

アポリネールと文学批評(3) —雑誌 *Les Soirées de Paris* を中心に—

伊勢 晃

I

雑誌 *Les Soirées de Paris* は、*Le Festin d'Esope*、*La Revue immoralistes* そして *Les Lettres modernes* に続いて、アポリネールが中心となって創刊された雑誌である。これまでに指摘してきたとおり⁽¹⁾、*Les Soirées de Paris* 以外の三誌は、当初、文芸雑誌を目指したものであり、詩人の幅広い交友関係から生まれたが、雑誌としての完成度は高いとは言えず、その性格、方向性は次第に曖昧なものとなり、財政的あるいは人間関係の問題から、短期間でその役割を終えている。しかし、これらの雑誌は、アポリネールのエスプリ・ヌーヴォーの萌芽を十分に提示するものであり、協力者たちと結んだ関係によって、二十世紀前半の文学、美術思潮の地図を更新する下地を整えたことも確かである。

本稿では、*Les Soirées de Paris* に焦点をあて、第一次世界大戦直前のアポリネールの創作活動の一端を明らかにすることを目的とする。そして、これまで彼が編集の指揮をとった雑誌の特徴が、*Les Soirées de Paris* にどのように引き継がれ、また、どのように変化しているのか、またこの雑誌が、当時の文学、美術思潮にいかなる意味を持ったのかを考察したい。

まず最初に、*Les Soirées de Paris* の成立過程を概観したあと、アポリネールが発表した作品を検討し、それが詩人の創作活動にどのような意味合いを持つのかについて考える。そして、文学批評という面から見たこの雑誌の特徴を明らかにしたい。

II

雑誌 *Les Soirées de Paris* は、1912年2月から1914年8月まで発行された月刊誌である。アンドレ・ビイの主導により、アポリネール、ルネ・ダリーズ、アンドレ・サルモン、そしてアンドレ・チュデスクの5人の作家が編集者として参加した⁽²⁾。1910年にパリを襲った大洪水や、アンリ・ルソーの死、ジョコンダ盗難事件による逮捕と投獄、マリー・ローランサンとの別離などの不幸な出来事のために、アポリネールは失意の底にあった。特に無実の罪による逮捕時に経験した人種差別や、親友ピカソの裏切りに近い態度によって人間不信に陥ったであろう。また、最初の著作である *L'Enchanteur pourrissant* や処女短編集 *L'Hérésiarque et Cie* を刊行し、活発に創作活動を始めた時であっただけに、将来の夢も理想も描けなくなっていたことは、想像に難くない⁽³⁾。マルセル・アダマは、この雑誌創刊の理由を、ビイを始めとする友人たちが、アポリネールへの友情を確認するためであると指摘している⁽⁴⁾。ビイを始め、アポリネール以外の編集者はすべて、詩人釈放の請願書を起草し署名を集めた人物であり、アダマのこの指摘は傾聴に値する。しかし、この事実だけを雑誌創刊の理由とするのは問題であり、それぞれの作家の意図や時代の要請があったと考えるのが自然であろう。

アポリネールは、1910年から *L'Intransigeant* 紙や *Paris-Journal* 紙などの小新聞に数多くの美術評論を執筆するようになり、ビイやサルモンも同様の新聞に作品を発表している。イヴ・シュヴルフィス=デビオールは、パリにおける現代芸術やアヴァンギャルド芸術の最前線となっていたのは、文学「小雑誌」(« petites revues » littéraires) であり、*Les Soirées de Paris* の編集者たちは、*Mercure de France* と競合するような雑誌を夢見ていたのではないかと述べているが⁽⁵⁾、この時期は、キュビズムやイタリアの未来派などの新興文学、芸術思潮が既存の芸術と鎬を削り始めた時に一致している。また、アンリ=マルタン・パルザンのドラマティズム、ジャン・ロワイエルのネオ・サンボリズムなど、新芸術の宣言が数多く発表され、抽象的に理論化されていた時期とも重な

るため、広範な運動を繰り広げるには、独自の作品発表の場が必要であったのではないだろうか⁽⁶⁾。このことは、アポリネールが寄稿していた *La Grande France* や *La Phalange*, *Marges*, *Revue des lettres et les arts* などの雑誌では、発行元や知人との関係もあり、自分自身の批評を自由に発表するということが困難であった⁽⁷⁾ことも、われわれの仮説を敷衍するものであろう。このような状況のもと、*Les Soirées de Paris* は、若い作家たちの自由な作品発表の場として誕生したのである。

