

ヴァレリー研究
8

Paul Valéry

BULLETIN JAPONAIS
D'ÉTUDES VALÉRYENNES

Paul Valéry

ヴァレリー研究

VALÉRY KENKYU

Bulletin Japonais d'Études Valéryennes

Numéro 8

(2019)

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 Tôru 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.

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 du numéro 6, *Valéry Kenkyu* est uniquement disponible en version électronique

目次 TABLE DES MATIÈRES

追悼 丹治恆次郎先生

In Memoriam Tsunejiro TANJI

恒川邦夫 Kunio TSUNEKAWA	5
松田浩則 Hironori MATSUDA	6
山田広昭 Hiroaki YAMADA	7
森本淳生 Atsuo MORIMOTO	8

論攷 Articles

Hisashi TADOKORO

Le scepticisme du jeune Valéry à l'égard de l'expression linguistique	10
---	----

書評 Comptes-rendus

松田浩則 Hironori MATSUDA

Paul Valéry, <i>Lettres à Nèère (1925-1938)</i> , Édition établie, annotée et présentée par Michel Jarrety (Éditions de la Coopérative, 2017)	20
---	----

森本淳生 Atsuo MORIMOTO

鳥山定嗣『ヴァレリーの『旧詩帖』——初期詩篇の改変から詩的自伝へ』（水声社、2018年）〔Teiji Toriyama, <i>Album de vers anciens de Valéry. De la réécriture des premiers poèmes à l'autobiographie poétique</i> , Tokyo, Suiseisya, 2018.〕	34
--	----

小倉康寛 Yasuhiro OGURA

『象徴主義と〈風景〉——ボードレールからプルーストまで』（編者：坂巻康司・立花史・津森圭一・廣田大地、水声社、2018年）〔 <i>Le Symbolisme et le paysage</i> , textes réunis par Koji Sakamaki, Fuhito Tachibana, Keiichi Tsumori et Daichi Hirota, Tokyo, Suiseisha, 2018.〕	37
---	----

山田広昭 Hiroaki YAMADA

塚本昌則『目覚めたまま見る夢——20世紀フランス文学序説』（岩波書店、2019年）〔Masanori Tsukamoto, <i>Rêver les yeux ouverts : Introduction à la littérature française du XX^e siècle</i> , Tokyo, Iwanami shoten, 2019.〕	40
--	----

要旨/Résumés	45
------------	----

学会ニュース/研究会の記録	49
---------------	----

略号 SIGLES ET ABRÉVIATIONS

<i>Œ</i> , I, II et III	<i>Œuvres</i> , édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 3 vol., 2016.
<i>ŒPI</i> , I et II	<i>Œuvres</i> , édition établie, présentée et annotée par Jean Hytier, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987 [1957], t. II, 1988 [1960].
<i>C</i> , I, II...	<i>Cahiers</i> , édition intégrale en fac-similé, 29 vol., C.N.R.S., 1957-1961.
<i>CI</i> , <i>C2</i> ...	<i>Cahiers</i> , édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, 2 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1974.
<i>CI</i> , <i>CII</i> ...	<i>Cahiers 1894-1914</i> , 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.
<i>LQ</i>	<i>Lettres à quelques-uns</i> , Gallimard, 1952.
<i>Corr. G/V (1955)</i>	André Gide et Paul Valéry, <i>Correspondance 1890-1942</i> , avec préface et notes par Robert Mallet, Gallimard, 1955.
<i>Corr. G/V</i>	André Gide et Paul Valéry, <i>Correspondance, 1890-1942</i> , nouvelle édition, établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Gallimard, 2009.
<i>Corr. V/F</i>	Paul Valéry et Gustave Fourment, <i>Correspondance 1887-1933</i> , avec introduction, notes et documents par Octave Nadal, Gallimard, 1957.
<i>Corr. G/L/V</i>	André Gide, Pierre Louÿs et Paul Valéry, <i>Correspondance à trois voix 1888-1920</i> , édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Gallimard, 2004.
<i>BÉV</i> , n° 1...	<i>Bulletin des études valéryennes</i> , Montpellier, Université Paul Valéry.
<i>CPVI</i> ...	<i>Cahiers Paul Valéry I</i> etc., Gallimard.
<i>PVI</i> ...	<i>Paul Valéry I</i> etc., livraisons de la Série <i>Paul Valéry</i> de la Collection « La Revue des lettres modernes.

追悼
丹治恆次郎先生
(1935-2019)

丹治恆次郎先生（関西学院大学名誉教授）はかねて病氣療養中でいらっしゃいましたが、2019年4月8日（月）未明、心不全のため京都第二日赤病院にてご逝去なされました。ささやかながら追悼文を掲載し、先生のご冥福をあらためてお祈りいたします。

丹治恆次郎先生・追悼

恒川邦夫

八四歳で他界された丹治先生と私とは八つしかちがわない。先生は関西、私は関東なので、残念ながら親しく交流したことはなかった。いつだったか、仏文学会の渉外委員をしていた時分、関西地区で開催された学会で、先生ご推薦のナマズ料理屋で会食したことをおぼろげに覚えているくらいである。

もちろん、ヴァレリーの「鴨緑江」の冒頭に掲げられている英文のエピタフの原典が、ラフカディオ・ハーンのエッセー「日本の微笑」の中に引用されている鳥尾小弥太（Vicomte Torio）の文章の一節であるという先生の（大）発見は知っていた。そこから、私自身の「鴨緑江」研究も始まっているので、学恩は大きい。テルアビブ大学のシルヴィオ・イエシュアが1971年に発表した論文「《鴨緑江》——謎、形、意味」の中で、「ロンドン、ニューヨーク、東京と調べたが、Vicomte Torio の言葉とされているこの英文の原典の行方は杳として知れず」と書いていたので、当時まだ三十歳になっていなかった私は大いに刺激されたことを覚えている。今日のように、世界を股にかけて資料を求めて旅をすることが（一般的な庶民には）不可能とされていた時代のはなしである。のちにシルヴィオと丹治先生が家族ぐるみの交際をする仲になったというのも、おそらく「鴨緑江」のとりもつ縁であったろう。

それとは別に、ずっとあとのことになるが、私が「講座 小泉八雲」（平川祐弘・牧野陽子編二巻本、新曜社、2009年）に「西インド諸島で出会ったラフカディオ・ハーン——ハーン、ゴーガン、セガレン」という論文を寄稿したときに、丹治先生の手記『最後のゴーガン——〈異国〉の変貌』（みすず書房）という書物を読んで、その行き届いた資料調査と研究者としてのスケールの大きさに瞠目したことがある。御著書は2003年に刊行されたもので、〈あとがき〉によると「ポール・ゴーガンの終焉の地とヒヴァ・オア島をたずねたのは、一九九二年三月のことであった」とあるから、私が西インド諸島を頻りに訪れるようになったときより数年前に、先生がタヒチ本島より北東々になお一五〇〇キロほど隔たったマルキーズ諸島まで行かれたことを知って一驚した。たまたま自分の論文で「マルチニック島にある

にせ
偽のゴーガン美術館」のことに触れ、そこにタイプ打ちのマラルメの詩「海風」の一節が英・仏語で掲げられていて、注記に「ゴーガンの引用による」とあったことから、書棚にあった先生の著書をひもといたのではなかったか。論文を書いた時は私自身が大学をやめてまもない頃で、自分の時間がたっぷりあったので、ささいなことだったと記憶するが（詳細は失念）、先生に直接おたずねしようと、ご自宅に電話を差し上げた。奥様から先生が脳梗塞の発作で倒れられたことを知らされたのはその時である。今はとてもそのようなご質問に答えられる状態ではございませんと奥様が応えられた。その後、大学の旧ゼミ生たちが自宅に集まってくる、先生を励ましているというようなこともお聞きした。定年になったら、思う存分世界を飛び回って、やりのこしたことをやるのだと張り切っていた矢先のこと、いかにも口惜しい、と奥様がおっしゃられたのを記憶している。あれから十年あまりの月日が流れて、先生は他界された。合掌。

丹治恆次郎先生追悼

松 田 浩 則

京都大学の森本淳生先生から長い闘病生活を送られていた丹治先生の訃報が伝えられたとき、私は先生に最後にお会いしたときのことを思い出した。それはもうだいぶ前のことで、正確な日付はとても思い出せないのだが、それは清水徹先生がご自宅の近くにすてきなフレンチのレストランがあるということで、そこにヴァレリー研究者を誘ってくださったことだった。その晩、レストランで何を食べたのかは覚えていないが、清水先生がそのレストランまでの経路を示す手書きの地図を私たち一人ひとりに前もって渡してくださったということ、食事の最中、丹治先生が終始にこやかだったということ、レストランを出て、清水先生のご自宅にお邪魔をしたとき、清水先生と丹治先生がヴァレリー研究者にとってすでに伝説になっていた「清水文庫」の話がされていたことなどが記憶に蘇ってくる。清水先生の奥様が用意してくださったワインとチーズのおかげでみな話が盛り上がっていた時だったと思う。丹治先生は突然、私に、「実は清水さんと私とで、ヴァレリーがポッジと最初に関係をもった日について意見が分かれていますよ」、とニコニコしながらおっしゃった。そして根拠となるポッジの『日記』の文面に言及された。それを耳にされた清水先生もご自分の判断の正当性をやんわりと主張された。それはもちろんヴァレリーが1920年9月15日から10月6日まで、ポッジ家の領地ラ・グローレに初めて滞在したときに起こったはずのことであるが、たしかに、今ポッジの『日記』等を確認しても、「事件」がポッジがヴァレリーに割り当てた寝室を不意に訪れたときに起こったのか、ヴァレリーがバラを床に敷いたポッジの「東屋」を深夜訪れたときに起こったのか、明確なことは分からない。私はお二人の先生の「勘」（という言葉は丹治先生は使われたと思う）の競合を楽しませていただいた。清水

先生宅を辞してから、気持ちよく酔われた丹治先生は、大きな体を風にそよぐ大木のようにゆったりと揺らしながら、駅舎に消えていかれた。

丹治先生の数ある業績の中で、ヴァレリー研究者に一番知られているものは、*Le Yalou* のエピグラフ « Civilisation, according to the interpretation of the Occident, serves only to satisfy men of large desires. » を書いた Vicomte TORIO とケルヴィン卿と *Japanese Smile* のラフカディオ・ハーンとの繋がりを鮮やかな手つきで証明して見せた論文だろう。あの関西学院大学の紀要に掲載された論文を読んだときの高揚感は今でもよく覚えている。Silvio Yeshua がこの論考の意義をきちんと認めてその著作で言及しているのに対し、Michel Jarrety が彼の編纂した *ŒUVRES* で一切触れていないのは、残念という以上に不当とも思われるが、丹治先生ご本人はそんなことなど少しも気にもかけないであろうとも思う。丹治先生のもう一つの大きなお仕事はゴーガン研究だった。2003 年に出版された『最後のゴーガン 〈異国〉の変貌』(みすず書房) は 500 ページ近くの渾身の大作だが、「わが意に反して野蛮人となったもの」にたいする愛情と厳密な実証的精神の融合した稀有な研究書だ。ゴーガン終焉の地ヒヴァ・オア島を訪ねられたときの思い出をうれしそうに話された丹治先生のお顔が今でも目に焼き付いている。心よりご冥福をお祈り申し上げます。

丹治先生の思い出

山 田 広 昭

丹治先生とはじめてお会いしたのは、私が留学を終えて帰国した年だったから、1988 年のことになる。たしか 5 月だったと思うが、京大の仏文研究会の総会で小さな発表をする機会が与えられた。昔風に言えば、帰朝報告だろうか。「テスト氏との一夜」について話した。そのときの報告をまとめたものが、しばらくして研究会のニューズレターに載った。ほんの小文だが、丹治先生がそれに目をとめて手紙をくださったのである。驚くとともに感激した。年の離れた先輩が一面識もない若輩に自分の方からわざわざ筆をとってくださるとは想像できなかった。そんなことはまったく気になさらない方だということを知ったのは、のちのことである。

丹治先生にはいろいろと助けていただいた。戦中に行われた座談会「近代の超克」について調べていて、1930 年代に数次にわたりヨーロッパを中心に開催された知的協力国際委員会の談話会の議事録との突き合わせの必要を感じていたとき、その話を先生にしたら、談話会の議事録ならコピーをとって持っているからと即座に貸してくださった。19 世紀末フランスの文学界、美術界におけるフェネオンの重要性を教わったのも先生からである。

もうひとつ私の印象に強く残っているのは、丹治先生とシルヴィオ・イエシュアとの友情である。たぶんふたりは性格が似ているのだと思う。シルヴィオも磊落で誰にでも分け隔て

なく声をかけてくれる人だが、コロックなどで会うたびに彼は *Le Yalou* についての丹治先生の論文の重要性を口にしていた。

丹治先生に最後にお目にかかったのは、ヴァレリー研究会の仲間で押しかけた浦和の清水徹先生のご自宅であったと思う。先生の大著『最後のゴーガン』が出てからそれほど経っていなかったはずだから、もう十五、六年前になるだろうか。その後、退職なさってこれから自分のやりたいことを思いっきりやると言っておられたタイミングで病に倒れられ、体調は完全ではなかったと聞く。一度もお見舞いに伺えなかったことが今となっては悔やまれる。ご冥福を心よりお祈りしたい。

丹治恆次郎先生の思い出

森本 淳生

丹治恆次郎先生に初めてお目にかかったのは学部三回生（1991年度）のとき、先生が非常勤講師として京都大学で開講されたヴァレリー講義においてのことだった。対話篇「エウパリオス」の講読で、この講義のために新しくノートを作ったのだと最初の授業で楽しそうに話していらしたのをいまでも覚えている。当時、学部時代の研究対象としてベルクソンを漠然と考えていた私は、先生の講義を受けるなかで——あえて言うなら——この哲学者に比べてはるかに捉えがたい——と、当時の私には思われた——ヴァレリーに興味を持ち、卒業論文のテーマとすることとなる。論文を準備していた四回生のときには、ご自宅に呼んでくださり、書斎から必要な本を持ち帰ってよいと鷹揚におっしゃってくださった（そのおり奥様に梨を出していただいたことを思い出す）。書棚にはヴァレリーにかんする専門書のほか、当時、一学部生にとっては目にする機会のなかった *Études valéryennes* が創刊号から揃っていて、私はテーマとしていた舞踏論に関する論考が掲載された号をいくつか探しあて、貸していただいた。こうした先生との出会いがなければ、現在のヴァレリー研究者としての私はなかったかもしれない。

先生はとりわけ、ヴァレリーのニーチェ関連草稿にいち早く注目し、国立図書館で転写されたものを日本語に翻訳し発表された。また、「鴨緑江」に現れる「トリオ子爵」が日本人の鳥尾小弥太であることを発見し、ヴァレリーにおける日本や東洋の意味についてするどい考察もなされている。こうした研究をお話しになるときの先生の顔には知的好奇心が如実に現れており、その研究に対する迫りに満ちた姿勢は強く印象に残っている。と同時に、先生は学生に対しては大変気さくで、授業の後にはときどき「進々堂」でお喋りをする機会を設けてくださった。仏文科のコンパにもご参加くださり、廣田昌義先生とともに学生と朝までカラオケに付き合ってくださいったこともある（その廣田先生とは互いに「海坊主」、「猪八戒」と呼び合っておられたのが、当時の仏文の自由な雰囲気を表しているようで懐かしい）。私が

人文研の助手であったときには、宇佐美斉先生が主宰された研究班（象徴主義、アヴァンギャルド芸術、日仏文化交渉）で、ご報告や議論のおりのみならず、その後の宴席の間でもお話をうかがうこともできたのは幸이었다。

先生からいただいた学恩に改めて感謝しつつ、ご冥福を心よりお祈り申し上げたい。

Le scepticisme du jeune Valéry à l'égard de l'expression linguistique

Dans cet article, nous cherchons à éclairer le contexte des fluctuations de l'attitude du jeune Valéry envers la littérature, et surtout la poésie. Ce qui marque un point décisif dans sa formation littéraire est l'abandon presque total de la création de vers en 1892. Plusieurs interprétations ont déjà été faites sur la raison de cette décision du jeune poète : il s'agirait par exemple soit d'une réaction contre sa crise affective, symbolisée plus tard comme « la nuit de Gênes » qui l'a converti à la recherche rigoureuse plutôt qu'à la pratique poétique¹, soit d'un dégoût suscité par le contact avec le monde des lettres à Paris qui lui semble vulgaire et médiocre². Nous n'avons aucune intention de dénier ces explications³, cependant nous analysons autrement cette question en prenant en compte son scepticisme à l'égard de la langue en tant que moyen d'expression.

