

## アポリネールの「エスプリ・ヌーヴォー」とバレエ —— バレエ・リュスとコクトーの『パレード』をめぐる

伊勢 晃

### I

アポリネールが「シュル=レアリスム」(sur-réalisme) という語を初めて公に用いたのは、1917年5月初演のコクトーのバレエ『パレード』(*Parade*) の上演プログラム序文においてのことである。このなかで詩人は『パレード』における身体美やフォルムと色彩の美しさを絶賛した<sup>(1)</sup>。アポリネールは『パレード』に、この「エスプリ・ヌーヴォー」の表明の出発点を見ている。

De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes, d'une part, la chorégraphie, d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau, qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels. (*PrII*, p.865) 下線は論者

また、同年6月に上演された演劇『ティレジアスの乳房』(*Les Mamelles de Tirésias*) には「シュルレアリスム演劇」(drame surréaliste) という副題を与えている。アポリネールがバレエ作品に関心を持ち、また、劇作品を精力的に執筆し始めたのは、戦地から帰還したのちのことであり、彼の晩年の創作活動の特徴づけることのひとつだといえる。

講演『エスプリ・ヌーヴォーと詩人たち』(*L'Esprit nouveau et les Poètes*) が行われたのが1917年であることを考えると、アポリネールが「シュル=レアリス

ム」という新語に持たせた意味を検討することは、彼の「エスプリ・ヌーヴォー」を解明する大きな手がかりとなるのではなからうか。また、バレエという観点からこれを再考することで、総合芸術を目指した詩人の晩年の活動を、彼の創作活動全体のなかで、より明確に位置づけることができるであろう。

これまでアポリネールと舞台芸術について研究がなされてきたのは演劇、特に『ティレジアスの乳房』に関するものがほとんどであり、特にバレエという舞踏芸術に着目した研究者は、W.ボーンやD.トップがあげられる程度である。しかし、それぞれの研究は近年発見されたバレエ原稿と無名の音楽家C.カサボンを中心においており、アポリネールとバレエの関係について考察したものではない<sup>(2)</sup>。

本稿は、コクトーのバレエ『パレード』を当時のバレエ・リュスの活動を視野に入れながら検討することにより、アポリネールの「シュル=リアリズム」が意味するものを明らかにし、アポリネールの「エスプリ・ヌーヴォー」にバレエが与えた影響を明確にすることを目的とする。まず、当時のパリにおけるバレエをめぐる状況を考慮しながら『パレード』成立の過程を概観する。そして、上演された作品とアポリネールが執筆したプログラムの序文を分析し、「シュル=リアリズム」という新語の中身を考察する。そして、バレエと「エスプリ・ヌーヴォー」との関係について新しい知見を加えたい。

## II

### 1909年5月パリ・シャトレ座 — 総合芸術としてのバレエ誕生

1909年5月から6月にかけてパリのシャトレ座で行われた興行師ディアギレフによるロシア・シーズンに公開試演 (*répétition générale*) ではあったが、大変なスキャンダルを巻き起こすとともに歴史に残る出来事であった。当時フランスのバレエは、女性の姿態を見るという娯楽としての見せ物であり、三浦雅士の言葉を借りるなら、ダンサーは「芸術家というよりはかなり特殊な女性の職業」<sup>(3)</sup>としての独特な雰囲気があった。2年後、バレエ・リュスという名の下に

集結することになる<sup>(4)</sup>彼らの高水準のバレエはその視覚的・美学的な美しさによって、パリの観客たちにバレエが芸術であることを強く認識させるものであった。特に男性ダンサーであり、かつ、『牧神の午後』(*L'Après-midi d'un Faune*)や『春の祭典』(*Le Sacre du printemps*)の振付師でもあるニジンスキーの踊りは、その並外れた跳躍力と表現力で人間の持つ肉体のフォルムの美しさと無限の力、高い芸術性を観客に認識させるものであった<sup>(5)</sup>。

この興行の影響はバレエの世界のみならず、当時、生活のあらゆる分野にまで広がり、他の舞台芸術や衣服、室内の装飾にまで及んでいる<sup>(6)</sup>。ディアギレフは美術や音楽に詳しく、また絵画のコレクターでもあったが、バレエを舞踏、音楽、美術からなる総合芸術として捉えており、それがバレエ・リュスの理念であった。この理念がいかにも実践されていたかは、ストラヴィンスキー、ドビュッシー、サティ、ピカソ、ブラック、マチス、ローランサン、コクトーなど、このバレエ芸術に携わった人物の名前を挙げるだけで十分に理解できるであろう。バレエは当時の前衛芸術運動と結びつくことで革新的な展開を見せると同時に、若い芸術家たちもバレエ・リュスによって、新たな靈感を得ることになる。

