし、またこの心のわら一束を空しく焼き尽くしたということにもならない⁸¹」。ひるがえって言語の実践を見ると、その詩作においては、ときにアレクサンドランを予期させながらも、そこから逃れていく要素が、なにかしらの形で絶えず付加されている。「魂を解きほぐし、立ち上がり、この国を見よ。死は／内包され我々を分かち、お前の目は喪を認めた／我々はお前の眼差しにしか入りえないのに、その目は閉じられている。我々にとっては／お前の顔のみが婚姻に懸かりうる。ただお前の顔だけが (Dénoue ton âme, lève-toi, et considère ce pays. La mort / Enclose nous sépare, et tes yeux ont scellé le deuil. / Nous n'entrerons qu'en ton regard, mais il est clos. Pour nous, / Seul ton visage aura de part aux noces. Ton visage seulement.)⁸²」。同様の、そしてより顕著な例は「第1日」の最終節にある。「縄索の上で、淡い木々の間で生まれ来る者のように。／それは最後の夜であり、明日は石の上の石が／選ばれる。そして青い硫黄の骨を彫る者のように／塩を受け入れる苛烈な夜を歌っていた、そして一人の女が (Comme un parmi les arbres clairs, sur le hauban, qui naît. / C'est la dernière nuit, demain la pierre sur la pierre / S'élira. Et comme un qui sculpte un os de soufre bleu, / Il chantait l'âpre nuit ouverte au sel et une femme)⁸³」。ここで頻出するのは14音節を持つ詩行であり、フランス語の詩作においてまれだと言われるそのリズムは、例えばレース、口述の武勲詩においてアレクサンドランに次ぐ頻度で用いられるものである⁸⁴。したがってこれらの詩句に見られる不規則性は、歌を思わせる律動を読者に伝える機能を有する。

ネグリチュードの隆盛は、民族誌学以降のアフリカ征服と時を同じくしている。ある意味でアフリカ文化の創設者と呼びうるセゼールやサンゴールが参照するのは、まさにフランス民族誌学が想定した民族性、大地と一体になった自然人の世界観である。価値観の転覆は、もう一つの価値を打ち出すことでもあった。問題になるのがセゼー

⁸¹ Edouard Glissant, *Le Sel noir* (1960), Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 76.

⁸² *Ibid.*, p. 77.

⁸³ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁴ Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 46.

ルの普遍性であれグリッサンの多様性であれ、フランス語支配のなかで度合いはたがえど語彙や構文をすすんで自らの文化により彩る書法は、従来の言語では描写できない世界の姿を映し出すための創作を可能とする。それが同時に、他者として眺める作家や批評家の異国趣味を満たすものとなることも、ここでは認めるべきであろう。その思惑が錯綜するばかりか融合することで、幻想と神話性の否定という緊張関係を引き延ばす牽引力となっていたこともまた事実である。

最後に一つ指摘しておくべきことは、作家自身や批評家が見せた譲歩や躊躇である。その躊躇は、言葉使いと字体の双方に確認される。括弧にくくられた「未開」や斜体で示される「野蛮」の文字、「いわゆる原始的社會」という言い回し、「ネグロ芸術と呼ばれるもの」、またはそれらの前に来る「こう言ってよければ」という口上は誤解を防ぐための予防として普遍的に用いられている。それはまるで、自らの経験としてではなく物語の外から語る話者のようでもある。かつて口語と文語が明確に分けられていた時代、口語的な文体を作品に取り込もうとするなかで、ふさわしくない言葉が話者によって括弧内に追いやられていたという関係もまた思い起こされる。その例は枚挙に暇がなく、実践によって作家たちが抱くためらいを示している。異質な対象を前にしてどのように扱うべきかを考えあぐね、これを他者の言葉として語るなのであった。それを踏まえれば、20世紀後半の批評家がこぞって異なる時代の作家の活動を参照したのは、他者の言説を基盤としながら修正を加えなにかしらの手がかりを引き出すという意図に端を発することなのかもしれない。そのようにして彼らの側でもまた他分野を、あるいは他の時代を参照しつつ権威を纏うことを目指す戦間期前衛作家の活動が再評価されることとなったのである。

バタイユは、文脈を堅持しながら観念が揺らぎ、観念に覆われ不可視状態にあった世界の姿が露呈することを目指した。シュルレアリストは、クリフォードの主張よりも複雑に、新たな秩序を予告するものが書きこまれる契機としての出会いに心を注いだ。民族誌学者たちは、道具の機能を重視する立場と審美的立場の間で、新たな分野として認知されることを目指して試行錯誤していた。

反合理主義の急先鋒であるバタイユはギリシャ・ローマ的価値観への異議として機能しながらも自らの神秘的社會という幻想を満たすモデルをなによりも求めている。植民地主義と伝統的美学を敵視するシュルレアリストたちは、驚異的なものがいまだ手つかずに残っているはずの世界を探す。それは、慣例的な創造の神話を乗り越え、新たな詩的イメージを届ける秩序となる。幻想を共通項として同一平面上に置かれるこれらの集合が、収束することなく互いに離れていく様うかがえるだろう。

これより以下では、前衛作家による文化の回収と改編がとくに問題となる。それはときに恣意的と形容されるべきものでありながらその関心において真摯で、文学作品としての価値の一端を担うものでもある。ここまでに扱った批評家たちによる実利的な読みからは外れるこの部分は、読者に働きかけ続ける作品を残したこれら作家の創造性を保証する一面を照らしもする。また、前衛作家による民族誌学的資料の扱いの実態という点については、第一部第二章で特別な分析を行いたい。これは、異質な文化を自らの領域に取り込み利用する前衛作家の実際の振る舞いを明らかにし、以降の分析へとつながるものとなる。

バタイユもシュルレアリストも、他所への熱狂を隠すことはない。現実の歴史に拠って立つことを拒否するシュルレアリストさえ、夢や詩的イメージを優先するその傾向に関して、過去への憧憬や伝統の捏造を語ることは可能である。とりわけバタイユと『ドキュマン』誌の参加者にとっての古代的なものへの嗜好は、本質的かつ注目されることの少ない主題である。遠い過去に対する、とくに中世に対する幻想は彼の著作や活動を通底している。こののち、レリスとロジェ・カイヨワと協力する際に至ってその傾向は最も露わなものとなっていく。戦争の脅威が迫るなかで実現したその活動は、神秘的傾向に彩られた過去への幻想の高まりを証言する。軍旅が人類の常態とはいえ、世界規模での大戦は、まさに古代の世界観の逆を行くものと見なしうるだろう。そのような戦争に直面して、バタイユは神秘的思索に没頭する。この時期に展開された「社会学研究会」の活動は、上記の異国趣味と後述する過去への嗜好を、神秘的な想像を鍵として連結するものである。

（３）「社会学研究会」の神話的、神秘的次元

『ドキュマン』誌の試みから数年後の 1935 年にバタイユとブルトンはずつかの間ながら和解し、政治団体「反撃」を組織した。ファシズムの台頭がその大きな一因であるが、バタイユの解釈によるファシズムとは、まさに異質な要素が有する諸相を利用して成功した組織である。その異質性は、これらの要素が内在する魅惑と危険から目を背けてきたブルジョア的社会、つまり生産性や合理性を基盤とする社会を揺さぶる。しかしながらめぼしい結果を残すことなく、主にバタイユとブルトンとの不和を原因として、「反撃」は早々に瓦解した。その直後からバタイユは「アセファル」の活動に身を捧げ、また同時に「社会学研究会」を自ら指揮した。この「社会学研究会」について振り返ったバタイユは、「その領域は全般的な社会学ではなく、『聖なる』社会学

であり、『研究会』はそれぞれ連続する講演の形をとることとなる⁸⁵」と述べている。第二次大戦の前夜にバタイユ、レリス、カイヨワにより立ち上げられた組織であるが、レリスが本格的に参加することはなかった。「社会学研究会」は、バタイユの多くの活動と同じように、人と人との関係についての異なる在り方を見出しうる共同体の探求が目的とされている。まさに戦争の到来によって終わりを告げることとなるこの活動は、戦争の足音が近づくなかでバタイユが置かれた最終的な状況を示唆している。

また一方、クリフォードは当組織を、上述された民族誌学的シュルレアリスムと直接の関係に置く。

社会学研究会は、その前衛的で活動家的な科学観において、世俗のうわべを打ち破るための献身において、その不器用さにおいて、そしてまたときとして壮大なその野望において、シュルレアリスト的 20 年代の遅れてきた発現である。それは、モダンアートと科学との双方に抵抗し真に民族誌学的な文化批判を展開するというシュルレアリスムの様相の際立った一例を示している⁸⁶。

おそらくはその現行社会に対する明らかな異議と世界の可能な様態を探るという意図、そして単なる観察に留めず実際の社会における適用を目論む情熱の強度とがあいまって、20 年代の前衛運動から続く系譜に加えられるのだろう。

（3－1）祝祭的世界観

一方、参加者の活動を一冊の本にまとめたドゥニ・オリエの言葉によれば、これは「戦前のアヴァンギャルドグループの末子⁸⁷」としての様相を呈している。事実ここにおいて前衛作家の異国趣味的な傾向はいつそう強化され、現行社会に対置される共同体という主題は、包み隠さず神秘的な幻想に連結されている。この混成的な傾向はとりわけカイヨワによって、この「社会学研究会」で、また同様に 1939 年に刊行された『人間と聖なるもの』においてははっきりと表されている。後者でカイヨワが見せる体系立った聖なるものの観念は、バタイユが展開する解釈にも大筋で合致する。

聖なるものに基づくこの世界観においては、聖俗の区分のみならず、ときおり時間軸さえもが混じり合い、ここにおいて過去へのノスタルジーとオカルト的傾向が一つ

⁸⁵ G. Bataille, « Notice autobiographique », *op. cit.*, p. 461.

⁸⁶ James Clifford, *op. cit.*, p. 144.

⁸⁷ Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie* (1979), Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 14.

になる。世界の秩序を守る諸々の禁止に従う日常に対置されるのは祝祭の熱狂であり、それは疲弊した世界において、かつて秩序が作られ規則が設定される前の神話的な時代を参照することで新たな再生の夢を見せるという象徴的な役割を担う。

実際のところ祝祭は、世界の最初期、原初の時間の、すべてのものが、存在が、体制が慣習的で決定的な形に定まるのを目の当たりにした、この上なく創造的な起源時代の再現という様相を呈する⁸⁸。

続いて「この神話的で偉大なる時代の特徴は、オーストラリア原住民やパプア諸族に関してレヴィ=ブリュルによって見事に研究された⁸⁹」と言われるように、この驚異が眠る神話的な領域としての太古の世界こそ、カイヨワが民族誌学から引き出した要素となる。黄金時代の幻想とその他者への投影という抗いがたい傾向は、ここにも変わらず見出されるのである。

したがって祝祭とはこの神話的な光景を、放埒や熱狂を生きる契機となるべきものであり、かつそれは当然のこととして現代世界における祝祭、ただし非西欧社会における祝祭に結びつけられるのである。このような論理により、黄金時代と未開状態が、原初の混沌と未開社会が並行関係に置かれる。この見方を理由としてカイヨワおよびバタイユにおいては、異国趣味と過去への幻想と神秘主義が分かちがたいまでに錯綜していると言えるだろう。両者の論においては、現実と空想的な次元が連続上にあるかのように同一平面上で扱われている。多くの場合そののちに新たな秩序が続くことが待たれるとしても、核心とされるのは陶醉し自らを危険にさらし、桎梏を逃れる側面である。このような見解は、とくにそれが目の前に迫った戦争の危機に直面して彼らが頼った最後の方策であった事実を踏まえると、きわめて興味深いものとなる。

「政治参加の文学の担い手が追いやられるままとなっている行き詰まりに対する返答」としての「社会学研究」の置かれた社会状況をドゥニ・オリエは以下のように記述する。

諸々の政治機構によって窮地に追いやられ、そこに絡め取られている芸術の前衛部隊は、服従か責任放棄か、自ら拒絶した方針に従う義務を取るか行動をすつか

⁸⁸ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* (1939), Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, p. 136.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 137.

り諦めるかの選択を強いられていたのである⁹⁰。

したがってもはや行動か沈黙かという二項対立ではなく、信念を曲げて現実に関わり続けるか、虚構の世界に目を向けるかの二択が提示されている。そこで求められるものが科学的態度の宣言であったと考えることもできる。「社会構造の研究に特別な重要性を認めるや否や、これに関する科学によって得られたいくつもの成果は概して無視されているばかりか、それらテーマに関して流布した解釈と真っ向から相反していることに気付かされる⁹¹」という一文から始まる設立の宣言を参考にするならば、研究成果の応用可能性にこそ参加者の希望が見出されていることが分かる。

以上の建前が全参加者に共通するものだとして、その不和と瓦解の原因は必ずしも非現実的な計画のためだけではない。とりわけ違いを作るのは、バタイユとカイヨワが共通して抱く幻想の先にある対象となる。カイヨワにとっては聖なるものの創造力、原初的な活力がすべてであるところ、バタイユあるいはレリスが求めるのは原初の混沌状態そのもの、いわば聖なるものの負の面であるが、彼らにとってはそれもまた創造的な面を持つ。カイヨワは禁止の破棄、神話の領域への回帰を、世界と個人がすべてまとめて再生される契機として求める。一方でバタイユが求めるものも表面的には同一ながら、あらゆる基準が揺らぎ共通の尺度が消失し、備蓄されたすべてのものが過度に消費されるという点に創造性が、でなければその意義が見出されている。シュリヤの分析によれば、「カイヨワが受け入れなかったと思われるのは、バタイユが『神秘主義に、惨劇に、狂気や死に』割り当てる部分である⁹²」。

ここでレリスについては、また異なる立場を取ると考えるのが適切である。シュルレアリスムに参加したときからそうであったように、他者の掲げる主題にそのまま従って創作を行うことはなかった。彼の探求は、ダカール・ジブチ遠征の際にも見せたように、様々な記述をとおして創作の糧となる驚異をひたすらに探索することへ結びつけられていると思われる。このような態度を、自身の世界観に沿う詩学と現実に基づく科学の同時並行と表現することもできるだろう。とりわけ虚構と現実の近接は特徴的である。夢の世界に驚異を求め、過去を想像の源泉とし、他者を恐れながら関係を求める。それを自己探求と簡略化してしまうのは安易であるが、内省的傾向と、科学を超え人と人との関係に思いを馳せる側面は否定しがたい。そしてまた、その傾向が

⁹⁰ *Le Collège de Sociologie, op. cit.*, p. 19.

⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

⁹² Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (1987), Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 311.

バタイユの態度と一部で重なることは疑いようがない。

一方で、当のレリスとバタイユの不和こそが「社会学研究会」の幕が下りる直接の要因となった。発足から約2年後、1939年7月4日の会合では、一種の総括として「社会学研究会」そのものをテーマに、バタイユ、レリス、カイヨワの3者が代わる代わる講演を行うことが望まれていた。しかしながらカイヨワは6月の末にアルゼンチンへと発ち、数日前まで講演の準備を行っていたというレリスは、この準備の最中に参加辞退を決意する。

レリスはこのときバタイユに宛てた手紙で、民族誌学に関する自身の見地を綴った。ただしこの手紙が投函されることはなく、レリスはバタイユのもとへと赴き直接説明することを選んだ。ともかくその手紙では、異国趣味の罣についての注意が喚起されている。

どのような「実体験」を持ち出したところで詮無いことである。どれほど強く私たちが原住民の経験を生きると想像してみても、彼の立場になりきることはできず、私たちが生きるのは、いつでも自分の経験、原住民のものとはかけ離れた経験である。その理由は、物事に関してのある特殊な眼差しを持たせる文化的相違や異国趣味的な要因にあつて、この誤った見方を正すための確かな方法など私たちは有していない⁹³。

世界の刷新という可能性を語るため、未開社会についての言論を援用するカイヨワやバタイユの大胆さを前に、レリスが戸惑っていただろうことは想像にかたくない。講演の辞退の直接の理由は、以下の3点によって説明されている。つまり「社会学研究会」の核となる聖なるものの概念が曖昧なこと、精神的共同体を求めるという目的、そして厳密で科学的とは評価できない手法を遺憾に思っていたとレリスは告げる。民族学という新しくも歴史的なフィールドを駆けめぐる著述家に心を踊らされ、実際に旅立ったのち幻想と幻滅に翻弄され、そこで残した記録が民族誌学者の輦轡を買う結果となるレリスの歩みは、それでも民族誌学という軌道に沿うこととなる。

こうして見た場合、バタイユ、レリス、カイヨワの3者間相互の行き違いは明白なものとなる。一方でレリスは新年度からの活動再開の可能性もうかがわせていたのだが、結局のところ、戦争の到来がこの活動に終わりを告げることとなった。

⁹³ *Le Collège de Sociologie, op. cit.*, pp. 831-832.

(3-2) 聖なる民族誌学

「社会学研究会」の活動の一環として発表した『日常生活における聖なるもの』を「自己省察と個人的心理を基礎とした研究⁹⁴」と評するレリスは、あくまで研究者としての立場を欲しながら、その視線を自分自身へと向ける。まさしくジャマンの言うとおり、『『聖なるもの』の概念はこの論において日常生活の概念に結びつけられ、世俗化される⁹⁵」こととなる。しかしそれは、理論上は「社会学研究会」の目指すところを正確に体現したものであるだろう。続けてジャマンはその過程を、以下のように説明する。

さらに、レリスがその聖なる地勢図を作成しようと努めるのは、想起され、掘り起こされ、復元されたものであって、決して民族誌学者の手つきで描写されたものではない。なぜなら、民族誌学者が調査の対象とする特権的時間とは現在であるからだ。それは彼の幼少期の生活であり、いわば起源の生活なのである⁹⁶。

レリスが扱う聖なるものとは、未開社会のものでも神話的時間のものでもなく、日常の次元に転置された個人的な黄金時代だと言うことができる。個別的なものから発して一般的なものに辿りつくと考え、20世紀後半の人類学の傾向を踏まえて「絶対的な客観性が最も望ましいものだと思うが、それは不可能であり、常に主観性というものは残存する⁹⁷」と語るレリスの態度を考えれば、日常生活における聖なるものに与えられる重要性も意外なものではない。彼にとっての未開の領域、起源を探るその先は自らのうちにある。それゆえ、『日常生活における聖なるもの』において、「レリスはユーモアを混ぜつつ、子供時代の記憶を、モースによる聖なるものの定義に順応させる⁹⁸」のである。個人の聖なるものが普遍的な聖性に同一化されるというよりも、ここには、避けえぬ主観性を根底に置きながらも、そのうえで概観的な態度を獲得すべきだという作家の信念が見て取れよう。他者との関係に置いてまず目に映るのは、自分自身の姿なのである。

その態度は一貫したものではあるが、同時に民族誌学から離れてもいく。異国趣味への警戒は主観性を見つめさせるが、そこには物語化された過去が潜んでいる。レリ

⁹⁴ *Ibid.*, p. 815.

⁹⁵ Jean Jamin, « Un sacré collège ou les apprentis-sorciers de la sociologie », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 68, Janvier-Juin 1980, p. 24.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ M. Leiris, *C'est-à-dire*, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁸ Jean Jamin, « Un sacré collège ou les apprentis-sorciers de la sociologie », *art. cit.*, p. 25.

スにとっての民族誌学的手続きは、このような混交的な形でのみ表面化される。そこで感じられる主観と客観、聖と俗などの逃れがたい二元論に対する意識は、バタイユの強迫観念と親和性を見せてもいる。そのためにこそ、そもそも見かけ上は交錯することがないように思われる両者、フィールドワークを行い民族学者の道に入ったレリスと、すすんで神秘的傾向に活路を見出すバタイユが、深いところで通じ合ったのだろう。

結局のところ、各参加者の間に内在していた手法のずれや目指した到達点の違いが「社会学研究会」の瓦解の一因となったことは間違いない。ただ一人残され、戦火が目前に迫るなかでバタイユが口にするのは「結びつきが有する美德を見出すことを私以上に渴望している者はおらず、人の孤立の基盤となる欺瞞を私以上に恐れている者はいない⁹⁹」という切実な意思の表明となる。その当初より、バタイユが夢見る共同体の観念は、形態よりも心性が問われるものであった。

ある程度の正確さをもって語義を定めるべく努めた今、まず私が事実として属しているが身を引き剥がしたいと願っている伝統的共同体の原理に、そしてまた同様に民主主義的細分化へと至る個人主義の諸原理に、この親和的な共同体の原理を断固として対置できるのは喜ばしいことである¹⁰⁰。

共同体の探求は、当時の社会の特徴と見なされる個人の孤立、そして国家に代表される伝統的な共同体とに反する姿勢を要請するものであった。このためバタイユによる絆の渴望は、まず自らが属する文明の批判や自己批判を伴うものとなる。個人であれ国家であれ文化圏であれ、自らの領域を確保するための単位が理性によって担保されると考えるこの作家は、合理主義的思考が支える科学的手法を用いることにためらいを見せる。そしてこのためにこそ、忘我や脱我という面を基盤とする聖なるものを参照し、科学的態度を自称する「社会学研究会」に取り込んだのである。

聖なるものという言葉の指し示すもの自体がきわめて曖昧かつ多義的であるところ、バタイユもまた言語を絶するもの、存在を魅惑し揺るがすような体験、それでいて生産的な社会の論理に回収されないような体験を取り上げている。理性で説明されない事象に対する関心が理解しやすいものである反面、そこで最小単位の共同体、つまり恋人たちの世界が一つの規範として想定される事実は、壮大な理論と現実との間の隔

⁹⁹ *Le Collège de Sociologie, op. cit.*, p. 800.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 54.

たりを示唆している。自身の思い描く共同体を例示するにあたり、バタイユは愛を持ち出し、その普遍性を強調した。「私たちの心のうちでは、性別を異にする二つの存在間が連結するイメージ以上に生气に溢れたものはない¹⁰¹」という文章で性別に言及するのは同性愛が考慮に入れられていないためであり、要するに核心は単純に二人の人間の結合ではなく、愛の観念なのである。もはや二人の間の儚い結びつきとしてしか共同体を語りえず、しかもその根拠は愛という、実体がなくその存在すら証明できないものにある。

「存在への貪欲で力強い意志」は、したがって、真実のための条件である。しかし、孤立した人間が世界を作り出す力を得ることは決してない（当人を精神疾患者、間違いにしような力に支配された者でなければ、そんなことは企てない）。人の世界が誕生するには、偶然の形象の一致に劣らず、意思の一致が欠かせないのである。恋人どうしの合意だけが、賭けに興じる人々の合意のように、いまだ形をなさない照応からなる、いきいきとした現実を作り出す¹⁰²。

その実体は誰にも伝えられず、当事者によってのみ、ただし強固に信じられている観念だけが、すべてを問いただすと言われた聖なるものに関する科学を例示する。科学的態度を取り入れようとするバタイユの傾向が『ドキュマン』誌以来一貫したものであるとして、ここでは幻想的な色合いがいつそう明らかにされている。

未開社会に暮らす人々の生活を規範とする、共同体の成員が一つになることが可能だったいつかの時代を規範とする幻想の夢は、きわめてミクロな次元にまで引き下げられ、その射程は留保される。だからこそ、その対象がかつて一度でもあったかどうかさえ疑わしい状況で、バタイユは『人間と聖なるもの』で描写されるような社会や神話的時間に思いを馳せ、そこに確かな郷愁の念を抱くのである。上記のような理由によって、自文化批判という側面がこの活動の前提として設定されたことは確かながら、これを文化相対化という実用的な観点のみから眺めることは、それ自体が幻想を過去に投影する所作となってしまう。

その雑多な性質により、これらの活動は様々な意味を見出され、その都度新たな地位を付与されてきた。人類学の再検討やポスト植民地主義、さらには現代芸術の文脈に至るまで、そこには分類や区別をめぐる構造を問い、そこから逃れようとする闘争

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 805.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 318-319.

の跡が見える。もちろん、新たな視点に立つことで多様な意義が付与されるということとは、当時の活動がそれに見合う複合性と鋭さを備えていたということでもある。それだけに、前提の理解や掘って立つべき資料の選択が重要となる。ともかく忘れてはならない面は、存在の基盤を振り返り活路を見出そうと必死に試みるなかで見せた、彼らの真摯な態度と、一方で見せる純粋さにある。そのロマン主義的嗜好を隠さない異世界への渴望や作り上げられた郷愁は、異国趣味の危険を強く意識していたレリスさえもが共有する要素であった。

そこに子供じみた、理想郷を求める思想を見ることもできるだろう。ミシェル・シュリヤは「反撃」から「アセファル」への移行を分析するなかで、その政治活動と「アセファル」の初期に共通する「政治的性質を帯びた幼稚さ¹⁰³」を示唆した。「アセファル」が行為に背を向け、新たな地平を見据えるに至る過程については、以下のよう

少なくとも、このことが必要だった、つまり行為に背を向けること。行為の可能性（その必要性）が、もはやのしかかることがないこと。それはたしかに必要だったのだろう。しかし、それを可能にする手段のいかなるものも有していない場合に行為を希求すること以上に「幼稚な」ことはない¹⁰⁴。

それは『『反撃』と『古びた』幻想を用いた古臭い遊び』と表現される、「ファシズムが崩壊するための革命に希望を見出す¹⁰⁵」ような遊びである。とりわけファシズムが提示する現実的という以上に切迫した暴力性に直面しては、この幻想は砂上の楼閣だろう。ただし、そのあとに続く「アセファル」あるいは「社会学研究会」の試みが成熟した活動となるわけでもなく、この遊びと幼稚さは、バタイユにとって、さらにはシュルレアリストにとっても創作の本質に関わる部分となる。遊びに興じる子供さながらに、その幼稚さはきわめて無邪気なものであった。またそれは、ほんの遊びが命に関わることもあるように、彼らが遊びへと向かう際の切実な願いと脆さを伝えてもいる。そして進歩主義を批判し、文化相対主義とも呼ばれうる態度を目指したその楽観が破綻への道筋を示していく。戦間期の奔走が導く先は、他に類を見ない世界規模の危機であった。これが前衛作家の作品以上に進歩主義に反する結果となり、それら

¹⁰³ Michel Surya, *Sainteté de Bataille*, Editions de l'éclat, 2012, p. 67.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 67.

作家の友人も命を落とす結果になることは象徴的である。

（３－３）新たな古典、アヴァンギャルドの呪縛

以上すべての分析は、まず危機に直面した前衛作家の活動がいかに多様なものかを、そして彼らの態度がいかに真剣でありながら素朴なものであったかを示す。そしてこれは他方、その業績がどのように思想史のなかで、各時代の問題系に従って回収されてきたかを教えるものでもある。複合的で多彩な 1920、30 年代の活動がこうして一つのテーマに還元されてきた様を眺め直すことは、前衛作家の運動が有する当時の社会状況との関係や射程を理解することにつながるとともに、そこに内包され数十年のうちに文脈に応じて利用されうる諸々の争点の鋭さを明らかにする。

シュルレアリストは、芸術の対象とその担い手を最大限にまで押し広げた。俗なものや意識下の領域など、これまで顧みられることのなかった次元に焦点を当てたこと、さらには芸術に転化してみせた手際は、まさに革命と評価されてしかるべきである。彼らの活動は、まずあらゆるものを取り込む意志に基づき、驚異的なものが現れる出会いの契機が生成されることを目指していた。それがまた一方で、これまでにない聴衆を文学の受容者とし、さらには発信者へと変える、裾野の拡大につながったことも事実である。かくして、閉鎖的で学問的という先入観によって固定された文学や美術の枠組みを破壊することに成功した点からも、シュルレアリストは歴史に名を残している。未開の文化への熱狂、精神分析や夢の領域に代表される異なる秩序への眼差しなど、社会の趨勢と一致した事象をすすんで取り込んだことも、それが当人の主な目的ではないにせよ、上記の傾向とあいまって人々を引きつけた。これを踏まえればシュルレアリスト、とりわけ彼らを先導したブルトンが様々な意味で時代の寵児と見なされることに不思議はない。

バタイユもまた民族誌学との関係で見たように、聴衆に衝撃を与えることをたしかに目指している。ただしその活動は、良心を刺激する光景をただ提示し喜びを見出すには留まらない。方々で行き詰まりが叫ばれる社会で、自らの美学にかなう新たな価値基準を打ち出す意図が背景に潜む。伝統がついていくなか、伝統を基盤として立つ人々を道づれにしようという状況で、心中を拒み解放を目指す際の切実さは、バタイユの活動がしばしば示す極端な激しさを説明する。またこの作家は、ファシズムなどの政治活動が取り込んでいる異質な要素や聖なるものが内包する論理への注意喚起を行いながら、自分自身もその理論を実践して見せた。それは、反感にせよ感動にせよ、これにより読者の心が動かされうると考えていたためである。そしてこれは当人

の作品の受容を見るに、一定の成果を残している。現行社会の価値観を乱し、まずそこで鮮烈な印象を与えることは、この作家においては、自らが望む世界の原則を打ち出し、文学創造を成し遂げることに至る。個人の性癖や特定の文学的嗜好をもちや隠す必要がなく、むしろときには露出することを期待されいながら、かつそれを露わにすることで衝撃を与えられた時代に、そのような嗜好と自身の思想を巧みに混ぜ合わせたその仕草をもって、バタイユは前衛の申し子と呼ばれるにふさわしい。

そしてこの意味で、当時最も急進的な文化批判を行い、科学や哲学の分野を縦断しながら精力的に自らの思想を喧伝することを知っていた戦間期の作家たちの活動は、社会との関係をきわめて深く維持するものとなる。したがって、本論の主な対象となる作家、新たな感性を打ち出すとともに文学界を活気づけた作家たちは、まずもって批判意識を出発点としながらも周囲と、そして必然的に伝統と、ときに離れときに近づきながら、自らの世界観の完成を目指すのである。

文化批判というものは、その文化圏の内部でこそ激化するものである。過去を振り返る自己批判と自らの価値観の再検討は、常に行われるべきものだろう。ただし、自己批判が反動を刺激し、侵犯がまたいずれ侵犯されるべき新たな秩序を制定し、絶え間ない異議提起が連鎖的に自己愛と自己批判を呼び起こすこともある。そのような状況を踏まえたうえで戦間期前衛作家の、とりわけバタイユをはじめとして、その態度を極端なまでに推し進めた作家が有していた争点を眺めることが求められている。少なくとも彼らは徹底的な異議提起の先導者とも見なしうる作家であり、とりわけ芸術の分野においては、今なお続く一つの潮流を作り出したとすることができる。

レリスは、民族学が現代芸術に与えた直接の影響はないと断じた。しかし、ある種の現代芸術の担い手と、上記で示された民族誌学的と呼ばれうる思想や手法を含め、当時の前衛作家が選び取った立場との間に関係性を認めないことも難しい。それは、奇を衒いあるいは規則を軽視し、分類を破棄し、美の概念そのものをすすんで狂わせようとするような類の現代芸術である。前衛作家の活動が深く政治的意図と結びついている部分があったとしても、文学と美術の分野において当時生じた変化は、そのような芸術が定着する地盤を整備したと考えることができるだろう。バタイユが主張した異議提起とは、なによりもまず支配的で専制的な秩序の転覆を目指すものであり、例えば「社会学研究会」については「社会学研究会がその内部と外部で引き起こした関心は、すべてを問い直すその力に起因するものだ」と私には思われる¹⁰⁶と述べられて

¹⁰⁶ *Le Collège de Sociologie, op. cit., p. 800.*

いる。

いかに美の基準や芸術の規範が揺らいだところで、バタイユやブルトンが残した詩は、とりわけその言語実践にまつわる意義や思想との関わりを抜きにして文字のみを見た場合、今なお美しいとは形容しがたいものである。事実として、例えばバタイユの詩を研究した論文はあれ、言語や技法に関わる側面のみを取り扱った研究はきわめて少ない。胸やけを起こさせるほどに反復的な一連の詩に触れた読者は、現代芸術のオブジェの前に立った観衆のように戸惑いを見せる。

芸術的、美的という概念や分類そのものを利用し鮮烈な印象を与えたマルセル・デュシャンのように、バタイユやブルトンの詩は慣習との関係において、ある断絶を意味する。そして当事者が知ってか知らずか、この前衛の系譜は今なお引き継がれている。革新や転覆を求める意思は、戦間期において正当性のあるものとして受け止められていただろう。その適切さのために、本論で扱う作家の行動がまったくの詭弁となることなく、その真摯さが保証されるのである。一方で侵犯的な態度を執拗に強調し続けることは、打ち砕くべき規範がいまだ残っていると信じていることである。伝統として根づく価値観が揺らいだとして、衝撃的とされていたものが溢れるときには、むしろ慣習的な美的基準への回帰が注目を集めるということもあるだろう。

ドゥニ・オリエの見解によれば、資料を芸術品として称賛する審美家に対して、グリオールをはじめとする民族学者が批判するのは、「美しいものを厳選し、珍しいもの、すなわち異形のものを特別視する¹⁰⁷」傾向である。美にまつわる判断は希少性に依存するのであり、月並みで陳腐なものは醜い。それゆえに「民族学者は美的なものを、統計的に異形であると見なし遠ざける。一方でバタイユは美的観点から、それが醜いという理由で異形のものを特別視する¹⁰⁸」。しかしながら、結局のところ奇形のものばかりが集まれば、それは凡庸でありふれたものとなり果てる。そして醜いものが芸術に入り込めるのならば、もはやそれが特別視される理由もない。

したがってここには、前衛作家が変えた秩序と、時代を越えても変わることのなかった価値観の存在が示唆されている。あるいはその侵犯的な態度そのものを問いたすことが求められるだろう。侵犯のあとには、もはやそれ自体以外に打ち砕くべきものは残っていないのである。バタイユが明示するように、禁忌がなければ侵犯は一切の意味をなさない。同様に作家の小説に表れる猥褻性や、執拗なエロティシズムも、精神分析的イメージの鮮やかさも、時代を違えば同じ効力は持たないはずである。道

¹⁰⁷ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 171-172.

徳が表層の薄い膜にすぎない時代の放蕩、敬虔や献身が死語辞典を飾る時代における背徳は、王道が荒れ果てた時代に邪道を叫ぶ行為に等しい。それだけに、時代状況に即してこれら作家の活動を眺めることが求められているのである。

世界規模の大戦のあとで、フランス民族誌学の隆盛が起きた。その意義は今なお多大なものであるとして、その周辺では、急激に高まる他文化への熱狂を利用し名を挙げんとする作家が機をうかがっていた。バタイユをはじめとする前衛作家はまだしも、未開の地の紹介者として自らの幻想と聴衆の期待を合致させ、レリスが見抜いたような現地人の実態を歪めながら鮮やかに提示する一部の愛好家も、作品という観点からは、時宜を捉えた創作者と評価することができる。食人がまことしやかに語られる土地、性的奔放も不合理な信仰も、そこではすべてが許される世界、植民地支配が制度化された時代において、それらの社会にまつわる言論の場はいわば人工的な遊び場であった。これについての反省が今や前提となっているとして、上記の側面が異国趣味を求める者を魅惑し続けていることもまた事実である。

一方で、相対主義や相互理解の困難が繰り返される基盤は変わることがない。違いがあるとすれば、他者の理解から得られる利益が時代の流れに従って減少していることであろう。理想の到達点があるかどうかを自問しながらも、権力や体制、国益という言葉の差す対象が絶えず変容していくとしても、自他の境界にまつわる議論は有効性を保つ。そうであればこそ、戦間期前衛作家の活動については、各々が地球規模の危機に直面して自らの価値判断を求めたなかで提示された可能性の一つとしてこれを眺め、当時の状況に照らして分析することが不可欠なのである。

そこで叫ばれた再検討とは、とりわけ外の文化との関係において、実存的なものであれ美学的なものであれ、新しい価値判断の追求として現れている。同様に前衛作家は、判断の基準となる理性を体現する言語を問いただす。そのために、探求の手段となるべき言語をまた追及するよう強いられるのであった。そこで生じる意味の錯綜は、かつて言語を操っていたはずの主体を迷わせる。

あらゆる予測が夢想にすぎないのは先に見たとおりであるが、それはシュルレアリストが信じたように、ときに思いがけない予告を含むこともある。1922年、クレミューは「1960年に絶頂期を迎える新たな古典時代の始まり¹⁰⁹」としての1930年を予告した。それはここで扱った民族誌学的傾向を、あるいは瑕疵のある相対主義、すなわち民族誌学的シュルレアリスムを指すものともなりうる。実際のところ、シュルレア

¹⁰⁹ Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 174.

リストが人類学との関係を深めるのは、第二次大戦後のことである。反植民地主義を掲げた彼らは、旅立ちのあとにこそ民族誌学的と呼ばれうる考察を残し、幻想と幻滅を語った。そして植民地主義は 1960 年代の諸国の独立により一応の清算と新たな混乱の到来を知ることとなる。あるいはより一般的に、革命を謳う前衛と称される作家たちの活動は 1930 年前後、『ドキュマン』誌や『シュルレアリスム第二宣言』において鮮烈な印象を与え、1960 年、『テル・ケル』誌の創刊までその伝統が息づいていたとすることができる。革命を掲げる文学創造は、『テル・ケル』誌の終焉をもってひとまずの収束を迎える。

異国趣味を誘い芸術的関心を呼び起こす他文化の品々をめぐる扱いから、本論で取り上げられた作家の見せる傾向、驚異的なものを追い求めそれを自らの文学創造に取り込むという狙いに即した仕組みが見えてくる。彼らの民族誌学的嗜好、聖なるものの崇拜、そして過去に思いを馳せる性向は、互いに排斥することがないどころか、大部分が重なり合う。外の世界を求める異国趣味、常識や現実を疑う神秘的傾向、そして現代社会批判としての懐古趣味がより鮮明な形で現れるのは、これら作家による中世文化の扱いにおいてであると考えられる。中世が現実に関連した歴史的な過去である一方で、それはまた絶えず人々に夢を見させる力を持ち、人類の進歩を信じる者にとっては未開社会の代替物ともなる。このため一般的に見ても、そして現代においても中世という時代が、幻想の投影先として機能しているのである。

この第一部第一章では、時代の問題意識との関係において前衛作家の活動が有する重要性和独創性を、異質な社会に属する対象の扱いという点を中心に分析してきた。次章では文化の扱いという問題を、また異なる観点から眺めることで補足したい。これは前衛作家と民族誌学者との関わりの実情、あるいはそこで入手した資料を自らの立場へと回収する手法を明らかにするものである。さらには、『ドキュマン』グループとシュルレアリストの対立に覆い隠された彼らの共通点をよりよく理解することにもつながるだろう。したがって、主に事実関係をまとめ直すことにより、これら作家による資料の活用についての実証的な分析を行っていく。

第一部第三章以降では、彼らの懐古的ではあるが多分に空想的な、古代に対する嗜好が主題となる。それら作家による古代文化の言及を提示するのに留まることなく、思想面、さらには言語面への影響という観点からの分析を加えることを重要な目的とする。これにより、これまでまとまった形で研究されることのなかった前衛作家の特徴を明らかにすることが可能となる。それは、なかでもバタイユの文学活動においてきわめて創造的な役割を持っていることが示されるだろう。20 世紀の作家による過去

の文化の扱いがそもそも主観的なものであるとして、それが遠い過去の作品の一般的な受容に影響を与えることもあった。その最も顕著な例として、中世ナンセンス詩フアトラジーに関する分析が貴重な題材となる。

上述したように、前衛作家が他文化に対して見せた反応をめぐる議論は、20 世紀後半から盛んになっていった。その活動に秘められた争点がポスト植民地主義的な文脈を先取りしていたと言うことはできないが、少なくともこの事実は、異質な対象に直面しどう対応するべきかという当時の問題が有効性を保っていることを証言する。例えば本論で問題になる不定形という概念もまた 20 世紀後半から盛んに取り沙汰される問題であるが、その争点の一つは、他でもない異質な要素の侵入である。そうであるところ、現代社会では異質なものが所与として隣り合わせに存在している。必ずしも同化に行きつくわけではなく、明らかな幻想も迫害も見られないとしても、人々はそれらの対象を目にして戸惑いを見せるのである。

少なくとも、バタイユやブルトンが美術や文学の分野に異質なものを導入する地ならしをした当事者に含まれる。加えて今なお一部の芸術家は、その地を主戦場としている。すべてを取り込むポストモダンの文脈において、あるいはさらにその後で、なお打ち破るべき価値観が口に出されることもある。そして思想の、芸術の行き詰まりが取り沙汰されるたびにここではないどこかを求め、多彩な様式を貪欲に取り込むことを狙う。この意味において、エキゾティックな、神秘的な、ノスタルジックな傾向を露わにしながら合理主義の限界を探索した作家たちの活動が現代的な意義を保ちうるのである。

以上を踏まえて、異質な文化を好んで取り上げた作家の創造活動が、本論文の主な争点となる。バタイユの歩みを中心とするが、同時代の作家との交流も避けて通ることはできない。折に触れ、可能な限り詳細な分析を挟みながら、彼らの運動を状況に照らし合わせて分析することで、その文学史的な意義を明らかにしていく。したがって既存のバタイユ研究に共通する、思想や個人的経験を厳密に掘り下げるという面から外れる部分があるとしても、本研究はそれらを参考としながら新たな一面を提示する重要な考察となる。

第二章 文化と資料の利用価値

1. 人的交流、資料や着想の交換

第一章の後半では『ドキュマン』誌を中心として、民族誌学者と前衛作家との近接性と差異を見た。前衛作家が民族誌学的な外観をまとうことは確かであるし、一部に共有される争点を確認できる。一方で、根本的な方向性の違いも明らかである。また、『ドキュマン』グループとシュルレアリスムとの近接性も同様に問題となったが、これは資料の活用法という点においても認められる。彼らが扱う対象がときに類似しているとして、両者の間にはどれほどの距離があったのか、違いを形作るものはなにかが問われる。これらの疑問に答えるためには、より実証的な分析が必要となるだろう。これは、民族誌学と作家の関係についても同様である。

資料をいかに利用したかという問題は、思想的な面のみに関わるものではない。民族誌学と前衛作家との関係を語るのならば、これらの作家が民族誌学者とどのような交流を持っていたのか、あるいはそこで見出した資料をどのように用いたのかという問題を考えることが不可欠である。前衛作家たちは入手した資料を流用し、ときに本来的な目的とはまったく関係のない状況に転用することで、自らの美学に取り込んでいく。その流れを検討することは、彼らが他の分野に属する知識や資料と向き合う際の戦略を理解することに役立つ。その戦略とは、彼らが過去、とりわけ中世の文化を扱う際にも重要な要素となるものである。したがって彼らがどのように資料を見出し活用していったか、『ドキュマン』誌に参加した当事者である学者や作家はどのような力関係を構築していたのかを、事実関係を踏まえながら検討したい。

ジョルジュ・バタイユが編集主幹となり「不定形」の美学を打ち出した『ドキュマン』誌についての論考は数多く存在する一方で、そこで取り沙汰される資料に関する研究の数は少ない。「学説、考古学、美術、民族誌学」、あるいは「考古学、美術、民族誌学、雑録」の副題を冠した『ドキュマン』誌は、1920年代後半のフランスにおいて民族誌学が学問として制度化するただなかで、作家と学者の人的な、知的な、資源的な交流の場として機能した。そこで扱われる資料の選択は、民族誌学者や美術批評家との出会いに影響されているものながら、彼らの前衛作家としての見解にかなうものでもあった。それら資料の位置づけと作家の間に見られる関係と距離を測ることは、この交流の実態を理解することに、そしてまた『ドキュマン』誌において発見された美的価値観や手法が、いかにのちの作家の活動を決定づけたかを知ることにも貢献する。

ときに恣意的な資料の扱いや回収の手法は、以降で分析する古代文化、ならびに中世文化との関わりにも引き継がれていくものである。

したがってまずは、『ドキュマン』誌に掲載され、この雑誌の美学的態度を規定した資料の選択を基礎づける人間関係を探っていく。それは類を見ない創造性に至る出会いの実態と、また他方で課されることになる制約を教え、例えばなぜダリの「陰惨な遊戯」に関するバタイユの論考は絵の複製なしに掲載を断行されたのか、なぜシーブルックによる仮面の写真はシュルレアリストではなく、『ドキュマン』誌の美学に属するものとされたのかを説明する。

(1) ジョルジュ=アンリ・リヴィエールとノアイユ夫妻

『ドキュマン』誌に計3本の小論を掲載したかつてのシュルレアリスト、ジャック・バロンは、のちにその活動を振り返って思うところがあったようである。ミシェル・シュリヤによって引かれた書簡の言葉を信じるのなら、彼は『ドキュマン』について、「私はこのグロテスクで汚い雑誌とはなんの共通点もないし、ノアイユ子爵の紙屑にはげんなりとさせられる¹」と述べていた。実際のところ、ここで引き合いに出されるシャルル・ド・ノアイユは、この時代の芸術界をめぐる文献において至る所に姿を現す人物である。

1926年から、バタイユは『アレチューズ』誌に寄稿を行っている。この雑誌は、バタイユがフランス国立図書館の賞牌部で出会ったピエール・デスプゼルとジャン・バブロンを主宰としていた。1928年、バタイユは古文書学校の同窓であるアルフレッド・メトロウを介してジョルジュ=アンリ・リヴィエールと交友関係を持つようになったと言われている。これは、リヴィエールが主催者として名を連ねる「アメリカ大陸の古代芸術」展の準備に際してのことであり、『カイエ・ド・ラ・レピュブリック』誌のアメリカ芸術特集号で巻頭を飾ったバタイユの記事「消滅したアメリカ」は、その出会いに呼応するものであった²。なおこの雑誌は、上述のデスプゼルを編集主幹としながら、『ガゼット・デ・ボザール』の運営者として名高いジョルジュ・ウィルデンスタインの手により刊行されていた³。『ドキュマン』誌に出資をすることとなるウィルデンスタインとバタイユとの出会いの場を提供するのは、他ならぬリヴィエールであ

¹ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (1987), Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 609.

² Dominique Lecoq, « L'œil de l'ethnologue sous la dent de l'écrivain », in Dominique Lecoq et Jean-Luc Lory (dir.), *Ecrits d'ailleurs, Georges Bataille et les ethnologues*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1987, p. 110 ; Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 857.

³ Dominique Lecoq, « Documents, Acéphale, Critique : Bataille autour des revues », in Jan Versteeg (dir.), *Georges Bataille, Actes du colloque international d'Amsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 118.

る。

他方そのリヴィエールは、シャルル・ド・ノアイユ子爵とその配偶者マリー・ロールとも近い関係にあった。彼はノアイユ夫妻にルイス・ブニュエルなど、新進気鋭の芸術家を紹介する役割を果たしている。とりわけジャン・コクトーとの関係が有名なこのノアイユ夫人は、『ソドム百二十日』の原稿を自ら買い取ったサドの子孫としても知られ、『ドキュマン』誌の熱狂的な支持者となった。また一方で1929年には、のちに作家として名を馳せるモーリス・サッシュの仲介によって、バタイユによる『眼球譚』の原稿がノアイユ子爵の手に渡っている。ちなみに、『ドキュマン』誌1929年第7号においてジャック＝アンドレ・ボワファール撮影となるサドの自筆原稿の写真が掲載されたのもまた、ノアイユの協力あってのことである。

ウィルデンスタインは、トロカデロ博物館の個人出資者でもあった。当時の「民族誌学博物館友の会 (SAMET)」は、『ドキュマン』誌の協力者となるポール・リヴェを事務局長に、ノアイユ子爵を会長としているのだが、民族誌学博物館の会報はウィルデンスタインの融資を受け、その補助金はSAMETをとおして運営されていた。なお、民族誌学博物館の館長となったリヴェがリヴィエールを抜擢したのは、シャルル・ド・ノアイユに背中を押されてのことである。これだけでも、前衛芸術家が民族誌学者、資産家と築く関係の深さがうかがえるが、この関係は、『ドキュマン』誌で打ち出されていく態度と資料の選択にも無縁ではない。

「ノアイユ子爵、ならびにダヴィドとピエールのダヴィド＝ヴェイル兄弟は同時代の芸術の後ろ盾として、トロカデロ博物館の最大の個人投資家であるばかりか、『ドキュマン』誌の舞台裏で重要な役割を果たした⁴」と伝えられるように、財界の大物ダヴィド＝ヴェイル家もまた、当時の前衛芸術家と民族誌学の交流を語るにあたって避けて通ることのできない名である。シャルル・ド・ノアイユがトロカデロ博物館の刷新に尽力する一方、ダヴィド＝ヴェイルは、とりわけアフリカやオセアニアの美術品収集家として知られていた。ダヴィド＝ヴェイルに属する芸術品は『ドキュマン』誌の第1号から折に触れて紹介されているのだが、リヴィエールはそのコレクションの元管理人でもある⁵。このように、ウィルデンスタイン、ノアイユ夫妻、ダヴィド＝ヴェイル家は、それぞれトロカデロ博物館の発展に欠かせない役割を果たすと同時に、『ドキュマン』誌の革新的な活動にも影響力を行使していることが理解される。

⁴ Julia Kelly, « Discipline and indiscipline : the ethnographies of Documents », *Papers of surrealism*, [En ligne], issue 7, 2007, p. 9, <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>, consulté le 20 juin 2014.

⁵ Laurence Benaïm, Marie-Laure de Noailles, *La vicomtesse du bizarre*, Grasset, 2001, p. 180.

したがって、上記の関係がある程度雑誌の方向性を決定したと考えることも必要になるだろう。また、リヴィエールが『ドキュマン』誌の運営に関して一定の権力を有していたこともうかがえる。彼は、エチオピア遠征から帰国したばかりのマルセル・グリオールを『ドキュマン』誌の編集次長に任命し、この職務をレリスと分担させた⁶。グリオールを団長とするダカール=ジブチ遠征に秘書官としてレリスが同行するのもまた、リヴィエールの働き掛けがあつてのことである。他方のレリスは、ノアイユ夫妻の邸宅に招かれた際にジャコメッティの作品に触れ、カール・アインシュタインの勧めなどによって、『ドキュマン』誌でジャコメッティに関する論考を発表している。

『ドキュマン』誌はまず、ジャン・バブロンやピエール・デスブゼルの『アレチューズ』の延長にあるものと評価することができる。この両者が新たな雑誌の企画を提出した際、「ウィルデンスタインはその調査研究の範囲を民族誌学にまで広げるというアイデアに同意を示し、承諾を与えた⁷」と伝えられている。そしてこの目的を達成するため、たとえ正式な関係を打ち出すことがないとしても、トロカデロと『ドキュマン』誌は相互に依存し合っている事実がある。したがって、考古学と民族誌学こそが『ドキュマン』誌の本分とされるのだが、そもそもリヴェが言うように、その区分は明確なものではない。考古学、先史学、民族誌学に言及しながら、「これがただ一つの同じ科学の三つの側面であり、それを分かち境界線がきわめて人為的なものであることは明らかだ⁸」と明言する彼は、例えば研究対象の本質を措定してしまう傾向を批判しながら、それが考古学にも民族誌学にも等しく見られるものだとしている。

そしてこの考古学者と民族誌学者の交流に、芸術愛好家としての資産家が加わることにより、「美術」の分類が加えられる。このように、『ドキュマン』誌はその成り立ちからして、混交的な出会いの場として機能していたことが理解される。これは「考古学、美術、民族誌学」の副題を正当化するものであるが、一方で『ドキュマン』は自らを美術誌とも、学術誌とも規定することがなかった事実を軽視してはならない。もちろん美術誌としての様相を完全に排除するものではないとしても、『ドキュマン』は慣例的な美術誌ではなく、実用的な雑誌 (magazine) となる⁹」意図が明言されていた。この雑誌はその複合性ゆえに、例えば当時扱いを誰もが測りかねていた民族誌学的資料の曖昧な立ち位置も、そのままに提示することが可能だったのである。アフリ

⁶ M. Leiris, *Journal, 1922-1989, op. cit.*, p. 858.

⁷ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre, op. cit.*, p. 140.

⁸ Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, n° 3, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 130.

⁹ Louis Yvert, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924 à 1995*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, pp. 352-353.

カ大陸から持ち帰られた品々を学問的対象として利用するか、芸術作品として受容するかは書き手の立場によるものだとしても、雑誌の基本的な姿勢や記事に掲げられる見出し語などが、その対象のカテゴリーを規定することもある。とりわけ「美術誌 (revue d'art)」を思わせる「雑誌 (revue)」ではなく「図版付き刊行物 (magazine illustré)」という用語を選択する行為には、ある種の世俗化を目指す意図があり、それはまた民族誌学博物館の改革の骨子とも合致するものであった。この点については以下に引く論文が詳しく、そこでは「雑誌 (マガジン) としての身分のためにこそ『ドキュマン』は、分野や地理的な出所を区別することなしに多様な主題を扱いながら、諸々の知識の総体を取り込むことができた¹⁰」と評価されている。

以上で見てきた人的交流や資料の交換は、引用される資料の雑多性を説明するものでもある。注目すべきなのは、革新を謳い、既存の制度を徹底的に否定しようと望む前衛作家の活動が、その威光を過去の遺産に負う資産家に支えられている事実だろう。レリスはノアイユ夫妻宅に招かれた際、「この日記には、7月4日のノアイユ宅での晩餐について記していなかった。それは、このことについて書きえたもののせいで、私がスノビズムを恥じる結果になる恐れがあったからだ¹¹」と書き残していた。バタイユを「きわめて親切で、類いまれな暖かい心を持っている¹²」と評価しレリスと固い友情で結ばれたバロンもまた、バタイユとの関係を保ち続けるものの、『ドキュマン』誌については先に引いた判断を下している。そのことを踏まえれば、反感の理由は、ひとえに裕福な芸術愛好家への嫌悪にあると考えるべきだろう。レリスにさえ「君は階級闘争の諸条件からかなり外れているように思われる。気を付けてほしい、これは危険な傾向だ。大義に仕えるには、爪の先まで誠実でいなければならない。ブルジョアというものは、じつに卑しいものだ¹³」と説くバロンは、ブルトンに噛みつく際にも、きわめて思想的に偏った形容を駆使していた。ブルトン糾弾のパンフレットにおいて、彼は革命を謳うシュルレアリストたちを、「買収された偽善者」、「最も下等なプチブルジョアよりなお堕落した屑¹⁴」と揶揄する。もはや国王が芸術の唯一のパトロンとなる時代ではないとはいえ、トロカデロの改装計画が誌面に掲載されている事実からも明らかのように、『ドキュマン』さえ中央政府主導の文化行政と隣り合わせにあ

¹⁰ Coline Bidault, « La présentation des objets africains dans *DOCUMENTS* (1929/1930), magazine illustré », Cahiers de l'Ecole du Louvre, Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie, [en ligne], n° 3, octobre 2013, p. 8, <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero3octobre2013/Bidault.pdf>, consulté le 20 juin 2014.

¹¹ M. Leiris, *Journal, 1922-1989*, op. cit., p. 194.

¹² M. Leiris et Jacques Baron, *Correspondance*, Nantes, Joseph K, 2013, p. 121.

¹³ *Ibid.*, pp. 104-105.

¹⁴ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, op. cit., p. 158.

ったことは認識しておいていいだろう。

（２）シュルレアリストとメセナ

この構図は、シュルレアリストたちにとっても同様であった。ブニュエルとダリの『黄金時代』を想起しながら、アンドレ・ティリオンは「私の不寛容は当時揺るがぬものであったために、革命的な作品の創造において裕福で爵位を持つ人々の果たす役割にいい思いはしていなかった¹⁵」と明言した。さらにブニュエル自身も、「革命的であろうと望む運動と貴族階級の妥協¹⁶」に当初は違和感を覚えたように、この時代の芸術家たちは同じような感覚を分け合っていたのだろう。シュルレアリストや、彼らに対抗するグループのいずれにも肩入れをする必然性を持たないシャルル・ド・ノアイユは、中立性という観点から言えば理想的なメセナでもある。とりわけこの時代、いっそう強くノアイユ子爵の興味を引いたのは、写真と映画であった。1929年に製作されたマン・レイによる映像作品は、ボワファールを映像技師としているものの、子爵の出資によりノアイユの館で撮影され、また彼自身が登場していることなどからも、製作者の意図がきわめて強い形で反映されているものであることが分かる¹⁷。1929年の6月、一足早くノアイユ夫妻はダリとブニュエル製作の映像作品「アンダルシアの犬」に出会う。すぐさま彼らは、私的な上映会を自ら企画した。「アンダルシアの犬」公開後、新たな作品を注文するべく製作者に連絡をするようシャルル・ド・ノアイユに進言したのは、リヴィエールとノアイユ夫人であると言われており、ブニュエルの方では、「カイエ・ダール」のクリスティアン・ゼルボスに後押しされ、これに応えたという¹⁸。ともかくその結果として、ブニュエルは「黄金時代」の製作に着手することとなる。一方、1929年11月にはゲーマンス画廊において、ダリにとってパリでは初となる個展が開催された。この折に、のちに問題となる「陰惨な遊戯」がノアイユ子爵の所有となっている。

その実態において、この時代のどの芸術家よりも軽快に20年代アヴァンギャルドのフィールドを駆け抜けたのは、彼らノアイユ夫妻であろう。当の芸術家がこの貴族をどのような目で眺めていたのかは不確かであるし、その書簡において「シュルレアリ

¹⁵ André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, 1972, p. 283.

¹⁶ Jean-Michel Bouhours et Nathalie Schoeller (éd.), *L'Âge d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles, Lettres et documents (1929-1976)*, Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 36.

¹⁷ Françoise Denoyelle, *Les Usages de la photographie, 1919-1939, La Lumière de Paris*, t. II, L'Harmattan, 1997, p. 269.

¹⁸ Laurence Benaïm, *Marie-Laure de Noailles, La vicomtesse du bizarre*, op. cit., p. 141 ; *L'Âge d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles*, op. cit., p. 34.

スム』という単語を正確に綴ることさえないノアイユは、芸術家のイデオロギーには徹頭徹尾無頓着なことが分かる。アイデンティティをあらかじめ用意された存在として、作品の収集以外には強い無関心を示し、他者に取り入る必要を持たない。しかし彼らは、そもそもその存在が伝統的な制度を足場としている状況で、貴族としての教育から期待される芸術の質やモラルを平然とないがしろにしていた。そのような資産家が与える物質的な恩寵は、とりわけ卑俗な性質をすすんで打ち出す 20 世紀の芸術家にふさわしく、必然的に仲違いの原因となっていく。加えて、ダリやブニユエルの成功を自らの美学に取り込もうという実利的な意図は、ブルトンとバタイユの対立にもまた一役買うこととなる。『ドキュマン』に熱狂し、マン・レイの写真を、ブニユエルの映画を愛し、シュルレアリストの文書を欲したノアイユ夫妻は、とりわけ経済危機が叫ばれ、元貴族などという生き方そのものが不条理に写る時代に不条理を極めた二人でもある。スキャンダルも恐れず、背徳や猥雑も望むところでありながら名声と資産を兼ね備えた彼らが果たした前衛作家の支持的役割は、当時の資料や作品の流れを考えるにあたって無視しようのないものである。多くのシュルレアリストの作品さえ、エリュアールの手によって彼らに売却されることとなった。これを踏まえれば、間接的にであれ、戦間期フランス文学をめぐる情勢は芸術的にもモラル的にも、ひいては海を渡ったこの国の文化的イメージという点においてすら、彼らなしには同じようにはなっていなかったはずである。そうであればなおさら、ときに外交的なイメージさえ決定づけるメセナや文化政策の重要性がうかがえるだろう。その超越した無頓着さはまさしく庇護者にふさわしく、争いに介入することもない。そんな彼らの周りに群がり寵愛を得るべく努める前衛芸術家たちは、『ドキュマン』グループであろうがシュルレアリストであろうが、ジャック・バロンのような狂信的な人間の目には社会の負け犬と映っていたに違いない。ともかく彼らなくしては、これら前衛作家の活動の実態やその情勢をめぐる力学はまったく異なっていたと考えるのが妥当である。錯綜する人間関係は制約をもたらすこともあり、それはこれらの作家による資料の選択が、必ずしも思想的なものではなく、むしろ状況に応じたものであることを意味している。

2. 人間関係に起因する情勢と資料選択への影響

『ドキュマン』誌第 1 号の冒頭に掲載された記事を見れば、前衛と形容すべきものはなにもない。まず科学的態度を打ち出すという意欲は参加者に共通するものである

のだが、その配列をめぐっては、支持者の意志を尊重するために選択された部分が少なからずあったと考えられる。巻頭に置かれるのはルーヴルのキュレーター、ジョルジュ・コントノーによるシュメール美術の論評であり、東洋学の権威ポール・ペリオによるダヴィド=ヴェイル・コレクションの解説が続く。一方でバタイユによるギリシャ・ガリア貨幣の分析は、突飛な内容ながら、その提示の仕方においては学術的な様相を保っている。第2号の巻頭を飾るジャン・バブロン（Jean Babelon）のギリシャ貨幣についての論は科学的な態度を崩さないものの、バタイユの記事と同様の装丁に加え、「トラキアの異邦人が喜んで貨幣に彫った奇妙な姿¹⁹」に言及する点で、一定の連続性を感じさせる。しかしその対象はあくまでも歴史的な資料であること、またその直後にはサン・スヴェの黙示録に関するバタイユの考察が掲載されていることなどを考えても、この時点で前衛的な、とくにバタイユが打ち出すこととなる美的価値観が存分に表出しているとは解しがたい。しかし、ダヴィド=ヴェイルやパリ国立図書館賞牌部などの名前と参加者の出自を見比べれば、この選択はきわめて自然なものと映る。ならびに彼らの職業や雑誌の成り立ち、そこで生じた人的交流を踏まえれば、用いられる資料が多くの場合考古学の分野に属する事実もうなずける。とりわけ、ここから資料選択をめぐり制約が生じていることは疑いようがない。加えてこの時期、『ドキュマン』グループとシュルレアリストは、一部の資料を相手に先んじて自らの派閥に取り込もうとしている様子があり、両者の力関係が、雑誌の美学的態度を決定していく資料の取捨選択に影響した事例も見つけることができる。

（1）シュルレアリストによるダリとブニエルの囲い込み

1929年9月発行の第4号の時評欄で、バタイユは「アンダルシアの犬」についての考察を行っている。またこれに並行して、ダリの手になる3点の作品が掲載された。

「水浴する女」、「女の裸体」、そしてのちに取り上げる「蜜は血よりも甘し」の3作品であり、これらがそれぞれ脈絡のない他の図版と相互に干渉する形で配置されていることも注目すべきであろう。ともかくここでバタイユが、ダリの絵に触れ感銘を受けていることは明らかである。またおそらくこの時点では、ブルトンもダリの作品を前にして態度を決めかねていただろうことが、以下の一連の動きから推測される。

1929年、ブニエルは「カイエ・デュ・シネマ」の前身「ルヴュ・デュ・シネマ」の11月号刊行に先立ち、「アンダルシアの犬」のシナリオを掲載する許可を与えてい

¹⁹ Jean Babelon, « Un eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ », *Documents*, n° 2, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 73.

る。当初ジョゼ・コルティのもとで刊行されガリマールの手に渡ったこの雑誌は、執筆者にロベール・デスノスやレリスをはじめとしたシュルレアリスム離脱者の名を連ねていた。当然このことは、ブルトンらの不興を買う結果となる。ブルトン、アラゴン、エリュアールはブニユエルを呼び出し、撤回を求めさせた。その試みは不首尾に終わりシナリオが掲載されるが、ブニユエルは「ガリマール氏によって受けた信頼の濫用に対し、断固として抗議する²⁰」という旨の文書を送らされるばかりか、12月発行の『シュルレアリスム革命』第12号において「アンダルシアの犬」のシナリオとともに、『シュルレアリスム革命』誌に掲載された本シナリオは唯一私が許可したものである。この掲載により、いかなる留保もなしに私がシュルレアリスムの思想と活動に完全に賛同することを表明する。『アンダルシアの犬』は、シュルレアリスムなしには存在しえなかった²¹」との前書きを載せることを強いられている。

『ドキュマン』誌における言及は特別な反響を起こさなかったようだが、一方で、バタイユが同じく1929年12月の『ドキュマン』第7号において「陰惨な遊戯」についての精神分析的で反審美的な分析を掲載しようとした際には、作品の複製を用いる許可を剥奪されている。この作品の名づけ親であるエリュアールはガラ宛ての書簡で、『ドキュマン』に『陰惨な遊戯』とその作者の精神分析が、絵画のトレース（！！）とともに載っている²²」と快活に述べる。執筆にあたって、バタイユはまず絵画の所有者であるシャルル・ド・ノアイユに掲載許可を求めた。だが、そのあとで許可を取り下げるよう奔走したのは、当のエリュアールである。当事者であるノアイユは、「アンダルシアの犬」にまつわる一件を引き合いに出しながら、ブニユエルに事の次第を説明している。この争いを「彼らのような聡明な人々のやり取りなどよりも修道女の嫉妬にはるかに似かよった、子供じみた対立」と評するノアイユは、『シュルレアリスム革命』と『ドキュマン』との妬みをめぐる逸話は、私たちにはまったく関係のないことだ」と述べているように、エリュアールの要求にも耳を貸す気配はない。「この一件がほんの少しでも彼〔ダリ〕を悩ませているなら、これであなたが彼をすっかり安心させられるといいと思います²³」とも語るのを見るに、彼はこれを「アンダルシアの犬」をめぐる情勢と同じく、ダリの意図とは無縁なブルトンたちによる行動と捉えていたようである。しかしダリとバタイユ双方の顔を立てることを望むシャルル・

²⁰ *L'Age d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles, op. cit., p. 39.*

²¹ Luis Buñuel et Salvador Dalí, « Un chien andalou », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 34.

²² Paul Eluard, *Lettres à Gala (1934-1948)*, Gallimard, 1984, p. 97.

²³ *L'Age d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles, op. cit., p. 39.*

ド・ノアイユは、ダリ自身の要求があった場合にだけは許可を取り下げると明言していた。結局のところ、自らの野心のためか争いに倦んでいたのか、ダリ自らが子爵に手紙を書くことになる。「この雑誌の、とりわけジョルジュ・バタイユの思想は、私のそれとはまさしく正反対にある²⁴」との建前で、「陰惨な遊戯」、ならびにもう一つ掲載が予定されていた「欲望の謎」の写真を送付しないよう申し入れた。二つの絵画の複製が不可能となった『ドキュマン』としては、記事そのものの掲載が議論の的となっていたようだが、最終的な決定を下したのは著者ではなく出資者たちであった。

とりわけリヴィエールは掲載を強く支持した一人であり、12月23日付のデस्पゼル宛てと言われている書簡において、この記事の原稿をシャルル・ド・ノアイユが購入したことを伝えている。所有者のお墨付きもあるということで、デस्पゼルがウィルデンスタインに決定を委ねると、彼は「リヴィエールの意を汲まないのは厄介なことであるし、結局のところ難儀するのはバタイユである²⁵」との理由で掲載を断行した。『ドキュマン』を直接支えるウィルデンスタインは言うまでもないが、リヴィエールの影響力の強さがうかがえる一幕である。こうして様々な要素が錯綜した末に、複製なしとはいえバタイユの論評が世に出ることとなった。

事実、「陰惨な遊戯」に表出するスカトロジックな傾向や精神分析的な要素は否定しようがないものであり、ブルトン自身、初めて当作品に触れた際にはまさにこれを理由として戸惑いを見せていたことが知られている。「ブルトンがこの絵を目にしたときには、そのスカトロジックな要素を前にしてしばらく躊躇っていた²⁶」と語るダリは、ブルトンらに取り入るべくその場をごまかしたと述べている。もちろんのこと、そういった要素の有無は表層的な点にすぎず、例えばダリが排泄物をめぐって展開する観念がバタイユの思想と重なり合うと言えるわけもない。

ともかく、『ドキュマン』誌にダリの絵が掲載された時点では、ダリとバタイユの距離はそう遠くないとさえ思われる。これから少しの時を経て、ブルトンがダリとブニエールを同志として迎え入れるに至り、上述の激しい反対や非難が重ねられるのである。自らの黨員とするにはブニエールが離反者に協力してはいけなかったし、ダリの絵画がバタイユの解釈に応えてもいけなかった。このためにこそ、『ドキュマン』への対抗意識が明らかなダリ個展への序文においては、『陰惨な遊戯』が孕むスカトロジックな要素の重要性を打ち消す記述が見られ、またこの絵画を前にした話し合いにあた

²⁴ S. Dalí, catalogue de l'exposition, *Salvador Dalí, Retrospective 1920-1980*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 153.

²⁵ Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 648.

²⁶ S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí* (1942), New York, Dover Publication, 1993, p. 219.

り、作者のダリにさえ付度を強いたのである²⁷。

もちろん画家自らがすすんでシュルレアリストグループに近づこうとしていることが第一の要因であるが、ブルトンの意思決定が、とりわけそのタイミングをめぐって重要性を持っていたことも確かである。双方がダリを自らの立場に取り込むために、ときに作品そのものを離れて解釈を推し進めていることは明らかであり、画家もまたそのことには意識的であっただろう。

（２）血は蜜よりも甘いか

なお、ここで資料の名や帰属をめぐり、今なお誤解されているいくつかの事実について述べておく。先述したようにバタイユはダリの「蜜は血よりも甘し（1927）」を引いているが、『ドキュマン』誌においてこの作品は、「血は蜜よりも甘し」との題名を冠されている。ココ・シャネルの所蔵であったことでも知られているこの作品のオリジナルは損傷が激しい状態と伝えられており、前年に描かれた習作のみが参照可能である。加えて、サンタ・バーバラ美術館所蔵の同名の作品、「蜜は血よりも甘し（1941）」の存在もまた、当作品の名の誤記やその背景にまつわる誤解を今なお根強いものとしている一因であるため、これを一度まとめ直しておきたい。とりわけ『ドキュマン』誌について論じた研究では、この絵が「血は蜜よりも甘し」であるか、バタイユがあえてタイトルを入れ替えた信じられていることもある。さらに、問題はこれに留まらず、とりわけ英語圏の専門書においてタイトルの混同は顕著であり、その一つ一つを引くことはしないが、1927年に「血は蜜よりも甘し」を描き、1941年の作品でダリ自身が言葉を入れ替えたとする主張も往々に認められる。

ここに、カダケスのリディアという謎めいた人物の発言と、これにまつわる誤解が加わることで、いっそう事態が複雑化されていく。ダリが幼少期に出会い、父との確執を経て経済的困窮のなかでガラと新たな住まいを探す際には唯一の頼りとなった人物であるリディアは、エウヘニオ・ドールスの描く麗人、「ベン・プランターダ」に自らを重ね合わせる夢想者でもあった。

通説によれば、問題となっているタイトルは、このリディアの発言に着想を得たものとされている。最も頻繁に引用される個所はダリの自伝で描かれる場面にあるが、画家の記述を信じるのならば、その言葉はガラを伴って彼女を訪れた際の逸話として語られており、それはつまり、絵の作成後のこととなる。1940年から着手され1942

²⁷ A. Breton, « Première exposition Dalí » (1929), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 307.

年に出版されたダリの自伝『秘められた生涯』はまず英語で出版されており、その描写は以下のとおりである。調理のため鶏を解体し始めたリディアは羽をむしり、内臓を取り出す。跳ね返った血が画集を汚すことを恐れ駆け寄ったダリに、「血は汚したりしない」と微笑んで語るリディアは、そのあとで「血は蜜よりも甘い」と続けた。さらに、「私は血で、蜜は他のすべての女たち。私の息子たちは血には目もくれず、蜜のあとを追いかけてばかり²⁸」と付け加えているので、文章として筋は通っているようにも思われる。また、すでに 1944 年にはスペイン語版が刊行されているが、これも原著に忠実な翻訳であるため、当該部分は「血は蜜よりも甘い²⁹」とされている。

注目すべきこととして、英語版をもとにした翻訳であるフランス語版において、問題の発言は「蜜は血よりも甘い³⁰」と修正されているという事実が挙げられる。訳者であるミシェル・デオンは 1951 年にダリと出会い、編集責任者であるシャルル・オレンゴを介し、画家の草稿を参照している。またその勧めにしたがい、「予期しえない語彙を、見事なイメージを、スペイン人固有の冷徹なユーモアを³¹」伝えるべく、『秘められた生涯』英語版の逐語訳ではなく翻案という形で作業を行った。フランス語版の冒頭に「翻訳 (traduction)」ではなく「翻案 (adaptation)」と記されているのは、このためだと考えられる。また、ミシェル・デオンのダリ本人に原稿を見せその意向を確認していることから、この修正は根拠のあるものと見なすべきものとなる。ただしこれらの相違は詳細に検討されることがなかったために、近年に出版された文献においても上記の矛盾が拡散され続けている結果となっている。

したがって、まずは作品完成後であるはずのこの情景が絵のタイトルに関連づけられているという問題がある。これについては、リディアの死後、1954 年に出版された『カダケスのリディア、真実の物語』で、先に名前の出たエウヘニオ・ドールスが以下のようにも語っている。ドールスの滞在中、他人に過ぎないこの作家を手厚くもてなす母リディアは、血で結ばれた息子に責め立てられる。するとリディアは「尊大に、そして荘厳にこう言った、『蜜は血よりも甘い』のだと³²」。なおドールスの著作に挿絵を入れたのは他ならぬダリであるが、ダリがこの逸話をそれ以前に知りえたかは定かではない。結局のところこの記述も、作品との関係を考えることに貢献することは

²⁸ S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, op. cit., p. 298.

²⁹ S. Dalí, *La Vida secreta de Salvador Dalí* (1944), trad. Cèsar August Jordana, *Obra Completa*, vol. 1, Barcelona, Primera edició, 2003, p. 746.

³⁰ S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, trad. Michel Deon, *La Table ronde*, 1952, p. 231.

³¹ Michel Déon, *Bagages pour Vancouver* (1985), *Pages françaises*, Gallimard, 1999, p. 299.

³² Eugenio d'Ors, *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (La véritable histoire de Lidia de Cadaqués), Barcelona, José Janés, 1954, p. 34.

ない。こうして各著作の引用も事態を解決することなく、状況を混乱させるのみであることが分かる。この引用そのものか、上記で語られるエピソードのいずれかがダリの捏造ということになるが、それさえこの画家の行動を踏まえれば驚くには値しない。結果として、英語の文献を参照する者にとってはダリがリディアの発言を入れ替えたということになり、フランス語の読者はタイトルを直接の引用と考える。あるいは、『ドキュマン』を資料とする研究では、発言とタイトルとの関係がさらに錯綜する結果に至っている。

この混同の原因の一部は、ダリのテキストの解説不可能性にある。フランス語を基本としながらも綴りや文法の正確さには無縁で、複数の言語の語彙が混ざり合うダリの文章が理解不能であることは、英語版の翻訳者も認めている。原爆の父オッペンハイマーのかつての友人であり、諜報員の嫌疑をかけられてフランスに逃れたハーコン・シュヴァリエが、「この草稿の迷宮のような混沌に陥らない者はガラただ一人である³³」と語ったように、この自伝は、ダリがフランス語で書いた原稿を元に、ガラの助けを借りてシュヴァリエがまず英語版を作成し、さらにそのあとで異なる翻訳者によりスペイン語やフランス語に訳されたものなのである。

2006年に出版されたダリの草稿において、リディアの発言はたしかに「蜜は血よりも甘い³⁴」とされていることが確認できるし、1927年に画家がしたためた書簡においても、作品名を自ら「蜜は血よりも甘し」と明言していた。一方、フォシニー＝リュサンジュ大公夫人にあてた1939年の書簡では、その冒頭に、「蜜は血よりも甘い／リディア³⁵」と記載されている。加えて、2011年、クリスティーズで400万ポンドを超える高値を付けた1926年作成の『蜜は血よりも甘し』のための習作」にも、キャンパスの隅に「蜜は血よりも甘し」と書き込まれている³⁶。以上を見れば、この作品とリディアに帰せられる文章が、1927年の散文作品『わが友と砂浜』においてもダリ自身が銘句として掲げた「蜜は血よりも甘い³⁷」であることに疑問の余地はない。そうであれば、少なくとも「血は蜜よりも甘い」をリディアの発言とする誤解は、誤植でなければガラの解釈によるということになろう。したがって、ラファエル・サントス・トロエリヤがかつて示唆したとおり、1926年の時点でタイトルが一義的に確定してい

³³ S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, op. cit., p. 74.

³⁴ S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí, Suis-je un génie ?*, Lausanne, L'Age d'homme, 2006, p. 577.

³⁵ Lettre de Dalí à la Princesse de Faucigny-Lucinge, reproduite dans Marijke Verhaar, *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, thèse Université d'Utrecht, Igitur, 2008, p. 296.

³⁶ Robert Descharnes, *Dalí, L'Œuvre et l'homme*, Lausanne / Paris, Edita / La Bibliothèque des arts, 1984, p. 76.

³⁷ Salvador Dalí, « Mon amie et la plage » (1927), *Retrospective 1920-1980*, op. cit., p. 48.

ただろうことは強調されてしかるべきとなる³⁸。

しかしながら「血は蜜より甘い」という言葉は、バタイユのでっち上げにはほど遠い。そもそもこれら二つの言葉には可逆性が見られ、ダリ自身が「血は蜜より甘い」との言葉を折に触れ繰り返していることも指摘しておくべきである。これはいまだ美術学校に籍を置いていた時代、つまり二度目のパリ訪問に先立つ時点なのだが、そこでダリが自らの奇行を語る際に鍵となるフレーズは、「血は蜜より甘い³⁹」に他ならない。ダリの言動や行動を踏まえれば、その証言内容に信憑性はないが、少なくとも二つのフレーズが等しく交換可能なほど、この画家にとりついて離れることがない事実は見て取れる。英語版とフランス語版の混同に関してもう一つ付け加えるのならば、1973年の自伝はフランス語版がオリジナルとなっているが、1927年の作品について語るダリは自ら、「蜜よりも甘い血⁴⁰」と記している。それどころか、のちに翻訳された英語版では、この箇所が「血よりも甘い蜜⁴¹」と修正され、従来の異同の関係が逆転されていることは、それぞれの言語圏における誤解の強さを裏づけるものとなっている。いずれにせよ、以上を踏まえれば、このタイトルやリディアの発言をめぐる誤解を招く情報が、どれほど氾濫し錯綜しているかが理解される。これはまず、参照する資料の言語による差異も関わっているが、なによりダリ自身とその周囲の作家たちの共犯関係によるものでもある。

他方、1927年にスペインで出版されたアグスティ・エスクラサンによるダリの批判記事は、「血は蜜よりも甘し」と題されていた⁴²。前衛芸術に苦言を呈する批評家は、「シュルレアリストの児戯、対するはギリシャ・ラテンの古典、健闘を祈る⁴³」と述べているので、ダリの逆手を取って絵画の題名を入れ替えたと解することも可能だろう。しかしながらくしくもこの一文は、ここまでに見たように、原題と歩みをともにするものであった。

ダリ自らが引用する「アンダルシアの犬」評のなかにも、「砂漠の野蛮な、根幹的な美——月と大地のように——が世界に姿を現し、そこでは『血が蜜よりも甘い』⁴⁴」

³⁸ Rafael Santos Torroella, *La Miel es más dulce que la sangre*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 72.

³⁹ S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, op. cit., p. 183.

⁴⁰ S. Dalí et André Parinaud, *Comment on devient Dalí, les aveux inavouables de Salvador Dalí*, Robert Laffont, 1973, p. 92.

⁴¹ S. Dalí, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dalí*, New York, Morrow, 1976, p. 75.

⁴² Agustí Escalasans, « La sang és més dolça que la mel (Le sang est plus doux que le miel) », *La Nau*, I. 38, 21 Octobre 1927.

⁴³ Cité dans Félix Fanés, *Salvador Dalí, The Construction of the Image, 1925-1930*, New Haven / London, Yale University Press, p. 72.

⁴⁴ Eugenio Montes, « Un chien andalou », *La Gaceta Literaria*, n° 60, 15 juin 1929, p. 1.

という文章が見られる。その著者エウヘニオ・モンテスは、ダリとブニユエルの盟友でもあった。彼の論は、直接聞きえた第一次的情報に立脚したうえで、「蜜は血よりも甘し」と「アンダルシアの犬」の比較を行ったものと考えられている。

エウヘニオ・モンテスは、直接知りえた情報（おそらくはブニユエルとダリからもたらされたもの）に基づいているように思われる。彼は砂に埋められた二人の恋人による「アンダルシアの犬」のラストシーンと「蜜は血よりも甘し」（これを彼は、「血は蜜よりも甘し」として引いている）の相関関係をほのめかしている⁴⁵。

上記の文中で語られる要素をもとに「血は蜜よりも甘し」と書いたこのモンテスを思わせる仕草で、バタイユは「アンダルシアの犬」と「蜜は血よりも甘し」を並べて想起し、「血は蜜よりも甘し」と記す。そのバタイユもまたブニユエルと直接連絡を取っていた事実などを含め、確固たる証拠が見当たらないとしても、片割れとして影のように付きまとうこのテーマにどこかで出会っていたと考える根拠は充分にある。

そもそもリディアの発言から着想を得たという前提が疑わしい以上、この二つの文章とダリとの関係はより曖昧なものとなる。これを踏まえ、本タイトルの由来については、ガルシア・ロルカとの関係に重きを置く向きもある。ロルカが1927年の作品に多大な影響を与えていることは知られており、ロルカの側でも、この絵画を「器官の森 (forêt d'appareils) ⁴⁶」と呼んで愛でたという。

ラファエル・サントス・トロエリヤ言うところの「ロルカ時代」に描かれた「蜜は血よりも甘し」には、友情と嫉妬で縫い合わされたロルカ、ブニユエル、ダリ3者を想起させる符牒が散りばめられている。アグスティン・サンチェス・ビダルはエウヘニオ・モンテスの評論記事に言及したうえで、「少なくともいく人かの、文化的種族に属する人々が共有する一種の符牒が存在したのであり、『蜜は血よりも甘し』はその最たるものであった⁴⁷」と見なしている。奇妙なめぐり合わせによって、バタイユもまた「アンダルシアの犬」に言及すると同時に「蜜は血よりも甘し」を掲載することとなった。

⁴⁵ Agustín Sánchez Vidal, « El viaje a la luna de un perro andaluz (Le voyage sur la lune d'un chien andalou) », *Lectures actuelles de García Lorca*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, p. 156.

⁴⁶ Robert Descharnes, *Dalí, L'Œuvre et l'homme*, op. cit., p. 76 ; Meryle Secrest, *Salvador Dalí, l'extravagant surréaliste*, Hachette, 1988, p. 87.

⁴⁷ アグスティン・サンチェス・ビダル、『ブニユエル、ロルカ、ダリ——果てしなき謎』（野谷文昭、網野真木子訳）、白水社、1998年、143頁。

そしてこの二作品については、「このように、『蜜は血よりも甘し』と『アンダルシアの犬』のあいだには多くの接点が見られるのであり、それゆえ、エウヘニオ・モンテスのように事情を熟知した人間（ただし彼だけではない）が、このブニュエル・ダリの合作映画では『蜜は血よりも甘し』なる主題が表現されていると考えたことはもっともだったのである⁴⁸」と分析される。つまり、ここにおいてまず「アンダルシアの犬」と「蜜は血よりも甘い」の類似が、そして、ここではその是非を別として、著者によって前者の主題と見なされている「蜜は血よりも甘い」という言葉が、仲間内の符牒、恋人どうしの秘密の言語のようなものとして捉えられている。外部にいるバタイユがその符牒を分け合っていたとは思えないが、奇妙な、ある美学的な共鳴をとおして、あるいは当事者との交流をとおして、それらを共有していたと推測することも可能となるだろう。

一方、ここでダリによる参照元として『マルドロールの歌』が想起されるのはごく当然のことである。実際のところ、その「第2の歌」で扱われるテーマには、少なくとも類似点が認められる。「針でお前の顔を縫い合わせ⁴⁹」や「絶えず、河のように、陰惨な蒼穹に向け飛翔する無尽蔵の精子⁵⁰」、また「私はもう片方の手を伸ばし、彼の頭を引きちぎった⁵¹」や「死んだ男の腐敗した胴体⁵²」等々の語群は、キャンバスに描かれたモチーフを思わせる。ただし、この作品がダリの創作に影響力を持っていることが間違いないとしても、ことタイトルをめぐっては疑問が残る。同じく第2の歌には「ああ、厳密な数学よ、お前の深奥な、蜜よりも甘い教えが、すがすがしい波のようにこの心に入り込んでからずっと、私はお前を忘れたことはない⁵³」と語られる一文が見られるが、ここで「蜜よりも甘い」という表現は、聖書の記述を思わせる常套句にすぎない。そこで興味深いのは、ダリがその常套句を文字どおり逆転させた点である。この逆転によりダリは、ロートレアモンの描く光景、リディアの妄想、画家自身の強迫観念を混ぜ合わせている。

また、これに関連して、サンチェス・ビダルによるもう一つの指摘が注目に値するものとなっている。「1929年というごく早い時期に、ジョルジュ・バタイユは、ダリの絵画作品におけるロートレアモンの痕跡をすでに探り当てていた」と語り、死に瀕

⁴⁸ 同書、144頁。

⁴⁹ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 86.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁵¹ *Ibid.*, p. 125.

⁵² *Ibid.*, p. 94.

⁵³ *Ibid.*, p. 101.

する犬の咆哮とそれに応える叫びをバタイユが想起する箇所を引用し、「こう書きつけたとき、バタイユはロートレアモンの詩集の第1の歌の、凄絶な第8連を思い浮かべていたように思われる⁵⁴」と続けている。だがそもそもダリとブニエールが描き出したイメージ、腐敗した驢馬や剃刀などの要素も、周囲の芸術家から受けた詩的な影響や彼らの交流関係を参照するものなのである。暗示に富んだそれらのイメージを取り出し、とりわけフランスでいち早く作品間の結びつきを示唆するバタイユの記述は、期せずして彼らが共有する波長に干渉しているかのようでもある。

ダリの想像において蜜は快楽と結びつけられることがあり、例えばその自伝においては、「今一度、私は自分の身体から、蜜よりも甘い、あの孤独な快楽を引きずり出した⁵⁵」と明言する。そしてガラとの情事を語る際には、「そして私は、彼女の血の味が私の口を満たすまでその唇を乱暴に噛み、蜜よりも甘いその液体を味わうことができた⁵⁶」と表現していた。あるいは幼少期の記憶を辿って語られる紅茶のエピソードもまた、同様の主題に深く関連している。ナポレオンの肖像が描かれた容器、次々に手渡されるカップに、ダリは想像を膨らませる。「マテ茶を含んだ皇帝のふくよかな横腹、そして皆で回した大きな銀色の子供用カップによって、私は母の血よりも甘い蜜入りの液体と、少しのウルスリータの唾液と、そして小さな容器をとおしてその内臓から私のもとに流れてきたナポレオンの威風堂々とした力強さとをいつときに汲みつくることができた⁵⁷」。同じエピソードは『秘められた生涯』でも引き合いに出されている。

「私にとっては蜜よりも甘い、生ぬるい液体を飲み込んだものだった。その蜜はと言えば、周知のように血そのものよりも甘い、というのも母は、私の血は、常にそこにあったのだから⁵⁸」と語られる際には、血と蜜との比較がきわめて両義的なものとなっていることが分かる。性的幻想や誇大妄想が錯綜するこの芸術家の空想においては、血と蜜もまた判別困難な後味を残すのだろう。

自らの性的嗜好を強く打ち出すロルカは「ウォルト・ホイットマンへのオード」で、「男がそれを望むのなら、翌朝の血に塗れた森に快楽を求めないことも正当である⁵⁹」と言明した。これを踏まえ、血にまみれた欲望を女性に投影し、孤独な快楽と対置することもできるだろう。しかしここでダリが話すのは、ある意味でバタイユの「花言

⁵⁴ アグスティン・サンチェス・ビダル、前掲書、261頁。

⁵⁵ S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, op. cit., p. 221.

⁵⁶ S. Dalí et André Parinaud, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dalí*, op. cit., p. 94.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁸ S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, op. cit., p. 5.

⁵⁹ Federico García Lorca, « Oda a Walt Whitman (Ode à Walt Whitman) » (1933), *Poeta en Nueva York* (1940), *Poet in New York, a bilingual edition*, New York, Grove Press, 2007, pp. 152 et 153.

葉」に近いものである。花卉から分泌される催淫剤としての蜜、生殖器官から滲み出る甘い液体にすすんで目を向けるダリにとって、少女の美しさ、蜜の甘さは、外観によって覆い隠されるべき欲求を直接に参照している。また他方、血がセクシュアリティに結びついているとして、それはまた血を成分とする母乳を喚起しもする。そうであれば、「蜜は血よりも甘し」の蜜に孤独な快楽を、血に女性を対応させる解釈はふさわしくないものになってしまう。血より甘い蜜はもはや蜜ではなく、蜜より甘い血はもはや血ではなく、口に出されればその指し示す対象は混じり合う。そして上記二つの文章もまた、等価的なものとなるのである。1975 年にダリは、「私は常に『蜜は血よりも甘い』と言っていた」、「そうでなければ、意味をなさない⁶⁰」という趣旨のことを語ったと伝えられているが、自伝の草稿を見れば、少なくともいくつかの場面において「血は蜜よりも甘い」が重要な一文として現れていることは認められる以上、この晩年の告白さえ決定的なものではない。ともかく、タイトルの帰属や出典をめぐり、「シュルレアリストの道化」たるダリの言説に人々が踊らされ続けていた事実は間違いない。そして意図せずともバタイユがそこに加担することによって、この作品の名やアイデンティティが今なお揺らぎ続ける結果となったと言えよう。

（３）秘境探検家と前衛作家

1930 年の第 8 号において、レリスによる記事『「死せる頭」あるいは錬金術師の女』に伴う形で掲載されたマスクの写真もまた、議論を巻き起こした素材である。ウィリアム・シーブルック考案のマスクをかぶった女性を被写体とし、『ドキュマン』誌に転載されたこれら計 3 枚の写真の帰属をめぐっては、マン・レイとボワファール、シーブルックの名が相ついで挙げられ、混同されることがある。この記事の執筆に先立ちレリスはシーブルックと出会い、いくつかの写真を彼から受け取ったとされている。

マン・レイは 1929 年頃からシーブルックが興じるサドマゾ的享楽の光景を写真に収めていたこと、またときには女性の見張り役を任されることがあったことは、よく知られた話である。シーブルックが抱く幻想の共犯者である彼女が巻きつける首輪もまた、シーブルック自らが考案しマン・レイとともに作成したものに他ならない。対象を見上げることを強い、嚙下や呼吸の際に身体に負荷をかけ、その代償としてパートナーをより強く縛りつけるこれらの装置は、顔を否定し身体機能を制限する。ボンデーやレザーなど、現代ではその界限のアイコンともなっている諸要素を作品に昇華

⁶⁰ S. Dalí et André Parinaud, *Confesiones inconfesables* (Aveux inavouables), Barcelona, Bruguera, 1975, p. 109 (note 1).

したシーブルックとマン・レイは、『ドキュマン』やシュルレアリスムとの関係に関してもその名を刻んでいる。これはまた一方で、『ドキュマン』の時代においては、上記の要素も学問的対象のような仕方で眺められたということであり、さらにそれが民族誌学を自己演出の舞台装置として用いるシーブルックによって実現されたことは示唆的である。仮面論を扱う論考は多く存在するが、これらの写真は、その主題を離れたところでも論争を巻き起こしていた。

まず、記事の題名のすぐあとに配置された写真については、以下のように言われている。「我々が出発点としたこの写真は、1979年にニューヨークで出版された写真集において、トリミングされることもなく、マン・レイの作と見なされている⁶¹」。これに続く記述にもあるとおり、1985年にはロザリンド・クラウスとジェーン・リヴィングストン、ドーン・アデスによる『炸裂—固定』において、まったく同じ写真がボワファールを作者とする、ポール・ゲティ美術館収蔵の作品として複製されている。他方、レリスがシーブルックから受け取った写真がマン・レイの手になる作品であると示唆する通説に関しては、フランソワーズ・ルヴァイヤンが、「レリス氏の語るところによれば、あるとすれば複製用のもののみがマン・レイに帰せられうるのであって、原本はたしかにシーブルックのものである⁶²」と証言している。とはいえ、先に述べた逸話を踏まえれば、その写真がマン・レイに、あるいは当時マン・レイの助手を務めていたボワファールに属するものと信じられることにも不思議はない。また、このように帰属が曖昧な状態に留まるのは、シーブルックという作家の信用のなさにも由来しているだろう。ただしこの点に関しては、レリスの言うとおりの、少なくとも『ドキュマン』誌に引かれた写真をマン・レイのものと見なすのは困難である。その根拠は、シーブルックの書簡の記述にある。そこでは、これらの画像を複製する権利を、アラゴンの代理として求めるべく、マン・レイがシーブルックに一筆したためたという事実が見て取れる。

私のマスクの最高のネガをパリで持っているのはミシェル・レリスだ。君たちが問い合わせたものや、それよりもっといい写真もある。レリスは、そこから抜粋して『ドキュマン』誌に掲載する独占的権利を持っている [...]。しかし、仮にそれでもアラゴンが意欲を失わないというのであれば、私はここに、レリスが彼

⁶¹ José Vovelle, « Corps agressés ou érotiques voilés, de la photo à la peinture surréaliste », in Mady Ménier (dir.), *De la métaphysique au physique*, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 162.

⁶² *Revue de l'Art*, 1986, n° 73, p. 69.

に喜んで渡すかもしれない仮面の写真のどれでも、出版することを許可しよう。
ただしその譲渡は、分かるだろう、完全にレリス次第だ。これで君が彼と直接やり取りできるだろう⁶³。

ネガを渡したという記述も、上述のレリスの証言を裏づける。あるいはこれらが演出の巧みなシーブルックのなせる業なのかもしれないし、彼が主導権を取ることに優れていたのは、マン・レイやレリスとの関係にも見て取れることである。とにかくここで、シーブルックが許可を与えうる権利者であったことは確かだろう。

そしてここでも、ダリの「陰惨な遊戯」と同種の争いが繰り広げられている。この点に関して唯一の鍵となったのは、レリスとシーブルックの交流であった。このうねなく『ドキュマン』的なイメージとして機能しているこのマスクが、シュルレアリスト的オブジェとして回収されなかったのは、まさにレリスの人脈のなせる業である。そうであれば、人と人とのつながりをめぐる環境が、各立場で用いられる資料の選択を決定づけたと言うことも誇張ではない。

そしてこれは同時に、当時の『ドキュマン』グループとシュルレアリストたちの興味対象の重なり合いを示唆してもいる。事実として彼らは同じ時期に、一つの作品のあとを駆けて回っているのである。各立場の美学に含まれうる対象の範囲の近接性は明らかであり、ダリやシーブルックのマスクの他にも、例証を見つけることは可能である。その一つとして、デスノスが『ドキュマン』において論じ、ブルトンが『第二宣言』で言及したグリモワール、『アブラハムの書』が挙げられよう。この『アブラハムの書』を現代に伝えた著者は、賢者の石を発見したとまことしやかに語られるニコラ・フラメルである。フラメルによる『象形寓意の書』は、彼が不思議な啓示ののちに手にした錬金術の極意が記された書物を自ら解説したものという名目で、15世紀に完成されたと言われている。『ドキュマン』誌の記事と『第二宣言』の双方は、ほぼ同時期に同じ題材を扱っているのだが、ここでブルトンはその奇妙な符合に力点を置いている。彼は「デスノスと私が、ある同じ時期に、同一の関心事に夢中になっていたことは疑いようがないが、私たちはお互い完全に無関係に、独立して行動していた⁶⁴」と述べ、また彼らの間で「アブラハム」の名が口に出されたことはないと言明している。

⁶³ Lettre de Seabrook à Man Ray, citée dans Janine Mileaf, *Please touche*, Hanover / London, Dartmouth College Press / University Press of New England, 2010, pp. 212-213.

⁶⁴ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 818.

これに関しては、次のような事実関係を踏まえておくことが望ましい。デスノスがニコラ・フラメルとの関連で言及するグリヨ・ド・ジヴリによる『妖術師、魔術師、錬金術師の博物館』は1929年初めに出版され、まずレリスがこの著作についての書評を書き、同年の『ドキュマン』第2号に発表した。のちに加えられた注釈でブルトン自身も言及したリヴィエールの解説によれば、『アブラハムの書』を選出したのはレリスであり、編集委員がデスノスに記事を書くよう要請した。デスノスはこれまでその名を耳にしたこともなく、加えて引用された図版は、バタイユによって選択されたものであったとされる。マリー=クレール・デュマの言うように、ブルトンもまたジヴリの著作を読んでいたと考えるのが妥当であるし、当のジヴリが率先して体现して見せたオカルト趣味をめぐる気運の高まりを考えれば、この偶然の一致もさほど驚くべきものではないことが分かる⁶⁵。

なお、デスノスが『ドキュマン』誌に寄せた記事に添えられた図版は計3枚である。以前からこの雑誌に色濃く影を落としていたレリスのオカルト嗜好、ならびにバタイユの古代芸術への傾倒と関連づけることも可能であるため、これらを『ドキュマン』的な図版と呼ぶことも自然なことと思われる。一方でそのうち二つの図版は、『第二宣言』において、「シュルレアリスト的絵画⁶⁶」の名にふさわしい寓意画とされたものに他ならない。もちろんブルトンはデスノスによる解釈の「凡俗さ」を批判するのだが、これらは今一度、ブルトンと『ドキュマン』グループが同一の対象の周りに留まっていた証左として機能する一例となる。

これら派閥の興味対象が重なる部分があるとすれば、その資料の選択は一部において、芸術家や作品を回収するべく起こった競合の情勢に依存していた。そうであったとしても、それら資料の扱いは、各々の美学的な立場に裏打ちされ、また各立場の戦略を強固なものとしていく。

3. 前衛作家による視覚資料の利用

前衛作家と民族誌学者、そしてメセナによる交流の場として機能した『ドキュマン』誌で参照される資料選択をめぐる文脈は、以上のとおりである。詳細に検討してみる

⁶⁵ Marie-Claire Dumas, « 1929 – Lieux de rencontres à propos du “Mystère d’Abraham Juif” de Robert Desnos », in *Ecrits d’ailleurs, Georges Bataille et les ethnologues*, op. cit., p. 169.

⁶⁶ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 819.

と、『ドキュマン』誌に貢献した写真家の名前はそう多くはなく、また多くの視覚資料はオリジナルの作品ではなく、方々から持ち寄られたものである。しかしながら、『ドキュマン』誌の画像が参加者の、とりわけバタイユの美学を表明する資料と見なされていることもまた事実と言える。ここでは他者により作成された視覚資料が、バタイユをはじめとする作家たちによって、いかに彼ら自身の論を裏づけるべく用いられていたかを探りたい。これは前衛作家による他分野の知識や資料の扱いという、本論文の全体を通底する主題にも関わる要素である。

（１）芸術作品でない資料の回収と活用

ジャン・バブロンは、マケドニアの貨幣の分析を行うにあたって、ジロードン制作と記載された写真を用いている。その中立的な写真は、扱われる題材にもあいまって、記事が呈する学術的な様相を強調する。このジロードンの名は『ドキュマン』誌において、とりわけ芸術作品の複製とともにたびたび現れており、対象はドラクロワからピカソ、ミロにまで広がりを見せる。執筆者の手によるオリジナルでない芸術作品や民族誌学的資料の写真は、文字どおり資料としての意義をしか本来持たないものであるが、ここではとくに注意すべき事項をいくつか指摘しておきたい。

まずジロードンが収める対象の幅広さは特筆すべきものであり、『ドキュマン』誌にも比較可能な雑多性を示していることが分かる。ルーヴルとかつて独占契約を結んだブラウンをはじめ、当時の高名なフォトエージェンシーに対抗するため、設立者のアドルフ・ジロードンが社是としたのは、「芸術家と学者の顧客」に「あらゆる芸術の、あらゆる時代の⁶⁷」写真を届けることであった。このため、資料としての質を満たす必要があるとはいえ、最優先事項は対象の多様性と写真そのものの数となる。

この雑多性ならびに量的豊富さ、そして前衛作家による流用という構図は、種類の多様さと資料としての正確さを最大の武器としたウジェーヌ・アジェと、彼の写真を転用したシュルレアリストとの関係を思い起こさせる。『シュルレアリスム革命』誌の第7号には、アジェによる写真が複数枚掲載されている。表紙に1枚、雑誌中の文章を飾るように置かれた2枚の写真は、アンドレ・マッソンの作品やマン・レイのものと同一ように、『シュルレアリスム革命』誌のレイアウトに溶け込んでいる。撮影者の名前を奪われ、ときにタイトルを変更されたこれらの写真は、日常を切り取ることでより幻想的な領域を予告するシュルレアリスト的美学を体現するかのようでもある。

⁶⁷ Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & Georges Giraudon, Une bibliothèque photographique*, Somogy éditions d'art, 2005, p. 28.

マン・レイのアトリエから掘り起こされ、デスノスをはじめ当時の作家たちに称賛されたアジェの写真は、しかしながら本来シュルレアリスムと関連づけるのは困難な資料である。その写真家としての態度や対象の収め方に、たしかに現代的あるいは芸術的と呼ばれるべきものが認められるとしても、少なくとも彼の製作に固有の思想は認められず、まして前衛芸術に結びつけられる要素を見つけることは難しい。

アジェの写真がシュルレアリスト的なのではなく、作家たちがその写真に与えた用法こそが現代的なの다는ことは、多くの研究が認めるところである。「彼の作品は、その主要な利点が資料的な価値に存するような写真になによりも関わっているのだが、それは程なく、シュルレアリストたちにより聖別された幻想のすべてが結晶化する対象と化す⁶⁸」。資料的意義を有したこれらの写真がシュルレアリスムに回収されたのは、彼らが膨大な数のなかから、自らの美学にかなう数枚の写真を選択したからに他ならない。

ウジェーヌ・アジェによる仕事は膨大な成果に結実し、彼はその制作年代（およそ 1895 年から 1927 年）と並行して、様々な歴史収集家、パリ市立資料館やパリ市立美術館（カルナヴァレ美術館）、国立図書館、歴史的記念物局などに、あるいは建設業者や芸術家に売却していた。これら資料の総体が個別の美学的言説に吸収されるのは、1925 年、シュルレアリストがこれらを見出し掲載したことに端を発し、1929 年、ドイツ新興写真に表される写真的感性への同化がこれに続いた。このようにして、一万に及ぶ資料をめぐる多彩な、ただし部分的な検討が始まった。各立場は、既存の美学的あるいは形式的主張を支えるべく行われた選択の結果を眺める⁶⁹。

「彼は 1888 年に写真を撮り始め、1890 年頃には芸術家のための写真資料を独学で作成するようになった」と伝えられるとおり、アジェもまた、ジロードンのように商業的な目的で写真を撮り続けた。「続いて 1897 から 1898 年頃、すなわち古きパリ委員会が創設された時代、百貨店の隆盛の煽りを受けた市井の労働者や、消えゆく運命にあるパリの古びた界限を一貫して写真に収め始めた⁷⁰」。その成果として実現した雑多

⁶⁸ Guillaume Le Gall, « Atget, figure réfléchi du surréalisme », *Études photographiques*, n° 7, Mai 2000, non paginé, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/208>, consulté le 20 juin 2014.

⁶⁹ Rosalind E. Krauss, « Photography's Discursive Spaces » (1982), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London, The MIT Press, 1986, p. 144.

⁷⁰ La page du site internet de la Bibliothèque nationale de France consacrée à Eugène Atget, [En ligne], <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/01.htm>, consulté le 20 juin 2014.

性と量の多さが、各陣営の望む争点を見つけ出すことを可能とする。

この点で、『シュルレアリスム革命』誌最終号に掲載されたアラゴンの主張は興味深いものである。「現代性とは、ある対象の感性的な今日性を伝える時間的機能であり、これらの対象は本質的な革新性を特性とするのではなく、その効果は、表現価値にまつわる新しい発見によっている。もしくは、それまで対象に認めていた用法を凌駕し忘れさせてしまうような、斬新な用法を私たちが見つけ出した対象である⁷¹」。シュルレアリストが過去に属する芸術家を回収し同一化するための論理が解説されており、その鍵となるのは対象物の新たな用法である。その実例は豊富に見つけられるが、これまで目を向けられなかった副次的な部分に重点を置き自らの創作との共通点を探す手続きは、中世ナンセンス詩を扱う際などにも一貫したものであった。アジェをめぐっても、その口実となるのは、パリを対象としながらも顧みられることのない部分を映し出す彼の習性である。そうして再び見出されたパリの景観を写した写真に、シュルレアリストがまた新たな用法を与えることにより、アジェの視線が切り取る忘れられた風景は、さらにその風景に潜む秘密の次元を明かす手がかりとされたのである。

他方で、「ウジェーヌ・アジェの承認は一般的なものでもあった」と語られるように、1928年5月には、アジェの写真が「ナダールの写真と同様の地位で展示されている」ばかりか、同年11月ブリュッセルの展示においても、「その業績は現代写真を体現するとされるその他の作品に囲まれている⁷²」。ここにはベレニス・アボット、マン・レイ、エリ・ロタールらの名が連ねられていることから、『シュルレアリスム革命』または『ドキュマン』誌時代の前衛芸術家との結びつきの強さが見て取れる。

とはいえ、このような操作はある意味でありふれたものであり、この時代にたびたび見られる行為でもある。「過去を消費可能なものに変える写真は、抜け道である。どのような写真のコレクションも、シュルレアリスト的モンタージュの、歴史のシュルレアリスト的圧縮の実践となる⁷³」ことに加え、アジェの他ならぬ中立性や周縁性が、ブルトンによる回収を可能としたのである。アジェが収めた「小規模の、古ぼけた消えゆくパリ⁷⁴」とは、まさしくクリフォードが言及した「ある種のパリ」であって、またこの際に念頭に置かれていると思われるベンヤミンが言明した「小世界」たるパリである。写真から蘇るパリは現代の神話の舞台となるミクロコスモスであり、「ここ

⁷¹ Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 58.

⁷² Guillaume Le Gall, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », *art. cit.*

⁷³ Susan Sontag, *On Photography* (1977), New York, Anchor Books, Doubleday, 1990, p. 68.

⁷⁴ *Ibid.*

にも交差点があって、そこでは通行の流れの向こうで幻想的な標識が光を放ち、思いもよらない出来事の類似や出会いが組み込まれている⁷⁵」。ソントグの言葉を借りるならば、「きわめて局所的で、民族に固有な、階級に結びついた、時間の設定された⁷⁶」、普遍的でない超自然がここに見出されうる。この局時的なマイクロコスモスは、『ナジャ』をはじめ、写真を用いた一連の作品においても想起されるものとなっているだろう。

また、現代芸術との同一化が恣意的な選択に基づくものだとしても、世俗的な対象を作品に仕立て上げるアジェの行為は、バタイユの心をも動かしたようである。ある草稿においてこの作家は、「アジェの写真とマン・レイによる興味深い試みのあとで、ひどくうんざりさせるような技術的曲芸以外のものを、専門の芸術写真家が作り出せるようには思われない [...]。ジャック=アンドレ・ボワファールによる優れた写真については、その例外とすべきだろう⁷⁷」と記している。1924年から1929年にかけてマン・レイの助手を務めたボワファールは、『ドキュマン』誌に欠かせない写真家である。

ここでバタイユがアジェを称賛するように、『ドキュマン』誌の参加者がたびたび参照するジロードンもまた、周縁的なものに興味を示し、対象の価値を問うことなく収集し続けた第一人者であった。ジロードンの特色は大作にこだわることなく、むしろすでに他者に目を付けられている大作には力を入れず、競合者が少なく、かつ利用価値のある写真を執拗に収集したことにある。このため彼は1890年前後からすでにトロカデロの所蔵品の写真を集め始める。また一方1894年のカタログには、パリ国立図書館賞牌部に保管されている貨幣や土器が名を連ねている。この大作以外の作品を収集し事業に活かすという信念は、晩年まで衰えることがなかった。アドルフ・ジロードンが息子ジョルジュに事業を委ねる前の最後のカタログは装飾芸術をテーマとし、留め金やインク壺、大杯などが提示されている。

写真家は1921年にも、ジャンル別に分けられたカタログの完成を息子に急かすなか、トロカデロ所蔵品のカタログを、「自社にとって最も重要なものと思われる⁷⁸」と書き残していた。その精神を引き継ぐ息子は、パリの画商ピエール・ローブやその他絵画の収集家たちと親交を深め、ミロやピカソ、ブラックといった画家の作品をリストに加えていく。『ドキュマン』においても複製されることとなるこれら一連の名を見れば、

⁷⁵ Walter Benjamin, « Le Surréalisme, Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 122.

⁷⁶ S. Sontag, *On Photography*, op. cit., p. 53.

⁷⁷ G. Bataille, « Deuxième groupe de photographes », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 122.

⁷⁸ Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & Georges Giraudon, Une bibliothèque photographique*, op. cit., p. 45.

ジロードン親子の選択の鋭さは、まさに時代を捉えたものであることが分かる。

ただしこれらのすべても、アフリカ文化への熱狂や現代芸術の支持などとはほど遠く、実利的な目的において行われている。作品の複製としての写真は芸術作品ではなく、そこに主張があるべきではなく、対象を愛する必要もない。対象を審美的視点で扱うことをしない彼らの写真は、ただ利用価値が問われる資料を提示する。科学的態度を思わせる作法で対象そのものを提示したうえで、それを受け取る者に効果を与えることを狙うという、ドゥニ・オリエが語ったような『ドキュマン』誌の試みといかに親和性が強いものであったかが理解されよう。

加えて、主な目的が事業の発展にある事实は、購入者の意図に応じて自由に写真を用いることをたやすくするため、この意味からも『ドキュマン』の執筆者にとって都合のよいものであったといえることができる。オリジナルでない他者の写真の流用はこれ以外にも頻繁に行われており、ナダールによるポートレートやその他フォトエージェンシーの写真など、本来バタイユの美学に沿うものはなにも持たないはずの写真が、作家の論を修飾する形で用いられる。

たしかに写真というものは、まったく異なる文脈において新たな役割を与えられることをほとんど宿命として有している。これに加え、上記のような視覚資料の活用は、なにより時流に沿ったものでもある。写真に対する情熱が強まるなかで、これら前衛作家が特別な位置を占めているわけではない。その理由の一つとしては、1920年代の写真をめぐる状況を挙げることができる。とりわけ『ドキュマン』誌の時代は、印刷費用や流通速度を理由に、新興のフォトエージェンシーが早い成功を収めた時期でもあった。

1924年、バート・ガライはロンドンに赴き、現在のキーストーンの前身となるフォトエージェンシーを創立する。弟アレクサンドルの力を借りながら、同年ベルリンに、1927年にはパリに支局を開設した。ヨーロッパ内に広げられたネットワークを武器に「フランス出版界の筆頭御用達の一員⁷⁹」として名を連ねるキーストーンは、ワイドワールドなどと同様、設立後瞬く間に成功を収めた。一方のワイドワールドもまた、1927年にフランスへ上陸している。「キーストーンと同年、1927年にニューヨーク・タイムズは平和通り16番に、ついでレオミュール通り106番に事務所を設置するとともに、フォトエージェンシーを創設した。このワイドワールド、資本金30万フランの株式会社は、キーストーンの直接競合者となる⁸⁰」。

⁷⁹ Françoise Denoyelle, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*, op. cit., p. 87.

⁸⁰ Ibid.

異国の生活実態や時事問題を世界に伝えるこれらの写真素材が、『シュルレアリスム革命』誌や『ドキュマン』の参加者をも魅了していたことは疑いようがない。むしろ、その実利的な側面が、芸術の分類や美の規範をすすんで問いいただく前衛作家の活動を後押しした面もあるだろう。実用的な観点から撮られたこれらの写真は、そもそも芸術的意図を含んだものとしてよりも、注目を集めることが期待できる商業的な消耗品として生産されるものであり、自らを美術誌と規定することを拒んだ『ドキュマン』の立場には馴染みやすいものであった。シーブルックが直接アフリカに赴き撮影しレリスが転載した数点の写真には、ワイドワールドの名がクレジットされている。この事実もまた、フォトエージェンシーが求める写真と『ドキュマン』誌が提示しようと望む風景の近接性を示している。

さらに、実際にバタイユがこれらの写真を用いて自らの論証に活用していく例も見られる。例えば継続的に書かれた時評欄部分の批評辞典において、「駱駝」、「人間」の項でバタイユが自身の論評の例示として並べるのは、キーストーンの商品である。動物園で佇む駱駝や、毛皮の展示として吊るされたギンギツネは、文章全体というよりも、ある一文を抜き出しそれを視覚化する目的で用いられている。この時点で写真と文章との関連はさほど深いものではないように思われるが、一方、他者の写真に着想を得たうえでバタイユが自らの論を展開していくこともあった。例えば1930年の第1号の、同じく批評辞典の「空間」と題された項でバタイユが担当するごく短い部分は、計4枚の写真に伴われていた。空間というものの概念とそこで生じうる現実について、その非連続性を強調するバタイユは以下のように語る。

なぜかを説明することはできなくとも、女性に扮した猿が空間のある一区分でしかないようには思われない。実際のところ空間の威厳というものはかくも見事に確立し、星々の威光にも結びつけられているために、空間が同類を食らう魚になりうると表明することは突飛なものとなってしまう。空間が、とてつもなく非合理的な黒人たちによって執り行われる醜悪なイニシエーションの儀の形を取るなどという場合には、空間はなおいっそうのこと失望させるようなものとなるだろう⁸¹。

空間の概念とそこに潜む現実の異様さの対比という問題は、不定形という主題にも

⁸¹ G. Bataille, « Espace », *Documents*, n° 1, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 41.

関連づけることが可能となる。形式が開かれ、「哲学者の要領⁸²」という言葉で示唆される同質性が失われる特殊な空間をバタイユは想定するのだが、その際の形式を具体化するのには、他者によって作成された記録写真である。バタイユはキーストーンとワイドワールドから2枚ずつ、計4枚の写真を引いているが、その画像と文章を見比べれば、この論考が既存の写真から出発したものであることは確かと思われる。

こうしてこの作家は、現実を切り取った既存の写真を用いて、そこに個人的な意味を与えていく。その手法は、先に述べたように視覚資料の増加を許した状況ともあいまって、時流に沿ったものとも見なされうる。事実、そのような回収はバタイユのみでなく、ブルトンやその他同時代の作家たちに共通して見られる所作となっている。とくにここまで見てきたフォトエージェンシーとの関係や、それらの写真を自らの美学に取り込む活用法をめぐっては、バタイユとブルトンの間にも見事な対称が見られるのであり、「ブルトンの写真コレクションは、フォトエージェンシーや美術館、ならびにシュルレアリストグループ周辺の個人から取り寄せた印刷物を含んでいる⁸³」。ハンプルグの美術館から取り寄せたオセアニア文化の複製、バーゼルに所蔵されたオランダ領ニューギニアの品々の写真、そしてジロードン社による先コロンブス期アメリカや南アメリカ芸術の写真が各コレクションに編入されているという。その隣には、稲妻を収めたワイドワールドのパリ支局名義の写真が保管されている。『シュルレアリスム革命』誌に掲載された芸術品や工芸品の複製の大部分がこれらのファイルに収められている⁸⁴」とことから、ブルトンが資料を選択するにあたって、バタイユが『ドキュマン』誌において行ったのと同じように、既存の記録写真から着想を得ていたことがうかがえる。またここで興味深い指摘は、『シュルレアリスム革命』誌に掲載された写真のなかで、「わずか18枚のみが暗室で、あるいは慣れ親しんだ対象物を計画的に再配置することで操作を加えられ、それらが奇妙な印象を与えるようになっている。だが一方でこのような写真画像に対する干渉は、しばしば『シュルレアリスティックな写真』を区別する特徴と見なされている⁸⁵」というものである。

これを踏まえるならば、フォトエージェンシーを含む既存の写真の利用という点において、『ドキュマン』誌と『シュルレアリスム革命』が少なくない類似を見せていることがまず理解される。そればかりか、多くの場合画像を加工するのではなく、切り

⁸² *Ibid.*

⁸³ Hazel Donkin, *Surrealism, Photography and the periodical Press*, thèse University of Northumbria, 2009, p. 57.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

取られた風景そのものを提示することで読者の視覚に訴えかけ、そのうえで異なる意味を生じさせることを目指すその行為もまた、同列に語られるべきものとなる。

このように、『ドキュマン』誌における視覚資料の活用を検討する際には、『シュルレアリスム革命』誌は避けてとおることができない。写真の利用という点では、両者をめぐる確かな連続性が認められるのである。デスノスの文章に添えられたボワファールによる写真が『ナジャ』のそれを思い起こさせるという事実のみではなく、彼らの写真の活用法には、注目すべき共通点が認められる。第一に、既存の写真を流用し、異なる要素と突き合わせることによる衝撃を目指すその意図が挙げられる。そして、写真が一貫性を提示するような形で置かれ、ときに文章を抜きにしても、写真どうしの関連を探らせるように促される。この意味では、まさに『シュルレアリスム革命』こそが先駆者であり、その試みは『ミノトール』誌にまで受け継がれている。しかし以上のような類似点がある一方で、なお両者が重なり合うものとは捉えられてない以上、その決定的な違いを作るものは資料を回収するまさにその仕方、既存の写真から着想を得る際の手続きにあると考えられる。

掘り起こされたアジェの写真の、世俗的で凡庸であるがゆえの現代性を強調するブルトンは、遺跡を発掘する考古学者のように、その写真が伝達しうるシュルレアリスト的な都市たるパリを想像のなかで再構築する。『ナジャ』で提示される写真もまた、上記の特徴を大部分において踏襲するものである。「ブルトンの『ナジャ』のためにボワファールが制作した、まったく凡庸な画像」が「1929年に『ドキュマン』に向けてボワファールが収めた、例えば足の親指に関するジョルジュ・バタイユの論評用に用意された写真など、凡庸さの度合いは低いものの、なお単純な写真⁸⁶」と対比されるとおり、ブルトンは異様な対象を選ぶことなく、そこにある平凡な情景を抜き出すことによって異質なものを暗示することを狙う。そして実際のところその写真は、これから起こるべきことを予告する要素に、そして意図的なものであったか否かは別としても、ブルトンが記す物語に関連づけられうる要素に富んだものとなっている。

デスノスが用いたボワファールの写真が、『ナジャ』での用法を強く思い起こさせるものであることは繰り返し指摘されている。「ピグマリオンとスフィンクス」のために撮られた写真は、「ボワファールが『ドキュマン』のために活動を始める前年に作成したもの、アンドレ・ブルトンの『ナジャ』に発表された12枚のパリの写真と密接に関

⁸⁶ Rosalind E. Krauss, « Photographic Conditions of Surrealism » (1981), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, op. cit., p. 101.

連している⁸⁷」ことは否定しがたいだろう。つまりアジェ風の、ただし転位されたアジェ風の写真を実現するべく、前衛芸術家がその中立な写真を模倣するのである。

事実、デスノスは写真に関しては『ドキュマン』誌の参加者のなかでも目利きであり、アジェの写真も収集していた。さらに「ミシェル・レリスによれば、デスノスは主に雑誌のレイアウトを担当していたという⁸⁸」。そのため、デスノスの希望により撮影された写真とバタイユの文章に添えられた写真との間に一貫性を見つけづらいことにも不思議はない。『ドキュマン』に掲載されたボワファールの写真がひとまとめにして語られないのも、このような選択の自由度が理由となっていると考えられる。

『シュルレアリスム革命』においては資料の選択、レイアウトについてまでブルトンが主に決定権を持っていたことが見て取れるのに対し、『ドキュマン』ではレリスが資料の選択を任されることもあるなど、ブルトンのもとから逃れてきた作家たちがより自主的に活動をしている様うかがえる。ブルトンが用いる写真が、その選択や対象という点で雑多なものであるとして、『ドキュマン』誌の雑多性の実情は、各参加者の嗜好を重ね合わせた混沌状態、それゆえの出会いや衝突そのものであるため、共通点を探すことは難しい。そしてバタイユはジロードンらの写真を用いる一方で、そこで見出した技法を流用しながら、ボワファールらとともにオリジナルの、自らの美学に沿う写真を作り出していく。

ブルトンとバタイユの双方に仕えたボワファールは、それぞれの要求に応える形で、望まれたものを完璧に作り上げる技術者として名を馳せた特異な写真家である。注文に応じて作品を作ることを主な活動とした彼は、まずシュルレアリストの美学を体現し、ついで『ドキュマン』誌の思想を具体化した芸術家として歴史に名を残している。もちろんこの時代の写真家については、一部の独立した写真家を別とすれば、自らの作品としてよりも、むしろ他者の要求に従って対象を収めることを職務としていた事実が認められる⁸⁹。最終号の最終ページに載ったボワファールによる写真が、唯一『ドキュマン』においてテキストに従属していない写真であることも、それを強く示唆している。一時期マン・レイは主にモードの写真家として、ロターールは報道写真家として歩を進め盛衰を知ったこと、のちにボワファールは写真の道から遠ざかったこともまた、この時期の写真家の定まらない地位を表す事象として象徴的である。「モード写真は完全に独立した一つのジャンルとして主張された。様々な要因がスタイケン、

⁸⁷ Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover surrealism, Georges Bataille and Documents*, London / Cambridge, Hayward Gallery / The MIT Press, 2006, p. 178.

⁸⁸ *Undercover surrealism, op. cit.*, pp. 177 et 256 (note 1).

⁸⁹ Françoise Denoyelle, *Les Usages de la photographie, 1919-1939, op. cit.*, p. 177.

ドーラ、ホルストやマン・レイが活動した際の精神状態を理解させ裏づける。その全員が、繁栄する市場と出会ったのである。受け皿は豊富で、収めるべき婦人服は無数にあり、おまけに季節ごとに新しくなる。その写真は、ジャーナリズムの写真家よりもはるかに恵まれた条件で現像された⁹⁰」という文章が伝えたとおり、写真活動は、産業の情勢や注文者を得ることの難易に結びついた活動だったのである。

ともかく、両陣営の視覚資料の活用は、ボワファールを媒介として接近と差異化を繰り返していることが分かる。そこにあるリソースを組み合わせることにより通常の使用法を裏切る意味での異質性を浮き彫りにするシュルレアリストと、バタイユが用いるエリ・ロタールやボワファールの写真に見られるように、現実に含まれる異質性を可視化する文脈を提示するバタイユとの違いは、これら後者の写真を見ていくことで明らかとなる。なかでも『ドキュマン』誌の選び取った戦略は、美学と視覚資料の関係という点に関して、より極端なものに見える。テキストと画像を関連させ、また写真どうしの一貫性をほのめかす傾向が両者に共通しているとして、『ドキュマン』誌の視覚資料の活用には、偶像崇拝の否定とも呼ぶべき意図が見られる。以下では、その資料の活用、とりわけ既存の写真に見出される技法をいかにバタイユが自らの美学に取り込んでいったかを分析する。

なお、写真の操作という問題に関連して、興味深い指摘が一つある。ジロードンの名がクレジットされたマケドニア貨幣の写真は、著者自身が脚注で記すとおり、すべておよそ2倍に拡大されたものである。同じく国立図書館賞牌部所蔵の貨幣をバタイユが用いる際には資料の出所が明らかにされていないものの、同様に拡大されているなど、この両者を並べて見れば、バタイユの参照する資料もまた前述のジロードンのものであると考えることが自然である。シモン・ベーカーもまた、これをジロードンの手によるものと考えたうえで、次のような指摘を行っている。

しばしば図書館の読者用リクエストフォームの裏に書かれた、『ドキュマン』用の記事の残存する草稿は、画像の複製に関する指示を含んでいる。「正統的な馬」のためのオリジナルの写真も、その裏側に書かれたバタイユによる写真家への指示とともに残されている。貨幣はもともと薄い背景に配置されているようだが、バタイユは明確に、写真家は黒い背景に変え、その尺度を引き延ばすべきだと指摘している。このことは、画像を選ぶのみでなく、その複製の美的な質の決定に

⁹⁰ *Ibid.*, p. 278.

直接関与するバタイユの姿を教えるものである⁹¹。

問題の書き込みが写真家に対しての指示だと考えられている点に疑問が残るが、それを別とすれば、バタイユが写真に明確な意図を持って操作を加えていることの証左として重要な資料である。ただしこの操作も、写真家に対する指示というよりは、単にフォトエージェンシーに対する注文と捉えるべきだろう。事実、活動の初期である1889年のカタログにおいてすでに、「各カテゴリーについて、ジロードンは入手可能な判型と価格を記しており、それは写真の出所に応じて変化する⁹²」ことが確認されるという。これを踏まえると、国立図書館で撮られた所蔵物の写真であれば、拡大等の変更は問題なく行いえたと思像できる。これらフォトエージェンシーの写真は、より幅広い客層に売却するための資料であり、それゆえ柔軟な対応が可能であったことも、バタイユの狙いに合致する操作をたやすくしたのである。このように、この時代の雑誌において写真とともに表された美的価値観というものは、当時の写真を取り巻く環境、商業的な写真の隆盛やそれゆえのオブションの豊富さなどを最大限に活用した、周囲の状況に応じた部分も少なくない戦略の結果として現れているのであった。

（２）『ドキュマン』誌の美学を反映する写真の成立過程

ジロードン制作の写真資料がバタイユの指示により拡大されている事実は、それ自体として意味のあることではないが、『ドキュマン』誌に見られるその他の資料と関連づけることで、きわめて興味深いものとなる。バタイユの記事を飾った写真は頻繁に論じられ、今では広く知られているものの、これを視覚資料の流用という観点から眺め直すことは有意義である。その一例として、1929年の第3号に掲載されたカール・ブロスフェルトの手になる植物の画像が挙げられる。花卉が取り除かれた花や羊歯の先端部などが、3倍から20倍まで、それぞれ拡大され奇異な姿を見せている。

バタイユが『ドキュマン』に掲載したのは、ブロスフェルトの未公表の写真であった。美術教師である彼の作品は、なによりもまずクローズアップの手法を特徴としている。1928年にはパリで彼の作品集が出版されており、ここで多用されるクローズアップと拡大の手法は、すでに多くの読者の間で評判となっていた。この作品が植物に対する執着と正確さへの欲求を表しているとはいえ、これもまた元来は彼の職務のた

⁹¹ *Undercover surrealism, op. cit.*, p. 35.

⁹² Monique Le Pelley Fonteny, Adolphe & Georges Giraudon, *Une bibliothèque photographique, op. cit.*, p. 31.

めの資料であり、芸術作品としてではなく、芸術作品のための補助資料として作成されたものなのである。

バタイユはこれらの写真を流用し、自らの論評「花言葉」と並列することによって、これらの画像に自らの美学に沿う意義を与えるのである。欲望は通常、壮麗な表層に転位されている。その欲望を引き受けるべき器官が自然の不条理を提示していると語る際に作家は、花の美しさにそぐわない奇怪な植物の姿を参照する。そして『ドキュマン』の歴史は、このような実利的目的に発した技法を、バタイユが自ら取り込み発展させていく経緯でもある。

バタイユはナダールをはじめとする人物肖像写真や、なんの変哲もない結婚式の写真を並べ、局所的局時的な慣習の持つ異様さを浮き立たせ、表層に覆われていた現実の怪奇さを提示する。ナダールやロイトリンガーの写真がその技術や美的な側面から讃えられることがあっても、元来は奇怪なものを写す意図とは無縁な、実目的のもとに作り出された写真であった。バタイユによるこのような資料の引用は、画像そのものではなく背景にある因習や風俗を参照する、きわめて観念的なものである。目的は、日常の転移とも言える手法により、「こんなにも、狂っているほどに有りえない様相を呈する、当時のヨーロッパ風に暮らしていた人々⁹³」を舞台へと呼び戻すこととなる。そして作家はこのような手法をさらに展開することによって、『ドキュマン』的な美学を反映する写真を作成していくのである。その際に重要な役割を果たすのが、すでに言及されたボワファールやエリ・ロタールといった写真家たちである。

1929年までマン・レイの助手として活動したボワファールは、シュルレアリスムと決裂したのち、『ドキュマン』誌に近づく。エリ・ロタールは一時期ブニュエルの撮影技師を務めたボワファールの友人であり⁹⁴、屠殺場の風景を収めた写真により、『ドキュマン』誌の読者以外にもその名を知られている。さらにこの時期、ロタールとボワファールはスタジオを共有していたのだが、それを出資したのは、またもリヴィエールとノアイユ子爵であった⁹⁵。この二人の写真家と『ドキュマン』誌との縁は固く、バタイユたちと写真家が、相互に影響を与えていたと想像するのはたやすい。

ボワファールによる人の口の、足の親指の、あるいは蠅取り紙の写真は、当時の前衛芸術家による写真の代名詞のようなものとなったが、これらはすべて拡大、クローズアップの手法を特徴としている。さらには1930年の最終号でバタイユが「現代精神

⁹³ G. Bataille, « Figure humaine », *Documents*, n° 4, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 197.

⁹⁴ Rosalind E Krauss, Jane Livingston et Dawn Ades, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Centre Georges Pompidou / Hazan, 1985, p. 169.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 199.

と転位の作用」において用いた4枚の写真、数十倍に拡大された蠅の各部分は、『ドキュマン』の求めに応じて顕微鏡施設で製作されたオリジナルの資料である。ジロードンの貨幣の資料からはじまりここに至るまで、作成者やその目的など、すべてがまったく異なるものでありながら、技法という観点からは、確かな一貫性が設定されている。そしてこれが、資料的価値のみを有する写真から発しているという事実は、示唆的なものである。

エリ・ロタールもまた、ボワファールと並び、『ドキュマン』誌の美学の施工者として名を連ねている。バタイユの記事「屠殺場」に添えられる一連の写真は、ラ・ヴィレットでアンドレ・マッソンに伴われ撮影されたと伝えられている。タイトルを見れば、このうえなくバタイユの思想に忠実な主題であると思われるものの、当の写真は文章で語られることの忠実な表象ではないという事実を指摘しておくべきである。

たしかに、おごそかに並べられた家畜の足や、横たわる家畜の周囲で作業を行う人々などを捉えた写真は、殺戮の現場を映し出す、『ドキュマン』誌の資料のなかでも直接的な表現と言えるものではある。しかしこの光景は、これ以上ないほどに世俗的なものであり、また機械的に行われる作業であるため、血塗られた供犠などとは対極に位置するものであることが分かる。その点に着目したイヴ＝アラン・ボアは「これらの写真は、きわめて整然としたもののみを提示しているのであって、ここで不吉なのは、まさしくこの秩序が見せる平凡さなのである⁹⁶」と指摘する。とはいえ、やはりこれら資料の選択と配置は恣意的なものではありえず、そこには明確な狙いを見つけることができる。それが、「写真の反直観的な利用⁹⁷」と名づけられる態度である。

殺戮の現場を報告することではなく、潰れ落ちた形を見せつけるのでもない仕方、写真によって形象の否定を伝えることがその目的となる。したがって、光景そのものよりもその運動が重視されるとすれば、それはもっともなことである。ここでバタイユは、いまだ形象を留めている姿と事後の風景を並べることで、形象という概念が揺らぐ様や、本来あるべき姿にそぐわない対象の姿を浮き立たせている。

視覚的に構成された否定、「形象」の否定、それは自らの分解を想定するが、この分解は、形象を維持するある仕方、弁証法的な仕方、二重化されている。不定形の屑の山になり下がった動物の「形象」はすっかり分解されている。一方で下に置かれた写真では、この同じ「形象」が維持されている。そしてこの写真は、

⁹⁶ Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless, A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 44.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 46.

これは重要な指摘であるが、命を奪われた家畜の周りで忙殺され、彼ら自身顔を奪われ、あるいはほとんど奪われた人々が映し出されている⁹⁸。

並列された写真の二枚目では、家畜が姿を失う前の全体像を眺めることができる。しかしその作業者はまさに行為の最中であって、その姿がぼやけている。こうして何一つ鮮明なインパクトを与えることのないこれらの写真は、暴力性の表象ではなく、形の分解、あるべき姿との類似が失われるその運動を示唆するものだと考えることが可能だろう。「暴力性を他なるものとして、異質な乱雑として構成する、文明化された暴力性の暗点化⁹⁹」とは、腐敗する土の下でうごめく根の部分进行分析の対象とする際にも共通するように、バタイユが打ち砕こうと望む転位に他ならない。分解や不定形の要素が異質なものだと、その文脈を可視化するための写真を並べることにより読者への働きかけを目指すことが、『ドキュマン』誌の一つの戦略なのだと考えることができる。

続いて、『ドキュマン』誌における視覚資料の利用方法をめぐって軽視できない事実が、この同じ写真に関連して挙げられる。扉の前に置かれた粗布と、そこから扉に向かって続いていく血の汚れと清掃の跡を収めた写真については、この布屑が実際は自らの皮を裏返し包まれた家畜そのものであると伝えられている。これもすでに指摘されている事実ではあるが、この直後、グリオールによる「変身」の項には、民族学者自身が撮影した2枚の写真が、ロタールの作品を強く喚起させる形で置かれている¹⁰⁰。ハイエナを模して家々をめぐるある種の慣例を紹介するグリオールは、自らが調査に赴いた際に撮影した、動物に扮する男の写真を載せている。これに加えて、長い生地にも自らの体を包みホロホロ鳥を真似る滑稽な遊戯の解説として、2枚目の写真が添えられる。「4本足で歩き、肘で体を支え、頭を肩の間に隠す¹⁰¹」動物の模倣者は、自らの皮で包まれた、ロタールが映し出す家畜にきわめて似かよった姿を晒している。

そこでなお強調すべきことは、グリオールが撮影した純粋な民族学的資料さえ、専門の写真家であるロタールのものと並べられ、まるでその利用価値に違いのないものとして扱われていることである。また、ロタールによる整列された家畜の足の写真は、キーストーンのギンギツネの写真をかすかに想起させもするだろう。そもそもグリオ

⁹⁸ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995, p. 163.

⁹⁹ Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰¹ Marcel Griaule, « Métamorphose », *Documents*, n° 6, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, pp. 332-333.

ールの写真をバタイユが入手しえたのは、上述のような人間関係に直接起因するものである。このようにして偶然出会った画像を論評に組み込むことで、遠く隔たっているはずの他の記事との相関関係を生み出す技法、またそこで接続媒介となる写真の活用方法は、今以上に強調されてしかるべきである。

他の場面でも、バタイユはグリオールが自ら調査し持ち帰った資料を流用し、『ドキュマン』誌の美学を解説するための材料としている。バタイユが自身の未開芸術観を展開する際には、オーリニャック期の表象とある意味で対立するものとして、子供による素描が取り上げられている。そこで引かれる素描画は、この民族学者が実地で収集した、エチオピアの子供によるグラフィティであった。あるいは、この学術的資料の枠を超えて、マッソンの娘の手による水彩画までもがこの記事では引用され、間接的にではあれ、彼の論を支える要素となっている。

かくして民族誌学者が収集したエチオピアの調査資料と、画家の娘の手すさびの作品は並置されるのだが、ここでも直後に続く別の記事との連続性が示唆される。「未開芸術」の次頁には、これもまたバタイユによる、ミロの作品紹介が置かれている。その冒頭に置かれるのは 1930 年作成の奇妙な線画であり、キャンバスには、デフォルメされた人や鳥と思しきモチーフが認められる。

それはいつもどおりのミロの作品であるが、このように並べられたとき、そのモチーフともあいまって、リリ・マッソンの、あるいはエチオピアのグラフィティを思い起こすように読者は誘導されている。この配置に特別な意図を、形象の類似と各記事に通底する一貫性を見出す誘いを見ないことは不可能である。特筆すべきなのは、民族誌学的資料が、前衛芸術の先端とも呼べる作品や子供の拙い絵が、さらにはオーリニャック期の壁画に関する論が混じり合い、すべてが同じ重要度で語られ、一様に不定形の美学を打ち出す素材として扱われる事実である。

ロタールの作品がキーストーンの写真を思い出させるように、ボワファールは場面に応じてアジェやブロスフェルトさながらの写真を撮影し、マッソンやミロの絵画はグリオールが集めた資料と対応関係におかれる。これらのすべてがその作品としての地位を問われることなく俎上に載せられ、形象の否定や現実には潜む異質な要素を体現するための視覚資料として、バタイユの手により再構成されるのである。この画像と雑誌が結ぶ関係が、さらにはそこでバタイユが要請する理想的形象という幻想の失墜を含めて、『ドキュマン』誌の視覚資料の扱いの特異性を形作っていく。その、視覚と観念をめぐる根源的な操作をもって、『ドキュマン』誌における写真の活用は、偶像破壊者と形容するにふさわしいものと評価できる。

以上のように資料を流用し自らのものとした前衛作家は、それぞれが自身の立場を支える要素として、過去や神秘主義的次元にも手を伸ばしていく。これはまた趣を異にする流用ながら、その際の手法は上記の構図と相似関係を示している。まさに写真の場合と同じように、対象に自らの争点を投影し、その多面性を備えた対象をもって、自らの美学を表しうる舞台装置として用いるのであった。この、より大きな規模で行われる回収においては、いかに過去が、なかでも中世という領域が、この戦間期の時代に特別なイメージの宝庫として機能していたかを考えていきたい。過去もまた写真の場合と同じように、しかしより広い範囲で幻想の投影先となり回収されていく。とりわけ、前衛作家が具体的には過去の文化をどのように扱い、そのうえで自らの創作へと取り込んでいったかが問題となる。このため、まず戦間期作家が中世に対して抱いた特別な幻想の内実を分析する。この幻想は彼ら自身の世界観や言語観に直接関わるものであるが、それはまた未開社会に対する幻想とも連結する。未開社会をめぐる一般的な扱いについては比較的多く研究が加えられているが、過去の文化もまた、これに劣らず作家の想像において重要な役割を果たす要素であることが明らかとなる。

第三章 古代の嗜好、文化と言語のイメージーション

1. 戦間期前衛作家による伝統の捏造

第一部第一章でも言及したように、精神的な源泉を過去に求める傾向は、とりわけ伝統的な価値の信奉者に観察されるものである。ジュリアン・バンダはこれを「ロマン主義的愛国主義」、すなわち「今日人々が自身の過去に自らを感じたい、より正確に言えば、自身の野心が彼らの祖先にまで遡るかのように感じ、『数世紀来の』希求に、『歴史的な』権利への愛着によって自らを震わせたいという欲求¹」と呼んだ。実際のところ、権威への欲求と起源の神話は、国家主義的な心情を育む格好の素材となる。したがって「フランスにおいても、例えばロマン主義が16世紀や中世に自らを関連づけ、世界主義的な古典文学を育んだギリシャ・ラテン文明の伝統を顧みるのではなく、その国家としての源に立ち返る流れが見られた²」。他者から差異化する欲求は、体制であれ人種であれ、なにかへの帰属意識を目覚めさせる。

ミシェル・ヴィノックが定義した2種類の国家主義が存在するとして、この双方においては、共同体に対する郷愁が伝統の構築を、またときには空想的な捏造を後押しする。開かれた国家主義が単純な愛国主義と区別されるのは、「後者が（その語源的に）父祖の土地への自然な愛着として定義されるのに対し、前者は多かれ少なかれ史実から乖離した伝説の集積を駆使しつつ、自らの国家を至上の価値と定める³」ためである。コスモポリタニズムやヨーロッパ主義を掲げて文明の促進者たろうとする類の国家主義は、ある文化の優越とその価値の普遍性を前提としている。一方の閉ざされた国家主義は、「その都度、科学的な手法や発見に従って異なる価値を見出されるフランスの本質への集束⁴」を特性とする。そしてその活動を正当化するためには、そして西欧の単なる一構成要素へ還元されないためには、他者から、とりわけ隣人から自らを差異化することが至上命題となる。そのような状況で人々が過去に目を向ける際の郷愁は、過去が断絶ではなく進歩の一段階を表すというルネサンス的信念にも基づいているだろう。そしてこの構図は国家のみならず、民族やある特定集団など、規模を変えてもそのまま適応されうるものである。それぞれの集団はそうして自分自身の伝統を標榜

¹ Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927), Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2011, p. 150.

² Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction* (1931), Gallimard, 2011, p. 135.

³ Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France* (1990), Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, p. 36.

⁴ *Ibid.*

し、歴史的英雄を自らの共同体に帰属させるべく努める。とりわけ未開の無垢な世界という異国趣味的な神話が問いただされていく戦間期においては、過去が精神的な拠り所以上に、幻想の貯蔵庫として残されるのである。

（１）前衛作家と歴史との関わり

新たな秩序を渴望し、ここではないどこかを探す眼差しを隠さない前衛作家であるが、彼らがいかにロマン主義的であったとしても、その展望は愛国者のそれとは明らかに区別される。古典主義的で普遍主義的な文化を体現するギリシャ・ラテン文明に前衛作家が与しないとして、彼らは国家的同一性の庇護者としての中世観もまた同様に退けている。したがって以下では戦間期の作家と、彼らが有する古代への、とりわけその中世への嗜好との関係が主要な問題となる。このような主題は、シュルレアリストをはじめ急進的な反保守であろうとする作家にはそぐわないものと映るかもしれない。ただし、その社会批判や新たな価値観の探求という文脈において、これらの作家が過去に対して有する独特な見方はたしかに表出してくるのである。郷愁的な側面は常に認められるのであり、とくにジョルジュ・バタイユの創作においてこの郷愁が果たす役割は、思想的にも言語的にも、きわめて重要なものと言える。作家によれば、体系だった文明の筆頭の推進者としての役割は、啓蒙思想に見出される。そして啓蒙思想以来の秩序に中世文化を対置するバタイユは、後者に対する偏重を絶えず覗かせていた。そして重要な点は、その中世や古代の偏愛が、例えばこの作家の扇情的な小説に表されるような陰鬱で混沌とした光景に結び着くのに留まるどころか、彼の創作活動のより広い範囲にわたって重要な意義を有しているということである。むしろ陰鬱さとは反対に、バタイユは中世が混交的であってもきわめて洗練された文化であることを強く意識していた。そしてこの時代に対する作家の称賛は、まさにその多様性を理由としている。

もちろん一口に前衛作家と言っても、とくにこの過去に対する見方については、それぞれの対立が必然的に生じる。したがって、反保守的立場と過去への郷愁的な視線が共存する戦間期作家の態度を比較することもまた必要となる。その活動の端々で見られる郷愁的傾向や過去の文化の扱いは多く幻想に彩られているが、その幻想がときに彼らの創造を推進してもいるのである。

まずシュルレアリストにとっては、歴史との関わりがそもそも論争の種となっている。歴史への言及を嫌悪する者がいる一方で、一部の作家は大胆にも、過去の文化を一種の理想郷として提示している。それぞれが見せる違いを明確にするために、いく

つかの例を見ていくことから始めたい。

シュルレアリスムを視界に定めた文章のなかで、アントナン・アルトーは 1926 年、以下のように記した。

我々が生きるこの混乱の時代、絶え間ない否認の発する燐光と冒涇が溢れ返る時代、芸術的な、そしてまた精神的なあらゆる価値基準が、精神史のどの段階のものにも捉えられないような奈落に向かって崩れ落ちる時代で、私は演劇が可能であるとふがいなくも考えてしまった⁵。

価値観の転覆という意識はすでに共通理解となったものであるが、その数ヶ月後アルトーは、それがいくらか皮肉的な誇張だとしても、月並みと言うにはほど遠い論証をここに付け加えることをためらわなかった。

とりあえずのところは、最も緊急に達成すべき革命が、時間的な退行に存すると言うに留めておく。我々が中世の精神性に、あるいはより単純にその生活習慣へと立ち返ること、ただし現実には、そして本質における変容という仕方です。そのときには、我々が語るに値する唯一の革命が成し遂げられたと評価することができるだろう⁶。

上記の発言はシュルレアリストのフェティシズムと共産主義への接近を批判する機会でもあるのだが、そこでアルトーが見せるのは奇妙な、しかしある意味でその語源に忠実な革命の観念である。重要なのは、ここでも中世が参照先かつ再出発の起点とされていることであり、またこのように書くうえで、中世の精神性や本質が現行の社会とは完全に異なっているとの想定が前提として求められる事実である。つまりそれぞれの作家の立場に違いはあれ、前衛作家の多くが有する一つ目の共通点はこの、現代とすっかり異なる秩序としての中世観である。ここでいう現代とは、終戦直後にヴァレリーが分析したような西欧文明であり、当該文明に対する反感ともあいまって、上記の認識は強化される。

「ラテン文明はもはや廃用となった」との信条を決して放棄することのないアンドレ・ブルトンも、あるいはこの系譜で重要な位置を占めえただろう。ラテン語を強制

⁵ Antonin Artaud, « Manifeste pour un théâtre avorté » (1926), *Œuvres*, Gallimard, 2004, p. 232.

⁶ *Ibid.*, p. 234.

的に学ばされなかった最初の世代に属する彼にとっては「桎梏 (bâillon)」を意味する伝統への嫌悪を、ブルトンはその作家活動を通じて終始抱き続けた。ギリシャ・ラテン文明に対する執拗な追求は、例えば 1950 年代においても変わることがない。ブルトンは「ガリア美術の永続」と名づけられた展示に際し、ケルト美術と現代美術との間に「ギリシャ・ラテン的精神になにも負うところがない——そのすべてを退けるという否定的な類縁関係⁷」を見出した。事実として、ブルトンによる同時代の芸術の賛美は、少なくともその一部において、制度化された学術的な美との断絶に起因するものであった。そしてこのシュルレアリストがガリア貨幣に見られる表現の豊かさを「ギリシャ・ラテンの軀⁸」に対置させるようなときには、常に彼と対立し続けたバタイユの美学に共鳴する美的判断を見出すことさえ可能だろう。

ブルトンが露わにするこのような執着は、第一次大戦に前後して台頭した前衛作家による運動が変えたものと変えなかったものの存在を示唆している。それは芸術分野における教条的な価値判断にもかかわるものであり、だからこそブルトンは 1950 年にも、「ギリシャ・ローマ文化はその末期を迎えている⁹」という類の表現を繰り返し用いたのだった。

社会批判の意志と新たな秩序の探求を主な論拠として、オクタビオ・パスはブルトンのうちに「ロマン主義の継承者」を見る。そのうえで、「彼のロマン主義的な血統は、ギリシャ・ローマ的古典主義に対する反感とキリスト教の神への敵意とを説明するものである¹⁰」と記した。ブルトン自身、集团的混迷など、文明の発達に伴う副次作用の危険性を口にしながら、ロマン主義の権威を自らの陣営に取り込もうと努めることもあった。ルネ・ユイグを引用し「魂を取り戻すための奮闘」、すなわちノヴァリスやネルヴァルをその起源とする系譜を取り沙汰し、「それがシュルレアリスムに至ることは明白である¹¹」と述べる。このように、シュルレアリスム的な見解にいくぶん潜むロマン主義的な彩りを、ブルトンは折に触れて示唆している。ただし、その先駆者たちの影響が明らかなとして、当然のことながらシュルレアリスムの打ち出した運動は、かつての芸術家の思想を継承するものとはならない。その理由を形作る一つの要素として、シュルレアリストグループの協力者からさえブルトンを際立たせる特徴が明ら

⁷ André Breton, « Le Surréalisme et la tradition » (1956), *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 129.

⁸ A. Breton, « Braise au trépied de Keridwen » (1956), *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 134.

⁹ A. Breton, « Interview de J.-L. Bédouin et P. Demarne » (1950), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 619.

¹⁰ Octavio Paz, « André Breton : la brume et l'éclair », in Marie-Claire Dumas (dir.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, 1996, p. 38.

¹¹ A. Breton, « Interview de J.-L. Bédouin et P. Demarne », *op. cit.*, p. 621.

かとなる。

過去の文化をほとんど手放しで称賛する所作が懷古趣味的に映るとしても、少なくとも理論上は、歴史がこの作家にとってならうべき対象となることはない。予言的な夢や偶然の予告を含む文字や事物を慈しむブルトンは、かてて加えて根本的な未来志向を自らの創作の属性として備えるのである。ジュリアン・グラックはブルトンが古典主義のみならず歴史そのものに対して抱く敵意について、「彼は後部座席の旅行者ではなかった¹²」と、絶えず遠ざかっていく過去を眺める郷愁を指すポール・クロードルの表現を借りて証言した。異国であれ驚異であれ、他なる秩序を求める渴望を本質とする点がロマン主義的であるとして、ブルトンはその傾向を、シュルレアリスムにかなう仕方に変質させる。「ブルトンは、我々のフランスにおいてロマン主義を破綻させたピトレスクから、オリエンタリズムから、中世趣味から解き放たれた『普遍的なロマン主義』に再び息吹を与えた¹³」のである。そこでシュルレアリスムのロマン主義的傾向から残ったものについては、オクタビオ・パスが簡潔かつ的確な肖像を残している。

時間的に（ヘルメス伝統、未開美術）、そして空間的に（ニューギニアのジャングル）遙か彼方から現れる人物の姿。さらになお謎めいた領域、夜明けの、夕暮れの滲みから、光と影が分かれたるその前に混じり合う時間から現れる姿¹⁴。

シュルレアリストによる他所の探求に内在する幻想的な側面を強調するこの見取り図は、ブルトンの固持する姿勢のみならず、より一般的に前衛作家が取る立場を記述するものである。

実際のところ、ブルトンもまたしばしば過去へと視線を向けるが、それはある時代に立ち返り教訓を引き出すためなどではなく、そこに自分自身の心象を投影し、そのうえで自らのもとに奪回するためとなる。オクタビオ・パスが伝えたサン＝ジョン・ペルスの言は、伝統の捏造にまつわる上記の傾向を照らし出すものであり、またこれが、前衛作家の活動に見出しうる二つ目の共通点となる。

詩人である以上に、ブルトンは詩人たちと詩編の巫者である。さらに彼は、夢や

¹² Julien Gracq, « Des rendez-vous décevants avec l'histoire », in *André Breton en perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 38.

着想や欲望など、無上に内奥的で直接的な現実としての遠い過去——ケルト、マヤ、パプア——の巫者でもあった。革命家である彼は、大いなる異端者の家系という新奇的な伝統を作り上げた¹⁵。

したがって単なる過去の敵視にはほど遠く、ブルトンの歴史との関わりはきわめて複合的なものとなる。そこでは幻想と郷愁が共存し、創作に働きかける。ブルトンが過去への退行という観念を決して受け入れることがないとしても、時を問わず遠く離れた過去は、奇異な要素が潜む領域として機能すると解釈できる。未開美術の嗜好や人間の純粹状態の夢想によっても描き出されるこの特徴は、幻想を媒介とし懐古趣味と異国趣味を結ぶ類似関係から導かれる。そして戦間期作家に共通するばかりか、彼らの創作において看過できない役割を果たすこの特徴こそが、本章で扱うべき主題となる。西欧文明の方々に叫ばれる閉塞状態という着想が、また、それとは無縁な未開状態の人間についての民族誌学的研究がまさにこの時代に広まったように、当時の社会状況が上記の傾向を露わにする戦間期作家に資するものであったことは疑いようがない。

同様の理由によって、のちに民族学者の道を進むミシェル・レリスもまた、過去と異国の文化を並行関係に置き、大文字で記される文明と芸術、つまり西欧の文明と芸術の対立項となりうるものを見出そうとしている。「私たちは、より完全に自らの野蛮な原始状態に近づくことをこれほどに望み、もはや重視するのは一撃にして数世紀の継続を壊滅させ、私たちを裸で、すべて剥ぎ取られた状態で、より身近でもっと新しい世界の前に置くもののみである¹⁶」。さらにここでは、レリスの歩みにおいて過去に劣らず重要な役割を持ち続けるオカルト的次元が加えられる。とくに活動の初期の作品に見出されるのは、上記の傾向を飲み込んだ複合的な視点である。レリスが『ドキュマン』誌に寄せた一つ目の論考は、ネオプラトン主義の血脈を受け継ぐ秘教的な思想を扱ったものであった。

そこで作家は、ミクロコスモスとマクロコスモスが完全な調和状態にある「人間形態的 (anthropomorphologique)」な社会に思いを馳せる。小宇宙を内包する人間を表し、相似関係から人体の完全性を証明する 2 枚の図画に添えられた文章は、失われた理想的な過去に対する強い郷愁を明かしている。レリスに限らず至るところで認められるものではあるが、つまるところこれは、かつて一度も存在しなかった過去への憧憬と

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶ Michel Leiris, « Civilisation » (1929), *Brisées* (1966), Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 33.

表現できる。現代の人間は、「手に触れることのできない肉体をあらゆる世界の広がりに行き渡らせていた原始的な普遍的人間の、細分化された残りかすにすぎない¹⁷」という直観や人の孤立、無力感を裏づける参照先としての理想的な過去が問題となっている。このように合理的な次元では決して解明されることのない思想、より不明瞭な次元に潜む「秘密の欲求 (désirs secrets)」に応える思想がレリスの創作を導く。レリスがなにより関心を寄せるのは、そこで想定される普遍的性質であった。完全の夢は、純粹状態の、あるいは人間そのもののイメージを取り戻す欲求と重なり合う。

したがって、自然のありとあらゆる驚異が人体に再び宿るべきなのであり、そうすればためらうことなくキリストの、神人の言葉を人体に適用できる。「私はアルファでありオメガである」。血肉と骨からなる美しいアルファベット、それは自らの限られた領域のうちに、数字や、まだ定式化されていないものを、そしてこれに加えて十二宮の、天体の、四大元素のあらゆる力を凝縮する¹⁸。

受肉した、「血肉と骨からなる」言語にも関わってくる一連の想像は、感覚的な肉體性を排斥することなく、言葉の情動的な次元を獲得しようと躍起になる現代作家が共通して追い求めた争点にも触れている。

このオカルト傾向をめぐってレリスが見せる最も独創的で興味深い側面は、逆転の意志によって照らされる。「人体比率の規範の図示¹⁹」を表すとされるダヴィンチの人体図を取り沙汰しながらも、レリスは美的な次元を二次的なものとしてしまうのである。慣例によれば小宇宙としての人間は、内的な生と外部の世界の調和を、美的感覚と科学の均衡を意味するはずであった。そもそもこのような考えが中世時代から認められるものであることは、ビンゲンのヒルデガルトが残した図画についてのジャック・ル・ゴフによる注釈が示すとおりである。「12 世紀知識人の人文主義は、もう一つのルネサンスを待つことなく、美学的嗜好が真の均整と一致するこの次元を自ら付け加えた²⁰」。レリスの想像においてこれらの図表はなによりもまず、美学的判断から離れた象徴的なものとなる。そのため彼はこの仮説をもって、模範的な美と明晰な知性の伝道者たるギリシャ文明にまで遡り、「ポリュクレイトスによってギリシャの古典

¹⁷ M. Leiris, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », *Documents*, n° 1, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 49.

¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰ Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen-Age* (1957), Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, p. 63.

