ヴァレリー研究
6

BULLETIN JAPONAIS
D'ÉTUDES VALÉRYENNES

日本ヴァレリー研究センター
Centre Japonais d'Études Valéryenne

ヴァレリー研究

VALÉRY KENKYU

Bulletin Japonais des Études Valéryennes

Numéro 6

(2016)

日本ヴァレリー研究センター

Centre Japonais d'Études Valéryennes

編集責任者　Secrétaire de Rédaction

森本淳生　Atsuo MORIMOTO

編集委員会　Comité de Rédaction

清水　徹　Toru SHIMIZU
恒川邦夫　Kunio TSUNEKAWA
中村俊直　Toshinao NAKAMURA*
石田靖夫　Yasuo ISHIDA
松田浩則　Hironori MATSUDA
山田広昭　Hiroaki YAMADA
塚本昌則　Masanori TSUKAMOTO

* 第 1 号から第 5 号までの編集責任者 Secrétaire de Rédaction pour les numéros 1 à 5.

本号（第 6 号）より『ヴァレリー研究』は電子媒体での刊行となりました。

À partir de ce numéro 6, *Valéry Kenkyu* est uniquement disponible en version électronique.

鳥山定嗣氏の論考は査読審査のうえ掲載されています。

L'article de Teiji Toriyama a été revu sous la responsabilité du Comité de Rédaction.

目 次
TABLE DES MATIÈRES

鳥山定嗣 Teiji TORIYAMA
同一詩篇の変奏――「白」「妖精」「夢幻境」「同じく夢幻境」―― (Variations d'un poème : « *Blanc* », « *Fée* », « *Féerie* » et « *Même Féerie* ») 5

松田浩則 Hironori MATSUDA
《書評》Paul Valéry, *Lettres à Jean Voilier. Choix de lettres, 1937-1945,* Gallimard, 2014. (Compte rendu) 32

恒川邦夫 Kunio TSUNEKAWA
《書評》Benoît Peeters, *Valéry, tenter de vivre*, Flammarion, 2014. (Compte rendu) 45

要旨（Résumés） 53

執 筆 者
LES AUTEURS

鳥山定嗣	九州大学大学院人文科学研究院助教
Teiji TORIYAMA	Maître-assistant à l'Université du Kyushu
松田浩則	神戸大学大学院人文学研究科教授
Hironori MATSUDA	Professeur à l'Université de Kobe
恒川邦夫	一橋大学名誉教授、華中師範大学特任教授
Kunio TSUNEKAWA	Professeur émérite à l'Université Hitotsubashi, Professeur invité à l'Université normale de la Chine centrale

略 号
SIGLES ET ABRÉVIATONS

Œ, I et II	*Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Jean Hytier, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t.I, 1987 [1957], t.II, 1988 [1960].
C, I, II...	*Cahiers*, édition intégrale en fac-similé, 29 vol., C.N.R.S., 1957-1961.
C1, C2...	*Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974.
CI, CII...	*Cahiers 1894-1914*, édition établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri, Judith Robinson-Valéry (jusqu'au tome III) et Robert Pickering (à partir du tome VIII), 12 vol. parus, Gallimard, 1987-2012.
LQ	*Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952.
Corr. G/V (1955)	André Gide et Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, avec préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1955.
Corr. G/V	André Gide et Paul Valéry, *Correspondance, 1890-1942*, nouvelle édition, établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Gallimard, 2009.
Corr. V/F	Paul Valéry et Gustave Fourment, *Correspondance 1887-1933*, avec introduction, notes et documents par Octave Nadal, Gallimard, 1957.
Corr. G/L/V	André Gide, Pierre Louÿs et Paul Valéry, *Correspondance à trois voix 1888-1920*, édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Gallimard, 2004.
BÉV, n° 1...	*Bulletin des études valéryennes,* Montpellier, Université Paul Valéry.
CPV1...	*Cahiers Paul Valéry 1* etc.*,* Gallimard.
PV1...	*Paul Valéry 1* etc., livraisons de la Série *Paul Valéry* de la Collection « La Revue des lettres modernes ».

同一詩篇の変奏
――「白」「妖精」「夢幻境」「同じく夢幻境」――

鳥 山 定 嗣

『旧詩帖』所収の「夢幻境」と「同じく夢幻境」は、その題名が明示しているように、同じ主題（標題）に基づく二つのテクストである。この点について、ヴァレリーは次のような証言を残している。

> 私は、いくつかの同じ詩篇の異なるテクストを発表したことがあった。そのなかには互いに矛盾するものさえあり、この点に関して人は私を批判せずにはいなかった。しかし、なぜ私がこうした変奏を慎まなければならなかったのか、その理由を語ってくれた人はなかった[1]。

> 〔……〕むしろ反対に私は（もし自分の考えにしたがうなら）、詩人たちに勧めて、音楽家の流儀で、同じ主題の多種多様な異文や解決を作り出すようにさせたいと感じることだろう。詩人と詩とについて私が抱くのを好む観念にこれほど合致したものはないように私には思われるだろう[2]。

制作中の作品が自分自身に対して及ぼす反作用を常に意識し、作品を改変しうる変形能力を己のうちに感じてやまない詩人にとって、作品に「完成」などありえない。それは何らかの偶発時によって「放棄」されるにすぎず、たとえ紙面の上に一時的に固定されようとも、潜在的には際限なき改変の可能性を秘めたものであり、「完璧」を目指しつつ「未完成」を宿命づけられた、絶えざる生成過程あるいは飽くなき欲望の一状態にほかならない。

このように考えるヴァレリーは、ある特定の主題（「ナルシス」や「テスト氏」のほか「眠る女」など）を幾たびも取り上げ、それをさまざまに変奏しているが、本稿で取り上げるソネは、同一主題に基づく異文（ヴァリアント）＝変奏（ヴァリアシオン）という問題性を最も顕著に示す例である[3]。

---

[1] « Fragments des mémoires d'un poème » [1937] (*Œ*, I, 1467). 邦訳は「ある詩篇の思い出　断章」、『ヴァレリー集成 III：〈詩学〉の探究』、田上竜也・森本淳生編訳、筑摩書房、2011 年、438 頁（以下『集成 III』と略記）。

[2] « Au sujet du *Cimetière marin* » [1933] (*Œ*, I, 1501). 邦訳は「「海辺の墓地」について」、『集成 III』500 頁。

[3] 同種の例として、「忍び込むもの L'Insinuant」（『魅惑』所収）とその続編 « Insinuant II »（1924 年）がある。また、ヴァレリーは「セミラミス」を主題として韻文詩（『旧詩帖』所収）と音楽劇（1934 年）の 2 つのヴァージョンを書いている。

この詩は当初「白 Blanc」と題し、1890 年 12 月『レルミタージュ』誌にアルベール・デュグリップへの献辞を伴って掲載された。同年 8 月 30 日付ピエール・ルイス宛の手紙に同封された手稿には「8 月 25 日」作とあり、『旧詩帖』のなかで初稿が最も古い詩である[4]。その後、1914 年 1 月『レ・フェット』誌への掲載（「妖精 Fée」と改題）を経て、1920 年『旧詩帖』初版に「夢幻境 Féerie」と再度改題して収録される。1926 年『旧詩帖』再版では、それと並んで「夢幻境（異文）Féerie (Variante)」（1927 年版以降「同じく夢幻境 Même Féerie」と改題）が加えられる。

この一連の改変は、若書きの初稿に対する後年の改稿という『旧詩帖』詩篇の大半に通じる問題とともに、同一主題の変奏というこのソネに特有の問題を含んでいる。この詩の異文を踏まえ、それに詳細な注解を施したヘンリー・グラブスが指摘したように、「白」から「妖精」を経て「夢幻境」に至る改稿（修正・改良）と、「夢幻境」から「同じく夢幻境」への派生（異文・変奏）とは同じ尺度では測れない問題を孕んでいる。（グラブスはそれを詩の優劣に結びつけ、「白」よりも「妖精」が、さらにそれよりも「夢幻境」が優れていると評する一方、「夢幻境」とその「異文」については後者よりも前者を好むと述べており、その点で 1929 年に『ル・タン』紙に時評を載せたポール・スーデの評価と一致する[5]。）

ヴァレリーはなぜ『旧詩帖』初版の「夢幻境」を別様に書き換えるのではなく、その「異文」を書き加えたのか。この二篇における変奏の主眼はいかなる点にあるのか。また、『旧詩帖』全 21 篇のうち、同一の標題をもつ二つの異文を提示するのは「夢幻境」だけであり、なぜこのソネがそうした異例の扱いを受けたのかという問いもおのずと提起される。

さらに、『旧詩帖』の他の詩篇群と同じく、この詩は『若きパルク』との関連という点でも興味深い。『若きパルク』の制作（1912 年末あるいは 1913 年初頭に書き出され 1917 年 3 月刊行）と『旧詩帖』諸詩篇の推敲はほぼ同時期になされており、両者は無縁ではありえないが、その点で 1914 年に発表された「妖精」がとりわけ注目される[6]。

以下、「白」から「妖精」を経て「夢幻境」および「夢幻境（異文）」へと至る改変について、それぞれのヴァージョンの原詩と訳を掲げたうえ[7]、まず各段階における改変の特徴を観

---

[4] *Corr. G/L/V*, 274-275.　なお、『旧詩帖』のうち 1890 年に初稿が書かれた詩は他に 3 篇あり、いずれもルイス宛の手紙に同封された。「ナルシス語る」の初稿ソネ（9 月 28 日作）、「ヴィーナスの誕生」の初稿「波から出る女」（12 月 2 日作）、「友愛の森」（12 月作、ジッドに捧げる）。Cf. *Corr. G/L/V*, 315, 345, 358-359, 369.

[5] Henry A. Grubbs, « La nuit magique de Paul Valéry. Étude de « Féerie » », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin, 1960, p. 203 et 211 (p. 199-212) ; Paul Souday, Feuilleton du *Temps* du 13 juin 1929 (cf. Pierre-Olivier Walzer, *La Poésie de Valéry*, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [Pierre Cailler, 1953], p. 80-81).

[6] 1910 年代にヴァレリーが詩を公表する例は珍しい。『レ・フェット』誌にはアンドレ・ルベイが関与しており、ヴァレリーは「妖精」（1914 年 1 月 15 日号）に先立ち、「オルフェ」（1913 年 9 月 15 日号）を載せているらしい（H. Grubbs, *art. cit*., p. 200, note 7）。また 1912 年にはアレクサンドル・ガスパール=ミシェルに懇請されて、『アリアドネのための詩集』に「アンヌ」を寄稿している。

[7] 「白」および「妖精」の原文については、プレイヤード版『作品集』巻末（*Œ*, I, 1544-1545）を参照。

察し、そこに一貫して見られる傾向を探る。また、『旧詩帖』再版以降、隣接することになる二篇について、その変奏の眼目がいかなる点にあるかを検討する。さらに、一連の改変を『若きパルク』との関連から捉え直し、『旧詩帖』と『若きパルク』の関係性の一端を明らかにするよう試みる。そのうえで、『旧詩帖』中、なぜ「夢幻境」が同一詩篇の変奏に選ばれたのか、自明ならざるこの問いに対して可能な答えを提起してみたい。

***L'Ermitage* (décembre, 1890)**

BLANC	白
à A. Dugrip	アルベール・デュグリップへ
La lune mince verse une lueur sacrée,	ほっそりとした月がほのかで聖らかな光を、
Comme une jupe d'un tissu d'argent léger	軽やかな銀糸で織られたスカートのように
Sur les degrés d'ivoire où va l'Enfant songer,	象牙の階段に注ぐあたりに、〈少女〉が夢みに行く、
Chair de perle que moule une gaze nacrée.	真珠の肉体の線もあらわなつややかな薄紗(うすぎぬ)をまとって。
Sur les cygnes dolents qui frôlent les roseaux,	もの悲しげな白鳥が葦をかすめてゆく
— Galères blanches et carènes lumineuses —	—真白い軍船(いくさぶね)と光り輝く船体—
Elle effeuille des lys et des roses neigeuses	彼女はその上に百合と雪の薔薇を散らし
Et les pétales font des cercles sur les eaux.	そして花びらが水面に幾重にも輪を描く。
Puis — pensive — la fille aux chimères subtiles	それから—思わしげに—娘は捉えがたい幻想に耽り
Voit se tordre les flots comme de blancs reptiles	波がまるで白蛇のように身を捩るのを見る
À ses pieds fins chaussés d'hermine et de cristal ;	白貂(アーミン)と水晶(クリスタル)を履いたその華奢な足下に。
La Mer confuse des fleurs pudiques l'encense	〈海〉は羞じらう花と混ざり合って彼女を香りで満たす
Car elle enchante de sa voix, frêle métal,	彼女が、かぼそい金属のようなその声で、
La Nuit lactée et douce et le pâle silence.	優しい乳色の〈夜〉と色淡い静寂を魅するから。

「夢幻境」および「夢幻境（異文）」については、『旧詩帖』の初版および再版を参照のうえ、拙訳にあたり、次の既訳を参考にした。菱山修三訳「夢幻境」および「同じく夢幻境」〔1942 年初出〕、『ヴァレリー詩集』、JCA 出版、1978 年。鈴木信太郎訳「妖精の国」および「同じく妖精の国」〔1960 年初出〕、『ヴァレリー詩集』、岩波文庫、2000 年。David Paul (tran.), « Faery » and « Same Faery » in *The Collected Works of Paul Valéry*, vol. I, *Poems*, Bollingen Series XLV, Princeton University Press, New Jersey, 1971.

***Les Fêtes* (janvier, 1914)**

FÉE	妖精
La lune mince verse une lueur sacrée	ほっそりとした月がほのかで聖らかな光を
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger	軽やかな銀糸で織られたスカートさながら
Sur les bases de marbre où va l'Ombre songer	大理石の土台に注ぐあたりに、〈影〉が夢みに行く
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée.	真珠の車のつややかな薄紗(うすぎぬ)を後ろにひいて。
Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux	ほのかに光を放つ羽毛の船体で
De carènes de plume à demi-lumineuse,	葦をかすめてゆく絹の白鳥のために、
Elle effeuille infinie une rose neigeuse	月影は雪の薔薇を果てしなく散らし
Et les pétales font des cercles sur les eaux.	そして花びらが水面に幾重にも輪を描く。
Mouvant l'Ombre l'iris de présences subtiles	〈影〉を　虹色の捉えがたい物の姿を動かしつつ
Son frisson sur les flots coule de blancs reptiles	月影の震えは波の上に白蛇を放つ
À ses pieds fins glacés d'hermine et de cristal ;	白貂(アーミン)と水晶(クリスタル)に凍ったその華奢な足下に、
La chair confuse des molles roses commence	柔らかな薔薇の漠とした肉体が今にも
À frémir, si d'un chant le diamant fatal	震える、ある歌声の致命的なダイヤモンドが
Fèle toute la nuit d'un fil de fée immense.	夜全体に妖精の糸で広大に亀裂(ひび)を入れるとき。

***Album de Vers anciens* (1920)**

FÉERIE	夢幻境
La lune mince verse une lueur sacrée	ほっそりとした月がほのかで聖らかな光を
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,	軽やかな銀糸で織られたスカートさながら、
Sur les bases de marbre où vient l'ombre songer	大理石の土台に注ぐあたりに、影が夢みに来る
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée.	真珠の車のつややかな薄紗(うすぎぬ)を後ろにひいて。
Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux	ほのかに光を放つ羽毛の船体で
De carènes de plume à demi lumineuse,	葦をかすめてゆく絹の白鳥のために、
Elle effeuille infinie une rose neigeuse	月影は雪の薔薇を果てしなく散らし
Dont les pétales font des cercles sur les eaux…	その花びらが水面に幾重にも輪を描く……

Est-ce vivre ?… O désert de volupté pâmée,	生きている？……　おお気も遠のく悦楽の砂漠、
Où meurt le battement faible de l'eau lamée,	燦(きら)めく水のかすかな鼓動が絶えてゆく、
Usant le seuil secret des échos de cristal…	水晶のこだまの秘密の敷居を磨り減らしつつ……
La chair confuse des molles roses commence	柔らかな薔薇の漠とした肉体が今にも
À frémir, si d'un cri le diamant fatal	震える、ある叫びの致命的なダイヤモンドが
Fêle d'un fil de jour toute la fable immense.	日の光の糸で広大な物語に亀裂(ひび)を入れるとき。

***Album de Vers anciens* (1926)**

FÉERIE (Variante)	夢幻境（異文）
La lune mince verse une lueur sacrée	ほっそりとした月がほのかで聖らかな光を
Comme une jupe d'un tissu d'argent léger	軽やかな銀糸で織られたスカートのように
Sur les masses de marbre où glisse et vient songer	大理石の塊に注ぐあたりに、そっと夢みに来る
Quelque vierge de perle et de gaze nacrée.	真珠とつややかな薄紗(うすぎぬ)をまとったある乙女が。
Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux	ほのかに光を放つ羽毛の船体で
De carènes de plume à demi lumineuse,	葦をかすめてゆく絹の白鳥のために、
Sa main cueille et disperse une rose neigeuse	彼女の手は雪の薔薇を摘み取ってはまき散らし
Dont les pétales font des cercles sur les eaux.	その花びらが水面に幾重にも輪を描く。
Délicieux désert, solitude pâmée,	甘美な砂漠よ、気も遠のく孤独よ、
Quand le remous de l'eau par la lune lamée	月によってきららかに燦(きら)めく水の渦が
Compte éternellement ses échos de cristal,	水晶のこだまを永久(とこしえ)に数えるとき、
Quel cœur pourrait souffrir longuement votre charme	いかなる心が長く耐えられよう、そなたの魅力に
Et la nuit éclatante au firmament fatal	また死ぬ宿命(さだめ)の天空に輝きわたる夜に
Sans tirer de soi-même un cri pur comme une arme ?	刀のように冴えた叫びをおのれ自身から抜き放たずに？

「白」（1890）

1890 年 12 月『レルミタージュ』誌にアルベール・デュグリップへの献辞を添えて掲載されたソネ「白」は、諸家の指摘するように、テオフィル・ゴーチエの詩「白い長調の交響曲 Symphonie en blanc majeur」（『七宝とカメオ』所収）に着想を得て書かれたと思われる[8]。ゴー

[8] P. Souday, Feuilleton du *Temps* (cf. P.-O. Walzer, *op. cit*., p. 81) ; H. Grubbs, *art. cit*., p. 205.

チエの詩（8 音節 4 行詩節 18 連）は各詩節に「白」の語（名詞あるいは形容詞）を 1 つ以上含み、「白」にまつわる種々のイマージュで「白鳥女 femmes-cygnes」のひとりを謳いあげるが、ヴァレリーのソネにも共通する語彙を多数含む（「白鳥」「雪」「月」「百合」「銀」「象牙」「白貂（アーミン）」「真珠のようにつややかな肉体 chair nacrée」「乳色の lactée」「蒼白の」など）。

しかし、「北」と「冬」を定めつつ、まさしく「白の放蕩三昧 débauches de blancheur」というべき多種多様なイマージュを各詩節ごとに展開し、72 行にわたって「仮借なき白 implacable blancheur」を畳みかけるゴーチエの詩と比べ、季節も場所も限定せず、すべてを月夜の夢のほの白さに包みこむヴァレリーのソネは、かなり趣を異にする。「白い長調」に対してむしろ単調（「悲しげな白鳥」）であり、「交響曲」というよりはソロと言えるだろう。当時ヴァレリーは「高踏派」の美学を脱して「象徴派」風の詩を書こうという自覚をもっており、このソネを献じたアルベール・デュグリップ宛の手紙（1890 年 11 月）に次のように述べている。

> かつて高踏派はほかでもない〈自分〉だったけれど、それが溶けて蒸発するのを感じている……。いまはもう、響きよく正確な詩句を宝石のように稀有で重たい脚韻で縁どるような時代ではない！　おそらく、紫煙のように軽く、繊細で、おぼろげなもの、あらゆるものを思わせながらはっきりとは何も言わないような、翼をもったものを書くべきだろう……[9]

手紙には、このくだりに続いてラファエル前派への傾倒と、「師」と仰ぐエドガー・アラン・ポーおよびマラルメの名が挙がっているが、「白」はまさしくこうした象徴派の美学に則って書かれたと思われる[10]。

第 1 節では、ほのかな月の光が「銀のスカート」に喩えられ、女性的な月明かりのなかに「〈少女〉」の姿が浮かび上がる。最初から定冠詞を伴って現れるこの「〈少女〉」（頭文字大文

---

[9] 1890 年 11 月 15 日頃に書かれたと推定されるアルベール・デュグリップ宛の手紙（*LQ*, 40）。推定年代は Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 1217, note 59 による。なお、スザンヌ・ナッシュがこの手紙と「白」を結びつけている。Suzanne Nash, *Paul Valéry's Album de vers anciens, A past transfigured*, New Jersey, Princeton University Press, 1983, p. 158.

[10] 上掲デュグリップ宛の手紙には自作の詩を同封する旨が記されており、これまでそれは「夜のために」と推定されてきた（*LQ*, 41, note 1 ; *Œ*, I, 1580）が、その点には疑念が残る。1889 年作のソネ「夜のために Pour la Nuit」は 1890 年 6 月 2 日付ルイス宛の手紙に同封され（*Corr. G/L/V*, 184）、同年 10 月『独立評論』誌および 1892 年『モンペリエ学生総連合会報』に掲載されたが、そのいずれにも献辞はない（*Œ*, I, 1579）。1890 年 11 月デュグリップ宛の手紙に同封された詩はむしろその翌月『レルミタージュ』誌にまさしく彼への献辞を伴って掲載された「白」ではないだろうか。アルベール・デュグリップ（1869-1945）はセットのコレージュ時代以来の友人であり、当時パリに暮らし、ヴァレリーに『ル・クーリエ・リーブル』誌を紹介したりした。ヴァレリーは「白」（1890 年作）のほかにもう一篇、同じく白の魅力をうたった「白猫 Les Chats blancs」（1889 年作）をこの友人に捧げている。

字）は、ある人物というよりも、「ほっそりとした月」の擬人化（「幼い」姿は細い三日月と照応する）、あるいは清水徹の表現を借りれば、「月光に浸された風景自体の凝縮化」とでも言うべきものだろう[11]。その「真珠の肉体」は「銀のスカート」と同じ「微光」でできており、「つややかな薄紗」がどれほどその裸体の線をあらわにしようとも、それは月の輪郭をなぞるような仕草にすぎない。肉体を純化しようとしつつ、女体への関心を露呈するような詩句に、19 歳の青年の抑圧されたエロチスムを読み取ることができよう[12]。

第 2 節では、「象牙の階段」から「水面」に視点を移し、「葦をかすめる白鳥[13]」の群れ、そのうえに散らされる「百合と薔薇」、花びらによって生じる水面の波紋という繊細かつ幻想的な光景が描かれる。清水徹が指摘したように、「白鳥」を「船体 carènes」にたとえる比喩は、「白」より約 1 年前に書かれたソネ「白鳥」（1889 年 10 月作）にすでに見られ、また、水面に花びらを散らすというイマージュも、「白」制作後まもなく書かれたソネ「ナルシス語る」（1890 年 9 月作）と共通する[14]。付言すれば、マラルメの「窓」に「軍船（ガレー船）」を「白鳥」に喩える詩句があり[15]、ヴァレリーはその比喩を逆転させたと見ることもできる。

第 3 節では、視点をさらに少女の内面へと向け、カトラン 2 節における花鳥風月からやや趣を転じて獣類を登場させる。「もの思わしげな[16]」少女の脳裏には「幻想（獣）」が蠢き、うねる「波浪」はさながら身をよじる「白蛇」となる。その「華奢な足」を飾る「白貂（の毛皮）」と「水晶」（アーミンの靴下にクリスタルの靴を履くか）は、同じく純白の象徴でありながら、獣の生暖かさと水晶の透きとおった冷たさを対比させ、二つの世界に足を浸す少女の両義性を暗示するようにも思われる。

第 4 節冒頭の「海」は、第 2 節の「白鳥」と幾分そぐわない感もあるが[17]、海辺に生まれた詩人の夢見る光景は、現実の白鳥の群れ居る湖や池よりも、果てしなく広がる「海」と「夜

---

[11] 清水徹、「ナルシスの出発――初期のヴァレリーの想像的世界」〔初出は『明治学院論叢』第 376 号、1985 年、49-111 頁〕、『ヴァレリーの肖像』、筑摩書房、2004 年、19 頁。

[12] 同上。なお、「白」の最初稿と思われる素描がフランス国立図書館蔵「旧詩」草稿中に見られるが、同紙片には「水浴するみだらな女 Luxurieuse au bain」の素描も見える。両ソネには、月下の「白」と夕陽の「赤」、「海」と「プール」、「羞恥」（pudique）と「破廉恥」（impudique）などの対照が際立つが、草稿中には共通の語彙・イマージュも見られる。なお、「白」と同じくこのソネもルイス宛の手紙に同封された。Cf. Paul Valéry, « Vers anciens II. 1891-1900 », Mss., BnF, Naf. 19002, f° 103 (以下 *VA*msII の略号につづけてフォリオ番号を記す) ; *Corr. G/L/V*, 310-311 ; *Œ*, I, 1590.

