

# 南米あるいは夢の出発点

ジュール・シュペルヴィエル『船着き場』から『パンパの男』へ

佐藤 園子

## 序

1922年に『ラテンアメリカ』誌から出版され後に二度改編されるジュール・シュペルヴィエルの『船着き場』(Débarcadères)は、同時代にサン＝ジョン・ペルスやヴィクトル・セガレン、あるいはブレーズ・サンドラールといった世界を放浪する詩人たちが志向した詩学と同様に、世界を多様性の中へと開いていく詩学の系譜に位置付けることができる。『船着き場』所収の詩篇の大半は、1919年から1920年にかけてシュペルヴィエルがいくつもの寄港をしながらウルグアイへと旅立った際に船の上で、あるいは南アメリカで、あるいはフランスへの帰路で書かれたと考えられている<sup>1</sup>。また、初版に付けられた「パンパ、パラグアイの藁葺き小屋、定期船、距離、警報の浮体」<sup>2</sup>という副題は、南米への帰還と海の表面を滑っていく船での移動がポエジーの基調となっていることを示している。一方、1923年に出版された小説『パンパの男』(L'Homme de la Pampa, 1923)は、その詩的冒険の発展の重要性が指摘されているにも関わらず<sup>3</sup>、『船着き場』との関連では論じられてこなかった<sup>4</sup>。

『パンパの男』において、主人公グアナミルの巨大化とそれに続く爆発によって詩的空間は地球全体を包み込むほどに拡大するのだが、このことは、船での移動と南米への帰還によって特徴付けられる『船着き場』の詩学とは、一見関わりを持たないように思われる。というのも、前者では宇宙規模の空間の拡大が見られるのに対して、海の上を滑っていく後者の詩学の軸は、水平方向への空間の広がりにあるのではないかと思われるからだ。しかしながら、これから述べていくように、『船着き場』の中には『パンパの男』へとつながる空間の拡大が予告されている。したがって本稿の目的は、詩集『船着き場』において「世界を包括する感覚(sentiment de globalisation)」がいかにして作られ

るのかを明らかにすると同時に、小説『パンパの男』における詩的空間の拡大が、『船着き場』においてどのように準備されているのか検討することにある。第1章では、『船着き場』における風景の生成を、移動による視点の創出という観点から考察する。続いて第2章では、『船着き場』における南米の土地の持つ意味を検討する。第3章では、詩集中央に配された詩篇の読解をもとに、語り手の声の重層性を確認する。最後に、『船着き場』の詩学の中に見られる垂直方向のイメージと、『パンパの男』における空間の拡大との関連性を探る。

## 1

### 移動と風景の生成

『船着き場』において、船での移動は風景の生成とどのように関係しているのだろうか。そもそも風景は、シュペルヴィエルの詩学の一つの鍵となるものである。『詩篇』(Poèmes, 1919)所収の「フランスの風景」(« Paysages de France »)の中に次のような一節がある。

Denise, écoute-moi, tout sera paysage,  
Un frais mystère tremble en mon cœur aujourd'hui,  
La tristesse et la joie ont leur propre feuillage,  
Et j'en sais dessiner l'enlacement fortuit<sup>5</sup>.

ドニーズ、お聞き、全てが風景になるだろう、  
新鮮な神秘が今日私の心の中で震えている、  
悲しみと喜びとが葉叢を茂らせている、  
私にはその偶然の絡み合いが描けるのだ。

ここで述べられているのは、安藤元雄が指摘するように「全てが風景になる」という予感と、心象風景を描く方法論の自覚である<sup>6</sup>。この方法論とは、詩人が自身の思う「やっかいな病気(Une maligne maladie)」<sup>7</sup>だと形容するところの「汎一共感(pansympathie)」<sup>8</sup>によって成立するものである。伝統的な12音節ソネットの形式を持つこの詩篇は、しかしながら、「汎一共感」の詩法を心の中に秘めているにすぎない。風景そのものが文体と一体となって動きだすのは『船着き場』においてである。以下に引用するのは詩集の冒頭に置かれた「耕作地で涎を垂ら

<sup>1</sup> Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 704. 以下、本稿においてこの書物からの引用を行う場合には、書誌情報はOCと略記し、その直後に該当箇所のページ数のみ記す。

<sup>2</sup> « La Pampa, Une paillote au Paraguay, Paquebot, Distances, Floteurs d'alarme », René Étiemble, *Jules Supervielle*, coll. « La Bibliothèque idéale », Paris, Gallimard, 1960, p. 102.

<sup>3</sup> James A. Hiddleston, *L'univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, p. 39.

<sup>4</sup> 『パンパの男』について書かれた主な論文に Michel Collot, « Guanamiru, l'homme-volcan », *L'imaginaire du volcan*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 257-270. 田口啓子「南米と欧州の間で シュペルヴィエル『パンパ(大草原)の男』と地理的理想力」、『総合社会科学研究』(総合社会科学会紀要)第2集第2号、2000年、15-28ページ。

<sup>5</sup> OC, p. 63.

<sup>6</sup> 安藤元雄「ジュール・シュペルヴィエル その詩的世界の成立」、『位置』第13号、位置社、1957年9月、2-17ページ。

<sup>7</sup> OC, p. 75.