的彫像術に課せられた規範、今日ではピタゴラス的着想に基づき、したがって数秘学に属すると考えられる規範についても、同様のことが言えるのではないか²¹」と論じる。その大胆な理論は、科学的知識のこの上ない庇護者をオカルト的な象徴に変じたうえで、自らの空想する伝統に取り込むことを目指している。このように、驚異が眠る領域に対する渴望はレリスを遠く離れた時代に、自身の遠い祖先が暮らす時代へと誘うのだが、同時にその過去の文化は彼によって流用されることとなる。

この第一項で挙げられた作家がしばしば中世文化に言及するのは偶然でも気まぐれでもない。とりわけなにか新しいものを引き出すために他文化へと目を向けることを作家がほとんど義務づけられていた時代、異国趣味的で秘教的な嗜好によって後押しされる彼らの過去に対する興味と独自の伝統の構築は、特筆すべき重要性を保っている。また前衛作家が有するこの本質的な傾向が、彼らの活動を規定し作品に影響することもある。このことから、歴史に対して作家が取る態度が彼らの世界観の根本に関係すると、あるいは少なくともその主要な構成要素であると断言することも突飛なものではない。

（２）ジョルジュ・バタイユの思想に根づく懐古趣味

上記のテーマをめぐっては、間違いなくジョルジュ・バタイユがその最も特徴的な例を示す作家の一人となるが、それは単に彼が古文書学徒としての教育を受け考古学的論考を残したことを理由とするものではない。彼の空想上の世界観や過去の認識は、作家の思想のみならずその創作にまで強い影響力を行使するものであり、それは言語操作の理論と実践の双方の面において現れる。

レリスが想像力豊かな自身の思想を示すように、バタイユもまた『ドキュマン』誌の第1号からすでに、その独特な嗜好に忠実な論考を寄稿している。「格式的な馬」において、バタイユはギリシャ貨幣とガリア貨幣に彫られた動物の図像を扱った。比較を始める前提として、作家は二つの様式の対立を説明するのだが、作家によればその対立は、当時の社会状況に起因するものとなる。

格式的な、古典的な様式はありとあらゆるバロック的で突飛な、野蛮なものに対置されるが、この根本的に異なる二つの分類は、ときとして相反する社会状態に対応している。すると様式というものは、物事の本質的な状態を表現するもの、あるいはその徴候と見なされうるものであり、同じく格式的な形あるいは突飛な形

²¹ M. Leiris, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », *art. cit.*, p. 52.

というように区別されうる動物の取る形についても、この図式は同様である²²。

その論考の冒頭からこれらの対立を民族の精神性によるものと見なすバタイユは、民族誌学に対する自身の見解と古代嗜好との関連を覗かせている。この傾向は、例えば「征服に先立つ時代、ガリア人の文明は現代中央アフリカの諸部族の文明に比べられるものであり、社会的な見地からすれば、古典文明の正真正銘の対極を成す²³」と語るときにいつそう明らかとなる。上記のように断じ、「なにも計算することがない」ガリア人の野蛮さと暴力性に焦点を合わせながら、模範的な美の逆を行くものを称賛しているのである。この理由から、バタイユが上記の図式を芸術分野に適用する際にも、表象された姿の差異は、決して技術的次元から生じるものではないとされる。

『ドキュマン』誌に掲載されたこの短い論文で展開される主張は鮮烈なものながら、過度に誇張されたものとなっており、そのため信憑性すら疑わしいものとなっている。むしろこれは、情動や感覚に制御されるバタイユの美学的基準と、彼が抱き続けた懐古趣味の本質とを明らかにする点で注目に値する。バタイユにとっては、とりわけ馬の造形こそが、古典的な価値判断による理念と形式的な完成を象徴している。このため、馬の表象が他の図像にも増して、野蛮な生と規範的生との原則の相反を際立たせるのであった。「格式的な馬の解体は、最後には形式の狂乱へと至り、規範に背き、ささやく声の示すままに生きる人々の怪物じみた精神性の正確な表出を成し遂げた²⁴」。美学に関わる面では、「解体 (dislocation)」という言葉が、ここまでも示唆されたバタイユの芸術観を教える。美しいものを汚す行為は冒涇の意志ではなく、それを見る者の感情に訴えかけることを目指している。それをとおして各々が美の規範に対して有する観念に、人々が伝統的な価値との間に保つ距離に目を向けさせざるをえない状況を作り出す。また、美醜の判断から外れるものを芸術として扱うことは、ある一時点を基準とした古い、新しいという論争の繰り返しを乗り越え、創造的な段階を導入しうる。

一方、民族の精神性を扱うその手つきは、第一部第一章で述べた民族誌学と異国趣味とのほどきえない結びつきを、あるいはより限定的に、バタイユのパロディ化された民族誌学を思い起こさせる。『ドキュマン』誌にバタイユが残した論文を眺めれば、この傾向が一貫していることは明白である。バタイユは、分析手法や資料の扱いを民

²² Georges Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, n° 1, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 27.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

族誌学者から学ぶことはあっても、民族誌学そのものについて語ることはなく、西欧式の文明化過程を経していない民族が備える荒々しさを第一の主題としている。そこでバタイユが信じた動的な力強さは、すべてを飲み込む混乱を認める観点を導入する、その契機となるべきものであった。そのような見地においては、醜いものやおぞましいものも、完璧の観念も、完全主義が表すものも、すべてが同じ意味を持って現れることはない。系統進化はそれとして、進歩の理念をそこに見出すことは、事実の改竄へとつながる。醜いものから自らが発生したことを認めざるをえない状態に置かれた理想主義者は、不快で陰湿と形容される様相を備えた生命あるいは光景を、遅滞した段階と見なすことになる。しかしながら一系統を超えて考慮すれば、そのような平面的な見方は有効でないことが理解される。バタイユは、自然の混沌について対極の観点から解釈を加え、「したがって生み出すものから発生するものへ、父から子への移行を検討する対立を定置し、胸が悪くなるような掃溜めの逃道に現れる高貴で優美な形象を、ある典型的な事象と捉える余地がある²⁵」と述べた。結局のところ自然の雑多性は様々な解釈を誘発するところ、それらすべてを脇に置いてただ同じ姿であり続けるということだろう。

この意味においてバタイユは、1930年代から40年代の理論的著作で展開される自身の思想を、すでに明確に打ち出していることになる。彼は西欧に典型的な二元論を想起させる用語を多用しながら、その分類を乗り越えることを常に目指していく。これは、単純に言って、すでに不定形として創造された天地を描き出すためには、一側面のみを取り出す方法が不適格だという理由による。この不定形として認識された世界にバタイユが向かうにあたって、ときに文化相対主義を信じさせる態度が見えてくるのだろう。あらゆる領域における否定が価値観の転覆を要求するものだとして、バタイユが目指すものは、その構成要素が必ずしも序列化されることなく共存する、混沌としていながらも理想郷的な世界観である。つまり世界の認識がいまだ理想主義によって歪められていない一種の失樂園、それがバタイユにとっての古代が提示する情景だと総括できる。

このように作家としての活動の初期からすでに、バタイユは自らの世界観を西欧化されていない社会に投影するその手順を見せつけている。ある理念を、自らが思い描く古代的な生の様態に投影し、ついで自身の理論を補強するための土台として用いるのである。彼の古代嗜好は第一にギリシャ・ラテン文明の拒否とほぼ同義ではあるが、

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

その過去への回帰が進歩をする以前の純粹状態へ戻ることを意味しない点、ある社会を段階という区切りに対応させることがない点で特徴を持つ。

「未開芸術」と題された小論では、ジョルジュ=アンリ・リュケが提示する視覚的リアリズムと知的リアリズム、つまり頭で認識していることに従って描くという意味でのリアリズムとの区別を援用しながら、バタイユは未開という属性に対する独特な視線を露わにしている。児童心理学に通じたリュケの論から示唆されるような、子供、大人の対立と未開芸術、西欧芸術の間に自然と対称関係を打ち立てる進歩思想を芸術分野に適用することがないのは、先述したとおりである。バタイユは未開芸術に見られる人の形象の歪みを、「変質 (altération)」への嗜好と捉えている。この嗜好が反古典的な芸術を通底する属性とされるのだが、一方でそれは発展途上段階や技術的欠陥を表すものではない。そして問題とされる属性の認められる芸術を、バタイユは古代の芸術と呼び、分析の対象とする。またこの作家が非西欧の芸術に関心を見せるときにも、彼の評価は、対象物やそこから伝えられる観念が変質の徴候を示すことに起因するものであった。

歪みと嗜好の関係をめぐって、バタイユはこの 20 年後、ラスコーの遺跡の発見の際により強い確信を持つことになるだろう。作家の論ではギリシャの奇跡に対して「ラスコーの奇跡」が語られる。ただしそれはバタイユが大文字で示す芸術というものが古代ギリシャ時代以前からすでに存在していたと主張するためではなく、ラスコーの壁画をギリシャ芸術の対立項とするものでもない。一種の芸術史を語るかのように見えるバタイユだが、彼がここで強調するのはむしろ芸術の相互独立性である。問題となる「奇跡」がその二つとも幻影にすぎなかったと思われるときでもバタイユの論が意義を失わないのは、この点に拠っているだろう。事実としてギリシャ文明は多分に先人の遺産に負うものであるし、これはラスコーの創作物についても同様であって、そもそもバタイユが当時参照した文献において推測されていたよりも新しい時代のものだということが分かっている。

『ドキュマン』誌の時代から、民族誌学よりも考古学に重点を置くバタイユの傾向は変わっていない。そして民族誌学的な意味での未開の精神性と、古代の人間の慣行との間に一定の類似点を認めたうえで、先史時代の作品は純粹性ではなく多元性により貫かれていると解釈するのがバタイユの論の特徴となっている。「むしろ私たちは、ラスコーの芸術が『野蛮』芸術とははるかに異なっていると考えなければならない。ラスコーは、例えるなら中国芸術や中世の芸術がそうであったような、多岐に渡る可

能性を秘めた芸術により近いものである²⁶」と言われるように、ここでもまた雑多性や混交的性質がバタイユの理想とする芸術の諸相として取り上げられ、そこには中世文化も含まれている。この所作を見れば、『ドキュマン』誌にバタイユの名で掲載された一連の文章のうちで真に民族誌学的な論がまれであることも理解しやすいものとなるだろう。この点を踏まえると、バタイユにとっての同時代の非西欧社会は、少なくとも芸術の領域に関しては、異国趣味を刺激するものというよりも、複合性に対置される単純性の体现者であったのではないかと考えられる。ここでもバタイユは、相対主義の観点から離れていく。

バタイユによるこれら一連の論考は、とくに 1920 年、30 年代におけるバタイユの夢の対象が、いかに広い範囲にわたっているかを教えるものである。その観念の変遷は 1950 年代の著作を見れば明らかであるものの、夢の強度が失われることは決してない。バタイユにとって原始時代や中世という言葉が指し示す対象やその内実は、時代に応じて多少の変化を免れないだろう。それでも作家が探究し続けたもの、「もはや辱められることのない生へのノスタルジー」、「世界の陰にあるものから切り離されることのない生へのノスタルジー²⁷」は、いつまでも一貫したものであった。

この作家の言うノスタルジーをより明確なものとするために欠かせない論が、ジル・ド・レの裁判記録に加えられた序文に見られる。ここでバタイユは、彼が「古代的」という言葉で指し示すものの性質を描き出していた。ジャック・デリダが明言したように、バタイユにとって「古典的 (classique)」と「古代的 (archaïque)」は決定的に区別されている。内的体験の否定性、すなわち意味の滑落や価値の無効化を取り上げる哲学者は、バタイユが伝統的な要素と結ぶ関係を強く意識している。とくにこの関係は、サルトルとの議論を引き起こした要因でもあった。

そのエクリチュールは、新しい概念的なまとまりを必ずしも生み出すものではない。彼の用いる概念が古典的な観念と区別されるのは、必ずしも述語形式において現れる特徴によるのではなく、力の、高さの質的な違いによってなのであり、これ自体メタファーによってしかそう名づけられることがない。伝統的な名詞はそこに留まるが、甚大と矮小、古代的と古典的の間にある差異による影響を被るのである²⁸。

²⁶ G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, 1979, p. 27.

²⁷ G. Bataille, « La religion surréaliste » (1948), *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, p. 395.

²⁸ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 400.

一方が他方の単なる反意語を構成することがなく、そこには観点の変化があり、またそのような変化は、バタイユ自身の思考体系へとそれらの概念を取り込むための変質を意味している。

そのため、バタイユによって「古代的な人間」と名指しされるジル・ド・レは、バタイユ的な体系の同志となる。この作家にとってジル・ド・レの振舞いは、未開な野蛮性のこのうえない体现者とされるアステカ人が行う人身御供の儀式と、奇妙な対比を示す。「ジル・ド・レによる殺人と同じ時代に執り行われていたアステカ人の供犠には、なにかが欠けていた。アステカ人は、ピラミッドの頂上で、太陽のもとで命を奪っていたために、彼らには陽の憎悪、夜への欲求に起因する聖別が欠けていたのである²⁹」。昼の陽の光は、讃えられる輝かしい様相を思わせる。この陸軍元帥の行為も荘厳さと無縁ではないながら、その荘厳さは、まったく異なる様態において表出する。ジル・ド・レは「悲劇的な罪人 (un criminel tragique)」と描かれるところ、アステカ人にその形容はそぐわない。陽の光を狂気の王道とし、夜を異端と眺めるのなら、その違いはジル・ド・レが彼の生きた時代に対して有する異質性に由来すると考えられる。

続いて、ジル・ド・レが宗教との関係において見せる態度についてバタイユが引き立たせるのは、献身と至高の怪物性との共存であった。その手つきは歴史学というよりも彼の聖なる社会学に属するものではあるが、バタイユはこの関係を、キリスト教が人々の暴力への嗜好をある意味で飼いならし取り込んでいった歴史上の時点に結びつけようと努める。そこでバタイユが見せる仮説は、他に類を見ないものである。「おそらくキリスト教とは、妨害されることなく暴力へと開かれた古代的な人間になによりもまず結びつくものなのではないか。そもそも私たちは彼の常軌を逸したキリスト信仰に、その罪に見出すのと同じくらいにこの男の古代主義の一つの様相を認めるべきなのである³⁰」。ただ単に過剰や非生産的消費といったバタイユに馴染みのある観念を体现するというのみでなく、とりわけこの点、信仰の様態までが古代的であるという点において、ジル・ド・レの例が本章の論点に関して特別な意義を有する。

この伝説的な人物は 15 世紀に生きたから古代的なのでも、野蛮な放蕩に耽溺するから古代的なのでもない。宗教的にも経済的にも比較的制度が整備された時代のただなかで、その制度に与しながらも放埒の様相を提示したからこそ、ジル・ド・レという

²⁹ G. Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais* (1965), *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, 1987, p. 279.

³⁰ *Ibid.*, p. 281.

軍人が古代的な生の一つの型として提示されるのである。古代的という言葉は必ずしも過去を意味するものではなく、すべてを許容しすべてを飲み込む世界観を、それが不定形の世界にすぎないとしても、喚起する機能を持つ。つまりジル・ド・レの古代性は、より一般的にバタイユが夢見た生の様態の痕跡を留めている。その近代的な合理性にそぐわない諸相こそ、性格面に限らず「様々な仕方で際立ってくる³¹」と言われるこの人物の古代性を形作るのである。その少しあとで、この古代性とは、ジル・ド・レが浪費に身を委ね、錯乱に、常軌を逸した行動へ突き進むときに見せる「愚かさ (niaiserie)」に、あるいは「幼稚さ (enfantillage)」に起因するものと言われている。

それは、成年期の能力を備えた幼稚さであるが、むしろ幼稚さと言うよりも、その能力は古代的なのである。ジル・ド・レが子供であるとして、それは野蛮な人間がそうであるような仕方で、ということになる。彼は食人種のように、より正確には教化された作法によって抑えつけられることのなかったゲルマン系の祖先さながらに、子供なのである³²。

その論証は型破りながら、以上のように主張するバタイユが、続けて騎士道についての見解を口にすることに不思議はない。キリスト教による感化と騎士の情念との葛藤状態が、その是非は別としてゲルマン的な起源、つまりローマ的でないものに由来するものと捉えられているのである。騎士道をめぐる 13 世紀の韻文作品にバタイユが興味を抱くとき、その関心はここで言われるような、一見矛盾すると思われる衝突状態にある。

とくに 12、13 世紀のフランスはバタイユに馴染みの深い時代であり、また彼の独創的想像の源泉とも言える役割を果たす。バタイユがジル・ド・レの古代性という表現で示すものも、その実態を見れば、バタイユがこの時代に投影した情景との関わりが深いと考えられる。ゲルマン人兵士の残酷さと放蕩に言及したうえでバタイユが喚起するのは、まさにこの、文化の混血を特徴とする時代なのである。

少なくとも中世の初期においては、騎士道教育にも、これらの野蛮な慣行からなにものが残存してしたと考えるべきである。騎士団というものはおそらく、まず初めにはゲルマン人の若き加入者による団体の延長でしかなかったのだろう。

³¹ *Ibid.*, p. 292.

³² *Ibid.*, p. 302.

騎士の教育におけるキリスト教の影響は、遅れて現れたものである。13 世紀より以前には、少なくとも 12 世紀より前に遡ることは決してない、つまりジル・ド・レの時代より 2、3 世紀前である³³。

いわばバタイユが専門とする 13 世紀前後の時代は、不純で混じり合った、それでいて力強い世界のイメージを彼に与える。それは、近代から見た中世としての時代、経済構造の改革と都市機能の整備のそのすぐ隣で、序列的な関係に回収されえない戦士の情念が生き残る時代である。15 世紀の時点ではほぼ消え去りつつある野蛮な慣行は、バタイユによれば 12 世紀にはいまだ影響力を保っていた。また、まさにこの 12 世紀について語る際に引き合いに出されるのが、優越性を示すための競争的接待ポトラッチに相当する、中世ヨーロッパの「誇示的な消費 (la dépense ostentatoire)」である。そしてその先でバタイユは、同じく中世の贈与慣行とそこで不文律化している対抗贈与の必要性を喚起し、内在する破滅的な過剰性をジル・ド・レの放胆な行動と類似関係に置く。演劇やゲームの領域を思い起こさせる虚飾的特徴を色濃く残すこの交換体系は、自然な流れとして、必要な修正を施されたうえで近代のヨーロッパ社会に取り込まれていく。相互授受の慣行とその変遷の分析は、富が意味するものやその破壊が表象する内容とともに、このような活動によって設定される個人間の関係性を考慮したうえでなされるべきだろう。贈与慣行や交換経済はそもそも、売買関係に基づく経済体系へと至る社会的、歴史的変遷との相関関係を保つものである。中世盛期はこの意味からも、重大な移行がまさに並行的に実現されつつある時代なのであった。以上の問題と、またこれに深く関わる魂の救済や世俗の利益などの諸々のテーマについてはバタイユも強く関心を寄せるものであり、いずれ別の機会に検討することが必要である。

ともかくジル・ド・レの古代性というものは上記の特性によって特徴づけられるものであり、またそれが真に補完されるのは彼自身の死の状況、つまりその演劇性によってであると分析される。

中世においては、劇の様相を呈していない処刑など存在しなかった。当時死刑囚の死は、舞台において悲劇がまさにそうであるように、人の命についての熱狂的で重大な瞬間を意味した。戦争や虐殺、領主による行進、信者の行列、そして処刑などは、教会や要塞と同じように群衆を掌握するのである。そこからあらゆる

³³ *Ibid.*, pp. 302-303.

命の倫理的な意味が、またより一般的にその奥深い意義が（しかしおそらくはそのほんのわずかの倫理的意味、結局のところその乏しい意義が）生じていた³⁴。

ジル・ド・レの死の伝承にまつわるこのような解釈は、主に各個人が死と向き合う際の、根本的な態度の違いに基づくとされるものである。死生観を規定する倫理的価値観の変遷に言及する傍らで、バタイユはこの死刑囚において競合する価値観の混在を指摘している。ジル・ド・レの人生はたしかに枠を外れた特性を提示しているが、人類学的あるいは考古学的なデータを参照し、自ら構築した仮説を駆使しながら個人の神話体系に結びつけるバタイユの視点を通じて、その独立性がいっそう強固なものとなっている。

したがって一種の劇のようなその最期をもってこの陸軍元帥が、かつて言われた「政治的な至高性の甚大な構え方」とはまた異なる、至高性の「甚大な構え方」を真に体現するものとなる。バタイユによれば前者は「矮小な至高性にも劣らず活動の領域に組み込まれている」のであり、その理由は「至高性の古典的な観念が、指令の概念に結ばれていた³⁵」ためと説明される。バタイユはこの文脈でヒロイズムや自己犠牲について語るのだが、それは「組み込まれた」異質性であり、現代の秩序においてはもはや芸術の域にまで昇華された類の観念である。この意味において、制度化された異質な要素、容認された異常の範疇に留まることがないジル・ド・レの至高性が、古典的という形容を逃れる。この「至高の怪物性³⁶」を備えた英雄の立場については、例えば以下の文章が詳細に描き出している。「十全な至高性は、次の点により矮小なそれと区別される、つまり前者は主体の留保なき参画を要求するので、主体は、もしそれが可能なら、活動の領域においても現実的な能力を備えた自由な人間となることが求められる³⁷」。合意のもとに取り決められた力ではなく、まさに個人に備わる可能性が問われている点で、至高性という抽象的な概念がここでは明確に区別されているのだと言える。

これを見れば、バタイユにとってジル・ド・レという伝説的人物は、二重の意味で古代的なのだと結論づけることができる。その古代性は、まず彼の経歴や個性に起因するある種の愚かさや幼稚さによって、ついで死刑執行の儀礼的光景によって表出する。その2点においてジル・ド・レはその他大勢の生という通常の枠組みを超え出る、

³⁴ *Ibid.*, p. 337.

³⁵ G. Bataille, *Méthode de méditation* (1947), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 221.

³⁶ G. Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais*, *op. cit.*, p. 286.

³⁷ G. Bataille, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, p. 221.

まさに異質で自立した存在と見なされている。一つ指摘しておくべきことは、バタイユがこの裁判を扱う際に、記録の本来の意義である処刑に関わる法的な面や裁判の進行は重要性を持たず、その儀式的、演劇的価値が、史実に基づく分析からは独立して意義を与えられているという事実である。

いずれにせよ、バタイユが古代的な生というものに言及する際に提起される問題系は、以上のように説明することができる。それはエロティシズムや誇示的消費などの失われた慣行を再び導入させることでも、そこに権威を与えようというものでもない。古代的と言われる慣習がいまだ残存している遠く過ぎ去った時は、少なくともバタイユ個人には、彼の動的な世界の夢、つまりすべてが往来し重なり合う共同体の観念を信じさせてくれるような、一定の力を持って機能していたのだろう。

これらのすべてはバタイユに特有な一連の主題によって彩られてはいるものの、そこで取り沙汰される情景は、まったくの幻影とも言いがたい。なかでもバタイユが中世に見出す諸相については、それを裏づける論拠を見つけることが可能である。とりわけ 10 世紀以降には貨幣経済が再整備され、社会における贈与慣行を必然的に変容させた。続く 11、12 世紀には聖職者主導の体系による介入が増すことにより、この慣行は徐々にではあるが合理化され取り込まれていく。その変化は、共同体に生きる個人間に、まったく新たな関係を規定する風習を生み出す。直線的に続いていく一方でいずれ終わりを迎える時間、そういった観念を導入する社会の変化は死生観に触れ、同様に富との関わり方を再考させる。交換経済から売買関係への移行はまた、彼岸の生という制度や精神の合目的性の重要さなどといった要素を抱え込んで行われる合理化と無縁ではありえない。この観点から言えば、中世からのちの時代への移行状態に帰せられる多面的な様相に好んで光を当てるバタイユの仕事は、単なる一個人の空想などではなく、したがって今以上に深められるべき意義を持つものとなる。

したがって次節以降では、バタイユがこの時代、とくに中世盛期との間に保つ関係が詳細に検討されることとなる。この時代に与えられた特権的な地位こそが、反古典主義的な運動のなかでも極端な態度を保ち続けたバタイユという作家に、類を見ない独創性を与えていると言うことも誇張ではない。

(3) バタイユの中世、1920 年から 30 年代における歩み

バタイユと中世との関係を扱う文献は、バタイユ研究の総数に鑑みれば比較的少な

く、ましてこの時代が彼の作家活動に与えた影響を明らかにするものはまれである³⁸。そのなかで最も重要なものは、バタイユと同じく古文書学校出身者であり、ガリマール版全集第 12 巻に収められたバタイユの国立図書館貸し出しリストを執筆した一人であるジャン=ピエール・ル・ブーレによる「ジョルジュ・バタイユ、中世と騎士道」であろう。騎士道という主題を中心に据えたこの論文は、この作家にとっての中世文化の重要性をなによりも強調するものであり、「バタイユが中世について、ならびに騎士道について有する見解は結局のところ、これまで言われてきたよりもずっと強固な連続性によって貫かれている³⁹」と主張される。

すでに語られたことを繰り返すことなく、ここで言われる中世観をより深く分析することが、本節の目的となる。古文書学校に学んだ「古文書学者兼公文書管理者 (Archiviste paléographe)」として、バタイユは中世というこの広い時代区分の各段階にも、造詣が深かったことだろう。「なにものも、中世のその全体についてあらかじめ深い知識を有していなければ、当機関に合格することはない。同様に、入学を認められたバタイユもまた 1918 年から、この『中世世界』を余すことなく駆けめぐったと考えるべきであろう⁴⁰」。だがそのうえで、バタイユが好んで取り上げる対象が、中世前期と中世後期の間に位置する長い過渡期とも呼べる中世盛期であることは間違いない。

バタイユにとっての中世を考えるにあたって、前衛画家と同姓同名の古文書学校卒業生、アンドレ・マッソンによるバタイユの追悼記事は欠かせない資料となっている。ごく短い記事ではあるが、「レオン・ゴージェの『騎士道』を読み、ランスの大聖堂を訪れ見出したロマン主義的な中世に夢中になった」若き日のバタイユについて、貴重な証言を残す。バタイユが学位取得のため提出した論文は、このような嗜好にありのまま従っていると思われ、「ロマンス語文献学を偏愛する彼は、13 世紀の韻文作品、『騎士道の心得』の研究を論文のテーマとして選択した⁴¹」。1245 年頃にピカルディの方言で書かれたと伝えられるこの韻文物語は、以下のように幕を開ける。「篤厚の士と

³⁸ 日本語文献については、酒井健著『バタイユ』の第 5 章において中世という主題が取り上げられている。当該文献は、「聖女ウーラリ賛歌」や『神秘家のラテン語』で表される情動性などを手がかりとし、中世の精神史を参照しながら、生の連続性にまつわる問題を掘り下げたものと言うことができる。扱う資料という面では重なる部分があるものの、本論文はこのような研究を、また異なる観点から補足するものとなるだろう。また、以下で展開される中世に関する論考につき中世盛期の社会情勢、ならびに神秘家の叫びを分析する際には、とりわけ参考文献の選定にあたって、東京大学大学院総合文化研究科において「女性神秘家と叫び」をテーマとして研究を行う後藤里菜氏に助言を受けるとともに、その研究を参考とした。

³⁹ Jean-Pierre Le Boulter, « Georges Bataille, le Moyen-Age et la chevalerie », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 164, 2006, p. 540.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 541.

⁴¹ André Masson, « Georges Bataille », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 122, 1964, p. 380.

言葉を交わすのは好ましく／そこで得るものは大きい／彼らの行為を注視するものは／狂気に縁などないだろう (Bon fait a pseudomme parler / Car on i puet mout conquerer / Qui a loz fais prendraoit garde / Ja de folie naroit garde)⁴²」。なおバタイユの論文については、その要旨のみが残存している。この引用からも分かるとおり、平韻 8 音節で記されたこの作品は、バタイユが言うとおりの「文学的価値を持たず」、教化を目指して作られたものである。したがって「騎士道の観念について、そして叙任式の儀礼についての、興味深い古代の記録資料⁴³」としての価値こそが唯一の意義だと解説される。また、大部分の中世文献の場合と同じように多数の写本が残されているし、著者はしばしば、他作品で語られる逸話からも着想を得ている。そのためバタイユの関心を引くのは、ただ作品が伝える概念や世界観となっているのである。それはつまり、騎士を撃退し捕虜としたサラディンが自らを騎士に叙任するよう求めたという逸話で示唆される文化的混交であり、またそこで語られる神聖な務め、叙任の儀式の象徴的な意味であろう。

この詩作品をめぐる業績には続きが計画されており、バタイユを責任者とする『騎士道の心得』改訂版の出版が予定されていたという。しかしながら、最終的には 1925 年、これは論文の提出から 3 年後であるが、計画は破棄された。その当時の編集委員は同年 11 月、次のような見解を示している。「バタイユ氏が提出した『騎士道の心得』の校訂版は、このままの形では本会の出版物として名を連ねることができるとは判断されなかった。編集委員 (ブリュネル氏、ジャンロワ氏、ロック氏) の意見は、散文で書かれた異本を印刷することで補完する必要があるというものである⁴⁴」。さらに、これとは別にバタイユによる監修が予定されていた 14 世紀の散文作品『ペリヌス』の発行も、翌年の 6 月までには断念されていたことが分かる⁴⁵。

バタイユはすでに学位論文の要旨において散文で書かれた異本に言及しているものの、これを自らの校訂版に取り入れることはついぞなかった。これら二つの計画が時を近くして頓挫したのは、バタイユ自身の意志に関わると考えることもできるだろう。歴史研究家にふさわしい専門的な資料をなおざりにして、個人的な嗜好に従うべく歩を進め始める若き古文書学徒の姿を見ることも可能なのである。これを確認するためには、当時のバタイユの活動をより詳細に検討する必要がある。

1922 年に古文書学校を卒業したバタイユは、次席卒業者の慣例として「マドリッド

⁴² Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25462, « L'Ordene de chevalerie », fol. 149v.

⁴³ G. Bataille, « L'Ordre de Chevalerie » (1922), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁴ *Bulletin de la Société des anciens textes français*, années 51 et 52, 1925-1926, p. 60.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 63.

のスペイン研究院（のちのカサ・デ・ベラスケス）の一員となり⁴⁶、スペインに滞在することとなった。アルフレッド・メトロが回顧するところによれば、この滞在を終えて帰国したのちのバタイユは、「専門的な研究についてはまったく話すことなく、月明かりの照らすある夜にアルハンブラ宮殿で観賞した、カント・オシドのコンテストについて語っていた⁴⁷」という。研究の一環として訪れたスペインで、バタイユは闘牛の競技や、情動を込めたこれらの歌が伝える異国情緒とエロティシズムに心を奪われていたことが強く見て取れる。さらにバタイユは、このマドリッド滞在中でさえ、より遠くの国へと思いを馳せることを止めない。従姉であるマリー＝ルイズは親族のなかでもとりわけバタイユと近い関係にあったと思われ、この時期両者は頻繁に連絡を取り合っている。なお美術批評家であるマリー＝ルイズは、『ドキュマン』参加者の一人、マリー・エルベであるとも伝えられている。このように学問的な面でも協力者となる彼女に宛てた手紙で、バタイユは「私たちのちっぽけな存在において唯一重要なのは、高揚することである。この高揚をもう少し進めることができたなら、幸せなことだろう。その障害や寒気、標高あるいは一夫多妻などに鑑みて、チベットというものがそれにふさわしいと私には思われる」と打ち明け、「今年に関しては、モロッコ、おそらくフェズに、少なくともラバトには行きたいと思っている⁴⁸」ことを記していた。この時代、異なる土地への憧憬が、学識を深める情熱を凌いで高まる様子が見えがえる。

とはいえバタイユは、期待されていた公文書管理者としての仕事をなんとか遂行する。主な任務は、スペインに散在するフランス語写本の調査であった。当時の記録によれば、「古文書学者兼公文書管理者のバタイユ氏は、およそ 30 に上る中世のフランス語写本を検討した。そのいくつかはこれまで知られていなかったものであり、なかでも 13 世紀の聖史劇とアラン・シャルティエの手になる 2 作品は、トレドの大聖堂についての研究とともに、彼による出版が予定されて⁴⁹」いたという。バタイユによる調査の実態とその結果についてはジャン＝ピエール・ル・ブーレによる論文が詳しく、実際は上で問題となった 2 作品はアラン・シャルティエに帰されるべきものではないことなどが明らかにされている。本論でとくに重要なのは、ここでまた異なる出版の計画が示唆されている事実である。「マドリッドでバタイユは、計 22 冊に上る中世の

⁴⁶ G. Bataille, « Notice autobiographique », *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, p. 459.

⁴⁷ Alfred Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 676.

⁴⁸ G. Bataille, *Choix de lettres (1917-1962)*, Michel Surya (éd.), Gallimard, 1997, p. 28.

⁴⁹ Cité dans Jean-Pierre Le Boulter, « Sur le séjour en Espagne de Georges Bataille (1922) : quelques documents nouveaux », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 146, 1988, p. 180.

フランス語写本を『丹念に』調査し、あるいは発掘し目録を作成した。セビリャでは、『13 世紀の聖史劇』の写しを取り、その綿密な様は、この作品の校訂版が現実的な形で検討されるほどであった⁵⁰。

しかしながら、『騎士道の心得』を除いてこの時代の活動についてバタイユが再度言及することはなく、上述した計画のいずれも、日の目を見ることがなかった。とはいえこのような沈黙を根拠に、作家の関心が根本的に変化したと考えてしまうことも性急である。ドゥニ・オリエはプレイヤード版全集の序文において、「すべての要素が以下のような考えを抱かせる。学位論文審査の直後、中世に対するバタイユの関心はその趣を変えたのであり、騎士道文学の福音的な中世から、粗野な、異教的な、血の滴る中世へと移行した⁵¹」と分析している。たしかに先に挙げた「ロマン主義的な中世」は、当時のバタイユの情熱を参照する、かつて『ランスの大聖堂』に結実したものであった。そしてそこで讃えられる主題は宗教的倫理をはじめとして、のちの作家の歩みとは無関係なもののように思われる。しかしここでは、また異なる観点からこの関係を補足できるだろう。騎士道精神、すなわち「騎士が受け取る恩寵 (saint ordre reçu par le chevalier) ⁵²」がすっかり福音的なものと捉えられていたわけではないし、バタイユが棄教ののちに騎士道への興味を抱き続けたとして、そこで騎士道に対する観念が宗教的な次元と切り離されたわけでもない。たしかにこの 20 年代の間に、血を流す凄惨な光景が、またとりわけ社会に異質な蛮行というものが、バタイユにとって支配的な諸相となっていくことは認められる。しかしこの移行もまた、ひとときに行われたものではない。バタイユが中世と保つ関係はきわめて複合的なものであり、またそれだけに曖昧なものでもある。さらには思想、言語観、詩的創作にまで影響を及ぼすほどの広大さが認められうる。したがってバタイユの中世観をその全体において理解するためには、互いに干渉し合う複数の側面を包括するような分析が不可欠となる。

まずは、古文書学校卒業から 1925 年末の『騎士道の心得』出版に関しての返答、あるいは翌年の『ベリヌス』新版の計画を引き継ぐ新たな責任者の任命に至るまでの期間、バタイユが行った活動に注目したい。この時期にバタイユが準備していたのは貨幣学に関わる論文であるが、そこには一方で人類学への関心が見て取れる。この作家が国立図書館の関係者として公的な交流を深めたピエール・デस्पゼルとジャン・バブロンが主宰を務める『アレチューズ』誌に発表されたその論文では、ムガル王朝時

⁵⁰ Jean-Pierre Le Boulter, « Sur le séjour en Espagne de Georges Bataille (1922) », *art. cit.*, p. 182.

⁵¹ G. Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. XXIII.

⁵² G. Bataille, « L'Ordre de Chevalerie », *op. cit.*, p. 101.

代の貨幣の紹介ならびに解説が目的とされていた。この機会にバタイユが強調するのは当時の人々の野蛮な精神性であり、その精神性を反映するのが古銭に刻まれた肖像にあると考えられている。当時の論文で露わにされた観点は、先コロンブス期のアメリカ文明についての研究「消滅したアメリカ」を経て、やがて『ドキュマン』誌でいっそう強く打ち出されることとなる見解へと至るものに他ならない。

先に言及した人類学的傾向はこの「消滅したアメリカ」においても色濃く、またこの点をめぐってアルフレッド・メトロが民族誌学者としての資質を評価していたことは、第一部第一章で述べたとおりである。事実として、『アレチューズ』に掲載された研究以来、バタイユは異質な社会に属する品々を扱いながら、諸民族の性向や精神性を取り上げるのを常としている。それが理想主義の否定など、自身の慣れ親しむ諸テーマに関連してのことに限ってであるとしても、この傾向は当時の潮流をいち早く捉えたものと評価できよう。

『アレチューズ』に掲載された上述の研究にバタイユが費やした準備期間を分析したジャン＝ピエール・ル・ブーレは、この期間が二つの出版計画の頓挫の時期に近接している事実に着目した⁵³。しかしこれに付け加える形で、13世紀の中世ナンセンス詩ファトラジーの翻訳作業が有する重要性は、今以上に強調されてしかるべきである。

『騎士道の心得』出版についての判決が下されるよりも早く、1925年の夏には翻訳の準備が始められているものの、バタイユは同年末に今一度引用元となる文献を借り出しており、またこの業績が発表されるのは1926年3月である。この時期的な一致が偶然のものでありうるとしても、少なくとも当時のバタイユが、上述した専門的な計画をすっかり放棄し、前衛作家に近づき彼らのための活動に尽力していた証左として無視できない。さらには当の中世詩の扱いが学問的な態度からはほど遠いものであった事実も、その先のバタイユの道のりを示唆している。

他方、この時期バタイユが情熱を向ける対象が移り変わっていたことは、作家自身の言葉によっても強調されていた。バタイユが当時の古文書学校長に宛てた手紙では、以下のように説明されている。

私はここスペインで、およそあらゆる中世のフランス語写本について調査を行いました。それなりの数がありますが、興味深いものはわずかです。そもそもすべての写本がそう古いものではなく、またその多くは有名な作品なのです […]。

⁵³ Jean-Pierre Le Boulter, « Georges Bataille et la Société des anciens textes français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4-5, 1991, p. 699.

目下私は、とりわけ 13 世紀初頭のトレド大司教についての文献を収集することに尽力しています⁵⁴。

ここで言及される大司教とは、ロドリゴ・ヒメネス・デ・ラダを指す。彼はトレドに位置する大聖堂の建設に貢献した人物としても知られている。ここでバタイユが建築物に対して抱く憧憬は、敬虔な学生時代の習作『ランスの大聖堂』を想起させ、そしてスペインのゴシック芸術をめぐる関心は、やがて『ドキュマン』誌で発表される「サン=スヴェの黙示録」と比較可能となる。この点からも、トレドの大聖堂という対象は象徴的である。これを踏まえれば、バタイユがスペインの建築に魅了されていたのも、単なる異国情緒を超え、自らの美的価値観に訴えかける要素をそこに見出したためと考えるべきであろう。

『ランスの大聖堂』において強い信仰心と様式美への意識を見せる若き日の作家は、ドイツ軍による見せしめのような破壊行為の対象となった大聖堂を讃える。「最もできの悪いユイスマンス (du plus mauvais Huysmans) ⁵⁵」と評されたその情熱的な口調、古風な言葉使いや内容の宗教性など、これ以降の作品との断絶は明らかであり、作家自身もこの作品を振り返ることは決してなかった。この文章で特筆すべき要素は、バタイユが展開する想像力豊かな光景にあり、「こうして、大聖堂が燃えるのを目の当たりにしたすべての者は、あまりに打ちひしがれたために、世界の全体を痛めつけ、私たちの生と喜びを形作っていたあらゆるものを絶望とともに引き裂いた傷の幻視を得た⁵⁶」というように、街の破壊は、切り裂かれたかのような傷跡を想起させる。傷という言葉によって身体性が喚起され、そこから建築物の骨組みが骨格と重なり合うのであり、「事実それは、まるで人の顔に起こるように、かつては命のあった石に加えられた亀裂が描く、引きつった笑いなのであった⁵⁷」。ただ人体との比較を行うのみでなく、毀損された肉体との並行関係に重点が置かれていることが注目に値する。そしてこの著作において、想像のうちにバタイユが描き出すのは、必然的にジャンヌ・ダルクの形象となる。1918 年頃の作品と推定される『ランスの大聖堂』を詳細に分析したドゥニ・オリエが指摘するように、のちの時代におけるジル・ド・レの想起との対照もまた興味深いものである。ただしこれは、必ずしも信仰から放蕩への移行という完

⁵⁴ Lettre de Bataille citée dans Jean-Pierre Le Boulter, « Sur le séjour en Espagne de Georges Bataille (1922) », *art. cit.*, pp. 181-182.

⁵⁵ André Masson, *op. cit.*, p. 380.

⁵⁶ G. Bataille, « Notre-Dame de Rheims », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 614.

⁵⁷ *Ibid.*

全な断絶を示すものではなく、この二人の伝説的人物はまた、一つの組をなすほど相互に交換可能な複合的属性を投影されている。したがってジャンヌ・ダルクからジル・ド・レに至る転換には、ある種の発展を同様に認めることが適切だと思われる。

ジャンヌ・ダルクの姿は、「瓦礫の姿であるとしても、大聖堂が残る限り、私たちに命を捧げるべき母が残される。それは、福者ジャンヌ・ダルクをその独房で、長きに渡るその苦しみのあいだ慰めた光景である。なぜならば最も陰惨なときにも、彼女のためにランスの鐘が、男たちにも、あらゆる苦難にも勝る欲求をもって彼女が望んだ勝利の栄光のなかで鳴り響くのだから⁵⁸」などの文脈で想起される。その肉を焼かれ、骨格を露わにする殉教者の幻視をとおしてバタイユが語るのは、まさしく再興への鼓舞である。大聖堂という建築物は、ジャンヌ・ダルクという英雄とともに、国民感情の高揚の象徴となる。

そしてこれら建築から連想される諸相が持つ意義、とりわけ作品との関係については、ドゥニ・オリエが詳細な検討を加えていた。『神学大全』を例として、書物としての構成と建築物との相似関係が解きほぐされ、その同質性や階層化された構造などが語られる。そして「無神学大全」を書いたバタイユの『ランスの大聖堂』以降の歩みについても、そこで展開される建築にまつわる比喻が一種の道標として設定される。ただしここでは、『ランスの大聖堂』で展開された諸相とは正反対に向かい、これを抑圧あるいは忘却するための書法を解釈するための、逆説的な道標という面に重点が置かれていると言えよう。以降の作品との間に断絶があることは確かであるものの、この習作からのちの著作へ至るまでの変遷をとおして共通する傾向を見つけることもできる。建造物に人体の比率を見る傾向が普遍的なものであるとして、例えば破壊された形態への特別の興味や、学術的な形式が体現する権威に対する鋭い意識は、たとえ作家の結論が異なる方向へ向かうことになるとしても、棄教の前後で変わることのない主題的連続性を提示している。

こののちに書かれた記事においても、「建築的構成が建造物以外のところで認められるそのたびに、それが顔立ちであれ服装であれ、音楽であれ絵画であれ、人の、あるいは神の権威に対する圧倒的な嗜好を結論づけることができるのである⁵⁹」という分析がバタイユの信条を表していることに変わりはない。作家が、「サン=スヴェの黙示録」と同じ号に掲載したこの記事において形態への特別な興味を覗かせ、絵画を含めて権威的規範との関係を語っていることは、意味深長である。

⁵⁸ *Ibid.*, p. 612.

⁵⁹ G. Bataille, « Architecture », *Documents*, n° 2, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 117.

実際に、建築の構造と人体の並行関係をもとにした光景を描くことは、月並みな神秘主義とも評価されかねないだろう。これについてドゥニ・オリエは、「バタイユがするように人の形状と建築を結びつけることは、この作家に固有の所作となるわけではない。それはすでに、古代ギリシャ建築の数々の制度のなかに、当時の人々の類型が示す比率を見出していたウィトルウィウスにおいて現れている⁶⁰」と述べた。そのうえでバタイユの独自性が見えるというのであれば、それは作家の想像において繰り広げられる形式と文化的混交、そして理想郷的な光景の相関関係にあると言うことができる。

作家にとっては、相貌が優れていることに留まらず、権威や支配力をあまねく広げるための拠点としての大聖堂が問題となっていたのである。「建築」において、「教会や国家が民衆に語りかけ沈黙を強いるのは、大聖堂や宮殿の形をとってのことなのである⁶¹」との表現でバタイユが述べたことは、まさに作家が『ランスの大聖堂』において、読者を相手に働きかけようと試みたことに他ならない。したがって建物はまず権威の象徴ではあるが、むしろ建造物が体現する諸々の価値観こそが、ここで重視されるべき構成要素となる。世界を建築した創造主としての神があり、あるいは言葉と身体との一致があり、作品と建築が比較されるように、バタイユはそこに内包される権威の多義性を踏まえてもいる。そしてこのような論理を展開する作家が展開する、ある意味で神秘主義的な空想においては、人の身体の形象こそがその収束点とされる。また、美しい身体の定義というものも、特定の国や集団の文化を反映した美的価値観の基準に他ならない。この意味で、「建築」の一節が興味深いものとなる。

絵画における学術的な構造の消失は反対に、社会的安定とは最も相いれない心理的過程の表現（さらにはその称揚）へと開かれた道である。そしてこれは、それまでは、いわば覆い隠された建築的骨組みによって規定されていた絵画の、漸次的な変動によって引き起こされた反響の大部分を説明するものである⁶²。

バタイユが『ランスの大聖堂』以来特別視する「骨組み (squelette)」という言葉を鍵として語られる、肉に隠された根幹部分を規定するものこそ、他ならぬ権威的形式である。そして、比喩の出発点となる建築においてその権威がいかに根強いものである

⁶⁰ Denis Hollier, *La Prise de la concorde, Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974, p. 104.

⁶¹ G. Bataille, « Architecture », *art. cit.*, p. 117.

⁶² *Ibid.*

かを示しているという点で、この文章が作家にとっての争点を照らし出すものとなる。

例えば文学においては、早くから大衆的な興味が取り込まれたために、変容が進められたと解釈できるだろう。形式の流動性や多様性は方々に認められるものであり、また権威を伝える媒介としての言語に対する操作は、一切の意味を排除する 13 世紀のファトラジーにおいて最高潮に達する。そして絵画については、バタイユがここで語ったとおり建築に先立って現れ、その一例は「サン=スヴェの黙示録」において提示される。そのような状況において建築はとりわけ、ドゥニ・オリエによる「カロリング王朝の解体に続く細分化、その一つの効果として宗教的ないし知的活動から残存したものすべてが修道院に閉ざされるという細分化のあとで、12 世紀は中央集権化の運動が浮かび上がってくるのを目の当たりにしたが、そこで最も精力的な中心の一つが、やがて大学へと移行する聖職者養成機関であった⁶³」という指摘によって示唆されるとおり、権威や形式の砦として根強く支えられた、規範を示す拠り所として機能するものであった。

そうであればなおさら、異質な要素の流入による変容の徴候を示す建造物は、当時のバタイユの関心を強く引きつけるべき素材となる。トレドの大聖堂もまた、当然のことながらその威光を隅々に行き渡らせまとめ上げるという目的にかなうものであることは疑いようがない。しかしながら、作家がそこに見出す身体の形象は、例えばギリシャ彫刻のような均整を理想とするのではない、異国情緒溢れる曲線を描くのである。この時代にフランス語写本を探し求めながらスペインの建築に目を奪われる作家の性向については、のちの「サン=スヴェの黙示録」を彩る装飾画の分析にまで、その反映が認められる。

レリスが語ったような、ピタゴラス的着想に基づく規範とは異なる曲線を持つ身体という想像は、バタイユが絶えず見せる文化の交錯への嗜好によっても貫かれている。ここで絵画や文学、建築という諸々の分野において鍵となる要素が、中世の過渡期に現れた形象とされていることは象徴的である。伝統的な建築の比喻を出発点として、個人的な争点を交えながら諸芸術を巻き込むバタイユの想像力こそが、ここで見られる横断的な分析を可能とし、文化の流入を特性とする独自の中世観の基盤として働くのである。

そしてスペイン美術への特別な言及は、例えばトレド大聖堂が異国趣味を刺激する要素に富むという理由のみによるものではない。この国の中世の建築が、あるいはよ

⁶³ Denis Hollier, *La Prise de la concorde, Essais sur Georges Bataille*, op. cit., p. 77.

り一般的にスペイン美術というものが文明の融合あるいは緊張関係を内包するものであればなおさらである。「ゴシック的なスペインとは、[...] まず初めにはフランス芸術のなかの一地方であった。だがイスラム文化の浸透を経ることにより、初めは多少なりとも隠されて、そしてやがて時の流れとともに奇妙な力強さを獲得したであろう諸々の特徴を、痕跡を、性向を保持していた⁶⁴」と解釈されるように、これはまたフランスの芸術と東洋を結ぶ媒介の役割をも果たす。

まして中世のこの時代、問題のトレドはなによりも文明が会合する土地として機能しており、文化どうしの緊張関係そのものが深く根付いた場所でもあった。とりわけ 11 世紀以降、「フランク人のエルサレム王国においてのみならず、またスペインにおいても、イスラム美術はローマ美術との境目にあり、モラサベ様式というこの複合的な形式に直接の痕跡を刻んでいる。これは南フランス、南西フランスにおいても同様であって、オロロン=サント=マリーのアーチ型の天井は、トレドのリブ天井を模したものである⁶⁵」。その実態として、とくにこの時代の建築が発展していく方向性に関しては、貿易の復興や人口の拡大という実利的な側面を無視することもできない。だが、都市の発展と利用者の増大が特定の建築方法を必要とする一方、その様式をめぐってイスラム文化の流入がきわめて重要な役割を果たしていることも確かである。そのためアンリ・フォションは自身の著作でイスラム文明を取り上げた際、「西欧の建造物の装飾彫刻が形作られるうえで、正確にはどのような場所を占めたのだろうか」と自問している。この問いに対する答えは、以下のような精彩に富んだ表現で描かれている。

おそらくイスラム美術は、あの広大で統括的な一覧に含まれる多くの主題を携えてきたのであり、そこでは古き東洋の英知が、変造されたギリシャの名残、交易と侵略によってその昔にもたらされた一種の地中海統一言語（κοινή）と結合する。しかし様式とは、単なる語彙に留まるものではない。様式とは分節言語であり、素材の加工処理であり、建築の一般原理にも少なからず適した順応なのである⁶⁶。

ここでイスラム文明が及ぼす影響の豊かさ、ひいては歴史的な文明どうしの融合が、土着的に発生する共通語に例えられていることは意味深長である。すなわち規範的な

⁶⁴ Henri Focillon, *Art d'Occident, Le Moyen-Age roman et gothique* (1938), Armand Colin, 1963, p. 197.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁶ *Ibid.*

言語や人工言語とは反対に、文化の出会いに端を発して形成され、その多様性をすべて取り込みながら共同体の基盤を築く実用的な言葉という概念が問題とされている。文化に関する考察と、土地との関連で想定される言語観との結びつきの強さが見て取れる一節でもあろう。

スペイン滞在から数年ののち、バタイユは『サン=スヴェの黙示録』と呼び習わされる写本についての論考を発表するが、その際にも上記の問題との関連が認められる。『ドキュマン』誌掲載のこの論考において、文化的混交に対するバタイユの嗜好は、より明白なものとなっていた。当該写本は、「トレド大司教エリパンドによって広められた養子説の敵対者⁶⁷」であるベアトが 784 年に書き上げた『黙示録注釈書』が主要な部分を構成している。『ドキュマン』誌の記事で用いられるのは、11 世紀に書かれフランス国立美術館に保管された異本である。そこでバタイユが強調するのは、「当写本の様式は、同時代の美しいスペインの写本群のそれと同様のものである。ただし[……]この写本においては、東洋の影響がきわめて顕著であると付け加えておかねばならない⁶⁸」という事実である。そして論証のなかでも、バタイユはこの東洋が及ぼした影響の分析にこだわりを見せる。

装飾図の「概論」と題された部分の冒頭では、当写本で用いられる作風と、これ以前の、より模範的とされる様式が対照関係に置かれている。「この一派による装飾画は、相対的な自由度によって特徴づけられる。例えば 9 世紀、10 世紀のライン沿岸地方で書かれた聖典の挿入画に典型的な、均整のとれたいかめしい神秘主義にはこれが欠けている⁶⁹」。そして、なおも両者の不一致に重点を置こうと努めるバタイユは、いささか突飛ながらもきわめて示唆的な対比を導入する。

サン=スヴェの黙示録において崇高さが達成されていると言えるのなら、これは粗野で実直な技法によるものである。また、この二つの異なる描画方法がある文学表現に関連させるとするなら、ライン沿岸の画法は、しばしば動きが激しく波乱に満ちた社会生活を離れ穏やかに生きる観想修道者による神学的思弁と同様の精神性に属するものとなる。反対に、この南の絵画様式は、情熱が目前の出来事に由来する、つまりは俗語で書かれた武勲詩や布教目的の作品など、状況に応

⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁸ G. Bataille, « L'Apocalypse de Saint-Sever », *Documents*, n° 2, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 75.

⁶⁹ *Ibid.*

じた大衆文学に比べられることができるだろう⁷⁰。

斬新な発想により、バタイユはこの複合的なスペイン美術と、俗語で語られる説教師の作品の間に、ある相関関係を打ち立てる。宗教者による俗語作品という混成的な要素を取り上げることで、修道士が教えを説くべく無菌室の外に出て、民衆の文化と接触するようになる中世の街の情景をバタイユが喚起させようとしていることに疑いはない。このような聖俗の、あるいは規範と逸脱の力関係を踏まえれば、作者の国籍は不確かながら「その作品によりスペインに属する⁷¹」これらの装飾画と中世文学の葛藤状態にバタイユが並行関係を見出すことには、ある種の正当性が認められよう。少なくとも、アンリ・フォションが「元来イスラム教徒の土地におけるキリスト教美術であるモサラベ様式は、このイベリア半島で発達した力強い混成のうちでも最古のものである⁷²」との表現で強調した構図は、歴史の結果としてある時期に生じる文化的な不純状態を踏まえたものとなる。

また一方でバタイユは、常にその民族誌学的直観に忠実に、社会情勢と相互に干渉する人々の気質や風習を、この歴史的資料の背後にも見出そうとしている。文化的交配の歴史も、バタイユにとってはなによりもまず民衆の精神性の歴史と結びつけられるものなのである。

これら装飾画の、そしてまた同じ程度で武勲詩の要素そのものを形作っていると思われるのは、恐怖、すなわち血、切り落とされた首、残虐な死であり、生きたままに切り刻まれる内蔵が見せる、震撼させるようなあらゆる挙動なのである。とはいえ、こういった恐怖は荒々しく喚き立てられるわけではない。そもそも無骨な画家や作家が、型破りな率直さをもって、どうにかしてその恐怖を表現しているのである⁷³。

当写本で「洪水」の名を冠する絵の独創性が、「粗野なリアリズムと悲壮な崇高さ⁷⁴」にあると指摘するバタイユは、この挿入画に潜む奇妙な対比にこだわりを見せる。恐怖の感情を表すように歪められた人間の姿が、ヤギをはじめとする種々の動物の横に

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 75 et 78.

⁷¹ *Ibid.*, p. 75.

⁷² Henri Focillon, *op. cit.*, p. 25.

⁷³ G. Bataille, « L'Apocalypse de Saint-Sever », *art. cit.*, p. 78.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 79.

置かれ、不思議な陽気さを伝えているというのがバタイユの見立てである。そしてこの相反する感情の両立は、「人間の解き放たれた反応が見せる極度の無秩序状態⁷⁵」を表すものとされる。このようにして、諸々の情動は形象の歪み、ならびに配置の自由によって伝えられる。しかしバタイユの論で興味深いのは、「実際のところこれは計算された対比ではなく、避けることのできない性向の結果として生じる理解不能な——だからこそなお意義深いのであるが——、そのような変形がそのままに表現されたもののなのである⁷⁶」と断じた点である。粗野なリアリズム、すなわち画家が衝動に従うという意味での写実性は、技法に関わることなく、時代の精神風土を参照する。残虐で目を引く光景のみでなく、このリアリズムと崇高さが、演劇のような流儀で伝説の一場面を映し出すに至るのである。

バタイユの論考中でなにも増して重要な指摘は想像上の生物の形象にまつわるものであり、それは同時に『サン=スヴェの黙示録』の個性を形作る主要因でもある。黙示録の一節の「緻密な解釈 (interprétation méticuleuse)」である挿入画をめぐる、バタイユは「悪魔の表象のみが画家の想像の産物である⁷⁷」ことを指摘している。美学的な意味においても正統派に真っ向から対立するこの伝説上の存在は、なるほど幻想の領域に住まうものである。そうである一方、悪魔の形象は、宗教美術の伝統のなかでも確固たる地位を獲得している。まさにその形象を名声の主要因とする『サン=スヴェの黙示録』をバタイユが取り上げたこと、あるいは物質的な現実と霊的次元が接近する世界観をすすんで投影するバタイユが、この写本にその手がかりを見出したことには、ある程度の合理性を認めることができるだろう。

さらに以上のような見方は、ただバタイユだけのものではない。芸術における超自然的な要素の占める位置は、とくにこの時代のこの場所において特別視されていたと言われている。「このリエバナ、モサラベ様式の修道院を起点として西欧にベアトの黙示録注釈書が伝播していったのであり、この著作において、12世紀の偉大な彫刻にも見られる夢想的な技法が育まれた⁷⁸」。まさしくバタイユが着目するこの「夢想的な技法」は、文化的な交配と社会的変遷が結実した、局所的な現象と眺められるべきである。この点につき、エミール・マールは以下のような分析を残している。「12世紀のこの美術は、ときに夢想家の芸術のようにも見えることがあり、超自然的なものが占める位置には驚かされる。それはすなわち、修道士の生活についても同様に大きな位

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Henri Focillon, *op. cit.*, p. 26.

置を占めていたということである⁷⁹」。したがって、宗教的な秩序と集合的な空想との結合点に留まるこの美術は、当時の緊張状態を教えるものでもある。これが一時的な現象にすぎないとしても、それだけに、社会変動のある一時点を記録した貴重な資料となるだろう。当時の宗教芸術は、担い手を育んだ精神風土に基づき、超自然的なものの痕跡を留めている。この時代、すでにそういった要素が物質的な世界から切り離されていたことが事実としても、それは他方で、きわめて近い領域に潜んでいるとされるのであった。

修道士の生活のなかにこれほどの位置を占める超自然的なものは、修道院美術においても消え去ることがない。事実として我々は一度ならず、そのような要素に出会うこととなる。ヴェズレーの柱頭は、修道院の回廊で書かれた書物と同じような印象を与えるのであって、天の使いと悪魔が絶えず現れてくる。これら柱頭の大部分は私たちには解読不可能なのだが、その理由は、これら柱頭が当時修道院では広く伝播していたが現在では忘れ去られた伝説上の物語を素材としているためである⁸⁰。

付け加えておくべきなのは、例えば中世初期の宗教芸術において、悪魔という存在が「失墜した天使、創造主に背を向けた神の子⁸¹」として描かれているという事実だろう。それは美学的な理由によるものでもあって、美しくないものは、美術表現の領域に一切の居場所を持たないのである。

エミール・マールが直接的な東洋の影響を認めることがないとはいっても、これらの表象が、目まぐるしい時代に伴って課される変化を取り込んでいった社会基盤に拠って立つことは疑いようがない。少なくとも、「中世の美術に現れた最初の真に恐るべき姿、ラングドックの一派により生み出されたサタン⁸²」の表象は、そのような社会環境の賜物である。

バタイユは「サン=スヴェの黙示録」の参考資料としてエミール・マールの名を挙げていた。この美術史家が記した次のような解説を読んだ際には、自らの直観について確信を得た心持ちであっただろう。

⁷⁹ Emile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France* (1922), Armand Colin, 1966, p. 365.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 368.

⁸¹ *Ibid.*, p. 369.

⁸² *Ibid.*, p. 371.

私の見立てでは、次代で確立される異形のサタンを形作っていったのは、11 世紀のことである。そのやせこけた身体、逆立った髪、棘を備えた羽など、これが見られ始めるのは、サン=スヴェの『黙示録』においてである。偉大な建築美術については 12 世紀初頭、モアサック、ボーリュー、スヤックで、まったく斬新なものとして現れた⁸³。

したがって『サン=スヴェの黙示録』の装飾画は、幻想に割かれる部分が根本的なものとなる、12 世紀の夢想家的想像力を先取りしたものと評価することができる。超自然的なものが有するこのような重要性は、バタイユの思想に特徴的な、不吉な光景に伴う宗教性という観念と、外観上は近接性を示すものでもあった。そうであれば、とりわけこの過渡期としての時代に当の作家が好んで目を向けることにも不思議はない。

12 世紀の修道院芸術ほどに悪魔の姿が力強さを備えていたことはなかった。これらの姿が、13 世紀に我が国の大聖堂の壁に彫刻を施した在野の芸術家をそれほど慄かせてはいなかったのは確かである。13 世紀の悪魔は怪物ではない。ただ悪徳により墮落した人間であって、その醜悪さは恐ろしいというよりは滑稽なものである。14 世紀には、宗教劇の悪魔に近づき、ほとんど喜劇的なものとなっている⁸⁴。

この 12 世紀前後を含む長い期間こそが、人々の風習ならびに表現方法の転換期として同定され、芸術の分野にも形跡を残す。そしてこの時期に隆盛を極めた幻想的な着想に基づいた作品は、単なる歴史的資料に留まることなく、バタイユの想像力を刺激する媒介としても機能している。

このように、異なる文化と相反する原則の接触が、芸術と文学の革新を後押しする。新たな学説を神秘主義的伝統に取り込もうとしたヒルデガルトの試みが示唆するように、当時の活動の多くは、社会の動乱に呼応していた。それらの活動は、とりわけ科学的知識と迷信の、ひいては現実と幻想の近接性によって特徴づけられている。この時代に刷新され、芸術家の想像力を証言することとなる諸作品のなかでも、ヴェズレーの柱頭は最も典型的かつ見事なものの一つに数えられている。バタイユが魅了され、いくつかの論考を捧げた中世盛期の混交的な芸術は、作家がのちの配偶者ディアヌに

⁸³ *Ibid.*, p. 370.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 372.

出会い、死後埋葬されることとなるヴェズレーにおいてその完成された姿を見せているのである。

以上すべての分析をとおして、バタイユの芸術観ならびに言語観を規定する二つの本質的な特性が見えてくる。その特性は、まず俗語の文学作品の場合のように、公的な領域における異質な価値観の侵入によって、そして交流のための言語という夢を彩る無媒介性によって保証されるものである。したがって中世がこの作家を魅了するとき、その争点は、しばしば儀礼的で魔術的な中世のイメージのみにあるのではなく、むしろこの複合的な芸術によって示されるように、緊張関係が生み出す諸相が主要な役割を果たしていると考えられるべきである。同様に、民衆の言語の隆盛は、単なる価値の転覆と新たな権威の制定へ至るものではない。反対にそこでは、錯綜する現実の事象を描き出しうる新たな言語が問題とされる。この新たな言語とは、土着的ながらも普遍的であるべき一種のコイナーであり、人々の交流の土台となる。共同体や交流という問題に関わる種々の特性が喚起されることから分かるように、バタイユにとっての理想的な言語は、彼の中世言語観と関係を保っている。当然のこと、20世紀にこの作家が思い描く対象は、過去の言語と同一のものとなることなどありえない。それでもここで取り上げた緊張状態にある文化や言語は、バタイユの思索の源泉として働くのである。そしてこれは、「内的体験」の運動を伝達すべき言語をめぐる夢へと直接に関わる。こうして、言語をめぐるバタイユが展開する思考は、彼の中世嗜好によって強度に彩られていることが分かる。

それゆえ、バタイユと中世との関係は、暴力や性的放縦などの要素に限定されるどころか、作家の活動をとおしてその地位が認められるべきものとなる。とりわけ言語面における影響はさらに注目されるべきであり、彼の言語理論ばかりか、自身による詩的言語の実践にまでその痕跡を見つけ出すことができる。この問題を掘り下げるために、まずは言語をめぐる、ときに空想的な考察について、その一般的な流れを検討しておきたい。これにより前衛作家たちが、ひいてはバタイユが提示する言語観の独創性が理解しやすいものとなる。

2. 言語をめぐるイマジネーション

前衛作家が見せる古代嗜好は、上記で扱われた問題に留まることがない。現代作家によって流用されるのは、混沌として珍奇な様相だけではないし、そこでは言語の間

題もまた同様に俎上に載せられる。情動を伝える言語にまつわる幻想はフランス文学においても普遍的な分野を形作っているが、バタイユをはじめとする前衛作家も、ときにこの伝統に加わるように思われる。学者の用いる堅苦しい言語ではなく、文学者が重用する荘厳な言葉とも異なり、心に訴えかけるとされる理想の言語は、かつて存在したが今では失われたものとしてしばしば思い描かれる。このような主題は、過去の表象に自らの幻想を投影したうえで、そこから、たしかに歪められた形ではあれ独自の、創造的な解釈とその使い道を引き出していく前衛作家に馴染みやすいものと言えるだろう。

言語観と世界観はそもそも相伴うものである。あるいは、「我々の世界の凡庸さは本質的に、我々の言表能力によるものなのではないか⁸⁵」と自問するブルトンにとっては、世界の有様は言語の次元に従属する。世界を表象する役目を担うこの媒介に不信感を抱き、より生き生きとした、つまりより真正な言語を見つけんと渴望する作家たちが見せるこのような態度は、バベルの崩壊以降今に至るまで受け継がれてきた。

その例をいくつか見ることから始めたいが、もちろんこの主題は、前衛運動に特有とは言えない、普遍的な神話にも関わる。この言語をめぐる想像の系譜を眺めると、現代作家が抱く観念にも深く連携していることが分かる。さらに、ときにそれは伝統の捏造者としての側面を照らし出す。またこの章で行う分析は、彼らの振舞いがある意味で一貫したものであることを教え、例えば前衛作家がファトラジーに関心を寄せ、思うままに取り扱う際の動機を裏づけるものともなる。その中世詩の扱いは、単なる気まぐれや思慮不足の結果などではなく、彼らの性向、すなわち超自然的なものに、ついで権威を失いながらも自由な言語に対する嗜好から必然的に導かれた結果であることが理解される。

失われた楽園状態に対する郷愁を語ることに、月並みな議論に終始してしまう危険性がある。とくに完璧な言語への憧憬などは、古今東西の作家によって繰り返し喚起されてきた。すべてを引用する意義は乏しいが、そのいくつかは本論で扱われる作家たちの立場とも直接に関係する重要性を有するため、比較を行っていく。

一つ確かなことは、とりわけルネサンス以降のヨーロッパの歴史は2言語併用状態によって特徴づけられるとの信条が、多数の現代作家によって共有されている事実だろう。このような言語をめぐる考察の歴史を眺め、ついで中世盛期の言語に対する一般論を見ることで、バタイユが思い描く言語観の分析へとつなげたい。

⁸⁵ A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du jour* (1934), Gallimard, 1970, p. 23.

（１）口語性の神話、情動的な言語の神話

上述の２言語併用状態と、これに関連する高尚な言語への不信については、フロランス・デュポンの『文学の発明』が示唆に富んだ例を示している。その理由の一つは、多岐に渡る領域で現れる理想的なものへの郷愁が、西欧でいかに深く根ざしているかを教えることにある。

民族誌学的な知が洗練されるほど、通信手段が発達するほど、ここではないどこかに焦がれる者たちがひいきにする異邦は失われてゆき、それに応じて古代文化が復権する。過去もまた異国のように遠く離れた異質な文明へと夢想者を誘うが、これはまた、自らが生きる現実とじかに連続したものでもある。そこで高まる過去への郷愁について語りながら、著者はまず古代ギリシャが内包する多様性を強調し、合理的な西欧文明の理想をそこに認めようとする傾向を批判する。

文学を、哲学、歴史、ヒューマニズム、人権そして民主主義を生み出したとされる古代ギリシャ・ローマ文明は、我々の知る諸世紀を前に、今日の西欧人を立証し、我々の文明なるものは滅びゆくものではありえない、なんとなればそれこそが唯一の文明なのだから、とでも証言するように強いられている⁸⁶。

その記述は、文学の分野においてこのような錯覚がいかに根強く影響を与え続けているものであるかを教える。そういった誤認は、闇のなかを野蛮人が跋扈する暗黒時代と、古代ギリシャ・ローマ文明が完全な対称関係にあると信じることへとつながる。そればかりか、この対立に俗語とギリシャ語、ラテン語の関係を重ね合わせ、各言語に精神性の表れを見ろという傾向もまれではない。だがそういった仮定に疑問が挟まれる以上、純粹状態と理性に支えられた体制という区分を想定し、これを口語と文語の対立に当てはめることもまた不適當となる。そもそも口語と文語は時代によってその度合いが異なれど、常に共存してきたはずである。さらに、書き言葉と話し言葉という図式を想定したうえでも、ロマンス語とラテン語のそれぞれに口語と文語が存在することを踏まえれば、書かれたものに基づいて人々の発話を探る試みには、ある種の限界があると認めるべきであろう。

ともあれ、生きた言語をめぐる幻想は衰えることがない。この西欧にとりつく神話

⁸⁶ Florence Dupont, *L'Invention de la littérature, De l'ivresse grecque au texte latin*, La Découverte, 1998, p. 7.

に関連して導入されるのが、暖かい文化と冷たい文化の対立である。前者は祝祭に、陶酔に結びつき、後者は共同体内部の断絶を暗示する墓碑銘を、記念碑的と形容される模範的作品を包括する。文明という言葉が西欧文明を指すのなら、共同体としての自己同一性の探求が、たとえそれが多様性を体現するものとしてであれ、ギリシャ・ラテン古典文芸を参照するに至るのは道理である。しかし、合理的であるがゆえに現代的な古典文明という観念もまた恣意的なものと思われている。そうであれば、前衛作家たちが、こぞって古代ギリシャ文化を自らの理想の対極に位置するものとして想定したことさえ、慣例化した恣意的な先入観に基づいているということになる。その原因がどのようなものであるにせよ、上記の議論は、このような通念と対立の構図が承認され続けていることを示している。他方、まさにその理由により、戦間期前衛作家が垣間見せる古代嗜好が注目に値するものとなる。彼らは文学界に席卷するギリシャ・ローマ文明への慣例的な郷愁をめぐって、その一つの変奏として機能する諸相を提示することを望んだのだと考えることができる。この点についても、暖かい文化を表象する動因としての口語性が重要なものとなる。つまり口語性という言葉は、単に口語的な表現ではなく、文章において情動を歌や叫びのように表すべく用いられた特有の技法を指してもいる。そして暖かい文化は、その字義に忠実に、交流のための道具である人の身体を連想させ、肉体と精神の二元論をも巻き込んでいく。

ポール・ズムトールは『口承文芸入門』においてこの口語性の神話を分析した。言語活動は、必然的に時間と空間の、世界の知覚に影響を及ぼす。作品の受容においてそれらの知覚が果たす役割は確かなものであり、ある空間に響き渡る語り手の声と時を越えて残された原稿は、切っても切れない関係にある。とりわけ著者がその重要性を指摘するのは、理念的な意味と物質的な次元の双方における身体の現前である。つまり声という振動が伝える肉体性であり、あるいは同じ空間を共有することから生じる身体への意識ともなる。そこには身振りや肉体表現も含まれるのであり、「口語性というものは、我々のうちで、他者に語りかけるあらゆるものを含蓄する」。声を発する者は、その身体すべてをもって他者に働きかける。「語り手は、その身体と装飾をさらけ出す表現のあいだも、ただ視覚のみに訴えかけているのではない。彼は触れ合うために身をさらす。私は目で見て耳で聴き、仮想的に彼に触れる。きわめて密接な、強度に性的な仮想性である⁸⁷」。

その身体性により、呼びかけ、あるいは挑戦などといった属性が口承文芸に付与さ

⁸⁷ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 193.

れる。理性的なものと直情的なものという慣例的な対立関係にも後押しされることによって、ときに声は庶民性を代表するものとして提示される。この対立はまた、覇権主義的な文化と卑俗な諸文化という分類を含んでいる。そしてこのような図式が導入されるとき、しばしば重点が、口語性によって喚起される神秘主義的な身体の前前に置かれていることは興味深い。この身体性はそのまま情動的な領域へとつながり、その主要な属性の一つと見なされるものが、人体によって伝達される熱となる。

口承文化が言語の未開状態を表すという考えは、近代に作り上げられたものである。口語は、自らに詰め込まれた様々な機能を持って文語に対峙するが、これは上下関係においてではなく、それぞれ異なる制度に従った結果であると考えるべきだろう。しかしそうであるならば、文章のなかに発話を挿入すること、あるいは声を再現しようと努めることは、いっそう困難なものとされる。これまでに展開されてきた特性のためにこそ、語られたことをただ書き写すだけでは、口語性の包括する効果を再現できないことが明らかとなる。こうして思い描かれるのが、他者に呼びかけ深い交流を可能とする新たな言語の形態なのである。

ロラン・バルトにとっては、口語、文語そしてエクリチュールという三つの分類が存在する。演劇性を喚起せずにはいない発話は呼び声であり、他者の感情に作用する。その演劇性は、身体次元にも関わってくる。「しかし (mais)」や「だから (donc)」という接続詞についての解釈を展開するにあたり、バルトはきわめて肉体的なイメージを喚起している。「これらのちょっとした言葉が、論理的な意味を持っているということではない。それは、言うならば、思考の虚辞なのである。エクリチュールは、しばしばそれらを省略する。連結辞省略、すなわち声に出されれば去勢と同じほどに耐えがたい、この手法を断行するのだ⁸⁸」。

連結辞を省略する文章が読み上げられれば理解が難しくなるとおり、ここでは必然的に抜け落ちるものがあり、それが去勢、つまり肉体的欠如として示される。そして「書き写されれば発話は当然のことながらその受け手を変える」のであり、「発話者の想像領域もまた舞台を変える。それはもはや要求や訴えではなく、触れ合う行為でもない。それは分節され構成された非連続を、つまり、要するに、論理構成を設定し、これを体現することとなる⁸⁹」。彼の言語に対する想像がはらむ政治的な次元にも後押しされ、発話はその人格や個性を、身体と感情を失っていく。このような議論には、呼びかけと相いれることのない学術的な言説に対してバタイユが見せる不信に通じる

⁸⁸ Roland Barthes, « De la parole à l'écriture » (1974), *Œuvres complètes*, t. IV, Seuil, 1995, p. 538.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 539.

着想を見出すこともできる。社会化され序列化された文章は、形式と内容に磨きをかけるあまり、対話者を抑圧する。その結果として、欲望の対象であるところの受け手との関係もまた劣化していく。「私はあなたのために思いをめぐらすことが少なくなり、それ以上に『真実』のために考える⁹⁰」。

このような認識から発して、バルトはヒステリーをなだめ、去勢的剥奪を復元するような言語の様態を、『テキストの快楽』においては「声高なエクリチュール」、「声のエクリチュール」と呼ばれる言葉を夢見るのであった。この想像上のエクリチュールは、「音色と言語の性的な混成であるところの、声の粒子⁹¹」によって育まれる。こうして、人と言語との関係をめぐる神秘主義的で官能的な心的表象が巧みに描き出される。口語性の問題は、バタイユがその生涯にわたって固執した官能性や神秘思想を呼び起こさずにはいないのである。

（２）言語の本質についての考察、理想の言語の探求

以上のような主題をめぐって戦間期前衛作家が選択する立場を検討するべく、まずは作家たちが思い描いた空想の言語とその伝統を手短に見ていく。その歴史については多くの卓越した研究が存在する以上、すでに語られていることを強調することはしないが、のちの分析で前衛作家の活動と直接に関わる部分も認められるため、そのいくつかを取り上げる。その類似は、言語の探求という主題が、言語操作から文学的な夢想までを取り込み一緒くたにする広大で雑然としたものであることを理由とする。

事の成り行き上、知識が、自ら告発しようと信じる幻想と切り離せないのだと明らかになったときには、最高度の慎重さが望まれる。ジャン・スタロバンスキーが記したように、モーリス・オランデルが『エデンの園の言語』で執心する「明証の追求」が、すでに過去のものとなった神話的な、宗教的な信念の諸相に理性の光を投げかけるのだと自称する言説の、まさにそのうちに神話が現前していることを明らかにし、あたう限りの誠実を心掛けた科学者がいかにして道を誤ることになったかを示したのである⁹²。

そしてここには、第一章で扱った民族誌学的傾向の場合と同様の問題系が見出される。

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 261.

⁹² Olivier Pot, « Entre théorie et fiction », in Olivier Pot (dir.), *Origines du langage*, Seuil, 2007, p. 28.

当時の民族誌学者たちが、過熱する異国への憧れを横目に科学的な態度を保ち続け、種々の偏見を打ち破ろうと努め学問として確立させた一方で、彼らの立脚する知識は、その時々で共有される伝説的な信念と隣り合わせの関係にある。一部の者は、社会の段階的な進化と言語に並行関係を見ることで、未開社会の住民が用いる言語が、うわべの装飾や複雑な構造を持たない純粋な言語であると信じる。例えばレヴィ=ブリュルにとっては、「未開の人々の言語において抽象的な言葉、総称的な言葉が存在しないことは、発話者が論証や一般化のための適正を欠いていることを意味する⁹³」のである。この意味において、作家にとっての言語の問題とは、本論の初めで分析された人類学的見地と切り離されえないものとなる。

マリナ・ヤゲーロは言語の探求一般を扱いながら、これを三つの流れに大別しているが、そのそれぞれが前衛作家の諸活動と関わる争点を含んでいる。これら三つの傾向は、言語の起源とその性質をめぐる理論、空想上の言語、そしてグロッソラリアならびに異言現象などの無意識下の創作によって代表される。またこれらの分類には、懐古的な傾向と未来志向という弁別指標が加えられている。ここで取り上げておきたいのは、この伝達手段についての想像力豊かな探求すべてに共通する側面である。

創造主体に関しては、次のようなことが言える。あらゆる作品は、それが理論化されていようがいまいが、論理的であろうとそうでなかろうと、意識的なものでも無意識的なものでも、そのすべてが、言語に対するある同一の態度に由来しているのである。それは、創造主たらしめる欲求と遊びの嗜好に伴われた、愛憎入り混じる両義的な関係である⁹⁴。

創造への欲求は、新たな言語をとおして異なる秩序を求める作家の活動によって明らかであるが、その探求は、しばしば遊戯活動にも比較可能な様相を呈する。創造の欲求と遊びの嗜好は場合に応じて接近し、ときに重なり合う。とりわけ科学的手法や古典的外観を取り繕うことさえしない一部の 20 世紀作家において、この傾向は顕著である。そして上記の愛憎入り混じる関係は、欲望する主体と求められる対象が互いに支配し合い、ときに強く結ばれるという意味で、二重に矛盾するものとなっている。創造と遊びの両義性、そしてここで示唆される官能的な次元は、シュルレアリストとバタイユにとってきわめて重要な役割を果たす要素となる。

⁹³ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁴ Marina Yagueello, *Les Langues imaginaires*, Seuil, 2006, pp. 16-17.

第一の分類について取り沙汰される言語は、例えばルソーの音楽的な言語などにも認められることであるが、発話の滑らかさや意味の豊富さによって特徴づけられることが多い。そこでの探求に着手する作家は、原初的でより人間的な言語を夢見て、自らが武器とするフランス語を批判するのである。例えばこれには、母音を「最も原初的な音声要素⁹⁵」と考えるシャルル・ノディエなどが挙げられる。母音が子音よりも重視される基本要素であること、母音が人の声に関連づけられることは当時の共通認識によるものであるのだが、このような論において頻繁に人間性や人の暖かみが喚起されていることが、時を越えて共通項を示し続ける夢想の傾向を教えている。これら作家の渴望を一括りにする特徴があるとすれば、その対象が直観的かつ直接に働きかける言語であるという事実だろう。ルソーは「人々は、話す代わりに歌っていたのだろう⁹⁶」と言い、ノディエは「言葉の中で、すでに心が揺れ動く⁹⁷」と述べた。ノディエがとくに固執する対象は、『有機的な』アルファベット、すなわち音声を模したアルファベット⁹⁸」なのであるが、ここで強調しておくべきことは、「模倣はしたがって、ただ原初的な音から生じるのではなく、単語ごとに認められる⁹⁹」という主張である。言語の総体というよりも言葉の単位で理想を求めるこの態度は、その懐古趣味を別とすれば、それぞれの言葉にすでに刻まれているはずの注釈を見つけ出そうとするレリスの試みと同一の系譜に並べられるべきと考えられる。

他方、理想の言語という概念はきわめて広義のものである。その姿形あるいは内面に対応し、事物の真正な性質を指し示す名を与えたアダムの言語は、自然と一体となった最も完璧なものとされるが、そこには序列の観念が付きまとう。そしてルソーによる探求の時点で、すでにその対象は楽園の言語ではない。例えばルソーが夢想した言語についてウンベルト・エーコが示した要約では、焦点が完成度ではなく調和に合わせられていることが強調される。「それは言葉を駆使する言語ほど分節されておらず、歌により近いもので、様々に異なる関係にある一つの対象を表現するための同義語を、多数備えている。抽象的な語はわずかで、その文法は、私たちの目には、不規則性や例外ばかりのように見える。この言語は、論じることなく描き出す¹⁰⁰」。絶対的な名を求めることもない、相対的な、関係の言語であり、その適切さは論証によって保証されるものでさえない。隠喩的な言語を獲得することが争点とされるのであって、事物

⁹⁵ Gérard Genette, *Mimologiques* (1976), Seuil, coll. « Points Essais », 1999, p. 453.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁰ Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite* (1994), Seuil, coll. « Points Essais », 1997, p. 129.

の本質を判別しうる真実の名という着想やそこで展開される論理は犠牲にされる。理想の対象についての展望の変化は、文学における空想の言語を包括する第2の分類についても例証されている。

普遍的な言語、賢者の言語をめぐる考察も、その真剣さの度合いはまちまちながら、広い分野で確認できるものである。戯れのような、真に受けることのできない考察については言うまでもなく、客観的態度を自認する論で主張される普遍性さえも、往々にして著者の出身国あるいは特定の言語の体系や伝統的価値観によって損なわれていることを指摘しておくべきだろう。このような試みには長い伝統があり、文学のみならず映画やテレビゲームにまでその派生した形態を見つけることができる。その系譜もまたいくつかの研究で詳細に調査され分析されているが、これらの言語は、とりわけ音楽や身振りによる伝達などに見られるように、簡潔さと無媒介性によって特徴づけられることが多い。

本論で挙げておくべきなのは、シラノ・ド・ベルジュラックが思い描いた身振りによる言葉であり、先に示した伝達における身体の現前という主題がより明白なものとして現れる。そこで語られるのは、手足を駆使して交流を図る異星人の伝達手段であり、「丸裸で暮らす習慣を持っている彼らが語るとき、その考えを身ぶり化するべく適応した四肢は、あまりに激しく揺れ動くため、それはもはや語る人ではなく、むしろ震える身体のように見えるのである¹⁰¹」。このシラノ・ド・ベルジュラックのあとを継ぐのがジェームズ・クックであり、シュルレアリストたちは彼に空想の題材を負っている。事実として、未開社会における情動的な生活という夢は、未来への志向を根本に抱くシュルレアリストにとっても明らかな重要性を備えている。

一部の有機体や動物は、自然にならう特性を備えている。ブルトン、シダ植物とその同類に囲まれ、自らの尾の羽を広げて求愛のダンスを舞うコトドリを思い描く。だがそれは言うまでもなく、ブルトンが指摘したように、自らが生きる森といまだ完全には切り離されていない未開人なのである。彼は、この類推的な見方について格好の例を以下のように示す。「すべてが示唆している。太古の人間は、『関係に生きる』奥義を握っていたのだ」と¹⁰²。

世界の凡庸さが言表能力に由来するものならば、この世界と一体になった生を記述す

¹⁰¹ Cité dans Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 290.

¹⁰² Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton*, L'Harmattan, 1996, p. 211.

るためには、異なる様態を見つけ出さねばならない。このようにシュルレアリスト、とりわけブルトンにおいては、言語についての空想が、世界の表象をめぐる考察をとおして垣間見られるのである。

その類推的な世界観においては、存在とそれを取り囲むものの間に、確かなつながりが残されている。「観察者がその観察自体と符合する」世界、「詩人が、詩人の心を動かすものの類似物となり、ついで彼の詩が、それを読む者にこの感動を伝播する¹⁰³」ような世界が望まれるのである。読者に情動を伝えることのできる詩人にとっての理想の言語とは、このコトドリの求愛のダンス、関係に生きる未開人の扱う言葉の等価物となるだろう。言語を刷新することの可能性という文脈においてブルトンが明かす原始的なものの称揚を分析しながら、この著者はブルトンの「決して明示的に表されることがないものの、あちこちで顔をのぞかせる言語に関する原理」を取り上げた。その論によれば、ブルトンの主張は「自然な、原始の言語は、未開の人々の表現において今でも見出される¹⁰⁴」というものである。この理由のためにこそ、ジェームズ・クックが素描した身ぶりによる言葉が、『蛇使いの女マルティニク島』において、ブルトンとマッソンの夢想の源泉として機能するのであった。「私はとくに、船乗りと見目美しい島民との出会いの挿話をよく覚えている。共通の言葉を持たなかったが、愛し合うこの二人は、彼らが発案した言語、ただ愛撫によって構成される言語によってすべてを伝え合うことができた。この逸話により、この作品が提示する、長きに渡る夢想が生み出されたのだ¹⁰⁵」。彼らが目指すのは概念に基づく世界観の刷新である。すべては再び作り上げられるべきであり、そこには言語も含まれている。

ただし、シュルレアリストにおいては、純粋な過去の郷愁や未開の夢は存在しない。それでもこれらの実例は、過去をめぐる空想が複合的な形で潜んでいることを示唆するものである。驚異的な現実を描写しうる言語について考察する際には、ブルトンが過去へと視線を向けることはない。その一方で、古代的な生の様態に呼応した想像上の原始的言語との類比は、ブルトンの抱く観念を鮮やかに彩っている。ブルトンによる言語操作は過去の言葉を規範とすることがなくとも、人間関係に寄り添うものであることを目指す。そして、「自動記述は、原始志向の書法ではなく、未開の書法なのである。啓発的な、それでいて偶発的な体験であり、そこでシュルレアリストは経験的

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰⁵ A. Breton, « Le Dialogue créole » (1942), *Martinique charmeuse de serpents* (1948), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 373.

に、自らが未開であることを見出す¹⁰⁶」と分析されるように、その作品にも痕跡を留める。言語操作という体験は、生と夢の和解が実現される契機となる。以上のように、言語をめぐる空想が紡ぐ系譜との関係を保つブルトンは、そこから、驚異的なイメージが優位に立つ世界にふさわしい言葉について、独自の考えを展開するための素材を引き出すのである。シュルレアリスムが掲げる夢の領域を取り込むという意図は、ブルトンをはじめとする作家たちがファトラジーに多大な興味を寄せ、称賛したこととも無縁ではない。

話者が本来知るはずのない言葉を扱う異言現象と、存在しない言語などを用いて超自然的に意志を交わすグロッソラリアによって代表される第3の分類もまた、前衛作家との関係という点で特別な注意を向けるべきものである。これらは例外なく、無意識の信仰と神秘主義への傾倒と密接に結びついているためである。またヒルデガルトの予言、神秘主義者の叫びからエレーヌ・スミスの架空の言語に至るまで、その活動が多く女性に帰されることは、本論にも関わる興味深い事実である。しかしながら、認識の軛から解き放たれた発話行為とは、ブルトンやバタイユが好んで取り上げた精神分析の領域に、そしてバタイユの心を絶えず動かし続けた神秘主義者の言葉に接続されるものでもあった。このことを踏まえれば、これら戦間期の作家による文学活動は、かつて先人によって設定された問題を、各々の関心に従って修正を加えながら再び俎上に載せるという側面が強いことが理解される。

(3) シュルレアリストの活動が見せる特殊性

これに関連して、前衛作家の読者は、ロマン主義から引き継がれた問題系を今一度見出すこととなる。アルファベットの象形解釈を試みたユゴーの姿は、言葉の綴りと対象との関係を解説しようとしたレリスの言語操作を思い出させずにはいない。そしてまた、自然と一体になった言語を扱い、幸福に生きる未開人というある意味で民族学的とも言える着想は、ユゴーもまた分有していた。「したがって2種の未開がありうる。太陽に合わせて穏やかに母音を発する、南の海の良き未開人と、彼らが放つ矢やトマホークのように子音を振り回す残酷で原始的な、または、それゆえに野蛮な北のインディアン¹⁰⁷」というような分類には当時の人類学と言語学の知識が混ぜ合わされているが、土地と民族に投影されるこういった認識は、後世の言説に引き継がれていくものでもある。一つ目の分類に関しては、緩やかさや母性など、肯定的な価値を過

¹⁰⁶ Jean-Claude Blachère, *op. cit.*, p. 239.

¹⁰⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 456.

剰に負わされる母音への執着をもって、ユゴーはルソーが象徴する伝統的見解を再び引き受け、さらにのちに来る作家に影響を及ぼしていく。ここで示唆的なのは、南の未開人がシュルレアリストの思い描く関係に生きる存在を思い起こさせるのに対して、後者はバタイユが育む古代の世界観に関連づけられるという対比である。

さらにこのロマン主義の大家は亡命の時代、交霊術に耽溺する。とりわけジャージー滞在中、息子の力を借りながら愛娘の、あるいはシャトーブリアンやシェイクスピアといった高名な作家の霊魂を次々と呼び起こす儀式を執り行っていたことは広く知られている。彼らはユゴーに言葉を残し、それに応える詩人は、ある意味で彼らと共作を行うのである。例えばフランス語でアレクサンドランを口述するシェイクスピアは、ユゴーにその詩を締めくくるよう命じる。そうして提示される「不変の天体が、世俗の炎を鎮める¹⁰⁸」という詩句に、シェイクスピアが承認を与えるのであった。アンドレ・シェニエもまた詩作を行うとともに、「型破りの羽根、すべての空を舞う鳥、夜の歌、曙光の鳴鳥、嵐を舞うカモメ¹⁰⁹」との一連の表現で始まる賛辞を、対話の相手であるユゴーに贈る。これらの作家がユゴーに相応しい着想に基づいた詩作を展開すること、詩人自身の言葉を追認することは二つの大きな特徴である。それらの内容の多くがユゴーに固有の主題と関連していることは、詩人自らが認めるとおりであり、ある対話においては「あなたが今しがた私たちに言ったみせた内容の一部を見てみましたが、人の魂やこの世界における罰に触れるものについて、その内容は私にとってはかねてから確かな段階にあるものなのです¹¹⁰」との意見を表明している。したがってその早い段階から預言的価値や、なにかまったく新しい創作をそこに認めることには懐疑的であった。しかしそれだけに詩人は自らの創作との線引きに悩みながらも、自己の言葉の真実性をより強く確信するのであった。そしてこのやり取りやそこで得た確信が、作家の創作の方向性に影響を与えたこともあっただろう。このようにして、なんらかの形で創作の一部として取り込まれる交霊術の手法は、20世紀に至ってより明白なものとなる。様々な意味で、ジャージーは夢と現実の命が交流する場として機能した。フランスを追われ、文学界からの抹殺を逃れるために創作を続けるユゴーは、この異なる世界で死者と共作を行い、水に飲まれて命を落とした娘と幻想の再会を果たしたのである。

安易な同一化を避けねばならないとはいえ、この交霊術と創作との関係は、1920年

¹⁰⁸ Victor Hugo, « Procès-verbaux des séances des tables parlantes à Jersey », *Œuvres complètes*, t. IX, Club français du livre, 1968, p. 1285.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1271.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 1268.

代にシュルレアリストが試みた実験的な創作を連想させずにはいない。まず形式上の類似を示す両者は、さらにジュネーヴの霊媒者エレーヌ・スミスをとおして、間接的にではあるが結びつけられる。エレーヌ・スミスの事例は 1900 年前後、テオドール・フルールノアによって、ときにフェルディナン・ソシュールの立会いのもと、仔細に観察された。スミスはジャージー時代のユゴーを自らの導き手と考えていたのだが、彼女による無意識状態の創作がこの世紀の変わり目に多大な注目を集めたことは、至極もつともなことでもあった。この注目は、言語学と精神分析という二つの分野に対して強まっていく関心を反映したものなのであり、「20 世紀で最も際立った二つの学問が、世に認められる前、そもそもその創設者に認められる前に、初めて交錯したのはパリやウィーンではなく、ジュネーヴにおいて¹¹¹」であった。異言現象であれグロッソラリアであれ、話者は理論上知るはずのない言語、ここではサンスクリットや火星の言語を口にする。スミスの言語体験には、ユングやブルトンも魅了されていた記録が残っている。事実これらの言語には、無媒介的な交流や情動を伝える言葉など、上述した主題との一貫性が認められるのであり、前衛作家がそこに興味を示したことも不思議ではない。そしてスミスが古代の生活や情緒溢れる異世界を夢想する者たちを喜ばせる一方で、もう一人の著名な霊媒者、プレフォルシュトのフリーデリケ・ハウフェなどは、「生得的な、あらゆる人間がそのうちに有している」言語を作り上げるが、これは「知性ではなく心から発せられる¹¹²」言語とされるのである。

シュルレアリストが、これらの言語活動に比較可能な実験的創作を試みる際には、「神秘主義と交霊術が絡み合う超自然的な交流をめぐる伝統¹¹³」との親和性をたしかに認めることができる。第一の類似点は、言語を使役すると同時にその言語能力によって規定される発話主体と言表との関係を問いたすことにある。そして、シュルレアリストが交霊用の円卓の周囲に集まるときにも、争点となるのは無意識的な創作なのである。ここでは、交霊術との違いもまた明白なものとなる。ブルトンは彼らの行為が本質的にシュルレアリスト的なものであることを強調していた。交霊術が「霊媒の精神的な人格を引き離すのに対し、シュルレアリスムは、まさにその人格を統合することを目指すものである¹¹⁴」とされる。だが最も明白な違いは、彼らが死者と交流することがないという事実であろう。そうであれば、シュルレアリストの活動は交霊術というよりも文学的な探求と呼んで差支えないものであり、ブルトン自身、「私個人

¹¹¹ Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 172.

¹¹² *Ibid.*, p. 176.

¹¹³ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁴ A. Breton, « Le Message automatique » (1933), *Point du jour*, *op. cit.*, p. 190.

の見解として、生者と死者の間になんであれ交流がありうると認めることを、私ははっきりと拒絶する¹¹⁵」と明言した。したがって、シュルレアリストの創作と上述の言語活動との比較が可能となるのは、意識から解き放たれた言葉が問題になり、主体が知るはずのないとされている内容を語る限りにおいてのこととなる。

シュルレアリストたちによる試みを特徴づける諸相のなかでも際立つのは、実験者に投げかけられた質問に対する返答が、しばしば未来形を用いている事実である。「君はペレについてなにを知っている？／彼は人がいっぱいワゴンのなかで死ぬだろう（ペレ／デスノス）」や、「彼はなにをするだろう？／狂人たちと遊ぶだろう（エルンスト／デスノス）」¹¹⁶などの例が挙げられる。例えばブルトンが「たしかに、私はシュルレアリスト的な文章の予言的効果を信じてはいない¹¹⁷」など、予言の可能性について懐疑的な態度を見せることがあったとしても、これはむしろ未来に関わる託宣の様相を呈している。そしてブルトンが迷いを見せることがあろうと、偶然の出会いや文章に潜みながら予告する要素は、驚異的な創作のきっかけとなるのである。そのような創作はきわめて真剣な側面を保持する一方で、狭義での自動筆記にも言えることだが、遊びの活動に限りなく近づいていく。

もう一つの例が、再度ユゴーとの、また異なる相似点を明るみに出す。一連の実験において主要な役割を果たすのは、先の例で引用したデスノス、「シュルレアリスムの予言者」に他ならない。1922年、フランシス・ピカビアに促されたデスノスは、眠りにつuitaあとで、ローズ・セラヴィ流の言葉遊びを実践してみせた。マルセル・デュシャンの詩的位格とも言うべきローズ・セラヴィによる詩作は、シュルレアリストたちに強い刺激を与えていたことがまず理解される。デスノスによる文章の一例は、「リンゴのスタッコで飾られた寺院のなかで、牧師が詩篇の果汁をしたたらせる (*Dans un temple en stuc de pommes, un pasteur distillait le suc des psaumes*)」¹¹⁸というものである。この言葉遊びはデュシャンとデスノスが多用した、類音重語と呼ばれる手法に基づいていて、その文章自体に本来意味はないが、音のみでなく各語が意味の上からも連想されていることが大きな特徴であろう。ブルトンの証言するところによれば、覚醒状態のデスノスは、上記の例のように言葉を紡ぐことができなかったという。そしてブルトンは、「誰が眠りに落ちたデスノスに、『文学』誌で読めるような、ローズ・セラ

¹¹⁵ A. Breton, « Entrée des médiums » (1922), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 276.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 278.

¹¹⁷ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 344.

¹¹⁸ Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, 1999, p. 144.

ヴィがヒロインとなるようなこれらの文章を口述したのだろうか。デスノスの脳は、彼が言うようにデュシャンのそれに連結され、デュシャンが目を開いているときにしかローズ・セラヴィが語ることはないというまでになっていたのか¹¹⁹？」と問いかけている。デスノスの行為につき、他のシュルレアリストはときに懐疑的態度を見せる。とはいえこのような実験的創作は、それぞれの参加者が設定を維持するべく意図的に協力しているとしても、その事実も含めて、伝統的な交霊術との関係は深いと思われる。とりわけ、その理論的な差異は別として、「交霊術という外的な装置を経由することを受け入れた¹²⁰」シュルレアリストたちのこの試みは、ユゴーの詩的創作からそう遠くない場所に身を置いている。彼らは前衛作家に特有の争点をもってその外的な装置を利用し、新たな書法の可能性を探る手段とした。この両者の言語活動は、双方がオカルティズムを、また遊びや悪ふざけとも取れる要素を作品に昇華し、作者という主体の同一性が疑われるような、これまでにない創作を実現することを試みたものである。

ここまで見て、西欧の伝統的な諸々の主題によって歴史的な意味を積み重ねられてきた問題を今一度取り上げ、さらにそれを自らの体系に取り入れるというシュルレアリスムの特性は、このような一時的に行われた実験においても認められることが理解される。そこで評価すべきことは、彼らがその歴史的な問題をアダムの言語や五旬祭の奇跡など、いわば西欧の軀から解き放ち、これを文学の手法として置き換えたことにある。それゆえ、これらきわめて宗教的な意味をはらんだ主題がシュルレアリスムと関係しうるのである。そしてまた主体的な創造の神話を打ち砕こうと望んだこと、常に未来志向の態度を保つことをもって、上記の活動が固有にシュルレアリスト的な創作と見なされるのだと言える。ここにおいても、その他の多くの場合と同様に、バタイユとの対照関係が浮き上がってくる。バタイユもまた歴史的な技法や主題を自らのものとして取り込んでいくが、彼はそれを過剰に世俗化したうえで、ポエジーという名のもとに回収していくのである。

また、デュシャンに触発され、のちにレリスに多大な影響を与えることとなるデスノスの言葉遊びについて、各作家間に生じる共鳴を探ることは有益だと思われる。これはまた、各作家が既存の手法をどのようにに取り込み自らの詩学に活かしていったかを教えるという意味で重要性を持っている。その分析は前衛作家の言語操作を対象とする第二部において行い、以下では第一部の結びとして、バタイユの言語観と中世文

¹¹⁹ A. Breton, *Les Pas perdus* (1924), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 286.

¹²⁰ A. Breton, « Entretiens radiophoniques, VI » (1952), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 480.

化との関わりを見ていきたい。

3. バタイユにとっての詩的言語のモデル

バタイユが見せる言語観もまた、ここまでに記述された伝統に組み込まれうるものである。ただし彼の言語観と諸伝統との関係は、シュルレアリストの例ほどに直接的ではないため、その分析はまた異なる観点を要求する。確かなのは、華やかに飾りつけられた詩、あるいは学術的な言説のいかめしさへの反感を露わにし、深い交流を実現する伝達手段、主観的で神秘主義的な伝達手段を求めて思考を推し進めるバタイユは、レリスに劣らず理想の言語の探求者であるということになる。

そしてこの作家が言語についての考察を行う際にも、その独特な中世観に彩られた過去への嗜好が、彼の想像を刺激する根本的な要因としての機能を果たす。この点に関しては、古文書学校の学友アンドレ・マッソンの証言がバタイユの言語観の輪郭を浮かび上がらせる。

言葉の研究に情熱を傾け、他方で古典的な文章構造への軽蔑に満ちた彼は、ラテン語からフランス語への過渡期段階とされるなかば異質な言葉を愛でるのであった。聖女ウーラリ賛歌は、彼が文献を予習する際に決まって唱える文句であった。バタイユはくぐもった声で、恍惚とした様子で、間違えることを知らない彼の記憶がたやすくつなぎ止める文献学の講義の、長きに渡るリストを暗唱してみせるのだった¹²¹。

したがって、熱狂的な献身と両立してこの時期すでに、中世の不純な俗語への、混交的で反古典的な言語への情熱が芽生えていることがはっきりと見て取れる。彼が学位論文で扱う『騎士道の心得』の写本は、「13 世紀中頃のピカルディの¹²²」言葉で書かれていること、そののちにバタイユは 13 世紀に流行したナンセンス詩ファトラジーを『シュルレアリスム革命』誌向けに翻訳することも、当時の民衆の言語に対するバタイユの偏愛がいかに強いものであったかを示すものである。

マッソンによる証言の続きも、また同様に意味深長なものである。「この、古文書学

¹²¹ André Masson, *op. cit.*, p. 380.

¹²² G. Bataille, « L'Ordre de Chevalerie », *op. cit.*, p. 99.

校の初年度の時期、彼の座右の書はレミ・ド・グールモンの『神秘家のラテン語』であった」。この『神秘家のラテン語』で扱われるのは、忘れ去られたラテン語詩、すなわち「ある一種のラテン語、5世紀から13世紀の間のラテン語¹²³」で記された詩である。このバタイユの愛読書が「聖女ウーラリ賛歌」にも言及し、その一部を引用していることを指摘しておくのは有益だろう。

ここで問われる二つの言語、つまり中世の俗語と神秘家のラテン語が、学術研究への興味が失われたあとにもバタイユを魅了し続けたのである。さらには棄教ののちにも、これらキリスト教社会と結びついた言語の記憶は、バタイユが展開していく諸々の主題に影を落としている。したがってここでは、歴史のそれぞれの段階で現れたこれらの言語がいったいどのような意味において、バタイユという反古典主義的で、なにより反ユダヤ・キリスト的であろうと努めた作家が抱く言語観の類型として機能すると言えるのかを示していく。

バタイユのこの執着の理由を明らかにするため、まずは『神秘家のラテン語』においてグールモンが世に知らしめたラテン語と、まさに変容のただなかにある中世の俗語を結びつける要因を探ることから始める。バタイユが熱狂したという「聖女ウーラリ賛歌」は9世紀に書かれたものであるが、マッソンが言及したような「なかば異質な言葉」の流入をより深く検討するためには、分析対象が12、13世紀にまで広げられる必要がある。このような分析は、次章で扱われるファトラジーにバタイユが寄せた興味の正当性を示すことにもつながる。

(1) レミ・ド・グールモンの『神秘家のラテン語』

「民衆の言語と文学の言語の間に同一性はなく、またかつて一度もなかった」との所見に拠って立つグールモンは、自身が根底に抱く信条を、以下のような言葉で表現している。

しかし、またそれは中世フランス文学が持つ意義を一部に形作るものであるのだが、おそらくこの特異な時代に、二つの言葉はある程度まで混じり合っていた。ただし、この俗語表現の傍らに学問的な、非の打ちどころなく正当な表現、すなわちラテン語を迎え入れるほどというわけでもない¹²⁴。

¹²³ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique* (1892), Les Belles Lettres, 2010, p. 27.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 28.

二つの言語の近接性は、グールモンが取り上げる詩人が属した時代を通底する特徴の一つであり、上記の引用を見た時点で、バタイユがこの著作に熱狂したことも頷ける。この近接性は言語の問題に留まることなく、二つの異なる文化の交流へと至り、双方に特有の主題を出会わせる。したがって、中世ラテン語詩が必然的に宗教的倫理に基づいているとして、「それでもそこにはほとんど大衆的な傾向を帯びた風刺的な着想が見出されるのであり、世俗的で非公式な文学におけるのとほとんど同じくらいに男と女の、しかしもっぱら女の欠陥が、悪癖や墮落が、汲み尽くされることのない主題を提供する¹²⁵」こととなる。そして民衆の教化を目的とする修道者の詩作品についても、大衆文化に帰せられうる要素が不可避免的に導入されることとなっていく。

民衆の生活との接触に由来する文化の交配は、人々に訴えかけることを目指して言語が新たな様態を獲得する契機となる。『神秘家のラテン語』がなによりもまず宗教者によって記された詩集であるとして、そのラテン語は、ある意味で不純正な、劣化したものとなる。

人々がラテン語をなおざりにするまさにその時代、この言葉はあちこちで文体の崩壊という魅力を提示し、もはや凝り固まった修辭家の言葉ではなく、ローマ教会の規範とは無縁な東洋人や異邦人の独特な気質に応じて表現するようになり、これは民衆の語用が決定的な勝利を収め、弁論家の博物館にラテン語を追いやるまで続くことになる¹²⁶。

ここでグールモンは、民衆の精神性が反映されるという意味での表現の変容に重きを置いているが、その変容はきわめて肯定的な意味を付与されている。直接の影響か偶然の一致によるものかを明確に定める要素が欠けているとはいえ、中世言語に対するバタイユの嗜好との親和性は明白である。しかし、この『神秘家のラテン語』をめぐるのは、そしてバタイユとの関係についてはなおのこと、批評家による言及は限定的である。あるいは、ミシェル・シュリヤが「聖者や説教師が描写する肉体は悪徳であり苦痛でしかない。またその両者の定義を逃れることがあったとしても […]、肉体は腐敗を約束されている。キリスト教者の肉体は、けだし汚された肉であって、また紛れもなく死に至るべき肉体なのである¹²⁷」と述べたように、その肉体の認識あるいは

¹²⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁷ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (1987), Gallimard, coll. « Tel », 2012, pp. 40-41.

殉教の光景についての影響を語るのに留まっている。

たしかに知識人修道士が著した詩作品には、肉体への執着を糾弾する目的のものもあるだろう。そこで際立たせられるのは身体の両義性、上辺の美しさとその下に潜む穢れである。「臓物が、その他すべての隠された組織片が引きずり出されてみれば、広い肌の下に潜むなんと穢れた肉体を目にすることか¹²⁸」という言葉は、魅惑と恐れをよく示すものだろう。これがバタイユの人体像に影響を及ぼしていることに疑いはないが、グールモンが提示する中世の言語の腐敗もまた、同等あるいはそれ以上の重要性を保つものである。批評家がこの点を取り上げることが少ないのは、おそらく中世の作品の大部分が宗教者によって書かれ、またグールモンの著作が神秘主義の名を冠しているためだと思われる。「無神学」がはらむ両義性をたびたび批判されたバタイユは、神秘主義者や汎神論者のように描かれることもある。サルトルが「新たな神秘主義」との形容を用いたように、たとえ歪められた形であれ、バタイユの作品に表出する伝統的価値観やキリスト教的なモチーフは、しばしば指摘されてきた。そして作家自身も宗教的な伝統との距離をめぐっては、とりわけ「神秘主義 (mystique)」や「神人融合 (théopathique)」などの言葉の用法に関して、活動時期に応じて揺れ動く態度を見せていた。

ともかく、おそらくはサルトルとの間にかつて生じた議論に再び陥ることを恐れ、西欧に固有の伝統による束縛を連想させる要素を取り上げず、あるいはより単純に、宗教的な意味内容で満たされた用語を避ける傾向があったようにも思われる。棄教によって、作家の幻想が投影される対象が、その質を根本的に変じたことに疑いはない。ただし以降の活動にも、神秘主義者の詩作品を熱烈に愛読していた時期の嗜好と連続した要素は不断に認められるのであり、若き日のバタイユが唱えていた詩のリズムは、そののちの彼の著作のなかでも律動を刻み続けている。

よってバタイユ自身による詩的活動の分析を行う前に、本章の残りでは、技法的な面、ならびに題材の面でも彼の詩行に痕跡を残すことになる中世言語の諸特性を明らかにしておきたい。そもそも、この作家に費やされた研究の多さを踏まえると、その詩作品の技法的な面を扱う論文の少なさは驚くべきものである。バタイユが抱く詩の観念についての研究は豊富であるものの、多くの場合それは供犠やエロティシズムなど、思想的な観点から主に取り上げられている。とりわけバタイユ思想の重要な装置としてのポエジーの観念をめぐっては卓越した詳細な研究がすでに存在する以上、

¹²⁸ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, op. cit., p. 42.

本論で行われる分析はむしろ彼の詩の構成や、そこで見出される詩的伝統との関係などといった問題を中心に据える。バタイユが採用した手法や語法を検討することは、彼の詩的言語と散文で用いられる言葉とを区別する独特な一面を明るみに出すことにも貢献する。この形式的な分析を行うための前提として、彼の書法の紛れもないモデルの一つとなった中世の言語の実態やその属性を特定する必要があるだろう。その言語とはまさしく、『サン＝スヴェの黙示録』を分析する際にバタイユが想起する、「観想修道者による神学的思弁」を放棄し「俗語で書かれた布教目的の作品」を実現する新しい言葉に他ならない。

このような観点に立てば、『神秘家のラテン語』が作家の座右の書であるというとき、その殉教者の言葉が、より具体的には「アウグストゥスの時代に慣例とされた、言葉と構文に関する規則を順守しない彼らの語彙と文法¹²⁹」がバタイユの心に深く刻まれたことは想像にかたくない。この時代、文章構造の変容と異質な精神性の浸透は相互に付き従う。それはアントワヌ・グルニエが指摘したように、「ヘブライ語表現を吸収し、民衆的な言い回しやイマージに富み、荒々しく野蛮な、しかしその荒々しさにおいて偉大な、ときにはその野蛮さにおいて神々しい恩恵を備えた¹³⁰」言語なのである。グールモンがかかずらう言語の不純正な状態がバタイユの言語観に近いというばかりか、この象徴主義の大家がアカデミズムに対して取る態度は、そのあとの時代に続く諸作家の反形式主義的な着想を強く思い起こさせる。

『フランス語の美学』で常套句やある種の連想の危険性を喚起するグールモンは、それがフランス語であれラテン語であれ、言語についての教条や王道という観念を糾弾する。この作家にとっては、「言語の歴史とは、相ついで起こる変形の歴史以外のなにものでもない¹³¹」ことが示されている。学術的な枠組みは、それが生きた言語の言葉としての力強さを損なわせるとの理由で批判対象となる。

子供たちが学校という牢獄で、人生だけがかつて、ただしより巧みに教えていたことを学ぶと同時に、子供たちは文法という恐怖に捕らわれ、かつて言葉が発展していくなかであれほど幻想に資する領分を認めていた精神の自由を失う[……。義務的な指導は、パリの奥底で、フランス語を死に絶えた言葉、もはや民衆が用いることはなく、やがて理解すらできなくなる儀礼用の言葉とした。民衆が好む

¹²⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹³¹ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Fasano / Paris, Schena Editore / Alain Baudry & Cie Editeur, 2008, p. 162.

のは、ただ一人自由のなか身につけた隠語なのであって、もはや彼らの主人、その抑圧者の言葉でしかないフランス語を忌み嫌う¹³²。

語彙や構文の面で自由な人々の言葉と、変化を受け入れない死んだ言語との対比がここでいっそう明らかなものとなっている。そして柔軟性を失った表現、言い換えるなら「言語的健忘 (amnésie verbale)」を「衰退と無気力の徴候 (un signe de déchéance et d'inattention)」¹³³と捉えるグールモンは、ごく当然のこととして、ポーランが言うところのテロリストの代表格とされる。グールモンは言葉が音でしかないという信念を支持するため、一部の文学者が一連の音となにかしらの意味の間に見出そうと渴望する関係は幻想にすぎないと見なす。反対に、それぞれの作家が、それらの音を自由に用いることで意味を注ぎ込むべきとされるのである。

その論に従うのならば、言語の変質は不純状態を表すものではなく、逆説的に、言語の純粋性は民衆の言葉へと結びつけられる。同様の立場から、借用語や新語、あるいは自由詩の誕生についてグールモンが語る際にも、絶えず引き合いに出されるのは、大衆的な創造性が果たす役割となる。この創造性が対象を変質させる力こそ、固定した模範に抵抗するための武器なのである。「グールモンは、二つの並行的な戦線において自らの敵に立ち向かいながら奮闘する。一方に外国語話者の共鳴者、他方には民衆による変質を言語の完全性に対するあれこれの擾乱と考え、麻痺状態を、言語生活の委縮を目論む、エミール・デシャネルのような知識人がいる¹³⁴」。そうであれば言語の純粋性を保証する属性とは、まず他文化による単なる支配を妨げるべく変化する土着の言葉、ついで知性化や制度化に抗う民衆の言葉によって示唆されることになる。

『フランス語の美学』におけるこれらすべての考察は、『神秘家のラテン語』の一節と共鳴している。「ラテン語をめぐるある偏見が見られるが、それも訳あってのことだ。ラテン語が教科科目になるやいなや、厳密な規則を見つけ出す必要があった。そうであれば、最も偉大な天才の、最も厳密にローマ的な文体の時代以外のなにを根拠にしろというのか¹³⁵」。言語の民主化を願うグールモンの美学は、この上なく思想的で政治的なものであり、この事実もまた、あとに続く作家との類縁性の原因となっている。決まり文句や保守派により制度化された規範に対する不信には、バタイユの態度と通

¹³² *Ibid.*, pp. 163-164.

¹³³ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres* (1941), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 2011, p. 130.

¹³⁴ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, p. 339.

¹³⁵ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 27.

じ合うものがある。バタイユもまた、「詩的怠慢 (désœuvrement poétique)¹³⁶」、「胸の焼けるような陳腐さ (banalité écœurante)¹³⁷」あるいは「老いぼれた詩人の痴言 (verbiage des vieux poètes)¹³⁸」などの表現を駆使して、飾り立てられた文章への反感を露わにしていた。紋切型に対するバタイユの敵意は、彼の作家活動の初期から一貫したものである。「辞書とは意味を伝えることを止め、言葉の苦役を示すときに始まる」と宣言するバタイユが視界に入れるのは、「そこにあるものに礼服を、数理科学的な礼服をまといさせる¹³⁹」アカデミズムの人間なのであった。すなわち『神秘家のラテン語』に対するバタイユの熱狂は、宗教的モチーフや中世世界観のみでなく、多岐に渡る面で正当化される。ここにバタイユが一貫して抱き続けた文学的嗜好の性質を垣間見ることができるだろう。

続いて特別に目を止める必要があるのは、中世のこの時代に生まれつつある自由詩句をめぐるグールモンの注釈であり、これは間接的にではあるが、20 世紀の作家の書法を喚起させるものともなっている。純粋な散文でも定型詩でもなく、それは律動的散文と名づけられる。グールモンが『神秘家のラテン語』において明かした見解は、『フランス語の美学』においても同様に展開されることとなる。

10 世紀、11 世紀に特有なラテン語詩の一形式であり、聖ヒルデガルトやその他の作家により続けられ、中世の末期にはトマス・ア・ケンピスによって再興された [...]。これは 10 から 30 行の短句による詩篇歌であり、多くの場合、頭韻法、言葉の工夫、脚韻、また語末あるいは文中の半諧音だけが詩としての様相を与えている¹⁴⁰。

この音節詩句は、その文学的価値よりも文学史上の地位によって歴史に名を残している。グールモンはのちにレオン・ゴージェによる「楽節あるいは楽句に区切られた散文」という続唱、すなわち「セクエンツィア (séquence)」の定義を引用し、「真のラテン語自由詩はセクエンツィアに求められるべきである¹⁴¹」と明言した。この続唱の形式が伝播されたことは、典礼聖歌の制作において、そしてまた新たな著述形式の発達において果たされた役割の重要性を示唆している。他方、9 世紀末にロマンス語

¹³⁶ G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁷ G. Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, n° 3, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 163.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ G. Bataille, « Informe », *Documents*, n° 7, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 382.

¹⁴⁰ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴¹ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, p. 273.

で書かれた「聖女ウーラリの続唱」は、語末の母音一致を特徴とする 29 行の短句からなり、グールモンがここで取り上げた諸相を分け持つものとなっている。

中世のラテン語による散文と現代作家の活動との間に共通点を求めることは困難だろう。とはいえ、少なくとも現代作家が詩的形式に対して見せる態度、彼らによる言語の扱い方、その対象を自らのものとする自由な振る舞いは、このセクエンツィアの時代に見られた緊張情勢と確かな類似点を有している。グールモンは自らが生きた時代の文学状況を連想させる言い方で、「ほとんど相似関係にあるとは言えない状況において、韻律的分析に堪ええない、そしてフランス語であろうがラテン語であろうが、既存のあらゆる詩形式とは本質的に異なる詩句の存在を我々は確認するのである¹⁴²」と書き残していた。俗語の感性に侵食されたラテン語の作品を作家と同時代の詩作品と比較するこのような分析は、きわめて意味深長なものと考えべきである。それはただ、バタイユをはじめとする戦間期の作家が、こぞって言語を自らの感性によって汚染しようと努めたためではない。中世の特定の時代に生まれたこのような言語は、神秘主義者の詩人が痛感した不安や欲望その他の感情、本来露出することが望ましくなく、またそれゆえに従来の表現では伝えきれない感情を留めるための新しい言語なのであり、ここにこそ相似関係を見るための根拠が潜むのだと言える。

連祷、「リタニー (litanie)」についての記述もまた、バタイユのみならず、古典的な形式を流用し、そこにいわば近代的な感受性を注ぎ込もうと努めた、いくつかの 20 世紀作家を思わせるものとなっている。「詩篇、預言者の射祷、それがすべての神秘主義者の詩の場合と同じく、連祷の主要な源泉となっている。ただしキリスト教徒の聖典となるのに伴い、その源泉は崇拜に愛を、嘆願に涙を付け加え、また全能の力に身を委ねるだけでなく、苦痛を耐え忍ぶキリストの寛容を期待させる¹⁴³」。それは同様に、より直接的な感性の、そしてより人間的な、おそらくはより身体的な欲求の発露に便宜を図るものとなる。

きわめて自然な祈りの方法、それは「どうか！ (Je t'en prie !)」、「聞き届けください！ (Ecoute !)」または「憐れみを！ (Pitié !)」などと同じくらいに明瞭で単純な懇願の果てしない繰り返しである。この根本的な叫びに、3 位格の一つに与えられる属性、または我々が祈りを捧げる聖者の徳の列挙が加えられる。聖母に関しては、女性の恵みが、あるいは本質的に唯一無二のこの存在を表す象徴がそ

¹⁴² *Ibid.*, p. 276.

¹⁴³ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, op. cit., p. 143.

の目録を作る。そして諸々の欲求は、一般的なものであれ状況に特有のものであれ、祈祷者の必要に応じて表明される¹⁴⁴。

したがって、その構造は、繰り返しと列挙によって識別される。崇拜にせよ嘆願にせよ、それらは冗長な繰り返しを誘発するのであり、このことから、簡潔さがリタニーの本質的な構成要素とされることが分かる。

ゲールモンによるこの描写によって即座に喚起されるのは、バタイユよりもむしろシャルル・ペギーやポール・クロードルといった作家たちだろう。ここで宗教詩と現代作家の作品との関係についてよりよく理解するためにも、いくつかの例を簡潔に検討したい。ペギーについては、その文章の伝える、連祷形式を思わせるリズムがしばしば指摘されている。とりわけ彼が信仰を再び見出した以降に書き上げた詩句は、ラテン語で記されたとりなしの祈りに対応する特徴を含むものとなっている。

我が神よ、私の身体を永遠の炎に捧げください
私の身体、私の惨めな身体を、この決して消えることのない炎に
私の身体、私の身体をこの炎のためにお取りください
私の貧弱な身体を
これほどに意義のない、これほど取るに足りない私の身体を
重さを持つこともない
これほどにわずかな価値をしかもたない私の惨めな身体を¹⁴⁵

一方で頭語反復が、他方で列挙、あるいは言い換えがこの一連の詩句を特徴づけている。内容の進展は、感情の強度の伝達に利する形で、後方に追いやられている。ペギーにおいて間投詞や繰り返しが豊富なことは、彼の詩作品に目を通せば明らかである。興味深い事実は、神秘主義家の詩法に特徴的なこの反復的で極度に分割された構造を、ペギーが政治的散文に応用することにある。それは「政治は神秘主義を愚弄するが、政治それ自体を育むのはなお神秘主義である¹⁴⁶」という自身の信条を、言語的にも実践するかのようである。文体の面においても、神秘主義が政治活動に着想を与えるのであった。

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1918, p. 100.

¹⁴⁶ Charles Péguy, *Notre jeunesse* (1910), *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1916, p. 94.

同一の構文の繰り返し、次々に行われる付加、反復的で区切られた文体は作家の散文の特性でもあり、例えば『われらの青春』においても確認される。「この悪徳、隠された、侮辱に対して私が抱くこの秘密の嗜好。私は耐える、私は耐える (Ce vice, secret, ce goût secret que j'ai pour l'avanie. J'encaisse, j'encaisse) ¹⁴⁷」や、「下心、背後の意図、秘密裏の背後の関心、つまり多くの人々の、古代の人々の下心が我々のもとで蘇り、無傷で、完全で、まったく新たなその下心は、現代の歴史家の最長老によって、最も尊重された者によって、最も名誉ある者によって、その完全な姿で我々のもとに留められた (L'arrière-pensée, l'arrière-intention, la mystérieuse arrière-inquiétude, arrière-pensée de tant de peuples, des peuples antiques nous était ramenée, la même, intacte, intégrale, toute neuve, nous était reconduite entière par le plus vieux maître vivant de nos historiens modernes, par le plus respecté, par le plus considéré) ¹⁴⁸」という文章を引けば、この手法は明らかだろう。上述の例においては、ほぼあらゆる単語が再表明されるのだが、必ずしも意味が深められているわけではない。詳細な説明を加えるため立ち止まることをせず、まるでとめどなく溢れる感情のように、ある言葉はその直後で別の言葉によって書き換えられる。

宗教的な領域を思い起こさずにはいない3項関係もまた同様に注意を引くものである。「我々の社会主義そのものは、我々の以前の社会主義は、私がこう言う必要すらほとんどないが、まったく反フランス的ではなく、まったく反愛国的ではなく、まったく反国家的なものではなかった。それは本質的に、厳密に、正確に国際的であった (Notre socialisme même, notre socialisme antécédent, à peine ai-je besoin de le dire, n'était nullement antifrçais, nullement antipatriote, nullement antinational. Il était essentiellement et rigoureusement, exactement international) ¹⁴⁹」などの表現をはじめとして、容易に実例を見つけることができる。

ここでペギーは、分断による律動的な効果を応用することで、リタニーの構造を流用している。その手法は、バタイユの断片的で細切れの書法を想起させもする。大衆的ではない文化の歴史ある手法に訴えかけながらも、作家はこれを再編成しきわめて卑近な次元を付け加える。そこには、合理性をないがしろにする裏切りの聖職者が見せる情熱を認めることができるだろう。

ペギーやクロードルにおける散文においても韻文においても、同一の接続詞や前置

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 229.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 164.

詞の繰り返し、強迫観念のように現れてくる。この繰り返しをいとわない書法はバタイユに至るまで、複数の現代作家の創作を通じて確認される。またその一方、連縛においては「…するように (*Ut*)」や「のために (*Pro*)」が絶えず現れることで主題の属性が積み重ねられるように、彼らの作品に一種伝統的な様相を与えることにもなるのであった。

当時の他の大作家と同じようにシュルレアリスムの天敵とされたクローデルは、上記の側面をさらに複雑化した作家と言える。バタイユもまた、クローデルについて短い評論を残しているが、反感であれ同調であれ、この作家が無視できない存在であったことは確かである。グールモンによっても称賛されたクローデルは、単に敬虔な祈りを捧げることからは遠く、その形式と語彙を大いに現代化した。これは、バタイユが若き日に読んだ『五大讃歌』においても現れる徴候となっている。クローデルによれば「私が用いる言葉／それは日々の言葉であり、まったく同じものではない¹⁵⁰」のであり、生きた新しい言葉を主張する詩人の姿を体現する。まさしくグールモンと同じように、彼もまた詩句の解放を要求しており、それは「クローデルがどれほど軽蔑しながら『文法』を『訂正』の擁護者として、作家が、また同様に一般の話者が行うあらゆる言語的発明を去勢するものとして考えていたかは知られている¹⁵¹」と伝えられるとおりである。

もちろんクローデルは、宗教的な題材やラテン語法を多量に活用する。しかし、それは必ずしも作家の詩句が教条的なものとなることを意味せず、これらの要素はすすんで現代的な奔放さと接触させられているのである。この著作を読んだ 1922 年にはいまだカトリック信仰を保っていたバタイユであるが、彼は同時に「言語の探求」にも情熱を燃やし、「なかば異質な言語」に陶醉していた。その内実を突き止めることは不可能ながら、当時のバタイユにとって、この作品は衝撃的な読書体験となったことだろう。クローデルの特殊な点は、自由詩に、古風な表現と卑俗な着想を詰め込むことにある。クローデルが聖書風の形式を採用したとして、作家の詩節は音楽的な詩のようでもあれば、語られる言葉に近づくこともある。

構文の面では、クローデルの詩は古典的だと形容できるだろう。「おお、我が娘よ！ おお、私の魂の本質に似寄った小さな子／欲望が欲望によって浄化される暁には、それに似るよう立ち戻らなければならない (O ma fille ! ô petite enfant pareille à mon âme

¹⁵⁰ Paul Claudel, *Cinq grandes odes* (1910), Gallimard, coll. « Poésie », 2010, p. 75.

¹⁵¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 383.

essentielle et à qui pareil redevenir il faut / Lorsque désir sera purgé par le désir !) ¹⁵²」などの例に見られるように、語順を入れ替えること、冠詞や主語を省略することは、伝統的な詩句においては問題となるものではないし、ごく自然にラテン語法を用いる作家においてはなおさらである。反対に、その自由詩において、とりわけ日常的な語彙と並置された際には、この古典的次元が、詩を歪める要素として読者の目に映ることもある。詩篇のような語調で書かれた彼の詩節を歪めるのは、古代派のような構造に、とくに語彙の面で異質な領域が侵入してくる事実である。言葉を伝道する詩人について語りながらクロードルは、「我々があなたの高校の学費を支払ったのはそのためだったのか¹⁵³」、「あなたは太り結婚したと聞いている¹⁵⁴」などと、きわめて日常的な要素を、俗な単語を用いて喚起している。さらには神について言及する際にも、「私はただ一人、奥底で、25 サンチームのろうそくで銅に彫られたキリストの御顔を照らす¹⁵⁵」と書いていた。さほど衝撃的な事例ではないが、上記のような表現がその他の伝統的な言葉や古代的な表現と突き合わされたとき、まるでグールモンが語ったような言語の混交状態を読者に提示するのである。

とくに語彙の面で多様性を提示するクロードルの詩句は、地域的な用法や新語を絡み合わせる。祭服「(chape)」が *chappe* と綴られることにより後期ラテン語の *cappa* を想起させる一方、「血と肉とが、神の特別な意思に向けて備えられるために (Pour qu'à cette espéciale volonté de Dieu / Soient préparés le sang et la chair) ¹⁵⁶」という句における「特別な (espéciale)」の綴りは、古フランス語の形を踏まえている。これらの異例な綴りはそれだけで特別な役割を持つものであり、例えば後者についてはアンドレ・ジッドに宛てて、これが意図的なものであることを明示してもいた。続いてクロードルは、現代性の方に向けて慣例を離れていく。第5歌では、宗教的であれ詩的であれ、聖なる務めと新たな宇宙の認識を調和させる試みが展開される。世界の単位を再編する行為が問題となり、作家は化学や科学技術に属する現実的な用語を挿入するが、彼が期待するのは常に調和や神による創造の無欠性である。小宇宙と大宇宙の関係を再構築することを望む詩人は、「私が作り上げるその姿をもって、私は世界を測る¹⁵⁷」と主張する。宇宙をも包括する法則を見出す作家の姿を描きながら、詩的な面でもこれを解消する言語を探しているのである。

¹⁵² P. Claudel, *Cinq grandes odes*, op. cit., p. 66.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 66.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 101.

クローデルは新たな言葉を考案し作り上げることもある。現代世界の論理が同様に取り沙汰される文脈において、「慈悲とは我々が余剰に持つなにかの柔和な贈り物ではなく、科学のような情熱である (La miséricorde n’est pas un don mol de la chose qu’on a en trop, elle est une passion comme la science) ¹⁵⁸」と書き残した。「柔和な贈り物 (don mol)」がこの形容詞の古代的な、詩的な用法に関わるとして、ここで主に作家はこれを、調和のとれた半諧音のために用いていると思われる。また、神の属性を展開するにあたって詩人は唯一の、替えのきかない言葉を必要とする。「神の御言葉は、そのうちで神が人に与える姿になった言葉である。創られた言葉は、あらゆる被造物が人に与える形で作られた言葉である。おお、あらゆるものを与えるものとした我が神よ、あなたの慈悲にふさわしい欲望をお与えください (Le Verbe de Dieu est Celui en qui Dieu s’est fait à l’homme donnable. / La parole créée est cela en qui toutes choses créées sont faites à l’homme donnables. // O mon Dieu, qui avez fait toutes choses donnables, donnez-moi un désir à la mesure de votre miséricorde !) ¹⁵⁹」において、「与える (donnable)」という語の個人的な用法は、絶えず言葉を鍛錬する詩人の姿を強調するものである。

このように伝統をその身に引き受けながら、クローデルは叙情的な、宗教的な、卑俗な次元を包括する一つの語彙的混交を作り上げる。これらすべてを踏まえて、クローデルの創作は、グールモンが語った神秘家詩人の運動と正反対に向けられた試みであると考えられる。異国趣味を伝える言葉や日常的な単語を導入することによりかつての構造を蘇らせ、それをもって新しい、現代的な詩的言語へと変じたのである。語に限らず文章の構成という面を考えても、クローデルは古代の慣例と現代性を併存させることをいとわず、これがグールモンによって伝えられた中世文学の状況にも似た緊張関係を生み出しているのであった。

また、典礼の聖歌を継承した現代作家という血脈においては、ブレーズ・サンドラールの名を引く必要がある。この作家はバタイユと並んで、あるいはそれ以上に『神秘家のラテン語』の信奉者として名を連ねている。アポリネールの友人であり、戦前の前衛運動の旗振り役を務めたサンドラールの作品は、第二部において分析されるバタイユの詩的操作にも比較可能な混成的言語を見せると同時に、グールモンが記述したセクエンツィアを強く想起させる例となる。「ブレーズ・サンドラール研究」においては、この『神秘家のラテン語』との関係が明示されている。

¹⁵⁸ Ibid., p. 98.

¹⁵⁹ Ibid., p. 95.

例えば『復活祭』も『シベリア横断鉄道』も、『神秘家のラテン語』なしには今のような姿にはなっていないだろうことは明らかである。『復活祭』は、10世紀と11世紀のラテン語詩の一形態を定義した意味でも「セクエンツィア」なのである[…]。したがって、私の考えでは、その形式面に至るまで、グールモンはサンドラールにとっての指南者であり、触発者、伝達者、推進者あるいは助産師なのであった¹⁶⁰。

グールモンの記述と20世紀の自由詩の間に打ち立てられる近接性は、必ずしも根拠のないものではない。むしろサンドラールのような作家は自らの詩的空間を構築するために、すすんで伝統的な要素にも手を伸ばすのであり、この傾向はバタイユにもまた当てはまる。20世紀の文学創造に関してたびたび認められるこのような手法が備える特徴を理解するため、そしてバタイユの詩を分析する際の手がかりとするためにも、手短かにこれを分析しておきたい。

信仰を持たないサンドラールの詩句においても、キリストの姿は冒涇の対象でありながら同一化の対象として偏在する。いかに恣意的かつ不敬虔な扱いであれど、この対象は作家の想像を刺激してやむことがない。1912年に書かれ、1919年に改題された『ニューヨークの復活祭』の銘句は『神秘家のラテン語』から引用されたものであるが、この作品では現代の風景を舞台とした夢のような夜が描かれ、詩人の復活が語られる。ブレーズ・サンドラールの名で初めて書かれたこの作品において、「猛火 (brasier)」のなか身を燃やす詩人は、その「灰 (cendres)」から「芸術 (art)」を引き出し蘇る。そして言わずもがなこの名は、ブレーズ・パスカルの火の夜を同様に参照している。したがってこの復活は必然的に、キリスト教的伝統を歪曲する形で語られ、「主よ、今日があなたの名が示された日です／私は古い書物にあなたの受難の行いを讀んだ¹⁶¹」と始められる。そしてそのすぐあとで、「扉の後ろで待ってください。私が彼を呼ぶのを待ってください／それはあなた、神、私であり、永遠である」と書くように、詩人はこの象徴的な名に同一化する欲求を露わにする。その大半が2行詩で書かれるこの詩は、構造の面でも対立と融合を一つの主題としているようである。

キリストの想起は、詩人を殉教の地へと誘うのであり、「しかし今夜、私は慄きなが

¹⁶⁰ Jean-Michel Pianca, « Blaise Cendrars et les surréalistes », in Jean-Carlo Flückiger (dir.), *L'encrier de Cendrars*, Boudry-Neuchâtel, Editions de la Baconnière, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », n° 3, 1989, p. 78.

¹⁶¹ Blaise Cendrars, *Les Pâques à New York* (1912), *Du monde entier au cœur du monde* (1947), Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 31.

らあなたのことを想う／私の魂は、あなたの十字架のもと喪に服する未亡人である¹⁶²」と続けられる。神秘主義的光景の信奉者の例に漏れることなく、作家は血を流し死にゆくその姿を特別視する。そこで際立たせられる色は、自然と女性的性質を連想させる。「奇妙な、傷み枯れた花、ランの花／あなたの三つの傷のもとで口をあける逆さまの聖杯／受け止められたあなたの血を、女たちは飲むことがなかった／彼女たちは唇に紅を差し、恥部にレースをまとう¹⁶³」。自己犠牲の次元と猥褻さの交錯に支えられ、この同一化はボードレール風の祈りを用いながら徐々に進められていく。「私はあなたとなり、娼婦たちを愛したい／主よ、娼婦たちを憐れみたまえ¹⁶⁴」。

だが、やがて主導権を握るのは私となる。「主よ、私は自らの不幸な時期を想う／主よ、私は路地を歩いた時期を想う／もはやあなたを想うことはない。もはやあなたを想うことはない¹⁶⁵」。それと並行して2行詩による構成までもが崩れ、二項対立は消え去り詩人のみが残される。現代的で卑近な単語を散りばめられた『シベリア横断鉄道』や『パナマ』においても、喚起される情景は多分に宗教性を帯び、現代化され貶められたキリストの姿は常に作家の投影として現前している。

その作品においては、反復的な構成もまた特筆すべきものとなる。主への呼びかけ、またはマグダラのマリアへの問いかけが、詩の全体に音楽的な律動を与えている。この問いかけ、「教えたまえマリアよ、途上でなにを見たのか」は11世紀のセクエンツィアの拍子を刻む一文であり、グールモンの著作にも引かれていた。サンドラールが見せる律動的、音楽的な意識は、音による連想を助長する。祈りの場所がもはや存在しないと主張する詩人は、典礼の賛歌を思わせる律動を再活用するのであり、この意識は『復活祭』において明示的なものとなっている。

私は沈黙した鐘に想いを馳せる——かつての鐘はどこにあるのだろう？

連祷は、優しき交唱はどこにあるのだろう？

長く続く祈祷は、美しい賛歌はどこにあるのだろう？

典礼は、音楽はどこにあるのだろう？¹⁶⁶

頭韻法と半諧音を駆使する彼の2行詩は、韻律の規則性や脚韻の統一性をたびたび

¹⁶² *Ibid.*, p. 32.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 32-33.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

ないがしろにしている。慣習的な手法を用いながらも洗練されることのないこの用法については、「伝統的な詩法から逃れる逆説的な韻律であり、詩の構成のあらゆる面において、規則性の原則と可変性という反対の原則との間でためらっているかのよう¹⁶⁷」だと言われている。この点においてもサンドラールは、伝統との連関を意図的に活用する前衛作家の傾向を先取りしていると見なすことができる。

そしてサンドラールの事例をとおして、シュルレアリストがグールモンとの間に築きえた複雑な関係が垣間見えることとなる。このアポリネールの友人とブルトンとの間に生じた相互の敵意はよく知られている。そしてまたグールモンをめぐっても、両者の評価は相いれないものとなっている。先述したとおり、ブルトンにとって過去への視線は退行の徴候である。中世のラテン語詩が、ブルトンのならう手本となることはありえないだろう。しかしシュルレアリストがグールモンを非難する理由はこの点によるものではない。

「読んではいけない」作家の一覧に、ブルトンはグールモンの名を刻む。しかしグールモンは、ロートレアモンの名を世に知らしめ、その『ポエジー』を発掘し、さらにはシュルレアリストよりも早くサン＝ポール・ルーを讃えた作家である。のちにブルトンは、サン＝ポール・ルーが築き上げた詩像についてグールモンが加えた説明的注釈を批判した。たしかに、詩像の有する力を現前させることを探し求めるブルトンとしては、詩像を現実の次元にまで貶めかねないグールモンの辞書的な試みは否定すべきものであつただろう。しかし、彼とグールモンの関係はより複雑なものであり、ある面においては、ブルトンがグールモンの価値判断に近い態度を見せることさえあつたのである。グールモンはかつて、ブルトンが陶醉したアルフレッド・ジャリの近しい友人であつた事実が示唆するように、ブルトンの歩みはときにグールモンの道をかすめている。

シャルル・フィリジェの絵画を讃える際の論拠として、ブルトンはジャリが残した評価に頼っている。「精神的なものに焦点を合わせることを理由として、ブルトンが象徴主義をシュルレアリスムの明らかな前触れとして取り込んだのは、意外にもその活動の後期においてのことである。ブルトンは 1950 年代にフィリジェの作品を執拗に追い求めた背景としての動機を説明することをせず、その代わりとして 1884 年にジャリが画家の作品に下した評価を引用するのであつた¹⁶⁸」。しかしこのフィリジェは、グー

¹⁶⁷ Gaëlle Guyot-Rouge, « Blaise Cendrars et Remy de Gourmont : du *Latin mystique* aux *Pâques à New York* », in Martine Bercot et Catherine Mayaux (dir.), *Poésie et Liturgie*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 285.

¹⁶⁸ Jill Fell, « The fascination of Filiger : From Jarry to Breton », *Papers of surrealism*, [En ligne], issue 9, Summer 2011, p. 21, <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/index.htm>, consulté le 20

ルモンが『神秘家のラテン語』の挿絵を発注した画家でもある。実際にフィリジェに心酔したのはジャリではなくグールモンであり、「若き日のジャリは彼の指導者であるレミ・ド・グールモンの承認を求めて、そして彼らが計画していた雑誌『イマジェ』に向けて、中世的な宗教画に焦点を合わせてこの記事を書いたのであった¹⁶⁹」。事実として、ジャリが記事のなかで評価する要素は、「宗教的素朴絵画、主にエピナル版画に捧げられる新しい雑誌を旗揚げする望み¹⁷⁰」にまさしく合致するものである。したがって、そもそもここで問題となる作風は、ブルトンが収集した時代のフィリジェの作品とは似つかないものである。この奇妙なすれ違いは少なくとも、そしてその他のシュルレアリストの業績の場合にもしばしば見られるとおり、このほとんど忘れ去られた画家を蘇られることには貢献した。

これらの事実は、時代遅れの老いた文学者と、前者を批判する急進派として描かれる二人の作家が、理論的な面を別とすれば、相似関係に置くことも可能な芸術的嗜好を有していたことを教える。グールモンに対するブルトンの敵意は、詩像の有する力が君臨する新たな秩序の制定者としてのロートレアモンの地位を守ろうという意志に由来するものであり、それはフィリップ・スーポーを告発する際にも一貫した態度である。つまるところ、偉大な先人を自らの思考体系に取り込もうという意図が大きな役割を果たすのであって、軋轢はとりわけ観念的な闘争によって生じるものとなる。そしてその他の例にも見られるように、グールモンの受容をめぐってもバタイユとブルトンが好対照を示していることは興味深い。

この「19世紀末の男性的な知性」を備えた「書物を食らう鼠¹⁷¹」は、その餌を前に恍惚の表情を浮かべる。かつて国立図書館の司書として務めたグールモンは、老いたモグラ、地下を掘り進める文化の亡霊でもある。これはバタイユとの論争をある意味で思い起こさせるものであり、ブルトンはバタイユについて、「昼のあいだ、図書館員の慎重な指を古びた、ときに魅力的な写本にめぐらせる彼は[...]、夜には汚辱を満喫する。その汚辱とは、自身の似姿として、その写本に積み重ねられるよう彼が望むものである¹⁷²」と記述した。この二人の愛書家にブルトンが投影する見解は強く響きあっており、図書館員という職業に特別の幻影を抱いてもいるようである。一定の長所を認めることがあれ、ブルトンは文化遺産の管理者を率先して嘲弄するのである。バ

juin 2014.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷¹ A. Breton, *Arcane 17* (1945), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷² A. Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 826.

タイユとブルトンの間のこのような対立は、ある意味で中世詩を翻訳し発表する際の立役者となるこの二人の作家が秘めていた争点の相いれなさを、事後的に可視化するものと言えるだろう。

上述の分析で名を挙げた作家たちは、既存の手法を流用し伝統を自らのものとして取り込む点で共通項を有している。彼らは連祷の祈りや詩篇の短句を、転覆的ともいえる仕方で変造した。因習的な装置の再利用は保守的な価値観を表明するための手はずともなるだろうが、詩法の刷新に至ることも事実である。伝統に身を置きつつも、より広く人々に向けて声を届けることができる、新しい言語を制定することが目的とされていたのである。

バタイユの詩学がこの流れに加えられるとするのは言いすぎだとしても、彼が残した詩作品は、本節で展開された短い分析と明らかに関連づけられるべき特性を備えたものである。また、バタイユの詩句をめぐっては、その、リタニーのような様相が指摘されることもある。彼の詩は過剰に卑俗かつ悪趣味なものであり、文学的価値を欠くように一見思われるのだが、他方、ここで語られたような伝統的な諸相の記憶を留めてもいる。この古典的次元と無秩序との混交から生じるバタイユの文章には、詩的規範の残骸が認められるのである。そして、彼の詩的空間においては祈りが、これに伴う呼格や間投詞が不断に詰め込まれている。もちろん『神秘家のラテン語』がバタイユにとって唯一の源泉ということはなく、その他中世盛期の俗語作品や神秘主義者の著作を検討することが不可欠である。

とはいえ、バタイユの著作を神秘主義と形容することも不可能である。語彙の面では卑俗化を極限まで推し進め、理論上では超越的な世界を執拗に忌避するのであり、この事実も批評家がバタイユの詩を、なんであれ宗教的な表現と関連づけることをためらう要因となっている。それでも、ある期間にあえて詩という形式を選び取ったバタイユにとって、詩による表現は、特別な機能を割り当てられたものだと考えることができる。この作家により用いられる技法は決して体系的なものとなることがないものの、その作品を見れば、既存の技法が果たす一定の役割は見て取れる。さらにこれを、以上で検討された、信者であるか否かを問わず宗教的な詩形式を取り込む作家たちの活動と並行関係に置くことも可能となる。とりわけ自由詩の時代における詩篇の濫用は、ペギーやクロードルの場合で見たように、詩句の単位をなおいっそう揺らがせるものである。そしてこれらの用法に比較可能なバタイユの歪んだ詩句がいかにも育まれていったかを理解するにあたっては、作家の創作のモデルとなりえた読書体験の重要性を認識することが不可欠である。それは叫びや笑いが飛び交うファトラジーで

あり、またバタイユ自身によって叫びの側に位置づけられる神秘主義者の告白に見つけられるだろう。したがって本章の残りでは、まず中世盛期に俗語が占めていた地位に分析が加えられる。これは神秘主義者の祈りや叫びが、中世の言語体系においてどのように受け取られていたかを考えることにもつながる。さらにはファトラジーに対するバタイユの興味を理解させ、彼がこの中世詩に操作を加える際の焦点を特定することに貢献するものともなる。

（２）中世盛期の俗語

中世のセクエンツィアの時代は、グールモンによって 10 世紀から 12 世紀と定められていた。中世のこの時期においては、口語と文語の緊張関係そのものが、感情と理性や身体と心という問題系を巻き込みながら文化を構成する一要素となっていたと考えられる。この関係は、バタイユが特別な注意を払うことになる混交的な言語にも必然的に反映されていく。

口語と文語の関係をめぐってズムトールは、「9 世紀初頭から、アルクインによって高らかに宣言され始めた」、「人と自然、権力、観念そして神の媒介者となる¹⁷³」口に出された言葉の優越に言及する。それはすなわち、真正で確実な神格化された言葉である。しかし、口語と文語の関係は流動的で曖昧なものであり続ける。俗語の領域においても「文語の人々」の支配力が増した結果、上記のような真正な言葉という特性が、ロマンス語で書かれた文章にまで残存していく。これに由来する文字の聖性は、ズムトールによれば 13 世紀に散文が出現するまで認められ続けるものであるという。散文の誕生により、文字はとりわけ道具としての機能に閉じ込められていく。このように両義的な力関係には、文化的な階層が描き出す対照が付け加えられる。

中世に特有の徴候の一つは、文化的二重性に存する。もちろんのこと、まず教育機関や科学実践に支えられた思想や表現が形作る領域、そして往々にしてこの前者に従属し、一部においてその劣化した様態を写し出すより広い領域、こちらはしばしば、それが正しいかそうでないかは別として「大衆的」という形容を割り当てられるのだが、これらの要素からなる二極化を知らない文明などそうあるものではない¹⁷⁴。

¹⁷³ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (1972), Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 55.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 61.

そしてこの構図はごく自然に、各陣営の用いる言語が分け隔てる階層に適用されることが可能である。

ただし、中世は諸々の精神世界のなかでも限定的な分類に属するのであり、そこでは、この対立が言語面でも承認を受ける。後期ローマの遺産を伝達するラテン語は実際、俗語よりも高いところに、ついでその隣にあったし、さらにのちには、ただ文体に関わるものではなく発言の仕方、またしばしば考え方のすべてを包括する違いを理由に、俗語との競争関係に置かれた¹⁷⁵。

競争であれ対話であれ、両者が交流を始めれば、相手に触れようという欲求はそれぞれの言語の変化を推進し、互いが互いを歪め、豊かなものとする。とりわけ二重性によって特徴づけられるこの時代、精神的態度と言語双方の点における相互作用は方々に見られるものであり、それはまた文学作品にも痕跡を残している。したがってこの時代には、主に記述に拠って立つ文化と口承により伝達する大衆文化が、かつてないほどに近づく結果となった。

もちろん書き言葉の伝統は少数の聖職者に帰せられるものであるから、その力関係は同等ではない。アーロン・グレーヴィッチは当時の状況を以下のような言葉で描き出す。「無知な非識字者、愚者と識字者、教化された人々との社会区分は、ある独特の文化状況を反映していた。書き言葉の文化、書物の文化は、口承に基づく交流体系、文化的価値の口語訳のただなかにあるオアシスのようなものとして存在していた¹⁷⁶」。したがって交流があるとして、それは前者が民衆に働きかける目的で、あるいは彼ら自身の文化圏に取り込む意図を備えて行われていたことと理解されるべきである。

なお、修史官による史料編纂の分野における文字の聖性の存続について論じながら、ズムツールは「ある聖職者の間で（さらには、おそらく一部の雇われ詩人の間で）土着的な語彙を用いて、そして聖歌の慣例を外れて、つまりはある程度非神聖化された仕方で、集合的な過去の出来事をそれと特定できる形で記録するための計画が発案されるなどというのは、12世紀中頃までは決してないことであった¹⁷⁷」と指摘している。したがって、この12世紀に至って、歴史の対象となるべき人々の精神風土に、そこで

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Aaron Gurevich, « Oral and written cultures of the Middle Ages : two “peasant visions” of the late twelfth to the early thirteenth centuries », *Historical Anthropology of the Middle Ages*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 50.

¹⁷⁷ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 411.

用いられる言葉以外の方法では翻訳不可能な観念が存在するという意識が芽生え始めたということになる。

このように示唆される大衆的次元の流入は、歴史や小説の分野に限られるものではない。そもそも、過去の記述からなにかを引き出そうという焦点を共有するこの二つの分野を分かち境界は表面的なものである。とりわけこの時代に生じた相互作用を証言する格好の資料は、エクセンプラ、例話と呼ばれる物語であろう。この例話をめぐって、ある者はのちの時代のコントや小説に影響を及ぼした叙述的な文章と見なし、またある者は中世の感受性を写し出す歴史資料と捉えてもいる。なお、この例話について「説教師が短い逸話をその教えに挟み込むために用いられた¹⁷⁸」と述べるバタイユは、その物語としての側面を強調しているようである。バタイユの見解においては、騎士道的情熱や彼らの倫理が形成され伝播するにあたってまず必要とされたのは、「虚構が見せる無制限の働き¹⁷⁹」であった。そしてこの場合に限らず、伝説の世界や虚構の領域は、ある種の道徳観が人口に膾炙するための手がかりとされていることが読み取れる。すなわちこの作家にとって虚構の物語は、情熱の次元に属するものを道徳的な法則に結びつける能力を持つ媒介として機能するのである。

小説的であり歴史でもあるこの例話の重要性は、「歴史家は、聖者伝、例話、彼岸をさまよう魂の記述、説教、通俗的な神学、『告白の書』——告白者のための案内書——等々の作品を、要するに、広く一般大衆に向けられた中世ラテン語文学の諸様式を考慮する必要がある¹⁸⁰」という総括において示唆されている。これら、短い逸話で飾られ、交流を目的とした文章は変化へと開かれている。これらの文章形態において表される聖なる言語の浸食について、グレーヴィッチは以下のとおりに続ける。「著者は、彼の聴衆との対話に身を投じねばならなかったのであり、これらのラテン語作家は、作品が差し出される民衆の側からのある種の圧力を感じずにはいなかったことだろう。一種のフィードバックが生じ始めたのである¹⁸¹」。

この歴史家が引用した例話の一つが、その裏づけとなる。そればかりかこれは、まさにその文章中で民衆の言葉という神話の存在が示唆されている点で、非常に興味深いものだと言えるだろう。論理的思考と生きた言葉の対立とその共存が、『トゥルキルスの幻視』(*Visio Thurkilli, VT*) をとおして垣間見える。

¹⁷⁸ G. Bataille, « La littérature française du Moyen-Age, la morale chevaleresque et la passion » (1949), *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, p. 513.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 510.

¹⁸⁰ Aaron Gurevich, « Oral and written cultures of the Middle Ages », *op. cit.*, p. 51.

¹⁸¹ *Ibid.*

[著者は]、トゥルキルスの得た啓示について「簡素な言葉で」なされた、「熟練を要しない学識」に基づいた記録のほうが、「こみ入った、晦渋な神学論争（VT, p.37）」よりも教訓の目的にかなうのだという言葉でその文章を締めくくっている。『トゥルキルスの幻視』の作者は、彼の文章の受け手である聴衆を熟知しており、抽象観念や入り組んだ神学的な討論によってではなく、鮮やかなイメージを伝える言語をもって説き伏せられるべきであることを理解した¹⁸²。

活き活きとした映像を描き出せる言語は、話の内容それ自体に劣らぬ重要性を有している。この意味において例話は、言葉の新たな用法をもってイメージや概念を提示するための物語体系だと見なしうる。もちろんのこと、『神秘家のラテン語』に収録された詩作品と同様、それらはあくまで、課された規範を保持しようと望む宗教者の言葉であり続ける。したがってこの時代に書き表されたあらゆる記録は、正統的な見方から過度に逸脱することがないよう修正されていると考えるべきだろう。しかし言うなれば、これら民衆の領域に属する諸要素は、妥協的で純粹でない形式の他には居場所を持たないということであり、この点で、神秘主義者の叫びや祈りと類似する地位を与えられている。この時代の資料において、こういった要素は二重性をその本質としている。このことは、バタイユなど現代作家がこれらの歴史資料を眺めて特別な印象を受けた理由を部分的に説明するものでもある。

例話などの文章はすべてが口に出され、とりわけ内容が伝達されることがその核心である以上、その徴候として二つの文化間相互の歩み寄りが現れるとしても驚くべきことではない。そしてこれが、「街頭の、群衆の語法が文芸創作の一部の分野に侵入してくる […]」。ジャック・ド・ヴィトリは、ラテン語で記される彼らの物語作品にも、土着的な言葉や表現を取り込むことが必要だと考えた¹⁸³と説明されるとおり、言語の変質を促進する。この侵入は主に二つの点で認められるだろう。逸話のなかで扱われる題材についてグレーヴィッチは、当時俗人の間に伝播していただろう異端の思想が、いかにして聖職者の語りに取り込まれたかを思い描きながら、「口語性が、さらにはそれに伴い、無学者に、粗野な人々や愚者に特有の思考様式が、文書に入り込む¹⁸⁴」のだと記した。その実例として、教義に従えば悪魔との契約は考えられないにもかか

¹⁸² *Ibid.*, p. 54.

¹⁸³ A. Gurevich, « Heresy and literacy : evidence of the thirteenth-century “exempla” », in Peter Biller (dir.), *Heresy and literacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 107.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 108.

ならず、例話の一つでは奇跡を示す目的のもと、黒魔術にすぎず司教の姿が描かれていること、あるいは異教徒が聖職者よりも深い知識を持っていると認められることなどが挙げられよう。

言語面での浸食にもまた、目を見張るべきものがある。例話をはじめとする物語は、公衆で語られるべき言葉をその文章中に含んでいる。したがってその語りの形式は、文体の面でも語彙の面でも、口語に特有の要素を留めることとなる。説教師の名を呼ぶ聴衆による介入が文中に描かれている事実などは、この一面を具体的に表している。以上のように、職業上の理由など特別な事情なくしては読み書きを学ぶことのない人々を念頭に入れて書かれた文章が、口語の領域を豊富に取り込んでいることは明らかである。そして二つの文化の衝突は、これまでにない言語法則に従って構成された文章を生み出す契機という意味で創造的なものであり、この言語のみが、中世が本質的に備える混交的な特性の実態を記録しえたのである。

上記のような創作活動の結果が及ぼす影響については、複数の歴史家によりその重要性が強調されている。「小話 (Dits)」の「発生は、例話形式が再び隆盛したことによるものでありうる¹⁸⁵」と考えるズムツールは、文化間の接触に由来する例話という教化方法に、その他同時代の語りの形式との連続性を見ていた。さらには、「レー、フアブリオー、寓話や例話」など、短編作品を分類する用語、そもそも歴史家によれば「けだし相互に交換可能な¹⁸⁶」用語が指し示す物語の系譜を取り上げながら、「聖女ウーラリ賛歌」を喚起してもいた。このような統合が可能であるとすれば、それはこれらの様式が、世俗の諸要素を吸収する余地のある語りという位置づけを共有したためである。そしてこの伝統は、「中編小説 (nouvelle)」の誕生に直接影響することとなった。「例話の伝統が『小説 (roman)』の発明に大きく先立つものだとしても、短い叙述の形式が現れ、俗語で増加していくのはこの小説の時代なのである¹⁸⁷」。このことが時代状況の必然的な結果にすぎないとしても、ここまでに見たような社会変動が新たな文学形式を触発したことは間違いない。そして大衆的な気質に彩られた語りとしての例話は、その立役者と見なすことができる。

例話が教える交流の様態は、本論の主題に関わる争点を含んでいる。先に説明したように、相互の常識が浸透し影響を与え合う関係が、言語的な汚染を促進し、目的が手段を凌駕することもある。

¹⁸⁵ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 468.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 475.

