



ルネ・シャールにおける反抗の風景  
—内的世界のなかの分裂する自己をめぐる—

中嶋 美貴

# 目次

序論.....	1
第1部 反逆児と詩人.....	6
第1章 反抗、詩という存在の断片.....	7
第1節 死の重みを保持する詩人.....	7
第2節 私は事件であることを望んでいた… ..	14
第3節 『激情と神秘』が生まれるまで.....	27
第2章 基底への反抗と矛盾.....	37
第1節 ロマン主義の受容.....	37
第2節 自然とランボー主義の敬遠.....	42
第3節 エリュアールと形式の分割・共有.....	47
第4節 共通の存在.....	62
第2部 解体された自己とその統合.....	74
第1章 生と死をめぐる原体験としての「水」 .....	75
第1節 水と詩人.....	75
第2節 解体された自己と父親の死.....	80
第3節 「水=母」溺死したルイ・ポールの再生.....	94
第2章 忘我と自己の統合をめぐって.....	112
第1節 飛び出した魔法の名前.....	112
第2節 渴きを癒す夜.....	120
第3節 死との対峙.....	134
第3部 風景と他者の問題について.....	150
第1章 恋愛と風景.....	151
第1節 調和の破壊.....	151
第2節 恋愛と1940年代前半までの風景.....	154
第3節 ソルグ川.....	166
第2章 危機的状況からの脱出と風景.....	176
第1節 風景としての自己に出会うこと.....	176
第2節 半過去形の風景描写.....	181
第3節 後期作品における他者の声.....	190
結論に代えて.....	202
参考文献.....	208

# 序論

« L'acte est vierge, même répété<sup>1</sup> » 行為は純潔だ、たとえ繰り返されても——これは詩人ルネ・シャールによく知られた言葉である。シャールは、20 代の頃シュルレアリスムに加わっていたことや、第二次世界大戦でレジスタンスとして活躍していたことで知られている。難解だがインパクトのある彼の言葉は、フランス共和国大統領をつとめたフランソワ・ミッテランのような政治家たちにもしばしば引用された。その例として、冒頭に挙げた言葉の他にも、「La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil<sup>2</sup>」（明晰さは太陽に最も近づけられた傷である）、「Notre héritage n'est précédé d'aucun testament<sup>3</sup>」（私たちの遺産はどんな遺言にも先立たれていない）といった彼の格言調の断章がある。フランスでは、2010 年に『オルセー河岸<sup>4</sup> (*Quai d'Orsay*)』と題された漫画が話題になったが<sup>5</sup>、この作品のなかでは、政治家たちが利用するプロパガンダが揶揄されている。シャール自身は、自分の作品がプロパガンダ的に引用されることに対して複雑な思いを抱えていたようだ。というのも、彼自身は、詩の創作と社会的活動を切り離して考えていたからだ。たしかに、シュルレアリスム運動に加わった直後のシャールは、『革命に奉仕するシュルレアリスム (*Le Surréalisme au service de la révolution*)』誌などで反資本主義や、反植民地主義などを掲げた社会活動的なテキストを発表していたが、シュルレアリストたちが共産党に接近していくにつれ、シャールは徐々に運動から距離を置くようになった。

1947 年にアンドレ・ブルトンに宛てた手紙のなかで、シャールは « Ma part la plus active est devenue... l'absence. Je ne suis plus guère présent que par l'amour, l'insoumission, et le grand toit de la mémoire<sup>6</sup> »（私の最も活動的な部分は…なくなった。私はもはや愛、不服従、記憶の大きな屋根によってしかほとんど存在していない）と記し、シュルレアリスムに加わっていた頃に比べて戦後に起こった心境の変化を告白した。また、晩年にも « Après 1946, ma vie ne concerne guère que moi, quelques êtres qui me sont chers et mon travail<sup>7</sup> »（1946 年以後、私の人生には私と、数人の親しい人たちと仕事しかありませんでした）と述べ、第二次世界大戦を境とした価値観の転換について述べている。その変化が最も顕著に読み取れるのは、『打ち手のない槌 (*Le Marteau sans maître*)』（1934）から代表作『激情と神秘 (*Fureur et Mystère*)』（1948）にかけてだろう。とりわけ、後者にはレジスタンス体験を綴った『イプノスの手帖 (*Feuille d'Hypnos*)』（1946）が収録されている。

レジスタンスでの経歴や、言葉の力強さが与える活力的なイメージとは対照的に、若い頃

---

<sup>1</sup> CHAR René, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1983, p. 186. (以下、OC.と略す)

※詩は既存の訳を参照した拙訳である。

<sup>2</sup> OC., p. 216.

<sup>3</sup> OC., p. 190.

<sup>4</sup> フランス外務省の意

<sup>5</sup> BLAIN, Christophe, LANZAC, Abel, *Quai d'Orsay*, Dargaud, 2010. この作品の主人公のモデルはドミニク・ドゥヴィルパンだが、彼はルネ・シャールを愛読しており、著作のなかにシャールの詩の題名をとった『鮫と鷗 (*Le Requin et la mouette*)』があるほどだ。(DE VILLEPIN, Dominique, *Le Requin et la mouette*, Albin Michel, 2004.)

<sup>6</sup> OC., p. 661.

<sup>7</sup> *Le Nouvel Observateur*, le 3 mars 1980.

のシャルルは死の妄想に囚われていた。それは死への願望なのではなく、生きるために死をどのように捉えるかという問題でもあった。「死を担い死のなかで自己を保持し続ける生こそが精神の生命なのである<sup>8</sup>」とはヘーゲルの言葉だが、シャルルは死を抱えながら生きるという絶対的な引き裂かれのなかで詩作に向かう。しかし、シャルルはその分裂状態を否定的に捉えてはおらず、むしろ詩作にとって必要なものであることを発見していく。

ここで、シャルル作品の先行研究について触れよう。最も代表的なものは、『激情と神秘』(1948)までを扱ったジャン・クロード＝マチュウの『ルネ・シャルルの詩あるいは壮麗の塩 (*La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*)』(1988)だろう。マチュウは、とりわけ最初期のシャルル作品から『激情と神秘』の詩人』として形成されていく過程の詳細な草稿分析を行い、難解なシャルルの詩の解明に貢献した。以後、シャルル研究者は必ずと言ってよいほどマチュウの研究を参照している。シュルレアリスムとシャルルの関係を論じたオリヴィエ・ブランの『ルネ・シャルルとシュルレアリスム (*René Char et le surréalisme*)』(2011)も参照すべき資料のひとつであるが、マチュウの研究を基盤にした分析を行っている箇所が多く見られる。また、テーマ別に見れば、絵画との関係を論じたエドモン・ノガキの『ルネ・シャルル、無限の色素を持つオリオンあるいはエクリチュールから絵画へ (*René Char, Orion pigmenté d'infini ou de l'écriture à la peinture*)』(1992)、レジスタンス期のシャルルを扱ったイザベル・ヴィルの『ルネ・シャルル：レジスタンスの詩学 (*René Char : une poétique de résistance*)』(2006)、ニーチェの影響を論じたパトリック・ネーの『ルネ・シャルル 回帰の詩学 (*René Char. Une poétique de retour*)』(2007)がある。哲学的視点から論じたウジェニー・モランの『ルネ・シャルル 倫理とユートピア (*René Char. Éthique et utopie*)』(2012)も忘れてはならないだろう。英語圏の研究者では、メアリー＝アン・コーズの『ルネ・シャルルの流れる作品 (*L'Œuvre filante de René Char*)』(1981)や、アンヌ＝マリー・フォルティエによる『ルネ・シャルルとランボオのメタファー：作品読解 (*René Char et la métaphore Rimbaud : La lecture à l'œuvre*)』(1999)というランボオとの比較研究がある。歴史家のポール・ヴェーヌは、晩年のシャルルと親交があり、『詩におけるルネ・シャルル (*René Char en ses poèmes*)』(1990)のなかで作品の読解や、シャルルとの面会の際の逸話をもとにした作品分析をしている。シャルル自身が原稿に目を通して内容を確認しているという点では、シャルル公認の著作であると言えるだろう。ジャン・ペナルによれば、シャルルはヴェーヌの過剰な作品分析に辟易することもあったらしいが<sup>9</sup>、忘我についての分析は高く評価していたそうだ<sup>10</sup>。本論では、詩

<sup>8</sup> ヘーゲル『精神現象学』第二版、牧野紀之訳、未知谷、2018年、p. 85.

<sup>9</sup> « Il me harcèle de questions d'autant plus exactes dans leur forme qu'il connaît mon œuvre par cœur, car il a une mémoire d'éléphant. » (彼は私の作品を暗記していて、いくつもの決まった質問で私に嫌がらせをしてくれます。彼は象のような記憶力を持っているのです。) (PÉNARD, Jean, *Rencontre avec René Char*, José Corti, 1991, p. 300.)

<sup>10</sup> « Quelque jours après, je recevais de lui les pages excellentes qu'il a intitulées *René Char et l'expérience de l'extase*, et qui paraîtront dans la livraison de novembre prochain de *La Nouvelle revue française*. Il est fort capable, tel que je lui connais, d'avoir écrit ce texte en une seule nuit. » (数日後、「ルネ・チャー

人の幼少時代の逸話や、証言などを中心にヴェーヌの著作を参照している。

2007年のシャル生誕100周年の際には、シンポジウムなどの学術イベントが盛んに行われ、この頃からシャルに関する研究が急激に増えつつあるようだ。共同研究書で参照すべき資料としては、シンポジウム論集『ルネ・シャル (*René Char, acte du colloque international de l'université de Tours*)』(1984)をはじめ、『ルネ・シャル1～3 (*René Char v.1-v.3*)』(2007)、『水の鏡のなかのルネ・シャル (*René Char dans le miroir des eaux*)』(2008)、『ルネ・シャルの世紀 (*René Char en son siècle*)』(2009)などがある。

日本では、西永良成の『激情と神秘』(2006)が研究書の性格を持っている。翻訳では、主に、山本功『ルネ・シャル』(1969)、窪田般彌の『ルネ・シャル詩集』(1971)、吉本素子の『ルネ・シャル全詩集』(1999)、西永良成の『ルネ・シャルの言葉』(2007)、野村喜和夫の『ルネ・シャル詩集——評伝を添えて』(2019)、などがあるが、この他に小海永二、橋本一明、飯島耕一なども部分的にシャルの詩を訳している。本稿に掲載の詩の日本語訳は拙訳であるが、既訳があるものについてはこれらを参考にした。

本論は初め、2011年に筆者がソルボンヌ・パリ第4大学(現パリ・ソルボンヌ大学)に提出した修士論文『ルネ・シャル『激情と神秘』のなかの風景描写 (*La description du paysage dans Fureur et Mystère de René Char*)』の内容をさらに発展させることを目指していた。しかし、研究を進めるうちに、シャル作品の根底にある死に対する偏執的妄想や、自己の分裂状態が、シャルにおける風景の捉え方と深い関わりがあることが明らかになったため、方向性を変更した。

本論では、シャルの内的世界における自己分裂がいつ頃からどのようにして起こり、本人がそれをどのように捉えているかを探ろうとする。シャルにおける自己の分裂状態は、とりわけ断章形式の作品のなかに見ることができるが、書簡やインタビューではほとんど話題にされていない。それは、この状態が彼にとって非常に内的なものであり、作品という形でしか表出し得ないものだったことを示唆している。このため、創作行為の中核となるものにより接近できるよう、テキスト分析を中心に行っている。また、より歴史的事実に沿った内容にするため、作品の生成過程や逸話を参照している。

並行して、彼が他者との関わりをなかでどのように自己を見出していったかという問題も取り上げる。そのため、同時代の作家たち、特にシャルが20代の頃行動を共にしたシュルレアリストたちとの比較や、共同制作を行った芸術家との交流に関する逸話を取り入れるようにしている。全体をとおして、作品例を多く挙げ、そこから見えるものを提示した帰納的な分析を行っている。自筆のテキストなどの一次資料や、インタビューのなかの証言に基づいた分析を中心に行い、場合によって先行研究を参照して相対的な視点を保つよう

---

ルと忘我の経験」という素晴らしいテキストを彼(=ヴェーヌ)から受け取った。『新フランス批評』誌の11月号に掲載されるということだった。私を知るかぎり、彼はこれをひと晩で書くことくらい十分できる。) (PÉNARD, Jean, *op.cit.*, p. 304.)

努めている。

本論は、3部構成になっている。第1部では、シャルルにおける自己の複数性の外郭を提示する。まず、シャルルの詩作における故郷南仏の土地が持つ特権性を確認したい。また、彼がどのように激動の時代を生き、シュルレアリスムやレジスタンスに関わっていたのか、そして、それらとの関わりからどのような詩が生まれ、彼が詩人として形成されていったかを総体的に探りたい。具体的には、シャルルの詩作における反抗を基盤とした視座から、自己の分裂状態と、代表的作品『激情と神秘』の位置づけ、ユゴーやランボオの受容とそれらの比較、エリュアールとの関係、共有・分割の問題を検証する。

第2部では、自己分裂の原体験と、自己の統合が例外的に起こる様子を探りたい。シャルルにとって水は詩の同義語であり、詩作における重要な要素である。また、水はマラルメ的な鏡のような装置でもある。ここでは、シャルル作品における水という要素の受容を中心に、自己の分裂がどのようにして起こり、そして統合されるのかを明らかにしたい。具体的には、死に対する抵抗としての自己の解体と父親の死、象徴的な死と詩人の誕生、忘我の体験と夜、レジスタンス体験による死との対峙と自己の統合、の4つの点に注目する。

第3部では、風景描写と他者との関係性を明らかにしたい。とりわけ、シャルルが恋愛によって自然との一体感による精神の高揚を経験し、そこから生まれる風景のなかに新たな独自の詩作を見出す様子や、画家たちと共同制作という枠組みにおける主体と風景との複雑な関係を発見する様子を確認し、シャルルにおける風景描写の特徴を探りたい。具体的に、それらは、グreta・クストソンとの恋愛詩、イヴォンヌ・ゼルヴォスに捧げられた詩「ソルグ川」、動詞の半過去形が使用された風景描写のなかに見られるだろう。そして、第3部の最後では、死を意識したシャルルの再生の契機としての他者の声の登場を取り上げたい。



## 第1部 反逆児と詩人

# 第1章 反抗、詩という存在の断片

## 第1節 死の重みを保持する詩人

ルネ・シャールの詩作の根底に広がる内的世界を探る前に、まずはそれを取り巻く外的世界を整理しておこう。第1章では外的要素としての他者との関係性を明らかにしたい。そのためには、具体的に彼がどのようにシュルレアリスムやレジスタンスに関わっていったのか、そして、それらとの関わりからどのような詩が生まれていったかを探る必要があるだろう。はじめに、シャールの詩を読む上で重要なテーマを確認しておきたい。次の詩を見てみよう。

LA TORCHE DU PRODIGE

Brûlé l'enclos en quarantaine

Toi nuage passe devant

「浪費家の松明」

隔離された囲い地は焼かれた

おまえ、雲よ、前を通れ

Nuage de résistance

Nuage des cavernes

Entraîneur d'hypnose<sup>11</sup>.

抵抗の雲

洞窟の雲

眠りをもたらすもの

隔離されて閉ざされた空間が焼かれ、空中に上がった煙が雲となってそこから解放される様子が描かれるこの詩は、ルネ・シャールの初期の作品である。「囲い地」というのは、あるひとつの世界を示す隠喩だろう。ここで言う世界というのは、彼の内的世界という言葉に置き換えることができるものかもしれない。西洋的な伝統のなかで、囲い地のような自然から切り取られたひとつの場所が人工的な「庭」でなければならなかったことや、そもそも自然がそれそのものとしてはあくまで畏怖の対象でしかなく、切り取られて「囲われる」ことによってはのみ人間と共生できる世界となり得たことを踏まえると、「囲い地」は彼が支配することのできたあるひとつの世界を指すのだろう。そのような内的世界を、シャールは詩の中で焼き払ってしまう。焼くという行為は死をもたらす行為であり、一見するとある生命に終わりをもたらす暴力的な行為に見えるが、焼かれることによって囲い地は雲に姿を変えることができる。つまり、詩の中で雲という新しい命を得るために、それは一度焼かれて死ななければならなかったのである。この囲い地は、西永良成によると「主観的で感傷的な美の領域<sup>12</sup>」ということになるが、いずれにしても詩人の内的イメージのなかで、この閉ざされた世界は焼き払われて新しい形にならなければならなかったのである。

このように、シャールの詩の中には死がその延長線上にあることを意識させる暴力性が遍在する。詩人が生きた1907年から1988年は、2つの世界大戦を経験し、また急激な科学

<sup>11</sup> OC., p. 7.

<sup>12</sup> 西永良成『激情と神秘——ルネ・シャールの詩と思想』、岩波書店、2006、p. 48.

技術の発展を見た。多感な思春期を第一次世界大戦の凄絶さの中で過ごした詩人の作風は、ただ単純に戦争を想起させるような戦車や機関銃といった言葉そのものが暴力性を孕む語を使用しているだけでなく、言葉の使い方もまたどこか強引かつ性急で、暴力的な側面があると言える。もちろん、その暴力性はただ単純に時代の風潮が反映されたということではない。暴力的な側面は彼の性格でもあり、実生活でも破天荒ぶりが多々見られる。例えば、思春期の頃には教師を本で殴って退学になったり、またシュルレアリスムに加わっていた頃にもカフェにいたバンジャマン・ペレに殴り込みに行ったりと、その種の逸話は後をたえない。血気盛んな青少年期を過ごした詩人は、第二次世界大戦ではレジスタンスに加わりゲリラ集団マキ (maquis) の隊長になる。ちなみに、マキというのは南仏の雑木林のことで、南仏のレジスタンスはマキと呼ばれる複数の小グループが中心になって行っていた。この頃のレジスタンス活動をとおした凄惨な戦争体験は、その後の詩人の作風にも大きな影響を与えていくことになる。とはいえ、言うまでもなく、彼の詩の中の「抵抗」という言葉がすべてこの頃のレジスタンス活動に直接結び付くわけではなく、ここでの「抵抗」という言葉もそれを指しているのではない。シャルルを取り巻く「レジスタンスの詩人」というイメージはたしかに強いが、この詩が書かれたのはレジスタンスに加わる前である。つまり、「抵抗」という言葉はレジスタンス参加以前からも使われていたのであり、詩人の作風を理解するうえで重要な鍵になっていると言えるだろう。詩人は「囲い地」のイメージのような閉ざされた内的世界から、詩の力を借りてその世界の外側への脱出を試みる。それは既に存在していた内的世界を超越するための破壊的イメージであり、既存の世界や価値観への「抵抗」だったのである。その破壊的イメージは「抵抗の雲」や、野性的かつ原始的な象徴である「洞窟」の「雲」が運んでくる。「雲」という言葉は、西永良成によると「未知の冒険<sup>13</sup>」の意味もあり、この時期のシャルルが詩の隠喩として使っている言葉でもある。

例えば、この詩の前身と見られる「雇用」では、雲にはある役割があることが示される。

L'EMPLOI	「雇用」
Brûlé le trottoir en quarantaine	隔離された歩道は焼かれた
Toi nuage passe devant	おまえ、雲よ、前を通れ
Le rôle effacé du nuage	雲が目立たない役割
Soi disant <sup>14</sup>	言うなれば

洞窟は原始的な住处であり、生命の営みが行われる場所である。つまりそれは原始的な創造の住处にある雲＝詩ということになり、囲い地と同じような閉ざされた空間でも、こちらは内的世界を超越するために詩人が葬られ、内的深淵に降下していくための洞窟を指しているようだ。プラトンの洞窟の比喩はあまりにも有名だが、洞窟から出ていき知を発見すると

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>14</sup> CHAR, Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 1996, p. 85.

いう意味においても、洞窟は歴史的に比喩的表現に使われる要素でもある。詩人はそのような伝統を踏襲しつつも、雲という表象を洞窟に結合させることで洞窟のイメージの更新を試みる。他の詩のなかでも「雲」という語彙が見られることから<sup>15</sup>、当時のシャルのなかでこれらのイメージは恣意的に使われていたのではなく、意図的にあるものを指すための隠喩として使われていたものなのだろう。

一方、「浪費家の松明」のほうでは、雲は眠りをもたらすものとして描かれる。詩人は「眠り」という言葉で、詩作に伴う自己の仮死状態を表現する。詩人の代表作に、レジスタンス参加時に綴った『イプノスの手帖 (*Feuillet d'Hypnos*)』(1946) という詩集があるが、眠りの神イプノスは死の神タナトスの兄弟である。ギリシャ神話的な観点から見れば、眠りと死は夜の神ニュクスから生まれ、同一の起源を持つものだ。シャルにおいて詩作とイプノスが密接な関係を保つように、詩作に入っていくときの自己の仮死状態は、眠りに似たある種の神秘体験に近い霊的なイメージなのだろう。眠りの神イプノスが自己に眠りをもたらすときに、「詩人」が覚醒し詩が生成される。つまり、それは自己ともうひとりの自己である「詩人」とが、日常的に共存している状態にあることを暗示している。

シャルの書いた詩に、「双生児」というものがあるが、人間と獣の会話形式で展開されるこの詩も、人間である「私」と獣である「もうひとりの私」の共存を詩にしたものである。

SOSIE	「双生児」
Animal	獣よ
À l'aide de pierres	石を使って
Efface mes longues pelisses	長い毛皮のコートを消し去れ
Homme	人間よ
Je n'ose pas me servir	私は使う勇氣はない
Des pierres qui te ressemblent	君に似ている石を
Animal	獣よ
Gratte avec tes ongles	君の爪で引っ掻け
Ma chair est d'une rude écorce	私の身体は堅い樹皮でできている
Homme	人間よ
J'ai peur du feu	私は火を恐れる
Partout où tu te trouves	君のいる、あらゆる場所で

<sup>15</sup> 「淫蕩」、「ムーラン・プルミエ」、「重力」など。

Animal  
Tu parles  
Comme un homme

獣よ  
君は話す  
人間のように

Détrompe-toi  
Je ne vais pas au bout de ton dénuement<sup>16</sup>. 君は間違っている  
私は君ほどみすぼらしくはない。

ひとつの詩のなかで人間と獣の会話が繰り広げられる様子は、ひとつの身体の中にある2つの声の葛藤を描いているようだ。題名が「双生児」となっていることから、人間と獣は見た目が同一のものであり、いわばひとつの容姿を共有していると言える。詩人は「石で消す」や「爪で引っ搔く」、「火を恐れる」など人間と獣のあいだの暴力的な対立を描く。しかし、詩の第5節目の「獣よ 君は話す 人間のように」の部分では、実は話すことができるのは人間だけではなく、獣もまた人間のように話せることが明らかになる。シャル研究の第一人者であるジャン＝クロード・マチュウが、先史時代のテーマを詩人が重視していたと述べているように<sup>17</sup>、言葉を持ち原始的側面を失った人間は、惨めな双生児の片割れでしかないものであり、獣は自らの言葉で人間の誤りを糾弾し原始性の尊厳を守ろうとする。詩の最終部では、本来であれば言葉によって人間と獣が区別されそうなところを、逆に言葉によって人間と獣との隔たりが曖昧になってしまう両義性が描かれる。この詩では、ひとつのものが持つ二面性の葛藤が描かれているだけでなく、ひとつの身体の中かの動物的なものが声をあげることによって起こる視点の逆転や、それらの差異がいかに曖昧なものであるかという矛盾も描かれている。別の見方をすると、この詩では、人間と獣が呼びかけ合うことによってお互いの姿を明らかにしている構図にもなっており、異質なもの同士の相補的な役割にも注目させられる。

このような「私」というひとつの存在の分裂は、詩人として歩み始めた頃のシャルにとって重要な詩のテーマとなっていたとみられる。というのも、初期詩群のなかには「詩人とは何であるか」を定義しようとするアフォリズム調の断章が数多くみられるからである。それはあたかも、捉えどころのない「もうひとりの自分」の存在を詩によって模り、その姿を捉えようとするかのような作業に見えるだろう。シャルのアフォリズム調の詩については、『激情と神秘 (*Fureur et Mystère*)』(1948)に収録されている『イプノスの手帖』や、『形式上の分割 (*Partage formel*)』(1944)などが知られているが、『ムーラン・プルミエ (*Moulin premier*)』(1936)のような初期詩編のなかにもふんだんに見ることができ、そこではとりわけ詩による自己という存在の確認が見られる。それは例えば、次のようなものである。

<sup>16</sup> OC., p. 13.

<sup>17</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, José Corti, 1988, p. 86.

Le poète, en sus de l'idée de mort, détient en lui tout le poids de cette mort. S'il ne l'accuse pas c'est que c'est un autre qui le lui porte. Le poète a ses têtes<sup>18</sup>.

詩人は、死の概念に加えて、自分のなかにこの死の重みのすべてを保持する。

彼が死の重みを非難しないのは、ひとりの他者がそれを持っているからだ。

詩人には好き嫌いがある。

イタリック体の「他者」という語の使い方は、まるでランボオの「見者の手紙」のなかのあまりに有名な一節を意識しているかのようだ。「他者」は詩人と死を共有する重要な役割を果たす。ここでは死の概念が登場するが、眠りはひとつの仮死状態でもある。シャルによると、詩人は死の概念だけでなく、その重みを抱えて実際にそれを経験しながら生きていることになる。当然のことながら、実際に死んでしまうと再び生き返って詩作することはできないので、仮死状態にあることがシャルの現実において詩作につながっていると言えるだろう。そして仮死状態にあるためには、自己のなかのひとりの他者が死を背負っている状態でなければならない。ここでも詩人と他者の 2 人の共存関係が強調されているが、死という本来ならば共有不可能なテーマが、シャルの詩においては可能になっている。詩人にとって、2 人がひとりを形成することには死を共有するほどの重要性があるのではないだろうか。先に見た「双生児」の詩にあるように、たとえその関係がときに対立し反発し合うようなものであったとしても、総合的に見ればその葛藤や反抗などによってかえって相補的な関係が築かれている。

また、次の断章では存在に対する本質的な問いを詩のなかで投げかける。

Fantôme sans asile, aux actions sans mérite... Vous sentez-vous ainsi ?

Tonalité de l'Élagueur trompe-l'œil du feuillage, déprimé d'être<sup>19</sup>.

価値のない行動をする逃げ場のない亡霊...このように自分を感じますか？

存在することに滅入っている「枝切り職人」の色調、葉のだまし絵。

枝切り職人と亡霊は同格の換喩的表現である。「vous」（あなた）の使用は、それらが自己とは異なる存在であることを強調しており、距離を維持した語りかけが行われる。ときには眠りという仮死状態で、またときにはこの詩のように覚醒していながらも亡霊のような死を媒介とした存在によって自己との隔たりが作られている。いずれにせよ、死のテーマは抵抗のテーマと共に自己の分裂と深いかわりがあるようだ。このような例は他にも多数ある。次に挙げる断章は戦後に発表されたものだが、これらのなかにも詩作と死のあいだの密接な関係を読み取ることができる。

Faire un poème, c'est prendre possession d'un au-delà nuptial qui se trouve bien

---

<sup>18</sup> OC., p. 72.

<sup>19</sup> OC., p. 68.

dans cette vie, très rattaché à elle, et cependant à proximité de la mort<sup>20</sup>.

詩を作ること、それはたしかにこの生のなかにしっかりと結びついているが死の近くにある婚礼の彼方を所有することだ。

詩人は詩を作る行為が死のそばにあると述べているが、その死はあくまでもこの生のなかにあることを前提としている。すなわちそれは、詩作の際に詩人がある種の仮死状態にあることを裏付けていると言えるだろう。その体験は次のような形で言葉にされる。

Il advient que notre cœur soit comme chassé de notre corps. Et notre corps est comme mort<sup>21</sup>.

私たちの心が私たちの身体から追放されたようになることがある。そこで私たちの身体は死んだようになる。

このように、詩作に伴う仮死状態は具体的でわかりやすいアフォリズム調の断章によって表現されている。ここで詩人が、一人称複数形の « nous » (私たち) を採用していることにも注目したい。仮死状態は、一人称単数の « je » (私) ではなく « nous » (私たち) が共有するものとして捉えられている。同様の現象を、別の詩の形にすると以下のようなようになる。

Nombreuses fois, nombre de fois,	何度も、何度となく、
L'homme s'endort, son corps l'éveille ;	人は眠り、その身体は彼を目覚めさせる。
Puis une fois, rien qu'une fois,	そして一度、ただ一度だけ、
L'homme s'endort et perd son corps <sup>22</sup> .	人は眠り、その身体を失う。

先の断章において一人称複数形が使われていたのに対し、ここでは主語が « homme » (人) となっている。すなわち、単数形を使用するとき、それは一人称の « je » (私) ではなく、共有される体験であることを示すために三人称の « homme » (人) である必要がある。そして、仮死状態と本当の死との区別に重点が置かれているかのように、「何度も」の表現が強調され、「たった一度だけ」とのコントラストをなしている。しかし、このように何度も仮死状態に陥り、あたかも死をコントロールできたかのような詩人が死のそばで作り出した詩は、ついには詩人から死そのものを盗んでしまう可能性を持っている。

La poésie me volera ma mort<sup>23</sup>.

詩は私から私の死を盗むだろう。

<sup>20</sup> OC., p. 409.

<sup>21</sup> OC., p. 765.

<sup>22</sup> OC., p. 387.

<sup>23</sup> OC., p. 378.

生と死が密接な関係を保つ詩作という行為のなかでは、死は詩によって盗まれ、死という本来なら個人的なものでさえ非個人的なものに変わってしまう。戦後に書かれた次の詩においても、詩と死の関係が述べられる。

Le dessein de la poésie étant de nous rendre souverain en nous impersonnalisant, nous touchons, grâce au poème, à la plénitude de ce qui n'était qu'esquissé ou déformé par les vantardises de l'individu.

Les poèmes sont des bouts d'existence incorruptibles que nous lançons à la gueule répugnante de la mort, mais assez haut pour que, ricochant sur elle, ils tombent dans le monde nominateur de l'unité<sup>24</sup>.

詩の意図は、私たちが非個人化して至高のものにすることなので、私たちは詩のおかげで、個人のほら話でわずかに象られるか歪曲されるだけだったものの完全性に触れる。

詩編は、私たちが死の不快な面に跳ねるように高く放つ、存在の腐敗しない断片だが、統一性を名付ける世界に落下する。

詩人は、詩が「私たち」を非個人化することによって至高のものにすると述べる。ここでは、直接目的格に一人称複数形の « nous » (私たち) が使用される。しかし、この死と先に挙げた死では、同一の死の概念を共有していないのではないだろうか。詩人にとって、死はただひとつの形を取るとは限らない。先にも述べたように、シャルルは断章をレジスタンス参加時にも多く残しており、それらは『イプノスの手帖』と題され一冊の詩集になった。『ムーラン・プルミエ』では、詩や詩人、詩作についての詩が書かれていたのだが、『イプノスの手帖』では、戦争体験を通して人間とは何であるかを問う詩が多く見られる。詩人はレジスタンスに加わり、実際に死を目の当たりにする状況にいたことで、それまで彼にとって内的なものだった死に外的な要素が加わり、詩作のテーマが内的なものから外的世界にまで広がっていったのではないかと考えられる。そのような詩作のテーマの変化のなかでも、変わらなかった内的モチーフが先に述べたような「自己の分裂」や「死と詩作」だろう。これらの内的モチーフについては後に詳しく述べたい。

さて、冒頭の詩「浪費家の松明」では、眠りをもたらすものは「抵抗の雲」であり「洞窟の雲」だった。シャルルは現実世界に反抗し、眠りをもたらす雲という自由に形を変えるもの、つまり言葉の隠喩になって自己を解放しようとしている。このように、反抗は詩人にとって自己の存在を賭けた重要なテーマのひとつだったと言えるだろう。シャルルの詩的世界においては、生と死が反転し、生が逆説的に詩人を死に至らしめることがある。そのよう

---

<sup>24</sup> OC., p. 359.



なとき、死はその致命的な生からの解放の原動力となる。

Nous ne sommes tués que par la vie. La mort est l'hôte. Elle délivre la maison de son enclos et la pousse à l'orée du bois<sup>25</sup>.

私たちが殺されるのは、生によってだけだ。死は主人だ。死はその囲い地から家を解放し、それを森のはずれに押しやる。

以上のように、ルネ・シャールにおける「反抗」が自己の分裂という本質的な問題と深いかわりを持つことや、死を意識した自己の分裂が詩作を始めた頃の詩人にとって重要な詩のテーマとなっていたことを確認してきた。これらは、詩人の生涯を通して重要なテーマとなっていく。

## 第2節 私は事件であることを望んでいた…

反抗を自己の存在に懸けたシャールが、19歳のときに幼少時代を振り返って書いたものとされるのが次の詩である。

Je me voulais *événement*. Je m'imaginai *partition*. J'étais gauche. La tête de mort qui, contre mon gré, remplaçait la pomme que je portais fréquemment à la bouche, n'était aperçue que de moi. Je me mettais à l'écart pour mordre correctement la chose. Comme on ne déambule pas, comme on ne peut prétendre à l'amour avec un tel fruit aux dents, je me décidais, quand j'avais faim, à lui donner le nom de pomme. Je ne fus plus inquieté. Ce n'est que plus tard que l'objet de mon embarras m'apparut sous les traits ruisselants et tout aussi ambigus de *poème*<sup>26</sup>. 1926

私は自分が**事件**であることを望んでいた。私は自分が**楽譜**だと想像していた。私は不器用だった。私の意に反して、私がしばしば口にくわえていたりんごに代わった**髑髏**は、私にしか見えなかった。私はこれを正しくかじるために離れていた。こんな果物をかじりながら散歩しないし愛を欲しがすることもできないので、私は空腹だった時に、これにりんごの名前を与えようと思った。もはや不安ではなかった。私の困惑のオブジェが、止めどなく流れるような、そして曖昧な**詩**として私に現われたのは、あとになってからでしかなかった。1926年

キリスト教的な観点からいえば、りんごは善悪の知識の木の実であり原罪のシンボルとし

<sup>25</sup> OC., p. 483.

<sup>26</sup> OC., p. 544. (傍線は著者)

て失樂園を想起させる<sup>27</sup>。たとえシャルの母親が敬虔なキリスト教徒だったとしても、彼がそのような文化的かつ宗教的背景のもとにりんごをイメージしたという根拠はないが、りんごが詩人の意に反して髑髏になってしまう場面は、それまで存在していた世界から追われて違う世界に入っていく様子と重なるだろう。また、りんごはエリュアールが述べたような「写字生」の模写するりんご<sup>28</sup>でもあり、未熟さの象徴でもある。りんごという困惑のオブジェは、髑髏のイメージに還元される。かじったりりんごが死の表象に変わってしまったという不可解な状況の変化をそのまま受け止め、空腹の詩人はこの「困惑のオブジェ」に「りんご」という名を再び与えようと決心する。空腹を満たすために、これをりんごに変えて食べようと決意するのである。晩年のシャルと親交があった歴史家ポール・ヴェーヌは、詩人がこの詩について次のように述べたと著書のなかで記している。

Il y a parfois des poèmes qui viennent tout faits d'un seul jet, avec tous les mots, et c'est le cas de celui-là ; sans vouloir dire avec Blanchot que c'est poème qui fait le poète, dans certains cas c'est vrai.

ときに、出来上がった詩が、すべての言葉と共に一気にやってくることがあるが、これがその場合だ。詩人を作るのは詩だ、とブランショと一緒に言って言いたくはないけれど、ある場合それは事実なのだ<sup>29</sup>。

すなわち、まず言葉と共にやってくる詩のイメージがあり、それに対しては不可抗力的な状態にあることを指している。自分が事件であることを欲し、楽譜になろうとただだけの詩人の無邪気さが、死のオブジェというイメージに不可抗力的に呑み込まれ、彼はそこからやや受動的に再びそれを名付け直していく作業へと導かれることになる。口にくわえていたりりんごが髑髏になってしまう唐突さには、無防備な状態からの暴力的と言えるほどの急激な変化を感じるだろう。やはりここでも、死のテーマが表出していることに注目したい。詩には髑髏のイメージが与えられている。また、ここにはこの死の表象と正しい距離を保とうとする緊張感があるだろう。詩人は、死に呑み込まれそうになる危うさを、オブジェにりんごと新たに名付け直すことで回避しているのだ。つまり、詩人は死という不可抗力的なものをきわめて至近距離に感じながらも、それをある行為で、すなわち詩的言語にすり替えることで回避し、危険から脱出せしめていると言えるのではないだろうか。

これは詩人みずからの幼少期の経験についての詩ということだが、意図的だったか否かは別として、「*expérience*」（経験）という語が、ギリシャ語では「*ex-*」（超える）「*péril*」（危険）＝危険を超えていくという意味を含んでいることとパラレルな関係にあることを想起させる。また、空腹という身体状態やそれを満たそうとする生理的欲求が描かれている様子は、シャルにとって詩作が究極的には動物的行為に近いものでもあり、詩が食物のよ

<sup>27</sup> 新共同訳『聖書』日本聖書協会。『創世記』3章「蛇の誘惑」

<sup>28</sup> ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1968, p. 515.

<sup>29</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990. pp. 66-67.

うに生命の糧になっていることを暗示しているかのように感じられはしないだろうか。詩の最後の部分で、死が詩の姿をしていることに詩人が気付いたのはあとになってからでしかなかったと述べていることで、ひとつの詩のなかに時間の層や語り手の視点が幾重にも重なる入れ子構造が設定されており、この部分によってこれが詩作についての詩だったことが強調されている。ジャン＝クロード・マチュウは、「私は自分が**楽譜**だと想像していた」の部分に注目し、音楽性が強調されているのは、この詩が収録された『心の上の鐘 (*Les Cloches sur le cœur*)』の «cloches» (鐘) が、同年(1926)にクレ出版(Éditions Crès)から再版されたステファヌ・マラルメの『エドガー・ポー詩集<sup>30</sup>』に収録された訳詩『鐘 (*Les Cloches*)<sup>31</sup>』の翻訳に共鳴しているからだと述べ、シャルルの初期作品におけるマラルメの影を主張する<sup>32</sup>。たしかに、詩と死の密接な関係をめぐっては、マラルメの詩作を想起せずにはいられないだろう。シャルルにおけるマラルメの受容については後に触れるとして、シャルルが日常的に死を感じながら過ごしたという幼少期の環境を見てみよう。

詩人ルネ・シャルルが生まれたのは1907年、南仏のリル＝シュル＝ソルグという町だった<sup>33</sup>。町の中心から数キロ離れたヴォークルーズの泉を源泉とするソルグ川の豊かな伏流水は、ミストラルと呼ばれる突風が吹き付ける厳しい自然環境におかれるこの地方を潤している。太陽が輝き緑豊かであると同時に、乾いた空気と土埃の混じったミストラルが吹き付けるこの地方は、自然の美しさだけでなく、ときに生き物を拒むような荒々しさを見せる。広がる草原に境界線を引くように伸びる白い道には石灰質の小石が混ざり、太陽が照り付ける昼間の熱さと日没後の夜の冷え込みの差は一年を通してとても激しい。リル＝シュル＝ソルグの人々は、まるで自然の脅威のなかに無防備な状態でさらされながら生活しているかのようなひどく乾いた土地に突然姿を見せるソルグ川や、そこから分流した複数の支流の豊かな水の流れと、呑み込まれそうな水深の深さ、深緑色の暗い水の色には圧倒される。この地方特有の自然の美しさと厳しさや渇きと潤いのコントラスト、その自然に内包された死生観や、そこから生まれる時間の永遠性がシャルル独自の詩的風景を紡いでいる。

ジャン＝クロード・マチュウや、クリスティーン・デュプイ、マルティーン・クレール、ダニエル・ルクレールをはじめとする多くのシャルル研究者が述べるように、シャルルにとってこの南仏の「一国」の風景は、彼の詩的世界を生成するうえで欠かせないものだったのだろう。たとえば詩人の野村喜和夫は、このような詩人の詩的天地について、南仏の自然の要素が「たんなるシーニュとしてあるのではなく、シャルルという一個の身体と魂と同じレベルで、同じ対立的共存と同じ反抗を共謀し組織する多数多様体としてあるのである」とし、

<sup>30</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Poèmes d'Édgar Poe*, Edmond Deman, Bruxelles, 1888.

<sup>31</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Poèmes d'Édgar Poe*, AMS Press, New York, 1980. pp. 81-86.

<sup>32</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *op.cit.* p. 58.

<sup>33</sup> 現在はリル＝シュル＝ラ＝ソルグ (L'Isle-sur-la-Sorgue) となっているが、シャルルはリル＝シュル＝ソルグ (L'Isle-sur-Sorgue) と書いている。本論では後者を使用する。

シャルルの詩が、「同時にきわめてローカルでありコズミックである」と述べる<sup>34</sup>。シャルルにおける南仏を考えることは、単純にシャルルの詩作がどれだけこの場所に根差しているかを証明しようとする事柄ではない。彼の詩における南仏という場所が特権性をもつことは、ひとつの事実として看過できないことなのだ。ある場所への所属が、ひとつの枠のように外側から個人を形成してしまう強制力を持つものであることは否定できない。20世紀前半においては、戦争を背景とした全体主義や愛国主義に対抗し、個人を補強するものとしての地域主義の盛り上がりがあったのも注目すべき事実である。シャルルの詩的世界における南仏の風景は、個人の存在と表裏一体の特権的な力を持っていたと仮定できるだろう。再びヴェーヌの著書に戻ると、詩人は幼い頃を振り返り、次のように言ったと書かれている。

Mon enfance a été très malheureuse, [...] le sentiment de l'injustice ne m'a jamais quitté ; et la mort de mon père : elle aurait pu être un bonheur, elle fut un malheur<sup>35</sup>.

私の幼少時代はとても不幸だった、[...] 不公平感を払拭できなかったのだ。そして父の死。それは幸福になり得たのかもしれないが、不幸だった。

父の死が不幸でありながらも、それは幸福になり得たのかもしれないとなっているところにシャルルの両義性があらわれている<sup>36</sup>。幼いころに父親を亡くした詩人は、数々の作品のなかで父親に対する愛情を隠さない。この父親は、リル＝シュル＝ソルグの石膏製造工場で事業に成功し、シャルルが生まれる2年前の1905年に、地方選挙で町長となった人物だった。彼は築き上げた財産で3階建ての邸宅を建てた。敷地の近くを流れるネヴォン川というソルグ川の支流に因んで、そこは「ネヴォン」と名付けられた。父親の死後、惜しくも売却されることになる「ネヴォン」は、詩人にとって失われた楽園であり、複数の詩がこの場所について書かれている。シャルルの伝記を書いたル・モンド紙の記者ローラン・グレイルサメルによれば、当時は茶化してその邸宅を「シャルル城」と呼ぶ者もいたそうで、地元では一目置かれたブルジョワ家庭だったようだ<sup>37</sup>。この実家の様子からもわかるように、詩人は裕福な家庭に生まれ、物質的に恵まれた幼少期を送っていたのだが、1918年、彼が11歳の時に父親が突然病死する。彼にとって天変地異のようなこの父親の死が、幼い頃から死について考えるようになるきっかけとなった可能性は否定できない。もともと敬虔なキリスト教徒である母親に対し反抗的だったシャルルは、父親の死後ますますその傾向を

<sup>34</sup> 野村喜和夫『ルネ・シャルル詩集——評伝を添えて』、河出書房新社、2019年、p. 176.

<sup>35</sup> VEYNE, Paul, *op.cit.*, p. 53.

<sup>36</sup> ここで参考資料として採用している歴史家ポール・ヴェーヌの著書『詩におけるルネ・シャルル (René Char en ses poèmes)』は、シャルルの伝記的要素をふんだんに使った詩論である。ヴェーヌが晩年のシャルルと親交を持ち、面会を続けていくなかでシャルルがヴェーヌに語った内容を記したもので、シャルルが原稿に直接目を通し添削した。詩人が公認したひとつの視点の在り方として無視できないものである。本章では、詩人の幼少時代を確認するにあたり貴重な証言的資料として、特に詩人の言葉を中心にそれらの逸話を参照した。

<sup>37</sup> GREILSAMER, Laurent, *René Char*, Perrin, 2012, p. 15.

強め、母親が特にかわいがっていた 14 歳離れた兄アルベールとも対立し家庭のなかで孤立して行く。のちにシャルは、代表作である詩集『激情と神秘』の激情とは何であるかをポール・ヴェーヌに語ったとき、実兄と母親について次のように述べた。

Ma fureur n'était pas seulement celle du forgeron poétique, mais fureur d'adolescent persécuté ; de rage, je voulais tuer mon frère. Et ma mère ! Elle répétait : « René n'est jamais pareil aux autres, il faut donc le contraindre<sup>38</sup>. »

私の激情はたんに詩を作る鍛冶屋の激情ではなく、迫害された少年の激情でした。怒りのあまり、私は兄を殺したかった。そして母親を！彼女は繰り返し言ったのです。「ルネは他の子供たちと全く違う。だから、抑えつけなければならないのよ。」

かなり激しい言葉で実兄と母親に対する感情があらわにされている。「迫害された」とまでに言い切る強い語調からは、暴力に対するトラウマを持った幼い頃の詩人の心情を推し量ることができるだろう。実母と実兄への激情の記憶は、ヴェーヌが晩年のシャルにその記憶を語らせるときにも、このように激しい口調にならざるを得ないほどの影響力を持っていた。多感な時期に父親を亡くし、家族から孤立した彼の理解者は、18 歳離れた姉のジュリアだけだったという。反抗的だったシャルは、教師の頭に辞書を投げつけて高校を退学になるが、在学中も学校の勉強には全く興味を持たず、アヴィニヨンの代母であるルイズ・ローズ邸に逃げ込み、その家の書斎の本棚に置いてあったヴィニー、ユゴー、ネルヴァール、ボードレルの詩集をはじめ、ニコラ・フラメルなどの錬金術師たちの書物を読み漁っていた。これらの詩人の名前はシャルの作品のなかでも取り上げられている。家族の愛情に飢えた悲しみや孤独、やり場のない怒りや寂しさを紛らわせるかのように、シャルは書物のなかに現実とは違う世界を見出し、彼自身を絶対的に庇護してくれる「孤独な王国<sup>39</sup>」を築き上げていった。この頃からシャルは詩作に興味を持ち始めたのではないかと考えられている。

学校という「囲われた地」での拘束に反発し、そこから自由になるため学業を放棄して 1926 年 (19 歳) からマルセイユで働きだしたシャルだが、仕事に本腰を入れることなく、その翌年の 1927 年から精力的に地方誌に自作の詩を発表し始める。まずは、マルセイユで発行されていた雑誌『赤と黒 (*Rouge et Noir*)<sup>40</sup>』と、ユゼスで発行されていた雑誌『ユゼスの蟬 (*La cigale Ugégoise*)<sup>41</sup>』の 2 つに自作の詩をそれぞれ寄稿し、またその次の年の 1928 年には、初めての詩集である『心のうへの鐘 (*Les Cloches sur le cœur*)』を出版する。詩集の出版には、のちの映画作家でシャルの友人だったアンドレ・カイヤットらの助けがあった。カイヤットとは、シャルが兵役のときに知り合い、1929 年に雑誌『メリデ

<sup>38</sup> VEYNE, Paul, *op.cit.*, Gallimard, 1990. p. 53.

<sup>39</sup> *OC.*, p. 260.

<sup>40</sup> アンリ・ランブラン (Henri Lamblin) が 1927 年より発行していた雑誌。

<sup>41</sup> ジョルジュ・グルベイル (Georges Gourbeyre) が 1927 年より発行していた雑誌。

ィアン (*Méridien*)』を共同で発行することになる。さらに同年、2冊目の詩集『武器庫 (*Arsenal*)』が出版された。19歳から22歳までの3年間で、2冊の詩集を出版し、さらに雑誌の発行を始めるなど、この時期の彼は出版活動を盛んに行っていた。そして、この年、詩集『武器庫』をポール・エリュアールに贈り、エリュアールからの誘いでシャルルはシュルレアリスムに加わった。野村喜和夫が指摘しているように、このくだりはランボーがヴェルレーヌに詩集を贈って、それを讀んだヴェルレーヌがランボーをパリに呼び寄せる過程と類似している<sup>42</sup>。

上記に挙げたようなシャルルの最初期の出版活動はわずか数年のあいだに行われたのだが、創作を始めた時期については、1983年にガリマール社から出版されたプレイヤーの年譜では1922年となっており、1971年にマエ財団が開催した展覧会では1921年となっている。いずれにせよ、シャルルが詩作を始めたのは14歳から15歳のあいだであるとされており、書きためておいた詩を選定し発表したのが20歳頃だった。しかし、『心のうへの鐘』に載せられた初期の詩の大半は、詩人自らの手によって破棄され、そのうちのいくつかは数年後に加筆・修正を経て別の詩に生まれ変わるまで発表されなかった。修正を加えられたそれらの詩は、1946年に『最初の沖積土 (*Premières alluvions*)』に再録され、同様にまたそれらのいくつかは1982年に『我々の灰から遠く (*Loin de nos cendres*)』や、1983年にガリマール社から出版されたプレイヤーへ収録するために制作された『薔薇の木の棒 (*Le Bâton de rosier*)』に再録された。『心のうへの鐘』の詩がそのまま発表されなかった理由は、詩人自身が認めているように、それが文体の確立がなされる以前の、詩と呼べるかわからない未熟なテキストの寄せ集めであり、ローズ家の書斎や姉の家で読み漁った数々の詩集からの文体の借用、書き換えなどが多く見られる詩集だったからであろう。先に述べたように、ジャン＝クロード・マチュウは、この詩集がマラルメの影響を多く受けているものであることを指摘しており、また、アンヌ・ゴリオもこの詩集のなかの「カエジア (*Caesia*)」にその影響が特に顕著であると述べる<sup>43</sup>。このように、シャルルの最初期の作品のなかのマラルメの影は、複数の研究者が指摘するところである。

シャルルにとっての南仏はまた、文学活動の中心だったパリに対峙する場所でもあった。生活の拠点をパリに移し、シュルレアリスムに参加していた頃も、彼は何度となく南仏に帰省している。パリから離れることは、詩人にとって拘束からの自由を意味することでもあったのだろう。彼の行動は、意識的かつ地理的にパリから距離を置こうとしていたように見える。歴史的観点からみれば、南仏は第二次世界大戦中の非占領地帯であり、文学活動を自由に行うことができたパリ以外の主要な文学的活動の中心地でもあった。例えば『カイエ・デュ・スユッド (*Cahiers du sud*)』のような雑誌は、第二次世界大戦中、マルセイユへの疎開詩人たちの作品を多く掲載し、文学的自由の場となった。1943年には特別号『オック地方の精霊と地中海の人間 (*Le Génie d'Oc et l'homme méditerranéen*)』が発行され、当時のナショナリズムと排外主義に異を唱えている。シャルルが『カイエ・デュ・スユッド』に

<sup>42</sup> 野村喜和夫『ルネ・シャルル詩集——評伝を添えて』河出書房新社、2019年、p. 185.

<sup>43</sup> LECLAIRE, Danièle et NEE, Patrick (dir.), *Dictionnaire René Char*, Classiques Garnier, 2015, p. 355.

詩人として認められるようになったのは戦後になってからでしかなかったのだが、当時の南仏の特別な地理的優勢は、同時代性を考えるうえでも重要だと思われる。シャルルの活動を考えるとき、シャルルが双方に住居を構え活動拠点としていたパリと南仏を対角線上に対峙させることで、それらのどちらもが彼にとってある種のトポス性を帯びていたことに気付くだろう。彼は、文学的中心地である首都パリと、占領中には非拘束地帯のなかにあったもうひとつの文学的中心地である南仏を、一方から他方に向かって移動し、それらのあいだを物理的に行ったり来たりする不安定性を常に確保していた。中心に対して距離を置くことは、その周縁に目を向けることでもあり、『カイエ・デュ・スユッド』がそうしたように、全体主義に対して距離を置くことを意味するものでもあった。しかし、どちらにもいるということは、同時にどちらにもいないということにもなる。シャルルはパリと南仏の両方を行ったり来たりしていたが、それはまた双方に存在しない時間を作ることにもなった。すなわち、このどちらからも逃れた状態を詩人は意図的に作り出していたのである。それほど彼にとって場所の引力は強大なものだったのだろう。そのように仮定すると、シャルルの詩作においては先に述べたような南仏の特権性が可能になるだろう。ある場所からの出発について、1947年、詩人はランボーの姿を借りて次の詩を書いている。

Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! Tes dix-huit ans réfractaires à l'amitié, à la malveillance, à la sottise des poètes de Paris ainsi qu'au ronronnement d'abeille stérile de ta famille ardennaise un peu folle tu as bien fait de les éparpiller aux vents du large, de les jeter sous le couteau de leur précoce guillotine. Tu as eu raison d'abandonner le boulevard des paresseux, les estaminets des pisse-lyres, pour l'enfer des bêtes pour le commerce des ruses et le bonjour des simples.

Cet élan absurde du corps et de l'âme, ce boulet de canon qui atteint sa cible en la faisant éclater, oui, c'est bien là la vie d'un homme ! On ne peut pas, au sortir de l'enfance, indéfiniment étrangler son prochain. Si les volcans changent peu de place, leur lave parcourt le grand vide du monde et lui apporte des vertus qui chantent dans ses plaies.

Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud ! Nous sommes quelques-uns à croire sans preuve le bonheur possible avec toi<sup>44</sup>.

よく出発した、アルチュール・ランボー！

パリの詩人たちの友情、悪意、愚行にも、少しおかしい君のアルデンヌの家族のミツバチのような不毛な唸り声にも反抗した18年を、沖合の風に散りばめ、早めのギロチンの刃のもとに投げ出したのはよかった。怠け者たちの大通りや小便臭いカフェを、獣たちの地獄や、狡賢い人達の商売、単純な人たちの挨拶のために捨てたのは正しかった。

身体と魂の不条理な躍動、大砲の砲弾が当たって破裂するの、そうだ、それこそひと

---

<sup>44</sup> OC., p. 275. (傍線は筆者)

りの男の人生だ！幼少期の終わりに、不意に同胞を窒息させることはできない。火山はほとんど場所が変わらないが、その溶岩は世界の大きな空虚を駆け巡り、傷のなかで歌う美德をもたらす。

出発してよかったのだ、アルチュール・ランボー！我々は君と一緒に幸福が可能であることを証拠もなく信じる数人だ。

1947年といえば、シャルルがブルトンに『非売の手紙<sup>45</sup>』というテキストでシュルレアリスムからの精神的独立を表明したのと同じ年である。ランボーへのオマージュのようなこの詩では、ランボーの姿にシャルル自身の姿が重ねられて出発の決意が書かれているように見える。詩人は、都市と地方という場所の対照性を際立たせるために、「パリの詩人たちの友情、悪意、愚行」に対して、「少しおかしい君のアルデンヌの家族のミツバチのような不毛な唸り」という表現を使っているが、ここには、昆虫を詩のなかに多く登場させるシャルルの特徴が現れており、地方の停滞状態を«ronnement»（唸り声）とユーモラスにミツバチの羽音に喩えつつ揶揄する箇所がある。また、あまりにも明らかであるため敢えて言うこともないのかもしれないが、「沖合の風に散りばめる」や、「怠け者たちの大通り」、「小便臭いカフェ」といった表現には、ランボーの詩の余韻を感じ取れるだろう。例えば、「沖合の風に散りばめる」という表現には、詩「酔いしれた船」を始め、多くの詩のなかで海を想起させたランボーの特徴を読み取ることができる。また、「君の18年を沖合の風に散りばめる」という表現には、詩のタイトルに掲げられる出発のイメージへの直截的な結合が見られるだけでなく、それまでの年月を自然のなかに一切捨て去るような詩による時間の抹殺が描かれ、短く簡潔な表現のなかにランボーの詩への共示が見られる。さらに、「怠け者たちの大通り」という表現からは、ランボーがブルジョワの高踏派詩人たちを「座ったやつら」と呼び、怠惰の表象として批判したことや、彼のパリ・コミューンへの共感を想起せずにはいられない。なぜなら、1871年のパリ・コミューンの年に書かれたランボーの詩「パリのどんちゃん騒ぎ またはパリ再び大賑わい」には、「ある夜、「野蛮人たち」で溢れた大通り」、「さあ河岸、さあ大通り」のように、コミューン派とヴェルサイユ派との戦いの舞台となったパリを象徴的に示す«boulevard»（大通り）という言葉が使われているからである。このように、シャルルはランボーの語彙を振って都市と地方のようなある場所に結び付けられたイメージの対比を行っているのだが、これらの語彙が恣意的に使われているのではないことは明らかである。

シャルルに限らず、ランボーに傾倒していた同時代の詩人は少なくなかった。シュルレアリストのひとりとして活躍したルイ・アラゴンは、著書『社会主義レアリズムのために』のなかでランボーについて「1871年、ランボーがコミューンに加わるため、パリに出てきたという単純な事実を思い起こすべきである。コミューンが勝利していたら、ランボーはどうしていたか我々は知らない。しかし、コミューンが敗北して、彼がどうなったかを、我々は

---

<sup>45</sup> OC., pp. 660-661.



知っている。己の生きた社会の低劣さを、自殺に駆り立てられるまでに思い知った時、沈黙したランボーを敬おう<sup>46</sup>」と述べている。しかし、シャルは、アラゴンが強調するような政治参加の詩人としての社会的使命を持つランボーの側面に同調していたのではなかった。彼は、混乱し複雑化する社会の時代に生きて、「便所のための詩」に見られるような、批判的な表現や、下劣な言葉を詩のなかに取り入れ、世俗的な言葉を敢えて詩のなかに組み込むことで現代的な詩作を試みた反抗的詩人としてのランボーのほうを支持していた。それゆえ、シャルがランボーを語るときには、「ランボーをひたすらポエジーの見地から考察しなければならぬ<sup>47</sup>」となる。ここには、社会的意義をランボーに見出そうとしたアラゴンと、そうではなく純粋に詩の見地からランボーを捉えようとしたシャルの、対照的な姿が見てとれる。この比較からは、シャルがランボーを語りながら、詩人としての身の置き場に注目していることがわかる。わざわざ自作の詩のなかでランボーを引き合いに出したのは、おそらくシュルレアリストたちと彼らが支持していた社会的イデオロギーからの解放を意識してのことだろう。シャルの詩のなかでパリとアルデンヌの両方を後にするランボーは、そのどちらへの所属も拒み、未知の可能性のなかに身を投じている。このように、場所の強制力とそれを否定する欲求のあいだの分裂が描かれる断片的で不安定な風景は、場所の名前（＝固有名詞）という装置によって詩のなかにつながり留められていると言え、シャルの詩における場所の特権性が確認できる。

さて、南仏出身といえ、同世代の作家に、ジャン・ジオノやマルセル・パニョル、ジャック・デュパン、フランシス・ポンジュがいる。ジオノやパニョルはときに厳しい自然の姿を描き、デュパンやポンジュは自然の細部を優れた観察力で表現した。やはり彼らにとっても、南仏の自然の姿は作品の原風景となっているのだろう。シャルの作品は自然の細部を描かないことから、より難解な印象が与えられる。デュパンやポンジュのように、創作活動の傍ら詩論やエッセイを書く教養人としての側面をもつ詩人達とは一線を画し、シャルは創作活動をすることだけにこだわり続けた。彼自身の言葉を借りれば、「*Nous sommes d'une lignée qui se sent à l'étroit dans les sommations strictement intellectuelles*<sup>48</sup>」（我々は厳密に知的な要求においては、窮屈を感じる系統に属している）ということである。とはいえ、詩人がまったく文学批評に興味がなかったわけではなく、雑誌『赤と黒』では文学批評欄を担当したこともあり、例えばそのなかでアンドレ・ド・リショーや、モーリス・クルトワ＝シュフィの作品についての批評を書いている<sup>49</sup>。彼のその経験を踏まえた上で先の発言を考えると、詩人自身が自分の批評能力に自由を感じず、満足していなかったのだと解釈できるだろう。これらの批評のほか、詩以外では、シャルは1958年に出版された散文集『基底と頂上の探求 (*Recherche de la base et du sommet*)』と、『水の太陽 (*Le Soleil des eaux*)』、『クレール (*Claire*)』という2つの戯曲を書いた。それらのなかでも、『基底と頂上の探求』に収められている1952年に出版されたランボーの『イリュミナシオン』再

<sup>46</sup> ARAGON, Louis, *Pour un réalisme socialiste*, Les éditions Denoël et Steele, 1935, p. 23.

<sup>47</sup> OC., p. 730.

<sup>48</sup> OC., pp. 743-744.

<sup>49</sup> CHAR, Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, pp. 46-47.

版でシャルが寄せた序文と、友人イヴ・バティスティニが1948年に出版した『エフェソスのヘラクレイトス』再版(1988)への序文や、ジョルジュ・ド・ラ・トゥール、ミロ、ピカソ、ニコラ・ド・スタール、ジョルジュ・ブラックなどの画家についてのテキストでは、シャルには珍しくエッセイのような形式で持論が展開されている。より厳密に言うと、それらは散文やエッセイといったジャンルに一括りに定義されにくい自由な文体で書かれている。彼はカミュやハイデガーとの交流を持ちながらも、知識人として文壇に上がるのではなく、あくまでも詩人であろうとした。一方で、彼の残した書簡をみると、詩作の時のような難解さはなく、ユーモアを交えてむしろ単純明解な文体で書かれており、彼の文章が先天的に複雑だったということでは決してなかったことがわかる。

南仏を離れていた頃のシャルの文学的活動を確認するため少し遡るが、22歳でシュルレアリスム運動に加わってから30歳になるまで、彼はパリを拠点に、創作活動の傍らエリュアールやシュルレアリスムの仲間たちとヨーロッパ各地を旅して過ごした。しかし、3つ目の詩集『打ち手のない槌 (*Le Marteau sans maître*)』が1934年に出版されるまでは5年近くかかっており、共同作業での創作活動やグループでの活動がシャルにおいて生産性を高めたとは言えなかった。具体的にシュルレアリストとしての活動にはどのようなものがあったのかというと、代表的なものはアンドレ・ブルトンとポール・エリュアールの3人で共同制作をした『工事中、徐行せよ (*Ralentir travaux*)』(1930)という詩集がひとつと、『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌の第1号から第6号に寄稿した詩やテキストが合わせて7つ<sup>50</sup>、そしてそのなかで参加したアンケートがいくつかある。ブルトンは1952年の『*Entretien*』のなかで、シャルが『革命に奉仕するシュルレアリスム』の創設メンバーのひとりであり、定期的な寄稿者のひとりであると述べていることから、積極的にシュルレアリスト達の活動に関わろうとしていたシャルの姿が確認できる<sup>51</sup>。ジャン・ペナルによれば、客観的偶然 (*hasard objectif*) をめぐって、シャルはブルトンに対して尊敬のまなざしを持っていたようで、シャルは「ブルトンは魅力的だった。いつも気が合ったという訳ではないが、彼は真の詩人だった<sup>52</sup>」と言ったという。たしかに、のちに述べる『アルティヌ (*Artine*)』(1930)という作品などは、シュルレアリスム、特にブルトンの影響を直接受けていることがオリヴィエ・ブランや吉本素子など複数の研究者から指摘されている。また、ヘラクレイトスを読むようになったのもシュルレアリストたちとの関係性においてだったようだ。先に述べた詩集『打ち手のない槌』(1934)などは、シュルレアリスム期の活動の集大成と言われることもある。しかし、シャルはシュルレアリスムという体系に所属していることがどうしてもできなかったのだろう。ルネ・クレヴェルの自殺など他にも

<sup>50</sup> « Le jour et la nuit de la liberté (自由の昼と夜) », n° 1, juillet 1930. « Les porcs en liberté (自由にされた豚ども) » n° 2, 1930. « Hommage à D.A.F. de Sade (D・A・F・ド・サドへのオマージュ) », « Poèmes (詩) » n° 3, déc. 1931. « L'esprit poétique (詩的精神) », « Profession de foi du sujet (信仰の告白) », « Propositions-rappel (提案=想起) » n° 4, déc. 1931. « À quoi je me destine (私は何に運命づけられているか) » n° 6, mai 1933.

<sup>51</sup> BRETON, André, *Entretiens 1913-1952*, in *Œuvres complètes*, tome. III, pp. 526-527.

<sup>52</sup> PÉNARD, Jean, *Rencontre avec René Char*, José Corti, 1991, p. 179.

色々な要素が絡み合い複雑な事情があったが、ごく端的に言うと、シャルは「リーダー」だったブルトンに従いたくなかったという側面があった。ポール・ヴェーヌの著書には、シャルが言ったとされる次のような一節がある。

Breton, c'était un chef de secte, un *chef*; c'était le leader ! Vous savez, il avait une longue file d'ancêtres gendarmes derrière lui. Il me considérait comme une sorte de brute qu'il fallait ménager<sup>53</sup>.

ブルトンはセクトの指導者でした。リーダーだったのです！彼の背後には国家憲兵の祖先がたくさんいたのですよ。彼は私を手懐ける必要のある乱暴者のようなものだと思っていました。

そして、戦時中にブルトンが亡命しパリのシュルレアリスト達のあいだに穴が開いたようになった。さらに、この時期にシャルがカミュと結んだ新たな友情は、シャルを長い詩作人生のなかの次の段階に踏み出させることになった。因みに、詩人本人は「私はシュルレアリスムのどんな影響も受けなかった<sup>54</sup>」とシュルレアリスムに参加していた時期のことをやや否定的に捉えているが、事実上ほぼ間違いなく、シャルにとってシュルレアリスムに加わったことは重要な過程だったと言えるだろう。なぜなら、シャルにとってランボーやヘラクレイトスをシュルレアリストたちとの関係上で再発見できたことは紛れもない収穫であったし、また、グループでの行動をきっかけに、彼は多くの芸術家と友情を育んでおり、シュルレアリスムから離れた後も、ピカソやブラック、ミロ、エルンストなどの画家たちと共同で詩画集を創作することになるからである。そもそも、詩作そのものにおいて全く何の影響も受けていないと断言するのは非現実的でもあり、そして何より、シュルレアリスムに参加していた時間そのものがひとつの事実として重要な意味を持つと考えられる。

このようにして、南仏を離れてパリでシュルレアリスムの軌道に乗ったことで、詩人は知的かつ芸術的ネットワークを広げることに成功したと言える。シュルレアリスムに加わってから7年近く経った1935年、シャルはツァラに自身の創造力の枯渇状態を告白し、詩人としての道を諦めた旨を伝えた<sup>55</sup>。翌年、パリをあとにし南仏に戻り、家業の石膏製造工場の理事に就任する。しかし、故郷の家族を喜ばせたのも束の間、敗血症に罹患し1年近い療養生活を余儀なくされる。彼はそのあいだに詩を書きため、エリュアールの助けで詩集『ムーラン・プルミエ』（1936）を出版する。集団での詩作生活を断ちパリから離れたことが、かえって実りをもたらす形になったのである。「ムーラン・プルミエ」というのは、故郷のリル＝シュル＝ソルグにある場所の名前で、ここでも場所の特権性が彼の詩人としての再出発をたしかに支えていることが確認できるだろう。彼は2年間務めた理事の地位を放棄し、1937年に再びパリに戻ることを決意する。このように、第二次世界大戦勃発直前

<sup>53</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990, p. 101.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>55</sup> GREILSAMER, Laurent, *René Char*, Perrin, 2012, p. 135.