### コクトーとバレエ・リュス

このシャトレ座でのセンセーショナルな事件に立ち会い、バレエに大きな芸術的関心を示したのが、若く無名であったコクトーである。彼は、バレエ・リュスの有力な後援者であったミシア・セールの紹介で、ディアギレフと知己を得る<sup>(7)</sup>。そして、1912年5月に、脚本コクトー、作曲レーナルド・アーン、舞台装置レオン・バクスト、主演ニジンスキーのバレエ『青い神』(*Le Dieu bleu*)が『火の鳥』(*L'Oiseau de feu*)や『バラの精』(*Le Spectre de la rose*)などとともに上演された。コクトーは同時期にバレエ『ダヴィデ』(*David*)を構想していたが、『青い神』が思ったほどの好評を得られなかったために、ディアギレフの反対によって上演されることはなかった<sup>(8)</sup>。その後、社会的事件ともなった1913年のシャンゼリゼ劇場におけるストラヴィンスキー『春の祭典』上演やディア

ギレフによるニジンスキーの解雇などを経て、ディアギレフのバレエの一ページが終わることになる<sup>(9)</sup>。コクトーは、複雑なリズムと不協和音に満ちた『春の祭典』に衝撃を受け、この音楽を自分の試金石だと考えるようになり<sup>(10)</sup>バレエにおける音楽という問題に取り組んだ。第一次世界大戦の勃発により、多くの劇場が閉鎖されるなか、新しい芸術空間がモンパルナスに生まれ、文学者、音楽家、画家が参加する多くのソワレが開かれていた。コクトーは1915年にミシア・セールのサロンにおいてサティとリカルド・ヴィニェスとの連弾で『梨の形をした小品』(*Morceaux en forme de poire*)を聴き、翌年、ロラン・マニュエルのサティに関する講演に参加することで、彼はサティをストラヴィンスキーの後継者だと考える。コクトーはサティにバレエ作品の構想を打ち明け、彼をディアギレフに紹介する。またピカソによって、アポリネールを紹介され、『パラード』の制作、上演の基礎が築かれることになった。

### III

#### アポリネールとバレエ

アポリネールは、1907年2月に *La Culture physique* 誌に « La danse et un sport » という記事を執筆している<sup>(11)</sup>。この記事はダンス全般に関するもので、主に教育的価値の観点から論じられており、将来はダンスが教育として、そして精神と肉体の健康に役立つスポーツとして認知されるという結論に至るものである。バレエはその他のダンスと同等に扱われているのみで、アポリネールはバレエに芸術性を見ることがまったくなかったと言ってよい。しかし彼は、バレエ・リュスのパリ公演以降、バレエの動向に注目するようになる。

1914年の *Paris-Journal* 紙の記事 « Les arts » において、アポリネールは、ディアギレフがフォーキン振付作品のための音楽を依頼するために、サヴィーノをロンドンに呼んだことに触れ、芸術家同士を結びつけていくディアギレフの意欲に対して、賞賛の辞を述べる。しかしその反面、最近のシーズンには批判的であり、絶えず進歩し、速く、思い切った現代の時代の動きに一層近い芸術

の意識を持つことを望んでいる。

Nous demandons des œuvres musicales et dramatique plus conformes à ce que, en d'autres branches de l'art, nous sommes accoutumés de voir à Paris. Nous demandons une conscience artistique plus proche du mouvement, sans cesses progressif, rapide, et héroïque, de l'époque moderne. (*PrII*, p.812)