<sup>8</sup> *Ibid.*

す牛のように……」(« Comme un bœuf bavant au labour... »)の冒頭である。

Comme un bœuf bavant au labour  
le navire s'enfonce dans l'eau pénible,  
la vague palpe durement la proue de fer,  
éprouve sa force, s'accroche, puis  
déchirée,  
s'écarte,  
à l'arrière la blessure blanche et bruisante,  
déchiquetée par les hélices,  
s'étire multipliée  
et se referme au loin dans le désert houleux  
où l'horizon allonge  
ses fines, fines lèvres de sphinx<sup>9</sup>. [下線、引用者]

耕作地で涎を垂らす牛のように  
船は耐え難い水の奥深くにはまり込む  
波は鉄の舳先に激しく触り、  
その力を試し、へばりつき、それから  
砕け、  
散り散りになる、  
船尾では白くざわめく傷が、  
スクリューに切り刻まれ、  
何重にもなって広がり、  
遠くなる砂漠の中閉じられる、  
そこでは水平線が  
スフィンクスの薄い、薄い唇を延長している。

ここでの水平線は、パンパ(南米の大草原)の地平線と重ねられ、「船」は「牛」のイメージに重ねられている。命を吹き込まれた「波」は、船にまとわりつき、砕かれ、増殖する。「*déchirée*」、「*s'écarte*」、「*s'étire multipliée*」といった詩句の音韻と視覚的効果はシニフィアンの面から意味内容を補強している。また、反復される[b][p][r]の子音も、波の生成と消滅を効果的に表している。水平線の囲みは船によって砕かれ、そしてまた閉じていく。このことは、引用した詩節が改行によって分断はされつつも途切れのない一続きの文で書かれていることと呼応している。風景に命を与え、文体を動かすのは、船の進行である。

では、「全てが風景になる」のだとしたら、こうした波の生成と消滅、水平線の開きは何を意味しているのだろうか。船の進行は、ミシェル・コロによると、渴望している光景を隠したままの水平線の囲みを砕くという意味で、断絶の喜びにつながっている<sup>10</sup>。波の生成は、単一のものとして姿を表す水平線に対立する複数性、あるいは、繰り返される誕生を表していると考えることができる。しかしまた同時に、

船の進行は「昨日一人の少年水夫の落ちた不動の現存(*présence fixe où hier tomba un mousse*)」<sup>11</sup>である海の底を常に意識せざるを得ない深淵を作り出していることにも留意しなければならない。この点についての詳細は第3章で検討するとして、ここでは海の底への垂直方向のイメージが出現し、冒頭の「船」の比喩である「耕作地で涎を垂らす牛」と「水が永遠に盲目の大地と再び一緒になる(*l'eau rejoint une terre aveugle pour toujours*)」<sup>12</sup>海が大地のメタファーによってつながることで、地球の丸さの感覚が生み出されていることだけを指摘しておこう。

『船着き場』というタイトルが示すとおり、本詩集のトポスは船が陸に上がる地点、すなわち海と陸の間にある。船の進行は、海の風景だけではなく、陸地を眺める視点にも変化を与えるのだろうか。「ブラジルの寄港地」(« *L'Escale Brésilienne* »)には次のような一節がある。「船は水を遡り、水に折り目をつけ／海岸がその水を降りてくる、／あらゆる方向から求められる僕の魂は／恍惚として四方に引き裂かれる。」<sup>13</sup>「僕の魂」はマゾヒスティックな快楽を伴いながら、「あらゆる方向」へと「引き裂かれる」のだが、興味深いのは、船が海岸へと近づく様子が、「海岸が水を降りてくる」と表されていることであろう。後にシュペルヴィエルは詩論の中で次のように述べている。

私が田園を行くとき、風景は殆どたちどころに、何だかわからないが外から内へとやってくるある種の滑り込みによって、私の内側のものになってしまい、私はさながら私自身の精神の世界を進んで行くのである<sup>14</sup>。

引用した詩句においては、風景が内面化されているとは言えないまでも、船の動きがもたらすある種の錯覚とも言える風景の滑り込みによって、「汎一感」的な詩人の魂がその詩法を確立する瞬間が予感されている。

「色あせたこの空の後ろに……」(« *Derrière ce ciel éteint...* »)においてはさらにはっきりと、水平方向に島を目指して滑っていく船の運動と、それとは反対の、島が「僕の方」へとやってくる運動を結びつけるダイナミズムを見ることができる<sup>15</sup>。ジュリアン・クネブッシュが指摘するとおり、この詩篇において語られるべきは、詩篇冒頭の船の舳先が掘っている「控えめな畝(*modeste sillon*)」と終盤の「赤い腐植土(*l'humus rouge*)」までが大地のイメージによって一続きとなることで生み出される全体的な感覚の中で、徐々に自分を宇宙の中央において発見していく過程である<sup>16</sup>。前掲の「耕作地で……」から始まる詩篇とは異なり、この詩篇では遅ればせに発見したクローデルやラフォルク、ホイットマンの影響の

<sup>9</sup> OC, p. 123.

<sup>10</sup> Michel Collot, *L'Horizon fabuleux*, t. II, Paris, José Corti, 1988, p. 73.

<sup>11</sup> OC, p. 124.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> « Le navire remonte et plisse / L'eau que le rivage descend, / Mon âme requise en tous sens / S'écartèle avec délices. », OC, p. 137.

<sup>14</sup> « Quand je vais dans la campagne le paysage me devient presque tout de suite intérieur par je ne sais quel glissement du dehors vers le dedans, j'avance comme dans mon propre monde mental. », OC, p. 559.

<sup>15</sup> Julien Knebusch, *Poésie planétaire. L'ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 124.

