

# 『工事中、徐行せよ』 についての研究ノート (1)

森 口 翔 太

## はじめに

『工事中、徐行せよ (*Ralentir travaux*)』は、アンドレ・ブルトン、ポール・エリュアール、そしてルネ・シャルの三人によって書かれた詩集である。この作品はのちの1935年に、シャルが決別の手紙を書くことになるバンジャマン・ペレに捧げられており、ジョゼ・コルティから1930年の春に出版された。共作者である三人は、その年の三月の終わりから四月の初めまでアヴィニオンで共に過ごしており、末尾に「Avignon, 25-30 mars 1930」と記されているように、五日間という非常に短い期間でこの作品を書きあげた。

本稿では、そのうちの一編である「蔦 (LIERRE)」における女性表象の読解を試みた上で、ルネ・シャルがこの作品で果たした、(あるいは果たせなかった) 役割を探るための指針を示したい。

この『工事中、徐行せよ』は、試みとしてはブルトンが1919年にルイ・アラゴンとフィリップ・スーポーと共に書いた『磁場 (*Les Champ magnétique*)』における自動筆記、あるいは集団筆記の試みを引き継ぐものであり、この作品の同年に彼はエリュアールと共に『処女懐胎 (*L'immaculé conception*)』を出版することになる。『処女懐胎』の共著者は二人であるのだが、ジャクリヌ・シェニウー＝ジャンドロロンが指摘しているように、サルヴァドール・ダリがこのテキストの言わば特権的な宛先である<sup>(1)</sup>。エリュアールとブルトンが、ダリが提示した理論である「パラノイア＝クリティック」に対して応答し、自動筆記を再構築の実験を試みたのが『処女懐胎』であるといえる。そして、この試みは1932年の「オートマティックなメッセージ」にいたるまで続くことになるだろう。

では、ブルトンが自動筆記を再考する中で、『工事中、徐行せよ』はどのような位置を占めるのだろうか。『工事中、徐行せよ』とルネ・シャルの作品群についてのブルトンの言及としては、1932年の「A・ロラン・ド・ルネヴィルへの手紙」があり、そこで彼は以下のように述べている。

Un paragraphe du *seconde manifeste* où je traite de certains brusques changements d'attitude que je tiens pour suspects vous porte à mettre en doute dans le surréalisme, la qualification de certains d'entre nous. Je déplore

vivement qu'à ce propos votre rigueur s'exerce aux dépens de René Char, auteur de pages qui, entre toutes, me paraissent *rare*s, à tout autre sens que celui où vous l'entendez. René Char sans doute ne me pardonnerait pas de vouloir justifier son action personnelle à *Méridien*, revue qui a cessé de paraître en 1929 sur une déclaration de lui-même particulièrement nette et en tous points concordance avec ce que son livre : *Arsenal*, nous avait donné à penser. J'estime que la cristallisation, au sens hégélien de « moment où l'activité mobile et sens repos du magnétisme atteint à un repos complet », Char obtient sans cesse de sa pensée prête à chaque ligne d'*Artine*, de *l'Action de la justice est éteinte*, une transparence et une dureté extrêmes qui lui sont propres et le gardent plus que tout autre du poncif surréaliste sur lequel vous et moi ne pouvons que nous entendre et qu'accueille spécialement la revue *Commerce*. Cette dureté et cette transparence, pour moi, passent dans toute la vie de Char, et marquent nécessairement du même signe sa poésie et ses convictions révolutionnaires. Ces qualités sont, en outre, précisément celles dont Éluard et moi avons pensé qu'elles étaient de nature à sceller une collaboration poétique véritablement intime (*Ralentir travaux*), comme nous estimons qu'elle peut être réalisée sans cesse variable étant de jonction, de résolution et intervenant auprès des deux autres comme facteur d'*unité*<sup>(2)</sup>.