この提案は、アポリネールがバレエに新しい芸術となりうる可能性を認めていることのあらわれだと言えるのではないだろうか<sup>(12)</sup>。アポリネールのこのような批評方法は、講演『新精神と詩人たち』のなかで「芸術としての映画の可能性」に言及した方法と同じである。そこで彼は映画制作者が生み出した作品を批判しながらも、これから洗練されていくであろう「言語を用いた単純な芸術よりも壮大な新しい芸術」によって、詩人に開かれる想像力の活動の場は限りなく広がるであろうと論じている<sup>(13)</sup>。アポリネールのバレエへの強い関心を示す事実として、戦地から帰還した詩人が、大戦前夜に完成させたパントマイム作品『何時に電車はパリに向けて出発するのだろうか』(*A quelle heure un train partira-t-il pour Paris ?*) を 1917 年に『目も鼻も耳もない男』(*L'Homme sans yeux, sans nez et sans oreilles*) という名前でバレエ作品として上演させようという計画をしていたことが挙げられる。すでに音楽家カサボンがこの作品のために作曲していたが、ディアギレフに断られ、バレエ・リュスによって上演されることはなかった。しかし最近発見された草稿を見れば、このパントマイム作品のバレエ化への取り組みは、映画シナリオ『ブレア島の女』(*La Bréhatine*) の映画化と同様に、詩人の新しい創造の場を広げるための姿勢を十分に表している<sup>(14)</sup>。アポリネールは、このような状況のなかで、コクトーの『パラード』の制作現場に立ち会うことになる。

### アポリネールと『パラード』

一幕劇『パラード』は台本コクトー、舞台装置・衣裳ピカソ、音楽サティ、振付マシーンという構成で、バレエ・リュスにより 1917 年 5 月 18 日パリ・シ

ヤトレ座において上演された。実際に上演された作品の内容は非常に単純なものである。あるパリのミュージック・ホールの前で、軽業師たち、中国人の手品師そしてアメリカ人の娘が、人々の関心を引こうとして客寄せの芝居 (パレード) をする。他に 3 人の巨大なマネージャーも客の呼び込みをするが、人々は客寄せの芝居が見せ物だと勘違いし、誰も建物には入らない、という一種の滑稽譚である。客寄せ芝居を題材にすることは絵画では珍しいことではなく、ロートレックやスラー、ドーミエなどが描いている<sup>(15)</sup>。つまり『パレード』は民衆文化の一部を主題としたバレエであったと言える。当日は激しい怒りが飛び交い、アポリネールが舞台上がり事態を沈静化させる必要があった<sup>(16)</sup>。

ピカソが装置と衣裳の製作で加わることにより、『パレード』は当初コクトーが構想していたものと大きく異なるものとなった<sup>(17)</sup>。しかし、アポリネールが執筆した『パレード』講演プログラムの序文は、変更が加えられたあとの作品に対するものであるにしても、アポリネールの関心はピカソのキュビズム的装置と衣裳に集中するのみであって、コクトーについては「このバレエを « *ballet réaliste* » と呼んでいる<sup>(18)</sup>というということではしか触れておらず、コクトーに対する言及の無さは不自然な印象を受ける。では、この序文に込められたアポリネールの意図はどこにあったのだろうか。当時のアポリネールを巡る状況を考慮に入れながら、この序文と未完成で宛先不詳である « *Le Cubisme et <Parade>* » という手紙の草稿<sup>(19)</sup>を検討することにより、アポリネールの意図したことを考えてみよう。

### 序文にみられるアポリネールの戦略

このプログラムの序文は、『パレード』上演日の 1 週間前すでに *Excelsior* 紙に « *Les Spectacles modernistes des Ballets russes — Parade et l'Esprit nouveau* »<sup>(20)</sup> というタイトルで掲載されており、この時点ですでにアポリネールは「エスプリ・ヌーヴォー」とバレエ・リュスそして『パレード』の関連性を示唆している。この文章は以下のような『パレード』の定義づけから始まる。

Les définitions de *Parade* fleurissent de toutes parts comme les branches de lilas en ce printemps tardif...(*PrII*, p.865)

さらにこの一文に続いて、『パラード』はサティエが音楽に移しかえた「舞台詩」(poème scénique)であると定義されている。また、『パラード』は立体派の画家ピカソと振付師マシーンが絵画と舞踏、造形と身振りの結合を初めて行った、より完璧な芸術であり、この結果として『パラード』には一種のシュルレアリスム(sur-réalisme)が生じた<sup>(21)</sup>としている。そしてこのピカソのリアリズムをキュビズムと言い換え、画家のキュビズム的舞台装置と衣裳、特にピカソの創案で実現された3人の巨大なマネージャーの登場が観客の思考を覆すものになると述べる。つまり、アポリネールにとって『パラード』は、音楽、絵画、舞踏を総合した「舞台詩」であり、真の現実を描くキュビズムによって観客に驚異を与える「エスプリ・ヌーヴォー」のマニフェストのひとつであったと言えよう。