<sup>16</sup> *Ibid.*

下、ゆったりとした広がりを出すためにシュペルヴィエルが「ヴェルセ」を採用した<sup>17</sup>ことにより、「控えめな敵」のイメージが「赤い腐植土」まで引き伸ばされ、広がっていく運動と包み込む運動が一つになっている。

こうして、「汎一共感」の詩法は、船での移動による水平線の開きと陸地への接近を通して、動き出した風景の中に、水平方向への広がり世界を包括する感覚を見出すのである。しかしここではまだ、風景は内面まで滑り込んで来てはいない。「汎一共感」の詩法が成立するのは、南米の大地への帰還においてである。

## 2

### 南米への帰還

南米や旅に関する詩篇が多く取められているとは言うものの、ウルグアイ出身のこの詩人が、詩の主題を南米の自然や大西洋の横断に求めるのはこの詩集において始まったわけではない。例えば1919年に出版された『詩篇』においてもある種のエグゾティズムを伴う詩が多く書かれている。また『詩篇』の献辞は「母に。／ホセ・エンリケ・ロドの思い出に。」となっているのだが、ホセ・エンリケ・ロドとは、1909年にシュペルヴィエルが「子供と花」と題された短編<sup>18</sup>をスペイン語からフランス語に翻訳し文学的父として仰いだ人物である。この人物が「母」と並ぶ「父」の位置に置かれていることから、南米に対して自分の文学的アイデンティティを求め始めていることがわかる<sup>19</sup>。とは言え、第一次世界大戦の期間その語学力が買われ郵便検閲官として勤務していたシュペルヴィエルが、戦争後に故郷ウルグアイに帰ったのは実に7年ぶりであることから、詩集『船着き場』における南米への帰還の持つ意味は前作に比して大きいと考えられるだろう。以下では、詩篇「エスタンシアに帰る」(« Retour à l'Estancia »)の読解を中心に、南米への帰還がシュペルヴィエルの詩学の中でどのように詩的空間の拡大と関係しているのか検討する。

Le petit trot des gauchos me façonne,  
Les oreilles fixes de mon cheval m'aident à me situer.  
Je retrouve dans sa plénitude ce que je n'osais plus envisager,  
Même par une petite lucarne,  
Toute la pampa étendue à mes pieds comme il y a sept ans <sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>18</sup> この短編とは、「L'enfant et la fleur」, *La Poétique*, n° 49, 1909を指す。José Enrique Rodóの *Motivos de Proteo* に取められている短編小説を翻訳したものである。

<sup>19</sup> シルヴィア・モロイは詩集『過去の薄霧』(*Brume du passé*, 1901)の「両親の思い出に」と題された冒頭の詩篇が、そのタイトルが示すように両親の思い出に捧げられていたことと比較して、1919年の『詩篇』においてシュペルヴィエルは文学的な二重性を刻み付けていると解釈している。Sylvia Molloy, « Traffic in Translation, Rereading Supervielle », Macdonald and Susan Rubin Suleiman (éd.), *French Global. A New Approach to Literary History*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 273–281, p. 276.

<sup>20</sup> *OC*, p. 128.

<sup>21</sup> Hiddleston, *op. cit.*, p. 30.

<sup>22</sup> « Nous prenions connaissance du volume, du poids, de la consistance. Leçon de choses, de choses. C'est dans la campagne uruguayenne que j'eus pour la première fois l'impression de toucher les choses du monde, et de courir derrière elles ! », Jules Supervielle, *Boire à la source. Confidences de la mémoire et du paysage*, Paris, Corréa, 1933, p. 56.

<sup>23</sup> Robert Misrahi, *Spinoza*, Paris, Éditions Médicis-Entrelacs, 2005.

<sup>24</sup> *OC*, p. 128.

<sup>25</sup> « Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie », *Ibid.*

<sup>26</sup> « il ignore les Dieux de l'Olympe qui rythment encore le vieux monde », *Ibid.*

ガウチョたちの軽快なトロットが僕をこしらえる。

僕の馬のぴんと立った耳が、自分の位置を定める僕の手助けをする。

僕はこの馬の充足の中に、再び見出す

小さな屋根窓からさえ、もはや思い描きはしなかったものを、

七年前のように僕の足下に広がっているパンパ全体を。[下線、引用者]

「小さな屋根窓」とは、思い出の小窓、あるいは明かり取りの窓(lucarne)から連想される精神(lumière)の窓のことを指すだろう。つまり、ここで「汎一共感」の詩学は、記憶と再認識の問題へと接続されるのだ。ヒドルストンは「ガウチョたちの軽快なトロット」や「馬のぴんと立った耳」について、地平線の眩暈を引き起こさない仮の中心としての機能を見ているが<sup>21</sup>、おそらくここで「僕」が再認識する動物たちの役割はより重要なものであろう。『泉に飲む』(*Boire à la source*, 1933)の中で詩人は次のように振り返る。「私たちは体積、体重、密度の認識を得る。[...]私が初めて世界の事物に触れ、その後を追いかけているという印象を持ったのはウルグアイの田舎でのことだった」<sup>22</sup>。つまり、この詩篇が提出するのは、幼少時に認識した物の「再認識」であり、そのことにより自己同一性を再認識する歓喜の瞬間なのである。ここで「僕」が体験する歓喜(jubilation)をスピノザ的な歓喜と比較することは、やや唐突な突き合わせかもしれないが、理解の助けにこそなれ議論の妨げにはならないだろう。ロベール・ミスライによると、スピノザにおいて主体は欠落(manque)としてではなく、充足(plénitude)として自己を捉える。スピノザの考える喜び(joie)とは、受動的な情熱ではなく積極的な充当を指し、その喜びの内省的な意識が歓喜であると考えられている<sup>23</sup>。このようなスピノザにおける歓喜の理解の仕方は、パンパに降り立った「僕」の歓喜とかけ離れたものだろうか。「僕」は、馬の「充足」の中にパンパを見出すのだが、この少し後の詩行に「僕はパンパと一体だ(Je fais corps avec la pampa)」<sup>24</sup>とあるように、パンパの再認識は自己の再発見でもある。このことから、「僕」の歓喜の瞬間を成立させる自己同一性の再認識は、充足として捉えられる自己についての意識だと言うことができるだろう。ここに来て「汎一共感」の詩法は、認識する対象と一体となるという意味において成立するだけでなく、「再び見出す」者の視点を得ることで、空間だけでなく時間をも超えて拡大されている。