[13] ルイスに送られた詩稿では frôlent が hantent となっており、幻が出現するニュアンスを伴っていた。

[14] 清水徹、前掲書、19 頁。Cf. « Le Cygne » (*Œ*, I, 1589) ; « Narcisse parle » [sonnet] (*Corr. G/L/V*, 315, 345).

[15] « Voit des galères d'or, belles comme des cygnes, » (Stéphane Mallarmé, « Les Fenêtres », v. 17).

[16] ルイスに送られた詩稿では pensive が rieuse となっており、「旧詩」草稿（*VA*msII, 103）では第 9 行が « Et rieuse la belle en ses robes subtiles »（精妙なドレスをまとった美しい女は笑いつつ）となっている。

[17] ルイスはヴァレリー宛の手紙で、「白」（および「光輝 Splendor」）について、ヴァレリー自身が認めているように「全体〔の統一感〕に欠ける」（「細部は美妙」だが）と述べている（*Corr. G/L/V*, 280）。

空」であったのだろう。「海」が「恥じらう花々」とともに少女を香りで満たせば、少女もその「かぼそい金属」のような「声」――月の光と調和する「銀」の響きをもった声だろう――によって「夜」の「静寂」を魅了する。月の「聖らかな微光」さながらかぼそく光る少女の声は、「乳色の夜」の「色淡い静寂」と相和して、この夢の光景をいつまでも歌うかのようである。(なお Nuit lactée の表現は Voie lactée(天の河)を連想させるが、前行の voix もその響きに与する。)

雑誌初出に先立ちこのソネを真っ先に送られたピエール・ルイスはヴァレリーに「白」がパリの文壇で好評を博していることを告げ、自ら主宰する『ラ・コンク』誌にも載せるよう促すが[18]、ヴァレリー自身は断固拒否し、このソネを制作してから 1 年も経たないうちに、それを同時期に書かれたソネ「水面の羞じらい」とともに「汚物 des saletés」とまで唾棄している[19]。このころヴァレリーが自作の詩に否定的な言辞を漏らすことは珍しくないが、それにしても「聖らかな月の光」や「羞じらう花」を夢みる自らの傾向に対して吐き捨てられたこの自己否定は、後の詩作放棄の決意に至る前兆とみなすことができよう。その後、ヴァレリーは 1892 年にルイスから所望されて自筆の詩 10 篇を清書して送るが、そのなかに「白」を選んでおらず[20]、また 1900 年に刊行された『今日の詩人たち』(アドルフ・ヴァン・ブヴェールおよびポール・レオトー共編)のためにおそらくヴァレリー自ら選んだ 7 篇のなかにも含まれていない[21]。が、はじめに述べたように、このソネは 1914 年『レ・フェット』誌掲載、1920 年『旧詩帖』収録に際して改題および改稿され、1926 年にはさらに「異文」を生むというように、20 歳の詩人がみずから断罪した初稿は 30 代さらには 50 代にまで手が加えられることになる。以下、その改稿の過程を順次見てゆくことにしよう。

---

[18] *Corr. G/L/V*, 391, 396 et 444.

[19] 1891 年 4 月 20 日付ルイス宛の手紙(*Corr. G/L/V*, 446)。なお、「水面の羞じらい Pudeur sur l'eau」――別題「水面にて Sur l'eau」(*Œ*, I, 1598)――は 1890 年 9 月 21 日付ルイス宛の手紙(*Corr. G/L/V*, 297)に同封され、「白」との制作差はわずか 2 週間であり、「水面の波紋」や「羞恥」などの共通点をもつ。

なお、チャールズ・ホワイティングは 1890 年代のヴァレリー詩に共通する美学について述べつつ、「白」を「水面にて」のほか「不確かな処女」「神秘的な花」「ミリアム」「肌着の女」等の初期詩篇と関連づけている。Charles Whiting, *Valéry, jeune poète*, New Haven, Yale University Press, 1960, p. 7-9.

[20] このヴァレリーの自筆自撰詩集はルイスとともにジッドにも贈られたが、今日ジッドに贈られたもの(『彼の詩 *Ses vers*』と題する)のみが知られる。Cf. Henri Mondor, *Les premiers temps d'une amitié : André Gide et Paul Valéry*, Monaco : Éditions du Rocher, 1947, p. 91-112. ふたりの友人に贈られた 10 篇が同一かどうか定かではないが、ジッドに贈られた『彼の詩』には「白」は収められておらず、ルイスも 1892 年 5 月 17 日付ヴァレリー宛の手紙(*Corr. G/L/V*, 594)で「白」が含まれていないことを嘆いている。

[21] Cf. *Corr. G/L/V*, 890. この同時代詩のアンソロジーに収録された 7 篇は「エレーヌ、悲しき王妃」「ナルシス語る」「水浴」「紡ぐ女」「断片〔=挿話〕」「夏」「ヴァルヴァン」(掲載順)である。

「妖精」（1914）

「白」から「妖精」へ、題名の変更とともにテクストは多くの改変を被った。句読点を除き、初稿のまま保たれた詩句は第 1 行と第 8 行のみである。

第 1 節。第 2 行の直喩が隠喩に、また第 3 行の「〈少女〉」が「〈影〉」に置き換えられたことにより、月下のほの白さがよりいっそう朧げな、翳りを帯びたものとなった。また、「象牙の階段」は「大理石の土台」となり、第 4 行の「真珠の肉体」が「真珠の車[22]」に変わっているが、これは音の類似（chair / char）によって語を置換する一例である。初稿では「つややかな薄紗」が少女の「肉体」の線をくっきりと浮かび上がらせていたのに対し、改稿では少女の実体およびその肉感が消し去られている。

第 2 節。第 5 行冒頭の前置詞の変更に加え、「白鳥」を形容する語が「悲しげな」という心理的な暗さを帯びたものから「絹のような」という物理的な美しさを添えるものに変わり、また第 6 行の「ガレー船」の消去とともに、この語に含まれていた苦しみのニュアンスもなくなった。他方、白鳥の輝きに「半ば」というヴェールがかけられ、第 1 節と同様、おぼろげな雰囲気が強まった。第 7 行では、白鳥に向かって撒き散らされる白い花々から「百合」が消え、「雪の薔薇」が単数形に変わるとともに「限りない」という状況形容詞を伴う。「ひとつの」花から「限りなく」花びらを散らすという表現によって、この詩の幻想の度合いは一段と高まったと言えよう。ところで、第 7 行冒頭の代名詞 Elle について、その指示対象を第 3 行の「〈少女〉」あるいは「〈影〉」とする解釈のほかに、冒頭の「月」とする解釈がある[23]。それによれば「雪の薔薇」も「水面の波紋」もすべては闇夜に浮かぶ月影の揺らめきにほかならない。第 7 行の改変はいっそうこの解釈を誘うだろうが、「〈少女〉」も「〈影〉」も結局は「月」の幻とすれば、代名詞 Elle にその両義を重ね読むことができる。

第 3 節。第 3 行の「〈少女〉」が「〈影〉」に置き換えられたのと同様、第 9 行の「娘」も「〈影〉」となり、「思わしげな」という少女の描写や「見る」という彼女の行為も、影の「動き」や「震え」に取って代わられる。また、少女の脳裏に跳躍跋扈していた「幻想（獣）」が「存在 présences」（拙訳では「物の姿」とした）という漠然とした語に置換された。これらもまた一切をおぼろげな月下の幻とするための改変と言えよう。「妖精」第 9 行以下（Mouvant l'Ombre l'iris de présences subtiles / Son frisson [...]）は構文があいまいで解釈に迷うが、「〈影〉」と「捉えがた

---

[22]「真珠の車 char de perle」という表現は char de la lune（月の神話的呼称）をもじったものか。なお、H・グラブスの指摘したように（*art. cité*, p. 207, note 1）、「妖精」を執筆していた頃の『カイエ』に「言語という妖精の車」という表現が見られる。« Il m'est arrivé souvent, me laissant imaginer quelque aventure ou situation [peine (解読不確か)] désirable, de me retenir et de revenir en arrière quand il me semblait que cette invention devenait trop parfaite, trop fantastique… Comme s'il était plus sûr de s'en tenir à un mensonge moins extraordinaire. Ce trait bête, timidité absurde, comme qui craindrait de mettre des roues de diamant à un char de fée verbal. » (*C*, IV, 851). なお、グラブスはこの『カイエ』の断章を 1913 年のものと述べているが、実際には 1912 年の断章である。

[23] P. Souday, Feuilleton du *Temps* (cf. P.-O. Walzer, *op. cit*., p. 80-81) ; H. Grubbs, *art. cit*., p. 207.

い物の姿の虹色」を同格とみなし（その間に接続詞や読点がないのは気にかかるが）、両者を現在分詞「動かしつつ」の目的語と解釈しておく[24]。第 10 行では、第 2 行と同じく、直喩表現が消去され（comme を coule に変えるのも音韻上の連想か）、また第 11 行の「履いた」も「凍った」に置換され、視覚的な説明描写がより感覚的な表現に変更されたと言える。

第 4 節は改変の度合いが最も大きく、脚韻まで変更されている（第 3 節までは脚韻はほぼ同一）。とはいえ、押韻する語は変わっても、脚韻の音そのものは保たれており（m*étal* から fa*tal* に、enc*ense* : sil*ence* から com*mence* : im*mense* に）、第 12-14 行の脚韻はより豊かになった。第 12 行は「羞じらう花々の混ざりあった海」から「柔らかな薔薇の漠とした肉体」へ[25]、「海」が「肉体」に――音による連想（la mer / la chair）を介して――置き換えられる（改稿では第

---

[24] ミシェル・ジャルティは新版『全集』において、「妖精」第 9 行を « Mouvant l'Ombre et l'iris de présences subtiles »（下線は論者による）と改訂したうえで、『旧詩帖』草稿（« Album de Vers anciens », BnF*ms*, Naf. 19003, f° 39 [以下 *AVA*ms の略号につづけてフォリオ番号を記す]）にあった接続詞 et を復元したと注記している。また、この接続詞がないと詩句の意味が不明瞭となるため、それは誤って消去されたと思われると述べている（Paul Valéry, *Œuvres*, 3 vol., éd. Michel Jarrety, Librairie Générale Française, « Livre de Poche / *La Pochothèque* », 2016, tome 1, p. 259）。ただし、この改訂にはやや疑問が残る。というのも、ジャルティの参照している 1913 年推定のタイプ打ち草稿 *AVA*ms, 39 では « Mouvant l'ombre et l'iris de présences subtiles » というように「影」が小文字となっているからである。この小文字の「影」は第 3 行の大文字の「〈影〉」と同じものではなく、「捉えがたい物の姿」の「虹色と影」と読むべきだろう。しかも、1915-1916 年推定のタイプ打ち草稿 *AVA*ms, 40 では、『フェット』誌掲載のテクストと同様、第 9 行の「影」は大文字となり、接続詞 et は消去されていることから、それが誤植とは考えにくい。「影」の大文字化と接続詞 et の消去は同時になされたものであり、ヴァレリー自身の意図によるものと思われる。

なお、「妖精」から「夢幻境」への改変に関わる草稿 *AVA*ms, 40 には、« Mouvant l'Ombre l'iris de présences subtiles » とタイプ打ちされた上に « Sa présence mouvant l'iris » や « L'ombre traîne l'iris » と鉛筆書きされており、次の草稿 *AVA*ms, 41 では « Elle traîne l'iris de présences subtiles » とタイプ打ちされている。以上のことから、「妖精」第 9 行を絶対分詞節とみなし、「〈影〉」が「捉えがたい物の姿の虹色」を「動かしつつ」と読む解釈へ導かれもするが、現在分詞の意味上の主語を後置することが可能かという問題が残る。

[25] 初稿「白」と改稿「妖精」に共通する形容詞 confuse は「乱雑な」や「漠然とした」という意味のほか、confus(e) de ~ の形で「～に当惑した・恥じ入った」という意味にもなり、解釈を揺るがせる。初稿 « La Mer confuse de fleurs pudiques » は「羞じらう花々」を散らされて「当惑した海」と解釈することもできるが、拙訳では confus(e)を語源的な意味（confondre）に遡って「混ざりあった」と訳した。他方、改稿 « La chair confuse de molles roses » は、同じく confuse de の形をとどめるが、「肉体」と「薔薇」の関係性によって意味が変わる。両者を別ものとして「薔薇に当惑した肉体」とするか、同じものとみなして「薔薇の肉体」とするか。「夢幻境」の既訳（第 12 行については「妖精」と異同なし）を参照すれば、鈴木信太郎訳「柔らかな薔薇の花々に、羞らひを含んだこの肉体」はおそらく前者の解釈によっており、菱山修三訳「か弱い薔薇たちのはづかしげな生身」およびデイビット・ポール英訳 « Abashed, the flesh of the soft roses » は後者の解釈による。拙訳では、後者の解釈に基づき、「薔薇でできた肉体」を「〈影〉」のものとみなし、その肉体が判然としないという意味で、confuse を「漠とした」と訳した。

4 行から消去された「肉体」がこうして第 12 行に現れる）とともに、花を形容する語が「羞じらう」（心理）から「柔らかな」（感覚）に変わった。また、第 13 行冒頭の説明的な接続詞が消去される一方、詩句のリズムに変化をもたらす送り語が導入され、「震えだす commence / À frémir」瞬間がまさしく句跨ぎの瞬間と一致してリズムと意味の照応を生む。さらにソネを締めくくるイマージュが根本から覆された。初稿では、先述のように、少女の「声」が夜の静寂を「魅了する」というかたちで月夜の夢がいつまでも保たれるような印象を残すが、改稿では反対に、その夢幻的な「夜」に「亀裂を入れる」という劇的な結末となっている。彼女の「声」の「魅力」（enchante）はその「歌」（chant）に残存しているものの、「かぼそい（脆い）金属」はより硬質で「致命的なダイヤモンド」に改鋳され、ソネの結末は夢幻的な夜の持続からその破壊へと一変した。

最後に「白」から「妖精」へという題名の変更について、それはテクストの改変と密接にかかわっている。初稿には「白」に関連する語彙が多数用いられていたが、改稿ではそのうち「象牙」、「百合」、「白い軍船」、「乳色の夜」、「色淡い（蒼白の）静寂」が消去された。先述のように、初稿「白」にはゴーチエの「白い長調の交響曲」の影響が見られるが、改題および改稿はヴァレリーがそこから距離を取ったものとみなすことができる。（もっとも、白のイマージュがすべて消去されたわけではなく、「銀」、「真珠」、「白鳥」、「雪の薔薇」、「白蛇」、「白貂」、「水晶」は残存している。）

他方、「妖精」という題名はソネ最終行の「妖精の糸[26]」に直結するが、それが夢幻的な夜を破綻させるという点が興味深い。第 2 行には「軽やかな銀〔糸〕で織られたスカート」という表現があったが、最後「夜全体」に亀裂を入れる「妖精の糸」とはこの月光のスカートを織りなしていたものではないか。とすれば、月夜の夢を織ったのも、その糸をほつれさせたのも、すべて「妖精」の仕業であったことになり、この存在が詩の題名に冠されるのももっともである。また、「妖精の糸」という表現には音韻上の連想も働いているだろう。最終 2 行には［f］音の頭韻（frémir – fatal – Fèle – fil – fée）が顕著であり、この連鎖のなかから fil de fée という表現が導き出されたのかもしれない。（なお、奇しくも、この詩が掲載された雑誌名 Les Fêtes にも同種の響きが感じられる。）

ところで、初稿「白」が同封されたルイス宛の手紙には、もう一篇「小ソネ Le petit sonnet」と題する 9 音節詩句も含まれていた。この 9 音節のソネは、同封の「白」と同じ主題（「少女」「月」「白」）を共有するうえ、そこにはまた「妖精の胸 ses seins de fée」という表現が見られる[27]。それは「まだ蕾の二つの白い椿 deux blancs camélias clos encore」に喩えられており――「胸」を「白い椿」に喩える例もゴーチエの「白い長調の交響曲」にある――、「白」と「妖精」のあいだの連関性が窺われる。

---

[26]「妖精の糸」の直後に置かれた形容詞「広大な immense」は意味の上では「夜全体」にかける方が適当だろう（拙訳では「広大に」と副詞的に訳した）。草稿 *AVA*ms, 39 には実際 « Fèle d'un fil de fée ivre la nuit immense »（酔った妖精の糸で広大な夜に亀裂を入れる）の表現が見られる。

[27] *Corr. G/L/V*, 275.

ちなみに、1913 年推定のタイプ打ち草稿（*AVA*ms, 39）には題名が印字されていないが、薄い鉛筆書きで「妖精 Fée」とともに「à J. K. H.」という文字が書き込まれている。献辞の相手はジョリス・カルル・ユイスマンス（Joris-Karl Huysmans）だろう。このソネあるいは「妖精」のイマージュとユイスマンスの関連性はよく分からないが、1914 年に『レ・フェット』誌に掲載されるこのソネを、ヴァレリーは一時的にせよ、若い日に心酔したユイスマンス（1907 年死去）に捧げようとしていた。周知のように『さかしま』を「聖書」と呼ぶほど熱中耽読した青年ヴァレリーは、デ・ゼッサントの父に散文詩「古い路地 Les Vieilles Ruelles」（1889 年 9 月作の未発表作品）を捧げたほか、その後も『彼方』『出発』『カテドラル』を論じた「デュルタル」を 1898 年 3 月『メルキュール・ド・フランス』誌に発表している。

以上、「白」（1890）から「妖精」（1914）への改変として主に次の点が注目される。

１）女性的形象の実在感と肉感性が希薄になる一方、漠たる夢幻的性格や暗示的な喚起力が強まった（直喩や説明的な表現の消去）。

２）心理的係数を帯びた形容詞が、感覚的な形容詞に置換された。

３）視覚的な表現が、動的あるいは触覚的な表現に置換された（「白」にまつわる語彙の削減も視覚的要素の消去と軌を一にする）

４）ソネの結末が一変した（月夜の夢の持続からその破壊へ）。

象徴的にいえば、若書きの作に後年手を入れたヴァレリーは、当時夢想していた「白」に翳りを加えたうえ、若き日の夢をみずから破ったということもできよう。

「夢幻境」（1920）

「妖精」から「夢幻境」へ、カトラン 2 節にはわずかな異同があるだけで、改変の主眼はテルセ 2 節に集中している。カトラン 2 節については、第 3 行の「影」を小文字にしたうえ[28]、「影」の動きを「夢を見に行く」から「夢を見に来る」へ変えたことにより、いずこからともなく到来する印象が増した。また、第 8 行冒頭の接続詞（Et）を関係代名詞（Dont）に変え、詩句の連鎖をより滑らかにしている。

第 3 節の変容は著しく、第 9-10 行の脚韻を含めて全面的に改変された（残存したのは第 11 行末の「水晶」のみ）。「妖精」（1914）では、「白」（1890）から「幻想（獣）」が姿を消したものの、依然として女の「足」や「白蛇」や「白貂」が残っていたが、「夢幻境」（1920）ではそれも消去され、生き物の気配とてない「水の砂漠」があたりを領する。先に 1914 年の改稿において「白」のイマージュが減少したと述べたが、1920 年の改稿ではその傾向がさらに強まったといえる。「水のかすかな鼓動」や「水晶のこだま」といった比喩が、前節で喚起された「水面の波紋」のイマージュを変奏しながら、死に瀕した恍惚状態をいわばピアニッ

[28] ただし、後年ヴァレリーは再度「影」を頭文字大文字に改めている。1926 年の『旧詩帖』再版では初版と同じく小文字だが、1927 年版ですでに大文字となり、1933 年刊『作品集』および 1941 年版『詩集』に基づくプレイヤード版『作品集』でも大文字となっている（*Œ*, I, 77）。

シモで表現する。1920 年の稿には中断符の使用が目立つ（第 8 行末、第 9 行および第 11 行末）が、それらはまさしく水面に落ちる花びらが生じさせる波紋の「こだま」にほかならない。「夢幻境」第 3 節はこのように第 2 節のイマージュを引き継ぐ一方、それまでの調子とは異なる響き――「白」および「妖精」には存在しなかった異質な響き――を導入する。「これが生きることなのか？……」という問いとその後に続く間投詞 ô がそれである。カトラン 2 節における 3 人称の描写から一転して、テルセ冒頭では 1 人称の独白が唐突に発せられる。ここに 1914 年までの稿と 1920 年の稿との決定的な違いがある。

