

# ヴァレリー 1894年

松田 浩則

## 1. パリ定住と2つのデッサン

自分の作家としての人生の軌道は、しばしば他人によって決定されたというような主旨のことを、1920年代以降のヴァレリーは、ことあるごとに、ある種のコケットリーをこめて話すことが多かったが、その彼が1894年にパリ定住を決意するにあたっては、1890年5月26日、モンペリエ大学創立600周年記念祝典最終日のパーティーの際に、パリ大学代表学生団のひとりであったピエール・ルイスとモンペリエ郊外のパラヴァスで出会ったことが、決定的な要因として働いたように思われる。心おきなく自分の文学観を開陳できる友をルイスのうちに発見したヴァレリーが、その後、このルイスを介して、ジッドやマラルメやエレディアへと導かれていくということを考慮するならば、なおさらこの出会いの意義は大きいと言わなければならないだろう<sup>1</sup>。しかし、ヴァレリーが、ルイスと出会ってから1894年3月にパリのゲイ・リュサック街12番地の「アンリ4世ホテル」の一室で一人暮らしを始めるまでには、少なからぬ紆余曲折があった。ヴァレリーは1891年9月に数週間の予定で上京し、枕頭の書ともなっていた『さかしま』の作者ユイスマンスを内務省の執務室に訪ねたり、ルイスに連れられてマラルメの「火曜会」にも顔を出すなどして、パリの文学生生活を垣間見ている。また、翌年10月の4日から5日にかけての、いわゆる「ジェノヴァの夜」を経た後の11月末にもパリに向かい、翌年の10月までとどまっている。こうしたヴァレリーの一連の動きだけを見るならば、そこにパリ定住へ向けた周到な準備の跡を読むことも可能だろうが、ことはそれほど単純ではなかった。というのも、この間ヴァレ

<sup>1</sup> 1917年、ルイスは熱を帯びたような調子でパラヴァスでの出会いをヴァレリーに想起しつつ、27年前、二人がカフェの「長テーブル」のどこにいたか、それぞれの座席の位置を示すデッサンを手紙に描いている。そして、二人の座席の背後の散歩道を太い線で強調したあとで、「P.V.とP.L.は、マラルメの名前が口にされるやいなや、ここを散歩した」、と説明を加えている。この手紙にたいするヴァレリーの返信にも、この「長テーブル」が描かれているが、ここにルイスとヴァレリーの双方による友情の聖別化の動きを見ることもできるだろう。André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondance à trois voix 1888-1920*, Édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Gallimard, 2004, pp. 1246-1247.

リーは文学のもつ価値の高騰と暴落をともに経験しているからである。「夜」を通して、「曖昧なもの」、「愚かしいもの」にたいする決別を誓ったヴァレリーの目には、マラルメやユイスマンスといった確実と思われた文学的価値の体現者たちも、そして「光の都」パリも魅力の薄れたものとしか映らなくなっていた。このように文学にたいする深い疑念にとらえられ、詩人として生きていく道を自ら絶ち、しかも、モンペリエ大学の法学士号を取得したとはいえ定職が見つからず、まったく将来の見通しが不透明なままのヴァレリーが、ほぼ全盲状態に陥った最愛の母親の世話を兄一人に任せてモンペリエを後にするとすれば、それは、希望に燃えた有為の青年としてではなく、幻滅した田舎者、元詩人<sup>2</sup>としてであった。ヴァレリーがパリへ旅立つ1週間前にジッドに送った手紙は、このような文脈で読まれなければならない。

ぼくの人生は、一個のりんご、一粒のさくらんぼのようにつまらないもの。でも、それを持っているかぎり、尽くすだけのことは尽くさなければならない。有給の職を見つけ——身を立てなければならない。だから、とても不安な気持ちを抱えてぼくは出発する——〔…〕。ぼくがおとなしく欲望したパリは、つまらない闘いや、味わうこと確実な失望や、人の足を引っ張るようなことばかりを伴ってやってくる。〔…〕忘却と休息だけがぼくを追いまわし続けたせいで、ぼくは突然あらゆる意味での安全が必要になった——そして、仲間が——非・孤立が必要になった。ずっと前に、ぼくはあらゆる野心や楽園や未来を殺した。長いことぼくはすべてを受け入れてきた。でも、ぼくはどっちつかずの状態 (l'incertitude) にもうこれ以上耐えられない<sup>3</sup>。