疑わしいと思ういくつかの突然の態度の変化のことを私が扱っている、『第二宣言』のなかの一節をもとにして、あなたはシュルレアリスムにおける、われわれのうちの幾人かの資格を疑問視しています。あなたが理解している意味とはまったく別の意味で、わたしにはとりわけ類いまれだと思われるページの作者、ルネ・シャールが、その点であなたの厳密さの犠牲になっていることが、わたしには痛く不満です。おそらくルネ・シャールは、自分自身にかんする格別に明確な宣言、しかも『武器庫』という彼の著書によってわれわれが考えさせられた事柄とあらゆる点で合致している宣言によって、一九二九年に刊行をやめた雑誌『メリディアン』における彼の個性的な活動をわたしが正当化しようとするならば、わたしを許さないにちがいないのです。「磁力の動的で休止することのない活動が完全な休止に達する」というヘーゲル的な意味での結晶作用は、シャールが自分の思索から絶えず手に入れているのであって、それは『アルティーム』や『正義の行動は消え果る』のそれぞれの行に、シャールの固有な透明さと硬度、しかもあなたとわたしがこの点で全く理解しあうことができ、『コムルス誌』がとくに愛想よく受け入れているシュルレアリスム調の月並みな作品から、他のいかなる人間よりもシャールを守っている極度の透明さと硬度を与えていると、わたしは考えています。この透明さと硬度は、わたしにとってシャールの生涯全体をつらぬくものであり、当然のことながら、おなじ目印でもって彼の詩と革命的な革新をしつつづけている。そのうえ、これらの特性はまさしく、エリュアールとわたしがそれぞれこそ真に親密な詩的共同作業（『工事中徐行せよ』）に封印をほどく性質のものだと考えた特性なのです、ちょうどわれわれがこう考えるように、この共同作業は二人でより三人でのほうがより見事に実現されることができる、なぜならば、たえず変化しうる第三の要素は接合であり解決であり、他の二つにたいして結合因子として仲に入ってくるのだから。

このテキストでブルトンがシャールを擁護している際に、引き合いに出されているのはヘーゲルである。マルグリット・ボネがプレイヤー版の注で示すところによれば、この引用はヴェラが訳したヘーゲルの『自然哲学』からの引用である<sup>(3)</sup>。また『処女懐胎』においても「媒介（*médiation*）」と題された章のタイトルは、ヘーゲルの『精神現象学』から借用されている。具体的には、シャールが書いた「アルティーム」や『武器庫』といった作品群が、ヘーゲルにおける「結

晶」や「透明さ」といったイメージと結びつけられている。そしてブルトンはこうした「透明さ」や「結晶」といった特徴が、『工事中、徐行せよ』に適していたと述べている。このようにして、参加したシャルは「接合 *jonction*」であり「解決 *résolution*」、*「結合 *unité*」の要因という役割を与えられている。ボネが「結合」という語にヘーゲルにおけるジンテーゼの影響を認めているように、『工事中、徐行せよ』のシャルの位置は、ヘーゲルを踏まえた上でブルトンが設定したといえるだろう。*

ジャン・クロード＝マチウは、こうしたブルトンによるシャルの位置づけについて、詩に断絶を持ち込み、またそれを解体するような存在であるとしている<sup>(4)</sup>。しかし、シェニウー＝ジャンドロンがブルトンの思想とヘーゲルの思想を単純に重ね合わせることはできないと述べたように、シャルを単純にブルトンとエリュアールの二人を止揚する存在として捉えてよいのだろうか<sup>(5)</sup>。乱暴に要約すると、彼女によれば、ブルトンにおける「絶対知」とは「矛盾するものを一度に掌握する知」であり、それをまた認識できない「非知」であるという。ここでシェニウーが引き合いに出すのは「不動＝爆発」や「状況＝魔術的」といった対立する語を同時に結びつける発話であるのだが、こうした思考と『ナジャ』の有名なフレーズである「痙攣的な美」を重ね合わせている。『工事中、徐行せよ』が『ナジャ』の次に書かれたテキストであることも踏まえ、このようなヘーゲル観からこのいささか地味な自動筆記のテキストを捉えなおすことはできないだろうか。

### 『工事中、徐行せよ』の序文について

『工事中、徐行せよ』は共著者である三人が各々執筆した序文が冒頭に置かれている。この詩集に収められているそれぞれの詩作品を読んでいく前に、まずはそれらの序文を読んでおきたい。ブルトンによる序文は以下である。

Tout le monde a vu une table mais quand nous disons une table *le malheur* est que cette table à ce moment pour M. Breton est une table de café (car il boit), pour M. Char une table de jeu (car il ne joue pas), pour M. Éluard une table d'opération (car il est passé ce matin de l'Opéra). Si l'un de ces messieurs dit ici : une table, vous voyez ce qui en résulte. Table rase une fois faite de ceux qui les écoutent prononcer le mot table, l'un après l'autre, la poésie suit son cours, comme le Tarn dans les ravissantes inondations du Sud-Ouest<sup>(6)</sup>.