第 4 節は部分的な改変にとどまるが、ソネの結末にかかわる重要な変更を含む。月夜の夢の破壊という結末は変わらないが、第 13 行の「歌」が「叫び」に置き換えられ、夜の夢に亀裂を入れる声がより鋭くなった。「叫び」の語はすでに 1913 年の草稿（*AVA*ms, 39）に書き込まれていたが[29]、そこにはネルヴァルのソネ「廃嫡者」を締めくくる「妖精の叫び」が遠く響いているかもしれない[30]。第 14 行は、同じ表現の型（「toute la」「d'un fil de」）を残したまま、「夜」を「物語 fable」に、「妖精の糸」を「日の光の糸[31]」に置き換えている。それにより、「夢幻境」の虚構性が強調されるとともに[32]、その虚構を破壊する現実的な要素（夜明けの光）が明示された。先述のように、1914 年の稿では「妖精の糸」が月夜の夢を織りなすと同時にそれに破綻を来すという両義的な価値を帯びていたが、1920 年の稿では、「妖精」はおそらく「物語」のなかに姿を隠し、それに代わる「日の光」によって、虚構と現実の対比が明瞭になった。先に 1920 年の稿には中断符が目立つと述べたが、それは夢幻的な光景の余韻を残すだけでなく、死に瀕した恍惚感を可能なかぎり長引かせた末に、最後それを破壊する叫び声の鋭さをいっそう際立たせる効果もあるだろう。

以上、「妖精」（1914）から「夢幻境」（1920）への改変として、次の点が注目される。

１）改変の重点はテルセ 2 節、特に第 3 節にあり、描写のなかに＜独白＞が挿入された。

２）動物的なイマージュが一掃され、生気ない水面に漂う死のイマージュが導入された。

３）月夜の夢の破壊がより激しくなり、現実と虚構の対比が際立つかたちとなった。

「夢幻境（異文）」（1926）

先述のように、「夢幻境」と「夢幻境（異文）」は、それまでの一連の改稿とは異なり、同

---

[29] 第 13 行 A frémir, si sa voix d'un diamant fatal とタイプ打ちされており、sa voix の上に d'un chant le、その下に cri と鉛筆書きされている。

[30] ヴァレリーは「ネルヴァルの回想」の中で、『幻想詩篇 Les Chimères』の一篇「廃嫡者 El Desdichado」の最終行「聖女の溜息と妖精の叫び Les soupirs de la sainte et les cris de la fée」を引用している（*Œ*, I, 595）。

[31] 草稿 *AVA*ms, 40 には「恐怖の糸 un fil de peur」という異文も見える。

[32] 草稿 *AVA*ms, 40 には「物語 fable」の語が第 2 行の「織物」や「スカート」に結びつけられている（tissu de fable ; jupe de fable）ほか、「嘘 mensonge」や「誤り erreur」といった語が再三にわたって書きこまれている。

一詩篇の変奏、つまり比較されるべき二篇として提示されたものである。なお、「夢幻境」については 1920 年版と 1926 年版に異同はない。他方、「夢幻境（異文）」（以下、「異文」と略す）は 1927 年「同じく夢幻境」と改題された際、後述するように、幾つか変更が加えられた[33]。

第 1 節。「夢幻境」の「影」（第 3 行）を「異文」では「ある乙女」（第 4 行）とし、不定形容詞（quelque）を伴いつつも、女の姿を浮かび上がらせている点がまず注目される。初稿「白」ではもともと「〈少女〉」であったことを思い出せば、「異文」は初稿への回帰とみなしうる。第 2 行冒頭の直喩（comme）についても、第 4 行の「真珠」と「つややかな薄紗」（「影」の後ろにつづくものではなく、初稿と同様、女自身を形容する）についても同様のことが言える。また、第 3 行「大理石の土台 bases de marbre」を「大理石の塊 masses de marbre」とするのは明らかに音韻上の配慮からであり、1927 年の稿ではさらに後半句を marche et croit songer に改め、［m］音の頭韻をもう一つ加えている。

第 2 節の異同は第 7 行に限られる。「異文」では冒頭の代名詞 Elle を「彼女の手」に変え、前節と同じく「ある乙女」の実在感を増す一方、初稿から「夢幻境」に至るまでこの代名詞が許容していた両義的な読み（「少女／影」と「月」の両義性）を限定する結果となる。また、「雪の薔薇」を水面に散らすイマージュは変わらないが、「異文」では描写がより細かく説明的になる（「散らす」から「摘み取ってまき散らす[34]」へ）一方、状況形容詞（infini）の消去によって、ひとつの花から「無限に」花びらが散るという幻想が弱まった。

テルセ 2 節は、カトラン 2 節に比べて両詩篇の異同がより大きい。

第 3 節において描写から独白へ転調する点は変わらず、また、pâmée-lamée の脚韻と「水晶のこだま」によって水面の波紋を表現する点も同じだが、「夢幻境」ではそこに死のイマージュ（「死に絶える」、「かすかな鼓動」、「すり減らす」）を投影するのに対し、「異文」ではそれを「永遠」のイマージュ（「水晶のこだまを永久に数える」）に転じている。

第 4 節の相違はさらに著しく、共通するのは「致命的な」と「叫び」の語だけである。詩の構成上もっとも大きな相違は、第 3 節で導入された独白が「夢幻境」では再び描写に戻るのに対し、「異文」では第 4 節においても継続される点にある。言い換えれば、「夢幻境」では第 3 節に一時的な転調を含むかたちであるのに対し、「異文」ではカトラン 2 節の描写にテルセ 2 節の独白を対置する構成となっている。また、ソネの結末について、夢幻的な夜の静寂を「叫び」が破るという点は同じだが、その「叫び」のありようが異なる。「夢幻境」の「叫び」が月夜の夢に亀裂を入れる曙光の比喩（「宿命のダイヤモンド」「日の光の糸」）にすぎないのに対し、「異文」の「叫び」は「自分自身のなかから引き出す」肉声、夜の夢をその内部

[33] 1927 年版『旧詩帖』所収のテクストは、句読点を除けば、プレイヤード版所収のテクスト（*Œ*, I, 78）と同一である。句読点の相違は、第 1 行、第 2 行、第 13 行それぞれの末尾の読点（ヴィルギュール）が前者にはなく、後者にはある。

[34] 1927 年版以降、「まき散らす disperse」が「振りまく dispense」に改められるが、これも音を通じて語を変える格好の例である。

から突き破る叫びとなっている。つまり、夢の崩壊が、「夢幻境」では夜明けという外界の変化に起因する破局であったのに対し、「異文」ではその要因が夢の内部に包含されるに至ったのである。夢の破裂をもたらすのは夢そのものの「魅惑 charme[35]」（第 12 行）にほかならなず、それに耐えきれない「心」は「叫」ばずにはいられない。夜の夢を突き破る「叫び」の鋭さは、この語自体に含まれる母音［i］（最終節の souffrir ; nuit）や、テルセ 2 節に響きわたる［k］音（Quand ; Compte ; échos ; cristal ; Quel cœur ; éclatante ; cri）に感じられるだろう。「純粋な叫び *cri* pur」（第 14 行）はまさしく「水晶のこだま échos de *cri*stal」（第 11 行）と言うにふさわしい。

いや、それだけではない。「異文」の「叫び」には「夢幻境」のそれにはなかった含みが読みとれる。「叫び」を「武器」に喩え（短刀だろう）、それを「自分自身のなかから引き出す」という表現、しかもその叫びの短刀を引き抜かずには「耐えられない」という表現には――たとえ「純粋な叫び」を発するのは「心」であり、すべては精神の次元に移されているとしても――ある限界点に達した身体の生理現象、露骨に言えば、射精のイマージュが重なるだろう。実際、1926 年に書かれたと推定される草稿（*AVA*ms, 42）には「大きな叫び」という表現とともに「エクスタシーextase」という語が幾度も書き込まれている[36]。またヴァレリーの『カイエ』にも、「エロスの行為」が達する極点と「叫び」を類比的に捉えた断章が見られる[37]。そして「小さな死」とも呼ばれるオルガスムの叫びは、このソネにおいて、まさしくタナトスと接している。ソネを締めくくる短刀のイマージュは夢の現し世を終わらせる自刃の最期を想起させないでもない。

最後に句読点について、「夢幻境」に多用された中断符が「異文」では皆無である。また、「夢幻境」ではテルセ冒頭に置かれた疑問符が転調を告げていたのに対し、「異文」ではその調子の変化が最後まで続くことを示すかのように疑問符が詩の末尾に打たれている。

以上、同一詩篇の変奏の主眼は次の点に要約されると思われる。

1）カトラン 2 節について、月下の姿を「影」とくらます「夢幻境」に対し、「異文」ではそこにもう少し光を当て「ある乙女」とその「手」を浮かび上がらせる。一方を他方に改稿するのではなく、二つのヴァージョンを並置することにより、「異文」にはいわば「夢幻境」の

---

[35] 1926 年のテクストにおける「あなた（たち）の魅惑 votre charme」の表現は、第 3 節の無冠詞名詞「甘美な砂漠」と「気も遠のく孤独」への呼びかけと解釈できるが、やや唐突の感が否めない。ヴァレリー自身、1927 年版において、第 12 行後半句および次行冒頭を l'inexorable charme / De la nuit（夜の容赦なき魅惑）に改めている。なお、ヴァレリーが自らの詩集の題名に冠した「魅惑」の語には「詩歌」の原義と「呪術」的な含意が含まれる（『魅惑』初版の刊行は 1922 年、「夢幻境（異文）」以前である）。

[36] 第 14 行目の前半句は、まず Sans trouver dans l'extase と書かれた後、dans extase に抹消線を引き、en soi-même に改めた跡がある。その他にも 3 度、extase の語が見える。

[37] 例えば 1945 年の『カイエ』の次の断章：« L'acte d'Eros est une danse – – sacrée, certes – qui tend à exhausser quelque chose vers un certain point – analogue à un cri. » (*C*, XXIX, 456)

「影」を種明かしする機能が付与されていると言えよう（「夢幻境」の方が「異文」よりも好まれる所以かもしれない[38]）。

２）テルセ 2 節について、「夢幻境」では第 3 節にのみ挿入された独白を、「異文」では第 4 節まで延長する。ソネ後半部における展開の二つのヴァージョンを示す異文といえる。

３）結末について、月夜の静寂を「叫び」が破るという点はそのまま、「叫び」を二通りに描き分ける点に変奏の妙がある。夢の崩壊が外部から到来する「夢幻境」と、それが夢の内部から射出される「異文」は対照的であり、ふたつの「叫び」は補完的な関係にあると言える。また、前者の「叫び」にはなかったエロスとタナトスの含みが後者の「叫び」には読み取れる。

段階的改変の特徴

これまで「白」（1890）、「妖精」（1914）、「夢幻境」（1920）、「異文」（1926）のそれぞれを比較して各段階における改変のありようを吟味してきたが、以下、その全容を見渡したうえで一連の改変および変奏における際立った特徴をまとめてみよう。

改変の度合いとしては、制作年代の開きとも比例して、「白」から「妖精」への変化が最も著しい。初稿とそれ以降の改稿を決定的に分かつのはソネの結末である。すでに見たように、「白」では月夜の夢幻的光景が魅惑的な声によって最後まで保たれるのに対し、「妖精」以降はそれが歌声あるいは叫びによって破られる。旧詩改稿における最も重大な変化はこの点にあり、それはすでに 1914 年（『旧詩帖』初版刊行以前）に生じている。

改変のもうひとつの要点はソネ冒頭の女性的形象である。その実在感が最も強いのは初稿「白」であり（「少女」とその「足」が描かれる）、「妖精」では少女が「影」となり、「夢幻境」ではさらに「足」が消えるというように、1890 年から 1914 年を経て 1920 年へ、少女の実体感は次第に希薄になってゆく。他方、1926 年の「異文」では、「ある乙女」とその「手」が描かれ、それまでの傾向とは逆行する。この点に、旧詩の改稿と同一主題の変奏との顕著な相違が見出される。

ソネの改変の重点はカトラン 2 節よりもテルセ 2 節にあり、とりわけ第 3 節に転調を導入するという点で、1920 年の「夢幻境」以前と以後に大きな違いがある。「白」および「妖精」がもっぱら 3 人称で描かれているのに対し、「夢幻境」および「異文」はそのなかに 1 人称の独白を含む。さらにその独白は第 3 節のみからテルセ 2 節に拡大され、詩のモノローグ的性格が強まる傾向にあると言える。

逆に、度重なる改稿および変奏を通じて、（句読点を除けば）まったく変化を被らなかった詩句もある。第 1 行「ほっそりとした月が聖らかな光を注ぐ」がそれである[39]。冒頭詩句の

---

[38] P. Souday, Feuilleton du *Temps* (cf. P.-O. Walzer, *op. cit*., p. 81) ; H. Grubbs, *art. cit*., p. 211.

[39] 異同は末尾の読点（ヴィルギュール）の有無に限られる。1890 年の初稿「白」では第 1 行末に読点を付す一方、1914 年「妖精」、1920 年「夢幻境」、1926 年「夢幻境（異文）」にはそれがない。ただし、1933 年および 1941 年のテクストに基づくプレイヤード版『作品集』では、「夢幻境」と「同じ

不変とそれ以降の変容は、同一の詩句から別様の展開が可能であること、言い換えれば、同じ問いに対して複数の異なる答えがありうることを示しており、同じ主題に基づく変奏という問題を象徴するものとみなすことができる。

これまで主に詩の内容に関わる点に注目してきたが、一連の改稿・変奏には、詩の形式面（音韻と韻律）においても興味深い傾向が見出される。

まず音韻について、詩句の改変はおおむねその効果を増す傾向にある。顕著な例を挙げれば、「夢幻境」第 3 行 Sur les bases de marbre où vient l'ombre songer（1920）は「異文」では Sur les *ma*sses de *mar*bre où glisse et vient songer（1926）となり、さらにその後半句は où *mar*che et croit songer（1927）に改められ、［m］音の畳韻および［a[R]］の半諧音が漸次増加している。もう一例、「夢幻境」第 10 行 de l'eau lamée に「異文」では par la lune と意味上は無くもがなの説明を加えているが、この冗語とも見える補足は音韻効果を狙ったものと思われる。de *l*'eau par *l*a *l*une *l*amée の［l］音の畳韻は「月のきららかな燦き」のイマージュと照応するだろう。

また、音と意味の結びつきに関して、ある語句を別の語句に置き換える際、通常は、類義語に置換する（意味を保ったまま音を変える）が、それとは反対に、類音語に置換する（音を保って意味を変える）例がしばしば見られた。具体例を集めれば、1914 年の改変では、chair de perle を char de perle（第 4 行）、la mer を la chair（第 12 行）に変え、enchante から chant（第 13 行）を導き出すほか、第 4 節の脚韻も métal を fatal、encence : silence を commence : immense に変更している。1920 年の改変では comme を coule（第 10 行）、1926 年の改変では diamant fatal を firmament fatal（第 13 行）、さらに 1927 年の改変では disperse を dispense（第 7 行）に置換している。これらはいわば脚韻を探す行為を詩全体に適用したものとみなしうるが、音と意味、シニフィアンとシニフィエを対等に扱う詩に特有の現象と言えよう。ヴァレリーは詩句を音楽的形式（音やリズム）と意味内容という「二つの独立変数」からなる複合体とみなし、それを「複素数」に喩えたこともあるが[40]、音を保ったまま語を変える詩人の手つきには、そのような見方が反映されているにちがいない。

次に、韻律という観点から一連の改変を考察すると、そこにもまた一貫した傾向が見て取れる。結論から言えば、改変の度に、古典的な詩句に対する非古典的な詩句の割合が減少し

く夢幻境」ともに第 1 行末に読点が付されている。

[40]「二つの独立変数」（「音声変数」と「意味変数」）については：*Bulletin de la Société française de Philosophie*, Séance du 6 juin 1931, intervention de Valéry sur un exposé de George D. Birkhoff (cf. Jean Hytier, *La Poétique de Valéry*, Armand Colin, 1953, p. 104-105) ; *Cours de poétique* au Collège de France, leçon 6 [1938] (cf. *Ibid*., p. 84-85, note 5)〔「詩学講義・第 6 講」『集成 III』54 頁〕を参照。また「複素数」については：« L'invention esthétique » [1937], *Œ*, I, 1414-1415〔「美的発明」『ヴァレリー全集 5』、筑摩書房、1967 年、289 頁〕および « Poésie et pensée abstraite » [1939], *Œ*, I, 1338〔「詩と抽象的思考」『集成 III』430 頁、注 24〕を参照。

ているのである[41]。以下、『韻文の理論』の著者ブロワ・ド・コリュニュリエが提示した非古典的なアレクサンドランを検出するための「基準」に即して[42]、ヴァレリーのソネの改変における韻律の変化をたどってみよう。

1890 年の初稿「白」にはコルニュリエが非古典的とみなす詩句が少なくとも 3 つ含まれている。それらはいずれも第 6 音節目に通常強勢の置かれない接語 clitique（第 2 行の d'un、第 12 行の des）あるいは前置詞（第 13 行の de）を置くという点で非古典的である。また、句切りの位置に接続詞 et を置く第 6 行も古典的とは言いがたい詩句である。このうち第 6 行と第 13 行は、1914 年の改稿「妖精」において、6-6 の句切りを有する定型リズムに改められた（ // は第 6 音節目の句切りを示す）。

— Galères blanches et // carènes lumineuses —	(« Blanc »)
De carènes de plum(e) // à demi lumineuse,	(« Fée »)
Car elle enchante de // sa voix, frêle métal,	(« Blanc »)
A frémir, si d'un chant // le diamant fatal	(« Fée »)

第 12 行は長らく非古典的なリズムであったが、1926 年の「異文」において古典的結構をもつ詩句に改められた。

La Mer confuse des // fleurs pudiques l'encense	(« Blanc »)
La chair confuse des // molles roses commence	(« Fée » ; « Féerie »)
Quel cœur pourrait souffrir // longuement votre charme	(« Féerie (Variante) »)

他方、第 2 行だけは、初稿から最終稿まで、非古典的詩句のまま残存した。

Comme une jupe d'un // tissu d'argent léger	(« Blanc » ; « Féerie (Variante) »)
Toute une jupe d'un // tissu d'argent léger	(« Fée » ; « Féerie »)

以上から、ソネ 14 行中、非古典的な詩句は、「白」では 4 行、「妖精」および「夢幻境」では 2 行、「夢幻境（異文）」では 1 行、というように漸次減少していることが分かる。

---

[41] 古典的な 12 音節詩句は中央の句切りによって二つの均等な半句に分かれ、6-6 のリズムを基本とする。（たとえ統辞法上は別のリズムが可能でも、第 6 音節目の句切りには必ず強勢を置くことのできる語がなければならない）。逆に、非古典的な 12 音節詩句とは、この第 6 音節目の強勢を何らかの仕方で不自然あるいは不可能にすることによって、古典的詩法の要諦ともいうべき句切りを侵すような詩句である。

[42] Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Éditions du Seuil, 1982, p. 134 *sqq*.

なお、『旧詩帖』所収の 2 篇について、両者のテルセ 2 節を詩句のリズムという観点から比較すると、同一詩篇の変奏のさらなる特徴が浮かび上がる。「夢幻境」では、第 9 行（Est-ce vivr(e) ?… / O désert // de volupté pâmée）が 6 音節目の句切りを保ちながらも統辞法上は 3-9 のリズムとなり、第 10 行（Où meurt le battement // faible de l'eau lamée）も句切りの後に内的送り語を伴って 6-6 のリズムに変化を加える。また第 12 行（La chair confu/se des (//) molles ro/ses commence）は先述のように非古典的な詩句（統辞法上は 4-5-3 のリズム）であり、しかも詩句は次行に跨り、第 13 行冒頭の送り語（À frémir）へと続いてゆく。こうしたリズムの変動は「夢幻境（異文）」にはまったく見られず、テルセ 2 節はすべて古典的アレクサンドランの定型リズムに落ち着いている。

『旧詩帖』再版において、「夢幻境」とその「異文」を並べて示した詩人にはそれなりの意図があっただろうが、同一主題の変奏は内容面ばかりでなく形式面にも及ぶものであった。『若きパルク』とともに詩作に復帰したヴァレリーは、かつて物した非古典的な詩句をもはや書きはしないが、『旧詩帖』に収めるべき初期詩篇の改変にあたって、非古典的詩句をもとのまま残すか、それを改めるか、選択に迷うことがあったと思われる。『旧詩帖』所収の詩篇群について 1890 年代の初稿と 1912 年以降の改稿を比較してみれば、非古典的詩句の幾つかは古典的な詩句に改鋳され、他の幾つかはそのまま残存したことを確認することができる（逆に、古典的詩句を非古典的な詩句に改変する例は見られない）。「夢幻境」の改稿・異文における非古典的詩句の漸次減少も、こうした全般的傾向の一端を例証するものにほかならない。が、見方によっては、「夢幻境（異文）」に残存した唯一の非古典的詩句（第 2 行）は、度重なる改変をくぐり抜けて最後まで残った若書きの詩の痕跡であり、たとえこのソネが『魅惑』刊行後の作であるにせよ、それを『旧詩帖』の一篇とする決定的な印である。旧詩の改稿にあたり、若書きの痕跡の大部分を削除しながら、それをすべて消し去りはしなかったところに、自らの過去に対するヴァレリーの両義的な姿勢が窺われる。

『若きパルク』との関係

はじめに述べたように、「白」（1890）から「妖精」（1914）を経て「夢幻境」（1920）へと至るソネの改変と『若きパルク』の制作（1912-1917）は時期が重なっており、両者には当然なんらかの関連があると思われる。とりわけ、1914 年 1 月『レ・フェット』誌に掲載された「妖精」が注目されるが、『若きパルク』刊行後に出版された『旧詩帖』の二篇、「夢幻境」とその「異文」（1926）も、ヴァレリーが 4 年以上の歳月を費やした労作と無縁ではない。以下、いくつかの特徴的な主題に沿って、両者の関連性を探ってみたい。

「影」

上述のように、1890 年の初稿における「〈少女〉」（第 3 行）および「娘」（第 9 行）は、1914

年の改稿において「〈影〉 l'Ombre」に置き換えられた。諸家の指摘するように[43]、「影」はヴァレリー詩の重要なモチーフであり、『若きパルク』でもさまざまな含意をこめて用いられている。第 142 行［V[44]］の「影」は文字通りパルクの「影」であり[45]、第 55 行［III］の「影」はパルクの肉体の暗喩である（「私の魂」は「私の影」を苦しめ、「私の胸」を噛む[46]）。また、1915-16 年推定の『若きパルク』草稿（*JP*msII, 17v°, 18）――第 46-50 行［II-III］の詩句の素描――には「影の女 Femme d'ombre」という表現が（標題あるいは見出しのように）書き記されており、「若きパルク」の名が決定する前の呼称の一つとみなされる[47]。同草稿（f° 18）にはまた Jalouse de cette ombre où je m'étais placée（私がそこに身を置いていたこの影に嫉妬して）の一句が書かれ、cette ombre のうえに la chair と書き加えられており、「影」が「肉体」の暗喩であることが分かる。

1914 年の改稿「妖精」において、少女の肉体を覆い隠すように現れた「〈影〉」は「若きパルク」の肉体を暗示する「影」に直結しているだろう。

「ふるえ」と「凍った」感覚

「白」（1890）から「妖精」（1914）への改変において付与された語として、「ふるえ frisson」（第 10 行）と「凍った glacés」（第 11 行）の語があるが、この凍てついた感覚と身震いもパルクに通じるものである。『若きパルク』第 13-15 行［I］には、夜中に目覚め、いまだ自らの身体を自分のものと認知しえないパルクの「凍った手」と胸元に残る「消えた木の葉のふ

---

[43] ヴァレリー詩における「影」の含意については、Pierre Guiraud, « Le champ stylistique du mot « ombre » et sa genèse chez Paul Valéry », in *Orbis Litterarum*, vol. 19, mars 1964, p. 12-26 を参照。また、大文字の「〈影〉」は『魅惑』所収の「帯」にも現れる。Cf. Serge Bourjea, « L'Ombre-Majuscule — une exégèse de " La Ceinture " », in *PV1*, 121-145.