Les Soirées de Paris の第一シリーズは経済的な理由から、1913年6月の第17号で一旦終刊となる。しかし、1913年11月に、アポリネールが編集長となり再刊され、第一次世界大戦で発行が不可能となる1914年7,8月合併号でその役割を終えている。第一シリーズと第二シリーズとでは、雑誌の方向性に変化が見られることは、以前に指摘した⁽⁸⁾とおりである。第一シリーズでは編集者たち以外に、ジャック・ディソール、シャルル・ペレス、トリスタン・ドゥレルム、フランシス・カルコ、ジャン・ポーランなど、主義主張の異なる作家や詩人たちが、執筆者として名を連ねている。彼らが寄稿している作品の多くが、詩や短篇、文学批評、文学時評であるなか、アポリネールは、詩作品の他に当初は続けて美術批評を発表しており、*Les Soirées de Paris* のスタート時点は、雑誌としての統一性に欠けるところが特徴的である。

編集長がアポリネールに変更した第二シリーズでは、定期的に寄稿する執筆陣にも変化が起こる。マックス・ジャコブ、フェルナン・フルーレ、モーリス・レーナル、アルベール・サヴィーノ、ミレイユ・アヴェエなど、作家、批評家たちが、作品のみならず、美術批評、芸術理論を積極的に発表しており、絵画作品の複製を載せたページが加わるなど、美術雑誌としての性格が一段と強くなっている。アポリネールが発表した詩作品も「*Lundi rue Christine*」や「*Lettre-Océan*」、*« Cœur couronne et miroir »* など、詩集 *Calligrammes* に収録されるような絵画詩、カリグラム詩であって、この傾向に一致するものである。

以上のような状況で、*Les Soirées de Paris* は創刊され、いくつかの変遷を経ながら、二十世紀前半の芸術思潮に多大な影響を与える文学、美術の総合雑誌と

なった。アポリネールは第一シリーズおよび第二シリーズでどのような作品、批評を寄稿し、それが詩人の創作活動にいかなる意味をもったのであろうか。

III

上述したとおり、*Les Soirées de Paris* の第一シリーズは、文芸雑誌的な傾向を持っていた。アポリネールは最初の第4号まで毎回、美術評論を発表するが、その後は第11号に「*Réalité, peinture pure*」を寄稿するのみで、ほとんど毎号、詩作品を発表している。十分な準備がなされずに創刊が決まった雑誌であるためか、当初は、アポリネールとその他の編集者たちとのあいだで雑誌の目指すものが異なっていたのではないかと推察される。アポリネールは次第に、*Les Soirées de Paris* を詩作品発表の場という位置づけに転換し、13篇の詩を発表する。そしてこのうち10篇は僅かな変更を施された後に、第一詩集 *Alcools* に収録されることになる。ここで着目したいことは、句読点が完全に削除された詩である「*Vendémiaire*」と「*Zône*」⁽⁹⁾がそれぞれ、1912年11月号と1912年12月号に続けて発表されている点である。この2篇以外の詩は、句読点を残したままであり、詩集 *Alcools* 収録時に消去される。

アポリネールは早い時期から詩集を出版することを望んでいた。彼は *Le Festin d'Esope* の後継雑誌として1905年4月に創刊した *La Revue immoraliste* と *Les Lettres modernes* と名を変えるその第2号で、すでに詩集刊行を予告している。

Pour paraître prochainement, Guillaume Apollinaire. *Le Vent du Rhin*, suivi de *La Chanson du Mal Aimé* ⁽¹⁰⁾

詩「*La Chanson du Mal Aimé*」の初出が1909年5月1日発行 *Mercure de France* 誌285号である⁽¹¹⁾ことを考えると、早い段階からそこに収められる詩作品の構想もあったと考えられるが、最終的に詩集として刊行されるのは1913

