

「モダン」と「未開」の狭間で ——復員兵のジャズと近代戦争

吉澤英樹

僕たちは黒人女を愛するように戦争を愛した。

—ルイ・アラゴン

Nous avons aimé la guerre comme une négresse.

Louis Aragon¹⁾

文学における最初期の「ジャズ」と「戦争」の表象

「戦争」と「ジャズ」という組み合わせは、フランスにおいてもノスタルジックな思い出を喚起するある種のファンタズムとして存在している。アメリカからやって来た「モダン」な音楽と青春。アラン・コルノーによって映画化されたパスカル・キニャールの小説『アメリカの贈り物』(1994)を紐解けば、そこには「米軍キャンプ」「ジャズ」「ドラッグ」といった、わたしたちがある時代特有の表象として頭の片隅にしているさまざまな要素が散りばめられていることに誰しもが気づくだろう²⁾。またフランスを代表するジャズ・ピアニストであり、奇しくも「軍隊」を連想させる名前をもつマルシャル・ソラルがそのキャリアをスタートしたのは従軍中、アメリカ兵が主催するミサの演奏係としてだった³⁾。ただし、それらはすべて第二次世界大戦に始まる話だ。実際にジャズが誕生したのは、それよりさらに三十年近く前、第一次世界大戦中のことである。

第一次世界大戦とジャズとの関係については、たとえばレイモン・ラディゲの『ドルジェル伯の舞踏会』(1924)に現れているように⁴⁾、1920年代において戦時下の抑圧から解放された新時代の象徴として「狂乱の時代」の「ジャズ」という形で扱われることが多い。そのような視点から捉えた両次大戦間におけるジャズの文学への影響に関しては、人

類学との係わり合いの中にその深化の過程を見た昼間賢の画期的な論考をはじめとして⁵⁾、近年フランスにおけるジャズ受容史研究の深まりとともに充実した研究に事欠かない。しかしながら、第一次世界大戦そのものとジャズとの関係が文学に影響を与えた論考となると話は別である。それゆえ、本稿ではその遺漏を埋めるとまでいわないにせよ、ジャズ受容史においてこれまであまり言及されていなかった側面に光を当てるべく、作家ピエール・ドリユ・ラ・ロシエルの初期詩集のひとつに収録された一編の詩「ジャズ」に注目してみたい。

この詩について論じたカリーヌ・トレヴィザンが指摘するように、ミッシェル・レリス、フィリップ・スーポーやロベール・デスノスなどシュルレアリスム周辺のジャズ愛好者とは違い、ドリユ・ラ・ロシエルという作家の関心においてジャズに限らず音楽一般の占める比重は極めて小さかった⁶⁾。個人的には「フランス六人組」の作曲家ジョルジュ・オーリックらと長きにわたって親交を持ちつづけるものの、評論や作品の中でこの作家が音楽に言及することは他の芸術ジャンルに比べ少ない。そのような作家の詩「ジャズ」がなぜ注目に値するのかといえ、この作品がフランスのジャズ受容史においてその最初期に書かれたものであるという事情に加え、その主題が戦争と関連付けられているからに他ならない。

トレヴィザンは、詩「ジャズ」とドリユの他のテキストを併せ読むことによって、この作家のアフロ・アメリカ系音楽に対する見解を明るみに出そうと試みた。それに対し、本稿ではこの作品が書かれた1910年代後半に視点を絞り、当時フランスに到来したばかりの「ジャズ」がこの作家のイマジネールにどのように影響を与えているのか、またそれが当時「戦争詩人」としてキャリアを積み始めていたこの作家が持っていた問題意識にどのように接続されているのか、当時のフランスにおけるジャズの到来にかかわる歴史的背景を参照しながら、詩「ジャズ」に注目して考察したい。つまり、フランスにおける最初期のジャズ受容史にまたひとつの視点を加えることを横目に見据えつつ、「文学」にこの新しい「音楽」が与えた影響をその最初期のかたちにおいて掘り上げることとともに、その誕生の背景にあったはずの「戦争」をもう一度その中に取り込むことが本稿の目的である。

『軍用トランクの底』

「ジャズ Jazz」と題された詩は、処女詩集『審問』（1917）に引き続き1920年3月に刊行された『軍用トランクの底 *Fond de Cantine*』に収録されている。「飛行機がひとつの徴を描きだす *Avion trace un signe*」という一節から始まる飛行機の撃墜を主題とした詩「落下 *Chute*」が巻頭に置かれたこの詩集は1915年から1919年にかけて書かれた24編の詩を集めた四部構成となっている。従来戦争詩に混じって「無線 TSF」（その後「ラジオ」を意味する。transmission / télégraphie sans fil）や「自動車 AUTO」といったタイトルを掲げて当時のテクノロジーを象徴する「モダン」な意匠のステレオタイプが配されており、『審問』とは趣を異にする。つまり『審問』を前線で近代戦争に直面した兵士によって描かれ戦時中に刊行されたリアルタイムの戦争詩と考えるならば、戦後に刊行された『軍用トランクの底』は第一詩集から漏れたものの落穂拾いを連想させる自嘲的なタイトルとは裏腹に、近代戦争への参加を経て復員した詩人が戦後世界を眺めるという立場の移行そのものが作品の中に書き込まれている点で重要な意味を持つ。第三部に収録された「モダンの宿命としての戦争 *Guerre, fatalité du moderne*」という詩のタイトルにも読み取れるようにモダン化された戦争、そしてモダンの表象のひとつとしての戦争、両者の主客の関係をずらしながら、1918年の休戦以降、兵士という身分を取り去られた詩人はその空白部分を目の前に広がる世界を見つめることによって埋めようと試みる。同じくこの第二詩集に採録されている「移行 *transition*」と題された詩が『クラプイヨ』誌に最初に掲載されるのは、まさに1919年3月に動員を解除された直後の4月のことだった。換言するならば、雑誌掲載時にはないギュメを決定稿に挿入することによってことさら強調された「私はあなたがたに人間の世界の到来を告げる」という「モダンの宿命としての戦争」に書き込まれた言葉が表すように、この詩集は死に取り囲まれた「冥府」から「人間の世界」へと、「死」と「生」、「前線」と「銃後」、「戦中」と「戦後」といった言葉で表されるような対立する二つの世界の敷居を跨ぎ同じ平面において語れるものとして何が残るのか、それを捜し求める試みでもあったのである。