[44] 以下、『若きパルク』の断章をローマ数字で示す。断章区分については、慣例に従って 16 の断章に区分する。プレイヤード版『作品集』所収のテクスト（*Œ*, I, 96-110）も 16 断章に分かれ、各断章の冒頭の語は全大文字（頭文字はひときわ大きく印字）とされ、断章間には比較的大きな空白が設けられている。

[45]「影」は「しなやかに動くミイラ」、「軽やかな死」、「喪の小舟」と形容され、その「踊り、滑る」動きによって「蛇」のイマージュに重なる。« Mon ombre ! la mobile et la souple momie, / De mon absence peinte effleurait sans effort / La terre où je fuyais cette légère mort. / Entre la rose et moi, je la vois qui s'abrite ; / Sur la poudre qui danse, elle glisse et n'irrite / Nul feuillage, mais passe, et se brise partout… / Glisse ! Barque funèbre… » (v. 142-148)

[46] « Elle [= mon âme] sait, sur mon ombre égarant ses tourments, / De mon sein, dans les nuits, mordre les rocs charmants ; » (v. 55-56) また、第 293 行［X］の「影」は「涙」の出どころであり、身体内部の闇である。« D'où nais-tu ? Quel travail toujours triste et nouveau / Te tire avec retard, larme, de l'ombre amère ? » (v. 292-293)

[47] Cf. Florence de Lussy, *La genèse de* La Jeune Parque *de Paul Valéry*, Lettres modernes Minard, 1975, p. 74-75, note 73. なお、リュシーはこの 2 葉の手稿のうち、*JP*msII, 17v° を「第 5 状態」（1915 年 10 月）、*JP*msII, 18 を「第 5 状態 a」（1916 年 3-4 月）と位置づけている。

るえ」が喚起される[48]。

意識の遠のく「甘美な」境地

『若きパルク』と関連があるのは 1914 年の稿だけではない。1920 年の「夢幻境」、さらには 1926 年の「夢幻境（異文）」にまで、この長詩は影響を及ぼし続けている。同一の標題を掲げる両ソネの第 3 節と『若きパルク』最終断章［XVI］に共通した語彙とイマージュが見出されるのである。まず、「異文」第 3 節の冒頭句（第 9 行）Délicieux désert, solitude pâmée（甘美な無人境、気も遠のく孤独よ）は『若きパルク』最終断章の冒頭句（第 465 行）Délicieux linceul, mon désordre tiède（甘美な屍衣、生温いわが無秩序よ）を想起させる。前者は月下の水面、後者はベッドのシーツだが、両者ともに意識の消える瞬間を délicieux という形容詞（いずれも名詞に前置）で表現している。パルクはその後、死の眠りに心地よく身を任せた記憶を再び体験するが、そこには「夢幻境」と「異文」の双方に通じるイマージュが見られる。まず、「夢幻境」第 10 行 Où meurt le battement faible de l’eau lamée（そこで燦めく水のかすかな鼓動が死に絶える）と『若きパルク』第 467 行 Où j’allais de mon cœur noyer les battements（そこで私は自分の心臓の鼓動を沈めかけていた）――前者の「そこ」は「悦楽の砂漠」と呼ばれる水であり、後者の「そこ」は「甘美な屍衣」と呼ばれるベッド（「褥 couche」）だが、「沈める」という動詞はそのシーツを液体化するだろう[49]。また、「異文」第 10-11 行 Quand le remous de l’eau […] / Compte éternellement ses échos de cristal（水の渦がその水晶のこだまを永遠に数える時）と『若きパルク』第 468-469 行 Presque tombeau vivant dans mes appartements, / Qui respire, et sur qui l’éternité s’écoute,（私の住居のなかで生きた墓も同然の〔心臓〕が息をし、永遠がそこに自ら〔の声〕を聴きとる）――「永遠に」反復される波紋の「こだま」も、死に瀕したパルクの心臓に重なる「永遠」の声も、ともに限りなく無音に近い。この死の静けさを破るのは、前者にあっては「叫び」であり、後者にあっては「目覚め」だが、両者はそれぞれの結末を迎える直前、死の永遠性に触れる。

なお、「夢幻境」および「異文」は先述のようにカトランからテルセへの移行に際して転調する（3 人称の描写から 1 人称の独白へ）が、幾分唐突に挿入された感があるその自問と感嘆の調子には『若きパルク』の独白を想起させるものがある[50]。両ソネにおける独白は詩人

---

[48] « Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée, / Et quel frémissement d’une feuille effacée / Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ?... » (v.13-15)

[49] ヴァレリーにおいて「眠り」は「水」のイマージュと不可分であり、ギブズの「相（ファーズ）」理論を援用して、覚醒時と睡眠時・夢を固相と液相の対比で捉えている（『ヴァレリー集成 II：＜夢＞の幾何学』、塚本昌則編訳、筑摩書房、2011 年、610-612 頁を参照）。「眠り」の「水」はしばしば「死」の床となり、死んだように眠る女「アンヌ」は「蒼白のベッドの上に浮かぶ」（第 11 行）。

[50] あるいは「ナルシス」との関連が深いかもしれない。フロランス・ド・リュシーによれば、「夢幻境」第 9-10 行の詩句が「ナルシス断章」の草稿（*Ch*msII, 192）にそのままの形で見出される。他方、「夢幻境」草稿中には、1915-16 年の草稿裏（*AVA*ms, 41v°）に第 3 節の素描が見られるが、タイプ打ち

のものと解するのが妥当だろうが、女性的な「影」あるいは「ある乙女」自身の内的独白と読むことも可能かもしれない。

「蛇」と「糸」

『若きパルク』において最も両義的とも言われる「蛇」は、知性と官能、自意識と性的欲望の不可分な絡み合いを体現するとともに、目覚めと眠りの不可思議にも関与する、象徴性のきわめて高いイマージュである[51]。その「蛇」がソネにおいては、1914 年の稿までは存在していながら、1920 年の稿以降、姿を消している。この事実は何を意味するのか。レジーヌ・ピエトラが指摘したように「蛇」は『若きパルク』へ移ったのだろうか[52]。確かに、「蛇への呼びかけ」を引き延ばして「自分自身を語るという欲求[53]」をある程度満たしたヴァレリーは、1917 年にこの長詩を脱稿した後、若書きのソネを再び目にしたとき、単に「波」の比喩にすぎない「白蛇」（第 10 行）を無くもがなと感じたかもしれない。

しかし、「白」および「妖精」の「蛇」は単に消し去られただけではない。それは密かに『若きパルク』のなかに姿を変えて現れている。ソネ第 9-10 行では「蛇 reptiles」が「巧妙な subtiles」という形容詞と脚韻を踏んでいるが、この押韻に類する例が『若きパルク』第 419-424 行［XIV］に見出されるのである――「巧妙（subltile）であれ……冷酷であれ……もっと巧妙（subltile）であれ！……はぐらかせ／だが知るのだ！……教えてくれ〔中略〕蛇よ（reptile）、どんな回り道をして、おまえはおまえ自身に帰り、取り戻したのか／その洞穴の香りとその惨めな才気を？[54]」――死の眠りから不本意にも生還してしまったパルクはこのように「蛇」に呼びかけつつまさしく蛇と化すのだが、ここでも subtile と reptile が音韻および意味の上で呼応しており、かつての脚韻の響きが残っている。

された形跡はない。ヴァレリーは「妖精」を「夢幻境」に改変する過程で生まれた詩句を「ナルシス」に挿入しようと試みたのだろうか、あるいは逆に「ナルシス断章」の制作過程で生じた詩句を同じく水辺を舞台とする「夢幻境」に転用したのだろうか。いずれにせよ、リュシーの指摘するように、ヴァレリー詩の生成過程においては、ある詩句が詩篇間を移動することは頻繁に起こる。Cf. Florence de Lussy, *Charmes d'après les manuscrits de Paul Valéry : histoire d'une métamorphose*, Lettres modernes Minard, 1990, t. 1, p. 109, note 5.

[51]『若きパルク』における「蛇」の象徴性については、清水徹、前掲書、p. 291-315 頁および Atsuo Morimoto, *Paul Valéry : L'imaginaire et la genèse du sujet — de la psychologie à la poïétique —,* Lettres modernes Minard, 2009, p. 290-296 を参照。また、1910-1913 年の『カイエ』における「蛇」の象徴性を調査した次の論考もある。Louise Cazeault, « Le Symbole du serpent : étude des Cahiers de 1910 à 1913 », in *PV2*, 77-87.

[52] Régine Pietra, « De *La Jeune Parque* à *Album de vers anciens* et *vice versa* — *de la source au commencement* », in *PV11*, 54.

[53] 1917 年 6 月 14 日付アンドレ・ジッド宛の手紙（*Corr. G/V*, p. 757）。

[54] « Sois subtile… cruelle… ou plus subtile !… Mens / Mais sache !… Enseigne-moi […] / Par quel retour sur toi, reptile, as-tu repris / Tes parfums de cavernes et tes tristes esprits ? » (v. 419-424)

さらに言えば、そこにはまた「糸 fil」のモチーフが関わっている。上に引用したくだりに先立つ部分（第 413-418 行）では、ゆえ知らず死から生へ、眠りから目覚めへ回帰したパルクがわれとわが身に問いかける――「せめて探れ、言ってみよ、どんな密かな道をたどって／夜は、死者のなかから、日のもとにおまえを連れ戻したのか？／自分自身のことを思い出せ、そして本能から引き出すのだ／あの糸を（おまえの金色の指がそれを朝と奪いあっていた）、あの繊細な糸を盲目にたどった末に／おまえの命はこの岸辺まで引き戻されたのだ……[55]」――「あの糸」という表現が第 416 行および第 417 行の冒頭に二度印象的に反復され、さらにそれを引く継ぐかのように、先述した「巧妙な」（第 419 行に二度）と「蛇」（第 423 行）が現れる――Ce fil – Ce fil – subtile – subtile – reptile――この類音の連鎖によって、パルクは「糸」をたどりつつ「巧妙[56]」にも「蛇」に変身する。

『若きパルク』との関連において、1914 年の「妖精」が 1890 年の初稿以上に興味深いのは、まさしくこの「糸」のモチーフを共有するからである（最終行「妖精の糸 un fil de fée」）。周知のように「パルク」は生命の「糸」を紡いでは断ち切る「運命の女神」（ローマ神話のパルカたち、通常は 3 女神）であるが、1914 年の「妖精」もまた「糸」を手にしている。そもそも「妖精」は「パルク」と縁が深く、その名を「運命の女神」に負うとともに、その特性と機能を受け継いでいると言われる（フランス語の「妖精 fée」はラテン語の「運命 fatum」に由来するとされる一方、その複数形を神格化した「運命の女神たち Fata」は「パルクたち Parcae = Parques」の別称である）[57]。しかも、ヴァレリーの最初期の詩作の一篇「呪文 Incantation」（『セット手帖』所収）には、「パルク」と「妖精」が並んで現れ、すでに 14 歳の少年にとって両者が近い存在にあったことが窺われる[58]。ソネの最後で「夜全体」に亀裂を入れる「妖

---

[55] « Cherche, du moins, dis-toi, par quelle sourde suite / La nuit, d'entre les morts, au jour t'a reconduite ? / Souviens-toi de toi-même, et retire à l'instinct / Ce fil (ton doigt doré le dispute au matin), / Ce fil dont la finesse aveuglément suivie / Jusque sur cette rive a ramené ta vie… » (v. 413-418)

[56] なお、形容詞 subtil(e)は語源的にも「糸」と関係がある。『若きパルク』制作中にヴァレリーが参照したと言われるレオン・クレダの『フランス語語源事典』（L. Clédat, *Dictionnaire étymologique de la langue française*）には、「Subtil」の項に「ラテン語 *subtilem*（そこからフランス語の「織る tisser」が派生）に由来し、原義は密かに織られた（tissé en dessous）、繊細に織られた（tissé fin）」とある。

[57] Cf. *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, sous la direction de Yves Bonnefoy, Flammarion, 1981, p. 402. なお、『中世における妖精』（1843）のなかで、「妖精」と「パルク」の深い結びつきについて述べた碩学アルフレッド・モーリーは、『眠りと夢』（1861）に関する研究でも知られ、ヴァレリーの『カイエ』にも「ギロチンの夢」として知られる「モーリーの夢」への言及が見られる。Alfred Maury, *Les Fées au Moyen Âge* [1843] (réédité avec *Histoire des légendes pieuses au Moyen Âge* sous le titre *Croyances et légendes du Moyen Âge* [1896] ; *Le Sommeil et les rêves* [1861].

[58]「敏捷な小妖精（Lutin）／糸を紡ぐパルク（Parque）／そしてお化け、／さまよう仙女（Fée）／唸り声をあげる竜／そしてお前、大悪魔！」（Paul Valéry, *Cahier de Cette*, Fata Morgana, 2009, p. 52 ; 邦訳は、松田浩則「ポール・ヴァレリー『セット手帖』」、神戸大学文学部紀要、第 42 号、2015 年、94 頁（67-112 頁）から引用。なお、少年ヴァレリーは自ら主宰する「宵のサバト」にあらゆる妖魔・

精の糸」は、パルクの司る「運命の糸」と同じく「宿命的な[59]」糸である。

「声」の変容：抑圧された「叫び」の再出？

レジーヌ・ピエトラは（先述した「蛇」の消去とともに）1914 年の改稿における「声」の変容――夜の静寂を魅惑する優しい声から「夜全体に亀裂を入れる致命的なダイヤモンド」の声へ――に注目し、それをパルクの「愛に覆われたしゃがれ声」（第 200-201 行）に結びつけているが[60]、この「声」の変容は『若きパルク』における「叫び」の主題と関連づけることによって、いっそう興味深いものとなる。ジュディス・ロビンソンが明らかにしたように、「叫び」は『若きパルク』の詩人が「抑圧」した最大の主題であり、草稿中には幾たびも素描され、決定稿の他の詩句と比べても遜色のないほど十分に推敲された「叫び」の詩句が存在していながら、その大部分は詩人自身の「自己検閲」によって決定稿から除外された[61]。ジュディス・ロビンソンはさらに、この「叫びの抑圧」という点に、近代の他の詩人たちとヴァレリーを分かつ特異性を見出し、公表されたヴァレリーの作品のなかで忌憚なく叫ぶのは「巫女」（『魅惑』）や「孤独者」（『わがファウスト』）といった「神話的な存在」にほぼ限られるとし、ヴァレリーはその隠れ蓑を通してはじめて叫ぶことができたと論じている[62]。『若きパルク』において「叫び」が「抑圧」されたという点はジュディス・ロビンソンの指摘するとおりだろう。が、それをヴァレリーの詩全体に一般化する点は留保を付す必要がある。『旧詩帖』に所収された「夢幻境」と「異文」が、その注目すべき反証となるからである。先に見たように、ソネを締めくくる「声」が「歌」から「叫び」に置き換えられたのは 1920 年の

精霊を招待しており、そのなかには「風の精 Sylphes」の姿もある。

[59] 第 13 行「宿命的な fatal」の語も初稿にはなく 1914 年の改稿で加えられたものだが、そのラテン語語源「運命 fatum」により、「妖精 fée」の縁語と言える。

[60] R. Pietra, *art. cit*., in *PV11*, 54-55.

[61] Judith Robinson, « Les cris refoulés de la *Jeune Parque* : le rôle de l'autocensure dans l'écriture », *Baudelaire, Mallarmé, Valéry : new essays in honour of Lloyd Austin*, Cambridge University Press, 1982, p. 411-432. ジュディス・ロビンソンの指摘したように、『若きパルク』において残存した「叫び」の語は二ヵ所（第 211 行「私の全身の石と蒼白さがそう叫んでいた Criaient de tout mon corps la pierre et la pâleur」と第 246-247 行「鳥が、聞いたこともない幼年期の叫びで貫く L'oiseau perce de cris d'enfance / Inouïe…」）だけである。それに対し、草稿ではパルク自身の叫びがより生々しく激しい調子で表現されていた。たとえば、1913 年に書かれた有名な草稿（*JP*msI, 18）では、「いまもなお私の骨のなかでふるえている、私の沈黙の過剰が私から引き抜いた叫びの激しさが Encore dans mes os vibre la violence / Du cri que m'arracha l'excès de mon silence」とはじまり「私の極限の叫びによって引き裂かれた〔崖っ〕縁で Sur les bords déchirés de mon extrême cri」とおわる 16 行の詩句が、鋭い［i］の音とともに、パルクの叫びをより直接的に喚起する。

[62] 近代の他の詩人たちとしてジュディス・ロビンソンは、ホプキンズ、リルケ、ロルカ、ランボー、マラルメ、クローデル、アポリネール、アルトー、アラゴン、ミショー、ボヌフォワの名を挙げている。また、「巫女」が「叫び」を通り越して「吠える hurler」ことは、逆にそれまでの「抑圧」の強さを物語ると述べている。*Ibid*., p. 427.

ヴァージョンにおいてだが、1913 年の草稿（*AVA*ms, 39）にはすでに「叫び」の語が書き込まれていた。ヴァレリーは 1914 年の段階で「歌」か「叫び」か迷った末に前者を選んだが、1920 年の段階で後者に改めたわけである。そして 1926 年の「異文」ではその「叫び」が曙光の比喩から「自分自身のなかから引き出す」肉声へ、よりリアルな形に変えられた。要するに、このソネの改稿および変奏は、『若きパルク』の制作において見られた「抑圧」とは正反対の過程を示しているのである。このことをどのように解釈すべきだろうか。「抑圧」はそれほど強くなかったということなのか。あるいはむしろ、「抑圧」への反動が「巫女」などの「神話的存在」だけではなく「旧詩」の改稿に導入された独白のなかにも見出されるということなのか。いずれにせよ、この「叫び」の変奏が「旧詩」の度重なる改変の主要な動機となったと思われる。

「涙」と「叫び」

ソネの結末を一変させる「声」の変容には、「叫び」だけでなく、『若きパルク』においてきわめて重要な「涙」も関与している。夜の静寂にはじめて亀裂を入れた 1914 年の改稿においてもう一点注目されるのは、1890 年の初稿にはなかった「ダイヤモンド」のイマージュが現れていることである。しかも、上述の 1913 年の草稿（*AVA*ms, 39）には「宿命のダイヤモンド」（「声」の比喩）とともに「涙」の語が書き込まれている[63]。「ダイヤモンド」と「涙」の結びつきは『若きパルク』の冒頭を想起させずにはおかない。闇夜、「誰」のものとも知れぬ「泣き声」が「単なる風」にまじりあい、「究極のダイヤモンド」（彼方に輝く「星々」）が今にもこぼれ落ちそうな「涙」と照応する――この『パルク』の冒頭とおなじく「夜」を引き裂く「妖精」の「歌声」もまた、いっとき、涙声であったのか？　一方ではソネの夢に終わりを告げる「声」が、他方では 512 行の長詩の幕開けとなる。「妖精」から『若きパルク』へ、闇夜の声と涙が引き継がれたのだろうか？

若書きのソネに後年改変の手を加えたヴァレリーは、かつて夢みた「声」――月夜の静寂と調和するかぼそい銀の声――に飽き足らず、むしろ昔の夢を引き裂くような声をさまざまに思い描き、「歌」声や「叫び」声に変奏したが、そのなかで唯一、「涙」声だけは草稿中に埋もれたまま決して印字されることがなかった。しかし、1913 年の草稿（*AVA*ms, 39）にわずかに浮かび上がっただけで、それ以後忘れ去られたかのようにみえた「涙」が、1926 年の「異文」草稿中に、同一主題の変奏の最後の過程において、再び現れる。

Quel cœur pourrait souffrir longuement votre charme
Sans trouver ~~dans l'extase~~ <en soi-même> une profonde larme
~~Ou~~ rompre d'un grand cri ce silence fatal

[63] このタイプ打ち草稿の下方に、鉛筆およびペン書きで、「涙」の語が三度書き込まれている。« une larme / des larmes » ; « La chair confuse des molles roses balance / Des larmes si » (*AVA*ms, 39)

[…]

un cri pur comme une arme (*AVA*ms, 42) [64]

この草稿から、「異文」の最後を締めくくるイマージュが「涙」と「叫び」のふたつであったこと、「耐えきれないほどの魅惑」に対する反応として「深い涙」と「大きな叫び」が等価なものとして捉えられていることが分かる[65]。また、「夢幻境」から「異文」への変奏において、第 12-13 行の脚韻が commence : immense から charmes : armes に変更されたことはすでに見たとおりだが、charme と脚韻を踏む語は当初 larme であり[66]、おそらくは larme から arme が導き出されたことが推測される。une profonde larme（深い涙）の表現は『若きパルク』第 4-6 行［I］における quelque fin profonde（なにか深い目的）と une larme qui fonde（溶け出る涙）の押韻を想起させるほか、形容詞 profonde の大胆な前置は『若きパルク』第 282 行［X］Très imminente larme（差し迫った涙）に通じるものでもある。この「涙」が音韻上の類似を通して「武器」を導き出すと同時に、「涙」は「叫び」に転じ、「武器のように純粋な叫び」の表現が生まれたのかもしれない。

結語

はじめに述べたように、『旧詩帖』のなかで初期詩篇の改稿がさらなる異文を呼んだのは「夢幻境」だけである。このソネがそうした異例の扱いを受けたのは何故なのか。「夢幻境」の初稿「白」は『旧詩帖』のなかの最古層をなす作であり、ヴァレリーはみずから改稿に値するとみなした旧詩の原点として、このソネを同一詩篇の変奏に選んだのかもしれない。あるいは、「白」を書いてから 1 年足らずのうちに、詩人みずからそれを唾棄するような物言いをしていたことを思い出せば、度重なる改稿はむしろたえざる不満足の結果であったかもしれない。あるいはまた、その背後には『若きパルク』との関連性が働いているかもしれない。

---

[64] 1926 年推定の手書き草稿（*AVA*ms, 42）。抹消線や囲み線は原草稿のまま、＜＞内は加筆部分を示す。実際の草稿には上に引用した詩句の付近にさまざまな代替案が書き込まれているが、煩瑣になるため主要部分のみ抜き出した。なお、1925 年の『カイエ』断章（*C*, X, 589）にこれとよく似た素描が見られる。（前者の推定年代はフランス国立図書館によるが、後者と見比べると、それよりも先に書かれたのではないかと思われる。）

Quel cœur pourrait souffrir longuement votre charme
Sans trouver en soi-même une profonde larme
Dans la nuit éclatante offerte au ciel fatal

Sans trouver en soi-même un cri pur comme une arme (*C*, X, 589)

[65]『若きパルク』における「叫びの抑圧」を論じたジュディス・ロビンソンは、前掲論考において、ヴァレリーの思想における「涙」と「叫び」の類縁性について、また両者に対する「抑圧の度合いの相違」について指摘している。

[66]『若きパルク』第 477-478 行［XVI］に larmes – charmes の脚韻が用いられている。

「白」から「妖精」を経て「夢幻境」およびその「異文」へ、ヴァレリーはソネを締めくくる「声」をさまざまに変奏したが、闇夜を貫く「声」は『若きパルク』の劈頭に通じるヴァレリー詩のトポスである。若き日の夢を破る「叫び」が「泣いているのは誰？」というパルクの問いになったのか。あるいは逆に、512 行の長詩を開くこの問いが、ソネを結ぶ「叫び」を二通りに変奏させたのか。涙するかのような夜の闇と「今にも泣きだしそうな私」のあいだに宙吊りにされたパルクの問いは、人間存在の内部とそれを取り巻く外界の照応というこの詩の通奏低音を告げるものである。それと同じように、「夢幻境」の二つのヴァージョンをあわせれば、夢みられた世界の「叫び」とそれを夢みる人の「叫び」が同時に共振する。同一主題の変奏の主眼はまさしくここにあったのではないだろうか。

《書評》

Paul Valéry, *Lettres à Jean Voilier. Choix de lettres, 1937-1945,* Gallimard, 2014.