1. Les doutes sur la langue dans le monde des lettres à la fin du siècle

Il conviendra tout d'abord de constater les problèmes relatifs à l'expression linguistique que rencontre la génération précédant Valéry. D'une part, dans un livre traitant principalement de la littérature décadente, Jean de Palacio explique que les écrivains et les poètes de la fin du siècle avaient un penchant à valoriser le silence ou le discours fragmentaire et laconique et à trouver inférieur le langage : « Cette prise de conscience de l'insuffisance de la Parole est un des faits notables de la fin du XIX^e siècle⁴. » D'autre part, Laurent Jenny rend compte de l'idée des symbolistes en disant que « dans toutes ses versions, la « philosophie » symboliste se présente comme une exaspération de l'« idée » expressive de la littérature héritée du romantisme : la poésie se voue à l'expression d'une intériorité⁵. » Selon lui, les symbolistes avaient pour objet d'observer leur monde intérieur difficile à saisir, et ont fait de grands efforts pour l'exprimer aussi fidèlement que possible dans leur œuvre. Il s'agit là d'une double difficulté qui consiste soit à poursuivre le mouvement perpétuel de la subjectivité, soit à le fixer en tant qu'expression verbale. Pour cela, chaque artiste doit manipuler soigneusement les mots. Ainsi peut se résumer la situation des écrivains décadents et symbolistes : ils n'ont qu'un moyen inadéquat qui est la langue pour la quête de soi et pour en représenter le résultat⁶. Ou encore c'est le défaut du langage

¹ Denis Bertholet, *Paul Valéry 1871-1945*, Plon, 1995, chapitre 6 « Coup d'état (1892-1894) », p. 90-102.

² Benoît Peeters, *Paul Valéry : une vie* [2014], Flammarion, coll. « Champs biographie », 2016, p. 47.

³ Outre cela, Michel Jarrety indique une influence des *Illuminations* de Rimbaud qui a infléchi l'intérêt de Valéry vers l'art de prose. Voir *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 106-108.

⁴ Jean de Palacio, *Le Silence du texte : poétique de la Décadence*, Louvain, Éditions Peeters, 2003, p. 18.

⁵ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraire », 2002, p. 17.

⁶ Nous pouvons rappeler ici les mots d'Henri Bergson. « [...] la pensée demeure incommensurable avec le langage. » (*Essai sur les données immédiates de la conscience* [1888], Presse Universitaire de France, coll.

littéraire que d'aggraver le problème de l'extériorisation de l'intérieur.

Un tel problème est observable un peu partout dans la correspondance échangée entre Gide, Louÿs et Valéry. Par exemple, Gide communique à Louÿs le dégoût qu'il éprouve à examiner des sentiments par des mots.

[...] il me répugnait, pour exprimer des sentiments profondément sincères, de chercher des mots comme je l'aurais fait pour une émotion fictive. Je ne sais malheureusement plus écrire simplement⁷.

Gide déclare ici l'existence d'une sorte de profondeur sentimentale dans la subjectivité, qui risque d'être dégradée par la transcription. Ce qui explique qu'il manifeste, dans une autre lettre adressée à Valéry le « désir de supprimer les émotions sans les dire⁸ ». Quant à Louÿs, il considère l'insuffisance de la langue à l'expression comme un défi à surmonter, et encourage chaleureusement Gide, qui était en train d'écrire son premier roman.

Mais quelle belle langue nous avons, Gide ! Quel *admirable* instrument. [...] Écrire ! écrire ! Passer la nuit devant ces instruments de sacerdoce : la plume, le papier, l'encrier, la table, et se mettre *en* travail seul ! se féconder soi-même, loin des autres, par la seule puissance que donne le beau à ceux qui en sont fous ; réaliser l'idéal ; exprimer l'inexprimable ; lutter avec ce qu'on sent ; écraser la pensée sous le mot et la montrer vaincue, vivante, dévoilée, pure de tout nuage, figée éternellement, c'est là qu'est tout, Gide !⁹

L'expression « exprimer l'inexprimable » représente bien un état d'esprit des écrivains de la fin du siècle : il faut rechercher son intériorité fuyante et la fixer sur le papier avec des mots travaillés. Par ailleurs Louÿs admet l'inefficacité de l'écriture par rapport à l'extériorisation de l'affectivité profonde.

Question de style, question de l'écriture : j'ai des moyens matériels d'expression qui ne comportent pas d'épanchement extérieur désordonné, mais j'ai au fond de moi des trésors de tendresse pour ceux de mes amis — les deux ou trois — en qui je sens des frères prédestinés à m'accompagner par le rêve¹⁰.

Le jeune Valéry partageait également cette difficulté à saisir et à décrire le monde intérieur. Sa lettre adressée à Louÿs en témoigne manifestement.

« Quadriges », 2007 [9^e édition], p. 124.)

⁷ *Corr. G/L/V*, p. 62. Lettre de Gide : 5 mai 1889.

⁸ *Corr. G/V*, p. 60. Lettre de Gide : 11 février 1891.

⁹ *Corr. G/L/V*, p. 74. Lettre de Louÿs : 12 août 1889.

¹⁰ *Ibid.*, p. 411. Lettre de Louÿs à Valéry : 24 février 1891.

N'est-ce pas que la littérature est un art insuffisant à de certaines heures ? [...] / Ô ! l'agacement de traduire ! de lester les imprécisions avec les mots ! Quelle infériorité de moyen, quelle insuffisance ! Combien de fois ai-je rêvé cette Musique parfumée, colorée, caresseuse, et pourtant toujours vague, toujours évaporée vers la lune !!...¹¹

Le dilemme de réduire les choses indescriptibles aux mots, la difficulté à traduire ainsi que l'accusation envers la langue comme médiocre moyen d'y parvenir, tous les sujets que nous avons déjà constatés plus haut se retrouvent dans cette lettre emportée. Mais il est caractéristique ici que Valéry met clairement en relation le problème de l'insuffisance langagière et « la littérature ».

C'est ainsi que ces trois jeunes hommes des années 1890 partagent cette question de l'expression linguistique de soi. Or comme le dit Jenny, la définition du monde intérieur diffère selon chacun, si bien que la manière dont chaque écrivain le représente diffère également¹². Par là chacun poursuit sa propre quête et cela engendre un style, une solution et des notations particuliers. Pour ce qui est de Valéry, quelle est cette infériorité à « traduire » et quelle méthode lui semble efficace pour cette traduction ?

2. La difficulté d'écrire la variation incessante du moi

La lettre de Valéry écrite en juillet 1890 nous apprend qu'il avait déjà l'habitude de prendre des notes sur un cahier. « Mieux vaut se communiquer, n'est-ce pas, des choses intimes, des *nuances d'âme* (je souligne car c'est là le titre d'un petit cahier bleu à moi où je note les impressions intangibles que je puis fixer au vol)¹³. » Cependant à la différence des *Cahiers* qu'il commence à écrire à partir de l'année 1894, dont le contenu est principalement la pensée abstraite et des notes exactes sur le fonctionnement de l'esprit, ce « cahier » est ici écrit dans le but de transcrire des impressions subtiles et vagues, apparues aléatoirement dans sa conscience. Dans la même lettre, il précise ce que sont ces « nuances d'âme ».

Voulez-vous un échantillon de mes « Nuances d'âme » ? Voici le morceau suivant [poème en prose intitulé « Faction de 3 à 5 h du matin »], exacte reproduction de ma pensée et de ses enchaînements durant une faction nocturne. [...] J'y remémore le souvenir de l'Italie où j'ai souvent été depuis mon enfance, souvenir évoqué par un motif musical que je fredonnais¹⁴.

D'après Valéry, il a transcrit des images et des impressions qui défilent dans sa tête, pendant une veille, au cours de son service militaire auquel il a joint alors. Dans cette prose reproduisant ses nuances d'âmes,

¹¹ *Ibid.*, p. 273. Lettre de Valéry : 7 septembre 1890.

¹² Jenny, *op. cit.* p. 15-59.

¹³ *Corr. G/L/V*, p. 252. Lettre de Valéry à Louÿs : 20 juillet 1890.

¹⁴ *Ibid.*, p. 254.

l'ennui d'une faction est suivi du fredonnement d'une phrase qui lui rappelle une splendide image de Gênes, par la suite celle d'une chambre dans un immeuble de cette ville, et enfin, brusquement interrompu par un bruit de pas, le narrateur revient de sa rêverie à la sombre réalité. Ce qui est important ici est que ces images apparaissent l'une après l'autre sans cohérence sinon rétrospective et donc en partie illusoire. Tentant de transcrire une telle série d'images mentales, Valéry a dû s'apercevoir que le caractère de l'esprit est le changement perpétuel. Il s'agit ici d'un thème de « self-variance », qui occupe une place centrale dans la pensée de Valéry durant toute sa vie. Et c'est justement cette self-variance qui est incompatible avec le langage comme le dit Michel Jarrety : « Et c'est parce que l'expression de notre pensée est inadéquate à cette pensée même, limitée par le langage reçu, qu'indéfiniment nous pensons plus avant selon cette chaîne toujours troublée et vacillante que Valéry appelle la *Self-Variance*¹⁵. » Si un artiste tente d'exprimer suffisamment son intériorité, en étant conscient de son mouvement infini, son œuvre devrait être celle qui suit ce mouvement. « *Ars non stagnat*¹⁶ » était, selon Gide, la devise de Valéry en 1891, ce qui montre bien son ambition d'établir un art susceptible de s'ajuster à la variation infinie du sujet. Mais il sera inévitable qu'une telle ambition subisse un échec, car l'essai d'exprimer, avec les mots, ce qui n'en relève pas est essentiellement impossible, comme le montre l'« agacement » de Valéry¹⁷. Il ne cache pas son désespoir à l'égard de cette tentative en disant à Louÿs : « J'admire votre grande allure, moi qui me débats contre tant de fuites et d'insaisissables passages !¹⁸ », ou encore : « je me lasse vite avec cette chaleur de poursuivre des idées subtiles. / J'ai beaucoup de devis dans mes tiroirs, mais pas moyen d'écrire...¹⁹ » Les mots « allure » et « passages » doivent s'interpréter non seulement comme en un sens poétique mais aussi comme un des termes qui désignent le changement mental d'un état à un autre. La question concerne donc toujours l'expression par la poésie, art langagier, du phénomène mental. Et il est remarquable que Valéry le compare, dans une autre lettre, aux phénomènes naturels.

Dire son âme exacte, réfléchir ses divers courants de pensée dans le miroir trop net de l'écriture, la tâche est illusoire. Autant vaudrait raconter le tourbillon, décrire le vent hasardeux !...²⁰

Ici se situent au même niveau les faits mentaux, qui agissent d'une manière incohérente et les événements du monde extérieur, qui émergent diversement comme « le tourbillon » ou « le vent hasardeux ». Ce rapprochement s'explique chez Valéry, en ce qu'il critique certains poètes en disant qu'« ils ont méprisé la loi inévitable que tout Artiste doit respecter, c'est-à-dire l'observation de la vie

¹⁵ Jarrety, *Valéry devant la littérature : mesure de la limite* [1991], Paris, Hermann, 2015, p. 26.

¹⁶ *Corr. G/V*, p. 51. Lettre de Gide : 26 janvier 1891.

¹⁷ Voir la citation de la note 11.

¹⁸ *Corr. G/L/V*, p. 467. Lettre de Valéry à Louÿs : 8 juin 1891.

¹⁹ *Ibid.*, p. 496. Lettre à Louÿs : 18 août 1891.

²⁰ *Ibid.*, p. 286. Lettre à Louÿs : 14 septembre 1890.

et des choses²¹. » Les poètes ici accusés sont ceux qui s'enferment dans des thèmes trop artificiels et imaginaires. Valéry leur oppose au contraire, en utilisant exprès le mot vague « des choses », n'importe quels objets qui lui semblent exister certainement dans le monde et c'est cela que l'artiste doit observer. Il a donc pour mission de saisir et de décrire les phénomènes, quoi qu'ils soient mentaux ou physiques, intérieurs ou extérieurs, même s'ils lui apparaissent avec une variation considérable et désordonnée. Vers le milieu de l'année 1891, il a essayé d'écrire en effet un poème en prose qui traite ce sujet. C'est un écrit intitulé provisoirement « Prélude à une esthétique navale » (ou « Symphonie marine²² »), dans lequel l'auteur essaie d'analyser et de représenter, avec une série d'images ambiguës, à la fois subjectives et objectives, la perspective d'une mer changeant sans cesse. Le fait qu'il n'a pas pu achever cet écrit en prose prouve que cette tentative de « l'observation de la vie et des choses » s'accompagne de difficultés insurmontables, faute de moyens propres à les exprimer.

3. Vers le langage mathématique et physique

Parallèlement à sa pratique littéraire, en 1891, Valéry travaille à élaborer sa propre théorie poétique²³. Un des résultats de ces recherches d'une « science poétique²⁴ » est la découverte de la condition de « notre être ». Valéry l'explique ainsi à Gide :

La métrique est une algèbre : c'est-à-dire la science des variations d'un rythme fixe selon certaines valeurs données aux signes qui le composent. Le vers est l'équation qui est justement disposée lorsque sa solution est une égalité, c'est-à-dire une symétrie. Le rythme est une question de sous-multiples. Ce qu'il a d'admirable, c'est qu'il utilise et exagère esthétiquement l'obéissance inconsciente de notre être — *tout entier* — au temps et au nombre²⁵.

La quête d'une théorie l'amène à introduire le point de vue mathématique dans l'art poétique. Le terme « rythme » doit être interprété ici comme un rythme dans un vers en même temps qu'un rythme qui dure dans notre intérieur ainsi que dans notre inconscient, dit Valéry. Et l'approfondissement de la notion de « rythme » le conduit à remarquer l'état général de ce que nous sommes : l'être humain se trouve complètement intégré dans la règle du temps et du nombre. Si c'est le temps et le nombre qui règnent sur notre existence, le problème de l'observation et de la description des phénomènes mentaux reviendra finalement à la question mathématique et physique. La notation de la science naturelle,

²¹ *Ibid.*, p. 224. Lettre à Louÿs : 3 juillet 1890.

²² Voir par exemple *Corr. G/V*, p. 160-162. Lettre de Valéry à Gide : fin août 1891.

²³ Sur la formation de sa théorie poétique, voir : Hisashi Tadokoro, « Le premier silence de Paul Valéry » [article en japonais], *Études de Langue et Littérature françaises*, N° 107, Société Japonaise de Langue et Littérature Française, 2018, p. 435-441.

²⁴ L'expression qui se trouve dans la lettre de Valéry à Louÿs : 2 mars 1891. *Corr. G/L/V*, p. 418.

²⁵ *Corr. G/V*, p. 117. Lettre du 15 juin 1891.

utilisée à l'origine pour exprimer le monde extérieur qui présente des aspects infiniment variables, apparaît donc au Valéry de cette époque applicable à un monde intérieur tout aussi variable et difficile à saisir. On sait que depuis l'année 1890, il prenait personnellement des leçons de mathématique auprès de son ami montpelliérain et futur polytechnicien Pierre Féline. Il n'est pas certain que le jeune Valéry ait remarqué dès le début les possibilités d'application de cette discipline, mais après l'établissement de sa science poétique et la découverte de ce que les conditions humaines sont réductibles à des notions quantitatives, la mathématique finira par occuper une place centrale dans ses intérêts. Il s'agit non d'un simple dilettantisme, mais d'une étude obligatoire pour un jeune poète cherchant ardemment le moyen d'observer et d'exprimer « la vie et des choses ».