このようにヴァレリーは、「あらゆる野心や楽園や未来を殺し」、「有給の職を見つけ」るためにパリに向かうということが、「どっちつかずの状態」に決着をつけるための苦渋の選択だと訴えるのだが、「不安な気持ちを抱えて」モンペリエを後にした1894年のヴァレリーを考えると、わたしたちの脳裏に、彼がこの年に描いた2つのデッサンがいやおうなく浮かんでくる。そのひとつは、『ロンドン手帳』と呼ばれる手帳の表紙の裏側に描かれたド・ロヴィラ夫人の頭部のデッサンであり、もうひとつは、本格的な彼の『カイエ』の最初のものとなる「航海日誌」(Journal de bord)の第1ページ目に描かれた青年のデッサンである。彼がいたるところに描いた様々な主題のデッ

<sup>2</sup> 1890年にヴァレリーがマラルメに宛てた最初の手紙で、彼は自らをマラルメの作品の「密やかな壮麗さを見抜き愛する」「片田舎に住む青年」と紹介している。Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952, p. 28.

<sup>3</sup> André Gide-Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, Gallimard, 1955, p. 198.

サンには、晴雨計のような微妙な変動を見せる彼の気分が投影されているということは周知の事実だが、ここで取り上げようと思う2つのデッサンは、そこに描かれている内容もさることながら、それが置かれている位置のもつ象徴的な意味あいによってもまた、わたしたちを様々な解釈へと誘わずにはおかない。

まずわたしたちが注目したいのは、『ロンドン手帳』のド・ロヴィラ夫人のデッサン<sup>4</sup>である。このポケットサイズの手帳に詳細な注をつけたフロランス・ド・リュシー女史によると、この手帳は1894年3月のヴァレリーの「パリ出発にさかのぼること数ヶ月前<sup>5</sup>」に書き始められ、同年の8月までには書き終えられたという。そして、この期間には、パリでの新生活ばかりでなく、6月6日以降ほぼ1ヶ月間におよぶロンドン滞在も含まれていて、それがこの手帳の名前の由来となっている。それにしても、1889年にモンペリエの街中で見かけて以来、ヴァレリーを狂気の一步手前まで追い込んだド・ロヴィラ夫人、そして、雷鳴が轟き渡る「ジェノヴァの夜」できっぱりと断念したはずのド・ロヴィラ夫人の肖像が、「夜」から少なくとも一年以上たって書き始められた手帳の表紙の裏側に出現するという事実をどのように考えたらいいのだろうか。もちろん、ヴァレリーを数年にわたって苦しめたド・ロヴィラ夫人のイメージがなおも執拗に彼につきまとっていると考えることは排除できない。「ド・ロヴィラ夫人関連資料<sup>6</sup>」におさめられた、ヴァレリーが夫人に宛てて書いた手紙の草稿や断章の数々から伝わってくる彼の狂気や逸脱や暴走の数々を考慮にいれるならば、こうしたイメージの執拗さはむしろ当然とも言えるだろう。しかし、別な読みも可能なように思われる。

問題のページに描かれているのはド・ロヴィラ夫人の頭部のデッサンである。かつて、「ツタ、石炭、糸状の黒ダイヤ」に喩えられ、「いつも濡れている」とも言われた彼女の髪の毛は、ここではきれいにセットされているし、しばしば欲望の結節点としてヴァレリーを釘づけにし、息を詰まらせかけたそのうなじも、「海の貝殻の形をした」「成熟した」耳も見えてはいるが、このデッサンにおける彼の意図は、自らの記憶に基づきつつ、いかに彼女の

---

<sup>4</sup> Paul Valéry, 1894 CARNET INÉDIT dit « Carnet de Londres », Édition de Florence de Lussy, Gallimard / Bibliothèque Nationale de France, 2005, p. 29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 138-139.

