

レトリズム研究序説

——イジドール・イズーとモーリス・ルメートルの初期の著作を中心に——

塚 原 史

序章 レトリズム再考のために

本稿は Lettrisme という20世紀半ばに始まった前衛的な芸術運動を考察の対象とするのだが、ダダやシュルレアリスムなどがモダンアートから現代アートへといたる芸術と文化の領域で重要な位置を占め、たとえば広辞苑⁽¹⁾の項目にも採用されているのに比して、それらのある意味で引き継いで新たな運動を展開した「レトリズム」は、21世紀が20年も過ぎた今日でさえ、日本では専門の研究者や美術関係者を除けばほとんど知られていないと言ってよいだろう。固有名に関してもアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896–1966) やトリスタン・ツァラ (Tristan Tzara, 1896–1963) は各種の美術書や『シュルレアリスム宣言』、『ダダ宣言』の邦訳などを通じて多くの機会に紹介され⁽²⁾、また「ダダ」や「ブルトン」はウルトラマンシリーズの怪獣の名前にもなって幅広い文化圏でそれなりに認知されているが、レトリズムのイジドール・イズー (Isidore Isou, 1925–2007) やモーリス・ルメートル (Maurice Lemaitre, 1926–2018) については、彼らの名前に反応する本誌『人文論集』(早大法学会発行)の読者は皆無に近いのではないだろうか。ルメートルなら、『天国でまた会おう』などで知られる現代作家ピエール・ルメートルのほうがはるかに有名である。

そんな状況を前にして、ひとまずフランスの『プチ・ラルース』から LETTRISME を検索してみよう。ツァラが1916年チューリッヒで DADA

という語を偶然引き当てたとされるこの伝説的な辞書の21世紀版には次の記述が見つかる。

レトリズム：男性名詞。イジドール・イズーによって創始された文学運動で、複数の文字を一定の秩序で配置し、その音声や形状だけで詩を構成する。この運動に結びついた芸術の流派（モーリス・ルメートルら）は文字や記号の視覚的組み合わせを利用している⁽³⁾。

これだけでは、具体的なイメージが浮かんでこないかも知れないが、強いて訳せば「文字主義」という語義通り、レトリズムは単語ではなくて文字を組み合わせて詩を作るという、ごく単純なアイディアにもとづいている（といっても漢字のような表意文字ではなくて、アルファベットなどの表音文字であり、数字や記号も含む）。

たとえば、英国ロマン派の詩人ウィリアム・ワーズワース（William Wordsworth, 1770-1850）の有名な詩句：My heart leaps up when I behold / A Rainbow in the sky（空の虹を見つめる時／私の心は跳ね上がる）からMy heart leaps up...を取り出してみよう。この部分は4語14文字（2 + 5 + 5 + 2）から成るが、語順をランダムに並び替えてleaps my up heart とすれば元の意味は失われ、詩句は解体されてしまう。ここまでの手続きはダダイスト・ツェラが1920年のダダの作詩法「帽子の中の言葉⁽⁴⁾」で実験済みで（もちろん例は異なる）、詩句自体は「無意味」になるが単語の意味作用は無傷であり、ツェラによる言語の破壊は単語のレベルには及んでいない。ところが、My heart leaps upを構成する14文字を4つの単語から解放してランダムに（あるいは一定の音声を選んで）並び替えて、仮にya epmes rapht ul という文字列が出現したとすれば、そこでは単語自体が解体されてワーズワースの詩句は完全に消滅し、「ヤ・エプメス・ラフト・ウル」という不気味な音声が呪文のように響き始めるのである⁽⁵⁾。

そこで『プチ・ラルース』を補いながら、ひとまず「レトリズム」という名称から解き明かせば、LETTRISME とは、単独では意味を持たない ABC (アルファベットの場合) などの「文字」を意味するフランス語 LETTRE に「主義」の接尾語 -ISME を付した語だから、直訳は先ほどの「文字主義」である。それだけでは実態が不明だし、「文字」といっても前述の通り漢字などの表意文字と誤解される恐れもあるから、日本ではあえて原語 (フランス語) の発音のままに「レトリズム」と表記されるが (「レトリスト」はそのメンバーを指し、直訳すれば「文字主義者」だが使用例は少ない)、この「レトリズム」が DADAÏSME や SURREALISME などのあとから、20世紀半ばの第二次世界大戦の時期に創始された「文学・芸術運動」であることを、ひとまず確認しておこう。

レトリズムの「文学」については、上述の通り、単語の解体を前提とする自立した文字の無意味な (必ずしも無作為ではない) 組み合わせによる詩作として紹介されるが、「芸術」つまり既成のジャンルでは絵画、彫刻、映画 (映像)、音楽などにわたる広範な分野でも、文字とその音声をモチーフにした一見アナーキーな制作を特徴とするレトリズムの活動にはめざましいものがあり、ニューヨークの近代美術館 (MoMA) はアンリ・ショパン、フランソワ・デュフレーヌらの作品を所蔵し、パリのポンピドゥー・センター (Centre Pompidou) も、イズー、ルメートル、ガブリエル・ボムランらの作品を展示している。また、ドイツのエリケとアルノ・モランツ夫妻が収集した数百点に及ぶレトリズムの作品が EAM コレクション (Elke and Arno Morenz Collection) としてベルリンで公開されている。レトリズムはキュビズム、抽象主義、ダダイズム、シュルレアリスムなどと並んで、モダンアートの歴史に重要な位置を占めているのだ。

この運動の創始者イズーとその盟友ルメートルの初期の著作を中心に「レトリズムとは何か？」という大きな問いへの接近を開始することが本稿の主要なテーマとなるが、なぜ序章の表題が「再考」なのかといえ、じつは私

自身が以前「レトリズム」について短い紹介文を書いたことがあったからだ。

話は30年以上前に遡るが、私が「ツァラを葬った日——レトリズムについての覚え書き」と題する評論を最初の単行本論集『プレイバック・ダダ——トリスタン・ツァラの冒険と、その後』に掲載したのは1988年のことだった(白順社刊、現在はちくま学芸文庫版『ダダ・シュルレアリスムの時代』に改訂して収録)。そこでは、1963年12月末パリのツァラの葬儀へのレトリストたちの介入の素描から始まり、1946年1月のヴィュー・コロンビエ座で起こったツァラの劇詩『逃走』上演乗っ取り事件に戻って、イズーによるレトリズム運動の開始とその後のルメートルによる『レトリズムとは何か?』の出版へといたる経緯と、彼らの提案の概要やダダとの歴史的関わりなどを手みじかにまとめたのだが、その程度でも、当時の日本では比較的詳しいレトリズム紹介となった⁽⁶⁾。

その後も数十年にわたり、この「覚え書き」のヴァージョンアップを構想し続け、ルメートル『レトリズムとは何か?』の邦訳まで試みながら、なんと2020年まで実現できなかったのだが、その間もちろん私自身を含めて、日本で目立ったレトリズム研究の成果が公表されていないことを自戒の念とともに確認しておかなくてはならない。そんな無意味に長い過去を背負っているが、遅まきながらようやく「レトリズム再考」に取り組む覚悟を決めたのが本稿執筆にいたる、ごく私的な経緯である。

前置きが長くなったが、今回の探究はあくまで「序説」なので、イズーがこの未知の文学と芸術を母国ルーマニアで着想した時期からルメートルが『レトリズムとは何か?』をパリで出版する1950年代頃までをその主要な範囲とし、運動のその後の展開は一瞥するにとどめて、次の順序で展開される。

第1章 イズーの生い立ちとレトリズムの起源

第2章 イズー『新しい詩と新しい音楽への序論』への接近

第3章 ルメートル『レトリズムとは何か?』と運動の展開の素描

第1章 イズーの生い立ちとレトリズムの起源

この章では、レトリズムの創始者イジドール・イズーの生い立ちから運動の起源と初期の著作活動までをプレイバックすることになるが、その際に参照する主要な資料は次のとおりである。

A : Isidore Isou, *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, Gallimard, 1947. (イジドール・イズー『一つの名前と一人のメシアのアグレガシオン』)

B : Frédérique Devaux, *ENTRETIENS AVEC ISIDORE ISOU*, La Bartavelle, 1992. (フレデリック・ドゥヴォー『イジドール・イズーとの対話』)

C : Jean-Paul Curtay, *LA POÉSIE LETTRISTE*, Seghers, 1974. (ジャン＝ポール・キュルテー『レトリズムの詩』)

D : Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme* (traduit de l'italien par Anne-Catherine Caron), Jean-Paul Rocher, 2003. (ミレラ・バンディーニ『レトリズムの歴史のために』、イタリア語からカロンによるフランス語訳)

いずれも日本ではほとんど未紹介の著作なので、それぞれの概要を記しておこう。とくにCの著者キュルテーが医学研究者として著名であることは、レトリズムとの関連ではあまり知られていないようだ。

A : イズーが22歳でパリ・デビューを飾った最初のレトリズム宣言的著作『新しい詩と新しい音楽への序論』(1947: 第2章参照)に続く書物で、表題に「ロマン」と併記されているが、生い立ちからパリ到着とその後までをフィクションの形式を取って詳述した500ページ近くの大著である。(以下「文献A」と略記)

B : 晩年のイズーが、長年交流のあった映像作家で美術批評家のドゥヴォー(1956-)にレトリズム運動の主要な場面について語った貴重な記録である。(「文献B」)

C：十代から運動の実践に参加したキュルテー（1951-）によるレトリズム大全（アルマナック）的著作で、半世紀近く前の書物だが今なおレトリズム研究の必読書である。キュルテーはレトリストの画家、音楽家として活躍し、21歳で共著『レトリズムとイッペルグラフィエ』（*Lettrisme et hypergraphie*, 1972）を刊行したが1980年代に運動を離れた。医学研究者（博士）でもあり、Nutrithérapie（正常分子栄養療法）の先駆者として世界的に知られ、日本との関係では沖縄の健康長寿の食生活を紹介した著書 *OKINAWA* (le Livre de Poche, 2008) などがある⁽¹⁾。（「文献C」）

D：現代アート研究者で、レトリズムとインタナショナル・シチュアシオニストなどの歴史に詳しいトリノ美術大学教授のバンディーニが、運動の展開と現代アートに占める位置についてコンパクトに論じて役に立つテキストである。（「文献D」）

1 イズーの生い立ち（ルーマニア時代）

それでは、イズーの生い立ちから始めることにしよう。

イジドール・イズー（ユダヤ系ルーマニア人で本名は Isodore Goldstein）は1925年1月31日ルーマニアのボトサニ（Botoșani：現地音ではボトシャニ）で生まれた。東はモルドヴァ、北はウクライナとの国境に近い都市である。21世紀初めの人口は約10万人で、数十キロ南西のツァラの生地、モイネシュティよりは大きな街だ。父方の祖父は樽造り専門の職人で、母方の祖母は雑貨商で地元の「銀行」的存在だった。父はこの街の複数のレストランのオーナーで、首都ブカレストにも店を出していたというから裕福な家系だったようだ。（「ユダヤ系」と記したが、家系がそうであってもイズー自身は晩年のインタビューで「私はシオニスト左派で、無神論者でした。今では私はユダヤ人ではないし、ユダヤ教の儀式を受け入れていません」と語っている）。（文献B⁽²⁾）

イズー自身は、ルーマニアで過ごした幼少期の父とのやや複雑な関係に

ついて、文献Aで次のように書いている。Agrégationは、ここでは「凝集した一つの全体への結合」（ロベール仏語辞典）の意で、表題は主人公（イズー）の名前が救世主（メシア）と結合して新たな未知の「システム」（後述）を創造するという意味だと思われるが、本稿では「アグレガシオン」と表記する。

「私の父は私をひとかどの人物にしたかったが、わたしはそんな父を無視したので、父は私に分らせようと革のベルトを使った。夜、父がお休みのキスをしに近づくと、私は父の腹を蹴って、死ねばいいのと思ったほどだ。父は私に3歳で自転車の乗り方、4歳で書き方、5歳で素描法（スケッチ）を教えた。父はいつも私を一番にしたかったが、それは現在の私が望んでいることでもあった。」（文献A⁽³⁾）

文献Aは「自伝的物語」といっても1947年出版だから、1925年生まれのイズーは当時20歳を過ぎたばかりであり、また彼の十代後半は第二次大戦と重なっているので「物語」の展開は、息子に過剰な期待を寄せる父の強烈な影響を受けた早熟な幼少期から、フランスへの憧れをきっかけにフランス語を学んで詩を読み耽るうちに「レトリズム」を着想し、戦時中はファシスト軍事組織「鉄衛団」に支配された母国を脱出してパリに到着する困難な道程までを、人間関係の細部にわたる描写とともに書き綴ったものとなっている。同様の自伝的物語には同じルーマニア出身のツァラの『賭金を張れ』（*Faites vos jeux*, 1923）があり、ツァラ（1896-1963）も当時二十代半ばだったが、彼の場合はパリでの「成功」後の執筆のせいもあり物語的性格が強い（この著作も表題に「ロマン」と付記されている⁽⁴⁾）。

2 詩への関心と「文字の詩」の着想（1942年3月19日のひらめき）

こうして、早熟なイジドル少年は13歳でドストエフスキー、14歳でカー

ル・マルクス、16歳でプルースト、さらにベルクソン、フッサール等々を乱読したというが（フランス語やドイツ語あるいは地理的に直近のロシア語を学んでいたとしても、原文で読んでいたわけではなさそうだ）、12歳でリセに入った少年はクラスで最優秀の成績を取める。けれども凡庸な授業には到底満たされず、両親の同意もあり不登校になって職探しを試みる。初めは薬局で働き、やがて印刷会社の会計系の職を得て、夕方仕事から帰るとマルクスや哲学書、近代小説などを読み、定型詩を書く毎日を送る⁽⁵⁾。

「その頃、私は学校時代のように、規則的で法則通りの脚韻のある詩を書いた。私は自分の持ち物を気づかう教師さながら、鍵のような脚韻で詩句の引き出しを閉じたので、私の詩はきれいに手入れされたのぞき窓付きの戸棚のようだった。正面からは戸棚の中がすっきり見えて、私の倉庫内の商品見本といった感じだった。ちなみに、当時の私は15歳である⁽⁶⁾。」

そんなイズーを定型詩から脱出させてくれたのが、同年代の少年マケ Maké（本名は明かされていない）との出会いだった。二人は反ファシスト系・ユダヤ系と思われる「青年運動」（詳細は不明）に参加しており、イズーは彼に「マルクス主義や共産主義の神話」を開示し、マケはヴェルレーヌ、ランボー、ボードレールをイズーに見出させたという⁽⁷⁾。

レトリズムへの道を拓くことになるこの時の体験を、イズーはじつに個人的な表現で語っている。

「そこで、彼〔マケ〕は私に詩を朗読したが〔…〕、それは真綿か、羽根か、煙のように消え失せていった。すべては真っ白で、とても真っ白だったので、私には理解できなかったが、やがて私は、白をもっと目に見えなくするためのようないくつかの黒い線に気づき始めた。そこに何かを書くことができると私に納得させるような黒い線である。それはまるで、草むらを走っている

兎のようであり、動いている耳の先しか見えないのだが、それだけでそこに兎がいると分ってしまうにちがいがなかった⁽⁸⁾。』

マケは結局マルクス・レーニン主義を信奉してモスクワに出発し、イズーは途方に暮れるが、やがて、すでに作家になっていたらしい年長の友人リュド Ludo（やはり本名は不明）の援助で初めて原稿を依頼され、生活が安定して再び読書に熱中する。この頃、マラルメ、プルス、ジッド、ジャリなどを読んだというが、すべてフランスの文学者であり、フランスへの強い憧れがうかがえる。こうしてリュドの周囲に集まる文学青年たちとの交流を通じて、1940-1941年にツァラとブルトンの名前を初めて耳にすることになる⁽⁹⁾。

「リュドの家にやって来た若いお調子者たちはみな私より年上だったが、みな詩を書いていた。彼らから、私は詩を破壊したツァラとブルトンの名前を初めて聞いたが、彼らはすでに乗り越えられていた（それが連中の言い分だった）。1940-1941年は戦争の最中なのだから（我々はみな反コミュニストで英国びいきだった）、真面目になって、クラシックな規則のほうに戻る必要があるというのだった。[...] アヴァンギャルドの気まぐれなどクソ喰らえ！大いなる責任が我々にのしかかっているのだから、ダダイズムやシュルレアリスムを実行して後戻りすることはできない。若い狂人よ！（イズーは才能があるが、頭がおかしい）。私はそれが間違いであり、彼らが嘘をついていることを知っていたが、どうすれば勝利できるのか、まだ分らなかった。戦争の恐ろしい状況に閉じ込められていた私にとって、それは悲しいことだった⁽¹⁰⁾。』

その後、リュドの企画した「年鑑」(Almanach)のためにイズーは最初の依頼原稿を執筆（「このロマン〔文献A〕のように追憶の断片の記述」

だったという)、当時17才で初めて原稿料を貰うが周囲の反感を買い、結局「年鑑」は刊行されなかった。それでも、リュドが両親を説得してくれたので彼はリセを正式に退学し、独学でフランス語などの勉強に励むことになるが、出版の企画は、イズーのような無名の少年に原稿料を払うことへの同人の不満が高まって挫折してしまう。レトリズムの起源につながる決定的な出来事が起こるのは、この年1942年の春のことである。1992年のインタビューで、当時77歳のイズーはこう語っている。

「カイザーリンク〔Hermann von Keyserling, 1880-1946：ドイツの詩人〕を読んで、私は文字 (lettres) の詩の発想を得ました。著者は、詩人は語 (vocables) を用いると書きましたが、vocables とはルーマニア語では母音 (voyelles) のことなので、文字による詩という発想が浮かんだのです。私は直ちにそのことを1942年3月19日の日記に書きとめました⁽¹¹⁾。」

この日の「日記」について、イズーは1947年の文献Aで次のように記しているが、イメージが複製の中で無限に反復されて消滅する原理を言語に適用すれば、そこには文が単語に、単語が文字に変換されて、意味が消滅する場面が浮びあがるだろう。先ほどの兎の耳の例もそうだが、若き日のイズーの文章は意外の時空に読者を誘う映像的な表現に満ちている。映画はレトリズムの主要な活動領域となるが、その兆しがすでに感じられる。