その二つの世界の間立つ回転軸の役割を果たしていたのが、いうまでもなく「モダン」の表象である。しかし、それを「無線」や「自動車」といったテクノロジーに焦点を絞って考察した場合、有田英也が指摘するように「工業力の可視的表現である電気、蒸気、熱と人間の意識とが融合するさまを荒削りに描いた」ドリユの詩作品は「スピードと力に憧れたイタリア未来派の絵画表現を思わせるモダニズムの現れを思わせ」、「ムツソリーニ・ファシズムを言葉において先取りしている」ような印象を与え⁷⁾、ともすると「未来派」を経由して「テクノロジー」から「ファシズム」へと至る問題系に回収されてしまいかねない。未来派において第一次世界大戦とは、戦前1909年に起草されたマニフェストの実現、つまり理論にとっての自己実現の機会であり、テクノロジーという主題は近代戦争における殺戮機械、そのスピード、その先にある死といった虚無の地点に向かって収束するものだったはずだ⁸⁾。しかし、『軍用トランクの底』に垣間見られるのは、死へ向かうテクノロジーとは逆方向へ、つまり再び人間の世界に帰されるベクトルの創出の試みである。確かに、この詩集の中に浮かび上がる「戦争」・「テクノロジー」・「モダン」といったひとつの意味論的階層のみに注目した場合、未来派との親近性は濃厚であり、それとは異なるベクトルの読み取りは困難に突き当たる。そこで本稿では、もうひとつの「モダン」つまり、「黒人」「ジャズ」といった当時のフランスにおいてエグゾティックな表象の中に見出されたモダニティに着目することによって、未来派的な主題とは別の次元である「死から生へ」と向かうベクトルを浮かび上がらせる必要がある。そのような作品の中において2編目の詩として挿入されているのが「ジャズ Jazz」である。早速、この詩に眼を通してみよう。

Jazz

Il bat au cœur du monde	世界の中心で鳴り響くは
le tambour de ces nègres	このニグロたちの太鼓の音
Leur bouche blanche écume	彼らは真っ白い口角に泡を飛ばす
de nos rires irascibles	私と彼らがあげる怒りっぽい笑いによって
La douleur des secteurs silencieux	静まりかえった防衛区域にいる苦痛は
Se délivre ce soir	今夜解放される

dans les signes tortionnaires	責苦の徴のうちに
que griffonnent en noir	それを真っ黒に殴り描きするのは
ces pantins	この操り人形たち
Hourra entrez mesures	やあ、いらっしやい紳士のみなさん
dans la terre et les cieux	地の中そして天国へ
Les obus vous font place	砲弾があなた方のいた場所にとって代わる
Une Parade	反撃が
tonne	響き渡る
sur un continent	大陸のうえに
craquant	乾いた音を立てて

Leur pleur soldat russe ravagea leur empire
 Eau pure et corrosive qui descelle un serment
 ロシア人兵士たちの涙が彼らの帝国を荒廃させる
 誓いを反故する腐食性の純水

Voici la plus grande guerre du monde
 Recrutons les peuples à la ronde
 ほらこれがこの世界でいちばん大きな戦争だ
 順繰りに各国の民たちを徴兵していこう

La terre pavoisée de journaux	大地を飾り立てているのはいくつもの新聞
titrés de ses monts et ses vaux	四方八方から集められた見出しをつけて
vire sous le gros œil	色調がさっと変わる、大きく眼を見開いて
qui lit notre gloire ⁹⁾	われわれの勝利を読んでいる最中に

戦争中アメリカ軍の通訳になるための研修を受けていたドリユは1918年7月23日付のコレット・ジェラメック宛の書簡では、「黒人オーケストラ orchestre nègre」といった類の詩をさらに2編書いたと述べている¹⁰⁾。この書簡集の注釈を行ったジュリアン・エルヴィエはそれが上に引用した「ジャズ」という詩のことではないかと推測している¹¹⁾。事実、この詩の骨格が出来上がったのが1918年7月であるとすれば、この詩の中で書かれているいくつかの詩句の背景が明らかになる。

たとえばそこに読み取れるのは、第一次世界大戦後期におけるロシア

の撤退とアメリカの参戦という史実である。1917年の10月革命を発端として内戦状態に陥ったロシアは、革命政府が1918年3月3日ブレスト＝リトフスク条約によってドイツと講和を結び、第一次世界大戦から離脱した。その結果、ロシア側の東部戦線は消滅し、ドイツ軍は西部戦線に兵力を集中させることになる。同じく前年1917年に連合国側で参戦したアメリカは「アメリカ派遣軍 AEF: American Expeditionary Forces」を結成し、毎月25万人という大量の兵をフランスへ送り込み、西部戦線に配置し始める。そのような状況下、ドリユは1918年6月から研修を受けた後、8月に参謀付通訳としてアメリカ軍に配属された¹²⁾。以上の文脈に照らしあわせれば「やあ、いらっしやい紳士のみなさん」という詩句はアメリカの参戦¹³⁾、「ロシア人兵士たちの涙が彼らの帝国を荒廃させる」「誓いの反故」といった表現は当時のロシアの状況を表していることに異論はあるまい。

しかしながら、この詩の骨格が1918年に出来上がったものであったとしても、上記に引用した1920年3月に出版された決定稿とまったく異同がなかったとは考えにくい。というのも、『軍用トランクの底』の巻末を飾る「円味 Rondeur」は、1917年にアルベール＝ピロの『SIC』誌に掲載された最初期の詩のタイトルを変えただけでなく、内容も発展させて大幅に手を加えたものであり¹⁴⁾、1917年版のテキストとはまったく違うものになっているからである。また動員解除後の1919年『新フランス評論』誌7月号に掲載された先述の「モダンの宿命としての戦争」や「十字軍 Croisade」「ロマンス Romance」にとどまらず¹⁵⁾、アンドレ・ブルトンらが主宰する『リテラチュール』誌の1920年1月号に掲載された「TSF」も二ヵ月後に新フランス評論誌出版部から上梓される詩集に掲載されたものとは異なるいくつかのヴァリエーションを含んでいる¹⁶⁾。このことから、ドリユは入稿ぎりぎりまで既発表のものを含めたすべての詩に手を入れ続けていたと見るべきであろう。

