

1930 年代フランスにおける「リアリズム」の意味—ルイ・アラゴンの美術批評とその周囲

飛嶋隆信（東京農工大学）

「文化の擁護のための国際作家会議」で排除されたもの、それは national と international の両概念が複雑に絡み合った当時の芸術の状況に対する冷静な分析であり、スターリンのもと「一国社会主義」へと舵を切り、社会主義リアリズムへと芸術表現を一元化せんとする共産党の方針に反する諸潮流である。

とりわけ、スターリンにより反逆者の烙印を押されたトロツキーとの連帯を模索し、仏ソ相互援助条約の欺瞞を糾弾するシュルレアリスト達の主張は聴衆の絶えた深夜の会場に虚しく響く事になるが、同会議を主導したのは、トロツキーとの親交より、スペイン内戦への介入に際してソ連との共闘を優先したマルローであり、ブルトンらと決別し、共産党御用知識人の立場を選んだアラゴンである。すでに 1930 年の「挑戦を受ける絵画（«La peinture au défi»）」にて、コラージュの技法における絵画と写真の弁証法を通じ、「リアリズム」の新たなあり方を考察していたアラゴンは、この時期に政治と文化とが交錯する力学の只中に囚われることになる。

1937 年の小論「社会主義リアリズムとフランスのリアリズム」で「フランス固有のリアリズム」の意義を謳い、20 年代までの近代芸術の成果と、ソ連が推進する「リアリズム」の概念との調停を図るアラゴンの姿勢は、当時親ファシズムの姿勢を鮮明にしていたが故に、上述の国際作家会議への参加の余地はなかった、ある批評家の存在を陰画として浮かび上がらせている。すなわち、形骸化したキュビズムを超克すべく、多様な国籍の画家から形成され、しかもフランスとイタリアとの文化的紐帯となる新たな「ユマニスム」を模索していたヴァルデマール・ジョルジュである。

政治信条においては対照的だったこの両者に共通するのは、混沌とした芸術状況に対して、国境を超えた芸術概念を設定しつつ（アラゴンの「リアリズム」あるいはヴァルデマール・ジョルジュの「(ネオ・) ユマニスム」）、特定の国や文化圏に特権的な意義を与えんとする姿勢である（アラゴンの「フランス」あるいはヴァルデマール・ジョルジュの「フランス+イタリア」）。

この観点から、今回の発表では、30 年代のアラゴンの美術批評家としての活動を軸に、「普遍」と「特殊」とを巡る弁証法の帰結を検討する。更には、アラゴン自身の芸術観と、彼が組織した諸会議、とりわけ「リアリズム論争」における議論の多様性（壁画による民衆と芸術との「和解」を謳うオザンファン、「ネオユマニスム」の中心的存在でありながらピカソに対する賞賛を隠さず、ヴァルデマール・ジョルジュが絶賛したロジェ・ド・ラ・フレネを評価しないベラルールなど）を併せて検討し、芸術の諸潮流を融合せんとするフランス的「中庸」という磁場が、人民戦線政府の成立からパリ万博にかけ緊張と弛緩とが同居していたこの時期に、如何に振れた形で維持されていたかを辿る。

また、ヴァルデマール・ジョルジュと同様に、ユダヤ系移民として 1920 年代初頭から詩人、批評家、哲学者として活動していたルーマニア人、バンジャマン・フォンダーヌが「文化の擁護のための国際作家会議」について、とりわけアラゴンに対して行なった批判にも言及する。文化の首都パリが陥りつつあった窮地を予感する外部の視線が、この時代の矛盾をより細やかに照らし出すと考えるからである。