Valéry importe ainsi la perspective mathématique dans sa poésie, et par conséquent dans la compréhension de l'être humain. Désormais, l'itinéraire de sa pensée pourra s'interpréter comme une mise en valeur de la science naturelle et une dévalorisation du langage poétique. En avril 1892, il mettra en relation le devoir du poète et toute science qui possède « une méthode ».

Le poète, qu'il se taise ou chante, a pour unique devoir pur l'éternité.

C'est dire que tout art, et j'ose murmurer avec : toute science, doit s'entendre une méthode totale de Vie Intérieure que définit pas mal : une lucidité errante et identique sur tous les objets ou fleurs²⁶.

Cette lettre témoigne d'une attitude équivoque. On n'est plus sûr que le poète évoqué ici puisse écrire ou non. Mais Valéry manifeste (à petite voix) avec certitude l'idée d'une science qui posséderait une méthode applicable à la « Vie Intérieure ». C'est une méthode scientifique, plutôt que l'art incertain du poète, qui se charge du problème de l'observation et de l'expression de son monde intérieur. Cette conversion méthodique, Valéry symbolise lui-même postérieurement comme « un coup d'État en 92²⁷ » ou comme « la nuit de Gênes ». Pour ce qui est de ce coup d'État, Florence de Lussy explique ainsi :

Ce fut effectivement un coup d'État décrétant l'abolition des « choses vagues », la mise à bas de toute métaphysique, la réduction de l'infini au fini, clairement dénombrable et concevable, avec sa contrepartie, l'action méthodique de l'esprit : mais, avant tout, *l'extériorisation de tout l'interne*²⁸.

Entre « des nuances d'âme » contenant « les impressions intangibles » indiquées dans la lettre de juillet 1890 que nous avons déjà examinée et cette « abolition des “ choses vagues ” » se creuse un grand écart.

²⁶ *Corr. G/L/V*, p. 583. Lettre de Valéry à Louÿs : 18 avril 1892.

²⁷ L'expression qui se trouve par exemple dans les *Cahiers* écrits en 1922. (C2, p. 460. / C, VIII, 762.)

²⁸ Florence de Lussy, « Valéry et la science de 1890 à 1908 », dans *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, no. 15, Bibliothèque de la France, 2003, p. 85.

La variation inépuisable du monde, qu'il soit intérieur ou extérieur, se trouve ici réduite au domaine calculable. Après avoir subi un tel changement méthodique, la langue que Valéry utilisera pour l'essai de l'extériorisation de l'intérieur ne sera plus la langue littéraire ou poétique, mais celle de la science rigoureuse. Il en résulte qu'il cesse (mais non définitivement) les activités poétiques. Ce sera pour lui un échec en tant que poète, comme il l'admet en 1893, dans une lettre à Gide :

Tu sais trop (hélas pour toi) comment ont raté, avec justesse, mes expériences expansives — dans tous les sens. *Faute d'à peu près*. Que cela m'ait guidé ailleurs et électrisé — c'est vrai. Mais — dire que je n'ai en somme jamais connu la Satisfaction, la plénitude — même la plus petite forme de s'épandre et de se poser...²⁹

D'ailleurs dans cette lettre, Valéry dit également qu'il n'a aucune « arrière-pensée littéraire ». Force est de constater en effet qu'il est déjà bien éloigné de ses confrères symbolistes. En 1893, Mallarmé écrit un texte selon lequel les poètes d'aujourd'hui s'occupent, après la mort de Hugo, de « la retrempe » de la prosodie « par le recours à de délicieux à peu près³⁰. » Valéry, qui a fait une étude rigoureuse de la métrique et se dit en « faute d'à peu près » ne partagera absolument plus le problème symboliste de l'expression. Bien qu'il ait échoué dans ses tentatives littéraires, il continue son difficile travail pour parvenir à mieux observer la vie et des choses. Les *Cahiers* qu'il commence à écrire en 1894 en sont un bon exemple, *Cahiers* dont les pages seront remplies d'équations, de chiffres et de signes algébriques, ainsi que les verra Gide dans la chambre de Valéry : « En 94, il vint vivre à Paris, rue Gay-Lussac, dans une petite chambre d'hôtel, dont il semblait que l'unique meuble fût un grand tableau noir devant lequel il passait des heures, y cherchant, y trouvant la solution d'ardus problèmes qu'il m'exposait vertigineusement, lorsque je l'allais voir. Il couvrait de dessins, de formules et d'équations, à la manière du Vinci, d'épais cahiers, où l'on voyait autant de chiffres et de signes algébriques que de mots³¹. »

En résumé, ce qui est caractéristique du jeune Valéry est la conscience extrême conscient de l'incohérence et de l'intraduisibilité des phénomènes mentaux ou naturels. Cela l'amène à l'abandon de l'expression poétique et à la découverte de la possibilité de la notation scientifique, adéquate pour décrire des objets qui changent sans cesse et ont des variations infinies. Et l'occasion principale de cette conversion est la recherche d'une science poétique.

²⁹ *Corr. G/V*, p. 254. Lettre du 24 juillet 1893. Nous soulignons.

³⁰ Stéphane Mallarmé, « Divagation première relativement au vers », in *Vers et prose* [1893], repris dans « Crise de vers », in *Divagation* [1897], in *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 206.

³¹ André Gide, « La conception esthétique de Valéry », *Essais critiques*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, 1999, p. 868.

4. Ruysbroeck, science naturelle et mysticisme

L'année 1892 est marquée chez Valéry non seulement par le commencement de l'application de la méthode scientifique à ses recherches sur le monde intérieur, mais aussi par l'enthousiasme pour le mysticisme. Comment comprenons-nous ces inclinations parallèles, incompatibles à première vue ? Il s'agit d'une question qu'ont déjà analysée par exemple Octave Nadal et Masahiko Kimura³² : en nous basant sur leurs arguments, nous pouvons constater que dans la mesure où la science et le mysticisme ont pour objet de mettre en lumière, par la force de l'esprit et par une méthode systématique, la vérité du monde, soit intérieur, soit extérieur, ces deux domaines du savoir ont quelque chose de commun, de sorte qu'ils intéressent le jeune Valéry, qui était avide de méthode pour comprendre et exprimer le soi et le monde. Nous examinerons ainsi le rôle non négligeable joué par l'ouvrage du mystique flamand Ruysbroeck, *L'Ornement des noces spirituelles*, sur la formation de la pensée de Valéry concernant la méthode mystico-scientifique, ce qui n'a pas encore été suffisamment mentionné, nous semble-t-il, dans les recherches valéryennes.

C'est au printemps 1891 que Gide offre à Valéry *L'Ornement des noces spirituelles*, traduit par Maurice Maeterlinck cette même année. Valéry en fait alors la lecture avec admiration. À la fin du mois de mai de cette année, il écrit ainsi à son ami, qui lui avait expédié l'ouvrage : « Ruysbroeck me hante et me fatiguerait³³. » Cet état hanté dure longtemps, car presque un an après, il communique encore ceci à Gide ainsi :

Ton Ruysbroeck est décidément unique. J'y plonge — et si tu savais quel admirable savant il est. Comme il est sûr ! et précis. C'est le langage même de l'âme... Je suis tout plein de vérités et c'est en lui que je les trouve sous le triple symbole du sujet, verbe, et attribut³⁴.

Pour Valéry, qui s'est efforcé de « dire son âme exacte³⁵ » en 1890, le langage de Ruysbroeck semble justement la méthode idéale d'expression. Alors, quelle manière d'écrire de ce mystique flamand l'inspire si fortement ? *L'Ornement des noces spirituelles* consiste en trois parties, dans lesquelles est indiqué par étapes le chemin pour atteindre l'unité (noce) sans intermédiaire de Dieu et de l'âme humaine. Ce qui est remarquable dans cet ouvrage est que l'auteur insère un peu partout au milieu du processus tendant à l'expérience intérieure de l'union mystique, des paraboles fondées sur l'observation du monde extérieur, de la nature. S'il développe son argument comme tel, c'est qu'il trouve garantie

³² Octave Nadal, « Introduction », dans *Paul Valéry – Gustave Fourment : Correspondance 1887-1933*, introduction, notes et documents par Octave Nadal, Gallimard, 1957, p. 32-39 ; Masahiko Kimura, *Le Mythe du savoir : Naissance et évolution de la pensée scientifique chez Paul Valéry (1880-1920)*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2008, p. 19-43.

³³ *Corr. G/V*, p. 108. Lettre de Valéry : 29 mai 1891.

³⁴ *Ibid.*, p. 208. Lettre du 14 avril 1892.

³⁵ Voir la citation de la note 20.

sous le nom de Dieu une analogie entre le monde intérieur et le monde extérieur, et connecte directement l'observation des phénomènes naturels à la description de l'âme intime. Il raconte par exemple le comportement des abeilles et des fourmis dans le but de montrer ce qu'est un cœur pieux.

Vous observerez l'abeille sage et vous ferez comme elle. Elle demeure dans l'unité au milieu de l'assemblée de ses pareilles, et elle sort, non durant la tempête, mais lorsque le temps est calme et serein, aux rayons du soleil ; et elle vole vers toutes les fleurs où elle peut trouver de la douceur. Elle ne se repose sur aucune fleur, ni dans la beauté, ni dans la suavité, mais elle extrait des calices, le miel et la cire [...].

Le cœur épanoui sur lequel lui le Christ, éternel soleil, croît et fleurit sous ses rayons et s'écoule avec toutes les forces intérieures dans la joie et dans les douceurs.

Je veux donner une brève similitude à ceux qui vivent dans les bouillons de l'amour [...]. Il y a un petit insecte qui s'appelle fourmi, il est fort et sage et a la vie très dure, et il demeure avec ses pareils dans les terres chaudes et sèches. La fourmi travaille durant l'été et rassemble des vivres et du blé pour l'hiver, et elle fend le blé afin qu'il ne pourrisse et ne se gâte pas [...]. Et elle ne crée pas de routes étrangères. Mais toutes suivent le même chemin, et en attendant le temps opportun, elle devient capable de voler.

Ces hommes feront de même : ils seront forts en attendant la venue du Christ [...] ³⁶.

Les descriptions de ces petites vies sont tellement évocatrices et précises qu'elles nous font croire que l'auteur n'aurait pu les faire sans l'observation directe de la nature. Nous pouvons facilement imaginer Ruysbroek comme un savant de la science naturelle naissante, qui voit patiemment sous la pluie ou le soleil les abeilles errer parmi les fleurs et ramasser du miel, et les fourmis travailler pendant l'été et parcourir le même chemin. Toutes ces descriptions prouvent qu'il a acquis une méthode scientifique consistant à observer effectivement les phénomènes naturels, par la suite à induire des résultats de ses observations et enfin à les noter en leur donnant l'expressions de propositions généralisées. Et par analogie avec le monde extérieur, il réussit à exprimer uniformément l'âme intime, même si elle révèle des aspects différents.

Ruysbroek apparaît ainsi à Valéry comme un artiste idéal, qui tenait l'observation de la vie et des choses pour sa mission artistique. De ce point de vue, sera mieux compréhensible la définition vague à première vue d'« une méthode totale de Vie Intérieure », à savoir « une lucidité errante et identique sur tous les objets ou fleurs ³⁷ », écrite en avril 1892, moment où il lisait justement *L'Ornement des noces spirituelles*. C'est la fourmi traçant toujours avec lucidité le même trajet et l'abeille recherchant

³⁶ John van Ruysbroeck l'Admirable, *L'Ornement des noces spirituelles*, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par Maurice Maeterlinck, Cortailod (Suisse), Arbre d'Or, 2001, p. 109 et 118.

³⁷ Voir la citation de la note 26.

infatigablement les fleurs qui lui montrent la méthode pour diriger une vie insaisissable et finalement la comprendre. Guidé par cette méthode, il quitte la tentation d'exprimer des choses vagues et des nuances d'âme et s'oriente vers une notation sur le mode des sciences naturelles. Ruysbroek, mystico-scientifique, a bien joué ici un rôle d'intermédiaire dans ce passage. En ce sens, une autre comparaison que nous citons ci-dessous mérite qu'on lui prête attention :

[...] lorsque le feu naturel, par sa chaleur et par sa force, a porté à l'ébullition l'eau ou tel autre liquide, c'est son œuvre suprême. Alors l'eau tournoie et retombe sur le même fond, puis elle est élevée de nouveau par la force du feu, pour retomber encore, de sorte que l'eau est toujours en ébullition et que le feu la met toujours en mouvement.

Et de la même façon opère le feu intérieur du Saint-Esprit³⁸.

Cette fois-ci, il explique un état d'âme brûlant en utilisant des termes comme la « chaleur », la « force » ainsi que le « mouvement », ce qui rappelle un autre domaine de la science naturelle, la thermodynamique, à laquelle Valéry s'intéressera bientôt. Qui plus est, cette image de bouillonnement constant a dû lui donner un modèle de soi idéal, rapporté dans une lettre de 1893, après le « coup d'État ». Nous pouvons constater ici un amalgame curieux de la ferveur et d'un état de sang-froid, pareil à la coexistence de la sensation mystique et de la science.

Bouillir, Bouillir toujours dans un verre transparent de coupe : ou bien être à soi son Grand Capitaine, son calculateur propre d'élan, de folies, d'extrêmes douceurs apparemment incalculables³⁹.

Être un calculateur, c'est devenir un appareil susceptible d'afficher des résultats sans ambiguïté selon des valeurs variées. Il ne s'agira là ni de l'intériorité et de l'extériorité, ni de l'impression et de l'expression, mais de données d'entrée et de sortie transparentes, cependant que le moteur de la chaleur et du bouillonnement restera sans doute mystérieux.

Hisashi TADOKORO

³⁸ Ruysbroeck, *op. cit.*, p. 103.

³⁹ *Corr. G/V*, p. 246. Lettre du 22 mars 1893.

《書評》

Paul Valéry, *Lettres à Nèere (1925-1938)*,
édition établie, annotée et présentée par Michel Jarrety,
Éditions de la Coopérative, 2017

松田浩則

1. 見出されたミッシング・リンク

本書はタイトルにもあるように、ヴァレリーが1925年から1938年までの期間に彫刻家のルネ・ヴォーティエ（Renée Vautier, 1898-1991）に宛てた160通の書簡をパリ＝ソルボンヌ大学教授ミシェル・ジャルティが編纂し、詳細な注を付したものである。

ルネ・ヴォーティエといえば、ヴァレリーの胸像を作ったばかりでなく、『固定観念』の中心概念となっている「唯一のオブジェ」（l'unique objet）や「錯綜体」（l'implexe）などの発想源にいる人物として、以前からその名前は知られていたものの、彼女に関する一次資料がほとんど公表されてこなかったため、長きにわたって謎に包まれた人物にとどまっていた。そうした意味で、この書簡集は、とりわけヴァレリーの感情史の中にあつて、カトリーヌ・ポッジとジャン・ヴォワリエことジャンヌ・ロヴィトンとの間のミッシング・リンクともいふべき空隙を埋める貴重な資料のひとつであることは間違いなく、この書簡をルネの娘ナディヌのもとで探り当て、公にしたジャルティの功績はきわめて大きい¹。

しかし、この書簡集は往復書簡集ではない。つまり、ここにはルネからヴァレリーに宛てた手紙は一通も収録されていない。ルネの手紙はどこかに保存されているのだろうか、それとも、散逸したり焼却されたりしてしまったのだろうか。それに関してジャルティは何も語っていないが、このルネからの手紙の不在はきわめて残念と言わざるをえない。というのも、そもそも手紙は書く人間と受け取る人間が相互にその立場を交換しつつ交される言葉と言葉が生み出す世界ということができると思うが、とりわけ、本書に収められたヴァレリーの手紙は、しばしばルネからのきわめて親密な打ち明け話にたいする反応として書かれている場合が多いので、その反応のきっかけとなった手紙なしでは、ヴァレリーの手紙が書かれた経緯そのものがわからない場合が出てくるのである。ヴァレリーとジッドとルイスによる『三声書簡』²にしても、ヴァレリーとカトリーヌ・ポッジの往復書簡集『炎と灰』³にしても、読

¹ なおこの書簡集のもとになった資料は、現在、フランス国立図書館に保存されている（資料番号 Naf 19201）。

² André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Gallimard, 2004.