のシャルルは、パリで詩人としての再出発への決心を固めたところだった。

しかし、多くの芸術家たちのように、戦争という歴史の波に詩人も抗うことはできなかった。彼は1938年9月から約1か月間招集され、さらに1939年9月、アルザス地方に動員された。1940年には上等兵となるが、フランスがドイツに敗北したため同年7月には除隊となる。妻のジョルジェットに除隊の喜びを綴った手紙には、次のように記される。

Mon amour, ça y est, je suis démobilisé aujourd'hui – seulement je dois porter le matériel à Castres et de là je file sur l'Isle où je serai vraisemblablement jeudi ou vendredi, libre et t'attendant quand tu le voudras. Que je suis heureux ! Ma chérie, je pense à notre réunion et tout s'éclaire. Il me tarde, il me tarde<sup>56</sup>.

愛する人よ、やったぞ、今日除隊になった。——ただ、カストルに荷物を運ばないといけないのだ。木曜か金曜にはリル（＝シュル＝ソルグ）に着き、自由で、君を待っている。君が望むときに来てくれ。なんて幸せなんだろう！愛しの君、会えると思うだけで心が晴れる。待ち遠しくてたまらない。

数々の逸話から好戦的なイメージが強い詩人だが、好んで戦場にいたというわけではなかったようだ。この手紙からは、除隊を心から喜ぶシャルルの姿がうかがえる。ドイツ占領下のフランスでシャルルが共産黨員だったことは一度もないが、共産黨員の仲間を多く持ち、自身のシュルレアリスム運動参加時のアナーキーな経歴に加え、妻ジョルジェットがユダヤ系の家庭出身だったため、彼はヴィシー政府から要注意人物とみなされた。その上、実兄がペタン派だったこともあり、彼は故郷のリル＝シュル＝ソルグを追われることになった。この時期、彼は共産黨員の詩人仲間たちを実家や代母のローズ家などにかくまっているが、その行動も相当な危険を伴うものだったに違いない。1941年、親ユダヤで危険な思想の持ち主であるとされた詩人に対し警察の監視が厳しくなり、自分の逮捕が近づいていると感じたシャルルは、セレストというパリでも故郷のリル＝シュル＝ソルグでもない南仏の小さな村に身をひそめる。そして、戦争中の大部分を監視されながらこの村を拠点として生活することになる。当時の状況下での詩集の出版は彼にとって遠い夢だったに違いない。1941年からセレストに移ったシャルルはレジスタンスとしての活動を始め、戦後まで作品を発表していない。戦争の始まりに際し、詩人が残した詩がある。

LE LORIOT

3 septembre 1939.

Le loriot entra dans la Capitale de l'aube.

L'épée de son Chant ferma le lit triste.

「高麗鶯」

1939年9月3日

高麗鶯が夜明けの首都に入った。

その歌の剣が悲しい寝床を閉ざした。

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 185.

Tout à jamais prit fin<sup>57</sup>.

すべてが永遠に終わった。

夜の終わりを、高麗鶯の鋭い鳴き声が告げている。一日がはじまる夜明けのイメージと、それと同時に「すべてが永遠に終わった」というひとつの終焉のイメージが、詩のなかで両義的な歪みを生じさせている。暁の風景を横切る高麗鶯の黄色と黒の色の調和は、敵国ドイツの国旗の色を思わせるだろう。ひとつの風景のなかに、はじまりと終わりを包括する3色の色彩のコントラストが鮮やかに表現されている。この詩が収められている詩集『激情と神秘』（1948）は、シャルルを詩人として一躍有名にした。その詩集の中核となるものは、レジスタンスでの戦争体験を詩にした『イプノスの手帖』（1946）であった。そこには、レジスタンスで目の当たりにした生と死のあいだの極度の緊張状態や、死と直面することで彷彿する恐怖や怒りが見られる。そして、生と死の両方を内包する自然の姿とは対照的に、死の前ではまったくの無力ながらも未知の可能性を持つ人間の希望の輝きが描かれる。その『イプノスの手帖』の序文を見てみよう。

Ces notes n'empruntent rien à l'amour de soi, à la nouvelle, à la maxime ou au roman. Un feu d'herbes sèches eût tout aussi bien été leur éditeur. La vue du sang supplicié en a fait une fois perdre le fil, a réduit à néant leur importance. Elles furent écrites dans la tension, la colère, la peur, l'émulation, le dégoût, la ruse, le recueillement furtif, l'illusion de l'avenir, l'amitié, l'amour. C'est dire combien elles sont affectées par l'événement. Ensuite plus souvent survolées que relues.

Ce carnet pourrait n'avoir appartenu à personne tant le sens de la vie d'un homme est sous-jacent à ses pérégrinations, et difficilement séparable d'un mimétisme parfois hallucinant. De telles tendances furent néanmoins combattues.

Ces notes marquent la résistance d'un humanisme conscient de ses devoirs, discret sur ses vertus, désireux réserver l'inaccessible champ libre à la fantaisie de ses soleils, et dédié à payer *le prix* pour cela<sup>58</sup>.

これらのメモは、自己愛、小説、格言あるいは小説からは何も取り入れていない。乾いた草を燃やす火でも、全く同じようにこのメモの編者になれただろう。死刑に処せられた血の光景が、ある時、このメモの脈絡を失わせ、その重要性を無にしてしまった。これらは、緊張、怒り、恐怖、反抗心、嫌悪、計略、つかの間の内省、未来の幻想、友情、愛のなかで書かれた。それはつまり、メモは現実の出来事にどれほど影響されているかということを示している。さらに、読み返された時よりもざっと目を通されただけのことの方が多い。

この手帖は誰のものでもなかったかもしれない、ひとりの人間の生の意味は、彼の遍歴にとってそれほど無意識的であり、時々の錯覚を起こさせる模倣による行動と区別

<sup>57</sup> OC., p. 137.

<sup>58</sup> OC., p. 173.

することは難しいからだ。しかしこうした傾向は克服するように努められた。

これらのメモは、自分の義務を意識し、自分の徳については控えめであり、自分の太陽の想像力に対し、近づきたい自由な領野を取っておこうと望み、そのために代価は支払おうと決意している人間主義の抵抗を表明している。

イザベル・ヴィルはその著書のなかで、『イプノスの手帖』におけるシャルルの行動と存在をめぐるエクリチュールについて論じており、レジスタンス参加時のシャルルの詩作の特徴について詳細な研究を行った<sup>59</sup>。そこでは、ルイ・アラゴンとの比較が取り上げられているが、彼のように歴史的要素を作品に取り込みナショナリズムの色を濃くする同時代の詩人たちと比べて、シャルルの作風があくまで現在に根差したものであることを述べている点は興味深い。実際に、上記に引用した序文のなかでも、詩人はこれがあくまでも「現実の出来事」から書かれたものだと述べている。『イプノスの手帖』と、それが収められた詩集『激情と神秘』は、詩人としてのシャルルの地位を確立した詩集だったといってもよいだろう。それでは、『イプノスの手帖』を中核とする詩集『激情と神秘』は、シャルルの詩作人生においてどのような位置にあるのだろうか。

### 第3節 『激情と神秘』が生まれるまで

第二次世界大戦が終結すると、検閲からの解放を機に戦争を書き綴った作品が自由に発表できるようになった。その例をいくつか挙げると、エリュアールの『途絶えざる詩』(1946)、アラゴンの『共産主義の人間』(1946)、ブレーズ・サンドラールの『切断された手』(1946)、ジョゼフ・ケッセルの『モドル家の人々』(1945)などがあるが、これらはほんの一部に過ぎない。これらの波に乗ってシャルルの詩集『激情と神秘』も1948年にガリマール社から出版された。1938年から1947年までに書かれた作品を収めた詩集で、アルベール・カミュ監修の希望叢書からの出版だった。『激情と神秘』の帯(*Bandeau de « Fureur et mystère »*)は、その名のとおり、1948年の『激情と神秘』出版の際に本の帯的に発表されたテキストである。そのなかで詩人は次のように述べる。

*Fureur et mystère est, les temps le veulent, un recueil de poèmes, et, sur la vague du drame et du revers inéluctable d'où resurgit la tentation, un dire de notre affection tenue pour le nuage et pour l'oiseau*<sup>60</sup>.

誘惑が突如現れる悲劇と不可避の不運のうねりのなかにおいて、時代に求められた『激情と神秘』は、詩集であると同時に雲と鳥のための我々のささやかな愛情の言葉だ。

<sup>59</sup> VILLE, Isabelle, *René Char : une poétique de résistance*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

<sup>60</sup> OC., p. 653.

先に述べたように、当時の出版状況を見ると、先の大戦を取り上げた作品はたしかにこの時代に求められていたと言えるだろう。正義という大義名分のもとに無惨な殺戮が起こった事実は、戦後に倫理的な大混乱を引き起こした。まだ傷跡が生々しく残る戦争について綴られた作品に対する需要があったことは、当時の人々のあいだで敢えてこの傷に光を当て、起こった出来事を見つめ直そうとする動きがあったことを示唆している。それを踏まえると、シャルルは「時代」という語彙を極めて意識的に採用していることがわかるだろう。

詩以外のテキストを集めた散文集『基底と頂上の探究 (*Recherche de la base et du sommet*)』(1955)のなかで、帯として詩人自ら作品の説明をしているのは、『激情と神秘』(1948)の他に、『クレール (*Claire*)』(1949)、『早起きの人々 (*Les Matinaux*)』(1950)、『恋文 (*Lettra amorosa*)』(1953)、『上流回帰 (*Retour amont*)』(1965)、『眠る窓と屋根の上の扉 (*Fenêtres dormantes et porte sur le toit*)』(1979)の5つがある。詩作人生を通して約80冊の作品を出版したシャルルだが、なかでもこの6冊については帯として補足的テキストを付け加えており、その筆頭となるものが『激情と神秘』となっている。つまり、この作品を機にシャルルの他の作品にもこのようなテキストが書かれるようになったと言える。戦前はシャルルの作品に対し難色を示していた人々も、この詩集を境に彼への評価を変えることもあった。1925年から1940年まで『NRF』誌の編集長だったジャン・ポーランは、シャルルについて1951年に次のように書いている。

### René Char

Qui saurait aujourd'hui, mieux que notre Lucrète, allier dans une expérience souveraine, sans mythe ni mystère, l'autorité à la poésie ? Vois dans ce paysage du grand air —entre lézard, marécage et vignes— le mal en lutte avec le remède, l'éternité à peine plus longue que la vie, et dans un coin la mort minuscule.

René Char ou l'éclaireur<sup>61</sup>.

ルネ・シャルル

今日、誰がルクレティウスよりも上手に、至高の経験のなかで、神話も神秘もなく、詩と威厳を調和させることができるだろうか。この大空の下の風景のなかで見るのだ。とかげや、沼、葡萄の木のなかで、薬に対する病を、生より少しだけ長い永遠を、そしてその片隅にある小さな死を。

ルネ・シャルル、あるいは照らし出す者。

「照らし出す者」というポーランの表現は、のちにシャルルを形容するときの紋切り型のようになったが、『NRF』誌の編集長当時の彼は、はじめは詩人の作品にあまり興味がなかったようだ。『激情と神秘』に収録されている『ただ留まるものは (*Seuls demeurent*)』の前身だった『忠実な対抗者 (*Les Loyaux adversaires*)』の草稿をシャルルが1940年にガリマ

<sup>61</sup> PAULHAN, Jean, *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, 2018, p. 146.

ール社に送ったとき、「*sans intérêt*」（価値がない）と一言で切り捨てている<sup>62</sup>。当時の彼は、シャルルに対してはエリュアールの取るに足りない弟子のひとりであるとの認識しかなかったようだ。

たしかに、1924年のシュルレアリスム宣言から少し遅れて1929年に運動に加わったシャルルは、シュルレアリストとして目立った活躍ができなかったと言える。この頃のシャルルの作品のひとつ『打ち手のない槌』は、マルセイユの雑誌『カイエ・デュ・スッド (*Cahiers du sud*)』では「*pas grand chose d'important ni de nouveau*」（特に重要なものはないし新しくもない）と酷評されている<sup>63</sup>。実際に、この頃のシャルルの作品は、ブルトンやエリュアールのような他のシュルレアリスト達の作品の模倣と応用の繰り返しのようにあり、新しいものを生み出しているようには見えなかったのだろう。ブルトンとエリュアールとの共同制作である『工事中、徐行せよ』のなかでもシャルルの存在感は希薄で、シュルレアリストとして目立った活躍はなかった。この時期、特に親交のあったエリュアールから、彼は詩人としての生計の立て方を学んだ。具体的には、エリュアールの紹介で草稿をコレクターに売ることや画家とのコラボレーションで芸術本を作るといったことが行われていた。シャルルはこの教えを守り、蒐集家のジャック・ドゥセに草稿を売ったり、ピカソやジョルジュ・ブラック、ミロなどとのコラボレーションで芸術本を作ったりした。シュルレアリスム時代のシャルルは、詩作をすると同時に詩人としてどのように生きていくことができるか、その可能性を探っていたように見える。彼は一見、実家の石膏工場を捨ててランボーのように詩人として刹那的な生き方を選んだかのように見えたが、そうではなく詩人として確実に生き延びていける道を模索していたと言えるだろう。その意味では、不安定な詩人生活を選んだわりにシャルルの生に対する姿勢は非常に慎重であり、実生活でも両義的な側面があった。

西永良成は、著作『ルネ・シャルルの言葉』のなかで、1929年から1938年までの10年間をシャルルの詩作人生の前期とし、1939年から1960年を中期、それ以降を後期と分類している<sup>64</sup>。他の先行研究でも、例えば先にも挙げたように、オリヴィエ・ブランはシュルレアリスムとシャルルの関わりについて詳細な分析を行い、イザベル・ヴィルはレジスタンスに特化した研究を行うなど、一般的にシャルルの詩作についてはシュルレアリスム参加期と第二次世界大戦のあいだがひとつの重要な節目とされていることが多い。当時の出版状況から見ても、詩人としての活躍はたしかに『激情と神秘』の出版を機に変化したようだ。

「戦争は様々な旧秩序を破壊しただけでなく、そのために必要な反抗を引き起こした。個人の驚くほどの移動と交流によって、戦争は多くの決定的な出会いをもたらした<sup>65</sup>」と歴史家ミシェル・ヴィノックが述べるように、戦争は多くの人を強制的に移動させ、あらゆる秩序や関係を破壊した。時代の混乱のなかでの偶然の出会いは、文学史上でのいくつかの重要な

<sup>62</sup> LECLAIRE, Danièle et NEE Patrick (dir.), *Dictionnaire René Char*, Classiques Garnier, 2015, p. 420.

<sup>63</sup> *Cahiers du sud*, n° 168, 1929, p. 66-67.

<sup>64</sup> 西永良成『ルネ・シャルルの言葉』、平凡社、2007年、p. 16.

<sup>65</sup> WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Éditions du Seuil, 1997, p. 213.



出来事にとって欠かせないものだったと言えるだろう。シャルにとっては、アルベール・カミュとの出会いがそのひとつだった。先にも述べたように、ジャン・ポーランの指揮下にあった戦前の『NRF』誌にシャルが『打ち手のない槌』の草稿を送ったとき、ポーランには即時に却下され、また、戦中に『ただ残るものは (*Seuls demeurent*)』(1944)の草稿を送ったときは、今度はポーランからは好評を得ながらも、対独協力派のドリュ・ラ・ロシエルのもとでは詩人は刊行を控えることにしたなど、戦後になるまでシャルは出版の機会に恵まれなかった。しかし、戦後になって、『ただ留まるものは』と『イプノスの手帖』、そして『激情と神秘』をガリマール社から詩集の形で出版できたのは、当時そこで編集者として働いていたカミュの協力が大きかったからであろう。そのカミュでさえ、はじめは『ただ残るものは』の草稿には難色を示していた。カミュを突き動かしたのは、とりわけレジスタンス体験を綴った『イプノスの手帖』だった。

1946年、『NRF』誌に見切りを付けたジャン・ポーランは、政治的立場を超えてすべての才能ある作家のために創刊したという『カイエ・ド・ラ・プレイヤード (*Cahiers de la Pléiade*)』誌について、社会や国家の問題は政治家に任せ、文学や詩に必ずしもそれらが必要であるとは限らないとする<sup>66</sup>。そして、言語の不確定性を肯定するような「曖昧なテキスト」には捨てがたい魅力があり、「他の雑誌」がなおざりにしがちな「奇妙で無価値に見えるテキスト」を積極的に取り上げることが宣言している<sup>67</sup>。「他の雑誌」というのは、同時代の『レ・タン・モデルヌ (*Les Temps modernes*)』をはじめとする政治的思想を盛り込んだ雑誌を暗示しているのだろう。しかし、当時の状況で実際に政治との関わりを持たない文学活動は難しかったようだ。ポーランの意に反して、『カイエ・ド・ラ・プレイヤード』においても戦後に対独協力作家のリストを掲載することになり、彼はそれに異議を唱えて編集長を辞任している。戦時下の作家たちは、各々の信条と立場の間で揺れ動き、フランス国外へ避難する作家も少なくなかった。1940年にパリが陥落するとブルトンはニューヨークに、バンジャマン・ペレはブラジルに亡命し、アラゴン夫妻はともにスイスに一時避難した。フランス国内に残った作家たちも、抵抗運動に加わる者、身を隠す者、対独協力する者など、立場の選択は複雑で多様であったし、抵抗運動と一言で言っても、いわゆる形而上的な抵抗運動と実践的な抵抗運動は全く様相の異なるものだった。混乱を極める社会状況のなかで、作家たちのネットワークは複雑に絡み合っていた。このような情勢のなかでも、非常に慎重な姿勢を崩さず、表立った出版活動の殆んどを意図的に控えていたシャルは、政治的活動と詩人としての活動を全く切り離して考えていたようだ。師匠のような役割を果たしていたエリュアールが共産党に入党したときもシャルはそれに続かず、また、兵役を経てレジスタンスとして戦っていたときも、創作した詩を書き溜める以外には、彼はほとんど詩人として活動していなかった。彼は知識人として社会や戦争を論じるのではなく、アレクサンドルという偽名で戦いに身を投じ、パラシュート部隊のバス＝アルプ地方の隊長になるなど、抵抗運動の真っ只中にいた。彼が、詩人という立場を利用して行った唯一の政治

<sup>66</sup> PAULHAN, Jean, *Œuvres complètes*, tome V, Gallimard, 2018, pp. 265-266.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

的活動は、1965年、58歳の時、小冊子『プロヴァンスには決してオメガはない (*La Provence point oméga*)』のなかで訴えたオート＝プロヴァンスでの核ミサイル発射基地建設の拒否声明である。

1941年にドリュ・ラ・ロシエルを編集長に迎えた『NRF』誌の対独強力化の影で、ポーランは非合法紙『レットル・フランセーズ (*Lettres françaises*)』誌の発行に力を注ぎ、カミュは『コンバ (*Combat*)』紙の発行に関わり、ヴェルコールは地下出版の深夜叢書を創設するなど、パリのあちこちで地下出版による抵抗運動があったが、当時、検問が厳しかったパリの外でも、非占領地帯では地方誌の出版が盛んに行われていた。例えば、マルセイユのジャン・バラールの『カイエ・デュ・スユッド』誌や、フランスからは離れるがアルジェのマックス・ポール・フーシェが発行していた『フォンテーヌ (*Fontaine*)』誌、スイスのアルベール・ベガンの『カイエ・デュ・ローヌ (*Cahiers du Rhône*)』誌が挙げられる。

ここで戦前のシャルルの活動について少し確認しておきたい。1945年までのシャルルの詩は、『NRF』誌にはほとんど掲載されず、主にシュルレアリスムの雑誌や地方誌、また画家とのコラボレーションが『カイエ・ダール (*Cahiers d'Art*)』誌で発表されるに留まっていた。具体的には、シャルルは、1929年にシュルレアリスム詩人として活動を開始した頃から1937年までは『シュルレアリスム革命』、『革命に奉仕するシュルレアリスム』、『カイエ・デュ・スユッド』や『カイエ GLM (*Cahiers GLM*)』といった雑誌に寄稿している。また、1937年から1939年は、主に絵画論や画家とのコラボレーション作品を『カイエ GLM』や『カイエ・ダール』で発表している。これらの殆んどは、エリュアールの紹介によるものであり、この約10年間は、雑誌への年1回から2回の寄稿にとどまり、詩集の制作もほぼ年に1冊というペースだった。1939年の『カイエ・ダール』への寄稿は、シャルルの戦前の文学活動の最後となる。それから従軍を経てレジスタンスに参加する詩人は、1945年の終戦、そして終戦後に『ただ残るもの』がガリマル社から出版されるまで、フランスでは沈黙の時を過ごした。しかし、やがて転機が訪れる。彼は約6年間の沈黙を破り、はじめに1944年にアルジェの『フォンテーヌ』誌に詩集『ただ残るもの』の冒頭のテキスト「前世界」を発表した。

L'Avant-Monde

ARGUMENT

1938

L'homme fuit l'asphyxie

L'homme dont l'appétit hors de l'imagination se calfeutre  
sans finir de s'approvisionner, se délivrera par les mains,  
rivières soudainement grossies.

L'homme qui s'épointe dans la prémonition, qui déboise son  
silence intérieur et le répartit en théâtres, ce second c'est le  
faiseur de pain.

Aux ans la prison et la mort. Aux autres la transhumance  
du Verbe.

Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des  
gestes, devoir de toute lumière

Nous tenons l'anneau ou sont enchaînés côte à côte, d'une  
Part le rossignol diabolique, d'autre Part la clé angélique.  
Sur les arêtes de notre amertume l'aurore de la conscience  
s'avance et dépose son limon.

Aoûtement. Une dimension franchit le fruit de l'autre.

Dimensions adversaires. Déporté de l'attelage et des noces,  
je bats le fer des fermoirs invisibles<sup>68</sup>.

前世界

筋書

1938年

人は窒息から逃れる。

人の想像外の欲望は、調達をやめずに閉じこもっているが、手と、  
突然水かさを増すいくつもの川によって自由になるだろう。

予感のなかですり減る人、自己の内部の沈黙を伐採し、それを芝居にあてる人、後者は、  
パンを作る者だ。

一方の人々には牢獄と死。もう一方の人々には「言葉」の移動牧畜。

創造の体系を超えること、行動の血を高めること、あらゆる光の義務。

私たちは、一方は悪魔のナイチンゲール、もう一方は天使の鍵が繋がれている輪を持つ  
ている。

私たちの苦痛の山稜で、意識の夜明けが進み、その泥土を降ろす。

果実の熟成。他者の果実を乗り越える次元。反抗者たちの次元。

結合と婚姻から追放されて、私は目に見えないのみで鉄を打つ。

ここでは、可能なまでに剪定された言葉のなかに窒息からの解放や苦痛からの夜明けなどが語られ、「光の義務」を確信する力強さがあるだろう。意外なことに、戦中に発表されたにもかかわらず、この詩にはプロパガンダ的な要素が見られない。同時代によく見られたようなあからさまに戦争を語るメタファーは殆んどなく、抽象的表現のなかに留まっている。この詩にも、先に挙げたシャルの詩の特徴のなかに見られるような一人称複数形の使用や、「一方」や「他方」という語彙の繰り返しにおける分裂と両義性のテーマが確認できる。

この詩を掲載した『フォンテーヌ』誌は、カミュの友人マックス・ポール・フーシェがアルジェで刊行していた。エリュアールの有名な詩「自由」がはじめに発表されたのもまた同誌

---

<sup>68</sup> OC., p. 129.

だった。ここでもエリュアールに続く形になったシャルだが、1945年の『フォンテーヌ』誌第43号の書評は、単なるエリュアールの一弟子に過ぎなかったそれまでのシャルのイメージを一変した。ナタリー・フロロフは論文「シャルと文学誌<sup>69</sup>」のなかで、大戦後の文学誌におけるシャルの評価についての分析を行っており、彼の詩人としての地位が数々の書評により作り上げられていったものであることを明らかにしている。例えば、その筆頭となるのが『フォンテーヌ』誌第43号のアンリ・ヘル<sup>70</sup>の書評である。

Le livre de M. Char vient redonner à la poésie une dignité qu'on ne lui connaissait plus depuis longtemps. Sous prétexte d'humanisation, on a pu assister ces dernières années à une dégradation singulière du langage poétique. [...] Les poètes ont chanté la patrie ravagée, la douleur de la séparation, la haine de l'envahisseur, l'espoir, la liberté perdue. Ils ont émis de beaux cris, souvent déchirants. Ils ont retrouvé un lyrisme humain, chant de l'âme de tout un peuple. Mais si la poésie a gagné dans cette aventure des vertus proprement poétiques : une lourde charge de matière humaine et peu de puissance incantatoire. A l'encontre de cette poésie *ouverte* - ouverte à tous - M. Char a élaboré une poésie secrète, qui ne se laisse pénétrer que patiemment<sup>70</sup>.

シャル氏の本は、詩に我々が長い間見なかった神聖を再び与えた。我々は人間性の付与にかこつけた、近年の詩的言語の奇妙な破損を目の当たりにできた。[...] 詩人たちは狂信的愛国心や別れの苦しみ、侵略者への憎しみ、希望、失われた自由を詠った。しばしば悲痛な凄まじい叫びを放った。彼らは人間的な音韻やすべての民衆の魂の歌を再び見出した。しかし、詩がこの冒険のなかで詩そのものの美德を獲得しただろうか、つまり、人間的要素の重みと呪文の僅かな力を。このすべての人に「開かれた」詩に対して、シャル氏は、根気強さでしか知ることのできない秘密の詩を作り上げた。

この書評は、同時代の詩人たちとは異なる詩をシャルが作り上げたことを指摘している。文中では「開かれた」という部分がイタリック体で強調されており、『開かれた本 (*Livre ouvert*)』の作者であるエリュアールが意識されているのは明らかである。このようにアルジェで高い評価を受けた後、シャルは1946年4月にカミュが担当していたパリのガリマール社の希望叢書から、『イプノスの手帖』を出版することになる。『コンバ』紙での対独協力者粛清問題のあと、レジスタンスの経験を綴ったシャルの詩集は、カミュにとって特別な意味を持つものになったのであろう。詩人に対する彼の評価は、1948年のラジオ番組『今晚、ルネ・シャルのために幕が上がる』の原稿のなかに見られる。当番組では、ジャン＝ルイ・バローとマドレーヌ・レノー、マリア・カザリスの3人がシャルの詩を朗読し、各

<sup>69</sup> FROLOFF, Nathalie, « Char et les revues littéraires » in *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009, pp. 341-335.

<sup>70</sup> HELL, Henri, « La poésie. Seul demeurent par René Char » in *Fontaine VIII*, n° 43, 1945, pp. 414-415.

朗読の間にカミュのテキストが入るといふシナリオになっていた。その一部を見てみよう。

Nous sommes au temps des âmes humides. L'odeur de cave qui monte des villes en ruine menace de nous recouvrir, s'attachant déjà à tout ce que crée l'Europe. [...] Mais il y a notre révolte. Et une grande voix vient de s'élever dont la solitude même nous délivre de notre solitude. Sur l'âme stérile de notre poésie un fleuve aux larges alluvions annonce enfin les temps de la fertilité. [...]

Il est nouveau. Mais sa superbe nouveauté est ancienne. Elle est celle du soleil à midi, des eaux vives, du couple, du mystère naturel, du pain et du vin, et de la beauté inlassable. Il est nouveau comme la Grèce, terre fidèle, comme ces présocratiques dont il revendique l'optimisme tragique. Seul vivant parmi des survivants, il reprend à nouveaux frais la dure et rare tradition de la pensée de midi. Char est né dans cette lumière de vérité. Et il est profondément significatif que les paroles de guérison nous viennent de cette Provence hautaine et tendre, funèbre et déchirante dans ses soirs, jeune comme le monde dans ses matins, et qui garde patiemment, comme tous les pays de la Méditerranée, les fontaines de vie où l'Europe, épuisée et honteuse, reviendra un jour s'abreuver<sup>71</sup>.

私たちは濡れた魂の時代にいる。荒廃した町から立ち込める洞窟の匂いは、既にヨーロッパが作り上げたすべてに結びつき、私たちを覆おうとしている。[...] しかし私たちの反乱はあるのだ。そして立ち上がったばかりの大声の孤独こそが孤独から私たちを解放する。私たちの詩の実りのない魂のうえに、沖積土の多い大きな河川がついに豊穡の時代を告げる。 [...]

彼は新しい。しかし彼の素晴らしい新しさは古い。それは、正午の太陽、激流、カップル、自然の謎、パンとワイン、たゆまぬ美の新しさである。彼は忠実な土地であるギリシャのように、彼が主張する悲劇的楽観主義のソクラテス前派の哲学者のように新しい。生き残りの中で彼だけが生き残り、また新たに正午の辛くて稀有な伝統的な思想をやり直す。シャルはこの真実の光に生まれた。そして癒しの言葉の数々が、高潔でやさしく、夜には陰鬱で悲痛であり、朝には世界のように若々しいこの地方から私たちのもとにやって来たということには深い意味がある。この地方は、地中海のすべての国々のように、疲弊して恥じているヨーロッパがある日、渇きを癒しに戻る生命の噴水を辛抱強く守っているのだ。

この出会いがきっかけで、カミュとシャルは友情を築いていくことになるのだが、彼らの交流についてはまた詳しく述べたい。カミュは、1948年9月21日付けの手紙で次のように述べる。

---

<sup>71</sup> *Albert Camus, René Char, Correspondance 1946-1959*, Gallimard, 2007, pp. 197-198.

J'ai sur ma table le justificatif de *Fureur et Mystère*. Un mot seulement pour vous dire ma joie, et pour vous redire que c'est le plus beau livre de poésie de cette malheureuse époque. Avec vous, le poème devient courage et fierté. On peut enfin s'en aider, pour vivre<sup>72</sup>.

私の机の上には『激情と神秘』の見本があります。一言喜びをお伝えします。これはこの不幸な時代の最も素晴らしい本だともう一度言わせてください。あなたによって、詩は勇気と誇りになりました。ついに我々は生きるために助け合うことができるのです。

『フォンテーヌ』誌で受けた高い評価を機に、時代はシャルルを文壇へと押し上げていった。詩人は、1945年1月に『レットル・フランセーズ』誌にのちに『激情と神秘』に収録される「自由」、「オマージュと飢餓」、「歴史家の安酒場」の3篇の詩を寄稿しており、同年4月には再び同誌上で「失われた詩人、ロジェ・ベルナル」という、戦争で失った友人についての詩を寄稿している。この年、シャルルは他にもそれまで掲載されたことのない雑誌上に次々に詩を発表している。例えば、『合流 (*Confluence*)』誌、『レジスタンスの人々の意志 (*Volonté de ceux de la Résistance*)』誌、『ポエジー (*Poésie*)』誌、『アクション (*Action*)』誌、『4つの風 (*Les Quatre vents*)』誌などである。これらの雑誌をはじめ、1945年から1949年にかけて年間10誌以上の雑誌にシャルルの詩やインタビュー、またシャルルの作品への書評が掲載され、文壇にその存在感が示されることになった。例えば、ガエタン・ピコンは1946年の『アクション』のなかでシャルルについて「事件はこの詩の中心にあるのではない。もしこれが「アンガジェ (社会参加)」しているなら、それは事件のなかで表現し語るものに対してである。しかし、その詩はもっと遠くからきているのだ」と評価し、シャルルの詩が単純に戦争を伝えるものでないことを述べており<sup>73</sup>、ジョー・ボスケは、同年『ガゼット・デ・レットル (*La Gazette des Lettres*)』のなかで「無慈悲な戦争の人 (シャルル) は、やはりそれを乗り越えなかった。しかし、あらゆる希望や危険を顧みないあらゆる理性に対し、盲目的に誠実で閉ざされた観察において、彼の詩的経験を確固たるものとした<sup>74</sup>」と述べ、歴史的事件の観察によるシャルルの詩的経験を評価している。また、ポーランが実力者と認める者以外には寄稿を認めなかったという『カイエ・ド・ラ・プレイヤー』誌に、シャルルは『激情と神秘』出版の翌年の1949年に初めて寄稿しており、同年、ジャン＝ポール・サルトルの『レ・タン・モデルヌ』誌にも寄稿している。このことから、戦争体験や当時の社会状況が、シャルルの詩人としての高い評価に直截的につながっていたとすることができるだろう。また、ポーランが『新フランス批評 (*NRF*)』の精神を復活させようとして発行した雑誌『新新フランス批評 (*NNRF*)』にも、シャルルは1953年に寄稿し、その後も数回に渡って寄稿を続けている。

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>73</sup> PICON, Gaëtan, « René Char ou l'homme illimité » in *Action*, 9 août 1946.

<sup>74</sup> BOSQUET, Joe, « La poésie », *La Gazette des lettres*, 31 avril 1946.

一方、シャルルの初期詩集『打ち手のない槌』を酷評したジャン・バラールの『カイエ・デュ・スユッド』誌では、編集長がピエール・ゲールに代わった1946年からシャルルの詩の掲載を始めるようになる。同誌では、北アフリカの文学グループとの交流も盛んに行われていたこともあり、アルジェの『フォンテーヌ』誌のシャルルに対する好評は、この雑誌への免罪符になったのだろう。先に述べたように、『カイエ・デュ・スユッド』誌は第二次世界大戦中、マルセイユへの疎開詩人たちの作品を多く掲載し文学的自由の場となり、1943年には南仏の地理的特異性を扱った特別号『オック地方の精霊と地中海の人間』が発行されている。これは当時のナショナリズムと排外主義に対抗するものであった。反骨精神に溢れ、詩を批評や哲学などと対話させようとした思想色の強い文学誌にシャルルの詩が掲載されるようになった意味は大きかった。ピエール・ゲールは、1948年の第292号で『激情と神秘』について「たしかに、シャルルはいまだにその声が離れないランボーの頑固な松明を持つ。リル＝シュル＝ソルグの葦は、シャルルヴィルの勾配や草木の車輪の風車や将軍の家と同じ野性の幻影を彼に与えた<sup>75</sup>」と述べる。エリュアールと親しかったゲールはここで、シャルルをランボーに並べて評価している。先に挙げたアンリ・ヘルの、「開かれた」詩人エリュアールを意識して比較を行ったレジスタンスのシャルル批評とは別の観点でシャルルを文学史上に置き評価しているが、シャルルはここでも詩集『激情と神秘』によって、ようやく詩人として認められるようになったと言えるだろう。

このように、シャルルを取り巻く環境は大戦を境に一変した。レジスタンスを経て、彼は一躍有名詩人の仲間入りをしたのである。アンリ・ヘルが言ったように、戦争に際し人民の愛国心を鼓舞した「開かれた」詩とは対照的なシャルルの詩の難解さは、逆説的に筆舌しがたい凄絶な経験や、社会的イデオロギーへの疲弊に寄り添うことができたのだろう。しかし、シャルルの本質的な部分については、戦前と戦後で変わらなかった部分もあった。それは、死を意識して生きることの苦しみに引き裂かれ、分裂状態にある自己の存在と、それらすべてに対する生を懸けた反抗だ。このことについては、後に詳しく述べたい。

---

<sup>75</sup> GUERRE, Pierre, « Fureur et Mystère », *Cahiers du Sud*, n° 292, 1948, Marseille, pp. 550-551.

## 第2章 基底への反抗と矛盾

シャルルを一躍有名にした『激情と神秘』は、エリュアールの弟子というレッテルの払拭を可能にした記念碑的な作品だった。しかし、シュルレアリスムに加わった頃のシャルルの詩作は、「新しいものはない」と評価されていたのも事実である。すると、戦争体験こそが、詩人の詩を劇的に変化させたものだったのだろうか。それとも、それは苦しい時代から立ち上がるために周囲が作り上げた神話に過ぎず、戦争という外的要素がなければ、シャルルの詩作自体にはそれほど新しいものはなかったのだろうか。先にも述べたように、シャルルの詩作の根底にはその存在そのものを懸けたかのような反抗精神があった。シャルルの詩作は、しばしば断章やアフォリズムの形式を用いることによる力強さと簡潔さによって特徴付けられることから、「閃光の詩人」と喩えられるが、ジャン＝クロード・マチュウをはじめ多くの研究者が指摘するように、彼の詩は〈基底〉となるものなしに閃光になったわけではない。1929年に加わったシュルレアリスムから1934年に遠ざかり、独自の場にたどり着こうとする詩人は、詩作の根源にランボー的反骨精神を設定し、散文集『基底と頂上の探求<sup>76</sup>』のなかで「肥満の道化師」と貶めたロマン主義の巨匠ヴィクトル・ユゴーを揶揄して独自の場所を探ろうとする。

### 第1節 ロマン主義の受容

シャルルは、およそ60年に及ぶ長い詩作生活において、散文集をひとつだけ出版した。次に挙げるのは、その散文集『基底と頂上の探求』のなかの、「至高の会話<sup>77</sup>」である。ここで彼は、次のように述べる。

Le scintillement de l'être Hölderlin finit par aspirer le spectre pourtant admirable du romantisme allemand. Nerval et Baudelaire ordonnent le romantisme français entrouvert par Vigny et gonflé par Hugo. Rimbaud règne, Lautréamont lègue. Le fleuret infallible du très bienveillant Mallarmé traverse en se jouant le corps couvert de trop de bijoux du symbolisme. Verlaine s'émonde de toutes ses chenilles : ses rares fruits alors se savourent.

称賛には値するそれまでのドイツロマン主義の亡霊を吸い込み消し去るほど、ヘルダーリンの存在のきらめきは抜きんでいた。ヴィニーによって開かれ、ユゴーによって膨らまされたフランスロマン主義はネルヴァルとボードレールによって整えられる。ランボーは支配し、ロートレアモンは次世代に伝える。マラルメのとても好意的な不謬の剣は、象徴主義のあまりに多くの宝石で覆われた身体をいとも簡単に通過す

<sup>76</sup> CHAR, René, *Recherche de la base et du sommet*, collection Espoir, Gallimard, 1955.

<sup>77</sup> OC., p. 723.



る。ヴェルレーヌは芋虫たちを自らそぎ落とす、それゆえ、そのとき彼の稀少な果実は風味豊かなものとなる。

ここでは、主要な数名の詩人が挙げられているが、シャルルの認識ではヴィニーがロマン主義を始め、ユゴーとランボー、ロートレアモンがロマン主義を担っていったとされる。悲観主義者ヴィニーがロマン主義を開ききっかけだとシャルルが捉えるのは、彼が反骨精神をロマン主義の中核となるものだったと認識しているからだろうか。このテキストからは、シャルルが彼なりの文学史観を持っていたことがわかる。また彼は、同じ散文集『基底と頂上の探求』のなかで、散文の主題にユゴーとランボーを取り上げる。ランボーについては、次のように言う。

Rimbaud est le premier poète d'une civilisation non encore apparue, civilisation dont les horizons et les parois ne sont que des pailles furieuses. [...] Mais si je savais ce qu'est Rimbaud pour moi, je saurais ce qu'est la poésie devant moi, et je n'aurais plus à l'écrire...<sup>78</sup>

ランボーはまだ出現していない文明の最初の詩人で、その文明は地平線と壁が激高したわらでしかない文明だ。[...] しかし、もし私が、私にとってランボーが何であるかを知っているなら、私の前にある詩が何であるか知っているだろうし、もう私はそれを書く必要すらないだろう...

このように、シャルルはランボーと詩を同義語として扱い、ランボーへの傾倒を大袈裟に表現している。それに対し、ユゴーは次のように貶める。

Hugo est un intense et grouillant moment de la culture en éventail du XIX<sup>e</sup> siècle, non une marche effective de la connaissance poétique de ce siècle. Obèse auguste, c'est le grand réussi des insensés, ou inversement. [...] Un Barnum hâbleur, comptable de ses honneurs, de son lyrisme, et de ses deniers, maniant dans les affaires courantes de l'existence le verbe sauveur comme un stick ou encore comme un coupe-file<sup>79</sup>.

ユゴーは、19世紀の扇状のひろがりをもつ文化の並はずれてひしめく時代の人で、この世紀の詩的な知の実質的なステップではない。肥満の道化師、それは狂人たちの成功者のことであり、あるいはその逆もある。[...] ほらふきの興行師、自分の名誉や、叙情性、そして金を計算し、日常生活のことがらのなかで、魔法の杖か通行許可書のような救世主的な言葉を操る。

---

<sup>78</sup> OC., p. 732.

<sup>79</sup> OC., p. 722.

「肥満の道化師」という揶揄には、1870年3月12日付けのダラス宛て書簡のなかでユゴーを批判したロートレアモン<sup>80</sup>の「中身の柔らかい大頭<sup>81</sup>(=頭の悪い)」との接近が見られる。これに続く「狂人たちの成功者」、「ほらふきの興行師」といった表現は、大詩人とされるユゴーの威厳とは正反対の印象であるが、シャルルは敢えてこのようなギャップのある形容詞を使いユゴーという固有名詞が持つ固定観念を覆そうと試みる。それは、ロートレアモンをはじめシュルレアリスト達も好んで使った手法でもあった。シャルルは、「ムーラン・ブルミエ」のなかで、次のようにロマン主義に対する嫌悪を示す。

La poésie dévoyée, le poète démonétisé, la société compensée... Halte ! L'objectif est identifié, le souffleur capturé, le désespoir radieux. Et dans les vomissements et les rires, l'algèbre du placenta résolue par le rossignol du baptême ! Non ! Non ! Mortellement oui ! Sans vous défigurer, nous saurons vous charger d'explosif, épais guano des migrations romantiques<sup>82</sup>.

詩は墮落し、詩人は信用を落とし、社会は代償を与えられる...やめろ！目標は特定され、錬金術師はとらえられ、絶望は輝く。そして嘔吐と哄笑のなかに、洗礼のナイチンゲールが解く胎盤の代数！いや！いや！死ぬほどに、そうだ！君たちを歪めずに、私たちは君たちに、爆薬、つまりロマン主義の移動の、どろどろした海鳥の糞を浴びせることができるだろう。

このように、ランボーを讃える一方でユゴーを貶し、ロマン主義に対してシャルルは激しい非難の言葉を浴びせる。それにもかかわらず、シャルル研究者ジャン＝クロード・マチュウとベルトラン・マルシャルは、それぞれの立場からシャルルの詩のロマン主義的側面を指摘し、とりわけ、彼がユゴーを批判しながらも、実はユゴーの作品を模倣していることに注目する。たとえばマルシャルは次のように言う。

C'est dire que s'il y a un évident anti-romantisme de Char, cet anti-romantisme n'est pas un anti-romantisme aveugle qui relèverait de la seule violence terroriste. Cette mise en pièce, qui est en même temps une poétique de la fragmentation ou de la fission, n'a de sens que comme transmutation de la négativité romantique ; elle est en somme un recyclage du romantisme, qui fait de l'Hugo-guano excrémental le fumier fertile de la modernité<sup>83</sup>.

つまり、シャルルの反ロマン主義が明らかにあるが、それは横暴な暴力のみに依拠する絶対的な反ロマン主義ではない。この粉碎する行為、それは同時に断片化や核分裂の詩

<sup>80</sup> LAUTRÉAMONT et NOUVEAU, Germain, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970, pp. 301-302.

<sup>81</sup> Grandes-Têtes-Molles

<sup>82</sup> OC., p. 63.

<sup>83</sup> MARCHAL, Bertrand, *Le romantisme de René Char*, in *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009, p. 294.

学なのだが、それは、ロマン主義的否定性の変容としてしか意味をなさない。要するにそれはロマン主義の再利用で、その再利用は、糞便的人造肥料であるユゴーをモデルニテの豊かな堆肥にするのである。

つまり、シャルルがユゴーを再利用し、自分の詩作のための豊かな堆肥にすることに意味があると言う。そして、マチュウは次のように述べる。

Dans la vision que Char a de la poésie antérieure, un grand fantasme traverse comme un météore le ciel du romantisme : la mise en pièce de Hugo, la libération d'une énergie que la rhétorique et l'idéologie de la totalité avaient entravée<sup>84</sup>.

シャルルがもつ、以前の詩についての考え方のなかで、ひとつの大きな幻影が流星のように、ロマン主義の空を横切る。つまり、それはユゴーを粉砕すること、全体性の修辞とイデオロギーが阻害していたエネルギーの解放である。

上記のように両者が述べるのは、やはりシャルルの詩作のなかに、たしかにユゴーの影が存在するからだろう。ユゴーの模倣が明らかな形で現れるのは、シャルルの詩の特徴のひとつとされる断章形式のなかであり、この点についてはジャン＝クロード・マチュウが著書のなかで詳細な比較分析を行っている<sup>85</sup>。そのうちのひとつに、ユゴーの「*Le bœuf souffre, le char se plaint*<sup>86</sup>」 「牛は苦しみ、荷車は文句をいう」というアフォリズムに対し、シャルルが「*L'esprit souffre, la main se plaint*<sup>87</sup>」 「精神は苦しみ、手は文句をいう」としたものがある。ユゴーのアフォリズムに出てくる「*char*」は、荷車を指すが、シャルルは自分の姓「*Char*」とかけて、牛車を動かす労力を描くユゴーのアフォリズムを、自作の詩のなかでは、詩作の労力についての詩に作り変えてしまっている。このように、シャルルは、ユゴーの言葉を巧みに組み換え、独自のメタファーを創り上げている。シャルルの詩に、「*Notre héritage n'est précédé d'aucun testament*<sup>88</sup>」 「わたしたちの遺産のまえにはどんな遺言も

<sup>84</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, José Corti, 1988, p. 53.

<sup>85</sup> ジャン＝クロード・マチュウは、著書の中でシャルルの詩作におけるユゴーの影響について詳しく述べている。(MATHIEU, Jean-Claude, *op.cit.*, pp. 295-297.) 例えば、ユゴーが「*L'ambition du vivant des globes doit donc être de devenir un vivant de l'espace. Passer de la vie à l'éternité, voilà le but.*」 (HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, tome X, Le club français du livre, 1968, p. 1208.) 「天体の住人の野望は宇宙の住人になることだろう。生を永遠にすること、これが目的だ」とするに対し、シャルルは「*Vivant des globes. L'ambition enfantine du poète est de devenir un vivant de l'espace.*」 (*OC.*, p. 62.) 「天体の住人。詩人の単純な野望は宇宙の住人になることだ」としたことを指摘し、また、ユゴーが「*La femme nue c'est le ciel bleu*」 (HUGO, Victor, *op.cit.*, tome VII, p. 708.) 「裸の女それは青空だ」とするのに対し、シャルルは、「*"La femme nue, c'est le ciel bleu." L'astrologie a bu l'aquarelle.*」 (*OC.*, p. 65.) 「“裸の女、それは青空だ”占星術は水彩画を取り入れた」としたことを明らかにしている。

<sup>86</sup> HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, tome X, Le club français du livre, 1968, p. 947.

<sup>87</sup> *OC.*, p. 69.

<sup>88</sup> *OC.*, p. 129.

先行しない」というのがある。もし「遺産」が、シャルルの詩もしくは言葉を示すものであったら、遺言とは先人たちの言葉であるとも考えられなくはない。

以上のようなことを踏まえれば、シャルルのユゴーへの反抗は形式的だったのではないかという印象を受けざるを得ない。マルシャルの、「ロマン主義の再利用」という表現は適当なものと言えるだろう。これらの詩において、詩人はユゴーの詩を踏襲しているわけではないが、それに接近して詩作しているのは確かである。では、彼の意図は 20 世紀においてユゴーを再現するところにあったのだろうか。換言すれば、ユゴーのような大衆を扇動する詩人を、シャルルは目指していたことになるのだろうか。たしかに、ロマン主義の、現実世界とここではない何処かを対立させ、他者との対比によって自己を確立する手法は、ナショナリズムの時代にふたたび求められたものだったのかもしれない。とりわけ第二次世界大戦下の混乱は、19 世紀の混乱を彷彿とさせるものだったのだろう。しかしながら、社会の変化の混乱は、新しい思想や社会体制を生み出す契機ともなる。たとえば、ロマン主義においては個人やオリエントの発見によって、つまり、他者の設定によって、文学的言説が社会の中にある自己の意識の形成を促した。それはたしかに、民衆を煽動していく文学運動と呼べるものだったにちがいない。

しかし、シャルルは、20 世紀にこのようなロマン主義を再現しようとしたのではない。社会と言説の関係が複雑化する 20 世紀において、一方では不可抗力への沈黙があり、もう一方ではその沈黙をも語ろうとした者たちがいた。シャルルは後者の立場にあり、沈黙する現実のなかにある自己を、詩の言葉の力で解放に導こうとしたと言えるだろう。それゆえ、シャルルによるユゴー的文人＝英雄のモデルの再提示は、マチュウが述べるように、そのモデルを解体することによる、既成概念からの解放を意味したのだろう。ちなみにユゴーに関して言えば、シュルレアリスト達はユゴーを肯定的に捉えていたところがあったようだ。シャルルがユゴーの格下げを行ったとき、彼らのことを僅かにも意識しなかったことはなかったはずだろう。ユゴーを使ったのはシュルレアリスト達への反抗だったと考えることも不可能ではない。とはいえ、シャルル作品においてロマン主義的側面が全くないと断言することはできない。そもそもロマン主義という言葉の語源には、ロマンス語の存在がある。ロマンス語は、学術的言語のラテン語に対して口語として用いられた言葉だが<sup>89</sup>、感情のほとばしりを色濃く表現する口語的な率直さは、シャルルの詩のひとつの特性だと言えよう。第二次世界大戦下の沈黙したフランスが、人民の心を掴むような力強い言葉を必要としたのも、ロマン主義が助長した国民国家形成の歴史を経てのことだろう。それを踏まえた上で、シャルルが敢えてユゴーをパロディに使い、ユゴーのアフォリズムの書き換えを行った可能性は否定できない。しかしながら、シャルルにとって詩はあくまで詩なのであり、政治的あるいは哲学的言説とは次元の違うものである。それゆえ、詩人は「不安定さの魔術師」で、また「未完の灰」でしかありえないのであり、ユゴー的な先導者＝詩人のモデルを「ほらふきの興行師」と形容するのである。ユゴーの断章は、死後 1942 年になって『小石の山 (*Tas*

---

<sup>89</sup> GIRODET, Jean, *Logos Grand dictionnaire de la langue française*, Bordas, 1976, p. 2679.

de pierres)』という題で出版されているが、それはユゴーが未発表のまま残した断片的なテキストを集めたものだった。ここで留意しておきたいのは、20世紀前半、とくに第一次世界大戦の周辺は、フランス・ハイカイなどの短詩の流行が背景にあることだ。その短詩の流行に沿うかたちで、『小石の山』は出版される。20世紀におけるこれらのユゴーの断章のインパクトは、作者の死後に出版されることにはあったのではないだろうか。つまり、これらの断章の言葉は、一旦死んでから蘇生したのである。また、ユゴーの遺作が第二次世界大戦中に出版された経緯には、戦争に際して高まった愛国心からの需要もあったのだろう。

## 第2節 自然とランボー主義の敬遠

シャルルは晩年、戦前に書いた「共通の存在 (Commune présence)」という詩のタイトルを再び採用した『共通の存在<sup>90</sup>』という自らのアンソロジーを出版するのだが、例えばジョルジュ・ブランはその詩集に寄せた序文のなかで、シャルルの詩作について「詩人自身の、そして彼のなかの他の詩人たちの『共通の存在』は、稲穂のように、2つの選択の間に印をつける真実の抱擁だ<sup>91</sup>」と述べ、「ルネ・シャルルのアンソロジーは、それが彼にとって、アンソロジー的でしかありえない詩であるがゆえに詩人を結ぶ<sup>92</sup>」と断言する。

このように、シャルルがほかの詩人らから様々なインスピレーションを受け、それらを使い巧みに詩作を行っているとはブランは述べるが、彼の指摘するアンソロジー的行為は、言うまでもなくシャルルに限った詩的アプローチではない。シャルルから近いところでは、その行為はシュルレアリスムの詩人たちによって1938年に出版された『シュルレアリスム簡約辞典<sup>93</sup>』のなかにも見られる。したがって、ブランが執拗なまでにシャルルのアンソロジー的行為を強調するのは、それがシャルルの詩作において、何か特殊なものを含んでいるからと考えるべきであろう。先に挙げたユゴーの詩の応用は、形式上あまりにも直截的なものであり、ロートレアモンの『ポエジーII (Poésie II)』におけるパロディに最も接近している。では、ロマン主義を「支配した」とシャルルが考える詩人ランボーの場合はどうだろうか。シャルル自身、「もし私にとってランボーが何であるかを知っていたら、私の前にある詩が何であるか知っていたらうし、もう私は詩を書く必要すらないだろう」と言っているように、シャルルがランボーに接近することは、詩作の本質を問うことでもあった。以上を踏まえつつ、実際にシャルル作品におけるランボーの残像を見ていこう。

先に挙げたように、シャルルは『激情と神秘』のなかで、「よく出発した、アルチュール・ランボー！」という詩を書いている。そこで彼は、「身体と魂のあの不合理な跳躍、的を破裂させながら到達する大砲のあの砲弾、そうだ、まさにそこに、男の生活がある！」と述べ、身体と魂の説明不可能な高揚を砲弾に喩え、形容しがたいものに物質性を与えている。ラン

<sup>90</sup> CHAR, René, *Commune présence*, Gallimard, 1964.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>93</sup> ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968, pp. 719-796.

ポーはすでに、1871年5月15日の手紙のなかで、「*Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe*<sup>94</sup>.」 「彼（詩人）が、あちら側から持ち帰るものに形があるなら、形を与える。定形のないものなら、無定形を与える」と述べていた。詩の言葉の中に、形のないものをそのまま形のないものとして存在させることは、翻って形のないものに詩としての形を与えることになる。シャルル作品のなかには、このような無形物と有形物との結晶作用において、ランボーの詩作観が色濃く見られる。例えば、「*Il convient que la poésie soit inséparable du prévisible, mais non encore formulé*<sup>95</sup>」 「詩は、予想できるが、まだ言い表されていないものと、切り離せないものであるべきである」というアフォリズム調の言葉にも、その詩作観があらわれている。

また、シャルルの詩には、ランボーの詩を直接引用するものも存在する<sup>96</sup>。この点については、マルティヌ・クレアクが詳しい分析を行っている。また彼女は、シャルル作品とランボー作品のあいだの間テキスト性の研究を行ったアンヌ＝マリー・フォルティエを引きながら、「*À travers la figure rimbaldienne et par son intermédiaire, Char définit sa propre conception de la poésie.*」 「ランボー的フィギュールを通して、そしてその媒介によって、シャルルは自身の詩の構想を定義する<sup>97</sup>」 と述べる。このように、シャルルの詩作におけるランボーの影響は、ユゴーの場合と同様に明らかだった。1956年にシャルルが書いた『イリュミナシオン』の序文には、ランボーをとおしたシャルルの自然観が見られる。その一部を見てみよう。

Fait rare dans la poésie française et insolite en cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la nature chez Rimbaud a une part prépondérante. Nature non statique, peu apprécié pour sa beauté convenue ou ses productions, mais associée au courant du poème où elle intervient avec fréquence comme matière, fond lumineux, force créatrice, support de démarches inspirées ou pessimistes, grâce. [...] De nouveau, nous la palpions, nous respirons ses étrangetés minuscules<sup>98</sup>.

フランス詩においてはまれで、この19世紀後半では異様な事実とも言うべきだが、ランボーにあって自然は優越した部分を占めている。自然といっても、静的でなく、月並みな美や生産物のゆえに評価されるのではほとんどなく、詩の流れに結びついた自然であって、この自然が材料、輝かしい背景、創造力、靈感をうけた、もしくは悲観主義的な歩みの支え、恩寵として詩のなかに頻繁に介入するのである。ふたたび私たちは自然にふれ、自然の微小な異質性の匂いを嗅ぐ。

<sup>94</sup> RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2009, p. 252.

<sup>95</sup> *OC.*, p. 157.

<sup>96</sup> *OC.*, p. 520.

<sup>97</sup> CRÉAC'H, Martine, « "Voici le temps des assassins !" lire Rimbaud avec Char dans *Aromates chasseurs* » in *René Char 2, poètes et philosophes de la fraternité selon Char*, Lettres modernes Minard, 2007, Caen, p. 120.

<sup>98</sup> *OC.*, pp. 730-731.

詩人は、ランボオの詩が自然と結びついたときにこそ優れたものになると言い、自然の要素を詩のなかに織り込むことは、ランボオの詩の特徴のひとつだと解釈している。ランボオ研究において、自然の要素がどれだけの価値を持つのかは、マルセル・A・リュッフ、マルセル・クーロン、シュザンヌ・ベルナール、ピエール・ブリュネル、ジャン＝リュック・ステンメッツなど多くの研究者が述べてきた。そして、例えば中地義和は、「自然界の個々のものや事象を命あるものと捉えるのみならず、グローバルな自然そのものに命を吹き込み、動性、豊饒さ、鷹揚さを付与するのは、ランボオ詩に特徴的な一側面である<sup>99</sup>」と述べている。自然と詩のつながりはシャル作品にも頻出し、その他多くの詩人にも共通するものだが、とりわけランボオの描く自然は、生命の動性を持つことが特徴のひとつであると言える。そのひとつの例として、「感覚 (Sensation)」 という詩が挙げられる。

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,	夏の青い黄昏時にいざなわれ 小道のなかを行こう
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :	麦の穂に刺され、敷き詰められた草を踏んで
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.	夢想到に耽りながら、その清々しさを足に感じて
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.	無防備な頭を風にさらしたまま

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :	一言も発せず、何物をも思わず
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,	魂のなかに無限の愛が沸き起こるだろう
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,	遠くへ行こう、更に遠くへ、ジプシーのように
Par la Nature, – heureux comme avec une femme <sup>100</sup> .	「自然」にいざなわれ——まるで女と一緒にいるみたいに心弾ませて

足元に草の清々しさを感じながら小道に行く場面が描かれるこの詩では、風を切って歩く行為によって引き起こされる感覚が、未来形の使用によって、現在と未来のあいだの予感のなかに横たわる多層的な構成になっている。この詩における諸感覚を引き起こすのは自然であるが、最終行で自然は女に変容して形象を獲得する。詩のなかでランボオは、感覚という無形物を、大文字ではじまる「自然」と融合させることで具象化しているのである。シャルはこの詩の場面に接近し、詩「エヴァドネ (Évadné)」において夏の散歩の場面を描く。

L'été et notre vie étions d'un seul tenant	夏と私たちの生はひとつづきだった
La campagne mangeait la couleur de ta jupe odorante	田園が君の薫るスカートの色を覆っていた
Avidité et contrainte s'étaient réconciliées	渴望と束縛が和解していた
Le château de Maubec s'enfonçait dans	モーベックの城は粘土の中にのめり込んで

<sup>99</sup> 中地義和『ランボオ 精霊と道化のあいだ』青土社、1996年、p. 33.

<sup>100</sup> RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 6.

l'argile	いた
Bientôt s'effondrerait le roulis de sa lyre	まもなく揺れるその豎琴が崩壊するだろう
La violence des plantes nous faisait vaciller <sup>101</sup>	植物の荒々しさは私たちをよろめかせていた

「夏」という共通する語の存在や、「夏と私たちの生はひとつづきだった」という部分に見られる自然と生命との癒着、さらに、「植物の荒々しさは私たちをよろめかせていた」という部分に表れる歩く行為による感覚の付与からは、田舎の小道を歩く場面描写において、シャルがランボーの「感覚」に共鳴していることがわかる。しかしながら、このような共通項の列挙は単なる印象論にすぎないだろう。注目したいのは、ランボーが未来形を用いて、自然と感覚の融合を非現実性のなかで具現化したのに対し、シャルは半過去形を使用し、ひとつの現実性のなかでそれを位置づけていることである。すなわち、ランボー的な自然観を、シャルは詩的現実のなかに取り入れようとしたと言えるだろう。また、ランボーのあまりにも有名な詩「曙」の、光と共にミュージが消え去る情景は、シャルの詩「風に別れを (Congé au vent)」のなかにも見られる。

À flanc de coteau du village bivouaquent des champs fournis de mimosas. À l'époque de la cueillette, il arrive que, loin de leur endroit, on fasse la rencontre extrêmement odorante d'une fille dont les bras se sont occupés durant la journée aux fragiles branches. Pareille à une lampe dont l'aurole de clarté serait de parfum, elle s'en va, le dos tourné au soleil couchant.

Il serait sacrilège de lui adresser la parole<sup>102</sup>.

その村の丘の山腹には、ミモザの畑が野営している。収穫の時期には、その場所の彼方で、一日中はかない枝で両腕をいっぱいにしていた娘と、とても香り高い出会いをすることがある。光の輪が香りできていてランプに似た娘は立ち去る、夕日に背を向けて。彼女に声をかけるのは冒涇だろう。

このように、自然の描写においてシャルは、『イリュミナシオン』の序文に書かれているようなランボー的トポスを設定しているのである。しかし、繰り返しになるが、シャルはランボーの詩を通して自然を礼賛しているのではない。たしかに、ランボー自身がしばしば自然を大文字ではじまる「Nature」で表現したように、彼にとって自然ははじめ特権的位置を占めていた。しかし、「今やぼくには、自然は善意の見世物に過ぎないように見える。空想よ、理想よ、過ちよ、さようなら<sup>103</sup>」と云うまでにランボーにおける自然の様相は変化する。シャルが、このような経緯を踏まえたうえでランボーについて語っていたかは明

<sup>101</sup> OC., p. 153.

<sup>102</sup> OC., p. 130.

<sup>103</sup> RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 98.



らかではないが、彼もまた詩作のなかで自然をそのまま賛美するようなことはしていなかった。それは、シャルにとって、美が自然そのものではなく、詩によって変容された自然にこそ宿るものだからであり、それゆえ彼は、『イリュミナシオン』序文のなかで「詩人の声を経ずに、いったいどうして自然が蜂起しうるだろうか<sup>104</sup>」と疑問を投げかけるのである。

シャルは、ランボー的な自然との一体感による高揚を物質化し、それに加えて性的特質の付与を企てた。次の詩は、性的高揚を自然との一体化によって表現する『激情と神秘』のなかの詩「メダイヨン (Médaille)」である。

Eaux de verte foudre qui sonnent l'extase du visage aimé, eaux cousues de vieux crimes, eaux amorphes, eaux saccagées d'un proche sacre... Dût-il subir les semonces de sa mémoire éliminée, le fontainier salue des lèvres l'amour absolu de l'automne. Identique sagesse, toi qui composes l'avenir sans croire au pied qui décourage, qu'il sente s'élaner dans son corps l'électricité du voyage<sup>105</sup>.

愛された顔の忘我を鳴らす緑の雷の水、古い罪の水、無気力な水、間もなくの載冠式の荒れた水...限られた記憶の訓戒を受けたのだろう、泉を掘る者は、秋の絶対的な愛を唇であいさつする。同一の叡智よ、勇気をくじく足を信じることなしに未来を構成する君は、旅の電気が体のなかにほとぼしるのを感じとる。

詩のなかで忘我は、雷の閃光の衝撃で「愛された顔」を鳴らす動作主となり、生命の動性が付与される。そして、「愛された顔」と雷鳴と閃光が、官能性を帯びた水の物質性においてひとつに融合する様子が描かれる。ここでは、忘我という無形のもので、水の物質的媒介によって具象化される。同様に、2節目では無形のものである叡智は「君」と呼ばれて他者としての体を持つ。シャル作品におけるこのようなランボー的結晶作用は、しばしば自然の要素との間に見られるものである。

このように、ランボーに関して言えば、シャルのユゴーに対するような反抗的要素があったようには見えない。しかし、先に述べたようにシャルはもともとランボーに傾倒していたわけではなく、シュルレアリスト達の間で流行していた「ランボー主義」の流れでランボーを再読するようになったのである。ジョルジュ・セバックが著書『崇高点<sup>106</sup>』のなかで述べるように、ランボーはシュルレアリスト達によって熱狂的に崇拝されていた。ランボーの未発表のテキストや書簡が発表されたのは20世紀初めだったこともあり、当時のランボーは現代性の象徴でもあったのだろう。シャルはそのランボーに、シュルレアリスト達とは異なる解釈を与えている。つまり、彼はランボーを媒介としてシュルレアリスト達や当時の文学の風潮に異を唱えたようだ。例えば、ブルトンはランボーの「人生を変える」という

<sup>104</sup> OC, p. 731.

<sup>105</sup> OC, p. 135.

<sup>106</sup> Cf. SEBAGG, Georges, *Le Point sublime : Breton, Rimbaud, Kaplan*, Jean-Michel Place, 1997.

一節を、マルクスの「社会を変革する」に並べて社会的スローガンのように使っており<sup>107</sup>、アラゴンに限らずエリュアールもまたランボーがパリ・コミューンに靈感を受けた詩人であると考えていた<sup>108</sup>。そのような社会的変革のイデオロギーを担ったランボー主義に対して、シャルルは疑問を投げかける。ただし、このように文学アイコンに対して既存の評価と異なる解釈を与えることは、現在性を示すものとしてよく使われる方法である。シャルルから身近なところの例を挙げれば、ブルトンもロマン主義を「社会ロマン主義」と捉えなおした講演を 1940 年代に行っている<sup>109</sup>。その意味では、シャルルのランボーを介したシュルレアリスムへの反抗は、この伝統を踏襲して正統的に行われていたとも言えるであろう。しかし、このようなシュルレアリスムへの反抗による外的世界との関係性の構築も、結局戦後になって詩人としての地位を獲得してはじめて可能になったのだった。以上のように、ユゴーとランボーを介したシャルルの詩作における反抗の系譜を追ってきた。では、シャルルにとって詩人としてのモデルとされたエリュアールについてはどうだったのだろうか。

### 第3節 エリュアールと形式の分割・共有

ジャン・ポーランが、シャルルをエリュアールの弟子と認識していたように、両者が詩作において近い関係にあったことを否定することはできない。ミシェル・ミュラは、シュルレアリスム参加時にシャルルが制作した『アルティヌス (*Artine*)』(1930) において、エリュアールの詩集『死なないために死ぬ (*Mourir de ne pas mourir*)』(1924) との近似性を指摘した上で、「シャルルのモデルであるエリュアールは、『死なないために死ぬ』において沢山の例を与えている<sup>110</sup>」と述べる。たしかに、互いを「兄弟」や「双子」と呼び合ったシャルルとエリュアールのあいだには、詩作における諸特徴において共通点が見られる。例えば、ヘラクレイトスの思想に見られるような相反する語の結びつきによる二項対立の表出や、ロートレア蒙ンの『ポエジー I<sup>111</sup>』に見られるような名詞の並列、さらに、詩への性的特質の付与が挙げられる。詩作における「兄」エリュアールの自動記述をはじめとする数々

<sup>107</sup> « Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? » とは、『地獄の季節』のなかの「錯乱 I」のなかの一節である。また、同詩のなかには « La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. » という一節もある。

<sup>108</sup> 1943 年 7 月 14 日、この革命記念日に『詩人たちの名誉』が「深夜業書」から刊行された。匿名の 22 名の詩人たちの作品が集められていた。無署名の序文はエリュアールの書いたものだった。「アメリカ人民に鼓舞されたホイットマン、武器を執れと呼びかけたユゴー、パリ・コミューンに靈感を吹きこまれたランボオ、みずからも奮いたち、ひとをも奮いたたせたマヤコフスキー——いつかある日、広大な見地に立った詩人たちは行動へとみちびかれたのだ...闘いこそが詩人たちに力を与えることができる...」

<sup>109</sup> BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome III, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1999, p. 216.