1935 年文化擁護国際作家会議とアンリ・プーライユ：『反潮流』誌にみる文学的抵抗

吉澤英樹（南山大学）

フランス・プロレタリア文学の推進者アンリ・プーライユは 1930 年 7 月、彼の文学運動のマニフェストとも言える『文学の新時代』を刊行する。しかし、同年 11 月にコミンテルン主導のハリコフ会議にて、革命を目指さないその立場は反動的な「社会ファシスト的傾向」を持つものとして非難の対象となった。その後結成された AEAR にも参加せず、1935 年 6 月 21 日から 25 日にパリで開催された第一回「文化の擁護のための国際作家会議」においても発言機会を与えられなかったプーライユは、同年 7 月に雑誌『反潮流 À contre-courant』第 1 号を刊行する。

この雑誌には、コミンテルンが主導し、翌年の人民戦線内閣を準備する共産党・社会党・急進社会党の左派共同戦線の文化的イベントから疎外されたプーライユらの立場が表明されている。巻頭では、共同戦線の背後にいるコミンテルンがスターリン治世下のソビエトにおいて「三色旗化」したとして、国際主義からナショナリズムへの転向とその順応主義を批判している。

その一方で、プーライユ自身の立場には揺れが見られる。1930 年代初頭に文学運動を立ち上げた時点において、プーライユはジョルジュ・ヴァロワと協働することにより、ジョルジュ・ソレルを経由して 19 世紀末の社会芸術（アール・ソシアル）運動の継承を目指していた。実際、『反潮流』誌には 19 世紀のアナーキストで社会芸術運動に携わったフェルナン・ペルーティエが議会の批判して労働者自身の主体的行動を訴えた 1899 年の記事「アナーキストへの手紙」が再録されている。これは、プロレタリア文学運動が知識人によって代行されようとしている作家会議の方向性への批判と読める。

一方で巻末では、1914 年のレーニンの演説「Contre le Courant」が引用され、この雑誌のタイトルの別の文脈が提示される。さらに「Contre le Courant」は、弁護士 Maurice Paz が関わり 1927 年から 29 年 10 月まで刊行されたスターリンに反対するトロツキー派の刊行物の名前でもある。ここに、作家会議の背後にあるスターリン主義に反対する別の論理が持ち出されることになる。この地点において、同様に作家会議で周辺化されることになるシュルレアリストとの共通分母も透けて見える。

しかし、プーライユは 1930 年代初頭、自身の『新時代』誌で展開したスザンヌ・エンゲルソンとの論争において「マルクス主義は芸術分野で果たすべき役割を持たない」と明確に否定していた。本発表では、プーライユが置かれた政治的な文脈に留意しながらも、同誌に掲載された文学作品を取り上げ、そこで描出される人間観・世界観を分析することにより、その立場の位置策定を試みたい。

クロード・カーアンの政治参加と「新しい人間」像の探求

—1930年代の活動に着目して—

鈴木重周（南山大学）

「鏡」や「仮面」をモチーフとした「男性でも女性でもない」自分自身を撮影したセルフポートレートで知られる芸術家クロード・カーアン（Claude Cahun, 1894-1954）は、1930年に未発表の断章やフォトモンタージュを集め、分類しないまま『無効の告白』（*Aveux non avenus*）として出版する。1918年に故郷ナントからパリに上って以降、ペンやカメラによってだけでなく時には舞台上で精力的に表現活動を行ってきた彼女は、著書の出版で一区切りを付けたかのように政治活動へと身を投じていく。芸術家としてファシズムに対抗すべく1932年に革命的作家芸術家協会（AEAR）に入会したカーアンは、アンドレ・ブルトンと知り合ったことによりシュルレアリストの活動に参加することになる。シュルレアリスム運動はもはや単なる芸術運動ではなく、共産党に対して自らの政治的な立場を明確にする必要に迫られていた。そのようななか、シュルレアリストグループにおいてほとんど無名の存在であったカーアンは、AEARの文学セクションへの報告書として書いたものを抜粋しアレンジするかたちで、1934年5月にトロツキーに献辞を付けた小冊子「賭けは始まっている」（« Les Paris sont ouverts »）を出版する。