「〔1942年〕3月19日、カイザーリンクの本を読んだ後で、私は自分の詩について最初の衝撃を受けた。人形が若い娘に変わり（彼女は両腕に人形を抱えている）、この若い娘が大人の女性に変わるのだ（彼女は若い娘の手を握っている）。この種の複製と同様、そこには複数の状態の変異が観察される。たとえば、雑誌の表紙を見ている猫を描いた広告のようなもので、〔猫の〕イメージは複製によって無限に小さくなってゆき、最後には消滅してし

まうのだ…」(文献A⁽¹²⁾)

3 ルーマニア脱出とパリ到着 (ポムランとの出会いまで)

イメージの世界の豊かな拡がりとは対照的に戦時中のイズーは定職に就けず、現実生活は苦しかったが、1943年、18歳の頃からルーマニアのユダヤ人がドイツ軍の下働き(徴用工)を強いられることになった。イズーは数千人の同胞とともにドイツの戦車が通る街道の掃除や塹壕掘りの強制労働に動員され、朝から晩まで疲れ果てる日々を送ったが、若すぎてロシア方面の東部戦線に移送されなかったことは稀な好運だった。そんな状況で、フランス行きの願望が強まったが、ちょうど著名な文学者で外交官のポール・モラン(Paul Morand, 1888-1976)がルーマニア駐在フランス大使に着任したので、フランス行きを懇願する手紙を送ったが返事はなかったようだ(文献Aでは、それでもモランとの面会を果した様子が物語風に書かれているが、真偽は不明⁽¹³⁾)。(文献A・C)

当時のルーマニアの政治情勢をごく簡単に要約すれば、ヒトラーの意を受けた鉄衛団(Garde de fer)の影響下で1940年にキャロル二世の王政が覆され、イオン・アントネスク元帥が統治者となって独裁制を敷いていた。アントネスクは1942年夏から翌年にかけて、スターリングラードの戦いにドイツ支援の軍隊を派遣したがルーマニア部隊の緒戦の敗北で形勢が傾き、国内諸勢力によるレジスタンス運動が強まって1944年8月にはアントネスク政権が打倒された。その結果ルーマニアは連合国側に加わり、戦争末期にはドイツと戦って戦勝国となる(アントネスクは戦後処刑⁽¹⁴⁾)。

こうした状況下で、イズー少年は文学的野心、つまりすでにフランス語で書き上げていた『新しい詩と新しい音楽への序論』(文献E:第2章参照)をフランスの出版社から刊行するという野望を抱いて、フランス行きを真剣に準備するが、その際彼は3つの恐怖に取り憑かれたと書いている——若死にすることの恐怖、自分の作品(『新しい詩と新しい音楽への序論』な

ど)を盗まれることの恐怖そしてフランスへたどり着けないことの恐怖である。最初と最後の「恐怖」は第二次大戦直後の混乱したヨーロッパを想起すれば根拠のないことではないが、2番目の恐怖(Peur qu'on me vole mon oeuvre)は、彼の鞆から誰かが原稿を奪いとるかも知れないという恐怖、あるいは彼のアイデアが盗まれることへの危惧を指すと思われるから、相当心理的(偏執狂的)な不安であり、文学的成功をめざすイズーの強烈な執念がうかがわれる。彼のメンター(年長の助言者)的存在だったリュドはフランス行きの希望を笑い飛ばし「君は頭がおかしいぞ。彼ら〔フランス人〕にとって、君は貧しい外国人に過ぎないし、どんな作家も出版者も相手にしてくれるはずがない。君はすぐに追い出されるだろう」と断言した。それでもイズーは屈しなかったとはいえ「私にはどうやって到着したらいいのか分らなかった」と、のちにパリで回想している⁽¹⁵⁾。

もっとも、イズーの恐怖は一部分の中し、彼は戦争末期に「鉄衛団」に一時拘束され煙草の火を体に押しつけられる拷問を受けるが、シオニスト(パレスチナにユダヤ民族の国家樹立をめざすシオニズム運動の活動家)の協力を得て、苦労を重ねて国外に脱出することができた。その後イタリアで詩人ウンガレッティの支援を受け、ガリマール社の重鎮ジャン・ポーラン(Jean Paulhan, 1884-1968)への推薦状を受け取り、パリ到着直後の1945年8月、ついに悲願のガリマール書店訪問を成し遂げたのだった⁽¹⁶⁾。

パリ行きの目的を不屈の意志で実現したイズーはフランスを代表する出版社のセーヌ左岸の社屋で、早速フランス文学を代表する文芸誌『新フランス評論』(NRF)編集長だったポーランとの面談が実現し、彼は『新しい詩と新しい音楽への序論』を読んで関心を示してくれた。すぐには原稿の企画化に至らなかったとはいえ、ポーランの計らいでクノー、ジッド、コクトーとの出会いが叶い、みなルーマニアから必死の思いでやってきた若者に好感を示したものの、さすがに出版の具体的援助までは話が進まなかったようだ。ジッドは秘書のガストン・クリエルを通じて原稿を返却したが、その際クリ

エルはイズーに「私もレトリストだよ！」と語ったという。

その頃、イズーはフランスのシオニスト左派組織の援助を受けており、パリのユダヤ人学生会会長がルーマニア人だったこともあってソルボンヌ（パリ大学）に登録することができた。「私は鉄のカーテンを越えた最初のユダヤ系ルーマニア人だった」とイズーは書いている。そして、ユダヤ人亡命者のための食堂でイズーがほぼ同い年のガブリエル・ポムラン（Gabriel Pomerand, 1926-1972）と出会ったことから、レトリズム運動への道が拓かれる。ポムランもユダヤ系の若者で、母親はアウシュヴィッツで殺されたが彼は生き延びて、一時レジスタンス運動に加わったこともあったようだ。イズーはパリ10区ギー・パタン通り（rue Guy Patin）の自室に彼を招き、二人はロートレアモンの話題で盛り上がったが、イズーはポムランによるレジスタンス派の詩人の評価を受け入れず熱気を帯びた議論が交わされた⁽¹⁷⁾。

結局、ポムランはイズーの新しい詩の提案に共感して最初の仲間になり、二人は新しい運動を企てることになる。当時イズーは、1916年にチューリッヒでダダの運動を開始したツァラと同じ20歳だったから、まさに「二十歳の無秩序」（下記バラティエの映画の原題）である。なお、髭面のポムランがレトリズムの詩を朗読して聴き手の友人たちを啞然とさせる場面が、ジャック・バラティエの映画『思い出のサンジェルマン』（1967）で見られる。ボリス・ヴィアンやジュリエット・グレコも出演する貴重な映像だ⁽¹⁸⁾。

4 レトリズム運動の発端から最初の出版へ（ヴィュー・コロンビエ座事件まで）

こうして当初は二人から始まった小さな運動には少しずつ仲間が集まり、イズーのパリ到着から半年近く後の1946年1月8日にソシエテ・サヴァント会館（la Société Savante）で「レトリズム最初の講演会」（PREMIÈRE MANIFESTATION LETTRISTE）の開催に漕ぎ着けたが、会場には空席が目立ち、彼らが期待したほどの反応はなかった。当日のプログラムは次の

通りで、「館内暖房中」の付記が戦後間もない世相を実感させる。

「新しい詩—新しい音楽—新しい芸術：ホメロスからレトリズムへ」（ガブリエル・ポムラン）

「言語とレトリズム」（G・プーロ）

「結論」（ギー・マレストル）

——レトリズムのテキスト朗読：クリケ讓、ロゼット嬢／我々の配慮によって一つの文字が実際に芸術になるのである（席料25フラン・館内暖房中⁽¹⁹⁾）

イズーとポムランが突飛な計画を練って再度の挑戦を企てるのは、この最初のレトリズム集会のわずか二週間後の1月21日のことである。この日の夜サンジェルマン・デ・プレとモンパルナスを結ぶレンヌ通り65番地のヴィュー・コロンビエ座では、ツァラの劇詩『逃走』（*La Fuite*：演劇の脚本ではなくて、台詞形式で進行する長編詩）がミシェル・レリス（Michel Leiris, 1901-1990）の講演付きで上演されたのだが、彼らは数人の仲間たちとこの公演に無断で介入する計画を実行し、初めてジャーナリズムに注目されることになる。この出来事については前述の拙稿「ツァラを葬った日——レトリズムについての覚え書き」にあらましを記してあるが、その詳細には最近確認された資料なども含めて本稿第3章で立ち戻るので、ここでは当日の様子を、ひとまずキュルテーの記述（文献C）を中心にごく大づかみに紹介しておこう。

ヴィュー・コロンビエ座のツァラ『逃走』上演の機会に、イズーは世間に受け入れられるために必要な名声を〔レトリズムの〕新しい詩にもたらす示威行動を実現しようと決意した。ガブリエル・ポムランも友人たちを引き連れて入場し、レリスがツァラの運動〔ダダ〕について話し始めると会場から立ち上がって「レリスさん、我々はダダイズムのことを知っています。もっと新しい運動、たとえばレトリズムについて話してください」と口々に訴え

た。ツァラ自身も会場にいたが、発言はなかったという。結局、上演終了後に機会を得たイズーは、舞台上上がって「ダダイズムの後で、我々は語を破壊して、そこから文字を取り出す詩を提案し、レトリズムと名づけるのです…」と語り、その実例を朗読して聴衆を驚かせた。翌日の有名新聞『コンバ』(COMBAT: 闘争)はトップページに「レトリストたちはトリスタン・ツァラを逃走させた」(“Les lettristes ont fait fuir Tristan Tzara.”)と題するモーリス・ナドー(Maurice Nadeau, 1911-2013: 名著『シュルレアリスムの歴史』で著名なジャーナリスト、批評家)の記事を掲載し、レトリズムは一躍パリ中に知れ渡ったのである⁽²⁰⁾。

この公演にはツァラの友人ロベールとソニア・ドローネー夫妻やルーミア出身のマルクーシ夫妻も姿を見せたというから、第二次大戦後のツァラの「復活」をアピールする重要な催しだったことになる⁽²¹⁾。ところが、ツァラ自身がその夜の出来事について触れた記録は見つからないし、イズーやレトリズムについてもほとんど語っていないのは意外である。(この沈黙は意味深長だが別の機会に取り上げたい。)

以上がヴィュー・コロンビエ座事件のあらましかが、じつはナドーの記事の表題は翌1月22日の『コンバ』紙で確認すると、正しくは「ヴィュー・コロンビエ座でレトリストがツァラのレクチュールを野次り倒す」(“Les «lettristes» chahutent une lecture de Tzara au Vieux Colombier”)となっている(「レクチュール」はツァラの作品の「朗読」)。イズー自身も前述のインタビューで「レトリストたちはツァラを逃げ出させる」(Les lettristes mettent en fuite Tzara)と語っており、彼の記憶の中で「野次り倒す chahuter」というやや特殊な表現がツァラの作品の題名「逃走」の暗示に変わったようだ⁽²²⁾。

いずれにせよ、この騒動が大きな反響を呼んだために、ガリマール書店はその首謀者イズーの著作『新しい詩と新しい音楽への序論』(文献E)の出版を決定し、彼と契約を結ぶことになるから、レトリストたちの作戦は大成

功を収めたのだった。

ここまで、レトリズムの創始者イジドール・イズーの生い立ちからパリ・デビューまでの軌跡を、やや詳しくたどってきたが、とくにルーマニア時代に関するイズー自身の回想（文献A）に特徴的なのは、ある種の選民（エリート）意識が強調されていることである。たとえば、少年期に関してはこんな記述がある——「父のおかげで私はとても強い人間になったので、彼の手を離れて、私は世間のあらゆる人びととの付き合いを容易に放棄することができた。私が、そう私だけが、私の世紀でいちばん偉大な人物になれるからである⁽²³⁾」。パリ到着直前の時期についても、彼はこう述べている——「私は19歳半だった。〔…〕何の仕事にも就けなかったが、それはどんな関心事も、私が私の時代でいちばん偉大な人物になることを妨げなかったからだ⁽²⁴⁾」。数年を隔てる記憶の記述に繰り返し表現される「いちばん偉大な人物」（le plus grand homme）というこのメガロマニー（誇大妄想、過剰な自尊心）的とも言える自意識は、少なくともレトリズム運動最初期のイズーの感受性を特徴づけるものだった。

第2章 イズーの処女作『新しい詩と音楽への序論』への接近

この章で参照する主要文献は次の通り。

文献A～D（前出）

文献E：Isou, Pomerand, etc, *LA DICTATURE LETTRISTE* (Cahier d'un nouveau régime artistique), Librairie de la Porte Latine, 1946.（イズー、ポムラン等『レトリスト独裁（芸術の新体制の雑誌）』）

文献F：Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 1947.（イズー『新しい詩と新しい音楽への序論』）

1 『レトリスト独裁』の発行

1946年1月21日のヴィュー・コロンビエ座乗っ取り事件によって「レトリ

スム」の名前がパリの文芸界に知れ渡り、イズーの著作出版への関門が開かれたとはいえ、彼の処女作『新しい詩と新しい音楽への序論』（文献F）がガリマール書店から出版されるのは、同書奥付によれば1947年4月のことである。この間、イズーやポムランは手をこまねいていたわけではなく、1月の騒動の仲間を中心に新しい運動の公然たる開始を着々と準備して、1946年4月には彼らの最初の雑誌『レトリスト独裁』（文献E）を刊行するのだが、この雑誌について日本ではまだほとんど知られていないので、ごく短く紹介しておこう。

赤い文字でLA DICTATURE LETTRISTEと大書され、「現代の芸術的前衛唯一の運動」（Le seul mouvement d'avant-garde artistique contemporain）とやはり朱書された表紙には、イズー、ポムランら全部で23人の同人の名前がアルファベット順に記されて、騒動以後短期間の運動の急速な拡大が実感される。「目次」には「創始者／イジドール・イズー、編集長／ガブリエル・ポムラン」とあり、編集委員会にはヒルシュ、プーロ、ダブル、マレストル、ブラジル、ペリッシエ、マリエンストラスの7名が名を連ねている（各人の詳細は不明）。雑誌の予価は「12号500フラン」と相当高額の設定だが、実際には1号で終わった（雑誌といっても小冊子ではなくて80ページを超えるボリュームがある）。

巻頭言は次の文から始まっていた。

「破壊工作のように急いで刊行されたこの第一号は、奇襲攻撃に似かよったあらゆる欠点を持っている。〔…〕ある種の人びとにとって、励ましとなることが望まれる本誌だが、別の人びとにとっては脅迫となるだろう⁽¹⁾。」

時代は遡るが1923年の日本で萩原恭次郎、壺井繁治らが発行した詩誌『赤と黒』創刊号の「宣言」中の檄文「詩とは爆弾である！詩人とは牢獄の固き

壁と扉とに爆弾を投ずる黒き犯人である⁽²⁾！」を想起させる過激な表現であり、「独裁」という表題に込められたイズーらの野望が伝わってくる。もっとも、巻頭言に続いて雑誌の冒頭に掲載された宣言の文書「レトリズム運動の詩的音楽的諸原則」(*Principes Poétiques et Musicaux du Mouvement Lettriste*：以下「諸原則」と略)自体は「独裁」から予想されるほど過激ではなくて、翌1947年のイズーの処女作の内容とほぼ重なっており、文末には表紙に掲載された23人が新雑誌の創立メンバーとして名を連ねていた(起草者はイズーと思われる)。この事実上の最初のレトリズム宣言から、特徴的な主張を引用しておこう。

「ツァラと彼の信奉者たちの後で、あらゆる破壊が可能になったと、人びとは信じた。[...] 我々は語(vocable)の具体的で実践的な破壊の方向で、文字(LETTRE)まで進む覚悟だ。[...] 我々は文字の配列をレトリズムと呼ぶことにする。[...] レトリズムは、文学の最新の方法を前進させるとともに、音楽の最新の前提条件を前進させる。レトリズムは現代音楽の唯一の表現である⁽³⁾。」

前述の通り、イズーはドイツの詩人カイザーリンクから着想を得てして「文字による詩」を思いついたと1942年3月19日の「日記」に書いたことを文献Aで回想していたが、その際にも *vocables* という語を用いていたから、1946年の「諸原則」の起源はルーマニア時代に遡ると言えそうである。

ところで、『レトリスト独裁』の最大の呼び物はレトリズム詩篇の史上初の公開だった。

ブラジル作「カリプソで涙を流すために」(Brasil, “POUR PLEURER CALYPSO”)である。初めの一連だけ引用しておこう。おそらく「文字の詩」がフランスの出版物で公開された最初期の実例だろう。

Zilcar avoli lisar bedor	ジルカル	アヴォリ	リザル	ベドール
tusis quilaf orisis capita	チュジス	キラフ	オリジス	カピタ
coli sti abisor souliqué	コリ	スティ	アビゾール	スーリケ
estalli estalli cazouk [...]	エスタリ	エスタリ	カズーク	〔…〕

作者の「ブラジル」については不明だが、「カリプソ」はトリニダード・トバゴのカーニバルから始まったと言われるカリブ＝アフリカ系の軽音楽で1950年代頃から世界的に流行したので、この詩篇はカリプソの流行とほぼ同時代の制作ということになる。とはいえ、表題以外は南米のブラジルとは無関係で、文字通り「文字の（無意味な）配列」によるものだった。

「諸原則」とこの詩篇の後に編集委員たちの評論的文章が7編続いてから、最後にポムランの「いくつかの必要な真実」（“Quelques vérités nécessaires”）とイズーの「レトリスト独裁への付論」（“Appendices à une dictature lettriste”）が掲載されるが、巻末の「付論」を、レトリズムの創始者はこんな過激な表現で結んでいた。

「〔この雑誌は〕出来事に食傷気味な紳士諸兄には見戯に等しいものに見えることを、私は知っている。彼らは我々の雑誌を最後のページまで読んで啞然として笑い出し、時にはきっと何かを悟って驚いたかもしれない。〔…〕そして、我々若者たちは実に慈悲深いので、紳士諸兄が何も理解できずに、我々に抗議する時間さえ持たずに姿を消せるために、泣きながら、というよりはむしろ笑いながら、死肉〔悪党たち〕を埋葬することを選ぶのである⁽⁴⁾。」

2 イズー『序論』第1部読解（「宣言」と「詩の精神の発展について」）
 それでは、これからイズーの処女作『新しい詩と新しい音楽への序論』（文献F：以下『序論』と略）の読解を試みることにしよう。この著作は前