年の *Alcools* を待たねばならない。

Les Soirées de Paris に発表された « Vendémiaire » は、アポリネールが初めて句読点をすべて消去した詩であり、詩人本人が *Alcools* の中で気に入った作品であると述べている⁽¹²⁾が、プレイアッド版全集の注釈者も推測しているとおり、この詩集に収録するという意図を詩人は持っていたのではないだろうか。つまり、次号の一種のマニフェスト詩といえる « Zône » を、*Alcools* の巻頭に配し、「Vendémiaire」を巻末詩とすることで、詩集としての統一性を確保するということを考えていたのではないかということである。この句読点の省略については、雑誌に発表された当時には、いかなる反響もなかったが、アポリネールにとっては、詩的考察に基づくものであり、新しい詩の世界を創造する大きな第一歩であった。詩人はアンリ・マルティノに宛てた手紙で以下のように書いている。

Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre.⁽¹³⁾

アポリネールは *Alcools* の巻頭詩となる « Zône » の冒頭で、古い世界との決別を宣言し、詩的冒険を開始することになる。句読点を削除した詩 « Zône » が発表された *Les Soirées de Paris* の第 11 号に、アポリネールは「覚え書き」(Note) として « Réalité, peinture pure » を寄稿していることにも注目する必要があるだろう。これは、大部分が画家ロベール・ドローネの「同時的コントラスト」(le contraste simultané) やその他の絵画論からの引用である。この中には、アポリネールが、従来のキュビズムと区別するためにオルフィスムという名を与えた、新しいレアリスムの定義に関する記述が含まれている。

Le contraste simultané assure le dynamisme des couleurs et leur construction, c'est-à-dire leur profondeur, leurs limites dans le tableau, et il est le le moyen le plus

fort d'*expression de la réalité*. (...) *La lumière* n'est pas procédé et elle nous vient de la sensibilité. Sans la sensibilité (l'œil) aucun mouvement. (...) Nous ne pouvons rien sans la sensibilité, donc sans lumière. Par conséquent, notre âme maintient sa vie dans *l'harmonie* et *l'harmonie* ne s'engendre que de la *simultanéité* où les *mesures* et *proportions de lumière* arrivent à l'âme, sens suprême, par nos yeux.⁽¹⁴⁾

アポリネールは、この「覚え書き」の内容を踏まえた美術評論を、ベルリンで発行されていた雑誌 *Der Sturm* 誌の同年 12 月号に同じタイトルで発表し、さらに翌年 1 月に同誌所有のギャラリーで講演する⁽¹⁵⁾。これらの評論、講演で繰り返し述べられる < couleur >, < lumière >, < harmonie > というドローネの絵画、絵画理論で最も本質的な要素は、1913 年 3 月の詩人の著作 *Les Peintres cubiste. Méditations esthétiques* の中心的主題である。またアポリネールが後に、「*Vendémiaire*」はこのようなドローネの「同時的コントラスト」を詩で表現しようとしたものであると記述している⁽¹⁶⁾ことからわかるとおり、アポリネールはこの画家から理論だけではなく、詩作についても多大な影響を受けたことが理解される。モダニズム詩「*Zône*」においても、< *simultanéité* > が効果的に用いられていることは指摘したとおりである⁽¹⁷⁾。

このように *Les Soirées de Paris* 第一シリーズへのアポリネールの関わり方は、雑誌の性格に順応するかのように、美術評論家としての立場よりも、主にドローネの絵画論を文学創造の場に取り入れ、新しい詩の世界を創造する詩人としての役割を果たすことに重点が置かれるようになっているといえよう。「*Zône*」や「*Vendémiaire*」に見られるアポリネールのこのような革新性は、彼が編集長を務める第二シリーズでさらに増幅され、より輪郭が明確になる。

1913 年 11 月から始まる第二シリーズは、第一シリーズとは違い、総合芸術雑誌としての *Les Soirées de Paris* という性格が最初から色濃く表れている。ピカソやマティス、ブラック、レジェなどの画家の複製画を毎号掲載していることや、「月報」(Chronique mensuelle) で最新の芸術事情を提供したり、また絵画や映画理論を掲載するなど、第一シリーズと比較して、雑誌としての完成度が

高くなっている。特に最初の号である 18 号では、ピカソの複製画がタイトルページのものを含め 5 作品が、意味的関連のない任意のページに個別に挿入されていたり、「月報」においても、同年 9 月にベルリンで開催された秋のサロン展の報告とドローネの「同時的コントラスト」に関する詳細な記事が掲載されるなど、読者に雑誌の方向性を告知するような構成がとられている。また第一シリーズとは異なり、アポリネールは「月報」以外にも毎号、詩作品や美術評論を寄稿するようになる。つまり、*Les Soirées de Paris* が詩人の創作活動において、最も重要な場のひとつとなったとすることができる。