誰もテーブルを見たことがあるが私たちがテーブルと言うとき不幸なのはこのテーブルがブルトン氏にとってはさしあたってカフェのテーブルで（彼は飲んでいるところだから）、シャル氏にとっては遊戯のテーブルで（彼は遊んでいないから）、エリュアール氏にとっては手術台だ（彼は今朝オペラ広場を通ったから）であることだ。これらの三氏のひとりがここで、テーブルと言うとして結果はおわかりだろう。彼らが次つぎにテーブルという語を口にするのを聞く人たちがひとたび一掃され

ると、詩は自らの流れを追う、南西フランスの魅惑的な氾濫をするタルン川のように。

ブルトンはここで「テーブル」という語を取り上げて、その語が共作者である三人にとって異なる意味合いが付与されていることを示していく。「テーブル」はブルトンにとっては、「カフェのテーブル」であり、シャルには「遊戯のテーブル」、そしてエリュアールにとっては「手術台」である。シャルにとってそうである「遊戯」は、シュルレアリストたちが行っていた「遊戯」、例えば「優美な死骸」のような言語実験を想起しないわけにはいかない。そして、エリュアールの「手術台」はボネが述べるように、『マルドロールの歌』の第六歌のきわめて有名なフレーズ、「手術台の上のミシンとこうもり傘の偶然の出会い」が想起されるのは正当なことだろう<sup>(7)</sup>。さらには、*opération / Opéra, table / table rase, table / Tarn* といった音のつながりも見受けられる。「テーブル」という語が日常的な次元から、「遊戯」、そして「手術台」というロートレアモンの想起を経由したうえで、「タルン川」というポエジーへといたるという流れがこの序文には書かれていると考えられるだろう。

ここで注目したいのは、この「テーブル」の意味の展開である。最初のブルトンのテーブルは彼の目の前にあるような日常的なオブジェであるのだが、「遊戯」や「手術台」といった詩的、もしくは実験的なコノテーションが付与されていく。そして、彼ら三人が「テーブル」と口にしたのちに、ポエジーの流れが生まれることになる。つまりは、日常的なオブジェから、ポエジーにいたるまでの道のりをパフォーマンスに示してるのが、ブルトンの序文なのではないだろうか。次にエリュアールの序文を見てみよう。これは、共著者三人の順序では末尾に位置している。

L'idée que l'on peut se faire en secret de la poésie ne limite pas forcément celle-ci. Mais comme les rêves inavouables elle risque de causer des troubles de mémoire et d'empêcher la formation régulière d'un monde supérieur à celui où l'oubli est utile à la conservation prudente individu.

Il faut effacer le reflet de la personnalité pour que l'inspiration bondisse à tout jamais du miroir. Laissez les influences jouer librement, inventez ce qui a déjà été inventé, ce qui est hors de doute, ce qui est incroyable, donnez à la spontanéité sa valeur pure. Soyez celui à qui l'on parle et qui est entendu. Une seule vision, variée à l'infini.

Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré<sup>(8)</sup>.