述の通りイズーが「レトリズム」を初めて提案した記念碑的書物だが、1947年の初版以降再版されておらず、私の知る限り日本語はもちろん他言語への翻訳もないので、キュルテール『レトリズムの詩』などで紹介された以外にはテキスト自体に接する機会がほとんどない稀覯本である。したがって、以下の記述ではイズーのテキストを可能な範囲で引用することにしたい。ただ準備の都合もあり、また音楽に関する部分は筆者の守備範囲を越えるので、本稿での接近は『序論』第1部「新しい詩への序論」とレトリズム詩篇（ポエム）の若干の実例に限定される。

まず、『序論』巻頭の「緒言」にはこう書かれている。

緒言（注記）：本書は、それが実現することを構想し、希望していたいくつかの出来事への関与からはまったくほど遠い状況で、その他の書物と並んで、1942年から1944年の間に執筆された。本書を現代という時代に組み込む必要から、著者は「付論」を導入せざるを得なかったが、時間が過ぎれば、この部分は端正な構成のために取り除くよう配慮されるだろう。以下の各章は、こうしたプリズムを通すことによるのみ分析されなくてはならない⁽⁵⁾。

緒言の注記でとくに気になるのは執筆時期で、イズーは1925年生まれだから「1942年から1944年の間」といえば17歳から19歳の間に『序論』を書き上げたことになる。文献Aで彼自身が述べているように、イズーがフランス語を熱心に学んでマラルメの詩などを愛読したのは前述の通りリュドに出会う少し前なので、その時期は15歳前後と思われるが、その頃のフランス語学習について彼は「私はフランス語を学び始め〔…〕、それは私の生来の言語（*ma langue natale*）となった。私はどんなフランス人にも学べないほど〔熱心に〕フランス語の単語をひとつひとつ覚えた。あらゆる隔たりを一瞬で追いつくために、私はフランス語に馬乗りになった（*je montais sur le*

français à cheval)」(文献A)と述べている⁽⁶⁾。早熟な少年の猛勉強ぶりが目に見える描写だが、十代半ばのルーマニアの少年が母語(ルーマニア語はラテン系言語)に近いとはいえ、見事なフランス語で全400ページを越える『序論』を書き上げたとすれば驚異的な偉業であり、若きイズーの「いちばん偉大な人物」としての自意識も根拠のない妄想ではなかったとも思えてくる。

そのこと自体に疑問を挟むわけではないが、ここで重要なのは「注記」で触れられた「付論」(Appendice)である。じつは後から、つまり1944年以後に加筆された「付論」は60ページ以上で、それ以外に「レトリストたちへの最初の使徒書簡(エピトル)」、文字詩の実例集、「最初のレトリック〔文字機構〕交響楽」『戦争』が120ページ近くを占めているので、イズーが「1942年から1944年の間」に書いた『序論』のテキストは全体の七割程度だったことになる。また「付論」IVは「1946年」、Vは「1941年2月～1944年3月」、「使徒書簡」は1946年、『戦争』は1947年(3月)執筆とそれぞれの末尾に記されているから、『序論』全編の執筆時期は「注記」の記述より長期に及び、15歳から22歳の間だったと推測される。もちろん並外れの才能と努力には間違いないが、この事実をひとまず確認しておきたい。(執筆時期にこだわったのは、パリ到着後間もないイズーが1945年8月ガリマール書店にルーマニアから持参した『序論』の原稿が1947年4月刊行の初版本のテキストとまったく同一ではなかったことを確かめるためであり、それ自体はトリヴィアルな話題にすぎない⁽⁷⁾。)

それではこれから、イズーの処女作で史上初のレトリズムの書物『新しい詩と新しい音楽への序論』への接近を開始することにしよう(前述の理由や紙数の制約もあり、引用の範囲は『序論』の一部に限る。原文は末尾の注釈参照)。

『序論』第1部「新しい詩への序論」冒頭には次の「宣言」が掲げられ、「パセティック I～XXII」(感性的表現)・「トゥージュール I～XIII」

(理性的表現) 及び「未発表断片 A-B-C」と題された数十の断言が劇の台詞のように連続して綴られている。そこでは「文字のための語の破壊」という「語に対する闘争の勝利」としての「レトリズムの詩」の出現がスローガンのスタイルで予告され、すべての文字を分け隔てなく共通に用いた「文字の配置」が「レトリズム」であり、「レトリック (lettrique) のリズムによる構築の創造」こそがレトリズム詩人の役割であることが宣言される。片仮名表記だと区別できないが、ここで「レトリック」は修辞法 (rhétorique) ではなくて lettres (文字) と mécanique (メカニック、機構) を組み合わせたイゾーの造語なので「文字機構」と訳しておく。史上初の「レトリズム詩宣言」の抜粋は以下の通りだ。

レトリズム詩宣言 (LE MANIFESTE DE LA POÉSIE LETTRISTE)

〔抜粋〕

A) 語 (les mots) に関する常套表現

パセティック (悲愴) I : 飛躍の開花が我々の彼方で死滅する。あらゆる錯乱は拡張的だ。あらゆる衝動はステレオタイプ (紋切り型) を免れる。

トゥージュール (永遠) II : 語とは最初のステレオタイプのことである。

パセティック VI : 若者のあらゆる勝利は、語に対する闘争の勝利だった。

語に対するあらゆる勝利は、新鮮で、若々しい勝利だった。

パセティック IX : 語はすでに多くの手直しを受けたので、人びとはぼろぼろになった語を身に着けている。

B) 未発表断片 I : 文字 (LETTRES) のための語 (MOTS) の破壊

イジドル・イゾーは——語の彼方に上昇する可能性を信じる。意志の伝達が失われずに開花することを望む。ひとつの衝撃に等しい動詞を提供する。拡張の過剰積載を通じて、形態は自力で飛躍する。

イジドル・イゾーは——文字のために語の破壊を開始する。文字が語とは別の用途を持つという状況を理解させることが重要なのだ。

イズーは——語を解体して、その語を構成する文字群に変える。〔…〕語から離れられない者たちよ、君たちはそこに留まれ！

C) 未発表断片Ⅱ：文字の次元

我々の課題——すべての文字を分け隔てなく共通に用いること。レトリックのリズム (rythmes lettriques) の建築を創造すること。

それが——現状を転覆する力の源泉に向かって前進することが、詩人の役割である。

未知なるものを秘めた暗黒の深部へ誰よりも先に突き進むことが、詩人の義務である。

平凡な人間の前で財宝へといたる扉をさらにひとつ開くことが、詩人の仕事である。

新しい記号を用いた詩人のメッセージが現われるだろう。

こうした文字の配置こそが「レトリズム」と呼ばれるのだ。

レトリズムは詩の一流派 (エコール) ではなくて、孤立したひとつの態度 (アティチュード) である。

現時点では：レトリズム＝イジドール・イズー。

イズーは、詩における彼の後継者を待っている！

〔…〕

レトリズムは異次元の詩 (une AUTRE poésie) を解放する。

レトリズムは新しい詩 (UNE NOUVELLE POÉSIE) を強要する。

我々はレトリック (文字機構) による雪崩を予告する。 1942⁽⁸⁾

ここで当然注目されるのは「宣言」末尾の年号だろう。つまり、このテキストは1942年、イズー 17歳の年にルーマニアのボトサニで執筆されたわけであり、前述の通りこの年が「レトリズム元年」であることを、イズーは『序論』(文献A)でも、後年のインタビュー(文献B)でも繰り返している。そして、その時点で「レトリズムの詩人」は彼一人だけだったのだから、た

しかに天才少年ではあった。

この「宣言」に続く第1部第1章「詩の精神の発展について」では、最初に「この章は過去の蓄積の探索者としての価値と、ブルジョワ＝詩人たちを犠牲にして、精神のドン＝キホーテたちの不滅性を評価する意図を持ち、旧弊なヒエラルキーの序列を真のヒエラルキーに変更することを企てるものである」と書かれているように、ボードレールからヴェルレーヌ、マラルメ、ランボー、ロートレアモンらへてツァラ、ブルトンにいたるフランス詩の流れが「語から文字への関心の移行」と「語の破壊の実践」との関連でたどられることになる。その際、イズーが強調するのはフランス語とフランス詩の優越性であり、このルーマニアの若き詩人はこう断言する——「はっきりさせておこう。今日の詩はフランス的かつ世界的でしかあり得ないのだ。たとえ詩人がフランス人でないとしても、彼を世界的にしたのはフランスである⁽⁹⁾」。

フランス語とフランス詩への憧憬をこれほど強烈に表現した時、イズーはまだ二十歳前だったわけだが、彼は1992年のインタビュー（文献B）で当時を振り返って「すでにルーマニアで18～19歳の頃、私はレトリズムを創造する以前にジュール・ルナール（Jules Renard, 1864-1910）を読んで創造の方法を予感していました」と語っていた。ルナールは『にんじん』や『博物誌』などで知られ、日常の生活や自然を淡々と描いた作家だから意外ではあるが、フランス語の手本のような作家の文章から多くを学んだことがうかがえる。さらに、イズーは同じインタビューで、パリを選んだ理由について「いちばん重要なのは、パリが私にとってはマラルメ（Stéphane Mallarmé, 1842-1898）を表していたからです。マラルメはアヴェンギャルドでした。それにパリはまたダダとシュルレアリスムそのものでした。作家になりたいと思えば、パリに来なくてはなりませんでした⁽¹⁰⁾」と述べていた。ルナールはマラルメやアヴェンギャルドとは相当離れているが、欧州の辺境（ルーマニアは黒海に面し欧州東端）でフランス語を熱心に学んでいた少年の、語学

から最先端の文学への強い関心が伝わってくる。

この発言が示唆する通り『序論』第1部第1章「詩の精神的発展について」では、まず「近代詩の始まりに関するあらゆる雑談を圧倒する名前」であるボードレール（Charles Baudelaire, 1821-1867）が彼以後の詩人たちを「収縮のフェーズ（une phase de rétréçissement）」へと導き、過剰な装飾的要素を除去した「収縮」の抒情が「アポロ的なものとディオニュソス的なものを一体化する生命を呼び出す」と、イズーは強調する。イズーによれば、こうして「主題付きの挿話や叙事詩の豊満さに対抗して、過剰な部分〔語や語句〕の切り刻み・彫琢（ciselure）のフェーズが始まる」のだが、ここで「切り刻み・彫琢」と訳した「シズリユール」の概念はその後モーリス・ルメートルにも受け継がれ、レトリズムの主要な武器のひとつとなるだろう。「シズリユール」がイズーの最初の著作にすでに登場していたという事実は、この『序論』がレトリズム運動の最も重要な基礎となることを物語っている。

そして、この方向に沿って、イズーはヴェルレーヌ（Paul Verlaine, 1844-1896）、ランボー（Arthur Rimbaud, 1854-1891）を「極端な本能主義者〔感性派〕」、マラルメを「極端な理性主義者〔知性派〕」と呼び、その先に「自己を解体することで、詩そのものを解体した」ロートレアモン（Lautréamont, 1846-1870）を位置づける。その上で、近現代詩の系譜は「ロートレアモン＝アンドレ・ブルトンという情緒（感情）派の分岐」（branche affective [sensitive]）と「ランボー＝ツァラという理解力派の分岐」（branche compréhensive）に別れ、「この二つの分岐の間には、メカニズムの問題が提起される」とイズーは鋭く指摘する。ここでメカニズムとは、先ほどの「レトリック（文字機構）」につながる語の破壊による文字の新たな配列のことだから、レトリズムの前史はすでにこの段階から始まっているとイズーは仮定したのだった⁽¹¹⁾。

ボードレールを起源とするフランス近代詩の展開については、上述の大詩

人たちに加えて、象徴派のカーン（Gustave Kahn, 1859-1936）や『ユビュ王』で名高いジャリ（Alfred Jarry, 1873-1907）らも含むイズーの詳細な分析があるが、ここでは『カリグラム』などの絵画詩（語を意味の記号を越えて「絵画的」に配置する作品）で、詩的言語の新たな可能性を拓いたアポリネール（Guillaume Apollinaire, 1880-1918）に関する印象的な記述を引用しておこう。

文体をめぐる状況が、アポリネールをダダの近くに呼び寄せた。ツァラによる文学の解体は、アポリネールの諸手段に支えられなければ成功しなかっただろう。こうして、アポリネールは外見上の最後の頑固な抵抗を無力化した。〔詩の〕外側の座標の秩序は決定的に腐敗したのである。アポリネールはエクリチュールの形成過程でもっとも進化した詩人である⁽¹²⁾。

その上で、イズーはレトリズムの起源に直接結びつくツァラとブルトンについて、つぎのように論じていた。

ダダイスト・ツァラは、語と向い合ったままでいることの不可能性を理解していたから、どんなダダの詩編も前方への跳躍の示威行為となった。〔…〕ツァラが語を混ぜ合わせたのは、最後の一步を踏み出したからだ。ダダイズムは何ごとについても最後の状態になることの欲求そのものであり、ダダイズムこそはツァラの長所であり短所でもあった。ツァラの転覆の意志を助長した状況が、彼の創造行為を妨げることになった。〔…〕ツァラは宙吊り状態の詩人であり、もっと抒情的な好奇心を働かせれば、ツァラはレトリストたちによって正当に評価されるだろう。〔…〕ツァラを理解しない、あるいはツァラをマイナー詩人とみなす批評家たちに抗して、ツァラこそは未来の土地を準備する詩人であり、現状の清算者なのだ⁽¹³⁾。

アンドレ・ブルトンは、ダダイズムを生命線の上で正当化するだろう。ブルトンの存在はダダ的生き方の継続を可能にする唯一の機会となる。シュルレアリストたちは、破壊された素材を用いて建設を試みるだろう。ブルトンは語の上澄みを移し取り、洗練された強烈さを語に接種する。〔…〕シュルレアリスム、それは強化されたネオ＝ダダイズムであり、この点でブルトンの名を挙げておく必要がある。彼は創造的行為の中にツァラの破壊を根づかせることに成功したのだった⁽¹⁴⁾。

1940年代前半だから混乱を極めた戦時中のルーマニアで、イズーはツァラやブルトンをはじめ、これら多くのフランスの詩人たちの作品をどのようにして読むことができたのだろうか？前出の『一つの名前と一人のメシアへのアグレガシオン』（文献A）には、十代半ばの頃同世代の友人マケやメンターの存在リュドとその周辺の文学好きの少年たちとの交流をつうじて、はじめてフランスの近代詩人やダダ、シュルレアリスムのことを知ったと書かれている（本稿第1章注8，10参照）。とはいえ、たとえばツァラのダダ宣言やブルトンのシュルレアリスム宣言、あるいはロートレア蒙ンの『マルドロールの歌』など当時はフランスでも参照困難だったはずのテキストをどのような機会に原文で読むことができたのか？この疑問については、文献Aでも、後年のインタビュー（文献B）でも具体的に答えられていないので、今後のレトリズム研究の大きな課題になるだろう。それにしても、いま引用したイズーのツァラとブルトンについての短評は、ダダとシュルレアリスムの差異と重なりを鋭く指摘した見事な分析である。

なお、イズーの回想によれば、ブルトンはイズーの第二の著書（文献A：『一つの名前と一人のメシアのアグレガシオン』）が刊行された時だから1947年10月頃レトリズムの集会に参加し、その後イズーを自宅（フォンテーヌ街42番地）に招いたということだが、ブルトン自身がそれらの出来事に触れた

記録はないようだ⁽¹⁵⁾。

上記の引用に関連して、ダダとシュルレアリスムの関係をイズーは「シュルレアリスムはエクリチュール自体において具体化され、視覚化されたダダイズム」であると述べるが、ここで「エクリチュール」とはその直前の「エクリチュール・メカニック」（機械的な記述）のことだから、「エクリチュール・オートマティック」（自動記述）を指すことは明らかであり、それを「視覚化されたダダイズム」と言い切った当時二十歳前の若きイズーの慧眼には驚く他はない。そして、彼はこう続けるのだが、理解力派と情緒派の「異種共生」（シンビオーズ）を通じて「新しい詩」の創造への動きが進行したというイズーの見解には説得力がある。

理解力派の系譜（ランボー＝トリスタン・ツァラ）は、必然的に現われた〔情緒派の〕系譜（ロートレアモン＝ブルトン）の中に、重要な補足を見出す。二つの分岐は相互に絡み合い、情緒派は理解力派に、異種共生（symbiose）のための活力を増加する刺戟をもたらす。両派による創造は、ひとつに凝固した球体の中で完璧に連結されて、進行したのだった⁽¹⁶⁾。

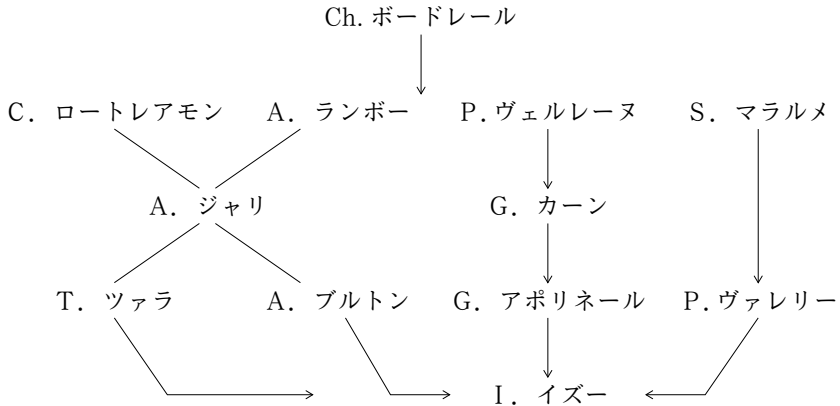
第1部第1章「詩の精神的発展について」の末尾で、イズーはボードレーからレトリズムまでの詩の「発展」をこう総括している。

レトリズムは、ボードレー以後初めて、散逸していた複数の系譜をレトリズムに収斂させる。本能主義者〔情緒派〕、理性主義者〔理解力派〕そしてエクリチュールの系譜（前者〔情緒派〕の産物）は、新たな出会いを遂げ、混合（メラランジュ）が新たな形態をもたらす。それがイズーの詩である。すべての詩人の流派の経験は、彼らの目的の実現に到達する。それがレトリズムである。抒情のあらゆる発展に包まれて、イズーは〔先人たちの〕諸結果の凝縮そのものとなる⁽¹⁷⁾。