少なくとも、この詩「ジャズ」の決定稿には、1918年7月の時点では分かりえなかった史実が挿入されている。つまり、最終ストローフに挿入された表現、新聞に書き込まれているという「われわれの勝利」である。これは1918年11月に連合軍側の勝利が確定するまでありえない言葉である。またタイトルに関して、ドリユがコレットに「黒人オーケストラ」（もちろんこの語がタイトルそのものを指しているかどうか

定かではないが) という言葉で語った詩は、決定稿では「ジャズ」となっている。後に触れるように、ジャズがフランスに初めて入ってきたのは1917年12月とされているが、それについて書かれたジャン・コクトーの記事(1919年8月)をはじめ、当時刊行されていた新聞などに目を通す限り、一般的な用語として流通し始めるのが1919年頃である。この「ジャズ」というタイトル自体が戦争中の1918年7月に付けられたとすれば、その先見の明からもフランスにおけるジャズを受容についてのレファレンスとして記念碑的な作品となるだろうが、ここはやはり戦後の視点から採用されたものであると考えたほうが自然だ。とすると、この詩に登場する「ニグロ」の音楽、すなわち「ジャズ」という主題に関しても、先に言及した「われわれの勝利」の場合と同様に、戦争中の兵士の視点と戦後の復員兵の視点が混在しているといえないだろうか。

1918年の「ジャズ」

第一次世界大戦をモダン・エイジとの関係から見据えたモードリス・エクスタインズは、ヴェルダンの塹壕戦に参加したイギリス人作家ウィン・グリフィスの手記を引き、「[彼の] 耳には明け方の大砲の一斉射撃が音楽に聞こえた。伝統的なメロディやハーモニーとは無縁で伝統的作曲法とは正反対の音楽だ」と述べ、さらにパリ空襲から『春の祭典』を想起したジャック＝エミール・ブランシュの例を挙げ、近代戦争とモダニスト的な音楽との相同性を喚起している¹⁷⁾。自著のタイトルにも採用していることから伺われるようにエクスタインズにとって、そのモダンの象徴は1913年のロシア・バレエの公演、とりわけストラヴィンスキーの同名の楽曲である。ドリユ自身、戦後コクトーと懇意となって、ロシア・バレエの公演に頻繁に通うようになり¹⁸⁾、ストラヴィンスキーについても「不協和音ゆえに気に入っている」と妻に書き送っている¹⁹⁾。この関心はその後しばらく続いていたと見え、1924年の「スペクタクル時評」においても大きく取り上げられている²⁰⁾。しかしながら、ロシア・バレエやストラヴィンスキーのモダンな側面に夢中になっていたドリユにおけるその聴取体験は、エクスタインズの場合とは違い、あくまで戦後の文化と関係付けられ、戦争に送り返されることはない。それに対して、ドリユにおいてジャズが戦争に結び付けられているのはなぜだ

ろうか。

それを解き明かすために、フランスへのジャズ到来の経緯と、やがて「ジャズ」という名の下に集約されるアフロ＝アメリカ系音楽に関する戦争中のドリユの聴取体験の可能性について確認してみよう。

1) 「ニグロ」のレコード

「私の持ってきたニグロのレコードはお気に召して？」彼女は尋ねた。「お気に召さないのじゃないかしらと思っていたのよ。でも、昨日はずいぶん長いことかけていらっしまったわね。そういうことなら、ねえ？」

そのような音楽は、未知の土地や未知の快楽を悩ましく思い起こさせて、静寂をかき乱してしまうかもしれないとはじめジルは考えていた。しかし、生きる苦しみと喜びが交じり合っている素朴なリズムが親しいものに思われてきた²¹⁾。

これはドリユのテキストにおける数少ないアフロ・アメリカ系音楽への言及箇所とあってトレヴィザンも触れている小説『ジル』(1939)の一節である²²⁾。第一次世界大戦に参戦した主人公ジルはヴェルダンで左腕を負傷し、パリ市に隣接するヌイイのアメリカン・ホスピタルで手術を受け、術後の経過期間を病室で過ごす。上記の引用はそこでアメリカ人看護婦のミス・ハイランドからレコードを借りて聴いていたジルと交わされるやりとりである。このジルの入院と手術は小説では1917年以降にずらされているが²³⁾、ドリユの伝記的事実を引き合いに出すならば、1916年6月の出来事である。「ジャズ」というタイトルの下に1920年の詩集において言及されるアフロ・アメリカ系音楽の起源は、この後年のフィクション作品の中に登場するアメリカ人看護婦が母国から持参したレコードに求めることができるだろう。それはありえないことではないが、歴史的経緯に照らして考えた場合、ある種の留保が必要だ。アメリカではジャズという用語が流布するようになったと思われる時期は1917年であり²⁴⁾、この年の2月26日に初めてジャズがレコードに吹き込まれ5月7日に発売された²⁵⁾。つまり、この史実と『ジル』に挿入された看護婦のレコードのエピソードを重ね合わせてみると、ドリユがヌイイの病院に収容された1916年においては、まだこの楽曲はレコー

ディングもされておらず聴いていたことはありえない。さらにこの世界初のジャズを録音したオリジナル・デキシーランド・ジャズ・バンドは白人だけで構成された楽団であり、1918年に書かれた詩に付された形容「黒人オーケストラ」という表現とは一致しない。ただし、円盤型のレコードが発明された1890年代からアフリカ系アメリカ人演奏家のレコードは録音されており、実際にジャズ以前のラグタイムなどの音源を聞いていた可能性はある。しかし、小説におけるこのやり取り自体、ミス・ハイランドが前日ダンスホールへ行ったという話題を出しながら主人公ジルをそれとなく誘うという逸話に接続されており、戦中から戦後にかけてフランスでは電気の供給不足を理由にこの種の娯楽が取り締まりの対象となっていたことを鑑みれば²⁶⁾、有田がこのくだりに関して「戦後のジャズ文化が戦争を刳りぬくように主人公の意識に進入した」と指摘するように²⁷⁾、このセクション全体に施された時系列に対する不明瞭化の操作の一環と捉えるほうが自然かもしれない。

2) フランス初の「ジャズ」公演

あなたがたは覚えているだろうか、戦争も終わりに差し掛かったころの演目になっていたあのレビューを？　そこで聴けた初めてのジャズは、とっておきのネタをギャビー・ディズリーに与えたのだった。彼女自身はそれに気づくことはなかったが。ジャン・コクトーはその到来を褒め称えた²⁸⁾。