アポリネールが『パラード』の序文の中でキュビズムを前面に出した意図は、未完の手紙« Le Cubisme et < Parade > »に一層よく表れている。彼は、『パラード』がピカソの演出、マシーンのキュビズム的振付けであることを強調したうえで、ピカソが絵画で成し遂げた「このシュルレアリストの仕事」(ce tâche surréaliste)を自分自身も文学と精神においてやり遂げようと努めており、マシーンはそれを舞踏のなかで実現した、としている。そして『パラード』の上演は、舞踏と絵画が「驚くべき現実」(réalisme impressionnant)の中で結びつく新しい美学探究の出発点を刻むと書いている。

La représentation de *La Parade* est un événement de première importance, il marque le point de départ de nouvelles recherches plastiques où la danse et la peinture s'accordent dans un réalisme impressionnant. (*PrII*, p.868)

また詩人は同じ手紙の中で、自分が1905年にスペイン生まれのパリの画家ピカソを見だし紹介したが<sup>(22)</sup>、それ以降、彼の名声は世界的になったと強調している<sup>(23)</sup>。

以上のように見てくると、『パレード』の序文で論じられていることは、この「*ballet réaliste*」の有する新しい美学つまり総合芸術としての賞賛だけではなく、アポリネール自身を中心となって築き上げてきた「エスプリ・ヌーヴォー」によってこの美学が可能になったということのマニフェストとしての意味が含まれているように考えられる。このような詩人の姿勢は、同年3月に発行された雑誌 *Nord-Sud* 創刊号の最初の記事で、戦地からパリの文壇へと復帰を果たしたアポリネール自身が以下のように述べていた態度、戦略と通じるであろう<sup>(24)</sup>。この部分には、プログラム序文冒頭にある、リラの比喩を用いた『パレード』の定義とのあいだに密接な関連を見いだすことができるのである。

La guerre se prolonge. Mais on en connaît d'avance l'issue. La victoire est désormais certaine. C'est pourquoi, il est temps, pensons-nous, de ne plus négliger les lettres et de les réorganiser parmi nous, entre nous.

Naguère, les jeunes poètes allèrent trouver Verlaine pour le tirer de l'obscurité. Quoi d'étonnant que nous ayons jugé le moment venu de nous grouper autour de Guillaume Apollinaire. Plus que quiconque aujourd'hui, il a tracé des routes neuves, ouvert de nouveaux horizons. Il a droit à toute notre ferveur, à toute notre admiration.

N.S.

(*NORD-SUD* No.1, 15 mars 1917)<sup>(25)</sup>

#### 『パレード』と『ティレジアスの乳房』序文、プロローグ

センセーショナルな話題を呼んだ『パレード』初演の約一ヶ月後の6月24日、パリのモベール座で戯曲『ティレジアスの乳房』が上演される。ここでも『パレード』初演のときと同じように、上演当日は大きな騒動が持ち上がった。このシュルレアリスム演劇は、アルベール=ピロの雑誌 *SIC* による「*Manifestation SIC du 24 juin 1917*」という企画により実現されたものである。そのため『ティレジアスの乳房』の上演はマニフェスタションとしての性格上、雑誌 *SIC* の第18号から第22号までは大部分の記事がこの演劇に関連する内容で占められることとなった。多くのジャーナリズムがこの作品を取り上げ、話題になったことからわかるとおり、『ティレジアスの乳房』の上演はマニフェスタションとしては大きな成功を収めた。ジャーナリズムを利用した効果は上

述した『パレード』の場合と類似すると言えるであろう。

この作品のプロローグでは演劇における「エスプリ・ヌーヴォー」について具体的に語られている<sup>(26)</sup>。ここでは、人生においてと同様に、表面的にはつながらりのない音、身振り、色、叫び、騒音、音楽、舞踏、アクロバット、詩、絵画、コーラス、行動、そして多くの舞台装置を結びつけることによる、総合芸術としての新しい戯曲の姿について述べられる。

Un théâtre rond à deux scènes / Une au centre l'autre formant comme un anneau / Autour des spectateurs et qui permettra / Le grand déploiement de notre art moderne / Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie / Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits / La musique la danse l'acrobatie la poésie la peinture / Les cœurs les actions et les décors multiples (Po, p.881)