ボードレール以後のフランス（語）の詩が出会いと混合を重ねて「イズーの詩」にたどりつき、すべての近代詩人の経験は「レトリズム」に到達するというのだから、まだ一冊の詩集も出版していない無名の若者の、あまりにもメガロマニー的で自己実現的な予言ではあったが、少なくとも「予言」の一部は後年パリで実現することになるだろう⁽¹⁶⁾。

話は前後するが、『序論』第1部第1章の最初のページには「ボードレールからイズーへ」と題された「詩の精神的発展」の概念図が掲載されていた⁽¹⁸⁾。

シャルル・ボードレールから／イジドール・イズーへ
図I：詩の精神的発展〔原書のレイアウトを模して転記〕



3 『序論』第1部「新しい詩への序論」読解（続）——「詩的素材の発展」・「シズランとアンブリック」及びレトリズム詩篇（ポエム）の最初の実例

・「詩的素材の発展」

こうして、19世紀の大詩人ボードレールからこの時点では詩集さえ出していない「詩人イズー」まで、近代詩（といってもフランスに限るが）の「精神的発展」が『序論』執筆当時はイズー本人以外まだ誰も知らなかった「レト

リズム」の運動にたどりつくという、ある意味でSF的な、つまり近未来を主観的に先取りしたような透視図（パースペクティブ）を提示した上で、このルーマニアの大胆な若者は「新しい詩」の歴史的考察からその素材に関する具体的考察へと論を進める。

著者〔イズー〕がこれから困難な接近を試みるのは、詩の発展に関するもうひとつの見方（ヴィジョン）についてである。〔…〕ボードレール＝イズーの系譜によって、さらに具体的な道をたどることが可能になったのだ。未来の詩を強化するためには、ある素材から別の素材への展開が必要である⁽¹⁹⁾。

『序論』をここまで読めば容易に理解されるように、イズーが「ある素材から別の素材へ」と述べたのは「語」から「文字」への発展のことであり、1940年代半ばでその直近の実践者といえ、彼の同国人のあのダダの詩人以外にはなかった。だが、ツァラが「ダダの作詩法」で文章を切り刻んで「帽子」から無作為に取り出して見せたとはいえ、前述の通り、彼は語まで切り刻んだわけではないので、イズーはツァラの限界を鋭く指摘して、こう述べる。

トリストラン・ツァラは語そのものの破壊に向って出発し、ダダイズムとそのあらゆる可能性に到達した。ダダイズムは語を破壊することができなかったが、そのためにあらゆる試みを実践した。詩句に逆らって語を見つけたランボーのように、ダダイストは文字にたどりつくべきだったのだ。

〔…〕

ツァラは決定的な破壊を実行する勇気を持たず、彼の歴史的使命を行為によって（後世に）伝えることがなかった。彼は変革の状況をその渦中で投げ出して、社会的には意気の上がない新古典主義だったシュルレアリス

ムの復活を許したのである⁽²⁰⁾。

ブルトンたちのシュルレアリスムを「意気の上がない新古典主義」と喝破したのは、彼らの運動の政治的思想的ラディカリズムの側面からは異論もあるが、詩の素材に関する（詩句にこだわって語の破壊を避ける）態度からは的を射た評価ではあった。その上で、イズーはツァラとの直接的な結びつきを重視し、彼を「レトリズムの世代の予言者」と呼んで、こう続ける。

とはいえ、ツァラが果たした役割は今なお本質的なものである。彼は、言葉（パロール）〔ここでは意味を伝える言葉〕の無用性を詩の領域で理解した最初の詩人であり、語から〔文字へ〕の移行のもっとも徹底した肯定そのものだった。ツァラはレトリズムの世代の予言者であり、その先行者である。レトリズムに直線でつながる典型的な詩人であるツァラの名において、レトリストたちは創造するだろう。語に対する反逆者として！新たな実現のための土地を準備する者として⁽²¹⁾！

「語に対する反逆者」という表現は、ツァラの1918年のダダ宣言中の檄文「おれはシステムに反対する。いちばん受け入れられるシステムは、原則としてどんなシステムももたないシステムだ」を想起させるが、彼が企てた反逆は「文学」という言語システムに深刻なバグ（故障、混乱）を起こさせたとしても、システムの最小単位である語の破壊にはいたらなかったから、彼の言葉通り、ダダは「システムをもたないシステム」という悪循環に陥ることになった。ツァラが1920年のパリでDADAから二つのDを消去して「ムッシューAA」と自称したこと、そして同じ年にルイ・アラゴンがダダ宣言「システムDD」を発表したことは、この点で重要である⁽²²⁾。そんな先行者の、語の破壊に関しては挫折した地平を越えて、語から文字への詩の素材の変換を提案したイズーは、たしかに「真の反逆者」ではあった。

だが、当時はまだ「たった一人の反逆者」だったイズーによる新しい詩の創造は『序論』の時点では「時代の限界内での破壊工作」に過ぎなかったから、彼は次のように言う他はなかったのだ。

イズー的創造は〔…〕与えられた素材（語）を構築的に組み立てる操作に依拠しなければならず、先行者の例が少ないために、ランボー的創作、つまり時代の限界内での破壊工作にならざるを得なかった。語を文字に切り刻むという実践的努力であり、一語一語の中の文字に敏感になることでもある。イズーはただちに、（語から文字への）新たな置きかえの拠点構築に着手した⁽²³⁾。

そして、詩篇から語へ、語から文字への「素材の発展」の行く手に文字の詩の創造を見出したイズーは、戦時下単身でレトリズムの詩作を実践することになる。

新しい詩の使命、それは一人ひとりの詩人の不可思議な発信力と衝動を文字に還元することであり、文字を感性の重要な母型とする多様な知覚を新しい詩の内部に再創出することなのである。〔…〕——詩のいっそうの深化へ向かって発展し、詩篇（ボードレール）、フレーズ（ヴェルレーヌ）とその破壊（ランボー）、語（マラルメ）を通じて、素材の不可避な収縮の過程を横断したのちに、イジドール・イズーは（詩に）文字をもたらす⁽²⁴⁾。

・「シズランとアンブリック」

詩の「精神的発展」と「素材の発展」に続く、いわば詩作の実践編として、イズーが提案するのが「シズラン (ciselant) とアンブリック (amplique)」である。前者はフランス語の動詞 *ciseler*（切り刻む、彫琢する）の転用で過剰な表現を削り取る操作の意だが、レトリズムの用語としては「語を文字に切り刻む操作」を指し、後者は形容詞 *ample*（充滿した、豊富な）から

の造語で「削り取りや切り刻み以前の過剰な表現が充満した状態」を指すと、ひとまず解釈しておこう（第3章「レトリズム用語集」のルメートルによるアンプリックの「定義」はイズーと若干異なっている）。

『序論』第1部前半の「シャルル・ボードレールからイジドール・イズーへ」に続く、後半の「詩のもうひとつの必然的な発展について」(SUR UN AUTRE DÉVELOPPEMENT OBLIGATOIRE DE LA POÉSIE) 第1章「アンプリックとシズランに関する説明」(EXPLICATIONS SUR L'AMPLIQUE ET LE CISELANT) で、イズーは「詩の現状を具体化するためには、過去の文学に流通していた諸概念の再検討が必要になる」と述べてから、「アンプリックな（語意が充満した）詩のすべての歴史は、作家たちのアポエティックな（apoétique：非詩的な）見解の展開の歴史である。アンプリックの詩（la poésie amplique）は絵画的なイラストレーションや逸話のような詩だった」と指摘する⁽²⁵⁾。アンプリックな詩の「アポエティック」な性格に対抗して、イズーは「シズランの詩」（la poésie ciselante）の特性を次のように強調している。

シズランの詩は内部のために外部を削除して、〔外部へ向かう〕発散を〔内部へ向かう〕収斂で置き換える。それ自体としての詩を強化することで、これまで受け入れられてきた諸前提に関する視線を変換するのだ。こうして我々はそれ自体としての詩を構成する諸要素への関心を学ぶのである。アンプリックの場合の詩は、詩を統合する外部の中心の鑄型ですべてが鑄造された形式となる。シズランの場合、凝固を促す要素（行動、描写）が存在しないので、詩の諸要素が解体される⁽²⁶⁾。

こうして、新しい詩はアンプリックの「発散」と「凝固」からシズランの「収斂」と「解体」への発展過程をたどると、イズーは言う。「発散」→「収斂」と「凝固」→「解体」のプロセスは、語から文字への素材の発展との関連では、アンプリックの場合、発散した語群が凝固して「充満した」（絵画

的な) 詩を作り出すのに対して、シズランの場合、詩はその内部(文字の構成)に収斂して語が解体されるので、語意を失った文字群の音声による音楽的な詩が創造されることになる。このような収斂から解体への展開は詩人の「文学的」恣意性を越えて「ある種の科学」につながるだろう。

シズランの場合、その素材の形成を通じて、詩は固有のアート(技術)、ある種の科学になる。以前は外部を見つめていたアート(芸術)が、それ自体を凝視するようになるのだ。[...] 詩はシズランの中でそれ自体を記録するが、もはや〔それ以外の〕記録を放棄する。[...] アンプリックの絵画性に対抗して、詩はシズランの音楽性を記録する⁽²⁷⁾。

シズランの提案を通じて、外部世界の表象化ではなくて「それ自体を凝視する」芸術の創造をめざすイズーの野心は、すでにこの時点(1940年代半ば)で、彼が既成のジャンルの壁を越える新たな「総合芸術」としてのレトリズムの活動をすでに視野に入れていたことを示唆している。つまり彼は、「充満した」表現や意味内容を包含するアンプリックな詩の流れが「無意味・無内容な」ダダによって反転され、(当時の)現代詩が過剰な意味内容を削り取り、切り刻むシズラン化のフェーズに入ったことを確認しながら、その先のさらに新しい段階を構想していたと思われるのだ。

シズランは、その究極の形態である「ダダイズム」において、アンプリックのもろもろの観念の逆転を完全に実現した。[...] シズラン化の最終段階(フェーズ)と思われる状態は、新しい詩の時代の始まりであることが証明されている。シズランの極限の岸辺から離れて、新しい段階が開始されるのだ。シズランの展開において、アンプリックの最後の極限の結果であるボードレールとともに起った事態とまったく同じことである⁽²⁸⁾。

こうして、イズーはアンプリックの詩に対するシズランの詩の優位性を説いたわけだが、『序論』第1部後半の「新たな詩的アンプリックの諸性格」(LES CARACTÈRES DU NOUVEL AMPLIQUE POÉTIQUE)の章では、逆に別の視座からアンプリックを再評価して、「新しい絵画主義」(UN NOUVEAU PEINTURISME)の新たな可能性を提案することになる⁽²⁹⁾。

文字の詩のさらに広大な絵画的可能性についての誤解は、詩人が事物を用いて事物を描写するという事実から生じた(それぞれの語がひとつの物を表象していたのだ)。「…」だから、文字機構による(レトリズムの)詩(la poésie lettrique)は、その専有財産として絵画的な力を〔創作に〕授けることになるが、この力は旧来の詩と同じように価値あるものである⁽³⁰⁾。

その直前の箇所ではイズーは「シズランの詩の優位性」を強調し、さらに「アンプリックな詩のすべての歴史は、作者たちのアポエティックな(非詩的な)主張の展開の歴史である」(注24参照)と明確に述べていたのだから、この点で彼の主張は確かに混乱している。だが、ややわかり難い説明になるが、彼にとって「アポエティック」とは「詩作の否定」ではなくて、文字機構による詩がその配列の音楽性とは異なる視覚的特性をもつことの表現だったと思われる。つまり、「語の破壊」から「文字の配列」を創造するレトリズムの詩には二つの傾向があって、「アンプリックな詩」にはアポリネール『カリグラム』のような「旧来の詩」を前例とする「絵画的性」があることを、イズーは改めて評価しているのである。

「シズランの詩の音楽性に対抗して、レトリズムの詩(ポエジー)は描写的詩篇(ポエム)によって新たな一步を踏み出すのである⁽³¹⁾」と、上記の引用(注29)に続けて彼は述べていたが、この言葉はレトリズムによる文字の詩が「音楽性」と「描写性(絵画的性)」の二つの性格をもつことを明示している。第3章で取り上げるモーリス・ルメートルの『レトリズムとは何

か?』などに詳述されるように、『序論』以降のレトリズム運動の展開には、「シズラン」と「アンブリック」がともに重要な位置を占めることになるだろう。

・レトリズム詩篇（ポエム）の最初期の事例

ここまで、イズーによる理論的提案の解釈を通じて『序論』（文献F）のテキスト読解を進めてきたが、それでは若き日のイズーはどのような作品を創造していたのだろうか？1947年4月パリの『序論』刊行以前に彼が詩集を出版した記録はないが、『序論』には「20篇の深刻で楽しげな朗誦（レシタシオン）」と題する章があり、そこには「10篇の深刻な詩篇」と「10篇の楽しげな詩篇」が掲載されており、イズー以前にレトリズムは存在しなかったのだから、これらのポエムが史上初のレトリズム詩篇だったと言ってよいだろう。

20 RÉCITATIONS GRAVES ET JOYEUSES という表題の上段には à I. Dtr. という（おそらく）献辞があるが詳細は不明だ。下段には「臆病な詩人たちに、自分の声を聴かせる術を教えるために」と注記されている⁽³²⁾。

では、「10篇の深刻な詩篇」からひとつだけ選んで紹介しておこう。といってもレトリズムの詩（文字詩）はほとんど翻訳不能であり、タイトルと朗誦の指示（1～8）以外は原文のまま転記する。

深刻な詩篇9番：若い娘の涙一閉じられた詩篇—

9. LARMES DE JEUNE FILLE—POÈME CLOS—

M dngoun, m diahl [1] hna iou

hsn ioun inhlianhl [2] pna iou

vgaïn set î ouf! saï iaf

fn plt î clouf! mglai vaf

[3] o là îhî cnn vii

snoubidi î pnn mii
 [4] gohà ihîhi gnn gi
 klnbidi [5] bliglîhî
 [6] mami chou a sprl
 scamî Bgou cla ctrl
 gué! el inhî nî [7] grîn
 Khlogbidi [8] vî bîncî crîn
 cnen ff vsch gln ié
 gué rgn ss ouch clen dé
 chaîg gna pca hi
 [1] snca grd kr di

[1] soupir (ため息) [2] gémissement (歎き声) [3] gargarisme
 (うがい) [4] aspiration (吸気) [5] râle (あえぎ声) [6]
 ahannément (うめき声) [7] ronflement (いびき) [8] grognement
 (うなり声)⁽³³⁾

[[1] ~ [8] は原文では番号付きの手描きの記号 : [5] = Δ, [8] = Σ
 など]

訳出不能とはいえ、たとえば一行目を近似的に音訳すると「ム・ドゥ・
 ン・グーン、ム・ディアフル・(ため息)・フナ・イウー」となる。「朗誦」
 なので、発表の場面は声楽(独唱または合唱)的実演となるはずだが、上記
 の文字群が手描きまたは印刷された場合には「文字絵画」とみなすことも可
 能だから、シズランの音楽性とアンブリックの絵画性が融合した詩篇ともい
 えそうである。

「語の破壊」というより語の痕跡さえ消え去った「意味不明」な文字配列
 にはちがいないが、他の作品では語が残されている場合もあり、たとえば

「深刻な詩篇7番・1917」にケレンスキー、レーニン、スターリンなどの人名が出てくるのは、ロシア社会主義革命の年（1917年）を題名にしたからである。また「楽しい詩篇2番・ボクシング」では表題通りボクシングの試合が描かれ、末尾に un-deux...neuf-dix! とフランス語でレフェリーのカウントがあってから KNOKOUTE!（ノックアウト!）が三度繰り返される⁽³⁴⁾。

以上がイズーの処女作『新しい詩と新しい音楽への序論』中の「新しい詩への序論」（前半）及び詩篇の実例の概要である。最後に引用したレトリズム詩がボードレルからイズーへの「詩（ポエジー）の精神的発展」の先頭に位置するとすれば、レトリストによる語の破壊が詩篇（ポエム）の解体を極限まで押し進めたという他はなさそうだが、ポエムの解体はポエジーの単純な消滅ではなくて、「若い娘の涙」のような実験的作品を通じて新しいポエティック（詩法・詩的なもの）を出現させたと言えるのではないだろうか？彼の文字詩が文字の配列ばかりか、身体の発する「ため息」や「うがい」などのノイズまでもその構成要素に取り込んでいたことは未来派のルッソロの先例を想起させるが、イズーが呼び出した意味の記号を越える文字群は、それ以上にレトリズムの突出した性格を物語るものであり、彼の企てはその後フランソワ・デュフレヌ（François Dufrêne, 1930-1982）やアンリ・ショパン（Henri Chopin, 1922-2008）らに引き継がれるだろう。

この章では、1947年出版の『序論』に最終段階で補足されたと思われる重要なテキスト「レトリストたちへの使徒書簡：ガブリエル・ポムランとジョルジュ・プーロに捧げる」PREMIÈRE ÉPITRE AUX LETTRISTES : *Dédiée à Gabliel Pomerand, et Georges Poulot* (Mai 1944-Janvier 1946) には立ち入れなかったが、そこでイズーは「レトリズムの詩篇を読むためには朗誦の技法を知っておく必要がある (II FAUT SAVOIR RÉCITER POUR LIRE LES POÈMES LETTRISTES)。昔のアンブリックの詩のように、歌うように、あるいは大声で朗読するのだ。[...] 下手な朗誦者とレトリズムの詩の間にはアスファルトの壁がそびえている」と述べていた⁽³⁵⁾。

また、前述の通り音楽論には触れられなかったが、それらの紹介は別の機会に譲るとして、この辺で第3章に進むことにしよう。

第3章 ルメートル『レトリズムとは何か?』と運動の展開の素描

この章で参照する主要文献は次の通り。

文献A～F（前出）

文献G：Maurice Lemaitre, *Qu'est-ce que LE LETTRISME?*, EDITIONS FISCHBACHER, 1954. (モーリス・ルメートル『レトリズムとは何か?』)

文献H：Frédérique Devaux, *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ d'ISIDORE ISOU*, Yellow Now, 1994. (フレデリック・ドゥヴォー『イジドル・イズーの「涎と永遠についての概論」』)

文献I：Maurice Lemaitre, *ÉCRAN TOTAL*, Paris Expérimental, 2005. (モーリス・ルメートル『エクラン・トータル (全面的なスクリーン)』)