<sup>110</sup> ALEXANDRE, Didier, COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude, MURAT, Michel et NEÉ, Patrick, *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009, p. 134.

<sup>111</sup> LAUTRÉAMONT et NOUVEAU, Germain, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1970, pp. 259-270.

の詩作の実践のなかでも、ここでは主に彼が試みた短詩を取り上げ、シャルルの詩作との極めて親密な関係に注目したい。ただし、それはシャルルにおけるエリュアールの影響がどれほど大きいかを述べようとするものではない。シャルル作品における詩的世界の広がりをもその基盤となるものから考えるために前章で確認したユゴーやランボーを介したシュルレアリスムとの関わりに加え、シャルルの詩作において明らかな接近が見られるエリュアールの詩作を無視することはできない。シャルルは、「ポール・エリュアール」(1933)という詩論的テキストのなかで次のように述べた。

**La subjectivité des climats déséquilibre le poète. Le poète n'est pas de bois.**

気候の主観性は詩人を不安定にする。詩人は感じやすいのだ。

**La bouche et l'œil ne vivent pas sur le même continent. Leurs sources sont d'inspiration opposée, leurs eaux de couleur différente, leurs effets variables dans leur analogie<sup>112</sup>.**

口と目は同じ大陸で生きない。それらの源泉は相反する靈感であり、それらの水の色は違うのであり、それらの現象は類似性において可変的だ。

シャルルは、エリュアールの詩作における二項対立の効果に共鳴する。彼は、口と目という異なる器官の対比によって、言葉にすることと見ることという対立する2つのものの本質的な違いを述べ、それらのあいだの類似性のなかでこそ現象は変化できるのだとし、対立と類似の表裏一体的な癒着を指摘する。

**L'Univers ne transforme pas le conditionnel, le relatif, l'exceptionnel en absolu. Les chansons de gestes exigent des interprètes sans discernement, le silence des mots, des souffleurs d'une sereine beauté. Les crimes machiavéliques demeurent gratuits. Contre le Créateur, Éluard a dirigé l'Armurier<sup>113</sup>.**

「宇宙」は条件的、相対的、例外的なものを絶対的なものに変えることはない。武勲詩は分別なしの通訳を、言葉の沈黙は穏やかな美の錬金術師を要求する。マキャベリ的な犯罪は根拠がないままだ。「創造主」に対して、エリュアールは兵器係を差し向けた。

そしてシャルルは、詩的宇宙が条件的かつ相対的、例外的なものといった不安定さを包括し、それらを「絶対的なもの」に変えることはないことを強調する。なぜなら、プロメテウスが火を盗んだように、詩を作る行為は、「**langue des dieux** (神の言語)」=詩を盗む行為でもあり、それ自体が生を懸けた問題=犯罪である限りマキャベリ的に生きること以外の根拠はなく、未知の可能性を包含する「絶対的」でないものを肯定するからである。ここで想起さ

---

<sup>112</sup> OC., p. 716.

<sup>113</sup> OC., p. 717.

れるのは、シャルルが1929年に出版した詩集のタイトル「武器庫 (Arsenal)」である。プロメテウスの盗んだ火で人間は武器を作った。すなわち、神から盗んだ言葉で詩人が詩を作る限りにおいて、武器と詩は同義語となる。また、エリュアール自身も1946年のプラハ講演で「詩は奉仕せねばならない。それは武器であり、道具なのだ<sup>114</sup>」と述べ、詩を武器と捉えていたことから、両者がこの考えを共有していたことがわかる。したがって、『創造主』に対して、エリュアールは兵器係を差し向けた」の部分は、エリュアールにおける詩作のことを指していると考えられる。このように、「ポール・エリュアール」と題されたこのテキストは、エリュアールについて書かれていると同時に、詩作という行為自体についても書かれている。すなわち、それはエリュアールの存在が、このテキストを書いた当時のシャルルにとってどれほど詩作行為に密接したものであったかを暗示している。そのため、シャルルがエリュアールについて書くとき、エリュアールの詩作と彼自身の詩作のあいだの境界が自ずと曖昧になる。では、どのような形で両者の詩作が接近していたのか具体的に見てみよう。

シャルルの詩の最大の特徴であるアフォリズム調の詩は、シュルレアリスト達にも好んで使われ、デペイズマンやコラージュ、パロディといった芸術的実践のなかに取り入れられた。このことについては、マリー＝ポール・ベランジェが『アフォリズムの異郷化』のなかで詳細な研究を行っている<sup>115</sup>。エリュアールもそれらの芸術的実践を行ったうちのひとりであり、ブルトンとの共同作品である『シュルレアリスム簡約辞典』(1938)には、アフォリズムのパロディが多数見られる。与謝野文子は、この作品が辞典という体裁をなしながらも、ひとつの「優美な屍 (cadavre exquis)」になり得ることを指摘する<sup>116</sup>。そのなかには、シュルレアリスト達のテキストをはじめ、ロートレアモンやヘラクレイトス、ノヴァーリスのアフォリズムほか多数の引用が見られ、ひとつの項目が複数のテキストによって構成されている。その例を見てみよう。

AZUR. — « Une étoile nommée azur — et dont la forme est terrestre. » (P.E.) « si une femme échevelée te suit n’y prend pas garde. — c’est l’azur. Tu n’as rien à craindre de l’azur. » (A.B.)<sup>117</sup>

蒼空——「蒼空と名付けられた星——地球の形の。」(P.E.)「乱れ髪の方が後を追ってきても心配するな。それは蒼空だ。蒼空を恐れる必要はない。」(A.B.)

EAU. — « L’eau est une flamme mouillée. » (Héraclite.) [...] « Tu te lèves l’eau se

<sup>114</sup> ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968, p. 873.

<sup>115</sup> BERANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l’aphorisme*, José Corti, 1988, p. 11.

<sup>116</sup> 「『シュルレアリスム簡約辞典』における禅からの引用」与謝野文子 in 『シュルレアリスムの射程 言語・無意識・複数性』鈴木雅雄編、せりか書房、1998年、p. 80.

<sup>117</sup> ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968, p. 726. P.E=Paul Éluard, A.B=André Breton

déplie—tu te couche l'eau s'épanouit. » (P.E.)<sup>118</sup>

水——「水は濡れた炎だ。」(ヘラクレイトス) […] 「君が起きれば水はかがみ、君が横になれば水は喜ぶ。」(P.E.)

FLAMME. — « l'arbre ne peut devenir qu'une flamme fleurissante, l'homme une flamme parlante, l'animal une flamme marchante. » (Novalis.) « Les flammes éponges de verre. » (T.T.) « L'éternelle jeunesse de la flamme exacte—qui voile la nature en la reproduisant. » (P.E.)<sup>119</sup>

炎——「木は花開いた炎に、人間は話す炎に、動物は歩く炎にしかなれない。」(ノヴァーリス) 「炎、ガラスのスポンジ。」(T.T.) 「正確な炎の永遠の若さ。それは自然を再生しながらゆがめる。」(P.E.)

ブルトンやエリュアールといったシュルレアリストらのあいだにヘラクレイトスやノヴァーリスが入り込み、時代錯誤的な共同作品を作り上げる。「優美な屍」は、複数人でひとつの作品を作り上げていく遊びである性質上、ひとつの文が長文でないことが条件となる。つまり、それぞれのテキストには、全体を構成する一部分であることを前提とした簡潔さが求められるのである。「優美な屍」における構造的制約から解放されてはいたものの、この作品における「辞典」という形式もまた、ひとつの主題をめぐるコミュニケーションのツールとなっていた。アフォリズムは、辞典に適した伝達ツールのひとつとされ、複数で共有されることを前提に採用されたのである。このように、エリュアールのアフォリズムをめぐる短詩の実践において、複数性への到達が背景にあったことを留意しておかなければならない。

また、『シュルレアリスム簡約辞典』よりも10年以上前に、エリュアールは『152の諺』(1925)という作品を、バンジャマン・ペレとのコラボレーションで作った。教義的性格を持つ諺やアフォリズムで構成されたこれらの短文は、「優美な屍」のような伝達媒体であるように見えない。しかし、詩という枠を超え、諺や慣用句、格言のような万人が共有する既存の文章の書き換えを共同作業で行うことによって、エリュアールらは相互伝達性の付与を試みたのである。例えば、「Une femme nue est bientôt amoureuse<sup>120</sup>」 「裸の女はもうじき恋する」という一文は、ユゴーの « la femme nue c'est le ciel bleu<sup>121</sup> » 「裸の女、それは青い空だ」のパロディであるし、また、「Je suis venu, je me suis assis, je suis parti<sup>122</sup>」 「来た、座った、去った」は、カエサル「Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu (veni, vidi, vici)」 「来た、見た、勝った」を振ったものである。また、「Il faut battre sa mère pendant qu'elle est jeune<sup>123</sup>」 「母は若いうちに打て」は、「Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud」

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 740.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 745. T.T.=Tristan Tzara

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>121</sup> HUGO Victor, *op. cit.* tome VII, p. 708.

<sup>122</sup> ÉLUARD Paul, *op. cit.*, p. 159.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 156.

「鉄は熱いうちに打て」という諺の書き換えである。このように、先に挙げた『シュルレアリスム簡約辞典』と同じく、これらの作品は多層的な「開かれた」コミュニケーションツールとなっている。

これらの作品には、エリュアールの詩作における他者との関係性があらわれている。「すべての詩人たちが、他の人々の生活や共同生活に深く関わっていると主張する時代がやってきた<sup>124</sup>」で始まる1936年6月24日のシュルレアリスム国際展に際したロンドン講演の言葉はあまりにも有名である。この講演の内容は、1937年に「詩の明証性」という詩論になった。そのなかでエリュアールは次のように述べる。

La solitude des poètes, aujourd'hui, s'efface. Voici qu'ils sont des hommes parmi les hommes, voici qu'ils ont des frères<sup>125</sup>. [...] Peu leur importent les sarcasmes et les rires, ils y sont habitués, mais ils ont maintenant l'assurance de parler pour tous. Ils ont leur conscience pour eux<sup>126</sup>.

今日、詩人たちの孤独は消滅する。彼らは今や、同じ人間たちの仲間であり、兄弟なのである。[...] 揶揄や嘲笑は、彼らにとって大した問題ではない。彼らはそんなことには慣れているのだ。まさに詩人たちは今日、自分たちが万人のために語っているという確信を抱いている。彼らの良心は万人のためのものなのだ。

このような、「万人のための」詩をエリュアールは目指した。詩人を万人の「仲間」や「兄弟」と位置付けるエリュアールの詩的世界は、他者に開かれているのである。この点は、シャル作品における閉じられた詩的世界とは明らかに対照的である。とはいえ、シャルもまた、諺やアフォリズムの一方的かつ教義的な「閉じられた」側面を支持していたわけではなかった。シャルは、エリュアールが使ったユゴの「*la femme nue c'est le ciel bleu*」（裸の女、それは青い空だ）という一文を自身のアフォリズム調の作品のなかにも取り入れ、「*"La femme nue, c'est le ciel bleu." L'astrologie a bu l'aquarelle*<sup>127</sup>」（「裸の女、それは青空だ。」占星術は水彩画を取り入れた）とさらに一文を加えることで意味を変形させて使っている。シャルのアフォリズムについては、勝山絵深が詳細な分析を行っており<sup>128</sup>、「アフォリズム」の代わりに「*poèmes aphoristiques*」（アフォリズム的な詩）や「*propositions*」（提言）という言葉が詩人に好んで使われ、アフォリズムという言葉が意図的に回避されていたことが指摘されている。「提言」という語の使用は、読み受ける側を想定した複数性に向かって開かれていると言え、シャルの詩作観がエリュアールにおけるコミュニケーションの思想に限りなく接近していたことがわかる。それを裏付けるのが、次に挙げる短詩の

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 519.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 521. (傍線は筆者)

<sup>127</sup> *OC.*, p. 65.

<sup>128</sup> 勝山絵深「ルネ・シャル『ムーラン・プルミエ』における断章とアフォリズムの形式の問題」 in 『明學仏文論叢』、2019年

試みである。オリヴィエ・ブランは、1929年11月27日にシャルルからエリュアールへ宛てられた葉書の裏面に書かれた「鉄の仮面」が、関係代名詞を使った諺の形式を踏襲していたことを指摘する<sup>129</sup>。

MASQUE DE FER

「鉄の仮面」

Ne tient pas qui veut sa viande secrète<sup>130</sup>. だれでも自分の肉を隠すことができるわけではない。

この詩は、詩集『武器庫』(1929)の第2版(1930)に収録されるのだが、のちに1927年から1933年の作品を収録した詩集『打ち手のない槌』(1934)の第2版(1945)では次のように変更・追記がある。

MASQUE DE FER

「鉄の仮面」

Ne tient pas qui veut sa rage secrète. だれでも自分の怒りを隠すことができるわけではない。  
Sans diplomatie<sup>131</sup>. 外交性なしには。

傍線部の変更・追記部分を見ると、第2版では「肉」が「怒り」に変わって暴力性が現れるが、「外交性なしには」の1行が加えられることによって、怒りが抑制されシニカルなニュアンスが与えられる。また、意識的な改行でタイトルを含め3行になるように形式が整えられていることに注目したい。『武器庫』(1929)や『秘密の墓 (*Le Tombeau des secrets*)』(1930)のなかでは、2行と3行の詩形が混在していた。ところが、『打ち手のない槌』の第2版(1945)の出版にあたり、シャルルは上記の詩のように2行の詩に1行加えて3行に書き換え、3行詩の定型を意識的に作り出していたのである。オリヴィエ・ブランは、シャルルが初期作品において戦略的に書き換えを行っていたのは、自らの「詩的アイデンティティ」を作り上げるためだったと指摘する<sup>132</sup>。もしブランの指摘が正鵠を射ていれば、シャルルの短詩における形式の変更が作為的だった意味は大きい。また、エリュアール宛ての別の手紙の裏面にて、シャルルは次のような複数の短文を送った<sup>133</sup>。

Le Poste

交番

Arrêté le hasard superbe nu comme un ver. 幼虫のように素っ裸の逮捕された素晴らしい偶然

<sup>129</sup> BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011, p. 70.

<sup>130</sup> CHAR, Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 1996, p. 104.

<sup>131</sup> OC., p. 9.

<sup>132</sup> LECLAIRE, Danièle et NEE Patrick (dir.), *Dictionnaire René Char*, Classiques Garnier, 2015, p. 46.

<sup>133</sup> オリヴィエ・ブランによると、この手紙の日付けは「土曜の朝」とのみ記されている。エリュアールが持っていた『秘密の墓』に織り込まれていた。(Bibliothèque nationale de France, Res M-Ye-1130.)

La Porte	扉
Mon héros est l'ombre qui a justement soufflé le revolver.	私の英雄はまさにリボルバーを吹かせた影だ。
La Prison	牢屋
Voulez-vous jouer avec moi ?	私と楽しみたいですか？
La jeune brave ou « Moralité »	若い勇者もしくは「道徳」
Combien de vaches pour faire dérailler le train ?	何頭の牛で電車を脱線させられるか？

ここでは、「*nu comme un ver*」（幼虫のように素っ裸である）、「*aimable comme une porte de prison*」（不愛想な）、「*être comme une vache qui regarde passer le train*」（間抜け面をしている）といった慣用句の書き換えが行われている。これらの例からは、シャルが書き換え・変形による短詩の実践をエリュアールと共有しようとしていたことだけでなく、先に挙げた『152の諺』や『シュルレアリスム簡約辞典』で見たような、共同作業によるシュルレアリスム的な芸術的实践への参加を意識していたことがわかる。コミュニケーションを基盤としたエリュアールの短詩の実践は、たしかにシャルも共有していたのである。

以上のように、エリュアールにおける1920年から30年代の諺やアフォリズムの書き換えや変形がコミュニケーションを前提に展開され、それらの実践がシャルに継承されている様子を確認した。しかし、シュルレアリスムの共同作業以前の1918年頃から、エリュアールはすでにジャン・ポーランの影響を受けてこのような詩作を独自に行っていた。その試みは、「ここで生きるために」（1918）のなかに確認できるだろう。福田拓也は、1920年に書かれた散文詩「地下なる者ジャン・ポーラン」のなかで、エリュアールの詩論が展開されていると述べる<sup>134</sup>。それは次のようなものである。

Chaque inventeur a ses inventions et ses découvertes. Et il est pénible de comprendre pour les autres. [...]

Des fruits viennent, sans doute, derrière cette terre masquée, des fruits à toutes les bouches.

Le dernier élan, pour assister au partage, par son ami, d'un art visible : la poussière en surprise à l'herbe, les chocs des fleurs aux chocs des collines et le bon sens au vent élastique, tout nu dans le vide<sup>135</sup>.

発明者はそれぞれ発明し発見する。そして他者にとって理解するのは忍びない。 [...]

<sup>134</sup> 福田拓也『エリュアールの自動筆記』、水声社、2018年、p. 20.

<sup>135</sup> ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes* tome II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968, p. 765.



果実は来ている、おそらく、この隠された土壌の後ろに。皆の唇への果実。

目に見える芸術の、友による、分割に立ち会うのための最後の高揚。つまりそれは草には驚かせるための埃、丘の衝撃には花の衝撃そして空虚のなかに裸でいる柔軟な風には良識。

傍線部「果実は来ている、おそらく、この隠された土壌の後ろに」という部分に注目したい。ここでエリュアールは、「理解するのは忍びない」発明である果実＝詩作品が、常に他の作品の「隠された土壌」の後ろにあることを暗示している。そして、その「果実」は万人のものなのであり、そのために「目に見える芸術」は、「友」と「分割」されねばならないと述べる。このように、エリュアールがシュルレアリスム運動のなかで諺や慣用句、アフォリズムの書き換えを行った背景には、すでに複数による分割・共有の思想が存在したのである。シャルルは1952年に、エリュアールの死に際して次のように述べた。

Durant des dizaines d'années nous nous sommes rencontrés presque chaque jour avec le même impatient entrain. Puis nous avons cessé de nous retrouver. Nous adressions dérisoirement des livres, comme d'anciens jumeaux fendus, mais qui s'estiment, savent et communiquent doucement... Misère<sup>136</sup> !

数十年間、私たちは毎日変わらぬ熱意で会った。そして会うのをやめた。私たちは引き裂かれたかつての双子のようにあきれるほど本を贈り合った。それは評価し合い、熟知し、優しくコミュニケーションする双子だった…悲しくてたまらない！

エリュアールは「引き裂かれたかつての双子」と表現され、実生活を超えて2人の心が通い合っていたことが告白される。この文からは、1929年からの約十年間に2人の間に「あきれるほどの」親密なやり取りがあったことがうかがえるが、シャルルは両者があくまで対等な立場にあったことを強調している。しかし、兄弟よりもさらに血縁関係の濃い双子のイメージを、必ずしもエリュアールが共有していたとは限らない。シャルルが述べるように、両者は幾度となく作品を贈り合ったが、エリュアールがそのなかでシャルルを「双子」と呼んだことはなかった。1930年頃にシャルルに贈られた『死なないことで死ぬ』（1924）には「すべての詩のかなめを置き、砕いたシャルルへ。最初で最後の友ポール・エリュアール<sup>137</sup>」と書かれ、また、『直接の生』（1932）のシャルルへの献本には、「兄ポール・エリュアール[…]我々はお互いを知っている、何も我々を分かつことはできない<sup>138</sup>」と書かれていた。ミシェル・ミュラが指摘したように、両者の関係は複雑であった。

シャルルは、1930年に出版した『秘密の墓』の献辞をエリュアールとガラ夫妻に捧げ、

<sup>136</sup> OC., p. 718. (傍線は筆者)

<sup>137</sup> ÉLUARD, Paul, *op. cit.*, p. 958.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 963-964.

詩作におけるエリュアールの重要性を告白した。エリュアールに 2 冊献本されたこの詩集のうちの一つには、「Paul ; tu as délivré le vent qui dormait debout Je te suis René Char」 「ポール、君は立って眠っていた風を吹かせた 僕は君についていく ルネ・シャル」と書かれ、そしてもう一つには「Tout est là : La parole a J'ai PAUL ELUARD / René Char<sup>139</sup>」 「すべてここにある。つまり、言葉は「私はポール・エリュアールを持っている」を持っている ルネ・シャル」と記されていた。これらの言葉からは、シャルが自身の作品におけるエリュアール作品との癒着を認めていたことがわかる。厳密に言う、« La parole a J'ai PAUL ELUARD » という部分では、「J'ai la beauté facile et c'est heureux」 (私は自在の美しさを持ち、幸せだ) の一節で始まるエリュアールの詩「言葉<sup>140</sup>」への呼応が見られ、エリュアールの詩の書き換えが暗示されている。なお、「Je te suis」の部分では、「私は君についていく」という意味のほかに、「私は君である」というもうひとつの意味も読み取ることができる。シャルはここで敢えて曖昧な表現を使い、エリュアールと自己とのあいだの境界を取り去ろうとしたのではないだろうか。いずれにせよ、シャルがこれらの言葉でエリュアール作品との結合を示していたのは明らかである。また、この詩集の冒頭にはエリュアールの詩集『死なないうために死ぬ』のなかの「福音書の沈黙」の一部が引用されていた。

Dormons, mes frères. Le chapitre inexplicable est devenu incompréhensible. Des géants passent en exhalant des plaintes terribles, des plaintes de géant, des plaintes comme l'aube veut en pousser, l'aube qui ne peut plus se plaindre, depuis le temps, mes frères, depuis le temps<sup>141</sup>.

眠ろう、兄弟よ。説明しえない問題は理解不可能になった。巨匠たちはひどい苦痛の叫びを吐きながら通り過ぎる。それは巨匠の叫びであり、夜明けがそれを押しつけるような叫びだ。それはずっと前から、兄弟よ、ずっと前からもはや叫ぶことのできない夜明けだ。

引用部分では、「兄弟よ」の呼びかけが繰り返され、分割・共有のテーマが表出する。シャルはこれを受け止め、『秘密の墓』において同じ問題を提示しようとしたのではないだろうか。なおここで付言すれば、全部で 103 部印刷された『秘密の墓』の各ページには写真が添えられていたが、そのうちの一つにはブルトンとエリュアールのオリジナル版のコラージュ作品があり、作品自体がひとつの共同作業の産物となっていた。

<sup>139</sup> エリュアールへの献本のなかの言葉。Bibliothèque nationale de France (Rés. M-Ye-1130) (傍線は筆者)

<sup>140</sup> ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes* tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968, p. 106.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 147.



Collages de Breton et Éluard pour *Le Tombeau des secrets*, 1930 © D.R.<sup>142</sup>

そして、全 10 篇の詩が収録されたうちのひとつには、先に述べた「双生児」と題された詩があったのである。このことから、シャルがこの作品に込めた共有・分割のテーマの重要性を確認できるだろう。再版されることなく幻の作品となった『秘密の墓』におけるシャルは、詩作においてまさにエリュアールの弟さながらだったと言えよう。しかし、これら 10 篇の詩は、のちに『打ち手のない槌』（1934）のなかに収録され、『秘密の墓』の存在は事実上葬られた。ブランが指摘するような「詩的アイデンティティ」を形成するにあたり、詩人は『秘密の墓』を抹消することによって「弟」であることを婉曲的に否定した。つまり、シャルはエリュアールの「弟」ではなく「双子」というより親密な存在になろうとしたのである。以上のことを踏まえると、先に述べた「鉄の仮面」における 3 行詩もまた、エリュアールとのいわゆる詩的近親性に依拠するのではないかという仮定が生まれる。なぜなら、エリュアールに出会う以前の 1928 年に出版された詩集『心の上の鐘』に、2 行から 3 行にて構成される短詩が全く見られないからである。自由詩を特徴とするシャルの作品のなかに定型に接近した詩が現れた背景には、彼が双生児的に詩的経験をも共有しようとした

<sup>142</sup> CHAR, Marie-Claude, *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 2007, pp.114-115.

エリュアールの影響があったのではないだろうか。

「囲われた地」を焼き払い、枠を取り去ろうとするシャルが3行詩を書いた経緯を探るにあたり、少々迂回することになるが、エリュアールの短詩の試みのひとつである1920年9月1日号の『NRF』におけるフランス・ハイカイを見てみよう。当時、『NRF』の編集長だったポーランは、「フランス・ハイカイはかつて、マドリガルやソネにおとずれたような成功を収め、その結果、万人の趣味を形成することができるかもしれない」とその野心を述べた。当時、彼は俳諧を民衆の詩と捉えると同時に「分析の道具」と位置づけた。同号では、エリュアールをはじめ、ポーラン、ポール＝ルイ・クシュー、ジュリアン・ヴォカンス、ジョルジュ・サピロほか6名の、計12名が自作の俳諧を寄稿したが、そのなかのひとりであるジュリアン・ヴォカンスも、著書『俳諧の本<sup>143</sup>』（1937）のなかで、俳諧を「分析の成果」や「心の詩」、「心理探究の手段」と定義し、心理的作用に注目していたことを、柴田依子が指摘している<sup>144</sup>。ここで確認しておきたいのは、先に述べた心理的作用をはじめ、フランス・ハイカイが日本の俳諧とはかなり異なった実践だったことである。例えば、NRFの1920年9月1日号では、「俳諧とは5・7・5音綴の3行からなる日本の詩で、もっとも短く、最も寡黙な詩である。[...]とにかく説明のない詩なのである」と紹介され、簡潔さという形式的側面に重点が置かれた。また、短詩形式による心理分析のツールという側面が重視されていたことから、当時、俳諧はアフォリズムの延長線上に位置づけられていたのではないかと考えられる。クシューの著書『アジアの賢人と詩人<sup>145</sup>』（1916）は、ジャン・ポーランを経てエリュアールの手にも渡った<sup>146</sup>。第一次世界大戦終了後の1919年、エリュアールはポーランと共に、クシューがサン・クルーの自宅で主催する「ハイジン・グループの集い」に招待され<sup>147</sup>、また、その逆にクシューとヴォカンスがエリュアールの誘いでダダの集いに顔を出したこともあり<sup>148</sup>、エリュアールとハイカイグループの交流は積極的に行われた。彼のフランス・ハイカイへの関わりは、短詩における形式の問題や、言葉の凝縮の思想基盤を形成するひとつの要素となったと言えるだろう。

しかし、ルイ・アラゴンが、1920年9月6日のポーランへの書簡のなかでフランス・ハイカイに魅了されたことを告白しながらも、「何という実験でしょう。あなたを加えてモルモットが104匹だ<sup>149</sup>」と伝え、その実践に違和感を示したように、NRFが目論んだようなフランス・ハイカイそのものによる新しい旋風はおこらず、また俳諧が「民衆の詩」になることもなかった。たしかに、俳諧そのものを発展させる代わりに、エリュアールは諺や慣用句、アフォリズムと同様、俳諧においても形式の解体や変形を行ったのである。そのひとつ

<sup>143</sup> VOCANCE, Julien, *Le livre des Haikai*, Société française des éditions littéraires et techniques, 1937.

<sup>144</sup> 柴田依子『日本研究：国際日本文化研究センター紀要』「詩歌のジャポニズムの開花：クシューと『N・R・F』誌（1920）「ハイカイ」アンソロジー掲載の経緯」、2004年、p. 62.

<sup>145</sup> COUCHOUD, Paul-Louis, *Sages et poètes d'Asie*, Calmann-Lévy, 1916.

<sup>146</sup> 柴田依子『日本研究：国際日本文化研究センター紀要』「詩歌のジャポニズムの開花：クシューと『N・R・F』誌（1920）「ハイカイ」アンソロジー掲載の経緯」、2004年、p. 49.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 62.

の例に、「ここで生きるために」と題されたエリュアールによる 11 編のフランス・ハイカイがある。その一部を見てみよう。

4

Le cœur à ce qu'elle chante  
Elle fait fondre la neige  
La nourrice des oiseaux<sup>150</sup>.

歌うことに心をこめて  
彼女は雪をとかす  
鳥たちの乳母。

6

La muette parle  
C'est l'imperfection de l'art  
Ce langage obscur<sup>151</sup>.

啞の女が話す  
それは芸術の不完全  
この難解な言語。

7

L'automobile est vraiment lancée  
Quatre têtes de martyrs  
Roulent sous les roues<sup>152</sup>.

自動車が本当に突っ込んだ  
犠牲者の四つの頭が  
車輪の下に転がった。

8

Roues des routes,  
Roues fil à fil déliées,  
Usées<sup>153</sup>.

道の車輪、  
少しずつほどけて、  
擦り切れて。

9

Ah ! mille flammes, un feu, la lumière,  
Une ombre !  
Le soleil me suit<sup>154</sup>.

ああ！千の炎、ひとつの火、光、  
ひとつの影！  
太陽が私についてくる。

厳密な意味での俳諧の形式はここで解体されており、フランス・ハイカイの特徴である 2、3 行で構成される短詩が作られている。エリュアールはこれらの作品を、のちに発表される詩集『生活必需品と夢の結果』（1921）や『記憶すべき肉体』（1948）にフランス・ハイカイとしてではなく、別のタイトルを与えて形式の変形を行い、単なる短詩として再録した。短詩の中核となる言葉の凝縮に魅せられたエリュアールは「Il nous faut peu de mots pour

<sup>150</sup> ÉLUARD, Paul, *op. cit.*, p. 51.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 52.

exprimer l'essentiel, il nous faut tous les mots pour le rendre réel. (大切なことを表現するには少しの言葉でいい。そして、その言葉を現実的なものにするには、全ての言葉が必要なのだ<sup>155</sup>)」と述べた。レイモン・ジャンによれば、この一文には「À René Char (ルネ・シャールに)」という言葉が添えられたことになっている<sup>156</sup>。先に述べたような両者における分割・共有の試みや短詩の接近を考えると、エリュアールがハイカイを経た短詩における言葉の凝縮の思想をシャールと共有しようとした可能性が全くないと否定することはできない。

一方、シャールは俳諧そのものについては沈黙しながらも、度々3行の短詩を作成した。シャールの先行研究では、アフォリズムの発生を『ムーラン・プルミエ』(1936)からとしているものがあるが、それに先行して、エリュアールと詩作観を全面的に共有した『武器庫』(1929)や『秘密の墓』(1930)といった初期詩集においてもアフォリズム形式の短詩が存在することを見過ごしてはならない。それは下記のようなものである。

TREMA DE L'ÉMONDEUR

Parce que le soleil faisait le paon sur le mur  
Au lieu de voyager à dos d'arbre<sup>157</sup>.

「剪定職人のトレマ」

なぜなら太陽が壁の上で気取っていたから  
木の背に乗って旅するかわりに。

DENTELÉE

Baigneuse oublie-toi dans la mer  
Qui délire et calme la foule<sup>158</sup>

「ぎざぎざの縁の」

水浴びする女よ、忘れなさい  
錯乱し群集を鎮める海の中で

LES POUMONS

L'apparition de l'arme à feu  
La reconnaissance du ventre<sup>159</sup>.

「肺」

火器の出現  
腹部の認識。

L'AMOUR

Être  
Le premier venu<sup>160</sup>.

「愛」

存在  
最初に来たもの。

これらはエリュアールのフランス・ハイカイのような短詩であるが、改行のたびに起こる意味の断絶や、それぞれの言葉の孤立は、わかりやすく開かれた詩を目指すエリュアールとは対照的な作風である。上記の詩は、タイトルを含めると3行の短詩となり、意図的な詩の区

<sup>155</sup> ÉLUARD Paul, *op. cit.*, p. 526.

<sup>156</sup> JEAN, Raymond, *PAUL ELUARD par lui-même*, Éditions du Seuil, 1968, p. 1.

<sup>157</sup> *OC.*, p. 8.

<sup>158</sup> *OC.*, p. 13.

<sup>159</sup> *OC.*, p. 14.

<sup>160</sup> *OC.*, p. 12.

切がみられることから、シャルルが、フランス・ハイカイを経たエリュアールの短詩に限りなく接近し、2行あるいは3行の形式を明確に意識して短詩の創作を試みたのではないかと考えられる。のちにこれらの形式は『ムーラン・プルミエ』で破壊され、より簡潔な詩が作られるのだが、シャルルのアフォリズム調の詩の基盤には、このような短詩の実践があったのである。

とはいえ、シャルルの詩におけるフランス・ハイカイとの直截的關係を探るのは不可能に近いだろう。しかし、詩人自身がユゴーからの影響を否定しており、さらにシュルレアリスムについては「どんな影響も受けなかった」と述べていることも忘れてはならない。したがって、エリュアールとの親密な詩作の共鳴を探るとき、ヘラクレイトスの二項対立あるいはロートレアモンの名詞の並列といった語彙の近似性に加えて、アフォリズムや諺、フランス・ハイカイの書き換えや変形といった形式上の共有・分割の視点を取り入れることは無意味ではないと考えられる。先に述べたように、1938年以前のシャルルは、詩作におけるエリュアールとの双生児的な一体感を重視した。先に挙げたシャルルの詩論的テキスト「ポール・エリュアール」には次のような箇所がある。

À hauteur d'Éluard les nuages invisibles deviennent des fleuves visibles. C'est simple comme la croissance du charbon. De la même époque la perfection du poète et l'humanité primitive. L'anneau de la terre est passé dans la grande Classe des Sommeils<sup>161</sup>.

エリュアールの高さでは見えない雲は見える大河になる。石炭の成長のようにシンプルだ。詩人の完璧さと未開の人間性は同時代のものだ。大地の輪は偉大な「眠り」の「階級」を通過した。

このように、詩人（＝シャルル）は「石炭が成長する」という独特な表現を使い、時間をかけて植物が石炭化していくという自然の摂理の自明さに、エリュアールの詩作を重ね合わせる。そして、詩人には自然状態に近い意味での原始的かつ未開の人間性が必要であると述べ、詩の原形が生命の営みに直截的に結びついていることを暗示する。注目すべきなのは、ここで言う「詩人」が、文法上はエリュアールを指しつつも、意味上はエリュアールを指していない可能性を含むところである。より厳密に言うと、「sa perfection」（彼の完璧さ）という言葉の使用が回避され、「la perfection du poète」（詩人の完璧さ）とされることで、「詩人の完璧さと未開の人間性は同時代のものだ」の部分はエリュアールから切り離されるのである。すなわち、エリュアールと「詩人」のあいだの境界は取り除かれ、他者でありながら「詩人」にすり替わり完全な他者になり得ないエリュアールの存在が、詩において血を分けた双生児的な存在として現れる。このテキストが収められた『基底と頂上の探究』

---

<sup>161</sup> OC., p. 717. (傍線は筆者)

(1955) では、他にも「ニコラ・ド・スタール<sup>162</sup>」や「フランシス・ピカビア<sup>163</sup>」、「ジャン・ユゴー<sup>164</sup>」といったシャルと親交のあった人々の名が与えられたテキストが存在するが、これらのなかには先に述べたような自己と他者のあいだの曖昧さは見られないことから、シャルにとってエリュアールの存在がきわめて特別なものだったことがわかる。

詩作を石炭の生成に喩えたシャルは、その大地のなかの輪が「偉大な『眠り』の『階級』」を通過すると述べる。「*classe*」(階級)には、「学級」という意味もある。大文字の「眠り」は、大文字の「*Classe*」という語と組み合わせられることで、「偉大な『眠り』の『学級』」となり、催眠術や夢の筆記などの実践を行ったシュルレアリストたちの集団を暗示しているのではないだろうか。先に挙げた「福音書の沈黙」のなかで「*Dormons, mes frères*」(兄弟よ、眠ろう)と呼びかけ、エリュアールもまた眠りと詩作の関係に触れていたことから、「眠り」が同時代性をもつ語として使われていることが確認できる。シャルはこの語に「石炭」や「大地」といった自然の要素を組み合わせ、言語化し得ないものを言語化しようとするが、エリュアールに並んで万人に共有されるはずの原初的なこれらの語は、隠喩化され意味が隠されることで共有の不可能性を突きつけられる。また、シャルにおける原初的なものの重要性は、『秘密の墓』で引用したエリュアールの詩「世界の終わり」にも現れる。

Mais pour qui parles-tu puisque

Tu ne sais pas

Puisque tu ne veux pas savoir

Puisque tu ne sais plus

Par respect

Ce que parler veut dire<sup>165</sup>.

しかし君は誰のために話すのか 君は知らないのに

君は知りたくないのに

君はもはや知らないのに

恭しく

話すことがどういう意味かを

この部分で、エリュアールは「話すこと」の原初性を問い、「大切なことを表現するには少しの言葉でいい。そしてその言葉を現実的なものにするには、全ての言葉が必要なのだ。」という自身の考えを体現するようにその本質に迫る。シャルは、この部分を詩集の冒頭で引用し、エリュアールの問いを共有するのである。このように、シャルとエリュアールの関係性は、分割と共有の上に構築されていた。しかし、共有することを詩作の中心に置いたエリュアールの開かれた詩に対して、シャルにおいて詩は閉ざされた内的なものだった。両者の詩作における分割と共有の実践は、逆説的に両者の間の深い溝を浮き彫りにしたのである。

<sup>162</sup> OC., p. 702.

<sup>163</sup> OC., p. 699.

<sup>164</sup> OC., pp. 688-689.

<sup>165</sup> ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968, p. 378.



## 第4節 共通の存在

以上のように、シャルルにおけるロマン主義の咀嚼やランボーをとおした自然観、エリュアールとの接近を確認し、それらが形成する詩的世界の外環を明らかにしてきた。そこで、これらに対して、シャルルが自身の詩作をどのように位置付けているのかを彼の作品のなかに見てみよう。次に挙げるのは、詩集『ムーラン・プルミエ』（1936）に収められた「共通の存在（Commune présence）」の第2部である。

Tu es pressé d'écrire	君は書き急いでいる
Comme si tu étais en retard sur la vie	生に遅れているかのように
S'il en est ainsi fais cortège à tes <u>sources</u>	もしそうなら、君の <u>源</u> に列をなしなさい
Hâte-toi	急ぎなさい
Hâte-toi de transmettre	急いで伝えなさい
Ta part de merveilleux de rébellion de bienfaisance	君の分の驚異、反逆、慈愛を
Effectivement tu es en retard sur la vie	実際君は生に遅れているのだ
La vie inexprimable	表現し得ない生
La seule en fin de compte à laquelle tu acceptes de t'unir	結局君が結びつくことを受け入れる、ただひとつの生
Celle qui t'es refusée chaque jour par les êtres et par les choses	いくつもの存在と事物によって日々君が拒否されている生
Dont tu obtiens péniblement de-ci de-là quelques fragments décharnés	君は辛うじて、あちこちでいくつかの貧相な断片を手に入れる
Au bout de combats sans merci	熾烈な戦いの果てに
Hors d'elle tout n'est qu'agonie soumise fin grossière	その生の外では、すべては従順な苦悩、粗野な最期でしかない
Si tu rencontres la mort durant ton labeur	もし労苦のあいだに君が死に出会うなら
Reçois-la comme la nuque en sueur trouve bon le mouchoir aride	汗まみれの首が乾いたハンカチを心地よく感じるようにそれを受け入れなさい
En t'inclinant	首をかしげて
Si tu veux rire	もし笑いたいなら
Offre ta soumission	決して武器ではなく
Jamais tes armes	君の従順さを差し出しなさい
<u>Tu as été créé pour des moments peu communs</u>	<u>君は特異な機会のために創られた</u>
Modifie-toi, disparaïs sans regret	自分を変えて、後悔なく消えなさい
Au gré de la rigueur suave	甘美な厳格さのままに

Quartier suivant quartier la liquidation du monde se poursuit  
 Sans interruption  
 Sans égarement

いたるところで次々と、  
 世界の清算がつづく  
 中断なく  
 錯乱なく

Essaime la poussière  
 Nul ne décèlera votre union<sup>166</sup>.

塵埃を分封しなさい  
 誰も君たちの結合を見破らないだろう。

この詩では、書く行為と生のテーマが「源」との関係によって語られる。ここで使用される « (tes) sources » (源) という語には複数の意味が重ねられる。後に詳しく述べるが、水はシャルルにとって詩を運ぶ重要な要素であり、水をめぐる詩的体験は散文「水=母<sup>167</sup>」や「最初の瞬間<sup>168</sup>」、「名前を告げること<sup>169</sup>」といった作品のなかに綴られる。シャルルは、詩を水に喩えて次のように定義する。

La poésie est de toutes les eaux claires celle qui s'attarde le moins aux reflets de ses ponts.

Poésie, la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié<sup>170</sup>.

詩は、あらゆる澄んだ水のなかで、自分の橋の映った姿に最も時間をかけない水だ。

詩、再び名付けられた人間の内部の未来の生。

ここでシャルルは、詩が水であると同時に「未来の生」であるとする。このことを踏まえると、「共通の存在」のなかの「源」は水(=詩=未来の生)が湧出する場所を示す隠喩的表現であると言える。また、複数形の « sources » は、字義通り原典や典拠を指すことから、「源」という言葉は同時に詩人が列をなすユゴーからシュルレアリスムまでの作品の数々を指し、広義には詩作において先を行く複数の存在を暗示すると考えられる。このように「源」を捉えると、「生」もまた詩の同義語となる。すなわち、それらの源となるものから生(=詩)において「君」は「遅れている」のである。なお、「être en retard sur la vie」(生において遅れている)という表現は詩のなかで繰り返し使われており、遅れを取り戻そうと前進を急ぐ強い意志が込められていることがわかる。注目すべきなのは、書く行為を行うのが「私」ではなく「君」と呼びかけられる他者という点である。シャルルは詩中に「私」でないものを設定し、それに対して命令形で指示を与える形式を採ることで、詩作が内的な他者の手に委ねられていることを示す。ここでもシャルルの詩作における自己分裂のテーマが見られるが、先に述べたエリュアールへの癒着を振り返ると、完全な他者になり得なか

<sup>166</sup> OC., pp. 80-81. (傍線は筆者)

<sup>167</sup> OC., p. 50.

<sup>168</sup> OC., p. 275.

<sup>169</sup> OC., p. 401.

<sup>170</sup> OC., p. 267.

った詩的双生児としてのエリュアールに比べて、自己のなかで分裂したもうひとりの自己としての内的な他者のほうが、シャルルにとっては他者らしい様相を帯びていることに気付く。ここには自己と他者のあいだの境界を曖昧にしていた主語の多様さは見られず、冒頭から終わりまで徹底した二人称の使用に貫かれる。

シャルルは、個別に出版された複数の詩集を 1 冊にまとめて再版する作業を頻繁に行った。そのひとつである『打ち手のない槌』は、1934 年の初版のほかにも 1945 年版、1953 年版そしてプレイヤードに収められた 1983 年版が存在し、「詩的アイデンティティ」操作とも言える加筆・修正・削除が多く見られる。先に挙げた『ムーラン・プルミエ』（1936）もそのひとつであり、1945 年版の『打ち手のない槌』に再録され、冒頭のエピグラフにはフーブルの下記の引用が置かれた。

Il faut ici, contradiction qui paraît sans issue, de toute nécessité, l'immobilité de la mort et la fraîcheur d'entrailles de la vie<sup>171</sup>.

ここでは必要だ、出口のないように思われる矛盾だが、ここでは、死の不動性と生の魂の瑞々しさが、どうしても必要だ。

ここでは、生と死のテーマが現れ、詩集の最後を飾る「共通の存在」のなかの詩作における象徴的な生と死との意図的な対比が見られる。しかし、1936 年の初版の『ムーラン・プルミエ』のエピグラフには、この引用ではなくダランベールの下記の引用が使われていた。

Jamais la poésie n'a été si rare à force d'être si *commune*, à prendre ce dernier mot dans tous les sens qu'il peut avoir<sup>172</sup>.

詩はあまりにも共通のものになったので、かつてなく珍しいものになった。共通という言葉がすべての意味において把握しなければならない。

このダランベールの言葉は、詩中の「*Tu as été créé pour des moments peu communs*」（君は特異な機会のために創られた）という部分に並んで、先に挙げたエリュアールの「詩の明証性」のなかに見られるような、万人に開かれ共有されるべき詩の在り方に対峙するものと考えられる。「*commune*」という語には、共通や共有、共同の他に、普通、平凡という複数の意味があるが、この語の持つ「すべての意味」を考えるとすれば、詩はあまりにも万人に共有されありふれたものになった結果、平凡になってしまい、詩と呼べるものは珍しくなったと解釈することも可能である。ジャン＝クロード・マチュウもまた、詩人がダランベールを採用したことに注目し、当時の状況でこの引用を使うのは「シュルレアリスト達が

<sup>171</sup> OC., p. 60.

<sup>172</sup> D'ALEMBERT, Jean Le Ron, *Œuvres de D'Alembert : sa vie—ses œuvres—ses philosophies*, Eugène Didier, 1853, pp. 286-287.

誇張したロートレアモンやアポリネールの宣言への反応において論争的である<sup>173</sup>」と述べ、当時のシュルレアリスト達とシャルのあいだの深い溝を強調する。もしこの文脈でのロートレアモンの宣言が、シュルレアリスト達によって度々援用された「詩は万人によって作られるのでなければならない。ひとり人間によってではない<sup>174</sup>」という一節を指すのであれば、たしかにダランベールの言葉はこの対局に位置するものである。後にこの引用がファールブルの生と死についての引用に入れ替えられたのは、シャルにおいて初めは「共通のもの」をめぐる問題だった詩が、時間が経つにつれ生死を懸けたきわめて個人的な問題に変化していったことを示しているのではないだろうか。「共通の存在」という題名における「*commune*」の語は、万人に開かれているという意味で使用されているのではなく、シャルにおいては特定のものと結合を示す限定された意味で使用されていると考えられる。

ジャン＝クロード・マチュウをはじめ、オリヴィエ・ブランや西永良成は、この詩から当時のシャルがシュルレアリスムとの関係上に詩をどのように捉えていたかを読み取ることができると指摘する。その背景には、この詩が書かれた1936年に彼がパリを離れて南仏に戻り、シュルレアリスム運動から距離を置いたことがある。たしかにその影響は否定できないが、さらに注目すべきなのは、帰郷後間もなく罹患した重度の敗血症の闘病である。彼は、「ムーラン・プルミエの思い出」(1954)のなかでその経験を語る。

J'avais traversé nombre de murs, creusé dans tous les sens ma mine, senti, en même temps que la brûlure de phosphore de la poésie achevant de se consumer sur mon cœur révolu, se dégager et se former ma seconde personne vivante, mais j'éprouvais aussi une angoisse de fin du monde. L'horizon devant mon regard appelait de peur. Les souffrances qui m'écartelèrent durant soixante jours sont de celles qui ne peuvent se décrire. Lorsque, enfin, elles me laissèrent quelque souffle et quelque répit, le mal, en m'exténuant, avait aiguisé la sensibilité de ma vision ainsi que ma lucidité et accru mon pouvoir d'expression<sup>175</sup>.

私はいくつもの壁を越え、自分の鉱山をあちこち掘り下げ、感じたのだ。過去の私の心臓の上で燃え尽きようとしていた詩の輝きの焼けるような痛みと同時に私の二人目の人間が生きて解放され、形成されるのを。しかし、私はまた世界の終焉の不安を覚えていた。私の視線の前の水平線は恐怖を喚起していた。60日ものあいだ私を引き裂いた苦痛は形容しがたい。ようやく苦痛が和らぎ一息ついた時、私を困憊させたこの病は、見ることの感度と明晰さを研ぎ澄まし、表現力を高めた。

上記のような過酷な闘病は、生死をさまよう詩人の創造力を研磨する。病の苦しみを振り返

<sup>173</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, José Corti, 1988, pp. 286-287.

<sup>174</sup> LAUTRÉAMONT et NOUVEAU, Germain, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1970, p. 285.

<sup>175</sup> OC., p. 1360. (傍線は筆者)

るこのテキストは、先に挙げた「共通の存在」の第2部のなかの「熾烈な戦い」の末に「飾らない断片」を手に入れ、「表現しえない生」に到達するくだりを連想させる。シャルルは生と死のあいだで引き裂かれるように、長期にわたって続く高熱と筆舌に尽くしがたい苦痛のなかで自己の内面世界に降りていき、「二人目の人間」に出会う。すなわち、詩人はここで内面世界の奥深くに潜在していたもうひとりの自己を死の淵で解放し、それによって新たな詩作の力を手に入れる。したがって、「二人目の人間」の変形と考えられる「君」が登場する「共通の存在」においても、「死」に出会うときにはそれを拒むのではなく、新しい生のために積極的にそれを受け入れるのである。このように、詩における「死」はシャルルにとって断絶を意味するのではなく、生のサイクルの連続性のなかに内包される。

1941年から1943年に書かれた「提言」と呼ばれる断章形式の詩を収録した『形式上の分割 (*Partage forme*)』のなかで、詩人は死について次のように述べる。

Mourir, ce n'est jamais que contraindre sa conscience au moment même où elle s'abolit, à prendre congé de quelques quartiers physiques actifs ou somnolents d'un corps qui nous fut passablement étranger puisque sa connaissance ne nous vint qu'au travers d'expédients mesquins et sporadiques. Gros bourg sans grâce au brouhaha duquel s'employaient des habitants modérés... Et au-dessus de cet atroce hermétisme s'élançait une colonne d'ombre à face voûtée, endolorie et à demi aveugle, de loin en loin —ô bonheur—scalpée par la foudre<sup>176</sup>.

死ぬこと、それは身体の意識が消滅するまさにその時に、活発な、あるいは半睡状態のいくつかの肉体の部分に別れを告げるように強いることに過ぎない。その身体の認識は、けちくさく散発的な手段を通じてしか私たちのところに来なかったのでかなり未知のものだった。魅力のない大きな村のざわめきのために尽力していた穏健派の人たち…そしてこの残忍な錬金術の上に、湾曲し、苦しみ、半ば盲目で、ところどころ—ああ、見事に—雷に頭皮を剥がされた、暗い円柱がそびえ立っていた。

このように、シャルルにとって死とは意識と身体とが部分的に切り離されることに過ぎない。それは同時に、死がある種の脱我の状態に近いことを暗示する。そしてこの体験を通してこそ、身体の未知の部分を知ることができると詩人は述べる。したがって、死は身体との断絶ではなく、未知を発見することによる創造の可能性を引き出すものとなる。また、死ぬことは錬金術のひとつとして変化のための行程と捉えられる。ただし、その変化は「雷に頭皮を剥がされ」、「半ば盲目になる」ような凄絶な苦しみを伴うものである。このような過程を経てはじめて詩人は創造の行為にたどり着く。60日間に及ぶ高熱のあとの療養生活のなかで、詩人はエリュアールの力を借りて1936年に『ムーラン・プルミエ』を発表する。シ

<sup>176</sup> OC., pp. 161-162. (傍線は筆者)

シャルルは敗血症に罹患する前に、当時親交のあったロジェ・カイヨワ宛ての 1935 年 12 月 17 日付けの書簡のなかで、『ムーラン・プルミエ』の前身である『支柱 (Étais)』と題された作品を制作中であることを告げる。

Durant que j'étais au lit j'ai écrit une espèce de texte genre préface aux poésies de Lautréamont. Il ne me satisfait pas, bien entendu – titre « Étais »<sup>177</sup>.

ベッドに横になっている間、私はロートレアモンの詩の序文のようなテキストを書いた。もちろん満足はしていない。タイトルは『支柱』だ。

もし、この書簡のなかの「ロートレアモンの詩」がそのままロートレアモンの作品のひとつである『ポエジー』を指すのであれば、この作品がラ・ロシュフーコーやパスカルなどの既存の作品の書き換えが見られるという点において、ユゴーの断章やエリュアールの短詩の援用を行ったシャルルの『ムーラン・プルミエ』はロートレアモンの詩に接近していると言えるだろう。しかし、1936 年に冒頭においてシュルレアリスト達が捉えていたロートレアモン像を否定するようなエピグラフを採用したことは、この手紙を書いた 1935 年 12 月の時点で意図していた詩作が最終的に異なる方向に到達したことを示している。

また、1936 年 4 月に敗血症に罹患する前まで、シャルルがこの作品のタイトルを『Étais (支柱)』としようとしていたことにも注目したい。先に挙げた「ムーラン・プルミエの思い出」にて、シャルルは病床で「自分の鉱山のあちこちを掘り下げた<sup>178</sup>」と述べ、自分の内的世界の探究を鉱業に喩えた。ここには、シャルルが 1925 年頃から読むようになった「美しい鉱山はありうるのか」という断章を書いた詩人かつ鉱山技師のノヴァーリスの影響が感じられる。10 代のシャルルが読み漁った数々の書物のなかにはネルヴァルも含まれていたが、ノヴァーリスの影響はネルヴァルを通してシャルルに及んだ可能性をコリーヌ・バイルは指摘する<sup>179</sup>。留意すべきなのは、1930 年代後半から 1940 年代にかけて、シャルルの周辺でノヴァーリスは話題の存在だったことである。例えば、エリュアールやブルトンは『シュルレアリスム簡約辞典』(1938) や『秘法 17』(1947) のなかでノヴァーリスを取り上げ、1937 年 5 月号の『カイエ・デュ・スユッド』誌でも特集が組まれた。さらにこの頃、フランス語の翻訳も 1939 年、1942 年、1943 年と立て続けに出版された。

以上を踏まえると、「ムーラン・プルミエの思い出」にあったような内面世界の探究のために自分の鉱山に降りていこうとするときの「支柱」は、ノヴァーリス的な神秘的な作業における支えを指しつつも、それがあくまでも外的世界との関係が意識されたひとつの表象であったことがわかるだろう。これに対し、最終的に作品のタイトルとなった「ムーラン・プルミエ」は、シャルルの故郷であるリル＝シュル＝ラ＝ソルグのなかのある場所の名前であ

<sup>177</sup> Lettre de Char à Caillois, citée par Olivier Belin dans *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011, p. 350.

<sup>178</sup> OC., p. 1360.

<sup>179</sup> LECLAIRE Danièle et NEE Patrick (dir.), *Dictionnaire René Char*, Classiques Garnier, Paris, 2015, pp. 395-396.

り、地元に伝わるある逸話を秘めた閉鎖的な名前でもある<sup>180</sup>。オリヴィエ・ブランは、とりわけ 1936 年 4 月から 7 月にかけて『ムーラン・プルミエ』における主要な部分を書かれたと述べ<sup>181</sup>、病気というきわめて個人的な体験がこの作品の中核を支えていることを示唆する。また、ブランは、『*Étais*』というタイトルには「*étais*」（支柱）という語のみに留まらず、「私は…だった」という過去の自分と決別する意味が込められた「*être*」の一人称半過去形の「*étais*」という語と解釈することができる<sup>182</sup>。いずれにせよ、冒頭のエピグラフだけでなくこのようなタイトルの置き換えもまた『ムーラン・プルミエ』におけるシャルの詩作観の変化を裏付けていると言えよう。詩集の最後に収録されている「共通の存在」において、シャルは自身のこれまでの詩作の総括として「自分を変えて、後悔なく消える」ことを宣言し、「塵埃を分封する」ことを決意する。

この作品が完成する前にカイヨワへ宛てた別の書簡において、シャル自身はこの作品を「*enfantillage dissolvant*」（うんざりするような稚拙さ）と形容し発展段階にあることを認めており、「自分を変える」必要性を感じていた<sup>183</sup>。また、ポール・ヴェーヌは、「シュルレアリスムの塵埃を受けた<sup>184</sup>」という晩年のシャルの言葉を挙げ、シャルが塵埃という語を影響関係を示すときに用いたことを明らかにした。すなわち、これらの塵埃（＝影響）を糧として新しい詩を構築することをシャルは決意し、そのために「後悔なく消える」という詩作における内的な死を経験したのである。このようにして、シャルは『ムーラン・プルミエ』においてこれまでの自己の詩作に別れを告げ、「ムーラン・プルミエの思い出」に現れるようなもうひとりの自己との新たな結合関係を結ぶ。

先に挙げた死についてのテキストが収録された『形式上の分割』は、1942 年から制作が始まったが、レジスタンス活動のため一時的に中断され 1944 年に再開された。『形式上の分割』の生成過程についてはジャン＝クロード・マチュウが詳細な研究を行っており、72 篇の「提言」で構成されるこの詩集が、はじめは「ムーラン・プルミエへの補足 (*Supplément à Moulin premier*)」として 1941 年 9 月に友人ジルベール・レリーへの書簡のなかで 8 篇考案されるのみに留まっていたことを明らかにした<sup>185</sup>。つまり、1941 年の時点で、シャルには別途に提言集を制作する意図がなく、それらはいくまでも『ムーラン・プルミエ』のなかに再編される形で生まれたのである。レリーに宛てたその手紙のなかで、シャルは次のように述べる。

---

<sup>180</sup> リル＝シュル＝ラ＝ソルグにあった古い風車にまつわる逸話で、昔、この風車の持ち主がこれを売ろうとして抽選にしたところ、粉屋の子供が一番を引き当てたというもの。その逸話に因んで「ムーラン・プルミエ」という地名になった。(CHAR, Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 1996, p. 238.)

<sup>181</sup> LECLAIRE, Danièle et NEE, Patrick (dir.), *op. cit.*, p. 380.

<sup>182</sup> BELIN Olivier, *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011, p. 350.

<sup>183</sup> Lettre de Char à Caillois, citée par Olivier Belin dans *Dictionnaire René Char*, Classiques Garnier, 2015, p. 121.

<sup>184</sup> VEYNE Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990, pp. 98-99.

<sup>185</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome II, José Corti, 1988, p. 168.

Voici les propositions qui s'intègrent à *Moulin premier* : on suppose, on espère « par paresse » que la poésie va se satisfaire comme « l'homme normal → « à la figure de canard » de ses 32 vertèbres... Erreur, elle s'allonge, se construit à l'image de son grand ancêtre, le plésiosaure. Le poète sur elle passe son grand rabot...<sup>186</sup>

これらが『ムーラン・プルミエ』に組み込む提言だ。詩が「普通の人間→(カモのような)」のように32個の脊椎で満足してくれればと「怠慢」にも思うものだが…それは間違っている。偉大な祖先であるプレシオサウルスのごとく詩は続き、形成される。詩人は詩に鉋をかけるのだ…

ここで彼はユーモアを交えて、普通の人間の脊椎のような身丈では詩が満足できず、首長竜プレシオサウルスの脊椎のように長く伸びていくので詩人はそれを研磨するのだと言い、自分でも思いがけず一連の提言が増え続け、それらの形を整える作業をしていることを告白する。その言葉通り、はじめは8編のみだった追加分の提言は、日を追うごとに数を増していき、最終的に72篇にまで増えた。もはやその生成にはシャル自身への制御が及ばないことを暗示するかのよう、彼は書簡のなかで「私」という言葉を使わず「詩人」という他者を打ち立てる。先に述べたように、はじめの8編の提言があらわれたのは1941年である。

単純に時系列に沿って考えると、『ムーラン・プルミエ』(1936)の改訂版は1945年版の『打ち手のない槌』(初版は1934年)に再録されたので、シャルが意図したように1941年に考案されたこれらの詩編は補足としてここに追加することが十分可能だったに違いない。しかし、シャルは敢えて『形式上の分割』を『ムーラン・プルミエ』から切り離すことを選んだ。たしかに、2つの詩集を比較すると内容の面で顕著な変化がある。まず、『ムーラン・プルミエ』ではシャルにおける反動的側面が強調され、パロディなどのシュルレアリスムの影響が見られる。それに対し『形式上の分割』では、「詩人とは…」 「詩は…」といった文体による詩人や詩の定義が多用され、詩作のテーマがさらに深められている。前者が出版された7年後の1942年に後者は制作された。同じアフォリズム調の詩を引き続き採用したとはいえ、この7年間に、このような内容の変化が起こったのはなぜだろうか。

先に述べたように、当時のシャルは変化の只中にいた。具体的には、1936年より距離を置き始めたシュルレアリスムから1938年に完全に離脱し、ほぼ同時期に敗血症の罹患と療養生活があり、さらに1939年には第二次世界大戦が勃発し招集される。これらの外的な変化と並行して、彼の詩作には共有・分割の問題を彼なりにどのように消化するかという内的な葛藤が見られる。その到達点として、開かれた詩の否定と詩作における内的な死、そして二人目の人間の発見があった。『形式上の分割』のなかの提言は、はじめは『ムーラン・プルミエ』の延長上で書かれていたが、これらの発見をさらに深く掘り下げた結果、詩人にとって思いがけなく多数にわたる作品が生まれる展開となり、この2つを統合することが不可能になったのではないかと考えられる。

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 170.



シャルルはジルベール・レリーと数々の書簡をやり取りしたが、それらのなかで度々未発表の詩を送り、彼の意見を参考にしていた。1942年6月にレリーに宛てた書簡のなかでシャルルは次のように書いた。

Et un couteau de chasse pour finir : J'ignore sa substance : « Le poète est l'homme de la stabilité unilatérale<sup>187</sup> ».

そして最後に猟刀だ。本質はわからないが：「詩人は片側だけの安定性を持つ人間だ」

この「詩人は片側だけの安定性を持つ人間だ」の部分は、そのまま『形式上の分割』のなかに提言のひとつとして収録された<sup>188</sup>。マチュウは、「unilatérale」（片側だけの）という部分が草稿では「...」と表記されて空白になっていたことに注目し、この部分が悩んだ末に加えられた可能性を指摘する<sup>189</sup>。「unilatérale」（片側だけの）という語の採用にも、シャルルにおける自己の分裂が関係している。2人の人間が共存している状態にある自己において、詩作をするときにはそのうちのひとりが死を背負わねばならないとシャルルは述べた。先に挙げたシャルルの言葉をもう一度取り上げよう。

Le poète, en sus de l'idée de mort, détient en lui tout le poids de cette mort. S'il ne l'accuse pas c'est que c'est un autre qui le lui porte. Le poète a ses têtes<sup>190</sup>.

詩人は、死の概念に加えて、自分の中にこの死の重みのすべてを保持する。彼が死の重みを非難しないのは、ひとりの他者がそれを持っているからだ。詩人には好き嫌いがあ

る。

このように2人でひとりを形成する詩人は、ひとりでは「片側だけの安定性」を持つことになる。したがって、シャルルは「魔術師は狂気を操る芸術家である<sup>191</sup>」としたノヴァーリスのように、詩人を「不安定さの魔術師」へと変形させるのである。

Magicien de l'insécurité, le poète n'a que des satisfactions adoptives. Cendre toujours inachevée<sup>192</sup>.

不安定さの魔術師、詩人は、受け取った満足感しかない。常に未完の灰。

ここでシャルルは、詩人が自分のものでない満足感しか得ることができないと述べており、詩が意図的に作り出されるものというよりは、こちらに自ずとやってくる受動的なもので

<sup>187</sup> MATHIEU Jean-Claude, *op. cit.*, p. 170.

<sup>188</sup> *OC.*, p. 162.

<sup>189</sup> MATHIEU Jean-Claude, *op. cit.*, p. 170.

<sup>190</sup> *OC.*, p. 72.

<sup>191</sup> 今泉文子訳『ノヴァーリス作品集』第3巻、ちくま文庫、2006年、p. 333.

<sup>192</sup> *OC.*, p. 156.

あると認識している。実際、先に挙げたレリーへの書簡のなかでもシャルルは自作の詩について「本質は分からないが」と述べている。シャルルは、詩を自分の子供と呼ぶことがあったが、ここで使われている「*adoptives*」（養子の／受け取った）という語もその意味で使われているとすると、やはりここでも「共通の存在」で見られたようなもうひとりの自己との結託が暗示されていることがわかる。なぜなら、詩作において自分の力が及ばない領域がある限り、詩人は自分以外の存在が作った詩（＝養子）を受け取ることしかできないのであり、その存在というのは分裂した自己の片側にほかならないからである。そして、そのような領域があるがゆえに常に未完の部分が残るのだが、詩人にとってその未完の部分にこそ未知の可能性が含まれているのである。

しかしながら、このように 2 人に分裂した自己がひとりを形成するシャルルにおいて、先に挙げた『形式上の分割』のなかの提言のように「片側だけで安定」することは矛盾している。そこで、詩においては「片側」だけでも安定することが可能であることをシャルルは説明する。

Qu'à toute réquisition un poème peut efficacement en tout comme en fragments, parcours entier, *se confirmer*, c'est-à-dire *assortir ses errements*, m'apporte la preuve de son indicible réalité. Décampe, interdit de ses fondations... Aime, riveraine<sup>193</sup>.

どんな要請に対しても、ひとつの詩は、すべての道のりで、全体としても断片としても、効果的に自らの詩を強固にすること、すなわち、*自らの詩のさまよいを組み合わせる*ことができる。それは言葉にできない詩の現実の証拠を私にもたらず。立ち去りなさい、詩の土台を禁止して...愛しなさい。川の岸辺の女よ。

Qu'à toute réquisition un poème doit nécessairement se démontrer me pose le quatrième épisodique de sa réalité<sup>194</sup>.

どんな要請に対しても、ひとつの詩は必ず 自己を証明する。それは私にその詩の現実の副次的な日付を決める。

この 2 つの提言は『ムーラン・プルミエ』に収録されているが、これらのなかでシャルルは「詩」と「私」の関係について述べ、「詩」が「私」から生まれるものではなく、「詩」は詩そのものとして存在するのであり、「私」に先行するものであるとする。これらの提言は、モーリス・ブランショの「詩人は彼が創り出す詩によって生まれる。詩人は彼が創るものから見れば副次的である<sup>195</sup>」という一節を想起させるだろう。ここで、「詩」は「私」から独立し、自らの存在を証明することで詩独自の現実を作り出すものとして描かれる。「証明」や「証拠」という語の採用には、言葉で説明することができない詩の現実の存在を逆説的に

<sup>193</sup> OC., p. 78.

<sup>194</sup> OC., p. 78.

<sup>195</sup> BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Gallimard, 1949, p. 104.