ここであげられているもののほとんどが、バレエ『パレード』で用いられた要素であり、その影響を見ることも可能であろう。またアポリネールは、上演の一年後に付加された序文において、再び「*surréaliste*», «*surréalisme*» という新語を用いる。

(...)j'ai forgé l'adjectif *surréaliste* qui ne signifie pas du tout symbolique comme l'a supposé M.Victor Bache, dans son feuilleton dramatique, mais définit assez bien une tendance de l'art qui si elle n'est pas plus nouvelle que tout ce qui se trouve sous le soleil n'a du moins jamais servi à formuler aucun credo, aucune affirmation artistique et littéraire. (Po, p. 865)

Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du *surréalisme* sans le savoir. (Po, p. 866)

«*surréalisme*» とは、象徴ではなく、表象そのものであり、その具体例として「歩行」と「車輪」があげられている。ここでわれわれは『パレード』序文でアポリネールが記述していた「馬の現実的な歩み」(*les pas réalistes du cheval*)と«*réalisme*»の特徴との関連性に気づく<sup>(27)</sup>。

Il s'agit avant tout de traduire la réalité. Toutefois le motif n'est plus reproduit,

mais seulement représenté et plutôt que représenté, il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous les éléments visibles et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet. (*PrII*, p.866)

アポリネールが「シュルレアリスム」と定義するものは、事物の象徴でも模倣でもなく、現実そのものを表現することを意味し、現実の新しい様相を提示することにより人々に「驚き」の感覚を与えるという芸術の本質を意味するものである。このことは、講演『エスプリ・ヌーヴォーと詩人たち』において語られている「エスプリ・ヌーヴォー」に通じる。つまり詩人はワグネリスムを捨て、自然の秩序に従って、誇張したものを清算し、常に新たな真実を求める人間であるが、その新しい真実は驚きの中にあり、驚きこそ「エスプリ・ヌーヴォー」の原動力なのである。この講演では、詩人が体現する「エスプリ・ヌーヴォー」の例として舞踏芸術のことがあげられている。

Au contraire, s'il veut par exemple amplifier l'art de la danse et tenter une chorégraphie dont les baladins ne se borneraient point aux entrechats, mais pousseraient encore des cris ressortissant à l'harmonie d'une imitative nouveauté, c'est là une recherche qui n'a rien d'absurde, dont les sources populaires se retrouvent chez tous les peuples où les danses guerrières, par exemple, sont presque toujours agrémentées de cris sauvages. (*PrII*, p.947)

これはピカソの発案によって『パレード』において実際に行われたことである。すでに見たとおり、アポリネールが『パレード』を「舞台詩」と呼んだのは、この総合芸術が「エスプリ・ヌーヴォー」を表明する作品だからなのである。

#### IV

アポリネールにとって、『パレード』は『ティレジアスの乳房』と『エスプリ・ヌーヴォーと詩人たち』とで表明される「エスプリ・ヌーヴォー」の系譜に直接

つながるものであり、この新しい美学の表明の出発点であった。この意味でバレエ・リュスがアポリネールの美学実現のために果たした役割は大きく、アポリネールの後期の活動にバレエという視点を導入することは不可欠だと言えよう。

また、『パレード』は、戦地からパリの文壇への復帰を表明するための装置としての意味も考慮する必要がある。その序文でピカソの功績のみが大きく取り上げられる一方でコクトーの扱いが不当に小さいのは、このようなアポリネールの戦略が働いていたからではないだろうか。

アポリネールがバレエという舞踏芸術から受けた影響とその中にみられる「エスプリ・ヌーヴォー」のあり方をより明確にするためには、バレエ化を計画していたパントマイム作品 *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris ?* を具体的に検討し、パントマイム作品をバレエ化する詩人の意図を探求することが必要である。また、コクトーを中心とした『パレード』をめぐる言説を検証し、アポリネールの序文との比較対照を行いながら、作品を精緻に分析することもアポリネールの「リアリズム」の特徴を浮かび上がらせる上で欠かせない。これらのことは今後の課題としたい。

#### 使用テキスト

*Po* : *Apollinaire Œuvres poétiques*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965.

*PrII* : *Apollinaire Œuvres en prose complètes II*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991.

*PrIII* : *Apollinaire Œuvres en prose complètes III*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993.

*JCT*: *Jean Cocteau Théâtre complet*, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2003.