ひとがひそかに詩について抱く観念は、かならずしも詩に制約を加えるとは限らない。だが、告白しがたい夢のように、この観念は記憶障害の原因となったり、忘却が個人の慎重な保全のために有用である世界よりも、すぐれた世界の正常な形成を妨げたりする危険がある。

靈感が決定的に鏡から飛び立つには、人格の反映を消さなくてはならない。すでに発明されたもの、疑いえないもの、信じがたいものを発明せよ。自発性にその純粋な価値を与えよ、かけられるものであり、かつ耳を傾けられるものであれ。無限に変化に富んだ、唯一のヴィジョン。

詩人は靈感を与えられるものである以上に、靈感を与えるものだ。

エリュアールの序文に見受けられるのは、まずは「観念」への批判である。この「観念」が、人が何かを思い出すことを妨げる危険性を持っていることが述べられていると考えられる。ここから、エリュアールにおいては「記憶」のモチーフが存在しており、また素朴な「観念」——例えばヘーゲルの「止揚」——を当てはめてこの詩集を読むことはいささか難しいようにも見受けられる。そして次の段落においては、「人格」が「鏡」のナルシスティックなイメージと重ねられることで批判される。これは「個人」によって詩がつくられることへの忌避として考えられ、やはりロートレアモンの「詩は万人によってつくられる」という一節を思い起こしてもよいだろう。また「無限に変化にとんだ一つのヴィジョン」というフレーズは、ブルトンの序文における「テンプル」という語と意味が重なりといえる。さらには、「詩人は靈感を与えられるものである以上に、与えるものだ」という末尾の一文は、詩人の能動的な在り方が書かれている。これはシャルルの「遊戯」や、それが目指す詩的な効果が生まれる場である「手術台」と重なる。

少なくとも、ブルトンとエリュアールの序文には、一つの語、もしくは一つのヴィジョンが様々なに変化するという点では共通しているものがあるといえるだろう。

そして、順序としては二番目に位置しているシャルルの序文はこのようなものである。

À l'encontre des pages qui tournent toujours dans le sens des yeux du lecteur le regard jeté en arrière et précisément dans le sillage de *quelqu'un* devra systématiquement faire naître la *mauvaise impression* point d'arrivée et non de départ. Dès cet instant la poésie immobilisée, lasse de *faire la morte*, entre dans la période des déguisements. Mais l'habileté flambe comme la paille. À la ronde, de petits fagots hâtivement construits mais sûrs et malléables guettent dans le ciel découvert l'apparition de la fumée, signal de leur fonctionnement. L'utilité collective fait taire les reproches et fondre les hésitations. Dans la tête étroite comme l'espace les coudees n'ont pas place, les mains sont à niveau, l'horizon est vertical et au-dessous de tout. C'est alors qu'on entend la parole en liberté mais au supplice.

Tout est gratuit<sup>(9)</sup>.

つねに読者の投げかける視線の方向にめくれるページとは反対に、後ろに、そしてまさしく誰かの通った跡にむかって投げられた視線は、出発点ではなく到着点という悪い印象を体系的に必ず生じさせるだろう。この瞬間から動かなくなった詩は、死んだふりをするのにうんざりして、変装の時間に入るのだ。だが器用さは藁のように燃える。まわりには、大急ぎで組み立てられたが確実に従順な柴の葉が晴れた空に煙の上がるのを待ち受けている。それが柴の葉が作動する合図だ。集団の利益は非難を黙らせ、ためらいを解消させる。空地のように狭い頭の中で、ひじをつく場所はなく、手は水平で、視界は垂直ですべての下にある。このときひとは自由だが、責め苦を受けた言葉を聞く。

すべては無償である。

この序文には、『武器庫 *Arsenal*』で用いられる、「藁」、「柴」、「煙」、「空地」、「水平」、「垂直」といったイメージが多く存在している。「だが器用さは藁のように燃える *Mais l'habileté flambe*

comme la paille」という一文以降は、それらのイメージが類出することから、詩についてメタフォリックに語られていると考えてよいだろう。

また、シャルはこの序文の中でまず述べるのは、「出発点ではなく到着点 point d'arrivée et non de départ」が存在してしまうという「悪い印象」についてである。文字通りに受け取るならば、彼は「到着点」というものを良いものとして捉えていないと考えられる。ブルトンが前掲した「A・ロラン・ド・ルネヴィルへの手紙」の中で、シャルの存在のことを「接合であり解決」であるとしていた。ジントーゼが絶対知という「到着点」へと「体系的に systématiquement」に向かうものであるならば、シャルはここではそのような自らの位置を単純なヘーゲル的な第三項とは別のものとして捉えていると考えられるのではないか。