言葉によって肯定しようとするシャルルの意志が見られる。すなわち、シャルルにとって言葉で作り出す現実のひとつではなく多層的なのである。

このように、シャルルは決して二元論的に「片側」だけであることを不完全な状態であると認識しているのではない。彼はそれをひとつの状態としてそのまま享受し、その矛盾のなかにこそ希望を見出しているのである。『形式上の分割』では、「詩」と「私」の関係がさらに具体性を帯びる。

En poésie c'est seulement à partir de la communication et de la libre disposition de la totalité des choses entre elles à travers nous que nous nous trouvons engagés et définis, à même d'obtenir notre forme originale et nos propriétés probatoires<sup>196</sup>.

詩においては、ただ物事全体の私たちを介したコミュニケーションと自由な配置によってのみ私たちを没頭させ定義される。そうすることで私たちの独自の形式と能力を証明する特徴を獲得することができる。

ここでシャルルは、一人称単数形の«je»(私)ではなく一人称複数形の«nous»(私たち)を使い、詩作をするのが「私」ひとりなのではなく、「私」以外の第三者の介入があつてはじめて詩における独自の形式とそれに相当する特徴を獲得することができる」と述べる。彼にとって、詩には第三者とのコミュニケーションが必要である。それは、現実世界の事物や「源泉」とのコミュニケーションであり、自己のなかの分裂した他者とのコミュニケーションであるとも考えられる。ここにおいてもやはり、シャルルが詩を関係性のなかで作られるものであると考えていることがわかる。なお、『形式上の分割』のタイトルとしては、はじめに『保有地 (*Tènement*)』が挙げられており、『追加の提言 (*Propositions subsidiaires*)』というサブタイトルが付けられていた。「*tènement*」(保有地)とは領主から分け与えられた土地のことであり、「共通の存在」の最後の部分の「分封する」を引き継ぐ語であると考えられる。このことは、シャルルにとって『形式上の分割』が『ムーラン・プルミエ』の延長上に認識されていることを裏付ける。そこには、闘病によって死の淵で救い出した2人目の人間が詩作を担っていくという物語が7年越しに展開される。断章形式の提言を採用した2つの作品のあいだには、このような連続性が存在する。

この2つの作品のなかでは、詩とは何か、詩人とは何かの問いが投げかけられる。詩とは何かを定義していくことによって詩の姿を明確にするのが詩についての詩であるが、その行為は同時に作者の存在を際立たせる。詩のなかに直接登場するのではない詩人の姿が詩についての詩を書くことで象られるのは、やはり詩人が「副次的なもの」でしかないからであろう。言うなれば、詩についての詩を書くことで詩人は覚醒するのであり、その目覚めこそが詩人にとっての希望なのである。「*Les preuves fatiguent la vérité*<sup>197</sup>」(証明は真実を疲れさせる)という言葉が示すように、シャルルは創造的コミュニケーションによって捉え

<sup>196</sup> OC., p. 160.

<sup>197</sup> OC., p. 156.

た物事を、理屈抜きの真実として描こうとした。現実についてもまた同じことが言えるだろう。それはまさに、シャルルが詩を「*l'amour réalisé du désir demeuré désir*<sup>198</sup>」(欲望のままの欲望が実現化した愛)と定義したように、説明できないものを説明できないものとして名付けたことに表われている。欲望は、絶望の中で唯一未来への道筋を開く未知のものである。何処からともなくやってくるこれらの未知のものに、シャルルは詩の言葉の本質を見ていたのではないだろうか。以上、シャルルの詩作における外的要素としての他者との関係を明らかにし、詩作における自己の分裂が詩的風景を織りなす基盤になっていることを確認した。「ムーラン・プルミエの思い出」では、「二人目の人間」が潜在的に存在していたことが書かれていたが、自己分裂におけるシャルルの原体験を見てみよう。

---

<sup>198</sup> OC., p. 162.

## 第2部 解体された自己とその統合

# 第1章 生と死をめぐる原体験としての「水」

## 第1節 水と詩人

シャルル作品のなかの自己分裂の原体験において、水は欠かせない要素である。先に述べたように、彼は水を詩の同義語であると考え、「*La poésie est de toutes les eaux claires celle qui s'attarde le moins aux reflets de ses ponts*<sup>199</sup>」(詩は、あらゆる澄んだ水のなかで、自分の橋の映った姿に最も時間をかけない水だ)と表現する。この一文が示すように、シャルルにとって水(=詩)は瞬間的な時の輝きを閉じ込めるごとく世界を映し出す鏡であり、その水面のむこうに別世界の広がりを持つ異世界への入り口でもある。シャルルの詩的世界において、水は多様で豊かな広がりを見せる。ごく単純な言い方をすれば、本質的に変幻自在である水は、作品のなかのあらゆる風景に潜んでいる。それは故郷のヴォークルーズの泉となり、ソルグ川となり、ネヴォンの小川となり、さらには時空を超えて遙か古代ギリシャの海となる。また、ときにそれは草原の朝露の滴<sup>200</sup>にも、アーモンドの繊細な雨<sup>201</sup>にも、頬をつたう涙<sup>202</sup>になることもある。このように、シャルル作品において水はマクロ世界からミクロ世界まであらゆるイメージのなかに浸透し様々な形象に変容する。しかしシャルルにとって、どの水も同じように彼の詩的世界に恵みの潤いをもたらすわけではない。彼の渴きを潤すことができるのは、故郷の風景のなかを縦横無尽に流れる澄んだ水以外になく、ヴォークルーズの泉やソルグ川とその支流ほどに内的な渴きを癒すものはない。その例のひとつとしてセヌ川を取り上げよう。シャルルは20代でパリに出てから南仏との往復生活を続けた。彼は1950年代から約20年もの間、セヌ川から1kmと離れていないパリ7区にあるシャナレイユ通りに住居を持つ。その住居の近くにはロダン美術館があったが、シャルルの作品には生涯をとおして8回ほどその名が登場する。パリという固有名詞自体も約20回ほど使われるなどして、彼にとってパリはある程度親しみのある場所だったと言えるだろう。しかし、セヌ川に関しては晩年に至るまでただの一度も詩のなかで描かれたことがなく、徹底して無関心な態度がとられている。また、レジスタンス活動にて目にしたカラヴォン川やデュランス川も詩のなかで詳細に描かれることはなく、1950年代より度々訪れたノルマンディーのエプト川についても、詩のなかでソルグ川ほど存在論的な範疇に至ったことはない。それらに比べて、シャルルの詩的世界においてソルグ川やヴォークルーズの泉といった故郷の水とそれを包括する風景は、見過ごすのはもはや不可能なまでに多数の作品のなかでその重要性が繰り返し強調される。

無論、シャルルの他にも、水を題材とした作品は数えきれないほど存在する。多くの文学作品に影響を与えたギリシャ神話において、水は異世界への移行や形態の変容といった変化を可能にするものとして描かれる。例えば、オデュッセウスは海上に漂流し、ナルキッソ

<sup>199</sup> OC., p. 267.

<sup>200</sup> OC., p. 19.

<sup>201</sup> OC., p. 149.

<sup>202</sup> OC., p. 94.

スは水に映った自分の姿に見惚れて水仙に姿を変えられ、オリオンは海に入ったところを過って恋人に頭を射られる。また、聖書の世界で水は奇跡の起こる場であり、大洪水のなかを方舟が生命を救ったり、モーセが海を2つに割ったり、キリストが水の上を歩いたりする<sup>203</sup>。このように、ギリシャ神話や聖書の世界において水は変化を掌り、生や死と非常に密接な関係にあるものとして古代より様々な作品のなかで描かれてきた。したがって、水を題材とした作品はこうした伝統を踏襲するにせよ新たな観点や方法を取り入れるにせよ、様々な形で自ずとこの文学的歴史の流れを逆行することになると言える。先にも述べたが、幼い頃のシャルルは、学校に馴染めずしばしば代母のローズ家の膨大な量の本に囲まれた書斎のなかに籠ってひたすら本を読んでいたという。少年シャルルにとって、それは定められた教育制度にしたがって日々を過ごすよりもはるかに貴重な時間の使い方だったに違いない。敢えて孤独のなかに身を置き本の世界に浸ることを選んだ少年の目には、いつもソルグ川とその支流が映っていた。物語や詩の世界と水のある風景は、幼い頃から詩人シャルルの傍らに寄り添っていたのである。

思春期のシャルルが夢中になって読んだボードレルは、ギリシャ神話のなかのレーテーの川に女性を重ねて「忘憂の薬と毒ニンジンの成分<sup>204</sup>」のある自己破壊的かつ暴力的な水を描く。また、彼は「お前たちは殺戮と死を好んでいる、永遠の闘争者たちよ、冷酷な兄弟たちよ<sup>205</sup>！」と人間と海の接近や対立を描いたり、「木々や男たちが捕らわれている黒い海<sup>206</sup>」と恋人の黒髪を重ねて水の官能性を描いたり、また「怪物のような、岸辺もない海の上<sup>207</sup>」を死との対峙の場として描いたりする。シャルルが「死んだ海<sup>208</sup>」や「常軌を逸した苦痛の王朝をその弓形で断ち切る海<sup>209</sup>」といった表現で水の厳しさを描いたのは、これらのようなボードレル的観点の影響であろう。さらに、シャルルが傾倒したランボーにおいて、水はオフィーリアが「大きなユリのように<sup>210</sup>」流れる川となり、「酔いどれ船<sup>211</sup>」が漂流して「太陽と融合した海<sup>212</sup>」の姿をした永遠を発見させる。シャルルは太陽と水を融合させるランボーの手法を取り入れ、自作の戯曲に『水の太陽 (*Le Soleil des eaux*)<sup>213</sup>』というタイトルを付けているほか、「緑の雷の水<sup>214</sup>」や「海の木のなかに沈んだ太陽<sup>215</sup>」、「自分の鋤

<sup>203</sup> 新共同訳『聖書』日本聖書協会。「洪水」：『創世記』6-8章。「葦の海の奇跡」：『出エジプト記』14章。「湖の上を歩く」：『マタイ福音書』14章、『マルコ福音書』6章、『ヨハネ福音書』6章。

<sup>204</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975, p. 26.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>208</sup> *OC.*, p. 11.

<sup>209</sup> *OC.*, p. 259.

<sup>210</sup> RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1972, p. 11.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>213</sup> *OC.*, p. 905.

<sup>214</sup> *OC.*, p. 135.

<sup>215</sup> *OC.*, p. 143.

を捨てる太陽の川<sup>216</sup>」、「光と海のあいだに君たちの熱い影が落ちる<sup>217</sup>」といった表現を作品のなかで度々使う。そして、20代のシャルが熱中したノヴァーリスは「たゆたう池の水は、実はなよやかな娘たちの溶液で、それが青年の身体に触れる瞬間、本来の姿に変じることのようであった<sup>218</sup>」と水の官能性を詳細かつ直截的に表現する。ノヴァーリスや先に挙げたボードレールだけでなく、エリュアールのようなシュルレアリスト達も自然の要素に官能性を見出した。「海が返したコルクを背にして 僕は彼女の泉の休憩地を置いた 塩のフェニックスが彼女の上に翼を広げた 彼女はオルガスムに達した<sup>219</sup>」と書いたシャルもそのうちのひとりであることは否定できない。このように、シャルは文学的先達たちの手によって既に広げられた水の詩的世界に浸りつつ、自作の詩のなかにそれらの要素を溶解させる。それはまさに、水という表象における伝統的な変容の系譜を享受する姿勢であると言えるだろう。

なかでも特に注目したいのは、シャルが「天才」と仰いだマラルメである。彼は「エロディヤード」のなかで「おお 鏡よ！冷ややかな水よ、倦怠によりお前の淵のなかに凍り付き […] お前のなかに遙かな影のように、私は自分の姿を見た、しかし恐ろしい！夜な夜なお前の厳しい泉のなかに、乱れる夢の裸形を私は知ったのだ<sup>220</sup>」とありのままの姿を映し出す冷酷な水（＝鏡）を描き、また「孤独だと思っている悲しい花よ、力なく見る水に映った自分の影のほかには心を動かさず<sup>221</sup>」とナルシズムを助長する水を描き出す。このようにマラルメが鏡と水とを結びつけたのは、彼が神話に精通していたことも関係すると考えられる。たしかに、鏡や水を隠喩的に使う手法はとりわけ珍しくはない。しかし、マラルメにおいてそれらの組み合わせが存在論的な問題にまで掘り下げられることは特筆すべき点である。周知のとおり、マラルメは1860年代後半に精神の危機に直面し、1866年4月に「エロディヤード」の「古序曲」を執筆中「虚無」を見出した。その翌年も続いて危機的な精神状態にあったマラルメは、「考えるために鏡のなかの自分を見る必要がある」ことを友人アンリ・カザリスに告白し、「この手紙を書いている机の前に鏡がなければ、私は再び〈虚無〉になってしまうかもしれない<sup>222</sup>」と記した。同じ書簡のなかで「完全に死んだ<sup>223</sup>」とも書いた彼は、このようにして象徴的な死を経て、非個人性の問題へと向かっていく。マラルメにとって鏡はまさに創造における普遍性に到達するために必要とされた道具であったと言えるだろう。彼は、この書簡のなかで鏡には「*le miroir*」のほうではなく「*la glace*」のほうを使っている。両方とも鏡を指す語だが、後者は氷を指す語でもあり、水と鏡の関係に注

---

<sup>216</sup> OC., p. 274.

<sup>217</sup> OC., p. 286.

<sup>218</sup> 今泉文子訳『ノヴァーリス作品集』第2巻、ちくま文庫、2006年、p. 19.

<sup>219</sup> OC., p. 118.

<sup>220</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, p. 19.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 713.



目したマラルメが意図的に選んだ語である可能性は否定できない。シャルがいつ頃からマラルメを読み出したかについては明らかにされていないが、初期詩編のなかで既にマラルメの影響が見られることは先に述べたとおりである。それには、マラルメを「打ち明け話においてシュルレアリスト<sup>224</sup>」であるとしたブルトンの影響も少なからずあると考えられる。というのも、シャルはブルトンが書簡のなかで度々援用したというマラルメの散文詩「類推の魔 (Le Démon de l'analogie)」における「*pénultième*」(ペニユルティエーム／最後から2番目の)という語を、ただ一度だけ「*pénultième vérité*」(ペニユルティエームの真実／最後から2番目の真実)という表現で「統合 (Intégration)」というシュルレアリスム参加時代の作品のなかで使っているのである。シャルが他人に宛てられたブルトンの書簡を読んでいただけではなく、また彼がブルトンからこの語を直接聞いたという記録はないのだが、ここでは「*pénultième*」という語が3人の詩人を交差させる様子を確認したい。次に挙げるのは、シャルの詩「統合」における問題の語が見られる箇所である。

*Pénultième vérité, qui vas-tu instruire ? Amalgame ignoré, veux-tu m'accueillir ?*

ペニユルティエームの真実よ、誰に教えるのだ？知られざるアマルガムよ、君は私を迎え入れたいのか？

*Craie, qui parla sur les tableaux noirs une langue plastique dérivée du naphte<sup>225</sup> —*

白墨、それはナフサから派生し造形的な言語を黒板の上で話した——

「*amalgame*」(アマルガム)とは、水銀と他の金属の化合物や、異なるもの同士の混合物のことで、複数のものの寄せ集めの状態を指す。ジャン＝クロード・マチュウは、この詩の草稿に「統合」とは反対の意味である「分離 (Séparation)」というタイトルが付けられていたことを取り上げ、シャルが主体の統一性を分解しアマルガムの複数性に到達するという目的においてこの2つのタイトルは矛盾せず、粉末状の素材である白墨が主体を隠蔽し、幼少時代の「造形的な言語」を作り出していると述べる<sup>226</sup>。黒板の上の白墨の文字が、学校＝幼少時代という連鎖的イメージの構図に殊更説明もなく還元されることを除いては、正鵠を射た分析であると思われる。しかし、もしシャルが「*pénultième*」という語をマラルメを意識して採用したのであれば、白墨や黒板といった表象は英語教師だったマラルメへの共示である可能性が全くないとは言い切れない。ポール・ヴェーヌによると、シャルは祖父に「白墨の上を歩くな。白墨はお前の心だから」と言い聞かされて育てられ、「私はよく白墨のことを考えた<sup>227</sup>」と述べるまでに、白墨に特別な思い入れがあったそうだ。いずれにせよ、白墨というオブジェが詩的言語と無関係でないことは明らかである。

<sup>224</sup> BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1988, p. 329.

<sup>225</sup> *OC.*, p. 56.

<sup>226</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, José Corti, 1988, p. 268.

<sup>227</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, Paris, 1990. p. 51.

なおここで、この「*pénultième*」という語が具体的に何を指すのか補足すると、マラルメは散文「類推の魔」において、突然やって来た「*pénultième*」という響きを、意味を排除した状態でそのまま詩のなかに受け入れた<sup>228</sup>。川瀬武夫は、この未知なる謎めいた語が発生したプロセスに注目し、ついには「主体を専制的に支配する<sup>229</sup>」この語をめぐって、マラルメがブルトンの自動記述や客観的偶然といったシュルレアリスムの手法や概念の先駆けとなっていたことを指摘する。また、ブルトンの言う「打ち明け話」が、意図せずとも主体を解体し純粋に書く行為に迫ったマラルメの「類推の魔」を指していることを明らかにする<sup>230</sup>。先にも述べたように、「類推の魔」は突然作者を襲う「*pénultième*」という語を中心として展開する散文詩である。もし、シャルがこのようにこの語をシュルレアリスムに先行するものとして認識していたのであれば、シャルの詩における「*pénultième*」は、マラルメやブルトンが遭遇した外部から否応なく到来する言葉を捉えようとする語として採用されていると言えるであろう。したがって、「*vérité*」（真実）という語を加えた「*pénultième vérité*」（ペニユルティエームの真実）は、おのずと「書くという行為」の問題へと接近していくことになる。

そして、シャルにおいてはこの語が「*tu*」への呼びかけによって人格化され、「*qui vas-tu instruire ?*」の一節に表現されるような、「教える（教育する）」対象を設定する白墨となるに至る。すなわち、文学的先達を意識した詩の化合物の学習はこのようにして行われる。

On est assuré qu'un poème fonctionne dès lors que son composé se vérifie juste à l'application, et ce, malgré l'inconnu de ses attenances<sup>231</sup>.

詩の化合物が適用されて、適正であることが立証されるや、詩の付属物に未知なるものがあるにもかかわらず、詩は機能することが確かになる。

シャルは、詩において未知なるものをそのまま受け入れようとする。彼にとって、たとえ詩という化合物を構成する要素に未知な部分があるとしても、実践の際に詩として成立すれば何ら問題はないのである。シュルレアリスムの複数性を喚起させるような寄せ集めの状態を示す「*amalgame*」もまたひとつの化合物である。「*amalgame ignoré*」（知られざるアマルガム）とは、まさにその化合物のなかに未知なる要素が入り込んでいる状態ではないだろうか。これがシュルレアリスム期のシャルの代表的な作品とされている『打ち手のない槌』に収録されている「統合」のなかの一節であることは、ブルトンを介したマラルメの影響を裏付ける例のひとつであると考えられる。

<sup>228</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *op. cit.*, pp. 416-418.

<sup>229</sup> 川瀬武夫「隠蔽されたペニユルティエーム」、鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程 言語・無意識・複数性』所収、せりか書房、1998年、p. 232.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>231</sup> *OC.*, p. 78.

シャルルは、1942年にガリマール社から出版されたアンリ・モンドールによるマラルメの評伝『マラルメの一生 (*Vie de Mallarmé*)<sup>232</sup>』を読んで感銘を受け、あるとき友人のジャン・ペナルにこの大詩人について「*poète secret, dont la vie extérieure n'offrait pratiquement pas de prise au récit* (実人生は殆ど物語にならない秘密の詩人)<sup>233</sup>」であると述べた。マラルメの実人生を綴った伝記がシャルルにどのように働きかけたかは別として、マラルメにとって詩の世界とは単純に現実世界に対立するようなものではなかったように、シャルルもまたこれらの両義性に注目した。

Le poète doit tenir la balance égale entre le monde physique de la veille et l'aisance redoutable du sommeil, les lignes de la connaissance dans lesquelles il couche le corps subtil du poème, allant indistinctement de l'un à l'autre de ces états différents de la vie<sup>234</sup>.

詩人は目覚めの物質的世界と、眠りの恐ろしい心地よさのあいだで、公平な立場をとらなければならない。それらは生の異なる状態を一方から他方へと区別なく移行するために、詩人が詩の捉えにくい身体を横たえる認識の線の数々。

ここでは、現実世界とは別に存在する詩作のための現実が提起される。目覚めと眠りという2つの異なる状態を同時に可能にするような現実的には不可能なことも、詩的現実においては可能になる。詩人は、目覚めを物質世界という有形のものに、また眠りを心地よさという無形のものに喩え、それらを対立させることなくひとつの生のなかに包括する。すなわち、それはマラルメ的に言えば、言葉のなかに未加工で「直接的な状態<sup>235</sup>」と「本質的な状態<sup>236</sup>」の二項対立の共存状態を見出していることになるであろう。言うなれば、水や鏡は、このようなひとつのもののなかの表裏一体的な矛盾を分断せずに丸ごと映し出す装置でもある。シャルルもまたマラルメのように水と鏡の関係性に注目した。それはこれから取り上げる彼の作品のなかに見ることができる。

## 第2節 解体された自己と父親の死

1916年、当時シャルルが9歳だったときに家族に連れられて訪れたヴォークルーズの泉の傍で撮った写真がある<sup>237</sup>。その写真の前方にはいかにも頑丈そうな恰幅の良いシャルルの父親が、そして後方には子供の頃のシャルルが写っている。このとき、すっかり泉に魅了

<sup>232</sup> MONDOR, Henri, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1942.

<sup>233</sup> PÉNARD, Jean, *Rencontres avec René Char*, José Corti, 1991, pp. 156-157.

<sup>234</sup> *OC.*, p. 156.

<sup>235</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, pp. 212-213.

<sup>236</sup> *Ibid.*, pp. 212-213.

<sup>237</sup> CHAR, Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 1996, p. 20.

されて見入るシャルをそこから引き離すことはできなかったという逸話がある<sup>238</sup>。



Collection particulière © D.R.<sup>239</sup>

次に挙げる詩では、水をとおした詩人としての目覚めの瞬間が描かれる。『激情と神秘』(1948)のなかに収録されている1947年12月付けの詩「最初の瞬間(Les premiers instants)」である。

Nous regardions couler devant nous l'eau grandissante. Elle effaçait d'un coup la montagne, se chassant de ses flancs maternels. Ce n'était pas un torrent qui s'offrait à son destin mais une bête irréfutable dont nous devenions la parole et la substance. Elle nous tenait amoureux sur l'arc tout-puissant de son imagination. Quelle intervention eut pu nous contraindre ? La modicité quotidienne avait fui, le sang jeté était rendu à sa chaleur. Adoptés par l'ouvert, poncés jusqu'à l'invisible, nous étions une victoire qui ne prendrait jamais fin<sup>240</sup>.

私たちは目の前に嵩を増す水が流れるのを見ていた。水はその母の胎内から自分を追い立てて一気に山をかき消していた。それは自分の運命に身をゆだねる奔流ではなく、私たちが言葉と実質になっていた反駁できない獣だった。その獣は想像力の全能の弓

<sup>238</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>239</sup> CHAR, Marie-Claude, *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 2007, p. 20.

<sup>240</sup> *OC.*, p. 275.

のうえで私たちを夢中にさせていた。どんな干渉が私たちを強制できただろう？日常の貧弱さは遠ざかり、捨てられた血がもとの熱さに戻されていた。開かれたものに取り入れられ、見えなくなるまで磨かれた私たちは、決して終わらない勝利だった。

ここでは、山腹から湧き出る水が「母の胎内」から生まれる「獣」に変容し、この非理性的な表象の助けによって目の前の風景から「言葉と実質」を持つ「私たち」が生み出される場面が描かれる。理性に対立する存在である「獣」に変容した水は、「反駁できない」牽引力で「私たち」を惹きつける。そして、水の湧出と同時に母なる山は消し去られ、「私たち」は非個人的なものとしての「開かれたもの」に取り入れられる。この詩のなかでは、一人称単数形の «je» (私) ではなく一人称複数形の «nous» (私たち) が採用され、これらの体験が個人を超えて共有すべきものとして提示される。それはつまり、詩人が個人として存在するのではなく、複数の主体が共存している状態が詩人を構成していることを示している。

この詩はいくつもの先行研究のなかで取り上げられている。ミシェル・コロは、この詩において主体と詩的言語、世界の同時的な湧出が自己の越境を誘発するがゆえに «nous» が採用されており、水のなかに吸収された一連の出来事が読み手をも巻き込んで「開かれたもの」に取り入れられると述べる<sup>241</sup>。一方、ドミニク・コンブは、シャルルの半過去形の文体が提示する仮想的世界を取り上げたコロ<sup>242</sup>を引き合いに出し、この詩の物語性において、この逸話とは別のところに詩的世界が展開することを示唆する<sup>243</sup>。これらの分析は、詩的世界と現実世界の2つの世界の並行的関係性において、先に挙げたシャルルの言葉に沿った見方だろう。

また、こちらは研究書の性格から少し遠ざかるが、ポール・ヴェーヌは、リルケの『ドゥイノの悲歌 (*Les Élégie de Duino / Duineser Elegien*)』の翻訳が詩のなかの日付の1947年当時には既に存在していたことを挙げ、この作品への影響について触れる<sup>244</sup>。西永良成もヴェーヌの解釈に続いてその第8歌を引用し、「開かれたもの」とは、「死から自由になる」開かれた世界を指すと述べる<sup>245</sup>。たしかに、シャルルはリルケに対する情熱をフィリップ・ジャコテと共有しており、この詩における「動物」、「泉」、「運命」、「開かれたもの」といった語彙において両作品における共通項を否定することはできない。しかし、『ドゥイノの悲歌』についてのシャルル自身の証言がない限り、例えば万人に「開かれた」詩を書いたエリュアールが意識されていたとも言うこともできるだろう。それでは折角「開かれたもの」に取り入れられた「言葉と実質」を特定のものに閉じ込めてしまうことになりかねない。それよりもむしろ、「開かれた」ものとは、抑圧からの開放を意味する非理性的かつ非個人的で

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>242</sup> COLLOT, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, p. 257.

<sup>243</sup> COMBE, Dominique, *René Char : La narrativité*, in ALEXANDRE Didier, COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude, MURAT Michel et NEÉ Patrick, *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009, p. 151.

<sup>244</sup> VEYNE Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, Paris, 1990, p. 47.

<sup>245</sup> 西永良成『激情と神秘——ルネ・シャルルの詩と思想』、岩波書店、2006年、p. 11.

不可知なものに接近する言葉と考えられるのではないだろうか。というのも、詩のなかで「私たち」は獣のように湧き出る水に自己の姿を投影し、その水と融合することで自己の解放を図っている様子が確認できるからである。すなわち、水はここで、主体の姿を解体し変容させるものとして機能しているのである。このような主体の変容に働きかける力を持つ水の表象は、他の詩のなかでも確認できる。

次に挙げる詩「名前を告げること (Déclarer son nom)」では、「私」が川の水面に映された自己の姿を見つめる様子が詳細に描かれる。

J'avais dix ans. La Sorgue m'enchâssait. Le soleil chantait les heures sur le sage cadran des eaux. L'insouciance et la douleur avaient scellé le coq de fer sur le toit des maisons et se supportaient ensemble. Mais quelle roue dans le cœur de l'enfant aux aguets tournait plus fort, tournait plus vite que celle du moulin dans son incendie blanc<sup>246</sup> ?

私は10歳だった。ソルグ川は私を取り込んでいた。太陽は静かな水の文字盤の上で時を歌っていた。呑気と痛みが家々の屋根の鉄の雄鶏を固定し、互いに支え合っていた。しかし目を凝らして見張っている子供の心のなかでは、どんな車輪が白い炎のなかの水車の輪よりももっと強く、もっと早く回っていたのだろうか？

ここに描かれるのは、ソルグ川を舞台とした幼少期の一場面である。子供の姿をした「je」（私）は、水面に映る自分の影に対峙する。「La Sorgue m'enchâssait」の部分は、直訳すると「ソルグ川が私を嵌め込んだ」となるが、この表現からは、ソルグ川の水に映った自分の姿が実際に川のなかに取り込まれたかのような感触を覚えつつ、「私」がそれを見ている様子が描かれる。この詩において、川の淵で水面をのぞき込む「私」は、異界としての水のなかの世界に限りなく近い存在として描かれる。先に述べたように、シャルルは水と詩をそれらの造形的かつ可塑的側面において同義語として捉えていた。また同様に、子供は未熟で成長の過程にあるという意味では、絶えず変形する存在である。この場面において、「私」は流れる水のなかに10歳の子供である自己を見ており、不安定かつ可変的な表象を二重に確認することができるだろう。

この詩は、1962年3月17日付けの『ル・モンド』紙の書評で、アラン・ボスケに「不妊状態」や「平凡」、「繰り返し」と酷評された詩集『列島をなす言葉 (La Parole en archipel)』（1962）のなかに収録された。シャルルにとって、この詩集は『激情と神秘』（1948）以来の総合詩集だったが、『打ち手のない槌』（1934）の出版のときと同様に、ボスケのような一部の批評家からは厳しい評価を受けることになった。レジスタンス詩人のイメージが強かったシャルルだけに、アルジェリア戦争が終結した同年（1962年）に社会参加的作品を発

---

<sup>246</sup> OC., p. 401.

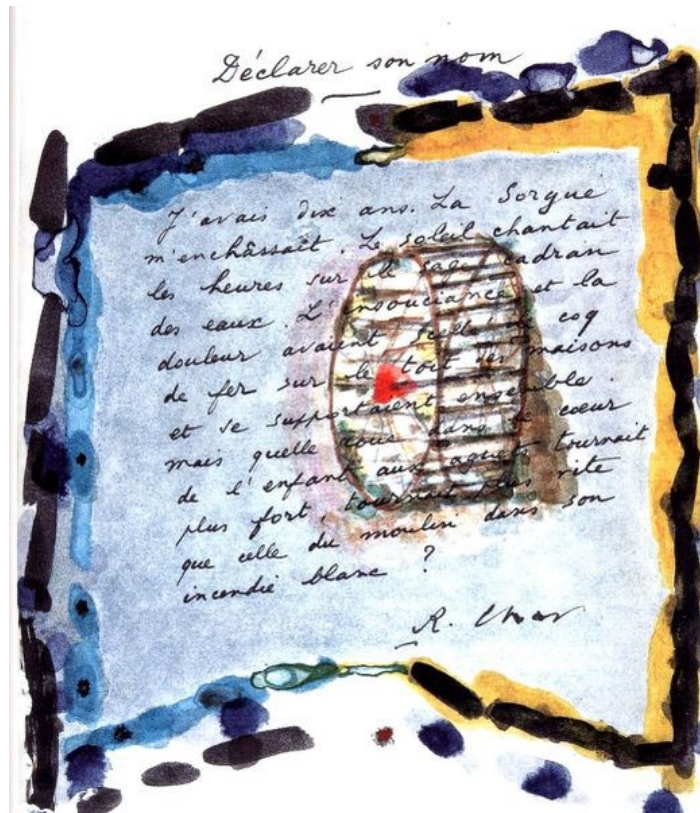
表しなかったことが期待を裏切り、酷評される一因となった可能性は否定できない。その点では、『列島をなす言葉』は『激情と神秘』が与えたレジスタンス詩人シャルのイメージとは対照的な作品だったと言えるだろう。この詩集は、構想から出版されるまでに10年もの年月を要している。その10年間のうちには、母親をはじめ、兄弟のように仲が良かったというエリュアールやカミュ、画家のニコラ・ド・スタールなど、シャルにとってきわめて親しい人々が次々にこの世を去っただけでなく、母親の死に伴う相続問題で幼少時代を過ごした楽園ネヴォンまでをも手放さざるを得なかった厳しい年月だった。悲嘆にくれる日々を乗り越えようとするかのように、この時期、シャルは「livres d'artistes」(芸術本)と呼ばれる絵画と詩を組み合わせた詩集の制作に熱心に取り組む。シャル自身もこの詩のためにイラストを描いており、この頃の彼の関心がとりわけ絵画的表象に向けられていた様子がわかる。

ダニエル・ルクレールは、1952年から始まったこの詩集の制作に着手する前年の1951年にシャルの母の母親が他界したことを挙げつつ、先に引用した「名前を告げること」を幼い頃に亡くした父親への喪の行為のひとつとして捉える<sup>247</sup>。たしかに、1918年、彼が11歳のときに父親は亡くなっているが、詩のなかの子供は10歳であり、必ずしもここで母親の死という現実世界の体験が父親の死という30年以上も前の過去の体験を呼び起こし、2つの死が組み合わせられるような形で喪の行為がなされているとは限らない。もし仮に喪の行為のひとつであったとしても、この詩が悲しみに沈み込み故人に思いを馳せるような類のものではないことは明らかである。シャルにおいて、それはむしろ心の痛みを超越するための行為となる。この詩には、明らかに母親(あるいは父親)の喪失に対する直截的な表現が見られない。描かれるのは、10歳の子供が川を見つめるという詩的世界におけるひとつの現実である。先に述べたように、シャルは詩的現実が「目覚めの物質的世界」と単純に切り離せるものではなく、詩人は境界を作ることなくそれらのあいだを公平に行き来しなければならないと考えていた。ここには、ソルグ川のなかの自己をもうひとりの自己が発見することによる他者性の誕生が、失われた幼少時代の体験として描かれる。換言すれば、川は分裂する自己を受け入れ、そこに新たに詩的現実を作り出しているのである。

しかしここで疑問なのは、タイトルの「名前を告げること」とは何を指すのかということである。というのも、詩のなかには「名前」を宣言することに関係するであろうくんだりどこにも書かれていないように見えるのである。この疑問を解明する手がかりとなるのは、シャルが描いたイラストである。この詩には、シャル自身の手による水彩画のカラーイラスト付きの手書き原稿が存在するが、その中央部分には、原稿の約3分の1を占める大きさの車輪が描かれている<sup>248</sup>。

<sup>247</sup> LECLAIRE Danièle et NEE Patrick (dir.), *Dictionnaire René Char*, Classiques Garnier, 2015, p. 415.

<sup>248</sup> CHAR, Marie-Claude, *Pays de René Char*, Flammarion, 2007, p. 95.



Collection particulière © D.R.<sup>249</sup>

すなわち、「名前を告げる」と題されたこの詩は、その名が明示されているソルグ川ではなく車輪の絵で象徴されるのである。ちなみに、シャルの名前である「Char」という語は、馬車や荷車の車の部分を指す言葉である。言葉遊びを作品のなかに頻繁に取り入れていたシャルだけに、詩のなかの車輪は解体された車の表象として使われ、分裂した自己が象徴的に表現されていると考えられはしないだろうか。そうでなくとも、タイトルの「名前」とこの絵の車輪とが分離不可能な関係にあるのは明白である。詩のなかでシャルは、「心のなか」の車輪と、水しぶきの隠喩であろう「白い炎」のなかの水車の2つの車輪を対立させ区別する。それは逆説的に、2つの異なる次元が車輪というひとつの表象によって統合されようとしている有り様を示している。すなわち、詩のなかで車輪は鏡に映った像であるかのごとく2つの姿に分裂しており、その分裂を川が統合しているのである。シャルが詩のなかで告げているのは、まさにこの分裂したもうひとりの自己の名前なのではないだろうか。それゆえ、詩のタイトルには「Déclarer mon nom」（私の名前を告げる）ではなく、「Déclarer son nom」（彼あるいは彼女の、もしくはそのといった三人称が指す対象の名前を告げる）という複数の選択肢を残す敢えて曖昧な表現が使われているのだろう。なお、ポール・ヴェーヌはこの車輪を「ただ詩を書くことによってしか忘れられな

<sup>249</sup> René Char, *faire du chemin avec...*, catalogue de l'exposition à la Grand Chapelle, Palais des Papes des palais des papes, Avignon, 1990, p. 21.



い死の不安の輪<sup>250</sup>」であると解釈し、西永良成もこれに賛同している<sup>251</sup>。やはりここでも、この詩は父親の死と深い関係があると考えられているようだ。

自己の分裂をめぐって父親がどのような位置にあるのか、他の詩のなかにも確認しよう。先に挙げた詩篇「名前を告げること」のなかには、10歳の子供が登場していたが、この頃のシャルルは、病床に臥せる父親を目の当たりにして死を意識し始めた頃であると考えられる。シャルルはその思い出を次のように語っている。

Les jours de mes dix ans n'ont pas manqué d'espace. Il arrivait que mon père, qui commençait à souffrir, posât, comme improvisant, sa main sur mon épaule gauche. Ses lèvres tremblaient sans que je sache pourquoi. Chaque soir il rentrait de l'usine, les habits saupoudrés de plâtre, avec sa fatigue de moins en moins bien cachée. Ma mère l'embrassait longuement. Il s'alita à plusieurs reprises. Une forêt de chênes passa dans la cheminée. Puis le mal qui le rongait se lassa. Il mourut<sup>252</sup>.

私の10歳の日々は色々あったものだ。父が苦しみはじめ、ふいに手を私の左肩に置くことがあった。彼の唇は震えていたが、私にはなぜかわからなかった。彼は毎晩、漆喰の粉を服につけて工場から帰って来たが、その疲労はだんだん隠せなくなっていた。母は長々と父を抱きしめた。彼は何度も病床についた。大量のオークが暖炉に消えた。やがて彼を蝕んでいた病気のほうがうんざりした。彼は死んだのだ。

このようにして、少年シャルルの目には父親が病魔に侵され死に至るまでの過程が焼き付けられる。彼は、死の危機に曝され苦しむ父親の幼い目撃者だった。ここでは、子供である「私」が父親の様子に異変を感じてから父親がこの世を去るまでが数行で簡潔に書かれるが、これに対する「私」の感情が黙殺されていることで、抗うことのできない運命の冷酷さが一層強調されるテキストである。

また、「マッチの音 (Le Bruit de l'allumette)」という詩のなかでも病床の場面は描かれる。上記のテキストの文体に比べて隠喩的表現が多用され、父親の姿らしきイメージが間接的に描写される。

J'ai été élevé parmi les feux de bois, au bord de braises qui ne finissaient pas cendres. [...] L'hiver favorisait mon sort. Les bûches tombaient sur cet ordre fragile maintenu en suspens par l'alliance de l'absurde et de l'amour. Tantôt m'était soufflé au visage l'embrasement tantôt une âcre fumée. Le héros malade me souriait de son

<sup>250</sup> CHAR, Marie-Claude et VEYNE, Paul, *La Sorgue et autres poèmes*, Classiques Hachette, 1994, p. 126.

<sup>251</sup> 『激情と神秘——ルネ・シャルルの詩と思想』、西永良成、岩波書店、2006年、p. 19.

<sup>252</sup> OC., pp. 1382-1383.

lit lorsqu'il ne tenait pas clos ses yeux pour souffrir. Après de lui, ai-je appris à rester silencieux ? À ne pas barrer la route à la chaleur grise ? À confier le bois de mon cœur à la flamme qui le conduirait à des étincelles ignorées des enclaves de l'avenir ? Les dates sont effacées et je ne connais pas les convulsions du compromis<sup>253</sup>.

私は薪の炎のなかや灰にならない炭火のまわりで育った。[...] 冬は私の境遇を煽っていた。薪が不条理と愛の結合によって宙づり状態になっているあのしろい秩序の上に落ちていた。ある時は燃えるような輝きが、またある時は刺すような煙が私の顔に吹きかけられていた。病気の英雄は苦しみで目を閉じていない時は、ベッドから私に微笑んでいた。彼の傍で、私は静かであることを学んだだろうか？灰色の熱への道を遮らないことを？未来の飛び地の知られざる煌めきに導くであろう炎に、私の心の薪をくべることを？日付は消され、私は妥協の痙攣を知らない。

この詩では、炎や炭火といった火の要素が隠喩的に使用され、生命の終わりを喚起する「冬」とのコントラストが強調される。ベッドの上で炭火のように静かに命を燃やす「病気の英雄」は、たとえ燃え尽きても灰に終わらず妥協することのない熱情を具象化する。消えそうで消えない燠火に象徴されるような不安定ではかない命の輝きが、死の不条理とそれに抵抗する愛のあいだで揺れている。シャルル本人がこの詩を父親について書いたものとしている記録はないが、西永良成はこれが父親であるとしている<sup>254</sup>。たしかに、「私は炭火のまわりで育った」という子供の成長が語られていることから、おそらく「病気の英雄」は父親の換喩ではないかと考えられる。鏡の表象こそ出現しないものの、詩の後半部分では「私」が鏡に映る自己の姿にするかのような問いかけが繰り返される。

この他にも、シャルルの作品のなかで父親のイメージは至る所に表出する。具体的にどのような例があるか見てみよう。次に挙げるのは、「かつての愛しい存在 (Présence chère qui n'est plus)」である。

L'essoufflement d'une vipère  
Juste au-dessous de ce hallier  
Fait toutes les tiges vibrer  
Et moi j'appelle en vain mon père

マムシの息切れが  
この叢林のすぐ下で  
すべての茎を振動させる  
そして私は空しく父の名を呼ぶ

Père n'est trace le jour  
En caractères perméables  
Ainsi les hommes admirables

父は明るいうちは現われない  
わかりやすい文字で  
このようにして偉大な人間たちが

<sup>253</sup> OC., p. 536.

<sup>254</sup> 西永良成『激情と神秘——ルネ・シャルルの詩と思想』、岩波書店、2006年、p. 17.

Ont leur nom gravé sur un mur	壁にその名を刻まれたのだ
Mon regard incline à la tombe	私の視線は墓に傾けられる
Jusqu'à ce qu'une palombe	もりばとが一羽で
Gicle de la nue titubante	勾配を駆け下りてよろめき
D'avoir roulé seule la pente	空から飛び出すまで
Alors dans un éclat de rire	そのときはじけるように笑いながら
J'ouvre à la vie et c'est le pire <sup>255</sup>	私が人生に開くなんて最悪だ

この詩においても、父親はすでにこの世に存在しない。墓石に刻まれた父親の名前は不在のイメージとして鮮烈に提示される。ジャン＝クロード・マチュウは、「*vipère*」（マムシ）が「*vie*」（生）と「*père*」（父親）を掛けた言葉であるとし、これが生と死んだ父親のあいだで引き裂かれるシャル作品の最初のモデルであるとしている<sup>256</sup>。詩のなかに登場する「もりばと」は、ボードレールの詩「アホウドリ（*L'Albatros*）」に見られるような、不格好で惨めな詩人の姿を指す語であろう。よろめきながら何とか飛び立つ「もりばと」は、アホウドリのように嘲笑されるも、ボードレールほどに悲観の様相は見られない。ここでは、「最悪だ」の一言で片づけてしまうシャル独自の軽さがあるだろう。このように、この詩においても父親の死は詩人の誕生と深い関係にある。

この詩は、自由口語詩が多いシャルにとっては珍しく、3回繰り返される4行詩のあとに2行詩が加えられた14行の定型脚韻詩のいわゆるシェイクスピア型ソネである。ミシェル・アキアンは、マラルメのソネ「火焰のように燃え上がる髪（*La Chevelure vol d'une flamme à l'extrême*）」において、この形式が採用されていると述べる<sup>257</sup>。シャルはこのマラルメの詩に近い形式を採用し、脚韻が **a-b-b-a**（抱擁韻）、**a-b-b-a**（交韻）、**a-a-b-b**（平韻）、**a-a** になるように組んでいる。この詩は、シャルが出版した最初の詩集『心の上の鐘』（1928）のなかに収録された。本人も認めるように、また多くの詩人も初期の作品においてそうであったように、この詩集では既存の詩からの借用や書き直しなどが行われていた。したがって、この詩がボードレールやマラルメの作品を意識して書かれたとしても不思議ではない。この詩集には1922年から1927年にかけてシャルが15歳から20歳のあいだに書かれた詩が収められており、作者は **René-Émile Char**（ルネ＝エミール・シャル）となっている。これは単なるペンネームではなく、シャルの父親の名前である。つまり、シャルは詩人としての活動を開始したとき、自分の名前ではなく父親の名前を使っていたのである。シャルの詩作における父親の存在は、やはり重要な意味を持つことがわかるだろう。153部出版されたこの詩集の大半を、詩人自身が自らの手で破棄しているが、それ

<sup>255</sup> CHAR Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 1996, pp. 51-52.

<sup>256</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, José Corti, 1988, p. 23.

<sup>257</sup> AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Livre de poche, 2006, pp. 276-277.

には心境の変化だけでなく父親との関わり方の変化も影響していると考えられる。

「名前を告げること」と同じく詩集『列島をなす言葉』に収録された「ネヴォンの哀悼 (Le Deuil des Névens)」の一節にも父親が登場する。

Ah ! lointain est cet âge.  
Que d'années à grandir,  
Sans père pour mon bras<sup>258</sup> !

ああ！あの時代は遠い。  
成長していった何と長い年月、  
私を支える父親もなく！

ここでは、感嘆符が使われ、父親の不在に対する嘆きが直截的に表現される。この詩は、詩人の生家であるネヴォンと呼ばれた土地が売却されるに際して作られた詩であるが、ネヴォンの喪失に重ねて父親への郷愁が表現される。

また、『激情と神秘』のなかの「等しい善 (Biens égaux)」でも、父親について触れる一節がある。

De si loin que je me souviene, je me distingue penché sur les végétaux du jardin désordonné de mon père, attentif aux sèves, baisant des yeux formes et couleurs que le vent seminocturne irriguait mieux que la main infirme des hommes<sup>259</sup>.

遙か遠くの思い出だが、私は父の無秩序な庭の植物に向き合い、それらの生命力に意識を傾け、夕暮れの風が人間の不自由な手よりもよりよく潤す形や色をじっと見つめる。

これは、田舎の風景を背景に父親の庭にいる幼い頃の自己の姿を発見するくだりである。詩のなかに父親は直接現れないが、過去の自己と父親の存在が切り離せないことがわかる一節である。さらに、パルチザンの始まりを描いた詩においても、「*Le poète est retourné pour de longues années dans le néant du père*<sup>260</sup>」(詩人は、長い年月、父親の虚無に戻った)という表現が使われる。実人生について多くを語らなかつたシャルルだが、父親についてはこのように詩や散文、回想記など様々な形でその輪郭がなぞられる。それは、父親の存在がシャルルの詩作において非常に特異な位置にあることを示唆している。しかし、作品のなかで多くの場合、父親は生前の姿ではなく過去の存在として、そして既にこの世には存在しないものとして描かれる。奇妙なことに、詩人は作品によって父親に永遠の命を吹き込むどころか、反対に父親殺しを繰り返しているようには見えないだろうか。

回想記のなかで「10 歳の日々は色々あった」とシャルルが振り返るように、当時は父親

---

<sup>258</sup> OC., p. 390.

<sup>259</sup> OC., p. 251.

<sup>260</sup> OC., p. 146.

に迫る死の影が少年を脅かす苦しい日々に加え、13歳年上の実兄との摩擦も激化していたようだ。

Mon frère avait entrepris de me persécuter. La fureur de l'injustice m'a submergé. Il me battait. À dix ans, j'ai cherché à me procurer un pistolet pour le tuer<sup>261</sup>.

兄は私をいじめぬきました。兄の非道への激怒で私の心はいっぱいになりました。彼は私をよく殴ったのです。10歳の時私は兄を殺すためにピストルを手に入れました。

このように、実兄の理不尽な暴力に対する激しい怒りを隠すことなくシャルルは当時を振り返る<sup>262</sup>。この記憶からは、病による父親喪失の危機という一家にとっての脅威が、家庭崩壊をも引き起こさんとしていた緊迫した様子がわかるだろう。先に挙げた「名前を告げること」の背景には、このように病気に苦しむ父親や家族の分断という幾重にも重なった不幸な記憶があった。ガストン・バシュラールの『水と夢 (*L'Eau et les rêves*)』(1942)のなかにある「苦悩する心的深層、狂乱する心的深層、虚ろな心的深層を慰めるには爽やかな小川や川の手助けがいるだろう。だがこの爽やかさは話されなければならないだろう、不幸な存在は川に話しかけなければなるまい<sup>263</sup>」という言葉は、まるで10歳の「私」の胸のうちを代弁するかのようである。直接的であれ間接的であれ、もしシャルルの実人生がその詩作に反映されていたとするならば、詩のなかで度々描かれる自己の分裂は、このような幼少期の苦悩に起因すると説明できるのではないだろうか。シャルルは現実世界とは別のところに詩的現実なるものが存在していると考えていたが、彼自身も認めるようにそれらは互いに切り離せるものではない。作品や回想のなかで度々現れる10歳前後の子供の「私」は、それらのあいだを自由に行き来する詩人の分身のような存在となっていると考えられる。

父親との関係に再び焦点を当てよう。やがて11歳になったシャルルは、死がどのようなものなのかを知ることになる。彼は友人ペナルに次のように話す。

Aucun mort n'a jamais son silence. Le silence qui le suit n'est pas le sien. Un corps fini ne représente rien de ce que fut l'être vivant. Je me désintéresse aussitôt de ce qui n'est plus cette personne que j'ai aimée. J'ai connu ça, pour la première fois, quand j'ai perdu mon père à onze ans<sup>264</sup>.

どのような死者も沈黙を持つことはありません。彼につきまとう沈黙は彼の沈黙ではないのです。終わりを迎えた身体は、生きていた頃を何も反映しません。私は私が愛した人がその人でなくなるとすぐに興味がなくなります。私は11歳の時に父親を亡くし

<sup>261</sup> VEYNE Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, Paris, 1990, p. 57.

<sup>262</sup> 10歳のシャルル少年は、リル＝シュル＝ソルグの武器屋のジャン・パンクラス＝ヌギエから実弾の入っていないピストルを手に入れたという。

<sup>263</sup> BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1942, p. 261.

<sup>264</sup> PÉNARD, Jean, *Rencontres avec René Char*, José Corti, 1991, p. 103.

た時にそれがわかったのです。

少年シャルは、父親の死をとおして、身体という物質的なもの以外に人を生かすめる不可知な存在を感じ取り、生命の「終わりを迎えた身体」がもはやその人物でなくなることを思い知る。このようにして、少年は父親の病苦から死までを目を背けることなく記憶する。幼い子供にとって時に絶対的な存在とも言える父親が病の前に敗北する姿は、どのように映ったのだろうか。父親に守られた世界が崩壊していく過程において、殺意を抱くほど陰悪な仲だった兄の肩を持つ母親には頼れず、シャルはますます孤立する。彼はこのとき、一層父親への依存を深め、ついには父親に同化して死を想像世界において疑似体験するに至ったのではないかと考えられる。シャルの死に対する偏執的とも言える注意の向け方は、ここに端を発するのだろう。先に述べたように、初の詩集『心の上の鐘』を父親の名前で発行したのも、父親との同化が深く関係していると考えられる。幸いにも、現実世界において父親と一緒に死ぬことは不可能だったため、彼は一連の出来事を詩的現実のなかで «*l'enfant aux aguets*» (見張りの子供) として直視する役を引き受けた。すなわち、シャルは現実世界ではなく想像世界で死ぬために、換言すれば死を共有可能なものとするために、もはや死んだ父親の子供ではないひとりの観察者として詩的現実のなかで自己を変形させる必要があったのではないだろうか。

このようにして詩人は、現実世界と詩的現実のあいだに自己の均衡を見出した。時代は変わるが、これに近い現象をヘーゲルの思想のなかにも見ることができる。彼は、「死こそは最も恐ろしいものであり、死を保持することは最大の力を必要とする」と述べ、死を保持しながら生きるという「絶対的な引き裂かれ」のなかにかこそ自分自身を見出すことができるとする<sup>265</sup>。しかし、ヘーゲルがあくまでも死を否定的で非現実的なものとして捉えている点では、彼の思想とシャルの詩作における死の疑似体験とが軌を一にすることはないだろう。なぜなら、シャルにおいて死の体験は、詩的現実においてむしろ肯定的なものだからである。それは次のような言葉にも表れる。

**Le poète ne s'irrite pas de l'extinction hideuse de la mort, mais confiant en son toucher particulier transforme toute chose en laines prolongées<sup>266</sup>.**

詩人は死という醜悪な消滅にいら立ちをせず、その独自の触れ方を信頼しながら、あらゆるものを引き延ばされる毛糸に変える。

このように、死はシャルにとって単なる終わりを意味するのではない。なぜなら、この引用が示すように、詩人は死をも変形させることができるからである。第1章で既に述べたように、シャルは詩人が「死の重みのすべてを保持」し、「もうひとりの他者がそれを持

<sup>265</sup> Cf. ヘーゲル『精神現象学』第二版、牧野紀之訳、未知谷、2018年、pp. 85-86.

<sup>266</sup> OC., p. 163.

っている<sup>267</sup>」状態にあると考えていた。父親に同化した自己に迫る耐え難い死の重みを保持できるのは、自己のなかにいる「もうひとりの他者」がそれを背負っているからであり、それが詩の創造という生産的な活動に向けられていることは特筆すべき点である。

先に述べたように、「名前を告げること」では、死についての直截的な表現は見当たらない。唯一「呑気と痛みが家々の屋根の鉄の雄鶏を固定し、互いに支え合っていた」の部分だけが、10歳の子供の感じる「痛み」の片鱗に触れている。シャルルはこのように、詩のなかで実際にあった出来事を叙事的に描くようなことはしない。その代わりに、その出来事が彼にとってどのように作品として昇華されたかを提示するのである。詩のなかの10歳の「私」がどのようにしてソルグ川にたどり着き、なぜその水面を見つめているのかを知る術はないが、鏡となった水は、父親に同化して崩壊しそうな危機的状況にある自己を解体し、他者としての「私」の姿を差し出す。

他の作品のなかでもこのような危険を回避させる鏡としてのソルグ川が描かれる様子を確認できるだろう。

Je te recommande la prudence, la distance. Méfie-toi des fourmis satisfaites. Prends garde à ceux qui s'affirment rassurés parce qu'ils pactisent. Ce n'est pas toujours facile d'être intelligent et muet, contenu et révolté. Tu le sais mieux que personne. Regarde, en attendant, tourner les dernières roues sur la Sorgue. Mesure la longueur chantante de leur mousse. Calcule la résistance délabrée de leurs planches. Confie-toi à voix basse aux eaux sauvages que nous aimons. Ainsi tu seras préparé à la brutalité, notre brutalité qui va commencer à s'afficher hardiment<sup>268</sup>.

わたしは君に慎重になり、距離をとることを勧める。満足した蟻たちに用心しろ。妥協するから安心だという人たちに気をつける。利口でありながらも無言で、抑制されながらも反抗的であるのは、いつも容易なことだとは限らない。君はそれを誰よりもよくわかっている。とりあえず、ソルグ川の最後の風車が回るのを見るのだ。水車の歌うような苔の長さを測るんだ。その板の傷んだ耐久性を計算しろ。私たちが愛する野性の水に小声で心を打ち明けろ。こうして君は凶暴さに、やがて大胆に提示される我々の凶暴さへの心構えができるだろう。

このテキストは、1941年にシャルルから故郷の親友であるフランシス・キュレルに宛てて書かれた手紙の一部で、『基底と頂上の探求 (*Recherche de la base et du sommet*)』(1955)のなかに収められた。ここでは、アルザス動員を解除されてセレスト村に戻ったシャルルがレジスタンスへの参加を仄めかしつつ、友人を気遣う様子がうかがえる。このなかでシャルルは、慎重になり危機を回避するためにソルグ川を見ることを親友に助言する。「水に小声

---

<sup>267</sup> OC., p. 72.

<sup>268</sup> OC., pp. 632-633.

で心を打ち明ける」ことで、「心構え」をするようにというのである。すなわち、ここでも水は自己を確認する鏡として機能することで、迫り来る凶暴さに対して自己を守ることを可能にする。このように、「名前を告げること」で描かれた10歳の子供が自己の崩壊を引き止めた水の表象は、シャルルの他の作品のなかでも受け継がれる。マラルメ同様、シャルルにとっても水のテーマは存在論的問題に到達していることがわかるであろう。

水は鏡の機能において自己の解体を可能にする。喪の行為とされる「名前を告げること」が父親の死から30年近く経って制作されたのは、父親と自己の関係を見つめ直す上での儀式的な意味もあったのだろう。ジャン・ペナルは、シャルルの言葉を振り返る。

Char me dit qu'il lui arrive souvent, en songe, de revoir son père. Son visage est beaucoup plus jeune et plus lisse que dans le souvenir qu'il a gardé de lui. Lui, René Char, est toujours l'enfant qu'il fut en ce temps-là. Le père, coiffé de son chapeau, veut revenir aux Névens, ou à sa plâtrerie, ou à la maison communale où l'attend sa tâche de maire. Comment dire à son père qu'il n'est plus vivant ? René l'emmène dans la nuit, lui fait faire le tour de la ville. Il lui explique, en marchant, tout ce qui s'est passé et lui dit, avec son cœur de fils : « Papa, tu es mort<sup>269</sup>. »

シャルルは私にしばしば夢のなかで父親に会うのだと言った。彼(=父親)の顔は、記憶よりもずっと若くなめらかだ。ルネ・シャルルはいつも当時のように子供だ。帽子を被った父親は、ネヴォンや、石膏工場や、市役所の仕事がある庁舎に戻りたがった。もはや生きていない父親に何と言えよいか？ルネは夜に彼を連れ出し、街を歩いた。歩きながら、彼は父親に何があったかを説明し、親を気遣いながら言う。「パパ、パパは死んだんだよ。」

シャルルの夢において、父親は生きていた頃の思い出として戻ってくるのではない。彼は亡霊になって夢という非現実的世界のなかに戻ってくる。つまり、夢のなかでもシャルルは父親を死に至らしめているのである。非現実的世界において死者として父親が現れるためには、この世とあの世の境界を曖昧にしておく必要がある。詩のなかでシャルルが父親殺しを繰り返すのは、この曖昧さを解消して自己を切り離そうとするためではなく、むしろこれを保持するためなのではないだろうか。過去と現在、そして現実世界と非現実世界を超越する子供の姿に主体が変容するのも、この不安定な状態を敢えて維持するためではないかと考えられる。

シャルルは、詩が説明できないものをそのまま捉えることができるとしていたが、この2つの世界を跨ぐ子供はまさに詩のモデルでもあった。したがって、そのような未知の可能性を持つ子供は、詩人の一部に吸収されなければならない。

---

<sup>269</sup> PÉNARD, Jean, *op. cit.*, p. 82.



L'enfant ne voit pas l'homme sous un jour sûr mais sous un jour simplifié. Là est le secret de leur inséparabilité<sup>270</sup>.

子供は人間を確かな光のもとにではなく、単純化して見る。ここに彼らが切り離せない事の秘密がある。

シャルルはひとりの人間のなかに子供の存在を認める。彼の詩作において、水と子供の2つの表象はしばしば接近する。それは、互いに可變的で不安定であるという共通点があるのみに限らず、彼にとって子供が死に近い存在であることも関係している。

次のテキストでは、失われた世界と子供が描かれる。

Je me rends compte que l'enfant que je fus, prompt à s'éprendre comme à se blesser, a eu beaucoup de chance. J'ai marché sur le miroir d'une rivière pleine d'anneaux de couleuvre et de danses de papillons. J'ai joué dans des vergers dont la robuste vieillesse donnait des fruits. Je me suis tapi dans des roseaux, sous la garde d'êtres forts comme des chênes et sensibles comme des oiseaux.

Ce monde net est mort sans laisser de charnier<sup>271</sup>.

その頃のすぐ夢中になったり不機嫌になったりする子供の私は、非常に幸運に恵まれていたことがわかる。私は毒のない蛇が巻くとぐろや蝶の舞踏でいっぱいの小川の鏡のうえを歩いた。古くからある丈夫で生命力に満ちた実のなる果樹の間で遊んだ。オークのように強く、鳥のように繊細な存在に見守られて、葦のなかにうずくまった。この汚れのない世界は跡形もなく消え去った。

ここで、幸運な子供は死んだ世界に属するものとして描かれる。「Ce monde net est mort」の部分は直訳すると「この汚れのない世界は死んだ」となるが、このような強い表現が採用されているのは、死の概念が重要な意味を帯びているからである。死の世界と鏡はここでも一体となって子供の前に表出し、非現実的世界を提示している。

シャルルにおける水と死、そして子供が織りなす関係性をさらに掘り下げよう。

### 第3節 「水=母」溺死したルイ・ポールの再生

1929年9月17日付けのポール・エリュアールに宛てられた手紙のなかには、「l'écriture, c'est de la respiration de noyé<sup>272</sup>」 「書くこと、それは溺れる者の呼吸だ」という一文がある。ギリシャ語で呼吸を意味する «pneume» (プネウマ) という語は、ギリシャ哲学に

<sup>270</sup> OC., p. 230.

<sup>271</sup> OC., p. 261.

<sup>272</sup> Cité par MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*; tome I, José Corti, 1988, p. 267.

においては存在原理のことである。この一文からは、シャールが書く行為を呼吸と同様に直接的に生命に欠かせないものとして捉えていたことがわかるだろう。それは溺れる者が酸素を求めるような生を懸けた必死の呼吸でもある。シャール作品のなかで溺死のイメージは度々現れる。1933年5月15日発行の『革命に奉仕するシュルレアリスム (*Le Surréalisme au service de la révolution*)』誌第6号のアンケート「実験的研究—B—対象の非理性的知識について、ピンクのピロードの切れ端」のなかの「(サン=ジュストは) どのように死ぬのか?」という質問に対しても、「溺れて (死ぬ)」と一言で回答しており<sup>273</sup>、戯曲『水の太陽』や、のちに取り上げる詩「ロラ・アバのマナ (*La Manne de Lola Abba*)」でも溺死のエピソードが見られる。また、シュルレアリスム参加時代の代表的な作品のひとつであり、シャールの自己分裂の状態が語られる「水=母 私は何に運命づけられているか (*Eaux-mère À quoi je me destine*)」と題された夢の記述のなかでも溺死のテーマが確認できる。

このテキストは、先に挙げた『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌第6号に「私は何に運命づけられているか (*À quoi je me destine*)」というタイトルで掲載された。「水 = 母 (*Eaux-mères*)」の部分は、総合詩集『打ち手のない槌 (*Le Marteau sans maître*)』(1934)に収録された際に付け加えられたものである。当初、この夢の記述は詩集のなかに収録される予定ではなく、メセナのひとりだったノアイユ子爵に1933年6月の時点で送られた草稿には含まれていなかった。草稿が送られた後の1933年6月から10月にかけて滞在したソーマヌ=ド=ヴォークルーズで後から他の6つの作品と共に仕上げられ、エリュアールに捧げられた作品である。パリのシュルレアリスムの集団的実験や制作から一時的に距離を置き、5ヵ月という短期間で制作された作品である。この全部で7つの作品群には、1冊の詩集のように「豊かさがやって来るだろう (*Abondance viendra*)」(1933)というタイトルが付けられ、『打ち手のない槌』に追加で収録された。このタイトルは、幼少期の思い出に由来するという<sup>274</sup>。シャールの祖母が家主をしていた借家の借り手のひとりに *Abondance* (豊かさ) というあだ名の文無しの石職人がいた。この石職人は家賃も払えないほどに貧窮していたため、家賃の代わりに家の修理などの雑用を請け負ってもらっていた。家族のあいだで、「*Abondance viendra*」(豊かさがやって来るだろう)というときは、彼が家の手入れに来ることを指していたという。このように、作品のタイトルにはシャールとその家族しか知り得ないような逸話が秘められている。オリヴィエ・ブランは、この作品がアンドレ・ブルトンの『通底器 (*Les Vases communicants*)』(1932)が示した「夢の詩的認識と無意識を革命的行為で統一しようとした<sup>275</sup>」という方向性に倣いつつも、「暴力のもとに生に新たな力を与えるために死を通らなければならなかった<sup>276</sup>」極めて個人的な作品であるとする。個人的逸話がタイトルになった「豊かさがやって来るだろう」には、すでに構築されたものに手を入れ、刷新しようとする意味が込められていたと考えられる

<sup>273</sup> *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 1933, p. 12.

<sup>274</sup> CHAR, Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 1996, p. 211.

<sup>275</sup> BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011, p. 278.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 278.

だろう。

シャルルは、『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌第6号に向けて「私は何に運命づけられているか」の原稿を送った後に、タイトル変更の依頼を出している。シャルルからエリュアールに宛てられた次の書簡には、このテキストに「*Rêve*」(夢)というタイトルがはじめに与えられていたことが書かれている。

J'ai télégraphié hier car il y a une petite correction à apporter au texte intitulé « *Rêve* ». Voudrais-tu bien le faire. Voici : « *Rêve* » disparaît. Titre « À quoi je me destine<sup>277</sup> »

昨日電報を打ったのは、「夢」というテキストにちょっとした修正箇所があったからだ。次のように(修正を)お願いできるだろうか。「夢」は削除する。タイトルは「私は何に運命づけられているか」だ。

その名のとおり、このテキストはシュルレアリスムの実験のひとつである「夢の記述」である。同号にはシャルルの他にも、トリスタン・ツァラが「種子と表皮 夢の実験 (*Grains et issues Rêve expérimental*)」と題した夢の記述を寄稿している。フロイトやユングなどの精神分析についての著書に精通し、夢を論理的に捉えようとしたツァラは、この雑誌に掲載された作品が夢の実験であることをタイトルのなかで明記し、ブルトンが採用したフロイト的な「夢分析」を加えている。ツァラとは対照的に、シャルルはこの作品に「夢分析」の部分を加えず、夢の記述をひとつの物語のように描く。そして、彼はこれが夢の記述という枠に収められることから逃れようとするかのようにタイトルから「夢」の部分削除する。そして、その代わりに次のような註が付される。

\* Ce texte dans son ensemble est un récit de rêve. Seules les parties en italique sont des impressions de réveil qui se sont imposées à mon esprit au fur et à mesure de la transcription du rêve. Je n'ai pas cru devoir les écarter tant elles mettaient d'insistance à être consignées. On les trouvera scrupuleusement dans l'ordre<sup>278</sup>.

このテキスト全体は夢の記述である。イタリック体の部分だけが、夢を書き起こすうちに、私の精神に強烈な印象を与えた目覚めの印象である。それらは執拗に書き留められようとしたので、切り離すべきだとは思わなかった。順番に子細にそれらが見られるだろう。

オリヴィエ・ブランは、テキストのなかのイタリック体の部分を自動記述であるとしているが、シャルル自身は、この作品のなかに自動記述を取り入れているとは述べていない。しかし、ブルトンが「霊媒の登場 (*Entrée des médiums*)」(1922)や『シュルレアリスム宣言

<sup>277</sup> CHAR, Marie-Claude (éd.), *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, Paris, 1996, p. 200.