このような語りの手段が備える伝達様式は、他にも増して流動的なものであったと思われる。純粹に記憶を助ける目的で、あるいは文学的な理由によりラテン語で記されたものの、俗語で（教壇で、あるいは他所で）口述された例話の存在も確認することができる。これと逆の過程もしばしば起こっていたに違いない¹⁸⁸。

一方の言語から他の言語に翻訳しえない光景や概念は必ず存在するのだから、語彙や表現の侵入は双方向的なものとなる。こうしてどちらの言葉で書かれた文章も、この時代の変動の痕跡を残し、特権的な地位を獲得するに至る。この特異性が後世の作家に夢を抱かせ、『神秘家のラテン語』などに見られる記述として結実したのであった。

ズームツールも認めるように、この変動が際立って観測されるのは 12 世紀から 13 世紀にかけてである。この世紀は、「文学の言語の解放¹⁸⁹」を予告する俗語の散文が誕生する時代でもある。この解放により、作者は筋書きを利する形で韻律を歪め、詩句を取り崩していく。民衆の精神性に近い俗人にまで作家の潜在層が広がったことも、このような変化の一因であろう。そこで生じる作品に異端な要素が確認されるとすれば、それは学者によって構成される知識人層以外の人々の注意を引きつけるためでもある。これこそが、バタイユの心を動かした「ラテン語からフランス語への過渡期段階とされるなかば異質な言葉」の時代なのであった。

12 世紀と 13 世紀とはなによりも、修道者が沈黙を破り、「新たな言葉」がいつときに開花した世紀である。この「新しい」言葉は、個々の様態においては掘り下げされ祈りとして内在化し、集団的な形では説法、この長い活動の歴史を辿ることになる様式に結実する。同じくこの時代には、俗語の隆盛と演劇的な発話行為にともない、地域の言葉、俗世の言葉が発達していく¹⁹⁰。

9 世紀の聖職者がすでに俗語で福音を説くことがあったとして、彼が話す言葉はなお神の言葉とされ、それは交流のための言語ではない。信仰を極める者は、修道生活の秩序のなかで隠遁する。孤独のなかで修道者は「人々のために、しかし人々から離れて」祈るのであった。12 世紀になり、言葉が溢れ出しこの沈黙が破られると、「新た

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 466.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 433.

¹⁹⁰ Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, « Une parole nouvelle », in Jean Delumeau (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, t. I, Toulouse, Privat, 1979, p. 257.

な体制の構成者たちは修道院を飛び出し、群衆に向けて説法を行う¹⁹¹」が、それもゆえあつてのことである。12 世紀前後は異端者や俗人の神秘主義者の時代でもあり、教会は彼らを導く緊急性を感じ取っていた。街頭で、民衆を前に雄弁に語り支持者を獲得するこれらの派閥に対処するためには、聖職者もまた新たな言葉を駆使することが求められた。そしてこのような力関係が、13 世紀に精華を極める混成的な言語、「より個人的でより内奥的な、それでいてこれまでにない聴衆に、言葉を駆使する新たな職種に結びついた、水平方向に向かう言葉¹⁹²」の道を切り開いたと言える。この言葉は多岐に渡る様相を備えたものである。まずそれは人々の対話を可能とし、また個人的な告白であれ内面の祈りであれ、自己を表現することにも寄与する。加えて、教会内の時間や空間が支配する原則とは異なった仕方で規定される、都市の言語としても機能する。

また、これにあわせて、世俗の言葉の発展により、「長きにわたり沈黙へと押しやられてきた言葉¹⁹³」の持ち主たる社会の枠外に位置する人々の存在がすくい出されることは、重要な傾向である。こうした状況の推移により、労働者の声や女性神秘家の叫びなどが、歴史上初めて他者に届けられ、またとりわけ記録されるための表現方法を得たということになる。これが言語の発展の実態であり、粗野な言葉と専横的な言語という単なる対立にはほど遠いものであることが分かる。とりわけ「識者の言葉と『大衆の』言葉が互いにこれほど近づき、あるいはここまで『共通の』言葉となったのは、この時代をおいて他にはなかっただろう¹⁹⁴」。

他方、このような言葉の拡大に伴い、話す行為への注目度が著しく増加し、その結果として話者という人間自体の、さらには独立した対象としての言表の重要性が確認されるようになる。このことは、法律家であり、次章においてファトラジーとの関連でも言及されるフィリップ・ド・ボマノワールが注目し書きとめた弁護士という職種の到来によっても示唆されるだろう。「多くの人々はいかに慣習法を取扱い、またいかに弁明するべきかを知らないために、彼らのために『言葉を用いて』くれる人間を探すのである¹⁹⁵」。当時の文学作品もまた、必然的にこのような言葉の称揚に導かれているはずであって、「文学の分野において 13 世紀が、ポール・ズムトールが言うところの『言葉による制覇』の、つまり修辞法が刷新された偉大な世紀とされることにも不

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 259.

¹⁹² *Ibid.*, p. 261.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 271.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 278.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 266.

思議はない¹⁹⁶」と結論づけられることになる。これに続けてル・ゴフとシュミットは、このような言語の変遷とファトラジーとの関連を見出すまでに論を展開させている。

「ときには常軌を逸するとも思える言葉はまた、秘教やナンセンスを開拓する。そしてこの世紀の後半には、とくにピカルディ地方においてファトラジーを育み、1300年頃にはそこからファトラが派生した¹⁹⁷」。語りが主導権を握る世の流れに沿って、言葉はある種、自律したものとされる。自らその姿を変じてゆき、ときには作者の手を逃れ錯乱するまでになる。

このきわめて世俗的な特徴を有するファトラジーという詩形式については、次章において様々な観点から詳細な分析が加えられる。バタイユはこの13世紀に書かれた一連の詩作品に感嘆し、ブルトンの助力を得て化野から掘り起こした。バタイユがこのファトラジーに強い興味を示し、絶えず神秘家の言葉を引用するのであれば、そこで扱われる題材がバタイユの思想に関連しているという事実のみならず、彼の言語観にこれを関連づけ、一貫性を見出す試みも正当なものとなる。その関心の主要な原因となるのは、言語の変容あるいは解体であり、『神秘家のラテン語』で収集された詩句がバタイユを魅了したときから、この作家にとりついて離れることがない主題なのである。土着的な言葉に固有の要素を取り込む文学創造は、規範として制定された言語の浸食を導かずにはいない。「言葉の研究に情熱を傾け、他方で古典的な文章構造への軽蔑に満ちた」この作家、南方の装飾画様式を「俗語で書かれた布教目的の作品」に比較するバタイユにとって、「新たな言葉」が花開くこの時代は、幻想の貯蔵庫として最も重要な地位を占めている。その言語状態と、そこから導かれる世界観がバタイユの関心を引きつける主題として機能していることも確かだと思われる。古文書学徒としての歴史的知識をとおして、ただしその知識に自らの想像力の産物を溢れるほどに注ぎ込み、バタイユは人の在り方が、あるいは外的世界との関わり方もまた異なる原則に支配される共同体、自らの文学的理想にもかかわり、ほとんど神話的な共同体の姿を探っていくのである。

また、神秘主義者の叫びは、誤った信仰の道を広める恐れがあるというだけでなく、それ自体が不穏な言葉と見なされる。「この言葉は身体から発されるのであり、身体は容易に悪魔の餌食となってしまうもの¹⁹⁸」であるためだが、一方でこの叫びは、とりわけル・ゴフとシュミットが上記の分析の対象とした時代に、一部の宗教家によって

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 267.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 273.

採取され記録されていた。この意味からも、12 世紀、13 世紀の新しい言葉は、権威を脅かすこれらの言葉を、あるいはその緊張関係そのものを、たとえ直接的な形ではないにせよ自らのうちに書き込むほどに寛容なものであったと言える。13 世紀における学者の言葉と民衆の言語の近接性を要約し、ル・ゴフとシュミットは、「この世紀の終わりに両者は再び分け隔てられ、公的な言葉は因習と統制の内に硬化してゆく。14 世紀になりそれを逃れるのは、昇華された神秘家の言葉あるいは反乱者の感情がほとばしる言葉、魔女あるいは反徒、つまりあの染物屋、反乱農民、チョンピのみである¹⁹⁹」と結論づけた。どのような言葉であれ、その存在が認証されるやいなや技法を確立し、様式美を追求してしまう。おそらくはただいくつかの感情の発露、実際に内奥的な衝動であり書物の支配に馴染まないもののみが、この枠外に留まるのだろう。

ここで神秘家について考えると、バタイユにとっては言うまでもなく、神秘主義の伝統のなかでもある意味で特別な地位を占めるのが、フォリーニョのアンジェラの叫びとなる。臨終の床で、聖女は「おお、未知なる虚無」と叫んだとされるが、バタイユはこれについて、「死にゆく聖女は、恍惚を前にして明らかになった『未知』ではないものの虚しさを理解したので、彼女は自ら感受したものを、叫びによってしか翻訳しえなかったのだと、私はむしろこう信じている。よってその枕元で書き留められたものは、おそらくその言葉を弱めている（そうではないかと思っている）²⁰⁰」と、独創的な解釈を行っていた。他の場面で、聖女は自らが発する感情の叫びについて解説を加えるのだが、バタイユはこれを自らの立場を支えるものとして引用する。「私の心の中で神への愛が高揚するあまり、跪拝によっても他のいかなる苦行によっても、疲れを知ることがなかった。この熱情はいつそう激しさを増し、やがて私は神という言葉聞く度に叫び出していた。たとえなにものかが私の頭上に斧を振りかざし、命を奪おうとしていたとしても、私は叫びを抑えることができなかったらう²⁰¹」。この文中でアンジェラが自ら語る、制御不能で翻訳不可能な叫びこそが問題になるのである。この叫びはかつて沈黙に追いやられ、「新たな言葉」の到来とともに初めて表現の場を獲得した。したがってこの本節で語られる言語の過渡期は、神秘主義者の、彼らの叫びや祈り、そして笑いの時代でもあることとなる。バタイユと中世神秘家の文章との関係をめぐって、その内容面における影響は明白である。さらに、言語観にまつわる問題を含めて両者の関係をより深めるための準備として、公的な言語の枠外に留まっ

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 278.

²⁰⁰ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 123.

²⁰¹ *Ibid.*

たこれら神秘家の声の地位とその実態を検討することが必要となる。魂と肉体が絡み合う神秘家の衝動的な叫びとその記録は、書法の面でもバタイユに影響を及ぼすものであることが、とりわけ第二部第三章において理解される。

（３）神秘主義者の言葉、笑いや叫びと祈り

12 世紀から 13 世紀というこの長い転換期においては、都市の発展が人々の精神状態にも根本的な変化を生じさせた。社会機構の整備は財を蓄積することを可能とし、一部の人々に余暇時間を与える。その活動は必然的に多様化することとなり、これは宗教生活の領域をも巻き込んでいく。「ヨーロッパ中で、そしてとりわけ都市社会において、俗人の男も女も新たに生じた宗教的熱狂に駆られたのだが、それは新体制によっても在俗聖職者によってもなだめられることがなかった²⁰²」と記述されるとおり、もはや少数派に限られることはなく、宗教活動を実践する層も拡大していくのである。ただし都市の拡張は更なる人口の増加に至り、これは宗教的熱狂の伝播にも資すると同時に、カタリ派など異端思想の影響力が増す一因ともなった。都市の一角で慈愛を広める托鉢修道会の出現、あるいは例話の発達と流行が、このような社会状況と密接に結びつき、これを証言するものとなっている。かつて蟄居し信仰を極めることができた修道士が俗人に近づき土着的な語彙を用いて語らねばならなかったとすれば、それはこのような人々を導き、とりわけ異端者の影響から遠ざける必要性を痛感していたからに他ならない。

こうして、俗人が自らの祈りを捧げる渴望を次第に強めていくのに従って、この時代に最も特徴的な信仰の形の 하나가現れる。なかでも、正式な聖職者教育を受けることのない女性は、このうえない議論の的となり、「諸分派は一般に、女性たちをこぞって迎え入れていた。女性たちは土地を回る伝道者に付き従い、ときには自ら唱道することもあった。ここにこそジレンマがある。教会の側としては、彼女たちの熱望を認証するなにかしらの措置を取る必要があり、そうしなければ、異端思想がこれら女性の中に形成されてしまうのであった²⁰³」。誤った観念を抱き、あるいは異端派に取り込まれることを防ぐためには、聖職者への道が開かれていない女性を許容しうる新しい様態を創出する必要があったのだろう。「リエージュにおいてジャック・ド・ヴィトリがその後ろ盾となっていた敬虔な女性たちはベギンとして知られているが、これはフ

²⁰² Brenda M. Bolton, « Mulieres Sanctae », in Susan Mosher Stuard (dir.), *Women in medieval society*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1976, p. 141.

²⁰³ *Ibid.*, p. 143.

ランスやドイツでも同様に広まっていく。この運動はその特徴において、本質的に都市特有のものである²⁰⁴」との言葉で説明されるとおり、これらの流れは社会情勢の必然的な結果として生じたものなのである。

そして13世紀中頃に生を受けたフォリーニョのアンジェラもまた、この混合的な信仰体系の系譜に名を連ねる。聖フランシスコの第三会会員として、彼女もまたその情熱を都市において広めていく。不安定な、さらには不純なものとして宗教制度の歪みを意味するものでもあるが、このような地位が、俗世に留まる女性の渴望を和らげる唯一の妥協点であった。このように容認された様態は、ときとして教義にそぐわない価値判断を導入する契機となりうる。以上の事実を踏まえると、この神秘主義者へのバタイユの愛着はなお理解しやすいものとなる。

アンジェラが残した文章に表された高揚に触れてバタイユが覚えた近接感、きわめて強度なものである。彼の主要な著作である『内的体験』において聖女の言葉を引用するのみでなく、例えばこの『内的体験』の「淫らな鍵」と名指しされる小説『マダム・エドワルダ』においては、アンジェラの幻視を翻案し、彼のエロティシズムのための装置としている。神を自称する娼婦でありヒロインであるこの流聖的な人物を舞台に乗せたうえで、バタイユは意図的に、アンジェラの幻視において欲望の対象となる神とエドワルダの間に並行関係を打ち立てているのである。フォリーニョのアンジェラの読書体験が『内的体験』ならびに『有罪者』の執筆において果たす役割を強調しながら、ミシェル・シュリヤは「バタイユとフォリーニョのアンジェラが、論証の支えや言語から、そして理性から解き放たれた体験の効果を感じ取りたいと望むその態度は、なにかずく共通したものである²⁰⁵」との見解を示す。ただしその影響はバタイユの体験や「無神学」に限られるものではなく、言語秩序の外にあり翻訳不可能とされながら、まさにアンジェラの叫びのように、文章中にそのまま挿入された叫びの表現にまで広がるものとなる。

したがって以下では、中世における祈りや、身体性と切り離しえない神秘家の叫びが問題とされる。とりわけ神秘主義者と彼らの言葉は、雑然としたこの時代の内部においてさえ特異な地位を保つものである。中世における叫びや祈り、さらには笑いという題材はすでに深く掘り下げられている部分もあるが、ここでは論理的な言説との関係という点に着目したうえで、その主要な問題点を指摘しておきたい。このことは、バタイユとフォリーニョのアンジェラとの関係を解明することにもつながっていく。

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 145.

²⁰⁵ Michel Surya, *op. cit.*, p. 357.

逆説的な神学という側面はもちろんのこと、この関係は叫びや祈りの性質、引いてはある特定の時代に言語が置かれる状況に応じた異質な要素の在り方を巻き込むものとなる。

「叫びの歴史」を記述しようと試みた研究者は、「たしかに一見したところ、静寂、沈黙、節制といった要素が通例として結びつけられる教会に叫びの占める位置はないだろう²⁰⁶」という指摘をその分析の根底に置いた。この事実に従い、教会の資料において発声にまつわる言及が見られることはきわめてまれであり、「それは多くの場合、この口語性の問題を扱うために典礼文書が用いる語彙が制限されていることに関わっている。叫びの自由な、あるいは公の表現や感情というあらゆる概念から我々が遠ざけられていることが分かる²⁰⁷」との言葉どおり、感情の発露は居場所を与えられていないばかりか、そもそも表現方法を持たないのである。一方で、真正な祈りとしての叫びが信仰の歴史において重要な機能を果たすことは事実であり、それは語彙の豊富さによっても示唆されている。その対立項として、騒々しい音や秩序を乱す声はなおのこと排除されるのだろう。そこでは、典礼の慣例という実務的な面から生じる理由も重要なものとなる。

行列は粛々と執り行われるべきであり、聖歌と連祷のみが聞かれるべきである。修道者の美德である沈黙は行列において、さらには祈祷席においても聖職者の規律に加えられる。12世紀末には、リヨン司教ギシャールが繰り返しこの義務を強調し、とりわけ祈祷台における笑いや会話を、この上ない激しさをもって断罪している²⁰⁸。

声や笑い、さらには身振りも同様に叱責の対象となる。その理由は、ただ規律を乱すというのみでなく、これらが周囲に広がりやすいものであることにもよっている。強い軽蔑や警戒の対象とされたのは、笑いや叫びの及ぼす作用が、なによりも周囲を魅了する性質を備えるという点において危険なものであることを、聖職者たちが強く意識していたためだろう。「喜劇役者の行いを真似る恥ずべき身振りもまた警戒すべきである。笑いや舞い、嘲弄や無駄話は、神への礼拝にふさわしからぬこの大げさな身振り (*gesticulatio*) を喚起する、軽業師や喜劇役者たちの罪深い世界に結びつくもの

²⁰⁶ Pascal Collomb, « Vox clamantis in ecclesia », in Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen-Age*, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 117.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

なのだから²⁰⁹」という言葉には、容易に他人を巻き込む娯楽の力強さが表されている。したがって中世という時代をとおして、典礼にそぐわない上記の行為は否定的かつ恣意的な仕方ではあるが、聖職者の伝統によって規範化されていたとすることができる。

「笑いや叫び、駄弁、踊るような、羽目を外した足取りは、典礼の儀式の根底そのものを揺るがすという意味で秩序 (*ordo*) に反するものである²¹⁰」というのならば、同じように、それらすべての要素は詩学の規範ともおのずから相反するものになる。聖性に侵害を加える俗悪を体現するものとして、これらの単純で直接的な表現が日の目を見るためには、自由詩の誕生を待つ他ないのであった。もちろん叫びについては、その多様性を忘れるべきではない。肯定的な叫びと否認される叫びが相対し、勇敢さの象徴である関の声や祈りに同定される精神的な叫びは容認すべきものとされる。ともかくここで確実なのは、自制により統治される同質的な生にも、論証の、あるいは形式美を求める言説にも、感情の発露が占めるべき位置はないことである。そしてこの意味において、文章における口語性が再び問題となってくる。頓呼法や呼びかけ語の頻出は、句読記号の欠如にも由来し、決して珍しいものではない。しかし一方で発声を連想させる表現は、文字のなかで異質な地位を保ち続ける。

その異質な地位とはつまり、これら要素の闖入が文章の完全性を損ない、著者を当惑させるものであることを意味するのであり、そのためなにかしらの特別な措置が求められることとなる。

叫びはしばしば直接話法で、まるで記録者が、話者がその瞬間に姿を消し、登場人物に発言をゆずるかのようにして引用される。このように、聖人伝の著者にとっては叫びが過剰の、慎みの欠如の、文体において破格な言葉の、すなわち言語の罪の表現であるかのように、そして登場人物にすべて転嫁しなければならないかのようにして事が進むのであった²¹¹。

観念的にも美学的にも秩序を乱す過剰の烙印とされる以上、このような叫びが後方に追いやられ、著者がその責任を負わないような方法を用いて伝えられることはもっともである。

また中世文学一般に関しては、「叫びがまったく無縁ということではなく、叫びは言

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 128.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

²¹¹ Didier Lett et Nicolas Offenstadt, « Les pratiques du cri au Moyen-Age », in *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen-Age*, *op. cit.*, p. 16.

語の起源そのものの化身でもある」ことを念頭に置いておくべきだろう。そして起源、原始状態であるからこそ、叫びは俗悪さの化身ともなりうるのだった。

口承のものであれ書かれたものであれ、そしてそのジャンルを問わず、中世における記述 (*litteratura*) は概して、まず理性に従属し意味を産出する手段として理解された言語、過去の記憶を保管するだけでなく、知識と知恵の礎となることが期待される言語の使用によって、ついでその調和の原則により構造 (*conjointure*) が確保される音楽的美意識によって特徴づけられている²¹²。

調和が意識的な操作の完遂によって表されるのなら、原始的な表現は不協和音として遮断されなければならない。歴史や物語の記述は一部に実利的な目的を備えたものであるから、そのための表現方法もまた実利的で論理的な側面を重視するべきとなる。

ここには、シラノ・ド・ベルジュラックやそののちに原始的な身体言語を空想したシュルレアリストが掲げる未開の言葉という神話が、価値判断を逆転した形で見出されるだろう。その逆転は、起源の言語、より直接的な交流を可能とする言語などをめぐる諸々の夢想とも関係するものである。情動を伝える媒介である叫びを押し殺すことは、したがって成熟の希求と重なり合う。完全を目指す者は、それらの感情的な作用を強く認めるからこそ、不調和を検閲するのである。そうであれば、彼らが目を光らす対象は、貧しいながらも本質的に人間らしい言語となり、これはノディエが用いた意味での「模倣言語」を強く思い起こさせる。

原初の人々の言葉は、その大部分が彼らの聴覚を刺激した音を真似ることによって形成されたと言ったが、これは私たちが擬音語と呼ぶものである。耳で聞き、語るところを学んだ彼らは、自ら発する音を、叫びを、間投語をこしえらた。これが、模倣言語と呼ばれるものである²¹³。

この模倣言語においては、人が発する音と発話の間には断絶がほとんどないとされる。叫びを模倣すると主張する話者は、その言葉を、すすんで幼児の発するたどたどしい音に比較する。この理想郷的な、また立場によっては反理想郷的となる空想において、

²¹² Christopher Lucken, « Eclats de la voix, langage des affects et séductions du chant », in *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen-Age*, *op. cit.*, p. 181.

²¹³ Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 184-185.

野蛮な未開人は、異形ではあるが自然と調和した言葉を用いるのである。したがってこれらの主題は正と負の二極に分割されながらも、起源や手さぐりの交流という争点を巻き込み錯綜していくこととなる。

事実として、叫びは誕生を告げる合図でもあり、その類推から、言語の揺籃期にも同定される。この中世において起源の神話が否定的に捉えられるのは、叫びが分節言語を欠く動物に与えられたものであることにも関わる。その直感を裏づけるかのように、文法的な面を考えても、叫びや元素的な声は、きわめて曖昧な立場に置かれている。その声の在り方をめぐっては、俗語で書かれた文章もまた、中世ラテン語文学の慣例を踏襲するものとなっている。

情熱に駆られ理性から解き放たれた叫びは、先天的に、言語に属するものではない。したがってなにか意味をなす定まった形を言語の内に取ることはできず、また形式による制約に従うことも、文法規則によって統制されることもないのである。叫びはこのうえなく、書かれえない、言語の校正を支える洗練の法則や規則に従いえないものとなる。反対にそのような叫びは、文法書においては間投詞の分類に加えられることとなる²¹⁴。

このとおり、理性によって制御される文章のうちに叫びを取り込もうという試みもあった。ギリシャ語の文法を規範としてラテン語の八つの品詞を文法家が制定した際には、間投詞が独立した一つの品詞となる変化が起きた。つまり、そこで回収される類の叫びと、そのうえでなお破格とされる情動の発露や衝動の声がある。そして、それが言葉を巧みに操る主体にはふさわしくないものであるとしても、あらゆる意味でその他すべての言説から断絶された叫びさえ、結局のところ文章中に現れているのであった。

叫びの地位を説明するために用いられる用語は、この音声を持つ自然状態という性質を際立たせて止むことがない。こうして叫びをめぐる考察は理性と感情、身体と心、記号と記号内容などの伝統的な議論に接続される。文章に挿入された断絶でありながら、間投詞はその他の要素と完全に独立しているというわけでもない。副詞とはまた異なる地位を与えられる間投詞は、文章において文法的な分類、この上なく論理的な言語制度を揺るがす要素となる。また衝動的とされるその本質により、情意的な価値

²¹⁴ Christopher Lucken, *op. cit.*, p. 185.

と切り離されることがなく、「合理的な論理に統治された統語論に従って互いに結びつけられるような、諸々の記号によってもたらされることのなかったなにかに応える[…]。これは、その他の言葉をとおしてでは表明されえなかった感情の帰結なのである。叫びと同様に²¹⁵」。叫びは感情の暴発であるために、言葉による説明も常に不充分となる。このような図式は、叫びと祈りとの関係に着目した場合、以下のように雄弁に記述される。

祈禱と観想により神の下へ赴くもう一つの方法は、より強く情動に、欲求に、意志に関わる。神学に仕えるものの一つとも言える文法が、ラテン語を話すべく子供たちが学校で学ぶあの八つの品詞区分を記載しているのをご覧いただきたい。その品詞の一つは、間投詞と呼ばれている。それは、おお (Ó)、ああ (hélas, las) やその他もろもろの不明瞭な言葉によって、情緒や欲求、意志を翻訳し伝えるのである²¹⁶。

欲望をさらけ出す祈りは、フォリーニョのアンジェラによる「おお、未知なる虚無」あるいはバタイユの「おお、死した神」などの叫び声と同一化されうるだろう。『神秘家のラテン語』やバタイユが書き連ねた詩をざっと眺めるだけでも、このように食欲かつ強迫的な欲望が、いかに論述の言語を途切れさせ、感情の痕跡を留めているかが理解される。身体的な、さらには官能的な次元を含蓄するこの欲求は、理性に対立し、その他の手段をもっては表現されることがない。

続いて、中世文学における音声的要素の、また異なる妥協された存在様式を区別する必要がある。俗語が書かれた文学において違いが生じるとすれば、それは叫びに与えられた機能に由来する。実際に、叫ぶ行為を表す動詞や叫び声そのものが用いられるが、「これらの叫びは、言説を遮りにやってくる感嘆というよりは、言葉が発される際の様態を修飾する²¹⁷」、つまり叫んだ事実の記述か、叫び声は引用符に挟まれ、「…と言われた」などの形で文中に居場所を確保するのである。つまり、これら感情の発露によって言語が脅かされることがないように挿入されていると言える。「叫びというよりも歌が、始まりの人間の言葉が自然発生的に取っていた形であるかのように²¹⁸」、

²¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

²¹⁶ Nicole Bériou, Jacques Berlioz et Jean Longère (dir.), *Prier au Moyen-Age*, Turnhout, Brepols, 1991, p. 223.

²¹⁷ Christopher Lucken, *op. cit.*, p. 196.

²¹⁸ *Ibid.*

これらの叫びはなお後方に追いやられ、歌によって覆い隠されているのである。そしてこの論文では、「純粋な声、原初的な衝動から発した音声的行為」について語るズムトールの見解を補う形で、「この声は、ズムトールによれば、その身体的な、生理的な存在を顕示するべく取り込まれたその言語に抵抗するとされているが、これは叫びというよりも歌として現れるのだ²¹⁹」と続けられている。

このような考えを踏まえたとき、13世紀にピカルディ方言で記されたファトラジーは、ズムトールの立場を支える一事例となる。たしかにこのナンセンス詩においても作者は韻律の規則性をほぼ忠実に順守しており、その意味では歌に異議を挟むものではない。しかしながら、このファトラジーにおいて形式とは、ナンセンスを構成することを目的として語を詰め込むための、空虚な枠組みにすぎない。そしてきわめて二義的で重視されることのない作品ではあるが、内容を見ればこのファトラジーは、叫びの歌と呼んでも差支えないものとなっている。脈絡のない叫びが、韻律や形式を破ることなく、それでいてそこに従属することもなく、ただ飛び交うのであった。この詩の中には、やがて来る供犠を予告する「主よ、どこへ行かれるのですか」という問いかけをパロディ化するような「どこから来たのか？どこへ行くのか？ようこそ！²²⁰」をはじめとして、あらゆる区分の叫びが含まれている。「武装したカタツムリが／『モンジョワ！』と叫ぶとき²²¹」や、「灰の馬が、『エンドウ販売中！』と叫んでいた²²²」などの詩句に見られるように、戦いの掛け声や商人の声が響き渡る。「獣の夢が、『火事だ！お助けを』と叫び声をあげたとき²²³」、「外へ！²²⁴」など、危険を告げる叫びもまた頻繁に聞かれる。パトリス・ユルの解釈によれば、それぞれ「お助けを (helpe)」と、英語の間投詞である「主なる神よ (godehere)」に対応するものだという「主よ、お助けを！²²⁵」は、祈りの叫びとなる。そしてここに挙げた例のいくつかは、バタイユが現代フランス語に訳した部分にも含まれている。

加えて、叫ぶ、歌う、笑う、泣くなど、声を発する行為に関係する動詞の豊富さは特筆すべきものである。そしてこの動詞は、発声器官をもたない身体の一部、あるいは無生物にまで用いられる。これらすべての特徴が合わさったとき、詩句を支配する

²¹⁹ *Ibid.*, p. 197.

²²⁰ Patrice Uhl (éd.), “*Sanz rimer de aucun sens*”, *Rêveries, Fatrasies, Fatras entés*, Leuven, Peeters, 2012, p. 157.

²²¹ *Ibid.*, p. 158.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 163.

²²⁴ *Ibid.*, p. 146.

²²⁵ *Ibid.*, p. 152.

のは、まさに叫びそのものとなる。「そしてチドリの脚が／サンリスの鐘塔の上で／あまりに強く叫び出したために／モンペリエのブルジョアたちを／一人残らず陶然とさせた²²⁶」という荒唐無稽な光景もまた、叫びによってもたらされている。したがって、演劇の分野において叫びの唯一の生存の場が、「その登場人物をして口にさせる叫びが巻き起こす破壊的効果にさらわれる²²⁷」ファルスにあるとすれば、13世紀に書かれたナンセンス詩は、論理的な現実から追いやられた騒音としての声で満ち溢れた世界を提示しているのである。そもそも言説の連続性や文章の構成要素間の序列を放棄したこの詩形式においては、叫びや笑いの自律性が十全に実現するのであった。

笑いというものも、上述された典礼に関し、叫びに劣らず有害な要素である。叫びと同様、笑いもまた中世初期には修道院の規則から締め出されていた。ジャック・ル・ゴフが認めるように、人間を「笑う能力を備えた存在 (*homo risibilis*)」と規定する一派があるとして、他方の潮流は「キリスト教徒がならうべき模範であるキリストは、福音書が示すように、その地上の生をとおして一度として笑うことがなかった²²⁸」と主張する。これに従えば、笑いは駆逐されることとなり、修道士は「嘆く者 (*is qui luget*)」と定義される。笑う行為と笑い声は、とりわけ肉体的な快楽や罪を連想させる。道化師の、娼婦の笑いは「放蕩に、嬌態に、酔態に²²⁹」結びつけられる。もちろん二つの潮流の対立も、きわめて流動的なものであったことが推測される。当然修道士も笑うだろうが、ともかく宗教的規範という面では、倫理的、そして実用的理由から笑いが罰せられるのであった。官能的な笑いや悪魔の笑いが禁忌であることは言うまでもない以上、規範化を行い、折に触れてこれを訂正していく必要が生じるのである。

13世紀のスコラ神学は、良い笑いと悪い笑い、2種類の笑いという原初的な区分を再び取り上げ、ただ自然な、または至福直観を予告する笑いや故意に邪悪な嘲笑など、新たな概念を付け加えた。スコラ神学はまた、中世初期には揃って糾弾された笑いと遊び——笑う人 (*homo ridens*) と遊ぶ人 (*homo ludens*) ——の間に肯定的なつながりを再び認めもする²³⁰。

²²⁶ *Ibid.*, p. 147.

²²⁷ Christopher Lucken, *op. cit.*, p. 196.

²²⁸ Jacques Le Goff, « Le rire dans les règles monastiques du haut Moyen-Age », in Michel Sot (dir.), *Haut Moyen-Age, culture, éducation et société, études offertes à Pierre Riché*, La Garenne-Colombes, Editions européennes Erasme, 1990, p. 95.

²²⁹ *Ibid.*, p. 94.

²³⁰ *Ibid.*, p. 102.

ヒルデガルトの論を思い起こさせもするこのような分類は、一部には聖職者たちの妥協を意味するものでもあろう。叫びの場合とまったく同じように、避けるべきとされるのは、共犯者を生み出す猥雑な笑いなど、周囲に伝播しやすいものとなる。

「社会性に関わる一大現象である笑いは、集団の内部につながりを生み出しあるいは断絶し、社会、文化、あるいは政治戦略において主導的な役割を果たす²³¹」と語られるように、笑いはきわめて社会的な機能を備えた行為とされる。滑稽な身振りが、常軌を逸した言葉が、旅芸人の道化的仕草が非難対象となったとすれば、笑いというもの強い感情を伝達し秩序を乱すなど、集団的な性質を有することが第一の理由となる。糾弾の激しさは、他者を笑わせる行為に内在する抗しがたい影響力を裏づけている。「お調子者やひょうきん者、笑いのプロが構成するその界限の全体が、長期的な展望に立つ歴史家や社会学者の目に現れてくる。そこではとりわけ道化師が特別な位置を占めており、その界限はもう一つの領域、実際の、あるいは演じられた狂気の領域と境界を接している。決まって副次的な、不審な、抑圧された世界²³²」との言葉が示すとおり、そもそも衝動的である笑いは、表舞台から隠され、その不在によって一つの歴史を構築している。

このような観点から、そしてまさに集団的な笑いについて論じながら、ジャック・ル・ゴフは続いてバタイユの名を挿入している。しかし中世の笑いの研究にバタイユの名が引かれることも、以上の論を踏まえればゆえあることとして理解される。ここで問題となるのは、交流の徴候としての笑いである。

私たちが、理論の面で、あるいは良俗の面で笑いが機能するのを見るとき、その笑いは社会の構造とその働きについて興味深いことを教えてくれる。先ほど私が「逸脱」と呼ぶもの、つまりエロティックな、スカトロジックな、猥褻な偏向について語ったが、これはきわめて重要なものである。私たちのもに残された最も古い喜劇作品のうちにも、この領域に属するものが見つかる²³³。

社会の隠された部分を露わにする猥雑さは、笑いを引き起こしもすれば響きを買うこともある。彼に強い情動を伝えた副次的な作品群に心を捉えられたバタイユは、エロティシズムを交流の道として掲げるが、笑いと呼びはその出発点であり収束点ともな

²³¹ Jacques Le Goff, « Une enquête sur le rire », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 52^e année, n° 3, 1997, p. 452.

²³² *Ibid.*, p. 454.

²³³ Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Age », *Un Autre Moyen Age*, Gallimard, 1999, p. 1354.

るものに他ならない。

そのどちらも、集団的なつながりを象徴する。それはときには無垢な、またときには不吉なものである。笑いと呼びは、他者を魅惑するその影響力をもって追放を命じられている。ついで両者は表に出ることのない作品に逃げ場を見つけ、やがて後世の作家を魅了することとなった。理性と狂気の対立が揺らぐこの両大戦間期において、前衛作家は哲学から科学的知識に至るまで、こぞって異なる領域に手を伸ばした。シュルレアリストたちは疑似科学的な理論を打ち出し言語を歪め、夢と現実との対立を調停することを望む。バタイユは低俗さや崇高さの領域など、二元論を打ち破ることを、肉体と精神の間にある障害を乗り越えようと努めた。すすんで西欧的な主題を取り扱うこれら作家の両義的な態度は、たしかに独創的で革新的なものである一方、文学史や歴史上の潮流との類縁関係をはっきりと見せている。精神的な秩序と科学を自称する方法論とを結びつける秘密の言語を構想したヒルデガルトの傍らで、これら前衛作家は内面性を表出させ、救世主なき時代の祈りを具体化するための様態を探し求めたのである。

『神秘家のラテン語』において頻出する主題の一つには肉体への執着の糾弾があるとして、「新たな言葉」の時代の作品は、しばしば「奇しき薔薇 (*Rosa Mystica*)」への特別な崇拝を証言しており、この薔薇の名前は肉体の色を強く想起させるものでもある。次第に高まる聖母への信仰をいち早く実践した偉大な宗教者の一人は、聖アンセルムスであった。彼の著作については、「その祈りの各々は一息に読まれるべきものではなく、胸が高鳴り、内的な祈りに向けて準備が整うまで、一步一步読まれるべきである²³⁴」との注釈が加えられる。それは記念碑的作品や記録資料ではなく、呼び声であり交流への誘いなのである。11 世紀から 12 世紀初頭にかけて活躍した聖アンセルムスとともに、この人としての形象に対する憧れは、信徒の内面に留まることなく氾濫していく。「とくに 11 世紀、12 世紀以降、西欧におけるキリスト教徒の崇拝がどれほど強く、受肉した神の子と聖母に捧げられたかは知られている。聖アンセルムスがマリアに語りかけるのは、神秘家として、言語が愛の横溢を表現しえないことを意識し、『肉体の最奥部』が魂の吐露を遮蔽することを実感し嘆きながらである²³⁵」。言葉の不充足さや理性を超えたところにある真の融合などが、精神と肉体の二元論と同じくらいに常套句的な言い回しだとして、それはこの問題意識が解消されえない本質的なものであることをも示している。「おお、私の魂の情愛が随行せんと望む、讃えられ

²³⁴ *Prier au Moyen-Age, op. cit.*, p. 53.

²³⁵ *Ibid.*, p. 60.

るべき聖母よ、私の精神のこれ以上ない極みから、どのように逃れていってしまうのか。おお、目には美しく、瞑想に優しく、愛すれば甘美なあなたは、どのように私の心の能力を超え出ていくのか²³⁶」という悲痛な叫びは、不可能を知らながらも祈らずにはいられない真摯さを伝えるものである。

彼の文章は、聖母とその子に付与された属性について語る困難を包み隠さず口にする。人間としてのあらゆる条件が、一点の曇りもない崇拜を妨げに来るのであった。ある論理に従えば、言葉を捨て身体を放棄すれば、嘆願者はより献身の対象に近づくことができるはずとなるところ、「あなたの絶え間ない愛で、私が焦がれるよう、私の魂が溶け合い、私の肉体が衰えるよう。私の魂の深奥が、あなたへの親愛の優しい熱により燃え盛り、私の肉体の最奥部が焼き尽くされるよう²³⁷」と思想家は続ける。彼は言語を用い、その身体と心をもって聖母と神の子に信仰を捧げるのであった。同時に神秘的な身体から彼を遠ざける障壁を恐れるあまり、まさに救世主の属性でもある無条件の愛を自ら実行することの不可能性を痛感するまでに至る。ここでの祈りは彼の言葉と身体との和解を目指し、融合の渴望を表している。

したがって問題は常に、情動を伝達するには不適切な言語という手段に存するのであり、これが前衛作家に馴染みの深い主題へとつながる。「呼びかけの、感嘆符の、疑問符の氾濫、ときに動詞を欠く文章、頭韻法——これは翻訳により失われているが——、それらは明らかである²³⁸」という、神秘主義者の記す文章に認められる言語的特性は、すでに表れている。感情の暴発は言語的な混乱をも引き起こすものであるから、呼びかけや嘆願としての祈りは、独自の表現方法を必要とする。そして、バタイユの文章がこれらの特性を受け継いでいることが明白であることは、以降で分析される。

その地位の両義性が革新的な意義を与えている女性神秘主義者をめぐっても、上記の論点は共通したものである。因習的な体系の枠組みを超え出る彼女たちの活動は、その結果として正統派の理論によっては回収されえない文章を生み出していくこととなる。さらにはここまでに言及された肉体の両義的な側面が占める特権的な位置もまた、神秘主義者の異質性をなお強固なものとする。腐肉を覆い隠す身体が宗規により追放されていれば事態は単純だっただろうが、身体は魅惑と嫌悪の双方を引き起こすような形で表象されていた。西欧の歴史で身体と心の対立がここまでの重要性を保つ事実、この問題が内包する複雑な構造を教えるものでもある。身体とは、祈りを届

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

けようと奮闘する者にとって、障壁であるだけでなくその主な手段とされるので、「中世の信心は肉体を——女性の肉体さえ——を、穢れたものとして捨て去ることがなかった。むしろ肉体は肥沃かつ危ういものと見られていたのであるが、受肉は——神の、そして私たち全存在の受肉は——救済の契機と捉えられていた²³⁹」。そして身体は信仰の対象に向かうための手段であるばかりか、融合の場としても機能する。とりわけ豊穡の象徴である女性の肉体は、なおのこと聖職者や俗人との関係で女性神秘家に特権的な意味を与えることになる。その地位の異質性そのものを理由として、男性聖職者による権力機関がなしえないことを行う可能性があると考えられたために、これらの女性には、ある種の賞賛が向けられることさえあった。

人間的形像としてのキリストや聖母に対する崇拜が再興したことも、このような時勢を後押ししていく。聖アンセルムスの例が示すように、とくに 11 世紀頃から聖母信仰がその勢力を増していった。この潮流は民衆の間に、そしてシトー会に代表されるように、知識人層にも伝播することとなる。その崇拜は、自然と聖母の息子に対する信仰を強める。これら一連の運動の帰結として、12 世紀から 13 世紀にかけて根本的な変化が生じ、「恐るべき光景、さらには非人間的な形像に取り囲まれ栄光の座にある裁き手としてのキリストの姿自体」が、「自らの足で立ち、クサリヘビやバジリスクを素足で踏みつぶす、ほとんど信徒と同じ高さにいる²⁴⁰」姿によって置き換えられる。そして一方、聖母の姿も目を見張るほどの変化を経て、人間化されていく。

聖母の若き姿は、13 世紀には情愛の込められた熱意を注がれている。女性の賞賛に基づき女性としての特性が尊重されると同時に、その天の使いのごとき美しさにおいては、枯れることのない花のように、人の子の青年期が見せるような儂い魅力が再び現れる。お告げから戴冠まで、聖寵の恩恵を失うことはないのだが、聖母はそれを、人としての身体に宿している²⁴¹。

この変化において、人間としての姿が強調されることは核心的な徴候と思われる。受肉した神と人々の母としての聖母の再発見、身体の曖昧な地位、神秘主義者の異質性という要素は、ここできわめて深く錯綜している。

13 世紀に誕生したフォリーニョのアンジェラにおいて、この関係は所与とされてお

²³⁹ Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption*, New York, Zone Books, 1992, p. 116.

²⁴⁰ Henri Focillon, *op. cit.*, p. 212.

²⁴¹ *Ibid.*

り、「人の魂はキリストの魂を、その目を、肉を、身体を見るのである²⁴²」と彼女は語った。肉体にまつわる着想を豊富に含むこの文章は、続けて「キリストの身体すべての部分が、人間化の証明と見なされ、敬虔な魂はこの化身に、あらゆる身体的な能力をもって応える²⁴³」と解釈されている。受肉した神の子が描き出され聖女を呼び、彼女の側ではその全存在で、その肉体を含めてこれに応答するのである。

そしてもう一つの大きな特徴が、同一化を目指す際の手順をとおして明らかとなる。神秘主義者はキリストの身体に到達するべく、自らの身体性を駆使するのである。ここで指摘しておくべきなのは、女性神秘家の例が大多数だとしても、この同一化がフォーリーニョのアンジェラの場合のように、ほとんど官能的な男女間の結合に留まることは思いのほか少ない事実である。バタイユが描く光景やサンドラール²⁴⁴の例を挙げるまでもなく、その身体をもって血を流しながら信徒を救う神の子の表象は、女性の肉体が有する特徴に自然と関連づけられる。ここで女性の特性が想起されることは重大な徴候である。女性の身体がおぞましいものとして描かれることがあり、また一方で身体という主題が多くは女性に結びつけられるとしても、その理由は、単純な男性中心主義によるものでもない。

中世の男女は、女性と身体との同一化を、単なる女性嫌悪の基盤とすることはなかった。彼らはここから発して、キリストの身体やその人間性と女性との結びつきを推定する。実際のところ、彼らはときにキリストの肉体を、少なくともその救済に関わる機能の一部、とりわけ出血し命を育むという点で女性のものとして扱うまでに至る。この事実は、とくに聖痕など、男性よりも女性の方が頻繁にキリストを身体的に模倣した理由を納得しやすいものとする²⁴⁵。

さらには、男の介入なく懐胎し、人の身体をとった神に生を与えたマリアへの信仰とともに、受肉した神と聖母は、エディプス的な結合よりもはるかに近づくこととなる。この超自然的な母性を経由して神の子に、人々の母としての行いや諸特性が伝えられる。その具体例の一つを提示するのは、上述の聖アンセルムスであり、「カンタベリーのアンセルムスは 11 世紀後半に、彼の胸で死した魂を蘇らせる、愛を注ぐ母として²⁴⁵」キリストを描き出した。したがってこの二つの人間化された表象は、本章で扱った中

²⁴² Caroline Walker Bynum, *op. cit.*, p. 91.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 204.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 205.

世の過渡期の時代を特徴づけるものであると言える。

裂傷をさらけ出し血を流す責苦の情景が、自らの子に対する愛により苦痛を受け入れる母の姿を連想させるように、女性による生命の奇跡と自己犠牲を結びつけるのが慣例である。この投影が血まみれの外観を取ればとるほど、身体を毀損する欲求が女性神秘家における徴候となってくる。これに関しては、より広い層が宗教活動に関心を寄せ、結果として正統派とはいいがたい複数の立場が甘受されることとなった当時の時代状況を過小評価することはできない。「13 世紀の女性たちは、意図しないものであれ自発的なものであれ肉体的な苦痛をとおして、すなわち病あるいは苦行をとおして、受難者と結合した²⁴⁶」と言われるように、このような行為が多く見られたのは、特定の時代においてのことである。この聖痕の例のように、自然発生か自傷かの区別は本質的なものではない。あるいは、「病と苦行はむしろ、キリストにならうこと、その最も強烈で、戦慄すべき人間的な瞬間、すなわち彼が死にゆく瞬間のキリストの人間性を、その深淵にまで潜り探る試みであった²⁴⁷」とおおり、両者は実際のところきわめて近接したものなのであった。憑依や恍惚、これに続く憔悴は、少なからず演劇的な様相を呈する、キリストの模倣として機能するのであった。この事実は、恍惚や忘我状態が、どれほど肉体や理性に縛られた人々の称賛の的になりやすいものかを示してもいよう。このような理由から一定の影響を持つことになった女性神秘家が異端思想に比べて容認されていたとするならば、それは教会側がその影響の強度や重要性を認めたとうえで、その人気ぶりを利用する必要があったと考えたからに他ならない。

結局のところ、女性的性質と関連づけられるキリストは、性別を超える受肉した言葉として認識される。「中世の女性にとっての人間性とは、根本的に、女性性ではなく物質性であり、受肉した世界の肉体なのであった²⁴⁸」。呪われた魔性の身体ではなく、肉体そのものが、人類という総体的な展望において捉えられている。男性聖職者と同様の務めを果たすことが決して許されない女性の宗教生活という枠組みのなかでもなお異質なこの様態が、中世のこの時代に、特筆すべき役割を有していたのである。その地位の副次性は、異端派への対応として、またある意味では公式的な権威を補完するものとして働く可能性を備えたものとなる。そして彼女たちの文章は、当然に検閲済みのものであれ、正統派と異端の境界に位置することとなり、まったく異なる立場どうしが見せた相互作用を証言する。そしてこのような文章は、まさにその異質性を

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 131.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 179.

理由として、叫びや笑い、涙によって伝えられる感情をかくまう唯一の場所となったのである。ありありと感情を伝える、荒削りなこれらの文章にバタイユが並々ならぬ関心を寄せたことも、得心のいくこととして理解される。バタイユ自身の関心事である情動と理性の関係、その問題を扱うための言語に関する観念を踏まえれば、この興味がただ神秘思想、忘我体験のみに由来するものでないことは明らかである。

教会が神秘家を取り込んだのは、カトリ派の二元論に対抗するなど、たしかに実利的な理由による部分が大きいだろう。しかしながら、神秘主義者に直接対応した聖職者、例えばワニーのマリーをはじめとするベギンを庇護したジャック・ド・ヴィトリなどにとって、活動の原動力となっていたのは個人的な称賛の念であったことがうかがえる。

バタイユがその扇情的な小説において悪意を込めて打ち立てる放蕩者と神との並行関係は、身体的な象徴と自己犠牲的な行為をとおして行われた。これはまず流聖的なものではあるが、その実際において伝統と接したものであることが明らかとなる。狂人を救世主に重ね合わせる不敬虔な悪ふざけであれ、話者は官能的な融合を前に、女性的属性を備えた神を見出すのである。夜のなかで両者が溶け合う契機として「剥き出しの裂け目²⁴⁹」を話者にさらけ出すエドワルドの形象とともに、とりわけ性別の問題は曖昧さを増していく。この様相は、バタイユが残した詩作品においても主要な特徴を成していると考えることができる。したがって彼の詩についても、第二部において特別な分析を捧げる必要がある。ここでは、バタイユの作品が、現代的感性と伝統の領域がせめぎ合う、あるいは混じり合う場として読まれることが可能だという事実を指摘しておくことが望ましい。この作家は前衛的な装飾を散りばめ、猥雑な舞台装置を設定したうえで狂信家の伝説を再び辿り、彼が渴望する交流の姿を、それを語るために適した言語を探し求めるのである。

ゲールモンやグレーヴィチ、その他の証言が強調したように、言語の歪み、とくに口承の大衆文化に結びつけられる土着的な表現の侵入は、中世盛期を語るにあたっての所与を構成するものである。この言語的特性が、バタイユをはじめとする 20 世紀作家を引きつけた主な原因となった。

ル・ゴフとシュミットによれば、13 世紀はかつてないほどに口語と文語が接近した時代とされる。ときに権威主義的な純粋性を犠牲にしてでも民衆が近づきやすいものとすることを目的としたこの言語は、水平的な交流の言語である。これは一部には社

²⁴⁹ G. Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Romans et récits*, op. cit., p. 331.

会機構の発達の結果であり、俗人の間で宗教活動が活発化したことも、上記のような変化と相関関係を保つ。そうであれば、叫びを伴う喜びや快楽といった精神の揺れ動きを包み隠さず露わにし、また正統派とは言えない見方を提示する神秘主義者の存在もまた、この時代の社会の一つの特性と眺められることができるだろう。そしてこのような強い感情の痕跡を留めるのが、不純な言語で書かれた神秘家の文章なのである。

したがってバタイユが中世に対する、より正確には「なかば異質な言葉」を用い、公的な儀礼から追放された笑いや叫びをそのうちに留める文学の特異な状態に対する偏愛を抱き続けたとすれば、これもまた根拠のあることだと思われる。本章で引用した諸活動が示唆するように、12 世紀と 13 世紀はバタイユの専門の時代といっても差支えない。『騎士道の心得』とファトラジーという、バタイユにとって重要な二つの作品も、13 世紀に作成されたものであった。

他方、ル・ゴフとシュミットはナンセンス詩の製作を、野蛮な言葉の誕生とともに、この時代の激動する情勢に関連づけていた。哄笑を引き起こす喜劇役者にも比較可能な快活さを備えた、無分別な詩が問題となっている。語りの一貫性も、意味内容の相互関連も持たないこの詩句においては、主体が喚き、泣き叫び、笑いながら、常軌を逸した振舞いを見せる。すなわちこのナンセンス詩は公な、集団的な笑いを引き起こす異質な文章であるばかりか、著者はその詩の内部に諸々の禁止から解放された祝祭的な言語の在り方を導入しているのである。

このファトラジーを「最も美しいもの²⁵⁰」と評したブルトンであれ、「ナンセンスの傑作²⁵¹」と記したレリスであれ、各々の立場がそこに異なる争点を見出し、自らの意図にかなうように取り込もうとする。したがって次章では、重要なものとは見なされてこなかったながらも、他に類を見ないこの詩形態について論じる必要がある。ついで、20 世紀の文学界におけるこの詩の立場にまで影響を及ぼした多数の問題点を含む、バタイユによる現代フランス語訳を検討していく。

かつて 13 世紀のシュルレアリスト詩とも形容されたこのナンセンス詩について、シュルレアリスムの周辺に位置する作家は頻繁な言及を行うが、恣意的な見解をそこに投影してもいる。現代作家がこの中世詩を流用していく歴史を見ることで、ファトラジーにまつわる誤解の一切を解消することが重要である。また、それぞれの利害関係者にとっての争点を探ることで、バタイユとシュルレアリストが共有していた問題意

²⁵⁰ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour » (1951), *Œuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, 1976, p. 176.

²⁵¹ M. Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents » (1963), *A propos de Georges Bataille*, Fourbis, 1988, p. 25.

識を、そしてまた決して相いれることのない相違点を理解することが可能となる。彼らによる中世詩の扱いに瑕疵があることは疑いのない事実ながら、彼らがそこに関心を寄せたのは、理由のないことではない。ファトラジーの性質を踏まえてなお、シュルリアリストのゲームなど、いくつかの現代作家による言語操作との類似関係を語ることは可能なのである。また、ファトラジーとバタイユによる詩作品の間に直接の関係を見つけることは困難ながら、ある種の類縁関係が認められる。それは、バタイユの詩とファトラジーの双方が、論理的な文章からは排斥される叫びや笑いを思う存分に発露させる、異質で複合的な言語の産物として提示されていることによるものである。このような関係は、以下に続く第二部で詳細に検討される。

第二部

中世文化の篡奪、前衛作家による実験的言語操作

第一章 『シュルレアリスム革命』の中世ナンセンス詩

1. ファトラジー（嵌入詩）とはなにか

中世ナンセンス詩ファトラジーの一部は、ジョルジュ・バタイユにより現代フランス語に訳されたのち、『シュルレアリスム革命』誌の第6号に掲載された。13世紀に編まれ、ごくわずかな分量のみが現代に残されているこのファトラジーが、20世紀を対象とする研究者の興味を引くことはまれである。その名はたしかに文学史に刻まれているものの、この作品は長い間シュルレアリスムに関連づけられていた。とりわけ中世詩の専門家による卓越した研究が近年積み重ねられているが、なお発展途上の段階にあるとも思われる。また、詩の本質そのものについての優れた分析が一定数見受けられる一方で、とくにこの中世詩とシュルレアリスト作品との関係を明らかにしたものはない。他方、いまだ作家として名を成していないバタイユがアンドレ・ブルトン主宰の雑誌に唯一寄稿した作品として、シュルレアリスムやその周辺を扱う研究者がこの題材にとりかかることもある。ただしその際の考察は副次的なものとして行われ、したがって研究成果も散在している状況であるばかりか、看過できない誤解が含まれていることもある。中世研究家がこの『シュルレアリスム革命』に言及する際にも、たとえそれが論旨を損なうほどの重要性をもたないとしても、ときに単純な事実誤認や考察不足が見られることも否めない。結果として、これら中世ナンセンス詩をバタイユ、あるいはシュルレアリスムとの関係において語るうえで、真に構築的な議論がなされているとは言いがたい。この事実を踏まえ、歴史的事実をまとめ直し、そこに認められる問題点を再検討しながらこの中世詩について論じたい。このような分析は、理論の面、手法の面でもきわめて異なるシュルレアリストの作品がナンセンス詩との間に有する類似を示唆するものでもある。

本研究は前衛作家による異質な文化の扱いを主題とするため、本章で分析される中世詩もまた『シュルレアリスム革命』誌で発表されたものを中心とし、折に触れて他の例を引用していく。長らく見過ごされてきた当該分野における研究を深める足がかりとして、まずはその「ファトラジー、^{かんにゅう}嵌入詩 (Fatrasie) ¹」、「夢想詩 (Resveries)」あるいは「徒爾詩 (Oiseuses)」の名で示される各形式について、網羅的な解説を加えることが不可欠である。これを踏まえ、『シュルレアリスム革命』誌に掲載された作品

¹ この名称については、本章の197、198頁で解説を加えている。

の問題点を探るとともに、これら 20 世紀の作家が中世詩に関心を寄せた際に各陣営が重視した争点を考察する。そのうえでシュルレアリストの文章を分析することにより、中世ナンセンス詩との類似点と相違点を語ることが可能となるだろう。ファトラジーがシュルレアリスト詩であるというような誤った認識を修正するため、1960 年以降、中世研究者たちは複数の論考を割いてきた。しかし、これで問題が解決したわけではない。二つの異なる詩法をめぐって一定の表面的な相似が認められるとすれば、それはまったくの偶然ではなく、明確な理由があつてのことである。中世詩に関わる内容や形式の面では先行する研究に負う部分もあるが、これまで十分に検討されることのなかった上述の問題点について、考察を加えることの意義は大きい。

1924 年、ピエール・ナヴィルとバンジャマン・ペレの主宰により創刊され 1929 年までの 5 年間で全 12 号を数えることになる『シュルレアリスム革命』誌は、一部のシュルレアリストにとって、この期間の主戦場であつたと言ふことができる。創刊号の冒頭に掲げられた「シュルレアリスムはなんらかの教義の展開としてあらわれるものではない²」という言葉のとおり、多岐に渡る題材を扱いながらも、彼らの価値観を総体的に示しうる場となつていた。第 4 号でアンドレ・ブルトンが編集主幹を務めて以降は、とりわけ詩作品への志向を強めたことが目にとれよう。これが意図的なものであつたことは、ブルトン自身の証言によつてもうかがえる。ブルトンは『シュルレアリスム革命』を振り返る対談のなかで、以下のように明言した。

閉ざされた合理主義を打ち破るという堅い意志であれ、現行の倫理規範に対する全面的な異議であれ、あるいは詩や夢や驚異に訴えかけることにより人を解放する計画、新たな価値基準を推進するための奮闘であれ、これら諸々の点についての合意は、私たちの間で完全なものだった。ただし、そこに到達するための手段に関しては、各人の心理的性質を理由として、対立を避けられるものではない³。

ここに、当雑誌が本質的に有していた二つの側面、つまり争点の一貫性と、そこに達するための方法の多様性が強調されている。なかでも、シュルレアリスムとは形容しがたい独自の詩作を追求し続けたポール・エリュアールの存在が示唆するように、この『シュルレアリスム革命』は、比較的自由に、雑多な文章を発表しうる場であつ

² *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924, réédition, Jean-Michel Place, 1975.

³ André Breton, « Entretiens radiophoniques, VIII » (1952), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 492.

たと指摘できるだろう。そのような状況にあってひととき異彩を放つのが、1926年3月発行の第6号で巻頭を飾った中世のナンセンス詩ファトラジーである。『シュルレアリスム革命』誌に掲載された中世詩はこれ限りであり、またより一般的に、シュルレアリストによる中世文学の引用はそう多くない。また、絶えず中世への幻想を見せるバタイユとしても、1951年に書かれた原稿を除いては、この詩の名を口にすることはなかった。しかしながら、彼らと同時期に活躍した作家たちのなかには、この業績に言及し、あるいはその影響を受ける者があった。これらのささやかな言及が、やがて1960年代の本格的な研究の発展へと至る。とりわけ当初の研究は、シュルレアリストたちとバタイユによって引き起こされた誤解を改めながら行われたものである。ともかくこの意味において、前衛作家の目論みは別としても、これらの作家は、長らく忘れられていた詩形式の再発見に貢献したとすることができる。

『シュルレアリスム革命』誌に発表された現代語訳は、非常に多くの問題点を含んでいるが、これは本章の第二節で詳細に検討される。また、このとき掲載された文章には、夢想詩という、ファトラジーとはまったく異なる詩作品が含まれていた。当時この形式の違いにはほとんど注意が払われていなかったため、混同もやむないものであったと言えるが、これを区別し、独立して扱うことは欠かせない。

(1) ファトラジーの定義ならびに形式的、語彙的特徴

ファトラジーの名で示される作品群の第一の定義は、意味内容に関わっている。シュルレアリスムによる再発見から数十年ののちに発表され後進の礎となった、ファトラジー研究のベンチマークともみなされうるランバート・ポーターによる論文では、ファトラジーの内容が以下のとおりに定義された。

あらゆるファトラジーは、この名で呼ばれる以上、「不可能」なものでなければならない。つまり、信じられないような仕方または不可能な仕方で、同じく不可能な行為またはありえないような行為を、その性質または状況によってそうできないような主体が実現するということである⁴。

すなわち作品の本質をなすナンセンスとしての特性は、主語と動詞、主語と述語、あるいは動詞と修飾語の関係において顕著に現れると要約できる。ある主体が現実には

⁴ Lambert C. Porter, *La Fatrasie et le Fatras*, Genève, Droz / Paris, Minard, 1960, p. 22.

不可能な行為をし、加えてその行為または行為の様態もまた、それ自体が想定不可能なものとなる。つまり不可能性は、論理的に問題を呈するか、そもそも現実的でない言葉の連結に由来するということになる。これは、第三節で分析されるシュルレアリスト的表現との相似関係にも影響している。続いて、バタイユの現代語訳とは異なり、韻律と脚韻の厳密な規則性が、上述の内容面と対をなすほどに本質的な要素を成している。厳密な意味でファトラジーの名に値する詩においては、ほぼ例外なく 6 行の 5 音綴詩句と 5 行の 7 音綴詩句を組み合わせた 11 行が一つの節を形作り、*aabaab / babab* という脚韻の規則性に従う。

現存する中世詩集のなかで、この規則性にかなう作品は 2 編のみである。作成年代が 1250 年頃と推定されるボマノワールによるファトラジー (FB) は 11 節の 11 行詩を含み、13 世紀末に書かれた通称「アラスのファトラジー (FA)」は 55 節の 11 行詩からなる⁵。なお「一つのファトラジー (*une fatrasie*)」と言ったときに一つの 11 行詩を指すことも考えられるが、これらの作者による 11 という数への執着を見るに、中世ナンセンス詩研究の第一人者であるパトリス・ユルが指摘したように、11 節の 11 行をひとまとまりとして、このひとまとまりに単数形でファトラジーの語をあてるというのも有力な説である⁶。また便宜上、本論文におけるこれら中世詩の分類番号と表記は、パトリス・ユルによる校訂版に従うこととする。つまりアラスのファトラジーは五つのファトラジーによって構成され、例えば 17 番目の詩は第 2 のファトラジーの第 6 節となるため、FA II.6 と表記される。

ここで詩の呼び名について、簡潔な指摘を加えたい。とくに日本語名に関しては、このファトラジーが「寄せ集め (*fatras*)」の派生語と捉えられ、「がらくた詩」と訳されることがある。実際に「ファトラ (*fatras*)」と「ファトラジー (*fatrasie*)」という 2 種類のナンセンス詩が存在し、文学ジャンルとしてはファトラジーがファトラに先行するものの、ファトラジーという名称は、「ファトラ (*fatras*)」という語に集合を表す接尾辞 *-ie* を加えたものだと考えられている。そのファトラという名詞は、単数形で用いられれば一つの 11 行詩、つまり上述した不可能なナンセンスを描く 11 行詩と、14 世紀に作成された後期のファトラにおいて、主題となる 2 行詩の間に挟まれた注釈としての 11 行詩を指すことになる。その二つの場合に共通するのは、言葉あるいは詩

⁵ 成立年代については、以下の文献を参照のこと。Voir Patrice Uhl (éd.), “*Sanz rimer de aucun sens*”, *Réveries, Fatrasies, Fatras entés*, Leuven, Peeters, 2012, pp. 11-13 ; Patrice Uhl, *La Constellation poétique du non-sens au moyen âge*, L'Harmattan / Université de la Réunion, 1999, pp. 26-38 ; Martijn Rus (éd.), *Poésies du non-sens*, t. I, *Fatrasies*, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 106-110.

⁶ Patrice Uhl, « *Fatras → Fatrasie ou Fatrasie → Fatras : un casse-tête étymologique* », *Studia Neophilologica*, vol. 73 : 2, 2001, pp. 218-219.

句を詰め込むという行為である。ファトラという語を「詰め込む (*farcire*)」から派生した「填塞 (*farsura* < *fartura*)」に由来すると考えるのが通説ではあるが、そこにはまず、料理法に関わる着想が含まれてもいる。まさしくごった煮として、でたらめな言葉を詰め込んだ詩と解釈することは可能だろう。しかし語源との直接の関わりを意識し、さらにこれらナンセンス詩の形式的特徴などの実態に鑑みるのなら、異なる訳語が考案されるべきである。その動詞の本質は、器となるなにかに異質なものを挟み込むことにある。ファトラにおいては 11 行詩が挟み込まれ、そしてファトラジーにおいては詩人が、素材を詰め込む料理人よろしく、あらかじめ定まった 11 行詩節の枠組みにパズルのようにして、ただし無意味を構成するという規則のもとに言葉を詰め込むのである。この点を重視するのなら、ファルシという調理法にも目配せをする「鑲入詩」、あるいはより日本語として自然な「嵌入詩」などの訳語を与えることが妥当と思われる。

また作成年代に関しては、ここで FB の作者についてかつて生じていた混同を指摘しておく必要がある。『シュルレアリスム革命』誌の冒頭に加えられた文献解題と注釈において、バタイユはファトラジーの作者としてフィリップ・ド・ボマノワールの名を挙げていた。フィリップ・ド・ボマノワール (フィリップ・ド・レミ) は、1250 年前後に生まれ、『ボーヴェジ慣習法』を著した高名な法律家である。この法律家をファトラジーの作者とするのは、当時の通説でもあった。ボマノワール全集の編者もまた、FB が 13 世紀中葉に編まれたとの説に従うべく、「ファトラジーは成熟した年代の作品とはみなされえない⁷」と書き記していた。こののち、1980 年前後に新たに有力となった説によれば、ファトラジーのみでなくその他多数の文学作品は、こちらもまたときにフィリップ・ド・レミと呼び習わされる、彼の父親の手になるものとされる。1265 年頃に世を去った彼は、国王代官 (バイイ) の職を務めた人物としても知られている⁸。FA については、今なお作者不詳のままである。ただし、FA が複数の著者によって書かれたと考える理由があるということを念頭に置いておくべきだろう⁹。

これ以上の説明を加える前に、実際の作品を提示しておくことが必要となる。この

⁷ Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, H. Suchier (éd.), t. I, Société des Anciens Textes Français, 1884, p. xx.

⁸ Claude Roussel, *Contes de geste au XIV^e siècle*, Genève, Droz, 1998, pp. 85-86. なお、古文書管理の専門家を養成する伝統ある教育機関においてボマノワールによる文学作品集が試験の褒章とされたことも、これが著名な『ボーヴェジ慣習法』の著者の手によるものと信じられていたためと考えられる。これもまた、バタイユによるファトラジーの発掘がどれほどの偶然に彩られているかを示す例として興味深い。

⁹ Voir *Poésies du non-sens*, t. I, *op. cit.*, p. 111 ; Patrice Uhl, « La poésie du non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles. Diversité et solidarité des formes », *Perspectives médiévales*, n° 14, 1988, p. 66.

訳は韻律や脚韻を考慮していないため、原文を並置する。内容については一部既存の現代フランス語訳を参照にした点もあるが、そのうえで意味の定まらない場合が多い。そもそもナンセンスをうたう詩についてなんらかの価値基準や意味場を推定することが適切かどうかという問題もあるため、できるだけ特別な解釈は避ける。まず引用するのは、『シュルレアリスム革命』誌に掲載されたボマノワールによる3節のうちの一つである。

(FB 5)

Li cras d'un poulet	若鶏の油が
Menja au brouet	ポンとヴェルブリーの町を
Pont et Verberie ;	煮込んでたいらげた。
Li bés d'un coket	若い雄鶏のくちばしが
Emportoit sans plet	ノルマンディーのすべてを
Toute Normendie ;	争う余地なく奪い去った。
Et une pume pourie,	すると腐敗したりんごが
Qui a feru d'un maillet	パリ、ローマ、シリアを
Paris et Romme et Surie,	槌でもって打ち倒し、
Si en fist un gibelet :	それを料理に仕立て上げた。
Nus n'en menjut qui ne rie ¹⁰ .	誰もが笑いながらそれを喰らった。

原文を見てまず明らかなのは、*aabaab / babab* という脚韻の規則性である。脚韻のパターンに従い、内容面でも6行と5行、あるいは3行、3行、5行で一応のまとまりを示しているとも解釈できる。北部フランス、アルトアとピカルディで局地的に発達したと考えられているファトラジーは、一様にオイル語、とりわけフランコ・ピカルディと呼ばれる書記法の特徴を強く示している。以上に挙げた点が、主だったファトラジーの特徴と定められるだろう。FBから数十年後に編まれたFAもこれらすべての特徴を保っているが、その文体や語彙の選択の面では、わずかに違いを見せてもいる。作者不詳として『シュルレアリスム革命』誌に発表された3詩編のうち、ここで規定したファトラジーの形式にかなう詩句は、それぞれFAの第17節、第55節である。

¹⁰ 特別な指示がない限り、原文は以下の版から引用する。“*Sanz rimer de aucun sens*”, *Réveries, Fatrasies, Fatras entés*, *op. cit.*

(FA II.6)

Li sons d'un cornet	角笛の音色が
Mengoit a l'egret	雷鳴の芯を
Le cuer d'un tonnoire,	酢に浸して食す、
Qant uns mors bequet	そのとき命を失った魚が
Prist au trebuchet	一筋の星の流れを
Le cours d'une estoile.	罨にかけた。
En l'air ot un grain de soile,	虚空にはライ麦の粒が舞う、
Qant li abais d'un brochet	そのとき魚のわめきが
Et li tronçons d'une toile	織物の切れ端が
Ont trouvé foutant un pet,	放たれる屁を見とがめ、
Si li ont coupé l'oreille.	その耳を切り落とした。

(FA V.11)

Uns ours emplumés	身をやつした一頭の熊が
Fist semer uns blés	ドーバーからヴィッサントまで
De Douvre a Wissent ;	小麦畑に種を蒔かせた。
Uns oignons pelez	皮をそがれた玉葱は
Estoit aprestés	あらかじめ歌うべく
De chanter devant.	手はずを整えていた、
Qant sor un rouge olifant	そのときピンクの象の背に
Vint uns limeçons armés	武装したカタツムリがやって来て
Qui lor aloit escriant :	彼らにこう叫びながら歩を進める
« Fil a putain, sa venez !	「女郎の息子ども、こちらへ！」
Je versifie en dormant ».	私はまどろみながら詩をしたためる。

こうして3編を見るだけでも、少なくない類似を認めることができる。韻律や形式はもちろんのこと、語彙の偏重やナンセンスの効果を生み出すための手法をめぐる規則性は明白である。例えば地名や動物を指す名詞が頻出し、それらがまるで、人が物を扱うかのように組み合わせられる。飲食にまつわるものなど、日常生活の領域に属する動詞や名詞もまた多用されるが、その主体は摂食器官をもたず、客体が食物であることもまれである。「イングランドが／その魂を救うべく／石ころを食す (FA II.9)」

などは格好の例だろう。そしてあまりに支離滅裂であるために、そこに隠喩的意味を
探すべきか文字どおり読むべきかどうかは、もはや決定することができない。

重要な点は、単語レベルでは理解不能な言葉や造語などが認められないことと、各
詩句が構文として成立していることである。写本における句読点の不在により副詞節
の果たす役割が曖昧なものとなっているが、文法的な逸脱はほとんど見られない¹¹。
したがって読者の認識を乱すのは、なによりも意味の結合関係であることが分かる。
ひとたび定められた厳密な形式をもとに、上述した一連の名詞や動詞は、あたかも当
然に選択可能な範列関係にあるかのように用いられるのである。この点に関しては、
ポール・ズムツールとその教え子たちによる語彙の網羅的な分析が有用なものとなる。
そこで挙げられる上位三つの分類は動物の名前、土地の名前、そして人間あるいは身
体の部分を表す名詞であった。文章の意味という面に関しては、その不可能な性質が
あらわれるのは「副詞的連結 (lien adverbial)」や従属節を用いる「統辞的連結 (lien
syntaxique)」よりも、主に述語関係においてであることが示されている¹²。

動物の名が主語として用いられる場合には、その名が単独で使われるよりも、身体
の一部分を動作主とすることが多い。引用の例に加え、「魚の頭が／夜中に目をさまし
／生地を練る (FB 9)」などの表現もまた典型的なものである。これをまとめるならば、
動物あるいはその一部の器官がまるで人間のように、ときには人を超えた能力を備え、
元来その動物がなしえない行為を、さらにはどのような生き物にも許されていない行
為を実現するということになる。「ギリシャ語を話す猫が／アラン閣下を奪い去った
(FA II.3)」や「ガチョウの雛の羽が／パリ全土を奪い去った (FB2)」などの例が挙
げられるだろう。このような力関係の転覆、次元の混乱はたしかに、「不可能な誇張法
(hyperbole impossible)¹³」と呼ばれるような、不条理を生み出す技術の伝統に従うも
のでもあるだろう。

上記の構図は大きな変更を加えることなく、無生物を主語とする文章にも当てはま
るものであり、「空を舞う城 (FA I.3)」や「風車が飛びながらやって来た (FA III.6)」
という表現は無数に見つけられる。さらに、生命のある有機体に通常割り当てられる
動詞と無生物を表す名詞との組み合わせは、まるで神話の世界を思わせるような、マ
クロコスモスの光景を作り出す。「私は海のすべてが／試合を行うべく／地上に集うの

¹¹ Voir Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1588, ff. 113v-114r ; Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. fr. 3114, ff. 7v-11r ; Groupe μ, « La fatrasie ou l'orchestration de l'impertinence », *Rhétorique de la poésie* (1977), Seuil, coll. « Points Littérature », 1990, p. 277.

¹² Paul Zumthor, E.-G. Hessing et R. Vijlbrief, « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », *Romania*, 84, 1963.

¹³ Paul Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *Langue, texte, énigme*, Seuil, 1975, p. 78.

を見た (FB 3)」、あるいは「古びた鍋が／ブリュッセルの民を皆／辱めるのを望んだ (FA III.4)」など、都市の名前の多用とともに、幻想的な情景を描き出す。ここで忘れるべきでない特徴は、人の、あるいは動物の身体の各部分がしばしばその他の生物や無生物と融合され、キメラ的な、複合的な生き物を生み出す手法にある。その例として挙げることのできる「牛の羽をお取りなさい (FA III.3)」、「灰の馬が／ […] 叫んだ (FA III.7)」または「4 本足の雌鶏たちが／あれほど話し始めたので (FA IV.5)」というような表現も、ファトラジー的世界像を形作ることに大きく貢献している。

また、これらに比肩する顕著な手法として、身体あるいは機能の一部が欠損した主体が、まさにその欠損を理由として成しえないはずの行為をするという図式がある。かくして死者が立ち上がり、啞者は口を開く。「啞者が歌いにやって来た (FB 1)」、「口もなく歯もなく／知恵のない賢者が／世界を喰らった (FA V.7)」あるいは「頭のない美しい男が／砂利を食すため／盛大な祭りを執り行った (FA IV.2)」と語られるように、これもまた不可能性を表すものとして典型的である。またより一般的に、死や身体欠損にまつわる表象は、ファトラジーが描く世界に散りばめられている。「短い鼻をした／死産した老人が／風車を担いでいた (FA II.2)」、「アマガエルの歌が／クジラの血を抜く (FB 1)」、そして「皮を剥がれた犬 (FA IV.5)」などの表現方法も重宝されている。

結局のところ、このような一連の類型化もナンセンス詩の一部を写し出すものでしかない。さらにこうした分類に捕らわれると、一貫する論理を捏造し、なにか意味を見つけるために理解可能な面のみを探してしまう恐れがある。もちろん、確固たる意図によるものではないにせよ、ある一定の傾向が詩の内部に存在することは否定できない。ズムトールたちは、スカトロジックな単語や性的な語彙が FB において一度も用いられていないことを指摘しているが、上で引いた FA II.6 の例のように、FA ではしばしば確認されるものとなっている。このことは、無秩序を極限にまで推し進めるこのナンセンス詩さえ、なんらかの内的な法則とは無縁でないことを示唆していよう。

(2) ファトラジー誕生当時の文学状況

ファトラジーが誕生した時期の社会状況や言語の在り方については第一部第三章で詳細に検討した。ここでは簡潔に、ただしより具体的にファトラジーの置かれた文学状況を見ていく。中世文学においては、教化主義的な作品群と並んで、「笑いの文学」とも評されるユーモリスティックな表現が豊富なことはよく知られている。言葉遊び、性的あるいはスカトロジックな嗜好、哄笑や冷笑を誘っただろう風刺やパロディの手

法などは、中世盛期から広く流行していたと伝えられる。とりわけ俗語が文学創造において存在感を高めていく 12 世紀前後にこのような傾向が関連づけられている。それは都市の整備が作業の合理的な分担を可能とし、その結果として富を集積する層が比較的拡大した時代でもある。例えばジョルジュ・デュビーは、模倣などを含めた広い意味での「大衆芸術 (l'art populaire) ¹⁴」の発展が、13 世紀の時代状況に起因するものとした。ここに、ジャック・ル・ゴフが論じたような大学の隆盛が加えられよう。このような養成機関の拡充は識字者数の増加にもつながり、当然のことキリスト教的論理の支配を逃れることはなくとも、とりわけ自治の獲得をとおして学習者の多様性に貢献することとなる¹⁵。これらすべての要因は、前章で述べられた文化的二重性がこの時代にいっそうはっきりと表れてきたことと無縁ではない。その文化的二重性はラテン語と俗語の対立にも相似関係を見出すものであった。作者が大衆と呼べる層に属しているわけではないとしても、フランス語で書かれた作品が当時の一般的な気質にかなう要素を含んでいることは認める必要があるだろう。別の機会にズムツールは、13 世紀文学に定義を加えながら、「着想の範囲と形式の多様性の拡大」をその本質的な特性の一つに挙げていた。ついで「言葉遊びに、突飛な語の結合に、そして意図的なナンセンスに溢れた滑稽な音楽詩作品の流行¹⁶」について分析したうえで、ファトラジーを少なからずこの潮流に含めていた。

内容を読み取ることができないファトラジーの位置づけは常に曖昧なものであり、一部には、ある意図や著者の精神性をそこに見つけようとする者もいる。ファトラジーは物語のジャンルから派生したと仮定するハンス・ロベルト・ヤウスは FA をファトラジーの「一つ目の異文」と呼び、「フィリップ・ド・レミの非物質的なモチーフに、付随的な風刺の意図（聖性や英雄性の冒瀆）や猥雑な滑稽さが加えられている¹⁷」と断じた。特定の思考体系が明示されることがなく、パロディというジャンルに組み込まれることもないファトラジーであるが、パロディに関わる要素を語ることも可能だろう。一例として、パトリス・ユルによる分析は、この中世詩に「テキストと裏のテキストという二元的な体系」ではなく、「ナンセンスとパロディとの錯綜¹⁸」を見ている。ともかく、権威的な作品に対抗して滑稽な模倣を行うというような構図と、ファ

¹⁴ Georges Duby, *Art et société au Moyen Age* (1995), Seuil, coll. « Points Histoire », 1997, p. 60.

¹⁵ Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen-Age* (1957), Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, pp. 73-82.

¹⁶ Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale VI^e-XIV^e siècles*, Presses Universitaires de France, 1954, pp. 295-297.

¹⁷ Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 86.

¹⁸ Patrice Uhl, « Non-sens et parodie dans la fatrasie : dialectique interférentielle et contamination registrale », *La Constellation poétique du non-sens au moyen âge*, op. cit., pp. 70-71.

トラジーのようなナンセンス詩の目的が両立することは想定しにくいだろう。そうであれば、パロディ的な性質があるとしても、これは意味の無秩序に覆われた潜在的なものに留まると考えられる。あるいは、その例外的な構造を眺めれば、そこになんらかの転覆的な意図を仮定することは可能であり、例えばこれを、8音節の12行詩という格調高い形式を歪めたものと捉えることもできよう。

つまるところファトラジーに潜むこの次元は、他の詩形式と比較したときに限って確認される。この点についてパトリス・ユルは、「反叙事詩的パロディ的構成成分¹⁹」という言葉を用いていた。そしてこの例が示すとおり、ファトラジーの詩法はたいていの場合「反 (*anti-*)」の接頭辞によって特色づけられる。ズムツールもまた、以下のように述べていた。

おそらくは詩の形式にまつわる問題に特別の関心を寄せていた学識者集団にあって（裕福なブルジョアが皆トルヴェールのように振る舞い、あるいは実際にトルヴェールであったようなこれらフランス北部の街において）鳴らしたファトラジー作者は、この教養ある愛好家の共同体に、反詩作品を生み出す反システムという、逆説的な命題を導入したのである²⁰。

ファトラジーが反叙情詩的であるとすれば、その反叙情性は詩法の濫用のみによるものではなく、語彙の選択にも起因している。これらの詩人が通俗的でときに下品な言葉を好んで用いた事実は、たしかに美学的規範の逆を行く意図を思わせるだろう。マーティン・ルスはファトラジーに対する批評家の軽視を、「虫けらが、家畜がうごめく世界、例えばあらゆる台所用品の、遊び道具の、楽器の保管庫、下世話さが支配する舞台²¹」を提示するその世界観に、いわゆる「身体の下層 (*bas corporel*)」や暴力性などの要素を偏愛する世界観に帰している。事実、この動物図鑑を構成するような語彙の偏重は、性急な結論を誘発しかねない。ジャック・ル・ゴフが示したように、シャルトル学派の合理主義に従えば、人こそが合理的存在であり、動物は「人の対照物²²」にすぎない。したがって当時の「知識人」がまずもって合理的存在であるのならば、動物は脇に追いやられたその他大勢を象徴するものとなる。そして迫害される事象で溢れる世界をファトラジーの作者が描き出すとき、そこに風刺文学との近接性を見る

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁰ Paul Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 85.

²¹ *Poésies du non-sens*, t. I, *op. cit.*, p. 96.

²² Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 59.

よう誘われることも理解できる。しかし、例えば『狐物語』などの場合とは明らかに異なり、ファトラジーにおいて動物に社会風刺の役目を割り当てることは不可能であり、むしろ動物も人も、すべてが一樣に行動原理を持たず、目的もなく、とりわけ一切の教訓を与えることなく自由に振る舞うのであった。それは、パロディ的な裏のテクニストとして確固たる地位を築いた、許容される笑いともまた異なる文章を生み出すだろう。

結論として、ファトラジーの原則に基づいた詩的創造においてパロディ的要素があるのなら、それは純粋に文章的なものであり、社会的なものではない。言い換えるなら、ファトラジーに反論証的な性質を与えているのはまさに、古典的な様式を予測させる厳格に規定された詩的枠組みと予測不能な言葉の結合が生み出す緊張関係にあるものだと言えることができる。

（３）徒爾詩と夢想詩、相対的ナンセンス詩

ところで、ファトラジーが一定の韻律により規定された 11 節の 11 行詩であるなら、『シュルレアリスム革命』に載った詩作品は、まったく異なる形式の詩句を含んでことになる。まずボマノワールによる一つ目の詩は、最終行の「なにがあらうとも／この徒然な詩をこれ以上は語るまい²³」という一節からとって、「徒爾詩 (Oiseuse)」と呼び習わされる。一方、作者不詳の詩は「夢想詩 (Resveries / Rêveries)」と呼ばれるのが通例である。なお、これらと類似する形式を持つ「横断物語 (Dit de Traverses)」とでも訳すべき作品を含め、すべてが夢想詩と呼称されることも多い。『シュルレアリスム革命』から 25 年後の 1951 年にはすでに、アンドレ・マリーがその特徴を詳細に記述しながら、夢想詩に共通する性質を示唆していた。

これは一人でも行えるが、通常は相手役を前提とする詩的遊戯である。その目的は、相互には韻を踏まず、2 行目が 1 行目よりも短いような 2 行詩を即興で作ることにある。この 2 行目と、1 行目と同じ音節を持った三つ目の詩句で脚韻を構成させるのである。そして今度はその 2 行目と同じく短い音節の詩句が続くのだが、一人目の作者はまた新しい脚韻を即座に見つけ出し、以下このようにして進められていく²⁴。

²³ Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, H. Suchier (éd.), t. II, Société des Anciens Textes Français, 1885, p. 284. なお、これらの三つの作品は、吟遊詩人の歌の末尾に置かれるような呼びかけを思わせる詩句をもって締めくくられる点でも共通している。

²⁴ André Mary (éd.), *La Fleur de la poésie française*, Garnier Frères, 1951, p. 735.

ここでは、とりわけ形式的な特徴が強調されており、ファトラジーとの相違は明らかである。事実としてファトラジーと夢想詩は互いに独立した詩形式であるのだが、バタイユによる翻訳の時点で、この違いについて熟慮した者はいなかったと思われる。こののち、ヴィルヘルム・ケレルマンもまた、総称としての夢想詩を遊戯的なジャンル、「言語遊び (Sprachspiel) ²⁵」と同定した。そしてケレルマンを引用するヤウスの見解によれば、ファトラジーと同様にこの夢想詩も「言語遊戯によるナンセンスな言表の創出」、ただし「新たなゲームのルール²⁶」に従ったナンセンスとされている。ここでヤウスは、双方の形式に内在する遊戯的な面と、内部的規則の存在をなによりも強調している。そして夢想詩の新たなルールとは、まさに上記の引用で示唆されたような、対話形式あるいは詩句の応酬という論争的側面によるものである。同じくケレルマンを引いたパトリス・ユルはこれらの特徴を、「複数の参加者を必要とする言語遊戯であり、より長い詩句を4音節詩句で補完し、次の担当者に新たな脚韻を提示する。彼の側では、直前に閉じられた一連の文とは意味的なつながりを一切持たない、自らの考案となる文章を始めることが求められる²⁷」と要約した。徒爾詩と夢想詩それぞれの実際の形式は、以下のようなものである。なおこれは、どちらもバタイユが訳出した部分に含まれている。

(ボマノワールの徒爾詩)

Alés plaidier sans atargier,	今すぐに訴えに行こう、
Il en est tans.	今がその時だ。
Moine d'Oscans sont bones jens,	ウルスカンの修道士たちは良き人だ、
Ensi le cuit.	私はそう思っている。
Vés comme il fuit ! Alons trestuit	見なさい、彼が逃げるのを！ 皆で
Après courant.	そのあとを追いかけてよう。

(作者不詳の夢想詩)

Je sai bien, por miex valoir	私は知っている、より強くなるためには
------------------------------	--------------------

²⁵ Wilhelm Kellermann, « Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters : die Resveries (Un jeu de langue du français médiéval : les Resveries) », in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, vol. 2, Gembloux, Duculot, 1969.

²⁶ Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *art. cit.*, p. 87.

²⁷ Patrice Uhl, « Le Pataffio : non-sens à la florentine au Quattrocento », *Expressions*, n° 14, IUFM de La Réunion, 1999, p. 15.

Doit on amer.	愛さなければならないと。
C'est a Marseille sor mer	海辺のマルセイユで
Quë il sommeille.	彼は眠る。
Conseille moi en l'oreille :	私の耳元にささやいて教えてくれ、
Sont il bien point ?	それらは正しく刻まれているだろうか？

したがってこれらの詩形式は 2 行詩の連続により構成されるが、その長さはこの二つを見比べても一定でないことが分かる。2 行詩の単位で見れば意味的な連関は皆無である一方、各 2 行詩の内部では意味内容に一切の混乱が認められないことも大きな特徴である。文章の内部に矛盾が存在しないことをもって、ズムツールはこれを「相対的ナンセンス (non-sens relatif)」と呼び、「絶対的ナンセンス (non-sens absolu)」、つまり「ナンセンスが句の内部に、通常予期される意味の流れを断ち切るその要素間に侵入した²⁸」状態のファトラジーと対比させている。

こうして規定される夢想詩は、長さの異なる詩句が交互に現れ、各 2 行詩間で意味が断絶されていることを特徴とする。これに加えて、脚韻によりもたらされる相互の結合関係も同様に強調すべきものとなっていた。夢想詩と徒爾詩について、より詳細にその形式を見ると、まず夢想詩は 100 組の 2 行詩からなることが分かる。各 2 行詩はそれぞれ 7 音綴詩句と 4 音綴詩句に分けられる。これらの詩句は、*abbccdde...* というきわめて規則的な脚韻を構成しており、これをまとめると、*7a 4b / 7b 4c / 7c 4d / 7d...* と記述できるだろう。ここから分かるように、この形式において本質的な特徴の一つは、論理的な連関を欠く一つの 2 行詩の末尾と続く 2 行詩の第 1 行末尾が、脚韻により結びつけられる点にある。この夢想詩については、1 行ずつ、あるいは 2 行詩の単位で創作が行われたと考えられている。

他方、ボマノワールの徒爾詩は 75 組の 2 行詩から構成されていて、そのそれぞれは 8 音綴詩句と 4 音綴詩句から作られる。脚韻の法則が *abbccdde...* である点はほぼ共通した特性ながら、前半の 8 音綴詩句で用いられる行中韻により、これは二つの 4 音綴詩句に分解されうる。したがって、上記の夢想詩にならって記せば、*4a + 4a 4b / 4b + 4b 4c / 4c + 4c 4d / 4d + 4d...* と続けられることになる。このため、長短二つの詩句ではなく、三つの 4 音綴詩句が 3 段階で作られたという見解もある²⁹。

1240 年頃の作成と考えられる徒爾詩と 1262 年頃を推定年代とする夢想詩もまたオ

²⁸ Paul Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 75.

²⁹ “Sanz rimer de aucun sens”, *Rêveries, Fatrasies, Fatras entés*, *op. cit.*, p. 29.

イル語で書かれ、概してファトラジーと似た言語的特徴を示している³⁰。とくにファトラジーとの違いが生じてくるのは修辞面においてであり、徒爾詩や夢想詩は些末な逸話を含み、また宗教や芸術あるいは恋愛など、身近な題材への言及が散りばめられている。加えて、格言や常套句など、既存の「言説のパターンシ (*patterns discoursifs*)」³¹の流用もまた大きな特徴として挙げられている。2行詩の内部における一貫性のために、脚韻の規則性を維持しながらも、その一貫性を打ち砕くべく構成された文章間の意味的な隔たりがいつそう強調されるのであった。このような類の詩的創作においては、著者によって語られる内容以上に、ナンセンスの効果を生み出すための技法とその熟練こそが核心となるだろう。

以上がファトラジーと夢想詩の形式、ならびにその特徴である。現存するこれら作品のほとんどは、13世紀に書かれたものである。きわめて独創的な特性を持ち、練り上げられたこれらの詩作品は、素材としての言語そのものに作者が特別な関心を寄せていただろうことをうかがわせる。そこで残された作品は、単なる娯楽という次元を抜け出て、とりわけ他に類を見ない情景を描くことにより、前衛作家の想像力を刺激した。その理由の一つは、前衛作家自身、自らの駆使する言語というものがいかなるものであるのかと、絶えず問いただしていくためだと考えられる。事実としてこれらの作家による中世詩の扱いが入念なものとは言えず、そのうえ恣意的であったとしても、これらの作品が彼らに与えた衝撃は真正なものであっただろう。バタイユによる現代語訳ののちにも、多くの作家がこの中世詩に言及し続けていったことが、その魅力の強度を示唆している。

2. 現代作家による中世詩の回収

中世詩とシュルレアリスム周辺の作家との関係を語る前に、『シュルレアリスム革命』誌に発表された詩作品の概要を示しておくことが望ましい。そのうえで、自らの嗜好に沿う形で彼らが中世の作品を扱う際に、なにが争点となっていたのかを考察していく。バタイユによる翻訳をめぐっては、研究者の間にもときおり誤認が見られるため、まずはこれに関わる詳細を検討する。

³⁰ 成立年代については、以下を参照のこと。Voir Martijn Rus (éd.), *Poésies du non-sens*, t. II, *Resveries*, Orléans, Paradigme, 2010, pp. 123-125; “*Sanz rimer de aucun sens*”, *Réveries, Fatrasies, Fatras entés*, *op. cit.*, pp. 9-12.

³¹ Patrice Uhl, « Le Pataffio : non-sens à la florentine au Quattrocento », *art. cit.*, p. 16.

（１）翻訳の背景とその概要

いくつかの証言によって、バタイユによる翻訳作品の掲載を先導したのはミシェル・レリスであることが知られている。彼はバタイユに宛てた信書で、以下のように告げていた。

最も重要なファトラジーのいくつかを現代フランス語に訳し、簡潔な文献解題を添えたうえで、フォンテーヌ通り 42 のブルトン宛てに、あるいは僕宛てに、できたら一週間以内に送ってもらえないだろうか。その詩は 10 月、RS 誌の第 5 号に載る予定だ³²。

この手紙は 1925 年 7 月 16 日付なので、直接の依頼は、ブルトンが指揮をとり始めた『シュルレアリスム革命』第 4 号の発行（1925 年 7 月）とほぼ同時になされていることが分かる。たしかにブルトンは、折に触れて中世文学に関わる名前や表現を引用してはいるが、この時代のブルトンが中世詩に特別な関心を抱いていた事実は確認できない。当のレリスは、後年に当時を振り返り、「この、ナンセンスの傑作と評することのできる 13 世紀フランスの小詩編を見出したのは、古文書学校出身者である彼の学識によるものである。彼はこれ以前にもその詩についての話をしていたし、彼がこれらの詩を託したのも私だった³³」と証言している。また一方、バタイユは 1951 年に書かれ、死後に発表された文章のなかでこの翻訳作業に言及している。特筆すべきなのは、古文書学校における試験の褒章として受けとったボマノワール作品集を読みファトラジーと出会ったと明かしていることだろう³⁴。これを踏まえれば、こうしてナンセンス詩の印象を記憶に留めていたバタイユが、当時シュルレアリストとして活動を行っていたレリスにこの作品を薦めたと考えることが妥当である。そこで同じく関心を抱いたレリスが、ブルトンにかけ合って掲載を促したということになる。レリスはバタイユと知り合った直後にシュルレアリスム運動に参加しており、その時期には「現行の正統派科学が排斥する仮説」の考察や「一部の者たちによる未開人の心性についての研究を一般化すること」、あるいは「不条理の迷宮を辿るためのアリアドネの糸³⁵」

³² Georges Bataille et Michel Leiris, *Echanges et Correspondances*, Louis Yvert (éd.), Gallimard, 2004, p. 95.

³³ M. Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents » (1963), *A propos de Georges Bataille*, Fourbis, 1988, p. 25.

³⁴ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour » (1951), *Œuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, 1976, p. 176.

³⁵ M. Leiris, *Journal, 1922-1989*, Gallimard, 1992, pp. 66-67; cf. Aliette Armel, *Michel Leiris*, Fayard, 1997,

の探求に没頭していたと記している。バタイユはファトラジーを読み、当時のレリスが傾倒するオカルト趣味を満足させる側面を予感していたとも考えられよう。

なお、この翻訳の機会はブルトンとバタイユが初めて顔を合わせるきっかけを作ったという理由から、20 世紀文学の研究者がこの業績に着目することもある。各当事者の証言が不足しているためその正確な時期を特定することは難しいのだが、バタイユの作業の進行経過を探ることは有益である。レリスは前述の手紙において郵送を指示していたはずだが、バタイユ自身は、レリスに伴われ、翻訳を手渡すという名目のもと、ルイ・アラゴン、エリュアールらを交えてブルトンと面会したと説明している。互いにまったく良い印象を持たなかったようであるが、ブルトンはバタイユによる翻訳作品を称賛した³⁶。「彼がこれらの詩を託したのも私だった」というレリスの記述を見ると、この機会には決定稿を渡していないととれるし、あるいは前述の発言がこの出来事を指しているとも考えることもできる。バタイユ自身の証言も時を経ているためどこまで信用できるか危ういのだが、「ファトラジーの翻訳を渡すことになっていて、その翻訳は『シュルレアリスム革命』の翌号に掲載された³⁷」などの一節を信じるのなら、面会の時期は第 5 号が発行された 10 月以降ということになる。ともかく、レリスによる依頼の手紙で告げられた当初の予定に反して、翻訳作業が中断したか、長引いていたことは間違いない。その翻訳では、上述した古文書学校の褒章に加えて 2 冊の作品集から詩が抜粋されているのだが³⁸、バタイユによる図書貸出の記録を確認すると、その 2 冊を 7 月下旬に借りていることが分かる³⁹。さらにこの 2 冊を 11 月末に再度参照している経緯から推測するならば、翻訳の完成は 1925 年 12 月前後と考えるのが妥当である。このことは、少なくともバタイユが文献を探しながらこの翻訳に時間を割き、『シュルレアリスム革命』の編集委員は、仮にそれを願ってはいなかったとしても容認していただろうことをうかがわせる。

『シュルレアリスム革命』誌に掲載されたバタイユの翻訳作品には全 1 ページ半の誌面が割り当てられ、体裁は次のとおりである。まず大きく「ファトラジー」の標題のもとにバタイユによる文献解題と簡単な注釈があり、ついで作者不詳として 3 編の詩が、そしてボマノワールによる 2 編の詩が置かれ、それぞれに出典が示されている。

pp. 218-219.

³⁶ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, pp. 176-177.

³⁷ *Ibid.*, p. 176.

³⁸ Achille Jubinal (éd.), *Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, t. II, Challamel, 1842 ; A. Jubinal (éd.), *Jongleurs et Trouvères, ou Choix de Saluts, Epîtres, Réveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, J. Albert Merklein, 1835.

³⁹ Jean-Pierre Le Boulter et Joëlle Bellec Martini, « Emprunts de Georges Bataille à la Bibliothèque nationale », *Œuvres complètes*, t. XII, Gallimard, 1988, pp. 560-562.

ここで掲載されたテキストに多くの過失が含まれていることは、すでに示唆したとおりである。バタイユによる注釈は、「13 世紀に書かれた荒唐無稽な詩であるファトラジーの大部分は作者不詳である。唯一、高名な詩人かつ法律家のフィリップ・ド・ボマノワールのみが、そのうちの二つの著者であると知られている⁴⁰」と始められる。法律家である息子をこの作品の著者とし、ファトラジーと夢想詩を混同することは、先述した理由からも納得できるものである。

なお、バタイユが参照した SATF 版の作品集においても、ボマノワールの徒爾詩には「第 1 のファトラジー」という見出しがつけられていた。「フィリップはその最終行で、自らの詩を徒然と形容している。同様のジャンルの他作品は、写本においてファトラジー […] やファトラ […]、夢想詩 […]、横断物語 […] などと名づけられている⁴¹」という文章が示すとおり、当全集の注釈においては、これらナンセンス詩がひとまとめに扱われている。またここで問題の詩編を収録した参考文献の一つとして、アシル・ジュビナルの手による作品集が挙げられている。バタイユは、ボマノワール全集について言及しながら、「そこで私は、この作品集に載せられた数ページのファトラジーを見出し、またジュビナルによって出版された同じジャンルの詩作品を指示する注釈を読んだ⁴²」と明かしていた。したがってバタイユは上記の注釈を読んだうえで、実際に自ら引用することになる 2 冊の参考資料を国立図書館で借り出したということになる。そのジュビナルは、アラスのファトラジーの注釈で夢想詩に触れているのだが、これを「同じジャンルながら、異なるリズムの作品⁴³」と明示していた。つまりところこれらの編者はみな一様に、形式と韻律の違いを鋭く意識しており、その証拠としてジュビナルは、バタイユが底本とした『ジョングルールとトルヴェール』で「夢想詩」の見出し語を用いている。したがって、自らが参考文献として挙げる作品集で「夢想詩」と名づけられる詩を「ファトラジー」という題のもとに発表することは、たとえ当時ファトラジーという言葉が多くの脈絡のない詩を指すために用いられていた事実を鑑みても、やや軽率であった。このことは、バタイユがジャンルの問題について深く掘り下げることをせず、また中世詩そのものに対する彼の書誌学的興味が希薄であった事実を示唆している。

⁴⁰ *La Révolution Surréaliste*, n° 6, 1926, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 2 ; cf. G. Bataille, « Fatrasies », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 103. 後者の全集では「12 世紀」とあるが、これは誤植である。

⁴¹ Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, t. I, *op. cit.*, pp. cxxiii-cxxiv ; cf. pp. cl-cli. 該当ページでは、これらの作品の類似について考察が加えられている。

⁴² G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176.

⁴³ A. Jubinal (éd.), *Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, *op. cit.*, p. 208.

『シュルレアリスム革命』誌にバタイユが載せた出典指示もまた、さほど重要でないがいくつかの誤りを含む。ただしこの問題点は、現代作家の関心や争点を考えるにあたって無縁ではないとも思われるため、指摘される意義がある。作者不詳として刊行された一つ目の詩は、『ジョングルールとトルヴェール』からの抜粋であるところ、出典が『コント・韻文物語・ファブリオ選集』と示されている。このような不注意にさほどの意味はないと見なされるだろうが、少なくともこれらの錯誤が、書誌学的情報の厳密さに対する注意の乏しさを映し出すものであることは軽視できない。これを踏まえた際、先に引いた 1951 年の草稿に書き加えられたバタイユの注釈は意義深いものとなる。ジュビナルによる作品集を手にした経緯を説明したうえで、「これらの指示には意味がある。したがって私は典拠を明記するが、『シュルレアリスム革命』においてそうする必要はあるとは考えていなかった⁴⁴」と書き残していた。しかしながら『シュルレアリスム革命』においては、少なくとも引用元が指示されている。これを踏まえるとその指示は、あるいは彼の本意に反して、さしたる注意も払わず行われたことなのだろうと想像できる。

第一義的な問題は、翻訳にあたって原文に加えられた改変や歪曲にある。バタイユによる現代語訳は大意を捉えたものとなっており、ナンセンス詩であっても文法の規則に従っていること、ならびに単語レベルでなく意味内容が無秩序を構成するといった性質は十分に伝わる翻訳となっている。しかしながら、その他すべての操作は疑いなく、のちの長きにわたってこのナンセンス詩の本質を誤解させることとなった要因の一つであり、これは主にバタイユの責任となるものである。現代フランス語訳という名目のもとに、バタイユは一部の詩句を割愛し、詩節を自由に切り分け結合し、さらには韻律や脚韻などの形式的特徴を順守せず、自由詩へと変じた。その改変の度合いは著しく、ファトラジーや夢想詩の形式的な統一性を読者が認識することは不可能となっている。古フランス語から現代語に訳すにあたって、とくに語の配置や韻律、脚韻の面でやむをえない部分もあるとはいえ、結果的に元来の詩作品との相違が多大なことは明らかである。これを踏まえ、『シュルレアリスム革命』掲載の現代語訳が内包する問題を詳細に検討し、中世ナンセンス詩が広く知られていくにあたって有した利点と欠点を示していきたい。

実際に、本誌で発表された翻訳作品を見れば、前節で示したファトラジーの形式的特徴にはそぐわない面が多く認められる。まず、「1. 作者不詳」の表題のもとに、バ

⁴⁴ G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. VIII, *op. cit.*, p. 557.

タイユは3編の詩を載せている。掲載された翻訳作品の内実は、以下に示すとおりである。

Je sais le roman d'Hélène de bout en bout.	私はヘレネーの物語を 端から端まで知っている。
J'ai une douleur à la tête qui m'a tué aujourd'hui.	私は頭に痛みを感じる それは今日私の命を奪った。
Tel croit veiller qui dort au Paradis.	天国に眠る者が 寝ずの番をしているなど考える。
Si tu pouvais être à Paris, plut à Dieu !	君がパリにいたことができたならば、 どうか！
Camarade, je te perds un jeu ? pensons à lui	級友よ、私は君との勝負に負けるか？ 彼のことを考えよう
Il n'y a pas mis assez de sel ? qui a fait ça ;	彼は、十分な塩を入れなかったのか？ 誰がそれをしたのか。
Où en est votre procès ; Dites un peu voir.	あなたの訴訟はどのような状況だろう。 ねえ、ちょっと教えてくれ。
Je sais bien que pour mieux valoir, on doit aimer.	私は、より価値のある者となるためには 愛さなければならないと知っている。
C'est à Marseille sur mer qu'il sommeille.	マルセイユの海上で 彼は眠る。
Conseille-moi dans l'oreille : Sont-ils bien peints ?	私の耳に教えてくれ それらはうまく描かれているだろうか？
Je n'ai jamais entendu parler de robe brodée qu'on m'aurait donnée.	私に与えられたという 刺繍付きの服など、聞いたこともない。
J'aime autant trèfle qu'as ou brignole.	私はエースと同じくらいにクローバーを あるいはプラムを好む。
Camarade j'ai été à l'école toute mon enfance ⁴⁵ .	級友よ、私は学校にいた 子供の間じゅうずっと。

⁴⁵ *La Révolution Surréaliste*, n° 6, 1926, réédition, Jean-Michel Place, 1975, pp. 2-3. なお、ここに記す日本語訳は、あくまでもバタイユの解釈に従ったものであり、必ずしも原文には対応していない。

まずこのような抜粋が置かれ、出典指示のあとにファトラジーが続く。

Le son d'un cornet	角笛の音が
mangeait au vinaigre	酢に浸して
le cœur d'un tonnerre	雷鳴の芯を喰らっていた
quand un béquet mort	死んだ紙の切れ端が
prit au trébuchet	星の流れを
le cours d'une étoile	畏にかけたとき
En l'air il y eut un grain de seigle	空中にはライ麦の種があった
quand l'aboiement d'un brochet	魚の叫びと
et le tronçon d'une toile	布地の一片は
ont trouvé foutu un pet,	放たれた屁を見つけたとき、
ils lui ont coupé l'oreille	その耳を切り落とした
Un ours emplumé	羽をつけた一頭の熊が
fit semer un blé	小麦を撒かせた
de Douvres à Oissent	ドーバーからヴィッサントまで
Quand sur un éléphant rouge	そのときピンクの象の背に
vint un limaçon armé	武装したカタツムリがやって来て
Qui leur criait :	彼らにこう叫んでいた
Fils de putains, arrivez !	来い、女郎の息子ども！
Je versifie en dormant.	私はまどろみながら詩をしたためる。

一つ目は夢想詩の 24 組目から 36 組目を抜き出した 26 行の詩句であり、そのあとに、先に原文を引用した FA の第 17 節と第 55 節が置かれている。この第 55 節は、特別な理由なく 4 行目から 6 行目が省略され 8 行詩となり、これによって、ファトラジーの規則性がいっそう見分けづらいものとなっている。また、ガリマールのバタイユ全集には、この 8 行詩は収録されていない。そしておそらくこれを理由として、全集における出典指示がさらに齟齬をきたしている⁴⁶。

続いて、「2. フィリップ・ド・ボマノワール」の小見出し内には 2 編の詩が並び、

⁴⁶ G. Bataille, « Fatrasies », *op. cit.*, pp. 103-106.

その一つ目は徒爾詩の 12 組から 19 組目、69 組から 75 組目をつなぎ合わせた抜粋となっている。

Par nécessité, il me faut bouger
dans la journée.

Madame Aubrée où est allée
Marion ?

Trois quarterons de beaux boutons
je vous vendrai

Simple et tranquille m'y guerroye beaucoup
votre amour.

Les actes d'aube sont les meilleurs,
je le crois ainsi.

Par la foi que je vous dois, soixante trois
sont ceux de là-bas.

Celui-ci s'en retourna, car il n'osa
plus rester.

Je veux aller à Saint-Omer
de bon matin...

Apportez de bonne heure des aulx épluchés
dans ce mortier.

Allez plaider sans tarder,
il en est temps.

Les moines d'Oscans sont de braves gens ;
C'est ainsi que je pense.

Vois comme il fuit ! Allons tous
Courant après.

La par devant s'en va fuyant
un grand lapin.

Le Yolin boit tant de vin
qu'il se noie

Pour rien que je voie je ne dirai plus

やむをえず、日中に

出掛けなければならない。

オブレ夫人よ、マリオンは
どこへ行ったのか？

見事な羊 75 頭を
あなたに売ろう

簡素で穏やかなあなたの愛が
そこで私と大いに交戦する。

夜明けの行為は最良のものだ
私はそう信じている。

私はあなたに誓って言う、
あちらから来たものは 63 に上る。

この者は舞い戻った。もはや、
果敢に留まることはできなかったから。

私はサン＝トメールへ行きたい
朝早くに…

早い時間に、皮をむいた大蒜を
この乳鉢でお持ちなさい。

即座に訴えに行こう、
今がその時だ。

オスカンの修道士は勇敢な人々だ、
私はそう考えている。

見なさい、彼が逃げるのを！ 皆で
そのあとを追いかけてよう。

あその前方で、大きなウサギが
逃げ出してゆく。

ヨランは溺れるほどに
ワインを飲む

何を見ようとも、私はこれ以上

de ces phrases oiseuses.

この徒然な言葉を語るまい。

たしかに 19 組目のあとには中略の印として 3 点リーダが置かれ、また出典を見れば原文の詩が 10 ページに渡ることが示唆されてはいるのだが、これもまた理由が不明瞭かつ恣意的な操作である。そして最後に現れるのが 33 行の詩句であるが、これは FB の第 3 節から第 5 節をつなげ、一つの詩作品のように仕立てられたものであった。加えて、それらのいずれも韻律や脚韻を尊重していないことが、ここで転記するバタイユ訳によって示される。

Je vis toute la mer	私は海のすべてが
s'assembler sur terre	地上に集まり
pour faire un tournoi	試合を執り行うのを見た
et des pois à piler	すりつぶされるエンドウ豆が
sur un chat monter	猫の上に
firent notre roi.	我らの王を登らせた。
Là dessus vint je ne sais quoi	なにか分からぬものがやって来て
qui prit Calais et Saint-Omer	カレーとサン=トメールを奪取した
et les mit à la broche,	そしてこれを串に刺し、
les faisant reculer	サン=テロワの山の上まで
sur le mont Saint-Eloi.	退却させた
Un grand hareng-saur	巨大なニシンの燻製が
avait assiégé Gisors	方々から
de part et d'autres	ジズールを攻囲した
et deux hommes morts	そして二人の死んだ男が
vinrent avec de grands efforts	やっとのこと辿り着いた
portant une porte.	扉を担いで。
Sans une vieille bossue	「外へ！」と叫びながら進む
qui alla criant : « A ! hors. »	背の丸い老女がいなければ
le cri d'une caille morte	死んだウズラの叫びが
les aurait pris avec de grands efforts	彼らをなんとか捉えたかもしれなかった
sous un chapeau de feutre.	フェルト帽の下。
Le gras d'un poulet	若鶏の脂が

mangea au brouet	ボンとヴェルブリーの町を
Pont et Verberie.	煮込んでたいらげた。
Le bec d'un petit coq	小さな雄鶏のくちばしが
emportait sans procès	ノルマンディーのすべてを
toute la Normandie	問答無用で奪い去った
et une pomme pourrie	そして腐敗したリンゴが
qui a frappé d'un maillet	パリ、ローマそしてシリアを
Paris Rome et la Syrie	槌でもって打ち倒し
en a fait une gibelotte :	煮込み料理に仕立て上げた。
personne n'en mange sans rire.	誰もが笑いながらそれを喰らった。

これを見れば分かるように、レイアウトから、7行の詩句と5行の詩句というまともには推測されうるものとなっている。一方で、先に引いたアラスのファトラジー第55節の改変により、その規則性はまたしても覆い隠される⁴⁷。つまりところ、これらの翻訳によって伝えられるのは、ファトラジーにおける意味の恣意性が生み出す混乱など、漠然としたナンセンス詩の印象となる。各2行詩が意味的に独立している夢想詩に関しては、一部を切抜き結合することがそう深刻な問題でないと思われるが、詩句の長短と意味、そして脚韻の錯綜により生じる効果は必然的に損なわれる。これらの改変が行われた理由が明らかになるような決定的要素を特定することはできない。しかし、中世詩が現代フランス語では表現不可能な、異なる秩序に従う芸術であることを踏まえても、現代作家の操作による改変は破格なものである。翻訳作品の掲載に携わった現代作家が、形式あるいは脚韻の規則性の存在を示唆することさえないとすれば、それはバタイユ一人の意図によるものではなく、編集主幹であるブルトンの意志にも関わるものと考えらるべきであろう。詩の内容は、ファトラジーの魅力を構成する確かな要素ではある。そして特殊な力を備えた生物が跋扈し死者が蘇り、人も街も世界も無分別にスケールが乱される祝祭的世界観という外見に、20世紀前半の作家が興味を抱いたことにも不思議はない。ただしこのナンセンス詩の諸特徴は、これが練り上げられた詩的創作であることをはっきりと伝えるものであり、その内容と形式の関係はまた、創作を導く中心的な要素でもあった。

この原典と現代フランス語訳との形式的な違いに着目したのが、マイケル・ランド

⁴⁷ バタイユの翻訳と規則性については、本論文の第二部第二章第三節においても解説を加える。

ールによる分析である。『シュルレアリスム革命』掲載の翻訳を一つ一つ検討し、原文と対応させ、そこで生じた隔たりがいかにこの中世詩の立ち位置を決定づけたかを論じている点で、興味深い論考となっている。そこで著者は、「バタイユによる翻訳が提示する外観は、無意識の真髄を明るみに出すというよりも、この詩作品の意識的な本源を覆い隠していると言うことさえできる⁴⁸」と明示した。すなわち、混沌とした世界観を提示するシュルレアリスト的な文章とファトラジーとの類縁性を信じさせるのは、『シュルレアリスム革命』誌における詩の構造の変化に他ならないと分析されている。この指摘はきわめて重要なものであるが、形式的特徴の排除が、偶然あるいは翻訳上の必要によると、あるいはバタイユが無意識的に行ったものとする可能性を排除していない点には疑問が残る。

原典を参照すれば形式の一貫性、押韻の厳格さ、韻律の調和は明らかであり、これに目を止めないことは難しい。ましてバタイユが古文書学校の学位論文の題材として13世紀の韻文物語を選択した事実を思い起こせば、作品の本質でもあるそれらの要素を見落とすことは想定できないだろう。さらにはこの時期、バタイユ名義の国立図書館貸し出しリストのなかにはソチ、あるいは滑稽物の伝統に関連づけられていたイタリアの詩形式パタッフィオ（碑文）などの名が見受けられる⁴⁹。このことは、実際の翻訳が入念なものではないとしても、ある程度の時間を割いてこのナンセンスの系譜を探索していた事実をうかがわせるものである。つまるところこれらのすべては、この中世詩掲載の時点でバタイユと『シュルレアリスム革命』誌編集委員にとって重要とされた争点が、ただ意味や表現に関わる側面であったということを示唆している。

また一方で、編集上の事情が介入していたと考える余地はある。古フランス語の制約から忠実な訳が無理であるなら、その点を明記するか原文を載せることが望ましいだろうが、ファトラジーに割かれた分量は正確に1ページ半であり、それが可能であったとも思われない。さらにそこではバタイユが必ずしも望まなかったはずの典拠が添えられているのだから、訳者はこれらの詳細を決定する立場になかったこともうかがえる。最も不可解なFA第55節の一部割愛がこのような状況に拠っていることもありうるが、これ以上の真相解明は難しい。確かなのは、ブルトンをはじめとする編集委員は原典を参照していないか、していたとしてもそこに異議を挟まなかったと推定できることである。とりわけこの翻訳を「最も美しいものだ⁵⁰」と評したブルトンは、

⁴⁸ Michael Randall, « Des “Fatrasies” surréalistes ? », *Littérature*, n° 108, 1997, p. 41.

⁴⁹ G. Bataille, « Emprunts de Georges Bataille à la Bibliothèque nationale », *op. cit.*, pp. 560-562.

⁵⁰ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176.

詩の構造や形式、技法にまつわる側面を一切考慮することなく、バタイユの立場を支持している。

これらの状況を踏まえると、両者、とりわけバタイユが前衛的な美学にかなう側面を浮き立たせるべく中世詩を改変し、意味的な無秩序を強調したと考えることが妥当だと思われる。そしてファトラジーや夢想詩といった創作手順の結果として伝えられる混沌とした世界観のみを見つめ、明晰な、技巧に関わる諸相を黙殺したのである。

（２）シュルレアリストとその同時代人による相次ぐ言及

このファトラジーの掲載がこのあとに続くことはなかったが、その傍らで多数の作家がそれぞれの仕方でこの作品に触れ、引用し、あるいは新たに翻訳を行っている。これらを検討することは、現代作家による中世詩の恣意的な扱いが、時代の必然性や正確な情報の少なさなどに起因するものではなく、やはり多分に彼らの思想を反映するものであることを教える。

ブルトン自身も、控えめながら 1930 年代後半にファトラジーの名を喚起していた。ルネ・シャールが主導したアンケートに応じた折、この作家は「必要不可欠な詩編 (*la poésie indispensable*)」⁵¹のうちにファトラジーを含め、ルイス・キャロルやバタイユの名と並置していた。またこの同時期、当のキャロルについて考察を展開するにあたっては、その作品にファトラジーとの類似関係を感じてもいる⁵²。このような比較は、ブルトンがファトラジーを意識的で実験的な操作と直感していた証拠だというパトリス・ユルの指摘もまた興味深いものとなるだろう⁵³。

他方、エリュアールもまた、その一部をブルトンと共同して執筆し 1938 年に刊行した『シュルレアリスム簡約辞典』にファトラジーの項を設け、バタイユが訳出した詩の一節を引いている⁵⁴。同じく 38 年にジャン・ポーランは、彼がマダガスカルで収集した民衆の詩、討論における論証としても用いられる詩をまとめた『ハイン・テーニ』改訂版の序文冒頭で、このナンセンス詩を想起する。そしてポーランはこのハイン・テーニを、「多くの点で複雑な、文学史が難解詩と呼ぶファトラジーやトゥルバドール

⁵¹ A. Breton, « Réponse à l'enquête sur la poésie indispensable » (1939), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1232.

⁵² A. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1232.

⁵³ Patrice Uhl, « Fatrasiers et surréaliste : le quiproquo sur les “fatrasies” », in Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert (dir.), « *Contez me tout* », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2007, p. 953.

⁵⁴ Paul Eluard et A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), in P. Eluard, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 743.

の詩に類似した、謎を秘めた詩作品⁵⁵」と形容した。当時のファトラジーという言葉が夢想詩を含めた一連のナンセンス詩を指すことを踏まえれば、ここではその言葉遊び的性質が念頭に置かれていたと思われる。一見して非定型と捉えられるハイン・テーニの技巧やリズムについて、および語りの明解さと不可解さとの相関関係についての深い考察を残したポーランは、主にファトラジーや夢想詩と内容面での近接を見てとったのだろう。1913年の初版ではこの中世詩に関する言及は見られないため、このファトラジーの想起は、シュルレアリスムの影響によるものと思われる。そしてこの10数年後、ポーランが主宰する雑誌でファトラジーが再度扱われることとなる。

エリュアールとアルベール＝マリー・シュミットによる業績は、より注目に値するものである。まず1942年にエリュアールは、自ら企画したアンソロジーに「アラスのファトラジー」第54節を掲載した。ただし、この引用はさらに問題を複雑化させる。まずエリュアールは、この詩編をアラスのジャン・ボデルの作とした。このような仮説は当時たしかに存在していたが、この帰属は、現在根拠を欠くとして退けられている⁵⁶。より不自然な点は、『シュルレアリスム革命』の8行詩が、ここでは10行詩になっていることにある⁵⁷。

Un ours emplumé
Fit semer un blé
De Douvres à Oissent
Etait chargé
De chanter devant
Quand sur un éléphant rouge
Vint un limaçon armé
Qui leur criait :
Fils de putains, arrivez !
Je versifie en dormant⁵⁸.

結果として原文の第4行のみが削除され、この部分は主語を欠落した文章と見なすことができる。翻訳に句読点はなく、したがって解釈にもよるのだが、この翻訳中の4

⁵⁵ Jean Paulhan, *Les Hain-teny* (1938), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2009, p. 133.

⁵⁶ Lambert C. Porter, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ 訳については、本論文の200頁に記した原文と214頁のバタイユ訳を参照のこと。

⁵⁸ P. Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* (1942), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1137.

行目の文法的な地位は曖昧であり、これはファトラジーの根本的な制作論理にそぐわないものとなっている。少なくともエリュアールはなにかしら他の資料を参照したと考えるのが道理だが、そのうえでも形式面に一切注意を払わないということが、これらの操作をとおして理解される。

1950 年代の初め、ほぼ時を同じくして刊行された二つのファトラジー関連の文献はより注目に値するものである。バタイユ自身も、エリュアールとシュミットの手になるこれらの作品に目を通したと証言している。1951 年、エリュアールはまた異なるアンソロジーを編集し、そこに『シュルレアリスム革命』掲載の詩編をほぼ忠実に再録した。上述の 8 行詩は、ここで晴れて元来の 11 行詩の形を取り戻している。以下の 4 行目から 6 行目の部分、そして句読点のみが 1942 年のものと異なる。

Un ours emplumé
Fit semer un blé
De Douvres à Oissent.
Un oignon pelé
S'était apprêté
A chanter devant.
Quand sur un éléphant rouge
Vint un limaçon armé
Qui leur criait :
Fils de putains, arrivez !
Je versifie en dormant⁵⁹.

こちらの訳もエリュアールの手によると考えるのが自然かもしれないが、この 51 年の版は上記 3 行の付け加えとボマノワールによるファトラジーが 11 行ごとに区切られている点を除けば、バタイユのミスにも一切の修正を加えていない。さらには一部の特徴的な文字の綴りもほぼそのままに転写したものなのだから、エリュアールが原典を読み込んでいたとは考えがたい。

一方のバタイユはこの版に言及したテキストにおいて、自身の訳に訂正を加えたうえで、「エリュアールはこちらの [1925 年の] 拙速な翻訳に従っている⁶⁰」と書き残し

⁵⁹ P. Eluard (éd.), *Première Anthologie vivante de la poésie du passé*, Pierre Seghers, 1951, pp. 41-44.

⁶⁰ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176.

ていた。ときにエリュアールは 42 年のアンソロジーで、バタイユが小説『マダム・エドワルダ』を出版した際の筆名であるピエール・アンジェリックの作品として、この小説の一節を引用している⁶¹。これに関して、『マダム・エドワルダ』の草稿が、他ならぬエリュアールに送られていたという逸話を思い返しておくのは有益だろう⁶²。また、バタイユの評伝を著したミシェル・シュリヤによれば、43 年からバタイユがヴェズレーに滞在していた時期、エリュアールはしばしば彼のもとを訪れていたという⁶³。ロベール・デスノスやバタイユが指揮を取ったブルトン糾弾のパンフレットが 1929 年に発行された際に、ブルトンの随一の擁護者となったのはエリュアールであった。1933 年に『ミノトール』誌でバタイユと協働するにあたっては、「アンドレをコクトーと比較し、『夜の果てへの旅』を称賛しながら、人は自らの死と生きるなど書くバタイユのような忌々しい人材と手を組むことは私には不可能と思われる。神秘主義の反吐だ⁶⁴」と、その美学を酷評している。それでもこれからしばらくののち、ファトラジーに言及を重ねた前後の時期には、バタイユとなにかしらのやりとりがあったと推測することも可能だろう。

なお、バタイユが加えた修正とは、実際はボマノワールのファトラジー第 4 節で 2 回にわたり用いられる表現、「急いで (à efforts)」という成句のみに関わるものであり、当初「骨を折って (avec de grands efforts)」とされたものを、「やっとのこと (à grand peine)」と変更している。そしてバタイユによる訂正後の訳は、「二人の死んだ男が／扉を担いで／やっとのこと辿り着いた」、「死んだウズラの叫びが／フェルト帽の下／彼らをなんとか捉えたかもしなかった⁶⁵」とされた。結局のところ、ここで二度にわたって現れる成句は、文脈に応じて「全力で」、そして「迅速に」と解釈するのが正しいように思われる。このような注意の欠如は、彼らがこの中世詩に対する興味を保ち続けた一方で、その目的が翻訳の厳密さにはないことを今一度示すものである。

さらにのちの 1968 年には、エリュアールによる上記 2 冊の作品集出版の立役者、ピエール・セゲールが自らアンソロジーを企画し、ファトラジーを載せる。まず FB から 3 編、ただしこれは「徒爾詩」の見出しのもとに置かれ、また FA からは 2 編が引かれており、編者自らの手により翻訳が行われている⁶⁶。ジャン・ボデルへの帰属という仮説を打ち消してはいるが、選択された作品はすべてエリュアールが発表した、

⁶¹ P. Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*, op. cit., p. 1176.

⁶² G. Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, pp. 1127-1128.

⁶³ Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (1987), Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 400.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁶⁵ G. Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », op. cit., p. 176.

⁶⁶ Pierre Seghers (éd.), *Le Livre d'or de la Poésie française*, Marabout université, 1968, pp. 37-38 ; 43-44.

つまり元々はバタイユが選り出した詩節であった。この引用がエリュアールの影響によってなされたことは明らかであり、このことから、少なくとも『シュルレアリスム革命』誌に掲載されたファトラジーが数十年にわたり種々の作家の関心を引き、当時の文学界に広がっていった様が見て取れる。

エリュアールの新訳と同時期に現れたもう一つのテキストはきわめて重要な転換点となり、ファトラジー研究全体の発展にまで貢献したと言える。批評家からむしろ忘れられているこの作品は、16世紀文学の専門家、アルベール＝マリー・シュミットにより書かれたものである。彼は、レーモン・クノーを規範とし、のちにジョルジュ・ペレックも参加した「潜在的文学工房」の創始者の一人で、その略称「ウリポ (Oulipo)」を提唱した実験家でもあった。また、掲載誌の『カイエ・ド・ラ・プレイヤード』は、戦時下の対独協力を理由に休刊中だった『新フランス評論』に代わる形で、ポーランが当世の名だたる作家による文章を集めた雑誌である。この論考においてもジャンルの混同という問題点は依然として見られ、ファトラジーと、14世紀から流行した派生形態であるファトラを含めてその「ファトラ⁶⁷」の名が使われている。しかし扱われる詩作品はより幅広く、また韻律や脚韻など形式の特性、すなわち意識的な創作という面に重点を置いたものである点が注目に値する。加えて著者は、一連の動物あるいはキメラの混合物、また身体欠損などの語彙的偏重を指摘してもいた。また翻訳ではなく綴りを現代フランス語風に置き換えるのに留め、さらに原文を並置することによって、語順や音節をできる限り損なうことなく伝え、読解は完全に読者に委ねるという立場を取っている。

シュミットがファトラという言葉を用いるとしても、その内部にある違いには常に意識的である。そして13世紀、14世紀の「原初のファトラ」、つまりファトラジーを含む分類を「可能なファトラ」に対置して語りながら、著者は「ファトラというジャンルを確立させた詩的条件にこのジャンルが忠実だったのは、わずかの間のことにすぎない。わずかの間のみ、それはフランス北部で醸成された集合的無意識の茫漠とした幻想を表現していた⁶⁸」と判断を下す。実際に、現在ファトラと呼ばれている詩形式においては、11行の等韻律詩句が用いられるという点でファトラジーとの近接性を持つものの、この11行詩が主題となる2行詩に挟み込まれるという手法が特徴的なものとなるため、独立したナンセンスという性質が失われている。この意味で、シュミ

⁶⁷ なお、ファトラジーやファトラの語源やその順序をめぐる問題については、以下の論文を参照のこと。Voir Patrice Uhl, « Fatras → Fatrasie ou Fatrasie → Fatras : un casse-tête étymologique », *art. cit.*

⁶⁸ Albert-Marie Schmidt, « Le Trésor des fatras », *Les Cahiers de la Pléiade*, n° 11, hiver 1950-1951, Nendeln, Kraus reprint, 1974, p. 205.

ットによる紹介はそれぞれの詩の本質を見据えたものと言えるだろう。

だがここには、きわめて両義的な態度が見え隠れしている。一方でこのナンセンス詩の明晰な側面、すなわち互いに関連のない語を配置するための純粋な技法を強調しながら、同時にこの文学者はそれらの詩を、なにかしらの精神性の発露と関連づけているのである。問題をより複雑にするのは、ファトラジーの形式を尊重する態度を取るシュミットが、おそらくは意図的に、シュルレアリスムの美学を連想させる言葉を用いていることである。

ファトラジーの著者は、全面的な解放へと向かっている。いかなる詩的企みも十全には叶えてくれない解放、人が裸で、底の穴をとおって楽園から落ちたとき以来ずっと各人を妨げ縛りつけるあらゆる禁止を、あらゆる禁忌を、あらゆる教理を、あらゆる教令を、あらゆる法を、あらゆる公式を、生きるための、愛し、考え、書くためのあらゆる方策を、決定的に廃止することへと向かうのである⁶⁹。

この文章は、アントナン・アルトーによって起草され、17人のシュルレアリストにより署名された告知文に記載された定義を思い起こさせずにはいない。そこでは、シュルレアリスムが芸術の解放以上の意義を持つものとして規定されており、作家の言葉を引くなら、「シュルレアリスムは新しい、あるいはよりたやすい表現の方法などではなく、散文の観念論でもない。精神の、それに似たあらゆるものの、全面的な解放のための方法である⁷⁰」とされていた。ブルトンはこのような概念をさらに発展させ、「精神の解放の第一条件である、人間の解放⁷¹」について語っている。

これを見るとき、シュミットが用いた表現は、単なる無意志的な想起とは考えがたい。実際は彼こそが、「13世紀のシュルレアリスト詩」との表現を流通させた張本人なのである。制約のもとでの創作に対する関心を、詩的言語というものそれ自体への興味を露わにし続ける「潜在的文学工房」の参加者として、この態度は理解可能なものかもしれない。しかしながら、この文学者が象徴主義を扱う著作で、ランボーの文体やその革新的な詩作法について語りながらファトラジーの名を想起する際には、中世ナンセンス詩の本質的な特性が覆い隠される結果となる⁷²。

⁶⁹ *Ibid.*, p. 203.

⁷⁰ Antonin Artaud, « Déclaration du 27 janvier 1925 », *Œuvres complètes*, t. I, vol. 2, Gallimard, 1976, p. 29.

⁷¹ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 803.

⁷² Albert-Marie Schmidt, *La Littérature symboliste (1870-1900)*, Presses Universitaires de France, 1942, p. 18.

ここで指摘しておかねばならないのは、すでに 1950 年代の初頭から、一方でシュミットによる詳細な分析が、また他方でファトラジーとは独立した言語遊戯として夢想詩を記述するアンドレ・マリーによる解説が現れていること、これらナンセンス詩の形式にまつわる問題がとりわけ中世の専門家の間で注目を集めていることである。また他方 1957 年には、1950 年頃にシュルレアリスム運動に加わったロベール・ベナユンがナンセンス文学のアンソロジーを出版した。これもまた副次的な資料であるが、その年代と内容を踏まえたとき、現代作家の争点について示唆的なものとなる。この作品集では、「アラスの作者不詳のファトラ」の見出しのもとに、バタイユがかつて訳した 2 編のファトラジーと夢想詩の抜粋を、ほぼ一語一句書き写している。一方で、「フィリップ・ド・レミ」の項には、計 5 編のファトラジーが置かれるが、その多くはバタイユもエリュアールも言及していないものであった。しかし実際のところ、この五つの詩編は、シュミットにより紹介された 7 詩節に含まれるものである。そして、この両者の業績に共通するいくつかの特徴的な表現、「加勢に來た (Vinrent en renfort) (FB 4)」、「アマガエルの歌が／クジラを癒す (Le chant d'une grenouille / Guérit une baleine)」や「サン＝トメールの方へ (Devers Saint-Omer) ⁷³」をはじめとして、著者はシュミットの注釈や語の表記法に忠実なことが分かる。したがって、ベナユンがシュミットによる論考を参照していることは疑いようがない。このことから、二つの明らか事実が指摘できよう。一部のシュルレアリストは中世ナンセンス詩への興味を決して失わなかったこと、そしてなお夢想詩を「ファトラ」の題名のもとに掲載するように、ジャンルや形式の問題を決して顧みないことである。シュルレアリストに共通するこの側面は、バタイユにもそのまま当てはまる。バタイユはシュミットの文献に言及しながらも、形式や技法の面について触れることが一度としてない。以上を踏まえたとき、これらの作家の振舞いに特別な意図を見ないことは不可能である。ここまで繰り返し見てきたように、バタイユは中世の社会や文化を喚起する際、中世一般に対する彼の幻想を隠すことがない。前章で示唆されたように、13 世紀という時代にはすでに比較的整備が進められ、ある意味では聖と俗との境界がすでに可視的なものになっていたと言えるだろう。それにもかかわらず、先述したとおりバタイユは自身が想定する中世にある種の理想を投影し、超自然的要素が現実性を備えたものとして想起される社会を思い描いている節がある。それが空想的な面を持つとしても、バタイユにとってのファトラジーは、そのような時代の反映、あるいはその香りを思い起こ

⁷³ Robert Benayoun (éd.), *Anthologie du nonsense*, Jean-Jacques Pauvert, 1957, pp. 35-38.

させるものとして機能していたのだろう。

すなわち、ファトラジーの構成要素である形式的側面を捨て去ることは、無知や不注意によるものではありえず、彼らの詩的観念を反映するものとして眺められるべきとなる。シュルレアリストの詩的観念やバタイユによる詩的言語の実践を含め、次章以降で展開される現代作家の言語操作についての分析は、彼らによる中世詩の改変の動機を理解しやすいものとするだろう。

ここでバタイユとシュルレアリストを結びつけているのは、形式や技法にまつわる面をすべてないがしろにし、中世ナンセンス詩が伝える混沌とした世界像のみを眺めるという一貫した態度である。現行の社会とは異なる秩序に魅了され続けた前衛作家は、彼ら自身の作品においても、例えばマクロコスモスとミクロコスモスが一樣に論理的な自己同一性を喪失し、等しく掻き乱されるような世界観を提示しようと努めた。これらの作家がファトラジーという作品を、すなわち自国の伝統をさかのぼって見つけ出した詩形式を利用した事実は重要である。この問題を深めるために、本節の残りでは、これらの作家が中世にまつわる主題を取扱う際の見論みや争点を探っていく。そのあとで、シュルレアリストの文章と中世ナンセンス詩という、様々な面で相いれることのない二つの書法を比較する可能性が検討される。

(3) バタイユ、ブルトンにとっての争点

上記のように、シュルレアリスム周辺の作家は折に触れて中世ナンセンス詩を想起している。それぞれ副次的なものであったかもしれないが、これらはやがて 1960 年以降に着手され始めた本格的な研究を誘発する結果となった。『シュルレアリスム革命』掲載の時点で信頼に足る文献が貧しいものであったことを考えれば、貴重な研究が積み重ねられた現在の状況の遠因となったのは、彼らによる発掘と出版である。言い換えればそれは、バタイユとブルトンの間に生じたある共鳴の成果に他ならない。それはおそらく当人たちの期待とはかけ離れた部分であろうが、この翻訳作品の最大の功績はその点にあると判断できる。では当人たちの期待はどのようなものであったか、その美学的、思想的な狙いをめぐる共通点と相違点はなにかという問題をここでは考えていく。バタイユと同様、ブルトンもまたファトラジーに対する学術的な興味がきわめて薄く、この中世詩についての深い考察を残すことはなかった。これを踏まえたとき、ファトラジーに強い関心を示したのがエリュアールなど、詩的言語に関する問題を追求しようと努めた作家であり、またファトラジーをシュルレアリスト詩と名づけたのがシュルレアリストではなくシュミットであるという事実は特筆すべきものと

なる。

先に述べたように、バタイユはファトラジーに彼の幻想を投影していると思われる。ただしファトラジーという名が示す詩で語られる内容が意味を持ちえないことは、バタイユ自らも認めるとおりであった。繰り返し用いられる一定の文章の型や単語の選択における偏重が、ある内部的規則の存在をうかがわせるとしても、ファトラジーの創作過程においては、無意味を生み出す技法が優位に立つと考えることが妥当である。そういった創作の結果残された情景が、どの程度当時の人々の気質や精神性を反映するものであるかを知ることは不可能だろう。しかし、前衛作家たちはそこに中世文化の手がかりがあると信じたと考えられ、またバタイユにとっての争点は紛れもなくそこにある。ファトラジーで描かれたカーニバル的な光景は、たしかにバタイユが思い描く無秩序な世界観にかなうものではある。無秩序で猥雑なものを好む傾向は、バタイユの性癖を反映したものでもあり、のちに『ドキュマン』などにおいて嫌悪感を催させる光景をあえて提示する際にも一貫した姿勢を認めることができる。だが一方でこのような傾向は、ある面で時代の要請にこたえうるものでもあった。『ドキュマン』に表される感性をのちに排斥したシュルレアリストもまたファトラジーに触れ美しさを見出したが、それは彼らが合理的に構築し解説することが不可能な、表向きの美に回収されない側面を追求していたからに他ならない。

したがってここで、ブルトンとバタイユの協力を可能とした背景を考察することが有益となる。実際に、この二人の作家がファトラジーに関心を寄せたのも、ただ美学的な側面のみに起因するものではない。シュルレアリストが抱き続けてきた価値観転覆への意志は『シュルレアリスム革命』というタイトルが如実に物語っているし、ファトラジーを掲載した 1925 年前後は政治の時代と呼びうるほど、社会問題への精力的な関わりが見られた時期である。しかしそのような状況にあって『シュルレアリスム革命』においては、このタイトルが予期させるのとは反対に、きわめて文学的な題材のみが扱われているのである。これに関して、当事者の一人であるレリスは『クラルテ』グループの会合につき報告しながら、以下のように書き残していた。

我々の芸術活動と政治活動を並行して(すなわち、同じ方向を見据え、しかし別々
に) 行うこと、そして政治的な領域の問題に詩を、また詩的領域の問題に政治を
持ちこんでしまわないように(たびたび起こったことでもある) することが肝要
である。ある作品が革命的とされるのは、倫理的あるいは社会的分野において革
新的な観念を刻みつけるからではなく、芸術の分野において認可されている形式

や思考回路を打ち砕くからなのである⁷⁴。

さらに、「当然のこと各グループ『クラルテ』、『哲学』、『シュルレアリスム革命』は、それぞれに固有の分野（経済的分野、哲学的分野、詩的分野）の範疇に留まらなくてはならない⁷⁵」と続け、『シュルレアリスム革命』が芸術に特化し、詩的な問題のみを探究しながらもやがて彼らの政治的争点に貢献すべきものであることを明記している。このことはシュルレアリスムに属した作家たちの文学者としての側面を強調するものであるが、それに加えて、また異なる狙いを秘めた戦略でもあった。そこで求められるのは、独立した文学活動が政治的次元において備えうる射程を探る視点だろう。ある文献では、彼らの政治的な営みのなかで文学が果たす役割の重要性が強調されている⁷⁶。すなわち、シュルレアリストはなによりもまず芸術的な面で自らを認めさせるべく努めたが、それは彼らの革命的志向を満たすためのみならず、とくにこの時代について言えば、公式に「革命的芸術」の称号を得たうえで、自らの影響力をいっそう強めるよう望んでいたということになる。とはいえ、シュルレアリストが標榜する革命は既存の組織の思想と同一ではありえず、また前者は時代の流れとともに変容を余儀なくされている。

この点をめぐり、ローラン・ジェニーが行った分析は示唆的なものとなる。シュルレアリスト的な革命という言葉の意味が、その当初からフランス共産党の幻滅に至るまで、どのように変遷していったかが問題とされる。1930年代初頭に特定される「理論的転換」は決定的なものであり、それは、「活動の政治的な『態度表明』からは比較的独立して起こった、『シュルレアリスト的な革命』における切り離された二つの単語を今一度統合させる⁷⁷」ことに貢献する転換期である。したがって、シュルレアリスト的な革命という概念は、具体的な行動のみによって表されるものではなく、ただ表象行為のみによって実現するものでもない。

すなわち、シュルレアリストの「政策」は、部分的にしか交わることのない二つの進行表に従って推し進められる。一つは外部に存在する教義的見解に追随する

⁷⁴ M. Leiris, *Journal, 1922-1989*, op. cit., p. 113.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁶ Carole Reynaud-Paligot, *Parcours politiques des surréalistes 1919-1969* (1995), CNRS Editions, 2010, pp. 67-88.

⁷⁷ Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2008, p. 97.

か否かをめぐるもの、もう一つは自身の思想的な変遷にまつわる進行表である⁷⁸。

革命的なものという観念の具体化が、内部と外部に現れる二つの独立した態度の進展を経てなされていくものであるのなら、1920年代なかばに『シュルレアリスム革命』誌が体現していた狙いは、文学的なものであれ政治的なものであれ、純粋な概念ではありえないことになる。この当時には行動と思想が明確に区別されていなかった、つまり革命の概念が、シュルレアリスムの概念から分化していない段階にあったと捉えることができよう。そしてシュルレアリスト的なものが革命的であるとすれば、シュルレアリスト的な革命という句は、なによりもまずシュルレアリスムの定義に従うものの、すなわち無秩序状態にも近い精神の解放を指し示すことになるだろう。そうであれば、当時のシュルレアリスムの革命とは、その美学的な、そして政治的な射程が未分化のまま潜む、胎芽状態にあったと考えることが可能である。

1925年前後にブルトンは「シュルレアリスト的な革命」という言葉を、詳細に定義することなく文学雑誌のために用いた。そして同じ時期、反植民地運動を経て、共産主義的軌道に沿い、政治参加を激化させていく。この一見すると奇妙な行動も、上述の構図に従って理解されるだろう。行為により具体化されず、受動性によって特徴づけられる当時の革命は、他者の組織に、この場合にはフランス共産党の教義に頼らざるをえないのであった。このようにブルトンの歩みを、芸術という手段を用いて頭角を現すための行為と解釈する分析は、政治組織への接近姿勢を強めた時期の理由づけとしては納得のいく説明である。そして既存の権威の力を借りる他なかったということとを別としても、この接近は彼らにとって、理に適った行為と見なしうる。少なくともこの1920年代においては、そうすることがブルトンの革命的嗜好を、すなわち政治的でもあり美学的でもある嗜好を満たす唯一の手段と思われるためである。

このような視点に立てば、『シュルレアリスム革命』が幅広いテキストを扱ったことも頷けよう。自らの美学にかなうことが絶対条件だとしても、これに加えてその芸術の普遍性を公に向けて示す必要を感じていたのだと解釈する余地がある。自民族中心主義的思想を頑なに拒絶するシュルレアリスムは、多様な価値観や異なる時代、あるいは他国の文化にすすんで目を向けていた。彼らの争点の一つが価値観の相対化にあるとすれば、そこにはもう一つ、自身の価値観の妥当性を裏づけるものを方々に求め、権威づけを行うという狙いも加えられるべきである。その選択肢のひとつとして、伝

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 97-98.

統性をまというために中世のフランスがあったと考えることもできる。ギリシャ・ラテン文化に強く彩られた伝統的な古典主義よりも中世を偏重することを選ぶ前衛作家の姿は、前章までに見たとおりである。そのような傾向が以前から確認されていたものだと、ブルトンはその信条をさらに突き進め、「ラテン文明はもはや廃用となり、私の方では、それを救うなどということはまとめて断念するように求める。この時代ラテン文明は、欺瞞の、衰退の、卑屈さの最後の砦となっている⁷⁹」と断言した。

中世と古代ギリシャを利用する陣営を、それぞれ国家主義と普遍主義とに対応させる視点はたしかに存在する。ただしシュルレアリストにとっては、その広い意味での暗黒時代に訴えかけ、古典文学に比して軽視されていた中世文学を引用することも、自文化に固有の価値観を掲げることにはつながらない。彼らが中世の文化を取り上げる際にも、目的とされるのは、諸分類の観念を退けつつも、王道から逸れる価値観を自らのものとすることである。

西欧的思考の浅ましさを罰するために言葉を尽くしても足りないのなら、論理に対して蜂起することを恐れないなら、我々が夢のなかで行うことが、覚醒中の行為よりも意味を持たないと宣言しないのなら、不吉で古びた茶番、絶えず脱線してゆく列車、常軌を逸した拍動、死にゆく獣の、すでに死んだ獣のもつれあった堆積である時とともにいつまでも続いていくことを信じていないのなら、なんであろうと社会を維持する装置に対していくばくかの気遣いを示し、ましてや寛容を見せることなど、いったいどうして望めようか？それは我々からすれば、唯一誠に受け入れられない世迷い言である。すべてがなされなければならない。家族の、祖国の、宗教の観念を打ち砕くためには、あらゆる方法が駆使されてしかるべきである⁸⁰。

ここに表される、国家主義でも普遍主義でもなく、無政府主義的と形容すべき世界像は、バタイユのものともそう遠いとは思われない。

『シュルレアリスム革命』に話を戻せば、あるいはバタイユがその必要性を感じなかったと述べた出典を明記したことも、伝統性を可視化するための手段であったと捉えられるかもしれない。ともかく、このファトラジーの掲載は、これら前衛作家の志

⁷⁹ A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du jour* (1934), Gallimard, 1970, p. 28.

⁸⁰ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 785.

向を強く示唆するものである。現行の社会に異議を唱えるためであれ、自らの美学的立場を補強するためであれ、この両者は中世に込められたイメージを思うままに用いたのである。

非合理を極めた生き物が戴冠し動物が讃えられるように、ファトラジーの世界は、たしかにある種の価値観の転覆を思わせるだろう。作者がそれを望んだかどうかは別として、またこれがすべてを投げ込む混乱状態の結果の一つでしかないとしても、権威というものは、これ以上ないほどに嘲弄されている。一切の論理が排除されることもまた、シュルレアリストたちを魅了した理由となっている。このようなファトラジーの側面は、シュルレアリスムが内包する特性に応えるものでもあり、彼らの美学は構造の破壊を目指すという点で、その社会に対する観念と隣り合っている。これに関しては、「社会的革命の観念に真摯で忠実なブルトンとその仲間、共産党に欠けているもの、革命的な美学を、自分たちがもたらしうると想像した。彼らにとって、精神の蜂起とは、革命そのものに付き従うものである⁸¹」と言われるとおりであった。

「シュルレアリスムの革命」を掲げるブルトンは、とりわけ「革命的」という形容詞が「シュルレアリスティック」に近い意味を持つこの時代、新たな価値観の表明として機能する美学の役割を固く信じている。そしてシュルレアリスムの政治思想がその美学的原則から帰納されるのなら、これは純粋な転覆の意志にも近づくこととなる。「ポール・クロードル氏への公開書簡」は、他のなににも勝るブルトンの関心事を垣間見せている。そこでは「創造ということは私たちには問題ではありません。私たちは、この力の限り、革命が、戦争が、植民地蜂起が、遠く東方においても貴方がその寄生体を慈しむ西欧文明を無に帰すことを願っています。私たちは、その破壊を、精神にとって最大限に容認可能な物事の状態と呼ぶのです⁸²」と宣言されていた。

そしてこの意志を理由として、ときに彼らが見せる転覆への希求は、破壊への呼びかけとして結実することとなる。たしかに徹底的な革命家であることを望んだシュルレアリストは、普遍主義であれ排他主義であれ、新たな価値観の制定者としてよりも、無秩序主義者としての姿を見せるのである。このためミシェル・ヴィノックは、次のような言葉で総括をする。「当時シュルレアリストが用いていた意味での革命は理想主義に留まるのであり、彼らはナイーヴにも、『全能性』を革命の思想に与えた。それは革命というよりも反乱、確立した秩序と文学に対して、人の自由の足かせとなるあら

⁸¹ Michel Winock, *Le siècle des intellectuels* (1997), Seuil, coll. « Points Histoire », 2006, p. 224.

⁸² « Lettre ouverte à M. Paul Claudel Ambassadeur de France au Japon » (1925), in José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, t. I, Le Terrain vague, 1980, p. 50.

ゆるもの、祖国、家族、宗教、倫理、精神病棟、論理の覇権主義に対しての反乱である⁸³」。

そして遠くない将来、当初から織り込み済みでもあった幻滅と協力関係の解消とが訪れる。またこの幻想は、シュルレアリストの側と共産主義者の側の双方に共通したものであり、「共産主義が最も閉鎖的だった段階では、シュルレアリスムはプチブルのアヴァンギャルド運動として断罪され、いかなる加盟にも先立って自己解体が必要だとされていた。開放の時代には、シュルレアリスムはその要求とその一途さ（バルビュスに対する敵意のような）により、狙いの的である戦線に対する障壁となった⁸⁴」。互いが互いから最大限の利益を引き出そうと望む両者は、いかなる場合にも認め合うことはない。とりわけ 1935 年の国際作家会議を経て、いかにマルクス主義的なものを取り込んでみても、シュルレアリスムと教条的な共産主義は相いれず、どちらも妥協へ至ることなどないと、彼らは遅ればせながら理解したのである。断絶が決定的なものとなっても、ブルトンが革命的な心情を手放すことはなかった。10 年にわたって生き延びた脆弱な幻影が消え去ったことは、たしかに一つの政治的な夢から覚めたことを意味するが、また異なる幻想がこれに続く。この一つの終わりは彼らの道程の一段階にすぎず、バタイユとの儚い共同戦線「反撃」などを經由しながらも、ブルトンはその孤立政策を深めていくのであった。

いずれにせよこのような分析は、当時文学という手法が社会で重きをなすための一手段として認識されていたことを示唆してもいる。政治的立場を示すために政治について語るだけでは不十分で、また文学も同時代に関わる限りで政治性を帯びるのである。当時のバタイユに関しては、のちに聖なるものやエロティシズムなどについての考察を行う際により深められていく、両義的な世界の見方に関わる個人的な焦点がまず目に留まるだろう。しかしこの作家にとっても、中世は現行の社会への異議提起としての側面を備えており、それがシュルレアリストの美学とある一面で結びついたことにも不思議はない。おそらく他の世紀よりも文学者の政治参加がより頻繁に、また容易に行われていたこの時代、共有された意識が戦間期の作家間に様々な共同体を形成させることは顕著な特徴である。そして各々独自の焦点を持つ作家が同業者との交流を強めていたこの戦間期にこそ、一見突飛な協力関係が実現し、その裏返しとしての衝突が頻発していたのだろう。以降のバタイユとブルトンの歩みを眺めでも、接近と断絶の繰り返しとなっていることが分かるが、『シュルレアリスム革命』におけるた

⁸³ Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, op. cit., pp. 219-220.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 271.

だ一度の協力は、その歩みの発端とも表現しうるものである。そうであればこそ、1926年に中世詩を発表するにあたり、書誌学的な知識が問われなかった事実も納得できよう。『シュルレアリスム革命』掲載のファトラジー、そしてそののちに続く作家たちによるナンセンス詩の扱いについては訂正されるべき点が多いが、そもそもシュルレアリストとバタイユが共有していた唯一の論点は、既存の体制への異論として作用しうる世界観であったと結論づけることができる。ただし、その点を越えて互いが見据えるものは大きく異なっていた。

この奇妙な協力関係は、それぞれ異なる価値判断の間に生じたいつときの共鳴が結実したものである。そしてやがてナンセンス詩に関する研究が整備される遠因となり、文学史に名を残すこととなった。ファトラジーの内容面を媒介としてこれら前衛作家の美的判断が響きあったというのなら、シュルレアリストの文章とこの中世詩は実際に隣接する領域を持つのか否かを考える必要があるだろう。これら二つの書法は、いくつもの面で相違を露わにしている。しかし少なくとも、類似を見せる諸相を探ることは可能であり、さらにその類縁関係がまったくの偶然ではなく、奇跡によるものでもないことが明らかとなる。そこで主に問題となるのは、シュルレアリストが統語論的な規則を逸脱する際に駆使される諸々の手法である。

「13世紀のシュルレアリスト詩」などの表現やそこから招かれる一連の誤解は、のちの研究者により完全に打ち消された。しかしながら、ここで扱われた20世紀の作家が中世ナンセンス詩に魅了されたとき、彼らはそれを深めることがないながらも、比較可能な要素がたしかに存在すると直感していたことだろう。無意識の発露を称揚するシュルレアリスムと、その創作過程が多分に意識的なものであるファトラジーとの隔たりが解消されることは決してないが、文章面での類似を語ることは可能である。

中世文学一般について論じながら、ズムツールは「中世の聴衆が詩作品に予期するのは、メッセージ以上にある種の可聴性、耳にしたときに現れて人々が喜びを覚える、計画図のような特性である。伝達以上に構成が問われるのである⁸⁵」と述べていた。そもそも伝えるべき内容をもたないファトラジーはその最たる例であり、仮に文章の形で残らなければ、純粹に規則的な音として消えていくべきものとなる。しかし問題は現存する作品であり、たとえ現行の社会の転覆などという意図が皆無であるにせよ、それはある一定の世界像を留め、20世紀の作家に提示する。まさにその情景が、ほんのわずかな間でも、バタイユとブルトンを結びつけたのであった。したがって、現代

⁸⁵ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, op. cit., p. 140.