³ Catherine Pozzi, Paul Valéry, *La flamme et la cendre, Correspondance*, édition de Lawrence Joseph, Gallimard, 2006.

者はそこに言葉と言葉のぶつかり合いから生み出される緊張なり愛憎の増幅なりを読み取ることができたわけだが、そうした契機が本書には決定的に欠けている。プライベート保護の問題をふくめ、ルネの手紙が収録されなかったことにはさまざまな理由が考えられるが、いずれにせよ、ルネの手紙の不在によって引き起こされかねない誤読を避けるためにも、本書に掲載された手紙と同時期に書かれた『カイエ』を並行的に読むことは最低限必要な手続きであろう。

なお本書には、1925年の年末に書かれたと推定される最初の手紙から1938年12月13日の最後の手紙まで、ざっと13年の間に書かれた160通の手紙が収められているが、この数字は、たとえばヴァレリーがポッジに宛てた手紙の数と比較してきわめて少ないと言えるだろう。1935年3月、ポッジの死後、その遺言にしたがって、ヴァレリーがポッジに送った956通の手紙がヴァレリーの描いたデッサンや写真とともに焼却され、またポッジがヴァレリーに送った380通の手紙も同時に焼却されてしまったことが知られているが⁴、『灰と炎』にはいくつかの幸運が重なって焼却を免れた二人の手紙や写しなどが合わせて300通ほど（ポッジの手紙が200通以上、ヴァレリーの手紙が100通程度）収録されている。また、ヴァレリーがジャン・ヴォワリエに宛てた手紙の選集⁵には、1937年暮れから1945年までのほぼ8年間に書かれた650通ほどの手紙のうちの452通が収録されている。手紙の数の多さや書かれた期間の長さが互いの関係の親密度をそのまま反映するものではないにしても、参考にすべき数字であるように思われる。

さて、ジャルティの詳細な序文によれば、ヴァレリーが、ル・アーヴルでコーヒーや綿や胡椒やカカオ豆を輸入する大企業を経営していたエドガール・ラウル＝デュヴァルの夫人だったルネに初めて会ったのは1925年5月26日のことで、ヴァレリーは翌々に控えた講演会のためにル・アーヴル駅に着いたという。その彼をルネが出迎え、フェリックス・フォー通り48番地の自宅まで車で案内する⁶。ただし、ヴァレリーからルネに最初の手紙が送られたのはその半年後の1925年末のことで、ここでは、ルネの母親とその再婚相手で、結核治療の大家であったというレオン・ベルナル教授を気遣う言葉とともに、多忙なため、胸像制作のためのポーズの時間を見つけないというヴァレリーの釈明の言葉が記されている。

いつポーズのための時間が取れるかという件ですが、残念ながら、今日から(1926年)1月4日まで私のスケジュールはぎっしり埋まっています、一日に二つの予定が入っているととってもいいくらいです！今の私には、あなたが想像もつかないくらい、時間が

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Paul Valéry, *Lettres à Jean Voilier, Choix de lettres 1937-1945*, Postface de Martine Boivin-Champeau, Gallimard, 2014.

⁶ ジャルティはその大著『ヴァレリー評伝』では、20番地としていた。Michel Jarrety, *Paul Valéry*, p. 603, Fayard, 2008.

ないのです。オランダ旅行から帰ってきて以来、正気の沙汰ではありません！（第1信、p. 23）

この半年の間にヴァレリーはルネに手紙を書いていないので、ルネによる胸像制作のためにヴァレリーがポーズをとるという約束は、この間のどこかで、手紙とは違う形で決められていたものと思われる。初対面の後、まもなく二人がパリで再会したとジャルティが推測しているのは、こうしたことを考慮に入れてのことだろう。ただ、再会后、実際に胸像制作がはじまったにしても、それがどの程度まで進捗したのかについてはよくわかっていない。そのため、ヴァレリーとルネとの関係はいったん途切れてしまったとジャルティは考えているようである。

ジャルティによると、ヴァレリーは1931年1月5日にはじめてパリのラヌラグ通りのルネのアトリエに行ったが、「再会した二人は、あたかもたがいのことを知らないのも同然⁷」だったと書いているが、これはほんとうだろうか。たしかに、ヴァレリーからルネへの第2信は1931年3月12日で、第1信との間には、実に5年以上の歳月が流れている。この間、胸像制作の試みが一時期なされたにしても、その後、たがいに手紙も書かず、電話もしなかったとすれば、ジャルティの言うとおりのということも考えられるのだが、『カイエ』の中にとても気になる断章があるのである。というのも、1928年3月8日の『カイエ』にヴァレリーは次のように書いていた。

……私はエイレーネ (Eiréné) との対話を続ける。精神的に正確な対話者を一人持っているということはいいいことだ。したがって、私は対談が無限に続けられるものと想定する。
(C, XII, 768)

このエイレーネとはだれだろうか。同年の1月24日に決別したばかりのポッジだろうか。それとも、当時ヴァレリーが頻繁にそのサロンに通っていたエドメ・ド・ラ・ロシュフーコーだろうか。その可能性は捨てきれない。しかし、Eirénéが Irène とともに表記され、ギリシャ神話の中でゼウスの娘を指しているということ、そしてとりわけ、第6信（1931年9月初旬か）の表書きに Madame Irène (p. 220) という表現がルネにたいして用いられているとすれば、その中に Renée がアナグラムのように透けて見える Eiréné は Irène とともにルネのことを指すと考えるのが当然ではないだろうか⁸。つまり、1928年3月8日の段階で、ルネはヴァレリーにとって「知らないのも同然」の存在ではなく、持続的な対話者になっていた可能性がある。直接会って話をするわけでもなく、手紙を書くのでも、電話をするのでもない相手ではあるにしろ、ルネは少なくともヴァレリーの中で「精神的に正確な対話者」として、しっかりと根を張っていた存在だったのかもしれない。ただし、そんなルネとヴァレリーとの対話

⁷ Ibid., p. 603.

⁸ 清水徹氏はこのエイレーネをルネと断定している（『ヴァレリー全集カイエ篇』、第6巻、筑摩書房、1981年、360頁）。

の明確な痕跡は『カイエ』にもその作品の草稿にも見つからない。どうしたことなのか、今後の課題として考察をつづけていきたい⁹。いずれにせよ、ネエールの呼称が NÉÈRE という形で『カイエ』にはじめて登場するのは 1931 年 9 月 9 日 (C, XV, 294) であり、その後、表記は Néère、NR、nr 等いくつか変遷するにしても、ルネにたいするネエールの呼称が定着するまで、エイレーネやイレーネが使われていたということになる。

2. ナルシスと怪物の制作

ルネはあるアメリカ人と熱烈な恋におち、夫のエドゥガール・ラウル＝デュヴァルに離婚を要求するが断られる。夫との離婚話に手間取っている間、当のアメリカ人はルネのもとを去ってしまう。しかし、ルネの離婚の意思は固く、子どもを連れてル・アーヴルを去り、パリに住むようになる。ということで、ヴァレリーが 1931 年 1 月 5 日にルネのアトリエに初めて行き、胸像の制作が再開されたとき、ルネは離婚調停中であった。何度かポーズをとるうちに、ヴァレリーは急速にルネへの想いを深めていく。1931 年 4 月 28 日に書かれた第 3 信には次のようにある。

親愛なる友

4 時以降、何度か電話をしましたが、彫刻家の声を聞くことはかないませんでした。それに私の彫刻は返事さえしませんでした。今日の午後、私はたくさん時間ができたのです——なにかもがかなり早くかたづいたのです——予想以上に。

ということで、ポーズを取る時間ができたのですが、かないませんでしたので、残念な思いをしています。すこしばかり不安になるほど残念です。なにかいやなことがあなたに起こったのではないかと心配しています。私はさらに、もし今日、ポーズが取れないとすると、近々また旅に出る予定ですので、ますますポーズが取れなくなるのではないかと考えています。彫刻は私にとって貴重なものになりました。

あなたの粘土
ポール・ヴァレリー

たまたま仕事が早く終わったのでポーズを取る時間ができたことを知らせようとルネに電話をしたものの、連絡が取れなかったことを嘆く文面であるが、長時間ポーズを取るという苦痛を伴うはずの作業が喜びの時間になっている。

とはいえ、ヴァレリーのルネへの想いがもはや抑えきれないほどまで膨れ上がっていることが文面で確認できるのは、『カイエ』でも本書簡集でも 1931 年 9 月あたりからである。先

⁹ ちなみに、Eiréné の表記が『カイエ』に登場するのは、確認できた限りでは二回のみで、もう一つは 1932 年 2 月 23 日の『カイエ』(C, XV, 295)にある。

述したように、ネエールという表記が初めて『カイエ』に書かれたのは9月9日(C, XV, 294)であるが、その次のページには、数日後に『固定観念』の序文に書かれることになる「はげしい苦痛の虜」となった「私」がいる。

エロス——NR——9月

またお前だ (Te revoici)、不思議なめぐりあわせだ。存在の精妙な振じれと緊張。奇妙な嫉妬、酩酊、エネルギー、偶像崇拜、優しさと意図。——「創造」なのだ——要するに。抒情的悲劇——ある「オブジェ」が《原因》であると同時に《結果》でもある「状態」——モデルとイメージ——《暗黒体》(Corps Noir)。それは吸収したものを放射する。
[……]

私はこうしたことを口ごもりながら語る。しかし、この領域には見出されるべき何ごとかがあつた、そこには、「未知なる—自己」のもっとも美しい発明、生命と苦悩とのダイヤモンド——それが見出されるのだ。そこに見出されるのは、「任意なるもの」の「創造」および任意なるものの力——そして要するに「詩」——つまり「反響により無限の力をもつにいたるものの形成」——をもっともよく感じさせるものなのである——！

こういうことに、じつに傷つきやすい人間、——秋や例年より早くやってきた寒さや存在の収縮がそれにたいして私を傷つきやすい存在にしている。(形象化されないさまざまな思い出がそれに加わる——それはいろいろな状態の思い出だ)

いわば「曖昧なもの」の熱狂と、精神の鋭さをもってなされる戦いのようなもの。言葉に挑んでいるこうしたすべて。(C, XV, 295)

「またお前だ」の「お前」とは、エロスであり、それに翻弄される「私」だと思われるが、そんな「私」が1931年9月の例外的な低温によって神経をすり減らしている。こう『カイエ』に記したヴァレリーは、翌日の9月10日、南フランスのアゲ (Agay) に向かうべく夜行列車に乗る。その列車の中で書いたと思われる第7信が「お馬鹿なことばかり」(p. 30)であったことを弁解しつつ、9月13日の第8信では、『固定観念』の序文をあまり気乗りしないままに書いたと告白する。そして、自分の心に重くのしかかっているのがルネその人であることを明かさないうまま、「とはいえ精神がどこにいたのかも、精神がどんな甘美なこと、あるいは苦しいまでに優しいことを、だれを対象にしているのかは知らないまま、すこし離れたところで、心の底では嫌だと思いつつ、いろいろなことがあるにもかかわらず、形成したり作成したりしていたのかは言えません」と書く。愛情の表明の仕方としては、かなりまわりくどいといってもいいのかもしれない。そして、「そんなとき精神はすこしばかり再び生きること以上のことをしているのです。私たちが生きたことはつねに素描にすぎませんので……。／芸術家はつねにそこに戻ってきます。芸術家は自分のためにすぎた時間をデッサンしますし、瞬間瞬間に修正の手を加えます。まるで、あなたが私の鼻の先や複雑な顎を作る時と同じなのです」とつづけて、作家としての自分の仕事の仕方と彫刻家としてのルネのそれとの類似性を強調する。そしてそのうえで、粘土のついた指でルネがヴァレリーの頭部を作成し

ていたときの不思議な感覚に言及する。

[……] 私は耳や、首……にあなたの粘土のついた指を感じます。作品の首筋に触れられると、モデルの個人全体が震えるのです。なんという悪魔的な芸術でしょう！ 今や彫刻は私の目にはまったく新しく、まったく不安な気持ちにさせる光のもとで姿を現しています。あなたは柔らかい土の塊をこねているだけのようには思われますが、実は、あなたは別のことをしているのです。深いところを見ることのできる人があなたの仕事ぶりを見たなら、その人は、生きたものをこねあげて、隠れているものを造形しようとしているあなたを見ることでしょう。(p. 31)

ルネの指に直接触れられ愛撫されているように感じるモデルのヴァレリーは、立場を入れ替えて、ネエールをモデルとした作品の制作を夢見る。1932年2月の『カイエ』には、次のようにある。

愛——ポリフェはネエールを見つめ、触れていた、まるで、彼自ら彼女を構築しようとする行為の中にあっただかのように。彼は彼女を自らの手による作品のように見ていた。
(C, XV, 515)

こうしてルネとヴァレリーはたがいにたがいを作りあう、あるいは、たがいの存在を出発点とした作品を作ろうとする。その意味でふたりの動作は相似形をなし、水鏡をはさんだナルシスのようでもある。ただし、ルネは粘土のヴァレリーに触れはしても、肉身をもったヴァレリーに触れることはないし、それに関心はない。彼女の注意は作品として仕上がるはずのヴァレリーにのみ向けられている。他方、ヴァレリーはルネの肉に触れることを切望しつつも、その指は幻想の中でルネに触れるばかりである。「生きたものをこねあげて、隠れているものを造形しよう」としているのは、ルネ以上にヴァレリーの方であったかもしれない。そんなヴァレリーは、「魔術的な芸術」が「悪魔」を生み出すことにつながるとも考えていたようである。ルネへのかなわぬ恋情が創作の根底にあると考えられる『固定観念』を半分ほど書き終えたことを伝えながら、10月1日、ヴァレリーは次のように書いていた。

とはいえ、書いたものを全部最初からやり直す必要があるでしょう。でも、一匹の怪物を、粘土の塊をひとつ抱えているということはたいへんなことです。それは私にとってすべてといってもいいくらいです。怪物がほぼしかるべき体重に達したならすぐパリに帰るつもりです。(第13信、p. 36)

そして、11月、ヴァレリーは「怪物」の制作をめぐる、ルネと自分との間に根本的な違いのあることを指摘していた。

あなたは私が偶像を作り上げているとおっしゃいました。あなたはたしかに私の頭を制作しました。——私がかたどり、私の気がかりな中でたえず繰り返し取り上げているのは、あなたのすべてなのです……。あなたは芸術における私の掟をご存知ですよ。作品は決して完成しない……です。

同様に、私はあなたに手紙を書くこともやめないでしょう。

——持つことなく持ち、抱くことなく抱くということほど奇妙なことがあるでしょうか！ それは存在することなく存在するのとほとんど変わりがありません——それが怪物を作るのです、二重の性質、神話的な動物を作るのです。(第 23 信、p. 47)

ルネが目で見たヴァレリーをもとにヴァレリーの胸像を制作するのにたいし、ヴァレリーはルネの「すべて」をいくどとなく繰り返し制作していくうちに、最終的に自分にのしかかり、噛み砕く可能性のある「怪物」を生み出すことになる。エロスを源とするヴァレリーの作品にはすべてこうした怪物作りといった傾向があるといってもいいように思われる。

3. ルネ、打ち明ける女

ヴァレリーは自分とルネとの関係を次のような端的な言葉で言い表していた。

私は私を愛している女性たちを愛していない。

私が愛している女性は私を愛していない。以上。(第 54 信、p. 80)

さらには、次のような言い方も『カイエ』には見られる。

A は B を「愛している」が B は A を愛していない。それでも、二人は親しげに頻繁に会っている。(C, XVI, 120)

つまり、ヴァレリーとルネの二人の間では最初からいわばボタンの掛け違いがおこっていたということだろうか。ジャルティによると、1931年10月15日、ルネはヴァレリーに、ルネ・タッサン・ド・モンテギユ (1897-1994) という人物に心を奪われているということを打ち明けたとのことである。この人物はアンリ・タッサン・ド・モンテギユ伯爵の子息で、将来フランス石油会社 (la Compagnie française des pétroles) の理事になる人物であるが、現代美術の愛好家でもあった。後に、ポンピドゥー・センター友の会の設立メンバーの一人になるばかりでなく、フランス国立現代美術館友の会の理事も務めることになる。いずれにせよ、これまでどれだけルネを愛しても、彼女にすこしも愛されていないことに悶々としていたヴァレリーに具体的な恋敵が出現したのである。ヴァレリーの受けた衝撃の大きさを伝えているのが11月1日に書かれた第17信である。