<sup>278</sup> OC., p. 50. (傍線は筆者)

『(Manifeste du surréalisme)』(1924)のなかで自動記述を「起源を持たずに勝手に到来する<無償性の印象<sup>279</sup>>の言葉が、覚醒時の意識と無意識との同時性のうちに生まれる記述」としていることにおいて<sup>280</sup>、上に挙げたテキストの次の部分「夢を書き起こすうちに、私の精神に強烈な印象を与えた目覚めの印象」は、無意識的に「執拗に書き留められようとした」ことによっておのずと自動記述に到達していることになるだろう。つまり、このテキストにおいて、たしかにシャルルは暗に自動記述的な箇所を取り入れたことを示していると考えられる。実際に、テキストのなかで所々にイタリック体で書かれたコメント部分には、前の文章との連続性が見られず、それらは「勝手に到来」したかのようなものである。しかし、この部分が自動記述であるという彼自身による証言がないのもまた事実である。シャルルはシュルレアリストたちの実践を「子供じみている<sup>281</sup>」とも感じていたことから、彼らの手法を作品のなかで取り入れつつも、どこか咀嚼しがたい部分があったのだろう。

また、ブランは、ブルトンの『通底器』と同様に、夢の記述とそれに対して行われる自己解釈との関係性においてシャルルのこのテキストが重要であると述べる<sup>282</sup>。シャルルは、この作品をシュルレアリスムの実験のひとつとしてブルトンの手法に倣って夢の記述を作品にしたのであろうから、基本的構造において『通底器』と共通する部分は当然あるだろう。しかし、シャルルがこの作品のなかで夢の分析を行っているとは言いがたく、「目覚めの印象(≈自動記述)」とされているコメント部分を果たして夢の解釈と呼べるかどうかは疑問である。他方、ジャン＝クロード・マチュウもシャルルの作品と『通底器』の接近を取り上げ、パロディという言葉こそ回避してはいるものの、とりわけ類似した語彙の使用について具体的な分析を行っている<sup>283</sup>。たしかに、この作品においてはブルトンへの接近が見られるだろう。しかし、『シュルレアリスム第2宣言』(1930)の2年後に発表された『通底器』は、1931年のアラゴン事件を経て理論書性格を強めており、この点がシャルルの作品とブルトンのそれを引き離しているのは明らかである。

このように、両者の作風においては様々な相違点があり、完全な形で意見が一致することはなかったが、詩作に対する考えは決して対立するようなものでもなかった。例えば、『シュルレアリスム第2宣言』の冒頭でブルトンが述べた次の言葉を見てみよう。

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement<sup>284</sup>.

<sup>279</sup> BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, p. 332.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>281</sup> VEYNE Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, Paris, 1990, p. 96.

<sup>282</sup> BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011, p. 295.

<sup>283</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, José Corti, 1988, p. 264. マチュウは、『通底器』の最初の夢分析が「ネクタイ」の夢だったことに注目し、「ネクタイ」、「東部境界」、「膝に達しようとする水」、「食堂」、「二人の裸の少女」、「入ってくる父親」といった語の類似を指摘する。

<sup>284</sup> BRETON, André, *op. cit.*, p. 781.

生と死、現実と想像、過去と未来、伝達可能なものと伝達不可能なもの、高いものと低いもの、すべてがそこから見るともはや矛盾したものと感じられなくなる精神の地点が存在するように思われる。

彼はここで二項対立を列挙しつつ、これらの矛盾を包括し統合する精神的到達点の存在を説く。また、その2年後に発表される『通底器』のなかでも、これと似たような内容が記されている。

Je souhaite qu'il passe pour n'avoir tenté rien de mieux que de jeter un *fil conducteur* entre les mondes par trop dissociés de la veille et du sommeil, de la réalité extérieure et intérieure, de la raison et de la folie, du calme de ma connaissance et de l'amour, de la vie pour la vie et de la révolution, etc.<sup>285</sup>

私はこれ(=シュルレアリスム)が覚醒と眠り、外的現実と内的現実、理性と狂気、認識の冷静さと愛、生活のための生活と革命、などにもあまりにも分裂している数々の世界のあいだに一本の導線を引こうとしたと見做されるように願う。

ここでは矛盾し合う言葉をとおして分裂する世界が挙げられ、それに対するシュルレアリスムの働きかけについて述べられる。そして、後年行われたインタビューのなかで、ブルトンは『通底器』について「シュルレアリスムとは何か？」のなかの一文を引用しながら次のように述べる。

Ce qui sauve pour moi celui et ce qui a décidé de son existence, c'est la découverte que j'ai cru faire et la description que j'ai tentée d'un *tissu capillaire* assurant « l'échange constant qui doit se produire dans la pensée entre le monde extérieur et le monde intérieur, échange qui nécessite l'interpénétration continue de l'activité de veille et de l'activité de sommeil <sup>286</sup> ».

私にとってこれ(=『通底器』)を救っているもの、その存在を決定したもの、それは「外的世界と内的世界のあいだの思考のなかに生じるべき恒常的な交換、覚醒の活動と睡眠の活動との絶えざる相互浸透を必要とする交換」を保証する毛細組織の描写の試みと、その発見なのだ。

これに加えて彼は、この作品において唯物主義と観念主義の対立を解消しようとした意図があったことを明らかにしている<sup>287</sup>。それに対し、シャルルもまた先に述べたように「詩人は目覚めの物質的世界と、眠りの恐ろしい心地よさのあいだで、公平な立場をとらなければ

<sup>285</sup> BRETON, André, *op. cit.*, tome II, p. 164.

<sup>286</sup> BRETON, André, *op. cit.*, tome III, p. 539.

<sup>287</sup> *Ibid.*, pp. 538-539.

ならない<sup>288</sup>」と述べ、これらの矛盾を対立させることなく同時に可能にするのが詩人の役割であるとしていた。シュルレアリスム参加時代に作成した詩についてのアフォリズム的な作品のなかにも、このような考えが見られる。

DÉFAILLANCE DU QUITUS PLASTIQUE. — Dans le poète doivent, sans gratification, se mesurer l'énergumène et le physicien. Les multiples propriétés occultes dérivées du phosphore poétique autonome meurtrier l'exigent. Lors même que le poème serait de l'indigente chronique dialoguée<sup>289</sup>.

「造形的な決算確定書の無効。」——詩人においては、特別賞与なしに、狂信者と物理学者が競い合わなければならない。凶悪で自律した詩的発光物体（リン）から派生するいくつもの神秘的な特性であるからだ。たとえ詩が話されたつまらない噂話に過ぎなくても。

シャールは、詩人における非理性的なものと理性的なものの共存を述べ、それは特別なことではないと示唆する。そして詩の創造における形式的な証明の不可能性の問題を「決算確定書の無効」といった言葉で提示している。他にも次のようなテキストの例が確認できる。

L'arbitraire en tant que revers, perfection de principe, servitude sexuelle, accident-équation astrologique, potasse de lessive transsude à travers la clarté des réseaux du pessimisme matérialiste. Les régimes des aspects alternent. Figurez-vous les larmes, leur chaîne de voyance, leur raison de salut<sup>290</sup>.

失敗、根本的な完璧さ、性的束縛、占星術の偶然の出来事—方程式、カリウムの洗剤としての恣意性は、唯物主義の悲観論の網目の光明をとおして滲み出る。様々な面の制度は交代する。涙を、その透視力の鎖を、その救済の理由を想像せよ。

ここでは、連続する調和しない語彙同士が恣意性という語に結合される。詩的イメージにおいてこそ、このような語の組み合わせによる歪みが可能になる。さらに、シュルレアリスム離脱後に書いたテキストのなかでも次のような箇所がある。

La poésie domine l'absurde. Elle est l'absurde suprême : la cruche élevée à hauteur de la bouche amoureuse emplissant celle-ci de désir et de soif, de distance et d'abandon. Elle est l'inconstance dans la fidélité. Elle envoisine l'isolé.

詩は不条理を超える。詩は至上の不条理だ：欲望と渇き、隔たりと放棄で満たされた恋する唇の高さに持ち上げられた壺。それは忠実さのなかの移り気だ。それは孤立した者

---

<sup>288</sup> OC., p. 156.

<sup>289</sup> OC., p. 65.

<sup>290</sup> OC., p. 69.

に隣人を与える<sup>291</sup>。

シャルルは、矛盾する語彙を並列し、それらを対立させることなく統合する。このように、二元論的世界観を俯瞰し、そこから離れて未知の言語領域を目指そうとしていた両者の目的はむしろ互いにそう遠くないところに位置していたと考えられる。しかし、その目的に辿り着くまでの方法に関しては、理論的に思考を掘り下げたブルトンと、理論的方法を窮屈に感じていた<sup>292</sup>シャルルとではとりわけ差異が目を引く結果となった。

周知のとおり、『通底器』の一部のテキストは、1931年に発行された『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌の第3号と第4号にそれぞれ掲載されている<sup>293</sup>。1933年5月15日発行の第5号にはフロイトからブルトンへの書簡が掲載されており、それに対する「返答」というブルトンのテキストでは『通底器』がフロイト理論を拠り所として展開されていることが示される。そして、この第5号と同時発行された第6号でシャルルとツァラがブルトンから夢の記述を引き継いだ形となる。しかし、先に述べたとおり、ブルトンがフロイトの夢分析の方法を取り入れ、「夢の記述」、「解説的覚書」そして「分析」という3段階に分けて夢を捉えるべく自己解釈に重きを置いている点では、シャルルよりもツァラの方がその構造上ブルトンの方法により忠実であると言え、シャルルにおいてはむしろ作品同士の類似よりも相違のほうが強調されている。なぜなら、シャルルは殊更夢分析の部分を省略しているからである。

一方、ツァラは夢の記述から出発してフロイトだけでなくユングやマルクス、ロートレアモンなどを援用してさらに理論的分析を深め、『種子と表皮』という同じ題名の詩論的書物を1935年にドゥノエル社から出版している。シャルルはツァラほどまでにこのテーマを自らの詩作への思考の契機にすることはなかったものの、「水=母」の夢の記述のなかには変則的に自動記述を意識したと見られるテキストが遍在し、またテキスト本体のなかにはさらに別の夢の記述が挿入されるなど、ポール・ヴェーヌに対して「私はシュルレアリスムのどんな影響も受けなかった<sup>294</sup>」と述べたとされるわりには、いささか過剰とも言えるまでにシュルレアリスムの手法を取り入れていることはたしかである。

オリヴィエ・ブランは、この作品のなかの「これは襲撃だ。何という重さ<sup>295</sup>！」といった短文の並列において、アラゴンの『文体論 (Traité du style)』(1928)のなかの夢の記述について述べた「最も偉大な客観性は、夢の記述でしか到達できない<sup>296</sup>」という部分を引用

<sup>291</sup> OC., p. 608.

<sup>292</sup> « Nous sommes d'une lignée qui se sent à l'étroit dans des sommations strictement intellectuelles. L'hérésie secoue tôt la vaniteuse orthodoxie. » (私たちは厳密に知的な督促においては自分を窮屈に感じる系統に属している。異論はたちまちうぬぼれの強い正統を揺さぶる。) (OC., pp. 743-744.)

<sup>293</sup> BRETON, André, *op. cit.*, tome II, p. 1349. « L'objet fantôme » (3号) « Réserve quant à la signification historique des investigations sur le rêve » (4号)

<sup>294</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990. p. 98.

<sup>295</sup> OC., p. 52.

<sup>296</sup> ARAGON, Louis, *Traité du style*, Gallimard, 1980, p. 183.

し、とりわけこのような客観性が見られると述べる<sup>297</sup>。夢の記述が客観性を必要とする限りにおいて、たしかにこの作品においても客観性の問題は重要である。この作品における「私」は、物語の登場人物のひとりであるかのように客観的視点から描かれる。したがって、この作品におけるシャルの夢の記述の特徴とは、フロイト理論を応用して出来上がったテキストを論理的に分析しようとしたことではなく、むしろ夢をそのまま物語として作品にしようとした点にあると言えるだろう。これを、ブランは戦いや家族の物語を描くホメロスへの接近であると述べる<sup>298</sup>。ダニエル・ルクレールもまたシャル作品とホメロスの関係について詳細な研究を行っており<sup>299</sup>、シャル作品の物語性に注目し、そこから古典的なテーマを読み取る傾向は決して珍しくはないようだ。

このように、シュルレアリスムに積極的に活動していた頃のシャルの代表的作品とも言える「水=母」では、プルトン作品への接近をはじめ、夢の記述や自動記述のようなシュルレアリスムの実験的手法の採用が見られる。しかし、その内容は詩論的テキストというよりは、夢を基盤として詩人の誕生に迫る水の原体験の物語となっている。実際にその内容を検証するにあたり、先行研究ではどのように扱われているか参考にしながら進めたい。ブランはこの作品を5部構成として捉えているが、本論では場面の転換に合わせて4部構成の括りとする。全文が数ページに及ぶ長文のため、部分的にいくつかの抜粋に分けつつ全体像を明らかにしよう。

La propriété de ma famille à l'Isle-sur-Sorgue. À l'ouest une base étendue de prairies. Le fourrage a été enlevé. Pour bien marquer les divisions, outre les rideaux d'arbres dépouillés de leurs feuilles, quelques sombres carrés de betteraves d'une espèce bâtarde, très basse. [...] Mon attention est attirée par un large fleuve sans sinuosité, qui s'avance vers moi, creusant son lit sur son passage. [...] En son milieu, marchant dans le sens du courant, de l'eau à la ceinture, je distingue, côte à côte, ma mère et mon neveu, ce dernier âgé de sept ans. Je remarque que le niveau de l'eau est le même pour tous les deux, bien qu'ils soient l'un et l'autre de taille visiblement différente<sup>300</sup>.

リル=シュル=ソルグの私の家族の所有地。西のほう、広大な草原の広がりだ。飼葉は運び去られた。区分をはっきりさせるために、遠くには葉を落とした木が連なり、とても背の低い雑種の甜菜の暗い畑がある。[...] 私は真っ直ぐで広大な川に惹きつけられる。それは私の方に向かって川床を穿ちながら進む。[...] 流れの方向に歩いていくと、川の真ん中で、腰の高さの水から、私の母と甥が並んで歩いているのが見分

<sup>297</sup> BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 295.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>299</sup> Cf. LECLAIRE, Danièle, « La Grèce en source : fraternité de Char avec Homère » in *Poète et philosophe de la fraternité selon Char*, Lettres modernes Minard, Caen, 2007.

<sup>300</sup> *OC.*, p. 50.



けられる。甥は7歳だ。私は2人の背丈が明らかに違うのに、水の高さが同じように腰まできていることに気付く。

一人称単数の「je」（私）で語られる夢の記述は、このような故郷のリル＝シュル＝ソルグの家族の所有地の風景描写から始まる。ブルトンの「ひとりの老婆が、ひどく取り乱した様子で地下鉄のヴィリエ駅（むしろローム駅に似ている）からあまり遠くないところで誰かを待ち伏せしている<sup>301</sup>」という登場人物の描写や、ツァラの「その日から、昼の中身は夜の大壇のなかに注ぎ込まれるだろう<sup>302</sup>」という抽象的な表現ではじまる夢の記述とは対照的に、シャルの場合は精緻な風景描写が行われ、物語が展開する背景が設定されている。

「私」の視線は、遠くに広がる風景からこちらに向かってくる川に移る。夢の記述においても、川や水というシャルにとって詩の生成と深く関係する要素が表出することに注目したい。水はここでも、異界の入り口のように描かれる。このテキストの中心人物のひとりである「母親」は、川のなかから突然現れる。腰から下の部分が水に浸かっている「母親」と「甥」を見て水の高さが同じであることに「私」は違和感を覚える。2人は通常の間人ではない不可思議な表象として描かれており、こうした非現実的イメージは川によって提示されている。

J'écoute très distraitemment un récit où il est question d'un enfant que je ne connais pas, du nom de Louis Paul, disparu depuis peu de jours et dont on n'a pu réussir, malgré les efforts répétés et l'assurance qu'il s'est noyé dans le fleuve, à retrouver le corps. Ma mère se montre réservée dans le choix de ses termes. Systématiquement le mot « mort » n'est pas prononcé. Elle dit : « La perte du fil. » Ce qui me laisse rêveur<sup>303</sup>.

私は、数日前から行方不明で川で溺れたことがわかっているのに身体を発見できずにいるルイ・ポールという名前の知らない子供の話をもどくぼんやりと聞いている。母は言葉を慎重に選んでいるようだ。一貫して「死」という言葉は発せられない。彼女は「糸の喪失」と言う。それは私を錯乱させる。

ここで突然溺死のテーマが表出する。この川で溺れたルイ・ポールについては諸説存在する。『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌第6号では、「la perte du fil」（糸の喪失）の部分は「la perte du fils」（息子の喪失）となっており、寄稿から9年後に『打ち手のない槌』に収録される際に「s」が削除され「fil」（糸）に変更された。オリヴィエ・ブランは、この書き換えに注目し「ルイ・ポール」とは母なる川に「私」が失ったもうひとりの自分自身

<sup>301</sup> BRETON, André, *op. cit.*, tome II, p. 118.

<sup>302</sup> TZARA, Tristan, « Grain et issues Rêve expérimental », in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 1933, p. 49.

<sup>303</sup> OC., p. 50.

ではないかと述べる<sup>304</sup>。他方、ポール・ヴェーヌは、シャルがはじめこの子供をマルセル・フーリエとポール・エリュアールの2人のシュルレアリストの友人からとった「マルセル・ポール」としたのに対し、出版社のほうからフーリエの名前のほうを差し替えるように依頼があったという逸話を挙げて名前の書き換えのほうに注目しつつ、この子供が「醜悪な素描の状態の詩」や「クレオール、混血児としての詩人」を指すとしている<sup>305</sup>。彼の子供の表象の解釈よりも、混血児を一括りにクレオールとしている点のほうについて目がいってしまう発言ではあるが、彼が「ルイ・ポール<sup>306</sup>」を未熟な詩の状態と解釈している点については否定できない。しかし、この文脈ではシャルとクレオールはほぼ無関係であると言ってもよいだろう。

また、サラヌ・アレクサンドリアンは、「ルイ・ポール」のルイはアラゴンから、またポールはエリュアールからそれぞれとった名前であるとし、この子供が未来の詩を象徴しており、後のシュルレアリスムからの離脱を暗示していると述べる<sup>307</sup>。やはりここでも「ルイ・ポール」は詩が子供の姿に具象化したものであるとされ、この点において両者の考えは対立していない。このように、「ルイ・ポール」という名前に関しては様々な意見があるが、「ポール」の部分に関してはエリュアールに由来するという説が主流であり、シャル作品におけるエリュアールの重要性が強調されている。換言すれば、この子供の表象には、シュルレアリスムとの結びつきが強く反映されているとも言えるだろう。しかし、「*la perte du fils*」のままであるほうが「母親」と「私」の関係をより明白に示すことができるにもかかわらず、敢えて「s」を削除して「*la perte du fil*」としたのはなぜなのだろうか。もし「糸」が、関係性の隠喩として使われているとすれば、「糸の喪失」とはその喪失を指すことになる。すなわち、「息子の喪失」という夢のなかの事件は、書き換えの際により広義の関係性の喪失に行きついたことになるだろう。シュルレアリスムと深く関係する謎の子供である「ルイ・ポール」は、川で溺れ死ぬ。水は子供を取り巻く関係性を変化させるものとして描かれるのである。

ここでテキストの第2部に入る。川の風景から、家の地下室へと場面が突如転換する。マチュウはこの地下室が出生前の子宮内を示すと述べ<sup>308</sup>、ブランはこれが『処女懐胎 (*L'Immaculée conception*)』のような「子宮内の生」に向けられていると述べる<sup>309</sup>。地下室内の描写の引用はここでは省略するが、冒頭の風景描写と同様に、丁寧な場面設定がなされている。内容を簡単に要約すると、「私」は家の地下室の、今はもう使われていない台所にいる。そこに「*Électricien de Vénus*」(ヴィーナスの電気技師)と書かれたサンドウィ

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>305</sup> VEYNE Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990, p. 45.

<sup>306</sup> ヴェーヌは、著作のなかで終始「ルイ・ポール」でなく「マルセル・ポール」の名前を使っている。また、ヴェーヌは夢のなかの川をソルグ川であると断定している。Cf. *ibid.*, p. 45.

<sup>307</sup> ALEXANDRIAN, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974, p. 414.

<sup>308</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 264.

<sup>309</sup> BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 294.

ッチマン用の看板を見つけたところで、地下室に母親が入って来る。この突然の広告媒体の登場は、詩が「目的であることをやめてひとつの（広告の）手段となった<sup>310</sup>」と述べたブルトンの言葉を喚起させるだろう。次の部分では地下室での出来事が綴られる。

Entre ma mère. Elle porte sans effort un cercueil de taille ordinaire qu'elle dépose, sans un mot, à mes pieds. Sa force m'est un profond sujet d'étonnement. En vain je m'essaie à soulever le cercueil. Cet objet creux destiné à être longuement fécondé me surprend par sa forme invariable et son aspect extérieur d'une grande propreté. On l'a passé à l'encaustique. Je suis flatté. Je questionne ma mère. Sur le ton de la conversation elle m'apprend la présence du cadavre de Louis Paul, le bâtard d'eau, à l'intérieur. Mais aussitôt elle détourne les yeux, très gênée et murmure à court de souffle : « C'est la logique », phrase que j'interprète par « c'est la guerre », et qui provoque ma colère. Nous ne sommes donc pas sortis des frontières du Premier Empire<sup>311</sup>.

母が入って来る。彼女は、ありふれた大きさの棺を難なく運び、ひと言も発せず私の足元に置く。彼女の力に私は心から驚く。棺を持ち上げようとするが無駄だ。長い時間をかけて肥沃にさせるためのこの空のオブジェは、不変の形ときわめて端正な外観で私を驚かせる。ワックスがかけられている。私は気をよくする。母に問いかける。母の話の口調から、ルイ・ポール、水の私生児の死体があることを私は知る。しかし、すぐに彼女は目を背け、とても気まずい様子でそっと囁く。「当然よ。」この言葉を私は「これは戦争よ。」と解釈し、これが私の怒りを駆り立てる。私たちは第一帝政の境界から出ていないのだ。

川の場合から遠ざかり、水の表象が消えたかのように見えた矢先に「水の私生児」が現れ、夢は再び水の世界に引き戻される。ここでは殊更に「母親」と「私」のあいだの物理的かつ生理的な力関係の差が強調される。「母親」は易々と棺を操ることができるが、「私」にはそれが不可能であり、「私」は「母親」の力に圧倒される。

「母親」と「私」のあいだに具体的に交わされた言葉は示されず、言葉の不在において棺のなかの死体がルイ・ポールであることが知らされる。夢のなかで終始「母親」だけが言葉を持ち、「私」が言葉を持たない存在として描かれるのは、「私」が言葉の取得において母親に依存している嬰兒の状態に象徴的に回帰していること、つまり、《子供＝言葉を持たないもの<sup>312</sup>》であるからだろう。それは同時に、「母親」の「子供」である限り、「私」は言葉を持つことができないことを示唆している。そこで、母親との親子関係を断絶しようとする「水の私生児」という言葉が出現する。

<sup>310</sup> BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, p. 1152.

<sup>311</sup> OC., p. 50. (傍線は筆者)

<sup>312</sup> ラテン語で子供を意味する *infans*, *infantis* は「話さない人」を指す。

イタリック体で書かれた「目覚めの印象」であるこの語は、シャルの言葉を借りれば「目覚めの物質世界」と「眠りの心地よさ」のあいだ、つまり意識と無意識のあいだに現われた言葉である。したがって、夢の世界の「ルイ・ポール」が、目覚めの世界で「水の私生児」というもうひとつの身体を持つことにおいて、「目覚めの物質世界」と「眠りの心地よさ」のあいだを自由に行き来する詩人の姿と重なるであろう。また、先に述べたように、シャルは水と詩を同義語であると捉えていた。すなわち、「水の私生児」とは「詩の私生児」ともなるのであり、言葉を獲得するために「水の私生児」となるこの子供は、詩的言語を獲得しようとする詩人の換喩となっていると考えられる。そしてそのために詩人はここで、関係性の抑圧から自己を解放しようとしているのである。

怒りの感情は、この解放のために必要な力となる。サラヌ・アレクサンドリアンは、「私たちは第一帝政の境界から出なかったのだ」の部分について、『シュルレアリスム第1宣言』のことであると解釈し<sup>313</sup>、オリヴィエ・ブランは母親の権力の独裁状態であるとする<sup>314</sup>。いずれにせよ、権力に対する怒りがここで表出していることを両者は主張している。

そして好奇心を抑えきれなくなった「私」は、ついに箱の中身を確認する。

Le cercueil est rempli d'eau. L'eau est extrêmement claire et transparente. Contrairement à celle du fleuve c'est une eau potable, probablement filtrée. Je me penche assez intrigué : sous l'eau, à quelques centimètres, dans une attitude de souffrance indescriptible, je distingue le corps d'un enfant d'une huitaine d'années. Sa position des membres, parce qu'elle représente de désarticulation horrible, m'émeut vivement. Les chairs sont bleues et noires, déchirées *parce qu'il y a eu lutte*, mais curieusement disposées, en particulier sur le front où elles empruntent le dessin d'une dentelle vénitienne. L'un des bras passe derrière la tête. La main appliquée sur la bouche est retournée. La paume est un cul de singe. C'est le premier noyé qu'il m'est donné de voir : un monstre. [...] C'est la sangsue *métisse*<sup>315</sup>.

棺は水でいっぱいだ。水はきわめて明るく透明だ。川の水とは反対に濾過してあるようで飲むことができる水だ。私はかなり不審に思い身をかがめる。水の下の数センチメートルのところに、表現しがたく苦しい体勢の8歳くらいの子供の身体を見わける。私は、重度の関節離断のような手足の位置に激しく動揺する。戦いがあったせいで肌は青黒く変色し引き裂かれているが、とりわけ額がヴェネチアンレースの模様のように不思議と整えられている。一方の腕は頭の後ろに置かれている。口元にある手は裏返っている。手のひらはサルの尻のようだ。これは私が見た最初の溺死者だ。怪物だ。[...] これは雑種の蛭だ。

<sup>313</sup> ALEXANDRIAN, Sarane, *op. cit.*, p. 414.

<sup>314</sup> BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 297.

<sup>315</sup> OC., p. 50.

「私」が棺を開けて見たのは、水のなかの無惨に傷んだ溺死体の子供の姿である。先に見た詩のなかで、シャルがマラルメのように水の持つ鏡の機能に注目していたことを思い出そう。つまり、ここで「私」が見た怪物さながらの溺死者は、「私」の別の姿でもあり得るだろう。ここで水は暴力性を引き出し子供を非人間的形象に変形させる。この醜悪な容姿の子供は、「*la sangsue métisse*」（雑種の蛭）と呼ばれる。「*métisse*」（混血の／雑種の）の部分、「目覚めの言葉」として後から加えられたものである。先に見た「水の私生児」の私生児「*le bâtard*」という言葉にもまた「雑種」という意味があった。すなわち、「雑種の蛭」と「水の私生児」は加筆の際に後天的に同じものを指す語となったと言えるだろう。

水の私生児が詩的言語を獲得しようとする詩人を示すことは先に述べたとおりである。ジャン＝クロード・マチュウは、地下室のイメージを子宮内世界であるとしたが、水に満たされた棺のイメージは、より直接的な「子を宿した」子宮内の隠喩であると言えるだろう。オリヴィエ・ブランもまた地下室全体ではなく棺のほうを子宮の隠喩であると解釈している<sup>316</sup>。したがって、血液を吸う蛭は、胎児の姿に限りなく近い表象として考えられる。ここで語られているのはまさに、生まれようとする詩人の物語なのではないだろうか。であるとすれば、シャルにおいて、夢の記述は自動記述と組みわされ、書き換えや加筆が行われることによって詩人としての誕生の原体験の物語に変容していったと考えられる。ただし、テキスト内に見られるように、これは平和な誕生の物語ではなく、熾烈な戦いを経て死んだ後の再生のプロセスである。死に至る暴力的な力が再生のエネルギーに変容しているのである。別の言い方をすれば、詩人としての再生のために、この子供は死ななければならなかったということでもある。水は、その変容を仕掛ける要素として描かれている。

ここでようやくこのテキストの後半に入り、「私」のほうに変化が起こる。

Ma mère me prie de sortir. Je refuse. Elle attire mon attention sur ce qu'elle appelle tristement « Le retour des Boers (des bourgs ?) fratricides ». Elle tranche la corde qui s'effondre avec un grand cri. C'est un attentat. Quel poids ! J'ai très peur. Je tire hâtivement le corps hors du cercueil. Durant cette opération, je pense, non sans mélancolie, à certaine mort vraiment trop inhumaine<sup>317</sup>.

母は私に出ていくようにと懇願する。私は拒否する。彼女は、悲しくも彼女が「兄弟殺しのボーア人（それとも町の？）の再来」と呼ぶものに私の注意を向ける。彼女は綱を切り、それは大きな叫びと共に崩れ落ちる。これは襲撃だ。何という重さ！私はとても怖くなる。私は急いで棺の身体を引きあげる。この作業のあいだ、私は憂鬱さを感じないわけではなく、あまりに非人間的なある種の死について考える。

<sup>316</sup> BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 292.

<sup>317</sup> OC., p. 50. (傍線は筆者)

「母親」は、「私」を外に出そうとするが「私」はそれに従わず、これまで母親の行動を受け止めるだけだった「私」が母親の申し出を拒否するのである。すると、「私」の変化に連鎖反応を起こすかのように「母親」のほうにも変化が起こり、突如「綱」が切られる。この行動に「私」は恐怖を感じて死を想像しており、ここで「私」は綱で繋がれた対象に同化していることがわかる。プランは、これを臍帯の切断であると解釈する<sup>318</sup>。子宮＝棺、すなわち綱＝臍帯という直截的な換喩に置き換えた結果だろう。このテキストにおいて、「母親」をとおして「私」は至る所に同化する。母親との関係性において、「私」は「私」であると同時に「甥」であり、「ルイ・ポール」であり、また「棺」でもあるのである。しかし、「母親」がこれらを繋ぐ綱を切断することによって、「私」の多重性が切り離されようとする。この多重性を切り離した行為を「母親」は「兄弟殺し」と呼ぶのだろう。

そして、ついに象徴的出産の場面が描かれる。

Ma mère se plaint de coliques. La raideur du corps de l'enfant s'est accrue. J'ai brusquement la conviction que cet enfant vit. C'est l'évidence. Tout à l'heure au fond de l'eau il louchait. C'était l'octroi<sup>319</sup>.

母は腹痛を訴える。子供の身体のこわばりがひどくなった。私は突然、この子供が生きっていると確信する。それは明らかだ。先ほど水の底で目玉を動かしていた。それは恩恵の授与だった。

連続する簡潔で短い文の並列によって緊張感が表現される。「先ほど水の底で目玉を動かしていた」の部分は草稿にはなく、後から付け加えられたものである。「それは明らかだ」という現在形での断定と、「それは恩恵の授与だった」という半過去形の断定の組み合わせは、この場面を主観的な語りと客観的な語りの二重構造に拡張している。先にこの子供が「ルイ・ポール」であることが明かされたが、この象徴的出産の場面以降、「ルイ・ポール」という名前が発せられることはなくなる。その代わりに「子供」という名詞が使われ、溺死した「ルイ・ポール」は、もはや名前を持たないただの「子供」となって新たに生き返ろうとするのである。もし、「ルイ・ポール」が他の研究者たちも指摘するようなシュルレアリスムと深く結びついた名前であるとすれば、「子供」の再生におけるこの名前の放棄は示唆的である。

この後「私」は子供にマッサージや人工呼吸をするなど、懸命に蘇生のための介抱をする様子が描かれる。そしてそのような努力をしているうちに、ふと子供の唇に既視感を抱き、それが夢のなかの少女の性器の陰唇に似ていたことを「私」は思い出す。いわゆるプルーストのマドレーヌ現象的な「無意志的想起」がここで起こる。

<sup>318</sup> BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 297.

<sup>319</sup> OC., p. 50.

そして次に、第3部分で夢のなかの夢の記述が挿入される。

À Paris, au parc des Buttes-Chaumont, c'était l'arc du tunnel. Je guettais à l'entrée, la sourde et la muette. Je me rappelle avoir rêvé d'une exquise petite fille, *haute comme une bille*, se baignait dans la conque d'une source, toute nue. Malgré des séjours prolongés dans l'eau, coupés de fréquents plongeurs, elle n'était jamais parvenue qu'à mouiller les lèvres extérieures de son sexe et cela à son grand désespoir. C'était Sanguë. Quelle aventure ! *Autour de moi il pleut de la suie et du talc. Signes d'une conjonction d'astres dans le ciel favorable et défavorable ; à moins que le jour et la nuit écœurés du conformisme de l'actuelle création n'aient enfin conclu le grand pacte d'abondance*<sup>320</sup>.

パリのビュット＝ショーモン公園で、それはトンネルのアーチだった。私は入り口で聾と啞を待ち伏せしていた。私は、泉の貝のなかでど一玉くらいの大きさの愛らしい少女が裸で水浴びしているのを夢に見たことを覚えている。頻繁な飛び込みに遮られながらも水のなかに余分に滞在したにもかかわらず、大変失望すべきことに彼女は性器の陰唇を濡らすことしかできなかった。それはサングーだった。何という冒険だろう！私のまわりに、煤とタルクが降る。これは現在の創造の順応主義に嫌気がした昼と夜が、ついに豊饒な契約を結ぶのでない限り、好運と不運の空のなかの星座の結合のしるし。

地下室での出産から突如パリの公園に場面は転換する。シャルはここでも、この作品の冒頭部分や、地下室の描写への転換時に見られたような場所の設定を欠かさない。「*la source*」（泉／源泉）という水の表象も再び現われる。夢には「*Sanguë*」（サングー）という名前のひとりの少女が現れる。これは先に見た「*la sangsue*」（蛭）の「s」が抜け落ちた状態である。ブランは、サングーを異性体（男性に対する女性）と理想体（母性に対する性）において対極の表象が二重になっている状態であると捉える<sup>321</sup>。子供の蘇生の過程に突然割り込んでくる少女のイメージは、詩的創造と不可避的に発生する性的欲望のあいだの相対的な関係を示していると考えられる。

先に、このテキストは夢の記述と自動記述が混在しているテキストであると述べたが、少女の「性器の陰唇」という性的表象は、そのどちらにも位置付け難い夢のなかの夢の記述のほうに表われる。すなわち、無意識のなかの無意識という超無意識のなかに創造の源泉となる性的なものが位置づけられるのである。そしてこの夢の記述の後の「目覚めの印象」、つまり自動記述の部分では、順応主義に陥った現実に見切りをつけ、「昼」と「夜」が結託して「煤（＝黒）」と「タルク（＝白）」という対極のものを同時に降らせるような、詩的言語の可能性が提示される。つまり、これは夢という理性の及ばない領域における欲望の可能性を探るような書く行為の冒険でもあるのである。鈴木雅雄は、自動記述について「一つの方

<sup>320</sup> OC., p. 50.

<sup>321</sup> BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 293.

向に流れるよう定められていた欲望に対し、たえず別の運河を開いてその流れを複数化してやろうとする」欲望の「変形」であると述べる<sup>322</sup>。ここではまさに、子供の蘇生という創造への欲望が、性的欲望に派生していく様子が描かれる。それらは決して無関係なのではなく、元々ひとつのものが無意識と意識のもとで変形し広がっていくイメージなのである。

この夢のなかの夢の記述の次は、いよいよテキストの終盤に入り、「私」と子供の関係性に変化が訪れる。

Il n'y a rien de miraculeux dans le retour à la vie de cet enfant. Je méprise les esprits religieux et leurs interprétations mystiques. Je prends l'enfant dans les bras et une immense douceur m'envahit. J'aime cet enfant d'un amour maternel, d'une grandeur impossible à concevoir. Il va falloir changer ma règle d'existence. Ma tâche est désormais de le protéger. Il est menacé<sup>323</sup>.

この子供が生き返ったことは何も奇跡的ではない。私は宗教的精神とその神秘的解釈を軽蔑する。子供を腕に抱くと、とてつもない優しさに覆い尽くされる。私はこの子供を母性的な愛で、計り知れない壮大さで愛する。私は存在の規則を変えなければならない。これからの私の務めはこの子供を守ることだ。彼は脆い。

性的表象の登場の後に突然子供が生き返ったことが伝えられる。「私」は生き返った子供（＝詩人）を母性的な無条件の愛で受け入れると言う。子供の蘇生は非現実的な出来事であるが、これはシャルルにとって詩人と詩的言語の誕生をめぐる物語であり、紛れもないひとつの現実と捉えられるので、「宗教的精神」や「神秘主義的解釈」とは無縁のものとされる。注目すべきなのは、子供（＝詩人）が生き返ってからというもの「母親」は作品のなかに再び登場することがないことである。すなわち、ここで「私」は子供（＝詩人）に生を与えたことによって「母親」に取り替わった特異な存在となるのである。

最後の部分では、これまでその姿を完全に消していた姉が突然登場する。

Ma sœur, mère de mon neveu, se trouve là. Je la prie de m'apporter des vêtements secs. Il me tarde qu'elle me donne satisfaction pour la mettre dehors ensuite. Elle ne se montre pas très empressée. À cette minute je mesure toute l'étendue de son avarice. Je la menace de la tuer. [...] Elle fait preuve dans ses explications d'une platitude et d'une bassesse odieuses. Il semble que l'enfant sur mes genoux s'est transformé. Son visage vivant, expressif, ses cheveux châtain, en particulier, m'enchantent. [...]

<sup>322</sup> 鈴木雅雄「解放と変形——シュルレアリスム研究の現在」 in 『シュルレアリスムの射程 言語・無意識・複数性』鈴木雅雄編、1998年、せりか書房、p. 9.

<sup>323</sup> OC., p. 50.



L'enfant m'aime profondément. Il me dit sa confiance et se blottit contre moi. Je suis ému aux larmes. Nous ne nous embrassons pas. Ma mère et ma sœur ont disparu. À la place qu'elles occupaient il y a une loupe noire, monnaie d'arcane oubliée par le libérateur repoussant<sup>324</sup>.

甥の母親である私の姉がそこに来た。私は彼女に、乾いた衣服を持ってくるように頼む。彼女が私に満足を与えてくれるのが待ち遠しく思われ、彼女を外に追いやる。彼女はとても熱心には見えない。このとき私は彼女のけち臭さを押し量る。私は彼女を殺すと脅す。[...] 彼女の説明からは凡庸さと耐え難い卑劣さがわかる。膝の上の子供は変化したようだ。彼の活気のある、表情豊かな顔、栗色の髪はとりわけ私を魅了する。[...] 子供は私を深く愛している。私を信頼していると言い、身をすり寄せてくる。私は感動して涙になる。私たちは抱き合わない。母と姉が消えた。二人がいた場所には、代わりに黒いルーペが、不快な解放者が忘れた秘法の貨幣がある。

この最終部分では、これまでの物語の展開に比べると一見目立った変化もなく、いささか平淡な印象を受けるだろう。「私」がどれほど甥の母親としての「姉」を嫌悪しているかとその理由が連ねられ、母親と姉が姿を消して夢の記述が閉じられる。再び水の表象が現われることもなく、「私」の子供に対する愛着と、それとは対照的に「姉」への攻撃が書き並べられる。しかし、この部分は単純にシャルの女性蔑視的側面を露呈しているのではない。ここには、ボードレールの「自然としての女性」に対する嫌悪が表出している<sup>325</sup>。シャルはここで、母親の「姉」が見せる怠惰と吝嗇に、人為的な創作努力とは対極にある「自然としての女性」への軽蔑を込めているのであろう。なぜなら、シャルは「詩人の声を経ずにどうやって自然が蜂起しうるだろうか<sup>326</sup>？」と述べるように、自然そのものよりも詩人によって描かれた自然にこそ価値があると考えていたからである<sup>327</sup>。つまり、シャルはここで、熾烈な戦いの後で詩人としての子供を取り上げて再生させた「私」に比べて、「姉」のような母親がどれほど悪に値するかを暗示していると考えられる。

しかし、この作品において、母親は同時に説明できないものの象徴としても描かれる。「ルイ・ポール」は溺死体で「母親」の手によって運ばれ、「私」によって水のなかから掬い上げられて再生する。川から出てきた「母親」は、生命を運んでくるのではない。それはまず死を運んでくるのである。それは、ある状況において生を掌握する母親のもつ悪としての姿という二律背反を示している。とはいえ、出産の場面になると「母親」が主導して物事が展開しており、母親に対する糾弾の不可能性が突きつけられる。すなわち、シャルにとって

<sup>324</sup> OC., p. 53.

<sup>325</sup> ボードレールにおける自然嫌悪はA・リュフをはじめとする多くの研究者が指摘する。彼は、人間を動物同様の低次な欲求に貶める基盤として自然を捉える。「悪は努力なしに、自然に、宿命によってなされる」というように、ボードレールにおいて無意識/無意志的な行為は悪となる。彼はとりわけ人間の本性である自然を悪なるものとした。

<sup>326</sup> OC., p. 731.

<sup>327</sup> OC., p. 731.

「母親」という存在こそが矛盾を体現した不可知で複雑な問題そのものなのである。この夢の記述は、詩人の誕生の物語でもあるが、その最後の部分に母親の問題が表出するのは、創造の行為における不可知な領域の存在が根底的な問題意識としてあるからなのだろう。

先に述べたように、この作品には草稿の他に1933年の『革命に奉仕する』第6号のテキスト、そして1934年の『打ち手のない槌』の3つのテキストが存在するが、それぞれを見比べると、細々とした書き換えや加筆が随所に見られる。それは、シュルレアリスムの手法や概念をふんだんに取り入れた夢の記述を基盤として、シャル独自の詩的創造世界が広がっていったことを示している。この作品においては、川で溺れ死んだ子供の夢が詩人の誕生の物語へと発展していく様子が確認できただろう。

## 第2章 忘我と自己の統合をめぐる

### 第1節 飛び出した魔法の名前

第1章の第1節では、詩人の誕生の原体験としての水についての考察を行い、そのなかにシャールにおける死への偏執的妄想を確認した。第2節では、内在化していた死の妄想が外在化することによって自己の分裂に変化がもたらされる様子を確認したい。その前に、まずは死が外在化されるきっかけとなるものを確認しよう。先に見た「水=母」で見られたような溺死のテーマは、他の作品のなかにも見られる。次に挙げるのは、「ロラ・アバのマナ (La Manne de Lola Abba)」と題された詩である。

*L'étroite croix noire dans les herbes portait : LOLA ABBA, 1912-1929.*

*Juillet. La Nuit. Cette jeune fille morte noyée avait joué dans les herbes semblables, s'y était couchée, peut-être pour aimer... Lola Abba, 1912-1929. Un oubli difficile : une inconnue pourtant.*

*Deux semaines plus tard, une jeune fille s'est présentée à la maison : ma mère a-t-elle besoin d'une bonne ? Je ne sais. Je ne puis répondre. —Revenez ? —Impossible. —Alors veuillez laisser votre nom ? —Elle écrit quelque chose. —Adieu, mademoiselle. Le jeune corps s'engage dans l'allée du parc, disparaît derrière les arbres mouillés (il a fini de pleuvoir). Je me penche sur le nom ; Lola Abba ! Je cours, j'appelle... Pourquoi personne, personne à présent ?*

*J'ai gardé tes sombres habits, très pauvres. Voici ton poème :*

Que je me peigne, dis-tu, comme passée à la terre la couronne d'amour.

Le charbon n'est pas sorti de prison qu'on disperse ses cendres violettes.

Ceux qui ont vraiment le goût du néant brûlent leurs vêtements avant de mourir.

Et si la cueillette des champignons, après la pluie, a quelque chose de macabre, ce n'est pas moi qui m'en plaindrai<sup>328</sup>.

草のなかの黒くて細い十字架にはこう書いてあった。ロラ・アバ、1912-1929。

7月。夜。この溺れ死んだ若い娘は、この墓の草と同じような草のなかで戯れ横たわっていたのだ。おそらく、愛し合うために…ロラ・アバ、1912-1929。忘れ難い、見知らぬ

<sup>328</sup> OC., p. 25. (傍線は筆者)

女なのに。

2週間後、ひとりの若い娘が家に現われてこう言った。お母さまは女中がご入用ですか。私にはわからないので答えられない。「またいらっしゃいますか。」「できません。」「それでは名前を書いておいてもらえますか。」娘は何か書く。「さようなら、お嬢さん。」若い身体が公園の小道に入って行き、濡れた木々の後ろに消える。(雨は止んだ。)名前をのぞき込むと、ロラ・アバとあった！私は走り出し、叫ぶ…なぜ誰もいないのか、今は誰も？

私は君のひどくみすぼらしい、くすんだ色の衣服をとっておいた。この後に書いてあるものは、君の詩だ。

私に髪をとかすようにと君は言う、大地に愛の冠が埋められたように。

その紫色の灰をまき散らされるときに、石炭は牢獄から出ていかなかった。

虚無への好みを真に抱く人々は、死ぬ前にその衣服を焼く。

そしてキノコ摘みが、雨の後で、どこか死の雰囲気を感じているとしても、私にはかまわない。

ロラ・アバを溺死させた水は雨に変容し、この世とあの世のあいだの境界に歪みを生じさせ、夏の不思議な夜の出来事を運んでくる。ここでも水は非現実的世界を提示する。イタリック体の逸話の部分には、「水＝母」で見られたような物語調で描かれる。「若い娘＝ロラ・アバ」という他者が明確に打ち出され、それに対する「私」の視点で物語が展開する。ロラ・アバは立ち去り、衣服と紙の上の名前の文字だけが実質となって残される。娘への詩の部分では、「mourir」（死ぬ）や「macabre」（死の）といった語が、死との直接的な結びつきを強調する。残された衣服に象徴される不在の裸形や、髪をとかすという行為が喚起する官能性が、これらの死の妄想に組み合わされる。

オリヴィエ・ブランは、ロラ・アバの脱衣について、『シュルレアリスム第2宣言』のなかの「魔術師たちが自分の衣服ならびに魂の輝くばかりに清潔な状態に固執しなかったためしがない<sup>329</sup>」という箇所を引きつつ、この行為は単なるエロティシズムの提示ではなく、ブルトンの言う「精神的な錬金術」のようなシュルレアリストのモラルを示唆すると述べる<sup>330</sup>。たしかに、この作品にも「水＝母」同様、シュルレアリスムを意識しているであろう箇所が多く見られる。偶然見かけた墓碑に刻まれた名前に、後になって思いがけず再び遭遇するという作品の構成は、ブルトンの『ナジャ』に見られるような客観的偶然 (*hasard objectif*) を踏襲していると言えるだろう。周知のとおり、客観的偶然とは、偶然出会った言葉やイメ

<sup>329</sup> BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, p. 824.

<sup>330</sup> BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011, p. 231.

ージが記号性を持ち、のちに起こった出来事と符合することによって「唾然とさせるような」驚異となる神秘的な作用のことである。ただし、客観的偶然をめぐるこの2つの物語において、ブルトンの場合は生きている女性を対象としているのに対して、シャルの場合は死んだ女性を対象としている。シャルにおける死への偏執的妄想はここでも確認できるだろう。

この詩の前身となる作品は、1931年に公刊の『正義の行為は消えている (*L'Action de la justice est éteinte*)』に収録された「ロラ・アバの亡霊 (*Le Fantôme de Lola Abat*)」である。それが1934年に『打ち手のない槌』に収録される際に「ロラ・アバの再来 (*Le Retour de Lola Abat*)」になり、1945年の『打ち手のない槌』第2版にて最終的に「ロラ・アバのmana」というタイトルになった<sup>331</sup>。イタリック体で書かれた序文のような逸話の部分についても、1931年版と1934年版には存在せず、1945年の最終版で追加されたものである。「mana」は出エジプト記のなかでエジプトを脱出したイスラエルの民が荒野を放浪中に天から授かった食べ物のことで、広義には神の恵みを意味するが、そのほかに、カトリックでは神の言葉を指し、錬金術では水銀を示す言葉でもある。シャルは、先に挙げた詩「統合」のなかでアマルガムという語を使っていたが、アマルガムもまた水銀と関係のある語であり、水銀と他の金属の化合物を指すものである。彼は詩を化合物であるとも捉えていたことから、ここで使われる「mana」は、天からの授かりものであると同時に錬金術で生成された化合物としての詩を指す語彙であると考えられる。「亡霊」にはじまり、「再来」を経て「mana」へと至るタイトルの変化には、死の表象が恵みとしての詩に変わるというシャルのこの作品における意識の変化のプロセスが確認できるだろう。

また、「ロラ・アバの亡霊」と「ロラ・アバのmana」を比較してみると、詩の内容にも大幅に手が加えられていることがわかる。前者の方では、「*Que je me peigne,...*」で始まる1節の前に、「*Le risque réel que courent les existences provisoires dans les jardins des propriétés privées.*」(私有地の庭のなかの一時的な存在の本当のリスク)と、「*On ne verra pas, dans un coin de l'atelier, bondir une planche tant que l'éponge et l'abeille seront sœurs jumelles.*」(スポンジとミツバチが双子の姉妹である限り、アトリエの一角に板が飛び跳ねるのは見られないだろう)の2節があった。これらは「ロラ・アバのmana」になるときに削除され、代わりに冒頭で挙げたようなより具体的な物語が挿入された。そして、「*Ceux qui ont vraiment le goût du néant...*」で始まる1節の前にも、次の1節があった。「*La nullité de la chaudière se dissimule sous les dehors de l'alambic.*」(出来が悪い蒸留瓶はアランビックの見かけの下に隠されている)「*l'alambic*」とは、錬金術で使用される蒸留器の頭部のことで、「*la chaudière*」は、本体のフラスコ部分を指す。この2つを組み合わせたものがレトルトと呼ばれる器具である。

---

<sup>331</sup> *Lola Abat* の綴りは、シャル自身が確認し *Lola Abba* に修正された。ジャン＝クロード・マチュウは、1945年版までは *Lola Abat* となっていたとする。修正は1953年版か1983年にプレイヤードに収録された際のいずれかであると考えられる。プレイヤード版では、この修正は単純な綴りの間違いによるとされている。(傍線は筆者)

ジャン＝クロード・マチュウやオリヴィエ・ブランは、この作品におけるこれらの錬金術の表象に注目する<sup>332</sup>。錬金術において、「*couronne*」（冠）は金属を変換させて金を作るイメージを指す。また、「*cendres violettes*」（紫の灰）は、錬金術で使われる蒸留器のひとつでレトルトという道具の出口につく灰であり、「*prison*」（牢屋）は、レトルトの底の部分指している<sup>333</sup>。先に述べたように、「ロラ・アバのマナ」のタイトルのなかの「マナ」が錬金術では水銀を指すことなど、たしかにこの詩には錬金術を喚起する複数の表象が見られるだろう。シャルルの自宅の本棚にはパラケルススの『全集 (*Œuvres complètes*)』やニコラ・フラメル『錬金術の歴史 (*Histoire de l'alchimie*)』、アグリッパの『魔術書 (*Les Œuvres magiques*)』などの錬金術に関係する本があったという<sup>334</sup>。

シャルルは、1930年7月に出版された『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌の創刊号に掲載された「自由の昼と夜 (*Le Jour et la nuit de la liberté*)」のなかで、先に挙げた詩のなかの「ロラ・アバ (*Lola Abba*)」とは姓の綴りが異なるロラ・アバ (*Lola Abat*) と、ガブリエル・グリリニ (*Gabrielle Grillini*) の墓の思い出について触れている。それぞれの墓碑には14歳と18歳と記されてあった。夜中の11時頃に偶然見かけたそれらの名前に対し、シャルルは精神の高揚を感じたという。

Personne ne les a connues. Mais leur nom magique, jailli du creuset de Corneille Agrippa, atteste de *l'innombrable* et merveilleuse surréalité.

L'exaltation qui me gagne à la minute, dépasse les cadres des fosses du cimetière. Elle découvre finalement son domaine dans la cage d'un escalier de l'immense immeuble d'où on devra bientôt de gré ou de force, descendre mon corps<sup>335</sup>.

誰も彼女たちのことを知らなかった。しかしコルネリウス・アグリッパの炉床から飛び出した彼女たちの魔法の名前は、数えきれないほどの驚異的な超現実を証明している。

ただちに私を襲った高揚感は、墓の穴を超えていく。それはついに巨大な建物の階段の吹き抜けに自分の領地を発見し、そこから私の身体はやがて意思の有無にかかわらず力づくで引き下ろされなければならない。

<sup>332</sup> Cf. MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, José Corti, 1988, pp. 188-190. BELIN, Olivier, *op. cit.*, pp. 230-23.

<sup>333</sup> Cf. BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 231.

<sup>334</sup> Cf. MATHIEU, Jean-Claude, *op. cit.*, tome I, p. 188. マチュウが挙げた書籍リストは次のようなものである。PARACELSE, *Œuvres complètes*, trad. (Chacornac, 1913-1914), FLAMEL, Nicolas, *Histoire de l'alchimie*, par A. POISSON (1895), AGRIPPA, Corneil, *Les œuvres magiques* (sans date), LULLE, Ramon, *Arts brevis*, trad. (Chacornac, 1901), DEE, John, *La monade hiéroglyphique*, trad. (Chacornac, 1925).

<sup>335</sup> OC., pp. 1283-1284. (傍線は筆者)

ここに出てくるコルネリウス・アグリッパは、魔術師であり錬金術師でもある<sup>336</sup>。錬金術とシュルレアリスムの関係は、『シュルレアリスム第2宣言』のなかで確認できる。ブルトンは、シュルレアリスムと錬金術が各々の目的において近いと考え、「賢者の石（＝化石）とは人間の想像力が一切のものに対して輝かしい復讐を遂げることを可能にするもの<sup>337</sup>」であるとし、「言葉の錬金術」というフレーズを打ち出したランボーを引用しつつ「すべての感覚を長く、広く、冷静に狂わせる」ことによって、「この想像力を決定的に解放しようとする」ことを探求していると述べる<sup>338</sup>。また、ブルトンはそのすぐ後でアグリッパの名前を挙げ、彼の提唱した4つの「*furor*<sup>339</sup>」（仏：*fureur*、激情の意）を歓迎するとした。ここで留意すべきなのは、ブルトンがアグリッパの「*furor*」を「神や悪魔からもたらされる魂のひらめき」とし、「予言」と深い関係がある神秘思想的意味で捉えていたことである<sup>340</sup>。なお、ここで言う神秘思想とはキリスト教的なものではなく、彼の著書『隠秘哲学』にあるような神秘哲学的なものである。したがって、アグリッパの「*furor*」を歓迎することは、「ひらめき」のような詩の言葉を獲得すべく積極的に「精神錯乱の状態を作り出すこと」でもある。ブルトンは他の作品のなかでもアグリッパを取り上げ、ニコラ・フラメルと並べて錬金術を語るうえで重要な人物と位置付けている。

シャルルは、アグリッパの名前を挙げた「自由の昼と夜」のテキスト内にて「*la surréalité*」（超現実）という語を使っており、この作品におけるシュルレアリスムとのつながりを強調している。ジャン＝クロード・マチュウも、このテキストが語彙やテーマの選択においてブルトンの思想に最も接近した作品のひとつであると述べる<sup>341</sup>。先に見た「水＝母」もそうであるが、この作品に限らず、『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌に掲載された作品には、シュルレアリスムの手法や概念の援用が随所に見られる。しかし、先に挙げた「ロラ・アバのマナ」が収録された『正義の行為は消えている』ではブルトンに献辞が送られていることから、ロラ・アバをめぐるこれらの2つの作品においては、とりわけブルトンの存在が意識されていると言える。したがって、「アグリッパの炉床から飛び出した魔法の名前」とは、ブルトンの言うような激しい精神の錯乱状態によって引き起こされる錬金術的作用から湧出した名前であることが考えられるだろう。

このテキストにおいて2人の墓碑の名前を見た「私」が高揚感に襲われ、「やがて意思の有無にかかわらず力づくで引き下ろされなければならない」となった部分に注目したい。ここで「私」は、墓穴という「枠」を超えてより大きなものなかに自分の身を委ねる場所を見出すという精神的一体感にまで高められ、感覚が麻痺したような状態になっている。これは、「*l'extase*」（忘我）の状態に非常に近いものであると考えられる。

<sup>336</sup> アポリネールが『アルコール (*Alcools*)』で取り上げている人物でもある。

<sup>337</sup> BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, p. 819.

<sup>338</sup> *Ibid.*, pp. 819-820.

<sup>339</sup> ミューズによるもの、デオニソスによるもの、アポロンによるもの、ヴィーナスによるものの計4つ。

<sup>340</sup> BRETON, André, *op. cit.*, p. 1618.

<sup>341</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *op. cit.*, tome I, p. 188.

«L'extase» は、フランス語辞典 (*Trésor de la langue française*) では「自分という存在からの脱出のような状態で、ある種の光を通して叡智世界の啓示を発見すること、あるいは超越的かつ本質的な現実との合一によって感覚的な世界の様相を脱すること」と定義され、また、宗教的な意味では「神と親密な結びつきのもとにある人の特異な状態、宗教的な高揚、神秘的なほとぼしり」とされている<sup>342</sup>。

シャルルは、言葉を元々の意味で用いるべきであると考えていた。

Dans le poème, chaque mot ou presque doit être employé dans son sens originel. Certains, se détachant, deviennent plurivalents. Il en est d'amnésiques. La constellation du Solitaire est tendue<sup>343</sup>.

詩においては、一語一語、もしくはそのほとんどが原初の意味で使われなければならない。ある語は際立ち、多価的になるが、記憶喪失になってしまう語もまたある。「孤独者」たる詩人の星座は張りつめているのだ。

このことを踏まえると、テキストのなかで「私」を襲った高揚感とは、<巨大な建物の階段の吹き抜けに自分の領地を発見する＝超越的な存在に自分が合一する>ことで忘我の状態に限りなく近いものとなっていると考えられるだろう。そして、その高揚感はそのから「自分の身体を力づくで引き下ろさなければならない」ほどの強い牽引力を持つのである。

これに近い状態を、先の章で挙げたシャルルの次の言葉のなかにも確認することができるだろう。

Il advient que notre cœur soit comme chassé de notre corps. Et notre corps est comme mort<sup>344</sup>.

私たちの心が私たちの身体から追放されたようになることがある。そこで私たちの身体は死んだようになる。

この仮死状態の経験は、「l'extase」の定義のなかの「自分という存在からの脱出のような状態」に接近している。すなわち、シャルルは忘我の状態を死のようなものであると捉えていると言えるだろう。

また、「自由の昼と夜」のなかの別の一節には、次のようなものがある。

Pour peu que les éphémères tombent à la mer, la mystérieuse clarté qui illumine, au

<sup>342</sup> プラトンのように言えばそれは純粹イデアであり、プロティノスとしては一者との、また十字架のヨハネでは神との合一を指した。この他にも、忘我には宗教的にも文学的にも長い歴史がある。

<sup>343</sup> OC., p. 1301.

<sup>344</sup> OC., p. 766.



moment de jouir, la couche des prostituées révélera, à un angle inaccessible de la pièce, la belle tête du plus haïssable des condamnés à mort, lanterne sourde sur un abîme de réflexions<sup>345</sup>.

少しでも蜻蛉たちが海に落ちれば、性的快感を得る瞬間、娼婦たちの褥を照らす神秘的な光は、その部屋の死角から、死刑囚たちのなかで一番嫌われた美しい容貌を、尽きない思考のうえにある龕灯のように浮かび上がらせるだろう。

« la mystérieuse clarté » (神秘的な光) は、性的快感を得て忘我の状態に陥る際に到来する光を暗示していると考えられる。ここでは、「娼婦たち」のベッドにいる相手が「死刑囚たち」と呼ばれ、性的なものと死の妄想が組み合わされている。ここでシャルルは、「娼婦たちの褥」と「思考の深淵」を同格にし、性的なものと思考という非理性的なものと理性的なものを対立させずに、光のイメージのもとに重ね合わせている。

言うまでもなく、シャルルの他にも死の表象に対する興奮による忘我の体験の例は存在する。そのなかでも、ノヴァーリスにおける恋人ゾフィーの墓での忘我の体験や、ジョルジュ・バタイユにおける「小さな死<sup>346</sup>」はシャルルの体験と近いところにあると言えるだろう。ノヴァーリスは、亡き恋人ゾフィーの墓に行った際に、「形容しがたい喜び」や、「まばゆい狂熱のひとつき」を感じ、同時に「何世紀もが瞬間的に過ぎ去った」のを感じ取ったという<sup>347</sup>。シャルルもまた見知らぬ少女らの墓から名状しがたい恍惚の感覚を得たことは先に述べたとおりである。また、バタイユは「性愛は、私たちの内部で死のように存在する<sup>348</sup>」とし、性的興奮を「死への欲望であるが、同時に可能と不可能の境界で生きようと欲する欲望でもある<sup>349</sup>」と述べ、性的なものと死を近いものとして捉えている<sup>350</sup>。その点では、美を求めて至高性を目指したブルトンから少しずつ離れ、「低劣な物質<sup>351</sup>」を希求し死についての思考を掘り下げていくバタイユとの交流を深めていったシャルルの態度は、このような死と欲望の関係への共感に端を発しているとも考えられるだろう。とはいえ、厳密には両者が忘我の経験に対する思考を共有していたわけではない。

ジャン＝フランソワ・ルエットは、シャルルとバタイユの関係についての分析を行った論文のなかで、神聖なものへの到達を前提として宗教的思想に立脚するバタイユに対する異端のシャルルという構図を提示し、両者の接近と相違点について述べている<sup>352</sup>。たしかに、性愛をとおして純粹に聖なるものに触れようとしていたバタイユに対し、たとえ結果的に

<sup>345</sup> OC., p. 1283.

<sup>346</sup> BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tome X, Gallimard, 1987, p. 234.

<sup>347</sup> 今泉文子訳『ノヴァーリス作品集』第3巻、ちくま文庫、2007年、p. 374.

<sup>348</sup> BATAILLE, Georges, *op.cit.*, p. 235.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>350</sup> バタイユには実母の亡骸に性的衝動を覚えたという逸話がある。(Cf. 酒井健『ジョルジュ・バタイユ そのパトスとタナトス』、現代思潮社、1996年)

<sup>351</sup> BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1987, pp. 173-178.

<sup>352</sup> LOUETTE, Jean-François, « Bataille et Char, deux versions du soleil » in *René Char en son siècle*, ALEXANDRE, Didier, COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude, MURAT, Michel et NEÉ, Patrick, Classiques Garnier, 2009, p. 134.

神秘性を帯びることになったとしても、シャルの場合はそのように予め目的として忘我の体験を設定していたわけではなかった。シャルは、ジャン・ペナルに次のように述べたという。

Le désir, même dans la vie éveillée, n'est pas du tout forcément lié à un corps. Une peinture, une phrase musicale, une fleur, un oiseau me mettent moi-même en état de convoitise. Quant à nos rêves dits érotiques, à quoi les attribuer ? Proust est là-dessus beaucoup plus fort que Freud. Vous savez, tout s'échange. Il n'y a pas de différence essentielle entre le puits et l'étoile<sup>353</sup>.

欲望とは、覚醒していても、必ず身体に関係しているわけでは全くありません。絵画や、音楽のフレーズ、花、鳥は私を欲情させます。いわゆるエロティックな夢は、何のために見るのでしょうか？これについてプルーストはフロイトよりもかなり上手です。すべてが交換し合うのですね。井戸と星のあいだに本質的な差異はないのです。

このように、シャルは肉欲以外にも欲望を駆り立てるものがあると述べており、フロイトよりもプルースト的なエロス<sup>354</sup>を支持していることがわかるだろう。先に述べたように、ブルトンがフロイトから大きな影響を受けていたが、バタイユもまたブルトンに劣らず熱心なフロイトの読者であった。シャルがフロイト信者でなかったことは、彼らとのエロスの捉え方の違いにおいて示唆的な事実であると言える<sup>355</sup>。

しかし、死への妄想と忘我による自己解体の陶酔との共存や、死を欲しつつ可能と不可能の境界で生きようとするような人間性の矛盾をさらけ出す姿勢においては、やはりシャルとバタイユは接近していると言えるだろう。シャルは、シュルレアリスムに参加していた1935年には『シュルレアリスム第2宣言』のなかでバタイユを批判したブルトンに並び、バタイユを「*Bataille-Waterloo*<sup>356</sup>」（ワーテルローの戦い）と揶揄することもあったが、『*マダム・エドワルダ (Madame Edwarda)*』（1941）や『*内的体験 (Expérience intérieure)*』（1943）を読んで感銘を受けて以来その態度を改め、尊敬するようにさえたという。バタイユのほうも、シャルの詩についてのテキスト「ルネ・シャルの劇作品 (*L'Œuvre théâtrale de René Char*<sup>357</sup>)」（1949）や「ルネ・シャルと詩の力 (*René Char et la force de la poésie*<sup>358</sup>)」（1951）を書いたり、シャルに1950年に『*批評 (Critique)*』誌の編集

<sup>353</sup> PÉNARD, Jean, *Rencontres avec René Char*, José Corti, 1991, pp. 102-103.

<sup>354</sup> プルーストの『*失われた時を求めて*』では、燃えるような肉欲ではなく、静かな官能が描かれる。「彼女の眠りは私の傍らに、湖のように穏やかになったバルベック湾での満月の夜のように、静かな何か、官能を満足させてくれる何かを置いていた。」(PROUST, Marcel, *Œuvres complètes*, tome III, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1988, p. 579.)

<sup>355</sup> フロイトはエロスを死に対立するものとして捉えていた。

<sup>356</sup> GREILSAMER, Laurent, *René Char*, Perrin, 2012, p. 103.

<sup>357</sup> BATAILLE, Georges, « L'œuvre théâtrale de René Char », *Critique*, n° 40, septembre 1949, pp. 771-773, repris dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1988, vol. XI, pp. 529-531.

<sup>358</sup> BATAILLE, Georges, « René Char et la force de la poésie », *Critique*, n° 53, octobre 1951, pp. 819-828, repris dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1988, vol. XII, pp. 126-130.

委員を依頼したり、また逆にシャルルが編集長を務める『闇の商店 (*Botteghe oscure*)』誌の第 6 号 (1950) にバタイユが寄稿したりするなど、両者の交流はバタイユが南仏のカルパントラ図書館に赴任した 1949 年頃から盛んに行われていた。

「痙攣した平静さに (*À une sérénité crispée*)」(1952) と題された断章を集めた作品にて、シャルルは次のように述べる。

Après l'ultime distorsion, nous sommes parvenus sur la crête de la connaissance. Voici la minute du considérable danger : l'extase devant le vide, l'extase neuve devant le vide frais<sup>359</sup>.