文献J：Maurice Lemaitre, *ŒUVRES DU CINÉMA (1951-2007)*, Paris Expérimental, 2007. (モーリス・ルメートル『映画作品 (1951～2007年)』)

文献K：*LETTRES Vue d'ensemble sur quelques dépassements précis*, Villa Tamaris Centre d'Art / La Nerthe, 2010. (『レトリズム：いくつかの明確な乗り越えの概観』)

1 『序論』以後のイズーとルメートルの登場

本章ではイズーの『新しい詩と新しい音楽への序論』(1947)以後、初期レトリズムのもっとも重要な著作のひとつであるモーリス・ルメートルの『レトリズムとは何か?』(1954)のテキストのあらましに接近し、さらに1950年代以降のレトリズム運動の展開をごく粗雑に素描することになるのだが、まず『序論』刊行からルメートルの参加までの動きを要約しておこう。

その前に、1946年1月21日のヴィュー・コロンビエ座の出来事に少しだけ立ち戻ってみたい。というのも、前述の通りツァラの劇詩『逃走』(戦争中

のある家族の脱出物語をめぐる劇詩)上演の際、ミシェル・レリスの講演にイズーたちが介入したあの伝説的な事件に関してはイズー本人やキュルテラから多くの関係者が発言しているのだが、その翌日「レトリズム」をパリの日刊紙に初めて紹介したモーリス・ナドーの記事のテキストについては、フランスでも日本でもあまり詳しく伝えられていないのである⁽¹⁾。

第1章の繰り返しになるが、正確には「ヴィュー・コロンビエ座でレトリストがツァラのレクチュール〔作品朗読〕を野次り倒す」(“Les «lettristes» chahutent une lecture de Tzara au Vieux Colombier”)と題するナドーの署名入りの数十行の短評を読むと、当日の経緯がわかってくる。『逃走』上演に先立つ講演者はツァラと親しかったレリスで、「ムッシュー・ツァラは石にも言葉を語らせたのです (Monsieur Tzara faisait parler les pierres) …⁽²⁾」と述べて講演を始めた直後に会場から「ムッシュー・レリス、レトリズムについて話して下さい！」と声上がり、客席が騒然とする中で「ダダは死んだ！レトリズムの出番だ！」と叫ぶ声が響いたのは前述の通りだ。それでも、レリスがかすれた声でなんとか講演(『獣道』に収録)を終えると、舞台が暗転して『逃走』の上演が始まる。幕間にレトリストたちが舞台上に上がろうとするが役者に押し返されて、その後も最後まで公演は続いた。最終場は退却する兵士と脱出に追いやられる市民が駅に集まる場面なので、『逃走』が何だったのかやっとわかった。〔…〕風を模倣するコーラス付きのとても美しい場面だ」とナドーは述べている。

レトリストたちが舞台上で発言するのは終演後で、その様子をナドーはこう書いている——「もじゃもじゃの髪の子が《新時代》とシェーンベルクと無調音楽について語り、〔…〕その後で、もう一人の男が出てきた。このレトリズムの首領 (le chef du Lettrisme) は客席と舞台の奥に向けて長々と喋ったが、それは背後で役者たちが彼をからかったからだ。彼は連中を「無礼者 (サロー)」と一蹴して話を続けた。〔…〕彼はようやく眼鏡をかけて自作の詩を朗読することができた。——Vagn hagadou kri kuss balala

chimorabisssss. 客席で誰かがくしゃみをすると大笑いが起って、劇場全体が揺れたほどだ。《レトリズム革命》の時はまだ熟してはいない。モーリス・ナドー⁽³⁾」

21世紀の今日では遠い昔の伝説となったレトリズムのパリ進出のエピソードをやや詳しく再説したのは、出来事の第三者である目撃者がその一部始終を翌日公共メディアである日刊紙上に報告した記録は、このナドーの記事しか残っていないからである。「もじゃもじゃの髪若者」はポムラン、「首領」がイズーであることは間違いないが、名前が挙げられていないのは、彼らがまったく無名の存在であり、彼らの介入が「犯行予告」なしのハプニングだったことを物語っている。とはいえ、イズーの回想によれば客席にはツァラはもちろん、ガリマール書店社長（創業者のガストン）や詩人のアラゴンらがいたというから⁽⁴⁾、イズーのメッセージはパリ文壇のビッグネームに直接、そして確実に伝わったことになる。

その後1947年4月のレトリズムの記念碑的著作『新しい詩と新しい音楽への序論』刊行までの目立った動きとしては、1946年11月に地理学会館（Salle de Géographie）で開催されたレトリズムの「夕べ」くらいで、運動としてはやや停滞していたようだが、『序論』出版後に大きなチャンスが訪れる。イズーがスイスのローザンヌ大学に招待されてレトリズムについての講演を行ったのである。その詳細は不明だが「そこで私は初めてメセナ（経済的な支援者）の人たちと出会い、大金を手にしてパリに戻ったのです」と、彼は素直に打ち明けている⁽⁵⁾。

そんな幸運も手伝ってレトリズム運動は発展に向うが、1949年に『イズーまたは女性たちの機構（メカニク）』（*Isou, ou la mécanique des femmes, Aux escaliers de Lausanne, Paris*）を出版して風俗壊乱で訴追され、短期間収監されることになった。イズーはこの年レトリズム最初の政治的文書『若者の決起』（*Le Soulèvement de la Jeunesse, Aux escaliers de Lausanne*）も刊行して（どちらも版元が「ローザンヌの階段」となってい

るのは、文献Bのインタビューでイズーが示唆したように、ローザンヌ講演の謝礼が運動の資金になったと思われる)、彼らの活動は狭義の芸術を越えてアナーキズムに連なる過激な社会運動への拡張を開始する。そして1950年にレトリズム運動に加わったのがアナーキズム運動の活動家だった若者、モーリス・ルメートルだったのである（同時期にジャン＝ルイ・ブロー、ジル・ヴォルマンも加入）。

2 ルメートルの初期の軌跡と『レトリズムとは何か?』引用集

・初期の軌跡：いよいよ初期レトリズムを代表する奇書『レトリズムとは何か?』（QU'EST-CE QUE LE LETTRISME?）に接近するわけだが、その前に著者の初期の軌跡をごく簡単にたどっておこう⁽⁶⁾。

モーリス・ルメートルは本名がモイーズ・モーリス・ビスミュート（Moïse Maurice Bismuth）で、1923年4月23日パリに生まれ、少年時代はユダヤ人学校に通いリセ・チュルゴーで学んだ。第二次大戦下の1942年には技術者養成の名門校の国立工芸公共事業学校（「アール・エ・メチエ校」：Arts et Métiers et Travaux Publics）の受験準備をするが合格しなかったらしく、戦後1947年にソルボンヌ（パリ大学）で哲学の学士号課程に登録している。1949年頃にはアナーキスト連盟（Fédération Anarchiste）に参加、『リベルテール』誌に執筆し、その後もアナーキズムの実践に関わるが、イズーと出会ったのは1949年12月のことである。翌1950年レトリストとなって運動に加わり、最初のレトリズム詩篇をサンジェルマン・デ・プレの有名な地下酒場（カーヴ）「ル・タブー」（Le Tabou）で朗読する。常連のボリス・ヴィアン（Boris Vian, 1920-1959）がトランペットを吹いていた店で、前述の映画『思い出のサンジェルマン』でヴィアンの貴重な映像が見られる。また、この頃イズーのカルト的映画『涎（よだれ）と永遠についての概論』（TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ）の制作に参加している。この映画は翌1951年初公開、同年のカンヌ映画祭で上映されて「アヴァンギャ

ルド観客賞」(le prix des Spectateurs d'Avant-Garde)を受賞した記念碑的作品である。ルメートルも1951年には12月7日にパリの映画館「クリュニー」で彼自身の最初の映画『映画はもう始まったか?』(Le Film est déjà commence?)の「世界初公開(ワールド・プレミア)」を慣行し、一部で絶賛されたものの世間的には「見るに堪えない」と非難を浴びて注目され、レトリズムの主要メンバーとなった。この映画は後述する『レトリズムとは何か?』の主要テーマである「ディスクレパン(非同期)映画」であり、映像と音声がまったく同期せず「食い違った」まま同時に流され、「シズリユール(切り刻み)」によって、映写フィルムの上に文字や記号などが直接殴り書きされて映像が部分的に隠されたまま進行する、まさに前代未聞の作品だった。映画の中で、ルメートルは「過去と現在のシナリオの可能性を蓄積し完全に破壊する」と語らせているが、当時も今も最先端に位置する実験的映画である⁽⁷⁾。

そして1954年にはパリ6区の前衛的画廊「ギャルリー・パルム」で最初の個展を開催し、同年4月には『レトリズムとは何か?』を出版するのだが、以上が同書出版までのルメートルの軌跡のあらましである。

じつはこの書物(文献G)については、序章で述べた通り、1988年初版の拙著『プレイバック・ダダ』で紹介済みであり、その箇所は現在でも『ダダ・シュルレアリスムの時代』で読めるので、過剰な反復は避けながら三十数年前に触れられなかったことを中心に改めて紹介しておきたい。先ほど「奇書」と言ったのは、イズー『序論』とともに初期レトリズムを代表する重要な著作でありながら、トレンチコート姿の若きルメートルの写真が表紙に掲載されたこの16×12cmの小型本(全160ページ)は初版刊行後一度も再刊されず、各国語の翻訳もまだなさそうなので、ほとんど人目に触れる機会がないという意味ではあるが、ごく私的な体験としては、1980年代に東京で偶々入手したこの書物の中表紙に“Dans l'espoir de me voir traduit un jour en japonais Maurice Lemaître”(「いつの日か私〔の著書〕が日本語

に訳されることを希望して「モーリス・ルメートル」 という献辞が原著者の直筆で書かれていたからである。献辞の経緯は不明だが、ルメートルは2002年来日し「アジアでのレトリズム活動」を行っている⁽⁸⁾。

・『レトリズムとは何か?』引用集

それでは『レトリズムとは何か?』を開いてみよう（表紙に記されたタイトルは副題付きで「レトリズム及びイズー派運動とは何か?」(Qu'est-ce que LE LETTRISME? et le mouvement isouien) となっていて、レトリズム運動のプロパガンダ的性格も併せ持つ著作と言ってよい)。

巻頭に掲げられた「プラン（計画）」は次の通り。

著作のプラン

第Ⅰ章：A) 本書の目的 B) レトリズムの仮の定義

第Ⅱ章：A) レトリズムは言語ではない B) レトリズムは詩ではない
C) レトリズムは音楽ではない

第Ⅲ章：A) 芸術理論の計画 B) 芸術とは何か? C) レトリズムは新しい芸術である D) 記譜法（記述法）notation の問題 E) レトリズムの含意と拡張

第Ⅳ章：A) レトリズムのグループ B) イッペルグラフィエ Hypergraphie C) ディスクレパン映画〔映像と音声が同期しない、矛盾した映画〕 D) シズラン演劇〔台詞と演技が切り刻まれた演劇〕 E) 「レトリスト派 lettristes」の倫理

結論及びレトリズム用語集⁽⁹⁾

そして本文が始まる前のページにイズーからの引用があり、芸術と社会を担う世代の新旧交代の必然性を強調して印象的である。

旧人たちはまだ死にゆくまゝにさせておいて、まったく新しい人間を生み

出さなくてはならない。旧人たちを再変換して、たえず子どもに戻そうとする代わりに。」

(イジドール・イズー『演劇の全面的変革のための基礎』p.17⁽¹⁰⁾)

巻頭の引用に続く「この著作はイジドール・イズーの出版許可 (imprimatur) を得たものである (1953年6月)」という短い注記で、imprimatur は大学や教会の出版物の「検閲済み」の意だから「レトリズムの首領」としてのイズーの権限を示唆して興味深い。

同書は大部の書物ではないとはいえ、全容を詳述する準備が整わず紙数も足りないので、ここから先は主要箇所「引用集」として読んでいただきたい。

*

モーリス・ルメートル『レトリズムとは何か?』引用集

第1章

A) 本書の目的

1946年以来、凡庸さが新生 (ルヌーヴォー) の仮面を着けていた戦後という時代にレトリズムが突如として侵入してから、我々の運動は、機械人形と化した顔面を目新しい題名で化粧した思想の古くさい定型表現に、たえず不意打ちを食わせてきた。同時に、レトリズムは金持ちたちの美術市場に対しても、革新を求める独自の提案を投げつけてきたのである⁽¹¹⁾。

第2章

A) レトリズムは言語ではない。

語から意味を取り除くことで、つまり意味作用のない「語」を構成することで、レトリストたちは、実用的な目的のための言語の抽象力を言語から取り除く。その結果、文字の組み合わせ自体ではないとしても、その目的の無根拠性が生じる。レトリ〔レトリズムの詩篇〕は無根拠な文字群であるが、無根拠に並べられているわけではない。そのことは、レトリズムが新しい言

語ではないことを意味している。それは言語ではないのである。

B) レトリズムは詩ではない。

例：Coummquel cosossoro BINIMINIVA...

このようなレトリズムの最初期の「詩篇（ポエム）」は、単語を形成する文字のグループによく似ており、これらのグループの継起は「文」を形成する集合と同じように見えるし、こうした語や文の枠組みは詩句の枠組みに類似した外観を持っている。しかし、意味を失うことによって、これらの語や詩篇は詩（ポエジー）を変質させることになった。なぜなら、詩が言語の小辞の特殊な配列だったとしても、詩が言語の小辞を用いていることに変わりはないからだ。これらの小辞を無視することで、我々は詩に付与された通常の意味から抜け出す。したがって、レトリズムは詩ではないのである。

C) レトリズムは音楽ではない。

歌が、レトリズムのように、「楽器」として人間の声を用いる場合、レトリズムはひとつひとつの文字または音節（シラブル）に、それを前の文字（または音節）及び次の文字（または音節）から差異化する高さ（一秒ごとの振動数）を与える。複数の文字や文字群から高さの価値（音符の値）を切り離すことで、レトリストはこの歌から、それを音楽に結びつけたり、音楽にしたりする要素を取り除く。このような考察の結論は、レトリズムが音楽ではないということであるだろう⁽¹²⁾。

第3章

C) レトリズムはひとつの新しい芸術である。

レトリズムの美的形態は明確な詩的＝音楽的枠組みを創造し、そこではレトリズムのメカニックによって生み出された音素の粒子（文字）を組織化するさまざまな探求がなされるだろう。

E-b) 詩の死滅

シュルレアリスムは、ダダが代表者となった詩の死滅に恐れをなし、事実上、マラルメと語の配列の方へ退却した。だが、ダダイスト＝シュルレアリ

ストたちが提案するように、いくつかの語を箱に投げこんで、そこからひとつの詩編を取り出すことが可能だとすれば〔ツェラ「帽子の中の言葉」〕、もはや創造行為は不可能だし、もはや詩は存在しない。レトリズムは、この二つの病的な芸術（詩と音楽）を前にして、その反対に、まったく新たな産声を上げることになる。我々は語を構成する音声の粒子という新鮮な素材を持っている。この素材はこれまで「音符」として用いられていたが、今後は、新たな文字によって日々豊かさを増している。〔…〕

レトリストは音楽と詩の、老化して皺の寄った枠組みに「文字」という若返りの血清と新たな美の妙薬を提供する。挫折した二つの芸術の空の廃墟を受け継いで、レトリはそれらの場所を叫びと未知の音声で賑やかに満たして我が物とするのだ⁽¹³⁾。

第4章

A) レトリスト・グループからイズー派運動へ：グループのメンバーは自由を維持し、(自分の活動に)個人として責任を負う。彼らの運動、それゆえ彼らの人格はグループによって創造的に評価される。つまり、彼らを選んだ場面の通常の制約に従う限りで厳密に評価され、その後は運動が制約を超越するだろう。

C) ディスクレパン映画：〔…〕『涎と永遠についての概論』で、イズーは複製の展開による芸術に未知の進路を開いたが、それは次の理由による。

1 / イズーは音声とイメージの間の関係を断絶し、(映画の)それぞれの部分の自律性が各部分の独立した展開を生み出すモンタージュの新たな形態を創造する。

2 / イズーは「映画(シネマ)の中にシネクラブ(映画上映会)を導入して」、ジッドが彼自身に関するロマン(小説)の考察をロマンに持ち込んだ『贖金づくり』1925』と言えたのと同じ意味で、映画作品(フィルム)の流れの中に映画(シネマ)に関する考察を持ち込む。

3 / イズーは自立した(オフラインの)「録音テープ」に、録音とは無関

係な視覚的イメージを適用する。別の言い方をすれば、先行する作品やオリジナルな作品の映像が録音テープに重ねて録画される。音声とイメージのこの分離は、観衆の注意力を分断する新しい形態のモンタージュを提供し、こうして創造された多様性によって観衆の注意力を倍加する。この方法はモンタージュ・ディスクレパン〔非同期的モンタージュ〕と命名されている。

4 / […] イズーによって映画に伝達された方向で探求を続けることで、モーリス・ルメートルは、『涎と永遠についての概論』の少し後で、『映画はもう始まったか』〔疑問符なし〕と題された映画（フィルム）というよりはむしろ、彼がセアンス・ド・シネマ〔映画上映会（映画内部での別の映画の上映）〕と呼ぶ作品を制作する。この映画のスペクタクルで提示された多くの未知の創作方法は、映画芸術の歴史に記録されなくてはならない⁽¹⁴⁾。

イズー用語集 LEXIQUE ISOUÏEN⁽¹⁵⁾

AMPLIQUE：アンプリック（その後の発展を含む萌芽的段階）

構成されたばかりの諸芸術が外在的世界を反映することを試みる美の一時期。この時期には、諸形態が挿話（アネクドート）の諸ジャンルによって支配される。

CISELANT：シズラン（切り刻みの：切り刻み、研磨する性質）

諸芸術が外的挿話の描写を探求し尽くして、それぞれの形態をとくに個別的に深めることに専念するようになり、その結果、芸術自体の破壊にたどりつく美の一時期。

CISELURE：シズリユール（切り刻み：シズランの名詞形）

多様な手段（レイユール：筋状の模様やひっかき傷、造形的記号等々）によって、映画（シネマトグラフィ）の粒子（写真）の動きを深めること。

CRÉATIQUE（Méthode de création）：クレアティック（創造の方法）

諸価値を増大する変容の方法であり、あらゆる創造者の法則表を構成する。この方法はすべての改革者によって予感されていたが、これまで一度も定式

化されたことがなかった。イズーはこの方法のシステムを身に着けていると主張し、彼の作品・制作はこの方法の適用の単なる結果にすぎない。

DISCRÉPANT：ディスクレパン（諸要素が同期せず、食い違った状態）

通常はつながって交ざっている美的諸要素を切り離し、それらが同一の作品内で、アネクドートに共通に従属することから自立して展開することを選ぶ演出のシステム。

HYPERGRAPHIE (anciennement métagraphie)：イッペルグラフィー（旧メタグラフィー）：断片的で部分的なあらゆる旧式の実践（音声記号、代数や幾何〔の記号〕、絵画、音楽等々）より正確に、認識によって獲得された現実をより正確に表すことが可能な記譜（記述）の集合〔「レトリズム絵画」とも呼ばれる〕。