南米への帰還によって「汎一共感」の詩学が成立したのであれば、南米の風景はシュペルヴィエルの詩的言語にも変化を与えるはずである。詩人は、「僕はギリシャ・ローマ神話を知らないパンパと一体を成している」<sup>25</sup>、「古い世界に依然としてリズムをつけているオリンピアの神々など、砂漠は知らない」<sup>26</sup>と、自分をヨーロッパ的な時間の外に位置付けていく。『船着き場』においてシュペルヴィエルは、フランスの伝統的な詩法からの脱却を通して、自分がその中にいるところのヨーロッパから距離を取る。事実、シュペルヴィエルはこの詩集の中で、伝統的フランス詩に対立するような自由詩を意識的に展開している。例えば、フランス語の中にスペイン語の名前を持つ現地の植物を並

べ立てる次の詩行では、「言語の持つ限界への違反」<sup>27</sup>が企てられている。

Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire [...] et n'a pour toute végétation que quelques *talas, ceibos, pitas* [...] <sup>28</sup>.

歴史を持たない[...]平原に入り込む、  
平原にある植物といたら、オウギヤシ、カッパノキ、ピータだけだ。

また、詩篇「ガウチョ」(« Le Gaucho »)はホセ・エルナンデス(1834–1886)の『マルティン・フィエロの歌』への関心が表明された最初の詩篇だと考えられているが、この詩篇では全ての詩句が14音節からなるスペイン語の*alejandrino*を採用している<sup>29</sup>。なお、『船着き場』所収の詩篇に多く見られる8音節詩句の形式に、パジャータと呼ばれるガウチョの即興詩の諸形式(8音節・4行の民謡体のクアルテータ、8音節・8行のロマンセ、8音節・10行で一節となるデシマ、8音節・6行で一節を作るセステートなど<sup>30</sup>)からの何かしらの影響を読むことができるかもしれないが、このことについてはさらなる検討を重ねる必要がある。だが少なくとも、例えば詩篇「赤い大地」(« Terres rouges »)の中で「おまえの裸足は大地と光輝く「未知」への／脱出の味を知っている」<sup>31</sup>と、「脱出(l'exode)」という言葉の使用によって表される詩人の、これまで辿ってきた「道を出て行く(Exodos)」ことへの意志が、『船着き場』において実を結んでいると考えることができるだろう。

詩篇「エスタンシアに帰る」において、パンパと一体となった「僕」の歓喜は、一時の休息としての旅やエグゾティズムを超えて、秩序の転覆を伴うカーニバルの様相を帯びてくる。パンパに嵐がやってくると、それは「突然やってくるみんなの祭り」<sup>32</sup>となり、「そのとき空と太陽と雲は／喜んで参加し享楽(jouissance)を自分自身と他の人の快樂(plaisir)から引き出す」<sup>33</sup>。ここで表されるのは、歓喜する者の周りで他の者も恍惚となる伝染性の歓喜である。歓喜の伝達を可能にするのは、「où」「jusqu'à」「quand」という副詞、前置詞、接続詞の使用により12行に渡って一文が途切れなく続く文体そのものである。「僕」が一体を成しているパンパは「遠方がひっくり返っている汚れた泥の中で転げ回る酔いどれ」<sup>34</sup>であり、「僕」は風景そのものの転覆を伴うディオニュソスの喜びの中にいる。パンパは「ツバメと最後の雲がやってくる時刻まで、南風の中で背中を丸めている」のだが、原文の« où la pampa [...] jusqu'à l'heure des hirondelles / et des derniers nuages, le dos rond dans le vent du sud »<sup>35</sup>[下線引用者]が示すように、子音[d]の反復によりリズムが創出されている。歓喜の伝染により大地と空は混じり、「ツバメ」「雲」「南風」というイメージの連鎖により自己は垂直方向へと拡大される。

このように、詩集『船着き場』において「汎一共感」の詩学は、自己の再認識という経路を通ることで、南米の土地において成立している

と考えられる。また、フランスの伝統的な詩法から距離を取る文体の選択によって南米は一つの多様性の極点を作り出すと同時に、自己が宇宙と一体となる過程に関わっている。

### 3

### 海の深淵からの声

南アメリカ大陸が詩人にとって他の場所とは異なる意味を持つことは疑い得ないのだが、第1章で確認したように、船旅の動線を軸にして詩集が地理的に構成されているこの詩集においては、例えば「パリへの帰還」(« Retour à Paris »)と題された詩篇が「僕はまた出発する(Je vais repartir)」<sup>36</sup>という詩句で終わっていることからわかるように、常に旅立とうとする者の声が支配的である。他方、常に出発する者の声の中であって、明らかに別のベクトルを向いている二つの詩篇が詩集の中央に配されている事実を見逃すことはできないだろう。

Je ne sais plus, nature, entendre ta prière,  
Ni l'angoisse de l'horizon,  
Et me voici parmi les arbres et les joncs  
Sans mémoire et sans yeux comme l'eau des rivières <sup>37</sup>.