作家の書法とファトラジーとの関連を語るにあたっては、作者の意図を探すよりも、文章のみを眺めるべきとなるだろう。13 世紀に局地的な仕方で発展していった詩作法により生み出された詩句とシュルレアリストの作品を無理やりに結びつける試みは、初めから破局を義務づけられている。伝統的な詩法の対立項でもあるシュルレアリストの書法は、とりわけ様々な技法を混ぜ合わせ、そしてまた複数の階層の言説を併用するように、多面性を本質的な要素として備えていることが以下で示される。

意味を持たない詩句を生み出すための手法に拠って立つファトラジーの「絶対的ナンセンス」においては、外部的な要素がことごとく排除されていると考えられることもある。しかし、形式の厳格さと入念な構成が、必ずしも文化的な要素、あるいは個人的な傾向の残存と両立不可能なものではないと考えるなら、前衛作家が中世詩に当時の社会特有のイメージを探したことも、誤りとして切り捨てられるものではない。そもそも偶然と意志の対立は、きわめて流動的なものである。シュルレアリストの文章は、語りの枠組みや定型的な表現、意味場や言葉の連想などの諸要素を錯綜させて生じるものと記述することができる。その目的は純粋なナンセンスを生み出すことではなく、そこで浮き彫りにされるのは、語りや詩学にまつわる種々の要素が形作る対照関係となる。そして彼らの文章に散見される不条理な、ナンセンスとも形容できるメッセージは、この対照を生み出している諸要素のうちの一つである。そして中世詩との比較を可能とするのは、この一部分に他ならない。そのため以下では、論理を欠いた言葉の連結を作り出す際に用いられる手法を類型化し、分析することが有益となる。これによって、中世詩と、例えば自動記述の結果としての作品を眺める読者が感知する近似性に裏づけを与えることができる。

3. シュルレアリストの書法と中世ナンセンス詩の比較

ここまでに見たように、1950 年代までは異なるジャンルを包括してファトラジーと呼ばれた詩作品は、先駆的なシュルレアリスト詩として、その本質的で唯一の特徴を意味的無秩序に負うものと見なされていた。シュミットが『カイエ・ド・ラ・プレイヤード』に論考を発表した 1950 年頃から、この副次的な中世詩の形式をめぐる詳細な研究が現れる。そののち、いくつかの本格的な論考が厳格な規則性に基づくファトラジーの意図性を強調し、現代作家によって作られた誤解を修正した。ファトラジーはシュルレアリスト的ではなく、当然のこと、シュルレアリストもファトラジーになら

うことなどない。ただしそれもまた、双方の原理に基づいて作られた作品を比較対照する可能性を排除するものではない。その作品を読んで受ける類似の印象を解明することが目的となるが、シュルレアリストの創作と中世詩を結びつける一般的な理論を構築することは不合理であろう。ここでは自動記述などの作品で頻繁に用いられる典型的ないくつかの技法を検討することで、文章として現れる面を取り上げ、具体的な事例を提示していきたい。

(1) 比較の前提となる理論的考察

ここで比較を始めるにあたって、いくつかの根本的な前提条件を挙げておくことが必要となる。ファトラジーの一般的な定義に従えば、これらの詩は隠された意図や寓意を含むことも、無意識の表明となることもない。例えばそこで論理が無化されているからといって、体系化された知に反旗を翻す意図を見ることは無謀なものとなる。またシュルレアリストについて考えると、なかでもブルトンにとって、少なくとも理論上はあらゆる美学的な、思想的な選択が創作に介入することはなく、ただ中立的な発露のみが評価される。また、複数の語りの次元を混ぜ合わせた結果である彼らの詩法は、ファトラジーで用いられる系統的な技法とは似つかないものであろう。しかし、ファトラジーとシュルレアリスムを同一視するのが重大な誤認であると同様に、この両者を正反対のものとして一切の比較を却下するような単純化も避けるべきである。ある観点からすれば両者の立場は必然的に相対化されるのであり、その結果、境界は曖昧なものとなる。

まず、「絶対的ナンセンス」詩であるファトラジーと「相対的ナンセンス」の夢想詩は、それぞれまったく異なる創作の手順に従うことを指摘する必要がある。バタイユが参照した全集に先立ってアンリ＝レオナル・ボルディエが監修したボマノワール作品集においては、夢想詩を含む意味での「ファトラジー」が、詩法を操るための習作の、もしくはある共同体で複数人により行われる遊びの結果として得られる即興詩と見なされていた⁸⁶。この仮説は、バタイユが所持していた全集においても、批判的にはあるが引かれていた。ファトラジーが即興作品と見なしうるかどうかを明らかにすることはできないが、このファトラジーの創作過程には、遊戯活動につながる次元がたしかに認められるだろう。そして夢想詩が言語遊戯として同定される以上、ボルディエによる仮説は部分的に正しかったということになる。そしてこの遊戯活動につ

⁸⁶ Henri-Léonard Bordier (éd.), *Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir, Jurisconsulte et Poète national du Beauvaisis, 1246-1296*, Techener, 1869, p. 301.

ながる次元というものは、ゲームの規則と呼びうる、なにかしらの傾向を必然的に含む。グループμによる論考は、このような考えを支えるものと見なせるだろう。アラスのファトラジー第17節を例に取りながら、彼らは四肢の切断や「悪魔的な」混成生物など、非論理的な情景を生み出すための技法を分析し、そこに一定の法則を見つけようと努める。

人が偶然を装うことは不可能であると分かっている。そのような目的のもとに自ら編成する記号（数、言葉など）の連なりに、そうとは知らずに、過剰な秩序、あるいは過剰な無秩序を導入してしまう。すなわち、偶然による、つまり『無垢な』脈絡のなさを特色とする文章を作り出すことは、先天的に困難なものとなる。結果として、ファトラジーもまた、新たな整合性を与える典型をもとに構成されているのかどうか思案する十分な根拠があると言える⁸⁷。

このように、この詩作法をめぐる想定されるある典型の存在を、それが無秩序を目指した典型だとしても、語ることができるのである。

一方、シュルレアリストの「自動記述」をめぐるのは、ここにまとめきれないほどの論点が存在する。本論の主題を超える議論ではあるが、ここではその表現に関わる面のみを眺めるために、シュルレアリストの文章に関して重要ないくつかの性質を取り上げる。彼らの書法はナンセンスと名づけられるものではなく、むしろ多重性を主な特徴の一つとしている。そして作品を構築する際に用いられる技法の一つとして、さらには彼らの作品をいっそう特異なものとする要因の一つとして、非現実的な情景を描き出す表現がたしかに確認される。また、例えば『磁場⁸⁸』のものなど、残された多くの草稿は、驚きを生み出すためのなにかしらの選択の存在を示唆している。自動記述が読者に感じさせる意味解釈の不可能性は、主に矛盾する語の連結、あるいは幻想的な情景という形をとって現れる。そして個人のものであれ複数人によるものであれ、ある程度入念な、調整された側面は、自動記述による文章という呼称を損なうことなく存在するのである。ブルトンが「恣意性の程度 (degré d'arbitraire) ⁸⁹」について語ったように、解釈の両義性は、一つの意図された焦点でもあった。この信条に従うなら、恣意性を毀損する、すなわち平凡で慣用化されているあらゆる要素は避

⁸⁷ Groupe μ, *op. cit.*, pp. 274-275.

⁸⁸ A. Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* (1920), in A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 79.

⁸⁹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 338.

けるべきものとなる。マルグリット・ボネは『磁場』の注釈において、以下のような指摘を行っていた。

したがって素描された作品を注視すれば、テキストが自らに立ち戻る瞬間が、書かれると同時に自ら確認し、繰り返しや冗長さ、明らかな説明、一切根拠のない奇抜さ、また反対に陳腐な表現やクリシェなどといった不要なものをその場で切り捨てていくような、様々な瞬間が明らかとなるのである⁹⁰。

ここで示唆されるのは、ただ極端な矛盾のみではなく、偶然の出会いによる驚くべきイメージを提示するための配慮であり、奇特なイメージとは多くの場合、対比の効果によって際立たされている。ミカエル・リファテールは『溶ける魚』を取り上げた際、予測可能性とそこからの逸脱が特定の仕組みを作りだし、そこから奇異な表現が生み出される過程を分析した。そしてシュルレアリストの創作においては、物語的構造の取り決めによる、この逸脱が優位に立つ。

自動記述による物語においては、物語と言説の間に、語りの連続と語彙の連続の間に不調和が現れ、その不一致が、今度は文脈上異常と思われる一連の要素、つまり私たちが超自然や幻想的なものによって、あるいは幻覚や夢の模倣として説明づけようとする一連の要素を生成させるのである⁹¹。

このような指摘は、シュルレアリストの文章に見られる不整合が、二つの語りの要素間の齟齬から生じることを示している。より細かい次元においては、それぞれの語の組み合わせによって得られる情景の不整合があるが、これもまた二つの互いに独立した系統の錯綜によって浮き彫りになるものと言えるだろう。例えば、異形の姿を舞台に乗せる際にも、シュルレアリストの描くものは、対照効果を目指し、従来認められてきた異形というものの規範を超え出るのである⁹²。

そこで問題になる対比関係は、意味的な不整合と文法的な規則遵守をめぐっても認められるものである。文法規則にかなうが解釈が不可能であるという性質を持つこの

⁹⁰ A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1140.

⁹¹ Michael Riffaterre, « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte*, Seuil, 1979, p. 237.

⁹² *Ibid.*, p. 239. その分析で言及される「ガスの豎琴 (lyre à gaz)」の例の効力は疑問視されているが、上で引用した指摘はなお的確なものである。Cf. A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1391.

シュルレアリストの創作体系は、意識下の、最も斬新な詩的形象を浮かび上がらせることを徹底的に目的としたものである。ただしそれも、ここまでに示唆された内部的規則を語ることを妨げるものではない。恣意性の程度というものが作品ごとに異なることを念頭に置きつつ、シュルレアリストの文章に現れる表現の特性を分析し、不可能な事象を生み出すにあたって認められるいくつかの傾向を類型化することが可能となるだろう。ブルトン自身による主張が、シュルレアリストの書法に内在する性質を明らかにしている。

私たちは、いかなるシュルレアリスト的テキストをも、言葉による自動記述の完璧な例として提示しようとしたことなどない。最も「統制されていない」ものにさえ、ある種の摩擦が（そして私はそれらを、いずれ見出される方法によって完全に排除することを諦めてはいないが）現れると認める必要があるだろう。ともかく常に最小限の方向性は残存するのであり、それは概して詩の構成へと向かっている⁹³。

すなわち自動記述とは、無意識の発露そのものというよりも、言語を用いて無意識的な光景に到達する試みとして理解されるのである。そして他方、文法的な規則性は、恣意性を作る要因である自由な言葉の連結をよりよく活かすために、ある意味で要請されるものとなる。そのためにこそアラゴンは、「創意、それは文体や構文とは別のところにある⁹⁴」と述べたのだろう。この観点に立てば、『磁場』の一冊にブルトンが直筆で記入した考察は重要なものとなる。ブルトンは創作の過程や条件を説明しているのだが、そこで展開される仕組みは、「恣意性の程度」という基準を強く想起させるものとなっている。

この種の自動記述において、統語法がその効力を失うのはきわめて例外的である（そうならば、未来派の『解き放たれた言葉』を無に帰するのに充分である）ことが明らかになっているとして、早急に、あるいはもう少し緩やかに進むために整えられた措置は、そこで書かれる内容の性質に影響する類のものだということも、否定することはできない⁹⁵。

⁹³ A. Breton, « Lettre à A. Rolland de Renéville » (1932), *Point du jour*, op. cit., p. 99.

⁹⁴ Louis Aragon, « L'homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, n° 1233, 1968, p. 6.

⁹⁵ A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 1129.

そうであれば構文が「解き放たれた言葉」を縁取るための欠かせない要素となり、またシュルレアリストの文章における恣意性は、きわめて実験的な方法論により得られるものであるということが理解される。

したがって統語論的規則の順守は、ブルトンが追い求める自動記述の効果と相いれないものではない。そして奇異な印象を与える情景を生み出すのがとりわけ言葉の連結であるのなら、その過程にある一定の偏重が認められると推測するのは理にかなったことである。より一般的に、論理的な言説の規範にそぐわない表現を分析しながら、ツヴェタン・トドロフは「意味的変則 (anomalies sémantiques) ⁹⁶」と名づけられるこれらの表現の分類を試みている。

また、シュルレアリストがしばしばなにかしら既存の語りの体系を借り入れることも、自動記述が包括する種々の対照関係を保証する実験的な次元によって説明されるだろう。この対照効果を推進するという構図は、ローラン・ジェニーの分析によっても強調されている。そこでは、常に一定の語りの作法が用いられ、定式的な続きを予測させながらも、シュルレアリストの作品がその予測から逸れていく様が注目される。特定の枠組みによって正当化される要素は、そこから導かれる語りの形式を期待させるが、読者はそのあとで物語に挟み込まれた、思いもよらない言葉の組み合わせを見出すのである。したがってシュルレアリスト的な物語とは、語りに関わる舞台装置と、様々な面で現れる言説の奔放さとの錯綜により実現されるものとなる。大きな面では物語としての決まりごとを裏切り、文中に現れる言葉の連なりもまた、規範に従うことがない。それでいながら、この二つの逸脱には制限があり、どちらも物語としての外観を完全に覆すことはない。そして、「シュルレアリストの物語は既存の語りの形式をめぐるゲームとしてしか存在せず、どのような場合にも自律的なシュルレアリストの語りの規範というものを定義することはできない⁹⁷」という二つの主要な点が見られることになる。この構図に従うかのように、自由な言葉の連結も、まったく判読不能な語の集積となることはないのである。

このようにして作られる表現は、不条理と形容できるようにも思われる。奇異な情景を生み出すための一部の技法は、アデュナタあるいはインポッシビリアと呼ばれる、起こりえない誇張の系統にも含まれよう。また、言葉の組み合わせがときに恣意的なものであっても、文章の全体は理解可能なものとなっていることが多い。そのため異

⁹⁶ Tzvetan Todorov, « Les anomalies sémantiques », *Langages*, n° 1, 1966.

⁹⁷ Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 516.

常、逆説、違反といった概念が批評家たちによって用いられることになる。意味的な変則は、思い描くことが困難な性質によることもあれば、現実には起こりえない、あるいは論理的に誤っている説明から生じるものでもある。そもそもこれらの単語が互いに入り組んだ関係を構築しているため、論が複雑化することを恐れてトドロフは「変則 (anomalie)」という言葉を用いたのだろう。ある表現や言葉の組み合わせは、制約を踏まえないなど、なにかしらの要請に応えない限りで変則と呼ばれている。以上を踏まえたうえで、とりわけ多義的な意味を持つ「不条理」という単語は避け、以下で行う実際の分析の部分では「不可能な」、あるいは「非論理的な」といった表現を主に用いていく。

シュルレアリストにとっての無意識は、時代の社会的慣例からは予期されない芸術の可能性が眠る場所である。無意識に導かれた新しい詩的創作を目指す彼らが見せる態度は、きわめて真摯なものである。無意識が特権的な地位を保つ理由の一つは、論証的な思考によっては把握しえない美を提示することにあつた。『シュルレアリスム宣言』において合理主義に言及する際の、「文明の名のもとに、進歩を口実に、その是非はともかく迷信や空想と決めつけられうるあらゆるものを精神から追放し、慣習にそぐわない真理探究のあらゆる方法を締め出すに至ったのである⁹⁸」という断定的な口調は、その確証となるだろう。そしてこの理由により、シュルレアリスムに賛同する作家は、知識人の世界を追いやられた事物に執心するのであった。

ただし、そのような「絶対的な反順応主義 (non-conformisme absolu)⁹⁹」は、とりわけ上述した自動記述の特性に関して、彼らの文章が完全に自治的なものではないことを明らかにもしている。侵犯とは現行の法規に照らして判断されるものであり、この点でシュルレアリストの文章は外界からの影響を受ける。そしてまた、いかに反順応主義が徹底的なものであっても、その文章は統語論的規則の順守と語りの枠組みの利用を特徴とする実験的次元を含む以上、言語の規範を切り捨てることはない。このような性質を考えると、シュルレアリストの書法と中世ナンセンス詩の創作理論には、見かけに反して重なり合う部分が存在することがまず理解される。

新たな芸術の秩序に達しようと渴望したシュルレアリストの書法が内包する多元的な構造が一方にあり、他方、遊戯的な側面を持ちながらも高度に洗練された中世ナンセンス詩の技法が自動記述から遠ざかる。その根本的な差異を尊重しながらも、文章として現れる両者の類似点を眺め、この類似の根拠を探っていく。理論的には交わる

⁹⁸ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 316.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 346.

ことがなくとも、自動記述やシュルレアリストのゲームにおいてその美学にかなう表現を生み出すべく駆使される手法は、中世の詩人が定めた規則との類縁性を示していることが理解されるだろう。言葉遊びであれ詩的創作であれ、問題の手法においては、言語の持つ伝達手段としての役割を歪め、想定外の情景を描き出すことが目的とされる。またそのような光景は、彼らが用いる語彙によっても強調されることとなる。加えて、ブルトンとその仲間たちによってたびたび試みられた言語ゲームをはじめ、複数人による創作は、夢想詩と関連づけ比較することが可能となるだろう。かつてシュルレアリスム詩と呼ばれたファトラジーは、そののちに自動記述とは相いれないものと明らかにされた。それだけにこれをファトラジーのナンセンスと、ついで創作の分担こそがナンセンスを生む主要因である夢想詩と比較することは興味深いものとなる。中世の作家が争点としたものを知りえなくとも、そして多様な形を取るシュルレアリストの創作がナンセンスではなくとも、以下の分析により、バタイユをはじめとして、双方の作品を手にとった読者が予感した近似性の理由が明らかなものとなる。

(2) 言葉の自由な連結、偏重されるイメージ

シュルレアリストの文章と中世ナンセンス詩を比べることを目的とした研究は、ほぼ皆無である。それはおそらく、前衛作家の試みのあとで、シュルレアリストの文章とファトラジーを比べることは問題外だという常識に批評家が捕らわれていたためであろう。しかし例えばセルジュ・フォシュローは、「一頭の熊が乳房を食していた」という詩句から始まる「バンジャマン・ペレの回想」における意味の恣意性とファトラジーの間に、ある類縁性を予感している¹⁰⁰。他方、パトリス・ユルもまた、この「バンジャマン・ペレの回想」に関するジャン=クリストフ・バイイによる分析を引用したうえで、ペレの詩作品をファトラジーとの関連において想起する¹⁰¹。ファトラジーが持つ特性を正確に記した研究が広まったのちにもシュルレアリストの書法との類似が一部で示唆されるとすれば、それはもはや単なる直観によるものではない。

自動記述により生じる奇異な情景、そしてそれを特徴づける要素を分析するにあたっては、ブルトンとその周囲の作家にとって一種の規範となった原体験を踏まえておくことが望ましい。自動記述に着想を与えた原初的なメッセージは、「窓により二つに切断された男がいる¹⁰²」というような文章であったとされ、ブルトンは半覚醒の状態

¹⁰⁰ Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes* (1976), Denoël, 2001, p. 444.

¹⁰¹ Patrice Uhl, « Fatrassiers et surréaliste : le quiproquo sur les “fatrasies” », *op. cit.*, pp. 954-956.

¹⁰² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 325.

でこれを耳にしたと証言している。『霊媒の登場』において言及されるのもまたこの類の文章と思われるが、そこでブルトンは、「見事なまでにイメージに富み、完璧に正しい構文を持つこれらの文章は、第一級の詩的要素として現れたのだった¹⁰³」と語っている。このような語の連なりが喚起する詩的感情に心を捉えられたシュルレアリストは、この無意識的なメッセージを再現するべく努めるのである。

上記の分析で見たように、統語論的規則をはじめとする本質的な特徴は、シュルレアリストの創作過程が内包する実験的な、あるいは遊びに関わる構成要素を強調するものでもある。そして内容面で現れる不整合の印象は、文法的な規則性によりいっそう強化される。こうすることで、シュルレアリストは新たな体系を編み出すことよりも、自由な詩的連想にその想像力を注いでいるのだと言えることができる。そしてここに、ファトラジーとシュルレアリストの書法を結びつける第一の要素が現れる。そこではとくに、文章内部で主語と述語が結ぶ関係をとおして、あるいは句の内部で前置詞を用いて、また並列によって行われる実詞の結合をとおして生じる自由な連関が主題となる。二つの書法は、既存の枠組みを利用しながら、句の間の論理を壊す仕方で言葉を並置し、言語が持つ伝達的役割を歪めるのであった。そして読者が感じる類似の印象の二つ目の理由は、その語の連結が明かす一定の傾向にある。ファトラジーにおいて典型的な表現が認められたように、シュルレアリストたちもいくつかの頻出する類型への偏重を垣間見せており、そのなかの一部がファトラジー的な光景を描き出す結果になると考えられる。

原初的なメッセージは、切断された人間の姿を喚起する。この切断や身体欠損も、それぞれの作家の嗜好は別として、概してシュルレアリストの作品中で恣意性を生み出す装置としてたびたび取り沙汰される。そしてこの切断行為をはじめとして、作者によらずシュルレアリストの文章は、しばしば互いに似通った表現を用いている。この事実により、文法的に正しく意味的には不合理とされる彼らの文章の例をいくつかの作品から選ぶこと、そしてこの不合理を発生させるための共通した類型を抜き出す試みにも、妥当性が認められるだろう。自由な言葉の連結のなかにも不可能性の度合いというものがあることを認める必要があるとしても、それらの予測不可能な表現の錯綜こそが、シュルレアリストの作品において幻想的な世界像を見せる要因だと思われる。したがってこれ以下では、まず語を組み合わせる手法を、そして種々の表現の類型を指摘し、ファトラジーとの類似を感じさせる部分を特定することが目的と

¹⁰³ A. Breton, « Entrée des médiums » (1922), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 274.

なる。表現の偏重や連結の手法については、まず『溶ける魚 (PS)』、また他者と同時に創作することで生まれた『磁場 (CM)』、そして「着想が、絶えることなく鏡から現れ出るためには、個性の反射を抹消しなければならない¹⁰⁴」とエリュアールが言ったように、作者たちが詩を共有物とする点で自動記述の変異体と見なし得る『作業中徐行 (RT)』などのなかから例を選んでいく¹⁰⁵。そのあとでは、創作の分担という問題を個別に扱うために、シュルレアリストのゲーム、なかでも「甘美な死体」に代表される形式の言語遊戯が検討されることとなる。

またここで、シュルレアリストの文章をひとまとめにして、そこに共通する類型を探すための理論的な基盤について考えておきたい。個人の自動記述の作品と複数人によって作られた作品を比べることで、例えばとくに身体欠損を偏重するのがスーポーであり、あるいはブルトンが他の誰よりも頻繁に動物に関する語彙を用いるなどといった傾向が見えてくる。これが意味するのは、それぞれの作家が個々の性向を備えており、自動記述においてもこれが語彙の、あるいはときに文体の面でも明らかとなることである。しかしそれを認めたうえでも、まさにシュルレアリストがそう主張したように、共通する根底の部分ははっきりと表れてくる。この点において、それぞれ異なる著者によって表された文章を、同一の原則によって規定される作品として語ることが可能となるのであった。ブルトンとスーポーの双方によって喚起される「空を舞う魚 (poisson volant)」などがその顕著な例となる。事実として、「二つに切断された男」の文章に端を発する自動記述が生み出す文章は、著者の違いによらず複数の表現を共有している。それが集団的無意識であれゲームの規則によるものであれ、単なる偶然とするにはあまりに明らかな類似が認められるのである。そしてこれに関して、『磁場』についてアラゴンが行った指摘は要点をつかんだものとなっている。まず「アンドレとフィリップの声を見分けられないことなどありえなかった」ことを認めるアラゴンは、以下のように続ける。

違いがありながらも、ある一つのまとまりが確立したのである。『磁場』は二つの頭を持つ一人の著者の作品となり、その二重の視線だけが、まだ誰も行ったことのない道へ進むことをフィリップ・スーポーとアンドレ・ブルトンに許したの

¹⁰⁴ A. Breton, René Char et P. Eluard, *Ralentir travaux* (1930), in A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 758.

¹⁰⁵ これ以降、『磁場』、『溶ける魚』、『作業中徐行』の文章はブルトン全集 A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.* から引用し、著者の割り当てについても当該全集の解釈に従う。例として、『磁場』のスーポーによる文章であれば「(CM, Soupault, p. n)」、『作業中徐行』でエリュアールが書いたものは「(RT, Eluard, p. n)」と示し、『溶ける魚』の第1節からの引用であれば、「(PS 1, p. n)」と表記する。

であり、その暗闇のなか、彼らは声高らかに語った¹⁰⁶。

そして著者が書いたものを突き合わせてはいなかったのが事実だとして、非論理性を生み出すための表現上の手法をめぐっては、ある種の規則性が推測される。簡潔に、そして概括的にシュルレアリスム運動を解説した際、ジョルジュ・セバグはこのことを明示している。

繊細な相互侵入により、二人で行われる自動記述は、それぞれの主体性を少しだけ消しながら、そして大いに曖昧にしながら、やり取りの通常の流れを逸らし、様々な障壁を打ち破り、前代未聞の言い回しを生み出し、奇異なイメージをもたらし、特異なメッセージを届ける¹⁰⁷。

したがってシュルレアリストの文章とは、各人の嗜好の混ぜ合わせによって生じるものであり、シュルレアリスムというものを規定しうる相対的な観念を、実践によって提示することになる。そしてこの過程で生じた情景は、ファトラジー的と言っても違和感のない要素を含んでいるのである。

（２－１）解釈不可能な語の連結、句の間の非論理性

まず、『溶ける魚』のある一節は、物語に挿入される頻出の主題や典型的な技法を明らかにするための分析に望ましいものとなっている。第 29 節の末尾に置かれた文章は、自動記述において頻繁に用いられるいくつかの表現を含む。

この幸福な者の亡骸は数日後、その一帯を探索していた、男と女から成る磁石によって発見された。並外れて輝く頭を除いては、無傷だった。この頭は枕に乗せられていたが、それは空の青色をした無数の小さな蝶からなっていて、持ち上げると消え去った。身体の近くには、アイリス色の旗が突き立てられ、この擦り減った旗の縁飾りは、巨大な睫毛のように瞬いていた（PS 29, p. 389）

まずそこで用いられる主題を眺めたとき、この一節は、おとぎ話を思わせる幻想的な

¹⁰⁶ L. Aragon, « L'homme coupé en deux », *art. cit.*, p. 5.

¹⁰⁷ Georges Sebbag, *Le Surréalisme, "il y a un homme coupé en deux par la fenêtre", 1918-1968*, Nathan, coll. « 128 », 1994, pp. 40-41.

光景を提示していると言えるだろう。また、「二つに切断された男」の場合と同じように、不吉な形象が一つの構成要素であることは疑いようがない。男の遺体が俎上に載せられるが、その頭はさらに毀損されているようである。そしてこの頭は、「無数の小さな蝶からなる」枕に乗せられていた。

この例をはじめとして、シュルレアリストの文章を見れば、種族がなんであれ、生き物が重要な役割を持っていることが理解される。さらに彼らの世界観においてその生き物は、しばしば異なる要素と掛け合わされ、混成的な映像を生み出すために用いられる。動物などの徴用についてはのちほど分析を加えるが、この短い抜粋だけでも、「男と女から成る磁石」、「巨大な睫毛のように」のように、具体的な物を扱いながら有機物の身体に関わる形象を想起することは、シュルレアリストの典型的な技法の一つに数えられるものだと示唆される。またそのような構図は、「毛で覆われた石が／信心家となった (FA III.1)」や「窓が／その頭を外に出した (FAIV.10)」など、ファトラジーで用いられる表現を思い起こさせもする。

叙述という面を考えれば、上記の文章もとくに矛盾を示しているわけではない。死者の頭と枕にまつわる記述は非現実的なものであるが、論理的な説明を与えることは可能である。より正確に言えば、それらがある常識に従えばとても信じられないものだとしても、その光景を視覚化して思い描くことは、とくに難しいものではない。状況は、同じ第 29 節にある他の部分を読んだときに複雑化する。なかでも「ガスの豎琴 (lyre à gaz)」にまつわる描写は、非論理的な次元を含むという意味で、まさしく不可能なものとなる。ガスの豎琴の「アシンメトリックな羽 (ailes asymétriques) (PS 29, p. 388)」というだけなら、照明機器の部品を指す比喻だと解釈することはできるだろう。しかしその直後、この羽の一つが従来命のある構造体に与えられる「萎縮した (atrophie)」という形容詞を伴い、さらには変貌を遂げてゆくに従って、これらの羽は肉体的欠落の徴候を示していく。

ついで、リファテールも指摘したように、二つの羽はそれぞれ花と指に例えられている。あるいは、狩人が「鳥の左側の羽に導かれる」様が語られるに至って、このガスの豎琴は鳥と同一視される。ただしこのこと自体は、シュルレアリストの世界を絶えず飛び回る「コトドリ (oiseau-lyre)」との連想を考えればなにも不自然なものではない。そしてこの記述の内部でも、同様に典型的な技法が認められることとなる。ここでは、花と指がそれぞれ自律的な部分として描かれ、鳥の羽とされる花と指が、有機体のようにそれぞれ活動を始めるのである。指という部分である以上、残る全体の存在を想像させるのだが、ここで文章の主語となるのは、指のさらに一部でしかない

爪であり、「爪は、あまりに鋭いために、どんな目も完全には絶えることのできない光からなっていた。その背後には、愛らしいアッキガイの貝殻のような螺旋を描く血の跡を残していた (PS 29, p. 388)」と語られる。ここから明らかになるのは、複数の構造を混ぜ合わせるシュルレアリスト的な連結により、力関係または大きさの関係がとりわけ乱されるということである。このように、短い抜粋のなかでも、この器具は様々な次元を超えて姿を変える。そしてさらにこのような変貌が記述されるなかで、もう一つの根本的な特徴が現れ、不規則な言表を生み出していく。生物に特有の形容詞句や動詞と組み合わされる無機物は、擬人化と捉えるほどには鮮烈なものではなく、ただ夢想のような情景のみを生じさせる。まして問題の部位は物語のこの部分で主役として振る舞うのだから、これを単なる比喩と見なすことも難しい。

なお、上記の狩人を導く指が左側の羽、つまり萎縮した部位に対応していることを指摘するのは無益ではない。つまり欠損は常に左側に割り当てられていて、これは爪が残す血の痕跡など、損傷を思わせる象徴についてもまた同様である。このことは、シュルレアリストの自動記述においても、作者の抱く固定観念がその表現をとおしてなんらかの形で現れることを示唆している。

この第 29 節には、とりわけ形容詞句に関して、非論理的な表現が散見される。「並外れて輝く」死者の頭、「空の地下器官 (le rhizome du ciel)」などが一例として挙げられよう。『磁場』の「赦しを宣告された大罪 (les grands péchés mortels condamnés au pardon) (CM, Breton, p. 64)」などのように、シュルレアリストの文章に散りばめられる矛盾した言表は、それだけでファトラジーを連想させる要素ともなっているだろう。とはいえこの中世ナンセンス詩について、矛盾する表現の利用はより本質的なものであった。事実ファトラジーには、「身の清らかな娼婦 (FA III.6)」をはじめ、この類の表現が豊富に見つけられる。あるいは、「二人の醜い麗人と／二人の穢れた聖人と／二人の愚かな賢者が (FA IV.1)」などの撞着語法をただ連ねた詩節も存在する。このようにシュルレアリストの書法においては、複数の手法の一つとして、矛盾する組み合わせが紛れているのである。

それらの手法のなかでも根本的で顕著だと思われるのが、述語関係において現れる混乱、すなわち主語と残る要素との不整合にある。例えば「指は自らの周りを旋回し、それは猛烈なまでに魅惑的な薔薇色の星である (PS 29, p. 388)」という一節は、上記の指を星へと変じるが、それに留まらず、直後でこの星は声を発するものとして描かれる。「星が低い声で話し始めるとき、喉は強く閉まる。それはどんどん知覚可能なものとなり、やがては叫び出す」。このように、必要な器官を持たない物が特定の行為を

するという構図は、この同じ第 29 節においてもそれ以外でも、ごく頻繁に認められる。ついで、「そのとき星が、指が、藻類の透明な網によってその男を電柱につなぐのが適切だと判断した」と言われるとおり、指であるところの星は、それらがまるで感情を持ち思考する能力を備えているかのように、独立して行動する。そしてこの例からも明らかなように、多くの場合、動物や無機物が主語となり、これが人に固有とされる振舞いを見せるのであった。この点をめぐっては、ローラン・ジェニーによる『溶ける魚』第 27 節の分析を参照することも有益なものとなるだろう。

その第 27 節は他にも増して物語形式を思わせる外観を保っており、その外観が以降の展開を予期させる。この構造に様々な形の逸脱が挟み込まれることにより、シュルレアリスト的な物語が読者に驚きを与えるのであった。そして先に述べた、不可能な表現を生み出す主語と述語の組み合わせにつき格好の例となる文章が、この第 27 節に認められる。さらにファトラジーの例を引いておこなうなら、「目を回したさいころが／サン＝ドニを抱えていた (FB 6)」や「猫が強く泣き出したために／海が燃える (FAI.8)」などの表現が問題となっている。

ローラン・ジェニーが解説したように、「岩の上で歌う巨大なムール貝しながら、シルクハットが堤防の上で揺れる (PS 27, p. 386)」という文章は、対称的な構造を示している。まず比較される側では、無生物の主語が生命や意志を思わせる動詞と組み合わせられ、比較する側では動物が主語となり、人の行為と連結されている。まったく根拠を欠くと思われるこの比喻をある意味で正当化するのが、この対称構造だと考えることもできよう。これに類似する手法は結末近くで再び現れ、文中で言及された諸々の主題を回収したうえで攪拌する。これは同時に、「意味的な入れ子構造 (emboîtement sémantique)¹⁰⁸」とも呼ばれる、シュルレアリスト的世界の混沌とした側面を強調することにも貢献する。この構造は、「司祭がムール貝のなかで歌い、ムール貝が岩のなかで歌い、岩が海のなかで歌い、海が海のなかで歌う」という文章において明らかである。こうして、事物と生命の尺度が狂う幻想的な世界像というものは、シュルレアリストが用いる手法の、少なくとも一部が共通して有する特徴を構成している。

これらの書法が生み出す、ときに矛盾した情景、またときにはありそうもない情景とファトラジーとの類似は否定しがたい。たしかにシュルレアリストの文章においては、意味場という概念を適用しうるような一貫性が強く認められる。また当然のことながら、隠喩の体系はファトラジーと比べ、きわめて発展したものとなっている。そ

¹⁰⁸ Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *art. cit.*, p. 510.

してこの二つの要素に関連して、ひと繋ぎの比喩が展開される様を分析したリファテールが「一つの体系から他のものへの脱線 (déraillement d'un système à l'autre) ¹⁰⁹」を指摘したとおり、並行する比喩の体系や意味場を交錯させる複合性にこそ、その特徴があると言える。これは、自動記述においては中心的とも言える性質であり、ファトラジーに当てはまることはない。シュルレアリストが与える不可能性の印象は、非論理的な内容と複合的な形式の対照によって得られるものでもあった。ただし、中世ナンセンス詩においても意味場の概念を語る余地があることは指摘しておくべきだろう。一部の詩句についてのみ当てはまることではあるが、例えば「アマガエルの歌が／海の底で／クジラの血を抜く／セイレーンが／サン＝トメールの上方で／セーヌを運び去っていた (FB 1)」というボマノワールによるファトラジーの第1節は、水をめぐる主題に貫かれていることが明らかである。

続けて『溶ける魚』の第16節は、「雨のみが神的である (PS 16, p. 369)」という一節から始まる。核となる物語は、この主題に発して、雫や河を連想しながら展開されていく。しかし程なくこの物語もまた脈絡のない光景へと転じ、宇宙論的な観念が提示される。「私の目は、この手のうちに好んで受ける雨の雫ほどには表現豊かなものではない。盲者を殺し合いへと導く黄金を運んでくる澄んだ河のように、私の思考のうちには星々を押し流す雨が降る (PS 16, p. 370)」。この文章を言葉どおりに捉えれば、絶対的ナンセンスという分類に近いものとなるだろう。論理的に不可能な分類のなかでも、非論理性は最大限にまで推し進められていると思われる。ただしこの非論理性も、ゆえなくして得られるものではない。シュルレアリストに特有の単語や主題などとともに、ある内部的規則がここで作用していることは明白である。そして上記のように、まず同一の主題群に属すると思われる単語の連想があり、他方で作家自らの世界観で重用される一連の言葉を用いながら、シュルレアリストはその内容自体が非論理的な文章を挿入することで、それぞれの要素が読者に期待させる一貫性を打ち砕くのであった。この、同一性を予期させる構造と内容との対照関係も、シュルレアリストの文章がファトラジー的な様相を帯びる一因となっている。

また、そこで頻出する主題について考えたときにも、中世ナンセンス詩との共通点を認めることができる。ブルトンをはじめとするシュルレアリスト作家が動植物にまつわる語彙を慈しむ事実、ときおり指摘されている。ただし自然界に属する事物、とりわけ動物への言及が文学一般において別段珍しいものでもなく、またシュルレア

¹⁰⁹ Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La Production du texte*, op. cit., p. 228.

リストによる言及の数も、研究者による一覧を見れば、通常の枠を超え出るほどではないことが分かる¹¹⁰。ここから明らかなことは、独創性の理由は動物の存在ではなく、それらが見せる行動、そしてその行動の様態を含め、動物に付与されている役割だということである。こうして、とくに主語と動詞の自由な結びつけに関して、動物はシュルレアリスト的世界像において特別な地位を占めることになる。それを、シュルレアリスムに固有の美学の表明と捉えることもできるだろう。ある研究者がその考えを推し進め、「視線の絶対的外部性や『生活圏』拡大の意志によるあらゆる固定とは逆に、動物というモデルは、統制されない思考が、なかでも夢と無意識的なメッセージが顕然させ、またその発生源であるような心理的、精神的な大循環を命じ、伝えるものである¹¹¹」との言葉で語ったように、いわば反人間主義的な思想を見出しているようである。このような見方が極端なものだとしても、シュルレアリスト作家は個人性の保証となる自我をなによりも問いただすのだから、彼らによる語彙の選択にも、ある狙いを認めることが適当だと思われる。この意味において、シュルレアリストが見せる態度は、本章の初めに行ったファトラジーの分析によって明らかとなった語彙的偏重を思い出させるものとなっている。ファトラジーの作者の意図を探ることが不可能であることを忘れてはならないが、シュルレアリストたちが好んで日常的な、あるいは卑俗な要素を駆使するとき、中世の作家に比較されるような外観を呈する結果となることが分かる。

したがって、語彙と主題の選択をめぐっても、また異なる類似点が両者の間に認められるのである。まず身体欠損や減衰に関わる表現は、シュルレアリストの美学の一部を体現してもいる。怪奇な、あるいは加虐的な光景も、彼らが実現を目指す「精神の全面的な解放」に資する一要素を構成するということになるだろう。ブルトンはときに、シュルレアリスト的視像というものの範囲を極限まで広げることに興じているように思われる。

シュルレアリスト的イメージの数えきれない類型は、私ですら今日ではもはや試みようとも思わない分類を必要とする。それらに特有の近接性によって分類することは、私をはるか遠くへ押し流すだろう。私はただ、その共通の利点を考慮したい。私にとって最も強力なイメージというものが、その恣意性の度合いを最大限に高めたものであることを隠しはしない。つまり、実用的な言語に翻訳するの

¹¹⁰ Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 310.

に最も時間を掛けなくてはならないもの、一見矛盾するものを膨大な数含んでいとか、用いられる単語の一つが奇妙にも隠されているとか、センセーショナルに予告しながらも弱々しく消え去りそうなイメージだとか […]、他愛無い形式的な証明を自分自身から引き出すイメージだったり、幻覚的なものだったり、きわめて自然な仕方で抽象に具体の仮面をあてがうものとか、反対になにか基礎的な身体の性質を否定することを意味するとか、哄笑を巻き起こすといった類のイメージである¹¹²。

このきわめて雑多な要素を包括する類別が、読者を欺くような、意図的に過剰な性質を帯びたものとしても、少なくとも偏重される一部の類型が備える特性がここに示唆されている。見かけ上の矛盾や具体と抽象の結びつけ、さらには物理法則の否定などがこれに該当するだろう。そしてシュルレアリストが「私たちの意識的な思考とは無縁な文章 (*une phrase étrangère à notre pensée consciente*)」¹¹³を生み出そうと努める際にも、そこで現れるイメージは、体系的な類別を一部に許すのであった。『溶ける魚』という題名からして、矛盾する語の組み合わせや動物界への傾倒、他者と混じり合う存在の不確かな性質などを垣間見せている。これが示唆するように、彼らの用いる手法の一つの様相とされるそのような類型は、ファトラジーの詩句との近接性をたしかに示していると言えるだろう。

(2-2) 頻出する主題の類型、ファトラジーとの近接性

暴力、動物やキメラの混合物に関わる類型を多用するシュルレアリストの文章は、矛盾する光景を、あるいは非現実的な光景をしばしば提示する。そしてこの光景を生み出すために同じく多用されるのが、主語と述語間の、または名詞句と形容詞句、副詞句間の、意味的に衝突する組み合わせであった。したがって、シュルレアリストとファトラジーの作者が同じ原則に従うことがありえなくとも、上記のような構造がこの二つの書法を近づける要因の一つとなることが分かる。シュルレアリストの文章それ自体は不条理でもナンセンスでもなく、複合的で野心的な詩法によって得られるものである。その一方で、例えばトドロフが「意味的な変則」を語るときに対象とするのは主に詩作品であり、これを例示する際には、その大部分でシュルレアリストの手になる文章が用いられている。このような事実も、シュルレアリストの書法がナンセ

¹¹² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., pp. 338-339.

¹¹³ *Ibid.*, p. 332.

ンスの系譜に加えられるような光景を生み出す類型を含むことを示しているだろう。トドロフが挙げる分類は、大きく三つに区別される。具体的な事物と生物に関する動詞の間で生じる、通常の規則の逸脱などに代表される「連結の変則 (anomalies combinatoires)」、言説の内部で不整合を生み出す「論理の変則 (anomalies logiques)」、そして想定しがたい性質を有する言表とともに現れる「参照の変則 (anomalies référentielles)」がその三つである。ただしそれらは、相互の重複を許すものである。むしろ、社会的規範に照らして想定しがたい言葉の組み合わせというものは、やがて規則違反として禁じられることになる以上、その境界は曖昧なものであってしかるべきとなる。したがって、これらの三つの分類を本論の分析で用いることはしないが、このような論考が存在し、そこでシュルレアリストの例が多く用いられるという事実は、上記それぞれの変則を提示する彼らの創作が、どれほど不可能な、あるいは非論理的な光景に富んでいるかを教える。

また、ここまでに『溶ける魚』を取り上げ語った内容は、複数人が同時に創作することで得られた『磁場』や『作業中徐行』にもそのままあてはまる。したがってここでは、これらの作品を例に取り、シュルレアリストが見せる自由な言葉の連結という手法のなかでも重要視されている主題を挙げておきたい。これは、より正確に彼らの文章のなかで、どのような部分がファトラジーとの類似性を示すのかを理解するために役立つ。指摘しておくべきなのは、主要な二つの不可能性、つまり「無数の小さな蝶からなる」枕のように論理的には可能だが想定できないもの、そして論理的に問題がある「星が泣き出した」などの表現のどちらにおいても、造語はきわめて少数であり、既存の語の連結にこそ創意が凝らされていることである。これらの特徴を念頭に置いたうえで、恣意性を生み出す装置としてのシュルレアリスト的イメージを分類することができるだろう。まず、身体を切断された生物や死にまつわる表現の想起は、奇異な情景をたやすく生み出すものとして、「二つに切断された男」以来、ブルトンのみならず、他の作家たちによっても重宝されている。

こうして暴力性を思わせる表現が彼らの文章に散りばめられ、「そこで取りつけられる別れの約束は、最後にもう一度、その心臓が矢で射ぬかれた動物を追いかける (CM, Breton, p. 56)」、「ここから 2 歩、あるいは 2 キロ先では、死産の盲者を 20 フランで手術する (CM, Soupault, p. 80)」または「君の頬を喰らう美しい白い獣／君の眼をえぐる待ち焦がれた石 (RT, Eluard, p. 773)」など、枚挙に暇はない。より厳密に身体欠損に関わる表現についても同様であり、「女帝ジュリーのものであり、カラスの傘を差した、大通りの美しい片足の女に喜びを与えるカメオの頭を、私は階段で叩き割った

(PS 5, p. 356)」、「多くの場合それは、頭がなく手もない二つのきわめて優美なマネキンである (CM, Breton, p. 92)」そして「八つ裂きにされたスズメバチは口がきけず、それは悲しげなオオツチグモである (CM, Soupault, p. 103)」などが認められる。このように多数見つけられる事例はまた、今一度シュルレアリストの世界における動物の偏在を確認させもする。

上で引かれた残虐な情景の多くは、逆説も非現実的な光景も含んではいない。一方、動物が問題とされるときには、「アラスカでは永遠の犬が、耳を風になびかせ、そりを引いて飛ぶ (PS 26, p. 383)」、「あなたの腕は見目良い獣とヤマイタチの、吠え立てる洞穴となる (PS 23, p. 379)」など、その描写が論理的に問題のあるものとなる傾向が認められる。実際に動物たちは変身を免れず、決まって混成的な姿を見せる。「彼の傍らで、その剣は青いトンボである (PS 21, p. 376)」、「銃床が小さな鳥でできたりボルバーを、緋色の滝が運んで行く (PS 31, p. 391)」や「女の顔をした象と、空を飛ぶライオンが必要である (CM, Soupault ?, p. 67)」をはじめとして、その例を見つけることはたやすい。また、ここまで挙げてきた例を見れば、鳥類の占める割合の多さに気付かされる。そして、それ以外の登場人物もまたときおり、鳥類に固有の部位や機能を備えて現れる。「だが、もう一人の女の魂は、優しく風を送る純白の羽で覆われている (PS 4, p. 355)」、「その歩調から、空を舞う魚が現れ、軽率な美女に道を示す (PS 7, p. 359)」そして「厩舎で足踏みをする羽の生えた馬は、最も無謀な方向へと飛び出して行かんとするようだ (PS 21, p. 376)」や「星々に焦がれる空を舞う魚 (CM, Soupault, p. 98)」といった表現を見れば、この傾向は歴然としている。

また、必ずしも主題や語彙の選択に関わるものではないが、ここでは上記の側面に隣接する領域についても考えたい。とりわけシュルレアリストが用いる誇張の手法は、彼らの文章の不整合さをいっそう強める補助装置となっている。例えば、自動記述においては、大きさや多さを強調する単語と表現が豊富に導入される。「多形の鳥と羽の生えた種でできた、私たちが向かうこの屋根のない家 (PS 14, p. 367)」、「凍りつき、巨大なヒトデに覆われ、よろめきながら、摩天楼が私たちの方へ近づいてくる (PS 26, p. 384)」や「空の青色をした無数の小さな蝶からなっていて、持ち上げると消え去った枕 (PS 29, p. 389)」におけるこれらの表現は、容易に事物の尺度を狂わせる。

この手法の帰結として、物語の規模は、世界や宇宙を巻き込むものとなる。そしてここにおいて描写は、「参照の変則」に最も近づいていく。「白い鷺が羽を残していくが、それぞれの羽のなかには森がある (PS 31, p. 391)」、「ある日、二つの大きな羽が空を曇らせるのを見るだろう (CM, Breton, p. 56)」または「私たちの肉にくい込んだ

窓は、心臓に開かれている。私たちはそこに、芍薬のように芳しい、金褐色のトンボが昼になり身体を休めに訪れる広大な湖を見る (CM, Soupault, p. 57)」などの例においては、ミクロコスモスとマクロコスモスの境界は完全に無化されていると言えるだろう。このように非現実的な類の表現において読者が受ける奇妙な印象は、人と世界との尺度を混ぜ合わせる誇張によって強化される。もちろん、ここで挙げた例はシュルレアリストが偏重する種々の要素を掛け合わせたものでもあるため、このように一つずつ様相を取り上げることで完全な分類ができるものではない。しかし少なくとも、以上の抜粋は、シュルレアリストと中世詩の作者の間に確かに存在する語彙選択の共通傾向を明らかにするものである。例えばファトラジーの「丸い木が／ソワソンの上方で／海を運んでいく／小さな猛禽が／その羽をもって／海に風を送る (FA III.9)」という詩句において、小さなものが巨大なものを運ぶ自然界の尺度の乱れ、その世界を飛び回る鳥類などは、両者の近接性を読者に感じさせる一因となる。

また一方、土地に関する記述はしばしば幻想的な、あるいは神話的なものとなる。「血で染み付いた砂利浜で、天体の優しいささやきが聞こえる (CM, Soupault, p. 62)」、「夜は星々で溢れ、この人々の歌は、海が月を探しに行くように、空へと上る (CM, Soupault, p. 83)」、「私はその腕を自らの手に取った。その手を唇まで持ち上げると、それは透明で、この上なく試練にさらされた神的な存在が暮らしにやってくる広大な庭が、その先に見えることを知った (PS 26, pp. 382-383)」など、海や空の対照物としての場所もまた同様に幻想の舞台となる。「ニューヨークの入り口では、もはや世界を照らす自由ではなく、愛があった、それはまた別のものである。アラスカでは永遠の犬が、耳を風になびかせ、そりを引いて飛ぶ。インドは水星の震動に揺れ動く (PS 26, p. 383)」というように、これは固有の土地の名と結びつけられることもままある。

ここで検討した以外にも非論理的な文章を生み出すための手法があり、先に挙げた無生物主語と人の行為を表す動詞の連結などを検討する必要もあるため、これらの分類は不完全なものに留まる。さらには、「私たちは窓から家を投げ合った (RT, Eluard, p. 771)」など、文字どおり不可能な領域も忘れてはならないだろう。したがってここで挙げられる例が部分的なものでしかないことを認めながらも、それがたしかにシュルレアリストの文章中で共通して頻出する類型を示すものであることは主張できる。そして、ここに引いた文章により描き出される光景、血を流し切断される姿、動植物あるいは混成生物の行為、宇宙規模の神話的記述などは、本章の冒頭で示したファトラジーの類型と、注目すべき類似を示している。

ここで、『溶ける魚』第26節がそれら類型のいくつかを同時に含むという事実は示

唆的なものとなるだろう。全集の注釈によれば、約 20 枚の草稿をもとにして現在の形へと至ったこの作品は、多かれ少なかれ「自動記述の文章の、制御された改修 (*reprise surveillée d'un texte automatique*)」¹¹⁴のようなものとして見なされるためである。その注釈においては、「ブルトンは、話者の冒険の『物語』を減速させるような多量の付随的要素を排除することにより、文章を削ぎ落すことを常に心がけている¹¹⁵」と解説されていた。とはいえ実際のところ、シュルレアリストの文章において物語の外観のもとにあるのは多くの場合、始まりも終わりもない非論理的な光景の連続である。そうであれば、物語の減速を妨げるということは、非論理的な、意味の解釈不可能性を推し進める結果になるだろう。そしてこの意味において第 26 節が、そのような非論理性による効果を生み出すための語りの手法を凝縮したものとして現れることになるのであった。

(2-3) 前置詞あるいは連辞による単語の連結

このように彼らが用いる表現を列挙してみると、もう一つの明らかな傾向が見えてくる。用いられる動詞の大半は、それ自体ではとりたてて奇妙な点がない、単純な基本動詞である。これにより、非論理的な結合や生物の変形において、統語論的關係の果たす役割がいつそう大きいものとなる。造語がほとんど見られないことも、この傾向に関わる側面と言えるだろう。混合的な概念あるいは形象の創造は、言葉を作ることではなく、前置詞を用いるか、単語を並列することによって実現されるのである。

そしてこの傾向は、ただシュルレアリストのものではない。すでにロートレアモンの作品においても、型破りな光景は、ここまでの分析で挙げた手法を用いて描かれることが多かった。この性質は、ブルトンが『シュルレアリスム宣言』で記した一連の引用においても確認される。そこで挙げられる一例は、「シャンパンのルビー (ロートレアモン)」や「橋の上で雌猫の顔をした露が揺れていた (アンドレ・ブルトン)」¹¹⁶といったものであった。

この手法に関しては、本論文の第二部第二章において前衛作家の言語実践を扱う際にも取り上げるが、ここではファトラジーの分析に関わる範囲で必要事項を述べる¹¹⁷。いくつかの例を検討することは、前衛作家の詩的観念が中世詩との間に持ちうる関係を、より正確に理解することに役立つだろう。シュルレアリストによって称賛された

¹¹⁴ A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1389.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 339.

¹¹⁷ 第二部第二章の 304 から 305 頁を参照。

レーモン・ルーセルは「飾り文字入りのキュー、手直しされたクッション、粘着性のチョーク (queue à chiffre, bandes à reprises, blanc à colle) ¹¹⁸」のように二つの言葉をつなげ、それぞれの語彙に新たな意味を与える。これを、例えばブルトンの「パンの成る木 (l'arbre à pain) ¹¹⁹」と同一視してしまうのは性急にすぎるだろう。ブルトン自身がこの文脈でルーセルを引用しているが、この愛書家にとっての前置詞による結合は、とりわけ多義性と連想が争点とされるため、類似は表面的なものに留まる。反対に、前置詞を用いる語の組み合わせに関して、ブルトンとバタイユの用いる技法が近接することはある。その理由は他でもなく、彼らにとっては、一切の外見的なつながりを必要とせずに驚異的な形象を作り出すことこそが第一の目的となるためであった。

その手法はごく基本的なものにすぎないが、これもまた中世詩と前衛作家の実践を結びつける一つの要因となっている。例えばファトラジーのいくつかの詩句は、バタイユが詩的視像の例として挙げた「バターの馬 (cheval de beurre) ¹²⁰」を強く想起させる。とりわけアラスのファトラジーには、「灰の馬が、『エンドウ販売中!』と叫んでいた (FA III.7)」や「そしてバターが／彼に言った […] (FA IV.6) ¹²¹」など、前置詞を用いた思いもつかない言葉のつながりが散見される。当然のことながら、これだけの類似でバタイユの詩的観念との関係を語ることは誤りである。バタイユの詩の観念にファトラジーの影響が認められるということではなく、驚異的な形象を呼び起こすための創作原理として眺めたとき、その両者が近接性を見せている事実こそが問題となる。

その理由の一つはおそらく、単純に上記のような結びつけを用いれば、ごく容易に不可能な情景を描き出しうることにあるだろう。ファトラジーであれ前衛作家の詩であれ、生物に関連する単語が無生物に用いられることは確認されていた。それを組み合わせるにあたり、ファトラジーにおいてはとくに、前置詞「の (de)」によって作り上げられる組み合わせが豊富となる。

「バターの馬」によって示唆されるとおり、バタイユにとってもこの前置詞が重要性を有することは、批評家などによってときおり指摘されている。またこの作家は、「のように (comme)」を伴って、あるいは単独で用いられる繫辞「である (être)」を、詩的視像を生産する装置として、前置詞と同様に重用している。例えば『マダム・エドワルダ』の改訂版において、バタイユはこの点にも関わる複数の修正を施している。

¹¹⁸ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 14.

¹¹⁹ A. Breton, *L'Amour fou* (1937), *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 747.

¹²⁰ G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 157.

¹²¹ ただしここでバターと訳した *bure* は、「毛織物 (*bure*)」と解釈することもできる。

この新たな版、作家自身によれば「この本の優れた版」については、「のように (comme)」の削除に特別な注意が払われるべきであろう。

ジル・フィリップは、バタイユにおける直喩と隠喩との関係を以下のような言葉で分析している。

1955年の、叙述を現実から解き放つ隠喩への偏重がそれを証言する。1941年の「私は天使の飛翔で高められたようだった」や「私はまるでこの黒い石の前に一人にいるかのようだった」という文章は、「私は天使の飛翔で高められた」、また「私はこの黒い石の前で一人だった」となるのである¹²²。

ここではこれらの変更が、逸話から寓意への移行として捉えられている。ただし、その隠喩への移行は、文体や技法の洗練などには縁がない。それはいわば、主体と行為との直接的な関係を導入するのであった。そもそも、「私は、人が神を前にしてそうなるように、自分が不幸だと思い、打ち捨てられていると感じた¹²³」など、改訂後にも、「のように (comme)」を用いた描写は頻繁に用いられている。なお、この文章はエドワルドによる「私は神」という宣言と、神秘体験を模倣するような話者の体験に先立つものである。つまり物語中で話者はいまだ神の現前を知らず、自らが打ち捨てられる丘に辿りつくこともなく、その光景は比喩の段階に留まっているのである。

とりわけ上の引用を踏まえた場合、自らの記述から話者がこの接続詞を取り除くときには、描写の変化と知覚の変化とが並行して起こっているのだと考えられる。この少しあとで、話者はエドワルドの突飛な発言を承認し、「そのとき私は——私のうちの酔いはすべて覚めていた——彼女は嘘をついていなかったと、彼女は神なのだと知った¹²⁴」と述べる。これらの文章と上述の改訂版における変更を見ると、例えその内容が荒唐無稽なものだとしても、作者であるバタイユはこの比喩の働きを強く意識していたと解釈することが妥当である。

したがって直喩の否定は、単純に隠喩へと至るものではなく、言葉の間接的な結合を破棄するものとなる。そこで鍵となる繫辞「である (être)」の機能は、バタイユによる詩の実践においても重要なものとなるため、本論の最終章においても言及される。この動詞は単語を直接結びつけ、さらにそのつながりの強度をバタイユに感じさせる

¹²² G. Bataille, *Romans et récits*, op. cit., p. 1121.

¹²³ G. Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Romans et récits*, op. cit., p. 330.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 333.

力を秘めたものとして描かれているのである。そしてバタイユの詩学においては、まさに作家がこの繫辞について語りながら官能的な関係を想起するように、それぞれの言葉や概念が結ばれ一つになる。そして、肉欲が必ずしも精神的なつながりを必要としないように、連結される言葉は、その信憑性を保証する類似要素を一切持たないことさえある。ここに至って、言葉の結合は直接的なものであれ隠喩的なものであれ、いかなる共有された意味素にも基づかないということになるだろう。

述語形式の文章を用いて変則を生み出す過程について、トドロフは以下のように説明していた。

瑕疵のない連鎖関係のためには、繫辞に続く単語が、その前の単語と異なる意味的な範疇を持たないことが必要である（前後関係は逆の場合もある）。これはすなわち、二つ目の名詞は一つ目のものよりも概括的なものでなくてはならないということになる。そしてこのことは、述語の意味拡張よりも狭い範囲での拡張により主題が規定されるという慣例的な考えに従うものである。その規則は、文学作品においては頻繁に破られることになるのだが […]。変則を作り出す容易さの一部は、すべての文章において繫辞が比較の副詞を伴うことができるという事実によって説明される。そして「のように (*comme*)」が、ある表現の変則的な性格を打ち消す機能を持つのだと理解される¹²⁵。

繫辞を用いた語の連結と「のように (*comme*)」の利用の問題は相伴うものである。比較の副詞の削除は抽象化に、個人的な領域の破棄へとつながるものでもあるだろう。発話者と言表の関係にも関わるその過程は、ときに神話化という言葉で語られることもある。

したがって私たちは、まさにそのとき自らが構成する意味的な組み合わせについて、完全な責任を負わないこともできるのである。その可能性は、「のように (*comme*)」、「一種の (*une sorte de*)」や「いわば (*dirait-on*)」などの言葉によってもたらされる。詩的言語は、この「のように (*comme*)」の効力をよく心得ている。これを常用したために、「のように (*comme*)」は「詩作品」を意味するようになり、それによって文章に関する人々の要請を和らげる¹²⁶。

¹²⁵ Tzvetan Todorov, « Les anomalies sémantiques », *art. cit.*, p. 105.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 109.

詩的言語は現実性に重きを置かないこともできるが、とはいえ比喩を示す用語の抹消は、幻想の世界に閉じこもることを意味するというわけでもない。これに関して、バタイユによる隠喩の利用を分析したジャン＝リュック・ステンメッツは、「バタイユが創作を始めた頃、シュルレアリスム運動が、深遠なる生の保証となるような、世界と言語との相互浸透の原則を——あらゆる比喩を抹消したうえで——啓示すると当時思われていたイメージの活用を、その絶頂にまで高めていた¹²⁷」と記述した。比喩と隠喩との関係は、見かけ以上に錯綜したものである。比較の副詞「のように (comme)」を用いた比喩にまつわる論争はよく知られているものでもある。これは二つの異なる現実をいともたやすく出会わせる手法でもあり、この問題は多くの高名な詩人や作家を巻き込んでいた。

そしてシュルレアリストの文章もまた、「である (être)」という動詞や前置詞「の (de)」や「に (à)」を多用する。加えて、二つの現実の接近において主要な役割を果たす副詞、「のように (comme)」の用法も特徴的なものであった。この、ほとんど魔術的な効力を秘めた言葉を用いて構成された文章、「白い布のように日が広げられた」や「鐘のように高らかに、教会がそびえ立っていた¹²⁸」などを、ブルトンが『シュルレアリスム宣言』において紹介している。シュルレアリストの文章を眺めると、このような例が思いのほか少数であることが理解されるのだが、ブルトン自身は、例えば『上昇記号』においてもその重要性を強調していた。

詩的探求の今の到達段階において、隠喩と直喩との間にかつて打ち立てることのできた純粹に形式的な区別はもはや重んじられることはない。ただしそのどちらも、類推的思考の、相互に交換可能な伝達手段であることに変わりはなく、隠喩が閃光の表現力を与えるものなら、直喩は（ロートレアモンによる一連の「のように美しい (beaux comme)」から判断されたい）中断という重要な利点を備えている […]。ただ類推を始動させるものだけが私たちを夢中にさせる。それによってのみ、私たちは世界を動かすものに働きかけられるのだ。私たちが備えるうちで最も熱狂させるのは「のように (COMME)」という言葉なのである、この言葉が口に出されたか黙秘されたかを問わず¹²⁹。

¹²⁷ Jean-Luc Steinmetz, « Georges Bataille poète », *La poésie et ses raisons*, José Corti, 1990, p. 145.

¹²⁸ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., pp. 337 et 339.

¹²⁹ A. Breton, *Signe ascendant* (1947), *Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 768.

直喩であっても形式上はそうでなくても、その性質は変わるものではなく、ブルトンは「のように (comme)」という言葉に、それが不在のときでさえも拠って立つ。またこの文章は、「愛の熱狂を伝える媒介¹³⁰」である繫辞 être による「刺激性の」交接をめぐるバタイユの発言と、注目すべき対照関係を見せている。そしてこの両者の文章からうかがえるのは、二つの言葉に共通する属性に拠って立つ比喩の原則を侵犯する意図ではない。反対に、二つの組み合わせられた言葉が、その双方の間に共通点を生み出すのである。

以上のような分析を踏まえて、前衛作家の詩作法とファトラジーとのもう一つの比較検討が求められる。事実として、「のように (comme)」の削除は、この中世詩の特徴の一つともなっているのであった。そもそもこのナンセンス詩においては、攪拌される世界像の結果として体験と寓意の関係が激しく乱され、比喩か否かを語る必はもはやない。そしてこの「のように (comme)」の抹消もまた、不可能な情景を豊富に形作る一因となっている。

ファトラジーの創作において用いられる種々の手法を分析したズムツールたちは、なかでも、「前置詞『の (de)』によって結ばれる二つの実詞が作る句の驚くべき多さ」に注目し、「その数の多さは、これが真にファトラジー的な技法であることを示唆している¹³¹」と続けた。そしてもちろんのこと、その組み合わせのなかには、論理的に不可能とされるものが多く含まれている。ただしこれは一律に言えるものではなく、ボマノワールのファトラジーにおいては、幻想的な光景を後押しするような前置詞の活用がほとんど認められないことを指摘しておかなければならない。上述の二つの実詞で構成される句を詳細に分析しながら、ズムツールたちは、「FB は不可能な組み合わせの例を二つ、つまり全体の 10% 含んでいる [...]。一方の FA は 47 例、すなわち全組み合わせの 60% に上る例を提示する¹³²」ことを示した。なおボマノワールは形容詞による修飾規則の逸脱、つまり実詞と付加形容詞の関係における逸脱を用いることもきわめて少なく、「FB においては不可能でない組み合わせが 20 例 (95%)、FA では 73 例 (70%) 認められる。つまりここで FB が見せる可能な組み合わせ (95%) と不可能なもの (5%) は、所有関係について見られるのとほぼ同じくらいだということに

¹³⁰ G. Bataille, *L'anus solaire* (1931), *Œuvres Complètes* t. I, *op. cit.*, p. 81.

¹³¹ Paul Zumthor, E.-G. Hessing et R. Vijnbrief, « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », *art. cit.*, pp. 162-163.

¹³² *Ibid.*, p. 163.

なる¹³³」。

ついで彼らはFBのこのような傾向について語りながら、それを主語、繫辞と属詞の間に生じる逸脱の割合と関連づけようとしている。FBとFAのどちらも比喩の副詞を活用することがないとして、幻想的な情景を描き出すにあたって偏重される語の連結の類型という面では、この二つは明らかな違いを示しているのであった。実際に、

「FBは属詞的連結（*lien attributif*）の断絶を駆使することはないが、FAにおいてはその例が多数見つけられる¹³⁴」ことが説明されていて、彼らはその少なさを「驚くべきこと」だと考えている。ここで著者の意図をうかがい知することは不可能ながら、FAとFBの二つの作品群が、まったく同じ創作原理に従っているわけではないことは事実であろう。より具体的に言えば、ボマノワールは行為の面、あるいは文章どうしが織りなす構造の面での不可能性を追求するのに対し、アラスの作者は文章の内部における矛盾を重用するのであった。したがってこの部分で取り上げた手順は、必ずしもファトラジーすべてに内在する特徴ではなく、むしろFAの傾向ということになる。

一方、ファトラジーの性質が文飾や規範とは無縁であることを踏まえれば、比較の副詞の不在は奇妙なものではない。そもそも作者は、歴史のなかで練り上げられた一連の規則を尊重する義務を負わないのであった。そして不可能な語の結合がこのナンセンス詩において頻出するのであれば、それはこの詩形式のみが、組み合わせされた言葉が指し示す内容について、説明を加える必要もなく、可視化する必要もなく提示することを許されていたためだと考えられる。

こうして、そのようなファトラジーの性質は、「視像を作り出す（*créateur des images visuelles*）」自動記述の、「声と聴覚に関わる特性（*caractère verbo-auditif*）¹³⁵」を思い起こさせるものとなっている。この特徴は、とりわけ自動記述に立脚した実験的な遊戯である「甘美な死体（*Cadavre exquis*）」において主要な役割を果たす。複数人により素描を行うものと文章をつなげるものがあり、ブルトンはその両者を同様に創造的なものと眺めている。ただし、例えば抽象的な形象なども比較的受け入れられやすい絵については、通常の期待と裏切りという意味では、限定的なものとなっている印象がある。いわば可能性により開かれているがゆえに驚きが少なく、連辞関係や範列関係を持つ文章においては、ナンセンスを生みだすことが容易な部分もあるだろう。いずれにせよ、本論ではその言葉どうしの関係が問題となるため、文章を扱った作品

¹³³ *Ibid.*, p. 164.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 148 (note 1).

¹³⁵ A. Breton, « Le Message automatique » (1933), *Point du jour*, *op. cit.*, p. 194.

を取り上げる。

また、絵画と文章に関して、ボマノワールによるファトラジーと、その写本に加えられた装飾画の関係を思い出すことは興味深い。この写本では、FBの第1行目の直前に、下半身が魚の姿をした女性の絵が置かれている。おそらくこの装飾画は、第1節で言及されるセイレーンを描いたものでしかないのだろう。挿絵は完全に判読できるものではないのだが、ボルディエによれば、「その手に琴を携え、体の先が魚の尻尾になっている女が海を漂っている。その前景では、巨大な魚が泳いでいる¹³⁶」と解釈される。そして直後に続く詩句が、「アマガエルの歌が／海の底で／クジラの血を抜く／セイレーンが／サン＝トメールの上方で／セーヌを運び去っていた¹³⁷」となっている。一つ目の動詞は「癒す」、あるいは「血を抜く」と解釈する余地があるだろう。中世の作品と装飾画との関係を論じたある研究では、ここで装飾師は最も合理的な解釈を意図的に選び取ったと考えられている。さらには描写のために一貫性を求め、詩の解釈を歪めるまでに至る。「第1行のカエルは綴り上、女王と混同されるのだから、この癒しのセイレーンはまた『女王』となるのである¹³⁸」。これを理由として、装飾師はセイレーンを、その音楽で鯨類を沈める海の女王として描いたのである。そして結果として、セイレーンの表象がファトラジーの混成的な次元に関わるとしても、この装飾画がボマノワールの詩句で展開される驚異的な世界を映し出すに至ることはない。それは絵画が文章よりも少ない表象の方法を備えているという話ではなく、本質的に音と聴覚に関わる論理に従う詩法が問題となるとき、装飾画と文章の関係は、通常のものとは異なるということなのである。

最後に、シュルレアリストの文章における身体欠損の頻出について考察を加えておきたい。この側面が自動記述とファトラジーの双方に共通する要素だとして、実際の例の引用は、また一つの違いを作る複合的な面を明らかにする。ファトラジーにおいては、身体を毀損した主体が想定不可能な振る舞いをして意味的な不調和を作り出していた。シュルレアリストの文章における切断は、奇異な印象を強化する身体表象のみに関わるものではない。まずそれは自己否定を、そして他者への、多くの場合女性への攻撃性を示してもいる。このことは、シュルレアリスム運動がきわめて男性中心的なものであったこととも無縁ではないだろう。それは自己の、他者の破壊衝動の表れと解釈することもできるだろうが、この場合の否定は必ずしも死へと至るものでは

¹³⁶ Henri-Léonard Bordier (éd.), *Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir, op. cit.*, p. 360.

¹³⁷ Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1588, fol. 113v.

¹³⁸ Giovanna Angeli, « De la fatrasie au fatras », *Revue d'esthétique*, n° 38, 2001, p. 142.

ない。シュルレアリストの物語は死に近づく身体的否定を見せることもあるが、一方で混成的な融合を導入する概念的な否定も豊富に認められ、その一例が、「鳥たちはその色を、そしてその姿を失う。それらは蜘蛛の巣のように軽い存在に還元され、その人を欺く様に、私は手袋を投げる (PS 4, p. 354)」などの文章に見られる。シュルレアリストが多用する存在の溶解あるいは変貌という主題は、とりわけ人の形象とともに現れる。「それからというものはかりそめの間しか自分を認められない。生きているのか死んでいるのか、この一つのように大きな看板で自らを売り出して、私の心臓を短刀で打ちつける木々の上で (PS 28, p. 387)」、あるいは「男が蘇るのはこれで二度目である。その記憶には樹木状の記憶が植えつけられ、そこに金を含有する河が流れる。平行な谷間と開拓されていない頂上は、休止した噴火口よりもなお穏やかである。彼の巨大な身体は粘りつく昆虫の巣と甲虫の群れを覆い隠している (CM, Soupault, p. 64)」などの例において、これは明らかな傾向として現れる。

このように主体は死と融合の間を揺れ動くが、その両方が自己同一性の危機を表している。自らの同一性を失う毀損された存在が変貌を遂げる姿は、個々の主体性の限界を主張し、集団的な活動を優先するシュルレアリストの見方に合致するものである。そしてここにこそ、切断した部位の主体化という手法が、ファトラジーほどの頻度では用いられないことの理由が見つけられる。ファトラジーにおいてはとくに身体の一部が主語となり、「チドリの脚が／声高に叫び出したために (FB 6)」など、非論理的な情景を描き出していた。しかし必ずしもナンセンスを求めないブルトンたちは、むしろ存在の観念的な毀損へと向かうのである。シュルレアリストの文章とファトラジーの間でたしかに存在する類縁性と、なお消えることのない差異は、このような観点からも認められるだろう。

中世の詩人にとっては、なによりも厳格に規定された形式が重要なものとなっている。その構図の内部で、おそらくは意識による監督のもと、論理的な意味を持たない文章を生み出すために言葉を並べていた。ズムツールたちが示したように、その語彙の選択はきわめて偏ったものであり、まず一つに日常的な、さらに卑俗な対象への、また他方で、しばしば暴力性や衰退と関連づけられる動物の世界への偏重が顕著である。シュルレアリスト作家の側では、統語論的規則の尊重と既存の語りの形式の借用が、ブルトンの原体験以来の基盤となっている。そして彼らが掲げる精神の全面的な解放への意志は、内部的規則の存在とも相いれないものではないことが示された。彼らが動植物に関わる領域を、卑俗な、あるいはグロテスクな光景を優遇するのは、根拠のない振る舞いではない。あらゆる領域を取り上げ混ぜ合わせ、「解き放たれた言葉」

を表出させることが問われていたのである。このようにしてシュルレアリストの文章においてはミクロコスモスの要素とマクロコスモスのものが錯綜し、新たな詩的秩序を形作るのであった。

（３）その他特徴となる技法、記号をめぐる操作と創作の分担

頻出する表現に加え、シュルレアリストの書法が用いるその他の技法もまた類型化され、どのような様相においてナンセンス詩と比較可能な姿を見せているのかという分析を加えられることが必要となる。それはとりわけ、言葉の意味を問わない記号的側面に基づいた連結であり、またしばしば複数人によって行われる、厳密な意味でのシュルレアリストのゲームとなる。このシュルレアリストのゲームについては、夢想詩との比較が欠かせないものと思われる。

（３－１）声と聴覚に関わる特性

当然のことながら、理論的な面を別としてさえ、シュルレアリストの書法と中世ナンセンス詩の間には多くの相違点がある。シュルレアリスト的形象を作り出す過程は複合的なものであり、ナンセンスと呼べる要素は、物語としての外観とその過程の錯綜によって現れてくる。一方、ファトラジーのナンセンスは、一切の意味を持たない文章を意図的に作ることを目指した、より体系的で徹底的なものである。そのため、ただ撞着語法を連ねただけの詩句や、上記では扱われなかったその他の技法を集めた作品も存在する。そしてこの二つの書法が、まったく異なる出発点に立ちながら、それぞれが一樣ではないナンセンスの度合いの範囲を有している。そこで重なり合う範囲の一部をとおして、両者が関係を持つのであった。ファトラジー翻訳の当時、『磁場』と『溶ける魚』をすでに読んでいたバタイユが、あるいはシュルレアリストの嗜好にかなうような詩句を少なからず選び出したのではないかと考えることも可能だろう。

最も大きな違いは、まさにバタイユが抹消した韻律に関わるものである。一方これはファトラジーの本質でもあり、ナンセンスを作り出す体系化された装置として機能する。その創作手順においては、残りの文脈や他の単語と一切の関係を持たないそれぞれの言葉が、脚韻の規則に従うことを第一の目的として配置される。そしてファトラジーにおいてはこの明確な規則性が支配的な、かつほぼ唯一の規律とされている。それを踏まえればこれら中世の作家は、まず脚韻をもとにして、韻律の一貫した詩句を組み立てていったと推測することもできるだろう。そうすることによって、音色と音節のみを類似の根拠とする言葉が並ぶこととなり、恣意的な内容を提示することが

容易になる。さらにこのような創作手順は、20 世紀の作家が活用した手法を部分的に思い起こさせるものとなっている。実際に、音声に基づく言葉遊び、あるいは意味作用を問わない記号としての類似に拠って立つ連結というものは、自動記述の一つの特徴と言ってもよいものである。

シュルレアリストが用いる一つなぎの比喻の構造を分析した際、リファテールはその特性を、二つの連結系統の相互作用、ひいてはその錯綜に同定し、これを「言葉の形式的連結の展開過程 (processus d'association verbale formelle) ¹³⁹」と呼んだ。そしてこの過程が進行するにあたっては、二つの大きな分類が設定される。

a) 形式の相似によるもの。軋轢があるときは、この相似が意味に優先される。例えば、デスノスやヴィトラックが見せるような語音転換、さらに、より頻繁なものとして、音声的な類似 (脚韻または半諧音)、または語りによる理由づけを伴わないこともある言葉遊び。

b) 紋切型の連結によるもの (ある音声的な集団、ある型、なにかしらの引用への帰属)、それが文脈上受け入れられるものかどうかにはよらない¹⁴⁰。

これだけでも、シュルレアリストによる言葉の結びつけは多岐に渡る面を備えていることが、ただしそのいずれにも排他的な権限を与えられていないことが理解される。したがって各単語は、形式的類似のみによって関連づけられることもあり、そこにはしばしば音声的なつながりが認められる。音声のみで結合が行われ、他の根拠を必要としない理由は、自動記述の本来的な特性によって説明される。とりわけ、そもそも隠された意図などの深層を持たない自動記述においては、従来の隠喩的關係に反して、文章という表層だけで言葉の連結が展開されることになる。この表層的という特徴は、ローラン・ジェニーの論考によっても、次のように説明されていた。

シュルレアリストの物語はしたがって、細かい文体的な諸々の統一 (イメージや隠喩) の面においてと同様に、その総合的な構成 (主題や書法) の面においても、多元性の原理によって貫かれている。シュルレアリストの物語の全体構造の原理は、そのイメージについての観念と完全に調和している。この意味において、シ

¹³⁹ Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *op. cit.*, p. 221.

¹⁴⁰ *Ibid.*

シュルレアリストの物語の構造原理は、本質的に詩的な原理とすることができるだろう。

意味をめぐる様々な様態の融合は、指示対象という問題系から解き放たれた、統一的な意味空間を開く。意味は実体性を、『真実性』を掲げることをやめる。意味とは形式であり、遊びである¹⁴¹。

そのような構造は、言葉やイメージを想起し関連づけるための新しい体系を導入する。あらゆるものが混同され、あるいは混乱している以上、もはや字義どおりに読むべきか寓意を探すべきかを特定することは不可能となる。そのため、意味的な次元が消散することは決してないとはいえ、意味内容よりも記号的側面に拠って立つ言葉の関係が強められる結果となるのであった。

マルグリット・ボネによる分析は、自動記述のこのような側面にも触れていた。例えば『磁場』においても、純粹に形式による、または音声による言葉の組み合わせを、読者はたやすく見分けることができる。またその頻度は、ブルトン自身が示唆した筆記の「速さ (vitesse d'écriture)」に多少なりとも依存するものである¹⁴²。その明らかな用例が、「瓦、油、島、鈍鎌 (Tuiles huiles île serpe) (CM, Breton, p. 94)」や「それはヒキガエル、赤い旗である (Ce sont les crapauds les drapeaux rouges) (CM, Soupault, p. 101)」となる。そしてこの特徴は『磁場』のみならず、『溶ける魚』をはじめとして、自動記述が試みられたその他の文章にも見て取れる。この後者においては、「プロメテウス (Prométhée)」と「約束せよ (Promettez) (PS 29, p. 388)」、または「ポールとヴィルジニー、読点と句点 (Paul et Virginie, point et virgule) (PS 10, p. 362)」などの例が、意味的な関係を一切備えないという点で、顕著なものである。そしてこれは、『作業中徐行』の「君の頬を喰らう美しい白い獣 (Les belles bêtes blanches qui te mangent les joues) (RT, Eluard, p. 773)」という半諧音の利用とも関連づけられるだろう。「自らに委ねられた言語の生成力 (pouvoir de germination du langage livré à lui-même) ¹⁴³」について分析を加えるにあたって、マルグリット・ボネは自動記述における連結の体系を取り上げるが、そこには音声や響きによる作用も含まれている。そして形式、意味、音といった文章を構成する要素間にはもはや序列が存在しないのだから、そのいずれも文章を主導する原則となることはなく、したがって音声による連結は、シュルレアリスト

¹⁴¹ Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *art. cit.*, p. 512.

¹⁴² Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste* (1975), José Corti, 1988, pp.182 et 186.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 387.

的な形象を形作るまぎれもない一つの原動力となっている。

音声による混成作用は、言葉の、あるいは言葉のまとまりという規模で作用し、新たな連結を生じさせるのであった。

それはまるで私がその視線に閉ざされたままだったかのように (*C'était comme si je fusse demeuré muré dans ce regard*) (第 22 節)。

水の輪 (*Les anneaux d'eau*) (第 4 節) ¹⁴⁴。

数ある詩的技法の一つとして、頭韻法や半諧音による言葉の想起はその他の技法に劣らず主要なものとなり、また、これが意味的な次元から独立して機能することもある。そしてこれらの技法が互いに混ざり合うことで、シュルレアリスト的な世界像を作り出す。「明言された、あるいは暗黙の意味的結合と音声的逸脱の交錯によって、ときに組織網の全体が構成される¹⁴⁵」ということである。

したがってここでは、新しい詩的な秩序を打ち出すための言葉の組み合わせが問題となるが、その一部は記号をめぐる操作によって得られることが分かる。例えば精神分析的な形象や無意識的な要素がそこに認められ、思いもつかない表現にさえ合理的な説明を加えることが可能となるとしても、少なくともそのような表現は、表面的な文章としては、解釈可能な意味を一切示さないことがしばしばである。そしてシュルレアリストの創作過程においては、言葉の形や音声的效果が、論理的な関係を考慮することなく、次に続く言葉と呼び寄せる資格を有しているのであった。もちろんこのような特徴は、言葉の記号的側面をこぞって探求する他の前衛作家によっても共有されているものである。ただしそれを理論化し大規模で実践して見せたことは、やはりシュルレアリストの功績になるだろう。

そしてこのような操作は、自動記述の「声と聴覚に関わる」構造に本質的に関係している。すなわち、シュルレアリストの文章は視像に基づく創作ではなく、言葉や耳で聞いた音に近いとされるものなのである。「ポールとヴィルジニー」や「プロメテウス」の例が示すように、論理的な連関や物質的な類似を持たず、ただ音声的にのみ正当化される言葉のつながりもまた、この原則に貫かれていた。「常に私は言葉による着想を、厳密な意味での視覚的イメージよりもずっと視覚的な意味に富んだものとして、

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 388.

¹⁴⁵ *Ibid.*

はるかに視覚に抵抗するものとして捉えており、これは本質的なことである¹⁴⁶」と言われるとおり、その声と聴覚に関わる根本的な特性は、ブルトン自身の証言によっても示唆されていた。そしてシュルレアリストの文章の諸特徴を思い起こせば、このブルトンの言葉は、きわめて理に適ったものだと思われる。視覚的な次元を放棄し、言語は、通常ならば文章の現実性を保証するはずの指示的機能に対する関心から解放されるのである。また、聴覚の重視は非論理的な語の結合を促進するだけではなく、非現実的で、とりわけ可視化できない情景を生み出すことに貢献する。

詩の分野においては常に、最も心が躍る視覚的イメージを見れば、声と聴覚に関わる自動記述こそが創造的なものと私には思われた。なんとか上記のものに比べられうる視覚的イメージを見れば、言葉と視覚に関わる自動記述は、創造的だとは思われなかった。今日、10年前と同じように、聴覚による、検証しえない視像の勝利に、私はすっかり賛同している、それを盲目的に（盲目、目に見えるすべてのものを一度に覆う盲である）信じ続けていると言えは充分だろう¹⁴⁷。

すなわちシュルレアリスト作家は、情景を思い浮かべて、あるいはなんらかの視覚的光景に従って書くのではなく、聴覚によって、もしくは頭のなかで認識したものによってペンを走らせるということになる。この仕組みにより、発見される情景の可能性は、より広範で多様なものとなる。そもそもこの声と聴覚に関わる特性は、自動記述の原体験、シュルレアリストが再現しようと努める「窓により二つに切断された男がいる」を思い起こさずにはいない。この文章は「乏しい視覚的表象に伴われて¹⁴⁸」おり、言葉としてブルトンの知覚を刺激したものであった。

たしかに、「声と聴覚に関わる」という言葉は、必ずしもここまで述べた音声的な技法に至るものではないだろう。ただし少なくともその特性からは、指示対象の視覚的な、また形式的な類似よりも、記号間の音声的な関係に重きを置く創作原理が自然と引き出される。こうして、音声的な言葉遊びに相対的な重要性を与えるこの特性もまた、まったく異なる規則に従うファトラジーとシュルレアリストの文章の類縁性を信じさせる要因の一つとなる。さらに、この両者につき、オノマトペの利用や意味のない単なる音の転写がきわめてまれなものとなっている傾向も指摘できるだろう。反

¹⁴⁶ A. Breton, « Le Message automatique », *op. cit.*, p. 194.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹⁴⁸ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 325.

対にシュルレアリストの文章では、言語の実利的価値を歪めることによって、既存の言葉が、非論理的な言説の内部に置かれた、単なる音に近いものとなる。この「聴覚に関わる」次元を理由として、自動記述による文章が中世ナンセンス詩に比較可能な外観をまとうのであった。これは、ファトラジーの時代には、詩が純粹に語りに関わるジャンルというよりも、常に口述あるいは音楽と結びつけられて捉えられるものであったことを踏まえればなおさらである。最後に、音韻に基づくファトラジーの創作さえも完全な無秩序に道を譲るものではなく、主題群の選択など、文化的な要素を反映している部分もあると考えられることを指摘しておくべきだろう。この意味において、これら二つの書法のいずれも、時代の外部的な情勢とは無縁ではありえないことになる。ここで深めることはしないが、この観点から両者の違いを探ることもたやすいものとなるだろう。

（３－２）創作の分担、シュルレアリストのゲーム

ここでさらにもう一つ、シュルレアリストの文章と中世詩の間に認められる、ただし先のものとは大きく異なる類似要素を検討したい。ここまでに見たとおり、個人のものであれ複数人によるものであれ、シュルレアリストの作品が提示する情景は、一定の共通する傾向を見せている。さらにそのような情景を生み出すにあたって用いられる技法には、ファトラジーの表現方法と比較可能なものがあつた。これに加えて、複数の作家によって一つの作品を生み出すという過程は、バタイユが訳したもう一つのナンセンス詩である夢想詩を思い起こさせるものとなっている。この詩形式におけるナンセンスとは、語の連結ではなく、異なる書き手が提示する文章と文章の間の意味的なつながりの不在によって生じるものであつた。この意味において、例えば一切の指示なく作家が代わる代わる筆を執る『磁場』や『作業中徐行』は、夢想詩で用いられるこの手法と関連づけられるだろう。

つまり、複数人により作られたシュルレアリストの文章においては著者の変更が明示されておらず、そのため、それぞれが意味的には正しいながらも、別々に書かれ並列されたために非論理的となる文章が散見される。さらには、「シュルレアリスト的言語の諸形式が最も優れて順応するのは、対話なのである¹⁴⁹」と言明されるように、ブルトンはある時期、対話という形式を特別視していた。このことから、作家間の応酬がナンセンスの本質を形作る夢想詩との親和性の強さがうかがえる。

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 335.

これに関しては、『磁場』の一節である「障壁」が格好の例を提示している。「障壁」は、ブルトンとスーポーとの間のやり取りによって構成された作品であり、その四つ目の対話は、以下のように始められる。

(CM, Breton et Soupault, p. 79)

私たちは逆上し、自分たちの大切な計画さえ忘れていた。店の前に腰かけたミルク売りの女が、私たちをうろたえさせる。

——私は閉じたあとの地下鉄の扉に耳を傾ける。細かな霧雨は、あとをつけて徘徊する者を厄介払いするのに大変難儀する。

——私の肩に置かれたあなたの手は傷跡となり、あなたの声はその壁のうちに、死にゆく者の喘ぎを隠している。

おそらくこのような対話の構図は、まずトゥルパドールが活用したパルティマン、通常二人の作者が詩句を分担し、その詩句の交替により論争が演じられるという形式を思わせるかもしれない。しかしながら、パルティマンにおいては論理的な展開がもう一つの構成要素であり、また宮廷風恋愛が好んで語られるなど通例的な主題が用いられていることから、シュルレアリストの文章とは趣を異にしている。したがって、とりわけ異なる作者によって書かれた文章または文章の一部が意味的な連関を乱すという点で、この創作過程はやはり夢想詩との関係に置かれるべきものとなる。夢想詩においても特定の主題の利用は認められるものの、これらは常套表現に留まり、二次的なものでしかない。

したがって以下では、ブルトンが特別視する分野の一つである複数人によるシュルレアリストのゲームにおいて用いられる手法を検討し、同様に言語遊戯と形容される夢想詩との関係を、より詳細に考える。一例として、各人が質問と回答を用意して並べるもの、主節と従属節を別々に準備しひとまとめにして提示するものなどが挙げられよう。それぞれの節、あるいは文章は互いに参照することなく書かれたものであり、そこに論理的関係が見出されるかどうかは偶然次第となる。

あと何回、あなたは愛せると思うのか？（アルトー）

それは哨舎の兵士。その兵士は一人きりで、その財布から取り出した一枚の写真

を眺める。(ブルトン)

不朽の愛とはなにか？(アルトー)

貧しさは悪徳ではない。(ブルトン)¹⁵⁰

この例においては、それぞれの文章は不規則な要素を一切含んでいないことも特徴的である。この質問と返答の並びは、夢想詩における詩句の連続を、とりわけその作者が切り替わる部分の唐突さを思い起こさせる。またこの印象は、双方において慣用的な言い回しが脈絡なく用いられるという事実によってもいっそう強められている。

一方、従位接続詞が用いられる場合の例もまた、同様に興味深いものとなっている。創作原理は同じものであるが、そこで生じる文章は、やや異なった印象を与える。

老いが訪れるとき、(デスノス)

私たちは平原でシャモアを狩るだろう。(ブルトン)

鳥が泳ぐとき、(アラゴン)

ムール貝がその力強さを発揮するだろう。(ブルトン)

漆黒の闇が地上を包むのならば、(シュザンヌ・ミュザール)

クジャクがその車輪の上で回ることだろう。(ブルトン)¹⁵¹

ここでは二人の作家が一つの文章を分担しているのだから、それぞれの文章の間に意味的な連関が存在しないことが本質とされる夢想詩の創作原理からは、多少遠ざかることになる。反対に、このような言語遊戯により得られた文章で用いられる手法は、ファトラジーにおいて非論理的な句の連続が生み出される過程を強く想起させる。実際のところ、それぞれ個別に眺めたときには比較的整合性が認められる二つの節が、接続詞により結合されることで不明瞭さを増すという組み合わせは、ファトラジーの作者によって、折に触れて用いられていた。その一部は本章で引用した例にも確認されるが、例えばこれに加えて、「リンゴの種が大声で叫んだとき、ごろつきの思考が最

¹⁵⁰ A. Breton, « Le Dialogue en 1928 » (1928), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 947-948.

¹⁵¹ A. Breton, « Jeux surréalistes » (1929), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 992-994.

後にはそれを打った (FA III.2)」など、従属節を用いた表現は多く見つけられる。

つまるところ、複数人による自動記述が生み出す文章は、意味的な面においてはファトラジーと、技法的な面で夢想詩との類似点を示すことになる。そしてシュルレアリストのゲームがこの二つの詩形式とそれぞれ共通点を有しているのだから、『シュルレアリスム革命』誌に掲載された抜粋を前にして、のちの読者が相似関係を見出したことも、もっともであったと認めるべきだろう。

シュルレアリストが厳密な意味でのゲームに耽溺し始めるのは 1925 年、つまりファトラジーの掲載を準備している時期のことであり、またこれ以降彼らは、なにかしらの形で遊戯的活動を続けることとなる。『シュルレアリスム宣言』においても、すでに自動記述が「シュルレアリストのゲーム」という表現と関連づけられていることから明らかなように、遊びに関わる活動は、当時から最重要と見なされる分野であった。そしてあらゆるシュルレアリストの活動は多少なりとも遊戯的な側面を含み、そうである以上、ゲームとして、あらかじめ規定された法則に従うのである。描画によるゲームが行われることもあるが、多くの場合には言語的なゲームが問題となっている。シュルレアリストの活動と言語の関係がきわめて本質的なものであることは、以下の引用からも明らかである。

では、なにが問題となっているのか？各要素が、死の海の表面で漂流物として揺れることがもはやなくなった、そのような言語の秘密を探り出すことに他ならない。それには、いやまさせて厳格に実利的となる用法からそれらの要素を引きはがすことが重要であり、これがその要素を開放し、その十全な能力を償還させる唯一の方策となる¹⁵²。

言語を実験素材のように研究するというシュルレアリスムの役割を論じるブルトン、言語の解放の必要性を唱えるのであった。この意味において、実利に捕らわれることのない遊戯的活動が、言語の能力を表現するために特権的な地位を占めることになる。

その最も特徴的な例が「甘美な死体」と名づけられたゲームであり、そのいくつかは『シュルレアリスム革命』誌にも掲載された。この「甘美な死体」は、複数人が一つの文章や一つの素描を分担するという、子供の遊びに着想を得た詩的創作である。そもそもこの呼び名も、彼らがこのような創作を試みた際に得られた一文、「甘美な死

¹⁵² A. Breton, « Du Surréalisme en ses œuvres vives » (1953), *Manifestes du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1962, pp. 355-356.

体が新酒を賞味するだろう」から取られたものである。規範とされるこの文章が示すように、その創作過程の目的は、文法的には正しいながらも逆説的な表現を提示することとされる。そのため、例えばブルトンが『シュルレアリスム宣言』においても引用した、スーポーによる「女の顔をした象と、空を飛ぶライオン」を思い起こさせるような言葉の連結が重要視されるのである。それはすなわち、「言説の各要素がきわめて逆説的な形で対立するように、そしてその出だしからして迂回させられた人の間の伝達が、それを記録する精神に最大限の驚嘆を目の当たりにするような仕方と結合された、記述によるゲーム¹⁵³」だと言われていた。

句を分担するというその原則からして、例えば主語、動詞、目的補語という構文の規則性は、決して失われることがない。もちろんシュルレアリストの評価は常に偶然のめぐり合わせに基づくものではあるのだが、このような意味内容の混乱を目指した創作手順により生まれた表現も、外見上は中世のナンセンス詩とごく近いもののように入れられ、例えばそれは以下の文章により裏づけられるだろう。

羽の生えた蒸気が、鍵で閉められた鳥を魅了する。

恋い焦がれる儚いオオムカデが、活気を失った行列と敵意を競い合う¹⁵⁴。

恨みを晴らしたトパーズが、ローマの中風患者をむさぼるように口づける。

衰弱に蝕まれた、しかし輝くような若い娘が、波打つルーシュを留める¹⁵⁵。

とりわけ特徴的なのは、構文の維持が自動記述の場合以上に徹底的であることと、その主題をめぐっては、明らかな連続性が認められることだろう。例えば身体欠損、衰弱などに関わる語彙の面からも、この「甘美な死体」と自動記述の原体験との類縁性が認められる。このように、「甘美な死体」によって作られた文章は、その内容や主題の面でも、ナンセンス詩と無縁ではない。

したがって、これらのすべてを踏まえたとき、シュルレアリストの文章と中世ナンセンス詩との類似に論理的説明を加えることが可能などころか、その類似がある意味で必然的なものであったと考えることさえできる。原則として、これら二つの詩的創作はそれぞれ、統語論的規則をはじめとする制限を課されたうえで、不可能な情景を

¹⁵³ A. Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation » (1948), *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 698.

¹⁵⁴ *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1927, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 11.

¹⁵⁵ Georges Sebbag, *En jeux surréalistes*, Jean-Michel Place, 2004, pp. 80-81.

描き出すという義務を負う。そうであればおのずから、そのナンセンスや不可能性は、大部分が言葉の選択に左右されるものとなる。例えばシュルレアリストとファトラジー作者の双方が死や喪失に関わる語彙を偏重するとして、そこに時を越えて両者をつなげる人類共通の本能などを探すべきではない。むしろこれは、技法的な側面によって説明づけられるものなのである。

死者が主語であれば、ほとんどの動詞が、中立動詞さえもが、幻想的な光景を生み出すための装置となる。同じように、身体を欠損した生物がなんらかの行動を取れば、その情景は読者の期待を容易に裏切るものとなる。ファトラジーの文章において移動に関わる動詞が多用されるのも、この理由によると考えられよう。これらの作家が具体的な、ときに卑俗な語彙を好んで取り上げたことも、そのような説明を裏づける。より広い分野へと必然的に適用される抽象的な名詞や動詞を遠ざけ、食べる、歩く、話すなどの行為をすすんで描く傾向は明らかであり、シュルレアリストの文章においてもファトラジーにおいても、なんであれ概念が問題となることは少ない。動物の名もまた、世俗的な語彙、すなわち人の日常に関わる語彙の豊富さと結びつくことにより、非論理的な表現を創出する主要因となる。シュルレアリストの試みもいわば、少なくともその一部は、既存の文法的枠組みに立脚しながら絶対的ナンセンスを実現することを特徴としている。これにより、作家は語の自由な連結に専心することとなり、言葉を組み合わせる過程においては、例え意図的でないとしても、戦略の典型というものが不可避的に表れる。そしてシュルレアリストの創作と中世ナンセンス詩それぞれの戦略の一部はたしかに重なり合ってもいて、この一部をとおして両者は結びつくことになったのである。

シュルレアリスムとそのゲームを概括し、そこで課せられる規則についての考えを明示するフィリップ・オードワンによる一節は、シュルレアリストの書法にまつわる上述の側面を思い起こさせる。

それはまた、その担い手の間に、私たちが通常被っているものとはまた異なる因果関係を介在させる。これは創設された因果関係なのである。その因果関係は、あなた方もご存じのように偶然に呼びかけるが、ただし選択され解釈され、したがって意味を付与されてさえいる偶然に呼びかける¹⁵⁶。

¹⁵⁶ Philippe Audoin, « Le Surréalisme et le jeu », in Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, La Haye, Mouton, 1968, p. 456.

遊びというものは本質的に自由な活動として定義されるものの、この遊びを支配する偶然は「解釈された」偶然となる。それをゲームの規則と呼ぶこともできるだろう。

もちろん、シュルレアリストが日常的な語彙を好んで用いたのは、ただ非論理的な文章を作るという実利的な目的によるものと考えすることはできない。シュルレアリストの、また彼らのゲームの照準は、まさしく生の問題に向けられているのであり、当然その問題には日々の、卑俗な次元も含まれる。

シュルレアリスムは、それまで顧みられることのなかった結合のいくつかの形式が備える上位の現実に対する、夢の全能性に対する、思考から解放された遊びに対する信念に拠って立つ。そしてまた、それ以外のすべての心理的メカニズムを決定的に打ち倒し、生の主要な問題を解決するにあたって、そこに取って代わろうとするものである¹⁵⁷。

したがって粗野な用語の使用は、まず創作技法上の面から、そしてまたシュルレアリスムの主要な機能という側面から、二重に裏づけられるだろう。さらに遊戯的活動を重要視すること自体、思想的な争点を含むものであった。シュルレアリストのゲームがまとめられた作品集の解説においては、「現行の価値観を不可避免に見直すなかで、彼らは自然と、多くの者が重大だとは見なさないもの（遊びのように）を重大に捉え、他者が重大だと信じたものを重大だとは見なさなかった¹⁵⁸」という分析が行われ、シュルレアリスムの焦点と遊戯的活動が接近させられている。したがって卑俗な次元は、シュルレアリストの書法の本質的な特性であると同時に、中世詩との類似点を形作る主要因の一つであるということになる。これを踏まえて考えると、その当時まで顧みられることがなく、長い間、重要性を持たないでたらめな言葉の寄せ集めと考えられていたファトラジーの翻訳をブルトンが掲載したことには、一応の妥当性が認められるだろう。さらにはそのファトラジー自体が、当時の規範からすれば軽蔑され顧みられることの無い次元に属する語彙をすすんで活用するのであるから、この中世詩は当時のシュルレアリストにとって、願ってもない素材であったとすることができる。

以上を要約すると、次のように考えることができる。シュルレアリストにとっての争点は常に、偶然によって生まれた、思いもつかない結合を立ち上らせる意図にある。

¹⁵⁷ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 328.

¹⁵⁸ Emmanuel Garrigues (dir.), *Les jeux surréalistes, Mars 1921 - septembre 1962*, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme », n° 5, 1995, p. 13.

そうでありながら、いまだ意味をなさず、いまだ開拓されていない結合を探るという点で、連辞関係をめぐる高度に知的な作業としての側面を備えてもいる。それがときに、逆説的な言説を生み出す目的のもと言語の機能を歪めることへ至ることを踏まえれば、まさにその創作は言語遊戯と呼ばれるにふさわしい。とりわけシュルレアリストのゲームという創作過程は、文章どうしの意味的な連関を、あるいは句の間の因果関係を抹消することで、ときに矛盾しときに想像不可能な情景を描き出すのに優れたものとなる。そしてこのように技法に関わる面のみを考慮した際、シュルレアリストのゲームもまた自動記述に劣らず、ファトラジーと関連づけられる側面を備えている。また、数人が創作を分担する類の書法は、キメラ的な文章を構成することがその目的の一つとされる夢想詩を思わせずにはいない。こうして残された作品は、ブルトンの言葉を借りれば、「一人の頭脳だけでは生み出されえないもの¹⁵⁹」を露わにするのであった。

本論で繰り返し触れた意図と無意識の対立は、決して解消されない相違点を含む。ただし、これらの作品の受容をめぐるもう一つの対照関係は、奇妙な一致を示唆しもある。ブルトンは「甘美な死体」に加えられた批評を思い返して、批評家の態度に憤りを見せていた。

このような子供じみた手すさびに耽溺することを蔑み、また同時に一人一人が（多少なりとも手間をかけて）このような「異様なもの」を白日のもとにさらしたのではないかと疑った 25 年から 30 年頃の悪意ある批評は、自らの怠慢をさらに補足的に示すこととなった¹⁶⁰。

この逸話は、中世研究家がナンセンス詩の練り上げられた性質を執拗に強調しなければならなかった状況と完全な対照関係を作り上げている。反対に考えれば、非論理的な言説を生み出すこれら二つの実験的な言語操作においては、主観と偶然の二項対立がきわめて曖昧であって、文章に現れる表面的な特徴のみでは判別不可能であるという事実が示唆されている。そもそも無意識的な創作という観念が不安定なものであるのだから、意図と無意識という二つの立場が相対的なものとなることは否定できない。

複数人による自動記述の場合には、一人が書いたものを少なからず参照したうえでもう一人が筆を取ることもあった。問題のもう一人がすすんで返答を与えようとい

¹⁵⁹ A. Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation », *op. cit.*, p. 701.

¹⁶⁰ *Ibid.*

うわけではないことを認めるとしても、そこで挿入される語句は、他者が書いた文章によって受けた刺激の結果となる。一例として『磁場』の「80 日間」に挿入された名詞句、「ビネガーの優しいギリギリス (CM, Breton, p. 71)」は、この節におけるブルトン唯一の介入であるが、本人の証言ともあいまって意義深いものとなる。ブルトンはこの名詞句の位置づけについて、「この私の補足（私のものであると私が指摘する！）は幼稚なものとも思われるだろう。しかしそれはただ私が持っていた、今でも持ち続けている特別の興味、その眩惑的な価値が私にとっては他のどんなものよりも高いと思われるいくつかのイメージに対する特別な興味だけを証言しているはずなのだ¹⁶¹」と語り、そのイメージとしての強度を称賛する。第 1 の草稿には当の名詞句が見られないことを考えれば、これは事後的に付け加えられたものと解釈するのが自然だろう。これについてマルグリット・ボネは「テキスト自体によって生成され、推敲の間に突如として現れたイメージ¹⁶²」なのだと表現している。

この例のように、『磁場』におけるいくつかの挿入や削除が研究者によって特定されている。そしてほとんどの場合それらの変更は、書かれた文章に対するなんらかの応答としてもたらされたものであり、ときには読解が一意的なものとならないようにする配慮のもと行われている。したがって、全体をいっそう錯綜させることを目指した行為だとしても、ブルトンはスーポーの文章を折に触れて手直ししているということになる。とりわけ活用されるのは、連続性を打ち破るための削除であり、これは対話形式でやり取りが続く「障壁」においても同様であった。

概して、「障壁」で実行された文章の削除は、それがどのタイミングであれ、文章を圧縮し、さらなる奇怪さを与えている。ある話題を他のものと結びつけていた語の関係、観念の関係が消滅するのである […]。[第 3 の対話における] 最後の応酬の抹消は、論理が不在ではない一連の流れを無効化し、文章が明確に閉じることを防ぎ、満たされない不確かさという曖昧のうちに文章を留める¹⁶³。

その操作の結果として、これらの文章は意識の作用の痕跡を留めている。それが確固たる法則となることがないにせよ、ブルトンは文章間の論理を乱すという傾向を絶えず視かせるのであった。シュルレアリストの文章が純粋なナンセンスと形容されるこ

¹⁶¹ A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1157.

¹⁶² *Ibid.*, p. 1141.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 1142.

とはなくとも、論理を乱すという意図に従うなかで、中世ナンセンス詩を思い出させる技法が時おり用いられていることが認められるだろう。このように上記すべての細部を検討したうえでも、夢想詩とシュルレアリストのゲームは、技法面での共通点を少なからず有していると考えることができる。

(3-3) 規範と侵犯

ここまでの分析を踏まえると、シュルレアリストの文章が、ファトラジーと夢想詩という二つの詩形式のそれぞれと、はっきりした類似点や相違点を提示していることが分かる。根本的に異なる原則に立脚することを知ったうえでも、読者がこの類似を感じ取ることはほぼ避けられないだろう。その類似とは、とりわけ二つの書法を言語遊戯として眺めた際に特徴的となる手法によるものであった。13世紀の詩人もシュルレアリストも、既存の文法的枠組みや言説の型に基づきながら逆説や矛盾を、さらには語りの否定とも呼べる非論理性を求める。そしてどれほど恣意的で即興的なものであろうと、その創作は内部的な規則に従っている。とくにファトラジーは、厳格に規定された詩形式が意味的な混沌と対照関係を築く、きわめて高度な言語操作の結果として眺められるべきであり、この点からも文学史において他に類を見ない地位を占めている。

「ファトラジー的ナンセンス」の純粹性について述べたズムトールは、「純粹に語りの面のみに関わる自動性、むしろ毀損の意図、あるいは他者によって課されたこの言葉を去勢する意志¹⁶⁴」という表現を用いていた。精神分析を強く思い起こさせる言葉を用いながらズムトールが思い描くのは、当時の言語的規則を転覆させ、意志の伝達装置を濫用することに喜びを見出す中世の詩人、今でいう知識人の姿である。このような想定は、「言語はシュルレアリスト的に活用されるべく人に与えられた¹⁶⁵」と豪語する前衛作家の姿を否応なく喚起するだろう。シュルレアリストが採用した創作過程にもなんらかの配慮が潜んでいること、とくにファトラジーと共通するいくつかの創作原理の存在が確認されることをもって、以下のように結論づけることができる。ファトラジーは、中世研究家が明らかにした諸々の特性を踏まえれば、シュルレアリスムの先駆者などでは到底ありえない。反対に、非論理的な言説の効果を一つの戦略として用いるシュルレアリストの書法は、シュルレアリスト自身の意に反して、ときにファトラジー的な様相を呈さずにはいないということである。

¹⁶⁴ Paul Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁵ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 334.

ズムツールが用いた「純粋に語りの面のみに関わる自動性」という言葉が示唆するように、中世の詩人は自己の抹消とは無縁である。加えて、理論上はファトラジーが寓意や風刺を秘めることもなく、自立した言葉と見なされている。とはいえこの同じ中世研究家が、例えばもっともらしい舞台装置を作り上げる宮廷風恋愛文学とファトラジーを対比させて、後者の「社会的に想定不能 (socialement imprévisible) ¹⁶⁶」な性質に言及するとき、この作品には同時代の価値観がなんらかの形で反映されていると認めることになる。また、「参照の変則 (anomalies référentielles)」について論証するトドロフは、この分類における奇妙さが肉体的条件であったり特定の社会であったり、外在的な常識や規則の逸脱に起因するものであることを示している。よって変則、すなわち文学作品における制約の不順守とは、部分的にだとしても、社会的規範と切り離せないものとなる。これを踏まえると、当然のことではあるが不規則性という概念自体が、文化的な慣例に従属する。そして一方シュルレアリスムにとっての超現実の定義もまた、時代の流れに応じて変遷せざるをえないものであった。『磁場』における語の自由な連結を取り上げたアラゴンは、「これらの日蝕のための黒眼鏡など存在しない。もはやそれが誰の目も眩ませない日が来るなら、それは地球がその枠組みを変じたということであり、そのときには人間とは別の怪物が現象をつかさどる特権を握るだろう¹⁶⁷」と語る際、このことを示唆していたように思われる。極限までそぎ落とされた表現は、直視することのできない日蝕に比せられ、論証的思考を曇らせる。シュルレアリストが見せる表現の卓越を際立たせながらも、おそらくアラゴンはいずれ来るさらなる価値観の転覆という可能性を排除していない。この引用の直前、この作家は「ともかく、驚きという感覚を失うほどに諸事象が私たちの理解を超えるこの世紀においては、もはや一つ一つ取り上げられた言葉に説明を求める時代ではない¹⁶⁸」とも書いていた。もちろん 1968 年に書かれたこの文章は、言語と人との直接的で直観的な関係をめぐるシュルレアリストの観念を浮き立たせるためのものであり、例えば「聖堂の滲出、上位脊椎動物 (suintement cathédrale vertébré supérieur)」のような「語の点在 (constellations de mots)」がいずれ解読可能なものになると述べたものではない。反対に、驚きの感覚を引き起こす対象そのものは、規範とともに移ろうものであり、不規則性という概念や最も衝撃的な変則というものもまた、価値基準に従ってその戦略を変える。ひるがえって考えれば現実の事象というものは、常にその限度とされる地

¹⁶⁶ Paul Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁷ L. Aragon, « L'homme coupé en deux », *art. cit.*, p. 6.

¹⁶⁸ *Ibid.*

点を更新していくもので、大地はめぐりその枠組みを変える。人間はその怪物的な不条理さによって自らを変じ、前代未聞の表現にも自らを適応させる。不可能性という概念も、ある時点で支配的な美学の秩序に依存するものであり、日蝕がもはや目を眩ませることのないそのときが、アヴァンギャルドの夕暮れであった。

そして中世ナンセンス詩とシュルレアリストの書法というものは、その時々には正統派とされる美的判断を乱すことを目指した、それぞれ独立した試みと考えることもできる。この試みの実態においてこそ、両者が最も接近するのであった。本章で示したとおり、シュルレアリストは執拗なまでに合理主義的思考への反感を示す。その言葉の選択は、ただ技法的な動機によるものではなく、美的価値観と社会秩序に関わるものでもあった。その証拠の一つが、動物にまつわる語彙への、日常的で卑俗な、ときに性愛に関わる次元への、そして自分自身を支配する人間の無欠さの逆を行く陰惨な、欠如したイメージの偏重となる。彼らの語彙の選択は明らかに偏っているもので、これはシュルレアリストの書法に内在する信念と無関係ではありえない。そしてこの偏った語彙がファトラジーとの類似を示す一つの要因でもあった。そもそもファトラジーとシュルレアリストを引き合わせたバタイユも、このような信念を分け持っていたことだろう。この作家も繰り返し、醜さや卑俗さの表象とされる事物についての執着を露わにしている。前衛作家のこのような傾向を見ると、彼らが照準を合わせる倫理的、美学的規範というものは、きわめて因習的なものであることが理解されるだろう。西欧に伝統的な、とりわけユダヤ・キリスト教的な世界観に立脚するという意味での古典的な美を前衛作家が視界に収めていたことは事実である。そして、これらの作家が思い描き魅了された祝祭的な情景もまた、紋切型とまでは言えなくとも、伝統的な文化の要素を反映したものとなっている。この伝統性を考えれば、13世紀に編まれ、それ自体が深くヨーロッパの詩的伝統によって育まれたナンセンス詩に対する20世紀作家の共感もまた、そう理解しがたいものではなくなるだろう。

ファトラジーと夢想詩は、それぞれ独立した二つの詩形式である。ファトラジーの絶対的ナンセンスであれ夢想詩の相対的ナンセンスであれ、それらは明確に定められた規則にそれぞれ従っている。そして一方シュルレアリストの書法で繰り返し用いられる手法は、彼らの文章の間に一定の連続性を見つけることを許す。その文章のなかで生み出された情景は、中世のナンセンス詩との類縁性を読者に感じさせていた。そして、これら中世詩が『シュルレアリスム革命』誌に掲載されたのちにも、シュルレアリスム周辺の作家は各々異なる形でこの詩形式に言及し続けた。その作家のそれぞれが、中世の詩人をシュルレアリスムの偉大な祖先と考えていたのか、ただそれら詩

人の権威を自らの立場に取り込みたかったのかを知ることは不可能である。ともかく本章で取り上げた 20 世紀の作家は、シュルレアリスムとの相似点のみに焦点を絞っていた。それからほどなく、批評家がファトラジーについての誤った認識を訂正するための情報を提示した。その批評家の側ではしばしば、ファトラジーが「純然たる心の自動現象」に関わるものなど一切備えていないことを強調し、相違点を眺めるのに終始する傾向があった。

実際のところ、この二つの書法は文章の面で類似点を見せ続けているし、その類似は看過できるものではない。あるいは、他のナンセンス詩の系譜とこれを比較することも有益なものとなるだろう。もちろん前衛作家と中世の詩人が、例えば無意識の普遍的な次元を介して交流したなどと考えられるはずもない。その類似の原因は、他ならぬシュルレアリストの書法が捨て去ることのなかった内部的規則に認められる。概してシュルレアリストの文章は、慣例的な要素の存在とそこからの逸脱が生み出す対照効果を助長する傾向にある。厳格な文法的枠組みに、ときには物語のような外観を基盤として、彼らは非論理性を、自動記述によるメッセージを挟み込み、あらゆる外観が期待させるものを裏切るのであった。

シュルレアリストが描き出す非論理性は、恣意性の度合いや多様な技法とも関連し、複合的な性質を持っている。ただしそこでは、いくつかの典型的な技法を取り出し列挙することが可能であった。そこで中世詩を比較対象として取り上げ詩法としての相似関係を語ることができるのは、ファトラジーもまた上記で示したように、想定不可能な情景を描き出すための内部的規則を有しているという理由による。すなわち彼らが言語遊戯に、ただ一人で、あるいは複数人で自動記述に耽るとき、シュルレアリストはファトラジー的な手法を用いることで時をさかのぼり、図らずも中世作家に近づくのであった。

理論であれ技法であれ、ファトラジーは多くの面でシュルレアリストの書法から遠ざかる。そしてシュルレアリストがファトラジーから着想を得ていたとも考えがたい。したがってこの二つの書法が根底ではなにも共有していないことを、また中世の詩人が実際にはなにを考えていたのかを知りえないことを認めながらも、ここでは、シュルレアリストの文章がときにファトラジーで描かれる世界を思わせる情景を含むその理由を明らかにすることができたと言えるだろう。

『シュルレアリスム革命』誌におけるファトラジーの掲載は、様々な要因が絡み合って実現されたものである。この中世詩が見せる言語遊戯としての性質、バタイユとシュルレアリストが少なからず共有していた中世一般への興味、あるいは局所的に確

立されたナンセンス詩詩の内容がシュルレアリストの美学と奇妙な一致を見せていた事実など、そのどれもが同様の重要性を備えている。また、ブルトンもバタイユも、素材のように扱われる言語に対し、特別な関心を有していた。あるいは精神分析をめぐっても、これらの作家の心を捉えたのは、まずなにより言語や創作に関わる側面であった。これを踏まえれば、詩的言語についての実験的操作と見なしうるファトラジーに、これらの作家が魅了されたことは理に適っている。

祝祭や消費、贈与などといったバタイユにとっての本質的な主題は、彼の中世観に密接に関連しているか、その時代の慣行から着想を得た面があると考えられる。また実際に、中世という時代はある意味で古代の伝統とキリスト教倫理が混じり合っている時代と見なすことができる。とりわけ 11 世紀からの数世紀は、ヨーロッパ社会の根本を築いた大きな変化が生じた長い過渡期を形成している。その過渡期、あるいは一種の安定期のただなかで、ファトラジーと夢想詩が突如として誕生し、やがてすぐに消え去った。バタイユはこの中世詩とほとんど偶然にめぐり合い、これがレリスを介してシュルレアリストの手に渡ることとなった。これらの作家の間にいつとき生じた奇妙な共鳴は、本論で示されたとおり、以降このジャンルについての研究が開花した遠因となるという意味で、ことのほか創造的なものであったと評価するべきである。

第二章 形式の強迫観念、前衛作家による言語操作

1. ブルトンの詩的概念、デスノスの詩作

ファトラジーの現代語訳を発表するにあたって、アンドレ・ブルトンがそれほどの情熱を捧げていないことは確かである。これについては、ブルトンが原典を参照する意志も、おそらくはそうするほどの興味も有していなかったと考えるべきだろう。同様に、ブルトンがラテン語を習わなかったとすれば、それは世代の問題ではあるがつまるところ必要性を感じなかったということであり、この点についてもジョルジュ・バタイユとブルトンは明確に異なる道を歩んでいる。その対比は、ラテン語のみならず中世の俗語そのものへの関心をめぐっても同様に認められる。ブルトンがファトラジーに対して抱いた感嘆の念が真摯なものだったとしても、この作家にとっては、言語に加えられた操作による諸規則の破壊が最大の争点となる。考えてみれば、この中世詩の言語が提示する反因習的な様相は、その大筋においてシュルレアリストの詩的観念に合致するものでもあった。そのシュルレアリストの観念は、いくつかの作家の作品やブルトンたちによる反応を分析することで明らかなものとなる。

(1) 形式と詩的イメージをめぐる議論、ブルトンとデスノス

形式的側面をすっかり無視したバタイユによる翻訳をブルトンたちが掲載したことは、無知のためでも不注意によるものでもなく、彼らの詩に対する姿勢を反映するものとして理解されるべきである。そもそもシュルレアリストによる詩的活動は、形式にまつわる問題をすすんで脇へと追いやるばかりか、形式を重んじるという意味での古典主義に対する反感を露わにしている。一方のバタイユについても、とりわけ 1930 年から 40 年代に書かれた詩を見れば、伝統的な規範に反する意図は明らかだろう。

『シュルレアリスム第二宣言』においてブルトンは、ロベール・デスノスのジャーナリズム的活動に言及しながらこの作家に非難を浴びせた。対してデスノスは主に政治的な理由により、ブルトンの周囲に集まった作家たちとの間に距離を置くこととなる。これら不和の理由が重要なものであることは確かだとして、ブルトンはすぐさま話題を変え、デスノスによる詩作品に対する攻撃に取りかかる。ブルトンやルイ・アラゴンなど、急進的な作家の目には、その詩はシュルレアリストと形容されるには因習的にすぎると映ったのだった。

すなわち、これらの詩句が粗悪である（誤った、穴埋めされた、中身のない）という専門家に同意するだけでなく、シュルレアリスト的観点からすれば、馬鹿げた野心を、詩に関わる現行の目的をめぐる看過しえない無理解を証明するものだと宣言することが重要となる¹。

この文章において、ブルトンはためらうことなくデスノスの詩句に対して否定的な形容を連ねていく。その詩は「誤った、穴埋めされた、中身のない」ものであるゆえに粗悪なのである。つまりこの文章は、ブルトンの批判が内容と形式の双方に関わることを示唆している。この箇所ではブルトンが「詩句」という言葉で対象としているのはアレクサンドランであり、このフランス詩学を象徴するような古典的形式の利用こそが問われている。『身体と資産』を研究したマリー＝クレール・デュマも指摘したとおり、ブルトンはとりわけ 1920 年代末のデスノスの作品を批評していると思われる²。そしてこれらの詩作品においてデスノスは自由詩を用いる一方で、常套表現や伝統的な技法を思わせる様相を混ぜ合わせている。さらにこの作家は 4 行詩節を多用する傾向にあるため、アレクサンドランの存在ともあいまって、古典的な印象を強めていると言えるだろう。

ただし、それらの詩句を一目見れば、その混交的な性質は明らかとなる。デスノスを古典的で時代錯誤と評するブルトンの批判が一部には正しいものであるとして、ここではデスノスの創作の一側面のみが俎上に載せられている。デスノスの詩句は、形式にまつわる慣習的な規則をたしかに順守しているという点で、前衛作家という現代性にはそぐわない。ただしその実際の作品は、古典的とは呼びがたいものであることを認める必要がある。伝統的な形式という面でも、数ある技法のなかでデスノスを用いるのは限定された一部、とくに 4 行詩という単位と交韻となっている。アラゴンなどの純粋なシュルレアリストにとっては、それらの要素が用いられるだけで非難対象となるには充分なのだろうが、デスノスの伝統的側面が表面的にすぎない事实は、彼の作品に認められる諸要素を見ればすぐさま理解される。このことは、ある研究で挙げられるデスノスの詩作品の三つの特徴によっても示されている。「その大半において、アレクサンドランは半句ごとに区切られているか、ロマン主義の 3 分節詩句となっている」ことに加え「句またぎあるいは送り語はまれ」であり、「脚韻のシステムは古典

¹ André Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 813.

² Marie-Claire Dumas, *Etude de "CORPS et BIENS" de Robert Desnos*, Slatkine, Genève, 1984, p. 113.

的な詩作法にも『酔いどれ船』当時のランボーの詩法にも従うものではない³」ことを踏まえるのなら、デスノスの定型詩はさほど厳密に構成されたものではないことが分かる。

多くの場合に交韻が用いられ、韻の豊かさがまちまちである事実も示唆するように、脚韻の構造を含め、デスノスの詩は技法的に規則と自由の間を揺れ動くものとなっている。押韻が入念に練られる部分がある一方で、ときおり 1 音節のみの一致に留まるという事実は、定型詩を作る際にも、その技法が特別に顧みられてはいないと示唆している。1923 年に書かれ、交韻を用いたアレクサンドランによる 4 行詩節で構成される「アルチュール・ランボーの『夜警』」における脚韻を扱うジャン＝リュック・ステンメッツの分析は、『身体と資産』に収録された定型詩にもそのまま適用されるものと思われる。

その脚韻は表記上正しいものではないながら、末尾の音節はほぼ常に子音を一つ共有している。そして多くの場合、音の等価は複数の音節にまたがるものである。例えばマラルメなどとは反対に、デスノスは互いに韻を踏む言葉を探すようなことをせず、むしろある種の明白性、つまりこのうえなく直観的な音の反響に、たとえそのような反響によって浮き上がるのが、厳密な論理に照らせば外見上は相いれない二つの言葉であったとしても、その反響により導かれるままになっているのだという印象を強く受ける⁴。

事実としてデスノスは、語の表記や意味よりも音声的な要素に従う傾向にある。その詩句を見れば明らかなこの特徴的傾向は、のちに扱うリズムの重視とも関係づけられるものとなるだろう。

要するに、デスノスの詩作における独創的な第一の特色は、交韻を用いて語を相互に関連させるその仕方にあるということになる。『身体と資産』の一節、「フリントと火」では以下のような例が見られる。

Où donc est ma négresse

Dit le premier marin

私の黒人女はどこにいるだろうか

一人目の水兵が言った

³ Alain Chevrier, « Les Sonnets de Desnos », in Laurent Fliedner (dir.), *Poétiques de Robert Desnos*, ENS Editions, 1996, p. 132.

⁴ Jean-Luc Steinmetz, « Lanterne des “Veilleurs” », in Marie-Claire Dumas et Carmen Vásquez (dir.), *Robert Desnos, le poète libre*, Indigo et Côté-femmes éditions, 2007, p. 36.

On fit avec sa graisse	その脂肪で
Quatre grands cierges fins	細く大きい4本の蠟燭を作った
Découpée charcutée	切り刻まれ、ずたずたにされた女を
on l'a mise en un four	窯でくべ、
Les moines l'ont mangée	修道士たちがたいらげた
Pendant quarante jours	40日間のうちに
Où donc est ma gonzesse	私の女はどこにいるだろうか
Dit le second marin	二人目の水兵が言った
L'est encore à la messe	いまだミサに参列中で
à prier tous les saints	あらゆる聖人に祈りを捧げている
Je lui ferai connaître	彼女に知らせてやろう
Mon saint Jean, mon saint Louis	私のサン=ジャンを、私のサン=ルイを
Car suis-je ou non le maître	なぜなら私は主であるかそうでないか
Dans ce sacré boui-boui ⁵	この聖なる飲み屋で

技法の面で特徴的なのは脚韻に用いられる語の配置であり、これにより「女 (gonzesse)」と「ミサ (messe)」や「サン=ルイ (saint-Louis)」と「飲み屋 (boui-boui)」が韻を踏み、低俗な次元と宗教的なものが連結される。当然このような流聖的な脚韻がこの時代にはすでに伝統的な技法となっていることを踏まえても、この手法や複合的な形式の存在をもって、デスノスの詩はシュルレアリストでないが古典的でもなく、前衛的と形容されてしかるべきとなる。とりわけ、これを過去への回帰あるいは退行のしるしと見るには、事実を歪めて語る必要さえあるだろう。

同様に内容を検討してみても、この脚韻の場合と同じように、卑俗と驚異の二つの次元が重なり合い、一つの幻想的光景が描き出されていることが分かる。宗教的な素材の利用も、慣例に従ってその価値観を保持することへ向かうものではなく、これらの要素が見せる対照関係を目的としている。これにより蠟燭は人の脂で作られ、調理された人肉が修道士に振る舞われる。奇を衒った光景とも言えるが、それ以上にここでは宗教的な供犠を否応なく思わせるものとなっている。聖性にまつわる表象には事

⁵ Robert Desnos, « De silex et de feu » (1929), *Corps et biens* (1930), *Œuvres*, Gallimard, 1999, pp. 582-583.

欠かず、とりわけ「40 日」の言及は、四句節の元来の意味を反転させる象徴的なものと言えるだろう。

問題の驚異的な次元については、マリー＝クレール・デュマもまた、短いながら注釈を加えていた。

驚異的なもの——寓話や異国感、多重的な声、捉えがたい現存、目を閉じながら生きた事件——が、『身体と資産』のすべてを、「アルゴの勇士の虚飾」から「セイレーン＝アネモネ」まで、「ポアシス」から「フリントと火」までを貫いている。驚異の次元に入り込む軽やかさ、それを語る軽やかさをもって、『身体と資産』のデスノスは、シュルレアリスムの側に位置すると言える。たとえグループと完全に袂を分かつていたとしても、たとえアレクサンドランの使用が重大な退行を意味するとしても⁶。

ただし、ブルトンによる批判もまた一定の正当性を備えてはいるだろう。デスノスの作品が内容としてシュルレアリストの美学に近い情景を示しているとしても、シュルレアリストはデスノスを糾弾するに値する理由を持っている。そのうえで、デスノスが用いるアレクサンドランが模範的なものとはほど遠いことは事実である。その詩句は複数の理由により不完全な、あるいはきわめて柔軟に適用されたものとなっている。

（２）詩的規範と逸脱、「誤った、穴埋めされた」詩句

ブルトンによる糾弾のなかで名を挙げられた「アルチュール・ランボーの『夜警』」は、以下のような４行詩によって幕を開ける。

Que, dressés sur la côte équivoque, anguleuse,
Les phares délateurs de récifs écumants
Pour les mâts en péril aient des lueurs heureuses,
S'ils n'ont su la raison de ces crucifiements⁷.

不明瞭な、鋸歯状の海岸に建てられ、
危機に瀕した帆船に泡立つ暗礁を密かに告げる灯台が

⁶ Marie-Claire Dumas, *op. cit.*, p. 140.

⁷ R. Desnos, « Les veilleurs d'Arthur Rimbaud », *La Liberté ou l'amour !* (1927), *Œuvres, op. cit.*, p. 317.

幸福に満ちた輝きを発するよう、
この磔刑の理由を知ることがなかったのならば。

まず 1 行目からすでに、句切りが名詞と形容詞の間に位置していることが見て取れる。とはいえデスノスの時代に模範的とされる詩人の作品や技法を考えれば、上記のような用法もまた、まったく異例のものではない。「詩句においては常に、意味上の語の区切りが半句を刻み、休息を示すように」という黄金律も強制力を持たない近代以降の詩人の傾向を踏まえれば、きわめて密接なつながりを有する語句の間に句切りをもたらすとしても、詩人をためらわせるものではない。実詞と形容詞の間、あるいは動詞と目的語の間で詩句を分断することも、ごく一般的な慣行である。

あるいは、デスノスの詩においては、句切りが一つの語を分断することも少くない。ロマン主義的な 3 分節の場合でも、音節の切れ目は尊重される傾向にあった。場合に依じてこれは、4 音節詩句と 8 音節詩句、5 音節詩句と 7 音節詩句などのように分割されるべき定型詩という外観を呈しているのである。

一方でそれにもかかわらず、一行が二つの 6 音節詩句に分けられるとき、6 音節目に置かれる無音の *e* が続く母音と融合するという規則は、ほぼ必ず忠実に守られている。したがって上記のようなデスノスの例は、分析にあたって多少の困難を引き起こすことこそあれ、律動を重視する現代の詩人が見せる態度からそう遠いものではない。また、違和感を与えるような用法は数が限られてもいるため、あえて規範に逆らうという意図を見つけることも難しい。デスノスの作品においては、違反の度合いが様々に錯綜し、おそらく作家は細部に注意を払っていない。

また、問題となっている「アルチュール・ランボーの『夜警』」の結部は次のとおりである。

Nos pieds à nous sont lourds de vos glaises mouvantes,
Marais où s'enlisa le corps blanc des Jésus,
Juillet vit s'engloutir les prières savantes.
Et les Papes aux scapulaires décousus.

Et depuis nous scrutons la nuit fade et nuageuse
Dans l'espoir qu'avant l'aube en ce ciel déserté,
S'illuminant à chaque brasse, une nageuse

Conciliera l'amour avec la liberté⁸.

私たちのこの脚は、形状を変化させる粘土にとらわれ重たい
イエスの白い身体が沈みゆく沼
7月は高尚な祈りがのみ込まれるのを見た。
そしてほころびた修道服を着た教皇たちを。

それから私たちは陰鬱で雲のかかった夜をうかがう
夜明け前に、このうち捨てられた空を、
泳ぐ女がひとかきごとに光り輝き、
愛と自由とを調和させることを期待して。

引用の4行目や7行目は句切りの位置との関係で異例なものとなるが、これは上で見たとおりである。なお、音節に注目すると、5行目の「雲がかかった (nuageuse)」は2音節で数えられる必要があることが分かるが、合音、文音については評価が分かれるところだろう。厳格な理論に依拠するのならば、語源において子音によって分断されている二つの母音は融合しえないはずである。例えば「遊ぶ (jocare)」から派生した「遊ぶ (jouer)」は2音節とされるところ、デスノスはこの作品中の他の箇所でも「遊んだ (joué)」を1音節としている。しかしこれは、実際の慣例に従えば通常の読者に違和感を与えるものではなく、ましてやシュルレアリストであればなおさらのことであろう。

つまるところ、デスノスの詩は前代未聞でも、厳密に古典的でもないものとなる。とりわけこれらの詩句の形式を「誤り」と見なして批判するためには、アレクサンドランを規定する諸要素を参照することが必要なのである。もちろん、作家を批判するしう理由はなんであれ歓迎されただろう状況を踏まえても、それがブルトンから発されたものであることが興味深い。

なお、「穴埋め (chevillé)」もまた、形式と切り離しえない問題である。事実、デスノスの詩句には無意味な間投詞が挿入されることもあり、これを、音節の調整のみを目的としたものと捉えることもできるだろう。あるいは先の引用1行目、「私たちのこの脚」のように、冗長な語法を用いることも、「星、それは狭苦しい街々の中心で

⁸ Ibid., p. 323.

(L'étoile c'est, au sein des villes exiguës)」に挿入される指示代名詞なども、穴埋めに資するものと見なすことができる。もちろんこれらのすべても、シュルレアリストの時代に問題視されるべき技法ではない。

伝統的な韻律法に乗っ取ったミシェル・ミュラの分析によれば、『身体と資産』に見つかる 627 のアレクサンドランのうち、七つのみが明確に誤ったものとされる⁹。その基準は、融合することのない無音の *e* が 6 音節目あるいは 7 音節目に置かれる、一単語のなかに句切りが置かれる、あるいは音節が欠けているか過剰というものであるが、ここまでに明らかとなった側面を見れば、破格な用法はより豊富に認められよう。

そもそもアレクサンドランがそれぞれ 6 音節を持つ二つの半句を示すのなら、もはやデスノスをはじめとする作家が用いる詩句はアレクサンドランではない。このことは、とりわけデスノスがシュルレアリストとして活動をしていた時期の作品、つまりのちにアラゴンによって糾弾される詩句に関して示唆されている。「一定数の常軌を逸した詩句が、そしてアレクサンドランの正しい規範を逸脱する詩句があることは確かである¹⁰」と言われるとともに、「ブルトンが尊重する古典的詩法はその他の基準を導入し、結果として誤った詩句ははるかに豊富なものとなる——あるいは規則が緩和された以上、そのいずれも誤ってはいない¹¹」と指摘されるのであった。要するにこれらの定型詩は古典的な時代への退行ではなく、慣例的な技法の濫用という特色を示すものなのだと言える。詩法の墮落を意味するものでもあり、このことにはデスノス自身が多分に意識的でもあった。

ここで、ブルトンとデスノスの間にある二つの根本的な相違が明らかなものとなる。詩に関わる態度と古典的なものの観念をめぐる違いこそが論争の原因となっているだろう。その理由は、ブルトンの批判が二つの争点を含んでいることにも関係している。ブルトンはまず急進的な態度を見せながらアレクサンドランの使用を断罪するものの、同時にデスノスの詩句の質にも言及しているのだった。ブルトンが権威的な規則によって縛られるいかなる形式も甘受することがない一方で、デスノスはたしかに規則的形式に立脚しながらもそれを歪めることで創作に耽り、その規則をいっそう緩和させることへと向かう。定まった詩形式の存在のみを糾弾の理由としているかと見えるブルトンであるが、少なくとも「誤った、穴埋めされた、中身のない」との形容を適用するため、ある程度古典的とも言える詩的な規範に拠って立っていることは確かであ

⁹ Michel Murat, *Robert Desnos, Les grands jours du poète*, José Corti, 1988, p. 145.

¹⁰ Jean-Patrice Courtois, « Situation de la métrique dans l'utopie du poème chez Robert Desnos », in *Poétiques de Robert Desnos*, op. cit., p. 145.

¹¹ Alain Chevrier, op. cit., pp. 134-135.

る。このような言葉を用いた批判は、それが慣例的な美学的価値観を理論上は顧みることのないブルトンの発言だということを踏まえれば、とりわけ意味深長なものとなる。

（３）「中身のない」内容と形式、デスノスとアラゴン

『身体と資産』の依頼状においては、三人称を用いるデスノス自身が、緩和された規則にのっとったアレクサンドランの利用を正当化しようと努めている。

その生において倫理感に蜂起している著者は、詩においては形式に対抗する。（本作品集の当初のタイトルは、『形式の混乱』ではなかったか？）　したがって著者は韻律、論理、文法や比喻を欲望と感覚に従属させる。けだし 1930 年において、気が向いたときにアレクサンドランで書くというのは、自由の証明ではないだろうか？　アレクサンドランは迫害されてこそ味わいを増し、詩句がもはや自由であればアレクサンドランもまた自由詩の一つの場合でしかないということを踏まえれば¹²。

この文章は、デスノスが熟慮の末、韻律や論理的連関をないがしろにしていることを裏づける。すなわち芸術の論理的構造を体現する国家的な詩句を自由詩のうちの一要素と変じるのである。デスノスの主張によれば、詩的観念は転覆され、各要素の序列は消滅し、すべてが同一の次元に置かれたうえで詩人の手に委ねられる。その詩句は多岐に渡る詩的要素の混合、自由詩と定型詩の錯綜、語彙的一貫性と逸脱による対照の結果として生じるものとなる。アレクサンドランはその一要素とされ、伝統の痕跡ではない。

ここでは、上記の依頼状に対する応答のようにして『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌第 1 号に掲載されたアラゴンによる更なる反論を参照することが望ましい。この文章もまた形式と内容の双方が取り沙汰され、その論調はブルトンの見解を大筋でなぞるものであるが、対象となる作品群は『シュルレアリスム第二宣言』におけるものよりも広範囲となっている。

アラゴンはとりわけデスノスを書いた詩句の質に言及するのだが、そこで重点を置かれるのは「誤った」という形容詞ではなく、「穴埋めされた、中身のない」という用

¹² R. Desnos, « Prière d'insérer » (1930), *Corps et biens*, op. cit., p. 589.

語であった。「アレクサンドランと、誤ったアレクサンドランについては（当面は）よしとする。しかし穴埋めされた、中身のないというそれこそが、思い切ったことであろう¹³」と見るアラゴンにとっては、詩法の諸規則よりも、言うなれば安易な詩的表現が問題なのである。事実この引用のあとには、「穴埋めが自由であり、思考の欠如が非従属であることは、たしかにある種の斬新さであり、『身体と資産』に独創性を与えてはいる」との見解が述べられている。したがってここでは内容という側面が、形式の問題に劣らずシュルレアリスムに関わる核心的要素とされるのである。とりわけアラゴンが咎めるのは、常套句や詩的な定型表現の利用であった。

この本の優に3分の1の詩を要約して記すのは、可能ではあれ面白いことではない。ともかくそうするのであれば、100年前に書かれていたのと同じような主題を持つ詩作品を相手にしているだけだと気づくだろう。分析をすればそれらの詩は、時の移ろい、万物の虚しさ、あらゆる田舎の公証人を恍惚とさせた愛の儚さなどについての常套句に帰せられてしまう¹⁴。

たしかにその詩作品は、使い古された安易な表現を含んでもいる。「セイレーン=アネモネ」や「フリントと火」における、蜃気楼の効果のように混じり合う空と海に関わる主題の錯綜などはその代表的なものであり、「最も美しく最も破滅的な、涙と永遠の迂路を運命づけられた彗星が／海に身を映しながら私の空を離れていく¹⁵」あるいは「空の側では寓話のうちに追いやられ／私がこの先ずっと否認する大海へとたどり着く¹⁶」といった対比が繰り返し用いられる。あるいは頻出する自然への、空想上の形象への呼びかけなどの普遍的手法も、デスノスの詩の特徴である。このような特徴は恒常的に表れ、したがってアラゴンの批判が一部に正しいものだとしても、その言葉はやはり多分に誇張されていると考えるべきだろう。

他方で、独創的と言うほどではないとしても、この詩人に固有な様相を取り上げることはたやすいのである。その繰り返しがほとんど強迫観念的な、視覚や盲目という主題は、しばしば幻想的な光景に関連づけられる。また、詩句のなかで決して自己同一性を失うことのない「私」の現前などは、強い主観性を証言している。したがって

¹³ Louis Aragon, « Corps, Ame et Biens », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1976, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ R. Desnos, « Sirène-anémone » (1929), *Corps et biens* (1930), *Œuvres, op. cit.*, p. 569.

¹⁶ R. Desnos, « De silex et de feu » (1929), *Corps et biens* (1930), *Œuvres, op. cit.*, p. 585.

アラゴンの分析はとりわけある特定の欠点を、長い期間に渡る、それゆえ多様な創作に適用しようと努めたために、恣意的なものとなっている。それが意図した誇張なのかどうかは不明であれ、アラゴンの論の進みは不安定であり、突如として形式と内容の話題が転換され回帰する。1923年に書かれた作品が見せる「形式の革新的な性質」を認めつつ、アラゴンはこれを1929年のアレクサンドランと比較し、この後者をなお批判した。『同恵意義 (*l'Aumonyme*)』や『調理された言語 (*Langage Cuit*)』を読んで、その形式の革新的な性質のために読者が判断を控え、内容を見出せないのは自分のせいだと思うことがあるとして、『盲目 (*l'Aveugle*)』や『フリントと火』を読んだときには、その体系を手中に収めることだろう¹⁷』というこの文章は、複数の理由により意味深長となる。この直後で、アラゴンは以下のように言葉を続けている。

1923年にはいまだある種の錯覚を与えることができたろう冗長さを唯一説明するのは、アレクサンドランに照らされ誇示される言葉のうぬぼれ、馬鹿げた愉悦である。当時の言葉遊びを今日のアレクサンドランと、かつてのそれと結びつけることは、デスノスのようなペテン師としてはありえないほどひどい不手際であり、その動機がまったく同じものであったと、古びた詩的妄言が片時もその強制力を失わなかったと示すことである¹⁸。

つまり1923年の詩作品に比較する形で、アラゴンは1929年の詩の内容と形式を批判対象とするのである。つまりこれは内容の面でデスノスが同一の創作方法、アラゴンが言うところの「冗長さ」を維持し続けていたと想定して初めて適切なものとなる。加えて、とくに問題を複雑化させるのは、アラゴンによれば1923年の作品はすでに駄弁でしかなかったとされる事実である。これについては、1920年代前半にデスノスが残した言葉遊びは、まさしくシュルレアリストとしての活動であったことを踏まえておくべきだろう。つまりこの批判は、デスノスのシュルレアリスト的創造を「冗長」なものとし見なしているか、あるいは形式の問題を重視するあまり、アラゴンが1929年時点での判断を1923年の詩作品に遡及的に適用しているかのどちらかを前提とする。どちらの場合であっても、シュルレアリスム参加の時代とそれ以降のデスノスの作品をアラゴンがひとまとめにしていることは疑いようがない。

したがってここでは、1923年と1929年の作品の間に存する違いを明示しておくこ

¹⁷ L. Aragon, « Corps, Ame et Biens », *art. cit.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*

とが望ましい。一例として、1923 年の「同恵意義 (*l'Aumonyme*)」においては、きわめて規則的な言葉遊びが並び、それゆえ内容面での創意は限定的なものとなる。「ローズ・セラヴィなど」の全行韻または共通する複数の音が配列される詩句などは、その格好の例となる。この小編は、シュルレアリスト作家の名前を削除したうえで『身体と資産』に収録された。その「ローズ・セラヴィなど」で、デスノスが「ローズは、そこで試み、生きる／薔薇と命の塩 (*Rr'ose, essaie là, vit. / Rose et sel à vie*)¹⁹」と書く際、労力の大部分は音声の面に費やされ、したがって内容は二義的とされると言える。一方で、「私の歌には悪意などほとんどない／その歌がロンシャンまで行くことはない (*Mes chants sont si peu méchants / Ils ne vont pas jusqu'à Longchamps*)²⁰」などの詩句における語の連結は、伝統的な母音の繰り返しや脚韻に近いものとなる。この時代のデスノスによる創作が実験的な言語操作と見なされるのは、とりわけ内容面で意味のあることを語ってはいないという性質による。ほとんどの場合、ある語のあとに続く言葉は、第一にその音を理由として呼び寄せられるのである。デスノスはある特定の音素をめぐって言葉を紡ぎ、あるいは類音語の組み合わせを求めるが、その執拗さは言葉の選択の可能性を限りなく狭めている。「喜び、私は聞きとめ／私は聞く／私は知覚する／かつて、今、十？／翡翠、イース (*joie j'oe / j'entends / j'antan / jadis jà dix ? jade Ys*)²¹」という一連の文字を見れば、このことは明らかである。ただし、ここで古仏語由来と解釈しうる言葉が用いられていることは注目されるべきだろう。3 行目を「私は知覚する (*j'antan*)」と解釈するのなら、この動詞の綴りは「昨年 (*antan*)」を思わせ、これは時を表す副詞「今、すでに (*ja*)」と「かつて (*jadis*)」を想起させるためである。さらにデスノスをはじめとするシュルレアリストが重視する対話形式の詩作品は、「論争詩 (*débat*)」に代表されたとおり、中世に繁栄したものであることを踏まえればなおさら示唆的なものとなる。以上のように一定の論理を見出せるとしても、それは同様の響きを持つ言葉を求めた結果であり、1923 年にデスノスが実践して見せた詩法は、ある意味で詩人の自由を拘束するものだと結論づけることができる。

もう一つ指摘しておくべきなのは、アラゴンとの論争で問題とされたアレクサンドランには、上記のような言葉遊びが見受けられないことである。母音あるいは子音の類似性により召集される単語が存在するとしても、先に述べたとおりデスノスという主体の想像が色濃く影響を及ぼすその詩においては、純粋な言葉遊びとしての性質は

¹⁹ R. Desnos, « L'Aumonyme » (1923), *Corps et biens*, op. cit., p. 527.

²⁰ *Ibid.*, p. 519.

²¹ *Ibid.*, p. 514.

必然的に薄められていく。結果的にこの二つの時代の作品の間には、形式のみでなく主題の面でも大きな相違が認められるのであった。アラゴンの主張はこれを踏まえれば不明瞭であり、おそらくはその理由のためにこの作家、あるいは他のシュルレアリストたちは常に形式の問題、疑いなく判決の基準とすることができる問題に立ち返ることとなる。ただしこれに加えて、形式をめぐってシュルレアリストの側に起こった態度の硬化が有する影響を軽視するべきではない。1923 年当時のシュルレアリスムはデスノスを許容しえたということであり、1922 年に「地獄の罰あるいはニューヘブリディーズ (*Pénalités de l'enfer ou Nouvelles Hébrides*)」でデスノスが脚韻を踏んだ 4 行詩節を残しているのとまったく同じように、1923 年に発行されたブルトンの「地の光 (*Clair de terre*)」に定型詩が含まれていることを読者は見つける。

そして他方アラゴンは、おそらくは因習的な規則を退けるという目的のもと、また新たな、古典詩に劣らず厳格な規則を自らに課することとなる。

Panorama du souvenir Assez souffert
Ah c'est fini Repos Qui de vous cria Non
Au bruit retrouvé du canon Faux Trianon
D'un vrai calvaire à blanches croix et tapis vert²².

記憶の展望、充分に苦しんだ
ああ、おしまいだ、休息、否と叫んだのはあなたたちの誰だろうか、
舞い戻る砲台の轟音に、まがい物のトリアノン宮
偽りのない試練、白い十字架と緑色の絨毯

詩人自らが解説を加えていることであるが、ここでは抱擁韻を持つ 4 行のアレクサンドランが、8 音節ごとに置かれた行中韻を根拠として、6 行の 8 音節詩句となるのであった。それが「フランス的詩句の本質そのものに触れる遊び²³」と記述されるように、形式と遊びの問題は、シュルレアリスト周辺の作家たちにいつまでもつきまとう。そしてアラゴンは 1945 年、デスノスの死の直後に「悪魔公ロベール哀歌」を書き、これを組み込んだ『詩人たち』を 1960 年に出版する。

²² L. Aragon, *Les Yeux d'Elsa* (1942), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 762.

²³ *Ibid.*, p. 750.

Je pense à toi Desnos qui partis de Compiègne
Comme un soir en dormant tu nous en fis récit
Accomplir jusqu'au bout ta propre prophétie
Là-bas où le destin de notre siècle saigne

Je pense à toi Desnos et je revois tes yeux
Qu'explique seulement l'avenir qu'ils reflètent
Sans cela d'où pourrait leur venir ô poète
Ce bleu qu'ils ont en eux et qui dément les cieux²⁴

コンピエーニュから発って行った君、デスノスを思う
ある夜に眠りながらしたように、その物語を君は話してみせた
その際涯まで、自身の預言を完遂する
私たちの時代の運命が血を流すあちら側で

私は君、デスノスを思い、その両の瞳を再び見る
その目が写す未来だけがそれを説明できる
それでなければ、おお詩人よ、どこからやって来るというのか
その目がうちに秘め、天を打ち消すこの青色が

このようなデスノスに対する賛辞を、他でもないアレクサンドランでしたための事実は、これらの作家が詩的形式に対して抱き続けた執着をなによりも如実に物語るものである。

このとおり、規定された形式の活用は絶えず問いただされることとなる。デスノスの詩は、シュルレアリスト的ではないとしても、「古びた詩的妄言」と見なされるべき古典的な完成度からはほど遠いということになる。そしてブルトンやアラゴンによる論証のすべてを踏まえて、彼らの批判は意図的に過剰なものだと言えるだろう。デスノスの詩句が「粗悪」だと評する彼らは、その詩作が古典的な技法の濫用の結果であることを知りながら、これを過去への退行と断じたのである。それはもちろんシュル

²⁴ L. Aragon, *Les Poètes* (1960), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 408.

レアリストが意図せず矛盾する発言を行ったということではなく、デスノスを排斥するため、さらには因習的な詩作という形容を与えられかねない一切の要素を排除する信念を世に打ち出すためだと考えられる。したがってアラゴンの発言も、計算のもとに打ち立てられた建造物に比せられる文学作品の価値、合理主義的信念に支えられた伝統的な価値を打破するというシュルレアリストの急進的な性向を踏まえれば、一貫性のあるものと見なされるだろう。そしてこの、一切の形式を排除するという当時の信念が、バタイユのファトラジー翻訳との関連を覗かせているのであった。

2. ブリッセ、デュシャン、デスノスからレリスへ至る言語操作

前節で言及された、かつてデスノスが実践してみせた言葉遊びについてはブルトンも特別な関心を寄せており、これを「まったく前代未聞の詩的な型²⁵」と形容していた。「かつて言語に企てられた操作のうちでも最も斬新なものの一つ」の結果として、「それだけでデスノスの側としては真正な創造を告げる²⁶」詩作は、主に『身体と資産』のなかで、ローズ・セラヴィの名のもとに集められた。全行韻、語音転換、ときにはより単純な子音の繰り返しに規定されるこれらの詩的創作は、マルセル・デュシャンが実践した言葉遊びから直接に着想を得ている。デスノスによる言語操作への影響は明白ではあるものの、もちろんこれはデュシャンが考案したものではない。デュシャンはこの面においては、言語にまつわる幻想を語るあらゆる批評家が言及せざるをえない、ジャン=ピエール・ブリッセの直系相続人と言えるだろう。

(1) ジャン=ピエール・ブリッセのインパクト

この、シャルル・ノディエが研究対象とした文筆家の系譜にも加わるだろう「奇想文学者 (fou littéraire)」をその死後、1940年代に広く知らしめたのは、たしかにブルトンの功績である。埋もれた作品を周知させながら自らの美学に接近させ取り込もうという流れは、ファトラジーの場合とまったく同様であった。その際にブルトンが引用した記事で書かれたとおり、ブリッセは「頭韻法と支離滅裂な展開に立脚し、神の科学と呼称される一連の形而上学的論考を打ち立てたと自称する²⁷」民間科学愛好家

²⁵ A. Breton, « Entretiens radiophoniques, VI » (1952), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 481.

²⁶ A. Breton, « Sur Robert Desnos » (1959), *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 170.

²⁷ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de

の狂人として紹介される。この人物が、至るところに見出されるシュルレアリスムの先駆者とされることはなかったが、ブルトンが以下の言葉で描き出したような作家の系譜は、たしかに存在している。

レーモン・ルーセルの創作やマルセル・デュシャンの文学作品が、当人が知ってか知らずか、ブリッセの作品との密接な関係のもとに生み出されたのは驚くべきことである。この人物の影響は言語の詩的な解体をめぐる直近の試みにまで広げられるだろう。つまりレオン＝ポール・ファルグ、ロベール・デスノス、ミシェル・レリス、アンリ・ミショー、ジェイムス・ジョイスまたはパリの若きアメリカの一派²⁸。

そこで光が当てられるのは、詩的創作へと達する言葉遊びである。ブリッセ以下、その論を展開する際には、少なくとも当人としては真剣な態度を保っていることもまた一つの共通項となる。とりわけ、記号と意味内容の関係を渴望するブリッセの真摯な意図は、「遊びと現実の境界が消滅するような心持ち²⁹」、言うなれば遊戯活動に興じる子供にも比べられる真剣さによって保証される。遊戯的側面がいかにか色濃いものであっても、ブリッセが詩人ではないこと、あくまで言語の起源の探求者であることを軽視してはならない。「人の穢れた心にこの日まで隠されていた聖域³⁰」を見つけ出すことができるとの信念に支えられたブリッセが打ち出す仮想的起源こそ、しばしば引用されるカエルの言語、「このうえなく鮮明な愛の情熱³¹」によって解放された起源の言葉なのである。

その論は、ちょうど情動的な言語を夢見た諸作家の場合と同じように、懐古的かつ空想的な傾向に拠って立つ。さらに彼はこのような傾向を極限にまで推し進め、「ありとあらゆる言語にとっての、原初の言語が備えるあらゆる要素を含む³²」とされる一覧表を作り上げる。言葉の動機づけを確固たるものとする言語体系に留まることなく、普遍的な原初の言語を見据えるのである。普遍性を謳うその想像に従えば、音声の最小単位と音が表象する意味との宿命的な連関が本質的なものとなる。その信念は、「同

la Pléiade », 1992, p. 1029.

²⁸ *Ibid.*, p. 1030.

²⁹ Marc Décimo, *Jean-Pierre Brisset, Prince des Penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 236.

³⁰ Jean-Pierre Brisset, *Le Mystère de Dieu est accompli* (1890), *Œuvres complètes*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 526.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 546.

一の音によって表現できるすべての考えは、数学的真理の力を備えた、統括的でも偶発的でも、陽性でも陰性でも、絶対的な明白性を持ってある一つの同じ対象に、ある共通する観念へと結びついている³³」との言葉で明かされている。数学的、論理的とされる連関は、ある音から一つの意味が確実に導かれた結果として現れるべきとされる。その必然的な帰結として、ブリッセが「歯と口 (Les dents, la bouche)」という名詞句を活用させるとき、そこで得られる一連の語は同様の概念を表すこととなる。

Les dents, là, bouchent.	歯が、そこで、塞ぐ。
Les dents la bouchent,	歯が口を塞ぐ。
L'aidant la bouche.	その口を助けながら。
Lait dans la bouche.	口のなかのミルク。
Laidés en la bouche ³⁴ .	口のなかの醜いものたち。

この遊戯的側面に関わる要素は、即座にデスノスの例を思い起こさせる。この文筆家の理論をすべて再検討するのは無益だろうが、科学を自称する分析のうちで、さらには論を展開するうえで言葉遊びが占める位置には、目を見張るべきものがある。例えばしばらくのち、1913年に出版された『人の起源』においてもブリッセは歯と口をめぐる言葉遊びを再度展開させ、その性質を以下のように記述する。

生命の樹へと至る道を警護していた炎の剣は、地口、すなわち言葉遊びと呼ばれる。地口の裏になにか隠されたものがありうるなどという考えを持った者などいなかった。それが人の精神には禁じられていたからである。そのためただ、愚かにも笑い転げることを強いられていた。たがこれは今となっては愚者の、偏狭な精神の領分となる³⁵。

これを踏まえれば、ただ外面的な言葉遊びとしての類似ではなく、その信念からして、言語の可能性を汲み尽くそうとする一部の前衛作家との親和性を覗かせるものであることが理解される。したがって以下では、それぞれ互いに自らを差異化する特徴を示しながらも、遊戯的な言語操作に耽溺したことを理由として一つの系譜を形作る作家

³³ *Ibid.*, p. 530.

³⁴ *Ibid.*, p. 529.

³⁵ Jean-Pierre Brisset, *Les Origines humaines* (1913), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1130.

について、分析を行っていく。これにより、のちに続く作家がいかに既存の要素を取り込み、どのようにして自らに固有の詩学の糧としていったかが明らかとなる。

また、ブリッセが掲げるもう一つの主要な信条は、ラテン語への反感に関わるものであった。言語の起源を探るなかで、この言語愛好家はフランス語とラテン語の血縁を否認するのである。彼にとっては、「科学者の語り口と同じように、死んだ言葉とは、私たちが用いる自然言語、すべての生まれ来る命を照らす神の声であり真正な言葉である民衆の言語に多少なりとも近づいた、隠語でしかない³⁶」。真正な言葉には終わりなどないというなら、このうえなく死んだ言語と呼ぶにふさわしいラテン語は、まがい物の言語なのである。

その論証はまず、統語論的な配置を根拠としている。「ラテン語とは、逆さになったイタリア語である。ラテン語文法のすべてが、以下の目的に収束する。イタリア語を、できる限り逆転させたうえで、可能な限りに明晰で自然で理解しやすい言葉とすること³⁷」と語られるとおり、それは簡潔ではあるが人為的な伝達手段として思い描かれている。この合目的性を一因として、ラテン語は機械的で人工的な、命のない言葉と見なされることになる。そしてブリッセは、「なにを成し遂げたところで、また配置を転換して著作を行ったウェルギリウスやキケロ、ホラティウスやその他偉大な作家の傑作があるとしても、ラテン語はつまるところ自然に反する言葉、隠語でしかなかった³⁸」という奇妙な結論に達するのであった。したがってラテン語は、なにものからも強制されることのない土着的な言葉の対極に置かれることとなる。そして言葉が転位されれば、それは土着の民とは異なる侵入者の、征服者の証ともなる。「奴隷には、またその周辺国の被征服者には、序列を変えることが禁じられている³⁹」と語るブリッセは、ここで階級の観念を導入している。したがって「ラテン語がもはや現代のローマ人により用いられることがないのは、この言語が常に学者の言葉であったという理由による。これを用いていたわずかの民族は、世界を制圧しながら、その獲得物に嵌まり込んだ⁴⁰」という表現で表されるとおり、支配層の言葉は臣民と交わることがない。序列を入れ替えることは奴隷の権能ではなく、体系は固辞されるが、あらゆる変化は拒絶される。このような着想については、グールモンをはじめ、ラテン語の仮借ない規則を敵視した作家の態度との関連を認めるべきであろう。それは一部の前衛

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique* (1883), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 438.