ISOUÏEN：イズー派

創造だけが、その創造の適用領域とは無関係に、決定的な客観的価値であると信じる者であり、イズーが、現在まで、この概念のもっとも一貫したシステム構築者であり、その貢献において現時点ではもっとも豊かな創造者であるとみなす者である。（諸個人が楽園の欲求から提起した諸問題をイズーが解決できなかった場合には、創造的手続きは別の名前を持つことになるだろう。

LETTRISME：レトリズム

個々に区切られる音素の粒子の創造を美的メカニックとする芸術であり、道具（楽器 instrument）とみなされる人間の全身によって生産可能で、同一の音程上で組織可能な複数の文字 (lettres) または音素 (phonèmes) である。これらの音声的粒子の組織化の探求が実行される個別的な詩的＝音楽的枠組みが、その美的形態となり、その現在の美的技法は、アンプリックな段階（フェーズ）の秩序に従う。

*

以上が、ルメートル『レトリズムとは何か？』から抜粋した主要部分の概

要である（音楽や演劇に関する章は手に余るので今回は省略した）。それらのうちで、「レトリズムは詩ではない」と「イッペルグラフィー」について、彼が *abdakatakar* という無根拠な文字群（前者）及び「乳房 (*sein*) の絵 + 椀 (*bol*) の絵 = 象徴 (*symbole*)」という絵解き（後者）を提示していることなどは、すでに前述の拙著『プレイバック・ダダ』（現行版『ダダ・シュルレアリスムの時代』）で取り上げたので⁽¹⁶⁾、本稿では「アンプリック」、「シズラン」、「ディスクレパン映画」など未紹介の事項に焦点を合わせてみた。とくに『涎と永遠についての概論』（イズー）や『映画はもう始まったか？』（ルメートル）のようなディスクレパン映画に関しては、一部の専門家以外ほとんど鑑賞の機会がないので少し詳しく引用してある。この「引用集」が初期レトリズムの理解に役立てば幸いである。

3 その後のレトリズム運動のごく粗雑な素描

ようやく最後の節に入るが、ここでは1950年代以降のレトリズム運動の展開を素描することになる。21世紀の現在なお進行中の運動の展開は多岐にわたり複雑を極めるので、文字どおり「粗雑な素描」(a rough sketch) となることを理解いただきたい。

まず1980年代初めまでの略年表を「ルメートル基金」の資料、文献D、*Internationale Situationniste*（同誌の1997年復刊版）などにもとづいて作成しておこう。レトリズムの新旧メンバーの略歴や作品及び運動の資料の詳細は、運動に参加したキュルテーの『レトリズムの詩』（文献C）を参照してほしい。

*

レトリズムの不完全な略年表（1950年代以降）

1950年：ルメートルが『レトリスト独裁』の後継誌 *Ur* を発行（1967年まで7号刊行）。

1951年：カンヌ映画祭でイズー『涎と永遠についての概論』上映（アヴェン

- ギャルド観客賞受賞)。ギー・ドゥボール (Guy Debord, 1931-1994) が強烈な影響を受け、レトリズム運動に参加。
- 1952年：チャップリンのパリ訪問に抗議して、ドゥボール、ブロー (Jean-Louis Brau, 1930-1985)、ヴォルマン (Gil Wolman, 1929-1995) らが“NO MORE FLAT FEET, GO HOME, MISTER CHAPLIN!”などのビラを配ったことにイズーが公然と反論した事件をきっかけに、ドゥボールらがイズーから離れて新グループ「インタナショナル・レトリスト」(Internationale lettriste, I.L.) を結成 (1957年まで)、1954年には雑誌『ポトラッチ』(*Potlatch*) を発行。
- 1955年：イズー、ポムラン、ルメートルの最初のレトリズム展 (ギャラリー・プリズム Galerie Prismes)。
- 1956年：ヴォルマンがI.L. の国際大会で「イマジニスト・バウハウスのための国際運動」グループ (International Movement for an Imaginist Bauhaus, IMIB) などとの共闘を提案。イズーが *Introduction à l'Esthétique Imaginaire* (『想像的美学への序論』) で *l'art infinitésimal* (『無限小芸術』) の構想を発表。
- 1957年：ドゥボールらが「インタナショナル・シチュアシオニスト」(Internationale situationniste, I.S.) 結成 (1972年まで)。
- 1958年：ルメートルがレトリズム詩篇の最初のレコードをコロンビア社から発行。
- 1961年：パリ市立美術館でイズー、ルメートル、ヴォルマン、スパカーニャ (Jacques Spacagna, 1936-1990) らのリサイタル開催。
- 1963年：12月末にツァラの葬儀 (パリ、モンパルナス墓地) が事実上フランス共産党によって執り行われたことに、イズー、ルメートルらレトリストとアナーキストが抗議して介入 (『ダダ・シュルレアリスムの時代』参照)。この年アルトマン (Roberto Altmann, 1942-) とサバティエ (Roland Sabatier, 1942-) がレトリズムに参加。

- 1964年：パリのオデオン座でレトリズム詩のリサイタル（イズー、ルメートル、デュフレヌ、スパカーニャ、アルトマン出演）。
- 1965年：アルトマンが雑誌 *Ô* を創刊（1969年まで）、視覚詩、音声詩を実践。
この年キュルターがレトリズムに参加。
- 1966年：パリの国立図書館（BN）でレトリズム展
- 1967年：ルメートルが国民議会選挙にパリ第24選挙区（17区の一部）から立候補し落選。
- 1968年：I.S. が1966年に発行した『学生層の悲惨について』（*De la misère en milieu étudiant*）が五月革命に強い影響を与えた。I.S. のメンバーとストラスブール大学生の共作で匿名の文書だがチュニジア出身の活動家カヤティ（Mustapha Khayati）の執筆とも言われる。興味深いのは日本の全学連 Zengakuren についての記述があることで、当時の学生運動の国際的連帯が実感される（trajectoire-situationniste.unistra.fr 参照）。
- 1970年：パリのシネマテークで「レトリズム映画」週間開催。
- 1972年：ポムランがコルシカ島で自殺（1950年代から運動を離れていたが、彼の詩はその後もしサイタルなどで朗読された）。
- 1974年：キュルター『レトリズムの詩』（文献C）出版。イズー『印象派からレトリズムへ』出版。
- 1976年：イズーが大著『クレアティック』（*La Créatique*）全9巻をパリの国立図書館に提出（*dépôt légal*）。
- 1981年：ポンピドー・センターの企画展『パリ＝パリ』にレトリストたちが参加。
(…)
- 1994年：ドゥボールが南仏で自殺。
- 2002年：ルメートル来日。東京でルメートルを囲んだ集合写真が『エ克蘭・トータル』（文献I）に掲載されており、le premier “lettrisme center Japan” とルメートルらしい筆跡で書き込まれている。

2007年：イジドール・イズー死去（1925-2007）。

2018年：モーリス・ルメートル死去（1926-2018）。

*

イズーが1942年に故国ルーマニアで啓示を得たレトリズムは、1946年1月21日のパリ・デビュー以来およそ以上のような経過をたどったが、その展開はけっして平坦な一本道ではなくて、1950年代にレトリズム運動は三派に分裂する⁽¹⁷⁾。「首領」イズーに忠実なルメートルやポムランたち、雑誌『若者の決起』（Soulèvement de la Jeunesse）のマルコ（Marc'O：本名 Marc-Gilbert Guillaumin, 1927-）、デュフレーヌたち、そして「インタナショナル・レトリスト（I.L.）」のドゥボール、ヴォルマンたちである。I.L.のグループは政治的にはいちばん過激で、文化革命の起爆剤となることをめざして1957年に「インタナショナル・シチュアシオニスト（I.S.）」を結成し、その後1968年五月革命の学生運動にも影響を与えるが（略年表参照）、こうした方向はイズーには共有されなかったようだ。結局、イズーは芸術と政治革命を事実上切り離す方向を選び、芸術の目的は「文化と生活」を通じて「楽園（パラダイス）的社會」（la société paradisiaque）を準備することだと主張するが（次章のインタビュー参照）、彼の選択は「アヴァンギャルド」の現代性に関して重要な問題を提起しているので、終章ではこの問題に少しだけ立ち入っておこう。

終章 レトリズムと「アヴァンギャルド」の変容——突出から拡張へ

ダダ、未来派、シュルレアリスムなど、20世紀の「アヴァンギャルド」芸術運動が、軍事用語の本隊に先駆けて敵と闘う「前衛」の転用という起源にこだわった「反逆する美学⁽¹⁾」の実践として展開された戦争と革命の時代、そして1960年代の学生反乱の季節がはるかな遠景に退いたかに見えた1980年代のインタビューで、イズーはアヴァンギャルドの新たな可能性について、

こう述べていた。

イズー：現代社会は二つのあり得る選択肢の前に立っています。原子爆弾、つまり世界の破壊か、それとも創造にもとづく「パラダイスの社会」かの選択です。私たちは文化と生活のあらゆるアスペクトを通じて、この社会を建設するために戦わなくてはならないと、私たちは考えています。[…]
政治は人びとを独裁とデマゴギーに導くことしかできないのです。[…]
現在進行中のあらゆる事態の中で後世に残る唯一のアヴァンギャルドは、創造性にもとづくレトリズムだろうと私は考えます。(文献D⁽²⁾)

このインタビューの聴き手は文献Dの著者バンディーニで、イズーの発言は「創造性」(créativité)という表現が示唆するように、1977年にフランス国立図書館(BN)に提出した五千ページの超大作論文『クレアティックまたはノヴァティック』(La Créatique ou la Novatique)をめぐって展開されている(「クレアティック」については『用語集』参照)。

イズーのアヴァンギャルド論は、彼が1952年にチャップリン非難を避けたように、「独裁とデマゴギー」の政治を批判しながら正面衝突を避けて、「文化と生活」の領域で「楽園(パラダイス)」の創造(文化的領域の拡張と価値の増大)をめざす意思表示と言えそうではある(「楽園」の思想はメシア待望論に結びつくがここでは立ち入れない)。そうだとすれば、ドゥボールが1967年の『スペクタクルの社会』で主張した「芸術の消滅」としての対決型のアヴァンギャルド論とは対照的である。よく知られた箇所だが、重要なので引用しておこう。

190：芸術が解体される時代の芸術は、歴史がまだ生き抜かれていない歴史的な社会で芸術の乗り越えを追求する否定的運動としては、変革の芸術であると同時に不可能な変革の純粋な表現なのだ。芸術に求められる要請が

壮大であるほど、芸術の真の実現は芸術を越えてしまう。このような芸術は必然的にアヴァンギャルド〔前衛〕の芸術となるが、そのような芸術は存在しない。芸術のアヴァンギャルドは芸術の消滅である⁽³⁾。

近代以降の社会で既成の芸術を乗り越えようとする新しい芸術が「真の実現」をめざす時、この芸術は近代資本主義社会を成立させた世界観とその実践形態を補強してきた「美的」価値観の否定と破壊をめざすアヴァンギャルドとなる。だが（ツァラが「ダダ宣言1918」で「否定と破壊の大仕事を成し遂げるのだ」と叫んでダダの「反芸術」を提案したように）、この否定と破壊のアヴァンギャルドは「商品の膨大な集積」（マルクス）が「スペクタクルの膨大な集積」（ドゥボール）を生み出す現代社会では「不可能な変革」を追求する他はないから、新しい芸術を真に実現しようとする過程で「芸術」のアヴァンギャルドは「不可能」の壁を越えられずに消滅せざるを得ず、同時に「芸術」自体も消滅する他はないと、ドゥボールは言いたかったのだと解釈できるだろう。だとすれば「壁」の乗り越えというより「迂回」による芸術の実現を「パラダイスの社会」の「創造性」という擬似神話的な思想によって追求しようとした1980年代のイズーは、その後の「アヴァンギャルド」が「資本」との対決を回避しながら変容を遂げる過程をすでに予見していたのかもしれない。

いまイズーの概念が「擬似神話的」だと書いたが、『新しい詩と新しい音楽への序論』以来レトリズムを理論的に支えてきたのは彼自身を「もっとも一貫したシステム構築者」とする神話的な「イズーのシステム」（用語集「クリエイティブ」「イズー派」参照）だったのであり、この「システム」の非科学性について、I.S.の活動家アスガー・ヨルン（Asger Jorn, 1914-1973: COBRA と I.S. の創設に参加）は1960年に *I.S.* 誌第4号（ドゥボール編集長）で次のように批判していた——「イズーのシステムは科学的システムではない。〔…〕彼のシステムが科学的システムだったとしたら「イ

ズーのシステム」は存在できず、一定の領域への科学的システムのイズーによる適用だけが可能だっただろう。イズーのシステムはイズーを必要としている。それは主体と客体の間関係によるシステムであり、この種のシステムはひとつの視点（オプティック）なのだ⁽⁴⁾。

「イズーのシステムはイズーを必要としている」というヨルンの批判は痛烈に的を射ているが、それはすでにレトリストたち自身が認めていたことである。ルメートルが『映画はもう始まったか？』で「この映画はジャン＝イジドール・イズーに捧げられる。私にとって、彼こそはすべての人びとに逆らってやって来るだろう人物 (Celui qui viendra) なのだ⁽⁵⁾」と画面に自筆で書きつけたように、イズーの提案する「システム」がある意味で超越的とも言える「未来からやって来る」救世主（メシア）的な彼の人格と結びつくことで、レトリズムが分裂や困難を越えて今日まで持続し得たことは確かである。

いずれにせよ、「アヴァンギャルド」の方向性をめぐるドゥボールとイズーの本質的な差異は、ごく大づかみに言えば、次のように理解できるだろう。つまり、彼らの運動 (I.S. とレトリズム) が時代の先端的に位置するという認識では共通していたとしても、ドゥボールのアヴァンギャルドが社会の諸矛盾を鋭く抉って突破口を見いだそうとする政治の前衛的な「突出」型を試行して挫折したのに対して (I. S. は1972年に解散)、イズーは、むしろ「生活と文化のあらゆるアスペクト」の価値を増大させる「創造性のシステム (クレアティック)」の開発をめざす「拡張」型のアヴァンギャルドへの変換をあえて企てたのだ、と。そのせいもあり、彼らとその後継者による運動は現在形で進行し、2012年にはストックホルムとパリでイズーのイッペルグラフィー (絵画) 展と詩のリサイタル、2014年にはパリでルメートルの「レトリズム万歳」(Vive le lettrisme) 展が (回顧展以上の現代性を伴って) 開催されている。

「突出」から「拡張」への場面の変換が、一見唐突な「パラダイスの社

会」の創造への第一歩だったとしたら、レトリズムこそが「現在進行中のあらゆる事態の中で後世に残る唯一のアヴァンギャルド」（前述）だというイズーの自負は必ずしもメガロマニー的予言ではなかったかもしれない。『映画はもう始まったか？』でルメートルが語ったように、「唯一の絶対は創造である」とレトリストたちは信じて、いまなお歩み続けているのではないだろうか？

本稿は「イズーとルメートルの初期の著作を中心に」論じるはずだったが、レトリズム研究の「序説」にしてはアヴァンギャルドの現代性をめぐる仮説に踏み込みすぎたようだ。結論があるわけではないが、この辺で1942年の「レトリズム元年」（17歳のイズーがルーマニアで啓示を得た年）から30年あまり後と50年後に、キュルテーとサバティエという主要メンバーが残した、それぞれの時点での「総括」を振り返っておこう。

1974年キュルテー『レトリズムの詩』

『(新しい詩と新しい音楽への) 序論』の著者自身〔イズー〕が〔レトリズムの〕オリジナルなシステムとグループの数人のメンバーに対して、オリジナルな段階のヴィジョンを啓示することになる説明をすでに準備しており、このヴィジョンが我々の潮流の過去の企ての実現全体をひとつの新しい構造として再考し、メンバーたちに今後数世紀におよぶ未来の実現のための土地を拓くことができるのなら、イジドル・イズーによればまだ最初の段階にとどまっているレトリズムにとっては、あの〔レトリズムを着想した1942年以降〕30年の歳月など取るに足らないのではないだろうか？ 1974年1月16日（文献C⁽⁶⁾）

1992年：ロラン・サバティエ「いくつかの明確な乗り越えの概観」

レトリズムとともに造形芸術は、それまではけっしてあり得なかったことだが、諸概念（コンセプト）と諸形態（フォルム）の無限の正統的な創

造（クリエーション）となった。すでに形成された現在の位置づけに関するこの見解は、つねに豊饒な未来に対して開かれているのだが、現代の模倣者たちに不当な存在理由と評価を与えてレトリズムを過去の運動とみなそうとする者たちに応えるものである。知の多くの領域同様絵画の領域に関して、この運動〔レトリズム〕の創造者（クリエイター）たちは、諸形態を創り出す銀河系（ギャラクシー）や外銀河系（アウター・ギャラクシー）への無制限の拡張と連携に向ってむかって今なお前進を続けている。1992年7－8月（文献K⁽⁷⁾）

そして他ならぬイズー自身が1947年、22歳の年に「イズー的世代」から未来の「英雄」が出現するだろうことをすでに「予告」していたのだった。

1947年：イジドール・イズー『一つの名前と一人のメシアのアグレガシオン』

イズー的英雄のための説明——過去の世代〔…〕がロマン派的な人物像を実現したとすれば、未来の人間たちは新しい古典主義の英雄にむかって進むことだろう。イズー的モデルは、この未知の集合的理想を獲得するための最初の努力、原初の枠組みを代表している。来たるべき世代はイズー的世代になるだろう。さもなければあの〔理想の〕実現まで、彼らは道に迷ってしまうことだろう。（文献A⁽⁸⁾）

「来るべき世代はイズー的世代になるだろう」（Les générations prochaines seront isouiennes）という「大予言」は、たとえその「科学性」が疑わしいとしても、イズーこそが「やって来るだろう人物」であるというルメートルたちのあの確信と通底してレトリズムの展開を支えてきたのだと、本稿の最後にひとまず言うておくことにしよう。これは「序説」にすぎないのだから…。
Ce n'est qu'un début, continuons... novembre 2020.