松 田 浩 則

本書は、ポール・ヴァレリーがその最晩年の愛人ジャン・ヴォワリエことジャンヌ・ロヴィトン（Jeanne Loviton, 1903-1996）に宛てた手紙の選集である。ここには、1937 年 12 月 21 日[1]から 1945 年 7 月 20 日のヴァレリー死去の直前までに書かれた 452 通の手紙が収められている。この書簡集によって、ヴァレリーが『ナルシス交声曲』（*Cantate du Narcisse*）を捧げた女性、『コロナ』（*Corona*）と『コロニラ』（*Coronilla*）の 2 つの詩集のもとになる 150 篇ほどの詩を送った女性、さらに『わがファウスト』（*Mon Faust*） の若き秘書 Lust のモデルとなったばかりでなく、作品構想の段階からヴァレリーにインスピレーションを与え続け、かつその朗読会をパリのアソンプション通りの自宅で開催した女性にたいして、ヴァレリーがどのような想いをいだいていたのか、そしてヴァレリーの執筆活動に彼女がどのような力を及ぼしていたのかといった問題についての解明が進むものと期待される。

ところで、560 頁ほどのこの大部の書簡集には、不思議なことに編集ならびに注記の責任者の名前が記されていない。同じガリマール社から出版された『ジッド＝ヴァレリー往復書簡』（A. Gide et P. Valéry, *Correspondance 1890-1942*, 1955）ではロベール・マレ、『ヴァレリー＝フルマン往復書簡』（G. Fourment et P. Valéry, *Correspondance 1887-1933*, 1957）ではオクターヴ・ナダル、『三声書簡』（*Correspondances à trois voix*, 2004）ではピーター・フォーセットとパスカル・メルシエというように、従来は名だたる研究者が編集や注記の責任者として名を連ねていたが、本書簡集では、ヴァレリーの孫娘で本書に「後書き」を書いたマルティーヌ・ボワヴァン＝シャンポ（Martine Boivin-Champeau）や、ヴォワリエの唯一の権利所有者で簡略な伝記を寄せたミレイユ・フル＝ロヴィトン（Mireille Fellous-Loviton）にたいする謝辞はあるものの、編集ならびに注記の責任者の名前はどこにも記されていない。この件に関して、ソルボンヌ大学のミシェル・ジャルティ（Michel Jarrety）教授に問い合わせたところ、編集と注記は出版元ガリマール社の古文書保管人アルバン・スリジエ（Alban Cerisier）氏によるものとの親切なご教示をいただいた。どのような経緯でスリジエ氏がその任にあたるようになったのか、しかもその氏名が一切公にされないのかについては憶測の域を出ないが、いずれにせよ、未整理であった手紙を「蓋然性の高い執筆順」（p. 9）に並べかえたばかりか、余人には推測しがたいヴァレリーとヴォワリエの間でのときに暗号めいたさまざまな記号や簡略化された言い回しにも的確な注をほどこした氏の労作にまずは感謝の言葉を捧げたい。

[1] ヴァレリーは 12 月 22 日と誤記している。

数奇な運命

手紙の内容に言及する前に、ここに収められた手紙がたどった数奇とも言えるような運命について述べておこう。アメリカのテキサス大学教授で、文学者の手稿等の名だたる収集家でもあったカールトン・レイク（Carlton Lake）などの証言によると、ヴォワリエはすでに 1970 年代に入るころから、アソンプション通りの自宅をフランス政府に売却し、そこをヴァレリー記念館にしようとの計画を立てていたらしい。ヴォワリエはそこに、ヴァレリーから受け取った献辞つきの書籍や詩、さらには手紙などを展示する予定だった。しかし、フランス政府が難色を示し、またヴァレリー家からも反対の声が起こったために、記念館建設は頓挫してしまう。そのため、ヴォワリエは、手紙とそれに同封された『コロナ』、『コロニラ』のもととなる詩とを切り離して、それらを個別に現金化する方法を思いついたものと思われる。まず『コロナ』を構成することになる 23 詩篇のうちの 15 詩篇が 1979 年 2 月 27－28 日にパリでオークションにかけられた[2]。手紙と『コロニラ』に関しては、ヴォワリエはまずフランス国立図書館による一括購入を望んだらしいが、金額の面で折り合いがつかなかったようである。その後、彼女はテキサス大学ばかりでなく日本のいくつかの大学にも打診したようだが、同じ理由で交渉はまとまらなかった。そこで彼女は手紙と『コロニラ』の詩篇もまたオークションに出すことにしたのである。これが後々まで語り継がれることになった 1982 年 10 月 2 日にモンテカルロで行われたオークションである。彼女は手紙を 113 の「包み」 (lot) に分け、いわば分売する方式を採ったが、la Bibliothèque municipale de Sète（現在の la Médiatèque de Sète）が 31 包み、le Musée de la Ville de Sète が 6 包み、そしてフランス国立図書館が 20 包み程度を競り落とした[3]。正確な数はつかめないものの、図書館や大学の公的機関ばかりでなく、匿名の収集家の手に渡った手紙も少なからずあるようである。『コロニラ』の 133 の詩篇に関しては、114 番から 246 番の出品番号が付されたが、これらはすべて、若干の手紙とともに慶應義塾大学が購入した。このオークションの売立て目録 *PAUL VALÉRY SECRET　Correspondance inédite adressée de 1937 à 1945 à Madame Jean Voilier* には、ピエール＝オリヴィエ・ワルツェル（Pierre-Oivier Walzer）とイヴ・フロランヌ（Yves Florenne）による紹介文の後に、それぞれの包みに含まれる手紙の内容の簡単な紹介や手紙の抜粋、さらには『コロニラ』の詩篇それぞれの執筆日等の情報が掲載された。そのため、この目録こそが、誤植は多いものの、永年にわたって、ヴァレリーがヴォワリエに宛てた手紙の内容を知る手がかりとなる数少ない貴重な資料とみなされてきたのである[4]。今回ガリマール社から出版さ

---

[2] 詳細は以下の売立て目録を参照のこと。*Livres des XIX^e^ & XX^e^ siècles. Manuscrits & Autographes,* Drouot Rive-Gauche, 27-28 février 1979. また、Bibliothèque Nationale de France, *Amorosa I*, microfilm 22378 も参照のこと。

[3] どの「包み」をどの図書館が競り落としたかの詳細に関しては、Bibliothèque Nationale de France, *Lettres à Jean Voilier I*, microfilm 2789 の冒頭の注記を参照のこと。

[4] モンテカルロでのオークションの後、正式な発行年は不明だが、*Poèmes Secrets Inédits suivis de FRAGMENTS DE LETTRES INEDITES* が匿名で 125 部出版され、『コロニラ』の詩篇数篇と手紙が収

れた書簡集は、この目録に質と量の両面において完全に取って代わるものとなった。

再度確認するならば、これらの手紙には『コロナ』、『コロニラ』を構成するはずの詩篇が付されていたので、本来なら手紙本体と詩篇とを同時に読めるような編集であったならより望ましかったと思われる。ただ、『コロナ』と『コロニラ』は Fallois 社から 2008 年にすでに出版されている[5]ので、それは叶わぬ願いというものなのだろう。ただ、このように手紙と詩篇がばらばらに出版されたために、どの手紙にどの詩篇が付されていたのかという基本的なことがほとんど見えない状態になっているのは、やはり問題だと思われる。さしあたり、これらの疑問を解消するには、フランス国立図書館所蔵のマイクロフィルム *Amorosa I* にある『コロナ』詩篇の制作年代を記したページと上記の目録 *PAUL VALÉRY SECRET* に掲載された『コロニラ』関連の情報を参照する以外に手はないように思われる。

若干話が前後するが、モンテカルロで競りが行われることを察知したフランス国立図書館は、上述したような手紙の散逸を懸念し、至急、手紙のマイクロフィルムを作成する作業にとりかかった。現在、フランス国立図書館（リシュリュー）に保管されている microfilm 2789-2793 にあたる 5 本のマイクロフィルムがそれである。これらのマイクロフィルムには 1 番から 650 番までの手紙が収録されている。ただし、封筒と手紙本体が別の番号で打たれていたり、数字はあっても手紙そのものが不在であったりといった箇所も多く、フランス国立図書館がしかるべき校閲を経ずに作業を進めざるをえなかった様子が如実に伝わってくる。いずれにせよ、スリジエ氏の手による書簡集に 452 通の手紙が収録され、フランス国立図書館作成のマイクロフィルムに収録された手紙の最後の番号が 650 番だからといって、198 通の手紙が収録されなかったということではない。未収録の手紙の数はもっとずっと少ないはずである。それに、見たところ、重要と判断される手紙はほぼすべて本書に収められているようなので、手紙の取捨選択に何らかの隠蔽や検閲の意思が働いたとは想像しにくい。

本書に収録されているのはヴァレリーからヴォワリエに宛てた手紙ばかりである。ここにヴォワリエからヴァレリーに宛てた手紙が追加されたなら、二人の間でのやり取りの妙がもっとその細部にいたるまで明確になっただろうと思うと残念ではあるが、それはさしあたり不問に付しておくとして、とにもかくにも 7 年と数か月に及ぶ期間にこれだけ多数の手紙が書かれという事実にまずは驚かされる。この間、ヴァレリーはさまざまな作品を書いているし、当然『カイエ』も書いているということを考え合わせるなら、なんというエネルギーと情念だろうか。ところでここに収録された書簡の発信地や宛先、その頻度、送付された書簡の種類などを丹念にみていくと、そこに時代の影が、すなわち戦争の影が色濃くさしていることに気づかされるだろう。ヴァレリーはパリから手紙を送る場合が多かったようであるが、地中海大学研究センターに赴いた際にはニースから、国際連盟の仕事が入った場合には主にジュネーヴから、さらに友人たちの別荘に招かれていた場合はフランス各地、とりわけ南フランスからというように、いついかなるときでも手紙を書き送っている。彼女に手紙を書く

録された。出版社の情報として、表紙には Chez Monsieur Teste / Rue de Villejust / Paris / S.D.とある。

[5] Paul Valéry, *Corona & Coronilla*, Éditions de Fallois, Paris, 2008.

ことは、彼にとって文字通り « BESOIN »（p. 439）だったのである。 ドイツ軍のパリ侵攻が迫っていたため 1940 年 5 月 23 日家族とともにディナールに疎開したときにも、翌日には早速手紙を書いている[6]。また、ヴォワリエがパリのアソンプション通りにいるときには、ヴァレリーはそこに手紙や気送速達などを送付していたが、1939 年にヴォワリエがロット県フィジャックの château de Béduer を購入して、そこに滞在する時間が多くなると、当然手紙もそちらに送られることになる。とりわけ 1940 年、ヴォワリエは古い館に手を入れる必要があったのと、ドイツ軍占領下のパリよりも比較的安全に過ごせるため年末までベデュエにとどまったのだが、そうしたベデュエ滞在中の彼女にたいして、ヴァレリーは占領地区と自由地区との手紙のやり取りに使われた « carte interzone »（たとえば、pp. 214-216）をときどき送るようになる。要は、本書を読みながら、ヴァレリーのヴォワリエにたいする想いの変化をたどることはもちろん重要なことではあるが、それればかりでなく、手紙が書かれた時点で二人がどこにいるのか、どのような状況にあるのかに留意しつつ、手紙の物質性にまで思いをはせる想像力が要求されてくるかもしれない。それに応じて、手紙の書き方も内容もおおいに変化しているように思われるからである。スリジエ氏の解説や注はきわめて正確で、ヴァレリーが使った「紙」に関する情報は脚注の随所に書かれている。しかし、たとえば手紙が手書きなのかタイプで打たれているのかに関する情報はいっさいない。手紙の「内容」に直接関わることではないとはいえ、なにがしかの臨場感が損なわれているような気がしてならない。さらに一点、確認しておくと、1942 年後半から 1943 年 1 月から 3 月くらいまでの手紙が少ないように思われる。養父フェルディナン・ロヴィトン（Ferdinand Loviton）が 1942 年 1 月 23 日に死去し、その仕事を継いだヴォワリエが、会社組織を変えたり移転したりといったことに没頭せざるをえなかったことが結果的に手紙の数を減らすことにつながったのかもしれないし、1943 年 1 月にヴォワリエがロベール・ドゥノエル（Robert Denoël）と出会ったことも影響しているのかもしれない。一定期間の手紙の数の多寡もまた、二人の関係の推移をはかる重要な指標になるはずである。

不在の相のもとで

さて、長々とヴォワリエ宛ての手紙にまつわる情報を述べてきたが、以下、これらの手紙をいくつかの観点から概観してみたい。

恋愛の相手がロヴィラ夫人であれカトリーヌ・ポッジであれルネ・ヴォーティエであれ、ヴァレリーの恋愛はつねに愛する対象の不在の相のもとにおかれていたという点をあらためて確認する必要があるだろうか[7]。より正確を期すなら、その不在がヴァレリーの想像力を、そしてペンを極限まで活性化させたといったらいいだろうか。この書簡集の通奏低音となっているのは、愛し愛される喜び以上に、自分の思いにじゅうぶんに応えようとはしない、そ

[6] 200 頁の脚注 1 を参照のこと。

[7] たとえば、1942 年 6 月 6 日の手紙は « JOURNAL DE TON ABSENCE, de TON MANQUE » (p.306)と題されていた。

して会おうともしなければ、手紙に返事さえくれないヴォワリエにたいする失望であり、憤りであり、哀願である。そのような場面は書簡集の随所に見られるが、とりわけ、日曜日の約束が守られなかったときの生気を失ったヴァレリーの姿を読者は頻繁に目にすることだろう。というのも、二人がともにパリにいるときには、日曜日にヴァレリーがアソンプション通り 11 番地のヴォワリエ宅を訪ねるというのが二人の間の取り決めで、彼は日曜日が来るのをまさに子どものように待ちわびていた[8]。そのため、そんな約束がヴォワリエの都合で一方的に破られたときなど、ヴァレリーは自分の感情を制御できない。何度わたしたちは、ヴォワリエに会えずに終わってしまった日曜日、「失われた日曜日」を嘆くヴァレリーを目にすることだろうか（« Dimanche ! Toujours, c'est dimanche. » (p.381)）。そんなヴァレリーはヴォワリエなしでは何も手がつかなくなってしまっている自分を次のように描き出す。

> J'imagine que tu m'oublies tandis qu'il me semble à moi que ce serait impossible à mon *être* de t'oublier. Je dis *mon être* = et c'est malheureusement le mot.
>
> Toute la semaine est aimentée vers le moment où je pourrais te voir.
>
> Cet être est suspendu à toi. (p. 439)

このように存在全体が「磁化され[9]」、方向づけられ、「宙吊りにされている」と感じるまでに愛しているのに、それに応えようとはしないジャンヌにたいして、ヴァレリーはしばしば船のイメージを使って訴えかける。もちろん、それはヴォワリエの名前がそのまま «voilier»（帆船）を想起させるからに他ならないが、わかりやすい比喩だけに、かえって哀愁を誘うものがある。本書には、たとえば 29 ページ、39 ページ、58 ページ、269 ページなど数箇所に船のデッサンが掲載されている。それらの中には実際に南フランス滞在中に地中海を渡っていく船をデッサンしたと思われるものもあるが、今、ここにいないヴォワリエを目の前に出現させるべく描いたともいうべきデッサンもある。1938 年 5 月、カシスの友人イポリット・エブラール（Hippolyte Ebrard）の「天の薔薇」の客となったヴァレリーは、意に染まぬ仕事をかかえていることを嘆いたあと、次のように書いている。

> On dort le jour sur pattes. On veille la nuit sur le.. dos. Il y a un mistral extraordinaire ou de la pluie sans fissure. Pas de voile sur la mer. (p. 30)

そして、また別の手紙では、その不在の帆、不在のヴォワリエを目の前に出現させようとするかのように、ニースのネグレスコ・ホテルの部屋のベランダ越しに見えたという風景をデ

---

[8] « Non. Je ne puis décidemment (sic) pas regarder, mesurer l'espace entre t'avoir vue et te revoir. » (p.75)

[9] 愛によって引き起こされる「磁化」に関しては、以下の手紙でも言及がなされている。« La tête tournait vers toi. On a bien raison de parler de boussole. Et il y a une étrange aimantation qu'induit l'amour profond. » (p.411)

ッサンに描き、次のような言葉を付している。

> Il y a, à l'instant même, sur la mer sombre, un délicat *voi*lier.
> *Voi*là ce qu'on en *voi*t : mon balcon et lui / le chéri (p. 58 イタリックは引用者)

立て続けの voi [vwa] がいわば呪文となって、幽霊船のような帆船を、そしてヴォワリエを海上に出現させているのかもしれない。

さらにもう一通、船にかかわる手紙を引用しておきたい。スリジエ氏が 1941 年 9 月 6 日のものと推定した[10]220 番の手紙では、あいかわらず返事が滞りがちなヴォワリエを非難　した後、次のように手紙を終えている。

> Je suis comme un oiseau au-dessus de la mer. Il n'en peut plus. Il ne voit que les eaux. Seule une voile s'y distingue et c'est là seulement qu'il pourrait se poser, boire peut-être. Mais cette voile apparaît, disparaît. Elle est très loin, elle se cache dans le creux des lames – qu'importe tout le reste à l'oiseau ? Le blanc objet a valeur infinie. [...]
> Ah ! Volons, volons et volons ! Vent debout, porte-moi !
> Et l'oiseau exténué se confie encore... à sa plume ! (p. 269)

浪間に見え隠れしながら、遠ざかっていく帆船、そしてそれをすがりつくべき唯一の存在として追いかけ、今や力尽きようとしている黒い鳥、おそらくこれこそはヴァレリー自身が描きだした二人の関係の客観的かつ冷酷な戯画なのかもしれない。とはいえ Vent debout は「海辺の墓地」の Le vent se lève !... il faut tenter de vivre ！（139 行）を、porte-moi ! は「若きパルク」の porte-moi, / Porte doucement moi（304-305 行）を想起せずにはおかないだろう。失意の底にあってもなお、ヴァレリーは自らの作品のなかでも比較的よく知られている詩句をヴォワリエ宛の手紙に織り込みながら、彼女に共犯の目配せを送ることも忘れてはいないのかもしれない。いずれにせよ、最後の一文 Et l'oiseau exténué se confie encore... à sa plume ! で、plume をめぐって、これまたわかりやすい言葉遊びをしながら、最後まで羽ばたき続けてヴォワリエに達しようと努力することと、ペンを駆使して手紙を書き続け彼女に訴えかけようとすることとが同格的なものとして表明されていることも見落とさないようにしよう。というのも、まさに書くことによってしか、ヴァレリーはヴォワリエに到達し、所有できないことを自ら認めているからである。ヴァレリーがどのような状況にあっても彼女に手紙を書こうとしたのは、それこそが今、ここにいない彼女を所有する手段と自覚されていたからではないだろうか。

> Impossible finir cette journée sans ce peu de J. que l'on s'approprie en lui écrivant. (p. 35)

---

[10] これまでフランス国立図書館の分類では Non côté とされてきた。

「J に宛てて書くことによって J を我が物にする」、こうした観点からすると、この書簡集ばかりでなく、『ナルシス交声曲』も『コロナ』も『コロニラ』も、すべてジャンヌに向けて書かれたものは、彼女を我が物にするための、絶望的なまでのペンの試みと考えることができるのかもしれない。

もちろん、さまざまな制約があったにせよ、二人の関係がうまくいっているように思われる時期もあったことは確かである[11]。とりわけ、作家をめざしたヴォワリエがヴァレリーの協力を必要としていた時期はそうだったと思われる。ただし、そうした期間は長くは続かなかった。というのも、ヴァレリーが『光の日々』(*Jours de lumière*) の草稿に手をいれたり、出版後（1938 年 12 月)、この作品がフェミナ賞を受賞できるように、ヴァレリーが審査員のひとりで国際連盟の知的協力委員会の同僚であるエレーヌ・ヴァカレスコなどに働きかけたりしていたときなどは、いわば二人の蜜月時代が現出していたといえるだろう。しかし、受賞がならず､作家としての将来を悲観した彼女が､執筆活動に熱意をもてなくなるにつれて、彼女の気持ちはヴァレリーから離れていったと推定される。ヴァレリーが、努力すればコレットのようになれると励ましても[12]、あまり効果はなかった。ヴォワリエは社交界でのつきあいやヴァレリーの理解のおよばない女性の友人たちとのつきあい[13]を好んだばかりでなく、父親の出版社の実務に追われていた[14]ために、小説執筆の時間はほとんどなかったように思われる。というわけで､『無防備都市』(*Ville ouverte*)（1942 年 5 月）などは、ヴォワリエの渋りがちな筆をヴァレリーが叱咤激励したおかげでやっと出版にこぎつけたという感がある。

しかし、たとえ二人の蜜月時代が短く、ヴォワリエが小説執筆への情熱を急速に失いつつあったにしても、ヴァレリーが二人の関係をもとにエクリチュールとエロスをめぐる奇想天

---

[11] ヴォワリエとの出会いによって気持ちが若返り、高揚していたときの自分を思い出すときに必ずと言っていいほどヴァレリーを訪れる二つの形容詞がある。それはヴォワリエの溢れるばかりの生命力と魅力とを伝える palpitante と tendre という形容詞である。« Tu me fus la tendre / Et la palpitante / Que j'aimais entendre ! / Où me sont tes yeux / Qui voient tant de cieux, / Pendant cette attente ? »（*Corona & Coronilla*, p. 84)。これらの形容詞は本書簡集 202 ページの脚注にもあるように、『ナルシス交声曲』の終わり近くでナルシスがニンフに向かって語る科白の中に出てく（Ô Palpitante, ô Tendre / Divinité des bois [...], *Œ*, I, 419) が、そればかりでなく書簡や『コロニラ』の詩篇の中で、すでに過去のものとなった愛を惜しむように間歇的に立ち昇って来る。« ...Te souvient-il des temps bénis de notre amour ? / Il y eut un jour... Et puis il vint un autre jour... Ô Palpitante, ô tendre, / Souffriras-tu d'entendre / Ce que chante la cendre / De notre premier jour ? » (*Corona & Coronilla*, p. 161)