<sup>6</sup> Le dossier de Madame de Rovira, Bibliothèque Nationale de France. 「ヴァレリー研究」(日本ヴァレリー研究センター刊)、第3号(2003年6月)、第4号(2007年5月)に収録された「『ド・ロヴィラ夫人関連資料』—— 解説と翻訳の試み ——」(恒川邦夫、今井勉、塚本昌則)を参照のこと。

端正な顔立ちを再現できるかどうかにあったように思われる。ここでは、ヴァレリーは一種の知的練習問題として、かつて自分を魅惑し苦しめた女性の頭部を描こうとしているのではないだろうか<sup>7</sup>。

こうした推測は、このデッサンを、それが描かれた紙面と同じ紙面にある他のデッサンや文字との関係の中に位置づけ、かつ手帳全体におけるその意味をも考えることによって確認できる。というのも、ド・ロヴィラ夫人のデッサンが描かれた紙面には、レオナルド・ダ・ヴィンチのデッサンの模写と思われる同じ頭部だけのデッサンや、これら二つよりも小さな同じ頭部だけのデッサン、さらには、ドレスを着た女性の全身を描いたやや戯画的なデッサンも共存している。同じページには、7月にヴァレリーが作家ジョージ・メレディスを訪問する際に参考にしたはずの、ロンドン・ブリッジ駅からケント州のドーキングに向かう電車の時刻がいくつかメモされてあるばかりか、ジッドが6月末から一ヶ月間ほど水治療を受けたジュネーヴ近くの治療所の住所もヴァレリーとは別人の手で書き留められている。問題のド・ロヴィラ夫人の頭部のデッサンは、このように、同一の日に書かれたものとは考えられないフランス語や英語や数字や他の3つのデッサンを作る紙面の、いわば喧騒状態の一隅に置かれている。

このデッサンを60ページほどの手帳全体のなかで位置づけてみると、事情はさらに明確になってくる。なぜなら、この手帳から伝わってくるのは、「ジェノヴァの夜」以降、ヴァレリーが精力的に科学関連の書籍を読んだことによる知的興奮なのだ。ポワンカレ、ファラデー、マクスウェル、ウロンスキーといった科学者たちの本に接した驚きと喜びが、彼らの使った数式や公式の筆写という形をとって溢れている。そこにはまた、ロンドンで心引かれたタワー・ブリッジやコヴェント・ガーデンのオペラ・ハウスなどのデッサンが加わっているという状態である。これらは全体として、きわめて雑多な内容であり書かれ方をしているが、それらのいくつかの断章が翌年の『レオナルド・ダ・ヴィンチの方法への序説』や、2年後の『ムッシュー・テストと劇場で』へと直結するものがあるという点からしても、ド・ロヴィラ夫人の肖像は、ヴァレリーに執拗に追いつがる情動の嵐の表れと見るよりも、「ジェノヴァの夜」以降のヴァレリーの知的出発の原点を明示する役目を担っていると考えたほうが自然なように思われる。つまり、ヴァレリーは、自分が

<sup>7</sup> ド・ロヴィラ夫人の唯一知られている写真(Cf. André Mandin, Huguette Laurenti, « Mme de R. », Bulletin des études valéryennes, N<sup>os</sup> 88-89, novembre 2001)と比較してみると、ヴァレリーのデッサンが彼女の特徴を的確に捉えているのが確認される。

どこから出発したのか、なにを投げ捨ててきたのか、自らの出自を自らにたいして示そうとしたとは考えられないだろうか。手帳を開くたびにこの肖像を目にすることによって、彼は自らの精神の向かうべき方向を確認することができたにちがいない。

ヴァレリーの死の直前まで書き続けられることになる『カイエ』が書き始められたのは、ロンドン旅行を終えてフランスに戻った彼がモンペリエで夏休みを過ごしていた1894年8月ごろと推察されているが、最初のカイエ「航海日誌」の磁力線で埋めつくされた表紙に続くページに描かれた人物像<sup>8</sup>もまた、ド・ロヴィラ夫人のデッサンと同様、その多様な読みの可能性によってわたしたちを魅了せずにはおかない。