所謂アラゴン事件のさなかに出版されたこの「賭けは始まっている」は、ブルトン側に立ったカーアンによるアラゴン批判として読むことができるが、本報告では、そこで展開されるより普遍的な詩をめぐる議論から、1930年代という危機の時代における彼女の人間観を抽出することを試みる。カーアンは、詩的活動を「実用的な有用性を欠く資本主義文明の残滓」として否定する見解に強く反論する。彼女にとって、詩は「歴史的にあらゆる時代と場所で存在」し「疑いなく人間の、ひいては動物の本性に必要なもの」であると同時に「人間の解放と革命の意志の表現」であった。アラゴンを批判しつつカーアンが主張するのは、真の革命的な芸術は完全に芸術であることによつてのみ成立するという詩の絶対的な自律性であり、詩を政治的プロパガンダに従属させることの愚かさであった。

「賭けは始まっている」はブルトンやルネ・クルヴェルからは好意的に受け取られるものの大きな反響を生むことはなく、国際作家会議に参加することもなかったカーアンのパリでの政治活動は、積極的に関与したコントロール・アタックの解散をもって終わったかのように見える。しかし、30年代パリでの政治参加においてカーアンが得たものは、第二次世界大戦期に彼女がジャージー島で行った、まさにプロパガンダの力を逆手に取ったかのような反戦ビラによるレジスタンスへとつながっていくのである。

「アール・デコ」博と称される 1925 年の博覧会は、19 世紀後半から本格化するフランス装飾美術界の近代化とその成果を物語るとともに、すでに到来していた革新も可視化させた。多くの来場者の目に明らかとなったのは、ブルジョワ層向けのきらびやかな室内装飾や一点ものの家具を提示する「装飾美術家協会 SAD」の展示と、中流階級や労働者らを対象とし、装飾を排した建築とその内部に設えられた機能主義的な「設備・装備」を探究する『エスプリ・ヌーヴォー』館やソ連館に呼応する新たな芸術家らの展示の対比であった。じっさい、「アール・デコ」博の数年後、SAD から多くの作家が脱退し、彼らによって「現代芸術家連盟 UAM」が結成されることとなる。

共産党系の新聞『ユマニテ』や雑誌『コミューヌ』は、1925 年の博覧会におけるブルジョワ諸国の「豪華な宮殿」とソ連館の「質素な『家』」とを対比し、SAD への痛烈な批判を展開する一方で、ソ連館に見られる「大衆階級の製品」を擁護するなど装飾美術の領域においてもその政治的立場が明確に意識されていた。こうした共産党系メディアの姿勢は、1936 年の人民戦線政府の樹立の時期にも部分的に継続され、両メディアで芸術批評を担当した AEAR 所属の批評家 G・ベッソンは、機能主義を支持するとともに、政敵 A・タルデューを総裁に据えていることも理由に、SAD の旧態依然たる立場を批判し、1936 年のサロン展を酷評する。他方で、ベッソンによって擁護されるモデルはもはやソ連のそれではなく、UAM のメンバーらによる作品、とりわけ UAM 所属の建築家・デザイナーであり共産党系政治活動家のフランシス・ジュルダンの出展品であった。

1937 年万博における UAM 館での展示を批評するベッソンは、「肉体労働者や知的労働者」のための空間を発表したジュルダンの試みを称賛し、「雑然さではなく創意工夫が、乱雑さのかわりに秩序が、そして秩序による奢侈 luxe が備わっている」と評す。ベッソンがここで「奢侈」というブルジョワ的かつ保守的な表現を用いている点には留意が必要である。じっさい、機械による大量生産品の流通や機能主義の隆盛に対し、当時保守側の評論の軸として言及されたのがこの「奢侈」という価値だったからだ。たとえば、クチュリエであり保守系雑誌を刊行していた P・イリーブは 1933 年に『奢侈の擁護』と題されたパンフレットを発表し、安価な外国製の大量生産品よりも手工業による「フランス・ブランド」の高級品の価値を擁護した。こうした立場は SAD 所属の作家や彼ら进行评估する W・ジョルジュなど保守的な批評家によって支持されてはいたが、より中道的な立場の批評家は、社交への関心喪失とともに「奢侈の嗜好」は失われたが、いまなお一部の SAD の作家がこの嗜好に拘泥し過剰な装飾が認められると批判する。豪華さや奢侈を追求する SAD と、機械と大量生産で安価な製品を供給する UAM という二項対立がそこには想定されていた。