——あなたが私に当然言うべきことを言ってから昨日で二週間になります。なんという打撃を私は受けたことでしょう！

何年も前から、私は半殺しの状態で生きるということがどんなことなのかかわからないままにいました。

でもこうなったからといって、もう二度とあなたにお会いしないという決断をすることは、私にはできませんでした。あなたにはとても親切にしているから、それを考えると、私はもう自分の心が何もかも理解できなくなってしまうのです。(p. 41)

ルネに恋人がいても、ヴァレリーはルネと別れる決心がつかない。それどころか、いっそう思慕の念は強くなっていったとも思われる。しかし、ルネの打ち明け話はこれだけでは終わらなかった。1932年2月、ルネ・タッサン・ド・モンテギユとの関係がうまくいっていないことに思い悩んだルネは、命を絶とうとまで考えたという主旨の手紙をヴァレリーに送ったと思われる。ルネとの不幸な愛のせいで、同じ気持ちを味わわされているヴァレリーは、恋敵との愛に悩むルネに心からの理解を示す。

親愛なるひと、あなたの手紙を読んで泣いてしまいました。あなたは今までこれほどまでにやさしい友愛のレベルを越えたようなことはいっさい私に話してくれたことはありませんでしたから。あなたの悲しい打ち明け話は、たしかに聞いている私にはとてもつらいのですが、——私があなたのことをどれほど強く感じ取って、たえず私の思考の中であなたと対話をしているかということをおあなたが理解してくれたという証拠でもあるのです。あなたの苦しみは私にとって二倍の残酷さです——けれども、そのせいであなたのことをよりいっそう愛するくらいあなたのことを愛しています。ほんとうに、苦しむ人間どうしというのは、他の人間たちよりもたがいを理解しあうものですね。

私は鉛筆書きのあなたの手紙を六回も十回も読み直しました。

私はあなたがすべてのものに……決着をつけようと考えたと書いてあるのを読んでぞっとしました。友よ、それは恐ろしいことです。私は人がそうした状態に立ちいたるためには、何を感じ、何が必要なのかを知っています。それほどまで愛しているのに愛されないなどということが、どうして可能なのでしょうか。私はこの命取りの問いを魂の中に抱きつづけています。(第48信、p. 71)

その後もルネはヴァレリーを絶望の淵に追いやるような手紙を書きつづけたようだが（たとえば、第54信から推察される、リヨン滞在中のヴァレリーのもとに届いた手紙）、もっともヴァレリーに衝撃を与えたのは、まちががなく、講演旅行のためにチューリッヒ市の迎賓館ムラルテングートに滞在していたヴァレリーに届いた1932年5月24日の手紙だろう。それはルネ・タッサン・ド・モンテギユとの関係が好転したので、自分が幸せになれるよう、ヴァレリーにも祈ってほしいという主旨の手紙であったと推測される。翌25日のヴァレリーの返信には次のようにある。

火曜日のあなたの手紙を受け取りました。

私がウィーンから送った手紙のことはお赦してください。あんな手紙を書いてしまったせいで、かえって私はすこしばかり苦しんでしまいました。

ですが、今度はどうでしょう！——あなたが私に書いてきたことは私に襲いかかりました。私は自分がどうなってしまうのかわかりません。あなたはあなたに訪れた幸せを私もいっしょに喜ぶだけの力を持つようにと要求します。私の目の前で踊っているように見えるこの手紙を私がよく理解できたとしたなら、私はあなたの言うその——幸せ——を想像しなければならないということなのですね……。それを想像することがどうということなのか、考えてもみてください！ それは……。

私には書けません。

それにもうすこしたら、私はまた聴衆に身を捧げるようにして講演をしなければなりません！ こうした努力はいつでも疲れさせますし、ぞっとさせるものですが、今日は、そのうえ、こうした考えを念頭におきつつ——頭があわてふためき——すべてを失った状態で、つまり希望を失った状態で講演しなければならないのですから、なおさら大変です。

しかしながら、親愛なるお方、その方の不幸も幸福もともに私にとっては等しく敵対的で残酷であるお方、——ええ、どうか幸せになってください。

金曜日か土曜日にはパリに帰っていると思います。

今となっては——パリに帰ると考えて震えています。あなたの声を聞いたり——あなたに再び会ったりなどということを考えてだけで、私はつらくなります。

ああ、私の小さな、あまりにもいとしいルネ——精神が動転してしまって、私は我を失っています。

どこか知らないところに旅立ちたいのですがどうしたらいいのでしょうか、心の中にあなたという存在がいまいまどう生きていったらいいのでしょうか。(p. 97)

ついにヴァレリーは、チューリッヒ湖東岸に建つムラルテングートで、たがいの不幸の中で成立していた奇妙にも親密な共犯関係がこれ以上持続不可能であることを察して、ルネを断念する決心をする。それが、26日に書かれた『カイエ』の1ページである。

昨夜、チューリッヒ大学でゲータに関する講演を行った。疲労困憊。NR。幸せ！

[……]

今朝——雨が降っている。チューリッヒ湖はくすんでいて、窓を覆うほどに茂るブナやマロニエやシラカバの木々越しに湖が苦悶している様子が見て取れる。そして私はといえば、決意を固め——心の中で泣きながら、あらゆるものを破棄し、自分の頭を、その愚かしさと偶像と苦痛とともに、掃き溜め同然の外的混沌に投げ出す。

(NRへト変装シタ) 自分自身ニ対スル戦イヲ始メルコト。(C, XV, 644)

上の引用文中の「幸せ」は、ルネがこれからつかもうとしている幸せのことだろう。その幸せから排除されているヴァレリーは、この言葉の前で、ペンを止め、そこで立ちつくしてしまっているかのようだ。また、最終行の「(NRヘト変装シタ) 自分自身」(seipsum in NR déguisé) のくだりに関しては、いくつか解釈の可能性はあると思うが、たとえば、『「他者」愛は『自己』愛の変装である」(C, XV, 363-364) という『カイエ』の一節を手掛かりに読めば、ヴァレリーの意図がすこしはわかりやすくなるかもしれない。つまり、ヴァレリーはルネを自分に似たなにかをもった存在として、自らの変異体としてルネを愛していたということだろうか。Néère ことルネは、ヴァレリーにとって「未知なる一自己」のもっとも美しい発明や生と苦悩のダイヤモンド」をうちに秘めた「暗黒体」(Corps Noir) (C, XV, 295) であったが、彼女はまた、自分の胸像を作る彼女を見つづ彼が心の中で素描し、その不幸な恋による苦悩の中で完成させたナルシスではなかっただろうか。Néère、NR、Noir、Narcisse……。ルネをめぐって随所に確認されるNとRの乱舞こそは、ルネとの「幸せ」から、最初から、そして永遠に遠ざけられたヴァレリーの苦悶の痕跡の数々なのかもしれない。いずれにせよ、そうした痕跡をすべて抹消しないかぎり、自らの安定は得られないとヴァレリーは決断したのである。

ヴァレリーの決断は、しかしながらそう簡単に実行に移されたわけではなかった。たしかに、ムラルテングートでの危機的状況を息絶え絶えの状態で脱したヴァレリーは、その数日後、5月末から6月初めにかけて、演劇作品『ストラトニス』のための考察のあるところで、「王」に次のように言わせていた。

『ストラトニス』——最終場面——

王：今、お前が幸せになった以上、私はもうお前を抱くことはできない。(C, XV, 670)

自分と26歳違い、ルネと1歳違いのルネ・タッサン・ド・モンテギュにルネを奪われたヴァレリーは、後妻のストラトニスを息子のアンティオキュスに奪われた王に自らの運命を重ねている。しかし、この決断はすぐに揺らいでしまう。6月15日の第71信で、ヴァレリーは次のように書いていた。

あらゆる決心は煙となって消えました……。

私はもはや火、炎、赤く燃えた燻そのものです……。

ああ、なんて哀れな男！……。彼はこれまでになく狂っています。

こんなに賢いのに、こんなに狂っているとは奇妙な話です！ (p. 99)

さらに付け加えるなら、7月10日前後のカイエでも、ヴァレリーはルネという絶えず再生する蛇——「私の心から絶えず再生する (renâit) 魅惑的な蛇さん、あなたは何通りもの方法

で私を咬むのですよ」(第 97 信、p. 129) ——の毒がまだ残っていることを確認している。

エロス。役に立たなかった優しさこそはもっとも強烈な毒である。なかなか解毒が進まない。(C, XVI, 486)

4. 「石の女」への別れの手紙

あたかも何事もなかったかのように、ムラルテングートの後も、ヴァレリーはルネに会い続けている。セーヴルで陶器づくりを見学したときにルネが同行したこと(1932年12月10日、C, XVI, 77)、ブローニュの森をいっしょに散歩したこと(1933年1月末か、C, XVI, 165)などが『カイエ』に記されている。手紙からは、おたがいのヴァカンス地の情報をやり取りしているさまが推察される。もちろん、今後ルネがヴァレリーの期待するような愛情に応じる可能性がないことをヴァレリーが知らないはずはないが、ヴァレリーからルネとの関係を決定的に断絶しようとする動きにでることはない。しかし、ムラルテングートから3年近くたった1935年4月9日、ヴァレリーは長文の手紙(第151信)をしたため、事実上の別れを通告する。

すでに言いましたように、私は今、奇妙な心の動きの中にあります。私はあなたのことをととても愛しました——文字通り、心から賞賛しました。私のかわいいルネ、あなたは私にとって——これ以上ありえないほどの偶像だったのです。あなたはそのことを知っているはずです。私はひどく苦しみました。あなたは私の人生で最大の敗北——私の心のワーテルローということになるでしょう。

今、私はあなたに拒絶されたこの心に変化しているのを感じています。私は自分があなたではない別の女性のことを思っていることに気づいています。でもその女性は私のことを思っているのです。彼女が私のことを思うことで生きていることを知っています。そのことは、いろいろなことがあるにもかかわらず、私の意志に反して、……あなたの意志に反して……、すくなくとも、私の上に働きかけてきます。というのも、私はまさにあなたのことしか考えていなかったのに、それが何の役にも立たなかったからですから——私はこうも言えます、何年間もたえずあなたのことしか考えてこなかったと。この「神秘的な」行為、この狂った優しさの病は、——こんなに長い間、こんなに熱狂的に私の中に与えられていたものなのに、苦しみしか生み出しませんでした——閉じ込められた力という印象、永遠に閉じ込められた囲いの中で絶望的にじたばたしているという力の印象しか生み出しませんでした。

私は不可能なあなたを気狂いのように溺愛したがために、数年分の愛のエネルギーを、むだに費やしてしまいました。

奇妙な偶然の一致が起きました。まさに昨日のことですが、私は予期していなかった手紙を一通、それから、かなり予期していた手紙を一通、さらにもう一通、そしてあ

あなたの手紙を、つまり四通の手紙〔……〕を同じ日に受け取りました。ニースを発つ前のことです。

あなたは私が数年前とても苦しんだ奇妙な情念のことをときどきあなたに話して聞かせることを覚えていることでしょうか。私の内面の歴史の悲劇です。ところで、昨日、私は知らない男から手紙を受け取りました。彼が言うには、彼は3か月前¹⁰に死んだある人物の遺言執行人だとのこと。彼は、私と彼女との間で交わされたすべての書簡を「焼却処分」したと知らせてきたのです。

その冷淡で決定的な通知は——私の心臓を突然締めつけました。しかし、私はあの巨大な紙の塊の存在を恐れてもいたのです。内面的生のまるごと全部、そしてそのような形で交換された手紙のドラマ……、人々はそんなものが書かれた手紙を売買したり、出版したりするのでありますから！

私はそれらの手紙こそは、確実にこれまで私が書いたものの中でもっとも……すばらしいものだったと想像しています。というのも、その愛に応えるために、そしてそれから、その愛を生き返らせるために——私は考えられるかぎりの観念や創意を蕩尽し、消費したのです。ふつうそれは、今私がこの手紙を書いているまさにこの時間帯、つまり明け方に行われたのです——数年間にわたって！

ああしたものは何もかも燃やされたほうがよかったです。彼女はとてもいろいろな観念に敏感でした——思想や理解の誕生に敏感でした！……彼女の中には極限的なまでに知性の情念がありました——そして精神の入り混じった優しさの熱情が、私たちの関係を本当に稀有なものとしていたのです——その関係は憎しみの中で完全に破滅しましたが！

ああしたものは何もかも煙となって消えてしまったほうがよかったです。とはいえ、結局のところ、その男からの手紙はつらい一撃となりました。

——もう一通の手紙も届きました¹¹。それに関する詳細は省きます。どういうことか、おわかりですね。

それにあなたからの手紙も届きました——とても親切で、とても——明快な手紙。私は先ほど午前四時の——明るすぎる——ランプの明かりのもとで再読しました。

そして私は、自分が奇妙な状態の中にいることに気づきました。真実の時間の四つ辻にでもいるような気分です。もっとも密やかな重要性をもった三つの名前、三つの道、三つの形。一人は死んだ女、一人は生きてはいるが……冷淡で、頑として願いを聞き入れてくれない女。もう一人は——まったく別な感じの女。

まるで夢のようです。通常の時間の中では排除しあうものが共存しているのですから……。

——そしてアーモンドの花がたくさん咲き誇り——鳥のさえずりが聞こえ、……再び生きるために必要なすべてのものがそろった「日」がやってきました。もし可能なら——

¹⁰ 実際は4か月前。

¹¹ エミリー・ヌーレからの手紙。

もし可能なら……、もし可能なら。

——四番目の手紙のことを書くのを忘れてしまいました——というのも、奇妙な偶然の一致がたいへんなものだからです。

その手紙は私のために祈っているカルメル会修道女からのものです——彼女は二週間前私に手紙を書いてきたのですが、返信を受け取らなかったのです。彼女が私を愛していることは明らかです——永遠の世界で……。

さようなら、親愛なるルネ、——私の石のルネ……。

[……]

さようなら、ルネ。私は疲れました——泣きたい気分です——等々 (p. 189-191)。

ポッジの遺言執行人からの手紙、エミリー・ヌーレからの手紙、ルネからの手紙、カルメル修道会女になったジャンヌ・ドレオンからの手紙を同じ日に受け取ったヴァレリーは、そこに何らかの符牒のようなものを読み取る。死んだだけでなく、文字通り灰と化したポッジへの愛、これから新たな展開をみせようとしているヌーレへの愛、石のように冷淡なルネとの壊れつつある愛、神の空のもとで祝福されたジャンヌ・ドレオンとの永遠の愛。本来なら出会うはずのない過去、現在、未来の愛どうしが手紙に書かれた文字という形で一堂に会し、「アーモンドの花」や「鳥のさえざり」とともに、ヴァレリーにルネから立ち去るべき「日」、いわばヴァレリー自身の再生の日がやってきたと告げる。ヴァレリーもここが潮時と判断したように思われる。

しかし、ヴァレリーはこの手紙にさかのぼることほぼ1年9か月前、ムラルテングートの危機からほぼ1年2か月後の1933年7月18日の早朝、ルネ・タッサン・ド・モンテギュとの幸せを選んだルネに向けて何らかの作品を残そうとしていた。前夜、『マイスタージンガー』のレコードを聴き、「私の『愛—知性』」が刺激されたことを思い出しつつ、ヴァレリーは次のように書いていた。

ネエールにむけて、魂は——その歌を書きたいと思う。そして、その書きものの中で、隠蔽という奇妙な迂回路を通して、書かれたものとは別の何か、構成の図式と明快さが作られる。

ヤヌスとしての私の二つの顔を結びつける観念—— (C, XVI, 514)

ルネへの不幸な恋情が募りつつあるとき、『カイエ』の中では、とりわけ『ストラトニス』に関する考察が増えていた。しかし、ルネとの心的距離が広がっていくにつれて、その考察はしだいに影をひそめていった。とすれば、ヴァレリーがここで考えている「歌」とはどのようなものなのだろうか。ヴァレリーの「二つの顔」とは、愛（エロース）と知性（ヌース）のことと考えてほぼ間違いない。そして、『マイスタージンガー』の主要テーマでもある若い女性との愛を断念する老齢の男性というテーマが根底にある作品、しかも「歌」、愛の二重唱