その人物は、わたしたちから見て右の方に頭を傾け、視線を同様に右前方へと向けている。稚拙といってもいいほどにぎこちなく伸びた左腕は左の腰骨のあたりに触れているようでもあるが、半ば開いたその指先は股間の方を向いている。右手は、ただだらりと垂れ下がり、両腕とも肘の関節は描かれていないし、指もざっと描かれているだけである。胸の筋肉の膨らみや、太ももに薄く書き込まれた筋肉を表現していると思われる線からみても、この人物は男性らしいのではあるが、なで肩の線、筋肉の隆起の見られない両腕、そして男性器の不在（たとえ、それが慎みによるものであるにしても）などのせいで、この人物を男性と言い切るには、なにか躊躇を感じざるを得ないようなデッサンになっている。そこには、見る人をかすかに不安にし、居心地の悪さを感じさせるものがある。

ところで、この人物は今どういう状態にあるのだろうか、何をしようとしているのだろうか。この人物像の膝下にあたる位置にほぼ水平な線が引かれていて、膝から下の部分が描かれていないところからすると、膝から下は水の中に入っているのかもしれないし、水あるいは浴槽に入ろうと近づいてきて、水面に映った自分の姿に目をやっているのかもしれない。もしそうだとすれば、この人物像は、ヴァレリーに親しいナルシス像と考えるとさしつかえないことになる。記念すべき一冊目のカイエに「航海日誌」という名をつけ、自らの知的航海の門出に当たっての決意を示そうとしたヴァレリーが、ここに内省し、自分を見つめようとする姿を描いたとしても、なんら不思議なことではない。事実、この人物像の目の前の水面と思われるところには、波をかきわけ、黒煙をあげて進む小舟の姿まで見えている。ド・ロヴィラ夫人に心悩まされ危機的状況に陥っていた1891年7月のジッド宛の手紙には、自分の脳

<sup>8</sup> Paul Valéry, CAHIERS 1894-1914 I, Gallimard, 1987, p. 47.

みそが沖を吹く風と荒波に満たされ、「猛然と飛び散る泡にぶつかり、黒い舟がひどく動揺しています<sup>9</sup>」と書いたヴァレリーだったが、自我という名のこの舟は沈没を免れ、今、新たな航海に出ようとしているとでもいうことなのだろうか。いずれにせよ、この「航海日誌」冒頭近くのナルシス像と小舟の組み合わせは、一見奇異な感じを与えはするが、ともにヴァレリーが今後進むことになる精神の旅をきわめて象徴的な形で表現している。

しかし、それにしても、顔を右側に傾けたこの人物に、なにか意を決した人特有の力強さのようなものがほとんど感じられないどころか、むしろ頼りなさのようなものが伝わってくるのはどうしたことだろう。ここにもまた、1894年3月の「不安な気持ちを抱えて」パリに出発したヴァレリーが顔をのぞかせているというべきなのだろう。期待以上に大きな不安が顔を傾けさせているのかもしれない。しかし、さらに一歩進んで、このデッサンのなかに当時ヴァレリーが置かれていた全面的な未決状態とでもいうべきものを読み込むことも可能なように思われる。「ジェノヴァの夜」以降、進むべき方向はある程度決まったものの、いまだ自分が何者でもないという状態の表現とは考えられないだろうか。このデッサンを、20数年後に書かれることになる『魅惑』の一草稿に見られる次のような数行をヒントに解説することは許されないだろうか。

わたしは裸 (nu) で、ゼロ (nul) で、女にも、子どもにも、動物にも、原子にも、石にも、液体にも、そして、どんな形にでもなれる準備ができています。  
可能性の使用<sup>10</sup>。

男でもあり女でもあり、かつ何にでもなれるという裸でゼロの地点こそは、その将来の不安のゆえに、顔を傾けさせることもあるにせよ、なにか知的な大仕事を開始し、自らの可能性を使い果たそうと期待するものにとつての原点にちがいない。1894年のヴァレリーは、このゼロでありかつ無限の可能性という、明確な輪郭を欠いた不定形の塊として、パリでの生活を開始したように思われる。

<sup>9</sup> André Gide-Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, p. 109.

<sup>10</sup> Cahier « Charmes II », 33 verso, Bibliothèque Nationale de France.