この引用はドリユが1923年の秋から翌年の春まで『新フランス評論』誌上で担当していた「スペクタクル時評」欄でミュージック・ホールについて書いた文章の中に差し挟まれた一節である。このレビューとは、フォーリー・ベルジュールと並ぶ大手のミュージック・ホールであったカジノ・ド・パリで1917年12月10日から翌年3月初旬まで演目に入っていた「ほっときな Laisser les tomber」のことである。これは、フランス人のミュージック・ホール歌手であったギャビー・ディズリーが、ハリー・ピルサーというラグ・タイムダンサーとその兄弟でドラマーのマレイ・ピルサー率いる「アメリカン・シャーボ・セクステット Murray Pilcer's American Sherbo Sextette」を従え、後の「ルヴュ・ネーグル」の芸術アドバイザーとなるジャック＝シャルルの演出による

舞台上に登場したフランス初のジャズ公演とされるものである²⁹⁾。上に引用した評論の表現を見る限り、ドリユが実際にこの公演を眼にしていたかどうかは定かではないが、なによりもディズリーをはじめアメリカ出身のピルサー兄弟も皆白人であり、「黒人オーケストラ」という形容とは一致しない。しかし、ドゥニ＝コンスタン・マルタンによれば、時を同じくして17年の12月末に、アフリカ系アメリカ人ドラマーのルイス・A・ミッチェルが、シャンゼリゼのマリニー劇場で行われたスペクタクルにおいて「ジャズ・キングス」という楽団を率いて演奏し、その後セブン・スペースの名で翌18年1月25日にオランピア劇場にて「有名なアメリカのジャジ (jazzi) バンド」という触れ込みで演奏を行い、さらに戦後までカジノ・ド・パリのレビューに幾度も登場することになったという³⁰⁾。つまり、ディズリーらのレビューの延長線上に、当時「黒人オーケストラ」は存在していたのである。ただし、上記に引用した「スペクタクル時評」におけるドリユの指摘に従えば、この手のミュージック・ホールの演目が「ジャズ」という名称とともにその革新性が認識されるようになったのは、戦後1919年8月『パリ・ミディ』紙に掲載されたジャン・コクトーの記事によってである。これをドリユ自身がかいているということは、少なくとも1919年以降の視点では「ジャズ」の名称の下に再構成されるミュージック・ホールの演目において、アフロ・アメリカ系という属性はドリユにとってそれほど問題になっていない。そうすると、1918年7月に着想された段階における「黒人オーケストラ」をセブン・スペースなどのミュージック・ホールに出演していたアフロ・アメリカ系楽団にのみ帰することには躊躇せざるをえない。つまり、「ジャズ」として分節されていない段階のミュージック・ホールにおける「黒人オーケストラ」は、20世紀初頭からすでにその演目の定番になっていたケイク・ウォークやラグタイムを演奏していた楽団と区別することが出来ず、ドリユが当時詩作において必要とした近代戦争に付随したモダニティをそこに求めることが不可能になるからである。

3) アフリカ系アメリカ人オーケストラ

「黒人オーケストラ」という表現に別の背景は存在しないだろうか。そう考えながら当時のフランスにおけるジャズの受容史について書かれ

た本を幾つか読み返すと、最初期にフランスへ到来したジャズのひとつのかたちとして、アフリカ系アメリカ人兵士たちによる楽団についての記載に突き当たる³¹⁾。当時フランスに派遣された「アメリカ派遣軍 AEF」の中には第 92 歩兵師団や第 93 歩兵師団というアフリカ系アメリカ人のみで構成された軍隊も含まれていた。そして、その中には第 350 野戦砲兵隊に属するティム・プライムに率いられた「70 人の黒い悪魔たち Seventy Black Devils」といった楽団や³²⁾、ウィル・ボドリー率いる「第 807 歩兵連隊バンド」といった職業音楽家出身のバンドマスターを擁する楽団が存在し³³⁾、折に触れ友軍の野営地や負傷兵の収容された病院で慰問の演奏を行っていたという。それらの中でとりわけ有名だったのが、ニューヨーク時代ティム・プライムのライバルであったジェームス・リース・ユーロップに率いられた第 369 歩兵連隊バンド別名「ハーレム・ヘルファイターズ Harlem Hellfighters」だった。彼らは部隊とともに 1917 年 12 月 27 日ブレストに到着すると、翌 18 年 2 月 12 日から 3 月 29 日までフランスの 25 都市を演奏して周り、6 月に西部戦線に配置されることになる。このことから、ドリユが後に「ジャズ」というタイトルの下に発表された詩を書いた 1918 年 7 月の段階でフランスに存在した「黒人オーケストラ」はアフリカ系アメリカ人兵士たちで構成された楽団を指している可能性もあるのではないだろうか。実際、この「黒人オーケストラ」はやがて前線で熾烈な戦闘へと投入される軍人たちで構成されているという点において、「ジャズ」という詩の中で形成されている意味論的布置にも寄り添うものである。さて、ここまでは一般的に流布しているフランスにおけるジャズの最初期の受容について触れながら詩が書かれた背景を推測してきたが、そこから詩に書き込まれた内容と関連させながら、さらに踏み込んだ解釈を試みたい。

「ジャズ」と「戦争」

ひとまずドリユの詩「ジャズ」に再び話を戻そう。この詩は不均等な 5 つのストローフからなり、アフリカ系アメリカ人の音楽についての言及が見られるのは第一ストローフである。このストローフに描かれる情景は、第二ストローフで描かれるアメリカ軍も交えた戦闘に先立つ、防衛区域内の野営地における夜の情景である。アフリカ系アメリカ人の太

鼓がそれまで静まり返っていた野営地に響き渡り、「私たち」が笑い声を上げると、肌色との対照によって白さの際立つ彼らの口からわきだつ泡が目に入る。「泡を飛ばす口角」はフランス語では怒りを表す熟語の変形でもあるが、そこは彼らの演奏の音に包まれているひとつの場を形成しており、ここは「私たち」の笑いに苛立つ「彼ら」という対立関係ではなく、笑い声を上げる「私たち nos rires」の中には、「彼ら」も含まれていると解釈するべきであろう。そのためことさら「私たちの笑い」に「怒りっぽい irascible」という形容詞を付すことによって、「私たち」と「彼ら」の間に対立関係が生まれないように工夫している。それゆえ、このストローフで描かれているのは、戦闘前夜アフリカ系アメリカ人音楽によって煽られた軍人同士の高揚した気分の中での交歓であろう。とすれば、戦争中にドリユはこのような情景に実際立ち会ったのか。史実に基づきドリユが当時所属していた部隊と「黒人オーケストラ」を擁する部隊との接点を整理することによって、その可能性が浮かび上がる。