をめざした作品といえば、喜劇『リュスト』と夢幻劇『孤独者』でそれぞれ愛と知性というヴァレリーの二つの顔を結びつけた『わがファウスト』のような作品と考えることはできないだろうか。

ところで、ヴァレリーはすでに講演先のポーから書いた1931年12月13日の第29信で、ルネが「小さな弟子」として登場する『第三のファウスト』を構想していることを打ち明けてはいなかっただろうか。

[……] ねえ、親愛なる「ピンクと黒の宝石さん」、私があなたのことをどんなふうに考えているかおわかりですか。それはもう滑稽といってもいいくらいなのですよ！ 私はあなたのことをあたかも小さな弟子のように慈しむのです。私は私が生涯ずっと続けてきた抽象的な仕事の中で分離させた優しさ全体のオブジェをあなたの中に見ているのです。このことをおわかりいただけるかどうかわかりません。説明が難しいのです。精神のごく当たり前の混沌状態から、私は非人間的な存在を引き出してきたのです。そのために、甘美さや苦しみに左右される人間的なもののすべては取り除かれたのです。

もし万一、私が漠然とながら時々考えることのある第三のファウストを書くようなことがあるとしたら、そうしたことこそがこのキマイラ的な作品の主要テーマになることでしょう。(p. 53-54)

ヴァレリーがここでいう「抽象的な仕事」というのは、「ジェノヴァの夜」以降に没頭した『カイエ』を中心とする作業のことであり、そこではテスト氏のような「非人間的な存在」の考え方が優先され、「人間的なもの」、とりわけ「優しさ」は排除され続けてきたが、今、ルネを愛するようになり、その「優しさ」のすべてをルネに捧げたいということではないだろうか。そしてそればかりでなく、その「優しさ」を主要テーマとする第三のファウストを構想しているというのである。つまり、『わがファウスト』、とりわけ『リュスト』の中の秘書リュストのイメージを膨らませていくにあたって、従来考えられていたのとすこしちがって、ヴァレリーはジャン・ヴォワリエばかりでなく、ルネをもその発想源としていたと思われるということである。ちなみに、ヴァレリーが『カイエ』にきわめて珍しいことに、ドイツ語で *Ich liebe deine Lust*. («私は快樂(リュスト)が好き») と書いたのは、1935年6月のことである。つまり、ルネとの関係が細々とながら続いていた時期であり、ジャンとの交際が始まるより2年も前ということになる。

しなやかにその形を変える「粘土」のイメージで語られていたルネはいつしか「石」の女に変身していた。そんな「冷淡で、頑として願いを聞き入れてくれない女」に向けてヴァレリーは作品を残そうとしていたのである。それこそは、ルネの作った胸像に應えるように作った愛と知性の作品ということになるのではないだろうか。

《書評》

鳥山定嗣

『ヴァレリーの『旧詩帖』——初期詩篇の改変から詩的自伝へ』

(水声社、2018年)

森本淳生

『旧詩帖』はある「錯覚」につきまとわれている。

この詩集は言うまでもなく、1917年に『若きパルク』とともに文壇に復帰したヴァレリーが、若書きの詩に改訂を加えて1920年に出版したものである。『若きパルク』が書かれることになったきっかけが、ジッドとガリマールによる旧作出版の要請であったこと、冷ややかな視線で青年期の自作を眺め、それに手を加えるうちに、文学に訣別する最後の作品を書こうという欲求が芽生え、それが『若きパルク』に結実したことはもちろん周知の事実である。だが、いま評者自身が冒頭に書きつけた「若書きの詩に改訂を加えて1920年に出版したものである」という一見穏当な叙述自体がじつは「錯覚」を含んでいる。実際、1891-1892年にピエール・ルイスが刊行していた『ラ・コンク』などを初出とするものと1896年に『ル・サンツール』に初めて掲載されたもの（「ながめ」、「夏」）とを一括りに「若書き」と言うのは不正確であるし、巻末の「詩のアマチュア」にいたっては詩作を完全に放棄した時期に『現代フランス詩人選集』（1906-1907）のために書かれた散文詩である。それだけではない。「セミラミスのアリア」と「カエサル」は『若きパルク』刊行後に書き始められた詩篇で「旧詩」ですらない。ヴァレリーはいわば「過去の偽装」を行っていたのである。

鳥山定嗣は本書において、草稿も参照しつつ詩篇を精緻に読み解きながら、『旧詩帖』がはらむこうした多層性を丹念に腑分けしている。ヴァレリーは初版刊行後も改変を加えているため、分析のためには雑誌初出と初版とを比較するだけでなく、再版以降のエディションも考慮に入れなければならない。鳥山によれば、少なくとも次の五つを区別する必要があるという——①1920年の初版（16篇収録）、②1926年の再版（20篇収録）、③1927年の第三版（19篇収録）、④1931年版（以降、21篇収録）、⑤1942年の最終版（テキストの大幅な異同を含む）。つまり、改訂は生涯にわたり継続されていたのであり、その意味で『旧詩帖』というテキストのうちにはヴァレリーの「詩的自伝」が現れているのである（p. 368）。

序章では、こうした問題意識と書物全体の構想が提示され、第1章では『旧詩帖』が編まれるまでの経緯、詩集の構成と詩篇選定のプロセスが具体的に跡づけられる。第2章は『旧詩帖』の冒頭、中心部、末尾にそれぞれ位置する詩集の「三柱」、すなわち「紡ぐ女」、「ナルシス語る」、「詩のアマチュア」が分析される。「紡ぐ女」論では改変の実際が検討され、このテーマの間テキスト性やテルツァリーマの詩型に関して、ヴェルレーヌ、ルコント・ド・リール、マラルメ、レニエ、ヴィエレ＝グリッファンなどの詩人との照応関係が探られる。また、「詩のアマチュア」論では、詩人の立場から詩論を展開することが多いヴァレリーが読者の側から詩的体験を描いた点にとくに注意が向けられている。だが、本書の関心を明確に示す

ものとしてとりわけ注目に値するのは、「ナルシス語る」の『ラ・コンク』初出版と『旧詩帖』版（1920年）とを詳細に比較検討する第2節であろう。改変のポイントは、内容面から言えば、宝石や百合などの象徴派好みの語彙と両性具有的イメージが削減されるとともに、鏡像の美よりもその虚しさや脆さが強調されるようになり、一人称代名詞の増加によってナルシスの意識が見える対象から見る主体に移行したことである。形式面では、脚韻の補完と畳音・半諧音の増補のほか、句切りを揺るがす象徴派風リズムが古典的韻律に改められたことが挙げられる。こうした分析をふまえて鳥山は次のように主張する。『旧詩帖』版が『ラ・コンク』版と相違する事実を認めながら、1890年前後の「時代色」が残っていることを理由にして、それを「昔風」と結論づけてはならない。そうした見方では、若書きの詩を改変せざるをえなかったヴァレリーの内的変化を過小評価することになると同時に、『旧詩帖』が『若きパルク』や『魅惑』といった「新しい詩」とほぼ同時期に推敲されながら、それらと区別するために「昔の詩」というレッテルを貼って公表された事実を正しく評価できないのである（p. 152-153）。

「夢幻境」と「同じく夢幻境」、「ヴィーナスの誕生」、「水浴」を取り上げる第3章は、以上のような分析視角が十全に展開されたものとして、読み応えがある。「夢幻境」は1890年の『レルミタージュ』誌掲載の「白」に始まり、1914年の『レ・フェット』誌掲載の「妖精」を経て1920年版『旧詩帖』に「夢幻境」として収録される、という複雑な改変過程を持つだけでなく、1926年版以降、同一詩篇のヴァリエーションとして「夢幻境（異文）」（1927年版以降は「同じく夢幻境」）が併録されたという点でも特異な作品である。「ヴィーナスの誕生」は、1890年の「波から出る女」を初出とするが、改作を通じて句切りを揺るがす象徴派風リズムが古典的韻律に改められた。他方で「水浴」は1892年初出であるが、すでに文学への懐疑が深まっていた時期に書かれたためか、旧作・改作とも非古典的な詩句はまったく含まれない（p. 247）。改変はむしろテーマに関わる。泉水から出た女の頭部を描く詩句が1920年の『旧詩帖』版では「輝く金の頭かしらをうなじのあたりで墓が切る」と改められ、暴力的な「切断」と、なによりもロヴィラ夫人への惑乱で問題となった女の「うなじ」のテーマが出現するようになったのである。しかも、「うなじ」の語は『魅惑』以降の諸詩篇には散見される一方、初期詩篇、すくなくとも1900年以前に公表された作品にはまったく見られないという（p. 248）。抑圧されたものの回帰という精神分析的なプロセスを仮定するなら、「水浴」の改訂は回帰の決定的瞬間をなすものだったのかもしれない。

第4章では、冒頭で述べた「過去の偽装」の実例として、『若きパルク』以降に制作された「カエサル」と「セミラミスのアリア」が分析される。つづく第5章では『旧詩帖』が『若きパルク』および『魅惑』との関連で総括的に考察されている。前者に関しては、とくに少女時代の性的羞恥を回想する詩句に現れる「鳩たちの好むある夕べを蘇らせる」（186行）が検討され、それが1892年初出の「挿話」と密接に関わる詩句であるという従来の指摘に加えて、すでに1892年初頭の段階でルイスに送られていた詩句であることが書簡から明らかにされる。ヴァレリーは青年期に歌った「鳩の夕べ」を『パルク』で蘇らせたばかりでなく、詩句そのものを蘇らせたのだった（p. 328）。鳥山はここから、ルネ・フロミラージュ、清水徹、

マリア・テレサ・ジアヴェリ、そして評者などが論じてきた『パルク』の「自伝性」を再検討している。よく知られたフォンテーナスとジッド宛ての書簡に見られる「自伝性」への言及の内実が揺らいでいることを踏まえ、前便となるフォンテーナスの書簡（1917年5月20日）を検討し、若年期の「官能的で神秘的な柔らかな感触」を「硬質な輝き」に代えた自分の成長を見抜いた友人に対して、ヴァレリーは「私を読みうる人は形式のなかに自伝を読むでしょう」と述べたのではないかと、そして、おそらくこれに触発されるかたちで、ヴァレリーは『パルク』の自伝性に意識的になり、6月3日の『カイエ』に記述を残し、さらには6月14日のジッド宛て書簡で形式だけでなく内容についても自伝性を述べるようになったのではないかと、というのである。炯眼にしている的確な指摘である。『魅惑』との関連をめぐっては、この詩集に収められた諸篇が形式においてはより多様な詩型を含み、内容的には女性性と夕べ・夜に傾く『旧詩帖』に比べて、男性性と朝・日中に傾く傾向があることが指摘され、「多様」だが「新しい詩」のみで構成されるという意味では「均質な」『魅惑』に対して、『旧詩帖』はさまざまな過去を内包するという点で「不均質的・多層的」であるとまとめられている。

一般にヴァレリーは古典的な詩人とみなされ、中期以降は初期の象徴派風の詩句をより一層古典的に改鑄していったと考えられている。この点は本書においても具体的に確認されているが、脚韻の自由度や母音衝突・分音の意図的な利用においては必ずしもつねに古典的であったわけではない点も本書でたびたび指摘されている。「主義や流派のレッテルを貼って分類するよりも、そのような細部の言語的事実を観察することが重要であろう。」(p. 362) この言葉は、つねに詩篇の具体的分析を通じて考えようとする本書の特徴と美質を端的に表している。

以上のような優れた読解を示した本書には、第35回（2018年）渋沢クロード賞奨励賞が授与された。最後に個人的なことを付言すれば、評者は本書のもととなった博士論文「ポール・ヴァレリーの『旧詩帖』」の審査に加わる幸運にあずかった（2016年4月4日）。博士論文で展開されていた『旧詩帖』全篇の詳細な読解の多くが本書では割愛されてしまったことが悔やまれるが、それでも、付録として収録された全篇の日本語訳からは詩篇理解の質の高さが十分に伝わってくるはずである。

《書評》

『象徴主義と〈風景〉——ボードレールからプルーストまで』
(坂巻康司・立花史・津森圭一・廣田大地編、水声社、2018年)

小倉 康寛

日本におけるフランス象徴主義の受容は2010年代、一つの転機を迎えた。編者の坂巻康司氏の言葉を借りれば、『ヴァレリー集成』(筑摩書房)と『マラルメ全集』(筑摩書房)が完結し、日本人が象徴主義を貪欲に受容した時代に一つの区切りがついたのである。本書はこうした中で、象徴主義とは何であったのかを振り返る試みの第二弾である(2015年に水声社から刊行された『近代日本とフランス象徴主義』が第一弾である)。

今回のテーマは、すでにロマン主義で多く議論された「風景」paysageである。「風景」とはそもそも、事実を絵画的に描写することを指し、主観の表現と真逆である。しかしロマン主義の文学作品では、ルソーの『孤独な散歩者の夢想』やラマルチーヌの『瞑想詩集』が好例となるように、語り手の喜怒哀楽と、語り手が描き出す風景とは、照応関係があった。これは『風景と詩』をはじめとするミッシェル・コロー氏の一連の著作が明らかにしてきた通りである。もっともロマン主義も終盤になると、語り手の内面と風景の照応関係は「ファンタジー」と批判を浴びることになる。しかし編者の坂巻氏が指摘するように、「風景」というテーマそれ自体は、ロマン主義で廃れたわけでない。むしろ美術史的な視角から見れば、「風景」の地位は19世紀後半にかけて向上した。例えば風景画は19世紀中葉まで、数ある絵画のジャンルで、現実を写し取るだけの凡庸なジャンルとされた(この時に上位ジャンルとみなされたのは、宗教画や歴史画であった)。ところが19世紀後半にかけてリアリズムの地位が上がり、風景画は軽視するべきジャンルではなくなったのである。

以上のように19世紀を通じて「風景」が特権化されたのだとすれば、これを軸に世紀全体を見渡すことができないか。もっとも「見渡す」と言っても、本書の目的は整った理論の提示にはないだろう。坂巻氏がコロー氏の研究の難点として図式的に整理されすぎていることを挙げるように、過度な理論化は本書の射程外である。本書は若手を中心に気鋭の研究者たちが、いわば「風景」というテーマを扇根に、それぞれの視座を広げてみせたものである。以下では、内容を簡単に紹介したい。

第一部はロマン主義と象徴主義の境に位置するボードレールを中心に構成されている。廣田大地氏は「ボードレール散文詩における他者という風景」と題した論考で、ロマン派的な「風景」における魂と自然の調和という構図を、ボードレールが都市における他者と語り手の調和に応用したと論じる。特に小散文詩集『パリの憂鬱』で、詩人の想像は、窓や人間の眼に都市の声を読み取る。これはギュメを用いて示されるが、直接聞き取った声を書いたのではなく、詩人が、内面の声として、他者と語り手とを重なり合わせているのである。

清水まさ志氏は「ボードレールにおける風景と個性」と題した論考で、『一八五九年のサロ

ン』におけるリアリズム批判を起点に、本来、個性 *personnalité* を必要としない風景画において、個性を発揮することがボードレールの目指したことであったのではないかと論じる。ボードレールの個性の獲得は、スタンダールの『イタリア絵画史』と異なる深まりを見せており、外界である自然を「見ること」によって獲得される。清水氏は、『悪の華』第二版の「パリ情景」の巻頭詩「風景」が、詩人の特徴を顕著に示していると結論する。

岡部杏子氏は「デボルト＝ヴァルモールが描く夢とうつつの風景——『未刊詩集』を中心に」で、詩篇「悲しい夜の途切れ途切れの夢」を紹介し、風景の二重性を明らかにする。1756年に生まれ、1859年に亡くなった長命のデボルト＝ヴァルモールは、18世紀からボードレールの時代までをつなぐ女流詩人である。詩篇はフランドルの風景を描いた3篇の1篇であるが、同時に、次女のイネスの喪のための詩であり、天上の風景と重なり合う。