#### 注

- (1) アポリネールは、同年春、ポール・デルメへの手紙の中ですでに« *surréalisme* »という語を使用している。*PrII*, p.1649.
- (2) Willard Bohn « Apollinaire, Soler Casabon et *L'homme sans visage* », *Que Vlo-Ve ? Série 4* N°27-28 juillet-décembre 2004, DRESAT, pp.55-61.  
Damien Top « A la recherche du ballet perdu *Le Musicien de Saint-Merry* de Guillaume Apollinaire et José Soler Casabon », *Que Vlo-Ve ? Série 4* N°25-26 janvier-juin 2004,

DRESAT, pp.3-35.

(3) 三浦雅士『バレエ入門』新書館, 2000, pp.136-137.

(4) 1909年から翌年までの公演はマリンスキー劇場から選抜されたダンサーで構成されるバレエ団によるものであった。厳密に言えば、ディアギレフが独自のバレエ団を持つことになったのは1911年のことである。

Guillaume de Sardes *Nijinsky – Sa vie, son geste, sa pensée*, Hermann, 2006, p.53.

(5) *Ibid.*, p.57.

(6) Ivor Guest *Le Ballet de l'Opéra de Paris*, Flammarion, 2001, p.147.

(7) ミシア・セールのサロンには、ジッド、ロートレック、ルノワールなどが常連者として通っていた。また、彼女はシャネルの親友であり、またコクトーはセールのサロンでサティの演奏を聴いて感銘を受けていることから、コクトーの『パレード』を生み出す最初のきっかけを作ったと言えよう。なお、アポリネールは、短篇集『異端教祖株式会社』の献辞を彼女の夫であった『ルビュ・ブランシュ』創始者タデ・ナタンソンに贈っている。

(8) 笠井裕之は、この作品が上演されなかった理由について、ディアギレフによるニジンスキーの解雇、コクトーの文壇政治的な意図とバレエ・リュスの特徴とする東洋趣味や理想などの隔りがあったことなどを指摘している。また、この未完のバレエ『ダヴィデ』がのちの『パレード』のなかでいかに取り込まれ、どのような意味を持つかということについて、構想のプロセスから詳細に論じている。また、このことはJCTの解説にも新資料を踏まえて論述されている。

笠井裕之 「コクトーの未完のバレエ『ダヴィデ』について—『パレード覚え書』(1)『慶應義塾大学日吉紀要 フランス語フランス文学 第12号』, 日吉紀要刊行委員会, 1991, pp.172-189.

JCT, pp.1567-1568 および pp.1583-1585.

(9) 色鮮やかな異国情緒や官能性といったバレエ・リュスの特徴が『青い神』以降薄れていくことになると、ピエール・ケゼルグが指摘している。 *Ibid.*, p.1568. また、ジャン＝アルベール・カルチエはバレエ・リュス美学の変化を第一次大戦の戦前と戦中に認め、その差を『春の祭典』と『パレード』との比較から論じている。Jean-Albert Cartier « Picasso et la danse », *Programme de « Picasso et la danse » du 25, 26, 28 et 29 juin 2003*, Théâtre du Châtelet, 2003, pp.15-16. なお、アポリネールは1913年の *L'Antitradition futuriste* で、「ROSE aux...」の部分にストラヴィンスキーの名前を入れ、親近感を表明している。 *L'Antitradition futuriste* については、拙論「アポリネールと未来派 — *L'Antitradition futuriste* をめぐって—」『年報フランス研究』36, 関西学院大学フランス学会, 2002, pp.15-28 を参照。