注釈

- * イズーとルメートルの著作など引用文の重要な箇所には初版原文を付した。
- * 本文・注釈中の〔 〕内は本稿著者による補足・補注または省略箇所、原文の大文字語は原則として「 」を付し、イタリックは傍線で示した（例外あり）。
- * 本稿の主要文献は以下の通り（「文献A」等と略記：A・F・Gは書影あり）。
- 文献A：Isidore Isou, *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, Gallimard, 1947. (イジドール・イズー『一つの名前と一人のメシアのアグレガシオン』1947年10月初版)
- 文献B：Frédérique Devaux, *ENTRETIENS AVEC ISIDORE ISOU, LA BARTAVELLE ÉDITEUR*, 1992. (フレデリック・ドゥヴォー『イジドール・イズーとの対話』初版)
- 文献C：Jean-Paul Curtay, *LA POÉSIE LETTRISTE*, Seghers, 1974. (ジャン＝ポール・キュルテー『レトリズムの詩』初版)
- 文献D：Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme* (traduit de l'italien par Anne-Catherine Caron), Jean-Paul Rocher, 2003. (ミレラ・バンディーニ『レトリズムの歴史のために』初版／イタリア語からカロンによりフランス語訳)
- 文献E：Isou, Pomerand, etc, *LA DICTATURE LETTRISTE: Cahiers d'un nouveau régime artistique*, Librairie de la Porte Latine, 1946. (イズー、ポムラン等『レトリズムの独裁：芸術の新体制の雑誌』)
- 文献F：Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 1947. (イジドール・イズー『新しい詩と新しい音楽への序論』1947年4月初版)
- 文献G：Maurice Lemaitre, *Qu'est-ce que LE LETTRISME?*, EDITIONS FISCHBACHER, 1954. (モーリス・ルメートル『レトリズムとは何か?』1954年6月初版)
- 文献H：Frédérique Devaux, *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ d'ISIDORE ISOU*, Yellow Now, 1994. (フレデリック・ドゥヴォー『イジドール・イズーの誕と永遠についての概論』初版)
- 文献I：Maurice Lemaitre, *ÉCRAN TOTAL*, Paris Expérimental, 2005. (モーリス・ルメートル『エクラン・トータル (全面的なスクリーン)』初版)
- 文献J：Maurice Lemaitre, *ŒUVRES DU CINÉMA (1951-2007)*, Paris Expérimental, 2007. (モーリス・ルメートル『映画作品 (1951～2007年)』初版)
- 文献K：Roland Sabatier, *LETTRISME Vue d'ensemble sur quelques dépassements précis*, Villa Tamaris Centre d'Art / La Nerthe, 2010. (ロラン・サバティエ『レトリズム：いくつかの明確な乗り越えの概観』初版)

序章 レトリズム再考のために

- (1) 広辞苑（第6版）の「ダダイズム」（フランス語の dadaïsme の発音を採用）・「ダダ」と「シュールレアリスム」（フランス語の surréalisme の表記なら「シュールレアリスム」が一般的）の項目には丁寧な解説があり役に立つが、「ダダ」が「ダダイズム・ダダイストの略」という説明は正確ではない。1916年チューリッヒでまず DADA が出現し、その形容詞形及びメンバーの呼称として DADAÏSTE、次いで「ダダ運動」の意でフランス語では DADAÏSME（ドイツ語の DADAISMUS は英語の DADAISM に先行）が用いられるのだから「ダダ」は「ダダ主義」の略語ではない（そんな「主義」は存在しなかった）。また「シュールレアリスム」に関して「既成の美的・道徳にこだわることなく内的生活を表現」とあるのは「自動記述」の説明としてはそのとおりだが、これだと思想運動や政治参加というシュールレアリスムの重要な性格が見えてこない。
- (2) シュールレアリスム宣言は瀧口修造らの先駆者によって戦前から紹介され、ダダ宣言は1970年の鈴木和成、小海永二訳（竹内書店）などがあるが、現在容易に参照可能な訳書はブルトン『シュールレアリスム宣言』（巖谷國士訳、岩波文庫1992）、ツァラ『ムッシュー・アンチピリンの宣言 ダダ宣言集』（塚原史訳、光文社古典新訳文庫2010）など。
- (3) *Le petit Larousse illustré 2000*, Larousse, 1999, p.592.
- (4) ツァラ「帽子の中の言葉」（Pour faire un poème dadaïste）は1920年パリで発表されたもので、新聞記事を選んで単語ごとに切り抜いて袋（帽子）に入れてランダムに取り出し、出てきた順に書きとって詩を作るという悪名高い「作詩法」である。上記『ムッシュー・アンチピリンの宣言』p.75-76、塚原史『ダダイズム 世界をつなぐ芸術運動』（岩波書店2018）p.51-52参照。
- (5) ワーズワース「虹」は日本でもよく知られていて、また私自身少年時代から愛唱しているので例に選んだが、もちろんツァラが言及しているわけではない。またレトリズムの詩は元の詩篇を解体して文字をランダムに並べ直してものではなく、この点で「新聞記事」という既存のテキストを素材とするツァラの「ダダの作詩法」とは異質な試みだが、念のため「虹」原文を引用しておこう（改行省略）。

The Rainbow (William Wordsworth): My heart leaps up when I behold /
A rainbow in the sky: / So was it when my life began; / So is it now I am a
man; / So be it when I shall grow old, / Or let me die! / The Child is father
of the Man; / And I could wish my days to be / Bound each to each by
natural piety.

- (6) 『プレイバック・ダダ』（白順社1988, p.106-125.）、『ダダ・シュールレアリスム

の時代』(ちくま学芸文庫2003, p.153-175)。日本語でレトリズムの概要と運動の歴史について論じた文献は私の知る限りまだ少ないようだが、モーリス・ルメートルは2002年に来日し「モーリス・ルメートルとレトリズム展」(ビデオアートセンター東京主催)が東京日仏学院で開催されており、河合正之らのコメントがある。また、金子遊『映像の境域——アートフィルム／ワールドシネマ』(森話社2017)には「イジドル・イズーと文字主義(レトリズム)の映画」(p.29-35)に拙著『プレイバック・ダダ』からの引用を含む記述がある。

第1章 イズーの生い立ちとレトリズムの起源

- (1) ジャン＝ポール・キュルテーは1967年から十代でレトリズムに参加した詩人＝音楽家＝画家である。「身体性音楽 *musique corporelle*」と「イッペルグラフィール音楽 *musique hypergraphique*」の考案者で、文字を素材とする絵画や詩も制作したが、1980年代には運動から離れた。医学研究者でもあり、*nutrithérapie* (正常分子療法) と *phytothérapie* (植物療法) の専門医として世界的に著名。
(<https://www.lesatamanes.com/artistes/curtay-jean-paul> 参照)
- (2) 文献A : p.5, 文献B : p.61-61. “En tant que sioniste de gauche, j’étais athée. [...] Maintenant, je ne suis plus juif, je n’accepte pas les rites juifs.”
- (3) “Mon père voulait faire quelque chose de moi, et je m’en foutais, parce qu’il employait, pour me réaliser, une ceinture de cuir. Et je le haïssais tant que, la nuit, s’il s’approchait de moi pour m’embrasser, je lui frappais le ventre avec mes pieds en pensant à le tuer. Il m’a appris à aller à bicyclette à trois ans, écrire à quatre ans et dessiner à cinq, et il me voulait toujours le premier, comme je le veux, moi, aujourd’hui...” 文献A : p.31-32.
- (4) Tristan Tzara, *Faites vos jeux (Roman)*, *Les Feuilles libres*, nos.31-35, 1923-1924. ベアール編『ツァラ全集』第1巻 p.241-299.
- (5) 文献A : p.124, 文献C : p.6-7.
- (6) “Dans ce temps, j’écrivais des poésies comme à l’école, avec la rime que je tournais régulièrement et méthodiquement à la fin comme une clé, et je fermais le tiroir du vers à l’égal d’un maître soucieux de ses biens et mes poèmes étaient des armoires avec des fenêtres bien nettoyées, où on voyait comme dans les devantures, tout ce qu’il y avait là-dedans et il y avait des échantillons de tout ce que mon magasin pouvait contenir, / J’avais quinze ans alors, je m’excuse.” 文献A : p.133-134.
- (7) 文献C : p.8.
- (8) “Alors il m’a récité des vers [...], et cela s’évanouissait comme l’ouate, la

plume, la fumée: et tout était blanc, si blanc que je ne comprenais même pas, et puis, j'ai commencé à remarquer quelques traits noirs, comme pour rendre le blanc plus invisible et pour me convaincre qu'on peut écrire là-dessus. C'était comme un lapin qui courait dans l'herbe et on ne voyait que les bouts d'oreilles qui se mouvaient, mais cela devait laisser sous-entendre le lapin..."

文献A : p.134.

- (9) 文献C : p.9.
- (10) “Et, un jour ils sont venus, un tas de jeunes couillons, chez Ludo, tous plus âgés que moi, tous écrivant des vers et d’eux j’ai entendu pour la première fois le nom de Tzara et de Breton, qui ont détruit la poésie; mais cela est déjà surpassé (ce qu’ils disaient, les couillons), il faut retourner vers des règles classiques, il faut être sérieux parce que nous sommes maintenant en pleine guerre 1940–1941 (tous anticommunistes et anglophiles), [...] à bas la fantaisie de l’avant-garde! Parce que de grandes responsabilités pèsent sur nous, nous ne pouvons plus faire du dadaïsme et du surréalisme, et marche en arrière, jeune fou! (Isou a du talent, mais il est piqué). Mais, moi, je savais que non, que ce n’était pas vrai, que c’était un mensonge, car il faut avancer...je savais qu’il faut résister, mais je ne savais pas encore comment je vaincrai et c’était triste, horriblement fermé dans la guerre.” 文献A : p.147.
- (11) “C’est en lisant Kaiserling [*sic* : Hermann von Keyserling, poète allemand, 1880–1946] que j’ai eu l’idée de la poésie à lettres. L’auteur disait que les poètes utilisent des vocables. Vocables en roumain veut [*sic*] dire voyelles, ce qui m’a donné l’idée de la poésie à lettres. J’ai tout de suite noté cela dans mon journal à la date du 19 mars 1942.” 文献B : p.47.
- (12) “Le 19 mars [1942], après la lecture d’un livre de Kaiserling, j’ai le choc de la première idée sur ma poésie...Une poupée qui se transforme en jeune fille (elle tient dans ses bras la poupée) qui transforme en femme (elle tient la main de la fille), à égal de ces reproductions où on remarque les transmutations des états. Des réclames où on voit, par exemple, un chat qui regarde la couverture d’une revue, et cela sans fin, de plus en plus petit, une image qui s’en va vers son amoindrissement et à l’infini, par la réduction jusqu’à la perte... 文献A : p.152
- (13) 文献A : p.162, 182–184, 文献C : p.10–11.
- (14) wikipedia fr. 他参照。
- (15) 文献A : p.166–168.

- (16) 文献C : p.12.
- (17) 文献B : p.49-50.
- (18) 文献C : p.12-13. 『思い出のサンジェルマン』の原題は「二十歳の無秩序」(Jacques Baratier, *LE DÉSORDRE À VINGT ANS*, 1967).
- (19) LE 8 JANVIER, à 21 h: PREMIÈRE MANIFESTATION LETTRISTE
Nouvelle Poésie—Nouvelle Musique—Art Nouveau: De HOMÈRE
au LETTRISME par Gabriel Pomerand / PREMIÈRE LETTRE aux
LETTRISTES par Isidore Isou / LA LANGUE et le LETTRISME par F.
Poulot / CONCLUSIONS / Par Guy Marester—Des textes lettristes seront
dits par Mlles Criquet et Rosette / Par nos soins une LETTRE est un effet
de l'ART / SALLE DES SOCIÉTÉS SAVANTES, 8, Rue Danton (Métro
Odéon) / Prix des places, 25 fr. Salle chauffée (www.lettriste-situationiste.
com)
- (20) 文献B : p.51-52, 文献C : p.13-15.
- (21) ビュオ『トリスタン・ツァラ伝』(塚原史、後藤美和子訳、思潮社2013) p.275-276.
- (22) *COMBAT*, le 22 janvier 1946, p.1: “Les «lettristes» chahutent une lecture de Tzara au Vieux Colombier” par Maurice Nadeau, (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47490115.item>) : フランス国立図書館 (BnF) データベース Gallica で公開。
- (23) “C’est avec lui que je suis devenu si fort, qu’en le quittant, j’ai renoncé facilement à tout personnage de ce monde parce que je pouvais devenir, oui, moi seul, le plus grand homme de mon siècle.” 文献A : p.124.
- (24) “J’avais dix-neuf ans et demi. [...] Je n’avais aucun métier, c’est pourquoi aucune occupation ne m’avait empêché d’être le plus grand homme de mon temps.” 文献A : p.162.

第2章 イズー『新しい詩と音楽への序論』への接近

- (1) 『レトリスト独裁』(*LA DICTATURE LETTRISTE: cahiers d'un nouveau régime artistique*) は上記フランス国立図書館データベース Gallica で公開されており、以下の紹介及び引用はこの資料に基づく(文献E)。<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32815091/f1.item.zoom>
- (2) 『詩とは? 詩人とは?—大正詩壇展望—』(群馬県立土屋文明記念文学館2019, p.18)。同書は「萩原恭次郎生誕120年記念展」図録で塚原史の論考「萩原恭次郎とダダ・未来派・アナーキズム—『死刑宣告』を中心に」が掲載されている。

- (3) “On avait cru qu’après Tzara et ses disciples contemporains toute destruction était possible. [...] Nous avançons dans la destruction concrète et pratique du vocable, et ce jusqu’à la LETTRE. / On appelle l’ordonnance des lettres LE LETTRISME / *Le Lettrisme* avance les dernières données de la musique, comme il avance les dernières formules littéraires. Il est aujourd’hui, et plus encore il sera demain, la seule expression de la musique contemporaine.” : 文献E : p.6, p.10, p.16.
- (4) “Je sais que cela peut paraître puéril pour messieurs les blasés, qui ont pu, au long de toutes nos pages, rire avec béatitude, étonnés certainement quelquefois d’apprendre quelque chose [...] Et nous, les jeunes, nous sommes si miséricordieux, que nous préférons enterrer les charognes en riant plutôt qu’en pleurant, pour badiner, pour que ces messieurs puissent disparaître sans se rendre compte, sans avoir même le temps de protester.” 文献E : p.79.
- (5) “*AVERTISSEMENT: Le Livre a été écrit, parmi les livres, entre 1942 et 1944, loin de toute participation aux événements qu’il a considérés ou qu’il a espéré produire. / La nécessité d’une intégration dans le contemporain a obligé l’auteur d’introduire les Appendices, que le temps aura besoin de nettoyer pour la propreté de la construction. [...]*” 文献F (巻頭言)
- (6) “J’ai commencé à apprendre le français...J’apprenais, pareil à un nouveau-né qui apprend à balbutier. [...] J’apprenais chaque mot de français comme aucun Français ne l’apprenait...et je montais sur le français à cheval pour couvrir toutes les distances à l’instant. “文献A : p.144–146.
- (7) 1942–1944年の時期以外に書かれたと思われるテキスト(「付論V」は一部同時期を含む)。Appendices I: p.63–82, Appendices II: p.145–148, Appendices III :p.193–208, Appendices IV: p.245–260, Appendices V: 271–286, Première Épitre aux Lettristes: p.287–320, Vingt Récitaions Graves et Joyeuses: p.321–364, LA GUERRE: p.365–406.
- (8) 「レトリズム詩宣言」(1942)の主要な部分の原文は以下の通り(文献F)。
 LE MANIFESTE DE LA POÉSIE LETTRISTE / Pathétique I. L’éclosion des élans crève au delà de nous. / Tout délire est expansif. / Toute impulsion *échappe* à la stéréotypie. / Toujours II. Le mot c’est la première stéréotypie. (p.11.) / Pathétique VI. Toute victoire de la jeunesse a été une victoire contre les mots. / Toute victoire sur les mots a été une victoire fraîche, jeune. (p.13.) / Pathétique IX. Les mots ont déjà tant de ravaudages qu’on les porte en loques. (p.14.) / ISIDORE ISOU Croit en l’élévation possible

au delà des MOTS. / ISIDORE ISOU Commence la destruction des mots pour les lettres. / [...] ISOU Défera en mots leurs lettres. (p.15.) / Ceux qui ne peuvent quitter les mots, qu'ils restent là! / [...] Mais il s'agit de PRENDRE TOUTES LES LETTRES EN COMMUN; [...] CRÉER UNE ARCHITECTURE DES RYTHMES LETTRIQUES. (p.16.) / C'est le rôle du poète d'avancer vers les sources subversives. [...] Il y aura un message de poète en nouveaux signes. / On appelle l'ordonnance des lettres / LE LETTRISME. Ce n'est pas une école poétique, mais une attitude solitaire. / A CE MOMENT: le lettrisme=ISIDORE ISOU. / Isou attend ses successeurs en poésie! / (Existant déjà quelque part, prêts à surgir dans l'histoire par les livres?) (p.17.) / Le lettrisme délivre une AUTRE poésie. / LE LETTRISME impose UNE NOUVELLE POÉSIE. / ON ANNONCE L'AVALANCHE LETTRIQUE. / 1942. (p.18.)