しかし、「文化の擁護作家会議」にて作家の L・デュルタンは高級品産業 *industries de luxe* に言及しつつ「奢侈は近い将来、万人の財産になるにちがいない」と語り、また、SAD 所属の作家 L・スーは入手が容易な安価な素材を用いた家具アンサンブルで「奢侈的な雰囲気」を創り上げることを試みるなど、1930 年代半ば、SAD 及び左派双方にて「奢侈」そのものが否定されるのではなく、その民主化・大衆化の可能性が探求されていたことも見落とされるべきではない。こうした背景をふまえるならば、先のベッソンによるジュルダン評も、「奢侈」そのものを否定するのではなく、それを換骨奪胎し新たな意味へと読み替えるものであったと解釈することができる。ここには、左派批評家による革新的作家への保守的用語

の流用、さらには前者による保守層の取り込みとそのための概念操作の意図を見て取ることも可能だろう。伝統的な装飾美術の歴史と価値観を一掃するのではなく、「奢侈」の概念を脱装飾化し左派的な文脈へと接合させる、それは居住空間を評価する価値観の継続と変革を同時に実現するための作業でもあり、ベッソンによるジュルダン評価の狙いだったといえよう。

「17 世紀フランスのレアリテの画家たち」展（1934 年）の中道左派的文化ポリティクス

藤原貞朗（茨城大学）

1934 年 11 月 24 日からパリのオランジュリー美術館で開催された特別展覧会「17 世紀フランスのレアリテの画家たち」について考察する。この展覧会のコンセプトが、翌年の「文化の擁護」に参加した一部のフランス人知識人たち、とりわけ、アンドレ・ジッドにみられる文化擁護の理念とリンクしているように見えるからである。

この展覧会は、17 世紀の「農民画家」と言われるル・ナン兄弟と同時期の宗教画家ジョルジュ・ド・ラ・トゥールを「再発見」する展覧会として知られる。無名画家の作品が多数展示されるマニア向けの学術的展覧会だったが、一般にも好評を得た。

展覧会が開催された 1934 年は、「恐怖の年」であり、2 月の暴動によって内閣は総辞職するも、右派閣僚を含む新内閣の成立に反発した左派勢力が連携して組閣当日に全国でゼネストを決行。階級闘争に自閉していた共産党も歴史的展開を迎え、社会党 SFIO との協働を受け入れ、人民戦線へ向かう第一歩を印した。こうした政治的カオスの中、この展覧会の準備は進められたことになる。展覧会のテーマは「レアリテ」だったが、1934 年の「レアリテ」とどれほどの時事的関連性を持ち得ていたのだろうか。

展覧会では「レアリテの画家」として農民や職人を描いたル・ナン兄弟がフィーチャーされ、さらに、当時も今も名の知れない「控えめ」で「人間的な」風俗画家や静物画家の作品が多数展示された。一見、共産主義的な理念が支持されたかのように見える。しかし、展覧会を企画したルーヴル学芸員ポール・ジャモの目的は、労働者階級と貴族階級に対比的に表れる「悲しい真実のレアリテ」を提示することではなく、両者に対立がないことを美術史的に明示することにあった。彼は 17 世紀にはプッサンの古典主義とル・ナンのレアリズムの 2 つの系譜があることを指摘し、「2 つの系譜にある精神にラディカルな対立がある」と考えるのは誤りで、「レアリテの潮流はフランス絵画史全体に流れている」と主張する。貴族的な中央の古典主義と民衆的な地方のレアリズムの間には連続性と調和を見出すべきであり、それこそがフランス独自のレアリズムだとする。近代的な意味での民衆的レアリズムを古典主義システムに融和させる中道左派的な保守のミュゼオロジーの代表である。