研修を受けた後にドリユは、アメリカ初の召集兵で構成され1918年4月フランスに到着したニューヨーク出身の第77歩兵師団に参謀付通訳として配属される。しかしながら、ドリユが当時所属していたアメリカ軍第77歩兵師団にアフリカ系アメリカ人の兵士はいなかった。AEFの司令官ジョン・パーシング將軍の「区別はするが平等に扱う」というモットーのもと、「黒人部隊」のアメリカ軍第92・93歩兵師団は、AEFには配置されず解体されフランス軍の指揮下に入っていたからである³⁴⁾。先述の「ジャズ・バンド」を擁する第369歩兵連隊は、一時第93歩兵師団に所属していたが、フランス第4軍指揮下に編入される。彼らはフランス第4軍とともに1918年9月26日アルゴンヌの森での戦いに備えて張られた布陣に投入されることになる。一方ドリユが所属していたアメリカ軍第77歩兵師団も同様に26日の攻撃に備えてアルゴンヌの森の前に陣地を構えていたのだが、その左隣に控えていたのがまさにフランス第4軍だった³⁵⁾。ジャン・バステイエは、短編集『シャルルロワの喜劇』(1934)に収録された「ある戦争の終わり」に登場するアメリカ軍人のトーマス・ブローがフランス植民地軍の軍人のところで昼食をご馳走になった逸話に触れ、参謀部付で完全な安全場所に身をおいていたド

リュが隣に展開していたフランス第4軍の部隊と交流をもっていた可能性について触れている³⁶⁾。その事情から、ドリユがフランス第4軍に編入されたアフリカ系アメリカ人の兵士を実際に眼にしていた可能性が浮かび上がる。その日その場所にはジェームス・リース・ユーロップの「ジャズ・バンド」が所属したアメリカ軍第369歩兵連隊がいたのであり、そこでドリユが彼らの演奏を聴いていたとまでは出来ないものの、詩「ジャズ」に登場する太鼓を打ちながら口泡を飛ばして話者と共に笑い声を上げる「黒人」の姿は、戦争中に眼にしていたかもしれないアフリカ系アメリカ兵の直接的なイメージから生まれていると思わせるほど具体的なものだ。その意味において、この詩の中で「黒人たち」が使用している楽器が「ドラム batterie」ではなく「太鼓 tambour」と表現されている点に着目したカリーヌ・トレヴィザンの論考は注目に値する³⁷⁾。彼女は、そこに差し挟まれたステレオタイプな「未開」のイメージを指摘する一方で、後年に発表された『シャルルロワの喜劇』に収録された短編「聖書の犬」において話者が軍楽の楽器としての「太鼓」に言及している箇所と対比させながら、「ジャズ」と「軍楽」を同一平面上に位置づけるドリユ固有の想像世界を描出している。1920年に「ジャズ」として発表される詩の雛形に対して1918年のドリユが形容する「黒人オーケストラ」がアフリカ系アメリカ兵の楽団を指しているとするれば、トレヴィザンの指摘はそれを裏付けするものになるだろう。というのも、このハーレム・ヘルファイターズの音楽が現在のわたしたちの耳からすると、「ジャズ」というよりもいわゆる「ブラス・バンド」だった³⁸⁾、ことを考えればドリユが「ジャズ」と「軍楽」を同一平面上に位置づけてもなんら不思議はないからである。

1919年の「ジャズ」

「ニグロ」の音楽が響き渡る第一ストローフでは、防衛区域の静寂を破る「太鼓の音」「笑い声」といった解放のベクトルが差し挟まれるものの、その演奏が「責苦の *tortionnaire*」と形容されるのをはじめ、「苦しみ *douleur*」「怒りっぽい *irascible*」という語が散りばめられ、基調となるトーンは緊張走ったシリアスさである。そこに読み取れるのは戦闘前の張り詰めた空気、そしてそれがふと緩む瞬間だ。

それに対して、第二ストローフでは戦闘が描写の中心におかれ、客観的に見れば悲惨極まりない状況が語られている。しかしながら、第一ストローフのシリアスな情景とは打って変わってこのストローフを支配するトーンは軽薄さである。ミュージック・ホールの司会者をきどった「やあ、いらっしやい紳士のみなさん」という言葉に続いて、フランスにやってきた彼らが砲弾によって大地とともに吹き飛ばされる様子が「b」「p」「v」「t」というスキヤットを思わせる子音や「en/an/on」と弾ける様な鼻母音を組み合わせによってシンコペーションを打つ「ジャズ」のように、皮肉の入り混じった能天気な表現で繰り出される。

それゆえ、このストローフに「ジャズ」を読み取るならば、それはそこに描出される情景ではなく、その描き方に現れているといえるだろう。ただし、ここに聴き取れる「ジャズ」は、アフリカ系アメリカ兵の「戦地のジャズ」ではなく、ミュージック・ホールの演目に代表されるような、いわば「銃後・戦後のジャズ」である。それが、戦闘場面に導入されている点において、読み手は、1917年に発表された『審問』において描出される戦闘とはまったく違う、ある種の異化作用を感じざるをえない。つまり、自身もかつてヴェルダンの前線に投入された兵士として体験済みだったはずの近代戦争における戦闘を捉える視線に距離が生じてしまっているのである。戦争はもはや『審問』の語り手にとってそうであったような生命を脅かす存在でもそれによって自己実現を求める場所でもなくなり、安全な栈敷席から眺められたある種のスペクタクルとしてミュージック・ホールの演目のように扱われているのである。この地点において、「黒人オーケストラ」は退場し、戦後コクトーによって分節されたミュージック・ホールの演目としての「ジャズ」が登場してくるのである。すでに時代は変わり、その背後にいるのは戦後の「ジャズ」を見つめるドリユである。だとすれば、1920年に出版される『軍用トランクの底』に収録する詩にドリユが手を入れ続けていた1919年、復員後のパリにおいて「ジャズ」はどのように表象されていたのだろうか。それを確認することによって、このストローフに施された上記の操作におけるドリユの意図を探ってみよう。