そうであるならば、ブルトンがシャルを「接合であり解決」としているのにも関わらず、序文では二番目の位置に置いていることもそれなりに妥当であるといえるだろう。

このように、三者の序文は大まかに言って、ブルトンとエリュアールは様々なかたちで変化する語やイメージを目指していると捉えられる。またシャルにおいては、「到着点」というような、何らかの目的を持たない詩が構想されているとひとまず考えられそうである。

### 『工事中、徐行せよ』における女性の位置

以上のように、この作品の序文を読んだうえで、実際の作品について考えていきたい。まずは「蕁 (LE LIERRE)」を取り上げる。付する翻訳に、誰が書いた箇所であるのか明示する。

#### LE LIERRE

L'éternelle femme sur un banc de square

La femme sans nom avec une pendule autour des bras

En guise de manchons

La femme qui tue le travail

La femme-éclair et tu passes tu es le bruit du tonnerre

Sur la terre la terre qu'on n'habite plus la terre du déracinement

Du déboisement et de la dénudification par la base

À l'heure exacte que marquent sans cesse les doigts de la femme désolée

Tu passes par les portes condamnées

En ne prenant pas garde aux émois des rencontres

Tu visites des appartements où l'on joue

Où l'on s'est battu où quelquefois l'on s'est tué

Tu préfères le papier à fleur très bas dans les puits

Tu veux toujours avoir la vue qu'on n'a pas

Des fenêtres la vue sur les quatre faces du sinistre premier venu  
Que tu aimes au fil de l'épée  
Ton poignet tire une balle perdue  
La Beauté dont on ignore l'histoire<sup>(10)</sup>

葛

公園の四つ辻にはいつもの女  
名のない女は腕時計をしている  
マフの代わりに  
仕事をつぶす女  
稲妻の女、お前は通りすぎる、お前は雷鳴だ  
地上で、もはや人の住まない地上で、根抜ぎにされ  
伐採され巣を取り壊された地上では  
悲嘆にくれた女の指が絶えず示す正確な時間に  
お前は閉鎖された扉を通っていく  
出会いの感動に用心することなく（ブルトン）  
お前は訪れるかつて人々が遊び  
かつて人々が殴り合いときには殺し合ったアパルトマンを  
お前は好むのは井戸の底深い花模様の壁紙を  
おまえはいつも人の見えないものを見たがっている  
窓から（エリュアール）不吉な来訪者の四つの顔を  
お前はその男が刃にかかればよいと思う  
お前の手首は流れ弾を撃つ  
美女の身元はわからない（シャルル）

「葛」という作品の主題が女性であることは明白である。繰り返される「女 *femme*」やそれを指し示す「お前 *tu*」といった語が繰り返されることによって、この詩は進行していく。ブルトンは「いつもの女 *L'éternelle femme*」が公園におり、時計を眺めるところをまず描く。そしてこの「女」が「稲妻の女 *La femme-éclair*」と呼ばれ、雷鳴のように過ぎ去っていく。見かけた女性を「雷鳴」のように捉えるのは、もちろんボードレールの「通り過ぎりの女 *une passante*」を想起させる。

エリュアールが書いた箇所では、ブルトンの詩句を受けて「女」を「お前」と呼ぶ。この「女」は人がかつて遊び、また暴力を振るい合った場であるアパルトマンから、井戸の奥底までを訪ねていく。この井戸の底には花模様の壁紙があることから、部屋のイメージもまた重ね合わせられていると考えられるだろう。

そして、シャルルの詩句は、エリュアールの「おまえはいつも人の見えないものを見たがっている／窓から *Tu veux toujours avoir la vue qu'on n'a pas / Des fenêtres la vue sur*」という句を引き継いで始まる。そこでは「四つの頭を持つ来訪者」が女のもとを訪れることになる。女はこの来訪者