## 2. 散歩と散乱する自我

1894年のヴァレリーを考える際に、「わたし。1894年」(Moi. 1894)と題されたヴァレリー自身の手による水彩画があることも忘れてはならない。この水彩画は、1971年にフランス国立図書館で開催されたヴァレリー生誕100年記念展に出品されたりもしたが<sup>11</sup>、そこにはシルクハットをかぶり、ステッキをさげたヴァレリーと思しき人物が、厚手のマントに身を包み、視線を伏せながら街を歩いている様子が描かれている。散歩する男の背後にはうっすらと街並みが描かれているが、人物は他に一人きりで、閑散とした街中の孤独な自画像である。ただしここには、この街を特定するものが何もないだけでなく、その制作年代も記されていない。こうした点から、この水彩画が1920年代以降のヴァレリー自身による一連の自己神話化の流れの中で生み出されてきたという可能性もあるが、少なくとも、1894年という年が、ヴァレリーを考える上で重要な一年であることを、ヴァレリー自身が確認ないしは追認しているとも言えるだろう。

ところで、ヴァレリーは町を認識する最良の方法のひとつは、そこを散歩することにあると考えていた。ヴァレリーはモンペリエの旧市街を散歩する様を何度も描いているし、猫の多いジェノヴァの裏町を歩きながら、海底深くに沈みこんでいくような経験をしたと語ったこともある。しかし、ヴァレリーにとって、パリとロンドンは、その身体をまるごとすっぽりと包み込んで、身体に重要な変換を引き起こさずにはおかないという意味で、別格の存在だった。1894年頃の制作と推定される「パリのわたし」(Moi à Paris)と題された詩では、パリを「さまよい行く」「お前」が次のように歌われていた。

おお！ お前はすばやくさまよい行く  
お前の同類たちの間を そしてお前は  
うわごとを言うのではないにしても この町に  
さらすのだ 純粋な しかし黙した

感動した人間フルートの音を  
この町の橋の上にお前は見に行くのか  
夢見たほどではないにしろ  
陶酔感が蠢いているかどうかを

<sup>11</sup> Paul Valéry, Exposition du Centenaire, Bibliothèque Nationale de France, 1971, PL. VII.

お前は？ 左の水、ショーウィンドーで  
鼻の穴を映して見ているのが  
「神」なのかどうか知るために！

この蒼ざめた「頭」の中では  
火がそっと逃れ行くが かつて  
この頭は孤独の紋章として生まれたのだ<sup>12</sup>

「ジュノヴァの夜」以降、1917年の『若きパルク』までにヴァレリーが書いた詩は、『カイエ』のなかの散文詩を除けば、そう多くはないが、この詩は明らかに「夜」以前に書いたヴァレリーの詩とも、『若きパルク』や『魅惑』収録の詩とも大きく異なっている。詩節間を横断する統辞と大胆な句跨ぎによって、「同類」の間を彷徨する「お前」の動きがひじょうに分かりづらいものになっている。さらに、一行七音綴の韻律によって生み出された流動感が、「お前」の動きと呼応するだけでなく、「お前」という存在の個としての明確な姿の喪失にもつながっていく。「左の水、ショーウィンドー」とは、「お前」の進む方向の左手に現れる大型のガラスがはめこまれたショーウィンドーのことだろう。ここで、「お前」は明確な輪郭を失い、拡散し、識別可能な姿を見失ってしまったのではないかと、その水鏡のようなショーウィンドーで確認しようとする。流れ行く人々の群れのなかにあつて、自分自身も流されずにはすまない「お前」がふと覗きこんだ滑らかなガラスの上に映るのは、「鼻の穴」だけが目立つ、醜くデフォルメされた、だれの顔と判別しがたい姿である。かつて「孤独の紋章」を誇った神のような「頭」の火も、こうした群集のさなかにあつて今にも消えようとしている。

かつてナルシスが身をかがめたギリシャの薄暗い森のなかの水鏡は、今やパリの雑踏のなかのショーウィンドーへと姿を変えた。パリは流動する自画像が乱反射する鏡張りの町なのだ。もちろん、そこには絶えざる雑踏の動きのみが映るばかりで、「お前」がうっとりとして見とれるような安定した映像はない。各詩句や詩節が安定した意味のまとまりを形成せず、不確定なまま次行ないしは次節へと送られていくにつれて、遊歩者の身体も頭脳も、そしてその自画像もまた、分断され散逸していく。パリに定住して間もない不定形のヴァレリーによる身体の喪失感の表現としてもっと注目されている作品のように思われる。

---

<sup>12</sup> Paul Valéry, *Œuvres complètes I*, Édition de la Pléiade, Gallimard, 1975, p. 1604.