³⁹ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 432.

作家にまで引き継がれていくものであった。

この人為的な言葉は支配階級の隠語、抑圧の言語として定義される。したがってこのような想像においては、民衆の言語、自然で自由な言語の神話もまた機能していることが分かる。ブリッセにとっての原初の言葉は、「カエル (*raine*)」が操る「母型の言語 (*langue reine*)」とされる。このように彼の論証の展開そのものは、その大部分において、語に秘められた意味を露わにする言葉遊びに依存している。これらすべての側面を踏まえれば、言葉そのものの可能性を探索し、そこで夢の領域に眠る形象を見出そうと努めるシュルレアリストが驚嘆を示したのも、至極もったもなことだと言えるだろう。

(2) 言葉遊びの系譜

上記のような近接性に留まらず、実際に作品を眺めてみても、この著述家による言葉遊びは一部のシュルレアリストの詩学と深い関係を有していることが分かる。シュルレアリスト以前にブリッセを発掘したのはジュール・ロマンであり、この作家が周囲の友人たちとその発見を共有した。そこには、マルセル・デュシャンも含まれる。ブリッセからデュシャン、レーモン・ルーセル、デスノス、レリスあるいはプレヴェールなどを含む一つの系統が描き出されるが、このそれぞれの作家が互いに明確な立場の違いを示していることにも注意が必要である。

一例としてデスノスは、「天にまします我らの父よ、願わくはみ名の尊まれんことを (Notre père qui est aux Cieux, que votre nom soit sanctifié)」を変造し、「私たちの穏やかな一対、目よ。その『否』が血であるよう (それを信じるだろうか?) (Notre paire quiète, ô yeux ! que votre "non" soit sang (t'y fier ?))」⁴¹と言葉を並べた。とりわけその不完全さや近似性の度合いは、デュシャンによる一種月並みな、「ああ、もう一度やっちまえ…ああ、もう一度洗い流せ (Oh ! do shit again !... Oh ! douche it again !...)」⁴²と同程度だと言える。ブリッセの言葉遊びからデスノスの「ローズ・セラヴィ」、あるいはプレヴェールによる「ささやかな秘密において／ミス・地球が／楽天家の旋律を歌う (Au petit mystère / chantait Miss Terre / Optimist air)」⁴³に至るまで、すべてが類似する操作とも思われるのだが、違いは主に動機や目的を含む思想的な面で生じてくる。

あくまでも科学的態度を自認するブリッセは、外見上は理論的な精密さを重んじて

⁴¹ R. Desnos, « L'Aumonyme » (1923), *Corps et biens*, op. cit., p. 515.

⁴² Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (1976), Flammarion, 1994, p. 159.

⁴³ Jacques Prévert, *Fatras*, Gallimard, 1966, p. 231.

いる。たとえデュシャンが、ブリッセによって定立された「基礎的な公準に乗っ取った⁴⁴」ことを自認するとしても、両者の違いは明白である。ただし手法の面で、デュシャンはブリッセが展開した過程を、ほぼそのままに用いたのだった。「文法の規則と
言えば、それは動詞が子音的に主語と一致することである。例えば、黒人が酸性化する。黒人女たちが荒々しくなり、痩せこける⁴⁵」との言葉で語られる規則は、ブリッセの著作から直接に引き出されたものに他ならない。そこで強調すべき違いは、大きく二つに分類することができる。

まず、デュシャンは言語の起源を探すという意図とは無縁であった。とりわけそれは、意図的に打ち出された非生産性によって特徴づけられる遊びとされる。言葉は愛を営むのだが、「デュシャンにおける自然に反した言葉の交配は、完全なほどの美学的不毛性を備えている⁴⁶」。したがってこの側面を根拠とすれば、ローズ・セラヴィを自らに憑依させたはずのデスノスの創作もまた、デュシャンのものとは決定的に異なるものであったと理解される。これについては、『身体と資産』においては、まばゆいばかりの詩的な才気が認められる。まさにこのイメージのほとぼしり、言葉遊びの絶え間ない爆発で展開される言語的発明のためにこそ、デスノスはあの塩売りの商人 (*Marchand du Sel*) と同一の波長を発信してはいなかったのだと考えられる⁴⁷」と分析されるとおり、両者の言葉遊びは交わるからこそあれ、その創造への意志により袂を分かť。ここで指摘しておくべきなのは、このような遊びがデスノスによって詩的創作の域に昇華されたことであり、また、レリスに着想を与えたのはまさしくその点であったと考えられる。デュシャンによるアルファベットの読みに依拠する語の解体、「メトロ／君の英雄を愛する (METRO / AIMER TES HEROS) ⁴⁸」がすぐさま「人間／昂ぶり、愛し身体を動かす (HOMME / à chaud aime et meut) ⁴⁹」など、レリスの注釈を思い起こさせるとしても、当のレリスが自らの先導者として名を挙げるのはデスノスであった。

デュシャンが加えたもう一つの変化は、ゲームの規則の相対的な緩和に関わる。上記の例のみでなく、デュシャン、そしてデスノスが見せる言葉遊びは完全な一致を目指すことなく、近似的なものであることが多い。「異邦人を弾圧する (Etrangler

⁴⁴ M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 146.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁹ M. Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939), *Mots sans mémoire* (1969), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1998, p. 93.

l'étranger)⁵⁰」においては音の一致が不完全であり、「屋根は醜い／星も同様に (Les toiles, c'est laid. / L'étoile aussi)⁵¹」、あるいは「ほくろのための巨大な茶の風呂 (Bains de gros thé pour grains de beauté)⁵²」においては、意味的な無秩序へと向かっている。これら一連の言葉においては、音か意味が、あるいはその両方が絶えず不規則性に彩られる。

デュシャンの言語操作をより詳細に見ると、言葉単位と文章単位の操作という2種類に分割されることが分かる。これは、「言葉レベルでは、デュシャンの二重の言葉遊びは主に同音異義と同綴異義、同形異義と語音類似の弁証法に基づいている。音、意味と綴りをめぐるすべての干渉、関係や組み合わせが用いられる⁵³」とまとめられているが、その操作を眺めれば、音と意味は、どちらが優位に立つこともなく同時に用いられる要素であると考えられる。その特徴を踏まえれば、この芸術家がブリッセから引き継いだ要素は、とりわけこの側面に存すると考えられるだろう。文章単位で展開される手法に関してここで重要なのは、語音転換と全行韻となる。その理由は上記の論と同様に、質の低下あるいはいびつさの徴候を示しているためであって、「それらは大部分『不規則』であり、入れ替えられた語は実際に同音というよりも、類音を用いている⁵⁴」のであった。

デスノス自身も、1925年に『シュルレアリスム革命』誌において、「無垢な心と汚れない感覚⁵⁵」を備えたブリッセの才覚を讃えていた。そうであればデスノスは、ここから理論としての外観を排除したデュシャンのパロディ的創作に、上記で問題となった心性や感覚を再び注ぎ込んだのだと表現することもできるだろう。円卓を囲む実験のなかでデュシャンの名をかたりながら、デスノスはその「反美学的外科手術 (chirurgie anti-esthétique)⁵⁶」に詩的次元を付け加えたのである。レリスに感銘を与えたデスノスの「我々の欲望の基準は、娯楽なき賽子ゲームである (Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir)⁵⁷」と、「塩売りの商人 (marchand du sel)」を名乗るマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp) の間には、技法の展開や内容の重層化がたしかに認められるだろう。シュルレアリストの時代には、もはや芸術のカテゴリーなど意味をなさないという建前があるとはいえ、それでもなおデュシャンがデスノスのような詩人

⁵⁰ M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 157.

⁵¹ *Ibid.*, p. 161.

⁵² *Ibid.*, p. 157.

⁵³ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁵ R. Desnos, « Le Paradis perdu », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 27.

⁵⁶ M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 149.

⁵⁷ R. Desnos, « Rrose Sélavy », *Corps et biens*, op. cit., p. 509.

となることはない。

一方のレリスは、1926年の日記でルーセルやその他の作家とともにブリッセの名を記していた。後年のある対談において、その詩的な言語操作が問題となった際、レリスは自らの立場を「ブリッセよりはずっとデュシャンに近い」と評価する。「ブリッセはいささか、少なくとも私がこの人物について知る限りでは、明晰性を欠き、また多少ナイーヴにすぎる⁵⁸」ことが理由とされている。この発言がうかがわせるように、レリスはこれらの作家からの直接的な影響を明言することはなかった。名詞の注釈や類音重語がこの両者の作品と少なくない類似を示すことは確かながら、ブリッセのナイーヴさは、またブリッセよりは近いとされるデュシャンの詩的次元なき言葉遊びは、レリスの試みとは区別されることとなる。

そこでなお類似が認められるのは、レリスの用いる技法がデスノスを経由して得られたためであり、まさにその詩的次元を理由として、デスノスこそが自らを言葉遊びに導いた作家だと発言するに至ったのである。

私ははっきりと、次のように言うことができる。デスノスの言葉遊びがなかったとしたら、『語彙集、私はそこに注釈を挟み込む (*Glossaire : j'y serre mes gloses...*)』を作ろうと考えることはなかっただろう。まさしくデスノスこそが叙情的な言葉遊びの先駆者であると私は確信している。その一部が、一種の哲学的な箴言となることさえあるような言葉遊びである。そのなかで私に最も衝撃を与えたのは、「我々の欲望の基準は、娯楽なき賽子ゲームである」だった⁵⁹。

このような外科手術的、因数分解的でありながら詩的な言語操作の系譜は、「潜在的文学工房 (Oulipo)」の実験にまで引き継がれているということもできる。

ここで、言語の詩的解体を語るにあたって不可欠な参照先であるルーセルの名を引く必要があろう。奇妙な縁により、ルーセルの家族の死後、その財産を管理したのはレリスの父であった。『著作のいくつかを私がいかにして書いたか』においてルーセルは、「異なる意味を持つがきわめて類似した二つの文章に基づく創作原理⁶⁰」に解説を加える。これは、『赤靴の海賊』の劇中の代役による詩句 (*Les vers de la doublure dans la pièce du Forban talon rouge*) という、すでに二重性を含意する語を含む文章により

⁵⁸ M. Leiris, *Entre augures, Un entretien entre Michel Leiris et Jean Schuster*, Le Terrain vague, 1990, p. 36.

⁵⁹ *Le Monde*, 10 janvier 1975, cité dans Gérard Genette, *Mimologiques* (1976), Seuil, coll. « Points Essais », 1999, p. 424.

⁶⁰ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 12.

始まり、「丈夫な赤いボトムの当て布の裏地にいる虫 (Les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge !...)⁶¹」で幕を閉じる『つまはじき (Chiquenaude)』において周到に用いられている。

このような創作過程の典型的な図示は、以下のようなものとなる。ルーセルはまず「ビリヤード (billard)」と「略奪 (pillard)」という、主題となる二つの単語を選ぶ。そのうえでほぼ同形の二つの文章を作り、その二つの核、「古びたビリヤード台のクッションに書かれたチョークの文字 (Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...)」と「老いた略奪者の軍勢についての白人の手紙 (Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard)⁶²」の間に物語を挟み込むというものである。ルーセル自身が説明するように、この冒頭と末尾は一部を除きほぼすべてが異義復用法と呼ばれる手法を利用している。さらにはこれら主題となる語のそれぞれに関連する単語を、とくに同音異義や語音類似、または一つの言葉の多義性に依拠しながら絶えず積み重ねていく。

加えて、本論の第二部第一章でも言及した「に (à)」による単語の連結については、「ある言葉を選び、ついで前置詞『に (à)』を用いて他の単語と結びつける。この、当初のものからは異なる意味で解釈される二つの言葉は、新たな創造を授けてくれた (そもそも、私が先ほど話した飾り文字入りのキュー、手直しされたクッション、粘着性のチョークにおいても、用いられたのはこの前置詞『に (à)』であった)⁶³」との言葉で、その重要性を強調している。

このような用法は、たしかにシュルレアリストの書法や、バタイユの詩学とさえ近接性を見つけることができるだろう。ブルトンの『狂気的愛』とバタイユの『内的体験』に見られる用例を結ぶ媒介となるのは、このルーセルの作品であるとも言える。これについては例えば、以下のような分析が加えられる。

パンの成る木からバターの馬には、ある明らかなつながりが認められるが、これはバタイユがレーモン・ルーセルを参照しながら行ったプレヴェール論においてバタイユが分析したイメージ群、すなわち『行列』の「磁器の教師」、「眼鏡の風車」あるいは「哀悼の時計」などの例とともに続けられていく⁶⁴。

ただしルーセルはあくまで両者を結ぶ要素でしかなく、これも第二部第一章で指摘し

⁶¹ R. Roussel, *Chiquenaude* (1900), *Œuvres II*, Jean-Jacques Pauvert, 2007, pp. 297 et 310.

⁶² R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, op. cit., p. 11.

⁶³ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁶⁴ Sylvain Santi, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Rodopi, Amsterdam / NY, 2007, p. 109.

たとおり、この作家の創作においては、言葉の多義性や単なる結合以上の根拠を与える規範が総合的に機能している。これと比べれば、シュルレアリストやバタイユの詩的原理ははるかに乱雑なものであると評価すべきだろう。一方でルーセルが用いた音声的類似に基づく創作過程は、デスノスやレリスによる言葉遊びにも通じるものがあるという点で、前衛作家による言語活動のそれぞれと共通点を有していることが分かる。

それでいてブリッセやルーセルがある意味で独立した存在のように眺められるのは、これらの作家にとっては、そのような手段が創作の根本でありそのすべてとなっているためであろう。シュルレアリストやバタイユに関して以下で行われる分析を見れば、前衛作家による実践がこれら偏執狂的な完成度には決して到達しないということが理解される。

（３）遊びに着想を得た詩的創作

ブリッセをはじめとする作家が露わにした夢、言葉に隠された意味を見つけ出すという夢は諸作家を魅了し続け、前衛作家が持つ遊戯活動への嗜好と混じり合う。予告的な機能が重視されるシュルレアリストの文章などは、その代表的なものとなるだろう。そこで参加者を連帯させる役割を果たすのは、遊びに興じる際の真摯な態度である。ブリッセは「このうえなく誠実でこのうえなく深刻な態度⁶⁵」を見せていたが、前衛作家もまた同様、新たな言葉の可能性を遊戯活動に見出していたのであり、「レリスには、シュルレアリストにとってと同じように、遊びは真剣に反するものではない。そればかりか、1925年頃の遊びは、過度なまでに真剣なのである⁶⁶」。

各当事者がそれぞれ異なる展望を描きながら、遊びという詩的な手法を汲み尽くすのであった。したがってこの系統を眺めることは、いかにして前衛作家が既存の創作過程を取り込み、各個人の信念にかなう様相を与えていったかを教えもする。ある者は美学的な意図のもと、言葉を素材のように扱う形での遊戯的活動に着手する。このような言語操作につき、ブルトンは限定的な興味を示すのみであったこと、そこに情熱を傾けたのがデスノスやレリスなど、ほどなくグループから追放された作家であったことも、至極もつともな徴候として理解される。

レリスについて言えば、託宣を期待する元シュルレアリストでありながらも、意識

⁶⁵ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), *op. cit.*, p. 1027.

⁶⁶ Guy Poitry, « Le Glossaire de Michel Leiris ou “La poésie joue son jeu” », in Jacques Berchtold, Christopher Lucken et Stefan Schoettke (dir.), *Désordre du jeu, poétiques ludiques*, Librairie Droz, Genève, 1994, p. 154.

的な操作を言葉に加える審美家としての側面の混在が特徴的なものとなる。顕著な例として、レリスにより三たび繰り返し語られた、ナディアと呼ばれる女性が溺れ死ぬ夢の逸話が挙げられる。1925年の日記においては、「泳ぎを得意としていたナディアは、溺れたふりをしようとしたのだが、実際に溺死してしまった⁶⁷」と、ある女性が溺死する光景を描写し、そのあとに「ナディア、赤みの差したナイアス (Nadia, naïade rougie)」という簡潔な言葉遊びを書き残した。ついでこの逸話を『シュルレアリスム革命』誌に掲載するにあたって若干の修正を加え、とくにその結部を、「私ははじめ大いに泣きはらしたが、ナディア、溺死したナイアス (Nadia, naïade noyée) という些細な言葉遊びを思いつくことで自らを慰めるに至った⁶⁸」と変更している。この類音を重ねる言葉遊びが、作家の慰めとなるのである。そしてこの言葉遊びは『夜なき夜』において完遂される。この過程には、単なる修正以上に、レリスにおける文学的探求の展開が垣間見えている。「私ははじめ大いに泣きはらしたが、目覚めぎわに想起された『ナディア、溺死したナイアス』という言葉遊びが、解説であると同時に慰めとして現れたのだった⁶⁹」という変更は、重要なものとなる。解説であり慰めとなるその文字列は、事後的に女の死を動機づける。本質を表す言語さながら、ここでは人の名にすでに運命が刻まれているという意味で出来事を正当化するのであり、またその指示対象が辿る道はすでに決定されていたのだからこれに反することはできないという意味で、慰めとなるのであった。

名前に秘められた予言的意味に気づくことで作家が慰めを得られるのは、託宣にならい、その掟が絶対かつ不可避とされるためである。「注釈、言葉の『解剖』はその特異的な『効験』を抽出し、その特異なエネルギーを償還させることを可能とする⁷⁰」と分析されるように、この操作の魔術的な効能は、とりわけ主観的な意味の次元で確認される。そしてレリスが占める独特の地位を確保するのは、取るに足りないものとして捉えられかねない遊びと、神託が備える儀礼的な価値との複合状態であろう。この構図はまさに、のちにレリスが『ゴンダルのエチオピア人における憑依とその演劇的諸相』で描写した儀式においても見出されるものであった。その、信仰と詐術のはざまに位置する創造的行為にレリスが特別な関心を寄せていたことは確かであり、その歩みは「彼は儀式と芝居、ある状態のシミュラクルと真正な体験、『演じられた劇』と『生きられた劇』の境界を辿ることがいかに困難なことかを示して見せた。だがそ

⁶⁷ M. Leiris, *Journal, 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 94.

⁶⁸ M. Leiris, « Rêves », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, Jean-Michel Place, 1975, p. 10.

⁶⁹ M. Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Gallimard, 1961, p. 43.

⁷⁰ Guy Poitry, *op. cit.*, p. 156.

れと同時に、遊びの力が潜むのはまさしくこの両義性であることを理解した⁷¹」という言葉でもまとめられる。

あらかじめ書き込まれた潜在的な意味を作家が解説し、言葉遊びにより事物の本質に解説がもたらされる。作家が涙を止めるのはただ死が宿命だったためではなく、これにより死が演劇化されて表され、演技と儀式のはざまの次元に介入するためである。夢と現実、生と死の対立を解消すると言えば月並みな表現ながら、レリスにおいては夢が言語の魔術的な効力により解きほぐされ、現実に影響する。一方の現実には遊びによって演劇化されるのであり、現実も文学も遊びの舞台、ひいてはその生産物となるのであった。

したがってレリスのような言語愛好家にとっては、文章の暗示的価値のみで足りることはなく、言葉が事物の本質を指し示すという、原初的な能力を再び得るための詩的な言語遊戯が必要なのである。ホモ・ルーデンスにとって、生きることは遊ぶことに等しい。そこで想定される新たな秩序を信じるのなら、文学創造が世界の認識を変え、すなわち生を変える。儀礼と言語操作を連結する言葉の効果を見つけ出すことをレリスは渴望するのであり、その傾向は、自らが語る幼少期の思い出のなかにも認められる。「社会学研究会」のために準備された『日常生活における聖なるもの』をはじめ、幼いころの逸話は繰り返し記述されている。この表題が予測させるのとは大きく異なり、そこでレリスが描写するのはごく個人的な、そのうえ自身の過去に眠る聖なるものなのであった。

そこでは、「…かった (reusement)」や「モアス (Moisse)」などの言葉あるいは音が、作家にとっての聖なるものを教えると言われる。それは個人言語的用法ともまた異なり、「その言葉の、あるいは表現のいくつかは場所や状況、イメージに結ばれていて、これが、言葉や表現の備える情緒的な力を本来的に理由づける⁷²」のであり、記号と指示対象の関係のみならず、自らの周囲の世界を巻き込んだ想像となる。しかし言葉が特定の意味をまとい始めるそのときから、言語は外界との関わりを持ってしまう。言葉が通常の伝達機能を果たすとき、その真実の露呈はレリスの目を眩ませる。「私は言語に関するある事象について、それ自体で豊かに発展できるような言葉、あるいは聞き間違えられ、読み間違えられたのちに、それまでそうであると信じていたものとは違うと言うことに気付いたときに突如として眩暈を引き起こすような言葉について

⁷¹ *Ibid.*, p. 157.

⁷² M. Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne » (1938), in Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie* (1979), Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 113.

話したい⁷³」と語られるとおり、言葉の有用性が発覚する以前の言語に、聖なるものが投影されるのである。

聖地の情景を連想させる「レベッカ (Rébecca)」という名や造語である「バウクタ (Baoukta)」の例が、レリスが言語に投影する夢の性質を示唆している。これらの例について強調されるのは、「レベッカという名の場合のようにそこで私に衝撃を与えたのは、とりわけその語のエキゾティックな様子、語がそのうちに隠す特異性であって、それは火星人の、または悪魔に帰属するような言葉さながらであった⁷⁴」と言われるように、空想を育む響きあるいは綴りなのであった。また、レベッカという名前は「正確な仕方、干しブドウやマスカットのように穏やかな、風味のあるなにかをまず思わせる。しかしまた強硬な、執拗ななにかを思わせもするのであって、これは頭文字のアルと、例えば『メッカ (La Mecque)』や『完璧な (impeccable)』などの言葉のうちに今日私がその要素を認める『…ッカ (...cca)』に特別由来するものなのである⁷⁵」。この証言が示唆するとおり、これらの言葉は、心像を喚起し、その対象との動機づけを保証する音や文字でもある。

個人的な創造と自身に固有の動機づけが、言葉に特権的な地位を与えるのである。これが回顧的に発見されたことをもって、ジュネットはレリスの試みについて失われた樂園を想起し、「至高の命名者 (nomenclateur souverain)⁷⁶」たる一人の子供の展望に基づいたものと捉える。そうであれば、レリスの探求は言葉の動機づけの効果に郷愁を抱く伝統的態度と一致する。そこでレリスを際立たせるのは常にその「人為的な側面 (aspects factices)」あるいは「詐術 (tricherie)」であるとされていた。そういった側面は、まさに遊びの態度と盲信的な愚直さとの近接性により生じるものであろう。

その構造は詩的であると同時に多分にユーモアを含んだ『語彙集』の言語操作において、より体系的に理解される。ジュネットが挙げた四つの分類は実際には相互に混じり合うものであるが、そのすべての操作は隠された次元の発露を目指すものであり、この点ではシュルレアリストのゲームに少なからず接近するものとなる。

実際に、一方では意味という圧力（精神の自然な性向である意味的空虚の恐れ）が、他方で連結の無尽蔵な稼働力（柔軟性）が、——『語彙集』の実験がちょうど示すように——いかなる音声的注解も動機づけの効果から逃れえないものと

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Gérard Genette, *Mimologiques*, op. cit., p. 405.

する（「甘美な死体」など、その他のシュルレアリストのゲームにおいてもまさにこの効果が表れているのであり、最も思いがけない言葉の接合も、常に意味をなす）⁷⁷。

ただしシュルレアリストとは異なり、レリスは自らのゲームの規則を入念に磨き上げている。したがってその過程そのものや与える外見が類似したものだとしても、意味を引き出し読者に衝撃を与えようと努める意図性によって、レリスはシュルレアリストから遠ざかっていく。「無数の可能な仲介のなかから、多くの場合彼は、最も直接的に動機づけられたものではないとしても、少なくともある程度の驚きとある程度の知覚可能な妥当性を最も優れて調和させるものを選び取るのである⁷⁸」と分析されるように、言葉を吟味する詩人さながらの姿がそこには垣間見られるのである。

以上のような特性は、デュシャンの作品をはじめとするその他の言語操作とレリスの活動を並べて比較することによって裏づけられる。レリスの操作に関しては、アルファベット読みに乗っ取った単語の分解、同音または類音による言い換え、アナグラム、あるいは類音重語を含めた文章による語の解説などの分類が可能であるが、このそれぞれに対応する言葉遊びは、例えばデュシャンの作品においても一通り見つけることができる。

「馬／羽を持ち仕上げられた、ペガサス（C'est achevé à ailes : Pégase）⁷⁹」に対しては、先に挙げたデュシャンによる「メトロ／君の英雄を愛する（METRO / AIMER TES HEROS）」を対置することができる。レリスが「モルヒネ、洗練された死（MORPHINE, mort fine）⁸⁰」と書くところ、デュシャンは「文学（Littérature）」を「断層と削除（Lits et ratures）⁸¹」に分解した。アナグラムに関しては、「神格化され、すなわち分割されることがない（DIVINISE=indivisé）⁸²」と「損なう、排泄する（ruiner uriner）⁸³」が対照関係を示す。

固有名詞の分解と展開の比較は、なかでも象徴的なものとなるだろう。レリスはのちの著作で「セラヴィ（ローズ）あるいはそれは赤みのさした臓物（SELAVY (Rose) ou

⁷⁷ *Ibid.*, p. 426.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ M. Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, op. cit., p. 78.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁸¹ M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 157.

⁸² M. Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, op. cit., p. 84.

⁸³ M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 160.

c'est la viscérose)⁸⁴」と、いわゆるかばん語を用いて記述した。この単語にはその他にも多くの意味を見出す事ができると思われ、その多義性自体がローズ・セラヴィという人格を象徴するものになっていると言える。あるいはさらに発展させたものとして、「オイディプス、このわずかばかりのために失った両目、忌まわしい父の殺害、ふくよかな母の艶事 (ŒDIPE — yeux perdus, pour ce peu : le meurtre d'un père hideux, le déduit d'une mère adipeuse)⁸⁵」と記し、母音と子音の反復の原則を重視しながらこの人物を解説している。デュシャンは「私の公衆便所から、ピエール・ド・マッソを認める (De Ma Pissotière J'aperçois Pierre de Massot)⁸⁶」など、完全ではない語音転換を駆使した。あるいは「フランシス・ピカビア氏 (Monsieur François Picabia)」と書く代わりに、この解釈は不確かであるが「フランクフルトソーセージを噛む者が、彼女が着るときに刺す (mâcheur Fran [cfort sau] cisse Pisqu [e quand elles (sic)] habilla)⁸⁷」という文章を当人に捧げている。これらについては、技法的な厳格さが問われはしない点が共通する一方で、とりわけデュシャンにおける意味的一貫性の欠如は、明らかな差異を見せている。この意味で、デスノスによる「ロベール・ドゥローネ、水から生まれる、好餌に注意 (Robert Delaunay : de l'eau naît, gare à l'hameçon)⁸⁸」という音の一致や「アラゴンは今際のとき、エストラゴンの床でアラミスの魂を拝受する (Aragon recueille in extremis l'âme d'Aramis sur un lit d'estragon)⁸⁹」における展開は、両者の中間に位置すると言うこともできるだろう。デスノスの場合には、名と指示対象の結びつきは少ないものの、その言葉遊びのなかで一つの完結した情景が描かれていることが特徴とされている。

デュシャンが子供のような感性をもって、おそらくはそれ以上の企図を含まず、主題語を卑俗化する傾向にあることは間違いないだろう。一方、レリスにとっての鍵となる単語は、意味、形あるいは音という、それぞれの観点から解体されて分析されるべく待機している。ただし、「語源的」と言われる動機づけに支えられるこのような展開は、もはや原初の言語の再構築を目指すものではない。それを未来志向と呼ぶことができなくても、レリスにおける詩的言語観には、同時代的な嗜好がおのずから流入するのであり、「一部の注釈 (軍隊や聖職者、教会など) には、ある種の思想的なコンセンサスが含蓄されている。それは大まかに言って、一応の知識階級における戦前の

⁸⁴ M. Leiris, *Bagatelles végétales* (1956), *Mots sans mémoire*, op. cit., p. 126.

⁸⁵ M. Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, op. cit., p. 102.

⁸⁶ M. Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 161.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 159.

⁸⁸ R. Desnos, « Rose Sélavy » (1922), *Œuvres*, op. cit., p. 147.

⁸⁹ R. Desnos, « Rose Sélavy », *Corps et biens*, op. cit., p. 503.

アナーキズムのコンセンサスである⁹⁰」。これを根拠とすれば、その言語は作家に固有な価値観の表明としても機能しうるものとなる。それは、デスノスやデュシャンの作品に通底する要素でもあるだろう。

レリスは一方でカリグラム形式の作品を発表してもいたが、語のアルファベット単位での分断と再編成は、これと深く関連している。カリグラムにおいては解体された文字のそれぞれが異なる単語の一部として結ばれ、これが連なることによって一つの総体を形作る。一方で、ある単語のアルファベット読みは、近似的なものながらも、単語の意味との類似を見せる。まず個別の音節それぞれが元となる言葉とのつながりを覗かせ、これが集まって句を構成する。したがってその全体として、ただし音声の面でも意味の面でも完全なものではないながら、ある相関関係が成り立つのであった。方々で認められる不完全さは、デスノス以来、否定しがたい共通項を提示している。しかしながら、ゲームとしての厳格さを損なうとも言える近似的性質は本質的であり、またある意味で現代的な特性を構成するものである。『鎖、それは斧、痛み、結び目』とその類型において、レリスは文字の音声的価値と、それが句や単語、音節と結ぶ類似関係に注意を引きつけるのだが、類似の度合いはまちまちである⁹¹」との分析が加えられたとおり、引用に挙げられた例で言えば、それぞれの単語は鎖を連想させるものの、そこに一貫性は認められない。かろうじてゴルディアスの結び目の想起が一つの物語を描きうる。内容を踏まえれば最善の組み合わせであろうが、音声的には完全な一致に至ることはない。もう一つの前衛作家による共通理解がここに認められ、例えば開母音や閉母音の区別など、技法に関わる正確さは、視覚的または観念的な衝撃のためなら犠牲となりうる。

彼らの用いる技法は柔軟性と自由によって特徴づけられており、またこのことにも助けられて個人的な動機づけ、ときに恣意的な近接性の設定が可能となるのである。言葉の個人言語的用法にも関連するこの特性は、以上で挙げられたほとんどの言語操作に当てはまるものとなる。遊びへの嗜好と個人的幻想の統合がこれを可能とするのであり、「辞書上の言葉の意味的な毀損と、その音声的統一の物質的な破壊に、集団的伝達に関わる、侵しがたい聖なる領域としての言語を冒瀆する欲求が加わる。言葉遊びは、意図的なやり方で言い間違いを生み出す。それは、言葉の混乱によって内的な葛藤を暴露する証言のような機能を果たす⁹²」。

⁹⁰ Gérard Genette, *Mimologiques*, op. cit., p. 429 (note 1).

⁹¹ Christophe Lamiot, *Eau sur eau, Les dictionnaires de Mallarmé, Flaubert, Bataille, Michaux, Leiris et Ponge*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 1997, p. 107.

⁹² Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, Poète surréaliste*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 71.

歴史的に構築された神話の卑俗化と回収に存する前衛の掟は、一方でこれら作家と伝統との接触を通知するものである。そして前衛作家は詩学の名のもとに、そのすべてを取り込み混ぜ合わせるのだが、これは彼らに内在する内省的傾向によって、いつも複合的なものとなる。伝統的な要素が常に存在するとして、これらの要素は、それでも真摯かつ反逆的な態度のもとで必然的に歪められ、パロディ化されていると評価できる。その態度によって、言語の諸規則が乱される空間、遊戯的である一方で詩的な空間への道が開かれるのである。そしてその道は、必ずしも伝統を切り捨てるものではない。言語の神話は、個別化された聖なるものを定義する個人的神話と結びつくのだから、これらの作家は、問題の空間において新たな世界像を認めるに至る。彼らが探し求めるものは喚起力に富んだ原初の言語ではなく、各々にとっての理想的な言語様態なのである。言語は世界の在り方を規定するが、当の世界が多様性に溢れていることは世界大戦の時代には所与であり、作家たちにとっても、世界の複数性という点はもはや問題とされていないように思われる。

以上の活動は、現実世界と個人的な内省世界との調停の道ともなる。言葉が自らに属するものではないと知る者は、もはや失われた楽園を再び見出すことも、アダムの言語の命名権を握ることをも求めはしない。したがってレリスもまた、社会的言語を放棄して個人言語へと回帰することを目指しているわけではない。むしろ辞書に羅列された定義が見せる言葉の社会的な意味に、レリスは類似関係によって導かれた動機づけを重ね合わせるのであった。必ずしも類似の度合いによることなく見出されるこの関係が、記号から、あるいは指示対象から発する連想の展開を刺激することとなる。

他方、ここで見た詩的かつ遊戯的な言語操作は、シュルレアリストのゲームやバタイユの詩学とも並行関係に置かれうる。そのような「論理の取壊しと同義の言語解体 (désintégration du langage comme démantèlement de la logique)⁹³」の系図を辿ることで、そして脈々と受け継がれていく諸要素を認めながら、前衛作家による活動が有する独自の特性を、ときにぎこちない印象をすら与えるほどに錯綜した過去との関わりを指摘することができる。詩的な次元を失うことなく交流に開かれた言語を再創造する、あるいは再発見する試みは、つまるところ、自己に属する言語や自己の幻想と、そして他者に属する言語や現実とを調和させる行為なのだと言える。レリスの活動に代表されるような当時の詩的操作は、まさにその間隙に位置している。どっちつかずの不明瞭な状態は、シュルレアリストのゲームやバタイユの詩的言語にも見られるように、

⁹³ M. Leiris, « Notes bibliographiques », *Zébrage*, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 271.

本論で取り上げられる作家の主な特徴の一つでもある。とりわけバタイユの創作と遊戯的次元については、次章で検討されることとなる。ここでみたよりもはるかに雑多な仕方、さらにはより卑俗であるものの、ここで語ったような次元は、たしかにバタイユの創作を推進していることが確認される。

3. バタイユが抱く言語観の特性と形式の問題

以上のように、シュルレアリストを通り過ぎた作家は、こぞって言語と戯れる。遊戯的な次元を、真の意味でその詩的創作に取り込んだことが、これら作家による功績の一つだと言えよう。詩は遊びと創作の中間として、双方の特性を備えた操作として現れる。そしてこの様相により、知的な操作あるいは靈感的着想のどちらに基づくものであれ、純粋な芸術という観念さえもが問いただされるのである。そしてシュルレアリストとは大きく異なる立場を選び取ったバタイユもまた、慣例的な詩的創作に對立する作家を代表しうる人物となる。

(1) 古典主義とシュルレアリスムに對抗する美学

ただし、ブルトンとは異なり、そして「詩 (poésie)」という言葉が頻繁にその文章中に現れる事実にもかかわらず、詩形式の創作についてバタイユが有する観念は、きわめて把握しがたいものとなっている。バタイユにとっての詩という名詞や詩的という形容詞が指すものに関する考察は、たしかにその文学作品や理論的著作のなかに垣間見られる。それでもなお、バタイユの理論が曖昧かつ多義的であることに変わりはない。とりわけ自身の詩作や、そこで用いられる特徴的な技法に割り当てられる役割について、バタイユがその思想を明かすことはほとんどないと言える。

その反理想主義的態度は、なによりもまず美辞麗句を乏しめる行為によって表されている。他方、本研究においても分析されたシュルレアリストの活動もまた、一部で反理想主義と呼べるものを体現していると思われる。しかしながらバタイユはこのシュルレアリスムに理想主義のレッテルを貼り、ついで『シュルレアリスム第二宣言』において自身に向けて放たれた物質主義という呼称を自らのものとした。

ブルトン氏の錯綜した頭のなかには、詩的形式をとらなければなにも入り込むことがない、これは至極遺憾だと言おう。ブルトン氏の全存在は、純粋に文学的な

ものであって、彼はその周囲で巻き起こる卑小な、陰鬱な、平凡な出来事から、すなわち広大な世界の現実の変質を構成するものから遠ざけられている⁹⁴。

バタイユの視点によると問題は、ブルトンが日常的次元に潜む要素を好んで取り上げるにあたって、その俗悪で醜い側面から視線を逸らす傾向にある。裏を返せば、低次元のものを高めざるをえないのであり、低俗な要素を観念の対象へと変じることに向かうのである。「シュルレアリスムが低級な価値（無意識、セクシュアリティ、卑猥な言葉）の提示によって即座に他と区別される以上、それはこれらを最大限に非物質的な価値と結びつけたうえで高次の性質を与えることとなる⁹⁵」のであり、虐げられていた要素を掲げる美学は、抑圧する側に転じる。

そこにある物質をそのまま受容しないことは、良い意味でも悪い意味でも、その現実の効果、すなわち物質性を放棄することとなる。シュルレアリストが称揚するのは心的形象の魔力であることから、物質は詩像へと変換され、観念の領域に保管される。有機体を含めた物質的な存在が高貴なものとされ、その結果生み出される形象は、美学的作品として据えつけられるのであった。バタイユの念頭にあるのはこのような図式であり、一連の操作は、物質としての、そして卑俗なものとしての、双方の性質を変容させる過程として描き出される。これを踏まえてバタイユの物質主義を考えるのなら、それは美学的、社会的、倫理的規範に合致しないすべてのものを取り込み、自らへの帰属を主張することにあると言える。

今こそ、物質主義という言葉が用いられるにあたっては、宗教的関係のしるしのもとに練り上げられたイデオロギー的分析の断片的な諸要素に拠って立つシステムなどではなく、生の現象の、あらゆる理想主義を排除したうえでの直接的な解釈が指し示されるべきである⁹⁶。

ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちは、卑俗な物質が備える非合理的な力を固着させるべく、自らの作品を磨くことに尽力する。それら非理性的な物質を駆使する彼らの詩学が、優れて一貫した体系を構築していることは疑いようがない。そしてこの体系に乗っ取った操作は、バタイユにとっては回収へと向かう道と映るのであ

⁹⁴ G. Bataille, « La “vieille taupe” et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréalisme* », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 105.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁶ G. Bataille, « Matérialisme », *Documents*, n° 3, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 170.

るから、「精神の称揚と物質的欲求に対する崇高な嫌悪を見せる、美辞麗句を紡ぐ者どもを打倒せよ⁹⁷」との標語が掲げられることとなる。

このような状況においては、バタイユがシュルレアリストの詩作を古典主義と表現した理由を理解することもたやすい。その形容が到底シュルレアリスムにはそぐわないものだとしても、例えばデスノスと彼らの論争の際に明らかとなったブルトンたちの態度を考慮に入れば、バタイユがそのような言葉を用いたことにさえ、正当な根拠が認められるだろう。

一見したところ、詩は精神の投影手段としての価値を保持しているように思われる（完全に異質な世界への到達を可能にするという点で）。しかしそれが、ほとんど宗教にも劣ることなく墮落していると理解するのはあまりにたやすい。詩というものはほとんど絶え間なく、回収へと向かう、歴史的で強大なシステムの意のままになっていた。またそれが自律的に発展しうる限りにおいて、その自律性が、もっぱら詩的な世界認識への道に詩を導くのであって、これは不可避的になにかしらの美学的同質性へと至る結果となる⁹⁸。

つまりバタイユにとっての歴史が体现する力とは、なによりも諸要素を回収する権力なのだとされる。歴史上の転覆的な行為もまた、新たな体制を創設する。秩序の転換が、秩序を取り込む体系を呼び込み、反逆者が压制者となる。同質性というものは歴史において、この場合は芸術史において占める正当性によって担保されるものであることを考えれば、バタイユの思想に備わる大きな特徴である脱歴史化への意志が、ここでその兆しを見せていると言うことができる。このような論理に従ったうえで、「表現を、それとともに生を動転させるとされたシュルレアリスムに固有の技法的な寄与は、その正当な価値相応に割り引かれて現れる。つまり、ありふれた詩的着想に方法の探求が取って代わったという事実によって特徴づけられる一連の試みのうちで、凡百のものと変わらない一つの取るに足りない方法である⁹⁹」と断じるのであった。詩人は美術館に列席する権利を享受し、回収の論理に身を置く。そのようにして合理的な状態に留まる世界は、同質的で理想主義的なものと解釈される。反対に、異質な要素の物質性や主観性は、深く根づく二元論を脱する意志を示すものとなる。

⁹⁷ G. Bataille, « La “vieille taupe” et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréalisme* », *op. cit.*, p. 109.

⁹⁸ G. Bataille, « La valeur d’usage de D. A. F. de Sade (1) », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁹ G. Bataille, « André Breton, Tristan Tzara, Paul Eluard » (1933), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 324.

つまるところ、バタイユが見せる詩的観念やその実践は、この作家が 1920 年代から展開し始めた不定形概念を、比較的に一貫した形でなぞるものとなっている。

学者が満足するためには、世界が形を取ることが必要なのである。数学的外套をまとわせること、哲学のすべては、これだけを目的としている。一方で世界はなにものにも似ておらず、不定形にすぎないと表明することは、世界が蜘蛛や唾液のようななにかだと言うことになる¹⁰⁰。

不定形という言葉は、醜悪の意味ではなく、定義不可能なものとして解釈されるべきであった。ただしここでの説明は、いささか不明瞭なものとなっている。蜘蛛や唾液も定まった形を提示しており、またその形は美学的規範に照らせば下劣なものと捉えられる。その形象が醜いのなら、つまり組織的に構成された世界の法則に従わないのなら、これは不定形よりもむしろ歪みを表すものとなるだろう。どちらの場合にせよ、不定形という概念が、きわめて思想的な論点を含むものであることが理解される。

世界の創造が形を与えることにあるのなら、不定形というものは、物質が未完成のまま残された、野蛮で原初的な状態あるいは混沌状態を参照すべきものとなる。そして世界と対応するかのように、詩作品が不定形であると主張することは、規範の存在すら顧みないという特別の意味を有している。この規範とは、通念に基づいて客観的に定義されるものであり、他方で専横的な形式の支配を意味する。とりわけバタイユの美学における形式という問題、あるいは形式と結ぶべき関係は、第二次大戦に先立つ時代の作家の思考において、中心的な位置を占めている。

第一部第三章でも触れたように、バタイユは貨幣に彫られた馬の形象に投影されるギリシャ人とガリア人の精神性を比較しながら、大胆な仮説を展開していた。ガリア美術を現代中央アフリカの芸術に比べる飛躍は看過しえないものの、その論においては、バタイユが形式の問題を扱う際の争点が明らかにされている。技術的側面を一切考慮しない作家がなによりも強調するのは、規律正しい秩序と野蛮状態との対立であった。そこでは原初的な衝動とされる暴力的激情が第一の問題とされ、その発露としての馬の歪さは、この動物が象徴的な意味を多分に負わされているために、よりいっそう異質なものとなる。そうであれば、バタイユの論は、観念と形式との相関関係を前提としていると解釈できるだろう。

¹⁰⁰ G. Bataille, « Informe », *Documents*, n° 7, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 382.

物事は、まるで身体の形象が、社会形態や思考形態に劣らず、あらゆる価値の由来となるような一種の理想的完成形に向かっているとでもいうかのように起きている。これら形象の漸次的な組織化が、少しずつでも、ギリシャ哲学が諸觀念に固有なものとして、また外界においては具体的な事象に与えようとした、恒久普遍の調和や序列を満たそうとでもしているかのように¹⁰¹。

馬の姿は、到達すべき理想であるとともに、ヘレニズム文化の優越を体現するものである。そしてこの観点からすれば、バタイユが不定形の言葉で示すものは、彼の中世嗜好と、ならびにその民族誌学に隣接した態度と強い結びつきを持って呼応していることが分かる。

不定形とされる一部の要素は、各構成要素が完成を目指して連携する世界の秩序の脇に置かれる。そこでバタイユが注意を喚起するのは、人による自然の改竄に対して、または理想主義的な偏見に対してであり、この主張は作家活動のすべてをとおして一貫したものであった。美学や芸術の合理的な発達や進歩の概念を信じることには、実情にそぐわない視点を築き上げる恐れがある。これを理由として、バタイユにとっての形式という言葉が、一方では理想主義や合理主義に、そしてまた古典的で規範的な美の觀念などに触れる多義的なものとなっている。

この時代のバタイユがしばしば革命や価値観の転覆を取り沙汰しているのなら、それは世界の論理を取り下げること、あるいは歴史の変化を経由しても根絶されることのなかった、古代文明以来続く権威主義的な美的基準を揺さぶることを目指したものだと言うことができる。この作家の想像に従えば、世界は未完成の状態に留まるのだが、これは発展途上にあるためではなく、そもそも完成という觀念が幻想にすぎないためである。このような議論を提示することの正当性は、少なくとも芸術または文学の分野において承認されるだろう。合理的な構成方法は、一つの規範であり続ける。その象徴的な対象が詩であり、詩作法というものは、形式や法典化された技法によって厳格に規定されている。

その衝動的な性向に忠実に、バタイユは粗野で反合理主義的な書法を実践して見せた。ただし詩という言語操作はあくまでも人の所作であり、不定形の模倣に留まる定めにある。バタイユによる詩作品もまた極度に歪められたものであり、いわば確固たる意志のもとに不定形を探索した結果としてこれを受容することができるだろう。

¹⁰¹ G. Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, n° 1, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, pp. 28-29.

そしてこれとまったく同じように、突飛な言語操作の結果であるファトラジーを、例えば言語の未開状態と考えることはできない。ある特定の言語状態に作家あるいは読者自身の考えを投影するというのは、本論でも見たように慣例的な所作である。その理由は、言語というものが交流の手段であると同時に軋轢の原因でもあり、欲望の表現でありながら欲望の対象であるという両義性に存する。歪められたものであれ不定形であれ、因習的とは言えない仕方でしたためられたバタイユの詩作品は、定まった枠組みに対する反動であり、異なる言語体制の探求なのである。そして中世詩の作者と前衛作家を結びつける要素は、この言語的な擾乱という側面に起因するものと言うこともできる。

（２）不定形、否定性あるいは偶然と驚異の領域

因習的でない形式の追求に関しては、バタイユとシュルレアリストたちの間で共有される問題意識があると想定することも突飛なものではない。エリュアールと共同して執筆した文章のなかで、ブルトンには詩と形式にまつわる考察を展開している。問題の記事「詩に関する覚書」は 1929 年に書かれ、ブルトンにとっては称賛の対象でありながら古典主義のこのうえない体现者でもあるヴァレリーが発表した同名の文章への応答として、『シュルレアリスム革命』誌の最終号に掲載されたものである。ヴァレリーが用いた図式をほぼそのままに踏襲しながらこれを書き換え、ブルトンは以下のよう主張した。

内容の創造や脚色が必要とする一切の探求を思い描いてみれば、愚かしくも内容を形式に対置させるなどということはいない。

可能な限り多くの配分を読者に残そうという心遣い、さらには可能な限りの確信と忖度性を自分自身に残そうという心遣いによって、私たちは形式から遠ざかっていく¹⁰²。

これを、「可能な限り少ない配分を読者に残そうという心遣いによって我々は形式へと導かれる¹⁰³」と主張するヴァレリーの原文と並べれば、解釈を拡大させるパロディ的

¹⁰² A. Breton et Paul Eluard, « Notes sur la poésie » (1929), in A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1020.

¹⁰³ Paul Valéry, « Littérature » (1929), *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiade », 1960, p. 554.

意図、形式というものの地位を相対的に貶める意図は明白である。ブルトンのこのような傾向は、芸術をめぐる反進歩主義的な着想に由来するものであり、「詩というものは常に完成しているのであって、これを終わらせる、すなわちこれを読者に公開する偶発事に左右されることはありえない¹⁰⁴」。作品の究極の形などはありません、技術的な卓越という意味での完成も、初めから存在しないということになる。

そしてこの一点において、バタイユの詩学もまたシュルレアリストの未完成の美学に合致する様相を備えている。その立場は「美学の領域においても、不定形というものは完全に実現された結果として現れることはない […]。それは完全ではなく、いずれ完全となることもない¹⁰⁵」と分析されるとおり、完全なもの、つまり絶対的な基準を見せることがない。絶対的でなければ相対的であり、するとこれは指標としての他者を求めるものとなる。そのためにこそバタイユとシュルレアリストは、制度化された作業における計算された完成という観念を想定し、これを立ち向かうべき対象とするのである。それは理知的に構成された芸術の価値の下落を目の当たりにした時代の要請に応えるものでもあった。そのような流れのなかで、ブルトンは以下のように明言するに至る。

四則演算。曖昧模糊とした観念が、意図が、数多の欺瞞的なためらいが、因習的な韻律法の子供じみた擁護に、あるいは規則的な形式に順応し、古びたものを、定められた形象を生み出す。目論みと計算が因習の無感覚と協定を結んだことによる、うんざりするような結果だけがそこにある¹⁰⁶。

つまるところ、伝統的な枠組みを駆使した意識の仕事は、詩の活力の停滞を導くとされる。そして、とりわけ脚韻こそがシュルレアリストの非難的となっていることは、この文章において明白である。規則的形式を担保する脚韻は、歴史によって固定化された規範を象徴するものともなる。歴史性という概念は漸進的な完成や、それにとまとう完全な美の可能性と結びつけられることも多い。この意味で、前衛作家が抱く脱歴史化の意図、すなわち特定の芸術を基礎づけていたはずの原則や信念から引き離し、自らのもとに回収するという意図が、より意義深いものとなるのであった。

したがって形式への反感を根拠に、ブルトンもバタイユも、形式を歪めるというよ

¹⁰⁴ A. Breton et P. Eluard, « Notes sur la poésie », *art. cit.*, p. 1019.

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995, p. 167.

¹⁰⁶ A. Breton et P. Eluard, « Notes sur la poésie », *art. cit.*, p. 1018.

りも、不定形を模倣することを目指すのである。前章で分析したとおり、自動記述が、ふと訪れた原初的な無意識のメッセージを再現しようとしたものであることも、この模倣的性質を示唆している。醜悪な形式は正当な形式の裏返しである一方、不定形とは、判定不可能な状態を参照するものとして想定される。こうして二つの異なる潮流を作り出した前衛作家は、形式には創造された世界の権威を、そして不定形には光が差す前の混交状態を対応させる図式を描く。革命家であれ無政府主義者であれ、そこで求められるのは歴史の修正ではなく、体制の取り消しである。自由や愛という、きわめて抽象的かつその指示対象が曖昧な用語を好んで掲げるこれらの作家は、その態度を実践するかのように、論理的に構成された作品を残すこともなかった。上記の概念を引き合いに出す彼らの詩学やその思想が、あるいは実際の文章のすべてが、自由や愛という言葉と同じく漠然としたものとなっている。そうであればこれを、ある意味で自らの思想を表明するための書法であると解釈することもできるだろう。彼らの無作法な文章こそが、詩的な合理主義の反対物として機能するのであった。

一言でまとめるのなら、シュルレアリストにとっての不定形は、因習的でなく民主化された、計算されることのない詩作の可能性を信じさせる要素となる。バタイユが掲げたこの言葉は、偶然や驚異の領域を参照することにもなり、シュルレアリストの想像と出会うのである。

バタイユの不定形に関する論は豊富であるが、ここでは個人の創作活動にも関わると思われる部分に限って簡潔に検討しておきたい。この作家が不定形を問題とする際には、分泌や排泄など、嫌悪感情を引き起こしかねない対象を執拗に取り沙汰していることは事実である。そうであるからと言って、不定形がおぞましきの化身とされるわけではない。

これらの文章が社会的汚辱を、現代国家のうちで作用する凶暴な排斥力——すなわち労働者階級からその人としての尊厳をはぎ取り、彼らを非人間化された社会的廃物（くずやがらくた）として再生産する力——と同一視する限りにおいて、その文章は汚辱の機能を、異質性の運動上に置く。この異質性についてバタイユは、システムが同化しえず、排泄されるものとして斥けなければならないものの類型として描き出していた¹⁰⁷。

¹⁰⁷ Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless, A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 236.

ここで分析されるように、バタイユが従うのはむしろ回収不可能性の論理となつてい
る。同様に不定形は、明確に区分される二元論のうちに留まる形式の破壊ともまた異
なるものとされるのであり、「不定形とは単なる形式の否定でも、単なる形式の不在で
もない¹⁰⁸」。英語においては慣例として「形式の不在 (formless)」と訳されるが、これ
はあるべきものがない不在ではなく、分類の混乱を意味するものとなる。ジョルジュ・
ディディ=ユベルマンにとっては、『ドキュマン』誌そのものが、転覆などの語彙によ
って特徴づけられる訊問の力学やその過程を象徴する。またここには、弁証法をはじ
めとする諸々の要素を逸脱させる機能も与えられていた。二元論的概念から論を開始
するバタイユが、その構図自体を問いたすことを目指しているのは、ここまでに見
てきたとおりである。そしてその態度はなによりも、理想や形式の概念が揺らぐ契機
を求めるもの、「形式が開かれるプロセス (un processus où la forme s'ouvre)¹⁰⁹」を辿
るものとされる。

この類の動的な力関係は、利用価値の名を与えられる操作が内包する運動と並行関
係に置かれる。利用価値と交換価値との根本的な対立は、ドゥニ・オリエによつても
強調されていた。そもそもこの二つは同じ単位で測れるものではなく、利用価値とい
うものは、より本質的な、あるいは主観的なものであるために、より幅広い領域を含
みうる。また利用とは、なにかしら対象の変質を導くものであるから、形式を重視す
る美学とも馴染まないものとされる。さらには、その物質性や直接性を理由として、
身体性、肉体性へと関連づけられることも多い。

「展示される品々の厄介払いあるいは脱文脈化による転用¹¹⁰」に対置されるその運
動は、文脈という装置を重視し、その既存の枠組みが意味を捉えようとしながら自ら
を問いたす瞬間を期待する。その瞬間には従来と異なる価値が、あるいは異なる力
が現れ出るとされる。ここに記したような構図は、型通りの二元論を乗り越えるとい
う、当時の主要な争点を反映したものとなっている。少なくとも、形式の優劣を想定
するような支配関係の論理から逃れる意図が認められるだろう。

そして、上述した側面がことさらに強調されたのは、とりわけ 1990 年頃から、これ
ら前衛作家の活動に付与される争点が、しばしば二元論的世界観という問題をめぐる
ものとなっていたことによる。実際に、弁証法的な運動によって回収されえない中間
項あるいは第三項を目指すという言説は、このころから引き続いて、一応の結論とし

¹⁰⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁰ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible » (1992), *Les Dépossédés*, Editions de Minuits, 1993, p. 158.

て散見されるものとなっている。ともかく、そのような側面を共通項として一部の作家をまとめることができるのは確かである。それが「二つの間のどこか途上に¹¹¹」潜む要素の探求であり、これを根拠としてロザリンド・クラウスは、サルトルの「粘質性のもの (le visqueux)」と、ジュリア・クリステヴァによって展開された「おどましいもの (l'abject)」をめぐる論との間に相関関係を打ち立てた。主体と客体、垂直と水平、高次と低次など、諸々の対概念がこのような論理展開に引き込まれる。

直接的なものを好み鮮烈な印象を与えようという傾向はバタイユに内在するものであるが、そのうえでこの作家は、それぞれの受け手が分類それ自体へと目を向けることを求めている。それが両極の間のどこかに位置するものだとしても、そこから発して枠組みを問いただすという操作へ至るためには、文脈というものが確固として維持されることが不可欠なのである。これは、そもそも不定形の本質が価値という言葉によって判断されていることから明らかだろう。価値を語るには、なんであれ不可避免的に、共通の尺度が前提とされるのである。

他方、ロザリンド・クラウスがこれより 10 年ほど前に視覚芸術における不定形の觀念に重点を置いた際にも、主要な争点はすでに、分類を超え出る力学とされていたように思われる。これを理由として、視覚に関わる側面そのもの以上に、不定形という言葉で包括される機能にこそ焦点が当てられる。その分析は、他分野に属した知識を取り込むバタイユの姿が少なからず神秘主義的であることを示唆した点で、注目に値する。暴力や聖なるものに割り当てられる重要性は、唯美主義者的な観点を失わせる要因となる。異国趣味的かつ秘教的な性質は、本論で折に触れて示したとおり、バタイユの個人的な性向のみに由来するものではなく、社会状況との関係を強く保つていた。「メキシコからサドまでその対象を拡大することは、アフリカやオセアニアあるいはアメリカ大陸諸国における聖なるものの凶暴な機能に重点を置いた 1920 年代の民族学的思考 (なかでもマルセル・モースを中心とする一派において) にも共通する、当時の知的フィールドの特徴であった¹¹²」こともまた共通理解となっているだろう。

先にも引いたバタイユの記事「未開芸術」、とくに純粹性や靈魂の神話に立脚するリュケの理論の扱いは、上記のような側面を例証するものとなっている。バタイユの考察の出発点として機能するのは、リュケが提示した知的リアリズムと視覚的リアリズムであった。これらの概念は進歩主義的な信念を隠さないものであり、その背景には、

¹¹¹ Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless, A User's Guide*, op. cit., p. 238.

¹¹² Rosalind E. Krauss, « No More Play » (1983), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London, The MIT Press, 1986, p. 55.

身体と精神の相克も垣間見られる。二つのリアリズムの対立が、「リュケの著作の功績であるとバタイユが見なす『入念な観察』によって補強されてはいるものの、なお形式をめぐる弁証法的把握の枠内にある¹¹³」ことは疑いようがない。すなわち差異すらも、閉じた体系のなかにあらかじめ書き込まれたものとして回収されているのである。このような分析からも、バタイユの業績が、体系や枠組みという軀からの逸脱に結びつけて語られる動向が確認されるだろう。

いずれの場合にも、ここで検討される諸々の論のすべてにおいて中心的な題材とされるのは、合理主義的な理解や分析を目指した図式の構築であった。バタイユが自らの論証を展開するにあたってこのような規範の創出に対置するのが、まさしく不定形概念なのである。理性も進歩も知ることのない不定形の属性は、自然を従わせる知的存在としての人間が備える素質から遠ざけられている。自然の支配者の対立項は、自然に攫われた死者の形象であり、不定形というものは、逆説的に亡骸の類似性によって指し示されうることとなる。これについて、「不定形は、変質が導くもの、価値という意味の減少を、否定によってではなく——それは弁証法的なものとなるだろう——腐敗作用によって、すなわちある項の周囲の境界を貫通させること、死体の一様さへ還元させることによって——これは侵犯的なものである——外示する¹¹⁴」のだと述べられるが、規範的形象を受け入れない不定形というものが、亡骸の類似によって特徴づけられることは示唆的である。したがって不定形という用語は、分裂させ解体する力をそのうちに秘めたものとしても機能する。そして本論文の第一部第三章において分析した「変質 (altération)」こそがこの力の構成要素であり、筆頭の執行者ともなっている。

変質とは、一般的に「良いものを悪いものへ変化させること」とされる(リトレ)。

またこれは、不安が、苦痛の感情やある症状が、顔の表情を変化させ歪めさせる仕方である。さらには痛飲し、酩酊する度しがたい欲求ともなる。すなわちこれは、自発的にその対象を脱落させ、損ない、不定形へと導く言葉なのである¹¹⁵。

美学的な教義を常に備えながらも、不定形というものが、より包括的な知覚に触れる理論的射程を備えた用語となる。この概念に関わるものはすべて、境界の解消へと向

¹¹³ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 257.

¹¹⁴ Rosalind E. Krauss, « No More Play », *op. cit.*, p. 64.

¹¹⁵ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 262.

かうであり、クラウドはこれを以下のように表現した。

バタイユの「辞書」は言葉が遂行する仕事を明かすことに捧げられている。その試みの舞台となった『ドキュマン』もまた、「仕事」を与えられていた。その一部は、形式に立脚する諸分類とともに、芸術界に確定された境界を侵攻することを目的として民族誌学的データを用いることにあった。これこそがプリミティヴィズムの「強硬的」利用であり、これがプリミティヴィズムの「温和な」、あるいは芸術にシフトした観点として先に言及したものに対立されるのである¹¹⁶。

このように批評家たちは分解や変質、毀損によって刻印される不定形につき、きわめて思想的な評価を加えているのである。

そしてこの点について、本論で強調した古代嗜好が重要なものとなってくる。毀損や変質は、バタイユが称賛した古代的芸術の徴候とされるものに他ならなかった。ただしバタイユは、純粋な偶像破壊者となることもない。むしろ問題とされるのは、洞窟や洞穴の奥底に隠された偶像である。「その毀損の空間は、はじめに先史時代の画家たち、迷路の最初の居住者にとっての洞窟、洞穴であった¹¹⁷」と言われるとおり、その芸術は自然の迷宮である地下穴に潜み、したがって人工的で組織化された聖堂などには二重の意味で対立する。これについては、第一部第三章で検討した建築の比喻をめぐるバタイユの態度が、毀損された建物への着目やスペイン美術への傾倒などを含めて、一貫したものであると理解される。

迷路という言葉は、否応なしにミノタウロスの神話を想起させる。この名は、アルベール・スキラとテリアードが編者となった美術誌にバタイユが与えたと言われるものでもある。さらには人体の構成そのものの象徴的な表現とされる「迷宮の夜に潜む怪物 (*monstre dans la nuit du labyrinthe*)」¹¹⁸を参照することもある。とりわけその着想は、「その腹は彼自身が迷い込んだ迷路¹¹⁹」である無頭の人間に結ばれている。迷宮の概念にことさらに魅了されたのは、バタイユとマッソンの両名であり、彼らの作品にもそれが反映されている。またこの主題はシュルレアリストの創作において、例えば「新たな神話」の展開を目指す際などにもその姿を覗かせるものとなる。これを含め、前衛作家の間で、ある特定の感性が共有されていたことは確かと見える。その

¹¹⁶ Rosalind E. Krauss, « No More Play », *op. cit.*, p. 64.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹¹⁸ G. Bataille, « Le labyrinthe » (1936), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 441.

¹¹⁹ G. Bataille, « La conjuration sacrée » (1936), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 445.

一つの理由づけとして機能するのが、多岐に渡る分野に属する既存の発想や表現を参照し取り込もうとする傾向なのだと考えられる。

そしてこれらの作家による回収が行われると同時に、美学的秩序を支える主要な概念や題材は、当時の感性によって改編される。そしてクラウドによれば、バタイユという作家は、なによりも「芸術と視覚の関係についてのまったく別種な解釈¹²⁰」を提示する者となる。視覚は芸術と切り離せるものではなく、視覚と形式の関連もまた本質的なものである。これを根拠として、バタイユの素描した美学が「反視像(antivision)」の言葉で示される機能を持つ一類型となるのであった。視像という主題に関しても、バタイユの争点はただ侵犯のみを目指したものではない。例えばマネについての論考に際してこの作家は、マネが実現した、慣例からはほど遠い視点に重きを置いている。バタイユはこれを、理想主義的な視点の不在であるものの、反形式とも反美学とも形容するべきではない世界の解釈と見なしている。理想主義的見地や実証主義の両極を視界に収めながら作家が見据えるのは、現実の認知に影響するような視点なのである。分解や変形は、現実を歪めることから生じるものではない。同質化に参加する表象に直面しては、毀損が不定形の地位を占めることとなる。

視覚的理想というものが経験的なものであれ観念的なものであれ、芸術家はこの理想に従う。そのような芸術家は認識に従ってその手を動かすのであり、世界を認識するために描くのではない。反対に、理想を措定することのない不定形の美学は、創作の実践をもって、世界の有様を認識するのである。これを踏まえれば、不定形とは結果としての作品のみでなく、現実を書き写す試みにも関わることになるだろう。したがってこの概念は現実の認知と表象という二重の機能を有するものである。表象に取りかかりながら、作家や画家は、自分自身にとっての現実の様態にかなう芸術的視像を練り上げていく。この視像は、創作上の慣習的合意からは根本的に遠ざかるものとなり、これを理由として、反美学的な、反視像的、反形式的と呼ばれうる徴候が表出することにもなるだろう。

ここから発して芸術の解放を語ることも可能となるだろう。例えば宗教芸術は確固たる主題に基づきその実現を目指すところ、不定形の美学の実現は、また異なる意味を持つ。それは現実が、少なくとも描く主体にとっては、ありのままの姿を見せる契機ともなる。そして、これにあたってバタイユが展開したような一連の論が必要とされたのは、世界そのものが不定形であるという理由によっている。そのような世界の

¹²⁰ Rosalind E. Krauss, « antivision », *October*, n° 36, 1986, p. 148.

表象は結果として、存在するものの破壊という様相を呈することもたしかにあるだろう。しかしつまるところ、不定形は侵犯的な否定を目的としているのではなく、むしろそれ自体として物質主義的な世界が内包する否定性を体現しているのである。それが、マネの個別研究にも際してバタイユが取り沙汰した「この、表象のまた異なる形、回収へと向かわず、生産的でもない形¹²¹」の意味するところとなる。

以上のように「反 (anti-)」や「非 (non-)」という接頭辞を積み重ねられて止むことがないバタイユの美学は、具体的な侵犯的行為ではなく、負の向きを取る動的な活力によって特徴づけられている。さらにはこの美学にかかわるすべての構成要素が、バタイユの取り上げた諸々の芸術との関連を保つ。同時にそれらの要素が、作家個人の嗜好にかなうものともなっているのである。それゆえ、バタイユが『ドキュマン』誌などで古代の芸術を取り扱った際にも、原始的な自然という着想ではなく、むしろ変質の徴候そのものが問われることとなった。往々にして否定形の文章によって定義される不定形の美学は、否定性という一言に還元されるものではないとしても、これと切り離しえないことは確かである。このような解釈は、仮に単純な図式化と見なされるとしても、少なくとも作家が生きた時代に照らした功績を考えるのならば、肯定的かつ重要な側面を明らかにしうる。『ドキュマン』誌が体現する前衛作家の活動の機能はいわば、現実に資する形で幻想を乗り越えることにあったと言える。

『ドキュマン』誌の題目における美術と民族誌学という二つの用語の「摩擦」を、二重の批判的作用として考えることが望ましい。一つは芸術的な形式一般の耽美的受容を、「このうえなく不安にさせるような」事象の隣で、状況に落とし込むことによって転換しうる作用、もう一つは民族誌学的事象の実証性を、「このうえなく苛立たせるような」今日の作品の隣で、状況に落とし込む、さらには形式とすることによって転換しうる作用である¹²²。

このような転換、理想主義の卑俗化と事象の文脈化は、必然的に未開芸術と現代芸術との関係性にまつわる理解を変容させる。未開芸術というものの位置づけを同定しようとするその瞬間から、批評家はなにかしらの基準を採択する必要がある。この基準をもって、例えば未開芸術の優れた現代性を、あるいは伝統の連続性を語ることが可能となる。上記で挙げられた転換は、形式と事象という両極の調停を目指すものだ

¹²¹ *Ibid.*, pp. 150-151.

¹²² Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 17-18.

と表現できる。形式を眺め続けながらも、その視点は文脈を放棄することがなく、したがって現実に残るのであった。

ドゥニ・オリエは、この雑誌に「現実主義的 (réaliste)」の形容を付与する。「資料が有するもう一つの特徴がある。それは複写として、比喩化されていない、同化されていない、理想化されていない現実を再現する¹²³」のであって、『ドキュマン』はシュルレアリスト雑誌ではない。それは、攻撃的なまでに現実主義的な雑誌である¹²⁴と断定されていた。やはりここでも否定語が多用されているのだが、その分析は今一度、シュルレアリストと『ドキュマン』誌周辺の作家との近接性と相違点を明らかにするものである。異質な要素をすすんで取り上げるのは、疑いなく両者に共通する所作であった。そしてどちらの立場も、そこから詩の素材を抽出する。そこでシュルレアリストが見た世界は、客観的な現実以上の確かさを備えた超現実なのであった。これを、ある意味で現実主義を推し進めた結果と見なすこともできるはずである。ただし、理想という概念に終始捕らわれるバタイユは、同じ方向へと進むことができない。『ドキュマン』誌が「攻撃的なまでに現実主義的」であるのなら、そこで問題となるのは現実の物質性、否定性なのである。そしてここまでに取り上げた美学的見地に関する論は、大きな変更を加えることなく、バタイユによる詩の実践にも適用される。その一つの根拠となるのが視像に割かれた役割であり、自身の神秘的な、または美的な体験を語る際に劣らず、作家が詩句を扱う際にも、視覚的対象の重要性は強調されているのである。眼球についての強迫観念もまた視覚への執着を示唆するものとなるが、問題はこれに留まらず、例えばバタイユは自らが展開する諸概念にとっての視像の優位を、折に触れて明言していた。

対象を前にした自身の「恍惚 (extase)」の理論化が試みられる際にも、鍵となるのはやはり視覚であった。ここでは、喪失の主体と客体との共鳴が問題とされる。自らの喪失が投影される客体が恍惚には必要だという図式を描き、内面へと向かう体験と、他者を求める体験の倒錯を述べているのである。そこでバタイユはまず、「自己の客観的投射は——これはそのようにして点の形を取る——、しかしながら同類としての性質が——自己に属する性質であるが——欺瞞なく維持されるほどに完璧となることはできない¹²⁵」と説明している。そのうえで、「この点が消去されたとしても、この者が体験に視覚的形象を与えたということは変わらない。そして、点を置きさえすれば、

¹²³ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *op. cit.*, p. 173.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹²⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 137.

精神は目である（精神が行為のなかで目となったように、体験において精神が目となる）¹²⁶」と続けていた。「アセファル」での活動の末期に刊行された最終号において、バタイユはすでにこれと比較可能な論を展開している。そこでは自身の瞑想の道りが描かれているが、これを記述したといわれる六つのうちの一つは、点という対象を主な問題としている。その演劇的な自己喪失の経験を例示するにあたって作家が視覚を重要視していることは意味深長であろう。見ることは、しばしば知ることと結びつけられている。ただしこの作家においては、視像が精神という目の前に露出されるのであり、必ずしも知覚へと至ることもない。

実際に、目は光の「反射をしか見ることがない¹²⁷」。反射する光をしか捉えない目は、事物の裏に潜む未知の領域に届かず、表面に現れる言葉と形式にしがみつく。そこで逃れる部分は、盲点のなかに留められる。この見向きもされない領域に、合理的でない仕方をもって取り組むことこそ、精神という目の役割となる。そして、「このような場合、視覚の装置（身体的な装置）は最も重要な位置を占める。それは観客であり、点を探し求める目である。あるいは、少なくともこの操作においては、観客としての存在が目が集約される¹²⁸」のである。ここにおいて目は、補助器官であることをやめる。目と化した精神は、理性にも論証にもよることなく、明確な概念としての形式を持たない対象を見るのである。

他方、プルーストの小説で描かれた体験について論述するバタイユは、「その働きが我々のうちでイメージの——精神が表明するよりも早く精神を襲うイメージの領域を占める無意志的記憶¹²⁹」としての性質を本質と定め強調した。知覚よりも早く精神を襲うという表現が、芸術的想像力の修正を経ていない現実の物質的な姿を参照している。興味深いのは、この構図が、自身の詩作との関わりを示唆していることである。先の「アセファル」で展開される瞑想の道りにおいても、律動的な文章が意図的に用いられていた。これは、『内的体験』の時代に本格化する詩的言語の実践とのつながりを保つものであり、その詳細は第二部第三章において記述される。

詩そのものについて語るときにはこれほど明確な発言を行っていないとはいえ、なお視像こそが詩的操作の本質として提示されている。詩的操作が有用性から解放された「バターの馬（cheval de beurre）」を導入することができると述べられるときにも、それにはまず、視覚的形象の喚起が先立つとされる。「詩はこのようにして、不可

¹²⁶ *Ibid.*, p. 138.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 170.

知なものの前に置く。おそらくは私が言葉を発するや否や、馬とバターの見慣れた姿が現れるのだが、それらは消え去るためだけに召喚されたのである¹³⁰」という言葉が示すのは、言葉と心的形象の結合である。ただしこの点に関するバタイユの結論は、きわめて曖昧なものとなっている。「詩的イメージが既知のものから未知へと至るものだとしても、やはりイメージを具体化する既知のものへとつながれている」と言われる既知とは、破壊されていく慣例的な姿を指すと考えられる。しかし、「根本から崩れおちたイメージさえ、所有の実効支配地なのである¹³¹」。ここに、バタイユの詩的観念が提示する主な問題が現れている。

視覚に結ばれた詩的形象は、それを眺める者にとっては、世界の把握を支えるものとして機能する。創作と認識をめぐる発想を転換させることにより、バタイユは詩的形象の領域に根本的な変化を加えようと望んだ。精神の前に提示される視像は、世界に形を与える代わりに、理想主義的歪曲から自由になった世界を垣間見せるのである。ブルトンもまた形式の失墜を掲げたが、その目指す先は驚異の崇高さであった。そしてバタイユの不定形は、なによりも世界の物質性に呼応している。とりわけ実践的な面においては複数の側面を共有すると見える双方の立場であるが、ここでは、現実の否定性と超現実の驚異という完全な対照関係が認められる。主要な、そして解消しえない相違は、常に思想的な面に存するものなのだと考えることができる。詩は視像を取得し、いかなる場合にも、背後に痕跡を残していくものである。一方、作家が到達すべきものは、あくまでも不定形の、未知のものであり続けるとされる。そこで、作家は仮想的な対象を設定する。瞑想のための補助であれ魔術的な言葉であれ、書かれた詩句がその対象と結びつけられれば、対象は把握可能なものとして残存してしまうだろう。そこでバタイユが想起するのは、祈りに伴う歌の代替物となるような詩句であった。このために、そのような詩句の形や在り方が問われることとなるのである。

（３）中世詩の改竄、不定形のシミュラークル

言語の混成状態を探求し、現行のものとは異なる秩序を夢見ながら、バタイユとブルトンはしばしば中世を参照した。ただしこれは郷愁というよりは、はるかに幻想に近いものである。彼らの見解は疑いなく偏ったものであり、そこで言われる過去の状態は、実在が問われることもない、推測に基づく古き良き時代と同一化されている。そして、彼らが異なる詩的体系に基づく作品として中世詩を扱った際にも、この構図

¹³⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹³¹ *Ibid.*, p. 170.

は認められた。おそらくは、過去の言語が現在よりも情動的で真正であったという普遍的な信念にも後押しされて、これらの作家は過去のうちに、古典主義的でない詩的秩序を探し求めていると思われる。しかしながら、過去の言語や起源的な言語に、現代の価値観に照らして想定された原始的性質を結びつけることは適切ではない。また、そもそも言語の起源を探ることは不可能であるのだから、そこには任意の時代に自らの夢の対象を投影する危険がある。王政あるいは宗教であれ拡大主義であれ、ある体制の疲弊が叫ばれるたびに、人々は彼方に憧れる。そしてこの視線は場面に即して郷愁や異国趣味、あるいは神秘的傾向という表現を得るが、それは前衛作家に馴染みの深い特徴でもあった。彼らによる中世文化の想像力豊かな改編は、ある意味で不定形の美学に資するものなのだが、これらの特性を兼ね備えた中世との関係は、異なる秩序の探求の一類型としても現れる。

たと言語という側面のみに関わるものだとしても、厳格な規範を有する創作制度を濫用してみせた中世ナンセンス詩は、20 世紀の前衛作家を魅了する正当な理由を有していた。中世の詩人の意図は別としても、この詩作品が聖と俗の共存する超自然的 세계観を、あるいは秩序だった文明の徴候も社会的情熱も見せることがない純粋な世界を読者の目に写すことは事実である。

ただし本論で繰り返し示したとおり、この中世詩においてはなによりも形式そのものが第一義的な役割を担わされていた。20 世紀の作家、とりわけバタイユは内容面を評価したが、これも、本章で検討した形式に対するこれら作家の態度を踏まえれば不思議なものではない。しかし彼らはそれに留まることなく、意識的な仕事の痕跡を、具体的には脚韻と韻律、そして規定された枠組みを抹消することにより、内容への強勢を際立たせたのである。以下ではその改編と、この第二部第二章で扱った形式の問題との関連を探っていく。

夢想詩の後半部のバタイユによる現代語訳は、「私はヘレネーの物語を／端から端まで知っている。／私は頭に痛みを感じる／それは今日私の命を奪った (Je sais le roman d'Hélène / de bout en bout. / J'ai une douleur à la tête / qui m'a tué aujourd'hui) ¹³²」と始まる冒頭部と比較したとき、あくまで副次的ではありながら、末尾の音の類似がたしかに認められる。なお、当該箇所原文は、「私はヘレネーの物語を／隅から隅まで知っている。私は頭に痛みを感じる／それが今日私の命を奪った (Je sai le romans d'Elaine /

¹³² *La Révolution Surréaliste*, n° 6, 1926, réédition, Jean-Michel Place, 1975, pp. 2-3. なお、ここでは形式や脚韻、韻律が主要な問題となるため、バタイユによる現代語訳の適切さについては取り上げないものとする。

De chief en chief. / J'ai une dolor ou chief / Qui m'a hui mort)¹³³」というもので、*abbccdde...*という脚韻の規則性を構成し、7音節詩句と4音節詩句の交替によって特徴づけられている。一方でバタイユの訳を見ると、上に引いた冒頭の2行詩こそ音節の数が揃っているものの、以降では原文との対応はほとんど認められない。

問題となる後半部はまず、原文においては、以下のような詩句を含む。

Je sai bien, por miex valoir	私は知っている、より強くなるためには
Doit on amer.	愛さなければならないと。
C'est a Marseille sor mer	海辺のマルセイユで
Quë il sommeille.	彼は眠る。
Conseille moi en l'oreille :	私の耳元にささやいて教えてくれ、
Sont il bien point ?	それらは正しく刻まれているだろうか？

そしてバタイユの翻訳ではこれが、「私は、より価値のある者となるためには／愛さなければならないと知っている。／マルセイユの海上で／彼は眠る。／私の耳に教えてくれ／それらはうまく描かれているだろうか？ (Je sais bien que pour mieux valoir, / on doit aimer. / C'est à Marseille sur mer / qu'il sommeille. / Conseille-moi dans l'oreille : / Sont-ils bien peints ?)」と訳されている。この翻訳の妥当性は別として、ここでは他の箇所よりもある程度の規則性を感じさせる文章となっていることが見て取れる。完全な形で枠組みが転写されることは決してないが、これらの詩句は、まったくの無秩序状態にあるわけでもない。具体的には、長短の詩句の交換による律動が比較的感知しやすい部分と、脚韻の存在をうかがわせる部分が混在している。仮に、原文と現代フランス語との差異が少ないために生じた偶発的な結果にすぎないとしても、それが原文の規則的形式を示唆することには変わりはない。

ただし、脚韻と韻律の双方の体系が同時に満たされることはない。アラスのファトラジーの一節を例に挙げれば、バタイユによる現代語訳は正確なものではないが、音節に着目すれば原文にきわめて近いことが分かる。第二部第一章で引用したように、元となる詩節は、

Li sons d'un cornet

角笛の音色が

¹³³ Patrice Uhl (éd.), “Sanz rimer de aucun sens”, *Rêveries, Fatrasies, Fatras entés*, Leuven, Peeters, 2012, p. 134. 以下、原文の引用は同版による。

Mengoit a l'egret	雷鳴の芯を
Le cuer d'un tonnoire,	酢に浸して食す、
Qant uns mors bequet	そのとき命を失った魚が
Prist au trebuchet	一筋の星の流れを
Le cours d'une estoile.	罨にかけた。
En l'air ot un grain de soile,	虚空にはライ麦の粒が舞う、
Qant li abais d'un brochet	そのとき魚のわめきが
Et li tronçons d'une toile	織物の切れ端が
Ont trouvé foutant un pet,	放たれる屁を見とがめ、
Si li ont coupé l'oreille.	その耳を切り落とした。

というものである。これが、六つの 5 音節詩句と五つの 7 音節詩句に分割されるところ、『シュルレアリスム革命』誌においては、「角笛の音が／酢に浸して／雷鳴の芯を喰らっていた／死せる草が／星の流れを／罨にかけたとき／空中にはライ麦の種があった／魚の叫びと／布地の一片は／放たれた屁を見つけたとき／その耳を切り落とした（Le son d'un cornet / mangeait au vinaigre / le cœur d'un tonnerre / quand un béquet mort / prit au trébuchet / le cours d'une étoile / En l'air il y eut un grain de seigle / quand l'aboïement d'un brochet / et le tronçon d'une toile / ont trouvé foutu un pet, / ils lui ont coupé l'oreille）」と訳されている。音節については 55555 / 97777 と記述でき、これだけを見れば、中世詩の形式を踏襲しているかのようでもあり、少なくとも一定の規則性の存在を予感させるものとはなっている。

パトリス・ユルも指摘するように、ボマノワールの作品はその他の詩句に比べ、内容面に関してより入念に訳されていると思われる¹³⁴。さらには文体の面でも、ナンセンス詩に特有な技法の跡を察知することもできるだろう。結論として、バタイユによる翻訳においては、意図的なものであるかどうかは別として、脚韻の法則がかすかながらその痕跡を残しているし、近似的とはいえ、詩句の長短の繰り返しがときおり維持されてもいる。

そしてこの点に関して、マイケル・ランドールによる指摘が示唆に富んだものとなっている。徒爾詩の翻訳が分析されるにあたって問題となるのは、まさに上述した規

¹³⁴ Patrice Uhl, « Fatrassiers et surréaliste : le quiproquo sur les “fatrasies” », in Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert (dir.), “Contez me tout”, *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2007, p. 948.

則性と恣意性の緊張関係なのであった。「バタイユによる版の冒頭において、さらにはそのあとに続く複数の 2 行詩においては、常に脚韻が感知されるということを注目すべきであり、脚韻が姿を消すのは、第 7 行においてでしかない¹³⁵」と言われるとおり、脚韻はかならず初句から排除されているというわけではなく、徐々に恣意性によって浸食されていくのである。バタイユが中世詩に加えた操作が、現代フランス語と古仏語との語彙的あるいは統語論的差異のみに帰されるべきものではないことは、第二部第一章で見たとおりである。この中世詩の扱いについて、技法面での特徴が脚韻のみならず詩句の長さにも関わっていることを踏まえれば、そこには原文の構造を反映させるという意図よりも、むしろバタイユが詩句を綴る際の個人的な傾向が、多少なりとも影響しているのではないかと考えられる。

ボマノワールのファトラジーについては、同じ論考のなかで、「バタイユによる版の結部には、長さのまちまちな 33 行からなる一つの詩作品が置かれ、これが 4 から 6 音節を含む 6 行と、これよりも長く 6 から 8 音節の 5 行のまとまりに区切られている¹³⁶」と記述されていた。ここには、規則と呼ばれるには恣意的にすぎるものの、たしかにある偏向が認められる。この一つの詩作品のような外観を与えられた詩句は、実際に最も入念に訳された部分であり、厳格な形式に従うことは決してないものの、近似的な一貫性が保たれているとも言える。この対応関係を考えるにあたっては、ボマノワールによるファトラジー第 3 節が一つの例となる。ここでもまず、原文を参照する必要があるだろう。

Je vi toute mer	私はすべての海が
Sur tere assambler	地上に集結し
Pour faire un tournoi	試合を執り行うのを見た
Et pois a piler	そしてすりつぶされるエンドウ豆が
Sur un chat monter	猫の上に
Firent nostre roi.	我らの王を登らせた。
Atant vint je ne sai quoi	ここにおいて、なにか分からないものが
Qui Calais et Saint Omer	やって来て、カレーとサン＝トメールを
Prist et mist en un espoir;	奪取し串に刺し、
Si les a fait reculer	そして後退させた

¹³⁵ Michael Randall, « Des “Fatrasies” surréalistes ? », *Littérature*, n° 108, 1997, p. 44.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 45.

この一節を、バタイユは「私は海のすべてが／地上に集まり／試合を執り行うのを見た／すりつぶされるエンドウ豆が／猫の上に／我らの王を登らせた。／なにか分からぬものがやって来て／カレーとサン=トメールを奪取した／そしてこれを串に刺し、／サン=テロワの山の上まで／退却させた (Je vis toute la mer / s'assembler sur terre / pour faire un tournoi / et des pois à piler / sur un chat monter / firent notre roi. / Là dessus vint je ne sais quoi / qui prit Calais et Saint-Omer / et les mit à la broche, / les faisant reculer / sur le mont Saint-Eloi)」と翻訳した。前半 6 行は 5 から 6 音節を数え、後半部は 6 または 8 音節となっており、原文の 5 音節詩句と 7 音節詩句という図式に、近からずとも遠からずという曖昧な状態を生み出している。

一方で詩句の末尾に注目すると、男性韻と女性韻の区別どころか、双方の単語が組み合わさり一組の脚韻を作るという問題はあるものの、これを許容するならば、*aabaab/bacab* と記述されることになる。バタイユが *aabaab/babab* という本来の図式に従う意志をもたないのは明らかであるが、該当部分ではこの図式の周辺に留まっていることが理解されるだろう。ともかくこの部分に限っては、元となる規範との近似は明白である。ただしバタイユはここで形式を認識させるべきもう一つの指標を廃棄し、詩節を結合し一つの作品のように見せているのだから、原文の形式的側面を現代語訳に保存する行為とは無縁だろう。反対にこれは、のちに結実するバタイユの創作が含む傾向、近似的な法則に従うという傾向を覗かせている点で興味深い。このようにして、規則性と恣意性との対立関係は、常になんらかの形で維持されることとなる。そしてこれらの分析は、前衛作家に特有の傾向である両義性と近似性とを可視化する。詩的实践という面に関して、まさに彼らの活動は、明確に定められる技法と無秩序との間を揺れ動くのである。

バタイユが見せた詩的創作については次章で検討が加えられることになるが、これもまた同様に、古典的規範の意図的な放棄と、その一方で、ある規則性を生み出す一部の技法の反復によって特徴づけられる。その詩作はたしかに取るに足りない、古典的な意味での詩的という概念に反するものを目指したと思われるほどに卑俗化され簡素化されたものである。詩に関しての考察もまた、自身の詩句にならうかのように、冗長で自由なものとなっている。この意味において、バタイユの実践は、まず詩作法の表明に関して、ついでその詩的観念の展開という点でも、不定形の論理に少なからず合致するものだと結論づけることができる。さらには、中世詩の現代フランス語訳

も、たとえ作家活動の初期に行われたものであり、いかなる意図のもとになされたのかを特定することが困難だとしても、以降で展開される作家の美学に関わる詩的な規則を先取りしたものと考えることが可能になるだろう。

バタイユただ一人が改編の責任者であったのか、ブルトンを含むシュルレアリストがそこに異論を唱えないという消極的な形で加担していたのかという疑問は解消されないものの、ここまでに行ってきた分析は、『シュルレアリスム革命』誌に掲載された詩作品の混成的な性質の原因を明らかにする。その背景にあるだろう動機、すなわちバタイユの創作原理を理解することは、それに付随してバタイユとブルトンの間に生じたいくつかの美学的な共鳴を教えるという点で、貴重なものとなる。

この両者をめぐっては、その攻撃的態度やのちに続く一連の論争が広く知られている。ただし、彼らが共有した側面もまた黙殺されるべきものではない。バタイユもブルトンも、それぞれに固有の思想体系を築きながら、副次的で軽んじられた要素にすすんで光を当てた。そして彼らは往々にして、擾乱や転覆の必要性を声高に叫ぶ。さらには、一般的な権威を否定し、または特定の文明の覇権を貶める試みのなかで、これらの作家は絶えず愛や自由に呼びかける。価値観の転覆は、無秩序を望むものであるが、革命は新たな圧制の伝道者となる危険をはらんでもいる。

ブルトンは、バタイユが醜悪な対象を慈しむことを断罪し、これを物質主義と呼んだ。当のバタイユは、蔑視されてきた対象を詩的形象に列席させるシュルレアリストの態度に批判の矛先を向け、理想主義と名づけた。偶像を信仰すれば、諸々の偶像を権威として制定し、芸術作品として固定化する恐れがある。これを理由としてバタイユは、シュルレアリストの作品を古典的と形容するに至るのであった。

これを踏まえたうえで、詩的創作の分野において彼らが共有した感性とは、既存の形式や技法、規範が体现する秩序に触れる転覆の渴望によって彩られていることが理解される。それでもなお詩的創作にかかずらうこれらの前衛作家は、ときに過剰なまでに形式という問題に執心するのであった。バタイユによる詩の実践は形式的混乱の欲求を強く反映したものとなっているが、それは散文作品においても劣らず表出する特性となっている。シュルレアリストについても、その詩的概念を詳細に眺めてみれば、ファトラジーの規則性を不可視化するバタイユの現代フランス語訳は、奇妙にも彼らの思想に合致していたと解釈することができる。第二部第一章で繰り返し強調したように、中世ナンセンス詩がシュルレアリスト的なのではなく、そこに加えられた操作こそが、中世詩に前衛の様相を与える要因となっている。

シュルレアリストとバタイユがいくつかの争点を分け合っていたとして、決して相

いれることのない二つの立場の親和性をことさらに強調するよりは、動乱の時代に特有の要請を認めるべきであろう。第一次大戦ののち、再興を目指した奮闘と失望が相次ぐそのなかで、既存のものとは異なる参照先が求められた。アンシャン・レジームの黄金時代を象徴する絶対権力の代表としての形式を打ち倒す擾乱が、まず必要とされたのである。そして革命や解放のイメージなど、これらの作家が掲げる観念にふさわしく不明瞭かつ曖昧な詩学が、そのための手段となる。ブルトンやバタイユが提示する概念は常に漠然としたものであり、まるで彼らが用いる概念それ自体が、学術的な明快さや明晰さを要求する合理主義への反証となるかのようでもある。

この奇妙ないっときの共鳴から、『シュルレアリスム革命』誌に掲載された、もはやファトラジーと呼ぶことすら適切でない詩作品が生まれた。これら前衛作家は軽視され続けてきた中世の文学作品を世に知らしめたが、練り上げられた作品であることを感じさせる側面を切り捨てる操作によって、これらの詩は数十年ののちにシュルレアリスト詩と形容されることになる。そして問題の操作は、シュルレアリストやバタイユが共感を見せた思想潮流と、確かな相関関係を見せるものとなっていた。このバタイユが、おそらくは自らの信念に、あるいはより漠然とした嗜好に従って中世ナンセンス詩に変更を加えることにより、当時のシュルレアリストもまた分け持っていた芸術観を表明してみせたのである。

詩句を削除または切り貼りし、脚韻や韻律にまつわる規則性を破壊することによって、中世詩の確固たる同一性は覆い隠されている。これにより、バタイユのみならず、共犯者であるブルトンとともに、詩の形式的側面にまつわる諸法がこのとき限り、一切の実効性を喪失することを宣言したのである。そして問題は彼らがこの原則を、中世に編まれた詩句に遡及させて適用したことにある。ただし、翻訳の際に加えられた操作の恣意性が非難されるべきものであるとしても、その恣意性は、明確な意図に基づくものであった。このことに鑑みれば『シュルレアリスム革命』誌に掲載された詩句を翻訳と呼ぶことは不適切であり、むしろこれは中世詩の前衛的翻案あるいは改編と見なされてしかるべきものとなることが、今一度確認される。

第三章 ジョルジュ・バタイユの言語実践と中世

1. 『内的体験』における書法の問題

バタイユによる詩の実践は、量的に乏しいものとなっている。技法的な面を踏まえても、とりわけこの作家が詩的と形容するものの概念をめぐる、野心的で奥深い理論的考察に比べては稚拙なものという印象を受ける。

バタイユが継続的に詩作に取りかかるのは、1940年代初めのことである。詩作品を含み、比較的名の知れたいくつかの著作は、この時代に執筆されている。一例として、1947年に出版され、のちに『不可能なもの』の標題のもとに再版される『詩への憎悪』は、ごく短い理論的考察と詩作品からなる「オレスティア」を重要な一部としている。作家はまず1942年に、この「オレスティア」を書くことで当の作品集に着手したのであった。他方、バタイユ唯一の詩集である『大天使』の大部分は、1943年に形作られている。つまりところこの作家が詩形式に最も強い興味を露わにしたのが1942年から43年という期間なのであり、これは1942年夏に完成された『内的体験』の直後ということになる。そしてこの『内的体験』が、文学的にも思想的にも、大きな転換点を構成していると言うことができる。

『内的体験』のなかで、バタイユは彼にとっての詩的言語の概念をめぐる省察を豊富に展開するとともに、その論証の合間に自らの詩作品を挿入している。その事実を踏まえれば、この転機の重要性が、より明らかなものとなる。ただし実態として、バタイユによる理論的解説も、自身が詩形式において駆使した技法に説明を加えることはしない。むしろその大部分においては、ある種の透明な媒介としての言語、透明でありながらも言語を絶する状態を喚起しうる言語の機能が問題とされているのである。まずはその言語観を考えることから始め、これと詩作品との関係がどのように見出されるのかを考えることが肝要となる。

(1) 「不可能なもの」の表現

バタイユ自らが繰り返し口にするとおりの、体験とその翻訳についての問題は、作家がその体験を語る文章のまさにそのなかでも中心的な議題とされている。体験をめぐる証言や理論化の試みの冒頭から、「このような体験は筆舌に尽くしがたいものというわけではない。しかし私はこれを、体験を知らない者に伝達しようとする。その翻訳は困難である（書くことは、まったくもって口承の導入部でしかない）。それは他者に

において事前の不安や欲望を要求するのだから¹」と述べることで、読者に注意を喚起する。口承文化として表出するものに触れるべく、バタイユは読者の不安と欲望に訴えかけるのである。したがってこの体験の書物に刻まれた文体すべてが、なにかに訴えかけるというその明確な意図の痕跡を留めていると考えることに疑問はない。

また、バタイユは折に触れて「翻訳 (traduction)」という言葉にこだわりを見せる。これはつまり、語るべき内容を文字で表すことに関係しているのであって、「体験の表現は、なんらかの形でその運動に呼応するべきであり、理路整然と実行されるような、言葉による枯れた翻訳ではありえない²」ことが強調される。作家が体験の名で指し示すものは、この理由のため、本来的に翻訳不可能とされている。『内的体験』の冒頭で表明されたこの信念は、すでに中世の神秘思想家との主題的類似を垣間見せる。

なによりも、この著作の主要な題材は、知識として把握しえない脱我状態として描かれる作家自身の内的な体験なのである。

非知から生じるこの体験は、あくまでも非知に留まる。それは語れないというわけではないし、それについて話したとして体験を裏切るわけでもない。ただし知識の問いかけに対しては、精神がいまだ有していたはずの回答さえ精神から奪い去ってしまうのである。体験はなにものをも啓示することがなく、信仰を打ち立てることも、信仰から発することもできない³。

この体験が論証に逆らうものとされるのならば、「体験の理論化」という言葉はすでに撞着表現である。このような体験の性質は、必然的に文体や表現方法に影響を及ぼす。しかしながらバタイユは理知的なものを放棄するのではなく、理性から発して既存の体制を批判することを目指すのであり、そこにこの作家の特色が認められる。そしてまたこのためにこそ、『内的体験』においてバタイユは、自身が生きた体験に与えるのと同じ程度の重要性を、体験を語るための言語や表現方法の問題に付与しているのである。まったくの幻想ではないとしても、個人的な経験からある理論を構築しようという試みは、体系立った論理展開に代表されるような、一般的な理論的著作に特有の様相とは一切無縁な書物を生み出す結果となる。

そのような著作の構成については、バタイユ自身が示唆的な解説を加えている。「こ

¹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 10.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p.15-16.

の本のうちで必然的に書かれた部分は——それだけに私の生に応えている——第2部の『刑苦』、それと最終部のみである⁴。実際に『内的体験』は主に第2部「刑苦」とそれをめぐる文章から構成されていると言えるが、これとは独立して詩作品のみからなる最終部によって締めくくられている。

序論としての役割も与えられている第1部では、以降で扱われる主題群が導入され、論理的展開をたしかに期待させる。そしてこれに続くのが当の「刑苦」となっている。バタイユが体験を得たと語る幻想的な一夜の光景が展開されるこの第2部においては、直前までの説明的な口調が消散する。自身の思想を表明するという目的においては共通しているものの、この部分に置かれた文章は、体験をめぐる物語と名づけることもできるほどの奔放さをもって記されている。繰り返し挿入される祈りや哀願、あるいは小説の話者のように介入する謎めいた声、文体の不一致、内容と形式双方の一貫性の欠如や後半で挟み込まれる詩の存在など、不規則性を積み重ねる著者は、論証する主体としての同一性を失っていく。

このような性質を、さらにその第2部「刑苦」にバタイユが認めた重要性を踏まえれば、この著作の本質が、一方で叫びや祈りに、他方で自由詩に要約されていると考えることも可能となるだろう。ただしそれは、論証の放棄を意味するものではない。どれだけの不信感を言明しようと、事実として作家が書く以上、その行為は文章の可能性を諦められないことを示している。

生きることはあなたにとって、あなたのうちに収束する光の流れやきらめきだけを意味するものではなく、ある存在から存在へ、あなたからあなたの隣人へ、あなたの隣人からあなたへと、熱や光が伝えられることを意味する（あなたが私の文章を読むときにさえ、あなたに及ぶ私の熱気）。言葉、書物、建築物、象徴、笑いというものはすべて、この伝播が、これら伝達が辿る道でしかない […]。したがって私たちは、あなたも私も、一枚の紙に刻まれ私からあなたへと向かうことのできるだろう燃え盛る言葉の傍らでは、なにものでもない。なぜならば私はそれを書くためだけに生きたということになるし、言葉があなたに向けられるというならば、あなたはそれを聞き取る力を持ったという事実をもって生き続けるのだから⁵。

⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁵ *Ibid.*, pp. 111-112.

他者に働きかける熱や情動にこそ文章の可能性が潜むとされるのであり、これは愛という言葉で要約されもするだろう。情動を託された言葉が、読者によって聞き届けられるのを待っている。

一方で 1950 年代にバタイユが『内的体験』について振り返った際には、「私はその緩慢さを、晦渋さを憎む⁶」と告白している。自らの作品を回顧的に眺め否定的な判断を加えるのは、バタイユの常習と言ってもよい。ただしここでは同時に、そのような試みが有する意義を意識したうえで、「私が思想史に占める位置を考えるなら、それはおそらく我々人の生において『論証的現実』の霧消が有する効果を識別したこと、そしてその効果の記述から、かすかな閃光を抽出したことにある⁷」と分析してもいた。したがって、思想史におけるこの作家の位置づけが有する特性もまた、熱や光という単語で示唆されていることが分かる。それは必然的に思考の受け手を想定しているものであるため、思想の内容に勝るとも劣らない重要度を持って、体験の表現を目指すための言語の様態が問われることになるのであった。

彼の体験が要求する文体について最も強い反応を示したうちの一人が、ジャン＝ポール・サルトルである。「その息も絶え絶えの乱雑さ、熱のこもった象徴表現、預言者さながらの説教口調を備えた『内的体験』の一部のページは、『この人を見よ』か『力への意志』から出てきたかのようでもある⁸」と主張しニーチェとの関連を見るサルトルがまず注目するのは、その表現や論証の方法であった。そして文章に関わる面に限って言えば、サルトルの目に映るバタイユとシュルレアリスムは、そのどちらも文体を歪めることを目指すという点で隣接している。

この露出趣味には、あらゆる文学を打ち砕く欲求が、またそのために突如として、「芸術によって模倣された」怪物たちの背後に潜む真の怪物を見せる欲求が、またおそらくは非難を巻き起こすことへの性向、とりわけあけすけな接触を行うことへの性向があった。書物が著者と読者との間に一種の肉体的交雑を生じさせることが必要とされた⁹。

礼節にもはや居場所はなく、彼らはバタイユの小説の登場人物さながらにすべてを露出するのである。いわば剥き出しにされた文章の恥辱をバタイユのうちに認める哲学

⁶ G. Bataille, *Méthode de méditation* (1947), *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 231.

⁷ *Ibid.*

⁸ Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique » (1943), *Situations, I*, Gallimard, 2010, p. 174.

⁹ *Ibid.*

者は、ある意味でバタイユの主張を踏襲している。

前衛作家による韜晦的な言説は、好んで進行中の作業や思考錯誤の過程を提示する。その不完全性が、言語の受難を導くこととなるが、この受難は肉体的で官能的な次元を呼び起こさずにはいない。そしてサルトルはバタイユの書法を、多少の嘲りを込めて神秘家の文章と近づけたうえで、「私の潰瘍を、私の傷を見なさい、と彼は言う。そして彼はその衣服を剥ぎ取るのだ¹⁰」と書き綴った。しかしながら、語りやト書き、祈りや叫びがときに脈絡なく相次ぐ「刑苦」さえ、一つの模倣にすぎないのである。バタイユが書く以上、その文章は時間性の影響下にあり、特権的な瞬間という理想を裏切ることとは避けられない。

サルトルが肉体的交雑へと至る「受難的試論 (essai-martyre) ¹¹」を喚起するとき、この哲学者は文章の身体性を念頭に置いていることになる。身体性を獲得しようと努める文章の様態は、「あまりにも人間的な言語を却下する¹²」のである。そうであればここでサルトルにとって、文体と思想の相互干渉は所与とされていることになる。言語の扱い方は常に、その言語を駆使して表現する対象との関係を保つのである。したがってこのバタイユの書法、あるいはそれを用いて無や否定的体験を語る様を瞞着に還元するサルトルは、同時にバタイユにおける肉体の崇拝を、またとりわけ言語の受難という観念を強調する。不安や居心地の悪さを伝播する官能的な書法をバタイユの文章について取り上げるサルトルは、まさにその本質に触れている。バタイユが語る対象を歴史的な二元論と関連づけて語ろうとするサルトルが、問題とされている二元論的な構図に捕らわれていると解釈することも、ある見方によれば可能だろう。そういった傾向にも背中を押され、哲学者はバタイユの書法につき、その宗教的次元と歴史的意義を内包する演劇的性質を批判した。ただし、ここまでに検討したバタイユの創作規範というものを考慮すれば、その作品はまさしく、サルトルが批判したような対象を構成要素として含んでいる事実が確認されるだろう。

ジャック・デリダがかつて語ったように、バタイユは自らが詩的と形容する言葉を、しばしば聖なる言葉と呼んでいる。これは、この作家が目指す言語の仮想的な観念と解釈できる。他方で、「有効言説 (discours significatif)」と名指しされる論理的言語の不能を伝えるため、バタイユは絶えず声を上げる。そしてこの対立を取り扱うデリダは前者につき、「この至高性の言葉は、もう一つの言説、有効言説の傍らで展開された

¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 207.

もう一つの経路などではない。まず一つの言説しかないのだから¹³」との分析を加えている。言説は一つしかない、あるいは、バタイユは二つ以上の区別された言語を用いることができないのである。様々な領域や言語使用域に属する特性を読者が見出すとしても、それは一つの混交的な言語の諸相にすぎないということもできる。とりわけ強調しておくべきなのは、原則としてバタイユは、形式と内容の間に区別を設けることがないという事実である。

読まないということは、バタイユの文章、その固有の断片化、言述との関係が有する形式的必然性を無視するということになる。この言述の試みは、諸々の警句や、指示された内容を前に記号を抹消するような「哲学的」言説に、ただ並置されるものではない。コジェーヴが主題としたヘーゲル的書物とも異なり、バタイユの書法は、重大なまでの執拗さをもって、形式と内容との区別を拒絶するのである¹⁴。

バタイユの主張に従えば、文章は伝達されるものに主導権を委ねるべきとされる。そして記号は肉体にとっての衣服のような価値をまとうこととなる。やがて剥ぎ取られるものとしても、肉体の崇拜においては、衣服も舞台装置の一つとして機能する。

ただし内容と形式をめぐる議論は、もう一つの側面を考えることにより補完される必要があり、バタイユ自らが用いた詩形式の役割を過小評価することはできない。サルトルもデリダも、『内的体験』の最終部については特別な注釈を加えることがないのだが、詩によって構成されるこの部分は、「刑苦」と並んでまさしくこの著作の形式的必然性に応えるものであった。そもそも当の「刑苦」においてもバタイユは、「内的体験を喚起する」意図に言及したそのあとで、詩作品と見なすべき特徴を備える文章の配置や語法を用いて、幻想的な情景を描いている。

とりわけ詩形式は、他者に呼びかけ、影響を及ぼす意図と結びつけられる。この単純な理由により、バタイユが実践する詩においては、感情に訴え伝達を目指す機能が第一義的となり、美的な側面は重要視されない。バタイユによる詩作品は、まずその短さや支離滅裂で不毛な性質を理由に、批評の対象となることはきわめて少ない。自由詩による最終部をもって『内的体験』が完結する事実に象徴されるように、この記述様態の変化は、隘路に差し掛かった言説の中断を証言するものとして描かれること

¹³ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 383.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 392-393.

がしばしばである。この構図について、バタイユの詩を扱ったある論考では、「書物の内部で、詩はときに孤立し、ときには継続した形で、ただし決まって言説が辿る筋道の突如とした分断、内部から要請された分断として現れている¹⁵」と要約されている。バタイユが用いる詩的言語が、なによりもまったく異なる言語様態として捉えられていることが分かる。

第一部第三章で神秘家の文章について検討したように、叫びや祈りというのは、形式の問題として考えた際に付与される異質な性質によっても特徴づけられる。つまり、例えば間投詞については、その機能のみではなく文法体系における位置づけが問われるように、叫びや祈りもまた、文章が表明する感情によってのみでなく、記号の次元においても識別信号を発しているのである。

バタイユの文章においては、この必然的な文章様態の変化が、また異なる様相をまとうて現れる。この作家が描く情景のうちでは、思考する主体であり発言者であるバタイユと読者、さらにはその媒介となる言説というものが、互いの境界線を打ち消し接近している。この関係やそれを含めたバタイユの体験を翻訳するという目的が、諸々の様式を混ぜ合わせた書物に結実するのであった。感情に訴えかけることを目指したこの著作で用いられる言語は、バタイユが読者として手に取り、情動を伝えうると信じた作品との深い関係を保つ。ここにおいて、恍惚状態で発された言葉の記録としての神秘家の作品が、主要な役割を果たすのである。とりわけバタイユの姿を重ねることができるとの情熱を込めて体験を語るフォリーニョのアンジェラが発した叫びは、より鮮烈でより暖かい言語という観念をバタイユに提示していると考えられる。

また、『内的体験』全般の口調について考えてみても、例えばこれは『ニーチェについて』に認められるような比較的客観性の強い論調と大きく異なっていることが認められよう。この後者においては、語る対象がほぼ同一であるとしても、混乱や失墜という側面よりも、むしろ内在性や無との合一という主題が強調されてもいた。このことは、バタイユにおける表現と主題の相互干渉を示唆するものでもある。そして『内的体験』においては墜落や断裂が作家にとっての関心事となる以上、その書法もまた、これら主題にふさわしい展開を当然に見せることとなる。そのために文章中でもバタイユは「燃え盛るような言葉 (paroles brûlantes)」を想起し、またこれを自ら実現しようと努めるのであった。

まず前提として、作家が語るものが叫びと同一化することはない。アンジェ

¹⁵ Jacqueline Risset, « Haine de la poésie », in Denis Hollier (dir.), *Georges Bataille après tout*, Belin, 1995, p. 153.

ラの記録であれバタイユの著作や詩作品であれ、せいぜい文章は、これら翻訳不可能な言葉を再構成する試みと言えるのだろう。そもそもその理想に到達しえないだけにいっそう、より優れて情動に訴えかけるとバタイユが信じた他者の手になる作品が、一時期であれこの作家にとっての手本となるのである。先に引用したように、体験の表現は、「言葉による枯れた翻訳」となるべきではない。

言説は、望むならば嵐に風を吹き込むこともできるのだが、私がどれほど力を尽くしたとしても、炉辺では風が凍えさせることなどかなわない。内的体験と哲学との違いは主として、体験において言表は手段であり、手段であると同時に障害であり、それ以外のなにものでもないということに存する¹⁶。

言葉が表現すべき対象に、真に到達しうる詩的言語がここで思い描かれているということになる。外的手段としての言語に、描写し尽くせないとされる精神状態を喚起する仲介者としての地位を見出したいと望む作家は、いくつかの他者の作品を規範としながら考察を進める。しかしそれは、例えばヴァルター・ベンヤミンが想定した純粹言語に近づくものでもあり、もはや自然言語とは異なっているのであった。

書物は、あるいは書く行為は、交流を目標とする呼びかけなのである。そのためバタイユは「私が書くものは、呼びかけである¹⁷」と明言し、さらには草稿において、「私は本ではなく挑戦を提示している。不眠症患者には、私はなにも捧げない¹⁸」と書き残していた。呼びかけとは挑戦に他ならず、書く行為は、他者に向けて身をさらすこととなる。そうであれば、バタイユが提示するその文章は、どのような面において、通常の解説よりもすぐれて他者に働きかけるための手段とされているのかを考える必要があるだろう。その疑問は、『内的体験』という著作に固有の特性にも触れるものとなる。自身が記述しようと努める対象について語るのと同時に、バタイユはその対象を語るための表現がまとう性質を説明し、あるいは正当化しようと試みている。それにあたり、叫びや祈りが鍵となることは、ここまでに述べたとおりである。そしてその試みのうちでも、実際に祈りという言葉が用いられているという点からも、以下の例がまず興味深いものとなる。

¹⁶ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 448.

請願の意味。——私はそれを以下のように、祈りの形で表現する——「おお、父なる神よ、絶望の夜に自らの子を十字架に掛けられた御身よ、その子はあの殺戮の夜に、その今際の苦しみが——叫ぶことも——不可能となるにしたがい、あなた自身が不可能なものとなり、恐怖に至るまで不可能性を感じ取った、絶望の神よ、その心臓を私に捧げよ、衰え超え出る、もはや御身が在ることを許すこともないあなたの心臓を¹⁹」

バタイユに馴染みの深い語彙が散りばめられたこの文章は、キリスト教的な祈りの模倣としての機能を失うことがなく、夜と名づけられる不可能な今際のときも、磔刑を参照している。バタイユがここで描く情景においては、子の処刑により、神それ自体が不可能な存在となる。文章の構造を見ても、関係代名詞により結ばれる主語と述語の関係など、不可能性とは言えないまでも、観念的な混乱や主体の混同を示唆するものとなっている。そして祈りの模倣を行いながらも、宗教制度を批判的に扱うバタイユは、この処刑される子との関係を否定しているのだった。したがってその「キリストの模倣 (*imitatio christi*)」は、中身を一切持たない空虚な祈りとなる。そもそも無神学の原則を掲げるバタイユにとって、存在しないものの模倣は、必然的に、形式的な意味でのパロディとならざるをえないだろう。存在の無化や意味の滑落という実体化されないものを語ることを目指したバタイユは、祈りの声が届けられる宛先の占める場所にも、実体的なものを置くことができないのである。そのうえで祈りの形式に特別な意味を与え続ける作家にとって、刑苦の場へと至る道は、パロディ的方法によって辿られる。このことは作家自身による、「私は反復のなかでしか極限に触れえないと考えている²⁰」という記述を想起させもする。常になにかを模しながらも、その振る舞い自体が創作行為となる舞台上の演劇のように、絶えず繰り返される模倣の道にのみ、虚構的な対象を指し示す可能性が見出される。そして体験の模倣もまた最高潮の到達点を掠めようと望む以上は、言語の側にもこの演劇的で虚構的な様態を導入しなければならず、そうでなければ「そもそも言葉は人が生きるものを指示するのに適していない²¹」とされるのであった。

そこで、人が生きる情動により近付くために、叫びと祈りがいっそう強く要請されるのである。そして以上の理由によって、バタイユの書法が内包する神秘的次元は本

¹⁹ *Ibid.*, pp. 47-48.

²⁰ *Ibid.*, p. 56.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

質的なものとなる。それは、バタイユの体験が神秘主義的か否か、無神論か汎神論か、原体験か伝統の焼き直しかという問題とは無関係である。この作家が自身の文章を書くために用いる諸々の装置の一つとして、神秘家の書法、あるいはそこから着想を得た主題群が含まれることは疑いようがない。土着の言葉を取り入れる中世の説教師が用いた公的な言語が常に聖なるものであり続けたように、宗教的要素を流用するバタイユの書法もまた、必ずしも宗教性を咎められることなく、ならびに宗教という伝統的枠組みを一切排除してしまうことなく語られるべきとなる。

このような状況を踏まえると、バタイユがたびたび引用し特別視する「ラマ・サバクタニ (*lama sabachthani*)」という言葉の役割は、今以上に強調されてしかるべきだろう。叫びそのものでもあるこの語について考えてみると、内容を伝えるという意図は、もはや本来的なものでなくなっていることが分かる。つまりその叫びはバタイユにとって、言葉が本来の役割を超え出る象徴的なものとなっているのであるが、作家のこのような認識も型破りなものではない。その直接の根拠として、一般に普及している慣行が挙げられよう。まず、この言葉に言及する文献の大部分においては、これを原文でそのまま引用するとともに、翻訳を並置するのが通例となっている。内容を伝える目的であれば翻訳のみで足りるところ、元となる叫びは、必ず文章中に、直接現れるのである。「言葉による枯れた翻訳」が常に不充分だという事実は、叫びが異なる文法や秩序によって規定される言語であることを暗に示している。他方、バタイユにとって聖なる言葉が占める地位は、次のような文章によって示唆されていた。企図に執心し今を失う人間存在が想起されたうえで、「(企図が彼らを支配するという意味において) 生を失っていく多くの人々に憐れみを覚える者は、福音書のような簡素さを獲得することができるだろう。涙の美しさや不安が、彼の言葉に透明さを導き入れるだろう²²」と語っている。この言葉の透明性という観念は、交流の鍵とされるものでもある。

花の香りが無意志的記憶で満たされているようなとき、その穏やかさが一瞬のうちに私たちに引き渡す秘密が掻き立てる不安のなかで、私たちはただ一人、いつまでもその香りを吸い込み、花に尋ねることをやめない。この秘密とは、絶えず言葉に(対象に)向けられた注意が私たちから奪い去っているものだが、私たちがその注意を対象のなかでもこのうえなく透明ななにかに向けたときには、かうじて償還されるような、内的で、沈黙した、底知れぬ裸の現存そのものなので

²² *Ibid.*, p. 59.

ある²³。

無意志的記憶と結びつけられた花の香りは、確かな秘密を明らかにする。この秘密を接近可能なものとするためにも、対象としての花は必要とされるのである。ただしその対象はこのうえなく透明な、つまり一切の意味を主張しない媒介であることが望まれる。

無神学を掲げるバタイユにとっては、作家こそが命名者となり、自身の世界あるいは自身の夢に形を与えるのであって、書く行為は創造者の行為に重ねられる。バタイユが反復によってしか達しえないと語る仮想的対象であるところの体験は、このような創造行為が進行するのと時を同じくして、自らの表現を模索していくのである。

このうえなく神秘主義的な伝統を自らの詩学に回収することなど、伝統と前衛的態度のはざまにあるその立ち位置は、バタイユの作品が注目されるべき理由の一つともなる。冒想的、官能的、厭世的で猥雑かつグロテスクな諸相というのは、バタイユ固有の財産にはほど遠い。バタイユが作家として上記の面を推し進めたことは事実だとしても、一方でそれは、同時代の文学にほとんど内在すると言ってもよい側面である。そのなかでバタイユの活動に与えられる独自性は、この作家の受けた教育にも後押しされた歴史学や民族誌学に対する学術的関心と、それに並行して展開される個人の思想や嗜好との相関関係にあると解釈されるべきとなる。その結果として生じた世界像は、作家の文学観や言語の活用にまで深く影響を及ぼすことで、バタイユの独自性を形作っている。第一部第三章で見た中世聖職者の言葉は、土着的な言葉や表現を取り入れた。その言葉や表現は、非難の対象とさえなる要素を導入するものではあるが、それ以外の仕方では決して表しえないものを語るために不可欠とされた。卑俗をきわめる創作のうちに宗教的な象徴を借り入れるバタイユの歩みを眺めると、この作家はまるで、その図式を正反対の方向から辿ったかのようでもある。そうしてひときわ歴史性を負わされた諸概念を導入するとともに、前衛的な単純さや文体の破壊、論の錯綜という表面的な要素に還元されることのない重層的な書法を実現したのであった。

個人的な体験について語りながら理論的な語りという外的な装置を適用するバタイユの所作を、すなわち無政府主義の立場を取ることなく、伝統に立脚しながらその西欧文明の基盤を批判しようと試みる所作を、サルトルは自己欺瞞と呼んだ。これを踏

²³ *Ibid.*, p. 29.

まえばバタイユという作家の態度は、ときに素朴とさえ映るものの、同時代人の誰もが痛感していた問題意識に目を逸らすことなく直面した、この戦争の時代の、重要な一つの典型として現れもするだろう。エロティシズムや死、共同体といったバタイユに馴染みの深い主題群は、まさしく伝統性や歴史性をそのうちに含むものである。それらの主題を扱いながらも伝統性の宿命を逃れ自らの思想体系の構成要素としたことこそ、この作家の重要な業績であり、その作品が読まれ続ける一因となっていると考えることができる。

その書法を実際に眺めると、基本となる論証に、語られる言葉や祈りが混ぜ合わせられていることが分かる。ときにそれは第三者の発言の引用であるかのように、括弧内に追いやられている。

「私が書くのは、呼びかけである。このうえなく狂人向きの、聾者向きの。私は自分の同胞に（少なくともそのなかの何人かに）祈りを差し向けている。この、砂漠の人が発する叫びの虚しさ！あなた方は、もし私がするように認識したならばもはやそのままではいられないような仕方で存在している。なぜならば（ここで私は地に伏す）、私を憐れみたまえ！私はあなた方がなんであるかを知ったのだから²⁴」。

バタイユの論証に続いて脈絡なく現れる引用符のなかで、叫びや括弧を用いた注釈などが錯綜している。とりわけト書きの存在が祈りの信憑性を損ない、異なる発話主体が錯綜することにより、まず一つの演劇的な性質が前面に押し出される。

あるいはそこには、論証から、突如として小説を思わせる語りへと移行する自由もある。話者は、「そうしなければならない。呻くことだろうか？私にはもう分からない。私はどこへ行くのか？この思考の雲、生氣なく、切り裂かれた喉元に突如吹き出す血のようなものとして私が思い描く思考の雲はどこへ向かうのか？（Il le faut. Est-ce gémir ? Je ne sais plus. Où vais-je ? où se dirige cette nue de pensée, fade, que j'imagine semblable au sang tout à coup dans une gorge blessée）²⁵」と自問する。さらにこの冒頭は3、4、4、3と刻まれた音節が作る律動の面からも、文章の様態の変化を伝えるものとなっている。語調が高まるにつれて、知識に結ばれる文章の形式に対置される律動的な文章を、あるいは詩形式を、バタイユははっきりと要求するようになるのである。

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁵ *Ibid.*, p. 69.

「私たちは人について、文章の形式を取らないものはなにも知りえないのであり、また詩への熱狂は翻訳不可能な一連の言葉を頂点とする。極限というものは、これとは違うところにある。それは交流されることでしか十全に伝えられることがない²⁶」。ここで重要なことは、「翻訳不可能な一連の言葉」さえ、交流を目指した一手段でしかないとされている事実である。表現は記念碑として固定化されるべきではなく、反対に花の香り、あるいはベンヤミンの語った純粹言語のように、透明であり続けなければならない。

（２）オリジナルな叫びと翻訳の問題

上記のように想定された作家の言語は、まず読者としてのバタイユが、感情を留める言葉として受け取った神秘主義者の叫びとの親和性をいっそう増していく。とりわけ、神秘主義者にとっての言語というものが、あらかじめ崇拜の対象として設定されていればなおさらである。そしてこの言語は確固たる現実を備えた存在のように描かれることもある。それは、信仰の対象をある意味で実体化する演劇化の応用ともいえるものだろう。演劇化については、「キリスト教徒は容易に生を演劇化する。彼はキリストの前で生き、これは彼にとっては自分自身以上の者となる。キリストとは、存在のすべてなのであり、またそれと同時に『恋人』として個別的で、『恋人』として魅惑的である。そして突如として刑苦が、苦しみが、死が訪れる。キリストの信徒は刑苦の場へと連行される²⁷」。純粹にキリスト教的な情景をここで導入しながらバタイユが強調するのは、欲望の対象との同一化へ至るその真摯さと力強さである。合一が達成され、信徒は刑苦の場へと赴き、したがって自ら叫び声をあげるのであった。その叫びこそがラマ・サバクタニであり、一般に、「この語、叫ばれるこの言葉は、本質的に断裂——あるいは分裂（*scindo*、ギリシャ語では *schizô*）——、突如引き裂かれた天幕の断裂へと、あるいは分断、空間——岩が割け、大地と墳墓が開く——と時間に開口部を定める沈黙の分断へと […] 結びつけられている²⁸」とされる。「断裂（*déchirure*）」はバタイユが繰り返し喚起する情景にも関連しているのであり、この決定的な瞬間が迎え入れる分裂とは、まさしく出来事を生きる主体の分裂でもあった。作家はこれにつき、「忘我的幻視をとおして、十字架の上での死と、盲目的に生きられたラマ・サバクタニの境目で、ついに対象が、光と影の混沌のうちに破局として、ただし神として

²⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁸ Michèle Gérard, *Les Cris de la sainte, Corps et écriture dans la tradition latine et romane des Vies de saintes*, Honoré Champion, 1999, p. 10.

でも無としてでもなく現れる。それは、自己の外でしか解放されえない愛が、引き裂かれた存在の叫びを投げかけるために必要とする対象である²⁹」と記述している。

さらにこの分裂について、それは性急な解釈にすぎないとしても、父と子の解離が語られることもある。そしてバタイユにとっては、むしろ自らの死を招き入れるための分割と融合が観測される特権的な瞬間となる。この自らの死は、作家がアセファルの試みにおいて要求した自己犠牲にも比べる事が可能である。創設者の一人として名を挙げられているパトリック・ワルドベルグが証言したとおり、「森の奥底で執り行われた最後の会合の際、私たちはたったの4人だった。バタイユは残りの3人に向けて、この犠牲が神話を作り上げ共同体の存続を保証できるように彼を処刑してほしいと、仰々しく頼み込んだのだった³⁰」。この逸話は、戦争の脅威が迫る時代にバタイユが見せた特異な死生観を証言するものとして頻繁に引用されるものでもある。その激情が強調されることもあるが、ここではまた異なる側面が重要な点となる。供犠を命じる者が身を捧げるという図式に従い、自己の贈与によって描かれる物語を基盤とした共同体を想定するバタイユは、「引き裂かれた存在の叫び」を自ら経験することを望んでいたと考えることができるだろう。それは実際には、アセファルの試みを中心に構成された集団が分解し、秘密結社に課せられた沈黙が破られる前触れとなった。このように、比喩に富んだラマ・サバクタニという言葉の多面性は、実際のバタイユによる引用を見ても明確に表されている。

叫びの瞬間は、まずもって表現方法の変換を意味している。これについては、「叫びとは常に言葉、さらには語であり、分節言語のなかにしかその存在を持たず、したがって筆記による痕跡を必ず残すようになっている³¹」との分析が加えられるとおり、叫びと文章との関係には深い歴史がある。当然のことながら、口語というものは文語との関係において定義され、口語性の転写は言説との対照からその地位や存在領域を画定する。したがって神秘家あるいは理性を失った人間の喚き、ただ肉体が発する音声は、「文字が支配した意味からしだいに切り離されていく声、しだいに歌や叫びに近づいていく声³²」として定められるのであった。

ここで引用した研究『聖女の叫び』においては、これを踏まえ、キリストの受難と神への呼びかけが取り沙汰されている。ただ不安を表明するのみではなく、この言葉

²⁹ G. Bataille, *Sacrifice* (1936), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 94.

³⁰ Patrick Waldberg, « Acéphalogramme » (1995), in Marina Galletti (éd.), *L'Apprenti sorcier*, Edition de la différence, 1997, p. 597.

³¹ Michèle Gérard, *op. cit.*, p. 10.

³² *Ibid.*, p. 8.

はある物語の終わりと「聖なる書 (Ecriture)」、ただし「文書 (*scriptum*)」ではなく、いわば「文章行為 (*scriptura*)」の完遂を告げるものでもある。「この前者 [*scriptum*] が書かれた文章という観念を指すならば、後者 [*scriptura*] は書く行為の過程そのものに重点を置く。その起源を、引用であれ想定されたものであれ、叫びや息吹に負わない文書は、なにかしらに、つまり身体に触れ、身体から離れていく声に根を下ろしていないような文書は存在しない³³」。まるでバタイユによる用法を裏づけるかのようになり、根源的な叫びとしての特権的な地位と、さらには書く行為との関連が強調されているが、これはまた一般的な理解でもあるだろう。ラマ・サバクタニの引用はバタイユの文章に繰り返し現れるが、それは単にこれが刑苦の叫びだという理由によるものではない。そして、バタイユのものに限らず多くの文献にも認められることながら、この言葉が常にアラム語で引かれている事実を過小評価することはできない。

この言葉そのもの、あるいは関連する表現は、とりわけ「無神学大全」を構成する著作の至るところに散りばめられている。まず『内的体験』においては、「ペテロは、卑しくも天上の光を留めるべく、タボルの山に幕屋を設けようと考えた。しかしながら、輝かしい平和を渴望するキリストの歩みは、すでに彼をゴルゴタの丘へと（陰鬱な風向きへ、ラマ・サバクタニの憔悴へと）向かわせていた³⁴」との記述が見られる。慣例に従い、この叫びはまず絶望的な苦しみを指し示す。死を導くその苦しみは、バタイユ個人の思想体系のうちにその似姿を見出すこととなるのであり、「キリストの模倣。十字架のヨハネによれば、私たちは神（キリスト）の失墜に、死の苦しみに、つまり『ラマ・サバクタニ』における『非知』の瞬間に倣うべきとされる。その澱に至るまで飲み尽くせば、キリスト教は救済の不在、神への絶望なのである³⁵」。注目すべきことは、ここでバタイユが詳細な言葉を尽くして「非知」について語る代わりに、固有名詞化した失墜の瞬間を参照した事実であろう。数年後に書かれ、さらにそのあとで『内的体験』に組み込まれた『瞑想の方法』においても、この言葉の引用は同様の性質を保っていると思われ、「常に、なんらかのラマ・サバクタニが物語を終わらせ、口をつぐむことのできない非力さを叫ぶ³⁶」などの表現が見つけられる。ここにおいても、聖なる書の完遂という観念をほのめかしながら、バタイユはこの叫びを固有名詞として用いるのであった。

ラマ・サバクタニという言葉に関連するその他の表現はのちに検討するとして、こ

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 121.

³⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁶ G. Bataille, *Méthode de méditation*, op. cit., pp. 199.

ここでは名詞化の問題について考えてみたい。マタイの福音書とマルコの福音書で記述されるラマ・ラバクタニという問いかけをめぐる逸話は、詩篇に残された文章の引用として語られるものである。つまり、新約聖書においてラマ・サバクタニは詩篇 22 篇の預言の実現を示す機能を果たしていると言える。よってこの言葉、つまり冒頭の 2 語がヘブライ語の形を取るマタイの「神よ、神よ、なぜ私をお見捨てになったのか (Éli, Éli, lama sabachthani ?)」と、マルコの「神よ、神よ、なぜ私をお見捨てになったのか (Éloi, Éloi, lama sabachthani ?)」の存在は、預言の文言を原典から直接引用したものという意味合いを含んでいることになる。そしてこの双方において、引用には翻訳が並置されている。当の翻訳だけを見ても、例えば「見捨てる」という言葉の意味などについて、尽きることのない議論が繰り返されている。この事実は、翻訳による解説の正確さを、あるいはそもそもの文章の意味を測ることがもはや不可能となっていると示唆している。

加えて、預言の成就としての役割のためには、原典に現れた形そのままの挿入が必要とされることなどから、この叫びは二重の意味で翻訳されえないものとなる。完全な翻訳が不可能だという一般論ではなく、この言葉を訳す者は、そもそも原典との間に設けられた縮まることのない距離を意識しているのである。そしてこれを理由として、並置された翻訳は公的な効力を持たない近似的な言い換えでしかないと言われる。この叫びを扱う文章中において、原典の言葉は常に保持され、その言葉が挿入された言語体系、ここではギリシャ語の体系のただなかで自律を許されている。

これらの属性を備える言葉は紛れもなく、デリダが語ったバベルである。例えばデリダはベンヤミンについて言及しながらこれを、著者が「彼の文章のなかで、ある固有名詞の賞牌のように輝かせているもの³⁷」と思い描いた。デリダはバベルという単語について述べているのであり、それは神の名を意味し、固有名詞として機能しながらも一般名詞化する単語である。

すべての人間に共通するその名と言語に対する遺恨によって、神は自らの名、父の名を課す。その暴力的な強要をもって、神はその塔の、そしてまた普遍的言語の解体に着手し、系統的なつながりを分散させ、系譜を断ち切る。神はいつとくに翻訳を課し翻訳を禁じる³⁸。

³⁷ Jacques Derrida, « Des tours de Babel », in Annie Cazenave et Jean-François Lyotard (dir.), *L'art des confins, Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 217.

³⁸ *Ibid.*, p. 212.

さらにはそののち、この物語すべてを総称する固有名詞となり、また各言語に翻訳されたうえで語られるに至って、この言葉は元の意味を忘れさせるほどに展開していく。そうならば翻訳者は、「ある言語を他の言語に訳すこととは異なる」解決策として、「同格や大文字³⁹」の利用を余儀なくされる。原典としての言葉、固有名詞が有する機能への執心は、哲学者にとって本質的なものと見える。この問題は他方、ショアーやホロコーストという名の拒否によって否定的な仕方で示されている。

まずデリダは、アウシュヴィッツという固有名詞を用いることを好まず、「私は単なる固有名詞をあらゆる虐殺に、ありうるすべての殲滅に、あるいはナチス政権下のユダヤ人殲滅にさえ適用したくないし、する権利がないと思っている⁴⁰」と証言する。このなんの変哲もない土地の名はバベルとなるべきではなく、つまりその言語体系のなかで新たに意味を書き換えられてしまっただけではないということだろう。例えば事実上一般名詞化してその他の類似の事案を指し示すことになれば、元来の出来事は卑俗化され、象徴化される恐れがあることは間違いない。したがって哲学者がこの言葉を用いるときには、決まって口実が与えられる。「例えばアウシュヴィッツやショアーと名づけられているもののような出来事」、「便宜上、ショアー、ホロコースト、アウシュヴィッツと呼ばれているもの⁴¹」などの遠回しな表現は、発話者のためらいを示す以外の機能を持たない。

固有名詞はまた、独立性を獲得することにもつながるのであり、その名を口にすれば、以下のすべては省略されることとなる。そのためデリダは唯一の出来事を普通名詞によって指し示し、したがって固有名詞によっては名づけることができないものとして描き出す。『『ホロコースト』という単語を用いる場合、私はこれを普通名詞として用いるのだが、耳で聞くととき、あるいは心で思い浮かべるとき、私たちが今朝話している大文字のホロコースト、またはショアーを、少なくともその傍らで、あるいは省略的に参照している。しかし、それはいけないことなのだろうか？私は、『ホロコースト』という単語を普通名詞として用いることの代償を払わないといけないのだろうか？⁴²』という問いかけによって固有名詞の拒否を打ち出しているのは興味深い。とりわけ宗教的にも歴史的にも多大な意味を負わされているこれらの名称は、いわばデ

³⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁰ Jacques Derrida, « An interview with Professor Jacques Derrida », Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 8 janvier 1998, Shoah Resource Center, [En ligne], pp. 21-22, [http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft Word - 3851.pdf](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word-3851.pdf), consulté le 20 juin 2014.

⁴¹ *Ibid.*, p. 2.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

リダが決して発することのできないシボレートなのだとも言える。つまりその拒否は、出来事に連座しないよそ者としての自己を露呈する危惧と、事象を聖別し固定化する固有名詞から解き放ち、特権的な立場を与えることなく取り扱う意志に起因するものである。

そしてときにバタイユも、同様の問題に直面しているように見える。作家が受難の叫びを流用するとき、それを翻訳することはできない。実際の用法が示すように、バタイユにおいてラマ・サバクタニは、その叫びを指す固有名詞であると同時に、刑苦に比せられる精神状態を参照する普通名詞であり、かつ物語を完結させるべく訪れるものを表す普通名詞でもある。固有名詞としての機能やそこに加えられる普通名詞的意義、そしてこれと翻訳をめぐる問題は、まさしく「内的体験」という名詞句の多義性と解説の困難を示唆していると言えるだろう。

ところで、ここに引いたバタイユの用法について、あるいは父の名の、神の抹消を見ることができると思われるかもしれない。しかしこれはむしろ名詞化の過程において起きた省略と捉えるべきであり、バタイユは冒頭に置かれた呼びかけを必ずしも削除してはなし。「叫び（イエスによる、神よ！なぜ私をお見捨てになったのか）によって世界の夜を引き裂く神、それは悪意の頂点ではないか？」という文章においては、呼びかけを含めて冠詞が付けられていることが分かる。またこの部分でバタイユは叫びをフランス語に書き換えているが、それは作家に特有の思考法によって解釈された、「なにが起きたというのか？私は自分を——自分自身を自ら賭けるまでに——忘れ去ったというのだろうか？⁴³」というものになっている。

『有罪者』においてもまた、この叫びをほのめかす表現が豊富に散りばめられている。例えば、「この、なにを望み、なにを求めて泣くのかも知らない渇きなき渇き、揺りかごの子供の涙は、生きた太陽に飽いた死せる太陽どもからなる私たちの世界にとって、最後の言葉、最後の発信としての役割を果たす⁴⁴」における「最後の言葉 (*ultima verba*)」は死の苦しみの叫びに他ならない。もはや論理的な言語体系に属することがないその最後の言葉に必要なのは、「赤子の不合理性」だとされる。叫びを発する殉教者にバタイユが思いを馳せる際には、とりわけフォリーニョのアンジェラが描き出したような情景が投影されている。

裂傷を刻まれた神、あるいは快楽に身を晒す恋人は、そのとき、恍惚が襲う「叫

⁴³ G. Bataille, *Sur Nietzsche* (1945), *Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, 1973, p. 151.

⁴⁴ G. Bataille, *Le Coupable* (1944), *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 270.

び」の「転写」となる。「転写」は容易であるし、避けられないものでもある。
私たちは、自らの前に対象を設定しなければならない。しかし「叫び」のなかで
対象に手を伸ばしながら、私は対象という名に相応しいものを打ち砕いたのだと
知る⁴⁵。

ここで叫びによって象徴される状態、バタイユが到達すべき状態は、転写を命じて
いるが、転写は常に対象を裏切るものである。自己犠牲や官能性を豊富に喚起する
形象が必要とされ、また望まれてもいるが、それらの形象も、決して目的を指し示
すことがない模倣の道を辿るのである。

いみじくもデリダは、バベルという言葉が「意味する (veut dire)」ものの多義性に
こだわりを見せていた。だからこそ、この名が意味するものを翻訳することが不可能
とされるのである。そして他方この哲学者は、諸々の用語とそれらが指示する対象と
の関係について、バタイユの著作を読む者の注意を喚起していた。

一般経済の諸概念を適切に読解するためには差異の作用が不可欠だとして、また
各概念をその変動の法則に組み込み、その変動の法則を至高の操作に関連づける
必要があるとして、他方で私たちはそれを、ある構造のうちの従属した瞬間とし
てしまうべきではない。バタイユの読解は、その二つの暗礁の間隙を縫って行か
ねばならない。まるで諸概念がその読解の固有の文脈であるかのように、つまり、
「体験」や「内的」、「神秘的」、「仕事」、「物質的」、「至高」等々の言葉が意味す
ることを、その言葉の内容のうちに即座に見つけられるとでも言うかのように概
念を切り離してはならない⁴⁶。

バタイユが語るべき内容と、そこで用いられる言葉の関係が問題となっている。用語
が通常伝える社会的な意味を頼りに文章を読む行為は、ある事象を抽象化し、他者の
言葉で語ることにつながるという図式が念頭に置かれているのだろう。それだけに変
動の法則や差異の働きが求められるのであるが、それを踏まえても、一義的に意味を
画定できる総体が見つかるわけではないとされるのだった。バタイユは体験という言
葉のもとに諸々の項目を並べ立てるところ、読者はこの単語が予期させる意味と、作
家が伝えようと渴望する対象を直接に結びつけることを要求する。その要求はまた、

⁴⁵ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁶ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 401.

言葉と指示対象の間に一切妥協のない一致を命じる強迫観念にも由来している。ただしバタイユ自らが繰り返し強調するように、体験というものは、どのようなものであれ表現と一致することがない。そしてこれにも関連して、枠組みを逆手に取ったサルトルによる「新たな神秘主義者」との批判を、デリダは本来的に不適切なものを見なすのであった。

原初的な叫びの翻訳の場合と同じように、この対象を完全に記述することは永久に不可能とされる。とくにバタイユの体験は具体的な対象を一切持たず、その意味において、ほとんど仮想的と言ってもよいものである。このような状況にあつては、翻訳の精度を問うことさえできない。翻訳の正確性を特定するには、ある集団における同一の語法など、なにか共有されるべきものが前提となるのであった。翻訳や解説とは異なる表現方法が必要とされ、原初的な叫びや最後の言葉のための居場所は、バタイユが思い描く、言語の理想郷のような詩的空間に見出されることとなる。

表現方法と対象を等価と見なすことが不可能なために、広い意味での翻訳者、なにかを文章で正確に記述しようと努める者は、果たされることのない義務を負わされる。字義どおりの転写は、原文の意味を再構成することがない。さらに意味の伝達にも増して求められるのは、その対象を指向する様態や対象との関わり方の代替表現を、変換先の言葉のうちに見つけることとなる。ベンヤミンはこれにつき、「翻訳に対する最大級の賛辞は、翻訳された言語の原典と同じように読めるということではない […]。真の翻訳とは透明であり、原典を見えなくしたりせず、覆い隠したりもしない。むしろ、それだけに十全に、自らを媒介として強化されているかのようにして、原典に純粹言語を降り注がせるのである⁴⁷」と記述していた。これについて分析を加えていくと、ベンヤミンの掲げる強度に仮想的な理想のうちにも、バタイユの詩的言語に通じる着想を見出すことが可能となる。

「それぞれの言葉（*langues*）の変転において表象されるべき、さらには実現されるべきものとは、この純粹言語の核そのものに他ならない⁴⁸」と語るベンヤミンにとって、理想の言語の本質は、それぞれの言語のうちで観測される運動のなかに住まうものとされる。問題になる核とは、言語による意味の伝達を超え出るが、なにかしらの形で伝達されるべきものに関連づけられている。「なにを目指すでもなく、なにも表現しないこの純粹言語、無表情ながら創造的な言行為（*parole*）にこそ、すべての言葉に

⁴⁷ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (1923), *Œuvres I*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 257.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 258.

よって目指されるものがある。つまるところ、あらゆる伝達は、あらゆる意味、あらゆる意図はそれらの、消え去ることを運命づけられている階層に到達するのである⁴⁹。

仮想的な総体を伝える目的で並べられる記号は消え去るべきであり、書かれた言葉がそれ自体に注目を集めてはならない。その書かれた透明な言葉を、通常の意味での翻訳言語と呼ぶことは困難だろう。そして伝達し合うことを望む者も、「真理 (vérité)」や「原典 (original)」という言葉が適用される対象に達することは決してない。その対象は、言語そのものや諸々の複製としての表現とも一致することがない。翻訳を試みるすべての言葉は、それぞれがそれぞれの仕方でも類似を探しながら、その対象に収斂していくのである。そしてそれぞれ対象との接点を持ちながら独自の軌道を描く表現が集まることにより、仮想的な総体の輪郭が、おぼろげながら示される。まさしくこの点において、神秘主義者による崇拜対象の属性の羅列という手法や、同じことを様々な方法で語り続けるバタイユの所作が強く想起されるのである。例えば、「あらゆる言語はその言語自体のうちに伝達される。それは、この語の最も純粋な意味における、伝達の『媒介』なのだ。媒介に固有のもの、つまりあらゆる精神的伝達の無媒介性は、言語理論の根本的な問題である。その無媒介性を魔術的と形容することを望むのならば、言語の原初的な問題とはその魔術であることになる⁵⁰」と表される、媒介としての言語に内包された無媒介的な伝達という逆説的な観念も、言葉による翻訳とその成果との齟齬に煩悶するバタイユが直面する状況の理解に役立つものだと考えられる。

ベンヤミンは、事物が備える「精神的本質 (essence spirituelle)」の伝達そのものを含め、これを言語、あるいは言語活動と呼んでいる。一方の言葉は「言語的本質 (essence linguistique)」を伝えとされる。言語によって伝達されるのではなく言語のうちに伝達されるもの、それが言語の精神的本質であるというのなら、作家が用いる言語の本質は、当の作家が用いる言語によって他者へと伝達されるものともまた異なる。それが言語的本質と精神的本質の違いを形作るものであるが、言語の使用者のうちでは、この二つは等価であろう。そしてこれが無媒介性と呼ばれるものだと考えられる。つまりこれら本質と名指しされるものが、ある状況では完全に一致し、またあるときには相違することになり、そこで生じる齟齬や誤解が問題となる。

事物の精神的本質は、言語の使用者へと伝達される。バタイユの流儀に従って言えば、対象を設定し名づけることのうちに交流がある。その名、つまり媒介であるところ

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), *Œuvres I, op. cit.*, p. 145.

ろの言語を用いて構成された言葉が、ついで読者に提示される。そこで自らが感じ取ったはずの無媒介性がもはや見出されないことから、混乱が生じることとなる。だからこそ、問題となるのは読者との関係なのである。そこでは自らの言語を共有するまでに読者を引き込むか、無媒介性が保たれる舞台としての詩的空間を設定する必要がある。

言葉を駆使する詩的創作は、まさに無媒介の交流を果たす神秘的体験とはまた次元を異にする言語活動だという認識が、まずもって存在すると思われる。表現しえないものが精神的本質に含まれていると想定するのなら、書かれた結果としての作品は、その精神的本質と合致するはずがない。この状況においてバタイユは、詩の無媒介性を作家とその言語が保証するような図式を望むことになる。そうであればバタイユにとっての詩的創作や言語活動は本来的に、通常の意味疎通を目指すものとは異なっていく。主観的で、二つの本質が一致する心象としての言語空間を指向することこそ、バタイユの言語的体験でありその目的であると言えよう。

おそらくベンヤミンとは異なり、バタイユの詩句や叫びは強い指向対象を持ち、これが抹消されることも決してない。ただし作家が語る詩というものの実態は、ベンヤミンにも劣らず、きわめて観念的なものでもある。少なくとも言葉と対象をめぐるこのような問題意識は、バタイユが描く詩的空間の恣意性に、いくらかの光を当てる手がかりとなるだろう。そしてベンヤミンもまた、翻訳の必要性を口にする。その観念は言語の複数性を所与としながら、伝達されるべきものの表現の不完全を擁護するかのようでもある。「一つの言葉をしか知ることのなかった楽園のような状態から人が追放されてからというもの、事物の言語が知識の、名の言語のうちに移行されるのは、翻訳のみによる——諸々の翻訳があり、諸々の言葉がある⁵¹」のだから、その対象を名づけることが創造であり表現となる。

翻訳不可能性について語り続ければ、月並みで果てしない議論に終始してしまう恐れがある。ただしここでは、確固たる対象でありながら決して到達されることのない理想という、原典が有する二重の機能を踏まえておくことが望ましい。それは、原典に並行して行われる模倣の道をとおして、演劇的反復のなかでしか垣間見られないことがない理想である。

以上の議論を踏まえたとき、クローデルによる詩篇の翻訳をめぐるバタイユの所見は、その文学観に関して看過しえない争点を含んでいる。バタイユはまず、当時の文

⁵¹ *Ibid.*, p. 159.

学作品において主観性に割り当てられる地位と、宗教的な祈りにおける主体の消滅とを対置させる。クロードルが個人性を重んじる傾向を理由として、バタイユは問題の翻訳を、「現代のカトリック芸術 (art catholique *moderne*)」と評した。

「ダビデによるヘブライ語と聖ヒエロニムスによるラテン語」に着目するクロードルは、自らが主の前に立ち個としての祈祷を実現するべく、自分だけの翻訳を求めたことを明言している。これを、自己表現へと向かう現代文学に顕著な方向性と結びつけるというのも、あながち根拠のないことではないだろう。しかしある種の強迫観念が、方々に作者の影を探させるほどバタイユに付きまとっていることも事実である。

正直に言うと、この優れた詩篇作者を翻訳した、聖ヒエロニムスのラテン語で書かれたこのような文章は、私にとっては遠く離れた聖なる響きを留めているのだった。今では憐れみを乞うにはほど遠いが、「神よ、あなたの大いなる慈しみによって、私を憐れみください…」という代々引き継がれる呻吟を読むとき、私はやはりいくばくか打ちひしがれた思いを抱く⁵²。

それは翻訳でありながら、聖なる響きを有する言葉として、ある感情を刺激する波形を描く。まさに、代筆者の手を経由したフォリーニョのアンジェラの著作が、聖女の声伝える直接の媒介のように作用していることから明らかなように、事実としてその言葉が原初的であるか翻訳であるかは、もはや問題とならない。そして作家にとってこの詩篇の一文は、ある情景を喚起し、そこで見出される感情を、歴史性や宗教性もそのままに感じさせる魔術的な言葉として機能するのであった。バタイユは、以下のように続ける。

しかしクロードル氏が「神よ、私を哀れみください、あなたの深いご慈悲をもって」と書くとき、この罪を喚起する力の強さ——それは確かなものだが——は、クロードル氏の至大な人格ほどには神の恐るべき姿を示していない⁵³。

クロードルのフランス語は、公式の訳とも大きく変わらない、逐語訳に近いものでありながら、バタイユはそこに、現代文学の権威の声を感じ取らずにはいられない。反対に詩人は聖者に比べられる者として、奥底に潜む源泉のみを喚起する役割に徹する

⁵² G. Bataille, « Gide – Nietzsche – Claudel » (1946), *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, p. 129.

⁵³ *Ibid.*

べきだとされる。そのようにして残される文章が、それを受け取る者の感情を呼び起こす「遠く離れた聖なる響き」を伝えるのである。そして、これと同様の論理により、ラマ・サバクタニの翻訳も、元来の言葉に与えられた機能を果たすことがない。

さらにこの問題については、バタイユが特別視するいくつかの引用を検討することが有益となる。*am* の文字で示されるものが死後の魂を、そして *k* が見知らぬ部外者を指す文脈において、バタイユはこれら二つと自身の存在との間に感じる距離を説明しようとしている。

私がキリスト教徒だったころ、*am* というものについては些細な関心しか有していなかった。*k* 以上に *am* について危惧することは、あまりにも無益なことだと感じられており、聖書のなかで、以下の詩篇第 38 篇の言葉以上に私の気に入る文章はなかった。「私が去り、さらに遠くへと行ってしまう前に、私が安らげるよう（私が死に、もはやいなくなってしまう前に、私の心が蘇るよう）」⁵⁴。

上記引用中の括弧内がバタイユによる訳である。この部分で作家は、彼を魅了した「詩篇第 38 篇の言葉⁵⁵」のラテン語をまず書き写し、それを自身の訳で補足することを選択している。こちらの翻訳もまた逐語訳に近いものではありながら、上記のクローデルの文章に主観性が現れると評価するのなら、その批判は自らに向けられるべきであろう。つまり、バタイユの訳にはその個性が透けて見えるのであり、動詞 *abeo* を、字義どおりの「立ち去る、離れる」ではなくその比喩を直接的に表現した「死ぬ」という語を用いていることも、その証となる。もちろん意味としては公的な解釈と変わるものではないが、その訳語の選択に主観性が投影されていることを理由として、上述の「響き」が影響を被ることとなっていよう。はるか彼方から発する響きは、バタイユの古代嗜好とも、密接に関連している。クローデルの翻訳であれバタイユの翻訳であれ、それは聖なる響きを阻害せずにいるため、過去に記された言葉としての原文が常に要請されるのであった。

このような解釈は、もう一つの例を見ることで補強されることとなる。バタイユがフォーリーニョのアンジェラの叫びを想起するとき、この叫びもまた原文を伴って引用されていた。「死にゆく聖女は、奇妙な叫びを発した。『おお、未知なる虚無！』(*o nihil*

⁵⁴ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 33.

⁵⁵ バタイユはここで七十人訳、ウルガータ訳による序数に依拠している。

incognitum !)、彼女はこれを数度繰り返したという⁵⁶」。とりわけこの部分においては翻訳が先に置かれていることから、原語の文字は実用的な意味を一切持たず、あるとすれば「虚無」という語が確かに用いられていることを証明するくらいのものであろう。なおここで言う原文とは、アンジェラの発言そのものではなくそれをもとに書かれた文章ということだが、翻訳と原文の関係、翻訳であるにもかかわらず「聖なる響き」を伝えようという言葉については、先述したとおりである。またここでバタイユが参照するのは、知名度の高いエルンスト・エロー訳でなく、マルタン=ジャン・フェレとレオン=フランソワ=オーギュスト・ボードレーの手になるラテン語対訳版『幻視の書』⁵⁷となっている事実を踏まえれば、なおさらこのラテン語の引用が意図的に召喚されたものであることが分かる。当該文献において *nichil incognitum* と綴られた句を *O Rien inconnu* と訳したエローと *O néant inconnu* と訳すフェレから後者が選ばれたのは、おそらく訳語の好み以上に、バタイユに影響を与えたのがまさしく詩篇の場合と同様、ラテン語が伝える叙情性であったためだと推定することができる。

そもそもアンジェラはこれを俗語で口述し、代筆者となった修道士がラテン語で記録した。女性神秘家の増大と宗教活動の新たな様態の隆盛は、第一部第三章で見たように、社会変動の結果として同時期に生じたものである。問題の記述については、まずこれが『大衆の』神学である」ことが強調される。続いて、「というのも […]、しばしば高度に詩的で文学的なそれら著作の大半は、当時生まれつつあった土着的な言葉で作り上げられたのである。アンジェラもこの例に漏れず、その作品はウンブリア方言で口述された⁵⁸」との説明が加えられるが、これは、体系だった言語規則にまだ従うことがない作品として、いわば不定形の言語を提示することにもなるだろう。

したがってバタイユが引用する文章は、そもそも俗語で語られた内容をラテン語化したものなのだが、それがここでは、バタイユの理想とする叫びに適合するものとして捉えられているのである。あるいはそのラテン語こそが、俗語による変質の影響を受けた混成的な言葉として、バタイユの嗜好を満たしていると考えられるだろう。思想や言語の過渡期段階に生まれたこのラテン語の文章は、紛れもなくある特定の言語体系に属するものでありながら、本来その言葉では表しえなかった感性や心象を含むものとなる。もとは俗語で語られたこのような部分さえ余すことなくラテン

⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁷ 『内的体験』において、フォリーニョの文章は大部分がマルタン=ジャン・フェレ訳の『体験の書 (1927)』から引かれている。一方、『有罪者』でバタイユが参照するのはエルンスト・エロー訳『幻視の書 (1868)』となっている。

⁵⁸ *Le Livre d'Angèle de Foligno*, trad. Jean-François Godet, Grenoble, Jérôme Millon, 1995, p. 8.

語に転写されているという点で、その神学が大衆的と呼ばれるにふさわしいものになるのである。第一部第三章で触れたように、翻訳され手を加えられることになるとしても、そのような言葉は、神秘家の叫びを表現しうる唯一の様態なのであった。さらにその言葉や叫びは、当時の聖職者や代筆者さえをも魅了することとなる。アンジェラの告白を書き取った修道士は慣例的にアルノーと呼ばれているが、彼もまた実際に、アンジェラの幻視を前にして感嘆の念を明かしていた。その結果、本来あるべき検閲者にはほど遠く、速記者のような役割に徹していたことが彼自身により語られている。

修道士筆記官であるこの私は、私に向かって話している間にこのキリスト信徒の口から語られることを、私が捉えられる限り、多大な怖れと不安をもって、大急ぎで記録した。その冒頭から末尾まで、私自身はなにも書き加えてはいない。一方で彼女が語っていたかなりの事柄を、私は放置してしまった。私の知識では、それを把握することも記述することもできなかったためである⁵⁹。

執筆者はアンジェラ言葉に忠実であろうという真摯な態度を見せるのだが、そこから逃れる部分は常に存在し続ける。

しかしここでは、バタイユにとっての体験と表現をめぐる問題以上に、不充足性は重層的なものとなっている。「彼はあるときには『すべてを把握』することができないことを告白しているが、一方アンジェラ自身も、その言語を絶する体験を伝えるための言葉の貧しさを嘆くのであった⁶⁰」と伝えられるアンジェラの姿は、作家としてのバタイユに重なるようでもある。そして既存の言語が及ばない領域について語るアンジェラの不完全な言葉を、修道士はそれ以上損なうことがないよう努めるのであり、これが特殊な言語を生み出す結果となる。

私はまた、彼女自身の言葉を私が理解しえたとおりに記録しようと努めた。彼女と別れたあとでそれを書くことはしなくなかったのである。あとで書くことができなかったというのは、危惧と熱意を理由としている。つまり、彼女自身が言いもしなかったある言葉やその他の言葉を私が用いてしまう、そのようなことがありえたためである。私はいつも自分が書いたものを繰り返し彼女に読み聞かせ、

⁵⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

彼女自身の言葉だけが用いられることを目指した⁶¹。

結局は翻訳にすぎないとしても、アンジェラの言葉にこだわる彼の主張を裏づけるかのように、アンジェラの著作のラテン語は「過誤を含み、ときに冗長でしばしば曖昧な⁶²」ものとなっている。そして『回想録』の部分の特徴づけるのは、口語の言い回しに近いことであり、またそのラテン語がしばしばウンブリアの表現と融合させられている⁶³」ように、語彙の面からも、アンジェラが用いる言葉の特徴や砕けた表現を豊富に取り入れたものであることが分かる。

聖女の発言を可能な限り留め、その発言により露わにされる激情を伝えるべく、言語がアンジェラの体験に応じてその姿を変容させるということである。その結果としてもたらされた特性は、この書物の紛れもない構成要素となっている。したがって、アンジェラ自身によって、ならびに彼女の口を借りて語る神によって承認された執筆者の忠誠は、これ以外の方法では決して記録されえなかった体験を留める唯一無二の作品を生み出したのである。翻訳の忠実さのみでなく、それに由来する言語的混交などを理由としてこの著作は、語られる体験という点から、そしてそのための言語の面からも、バタイユの心に刻まれる原典となるのであった。自らが一種の媒介となる、神秘主義者の叫びを伝えるための言語が、バタイユの思い描く文学観にも適したものとして捉えられていると考えることができる。

第一部第三章で示唆されたとおり、これらの叫びは女性の身体と関連づけられることが多い。「霊媒であれ神秘家であれ、その花形となるのは女性である⁶⁴」という見解は、これまでに挙げた例を眺めても確かだと思われる。とりわけ女性神秘家の活動は、女性の社会的立場や役割にも関わるものであり、その立場のためにこそ、大衆的な神学を打ち立て展開していくことが可能となったのであった。このような慣行は一つの伝統を形作っており、中世を越えてなお、分離派の一団などにおいて引き継がれていくこととなる。それらは当然ローマ・カトリック教会からは排斥されることとなるが、その「あまりにも身体を精神と混ぜ合わせ、そこに硫黄のにおいを察知できると思われるくらいに情動的で官能的な慣行⁶⁵」は、錬金術にも劣らず、決して満たされることのない、異なる秩序の渴望を証明し続けている。

⁶¹ *Ibid.*, p. 179.