[12] « Dans un tout autre genre, tu as de quoi te faire *une place littéraire de même grandeur que celle que tient Colette* aujourd'hui. » (p. 263)

[13] ヴァレリーはヴォワリエの女友だちを意地の悪いパルクたちに喩えたり、« la Comédie Béduère » (p. 380)と呼んで揶揄している。

[14] « Vole à tes gens, à tes fiches, à tes casiers, à tes caisses, à tes monstres de prof's, de dactylos péteuses, de semi-techniciens, de têtes d'affaires, de rouspéteurs, de raseurs, de souriants et Cie... » (p. 407, フランス国立図書館所蔵の microfilm 2791 に基づき一部修正)

外なイメージを次々に生み出したのもまた間違いなく、このヴォワリエの小説執筆をめぐる二人のやりとりからである。というのも、32 歳という二人の年齢差を乗り越えがたいものと感じたヴァレリーは、二人の間で文学作品という子どもを生み出そうとしていたからである。この件に関してはすでに論じているので、詳しくはそちらのほうを参照していただきたいが[15]、作品の生成をめぐるヴァレリーの卓抜なイメージをいくつかここで確認しておきたい。1941 年 8 月 11 日から 25 日まで、ヴァレリーはヴォワリエの château de Béduer の客となっていたが、その間、友人のロベール・ド・ビイー （Robert de Billy）とともに、近くの château de Montal に出かけ、そこから次のような手紙を送っている。

> Première pensée, et la dernière, le soir... Toi ! Et puis, dans ces décors de théâtre, je me sens une sorte d'Émile – chez la Princesse.
>
> Je revis nos douces séances à fauteuils joints, cherchant des mots ; à l'état bicéphale devant les ratures ; animal fabuleux que nous formions, - à deux ressources, à deux réserves de vocabulaire, et qui de temps en temps, se baise soi-même, se goûte et se parle.. Est-il rien de plus étroitement tendre et délicieusement vivant que ces échanges ? Moi, je donnerais tout pour cela. (pp. 255-256)

上の引用の第一段落は、ヴォワリエが執筆中の『無防備都市』の一場面を念頭において書かれている。ドイツ軍がパリに迫り、人々がみなパリを脱出したにもかかわらず、一人逃げ遅れた少年エミールは、ある公爵夫人の邸宅に侵入する。その夫人の寝室が、ヴァレリーが今いる château de Montal の舞台の書割のような寝室を想起させるというのである。興味深いのは、ヴァレリー自身が小説の登場人物のエミールのようだと感じているところである。第二段落では、château de Béduer で、そしておそらくは書簡集にそのデッサンが再製されている（p. 402、p. 537）館の階段の下にしつらえられた閨房のような空間「カリプソの洞窟」（p. 412）で、ヴォワリエとヴァレリーが『無防備都市』の草稿を修正している場面の想起である。ここで「繋がれた二つの長いす」 （fauteuils joints）は、ヴォワリエとヴァレリーの二つの体が一つになっていることを暗示している。つまり、草稿を前にして互いのアイディアを出し合っている二人は、「頭は二つ」（bicéphale）だが体は愛の行為の中にある二人のように一つという「想像上の動物」（animal fabuleux）を構成していたというのである。しかもその動物は、あたかもナルシスのように「自分にキスをし、自分を味わい、自分に語りかける」。詩集『コロナ』がナルシスではじまり女ナルシスで終わることはすでに指摘した[16]が、ヴァレリーは

---

[15] 「ヴァレリーあるいは『愛の子ども』」、『ヴァレリー研究』第 4 号、日本ヴァレリー研究センター、2009 年 5 月、pp. 9-32.

[16] 「ヴァレリーあるいは黄昏時の優しさ」、ヴァレリー『コロナ／コロニラ』、みすず書房、2010 年 6 月、pp. 7-46. また、ヴァレリーは書簡のいたるところでヴォワリエを Narcissa と呼んでいる。« ma Narcissa tant aimée » (p. 362) など。

ヴォワリエのなかに自らの似姿を見ようとしていたのかもしれないし、ポッジ以来の「一人で二人、二人で一人」という絶対の愛の実現を夢見たのかもしれない。いずれにせよ、頭が二つ、体が一つの怪物から生み出された『無防備都市』が、そしてその主要登場人物であるエミールこそ、ヴァレリーがヴォワリエに生ませることのできない肉の子どもの代わりとなる、愛と精神の子ども、エクリチュールという子どもであるというイメージの連鎖がヴァレリーの中にあったことは確かである。1941 年 9 月 12 日、ヴォワリエに代わって『無防備都市』の草稿に最終的な修正を加え、出版社に送るための荷造りまでしたヴァレリーは、そうしたいっさいの手続きを苦労と思うどころか、それを至上の喜びとしつつ、エミールが二人にとってどのような存在なのかを語っている。

> Voilà ma récompense. Il me semble que je te tiens par les mains. Je te vois. [...] Il faut qu'Émile soit une chose qui compte. Un enfant de l'amour.. (p. 273)

出版社に送るべく荷造りした原稿をヴォワリエその人のように両手で抱きしめるヴァレリー。まさに『無防備都市』は二人の愛と精神の結晶だった。ただ、彼が展開する比喩が卓抜であればあるほど、その空しさだけが目立つというだけでなく、そうした言語の暴走自体がヴァレリーを危機的状況に追い込むことがあったということも確認しておこう。次のような一行は、愛の言語を駆使した後に訪れる言語崩壊の危険をほのめかしてはいないだろうか。

> Ah ?? Je FAUSTIFIE.. Je te quoi ? Tu me quoi ? Dis-moi que.. Fais-moi toi.. Fais toi moi. (p. 517)

知的絶対主義の転倒

さて、この書簡集でさらにもうひとつわたしたちの注目を引かずにおかない点があるとしたら、それはヴァレリーがヴォワリエとの恋愛をきっかけとして、自らの知性と愛の決算書を、よく知られた「神秘的啓示」（*La révélation analogique*）の表現によれば、「二人の恐るべき天使 Noús と Erós」（*Œ*, II, 466）の決算書ともいうべきものを少なくとも二度にわたって書いたということではないだろうか。たしかにヴァレリーは青年時代から帝国主義的な国家間の争いの中での経済政策の進め方の問題にせよ、ヨーロッパの知性の問題にせよ、軍隊の訓練方法にせよ、従来の取り組みを方法的に批判しつつ、しかるべき提言を手際よくまとめた決算書を書きあげるのを得意とするタイプの精神の持ち主だった。そして『わがファウスト』の中で、ファウストがルストに口述筆記させているものもまた「回想録」という名の人生の決算書であった。しかし、ヴォワリエとの恋愛をきっかけとして書いた知性と愛に関わる黄昏時の決算書は、そのまま彼の一生に関する自注ともいうべきものであり、彼の読者が彼について抱いているイメージを自らの手で転倒させてみせたという点において、括目に値する。1940 年 5 月 9 日の手紙では、自分を「優しさの敵」（*l'Ennemi du Tendre*, p. 197）にす

べき戦いの中でムッシュー・テストが誕生したことを明かしたあとで、そうした「知性絶対主義」(p. 245) が潰えたことを告白している。

> Mais à la fin je suis vaincu.. La tendresse m'étouffe. Ce que j'avais jadis créé, organisé contr'elle, ces armes acérées de l'intellect se sont employées contre lui et m'ont laissé à la merci de ce que j'aime le plus, – ma faiblesse ! (p. 198)

こうした告白をどのように捉えたらいいのだろうか。ヴァレリーは自らを守る鎧としての役目を永年果たしてきた「知性絶対主義」が転倒するきっかけを作ったのがカトリーヌ・ポッジであることをほのめかしつつも、こうした転倒が自らの作品の全面的な再検討を必要とする事態だと考えているようには思われない。むしろ、自らの作品が「Νούς と Ερώς」との絶えざる攻防の中で生み出されてきたことを淡々と再確認している趣さえある。あるいは、ひょっとすると、こうした自らの知的かつ感情生活を総括するような記述さえ、ヴォワリエに向けた一種の媚態だったと考えるべきなのだろうか。いずれにせよ、ヴォワリエとの関係の深まりとともに、ヴァレリーの書き方の態勢に微妙な変化が生じているように思われる。『カイエ』の読者なら、『わがファウスト』に関する考察が『カイエ』に頻繁に登場することに気づいているはずである。それらの記述は、いわば、『わがファウスト』のための数冊の専用のノートからはみ出して書かれたものである。とはいえ、こうしたはみ出しなら、ポッジやヴォーティエとの恋愛の際に書かれた、『魂と舞踏』や『固定観念』に関する考察がしばしば『カイエ』に見られたことと本質的に大きな違いはない。ヴォワリエとの恋愛で起こった新しい事態というのは、たとえば「第 3 のファウスト」（*Der dritte FAUST*）と題された 197 番の書簡で、ヴォワリエがそのモデルとなったルストの『わがファウスト』の中での長広舌の場面を、ヴァレリーが何の断りも、前書きもなく、彼女に手紙として送りつけているというようなことである。作品の原稿が手紙そのものとなっているのである。あるいは、作品という、原則として公的な場面での出版をめざした書き物が、私信というきわめて親密な 1 人称と 2 人称の世界に侵入した形になっていると言い直したらいいのだろうか。このルストの独白は、ともにナルシス的な傾向の強かったヴァレリーとヴォワリエとが作り上げた、上述した、頭が二つで体は一つの動物が営むような愛のあり方、ヴァレリーが「「あなた」と「私」の体系」（le système *YOU and ME*） （p. 234）と命名したものを示唆しているだけに、公的な性質と極私的な性質のものとの意図的な混同が印象的なのである。

> Ô mon principe de Moi qui êtes dans Faust, faites ceci : je voudrais qu'il m'aime comme je m'aime, et qu'il m'aime comme je l'aime.. Oui, ô mon Faust, je voudrais que tu m'aimes comme je m'aime, et que tu m'aimes comme je t'aime.. Tu m'entends : de la même sorte et puissance d'amour. (p. 239)

ヴァレリーは、ヴォワリエをもとに作り上げた二人の理想上の体系――これ自体、若き日に『カイエ』で追い求めた、自らの精神の「体系」（Système）を、エロスと他者との相の下で転倒させたものとも考えられるが――を手紙でありかつ作品である書き物の中で披露していることになる。愛の強さが、あるいはヴァレリーの「老い」がこうした閾を取り払ったのだろうか。

それとは反対に、ヴォワリエ宛ての手紙が、「ルスト」の第 4 幕の草稿に若干の修正を施されただけで登場するということも起こる。ヴァレリーは、1941 年 8 月 31 日、アヴェロン県のビイーが所有するモンロジエの館から、それほど離れていないベデュエの館に籠っているヴォワリエに向けて次のような手紙を書いている[17]。

> Hier. Le temps épouvantable battant la masse du château, fouettant aveuglément – furieusement les vitres, les herbes, le pays, la rivière et mes oreilles, – je fus comme prisonnier du sec, du feu, des heures internées et je finis par travailler un peu – c'est-à-dire par faire quelque chose qui pût ne pas être constamment et rudement ramené à toi – si ce n'est par le regret aigu, – à chaque pause que la pointe du cœur m'imposait, et quand je venais de croire distinguer quelque prenante Idée, – de ne pas pouvoir tourner vers toi *mes yeux*, – et te la dire – *comme à moi-même*.. (p. 262)

ヴァレリーは、特定の日時に関する情報（冒頭の Hier）などを取り払い、« château » を « maison »などに置き換えるなどしてはいるものの、手紙の 1 人称をそのまま維持しながら「ルスト」第 4 幕の草稿を書いている。

> Oh, Lust, le temps épouvantable battant la maison, fouettant aveuglément les vitres, les herbes, la rivière, le pays vert, mes oreilles, moi comme prisonnier du sec, du feu, des heures internées, je tente de me reprendre à penser, de construire quelque chose qui ne soit pas constamment et rudement renversé par la pensée de toi, mais à quelque pause de cette pensée et quand je venais de croire distinguer quelque suprême idée, je sentais la pointe de de mon cœur et ce cœur se tournait vers toi. Si ma pensée n'était pas abolie, j'avais le désir violent de te la dire comme à moi-même. (*Œ*, II, 1413)

『カイエ』と手紙、そして手紙に付された『コロナ』と『コロニラ』のもとになった詩篇や『ナルシス交声曲』や『わがファウスト』という作品群、通常なら書く目的も、それらが差し向けられる相手も異なるはずのものが、ヴォワリエへの愛という触媒によって相互に侵食し合いながら書かれている。このような知性とエロスとの絶えざる相克のもとで生まれた書

[17] まさにこの手紙が書かれた日、ヴァレリーが館の浴室で激しい腹痛に襲われて気を失ったことが報告されている。(Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Gallimard, 2008, p. 1109)

き物にたいする正当な評価が、本書簡集をきっかけに一層進むことを期待したい。

Annexe

Jean Voilier 略年譜　(1903 年から 1945 年まで)

1903 年:4 月 1 日、Jeanne Louise Anne Élisabeth Pouchard パリで生まれる。母親は Denise Fleury（“artiste”）こと Juliette Louise Pouchard (1876-1935)。

1913 年：7 月 24 日、Juliette Louise Pouchard、Ferdinand Loviton (1876-1942) と結婚。Jeanne は Jeanne Loviton となる。

1925 年：2 月、法学士号を取得。弁護士の Léouzon Le Duc 宅 (rue Bonaparte, Paris)　でヴァレリーや Maurice Garçon と出会う。Garçon の弁護士事務所で働き始める。8 月、Mme Léouzon Le Duc の領地 château de Chazeron (Auvergne) に招かれ、数週間過ごす。ここで、作家の Pierre Frondaie (1884-1948)と出会う。9 月以降、*Journal des débats* 紙に寄稿。

1926 年：Maurice Garçon の個人秘書となる。

1927 年：5 月 24 日、Pierre Frondaie と結婚。

1928 年：スキーやヨットに没頭。Jeanne Pierre-Frondaie の名でモード雑誌のモデルを務める。

1929 年：Ferdinand Loviton、les Éditions Domat-Montchrestien を設立。

1930 年：夫 Pierre Frondaie がその小説 *Béatrice devant le désir* で、Jeanne の素行の悪さや出生の秘密、さらには養父との近親相姦的な関係をほのめかす。

1935 年：4 月 16 日、母親死去。11 月 1 日発行の *Mercure de France* 誌に最初の文学テクスト *Solange de bonne foi* を掲載（急死した元恋人の Xavier de Hauteclocque に捧げられている）。ここで初めて、Jean Voilier の筆名が使われる。

1936 年：1 月 14 日、Pierre Frondaie との離婚成立。このころ、Jean Giraudoux との関係が開始。2 月、Émile-Paul 社から小説 *Beauté raison majeure*（初版 3000 部）を刊行。秋、11, rue de l’Assomption に転居。

1937 年：12 月 10 日、ヴァレリーの詩学講座が開講。12 月 22 日（実際は 21 日）、ヴァレリーからヴォワリエへの最初の手紙。

1938 年：12 月、Émile-Paul 社から小説 *Jours de lumière* を刊行。

1939 年：Mme Robert de Billy から château de Béduer（Figeac, Lot）を購入（65000 francs）。

1940 年：ほとんど Béduer で過ごす。年末パリに帰り、ヴァレリーに “partage”を提案。

1941 年：8 月 11 日から 25 日まで、ヴァレリー、château de Béduer に滞在。

1942 年：1 月 23 日、父親 Ferdinand Loviton 死去。父親が経営していた Cours de Droit と les Éditions Domat-Montchrestien を相続。後者に文学部門を創設。事務所を Place de la Sorbonne から 158-160 rue Saint-Jacques に移転させる。Émile-Paul 社から小説 *Ville ouverte* を刊行（ヴァレリーのリトグラフ）。

1943 年：1 月、Robert Denoël と出会う。2 月、Robert Denoël の名前が初めてジャンヌからヴァレリー宛ての手紙に登場。5 月 7 日、初めて実父と会う。9 月 6 日から 15 日まで、ヴァレリー、château de Béduer に滞在。

1944 年：1 月 31 日、Jean Giraudoux 死去。 8 月 1 日、ジャンヌ宅の庭で、ヴァレリー、*Mon Faust* を朗読。8 月 30 日、Denoël、告訴される。

1945 年：3 月 8 日、les Éditions Domat-Montchrestien の《Au Voilier》シリーズ最初の 1 巻として、ヴァレリーの *Voltaire* が刊行される。4 月 1 日、ジャンヌ、Denoël との結婚の意思をヴァレリーに伝える。7 月 20 日、ヴァレリー死去。12 月 2 日、Denoël、暗殺される。

Jean Voilier 関連の参考文献

・Carlton Lake, *Chers papiers - Mémoires d'un archéologue littéraire*, Seghers. 1991.

・François-Bernard Michel, *Prenez garde à l'amour*, Grasset, 2002.

・A.Louise Staman, *Assasinat d'un éditeur à la Libération Robert Denoël (1902-1945)*, e-dite 2005.

・Jean Clausel, *Cherche mère désespérément*, Éditions du Rocher, 2007.

・Célia Bertin, *Portrait d'une femme romanesque Jean Voilier*, Éditions de Fallois, 2008.

・Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008.

・Dominique Bona, *Je suis fou de toi - Le grand amour de Paul Valéry*, Grasset, 2014.

・Benoît Peeters, *Valéry - Tenter de vivre*, Flammarion, 2014.

(catalogue de vente, site...)

・Carlton Lake, *Baudelaire to Beckett. A Century of French Art & Literature*, 1976.

・*Livres des XIX^e^ & XX^e^ siècles. Manuscrits & Autographes*, Drouot Rive-Gauche, 27-28 février 1979.

・*Paul Valéry secret - Correspondance inédite adressée de 1937 à 1945 à Madame Jean Voilier*, Monte-Carlo 2 octobre 1982, Ader Picard Tajan.

・Art & Littérature, vente mercredi 16 décembre 2015, PIASA (le site http: //www.piasa.fr)

・Henry Thyssens, les sites http: //www.thyssens.com/03notices-bio/loviton_j.php
http://www.thyssens.com/04assassinat/xassasinat.php

Jean Voilier に係るヴァレリーの主な作品

・*Cantate du Narcisse*（1939）

・*Mon Faust — Lust*：第 1 幕と第 2 幕は 1941 年刊行。第 3 幕は 1945 年刊行。第 4 幕は未完成（草稿は 140 葉ほど。microfilm 3391）。*Le Solitaire*：第 1 幕は 1941 年に刊行。第 2 幕、第 3 幕は未完成（草稿は 90 葉ほど。microfilm 3392）。

・*Corona & Coronilla*, Édition de Fallois, 2008. *Corona* の原資料は *"Lettre à soi-même"* と 23 篇の詩からなり、ともにテキサス大学所蔵（Harry Ransom Humanities Research Center de l'université du Texas à Austin）。また *Amorosa I*, Naf.22378 と Fallois 版とでは収録作品に違いがある（8 編）。*Coronilla* は 133 篇の詩からなり、慶応義塾大学所蔵。

・*CALYPSO* in *Histoires brisées*

・*L'Ange*（1945）

《書評》

Benoît Peeters, *Valéry, tenter de vivre*, Flammarion, 2014.

恒 川 邦 夫

本書はミシェル・ジャルティが 2008 年に出版した浩瀚な『評伝』のあとに出た（筆者の知る限り）最初のヴァレリー〈評伝〉である。著者はジャルティの著作をよく読んでいて、そこから多くの細部を借用している（いちいち断ってはいないが、随所に明白な借用の跡が見て取れる）。何よりも序文にあたる「なぜヴァレリーか」の中に次のような一文があるのが証左である。「私がここで読者に提示する本は、かつて私がエルジェ（Hergé）やジャック・デリダについて書き得たような評伝 biographie ではない。2008 年にミシェル・ジャルティが刊行した記念碑的な著作の後では、そのような企図（プロジェ）は意味がないだろう」（p. 17）、と。

始めに外形的なことを述べておく。本文は全部で 35 の「小見出し」（すべてヴァレリーの言葉の引用）で構成され、末尾にヴァレリーを読むならまずは何を読んだらよいかという〈読書の手引き〉（*Lire Valéry*）が付されている[1]。各「小見出し」の後の文章は長くても二〇頁足らず、短いものは五、六頁である。今どきの読者が（書店で）手に取って、立ち読み（拾い読み）しているうちに、好奇心をそそられ、先が読みたくなるようにうまく書かれている。だからといって、けして、底の浅い覗き見的な好奇心をくすぐるだけの本ではない。

著者はすでに 1989 年にエッセーと名打った *Paul Valéry, une vie d'écrivain ?* (Les impressions nouvelles, Paris) を世に問うている[2]。主題はヴァレリーという作家の人生である。つまり、一

[1] この〈読書の手引き〉の冒頭で、ジャン・イティエが編纂したプレイヤード版の『作品集』がいかにも古びてきたので、新しい編集による信頼のできる作品集が編纂されることを期待する旨が記され、そこに評者が企画構成した筑摩書房刊の『ヴァレリー集成』全六巻の構成が詳しく紹介されている。注記にあるように、これは評者が 2011 年にセットのヴァレリー記念館の Journées valéryennes に招かれて行った講演「21 世紀初頭の極東におけるポール・ヴァレリーの現在」（« Présence de Paul Valéry en Extrême-Orient au tournant du XXI^e siècle », in *Regards sur Paul Valéry*, Editions Fata Morgana-Musée Paul Valéry, 2012）に依拠した情報である。因みに同集成全 6 巻は、集成の刊行終了後、記念館へ寄贈されている。セットの記念館に立ち寄られた際には一瞥していただければ幸甚である。なお本年（2016 年）2 月、Le Livre de Poche 社の La Pocothèque からミシェル・ジャルティ編纂の Paul Valéry, *Œuvres*, Tome 1 が刊行された。3 月には続いて Tome 2、Tome 3 も刊行され『作品集』全 3 巻が出そろった。これでほぼ半世紀ぶりにヴァレリーの主要な作品が改訂された恰好になった。『ヴァレリー研究』の次号にぜひ然るべき書評が掲載されることを期待したい。

[2] 奇妙なことに、ペータースは本書の末尾の自分の著作目録にこの本を載せていない。四半世紀も前の著作で、資料的制約があり、ジャルティの本格的な『評伝』に照らし合わせて、存在価値がない