同じく雑踏のなかを散歩する人間が問題になっているという点から次に注目したいのは、1898年に書かれた「ストリート」(Street)という散文詩である。表現上のとまどいが残る未完の原稿をそのまま訳すと次のようになる。

人間の味わいを集めよ —— 歩きながら考えよ、ここに空と屋根がある；ここに屋根とガラス窓がある；ガラス窓と木々がある；太陽と、先の細った／皮を剥がれた／皮を取り除かれた／男たち(灰色の貌)、女たちの灰色の顔、それらが平らな馬車でたてこむなかを、鏡と火の車輪の間を滑り行く。微妙な通り、ヴィロードのような／ヴィロードの／バルコニーのある青い影の絶壁が広げられ、男や女たち、それに彼らの回転する集団は、彼らを連れ去る膨大な純粹な土に呑み込まれ、土からは均等な光が再度あがり、彼らを浸しているが、そんな彼らは、解体しては再度作られ、浮遊し、庭の眺めを横断し、融解し、日向で峻別／分割／される。空が走る、旗はまっすぐにぴんと張って風を見せる；金色で単純で明白な連続した小川の形がそこにある、沈黙した水と人々だ<sup>13</sup>。

『カイエ』に書かれた散文詩を『失われた詩』として一冊にまとめ、注釈をつけたミシェル・ジャルティは、この詩について、ヴァレリーの「『イリュミナシオン』にたいする称賛の念がもっとも明確に出ている詩のひとつ<sup>14</sup>」と述べている。たしかに、ここにはロンドンかと思われる大都市の空間を奇抜で幻想的な視点から描いた『イリュミナシオン』のいくつかの散文詩と同じ合うものが認められるかもしれない。さらに、英語のタイトルがついているという点や、1894年に続いて1896年にもヴァレリーがロンドンに滞在したという点なども考慮に入れば、この詩がパリではなく、ロンドンを舞台としている可能性も捨てきれないが、さしあたりこの点は留保しておこう。ただし、1873年にランボーとロンドンに逃避行していたヴェルレーヌの『言葉なきロマンス』の「水彩画」の部に収められたすべて英語のタイトルがつけられた詩のなかに「ストリート」(Streets) I、IIという詩があるということ、しかも、特に「おお、街中の小川よ！」(O la rivière dans la rue!)で始まるIIのほうに、ヴァレリーの詩との共通点がいくつか見られるということだけは確認しておきたい。

ヴァレリーの「ストリート」でわたしたちの注意を引くのは、文字通り地の底から湧き出てきたような男や女たちばかりでなく、都会の様々な風景までが、先の「パリのわたし」以上に、その密集し押し合う動きのなかで変形

<sup>13</sup> Paul Valéry, *Poésie perdue, Les poèmes en prose des Cahiers*, édition présentée, établie et annotée par Michel Jarrety, Gallimard, 2000, p. 64.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 256.

をこうむっている（「先の細った」「皮を剥がれた」「平らな馬車」等）という点にある。空も屋根もバルコニーもガラス窓も、それに木々や太陽でさえ、都市空間のなかで占めているはずの位置づけや秩序から逃れて、早送りした映画のように個々の輪郭を失って流動化し、車馬でごった返し、喧騒がすさまじい通りを小川となって流れていくようである。ここにも、「パリのわたし」と同様に、アパートマンのガラス窓ばかりか、ショーウィンドーと推定される「鏡」が登場するが、道行く人は、足を止めて自分の姿をその鏡の上で確認する時間などない。だれも気にとめるものなどない鏡の上を、個々の特徴を失った水棲動物のような自我の群れが「沈黙した水」となって流れていく<sup>15</sup>。

しかし、こうした灰色の、陰影のはっきりしない溺死者のような遊歩者にも、驚くべき夢想ははぐくまれていることがある。特に、その遊歩者が自らを詩人と意識しているときには、その夢想の奇矯ぶりも一段と増加する。「詩人の散歩」（Promenade du Poète）と題されたソネには次のようにある。