最後の歪みの後、私たちは認識の頂点に達した。ここには、重大な危機の瞬間がある。それは、空虚を前にした忘我、新鮮な空虚を前にした新しい忘我である。

ここでも、「*la connaissance*」(認識)と「*l'extase*」が並列され、理性的なものと非理性的なものの矛盾する共存状態が見られる。また、忘我の体験が死を彷彿とさせるような「重大な危機」の状態として捉えられていることも読み取れる。ここで、忘我は「新しく」なることができ更新可能なものとされる。すなわち、シャルルにおいては、忘我により死の疑似体験が繰り返されることこそが重要となっているのである。それはまさに、シャルルが好んだというアヴィラの聖テレサの次の言葉「*Vivo sin vivir en mi (Je vis sans vivre dans moi)*」(私のなかに生きずに私は生きる)ことを可能にする方法でもあるだろう。以上のことから、忘我をとおして死の体験に近づくシャルルの姿を確認できただろう。

## 第 2 節 渇きを癒す夜

次に取り上げるのは、1930 年の 11 月 25 日にシュルレアリスト出版から刊行され、シュルレアリスムとの強い結びつきが注目される『アルティーヌ (*Artine*)』である。この作品は、ひとつの散文が一冊の詩集として出版されたものである。同出版社では、同年 4 月に公刊されたブルトンとエリュアールとの共作『工事中、徐行せよ (*Ralentir travaux*)』以来、シャルルが初めて単独で出版した作品である。すなわち、それはシャルルの「シュルレアリスト詩人」としての出発を暗示する。この作品には、サルバドール・ダリが挿絵を付けており、彼もまた同じ年に『見える女 (*La Femme visible*)』を同じ出版社から単独出版している。

ブルトンとエリュアールは、共同で執筆した『アルティーヌ』の作品紹介のなかで「*Femme qu'on ne voit pas, attention!*」(見えない女よ、気を付けて!)と書いており、ダリの『見える女』と一対をなすように演出をしている。これらの出版は、シュルレアリス

---

<sup>359</sup> OC., p. 753. (傍線は筆者)

ム運動の新しいメンバーとしてシャルとダリが迎えられたことを示している。

ジャン＝クロード・マチュウは、この作品についての草稿研究を行っているが、そのなかでアルティーヌという名前がポール・エリュアールとの会話の中で生まれたという逸話を紹介する<sup>360</sup>。それは、エリュアールの作品があまりにも哀歌的であるため、シャルが彼をシュルレアリスムのラマルティーヌ——ただし、「*lame*」（刃）のないラマルティーヌ——になぞらえたというものである。すなわち、はじめアルティーヌというのはエリュアールに向けられたあだ名だったのである。その後、アルティーヌという名前だけが独立してひとつの詩になったというこの逸話からは、シャルにおけるエリュアールへの癒着を再度確認できるだろう。

シャルは1980年のフランス・ユゼールのインタビュー記事のなかで、『アルティーヌ』がソルグ川で溺死したロラ・アバと、数年前に競馬場で出会い惹かれ合ったが立ち去ってしまった若い女性<sup>361</sup>とのプラトニックな愛の思い出から作られたものであることを明かしているが、この作品は、シュルレアリスムとの結びつきが顕著であるだけに、先行研究において度々ブルトンの「通り過ぎる女<sup>362</sup>」の延長線上に取り上げられる。ジャン＝クロード・マチュウやオリヴィエ・ブランは、この作品とシュルレアリスムとの関係についての詳細な分析のなかで、とりわけ『ナジャ』との比較を行っており<sup>363</sup>、吉本素子は、『アルティーヌ』の特性のひとつとして、「不在」の女性像を挙げている<sup>364</sup>。また、ポール・ヴェーヌはこの作品におけるランボーの「オルタンズを見い出せ<sup>365</sup>」の影響に注目し、『アルティーヌ』とは「夢想の特殊な状態において垣間見られた<美>の秘密の名前」であると述べ<sup>366</sup>、野村喜和夫もこれに賛同している<sup>367</sup>。このように、『アルティーヌ』には「通り過ぎる女」や「オルタンズ」など、複数のモデルがあると考えられている。

先に述べたように、『アルティーヌ』はシャルのシュルレアリスム時代の代表的な作品として取り扱われてきたが、シャル本人はどのようにこの作品を捉えていたのだろうか。実際に作品を見てみよう。

*Dans le lit qu'on m'avait préparé il y avait : un animal sanguinolent et meurtri, de la taille d'une brioche, un tuyau de plomb, une rafale de vent, un coquillage glacé,*

<sup>360</sup> MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur*, tome I, José Corti, p. 139.

<sup>361</sup> 競馬場で出会いのちにロラ・アバの姉であることが判明した Françoise de Montilhet のこと。

<sup>362</sup> ブルトンは『ナジャ』や『通底器』のなかでこのテーマを採用しているが、周知のとおり「通り過ぎる女」は伝統的なテーマである。ボードレールの「通り過ぎる女に」はあまりに有名だが、プルーヴ（『失われた時を求めて』）やネルヴァル（「リュクサンブールの小径」）、アラゴンらもこれを取り上げた。

<sup>363</sup> Cf. MATHIEU, Jean-Claude, *op.cit.*, pp. 142-143. BELIN, Olivier, *op.cit.*, p. 205.

<sup>364</sup> 吉本素子「シュルレアリスム参加後のルネ・シャル：『アルティーヌ』の成立」in 仏文研究：*Études de Langue et Littérature Françaises*, 2002年、p. 90.

<sup>365</sup> RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1972, p. 151.

<sup>366</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990, p. 99.

<sup>367</sup> 野村喜和夫『ルネ・シャル詩集——評伝を添えて』、河出書房新社、2019年、p. 190.

*une cartouche tirée, deux doigts d'un gant, une tache d'huile; il n'y avait pas de porte de prison, il y avait le goût de l'amertume, un diamant de vitrier, un cheveu, un jour, une chaise cassée, un ver à soie, l'objet volé, une chaîne de pardessus, une mouche verte apprivoisée, une branche de corail, un clou de cordonnier, une roue d'omnibus*<sup>368</sup>.

私に用意されていたベッドの中にあったのは、ブリオッシュくらいの大きさの傷ついて血まみれの一匹の獣。鉛のパイプ。突風。凍った貝殻、弾が発射された薬筒、手袋の二本の指、油の染み。監獄の扉はなかった。失望の味、ガラス切り、一本の髪の毛、一日、壊れた椅子、一匹の蚕、盗まれた品、コート鎖、飼い慣らされた緑の蠅、一枝のサンゴ、靴屋の釘、普通列車の車輪があった。

この作品の舞台となるのはベッドのなかであり、副題の「夢見させておく女の沈黙に (Au silence de celle qui laisse rêveur)」と共に、夢との関連性が強調される<sup>369</sup>。列挙される名詞の非現実的な組み合わせが喚起するイメージは、オリヴィエ・ブランの言うように、ひとつの「夢の場」であると考えられる<sup>370</sup>。ベッドのなかに「私」は不在である。代わりに、「血まみれの獣」といった暴力的な表象や「突風」、「一日」といった無形のものまで、恣意的とも言えるまでに無秩序に名詞が並べられている。このような名詞の並列は、エリュアールがロートレア蒙の『ポエジー I (Poésie I)』<sup>371</sup>に倣って取り入れていた手法でもあり、シャルもここでこの手法を踏襲していると考えられる。また、ここに挙げられるオブジェの数々は、ブルトンが1924年頃から着想を始めた「夢=オブジェ<sup>372</sup>」を想起させるだろう。

このように、この作品にはたしかに冒頭からシュルレアリスムとの結びつきが顕著に表れる。しかし、この場面において「私」は不在であるばかりか、ベッド自体も「私」のものではない。ここでは、「le lit qu'on m'avait préparé」(私に用意されていたベッド)となっており、登場するオブジェも「私」のものとしては描かれていない。すなわち、この「夢の場」は、「私」以外の「誰か」が用意した舞台装置なのである。それには、夢のテーマ自体がシャルに馴染みがなく、もともとシュルレアリスムからの借り物のテーマであることも無関係ではないと考えられる。

この作品で注目すべきなのは、シュルレアリスムとの関係だけではない。シャルの詩の特徴として、死の妄想や自己の分裂状態が見られる様子を確認してきたが、それはここにも表出している。

<sup>368</sup> OC., p. 17. ※全体が長文となるため、ここでは『アルティエヌ』のなかからいくつかの抜粋を行う。

<sup>369</sup> Cf. MANKA, Aleksandra, « Artine : Essai d'interprétation » in René Char, numéro spécial de Sud, Marseille, 1984, p. 195-203.

<sup>370</sup> BELIN, Olivier, *op.cit.*, p. 196.

<sup>371</sup> LAUTRÉAMONT et NOUVEAU, Germain, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1970, pp. 257-270.

<sup>372</sup> BRETON, André, « Crise de l'objet », *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 2002, pp. 355-356.

L'état de léthargie qui précédait Artine apportait les éléments indispensables à la projection d'impressions saisissantes sur l'écran de ruines flottantes : édredon en flammes précipité dans l'insondable gouffre de ténèbres en perpétuel mouvement<sup>373</sup>. アルティースに先立っていた昏睡状態は、漂う瓦礫のスクリーンへの息をのむような印象の投影に欠くことのできない要素をもたらしていた。それは永遠に動き続ける底知れぬ闇の深淵へと投げ込まれる炎に包まれた羽根布団である。

「アルティース」が現われるためには、「*léthargie*」（昏睡）の状態になる必要がある。夢の場であるにもかかわらず、「眠り」ではなく「昏睡状態」という語を採用することからは、シャルの無意識に対する問題意識が確認できるだろう。彼は、「*Mourir, ce n'est jamais que contraindre sa conscience au moment même où elle s'abolit, à prendre congé de quelques quartiers physiques actifs ou somnolents d'un corps*<sup>374</sup>」（死ぬこと、それは身体の意識が消滅するまさにその時、覚醒、あるいは半睡状態の身体的ないくつかの部分に別れを告げるように強いることに過ぎない）とし、死を無意識の状態と近いものとして考えていた。

「*léthargie*」とは仮死状態や忘我の状態を指す語である。注目すべきなのは、シャルが草稿のなかで、「*léthargie*」の部分で「*l'inconscience*」（無意識）と書いていたことである<sup>375</sup>。すなわち、それは彼にとって無意識の状態と昏睡状態、そして死とが互いに近い関係にあることを示している。そのような昏睡状態は、「瓦礫」のスクリーンに投影されるような断片化したイメージを提示する。この断片的なイメージを単純に夢のイメージとしないのは、シャルが夢と詩作における無意識的なイメージを切り離して考えているからだろう。この点は、夢の記述を行いその分析をして作品としたシュルレアリストたちとは異なる点であると言える。

シャルは断章を用いた作品を数多く残しているが、断片的なイメージはこのような昏睡状態によってもたらされると考えられる。また、「闇の深淵へと投げ込まれる」の部分は意識の外に沈んでいくイメージであるが、その際に「羽根布団」は焼かれなければならない。「羽根布団」は眠りに落ちる前と目覚めの際に身体が認識するもので、意識のある状態を暗示する。すなわち、この部分は詩作における昏睡状態への導入部で無意識の領域に至る際の意識の消失を示唆しているのではないだろうか。ただし、意識はここで火葬されるまでに暴力的に排除されなければならない、シャルにおける無意識の状態への拘りが表われている。

À beau surgir au milieu de la plus active dépression l'appareil de la beauté d'Artine, les esprits curieux demeurent des esprits furieux, les esprits indifférents des esprits

<sup>373</sup> OC., p. 18.

<sup>374</sup> OC., pp. 161-162.

<sup>375</sup> BELIN, Olivier, *op.cit.*, p. 211.

extrêmement curieux<sup>376</sup>.

心が沈んでいるときにアルティーヌの美の姿があらわれても、奇妙な亡霊たちは狂乱したままで、無関心な亡霊たちは極度に奇妙なままだ。

« l'appareil de la beauté d'Artine » (アルティーヌの美の姿) について、オリヴィエ・ブランは、「l'appareil」という語を採用した表現が、ラシーヌの『ブリタニクス (*Britannicus*)』のなかの « Belle, sans ornements, dans le simple appareil d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil » (美しい人よ、身に纏う飾りもなく、眠りから覚めたばかりの単純な姿の美しさなかで) という眠りからの目覚めを描いた一節と同じ用法であることを指摘する<sup>377</sup>。ここでラシーヌは、「l'appareil」を身体を指す語として使用している。

他方、草稿のなかでシャルルは « Artine-pierre précieuse-charbon » (アルティーヌ—貴石—石炭) と書いており、アルティーヌを貴石に喩えている。このことは、装飾品を意味する語でもある « l'appareil » との関係において示唆的である。周知のとおり、石炭はかつて黒いダイヤモンドと呼ばれたこともあり、神秘的な力の象徴でもあった<sup>378</sup>。したがって、この草稿からは、シャルルがアルティーヌに物質的かつ魔術的な力の付与をしようとしていたことがわかるだろう。錬金術においては、「宝石」は「賢者の石」の隠喩でもある。すなわち、「アルティーヌの美の姿」とは神秘的な力を秘めた美の物質的な姿であると言える。

このようなアルティーヌの神秘的な美が、「心が沈んで」いるときに現われても、「奇妙な亡霊たち」や「無関心な亡霊たち」は変わらずその矛盾を抱えたままである。ここでシャルルは « curieux » の « c » を « f » に置き換えて « furieux » にするような言葉遊びを行っており、このような傾向はシュルレアリストたちの作品においても見られるものであるが<sup>379</sup>、シャルルは、言葉遊びの行為そのものよりも、「奇妙な亡霊」のもつ「狂乱」、「無関心な亡霊」のもつ「奇妙さ」といった二面性の共存状態が彼にとっては何ら特別な状態ではないことを示そうとしていると考えられる。これらの矛盾は、『シュルレアリスム第二宣言』のなかでブルトンが述べたような錬金術の錯乱状態のような精神の高揚を必要とするわけではない。ここには、矛盾を包括して統合の方向を目指すブルトンを意識しつつ、矛盾を矛盾のまま残そうとするシャルルの姿勢が見られるだろう。

Les apparitions d'Artine dépassaient le cadre de ces contrées du sommeil, où le *pour* et le *pour* sont animés d'une égale et meurtrière violence. Elles évoluaient dans les plis d'une soie brûlante peuplée d'arbres aux feuilles de cendre<sup>380</sup>.

アルティーヌの亡霊たちは、これらの眠りの国々の枠を超えていった。これらの国々では、賛成また賛成が、対等で死をもたらすほどの暴力で活気づけられている。アルティ

<sup>376</sup> OC., p 18.

<sup>377</sup> BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 207.

<sup>378</sup> Cf. GIONO, Jean, *Angelo*, Gallimard, 1958, p. 11.

<sup>379</sup> ローズ・セラヴィなど。

<sup>380</sup> OC., p. 18.

一ヌの亡霊たちは、灰の葉をつけた木々でいっばいの燃えるような絹のひだの中を飛び回るのだった。

ここで突然「アルティエヌの亡霊」が出現する。先にアルティエヌが登場する際には昏睡状態になることが示されたが、それはひとつの眠りの状態であるとも言えるだろう。同時に、これは仮死状態でもあるため、「眠りの国々」の枠を超えていけるのは、この世とあの世の境界を超えていくことができる亡霊のような存在である。すなわち、アルティエヌとは生と死の境界を曖昧にする存在なのではないだろうか。

ジャン＝クロード・マチュウは、「賛成また賛成」の部分について、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』のなかの「Il (= esprit) prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse<sup>381</sup>」(精神は欲望が表明されて賛成と反対が絶えず変わるような無限の広がりを感じ自覚する)の部分を意識してシャルルが「賛成と反対」を「賛成と賛成」と書き換えていると述べる<sup>382</sup>。ブルトンは、矛盾する2つの現実の接近によって得られる« étincelle » (火花) がシュルレアリスム的なイメージにとって重要であるとするが<sup>383</sup>、シャルルは、ブルトンの言うような二項対立を包括して統合するようなイメージを目指しているのではない。したがって、シャルルは「賛成と反対」を「賛成と賛成」とし、アルティエヌを「2つの現実」の境界を曖昧にする存在としたのではないだろうか。

Quelquefois une manœuvre maladroite faisait tomber sur la gorge d'Artine une tête qui n'était pas la mienne. L'énorme bloc de soufre se consumait alors lentement, sans fumée, présence en soi et immobilité vibrante<sup>384</sup>.

時折ぎこちない操作のせいで、私のものではない頭がアルティエヌの喉の上にもたれ掛かった。すると硫黄の巨大な塊は、ゆっくりと燃え尽きていく、煙も立てずに、それ自身の現存のうちに、振動する不動性のうちに。

「硫黄」や「煙」は錬金術を喚起する語彙であり、この部分でシャルルは、詩作の行為と錬金術を交差させていると考えられる。その「操作」にあたり、「私のものではない頭」が現われるが、この部分には「私」の多重性が暗示されているだろう。そして、次の一文でこの作品が閉じられる。

Le poète a tué son modèle<sup>385</sup>.

<sup>381</sup> BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1988, p. 338. (傍線は筆者)

<sup>382</sup> BELIN, Olivier, *op. cit.*, p. 215., MATHIEU, Jean-Claude, « Breton, Char : la contradiction », in *René Char 10 ans après*, L'Harmattan, 2000, p. 37.

<sup>383</sup> BRETON, André, *op. cit.*, pp. 337-338.

<sup>384</sup> *OC.*, p. 18.

<sup>385</sup> *OC.*, p. 19.



詩人は自分のモデルを殺した。

この部分は、一旦作品が書き上げられた後に加筆されたものである。先に述べたように、『アルティエヌ』にはロラ・アバや競馬場で知り合った若い女性、「通り過ぎる女」、「オルタンズ」といった複数のモデルが存在する。これらのモデルは、散文の最後で殺されなければならない。先に見たように、溺死と詩人の誕生は深く結びついている。溺死は自然に対する不可抗力的な死であるが、ここで詩人は自らの意志で自分のモデルを殺している。このことは、不可知の領域にある死を自らの手で統制しようとする暴力性が、ときに詩の創作に必要であることを暗示していると考えられる。ここで、「私」や「アルティエヌ」は消失し、代わりに「詩人」と「モデル」が現れるが、この唐突とも言える主体の変化は、作品の舞台となっている夢との断絶が強制的に行われ、主体が現実と向き合う様子を示しているのではないだろうか。

シャルルは、先に挙げたフランス・ユゼールとのインタビューを『私の深紅のカスケットの下で (*Sous ma casquette amarante*)』(1980) というひとつの作品にしたが、そのなかの「アルティエヌと透明な人たち (*Artine et les transparents*)」において、『アルティエヌ』の生成における複数のモデルとの出会いを振り返り、次のように述べる。

Un monde mûrissait là, grappe de baisers saignants. Rien ne sert d'expliquer, il faut mourir à point, laisser à jamais le poème après être né avec lui. La tache brillante continuera à se déplacer dans notre regard tel le nuage dans le persuasif arc-en-ciel<sup>386</sup>.  
そこでは世界が成熟していました、生々しい肉体関係の房のように。説明しても意味がないのです。適切なタイミングで死ななければならず、詩と共に生まれ、永遠に詩をそのままにしておかなければなりません。説得力のある虹のなかの雲のように、輝くシミが私たちの見ているところで動き続けます。

これは、「*Rien ne sert de courir, il faut partir à point*<sup>387</sup>」（走っても意味がない、時間通りに出発しなければならない）というフォンテーヌの寓話のなかの一文を捩ったものであるが、詩作のためには「適切なタイミングで死ななければならない」とあるように、シャルルにとって詩作における死の概念は重要である。それは、死という未知の領域に到達することが創造の可能性を探ることにつながるからであると考えられる。そして、詩の創造というひとつの芸術はついに死をも超えようとする。

Nous n'avons qu'une ressource avec la mort : faire de l'art avant elle<sup>388</sup>.

---

<sup>386</sup> OC., p. 866.

<sup>387</sup> LA FONTAINE, Jean de, *Le lièvre et la tortue*, Flammarion, 1917, p. 164-165.

<sup>388</sup> OC., p. 413.

死に対する私たちの手段はただひとつ。それは、死の前に芸術を行うことだ。

シャルルは、死を錬金術のように変化のための工程と捉えていたが、これらの作業は夜を舞台として行われている。生と死、現実世界と非現実的世界の境界を超えるアルティエヌの存在が夜に属していたのは、夜の闇が異界との境界を曖昧にするものであるからだろう。

ポール・ヴェーヌは、シャルルが夜という語を使う際にときに忘我と密接な関係を持つことに注目し、これについての考察を行っているが<sup>389</sup>、そのなかで彼は、シャルルが述べたという次の言葉を紹介している。

J'avais onze ou douze ans, disait-il, quand ce que j'appelais le grandissime éclair est tombé sur moi pour la première fois ; plus rien n'a compté. Le jour n'éclaire pas, seules existent la nuit et la clarté, mais cette clarté vient de la nuit, c'est le grandissime éclair. Il ne scintille que de temps à autre, un certain nombre de fois en une vie, mais à chaque éclair on distingue un peu plus de choses qu'à l'éclair précédent.

11、2歳だったころ、私が凄まじく大きな閃光と呼んでいたものが、はじめて私の上に落ちてきました。もう何も大切なものはなくなりました。昼は明るくせず、ただ夜と光だけが存在しますが、その光は夜からくるのです。それは凄まじく大きな閃光で、その閃光はときどきしか、一生に限られた数しか煌めきません。しかし、それぞれの閃光ごとに、物事ははっきりと見えるようになるのです<sup>390</sup>。

ここには、シャルルの内的体験についての証言が記されている。「もう何も大切なものはなくなった」とあるように、その閃光に貫かれたことは、価値観が変わってしまうほどの重要な出来事だったようだ。先に述べたように、忘我とは「自分という存在からの脱出のような状態で、ある種の光を通して叡智世界の啓示を発見すること」である。言葉を「原初の意味で」用いるべきであるとしていたシャルルにとって、「それぞれの閃光ごとに物事ははっきり見えるようになる」という一節は、この「叡智世界の啓示」の発見に近づいていると言えはしないだろうか。もし、この証言のなかの「閃光」が忘我の光と同じ類のものであるならば、シャルルは既に子供のときに忘我同様の体験をしていたことになる。「*l'éclair*」という語は、閃光という意味のほかにも稲妻という意味もある。シャルルは、「メダイヨン (Médaille)」という詩のなかでも「*Eaux de verte foudre qui sonnent l'extase du visage aimé*<sup>391</sup>」(愛する顔の忘我を鳴り知らせる、緑の雷の水よ)として「緑の雷」と忘我の関係を描いている。また、シャルルが親近感を持ち作品のなかで度々取り上げたというアヴィラの聖テレサが、絶対者との合一を稲妻に喩えていたのは周知のとおりである。シャルルは、

<sup>389</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990. p. 236.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>391</sup> *OC.*, p. 135.

敬虔なキリスト教徒だった母親に反発しキリスト教には批判的だったが、アヴィラの聖テレサに共感を示したのは忘我の経験があつてのことだろう。

以上のことを踏まえると、このテキストの「閃光」が忘我の光を指している可能性は否定できない。このような体験をした 11、2 歳の頃のシャールといえ、第 2 章第 1 節で述べたように、病床に臥していた父親の死に直面した年頃でもあった。これらの出来事を照応させると、閃光に貫かれた忘我のような神秘的な体験と、死への妄想が、その後のシャールの詩作において表裏一体的な関係にあるのは単なる偶然であるようには考え難い。

1980 年 3 月 3 日発行の『ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール (*Le Nouvel Observateur*)』誌に掲載されたフランス・ユゼールからシャールへのインタビューのなかには、次のような箇所が見られる。

Quand mon père mourut — j'avais onze ans —, il n'y avait pas l'électricité dans notre maison, on utilisait encore des lampes à pétrole et le gaz. Dès que le bec de gaz qui faisait face à la grille du jardin était éteint, le village entier était noyé dans l'obscurité. Les villageois se déplaçant ou allant aux veillées circulaient avec des lanternes. La nuit se réjouissait de son pouvoir ; il ne se passait pas de moment dans la journée où ne se glissait dans la conversation générale, des crédules ou des incroyables, le mot fantôme. Dans les pièces de notre maison, la nuit semblait à l'enfant que j'étais encore plus impénétrable qu'ailleurs. La seule lumière, dans cet hiver de 1918, était la flamme intermittente des bûches sans cesse renouvelées dans la chambre où mon père agonisait<sup>392</sup>.

父が亡くなった時——私は 11 歳でした——家には電気がなく、灯油ランプやガスランプを使っていました。庭の門に面したガスランプのスイッチを切った途端、村中が闇のなかに沈み込みました。村人たちが移動したり、夜の集いに行ったりするときにはランプを使っていました。夜はその力を喜びました。一日のうちに亡霊という言葉が、信じやすい人たちやそうでない人たちのあいだでも会話の中に忍び込まないときはなかったからです。私たちの家の部屋では、夜は他の場所よりもさらに暗いと子供の私には思えました。1918 年の冬で、唯一の光は、父が死にかけていた部屋で、絶え間なく燃え続ける薪の炎だけだったのです。

この言葉からは、シャールが夜をどのように捉えていたかを窺うことができる。11 歳のシャールにとって、夜の闇は海のように深く広大で、畏怖の感情を抱かせるものだったのだろう。シャールの詩作において、灯りやランプといった光の表象は何度も登場するが、これらが夜とのコントラストから生じる原風景をここでは確認できる。なかでも、父親の死をめぐ

<sup>392</sup> *Le Nouvel Observateur*, le 3 mars 1980.

る灯りのイメージは、幼少期の彼に殊更強烈な印象を残したようだ。

シャルルは、60年に及ぶ長い詩作人生のなかでインタビューを10回ほどしか受けていないが、私生活をあまり話さなかったシャルルにとって、親しくしていたジョルジュ・ブランの友人でもあったというフランス・ユゼールの1980年のインタビューのなかのこれらの証言は、彼の詩作を理解するうえで重要である。同じインタビューのなかで、彼は次のようにも述べる。

**La nuit m'était en effet douloureuse, mais je l'aimais comme un artisan perdu, en même temps que je regrettais l'éclat de lumière<sup>393</sup>.**

私にとって夜は確かに苦しいものでしたが、光の輝きを惜しみつつも、私はそれを失われた職人のように愛していました。

父親が病床に臥せる姿を彷彿とさせる夜の闇は、シャルルにとって苦しいものであるが、同時に彼はその魅力に抗えない。ここには彼のなかにある両義性を見ることができるだろう。

シャルルが度々援用したギリシャ神話において、死の神タナトスは眠りの神イプノスの双子の兄弟で、夜の女神ニクスを母親に持つように、死と夜は近い関係にある。先に見た『アルティーンヌ』のなかでは、シャルルにおける死と忘我のあいだの曖昧な境界線が確認できたが、それらを可能にするのは光の存在を際立たせる夜であった。シャルルは、夜についての複数の断章がひとつにまとめられた「飾りのないある夜について (Sur une nuit sans ornement)」という作品のなかで次のように述べる。

**Dans la nuit, le poète, le drame et la nature ne font qu'un, mais en montée et s'aspirant.**

夜のなかでは、詩人、劇、そして自然はひとつでしかない。しかしそれは上昇し、互いに吸い込みながらによってである<sup>394</sup>。

ここで夜は複数のものを融合させる力を持つが、その錬金術が可能になるためには、「上昇」する精神の高揚状態や、「互いに吸い込み合う」強い牽引力が必要である。すなわち、夜は非理性的な現実を包括するものとして描かれる。

同じ作品のなかの別の一節を見てみよう。

**La reconduction de notre mystère, c'est la nuit qui en prend soin ; la toilette des élus, c'est la nuit qui l'exécute<sup>395</sup>.**

私たちの神秘の更新、その世話をするのは夜だ。選ばれた者たちの身支度、それを実行

---

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> *OC.*, p. 392.

<sup>395</sup> *OC.*, p. 393.

するのは夜だ。

シャルルはここで、「神秘」を可能にするのが「夜」の役割であることを強調している。また、先に挙げたフランス・ユゼールの同じインタビューのなかで、シャルルは « *Pour voir la nuit, il faut être éveillé*<sup>396</sup> » (夜を見るためには、目覚めていなければならない) と述べており、夜を「見る」ことの重要性を示す。ヴェーヌは、シャルルが夜を語りながら « *On mourra sans avoir tout vu, bien entendu, mais en tout cas, me disais-je, on a vu ainsi un peu plus que ceux qui ne voient que dans le jour*<sup>397</sup> » (もちろん、人はすべてを見ることなく死ぬ。しかし、いずれにしろ、こうして昼のなかでしか見ない者たちよりも、少しだけ多く見ることになる) と述べたとし、夜のなかで「見る」人の特権性を示唆する。これらを踏まえると、「選ばれた者たち」というのは夜を享受することができる限られた人を指すと考えられる。このように、シャルルにとって夜は意識と無意識、そして生と死の境界が曖昧になる神秘の場であり、それは万人と共有するようなものではない個人的なものである。

「いくつもの正しい夜 (*Les Nuits justes*)」という詩においては、シャルルにおける忘我の経験が夜の風景のなかに表われるだろう。

Avec un vent plus fort,	もっと強い風と
Une lampe moins obscure,	もっと暗くないランプで
Nous devons trouver la halte	私たちは停泊地を見つけなければならない
Où la nuit dira « Passez » ;	そこで夜が「通れ」と言うだろう
Et nous saurons que c'est vrai	すると私たちはそれが本当だと知るだろう
Quand le verre s'éteindra.	ガラスが消えるときに。
Ô terre devenue tendre !	おお、柔らかくなった大地よ！
Ô branche où mûrit ma joie !	おお、私のよろこびを成熟させる枝よ！
La gueule du ciel est blanche.	空の口は白い。
Ce qui miroite, là, c'est toi,	そこで輝くもの、それは君だ、
Ma chute, mon amour, mon saccage <sup>398</sup> .	私の転落、愛、略奪だ。

「柔らかくなった大地」や、「よろこびを成熟させる枝」、「口が白い空」は、まるで錯乱した精神状態で見る変形された風景のようである。それらは、「ガラスが消えるとき」に現れる。これらは忘我の経験で見ることができるといえるような「超越的な現実」に近いものであると考えられはしないだろうか。「もっと強い風」で「停泊地」を見つけるイメージは、まるで海上を漂う船のようである。シャルルは、先に挙げたフランス・ユゼールのインタビューのな

<sup>396</sup> *Le Nouvel Observateur*, le 3 mars 1980.

<sup>397</sup> VEYNE, Paul, *op. cit.*, p. 236.

<sup>398</sup> *OC.*, p. 310.

かで、「J'ai toujours admiré la nuit à l'instant de son retour. Elle était comme une mer dans laquelle je nageais, avançant lentement, ne laissant pas d'écume<sup>399</sup> » (私はいつも夜の再来を不思議に思いました。それは海のように、私はそこで泳ぎ、泡も立てずにゆっくりとすすみました)と述べ、夜を海に見立てているが、ここには夜の暗闇によって現実世界の境界が取り去られる様子が確認できるだろう。

西永良成は、とりわけ「夜がく通れ」と言うだろう」の部分が忘我に陥る瞬間を描いたものであるとし<sup>400</sup>、また、「ガラス」がこの詩の前に収録された「窓ガラス (Le Carreau)」という詩と同様に「意識」を意味すると述べる<sup>401</sup>。もしそうであれば、ここで忘我の瞬間に意識を失うことが暗示されていると言えるだろう。その意味では、「ガラス」はこの詩のなかで重要な語になると考えられる。

それでは、「窓ガラス」の内容を確認してみよう。

Pures pluies, femmes attendues,	澄んだ雨よ、待たれた女たちよ、
La face que vous essuyez,	あなたたちがぬぐう顔、
De verre voué aux tourments	苦悩に身を捧げるガラスは
Est la face du révolté ;	反逆者の顔だ
L'autre, la vitre de l'heureux	もうひとつの顔、幸福な人のガラスは
Frissonne devant le feu de bois.	薪の火の前で震えている
Je vous aime mystères jumeaux,	私は神秘の双子のあなたたちを愛している
Je touche à chacun de vous	私はあなたたち各々に触れる
J'ai mal et je suis léger <sup>402</sup> .	私は苦しみ、軽やかだ。

ここでは、「mystères jumeaux」(神秘の双子)という語をめぐる鏡のような仕掛けがあることに注目したい。「ガラス」は、この詩のなかで「反逆児の顔」と「幸福な人の顔」を映しだし、鏡の機能を果たしていると考えられる。すなわち、「神秘の双子」というのは「私」の鏡像のもうひとりの「私」であり、他者としての「私」なのではないだろうか。シャルルにおける自己分裂の状態を第1章で確認したが、ここでガラスは、分裂した自己を映しだす鏡さながらである。この詩においては、ガラスを指す語として「le verre」と「la vitre」の2つが採用されている。これもまた、ひとつの事柄のもつ二面性を提示する仕掛けになっていると考えられる。男性名詞と女性名詞を組み合わせたのは単なる偶然ではないだろう。シャルルの次の言葉にその根拠らしきものが読み取れる。

<sup>399</sup> *Le Nouvel Observateur*, le 3 mars 1980.

<sup>400</sup> 西永良成『激情と神秘——ルネ・シャルルの詩と思想』、岩波書店、2006年、p. 130.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>402</sup> *OC.*, p. 310.

Ici l'image mâle poursuit sans se lasser l'image femelle, ou inversement. Quand elles réussissent à s'atteindre, c'est là-bas la mort du créateur et la naissance du poète<sup>403</sup>.

ここでは男性的な表象が、飽きることなく女性的な表象を追いかけ、そのまた逆もある。それらが、互いに追いつくことに成功するとき、創造者の死と詩人の誕生が見られるのはあそこだ。

シャルルは、男性的なものと女性的なものという二項対立を挙げるが、その2つが並ぶときにこそ詩人が誕生すると述べる。留意すべきなのは、ここで彼がそれらの対立を解消しようとしているのではないことだ。彼は、それらの対立を包括することで詩人が誕生するとしている。ガラスを表現するために« le verre » と « la vitre » の2つの語を採用したのは、このような考えがあるためなのではないだろうか。

ガラスを鏡のように機能させる用法は、マラルメの「窓 (Les Fenêtres) <sup>404</sup>」という詩のなかにも見られる。彼は、詩のなかで窓に映る主体の姿を天上に住む天使へと変容させた。川瀬武夫は、マラルメにおいて、「ポエジーによる死と再生の秘儀はこの硝子=鏡のトリックを用いてはじめて達成されることになる<sup>405</sup>」と述べる。このようにマラルメは鏡を用いて再生のテーマを描いたが、シャルルの場合、「神秘の双子」という表現にも見られるように、鏡は分裂を映しだす表象でもある。先に挙げた、忘我を描いた詩「いくつもの正しい夜」においても、シャルルはガラスに鏡の機能を付与していると考えられるが、注目すべきなのは、「Quand le verre s'éteindra」(ガラスが消えるときに)の部分である。ここで、ガラスに映されたもうひとりの「私」の姿は消えることになる。すなわち、それは分裂した自己の表象が消えることを暗示している。したがって、「ガラスが消えるとき」とは、まさにこの分裂状態がなくなり自己が統合されるときなのではないだろうか。それを裏付けるかのように、ガラスが消える前は主体が一人称複数形の« nous »(私たち)であるのに対し、消えた後では一人称単数形の« je »(私)に変化している。先に見たように、シャルルは忘我と昏睡状態を近いものとして捉えていたが、この詩において、忘我をとおして「小さな死」を経験することで「私たち」に分裂していた「私」が統合される様子が描かれていると考えられはしないだろうか。換言すれば、それは内在化していた死が忘我によって外在化することによってこそ可能になる統合であると言えるだろう。とはいえ、死の妄想を抱えて生きることの苦しみに引き裂かれたシャルルが、このように自己の統合に至る様子は例外的なものである。彼は次のように述べる。

---

<sup>403</sup> OC., p. 72.

<sup>404</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998, p. 9.

<sup>405</sup> 川瀬武夫「マラルメにおける鏡の表象」in 『Études françaises (早稲田大学)』第26号、2019年、p. 2.

Ensemble nous remettrons la Nuit sur ses rails ; et nous irons, tour à tour nous détestant et nous aimant, jusqu'aux étoiles de l'aurore<sup>406</sup>.

私たちは一緒になって再び「夜」を軌道に乗せるだろう。そして交互に憎み合い、愛し合いながら、曙の星々のところにまで行こう。

忘我の後には、自己は再び分裂して「私たち」になり、いつものように1日の終わりにやって来る「夜」をその軌道に差し戻す。シャルルにとって、自己の統合の背景となる「夜」は、創造的な渇きを潤すものである。

彼は次のように述べる。

« Faute de sommeil, l'écorce... » date d'un temps où la nuit qui m'avait tant servi se retira de moi, me laissant les sables et l'insomnie (1955-1958). Je sus alors que la nuit était eau, qu'elle seule abreuve et irrigue, et pour m'assurer contre ce passage difficile, je rassemblai mes précaires outils : encre de Chine de couleur, bâtons de cire, pointes rougies au feu, écorces de bouleau, plumes, couteaux, crayons, clous, poinçons, pinceaux, cartons, bois, buvards humides.

J'étais immobilisé dans ma chambre sous une électricité haïssable. Servante ou maîtresse, proche du souffle et de la main, rasante et meurtrie, cette flamme dont j'avais besoin, une bougie me la prêta, mobile comme le regard. L'eau nocturne se déversa dans le cercle verdoyant de la jeune clarté, me faisant nuit moi-même, tandis que se libérait *l'œuvre filante*<sup>407</sup>.

「不眠のために、樹皮は…」は、私によく仕えていた夜が私から離れ、私に砂と不眠を残していた時代にさかのぼる（1955年～1958年）。そのとき私は、夜は水であり、唯一湿らせて灌漑ができるものであることを知り、この困難な移行に備えて、私は間に合わせの道具を集めた：色墨、蠟棒、焼けた鉄の棒の先端、白樺の樹皮、羽毛、ナイフ、鉛筆、釘、パンチ、筆、段ボール、木材、濡れた吸い取り紙。

私は部屋の中でひどい電気のもとで動けなくなっていた。私が必要とした家政婦や愛人のような、呼吸と手に似ている、うんざりして傷ついたこの炎は蝋燭から借りてきたもので、それは視線のように動いた。夜の水が若い光の緑に覆われた輪に注がれ、「消えゆく作品」が解放されている間に私自身を夜にしていた。

先に挙げたフランス・ユゼールとのインタビューのなかで、シャルルは夜の世界を海に喩えていたが、ここでは不眠の「私」に対して「夜」は渇きをいやす水となる。「砂」のような状態は、豊饒な土壌と対照的な創造性の枯渇を暗示していると考えられる。シャルルが経験した1955年から1958年の不眠の経験は、「夜」と創造の関係を問い直す契機になったのだ

<sup>406</sup> OC., p. 759.

<sup>407</sup> CHAR, René, *La Nuit talismanique*, Éditions Albert Skira, Genève, 1972, pp. 7-8.



ろう。「私自身を夜にしていた」とあるが、ここでシャルは、「私」と「夜」との合一を示唆している。このことは、境界を曖昧にする暗闇を持つ「夜」を媒介とした自己の分裂と統合という個人的なテーマが、非個人的なものに広がっていったことを暗示しているのではないだろうか。以上、夜を背景としてシャルにおける忘我と自己の分裂・統合の様子を探ろうとした。

しかし実は、内在化していた死の妄想が、実際に死と対峙することで変化する様子は忘我の経験以外でも見ることができる。それは、シャルを詩人として有名にしたレジスタンスでの経験においてとりわけ顕著である。

### 第3節 死との対峙

フランス・ユゼールとのインタビューのなかで、シャルは次のように述べる。

La nuit encore, je m'esquivais, sortais en cachette, uniquement, je crois, pour mieux entendre cette rumeur qui était la sienne, mêlée à la respiration de la rivière voisine. Je fuyais les dires d'une guerre aux innombrables malheurs.

夜になっても、こっそりと身を潜めて、ただ近くの川の息づかいに混じって、夜の噂を聞いていたような気がします。私は無数の不幸な戦争の噂から逃げていました。

先に述べたように、シャルは11歳のときに他者としての自己の芽生えを経験した。1907年生まれの彼が11歳のときは1918年であり、それはちょうど第一次世界大戦が終結した年にあたる。同じ年に父親を亡くした彼にとって、1918年は死の影が付きまとう特異な年だったのだろう。このインタビューからは、彼が戦争に纏わる不幸話を耳にし、その恐ろしいイメージから何とかして逃れようとしていたことが読み取れる。同じインタビューのなかで、彼は「*il ne se passait pas de moment dans la journée où ne se glissait dans la conversation générale, des crédules ou des incroyables, le mot fantôme*<sup>408</sup>」(一日のうちに亡霊という言葉が、信じやすい人たちやそうでない人たちのあいだでも会話の中に忍び込まないときはありませんでした)とも述べている。これは当時の日常生活の環境において、シャルが死を意識する機会が決して少なくなかったことを示唆している。

先に述べたように、シャルには第二次世界大戦中にアレクサンドルという偽名でレジスタンス戦闘員として活動していた時期がある。戦争を振り返ってシャルは晩年、ポール・ヴェーヌに次のように打ち明ける。

---

<sup>408</sup> *Le Nouvel Observateur*, le 3 mars 1980.

Durant la Résistance, racontait-il, j'ai été amené à faire une chose qui n'était pas dans ma nature : j'ai tué. Cela vous change complètement ; on revoit tout, après, on repasse sa vie en revue, on voit les choses autrement<sup>409</sup>.

レジスタンスのあいだ、私は自分の本性にはなかったことをせざるをえませんでした。人を殺したのです。これは完全に人間を変えてしまう。あとになって、再びすべてがまざまざと蘇ってくるのです。

一体シャルルはどのような戦争体験をしたのだろうか。1939年9月のフランスの宣戦布告後に動員されたシャルルは、1940年までアルザス地方に従軍した。同年6月にフランスが降伏するが、その翌年の1941年に友人のフランシス・キュレルに宛てた次の手紙からは、彼のレジスタンス活動に対する決意と使命感がうかがえる。

Après le désastre, je n'ai pas eu le cœur de rentrer dans Paris. [...] je trouve encore trop à proximité des allées et venues des visages résignés à eux-mêmes et aux choses. Certes, il faut écrire des poèmes, [...] mais tout ne doit pas se borner là. Ce serait dérisoirement insuffisant. [...] Ce n'est pas toujours facile d'être intelligent et muet, contenu et révolté. [...] Confie-toi à voix basse aux eaux sauvages que nous aimons. Ainsi tu seras préparé à la brutalité, notre brutalité qui va commencer à s'afficher hardiment. [...] Nous sommes dans l'inconcevable, mais avec des repères éblouissants<sup>410</sup>.

あの惨事後、パリに戻る気はなくなった。[...] 自分自身や現状に諦め受け入れてしまっている人たちの顔の往来からは、まだ近すぎるようなところにいるように思う。たしかに、詩を書かなければならない [...] しかし、それだけにとどまるわけにはいかない。それでは話にならないほど足りないのだ。[...] 賢くかつ寡黙で、抑制的かつ反抗的であることは、いつも容易ではない。[...] 小さな声で、私たちが愛する野生的な水に、胸のうちを打ち明けるのだ。そうすれば、君は戦いに覚悟できるだろう、大胆に現れ始める私たちの戦いに。[...] 私たちは考えられないことの中にいる、しかし、まぶしい指標とともに<sup>4</sup>。

シャルルは、詩作だけにとどまらず実際に抵抗運動に加わることで、手紙の中にも書かれている「まぶしい指標」である自由を目指す。この手紙からは、フランス降伏後パリの人々のあいだに漂う諦めの雰囲気嫌気がさした彼が、その絶望感から逃れ、レジスタンスに参加する経緯が読み取れるだろう。詩人は、友人のフランシス・キュレルを戦闘に備えるための自己内省へと向かわせようとする。1940年から1941年にかけて、シャルルは、未来への不安による大変な気分の落ち込みのなかで過ごしたという。キュレルに宛てられた手紙は、こ

<sup>409</sup> VEYNE, Paul, *op. cit.*, p. 184.

<sup>410</sup> *OC.*, p. 632.

のような迷いと不安のなかで進む方向を見つけたかのような確信に満ちた口調で記されている。

シャルがレジスタンスに参加し始めたのは、1942年のことである。その地下活動の場は、妻のジョルジェットと共に身を潜めていた南仏のセレスト村から、周辺フォルカルキエやオレゾン、マノスク、ディーニュ、そして少し離れたニースにまで及んだ。それから彼が秘密部隊に入り、南デュランス地区の責任者になるまでそう時間はかからなかった。それは、アレクサンドル隊長という、詩人でも石膏工場のシャルでもない、それまでの人生と関係のない別の人間の誕生だった。彼はやがて、マキというゲリラ部隊に参加する。

シャルは、戦争中に書き溜めたメモから『イプノスの手帖 (*Feuillets d'Hypnos*)』(1948) という 1 冊の詩集を制作したが、そこにはレジスタンス活動のときの記録が見られる。次に挙げるテキストからは、隊長としての彼の非常に慎重な態度が読み取れるだろう。

LS\*, je vous remercie pour l'homodépôt Durance 12. Il entre en fonction dès cette nuit. Vous veillerez à ce que la jeune équipe affectée au terrain ne se laisse pas entraîner à apparaître trop souvent dans les rues de Duranceville. Filles et cafés dangereux plus d'une minute. Cependant ne tirez pas trop sur la bride. Je ne veux pas de mouchard dans l'équipe. Hors du réseau, qu'on ne communique pas. Stoppez vantardise. Vérifiez à deux sources corps renseignements. Tenez compte cinquante pour cent romanesque dans la plupart des cas. Apprenez à vos hommes à prêter attention, à rendre compte exactement, à savoir poser l'arithmétique des situations. Rassemblez les rumeurs et faites synthèse. Point de chute et boîte à lettres chez l'ami des blés. Éventualité opération Waffen, camp des étrangers, les Mées, avec débordement sur Juifs et Résistance. Républicains espagnols très en danger. Urgent que vous les préveniez. Quant à vous, évitez le combat. Homodépôt sacré. Si alerte, dispersez-vous. Sauf pour délivrer camarade capturé, ne donnez jamais à l'ennemi signe d'existence. Interceptez suspects. Je fais confiance à votre discernement. Le camp ne sera jamais montré. Il n'existe pas de camp, mais des charbonnières qui ne fument pas. Aucun linge d'étendu au passage des avions, et tous les hommes sous les arbres et dans le taillis. Personne ne viendra vous voir de ma part, l'ami des blés et le Nageur exceptés. Avec les hommes de l'équipe soyez rigoureux et attentionné. Amitié ouate discipline. Dans le travail, faites toujours quelques kilos de plus que chacun, sans en tirer orgueil. Mangez et fumez visiblement moins qu'eux. N'en préférez aucun à un autre. N'admettez qu'un mensonge improvisé et gratuit. Qu'ils ne s'appellent pas de loin.

Qu'ils tiennent leur corps et leur literie propres. Qu'ils apprennent à chanter bas et à ne pas siffler d'air obsédant, à dire telle qu'elle s'offre la vérité. La nuit, qu'ils marchent en bordure des sentiers. Suggérez les précautions ; laissez-leur le mérite

de les découvrir. Émulation excellente. Contrariez les habitudes monotones. Inspirez celles que vous ne voulez pas trop tôt voir mourir. Enfin, aimez au même moment qu'eux les êtres qu'ils aiment. Additionnez, ne divisez pas. Tout va bien ici. Affections.

HYPNOS<sup>411</sup>.

LS (レオン・サンジェルマン)、デュランス川 12 部隊のことでは感謝します。今夜から活動に入ります。戦場に配置されたこの若いグループが、デュランスヴィルの街にあまり出入りしないように気を付けてください。1 分以上の娘たちやカフェは危険です。けれども厳しくしすぎないように。グループのなかにスパイはいりません。組織の外では、連絡は取りません。自慢話はやめさせてください。2つの情報源を確認してください。5割の情報はでまかせとってください。部下たちに、注意を払い、正確に報告し、状況の計算ができるように教えてください。噂を集めて総括してください。麦の仲間の家で落ち合い、手紙をやり取りしてください。ユダヤ人やレジスタンスで溢れているヴァッフエンや、外国人たちの収容所、レメーでの軍事行動があるかもしれません。スペインの共和主義者は大変な危機に陥っています。至急彼らに伝えてください。あなたは戦闘を避けてください。部隊は神聖です。危機が迫ったら分散してください。捕まった仲間を解放する以外は、決して敵に存在を知られてはなりません。怪しい者は傍受してください。あなたの見識に任せます。基地は決して知られてはなりません。それは基地ではなく、使われていない炭焼き場です。飛行機が通過するときは、洗濯物は干さず、部下たちは木の下や林のなかにいるようにしてください。麦の仲間や泳ぎ手以外は、私の伝手であなたに会いに来る人はこれからいません。部下たちには厳しく、気を配るようにしてください。友情は規律を緩めます。仕事のときは、常に部下の誰よりも重く持ち、それを自慢しないようにしてください。彼らよりも明らかに食事や煙草は少なくしてください。彼らのなかの誰も鼻糞にしてはなりません。咄嗟に出た害のない嘘ひとつ以外は許してはなりません。彼らが遠くから呼び合わないようにしてください。

彼らが身体や寝具を清潔にしているように。彼らが小声で歌い、神経に障るような口笛を吹かず、真実をありのまま告げるように教えてください。夜は、小道に沿って歩かせてください。予防策をほのめかし、それを発見する手柄を彼らに与えてください。競争心は素晴らしい。単調な習慣を打ち消してください。早くなくなるのを見たくない習慣は鼓舞してください。最後に、彼らが愛する人たちを、彼らと同じときに愛してください。分割せず、加えてください。ここではすべてがうまくいきます。愛をこめて。イプノス。

ここに記されているのは主にリーダーとしての心構えであるが、シュルレアリスム時代の

---

<sup>411</sup> OC, pp. 195-196.

数々の逸話が与える破天荒なイメージとは対照的に、シャルルにはこのように神経質なまでに真面目な一面があった。「2つの情報源を確認」し、「5割の情報はでまかせと思うように」とあるように、情報の真偽を見極めようとする慎重さが目を引くだろう。なかでも注目したいのは、部下との関係にとりわけ細心の注意を払っている様子である。シャルルは、レジスタンスの活動のなかで他者をよく観察しており、「部下の誰よりも多く歩き」、「食事や煙草を明らかに少なくする」ことや、「手柄を与えて競争心を鼓舞する」ことなど、自分が隊長としてどのように振る舞えばよいかを他者との関係において追求していたことが窺える。

テキストの最後には、「HYPNOS」（イプノス）の署名がある。イプノスとは眠りの神のことであるが、眠りの神が人々の最期に与える眠りは死である。シャルルは、戦争で人を殺したこともあったが、ときにそのような苦しみを背負わねばならないアレクサンドル隊長としての自分を、イプノスというギリシャ神話のなかで描かれる神に重ねることにより、その重圧から自己を解放しているのだろう。

先に挙げたフランシス・キュレルへの手紙のなかで、シャルルは戦争という状況に抗いもせずに諦めてしまう人々に対する拒絶反応を露わにしていた。彼は、そのような社会の状態を危惧し、次のように述べる。

Cette guerre se prolongera au-delà des armistices platoniques. L'implantation des concepts politiques se poursuivra contradictoirement, dans les convulsions et sous le couvert d'une hypocrisie sûre de ses droits. Ne souriez pas. Écartez le scepticisme et la résignation, et préparez votre âme mortelle en vue d'affronter intra-muros des démons glacés analogues aux génies microbiens<sup>412</sup>.

この戦争は、形だけの休戦のあとも長引くでしょう。様々な政治的概念の導入は、社会の激動と避けられない偽善のもとで矛盾しながらも継続するでしょう。笑い事ではないのです。猜疑心と諦めを取り去り、ばい菌の精霊のような冷たい悪魔たちに密かに立ち向かうために、あなたの死すべき魂に覚悟をさせてください。

シャルルは休戦を訝しく思い、状況を俯瞰する。ここで彼は、敵を「ばい菌の精霊のような冷たい悪魔たち」と形容して激しく批判する。そして、それらに「密かに立ち向かう」抵抗運動への決意を固める。このような当時の社会状況に対する不信感は、次の文章からも読み取れるだろう。

Je songe à cette armée de fuyards aux appétits de dictature que reverront peut-être au pouvoir, dans cet oublié pays, ceux qui survivront à ce temps d'algèbre

---

<sup>412</sup> OC, p. 176. (傍線は筆者)

damnée<sup>413</sup>.

私は、独裁者を求める逃亡者の軍団のことを考える。この忘れやすい国で、この呪われた訳のわからない時代を生き抜くであろう人々は、彼らが再び権力を握るのを見るかもしれない。

「この忘れやすい国」とは、第一次世界大戦で未曾有の被害を経験しつつも、それに懲りずに再び戦争に加わった祖国を指すのだろう。このような理不尽かつ非人間的な背景を踏まえ、シャルルは「呪われた時代」と述べて失望感を露わにする。

また、彼は社会を鋭く観察しており、動向を探ろうとするような様子も見ることができる。

Révolution et contre-révolution se masquent pour à nouveau s'affronter.

Franchise de courte durée ! Au combat des aigles succède le combat des pieuvres. Le génie de l'homme, qui pense avoir découvert les vérités formelles, accommode les vérités qui tuent en vérités qui *autorisent* à tuer. Parade des grands inspirés à rebours sur le front de l'univers cuirassé et pantelant ! Cependant que les névroses collectives s'accusent dans l'œil des mythes et des symboles, l'homme psychique met la vie au supplice sans qu'il paraisse lui en coûter le moindre remords. La fleur *tracée*, la fleur hideuse, tourne ses pétales noirs dans la chair folle du soleil. Où êtes-vous source ? Où êtes-vous remède ? Économie vas-tu enfin changer<sup>414</sup> ?

革命と反革命は、再び対立するために本性を偽る。

短期間の率直さ！驚たちの戦いに、蝟の戦いが続く。人間の才能は、明白な真実を発見したと見え、殺す真実も、殺すことを許す真実に適合させる。無感動で瀕死であえぐ宇宙の前線の上の、偉大な幻視者たちの、後ずさりするパレード！集団ノイローゼが神話と象徴に満ちた視線のなかにはっきりと表れる間、精神的な人間は生命を責めさいなむが、それを少しも後悔しないようだ。描かれた花、醜悪な花が、太陽の気違いじみた身体の中かで黒い花びらを回す。泉よ、あなたはどこにあるのか。薬よ、あなたはどこにあるのか。構造よ、お前は結局変わろうとしているのだろうか。

シャルルは、隠喩を駆使した抽象的な表現に留まりつつも直截的に社会を批判する。彼にしてみれば、殺人という事実を歪曲し戦争を許容する社会は「集団ノイローゼ」に陥っているのでしかない。それは前進していると装って社会を動かそうとする「偉大な幻視者たち」による、破滅に向かうお祭り騒ぎに過ぎないと考えているのだろう。彼は、混乱する時代を前にした人間の弱さを目撃する。

Je vois l'homme perdu de perversions politiques confondant action et expiation,

<sup>413</sup> OC, p. 180. (傍線は筆者)

<sup>414</sup> OC, p. 184. (傍線は筆者)

**nommant Conquête son anéantissement<sup>415</sup>.**

私は人間が政治的荒廃のために墮落し、行動と償いを混同し、自分の滅亡を征服と称するのを見る。

このような「墮落した」人々に対して、シャルルは憤りを隠さない。しかし、シャルルの怒りの矛先は個人の存在に向けられているのでは決してない。このような人々を作り出す社会のほうに向けられているのである。したがって、この状況を変えていくためには、激しく揺れる感情に囚われそうになる自己を制御し、冷静さを保った行動をして倫理を高めていくしかないのだと言う。

**Nous devons surmonter notre rage et notre dégoût, nous devons les faire partager, afin d'élever et d'élargir notre action comme notre morale<sup>416</sup>.**

私たちは、激しい怒りと嫌悪を乗り越えなければならない。私たちの行動と倫理を高め、拡大するためにそれらを共有させなければならない。

ここには、抵抗運動を共有し広げていこうとする決意が見られるだろう。したがって、シャルルが抵抗運動に加わるのは、戦争によって生じた行き場のない不安や怒りを場当たりに消費するためではなく、このような明確な目的があるためであることがわかる。ただし、彼の目的は、アラゴンや普仏戦争の際のユゴーのように民衆の愛国心を鼓舞するようなことではない。詩人として地下出版に関わることも当然できたはずだろうが、シャルルはそれをせず、激動の社会を静かに見つめ、生き延びるための道についての深い思考のなかにいたようだ。

その答えのひとつは、他者との関係にあった。

**Ils se laissent choir de toute la masse de leurs préjugés ou ivres de l'ardeur de leurs faux principes. Les associer, les exorciser, les alléger, les muscler, les assouplir, puis les convaincre qu'à partir d'un certain point l'importance des idées reçues est extrêmement relative et qu'en fin de compte « l'affaire » est une affaire de vie et de mort et non de nuances à faire prévaloir au sein d'une civilisation dont le naufrage risque de ne pas laisser de trace sur l'océan de la destinée, c'est ce que je m'efforce de faire approuver autour de moi<sup>417</sup>**

彼らは、自分たちの偏見の塊にとらわれ、偽りの主義の熱狂に酔いしれている。それらを結びつけ、祓い、軽くし、強くし、柔らかくし、そしてある時点で、先入観の重要性は極めて相対的なものであり、最終的に「問題」は生死の問題であって、運命の海

---

<sup>415</sup> OC, p. 192.

<sup>416</sup> OC, p. 199.

<sup>417</sup> OC, p. 184.

に痕跡を残さないかもしれない文明において優勢にさせるようなニュアンスの問題ではないことを納得させること、それこそ私が周囲の人々に認めてもらおうとしていることだ。

周知のとおり、当時、対独協力者とそうでない人々のあいだには、深い亀裂が生じていた。それは、文壇の場においても当然顕著だった。『NRF』でのドリュ＝ラ＝ロシエルや、ロベール・ブラジヤックの場合を思い出そう。しかし、シャルルは「偏見」や「偽りの主義」を一蹴し、分断を生じさせる「〇〇主義」という名の付くあらゆる思想が、結局のところは「生死」を問題としていることこそが最も重要なのだと述べる。ここで彼は、「ils」（彼ら）に対する「je」（私）という明確な対比をし、自己と他者の境界を強調しているが、それらに共通する問題として「生死の問題」を挙げ、他者に働きかけることで出口を見出そうとしていることが読み取れる。

シャルルは社会に対する失望と落胆を抱きつつも、他者を巻き込んだ抵抗運動に期待を寄せる。レジスタンスでは、様々な人々との交流があった。シャルルはそこで出会う人々の言葉に耳を傾け、観察する。

Archiduc me confie qu'il a découvert sa vérité quand il a épousé la Résistance. Jusque-là il était un acteur de sa vie frondeur et soupçonneux. L'insincérité l'empoisonnait. Une tristesse stérile peu à peu le recouvrait. Aujourd'hui *il aime*, il se dépense, il est engagé, il va nu, il provoque. J'apprécie beaucoup cet alchimiste<sup>418</sup>. アルシデュック（大公の意）は、抵抗運動に加わったときに自分の真実を発見したと私に打ち明ける。彼はそれまで、批判的で疑り深い人生の当事者だった。彼は不誠実に毒されていた。不毛な悲しみが少しずつ彼を覆っていった。彼は今日愛し、力を尽くし、社会参加し、裸で進み、挑戦する。私はこの錬金術師を好む。

« Archiduc »とは、1918年までのオーストリア皇子の称号であるが、ここでは抵抗活動で出会った人物のあだ名として用いられているのだろう。「錬金術師」という言葉の採用からは、シャルルがこの人物に共感し、自分と同じ類の人間であることを認めている様子が見られる。このひとりの他者のうえに、彼は自分の姿を重ねているかのようだ。このように、『イプノスの手帖』には他者の名前がたくさん見られる。それは例えば次のような場合である。

La qualité des résistants n'est pas, hélas, partout la même ! À Côté d'un Joseph Fontaine, d'une rectitude et d'une teneur de sillon, d'un François Cuzin, d'un Claude Dechavannes, d'un André Grillet, d'un Marius Bardouin, d'un Gabriel Besson, d'un

---

<sup>418</sup> OC, p. 182. (傍線は筆者)



docteur Jean Roux, d'un Roger Chaudon aménageant le silo à blé d'Oraison en forteresse des périls, combien d'insaisissables saltimbanques plus soucieux de jouir que de produire ! À prévoir que ces coqs du néant nous timbreront aux oreilles, la Libération venue<sup>419</sup> ...

レジスタンスの戦闘員の質は、残念ながら、どこでも同じではない！ 畑の畝のような正確さを持つジョセフ・フォンテーヌ、フランソワ・キュザン、クロード・ドゥシャヴァンヌ、アンドレ・グリエ、マリウス・バルドゥアン、ガブリエル・ベッソン、ジャン・ルー博士、オレゾンの小麦のサイロを危険の要塞に変えたロジェ・ショードンの傍らで、生産することよりも楽しむことを重視した、理解しがたいほら吹きがどれほどいることか！ 国土解放のときには、これらのつまらない雄鶏たちが私たちの耳に鳴り響くだろう。

このように戦闘員の仲間の名前がひとりずつ挙げられ、彼らの存在が作品として結晶化されており、名前を挙げることで、シャルルは戦争で犠牲となった何百万人にも及ぶ人々の、数値に還元されることのない命の重さを表現していると読み解くのも決して間違いではないだろう。このテキストでは、簡潔にはあるが、仲間の描写もされている。彼の眼差しは、この時期とりわけ他者に向けられる。それは、彼らと協力して生命を維持しなければならず、そのために彼らの性質を知る必要があった当時の状況も十分に関係しているだろう。このように、シャルルは他者としての仲間というだけでなく、自分を取り巻く人間模様全体にも敏感に反応する。

しかし彼は、人間のなかに生じる両義性や矛盾に関して批判をするようなことは決してなかった。

N'étant jamais définitivement modelé l'homme est receleur de son contraire. Ses cycles dessinent des orbes différents selon qu'il est en butte à telle sollicitation ou non. Et les dépressions mystérieuses, les inspirations absurdes, surgies du grand externat crématoire, comment se contraindre à les ignorer ? Ah ! circuler généreusement sur les saisons de l'écorce, tandis que l'amande palpite, libre<sup>420</sup>...

人間は決して決定的ではないので、自分と反対のものを秘める。 そのサイクルは、その誘惑的になるかどうかによって、異なる軌道を描く。そして、偉大なる火葬場のような学校から生じる謎の憂鬱、不条理なひらめき、どのようにそれらを見捨てるべきなのか。ああ！アーモンドの動悸のあいだに、自由に、樹皮の季節の上に寛大に循環するために...

---

<sup>419</sup> OC, p. 191.

<sup>420</sup> OC, p. 188.

シャルルはここで、人間の可変的な側面を擁護する。「comment se contraindre à les ignorer ?」や「Ah!」の部分は主観的な表現になっているが、このテキストの主語はあくまでも「l'homme」(人間)である。一人称単数形の「je」(私)を用いない詩作の傾向は、『ムーラン・プルミエ』や『形式上の分割』のような戦前のシャルルのテキストにも見られた。それらのなかでは、「je」は「le poète」(詩人)や「la poésie」(詩)という語に置き換えられていた。ここでは、主語が「l'homme」になり、個人を超えて他者をも巻き込んだ普遍性が表現されているだろう。

シャルルは、生命を懸けて寝食を共にするような密接した仲間との関係のなかで、人間とはどういうものかという思考を深め、戦闘のための自己を形成していく。

**On ne se bat bien que pour les causes qu'on modèle soi-même et avec lesquelles on se brûle en s'identifiant<sup>421</sup>.**

よく戦えるのは、自己を形成し、識別しながら自己を燃やす理由のためだけだ。

自己と他者についての問題が掘り下げられ、どのような自己が形成されるべきかが自問されている。イザベル・ヴィルは、シャルルのレジスタンス期の詩作について、「faire」(する)と「être」(ある)の対比を行っているが<sup>422</sup>、ここでも「se battre」(戦う)や「se brûler」(焼やす)、「s'identifier」(識別する)といった動詞によって自己が定義されている様子がわかる。

レジスタンスでのシャルルは、常に死の危険と恐怖を前にした極度の緊張のなかにいた。彼は人が殺されるのを目の当たりにしただけでなく、実際に人を殺したこともある。それはこの上なく不条理で悲惨な現実だったに違いない。先に述べたように、シャルルの作品の特徴のひとつに、自己の分裂状態の表出が見られたが、戦争やレジスタンスでの経験を作品にしたもののなかには、こうした分裂状態はあまり見られない。それは、シャルルにおける自己の分裂が、もともと死を前にしてそれに内的に抵抗するものだったということが関係しているだろう。「詩人が死の重みを保持できるのは、「ひとりの他者」がそれを負っているからだ<sup>423</sup>」とシャルルが言うように、死を内面に抱えるために分裂していた自己は、実際に死の危機に晒されることで、それに対して何とか生き抜こうとする「生」の方向を向くようになったのではないだろうか。シャルルの次のような言葉がある。

**Autrefois au moment de me mettre au lit, l'idée d'une mort temporaire au sein du sommeil me rassérénait, aujourd'hui je m'endors pour vivre quelques heures<sup>424</sup>.**

<sup>421</sup> OC, p. 190.

<sup>422</sup> VILLE, Isabelle, *René Char : une poétique de résistance*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

<sup>423</sup> OC., p. 72.

<sup>424</sup> OC, p. 229.

かつては、ベッドに横になるときに、眠りにおける一時的な死の観念が私を晴れやかにしていた。今日私は、数時間生きるために眠る。

このように、レジスタンスで活動する今や、「私」の眠りは詩作における仮死状態に陥るためではなく、生きるためにあるのだという。シャルルにおける自己の分裂状態は、死の妄想と密接な関係にあったが、レジスタンスで死に直面したこの時期には、それが殆んど見られなくなっている。それは、分裂していた自己の統合を意味することでもあるだろう。シャルルが目にしたのはどのような光景だったのだろうか。

シャルルにおける自己の分裂状態は、一人称複数形 « nous » の使用や、会話形式の作品、鏡の表象、また、自己と他者の境界が曖昧になることによる他者への同化などに表れていたが、たしかに、殺人を目撃するときや具体的な戦闘の場面が描かれるときにはこれらの特徴は見られず、一人称単数の « je » = 「私」の使用が確認できる。実際にその様子を見てみよう。

Tel un perdreau mort, m'est apparu ce pauvre infirme que les Miliciens ont assassiné à Vachères après l'avoir dépouillé des hardes qu'il possédait, l'accusant d'héberger des réfractaires. Les bandits avant de l'achever jouèrent longtemps avec une fille qui prenait part à leur expédition. Un œil arraché, le thorax défoncé, l'innocent absorba cet enfer et LEURS RIRES. (Nous avons capturé la fille<sup>425</sup>.)