つの〈生の軌跡〉、ビオグラフィーへの関心である。そして、ほぼ四半世紀を経て出版された本書の主題も同様である[3]。確かに、資料を博捜し、能う限りの精度と密度で、ヴァレリーの生の軌跡を克明にたどる〈伝記〉なら、目下のところ、ジャルティの本にしくはない。ペータースのねらいは、ジャルティの『評伝』を下支えにしながら、ヴァレリーの（内的・外的）生涯を自分なりに再構成して、今日の一般的読者にヴァレリーというかなり特殊な作家の興味深い像（イマージュ）を提示することにあるようだ。大判で本文だけで 1200 頁を越えるジャルティの『評伝』に比べれば、一回り小さい版型で本文と注を含めて約 390 頁のペータースの本は、普通の読者が持ち歩いて一週間もあれば読了できる分量である。しかし、その長さだからこそ、一読したあとに、生きたヴァレリーの精神の特異な精神像が鮮烈に浮かび上がってくる。以下、評者が本書を読みながら触発されて考えた二つの問題について、〈感想〉を記しておきたい。二つとも単純に要約された形では言い尽くせない複雑な問題ではあるが……。

第一の問題は、ヴァレリー自身が随所に書いている人の見かけと実像とのずれについてである。ジャルティもペータースも、著作の冒頭で、一人の人間の実人生の軌跡（〈出来事〉）から、その人間の〈価値〉を説明し、誘導しようとする企図――すなわち（一般的な）伝記作者の意図――は無意味だと主張するヴァレリーを念頭に、〈伝記作者〉としての立場を弁護（釈明）することから始めている。たしかに、ヴァレリーが言うように、合理的で、冷たく、理詰めに物を考えるように見える人物が、実は、その正反対の人間であり、自分の性情に対する反動として、外に対して自分をそう見せているにすぎない[4]、という可能性はある。しかしそうだとしても、そのことが直ちに〈評伝〉の試みを阻止する理由にはならない。第三共和政下の知識人として重きをなしたヴァレリーが、詩学・美学・科学・政治学など多岐にわたる分野の評論活動において、最も犀利で冷徹な分析家の一人であったことは疑い得ない事実である。彼が生きた時代は欧州を舞台にした二つの世界大戦が起こった波乱に満ちた時代である。左翼も右翼も、個人主義も全体主義も、それぞれに自己主張をして火花を散らした

――あるいは価値あるものはすべて本書の中に発展的に吸収されている――といった判断からであろうか。本書の p. 17 に次のような一文が記されている。「〔ヴァレリーについて書いた〕私の最初の本は作家のお嬢さん〔＝アガート・ルアール＝ヴァレリー〕の不興をかった。彼女の判断ではあまりにヴァレリーの私的な問題に踏み込み過ぎているというのが理由である。BNF やドゥーセ文庫に所蔵されている資料の閲覧には彼女の許可が必要だったので、私にはほぼ見ることができなかった。それでも私は多くの埋もれていた資料を発掘した。昔の証言、忘れられた〔新聞・雑誌の〕記事、愛書家のための出版物の中に引用されている手紙、オークションのカタログ、いくらかの手書き原稿すらあった。『ポール・ヴァレリー、ある作家の生涯？』は 1989 年に出版され、それなりの反響を得た。」

[3] ビオグラフィーへの関心はペータースの作家活動に一貫したモチーフである。後に書かれた本格的な評伝、『タンタンの冒険』の作者エルジェの生涯を描いた『エルジェ、タンタンの息子』（2002）や『デリダ』(2010)に先立って、1976 年に刊行された最初の小説『オムニバス』がクロード・シモンの想像的伝記（〈偽伝〉）であることからもわかる。

[4] ペータースが著書の巻頭に掲げているヴァレリーの『混交』*Mélange* の一節。

時代である。その中で、けして感情にかられた長広舌を振るうことなく、いかなるイデオロギーの旗を振ることもなく、一個人の視座から状況を凝視する姿勢を貫いた事実は、それ自体として、特筆に値するだろう。しかし彼の伝記作者が掘り起こす実人生の出来事はそうした冷徹さとは正反対の混乱した〈自我〉の現場に我々を導く。そのいい例が彼の生涯を彩った女性関係であろう。若き日のド・ロヴィラ夫人への恋慕から、壮年期の入り口で出会ったカトリーヌ・ポジとの未曾有の経験[5]（恐らく彼女との出会いと経験が、後半生の女性関係のモデルとなり、一度深入りした〈麻薬〉のような効果を生んだのではなかろうか）、ルネ・ヴォーティエ、エミリー・ヌーレ（など）との交際を経て、老年期のジャン・ヴォワリエへの偏執まで、そこには〈混乱した〉生地のままのヴァレリーがいる。どちらのヴァレリーが本物かという問いは、おそらく、問いそのものが的外れなのだ。どの人間も自分の生地を鍛錬しながら生きるのだから、元のどういう生地をどのように鍛錬して、どのようなものに仕立て上げたのかというのが〈人生〉の物語である。よくできた〈評伝〉はその過程を示唆する力を持っている。それは確かに〈出来事〉から一義的に論断できるようなものではない。安易な解釈の提示はかえって「評伝」を薄っぺらなものにしてしまうだろう。このいわば万人

[5] 「おまえはぼくの中の何かを壊してしまった」という『カイエ』の断章の中の一文を小見出しにしたカトリーヌ・ポジとの出会いと顛末を扱った節（pp. 216-232）も、細部の情報に関しては、明らかにジャルティの『評伝』が下敷きになっていると思われるが、複雑な記述を要約して示そうとしたせいか、いくつか批判すべき点がある。一つは p. 222 の中頃に、小見出しに使った一文で始まる『カイエ』の断章を引用したあと、すぐに続けて、もう一つ別の断章（「ぼくは自分に最小限度の生を営ませてきた〔……〕」）を引用しているところである。二つの断章が切れ目なく置かれているので、あたかも一気に書かれた一つの断章のように見える。しかも二つの断章の時系列を無視して、「ぼくは自分に〔……〕」（1920, *C,* VII, 665）が後ろに置かれ、「おまえはぼくの中の〔……〕」(1920, *C,* VII, 666)が先に置かれている。本文の意味の流れに都合がいいようにコラージュされているのだ。伝統的なファクシミリ版へのレフェランスは専門家向けだとしても、二つの断章はジュディス・ロビンソン＝ヴァレリーの抜粋版にも収録されている（プレイヤード版第二巻の標目「エロス」に収録されている p. 409 と p. 410 の断章）ので、もう少し神経を使うべきではないか。もう一つは p. 226 で、カトリーヌ・ポジとヴァレリーの間で鍵付きの二人だけの秘密のノートブックが作られ、そこにお互いに相手に対して最も赤裸々な想い（しばしば剥きだしの誹謗の言葉）を書き記しておく約束をした（1920 年 12 月）ことに関連して、「いくらか谷崎潤一郎の『鍵』（仏訳題名 *Confession impudique*〔淫らな告白〕）を想起させなくもない」と書いているところである。この小説は欧米語に翻訳され（プレイヤード叢書の二巻本の谷崎作品集にも収録されている）、映画化もされているので、ペータースはその内容を知った上でそう言っているのであろうが、谷崎の耽美的（淫靡な）世界とあまりにかけはなれたものを、〈鍵のかかった秘密の日記帖〉という表層的な連関だけで結びつけるのは、いくらか安っぽいジャーナリズム的手法のように思われる。最後にこの節の末尾で、やはりジャルティの『評伝』を踏襲して、リヴァロルの言葉だとして引用している「心は砕けるか（se briser）、硬くなる（se bronzer）かいずれかである」は、シャンフォールの言葉である。この誤りを最初に指摘したのは『評伝』の当該箇所（第 29 章）を下訳した砂庭真澄さんである。2014 年 10 月にパリでジャルティと会食したとき、筆者が資料を見せて質すと、よくチェックせず思い込みで書いてしまった、翻訳で訂正しておいて欲しいということだった。

の人生にあてはまる〈克己〉のモチーフが、ヴァレリーにあっては、異常に大きなエネルギーを要するものだったことが示されればいい。『カイエ』という類例のない書き物が生涯書き継がれたのもそれゆえであろう。しばしば引用される『カイエ』の末期のノート（ペータースも引用している、p. 342）――

> いずれにしても、私は私にできる限りのことをしてきた。
> 私は知っている、
> 1. 自分の精神について、十分に。私が発見した重要なこと――私はその価値を確信している――を〔『カイエ』の山積した〕断章の中から読み取るのは容易ではないだろう――しかしそれはどうでもいい――
> 2. 私は自分の heart についても知っている。それは勝ち誇る。何よりも強く、精神よりも、身体よりも強く。――それは事実である…… 最も暗晦な事実だ。生きようとする意志よりも、理解可能な域を越えて、猛威を振るうこのとてつもない――C――
> 《心》――この名前はよくない。私は――少なくとも、この恐ろしい共鳴箱の名前を知りたい。

おそらくヴァレリーの〈克己〉のモチーフの到達点がここにある。それは一見悲劇的にも見えるが、恐ろしく透徹した明晰さの極限のようにも見える。ヴァレリーの伝記が伝えるあらゆる出来事の混乱の上に（「形而上的に」、と言うべきか）、ヴァレリーの精神の眼が感じられる。それは、誰もが感じるヴァレリーの散文の輝き、比類のない〈透明度〉と同じものである。そうしてみれば、ヴァレリーが主張する人の見かけと実像とのずれとは、精神の明晰と〈心〉の騒擾とのギャップであることがわかる。この二つは別々の二つのものではなく、拮抗し、絶えず乗り越え合う二つの力であって、ヴァレリスムの本質に根差す運動である。「強い精神」と「弱い心」という二項対立ではない。「強烈な（共鳴箱である）心」（感受性）と、それに対抗して自立の拠点を打ち立てようとする「（反動としての、劣らず）強い精神」（知性）の不断の闘いである。ペータースはアンドレ・ジッドの手紙の「インフルエンザで苦しんでいる最中に、ぼくは強壮剤というか、熱冷ましというか、〔薬として、君の〕『ヴァリエテ』を読むことがしばしばある」という一節を引用している（p. 351）。ヴァレリーの書き物が、読む者に強い精神的ないやし、一種のカタルシス効果をもたらすのは、それがつねに熾烈な内面の戦いの「賞牌（トロフェ）」だからだ。明晰な精神の権化のようにみえるヴァレリーに魅了される人々が、逆説的に、その（混乱した）人生に魅かれ――その人となり（人格）を知りたいと思う――のもそれゆえである。ペータースもその一人であったからこそ、副題に〈生きようとする（いざ、生きめやも）〉と題した本書を書いたに違いない。

第二の問題はヴァレリーと〈他者〉の問題である。人は生れ落ちてから、〈自我〉に目覚め、やがて〈他者〉と出会い、〈他者〉と折り合いをつけながら〈自我〉を補強して生きるものである。ヴァレリーの特異性は最初に出会った（強力な）〈他者〉に対抗して、それに見合

うだけの強靭な〈自我〉の形成に異常なエネルギーと時間をかけたことにあるだろう。自我の形成期に凝視した（生きた）他者はマラルメであり、ドガであり、ワグナーであったことを知れば、それが容易ならざる試みであったことは想像に難くない。しかしここに、後世の目から見て、一つ問題がある。ヴァレリーは 20 世紀に入ってから、なお、およそ半世紀生きた。その半世紀の間に、芸術の各分野で新しい才能が現れ、様々な新しい意匠が彼らによって創始された。ヴァレリーは総じてそうしたものに対してあまり関心を示していないように見える。その中で唯一の例外はシュールレアリスムの旗手たち（ブルトンやアラゴン）との接点である。なかでも一九一四年に一八歳で家に訪ねてきたブルトンとの交友は、長く、かつ、親密なものだった。そこにはかつてのマラルメとヴァレリーの交友を彷彿とさせるものがある——アンドレ・ブルトンとの年齢差はおよそ 30 歳、ヴァレリーとマラルメの年齢差に等しい。マラルメを初めて訪れたとき、『エロディアード』の断片が頭にこびりついていたヴァレリーのように、若きブルトンの脳髄には、テスト氏の形象が焼き付いていていた。その交友におけるヴァレリーの対応には、かつてマラルメがヴァレリーに対して取ったように、詩についての考えの開陳や送られてきた詩に対する批評といった側面ばかりでなく、医学の勉強をやめて文学へ向かう息子と対立する父親との仲裁役、さらにはガリマール社における編集手伝いという口過ぎまで紹介する後見人のような側面があった。

しかし、そもそも、そこには根本的なボタンの掛け違えがあった（萌（きざ）していた）。ブルトンはヴァレリーが〈テスト氏〉の権化だと思っていた。しかし、その時期、ヴァレリーはまさに〈テスト氏〉という殻から抜け出そうとしていた。訪ねてきたブルトンには、当初、伏せていたが、放棄したはずの詩作も、『若きパルク』を構想することにより、再開されつつあった。そして何よりも、家族を養うためには、文筆業をもって世に出る（姿を現す）ほか道がないという状況が生まれつつあった。世界大戦（1914-1919）、『若きパルク』の出版による（新たな）文壇デビュー（1917）、旧作の再版、パトロンの死（1922）、サロンの女性たちによる支援、アカデミー・フランセーズ会員への立候補と選出（1925、式典は 1927）、そして文壇の寵児へ、そうした道のりの詳細はミシェル・ジャルティの『評伝』が説得力をもって描写するところである。若きブルトンたちの目から見れば、こうした社会のエスタブリッシュメントへの接近と迎合はテスト氏のおぞましい〈裏切り〉と映ったことであろう。しかし後世から見れば、ブルトンが歩んだ道も、社会に背を向けて隠棲する〈テスト氏〉のイメージからはほど遠い。トリスタン・ツァラのダダを取り込み、既存の社会秩序の破壊を標榜し、フロイトの精神分析理論を援用しつつ、〈意識〉の統御を極力廃した自動記述などの新たな手法を掲げる運動の中心人物となったブルトンは、ある意味で、ヴァレリーの見かけ（冷徹巧緻な合理主義者、世故に長けた文壇紳士）とは対極的な方向へ向かって行ったように見える。しかしある意味ではブルトンもまた世に逆らう運動を過激に展開することで、世に出ようとしていたのではなかったか。ブルトンはヴァレリーの夜明けの営み（『カイエ』の記述）について、どこまで知っていたのであろうか、知っていたとすれば、それをどう考えていたので

あろうか[6]。『カイエ』の記述も〈意識〉の制御とは別の、無意識の奥底から湧き上がってくる精神の運動の軌跡を記述することに本質があった。「ペテン」だと罵って離反したアラゴン[7]と比べて、ブルトンの場合は確かに、心中、より深刻な葛藤があったように思われる。いつの日か、ヴァレリーとブルトンの間で交わされた書簡が、しかるべき形で編纂されて公刊されれば、ヴァレリーから二大戦間の文学の前衛へ受け継がれたものが何であったのかという文学史上の興味深い問題に対して、より明確な答えが期待できるのではないかと思われる。しかし、今日までのところ、その問題に正面から取り組んだ研究はまだ存在しないようだ[8]。ペータースは「長い間、私はヴァレリーからもらった手紙を、自分のめん玉（プリュネル）のように大切に扱っていた」というブルトンの言葉を引用している（p. 207）。

ヴァレリーが〈テスト氏〉を裏切ったという批判は、その偶像に強い思い入れを抱いた若者の感情的反発（失望）としては理解できても、いささかおかしな反応である。作家と作品を峻別するのはヴァレリーの最も基本的な姿勢であり、その一点だけでも、ヴァレリーは時代に先駆けていた。二次大戦後に打ち出されたヌーヴォーロマンや新評論（〈間テクスト性〉理論など[9]）は、ヴァレリーが自らに築いたラディカルな拠点の上に基礎づけられた理論のよ

---

[6] 本書 p. 207 には次のような文言が記されている。「1925 年、ブルトンはジャック・ドゥーセ宛に、『カイエ』から直接活字におこされて出版されたばかりの「カイエ B 1910」について称賛の言葉を送っている。彼の目には恐らく「これまで公刊されたヴァレリーの書き物の中で一番重要かつ意味深いもの」と思われた。」

[7] 当時のアラゴンのヴァレリー批判は『文体論』*Traité du style*（Gallimard, 1928）の中に収められているが、そこでは「ペテン escroquerie」という言葉まで使われている。このあたりの議論を読むと、かつて評者自身が岩波の雑誌『文学』の〈小林秀雄〉特集（1991 年 4 月号）に寄稿した文章の中で「あのロナルド・デイヴィス版英訳「テスト氏との一夜」に付された「序文」はヴァレリーの仕組んだ鮮やかな詐術なのだということに果たして小林は気づいていたろうか」と書いたことを思い出す。ここは議論を展開する場所ではないが、若いシュールレアリストたちの総攻撃にあって、ヴァレリーが防戦のために多大なエネルギーを使ったことは事実である。それはともかく、激しくかみついたアラゴンも、1958 年にリュシエンヌ・ジュリアン=カーン宛の手紙（『レ・レットル・フランセーズ』紙、1958 年 11 月 2 日号）の中で、「アカデミー・フランセーズも、テスト氏やレオナルド・ダ・ヴィンチ同様、ヴァレリーの仮面の一つにすぎなかった」ことを認めている（本書 p. 379 の注記）。

[8] ミシェル・ジャルティの『評伝』の注記（同書 p. 1241）によれば、ヴァレリー宛ブルトンの手紙はフランス国立図書館 B.N.F.に所蔵され、ブルトン宛ヴァレリーの手紙は個人のコレクターが所有している。古くは Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Corti, 1975 に往復書簡からの引用が何通かあったが、その後、Bonnet が編纂者となって刊行されたプレイヤード叢書の『アンドレ・ブルトン全集』（全四巻）の第一巻（1988, p. 1074 *sq*.）にも書簡の何通かが収録されている。ブルトンの〈回想〉的証言としては、André Breton, *Entretiens*（Gallimard, 1969）所収の « Entretien avec André Parinaud »（1952）が重要である。

[9] 二次大戦後の文学や批評へのヴァレリーの影響ということになると、よくメルロ=ポンティの思想との親縁性などが取り上げられるが、それにとどまらず、サルトルの文学論やブランショからロラン・バルトに至る新しい批評理論などにも濃い影を落としている（デリダの〈読解〉――「クヴァル・クヴェレ〔苦悩の源泉〕」、「他の岬」など――も忘れてはならないだろう）。作家や思想家が、自分

うに思われる。それはともかく、ヴァレリーがシュールレアリストたちと、一時的にせよ、共鳴しあったのは、おそらく、ヴァレリーの精神が持つ脱構築的ベクトルによってではなかったろうか。既成の概念、作られた習慣や秩序に対して、ヴァレリーの最初の反応は〈否(ノン)〉（破壊的）である。破壊的衝動は単に他者が作ったものに対して向けられるのではなく、自らが構築したものに対しても不断に、かつ、果断に指し向けられる。『カイエ』はそうした破壊と再構築の軌跡である。『カイエ』には「しかるべく破壊したと考えるには、〔対象を〕完全に究めるほかなく――理解したと思うには、自分の力で〔対象が〕構築できる術(すべ)を知らなくてはならない、〔何とも〕骨の折れるニヒリズム(ニヒリズム)――奇妙に構築的なニヒリズム」（1934, *C,* XII, 352 ; *C1,* 1042）という断章がある。破壊と構築の相反するベクトルが絶えず入れ替わる虚無運動だが、その根底にはあらゆる〈権威〉をラディカルに否定する姿勢がある。それがシュールレアリスムの運動と、一時、共振したのであろう。

いずれにせよ交友はヴァレリーがアナトール・フランスの席を襲ってアカデミー・フランセーズに迎えられた 1927 年をもって終わる。ペータースが引用する 1928 年の『カイエ』の断章には、「最も新しい文学――ア〔ンドレ〕・ブ〔ルトン〕etc.――安易さの最大限とスキャンダルの最大限――最大限の安易さで最大限のスキャンダルを創り出すこと。シュールレアリスム――廃棄物(デシェ)[10]で作られた救済」、と書かれている（p. 208）。シュールレアリスムという大きな運動に対する評言としてはいささか物足りないが、すでに還暦に近い年齢に達していたヴァレリーにとって、彼らとの交友が若い世代の芸術家たちとの親密な交流――若者たちの運動と共振する身振りをある程度みせた交わり――の最後となった。ジャルティの『評伝』を読むと、二大戦間に登場し、活躍した多くの（若い）作家、美術家、音楽家たちとの出会いは枚挙にいとまがないほどだが、交流は擦れ違い、ないしは、社交的段階（表層）にとどまっている[11]。アカデミシアンになって以後の四半世紀間のヴァレリーは、文壇や論壇、国

の立ち位置を反省的にとらえようとするとき、ヴァレリーが築いた〈橋頭堡〉が必ずや視野に入ってくるだろう。別の言い方をすれば、そこまで遡行しなければ、確かな拠点は何も打ち立てられないということである。

[10] Déchets という言葉は「ゴミ、汚物。排泄物（excréments）」を意味するが、ヴァレリーは「〔精神が〕作る作業（faire）」と対比させて「作り出されたもの（œuvre）」は用済みの「ゴミ、糞」だと言って驚かせた（例えば、アフォリズム集『混交』*Mélange* の一節 : « Je ne regarde pas “les belles choses”. C’est *en faire* qui m’intéresse, en imaginer, en réaliser. Une fois faites, ce sont des déchets. Nourrissez-vous de nos déchets. », *Œ*, I, 319）。ペータースはアントナン・アルトーの著書『神経秤』*Pèse-Nerfs* にある「諸君が私の作品と受け取ったものは私の排泄物に過ぎなかった」という言葉を極めてヴァレリー的だとし（p. 207）、さらにヴァレリーのガリマール社刊完全活字版『カイエ』の第七巻（p. 456）に活字化されている鉛筆書きの「Art を知る前には、知性が一人の人間の内部にこれほどの荒廃を引き起こし得るとは思ってもみなかった」という断章――最初手帖に書かれ、その後、書かれた頁が乱暴に引きちぎられ、カイエに挟み込まれている――の解読に関して、「ミシェル・ジャルティは疑っているようだが、Art はやはり「アルトー」ではないか」とニコル・セレレットの解釈を支持している。

[11] 長い沈黙期を過ごしたヴァレリーは、しかしながら、音楽会や展覧会あるいは劇場公演などによく

際連盟の知的協力委員会や地中海大学センターなどの公式の席でのめざましい活躍にもかかわらず、ある意味で、〈沈黙〉期の沈黙を守り、自分の中で作ったり、壊したりする作業を一人で続けて、(辛くも) 超俗の境地を保とうとしているようなところがある。自分の流儀を守りつつ、他者の流儀に対しては、最大限の自由を認め、自陣（自説）に引き込むていの勧誘的言説（プロゼリティスム）を厳に慎むヴァレリーは、新しい意匠に対して、概して、恬淡としている。

*

以上がブノワ・ペータースの本を読んで触発された〈感想〉のいくばくかである。瑕瑾はあるが、今日、ポール・ヴァレリーの〈人生〉を伝える入門書として、これほど要を得た、奥深いところへの誘い（いざな）にも満ちた、入門書はないのではないかというのが評者の総合評価である。(2016 年 3 月 17 日記)

足を運んでいる。ジャリの「ユビュ王」の初演、ストラヴィンスキーの「春の祭典」の初演、エリック・サティの音楽会など、当時の前衛的な芸術家たちの活動を実際に見聞きしている。

RÉSUMÉS

Variations d'un poème : « *Blanc* », « *Fée* », « *Féerie* » et « *Même Féerie* »

« Il m'est arrivé de publier, écrit Valéry dans *Fragments des mémoires d'un poème*, des textes différents de mêmes poèmes : il en fut même de contradictoires, et l'on n'a pas manqué de me critiquer à ce sujet. Mais personne ne m'a dit pourquoi j'aurais dû m'abstenir de ces variations. » Le présent article traite d'un exemple représentatif de ces variations d'un même poème. Il s'agit d'un sonnet intitulé « *Blanc* » que le jeune Valéry a publié dans *L'Ermitage* en décembre 1890 et que le poète reprend plus tard pour le transformer en « *Fée* » (paru dans *Les Fêtes* en janvier 1914) avant de le recueillir de nouveau remanié et réintitulé « *Féerie* » dans *Album de vers anciens* en 1920. Ce morceau de « vers anciens » est d'ailleurs le seul dans le recueil qui ait suscité la variante : « *Féerie (variante)* », parue dans la seconde édition augmentée d'*Album* en 1926, dont le titre devient « *Même Féerie* » à partir de l'édition de 1927.