ジャン・コクトー「ジャズ・バンド」

ドリユが、前出の「スペクタクル時評」の中で、フランス初の「ジャズ」に絡めて言及しているジャン・コクトーが1919年8月『パリ・ミディ』紙に掲載した「ジャズ・バンド」という記事は、ある意味でドリユの戦争詩に差し込まれた「戦争」「テクノロジー」といったものと「モダン」との未来派的な共犯関係に終止符を打つものだ。タイトルが示すように、「ジャズ」の賞賛が主題ではあるが、浅薄な「モダン」へ批判が繰り返され、「機械に感動したり、感心したりするのは、神様を信じて熱中するほど下らないリリズムだ」と述べ、マリネッティはこき下ろされる³⁹⁾。「テクノロジー」に象徴されるような「モダン」な意匠に受動的に擦り寄る芸術を「女性的な美」と批判したあと、それに対置されるべきものとしてジャズが持ち出される。

野蛮な接触を経て、芸術に男らしさが戻ってきた。僕らは野獣時代を持った。もっとも、あれは極めてフランスらしくないものだったが。

ジャズ・バンドこそは、これら野性的な力の精髓と考えられるべきだ。それらの力はここに帰着して残忍と憂鬱とを歌っている。

カジノ・ド・パリでジャズ・バンドを聴いた⁴⁰⁾。

ここで行われているのは、やがてファシズムへとつながるような戦争におけるテクノロジーの「モダン」を称揚する未来派的なモダンを「女性的」アナクロニズムの表象として切捨て、「野蛮 *sauvage*」「野獣時代 *époque FAUVE*」という言葉に象徴されるような「ジャズ」に付随する「未開」と「最新」の混在による始まったばかりの戦後「モダン」のあり方の提示である。やがてファシズムへと連なっていく未来派は普通「マッチョ」な男性的表象と結びつけられるのが一般的であったことを考えれば、それを「女性的」として「男性的」なジャズに対置させるコクトーの記号的組換えはかなり修辭的な操作である。しかし、戦後コクトーと親交を結び、ロシア・バレエの公演やミュージック・ホールへ足繁く通うようになったドリユにとって、この記事に現れる「ジャズ」の

表象は新鮮なものであり、前年に着想した自らの詩のタイトルを「ジャズ」と変えさせる契機になったことは想像に難くない。少なくともここには「モダン」を「戦争」と「テクノロジー」に結びつける表象とは別の、新時代にふさわしい「生」へと向かうベクトルが見出されるからである。

モーリス・デコブラと「パリ反ジャズ・バンド同盟」

しかしながら、1919年において、「ジャズ」に関する表象はコクトーが独占していたわけではなかった。「僕が知りたいのは、クリンバルに対する反動だ」という先の記事においてコクトーが放った挑発に応じるかのように⁴¹⁾、同年11月末から12月初旬にかけて、パリで発行された新聞紙上を「パリ反ジャズ・バンド同盟 Ligue Parisienne contre Jazz Band」なる集団についての記事が賑わすことになる。発端は1919年11月31日付『ジュルナル・デ・デバ』紙に、「過度の黒人の音楽に辟易するパリジャンとパリジェンヌ de Parisiens et de Parisiennes, exaspérés par l'excès de la musique nègre」によって、反ジャズ・バンド同盟なるものが最近結成されたとまことしやかに報告する無記名の記事である⁴²⁾。このグループは、「ジャズ」と呼ばれる「けたたましい騒音と度を越した不協和音 ses bruits intempestifs et sa cacophonie à outrance」に反対し、「ハーモニーを取り戻す rétablir un peu d'harmonie」ことを目的にしているという。西洋音楽とアフロ＝アフリカ系音楽とのこういった差異については今日でも耳にする言説ではあるが、この記事で興味深いのは、その「パリはトンプクトゥではない Paris n'est pas Tombouctou!」という彼らのスローガンや、「ジャズ」の特色である「けたたましい不協和音」といったものを「音楽的ボルシェビズム bolchevisme musical」と形容している点である⁴³⁾。つまり、「ジャズ」の起源をアフリカに帰すことによって「未開」のイメージネールへ結びつけると同時に、1917年にロシアで政権を奪取しフランスを脅かした当時の政治的前衛を示す「モダン」な表象に重ねられている⁴⁴⁾。「ジャズ」の解釈を巡って、コクトーとは立場が異なるものの、逆説的な形で結局は同じ図式を描出しているのである。

この「パリ反ジャズ・バンド同盟」については、先の記事と同日付の

『ランテルヌ』紙や⁴⁵⁾、12月2日付の『ゴロワ』紙に⁴⁶⁾、相次いで紹介されているが、中でも関心を引くのは、12月4日付のモーリス・デコブラの筆による記事である⁴⁷⁾。デコブラは、ポール・モランと並ぶ「コスモポリタン」として兩次大戦間に名を馳せたベストセラー作家である。その（悪い意味で）手の凝ったジャズ批判は注目に値する。このとき既に海外経験が豊富で、ドリユと同様に戦時中はアメリカ軍通訳として従軍していたデコブラは、他の記事では言い落とされている「ジャズ」がアメリカ由来であるという事実に言及するのだが、そのやり方がいやらしい。パリで出会った「ジャズ」が好きではないというメイフラワー号乗船者の末裔のアメリカ人（もちろん白人である）を紹介し、その上でリー＝サムというルイジアナ出身のクレオール・ジャズマン（本文では「混血 métis」という表記）の漁色を懲らしめるために「お仲間」であるミス・レジーナという名の雌のオランウータンをホテルの客室で待たせておいたという逸話を面白おかしく語る。その上で「われわれ〔フランス人〕は、われわれの耳を聳する黒人たちをここまでして懲らしめるつもりはない」といいながら、「このボルシェビキのオーケストラを受けいられるほどわれわれは成熟していないので、三連譜のレーニン、母音唄法のトロツキーたちはどこか他所の新天地でそのどんちゃん騒ぎをやってほしい」と記事を締めくくる⁴⁸⁾。

ジャズを巡ってパリとアフリカとニューヨークを自由に横断するモランの『黒魔術』（1928）に先立つこと十年、モーリス・デコブラがジャズについて言及していることは非常に興味深いが、その「未開」性と「モダン」の関係について当時のステレオタイプを借りながら人種主義的の偏見を露呈させるまで推し進める様は酸鼻の極みでしかない。

「ジャズ」を通して見た「戦争」

ドリユが「ジャズ」というタイトルの下に詩を発表しようと準備をしていた1919年において、「ジャズ」に関する表象は、それに対して好意的な立場を取ろうと反対の立場を取ろうと、上記のような「モダン」と「未開」の結合によって新時代を表象するステレオタイプとして存在していた。『軍用トランクの底』の出版準備をしていた当時、コクトーとの交流などを考えればドリユはジャズにまつわるこういった言説に馴染