僕にはもう、自然よ、君の祈りを聞く術がわからない、  
地平線の苦悩もだ、  
ほら僕はここ木々とい草の間にいる  
川の水のように記憶もなく視界もなく。

この詩篇において広大な距離がもたらす不安は内面化され、主体を取り巻く外界とのコミュニケーションの問題と結び付けられている。この詩篇が示す遠くからの声を聞くことの挫折は、詩集の中で支配的な、旅の陶酔を讃える声とは明らかに異質のように思われる。引用した詩篇の次に置かれた詩篇では、「旅人よ、旅人よ、帰還を受け入れよ」<sup>38</sup>と、ある一つの声が旅人である「僕」に呼びかけるのだが、この「僕」とは異なる声が誘う「帰還」とは、一体どこへの帰還を指すのだろうか。

「イグアスー」(« Iguazú »)と題された詩篇では、巨大な瀑布を目前にして死の恐怖を味わった「僕」は、「僕の散らばってしまった僕」<sup>39</sup>を

<sup>27</sup> Hyun-Ja Kim-Shmidt et Michel Collot, *OC*, p. 714. (Notes et variantes)

<sup>28</sup> *OC*, p. 128.

<sup>29</sup> Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014, p. 164.

<sup>30</sup> 高野太郎「パジャータ(ガウチョの即興詩)とパジャードール」、ホセ・エルナンデス『マルティン・フィエロ(パンパスの吟遊ガウチョ)』所収、大林文彦訳、たまいらぼ、1981年、v-vi ページ。

<sup>31</sup> « De tes pauvres pieds nus, / Qui savent le goût de la terre et de l'exode / Au luisant Inconnu. », *OC*, p. 135.

<sup>32</sup> « et les orages courts sont de brusques fêtes communes », *OC*, p. 129.

<sup>33</sup> « où ciel, soleil et nuages / y vont de bon cœur et tirent jouissance de leur propre plaisir et de celui des autres », *Ibid.*

<sup>34</sup> « où la pampa / roule ivre morte dans la boue polluante où chavirent les lointains », *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *OC*, p. 152.

<sup>37</sup> *OC*, p. 139.

<sup>38</sup> « Voyageur, voyageur, accepte le retour », *Ibid.*

<sup>39</sup> « mes moi dispersés », *OC*, p. 151.

大急ぎで集めると「目を閉じて、臉をセメントで固める」<sup>40</sup>。ここで見られるのは、「突拍子もない増殖と自己および世界の統合の間の衝突 (conflit entre prolifération excentrique et synthèse du moi et du monde)」<sup>41</sup>である。散乱した「僕」を集め、巨大さと均衡を保つ言葉を探すために、詩人は視野を閉ざすことを選ぶ。だが、「臉をセメントで固める」という表現が示唆するのは、視野を閉ざすことを超えて、ある種の死の予感のようなものの中に入ることだと考えられはしないだろうか。

実は、『船着き場』の中で「僕」の心に常に引っかかっていることがある。それは、第1章で触れたように、「昨日一人の少年水夫の落ちた不動の現存」、溺死者の住む海の底の世界である。水平線は海の深淵への意識となって内面で垂直方向へと広がるのだが、それでもやはり「僕」の視線は海の表面を滑る船の上であり、次の詩句が示すように、海の底まで降りていくことはない。詩篇「定期船」(« Paquebot »)で描かれるのは、溺死者について無知な海の姿である。「知っているのか、海よ、誕生というこの盲目、／まだ溺死者とは何か理解せず／疑問の下で溺死者をひっくり返してはまたひっくり返しているこの海は？」<sup>42</sup>ここでは溺死者を理解しない海は、海の底の世界を上から眺めるだけの「僕」を映す鏡の役割を果たしている。

コロは、前方への逃走と流出を疑い、遠くからの声に耳をふさごうとする詩集の中央に置かれたこの二つの詩篇の中に、詩集『引力』(Gravitations, 1925)における垂直方向への深化につながる動きを読み取っている<sup>43</sup>。確かに、『引力』においてシュペルヴィエルの想像力は、地平線の眩惑を納めるために視線を水平方向の地平線から垂直方向の地平線へと移し、海の深みへと潜ることになるだろう<sup>44</sup>。しかし先を急ぎすぎてはいけない。本稿ではもう一度『船着き場』に立ち返り、この帰還を誘う声への応答が、シュペルヴィエルの詩学の中でどのような展開を取るのか、『船着き場』と『引力』の間の時期に書かれた小説『パンパの男』を参照しながら検討することにしよう。

#### 4 『パンパの男』における空間の拡大

『船着き場』の中の詩篇「ガウチョ」のような作品については、散文という配置のもとで限りなく素晴らしいものになるだろう。シュペルヴィエルはこのような手紙を Montherlant と署名された人物から受け取り、その手紙に感銘を受けたことで『パンパの男』の執筆に至ったと言われている<sup>45</sup>。だがここで問題にしたいのは、小説執筆に至る具体

的な経緯ではなく、『船着き場』における移動と南米への帰還を軸とする詩学が、どのように『パンパの男』における空間の拡大につながるかである。実際、この小説においては次の三つの出来事によって、著しい空間の拡大が行われる。その出来事とはすなわち、主人公グアナムイルによる「未来」という名前の火山の創造(後に火山自身によって、創造ではなく「想像」であったことが告げられる)、火山と一体化した火山＝グアナムイルの噴火、そして人魚の登場である。これらの出来事による詩的空間の拡大は『パンパの男』においてどのような意味を持つのか。またそれは、どのように『船着き場』と関連しているのだろうか。検討を始める前に、「パンパの男」とは何者なのか見ておくことにしよう。シュペルヴィエルは後に主人公のエルナンデス・イ・グアナムイルについて次のように振り返っている。