に対して、刃物や銃によって暴力を振るうのである。そして末尾にアレゴリーとして大文字の「女性 Beauté」が出てくるのだが、この女性の素性はわからないのである。

さて、ブルトンのパートからエリュアールを経由した上で、シャルルへといたるこの詩の展開を、先ほど読んだブルトンの序文と重ね合わせたい。彼は序文において、「テーブル」という語が、日常的な意味から出発してポエジーへといたる流れを書いていた。この「薦」という作品もまた同様の流れを持っている。いつも公園にいる女性が立ち去り、それが「稲妻」という衝撃的な印象を残すところから始まり、ティレによって稲妻と結びついたところから、「お前」と呼ばれる。そして地上が荒廃したなかで、閉鎖されている扉から外に出るという亡霊のようなイメージへと変わる。つまりは「普段の女」がここで「永遠の女」へと変貌を遂げるのである。そして、エリュアールの続く詩句の中でこの「お前」という「女」は人々がかつて遊び、暴力を振るい合った場所を訪れていく。ブルトンの詩句の最後で書かれたように、「出会い」を恐れない女は、複数のアパートマンを彷徨い、歩いている。そして、末尾のシャルルの詩句において、女がアレゴリーとして描かれる。

「女性」という存在が、ブルトン、エリュアール、そしてシャルルの三人から捉えられることによって、概念の擬人化であるアレゴリーへといたるという風に、この詩は構成されていると考えられる。

また、ブルトンの詩句に見られるのは立ち去る女のイメージである。エリュアールもまた人々が遊戯をしていたり、また暴力を振るっていたりしていたことを描く時制は複合過去であるが、女が訪ねるのは現在形である。このことから、ブルトンとエリュアールの二人と女性の間には時間的な断絶がある。現実的なレフェランスを踏まえるならば、この時期にブルトンはナジャの末尾にあるようにシュザンヌ・ミゼールとの失恋を経験しており、エリュアールはダリがガラとの関係を持っていることを知っているはずである。このような経験がこの詩に反映されていると考えるのは自然だろう。そのように考えるならば、この詩を書いた各々にとっての「女」や「お前」が反映されているのが、この詩における女性のイメージといえる。

ところで、ここで見られる女性のモチーフは『工事中、徐行せよ』と同年の1930年の11月に出版された『アルティーヌ (Artine)』と共通する部分があるといえるだろう。いささか乱暴に要約してしまうなら、『アルティーヌ』は競馬場に通りかかった女が現れるところから始まり、そこから「アルティーヌ」という名を持った存在が路上を中心として出没するという詩である。ブルトンとエリュアールは『アルティーヌ』の作品紹介を共同で執筆しているのだが、そこで彼らは「見えない女よ、気をつけて ( « Femme qu'on ne voit pas, attention ! » ) と書く。「見えない女」とは亡霊のような存在であるならば、この詩を踏まえてシャルルが『アルティーヌ』を書いたと考えられる。

ひとまずは、本稿では『工事中、徐行せよ』の一編である「薦」の読解を試みた。このように、この詩集における女性表象を以後も検討していき、この作品におけるシャルルの役割を見定めた

い。

(この節続く)

## 注

- (1) Jacqueline Chenieux-Gendron, « Jeu de l'incipit et travail de la correction dans l'écriture automatique », in *Une pelle au vent dans les sables du rêve : les écritures automatiques : études / réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992.
- (2) André Breton, « Lettre à A. Rolland de de Renéville », dans *Œuvres complètes*. t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, pp. 329-330. 「A・ロラン・ド・ルネヴィルへの手紙」、『アンドレ・ブルトン集成』第六巻、京都、人文書院、1974.
- (3) *Ibid*, pp. 1466-1467.
- (4) Jean-Claude Mathieu, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, t. I, José Corti, 1988, p. 93.
- (5) シェニウー＝ジャンドロン「非知としての未開状態から非知としての絶対知へ」齊藤哲也訳、ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロン『シュルレアリスム、あるいは作動するエニグマ』鈴木雅雄、齊藤哲也監訳、東京、水声社、2015, p. 105.
- (6) André Breton, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1992, p. 757. 既訳は以下を参照した『作業中、徐行せよ』大槻鉄男訳、『アンドレ・ブルトン集成』第六巻、京都、人文書院、1974, p. 313.
- (7) *Ibid*, p. 1668.
- (8) *Ibid*, p. 756.
- (9) *Ibid*, p. 757.
- (10) *André Breton, op. cit*, 1988, p. 772.