アポリネールが第二シリーズに発表した詩作品や評論の特徴は、新しい形式と内容の追求と最新の芸術傾向の紹介とその擁護にあると要約できるだろう。詩の創作面では、詩集 *Calligrammes* に収録されることになる絵画詩 « *Lundi rue Christine* » や « *Le Musicien de Saint-Merry* », 最初のカリグラム詩である « *Lettre-Océan* » を始め, « *La Cravate et la montre* », や « *Cœur couronne et miroir* » などのカリグラム詩など、実験的な詩を積極的に発表している。「*Lundi rue Christine*」は、ドローネの「同時性」に着想を得た会話詩 « *Les Fenêtres* » の世界を超えようとした作品である⁽¹⁸⁾。この会話詩では、様々な会話の一部分が意味のつながりも秩序も無く同時に並置され、現実の断片が論理的つながりをもたずに再構成されることにより、新しい現実が生み出されている⁽¹⁹⁾。しかし、*Les Soirées de Paris* における文学批評という面から考えれば、カリグラム詩 « *Lettre-Océan* » が第 25 号に発表されたことは、より重要な意味を持つであろう。

弟アルベールへの手紙という形式を持つこの詩では、アポリネールの過去から現在に至るまでの親しい知人や土地、出来事そして既発表の詩作品を想起させるような記述が、横書きという印刷上の制限から自由になって、紙面全体にちりばめられている。そこに無線電信やエッフェル塔、蓄音機、バス、サイレンなどの旧来の時空意識を 180 度転換させる万華鏡的な都会の光景を組み込むことで、まったく新しい小宇宙つまり「概念の現実」を描き出している。興味深いことは、この詩が発表された翌月の第 26,27 合併号、つまり *Les Soirées de Paris* 最終号において、作家でジャーナリストのガブリエル・アルブアンが « *Devant*

l'idéogramme d'Apollinaire » という論文を寄稿し、「Lettre-Océan」に論評を加えていることである。彼は、*Lacerba* 誌において、ソフィッチやマリネッティらのイタリアの未来派の詩人たち同様の試みをしていることに触れるが、その価値を見出せずにいる。しかし、アポリネールの「Lettre -Océan」については、まだ始まりに過ぎないが「革命」とし、「詩—デッサン」という評価を与える。

On m'objectera qu'un pur idéogramme est un pur dessin et ne saurai comprendre de langage écrit. Je répondrai que, dans la *Lettre-Océan*, ce qui s'impose et l'emporte c'est l'aspect typographique, précisément l'image, soit le dessin. Que cette image soit composée de fragments de langage parlé, il n'importe *psychologiquement*, car le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive.

C'est une révolution, dans toute la force du mot. Mais cette révolution n'est qu'à son début. En effet, avec la *Lettre-Océan*, nous tenons déjà un poème-dessin, précisément un poème en forme de cadran.⁽²⁰⁾

しかしアルプアンは、このような試みは実際には後退でもあって、アポリネールは「玄人向けの言葉」(un langage d'initié), 「玄人向けの芸術」(un art d'initié)を創造する傾向がある、という批判も加えている。このアルプアンの指摘が正確でないことは、同号にアポリネールが発表した「Voyage」、「Paysage animé」、「La Cravate et la montre」、「Cœur couronne et miroir」などの完成度を見れば明確である。アポリネールは、これらの「叙情的イデオグラム」を色刷りし、*Et moi aussi je suis peintre* というタイトルで一冊のアルバムを制作する計画を立てていた⁽²¹⁾ことを考慮すると、詩と絵画のコラボレーションという「イデオグラム」の新しい世界を切り開き、万人に開かれた芸術となる可能性を創造したと考えるべきであろう。「Lettre-Océan」は、アポリネールの創作活動に新しい地平を創出する契機となった作品であると同時に、今後の新しい総合芸術のあり方を具