死んだヤマウズラのように、私にはこの哀れな不具者が映った。親独義勇兵たちはヴァンシュールで彼を対独協力拒否者を匿っていると非難し、所持品をばく奪した上で彼を殺害した。悪党どもは、彼を仕留める前に、急襲に加わっていた少女と長い間戯れていた。目が抉られ、胸部を押しつぶされて、無実の男はこの地獄と彼らの笑いを吸収した。(私たちはこの少女を捕らえた。)

死んだ男の亡き骸は無惨に破損され、とても人間には見えなかったのだろう。ヤマウズラに喩えられた男の死体と、親独義勇兵の側にいる少女という対照的なイメージがここで提示される。悪党たちの笑い声は、殺人を一層非人間的で劣悪なものにする。ここでは事件を目撃する「私」の視点で語りを展開されている。

攻撃の際の緊張感がまざまざと伝わってくるテキストもある。

J'ai visé le lieutenant et Esclabesang le colonel. Les genêts en fleurs nous dissimulaient derrière leur vapeur jaune flamboyante. Jean et Robert ont lancé les gammons. La petite colonne ennemie a immédiatement battu en retraite. Excepté le

---

<sup>425</sup> OC, p. 199.

mitrailleur, mais il n'a pas eu le temps de devenir dangereux : son ventre a éclaté. Les deux voitures nous ont servi à filer. La serviette du colonel était pleine d'intérêt<sup>426</sup>.

私は中尉に、エスクラブサンは大佐に狙いを定めた。咲いているエニシダが、その燃えるような黄色い湯気の後ろに私たちを隠していた。ジャンとロベールは手榴弾を放った。敵の縦隊はすぐに退却した。機関銃手は残ったが、彼が脅威になる暇はなかった。腹が破裂してしまったのだ。2台の車で私たちは逃げた。大佐の書類かばんは、大変有益だった。

生唾を飲み込む音が聞こえてくるようなこの緊迫した攻撃のシーンにおいて、まるで他人顔で咲いているエニシダの黄色い花が強い印象を残すだろう。鮮やかに咲く花の後ろには鋭い視線が潜み、敵に死をもたらす瞬間を狙っている。自然の生命の輝きと殺人行為の暴力性のコントラストが強調されるテキストである。「エスクラブサン」や「ジャン」、「ロベール」といった仲間の名前のあいだに「私」が見られ、自己と他者の境界は明白である。このように、緊迫した場面では自己の分裂は見られない。

次のテキストには、危機的状況に陥ったシャルルがその場を何とか切り抜けたという一連の出来事の詳細が描かれる。

Des coups me parvenaient ponctués d'injures. Les SS avaient surpris un jeune maçon qui revenait de relever des collets. Sa frayeur le désigna à leurs tortures. Une voix se penchait hurlante sur le corps tuméfié « Où est-il ? Conduis-nous », suivie de silence. Et coups de pied et coups de crosse de pleuvoir. Une rage insensée s'empara de moi, chassa mon angoisse. Mes mains communiquaient à mon arme leur sueur crispée, exaltaient sa puissance contenue. Je calculais que le malheureux se tairait encore cinq minutes, puis, fatalement, il *parlerait*. J'eus honte de souhaiter sa mort avant cette échéance. Alors apparut jaillissant de chaque rue la mare des femmes, des enfants, des vieillards, se rendant au lieu de rassemblement, suivant un *plan concerté*. Ils se hâtaient sans hâte, ruisselant littéralement sur les SS, les paralysant « en toute bonne foi ». Le maçon fut laissé pour mort. Furieuse, la patrouille se fraya un chemin à travers la foule et porta ses pas plus loin. Avec une prudence infinie, maintenant des yeux anxieux et bons regardaient dans ma direction, passaient comme un jet de lampe sur ma fenêtre. Je me découvrais à moitié et un sourire se détacha de ma pâleur. Je tenais à ces êtres par mille fils confiants dont pas un ne devait se rompre.

J'ai aimé farouchement mes semblables cette journée-là, bien au-delà du sacrifice<sup>427</sup>.  
罵声に遮られながら射撃音が聞こえた。ナチ親衛隊が畏を外したばかりの若い石職人

---

<sup>426</sup> OC, p. 203.

<sup>427</sup> OC, pp. 205-206.

を捕らえたのだった。激しい恐怖のために、彼らの拷問の格好の的となった。腫れ上がった身体のを喚き声が覆いかぶさっていた。「彼はどこだ？案内しろ」そして沈黙。それから凄まじい足蹴りと銃尾での殴打。常軌を逸した怒りにかられ、私の不安は消え去った。両手にかけて武器に緊張の汗が伝わり、武器の抑制された力を奮い立たせていた。私は、この不幸な男はまだ5分間黙っているだろう、ついで仕方なく話すだろうと予測していた。私はその前に彼が死ぬのを望んだことを恥じた。そのとき練り上げられた計画どおりに、集合場所に向かう女や子供、老人の群れが、あらゆる通りから現れた。彼らは急ぐこともなく急ぎ、ナチ親衛隊のほうに文字どおり流れ込み、「本気で」彼らを麻痺させた。石職人は死んだものとして捨て置かれた。激怒したパトロールは、人ごみの中を通り抜けて去っていった。無限の警戒を払い、心配した優しい目が私の方向を見て、私の窓をランプの流れのように通過した。私は半分自分を取り戻し、青ざめた顔に笑みが浮かんだ。私は無数の信頼の糸でこれらの人々とつながっており、そのうちのひとつも断ち切られてはならなかった。私はこの日、同胞たちを荒々しく愛した。まさに、犠牲を超えて。

『イプノスの手帖』以前は、難解な表現が多かったシャルであるが、これらのレジスタンスでの経験を綴った文章は、比較的簡潔であると言えるだろう。「ランプの流れのような視線」といった隠喩的な表現も見られるが、死に直面する緊張感を優先的に伝えるためか、歯切れの良いリズムとテンポを生み出すような、短くそして明解な文体が取り入れられている。このテキストにおいても、主体は「私」となっており、「私」の視点からでのみ出来事が描かれる。

ここではとりわけ、「*mes semblables*」（私の同胞たち）という語に注目したい。直訳すると「私に似た人たち」という意味になるが、命を懸けた体験を他者と共有することで、単なる「仲間」を超えた精神的なつながりが生まれていることがわかるだろう。他の「*mes camarades*」（私の同志たち）や「*mes compatriotes*」（私の同郷の人たち）といった類似した言葉ではなく、シャルにおいては「*mes semblables*」という「私」を投影できる対象でなくてはならなかったようだ。

先に、シャルが仲間との関係に注意を払う様子が見られたが、レジスタンス活動のなかでは、彼らの死に直面することもあった。

Horrible journée ! J'ai assisté, distant de quelque cent mètres, à l'exécution de B. Je n'avais qu'à presser la détente du fusil-mitrailleur et il pouvait être sauvé ! Nous étions sur les hauteurs dominant Céreste, des armes à faire craquer les buissons et au moins égaux en nombre aux SS. Eux ignorant que nous étions là. Aux yeux qui imploreraient partout autour de moi le signal d'ouvrir le feu, j'ai répondu non de la tête... Le soleil de juin glissait un froid polaire dans mes os. Il est tombé comme s'il

ne distinguait pas ses bourreaux et si léger, il m'a semblé, que le moindre souffle de vent eût dû le soulever de terre.

Je n'ai pas donné le signal parce que ce village devait être épargné à tout prix. Qu'est-ce qu'un village ? Un village pareil à un autre ? Peut-être l'a-t-il su, lui, à cet ultime instant<sup>428</sup>?

なんという恐ろしい日！私はおよそ 100 メートル離れたところから、B の処刑を目撃した。私は軽機関銃の引き金を引きさえすればよかった。そうすれば彼は助かっただろう！私たちはセレストの丘の上にはいたが、茂みを軋ませるほどの武器を備え、数のうえではナチ親衛隊員と少なくとも同じくらいだった。彼らは、私たちがそこにいるのを知らなかった。私のまわりの至る所で、攻撃の開始の合図を懇願している視線に、私は表情で駄目だと答えた... 6 月の太陽は私の骨のなかに、凍り付くような冷たさを滑り込ませた。まるで死刑執行人たちに気付かないかのように彼は倒れた。そして倒れ方があまりに軽やかだったので、ほんのわずかな風のそよぎも、彼を大地から引き起したに違いないと私には思えた。

私が合図をしなかったのは、この村がどんな犠牲を払っても救われなければならなかったからだ。ひとつの村とは何なのか。別の村と同じようなひとつの村とは。たぶんそれを知っていたのではないか、彼は、あの最後の瞬間に。

B の処刑に際し、苦渋の決断を迫られた責任者としての重圧が見られる。ここでも、終始「私」の視点から場面が描かれる。激しい怒りや後悔といった感情には触れられず、「私」の眼に映った光景が淡々と語られる。このような緊迫した情景は、『イプノスの手帖』のなかには数多く見られる。それらの多くに一人称単数形の « je » が用いられている点は、これ以前の作品には見られなかった傾向である。このように、レジスタンスでの経験を作品にした『イプノスの手帖』では、一人称単数形を使用した「私」の視点からの語りが多く見られる。

とはいえ、一人称複数形の « nous » が全く使用されていないという訳では勿論ない。シヤールは、« nous » を使う際にも、これまでのように主体に曖昧なニュアンスを持たせるためではなく、明白に「私」と他者のことを指すように使用法を変化させている。それは、例えば次のようなものである。

« Le voilà ! » Il est deux heures du matin. L'avion a vu nos signaux et réduit son altitude. La brise ne gênera pas la descente en parachute du visiteur que nous attendons. La lune est d'étain vif et de sauge. « L'école des poètes du tympan », chuchote Léon qui a toujours le mot de la situation<sup>429</sup>.

---

<sup>428</sup> OC, p. 208.

<sup>429</sup> OC, p. 211.

「来た！」深夜2時だ。飛行機は私たちの合図を見て、高度を下げた。そよ風は、私たちの待つ訪問者のパラシュート降下を妨げないだろう。月は鮮やかな錫とセージでできている。「鼓膜の詩人たちの学校」といつも状況に合った言葉を思いつくレオンが囁く。

「私」は、成功させなければ死が迫るような様々な危険を孕んだ作戦を乗り切るために、他者と結託する。先に見たような、忘我を享受する孤独な夜はここにはない。ここに見られるのは、他者との関係性を強調した「nous」の使用である。これは、命を互いの行動に託し合う共謀者としての「nous」であると言えるだろう。

このように、シャルルは他者との協力関係で身に迫る危険を回避していることが読み取れるが、ときには作戦に失敗することもあったようだ。パラシュート部隊にいたシャルルは、着地に失敗して大怪我を負ったことがあったという。

Mon bras plâtre me fait souffrir. Le cher docteur Grand Sec s'est débrouillé à merveille malgré l'enflure. Chance que mon subconscient ait dirigé ma chute avec tant d'à-propos. Sans cela la grenade que je tenais dans la main, dégoupillée, risquait fort d'éclater. Chance que les feldgendarmes n'aient rien entendu, grâce au moteur de leur camion qui tournait. Chance que je n'aie pas perdu connaissance avec ma tête en pot de géranium... Mes camarades me complimentent sur ma présence d'esprit. Je les persuade difficilement que mon mérite est nul. Tout s'est passé en dehors de moi. Au bout des huit mètres de chute j'avais l'impression d'être un panier d'os disloqués. Il n'en a presque rien été heureusement<sup>430</sup>.

ギプスをはめた腕が痛む。親愛なるグラン・セック医師は、腫れていたにもかかわらずうまくやった。私の潜在意識がこれほど都合よく墜落の舵取りをしたのは幸運だった。そうでなかったら手にしていた手榴弾は安全装置を外していたので、まさに危うく爆発するところだった。ドイツ軍の憲兵が、トラックのエンジンが回転していたおかげで何も聞かなかったのは幸運だった。私の頭はゼラニウムの植木鉢のようになったが、気を失わずに済んだのは幸運だった...仲間たちは私の冷静さをほめる。彼らにこんな手柄などくだらないと納得させるのは難しい。すべては私の外部で起こった。8メートル墜落した後で、私はバラバラの骨の籠になったような気がした。それがほぼ本当にならなかったのは幸運だった。

この事故で一命を取り留めた「私」だったが、手榴弾を手にして落下するなど、死が頭をよぎるような経験をする。「Tout s'est passé en dehors de moi」（すべては私の外部で起こっ

---

<sup>430</sup> OC, p. 211.

た)とあるように、それは自分の意識の外で作用する何かをたしかに感じるような奇跡的な出来事だったのである。シャルはその何かを「潜在意識」と呼んでいる。ここでも、主体は「私」であり、自己の分裂は見られない。

このように、死を前にして自己が統合される様子を確認した。しかし、自己が統合されている状態は、シャルにおいては例外的なものであると言えるだろう。次の言葉には、分裂した自己を思いがけず再発見する様子が描かれる。

Brusquement tu te souviens que tu as un visage. Les traits qui en formaient le modèle n'étaient pas tous des traits chagrins, jadis. Vers ce multiple paysage se levaient des êtres doués de bonté. La fatigue n'y charmait pas que des naufrages. La solitude des amants y respirait. Regarde. Ton miroir s'est changé en feu. Insensiblement tu reprends conscience de ton âge (qui avait sauté du calendrier), de ce surcroît d'existence dont tes efforts vont faire un pont. Recule à l'intérieur du miroir. Si tu n'en consumes pas l'austérité du moins la fertilité n'en est pas tarie<sup>431</sup>.

突然君は自分に顔があることを思い出す。かつて、その顔を象る表情は、悲しみがすべてというわけではなかった。この複合的な風景に向かって、善意に恵まれた存在が際立っていた。疲労は挫折を和らげただけではなかった。恋人たちの孤独がそこに息づいていた。見なさい。君の鏡は熱情に変わった。君は、君の努力が絆を作るこのさらなる存在の、(カレンダーから抜け落ちた)年齢を、いつの間にか再び意識する。鏡の内側に戻りなさい。君がその厳しさを使い尽くさなければ、少なくとも豊饒さは枯れないのだ。

終始「君」に向けて語りかけられるが、ここに「私」は不在である。先に述べたように、シャルにおいて、鏡は自己の分裂や統合を可能にする表象となっている。「*feu d'inspiration*」(インスピレーションのほとぼしり)という成句表現があるように、ここで見られる「*feu*」は、「熱情」や「高揚」といった意味で用いられていると考えられる。すなわち、ここで鏡は創造のための靈感のほとぼしりをもたらすものであると認識されていることがわかる。それは、他者としてのもうひとりの自分がシャルの詩作にとって重要であることを示唆している。したがって、「*ce surcroît d'existence*」の部分も、分裂した他者としての自己を指していると考えられる。シャルは、もうひとりの自分に鏡のなかに戻るようにと言う。そうしている限り「豊饒さ」は枯れないとシャルが言うように、彼は自己の分裂状態が詩作において豊かさをもたらすものであると考えているのだろう。

シャルは、「複合的な風景」という表現を使い、分裂状態を風景に喩える。南仏の風景は、詩人の語彙のなかに浸透しているのだ。

---

<sup>431</sup> OC, p. 227.



## 第3部 風景と他者の問題について

## 第1章 恋愛と風景

### 第1節 調和の破壊

第2部では、シャルルの詩作における自己の分裂と統合の様相を探った。そのなかで、彼がしばしば場面の風景を重視していることが窺えた。換言すれば、自己の分裂と統合においては、たしかにそれらを可能にする場が存在したと言えるだろう。しかし、シャルルは詩作を始めた当初から風景描写を意識的に詩のなかに取り入れていたというわけではない。先に述べたように、ユゴーやランボー、ブルトン、エリュアールを踏襲して詩作を行っていたシャルルは、1935年頃から、それまでの詩作に限界を感じ引退を考えるようになる。後に詳しく述べるが、詩人として行き詰りを感じていた頃、彼は恋愛体験をとおして自然との一体感による精神の高揚を経験し、そこから生まれる風景のなかで新しい独自の詩作を発見していくようになる。それは、彼の作風に変化をもたらす他者との出会いでもあった。すなわち、他者との出会いが風景の発見を可能にしたとも言えるだろう。

このような1930年代後半の風景描写の導入を契機として、『激情と神秘』（1948）以降の彼の作品のなかには、南仏の風景を喚起する自然の要素が惜しみなく取り入れられるようになる。オリーブの木やアーモンド、季節の花々といった植物から、ソルグ川、ヴォークルーズの泉、ヴァントゥー山、数々の南仏の地名まで、その例は枚挙にいとまがない。錬金術に関連する語が多く見られた初期詩編に対して、これらの語彙の変化は明らかである。シャルルの作品において、一見これらの自然の要素は恣意的に使われているかのようだ。彼にとって、隠喩的に自然の要素を使う表現方法は他の言葉に代替できないものであろうが、それらはしばしば断片的に作品のなかで散りばめられるに留まっている。しかし、作品のなかで見られるこれらの断片的な自然の要素は、決して未完の風景を作り出しているのではない。この断片的なイメージの寄せ集めの状態こそが、シャルル作品における風景の特性と言えるのではないだろうか。したがって、シャルルの描く風景は、いわゆる写実的な風景画のようにはならない。

先に、恋愛をとおして彼の作風にこのような変化が見られるようになったと述べた。シャルルは、1932年にジョルジェット・ゴールドステンと結婚するが、その後も婚姻外の関係を持つ相手は絶えなかったという。それらの恋愛体験はしばしば作品のなかで表出するが、なかでも、1938年頃から恋愛関係にあったグreta・クヌトソンと、1944年頃から関係を持ち始めるイヴォンヌ・ゼルヴォスは、とりわけ詩作において重要な存在であると言える。当時、グreta・クヌトソンのほうもまた、トリスタン・ツァラと婚姻関係にあった。イヴォンヌ・ゼルヴォスも同様に、雑誌『カイエ・ダール』の編集長クリスチャン・ゼルヴォスの妻だった。もともとツァラともゼルヴォスとも交流があったシャルルにとって、これらは極めて複雑な人間関係だった。

シャルルの活動において、『カイエ・ダール』は重要な役割を果たす。1937年から1955年にかけてシャルルの詩が掲載されるが、画家であるグretaと恋愛関係にあった1938年か

ら 1944 年頃にかけては、とりわけ絵画とのコラボレーション作品が頻繁に掲載されていることは示唆的である。シャルルにとって、この雑誌との関わりは絵画だけでなく芸術批評との関わりを意味しており、芸術に対する彼の思考に影響を与えただけでなく、詩の創作に対しても大いに刺激を与えるものだった。フランス解放のあと、シャルルはクリスチャン・ゼルヴォスの主要な文学顧問のひとりになるなど、彼のこの雑誌に対する思い入れはたしかに強かった。『カイエ・ダール』の主な特徴は、芸術批評のみに留まらず、それらと一緒に文学や詩などの作品を掲載したことである。図版やタイポグラフィーには格別の配慮がなされ、プリミティズム芸術と現代芸術の対話などが試みられた。『カイエ・ダール』にとって図版はとりわけ重要だった。例えば、1948 年に発行されたピカソの特集号では、447 点もが掲載されている。シャルルをクリスチャン・ゼルヴォスに紹介したのは、1935 年から 1940 年まで同誌の文学顧問を務めていたエリュアールである。シャルルはイヴォンヌ・ゼルヴォスの仲介でこれらの雑誌に寄稿し、画家たちとの共同制作を行うなど、詩人としての活躍の場を広げていった。

1935 年頃のシャルルは、何故それまでの詩作に限界を感じたのか。端的に言えば、それまで一体感を持っていた文学仲間たちの作風と、自分の表現との擦り合わせに不可能性を見出したからだろう。例えば、シャルルが「双子」と呼んだエリュアールが描く風景は、シャルルのそれとは全く様相の異なるものである。エリュアールの詩の一部を見てみよう。

La femme flamme de nature	自然の炎の女
Tissant la trame du soleil	太陽の連なりを織り
Et s'exaltant pour m'exalter	そして私を夢中にさせるために夢中になる
Entre les horizons volages	彼女の美しさを作り、解体する
Qui font et défont sa beauté	気まぐれな地平線の中に
La forêt couvre ses épaules	彼女の肩を覆う森
Sa chevelure silencieuse	静寂な髪
D'un seul bruit d'ailes d'un seul chant <sup>432</sup> .	ただひとつの詩のただひとつの翼の音の

<作る＝解体する>の対立が見られ、エリュアールの詩の特性が表れている。彼は、女性を自然のイメージに還元することで、自らの性に対立するものを解体し、詩的風景に溶接しようとする。詩作における錬金術のようなその作業が、一連の愛の詩を生み出しているようだ。エリュアール研究者のマリ ヴォンヌ・ムローもまた、エリュアールにとって、女性は世界を構成するものであり、彼にとっての女性が風景や反射する水鏡のように変容することができると述べ、エリュアールの風景の特徴に注目している<sup>433</sup>。エリュアールの描く風景は自己

<sup>432</sup> ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968, p. 1047.

<sup>433</sup> MEURAUD Maryvonne, *L'image végétale dans la poésie d'Éluard*, Minard Lettres Modernes, 1966,

と他者のあいだにつながりを感じる、愛に満ちたものである。愛情関係によって鍛錬された彼の感受性は、人間と自然という対立するものでさえ詩的イメージのもとに融合させてしまふ。このような、対立するものを溶解させる愛情関係を基盤とした詩作のテーマは、エリュアール独自のものと言えるだろう。断片的なイメージが連なるシャルの風景は、エリュアールの描く風景とは対極にあるように見える。

シャルの描く風景は、例えば次のようなものである。

La lune du lac prend pied sur la plage où le doux feu végétal de l'été descend à la vague qui l'entraîne vers un lit de profondes cendres.

Tracée par le canon,  
—vivre, limite immense—  
la maison dans la forêt s'est allumée :  
Tonnerre, ruisseau, moulin<sup>434</sup>.

湖の月は、植物の穏やかな夏の火が深い灰の湖底へと引きずり込む波に降りる岸辺に乗り込む。

大砲で描かれた、  
——生きること、途方もない限界——  
森のなかの家に明かりが灯った：  
雷、小川、水車。

浜辺と、森のなかの家という全く異なる2つの風景が並列される。それらは、対立するのでも融合するのでもない。風景のなかには人物は描かれず、それを見ている視線だけが存在する。湖の岸辺の風景は繊細に描かれるのに対し、森のなかの家の部分は、「雷」、「小川」、「水車」という3つの要素が形容詞もなくそのまま並置されるのみで、それについての詳細な描写は全くない。このようなイメージの非連続性や言葉の断片性は、シャルの風景描写に特有のものである。

シャルは、恣意的にこうした非写実的な風景を描いているのではない。彼の意図は、次のテキストから読み取ることができる。

Ce fanatique des nuages  
A le pouvoir surnaturel

この雲の熱狂者には  
超自然的な力がある

---

p. 61.

<sup>434</sup> OC., p. 252.

De déplacer sur les distances considérables	見慣れた風景を
Les paysages habituels	相当な距離にわたり移動させ
De rompre l'harmonie agglomérée	
De rendre méconnaissables les lieux funèbres	凝固した調和を壊し
Au lendemain des meurtres productifs	葬儀の場所を一変する
Sans que la conscience originelle	生産的な殺人の翌日に
Se couvre du purificateur glissement de terrain <sup>435</sup> .	原初の意識が 浄めの地滑りに覆われることもなく。

「雲の熱狂者」とは、『パリの憂鬱 (*Spleen de Paris*)』のなかで雲の詩を詠んだボードレーを意識した表現で、広く詩人を指すのだろう。シャルルは、エリュアールのように風景に自己の感覚を溶解させようとはしていない。彼はここで、詩人には日常の風景を変容させる力があると述べる。「調和」を破壊し、「葬儀の場所」のような無味乾燥な風景を見違えるほどに変えるというのである。これは1932年に書かれた「淫蕩 (*La luxure*)」という詩の一部であるが、すでに詩人として活動を始めた当初から、詩のなかの風景に対して彼なりの考えを持っていたことがわかるだろう。

## 第2節 恋愛と1940年代前半までの風景

1930年代後半から1940年代初頭のシャルルの作品のなかには、美しい風景描写が見られる。それには、当時トリスタン・ツァラの妻だったグレタ・クヌトソン(1899-1983)との恋愛が影響している。グレタはどのような人物だったのだろうか。

彼女はスウェーデンの裕福な家庭の出身で、非常に教養豊かだったという。母国語であるスウェーデン語やフランス語の他に、ラテン語、ギリシャ語、ドイツ語、英語、ロシア語、スペイン語など数か国語を習得していた。彼女はもともと絵画を学ぶためにフランスにやって来たが、1925年に夫となったトリスタン・ツァラと共にシュルレアリスムの実践に加わっていた時期もあった。シュルレアリスト達がしばしばモンマルトルにあるグレタとツァラの新居に集まり色々な実験を行ったのは周知のとおりであり、グレタも「優美な屍骸 (*cadavre exquis*)」の制作に加わるなどしていた。彼女は、ストックホルムやパリでのシュルレアリスムの展覧会にも参加している。しかし、彼女自身の作風は、むしろフォーヴィスムやキュビスム寄りの抽象画だった。彼女は、アンドレ・ブルトンの教義的で権威主義的な考え方に疑問を抱くこともあったようだ。

それ故、夫ツァラが加わるシュルレアリスムとは別に、グレタは独自に画家としての活動を行っていた。1926年と1928年にはストックホルムでの展覧会に出展し、同年(1928)に

<sup>435</sup> OC., p. 33.

パリのセーヌ通りにあったレオポルド・ズブロフスキー画廊で個展を開いている<sup>436</sup>。1929年からは、アンデパンダン展にイヴ・タンギーやアルベルト・ジャコメッティとともに出展し、1932年にはストックホルムで個展を行った。また、1935年にはロンドンで国際芸術家協会（AIA）の反ファシスト展に出展するなど、画家として精力的に活動していた。

彼女は語学力を活かし、ツァラを始め、ブルトンやエリュアールの詩をグンナー・エクロフ<sup>437</sup>と共にスウェーデン語やドイツ語に翻訳するなど、シュルレアリスムをヨーロッパ各地に広める役目も担っていた。また、自らも『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌に自作の詩を発表している。グレタの詩は次のようなものだった。

Pourquoi interrompre le colloque des horloges somnambules pour leur demander le chemin périlleux	なぜ遮るのか 危険な道を尋ねるために 夢遊病の時計たちの密談を
Lorsqu'elles auront nommé les voiliers les icebergs le sucre et l'ébène et l'humble soie de la lune qui sait lier la traîne de la bourrasque à l'aube entre tant d'haleines coulera une voix sylvestre <sup>438</sup>	その時計たちが 帆船や冰山や砂糖や黒檀に そして突風の裾を夜明けと結び合わせる 月のみすぼらしい絹に名前を付け終わったら たくさんの息づかいの間を 森の声が流れていくだろう

「冰山」、「月」、「森」といった自然の要素が見られ、幻想的な場面を織りなしている。1930年頃に書かれた作品群の一部は、『獣人譚 (*Bestien*)』と題されたドイツ語の私小説集となり 1980年にベルリンで出版され、また、『幻想譚 (*Lunaire*)』と題されたそのフランス語版は、1985年にフラマリオン社から出版されている。ひとりの芸術家としてはあまり注目されなかったようだが、ツァラの妻としてはたしかに彼女は有名だった。例えば、1936年にヨーロッパを周遊した横光利一は、小説『厨房日記』のなかで、ツァラ邸に招かれた主人公の梶を妻のグレタと引き合わせている。横光の小説では、グレタは大変美しい人物として次のように描かれている。

犬の声が全く聞こえなくなっからしばらくしてツァラ夫人が客たちの中へ現れた。絹の飛白のような服に赤いバンドを絞めた夫人は、葡萄酒を一同に注ぎながら梶の傍まで来ると優しく梶に握手をして彼の横へ腰を降ろした。イヴァン・クロイゲルの令嬢

<sup>436</sup> ズブロフスキーは画廊でアンドレ・ドラランやスーチンなどを展示しており、モディリアーニを発掘した人物だった。

<sup>437</sup> Gunnar Ekelof

<sup>438</sup> KNUTSON, Greta, *Lunaire*, Flammarion, 1985, p. 123.

であるこのツァラ夫人は、集まった婦人たちの中では最も優雅な人であったばかりではない、梶がそれまで見た多くのパリの婦人たちの中でも第一流の美しい婦人であったが、その静かな表情や品位ある眼もとは、あまり出歩かない日本の貴族のように血統の美しさを湛えていた。まことに幽艶な婦人である<sup>439</sup>。

文中に登場するイヴァル・クロイゲルとは有名なスウェーデン人実業家のことであるが、実際にはグレタはクロイゲルの娘ではなく、別の実業家で音楽家でもあった父親のもとに生まれた。クロイゲルの子供のひとりにグレタという同名の娘がいたことから、彼の娘と間違われても無理はないだろう。グレタの家族の金銭的支援により、ツァラ夫妻はモンマルトルに有名建築家アドルフ・ロースのデザインによる家を建てた。

横光も作品のなかで述べるように、グレタは美貌の持ち主だった。シャルは彼女の顔を熱烈に好んでおり、彼女と過ごした時期のシャルの作品の中では「*ton visage*」(君の顔)という言葉が使われているものが複数見られる。そのうちのひとつが、1939年に書かれた「ヴォージュ山地の牧草地 (*Chaume des Vosges*)」である。

Beauté, ma toute-droite, par des routes si ladres,  
À l'étape des lampes et du courage clos,  
Que je me glace et que tu sois ma femme de décembre.  
Ma vie future, c'est ton visage quand tu dors<sup>440</sup>.  
美しい人よ、私の誠実な者よ、これほど荒れた道から  
閉ざされたランプと勇気の宿営地で  
私が凍え、君が私の12月の妻であるように。  
私の未来の生、それは眠るときの君の顔だ。

ここで、愛する人の眠る顔のイメージは、未来への希望でもある。先に述べたように、1925年から1942年までトリスタン・ツァラと結婚していたグレタが、シャルと恋愛関係にあったのは1936年頃からである。この詩が書かれた1939年、シャルは動員されアルザス地方で従軍していた。詩のタイトルにある「ヴォージュ」はアルザス地方にある山地であるが、詩のなかには全く風景の描写がない。しかし、風景の不在は、この詩の背景にあるヴォージュ山地を逆説的に意識させ、凍えるような戦地であたたかな未来を想像する姿を引き立てる。

8歳年上の教養豊かなグレタとの恋愛は、シャルの知的好奇心を刺激した。どの芸術グループにも属さず、中立的な視点を保った彼女の存在は、シュルレアリスム離脱後の彼の詩

<sup>439</sup> 横光利一『定本 横光利一全集』第7巻、河出書房新社、1982年、p.642.

<sup>440</sup> OC., p. 239.

作に大きな影響を与えることになる。シャルルがグレタに捧げたとされる作品には以下のようなものがある。

- Le trousseau de Moulin premier* (à partir d'un *Album souvenir de l'Isle-sur-Sorgue*<sup>441</sup>)  
『ムーラン・プルミエの束』(『リル＝シュル＝ソルグのアルバム』から)
- Le visage nuptial* 「婚礼の顔」(1938)
- Conduite* 「案内」(1938)
- Congé au vent, Violence* 「風に別れを」、「暴力」(1939)
- Calendrier*<sup>442</sup> 「暦」(1939)
- Fréquence* 「何度も繰り返されること」(1939)
- Cantonement d'octobre* 「10月の宿营地」(1939)
- Jeunesse* 「若さ」(1939)
- Ethel*<sup>443</sup> 「エーテル」
- Léonide* 「しし座流星群」
- Evadné* 「エヴァドネ」
- Les loyaux adversaires*<sup>444</sup> 『忠実な対抗者』(1939)

これらのうち、『ムーラン・プルミエの束』以外の作品は、すべて1948年に出版された『激情と神秘』に収録されている。つまり、シャルルの代表作となる詩集『激情と神秘』を構成する87作品のうち、約20作品ほどがグレタに捧げられた詩ということになる<sup>445</sup>。それらの詩には、自然との調和による精神の高揚や、表情豊かな南仏の風景の描写が多く見られる。先に見た1932年頃の作品では、「調和を破壊して風景を一変する」とあったが、この風景描写の変化には、シャルルの心情の変化が表出している。

このなかのうちのいくつかを見てみよう。

まず、『ムーラン・プルミエの束』であるが、これはリル＝シュル＝ソルグ地域の写真付きの葉書集に、『ムーラン・プルミエ』や『外で夜は支配されている』から抜粋した詩を添えたもので、グレタと深い関係になる前の1937年に、詩人がはじめて風景と詩を組み合わせる表現した作品である。

---

<sup>441</sup> *Album souvenir de l'Isle-sur-Sorgue*, J. Brun & Cie, Carpentras, s. d.

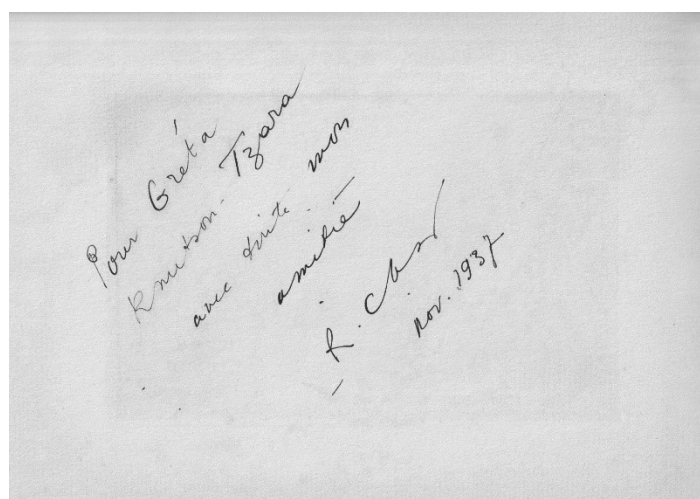
<sup>442</sup> はじめ「À G...」というタイトルだった。

<sup>443</sup> のちの「安らぎ」。

<sup>444</sup> 草稿には、「すべてグレタのためにルネ」という走り書きがある。この詩集には、1948年版が存在し、そこにはマルセル・シドワンやイヴォンヌ・ゼルヴォスとの恋愛を綴ったものが加えられた。

<sup>445</sup> 『イプノスの手帖』や「粉碎される詩」などの作品をひとつのまとまりと考えた場合。





CHAR, René, *Le Trousseau de Moulin Premier*, La Table Ronde, 2009.

Pour Greta Knutson-Tzara  
avec toute mon  
amitié

R. Char  
nov. 1937<sup>446</sup>

グレタ・クヌトソン＝ツアラへ  
友情を込めて

R・シャル  
1937年11月

<sup>446</sup> CHAR, René, *Le Trousseau de Moulin Premier*, La Table Ronde, 2009. p. 2.



Tonalité de l'élagueur têteur [sic]  
de chatte, trompe-l'œil du feuillage,  
déprimé d'être<sup>447</sup>. (Moulin Premier)

存在することに気が滅入っている雌猫の乳  
飲み子の枝切り職人の声音、葉のだまし絵  
(ムーラン・プルミエ)

ページを開くと、見開きの右側に絵葉書が置かれ、左側に『夜は外で支配されている』の詩が添えられている。最初のページにはグレタへのメッセージが書かれているが、ここからはまだ2人のあいだに精神的な距離があることがわかる。

Fureur tu me traites comme la tristesse  
Quand elle déblait mon chemin  
Au soir ferré bord à bord de semence  
disparate  
Ainsi la foudre debout sur le volume de la  
nappe  
Détenue étale et désarmée  
Agile proverbiale encore qu'écloso  
Si l'union faisait le sommeil  
Non le désert  
La convoitise des coopérateurs quitterait  
ces murs intercalaires  
Dont nous sommes ponctués  
Occuperait l'aven  
Net de frayeur et matinal d'avenir<sup>448</sup>.

激情よ、おまえは私を悲しみとして扱う  
悲しみが私の道の地ならしをするとき  
不調和な種子の鐵具を付けられた夜に  
水面の上に乗っすぐに立っている雷  
それは静止のままにされ、武装解除され  
軽やかで、開花しているのに迷信的だ  
もし結合が孤独でなく眠りを作るなら  
協力者たちの渴望は、これらのあいだに差  
し込まれた壁を離れるだろ  
私たちを区切る壁  
恐怖を免れた、未来の朝の  
鍾乳洞を覆うだろう

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 16.



Prodigue je distingue déjà mes  
yeux nouveaux d'éternité<sup>449</sup>.  
(Moulin Premier)

浪費家の私は  
既に永遠の新しい目がわかる  
(ムーラン・プルミエ)

これらの詩と風景のあいだには、何の連動性もない。先に、シャルルの風景の特徴のひとつに、異なる要素同士が対立も融合もすることもなく、ともに存在すると述べたが、ここにはその原型が見られるだろう。しかし同時に、これらのあいだには全く何の関係性がないというわけではない。ここには、風景と詩の共謀があるだろう。これらの平凡な風景は、シャルルの言葉に属性を与えようとすることで、平凡さから脱出しようとしている。また、詩は風景のなかに溶け込もうとすることで、一層その異質な存在感を強めているのである。

やがて親密な関係になると、2人は南仏のモーベックという村で夏を共に過ごす。そのときに完成した「案内 (Conduite)」について、シャルルはポール・ヴェーヌに次のように言ったという。「J'ai écrit *Conduite* en août 1938, où j'étais avec Greta Knutson, ce fut un mois d'enchantement amoureux, d'où l'harmonie de ce poème (私はグレタ・クヌトソンと一緒にいた1938年8月に『案内』を書いた。それは愛の歓喜の月で、そこからこの詩の調和が生まれている<sup>450</sup>。)」実際に詩の内容を見てみよう。

Passe.  
La bêche sidérale  
autrefois là s'est engouffrée.  
Ce soir un village d'oiseaux

通り過ぎよ。  
星の鋤は  
かつてそこに呑み込まれた。  
今夜鳥たちの村は

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>450</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990, p. 164.

très haut exulte et passe.	とても高く歓喜し、通り過ぎる。
Écoute aux tempes rocheuses des présences dispersées le mot qui fera ton sommeil chaud comme un arbre de septembre.	散り散りの存在の 岩の時間を聞け 9月の木のように 君の眠りを熱くする言葉を
Vois bouger l'entrelacement des certitudes arrivées près de nous à leur quintessence, ô ma Fourche, ma Soif anxieuse!	私たちの近くにたどり着いた 組み合わせられた 確信の精髓を見よ、 おお、私の「熊手」よ、不安な「渴き」よ！
La rigueur de vivre se rode sans cesse à convoiter l'exil. Par une fine pluie d'amande, mêlée de liberté docile, ta gardienne alchimie s'est produite, Ô Bien-aimée <sup>451</sup> !	生きる厳しさは絶えず慣れる 追放を渴望することを 従順な自由が混ざった アーモンドの霧雨で 君を守る錬金術が起こった おお、愛しい人よ！

この詩のタイトルはもともと「案内」ではなく、「オペードの昼寝 (La sieste d'Oppède)」だった。オペード村で過ごした時間を背景にした愛の高揚と詩作についての詩であり、シャル自身も述べるように、愛と自然、詩との調和が表現されている。シャルはまた、ヴェーヌに次のように述べたという。「Dans le Luberon, au-dessus d'Oppède, il y a une grande faille verticale dans le rocher ; c'est la bêche sidérale [...] le coup de bêche en plein ciel a fini en s'enfonçant dans la montagne. (リュベロンには、オペードの上方の岩に垂直の大きな断層がある。あれが星の鋤だ。[...] 鋤の一撃が山の中に打ち込まれ、空の真ただ中で終わっている<sup>452</sup>)」オペード村はヴォークルーズ地域のモーベック村のすぐ隣、リュベロン山塊の麓にある。詩人の説明がなければ、星の鋤がその岩の断層を指していることなどおそらく誰にも予測できない。シャルの抽象的な言葉の背景には、このようにある特定の土地のイメージが潜んでいることがしばしばある。

この時期、シャルの視線はとりわけ周りの風景に向けられている。モーベック村での恋人同士の散歩の際に目にした風景を詩にしたものがある。

L'été et notre vie étions d'un seul tenant  
La campagne mangeait la couleur de ta jupe odorante

<sup>451</sup> OC., p. 149.

<sup>452</sup> VEYNE, Paul, *op. cit.*, p. 164.

Avidité et contrainte s'étaient réconciliées  
Le château de Maubec s'enfonçait dans l'argile

夏と私たちの生はひとつづきだった  
田園が君の薫るスカートの色を覆っていた  
渴望と束縛が和解していた  
モーベックの城は粘土の中のにめり込んでいた

これは後に詳しく取り上げる「エヴァドネ (Évadné)」の抜粋だが、このような風景描写は、とりわけグレタと共に過ごした時期から見られるようになる。

この頃の作風の変化には、グレタのすすめで読むようになったヘルダーリンの影響があるだろう。シャルルは、『基底と頂上の探究』(1955)のなかで、ヘルダーリンの詩やハイデガーについて述べているが、彼がドイツ語でこれらのテキストを読んでいたとは考えにくい。ハイデガーの著作がはじめてフランス語に翻訳されたのは、1937年の『形而上学とは何であるか (*Qu'est-ce que la métaphysique ?*)』のアンリ・コルバンの翻訳であるが、シャルルは、コルバンの翻訳が出版される前にハイデガーの著作を知っていたようだ。この背景には、ドイツ語を習得していたグレタの存在が欠かせないだろう。ジャン・ペナルによると、シャルルはハイデガーの死の3か月後、ペナルにハイデガーの2つのテキストを見せながら、1932年頃にはじめて「トリスタン・ツァラの妻」からハイデガーの思想について教えてもらったと述べたという<sup>453</sup>。ここでは名前こそ出てこないが、ツァラが生涯をとおして一度だけ婚姻関係にあったのはグレタであり、知性面でのシャルルへの彼女の影響力はたしかなものだったことがわかる。

他方、1929年から1940年初めにかけて、ヘルダーリンの翻訳は盛んだった。1929年にはアンドレ・バベロンが『エンペドクレスの死 (*La Mort d'Empédocle*<sup>454</sup>)』という翻訳を發表しており、1930年にはピエール・ジャン・ジュヴとピエール・クロソウスキーの『ヘルダーリンの狂気の詩 (*Poème de la folie de Hölderlin*<sup>455</sup>)』や、ジョゼフ・ドラージュの『ヒューペリオンあるいはギリシャの隠者 (*Hypérior ou l'Ermite en Grèce*<sup>456</sup>)』が發表された。また、1937年には雑誌『カイエ・デュ・シュッド』でギュスターヴ・ルーの翻訳「ヘルダーリンの詩 (*Poèmes de Hölderlin*)」が發表され、『ドイツ・ロマン主義 (*Le Romantisme allemand*)』と題された特別号が1937年5、6月号で發表された。ヘルダーリンが構想した世界は、自然と人の二元論的思考のもとに広がっている。この頃のシャルルの詩作におけるヘルダーリンの影響については、フランツ・メイヤーが詳細に論じている<sup>457</sup>。戦地に赴いた

<sup>453</sup> PÉNARD, Jean, *Rencontres avec René Char*, José Corti, 1991, p. 125.

<sup>454</sup> *La Mort d'Empédocle*, traduction et introduction d'André Babelon, Gallimard, 1929.

<sup>455</sup> *Poème de la folie de Hölderlin*, traduction de Pierre Jean-Jouve, avec la collaboration de Pierre Klossowski, Fourcade, 1930.

<sup>456</sup> *Hypérior ou l'Ermite en Grèce*, traduction de Joseph Delage, 2 vol., Paris et Neuchâtel, Victor Attinger, collection « Romantiques allemands », n° 2, 1930.

<sup>457</sup> Cf. MAYER, Franz, « René Char et Hölderlin » in *Cahier de l'Herne*, Herne, 1971.

シャルルは、ヘルダーリンの翻訳が記された手帳を繰り返し読んでいたようだ。特に『ヒューペリオン (*Hypérion*)』の自然思考と近代的主観性の調和的構図は、この頃のシャルルの詩作に影響を与えたのではないかと考えられる。

手紙のやり取りが描かれる『ヒューペリオン』の登場人物に自分たちの姿を重ねるかのよう、恋人たちのあいだには情熱的なやり取りが行われた。グレタは戦争中、南仏のカブリエール村に移住したが、2人のあいだに1940年から1943年の間に交わされた大量の書簡が関係の親密さを物語っている。シャルルからグレタに宛てられた手紙には、グレタを気遣う様子が見られる。

Chérie, j'ai pensé à toutes les difficultés qui se lèvent sur ton chemin aujourd'hui. Écoute, si cela est trop impossible mon amour, je ne t'en voudrais pas de partir dans ton pays, non. Et pourtant, dans cette nuit dont je ne distingue pas encore la terminaison, ta flamme toute proche me protège, plonge dans mon sang<sup>458</sup>.

君、私は今日、君の道に起こる全ての困難について考えていた。いいかい、あまりにも不可能なら、愛しい人よ、君の国に戻っても文句は言わない。それでも、まだ終わりを見ることのできないこの夜に、すぐ近くにある君の情熱が私を守り、私の血に浸透している。

周囲の目を盗んで密会を重ねるほかは、2人の恋愛の殆んどは書簡でのやり取りだった。グレタからシャルルに送られた手紙には、戦時下に祖国スウェーデンに帰らずフランスに残りたがる彼女の思いが綴られている。

Cela m'a semblé très proche de la mort, d'envisager de quitter le pays où tu es. Toi qui par miracle existe, et qui n'es qu'à 130 kilomètres de moi, et qui aurais cent fois, si tu l'avais désiré, déjà pu me voir—toi que j'aime<sup>459</sup>.

あなたがいるこの国を出て行くことを考えるのは、とても死に近いことのように思えた。奇跡的に存在する、たった130キロしか離れていないあなた。あなたがその気になれば100回は会えたでしょうに。私の愛するあなた。

なかなか会えない状況を恨むかのような口調である。シャルルとは別に、1942年にグレタはレジスタンスに参加し、偽造の証明書などの作成に携わっていた。S.A.Pの活動報告書のなかには、彼女はマルグリット・ヴドゥという偽名で通訳として登録されている。グレタはシャルルに南仏の風景画や自画像、彼のポートレイトなどを送っている。シャルルは死ぬまでこれらを大切に保管していたという。しかし、戦争が激しくなるにつれ2人のあいだの

<sup>458</sup> GREILSAMER, Laurent, *René Char*, Perrin, 2012, p. 179.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 200.

物理的そして精神的距離は広がり、パリ解放後、シャルルの方はイヴォンヌ・ゼルヴォスとの関係が始まりグレタとの関係に終止符が打たれる。

グレタとシャルルは、戦争が激化する前に一度だけ共同制作を行ったことがある。それは、シャルルの詩に、グレタが挿絵を付けた作品である。次に挙げるのはその「婚礼の顔 (Le Visage nuptial)」の抜粋である。

À présent disparaiss, mon escorte, debout dans la distance ;  
La douceur du nombre vient de se détruire.  
Congé à vous, mes alliés, mes violents, mes indices.  
Tout vous entraîne, tristesse obséquieuse.  
J'aime<sup>460</sup>.

今は姿を消してくれ、遠方に立っている僕の護衛隊よ。

数の心地よさは壊れたところだ。

君たちに別れを、僕の仲間たち、僕の乱暴者たち、僕の手がかりたち。

全てが君を連れ去る、脅迫的な悲しみ。

僕は愛している。

この冒頭の部分は、グレタと行ったパリのブラッスリーのなかで書かれた。はじめにグレタが書いた次のテキスト« Veux-tu que je te donne le lit clair d'une rivière / Vivante creusée par ton visage dans ma main / Veux-tu savoir quelles sont les étoiles / Que ta main sème sur mes épaules<sup>461</sup> » (澄んだ川床をあげようか / あなたの顔が私の手に刻んだ川 / 星が何か知りたいでしょう / あなたの手が私の方に蒔きますように) に、シャルルが答えたものだった。この作品の生成過程には、このようなグレタとのやり取りがあった。1938年8月、シャルルはこの詩について友人のジルベール・レリーに次のような手紙を送っている。「私は今、殆んど削れそうにない長い詩に取り掛かっている。恋人の独り言のような詩だ<sup>462</sup>」彼は、作品への恋心の介入を告白する。作品の続きを見てみよう。

L'eau est lourde à un jour de la source.  
La parcelle vermeille franchit ses lentes branches à ton front, dimension rassurée.  
Et moi semblable à toi,  
Avec la paille en fleur au bord du ciel criant ton nom,  
J'abats les vestiges,  
Atteint, sain de clarté<sup>463</sup>.

<sup>460</sup> OC., p. 151.

<sup>461</sup> René Char *Paysages premiers*, Hazan, 2007, p. 62.

<sup>462</sup> Cité par GABIN, Jean-Louis, *Gilbert Lély. Biographie*, Séguier, 1991, p. 115.

<sup>463</sup> OC., p. 151.

水は源泉から一日かけたところで重い。  
真紅のかげらは君の額、ほっとしている空間で、ゆったりした支流を跳び越える。  
そして君に似た僕は、  
君の名を叫びながら、空の岸で咲き誇る藁で  
遺跡を取り壊す、  
傷つけられて、光に健やかにされて。

シャルルの作品において、「水」や「泉」などの語はしばしば詩の隠喩として使用される。それまで築き上げられた「遺跡を取り壊す」行為には、「君の名」が必要とされる。すなわち、新しい建設のための破壊に力を与えるのは「君」の存在である。「君に似た僕」という表現には、エリュアールに対してそうであったように、特定の他者に癒着し、自他の境界が曖昧になるシャルルの性質が表出している。

Chimère, nous sommes montés au plateau.  
Le silex frissonnait sous les sarments de l'espace ;  
La parole, lasse de défoncer, buvait au débarcadère angélique.  
Nulle farouche survivance :  
L'horizon des routes jusqu'à l'afflux de rosée,  
L'intime dénouement de l'irréparable.

Voici le sable mort, voici le corps sauvé :  
La Femme respire, l'Homme se tient debout<sup>464</sup>.  
空想よ、僕らは高原に登った。  
火打石はこの地域の蔓の下で震えていた、  
言葉は打ち壊すのに飽きて、天使のような栈橋で飲んでいて。  
どんな執拗な死後の生もない：  
溢れるような露まで、道又道の地平線、  
取り返しのつかないことの内的な解決。

ここに死んだ砂がある、ここに救われた身体がある：  
「女」は安らぎ、「男」はまっすぐに立っている。

「私たち」、「高原」、「火打石」といった語は、「エヴァドネ」という 1938 年の夏のグレットとの恋愛の思い出を綴った別の詩と共通した語であり、モーベック村の高原の風景の一部であると考えられる。ここで恋人の存在が風景を発見させ、これまでの詩作のスタイルは破壊

---

<sup>464</sup> OC., p. 153.



され、「私」の再生が述べられる。

この作品に寄せられたグレタの挿絵を見てみると、作品の背景を裏付けるかのよう  
に、「MAUBEC」(モーベック)の文字が確認できる。そして、遠方に広がる山稜や、鳥、  
樹木や花といった自然の要素が描かれている。シャルの再生の詩は、このようにモーベッ  
ク村の自然の要素に飾られて愛の風景のなかで生まれたのである。



Le Visage nuptial ©D.R.<sup>465</sup>

### 第3節 ソルグ川

先に述べたように、『カイエ・ダール』の編集長の妻イヴォンヌ・ゼルヴォスは、シャルの活動において重要な役割を果たしている。とりわけ、彼女は画家とシャルのコラボレーション作品に力を入れた。具体的には、シャルの手書き原稿に画家が装飾する作品の制作だった。散文集『基底と頂上の探求』(1955)のなかで、シャルは画家たちを「*Alliés substantiels*」(実質的な同盟者たち)と呼んでいる<sup>466</sup>。画家たちとの交流は、彼にとってまさに生を共有するような非常に重要なものとなる。

彼は、詩と絵画の関係について1980年のフランス・ユゼールとのインタビューで次のように述べている。

<sup>465</sup> CHAR, Marie-Claude, *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 2007, p. 310.

<sup>466</sup> OC., p. 671.

Dans chacun de ces manuscrits, il s'agit d'une sorte de fête, d'un vrai compagnonnage, comme si l'on vous disait de partir en bateau faire le tour du monde avec une seule personne, et sans que ni l'un ni l'autre ne s'ennuient aux escales<sup>467</sup>.

これらのひとつひとつの草稿は、お祭りや、真のつきあいのようなもので、それはまるでただひとり人間と船で世界一周の旅をしると言われるようなものです。互いに寄港地で飽きることなく。

シャルルは毎回、長い船旅に出るような覚悟で画家との共作に挑んでいたことがわかるだろう。また、同じインタビューのなかで、シャルルはドラクロワによるゲーテの『ファウスト』への挿絵や、ボードレーやネルヴァルと画家たちとの交流について触れつつ、次のように述べる。

Des dialogues s'ébauchent mais un réel travail en commun ne commence qu'avec Mallarmé et Manet pour « le Corbeau ». Rimbaud n'est illustré par personne. Baudelaire a son portrait dans la deuxième édition des « Fleurs du mal » ; il faut attendre Picasso et les surréalistes pour que peintres et poètes se rapprochent vraiment. La première union parfaite sera celle de Mallarmé et de Matisse — mais l'un mort, l'autre vivant<sup>468</sup>.

対話は芽生えていますが、本当の共同作業は『大鴉』のマラルメとマネからしか始まりません。ランボーは誰からも絵を付けられなかった。ボードレーには『悪の華』の第2版の彼の肖像画があります。つまり、画家と詩人が本当に親密になるまで、ピカソやシュルレアリスムを待たなければならないのです。最初の完璧な結合はマラルメとマティスでしたが、ひとは死に、もうひとりが生きているといった組み合わせでした。

シャルルはここで、画家との共同での創造行為において、ランボーやマラルメを強く意識していることがわかる。シャルルは「詩人としてランボーに近づくことは危険である<sup>469</sup>」と述べ、ランボーに対する情熱と畏怖の感情を隠さないが、そのランボーが到達しなかった絵画と詩の共同制作に取り組むことで、彼はランボーに挑もうとしていたのではないだろうか。シャルルが尊敬していたマラルメに関しても同様に、彼の認識では生前に完璧なコラボレーション作品を手掛けることのできなかつたマラルメに対して、シャルルはより多くの画家と共同制作を行うことで、マラルメが達し得なかつた領域に踏み込もうとしていたのではないだろうか。また、この発言からは、シャルルが詩と絵画の共同制作においてシュルレアリスムを評価していることも読み取れる。

---

<sup>467</sup> *Le Nouvel Observateur*, 3 mars 1980.

<sup>468</sup> *Ibid.*

<sup>469</sup> *OC.*, p. 729.

シュルレアリスム時代からシャルルは、フランチェスコ・ドミンゴやカンディンスキー、ダリ、ピカソらとの共同制作を行っていたが、特に1947年頃からジョルジュ・ブラックやミロ、ニコラ・ド・スタール、ヴィエラ・ダ・シルヴァなどとの共同作品が目立って多くなる。これらの画家たちとのコラボレーション作品を制作し始めたのは、イヴォンヌの強い後押しがあったからだったという。エドモン・ノガキは、シャルルと画家たちの関係についての研究を行い、共同作品の数が約400点にも及ぶことを明らかにしている<sup>470</sup>。シャルルが画家たちと組んだのは文学的な挑戦であったが、それはもちろん生計を立てるためでもあった。その根回しをしたのがイヴォンヌであり、彼女はシャルルにとって詩のミューズであるばかりでなく、生命の庇護者、メセナでもあった。

1946年頃から関係が始まったイヴォンヌに、シャルルは「ソルグ川」という詩を捧げている。シャルル作品において、恋人たちの名前があらわれることは非常に珍しい。ソルグ川はヴォークルーズの泉を源泉とし、地下の砂れき層に伏流水をもつ河川で、詩人はこの川についての詩篇をいくつか書き残している。そのうちのひとつの例として、『激情と神秘』の冒頭のテキスト「概要」の一部を見てみよう。

L'homme fuit de l'asphyxie. / L'homme dont l'appétit hors de l'imagination se calfeutre sans finir de s'approvisionner, se délivra par les mains, rivières soudainement grossies<sup>471</sup>.

人間は窒息から逃れる。その想像を超える欲望をもつ人間は、必需品を仕入れるのを終えずに閉じこもっているが、手らによって、すなわち突然水嵩を増す数々の川によって、自分を解放した。

詩のなかで川は解放の手段として描かれ、突発的に水嵩を増し膨張する暴力性を持つ。制御不可能な威力で暴力的に氾濫する川は、詩を作り出す手と融合することによって、水と詩を同質化している。川と手、という異質なもの同士の融合は、川と人間のあいだにある隔たりを越境し、詩の言葉に超越的な力をもたらす。ヴェーヌもその著書のなかで触れているが、シャルルはメタファーを「移動」の意味として捉え、「言葉」をメタファーで「移動」させながら育んでいく詩の創造行為を、糧を求めて動く移動牧畜に重ねていた<sup>472</sup>。実際、戦時中に彼は国内外を移動することを余儀なくされたのだが、ここで意味する「移動」は詩作における「移動」、つまり現実と想像のあいだの「移動」を指すのだろう。「想像力は現実から自己をずらし、隠喩と呼ばれる突然の《隔たり》を設ける<sup>473</sup>」とヴェーヌは述べ、「この感じる

<sup>470</sup> NOGACKI, Edmond, *René Char, Orion pigmenté d'infini ou de l'écriture à la peinture*, Presses universitaires de Valenciennes, 1992, p. 378.

<sup>471</sup> *OC.*, p. 129.

<sup>472</sup> 『激情と神秘』の冒頭のテキスト「概要」においても見られるが、シャルルは詩作をする者を「パンを作る者」とし、「言葉」の「移動牧畜」をするものだと喩えている。

<sup>473</sup> VEYNE, Paul, *op. cit.*, p. 400.

る《隔たり》こそポエジーをつくるのであり、現実の思い出と想像の世界の発見は、その隔たりを惹起することにしか役立たない」と付け加えている。さらに彼は、「詩人はソルグ川や洪水のことを語り続けながらも、ソルグ川や洪水とは別のことを語っている」と結論付け、詩中のソルグ川の隠喩や換喩による変容を指摘している<sup>474</sup>。

シャルルが描くソルグ川は、メタファーが強調され、写実性は影をひそめる。そこには、詩人で文学批評家のジャン＝ミシェル・モルボワが「親密さ<sup>475</sup>」と定義するように、特定の視点が構築されたときに初めて目にすることができる光景が描き出されているようだ。つまり詩人は、あえてソルグ川を難解な表現で語り、現実世界の写実的なソルグ川との隔たりを作ることで、詩のなかのソルグ川に、詩人だけが知る「親密さ」を生み出してしているのである。モーリス・ブランショの言葉を借りれば、シャルルは「かくも遠くから、しかしわれわれをかくもそれに近いものにする親密な理解とともにわれわれに語りかける<sup>476</sup>」のである。

詩人には、いわゆる原初的な自然よりも、人間の手を経て表象となった自然に美を見出す傾向があったが、ヴェーヌはそれを、シャルルにとって「重要なのは、この世の美ではなく、美を生み出す人間の任務<sup>477</sup>」であると説明する。さらに、その理由を「人間の作品は腐らない。自然が素朴であるのに反して、美しい作品を作ることは人間にとって尊厳である<sup>478</sup>」からだとしている。事実、シャルルは1956年に書いたテキストにおいて「詩人の声を経ずに、いったいどうして自然が反逆しうるだろうか<sup>479</sup>？」と疑問を投げかけ、詩人こそが自然を「救済」と主張している。このような信条に拠ってかどうかわからないが、シャルルは川を詩のなかに現前させるとき、詩人に「書かれる」川の受動的な側面だけでなく、自然のもつ暴力的で能動的な側面も描き出す。つまり、詩人は川に反撃の力を与え、川を「書かれる」能動的立場から「救済」しようと試みる。

このようなソルグ川と詩人の関係性を念頭に置くとき、「イヴォンヌのための歌」という副題が付けられた詩篇「ソルグ川」を、雑誌『カイエ・ダール』の編集長の妻であるイヴォンヌ・ゼルヴォスに贈られた単なる恋愛詩として一義的に読むことはできないだろう<sup>480</sup>。詩人は、『激情と神秘』のなかで、死と隣接する緊張した現実世界を詩的世界に投影し、独自の「王国<sup>481</sup>」を作り出す。そうすることで、戦争という現実と詩的世界の2つの世界を対峙させ、その強烈なコントラストを浮かび上がらせている。シャルルは、詩の言葉の力によって、戦争という歴史的事実を詩的世界のなかに昇華させようとする。詩人は、『カイエ・ダール』を通して、画家たちとの出会いの場を設けてくれた「仲介者」イヴォンヌに、戦争の

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>475</sup> MAULPOIX, Jean-Michel, *Fureur et mystère de René Char*, Gallimard, 1989, p. 72.

<sup>476</sup> BLANCHOT, Maurice, « La bête de Lascaux », in *Cahier de l'Herne*, Herne, 1971, p. 119.

<sup>477</sup> VEYNE, Paul, *op. cit.*, p. 398.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>480</sup> イヴォンヌとシャルルは当時、恋愛関係にあった。

<sup>481</sup> *OC.*, p. 260.

現実世界と詩的世界を結ぶ川を重ねているのではないだろうか。シャルルにとって、イヴォンヌと川は「仲介者」である点において一致しているのだろう。それでは、「ソルグ川」がどのような作品であるか、実際に見てみよう。

「ソルグ川」は、『激情と神秘』のなかの他の詩に比べて、その音楽性においてとりわけ優れている。まずは詩全体を眺め、その音楽性に触れてみよう。

① *Rivière trop tôt partie, d'une traite, sans compagnon,  
Donne aux enfants de mon pays le visage de ta passion.*  
一気に、友達もなく、余りにも早く出発してしまった川よ、  
私の国の子供たちに、お前の情熱の顔を与えよ。

② *Rivière où l'éclair finit et où commence ma maison,  
Qui roule aux marches d'oubli la rocaille de ma raison.*  
閃光が終わり、私の家が始まる川よ、  
忘却の踏面に理性の砂利を転がす川よ。

③ *Rivière, en toi terre est frisson, soleil anxiété.  
Que chaque pauvre dans sa nuit fasse son pain de ta moisson.*  
川よ、お前のなかで大地は震えで、太陽は不安だ。  
どうかどの貧しい者もその夜のなかでお前の収穫物からパンを作りますように。

④ *Rivière souvent punie, rivière à l'abandon.*  
しばしば罰せられる川よ、見捨てられる川よ。

⑤ *Rivière des apprentis à la calleuse condition,  
Il n'est vent qui ne fléchisse à la crête de tes sillons.*  
手をまめだらけにして働く見習いたちの川よ、  
お前の畝の頂に撓まない風はない。

⑥ *Rivière de l'âme vide, de la guenille et du soupçon,  
Du vieux malheur qui se dévide, de l'ormeau, de la compassion.*  
空っぽの魂の川よ、ぼろの、不信の、  
自らを繰り出す古い不幸の、楡の木の、同情の川よ。

⑦ *Rivière des farfelus, des fiévreux, des équarrisseurs,  
Du soleil lâchant sa charrue pour s'acoquiner au menteur.*

滑稽な人たちの、熱狂する人たちの、解体業者たちの、  
うそつきに協力する為に、自らの犁車を放した太陽の川よ、

⑧ *Rivière des meilleurs que soi, rivière des brouillards éclos,  
De la lampe qui désaltère l'angoisse autour de son chapeau.*

自分より優れた者たちの、現れた霧の  
その帽子の周りで苦悶の渴きをうるおすランプの川よ。

⑨ *Rivière des égards au songe, rivière qui rouille le fer,  
Où les étoiles ont cette ombre qu'elles refusent à la mer.*

夢想への敬意の川、鉄を錆びさせる川よ、  
お前のなかでは、星たちは海に与えることを拒否する影を持つ。

⑩ *Rivière des pouvoirs transmis et du cri embouquant les eaux,  
De l'ouragan qui mord la vigne et annonce le vin nouveau.*

伝えられた力の、水に入りこむ叫びの、  
ブドウの木を噛み、新しいワインを知らせる嵐の川よ。

⑪ *Rivière au cœur jamais détruit dans ce monde fou de prison,  
Garde-nous violent et ami des abeilles de l'horizon*<sup>482</sup>.

監獄の狂気の世界のなかでもけっして心を壊されない川よ、  
私たちを凶暴なままで、そして地平線のミツバチたちの仲間でいさせてください。

全 11 節すべてが「rivière」から始まる詩「ソルグ川」は、断章やアフォリズム調の口語自由詩の多い詩集『激情と神秘』において、めずらしく 2 行詩の定形性をとる。第 4 節目は 1 行のみ与えられて孤立し、アフォリズム調であるが、残り 10 節は全て 2 行詩で構成される。詩の中で 11 回繰り返されるこの頭語反復では、「rivière」の音の響きが一定の間隔であらわれることによって、不変性が提示されるだろう。また、各節の終わりには脚韻性がみられ、それらの音のリズム構成は川の流れるスピード感を加えている。「compagnon, passion, maison, raison」というように、詩の前半は「on」の音で弾むような音の脚韻性があり、中盤から後半にかけては、「équarrisseurs, menteur, fer, mer」と「r」の音が強調され、語尾が少し伸びるような調子で水の流れる音が表現される。さらに、「chapeau, eaux, nouveaux」の「eau」という短い音でアクセントが置かれ、まるで、水の流れる音が岩などの障害物によって強弱をつけられるかのように、音の調子にも変化がおこるだろう。そして最後に、再び「on」の音で締めくくられることによって、詩篇全体の音の響きにまとまりが

---

<sup>482</sup> OC., p. 274. (番号は筆者)

もたらされている。

このような顕著な音楽的構成は、水の流れに立体的でダイナミックな風貌を与えている。「rivière」という呼びかけに導かれるように、ソルグ川は詩のなかに姿を現す。しかし、先述したように、詩人は自然そのままの川に美を見出さないで、詩のなかの川は、擬人化され、二人称で呼ばれて姿を変えられるのである。すなわち、呼びかけられることで「詩人の声を経る<sup>483</sup>」とき、川は、新たに美を獲得することができるのである。擬人化される川には、イヴォンヌが重ねられているのだろう。この詩は、副題のとおり「イヴォンヌのための歌」なのだ。したがって、音の側面における語調の分析においても、彼女の存在を忘れてはならない。「rivière」という言葉には、イヴォンヌという名前の頭文字の音である「イ」が見られるし、詩のなかでは、この「i」の音が印象的に耳に残るように頭語反復によって何度も強調されている。同様に、「v」の音も「on」の音も巧みに詩のなかに組み込まれ、「Yvonne」の名前が詩の至るところに隠されている。「rivière」という呼びかけの反復と、イヴォンヌの名前の繰り返しの登場は、この2つの結びつきを強調しているのではないだろうか。

この詩は、モルポワが指摘するように<sup>484</sup>、第1節目から「出発」の様相を持ち合わせる。「一気に、友達もなく、余りにも早く出発してしまった川よ」と始まる第1節目では、暴力的に勢いよく流れる秋のソルグ川の特徴が読み取れる。「partir」（＝出発する・去る）、という動詞を使うことによって、シャルルはあまりにも早く過ぎ去っていった幼少時代をソルグ川に重ねる。太陽の光に満ちた夏に見立てられた幼少時代が、秋の到来と共に雨によって水嵩が増したソルグ川に流される様子がこの箇所では描かれ、夏の明るさと秋の暗さの明暗の転換が強調される。

そして「閃光が終わり、私の家が始まる川」という第2節目で、住处である「家」つまり帰る場所である川が、閃光の終わった闇に浮かび上がる。この詩の冒頭部分における幼少時代というマイクロ世界の形成を、ダニエル・ルクレールは指摘する<sup>485</sup>。そのマイクロ世界は「余りにも早く」過ぎ去り、代わりに現われるのが詩の言葉で現前された「家」である現実世界である。

第3節目「川よ、お前のなかで大地は震えて、太陽は不安だ。」の部分では、水を通して見る川底が震え、水面に映った太陽が不安定に揺れている様子が描かれる。本来安定したもののはずである「大地」は、川のなかで震える不安定さの隠喩となっている。この箇所で震えという表現が使われるのは、ゆったりと川の水が揺れる優雅な雰囲気ではなく、戦慄を与えるような水の様子を描くためだろう。また、常に世界を照らす存在である太陽が不安定になっているのは、まさにその絶対性の揺らぎ、つまり危機の徴であり、当然のようにあった世界の喪失の危機の喩えではないだろうか。

さらに、水が川底を透かして見せながら太陽を反射して水面に映し出すという、いわばガ

<sup>483</sup> OC., p. 731.