⁶² *Ibid.*, p. 47.

⁶³ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁴ Marina Yaguello, *Les Langues imaginaires*, Seuil, 2006, p. 53.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

また他方、女性を神秘的な存在として捉える伝統が、女性による例外的な宗教活動を容認させたと言うこともできる。神が両性の特質を備えていることは間違いないとしても、キリストとマリアそれぞれの役割が語られることによって、女の豊穡性や母性が強調される結果となる。そこから発して、その器としての身体は、神が住まうところとされる。着想を得る詩人も器ではあるが、概念を身に宿し懐胎するのは、女性の特権である。この人間的な特徴への注目とそれゆえの特権性は、中世以来に観測された、人として描かれる神性に対する信仰の再興と無縁ではない。

このような紆余曲折を経て、女性の身体と神の居場所が結びつけられることとなる。神を迎え入れるべき身体という一般的でもある想像を、一段と明確に示した一人が先述のクローデルであることは間違いない。この観点を掘り下げ、詩人は「マリア＝知恵＝女＝魂＝教会＝恩寵⁶⁶」という等式を打ち立てた。そして上述の『叫びと聖女』においては、この着想を元として論が展開される。その著者は、活動的なマルタと対照をなす観想的なマリアについて言われた「良き方 (*optimum partem*) 」との表現を援用し、これを、極度に身体化されたクローデルの聖母観と関連づけた。

その聖母像は聖書解釈をはじめ、詩作品や劇作品をとおして表されている。「詩人によれば、神の秘密とは発生に関わるものである […]。現実の父は、唯一の真正な父である神によって女のうちに与えられた種を、実りあるものとする任を負う⁶⁷」と解釈されるのであれば、補助的な機能に徹する男に比べて、神との関わりを直接有する女性はなおさら特別視されることになる。そしてクローデルの等式が意味するように、その恩寵は、まさしく人の身体に宿るものなのである。信徒をそのうちに留め、信仰の対象であると同時に信仰の場となることによって、身体は教会の比喻となる。「至るところで、常に、そしてこの俗世での生においてすでに、より統一的な総体に属したいという強迫観念、その物質的な生と精神的な生の細部に至るまで、彼を取り込み、包み込みそして育む、より広大な存在に付随したいという強迫観念に、詩人はとりつかれているようである。その意識的な変容はよく知られている。つまり神秘的な妻と見なされ、横溢をその美しさの全面的な根拠とする教会、その擬人化である⁶⁸」。擬人化された神性は擬人化された教会と同一視され、その重層的な総体が神の居場所と定められる。

さらには建造物に限らず、自然それ自体が女性の身体に比べられることもある。擬

⁶⁶ Xavier Tilliette, *Le jésuite et le poète, Eloge jubilaire à Paul Claudel*, Editions de Paris, 2005, p. 69.

⁶⁷ Michel Malicet, « Structures imaginaires de l'œuvre exégétique », in Jacques Petit (dir.), *Paul Claudel 13, Paul Claudel, lecteur de la Bible*, La revue des Lettres modernes, Minard, 1981, p. 81.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 111-112.

人化された教会というものが、なによりも機能をもとにした類推であるなら、こちらは形象を反映した同一化であると言えるだろう。とりわけ約束の地としてのレバノン、若き乙女の形象を取って現れている。「レバノンとは、この山々の曲がりくねった稜線であり、それはあの歓喜の地平線にも等しい。これについて私は先ほど、捕縛を行うその魅惑的な音楽をあなた方に示したが、これはまたその燃えるような空虚と広大な砂漠、その目の前で絨毯のように、卓布のようにして広がる壮大な演説の介在によって、現れ来る日の出を受け入れるべく準備を整える⁶⁹」と述べたあとで、「その名が永遠の光の純真さから借用されたこのレバノンには、塔がそびえ立っている。レバノンが塔を支えているのではない。アダムが息吹によって創造されたように、塔がこの巨大な身体を構築し形作り照らすのであり、その身体の中に光が受肉する。そして望まれる対象が欲望となり、欲望は望みうるものとなる⁷⁰」という原始的光景が描写される。直前で「神は望みうるものとするべく女性を造った⁷¹」と言われているとおり、ここで問題とされる身体は、女性の肉体に他ならない。波打つような輪郭を持ち動植物を育む土地と女性の身体という連想は、珍しいものではないだろう。しかし、ここで見たクローデルによる身体への執着を踏まえれば、例えばこの詩人が、富士に「乙女 (vierge)」の姿を見出し、「富士の山をひとつの巨像のように、無限の光明のうちに鎮座する乙女のように眺めた今宵、松の色濃い葉叢が、キジバト色の山に重ねられる⁷²」と記述した理由も明らかとなる。富士に女神が祭られているという事実があるとはいえ、ここではなによりも、「ときに日の出の光、ときに毛細静脈の叢ともなる髪、ブドウの房に比せられる胸などがあるが、とりわけ女性の美しさの最も優れた形象として提示される山、レバノン⁷³」をめぐる特別な興味が主要因となっているのである。とりわけクローデルの自然観は、その一貫性と適用対象の広さを、注目すべき特性として備えている。そしてこれらのすべてを踏まえて、「女性の身体の中には神秘的な居場所が、神の『住まうところ』がある⁷⁴」と言われるのであった。

ひるがえって考えれば、第一部第三章で扱ったバタイユによる大聖堂への興味もまた、このような空想の伝統に加えられるべきものであった。『ランスの大聖堂』から『ドキュマン』誌の記事「建築」で認められる転向もまた、上記の着想に基づいている。

⁶⁹ Paul Claudel, *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* (1948), *Œuvres complètes*, t. XXII, Gallimard, 1963, pp. 355-356.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 356.

⁷¹ *Ibid.*, p. 354.

⁷² Paul Claudel, *Connaissance de l'Est* (1900), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1952, pp. 109-110.

⁷³ Michel Malicet, « Structures imaginaires de l'œuvre exégétique », *op. cit.*, p. 115.

⁷⁴ Michèle Gérard, *op. cit.*, p. 14.

それらの論考で鍵となるのは、形式の破壊あるいは歪みへの執着であるが、そこに身体の形象との並行関係を見出すというのは、伝統に乗っ取った所作でもある。

『ランスの大聖堂』では、廃墟と化した大聖堂が、毀損された身体に重ね合わされ描写されている。そしてのちのスペイン滞在に際しても、人の身体の写し絵としての建築物に対する興味は一貫していると思われるものの、そこでは不純な因子の流入による形態の変質こそが唯一作家の心を揺さぶる要素となっていた。この価値判断の基準を形作る要因となるのは、「サン＝スヴェの黙示録」で明示されたとおり、中世過渡期の混交的な言語や芸術なのであった。この一連の論考で駆使される身体と建築の比喩をもって、文化や時代を自由に飛び越え参照するバタイユの芸術観と中世嗜好が結ばれている。そして絵画や建築、文学を巻き込む想像において常に現前してくるものこそ、バタイユが回収し改編した神秘主義の舞台としての身体なのである。

このことは、いかに女性の身体というものが特別視されてきたかを証言している。身体は神の秘密と関連づけられ、そこから発される言葉、なかならずく叫びは人間の言葉とは秩序を異にすると考えられるのであった。したがって女性の特権という上記の問題も、神秘家の叫びの特異な立ち位置と密接な関係を持つ。そしてここで注目すべきことは、男性的なエロティシズムを掲げるバタイユの作品において、逆説的な仕方でも女性に聖性が見出されるばかりか、性別は混同され、作家が見せる肉体性の観念、ときに女性神秘家の場合と類似する様相を呈している事実である。その様相は、バタイユの詩作の分析によって明らかなものとされる。ここまですべて見たように、神秘家の著作は、慣例的な表現によっては伝えがたい思いや情熱を再構成しようと努めるものであるが、そのような作品の影響は、バタイユによる詩の実践にまで現れていることが示される。

（３）言語と文学、読者をめぐる神秘主義的認識

バタイユがかつて『騎士道の心得』の聴衆を忘れるべきではないと言ったように、この作家の文章が向けられる対象について考察することも欠かせない。バタイユはその文学観を展開する際、しばしば読者についての独創的な観念を覗かせているが、それは官能的な次元を想起させるものともなっている。この読者の肖像は、バタイユと神秘主義的着想との、もう一つのつながりを示唆するものである。

一冊の本を書くという計画が有する意味を、バタイユは「私は自分のうちで、この本を書くという心労を、重荷のように引きずっている。真実は、私が動かされているということだ。仮になにも、まったくもってなにも、私には必要な対話者が（あるい

は読者が) いるという考えに応えるものがないとしても、その考えそれだけが私のうちで駆り立てるだろう。私の手足一本を引きちぎる方がたやすいと言えるほど、私はその考えに寄り添って創作する⁷⁵」と表現した。潜在的な対話者という観念を抱くこと自体は文筆家にとって特別なものではないが、その仮想の受取人との関係がここで問題となるのである。仮に四肢を切断される恐れがあったとしても、その受取人との結びつきを断ち切る、すなわち文章を書く務めを諦めることができないという確言は、フォリーニョのアンジェラの独白、「例えなにものかが私の頭上に斧を振りかざし、命を奪おうとしていたとしても、私は叫びを抑えることができなかっただろう⁷⁶」を踏まえているようでもある。少なくとも、情熱の対象としての神に応えて叫び声をあげるアンジェラの発言が、バタイユにとって特段の注意を払うべき箇所となっていたことも、もっともなこととして理解される。

したがってバタイユにとっての読者とは、作家に働きかける潜在的な対話者として現れていることが分かる。手足と身体の連結以上に強く読者と結ばれていると空想するバタイユは、もはや読者と一体化するかのようであり、この点からも神秘主義的な着想を認めることができるのである。そして以下の引用は、バタイユの思想のうちでも、ことのほか独特な一面を覗かせている。

第三者、同伴者、私を促す読者とは、言説である。あるいはこう言ってもいいだろう。読者とは言説である。私のうちで語り、彼自身を宛先として生きる言説を私のうちで維持するのは、読者なのだ。そしておそらく言説とは企図なのだが、ただしそれ以上にこの他者、すなわち、私を愛し、そのときすでに私を忘れる（私を殺す）読者なのであり、私はその現前する執拗さなくしてはなにもできず、内的体験を持つこともないであろう⁷⁷。

ここに至ってその読者は「言説 (discours)」と同一視されるのである。そして引用中の一文、「読者とは言説である (le lecteur est discours)」については、バタイユにおける連辞の用法を思い返しておくことが望ましい。「言葉間の交配は、肉体のそれに劣らず刺激をもたらす。そして『私は太陽である』と叫ぶとき、それは全身の屹立を引き起こす。「である」という動詞は、愛の熱狂を伝える媒介なのだから⁷⁸」と言われるとお

⁷⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 75.

⁷⁶ *Le Livre d'Angèle de Foligno*, op. cit., p. 62.

⁷⁷ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 75.

⁷⁸ G. Bataille, *L'anus solaire* (1931), *Œuvres Complètes* t. I, op. cit., p. 81.

り、「である (être)」を用いた連結は肉体性をその背景に持ち、熱を伝導する。

言説という単語は、たしかに曖昧かつ多義的なものである。おそらく『内的体験』においては、ときに「言表 (énoncé)」に、あるいは言語能力に近い意味がこの言葉に与えられていると思われる。本章の初めで引用した文章においては、「言説は、望むならば嵐に風を吹き込むこともできるのだが、私がどれほど力を尽くしたとしても、炉辺では風が凍えさせることなどかなわない。内的体験と哲学との違いは主として、体験において言表は手段であり、手段であると同時に障害であり、それ以外のなにものでもないということに存する」と言われていた。したがってこの単語が、言語という概念よりも限定的ながら、演説よりも広い意味で用いられていることは明らかである。また、「演劇化 (dramatiser)」という用語の意味を解説しようと努めた際には、「それは、言説に補足する形で、ただし言表に固執することなく、風の凍えを感じ、裸になるよう強い意志なのだ⁷⁹」と述べていた。言表が口に出された言葉であるのなら、言説という用語は、それよりも広い範囲を指し示すものとなるだろう。その意味は、言語を用いた表現、あるいは言語活動とほぼ同義であると考えられる。これが漠然としたものであることは変わらないが、バタイユの言語観を分析するにあたってこの理解は有益なものとなる。そしてバタイユが「言説が、否定しながらでしか把握することのできない神⁸⁰」とも表現していたことを考えれば、これは表現、あるいは表現に至る以前の、ただし言語を駆使する能力に基づいた、直観的ではない認知を指すものであると想定できる。とりわけここで挙げたような例において言説というものが、運動や観念を翻訳し伝えることの可能性に結ばれていることは示唆的である。

また、言語能力を駆使した認知とは、言語を用いる理性ときわめて近いものであり、「私のうちの言説を打ち破ればよいということは分かっている。そうすれば恍惚はそこにあり、そこから私を遠ざけるのは言説のみである⁸¹」という文章や、「これによって言説は、その激情においてもナンセンスとなる。しかし（私は呻く）充分ではない（私のうちでは、充分ではない）⁸²」において、その意味的な隔たりはさらに縮まっている。したがって言説とは、言語を用いた表現あるいは言語を運用する能力であり、さらにはそこから導かれる知にすら同定されると結論づけることができるだろう。そして読者とは言説であり、つまりバタイユにとっての言語や理性と同様に、作家の体験の必要条件となっているのだった。

⁷⁹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 26.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

⁸² *Ibid.*, p. 74.

そして「私のうちで語る」のはまさに言説、または読者なのであって、またその読者のためだけに捧げられた「言説を維持」するのも、その読者であり言説とされている。言説という対象も、少なくともその当初においては書く主体に属しているはずである以上、この論調は不可解なものとなる。そこでこの発言を解釈する糸口となるのは、作家が保ち続けた神秘主義的傾向であると考えられる。言説であるところの読者は、「私を殺す」他者なのである。そしてこの他者をめぐり、バタイユは「激高の——災いの——瞬間に私が読者を忘れないということではないし、それは読者自身が私を忘れるのと同様である——それでも私は自らのうちに企図という行為を甘受しているのである。それはこの行為が、おぼろげなあの彼、私と不安を、刑苦を分かち合い、私が彼の刑苦を欲するのと同じように私の刑苦を欲する彼との絆であるということによる⁸³」という考えを覗かせていた。

刑苦を望むものとは大文字の父に他ならず、それは主であり父として、このうえない他者となるのだが、主体が抹消されるそのときには、刑苦を受ける主体と融合するとされている。そして他方バタイユの体験とは、「非知である主体と未知なる対象としての、対象と主体との融合⁸⁴」と定義されるものでもあった。対象により忘れ去られ殺される主体と、欲望の対象との関係が語られるにあたって、ここに自らを抹消し「未知なる虚無」を求めるフォリーニョのアンジェラとの類縁関係を見ないことは難しいだろう。こうして双方の場合において、主体と対象との完全な結合が望まれることになる。

私のうちの詩的存在が、他者のうちの詩的存在に訴えかける。おそらくは、詩に陶酔した隣人たちに、彼らが明晰であったとしたら期待しなかっただろうことを期待するというのは、矛盾しているかもしれない。ただ、私はこの叫びを彼らに差し向けることなしには、自ら「自身 (*ipse*)」となることはできないのである。唯一この叫びのみによって、私は自らのうちで「私 (*je*)」を抹消する力を得るのであり、もし彼らに私の声が届くなら、彼らも同じようにするだろう⁸⁵。

哲学的な自我に対置される「自身 (*ipse*)」は明確に叫びと関連づけられ、伝達され交流される存在を指し示す。したがって詩的存在に訴えかける叫びとは、自らを媒介と

⁸³ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 136.

して対象へと近づくための呼びかけと言い換えることができる。ここに至って、この「私」が読者、つまり呼びかけの宛て先との間に築く関係と、「私」と大文字の父、つまり祈りの対象との関係の間に、完全な対比が見出される。

そしてこの第三者としての読者、すなわち他者は、『内的体験』の第5部を締めくくる「神」と題された詩において、二人称の「あなた (tu)」となるのだと解釈することもできる。その「目隠し遊びで／私は死にあなたが死ぬ／彼はどこにいるのか／私はどこにいるのか／笑うこともなく／私は死んだ／死に、死んだのである／インクのように深い夜に／矢が放たれた／彼に向けて⁸⁶」において、私は一種の遊びに興じる。ここで「目隠し遊び」と訳した「熱い手 (la main chaude)」は、各々の手を重ねていく遊びを指すこともあり、熱の伝達による身体的交流という側面もたしかに見過ごせない。ただしここではもう一つ、目を塞がれ前傾姿勢で手を背に回したうえで、その手に触れた者が誰かを言い当てることが目的の娯楽だと解釈することが自然だろう。盲目の状態、そして未知の相手が手を伸ばすという構図がまずそこに現れている。また、些細な規則の変動はあるようだが、多くの絵画によって伝えられている情景を見れば、その姿勢が断頭台の処刑を強く思わせることは明らかである。そうであれば、バタイユが刑苦による死の情景をそこに重ね合わせることも必然と言える。こうして私は死に、「あなた」も死に、矢で射ぬかれた「彼」も命を落とす。そしてこの詩において、この三つの人称が織りなす関係はこのうえなく曖昧なものであり、あるいはその3者が混じり合い、一様に命を落とすのだとも解釈できる。

かつてミシェル・レリスは、いみじくも「あなた——私を殺すもの（わたしはそれに訴えかける）⁸⁷」と明示していた。バタイユが直接これを参照していると示す確証はないながら、この着想をめぐってレリスとバタイユの間に存在する言葉遊びへの傾倒は確かなものと思われる。そして、自らが書くものを呼びかけと名づけるバタイユにとって、受取人に訴えかけるという行為は、創作の根幹となるものであった。これについては、もう一つの重要な資料が存在する。1954年に書かれ、死後刊行された作品集『ルイ 30 世の墓』において、バタイユは1940年代前半に草稿のまま残した詩作品の一つを再利用している。そこで作家は猥褻な情景を語る詩の一節のみを抜き出して、これに「本」という題を与えた。「私はあなたの裂け目に飲む／そして糸まとわぬあなたの下肢を広げ／わたしはそれを本のように開く／そして私はそこに、私を殺

⁸⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁷ Michel Leiris, *Glossaire j'y serremes gloses* (1939), *Mots sans mémoire* (1969), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1998, p. 112.

すものを読む⁸⁸」。その卑猥な詩の一節は、とりわけこの『内的体験』で展開される情景と関連づけることにより、比喻に富んだ示唆的なものとなる。結合に先立つこの瞬間に、あなた、つまり「私を殺すもの」は、第三者としての他者でもあり、このうえない欲望の対象なのである。この死に至る経験において、書物と欲望の対象が同一化されていることはとりわけ興味深い事実である。そしてここには、再度レリスによる語の注釈の影響を見出すべきとなる。「唇——私たちはそれを、本のように開く⁸⁹」。レリスが突き進めた詩的で官能的な言語の解体は、それが直接の影響なのかどうかは想像の範囲に留まるとはいえ、このような形でバタイユの詩的実践においても活用されるばかりか、その肉体的で神秘的な詩的観念にまで取り込まれているのである。

また、引用された詩においてこの欲望の対象は、肉を露わにする「裂け目」へと凝縮されている。私を殺すものが見出されるという裂け目は、神殿の幕の破れ目でもある。「私」は、その対象を本のように、つまりは言葉として、言説として読むことを欲する。そして言説とは、「私を殺す」読者に他ならないのだった。この段階に至って、第三者である読者あるいは言説は、呼びかけの宛て先、つまり二人称の「あなた」となる。そして肉体的結合のなかでまず主体が、呼びかけの相手、すなわち祈りを捧げる対象と融合し、すべて一様に自己を喪失するのである。このような作家の所作は、今一度アンジェラの態度を思い起こさずにはいない。この神秘家もまた、祈りや叫びの受取人に対する鋭敏な意識を、「あなたが私で私があなたであるようなとき、私は誰に向けて書くというのか？⁹⁰」という言葉で表現していた。

したがって問題は、バタイユの記述に神秘主義的テーマが含まれることに留まらない。この作家の言語体験自体が、アンジェラにおけるような神秘主義的融合と著しい類似を見せているのである。またこの観点に立てば、バタイユが言語を偶像視するような執着を見せる理由も理解しやすいものとなる。作家は自らの前に、受肉した言語という対象を置くのである。その混成的で仮想的なロゴスは、聖なるものさながらにバタイユを引きつけ、また彼に嫌悪を催させるのであった。聖性を持ちながらもきわめて雑然とした言語という主題の一端は、バタイユが中世と、そしてなかでも神秘思想と保つ由縁に結ばれている。宗教性はたしかに嘲笑的な扱いを受けパロディ化されているものの、バタイユが用いる言語においても一つの構成要素となっていることは疑いようがない。

⁸⁸ G. Bataille, *La Tombe de Louis XXX, Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1971, p. 161.

⁸⁹ M. Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, op. cit., p. 96.

⁹⁰ *Le Livre d'Angèle de Foligno*, op. cit., p. 246.

そしてこれを証明するのが、バタイユの詩作品となる。上述の見地に立ったとき、その不条理な詩句のうちに、意味は文脈によって変更されているとはいえ、「喉が渴いた (j'ai soif)」などの言葉を挟み込むとき、作家の意図に誤解の余地はない。先に述べたようにバタイユの詩について詳細な分析が加えられることはまれであるが、ここには、手法という面からも注目すべきものがある。問題の箇所は、「他なるものを／渴望する／私は死を望むのであり／この言葉の覇権を／認めたいのではない (j'ai soif / d'autres choses. / Je veux la mort / non admettre / ce règne des mots) ⁹¹」と続けていた。第2部で挿入されたこの句に対する返答は、『内的体験』のもう一つの核心部とされた第5部において与えられる。官能的な次元をあからさまに想起させるその一節、「死／返答／太陽の／夢が滴るスポンジ (Mort / réponse / éponge ruisselante de songe / solaire) ⁹²」は、同時にラマ・サバクタニの影響をありありと示している。

ラマ・サバクタニの叫びに先立って、幕切れが近いことを知ったイエス・キリストは、「聖なる書が完遂されるべく (*ut consummaretur scriptura*)」、「喉が渴いた (*Sitio*)」と口にした。この発声は、詩篇で語られた最期の情景のきっかけとなるものである。つまり食酢で浸されたスポンジが投げ込まれ、これが物語の終焉を早めるのであった。物語の終わりとは、預言の成就の瞬間でもある。そしてこれは、「身体（現在）に作用する御言葉の神秘的な到来によって可能となった過去（旧約）と未来（新約）の時間的ねじれ⁹³」と表現することもできる。したがって刑苦に苛まれる者の身体は、約束と運命の劇が上演される舞台でもある。

ある意味で、バタイユの創作はこれら詩篇の言葉を濫用するものだと言うこともできるだろう。ラマ・サバクタニの叫びがある物語の終わりを予告し、神殿は二つに割かれる。このうえなく歴史的意義を負わされたこれらの要素を、バタイユは御言葉の権威を地に落とすほどに嘲弄しているかのようでもある。この詩句においては、「返答 (*réponse*)」が、類音の作用によって「海綿 (*éponge*)」を導入する。そのスポンジは死のきっかけとなる「喉が渴いた」に対する返答であるのだが、これに続くのが「太陽の／夢が滴るスポンジ／私を貫いてくれ／もはや私が／その涙しか知ることがないよう⁹⁴」となる。バタイユにおいて一連の要素は、当然のごとく悦楽的な情景を描くことになるのであった。

伝統に忠実に、あるいはそれ以上に、バタイユの作品において神秘主義的融合と性

⁹¹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 71.

⁹² *Ibid.*, p. 186.

⁹³ Michèle Gérard, op. cit., p. 11.

⁹⁴ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 186.

的結合は分かちがたく混在している。貫くという行為も同様に、死に至る傷口を開き忘我の瞬間を導くきっかけであり、こうして殉教者との同一化が重層的に語られているのである。そこで神秘家との対比をよりその実際に即して見るためには、性別の問題が重要になってくる。したがって以下では、『マダム・エドワルダ』で描かれる光景とアンジェラの幻視などを踏まえ、この問題について考えたい。

すでに見たように、バタイユの詩作品においては殉教を願う主体が繰り返し描かれる。その一つが、「私は裂傷を求める／私の裂傷を／引き裂かれるために (Je cherche une fêlure, / ma fêlure, / pour être brisé)⁹⁵」である。死を導く裂傷は、自己の分裂のしるしでもある。これに関して、『内的体験』の本文中にバタイユが書き残した表現を参照することは無益でない。「救済の観念は、苦しみにより解体させられる者に訪れるのだと私は考える。苦しみを支配する者は反対に、引き裂かれる必要が、裂け目に身を投じる必要がある⁹⁶」と言われるのを見れば、「引き裂かれる (être brisé)」は、「裂け目に身を投じる (s'engager dans la déchirure)」の同義語であることが分かる。

そうであればこの「裂傷 (fêlure)」は、なおさらエドワルダ、つまり『内的体験』とほぼ同時に書かれた小説の主人公が見せる「裂け目 (déchirure)」を想起させる。バタイユは草稿の一つで、「私はこの小規模な書物を 1941 年の 9 月から 10 月にかけて、つまり『内的体験』の第 2 部をなす「刑苦」の直前に執筆した。私の考えによれば、この二つの作品は密接に結びついていて、一方を抜きにもう一方を理解することはできない⁹⁷」と明かしていた。「刑苦」と波長を共有するこの小説には、「腰を下ろし、彼女は開いた片足を高く上げていた。彼女はその開口部をいっそう大きく開くため、ついには両の手で粘膜を広げさえしていた」という場面がある。その行為の意味を尋ねる話者に対し彼女は、「それは、ねえ、私は神様だから……⁹⁸」と答えた。「切り口 (plaie)」を露出するエドワルダは、ここでも先に問題となった繫辞「である (être)」を用いながら、神と同一化するのである。とりわけここでいう神とは、アンジェラが見た神と密接な関係を保つ。「神はその傷口を深々と覗き込むよう私に言ったのだった。驚くべき仕方で、神はいかにして私のためにすべてを耐えたのかを示したのである⁹⁹」という文章がバタイユの小説に着想を与えているだろうこと自体は、方々で指摘されてもいる。

⁹⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁷ G. Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiade », 2004, p. 345.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 330-331.

⁹⁹ *Le Livre d'Angèle de Foligno*, *op. cit.*, p. 57.

文学的方法を用いて、つまり言語的な変換とそこで生まれる類似を根拠として、バタイユは致命的な傷を負う神と、神として裂け目を見せつける女との間に並行関係を打ち立てている。そして上述の「裂傷 (fêlure)」を求める「私」がこの、神秘的あるいは性愛的融合関係に加わることとなる。神と、女性と一つになるべく、彼は「分裂 (déchirement)」を求める。しかしここには、神となった女性だけではなく、男性の形を取った神人との融合もまた含まれているのである。先に引用した詩のなかで「私は死んだ (je suis mort)」と男性形で語る「私」は、男に固有の器官を想起し、貫かれることを望むのだった。両性具有的形象を思わせるかのように相反する記述は、自我の喪失に起因する転換を意味するものでもあるだろう。

したがって、性愛的結合に身を投じる『マダム・エドワルド』の話者がバタイユの位格の一つだとすれば、自らを神格化する幻視家たるエドワルドもまたその一つなのだと解釈すべきである。彼女とともに、小説の話者は、女性としての神に触れる。そして女性の性質を備えた神の姿とは、実際のところ神秘主義の伝統に重なるものでもあった。エドワルドがするように、バタイユ自身もまた殉教者に自らを投影していることは疑いようがない。そのうえで神秘家の幻視に倣うかのように、自らを女性化するに至るのだと考えられる。バタイユの文章における主体が、男性でありながら女性でもあるような性質を備えていると見なしうる場面は、たしかに認められる。男性であり女性、生きていながら死に、自分自身であると同時に他者であるというこれらの属性は、刑苦を耐え忍ぶ殉教者のものに他ならない。聖なる書の完遂へと向かう諸々の行為が、極度に歪められながらも、バタイユの創作活動の道標となっていることが理解されるだろう。

そしてエドワルドはただ侵犯や流聖を体現するのみではなく、交流に関わる諸々の主題が接続する場としての役割を果たしているのである。女性の形を取った神は、そのうちに神秘主義的伝統を、混成的な言語の夢を、そして欲望の対象でもある受肉した言語という観念を留めている。エドワルドが備えるこれらの特性を踏まえたとき、リュセット・フィナスによる指摘は示唆に富んだものとなる。見つけられる限りの解釈を書き連ね、ときに不明瞭にもなる論考の一部が以下の引用であるが、この部分においては、エドワルドという名の混合性が着目されている。

マダム・エドワルドのサクソン=ラテンへの接近、オペレッタの序曲は、そのタイトルから明らかである。マラルメによる『英単語・補遺・固有名詞』を参照のこと。エドワルドとは、クリスチャンの名前である。そこでは、野蛮な言葉の幹

に寄り添う、奇妙なラテン語語尾、中世の名残がしばしば認められる¹⁰⁰。

エドワードという英語名を思わせながらも、同時にラテン語的な響きを与えられたエドワルドという名は、自然なフランス語からは離れていく。そしてこの名はまさにマラルメ的な意味での英単語の領域に置かれることとなる。異国風の響きを持った言葉について語る詩人は、そのような言葉につき、アカデミーがすべての回収へと向かうフランス語とは正反対の特性を備えているものだと強調していた。「実際、これに関しても英語は、至るところで見せる独特の矛盾を示す振る舞いをした。厳格でいながらも、私たちが地域色と名づけるところのものに自ら惹かれているかのように、創意に富みかつ的確な綴りによって音色を訳出し、その音色が持つ遠く離れた趣を尊重することに喜びを見出すのだった。はたまたそのような努力を試みるよりも前に諦め、制圧したものをなにからなにまで歪めたうえで自らのものとすることも厭わない¹⁰¹」というのが、ここで言われる英単語の矛盾する特性とされている。英語は生きているがゆえに不純な言葉となる。そしてこれは「ここに固有の真髄というものが、あまりに鮮明な色彩のすべてを、あるいは不統一を薄めるよう要求する¹⁰²」ため、純粋で中性的な言語たるフランス語に対置されるのである。より活発で、より詩的でより真正な言語という理想が、変革を好みかつ平俗な言語へと向かうことは道理でもある。

ジュネットの表現を借りれば、マラルメにとっての理想は「オイル語とアングロサクソン語それぞれから引き継がれたものが秘密の法則に従って、決して溶け合うことはなく絡み合い混在するような二重の言葉¹⁰³」なのである。そしてそのような言語をその身に体现するようなエドワルドという存在は、まさしく交流の場と呼ばれることがふさわしい。したがってこのような側面からも、バタイユの言語感覚の内実が、つまりどちらかの一方に与することを好まないという傾向、あるいはより広い意味で、二項対立へと向けられた鋭敏な意識が垣間見える。エドワルドはその周縁性により、二つの言語様態の緊張関係を維持したまま行き交わせるための接続点となる資格を得るのである。またこれを、論証的な秩序と情動の支配が会う場と表現することもできる。この点においても、エドワルドは神秘主義者を思わせる外観をまとうのであり、その理由は、神秘家の身体において、理性的言語ではなく叫びの領域にある体験を伝

¹⁰⁰ Lucette Finas, *La Crue, Une Lecture de Georges Bataille*, Gallimard, 1972, p. 20.

¹⁰¹ Stéphane Mallarmé, *Les Mots anglais* (1877), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1078.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Gérard Genette, *Mimologiques* (1976), Seuil, coll. « Points Essais », 1999, p. 296.

えるための文章が醸成されたということによる。そうであればバタイユが『マダム・エドワルダ』の序文を、「そしてこの存在がその口を引きつらせ、おそらくは歪めながらも声高に発する叫びは、果てない沈黙のなかで失われる、無限のハレレヤなのである¹⁰⁴」と締めくくることにも、バタイユなりの、ただしきわめて一貫した論理を見出す事ができる。

2. 詩的言語の理論と実践、不規則性と慣例的規範

叫びとは、決定的な瞬間を刻むしるしであり、「沈黙は破られた、私は話したのだから…常に、なんらかのラマ・サバクタニが物語を終わらせ、口をつぐむことのできない非力さを叫ぶ¹⁰⁵」。ラマ・サバクタニという本来的に翻訳不可能な叫びは、名詞化の過程を経て、特定の神話的事象を指し示すとともに、バタイユに固有の非知という瞬間を指し、さらには沈黙を破る感情の叫びを意味する普通名詞ともなるのだった。

(1) 礼拝の場を震わせる叫びと歌

バタイユの詩的観念は、詩がその叫びに比肩するものとなるよう求めている。彼の体験が内包する運動を伝えるべく努める文章は、その目的に相応しい情動的な言語を追求するのであった。この意味で、自らの思想を展開する『内的体験』という本を書く試み自体が、バタイユがのちに展開する文学批評の判断基準にも影響を及ぼしていくことが分かる。そして1950年にルネ・シャール作品に分析が加えられる際にも、情動と理性の対立は依然として重要な役割を果たすばかりか、いっそう深められていると見える。「情熱が私に語らせるような場合、理性による生気のない表現の力を借りることは回避するのが望ましい¹⁰⁶」と言われるとおり、基本的な論調に大きな変化はない。ただし作家がこう口にする以上、情動による生気の溢れた表現が実現可能であるという信念を持っている必要がある。そのような信念は、とりわけジャック・プレヴェールやルネ・シャールなどの詩作品を批評する際に明言されることとなる。そしてこれらの作家に関して展開される論を読むと、詩句の形式を取る文学作品に対するバタイユの嗜好が理解しやすいものとなってくる。

¹⁰⁴ G. Bataille, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 300.

¹⁰⁵ G. Bataille, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 199.

¹⁰⁶ G. Bataille, « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain » (1950), *Œuvres Complètes*, t. XII, Gallimard, 1988. p.19.

「孤独に泣くことが、なにかへと至る (Pleurer solitaire mène à quelque chose)」というシャール詩句を引いたうえで、バタイユは「私は文字が、練り上げられ、そのため世俗的で羽をもがれた計画を越えて、突如として、ただし控えめに、砕け散りもはや感情の叫びでしかなくなることがあると知った¹⁰⁷」と述べている。この感情の叫びが、詩的言語の鍵とされている。この言語をもって到達すべき対象とは、「私たちがそうであるところのもの、常に可能なものに結ばれているものの、不安にさせるような反対物¹⁰⁸」、すなわちバタイユが不可能なものと名づけた、存在を揺らがせる瞬間の体験である。したがってこれらの主題群は、言語の問題と密接に関連づけられていることが分かる。一方、バタイユは仮想的な存在を与えられた言説との、ある種の官能的な融合を企てているが、言語について空想される肉体的な次元というものもまた、中心的な役割を果たす。

バタイユにとっての「私たちがそうであるところのもの (Ce que nous sommes)」とは、論証的な世界の認知を意味するものであり、これが物事を把握可能な対象に変える。「刑苦」においては、「私たちは、いつまでも私たちがそうであるところのもの、すなわち互いに打ち消し合う言葉であると同時に揺るがない基盤として自らを世界の礎と信じる、そのような存在のままでいることはできない¹⁰⁹」と表現されており、言葉との関係が明示されている。そして言葉や言説の物質性は、変形し調和することの難しさを体現するものでもある。したがって、可能なものへと結ばれた言葉は、吝嗇の証とされる。このため、「言葉が、私たちのうちで生のほとんどすべてを排出してしまう——せわしく休むことを知らないこの蟻（言葉）の群れが捉え、引きずり、蓄積しないものなど、この生のほんの一かけらもないようなものである——とはいえ、私たちのうちにはやはり無言で、遠ざかり、捉えられない部分が残るのだった。言葉の、言説の領域では、この部分は見過ごされる¹¹⁰」との比喩が用いられることとなる。そしてこの不可能な部分は、詩的言語に託されている。したがって、この1946年のプレヴェール批評においても、『内的体験』との連続性は明白である。個々の自己同一性を保証する論理的な言語を顧みないバタイユであるが、この論考では、情動的な言語をより直接的に希求していると見える。「詩は、共通言語の諸々の可能性を超え出るものに表現を与える。詩は、言葉の秩序を転覆させるものを語る目的で言葉を用いる。これは私たちのうちで還元されることがないもの、私たちのうちにありながら私たちよ

¹⁰⁷ G. Bataille, « René Char et la force de la poésie » (1951), *Œuvres Complètes*, t. XII, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 46.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

りも強力なものによる叫びなのである¹¹¹」と述べる作家は、言葉の異なる可能性を探るのだった。

その言葉は、本来言語が扱うことのない、翻訳不可能で情動的なものとして描かれているという意味で、多面性を備えたものとなる。これについてバタイユは、「感情は私たちに、言葉がもはや知覚できる記号ではなく叫びであるとでもいうかのように、その言葉を（知らしめるのではなく見せる言葉を、理性ではなく感覚に触れる言葉を）用いさせるのである¹¹²」との解説を加えていた。伝達機能と引き換えにしてでも求められるこれらの言葉は、実際の創作に活かされるにあたっては、音や律動にまつわる効果を促進するものとなる。「口に出された言葉のうちには、言葉の意味からは独立した可能性があり、しわがれた、あるいは滑らかな、望むままのテンポがあり、諸々の音の、その繰り返しの、そして高揚の官能がある。そして言葉が作るこのリズム——それは、音楽的にさえなりうる——は、感性を呼び覚まし、やすやすと高音域へと導く¹¹³」と表現されるに至って、音声や律動という側面がバタイユの詩的観念において重要な役割を果たすことが示唆されている。バタイユにとっての歌というものは、陶醉のなかで唯一の律動を刻む要素として描かれることがある。

私の感情はすでに、墓穴のように私を閉じ込める。しかしながら、より高いところに、とある午後、把握しがたい空の広がりの中雲から雲へと移行する光の抑揚にも似た歌を思い浮かべる。存在の根源的な恐怖を、どうやっていつまでも避けられるというのか？…この、やわらかな一千の喜びを叫ぶ心を、どうやって虚空に開かずにいられるというのか¹¹⁴？

叫びと歌に凝縮されるこの情動的な瞬間は、主体の緊張関係を参照するものともなり、これらの属性をあわせもつものこそが、作家にとっての根源的な叫びとされるのであった。したがって、バタイユの著作において常になにかしらの表現を用いて特別視されている叫びや歌は、その詩的言語をめぐってもまた、理想に到達するための手がかりとされていることがうかがえる。とりわけこの書評が書かれた時代、詩に対するバタイユの信頼は、きわめて強度なものとなっている。「すべての時代において、鮮烈な感情はみな、詩的に表現されてきた。その感情は、詩の形式を取らない限りは完全に

¹¹¹ G. Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » (1946), *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.*, p. 89.

¹¹² *Ibid.*, p. 88.

¹¹³ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁴ G. Bataille, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, pp. 203-204.

表現されえず、言葉に翻訳されることもない。それどころか、あらゆる感情は歌われていたのである（なぜならば、純粹に文学的な詩というものは、欠陥のある歌のようなものなのだから）¹¹⁵」。そしてこの信条の裏には、若き日の古文書学徒の姿が透けて見える。中世など、過渡期の時代に現れたような混成的な言語はバタイユを魅了していたが、それは単に公的で権威的な言語に異議を唱えるだけではなく、口語性の印でもある音楽性を必然的に含む言語なのである。「聖女ウーラリ賛歌は、彼が文献を予習する際に決まって唱える文句であった。バタイユはくぐもった声で、恍惚とした様子で、間違えることを知らない彼の記憶がたやすくつなぎ止める文献学の講義の、長きに渡るリストを暗唱してみせるのだった¹¹⁶」というアンドレ・マッソンの証言は、バタイユが声や歌に対して抱く特別の偏愛を浮き立たせている。

これらの文学が備える口承的側面は、重要な意義を持ち続ける。そしてバタイユ自身の詩作品においても、響きや音節が刻む律動は、詩句を特徴づける要素となっている。実際にその作品を眺めると、この作家が用いる技法は、上記の書評で記述された特性に従ったものであるかのようなのである。諸々の感情を伝えるにあたって問題となる「詩の技法の貧しさ (*pauvreté d'une technique de la poésie*)」を語りながらバタイユは、情動に適応する詩句のあり方を空想し、「むしろ、感情の自由が言葉に関わる技法を解放し、また反対に言葉に関わる大胆さが、情動の自由の強度を高めるということも起こるのである¹¹⁷」と論を展開している。文字と情動との一致に少しでも近づくことを目指して、バタイユは古典的構造の逆を行く、誇張的で破格な言葉遣いを導入するのであった。ここでプレヴェールと言葉との関係をめぐって展開された考察に、作家個人が理想とする言語の在り方を見ないことは難しいだろう。

バタイユは詩人の『パロール』を分析したうえで、これを「機知と悪意、そして激しい言葉遊びで構成された快活な談話¹¹⁸」と呼んだ。続いて、そこに含まれる遊戯的側面に焦点が合わせられるが、「自動記述の一種であり、詩的要素は、計算と精製を排除する思いがけない出会いや接近によって与えられる¹¹⁹」と言われるように、これは必然的にシュルレアリストの創作を連想させる。

詩的な言語遊戯は、シュルレアリスト作家だけの特権ではない。バタイユにとっての言葉遊びは、慣例的な連辞関係を乱し、実利的な目的を犠牲として言葉を歪めると

¹¹⁵ G. Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*, p. 88.

¹¹⁶ André Masson, « Georges Bataille », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 122, 1964, p. 380.

¹¹⁷ G. Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*, p. 89.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 98.

いう意味において詩的とされる。「しかし、『円卓の検査官』や『ガス会社の騎士』などは、詩の威厳を嘲弄する、詩の逆を行くようなものではないか¹²⁰」と尋ねる文章には、バタイユ個人の争点が表されているだろう。バタイユ自身の詩作品に分析を加えれば、ここで言われる言葉遊びの次元がたしかに認められることが分かる。

これらの作品において言葉は、レーモン・ルーセルが示したような連想あるいは補語の入れ替えによって歪められている。この点でプレヴェールの創作も、ロベール・デスノスやレリスを思わせ、これによりマルセル・デュシャンやルーセルを経由してブリッセにさかのぼる一連の言語操作に加えられるべきものとなる。『ファトラ』における、「天使であることは／奇妙であると／天使が言った (Etre ange / c'est étrange / dit l'ange) ¹²¹」という簡潔な着想と、同じ音で表明される観念はすべて同じ起源をもち互いに関係すると仮定しているブリッセによる「天使は原初の異分子である、天使であることを有する (Les anges furent les premiers étrangers, être ange ai) ¹²²」の間には、確かな相似関係が認められる。ただし、そこで明らかになる前衛作家の一つの特徴は、今一度強調されるべきだろう。これらの作家は、聖書に関わる表現から言葉の動機づけという夢、あるいは低俗な言葉遊びまで、そのすべてをひとまとめに取り込んでいく。たとえばバタイユが言うように「詩の威厳を嘲弄する」結果になると、これは彼らにとっては、まぎれもない詩的創作の装置として機能するのであった。

予測不可能性というものは叫びの特性であり、その効果として動揺が引き起こされる。この機能を重視するバタイユにとっては、構築された作品としての詩は、なおも憎悪の対象となり続ける。それは、持続する欲求が、感情の叫びに結ばれるはずの詩を劣化させるという理由に拠っている。

起こったことを表明するために言葉を駆使し、今現在の感情の叫びを、博物館に並ぶような顔の仮面で封じ込めてしまう、これが詩の不幸である。宙吊りになった瞬間を叫ぶ詩も、言葉の、心に触れる領域がそのあとにも残存するというそのことをもって、持続する意味をしか表現しなくなってしまう傾向にある。そのとき詩は瞬間を、不吉な荘厳さのうちに固定してしまう¹²³。

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Jacques Prévert, *Fatras*, Gallimard, 1966, p. 131.

¹²² Jean-Pierre Brisset, *Les Origines humaines* (1913), *Œuvres complètes*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 1225.

¹²³ G. Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*, p. 99.

瞬間と持続に一つの問題があるとして、ここではまた、仮面や荘厳さという単語で示唆される、その表現の取る芸術的外観に重点が置かれている。型にはまった創作に、感情の発露に伴う、直情的で洗練されていない表現という理想を対置するバタイユの文章は、『神秘家のラテン語』におけるグールモンの言葉を強く思い起こさせる。

人々がラテン語をなおざりにするまさにその時代、この言葉はあちこちで文体の崩壊という魅力を提示し、もはや凝り固まった修辞家の言葉ではなく、ローマ教会の規範とは無縁な東洋人や異邦人の独特な気質に応じて表現するようになり、これは民衆の語用が決定的な勝利を収め、弁論家の博物館にラテン語を追いやるまで続くことになる¹²⁴。

ここにはさらに、不定形として存在する世界に哲学が与えようと努める「数学的外套 (redingote mathématique) ¹²⁵」が、あるいは自然の形状に哲学者が割り当てる「様相」としての「花言葉」など、『ドキュマン』誌の時代に語られた概念が呼応している。

不定形の要素を分類するためにまとわせる外套とは、まさにフロイトが規定した「欺瞞の織物¹²⁶」としての洋服であり、自然や存在するものの本来の姿に触れることを妨げる。そして自然に忠実な表現を見出すことへの執着を、バタイユはその当時から明言していた。花の命が尽きていく様を「悪臭漂う汚辱から汲み取られた花は、天使のような、叙情詩のような高揚によってそこから逃れていると思われようとも、突如としてその本来の俗悪さに立ち返っていくと思われる¹²⁷」と記述する作家にとっての問題は、その醜さではなくまやかしの理想化にある。ここで語られる仮面や服とは、記述や読解に関して、ある方法を確かに規定するという点で、純粹に象徴的な比喻ではなく実効的な様相を備えるものとなる。

したがって、先述した墜落する先としての空をはじめ、上下の区別が乱される運動においては、俗悪さへと向かうことが必ずしも奇を衒った振る舞いではなく、創造的な行為となりうる。バタイユが言うところの古代的人間さながらに、そしてまさにサルトルが指摘したように、この作家は文体や表現を用いながらも、すべてを露出することを目指したのであった。それが、「ある女性が衣服を脱ぎ捨てるようにして私は思

¹²⁴ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Les Belles Lettres, 2010, p. 36.

¹²⁵ G. Bataille, « Informe », *Documents*, n° 7, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 382.

¹²⁶ Sigmund Freud, *Five Lectures on psycho-analysis* (1909), *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. XI, trad. James Strachey, London, The Hogarth Press, 1957, p. 41.

¹²⁷ G. Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, n° 3, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 163.

考する¹²⁸」という宣言を裏づける。あるいは、一種の「肉体的交雑」を目指して、『マダム・エドワルダ』の話者はその文章の受け手に彼と同様の脅威を体感するよう要求し、「今ここで私を曝け出さねばならぬというときに言葉を操り、文章の緩慢さを取り入れるのは遺憾である。私が語ることを、衣服や形式を引き剥がし、その裸形にまで帰する者が誰もいないとしたら、私が書くのも無駄である¹²⁹」と記していた。伝統の強制力というものが、その実態において流動的なものにすぎないとしても、形式主義の桎梏は、とりわけバタイユ個人の認識においてはその最奥部にまで根を張っている。博物館に並べられるべき不吉な仮面は感情に従って色を変えることもなく、もはや本来の顔に張り付いて離れることがない。肌を隠す衣服というものは、一般的に官能的体験の契機となるべきものである。そしてその肌は、バタイユのエロティシズムの構成要素である肉、腐敗する身体性を覆い隠している。すべての装飾を脱ぎ捨てる必要があるとして、その仮面や衣服が身体に食い込んだとき、皮を剥ぎ取りそこに隠されたものを露わにすることなしには達成しえない。したがってバタイユが、「ある女性が衣服を脱ぎ捨てるようにして私は思考する」と書くとき、作家は拷問にあう処刑者さながらに傷口を露出するのである。ここにおいて、バタイユの体験と実践との相関関係は明白であり、サルトルが見せた拒否反応はバタイユの文章の率直さ、技巧を凝らすず比喩をないがしろにする書法にも関係している。詩で用いられる言葉も同様に、美学的な関心が一切考慮されることなく、覆いを剥ぎ取られた言葉、裸形に還元された叫びとなることが期待されていると言える。

ただし叫びと意味との間を揺れ動く詩の言葉も、つまるところ建造物に刻まれた碑銘のようなものとなってしまう。そこで作家は、少なくとも言葉の物質性を軽減し、伝達されるべき感情に近づけることを目指すのであり、その意図は詩の実践にも関わってくる。「感覚を呼び覚ます欲求はリズムを招き、リズムは悲劇的な——あるいは叙事詩的な、あるいは官能的な——テーマを招集し、これは破滅に関わるものである¹³⁰」。そしてこれは、ほぼ同時期に書かれた『瞑想の方法』で展開された主張を追認するものとなり、そこでは「詩というものはなによりもまず、悲劇に、エロティシズムに、喜劇に自然な表現方法なのである¹³¹」と述べられていた。感覚に訴える律動と、そこに関わる主題は切り離せない関係にある。しかしながら、その目的が情動の最高潮に至ること、叫びの瞬間を体感することであるなら、律動も主題も二次的なものに留ま

¹²⁸ G. Bataille, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 200.

¹²⁹ G. Bataille, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 336.

¹³⁰ G. Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », art. cit., p. 102.

¹³¹ G. Bataille, *Méthode de méditation*, op. cit., p. 220.

るべきとなる。「もし私たちがテーマを抹消するなら、また同時にリズムの価値が取るに足りない」と認めるのなら、神もなく存在意義もない言葉の殺戮こそ、意味を欠く発露という方法によって、おそらくはなにものも侵すことがない至高性を人が示すための主要な手はずとなる¹³²」と言うように、至高性や言葉の殺戮という抽象的な表現で語られる言語操作が問題となるのである。

『内的体験』で問題とされた透明な言語を用いる詩は、感情を伝えるためだけに生み出される。それでもなお、作家の身体に響く叫びを翻訳することは不可能とされるのであり、「消え去っていく聖なる瞬間、詩的な瞬間は、その消滅に際し、多種多様な残滓を遺す。人の記憶はその反復を可能にする（習慣が確立し、詩作品が書かれる）ばかりか、聖なる事物、詩的な事物は、安定を打ち砕いたものを固定化してしまう¹³³」。安定を打ち崩す詩、叫びから生まれ主題と律動を備えた詩が消滅するといっても、言葉は作品として残存する。この痕跡を、読者は元来の瞬間の手がかりとして感じ取るのであった。この構図が決して変わらないとすれば、理想的な詩とは、そのような聖なる瞬間に叫ばれた詩の残滓ということになる。これが神秘主義者のラテン語詩や、フォリーニョのアンジェラの証言が持つ特性でもあった。つまるところ、これを常に意識するバタイユという作家が作る詩は、瞬間の模倣ですらなく、その瞬間に生まれた叫びの痕跡としての詩句を模倣するものとなっていると考えることができる。したがって、主題と律動の残滓となるバタイユの詩作品を分析するためには、これら律動に関わる効果や詩句の構造に特別な注意を払うことが必要となる。作家はこの形式にこそ叫びが属するとしているのであり、それは、悲痛で直情的な言葉が、散文にも技巧を凝らした詩作品のうちにも居場所を与えられえないということでもある。

文章に異質な要素として挿入される叫びとは、中世に始まる伝統に触れる問題でもある。この意味において、バタイユが古代に対して抱く特別の関心は、正当性を有したものであることが理解され、またその影響は理論的側面に限らず、言語の実践にまで及ぶ本質的なものであることも示唆される。アンジェラの著作は他者によって書き取られたものだとしても、口述されたものを文字どおりに書き写したと主張されているように、口語性を思わせる構造や表現に富んでいる。他方、『騎士道の心得』や例話など、公衆の耳に届けることを前提とし、教化を目的とした作品群についても事情は似通っており、バタイユ自身がこれらに言及しながら強調したのも、まさに説教という役割であった。

¹³² *Ibid.*

¹³³ G. Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*, p. 105.

中世文学や宗教詩という着想の源を汲み尽くし、バタイユはその音の連想や反復的な構造という特徴を濫用に近い形で自由に用いる。用いられる構文は最大限にまで簡略化され、歴史的な意味を帯びた言葉に、作家の個人的な幻想が重ねられていく。天に位置する祈りを捧げる対象と、俗世の官能的な欲望の対象との間に並行関係が打ち立てられ、また信仰が揺らぐ時代においては、感情を訴える詩人が祈りを捧げる聖人に対応する。創造行為とは、詩人が自らの不定形の世界、すなわち自身の世界観に適した詩的言語によって支えられる詩的空間を描くという次元で語られることになる。ここから、文章に挿入される語りや叫び、祈りという乱雑さや多層性が正当化される。そしてこのように考えるとき、『アルカナ 17 番』で展開されたブルトンの世界像に言及したバタイユの分析、「ペルセ岩では、それが驚嘆に対する根本的な欲求に応えるという理由により、そして美とは光のあらゆる可能性が飛び交うプリズムであるという理由により、制御を失った想像力の運動が、最大限に遠く離れた夢に形を与えるための権能を与えてくれる¹³⁴」という文章における価値判断の基準も理解しやすいものとなるだろう。

バタイユの文章は、それが痕跡にすぎないとしても、叫びや呼びかけを取り込んだものである。非知の瞬間、存在が自らを超え出る、あるいは概念がその枠組みに収まりきらずに枠組み自体を揺らがせる瞬間について語られたとおり、叫びというものは聖性の証でもあった。そしてバタイユにとっての「キリストの模倣 (*imitatio christi*)」とは、ラマ・ラバクタニという翻訳不可能な叫びを模倣することに存する。この作家にとっての神の子とは、笑わない者、嘆く人である以上に、言うなれば「叫ぶ人 (*homo clamans*)」なのである。主体と客体がその境界を見失うというバタイユの想像においては、演劇的な刑苦から残るのは、その場に響く叫び声のみとなる。『接近しえない死』のうちには、もはや神もない。閉じられた夜には、もはや神もない。もはや聞こえるのは、人があらゆるもののなかから聖なる恐れを負わせることを選んだあの短い言葉、ラマ・サバクタニのみである¹³⁵」と言われるように、この叫びは根本的なものとして、殉教の光景のあとにまで残る。固有名詞化された叫びに象徴的な意味を還元する作家の感性は、言葉に対する崇拜と神の信仰をあわせ持ち、「自らについて書くとき、私たちは叫び声を上げる。初めに書かれたものとは、呼びかけであり叫びである […]。イエス・キリストとは、『我は叫びなり (*je suis cri*)』を意味している¹³⁶」と述

¹³⁴ G. Bataille, « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme » (1946), *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.*, p. 76.

¹³⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 86.

¹³⁶ Jean-Pierre Brisset, *Les Origines humaines*, *op. cit.*, p. 1225.

べたブリッセの着想とも共鳴するかのようである。

こうしてバタイユの詩は、叫びを詩的な瞬間の痕跡とするその観念、または実際の叫びの引用あるいは叫びの瞬間を連想させる語彙、口語に特有の反復的構造や細かく刻まれる律動の利用などを含めた複数の面から、叫びあるいは歌に関連づけられることとなる。1957年に書かれたある詩句は、これらの特徴を要約している。「私の思考で空を埋める／私の叫びは／夜明けを貫く／巨大な鳥の叫びではない／私の歌は／夏の毎夜を満たす蟬の歌ではない／私の呻き声は／爆撃が生じさせた／空隙で死にゆく者の呻きではなく／引き裂くのである¹³⁷」。

バタイユが用いる詩という言葉は通常ポエジーと訳され、供犠や不可能性など、その否定性に重点が置かれることが少なくない。ただし、純粹にその観念を分析することは作家の言葉を辿るに留まる恐れがあり、なにより実際に存在する文章の様態の違いを顧みないことになる。たしかに、活動の多様性によって知られているバタイユという作家が、哲学的論考においても、小説においても詩においても同じことを語り続けていたと言うことも誤りではない。言語の詩的な活用と詩形式で用いられる言語の間に区別を設けないのであれば、例えば理論の展開と文学活動の関係は、せいぜい小説が虚構であるために思想書で描かれる以上の出来事が描かれうるという、常に思想を中心に据えた解釈学のような関係のうちに留まることになる。しかしながら、扱われる主題がバタイユの諸活動をとおして共通するものであったとしても、恍惚や愛、死という主題がその詩作品において引き合いに出される際には、この様態に固有の技法や情動的強度などを駆使した詩形式の特性が明白なものとなっている。それが詩人自らにとっての特権的な瞬間に資するものでしかないとしても、バタイユの詩句は、感情の叫びの痕跡を留めることを目指して書かれている。したがって、その詩作品で用いられる手法を分析することには意義があると思われる。これはまた、作家があれほどの執着を見せていた聖人の叫びとの関係をうかがわせ、伝統との関わりを探るための手がかりともなるものである。

（２）「連禱の様相」を与える韻律的特性、繰り返しと反復構造

一部の批評家が指摘し、またその作品に触れて得る第一印象に違ふことなく、バタイユの詩において支配的な特徴はその不規則性にある。一定の規則的形式がときおり見受けられることも、その濫用を浮き立たせる一方であるという印象さえ与える。一

¹³⁷ G. Bataille, « Cinq poèmes de 1957 », *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 34.

例として、『大天使』を締めくくる「空虚」には4行詩節の総体からなる詩が置かれているが、その大部分は6音節から8音節の間の長さを持つ詩句となっている。この大まかな音節と4行詩というまとまりを除いては、脚韻であれ韻律であれ、統一的な法則は一切見当たらない。この「空虚」の末尾8行、「そして私は空にするだろう／あなたの打ち捨てられた頭を／あなたの不在は／ストッキングを脱いだ脚のように裸になる／光が消滅する／破綻を待ちながら／私は死の冷たささながらに／あなたの心臓のうちで優しくなるだろう (alors j'aurai fait le vide / dans ta tête abandonnée / ton absence sera nue / comme une jambe sans bas // en attendant le désastre / où la lumière s'éteindra / je serai doux dans ton cœur / comme le froid de la mort) (OC III, p. 96)¹³⁸」を見れば、このことは確認されるだろう。そもそもこの作家の詩作品においては、このように特定可能な形式が認められることさえまれである。そして既存の枠組みが用いられるときでさえ、それは規範として機能することもなく、外枠として以上の意味を持たない。ここで4行詩と呼んだ詩句のまとまりも、劣化したと形容しても不都合がない、きわめて自由詩に近いものとなっている。

なお、バタイユもアレクサンドランを用いた古典的なソネットを書いたことがあった。これはABBA / ABBAと示される抱擁韻を用いた二つの4行詩のあとに、CDC / DCDの構成を持つ二つの3行詩が続くペトルカ風ソネットと呼ばれるものである。後半部分は、「狂った光、雷の閃光／あなたの長く続く裸形を解き放つ笑い／途方もない光輝がついに私を照らす／そして私はあなたの苦しみを慈愛のように生きる／夜には明瞭な細長い姿を／そしてあなたの無限性の墓穴の叫びを広げて (une lumière folle un éclat de tonnerre / un rire libérant ta longue nudité / une immense splendeur enfin m'illuminèrent / et je vis ta douleur comme une charité / rayonnant dans la nuit la longue forme claire / et le cri de tombeau de ton infinité) (OC III, pp. 542-543)」というものになっている。ここに引いた部分以外でも、例えばデスノスのアレクサンドランとは異なり、句切れが少なくとも単語の内部に位置することがないこと、また音節の数が厳密に守られていることは、バタイユが詩作を行う際に韻律へ向けられた意識の鋭さを証明するものと考えられるだろう。また、バタイユの創作に馴染みのある主題が頻出している、あるいは単語の繰り返しが多い点、そして脚韻の豊かさはまちまちであり、表記上の一致の問題が考慮されていないという特徴などは、以下の分析においても同様に

¹³⁸ これ以下、バタイユの詩句のうち、ガリマール版全集の第3から第6巻 (*Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1971, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1971, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, *Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, 1973) に含まれるものについては、詩句を引用したのちに (OC III, p. n) や (OC IV, p. n) という形式で引用箇所を指示する。

問題となる。

バタイユによる様式の選択は、フランスにおいて伝統的な構造ではなく、中世盛期の原典であるペトラルカ風ソネットに近づこうとしている点で示唆的だと思われる。また、このソネットが収録されたのは、修正を加えられ『詩への憎悪』として組み込まれる以前の1945年に独立して発行され『オレスティア』においてのみであることを指摘しておくべきだろう。1947年の『詩への憎悪』出版に向けた改訂の一環として、バタイユはこの定型詩を削除している。自らの文章に絶えず手を加え構成を変えることがこの作家の習慣であることは、『内的体験』やこれを含む「無神学大全」3部作をはじめ、小説作品や「呪われた部分」3部作などの作成経緯を見れば明らかである。これを踏まえても、古典的な外観を備えた詩作品の抹消は、バタイユの詩的態度を象徴するものとして特筆すべきとなる。こうして規則性がいつそう乏しさを増していくのであり、韻律の不順守や脚韻の排除など、前衛作家としての側面が浮き立つ結果となる。しかし重要なことは、バタイユが実践する詩作がまったくの無秩序と思われるとしても、いくつかの特徴的な技法の存在を認めることが可能であるどころか、それがバタイユの創作活動において一定の役割を担わされているという事実にある。以下ではその代表的な要素である音声的な連想あるいは言葉遊び、言葉の連結や反復的構造について分析を加えていく。

まずジル・エルンストは、バタイユの詩作品の総体的な特徴を以下のように要約している。

長い詩句の希少性、短い詩句や制限された語の連続(節)の利用が特権視される。

どちらかという短い詩群。そして、反芻の重要性。これはレトリックの面では頭語反復や内部的反復の頻出により、また韻律・律動の面でも、同一の韻律や同一の律動を備えた詩句が連なり際立つことにより確認される¹³⁹。

詩句の短さや反復的な構成は、バタイユの詩を一瞥する読者が見落としえない特徴となっている。またこれが、著者の個人的な妄想を無分別に述べたものであるというような印象を与える。加えて、その詩句は不規則であるばかりか、しばしば省略的な表現が用いられることから、解釈や分析を困難なものとする。上の引用で言及された韻律や律動に関わる法則性が認められる場合にも、その法則はむしろ近似的なものに

¹³⁹ G. Bataille, *Romans et récits*, op. cit., p. 1231.

留まる。したがって、ここで同定することのできる法則性というものも、全体的な統一を欠く詩節においては、不規則性を目立たせる結果となっていると言えることができるだろう。

これに関して、まずバタイユの詩作品において特別な役割を果たすのは、単音節語の活用である。「もはや私には影しか残されていない／澱、血 (il ne me reste que l'ombre / la lie le sang) (OC III, p. 79)」などに確認される単音節語の連続は、急き立つ感情の歩みを辿っているかのようなものである。ただし多くの場合バタイユがその統一性に注意を払うことはなく、単音節の支配も、決して完全なものとなることがない。「無限性のうちに私は落ちる／無限性は自らのうちに落ちる／それは私の死よりもさらに暗い (je tombe dans l'immensité / qui tombe en elle-même / elle est plus noire que ma mort) (OC III, p. 75)」を見ても、厳密に一音節を持つ語を並べているわけではないことが分かる。そのうえで、例えば『ニーチェについて』の「黒／沈黙、私は黒い空を覆う／黒い／腕が私の口である／黒い／炎で壁に書く／墓の空虚な風が／私の頭に吹く (noir / silence j'envahis le ciel / noir ma bouche est un bras / noir / écrire sur un mur en flammes / noires / le vent vide de la tombe / siffle dans ma tête) (OC VI, p. 99)」という詩節を眺めれば、いかに技法的にぎこちないものであろうと、この律動に関わる効果が偶然の産物だとは考えがたい。

これに深く関連する特徴として、各詩句の長さがきわめて流動的であり、ときに 1 単語で構成される詩句があることが挙げられよう。それは多くの場合、詩作品の独特な律動をさらに強調する機能を有している。『不可能なもの』で「あなたはどこにいるのか／私はあなたを失ってしまった／だが彼をかつて見たことのない／この私は／凍えのなか叫んだ／あなたは誰なのか／気の触れたあなた (où es-tu / je t'avais perdu / mais moi / qui jamais ne l'avais vue / je criai dans le froid / qui es-tu / démente) (OC III, p. 206. 以下、下線部は筆者による)」と書かれた同じ詩の後半では、「私は落ちた／野もまた落ちる／終わらない苦しみ、野も私も／転落した (je tombai / le champ aussi tomba / un sanglot infini le champ et moi / tombèrent) (OC III, p. 207)」という詩句が置かれている。これらの例において支配的な様相は必ずしも無秩序ではなく、むしろ視覚的に、そして聴覚的に読者が感じる、詩句の長さの交替にある。これらの不均一な詩句をとおして、主体の不安的な拍動が伝えられるのであった。

まずこのような特徴を提示するバタイユによる詩形式の利用は、『内的体験』の場合にも見られたように、文章の様態を変化させる必要性に、感覚や衝動を具象化する要請に応えるものであると解釈することができる。律動の揺れ動きは、「無神学大全」の

「区切られた (scandés)」、あるいは「急き立てられた (précipités) ¹⁴⁰」詩作品においてより顕著であり、そこでは詩的な、そして存在的な緊張状態が示されている。そして上に引用した『ニーチェについて』の詩に見られるような単一音節詩句の活用などによって、詩句どうしの構成にいっそうの抑揚がつけられている。

とりわけ『内的体験』に散りばめられた詩節においては、単一音節詩句がたびたび挿入されている。「おお、死せる神／おお、死せる神よ／私は／底知れぬ／憎しみをもってあなたを追い回す (ô Dieu mort / ô Dieu mort / Moi / je te poursuivais de haine / insondable) (OC V, p. 121)」や「私は、太陽のもと、さまよう蟻である、／矮小で黒い私を、丸くなった石が／襲い、／潰し、／絶命した、／空では／太陽が荒れ狂っている (Je suis, sous le soleil, fourmi errante, / petite et noire, une pierre roulée / m'atteint, / m'écrase, / morte, / dans le ciel / le soleil fait rage) (OC V, p. 185)」、また「砂漠、無限性、夜、獣／やがて、永久の虚無／何一つあらかじめ知ることなく／死／返答／思考が滴る海綿 (désert immensité nuit bête / vite néant sans retour / et sans rien avoir su / Mort / réponse / éponge ruisselante de songe) (OC V, p. 186)」などその例は豊富に認められ、いずれにおいてもやはり、長短の詩句の交替を印象づける役割を果たしていることが分かる。

この詩的言語の実践においてしばしば詩の中心付近に置かれる単一音節は、決定的な瞬間を内容の面で告げるとともに、表記の上でも頂点を指し示すことになる。バタイユにおける詩作や詩的観念についての研究を行ったシルヴァン・サンチも、これらの語が果たす役割の重要性を強調している。

「刑苦への追伸」の詩でちょうど中間点に置かれた単一音節詩句の「私」に応えるのが、同様に「その手いっぱいの百合の花を」の冒頭 2 篇の中間に置かれた「絶命した」、「死」という二つの単一音節詩句、そして同じく第 5 部の 3 編目の詩のただなかに挿入される「おお、死よ」という 2 音節詩句である ¹⁴¹。

これらの単一音声詩句は、置かれたその場所によっても、表記上の、そして律動的な特異点を表している。施設の内部の対象性と、詩節どうしの相似性によって、この最小限の詩句はいっそう際立つ結果となるのであった。それが緊張状態の頂点であれ休

¹⁴⁰ Bernard Noël (éd.), *L'Archangélique et autres poèmes* (1967), Gallimard, coll. « Poésie », 2008, p. 17.

¹⁴¹ Sylvain Santi, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Rodopi, Amsterdam / NY, 2007, p. 259.

止点であれ、一単語のみで構成される詩句、ときに一音節の詩句は、そこを中心として詩が展開される接合点として機能していると考えることができる。

この律動の作用は、単語あるいは同一構文の繰り返しによっても強調されることがある。反復的構造はバタイユの詩作において頻繁に用いられる技法であるため、以下の分析においても重要な要素となる。また、律動の問題に隣接し、バタイユの詩の内部に特徴的な形で現れているもう一つの側面は音声による連想であり、これについては次節で検討が加えられる。

とりわけ上述の諸特徴を扱うにあたって注視する必要があるのは、反復構造とそこで生じる差分による詩の展開という側面である。バタイユの詩は概して、その語彙や概念、形式すべてがきわめて反復的であることを気に留めていない。この特徴はまた、これらの詩が衝動的に書かれ、奥行きを欠いたものであると読者に信じさせる要因ともなっている。しかしその一方でこのような繰り返し、なかでも類似する構文の連続は、バタイユの詩に固有の特徴を形作る技法ともなるのである。

「オレスティア」の冒頭 2 編の詩においてすでに、頭語反復を多用した一連の詩は散在している。その一例が、「安息せよ、私の骨に寄り添って／安息せよ、あなたは雷光である／安息せよ、クサリヘビ／安息せよ、私の心臓 (*repose-toi le long de mes os / repose-toi tu es l'éclair / repose-toi vipère / repose-toi mon cœur*) (OC III, p. 189)」や「私は血に乾いている／血の染みた大地に飢えている／魚に、憤怒に飢え／汚辱に、戦慄に飢えている (*J'ai faim de sang / faim de terre au sang / faim de poisson faim de rage faim d'ordure faim de froid*) (OC III, pp. 193-194)」というものである。これら一連の表現は、冒頭の単語をきっかけとして、信仰あるいは刑苦に関する用語または概念を、鎖のように連ねていったものと解釈することができる。反対に、「微笑む私の妹、あなたは死／心臓が衰弱していく、あなたは死／私の腕のなかで、あなたは死である (*Ma sœur riante tu es la mort / le cœur défaille tu es la mort / dans mes bras tu es la mort*) (OC III, p. 90)」という結語反復が用いられる例においては、一種の収束点としての死が喚起されている。

バタイユの詩作においてある構文が繰り返される様態に関して、ジル・エルンストは以下のような解釈を与える。

ここに認められるのは、ある拍子の意図的な回帰であり、これが詩に、リタニイの様相を付与している。この言葉には、軽蔑とはほど遠い意味が、強力なライトモチーフをめぐり、死を中心とした美学に従って秩序づけられたテキストという

意味がある¹⁴²。

この文章で示唆されているように、詩における反復は、単なる冗長な繰り返しに留まるわけではない。とりわけ律動に関わる側面、頭語反復、対称構造などに関連づけて眺めたとき、バタイユの文章の特徴ともなるたび重なる言い換えが、「連祷 (litanie)」の一要素のような地位を獲得するのである。そしてその詩作品は、祈りのような仰々しさや執拗さを備えた特別なものとして、散文とは区別される。

ただしここで、反復構造に課せられたもう一つの技法的に重要な役割を指摘することができる。この構造はまた、一見して無関係な言葉の間に相互の関係を打ち立てる機能を有している。すなわち、これらの詩においては偶発的な繰り返しが提示されるどころか、反復と変調をとおして一部の語の連結が浮き立たせられる結果となっているのである。これを具体的に示す例は、『大天使』に認められる。この詩集の副題はそれぞれ、「墓碑 (Le Tombeau)」、「曙光 (L'Aurore)」、「虚空 (Le Vide)」というものである。バタイユによる創作の常ではあるが、これらの名詞はすべて死やそれが喚起する情景と結ばれている。そして「曙光」は他の単語ほどには直接的な関係を覗かせていないものの、これを免れるものではない。

(OC III, p. 89)

Limpide de la tête aux pieds	頭から足先まで澄み切って
<u>fragiles comme l'aurore</u>	曙光のように儂く
le vent a brisé le cœur	風が心を砕く
[...]	[...]
tremblante de la tête aux pieds	頭から足先まで震えて
<u>fragile comme la mort</u>	死のように儂く
agonie ma grande sœur	今際、それが私の姉

曙光と死についての意味に関わる分析を展開することは可能だろうが、この例において二つの言葉の近接性を保証するのは、ただ言葉が置かれた位置の対称性となる。とりわけ「のように (comme)」という接続詞を介して、曙光と死が類似する概念であること、少なくとも共通する意味素を備えていることが示唆される。このように、反復

¹⁴² Gilles Ernst, *Georges Bataille, Analyse du récit de mort*, Presses Universitaires de France, 1993, p. 210.

的な、また結果としてときに対称的な構造は、特定の役割を担った詩形式にとって欠かすことのできない技法的側面となっているとすることができる。

またこれに関連して、「墓碑」で連ねられる二つの詩節を引用することには、少なくとも意義があると思われる。この詩節もまたバタイユが偏重する主題群によって支配されているのだが、ここでも、不完全な対称性によって言葉の結びつきが強化されることとなる。

(OC III, p. 78)

l'excès de ténèbres	暗闇の過剰は
est l'éclat de l'étoile	星の輝きであり
<u>le froid de la tombe est un dé</u>	墓穴の寒気はさいころである
la mort joua le dé	死がさいころを振った
et le fond des cieux jubile	そして大空の底が歓喜する
<u>de la nuit qui tombe en moi</u>	私のうちに落ちる夜のために

ここで、各詩節の第3行目の第5音節目というまったく同じ箇所に同音の要素が配置されていることは象徴的である。そしてこの詩節は、「墓碑」の同義語でもある「墓穴 (tombe)」、死者が眠る場所と、比喩的な死あるいは墓穴への転落を示す「落ちる (tomber)」の相互作用を核として展開される。その連想は平凡とさえ形容しうるものながら、ある意味では示唆に富んでいる。小説『空の青』におけるこれらの単語の用法を取り上げたジル・エルンストは、その根本的な結びつきを想定している。愛と死が入り混じる願望充足の場、「星が散りばめられた墓地 (cimetière étoilé)」での光景については、以下のように記述される。

墓穴、落ちる。語源的には異なる二つの単語の執拗な同音異義（墓穴は同じ意味の「墓穴 (tumba)」に由来し、落ちるは「踊る、ひっくり返る (danser, culbuter)」を意味する「転落する (tumber)」から来ている）。これが後者の行為を、死の模倣を現実の危機に統合する墓穴という、二重に夢のような場に移転する¹⁴³。

ここで言及される光景の官能的で不吉な性質は、小説の核となる特徴でもある。このような説明を加えることで解説が可能な言葉や概念の結合であるが、上記で見た詩

¹⁴³ Ibid., p. 126.

的言語の例示的用法においては、一切の手がかりが与えられることなく、その交換可能性が示唆されている。したがってバタイユの文学的想像において強迫観念的に現れるこの主題が、詩作品においては技法面から補強されているとすることができる。これら死の婉曲表現が引用された箇所において対称的な箇所に置かれている事実を考えれば、このような演出にも一定の意味が見出されるべきとなる。

以上の反復と変調、あるいは対称性に依拠する概念の結合は、詩形式に特有の技法と言えるだろう。したがってバタイユの詩がきわめて簡素で語彙に乏しいことは事実ながら、そこにはいくばくかの技巧が認められるのである。

多くの場合、バタイユが用いる構文は「AはBである」や「名詞句+動詞句」など、きわめて限定的なものとなっている。なかでも、「虚無とは私自身でしかなく、世界とは私の墓穴でしかなく、太陽とは死でしかない (le néant n'est que moi-même / l'univers n'est que ma tombe / le soleil n'est que la mort) (OC III, p. 81)」という並列する連辞などが典型例となる。構文が簡素であるほどに、語の連結が果たす役割の重要性が増していくだろう。この例においても、同一構文の末尾に置かれた単語は概念的に共通項を有し、また表記上、そして発音上も「死 (la mort)」の *m* を分け持っている。たしかに、バタイユの文章一般に頻出する用語のほとんどが死や官能性に関係していると言うことはできる。さらにこの二つの主題はこのうえなく広範かつ普遍的なものであるために、その他のどのような概念であれ、そこに関係を見出すための論理を見つけることもたやすい。したがって、すでに少なくない分析が加えられている各単語や概念にまつわる意味的な関わりを強調することの意義は乏しいだろう。反対に、技法的側面は、深く掘り下げられることの少ない問題ながら、一定の重要性を保っていると思われる。

「曙光」においてバタイユは、「あなたは涙の死／災いあれ／呪われた私の心臓が、病んだ私の目があなたを探す (tu es la mort des larmes / sois maudite / mon cœur maudit mes yeux malades te cherchent) (OC III, p. 86)」という詩句を挿入した。涙と目は同一視されうる一方で、死と涙、心臓の関連には理由づけが求められる。作家の思想や個人的幻想を別としても、これらの詩作品において諸観念は相互干渉へと開かれているのであり、そこからバタイユは「私の目は油の乗った豚であり／私の心臓は黒いインクであり／私の性器は死んだ太陽である (mes yeux sont des cochons gras / mon cœur est de l'encre noire / mon sexe est un soleil mort) (OC III, p. 87)」と記すに至る。体液が溢れ出る目は、赤黒い血液を流しながら屠殺されるよう仕向けられた豚に同定される。この情景は続いて、源や噴出という主題によって心臓とインクを想起させる。互いに隣

接する観念はこのように解説することができるだろうが、ここで各用語の結びつきは、まさに詩句の機能や文章構造によって保証されている。引用箇所在先立って、読者は次のような詩節をあらかじめ目にしている。

(OC III, p. 86)

une étoile s'est levée	星が昇る
<u>douloureuse comme le cœur</u>	心臓のように痛ましい星が
[...]	
l'étoile emplit le ciel	星が空を満たす
<u>douloureuse comme une larme</u>	涙のように痛ましい星が
[...]	
mais l'étoile qui se lève	しかし昇る星は
<u>coupante comme la mort</u>	死のように鋭利で
épuise et tord le cœur	心臓を汲み尽くし痛ませる

つまりここで作家は論理的展開に頼ることなく、配置によって直観的に用語間の同質性を把握させることを促している。同一構文の繰り返しによって、心臓と涙は性質をともにするものとして描かれ、星という中心的な主題に関わる単語が、一様に不吉な様相を呈する。このようにしてバタイユは倦むことなく言葉を重ね合わせ、その文学空間のみで通用する類義語を増加させることにより、求心的な力学を設定するのであった。そして、そこに眠る潜在的な同質性を可視化するのが、一種の補助器具としての詩的技法なのだと考えることができる。

こうした側面は作家の詩作における言葉の連結過程について存在する作業の跡をうかがわせている。ときに無理のある分析を加えなければ理解できないほどに無意味な外観を備えたバタイユの詩であるからこそ、これら言葉の連結に関わる手法を指摘することがいっそう重要になるのである。

(3) 形式、発音、主題による連関、音声をめぐる連想

まず指摘しておくべきだと思われるのは、例えばシュルレアリストの詩作品においては意味を顧みることなく音声的な、あるいは形式的な類似に依拠する傾向が見られるのに対し、バタイユは形式と発音と主題に関わる結びつけのすべてを用いる事実である。

『不可能なもの』のうち、詩によって構成される「オレスティア」においては、音声上、

表記上の類似による結びつけがしばしば観察される。そのうちの一節は「夜は私の裸体である (La nuit est ma nudité) (OC III, p. 211)」から始まり、「摺り切りの死／湿った墓穴／四肢を欠く太陽／死の牙をした墓掘り (mort rase / tombe humide / soleil manchot / le fossoyeur à dents de mort) (OC III, pp. 211-212)」という詩句を含む。シュルレアリスト詩の場合よりもまばらであり、また体系立ったものでないとはいえ、これらの語の間には音声的なつながりが見受けられる。冒頭に置かれた夜と裸体の類似は、一見して明らかだろう。相互の連想を刺激するこの二つの観念は、バタイユの創作においても密接に関連している。一例を挙げるとすれば、存在の充足の鍵とされる「欲望をそそる裸体のイメージ (l'image de la nudité désirable)」とは「愛される存在のイメージ (image de l'être aimé)」であり、「その実在性は揺れ動く仄明かりくらいに不確実なものであるが、夜がその明かりを激化する¹⁴⁴」と記述されていた。したがって「私は死者のうちに飛び込む (Je me jette chez les morts)」と題された詩の幕開けとなる二つの言葉は、生と死の主題によって直接に呼び寄せられている。この関係を補足する文章は『内的体験』にも認められ、「うんざりして、ただ官能的な所有のみが私に向けて開かれているのだと考えたとき、胸の甘美さが、その裸体が、その夜が形作っただろう存在を、私はおぼろげに喚起していた。ほどなく、私から放出された乳白色の流出から成るその甘美さが、裸体が、生暖かい夜が一つとなった¹⁴⁵」という連想が展開される。そしてこれが詩作品においては、最低限の構文を用いて表されているのである。夜は存在にその裸体を露呈させる契機となり、その裸体とは存在の本質でもあり、身を守るものがなく儚い、死に近づく状態でもある。

このように裸という観念はバタイユの創作の指標となる。ただし、ここで理性による把握のために与えられた衣服を剥がしとった結果として残される裸と、バタイユが想定する不定形としての、ただあるものとしての裸は区別されるべきであろう。原初的な本質という観念との関係においては、バタイユが言うように身にまとうものを脱ぎ捨てる思考は、一種の模倣となる。そこで想定される不定形を決して描くことのできない作家は、とりわけ詩という形式を用いるにあたっては、技法を駆使することによって、また異なる代替物を提示している。形式を破壊し意味を無化するというよりも、一切の説明を排除し、読者の直観的な認識に訴えることを目指していることは、その作品からうかがえる。そしてそれこそが、言葉の供儀と評されながらも廃墟として残存することが避けられない詩について、バタイユが実行した妥協的な方策を構成すると考えられる。与えられた形式を剥ぎ取

¹⁴⁴ G. Bataille, « L'apprenti sorcier » (1938), in Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie* (1979), Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 316.

¹⁴⁵ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 147.

る運動の結果を思い描きながら、その代替物とも呼べる言葉を並べ、作家が想定する描きえないものに可能な限り近づけようという試みの結果が、このように省略的で区切られた詩節として現れているとすることができる。また、直観的な認識を目指すからこそいっそう、音声的な側面が注目されてしかるべき要素となるのである。

上に挙げた例の二つ目、「摺り切りの死／湿った墓穴／四肢を欠く太陽／死の牙をした墓掘り（mort rase / tombe humide / soleil manchot / le fossoyeur à dents de mort）（OC III, pp. 211-212）」では、夜と裸体の組み合わせほどに音声的なつながりが明確ではないとはいえ、詩句が [ɔ] の音に支配されていると見える。そして一連の語の意味内容を踏まえれば、その選択と効果も、まったく偶然のものとは思われない。まず、すでに常套句となっている太陽と死との並行関係はバタイユにとっても第一義的なものとされ、本論の少し先でも再び言及される「井戸の奥底の死体のように、空の最奥に位置する太陽¹⁴⁶」など、その例は豊富に認められる。太陽が死体と同一視されるなら、空は墓穴に対応するのであり、そこはまさに人が落ちる先、「おぞましい叫びを伴う、天井の空間への目がくらむような墜落¹⁴⁷」の舞台となるのであった。このように不吉な語彙の羅列は、作家個人にとっての主題的な近接性を理由に、ここではさらに、共通する音素を根拠として喚起されていることが分かる。複数の側面から正当化される上記の連想には、意識的な作業の跡が透けて見えると評価できる。

この技法的側面は、たしかにきわめて慎ましいものではあるが、その偏在性が乏しさを補っている。繰り返し用いられることによって単調な印象を与えることもまた事実ながら、少なくとも音声的な連想は、言葉の間に打ち立てられる有機的連関に潜む複合性を保証するものとなっている。このような連想あるいは言葉遊びはバタイユの詩作品の内部に、そしてまた同様に「オレスティア」の各副題にも散りばめられている。「不協和 (La Discorde)」と「私は死者のうちに飛び込む (Je me jette chez les morts)」や、「私 (Moi)」と「神殿の天幕 (Le Toit de temple)」において作家は、「私 (moi)」と「死 (mort)」を中心として、単語間に相互の連関を制定している。また、これらの単語および句のすべては、引き裂かれるという事象と切り離しえない。先に述べたようにバタイユは同種の情景を延々と語ることが少なくない以上、内容面での類似に不思議はないだろう。ただしこの関連を意味内容によらない側面から支えるのが詩的な技法となるのである。

「オレスティア」の第1篇の冒頭から、読者は言葉どうしの相関関係を、それがささやかなものであるとしても、感知するよう促されている。「オレスティア／天空の露

¹⁴⁶ G. Bataille, « L'œil pinéal (1) », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 27.

¹⁴⁷ *Ibid.*

／生命のバグパイプ (Orestie / rosée du ciel / cornemuse de la vie) (OC III, p. 189)」における二つ目の単語「露 (rosée)」は、「オレスティア (Orestie)」の完全なアナグラムではないとしても、オレスティアという語を構成する要素からなっている。そして「露 (rosée)」からは、バタイユの文章に付きまとう「性愛 (éros)」が演繹されるだろう。これらの言葉の並びは偶然の賜物ではなく、表記の面と意味作用の面から動機づけられるものである。また他方、これを『大天使』の第2部「曙光」の冒頭、「血を吐く／それは露／私がやがて死ぬ理由となる砂 (Crache le sang / c'est la rosée / le sable dont je mourrai) (OC III, p. 85)」と並べることで、二つの詩節の相似関係もまた明らかとなる。露というものは、空と大地との干渉の結果に他ならない。あるいは杯によって受けられる天上の血ともなり、これは生の痕跡であり死の徴候と表現することができるだろう。そこから肉のばら色が想起されることで、エロスと死との正当な結合が保証される。

ここに挙げた語群はそもそもバタイユに馴染みの深いものであり、それぞれが異なる範囲で作家の個人的な幻想に関わる次元を備えている。しかし他の例を重ねていくことで、ここまでに挙げた技法が言葉の連想において果たす機能の重要性が垣間見えるとともに、その結合の動機がより理解しやすいものとなる。そのなかで音声果たす役割に話を戻すと、バタイユの詩作品の全体において子音 *m* が特権的な地位を占めることがまず一つ明らかな特徴となっている。『ニーチェについて』で散文の間に挿入された詩句においては、例えば「そして私の手のなかで世界は死んだ (et dans ma main le monde est mort) (OC VI, p. 98)」や「病、世界の死 (la maladie la mort du monde) (OC VI, p. 98)」などの表現が認められる。

実際のところ、言葉の響きを根拠とする連想は、とりわけ『大天使』では中心的かつ典型的な働きをする。「墓穴」に収められた詩節をとおして、子音 *m* の存在は、常に読者の感覚に呼びかけていると思われ、「私は偽る／そして世界はその身を／私の気違いじみた嘘に打ちつける／無限性と／そして私は／互いの欺瞞を互いに告発する／真実は死に／私は叫ぶ／真実は偽ると (je mens / et l'univers se cloue / à mes mensonges déments / l'immensité / et moi / dénonçons les mensonges l'un de l'autre / la vérité meurt / et je crie / que la vérité ment) (OC III, p. 76)」はその典型例となる。言葉遊び的側面は常に存在するが、これがなかでも「私 (moi)」と「世界 (monde)」と「死 (mort)」の錯綜によっていっそう感知しやすいものとなってくる。

バタイユの作品について意識的な作業を示唆することは、作家自身が理想とした情動を伝える詩的言語の観念を必ずしも裏切るものではないだろう。あるいは仮に作家

が衝動的に書き進めていたのだとしても、音声的な相関は見過ごしえない位置を占めている。例えば「オレスティア」においても、同一の音素を備えた言葉がつながれることで、ある漠然とした干渉性が詩句に付与される。「彼女は私に言う／あなたはどこにいるのか／私はあなたを失ってしまった／だが彼をかつて見たことのない／この私は／凍えのなか叫んだ／あなたは誰なのか／気の触れたあなたは／そしてなぜ／取り繕うのか (elle me dit / où es-tu / je t'avais perdu / mais moi / qui jamais ne l'avais vue / je criai dans le froid / qui es-tu / démente / et pourquoi / de faire semblant) (OC III, p. 206)」では、[y] と [wa] という音素が交替で、しかし一切の規則性なく現れる。これが恣意的に言葉を連ねた結果だと仮定しても、そこには一定の音の記憶が留められている。そして、いわばバタイユの詩句においては、これが明確な脚韻の体系に取り替わっている so であつた。

いくつかの例が偶然の一致の範疇にあるとしても、同一母音の反復はときに推し進められ、「私の心臓があなたに星をぶちまける／比類のない不安／私は私を笑うが、寒さに震える (Mon cœur te crache étoile / incomparable angoisse / je me ris mais j'ai froid) (OC III, p. 213)」の場合などには看過しえないものとなる。同様に、「尽きることのない蟻の欲望 (prurit infini de fourmis) (OC IV, p. 17)」をはじめ、一部の詩句には、明確に行中韻が用いられている。

単語を連結させるこれらの手法のなかでもとくに読者の目を引くのは、ここまでに引いた詩節からも理解されるように、同一子音の繰り返しとなっている。「思想の鶏の不調和な叫び (les discordants cris de coq des idées) (OC III, p. 212)」や「下賤な幸福がレタスを舐める (quand le bonheur sale lèche la laitue) (OC IV, p. 15)」などの句においては、音の密度が律動を加速させてさえいる。ここで、脚韻の排除とそれに伴う同一の子音と母音の多用が、神秘家たちの詩作品に内在する特性であつたと想起しておくことは無益ではないだろう。

連想はときに単なる言葉遊びに近づくようにも思えるが、それは簡素でありながらも対称性を備えた構造によるところが大きい。「私の生きた吐き気 (mon envie de vomir en vie) (OC III, p. 213)」あるいは「犯行の／身体は／この譫妄の／心臓 (Le corps / du délit / est le cœur / de ce délire) (OC III, p. 370)」においては、意味よりも音や律動が重視されていると考えることさえできるだろう。またこれら音の類似は、完全な一致に至ることがない。とりわけ前衛作家の創作に見られるように、技法が近似的で貧しいものとなればなるほど、詩作法は遊びのそれに接近するのである。

この点に関しては、文字に対する音の相対的優位を徴候として指摘できる。脚韻に

おける視覚的な不一致や男性韻と女性韻の混在がもはや逸脱とさえ見なされないことは確かであるが、それともあいまって、詩的創作が遊戯的な側面を呈することとなる。デュシャンやデスノスが好んだ全行韻は口に出されてこそ意味があるように、これらの作家は書記素よりも音素に気を配る傾向にある。さらに、とりわけリエゾンの効果を作家が遊びに取り入れることも多いフランス語においては、記号の類似が問われることが比較的少ないと言っても間違いではない。

また、その詩作品を総体的に眺めてみると、バタイユが閉母音の [œ] と [ɔ]、子音の *m* を重用していることが分かる。上述した例に限らず、バタイユの詩にはこれら同一の音素の連続がしばしば見出される。「死が私の心臓に住まう／幼い未亡人のように／彼女は嗚咽し弛緩して／私は慄き嘔吐しかねない（La mort habite mon cœur / comme une petite veuve / elle sanglote elle est lâche / j'ai peur je pourrais vomir）（OC III, p. 211）」、そして「おぞましい太陽あなたは噛みつく／呪われた者は空に食いつく（l'horrible soleil tu mordras / qui est maudit mord le ciel）（OC III, p. 87）」における同一母音を含む単語の列挙は特徴的である。そしてここにおいてもなお、すでに引いた例、「私は偽る／そして世界はその身を／私の気違いじみた嘘に打ちつける／無限性と／そして私は／互いの欺瞞を互いに告発する／真実死に／私は叫ぶ／真実は偽ると（je mens / et l'univers se cloue / à mes mensonges déments / l'immensité / et moi / dénonçons les mensonges l'un de l'autre / la vérité meurt / et je crie / que la vérité ment）」、ならびに「そして私の手のなかで世界は死んだ（et dans ma main le monde est mort）」、「病、世界の死（la maladie la mort du monde）」と同様に、バタイユの想像する世界は子音 *m* によって、執拗なまでに彩られている。

余談ながら、バタイユが賛辞を送ったプレヴェールは、まさにその対象である『パロール』において、「精神世界は壮大なまでに欺く（Le monde mental / ment / monumentalement）¹⁴⁸」と書き記していた。発想には近いものが認められるとして、その質は大きく異なっている。つまるところ、バタイユの書法がデュシャンやプレヴェールに見られる陽気さや明快さに達することは決してなく、またシュルレアリストの場合のような詩的崇高さに至ることもない。遊びと創造の中間に位置するバタイユの実践は、どちらの党派にも与することなく、詩的言語の名のもとにすべてを取り込んでいくのであった。とはいえ、例えばバタイユの流聖的な言葉遊び、「雨を／教皇の小水を（de la pluie / du pipi du pape）（OC IV, p. 13）」に、プレヴェールがしたための「教

¹⁴⁸ Jacques Prévert, *Paroles*, Gallimard, 1949, p. 255.

皇ピウスの父のパイプが臭気を放つ (la pipe au papa du pape Pie pue)¹⁴⁹」の影響を見ないことは難しい。

いずれの場合にしても、ある特定の音素がバタイユの詩作品に散りばめられている事実は明らかである。「目 (œil)」、「卵 (œuf)」、「涙 (pleurs)」、「盲目 (aveugle)」、「恐怖 (horreur)」、「太陽 (soleil)」、「不協和 (discord)」、「噛みつく (mordre)」、「世界 (monde)」、「私 (moi)」などの言葉すべてが、バタイユにおいては「死ぬ (meurt)」もしくは「死 (mort)」に収斂するかのようである。そしてこの語に含まれる音素が、詩句の全体にわたって散在させられている。これは、ソシュールが用いた意味でのアナグラムを思わせもするだろう。しかし、バタイユの詩的言語はそう分類されるほどには、体系的でも一貫性を備えたものでもない。さらに最も大きな違いを作るのは、発掘すべき隠された意味が一切存在しないという事実である。むしろこれらの音素はバタイユが残す詩節の内部で、無意志的記憶のように、あるいは強迫観念のようにして、きわめて雑多な形で増殖していくのであった。少なくともそれらの詩節が表面的な意味の面でも、さらには語の連結という副次的な面でも、主題となる死という言葉の綴りあるいは発音によって規定されているという構図は、たしかに認められるものとなっている。

ここまで挙げてきたすべての例が、厳密な規則や奥行きを感じさせることはなくとも、バタイユに固有の技法の徴候を提示している。慣例的な手法の記憶をそこに認めないことは不可能であるが、一方でバタイユが用いる技法は概して乏しいものであり、恒常的に現れることもない。ときには脚韻の存在が示唆されるときにも、完全性を損ねる要素が常に認められる。とりわけ、脈絡なく挿入される同一子音と同一母音の反復などが、むしろ気まぐれの言語遊戯という側面を強めることとなるのであった。

事実として、その活動を総体的に見れば、たとえバタイユが衝動的に書き進める傾向を示すといえども、言葉遊びと無縁ではないことが理解される。先に引いたリュセット・フィナスによる『マダム・エドワルダ』読解の試みは、ある記号の意味の拡張あるいは意味の集積の可能性を示している。この著者は、構造的な読解とはまったく反対に、「そこに作り上げられえもの¹⁵⁰」を重ね上げていくのであり、そこでは遊戯的な次元も示唆されている。「ポワソニエール交差点からサン=ドニ通りへ (du carrefour Poissonnière à la rue Saint-Denis)¹⁵¹」という句は「下卑た女 (poissarde)」と「魚 (poisson)」、つまりキリスト教的象徴である「魚 (ichthus)」を予告し、数ページ後にヒロインの身

¹⁴⁹ Ibid., p. 133.

¹⁵⁰ Lucette Finas, *La Crue*, op. cit., p. 10.

¹⁵¹ G. Bataille, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 329.

体を舞台として生起する「魚のような弾み (Les sauts de poisson de son corps) ¹⁵²」を招く。あるいはドニをギリシャの起源にまで遡らせれば、これに相当するディオニュシオスを経由して、神秘家ディオニシウスや酩酊の神ディオニュソスへと辿り着く。他方、プレイヤーの小説作品集の注釈においてはこれにつき、「ここに、『アセファル』グループの実験への目配せを認めることも不当とは言えない。サン=ドニは殉死の際に頭を切り落とされ、この名のギリシャ語形、つまりディオニュソスは、バタイユのパンテオンにおける中心的な肖像を参照する¹⁵³」との詳解が加えられている。

より厳密な意味での言葉遊びという面について、ジャン=ルイ・コルニユは、バタイユによる直接の言及の少なさにもかかわらず、ルーセルがバタイユに及ぼしたであろう影響を考えている¹⁵⁴。本論の枠内においては、『C 神父』において、語の連結を含むルーセル的な手法を見出そうという著者の指摘が示唆的なものとなる。このような指摘にあたっては、文学狂に共通する特性である諸要素の永劫回帰と偏差が主な根拠とされているが、多義性や音の響きの類似に依拠する連想という点からの一致も見逃されるべきではないだろう。少なくとも、この遊戯的な次元はいかなる読者も見落としえないものであり、それはすでに題名の「C 神父 (*L'Abbé C*)」が「手引き (*l'a b c*)」、「彼女を辱める (*l'abaisser*)」あるいは「彼女と寝る (*la baiser*)」を強く連想させるものであることから明らかなと言える。

また、記号をめぐる操作という意味では、ロラン・バルトによる論考「目の隠喩」がその重要性を浮き立たせている。この論考では、一連の語で構成される二つの連辞関係が交差する手法が主に問題とされた。バルトが作家の幻想を分析の鍵として用いることを拒否するとしても、バタイユにおける隠喩の様態がきわめて個人的なものであることを否定してはいない。たしかにバタイユの文体は、時代を反映するのではなく作家の人格を内包している。とはいえそれは必ずしも強迫観念の発露ではなく、詩的創造の枠内で確認される傾向でもある。「換喩的交換によってバタイユは隠喩を汲み尽くす。その隠喩はおそらく二重性を持つが、それぞれの連鎖系はわずかにしか満たされていない¹⁵⁵」との表現で語られるのは、まさしく創作手順へと変じた偏執的妄想であろう。「卵を割る (*casser un œuf*)」と書くのとまったく同様に「目を割る (*casser un œil*)」と述べることで、バタイユは従来の連辞関係に代わって新たな言葉の出会いを制定するのである。

¹⁵² *Ibid.*, p. 335.

¹⁵³ G. Bataille, *Romans et récits*, op. cit., p. 1135.

¹⁵⁴ Jean-Louis Cornille, *Les récits de Georges Bataille, Empreinte de Raymond Roussel*, L'Harmattan, 2012.

¹⁵⁵ Roland Barthes, « La Métaphore de l'œil », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 777.

物語の心理的な次元を捨象するバタイユにとっては、重要なのはただ言語的事象となる。その結果として、目と卵との言葉としての表記や音の類似は、実際の形状や展開される概念が保証する近接性に劣らず重要なものとなる。そして、「排尿する (uriner)」という動詞が「削る (buriner)」を想起させるというのならば、それはこの言葉遊びこそが背後に潜む観念の近似を導入するということであり、観念が上記の言葉どうしの連関を導くのは反対の関係となる。「私が彼女に、排尿するという動詞がなにを思わせるかと尋ねると、彼女は目を、剃刀をもって、赤いなにか、太陽を、削ると答えた¹⁵⁶」においては音色への強い意識が垣間見える。さらにこの言葉遊びは、彼らがこの二つの行為を実行し官能的次元の象徴とすることによって物語のなかで現実となり、言葉遊びであることをやめる。これが文学的な詐術にすぎないとしても、記号が指す対象間の形式的比較可能性ならびに背景としての概念的結合は、ある意味で言語的事象に場を譲るのである。そしてこのためにこそ、バルトは『眼球譚』は奥行きのある作品ではない。すべては表層に、上下関係もなく与えられ、隠喩はすべてそのまま陳列される […]、隠喩はいかなる秘密を参照することもない。私たちはここで、記号内容なき意味作用を目の当たりにする¹⁵⁷と述べたのだろう。したがって分析の対象は、内部構造も上位構造も覆い隠すことなく表面に現れた言語となるのであった。このような観点に立てば、文学創作はなによりもまず仮想的な連結を、つまりまずは純粋に言葉のうえでしか存在しなかった隠喩を現実化する機能を備えたものと評することができる。バルトが強調した『眼球譚』の表面的な性質は、抑圧された欲望が浮上したものでも、妄想が昇華され平面化されたものでもない。ここであかがえるバタイユの特徴は、すでに存在する隠喩の体系や言葉に結びつけられた象徴的機能のなかに個人の幻想を注ぎ込んだうえで、それが普遍的なものであるかのように、当然のようにして用いることに存する。それは個人的次元と文学創造とを重ね合わせる、一種の妥協点として解釈することができる。そしてここで言葉遊びの果たす役割は軽視できず、またこれはバタイユの実践する詩的言語においては、さらに重要な構成要素として活かされるのであった。

したがって、その詩作品がほぼ完全な自由詩法に属すると思われるバタイユさえ、以上のように同定可能な方策を駆使している。これを踏まえると、シルヴァン・サンチによる以下のような指摘は意味深長なものとなる。

¹⁵⁶ G. Bataille, *Histoire de l'œil* (1928), *Romans et récits*, op. cit., p. 75.

¹⁵⁷ Roland Barthes, op. cit., p. 773.

すべてはまるで、最も伝統的な詩的規範として制定されたもののかすかな痕跡を留めることによって、バタイユがこれをより巧妙にもてあそぼうとしたかのように進んでいく。例えば、綴りや音を豪華に飾りうるものをすべて拒絶し、詩をみすばらしいものとする意図に応える脚韻を断固として放棄することも、詩作品のあちこちに散りばめられたいくつかの韻を持つ詩句の残存を妨げるものではない。脚韻の放棄は理論上詩節の排除へと至るのであるが、バタイユはそれでもきわめて頻繁に4行から5行の詩句のまとまりを用いている。その一部は、非常にまれではあるが、正真正銘の4行詩や5行詩となることもある¹⁵⁸。

脚韻よりも行中韻を重用することにより、また体系的な詩節よりも近似的な詩句の集合を並べることで、バタイユの詩作品はたしかに詩の衰退の徴候を示す。ここで作家は規範の地位を失墜させるが、迂回した仕方ながらも詩的機能というものにしがみついている。しかしながら、その意図がただ「もてあそぶ」ことだけにあると考えることも、パロディ的創造のみを求めたものだと解釈することも不適切だと思われる。バタイユの前衛主義は、必ずしも王道に反して進むものではない。見えない敵を探し時代錯誤の冒涇や破壊を叫ぶ行為ではなく、作家自身の想像に応え、自然の歪みをそのままに受け入れる詩的空間を目指すことにこそ、バタイユによる詩的実験の争点があるのだと考えることができる。

なお、『内的体験』では、詩による表現について、「残骸をしか所有しないことは不運であるが、それはもはやなにも持っていないということではなく、片方の手で、もう片方の手が差し出すものを引きとめることである¹⁵⁹」との解釈が加えられていた。この箇所において問題とされるのは、詩的視像やその詩像に与えられた権能などを含めて詩と呼ばれる観念であるが、上記の文章は、バタイユが書く詩節そのものにも適用されるべきである。その詩句は、詩に分類される作品として特定可能な形式を保つ。しかしここで形式は、作家の想像を展開させるための空の外枠にすぎず、かつての詩人が規則を創造的な足枷として自らの文体を磨いていった構図とは無縁である。そしてこの意味において、バタイユの詩句はむしろ詩形式の残骸、伝統的技法の痕跡を留める廃墟へと近づいている。

作家がすすんで古典的な詩句を乱し、歴史のなかで洗練された詩法を貶めていることは確かだろう。一方で、それが学術的な典型として回収されることは決してないな

¹⁵⁸ Sylvain Santi, *op. cit.*, pp. 102-103.

¹⁵⁹ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 170.

がら、バタイユは自らに固有の近似的な内部法則を決して放棄せずこれに従う。ひるがえって考えれば、これはまさしくバタイユが中世ナンセンス詩ファトラジーに加えた操作の特色でもあった。つまり、中世詩の翻訳においても自身の創作においても、同一母音や子音の繰り返しなどの技法的側面を指摘することは依然として可能な状態に留め置きながら、脚韻をすべて排除し、韻律を近似的なものと変えることにより、伝統的な詩法が書き換えられているのである。

詩的な手段を用いた擾乱は象徴的なものに留まるのであり、「作業の諸操作が私たちに強いる言葉の使用あるいは濫用が、言語の観念的な、非現実的な次元で起きるといふのなら、詩がそうであるところの言葉の供儀についてもこれは同様である¹⁶⁰」。結局のところ、戦前の時代のあらゆる失敗と幻滅を経て、たとえそれが観念の残骸にすぎないとしても、作家の作品だけが残されるのであった。バタイユが夢見た「アセファル」や「社会学研究会」が瓦解し、政治状況が既存の共同体の在り方を変えてのち、これらの作品は、作家の世界観が生き延びることを許された唯一の場となる。

この第二節を締めくくるにあたって、音による語の連結や反復、そして祈りなど、バタイユの詩に欠かせない手法が凝縮されたものとして、『有罪者』に挿入された詩節を見ておきたい。この部分は、「雷鳴の不在／涙を流す水の果てしない広がり／そして私は陽気な蠅／そして私は片腕を切り落とされ／私は、布を濡らしていた／そして私は過去であった／盲目の死んだ星 (absence de tonnerre / éternelle étendue des eaux pleurantes / et moi la mouche hilare / et moi la main coupée / moi je mouillais mes draps / et j'étais le passé / l'aveugle étoile morte) (OC V, pp. 356-357)」と幕を開ける。身体を欠損し叫びが飛び交う情景、突拍子のない比喻などを含め、この詩作品はまるでファトラジーのような外観を持ち合わせているという点でも注目に値するだろう。

まず、詩節の短さに対して過剰と思われる子音 *m* の割合が、読者を印象づける。双方とも目にまつわる「涙を流す (pleurantes)」と「盲目 (aveugle)」で二度現れる [œ] という音素は、これに続いて増殖していく。「黄色い犬／それは彼のものである／恐怖／卵のようにわめき／そして私の心臓を吐き出しながら／手が欠けるなか／私は叫ぶ (chien jaune / il est à lui / l'horreur / hurlant comme un œuf / et vomissant mon cœur / dans l'absence de main / je crie)」においては [œ] が三たび、間を置かず繰り返されている。そして叫ぶという動詞が用いられるに至り、叫びと詩との関係が明言されることとなる。

¹⁶⁰ Ibid., p. 157.

刑苦の瞬間に達し、苦痛のただなかで、詩の語り手は叫び出す。「私は空に向け／叫ぶのは私ではないと／この雷鳴の引き裂きのなかで／死ぬのは私ではないと叫ぶ（*je crie au ciel que / ce n'est pas moi qui crie / dans ce déchirement de tonnerre / ce n'est pas moi qui meurs*）」。雷鳴の引き裂きは、バタイユの存在的な分裂のみならず、叫びに先導され死を伴う天幕の破れを参照している。これに従うかのように、反復的構造の効果によって、叫ぶ主体が死ぬ主体と一体化するのである。

詩の末尾二つの詩節においては、反復と変調が特別の注意を引く。「それは星が散りばめられた空／星空が叫ぶ／星空が泣き／私は眠りに落ちる／そして世界は自らを忘却する（*c'est le ciel étoilé / le ciel étoilé crie / le ciel étoilé pleure / je tombe de sommeil / et le monde s'oublie*）」、「私を太陽に埋葬してください／私の愛を埋葬してください／私の妻を埋葬してください／太陽のなかで裸の／私の接吻を私の白い唾液を埋葬してください（*enterrez-moi dans le soleil / enterrez mes amours / enterrez ma femme / nue dans le soleil / enterrez mes baisers et ma bave blanche*）」においても、叫びと祈りが詩句を牽引していることが分かる。ここで叫び泣く主体は、星空とされている。星が散りばめられた空はたしかに創造主の象徴であるが、それは同時に夜の象徴でもあり、「空の空隙に向けた、引き裂かれるような墜落¹⁶¹」の到達点ともなるのであった。

同一表現の繰り返しは、主題系として近接する用語を、論証的な解説を加えることなくまとめ上げるために機能する。他方、命令形による頭語反復は、猥雑な次元に留まりながらも、バタイユの詩句を神秘家の祈りへと近づける。そしてこれに続くのが、小宇宙的な次元への回帰によっていっそう際立つ結びの句であり、このある種壮大な詩は、子音 *b* の繰り返しによって締めくくられる。このような音声的な単語の結びつきや頭語反復の多用、さらにこれが宗教的な記号への暗示を伴うものである事実を含め、この詩作品は、バタイユが駆使する技法を例示する機能を備えていると見なすことができる。とりわけ、叫びと祈りの喚起は、この作家が駆使する書法についての根源的な要素と見え、これに関わる様相は以下で分析されることとなる。

3. 神秘主義者の笑い、叫び、祈りの卑俗化

第二部第二章で示された中世詩との関連で見たように、バタイユによる詩的言語の

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

実践は、不定形の美学に従うものである。認知のため、概念によって形式を与えられる以前の不定形としてあるはずの対象をまず想定し、それを扱うため西欧に伝統的な知的枠組みとは相いれない方策を設定するという点で、バタイユの創作活動は二重に捉えがたいものとなっている。それを論じるために従来の手法を用いるのでは不充分だというのがこれまでに繰り返されてきた指摘であるが、それは一方で、否定形を参照する表現でしか作品を論じえないという難点を含んでいる。多様なバタイユの活動の一側面のみを抜き出す結果になる恐れがあるとしても、本論文の枠内においては、その詩的創作がどれほど伝統との関わりを保ち、そこから肯定的な影響を引き出したうえで、いかに自らの思想体系に取り込んでいったかを問題とした分析を行っていく。それは作家であるバタイユが文章を書き続けるなかで、あるいは自らの体験を追求するなかで、創作活動にどのような役割が割り当てられているのかを考えることに寄与するという意味でも、本質的な考察となる。

（１）伝統的主題の回収と改編

その散文においても詩作品においても、直接話法と間接話法による叫びと祈りが絶えず散在することは、バタイユの執筆活動に通底する数少ない共通項を成していると言える。また、とりわけ「刑苦」における表現方法の転換には、一切の脈絡がない。作者は断片的な列挙から比較的持続する考察へ、あるいは論理的分析から祈りへと、文章間の垣根に注意を払うことなく飛び越える。そこで挿入される祈りは、「就寝のための祈り、『私の労苦を目の当たりにする神よ、あなたの盲いた目の夜を私にお与えください』¹⁶²」という、バタイユに特有の光景が語られるとはいえきわめて月並みなものである。このような祈りが持つ意味を探るために、その他の挿入の働きを考えていく。

これに限られず、語りや独白のような声、警句や問いかけと叫びが、バタイユの文章中で共存している。「微々たること！人が私を汎神論者だと、無神論者だと、あるいは有神論者だと言ったとしても！…しかし私は空に向けて叫ぶ、『私はなにも知らない』。そして私は喜劇的な声で（私はときどき空に向けて、このように叫ぶのである）こう繰り返す、『決して、なにも』と¹⁶³」は典型的な例となる。この文章は叫びを描いているが、その叫びは強度に芝居がかっている。斜体による強調、括弧にくくられた注釈などを理由として、文書は叫びそのものから遠ざかっていく。さらにこの叫びの

¹⁶² *Ibid.*, p. 53.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 49.

なかで、バタイユは「叫ぶ」という動詞と、そのあとに続く引用符で示される第二の叫びを導入する。ここでは叫びがまるで劇中劇のように、もとより虚構的なものとして提示されていると言うことができる。

これに続く文章においては、また異なる発話が、同様に階層化されたうえで表象される。「充分ではない！不安が、苦痛が充分ではない…、喜びの子である私が、粗野な、幸福な笑いが——決して運んでくることをやめなかった私はこう言おう […]。だがしかし！煮え立つ熱湯に指を浸しながら…そして私は叫ぶ、『充分ではない』と¹⁶⁴！」関係代名詞の間に話者の発言が挟まれる。その言葉は、指示詞の反復的な利用や言い換えなど、口語性を執拗に強調している。記号は必然性を欠き、構文はときに不完全なものとなっているなど、その文体の破格な性質が表現方法の転換を告げている。発話を指し示す方法の多様性や斜体、引用符の多義性などが、文章の一貫性のなさをより大きなものとしている。とりわけここでは直接話法の叫び、そこで括弧に入れられる解説、さらに並列される間接話法の叫びが、複数の声を同次元に引き出し攪拌させていく。そしてこれによって読者は、必然的に声の問題へと意識を向けるよう促されるのであった。

本研究の枠内で重要となるのが、理論的考察のただなかに現れる詩節で挿入される声の表象の様態である。「無神学大全」3部作と呼び習わされることもある『内的体験』、『有罪者』、『ニーチェについて』のそれぞれにおいて詩形式が用いられ、また間接話法と直接話法を用いた語りや叫びも、常に散りばめられている。とくに、各作品に挿入される詩節において「叫ぶ (crier)」という動詞が絶えず引き合いに出される事実に注目すべきである。『内的体験』は、「空では、太陽が荒れ狂い／目を眩ませる／私は叫ぶ／『決行しはすまい』／太陽は決行する (dans le ciel, le soleil fait rage, / il aveugle, / je crie : / « il n'osera pas » / il ose) (OC V, p. 185)」という一節で、叫ぶという動詞が、口に出された言葉と、のちに続く物語の終焉を導入する契機となっていることが分かる。加えて、命令法を用いた嘆願もまた各作品の詩を統一する要素となる。「私を窒息させる言葉、／私を放してくれ、／私を解放してくれ、／私は渴望している／なにか他のものを (mots qui m'étouffent, / laissez-moi, / lâchez-moi, / j'ai soif / d'autre chose) (OC V, p. 71)」においては、声によって呼びかける対象の存在が示唆される。これに関連して、「おお、私の墓穴 (ô ma tombe)」や「おお、死せる神 (ô Dieu mort)」などの間投詞が上記の要素に劣らない頻度で置かれていることは、詩に限らず、バタイユ

¹⁶⁴ Ibid., p. 74.

の文章を一瞥すれば理解できる。

したがってこのような創作原理という観点からも、『内的体験』と、「私は空に向け
こう叫ぶ／叫ぶのは私ではないと (je crie au ciel que / ce n'est pas moi qui crie) (OC V,
p. 357)」や「私を太陽に埋葬してください (enterrez-moi dans le soleil) (OC V, p. 357)」
などの詩句を含む『有罪者』との一致を語ることができる。そしてこれら2冊から遅
れて書かれ、その語調がいくぶん穏やかなものとなる『ニーチェについて』でも、詩
作品の内部に置かれる声の性質が大きく変化することはない。「そして私は叫ぶ／我を
忘れて／それはなんだろうか／もはや希望はない (Et je crie / hors des gonds / qu'est-ce /
plus d'espoir) (OC VI, p. 98)」や「おお、私の不在の目 (O mes yeux d'absent) (OC VI,
p. 100)」は、他の著作の詩句とも交換可能のようである。バタイユの著作が内容面か
らして繰り返しのよって特徴づけられることが確かな事実であるとしても、これらの
詩節において叫びが重層的な仕方で執拗に表象されている様を見れば、そこに特別な
意図を見ないことは難しい。

『内的体験』第5部の一つ目に置かれた詩は、言葉と叫びとの対立を参照する、自
己言及的なものとなっている。「天空の最も高いところから、／天使が私を讃えて、私
は天使の声を聞く。／私は、太陽のもと、さまよう蟻である、／矮小で黒い私を、丸
くなった石が／襲い、／潰し、／絶命した (Au plus haut des cieux, / les anges, j'entends
leurs voix, me glorifient. / Je suis, sous le soleil, fourmi errante, / petite et noire, une pierre
roulée / m'atteint, / m'écrase, / morte) (OC V, p. 185)」。

ここで、天上の声の威厳が、蟻の矮小さの対極にあるものとして捉えられていることは示唆的である。蟻はたしかに
吝嗇な労働者の規範であるが、ここでは黒いインクの象徴でもあり、「せわしく休むこ
とを知らないこの蟻（言葉）の群れが捉え、引きずり、蓄積しないものなど、この生
のほんの一かけらもないようなものである¹⁶⁵」と語られるような光景を描き出す。こ
こで声に付与された威光と言葉の卑しさは、完全な対照関係を提示している。

このうえで詩は、また異なる次元へと移行する。「空では、太陽が荒れ狂い／目を眩
ませる／私は叫ぶ／『決行しはすまい』／太陽は決行する (OC V, p. 185)」。

詩の最後に響くのは、目を眩まされ、もはや文字を追うことのできない話者の叫びなのである。
そして叫ぶという動詞により言葉を離れた話者は、天使の声の領域を侵すのであり、
これがこの詩節の題名、「いと高きところ、我に栄光あれ (*Gloria in excelsis mihi*)」を
裏づける。叫びは、「私」と言葉の死に結びつけられている。つまり、内容としては叫

¹⁶⁵ Ibid., p. 27.

びの機能が例示されるこれらの詩は、さらに、著作のなかで叫びを迎え入れることのできる場となる。このようにしてバタイユの言語観が、比喩に富んだ言語を用いて、さらには理論的考察を自己参照しながら鮮やかに、かつ凝縮され描かれているという点で、詩の内部の叫びには特別の機能が見出される。

しかしながら、バタイユの詩的空間においての飛翔や上昇は、天使と「私」を合流させることがない。すでに問題となった独特の宇宙観に従い、作家は「吐き気が引き寄せる視覚自体が、そこで見つめる太陽の輝きによって破れ、引き剥がされるような自然の変容においては、屹立とはもはや、地表から痛ましく身を起こすことではなくなる。そして、くすんだ血を吐き出すなかで、それはおぞましい叫びを伴う、天井の空間への目がくらむような墜落へと転じるのであった¹⁶⁶」と記していた。叫びとは、高次と低次の二元論が無化され、「天空から地の薄暗い奥底へと転覆させられた墜落¹⁶⁷」と表現されるように、理想主義による虚飾が取り払われる転機でもある。

また、ここまで折に触れて神秘主義者の叫びが作家の想像に及ぼす影響を見てきたが、その詩作品においても神秘主義者の幻視への言及が認められることを指摘しておくのは有益だろう。フォリーニョのアンジェラによる『幻視の書』ではしばしば、聖女が経験したという、逆説的な幻視が語られる。バタイユ自身が引用する箇所には、「私はそこに愛を見てはいなかった。私は有していた愛を失い、非愛となった」というものがあり、アンジェラはこう続けている。「次に、そのあとで、私は闇のなかにそれを見た。それはまさしく闇のなかなのであって、なぜならばそれは、私たちがそれについて考え理解しうるどんなことよりもはるかに大きなものであるのだから。実際に、私たちが考え理解しうるあらゆることなど、この富には決して達しえず、ましてや近づくことさえできない¹⁶⁸」。人が想起できるものが真理にはほど遠いとされるのなら、人が知覚する世界には、まやかしがある。この着想に基づき、バタイユは「非愛が真実であり／すべてが愛の不在のなかで偽る／偽らないものなど存在しない（OC III, p. 76）」と書くに至ったのである。この非愛という主題は、「補足第7の階梯」で語られているが、この部分については代筆者もアンジェラ自身も、「これに先立つどれよりも、比べ物にならないほど魂を引きつける¹⁶⁹」力強さを備えた言葉と評価している。ここでアンジェラとバタイユの対峙は詩作品として結実し、バタイユにとって馴染みのある概念とは言えない非愛という語の存在が、神秘主義的著作とバタイユの

¹⁶⁶ G. Bataille, « L'œil pinéal (1) », *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁷ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶⁸ *Le Livre d'Angèle de Foligno*, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 68.

詩とをつなぐ接合点として機能している。

この観点からすれば、「空虚」と題された一連の詩句は、その他の作品と比べても高い強度を備えている。「あなたは変容である／私の運命があなたの歯を砕く (tu es la transfigurée / mon sort t'a cassé les dents) (OC III, p. 95)」という二つ目の詩節からすでに、主題は宗教的な「あなた」へと凝縮されていく。変容した女である「あなた」は、ごく自然なこととして主と同一視され、「あなたは笑いのように話す (tu parles comme le rire)」と記述される。そして笑いとは、体験の表現と切り離しえない主題の一つであった。とりわけ「好運 (chance)」と結びつけられる笑いは、あらゆる企図を、すなわち論証的思考の働きを放棄する体験の主体に属するものとされるのである。

バタイユが解釈する笑いの瞬間は、覆いを取り除き裸にする経験として描かれ、これはつまり、ある存在が、権威的なものであれ慰めとなるものであれ、既存の図式に依拠することなく世界に対峙することを意味している。他方、笑いは伝統的な主題でもある。第一部第三章で言及されたように、宗教儀礼から追放される笑いもまた、常に周囲のすべてをさらっていく力を備えたものとして描かれていることを考えれば、バタイユの笑いの解釈も理解しやすいものとなる。この作家の世界観においては、すべてを笑う能力を有する主体が神であり、至高者は自分自身を笑い、作家は神を笑い者とするを狙う。このような笑いに巻き込まれる状況においては、叫びの対象も、それに応えられる状態にはない。「私の叫びが砂漠であなたを呼ぶ／あなたはここに来ようとはしない (mon cri t'appelle dans le désert / où tu ne veux pas venir) (OC III, p. 95)」のであり、預言が成就することはない。予告からその実現へと至る直線的な時間の観念は、好運を逃れさせる企図を含蓄していると言えよう。そして続く詩句は、「私の叫びが砂漠であなたを呼ぶ／あなたの夢がそこで成就される (mon cri t'appelle dans le désert / où tes rêves s'accompliront)」となる。完遂されるのはもはや大文字で記された書物ではなく、夢にすぎない。したがってこのような面からも、バタイユの詩に認められる伝統的要素の名残や神秘主義の貢献は、作家の世界観に従う形で書き換えられずにはいないことが理解される。

この詩節には、その書き換えを示す例が散りばめられている。まず「私の口に押しつけられたあなたの唇 (OC III, p. 96)」との表現は、ただ官能的な光景には留まらず、バタイユが語る神の所作をなぞるものとなる。『内的体験』で、作家は「痴れ者の私に、神は口をつけて語る¹⁷⁰」と言明していた。このような関連を見出していくなかで、「そ

¹⁷⁰ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 48.

して私は空にするだろう／あなたの打ち捨てられた頭を (alors j'aurai fait le vide / dans ta tête abandonnée) (OC III, p. 96)」という詩句は、読者の注意を引きつけずにはいない。上記の文脈を踏まえれば、それが意図的なものであるかどうかは別としても、この「打ち捨てる (abandonner)」という語の挿入は、偶然の結果ではありえない。それが衝動的な創作の結果であるとしても、このようにして一見乱雑なバタイユの詩の背景にあるものを探ることが可能なのであり、また伝統的要素の残存は、その詩作品を祈りへといっそう近づける要因となっていることが分かる。

ラマ・ラバクタニの受取人は決して答えを発することがなく、バタイユにおいては聾啞の存在である。さらにそこには、しばしば盲目という属性が付与される。このことから読者は、視界を奪われて死んだ作家の父と神を混同するようにも仕向けられている。ただしこの詩においては、生物学的な父が問題とされることがきわめてまれであることにも注意が必要である。精神分析的な強迫観念を否定することができないとしても、詩において父の形象が頻繁に現れるならそれはむしろ、絶対者としての父を定置する西欧的な枠組みをバタイユが強く意識しているためであると考えられる。これら至高者の属性は、官能的融合あるいは深い交流を渴望する作家自身によっても、当然のごとく分け持たれている。バタイユ、あるいは詩のなかの「私」はなにも聞き届けることがなく、自分自身を嘲笑の的とする。「神という言葉は、孤独の奥底に到達するためにそれを用いること、しかしもはや知ることもなく、その声を耳にも入れないことである。それを知らずにいることである。あらゆる言葉が、そのほんの少し先では頓挫することを意味する神という最後の言葉。その饒舌さ（これは避けられるものではない）に気づくこと、無知な愚鈍さに至るまでそれを笑うこと（笑いはもはや笑う必要を、嗚咽は嗚咽する必要を持たない）¹⁷¹」という説明には、言葉に対する鋭い意識が垣間見えるとともに、自己を笑うという再帰的で演劇的な行為の動機づけが見出されると言えるだろう。

また、前節でも取り上げられた、欲望の対象に付与される女性的属性と詩人の女性化は、重要な詩の原動力となる。そしてごく自然なこととして、これらの様相は神秘主義的光景とともに描き出される。ただし、そこで優位に立つのはバタイユ的な世界の論理となることに、その詩作品の独創性が認められる。「私は心臓に寒気を覚え、私は震える／苦痛の奥底から私はあなたを呼ぶ／人のものではない叫びをもって／まるで分娩するかのように (J'ai froid au cœur je tremble / du fond de la douleur je t'appelle /

¹⁷¹ Ibid., p. 49.

avec un cri inhumain / comme si j'accouchais) (OC IV, p. 18)」。出産の叫びは、血を流し人に恵みを与える受難者に属するものでもある。また、その受難者については、「人（あるいはそれ以上）となることを強いられ、私には今や死ぬこと（自分自身にとって）が、自分自身を分娩することが必要なのである¹⁷²」と記述される。この性別の融合、そこに投影される情景や叫びの喚起など、諸要素が重層的に連なることで、バタイユの詩はときに連祷を想起させるのであった。ただし、詩作品が祈りや叫びと結びつけられるというのであれば、それが神秘主義に関わる主題を含むことを示すだけでは不足である。そもそもバタイユの著作には宗教的な要素がふんだんに取り入れられているのだから、そのなかで詩形式が有する特性を指摘するためには、さらなる分析が必要となる。

（２）神秘家の叫びとバタイユの創作の共鳴

とりわけその詩句の短さ、意図的に卑俗な内容、また実際に書かれた作品の少なさを考えても、バタイユの詩作品を連祷と完全に同一視し、同様の重要性を与えることは、極端にすぎる解釈となるだろう。強く認められる皮肉や諧謔、あるいは稚拙さが、連祷を思わせるような要素と混ぜ合わされているのである。また、言うまでもなく中世の神秘家の作品は、バタイユの書法についての着想のうちのひとつでしかない。したがって同一化を前提とした分析を目指すことには、哲学的な論証への異議であり、御言葉の超越性の否定とも、価値と価値の無化との緊張関係とも表現できるバタイユの書法、つまり不可能性を扱うことの不可能に直面する書法を、唯一の側面に還元してしまう恐れがある。その一方で、読者に「リタニーの様相」を信じさせる特徴的な構成は、技法的な面からバタイユの詩作品を眺めるにあたっては、本質的な要素ともなっている。よって、ここで必要なのは一致を語るのではなく、実際に構築された文章が提示する特徴を独立して扱ったうえで眺め、類似点と相違点を探ることである。残される詩作品は失墜した詩的概念の残骸にすぎないことが繰り返し語られるとしても、バタイユは詩を書いたのである。創作活動の一環として詩形態への興味を失うことのなかった事実は、バタイユを他の思想家や批評家から区別する特性ともなっている。そうである以上、詩作品に独特の技法を分析することによって、少なくともこの形式がいかなる効果を持ちうるものであるかを探ることができる。

したがってここでは、主題的な連関を切り離れたうえで、バタイユの詩句が神秘主

¹⁷² Ibid., p. 46.

義者の叫びを想起させる明確な理由を探っていく。まず、グールモンが『神秘家のラテン語』において指摘した典型的な連祷の技法は、属性の列挙である。「仮住まいで、身なりは悪く、食事もままならないイエス／寝具もなく、支えもなく、布もなく地の上で眠るイエス¹⁷³」などに代表されるように、このような列挙は、とりわけ三つの要素が織りなす律動に支配される。バタイユにおいてはこれらの3要素が、ときに不吉な、ときに猥雑な一連の語を導入する。「涙にくれる亡霊／おお、死せる神／くぼんだ目／湿った口髭／一本だけの歯／おお、死せる神／おお、死せる神（OC V, p. 121）」における展開においては、三位一体の威厳がみすばらしい形象へと変じられているかのようである。あるいは、「赤裸の好運／白のストッキングをはいた好運／レースのシャツを着た好運（OC V, p. 189）」など、3要素が刻む律動が官能的な舞台装置と結びつけられることもある。このような律動とバタイユ個人の世界観が混ぜ合わされていると、まずは考えられるだろう。

ついで、作家の創作活動において重要となる空や星という象徴をめぐる形容が、神の栄光に捧げる祈りのような仕方で積み重ねられていく。「星／私は星を辿る／おお、死よ／雷鳴の星／私の死の狂った鐘の音（OC V, p. 187）」、あるいは「星が散りばめられた空／わが姉妹／呪われた人々／星、あなたは死である／大いなる震えの光（OC VI, p. 102）」においては、同義語や言い換えが連ねられることにより、星や空という要素の広大さが示唆されていると言える。類似する概念や言葉を絶えず並べていく手法は、とりわけ聖者や聖女の象徴の言い換えにおいて顕著な、神秘家の祈りに内在する一つの特徴でもある。

その構造に関しては、とくに頭語反復によって表出する叙情性が注意を引く。また、同一要素の繰り返しは、一定の拍子を詩句に与えることにも貢献する。一定の、かつ細切れになった拍子というものの、バタイユの詩作品を特徴づける性質となっている。これについてジル・エルンストは、一見して受ける印象とは反対に、「バタイユの自由詩法」が、「詩にリタニーの様相を付与する、ある拍子の意図的な回帰¹⁷⁴」によって損なわれることを指摘したのだった。ただしここまでに行ったすべての分析は、このような「リタニーの様相」も、バタイユの詩的観念と相いれないものではないことを示しているだろう。

ある研究者はバタイユの詩を、言説のただなかに侵入する異質な要素として位置づけている。これにつき、「書物の内部で詩は、多少なりとも孤立し、あるいは連続した

¹⁷³ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 155.

¹⁷⁴ Gilles Ernst, *op. cit.*, pp. 209-210.

形であっても、常に論述の筋の唐突な断絶、内部から要請された断絶として現れ、これがルネ・シャールについてバタイユが定義した『歌』の地位に対応している¹⁷⁵」という指摘は意義深い。「歌はある意味で叫びの媒介となり、また叫びそのものとなる。歌は叫びとして受け取られ扱われるよう要請する¹⁷⁶」と続けられるように、バタイユの詩もまた衝動的な性質を内包し、ジョングルールがしたように周囲の者を巻き込んでいく限りにおいて、この叫びとなるのである。歌われる情動の叫びは、かつて中世ナンセンス詩にその居場所が見出だされたように、音楽的な律動を留める文章においてその機能を取り戻すのである。また、敬虔な書物あるいは祈りにおいては、そのような叫びが連祷となるのであった。バタイユは神秘主義的な詩を書いているのではなく、その詩句に現れる祈りは、たしかにパロディ的である。ただし少なくとも、読者の直感へと訴えかける目的に従い、神秘家の著作で用いられたような口語性の模倣を豊富に含んでいる。

バタイユの体験は、学術的著作にも、口語の転写にも属することのない独自の表現形態を必要とする。バタイユの文章における口語性が自然言語とはほど遠いことから、これがあくまで文章化された模倣的な装置であることが分かる。そしてまさしくこの意味において、バタイユの詩句が『神秘家のラテン語』をはじめとして、口承文学の伝統の痕跡を留める作品群との相関関係に身を置くことになるのであった。バタイユが書き始める以上その文章は、内的なものであれ口に出されたものであれ、作家の思想や祈りと同一化されることがない。これを理由として、話し言葉が書き言葉に取り込まれたうえで、なお情動を伝えたと作家が信じたアンジェラの著作や中世の例話が、バタイユによる叫びの探求に着想を与えるのである。口承文学一般についてズムツールが述べたとおり、口述された詩と書かれた詩が同一の言語を用いているとしても、口語性を刻印する「固有の傾向¹⁷⁷」が必然的に垣間見られるのである。ひるがえってバタイユの詩作を見ると、その文章には同様に、口語性のしるしを取り込まれているように思われる。

すなわちバタイユがあれほどのこだわりを見せ、また自ら体現しようと努めた混交性とは、文章に固有でありながらも口語を参照する表現形態の存在と関わっている。そして叫びや歌という、作家の文章中に現れる口語性の指標は、本質的に模倣的で演劇的なものとしての性質を保つ。口語に特有の技法が有する諸々の特徴を取り上げた

¹⁷⁵ Jacqueline Risset, *op. cit.*, p. 153.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷⁷ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 136.

ズムツールは、「口承詩に一貫して認められる特性、おそらく普遍的な定義となる特性は、いくつもの文章要素が再帰的に現れることである¹⁷⁸」と指摘している。その代表的なものが復唱（*litanie*）と再帰（*tuilage*）であり、この両者はまた、バタイユの詩作品における反復構造の特性をなぞるものとなる。

—— 復唱。構文また一部では語彙に関わる同一の構造を不定期に繰り返すこと。いくつかの語が反復されるたびに変化し、漸進的変動とそのずれによって進行を告げる。

—— 再帰。句ではなく、文章の部分（段、詩節、文の節）について同様に逸脱していく反復。中世フランス語武勲詩の「類似したレース」がその洗練された例を提示している¹⁷⁹。

聴衆のための指標が必要であるという理由により、口承文学は反復を重用するが、やがてこの制約は創作原理となり、創意の対象と変じる。時間の流れを停止させたうえで、多少の語彙的異同を生じさせながらまったく同一の行為が二度、三度と語られることに存する後者の技法もまた、一切の形式的拘束を受けないことがないバタイユによる詩作品の構成要素として、確かに組み込まれていることが分かる。

バタイユは口承文学一般に対する関心を、折に触れて垣間見せていた。古文書学校に提出した学位論文のうち一つの章が『騎士道の心得』の「詩の宛て先（*la destination de poème*）¹⁸⁰」に割かれていることに加え、コーエンによる騎士道に関する著作の書評においても、「この短い詩作品についてギュスターヴ・コーエンが語らなかったこととは、おそらくこの作品が語られるものであり、説教師によって用いられたということである¹⁸¹」と、書物の利用法を強調しているのである。バタイユがとくに重きを置くのは、演説用の作品としての地位にある。それは、交流へと開かれることによって、この詩作品が対立する文化の調停の象徴となるためでもあった。

人々へと向けられたこれらの作品に現れる口語性は、言語の歪みのしるしでもある。おそらくは「教会で大衆に向けて読むことを目的とした¹⁸²」作品としての『騎士道の

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 142-143.

¹⁸⁰ G. Bataille, « L'Ordre de Chevalerie » (1922), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸¹ G. Bataille, « La littérature française du Moyen-Age, la morale chevaleresque et la passion » (1949), *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.*, p. 513.

¹⁸² G. Bataille, « L'Ordre de Chevalerie », *op. cit.*, p. 101.

心得』は、権威的ではない交流の論理に従う。この論理を重視するバタイユは、過去に魅了される理由を、以下のように語っている。「中世のロマン主義的な魅力——そしてロマン主義的な性質は、当然ながらその複合的な性質に由来するものであり […]、時代の文明のすべてと混じり合った中世のキリスト教も、社会全体で耐え忍ばねばならなかったような理性の統制などではない¹⁸³」と言われるとおり、このうえない権威の象徴である宗教もまた、作家の中世観を貫く混交性のもとに置かれている。

歴史上に現れた価値観と倫理の漸進的解体あるいは変容がバタイユの関心を引く様は、先に見たとおりである。これは、作家にとってはなによりもまず、キリスト教が、ローマ的でない道德観や倫理との間に緊張状態を保ちながらも、必ずしも圧制を加えることなく取り込んでいった過程を意味している。その過程は、言語の変質と歩みとともにするのであり、その構図はかつて作家を魅惑した宗教的著作で表されたものと並行関係にある。これを踏まえて、バタイユにとっての中世口承文学というものは、まず複合的な社会の理想郷的な世界観という夢を見させ、さらには言語的変質の徴候を示す作品として定義されると言えるだろう。そして、このような幻想を抱くバタイユは、すべてが意図的なものであるかどうかは別として、ここで重視された性質に関わる手法を自らの文章に転置している。ここからバタイユの作品が、伝達に関わる種々の要素を取り入れる、呼びかけの媒介であり混交性が実現される場として機能するのであった。

口承詩における繰り返し構造がまず聴衆の理解のための必要性に応えるものだとし、バタイユによる反復の用法は、聞き届けられたいという欲求を反映するものともなる。『神秘家のラテン語』もまた口語性を本質的な要素とした作品集であり、これについて、その副題が「口唱聖歌の詩人たちと中世の象徴性 (Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Age)」であったと思い起こすことは有意義である。そして復唱 (litanie) と再帰 (tuilage) という言葉で定義されるもの、つまり構文や語彙、ある構造の繰り返しと変調は、ここまでに引いたバタイユの詩作品にも認められる要素である。一方でその詩句は、そもそも交換可能な複数の主題を、倦むことを知らず積み重ねていく。「例えば、どれほどにこの詩が繰り返し言を好むか、どれほどにこの詩が同じ言葉の繰り返しを好み、多数の作品がその言葉をめぐって構成されているかを指摘したい。とくに、星、空、愛、心臓、涙、苦痛、無限性、死、そしてその語彙場に属す

¹⁸³ G. Bataille, « La littérature française du Moyen-Age, la morale chevaleresque et la passion », *op. cit.*, p. 502.

るすべての言葉が引用できる¹⁸⁴」と分析されるとおり、伝統的な詩節とは正反対に、安易さの印象のみを残すこともある。

しかし、連祷との外見上の類似を生じさせる理由の一つが、この反復を好む傾向にあることは疑いようがない。このとおり多岐に渡る参照先を持つ作家が行う詩作は、きわめて自由で現代的であるものの、無意味に陥ることもなく、上記の特性を遠い記憶のように留めている。言うならば中世の口承文学にまつわる技法が、期せずして 20 世紀の作家による偏執狂的な繰り言との接合点を持ったのである。コミュニケーションの不全が語られる時代、実在の、あるいは仮想的な対話者、「私を殺すあなた」の姿は、絶え間ない言い換えを作家に強いる。祈りであれ主張であれ、決して充分には聞き届けられないことを知りながら、作家たちは何度も、探るように表現を重ねる。その執拗な反復や言い換え、そしてその過程もそのままに見せる率直さは、20 世紀文学に内在する特徴と言っても間違いではない。バタイユはその典型例と見なされるべき作家であり、第一部第一章で取り上げた伝達の機能不全という主題は、まさにその詩作品にも表われてくるものである。

これに加わり二つ目の類似の理由となるのが、相対的な形式の自由度である。形式の歪みは、とりわけ韻律や音節の規則を考慮することのない前衛作家の詩作品を同定する特徴の一つである。バタイユのような作家においては、脚韻の排除が同一子音の、あるいは母音の反復が果たす役割の重要性を高めるが、これもまた一貫性を持って現れているわけではない。前衛作家による多くの詩作品は、古典的な規則に従うことがない一方、近似的なものではあるが特定可能な技法を留めている。もちろん、ここで歪みと言われるものは、20 世紀の美的価値観の変化に由来するものである。そこで見出される正当な言語との距離や関係が、中世期のある特定の書法と、奇妙な類似を示しているのである。この意味においてバタイユの書法は、結局のところ厳密な意味での連祷というよりも、同じくグールモンが取り上げたセクエンツィアの性質をもあわせ持つものとなっている。その定義については本論文の第一部第三章に引かれているが、これは詩節のまとまりや文章の並び、あるいは脚韻に関わる不規則性をその本質的な属性としていた。

そしてこの時代のラテン語詩に認められる反復の原則は、仮にフランス語詩の古典的規則を参照するのならば、ある意味で文体の洗練に反するものとして現れるだろう。例えば、まったく同一の文章が回帰することによって、通常は脚韻が期待されている

¹⁸⁴ Sylvain Santi, *op. cit.*, p. 67.

箇所に同じ単語が置かれる結果となる。また、同じ単語の使用をいとわない作家が絶えず回帰させる語が詩句の冒頭に置かれれば、それは頭語反復となる。この中世のセクエンツィアの最も注目すべき例は、グールモンによって示されていた。ここで「プローサ (proses)」と呼ばれる文章が、典礼で用いられ特別な意味を担わされた翻訳不可能な言葉、「主よ、憐れみたまえ (*Kyrie eleison / Christe eleison*)」の間に挿入されるのである。その結果としての文章は、象徴的なその名に従って始まりと終わりを意味する魔術的な言葉によって統率され、「主よ、神の栄華、父の、知の徳性、憐れみたまえ／主よ、憐れみたまえ／人の形の創造主、失墜の修正者、憐れみたまえ／主よ、憐れみたまえ¹⁸⁵」というように、ラテン語文にギリシャ語の転写をそのまま並べる二言語併用的な文章を作り出す。「主よ、降誕の日、インマヌエルが生まれた、穏やかな子、永遠不変の神、憐れみたまえ¹⁸⁶」など、フランス語の祈りの場合にも、この特徴は変わらない。つまり、その詩がラテン語のものであれ俗語のものであれ、この特別な役割を負わされた言葉は翻訳されることがなく、文章中の役割が特定されることもなく、その間に散文を挟み込むのであった。そしてこれらの文章を引用したあとでグールモンは、「これもまた、その変質において、セクエンツィアの典型である¹⁸⁷」との評価を下していた。

特定の魔術的価値を負わされた外国語の用法は、ラマ・サバクタニをはじめとするラテン語の響きに対する作家の執着とも相似関係にある。そして、翻訳不可能な概念へと変じた偶像的な執着の対象としての単語を詩句に並べるという点に着目すれば、バタイユが自らにとっての主題となる語の一部を用いる様は、これを強く思い起こさせるものとなっている。例えば、構造という面のみを考えるならば、バタイユにおける主題語の強迫的な回帰は、「黒／沈黙、私は黒い空を覆う／黒い／腕が私の口である／黒い／炎で壁に書く／墓の空虚な風が／私の頭に吹く (*noir / silence j'envahis le ciel / noir ma bouche est un bras / noir / écrire sur un mur en flammes / noires / le vent vide de la tombe / siffle dans ma tête*) (OC VI, p. 99)」に代表されるように、上述した、冒頭と末尾に現れる特定の言葉の使用との類縁関係を覗かせているかのようでもある。こうしてバタイユの詩作品の構成を眺めたとき、その諸相が連祷だけでなく、むしろセクエンツィアに近い徴候を示していることは確かだろう。その形式においては、調和や技法の完成以上に、ある一定の言葉の存在それ自体が問われることとなる。そして、「ア

¹⁸⁵ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 117.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 118.

ルクインは、カッコウという言葉、34 行の間に 17 回繰り返す創意を見せた。サン＝タマンの修道士ミルトンは、同じカッコウの榮譽を歌い上げ、その短編『冬と春との衝突の歌』においてこの、おそらくは魔術的な言葉を、20 回続けて復誦している¹⁸⁸という分析においては、こういった主題としての言葉が、聖なる価値をまとうに至る様子が示されている。

一つの主題への固執は、前衛作家の創作を、なかでもバタイユの創作活動における語彙的な乏しさを思い起こさずにはいない。そこでは、ラテン語詩の魔術的な語が、死にまつわる主題によって置き換えられている。「罪深い無限性／無限性のひび割れた器／際限なき荒廃 (*Immensité criminelle / vase fêlé de l'immensité / ruine sans limites*)」、「私を打ちのめす弛緩した無限性／私は弛緩して／世界は罪を負う (*immensité qui m'accable molle / je suis mou / l'univers est coupable*)」、「有翼の狂気、私の狂気が／無限性を引き裂く／そして無限性が私を引き裂く (*la folie ailée ma folie / déchire l'immensité / et l'immensité me déchire*) (OC III, p. 75)」という三つの連続した詩節においては、主体でもあり客体でもある無限性が、絶えず行為の中心に置かれる。あるいは、「存在が存在と衝突する／頭が存在を奪い／存在の病が侮蔑の黒い太陽を吐き出す (*l'être heurte l'être / la tête dérobe l'être / la maladie de l'être vomit un soleil noir de crachats*) (OC IV, p. 15)」のように、やはり主体と客体との混同、また同一の語が連続して用いられることによる世界の尺度の歪みが、これらの語の多義性を読者に伝える。

バタイユは敢然と、同一用語の繰り返しを嫌うフランス語の慣習に背を向ける。ジル・エルンストの分析は、この側面を簡潔に示している。最も象徴的な「死 (*mort*)」という単語の理由について、「迂言法の愛好家にとっては決して良い趣味とは言えない、そしてバタイユにおいては、常に不可能性が再開させる無骨な語法となる」その繰り返しが、「例えば『鼠の物語』と『ディアヌス』において 76 回にわたり生起し、『マダム・エドワルダ』においては 28 に上る出現が確認される。さらに『死』を 36 回繰り返す『大天使』においてもその頻度は高い¹⁸⁹」ことが述べられている。小説や詩作品の短さを考慮すればなおさら、このような用法が、反復される語に特別な地位を与えることになる。そして問題の言葉に関連する類義語が積み重ねられることによって、作品はときに読者を倦ませるほどの冗長性を見せる。

このように、バタイユの書法と中世の過渡期に生じた詩作が比較可能な形式的特徴を備えているとすれば、主な理由は、ある一定の主題への固執と、同一表現の反復を

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹⁸⁹ Gilles Ernst, *op. cit.*, p. 208.

許す詩法の自由度にあると言える。そして反復を厭わない構造は、必然的に脚韻の体系を損なう結果となる。バタイユはまれにはあるが、「陰鬱な死、あなたは私のパンである／私はあなたの心臓を食す／激しい恐怖は私の喜びであり／狂気は私の手のうちにある（Noire mort tu es mon pain / je te mange dans le cœur / l'épouvante est ma douceur / la folie est dans ma main）（OC III, p. 88）」のような、通常脚韻を用いている。しかし脚韻は多くの場合、繰り返しの原則による影響を被る。以下に引く例は、ある一編の詩の一つ目と三つ目の3行詩である。

（OC III, p. 89）

Limpide de la tête aux pieds	頭から足先まで澄み切って
fragiles comme l'aurore	曙光のように儚く
le vent a brisé le cœur	風が心を砕く
[...]	[...]
tremblante de la tête aux pieds	頭から足先まで震えて
fragile comme la mort	死のように儚く
agonie ma grande sœur	今際、それが私の姉

すでに引かれたこの詩節においては、作者が音声的側面を考慮していないと考えることはできない。その一方で、対称的な構造が、つまり鍵となる文章の繰り返しが脚韻の質よりも重視されるために、脚韻の一貫性はないがしろにされる。しかしこの、特定の言葉あるいは特定の文章の魔術的な価値が詩法に勝ることこそ、祈りの特徴であった。

Pro captivis te rogamus,

Domine, nos peccavimus, tu dimitte.

捕らわれの者のため、あなたに求める

主よ、我々は罪を犯しました、お許してください。

Pro itinerantibus te postulamus,

*Domine, nos peccavimus, tu dimitte*¹⁹⁰.

放浪する者のため、あなたに訴える

主よ、我々は罪を犯しました、お許してください。

バタイユがこのような祈りを模倣したと考えることは突飛であろうが、バタイユの創作活動の結果として提示される詩句が、中世の連祷あるいはセクエンツィアを思い起こさせる様相を呈していることは確かである。そしてアンドレ・マッソンの証言が示唆するように、バタイユがとりわけ愛着を示していたのがこの時代の、形式的完成からは遠ざかる作品群であることもまた、ゆえのあることとして理解される。

(3) 反復と変調、中世の不純な言語へと近づく逆操作

もちろん、バタイユの詩において厳密な脚韻の体系が問題にされることはない。それでも作家は意図して詩句の末尾に類似する音を配置しようと努めているのであり、その一方で、反復構造を理由として同一の単語による押韻が現れるという構図が、その詩作における一つの特徴となっている。

(OC IV, p. 27)

Le loup soupire tendrement	狼が優しくささやく
dormez la belle châtelaine	眠りなさい、美しい奥方
le loup pleurait comme un enfant	狼が子供のように泣いていた
jamais vous ne saurez ma peine	あなたは決して私の苦しみを知りえない
le loup pleurait comme un enfant	狼が子供の用に泣いていた
La belle a ri de son amant	麗人は愛人を嘲笑った
le vent gémit dans un grand chêne	風が、巨大なカシの木のなかでうなる
le loup est mort pleurant le sang	狼は血の涙を流しながら死ぬ
ses os séchèrent dans la plaine	その骸は、平野で干上がる
le loup est mort pleurant le sang.	狼は血の涙を流しながら死ぬ

この例における音声への意識と繰り返しによる脚韻の質の低下は、意味深長である。

¹⁹⁰ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique, op. cit.*, p. 148.

ここで反復構造と脚韻の構図は並存し、相互に干渉している。

そしてときにバタイユは、一編の詩のそれぞれの節の末尾を、まったく同じ言葉によって締めくくっている。「優美な夜の指のうちに (en des doigts de fine nuit)」、「夜から放たれた (issue de la nuit)」、「夜の軸である (est la hampe de la nuit) (OC VI, p. 103)」や、「ある死が空を満たす (une mort emplit le ciel)」、「風が空を引き剥がす (le vent arrache le ciel)」、「狂気が空を開く (la folie ouvre le ciel) (OC IV, p. 23)」に代表されるように、この末尾の反復は、詩節どうしのまとまりを可視化するとともに、ある周期性を生じさせている。

反復は聴覚のみならず、視覚にも効果を及ぼす。文章中の一要素を繰り返すこと、あるいは同一の文章を回帰させることによって、たしかに単調ではあるが、ある種の切実さが伝達される。技法的な配慮を犠牲とし、このような簡素さをまとうことで、宗教的な詩作品は呼びかけとなるのであった。

また、本節の冒頭で引用した例においても、特別な機能を果たす単語あるいは一文の反復自体に重点が置かれている。そしてこの用法は脚韻というよりもむしろ、サン・ドラルが借用した呪文のような一節を想起させるものとなっている。

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?

Sepulchrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis.

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?

Angelicos testes, sudarium et vestes.

Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ?

*Surrexit Christus, spes mea. Praecedet vos in Galilaeam*¹⁹¹.

教えたまえマリアよ、途上でなにを見たのか？

私は生きたキリストの棺と、蘇った者の栄華を見ました。

教えたまえマリアよ、途上でなにを見たのか？

天使の証拠を、聖骸布を、その衣服を。

教えたまえマリアよ、途上でなにを見たのか？

私の希望、キリストが蘇りました。主はガラリヤへ、あなた方の先を行かれる。

¹⁹¹ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, op. cit., p. 132.

この例のように、そもそも脚韻の体系を持たない一連のラテン語詩句においても、音の類似に対する意識は明らかに見て取れる。末尾の繰り返しと脚韻の問題は常に関連していると思われ、脚韻ではなく、同一語句の繰り返しが問題となっている際にも、4行目の行中韻をはじめ、多くの場合に類音語が重ねられていることは特徴的である。

また、連祷の例として挙げられる、「心と身体のあらゆる不浄から、その者をお救いください／悪魔の桎梏から、その者をお救いください (*Ab omni immunditia cordis et corporis, libera eum domine / Avinculis diaboli, libera eum domine*)¹⁹²」という詩句においては、母音 *i* の連続や、類似する音が、単語の単位で並べられていることが見て取れる。さらに、脚韻ではなく同一の表現を末尾で繰り返すことで詩句が締めくくられるばかりか、冒頭に同一の語が置かれることによって生じる構造の対称性にその特色がある。そして、宗教詩とは一切縁がないもののように見えるバタイユの詩句には、ここで展開されるものに比較可能な手法が、決して統一性を持つことなく散在していると言えるだろう。

まずバタイユによる「犯行の／身体は／この譫妄の／心臓 (*Le corps / du délit /est le cœur / de ce délire*) (OC III, p. 370)」という言葉遊びのような詩句には、上に引用した祈りとの、確かな発想の近似が認められる。同一子音、母音の反復に対する作家の嗜好についてはすでに見たとおりであり、例えばさらに「雨を／教皇の小水を (*de la pluie / du pipi du pape*) (OC IV, p. 13)」などを加えることもできよう。

一方、表現や語句の繰り返しについては、また異なる例を挙げる必要がある。

(OC III, p. 90)

Ma sœur riante <u>tu es la mort</u>	微笑む私の妹、あなたは死
le cœur défaille <u>tu es la mort</u>	心臓が衰弱していく、あなたは死
dans mes bras <u>tu es la mort</u>	私の腕のなかで、あなたは死である
nous avons bu <u>tu es la mort</u>	私たちは飲んだ、あなたは死
<u>comme</u> le vent <u>tu es la mort</u>	風のように、あなたは死
<u>comme</u> la foudre <u>la mort</u>	雷のように、死である

これらの詩句が典型的な例となるが、ここまでの分析で明らかなように、これに限ら

¹⁹² *Ibid.*, p. 151.

ずバタイユの詩においては同一の構造が回帰し、そのたびに変更が加えられる。

頭語反復や同一構文の繰り返しなど、バタイユの詩作の本質とも見なしうる特徴は、詩作品と名指しされたものではないといえ、『アセファル』に掲載された文章においてもすでに表れている。『内的体験』の時代に集中的に展開され、それと並行して実践される詩的観念の要素が、この「アセファル」の活動に認められることは意味深長である。したがってここでは、『アセファル』の詩句を参照することが望ましい。

Je SUIS la joie devant la mort.	私は死を前にした喜び。
La joie devant la mort me porte.	死を前にした喜びが私を運ぶ。
La joie devant la mort me précipite.	死を前にした喜びが私を急き立てる。
La joie devant la mort m'anéantit ¹⁹³ .	死を前にした喜びが私を無に帰す。

これらの詩句はすでに、のちの創作においても認められる再帰性を特徴としている。

J'entre dans la paix comme dans un inconnu obscur.
Je tombe dans cet inconnu obscur.
Je deviens moi-même cet inconnu obscur¹⁹⁴.

未知の暗闇に入るようにして私は平和に身を置く。
私はその未知の暗闇に落ちる。
私は、私自身その未知の暗闇となる。

先の無限性をめぐる繰り返しについても問題となったように、文章のなかで、場合に
応じて主語とも述語ともなる語句の多義性とは、主体であり客体となる体験の再帰性
に他ならない。そして詩における反復構造が、この概念的な再帰性との間に並行関係
を築くのである。

これに着目したのが、バタイユの同僚であったジャン・ブリュノである。友人でも
ある彼は、バタイユによるヨガへの傾倒にも影響を与えたと考えられている。そのジ
ャン・ブリュノは、バタイユが記述した内的探求の一つの方法としての詩作を取り上

¹⁹³ G. Bataille, « La pratique de la joie devant la mort » (1939), *Œuvres Complètes* t. I, *op. cit.*, p. 555.