(グアナムイルの)巨大さは、私のポエジーに力を貸してくれました。私のポエジーと云ったら、生まれつきの気弱さによって、ポエジーが思い切ってそれ自身であろうとするのを、多くの場合妨げてしまうのです。神のように全能のグアナムイルは、私があえてボンネットの下に入れようとはしなかった狂気を身にまとい、それを支持するのです<sup>46</sup>。

グアナムイルは、火山を南アメリカに建設し、それをヨーロッパに移植することを夢見て実際にスーツケースに入れて持ち運ぶことに成功し、最終的にはパリで巨大化し、火山のように爆発してしまう。このような誇大妄想癖(mégalomanie)によって特徴付けられるグアナムイルには、プレイヤッド版注釈者によると、シュペルヴィエルにおける狂気や攻撃性を解放し、宇宙の壮大なヴィジョンや黙示録的なヴィジョンを構築する役割が与えられている<sup>47</sup>。グアナムイルの人物像は詩集『引力』における「グアナムイル詩篇」(« Poèmes de Guanamiru »)や詩集『誕生』(Naissance, 1951)における「グアナムイル新詩篇」(« Nouveaux poèmes de Guanamiru »)にも見ることができ、シュペルヴィエルの詩学の中では常に自由詩の形式と結びついている。

では、『パンパの男』における重要なモチーフ、グアナムイルの想像の産物である火山とその噴火(グアナムイル自身の爆発でもある)は、『船着き場』との関連においてどのような意味を持つのだろうか。グアナムイルは、「未来」と名付けた火山が、過去と結びついた死者の世界と何かしらのつながりを持っていることに気づく。火山の創造は、未来と過去を結びつけることで、物語に神話的な枠組みを与えている。また、南アメリカの大地に作られた火山と一体となったグアナムイルの噴火は、硬さのイメージと空へと向かう上昇型の想像力を結びつける役割を追っていると考えられる。『パンパの男』の中で、グアナムイルが爆発する直前、彼の体内では次のような変化が起こる。

彼は自分の内に、何千羽という鳥の野生の鳴き声を聞いた。未知の飛翔が体の中を突き抜け、彼はまるでそれらを逃がさないように

<sup>40</sup> « Et je ferme les yeux et je cimente mes paupières. », *Ibid.*

<sup>41</sup> Knebusch, *op. cit.*, p. 92.

<sup>42</sup> « Le sait-elle, la mer, cette aveugle de naissance, / qui n'a pas compris encore ce que c'est qu'un noyé / et le tourne et le retourne sous ses interrogations? », *OC*, p. 125.

<sup>43</sup> Collot, *L'Horizon fabuleux*, t. II, *op. cit.*, p. 76.

<sup>44</sup> 例えば、『引力』には「溺死者」と題された詩篇があり、シュペルヴィエルの溺死者神話の一角を成している。

<sup>45</sup> Ricardo Paseyro, *Jules Supervielle. Le Forçat volontaire*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 113.

<sup>46</sup> « Son immodestie a servi ma poésie qu'une timidité naturelle empêchait souvent d'oser être elle-même. Guanamiru, puissant comme un Dieu, endossait, avalisait, des folies que je n'aurais pas osé mettre sous mon bonnet » (dactylogramme d'un entretien avec A. Jarry diffusé par la chaîne nationale le 9 octobre 1956 dans la série « Parler en prose et le savoir »), Kim-Shmidt et Collot, *OC*, p. 762. (Notes et variantes)

<sup>47</sup> *Ibid.*

する、火に包まれた大きな鳥かごだった<sup>48</sup>。

グアナミルの体内で鳥が飛び回り、グアナミルは鳥たちの飛翔を包み込むほど巨大になる。そして上昇する意志がグアナミルを最後には爆発させ、小説は彼が地球を手で包み込む姿を認めて終わる。

一方、詩集『船着き場』の中に、グアナミルの爆発の瞬間を予感させる鳥の飛翔のイメージを見ることができる。ラテンアメリカの土地がヨーロッパ的な時間の外に位置付けられるという点で「時間の外」を体現したのに対して、『船着き場』において試みられるもう一つの「時間の外」への脱出は、飛翔を始めとする上昇方向の運動によって可能になる。「いつも垂直に向かっていて／蒼天の乾きしか食べない僕」<sup>49</sup>にとっては、上昇する想像力が最も支配的である。「僕たちは二人して……」と始まる詩篇の中で、「僕」は「あなた」にこう語りかける。「あなたは死んだ波が三千年来何であったか、そして僕の中に何が再び生まれそしてまた死んでいくかを知らないし、／数十年来不動だったヒバリが、僕の中でまったく新しいヒバリになり、／終わりを急いで／早く、早く打つ心臓を持っていることも知らない」<sup>50</sup>。イヴ・アラン・ファーブルは、シュペルヴィエルにおいて、宇宙や時間の源と結びついた鳥は過去と未来を知っているのだと説明する<sup>51</sup>。この詩篇では、ファーブルが呼ぶところの鳥のイメージにおける「ポイエーシスの機能」<sup>52</sup>は内に秘められた段階にあるが、「鳥たちに」(« Aux oiseaux »)と題された詩篇において、パロール、ポップソウ、コウテンシ、ランフォセルといった聞きなれない南国の鳥のイメージは、時間の外への脱出というダイナミズムと、テキストの生成そのものと結びつき、ついには「僕」の魂を爆発させる<sup>53</sup>。「僕」は南国の鳥たちにこのように呼びかける。「自由の身で、僕はつまりは動きのない時間を超越したい、／おびただし別の地平線を喚き立てているツバメたちが／溢れ出して来るその下で空が錯乱するのを見たい」<sup>54</sup>。このように『パンパの男』におけるグアナミル＝火山の噴火と『船着き場』における飛翔のイメージを比べると、グアナミルの巨大化と爆発には、「時間の外」の視点そのものを獲得し、ヨーロッパとアメリカの差異を包括する空間を創出しようとする意図が込められていると考えることができるだろう。