このスタンスは 1935 年の「文化の擁護」会議におけるアンドレ・ジッドの演説にも顕著だ。ジッドは共産主義に賛同しつつも、そこに包摂される個人主義を否定する考え方とインターナショナルの理念にある愛国主義を否定する思想に疑義を呈した。曰く、根底的に個人主義者である個人が共働するコミュニズムは可能であり、愛国的なフランス人でありながらインターナショナル足りうることも可能である、と。

「レアリテの画家」展が提示したのは、言うなれば、このジッドの玉虫色の理想のように、1930 年代半ばの「レアリテ」からかけ離れたフランスの理想化されたイメージだった。それは、歴史の騒乱を免れて安定し、右派も左派もうっとりするノスタルジックな理想化された対立なきフランスのイメージである。胚胎されつつあった人民戦線が思い描いていた革命のユートピアの対になる振れた保守的なユートピアであり、後のヴィシー体制の政治＝社会的イメージすら彷彿とさせる。

1934 年の『フランス絵画』でジャモは、フランス美術史はミケランジェロのような「天才」ではなく、ル・ナンのような「控えめ」な画家によって構成されるとも書いている。これは、フランスが「天才」が統制するファシズム的美術史に与しないと宣言した、とも深読み出来よう。1930 年代であればこそ肯定

しえた理念であり、「レアリテの画家たち」展の成功の背景ともなっただろう。しかし、皮肉な言い方をすれば、実のところ、この展覧会も、天才不在の美術史理念も、リアルに「控えめ」な芸術家しかいない当時のフランス画壇とのアナロジーのもとに成立していたようにも見える。

世紀転換期フランスにおける知識人論と芸術論：ペルーティエ、ソレル、バンダ

長谷川一年（同志社大学）

フェルナン・ペルーティエ（Fernand Pelloutier, 1867-1901）は、19 世紀末から 20 世紀初頭における革命的サンディカリズムの最大の理論家と目される。33 歳の若さで早世するまで、労働取引所連盟の指導者として労働運動を牽引する傍ら、「社会芸術」グループの活動にコミットし、『芸術と反逆』（*L'Art et la révolte*, 1896）では潔癖な道德観に立脚したプロレタリア芸術論を展開した。改良主義的なストライキを峻拒し、あくまでもゼネストの実現を説き続けたペルーティエにとって、純粋なモラリズムこそ政治と芸術を貫通するものであった。

このペルーティエからサンディカリズムの理論と実践について多くを学んだジョルジュ・ソレル（Georges Sorel, 1847-1922）は、『芸術の社会的価値』（*La Valeur sociale de l'art*, 1901）でペルーティエのモラリズムを継承しつつ、手作業を介してタンジブルな世界と接点を持つ労働者＝芸術家を革命の主体として位置づけた。ソレルの政治思想はレーニンとムソリーニに靈感を与えたと言われるが、主著『暴力論』（*Réflexions sur la violence*, 1908）における労働者＝戦士のアナロジーが結局のところ「プレ・ファシズム」の思想家ソレルを印象づけるのに対して、労働者＝芸術家のアナロジーは「リレーショナル・アート」や「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」と呼ばれる今日の参加型芸術の展開のなかで、「ソーシャル・プラクティス」の先駆として理解することもできよう。