¹⁹⁴ *Ibid.*

げている。同様に、『アセファル』で展開された平穩についての瞑想について言及したあとでは、「同一の主題を、その単調さにもかかわらず再度選び、数日の間、この意識的な鈍麻状態のより深くまで身を沈めたうえで、そして様々な障害を乗り越えたうえで、バタイユはまた新たな主題へと移行した。それが死を前にした歓喜であり、もはや第1のテキストの平穩な語調は失われているものの、繰り返されるリズムを刻む詩への凝縮はなお認められる¹⁹⁵」との分析を行う。その目的は、あくまで既知としての把握を許さないものであったとしても、なんらかの啓示へ至ることだと描かれている。問題の文章群に先立っては、バタイユ自身が次のような説明を加えていた。

以下に続く文章は、それだけでは「死を前にした歓喜」をめぐる神秘体験の実践への手引きとなれるわけではない。なんらかの方法があると仮定して、以下の文章が、その一つの構成要素を表すこともない。口伝はそれ自体困難であるのだから、元来捉えられないものについては、最も漠然とした表現以外のものを数ページに収めることは不可能である。その全体として、これらの文章はそもそも、厳密な意味での実践というよりも、瞑想状態あるいは脱我状態の瞑想を最大限簡潔に示したものとなる¹⁹⁶。

したがってその記述は、瞑想の方法そのものを表すことはないが、作家本人の精神状態に関わり、漠然とした情動性を伝えるものとして提示されている。そして、そのための伴奏のようなものとして、詩的技法が要請されるのである。これを踏まえれば、ジャン・ブリュノがここに、『大天使』との連続性を見出したことも正しい。ただし、「一見するとでたらめなイメージを呼び起こすと思われるかもしれない彼の文章の多くは、実際にはある方法や諸々の状態に対応しているのであり、それは、意識が無限性のうちに紛れていく『大天使』の冒頭の詩節にもうかがえる¹⁹⁷」とされるように、その文章における最大の争点は、常に内面の探求、あるいは無限性への墜落となっている。

ただし、この瞑想の方策としての詩句の発見が、こののちに作家自身の手によって展開されていくことには、少なくない意義がある。他者の詩作品には歌や叫びを見出すようになり、自らの詩作もまた数を増していく。ここで問題となった律動的な詩句

¹⁹⁵ Jean Bruno, « Les techniques d'illumination chez Georges Bataille », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 709.

¹⁹⁶ G. Bataille, « La pratique de la joie devant la mort », *op. cit.*, p. 553.

¹⁹⁷ Jean Bruno, *op. cit.*, p. 716.

は、内的な叫びに留まることなく、書き表される歌や叫びとして、作家の詩作に取り込まれていくのであった。

また、ここで問題となる『アセファル』の最終号は、同じ雑誌とはいえ前号から2年の時を経て刊行されたものであり、その語り口はそれまでのものと大きく異なっている。つまり『内的体験』の時期により近いこの最終号で、バタイユは対象を仮定する瞑想の方法についてたびたび言及するとともに、繰り返す律動にのせて、反復的で疑似的な自己喪失を描いている。『反撃』における政治活動の挫折があり、その結果として「アセファル」の試みが現れた。またこれは、目前に迫る戦争の脅威への反応でもあり、その当初には、ドイツ軍によって歪曲され回収されたニーチェを奪還するという思想的な争点も持ち合わせていたものである。したがってこの試みは、哲学や思想を取り込みつつ、戦争や政治に思いを馳せることから始まっている。そして脅威がより切迫する時期の最終号に至っては、瞑想こそが中心的な主題となる。社会参加と神秘思想への傾倒のはざまに採択された詩的な書法は、ジャン・ブリュノがまずもって強調したように、瞑想のための祈りとなるものであろう。加えてこれは、バタイユによる詩の再発見という意味合いを備えている。とりわけこれが、呼びかけとしての書物である『内的体験』への橋渡しをする点からも、書法の変化に関して注目すべきものとなる。

同一構文の反復と変調こそが祈りの創作原理であったことは、ここまでに見てきた。そしてその祈りを回収し改編するバタイユの詩作もまた、反復と変調によって支配されるのである。例えば連祷の典型例として挙げられるものの一つには、以下のようなものがある。

<i>Ut coeli serenitatem nobis dones,</i>	空の清澄をお与えください
<i>Ut pluviam opportunam nobis dones,</i>	恵みの雨をお与えください
<i>Ut charitatem nobis dones,</i>	慈悲をお与えください
<i>Ut nobis veram poenitentiam dones</i> ¹⁹⁸	真の悔悛をお与えください

この祈りとバタイユに作品との間に、意味内容での類似を見つけることは不可能である。そうである一方、文章としての外見を眺めたとき、同一の、あるいは類似する単語が繰り返されることで生じる濃度は、バタイユの創作との近接性をたしかに感じさ

¹⁹⁸ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 147.

せる。反復される語の品詞や役割がラテン語詩と一致するものではないとしても、その回帰による律動は、確かな類似を示している。

まず、先に引いた詩節の一部、

(OC III, p. 85)

tu es belle comme la peur

あなたは恐怖のように美しい

tu es folle comme une morte

あなたは死んだ女のように狂っている

あるいは、

Je suis rongé par la mort.

Je suis rongé par la fièvre.

Je suis absorbé dans l'espace sombre.

Je suis anéanti dans la joie devant la mort¹⁹⁹.

私は死に蝕まれる。

私は熱に蝕まれる。

私は薄暗い空間に飲みこまれる。

私は死を前にした喜びのなか無化される。

などに現れる構造が、格好の例となるだろう。前者においては、類音作用の活用ともあいまって、詩句の間の共鳴が実現されている。後者の例では、音による文章の関連はかすかなものに留まり、むしろ同一の表現や前置詞の活用を特徴としていることが分かる。とりわけ、この前衛作家が用いる言語における反復と脚韻との混在は象徴的である。それはまるで、ラテン語においては屈折語尾の存在によって保証される行中韻、あるいは詩句どうしの共鳴が、そして語の配置の自由度による脚韻の豊富さが、同一の文章あるいは単語の回帰によって置き換えられているかのようでもある。

また、文章の同じ個所にまったく同じ語を回帰させることで詩句を連ねていくバタイユの技法的率直さは、構造のみを考えた場合、以下のような祈りの簡素さを連想させずにいない。

¹⁹⁹ G. Bataille, « La pratique de la joie devant la mort », *op. cit.*, p. 555.

<i>Anima Christi, sanctifica me.</i>	キリストの魂よ、私を聖別したまえ
<i>Corpus Christi, salva me.</i>	キリストの身体よ、私を救いたまえ
<i>Sanguis Christi, inebria me.</i>	キリストの血よ、私を酔わせたまえ
<i>Aqua lateris Christi, lava me</i> ²⁰⁰ .	キリストの脇腹の水よ、私を清めたまえ

またこれに関連し、神秘家が好んで用いる手法である身体の部位の羅列は、バタイユにおいては、必然的に官能的な光景を描く。あるいは、その羅列に際して神の全能性が想起されることもあるが、そもそもこの作家において、これらの相互の密接な関連は所与であった。

(OC III, p. 85)

tes seins s'ouvrent comme la bière	あなたの胸が麦酒のように開く
et me rient de l'au-delà	そして彼方から私を嗤う
tes deux longues cuisses délirent	あなたの長い二つの腿が錯乱する
ton ventre est nu comme un rôle	あなたの腹は臨終の喘ぎの如く裸である

ここにおいては欲望の対象としての身体が、また以下では主体の各部位が問題とされるが、その列挙によって似通った属性を並べ立てるバタイユの手つきは特徴的である。

(OC III, p. 87)

il est amer d'être immense	無限であることは苦々しい
mes yeux sont des cochons gras	私の目は油の乗った豚であり
mon cœur est de l'encre noire	私の心臓は黒いインクであり
mon sexe est un soleil mort	私の性器は死んだ太陽である

このように、一つの詩にすべての側面が凝縮されることは決してないものの、バタイユの詩作品には、たしかに中世の連禱あるいはセクエンツィアを想起させる諸要素が、一つ一つ散りばめられるような形で用いられているのであった。なかでも反復による律動、構造の対称性、そしてときおり挟み込まれる類音による連想といった要素が特筆すべきものとなる。その例を一つずつ並べて見たとき、両者の一致を語ることがで

²⁰⁰ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 146.

きとは思われないものの、こうして全体として眺めたときに読者は、一定の構造的類縁性を感知するのである。

つまるところ、20 世紀に書かれたバタイユの詩が中世のラテン語詩を思い起こさせることがあるのなら、それは模倣によるものではなく、その両者が示す簡素さの、あるいは安直さの徴候が決定的な要因となっているのだと言える。そしてグールモンは、「聖コロンバンにまつわるこの簡単な言葉遊びは、その幼稚さにおいて、まったく美しいものとなっていないだろうか、『コロンバヌスという名の彼は、鳩のような生涯を送った』²⁰¹」という、ごく慎ましい言葉遊びを引いている。他方、バタイユの幼稚さと遊びへの嗜好は、以下の詩節にも現れている。

(OC IV, p. 24)

Trente âmes noires	30 に上る陰鬱な魂
les mâchoires gelées	凍えた下顎
trente ânes noirs	30 に上る黒い驢馬
les mâchoires pelées	皮を剥がれた下顎
une étoile morte	死んだ星が
chante un psaume miserere	ミゼレレの詩篇を歌う
une bouche morte	死んだ唇が
crache une âme miserere	魂を吐き出す、憐れみたまえ
un ciel d'âne	愚か者の空が
éternue un cri de peur	恐怖の叫びを呟く
où mon âme	そこでは私の魂が
a craché le cri de cœur.	心臓の叫びを吐き出した。

一つ目の詩節からすでに、言葉遊びは不完全となっている。多くの場合には類音語が用いられる一方で、同一の語が維持される箇所もある。そしてこの、一部の語を、近接する音色を備えた語によって置き換えたうえで繰り返していく構図こそ、それが外見上の類似にすぎないとしても、「セクエンツィアの連祷」の簡素さを思い起こさせる

²⁰¹ *Ibid.*, 125.

要因となっているのである。そしてバタイユの文章においては、あらゆる要素が収斂する先である死という唯一の概念をめぐる、それぞれの単語が相互に参照し合うこととなる。

当然のことながら、バタイユによる反美学的な詩句と中世の作品との関連を明示するためには、決して埋まらない差異を認識する必要がある。一方で、作家がそこで頻出する諸要素を意図的に援用していることは事実である。そしてその詩作で重用される、あるいは作家にとっての唯一明白な創作原理とも言える反復構造により、その詩句は祈りを思わせる愚直さを獲得する。ただし、直接の着想を得ていると明言するサントラルの場合などとは異なり、バタイユの詩作品が中世の祈りの書き換えと名づけられることはない。

それにもかかわらず、前衛作家の創作原理は、その形式の劣化や技法的洗練の欠如を理由として、きわめて混交的な詩作品という側面を提示せずにはいない。すべてを回収し流用するバタイユの古代嗜好は、往時の律動をも取り込んだのである。そしてこの作家に固有の世界観が投影された中世もまた、逆説的で不純性を掲げる美学のための装置として機能し、その結果として作家は、間接的な仕方ではあるが、「遠く離れた聖なる響き」を再び見出すのであった。

おそらくは、バタイユの詩は衝動的に書かれたものも多く、ときに無秩序にも近づくほど、定式の拘束から解放されている。しかしある意味で、その衝動的な手法を推し進めた先駆者と呼びうる『神秘家のラテン語』の諸作家やフォリーニョのアンジェラをはじめとする幻視家の作品は、信仰の探求者や文学の愛好者をも魅了していた。

伝統的な価値観を徹底的に相対化し、西欧的合理主義の基盤そのものを批判的に眺めたバタイユという作家は、その思想においてきわめて現代的な著述家であると言えることができる。その文章から古代の香りが立ち上ってくるというのであれば、これは種々の分野を横断し、多彩な文化を参照しながら創作活動を行う作家の想像力の豊かさに帰されるべきものとなる。そしてまた、反復的で強迫観念的なバタイユの書法は、自らが感じる熱情や不安、彼らの感情の叫びを扱うべく、新たな言葉探求へ身を投じたかつての著述家たちの歩みと交錯する。

バタイユにとっての詩的言語というものは、厳密かつ簡潔な定義を与えることが不可能なほどに多面性、雑多性を備えて展開されている。また、詩という言葉で表される概念の実態はほぼ仮想的なものであり、そのものとして分析されることを拒んでいるかのようでもある。ただし少なくとも、一定数以下の音節を持ち、あるまとまりが空白によって区切られるという特徴によって、バタイユが書いた文章の一部は詩作品

と名づけられる。そして以上の特徴を備えた書法をこの作家が断続的に用いている姿を見れば、バタイユがこの形式に特別な争点を見出していないと解釈することも不可能である。

詩は、知的な作業による洗練の成果として捉えられることも多い。そのような主張に反感を示すバタイユは、自ら詩作に没頭し、運動を喚起する意図にこれを関連づけていた。たしかに、学術的な作業としての論述の対極に詩的創作を置くという発想は、ごく近代的なものである。したがってバタイユの信条は、時代状況とも少なからず合致するものであったのだろう。近代の詩は、韻律や音節の規則性をないがしろにしても、律動を重視する。「言葉においてリズムがあれば、そこには常に詩句がある²⁰²」のであり、またアンリ・メショニックが言うとおりの、「詩句において、反復とは文章であるよりもリズムであって、ここから孤立性（内的で閉じた冗長性）が、そしてこの形式が有する範列的垂直性が際立ってくる²⁰³」のであった。こういった発想が積み重ねられ、詩句を用いた形式は、その是非を別として、また読者にとっても作者にとっても、素早さや直感へと結びつけられることとなる。

他方、詩の卑俗化は、創造者としての主体という神話を拒否するシュルレアリスト的信念によって、極限にまで推し進められる。この戦間期の時代、シュルレアリストとして名を連ねていたレリス、彼らを率いたブルトン、そしてバタイユは、中世ナンセンス詩ファトラジーに魅了された。この中世詩は、因習的な連辞関係と範列関係を徹底的に乱すことを目指すという点で、鋭敏な意識に裏打ちされた言語操作と見なされうるものである。そしてこれは、時代を越えて、ブルトンのみならずバタイユの創作に内在する特徴でもあった。そしてファトラジーの言語は、叫びや笑い、卑俗な語彙の存在を厭うことなく、またそれらの存在が皮肉や教訓に昇華されることもないという意味で、同時代の作品と比較してもなお、異例で不純な言語となっている。これを踏まえるのなら、好んで言語の権威を貶める作家であるバタイユがこの中世の言語に特別の興味を示したことの動機もまた、明白なものとなる。さらには、美德を歌い上げる宗教的著作さえ、混交性によって彩られるバタイユの古代趣味にかなう限りにおいて、この作家の関心を引かずにはいないのである。

したがって、外見上の類似も、模倣を原因とするものではない。まず、詩形式という伝統的な手法への依拠があるが、その形式に破格な用法を次々と取り込んでいくことで、もはやどのような類のものであれ一切の靈感を必要としない創作が実現される

²⁰² Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Thot, 1982, p. 74.

²⁰³ Henri Meschonnic, *Pour la poétique III, Une parole écriture*, Gallimard, 1973, p. 231.

のであった。偏執狂的な繰り返し、直観的な語の連結、反復構造と逸脱を理由として、バタイユの詩句は、間接的にだとしても、祈りの歌を想起させる結果となる。当の祈りもまた、文章中に口語性を模倣する要素が取り込まれることによって、言語的変容の徴候を提示していた。

唯一の文明、進歩、救済という神話が失われたと信じられた戦後の時代、嘆願から残存するのは、誰にも捧げられることがない、ただしその律動が当事者の真摯さを伝える、形式の反復のみとなる。超越性を前提としない祈り、ただ実存的な理由によって流れる涙を特徴とするバタイユの詩節は、一切の深みを持たない。その結果として生じるものは、打ち捨てられた廃墟としての律動と言葉となる。そしてこれら残存物は、まさしくバタイユが考古学的な資料と向き合う際に見せた態度を思わせるように、それらを読み取る者へ、ある世界観を伝達するのであった。

バタイユの創作活動が、労働の否定による簡素さを主張する前衛運動と共通部分を持つことは疑いようがない。そしてその意識は、必然的にギリシャ・ラテン文化とルネサンス以降の文明との間に位置する時代へと向かう。この二つの文明は、その合理性により、すなわちその現代性により、信仰と支配の論理に規定される近代文明の卓越性を保証している。人文諸科学を参照するバタイユが残すいびつな文章は、その民族誌学的傾向が古代の嗜好と組み合わせられることによって、権威的で支配的な文明に対する異議を提起するものとして機能する。したがって詩作の問題もまた、第一部第一章から俎上に載せられた、文明という主題に収束していく。

バタイユの諸活動から見えてくる態度が、ポスト植民地主義的な意味における文化相対主義とは合致しないとしても、その観点は、公的な歴史という権威をまとうあらゆる要素を再考させるよう促す利点を備えている。不器用と形容することもできるバタイユの書法は、不定形の世界に適応し、古代の律動を蘇らせ、感情の叫びを伝達するために要請されたものなのであった。超越者を持たない神秘家とは、審判者を持たない罪人であり、理想を持たない芸術家、あるいは着想を持たない詩人となる。そのような作家の祈りが届けられるべき座は空位なのであるから、バタイユの創作は、本質的に演劇的で戯画的なものとなる。これを理由として、『内的体験』における言語をめぐる考察が正当化されるだろう。そしてこのような創作をとおして作家は、自らが思い描く文学空間を構成することを望んでいたのだと考えられる。

侵犯が禁止を必要とするように、バタイユが死を嘲笑うとき、作家は生に直面し、不合理を探るとき、理性に望みを託さずにはいない。ある意味において、その逆説的な基盤や主題群を踏まえ、ジョルジュ・バタイユとは、このうえなく西欧的な作家で

あるとすることができる。その経歴の当初から、彼の文章は、伝統と侵犯との緊張関係に支配され、またそれこそが、明確な分類に収められることのないこの作家に、唯一無二の地位を付与する要因となっている。徹頭徹尾自身の文化に立脚しながら、その基盤自体を打ち崩すことへと向かったことも、上記の性質を反映している。そしてこの緊張関係は、必然的に作家の文章に反映されることとなる。古典的な詩法が強制力を持たない時代に詩形式を選び、前衛的と形容するにふさわしい卑俗で簡素な創作を行うバタイユは、多分に歴史性を負う語句をすすんで取り入れる。もはや王道や邪道を語ることなく、すべてを取り込んで作り上げた雑多な詩的言語をもって、バタイユは自らの情動を伝えることを望んだ。この、誇張に溢れた演劇的な文章が、混交的な、そして不純で野蛮な響きを伝え、若き日のバタイユがマッソンに唱えてみせた、呪文としての祈りの歌に取って代わるのであった。

結論

ここでは、ジョルジュ・バタイユをはじめ、戦間期に名を上げた作家たちを対象として、他分野に属する知識の活用と創作活動との関係を考察してきた。

第一次大戦後に表出した価値観の再検討という大きな流れのなかで、フランス文学の分野にも変質が生じる。作家たちは意欲的に他分野との交流を行い、あるいは文学の範疇を超える思想や哲学の成果を文学に取り込み、すすんで社会に働きかけることを望んだ。そのような傾向が、20世紀以降の文学の基礎を形作ったと考えることもできる。

この時代を対象とする本研究では、異なる秩序に属するものを前にした戦間期作家の態度が、大きなテーマとなっている。その視線は大きく分けて、外の文化へ、過去へ、あるいは異世界へと向けられる。そしてこれがより具体的には、民族誌学、考古学、神秘思想への接近として現れる。その背景には鋭い批判意識があり、作家たちの独創性を形作る要因ともなっているが、他方で、幻想的な性質に由来する恣意性もまた一つの特徴となる。これが推し進められたとき、上記の傾向はエキゾティシズム、ノスタルジー、オカルト趣味の様相を呈する。そこで見られる学問的探求と幻想の錯綜関係を主題として、本論文を構成した。

問題は、既成の枠組みを超え出る要素をこれらの作家、とりわけバタイユが取り込むにあたって、どのような操作が加えられ、どのようにして文学創作として活用されるに至ったかにある。彼らはまた、歴史的な要素を回収しながら、修正を加えることで自らの美学にかなうものへと転じていった。これを、脱歴史化の試みと呼ぶこともできるだろう。

まず手がかりとなるのは、民族誌学との関わりである。第一次大戦後、自文化を見直し、他者について学ぶ気運が高まった。そこには帝国主義、普遍主義、ヨーロッパ主義など、多岐に渡る視点が混在していたが、結果として、異なる秩序に属する対象が一举に導き入れられることとなる。諸要素を前にして作家が見せる振る舞いは、彼らの争点を、あるいはその恣意性の度合いを教える。したがって、その回収と改編の手続きを、これらの作家による具体的な資料の利用方法とともに検討した。

民族誌学に接近した作家による価値観の見直しは、自らの文明とは異質なものを参

照することで補強される。彼らが過去に視線を向けるときも、この傾向は一貫したもののとなっている。したがって、これらの作家の関心は、ギリシャ・ローマ文明よりも、ルネサンスよりも、中世へと向けられる。そしてここでも、学問的探求と幻想との錯綜は顕著であり、その想像力は、文化に留まらず言語にまで及んでいる。過去の純粋な言語という神話もまた、伝統的なものとして前衛作家が相続するものであった。そして前衛作家による文化の扱いの例にもれず、その対象は脱歴史化されたうえで取り込まれ、作家の創作活動の糧となる。この意味で、言語にまつわる考察は、作家の実践にまでその影を落としていると言えることができる。

ひるがえって考えれば、バタイユがブルトンと出会うきっかけとなった中世ナンセンス詩ファトラジーの翻訳は、すでに回収と改編の徴候を示していた。このファトラジーの翻訳を、現代作家の詩的観念にかなうものへの変容を導く操作と見なすことも可能だと思われる。

それらの作家が抱く詩的観念においては、遊びと創作の両義性が本質的な要素として現れている。これはまた、ファトラジーとシュルレアリストの書法との間に部分的な相似関係が生まれる根拠でもあった。あるいは、従来の美学や詩学の回収をとおした再構成の結果、詩的言語の実践が遊びに近づくということでもある。

そして、バタイユによる詩的言語の実践も、両義性を属性として備える。その思想と創作活動との関係をより正確に理解するべく、西欧的枠組みの見直しに起因する美学への影響、あるいは中世への憧憬や遊びへの嗜好など、諸々の主題を包括する場としての詩的言語を分析した。そこで示される諸特徴は、バタイユが中世へ向かい、特定の作品に特別な興味を抱いた理由を明らかにする。またそこで残される詩作品は、その偏愛の対象となった混成的な言語を思わせるかのような、伝統と現代性の緊張関係を示している。

なお、本論では中世の文化や作品についての分析を中心的なものとしたが、もちろんそれがバタイユの唯一の着想となるわけではない。神秘主義を語る場合にも、ディオニシウスから十字架のヨハネに至るまで、参照すべき資料は他にも多数ある。バタイユが神秘思想に影響を受け、変更を加えたうえで自らの創作に活用していく流れを検討するには、対象をさらに広げることも重要だろう。

また、バタイユの中世嗜好は、その経済理論、とりわけ贈与の問題にも影響を及ぼしていると考えられる。バタイユが語ったポトラッチあるいは中世ヨーロッパの相互授受や中世の騎士による祝祭など、贈与の歴史を見るにあたっては、中世の都市機構や

経済活動の発展と変遷が本質的な要素となる。そこでは、古代ゲルマン的慣行と中世ヨーロッパにおける風習が織りなす関係も同様に問題となるため、史実を参照しながら分析を進めることが望ましい。バタイユは『内的体験』においても、文学や詩の機能を語りながら、消費や過剰など、その経済理論にとっても本質的となる概念に言及している。このように、とりわけ創作との関わりも深い贈与について、ここまでに分析対象とした人類学的、歴史学的知識の活用を関連づけることによって、本研究を発展させていく。

書誌

1. 欧文第一次資料

(1) ジョルジュ・バタイユの著作

Georges Bataille, *L'Archangélique et autres poèmes* (1967), Bernard Noël (éd.), Gallimard, coll. « Poésie », 2008.

G Bataille, *Romans et Récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

— *Le Bleu du ciel* (1957)

— *Histoire de l'œil* (1928)

— *Madame Edwarda* (1941)

G Bataille, *Œuvres complètes*, Denis Hollier, Thadée Klossowski et Francis Marmande (éd.), t. I-XII, Gallimard, 1970-1988, t. I.

— *L'anus solaire* (1931)

— *Sacrifice* (1936)

— « L'Amérique disparue » (1928)

— « André Breton, Tristan Tzara, Paul Eluard » (1933)

— « André Malraux » (1933)

— « La conjuration sacrée » (1936)

— « Fatrasies » (1926)

— « Le labyrinthe » (1936)

— « Louis-Ferdinand Céline » (1933)

— « Notre-Dame de Rheims »

— « L'Ordre de Chevalerie » (1922)

— « La pratique de la joie devant la mort » (1939)

G Bataille, *Œuvres complètes*, t. II.

— « Deuxième groupe de photographes »

— « L'œil pinéal (1) »

— « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (1) »

— « La “vieille taupe” et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréalisme* »

G Bataille, *Œuvres complètes*, t. III.

— *L'Archangélique* (1944)

— *L'Impossible* (1962)

G Bataille, *Œuvres complètes*, t. IV.

— *La Tombe de Louis XXX*

— « Cinq poèmes de 1957 »

— « Poèmes »

G Bataille, *Œuvres complètes*, t. V.

— *L'Expérience intérieure* (1943)

— *Méthode de méditation* (1947)

— *Le Coupable* (1944)

G Bataille, *Œuvres complètes*, t. VI.

— *Sur Nietzsche* (1945)

G Bataille, *Œuvres complètes*, t. VII.

— « Notice autobiographique »

— « La religion surréaliste » (1948)

— « Le Surréalisme au jour le jour » (1951)

G Bataille, *Œuvres complètes*, t. IX.

— *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955)

— *Manet* (1955)

G Bataille, *Œuvres complètes*, t. X.

— *Le Procès de Gilles de Rais* (1965)

G Bataille *Œuvres complètes*, t. XI.

— « Gide – Nietzsche – Claudel » (1946)

— « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » (1946)

— « La littérature française du Moyen-Age, la morale chevaleresque et la passion » (1949)

— « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme » (1946)

G Bataille, *Œuvres Complètes*, t. XII.

— « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain » (1950)

— « René Char et la force de la poésie » (1951)

G Bataille, « L'apprenti sorcier » (1938), in Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie* (1979), Gallimard, coll. « Folio essais », 1995.

Documents (1929-1930), réédition, 2 vol, Jean-Michel Place, 1991.

— « L'Apocalypse de Saint-Sever », n° 2, 1929.

— « Architecture », n° 2, 1929.

— « L'art primitif », n° 7, 1930.

— « Le cheval académique », n° 1, 1929.

— « Espace », n° 1, 1930.

— « Figure humaine », n° 4, 1929.

— « Informe », n° 7, 1929.

— « Le langage des fleurs », n° 3, 1929.

— « Matérialisme », n° 3, 1929.

— « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », n° 8, 1930.

G Bataille, *Choix de lettres (1917-1962)*, Michel Surya (éd.), Gallimard, 1997.

G Bataille et Michel Leiris, *Echanges et Correspondances*, Louis Yvert (éd.), Gallimard, 2004.

(2) その他近代以降の作家、芸術家の著作

Documents (1929-1930), réédition, 2 vol, Jean-Michel Place, 1991.

Minotaure (1933-1939), réédition, 3 vol, Genève et Paris, Editions d'art Albert Skira, 1980-1981.

La Révolution surréaliste (1924-1929) , réédition, n° 1-12, Jean-Michel Place, 1975.

André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

— *Les Champs magnétiques* (1920)

— *Manifeste du surréalisme* (1924)

— *Les Pas perdus* (1924)

— *Poisson soluble* (1924)

— *Ralentir travaux* (1930)

— *Second manifeste du surréalisme* (1929)

- « Le Dialogue en 1928 » (1928)
- « Entrée des médiums » (1922)
- « Jeux surréalistes » (1929)
- « Notes sur la poésie » (1929)

A. Breton, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

- *L'Amour fou* (1937)
- *Anthologie de l'humour noir* (1940)
- « Première exposition Dalí » (1929)
- « Réponse à l'enquête sur la poésie indispensable » (1939)

André Breton, *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

- *Arcane 17* (1945)
- *Martinique charmeuse de serpents* (1948)
- *Signe ascendant* (1947)
- « Entretiens radiophoniques, VI » (1952)
- « Entretiens radiophoniques, VIII » (1952)
- « Interview de J.-L. Bédouin et P. Demarne » (1950)

A. Breton, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

- « Le Cadavre exquis, son exaltation » (1948)

A. Breton, *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970.

- « Braise au trépied de Keridwen » (1956)
- « Main première » (1962)
- « Le Surréalisme et la tradition » (1956)
- « Sur Robert Desnos » (1959)

A. Breton, *Point du jour* (1934), Gallimard, 1970.

- « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924)
- « Lettre à A. Rolland de Renéville » (1932)
- « Le Message automatique » (1933)

A. Breton, « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, réédition, Jean-Michel Place, 1975.

A. Breton, « Discours au Congrès des écrivains » (1935), *Position politique du surréalisme* (1935),

- Denoël / Gonthier, coll. « Médiations », 1972.
- A. Breton, « Du Surréalisme en ses œuvres vives » (1953), *Manifestes du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
- A. Breton, « Un grand poète noir » (1943), in Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1983.
- A. Breton, « Lettre ouverte à M. Paul Claudel Ambassadeur de France au Japon » (1925), in José Pierre (éd.), *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, t. I, Le Terrain vague, 1980.
- « Le cadavre exquis », *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1927, réédition, Jean-Michel Place, 1975.
- Michel Leiris, *Bagatelles végétales* (1956), *Mots sans mémoire* (1969), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1998.
- M. Leiris, *C'est-à-dire*, Jean-Michel Place, 1992.
- M. Leiris, *Cinq études d'ethnologie* (1969), Gallimard, coll. « Tel », 1988.
- M. Leiris, *Entre augures, Un entretien entre Michel Leiris et Jean Schuster*, Terrain vague, 1990.
- M. Leiris, *Journal. 1922-1989*, Gallimard, 1992.
- M. Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939), *Mots sans mémoire, op. cit.*
- M. Leiris, « Civilisation » (1929), *Brisées* (1966), Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.
- M. Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Gallimard, 1961.
- M. Leiris, « Notes bibliographiques », *Zébrage*, Gallimard, « Folio essais », 1992.
- M. Leiris, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », *Documents*, n° 1, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991.
- M. Leiris, « Rêves », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, Jean-Michel Place, 1975.
- M. Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne » (1938), in Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie* (1979), Gallimard, coll. « Folio essais », 1995.
- Michel Leiris et Jacques Baron, *Correspondance*, Nantes, Joseph K, 2013.
- Louis Aragon, « Corps, Âme et Biens », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1976.
- L. Aragon, « L'homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, n° 1233, 1968.
- L. Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1975.
- L. Aragon, *Les Poètes* (1960), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- L. Aragon, *Les Yeux d'Elsa* (1942), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la

- Pléiade », 2007.
- Antonin Artaud, « Déclaration du 27 janvier 1925 », *Œuvres complètes*, t. I, vol. 2, Gallimard, 1976.
- A. Artaud, « Manifeste pour un théâtre avorté » (1926), *Œuvres*, Gallimard, 2004.
- Jean Babelon, « Un eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ », *Documents*, n° 2, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991.
- Jean-Pierre Brisset, *Œuvres complètes*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- *La Grammaire logique* (1883)
- *Le Mystère de Dieu est accompli* (1890)
- *Les Origines humaines* (1913)
- Luis Buñuel et Salvador Dalí, « Un chien andalou », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1975.
- Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* (1939), Gallimard, coll. « Folio essais », 2008.
- Blaise Cendrars, *Du monde entier au cœur du monde* (1947), Gallimard, coll. « Poésie », 2006.
- Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1983.
- Paul Claudel, *Cinq grandes odes* (1910), Gallimard, coll. « Poésie », 2010.
- P. Claudel, *Connaissance de l'Est* (1900), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1952.
- P. Claudel, *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* (1948), *Œuvres complètes*, t. XXII, Gallimard, 1963.
- Salvador Dalí et André Parinaud, *Comment on devient Dali, les aveux inavouables de Salvador Dali*, Robert Laffont, 1973.
- S. Dalí et A. Parinaud, *Confesiones inconfesables* (Aveux inavouables), Barcelona, Bruguera, 1975.
- S. Dalí et A. Parinaud, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York, Morrow, 1976.
- Salvador Dalí, *The Secret life of Salvador Dali* (1942), New York, Dover Publication, 1993.
- S. Dalí, *La Vida secreta de Salvador Dali* (1944), trad. Cèsar August Jordana, *Obra Completa*, vol. 1, Barcelona, Primera edición, 2003.
- S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dali*, La Table ronde, 1952.
- S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dali, Suis-je un génie ?*, Lausanne, L'Age d'homme, 2006.
- L'Age d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles, Lettres et documents (1929-1976)*, Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1993.
- Dali, L'Œuvre et l'homme*, Robert Descharnes (éd.), Lausanne / Paris, Edita / La Bibliothèque des arts, 1984.
- Salvador Dali, 1904-1989, Einführung und Katalog* (Introduction et catalogue), Karin v. Maur (éd.), Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989.
- Salvador Dali, The Construction of the Image, 1925-1930*, Félix Fanés (éd.), New Haven / London, Yale University Press.
- Salvador Dali, Retrospective 1920-1980*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou,

1979.

- Michel Déon, *Bagages pour Vancouver* (1985), *Pages françaises*, Gallimard, 1999.
- Robert Desnos, *Corps et biens* (1930), *Œuvres*, Gallimard, 1999.
- R. Desnos, *La Liberté ou l'amour !* (1927), *Œuvres, op. cit.*
- R. Desnos, « Le Paradis perdu », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, réédition, Jean-Michel Place, 1975.
- R. Desnos, « Rose Sélavy » (1922), *Œuvres, op. cit.*
- Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (1976), Flammarion, 1994.
- Paul Eluard et A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), in P. Eluard, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- Paul Eluard, *Lettres à Gala (1934-1948)*, Gallimard, 1984.
- P. Eluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* (1942), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*
- Sigmund Freud, *Five Lectures on psycho-analysis* (1909), *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. XI, trad. James Strachey, London, The Hogarth Press, 1957.
- Edouard Glissant, *Le Sel noir* (1960), Gallimard, coll. « Poésie », 1983.
- Marcel Griaule, « Métamorphose », *Documents*, n° 6, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991.
- Victor Hugo, « Procès-verbaux des séances des tables parlantes à Jersey », *Œuvres complètes*, t. IX, Club français du livre, 1968.
- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- Federico García Lorca, « Oda a Walt Whitman (Ode à Walt Whitman) » (1933), *Poeta en Nueva York* (1940), *Poet in New York, a bilingual edition*, New York, Grove Press, 2007.
- Stéphane Mallarmé, *Les Mots anglais* (1877), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- Eugenio d'Ors, *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (La véritable histoire de Lidia de Cadaqués), Barcelona, José Janés, 1954.
- Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres* (1941), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 2011.
- J. Paulhan, *Les Hain-teny* (1938), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2009.
- J. Paulhan, *Les Hain-teny merinas* (1913), Geuthner, 2007.
- Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1918.
- Ch. Péguy, *Notre jeunesse* (1910), *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1916.
- Jacques Prévert, *Fatras*, Gallimard, 1966.
- J. Prévert, *Paroles*, Gallimard, 1949.
- Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*,

n° 3, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991.

Raymond Roussel, *Chiquenaude* (1900), *Œuvres II*, Jean-Jacques Pauvert, 2007.

R. Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Jean-Jacques Pauvert, 1963.

Paul Valéry, « La Crise de l'esprit (1919) », Variété I et II, Gallimard, « folio essais », 2009.

P. Valéry, « Littérature » (1929), *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiade », 1960.

Marguerite Yourcenar, « Diagnostic de l'Europe (1928) », *Essais et mémoires*, Gallimard, coll.

« Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

(3) 中世文学

« Fatrasies », *La Révolution Surréaliste*, n° 6, 1926, réédition, Jean-Michel Place, 1975.

Pierre Bec (éd.), *Burlesque et obscénité chez les troubadours, Le contre-texte au Moyen Age*, Stock, 1984.

Eglal Doss-Quinby, Marie-Geneviève Grossel et Samuel N. Rosenberg (éd.), « *Sottes chansons contre amours* », *Parodie et burlesque au Moyen Age*, Honoré Champion, 2010.

Jean Dufournet, *Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*, Gallimard, coll.

« Poésie », 1989.

Achille Jubinal (éd.), *Jongleurs et Trouvères, ou Choix de Saluts, Epitres, Réveries et autres pièces légères des XIII^e et XIV^e siècles*, J. Albert Merklein, 1835.

A. Jubinal (éd.), *Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles*, t. II, Challamel, 1842.

Henri-Léonard Bordier (éd.), *Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir, Jurisconsulte et Poète national du Beauvaisis, 1246-1296*, Techener, 1869.

Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, H. Suchier (éd.), t. I, Société des Anciens Textes Français, 1884.

Robert Benayoun (éd.), *Anthologie du nonsense*, Jean-Jacques Pauvert, 1957.

P. Eluard (éd.), *Première Anthologie vivante de la poésie du passé*, Pierre Seghers, 1951.

Remy de Gourmont, *Le Latin mystique* (1892), Les Belles Lettres, 2010.

André Mary (éd.), *La Fleur de la poésie française*, Garnier Frères, 1951.

Gordon D. McGregor, *The Broken Pot Restored, "Le Jeu de la Feuillée" of Adam de la Halle*, Kentucky, Lexington, 1991.

Daniela Musso (éd.), *Fatrasies : Fatrasies d'Arras, Fatrasies di Beaumanoir, Fatras di Watriquet*, Parma, Pratiche Editrice, 1993.

Martijn Rus (éd.), *Poésies du non-sens*, t. I, *Fatrasies*, Orléans, Paradigme, 2005.

M. Rus (éd.), *Poésies du non-sens*, t. II, *Resveries*, Orléans, Paradigme, 2010.

Albert-Marie Schmidt, « Le Trésor des fatras », *Les Cahiers de la Pléiade*, n° 11, hiver 1950-1951,

Nendeln, Kraus reprint, 1974.

Pierre Seghers (éd.), *Le Livre d'or de la Poésie française*, Marabout université, 1968.

Patrice Uhl (éd.), “*Sanz rimer de aucun sens*”, *Rêveries, Fatrasies, Fatras entés*, Leuven, Peeters, 2012.

Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1588.

Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. fr. 3114.

Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25462, « L'Ordene de chevalerie ».

Martin-Jean Ferré, *Le Livre de l'expérience des vrais fidèles par Sainte Angèle de Foligno*, traduit par
Léon Baudry, Librairie Droz, Genève, 1927.

Le Livre d'Angèle de Foligno, trad. Jean-François Godet, Grenoble, Jérôme Millon, 1995.

Le Livre des visions et instructions de la bienheureuse Angèle de Foligno (1868), trad. Ernest Hello, A.
Tralin, 1914.

2 . 欧文第二次資料

(1) ジョルジュ・バタイユをめぐる研究

Critique, n° 195-196, « Hommage à Georges Bataille », août-septembre 1963.

Critique, n° 788-789, « Georges Bataille, d'un monde l'autre », janvier-février 2013.

Lignes, n° 17, « Nouvelles lectures de Georges Bataille », mai 2005.

Revue des deux mondes, « Dans l'œil de Georges Bataille », mai 2012.

Revue des Sciences Humaines, n° 206, « Georges Bataille », avril-juin 1987.

Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover surrealism, Georges Bataille and Documents*,
London / Cambridge, Hayward Gallery / The MIT Press, 2006.

Frédéric Aribit, *André Breton, Georges Bataille, Le Vif du sujet*, L'Harmattan, 2012.

Roland Barthes, « La Métaphore de l'œil », *Critique*, n° 195-196, 1963.

Jean-Michel Besnier, *Éloge de l'irrespect et autres écrits de Georges Bataille*, Descartes & Cie, 1998.

Jean Bruno, « Les techniques d'illumination chez Georges Bataille », *Critique*, n° 195-196, 1963.

Jean-Louis Cornille, *Les récits de Georges Bataille, Empreinte de Raymond Roussel*, L'Harmattan, 2012.

Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*,
Macula, 1995.

Gilles Ernst, *Georges Bataille. Analyse du récit de mort*, Presses Universitaires de France, 1993.

Gilles Ernst et Jean-François Louette (dir.), *Georges Bataille, Cinquante ans après*, Nantes, Editions

- Nouvelles Cécile Defaut, 2013.
- Laurent Ferri et Christophe Gauthier (dir.), *L'Histoire-Bataille, L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille, Actes de la journée d'études consacrée à Georges Bataille, Paris, Ecole nationale des chartes, 7 décembre 2002*, Ecole des chartes, coll. « études et rencontres de l'Ecole des chartes » (18), 2006.
- Lucette Finas, *La Crue, Une Lecture de Georges Bataille*, Gallimard, 1972.
- Brian-T. Fitch, *Monde à l'envers, texte réversible, La fiction de Georges Bataille*, Lettres Modernes / Minard, 1982.
- Lina Franco, *Georges Bataille, Le Corps fictionnel*, L'Harmattan, 2004.
- Koichiro Hamano, *Georges Bataille, La perte, le don et l'écriture*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2004.
- Jean-Michel Heimonet, *Le Mal à l'œuvre, Georges Bataille et l'écriture du sacrifice*, Marseille, Parenthèses, 1987.
- Denis Hollier, *La Prise de la concorde, Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974.
- Rosalind E. Krauss, « antivision », *October*, n° 36, 1986.
- Jean-Pierre Le Boulter et Joëlle Bellec Martini, « Emprunts de Georges Bataille à la Bibliothèque nationale », *Œuvres complètes*, t. XII, Gallimard, 1988.
- J-P Le Boulter, « Georges Bataille et la Société des anciens textes français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4-5, 1991.
- J-P. Le Boulter, « Georges Bataille, le Moyen-Age et la chevalerie », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 164, 2006.
- J-P. Le Boulter, « Sur le séjour en Espagne de Georges Bataille (1922) : quelques documents nouveaux », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 146, 1988.
- Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents (1963) », *A propos de Georges Bataille*, Fourbis, 1988.
- Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- F. Marmande, *L'Indifférence des ruines*, Marseille, parenthèses, 1985.
- F. Marmande, *Le Pur Bonheur, Georges Bataille*, Lignes, 2011.
- André Masson, « Georges Bataille », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 122, 1964.
- Gilles Mayné, *Georges Bataille, l'érotisme et l'écriture*, Descartes & Cie, 2003.
- Alfred Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », *Critique*, n° 195-196, 1963.
- Jacqueline Risset, « Haine de la poésie », in Denis Hollier (dir.), *Georges Bataille après tout*, Belin, 1995.
- Sylvain Santi, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Rodopi, Amsterdam / NY, 2007.
- Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique » (1943), *Situations, I*, Gallimard, 2010.
- Robert Sasso, *Georges Bataille : le système du non-savoir, Une ontologie du jeu*, Editions de Minuit, 1978.

Philippe Sollers (dir.), *Bataille*, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 1973.

Jean-Luc Steinmetz, « Georges Bataille poète », *La poésie et ses raisons*, José Corti, 1990.

Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (1987), Gallimard, coll. « Tel », 2012.

M. Surya, *Sainteté de Bataille*, Editions de l'éclat, 2012.

Patrick Waldberg, « Acéphalogramme » (1995), in Marina Galletti (éd.), *L'Apprenti sorcier*, Edition de la différence, 1997.

(2) その他の近現代作家、文学運動をめぐる研究

Aliette Armel, *Michel Leiris*, Fayard, 1997.

Philippe Audoin, « Le Surréalisme et le jeu », in Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, La Haye, Mouton, 1968.

Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, La Dispute, 1999.

Roland Barthes, « De la parole à l'écriture » (1974), *Œuvres complètes*, t. IV, Seuil, 1995.

R. Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*

Laurence Benaïm, *Marie-Laure de Noailles, La vicomtesse du bizarre*, Grasset, 2001.

Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927), Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2011.

Walter Benjamin, « Le Conteur » (1936), *Œuvres III*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

W. Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), *Œuvres I*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

W. Benjamin, « Le Surréalisme, Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

W. Benjamin, « La tâche du traducteur » (1923), *Œuvres I*, *op. cit.*

W. Benjamin, *Ecrits français*, Jean-Maurice Monnoyer (éd.), Gallimard, 1991.

Jean-Claude Blanchère, *Les Totems d'André Breton*, L'Harmattan, 1996.

Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless, A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.

Marguerite Bonnet, *André Breton : Naissance de l'aventure surréaliste* (1975), José Corti, 1988.

Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Presse universitaire de France, 1984.

Alain Chevrier, « Les Sonnets de Desnos », in Laurent Fliedner (dir.), *Poétiques de Robert Desnos*, ENS Editions, 1996.

James Clifford, *The Predicament of culture*, Cambridge, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1998.

Jean-Patrice Courtois, « Situation de la métrique dans l'utopie du poème chez Robert Desnos », in *Poétiques de Robert Desnos*, *op. cit.*

Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction* (1931), Gallimard, 2011.

- Marc Décimo, *Jean-Pierre Brisset, Prince des Penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- Françoise Denoyelle, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*, L'Harmattan, 1997.
- Jacques Derrida, « Des tours de Babel », in Annie Cazenave et Jean-François Lyotard (dir.), *L'art des confins, Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Presses Universitaires de France, 1985.
- J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.
- Nicolas Di Méo, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française*, Genève, Droz, 2009.
- Hazel Donkin, *Surrealism, Photography and the periodical Press*, thèse University of Northumbria, 2009.
- Marie-Claire Dumas, *Etude de "CORPS et BIENS" de Robert Desnos*, Slatkine, Genève, 1984.
- M.-C. Dumas, « 1929 – Lieux de rencontres à propos du "Mystère d'Abraham Juif" de Robert Desnos », in Dominique Lecoq et Jean-Luc Lory (dir.), *Ecrits d'ailleurs, Georges Bataille et les ethnologies*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1987.
- Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997.
- Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite* (1994), Seuil, coll. « Points Essais », 1997.
- Agustí Esclasans, « La sang és més dolça que la mel (Le sang est plus doux que le miel) », *La Nau*, I. 38, 21 Octobre 1927.
- Serge Fauchereau, *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres ismes* (1976), Denoël, 2001.
- Emmanuel Garrigues (dir.), *Les jeux surréalistes, Mars 1921 - septembre 1962*, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme », n° 5, 1995.
- Gérard Genette, *Mimologiques* (1976), Seuil, coll. « Points Essais », 1999.
- Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Fasano / Paris, Schena Editore / Alain Baudry & Cie Editeur, 2008.
- Julien Gracq, « Des rendez-vous décevants avec l'histoire », in Marie-Claire Dumas (dir.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, 1996.
- Gaëlle Guyot-Rouge, « Blaise Cendrars et Remy de Gourmont : du *Latin mystique* aux *Pâques à New York* », in Martine Bercot et Catherine Mayaux (dir.), *Poésie et Liturgie*, Bern, Peter Lang, 2006.
- Denis Hollier, *Les Dépossédés*, Editions de Minuits, 1993.
- Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Thot, 1982.
- Jean Jamin, « L'ethnographie mode d'emploi », in Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Le Mal et la douleur*, Musée d'ethnographie, 1986.
- J. Jamin, « Un sacré collège ou les apprentis-sorciers de la sociologie », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 68, Janvier-Juin 1980.
- Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute, de Montaigne à Michaux*, Presses Universitaires de France, 1997.
- L. Jenny, *Je suis la révolution*, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2008.

- L. Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973.
- Micheline Kessler-Claudet, *La Guerre de quatorze dans le roman occidental*, Nathan, coll. « 128 », 1998.
- Rosalind E. Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades, *Explosante-fixe, photographie et surréalisme*, Centre Georges Pompidou / Hazan, 1985.
- Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London, The MIT Press, 1986.
- Christophe Lamiot, *Eau sur eau, Les dictionnaires de Mallarmé, Flaubert, Bataille, Michaux, Leiris et Ponge*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 1997.
- Jean-Gérard Lapacherie, « Leiris et l'ethnocentrisme », *Cahiers Leiris*, n° 2, Editions Les Cahiers, 2009.
- Dominique Lecoq, « Documents, Acéphale, Critique : Bataille autour des revues », in Jan Versteeg (dir.), *Georges Bataille, Actes du colloque international d'Amsterdam*, Amsterdam, Rodopi, 1987.
- D. Lecoq, « L'œil de l'ethnologue sous la dent de l'écrivain », in *Ecrits d'ailleurs : Georges Bataille et les ethnologues*, op. cit.
- Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & Georges Giraudon, Une bibliothèque photographique*, Somogy éditions d'art, 2005.
- Françoise Levaillant, « Nouvelle Section », *Revue de l'Art*, 1986, n° 73.
- Jean-François Louette, *Chien du plume, Du cynisme dans la littérature française du XX^e siècle*, Chêne-Bourg, Suisse, la Baconnière, 2011.
- Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.
- Michel Malicet, « Structures imaginaires de l'œuvre exégétique », in Jacques Petit (dir.), *Paul Claudel 13, Paul Claudel, lecteur de la Bible*, La revue des Lettres modernes, Minard, 1981.
- George E. Marcus and Michael M.J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999.
- Henri Meschonnic, *Pour la poétique III, Une parole écriture*, Gallimard, 1973.
- Janine Mileaf, *Please touche*, Hanover / London, Dartmouth College Press / University Press of New England, 2010.
- Eugenio Montes, « Un chien andalou », *La Gaceta Literaria*, n° 60, 15 juin 1929.
- Michel Murat, *Robert Desnos, Les grands jours du poète*, José Corti, 1988.
- Jacqueline Frédéric Paulhan (dir.), *Jean Paulhan et Madagascar 1908-1910*, Gallimard, coll. « Cahiers Jean Paulhan », n° 2, 1982.
- Octavio Paz, « André Breton : la brume et l'éclair », in *André Breton en perspective cavalière*, op. cit.
- Jean-Michel Pianca, « Blaise Cendrars et les surréalistes », in Jean-Carlo Flückiger (dir.), *L'encrier de Cendrars*, Boudry-Neuchâtel, Editions de la Baconnière, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », n° 3, 1989.
- Guy Poitry, « Le Glossaire de Michel Leiris ou "La poésie joue son jeu" », in Jacques Berchtold, Christopher Lucken et Stefan Schoettke (dir.), *Désordre du jeu, poétiques ludiques*, Librairie

- Droz, Genève, 1994.
- Mark Polizzotti, *André Breton*, trad. Jean-François Sené, Gallimard, 1999.
- Olivier Pot, « Entre théorie et fiction », in Olivier Pot (dir.), *Origines du langage*, Seuil, 2007.
- Carole Reynaud-Paligot, *Parcours politiques des surréalistes 1919-1969* (1995), CNRS Editions, 2010.
- Michael Riffaterre, « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte*, Seuil, 1979.
- M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La Production du texte*, op. cit.
- Albert-Marie Schmidt, *La Littérature symboliste (1870-1900)*, Presses Universitaires de France, 1942.
- Meryle Secrest, *Salvador Dalí, l'extravagant surréaliste*, Hachette, 1988.
- Georges Sebbag, *En jeux surréalistes*, Jean-Michel Place, 2004.
- G Sebbag, *Le Surréalisme, "il y a un homme coupé en deux par la fenêtre", 1918-1968*, Nathan, coll. « 128 », 1994.
- Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, Poète surréaliste*, Presses Universitaires de France, 1997.
- Susan Sontag, *On Photography* (1977), New York, Anchor Books, Doubleday, 1990.
- Jean-Luc Steinmetz, « Lanterne des "Veilleurs" », in Marie-Claire Dumas et Carmen Vásquez (dir.), *Robert Desnos, le poète libre*, Indigo et Côté-femmes éditions, 2007.
- André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, 1972.
- Xavier Tilliette, *Le jésuite et le poète, Eloge jubilaire à Paul Claudel*, Editions de Paris, 2005.
- Tzvetan Todorov, « Les anomalies sémantiques », *Langages*, n° 1, 1966.
- Rafael Santos Torroella, *La Miel es más dulce que la sangre*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- Marijke Verhaar, *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, thèse Université d'Utrecht, Igitur, 2008.
- Agustín Sánchez Vidal, « El viaje a la luna de un perro andaluz (Le voyage sur la lune d'un chien andalou) », *Lectures actuelles de García Lorca*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988.
- José Vöelle, « Corps agressés ou érotiques voilés, de la photo à la peinture surréaliste », in Mady Ménier (dir.), *De la métaphysique au physique*, Publications de la Sorbonne, 1995.
- Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France* (1990), Seuil, coll. « Points Histoire », 2004.
- M. Winock, *Le siècle des intellectuels* (1997), Seuil, coll. « Points Histoire », 2006.
- Marina Yaguello, *Les Langues imaginaires*, Seuil, 2006.
- Louis Yvert, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris (1924 à 1995)*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.

(3) 中世文化をめぐる研究

Bulletin de la Société des anciens textes français, années 51 et 52, 1925-1926.

- Giovanna Angeli, « De la fatrasie au fatras », *Revue d'esthétique*, n° 38, 2001.
- Nicole Bériou, Jacques Berlioz et Jean Longère (dir.), *Prier au Moyen-Age*, Turnhout, Brepols, 1991.
- Brenda M. Bolton, « Mulieres Sanctae », in Susan Mosher Stuard (dir.), *Women in medieval society*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1976.
- Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption*, New York, Zone Books, 1992.
- Georges Duby, *Art et société au Moyen Age* (1995), Seuil, coll. « Points Histoire », 1997.
- Georges Duby, *Guerriers et paysans, VII-XII^e siècle : Premier essor de l'économie européenne* (1973), Gallimard, coll. « tel », 1978.
- Florence Dupont, *L'Invention de la littérature, De l'ivresse grecque au texte latin*, La Découverte, 1998.
- Henri Focillon, *Art d'Occident, Le Moyen-Age roman et gothique* (1938), Armand Colin, 1963.
- Michèle Gérard, *Les Cris de la sainte, Corps et écriture dans la tradition latine et romane des Vies de saintes*, Honoré Champion, 1999.
- Groupe µ, « La fatrasie ou l'orchestration de l'impertinence », *Rhétorique de la poésie* (1977), Seuil, coll. « Points Littérature », 1990.
- Aaron Gurevich, « Heresy and literacy : evidence of the thirteenth-century "exempla" », in Peter Biller (dir.), *Heresy and literacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- A. Gurevich, « Oral and written cultures of the Middle Ages : two "peasant visions" of the late twelfth to the early thirteenth centuries », *Historical Anthropology of the Middle Ages*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 50.
- Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970.
- Wilhelm Kellermann, « Ein Sprachspiel des französischen Mittelalters : die Resveries (Un jeu de langue du français médiéval : les Resveries) », in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, vol. 2, Gembloux, Duculot, 1969.
- Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981.
- Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, « Une parole nouvelle », in Jean Delumeau (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, t. I, Toulouse, Privat, 1979.
- Jacques Le Goff, « Une enquête sur le rire », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 52^e année, n° 3, 1997.
- J. Le Goff, *Les intellectuels au Moyen-Age* (1957), Seuil, coll. « Points Histoire », 2000.
- J. Le Goff, « Rire au Moyen Age », *Un Autre Moyen Age*, Gallimard, 1999.
- J. Le Goff, « Le rire dans les règles monastiques du haut Moyen-Age », in Michel Sot (dir.), *Haut Moyen-Age, culture, éducation et société, études offertes à Pierre Riché*, La Garenne-Colombes, Editions européennes Erasme, 1990.
- Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen-Age*, Publications de la Sorbonne, 2003.
- Emile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France* (1922), Armand Colin, 1966.

- Marcel Mauss, *Essai sur le don, Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Presses Universitaires de France, 2007.
- Jean-Claude Mühlethaler, Alain Corbellari et Barbara Wahlen (dir.), *Formes de la critique, Parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, Honoré Champion, 2003.
- Lambert C. Porter, *La Fatrasie et le Fatras*, Genève, Droz / Paris, Minard, 1960.
- Michael Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *Littérature*, n° 108, 1997.
- Claude Roussel, *Contes de geste au XIV^e siècle*, Genève, Droz, 1998.
- Patrice Uhl, *La Constellation poétique du non-sens au moyen âge*, L'Harmattan / Université de la Réunion, 1999.
- P. Uhl, « Fatras → Fatrasie ou Fatrasie → Fatras : un casse-tête étymologique », *Studia Neophilologica*, 73 : 2, 2001.
- P. Uhl, « Fatrassiers et surréaliste : le quiproquo sur les "fatrasies" », in Catherine Bel, Pascale Dumont et Frank Willaert (dir.), *"Contez me tout", Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, Louvain, Peeters, 2007.
- P. Uhl, « Le Pataffio : non-sens à la florentine au Quattrocento », *Expressions*, n° 14, IUFM de La Réunion, 1999.
- P. Uhl, « La poésie du non-sens en France aux XIII^e et XIV^e siècles. Diversité et solidarité des formes », *Perspectives médiévales*, n° 14, 1988.
- Paul Zumthor, E.-G. Hessing et R. Vjlbrieff, « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », *Romania*, 84, 1963.
- Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (1972), Seuil, coll. « Points Essais », 2000.
- P. Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *Langue, texte, énigme*, Seuil, 1975.
- P. Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale VI^e-XIV^e siècles*, Presses Universitaires de France, 1954.
- P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983.

3 . 電子資料

- Coline Bidault, « La présentation des objets africains dans *DOCUMENTS* (1929/1930), magazine illustré », Cahiers de l'Ecole du Louvre, Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie, [en ligne], n° 3, octobre 2013, <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero3octobre2013/Bidault.pdf>
- Jill Fell, « The fascination of Filiger : From Jarry to Breton », *Papers of surrealism*, [En ligne], issue 9, Summer 2011, <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/index.htm>

Guillaume Le Gall, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », *Études photographiques*, n° 7, Mai 2000,
[En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/208>

Julia Kelly, « Discipline and indiscipline : the ethnographies of *Documents* », *Papers of surrealism*,
[En ligne], issue 7, 2007,
<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/index.htm>

La page du site internet de la Bibliothèque nationale de France consacrée à Eugène Atget, [En ligne],
<http://expositions.bnf.fr/atget/arret/01.htm>

Jacques Derrida, « An interview with Professor Jacques Derrida », Ecole des Hautes Etudes en Sciences
Sociales, 8 janvier 1998, Shoah Resource Center, [En ligne],
http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft Word - 3851.pdf

4. 邦文参考文献

(1) バタイユ作品の翻訳

『ジョルジュ・バタイユ著作集 1-15』、二見書房、1969-1973 年

『無頭人（アセファル）』（兼子正勝、中沢信一、鈴木創士訳）、現代思想社、エートル
叢書④、1999 年

『エロティシズムの歴史』（湯浅博雄、中地義和訳）、哲学書房、1987 年

『至高性 呪われた部分』（湯浅博雄、中地義和、酒井健訳）、人文書院、1990 年

『宗教の理論』（湯浅博雄訳）、ちくま学芸文庫、2002 年

『非 - 知 閉じざる思考』（西谷修訳）、哲学書房、1986 年

『内的体験』（出口裕弘訳）、平凡社ライブラリー、1998 年

『ニーチェについて 好運への意志』、現代思想社、1992 年

『有罪者』（出口裕弘訳）、現代思想社、1975 年

(2) その他の翻訳作品

アグスティン・サンチェス・ビダル、『ブニユエル、ロルカ、ダリ——果てしなき謎』
（野谷文昭、網野真木子訳）、白水社、1998 年

(3) ジョルジュ・バタイユをめぐる研究

岩野卓司、『ジョルジュ・バタイユ 神秘体験をめぐる思想の限界と新たな可能性』、
水声社、明治大学人文科学研究所叢書、2010 年

酒井健、『バタイユ』、青土社、2009 年

福島勲、『バタイユと文学空間』、水声社、2011 年

湯浅博雄、『バタイユ 消尽』、講談社、1997 年

(4) その他の近現代作家、文学運動をめぐる研究

桜井哲夫、『「戦間期」の思想家たち』、平凡社新書、2004 年

桜井哲夫、『占領下パリの思想家たち』、平凡社新書、2007 年

鈴木雅雄、真島一郎編、『文化解体の想像力 シュルレアリスムと人類学的思考の近代』、
人文書院、2000 年

引用集

引用の番号は、本文中の脚注番号に対応している。なお、文章の一部のみを引用した場合は、該当箇所を下線で示す。また、フランス語と英語以外の文章については、筆者によるフランス語訳を括弧内に並置する。

第一部

第一章第一節

1-(1), pp. 6-9.

1. Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme 1924-1929*, La Dispute, 1999, pp. 14-15.

Des chances semblent donc s'offrir aux générations littéraires nouvelles, mais l'après-guerre laisse apparaître une transformation structurelle profonde du champ littéraire : l'expansion du marché littéraire de masse, qui s'est manifestée dans toute son ampleur avec le succès des romans de guerre, comme *Le Feu* (1916) d'Henri Barbusse ou *Les Croix de bois* (1919) de Dorgelès, révélant « un public que les éditeurs n'attendaient pas ». La domination définitive du roman dans ce marché littéraire de masse induit des transformations majeures dans les politiques éditoriales ainsi que dans les conditions de carrière des écrivains.

2. *Ibid.*, p. 14.

Si l'expérience de la guerre a contribué à la notoriété de certains jeunes écrivains combattants [...], elle a renforcé aussi les motifs d'une révolte profonde contre l'ordre social chez certains jeunes écrivains mobilisés comme Louis Aragon, André Breton et Philippe Soupault.

3. Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction* (1931), Gallimard, 2011, pp. 89-90.

Ces nouveaux venus sont curieux à écouter. Ils sont les premiers à avoir eu vingt ans après la guerre. Ils ne sont plus, comme leurs aînés immédiats, à cheval sur deux âges et ne s'écartèlent pas pour essayer de faire le pont entre 1913 et aujourd'hui. Ils n'ont pas combattu. Ils ont pris conscience d'eux-mêmes dans le chaos qui a suivi l'armistice.

4. *Ibid.*, p. 125.

On touche ici à un des apports positifs les plus caractéristiques et les plus intéressants de la dernière génération pensante — celle qui n'a pas fait la guerre et qui commence aux hommes nés à partir de 1900. Cette nouvelle génération n'a pas connu le temps d'avant-guerre, ni subi directement la guerre, elle a pris conscience d'elle-même et du monde, pendant la guerre, loin de ses aînés immédiats, et elle a pu se forger librement une idée de l'homme et de la société en dehors de toutes les traditions, puisque la guerre alors semblait vouloir les submerger toutes.

5. *Ibid.*

Le monde se présentait à ces adolescents comme une table rase purifiée par le feu et l'idée de révolution qu'ils accueillaient si volontiers et d'un cœur si léger en 1918 ou 19 se confondait tout naturellement chez eux avec la volonté de reconstruction, avec leur instinct de création.

6. *Ibid.*, p. 104.

La négation totale des dadaïstes, prolongée par le surréalisme considéré comme destructeur du réel et révélateur d'absolu, nous a livré l'expression la plus complète du « nouveau mal du siècle ».

7. *Ibid.*

L'instabilité de la vie spirituelle est apparue comme le seul résultat de toutes ces recherches. La faillite du monde extérieur s'est complétée de celle du monde intérieur.

8. André Breton, « Discours au Congrès des écrivains » (1935), *Position politique du surréalisme* (1935), Denoël / Gonthier, coll. « Médiations », 1972, p. 95.

« Transformer le monde », a dit Marx ; « changer la vie », a dit Rimbaud : ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.

1-(2), pp. 9-16.

9. Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 105.

Par là l'esprit d'inquiétude se montrait révolutionnaire.

10. A. Breton, « Pourquoi je prends la direction de *La Révolution surréaliste* », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 1925, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 3.

On s'est sans doute un peu hâté de décréter que toute licence devait être donnée à la spontanéité, ou qu'il fallait se laisser aller à la grâce des événements, ou qu'on n'avait chance d'intimider le monde qu'à coups de sommations brutales.

11. Georges Bataille, « La "vieille taupe" et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréalisme* », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 94.

Dans les premiers temps, la « révolution surréaliste » était indépendante du soulèvement des couches sociales inférieures et n'était même pas définie autrement que par un état mental trouble doublé d'une phraséologie violente sur la nécessité d'une dictature de l'esprit.

12. G Bataille, « André Malraux » (1933), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 373.

Car la Révolution est *en fait* (peu importe que cela soit trouvé mauvais ou bon) non simple utilité ou moyen, mais *valeur* liée à des états désintéressés d'excitation qui permettent de vivre, d'espérer et, au besoin, de mourir atrocement.

13. G Bataille, « Louis-Ferdinand Céline » (1933), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 321.

Pour la compréhension de cette relation paradoxale entre l'homme et sa misère matérielle, il est utile de rappeler qu'il s'agit d'une fonction précédemment assumée par la religion chrétienne.

14. *Ibid.*, pp. 321-322.

aujourd'hui, prendre conscience de cette misère, sans en excepter les pires dégradations — de l'ordure à la mort, de la chiennerie au crime — ne signifie plus le besoin d'humilier les êtres humains devant une puissance supérieure ; la conscience de la misère n'est plus extérieure et aristocratique mais vécue ; elle ne se réfère plus à une autorité divine, même paternelle : elle est devenue au contraire le principe d'une fraternité d'autant plus poignante que la misère est plus atroce, d'autant plus vraie que celui qui en prend conscience reconnaît appartenir à la misère, non seulement par le corps et par le ventre, mais par la vie entière.

15. Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Jean-Michel Place, 1992, p. 35.

[...] toujours avec l'idée surréaliste qu'il y avait autre chose, des modes de pensée différents du rationalisme occidental.

16. *Ibid.*, p. 49.

Ce qui prête à confusion, c'est qu'en effet, dans mes *Titres et Travaux*, j'ai dit que c'était au fond le même but que je poursuivais par deux voies différentes, c'est-à-dire d'arriver à une anthropologie générale par l'observation de moi et par celle de gens appartenant à d'autres sociétés.

17. Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 105.

Après avoir jeté bas la notion d'homme léguée par les siècles précédents, il fallait en effet soit renoncer à l'homme occidental, et accessoirement à la vie même, tout au moins à la civilisation occidentale, soit remettre debout et une notion d'homme et une civilisation.

18. Nicolas Di Méo, *Le Cosmopolitisme dans la littérature française*, Genève, Droz, 2009, p. 14.

être citoyen du monde, ce n'est pas seulement parcourir de nombreux pays afin d'en goûter le pittoresque ou la diversité, même s'il est vrai qu'il existe à cette époque, en particulier dans les années 1920, une attirance indéniable pour le voyage, le déplacement et l'exotisme ; c'est aussi s'interroger sur la cohésion de l'univers et sur les moyens de réorganiser ce que l'on perçoit comme un gigantesque chaos.

19. *Ibid.*

ce qui importe, c'est que le cosmopolitisme se trouve au confluent d'un désir d'ouverture et d'une volonté de préservation des équilibres existants et que cette conjonction détermine en grande partie les formes que prend la construction de l'altérité dans la littérature de l'époque.

20. Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 141.

Il est indispensable, et c'est la nouveauté que nous trouvons dans de nombreux écrivains d'après-guerre, d'abandonner pour un instant le point de vue français pour saisir les choses et les êtres par l'intérieur.

21. *Ibid.*, p. 131.

Il est un autre aspect de l'esprit de reconstruction qui mérite d'être examiné à part, c'est celui qui a trait à l'affirmation d'un esprit international, plus précisément d'un esprit européen dans la littérature française, et cela non pas toujours en liaison avec une idéologie politique internationaliste. Il est intéressant que cette prise de conscience et cette volonté d'eupéanisme aient coïncidé avec une période spécifiquement nationaliste.

22. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France* (1990), Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, pp. 35-36.

Il me semble que la France a connu un nationalisme ouvert et un nationalisme fermé. Nationalisme ouvert : celui d'une nation, pénétrée d'une mission civilisatrice, s'auto-admirant pour ses vertus et ses héros, oubliant volontiers ses défauts, mais généreuse, hospitalière, solidaire des autres nations en formation, défenseur des opprimés, hissant le drapeau de la liberté et de l'indépendance pour tous les peuples du monde. Ce nationalisme-là, on en retrouve l'esprit et l'enthousiasme jusque dans l'œuvre coloniale.

23. *Ibid.*, p. 36.

Un autre nationalisme (celui de « la France aux Français ») resurgit périodiquement, au moment des grandes crises : crise économique, crise des institutions, crise intellectuelle et morale... Boulangisme, affaire Dreyfus, crise des années trente, décolonisation, dépression économique, notre histoire retentit de ces périodes et de ces événements dramatiques au cours desquels un nationalisme fermé présente ses successifs avatars comme un remède.

24. Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 150.

La littérature française pourrait redevenir, et tend graduellement à redevenir, un carrefour.

Si elle a paru ne plus l'être, pendant les premières années de l'après-guerre, en dépit des audaces surréalistes (qui sont demeurées en marge), c'est que la France a connu un calme relatif, par comparaison avec la Russie, l'Allemagne et l'Espagne centrale.

1-(3), pp. 16-19.

25. Paul Valéry, *La Crise de l'esprit* (1919), *Variété I et II*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009, p. 13.

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.

26. *Ibid.*, p. 24.

l'Europe va-t-elle garder sa prééminence dans tous les genres ?

28. *Ibid.*, p. 24.

Ou bien l'Europe restera-t-elle *ce qu'elle paraît*, c'est-à-dire : la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps ?

30. *Ibid.*, p. 29.

Ce phénomène naissant peut, d'ailleurs, être rapproché de celui qui est observable dans le sein de chaque nation et qui consiste dans la diffusion de la culture, et dans l'accession à la culture de catégories de plus en plus grandes d'individus.

32. Marguerite Yourcenar, « Diagnostic de l'Europe » (1928), *Essais et mémoires*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1651.

L'économie traditionnelle n'a pas disparu seule dans le désastre financier ; la civilisation tout entière s'est aperçu qu'elle cessait d'être.

33. *Ibid.*, p. 1652.

De toutes parts, les artisans de la pensée s'efforcent de dérouiller les vieilles formules ou d'en forger de nouvelles ; concepts aussi intransigeants les uns que les autres, finissant par se ressembler dans l'absurde. Nationalisme, internationalisme, bolchévisme, fascisme, pacifisme, rêve asiatique de la non-résistance à la force qui n'est qu'un aveu d'impuissance à se saisir de la force, matérialisme brutal qui glorifie la force substituée au droit, et n'est qu'un aveu d'impuissance à découvrir où est le droit.

34. *Ibid.*, p. 1655.

L'époque qui suivra la nôtre, disciplinée, récupératrice, sera sûrement d'un ennui morne.

35. M. Leiris, *C'est-à-dire*, *op. cit.*, p. 53.

Evidemment, il faut se méfier de toutes ces vues rétrospectives que je vous sors là, parce que quand on voit les choses rétrospectivement, on a une fâcheuse tendance à les rationaliser et à faire comme si on avait songé positivement à quelque chose qui, en fait, n'a été qu'implicite.

第一章第二節

2-(1), pp. 20-24.

37. G Bataille, « L'Amérique disparue » (1928), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 156.

Croquemitaine ou Croquemort sont des mots qui s'associent à ces violents personnages, mauvais plaisants sinistres, pleins d'humour malveillant, tel ce Dieu Quetzalcoatl faisant de grandes glissades du haut des montagnes assis sur une petite planche...

38. Jean-Gérard Lapacherie, « Leiris et l'ethnocentrisme », *Cahiers Leiris*, n° 2, Editions les Cahiers, 2009, p. 186.

Il est vrai qu'*ethnocentrisme* est un mot récent, formé en 1956, bien après que Leiris a commencé, dans les années 1930, une carrière d'ethnographe. Dans le *Trésor de la Langue française* (: 1971-1994), il est relevé et défini dans l'entrée *ethno*, élément grec entrant dans la composition de nombreux mots modernes. Il est lié à l'obsession moderne de l'origine et à la valorisation de soi.

39. Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 132.

Au XVIII^e siècle, cosmopolitisme littéraire et universalité de la langue française allaient de pair.

2-(2), pp. 24-27.

40. Denis Hollier, « La littérature doit-elle être possible ? » (1992), *Les Dépossédés*, Editions de Minuits, 1993, p. 9.

La guerre — Benjamin parle de celle de 1914 — n'a pas transformé ses survivants en conteurs : elle est un des exemples les plus forts de la dégradation industrielle de l'expérience qui lui interdit de se communiquer, de se partager, de se transformer en histoire à raconter.

41. *Ibid.*, p. 10.

Souvenirs de guerre ? La guerre ne laisse pas le temps de se souvenir. Ce sont moins des histoires à raconter qu'une impossibilité à raconter des histoires [...]. Par ses souffrances, son chaos, ses urgences, la guerre est un défi à la description ; comme un réel qui réfuterait les mots qui le nomment, elle oppose au réalisme une sorte de limite objective.

42. Walter Benjamin, « Le Conteur » (1936), *Œuvres III*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, pp. 120-121.

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner.

43. G. Bataille, *Le Bleu du ciel* (1957), *Romans et Récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 112.

D'ailleurs, entre-temps, la guerre d'Espagne et la guerre mondiale avaient donné aux incidents historiques liés à la trame de ce roman un caractère d'insignifiance : devant la tragédie elle-même, quelle attention prêter à ses signes annonciateurs ?

2-(3), pp. 27-30.

44. James Clifford, *The Predicament of culture*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1998, p. 118.

The sort of normality or common sense that can amass empires in fits of absent-mindedness or wander routinely into world wars is seen as a contested reality to be subverted, parodied, and

transgressed.

45. Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927), Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2011, p. 177.

Il est vrai que ces nouveaux clercs déclarent ne pas savoir ce que c'est que la justice, la vérité, ou autres « nuées métaphysiques » ; que, pour eux, le vrai est déterminé par l'utile, le juste par les circonstances.

46. *Ibid.*, p. 163.

L'humanité, par sa pratique actuelle des passions politique, exprime qu'elle devient plus réaliste, plus exclusivement réaliste et plus religieusement qu'elle n'a jamais été.

47. G. Bataille, « Notice autobiographique », *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, p. 461.

Contre-Attaque dissous, Bataille se décida immédiatement à former avec ceux de ses amis qui y avaient participé [...], une « société secrète » qui tournerait le dos à la politique et n'envisagerait plus qu'une fin religieuse (mais antichrétienne, essentiellement nietzschéenne).

48. G. Bataille, « La conjuration sacrée » (1936), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 443.

NOUS SOMMES FAROUCHEMENT RELIGIEUX.

第一章第三節

3-(1), pp. 30-37.

49. James Clifford, *op. cit.*, p. 145.

Anthropological humanism and ethnographic surrealism need not be seen as mutually exclusive ; they are perhaps best understood as antinomies set within a transient historical and cultural predicament.

50. *Ibid.*, p. 139.

The wedding of science and public education within a progressivist humanism suited Rivet's

world view perfectly.

51. *Ibid.*, p. 138.

The old Byzantine structure was to be razed to make way for a dream building that would sublimate the anarchic cosmopolitanism of the twenties into a monumental unity : “humanity”.

52. *Ibid.*, p. 117.

It is more properly called modernist than modern, taking as its problem — and opportunity — the fragmentation and juxtaposition of cultural values.

53. *Ibid.*, p. 121.

The surrealists were intensely interested in exotic worlds, among which they included a certain Paris. Their attitude, while comparable to that of the fieldworker who strives to render the unfamiliar comprehensible, tended to work in the reverse sense, making the familiar strange.

55. Denis Hollier, « La valeur d’usage de l’impossible » (1992), *Les Dépossédés, op. cit.*, p. 172.

Les ethnographes veulent le continu, Bataille veut la rupture. Ils veulent reconstituer les contextes pour que tout apparaisse à sa place, alors qu’il charge le document d’exposer l’incongruité radicale du concret : tout d’un coup, les êtres les plus ordinaires ne ressemblent à rien, cessent d’être à leur place.

56. Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Presse Universitaire de France, 1984, pp. 31-32.

Mais précisément ce qu’interrogent les cubistes dans les figures sculptées par les peuples du Soudan, du Dahomey ou du Gabon, ce sont les plans et leur agencement, la combinaison des volumes, la structure de leurs *formes*. Les surréalistes interrogent les masques océaniens dans leur *fonction* même.

57. George E. Marcus and Michael M.J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 123.

Like the Frankfurt School, the surrealists contested a reified culture, in which they viewed traditional norms, conventions, and collective meanings as artificial, constructed, and repressive. They

reveled in subverting, parodying, and transgressing those dead conventions through unexpected juxtapositions, collages of incongruous elements, drawing from the erotic, the unconscious, and the exotic. Indeed their juxtaposition and collage techniques acknowledged the increasing speed and normality with which fragments of once different cultures could come together in the modern world. They used the term “ethnographic” to convey their relativist, subversive attitude which could contest every local truth or custom with an exotic alternative, drawn from the contemporary work of French anthropologists in Africa, Oceania, and aboriginal America.

58. *Ibid.*, p. 119.

A key indicator of this sense of living in the aftermath of ideas that still provide intellectual capital, but have suffered serious deflation, is the convention we noted of talking about the present, not in paradigmatic or positive terms, but with the self-labeling prefix “post-”: postmodernism in literature and art, poststructuralism in anthropology and literary criticism.

Perhaps the most similar recent period was the 1920s and 1930s. Again, by self-identification alone, there seems to be a connection in the ways current critics have rediscovered their predecessor of this interwar era. It will be recalled that this was also the time when the ethnographic method became installed as the central practice of anthropologists.

59. *Ibid.*, p. 124.

By comparison with British or American ethnography of the same period, the material collected on the Dogon is rich in its elaboration of an alternative cosmology and philosophic mind-set to that of Europe, but poor in its portrayal of the practicalities of how Dogon life is actually lived.

60. *Ibid.*, p. 129.

Despite the examples drawn from other societies to critique aspects of these most modern societies, such critique remains ad hoc, fragmentary, and nostalgic; the subliminal message tends to be affirming of the basic superiority of modern European or American society.

3-(2), pp. 38-49.

61. Jean Jamin, « L’ethnographie mode d’emploi », in Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Le Mal et la douleur*, Musée d’ethnographie, 1986, p. 59.

En fait, la revue était faite de bric et de broc, et l'ethnographie qui s'y trouvait représentée par le hasard des intérêts et des relations de Georges Henri Rivière était une ethnographie qui, par contiguïté, pouvait apparaître comme parodique ou parfois, comme naïve.

62. *Ibid.*, p. 60.

De là peut-être le malentendu qui s'est produit entre l'ethnographie et le surréalisme pour qui les sociétés « nègre », primitives, non seulement représentaient des ferments d'insubordination et de renversement quant aux valeurs et à la raison occidentales mais venaient, semble-t-il, accréditer sa vision du monde et sa façon d'en prendre connaissance autrement.

63. *Ibid.*, p. 63.

Du point de vue de l'histoire des idées et des sciences, il me semble par contre tout à fait intéressant d'observer qu'au moment où l'ethnographie française se « durcit » en s'institutionnalisant et se professionnalisant — au moment donc où elle recherche des légitimités, construit des modèles d'intelligibilité, invente, règle et « surveille » ses méthodes, revendique au fond une scientificité —, elle se dote dans le même temps — et en la circonstance grâce à Georges Henri Rivière qui en fut l'infatigable initiateur — de moyens d'expression telle la revue *Documents* qui « l'assouplissent » et diversifient son champ.

64. M. Leiris, *Race et Civilisation* (1951), *Cinq études d'ethnologie* (1969), Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 34.

Jusqu'à une époque récente l'homme d'Occident [...] n'a cessé de regarder les peuples exotiques avec lesquels il entraînait en contact pour exploiter leur pays, s'y approvisionner en produits étrangers à l'Europe, y trouver de nouveaux marchés ou assurer simplement ses précédentes conquêtes, soit comme des « sauvages » incultes et abandonnés à leurs instincts, soit comme des « barbares », usage étant alors fait, pour désigner ceux qu'il considérait comme à demi civilisés quoique inférieur du terme que la Grèce antique appliquait péjorativement aux étrangers.

65. M. Leiris, *C'est-à-dire*, *op. cit.*, p. 48.

Ce n'est pas tellement la volonté de détruire qui m'anime, mais plutôt de démystifier afin de m'en tenir à quelque chose de vraiment éprouvé, de solide.

66. M. Leiris, *L'Ethnographe devant le colonialisme* (1950), *Cinq études d'ethnologie*, *op.cit.*, p. 88.

Nous, qui faisons métier de *comprendre* les sociétés colonisées auxquelles nous nous sommes attachés pour des motifs souvent étrangers à la stricte curiosité scientifique, il nous revient d'être comme leurs avocats naturels vis-à-vis de la nation colonisatrice à laquelle nous appartenons.

67. M. Leiris, *C'est-à-dire*, *op. cit.*, p. 39.

Ça ne change pas les choses, pas plus qu'un art ne le fait. Finalement, je situerais l'ethnologie plutôt du côté de l'art.

68. G Bataille, « L'art primitif », *Documents*, n° 7, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 392.

Ainsi les premiers hommes qui ont fait ce que nous appelons aujourd'hui *œuvre d'art*, auraient ignoré l'art primitif.

70. G Bataille, « La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh », *Documents*, n° 8, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 457.

On sait qu'il est plus ou moins pratiqué dans les différentes parties du monde, par les Israélites, par les Mahométans et par un très grand nombre de peuples indigènes d'Afrique, d'Océanie et d'Amérique.

71. *Ibid.*, pp. 458-459.

« le dieu qui se sacrifie se donne sans retour, écrivent Hubert et Mauss. C'est que, cette fois, tout intermédiaire a disparu. Le dieu qui est en même temps le sacrifiant ne fait qu'un avec la victime et parfois même avec le sacrificateur. Tous les éléments divers qui entrent dans les sacrifices ordinaires rentrent ici les uns dans les autres et se confondent. Seulement une telle confusion n'est possible que pour les êtres mythiques, imaginaires, idéaux ». Hubert et Mauss négligent ici les exemples de « sacrifice du dieu » qu'ils auraient pu emprunter à l'automutilation et par lesquels seuls le sacrifice perd son caractère de simagrée.

72. *Ibid.*, p. 459.

Une telle action serait caractérisée par le fait qu'elle aurait la puissance de libérer des éléments hétérogènes et de rompre l'homogénéité habituelle de la personne [...].

73. Alfred Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 678.

Par une sorte de curieuse intuition, il s'y est aussi révélé comme le précurseur de toute une école d'ethnologues qui ont cherché à définir l'*ethos*, c'est-à-dire la hiérarchie des valeurs sociales qui donnent à chaque civilisation sa valeur propre.

74. Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton*, L'Harmattan, 1996, p. 28.

En 1929 ou 1930, Eluard écrit à Joe Bousquet qu'il rêve de visiter la Nouvelle-Guinée ou le Nouveau-Mecklembourg, « seuls pays encore vraiment sauvages » d'où provient, régulièrement, un matériau culturel abondant et jamais vu.

75. A. Breton, « Main première » (1962), *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 222.

Rien de moins propice à son appréhension en profondeur que de devoir en passer par le regard trop souvent glacé de l'ethnographe [...].

76. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, 1997, p. 242.

Ce n'est qu'en février que Breton a été contacté par Skira pour préciser les orientations de cette nouvelle revue, dont le projet, dû à Tériade, visait initialement un rapprochement entre le Groupe et les dissidents du surréalisme.

77. Jean-Claude Blachère, *op. cit.*, p. 42.

Le primitivisme de Breton, sur ce point, est aux antipodes de certains traits du primitivisme littéraire du tournant du siècle, où l'homme primitif incarne la simplicité, la naïveté, l'ignorance rafraîchissante. Celui de Breton possède la complexité d'âme, le savoir que l'homme moderne a oubliés, perdant des pans entiers de cette science complète du microcosme et du macrocosme que l'être des premiers âges avait acquise.

78. *Ibid.*, p. 103.

L'espace exotique est un réservoir d'insolite, auquel Breton tente de préserver sa vertu.

79. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Présence Africaine, 1983, p. 27.

Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace.

80. A. Breton, « Un grand poète noir » (1943), in Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 82.

Aimé Césaire est avant tout celui qui chante.

81. Edouard Glissant, *Le Sel noir* (1960), Gallimard, coll. « Poésie », 1983, p. 76.

Et si vous retenez de ma parole seulement ce goût de terres emmêlées, je n'ai perdu mon temps ni en vain consumé la paille de ce cœur.

3-(3), pp. 49-63.

85. G Bataille, « Notice autobiographique », *op. cit.*, p. 461.

ce « collège », dont le domaine n'était pas la sociologie dans l'ensemble, mais la sociologie « sacrée », se manifestera par des séries de conférences.

86. James Clifford, *op. cit.*, p. 144.

The Collège de Sociologie, in its conception of an avant-garde, activist science, in its dedication to breaking through the veneer of the profane, in its gaucherie, and in its sometimes grandiose ambitions, was a late emanation of the surrealist twenties. It offers a particularly striking example of that dimension of surrealism that struggled against the grain of both modern art and science to deploy a fully ethnographic cultural criticism.

87. Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie* (1979), Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 14.

On trouvera dans ce volume — authentically restored, comme disent les Américains — les

restes pieusement colligés de ce dernier des groupes d'avant-garde d'avant-guerre.

88. Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* (1939), Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, p. 136.

La fête se présente en effet comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de l'*Urzeit*, de l'ère originelle éminemment créatrice qui a vu toutes les choses, tous les êtres, toutes les institutions se fixer dans leur forme traditionnelle et définitive.

89. *Ibid.*, p. 137.

Les caractères de ce Grand Temps mythique ont été remarquablement étudiés par Lévy-Bruhl à propos des Australiens et des Papous.

90. *Le Collège de Sociologie, op. cit.*, p. 19.

Dans l'introduction au dossier-manifeste qui, sous le titre « Pour un Collège de Sociologie », ouvre la N. R. F. de juillet 1938, Caillois présente le Collège comme la réponse à l'impasse dans laquelle se sont laissé enfermer les tenants de la littérature engagée. Les avant-gardes artistiques, prisonnières du dilemme auquel les ont acculées les appareils politiques, ont été sommées de choisir entre soumission et démission, entre l'obligation de se plier à un programme qu'elles récusait et le renoncement pur et simple à l'action [...].

91. *Ibid.*, p. 26.

Dès qu'on attribue une importance particulière à l'étude des structures sociales, on s'aperçoit que les quelques résultats acquis par la science en ce domaine non seulement sont généralement ignorés, mais de plus sont en contradiction directe avec les idées en cours sur ces sujets.

92. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 311.

Ce que Caillois paraît n'avoir pas accepté : la part faite par Bataille au « *mysticisme, au drame, à la folie et à la mort* ».

93. *Le Collège de Sociologie, op. cit.*, pp. 831-832.

Il n'y a pas ici d'« expérience vécue » qui tienne : si intensément que nous nous imaginions

vivre l'expérience de l'indigène, nous ne pouvons entrer dans sa peau, et c'est toujours notre expérience que nous vivons, très séparée de la sienne, en raison de nos différences de culture et du facteur exotisme qui nous donne des choses une vue particulière, sans que nous disposions d'aucun moyen sérieux de redresser cette vision erronée.

94. *Ibid.*, p. 815.

Je citerai : celui que j'ai fait l'autre année sur le sacré dans la vie quotidienne (travail à base d'introspection et de psychologie individuelle) [...].

95. Jean Jamin, « Un sacré collège ou les apprentis-sorciers de la sociologie », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 68, Janvier-Juin 1980, p. 24.

la notion de sacré, associée à celle de vie quotidienne, y apparaît profanée (profanation d'ailleurs accentuée par le fait que Leiris s'approprie l'une et l'autre, il parle de *sa* vie quotidienne comme il traite de *son* sacré).

96. *Ibid.*

De plus, cette vie quotidienne dont il cherche à dresser la topographie sacrée s'avère être remémorée, exhumée, reconstruite et non point dépeinte à la manière d'un ethnographe pour qui le présent reste le temps privilégié de l'enquête. Elle est celle de son enfance, en quelque sorte celle des origines.

97. M. Leiris, *C'est-à-dire*, *op. cit.*, p. 55.

Je vais faire une concession à la science officielle, je pense que l'objectivité absolue, c'est ce qu'il y a de plus souhaitable, mais ce n'est pas possible, il y a toujours de la subjectivité.

98. Jean Jamin, « Un sacré collège ou les apprentis-sorciers de la sociologie », *art. cit.*, p. 25.

On serait en droit de le penser, n'était la rigueur avec laquelle, en conclusion de son exposé — dont le titre sera maintenu lors de sa publication dans la *NRF* de juillet 1938 —, Leiris plie, non sans humour, ses souvenirs d'enfance à la définition maussienne du sacré.

99. *Le Collège de Sociologie*, *op. cit.*, p. 800.

Personne n'est plus que moi avide de trouver les vertus de l'association, plus que moi effrayé de l'imposture qui fonde l'isolement individuel, cependant l'*amour de la destinée humaine* existe en moi avec assez de force pour reléguer au second plan le souci des formes dans lesquelles il peut entrer.

100. *Ibid.*, p. 54.

Mais ayant eu le soin de fixer le sens des termes avec une précision assez grande, il m'est agréable d'opposer nettement le principe de la *communauté élective* à la fois à celui de la communauté *traditionnelle* à laquelle j'appartiens de fait mais de laquelle je tiens à me désolidariser, et, tout aussi nettement, aux principes d'individualisme qui aboutissent à l'atomisation démocratique.

101. *Ibid.*, p. 805.

Rien n'est plus vivant en effet dans nos esprits que l'image de l'union entre deux êtres de sexe opposé.

102. *Ibid.*, pp. 318-319.

Une « avide et puissante volonté d'être » est donc la condition de la vérité ; mais l'*individu isolé* ne possède jamais le pouvoir de créer un monde (il ne le tente que s'il est lui-même dans le pouvoir de forces qui font de lui un *aliéné*, un fou) : la coïncidence des volontés n'est pas moins nécessaire à la naissance des mondes humains que la coïncidence des figures de hasards. Seul l'accord des amants, comme celui de la table des joueurs, crée la réalité vivante de correspondances encore informes [...].

103. Michel Surya, *Sainteté de Bataille*, Editions de l'éclat, 2012, p. 67.

Une puérilité à caractère politique ? Soit, au commencement, mais il s'en affranchira vite.

104. *Ibid.*, p. 83.

Il y fallait cela au moins : qu'il tourne le dos à l'action. Que la possibilité de l'action (sa nécessité) cesse de peser sur lui. Ce qu'il fallait, sans doute : à coup sûr, rien de plus « puéril » que de prétendre à celle-ci quand on n'est doté d'aucun des moyens qui le permettraient.

105. *Ibid.*, p. 67.

Contre-Attaque et son vieux jeu avec les « vieilles » illusions. Entre autres celle qui consistait à espérer dans la révolution pour que le fascisme s'effondrât.

106. *Le Collège de Sociologie*, *op. cit.*, p. 800.

Il me semble que l'intérêt qu'au-dedans comme au-dehors a suscité le Collège de Sociologie tenait à la force qu'il avait de mettre tout en cause.

107. Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *op. cit.*, p. 171.

En sélectionnant le beau, ils privilégient le rare, donc le monstrueux.

108. *Ibid.*, pp. 171-172.

les ethnologues écartent la beauté parce qu'ils la jugent statistiquement monstrueuse, Bataille privilégie le monstrueux parce qu'il le juge esthétiquement laid.

109. Benjamin Crémieux, *op. cit.*, p. 174.

Le grand rythme séculaire va produire à nouveau ses effets. La littérature française se renouvelle au cours des années « 30 ». Entre 1630 et 1640, c'est *Le Cid*, le *Discours de la méthode*. Entre 1730 et 1740, c'est Voltaire, Montesquieu, les débuts de Diderot et de Rousseau. 1830 : *Hernani*. Nous aurons un 1930 aussi beau, le début d'une ère classique dont l'apogée sera vers 1960.

第一部

第二章第一節

1-(1), pp. 64-69.

1. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (1987), Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 609.

je n'ai rien de commun avec cette sale et grotesque revue et les torche-culs du Comte de Noailles me font chier (naturellement).

4. Julia Kelly, « Discipline and indiscipline : the ethnographies of *Documents* », *Papers of surrealism*, [En ligne], issue 7, 2007, p. 9.

The Viscount de Noailles and David and Pierre David-Weill, supporters of the art of their time, played important roles in the background of *Documents*, as well as being the most significant private backers of the Trocadéro museum.

7. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 140.

Wildenstein donna son accord, acquiesçant à l'idée qu'on élargît son champ d'investigation à l'ethnographie.

8. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles ; ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents*, n° 3, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 130.

Il est clair qu'il s'agit de trois aspects d'une seule et même science et que la ligne de démarcation qui les sépare est absolument artificielle.

9. Louis Yvert, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924 à 1995*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, pp. 352-353.

DOCUMENTS ne sera pas une revue d'art conventionnelle mais un magazine pratique.

10. Coline Bidault, « La présentation des objets africains dans *DOCUMENTS* (1929/1930), magazine illustré », *Cahiers de l'Ecole du Louvre, Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, [en ligne], n° 3, octobre 2013, p. 8.

C'est sa qualité de magazine qui permet à Documents d'englober l'ensemble des savoirs en abordant des sujets divers sans distinction de domaines ni d'origine géographique.

11. Michel Leiris, *Journal, 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 194.

Je n'ai pas encore mentionné sur ce cahier le dîner Noailles du 4 juillet. C'est parce que les choses que j'en aurais dites m'auraient fait honte de mon snobisme.

12. M. Leiris et Jacques Baron, *Correspondance*, Nantes, Joseph K, 2013, p. 121.

Pas Bataille, il est vraiment très gentil et il a la rareté d'un cœur d'or, il est un peu tapé, moi aussi.

13. *Ibid.*, pp. 104-105.

Mais tu me sembles bien détaché des conditions de la lutte des classes. Attention. C'est une pente dangereuse. Il faut être consciencieux jusqu'au bout des ongles si l'on veut servir une cause. Vraiment les bourgeois sont ignobles.

14. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre, op. cit.*, p. 158.

Baron, d'hypocrite vendu (à Diaghilev qu'il fait huer un soir et accueille à bras ouverts le lendemain à la Galerie surréaliste) et de « larve plus pourrie que le dernier des petits-bourgeois ».

1-(2), pp. 69-70.

15. André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Robert Laffont, 1972, p. 283.

Mon intolérance était alors si entière que le rôle joué par des gens riches et titrés dans la confection d'une œuvre révolutionnaire me gênait.

16. Jean-Michel Bouhours et Nathalie Schoeller (éd.), *L'Age d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles, Lettres et documents (1929-1976)*, Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 36.

Moi ça me gênait un peu, je trouvais bizarre cette compromission d'un mouvement qui se voulait révolutionnaire avec l'aristocratie.

第二章第二節

2-(1), pp. 70-74.

19. Jean Babelon, « Un eldorado macédonien cinq cents ans avant Jésus-Christ », *Documents*, n° 2, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 73.

Telles sont les étranges images dont les barbares de la Thrace se complurent à marquer l'argent que leur offrait libéralement la montagne sainte.

20. *L'Age d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles*, *op. cit.*, p. 39.

Je proteste énergiquement contre l'abus de confiance dont j'ai été l'objet de la part de M. Gallimard qui publie non seulement sans mon consentement mais contre ma volonté le scénario de mon film *Un Chien andalou* dans la revue "Du cinéma".

21. Luis Buñuel et Salvador Dalí, « Un chien andalou », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 34.

La publication de ce scénario dans « *La Révolution surréaliste* » est la seule que j'autorise. Elle exprime, sans aucun genre de réserve, ma complète adhésion à la pensée et à l'activité surréaliste. Un Chien Andalou n'existerait pas si le surréalisme n'existait pas.

22. Paul Eluard, *Lettres à Gala (1934-1948)*, Gallimard, 1984, p. 97.

Il y a dans *Documents* la psychanalyse du *Jeu lugubre* et de son auteur, avec un calque [...] du tableau.

23. *L'Age d'or, Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles*, *op. cit.*, p. 39.

ce sont vraiment des rivalités enfantines et qui rappellent beaucoup plus les jalousies de bonnes Sœurs dans les couvents, que des correspondances d'hommes intelligents comme eux.

Voulez-vous lui [à Dalí] dire que j'ai toujours attaché à tout cela aucune importance, que tout ce qu'il fera à mon point de vue sera bien, et qu'au fond toute ces histoires de jalousies entre la "Révolution sur[r]éaliste" et "Documents" nous sont totalement indifférentes.

J'espère que ceci vous permettra de le rassurer complètement si cette affaire l'ennuyait le moins du monde.

24. S. Dalí, catalogue de l'exposition, *Salvador Dalí, Retrospective 1920-1980*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 153.

Cher Ami, mon ami Paul Eluard me dit que vous devez donner les photos de mes tableaux à *Documents*. Je vous aurais beaucoup de reconnaissance de ne pas le faire, car les idées de cette revue et surtout de Georges Bataille sont exactement à l'opposé des miennes.

25. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 648.

Il est ennuyeux de contrarier Rivière et après tout c'est Bataille qui est en fâcheuse position.

26. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí* (1942), New York, Dover Publication, 1993, p. 219.

Nevertheless, when Breton saw this painting he hesitated for a long time before its scatological elements — for in the picture appeared a figure seen from behind whose drawers were bespattered with excrement.

2-(2), pp. 74-81.

28. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 298.

Observing that I jumped up anxiously to remove the book against the possibility of splashing, Lydia smiled bitterly, and said, "Blood does not spot," and then she immediately added this sentence, which a malicious expression in her eyes charged with erotic hidden meanings, "Blood is sweeter than honey. I," she went on, "am blood, and honey is all the other women ! My sons..." (this she added in a low voice) "at this moment are against blood and are running after honey."

29. S. Dalí, *La Vida secreta de Salvador Dalí* (1944), trad. Cèsar August Jordana, *Obra Completa*, vol. 1,

Barcelona, Primera edición, p. 746.

La sangre es más dulce que la miel.

30. S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí*, trad. Michel Deon, La Table ronde, 1952, p. 231.

Le miel est plus doux que le sang.

31. Michel Déon, *Bagages pour Vancouver* (1985), *Pages françaises*, Gallimard, 1999, p. 299.

Dalí était un véritable écrivain, avec un vocabulaire surprenant, des images magnifiques, un humour froid proprement espagnol [...].

32. Eugenio d'Ors, *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (La véritable histoire de Lidia de Cadaqués), Barcelona, José Janés, 1954, p. 34.

Dijo descarada y solemne : —*La miel es más dulce que la sangre.*

(Effrontée et solennelle, elle a dit : *Le miel est plus doux que le sang*).

33. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, op. cit., p. 74.

Gala is the only one who does not get lost in the labyrinthian chaos of this manuscript.

34. S. Dalí, *La Vie secrète de Salvador Dalí, Suis-je un génie ?*, Lausanne, L'Age d'homme, 2006, p. 577.

Le sang ne tache pas. Le miel est plus doux que le sang. Moi, je suis le sang et toutes les autres femmes sont le miel. Mes fils, en ce moment, sont contre le sang et courent après le miel.

35. Lettre de Dalí à la Princesse de Faucigny-Lucinge, reproduite dans Marijke Verhaar, *Salvador Dalí et le mécénat du Zodiaque*, thèse Université d'Utrecht, Igitur, 2008, p. 296.

« Le miel est plus doux que le sang » / Lidia.

36. Robert Descharmes, *Dalí, L'Œuvre et l'homme*, Lausanne / Paris, Edita / La Bibliothèque des arts, 1984, p. 76.

Ce tableau, signé en bas à droite « Salvador Dalí 1926 » porte en bas à gauche la mention manuscrite « Etude pour “Le miel est plus doux que le sang” ».

39. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, op. cit., p. 183.

I further complicated my run with a marvelous cry. “Blood is sweeter than honey,” I repeated to myself over and over again. But the word “honey” I shouted at the top of my lungs, and I pushed my leap as high and hard as I could. “Blood is sweeter than HONEY.”

40. S. Dalí et André Parinaud, *Comment on devient Dali, les aveux inavouables de Salvador Dali*, Robert Laffont, 1973, p. 92.

Dès mon retour à Figueras, je peignis beaucoup : un arlequin aux yeux vides, une guitare molle et un poisson ductile dans la *Nature morte au clair de lune* et Le sang plus doux que le miel [...].

41. S. Dalí, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, New York, Morrow, 1976, p. 75.

Back in Figueras, I painted a great deal : an empty-eyed harlequin, a soft guitar, and a flexible fish in *Nature Morte au Clair de Lune* (Still Life By Moonlight), and Le Miel Plus Doux que le Sang (Honey Sweeter Than Blood) [...].

43. Cité dans Fèlix Fanés, *Salvador Dalí, The Construction of the Image, 1925-1930*, New Haven / London, Yale University Press, p. 72.

Surrealist infantilism versus the Greek and Latin classics. May the best man win !

44. Eugenio Montes, « Un chien andalou », *La Gaceta Literaria*, n° 60, 15 juin 1929, p. 1.

La belleza bárbara, elemental — luna y tierra — del desierto, en donde « la sangre es más dulce que la miel », reaparece ante el mundo.

(La beauté barbare, élémentaire — comme la lune et la terre — du désert, où « le sang est plus doux que le miel », réapparaît aux yeux du monde).

45. Agustín Sánchez Vidal, « El viaje a la luna de un perro andaluz (Le voyage à la lune d'un chien andalou) », *Lectures actuelles de García Lorca*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, p. 156.

Aunque no tenemos los suficientes elementos de juicio para desenredar toda la maraña, Eugenio Montes parece contar con información de primera mano (procedente de Buñuel y Dalí, seguramente), y sugerir una relación entre la secuencia final de los dos amantes enterrados en la arena de *Un perro andaluz* y *La miel es más dulce que la sangre* (citado como « La sangre es más dulce que la miel »).

(Même si nous ne possédons pas tous les éléments de preuves nécessaires pour démêler toute l'histoire, Eugenio Montes semble se baser sur des informations de première main (venant certainement de Dalí et Buñuel), et suggère une relation entre la scène finale des deux amants enterrés dans le sable dans *Un chien andalou*, et *Le miel est plus doux que le sang* (qu'il cite en tant que *Le sang est plus doux que le miel*).)

49. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 86.

Je pourrais, cousant tes paupières avec une aiguille, te priver du spectacle de l'univers [...].

50. *Ibid.*, p. 123.

[...] et les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre [...].

51. *Ibid.*, p. 125.

J'étendis l'autre main, et lui arrachai la tête.

52. *Ibid.*, p. 94.

Il tenait à la main le tronc pourri d'un homme mort [...].

53. *Ibid.*, p. 101.

Ô mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante.

55. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 221.

Once more I wrenched from my body that familiar solitary pleasure, sweeter than honey [...].

56. S. Dalí et André Parinaud, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*, *op. cit.*, p. 94.

And I bit her lips violently until the taste of her blood filled my mouth and I was able to suckle on the fluid sweeter than honey.

57. *Ibid.*, p. 61.

The plump flanks of the emperor with the *maté* inside and the big silver sucking-cup that was passed around allowed me to suck in at the same time a honeyed liquid sweeter than my mother's blood, a bit of Ursulita's spittle, and the imperial strength of Napoleon that came to me from his guts through the little keg.

58. S. Dalí, *The Secret life of Salvador Dalí*, *op. cit.*, p. 5.

I would in turn sip the tepid liquid, which to me was sweeter than honey, that honey which, as is known, is sweeter than blood itself — for my mother, my blood, was always present.

59. Federico García Lorca, « Oda a Walt Whitman (Ode à Walt Whitman) » (1933), *Poeta en Nueva York* (1940), *Poet in New York, a bilingual edition*, New York, Grove Press, 2007, pp. 152 et 153.

Porque es justo que el hombre no busque su deleite / en la selva de sangre de la mañana próxima.

Because it's fitting that man not seek his pleasure in the bloody jungles of tomorrow morning.

60. S. Dalí et André Parinaud, *Confesiones inconfesables* (Aveux inavouables), Barcelona, Bruguera, 1975, p. 109, note 1.

Siempre he dicho que “la miel es más dulce que la sangre”. lo contrario no tiene sentido.
(J'ai toujours dit que « le miel est plus doux que le sang ». Sinon, ça ne fait pas de sens).

2-(3), pp. 81-84.

61. José Wovelle, « Corps agressés ou érotiques voilés, de la photo à la peinture surréaliste », in Mady Ménier (dir.), *De la métaphysique au physique*, Publications de la Sorbonne, 1995, p. 162.

on ne s'étonne qu'à moitié de découvrir la photo dont nous sommes partis, non recadrée et attribuée à Man Ray dans un album monographique publié à New-York en 1979.

62. *Revue de l'Art*, 1986, n° 73. p. 69.

mais aux dires de M. Leiris, seuls d'éventuels contretypes auraient été le fait de Man Ray ; les originaux seraient bien de W. B. Seabrook, les clichés pris à New York d'après le visage recouvert du fameux masque de cuir noir qu'avait accepté de revêtir l'amie de Seabrook, elle-même écrivain.

63. Lettre de Seabrook à Man Ray, citée dans Janine Mileaf, *Please touche*, Hanover / London, Dartmouth College Press / University Press of New England, 2010, pp. 212-213.

Michel Leiris has my best mask negatives in Paris — including the one about which you enquire and some other ones — with exclusive permission to publish a choice of them in *Documents*. He has written that they, or some of them, will appear in an early issue. If Surréaliste magazines are like most magazines, Aragon will doubtless regard the matter as consequently “dut” [*sic*] for his projected publications. If, however, he is still interested, I hereby authorize Aragon to publish any mask picture which Leiris may be willing to release to him. But the release, you understand, depends entirely on Leiris. This authorizes you to treat directly with him.

64. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 818.

Il est hors de doute, écrivais-je le 13 novembre, que Desnos et moi, vers la même époque, avons cédé à une préoccupation identique, alors que pourtant nous agissions *en toute indépendance extérieure* l'un de l'autre.

65. Marie-Claire Dumas, « 1929 – Lieux de rencontres à propos du “Mystère d'Abraham Juif” de Robert Desnos », in *Ecrits d'ailleurs, Georges Bataille et les ethnologues, op. cit.*, p. 169.

On peut légitimement penser qu'André Breton avait lu le livre de Grillo de Givry ainsi que l'article de Michel Leiris, et que ces références à l'alchimie sont venues naturellement sous sa plume, quand il a voulu traiter des risques d'une dissémination sans contrôle du surréalisme et de ses principes.

66. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 819.

Ne dirait-on pas le tableau surréaliste ?

第二章第三節

3-(1), pp. 84-95.

67. Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & Georges Giraudon, Une bibliothèque photographique*, Somogy éditions d'art, 2005, p. 28.

Dans la préface, Adolphe Giraudon se présente comme éditeur photographique et espère « que la clientèle artiste et savante nous récompensera des efforts et des sacrifices faits en vue de faire connaître ce qui est beau dans le monde entier ». Il y trace les grandes lignes de son action : mettre à disposition le plus grand nombre de documents (à cette époque il en recense plus de cinquante mille), tisser en Europe un réseau de correspondants pour obtenir des photographies de « tous les arts et de toutes les époques » [...].

68. Guillaume Le Gall, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », *Études photographiques*, n° 7, Mai 2000.

Alors que son œuvre est d'abord associée à une photographie dont la qualité essentielle tient à sa valeur documentaire, elle devient rapidement un objet où se cristallise toute une fantasmagorie consacrée par les surréalistes.

69. Rosalind E. Krauss, « Photography's Discursive Spaces » (1982), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London, The MIT Press, 1986, p. 144.

Eugène Atget's labors produced a vast body of work, which he sold over the years of its production (roughly 1895 to 1927) to various historical collections, such as the Bibliothèque de la Ville de Paris, the Musée de la Ville de Paris (Musée Carnavalet), the Bibliothèque Nationale, the Monuments Historiques, as well as to commercial builders and artists. The assimilation of this work of documentation into a specifically aesthetic discourse began in 1925 with its notice and publication by the surrealists and was followed, in 1929, by its placement within the photographic sensibility of the German New Vision. Thus began the various partial viewings of the 10,000-piece archive ; each view the result of a selection

intended to make a given aesthetic or formal point.

70. La page du site internet de la Bibliothèque nationale de France consacrée à Eugène Atget

Il débute la photographie en 1888 et, vers 1890, commence à réaliser en autodidacte des documents photographiques pour les artistes. Il photographie d'abord des paysages et des végétaux.

Puis vers 1897-1898, à l'époque où est créée la Commission du Vieux Paris, il entreprend de photographier systématiquement les quartiers anciens de Paris appelés à disparaître ainsi que les petits métiers condamnés par l'essor des grands magasins.

71. Louis Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 58.

La modernité est une fonction du temps qui exprime l'actualité sentimentale de certains objets dont la nouveauté essentielle n'est pas la caractéristique, mais dont l'efficacité tient à la découverte récente de leur valeur d'expression. Ou si l'on préfère, dont on vient de découvrir un emploi nouveau qui dépasse celui qu'on leur connaissait au point de faire qu'on l'oublie.

72. Guillaume Le Gall, « Atget, figure réfléchie du surréalisme », *art. cit.*

La reconnaissance d'Eugène Atget est aussi publique. Ses photographies sont exposées au même titre que celles de Nadar en mai 1928 à Paris au Salon de l'Escalier appelé aussi Premier Salon indépendant de la photographie puis, en novembre de la même année, à Bruxelles à la galerie l'Époque. Les deux expositions présentent son oeuvre au milieu de travaux d'auteurs supposés représenter la photographie moderne : Kertész, Berenice Abbott, Germaine Krull, Man Ray. À Paris, d'Ora, Hoyningen-Huene et Albin Guillot complètent la liste, alors qu'à Bruxelles sont exposés Moholy-Nagy, Mesens, Eli Lotar, Gobert, Robert De Smet et Anne Biermann.

73. Susan Sontag, *On Photography* (1977), New York, Anchor Books, Doubleday, 1990, p. 68.

Photographs, which turn the past into a consumable object, are a short cut. Any collection of photographs is an exercise in Surrealist montage and the Surrealist abbreviation of history.

74. *Ibid.*

Atget, who spent the years between 1898 and his death in 1927 patiently, furtively documenting a small-scale, time-worn Paris that was vanishing.

75. Walter Benjamin, « Le Surréalisme, Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 122.

Le Paris des surréalistes aussi est un « petit monde ». C'est-à-dire qu'il n'en va pas autrement dans le grand, dans le cosmos. Ici aussi il y a des carrefours, où de fantomatiques signaux brillent à travers le flot de la circulation, où des analogies, des rencontres d'événements inconcevables se trouvent portées à l'ordre du jour.

76. S. Sontag, *On Photography*, *op. cit.*, p. 53.

The error of the Surrealist militants was to imagine the surreal to be something universal, that is, a matter of psychology, whereas it turns out to be what is most local, ethnic, class-bound, dated.

77. G. Bataille, « Deuxième groupe de photographes », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 122.

Après les photographies d'Atget et les curieuses tentatives de Man Ray il ne semble pas que les *photographes d'art* spécialisés puissent produire autre chose que des acrobaties techniques assez fastidieuses [...]. Il faut faire exception pour une admirable photographie de J.-A. Boiffard.

78. Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & Georges Giraudon, Une bibliothèque photographique*, *op. cit.*, p. 45.

En juillet 1921, le classement des archives est presque terminé. Adolphe presse son fils de publier de nouveaux catalogues par genre, comme celui du musée du Trocadéro qui est terminé et qui lui « semble être le plus important pour sa maison ».

79. Françoise Denoyelle, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*, *op. cit.*, p. 87.

En 1924, le frère de Bert, Alexandre, ouvre un bureau à Berlin et le dirige, jusqu'en 1927, date à laquelle il ouvre une nouvelle succursale à Paris. Société anonyme au capital de 150 000 francs, grâce aux différentes succursales en Europe et aux États-Unis, Keystone devient vite l'un des premiers fournisseurs de la presse française.

80. *Ibid.*

La même année que Keystone, 1927, *The New York Times* installe ses bureaux aux 16, rue de la Paix puis au 106, rue de Réaumur, il crée en même temps une agence de photographie : Wide World, en société anonyme au capital de 300 000 francs, la concurrente directe de Keystone.

81. G Bataille, « Espace », *Documents*, n° 1, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 41.

Sans qu'on puisse dire pourquoi, il ne semble pas qu'un singe habillé en femme ne soit qu'une division de l'espace. En réalité la dignité de l'espace est tellement bien établie et associée à celle des étoiles, qu'il est incongru d'affirmer que l'espace peut devenir un poisson qui en mange un autre. L'espace décevra encore affreusement quand on dira qu'il prend la forme d'un rite ignoble d'initiation pratiqué par quelques nègres, désespérément absurdes, etc...

82. *Ibid.*

On ne s'étonnera pas que l'énoncé seul du mot *espace* introduise le protocole philosophique. Les philosophes étant les maîtres de cérémonies de l'univers abstrait, ont indiqué comment l'espace doit se comporter en toute circonstance.

83. Hazel Donkin, *Surrealism, Photography and the periodical Press*, thèse University of Northumbria, 2009, p. 57.

Breton's photographic collection included prints ordered from agencies and museums as well as from individuals around the group. The vast number of reproductions of African, Oceanic and South American art and artefacts, again organised into collections, included a set of reproductions of Oceanic objects ordered from a museum in Hamburg; a set of eighteen photographs of objects from Dutch New Guinea from *Musée de Bale* and a set of photographs of pre-Columbian and South American art from *Giraudon*, the prestigious French picture archive. Other photographs include a set of six images of lightning strikes from the Parisian offices of Wide World photos, the agency of *The New York Times*.

84. *Ibid.*

Many of the reproductions of art and artefacts published in *La Révolution Surréaliste* are included in these dossiers and many of the other photographs found in the first journal were retained by Breton, facilitating a glimpse into the decision making process involved in turning prints into illustrations.

85. *Ibid.*, pp. 54-55.

Only eighteen photographs in the journal have been manipulated either in the darkroom or in the deliberate arrangement of familiar objects to make them appear strange, yet such interference in the photographic image is often seen as the distinguishing characteristic of “surrealist photography”.

86. Rosalind E. Krauss, « Photographic Conditions of Surrealism » (1981), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, *op. cit.*, p. 101.

Quickly examining the range of surrealist photographic forms, we can think of 1) the absolutely banal images Boiffard created for Breton's *Nadja* ; 2) the less banal but still straight photographs made by Boiffard for *Documents* in 1929, such as the ones made for Georges Bataille's essay on the big toe [...].

87. Dawn Ades et Simon Baker (dir.), *Undercover surrealism, Georges Bataille and Documents*, London / Cambridge, Hayward Gallery / The MIT Press, 2006, p. 178.

In terms both of style and subject matter, these last pictures relate closely to a set of photographs that Boiffard had made a year before he started to work for DOCUMENTS — the 12 photographs of Paris in Andre Breton's book *Nadja* (1928).

88. *Undercover surrealism*, *op. cit.*, pp. 177 et 256 (note 1).

According to Michel Leiris, Desnos was mainly responsible for the magazine's layout.

90. Françoise Denoyelle, *Les Usages de la photographie, 1919-1939*, *op. cit.*, p. 278.

Plusieurs facteurs expliquent et justifient l'état d'esprit dans lequel ont opéré Steichen, D'Ora, Horst ou Man Ray. Tous ont trouvé un marché florissant : les supports sont nombreux, les robes à photographier, innombrables et elles se renouvellent à chaque saison, les images reproduites, dans des conditions bien supérieures à celles des photographes de presse. Kertész, Capa, Krull, Lotar [...].

91. *Undercover surrealism*, *op. cit.*, p. 35.

The surviving manuscripts for his DOCUMENTS articles, often written on the backs of used

readers' request forms from the library, include instructions for the reproduction of images. In one case the original photographs for an essay, "The Academic Horse", also survive, with Bataille's directions to the photographer on their backs. The coins seem originally to have been set against a pale background but Bataille indicates specifically that the photographer should switch to a black background and enlarge the scale. This gives a sense of Bataille not only choosing images but being directly involved in determining the aesthetic qualities of their reproduction.

92. Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & Georges Giraudon, Une bibliothèque photographique*, *op. cit.*, p. 31.

Pour chaque série, Giraudon indique les formats disponibles et leur prix, qui varient selon les provenances.

3-(2), pp. 95-100.

93. G Bataille, « Figure humaine », *Documents*, n° 4, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 197.

C'est obscurément, il est vrai, que les êtres humains vivant à cette époque à l'européenne ont pris un aspect aussi follement improbable (il est évident que la transformation de l'aspect physique n'a rien à voir avec des décisions conscientes).

96. Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless, A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 44.

On the contrary, the photographs exhibit nothing that is not extremely orderly, and it is the banality of this very order that is sinister.

97. *Ibid.*, p. 46.

The second part of Bataille's text helps us understand his counterintuitive use of photography here [...].

98. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995, p. 163.

Quel est donc ce destin ? Rien d'autre qu'un *démenti* visuellement agencé, un démenti de la « Figure » qui suppose sa *décomposition* doublée d'une certaine façon — dialectique façon — de la *maintenir* : entièrement décomposée est la « Figure » animale réduite à un informe tas ; maintenue est cette même « Figure » dans la photographie du bas, qui — remarque essentielle — représente des humains affairés autour de la bête privée de vie... eux-mêmes privés de têtes, ou presque.

99. Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 46.

In other words, it is not violence as such that interests Bataille, but its civilized scotomization that structures it as otherness, as heterogeneous disorder [...].

101. Marcel Griaule, « Métamorphose », *Documents*, n° 6, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, pp. 332-333.

Le joueur se met à quatre pattes, appuyé sur les coudes, la tête rentrée dans les épaules.

第一部

第三章第一節

1-(1), pp. 101-108.

1. Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927), Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2011, p. 150.

Un autre renforcement des passions nationales, c'est la volonté qu'ont aujourd'hui les peuples de se sentir dans leur passé, plus précisément de sentir leurs ambitions comme remontant à leurs ancêtres, de vibrer d'aspirations « séculaires », d'attachements à des droits « historiques ».

2. Benjamin Crémieux, *Inquiétude et reconstruction* (1931), Gallimard, 2011, p. 135.

On a vu en France, par exemple, le romantisme tenter de se rattacher au XVI^e siècle et au Moyen-Age, de remonter aux sources nationales, au détriment de la tradition gréco-latine, nourrice de la littérature classique cosmopolite.

3. Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France* (1990), Seuil, coll. « Points Histoire », 2004, p. 36.

Nationalisme néanmoins, et pas simple patriotisme : celui-ci se définirait comme l'attachement naturel à la terre de ses pères (étymologiquement), tandis que celui-là fait de sa propre nation une valeur suprême, moyennant un légendaire éloigné, peu ou prou, des réalités historiques.

4. *Ibid.*

Une focalisation sur l'essence française, chaque fois réinventée au gré des modes et des découvertes scientifiques, qui font varier l'influence gauloise et l'influence germanique, l'apport du Nord et l'apport de la Méditerranée, le chant des bardes et les vers des troubadours.

5. Antonin Artaud, « Manifeste pour un théâtre avorté » (1926), *Œuvres*, Gallimard, 2004, p. 232.

Dans l'époque de désarroi où nous vivons, époque toute chargée de blasphèmes et des phosphorescences d'un reniement infini, où toutes les valeurs tant artistiques que morales semblent se fondre dans un abîme dont rien dans aucune des époques de l'esprit ne peut donner une idée, j'ai eu la faiblesse de penser que je pourrais faire un théâtre [...].

6. *Ibid.*, p. 234.

Pour l'instant je me bornerai à dire que la Révolution la plus urgente à accomplir est dans une sorte de régression dans le temps. Que nous en revenions à la mentalité ou même simplement aux habitudes de vie du Moyen-Age, mais réellement et par une manière de métamorphose dans les essences, et j'estimerai alors que nous aurons accompli la seule révolution qui vaille la peine qu'on en parle.

7. André Breton, « Le Surréalisme et la tradition » (1956), *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 129.

On nous l'a fait bien voir lors de l'exposition « Pérennité de l'art gaulois » où nous avons résolu, mes amis Lancelot Lengyel, Charles Estienne et moi, de jeter une passerelle qui permît de confronter les plus hautes productions de l'art celtique avec une sélection d'œuvres contemporaines qui présentaient avec elles au moins cette parenté négative de ne rien devoir — de tout refuser — à l'esprit gréco-latin.

8. A. Breton, « Braise au trépied de Keridwen » (1956), *Perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 134.

Dès lors, un sursaut atavique nous portait à interroger sur ses aspirations profondes l'homme de nos contrées tel qu'il put être avant que s'appesantît sur lui le joug gréco-latin.

9. A. Breton, « Interview de J.-L. Bédouin et P. Demarne » (1950), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 619.

la culture gréco-latine est en pleine agonie.

10. Octavio Paz, « André Breton : la brume et l'éclair », in Marie-Claire Dumas (dir.), *André Breton en perspective cavalière*, Gallimard, 1996, p. 38.

Son lignage romantique explique son antipathie à l'égard du classicisme gréco-romain et son hostilité envers le Dieu des chrétiens.

11. A. Breton, « Interview de J.-L. Bédouin et P. Demarne », *op. cit.*, p. 621.

Il montre comment cette ligne, qui part de Novalis et de Nerval (naturellement on pourrait la faire remonter beaucoup plus loin) passe par Gauguin, comme elle passe par Rimbaud. Il est clair qu'elle aboutit au surréalisme.

12. Julien Gracq, « Des rendez-vous décevants avec l'histoire », in *André Breton en perspective cavalière*, *op. cit.*, p. 15.

il n'était pas un voyageur de la banquette arrière.

13. *Ibid.*, p. 23.

il a redonné souffle au « romantisme éternel », libéré du pittoresque, de l'orientalisme et du médiévisme qui l'avaient gâté chez nous.

14. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 38.

Une figure surgie des lointains, dans le temps (la tradition hermétique, l'art primitif) comme dans l'espace (les jungles de la Nouvelle-Guinée). Une figure surgie d'une région plus énigmatique encore : l'indécision de l'aube ou du crépuscule, l'heure où se confondent, avant de se quitter, lumière et ombre.

15. *Ibid.*, p. 41.

plus qu'un poète, Breton est un grand devin de poètes et de poèmes. Il fut encore un devin du lointain passé — Celtes, Mayas, Papous — comme des réalités les plus intimes, les plus immédiates : le rêve, l'inspiration, le désir. Révolutionnaire, il s'est forgé une tradition peu commune : la famille des grands hérésiarques.

16. Michel Leiris, « Civilisation » (1929), *Brisées* (1966), Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 33.

nous aimerions tant nous rapprocher plus complètement de notre ancestralité sauvage, et n'apprécions plus guère que ce qui, anéantissant d'un seul coup la succession des siècles, nous place, tout à fait nus et dépouillés, devant un monde plus proche et plus neuf.

17. M. Leiris, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », *Documents*, n° 1, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 49.

L'humanité actuelle n'étant en quelque sorte que le résidu fragmenté de l'Homme Universel primitif dont la chair impalpable occupait toute l'étendue du monde, il est naturel que le corps humain

soit resté un abrégé de l'Univers, de même que l'âme humaine est un abrégé de Dieu.

18. *Ibid.*, p. 50.

Ainsi donc, toutes les merveilles de la nature doivent se retrouver dans le corps humain, si bien qu'on peut sans hésiter appliquer à ce dernier la parole du Christ ou de l'homme-dieu : « Je suis l'Alpha et l'Oméga. » Bel alphabet de chair et d'os, qui concentre dans sa sphère limitée toutes les puissances zodiacales, astrales, élémentaires, en plus des nombres et de ce qui est informulé...

19. *Ibid.*, p. 51.

On a toujours considéré ce dessin comme la figuration graphique d'un canon des proportions du corps humain.

20. Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen-Age* (1957), Seuil, coll. « Points Histoire », 2000, p. 63.

l'humanisme des intellectuels du XII^e siècle n'a pas attendu l'autre Renaissance pour s'ajouter cette dimension où le goût esthétique des formes s'allie à l'amour des proportions vrai.

21. M. Leiris, « Notes sur deux figures microcosmiques des XIV^e et XV^e siècles », *art. cit.*, p. 52.

N'est-ce pas le cas déjà pour le canon imposé à la statuaire grecque classique par Polyclète — canon reconnu aujourd'hui comme d'inspiration pythagoricienne, et relevant, par suite, de l'arithmosophie ?

1-(2), pp. 108-117.

22. Georges Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, n° 1, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 27.

le style académique ou classique s'opposant à tout ce qui est baroque, dément ou barbare, ces deux catégories radicalement différentes correspondent parfois à des états sociaux contradictoires. Les styles pourraient être ainsi tenus pour l'expression ou le symptôme d'un état de choses essentiel et, de la même façon, les formes animales, qui peuvent également être réparties en formes académiques et déments.

23. *Ibid.*

Antérieurement à la conquête, la civilisation des Gaulois était comparable à celle des peuplades actuelles de l'Afrique Centrale, représentant ainsi, au point de vue social, une véritable antithèse de la civilisation classique.

24. *Ibid.*, p. 30.

la dislocation du cheval classique, parvenue en dernier lieu à la frénésie des formes, transgressa la règle et réussit à réaliser l'expression exacte de la mentalité monstrueuse de ces peuples vivant à la merci des suggestions.

25. *Ibid.*, p. 31.

Il y a donc lieu de situer l'opposition envisagée de l'engendrant à l'engendré, du père au fils et de représenter comme un fait typique des figures nobles et délicates apparaissant à l'issue d'un égout nauséabond.

26. G Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), *Œuvres complètes*, t. IX, Gallimard, 1979, p. 27.

Nous devons nous dire, au contraire, que l'art de Lascaux est très éloigné de l'art « sauvage ». Lascaux est plus près d'un art riche de possibilités variées, comme le furent, si l'on veut, l'art chinois ou celui du Moyen-Age.

27. G Bataille, « La religion surréaliste » (1948), *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, p. 395.

c'est la nostalgie d'une vie qui cesse d'être humiliée, c'est la nostalgie d'une vie qui cesse d'être séparée de ce qui est derrière le monde.

28. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 400.

Cette écriture ne produit pas nécessairement de nouvelles unités conceptuelles. Ses concepts ne se distinguent pas nécessairement de concepts classiques par des traits marqués dans la forme de prédicats essentiels mais par des différences qualitatives de force, de hauteur etc., qui ne sont elles-mêmes ainsi qualifiées que par métaphore. Les noms de la tradition sont gardés mais on les affecte de différences entre

le majeur et le mineur, l'archaïque et le classique, etc.

29. G Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais* (1965), *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, 1987, p. 279.

Quelque chose manquait aux sacrifices des Aztèques, qui avaient lieu dans le même temps que les meurtres de Rais. Les Aztèques tuaient au sommet de pyramides, au soleil : il leur manquait la consécration qui tient à la haine du jour, au désir de la nuit.

30. *Ibid.*, p. 281.

Peut-être le christianisme avant tout se lie-il à l'humanité archaïque, ouverte sans obstacle à la violence ? Aussi bien devons-nous voir en son christianisme insensé, non moins que dans ses crimes, un des aspects de l'archaïsme de cet homme [...].

31. *Ibid.*, p. 292.

Parlant de crimes de Gilles de Rais, nous avons d'abord fait allusion à l'archaïsme du personnage : nous verrons que cet archaïsme ressort de plusieurs manières.

32. *Ibid.*, p. 302.

Il s'agit de l'enfantillage auquel appartiennent les possibilités de l'âge adulte, et plutôt qu'enfantines ces possibilités sont archaïques. Si Gilles de Rais est un enfant, c'est à la manière des sauvages. Il l'est comme le cannibale ; ou plus précisément, comme l'un de ses ancêtres germains que ne limitaient pas les convenances civilisées.

33. *Ibid.*, pp. 302-303.

Nous devons penser qu'au moins dans les premiers siècles du Moyen-Age quelque chose demeura, dans l'éducation des chevaliers, de ces coutumes barbares. La chevalerie ne fut sans doute, en premier lieu, qu'une suite de la société des jeunes initiés des Germains. L'influence chrétienne dans l'éducation des chevaliers est tardive. Elle ne remonte guère avant le XIII^e siècle, à la rigueur au XII^e, deux ou trois siècles avant Gilles de Rais...

34. *Ibid.*, p. 337.

Il n'était pas de supplice, au Moyen-Age, qui ne fût spectaculaire. La mort du supplicié était alors, au même titre que l'est, sur la scène, la tragédie, un moment exaltant et significatif de la vie humaine. Les guerres et les massacres, les parades seigneuriales, ou religieuses, et les supplices, dominaient les foules au même titre que les églises et les forteresses : c'était de là qu'était dicté le sens moral et généralement le sens profond de toute la vie (mais peut-être en même temps son peu de sens moral et, pour finir, son peu de sens).

35. G Bataille, *Méthode de méditation* (1947), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 221.

Les positions majeures de souverainetés politiques (s'entend de celles du passé, fondées sur l'héroïsme et le sacrifice) n'étaient pas moins que les mineures insérées dans la sphère de l'activité.
L'idée classique de souveraineté se lie à celle de commandement.

36. G Bataille, *Le Procès de Gilles de Rais*, *op. cit.*, p. 286.

La congestion, la violence de la bête fauve ! Il (Le montre) rattache à la vérité congestion et violence à la monstruosité souveraine de celui dont la grandeur écrase ceux qui l'approchent, qui parfois, naïvement, rit de voir les sauts et les contorsions des enfants la gorge ouverte.

37. G Bataille, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, p. 221.

La pleine souveraineté diffère de la mineure en ceci : qu'elle demande l'adhésion sans réserve du sujet, qui doit, s'il est possible, être un homme libre, ayant, dans la sphère de l'activité, des ressources réelles.

1-(3), pp. 117-133.

39. Jean-Pierre Le Bouler, « Georges Bataille, le Moyen-Age et la chevalerie », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 164, 2006, p. 540.

la conception que Bataille se faisait du Moyen-Age et de la chevalerie est, somme toute, marquée par une continuité bien plus forte qu'on ne l'a dit.

40. *Ibid.*, p. 541.

nul n'intègre cet établissement sans avoir déjà une bonne connaissance du Moyen-Age en son entier. Aussibien, Bataille y ayant été admis, faut-il croire que, dès 1918, il avait parcouru *in extenso* l'« espace médiéval ».

41. André Masson, « Georges Bataille », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 122, 1964, p. 380.

épris d'un Moyen-Age romantique qu'il avait découvert en visitant la cathédrale de Reims et en lisant la *Chevalerie* de Léon Gautier.

42. Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25462, « L'Ordene de chevalerie », fol. 149v.

Féru de philologie romane, il avait choisi pour sujet de thèse la publication d'un conte en vers du XIII^e siècle, *L'ordre de chevalerie*.

43. G Bataille, « L'Ordre de Chevalerie » (1922), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 99.

document ancien et curieux sur les idées chevaleresques et sur les rites de l'adoubement.

44. *Bulletin de la Société des anciens textes français*, années 51 et 52, 1925-1926, p. 60.

L'édition de *L'Ordre de Chevalerie* proposée par M. Bataille n'a pas paru, sous sa forme actuelle, pouvoir prendre place dans nos publications. L'avis de la commission de lecture [...] est que le texte devra être complété par l'impression des versions en prose.

46. G Bataille, « Notice autobiographique », *Œuvres complètes*, t. VII, Gallimard, 1976, p. 459.

Est nommé, à sa sortie de l'Ecole des Chartes, membre de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques à Madrid (future Casa Vélasquez).

47. Alfred Métraux, « Rencontre avec les ethnologues », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 676.

Il ne me dit rien de ses travaux d'érudition, mais il évoqua un concours de canto hondo auquel il avait assisté à Alhambra par une nuit de lune.

48. G Bataille, *Choix de lettres (1917-1962)*, Michel Surya (éd.), Gallimard, 1997, p.28.

La seule chose qui soit sérieuse dans notre bonne petite existence est de s'agiter, je serai personnellement heureux lorsque j'aurai porté cette agitation un peu loin. Le Thibet me semble en être le terme convenable à cause de la difficulté, du froid, de l'altitude et de la polyandrie [...]. J'espère seulement pour cette année aller au Maroc, peut-être à Fez, au moins à Rabat.

49. Cité dans Jean-Pierre Le Boulter, « Sur le séjour en Espagne de Georges Bataille (1922) : quelques documents nouveaux », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 146, 1988, p. 180.

M. Bataille, archiviste-paléographe, a étudié une trentaine de manuscrits français du moyen âge, dont plusieurs inconnus, notamment un mystère du XIII^e siècle et deux opuscules d'Alain Chartier, qu'il publiera, ainsi qu'une étude sur la cathédrale de Tolède.

50. Jean-Pierre Le Boulter, « Sur le séjour en Espagne de Georges Bataille (1922) », *art. cit.*, p. 182.

A Madrid, il a étudié « avec minutie » ou découvert (et inventorié) vingt-deux manuscrits français du Moyen-Age. A Séville, il a pris copie d'un « Mystère du XIII^e siècle » avec un soin tel qu'une édition critique de ce texte puisse être sérieusement envisagée.

51. G Bataille, *Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. XXIII.

Tout porte à penser que c'est au lendemain de sa soutenance de thèse [...] que son intérêt pour le Moyen-Age a changé de couleur, qu'il est passé du Moyen-Age évangélisé de la littérature chevaleresque à un Moyen-Age primitif, païen et sanguinaire.

54. Lettre de Bataille citée dans Jean-Pierre Le Boulter, « Sur le séjour en Espagne de Georges Bataille (1922) », *art. cit.*, pp. 181-182.

J'ai recherché ici tout ce qu'il pouvait y avoir de manuscrits français du moyen âge. Il y en a un certain nombre mais peu sont intéressants ; d'ailleurs ils sont tous d'une époque récente et la plupart sont des œuvres très connues. [...] je m'occupe surtout en ce moment de réunir des documents sur un archevêque de Tolède du début du XIII^e siècle.

56. G Bataille, « Notre-Dame de Rheims », *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 614.

Ainsi tous ceux qui virent brûler la cathédrale étaient si oppressés d'angoisse qu'ils eurent bien la vision d'une blessure qui meurtrissait le monde entier et qui déchirait avec désespoir tout ce qui faisait

notre vie et notre joie.

57. *Ibid.*

En vérité c'était bien un rictus de squelette que grimaçaient les lézardes écharpées sur sa pierre jadis vivante, comme sur une face humaine.

58. *Ibid.*, p. 612.

je pense que tant qu'elle durerait fût-elle en ruine, il nous resterait une mère pour qui mourir. C'est la vision qui dans sa cellule et parmi ses longues souffrances consolait la bienheureuse Jeanne d'Arc : car aux heures les plus noires, pour elle frémirent toujours les cloches de Rheims dans la lumière triomphale qu'elle avait voulu d'un désir plus grand que les hommes et toutes les misères.

59. G Bataille, « Architecture », *Documents*, n° 2, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 117.

Aussi bien, chaque fois que la *composition architecturale* se retrouve ailleurs que dans les monuments, que ce soit dans la physionomie, le costume, la musique ou la peinture, peut-on inférer un goût prédominant de l'*autorité* humaine ou divine.

60. Denis Hollier, *La Prise de la concorde, Essais sur Georges Bataille*, Gallimard, 1974, p. 104.

Lier, comme Bataille le fait, la forme humaine et l'architecture ne constitue pas un geste qui lui est propre. Il apparaît déjà chez Vitruve qui, dans les différents ordres de l'architecture grecque, retrouvait les proportions des types d'humanité contemporaines.

61. G Bataille, « Architecture », *art. cit.*, p. 117.

c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Eglise ou l'Etat s'adressent et imposent silence aux multitudes.

62. *Ibid.*

La disparition de la construction académique en peinture est, au contraire, la voie ouverte à l'expression (par là même à l'exaltation) des processus psychologiques les plus incompatibles avec la stabilité sociale. C'est ce qui explique en grande partie les vives réactions provoquées depuis plus d'un

deuxième demi-siècle par la transformation progressive de la peinture, jusque-là caractérisée par une sorte de squelette architectural dissimulé.

63. Denis Hollier, *La Prise de la concorde, Essais sur Georges Bataille*, *op. cit.*, p. 77.

Après le morcèlement qui a suivi la désintégration de l'empire carolingien et dont un des effets avait été le repli dans les cloîtres de tout ce qui restait de vie religieuse et intellectuelle, le XII^e siècle voit se dessiner un mouvement de centralisation dont un des foyers les plus actifs sera les écoles cathédrales, bientôt transformées en universités.

64. Henri Focillon, *Art d'Occident, Le Moyen-Age roman et gothique* (1938), Armand Colin, 1963, p. 197.

L'Espagne gothique [...] est d'abord une province d'art français. Mais de son imprégnation musulmane, elle conservait des traits, des indices, des aptitudes qui, d'abord plus ou moins cachés, devaient acquérir une force étrange avec le temps.

65. *Ibid.*, p. 108.

L'art musulman était aux frontières de l'art roman, non seulement dans le royaume franc de Jérusalem, mais en Espagne, où il avait marqué de son influence directe cette forme composite, l'art mozarabe, et dans la France du Sud et du Sud-Ouest, où la coupole nervée d'Oloron-Sainte-Marie reproduit les coupôles de Tolède [...].

66. *Ibid.*

quelle part précise a-t-il eue à l'élaboration de la sculpture monumentale en Occident ?

Sans doute il transportait avec lui beaucoup de thèmes de ce vaste répertoire commun où le génie du vieil Orient se combine avec des survivances hellénistiques altérées, sorte de κοίνη (sic) méditerranéenne charriée depuis des siècles par le commerce et par les invasions. Mais un style n'est pas seulement vocabulaire, il est langue articulée, il est traitement de la matière, adaptation plus ou moins heureuse aux principes généraux de l'architecture.

67. *Ibid.*, p. 26.

Beatus est l'adversaire de l'adoptionnisme propagé par Elypandus, archevêque de Tolède.

68. G Bataille, « L'Apocalypse de Saint-Sever », *Documents*, n° 2, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 75.

Le style du manuscrit est analogue à celui des beaux manuscrits espagnols de la même époque [...]. Il faut ajouter, [...] que l'influence orientale est des plus marquées dans ce manuscrit.

69. *Ibid.*

Une liberté relative caractérise les peintures de cette école, auxquelles fait défaut la mystique architecturale et majestueuse propre aux illustrations des livres sacrés rhénans des IX^e et X^e siècles.

70. *Ibid.*, pp. 75 et 78.

C'est par des procédés grossiers et directs qu'on atteint, dans le manuscrit de Saint-Sever, à la grandeur et, s'il faut rapporter deux modes d'expression picturale différents à certains genres d'expression littéraire, on peut dire que les peintures rhénanes procèdent du même esprit que les spéculations théologiques de moines contemplatifs, vivant paisiblement en marge d'une vie sociale souvent bouleversée et troublée ; au contraire, les peintures méridionales peuvent être rapprochées de la littérature populaire de circonstance, dans laquelle la passion résulte des événements immédiats, c'est-à-dire des chansons de geste et des poèmes de prédication en langue vulgaire.

71. *Ibid.*, p. 75.

On se sait pas si ce peintre était espagnol ou français mais, même s'il est français par le sang, il appartient à l'Espagne par la peinture.

72. Henri Focillon, *op. cit.*, p. 25.

L'art mozarabe, qui est originellement l'art des chrétiens en terre musulmane, est le plus ancien de ces vigoureux hybrides qui se développent dans la péninsule ibérique.

73. G Bataille, « L'Apocalypse de Saint-Sever », *art. cit.*, p. 78.

C'est l'horreur — c'est-à-dire le sang, la tête coupée, la mort violente et tous les jeux bouleversants des viscères vivants tranchés — qui constitue apparemment l'élément même de ces peintures et, dans la même mesure, des chansons de geste. Cependant, cette horreur n'est pas hurlée sauvagement : tant bien que mal, des peintres, des poètes, d'ailleurs grossiers, l'expriment avec une bonhomie provocante.

74. *Ibid.*, p. 79.

Mais on ne constate pas encore le réalisme grossier et la grandeur pathétique qui caractérisent le *Déluge* de Saint-Sever.

75. *Ibid.*

Cette inconséquence est ici le signe de l'extrême désordre des réactions humaines libres.

76. *Ibid.*

il ne s'agit pas, en effet, d'un contraste calculé, mais d'une expression immédiate des métamorphoses inintelligibles — d'autant plus significatives — qui sont le résultat de certaines inclinations fatales.

77. *Ibid.*

Seule la représentation du démon est due à l'imagination du peintre.

78. Henri Focillon, *op. cit.*, p. 26.

C'est d'un monastère mozarabe, Liebana, que se répandit en Occident le *Commentaire de Beatus* sur l'Apocalypse, où se nourrit le génie visionnaire de la grande sculpture du XII^e siècle et qui inspira d'abord les peintures de l'oratoire catalan de Fonollar.

79. Emile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France* (1922), Armand Colin, 1966, p. 365.

Cet art du XII^e siècle nous apparaît parfois comme un art de visionnaires. On est étonné de la place qu'y tient le surnaturel : c'est qu'il n'en tenait pas moins dans la vie du moine.

80. *Ibid.*, p. 368.

Le surnaturel, qui tient tant de place dans la vie du moine, ne saurait être absent de l'art monastique. On l'y rencontre, en effet, plus qu'une fois. Les chapiteaux de Vézelay nous donnent un peu la même impression que les livres écrits dans le cloître : les anges et les démons y apparaissent sans cesse. Plusieurs de ces chapiteaux sont pour nous inexplicables, parce qu'ils mettent en scène des récits légendaires, célèbres alors dans l'abbaye, mais aujourd'hui oubliés.

81. *Ibid.*, p. 369.

c'est un ange déchu, un fils du Dieu qui s'est détourné de son créateur, mais qui n'a pu effacer entièrement l'empreinte divine.

82. *Ibid.*, p. 371.

Tel fut le Satan créé par l'école du Languedoc, la première image vraiment redoutable du démon qui apparaisse dans l'art du moyen âge.

83. *Ibid.*, p. 370.

C'est au XI^e siècle, à ce qu'il semble, que les moines artistes élaborèrent le Satan monstrueux de l'âge suivant. On commence à l'entrevoir dans l'*Apocalypse* de Saint-Sever, avec son corps maigre, ses cheveux hérissés, ses ailes armées de dards. Dans le grand art monumental, c'est à Moissac, à Beaulieu, à Souillac, qu'il apparaît, au commencement du XII^e siècle, dans toute sa nouveauté.

84. *Ibid.*, p. 372.

Jamais l'image du démon n'eut autant de puissance que dans l'art monastique du XII^e siècle. Il épouvantait à coup sûr beaucoup moins les artistes laïques qui sculptèrent au XIII^e siècle les tympans de nos cathédrales. Le démon du XIII^e siècle n'est pas un monstre, ce n'est qu'un homme dégradé par le vice, dont la laideur est plus risible qu'effrayante. Au XIV^e siècle, il ressemble au diable de notre théâtre religieux et devient presque comique.

第三章第二節

2-(1), pp. 133-138.

85. A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du jour* (1934), Gallimard, 1970, p. 23.

La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ?

86. Florence Dupont, *L'Invention de la littérature, De l'ivresse grecque au texte latin*, La Découverte, 1998, p. 7.

L'Antiquité, présentée comme ayant inventé la littérature, la philosophie et l'histoire, l'humanisme, les droits de l'homme et la démocratie, est sommée de témoigner à la face des siècles pour nous, Européens d'aujourd'hui, attestant que notre civilisation, elle, ne peut être mortelle, puisqu'elle est *la* civilisation.

87. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 193.

L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre.

L'interprète, dans la performance exhibant son corps et son décor, n'en appelle pas à la seule visualité. Il s'offre à un contact. Je l'entends, le vois, virtuellement je le touche : virtualité toute proche, fortement érotisée.

88. Roland Barthes, « De la parole à l'écriture » (1974), *Œuvres complètes*, t. IV, Seuil, 1995, p. 538.

Ce n'est pas que ces petits mots aient une grande valeur logique ; ce sont, si l'on veut, des *explétifs* de la pensée. L'écriture, souvent, en fait l'économie ; elle ose l'asyndète, cette figure courante qui serait insupportable à la voix, autant qu'une castration.

89. *Ibid.*, p. 539.

Transcrite, la parole change évidemment de destinataire [...].

L'imaginaire du parleur change d'espace : il ne s'agit plus de demande, d'appel, il ne s'agit plus d'un jeu de contacts ; il s'agit d'installer, de représenter un discontinu articulé, c'est-à-dire, en fait, une argumentation.

90. *Ibid.*

je pense moins pour vous ; je pense davantage pour la « vérité ».

91. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 261.

elle est portée, non par les inflexions dramatiques, les intonations malignes, les accents complaisants, mais par le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art [...].

2-(2), pp. 138-143.

92. Olivier Pot, « Entre théorie et fiction », in Olivier Pot (dir.), *Origines du langage*, Seuil, 2007, p. 28.

La plus grande précaution est de mise quand, par la force des choses, le savoir s'avère être indissociable de l'illusion qu'il prétend dénoncer. Comme l'écrit Jean Starobinski, la « chasse aux évidences » que poursuit Maurice Olender dans *Les Langues du Paradis* vient « mettre en lumière [...] la présence du mythe au sein même d'un discours qui prétendait jeter la lumière rationnelle sur les formes révolues des croyances mythiques et religieuses [et] montrer comment des hommes de science, de la meilleure foi du monde, ont pu se tromper ».

93. *Ibid.*, p. 33.

l'absence de mots abstraits ou génériques dans les langues des peuples primitifs aurait signifié l'inaptitude des locuteurs au raisonnement ou aux généralisations.

94. Marina Yaguello, *Les Langues imaginaires*, Seuil, 2006, pp. 16-17.

En ce qui concerne le sujet créateur, enfin, on peut dire que toutes ces productions, théorisées ou non, rationnelles ou non, conscientes ou inconscientes, procèdent, fondamentalement, d'une même attitude envers le langage : une relation ambivalente d'amour-haine, assortie de volonté démiurgique et de goût du jeu.

95. Gérard Genette, *Mimologiques* (1976), Seuil, « Points Essais », 1999, p. 453.

En régime de mimologie subjective, le schéma évolutif rencontré chez de Brosses et chez Nodier fait de la voyelle l'élément phonique le plus primitif, c'est-à-dire à la fois le plus fondamental et le plus inchoatif.

96. *Ibid.*

l'on chanterait au lieu de parler.

97. *Ibid.*, p. 184.

et quoiqu'il n'ait encore découvert que la simple touche des lèvres, l'âme se meut déjà dans les mots qu'il module au hasard.

98. *Ibid.*, p. 169.

Un bon alphabet serait donc pour lui, comme pour de Brosses, un alphabet « organique », c'est-à-dire phonominétique [...].

99. *Ibid.*, p. 191.

l'imitation n'est donc pas seulement dans les sons élémentaires, mais bien dans les mots.

100. Umberto Eco, *La Recherche de la langue parfaite* (1994), Seuil, coll. « Points Essais », 1997, p. 129.

C'était une langue plus proche du chant et moins articulée que la langue verbale, peuplée de nombreux synonymes pour exprimer la même entité dans ses différents rapports. Elle possédait peu de mots abstraits et sa grammaire nous apparaîtrait pleine d'irrégularité et d'anomalies. Elle représentait sans raisonner.

101. Cité dans Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 290.

[...] de sorte que quand ils parlent, avec la coutume qu'ils ont prise d'aller tout nus, leurs membres, accoutumés à gesticuler leurs conceptions, se remuent si dru, qu'il ne semble pas d'un homme qui parle, mais d'un corps qui tremble.

102. Jean-Claude Blachère, *Les Totems d'André Breton*, L'Harmattan, 1996, p. 211.

Certains organismes et certains animaux possèdent la propriété du mimétisme : Breton évoque l'oiseau-lyre qui exécute sa danse amoureuse en déployant les plumes de sa queue parmi les fougères et à leur semblance. Mais c'est bien entendu l'homme primitif, qui ne se démêle pas encore complètement de la forêt où il vit, comme le remarque Breton, qui fournit le meilleur exemple de cette vision analogique : « Tout indique que les hommes des premiers âges eurent le secret de cette "vie de relations" ».

103. *Ibid.*

Par cet outil mental, l'observateur coïncide avec l'observation et les qualités sensibles de l'objet (spectacle, paysage, œuvre d'art, femme aimée) deviennent celles du sujet. Le poète devient l'analogie de ce qui l'émeut, et sa poésie propage à son tour cette émotion à celui qui la lit.

104. *Ibid.*, p. 234.

En dernier analyse, cet ensemble de croyances repose sur un postulat linguistique qui, sans jamais être formulé explicitement, affleure çà et là. Il affirme que la langue naturelle, originelle, est encore accessible dans l'expression des peuples sauvages.

105. A. Breton, « Le Dialogue créole » (1942), *Martinique charmeuse de serpents* (1948), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 373.

J'en ai surtout retenu l'épisode de la rencontre d'un marin et d'une belle insulaire. Faute d'un langage commun, ces deux êtres qui s'aimaient parvinrent à *tout* se dire dans un langage inventé, fait seulement de caresse. Cet épisode commande pour moi la longue rêverie que dispense l'ouvrage.

106. Jean-Claude Blachère, *op. cit.*, p. 239.

L'écriture automatique est une écriture primitive, et non pas primitiviste. Expérience illuminante, fortuite, où le Surréaliste se découvre a posteriori spontanément sauvage.

2-(3), pp. 143-147.

107. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 456.

Il y a donc deux primitifs possibles : le bon sauvage des mers du Sud, qui vocalise doucement au Soleil, et l'Indien cruel, sauvage, ou plutôt, pour l'occasion, *barbare* du Nord, qui brandit ses consonnes comme autant de flèches et de haches de guerre.

108. Victor Hugo, « Procès-verbaux des séances des tables parlantes à Jersey », *Œuvres complètes*, t. IX, Club français du livre, 1968, p. 1285.

—— Voici ma fin :

L'astre éternel éteint les terrestres flambeaux.

109. *Ibid.*, p. 1271.

Victor Hugo, c'est toi. Tu es l'aile de l'imprévu, l'oiseau de tous les cieux, la chanson de la nuit, la fauvette de l'aurore et le goéland de la tempête.

110. *Ibid.*, p. 1268.

Je dis que j'ai entrevu une partie des choses que tu viens de nous dire et que quand à celles qui touchent à l'âme humaine et à sa punition dans le monde, elles sont pour moi à l'état de certitude, et depuis longtemps.

111. Marina Yaguello, *op. cit.*, p. 172.

A défaut de Paris ou de Vienne, c'est à Genève que les destinées de deux des sciences les plus marquantes du XX^e siècle se croisent pour la première fois, avant même d'être reconnues par le monde ou par leurs créateurs.

112. *Ibid.*, p. 176.

Dans ses états héli-somnambuliques, la voyante parle une langue « analogue à celle qu'on parlait du temps de Jacob », langue innée et que tout homme porte en lui. Elle s'en sert pour communiquer avec les esprits. C'est une langue qui n'émane pas de l'intellect mais du cœur.

113. *Ibid.*, p. 175.

Le cas d'Hélène Smith n'a rien d'exceptionnel en soi. Elle est au contraire l'héritière d'une longue tradition de communication surnaturelle où s'entrecroisent mysticisme et spiritisme.

114. A. Breton, « Le Message automatique » (1933), *Point du jour, op. cit.*, p. 194.

l'écriture « automatique » ou mieux « mécanique », comme eût voulu Flournoy, ou « inconsciente » comme voudrait M. René Sudre, m'a toujours paru la limite à laquelle le poète surréaliste doit tendre sans toutefois perdre de vue que, contrairement à ce que ce propose le spiritisme : dissocier la personnalité psychologique du médium, le surréalisme ne se propose rien de moins que d'unifier cette personnalité.

115. A. Breton, « Entrée des médiums » (1922), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 276.

En ce qui me concerne je me refuse formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts.

116. *Ibid.*, p. 278.

Que sais-tu de Péret ? / Il mourra dans un wagon plein de gens (Péret / Desnos) », « Que fera-t-il ? / il jouera avec les fous (Ernst / Desnos).

117. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 344.

Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste.

119. A. Breton, *Les Pas perdus* (1924), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 286.

Qui dicte à Desnos *endormi* les phrases qu'on a pu lire dans *Littérature* et dont Rose Sélavy est aussi l'héroïne ; le cerveau de Desnos est-il uni comme il prétend à celui de Duchamp, au point que Rose Sélavy ne lui parle que si Duchamp a les yeux ouverts ?

120. A. Breton, « Entretiens radiophoniques, VI » (1952), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 480.

Pour cela, sur ses indications, nous avons accepté d'en passer par l'appareil extérieur du

spiritisme.

第三章第三節

3-(1), pp. 148-166.

121. André Masson, *op. cit.*, p. 380.

Passionné de recherches verbales et plein de mépris pour les constructions de phrases classiques, il se complaisait dans les mots demi-barbares qui forment la transition du latin au français. La Cantilène de Sainte-Eulalie était l'incantation rituelle de ses préparations de textes et il récitait avec extase, d'une voix sourde, les longues énumérations du cours de philologie, que son infailible mémoire enregistrerait sans effort.

122. G Bataille, « *L'Ordre de Chevalerie* », *op. cit.*, p. 99.

C'est celle de la Picardie vers le milieu du XIII^e siècle, peut-être de la partie sud de la région picarde.

123. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Les Belles Lettres, 2010, p. 27.

C'est de la langue et de la poésie latines que je vais parler, d'une certaine langue latine, de celle qui va du cinquième au treizième siècle et au delà, de saint Augustin à Thomas à Kempis, des *Confessions* à l'*Imitation*.

124. *Ibid.*, p. 28.

Cependant, et c'est ce qui fait en partie l'intérêt de la littérature française du moyen âge, à ce moment unique, peut-être, les deux langues se confondirent jusqu'à un certain point, mais pas assez pour ne pouvoir admettre, à côté de cette expression populaire, une expression savante, et parfaitement légitime, le latin.

125. *Ibid.*, p. 33.

on y distingue pourtant une veine satirique à tendances presque populaires, et, presque autant

que dans la littérature profane et parallèle, les défauts, travers et vices des hommes et des femmes, surtout des femmes, y sont un inépuisable thème.

126. *Ibid.*, p. 36.

C'est à l'époque précise où on la délaisse que la langue latine commence à offrir çà et là les séductions de la décomposition stylistique, à s'exprimer non plus en un immuable jargon de rhéteur, mais selon le tempérament personnel d'orientaux ou de barbares étrangers à la discipline romaine — jusqu'à ce que la victoire définitive des idiomes populaires la relègue au musée des instruments oratoires.

127. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (1987), Gallimard, coll. « Tel », 2012, pp. 40-41.