体的に提起したものだと言えよう。

当時のアポリネールの心をとらえていたものは、「同時性」と総合芸術の探求であった。このような詩人が、映画という新しいメディアを芸術の一分野として高く評価するようになることは必然的であろう。*Les Soirées de Paris* の最終号に、当時の作家たちが映画を発見するきっかけとなった⁽²²⁾、画家レオポール・シュルヴァージュの映画理論である「*Le Rythme coloré*」が発表されていることは象徴的である。アポリネールは、この論文が発表される前から、映画に関心を示し、これが新しい芸術となることをすでに予言していたが、この形、リズム、色の総合から生まれる新しい芸術的な効果に言及した理論によって、文学と映画の総合という課題に取り組むことにもなる⁽²³⁾。第二シリーズの、特に後半部は、アポリネールにとって、総合芸術としての新しい文学を創造し、実践する重要な場となっているのである。

IV

Les Soirées de Paris は、これまでアポリネールが編集の中心となった *Le Festin d'Esopo*, *La Revue immoralistes*, *Les Lettres modernes* の三誌と同様に、文学雑誌として創刊された。しかし、根本的に異なっていたことは、アポリネールの雑誌に対する展望であった。詩人は当初から、*Les Soirées de Paris* に諸芸術の垣根を超越した「エスプリ・ヌーヴォー」を体現するという位置づけを与えていた。第一シリーズでは、十分にはこの理想が実現されず、評論や詩作品を積極的に寄稿することはなかった。ただし、詩「*Vendémiaire*」や「*Zône*」は、今後、融合の度合いを深めていくであろう文学と美術の新しい関係に、新たな方向性を与えるものであり、この精神は、アポリネールが編集長となる第二シリーズ全体を貫く中心的なテーマとなる。執筆陣が新旧の作家や詩人、ジャーナリスト、画家などであり、掲載される作品や記事の内容も多岐にわたるが、これは、「*Lettre-Océan*」で詩人が実践したような新しい世界を構築するための必然的帰結であって、これまでの三誌で見られたような雑誌としての統一性の無さと

いう解釈は適当ではない。 *Les Soirées de Paris* は、アポリネールにとっての作品創造の現場であると同時に、あらゆる文学、芸術思潮を取り込む開かれた小宇宙であり、それ自身が新しい総合芸術の未来を具現するものであった。数々の「主義」が生まれ、新しい芸術が抽象的に理論化されるなか、アポリネールは自己の文学、芸術観を具体的な形で提示したのである。このことは、 *Les Soirées de Paris* の最終号における詩人の言葉からも理解されよう。

Le nom que portent les écoles n'a aucune importance sinon celle de désigner tel ou tel groupe de peintres et de poètes. Mais chez tous il y a le même désir de renouveler notre vision du monde et de connaître enfin l'univers.⁽²⁴⁾

第一次世界大戦によって、この試みは一時中断することになるが、戦後、アポリネールの新しい芸術創造への夢は、雑誌 *NORD-SUD* や *SIC* に引き継がれることになる。しかし、その連続性については必ずしも明確ではない。この問題を解決するためには、戦中、戦後のアポリネールの批評活動や創作活動を詳細に検討することが必要である。このことについては稿を改めて論じたい。

使用テキスト

Les Soirées de Paris I, II, reprint chez Slatkine Reprints, 1971. (*SP. I, II*)

Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965. (*Po*)

Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, textes établis présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991. (*Pr. II*)

Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire IV, Edition établie sous la direction de Michel Décaudin, André Balland et Jacques Lecat, 1966. (*EC.IV*)