第二部はランボーとバンヴィルに割かれている。二人の詩人は田園を詩の題材としたが、その筆致も関心もロマン主義者たちとは、いささか異なる。

田島義士氏は「ランボーの原風景——青の逃走」と題した論考で、ランボーの詩篇「感覚」における故郷シャルルヴィルの描写が、現実と虚構が重なり合わさる多層的なものだと論じる。シャルルヴィルはランボーにとって逃げ出すべき田舎であり、また自我の原風景であった。詩篇「感覚」の描写にはジャン・ユベールの旅行ガイドの紋切り型、シャルルヴィル特産の青い粘板岩のイメージ、愚痴と夢想とが幾重にも重なり合わさっている。

深井陽介氏は「ランボーと風景」と題した論考で、詩人が描き方を工夫していたことを映画の手法になぞらえて明らかにしていく。これはズーム・アップの手法の他、特にトラッキング・ショット（フランス語ではトラベリング・ラテラル）の手法である。深井氏は『イリュミナシオン』の「夜明け」や「メトロポリタン」に顕著であるように、語り手は、「いわば旅行番組のプロデューサー、リポーター、カメラマン」の視点で動く論じる。

松村悠子氏は「バンヴィルにおける自然風景——八六〇年代までの作品に基づいて」で、初期作品の「風景」に3つの特徴を挙げる（古代の想像上の風景、神話化されたニースの風景、女の身体を描写する比喩的用法の風景）。バンヴィルは感覚を重要視する一方で、感情の表現が一般的で、ロマン派的な個人的な感情の爆発と一線を画した。

第三部はマラルメ論である。坂巻康司氏は「都市への眼差し——ボードレールからマラルメへ」と題した論考で、二人の詩人の都市の描写を比較する。ボードレールの都市の描き方は、『悪の華』第二版「パリ情景」に顕著なように、遊歩者を装っている。マラルメも散文詩「未来の現象」で〈見世物（スペクタクル）〉を扱うように、都市をテーマしている。しかしボードレールの語り手が大都市を闊歩するのに対し、マラルメの語り手は裏路地の〈観察者（ヴォワイヤン）〉に徹する。またマラルメの〈見世物〉は、詩人を狼狽させるハプニングが混入している。この狼狽の最中で、詩人は対象の描き方を変化させるのではなく、その主体までも「転位」*transposition* させ、想像力で世界を作り変える。坂巻氏は「風景」との相容れない対峙にこそ、マラルメとロマン主義との分水嶺を見る。

中畑寛之氏は「マラルメ三景——『地平を読み解く者』のまなざし」において、マラルメがヴァカンスを過ごしたル・コンケをはじめとする海岸と、好んでピクニックに行ったフォ

ンテーヌブローの森を細かく調査した上で、詩作品に登場する星空を取り上げる。マラルメは「風景」に己の内面を投影することはない。中畑氏の議論でもマラルメは「風景」と対峙する。自然を読み解き、自らの筆で再創造することこそが、詩人の課題であった。

立花史氏は「視覚のミモロジスム——環境人文学から見たマラルメの“風景と詩”」と題した論考で、「視覚的なミモロジスム」と呼ぶものを提言する。立花氏によれば、例えばユゴーは紀行文『アルプスとピレネー』で明示的に風景とアルファベットの形を関連付けた。その一方でマラルメは「賽の一振り」で、風景をかたどる線と、文字を二重化し、錯覚を引き起こす。ミモロジスムには、詩人の人文学への思いが凝縮されていると立花氏は示唆する。

第四部は、19世紀後半以降の象徴主義の展開を4つの各論で示す。三田順氏は「風景としての室内——ベルギーの象徴主義における室内を巡って」で、1830年に新国家として成立したばかりのベルギーを取り上げる。ベルギーではフランス・アカデミーの伝統に則って風景画が低く見られた一方で、グザヴィエ・メルリのように、見慣れた日常の風景に「ものの魂」を見出す潮流があった。三田氏は、これがマーテルランクの文学作品にも通底することを指摘しつつ、ベルギー象徴主義の特徴を浮かび上がらせる。

合田陽祐氏は「ジャリと風景の再構築——『昼と夜』における知覚と表象の関係を中心に」で、ジャリの自伝的小説『昼と夜——ある脱走兵の物語』を取り上げる。主人公サングルはブルターニュでの兵役を嫌がり、精神世界で「人工天国」を作ること、逃走を試みる。合田氏は自転車（スピード）、ハシッシュ（幻覚）、夢想の3つを例に、ジャリの「風景」は写実的に描かれておらず、外部からの刺激を利用して知覚を変化させたものだ論じる。これは自然へ従属することの拒否であり、個人を特権化したジャリ独自の象徴主義であった。

「不定形なもの美学——ヴァレリー『ドガ ダンス デッサン』を中心に」で今井勉氏は、まずヴァレリーが古典主義的にも、あるものを写し取る風景画を「知性」の欠落と厳しく批判したことを確認する。しかしヴァレリーは、ドガが机の上に無作為に散らばらせたコークスを山に見立てたことや、ダ・ヴィンチが布の膨らみをデッサンしたことに強い関心を持っていた。今井氏はこうした「不定形なもの」へ形を与える画家の営為が、「言葉に出来ないものを言葉にする」詩人の営為と通底するのではないかと考察する。

津森圭一氏は「プルーストの〈風景〉——象徴主義との関連で」と題した論考で、プルーストが論説「晦渋性に抗して」で、難解な暗示を批判し、自らの「生」を言葉にする「個別性」*individualité*を説いたことを視角にする。津森氏によれば、これは「風景」を描くことへと繋がる。例えば短編小説「バルタザール・シルヴァンドの死」でプルーストは、不遇の音楽家の死を一つの情景として描いた。彼の美意識は（運動に参加こそしていないが）ナチュリスムと共通しており、『楽しみと日々』の一篇「田園を渡る海風」に顕著である。

本書は精巧なモザイク画にも似て、各論文が点描のように関連し合い、ボードレールからプルーストまでの時代が鮮やかに浮かび上がる。ぜひお手にとってみていただきたい。

《書評》

塚本昌則

『目覚めたまま見る夢——20世紀フランス文学序説』
(岩波書店、2019年)

山田広昭

本書は、ヴァレリー、プルースト、ブルトン、サルトル、バルトという20世紀フランスを代表する5人の作家を「目覚めたまま見る夢」の探求を共通項として横断的に論じたものである。その狙いは、これら5人の作家たちの営為を「意識の広がり限界にむかって旅立ち、そこから先には明晰な思考が可能でなくなるぎりぎりの境界を探ろうとする」試みとして描き出すことにある。著者によれば、問題はただ単に夢と覚醒との境界に身を置くことではない。彼らにとって真の問題は、「夢のもつ奇怪な世界の形成力を、眠りのなかだけでなく、覚醒時において、とりわけ書くという行為において、解き放つことができるかどうかを知ること」なのである。

そうした確認のもとで、本書は、「眠りと覚醒の敷居をめぐる二〇世紀前半の省察」として、ヴァレリー、プルースト、ブルトンをこの順に取りあげ、ついで、この省察を独自のイメージ論へと展開した作家としてサルトルとバルトを論じている。取りあげられる作家の順序はたしかに時代的な順序に従っているが、ヴァレリーが冒頭に置かれていることにはそれ以上の意味がある。本書の構想の出発点には、著者が長年にわたって取り組んできたヴァレリーにおける夢の詩学の研究があり、ヴァレリーが『カイエ』を中心に膨大に残した夢についての考察は、本書全体の理論的、方法論的基礎として役立てられているからである。以下、各章の議論を簡単に追っておこう。

第1章「ヴァレリーにおける中断の詩学」で最初に確認されるのは、意識に対する夢の根源的な他者性である。夢は、「覚醒し、注意をむけることそのものによって、その本質が破壊されるような心的活動」なのであり、したがって、夢はつねにすでに終わったものとしてしか、すなわちつねに「過去形」でしか、覚醒時の意識にはあらわれない。だとすれば、夢の本質にアプローチするには、意識による接近法とは別の方法をとらなければならない。あるときは「夢の幾何学」と名づけられ、またあるときは物理学の「相」概念をアナロジーとして用いて試みられる、夢への演繹的な接近は、そうした探求の例である。

しかし、ヴァレリーには同時に、夢に対するもうひとつ別の見方がある。それは「覚醒した意識と睡眠下の意識は、画然と区別されているわけではない、その境界領域が確かに存在する」という認識である。両者の境界領域とは、日常生活の中のいたるところにさしはさまれる意識の中断、空隙としての放心状態であり、そこには夢が「萌芽状態」で存在している。注目すべきは、彼にとって、この夢の萌芽が「詩の領域」そのものでもあったことである。著者はいう。「目覚めたまま見る夢は、ヴァレリーにとって、意識とは何かという問いへの認

識を深めるための研究分野であると同時に、言葉にリズムと緊張感を与える詩の領域でもあったのだ。そのことを例示するために、著者は「ロンドン橋」と題された一篇の「散文詩」を取りあげる。(本書でこの「詩」に与えられている解釈については、最後に扱いたい。)

第2章「プルーストにおけるイメージの詩学」で論じられるのは、半醒半睡状態においてあらわれる無意志的想起と私たちの二つの自我(社会生活にあらわれる陳列用の偽物の自我とより深い層にある真の自我)との関係であり、同時に、無意識的想起とそれによって再創造される現実としてのイメージとの関係である。『失われた時を求めて』の語り手は、無意志的想起を「思い出の想起としてではなく、その感情を体験した自我の蘇生ととらえている」。さらに言えば、「無意志的記憶のよみがえりは、単に忘れていた過去をあざやかに思い出すという経験ではない。それはかつてあった現在が、語り手の位置するこの今という時間を破壊し、そこに一度も存在したことの無い現実を出現させる経験」なのである。

プルーストがまどろみから突如として現れ出る記憶を通して明らかにしようとするのは、私たちの生の根源的なありようとしてのこの「アナクロニズム」、すなわち「事実のカレンダーと感情のカレンダー」との不一致である。両者が一致しないがゆえに、出来事の真の意味は、それが生じた瞬間にはではなく、「かつてあったものが滅び去った後に、思い出として、回顧のまなざしのなかによみがえるとき、はじめて」明かされる。その意味で、過去とはつねに現在によって救い出されるべきものなのである。

第3章「ブルトンにおける期待の詩学」で追求されるのは、夢と現実とを統合する高次元の現実としての「超現実」に到達するための、ブルトンの努力である。この理想に到達するための方策のひとつとして、ブルトンは自らを「取り乱した目撃者」たらしめようとする。この姿勢が意味しているのは、終わりから出発することで一連の出来事に固定的な意味を与える目的論的な時間性の否定である。それは、終わりによって意味を持つ従来の物語的時間を解体することでもある。かわって重視されるのは、「これから生成しようともがいている何ものかの兆候を見抜こうとする眼差し」であり、そのとき決定的な役割を果たすのが、明晰さを保ったままで夢見ようとする姿勢である。

『ナジャ』において、ブルトンは「医学的、それも神経精神医学的観察記録の語調」を保とうとしたという。彼はけっして錯乱した世界(夢の世界)の側に立とうとはしない。兆候を兆候として語ることを可能にするのは、夢の世界(すべては生成の途上にあり、過去もまた未決状態のままである)にかぎりなく近づこうとしながらも、冷静に観察することを忘れない「医学的な」視線なのだ。

第4章「サルトルにおける崩壊の詩学」は、イメージが対象の不在によってはじめて機能すること、そしてイメージとは、この「不在のものに到達しようとする意識の姿勢」にほかならないことを強調している。イメージのこうした特性は、目覚めたまま見る夢の特性とそのまま重なる。イメージを形成しようとする姿勢は、「現実から得た素材を否定し、乗り越え、総合してゆきながら、非現実世界にある対象を打ち建てようとする態度であり、現実を否定するところに覚醒した意識の特性があらわれているが、非現実のうちにある実在を構築しようとするところには夢の特性があらわれている」からである。

しかし、より重要なのは、このような姿勢が主体のあり方を大きく変容させずにはおかないということである。眠りと覚醒との境界で繰り広げられる存在のゆらぎは、ときには、再構築への過程を欠いた、現実世界の自明性の一方的な崩壊につながる危険性をもつ。マロニエの樹の根を凝視しながらロカンタンが感じる吐き気は、そうした崩壊を前にした主体の反応にほかならない。世界の自明性、了解可能性の崩壊は、私たちが何の疑いもなく用いている言語の脱落を招く。「それが根であることを、私はもはや思い出せなかった。言葉は消え去り、言葉とともにものの意味も、その使い方も、その表面に人間が記したか細い符号も皆消え去った。」

締めくくりの第5章「ロラン・バルトの〈中性〉の詩学」では、著者は「中性」の概念を、私たちの意味の世界を作り上げているさまざまな二項対立の両項に同時にコミットすることで、そのいずれか一方を選択するという態度を無効にするというバルトの戦略として捉え、それをすぐれて眠りと覚醒との対立にかかわるものとしている。バルトがファンタズムに認める重要性はこの戦略に起因するのだ。それだけではない。二項対立の両項に同等に関与する姿勢は、受動と能動との二者択一をしりぞける「受動的活動性」の概念として、さらにまた自然と人工との対立を超えて、自然なものが過剰に働くことで引き起こされる「陶醉」の概念にも及んでいる。

陶醉というモチーフが、ボードレールが見ていたように、苦痛と切り離すことができないという点も重要である。陶醉が苦痛の発作と深い相関関係にあることは、それが過剰な意識とも相関していることを示している。「テスト氏との一夜」で眠りに落ちる直前にテスト氏が語る「苦痛の幾何学」をここで思い起こしてもよいだろう。バルトが写真に見出すものにもそれと同じ構造がある。なぜなら一枚の写真が私たちに示しているのは、そこに写っているものが「かつてあった」ということと「もはやない」ということとの同時並存だからである。その意味で写真は「破局」の観念と切り離すことができない。写真を前にしてバルトが戦慄を覚えるとすれば、それは写真が未来を、つねに「すでに起こってしまっている破局」として提示しているからにほかならない。

以上はあくまでも私の理解が及ぶかぎりでの要約にすぎず、本書の内容は言うまでもなくはるかに豊かである。ひと言付け加えておけば、本書には影の主演ともいべき人物がひとりいる。ヴァルター・ベンヤミンである。著者は要所要所で彼の考察を引用しており、本書にとって彼の著作から得たインスピレーションがいかに重要なものだった分かる。「20世紀フランス文学序説」という本書の枠組では、この批評家を主題化することができなかったのは当然であるが、アウラについて、過去の救済としての歴史について、そしてまた陶醉について、著者には語りたいたことがまだまだあったのではないかと思えた。

最後に、第1章で取りあげられているヴァレリーのテキスト「ロンドン橋」について少し私見を述べさせていただきたい。このテキストが本書で引用されるのは、それが詩の生まれる場所、詩が溢れだす源泉としての「意識が宙吊りにされる瞬間」を描き出していると思な

されているからである。それは別の言い方をすれば、目覚めたままで世界の生成と一体化するような、ある「感覚的熱狂」transport を記述したものとされる。こうした解釈を支える根拠のひとつに、ヴァレリーが1927年の『カイエ』に残した「ロンドン橋」のプレ-テキストがあると思われる。同年10月にロンドンを訪れた詩人は、文字通り「ロンドン橋」と題された短いテキストを、タワーブリッジに向かってテムズ川を進んでいく何艘かの船をロンドン橋の上から見て描いた水彩画に添えるようにして書き込んでいる。これが『言わざりしこと』（1930）に収められる「ロンドン橋」の初稿と見えるのは当然である。

しかし、『カイエ』に残されたこの「初稿」と『言わざりしこと』の「決定稿」との符合は実際には冒頭のほんの数行にすぎず、後者の中核をなす文章に初稿があるとすれば、それはさらに時間を遡って1926年3月に発表される「オランダからの帰り道」であると思われる。アムステルダム運河沿いの雑踏のなかを歩くデカルトに仮託して語られる次のような考察は、「ロンドン橋」のテーマそのものではないだろうか。

私はデカルトが街の人々の言葉を解することができたどうかを知らない。でもできることなら解せなかったと思いたい。[……]