La chair que représentent saints et prédicateurs n'est que maux et n'est que douleurs ; et quand bien même échapperait-elle aux uns et aux autres, elle resterait [...] promise de pourrir. La chair chrétienne est une chair souillée sans doute ; elle est une chair mortelle sûrement.

128. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 42.

Ah ! si les viscères s'ouvraient et tous les autres coffres de la chair, quelles sales chairs ne verrais-tu pas, sous la blanche peau !...

129. *Ibid.*, p. 37.

[...] c'est-à-dire la non-conformité de leur lexique et de leur grammaire avec les règles verbales et syntaxiques d'usage aux temps augustes, aux siècles n° 0 et n° 1, aux siècles qui contiennent, précèdent ou suivent le règne du premier *imperator* romain.

130. *Ibid.*, pp. 38-39.

c'est une langue neuve, indépendante, caractérisée, faite pour des sentiments nouveaux, ne relevant d'aucune grammaire classique, d'aucun modèle, imprégnée d'hébraïsmes, abondante en locutions et en images populaires, dure et barbare, mais grande dans sa dureté, et souvent d'une grâce divine dans sa barbarie.

131. Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Fasano / Paris, Schena Editore / Alain Baudry & Cie Editeur, 2008, p. 162.

l'histoire d'une langue n'est rien d'autre que l'histoire de déformations successives.

132. *Ibid.*, pp. 163-164.

en même temps que les enfants apprennent dans les prisons scolaires ce que la vie seule leur enseignait autrefois et mieux, ils perdent sous la peur de la grammaire cette liberté d'esprit qui faisait une part si agréable à la fantaisie dans l'évolution verbale [...]. L'instruction obligatoire a fait du français, dans les bas-fonds de Paris, une langue morte, une langue de parade que le peuple ne parle jamais et qu'il finira par ne plus comprendre ; il aime l'argot qu'il a appris tout seul, en liberté ; il hait le français qui n'est plus pour lui que la langue de ses maîtres et de ses oppresseurs.

134. Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, p. 339.

Gourmont combat, affrontant ses ennemis sur deux fronts parallèles ; d'une part les sympathisants allophones et d'autre part les intellectuels qui, comme Emile Deschanel, visent à la paralysie, à l'atrophie de la vie linguistique, en considérant les déformations populaires comme autant d'attentats à l'intégrité de la langue.

135. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 27.

il y a pour la latinité un préjugé. Cela s'explique. Dès qu'elle fut devenue scolaire, il fallut lui trouver des règles strictes, et sur quoi les baser, sinon sur la période du plus grand génie et du style le plus strictement romain ?

139. G Bataille, « Informe », *Documents*, n° 7, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 382.

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots.

La philosophie n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique.

140. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 115.

Il s'agit d'une forme de la poésie latine spéciale aux dixième et onzième siècles, prolongée

jusqu'au douzième par sainte Hildegarde et d'autres, reprise tout à la fin du moyen âge par Thomas à Kempis [...]. C'est un psaume de dix à trente versets, le plus souvent, auquel des allitérations, des recherches de mots, de rimes et des assonances finales ou intérieures donnent seules un air de poème.

141. Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, *op. cit.*, p. 273.

Mais le véritable vers libre latin doit être cherché dans la séquence. Selon la définition de M. Léon Gautier la séquence est une prose divisée en périodes ou phrases musicales.

142. *Ibid.*, p. 276.

on retrouve en des circonstances peu analogues, la présence d'un vers qui souffre mal l'analyse prosodique, et qui est essentiellement différent de toutes les formes de vers, latines ou françaises.

143. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 143.

Le psaume, l'éjaculation du prophète, telles, comme de toute la poésie mystique, les sources premières des litanies ; mais en devenant de bibliques chrétiennes, elles ajoutent l'amour à l'adoration, à la supplication les larmes, à l'abandon vers l'absolu pouvoir, l'espoir en la mansuétude de Jésus souffrant.

144. *Ibid.*

Manière de prier très naturelle, c'est la redite infinie d'une exoration aussiclaire et aussisimple que : « Je t'en prie ! je t'en prie ! » ou : « Ecoute ! écoute ! » ou : « Pitié ! Pitié ! » A cette élémentaire cri s'adjoint l'énumération des attributs de la personne de la Trinité, des vertus du saint que l'on invoque ; pour la Vierge, c'est le registre des grâces de la femme, des symboles par quoi se désigne la créature d'essence unique. Enfin, des désirs sont exprimés soit de généralité, soit particuliers à l'état, aux besoins des orants : alors les litanies sont complètes.

145. Charles Péguy, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1918, p. 100.

Mon Dieu, donnez mon corps à la flamme éternelle ;
Mon corps, mon pauvre corps, à cette flamme qui ne s'éteindra jamais.
Mon corps, prenez mon corps pour cette flamme.
Mon chétif corps.

Mon corps qui vaut si peu, qui compte si peu.

Qui ne pèse pas lourd.

Mon pauvre corps qui a si peu de prix.

146. Charles Péguy, *Notre jeunesse* (1910), *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1916, p. 94.

La politique se moque de la mystique, mais c'est encore la mystique qui nourrit la politique même.

150. Paul Claudel, *Cinq grandes odes* (1910), Gallimard, coll. « Poésie », 2010, p. 75.

Les mots que j'emploie, / Ce sont les mots de tous les jours et ce ne sont point les mêmes !

151. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 383.

On sait dans quel mépris Claudel tenait la « grammaire » comme gardienne de la « correction » et castratrice de toute invention linguistique de la part de l'écrivain comme du parleur populaire.

153. *Ibid.*, p. 92.

est-ce pour cela que nous avons payé tes trimestres au lycée.

154. *Ibid.*

on nous dit que tu es devenu gros et marié.

155. *Ibid.*, p. 99.

Moi tout seul, tout en bas, éclairant la face du grand Christ de bronze avec un cierge de 25 centimes.

157. *Ibid.*, p. 101.

Je mesure l'univers avec son image que je constitue.

160. Jean-Michel Pianca, « Blaise Cendrars et les surréalistes », in Jean-Carlo Flückiger (dir.), *L'encrier*

de Cendrars, Boudry-Neuchâtel, Editions de la Baconnière, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », n° 3, 1989, p. 78.

Il est certain par exemple que ni les *Pâques* ni la *Prose du Transsibérien* ne seraient ce qu'elles sont sans *Le Latin mystique*. Les *Pâques* sont une « séquence » au sens que de Gourmont définit pour une forme de poésie latine des X^e et XI^e siècles [...]. On peut donc dire, je pense, que jusqu'au plan formel, de Gourmont a été pour Cendrars un initiateur, un déclencheur, un embrayeur, un instigateur, ou un accoucheur.

161. Blaise Cendrars, *Les Pâques à New York* (1912), *Du monde entier au cœur du monde* (1947), Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 31.

Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom, / J'ai lu dans un vieux livre la geste de votre Passion.

Attends derrière la porte, attends que je t'appelle ! / C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, — c'est l'Eternel.

162. *Ibid.*, p. 32.

Ce soir pourtant je pense à Vous avec effroi. / Mon âme est une veuve en deuil au pied de votre Croix.

163. *Ibid.*, pp. 32-33.

D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées, / Calices renversés ouverts sous vos trois plaies. // Votre sang recueilli, elles ne l'ont jamais bu. / Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul.

164. *Ibid.*, p. 35.

Je voudrais être Vous pour aimer les prostituées. / Seigneur, ayez pitié des prostituées.

165. *Ibid.*, p. 41.

Je pense, Seigneur, à mes heures malheureuses... / Je pense, Seigneur, à mes heures en allées...

// Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous.

166. *Ibid.*, p. 39.

Je pense aux cloches tues : — où sont les cloches anciennes ?

Où sont les litanies et les douces antiennes ?

Où sont les longs offices et où les beaux cantiques ?

Où sont les liturgies et les musiques ?

167. Gaëlle Guyot-Rouge, « Blaise Cendrars et Remy de Gourmont : du *Latin mystique* aux *Pâques à New York* », in Martine Bercot et Catherine Mayaux (dir.), *Poésie et Liturgie*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 285.

une métrique paradoxale : dégagée de la versification traditionnelle, elle semble hésiter, à tous les plans de l'organisation du poème, entre un principe de régularité, et un principe contraire de variabilité.

168. Jill Fell, « The fascination of Filiger : From Jarry to Breton », *Papers of surrealism*, [En ligne], issue 9, Summer 2011, p.21.

Breton's embrace of Symbolism as a clear antecedent to surrealism, by virtue of its focus on the spiritual, came surprisingly late in his career. Rather than explain the motives behind his obsessive pursuit of Filiger's pictures in the 1950s, he preferred to quote Jarry's 1894 assessment of the artist's work.

169. *Ibid.*

The young Jarry was writing his first article with an eye to the approval of his then mentor, Remy de Gourmont, and to their forthcoming magazine *L'Ymagier*, with its focus on religious mediaeval images.

170. *Ibid.*, p. 8.

It had been Gourmont's ambition for some time to launch a new journal devoted to naïve religious art, mainly Epinal images.

171. A. Breton, *Arcane 17* (1945), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 65.

Une appréciation de ce genre donne aujourd'hui la mesure de celui qui l'a fourni : elle suffirait à instruire le procès de l'intelligence de type mâle à la fin du XIX^e siècle. D'une part le grand coup d'aile, rien moins que « changer la vie », de l'autre la bave du rat mangeur de livres.

172. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 826.

Lui qui, durant les heures du jour, promène sur de vieux et parfois charmants manuscrits des doigts prudents de bibliothécaire [...], se repaît la nuit des immondices dont, à son image, il aimerait les voir chargés.

3-(2), pp. 166-175.

173. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale* (1972), Seuil, « Points Essais », 2000, p. 55.

Ce primat de la parole, médiatrice entre l'homme et la nature, les puissances, les idées, Dieu, affirmé hautement par Alcuin dès le début du IX^e siècle.

174. *Ibid.*, p. 61.

L'une des marques propres du Moyen-Age réside dans sa dualité culturelle. Certes, peu de civilisations ont ignoré quelque double polarisation, en provenance, d'une part, d'une sphère de pensée et d'expression maintenue par l'école et la pratique scientifique, d'autre part d'une sphère plus diffuse, souvent subordonnée à la première dont elle représente en quelques parties un état dégradé, et que désigne parfois, à tort ou à raison, le qualificatif de « populaire ».

175. *Ibid.*

Du moins, le Moyen-Age entre-t-il dans la catégorie plus restreinte des univers mentaux où cette opposition trouve sa sanction sur le plan des langues. Le latin, véhicule de l'héritage romain tardif, se pose en effet, au-dessus, puis à côté de la langue vulgaire, puis en concurrence avec elle, en vertu d'une différence non seulement stylistique mais embrassant la totalité des modes du dire et, souvent, du penser.

176. Aaron Gurevich, « Oral and written cultures of the Middle Ages : two "peasant visions" of the late

twelfth to the early thirteenth centuries », *Historical Anthropology of the Middle Ages*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 50.

The division of society into ignorant *illitterati*, *idiotae*, and literate, educated people reflected a particular cultural situation : written culture, the culture of books, existed as a kind of oasis among oral communication systems and oral translations of cultural values.

177. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 411.

Ce n'est guère avant le milieu du XII^e que se forme, chez certains clercs (voire peut-être chez certains rimeurs à gages) le projet de rapporter, dans l'idiome vernaculaire, et en dehors des rites du chant, c'est-à-dire d'une manière en quelque mesure désacralisée, des événements du passé collectif, identifiables comme tels.

178. G Bataille, « La littérature française du Moyen-Age, la morale chevaleresque et la passion » (1949), *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, p. 513.

On en retrouve le thème dans des exemples de sermons (qui servaient aux orateurs à truffer leur enseignement de petits contes) et les nombreux manuscrits du texte semblent, en général, avoir été des recueils de poèmes édifiants.

179. *Ibid.*, p. 510.

Cela est très normal si l'on songe qu'elles jouèrent dans le monde de la passion, qui nécessairement s'exprime en images et en mythes, qui, contraire aux limites du monde réel, exige les jeux illimités de la fiction. On pourrait généralement affirmer que la morale de la passion est romanesque (sinon mythique) [...].

180. Aaron Gurevich, « Oral and written cultures of the Middle Ages », *op. cit.*, p. 51.

The historian has to take account of such works as the lives of saints, *exempla*, descriptions of the wonderings of souls through the other world, sermons, texts of vulgar theology, "confession books" — handbooks for confessors — that is, the genres of middle Latin literature intended for the broad mass of the population.

181. *Ibid.*

the author had to enter into a dialogue with his audience, and these medieval Latin authors could not but feel a certain pressure from the side of their public to whom the works were addressed : a kind of feedback came into being.

182. *Ibid.*, p. 54.

[The author] concludes his text with the words that his record of Thurkill's revelations, made in "simple language" and on the basis of "unskilled learning", would better serve morality than "confused and profound theological disputes" (*VT*, p. 37). The author of *VT* knew intimately the audience to which his work was addressed and understood that it had to be won over in the language of vivid images and not by abstractions and complex theological deliberations.

183. A. Gurevich, « Heresy and literacy : evidence of the thirteenth-century "exempla" », in Peter Biller (dir.), *Heresy and literacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 107.

The idiom of the town streets and public gatherings penetrated into certain categories of literary production [...]. Jacques de Vitry, felt it necessary to include vernacular words and expressions in the Latin texts of their stories.

184. *Ibid.*, p. 108.

Orality intrudes into the written text, and together with it the manner of thought characteristic of the ignorant, *simplices, idiotae*.

185. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 468.

Tiemann rattache au même modèle beaucoup de « dits » narratifs des XIII^e et XIV^e siècles, dont la production pourrait être due au regain de vogue des *exempla* dans la prédication des années 1250-1350.

186. *Ibid.*

Elles semblent indiquer que plusieurs mots, du reste interchangeables (*lai, fabliau, fable et exemple*), désignèrent presque uniquement des récits plutôt brefs ; conte et aventure paraissent avoir un

sens plus vague encore.

187. *Ibid.*, p. 475.

Quoique la tradition des *exempla* soit très antérieure à l'invention du « roman », c'est à l'époque même de cette dernière, ou peu après, que les formes de narration brèves apparaissent et se multiplient en langue vulgaire.

188. *Ibid.*, p. 466.

Le mode de transmission de cette matière narrative semble avoir été particulièrement mouvant : on peut admettre l'existence d'*exempla* prononcés en langue vulgaire (en chaire ou ailleurs) mais mis en écrit en latin, à des fins soit purement mnémotechniques, soit littéraires ; le processus inverse dut se produire souvent.

189. *Ibid.*, p. 433.

Dès lors, l'histoire est gagnée à son tour, ce qui implique une prise de conscience nouvelle de l'existence collective, et rend possible à long terme une libération de la langue littéraire à l'égard des types traditionnels, dans la mesure même où ceux-ci étaient maintenus par le cadre rythmique du vers.

190. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, « Une parole nouvelle », in Jean Delumeau (dir.), *Histoire vécue du peuple chrétien*, t. I, Toulouse, Privat, 1979, p. 257.

Les XII^e et XIII^e siècles sont par excellence ceux de la rupture de silence monastique et de l'explosion d'une « parole nouvelle », qui, sous sa forme individuelle, s'approfondit et s'intériorise en prière ; et, sous sa forme collective, devient prédication — un genre appelé à une longue carrière. En même temps se développent la parole régionale et laïque avec l'essor des langues vulgaires et la parole théâtrale.

191. *Ibid.*, p. 259.

La parole des moines, de son côté, s'élève vers Dieu dans la solitude. Ils prient pour les hommes, mais loins d'eux.

Les membres des nouveaux ordres sortent des cloîtres pour venir prêcher à la foule.

192. *Ibid.*, p. 261.

La parole nouvelle du XIII^e siècle est une parole horizontale plus individuelle et plus intérieure,
mais aussi liée à de nouveaux auditoires, à de nouveaux métiers de la parole.

193. *Ibid.*, p. 271.

Avant d'en venir là, le XIII^e siècle a été aussi le temps où a pu se faire entendre une parole
longtemps réduite au silence, celles de tous les « mineurs » de la société : femmes, enfants, paysans, «
manouvriers ».

194. *Ibid.*, p. 278.

jamais sans doute la parole savante et la parole « populaire » n'ont été plus proches l'une de
l'autre, n'ont été aussi souvent « communes » qu'en ce temps-là.

195. *Ibid.*, p. 266.

Comme beaucoup de gens ne savent comment se servir des coutumes, ni comment plaider leurs
causes, ils cherchent des personnes qui « parlent » pour eux.

196. *Ibid.*, p. 267.

Rien d'étonnant si, en littérature, le XIII^e siècle est le grand siècle du renouveau de la
rhétorique, de ce que Paul Zumthor appelle « le triomphe de la parole ».

197. *Ibid.*

Une parole aussi qui semble parfois devenir folle, cultive l'ésotérisme et le non-sens. Ainsi
dans la seconde moitié du siècle, en Picardie surtout, la *fatrasie*, d'où naîtra vers 1300 le *fatras*.

198. *Ibid.*, p. 273.

Paroles qui peuvent être plus inquiétantes. La parole vient du corps et le corps peut aisément
être la proie du diable.

199. *Ibid.*, p. 278.

[...] à la fin du siècle elles se séparent de nouveau et la parole officielle se solidifie dans une routine et un contrôle auxquels n'échapperont, au XIV^e siècle, que la parole sublimée des mystiques ou la parole déchaînée des révoltés : sorcières ou insurgés, ongles bleus, jacques et ciompi.

200. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 123.

Je suis enclin à croire que la vanité de ce qui n'est pas l'« inconnu » s'ouvrant devant l'extase apparaissait à la moribonde, qui ne put traduire ce qu'elle éprouva que par des cris. Les notes prises au chevet atténuent peut-être les paroles (j'en doute).

201. *Ibid.*

Il y avait dans mon cœur un tel feu d'amour divin que je ne me fatiguais ni des genuflexions ni d'aucune pénitence. Ce feu devint si ardent que si j'entendais parler de Dieu, je criais. Si quelqu'un avait élevé une hache au-dessus de moi pour me tuer, je n'aurais pu me retenir.

3-(3), pp. 175-192.

202. Brenda M. Bolton, « Mulieres Sanctae », in Susan Mosher Stuard (dir.), *Women in medieval society*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1976, p. 141.

Throughout Europe, and especially in urban communities, lay men and women were seized by a new religious fervor which could be satisfied neither by the new orders nor by the secular clergy.

203. *Ibid.*, p. 143.

Sects were generally only too glad to accept women, and women accompanied preachers through the land, sometimes preaching themselves. Here was the dilemma. The church in turn had to provide some measure of approval for their aspirations or heresy would materialize amongst these women.

204. *Ibid.*, p. 145.

The pious women whom Jacques de Vitry was protecting in Liège were known as Beguines and were to be found also in France and Germany. Their movement was essentially urban in character.

205. Michel Surya, *op. cit.*, p. 357.

et surtout sont les mêmes les déterminations de Bataille et d'Angèle de Foligno d'éprouver sur eux les effets d'une expérience débarrassée des attelles discursives, du langage et de la raison.

206. Pascal Collomb, « Vox clamantis in ecclesia », in Didier Lett et Nicolas Offenstadt (dir.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen-Age*, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 117.

A première vue en effet, le cri n'a guère sa place dans l'église à laquelle sont plus généralement associés le calme, le silence et la tempérance.

207. *Ibid.*

On touche là bien souvent aux limites du vocabulaire qu'emploient les manuscrits liturgiques pour indiquer cette question de l'oralité : on le voit, nous sommes ici éloignés de toute notion d'émotion et d'expression libre et/ou publique du cri.

208. *Ibid.*, p. 127.

La marche doit être silencieuse et seuls les chants et les litanies doivent se faire entendre. Le silence, qualité monastique, participe à la discipline des clercs, en procession, mais également lorsqu'ils sont au chœur. A la fin du XII^e siècle, Guichard de Pontigny insiste régulièrement sur cette obligation et condamne notamment les rires et les conversations au chœur avec une extrême vigueur.

209. *Ibid.*, p. 128.

On craint également les gestes honteux qui imitent ceux des histrions, car le rire, la danse, les moqueries, les conversations, les jeux se rattachent au monde condamné des jongleurs, des histrions, qui évoquent cette *gesticulatio*, indigne du service de Dieu.

210. *Ibid.*, p. 129.

Les rires, les cris, les conversations, les marches dansantes, débridées, sont contraires à l'*ordo*, car ils remettent en cause le fondement même du rituel liturgique.

211. Didier Lett et Nicolas Offenstadt, « Les pratiques du cri au Moyen-Age », in *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen-Age*, *op. cit.*, p. 16.

Le cri est souvent rapporté en style direct, comme si le scripteur, le narrateur, disparaissait à cet instant et laissait la parole à ses personnages. Ainsi, pour l'hagiographe, tout se passe comme si le cri était l'expression d'un excès, d'un manque de retenue, d'une parole immodérée dans le ton, d'un péché de langue, comme s'il fallait qu'il s'en décharge sur ses personnages.

212. Christopher Lucken, « Eclats de la voix, langage des affects et séductions du chant », in *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen-Age*, *op. cit.*, p. 181.

Mais, qu'elle soit orale ou écrite et quel que soit le genre concerné, la *litteratura*, au Moyen-Age, apparaît généralement caractérisée par l'utilisation d'un langage compris comme un instrument soumis à la raison et produisant du sens, susceptible aussi bien de conserver la mémoire du passé que de fonder savoir et sagesse, et par une esthétique musicale dont le principe harmonique assure la *conjointure*.

213. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 184-185.

Nous avons dit que la plupart des mots de l'homme primitif avaient été formés à l'imitation des bruits qui frappaient son ouïe. C'est ce que nous appelons l'*onomatopée*. Instruit à entendre et à parler, il a figuré ses propres bruits vocaux, ses cris, ses interjections. C'est ce que nous appelons le mimologisme.

214. Christopher Lucken, *op. cit.*, p. 185.

Porté par la passion et dégagé de la raison, le cri, *a priori*, ne relève pas du langage : il ne saurait y prendre une forme signifiante déterminée, se plier aux contraintes de la lettre et être régi par les lois de la grammaire. Il est par excellence ce qui ne peut ni s'écrire ni se soumettre aux lois et aux règles de politesse qui fondent la correction de la langue. Il va pourtant se trouver représenté dans les traités grammaticaux sous l'espèce de l'interjection.

215. *Ibid.*, p. 187.

Elle répond à quelque chose qui n'a pas été amenée par les signifiants qui s'enchaînent les uns aux autres selon une syntaxe gouvernée par une logique rationnelle [...]. Elle est le résultat d'un sentiment qui n'a pu se manifester à travers les autres mots. A l'instar d'un cri.

216. Nicole Bériou, Jacques Berlioz et Jean Longère (dir.), *Prier au Moyen-Age*, Turnhout, Brepols, 1991, p. 223.

L'autre manière de venir à Dieu par oraison et contemplation relève davantage de l'affection, du désir et de la volonté. Regardez que la grammaire, qui est comme l'une des servantes de la théologie, fait mention de huit parties du discours, que les enfants apprennent à l'école, pour parler latin. L'une de ces parties du discours est appelée interjection. Elle traduit et démontre l'affection du cœur, le désir et la volonté par des mots inconnus, tels que *O, hélas, las*, et d'autres semblables.

217. Christopher Lucken, *op. cit.*, p. 196.

[...] ces cris qualifient davantage la manière dont les mots sont prononcés que des exclamations venant interrompre le discours.

218. *Ibid.*

[...] comme si le chant, plutôt que le cri, était la forme que prenait spontanément la parole humaine des origines.

219. *Ibid.*, p. 197.

Mais cette voix qui, selon Zumthor, résiste au langage dans lequel elle est prise afin de manifester sa pure présence corporelle, physiologique, [...] apparaît moins comme un cri que comme un chant.

220. Patrice Uhl (éd.), "*Sanz rimer de aucun sens*", *Rêveries, Fatrasies, Fatras entés*, Leuven, Peeters, 2012, p. 157.

« Dont viens ? Ou vas ? Huillecomme ! »

221. *Ibid.*, p. 158.

« Qant uns lymeçons armez / Hautement “Monjoie !” escrie ».

222. *Ibid.*

« Uns chevax de cendre / Crioit pois a vendre ».

223. *Ibid.*, p. 163.

« Qant li songes d’une beste / S’escria : “Hareu ! le fu !” »

224. *Ibid.*, p. 146.

« Ahors ! »

225. *Ibid.*, p. 152.

« Helpë ! et Godiere ! »

226. *Ibid.*, p. 147.

« Es vous le piët d’un plouvier / Sur le klokier de Saint Lis / Qui si haut prist a crier / Quë il a tous estourdis / Les bourgeois de Montpellier ».

227. Christopher Lucken, *op. cit.*, p. 196.

Seule, peut-être, la farce se laisse emporter par l’effet déstructurant des cris qu’elle met dans la bouche de ses personnages.

228. Jacques Le Goff, « Le rire dans les règles monastiques du haut Moyen-Age », in Michel Sot (dir.), *Haut Moyen-Age, culture, éducation et société, études offertes à Pierre Riché*, La Garenne-Colombes, Editions européennes Erasme, 1990, p. 95.

Jésus, modèle que le chrétien doit imiter, n’a pas, durant sa vie terrestre, ri une seule fois, comme l’atteste l’Evangile.

229. *Ibid.*, p. 94.

Au loin le rire lié au libertinage, à l'obscénité, à l'ivrognerie.

230. *Ibid.*, p. 102.

La scolastique du XIII^e siècle reprendra en lui donnant un contenu nouveau, rire simplement naturel ou annonciateur de la vision béatifique et rire intentionnellement méchant de dérision, la distinction originelle entre les deux sortes de rire, un bon et un mauvais rire. La scolastique retrouvera aussi les liens positifs entre le rire et le jeu — *homo ridens, homo ludens* — que le Haut Moyen-Age avait tourné à la condamnation de l'un et de l'autre.

231. Jacques Le Goff, « Une enquête sur le rire », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 52^e année, n°3, 1997, p. 452.

Grand phénomène de sociabilité le rire forme et défait les liens à l'intérieur de groupes et joue un rôle prépondérant dans des stratégies sociales, culturelles ou même politiques.

232. *Ibid.*, p. 454.

Tout un monde d'amuseurs, de comiques, de professionnels du rire, parmi lesquels le bouffon occupe une place de choix, aux limites ici d'un autre univers, celui de la folie, réelle ou jouée, se propose alors à l'historien et au sociologue dans la longue durée. Monde souvent marginal, suspect, réprimé.

233. Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Age », *Un Autre Moyen Age*, Gallimard, 1999, p. 1354.

Quand nous voyons, soit au niveau théorique soit au niveau des mœurs, le rire fonctionner, ce rire nous dit des choses intéressantes sur les structures et le fonctionnement de la société. J'ai parlé tout à l'heure de ce que j'appelle les « dérapages », à savoir la dérive érotique, scatologique, obscène, qui est très importante. Parmi les textes comiques les plus anciens qui nous soient parvenus, se situent ceux qui appartiennent à ce domaine.

234. *Prier au Moyen-Age, op. cit.*, p. 53.

Chaque prière n'est pas à lire d'un trait mais pas à pas jusqu'à ce que le cœur batte et soit préparé à la prière intérieure.

235. *Ibid.*, p. 60.

On sait combien à partir surtout du XI^e et XII^e siècles la dévotion chrétienne en Occident s'est portée sur le Christ fait homme et sur la Vierge. C'est en mystique qu'Anselme s'adresse à Marie, conscient de l'impuissance du langage à exprimer le trop-plein de l'amour, malheureux de vérifier que les "entrailles de la chair" font l'écran à l'expansion de l'âme.

236. *Ibid.*

O Vierge grandement exaltée que s'efforce de suivre l'affection de mon âme, par où fuis-tu la fine pointe de mon esprit ? O belle à regarder, aimable à contempler, délectable à aimer, par où débordes-tu la capacité de mon cœur ?

237. *Ibid.*

Que de votre continuel amour languisse mon cœur, se liquéfie mon âme et défaille ma chair. Puissent les entrailles de mon âme brûler de la douce ferveur de votre dilection au point que se consomment les entrailles de ma chair !

238. *Ibid.*

Déluge d'apostrophes, d'exclamations, d'interrogations, phrases souvent sans verbe, allitérations — que malheureusement la traduction supprime — ne trompent pas.

239. Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption*, New York, Zone Books, 1992, p. 116.

But medieval piety did not dismiss flesh — even female flesh — as polluting. Rather, it saw flesh as fertile and vulnerable ; and it saw enfleshing — the enfleshing of God and of us all — as the occasion for salvation.

240. Henri Focillon, *op. cit.*, p. 212.

Mais elle est dominée par l'Apocalypse, à laquelle elle emprunte ses visions redoutables et l'image même du Christ juge, siégeant dans sa gloire, entouré de figures inhumaines.

Elle fait descendre le Christ presque au niveau des fidèles, debout, foulant de son pied nu l'aspic et le basilic.

241. *Ibid.*

La jeune image de la Vierge est entourée par le XIII^e siècle d'une ferveur affectueuse qui, dans la glorification de la femme, respecte la féminité, de même que, dans la beauté des anges, on voit reparaître, comme une fleur impérissable, le charme fugitif de l'adolescence chez les enfants des hommes. De l'Annonciation au Couronnement, elle conserve le privilège de la grâce, qu'elle tient de son argile humaine.

242. Caroline Walker Bynum, *op. cit.*, p. 91.

because, that is, the human soul sees the soul of Christ, his eyes, his flesh, and his body.

243. *Ibid.*

In Angela's piety as in that of many other fourteenth-century saints, all Christ's membres [...] were seen as testimony to his humanation, and the devout soul responded to this enfleshing with all its bodily capabilities.

244. *Ibid.*, p. 204.

Medieval men and women did not take the equation of women with body merely as the basis of misogyny. They also extrapolated from it to an association of women with the body or the humanity of Christ. Indeed, they often went so far as to treat Christ's flesh as female, at least in certain of its salvific functions, especially its bleeding and nurturing. This fact helps us to understand why it was women more than men who imitated Christ bodily, especially in stigmata.

245. *Ibid.*, p. 205.

Anselm of Canterbury, in the late eleventh century, wrote of Jesus as a loving mother, reviving dead souls at his breasts.

246. *Ibid.*, p. 131.

Thirteenth-century women joined with the crucifix through physical suffering, both involuntary and voluntary — that is, through illness and through self-mortification [...].

247. *Ibid.*

Illness and asceticism were rather *imitatio Christi*, an effort to plumb the depth of Christ's humanity at the moment of his most insistent and terrifying humanness — the moment of his dying.

248. *Ibid.*, p. 179.

To medieval women humanity was, most basically, not femaleness, but physicality, the flesh of the "World made flesh".

249. G Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 331.

Enfin, je m'agenouillai, je titubai, et je posai mes lèvres sur la plaie vive.

250. G Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *Œuvres complètes*, t. VIII, Gallimard, 1976, p. 176.

Je me rappelle que Breton me dit de ces petits poèmes : « C'est ce qu'il y a de plus beau. »

251. M. Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents » (1963), *A propos de Georges Bataille*, Fourbis, 1988, p. 25.

Il devait à son érudition de chartiste de connaître ces petits poèmes de XIII^e siècle français, qu'on peut tenir pour des chefs-d'œuvres du nonsense.

第二部

第一章第一節

1-(1), pp. 194-202.

2. *La Révolution surréaliste*, n° 1, 1924, réédition, Jean-Michel Place, 1975.

Le surréalisme ne se présente pas comme l'exposition d'une doctrine.

3. André Breton, « Entretiens radiophoniques, VIII » (1952), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 492.

Qu'il s'agisse de la ferme intention de briser le rationalisme fermé, comme de la contestation absolue de la loi morale en cours, aussi bien que du projet de libérer l'homme par l'appel à la poésie, au rêve, au merveilleux, ou du souci de promouvoir un nouvel ordre de valeurs, sur ces différents points l'accord est, entre nous, total. Mais, sur les moyens d'y parvenir, on n'évitera pas certaines divergences, tenant à la complexion psychologique de chacun.

4. Lambert C. Porter, *La Fatrasie et le Fatras*, Genève, Droz / Paris, Minard, 1960, p. 22.

Toute fatrasie doit, pour avoir droit au nom, être « impossible », c'est-à-dire, faire accomplir de façon invraisemblable ou impossible des actions également impossibles ou improbables par des acteurs qui sont en raison de leur nature ou condition incapables de les accomplir.

7. Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, H. Suchier (éd.), t. I, Société des Anciens Textes Français, 1884, p. xx.

Les Fatrasies ne peuvent être regardées comme l'œuvre d'un âge mûr.

FA II.9

Ne mais Engleterre / Mengoît une pierre / Por s'ame sauver
(Mais l'Angleterre / Mangeait une pierre / Pour sauver son âme)

FB 9

Li chiés d'une trelle / Par nuit se resvelle / Pour pestrir pastés
(La tête d'un trigle / Se réveille la nuit / Pour pétrir des pâtes)

FA II.3

Uns chas qui parloit grijois / Emportoit seignor Alain
(Un chat qui parlait le grec / Emportait seigneur Alain)

FB 2

Que le pene d'un oison / Trestout Paris emporta
(Que la plume d'un oison / Emporta toute Paris)

FA I.3

Uns chastiaus qui vole
(Un château qui vole)

FA III.6

Uns molins i vint volant
(Un moulin y vint volant)

FB 3

Je vi toute mer / Sur tere assembler / Pour faire un tournoi
(Je vis toute la mer / S'assembler sur terre / Pour faire un tournoi)

FA III.4

Une viez paele / Touz cex de Broucele / Vloït compisser
(Une vieille poêle / Voulait compisser / Tous ceux de Bruxelles)

FA III.3

Prenez la plume d'un buef
(Prenez la plume d'un bœuf)

FA III.7

Uns chevax de cendre / Crioit [...]
(Un cheval de cendre / Criait [...])

FA IV.5

Tant empristrent a parler / Gelines a .IIII. piez
(Tant commencèrent à parler / Des poules à quatre pattes)

FB 1

Uns muiaus i vint chanter
(Un muet y vint chanter)

FA V.7

Uns saiges sans sens / Sans bouche, sans dens, / Le siecle menga
(Un savant sans sagesse, / Sans bouche, sans dents, / Mangea le monde)

FA IV.2

Uns biaux hom sans teste / Menoit mout grant feste / Por mengier cailliaus
(Un bel homme sans tête / Menait une très grande fête / Pour manger des cailloux)

FA II.2

Uns viellars mors nez / Qui avoit court nez / Portoit un molin
(Un vieillard mort-né / Qui avait un court nez / Portait un moulin)

FB 1

Li chan d'une raine / Saine une balaine
(Le chant d'une rainette / Saigne une baleine)

FA IV.5

Uns chiens escorchiez
(Un chien écorché)

1-(2), pp. 202-205.

16. Paul Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale VI^e-XIV^e siècles*, Presses Universitaires de France, 1954, pp. 295-297.

L'imprécision de beaucoup de datations empêche de se faire une image exacte du lyrisme français durant cette période. Néanmoins, l'élargissement du champ d'inspiration et du clavier formel est, dans l'ensemble, manifeste.

D'autre part, on constate, çà et là, depuis 1275 environ, que se propage la mode de pièces.

lyriques burlesques, pleins de jeux de mots, d'associations saugrenues et de non-sens voulus : on les nomme « rêveries » ou « fatrasies ».

17. Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique*, n° 1, 1970, p. 86.

D'un point de vue génétique, on peut définir la *fatrasie* comme le dérivé d'un genre narratif : le conte mensonger.

les *fatrasies d'Arras*, qui sont de la même époque, apparaissent comme la première variante, le premier élargissement du sujet : aux motifs intemporels de Philippe de Remi se mêlent des intentions satiriques accessoires (dégradation du sacré et de l'héroïque) et un comique scabreux.

18. Patrice Uhl, « Non-sens et parodie dans la fatrasie : dialectique interférentielle et contamination registrale », *La Constellation poétique du non-sens au moyen âge*, *op. cit.*, pp. 70-71.

Ce renversement d'équilibre scelle le retour de la poésie du non-sens (versant « absolu ») dans l'économie binaire du texte et du contre-texte, à laquelle la fatrasie, par son radicalisme foncier, avait durant une bonne cinquantaine d'années partiellement échappé.

Si la fatrasie ne saurait, sinon abusivement, être étiquetée comme un genre parodique, il n'en reste pas moins que l'imbrication du non-sens et de la parodie y est constante.

19. *Ibid.*, p. 59.

La fatrasie comporte indubitablement une composante parodique enti-épique constitutive.

20. Paul Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 85.

Mis au point, selon toute apparence, au sein de société de lettrés particulièrement attentifs aux problèmes formels de la poésie (dans ces villes du Nord de la France où tout bourgeois aisé jouait au trouvère et souvent l'était vraiment), les fatrassiers introduisaient, dans cette collectivité d'amateurs éclairés, un anti-système, producteur d'anti-poèmes : affirmation contradictoire.

21. *Poésies du non-sens*, t. I, *op. cit.*, p. 96.

D'abord, beaucoup de pièces réfèrent à un monde éminemment vulgaire, on ne peut plus

banal : un monde grouillant d'insectes et d'animaux de basse-cour par exemple, dépôt de toutes sortes d'ustensiles de cuisine, d'instruments de jeu et de musique, théâtre d'occupations triviales.

22. Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 59.

C'est dans cette perspective que je les vois s'intéresser si fort aux animaux — comme à des repoussoirs de l'homme.

1-(3), pp. 205-208.

23. Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *op. cit.*, p. 284.

Pour riens que voie, plus ne diroie / De ces oiseuses
(Pour rien au monde, je ne dirais plus / de ces oiseuses)

24. André Mary (éd.), *La Fleur de la poésie française*, Garnier Frères, 1951, p. 735.

C'est un jeu poétique auquel on peut jouer seul, mais il suppose ordinairement un partenaire. Il consiste à improviser deux vers qui ne riment pas ensemble et dont le second est plus court que le premier : il s'agit de faire rimer avec celui-là un troisième vers du même nombre de syllabes que le premier ; on le fait suivre à son tour d'un petit vers de même mesure que le second avec une rime nouvelle que le premier joueur attrape au vol et ainsi de suite.

26. Hans-Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *art. cit.*, p. 87.

La *resverie* montre comment une même intention — création d'énoncés de non-sens par un jeu de langage — peut aboutir à la formation d'un autre genre, par l'invention d'une nouvelle règle de jeu.

27. Patrice Uhl, « Le Pataffio : non-sens à la florentine au Quattrocento », *Expressions*, n° 14, IUFM de La Réunion, 1999, p. 15.

un jeu linguistique requérant plusieurs participants : il s'agissait de compléter par un tétrasyllabe le vers long [...], en tendant une nouvelle rime au joueur suivant, qui amorçait à son tour un énoncé de son cru, n'ayant aucun lien sémantique avec l'unité qui venait d'être close, et ainsi de suite.

(Oiseuses de Beaumanoir)

Alés plaidier sans atargier,
Il en est tans.
Moine d'Oscans sont bones jens,
Ensi le cuit.
Vés comme il fuit ! Alons trestuit
Aprés courant .

Allez plaider sans tarder,
Il est temps.
Les moines d'Ourscamps sont de bons gens,
Je le pense ainsi.
Voyez comme il fuit ! Allons tous
Courant après.

(Resveries de l'auteur anonyme)

Je sai bien, por miex valoir
Doit on amer.
C'est a Marseille sor mer
Quë il sommeille.
Conseille moi en l'oreille :
Sont il bien point ?

Je sais bien, pour avoir plus de valeur
Qu'on doit aimer.
C'est à Marseille sur mer
Qu'il sommeille.
Conseille-moi à l'oreille :
Sont-ils bien pointés ?

28. Paul Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 75.

le non-sens pénètre au sein du syntagme même, entre les éléments duquel il coupe le courant des significations attendues.

第一章第二節

2-(1), pp. 208-219.

32. Georges Bataille et Michel Leiris, *Echanges et Correspondances*, Louis Yvert (éd.), Gallimard, 2004, p. 95.

pourriez-vous traduire en français moderne une ou deux des plus significatives Fatrasies, et les envoyer, avec une courte notice bibliographique, à Breton, 42, rue Fontaine, ou à moi, — si possible avant huit jours ? Elles paraîtraient en octobre, dans le numéro 5 de la R.S.

33. M. Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible Documents » (1963), *A propos de Georges*

Bataille, Fourbis, 1988, p. 25.

Il devait à son érudition [de Bataille] de chartiste de connaître ces petits poèmes du XIII^e siècle français, qu'on peut tenir pour des chefs-d'œuvres du *nonsense* ; il m'en avait déjà parlé et c'est à moi qu'il les remit.

35. M. Leiris, *Journal, 1922-1989*, Gallimard, 1992, pp. 66-67 ; cf. Alette Armel, *Michel Leiris*, Fayard, 1997, pp. 218-219.

Créer une *science de l'erreur*, c'est-à-dire une science dont l'objet serait l'étude des hypothèses rejetées par l'actuelle science orthodoxe. Etudier avec soin toutes les cosmogonies passées et les hypothèses biologiques, — l'astrologie, l'alchimie, la magie, etc. Généraliser l'étude que certains ont faite de la psychologie du primitif. Un fil d'Ariane pour le labyrinthe de l'absurde.

37. G Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176.

je devais remettre à Breton la traduction des Fatrasies, qui parut dans le numéro suivant de *la Révolution surréaliste*.

40. *La Révolution Surréaliste*, n° 6, 1926, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 2 ; cf. G Bataille, « Fatrasies », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 103.

La plupart des fatrasies, poèmes incohérents, composés au XIII^e siècle, sont anonymes. Seul Philippe de Beaumanoir, célèbre poète et jurisconsulte est connu comme l'auteur de deux d'entre elles.

41. Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, pp. cxxiii-cxxiv ; cf. pp. cl-cli.

Philippe, dans le dernier vers, qualifie son poème d'*oiseuses*. D'autres pièces du même genre sont appelées dans les manuscrits des *fatrasies* [...], des *fatras* [...], des *resveries* [...], des *traverses* [...].

42. G Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176.

c'est là que je trouvai les quelques pages de *fatrasies* que donne ce recueil et la note qui renvoie aux poèmes du même genre publiés par Jubinal.

43. A. Jubinal (éd.), *Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux et autres pièces inédites des XIII^e, XIV^e et*

XV^e siècles, t. II, Challamel, 1842, p. 208 (note 1).

Voir *Jongleurs et Trouvers*, p. 34, où j'ai donné, sous le titre de Rêveries, une pièce du même genre, mais d'un rythme différent.

44. G Bataille, *Œuvres complètes*, t. VIII, *op. cit.*, p. 557.

Ces indications ont un sens : je donne ainsi mes sources, ce que je n'avais pas cru devoir faire dans *La révolution surréaliste*.

46. Michael Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *Littérature*, n° 108, 1997, p. 41.

On pourrait même dire que l'apparence de la version de Bataille voile la source consciente de ce poème plutôt qu'elle ne dévoile le génie de l'inconscient.

50. G Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176.

C'est ce qu'il y a de plus beau.

2-(2), pp. 219-226.

55. Jean Paulhan, *Les Hain-teny* (1938), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2009, p. 133.

poèmes énigmatiques, difficiles à plus d'un égard et voisins de ceux que l'histoire des lettres nomme poésies obscures — fatrasies ou poèmes des troubadours.

60. G Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176.

C'est cette traduction hâtive [en 1925] que suit Eluard.

64. Michel Surya, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre* (1987), Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 225.

Mais il me paraît impossible que nous collaborions avec des éléments aussi répugnants que Bataille qui compare André à Cocteau et qui, faisant l'éloge du Voyage au bout de la nuit, écrit que l'homme vit avec sa propre mort. Vomissure mystique.

65. G Bataille, « Le Surréalisme au jour le jour », *op. cit.*, p. 176.

Et deux hommes morts / Vinrent à grand peine / Portant une porte [...] Le cri d'une caille morte
/ Les aurait pris à grand peine / sous un chapeau de feutre.

68. Albert-Marie Schmidt, « Le Trésor des fatras », *Les Cahiers de la Pléiade*, n° 11, hiver 1950-1951, Nendeln, Kraus reprint, 1974, p. 205.

Le genre du fatras ne reste fidèle que peu d'années aux conditions poétiques qui ont permis de se constituer. Peu d'années seulement, il exprime la fantaisie diluée de quelques inconscients collectifs qui fermentent au nord de la France.

69. *Ibid.*, p. 203.

C'est à une libération totale que tendent les fatrassiers, à une libération que nulle entreprise politique ne saurait leur procurer pleinement, à une abolition définitive de tous les interdits, de tous les tabous, de tous les dogmes, de tous les décrets, de toutes les lois, de toutes les formules, de tous les arts de vivre, d'aimer, de penser, ou d'écrire qui gênent chaque homme et qui l'entravent dès l'instant où, tout nu, par la trappe d'un ventre, il tombe du Paradis.

70. Antonin Artaud, « Déclaration du 27 janvier 1925 », *Œuvres complètes*, t. I, vol. 2, Gallimard, 1976, p. 29.

Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la prose ; / Il est un moyen de libération totale de l'esprit / *et de tout ce qui lui ressemble.*

71. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 803.

Quelle qu'ait été l'évolution du surréalisme dans le domaine politique, si pressant que nous en soit venu l'ordre de n'avoir à compter pour la libération de l'homme, première condition de la libération de l'esprit, que sur la Révolution prolétarienne, je puis bien dire que nous n'avons trouvé aucune raison valable de revenir sur les moyens d'expression qui nous sont propres et dont à l'usage il nous a été donné de vérifier qu'ils nous serviraient bien.

2-(3), pp. 226-234.

74. M. Leiris, *Journal, 1922-1989, op. cit.*, p. 113.

Il s'agit de mener parallèlement (c'est-à-dire dans le même sens, mais *séparément*) notre action artistique et notre action politique ; ne pas nous laisser aller (comme cela est arrivé si souvent) à introduire la poésie dans les questions d'ordre politique, ni la politique dans les questions d'ordre poétique. [Une œuvre est révolutionnaire non pas si elle empreinte des idées révolutionnaires dans le domaine moral ou social, mais si elle détruit des formes ou des manières de penser admises dans le domaine de l'art].

75. *Ibid.*, p. 114.

Chacun des groupes [Clarté, Philosophie, la Révolution surréaliste] doit naturellement rester indépendant dans le domaine qui lui est propre (économique, philosophique, poétique).

76. Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2008, p. 97.

Au début des années 30, il y a bien un tournant théorique du surréalisme, une volonté de recréer une synthèse entre les deux termes dissociés du syntagme « révolution surréaliste », et ceci de façon relativement indépendante des « prises de positions » politiques du mouvement.

78. *Ibid.*, pp. 97-98.

Ainsi « la » politique des surréalistes se déploie selon deux calendriers qui ne se recoupent que partiellement : celui de l'alignement ou non sur des positions doctrinales extérieures à lui et celui de sa propre évolution idéologique.

79. A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1924), *Point du jour* (1934), Gallimard, 1970, p. 28.

La civilisation latine a fait son temps et je demande, pour ma part, qu'on renonce en bloc à la sauver. Elle apparaît à cette heure le dernier rempart de la mauvaise foi, de la vieillesse et de la lâcheté.

80. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 785.

si nous ne trouvons pas assez de mots pour flétrir la bassesse de la pensée occidentale, si nous ne craignons pas d'entrer en insurrection contre la logique, si nous ne jurons pas qu'un acte qu'on accomplit en rêve a moins de sens qu'un acte qu'on accomplit éveillé, si nous ne sommes même pas sûrs qu'on n'en finira pas *avec le temps*, vieille farce sinistre, train perpétuellement déraillant, pulsation folle, inextricable amas de bêtes crevantes et crevées, comment veut-on que nous manifestons quelque tendresse, que même nous usions de tolérance à l'égard d'un appareil de conservation sociale, quel qu'il soit ? Ce serait le seul délire vraiment inacceptable de notre part. Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*.

81. Michel Winock, *Le siècle des intellectuels* (1997), Seuil, « Points Histoire », 2006, p. 224.

Breton et ses amis, sincèrement acquis à l'idée de révolution sociale, s'imaginent être en mesure de donner au Parti communiste ce qui lui fait défaut : une esthétique révolutionnaire. Pour eux, l'insurrection de l'esprit va de pair avec la révolution tout court.

82. « Lettre ouverte à M. Paul Claudel Ambassadeur de France au Japon » (1925), in José Pierre (éd.) *Tracts surréalistes et déclarations collectives, 1922-1939*, t. I, Le Terrain vague, 1980, p. 50.

Peu nous importe la création. Nous souhaitons, de toutes nos forces, que les révolutions, les guerres et les insurrections coloniales viennent anéantir cette civilisation occidentale dont vous défendez jusqu'en Orient la vermine et nous appelons cette destruction comme l'état de choses le moins inacceptables pour l'esprit

83. Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, *op. cit.*, pp. 219-220.

La Révolution, telle que les surréalistes l'entendent alors, reste un idéalisme, créditant la pensée d'une « toute-puissance » de manière naïve. Plutôt que révolution, c'est révolte : contre l'ordre et la littérature établis, contre tout ce qui entrave la liberté humaine, patrie, famille, religion, morale, asiles d'aliénés, impérialisme de la logique...

84. *Ibid.*, p. 271.

Dans les phases les plus fermées du communisme, le surréalisme était condamné comme un mouvement d'avant-garde petit-bourgeois, dont l'autodestruction s'imposait comme préalable à toute

adhésion. Dans les phases d'ouverture, le surréalisme devenait par ses exigences et ses intransigeances (voir son hostilité à Barbusse) un obstacle au front recherché.

85. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 140.

Ce que l'auditeur médiéval attend du texte poétique, c'est moins un message qu'une certaine audibilité : une qualité telle qu'à l'audition apparaisse un dessein où l'on se complaît. La construction compte davantage que la communication.

第一章第三節

3-(1), pp. 234-241.

87. Groupe μ , *op. cit.*, pp. 274-275.

On sait que l'homme est incapable de simuler le hasard : il introduit à son insu dans les suites de signes (nombres, mots, etc.) qu'il organise dans ce but soit un excès d'ordre, soit un excès de désordre. Il est donc *a priori* malaisé de produire un texte caractérisé par une incohérence aléatoire et donc « innocente ». Et, par conséquent, nous sommes fondés à chercher si la fatrasie n'est pas, elle aussi, organisée sur un modèle qui lui donne une nouvelle cohérence.

90. A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1140.

Une attention précise au travail de premier jet livrera ainsi les divers moments où le texte revient sur lui-même, se regarde en même temps qu'il se fait, se débarrassant immédiatement de diverses scories : répétitions, redondances, explications tout apparentes, bizarreries d'une gratuité vide ou au contraire banalités et clichés.

91. Michael Riffaterre, « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », *La Production du texte*, Seuil, 1979, p. 237.

Dans ce récit automatique, en revanche, des incompatibilités se manifestent entre le récit et le discours, entre l'enchaînement narratif et l'enchaînement lexical, engendrant à leur tour des séquences qui, en contexte, paraissent aberrantes et que nous cherchons à nous expliquer par le sumaturel ou le fantastique, ou comme mimésis de l'hallucination ou du rêve.

93. A. Breton, « Lettre à A. Rolland de Renéville » (1932), *Point du jour* (1934), Gallimard, 1970, p. 99.

nous n'avons jamais prétendu donner le moindre texte surréaliste comme exemple *parfait* d'automatisme verbal. Même dans le mieux « non dirigé » se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements (encore que je n'aie pas désespéré de les éviter tout à fait, par un moyen à découvrir). Toujours est-il qu'un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de *l'arrangement en poème*.

94. Louis Aragon, « L'homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, n° 1233, 1968, p. 6.

L'invention. Elle est ailleurs que dans le style ou la syntaxe.

95. A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1129.

s'il paraît prouvé que, dans cette sorte d'écriture automatique, il est tout à fait exceptionnel que la syntaxe perde ses droits (ce qui suffirait à réduire à rien les « Mots en liberté » futuristes), il est indéniable que les dispositions prises pour aller très vite ou un peu plus lentement sont de nature à influencer le caractère de ce qui se dit.

97. Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 516.

il n'existe de récit surréaliste que comme jeu sur des formes narratives préexistantes, et en aucun cas on ne pourrait définir de code narratif surréaliste autonome.

98. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 316.

Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère, à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage.

3-(2), pp. 241-263.

102. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 325.

il y a un homme coupé en deux par la fenêtre.

103. A. Breton, « Entrée des médiums » (1922), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 274.

Ces phrases, remarquablement imagées et d'une syntaxe parfaitement correcte, m'étaient apparues comme des éléments poétiques de premier ordre.

104. A. Breton, René Char et P. Eluard, *Ralentir travaux* (1930), in A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 758.

Il faut effacer le reflet de la personnalité pour que l'inspiration bondisse à tout jamais du miroir.

106. L. Aragon, « L'homme coupé en deux », *art. cit.*, p. 5.

il ne m'était pas possible de ne pas reconnaître les voix d'André ou de Philippe [...].

Avec la distance, une certaine unité s'est établie ; *Les Champs magnétiques* sont devenus l'œuvre d'un seul auteur à deux têtes, et le regard double a seul permis à Philippe Soupault et André Breton d'avancer sur la voie où nul ne les avaient précédés, dans ces ténèbres où ils parlaient à voix haute.

107. Georges Sebbag, *Le Surréalisme, "il y a un homme coupé en deux par la fenêtre", 1918-1968*, Nathan Université, 1994, pp. 40-41.

Grâce à ces contaminations subtiles, l'écriture automatique à deux, en effaçant un peu, en gommant beaucoup la subjectivité de chacun, détourne le cours ordinaire des échanges, rompt plusieurs barrières, fabrique des tournures inédites, provoque des images insolites et délivre un message singulier.

PS 29, p. 389.

Le cadavre de l'heureux fut découvert quelques jours plus tard par un aimant d'hommes et de femmes qui explorait la région. Il était presque intact à l'exception de la tête effroyablement brillante. Celle-ci reposait sur un oreiller qui disparut quand on la souleva et qui était fait d'une multitude de petits papillons bleu de ciel. Tout près du corps un drapeau couleur d'iris était fiché et les franges de ce drapeau usé battaient comme de grands cils.

FA III.1.

Uns kailleus veluz / Devenoit rendus (Un caillou velu / Devenait religieux)

FA IV.10.

Et une fenestre / A mis hors sa teste (Et une fenêtre / A mis sa tête dehors)

PS 29, p. 388.

L'ongle était fait d'une lumière si fine que nul œil n'eût pu tout à fait l'endurer ; il laissait derrière lui un sillage de sang en vrille comme une coquille de murex adorable

FA III.6

une putain pucele

FA IV.1.

Dui lait home bel / Et dui sain mesel ; / Dui saige sotart

PS 29, p. 388.

le doigt tournait alors sur lui-même et c'était une étoile rose follement attirante.

La gorge se resserrait toujours, quand l'étoile se mit à parler à voix basse, puis de plus en plus perceptible et finit par crier.

C'est alors que l'étoile, ou le doigt, jugea bon de l'enchaîner d'un transparent réseau d'algues contre un poteau télégraphique.

FB 6.

Uns dés estourdis / Portoit Saint Denis (Un dé étourdi / Portait Saint-Denis)

FA I.8

Uns Chas emprist a plorer / Si que la mer en alume (Un chat commença à pleurer / Si bien que la mer en allume)

PS 27, p. 386.

le chapeau haut de forme se balançait sur la digue à la façon d'une moule énorme qui chante sur un rocher.

Le prêtre chantait dans la moule, la moule chantait dans le rocher, le rocher chantait dans la

mer et la mer chantait dans la mer.

FB 1.

Li chan d'une raine / Saine une balaine / Ou fons de la mer, / Et une seraine / Si emportoit
Saine / Deseur Saint Omer (Le chant d'une rainette / Saigne une baleine / Au fond de la mer, / Et une
sirène / emportait ainsi la Seine / Sur Saint-Omer)

PS 16, p. 369.

La pluie seule est divine.

PS 16, p. 370.

Mes yeux ne sont plus expressifs que ces gouttes de pluie que j'aime recevoir à l'intérieur de
ma main ; à l'intérieur de ma pensée tombe une pluie qui entraîne des étoiles comme une rivière claire
charrie de l'or qui fera s'entretuer des aveugles.

111. Claude Maillard-Chary, *Le Bestiaire des surréalistes*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 310.

A rebours de toute fixation par l'extériorité absolue du regard ou la volonté d'expansion de
l'"espace vital", le *modèle* animal enjoint et répercute la grande circulation physico-mentale dont la
pensée non dirigée, et singulièrement le rêve et le message automatique, sont les révélateurs et le foyer.

112. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, pp. 338-339.

Les types innombrables d'images surréalistes appelleraient une classification que, pour
aujourd'hui, je ne me propose pas de tenter. Les grouper selon leurs affinités particulières m'entraînerait
trop loin ; je veux tenir compte, essentiellement, de leur commune vertu. Pour moi, la plus forte est celle
qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas ; celle qu'on met le plus longtemps à
traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un
de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer
faiblement [...], soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre
hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit
qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.

CM, Breton, p. 56.

Les rendez-vous d'adieu qui s'y donnent traquent pour la dernière fois les animaux dont le cœur est percé d'une flèche.

CM, Soupault, p. 80.

C'est à deux pas d'ici ou à deux kilomètres que l'on opère pour vingt francs les aveugles mort-nés.

RT, Eluard, p. 773.

Les belles bêtes blanches qui te mangent les joues / Les pierres impatientes qui te creusent les yeux.

PS 5, p. 356.

je brisai sur une marche la tête du camée qui venait de l'impératrice Julie et qui fit les délices de la belle unijambiste des boulevards, à l'ombre de corbeaux.

CM, Breton, p. 92.

Ce sont le plus souvent deux mannequins très élégants sans tête et sans mains.

CM, Soupault, p. 103.

Les guêpes déchirées sont muettes ce sont des mygales pleureuses.

PS 26, p. 383.

Dans l'Alaska les chiens éternels, l'oreille au vent, s'envolèrent avec les traîneaux.

PS 23, p. 379.

tes bras seront des grottes hurlantes de jolies bêtes et d'hermines.

PS 21, p. 376.

Près de lui son épée est une libellule bleue.

PS 31, p. 391.

La cascade pourpre charriait des revolvers dont les crosses étaient faites de petits oiseaux.

CM, Soupault ?, p. 67.

Il faut des éléphants à têtes de femmes et des lions volants.

PS 4, p. 355.

Mais l'âme de l'autre femme se couvre de plumes blanches qui l'éventent doucement.

PS 7, p. 359.

De la foulée s'échappent alors une nuée de poissons volants qui montrent le chemin aux belles imprudentes.

PS 21, p. 376.

les chevaux ailés qui piaffent dans son écurie semblent prêts à s'élancer dans les directions les plus folles.

CM, Soupault, p. 98.

Poissons volants amoureux des étoiles.

PS 14, p. 367.

cette maison sans toit vers laquelle nous nous dirigeons et qui est faite d'oiseaux multiformes et de grains ailés.

PS 26, p. 384.

Glacé, couvert de gigantesques étoiles de mer et tout chancelant, un gratte-ciel avançait vers nous.

PS 29, p. 389.

un oreiller qui disparut quand on la souleva et qui était fait d'une multitude de petits papillons bleu de ciel.

PS 31, p. 391.

les aigles blancs y laissent des plumes et dans chaque plume il y a une forêt.

CM, Breton, p. 56.

Un jour, on verra deux grandes ailes obscurcir le ciel.

CM, Soupault, p. 57.

La fenêtre creusée dans notre chair s'ouvre sur notre cœur. On y voit un immense lac où viennent se poser à midi des libellules mordorées et odorantes comme des pivoines.

FA III.9.

Uns arbres reons / Par desus Soissons / Traînoit la mer ; / Uns esmerillons / De ces allerons /
L'aloit esventer (Un arbre rond / Par-dessus Soissons / Traînait la mer. / Un petit faucon / De ces ailerons /
Allait l'éventer).

CM, Soupault, p. 62.

Sur ces plages de galets tachés de sang, on peut entendre les tendres murmures des astres .

CM, Soupault, p. 83.

La nuit est surpeuplée d'étoiles et le chant de ces gens monte vers le ciel comme la mer s'en va
à la recherche de la lune.

PS 26, pp. 382-383.

Je pris cette main dans la mienne ; l'élevant à mes lèvres, je m'aperçus qu'elle était
transparente et qu'au travers on voyait le grand jardin où s'en vont vivre les créatures divines les plus
éprouvés.

PS 26, p. 383.

A l'entrée de New York ce ne fut plus la Liberté éclairant le monde, mais l'Amour, ce qui est
différent. Dans l'Alaska les chiens éternels, l'oreille au vent, s'envolèrent avec les traîneaux. L'Inde fut
secouée d'un tremblement de mercure.

RT, Eluard, p. 771.

Nous nous avons jeté la maison par la fenêtre.

115. A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1389.

Breton cherche constamment à élaguer son texte en le débarrassant de nombre d'éléments
adventices qui ralentissent le « récit » des aventures du narrateur.

116. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 339.

Le rubis du champagne. *Lautréamont*

Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait. *André Breton*

FA III.7.

Uns chevaux de cendre / Crioit pois à vendre (Un cheval de cendre / Criait « pois à vendre »)

FA IV.6.

Et uns oés de bure / Li dit : “hure hure !” (Et un œuf de beurre (bure ?) / Lui dit, “hure hure !”)

122. G Bataille, *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1121.

En témoigne encore la préférence donnée en 1955 à la métaphore qui vient déréaliser le propos : les « j’étais comme élevé dans un vol d’anges » ou « j’étais seul comme devant une pierre noire » de 1941 deviennent ainsi « j’étais élevé dans un vol d’anges » et « j’étais seul devant cette pierre noire ».

123. G Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 330.

je devins malheureux et me sentis abandonné comme on l’est en présence de DIEU.

124. *Ibid.*, p. 333.

Je sus alors — toute ivresse en moi dissipée — qu’Elle n’avait pas menti, qu’Elle était DIEU.

125. Tzvetan Todorov, « Les anomalies sémantiques », *art. cit.*, p. 105.

la combinaison correcte exige que le terme suivant la copule n’ait pas de catégories sémantiques autres que celles du terme précédent la copule (l’inverse est possible). En d’autres termes, le deuxième nom doit être plus général que le premier. Ce qui rejoint l’idée traditionnelle que le thème se reconnaît par une extension moindre que celle du prédicat. Cette règle se trouve fréquemment transgressée dans les textes littéraires [...]. Cette facilité dans la création des anomalies vient en partie du fait que dans toutes ces phrases la copule peut être suivie d’un adverbe de comparaison, et nous verrons que *comme* a la faculté de supprimer le caractère anomal d’une expression.

126. *Ibid.*, p. 109.

On a donc la possibilité de ne pas prendre l’entière responsabilité de la combinaison

sémantique que l'on articule au même moment. Cette possibilité se réalise par des mots tels que *comme*, *une sorte de*, *dirait-on*, etc. La langue poétique connaît bien cette puissance particulière de *comme*, et l'a utilisée à un tel point que *comme* s'est mis aussi à signifier « œuvre poétique », ce qui atténue nos exigences vis-à-vis du texte.

127. Jean-Luc Steinmetz, « Georges Bataille poète », *La poésie et ses raisons*, José Corti, 1990, p. 145.

A l'époque où Bataille commençait à écrire, le mouvement surréaliste portait à son comble l'utilisation de l'image qui semblait alors — toute comparaison supprimée — révéler le principe d'osmose assurant la vie profonde du monde et du langage.

128. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, pp. 337 et 339.

Le jour s'est déplié comme une nappe blanche.

Une église se dressait éclatante comme une cloche.

129. A. Breton, *Signe ascendant* (1947), *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 768.

Au terme actuel des recherches poétiques, il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de fulgurance, la seconde (qu'on en juge par les « beaux comme » de Lautréamont) présente de considérables avantages de suspension [...]. Seul le déclic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou *tu*.

130. G. Bataille, *L'anus solaire* (1931), *Œuvres Complètes* t. I, *op. cit.*, p. 81.

le *copule* des termes n'est pas moins irritant que celui des corps. Et quand je m'écrie : JE SUIS LE SOLEIL, il en résulte une érection intégrale, car le verbe être est le véhicule de la frénésie amoureuse.

131. Paul Zumthor, E.-G. Helsing et R. Vjlbrieff, « Essai d'analyse des procédés fatrasiques », *art. cit.*, pp. 162-163.

un nombre surprenant de groupes de deux substantifs liés par la préposition *de*.

ce nombre suggère l'idée qu'il s'agit d'un véritable procédé fatrasique.

132. *Ibid.*, p. 163.

F. B. fournit deux exemples de combinaisons impossibles, soit 10 % du nombre total de combinaisons [...]. F. A. en fournit 47, soit presque 60 % du nombre total de combinaisons.

133. *Ibid.*, p. 164.

Dans F. B., nous avons relevé 20 combinaisons possibles (95 %) et dans F. A. 73 (70 %). F. B. donne ici presque les mêmes pourcentages de combinaisons possibles (95 %) et de combinaisons impossibles (5 %) que dans le rapport de possession.

134. *Ibid.*, p. 148 (note 1).

F. B. n'utilise pas la brisure du lien attributif, procédé dont F. A. offre plusieurs exemples.

136. Henri-Léonard Bordier (éd.), *Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir, op. cit.*, p. 360.

Vôquant sur la mer une femme dont le corps finit en queue de poisson et qui tient une cithare entre ses mains. Un gros poisson nage au premier plan.

137. Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 1588, fol. 113v.

Li chant d'une raine / Saine une balaine / Ou fons de la mer / et une seraine / Si emportoit saine / De seur Saint Omer (Le chant d'une rainette / Saigne une baleine / Au fond de la mer / et une sirène / emportait la Seine / Dessus Saint-Omer).

138. Giovanna Angeli, « De la fatrasie au fatras », *Revue d'esthétique*, n° 38, 2001, p. 142.

puisque la "raine" du premier vers (lat. rana) se confond graphiquement avec raine (lat. regina), cette sirène thérapeute sera aussi une "reine".

PS 4, p. 354.

Les oiseaux perdent leur forme après leurs couleurs. Ils sont réduits à une existence arachnéenne si trompeuse que je jette mes gants au loin.

PS 28, p. 387.

je ne me retrouve que passagèrement depuis, mort ou vif, me mettant moi-même à prix sur de grands écritaux comme celui-ci, que sur tous les arbres je cloue du poignard de mon cœur.

CM, Soupault, p. 64.

Un homme ressuscite pour la deuxième fois. Sa mémoire est plantée de souvenirs arborescents et il y coule des fleuves aurifères ; les vallées parallèles et les sommets incultes sont plus silencieux que les cratères éteints. Son corps de géant abritait des nids d'insectes poisseux et des tribus de cantharides.

FB 6.

Es vous le piét d'un plouvier [...] Qui si haut prist a crier (Voici le pied d'un pluvier [...] Qui se mit à crier si haut)

3-(3), pp. 263-281.

140. Michael Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *op. cit.*, p. 221.

a) en vertu d'une similitude de forme, laquelle l'emporte sur le sens s'il y a conflit. Par exemple, les contrepétories comme chez Desnos et Vitrac, et, plus fréquemment, des parallélismes phonétiques (rimes, assonance), et des jeux de mots avec ou sans rationalisation narrative [...].

b) en vertu de ses associations stéréotypées (appartenance à un groupe phonétique, à un cliché, à une citation, etc.), qu'elles soient ou non acceptables en contexte [...]

141. Laurent Jenny, « La surréalité et ses signes narratifs », *art. cit.*, p. 512.

Le récit surréaliste se trouve donc régi par un principe de polytopie aussi bien au niveau des petites unités stylistiques (images et métaphores) qu'au niveau de son organisation globale (polytopie des thèmes et des écritures). Son principe structural d'ensemble est en parfaite concordance avec sa conception de l'image. En ce sens on peut dire que le principe structural du récit surréaliste est un principe *essentiellement poétique*.

La fusion des différentes modalisations du sens ouvre un espace sémantique unifié, délivré de la problématique du référent. Le sens cesse de prétendre à la substantialité, à la « vérité ». Le sens est

forme. Le sens est jeu.

144. Marguerite Bonnet, *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste* (1975), José Corti, 1988, p. 388.

une contamination phonétique, s'exerçant à l'échelle du mot ou du groupe de mots, fait surgir des associations nouvelles :

C'était comme si je fusse demeuré muré dans ce regard (texte 22).

Les anneaux d'eau (texte 4).

145. *Ibid.*

Tout un réseau parfois s'organise par l'entrecroisement d'associations sémantiques, formulées ou sous-entendues, et de dérivations phonétiques.

146. A. Breton, « Le Message automatique », *op. cit.*, p. 194.

Toujours est-il que je tiens, et c'est là l'essentiel, les inspirations verbales pour infiniment plus riches de sens visuel, pour infiniment plus résistantes à l'œil, que les images visuelles proprement dites.

147. *Ibid.*, p. 195.

Toujours en poésie l'automatisme verbo-auditif m'a paru créateur à la lecture des images visuelles les plus exaltantes jamais l'automatisme verbo-visuel ne m'a paru créateur à la lecture d'images visuelles qui puissent, de loin, leur être comparées. C'est assez dire qu'aujourd'hui comme il y a dix ans, je suis entièrement acquis, je continue à croire aveuglément (aveugle... d'une cécité qui couve à la fois toutes les choses visibles) au triomphe, par l'auditif, du visuel invérifiable.

148. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 325.

[...] mais elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps.

149. *Ibid.*, p. 335.

C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux.

150. A. Breton, « Le Dialogue en 1928 » (1928), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 947-948.

Combien de fois pensez-vous aimer encore ? (Artaud)

C'est un soldat dans une guérite. Ce soldat est seul. Il regarde une photographie qu'il vient de tirer de son porte-monnaie (Breton).

Qu'est-ce que l'amour immortel ? (Artaud)

Pauvreté n'est pas vice (Breton)

151. A. Breton, « Jeux surréalistes » (1929), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, pp. 992-994.

Quand la vieillesse arrivera (Robert Desnos)

On chassera l'isard dans la plaine (Breton).

Quand les oiseaux nageront (Aragon)

La moule fera preuve d'énergie (Breton).

Si l'obscurité la plus complète régnait sur terre (Suzanne Muzard)

Les paons rouleraient sur leur roue (Breton).

FA III.2.

Ja le ferist, en la somme / La pensée d'un larron, / Qant li pepins d'une pomme / C'est escriez a haut ton

(La pensée d'un brigand / Le frappa à la fin, / Quand le pépin d'une pomme / S'est crié à haute voix)

152. A. Breton, « Du Surréalisme en ses œuvres vives » (1953), *Manifestes du Surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1962, pp. 355-356.

De quoi s'agissait-il donc ? De rien moins que de retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte. Il importait pour cela de les soustraire à leur usage de plus en plus strictement utilitaire, ce qui était le seul moyen de les émanciper et de leur rendre tout leur pouvoir.

153. A. Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation » (1948), *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 698.

jeux écrits tout d'abord, combinés pour que les éléments du discours s'y affrontent de manière au possible paradoxale et que la communication humaine, dévoyée ainsi au départ, fasse courir à l'esprit qui l'enregistre le maximum d'aventure.

154. *La Révolution surréaliste*, n° 9-10, 1927, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 11.

La vapeur ailée séduit l'oiseau fermé à clé.

Le mille-pattes amoureux et frêle rivalise de méchanceté avec le cortège languissant.

155. Georges Sebbag, *En jeux surréalistes*, Jean-Michel Place, 2004, pp. 80-81.

La topaze vengée mangera de baisers le paralytique de Rome.

La jeune fille rongée de consommation, mais étincelante, bouclera la ruche ondulante.

156. Philippe Audoin, « Le Surréalisme et le jeu », in Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, La Haye, Mouton, 1968, p. 456.

C'est aussi une action qui fait intervenir, entre les joueurs, une causalité qui n'est pas celle que l'on subit d'ordinaire ; c'est une causalité *instituée*. Elle fait souvent appel au hasard, vous le savez, mais à un hasard choisi, interprété et par là même pourvu de sens.

157. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 328.

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie

158. Emmanuel Garrigues (dir.), *Les jeux surréalistes Mars 1921 - septembre 1962*, Gallimard, coll. « Archives du surréalisme », n° 5, 1995, p. 13.

Dans la révision nécessaire des valeurs établies, ils trouvent évidemment sérieuses des choses que beaucoup ne trouvent pas sérieuses (comme le jeu) et ils ne trouvent pas sérieuses des choses que les autres croient sérieuses.

159. A. Breton, « Le Cadavre exquis, son exaltation », *op. cit.*, p. 701.

ce qui ne peut être engendré par un seul cerveau.

160. *Ibid.*

La critique malintentionnée des années 25 à 30, qui nous a plaints de nous complaire à ces distractions puériles et en même temps nous a suspectés d'avoir individuellement (et plus ou moins laborieusement) produit au grand jour de tels « monstres », a donné là une mesure supplémentaire de son incurie.

CM, Breton, p. 71.

Gentilles sauterelles de vinaigre.

161. A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1157.

Cette addition de moi (que je signale comme étant de moi !) peut paraître puérile. Elle ne doit témoigner cependant que de l'intérêt très spécial que je portais et que je porte encore à un certain nombre d'images dont la valeur hallucinante passe pour moi toutes les autres.

162. *Ibid.*, p. 1141.

il s'agit donc d'une image générée par le texte lui-même et brusquement jaillie au cours de sa mise au point.

163. *Ibid.*, p. 1142.

De manière générale, les coupes pratiquées dans « Barrières », à quelque moment que ce soit, en resserrant le texte, lui donnent plus d'étrangeté : des rapports de termes ou d'idées qui unissaient l'un à l'autre propos disparaissent. [...] [Dans le troisième dialogue,] la variante [...] montre comment

s'entremêlent le thème de l'enlèvement et celui de l'évasion, ce dernier finissant par l'emporter ; l'élimination des dernières répliques, annulant une suite dont la logique n'est pas absente, évite au texte une clôture ferme pour le laisser se perdre dans le flou d'une incertitude inquiète.

164. Paul Zumthor, « Fatrasie, Fatrassiers », *op. cit.*, p. 84.

automatisme purement locutif, ou plutôt d'une intention de mutilation, d'une volonté de castration de ce dire imposé par les Autres.

165. A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 334.

le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste.

167. L. Aragon, « L'homme coupé en deux », *art. cit.*, p. 6.

il n'y a pas de lunettes fumées pour ces éclipses-là. Le jour où elles n'aveugleront plus personne, c'est que la Terre aura changé de cage, et d'autres monstres que les hommes auront le privilège de faire la pluie et le beau temps.

168. *Ibid.*

l'heure n'en est plus, en tous cas, dans ce siècle, où nous avons perdu l'étonnement, tant les événements nous dépassent, à demander compte aux mots pris un à un.

第二部

第二章第一節

1-(1), pp. 282-286.

1. André Breton, *Second manifeste du surréalisme* (1929), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 813.

Il importe, en effet, non seulement d'accorder aux spécialistes que ces vers sont mauvais (faux, chevillés et *creux*) mais encore de déclarer que, du point de vue surréaliste, ils témoignent d'une ambition ridicule et d'une incompréhension inexcusable des fins poétiques actuelles.

3. Alain Chevrier, « Les Sonnets de Desnos », in Laurent Fliedner (dir.), *Poétiques de Robert Desnos*, ENS Editions, 1996, p. 132.

Dans leur majorité, les alexandrins sont césurés à l'hémistiche ou sont des trimètres romantiques [...]. Peu d'enjambements et de rejets [...]. Le système des rimes n'obéit pas à la versification classique ni à celle de Rimbaud au moment du *Bateau ivre*.

4. Jean-Luc Steinmetz, « Lanterne des “Veilleurs” », in Marie-Claire Dumas et Carmen Vásquez (dir.), *Robert Desnos, le poète libre*, Indigo et Côté-femmes éditions, 2007, p. 36.

Ces rimes ne sont pas correctes graphiquement, mais la syllabe finale s'appuie presque toujours sur une consonne et, dans de nombreux cas, l'équivalence phonique, s'étend sur plusieurs syllabes. On a bien l'impression que Desnos, contrairement à Mallarmé, par exemple, ne recherche pas les mots qui peuvent rimer entre eux, mais qu'il se laisse guider par une sorte d'évidence, l'écho phonique le plus immédiat, même si pareil écho met en évidence deux mots incompatibles, en apparence, sous le jour de la stricte logique

6. Marie-Claire Dumas, *Etude de “CORPS et BIENS” de Robert Desnos*, Slatkine, Genève, 1984, p. 140.

Le merveilleux — ses fables et ses dépaysements, ses voix multiples et ses présences insaisissables, ses aventures vécues les yeux fermés — traverse tout *Corps et biens*, du « Fard des Argonautes » à « Sirène-anémone », de « P'oasis » à « De silex et de feu ». Par son aisance à entrer dans le merveilleux, à le parler, le Desnos de *Corps et biens* est du côté du surréalisme, même si la rupture est consommée avec le groupe, même si l'usage de l'alexandrin représente une régression formelle de taille.

1-(2), pp. 286-290.

10. Jean-Patrice Courtois, « Situation de la métrique dans l'utopie du poème chez Robert Desnos », in *Poétiques de Robert Desnos, op. cit.*, p. 145.

Reste qu'il y a un certain nombre de vers déviants, et déviants par rapport au modèle canonique de l'alexandrin.

11. Alain Chevrier, *op. cit.*, pp. 134-135.

la versification classique respectée par Breton fait intervenir d'autres critères, et les vers faux sont bien plus nombreux — ou aucun n'est faux puisque les règles sont assouplies.

1-(3), pp. 290-296.

12. R. Desnos, « Prière d'insérer » (1930), *Corps et biens, op. cit.*, p. 589.

En révolte contre la moralité dans sa vie, l'auteur, dans sa poésie, est en révolte contre la forme. (Le titre initial de ce volume n'était-il pas Désordre formel ?) Aussi plie-t-il à son désir et à ses sens la métrique, la logique, la grammaire et l'imagerie... Car n'est-ce point une preuve de liberté, en 1930, que de pouvoir quand cela lui chante, écrire en alexandrins ?... Etant entendu que l'alexandrin gagne à être malmené et que, le vers étant libre, l'alexandrin n'est plus qu'un des cas particuliers du vers libre.

13. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1976, p. 14.

Passé (momentanément) pour les alexandrins, et les alexandrins faux. Mais chevillés et creux, voilà qui est audacieux.

[...] que la cheville soit une liberté, et l'absence de pensée une indépendance, c'est en effet une nouveauté telle qu'elle suffit à donner de l'originalité à *Corps et Biens*.

14. *Ibid.*

Si l'on voulait résumer avec la plume les poèmes d'un bon tiers du livre, ce qui est possible

mais pas drôle, on constaterait qu'on a à faire à des poèmes à sujets analogues à ceux qui s'écrivaient il y a cent ans, et l'analyse les réduirait à de ces bons lieux communs sur la fuite de temps, la vanité de toutes choses, l'éphémère des amours qui ont fait les délices de tous les notaires de province.

15. R. Desnos, « Sirène-anémone » (1929), *Corps et biens* (1930), *Œuvres, op. cit.*, p. 569.

La plus belle et la plus fatale la comète de destin de larmes et d'éternels égarements /
S'éloignent de mon ciel en se reflétant dans la mer

16. R. Desnos, « De silex et de feu » (1929), *Corps et biens* (1930), *Œuvres, op. cit.*, p. 585.

Et le ciel à son tour relégué dans les fables / Retrouve l'océan que je nie à jamais

17. *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, 1930, réédition, Jean-Michel Place, 1976, p. 14.

Si le lecteur peut en lisant *l'Aumonyme* ou *Langage Cuit* réserver son jugement à cause du caractère innové de la forme, et s'en prendre à soi-même de ne pas apercevoir le fond, quand il aura lu *l'Aveugle* ou *De silex et de feu* il tiendra le système.

18. *Ibid.*

C'est la complaisance verbale, l'absurde délectation qui s'étale aux quinquets de l'alexandrin, qui explique seule cette verbosité qui vers 1923 pouvait encore faire une espèce d'illusion. Rapprocher les jeux de mots d'alors des alexandrins d'aujourd'hui et de ceux de la veille, c'était de la dernière maladresse pour un escamoteur du type Desnos, c'était montrer que les ressorts en étant les mêmes, la vieille niaiserie poétique n'avait pas un instant perdu ses droits.

23. Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa* (1942), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 750.

On voudra voir en ceci un jeu, mais peut-être m'accordera-t-on que ce jeu touche à l'essence même du vers français, à ce qui a présidé à sa naissance, et renoue les mystères du clus trover, de cet art fermé sur lequel je n'ai pas fini de rêver.

第二章第二節

2-(1), pp. 296-300.

25. A. Breton, « Entretiens radiophoniques, VI » (1952), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 481.

Je pense, en particulier, à ces « jeux de mots », d'un type lyrique tout à fait inédit, qu'il fut longtemps en mesure de faire se succéder à un rythme tenant du prodige.

26. A. Breton, « Sur Robert Desnos » (1959), *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 170.

[...] jeux de mots résultant d'une des plus audacieuses opérations qui aient été tentées sur le langage et d'une résonance poétique telles qu'à eux seuls ils marquent, de la part de Desnos, une véritable *création*.

27. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1029.

Voici ce qui nous touche directement : on cite même un aliéné « qui, sur un système d'allitérations et de coq-à-l'âne, avait prétendu fonder tout un traité de métaphysique intitulé *La Science de Dieu* [...] ».

28. *Ibid.*, p. 1030.

Il est frappant que l'œuvre de Raymond Roussel, l'œuvre littéraire de Marcel Duchamp, se soient produites, à leur insu ou non, en connexion étroite avec celle de Brisset, dont l'empire peut être étendu jusqu'aux essais les plus récents de dislocation poétique du langage : Léon-Paul Fargues, Robert Desnos, Michel Leiris, Henri Michaux, James Joyce et la jeune école américaine de Paris.

29. Marc Décimo, *Jean-Pierre Brisset, Prince des Penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 236.

Brisset paraît être dans cette disposition psychique où s'efface l'opposition entre jeu et réalité, en situation de « rêve éveillé ».

30. Jean-Pierre Brisset, *Le Mystère de Dieu est accompli* (1890), *Œuvres complètes*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 526.

C'est pourquoi avant de pénétrer dans ce sanctuaire caché jusqu'à ce jour à l'esprit souillé des hommes, nous répétons avec les séraphins [...].

31. *Ibid.*

Ce sont donc les plus vives passions amoureuses qui ont délié la langue des ancêtres.

32. *Ibid.*, p. 546.

Ce tableau comprend tous les éléments de la langue primitive, pour toutes les langues.

33. *Ibid.*, p. 530.

Toutes les idées qu'on peut exprimer au moyen des même sons se rapportant à un même objet, à une idée commune, avec une force de vérité mathématique, d'une évidence absolue, générale ou accidentelle, positive ou négative.

35. Jean-Pierre Brisset, *Les Origines humaines* (1913), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1130.

L'épée de feu qui gardait le chemin de l'arbre de vie, s'appelle calembour, jeu de mots. L'idée qu'il pût y avoir quelque chose de caché sous le calembour, ne pouvait venir à aucun homme, car c'était interdit à l'esprit humain. Il lui était seulement imposé d'éclater de rire stupidement, mais cela reste désormais le partage des sots et des esprits bornés.

36. *Ibid.*

les langues mortes, aussi bien que le parler scientifique, sont des argots se rapprochant plus ou moins du langage naturel dont nous nous servons, celui du peuple, qui est la voix et la vraie parole de Dieu, éclairant tout homme venant au monde.

37. *Ibid.*

Le latin, c'est l'italien renversé. Toute la grammaire latine concourt à ce but : faire de l'italien, en le renversant autant que possible, une langue aussi claire, aussi naturelle et intelligible qu'il se peut.

38. Jean-Pierre Brisset, *La Grammaire logique* (1883), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 438.

quoi qu'il ait fait et malgré les chefs-d'œuvre de ceux qui ont écrit transposé : Virgile, Cicéron, Horace et tant d'autres grands écrivains, la langue latine n'a jamais été qu'une langue contraire à la nature, un argot.

39. *Ibid.*, p. 436.

Il était interdit de transposer aux esclaves et aux peuples voisins subjugués.

40. *Ibid.*, p. 432.

Si la langue latine ne se parle plus chez les Romains modernes, c'est que cette langue a toujours été une langue savante ; que le petit peuple qui la parlait, en conquérant le monde, s'est trouvé noyé dans sa conquête.

2-(2), pp. 300-305.

44. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (1976), Flammarion, 1994, p. 147.

Ces règles, on le verra ci-après, sont simples et peu nombreuses. Elles procèdent d'un postulat élémentaire (« la grande loi ou la clef de la parole »), ainsi formulée [sic] par Brisset.

45. *Ibid.*, p. 159.

Si vous voulez une règle de grammaire : le verbe s'accorde avec le sujet consonnamment : Par exemple : le nègre aigrit, les négresses s'aignissent ou maigrissent.

46. *Ibid.*, p. 146.

les coïts verbaux contre nature de Duchamp sont d'une stérilité esthétique parfaite.

47. *Ibid.*, p. 145.

Il y a dans *Corps et biens* un brio poétique éblouissant : mais précisément ce jaillissement

d'images, cette invention verbale déployée en une incessante pyrotechnie calembourdesque donnent à penser que Desnos n'émettait pas sur la même longueur d'ondes que le *Marchand du Sel*.

53. *Ibid.*, p. 147.

Au niveau du mot, le double calembour de Duchamp est dans la plupart des cas axés sur une dialectique homophonie / homographie, homonymie / paronymie. Toutes les interférences, relations et combinaisons son / sens / graphie sont utilisées.

54. *Ibid.*, p. 148.

Encore la plupart sont-elles « irrégulières » en ce sens que les termes intervertis sont paronymiques plutôt que vraiment homophoniques.

55. R. Desnos, « Le Paradis perdu », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, réédition, Jean-Michel Place, 1975, p. 27.

Il est des privilégiés qui possèdent une âme innocente et des sens vierges.

58. M. Leiris, *Entre augures, Un entretien entre Michel Leiris et Jean Schuster*, Le Terrain vague, 1990, p. 36.

Beaucoup plus Duchamp que Brisset ; je ne suis pas très fanatique de Brisset. Il manque un peu, du moins d'après ce que je sais du personnage, il manque de lucidité, il est un peu naïf...

59. *Le Monde*, 10 janvier 1975, cité dans Gérard Genette, *Mimologiques* (1976), Seuil, « Points Essais », 1999, p. 424.

Je dis catégoriquement que s'il n'y avait pas eu les jeux de mots de Desnos, je n'aurais pas eu l'idée de faire *Glossaire : j'y serre mes gloses*... Je crois que vraiment Desnos a été l'inventeur du jeu de mots lyrique. C'étaient des jeux de mots dont certains arrivaient à être des sortes d'adages philosophiques. Celui qui m'avait le plus frappé était : « Les lois de nos désirs sont des dés sans loisir ».

60. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935), Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 12.

On trouvera trois exemples très clairs de ce procédé de création basé sur deux phrases presque semblables à sens différent.

63. *Ibid.*, pp. 13-14.

Je choisisais un mot puis le reliais à un autre par la préposition à ; et ces deux mots, pris dans un sens autre que le sens primitif, me fournissaient une création nouvelle. (C'est d'ailleurs cette préposition à qui m'avait servi pour ce dont je viens de parler : queue à chiffre, bandes à reprises, blanc à colle).

64. Sylvain Santi, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Rodopi, Amsterdam / NY, 2007, p. 109.

De *l'arbre à pain* au *cheval de beurre* une filiation évidente apparaît qui se poursuit avec le « professeur de porcelaine », le « moulin à lunettes », ou encore la « montre en deuil » de *Cortège*, images que Bataille analyse dans l'étude qu'il consacre à Prévert en faisant référence à son tour à Raymond Roussel.

2-(3), pp. 305-313.

65. A. Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), *op. cit.*, p. 233.

L'auteur, en effet, ne se départit en aucune occasion l'attitude la plus sérieuse, la plus grave.

66. Guy Poitry, « Le Glossaire de Michel Leiris ou "La poésie joue son jeu" », in Jacques Berchtold, Christopher Lucken et Stefan Schoettke (dir.), *Désordre du jeu, poétiques ludiques*, Librairie Droz, Genève, 1994, p. 154.

Pour Leiris comme pour les surréalistes, le jeu ne s'oppose pas au sérieux : il est même terriblement sérieux, en 1925.

67. M. Leiris, *Journal, 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 94.

Nadia, qui sait très bien nager, veut faire semblant de se noyer, — mais elle se noie pour de bon...

68. M. Leiris, « Rêves », *La Révolution surréaliste*, n° 5, 1925, Jean-Michel Place, 1975, p. 10.

Je commence par pleurer beaucoup, puis je finis par me consoler en faisant ce petit jeu de mots : Nadia, naïade noyée.

69. M. Leiris, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Gallimard, 1961, p. 43.

Je commence par pleurer beaucoup, jusqu'à ce que le jeu de mots « Nadia, naïade noyée »
—— fait au seuil du réveil —— m'apparaisse à la fois comme une explication et comme une consolation.

70. Guy Poitry, *op. cit.*, p. 156.

la glose, le travail de « dissection » des mots permet de dégager leurs « vertus » spécifiques, de leur rendre leur énergie spécifique.

71. *Ibid.*, p. 157.

il a montré combien était difficile à tracer la frontière entre rite et jeu, entre simulacre et expérience authentique d'un certain état, entre « théâtre joué » et « théâtre vécu ». Mais par la même occasion, il a compris que c'était précisément dans cette ambiguïté que résidait la force du jeu.

72. M. Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne » (1938), in Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie* (1979), Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 113.

quelques-uns de ces mots, ou expressions, sont liés à des endroits, des circonstances, des images qui expliquent par leur nature même la puissance émotive dont ces mots, ou expressions, étaient chargés.

73. *Ibid.*

Je veux parler de certains faits de langage, de mots par eux-mêmes riches en prolongements, ou mots mal entendus ou mal lus et déclenchent brusquement une sorte de vertige au moment où l'on s'aperçoit qu'ils ne sont pas ce qu'on aurait cru jusque-là.

74. *Ibid.*, p. 114.

Ce qui me frappait là, comme dans le nom de Rébecca, c'était surtout l'allure exotique du terme, la bizarrerie qu'il recelait, tel un mot qui eût appartenu à la langue des martiens ou de démons.

75. *Ibid.*

Dans ce cas, le nom lui-même jouait d'une façon précise, faisait penser, d'une part, à quelque chose de doux et d'aromatisé, comme le raisin sec ou le raisin muscat ; d'autre part, à quelque chose de dur et d'obstiné, à cause de l'R initial et surtout du... cca, dont je retrouve quelque chose aujourd'hui dans des mots tels que « La Mecque » ou « impeccable ».

77. Gérard Genette, *Mimologiques*, *op. cit.*, p. 426.

En effet, il se trouve que la pression du sens (l'horreur du vide sémantique, qui est une disposition naturelle de l'esprit), d'une part, et d'autre part la disponibilité (ou plasticité) infinie des associations font — et l'expérience du *Glossaire*, précisément, démontre — qu'aucune paraphrase phonique n'échappe à l'*effet de motivation* (celui-là même qui se manifeste dans d'autres jeux de langage surréalistes, comme le *cadavre exquis* : le rapprochement de mots le plus fortuit fait toujours sens).

78. *Ibid.*

parmi les innombrables paraphrases possibles, il choisit le plus souvent, non pas certes la plus platement motivée, mais au moins celle qui alliera le mieux une certaine dose de surprise à une certaine dose d'adéquation perceptible.

90. Gérard Genette, *Mimologiques*, *op. cit.*, p. 429, note 1.

En fait, on a pu le voir, certaines gloses (pour *armée*, *clergé*, *église*, etc.) impliquent une sorte de consensus idéologique, en gros celui de l'anarchisme d'avant-guerre en milieu vaguement intellectuel.

91. Christophe Lamiot, *Eau sur eau, Les dictionnaires de Mallarmé, Flaubert, Bataille, Michaux, Leiris et Ponge*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 1997, p. 107.

Avec « CHAÎNE—c'est hache haïne et nœud » et ses semblables, Leiris attire l'attention sur les valeurs phonétiques des lettres et les rapports de ressemblances qu'elles entretiennent avec celles de syntagmes, de mots, de syllabes. Mais le degré de ressemblance varie.

92. Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, Poète surréaliste*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 71.

Au saccage sémantique des mots du dictionnaire, à l'agression matérielle de leur intégrité phonique, se joint un désir de profanation du langage comme part sacrée, intouchable, de la communication collective. Le jeu de mots produit intentionnellement un équivalent du lapsus : il fonctionne comme un aveu involontaire révélant, par le trouble de la parole, un conflit intérieur.

第二章第三節

3-(1), pp. 313-318.

94. G Bataille, « La “vieille taupe” et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréalisme* », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 105.

Il est regrettable, disons-nous, que rien ne puisse entrer dans la tête confuse de M. Breton sinon sous la forme poétique. Toute l'existence, *purement* littéraire, de M. Breton le détourne de ce qui se produit autour de lui d'événements mesquins, sinistres ou plats, de ce qui constitue une décomposition réelle d'un monde immense.

95. *Ibid.*, p. 103.

puisque le surréalisme se distingue immédiatement par un apport de valeurs basses (inconscient, sexualité, langage ordurier, etc.), il s'agit de donner à ces valeurs un caractère éminent en les associant aux valeurs les plus immatérielles.

96. G Bataille, « Matérialisme », *Documents*, n° 3, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 170.

Il est temps, lorsque le mot *matérialisme* est employé, de désigner l'interprétation directe, *excluant tout idéalisme*, des phénomènes bruts et non un système fondé sur les éléments fragmentaires d'une analyse idéologique élaborée sous le signe des rapports religieux.

97. G Bataille, « La “vieille taupe” et le préfixe *sur* dans les mots *surhomme* et *surréalisme* », *op. cit.*, p. 109.

à bas tous les phraseurs avec leurs élévations d'esprit et leur sacré dégoût des besoins

matériels !

98. G Bataille, « La valeur d'usage de D. A. F. de Sade (1) », *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 62.

La poésie semble au premier abord garder une grande valeur en tant que méthode de projection mentale (en ce qu'elle permet d'accéder à un monde entièrement hétérogène). Mais il n'est que trop facile de voir qu'elle n'est guère moins déclassée que la religion. Elle a presque toujours été à la merci des grands systèmes historiques d'appropriation. Et dans la mesure où elle pourrait se développer d'une façon autonome, cette autonomie l'engagerait dans les voies d'une conception poétique totale du monde, aboutissant obligatoirement à n'importe quelle homogénéité esthétique.

99. G Bataille, « André Breton, Tristan Tzara, Paul Eluard » (1933), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 324.

Les apports techniques propres du surréalisme qui devaient bouleverser l'expression, et avec l'expression la vie, apparaissent réduits à leur juste mesure : une méthode aussi pauvre que les autres dans une série de tentatives caractérisée par le fait que la recherche des méthodes s'est substituée à la vulgaire inspiration poétique.

100. G Bataille, « Informe », *Documents*, n° 7, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 382.

Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.

101. G Bataille, « Le cheval académique », *Documents*, n° 1, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, pp. 28-29.

Les choses se passent, en effet, comme si les formes du corps aussi bien que les formes sociales ou les formes de la pensée tendaient vers une sorte de perfection idéale de laquelle toute valeur procéderait ; comme si l'organisation progressive de ces formes cherchait à satisfaire peu à peu à l'harmonie et à la hiérarchie immuables que la philosophie grecque tendait à donner en propre aux *idées*, extérieurement à des faits concrets.

3-(2), pp. 318-329.

102. A. Breton et Paul Eluard, « Notes sur la poésie » (1929), in A. Breton, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1020.

Si on se représentait toutes les recherches que suppose la création ou l'adoption d'un *fond*, on ne l'opposerait jamais bêtement à la *forme*.

On s'éloigne de la *forme* par le souci de laisser au lecteur le plus de part qu'il se puisse — et même de se laisser à soi-même le plus de certitude et d'arbitraire possible.

103. Paul Valéry, « Littérature » (1929), *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiade », 1960, p. 554.

on est conduit à la *Forme* par le souci de laisser au lecteur le moins de part qu'il se puisse.

104. A. Breton et P. Eluard, « Notes sur la poésie », *art. cit.*, p. 1019.

un poème est toujours achevé — il ne peut être à la merci de l'accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public.

105. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995, p. 167.

Même dans le champ esthétique, l'informe ne saurait donc se donner comme un résultat absolument réalisé (...). Il n'est, il ne sera jamais absolu.

106. A. Breton et P. Eluard, « Notes sur la poésie », *art. cit.*, p. 1018.

Opération arithmétique. L'idée vague, l'intention, la réticence jésuitique nombreuse s'adaptant aux formes régulières, aux défenses puériles de la prosodie conventionnelles, engendre d'anciennes choses et des figures prévues. Il n'y a que des conséquences assommantes de cet accord de l'arrière-pensée et du calcul avec l'insensible des conventions.

107. Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless, A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 236.

insofar as these texts identify social abjection with a violent exclusionary force operating within the modern state — a force that strips the laboring masses of their human dignity and reproduces them as dehumanized social waste (its dregs, its refuse) — they map the activity of abjection onto that of heterogeneity, which Bataille had developed elsewhere as another form of what a system cannot assimilate but must reject as excremental.

108. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 134.

l'informe, ce n'est ni une pure et simple négation de la forme, ni une pure et simple absence de forme.

110. Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible » (1992), *Les Dépossédés*, Editions de Minuits, 1993, p. 158.

Mais c'est dans l'article d'André Schaeffner sur les instruments de musique [...] qu'on trouve la critique la plus développée d'une muséographie dans laquelle l'exposition requiert la mise au rancart, la désaffectation par décontextualisation, des objets exposés.

111. Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless, A User's Guide*, *op. cit.*, p. 238.

In this, Kristeva's conception of the abject is curiously congruent with Sartre's characterization of the Visqueux (slimy), a condition of matter that is neither liquid or solid, but somewhere midway between the two.

112. Rosalind E. Krauss, « No More Play » (1983), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London, The MIT Press, 1986, p. 55.

Broadening the reference from Mexico to de Sade was characteristic of the intellectual field common to 1920s ethnological thinking (particularly in the circle around Marcel Mauss), with its focus on the violent performance of the sacred in Africa, Oceania, and the Americas.

113. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 257.

bien qu'étayée par une « observation minutieuse » que Bataille met au crédit du livre de Luquet, demeure malgré elle en deçà d'une compréhension *dialectique* des formes.

114. Rosalind E. Krauss, « No More Play », *op. cit.*, p. 64.

Informe denotes what alteration produces, the reduction of meaning of value, not by contradiction — which could be dialectical — but by putrefaction : the puncturing of the limits around the term, the reduction to the sameness of the cadaver — which is transgressive.

115. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 262.

l'altération, c'est en général « le changement du bien en mal » (Littré) ; c'est aussi la façon dont un malaise, une émotion pénible ou un symptôme modifie et décompose les traits du visage ; c'est encore l'irrépressible besoin de boire, de s'enivrer. C'est donc un mot qui, spontanément, *déclasse* son référent, l'abîme, le voue à l'informe.

116. Rosalind E. Krauss, « No More Play », *op. cit.*, p. 64.

Bataille's "Dictionary" was dedicated to revealing the jobs that words do. *Documents*, within which it was housed, also had a "job", and part of this was to use ethnographic data to transgress the neat boundaries of the art world with its categories based on *form*. This is the "hard" use of primitivism, as opposed to what I referred to as the "soft" or aestheticized view of it.

117. *Ibid.*, p. 82.

The space of this mutilation is initially the cave or grotto of the prehistoric painters, the first occupiers of the labyrinth.

119. G. Bataille, « La conjuration sacrée » (1936), *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 445.

Il n'est pas moi mais il est plus moi que moi : son ventre est le dédale dans lequel il s'est égaré lui-même, m'égaré avec lui et dans lequel je me retrouve, étant lui, c'est-à-dire montre.

120. Rosalind E. Krauss, « antivision », *October*, n° 36, 1986, p. 148.

From the *Documents* period, that is to say 1929-30, comes a series of texts dedicated to an entirely different reading of vision's relation to art.

121. *Ibid.*, pp. 150-151.

And it is this other, nonappropriative, nonproductive form of representation that Bataille resurrects once again in a strangely subversive image within the very pages of his book on Manet.

122. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 17-18.

Il semble donc préférable d'envisager le « frottement » des deux termes *Beaux-arts* et *Ethnographie*, dans le programme de la revue *Documents*, comme une double intervention critique : intervention propre à détourner l'esthétisme des *formes* artistiques en général par leur mise en situation aux côtés des *faits* « les plus inquiétants » ; propre aussi à détourner le positivisme des *faits* ethnographiques par leur mise en situation, voire leur mise en *formes* aux côtés des œuvres contemporaines « les plus irritantes ».

123. Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *op. cit.*, p. 173.

Il y a un autre trait du document. Il restitue le réel en fac-similé, non métaphorisé, non assimilé, non idéalisé.

124. *Ibid.*, p. 174.

Documents n'est pas une revue surréaliste. C'est une revue agressivement réaliste.

125. G Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 137.

La projection de soi-même — qui prend de cette façon la forme d'un point — ne peut être cependant si parfaite que le caractère de semblable — qui lui appartient — puisse être maintenu sans mensonge.

126. *Ibid.*, p. 138.

Ceci reste du point, même effacé, qu'il a donné la forme optique à l'expérience. Dès qu'il pose le point, *l'esprit est un œil* (il le devient dans l'expérience comme il l'était devenu dans l'action).

127. *Ibid.*, p. 119.

Mais il en est de même de la lumière : les yeux n'en ont que les reflets.

128. *Ibid.*, p. 144.

L'appareil de la vision (l'appareil physique) occupe d'ailleurs dans ce cas la plus grande place. C'est un spectateur, ce sont des yeux qui recherchent le point, ou du moins, dans cette opération, l'existence spectatrice se condense dans les yeux.

129. *Ibid.*, p. 170.

Elle diffère en cela des réminiscences dont les jeux occupent en nous le domaine des images
— qui assaillent l'esprit avant qu'il les exprime.

130. *Ibid.*, p. 157.

Elle place, de cette façon, devant l'inconnaissable. Sans doute ai-je à peine énoncé les mots que les images familières des chevaux et des beurres se présentent, mais elles ne sont sollicitées que pour mourir.

131. *Ibid.*, p. 170.

L'image poétique, si elle mène du connu à l'inconnu, s'attache cependant au connu qui lui donne corps.

Même les images profondément ruinées sont domaine de possession.

3-(3), pp. 329-336.

135. Michael Randall, « Des "Fatrasies" surréalistes ? », *Littérature*, n° 108, 1997, p. 44.

Il est notable que dans les premiers vers de la version de Bataille et dans plusieurs des distiques suivants, la rime peut toujours se percevoir. Elle ne disparaît qu'au vers 7.

136. *Ibid.*, p. 45.

Dans la dernière section de la version de Bataille se trouve un long poème de trente-trois vers

de longueur variable, coupé en morceaux de six vers de quatre à six syllabes, et de cinq vers plus longs de six à huit syllabes.

第二部

第三章第一節

1-(1), pp. 337-349.

1. G Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard, 1973, p. 10.

Une telle expérience n'est pas ineffable, mais je la communique à qui l'ignore : sa tradition est difficile (écrire n'est guère que l'introduction de l'orale) ; exige d'autrui angoisse et désir préalables.

2. *Ibid.*, p. 18.

L'expression de l'expérience doit de quelque façon répondre à son mouvement, ne peut être une sèche traduction verbale, exécutable en ordre.

3. *Ibid.*, p.15-16.

Mais cette expérience née du non-savoir y demeure décidément. Elle n'est pas ineffable, on ne la trahit pas si l'on en parle, mais aux questions du savoir, elle dérobe même à l'esprit les réponses qu'il avait encore. L'expérience ne révèle rien et ne peut fonder la croyance ni en partir.

4. *Ibid.*, pp. 9-10.

Les seules parties de ce livre écrites nécessairement — répondant à mesure à ma vie — sont la seconde, le *Supplice*, et la dernière. J'écrivis les autres avec le louable souci de composer un livre.

5. *Ibid.*, pp. 111-112.

Or vivre signifie pour toi non seulement les flux et les jeux fuyants de lumière qui s'unifient en toi, mais les passages de chaleur ou de lumière d'un être à l'autre, de toi à ton semblable ou de ton semblable à toi (même à l'instant où tu me lis la contagion de ma fièvre qui t'atteint) : les paroles, les livres, les monuments, les symboles, les rires ne sont qu'autant de chemins de cette contagion, de ces passages (...). Alors nous ne sommes rien, ni toi ni moi, auprès des paroles brûlantes qui pourraient aller de moi vers toi, imprimées sur un feuillet : car je n'aurai vécu que pour l'écrire, et, s'il est vrai qu'elles s'adressent à toi, tu vivras d'avoir eu la force de les entendre.

6. G Bataille, *Méthode de méditation* (1947), *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 231.

Mais je hais sa lenteur et son obscurité.

7. *Ibid.*

S'il fallait me donner une place dans l'histoire de la pensée, ce serait je crois pour avoir discerné les effets, dans notre vie humaine, de l'« évanouissement du réel discursif », et pour avoir tiré de la description de ces effets une lumière évanouissante.

8. Jean-Paul Sartre, « Un nouveau mystique » (1943), *Situations, I*, Gallimard, 2010, p. 174.

Et, par le fait, certains pages de *L'Expérience intérieure*, avec leur désordre haletant, leur symbolisme passionné, leur ton de prédication prophétique, semblent sorties de *Ecce homo* ou de *La Volonté de puissance*.

9. *Ibid.*

Il y avait, dans cet exhibitionnisme, un besoin de détruire toute littérature et, pour cela, de faire voir soudain, derrière les monstres « par l'art imités », le monstre vrai, sans doute aussi le goût de scandaliser, mais surtout celui de l'accès direct. Il fallait que le livre établît entre l'auteur et le lecteur une sorte de promiscuité charnelle.

10. *Ibid.*

Voyez, dit-il, mes ulcères et mes plaies. Et le voilà qui écarte ses vêtements.

12. *Ibid.*, p. 207.

C'est vraiment un mystique qui parle, un mystique qui a vu Dieu et qui rejette le langage trop humain.

13. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 383.

Sans doute, au « discours significatif », Bataille oppose-t-il parfois la parole poétique, extatique, sacrée [...] mais cette parole de souveraineté n'est pas un autre discours, une autre chaîne déroulée à côté du discours significatif. Il n'y a qu'un discours, il est significatif et Hegel est ici incontournable.

14. *Ibid.*, pp. 392-393.

Ne pas lire, c'est ici ignorer la nécessité formelle du texte de Bataille, de sa fragmentation propre, de son rapport aux récits dont l'aventure ne se juxtapose pas simplement à des aphorismes ou à un discours « philosophique » effaçant leurs signifiants devant leur contenu signifié. A la différence même du *Livre* hegelien dont Kojève avait fait son thème, l'écriture de Bataille ne tolère pas en son insistance majeure la distinction de la forme et du contenu.

15. Jacqueline Risset, « Haine de la poésie », in Denis Hollier (dir.), *Georges Bataille après tout*, Belin, 1995, p. 153.

Dans tous les cas, à l'intérieure des livres, les poèmes apparaissent de façon plus ou moins isolée ou continue, mais toujours comme brusque rupture du fil du discours, rupture appelée de l'intérieure.

16. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 25.

Le discours, s'il le veut, peut souffler la tempête, quelque effort que je fasse, au coin du feu le vent ne peut glacer. La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle.

17. *Ibid.*, p. 63.

Ce que j'écris : un appel !

18. *Ibid.*, p. 448.

Je propose un défi, pas un livre. A l'insomnie, je n'offre rien.

19. *Ibid.*, pp. 47-48.

Sens de la supplication. — Je l'exprime ainsi, en forme de prière : — « O Dieu Père, Toi qui, dans une nuit de désespoir, crucifias Ton fils, qui, dans cette nuit de boucherie, à mesure que l'agonie devint *impossible* — à crier — devins l'*Impossible* Toi-même et ressentis l'*impossibilité* jusqu'à l'horreur, Dieu de désespoir, donne-moi ce cœur, Ton cœur, qui défaille,

qui excède et ne tolère plus que Tu sois ».

20. *Ibid.*, p. 56.

Je ne puis, je suppose, toucher à l'extrême que dans la répétition.

21. *Ibid.*, p. 51.

D'ailleurs les mots désignent mal ce que vit l'être humain.

22. *Ibid.*, p. 59.

Celui qui, maintenant, découvre la pitié de multitudes perdant la vie (dans la mesure où des projets les dominent) pourrait avoir la simplicité de l'Evangile : la beauté des larmes, l'angoisse introduiraient dans ses paroles la transparence.

23. *Ibid.*, p. 29.

Quand un parfum de fleur est chargé de réminiscences, nous nous attardons seuls à respirer la fleur, à l'interroger, dans l'angoisse du secret que sa douceur dans un instant nous livrera : ce secret n'est que la présence intérieure, silencieuse, insondable et nue, qu'une attention toujours donnée aux mots (aux objets) nous dérobe, qu'elle nous rend à la rigueur si nous la donnons à tel des plus transparents d'entre les objets.

24. *Ibid.*, p. 63.

« Ce que j'écris : un appel ! le plus fou, le mieux destiné aux sourds. J'adresse à mes semblables une prière (à quelques-uns d'entre eux, du moins) : vanité de ce cri d'homme du désert ! Vous êtes tels que si vous l'aperceviez comme moi, vous ne pourriez plus l'être. Car (ici, je tombe à terre) ayez pitié de moi ! j'ai vu ce que vous êtes ».

26. *Ibid.*, p. 64.

On ne peut rien savoir de l'homme qui n'ait pris forme de phrase et l'engouement pour la poésie d'autre part fait d'intraduisibles suites de mots le sommet. L'extrême est ailleurs. Il n'est entièrement atteint que communiqué.

1-(2), pp. 349-366.

27. *Ibid.*, p. 69.

Aisément le chrétien dramatise la vie : il vit devant le Christ et pour lui c'est plus que lui-même. Le Christ est la totalité de l'être, et pourtant il est, comme l'« amant », personnel, comme l'« amant », désirable : et soudain le supplice, l'agonie, la mort. Le fidèle du Christ est mené au supplice.

28. Michèle Gérard, *Les Cris de la sainte, Corps et écriture dans la tradition latine et romane des Vies de saintes*, Honoré Champion, 1999, p. 10.

Ce mot, cette parole qui s'écrit alors, est fondamentalement lié à une déchirure — ou schize (*scindo* et grec *schizô*) —, celle du voile brusquement lacéré ; à une rupture, celle du silence qui délimite dans l'espace [...].

29. G Bataille, *Sacrifice* (1936), *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, 1970, p. 94.

Au cours de la vision extatique, à la limite de la mort sur la croix et du *lamma sabachtani* aveuglement vécus, se dévoile enfin l'objet, dans un chaos de lumière et d'ombre, comme *catastrophe*, mais ni comme Dieu ni comme néant : l'objet que l'amour, incapable de se libérer autrement que hors de soi, exige pour jeter le cri de l'existence déchirée.

30. Patrick Waldberg, « Acéphalogramme » (1995), in Marina Galletti (éd.), *L'Apprenti sorcier*, Edition de la différence, 1997, p. 597.

A la dernière rencontre au cœur de la forêt nous n'étions que quatre et Bataille demanda solennellement aux trois autres de bien vouloir le mettre à mort, afin que ce sacrifice, fondant le mythe, assurât la survie de la communauté.

31. Michèle Gérard, *op. cit.*, p. 10.

le cri est toujours une parole, mieux un mot, qui n'a d'existence que dans le langage articulé et qui est donc immanquablement destiné à faire trace écrite.

32. *Ibid.*, p. 8.

langues qui sont pour lui des voix, voix de plus en plus séparés du sens que l'écriture a conquis, de plus en plus proches du chant ou du cri.

33. *Ibid.*, p. 11.

Aussi le cri ne cessera-t-il plus de faire écrit, *scriptura* à distinguer de *scriptum*, car si ce dernier exprime l'idée d'un texte rédigé, le premier insiste sur le procès même de l'écriture : il n'y a pas d'écrit qui ne tire son origine d'un cri ou d'un soupir, supposé ou allégué : qui ne s'enracine dans quelque chose, la voix, qui touche au corps et s'en sépare.

34. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 121.

Pierre voulut, sur le mont Thabor, installer des tentes, afin de jalousement abriter la lumière divine. Cependant, assoiffé de paix radieuse, ses pas déjà le menaient au Golgotha (au vent sombre, à l'épuisement du *lamma sabachtani*).

35. *Ibid.*, p. 61.

L'imitation de Jésus : selon saint Jean de la Croix, nous devons imiter en Dieu (Jésus) la déchéance, l'agonie, le moment de « non-savoir » du « *lamma sabachtani* » ; bu jusqu'à la lie, le christianisme est absence de salut, désespoir de Dieu.

36. G Bataille, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, pp. 199.

Toujours quelque *lamma sabachtani* finit l'histoire, et crie notre impuissance à nous taire.

37. Jacques Derrida, « Des tours de Babel », in Annie Cazenave et Jean-François Lyotard (dir.), *L'art des confins, Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Presses Universitaires de France, 1985, p. 217.

Benjamin vient d'abord de renoncer à traduire Mallarmé, il l'a laissé briller comme la médaille d'un nom propre dans son texte.

38. *Ibid.*, p. 212.

Par ressentiment contre ce nom et cette lèvre uniques des hommes, il impose son nom, son nom de père ; et de cette imposition violente il entame la déconstruction de la tour comme de la langue universelle, il disperse la filiation généalogique. Il rompt la lignée. Il impose et interdit *à la fois* la traduction.

39. *Ibid.*, p. 213.

Le recours à l'apposition et à la majuscule (« Sur quoi il clame son nom : Babel, Confusion... ») ne traduit pas d'une langue dans une autre.

40. Jacques Derrida, « An interview with Professor Jacques Derrida », Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 8 janvier 1998, Shoah Resource Center, [En ligne], pp. 21-22.

I wouldn't like and I don't feel I have the right to give a single proper name to all genocide, to all possible extermination, and even to the extermination of Jews under Nazism.

41. *Ibid.*, p. 2.

an event such as the one named Auschwitz or the Shoah.

The idea of the name to be given to what is called for the sake of convenience : Shoah, Holocaust, Auschwitz.

42. *Ibid.*, p. 23.

When I use the word "holocaust" I use it as a common noun, but with at least a lateral or elliptical reference in my ear or in my mind to the Holocaust of which we've been speaking this morning or the Shoah. But is it wrong ? Am I to be charged for using the word "holocaust" as a common name.

43. G Bataille, *Sur Nietzsche* (1945), *Œuvres complètes*, t. VI, Gallimard, 1973, p. 151.

Dieu déchirant la nuit de l'univers d'un cri (l'*Eloï ! lamma sabachtani* ? de Jésus), n'est-ce pas un sommet de malice ?

« Qu'arrive-t-il ? me serai-je oublié au point de — *m'être mis moi-même en jeu* ? »

44. G Bataille, *Le Coupable* (1944), *Œuvres complètes*, t. V, *op. cit.*, p. 270.

Cette soif sans soif, ces larmes d'enfant au berceau, ne sachant ce qu'il veut ni ce qu'il pleure, serviraient d'*ultima verba*, de dernière émission, à notre monde de soleils morts repus de soleil vivant.

45. *Ibid.*, p. 284.

Le dieu percé de plaies ou l'épouse prête au plaisir sont alors une « transcription » du « cri » qu'atteint l'extase. La « transcription » est facile, elle est même inévitable : nous devons fixer un objet devant nous. Mais accédant à l'objet dans un « cri », je sais que j'ai détruit ce qui mérite le nom d'objet.

46. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 401.

Si le jeu de la différence est indispensable pour lire convenablement les concepts de l'économie générale, s'il faut réinscrire chaque notion dans la loi de son glissement et la rapporter à l'opération souveraine, on ne doit pourtant pas en faire le moment subordonné d'une structure. C'est entre ces deux écueils que doit passer la lecture de Bataille. Elle ne devra pas isoler les notions comme si elles étaient leur propre contexte, comme si on pouvait entendre immédiatement dans leur contenu ce que *veulent dire* des mots comme « expérience », « intérieur », « mystique », « travail », « matériel », « souverain », etc.

47. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (1923), *Œuvres I*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 257.

C'est pourquoi, surtout à l'époque où elle paraît, le plus grand éloge qu'on puisse faire à une traduction n'est pas qu'elle se lise comme une œuvre originale de sa propre langue [...]. La vraie traduction est transparente, elle ne cache pas l'original, ne l'éclipse pas, mais laisse, d'autant plus pleinement, tomber sur l'original le pur langage, comme renforcé par son propre médium.

48. *Ibid.*, p. 258.

Or ce qui cherche à se représenter, voire à se réaliser dans le devenir des langues, c'est ce noyau même du pur langage.

49. *Ibid.*

Dans ce pur langage qui ne vise et n'exprime plus rien, mais, parole inexpressive et créatrice,

est ce qui est visé par toutes les langues, finalement toute communication, tout sens et toute intention se heurtent à une strate où leur destin est de s'effacer.

50. Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), *Œuvres I, op. cit.*, p. 145.

Ou, plus exactement, tout langage se communique *en* lui-même, il est, au sens le plus pur du terme, le « médium » de la communication. Ce qui est propre au médium, autrement dit l'*immédiateté* de toute communication spirituelle, est le problème fondamental de la théorie du langage, et si l'on veut qualifier de magique cette immédiateté, le problème original du langage est sa magie.

51. *Ibid.*, p. 159.

C'est en traduction seulement que le langage des choses peut passer *dans* le langage de la connaissance et du nom — autant de traductions, autant de langues, dès lors que l'homme est déchu de l'état paradisiaque, lequel ne connaissait qu'une seule langue.

52. G. Bataille, « Gide – Nietzsche – Claudel » (1946), *Œuvres complètes*, t. XI, Gallimard, 1988, p. 129.

Je l'avouerai : telle phrase du latin de Saint Jérôme, interprétant l'admirable psalmiste, a conservé pour moi une lointaine résonance *sacrée*. Si éloigné qu'aujourd'hui je sois de solliciter la pitié, je ne puis lire sans en être un peu atterré ce gémissement des générations : « Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam... »

53. *Ibid.*

mais quand M. Claudel écrit : « Ayez pitié de moi, Dieu, dans l'énormité de Ta miséricorde ! » la puissance d'évocation — elle est certaine — de ce crime représente *moins* la terrible figure de Dieu que l'énorme personnalité de M. Claudel.

54. G. Bataille, *L'Expérience intérieure, op. cit.*, p. 33.

Quand j'étais chrétien, j'avais si peu d'intérêt pour am, il me semblait si vain de m'en soucier plus que de k, que, dans les Ecritures, aucune phrase ne me plaisait plus que ces mots du psaume XXXVIII : « ... ut refrigerer priusquam abeam et amplius non ero » (... que je sois rafraîchi avant que je ne meure et je ne serai plus).

56. *Ibid.*, p. 121.

La sainte agonisante eut un cri étrange : « O néant inconnu ! » (*o nihil incognitum !*) qu'elle aurait répété plusieurs fois.

58. *Le Livre d'Angèle de Foligno*, trad. Jean-François Godet, Grenoble, Jérôme Millon, 1995, p. 8.

Théologie « populaire » parce que, [...] un bon nombre de leurs écrits, souvent d'une haute qualité poétique et littéraire, furent composés dans les langues vernaculaires, en voie de naissance à l'époque. Ainsi pour Angèle, dont le livre fut dicté dans le dialecte ombrien.

59. *Ibid.*, p. 178.

Quant à moi, le frère écrivain, j'ai écrit avec grande crainte et révérence, et en grande hâte, comme je pouvais le saisir de la bouche de la fidèle de Christ quand elle parlait avec moi. Du début jusqu'à la fin, je n'ai rien ajouté de moi-même, mais des bonnes choses qu'elle disait, j'ai beaucoup laissé de côté, car avec mon intelligence, je ne pouvais les comprendre ni les écrire.

60. *Ibid.*, p. 21.

Il avoue en certaine occasion ne pas pouvoir « tout saisir » et, pour sa part, Angèle elle-même se lamentera de la pauvreté de ses paroles pour rendre compte de l'ineffabilité de ses expériences.

61. *Ibid.*, p. 179.

Mais je m'efforçai ausside noter ses propres paroles, comme je pouvais les saisir, ne voulant pas les écrire après l'avoir quittée. Je ne pouvais pas les écrire par après en raison de la crainte et du zèle ; car il aurait pu arriver que j'utilise l'un ou l'autre mot qu'elle n'aurait pas dit elle-même. Aussi lui ai-je toujours lu et relu plusieurs fois ce que j'avais écrit, afin d'utilise uniquement ses propres mots.

62. *Ibid.*, p. 48.

Le traduction du livre d'Angèle n'était pas facile. Le latin est fautif, à l'occasion redondant, souvent obscur.

63. *Ibid.*, p. 47.

Ce qui caractérise le *Mémorial* c'est qu'il est proche du discours oral et que son latin est souvent combiné avec des expressions ombriennes.

64. Marina Yaguello, *Les Langues imaginaires*, Seuil, 2006, p. 53.

Qu'il s'agisse de médiums ou de mystiques, les femmes ont la vedette.

65. *Ibid.*, p. 55.

Mais l'Eglise officielle condamne justement ces Eglises déviantes à cause de leurs pratiques émotionnelles, sensuelles, qui mêlent trop le corps à l'esprit, où on croit même déceler parfois une odeur de soufre.

66. Xavier Tilliette, *Le jésuite et le poète, Eloge jubilaire à Paul Claudel*, Editions de Paris, 2005, p. 69.

C'est un fil d'argent courant à travers toute l'œuvre scripturaire que l'équivalence ou plutôt l'équation Marie = la Sagesse = la Femme = l'Ame = l'Eglise = la Grâce, qui donne lieu à de merveilleuses transpositions et analogies.

67. Michel Malicet, « Structures imaginaires de l'œuvre exégétique », in Jacques Petit (dir.), *Paul Claudel 13, Paul Claudel, lecteur de la Bible*, La revue des Lettres modernes, Minard, 1981, p. 81.

Le secret de Dieu, d'après le poète, c'est d'être générateur et ce secret, dit-il à la femme, « c'est l'époux seul que je te donnerai qui sera capable d'en soupçonner quelque chose » : il est chargé en effet de féconder le grain de semence déposé par Dieu — le seul père authentique — en la femme, rôle essentiellement auxiliaire.

68. *Ibid.*, pp. 111-112.

Partout et toujours, le poète apparaît comme possédé par l'obsession d'appartenir à une totalité organique, de dépendre dans tous les détails de sa vie physique et spirituelle d'un être plus vaste qui l'englobe, le contient, le nourrit (...) et cela dès cette vie même. La transfiguration consciente en est bien connue : il s'agit de la personnification de l'Eglise considérée comme l'Epouse mystique et dont la beauté dépend absolument de la plénitude.

69. Paul Claudel, *Paul Claudel interroge le Cantique des Cantiques* (1948), *Œuvres complètes*, t. XXII, Gallimard, 1963, pp. 355-356.

Le Liban est cette longue ligne flexueuse de montagnes, pareille à cet horizon de délices dont je vous montrais tout à l'heure une musique incantatoire en train d'opérer la capture, qui se prépare par l'interposition de cette vacuité ardente, de ce vaste désert, de ce vaste discours, étendu devant elle comme un tapis, comme une nappe, à recevoir l'initiation du soleil levant.

70. *Ibid.*, p. 356.

Ce Liban, dont le nom est emprunté à la candeur de la lumière éternelle, est surmonté par une tour. Ce n'est pas lui qui supporte la tour, c'est la tour, comme Adam a été érigé par le souffle, qui pourvoit à l'élévation et à la configuration et à l'illumination de ce vaste corps, en qui la lumière se fait chair, et la chose désirée devient désir et le désir devient désirable.

71. *Ibid.*, p. 354.

Dieu a créé la femme pour être désirable.

72. Paul Claudel, *Connaissance de l'Est* (1900), *Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1952, pp. 109-110.

et ce soir où je vis le Fuji comme un colosse et comme une vierge trôner dans les clartés de l'Infini, la houppe obscure d'un pin se juxtapose à la montagne couleur de tourterelle.

73. Michel Malicet, « Structures imaginaires de l'œuvre exégétique », *op. cit.*, p. 115.

les cheveux qui deviennent tantôt les rayons du soleil levant tantôt le réseau des vaisseaux capillaires, les seins comparés aux grappes de la vigne, etc., et surtout la montagne, le Liban, proposée comme la meilleure figure de la beauté de la Femme.

74. Michèle Gérard, *op. cit.*, p. 14.

Il est, en effet, dans le corps féminin une place mystérieuse, « résidence » de Dieu.

1-(3), pp. 366-376.

75. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 75.

Je traîne en moi comme un fardeau le souci d'écrire ce livre. En vérité je suis *agi*. Même si rien, absolument, ne répondait à l'idée que j'ai d'interlocuteurs (ou de lecteurs) nécessaires, l'idée seule agirait en moi. Je compose avec elle à tel point qu'on m'enlèverait un membre plus facilement.

76. *Le Livre d'Angèle de Foligno*, *op. cit.*, p. 62.

Après cela, je parvins à un feu tellement plus grand que, si j'entendais parler de Dieu, je criais ; même si quelqu'un s'était tenu avec une hache au-dessus de moi pour me mettre à mort, je n'aurais pu m'empêcher.

77. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 75.

Le *tiers*, le compagnon, le lecteur qui m'agit, c'est le discours. Ou encore : le lecteur est discours, c'est lui qui parle en moi, qui maintient en moi le discours vivant à son adresse. Et sans doute, le discours est projet, mais il est davantage encore cet *autre*, le lecteur, qui m'aime et qui déjà m'oublie (me tue), sans la présente insistance duquel je ne pourrais rien, je n'aurais pas d'expérience intérieure.

78. G Bataille, *L'anus solaire* (1931), *Œuvres Complètes* t. I, *op. cit.*, p. 81.

le *copule* des termes n'est pas moins irritant que celui des corps. Et quand je m'écrie : JE SUIS LE SOLEIL, il en résulte une érection intégrale, car le verbe être est le véhicule de la frénésie amoureuse.

79. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 26.

c'est la volonté, s'ajoutant au discours, de ne pas s'en tenir à l'énoncé, d'obliger à sentir le glacé du vent, à être nu.

80. *Ibid.*, p. 16.

Quelques pages après avoir évoqué ce Dieu que le discours n'appréhende qu'en niant, Denys écrit [...].

81. *Ibid.*, p. 73.

Et je sais qu'il suffit de briser le discours en moi, dès lors l'extase est là, dont seul m'éloigne le discours, l'extase que la pensée discursive trahit la donnant comme issue et trahit la donnant comme absence d'issue.

82. *Ibid.*, p. 74.

Ce par quoi le discours est non-sens dans sa rage aussi, mais (je gémis) pas *assez* (en moi pas assez).

83. *Ibid.*, p. 75.

Non qu'aux instants de violence — de malheur — je ne l'oublie pas, comme il m'oublie lui-même — mais je tolère en moi l'action du projet en ce qu'elle est un lien avec ce *lui* obscur, partageant mon angoisse, mon supplice, désirant mon supplice autant que je désire le sien.

84. *Ibid.*, p. 21.

L'expérience atteint pour finir la fusion de l'objet et du sujet, étant comme sujet non-savoir, comme objet l'inconnu.

85. *Ibid.*, p. 136.

De cette façon, l'existence poétique en moi s'adresse à l'existence poétique en d'autres et c'est un paradoxe, sans doute, si j'attends de semblables ivres de poésie ce que je n'attendrais pas les sachant lucides. Or je ne puis être moi-même *ipse* sans avoir jeté ce cri vers eux. Par ce cri seul, j'ai la puissance d'anéantir en moi le « je » comme ils l'anéantiront en eux s'ils m'entendent.

86. *Ibid.*, p. 189.

A la main chaude / je meurs tu meurs / où est-il / où suis-je / sans rire / je suis mort / mort et mort / dans la nuit d'encre / flèche tirée / sur lui.

87. Michel Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses* (1939), *Mots sans mémoire* (1969), Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1998, p. 112.

TU — ce qui me tue (je l'interpelle).

88. G Bataille, *La Tombe de Louis XXX, Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1971, p. 161.

Je bois dans ta déchirure / et j'étale tes jambes nues / je les ouvre comme un livre / où je lis ce qui me tue.

89. M. Leiris, *Glossaire j'y serre mes gloses*, *op. cit.*, p. 96.

LEVRES — on les lit comme des livres.

90. *Le Livre d'Angèle de Foligno*, *op. cit.*, p. 246.

A qui est-ce que j'écris, alors que tu es moi et que je suis toi.

91. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 71.

j'ai soif / d'autres choses. / Je veux la mort / non admettre / ce règne des mots

92. *Ibid.*, p. 186.

Mort / réponse / éponge ruisselante de songe / solaire

93. Michèle Gérard, *op. cit.*, p. 11.

D'où une torsion temporelle entre le passé (l'ancien) et le futur (le nouveau) rendue possible grâce à l'avènement mystérieux du Verbe affectant le corps (présent).

94. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 186.

éponge ruisselante de songe / solaire / enfonce-moi / que je ne sache plus / que ces larmes

95. *Ibid.*, p. 72.

Je cherche une fêlure, / ma fêlure, / pour être brisé

96. *Ibid.*, p. 56.

L'idée de salut, je crois, vient à celui que désagrège la souffrance. Celui qui la domine, au contraire, a besoin d'être brisé, de s'engager dans la déchirure.

97. G Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Romans et récits*, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiade », 2004, p. 345.

J'écrivis ce petit livre en septembre-octobre 1941, juste avant *Le Supplice*, qui forme la seconde partie de *L'Expérience intérieure*. Les deux textes, à mon sens, sont étroitement solidaires et l'on ne peut comprendre l'un sans l'autre.

98. *Ibid.*, pp. 330-331.

Assise, elle maintenait haute une jambe écartée : pour mieux ouvrir la fente, elle achevait de tirer la peau des deux mains.

Pourquoi fais-tu cela ? / — Tu vois, dit-elle, je suis DIEU...

99. *Le Livre d'Angèle de Foligno*, *op. cit.*, p. 57.

Il me disait de plonger mon regard dans ses plaies, et de manière admirable il me montrait comment il avait tout supporté pour moi.

100. Lucette Finas, *La Crue, Une Lecture de Georges Bataille*, Gallimard, 1972, p. 20.

L'ouverture de *Madame Edwarda* au saxo-latin, une ouverture d'opérette, éclate à son titre. Cf. MALLARME : *Les mots anglais, Appendice, Noms propres*. *Edwarda* est un *Christian name* : « où l'on remarquera parfois une Terminaison latine étrange à côté d'un Corps de Mot barbare : réminiscence du moyen âge.

101. Stéphane Mallarmé, *Les Mots anglais* (1877), *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1078.

L'Anglais, en effet, a agi à cet égard avec la contradiction singulière qu'il a partout montrée.

Strict, il se plaît, comme épris lui-même de ce qu'on nomme la couleur locale, à respecter l'allure lointaine des sons, les traduisant par une orthographe ingénieuse et juste ; ou bien prêt à renoncer à pareil effort avant que de l'avoir tenté, il défigure du tout au tout sa conquête et en fait chose à soi.

102. *Ibid.*

[...] puisque le génie particulier d'ici exige une atténuation de toute couleur trop vives et des bariolages [...].

103. Gérard Genette, *Mimologiques* (1976), Seuil, « Points Essais », 1999, p. 296.

celui d'une langue double, où se mêlent et se composent sans jamais se confondre, et selon des lois secrètes, les héritages respectifs de la langue d'oïl et de l'anglo-saxon.

104. G Bataille, *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 300.

Et le cri que, la bouche tordue, cet être tord peut-être mais profère, est un immense *alleluia*, perdu dans le silence sans fin.

第三章第二節

2-(1), pp. 376-385.

105. G Bataille, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, p. 199.

Le silence est rompu, puisque j'ai dit...

Toujours quelque *lamma sabachthani* finit l'histoire, et crie notre impuissance à nous taire.

106. G Bataille, « Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain » (1950), *Œuvres Complètes*, t. XII, Gallimard, 1988. p.19.

Je voudrais éviter, dans la mesure où la passion me fait parler, de recourir à l'expression lasse de la raison.

107. G Bataille, « René Char et la force de la poésie » (1951), *Œuvres Complètes*, t. XII, *op. cit.*, p. 127.

j'aperçois que l'écriture, au-delà d'une entreprise qui est concertée, et comme telle est terre à terre, privée d'ailes, peut soudain, discrètement, se briser et n'être plus que le cri de l'émotion.

108. *Ibid.*, p. 129.

l'impossible est ainsi le contraire angoissant de ce que nous sommes, qui toujours se lie au possible.

109. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 46.

Nous ne pouvons être sans fin ce que nous sommes : mots s'annulant les uns les autres, en même temps soliveaux inébranlables, nous croyant l'assise du monde.

110. *Ibid.*, p. 27.

Bien que les mots drainent en nous presque toute la vie — de cette vie, à peu près pas une brindille que n'ait saisie, traînée, accumulée la foule sans repos, affairée, de ces fourmis (les mots) —, il subsiste en nous une part muette, dérobée, insaisissable. Dans la région des mots, du discours, cette part est ignorée.

111. G Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert » (1946), *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.*, p. 89.

Des deux côtés, la poésie donne expression à ce qui excède les possibilités du langage commun. Elle utilise les mots à dire ce qui renverse l'ordre des mots. C'est le cri de ce qui en nous ne peut être réduit, qui en nous est *plus fort que nous*.

112. *Ibid.*, p. 88.

Réciproquement, l'émotion nous mène à nous servir des mots (qui ne donnent plus alors à *savoir* mais à *voir*, qui ne touchent plus la raison mais les sens) comme s'ils n'étaient plus des signes intelligibles mais des cris.

113. *Ibid.*, p. 87.

Or, il est dans la parole une possibilité indépendante du sens des termes, une cadence à volonté rauque ou suave, une volupté des sons, de leur répétition et de leur élan : et ce rythme des mots — qui

peut même être musical — éveille la sensibilité, et la porte aisément à l'aigu.

114. G Bataille, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, pp. 203-204.

Mon sentiment m'enferme déjà comme une tombe et toutefois, plus haut, j'imagine un chant semblable à la modulation de la lumière, de nuage en nuage, l'après-midi, dans l'étendue insoutenable des cieux...

Comment éviter sans fin l'horreur intime de l'être ?... Ce cœur criant de mille joie tendres, comment ne pas l'ouvrir au vide ?

115. G Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert (1946) », *art. cit.*, p. 88.

En tous temps, chaque émotion vive a été exprimée poétiquement ; elle ne pouvait s'exprimer tout à fait, se traduire en paroles, que sous forme de poésie. Mieux, toute émotion *se chantait* (car la poésie purement littéraire est une sorte de chant mutilé).

116. André Masson, « Georges Bataille », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, t. 122, 1964, p. 380.

La Cantilène de Sainte-Eulalie était l'incantation rituelle de ses préparations de textes et il récitait avec extase, d'une voix sourde, les longues énumérations du cours de philologie.

117. G Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*, p. 89.

Il arrive au contraire que la liberté des sentiments libère la technique verbale et réciproquement que l'audace verbale augmente l'intensité et la liberté de l'émotion.

118. *Ibid.*, p. 92.

il n'est personne, à ma connaissance, qui donne un tour de profondeur si folle à une conversation plaisante, faite de saillies, de noires malices et d'un jeu verbal enragé.

119. *Ibid.*, p. 98.

C'est une forme de l'automatisme : l'élément poétique est donné par des rapprochements, des trouvailles imprévues, qui excluent le calcul et la fabrication.

120. *Ibid.*

Mais « contrôleur de la Table Ronde », « chevalier de la Compagnie du Gaz », n'est-ce pas plutôt contrepied de la poésie, tournant en ridicule la dignité de la poésie ?

123. G Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*, p. 99.

Telle est la misère de la poésie, que, se servant des mots pour exprimer ce qui a lieu, elle tende à étouffer le cri d'une émotion présente sous le masque d'un visage de musée. La poésie criant l'instant suspendu, du fait que l'ordre émouvant des mots lui survivra, tend à n'exprimer qu'un sens durable : elle le fige en solennité funèbre.

124. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Les Belles Lettres, 2010, p. 36.

C'est à l'époque précise où on la délaisse que la langue latine commence à offrir ça et là les séductions de la décomposition stylistique. à s'exprimer non plus en un immuable jargon de rhéteur, mais selon le tempérament personnel d'orientaux ou de barbares étrangers à la discipline romaine — jusqu'à ce que la victoire définitive des idiomes populaires la relègue au musée des instruments oratoires.

126. Sigmund Freud, *Five Lectures on psycho-analysis* (1909), *The Standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. XI, trad. James Strachey, London, The Hogarth Press, 1957, p. 41.

They do not show their sexuality freely, but to conceal it they wear a heavy overcoat woven of a tissu of lies, as though the weather were bad in the world of sexuality.

127. G Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, n° 3, 1929, réédition, Jean-Michel Place, 1991, p. 163.

Puisée à la puanteur du fumier, bien qu'elle ait paru y échapper dans un élan de pureté angélique et lyrique, la fleur semble brusquement recourir à son ordure primitive.

128. G Bataille, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, p. 200.

Je pense comme une femme enlève sa robe.

129. G Bataille, *Madame Edwarda*, *op. cit.*, p. 336.

Il est décevant, s'il me faut ici me dénuder, de jouer des mots, d'emprunter la lenteur des phrases. Si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, j'écris en vain.

130. G Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*, p. 102.

Et comme le désir d'éveiller la sensibilité appelle le rythme, le rythme appelle les thèmes tragiques — ou épiques, ou érotiques — qui font la part à la destruction.

131. G Bataille, *Méthode de méditation*, *op. cit.*, p. 220.

La poésie est d'abord un mode d'expression naturel de la tragédie, de l'érotisme, du comique.

132. *Ibid.*

Si l'on supprime le *thème*, si l'on admet dans le même temps le peu d'intérêt du *rythme*, une hécatombe des mots sans dieux ni raison d'être est pour l'homme un moyen majeur d'affirmer, par une effusion *dénuée de sens*, une souveraineté sur laquelle, apparemment, *rien ne mord*.

133. G Bataille, « De l'âge de pierre à Jacques Prévert », *art. cit.*, p. 105.

Mais les moments *sacrés* et *poétiques*, qui meurent, laissent à leur disparition des résidus variés. Non seulement la mémoire humaine en permet la répétition (la coutume s'établit, le poème s'écrit), mais des objets sacrés et poétiques solidifient ce qui brisa la solidité.

134. G Bataille, « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme » (1946), *Œuvres complètes*, t. XI, *op. cit.*, p. 76.

Au Rocher Percé, parce qu'il répond au désir premier de l'éblouissement, parce que la beauté est le prisme où se joue toute possibilité de la lumière, les mouvements de l'imagination éperdue confèrent le pouvoir de donner forme aux rêves les moins proches.

135. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 86.

Il n'est plus de Dieu dans l'« inaccessible mort », plus de Dieu dans la nuit fermée, on n'entend

plus que *lamma sabachtani*, la petite phrase que les hommes entre toutes ont chargée d'une horreur sacrée.

136. Jean-Pierre Brisset, *Les Origines humaines*, *op. cit.*, p. 1225.

Quand on s'écrit on s'écrie. Les premiers écrits furent des cris et aussi des appels [...].
Jésus-Christ signifie : *je suis cri*.

137. G Bataille, « Cinq poèmes de 1957 », *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 34.

J'emplis le ciel de ma pensée / Mon cri n'est pas celui / d'un grand oiseau / qui perce l'aube /
mon chant n'est pas celui des / cigales emplissant les nuits d'été / ma plainte n'est pas celle des /
agonisants dans le vide / qui suit un bombardement / elle déchire

2-(2), pp. 385-394.

139. G Bataille, *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1231.

rareté du vers long, recours privilégié au vers bref et aux séquences (strophes) réduites ;
poèmes plutôt courts ; importance, enfin, du ressassement, tant du point de vue rhétorique, grâce à la
fréquence des anaphores ou des répétitions internes, que du point de vue métrico-rythmique, puisque
dominent les vers isométriques s'enchaînant, et les vers isorythmiques.

141. Sylvain Santi, *Georges Bataille, à l'extrémité fuyante de la poésie*, Rodopi, Amsterdam / NY, 2007,
p. 259.

Au vers monosyllabe « Moi » situé exactement au centre du poème du « Post-scriptum au
supplice » répondent les deux vers monosyllabes « morte » et « mort » également situés au centre des
deux premiers poèmes de « Manibus date lilia plenis » et le vers dissyllabe « ô morte » situé au cœur du
troisième poème de ce même chapitre.

142. Gilles Ernst, *Georges Bataille, Analyse du récit de mort*, Presses Universitaires de France, 1993,
p. 210.

Au total, ce qui s'impose ici, c'est le retour voulu d'une cadence qui confère à la poésie son

allure de *litanie*, ce mot ayant le sens, nullement péjoratif, de texte ordonné, conformément à l'esthétique du thanatocentrisme, autour d'un puissant leitmotiv.

143. *Ibid.*, p. 126.

Tombe, tomber : l'homophonie insistante de deux termes étymologiquement séparés (tombe vient de *tumba*, même sens, et tomber, de « *tumber* », « danser, culbuter »), bascule l'action du second terme dans le lieu doublement féerique du premier qui unit la mimésis de la mort au danger réel.

2-(3), pp. 394-405.

144. G Bataille, « L'apprenti sorcier » (1938), in Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie* (1979), Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 316.

sa réalité est aussi douteuse qu'une lueur qui vacille, mais que la nuit rend violente.

145. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 147.

Quand lassé, je m'étais dit que seule une possession voluptueuse s'ouvrirait à moi, obscurément j'évoquai une présence que la douceur, la nudité, la nuit des seins aurait formée : aussitôt cette douceur, cette nudité, cette nuit tiède se réunirent, faites de la coulée laiteuse émanant de moi.

146. G Bataille, « L'œil pinéal (1) », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970, p. 27.

Le Soleil situé au fond du ciel comme un cadavre au fond d'un puits répond à ce cri inhumain avec l'attrait spectral de la pourriture.

147. *Ibid.*

[...] chute vertigineuse dans l'espace céleste accompagnée d'un cri horrible.

150. Lucette Finas, *La Crue*, *op. cit.*, p. 10.

L'anagrammatisation détruit le mythe de ce-qui-se-trouve-dans-le-texte au profit de ce qui s'y invente et ne saurait être invention pure, fantaisie.

153. G Bataille, *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 1135.

Il n'est pas illégitime de voir ici un clin d'œil à l'expérience du groupe Acéphale : saint Denis fut décapité lors de son martyre et la forme grecque de son nom, Dionysos, renvoie à une figure centrale du panthéon bataillien.

155. Roland Barthes, « La Métaphore de l'œil », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 777.

Par l'échange métonymique, Bataille épuise une métaphore, double sans doute, mais dont chaque chaîne est faiblement saturée.

156. G Bataille, *Histoire de l'œil* (1928), *Romans et récits*, *op. cit.*, p. 75.

comme je lui demandais à quoi lui faisait penser le mot uriner, elle me répondit *Buriner*, les yeux, avec un rasoir, quelque chose de rouge, le soleil.

157. Roland Barthes, *op. cit.*, p.773.

l'Histoire de l'œil n'est pas une œuvre profonde : tout y est donné en surface et sans hiérarchie, la métaphore est étalée dans son entier [...] elle ne renvoie à aucune secret : on a affaire ici à une signification sans signifié.

158. Sylvain Santi, *op. cit.*, pp. 102-103.

Tout se passe en effet comme si Bataille voulait garder une trace ténue de ce qui s'est figé dans le code poétique le plus traditionnel pour mieux en jouer. Par exemple, l'abandon délibéré de la rime qui répond à une intention d'appauvrir la poésie en refusant tout ce qui peut enrichir sa graphie ou sa phonie n'empêche pas la subsistance de quelques séquences rimées dispersées çà et là dans les poèmes. Bien que l'abandon de la rime entraîne logiquement celui de la strophe, Bataille recourt néanmoins très souvent à des groupements de quatre ou cinq vers dont certains, très rares, sont de véritables quatrains ou de véritables quintils.

159. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 170.

Il est malheureux de ne plus posséder que des ruines, mais ce n'est pas ne plus rien posséder,

c'est retenir d'une main ce que l'autre donne.

160. *Ibid.*, p. 157.

Car si l'usage ou l'abus des mots, auquel les opérations du travail nous obligent, a lieu sur le plan idéal, irréel du langage, il en est de même du sacrifice de mots qu'est la poésie.

Ibid., p. 93.

[...] la chute déchirante dans le vide du ciel.

第三章第三節

3-(1), pp. 405-412.

162. *Ibid.*, p. 53.

Prière pour me coucher : « Dieu qui vois mes efforts, donne-moi la nuit de tes yeux d'aveugle. »

163. *Ibid.*, p. 49.

Dérision ! qu'on me dise panthéiste, athée, théiste !... Mais je crie au ciel : « je ne sais rien ». Et je répète d'une voix *comique* (je crie au ciel, parfois, de cette façon) : « rien, absolument ».

164. *Ibid.*, p. 74.

Pas assez ! pas assez d'angoisse, de souffrance... je le dis, moi, l'enfant de joie, qu'un rire sauvage, heureux — jamais ne cessa de porter [...]. Mais !... maintenir dans un l'eau bouillante... et je crie « pas assez » !

165. *Ibid.*, p. 27.

Bien que les mots drainent en nous presque toute la vie — de cette vie, à peu près pas une brindille que n'ait saisie, traînée, accumulée la foule sans repos, affairée, de ces fourmis (les mots) —, il subsiste en nous une part muette, dérobée, insaisissable.

166. G Bataille, « L'œil pinéal (1) », *op. cit.*, p. 27.

Dans cette transfiguration de la nature, au cours de laquelle la vision elle-même, que la nausée attire, est déchirée et arrachée par les éclats du soleil qu'elle fixe, l'érection cesse d'être un soulèvement pénible à la surface du sol, et, dans un vomissement de sang fade, elle se transforme en chute vertigineuse dans l'espace céleste accompagnée d'un cri horrible.

167. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 93.

Dans cette formation de l'image morale, il semble que, de la Terre au Ciel, la chute soit renversée du Ciel à l'obscur profondeur du sol [...].

168. *Le Livre d'Angèle de Foligno*, *op. cit.*, p. 157.

Je n'y voyais pas d'amour ; je perdis alors l'amour que j'avais et devins non-amour .

Ensuite, après cela, je le vis dans une ténèbre, et précisément dans la ténèbre parce qu'il est un bien plus grand que tout ce qu'on peut en penser ou comprendre. Tout ce qu'on peut en effet penser et comprendre n'atteint pas ce bien et ne s'en approche même pas.

169. *Ibid.*, p. 68.

Quand en effet moi, le frère, je demandai à cette fidèle du Christ si ce que j'ai écrit au septième pas attire l'âme plus que tous les précédents, elle répondit qu'il attire plus que tous les précédents sans comparaison.

170. G Bataille, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 48.

A moi l'idiot, Dieu parle bouche à bouche.

171. *Ibid.*, p. 49.

Le mot Dieu, s'en être servi pour atteindre le fond de la solitude, mais ne plus savoir, entendre sa voix. L'ignorer. Dieu dernier mot voulant dire que tout mot, un peu plus loin manquera : apercevoir sa propre éloquence (elle n'est pas évitable), en rire jusqu'à l'hébétude ignorante (le rire n'a plus besoin de

rire, le sanglot de sangloter).

172. *Ibid.*, p. 46.

car condamné à devenir homme (ou plus), il me faut maintenant mourir (à moi-même),
m'accoucher moi-même.

3-(2), pp. 412-421.

173. Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 155.

Jésus mal logé, mal habillé, mal nourri / Jésus couchant sur la terre, sans lit, sans oreiller et
sans couverture

OC V, p. 121

Spectre en larmes / ô Dieu mort / œil cave / moustache humide / dent unique / ô Dieu mort / ô
Dieu mort.

OC V, p. 189.

chance nue / chance aux longs pas blancs / chance en chemise de dentelles

OC V, p. 187.

Etoile / je la suis / ô mort / étoile de tonnerre / folle cloche de ma mort.

OC VI, p. 102.

Ciel étoilé / ma sœur / hommes maudits / étoile tu es la mort / la lumière d'un grand froid.

174. Gilles Ernst, *op. cit.*, pp. 209-210.

Il faudrait encore relier la répétition à la métrique pour souligner que le vers-librisme de Bataille, déjà amenuisé à l'œil [...], est de plus corrigé par la fréquence de la rime, les vers isométriques suivis, souvent par séquences entières, et l'isorythmie [...].

Au total, ce qui s'impose ici, c'est le retour voulu d'une cadence qui confère à la poésie son allure de litanie, ce mot ayant le sens, nullement péjoratif, de texte ordonné, conformément à l'esthétique du thanatocentrisme, autour d'un puissant leitmotiv.

175. Jacqueline Risset, *op. cit.*, p. 153.

Dans tous les cas, à l'intérieur des livres, les poèmes apparaissent de façon plus ou moins isolée ou continue, mais toujours comme brusque rupture du fil du discours, rupture appelée de l'intérieur et correspondant au statut du « chant » tel que Bataille le définit à propos de René Char.

176. *Ibid.*, p. 152.

Le chant se fait en quelque sorte instrument du cri, il devient cri lui-même, il demande à être entendu et traité comme un cri.

177. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, 1983, p. 136.

L'oralité comporte à cet égard des tendances propres, que l'on est porté à présumer universelles.

178. *Ibid.*, p. 141.

Selon l'opinion la plus répandue chez les ethnologues (et les rares poéticiens au courant de leurs travaux), le trait constant et peut-être universellement définitoire, de la poésie orale est la récurrence de divers éléments textuels.

179. *Ibid.*, pp. 142-143.

— la *litanie* : répétition indéfinie d'une même structure, syntaxique et partiellement lexicale, quelques-uns des mots se modifiant à chaque reprise, de manière à marquer une progression par glissement et décalage ;

— le *tuilage* : même répétitions dérapantes, non plus de phrases, mais de parties du texte (strophe, couplet, section). Les « laisses similaires » des épopées françaises du Moyen Âge en fournissent un exemple raffiné.

181. G Bataille, « La littérature française du Moyen-Âge, la morale chevaleresque et la passion » (1949),

Œuvres complètes, t. XI, *op. cit.*, p. 513.

Ce que Gustave Cohen ne dit pas de ce court poème, c'est que sans doute il fut prêché, utilisé par les prédicateurs.

182. G Bataille, « L'Ordre de Chevalerie », *op. cit.*, p. 101.

Il est d'ailleurs possible qu'il ait été destiné à une lecture publique dans l'église.

183. G Bataille, « La littérature française du Moyen-Age, la morale chevaleresque et la passion », *op. cit.*, p. 502.

L'attrait — et le caractère — romantique du Moyen Age procèdent évidemment de sa nature composite [...] le christianisme du Moyen Age, qui se confondit avec toute la civilisation du temps, n'est pas seulement la mise au pas de la raison que la société entière dut subir.

184. Sylvain Santi, *op. cit.*, p. 67.

Notons par exemple à quel point cette poésie aime les redites, à quelle point elle aime la répétition des mêmes mots autour desquels nombre de poèmes sont construits : citons, entre autres, l'étoile, le ciel, l'amour, le cœur, les larmes, la douleur, l'immensité, la mort et tout ce qui relève de son champ lexical.

185. Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 117.

Christe, Dei splendor, virtus Patrisque sophia, eleison / Christe eleison. / Plasmatis humani factor lapsi reparator, eleison / Christe eleison.

186. *Ibid.*

Kyrie, le joué de Noël, naquit Emmanuel, Jésus le doux fils, Dieu éternel, *eleison*.

187. *Ibid.*, p. 118.

Telle encore, en sa dégénérescence, la séquence type.

188. *Ibid.*, p. 126.

Et Alcuin s'était ingénié à répéter dix-sept fois en trente-quatre vers le mot *Cuculus* ; et Milon, moine de Sainte-Amante, chantant la gloire du même coucou, en son bref *Carmen de Conflictu Hiemis et Veris*, redit près de vingt fois de suite ce mot, peut-être magique.

189. Gilles Ernst, *op. cit.*, p. 208.

Celui de « mort » précisément, qui n'est pas de très bon goût dans la bouche des amateurs de périphrases, et qui devient chez lui l'impolitesse toujours reprise de l'Impossible : soixante-seize occurrences par exemple dans *Histoire de rats* et *Dianus*, et pas moins de vingt-huit dans *Madame Edwarda*. Même haute fréquence dans *L'archangélique*, qui répète « mort » trente-deux fois.

3-(3), pp. 421-433.

195. Jean Bruno, « Les techniques d'illumination chez Georges Bataille », *Critique*, n° 195-196, 1963, p. 709.

Après d'être plongé quelques jours de plus en plus loin dans cette torpeur consciente, en reprenant le même thème malgré sa monotonie, et après avoir surmonté divers obstacles, Bataille passa à un nouveau sujet : la joie devant la mort, qui n'avait pas la totalité paisible du premier texte mais comportait encore la concentration sur un poème au rythme insistant.

196. G Bataille, « La pratique de la joie devant la mort », *op. cit.*, p. 553.

Les textes qui suivent ne peuvent pas constituer à eux seuls une initiation à l'exercice d'une mystique de la « joie devant la mort ». En admettant qu'il puisse exister une méthode, ils n'en représentent pas même un élément. L'initiation orale étant elle-même difficile, il est impossible de donner en quelques pages autre chose que la représentation la plus vague de ce qui est insaisissable par nature. Dans leur ensemble, ces écrits représentent d'ailleurs moins des *exercices* à proprement parler que les simples descriptions d'un état contemplatif ou d'une contemplation extasiée.

197. Jean Bruno, *op. cit.*, p. 716.

Plusieurs de ses textes, qui évoqueraient peut-être au premier abord des images gratuites,

correspondent en réalité aussi bien à une méthode qu'à des états, comme on le devine dans les premiers poèmes de *L'archangélique*, où la conscience se perd dans l'immensité.

201. Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 125.

N'est-il pas tout à fait joli, dans son enfantillage, ce facile jeu de mots sur saint Columban :

Hic Columbanus nomine columbinae vitae fuit.

(Le dénommé Colomban a mené une vie comme une colombe).

202. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), Thot, 1982, p. 74.

Le vers est partout dans la langue où il y a rythme.

203. Henri Meschonnic, *Pour la poétique III, Une parole écriture*, Gallimard, 1973, p. 231.

Dans le vers, la répétition est rythme plus que phrase, et par là se marquent la solitude (redondance interne, refermée) et la verticalité paradigmatique de cette forme.