しかしここで一つの疑問が生じる。グアナミルの爆発・巨大化が、シュペルヴィエルの詩的空間が地球全体を包みこむほど拡大したことを意味するのだとすれば、『船着き場』の中央で「帰還せよ」ともう一つの声が語りかけた、あの死者のいる海の底まで詩的空間は拡大したと言えるのだろうか。

『パンパの男』において、詩人の想像力は、海の深淵にいる人魚に声を与えるという神話の形式を認識の道具として選択している。ジャン・イヴ・タディエは、シュペルヴィエルにおいて大地は生の王国であり大洋は不動の時間と死の王国だとした上で、『パンパの男』の中では「未来」と名付けられた火山に死者との関わりがあり、グアナミルが船上で出会う人魚が海の中で蘇生することから、大地＝火山と大洋

＝人魚の間に深い一貫性を認めている<sup>55</sup>。タディエが言うように、この時、海の底はネプチューン神話と地獄の神話が結びついた空間である。このことから、生成・繁殖の象徴である大地が死者とのつながりを象徴する場である海の底と交わる地点に、シュペルヴィエルは神話と共に降りて行ったとすることができるだろう。

このように、『パンパの男』における火山＝グアナミルの噴火と人魚の登場という垂直方向への空間の拡大は、「時間の外」の視点を得るという意味で、「時空間」の拡大でもある。シュペルヴィエルの「汎－共感」はここに至って、過去－未来へと向けられ、海の底の死者へと向かっていくのである。

## 結論

本稿ではまず、船での移動によって風景が生成される過程を、文体の特徴を明らかにしつつ考察した。続いて、南米への帰還によって「汎－共感」の詩法が記憶と再認識の問題へと接続されることを確認しつつ、自己が世界と一つになる運動を認めた。さらに、『船着き場』の中央に配置された二編の詩において要求される帰還が、海の底の死者の世界への深化を指すことを検証し、その要求に対する一つの応答の形として小説『パンパの男』を読む視点を提示した。

詩集『船着き場』において、シュペルヴィエルの詩学は船での移動によって世界の多様性へと開かれる。さらに詩人の「汎－共感」は、幼少期の記憶と結びついた南米の自然によって時間的な奥行き得、世界と一体となる感覚へと詩人を導いていく。このようにして、いわば「世界化」されたシュペルヴィエルの詩学は、『パンパの男』において神話という新たな時間軸を得ることにより、『船着き場』においては応答することのできなかつた死者の領域まで、その共感を広げていく。本稿で見たシュペルヴィエルの詩学における空間の拡大は、その詩学が、ある具体的な土地の認識から惑星規模の夢想へと開かれていく中で、ブランショの言葉を借りるなら「世界を詩的なものにする(ポエティゼ)」<sup>56</sup>過程だと捉えることができるだろう。夢はまだ、始まったばかりである。

<sup>48</sup> « Il entendit en lui, sauvages, mille et mille cris d'oiseaux ; des vols inconnus lui traversaient le corps, il était comme une volière en feu qui les empêchait de sortir. », Jules Supervielle, *L'Homme de la pampa*, Paris, Éditions de la N.R.F., 1923, p. 185.

<sup>49</sup> « Moi qui tends toujours vers la verticale / Et ne me nourris que de la sécheresse de l'azur. », *OC*, p. 133.

<sup>50</sup> « tu ne sais pas ce qu'est une vague morte depuis trois mille ans, et qui renaît en moi pour périr encore, / ni l'alouette immobile depuis plusieurs décades qui devient en moi une alouette toute neuve, / avec un cœur rapide, rapide, / pressé d'en finir. », *OC*, p. 132.

<sup>51</sup> Yves-Alain Favre, *Supervielle. la rêverie et le chant dans « Gravitations »*, Paris, Nizet, 1981, p. 28.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>53</sup> « Un vol haché de verts et rouges perroquets / Qui feront éclater mon âme en éclaircies. », *OC*, p. 134.

<sup>54</sup> « Libre, je veux enfin dépasser l'heure étale, / Voir le ciel délirer sous une effusion / D'hirondelles criant mille autres horizons. », *Ibid.*

<sup>55</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 158.

<sup>56</sup> « En un mot, il doit poétiser l'univers. », Maurice Blanchot, *La Condition critique. Articles 1945-1998*, Textes choisis par Christophe Bident, Paris, Gallimard, 2010, p. 79.

## L'Amérique du Sud ou le point de départ du Rêve

De *Débarcadères* à *L'Homme de la Pampa*  
de Jules Supervielle

SATO Sonoko

*Débarcadères*, œuvre poétique de Jules Supervielle qui a été composée entre 1919 et 1920, se situe dans la poésie d'ouverture du monde à la diversité. Bien que cette œuvre ne soit pas la première qui porte sur le voyage transatlantique et l'exotisme, la voix principale de l'œuvre est celle de quelqu'un qui est toujours prêt à partir en voyage. Si le voyage et le retour à l'Amérique du Sud sont les deux éléments principaux qui constituent cette œuvre, dans quelle mesure servent-ils à l'agrandissement de l'espace poétique ? Pour répondre à ces questions, la présente étude essaie d'analyser l'espace poétique de *Débarcadères* non seulement sur le plan thématique, mais aussi sur le plan stylistique, avant de montrer comment l'agrandissement vertical dans le roman intitulé *L'Homme de la Pampa* est préparé dans la première œuvre.