注

*本研究は平成 22 年度科研費（課題番号 21520325）の助成を受けたものである。

- (1) 拙稿「アポリネールと文学批評(1)―雑誌 *Le Festin d'Esope* を中心に―」, 『年報・フランス研究』42, 関西学院大学フランス学会, 2008, pp.1-11.
——「アポリネールと文学批評(2)―雑誌 *La Revue immoraliste* を中心に―」, 『年報・フランス研究』43, 関西学院大学フランス学会, 2009, pp.1-11.
- (2) 1912 年 5 月からは、アンドレ・サルモンの代わりに、シャルル・ペレスが編集に携わることになる。
- (3) この時の状況は、アポリネール自身が、1912 年 1 月 26 日付のアンドレ・ジードに宛てた手紙や、後年、1915 年にマドレーヌ・パジェスに宛てた手紙で述べている。
Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire*, La Table Ronde, 1968, p.196.
Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine, Tendre comme le souvenir*, édition revue et augmentée par Laurence Campa, Gallimard, 2005, pp.91-99.
- (4) Marcel Adéma, *ibid.*, p.196.
- (5) Yves Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris 1905-1940*, Ent'revues, 1993, p.52.
- (6) アポリネールはすでにピカソ論やブラック論を発表し、キュビズム擁護の立場にあったし、未来派に関する記事も 1909 年 9 月 20 日付け *Le Journal du soir* 紙の「Le Salon d'automne」に発表している。これら二つの新興芸術に対する詩人の関わり方や活動については、拙稿「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 参照のこと。
- (7) Madeleine Boisson, « Apollinaire critique littéraire », *Apollinaire, en son temps*, textes réunis par Michel Décaudin, Publication de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp.37-58.
- (8) 拙稿 «*Les Soirées de Paris* comme lieu de mise en scène de l'invention apollinaire», *Etudes de langue et littérature françaises* No.78, Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 2001, pp.158-173.
- (9) *L'Alcools* 収録時には「Zone」となる。本稿では、*Les Soirées de Paris* のタイトル「Zône」を使用する。
- (10) *Po.*, p.1039.
- (11) *Po.*, p.1044.
- (12) 1915 年 7 月 30 日付けマドレーヌ・パジェスへの手紙。 *ŒC.IV*, p.493.
- (13) 1913 年 7 月 19 日付けアンリ・マルティノへの手紙。 *ŒC.IV*, p.768.
- (14) *Pr.II.*, p.495.

- (15) *Pr.II.*, p.1591. 講演の内容は« La peinture moderne »というタイトルで *Der Sturm* 誌 2 月号に発表される. *Pr.II.*, p.1594.
- (16) *Les Soirées de Paris* 第二シリーズの評論 « Simultanisme-Librettisme » で以下のように語られている.
- « On a donné ici (= *Les Soirées de Paris*) des poèmes où la simultanéité existait dans l'esprit et dans la lettre même puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la simultanéité de ce qu'ils expriment, poèmes-conversations où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant.
- C'est ainsi que si on a tenté (*L'Enchanteur pourrissant*, «Vendémiaire», «Les fenêtres», etc.) d'habituer l'esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie, Blaise Cendrars et Mme Delaunay Terck ont fait une première tentative de simultanéité écrite où des contrastes de couleurs habitaient l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche.» *Pr.II.*, p.976.
- (17) 拙稿『アポリネールにおける「エスプリ・ヌーヴォー」の総合的研究——散文作品の新しい位置——』, 博士論文(関西学院大学), 1998, pp.88-91.
- (18) 会話詩« Les Fenêtres »は, 1913年にドイツで行われたドローネ展のカタログに掲載され, その後, 1913年1月に *Poème et Drame* 誌に発表された. その成立過程には様々な証言があるが, アポリネール本人が« Les Fenêtres »以降, これ以上の詩作の原動力が見いだせなかったと告白するぐらいに, 詩人にとっても最も重要な作品のひとつであったことに注意したい. ドローネの絵画に靈感を受けたこの詩については, 稿を改めて論じたい. *Po.*, p.1079 および Marcel Adéma, *op.cit.*, pp.209-210 参照.
- (19) クロード・ドゥボン は, « Lundi rue Christine »とマルセル・デュジャンの「レディ・メイド」(ready made)の類似を指摘している. Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire, Calliopées, 2008, p.77.
- (20) *SP.II.*, pp.383-384. ドゥボン は, 未来派の画家カルロ・カッラの 1914年に発表されたコラージュ作品がアポリネールのこのイデオグラムの精神に最も近いと指摘している. Claude Debon, *ibid.*, p.82.
- (21) Marcel Adéma., *op.cit.*, pp.248-249.
- (22) Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Nathan, 1993, p.11.
- (23) アポリネールと映画の関係については, 以下の拙稿を参照のこと.
「アポリネールと映画——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.

「アポリネールの短篇作品と映画——*Un beau film* を中心に——」, 『年報・フランス研究』29, 関西学院大学フランス学会, 1995, pp.101-112.

(24) *SP. II.*, p.371.

(同志社大学言語文化教育研究センター准教授)