Quels sont les motifs de ces reprises et retouches successives ? Quels sont les enjeux de la variation ? Et pourquoi Valéry choisit-il « *Féerie* » pour ce traitement singulier dans le recueil ? En essayant de répondre à ces questions, nous analyserons d'abord des traits caractéristiques du remaniement dans chaque étape du poème – « *Blanc* » (1890), « *Fée* » (1914), « *Féerie* » (1920) et sa « *variante* » (1926) – pour en déduire ensuite la tendance générale et, en même temps, pour discerner une suite de modifications et l'ajout de la variante. Nous réexaminerons enfin cette chaîne des variations sous le rapport avec *la Jeune Parque*, car la refonte des « vers anciens » et la genèse de cet « exercice » de plus de quatre ans (1913-1917) s'opèrent en parallèle.

La modification successive a quelques traits principaux. Premièrement, il s'agit de la fin du sonnet que le poète a changé complètement. Dans la version de 1890, la « voix » argentine, qui s'harmonise avec la lueur lunaire, « enchante » la « Nuit lactée » et son « pâle silence » alors que, dans la version de 1914, la même nuit féerique est « fêl[ée] » par « un chant », celui-ci étant remplacé, dans la version de 1920, par « un cri » qui la déchire plus violemment. De l'enchantement permanent à la destruction fatale, le dénouement s'est renversé. En réagissant ainsi contre son poème de jeunesse, Valéry a brisé, pour ainsi dire, un rêve ancien. Quant à la variante de 1926, la fin causée par un « cri » est identique, mais ce « cri » n'est pas le même : il est, dans « *Féerie* », la métaphore du point du « jour » (« diamant fatal ») tandis qu'il s'agit, dans la « *variante* », d'un « cri » qu'on « tir[e] de soi-même », de son « cœur » qui ne peut pas « souffrir » le « charme » féerique. Autrement dit, la catastrophe provient de l'extérieur d'un rêve dans le premier cas, tandis qu'elle jaillit, dans le second, de l'intérieur du rêve qui contient le germe de sa propre destruction. D'ailleurs, la « *variante* » semble impliquer une valeur sensuelle : tout en étant transféré au domaine mental, « un cri pur comme une arme » n'est-il pas celui de la petite mort ? Dans le brouillon (*AVA*ms, 42) se lit à plusieurs reprises le mot « extase ».

Le deuxième point important du remaniement réside dans la figure féminine dont la présence se raréfie au fur et à mesure. Dans la version de 1890 apparaît, en tant que symbole de « la lune mince », « l'Enfant » ou « la fille », qui se dissimule en « l'Ombre » dans la version de 1914, et « ses pieds » visibles jusque-là s'effacent dans la version de 1920. Le poète estompe ainsi la présence féminine en noircissant le paysage lunaire. Cependant, la variante de 1926 ne suit pas ce penchant mais retourne au contraire à la version primitive en éclaircissant « l'Ombre » jusqu'à ce que se profilent « quelque vierge » et « sa main ». Là réside la différence entre la modification qui remplace une version par l'autre, et la variante qui juxtapose et par là invite à comparer deux versions. Ainsi, « quelque vierge » de « *Féerie (variante)* » fait fonction de dévoilement et d'explication de « l'Ombre » de « *Féerie* ». (Est-ce la raison pour laquelle des critiques comme Paul Souday et Henry Grubbs préfèrent celle-ci à celle-là ?)

Le troisième et dernier trait caractéristique de la modification concerne l'introduction du monologue dans la description. Dans « *Blanc* » comme dans « *Fée* », le poète décrit une vision féerique à la troisième personne, mais il y introduit une voix monologique qui se demande au premier tercet dans « *Féerie* » (« Est-ce vivre ?... ») et qui se prolonge jusqu'au second tercet dans « *Féerie (variante)* » (« Quel cœur pourrait souffrir... ? »). La modulation de la description en monologue est passagère dans celle-là tandis qu'elle occupe les deux tercets dans celle-ci et les fait s'opposer aux deux quatrains. Les deux versions montrent ainsi deux façons de développer le sonnet.

Il existe pourtant un vers qui n'a subi aucune retouche dans toutes les étapes (les variantes de ponctuation mis à part). Il s'agit du vers initial : « La lune mince verse une lueur sacrée ». L'invariabilité du premier vers et la variabilité des autres qui suivent prouvent qu'on peut développer de différentes manières à partir d'un seul et même vers, autrement dit que la même question accepte ou contient virtuellement des réponses variées.

Au niveau de la forme poétique se perçoit également une certaine tendance du remaniement. En ce qui concerne les sonorités, une suite de retouches tend à mettre en valeur des effets d'allitérations et d'assonances (le vers 3, par exemple). Remarquons aussi que la substitution des mots s'opère souvent par le rapprochement des sons. (Le poète remplace « chair de perle » par « char de perle », « disperse » par « dispense », etc.) Cela reflète, semble-t-il, la conception valéryenne d'un poème qui soit composé de « deux variables indépendants », ou qui se compare au « nombre complexe » dont la partie réelle soit la forme sonore et rythmique et la partie imaginaire, le sens possible. Quant au rythme, les remaniements tendent à substituer des alexandrins classiques à ceux qui ne le sont pas. Selon les « critères » proposés par le métricien Benoît de Cornulier (*Théorie du vers*, 1982), on détecte dans la première version quatre alexandrins non-classiques, la césure étant plus ou moins attaquée, affaiblie sinon effacée. Il s'agit des vers 2, 6, 12 et 13, qui seront presque tous reforgés conformément au canon classique au cours des retouches successives. Le poète de *la Jeune Parque* n'ose plus guère écrire les vers non-classiques qu'il tentait dans sa jeunesse à l'instar des poètes symbolistes. Et la

substitution des vers réguliers aux vers irréguliers dans « *Féerie* » rejoint la tendance générale des remaniements des « vers anciens » dans l'*Album*. Mais il ne faudrait pas non plus négliger le fait que Valéry n'a pas effacé tous les vers irréguliers : il en a gardé un (vers 2) comme s'il voulait conserver une trace de sa jeunesse.

La retouche du « vers ancien » doit être enfin considérée sous son rapport avec *la Jeune Parque* dont la genèse lui est concomitante. La version de 1914 est particulièrement intéressante de ce point de vue : l'« Ombre » qui se substitue à l'« Enfant », par exemple, peut se rattacher à l'« ombre » comme métaphore de la chair dans *la Jeune Parque* (v. 55) et l'héroïne s'appelle d'ailleurs « Femme d'ombre » dans quelques brouillons (*JP*msII, 17v°, 18). Mais cet « exercice » de longue durée laisse aussi ses traces dans les versions de 1920 et de 1926 (le vers 10 de « *Féerie* » et le vers 9 de « *Même Féerie* » rappellent respectivement le vers 467 et le vers 465 de *la Jeune Parque*).

Le sonnet et le long poème se rattachent d'ailleurs par le motif du « serpent », lié au motif du « fil ». De la version de 1914 à celle de 1920, les « reptiles » s'effacent, comme l'a remarqué Régine Pietra, mais la rime « reptiles-subtiles » se glisse dans *la Jeune Parque*, accompagnée de l'image du « fil » : « Ce fil [...] Ce fil [...] subtile [...] subtile [...] reptile [...] » (vers 416-423). C'est par cette chaîne de sonorités et d'images que la Parque, cherchant le « fil » qui l'a ramenée de la mort à la vie, se métamorphose en « reptile », subtilement. D'ailleurs, « un fil de fée » qui « fêle » la nuit magique (« *Fée* », v. 14) est étroitement lié à celui de la Parque, ou plutôt, des Parques, déesses de la Destinée (les fées et les Parques se rejoignent dans leurs étymologies selon Alfred Maury).

Les mutations de la « voix » dans le remaniement du sonnet – d'une voix qui « enchante » à un « cri » qui « fêle » – rappellent non seulement la « voix » de la Parque qu'elle « ignorai[t] si rauque et d'amour si voilée » (v. 201) mais aussi ses « cris refoulés », enfouis dans les brouillons. Cette « autocensure » valéryenne, remarquée par Judith Robinson, n'est cependant pas à généraliser, car le sonnet en question fournit une preuve contraire : les cris « refoulés » là rejaillissent ici pour briser la nuit féerique. L'enjeu des retouches et des variations du sonnet n'est-il pas de varier cette « voix » finale, « chant » ou « cri » fatal ? Le poète imaginait d'ailleurs une voix éplorée : dans les brouillons (*AVA*ms, 39, 42) surgit le mot « larmes » auprès du « diamant », tout comme au début de *la Jeune Parque*. Comme si la voix qui termine la nuit féerique devenait celle qui inaugure les 512 alexandrins : « Qui pleure là... ». Cette question-là, suspendue entre la nuit sanglotante et étoilée de larmes et le « moi-même au moment de pleurer », annonce une sorte de basse continue du poème qu'est la correspondance entre le mystère extérieur et l'intérieur d'un être humain. Et c'est de la même façon que se correspondent ou se complètent deux versions du sonnet, deux « cris » déchirant la même « féerie », l'un provenant du monde rêvé et l'autre jaillissant d'une personne rêveuse. N'est-ce pas là la raison d'être de deux textes du même poème ?

Teiji TORIYAMA

« Compte rendu »

Paul Valéry, *Lettres à Jean Voilier.*
Choix de lettres 1937-1945, Gallimard, 2014.

La publication de ce recueil qui contient 452 lettres de Paul Valéry à Jean Voilier, annotées et données dans leur ordre chronologique par l'archiviste chez Gallimard, M. Alban Cerisier, constitue sans conteste un événement majeur, car, grâce à ce recueil, on pourra enfin révéler un côté très intime des relations entre Valéry et la « femme romanesque » à laquelle l'écrivain a dédié la *Cantate du Narcisse*, pour laquelle il a composé *Corona* et *Coronilla* avec plus de 150 poèmes d'amour, et de laquelle il a fait Lust, la Demoiseille de Cristal dans *Mon Faust*...

Faut-il signaler que Valéry a écrit la plupart de ces lettres en souffrant d'un mal atroce causé par l'absence de Voilier ? Une fois disparue la jubilation ou la jouissance « tendre » et « palpitante », c'est l'absence qui s'écrit. C'est donc pour remplir ce vide creusé par la fugitive que surgissent et se multiplient dans cet espace épistolaire des images curieuses comme des voiliers justement (« Il y a, à l'instant même, sur la mer sombre, un délicat voilier. » (p. 58)), Calypso, un animal fabuleux « bicéphale » (p. 255), «un enfant de l'amour » (p. 273) et les trois initiales P, V et J déformées et enlacées, etc. Par tous ces mots et ces images qui sont autant de plaintes, aveux, déceptions ou accusations, Valéry tient à « s'approprie(r) » « J(ean) » (p. 35), bien qu'il dût faire face de temps en temps à la crise du langage même (« Ah ?? Je FAUSTIFIE.. Je te quoi ? Tu me quoi ? Dis-moi que.. Fais-moi toi.. Fais toi moi. » (p. 517)) S'agit-il d'une aphasie, donnée comme une amère récompense au vieil écrivain qui a tout sacrifié pour l'absente ?

D'autre part, il ne faudrait pas laisser passer inaperçus des passages où Valéry parle de la création de « l'illustre *Monsieur T*[*este*] » (p. 197) et de « (s)on absolutisme intellectuel » (p. 245), minés par la sensibilité. Valéry qui, dès sa jeunesse, aimait établir des bilans de l'armée française, de l'intelligence et de la civilisation européenne, semble tenté, dans son crépuscule, de dresser le dernier bilan de sa propre vie ballottée entre les deux anges Νούς et Ερώς. Rien n'est plus touchant que ces pages d'un ton franc et sincère, mais rien ne révèle mieux que ces pages l'importance d'un dosage délicat d'esprit et de cœur qui sous-tend ses meilleures œuvres.

Écrire à Voilier, sur elle, pour elle, à partir d'elle..., que ce soit dans ses *Cahiers*, ses lettres, ses poèmes, ses pièces de théâtre, c'était un « BESOIN » (p. 439) vital pour lui.

Hironori MATSUDA

« Compte rendu »
Benoît Peeters, *Valéry, tenter de livre*,
Flammarion, 2014.

C'est la première biographie de Paul Valéry parue, à ma connaissance, depuis celle de Michel Jarrety en 2008 qui est une œuvre laborieusement construite et difficilement surpassable. La dette de son auteur à celui-ci est partout visible. D'ailleurs il ne la cache pas, comme en témoignent ces mots de la petite introduction *Pourquoi Valéry* : « Le livre que je propose n'est pas une biographie comme j'ai pu en écrire sur Hergé et sur Jacques Derrida : après l'ouvrage monumental publié par Michel Jarrety en 2008, un tel projet n'aurait pas de sens » (p. 17). Alors quelles sont ses visées pour nous présenter, de nouveau, un parcours du même écrivain, certes singulier à maints égards? C'est au fond toujours la même curiosité intellectuelle, me semble-t-il, qui attire cet auteur vers la trajectoire de certains grands hommes idiosyncratiques et a-typiques tels Claude Simon (bibliographie *imaginaire*), Hergé, Jacques Derrida et Paul Valéry. Le sous-titre du livre « Tenter de vivre » est la moitié d'un vers célèbre du *Cimetière marin*, qui est précédé de « Le vent se lève ». Il serait naturel pour le biographe de se demander quels vents se sont levés dans la vie du poète. Le livre comporte 35 sections précédées chacune en sous-titre de quelques mots de Valéry, lesquelles représentent autant de vents qui ont soufflé dans la vie de celui-ci.

Voici deux axes d'intérêt, deux problématiques, sur lesquelles la lecture de ce livre m'a invité à réfléchir particulièrement. Tout d'abord la problématique de décalage entre l'apparence d'un homme et sa vérité profonde, qui reflète le conflit fondamental entre le connu et le vécu, la contradiction entre « le connaître » et « l'être » selon la terminologie valéryenne. Il y a, d'une manière permanente, ce défi valéryen à l'encontre de tous les biographes. « On écrit la vie d'un homme, écrit Valéry, ses œuvres, ses actes. Ce qu'il a dit, ce qu'on a dit de lui. Mais le plus vécu de cette vie échappe. Un rêve qu'il fait ; une sensation singulière, douleur locale, étonnement, regard ; des images favorites ou obsédantes ; un air qui vient chantonner en lui, à tels moments d'absence ; tout cela est plus lui que son histoire connaissable » (un fragment de *Mauvaises pensées et autres*, cité par Benoît Peeters en exergue de son livre). Le seul moyen de relever ce défi, ce serait de considérer la vie de Valéry non pas comme le lieu de rupture de l'affect et de l'intellect qui agissent comme deux variables indépendantes mais bien plutôt comme un lieu de synthèse sans cesse renouvelée où l'intellect tente d'absorber les remous de l'affect d'autant plus vigoureusement ou *rigoureusement* que celui-ci est résonateur au-delà de toute limite. Mais c'est toujours la lucidité qui finit par l'emporter et les notes des *Cahiers* qui en témoignent se montrent comme autant de *trophées* des combats intérieurs. « Aux pires des heures de ma grippe, écrit Gide, je recourais comme tonique et fébrifuge à *Variété* » (p. 351). Le lecteur trouve souvent dans les écrits de Valéry un effet de catharsis pour sa douleur morale. C'est par ce biais sans doute, un peu *paradoxalement*, qu'on commence à s'intéresser à sa vie, à sa personne

qui est « un jouet des femmes, une victime du chaud et du froid ; un objet d'envie, d'antipathies, de haine ou de railleries... » (un fragment de *Mauvaises pensées et autres*, cité p. 18).

Un autre axe d'intérêt, c'est la question des autres chez Valéry. Au départ, il se trouvait aux prises avec certains Autres tout puissants tels Mallarmé, Degas, Wagner, sans parler de Poe et de Rimbaud. Il se sentait tellement menacé qu'il fallait songer à former, coûte que coûte, un Moi qui puisse résister à eux. Cependant, le seuil du nouveau siècle passé, en Europe, vers la fin de la première guerre mondiale, apparaissent de nouveaux talents dans tous les domaines de l'art. Et ce sont eux qui ont marqué le nouveau temps et donné le fondement du développement artistique et littéraire du XX^{e} siècle. Apparemment Valéry ne se montre pas particulièrement concerné par ces mouvements nouveaux, ce qui fait qu'il apparaît pour la postérité comme un poète vite démodé ou un intellectuel réactionnaire. A tort. Dans la biographie de Jarrety comme dans celle de Peeters, il y a un chapitre consacré à l'aventure surréaliste du Valéry quasi-quinquagénaire. Les jeunes Breton et Aragon approchaient le poète qui vivait à leurs yeux à la manière de Monsieur Teste. La différence d'âge entre ces jeunes gens et leur Maître est de l'ordre de trente ans, pareille à celle qui séparait Mallarmé et le jeune Valéry dans le temps. L'attitude de Valéry vis-à-vis du jeune Breton nous rappelle à maints égards celle de Mallarmé face au jeune poète montpelliérain. Le lien de Valéry ne se limite pas à la profession de son credo de l'homme de l'esprit ainsi qu'à la critique précise de certains poèmes envoyés par le jeune poète. Valéry va jusqu'à jouer « les intermédiaires dans les relations qui se sont tendues entre André Breton et son père » (p. 202). En fin de compte, il recommande ce jeune homme auprès de Gaston Gallimard, comme quelqu'un « parfaitement élevé, de manières très distinguées et réservées », dont « les circonstances de famille l'obligent brusquement à gagner sa vie » (p. 205).

Malheureusement, il couvait dès le début un malentendu entre eux. Le chemin de la vie de Valéry-Teste devait s'écarter nécessairement de celui des jeunes contestataires au lendemain du Traité de Versailles. Après la mort de son patron survenue en 1922, Valéry devait survivre et pour cela, il devait d'abord paraître (faire connaître son existence) dans la société et pour être vite reconnu comme écrivain *important*, il s'est approché (a voulu recourir au pouvoir) de la haute société. N'avait-t-il pas déjà écrit dans sa préface à *La soirée avec Monsieur Teste* : « l'existence d'un type de cette espèce ne pourrait se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure, je dis que le problème de cette existence et de sa durée suffit à lui donner une sorte de vie » (*Œ*, II, 13) ? Déçus et exaspérés par leur propre déception, les jeunes surréalistes commencent à attaquer violemment Valéry en lui jetant des mots méchants ou jurons cruels. Aragon est allé jusqu'à employer le mot « escroquerie ». La rupture définitive avec Valéry a eu lieu en 1927 lors de la réception à l'Académie française de ce dernier. Breton vend à ce moment-là « les longues et belles lettres que Valéry lui a envoyées pendant près de dix ans » (p. 207). « Il est vrai, avoue-t-il plus tard dans son entretien avec André Parinaud, que j'eus la faiblesse d'en garder copie mais longtemps, j'avais tenu à l'original comme à la prunelle de mes yeux ». Aujourd'hui on sait que les lettres de Breton sont conservées à la B.N.F. tandis que les

lettres de Valéry appartiennent à la collection privée. De cette correspondance Valéry-Breton, on n'en connaît que des bribes citées par-ci par- là dans des livres plus ou moins spécialisés. Dans la mesure où l'aventure surréaliste était le dernier contact de Valéry avec les « Modernes » de son temps, on en souhaiterait vivement la publication intégrale, qui contituerait un chaînon précieux de l'histoire littéraire française moderne, qui nous manque toujours.

Cela étant, si on s'interroge sur la raison profonde qui a rendu possible cette relation entre Valéry et les jeunes surréalistes, on peut arguer ce « nihilisme bizarrement constructeur » qui caractérise le premier, analysé par lui même en ces termes : « Nihilisme laborieux, qui ne juge avoir bien détruit que ce qu'il a pénétré, note-il dans un de ses *Cahiers* de 1934, mais qui ne peut bien comprendre que dans la mesure où il a su construire » (*C1*, 1042). Aussi y a-t-il, chez lui, fondamentalement un vecteur déconstructeur. Nous savons qu'il s'agit de son « anti-pan » résonnateur et démolisseur et que sa première réponse aux valeurs conceptuelles déjà faites, aux mœurs ou à l'ordre établi, est toujours « Non ! ». Les *Cahiers* ne sont autre que le lieu d'incessantes déconstructions et reconstructions. C'est cet esprit valéryen qui était partagé sans doute par les jeunes iconoclastes. Après cette aventure rompue ou tristement avortée, Valéry semble retourner plus que jamais, comme le dernier refuge de son égotisme, à la pratique matinale des *Cahiers*, étant entendu que « le moins de prosélytisme est (s)on fait » (*Œ*, II, 1518). Quant à l'impact de Valéry sur la postérité, on pourra citer une longue liste de noms d'écrivain ou de penseur de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, qui va de Merleau-Ponty à Sartre et de Blanchot à Derrida, en passant par Barthe. Avoués ou non, ils s'inspiraient de certaines idées fondamentales de Valéry pour se lancer chacun dans son domaine particulier.

*

Voilà quelques réflexions suscitées par la lecture de ce livre. Je ne puis que le recommander à nos jeunes lecteurs qui s'intéressent à la vie de Paul Valéry. Je ne connais pas pour l'instant de livre d'accès facile, j'entends de longueur modérée, où se trouvent réunis autant de détails savoureux et significatifs de sa vie, qui nous incite finalement à lire ses écrits pour approfondir la connaissance.

Kunio TSUNEKAWA

N.B. Ce compte rendu en français est un résumé (non la traduction littérale) du comte rendu en japonais, lequel est beaucoup plus long.

ヴァレリー研究　第６号
VALÉRY KENKYU — Bulletin Japonais des Études Valéryennes　n° 6
2016 年 7 月　／　juillet 2016

編集責任者
森本淳生
〒606-8501　京都市左京区吉田本町　京都大学人文科学研究所

Secrétaire de Rédaction
Atsuo MORIMOTO
Institut des Recherches en Sciences humaines
Yoshida-Honmachi, Sakyo-ku, Kyoto, 606-8501, Japon
E-mail : a.atsuo.morimoto　at　kke.biglobe.ne.jp　(at : @)