- (9) 文献F : p.22, 23.
- (10) 文献B : p.64, p.45: ...le plus important était le fait que Paris représentait Mallarmé pour moi et Mallarmé, c'était l'avant-garde. Paris, c'était également dada et le surréalisme. Donc si je voulais devenir écrivain, je devais venir à Paris.
- (11) 文献F : p.23-24, 27: Lautréamont défait la poésie de soi-même, en se défaisant. / Entre les deux branches se pose un problème de mécanisme.
- (12) 文献F : p.36.
- (13) *Tzara*-le dadaïste- a compris l'impossibilité de rester tête à tête avec le mot. Chaque poème dada est la manifestation d'un saut en avant. [...] S'il a mélangé les mots, c'est qu'il a désiré faire le dernier pas. Le dadaïsme, c'est le besoin d'être le dernier d'un état. Le dadaïsme a été la qualité et le défaut de *Tzara*. Ce qui l'a aidé à bouleverser l'a empêché de créer. [...] *Tzara*, le poète suspendu, *Tzara*, encore une curiosité lyrique, sera justifié par les lettristes. [...] Contre les critiques qui ne voient pas *Tzara* ou le voient en mineur. *Tzara*, le préparateur du terrain futur, le liquidateur. 文献F : p.29-30.
- (14) *André Breton* légitimera sur la ligne vitale le dadaïsme. Breton, la seule circonstance de la continuation de l'existence dadaïste. Les surréalistes chercheront à construire avec le matériel détruit. Breton décantera les mots pour leur inoculer une intensité élaborée. [...] Le surréalisme, c'est le néo-dadaïsme intensifié. Breton est à mentionner parce qu'il a réussi à ancrer dans la création la destruction *Tzara*. 文献F : p.30.

- (15) 文献B : p.54.
- (16) Le surréalisme, *dadaïsme concret et visible dans l'écriture même*. [...] La ligne compréhensive (Rimbaud-Tristan Tzara) trouve son complément vital dans la ligne nécessaire (Lautréamont-Breton). Les branches se sont emmêlées réciproquement. Les affectifs ont apporté aux compréhensifs les condiments fortifiants pour la symbiose. Les créations se sont acheminées par leurs articulations parfaites dans une sphère coagulée. 文献F : p.31.
- (17) Le lettrisme, pour la première fois après Baudelaire, converge en lui les lignes disparates.
- Les instinctivistes, les rationalistes et la ligne de l'écriture (résultat des premiers) se rencontrent de nouveau. Le mélange donne une forme nouvelle: la poésie d'Isou. Les expériences de tous les courants poétiques mènent à leur réalisation: le lettrisme. Inclu dans toute l'évolution lyrique, Isou est la condensation issue. 文献F : p.41-42.
- (18) DE CHARLES BAUDELAIRE / A ISIDORE ISOU / Schème I: L'évolution spirituelle de la poésie. 文献F : p.21-22.
- (19) [...] Fortifiant pour le futur, l'écoulement obligatoire d'un matériel à l'autre. 文献F : p.44.
- (20) Tristan Tzara part à la destruction des mots mêmes, arrivant au dadaïsme de toutes ses possibilités. Le dadaïsme n'a pas su détruire le mot mais a tout essayé pour cela. On devait arriver à la lettre, comme Rimbaud contre le vers a trouvé le mot. [...] Tzara n'a pas eu le courage de la destruction définitive et il n'a pas transmis en faits sa mission historique. En laissant les choses au beau milieu, il a permis le retour du surréalisme, cet état de prostration, et le néo-classicisme social. 文献F : p.51.
- (21) Tout de même, le rôle de Tzara reste essentiel. Il est le premier qui ait compris *poétiquement* l'inutilité de la parole. Il est la plus drastique affirmation de la transition du mot. Tzara est le prophète de la génération lettriste et son prédécesseur. En rebelles contre le mot! En préparateurs du terrain pour une nouvelle réalisation! 文献F : p.51.
- (22) ツァラ「ダダ宣言1918」、「反哲学者ムッシュー Aa の宣言」(1920): ツァラ『ムッシュー・アンチピリンの宣言 ダダ宣言集』(前出) p.35, p.48. ツァラの「ムッシュー Aa」とアラゴンの「システム DD」については、塚原史の論考「DADA から AA へーツァラの軌跡と『反頭脳』のハイブリッドな探求」(「石井コレクション研究7: トリスタン・ツァラ『反頭脳』」、筑波大学芸術系発行

2020) 参照。

- (23) La création isouienne [...] devait s'appuyer sur une construction édicatrice d'un matériel donné. A cause de l'insuffisance des précédents, elle a dû être un travail rimbaldien, c'est-à-dire un travail de destruction dans le temps limité. C'était l'effort pratique de l'émiettement des mots en lettres. Etre sensible aux lettres, dans chaque mot. Isou est passé immédiatement à la fortification des nouvelles substitutions. 文献 F : p.52.
- (24) Mission de la nouvelle poésie: réduire à la lettre les effluves et les impulsions de chacun, refaire en elles-mêmes les perceptions dans une matrice lettrique significative et sensible. [...] En évoluant vers l'approfondissement obligatoire d'un matériel, *le poème* (Baudelaire), *la phrase* (Verlaine) et sa destruction (Rimbaud), *le mot* (Mallarmé) et sa dévalorisation (Tzara), Isidore Isou apporte *LA LETTRE*. p. 文献 F : p.52-53.
- (25) Toute l'histoire de la poésie amplique est l'évolution des opinions *apoétiques* des auteurs. C'était une poésie d'illustrations et d'historiettes pittoresques. 文献 F : p.91.
- (26) La poésie ciselante élimine *l'extérieur* pour *l'intérieur* et substitue les divergences par les convergences. On remplace un regard sur les données acceptées par un renforcement du poème en soi. On apprend ainsi une attention pour les *éléments constitutants du poème en soi*. Dans l'amplique, le poème est une forme entière moulée sur un centre extérieur qui l'unifie. Dans le ciselant, en absence du coagulant (l'action, la description), les éléments du poème se défont. 文献 F : p.93.
- (27) Dans le ciselant, par la formation de son matériel, la poésie devient un art propre, une science. L'art qui autrefois *regardait en dehors*, arrive à *se regarder*. [...] La poésie s'enregistre dans le ciselant et n'enregistre plus. / Contre la peinture de l'amplique, la poésie enregistre la musicalité du ciselant. 文献 F : p.95, 99.
- (28) Le ciselant dans sa forme ultime, "le dadaïsme", a réalisé complètement l'inversion des idéaux de l'amplique. [...] Ce qui paraissait être la dernière phase de la ciselation se démontre le commencement d'une nouvelle période poétique. Dérivant du ciselant extrême limite, c'est le début d'une nouvelle phase. Exactement ce qui s'est passé dans le ciselant avec Baudelaire qui est le résultat des dernières limites ampliques. 文献 F : p.101.
- (29) 文献 F : p.103, 108. 「絵画主義」と訳した PEINTURISME は『ロベール大辞

典』にも項目がなく、イズーの造語と思われる。

- (30) Le malentendu sur les possibilités peinturales plus vastes de la poésie à mots était causé par le fait que l'on décrivait une chose avec des choses. (Chaque mot représentant un objet.) [...] La poésie lettrique accorde ainsi parmi ses apanages une force peinturale tout aussi méritante que la vieille poésie. 文献 F : p.112.
- (31) Contre la musicalité ciselante, la poésie lettriste débute par des poèmes descriptibles. 文献 F : p.112.
- (32) afin d'apprendre aux poètes timides à faire entendre leurs voix. 文献 F : p.317.
- (33) 文献 F : p.334.
- (34) 文献 F : p.331-332 (1917), p.343 (BOXE).
- (35) 文献 F : . 292-293. 「書簡」は p.287-316.

第3章 ルメートル『レトリズムとは何か?』と運動の展開の素描

- (1) *COMBAT*, le 22 janvier 1946 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47490115.item>)
- (2) Michel Leiris, “Présentation de *la Fuite*”, *Brisées*, Mercure de France, 1966, p.96-100. 『獣道』原文は次の通り：“Tzara [...] a été longtemps pour un certain nombre d’entre nous, l’homme qui donnait voix aux pierres.” (「ツァーは長いこと我々のうちの数人にとっては石に声を与えた人間でした。」)
- (3) “Les Lettristes ont enfin pris la parole. Un jeune homme chevelu escalade la scène et parle des “Temps Nouveau”, de Schönberg, de la musique atonale. [...] Un autre le remplace: le chef du Lettrisme qui harangue à la fois l’assemblée et le plateau, car, dans son dos, les acteurs qui lui font des blagues. Il les traite de “saluds” et enchaîne. [...] Il peut enfin, chaussant ses lunettes, lire son poème: —Vagn bagadou kri kuss balala chimorabisssss. Quelqu’un dans la salle éternue. La salle se scoue dans un immense éclat de rire. Les temps de la “Révolution lettriste” ne sont pas encore mûrs.” Maurice NADEAU., *COMBAT*, le 22 janvier 1946.
- (4) 文献 B : p.51.
- (5) 文献 B : p.48.
- (6) 「ビスミュート・ルメートル・ギメール基金」ウェブサイト (FONDS DE DOTATION BISMUTH LEMAÎTRE GUYMER: www.mauricelemaitre.org, 2020)、『映画はもう始まったか?』(Le Film est déjà commence?) ビデオアー

トセンター東京DVD資料2011、イザベル・マリノンヌ『モーリス・ルメートルとのインタビュー』(Isabelle Marinone, *Entretien avec Maurice Lemaître*, Presses universitaires du Septentrion, 2015) 他による。

- (7) イズー『誕と永遠についての概論』のシノプシスなど詳細な資料は文献H (Frédérique Devaux, *TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ d'ISIDORE ISOU*) にフレデリック・ドゥヴォー (文献Bの対談者) の解説付きで掲載されている。ルメートルの『映画はもう始まったか?』は文献Jにその概要が収録されている。また、この作品のDVD版は2011年にビデオアートセンター東京が字幕付で制作した貴重な資料である(解説・作者経歴・フィルモグラフィ付:発売元現代企画室)。本稿中の作品(映像)の説明はこのDVDによる。詳細は実際に視聴されたい。
- (8) 同上DVD付録の経歴による。ルメートルの2002年来日については当時私の知る限り情報がなく、献辞の由来などを本人から聞き逃したことが悔やまれる(この献辞は注釈末尾の書影G参照)。
- (9) 巻頭の「プラン」とは別の巻末の「目次」では「用語集」の前に「若者の決起または原子核エコノミー」(Le Soulèvement de la Jeunesse ou Économie nucléaire)及び「模範的レトリストの価値観に関するモーリス・ルメートルによるイジドール・イズーへの注記」(Remarques de Maurice Lemaître à Isidore Isou sur les valeurs et les impératifs d'un lettriste modèle)と題する箇所などがあるが(文献G:p.117-127, 131-149)、同書(文献G)の副題「イズー派運動とは何か」に対応した内部文書的なテキストであり「プラン」には記されていないので(巻末の「目次」には記載)本稿では省略した(「原子核エコノミー」は原子物理学とは直接関係がなく、エコノミー(広義の経済)を「外部の諸領域(政治、歴史、哲学等々)にいたるまで拡張する」(文献G:p.153.)とされるイズー派理論の重要な命題だが、かなり難解な概念である)。また「プラン」には「結論 CONCLUSION」とあるが、本文に該当箇所はない。
- (10) “On doit encore laisser mourir les anciens et engendrer des hommes neufs, au lieu de reconvertir les anciens et les rendre, sans cesse, enfants,” (Isidore ISOU, *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre*, p.17.) 文献G:巻頭ページ。
- (11) Objet du livre: Depuis 1946, et l'irruption du lettrisme dans une après-guerre où la médiocrité revêtait le masque du renouveau, notre mouvement n'a cessé de porter des bottes aux vieilles formules de la pensée, qui fardent, sous des titres neufs, leurs grimaces devenues mécaniques. Dans le même temps, il jetait, sur le marché des richesses de l'art, des propositions

- originales de renouvellement. 文献G : p.11.
 (12) 文献G : A) p.19-21, B) p.23-24, C) p.25-26.
 (13) 文献G : C) p.53-65, E - b) p.81-82.
 (14) 文献G : A) p.87-88, C) p.102-105.
 (15) 文献G : p.151-155. 「用語集」の引用箇所原文は次の通り。

LEXIQUE ISOUÏEN

AMPLIQUE: Période esthétique durant laquelle les arts, qui viennent de se constituer, essaient de refléter le monde intrinsèque; Durant cette période, les formes sont dominées par les genres de l'anecdote.

CISELANT: Période esthétique durant laquelle les arts, ayant épuisé la description des anecdotes extérieures, se préoccupent plus particulièrement de l'approfondissement de leurs formes et aboutissent ainsi à la destruction de l'art même.

CISELURE: Approfondissement de la particule cinématographique (photo) par divers moyens (rayures, signes plastiques, etc...).

CRÉATIVE (Méthode de création): Méthode de transformation multiplicatrice des valeurs, qui constitue la table des lois de tout créateur. Cette méthode, pressentie par tous les novateurs, n'a jamais été formulée jusqu'ici. Isou prétend posséder ce système, et ses œuvres sont les simples résultats de son application.

DISCRÉPANT: Système de mise en scène qui sépare les branches esthétiques mêlées habituellement et préfère leur progrès indépendant, dans la même œuvre, à leur asservissement commun dans l'anecdote.

HYPERGRAPHIE (anciennement métagraphie): Ensemble de notations capable de rendre, plus exactement que toutes les anciennes pratiques fragmentaires et partielles (alphabets phonétiques, algèbre, géométrie, peinture, musique, etc...), la réalité conquise par la connaissance.

ISOUÏEN: Celui qui croit que la création seule est la valeur objective déterminante, indifféremment du domaine d'application de cette création; trouve qu'Isou est, jusqu'à présent, le systématiseur le plus cohérent de cette conception et le créateur actuel le plus riche en apports. (Si Isou ne résoud pas les problèmes proposés par le besoin paradisiaque des individus, la démarche créatrice portera un autre nom.)

LETTRISME: Art dont la mécanique esthétique est la création de particules sonores distinctes: les lettres ou phonèmes, productibles par l'homme tout

entier considéré comme instrument, et susceptibles d'être organisées sur une même hauteur: dont la forme esthétique est le cadre poético-musical distinct dans lequel s'effectuent les recherches d'organisation de ces particules phonétiques, et dont les techniques esthétiques présentes sont des ordres de la phase amplique.

(16) 『ダダ・シュルレアリスムの時代』(前出書) p.162-165.

(17) 文献D (p.46-50) などによる。

終章 レトリズムと「アヴァンギャルド」の変容——突出から拡張へ

(1) 塚原史『言葉のアヴァンギャルド』講談社現代新書1994 (『切断する美学』論創社2013に収録) 参照。

(2) イズーのインタビュー (1983年): 文献D (p.83-86)。Qoi qu'il en soit, la société se trouve aujourd'hui devant deux voies possibles: soit la bombe atomique, c'est-à-dire la destruction du monde, soit la Société paradisiaque basée sur la création. Nous, nous pensons qu'il nous faut lutter pour cette société que nous efforçons de construire dans tous les aspects de la culture et de la vie. [...] elle [la politique] ne peut conduire les hommes qu'à la dictature et à la démagogie. [...] Je pense que la seule avant-garde qui restera de tout ce qui se fait actuellement sera le Lettrisme, qui se base sur la *créativité*. (*Alfabet*, no. 58, mars 1984)

(3) Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1967:

190: L'art à son époque de dissolution, en tant que mouvement négatif qui poursuit le dépassement de l'art dans une société historique où l'histoire n'est pas encore vécue, est à la fois un art du changement et l'expression pure du changement impossible. Plus son exigence est grandiose, plus sa véritable réalisation est au delà de lui. Cet art est forcément d'*avant-garde*, et il *n'est pas*. Son avant-garde est sa disparition. (Gallimard-Folio, 1992, p.185)

(4) Le système d'Isou n'est pas un système scientifique [...]. Si le système d'Isou avait été un système scientifique, il n'aurait pu être "le système d'Isou" mais seulement l'application, par Isou, du système scientifique à un domaine donné. *Le système d'Isou nécessite Isou*. C'est un système de rapports entre sujet et objet. Ce système est une *optique*. (Asger JORN: *Internationale Situationniste*, no. 4, juin 1960.) 同誌復刊版 Arthème Fayard 刊1997, p.135.

(5) 『映画はもう始まったか?』DVD 版参照。

(6) Curtay, *LA POÉSIE LETTRISTE*: Mais qu'importe trente années pour

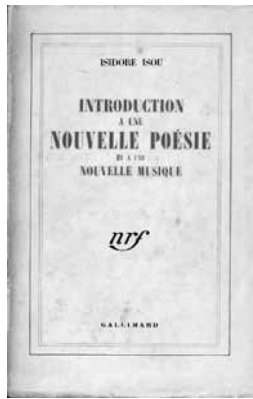
le lettrisme qui, selon Isidore Isou, demeure encore à une phase primitive, tandis que lui-même, l'auteur de *l'Introduction [Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique]*, prépare déjà les explications qui révéleront au système original et à un certain nombre de membres du groupe la vision d'une phase originale, capable de reconsidérer, comme toute structure neuve, l'ensemble des réalisations passées de notre courant, en leur ouvrant le terrain des réalisations futures pour plusieurs siècles? 16 janvier 1974. 文献 C : p.188.

- (7) Roland Sabatier, *Vue d'ensemble sur quelques dépassements précis*: Avec le Lettrisme, l'art plastique est devenu, ce qui n'a jamais pu être, une authentique création infinie, de concepts et de formes. Cette vision d'un présent déjà constitué, toujours ouvert sur un futur fertile, répond à ceux qui, pour donner aux imitateurs contemporains une existence et une portée injustifiées, tiennent le Lettrisme pour un mouvement du passé. / Pour leur part, s'agissant de peinture comme des autres disciplines du Savoir, les créateurs de ce mouvement poursuivent leur marche en avant, maintenant, vers les innombrables extensions et coordinations des galaxies et des outres-galaxies formelles. *juillet-août 1992*. 文献 K : p.22.
- (8) Isidore Isou, *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, 1947: Explications pour un héros isouien / Si les générations passées [...] ont réalisé un personnage romantique, les hommes futurs pousseront vers le héros d'un nouveau classicisme. Le modèle isouien représente le premier effort, le cadre originel, pour l'obtention de cet inédit idéal collectif. / Les générations prochaines seront isouiennes ou elles se perdront sans signification jusqu'à cette réalisation. 文献 A : p.442-443.

* レトリストとシチュアシオニストやフルクサス等との関係は次の著作に詳しいが本稿では立ち入れなかった：Guillaume Robin, *Lettrisme, le bouleversement des arts* (Hermann, 2005)、『状況の構築へ』（木下誠監訳、インパクト出版会 1994）。



A



F



G



G

書影（塚原史蔵書）：文献A（1947）・F（1947）・G（1954）・G原著者自筆献辞