右であれ左であれ、およそ政治にコミットする知識人というものを徹底的に断罪したのが、ジュリアン・バンダ（Julien Benda, 1867-1956）の『知識人の裏切り』（*La Trahison des clercs*, 1927）である。バンダにとって左の知識人の代表はソレルであり、右の代表はバレスであった。しかしそのバンダも、ヒトラーの政権奪取と前後する時期にはナショナリストの相貌を現し、さらにパリ陥落後には戦闘的な民主主義者として論陣を張ることになる。こうした政治へのアタッチメントとディタッチメントに揺れる知識人の表象を、『ベルフェゴール』（*Belphegor*, 1918）における芸術論も交えて検討してみたい。

ヴィシー期フランスにおける「新しい人間」像：国立幹部学校“ユリアージュ”を中心に

南祐三（南山大学）

ファシズム期（1922～45年）のヨーロッパでは「新しい人間 L'Homme nouveau」に関する言説が数多くみられた。ムソリーニは早くも1917年、いまや「鉱石の塊となってしまったイタリア人を溶かし、不純物を取り除かなければならない〔…〕そのための政府が、そのための人間が必要だ」と主張し、政権獲得後、1925年6月の党大会では「新しいイタリア」を創造する時が到来したと述べた。他方コミュニストたちは、啓蒙思想から受け継いだ「人間」の概念——ファシストはそれを拒否した——のもとに、平等主義的な社会の実現を夢見ていた。全体主義の議論において、それらは暴力と恐怖を支配の軸とし、個人主義を否定して集団（nation、人種、政治組織）を優先する体制として一括されてしまうこともあるが、それぞれの固有の背景や文脈に応じて、各体制が求める「新しい人間」像の中身は異なってくるだろう。革命はタブラ・ラサを志向するが、それは新たな価値体系の創出を伴うのであり、その新たな価値は各国固有の歴史や伝統と不可分なはずだからである。

では、フランスではどうだったのか。第三共和政の政治的混迷と1940年6月の敗戦という歴史的展開を経て、ヴィシー・フランスでも「新しい人間」の創出がめざされた。本報告では、そのうちの一つである、国立幹部学校ユリアージュに注目する。ユリアージュは、1940年12月7日に「教育・研修校」としてヴィシー政権によって法的に認可された教育機関である。非占領地区に位置するグルノーブル近郊のシャトー・ユリアージュ（Uriage）が施設として利用されたことからそう呼ばれた。同校を率いたのは、第一次世界大戦に従軍した元兵士で、ドイツとの休戦後に退役していたピエール・デュノワイエ＝ド＝スゴンザック（Pierre Dunoyer de Segonzac, 1906-1968）である。

敗戦という過酷な現実直面し、指導者育成の必要性を強く感じたスゴンザックは、ユリアージュにおいて、何よりも、個々人の内面的な革命（利己主義、狭い心、因習、階級精神に抗うための革命）を求め、節度を持ち、謙虚かつ誠実で、責任の意味を理解した人間を育てようとした。ヴィシー政権が青年担当大臣（Secrétariat général à la Jeunesse）のポストを新設し、特にベタンが提唱した国民革命のなかで若者教育や青年運動の組織化を重視したことはよく知られている。ユリアージュもこの管轄下に置かれた教育組織であったし、元軍人として「ヴェルダンの英雄」を尊敬するスゴンザックの教育方針は多分に国民革命の思想と重なる。しかし他方で、ユリアージュは比較的自律性を保った組織でもあった。また複数の先行研究が指摘するように、運営や講師としてユリアージュに関わった者は、経歴、社会的出自、イデオロギーにおいて多様で、特に発足当初はパトリオティズムとともに非政治性に特徴づけられる。ユリアージュでは、議会制民主主義、自由主義、個人主義が攻撃対象となったが、同時に、ファシズム国家の精神性、エタティズム、軍国主義、警察国家といった側面が繰り返し批判されていた。ユリアージュは政治的左右の亀裂を乗り越え、価値の方向転換を目指す、第三の道を模索したのであり、それは「新しい人間」をつくろうとする試みでもあった。戦前との思想的なつながり、あるいは国際主義およびナショナリズムとのつながりを意識しながら、そうしたユリアージュの取り組みを検証したい。