巨大で灰色の都の

黒い人たちが逃れ去り、数限りない明かりを映した

濡れた歩道の上を、夕方、

唐突な幻想の好きな「詩人」が行く。

半ば女で、ゆったりとした魔術的眼差し、

半ば司祭で —— 大天使のように知的な

彼はゆっくりとさまよう、風のなかに

重々しい石炭と郷愁を呼ぶ香りを吸い込みながら。

通行人たちの眼差しは彼らの秘密を彼に明かす、

そして、 —— 聖別された快樂とはさかしまな快樂 ——

彼は真実の愛を見つける —— 迅速で勝ち誇った愛を

夕方、つかの間の一瞥を交わして、

黒い人たちが逃れ去る濡れた歩道の上を

<sup>15</sup> 1900年（明治33年）10月にロンドンに着いた夏目漱石もヴァレリーと類似の経験をしている。よく知られた漱石の1901年1月5日の日記の一行、「往來にて向うから脊の低き妙なきたなき奴が来たと思えば我姿の鏡にうつりしなり」（『漱石日記』、岩波文庫、平岡敏夫編）などは、「人の海に溺れた」（『永日小品』）漱石のショーウィンドー経験として、ポーやボードレールを通して漱石をヴァレリーへと繋ぐものだろう（この点に関しては、尹相仁「群集のなかの漱石」、『新潮』、1989年6月号を参照のこと）。

彼は行く、「賢者の脚韻」を捜し求めながら<sup>16</sup>！……

このソネは1890年2月3日に書かれている。つまり、ヴァレリーがパリに定住し始める4年も前に書かれたもので、当時の彼はパリやロンドンといった実際の大都市をほとんど知らない。ボードレールやポーの読書経験などをもとに想像上の大都市とその遊歩者を描いたと考えられるが、はたして、「黒い人たち」のなかを彷徨する「半ば女」で「半ば司祭」の両性具有的な「詩人」の鍾愛する「唐突な幻想」は、現実の大都市の前で雲散霧消する運命にあったのだろうか。詩人が求める賢者の石ならぬ「賢者の脚韻」(Rime Philosophale)によって、いかなる錬金術的効果が期待されていたのか明らかではないが、「半ば女」で「半ば司祭」の詩人と完全な韻を踏むような、黄金にも喩えられるペアを構成するパートナーが求められていたとは推定できないだろうか。とすれば、そのペアが享受するはずの、ユイスマンス的匂いの濃厚な「さかしまな快樂」(plaisir à rebours)とは、通常の男女の期待するような快樂の枠を超えた快樂、つまり、両性具有性という複数性と未決定性とを抱え込んだ存在の可能性を最大に生かすような形の快樂が雑踏のなかで夢見られていたとも考えられるだろう。同じ1890年に書かれた「技巧」(Artifice)の中でも両性具有の夢が表現されている。参考までにその最初の4行詩だけを引用しておく。

わたしの「魂」の上に時間が雨のように降る冬時には  
わたしはなじみの動物を撫でるように  
「別人」でありたい、特に「女」でありたいという夢を撫でる、  
昔からの男を殺すことなく、また何も忘れることなく<sup>17</sup>。

たしかに、こうした両性具有の願望が、パリ定住以後、明確な形で表明されることはない。しかし、パリ定住後に書かれた「航海日誌」の1ページ目に描かれた性別不詳の若者のように、ヴァレリーは身体の喪失感を味わう一方で、その未決状態の取りうる「さかしまな」形までをも、いわば「よくみる夢」として保持し続けたように思われる。

<sup>16</sup> « Vers anciens I », 133, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 149, Bibliothèque Nationale de France.