まったく理解のための手がかりを持っていないということ、まったく規則を、記号を、対応関係を教えられていないということ、自分が見ているものの意味を推測できないということ、それは自分が見ているものを、まさしく自分がみているものへと還元することなどではないだろうか。すなわち、図形と運動へと。私にはこれほどまでにデカルト的なものはないと思えるのだが。[……]

このようにして商取引や活発に動き回るオランダ人たちのただ中で、デカルトはそれらからは切り離され、しかし無感動になるのではなく、オランダ人たちの商業と生活をまるで未知の機械を眺めるかのように眺めたのである。そこにいないと同時にまさにそこにいるデカルト (Descartes absent et présent [...])。 (*EPI*, I, 847-848)

私が指摘しておきたいのは、「存在と不在の交錯」というヴァレリーが偏愛する主題には、二つの相異なるベクトルが存在しているということである。「オランダからの帰り道」のそれは、ただ日常的な自明性をカッコに入れるだけではなく、詩を生み出す感覚的熱狂や陶酔からも遠ざかろうとしている。そこでは詩人という存在は、ポーの描く「群衆の男」、精神の酩酊者でしかない。「彼は徘徊する大勢の魂のなかにその身を紛れ込ませる。陶然としながら無量の顔や視線を飲み込み、また液化した街路の流れに沿う無限の「個人」の通過が与えるめまいに酔う。」「つまるところ、群衆の人にとっては、思考は運動と一体をなして、おびただしいイメージの群れが、それらを知覚する能力そのものを、いわば引きずっていくのだ。」デカルトはそうした意味での群衆の男とは全く違っている、とヴァレリーは言う。

一方、「ロンドン橋」は次のように結ばれている。

このとき、限界はあるが尺度はないある時間が持続するあいだ（というのも、あったも

の、あるであろうもの、あらねばならないもの、こうしたものは虚しい記号でしかないのだから)、ロンドン橋の上に存在すると同時に不在でありつつ (*présent et absent sur le Pont de Londres*)、私は私のあるところのものであり、私は私が見るところのものである。(EPI, II, 514)

ここで、交錯する存在と不在の順序が、すなわち *présent* と *absent* の順序が「オランダからの帰り道」と逆になっていることは、はたして偶然なのだろうか。

上記の指摘は、「ロンドン橋」が「生成状態においてはすべてが夢である」(C,VIII, 519) という観察の詩的翻訳だという著者の主張に異を唱えるものではない。ただ、ヴァレリーのテクストを貫いている複数の力線の存在に注意を喚起しなかったにすぎない。

本書は、それぞれに個性の大きく異なる、しかも 20 世紀フランス文学を代表する 5 人の作家の著作を、統一的な主題のもとで論じることができることを説得力をもって示した。その透徹したパースペクティブだけでなく、論理的であると同時に叙情性を豊かに湛えたその文体に、ほとんど嫉妬にも似た思いを抱かざるをえなかったことを正直に告白しておきたい。

要旨 Résumés

In Memoriam Tsunejiro TANJI (1935-2019)

En souvenir de Monsieur Tsunejiro Tanji, professeur émérite à l'Université Kansei Gakuin (Kobe), décédé le lundi 8 avril 2019 à Kyoto à cause d'une insuffisance cardiaque, quatre membres de la Société japonaise des études valéryennes (Kunio Tsunekawa, Hironori Matsuda, Hiroaki Yamada, Atsuo Morimoto) offrent chacun leur texte et prient pour le repos de son âme.

青年期ヴァレリーの言語表現に対する不信感について

田所 尚

[Hisashi Tadokoro, « Le scepticisme du jeune Valéry à l'égard de l'expression linguistique »]

言葉によっては思考や感情を十全には表現できないとする言語表現に対する不信感、デカダンスや象徴主義の作家たちに多く見受けられた。ヴァレリーもその例外ではなく、特に、青年期にアンドレ・ジードとピエール・ルイスと交わした書簡に、言語不信の念が表明されている。ヴァレリーは、自己の「魂」の不定性、把握しがたさに強く意識的であったために、これを言葉で表現する困難・不可能性に直面していたのである。そうした課題に対しヴァレリーは、自然科学の表記法に表現としての可能性を見出す。あらゆる事物は物理・数学的事象にすべて還元しえんとする安易な還元主義に惹かれたというよりは、人間の内面的事柄や精神的事象の、変化してやまない性質に極度に意識的であったからこそ、そうした変動性を変動そのものとして関数的に表すことのできる表現にヴァレリーは惹かれたのである。またその同時期、1892年頃に彼はロイスブルークの神秘主義に傾倒する。この神秘思想家は、自然界の対象を観察し、観察から得られた結果を一般化して自らの世界観を記述する、いわば自然科学的態度を身に付けた思想家であり内面の探求者として当時のヴァレリーの注目するところとなった。のちの『カイエ』に連なることとなる自己の精確な観察記述の営みが開始されるきっかけのひとつとして、このロイスブルーク読書体験を挙げる事ができる。

« Compte rendu »

Paul Valéry, *Lettres à Nèere (1925-1938)*, édition établie, annotée et présentée par Michel Jarrety (Éditions de la Coopérative, 2017)

Hironori MATSUDA

Ce recueil qui contient 160 lettres de Paul Valéry à Renée Vautier écrites entre 1925 et 1938

viendra nous éclairer incontestablement une des grandes époques, restée peu connue jusqu'à présent, dans l'histoire de l'affectivité chez Valéry. Moins nombreuses, certes, que les lettres échangées entre Valéry et Catherine Pozzi et celles entre Valéry et Jean Voilier, ces lettres que Michel Jarrety a découvertes chez Nadine, fille de Renée, et a annotées avec grand soin ne nous en permettent pas moins de savoir comment les idées très chères à Valéry comme « l'objet unique » ou « l'implexe » ont été élaborées et combien il avait besoin d'une grande tendresse après la passion dévastatrice pour Pozzi. On est désormais presque certain que Renée, « une manière de petite disciple » (p. 53), aurait inspiré, avant Jean Voilier, le personnage de Lust dans « Mon Faust ».

Cela dit, l'absence de lettres de Renée à Valéry nous paraît un trou d'autant plus grand et regrettable que ce sont ses lettres-confidences, parfois trop franches, qui auraient provoqué des réactions inattendues de Valéry. Aucun lecteur ne pourrait ne pas s'intéresser, entre autres, aux lettres de Renée qui auraient fait écrire à Valéry la lettre n° 54 où il parle de se jeter dans le Rhône avec le « rêve irréalisable » (Cf. C, XV, 558) et la lettre n° 69 où il est réduit au mutisme devant le « bonheur » qu'il ne peut pas partager avec elle.

Malgré une préface détaillée de Jarrety, on ne sait pas ce qui s'est passé entre eux pendant la période qui sépare leur première rencontre au Havre, le 26 mai 1925, et leurs retrouvailles à Paris, janvier 1931. Est-il vrai que « quand il (Valéry) la (Renée) reverra en 1931, ce sera à peu près comme s'ils ne s'étaient point connus » (Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 603) ? Valéry n'a-t-il pas écrit, le 8 mars 1928, dans un de ses *Cahiers* : « ... je poursuis mon dialogue avec Eiréné. Il est bon d'avoir un interlocuteur mental précis. Je suppose donc le colloque *indéfiniment continué* » (C, XII, 768) ? Si Eiréné n'est pas autre que Renée, comme Irène (p. 220), n'est-il pas tout à fait possible de penser que les relations entre Valéry et Renée étaient maintenues après leur première rencontre ? Rien n'est moins sûr. Il nous faudrait chercher des traces de ce « colloque ». D'ailleurs, comment lire ou déchiffrer un passage énigmatique où Renée et Eiréné coexistent : « Eiréné blue dans le chaos où le Créateur fermente. Envolée aux cieux Croydon d'où catastrophe pré-lunaire. N° 1 / Noire Néère ensuite. Proche, et heureusement. R plus proche d'A qu'A de R. » (C, XV, 527) ? Autour des relations entre Valéry et Renée, des doutes restent. À l'état actuel de nos études, nous sommes obligés de nous contenter de constater que l'« Affaire RV » était aussi décisive que l'« Affaire Rov.a » et l'« Affaire K » (cahier 144.90, BNF., Gallica) pour Valéry. Mais comme une « étrange mystique privée » (p. 126) nous intrigue !

« Compte rendu »

Teiji Toriyama, Album de vers anciens de Valéry. *De la réécriture des premiers poèmes à l'autobiographie poétique*, Tokyo, Suiseisyu, 2018

Atsuo MORIMOTO

Album de vers anciens est hanté d'une « illusion ». Il va sans dire que ce recueil de Valéry des

pièces de jeunesse réécrites a été publié en 1920 par le poète qui était déjà revenu aux milieux littéraires avec *La Jeune Parque* en 1917. Il est notoire aussi que la demande faite par Gide et Gallimard d'éditer ses premiers poèmes l'a amené à les retoucher en les considérant d'un regard froid, et que ce travail de réécriture lui a donné enfin l'envie de faire un dernier poème qui dise adieu à la littérature sous la forme de *La Jeune Parque*. Mais l'expression telle que notée au début — « ce recueil de Valéry des pièces de jeunesse réécrites a été publié en 1920 » — contient déjà une illusion bien qu'elle soit en apparence pertinente. En fait, il serait incorrect de dire que les pièces venues de *La Conque* publiée par Louÿs en 1891-1892 et celles parues d'abord dans *Le Centaure* en 1896 sont également « de jeunesse » dans le même sens. Quant à « L'Amateur de poèmes », ce n'est qu'un poème en prose écrit pour l'*Anthologie des Poètes français contemporains* (1906-1907) à l'époque où Valéry cessait complètement de faire des poèmes. Enfin, « César » et « Sémiramis » ne sont même pas des « vers anciens », parce que ce sont des pièces écrites après *La Jeune Parque*. À travers sa lecture fine et fructueuse, le livre de Teiji Toriyama montre brillamment qu'il s'agit ici d'un « déguisement de passé » et que le recueil contient de multiples strates.

« Compte rendu »

Le Symbolisme et le paysage, textes réunis par Koji Sakamaki,

Fuhito Tachibana, Keiichi Tsumori et Daichi Hirota, Tokyo, Suiseisha, 2018.

Yasuhiro OGURA

Dans les années 2010, au Japon, deux grands projets de traductions ont été achevés : les *Œuvres complètes* de Mallarmé et les *Œuvres choisies* de Valéry. D'après Koji Sakamaki, maître de conférence à l'Université Tohoku, ces événements semblent avoir annoncé le point culminant de la longue fête qui, depuis l'époque Meiji, n'a cessé d'inciter les Japonais à comprendre le symbolisme. Mais après son comble, la fête ne peut durer longtemps, et c'est peut-être une chose triste. Koji Sakamaki pense cependant que la fin de l'extase nous donne une bonne occasion de réfléchir à nouveau sur le symbolisme.

Le livre paru en octobre 2018, *Le symbolisme et le paysage*, réunit treize études qui s'étendent de Baudelaire à Proust. En appliquant le schéma de « Paysage » à partir duquel Michel Collot a analysé le Romantisme, les treize auteurs mettent en relief divers aspects esthétiques particuliers aux symbolistes et aux écrivains qui les fréquentaient. Ainsi, par exemple, tandis que le poète du *Spleen de Paris* rêve de s'assimiler aux inconnus, Mallarmé se confronte avec le milieu et « transpose » son sujet pour accepter la chute de l'idéal : la mélancolie s'est, en somme, beaucoup plus approfondie avec l'esprit fin-de-siècle.

« **Compte rendu** »

Masanori Tsukamoto, *Rêver les yeux ouverts : Introduction
à la littérature française du XX^e siècle*, Tokyo, Iwanami shoten, 2019.

Hiroaki YAMADA

Dans ce livre, Masanori Tsukamoto essaye de resituer les ouvrages de cinq écrivains et critiques majeurs de la littérature française du XX^e siècle : Valéry, Proust, Breton, Sartre et Barthes, sous le seul thème de « rêver les yeux ouverts ». Il s'agit de considérer leurs écritures comme des tentatives originales et variées de se mettre à la frontière de la veille et du sommeil et d'élargir ainsi la limite de la conscience claire qu'on oppose naïvement au monde brouillé du rêve. D'après M. Tsukamoto, aux yeux de ces cinq auteurs, le vrai problème n'est pas d'avoir accès au mystère du rêve, mais de savoir comment on peut libérer les forces créatrices de ce travail nocturne au service de l'écriture artistique qui exigerait l'intervention active et continue de la conscience éveillée.

En partant des réflexions de Valéry sur le rêve sur lesquelles il a longuement travaillé (et auxquelles il a consacré une thèse monumentale qui a fait date dans les études valéryennes), et en recourant de temps en temps aux idées de Walter Benjamin, M. Tsukamoto nous décrit successivement la tentative de chaque écrivain comme une sorte de poétique : la poétique de l'image pour Proust, celle de l'attente pour Breton, celle de la décomposition pour Sartre, et enfin, celle du neutre pour Barthes.

Ouvrage certes ambitieux, mais ses analyses sont convaincantes et son écriture à la fois rigoureuse et lyrique nous fait rêver.

学会ニュース

- 2018年8月、三浦信孝・塚本昌則の両氏の編集で『ヴァレリーにおける詩と芸術』（水声社）が刊行されました。
- 2018年9月9日、立命館大学（衣笠キャンパス）で開催されたメルロ=ポンティ・サークル第24回研究大会において、佐野泰之氏の主宰によりヴァレリーとスタンダールを扱った講義「言語の文学的用法の研究」に関するシンポジウムが開催され、佐野氏に加え片岡大右氏（スタンダール）と森本淳生氏（ヴァレリー）が報告を行いました。
- 2019年3月27日、塚本昌則氏の主宰で東京大学（本郷）にてメルロ=ポンティのヴァレリー講義をめぐる国際シンポジウム *Merleau-Ponty devant Valéry. Le cours au Collège de France en 1953 : « Recherches sur l'usage littéraire du langage »* が開催されました。招聘された Benedetta Zaccarello 氏による基調講演につづき、加國尚志、佐野泰之、廣瀬浩司、山田広昭、森本淳生、井上直子、塚本昌則の各氏による報告・コメントがありました。
- 2019年4月、研究会のホームページをリニューアルしました (<https://www.paul-valery-japon.com>)。また研究会の情報発信に Twitter のアカウントを作成しました (@valery_japon)
- 丹治恆次郎先生（関西学院大学名誉教授）はかねて病気療養中でいらっしゃいましたが、2019年4月8日（月）未明、心不全のため京都第二日赤病院にてご逝去なさいました。

研究会の記録（敬称略）

第34回

日時 2018年6月2日（土）午前10時より12時
場所 獨協大学（草加市学園町 1-1）西棟 W-423 教室
報告者 田所尚
題目 初期ヴァレリーの言語表現に対する不信感について

第35回

日時 2018年12月16日（日）午後3時より
場所 東京大学 本郷キャンパス 文学部3号館 フランス語フランス文学研究室
報告者 松田浩則
内容 Paul Valéry, *Lettres à Néère*, éd. Michel Jarrety, Editions La Coopérative, 2017 合評会

第36回

日時 2019年5月25日（土）午前10時より12時
場所 成城大学
報告者 山田広昭
内容 塚本昌則『目覚めたまま見る夢——20世紀フランス文学序説』（岩波書店、2019年）合評会

ヴァレリー研究 第8号

VALÉRY KENKYU — Bulletin Japonais d'Études Valéryennes n° 8

2019年11月 / novembre 2019

編集責任者：森本淳生

日本ヴァレリー研究センター／日本ヴァレリー研究会事務局

〒606-8501 京都市左京区吉田本町 京都大学人文科学研究所（森本研究室）

編集補助：大山賢太郎

Secrétaire de Rédaction : Atsuo MORIMOTO

Centre Japonais d'Études Valéryennes / Société Japonaise d'Études Valéryennes

Institut de Recherches en Sciences humaines, Université de Kyoto

Yoshida-Honmachi, Sakyo-ku, Kyoto, 606-8501, Japon

E-mail : a.atsuo.morimoto at kke.biglobe.ne.jp (at : @)