D'abord, nous examinerons l'animation du paysage que produit le voyage en navire, en opérant l'analyse de certains textes tirés de *Débarcadères*. Le paysage constitue la clé de la poésie supervielle, dans la mesure où, à travers celui-ci, la « pansymphathie » du poète trouve son art poétique pour décrire le paysage intérieur. Bien que le poète fût conscient de son art poétique, le paysage restait immobile avant *Débarcadères*. Pourtant, dans ce recueil, l'avancée de paquebots sur la mer anime le paysage qui devient désormais auto-générateur. D'autre part, c'est l'écriture elle-même qui s'anime également : le ton ample du verset permet de lier le mouvement d'expansion et le mouvement de globalisation. En effet, nous ne pouvons pas oublier que c'est dans *Débarcadères* que le poète commence à écrire en vers libres et en versets.

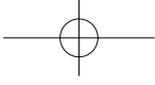
Ensuite, nous examinerons le rapport entre l'agrandissement de l'espace poétique et le retour à l'Amérique du Sud, en analysant le poème intitulé « Retour à l'Estancia » sur le plan thématique et sur le plan stylistique. Les retrouvailles avec l'identité attachée à l'Amérique font naître un sentiment jubilatoire chez le poète. Il se constitue surtout au moment des retrouvailles avec les choses que connaissait le poète dans son enfance, comme « le petit trot des gauchos » ou « les oreilles fixes de [son] cheval ». En outre, en comparant cela avec l'idée spinozienne de joie, il apparaît que la jubilation de Supervielle est un moment de la surréflexivité, à savoir le moment de la reconnaissance de soi, dans le sens où le sujet qui s'identifie à la pampa se saisit comme plénitude. Ici, en prenant le point de vue de quelqu'un qui « retrouve » la pampa, la poétique de « pansymphathie » élargit son horizon temporel. Or, le poète est bien conscient de l'aspect sauvage que possède l'Amérique

du Sud. L'impression d'être hors de la culture européenne le revitalise en s'incarnant en écriture. La transgression du langage traditionnel de la poésie française lui permet, par exemple, de choisir le style de *l'alejandrino* espagnol dans le poème intitulé « Le Gaucho ». En l'occurrence, on pourrait dire que son choix d'une nouvelle écriture forme une sorte de pôle extrême de la diversité, en même temps que la jubilation contagieuse de « pampa-moi » s'étend à l'univers.

Nous tenterons ensuite de mettre en évidence une autre voix dans cette œuvre où la voix du voyageur occupe la plus grande partie du texte. Cette voix est bien faible, mais invite clairement le poète au retour. Mais il semble que ce ne soit pas le retour en Amérique dont il s'agit ici. C'est plutôt le retour au gouffre marin ou à la région des noyés qui fascinait le poète dès le début de l'œuvre. Cependant, son imagination n'est pas tout à fait prête à descendre sous la mer. Il faut attendre le roman intitulé *L'Homme de la Pampa* (1923) pour répondre à cette invitation de la voix.

En dernier lieu, nous essaierons d'analyser *L'Homme de la Pampa* comme l'une des réponses à cette voix en se référant à l'espace poétique de *Débarcadères*. Dans *L'Homme de la Pampa*, on assiste à un agrandissement remarquable de l'espace, que produisent les événements suivants : la création d'un volcan nommé « futur », son éruption, et la création de la figure de la sirène. Nous voyons tour à tour comment ces événements permettent cet agrandissement de l'espace et dans quelle mesure ils sont en rapport avec la poésie de *Débarcadères*. D'abord, la création du volcan introduit un cadre mythique dans l'univers supervielien en ce que le volcan nommé « futur » est en relation avec les morts qui sont liés au passé. Ensuite, son éruption sert à joindre la dureté de la terre de l'Amérique du Sud et l'imagination aérienne. Or, l'image du vol des oiseaux dans *Débarcadères* anticipe celle se produisant dans le corps de Guanamiru, le héros, lors de l'éruption de son corps se superposant à celle du volcan « futur ». Cette image du vol d'oiseaux, commune aux deux œuvres, nous permet de dire que l'éruption du volcan de Guanamiru sert à obtenir un point de vue hors-temps en dépassant la distinction entre l'Europe et l'Amérique. En dernier lieu, la création de la figure de la sirène sert à donner la parole aux habitants de la région sous-marine. C'est là que l'on peut voir la réponse à la voix qui semble venir du gouffre marin. En effet, la poétique de la « pansymphathie » de Supervielle essaie de descendre sous la mer avec le mythe comme instrument de connaissance, en partant de la terre ferme.

Dans *Débarcadères*, le voyage transatlantique et le retour à l'Amérique du Sud permettent au poète de s'ouvrir à la diversité du monde en développant la poétique de « pansymphathie ». La « pansymphathie », qui nourrissait déjà un sentiment de globalisation dans l'animation du paysage, dirige cette fois le « moi » vers l'unité avec le monde. C'est la reconnaissance de la terre de l'Amérique du Sud ainsi que celle de l'écriture en dehors de la langue française qui permet au poète d'être à la fois du côté de la diversité et du côté de l'unité. Pourtant, la poésie



de *Débarcadères* reste ignorante de la communication avec les morts, habitants du gouffre marin. Dans *L'Homme de la pampa*, Supervielle trouve une nouvelle phase de la « pansymphatie »

dans l'agrandissement vertical de l'espace-temps. Le rêve vient de partir de la terre de l'Amérique du Sud vers la poésie planétaire.