### 3. 身体改造の夢想

「ひとりの人間に何ができるか」をその中心的な主題に据えた『ムッシュー・テストと劇場で』をヴァレリーが書き始めたのは、「航海日誌」を書き始めたのとはほぼ同じ1894年夏と考えられている。人間には無限の「可鍛性」があるとしつつ、連続的な訓練によって、自らに機械的な正確さと自動性とを付与するにいたったムッシュー・テストの姿が印象的に描き出された作品であるが、こうした姿こそは、未決状態の自分になんらかの明確な形を与えようとしたヴァレリーの意志の表れと考えることができる。ムッシュー・テストの人間離れした訓練の成果は、彼の鏡像ともいべき語り手を通して報告されるが、そのなかでも見過ごしてならないのは、ささやかな株取引で生計を立てるムッシュー・テストが、「お金は社会の精神のようなもの」と言いつつ奏でる「未聞の音楽」、「8億1千7万5千5百5十・・・」という数字である。これこそは、「見る者を酔わせる木々、力を与えてくれる男たち、心を痺れさせる娘たち、啞然としてもものも言えぬ空の色<sup>18</sup>」といった情動に強く働きかけるものを排してムッシュー・テストが到達した境地を表している。自らの精神を数字のように正確にするというにとどまらず、自らの存在そのものを数字にすること、これ以上にムッシュー・テストを誘惑した夢はない。『カイエ』に頻出する数字や公式や図形のなかには、体内に流れる「悪しき血」の全面的な交換の試みに呼応しているものが少なからずある。どちらつかずの不安を抱えるヴァレリーは、まずは明確にして堅固な身体を自らに与えるところから自己改造に着手した。それは、ヴァレリーという舟が男性性へと舵を切ったというにもなるだろう。

ヴァレリーが軍隊の訓練方法に並々ならぬ関心を示したのもこれと無縁ではない。1897年10月号の「メルキュール・ド・フランス」誌に掲載された帝政ロシアのある将軍の語録にたいする書評の中で、ヴァレリーは、軍隊にとっての敵を「非・自我」なるものと位置づけたうえで次のように述べている。

この想像上の「敵」を思い描く人たちの頭のなかでは、この「敵」は、多かれ少なかれ限定されている。厳しい風土で孤立して戦っている軍隊には、敵の地平というものがある。敵のことを多かれ少なかれ知っているのだ——その力、その位置、その速さ、その目論見、そして敵が味方のことをどう思っているかも。このイメージは、限定されていなければいほど、そして、イメージを抱

<sup>18</sup> Paul Valéry, *Œuvres complètes II*, Édition de la Pléiade, Gallimard, 1970, pp. 22-23.

く人の論理や夢想がイメージの曖昧さで損なわれることが少なければ少ないほど、危険性は減少する<sup>19</sup>。

現実のそして仮想の「敵」についての正確な情報をもつことこそが、いかなる戦争においても勝利を収めるための必要条件であるという考え方は、翌年書かれることになる『ドイツの制覇』にも連なっていく考えであるが、ヴァレリーにおいて特徴的なのは、身の処し方をいまだ定められずに不定形なままにいる自我と、英国は言うに及ばず、後進国であったドイツやイタリアや日本などにも追い上げられて相対的に弱体化したフランスの軍隊や国家それ自体とが、同じ訓練と強化の対象になっているという点にある。そして、ここには、イタリアや英国でヴァレリーがおのれの身に発見して驚いた愛国心、そして帝国主義的な発想、さらには、反・ドレフュスの態度が密接に絡んでくる。頼りにならない自分の改造と、同じくらい頼りにならない自国の軍事力、経済力、政治力強化の夢が、当時のヴァレリーの中で一体となっている。

しかし、オペラが終わった後のパリの街を、数学的な空間に引かれつつある無機質な軌跡のように「軍隊式歩調<sup>20</sup>」で突き進むムッシュー・テストは、ヴァレリーが自己防衛用に作り上げた卑小な甲冑にすぎない。ヴァレリーの精神が軽やかな動きをするには、ムッシュー・テストはむしろ足手まといなのだ。ヴァレリーはムッシュー・テストが得意でさえない。しかし、ヴァレリーはこの堅固な外皮に守られて、『人と貝殻』で語った、殻の外と内の生活とを同時並行的に進める貝のような生き方を選び取ろうとする。「わたしは複数であることができるのでしょうか？ (Puis-je être plusieurs ?)<sup>21</sup>」は、1920年、カトリーヌ・ポッジとの情事が始まってまもなくヴァレリーが彼女に送った手紙の一文だが、1894年のヴァレリーが、頭をかしげ、不安な気持ちを抱えて漕ぎ出した「裸」で「ゼロ」という無限の可能性を湛えた海への船出は、生まれては消えゆく濤が幾重にも交錯するような、全方位的な可能性探求の旅だったのではないだろうか。

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1448.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>21</sup> Catherine Pozzi, *Journal 1913-1934*, Ramsay, 1987, p. 137.