んでいたことは間違いないだろう。そういった背景のもと、戦後になって世に送り出された詩「ジャズ」には、コクトーやデコブラとは別のところにその賭け金が置かれていることは間違いない。もっとも、ドリユ自身、彼らとまったく違う「ジャズ」観を持っていたということではなく、詩「ジャズ」においてこの見方が反映されているだけにとどまらず、その後も長い間にわたって同じようなイメージを持ち続けたと思われるのではあるが。

先に引用した『ジル』の「ニグロのレコード」の場面でも、その「モダン」と「未開」はアンビヴァレントなかたちでその音楽の中に存在していた。つまり、一方には「静寂をかき乱す」「未知の土地や未知の快楽を悩ましく思い起こさせ」る要素があり、他方には「親しいものに思われ」る「生きる苦しみと喜びが交じり合っている素朴なリズム」があった。おそらく、1919年におけるドリユの「ジャズ観」が特異であるとすれば、この二つの要素に対する操作の仕方であろう。「ジャズ」という音楽において肯定的であれ否定的であれ「モダン」と「未開」が魔術的なかたちで統合されているのを見たコクトーやデコブラとは異なり、ドリユにとってその二つの要素はいつまでたっても統合されることはなかった。それが、詩「ジャズ」における第一ストローフと第二ストローフに見られる対照的な「ジャズ」の扱い方に表出しているのである。おそらく、当時においてこのように「ジャズ」を二種類にわけ、その主題を戦争へと結びつけながら、それぞれ「戦中」から「戦後」への移行の段階にそれぞれ配したところにこそドリユの独創性がある。

さらにこの「戦中のジャズ」から「戦後のジャズ」への移行は、「感じられるもの」から「眺められる」ものへの対象への変化とシンクロして語られている。つまり、先述したことを換言することになるが、第一ストローフの「軍楽としてのジャズ」は、アフロ・アメリカ系兵士である演奏者と同じ場にいる聞き手である「私」が、演奏とともに彼らと一緒に笑い声をあげることによって「生きる苦しみと喜び」を共に分かち合う「感じられるジャズ」である。それに対し、第二ストローフの「ミュージック・ホールのジャズ」は舞台の上にいる演奏者と観客席にいる聴き手の間は隔てられ、「未知の土地や未知の快楽を悩ましく思い起こさせ」るその音は、分かち合うものではなく「眺められる」対象に席を移動する。この地点において「ジャズ」は「戦争」そのものの比喻

となる。つまり、第一ストローフで「われわれの」ものとして「感じられる」対象であった「戦争」は、第二ストローフではやってきた「彼ら」の戦いを安全地域から「眺める」対象へと変質している。これは、戦闘が「過去」のものとして自らの手を離れてしまった戦後の視線から回顧されていることを如実に示しているが、「ジャズ」を扱った手つきはコクトーとまったく異なっている。コクトーは記事「ジャズ・バンド」の中で、「戦争」のモダニティをアナクロニズムとして切り捨て、それに代わる新時代の象徴として「ジャズ」を引き合いに出しているのに対して、ドリユはあくまでも「戦争」を切り捨てることが出来ない。この詩人は、まさに戦争によって誕生することが出来た訳だから。だからこそ、ジャズは戦争そのものと結びつけられているのであり、語り手を「戦中」から「戦後」世界へと移行させるための重要なツールとして機能しているのである。

1915年から1919年までという長い期間にわたって書かれた詩を収録している『軍用トランクの底』は、コクトーのように戦中と戦後二つの時間を断絶させて、そこから新しい語りを生み出すことを目的としているのではない。重要なのはこの二つの時間に隔てられた視線が交差していく地点において「移行 Transition」の作業をおこなうこと、つまり「モダン」の記号的配置の組み換えの中に「生」が存続していく道を探していくわけである。その回転軸の役割をもっともよく果たしたのは、殺戮機械の忌まわしい思い出を連想させる近代テクノロジーよりも、「未開」と「未知」が渾然となったエグゾティスムの背後に見える「モダン」を体現していた「ジャズ」であり、そこにおいてこそ「生」の可能性を一層鮮明に浮かび上がらせることに成功したのであった。

注

- 1) Louis Aragon, 《Pierre Drieu La Rochelle: *Fond de cantine*》 in *Littérature*, n° 15, 1920, p.19.
- 2) バスカル・キニャール『アメリカの贈り物』高橋啓訳、早川書房、1996年。
- 3) Xavier Prévost, *Martial Solal: Compositeur de l'instant*, Michel de Maule, 2005.
- 4) レイモン・ラディゲ『ドルジェル伯の舞踏会』鈴木力衛訳、岩波文庫、1988年、37-46頁。

- 5) 昼間賢「ジャズの記しの下に一両大戦間のフランス文学に見る異文化受容史―」、『フランス文学語学研究』第19号、2000年、109-128頁、同「全体的な芸術は社会事象である―民俗音楽学者シェフネル」、モース研究会『マルセル・モースの世界』所収、平凡社新書、2011年。
- 6) Carine Trévisan, 《Jazz martial》, in *Europe*, n° 820-821, août-septembre, 1997, p.58.
- 7) 有田英也『政治的ロマン主義の運命―ドリユ・ラ・ロシェルとフランス・ファシズム』名古屋大学出版会、2003年、103頁。
- 8) マリネッティは「戦争を未来派の養分としようとした」が、その結果、未来派の仲間13人の死という「非常に高価なつけを払った」（井関正昭『未来派―イタリア・ロシア・日本』形文社、2003年、69-70頁）。
- 9) Pierre Drieu la Rochelle, *Fond de cantine*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920, pp.9-10.
- 10) Pierre Drieu la Rochelle, *Correspondance avec André et Colette Jéramec*, présentée par Gil Tchernia et Julien Hervier, Gallimard, 1993, p.448.
- 11) *Ibid.*
- 12) Jean Bastier, *Pierre Drieu La Rochelle, soldat de la Grande Guerre, 1914-1918*, Albatros, 1989, p.211.
- 13) Carine Trévisan, 《Jazz martial》, *op.cit.*, p.58. そもそもトレヴィザンは、「アメリカ軍担当防衛区域 Secteur Américain」といった詩に注目しながら「ジャズ」が収録された『軍用トランクの底』第一部自体がAEFへの従軍経験を主題としていると指摘している。
- 14) Pierre Drieu la Rochelle, 《Dernière nouvelle》, in *SIC*, n° 21-22, septembre-octobre, 1917, p.9.
- 15) Pierre Drieu la Rochelle, 《Poèmes》, in *NRF*, n° 70, juillet 1919, pp.221-225.
- 16) Pierre Drieu la Rochelle, 《TSF》, in *Littérature*, n° 11, janvier 1920, pp.9-11.
- 17) モードリス・エクスタインズ『春の祭典―第一次世界大戦とモダン・エイジの誕生 [新版]』金利光記、みすず書房、2009年、252頁。
- 18) Pierre Drieu la Rochelle, *Correspondance avec André et Colette Jéramec*, *op.cit.*, pp.522-523.
- 19) *Ibid.*, p.533.
- 20) Pierre Drieu la Rochelle, 《Chronique des Spectacles》, *NRF*, n° 122, novembre 1923, pp.594-595.
- 21) Pierre Drieu la Rochelle, *Romans, récits, nouvelles* édition publiée sous la direction de Jean-François Louette; avec Julien Hervier et la collaboration d'Hélène Baty-Delalande et de Nathalie Piégay-Gros, Gallimard, coll.