- (10) 1915年の *Le Mot* 誌14号に« Je débute encore par le *Sacre du Printemps*, œuvre alliée, bonne pierre de touche.»と記している。Jean Cocteau, *Le Mot* N°14, 13 mars, 1915, p.2.
- (11) *PrIII*, pp.393-402 および pp.1246-1248.
- (12) アポリネールは *Paris-Midi* 紙に« Les < Balletteuses > »というロシア宮廷バレエダンサーの未来を皮肉混じりに述べた記事を発表するが、ここでもバレエに« art »という地位を認めている。
- Les autres, enfin, celles qui aiment leur art avant tout, espèrent que M.de Diaghilev s'occupera d'elles (...). (*PrII*, p.1320)
- (13) アポリネールと映画 *La Bréhatine* については拙論「Apollinaire と映画 — シナリオ *La Bréhatine* について—」『人文論究』45-3, 関西学院大学人文学会, 1994, pp.131-142 参照のこと。
- (14) 注(2)参照。
- (15) コクトーはスラー1888年制作の絵画 *Parade* を見てこのバレエの着想を得たとも言われている。
- (16) メディアはすでに『パレード』が センセーションを巻き起こすスペクタクルであることや芸術の派手なマニフェスタションであることを予告しており、ケゼルグはこのような状況を « La parade de < Parade > » と言い、またカルティエは、« un scandale annoncé et programmé, un scandale gai et pas dérangeant » と述べている。*PrII*, p.1573 および Jean-Albert Cartier, *op.cit.*, p. 16.
- (17) 作品構成の変化については、笠井裕之「コクトーの初期作品としての『パレード』 — 『パレード覚え書』(2) 『教養論叢 第93号』, 慶應義塾大学法学会編, 1993, pp.127-147 で詳細に論じられている。
- (18) *PrII*, p.866.
- (19) *Ibid.*, pp.867-869.
- (20) *Ibid.*, p.1649.
- (21) L.C.ブルニグは、トレ・デュニオン付きの« sur-réalisme »は、コクトーが『パレード』につけた副題« ballet réaliste »の« réaliste »を強調するものであるとし、アポリネールはコクトー自身の« réaliste »という用語の不十分さと曖昧さを理解していたと述べている。L.C.Breunig « Le sur-réalisme », *La Revue des lettres modernes*, N°123-126, Minard, 1965, pp.25-27.
- (22) *PrII*, p.869.
- (23) アポリネールは、雑誌 *SIC* の1917年5月号のバレエ・リュス特集号で、カリグラム詩「ピカソ」(« *Pablo Picasso* »)を発表している(*SIC*, Jean-Michel Place, 1980, p.133. な

お、この詩はブレイアッド版に収録されていない。その理由は不明である。

«Pablo Picasso» は、今までのカリグラム詩とは違い、白い四角形や意味不明の形が切り抜かれており、ピカソらが試みたコラージュの手法を思い出させる。この中には、『パレード』に親しい登場人物である男女の道化師( arlequin, arlquines )、軽業師(acrobate) やアメリカや馬のイメージ、さらには音楽が出てくる。ピーター・リードが指摘するとおり、この詩には「バラ」(rose)が2回、「青」が7回出てくるが、これはピカソの青の時代とバラの時代をイメージさせるものである。アポリネールがピカソを発見した時期が青の時代からバラの時代への移行期であったことを想起させているということをごここから読み取ることも可能ではないだろうか。Peter Read *Picasso et Apollinaire - Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*, Jean-Michel Place, 1995, p.107.

- (24) 雑誌 *NORD-SUD* の創刊号は一種のマニフェスタシオンとしての性格をはっきりとっており、文学におけるキュビズムが新しい地平を開くことを宣言している。拙論「アポリネールと雑誌 *NORD-SUD*」『年報フランス研究』34, 関西学院大学フランス学会, 2000, pp.1-11 を参照。また、ピーター・リードも雑誌 *NORD-SUD* 創刊号の分析から指摘しているとおり、アポリネール自身も戦前自分に付与されていた新興芸術のパイオニア、統率者としてのイメージを更新したいという気持ちを持っていた。Peter Read « " La Victoire " d'Apollinaire contexte, sources et images » dans *Mélanges Décaudin L'Esprit nouveau dans tous ses états*, Minard, 1986, pp.203-205.

(25) *NORD-SUD*, Jean-Michel Place, 1980.

- (26) アポリネール自身は作品よりもプロローグのほうが重要であると述べている。

Peter Read *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias - La revanche d'Eros*, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.133.

- (27) L.C.ブルニグは、『パレード』の「シュル＝レアリスム」と『ティレジアスの乳房』の「シュルレアリスム」とのあいだには« élargissement »があるとし、トレ・デュニオンのない後者の« surréalisme »について以下のように述べている。

(...) en laissant tomber le trait d'union le mot ne se limite plus au procédé de l'alliance des arts dans un poème scénique mais comprend tous les moyens qui seront utilisés « Non pas dans le seul but / De photographier ce que l'on appelle une tranche de vie / Mais pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité » L.C.Breunig, *op.cit.*, p.27.

- \* 本稿を執筆するにあたり、慶應義塾大学法学部の笠井裕之氏には貴重な資料を提供していただいた。ここに記して感謝したい。

(京都教育大学教育学部助教授)