- 《Bibliothèque de la Pléiade》, 2012, p.854 (引用部分の訳出にあたっては邦訳を参照し、一部改訳させていただいた。『ジル (上)』若林真訳、国書刊行会、1987年、53-54頁)。
- 22) Carine Trévisan, 《Jazz martial》, *op. cit.*, p.60.
 - 23) この小説内時間の意図的な不明瞭化の操作について、有田英也は「非時間的な真理を読み取るモラリスト文学にしたかった」という作者の意図を推測している (有田英也『政治的ロマン主義の運命—ドリュ・ラ・ロシエルとフランス・ファシズム』、前掲書、89頁)。
 - 24) ガンサー・シューラー『初期のジャズ—その根源と音楽的發展』湯川新訳、法政大学出版局、1996年、81頁。ニューヨークのピクチャーキングマシンでレコーディングを行った彼らは「Dixie Jass Band One Step」と「Livery Stable Blues」の2曲入りレコードを発表し、大ヒットをものにしたという (ジョン・F・スウィッド『ジャズ・ヒストリー』諸岡敏行訳、青土社、2004年、107頁)。
 - 25) Frank Hoffman (dir.), *Encyclopedia of Recorded Sound vol.1*, CRC Press, Florida, 2004, p.787.
 - 26) 昼間賢「ジャズの記しの下に一両大戦間のフランス文学に見る異文化受容史—」、前掲論文、111頁。
 - 27) 有田英也『政治的ロマン主義の運命—ドリュ・ラ・ロシエルとフランス・ファシズム』、前掲書、86頁。
 - 28) Pierre Drieu la Rochelle, 《Chronique des Spectacles》, *NRF*, n° 122, *op. cit.*, p.589.
 - 29) Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, University Chicago Press, 2002, p.109 ; Olivier Roueff, 《Politiques d'une "culture nègre" La Revue Nègre (1925) comme événement public》, *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, 2006, pp.74-75.
 - 30) Denis-Constant Martin et Olivier Roueff, *La France du jazz: Musique modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*, Éditions Parenthèses, 2002, p.30.
 - 31) *Ibid.*, pp.26-27.
 - 32) Matthew F. Jordan, *Le Jazz*, University of Illinois Press, 2010, p.44.
 - 33) Jonathan Gill, *Harlem: The Four Hundred Year History from Dutch Village to Capital of Black*, Grove Press, New York, 2011, p.200.
 - 34) Frank E. Roberts, *The American Foreign Legion: Black Soldiers of the 93d in World War I*, Naval Institute Press, 2004, pp.1-2.
 - 35) アフリカ系アメリカ人部隊第93歩兵師団の歴史を語るロバーツは、アメリカ軍第369歩兵連隊が配属されたフランス軍第161師団が、26日の攻撃においてモロッコ第2師団と共に出撃するように伝えた24日付の古

イベ將軍からの命令について言及している Frank E. Roberts, *op. cit.*, P.127-128)。その後、ドリユの所属するアメリカ軍第 77 歩兵師団は、旧第 369 歩兵連隊と同様に眼前に広がるアルゴンヌの森の中へと進軍している (Jean Bastier, *op. cit.*, p.215)。

- 36) Jean Bastier, *op. cit.*, p.213.
- 37) Carine Trévisan, 《Jazz martial》, *op. cit.*, p.60.
- 38) 昼間賢「訳者解説」、アンドレ・シャフネル『始原のジャズ』昼間賢訳、みすず書房、2012 年、154 頁。
- 39) ジャン・コクトー『全集Ⅳ』堀口大學訳、1980 年、東京創元社、123 頁。
- 40) 前掲書、125 頁。
- 41) 前掲書、126 頁。
- 42) 《Une Ligue Parisienne contre Jazz band》, in *Journal des débats politiques et littéraires*, n° 36, le 30 novembre 1919, p.1.
- 43) *Ibid.*
- 44) この記事で「ジャズ」に対する奇妙な比喩として用いられている「ボルシェビズム」は、1919 年 12 月の時点で特別な意味をもっていた。同年 11 月に行われた総選挙は共和右派諸勢力が圧勝し、「ブロック・ナショナル」Bloc National (国民団結) が形成された。その選挙戦で彼らの旗印は「反ボルシェビキ」であり、ロシア革命によってフランス国債の消滅という具体的な損害を蒙り憎悪に駆られていた当時のフランス国民の多くを結集する強力なスローガンとして機能していた (Fabrice Abbad, *La France des années 20*, Armand Colin, coll. 《Cursus》, 1993, p.126 ; 中木康夫『フランス政治史 (中)』、未來社、1975 年、12-13 頁)。
- 45) Le Fils Diogène 《Un nouveau groupe》, in *La Lanterne*, le 3 novembre 1919, p.3.
- 46) V., 《Cacophonie》, in *Le Gaulois*, n° 45397, le 2 décembre 1919, p.1.
- 47) Maurice Dekobra, 《C' est la ligue nouvelle: La Mort du Jazz a été décrété: Des mélomanes mondiales veut le boycotter》, in *La Lanterne*, le 4 décembre 1919, p.1.
- 48) *Ibid.*