<sup>484</sup> MAULPOIX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 85.

<sup>485</sup> LECLAIR, Danièle, « LA SORGUE Chanson pour Yvonne », in *René Char dans le miroir des eaux*, Beauchesne, 2008, p. 43.

ラスのような役割をしていることに注目したい。水は現実世界と非現実世界の境界となり、同時に現実世界を映し出す鏡の機能を果たしている。水を境に、想像世界から現実世界への転換が起こり、抵抗活動時代に目撃したと思われる厳しい現実世界が展開される。水は異世界への入り口であり、同時に異世界を反射する鏡として存在する。

同じく第3節目において、ソルグ川は「toi」と呼ばれて擬人化される。水の反射によって鏡のように現実世界を映し出すソルグ川に、シャルルは他者としての身体を与える。先に述べたように、二人称を用いて呼びかけられる川には、イヴォンヌの姿が重ねられているだろう。しかし、詩としての川が映し出すものは一義的ではなく、伏流水のように隠されたほかの意味を感じさせはしないだろうか。つまり、この作品には、一種の暗号性が見られるのである。『イプノスの手帖』のなかでも、シャルルは「隠語は風変わりなだけが、ここで使われている言葉は私たちが常に糧とする親密さに包まれた人々と事物が伝える驚嘆によるものだと指摘する<sup>486</sup>」とし、詩の暗号性について触れている。

その暗号性が顕著に見られる部分が、第11節目にある「私たちが凶暴なままで、そして地平線のミツバチたちの仲間でいさせてください」の部分の「abeille」という言葉だ。ミツバチは固い結束による集団の攻撃力で、自分たちよりも大きな敵を倒すことから、レジスタンスの堅い結束を持った組織力を示す。詩集『激情と神秘』の中にある、レジスタンス活動中にメモ書きのように綴られた詩篇『イプノスの手帖』の中にも、シャルルが自分と自分の仲間をミツバチに喩えて描く詩が見られる<sup>487</sup>。同じ時代に、ジャン・ポーランもレジスタンスを「abeille」という言葉で形容しているように<sup>488</sup>、この言葉はレジスタンスの間で使われていた隠語だったのだろう。

また、第9節目にある「étoiles」は、言うまでもないが当時ユダヤ人がそれとわかるように付けられていた星印のことを示すと考えられる。その「星」たちは、(川においては)「海に与えることを拒否する影を持つ」。影であるレジスタンス戦闘員は、生きることへの自由を求めて死を意味する海を拒否する。川が命をもって流れ行く動きのある生を表すのに対して、海は水が留まって動かない死の象徴としてシャルルの詩のなかにしばしば表出する<sup>489</sup>。

このように、暗号性を持ち合わせたレジスタンスを語る部分を中心として「ソルグ川」は展開され、川は現実世界と詩的世界の境界として比喩的に描かれる。少しでも詩の内容理解に近づくために、如何なる比喩が使われているのか、そしてそれらの比喩が何を提示し得るのかを検討してみよう。

一行のみの構成で他の詩節構成から孤立する第4節「しばしば罰せられる川よ、見捨てられる川よ」の部分は、聖書の語り口に似た箴言性を、「罰」や「見捨てる」という言葉を

<sup>486</sup> OC., p. 190.

<sup>487</sup> Ibid., p. 186.

<sup>488</sup> PAULHAN, Jean, *Œuvres complètes*, tome V, Cercle du livre précieux, 1970, pp. 287-288.

<sup>489</sup> OC., p. 11.



用いてその宗教的起源に立脚しながら具現化している。第 6 節「空っぽの魂の川よ、ぼろの、不信の、自らを繰り出す古い不幸の、楡の木、同情の川よ」において魂が空っぽなのは、フランスが降伏した敗北感と、降伏後の不条理な条約締結による無気力の暗示だろう。物資や労働力をドイツに奪われたフランス国民は着古した服を纏い、町に流れる情報は操作され、対独協力者がどこに潜んでいるかわからない社会は不信で満ちていた。これらはすべて省略的換喩で表現される。繰り返される古い不幸は絶えない戦争の換喩ではないだろうか。楡の木は故郷リル＝シュル＝ラ＝ソルグによく見られる水車の軸に使われるような強い材質の木だ。耐久性の強いこの木に、シャルルはレジスタンス戦闘員としての自分の姿を重ね合わせたのだろう。

また、第 7 節目「滑稽な人たちの、熱狂する人たちの、解体業者たちの、／うそつきに協力するために、自らの犁車を放した太陽の川よ」の部分に書かれるうそつきは、偽の情報ばかり流していたドイツ当局や対独協力者の隠喩であり、その仲間になろうとしているのは、ギリシャ神話で犁車に乗っている太陽のような絶対的な存在であったはずのフランスである。戦争という罪を犯すのは、戦争という状況に盲目的に熱狂している人たちで、体を切り刻みにする卑劣な解体業者たちである。第 3 節目に続いて、この第 7 節目でも再度太陽が現われるように、暗い川の流れに反射して映し出される太陽が、2 つの太陽の存在を強調し、2 つに分断されたフランスを示しているのではないだろうか。そのフランスは最終節にあるように「監獄の狂気の世界」とも表現される。この箇所は、まるで第二次世界大戦下の絶望した社会状況を表出しているようだ。

しかし、ここ最終節にも書かれるように、その絶望のなかでも川は「決して壊されない心」を持つ。それは「レジスタンスは希望にほかならない<sup>490</sup>」からではないだろうか。このように、多様な隠喩や換喩を用いて当時の様子は語られる。この詩が書かれた 1947 年、シャルルはアンドレ・ブルトンに手紙を送っているが、その手紙には「事柄を単純化したのは私ではなく、恐ろしい事柄のほうが私を単純にし、ある一部の者たちをより信頼することができるようにしてくれたのだ<sup>491</sup>」という箇所がある。シャルルが「ある一部の者」にのみ伝達可能な「単純化」した隠喩を用いたのか否かは詩人のみが知るところであるが、少なくとも上記の文面からは、この時期の詩人の精神状態が読み取れるだろう。

シャルルは戦争という厳しい現実を、比喩を用いて表現し昇華させる。詩の第 8 節目に「自分より優れた者たちの、現れた霧の、／その帽子の周りで苦悶の渴きを潤すランプの川よ」とあるように、レジスタンスにおけるシャルルの苦悶の渴きを潤していたのは、シャルルが尊敬していたランボーやボードレールなどの、「自分より優れた者たち」の詩の言葉の力だったのではないだろうか。暗闇のなかでこそ光であるランプが必要になるように、「苦悶の渴きをうるおすランプ」(すなわち、光であるロゴス)は夜のもたらす闇のなかにある。渴きを潤すのは、暗闇で光となって現われる言葉なのだろう。さらに、第 3 節目「どうかど

---

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 660.

の貧しい者もその夜のなかでおまへの収穫物からパンを作りますように」では、暗闇からもたらされる収穫物から糧となる言葉のパンを作るように願いが込められる。シャルルは、言葉という実質のないものの不確かさに希望を託す。第 11 節目にもまた命令形による祈りの形式が見られる。「監獄の狂気の世界のなかでもけっして心を壊されない川よ、私たちに凶暴なままで、そして地平線のミツバチたちの仲間でいさせてください。」ここでシャルルは、詩の初めの部分と終わりの部分に祈りの形式を用いることで、信仰の内密さの上に湧出する希望を描き、その神秘を表現しているようだ。詩のなかで、水鏡に映るように呼応するこれらの祈りは、言葉と言葉を生み出す詩人自身への信仰のあらわれであるとも考えることができるだろう<sup>492</sup>。

このように、シャルルの描くソルグ川は詩の言葉の力で姿を変える。その視覚的な詩的効果と同時に、頭語反復などによる聴覚的効果で川は立体的に構成される。「ソルグ川」において、川の水は現実世界を反射し、自らのなかに詩的世界を映し出す。シャルルは、言葉の錬金術で現実の世界を詩に変えることによって現実に抵抗しているのだ。このような抑制と抵抗、川自体が内包する、不変と変化の相反するものの共存は、対極にあるものをも内包し融合させ得る大きな流れとして川を詩のなかに位置づけているのである。

このような、エリュアールの対立するものを融合させる手法は、イヴォンヌとの関係をとおしてシャルルが用いるようになったものであると言えるだろう。その手法は、詩のなかにおいてだけでなく、詩と絵画のコラボレーションという形でたしかに広がっていった。

---

<sup>492</sup> それに対し先に挙げたモルポワは、第 11 節目の命令形をシャルルの詩における規範となるような詩的行為の定義に向かうと提言している。しかし、ヴェーヌのように「ソルグ川は解放を意味する」と詩人が考えていたとすると、解放とは反する方向となる、詩的行為の定義を取えてこの詩の中で行うに至ったのは何故だろうか。たしかに、シャルルは相反するものの熱狂的な力を詩に求め、解放を意味する川の中に詩の定義を実現しようとしたのかもしれないが、モルポワはその論拠を明示していない。MAULPOIX, Jean-Michel, *op. cit.*, p. 84.

## 第2章 危機的状況からの脱出と風景

### 第1節 風景としての自己に出会うこと

シャルルは、他者との出会いと同時に風景を発見していく。グレタとの出会いが周囲の自然に目を向ける契機となり、さらにイヴォンヌとの関係によって視覚性を重要視したシャルルの表現方法はより一層豊かになっていった。それらの恋愛体験と並行して、レジスタンス活動で生と死を見つめながら野山を這って自然と密接した環境にいたことも、シャルルが風景を発見する結果につながったと言えるだろう。

次に挙げる詩「ジョゼフ・シマと風景としての自己に出会うこと」<sup>493</sup> (*Se rencontrer paysage avec Joseph Sima*) (1973) では、風景と自己、そして作品との関係が描かれる。まず、この謎めいたタイトルに注目したい。「*Paysage avec Joseph Sima* (ジョゼフ・シマと風景)」でも、「*Rencontrer Joseph Sima* (ジョゼフ・シマと出会う)」でもなく、「*paysage*」は、再帰代名詞「*se*」の属詞的役割を果たしており、動詞「*rencontrer*」を再帰的用法にしている。ここで主体は不在であり、「風景」のなかにいるのではなく、「風景」そのものに立ち替わる。ミシェル・コロは、このタイトルにおける動詞の不定形の用法を、時制と人称を超えた表現であるとし、これによって絶対的な「風景」が作り出されていると述べる<sup>494</sup>。コロが指摘するように、このタイトルの文法的構造における主体の解放は、この詩を読み解く手がかりとなるだろう。



© D.R.<sup>495</sup>

この詩は、1973年に開催された画家ジョゼフ・シマ(1891-1971)の回顧展のために書かれたものである。シマは、シャルルの「私たちは落ちる (*Nous tombons*)」や『恐れ喜び

<sup>493</sup> OC., pp. 587-588. (引用は抜粋)

<sup>494</sup> COLLOT, Michel, « Se rencontrer paysage » in *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009, p. 186.

<sup>495</sup> CHAR, Marie-Claude, *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 2007, p. 893.

『*L'Effroi la joie*』にて手書きの原稿に挿絵を付けるなどし、共同制作を行っていた。もともこの詩には、「*Paysage pour Sima* (シマのための風景)」や「*Paysage devant Sima* (シマの前の風景)」といったタイトルが検討されていた。しかし、最終的に再帰代名詞を用いた「*Se rencontrer paysage avec Joseph Sima*」としたのは、詩の生成過程において、共同作品という枠組みにおける風景と主体のより複雑な関係性をシャルが発見していったからなのではないだろうか。実際に詩の内容を見てみよう。

La lune d'avril est rose ; la nuit circonspecte hésite à guérir la plaie du jour. C'est l'heure où la falaise reçoit parole de la Sorgue. Le fracas des eaux cesse. Mais la parole qui descendra de la falaise ne sera qu'une rumeur, un pépiement. L'homme d'ici est à déséclairer. Ceux qui inspirent une tendre compassion au regard qui les dessine portent en eux une œuvre qu'ils ne sont pas pressés de délivrer.

4月の月は薔薇色だ。用心深い夜は昼間の傷を癒すのをためらう。断崖がソルグ川の言葉を受け取る時だ。水の轟音が止まる。しかし、断崖から降りてくる言葉は、ただのうわさ話、囁きでしかない。ここの人間は照明を当てるのをやめなければならない。彼らを描く視線に優しい思いやりを感じさせる人たちは、自分のなかに彼らが解放を焦らない作品を持っている。

シマの回顧展に寄せられた詩であるにもかかわらず、シャルはここでシマの描く風景の説明をしてはいない。シマはここで不在であり、代わりに「人間」という普遍的な語が用いられる。また、シャルの故郷に流れる「ソルグ川」に見られるように、シマが描く風景というよりは、ここにはむしろシャルの内的風景が見られるだろう。すなわち、シマの風景に思いを馳せながら、自ずと詩人は自身の内的風景に立ち戻っているのである。

Quelque part un mot souffre de tout son sens en nous. Nos phrases sont des cachots. Aimez-les. On y vit bien. Presque sans clarté. Le doute remonte l'amour comme un chaland le courant du fleuve. C'est un mal d'amont, une brusque invitation d'aval.

どこかでひとつの言葉が、私たちのなかのその意味のすべてで苦しんでいる。私たちの言葉は独房だ。それらを愛しなさい。そこは暮らしやすい。殆んど光はない。平底船が大河の流れを遡るように、懐疑は愛を遡る。それは上流の悪、下流の突然の誘いだ。

詩人は「言葉」について述べるが、ここでも川の表象が表出し、比喩的に用いられる。「独房」、「殆んど光がない」といった表現には、シャルの詩作における苦悩が暗示されているだろう。

Parcourir l'espace, mais ne pas jeter un regard sur le Temps. L'ignorer. Ni vu, ni ressenti, encore moins mesuré. À la seconde, tout s'est tenu dans le seul sacré

inconditionnel qui fût jamais : celui-là.

空間全体を見渡すこと、しかし「時間」に視線を送らないこと。それを無視すること。見られず、感じられず、さらに測られず。そのとき、すべてはかつて存在したなかで唯一の無条件の聖性のなかにあった、あの聖性のなかに。

タイトルにおいて時制からの解放が見られたように、ここにも「時間」から解放されようとする様子が見られる。それは、シャルルが、「*L'image scintille éternelle, quand elle a dépassé l'être et le temps*<sup>496</sup>. » (イメージは永遠で、存在と時間を超えたときに輝く)と述べるように、彼には作品において時間を排除しようとする意図があるためであると考えられる。

Je ne suis pas séparé. Je suis *parmi*. D'où mon tourment sans attente. Pareil à la fumée bleue qui s'élève du safre humide quand les dents de la forte mâchoire l'égratignent avant de le concasser. Le feu est en toute chose.

私は分裂されない。私はあいだなのだ。そこから予想外の私の苦しみが生じる。湿ったコバルトガラスを砕く前に強い顎の歯が搔き傷をつけるときに上がる青い煙のように。火はあらゆる事物のなかにある。

先に見たように、シャルルの作品においては自己の分裂状態が見られる場合があったが、ここでも「分裂」という語があらわれる。しかし、ここで詩人は分裂を否定し、「あいだに」いるために苦しむのだという。すなわち、ここには分裂しそうになる自己のあいだでその様子を見つめる「私」の視線があることを示唆している。この苦しみこそが作品の創造力であるのだろう。

Sima s'est battu contre elle, l'aurore dans le dos. Dès son enfance. Ce n'est pas pour lui donner aujourd'hui du pain d'homme, comme aux petits oiseaux. La muette morte se nourrit de métamorphoses désuètes, dans notre paysage.

シマは背中に夜明けの光を浴びて、これと戦った。子供の時から。そうしたことは今日人間のパンを小さな鳥たちに与えるように、シマに与えるためだったわけではない。無言の死は私たちの風景のなかで、古びた変身に養われる。

シマは詩の後半にあらわれる。「elle」(これ)が指すものは、前節の「la fumée」(煙)あるいは少し後にある「la muette morte」(無言の死)であると思われるが、ここでは敢えて曖昧な表現が使われている。「私たちの風景」とあるように、シャルルはここで個人的なものであるはずの創造のための風景をシマと共有する。先に見たように、この作品のタイト

---

<sup>496</sup> OC., p. 178.

ルにおいて主体は不在であった。シャルは、風景を共有可能なものにするために主体を限定しなかったのではないだろうか。

ここで、シマについて少し触れよう。シマは、チェコ出身の画家で、両大戦間のパリにおける前衛グループ「大いなる賭け (Grand Jeu)」の創立メンバーのひとりである。このグループは、ブルトンからのシュルレアリスムへの合流の誘いには応じず、反個人主義や反教義主義を掲げ、自己の解放をめざした。シマが「大いなる賭け」に加わっていったのには、パリで出会ったピエール・ジャン・ジューブの影響があった。シマは、シュルレアリスムとの出会いより少し前から、無意識や夢やエロスに関するひととおりの理論に触れており、自我を消滅し、個人を超えた普遍的意識へ向かうことで自己と他者との融合をなしとげようとしたグループの方針に共感した。シャルがシマと出会ったのは1930年代であるが、共同作品をとおして接近したのは1963年になってからだった。2人の仲介をしたのはイヴォンヌ・ゼルヴォスである。先に挙げたように、シャルは、絵画と詩の共同制作を長い船旅に喩えていた。シマとシャルのあいだにも、共同制作をとおしてこのような深い交流があったことが窺えるだろう。

シマは、故郷の風景について次のように語る。

「ヤロムニェシュの草原をご存知ですか。信じてはもらえないかもしれないけれど、あの草原の色ゆえに、あそこで過ごした日々は私の人生において決定的なものとなったのです。私は、自然の緑がとても好きです。緑は、私の絵の中でも、もっとも重要なものです。目を閉じるといつでもウーパ川とリフノヴェクのあいだの草原が、陽の光に照らされているところが浮かんできます。川で水浴びをすると、水がすごく冷たくて、歯がカチカチ鳴りました。川からあがると、弟たちと草原を走りまわりました。焼け付くような陽射しが降りそそぎ、陽の光が草にきらきらと光っていました。それはなにか本当に特別なきらめきで、眼のずっと奥のほうにまで緑の色が感じられるのです。父は私の手をつないで、すぐとなりを歩いていました。私の身体は冷えきっていて、父の手はあたたかでした。父が私の身体を手であたため、私の目は、あたり一面の緑を味わいつくし、いつまでも飽きることはありませんでした。私はあの緑を、自分と一緒に持ってきてしまったのだと思います。そして、まだ一度も、どこかに置き忘れたことはない<sup>497</sup>。」

シマの故郷の情景がいきいきとして目の前に広がるような語り口である。光や水の透明度、そこに反射する緑が映し出される。水の冷たさや父親の手のあたたかさが生々しく蘇る。その感覚的な描写にさらに身体的な動きが加わり、それら情景をさらに具体化し今という時間に迫ってくるようである。それらの故郷の情景に対する瑞々しい感覚は、シマの作品に深く根付いている。先に述べたように、2人は1930年代から面識があったが、シマがシャー

<sup>497</sup> 谷口亜沙子『ジョゼフ・シマ——無音の光』水声社、2011年、pp. 27-28.

ルの作品を評価するようになったのは1961年からだという。このあいだにおけるシャルの作風の変化で特徴的なのは、風景描写の導入だろう。シマの風景に対する情熱は、次の思い出からも読み取れる。

「カストロヴィツェを流れるあのものすごく細いベラ川のことを思うと、信じがたいほどの優しさの感情におそわれる。(略) 私の記憶のなかには、たくさんの土地や、村や、小さな町の名前がつまみついて、そういう名前でもう紙をいっぱい埋め尽くすことだってできる。私の色彩の根源にあるのは、そうした土地や場所なのです<sup>498</sup>。」

シマと同様、シャルの作品においても、土地の固有名詞は多く見られる。シマのこれらの言葉を見ると、シマとシャルに共通していたのは、数々の故郷の思い出とそれらを凝縮して内包する風景の存在であり、それらに対する自己の存在の依存である。両者において、とりわけ川は創作行為のために重要な存在である。それゆえ、シャルは詩のなかの風景をシマと共有することができたのではないだろうか。

1970年5月22日付けのシャルからシマへの書簡のなかで、詩人は次のように述べる。「*Saisir que l'Effroi la joie va devenir votre œuvre aussi m'est essentiel. Merci*<sup>499</sup> !」(『恐怖喜び』が「あなた」の作品になることを理解することは、私にとっても必要不可欠なことです。ありがとうございます!)シャルのこの言葉からは、彼が共同制作をする上で、表面上ではなく、真に作品を共有することを重要視していることがわかるだろう。書簡のなかで触れられている『恐怖喜び』のなかの詩「喜び (Joie)」には、美しく明るい風景が描かれる。

*Comme tendrement rit la terre quand la neige s'éveille sur elle ! Jour sur jour, gisante embrassée, elle pleure et rit. Le feu qui la fuyait l'épouse, à peine a disparu la neige*<sup>500</sup>.  
雪が大地の上で目覚めたとき、大地は何と優しく笑うのだろう！毎日毎日、横たわって抱かれて、大地は泣いたり笑ったりする。大地から逃げていた光は、雪が消えるとともに大地に戻る。

大地や雪といった自然の要素は擬人化され、雪の白さと日の光といった明るさが強調される。このように平和的で開かれた風景が描かれるようになるのは、画家たちとの共同制作が行われるようになり、視覚性を詩人がより強く意識するようになってからであると考えられる。『恐怖喜び』は1971年に出版されたが、1960年代後半から1970年代前半にかけて、シャルは精神的な危機状態に陥る。その危機的状態からの脱出は、どのようにして行われ

<sup>498</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>499</sup> LECLAIRE, Danièle et NEE, Patrick (dir.), *Dictionnaire René Char*, Classiques Garnier, 2015, p. 516.

<sup>500</sup> *OC.*, p. 475.

たのだろうか。

シャルの後期作品のなかにその手掛かりを探る前に、まずは、シャルにおける風景の特徴とはどのようなものだったのかを確認しよう。

## 第2節 半過去形の風景描写

先に見たように、1938年から1947年の間に書かれた詩をまとめた詩集『激情と神秘』において、風景を描いた詩が登場するのは、とりわけ1941年にシャルがレジスタンスに本格的に参加する前と、第二次世界大戦後に創作された詩のなかである。この詩集では、戦争という時間軸を境に、顕著に風景描写の間に変化が生じる。その描写の違いは、とりわけ動詞の直説法半過去形（以下、半過去）の使用に見られるような、時制の使い分けにより区別できるだろう。半過去は、過去の動作の継続をあらわす時称と定義されるが、その用法は多岐にわたり、継続という概念のみにその用法を限定することはできない。『激情と神秘』において、半過去は具体的な情景の説明や場面の強調に多く登場し、戦争の情景を語るときや、思い出を語るときに効果的に用いられている。

詩と風景の関係を論じたミシェル・コロは、著書『風景と詩 ロマン主義から現在まで<sup>501</sup>』の中で、風景描写における半過去の効果に注目し、次のように述べている。

L'imparfait, dans la mesure où il ouvre un horizon temporel et spatial, suppose, au foyer de cette perspective, la présence d'un sujet. Une de ses fonctions traditionnelles dans le récit est l'expression de l'analyse des sentiments. Mais celle-ci n'a nul besoin d'être explicite ; toute action évoquée à l'imparfait, du fait qu'elle est envisagée de l'intérieur, en focalisation interne, est investie de subjectivité<sup>502</sup>.

半過去は、それが時間的、そして空間的な展望を開く限りにおいて、この遠近法の中心、すなわち主体の現前を提示する。物語における慣習的な半過去の役割のひとつは、感情分析の表現である。しかしながら、これは明白である必要がない。つまり、半過去で想起されるどの行為でも、内的なものとして考察されているため、内側に向かって焦点を当てながら主体性を与えるのである。

半過去による語りは、語り手が以前に起こったことを見つめることによって、記憶や思い出といった内的なものに向かう行為である。また、主語が一人称でない場合も、語り手は過去に出来事が起こっている時点で視点を移して語るため、半過去によって出来事が内包する過去に向かって焦点を当てることができると言える。いずれの場合も、語りの時点である現在と、出来事が起こった時点である過去は、半過去という線上で結ばれる。コロが言うよう

<sup>501</sup> COLLOT, Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 269.



に、絵画における遠近法は、対象と見る者を線上で結んでいるという点において、たしかに出来事と語り手を同時性の線上で結ぶ半過去と共通しているだろう。また、詩のなかの風景における「見るものと見られるもの」という関係性は、空間的な広がりを作るだけでなく、見る側の位置を限定するという働きにおいても、絵画における遠近法と共通するだろう。コロは、半過去で出来事を語る時の自動的に線上のつながりが形成されるような相互関係を、遠近法の構造と照合させている。このように、『激情と神秘』の風景描写に使われる半過去は、「見ている位置を決定する」働きにおいて重要な役割を果たす。それは、語りどきに風景が時空間を越えて語り手の前にあらわれ、鮮やかに広がりを展開するからである。

半過去も風景も、同様に内側に向かうものであるが、コロのように絵画の技法である遠近法と半過去を連動させて考えるのは、多少強引ではないだろうか。そこで、それらを直接的に結びつけるのではなく、半過去の「語り」が、詩のなかに風景を立体的に浮かび上がらせる遠近法の効果を生み出していると考え、この2つの概念を有機的に結び付けたい。第二次世界大戦という時間軸の設定を前提に、とりわけレジスタンス活動中に書かれた『イプノスの手帖』を境とし、半過去の使用に焦点を当てながら『激情と神秘』における風景描写の特徴を辿ってみよう。

次に挙げるのは、『イプノスの手帖』以前に書かれた「暴力 (Violences)」と題された詩である。

La lanterne s'allumait. Aussitôt une cour de prison l'étreignait. Des pêcheurs d'anguilles venaient là fouiller de leur fer les rares herbes dans l'espoir d'en extraire de quoi amorcer leurs lignes. Toute la pègre des écumes se mettait à l'abri du besoin dans ce lieu. Et chaque nuit le même manège se répétait dont j'étais le témoin sans nom et la victime<sup>503</sup>.

角灯が灯っていた。すぐに牢獄の中庭がそれを締めつけていた。鰻の釣り人たちがそこに、釣り糸に付けるえさを取り出そうと、彼らの鉄具でまばらな草を掘りにやってくる。屑どもの泥棒たち全員が、ここで暮らし事欠かないようにしていた。そして夜毎、私とその名もない目撃者でまた犠牲者となっていた同じ駆け引きが繰り返されていた。

半過去の使用によって動作の継続が生まれ、時空間に広がりがもたらされている。はじめに状況描写で使われる半過去は、詩の冒頭の「角灯が灯っていた」の部分である。灯りの出現によって、見えている範囲の限定がなされ、見ているものと見られているものとの関係性が形成される。同時に背景にある暗闇が強調され、「角灯が灯っている」状態の継続が半過去で語られることで、背後にある暗闇の空間は広がり続ける。このように、この詩には時空間を創造する際の、半過去の特性があらわれている。

<sup>503</sup> OC., p. 130. (傍線は筆者)

また、「繰り返されていた」という反復をあらゆる動詞が用いられ、継続的な時間の流れが再び強調される。しかし、繰り返されるのは「同じ駆け引き」であり、この部分では、習慣的反復を「目撃」している「私」があらわれる。「私」には名前がなく、詩のなかに固有名を持たずに存在し、現実味を持たない時空間が形成される。この作品のなかで見られるのは、このような異空間の創造における半過去の使用と、習慣的反復の半過去の使用である。これらの異なる半過去の効果は、詩の語り手が異空間という位置づけにあることによって、同時にあらわれることができる。

ここで半過去は、時間の流れを離れて非時間的に用いられる。情景描写が半過去で語られることで、詩のなかには、現在とは別のひとつの世界が形成される。ほかの時制の制約を受けないため、語り手は過去でも現在でもなく想像の世界に読み手の視点を移すことができるのである<sup>504</sup>。このように、『イプノスの手帖』以前の詩には、現実を超えた時空間への意識が感じられる。そこには、シュルレアリスムの余韻も残っているのだろう。しかしながら、こうした効果は、その部分を取り巻く文脈との関係によって決定されることを忘れてはならない。先述したように、この詩において半過去は、他の時制の制約を受けていないことで、非現実的描写を可能にしているだろう。

また、詩「エヴァドネ (Évadné)」において、シャルルは半過去形を用いて牧歌的な風景を展開している。

L'été et notre vie étions d'un seul tenant  
La campagne mangeait la couleur de ta jupe odorante  
Avidité et contrainte s'étaient réconciliées  
Le château de Maubec s'enfonçait dans l'argile  
Bientôt s'effondrerait le roulis de sa lyre  
La violence des plantes nous faisait vaciller  
Un corbeau rameur sombre déviant de l'escadre  
Sur le muet silex de midi écartelé  
Accompagnait notre entente aux mouvements tendres  
La faucille partout devait se reposer  
Notre rareté commençait un règne  
(Le vent insomniaux qui nous ride la paupière  
En tournant chaque nuit la page consentie  
Veut que chaque part de toi que je retienne  
Soit étendue à un pays d'âge affamé et de larmier géant)

---

<sup>504</sup> RIEGUL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 306-307.

C'était au début d'adorables années  
La terre nous aimait un peu je me souviens<sup>505</sup>.

夏と私たちの生はひとつきだった  
田園が君の薫るスカートの色を覆っていた  
渴望と束縛が和解していた  
モーベックの城は粘土の中にのめり込んでいた  
まもなく揺れるその豎琴が崩壊するだろう  
植物の荒々しさは私たちをよろめかせていた  
一羽のカラス、艦隊からはぐれた陰気な漕ぎ手が  
引き裂かれた真昼の無言の火打石のうえで  
優しい動きに満たされた、私たちの睦まじさに同行していた  
鎌に至る所で休んでいるにちがいがなかった  
私たちの特異さが支配し始めていた  
(私たちの臉に皺を刻む不眠の風は  
毎晩、承認されたページをめくりながら  
望むのだ、私が忘れずにいる君のひとつひとつの部分が  
飢えた時代と巨大な目頭の国に広がっていることを)

はじめは素晴らしい歳月だった  
大地はいくらか私たちを愛していた、私は覚えている。

夏の南仏の田園風景の中を歩く「私たち」が描かれたこの詩の題名 « *Évadné* » は、  
« *évadé* » (脱走者) の変形であると考えられる。グreta・クヌトソンとの恋愛の思い出の  
一場面が描かれたこの詩は、半過去によって開かれる「夏」と「私たちの生」の結託によっ  
て、出来事が起こった「時」と、語りの「時」の時間の限定からすり抜けて、あたかもそこ  
に現前するように広がっている。語り手の視点は過去に移り、半過去であらわされた動作は、  
過去において現在の様態になる。そのため、人物の動作には躍動感が、そして風景描写には  
鮮やかさが与えられる。それは、例えば、4行目「モーベックの城は粘土の中にのめり込んで  
いた」の描写に見られる。半過去によって、風景を見ている者が、歩いている者の視点と  
同時に語りを行うため、詩人は、歩きながらでなくては見ることのできない光景を描きだす  
ことができる。もし、ここでの時制が現在形や複合過去であったなら、動作は中断されてしま  
い、風景の広がりや失われ、歩く者の視線と語り手の視線が同位置に重なることはないだ  
ろう。また、「植物の荒々しさは私たちをよろめかせていた」の部分では、植物の荒々しさを、  
半過去によって、人間をよろめかせるほどまでに執拗なものに押し上げて強調している。

<sup>505</sup> OC., p. 153. (傍線は筆者)

このように、半過去は、動作を継続させることによって、その動作を取り巻く風景を、遠近法を通して見るようなある種の生々しさを与え、それらを強調することができる。

10行目「鎌は至る所で休んでいるにちがいなかった」と11行目「私たちの特異さが支配し始めていた」では、詩の冒頭で展開していた風景描写に変調が起こる。9行目までは、平和的と呼べる田園風景が広がりを見せていた。しかし、10行目には「鎌」という不吉な要素があらわれ、その不気味さからは、この平和的風景の儂さがあらわれる。さらに、11行目「支配し始めていた」の描写において、半過去の俯瞰的な語り口は、平和的風景の喪失に現実味を与えている。

そして、ポール・ヴェーヌが「次の4行は、詩人が自らの熱愛に意図的な妥協によって身を任せたのであり、一方的にその現実をふくらませているのだと特記している<sup>506</sup>」と述べる12行目から15行目「私たちの脛に皺を刻む不眠の風は／毎晩、承認されたページをひっくり返しなが／望むのだ、私が忘れずにいる君のひとつひとつの部分が／飢えた時代と巨大な目頭の国に広がっていることを」は、括弧で括られ現在形が用いられている。ここで、はじめて「私」が登場し、複層的な語りの構造が形成される。この語りの複数性こそが、具体的な風景描写にも関わらず、この詩を現実からすり抜けさせることができるのである。

上記のように、『イプノスの手帖』以前に収められている詩のなかの風景描写は、どこか非現実的な雰囲気をもっている。では、レジスタンス期に書かれた詩篇ではどうだろうか。臨場感のある表現で戦場を語ったといわれる『イプノスの手帖』の237個の詩篇のうち、風景描写の存在する詩は極めて少ない。まず、『イプノスの手帖』の冒頭部分に注目したい。「これらは、緊張、怒り、恐怖、対抗心、嫌悪、計略、束の間の内省、未来の幻想、友情、愛の中で書かれた。それはつまり、メモは現実の世界にどれだけ影響されているかということを示している<sup>507</sup>」とシャル自身もいうように、内省の時間は束の間に過ぎなかったようである。その内省の時間の少なさが直接的に風景描写の少なさに反映しているとまでは言い難いが、先に挙げた風景の定義を前提とする場合、自己内省は、風景の現前において欠かせない要素なのである。そのような緊迫した状況に置かれていても、詩人は情景の描写をして場の再現を図り、戦争を語る。『イプノスの手帖』では次のように半過去が用いられ、戦闘の場面が語られる。

Le mistral qui s'était levé ne facilitait pas les choses. À mesure que les heures s'écoulaient, ma crainte augmentait, à peine raffermie par la présence de Cabot guettant sur la route le passage des convois et leur arrêt éventuel pour développer une attaque contre nous. La première caisse explosa en touchant le sol. Le feu activé par le vent se communiqua au bois et fit rapidement tache sur l'horizon. L'avion modifia légèrement son cap et effectua un second passage. Les cylindres au bout des soies

<sup>506</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990. p. 167.

<sup>507</sup> OC., p. 173.

multicolores s'égaillèrent sur une vaste étendue. Des heures nous luttâmes au milieu d'une infernale clarté, notre groupe scindé en trois : une partie face au feu, pelles et haches s'affairant, la seconde, lancée à découvrir armes et explosifs épars, les amenant à port de camion, la troisième constituée en équipe de protection. Des écureuils affolés, de la cime des pins, sautaient dans le brasier, comètes minuscules.

L'ennemi nous l'évitâmes de justesse. L'aurore nous surprit plus tôt que lui.

(Prends garde à l'anecdote. C'est une gare où le chef de gare déteste l'aiguilleur<sup>508</sup> !)

吹き始めたミストラルは事態を容易にはしなかった。時が経つにつれ、私の恐怖は私たちへの攻撃を発展させるために、路上で輜重隊の通過と時折の停止を見張っている「上等兵」の存在に一層強められるや、募っていた。最初の車体は地面に触れると爆発した。風に煽られた火は森に伝わり、すぐに地平線にそぐわなくなった。飛行機はわずかに進路を変え、2度目の通過をした。多くの色の絹のシリンダーが、広い場所に散らばった。何時間も私たちは地獄の光のさなかで戦い、グループは3つに分かれた。ひとつのグループは火事に向かって、燃え広がるのを防ぐためにシャベルと斧を忙しく働かせ、2番目は、散らばっている武器と火薬を見つけ、トラックで無事にそれを届けるようにと放たれ、3番目は防衛のチームとして作られた。逆上した栗鼠たちが、松の梢から猛火の中へ飛び込んでいた、ごく小さな彗星のように。

私たちは敵から間一髪で逃れた。夜明けが敵よりも早く私たちを捕えた。

(逸話に気をつける。逸話は、駅長が転轍手を嫌うわけだ！)

語り手は、冒頭で見ている情景を説明することで、場面としての時空間を開いているのではないだろうか。南仏特有の強風ミストラルが継続して吹いている様子は、半過去で描写されることによって、払拭できない不安と恐怖を表出しているかのようだ。時間の経過とともに戦いを前にした「私」の恐怖が増大していく様子は、半過去によって生々しく描かれることで、緊張を生み出している。場面は緊迫しながらも、そのあとに展開される戦闘のシーンでは、「私」が見た光景を複数の時制の組み合わせによって描写される。具体的にいえば、単純過去はすでに起こった出来事を時系列に述べ、「La première caisse explosa en touchant le sol」(最初の車体は地面に触れると爆発した)の部分に見られるような現在分詞は、単純過去で語られる完了の時制を生き、過去の描写に臨場感をもたせている。一方、このように単純過去を使った淡々とした叙述とは対照的に、「逆上した栗鼠たちが、松の梢から猛火の中へ飛び込んでいた、ごく小さな彗星のように」の部分は、半過去の語りのなかに隠喩が織り込まれることで、歴史的事実の重さが取り去られ、詩的な叙述となっている。現在形で語られる最後の部分は、出来事を語りの現在に包み込んでいるようである。このような半過去の用法は、「imparfait descriptif」(描写的半過去<sup>509</sup>)という、一般的に物語の背景になる状況を示すことができるもので、完了的な行為をあらわすものではない。この描写的半過

<sup>508</sup> OC., pp. 187-188. (傍線は筆者)

<sup>509</sup> RIEGUL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *op. cit.*, p. 307.

去と、複数の時制の語りの組み合わせによって、臨場感あふれる情景描写が形成されていると考えられる。

このような半過去の用法は、次の詩の風景描写においても使用されている。ここでは、南仏の地名であるムーラン・デュ・カラヴォンという固有名詞が用いられることで、より現実味のある描写がなされる。

J'ai, ce matin, suivi des yeux Florence qui retournait au Moulin du Calavon. Le sentier volait autour d'elle : un parterre de souris se chamaillant ! Le dos chaste et les longues jambes n'arrivaient pas à se rapetisser dans mon regard. La gorge de jujube s'attardait au bord de mes dents. Jusqu'à ce que la verdure, à un tournant, me le dérobat, je repassai, m'émouvant à chaque note, son admirable corps musicien, inconnu du mien<sup>510</sup>.

私は今朝、ムーラン・デュ・カラヴォンに戻っていくフロランスを目で追った。小道が彼女のまわりを飛んでいた。ねずみの一群が喧嘩をしている！清らかな背中と長い足は、私の視線の中でうまく小さくならなかった。なつめの喉は、私の歯の縁で、ぐずぐずしていた。青々とした草むらのために、曲がり角で、私から見えなくなるまで、私の身体が知らない、彼女の音楽的な素晴らしい身体の線を、その音のひとつひとつに心を揺さぶられながら、思い返した。

この詩では、はじめに複合過去で「私」が「見た」という動作の完了が告げられ、その後に「見た」ものの内容が半過去で語られる。場面は道を中心に展開し、遠ざかっていくフロランスと「私」との距離を線で結ぶかのような構造となっている。具体的には、見ている「私」と見られている「彼女」のあいだに2人をつなぐ道が延び、その道の様子が半過去形で描かれる。道の上を遠ざかっていく「彼女」の歩調は、音楽的なリズムとなって身体の曲線と一体化する。「私」の視線は彼女に固定され、詩のなかで彼女は遠近法を無視して、風景のなかに浮かびあがるようである。詩人はこのように、現実に見たであろう過去の風景を、半過去と隠喩を用いていきいきと再生させる。灰白色の小石が多い南仏の小道がねずみに喩えられているように、詩人は、隠喩を用いて南仏の自然の要素に動きをもたせている。この詩における半過去形は、最後の部分の単純過去「思い返した」と共に用いられているため、過去の一定の時期に完了した行為を示し、描写的半過去となる。このようにして、『イプノスの手帖』のなかの風景は、描写的なものが見られるだろう。

風景のなかの「私」は、一度完了している出来事を、自己内省の働きによって風景のなかに現前させている。とりわけ、シャルルの風景描写において、自己内省の作用は重要である。詩人にとっては、そのままの自然の姿よりも、人間の思考を経て内化され、表象となった自

---

<sup>510</sup> OC., p. 226. (傍線は筆者)

然に美を見出す傾向があったからである。ポール・ヴェーヌはそれを、シャルルにとっては「重要なのはこの世の美ではなく、美を生み出す人間の任務である<sup>511</sup>」と述べ、「人間の作品は腐らない。自然が素朴であるのに反して、美しい作品を作ることは人間にとって尊厳である」としている。詩人は、隠喩を用いることで自然に詩的様相を与え、独自の世界を形成する。その一連の作用を、シャルルは次の言葉で説明する。

L'arracher à sa terre d'origine. Le replanter dans le sol présumé harmonieux de l'avenir, compte tenu d'un succès inachevé. Lui faire toucher le progrès sensoriellement. Voilà le secret de mon *habileté*<sup>512</sup>.

それを生まれた土地から引き離すこと。まだ成し遂げられていない成功を考えに入れて、未来の、調和がとれているように思われる土地にそれを植え直すこと。それが五感によって進歩に触れるようにさせること。これが、私の巧妙さの秘訣だ。

『イプノスの手帖』のあと、シャルルは 1947 年までに書いた作品を『粉碎される詩 (*Le poème pulvérisé*)』と『物語る泉 (*La fontaine narrative*)』に収録し、『忠実な対抗者 (*Les loyaux adversaires*)』を加えて 1948 年に『激情と神秘』を出版する。これらの詩のなかでは、『イプノスの手帖』のあとの風景描写の変化を読みとることができる。そのきっかけは、やはり第二次世界大戦の経験であると考えられる。『物語る泉』の冒頭の詩篇「年代記 (*Fastes*)」では、単純過去で出来事の完了が示され、半過去でそのときの心情が語られる。

Les ans passèrent. Les orages moururent. Le monde s'en alla. J'avais mal de sentir que ton cœur justement ne m'apercevait plus. Je t'aimais. En mon absence de visage et mon vide de bonheur. Je t'aimais, changeant en tout, fidèle à toi<sup>513</sup>.

何年も過ぎ去った。いくつもの嵐が消えた。世界は行ってしまった。私は、まさに君の心に、もう私がわからないので苦しんでいた。私は君を愛していた。顔をなくし、幸福を空っぽにしながら。私は君を愛していた、何もかも変わったけれど、君には忠実に。

戦争による世界の喪失によって、「私」が混乱し錯綜する様子が、過去の時間の継続のなかに描かれている。しかし、過酷な状況でも失うことのなかった愛によって、詩人は、喪失した世界を取り戻そうとする。1948 年のフランシス・キュレルへの手紙のなかで、彼は「フランス解放後の数カ月、私は心ならずも、わずかの血によって汚された自分のものの見方・感じ方を整理しようとし、心の暖炉の灰と火を区別しようとする。熱帯住民のように、私は影を求め、記憶、自分以前の記憶を取り戻した<sup>514</sup>」と記す。戦後、このような心の動きを経て、詩人は心のなかの風景を詩中に現前させようとする。

<sup>511</sup> VEYNE, Paul, *op. cit.*, pp. 397-398.

<sup>512</sup> *OC.*, p. 187.

<sup>513</sup> *OC.*, p. 273.

<sup>514</sup> *OC.*, p. 635.

詩「ル・トール (Le Thor)」では、慣れ親しんだ南仏の風景が語られる。失われた時間が、新しい空間のなかに現前しているようである。

Dans le sentier aux herbes engourdies nous étonnions, enfants, que la nuit se risquât à passer, les guêpes n'allaient plus aux ronces et les oiseaux aux branches. L'air ouvrait aux hôtes de la matinée sa turbulente immensité. Ce n'étaient que filaments d'ailes, tentation de crier, voltige entre lumière et transparence. Le Thor s'exaltait sur la lyre de ses pierres. Le mont Ventoux, miroir des aigles, était en vue.

Dans le sentier aux herbes engourdies, la chimère d'un âge perdu souriait à nos jeunes larmes<sup>515</sup>.

麻痺した草の小道で、子供の私たちは夜が必死に通り過ぎるのに驚いた、雀蜂たちはもう茨にやって来なかったし、鳥たちも枝に向かわなかった。大気は、朝の住人たちに、その騒がしい広大さを提供していた。それは翼のフィラメント、叫びたい欲求、光と透明さの空中曲芸にほかならなかった。ル・トールは石のリラの上で高揚していた。ヴァントゥー山、鷲たちの鏡が見えていた。

麻痺した草の小道で、失われた時代の空想が、私たちの若い涙に微笑みかけていた。

単純過去と、先に述べた描写的半過去が使用されている。風景は、道から空へと視点に変化するにつれ、空間的広がりをもって展開する。とくに、「ヴァントゥー山、鷲たちの鏡が見えていた」の部分では、近くから遠くへ視界が開かれることで風景に動きが加わり、描写に瑞々しさが生まれている。

また、次の詩は、第2章で挙げた「最初の瞬間」という幼少期の思い出を語ったもので、詩人とヴォークルーズの泉の出会いを描いている。

Nous regardions couler devant nous l'eau grandissante. Elle effaçait d'un coup la montagne, se chassant de ses flancs maternels. Ce n'était pas un torrent qui s'offrait à son destin mais une bête ineffable dont nous devenions la parole et la substance. Elle nous tenait amoureux sur l'arc tout-puissant de son imagination. Quelle intervention eût pu nous contraindre ? La modicité quotidienne avait fui, le sang jeté était rendu à sa chaleur. Adoptés par l'ouvert, poncés jusqu'à l'invisible, nous étions une victoire qui ne prendrait jamais fin.

私たちは目の前に嵩を増す水が流れるのを見つめていた。水はその母胎から自分を追い立てて一挙に山をかき消していた。それは自分の運命に身をゆだねる奔流ではなく、

---

<sup>515</sup> OC., p. 239.



私たちが言葉と実質になっていた反駁できない獣だった。その獣は想像力の全能の弓のうでで私たちを夢中にさせていた。どんな干渉が私たちを強制できただろう？日常の貧弱さは遠ざかり、捨てられた血がもとの熱さに戻っていた。開かれたものに取り入れられ、見えなくなるまで磨かれた私たちは、決して終わらない勝利だった。

詩の前半部分は、半過去と「私たち」という人称の使用によって、読み手もその場に立ち合っ  
て激しく流れる水を見ているかのような、迫力のある描写が生まれている。それに対し、詩  
の中盤は、大過去の使用により過去の動作の完了が示されるため、語りに変調が起こる。半  
過去は、近くの節の他の時制との同時性をもつので、ここでは大過去との同時性が示され、  
詩の前半部分で語られた出来事は、一気に過去の出来事へと引き戻される。そして、再び最  
後に半過去が用いられることで、語り手は過去に視点を押し戻し、過去を現在として語るの  
である。このような、異なる時制の組み合わせは、臨場感のある半過去による語りの効果を  
引き立て、思い出としての風景を立体的に現前させている。

これらの作品における半過去は、語りの「とき」に重点が置かれている。半過去が過去に  
おける未完の行為を表すのは、現在の視点を過去に移すときである。したがって、その行  
為が継続している時点で語り手が視点を置くことで、過去における現在としての風景を語  
ることができ、風景は再生するのではないだろうか。ガストン・バシュラールは、「情熱を  
こめて人に風景を愛させるのは事実についての認識ではない。根本的な第一の価値は感情  
である<sup>516</sup>」と述べる。詩人が戦争を経験し、世界観が変わってしまった後でも故郷の風景を  
思い浮かべることができたのは、それに対する深い愛情があったからに違いない。シャル  
ルにとっても「ひとつのイメージを愛することは、知らず知らずのうちに、昔の愛のための  
新しい隠喩を見つけること<sup>517</sup>」だったのだろう。詩人の故郷への愛情は、半過去の使用も相  
まって終わりなく続いていく。

以上、半過去形の使用によるシャルルの風景描写の特徴を見ることができただろう。

### 第3節 後期作品における他者の声

第二次世界大戦後、イヴォンヌ・ゼルヴォスを介した画家たちとの交流は、シャルルの詩  
における他者の介入を可能にした。先に述べたように、画家たちをテーマにした作品が創  
られるようになるのはこの頃からである。そして、シャルルの後期作品のなかには、とりわ  
け声という形で他者があらわれる。その他者の声の出現は、1960年代後半のフランシス・  
ポンジュ、ジャック・デュパン、マックス・ポール・フーシェなどの友人たちとの交流の断絶

<sup>516</sup> BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1942, pp. 155-156.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>518</sup>や、1970年のイヴォンヌの死と無関係ではないだろう。詩人は、失われた声を取り戻そうとするかのように作品のなかに声を求める。

また、忘れてはならないのが1968年5月のシャルの体調の異変である。このとき彼は自宅で突然倒れ、何日間も病床に臥した。内耳の動脈疾患だったが、脳溢血の疑いがあった。そのときのことを、『心の犬 (*Le Chien de cœur*)』(1969)の冒頭で彼は次のように述べる。

Dans la nuit du 3 au 4 mai 1968 la foudre que j'avais si souvent regardée avec envie dans le ciel éclata dans ma tête, m'offrant sur un fond de ténèbres propres à moi le visage aérien de l'éclair emprunté à l'orage le plus matériel qui fût. Je crus que la mort venait, mais une mort où, comblé par une compréhension sans exemple, j'aurais encore un pas à faire avant de m'endormir, d'être rendu éparpillé à l'univers pour toujours. Le chien de cœur n'avait pas geint.

La foudre et le sang, je l'appris, sont un<sup>519</sup>.

1968年の5月3日から4日にかけての夜、私があればしぼしば空に羨望の眼差しで見つめた雷が、私の頭のなかで炸裂し、私自身の闇の背景で、今までで最も物質的な嵐から受け取った閃光の軽やかな姿を、私に与えた。私は死がやって来たのだと思った、しかしそれは、例のない理解力に満たされ、私が眠り、永遠に宇宙で散り散りにされるまで、あと一步のところにある死だった。心の犬は呻いていなかった。

私にはわかったのだが、雷と血はひとつだ。

シャル自身、死を予感したことが述べられている。ここで語られる「雷」は、アヴィラの聖テレサが神との合一で体験するような形而上的な稲妻ではなく、発作という文字どおり「物質的」な雷である。シャルはここで「雷と血」の合一を体験し、死への接近において形而上的なものと物質的なものが表裏一体の関係にあることを知る。この発作を境に、彼は体調の悪さを慢性的に抱えるようになる。なかでも、頻繁に彼を襲うひどい頭痛やめまいは、次第に彼の精神をも痛めつけていったようだ。詩人はこの頃から、新たに死の恐怖と向き合うことになる。

死が沈黙をもたらすものであるなら、声は生の表明とも言えるだろう。関係の断絶によって絶たれた他者の声や生の表明としての自分自身の声を、作品のなかで蘇らせようとするかのように、詩集『ラ・バランドラーヌの歌 (*Chants de la Balandrane*)』(1977)には、絶望からの再生のテーマが掲げられている。そこには、自己の弱さと向き合うシャルの姿も見ることができるだろう。

---

<sup>518</sup> Cf. GREILSAMER, Laurent, *René Char*, Perrin, 2012, pp. 542-543.

<sup>519</sup> *OC.*, p. 463.

まずは、詩人が惨めな自分の姿を投影したという詩を見てみよう<sup>520</sup>。「ムスティエール<sup>521</sup>の光景 (Scène de moustiers)」では、氷上の孤独な白熊が描かれる。

Tu t'enfonces en trébuchant. Te voici comme l'ours blanc dans le chaos de la banquise. L'oubli et la crainte des ennemis qui le charmaient et l'épouvantaient n'ont plus prise sur lui. L'ours se meurtrit aux glaces des solitudes polaires, hier encore si bien dessinées devant ses yeux myopes. Son puissant corps s'affaisse, son museau rosit et la mer tarde à l'ensevelir<sup>522</sup>.

おまえはよろめきながら、奥深く進む。おまえは氷原のカオスのなかの白い熊のように、そこにいる。熊を魅了し、恐れさせていた敵どもの忘却と恐怖は、もはや熊に影響力をもたない。熊は、昨日はまだ近視の彼の目前にあれほど輪郭のくっきりしていた、孤独な極地の氷であざを作る。力強い身体は縮み、鼻面には赤みが指し、そして海はなかなか彼を呑みこまない。

独白調で語られる詩のなかの「おまえ」と呼ばれる白熊が詩人自身であるとするなら、ここには自己の二重化が描かれているだろう。シャルルは海を動きがなく命のない死の表象として捉えていたが、そのような死の海に浮かぶ氷の上でよろめき傷つく白熊の姿を自分の姿と重ねた描写には、迫る死に対する意識が読み取れる。ここでは、白熊はまるで「氷原のカオス」という舞台における道化のように滑稽に描かれる。シャルルは初期作品のなかでボードレールの「アホウドリ」さながらの擬人法を取り入れていたが、この詩においてもその手法が見られるだろう。彼は、冬の景色に迫る死を重ねて描くが、詩の終わりに突然祭りが登場することで、凍りついた光景が一挙にあたためられる。

Bienfait de ce jour-là : c'est la fête des sabotiers ! Ils dépensent leur foi et réchauffent la terre<sup>523</sup>.

今日の恩恵、それは木靴商たちの祭りだ！彼らは信念を使い尽くし、大地をもう一度あたためる。

一度は孤独のなかで絶体絶命に追い込まれた白熊は、やがて祭りの喧騒によって救われる。死の危機が詩を包みながらも、最終部分では声の出現による希望の徴が感じられるだろう。

この詩集の特徴のひとつに、こだまする声の出現が挙げられる。シャルルはギリシャ神話

<sup>520</sup> Cf. LECLAIR, Danièle, *Lecture de René Char, « Aromates chasseurs » et « Chants de la Balandrane »*. Lettres modernes, 1988.

<sup>521</sup> 副題が「Réplique à une assiette de faïence」(あるファイアンス焼きの皿の模作)であることから、南仏の村 Moustiers-Sainte-Marie のムスティエール焼きのことだろう。

<sup>522</sup> *OC.*, p. 561.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 561.

に精通しており、自身をイプノスやオリオンなどに重ねて描くこともあった。周知のとおり、ギリシャ神話において、こだまはエコーとして擬人化される。シャルルの詩におけるこだまも同様に、他者としての機能を果たしているだろう。

詩「神々と死 (Dieux et mort)」において、シャルルはランボーの声を出現させる。

Ô délices, ô sabotage !	おお、悦楽よ、おお、サボタージュよ！
Roule le roc, éclate l'arbre,	岩を転がせ、木を粉々に砕け、
Conspué soit l'innocent.	無垢なものは罵倒させるように。
« Voici le Temps des assassins ! »	「今こそ殺人者たちの時だ！」
C'était beaucoup et c'était peu.	それは多く、ほとんど何でもなかった。
Voilà le Temps du suintement !	今は滲出の時！
Voilà le Temps des instructeurs !	今は教官たちの時！
Et de la truie au col de cygne !	そして白鳥の首のある雌豚！
Voilà le Temps des délateurs <sup>524</sup> !	今は密告者たちの時！

シャルルは、『イリュミナシオン』の「陶醉の朝 (Matinée d'ivresse)」の冒頭部分 « Ô mon bien, ô mon beau ! » (おお、私の善！おお、私の美よ！) の書き換えを行う。また、彼は « Voici le Temps des assassins. » の句点 « . » の部分を感嘆詞 « ! » に変えて引用し、これらの書き換えによってランボーを詩から切り離そうとする。その結果、他者としてのランボーの声は、シャルルの声として現れ、独白調の語りと複層的に重なることを可能にしている。「Voilà」で始まる文の反復、感嘆詞の繰り返しによって叫びの声がこだまする。これは、「殺人者たち」のもたらす死の「時」に抵抗する叫びなのだろう。

なおここで付言すれば、『ムーラン・プルミエ』(1936) ではユゴーの詩が引用されており、文学的先達の声を紹介させる手法は、すでに初期作品にも存在した。過去に使った方法を再び採用したシャルルの目的は、他者の声を介して自己の声を再生させることだったのではないだろうか。このようにして、文学的先達の声は、生死を超えた時間的歪みのなかでシャルルの声となって詩のなかに出現する。

詩「垣間見られた女 (Entr'aperçue)」では、こだまそのものが登場する。

Dans un sentier étroit	せまい小道の上で
J'écris ma confidence.	私は秘め事を書く。
N'est pas minuit qui veut.	真夜中になりたいからなれるわけではない。
L'écho est mon voisin,	こだまは私の隣人、
La brume est ma suivante <sup>525</sup> .	霧は私の侍女だ。

<sup>524</sup> OC., p. 520.

<sup>525</sup> OC., p. 554. (傍線は筆者)

こだまは「私」から生まれ、「私」から隔たった「隣人」となる。こだまは「私」の声を複層化し他者性をもたらすだろう。それは、「私」の声を客観的に捉えなおすことでもある。

また、詩「屋根の舳先で (À la proue du toit)」においてもこだまが現れる。

Après l'écho écartelé,	こだまが引き裂かれた後で、
L'arrachage des mûriers ;	桑木の根抜き。
L'oiseau dont seul le cœur transpire	その心臓だけが汗をかく鳥は、
Présage un cruel demi-jour,	残酷な簿明を予告する、
Le ciel où s'embrasa Corinthe <sup>526</sup> .	コリントスが燃え上がった空に。

ギリシャの都市コリントスに喩えられた平和な風景は焼かれて一変する。「根抜き」、「残酷」、「燃える」といった暴力性が表出し、鳥は歌わない。ここには、多重化する声の「引き裂かれる」ような苦しみが描かれているだろう。

実生活においても、詩人の脳裏にはある言葉が繰り返しこだましていたようだ。健康状態が悪化し体調不良に悩んでいたシャルは、1978年、友人で画家のアンドレ・ラヴォートへの書簡のなかで次のように言う。

J'ai bu hier matin un verre de brume. Ça m'a donné envie de mourir, de ne plus revenir au Busclats de pousser au trou la connerie folle des hommes, enfin de m'y pousser moi-même, mais sans eux. Brève rencontre ! Le bourdonnement dans mon oreille répétait : « Durant la guerre, avant la guerre, depuis la guerre, après la guerre... » La rengaine éclatée<sup>527</sup>!

私は昨日の朝、一杯の霧を飲んだ。死にたくなかった。もう人間たちの愚かさを穴に葬るために、しかし人間たちなしで私自身をとうとう葬るために、ビュスクラに戻りたくなかった。ぶっきらぼうな出会い！わたしの耳の中でざわめきが繰り返すのだ。「戦争のあいだ、戦争の前、戦争から、戦争のあと…」壊れた口癖！

繰り返される「戦争」という言葉は、死を意識する詩人を呪いのように支配する。こだまする自己の言葉から解放されようとするためか、シャルは、会話による声の交差に注目する。

詩集『ラ・バランドラーヌの歌』の冒頭の詩「ラ・ジュネスティエールの放牧<sup>528</sup> (Pacage de la Genestière)」を見てみよう。

<sup>526</sup> OC., p. 555. (傍線は筆者)

<sup>527</sup> GREILSAMER, Laurent, *René Char*, Perrin, 2012, p. 551.

<sup>528</sup> ヴォークルーズの山の、樹木の茂る高原と空き地の名前。

Devant la coloration des buis rougeoyants ne retentit pas la conversation de tous avec chacun. Aimez la vie, dirait-elle, vie, l'accostée et qui interpelle. Larmes, ne vous laissez pas convaincre d'en finir avec ce délirant<sup>529</sup>.

赤々とした黄楊の色付けの前では、すべての人の、ひとりひとりとの会話は鳴り響かない。人生を愛しなさい、人生、接近され、呼びかける者を、と会話は言うだろう。涙よ、この精神錯乱者と縁を切るように説得されるままにならないように。

紅葉した黄楊の風景を前にした沈黙が描かれる。会話は名詞として登場するが、語りはあくまで独白調である。会話は不在となることで、その存在感をたしかに強調している。シャルルが愛読していたノヴァーリスは、「対話<sup>530</sup>」という作品のなかで、文字どおり一対一での対話をとおして自然と芸術の関係や、書物や詩についての考察を明解に展開する。しかし、『ラ・バランドラーヌの歌』のなかの会話は、ノヴァーリスの作品とは対照的に、はじめから会話をしている人物が設定されているわけではない。

では、詩集のなかで実際にどのような会話が展開されているか見てみよう。次に挙げるのは「残酷な組み合わせ (Cruels assortiments)」のなかの会話部分である。

« Vous sentez-vous assez robuste et bien pourvu de souffle diagonal pour parcourir le trajet qu'elle vous a assigné dans ses steppes sans égales ?

—Oui, je me sens capable, ayant été ailleurs suffisamment silencieux et combatif<sup>531</sup>. »

「あなたは自分が、これが比類ない荒草原のなかであなたに割り当てた道のを踏破できるほど頑丈で、斜めの吐息を備えていると感じますか？

—はい、できると思います。よそで十分沈黙し、闘志を持っていましたから。」

「比類ない荒草原」や「沈黙」、「闘志」といった語は、野山を這って戦ったレジスタンスでのシャルルの経験を想起させるだろう。会話のなかで、一人称単数形の «je» (私) は、自己についての問いかけに答えている。

「夕暮れは沖の風 (Le Crépuscule est vent du large)」のなかにも会話が見られる。

—Sur sa déclinaison, qu'as-tu distingué dans l'astre que tu as nommé ?

—Des milliards, ô miroir dénant, de figures déjà formées projetant de mettre sur le dos cette terre sans rivale.

—Alors pourquoi ta hâte étrange ?

<sup>529</sup> OC., p. 533.

<sup>530</sup> Cf. 『ノヴァーリス全集第一巻』沖積社、2001年、pp. 301-322.

<sup>531</sup> OC., p. 540.

—Il le faut, nous transférons. La mort, l'éventuel, l'amour, l'étamine liés réchauffent la pelle et le sablonnier<sup>532</sup>.

—君が名付けた星座のなかで、その赤緯のうえに何を見分けたのか？

—おお手放された鏡よ、比類ないこの大地をひっくり返そうと計画している何十億もの顔

—君はなぜ奇妙に急ぐのか？

—そうしなければならない、私たちは移送する。死、偶然性、愛、おしべは結ばれ、シャベルと砂売りを奮い立たせる。

二人称単数形の «tu» (君) に投げかけられた 2 つ目の問いについて、一人称単数形の «je» ではなく、一人称複数形の «nous» (私たち) が返答する。すなわち、«tu» に語りかける動作主にとっては、それが «vous» (君たち) とならずに «tu» のまま複数性をもつことを示している。シャールにおける自己の分裂状態は、こうした会話表現のなかにも見られるだろう。

「打ち上げられたバケツ (Le Seau échoué)」ではどうだろうか。

—Je l'entends gémir de plaisir  
S'il tient dans ses parois de fer,  
Sans la serrer lorsqu'elle danse,  
La chère enfant qui boitillait,  
L'eau jeune que la nuit consent  
Sais-tu à qui, puits chargé d'ans ?

—私は彼が喜びで呻くのを聞く  
もしバケツの鉄の内壁のなかに  
水が躍るときに締め付けずに持っていたら  
よろめく愛らしい子供  
夜が与える新しい水  
古い井戸よ、誰に与えるか知っているか？

—Celui qui tenait le milieu  
En titubant sur son parcours  
A divorcé de son trésor<sup>533</sup>.

—中間にいた人は  
道の途中でよろめき  
宝物と縁を切った。

ここでもまた、問いに対する答えの形式が採用されている。シャールは、問いを投げかけ、それに答える「君」という他者を設定する。おそらく「君」は、自己のなかのもうひとりの自己なのではないだろうか。シャールは次のように述べる。

Mon singulier, mon pluriel, vous troublez les êtres qui me sont les plus chers<sup>534</sup>.

私の単数性よ、私の複数性よ、君たちは私の最も親しい人々を不安にさせる。

<sup>532</sup> OC., p. 547.

<sup>533</sup> OC., p. 552.

<sup>534</sup> OC., p. 609.

シャルルは、自己の分裂状態が周囲を不安にさせると自覚していたようだ。初期作品のなかでは、このような自己の複数性は隠されたものであったが、後期作品のなかで、シャルルは公然と複数性を語るようになる。会話形式の作品にもまた、彼の「複数性」があらわれていると考えられるだろう。彼はまたこのようにも言う。

*On ne partage pas ses gouffres avec autrui, seulement ses chaises*<sup>535</sup>.

人はその深淵を他者と共有しない。共有するのは椅子だけだ。

この言葉からは、シャルルにとっては結局のところ創作における根源的な部分が決して他者と共有することはできないものであることがわかるだろう。したがって、作品のなかのこれらの他者の声が、実は自己のなかの他者のものである可能性は否定できない。

自己のなかの他者はひとりであるとは限らない。「不正をした者 (Prévaricateur)」では、劇中の台詞のような会話が展開し、複数の声が交差する。

« Je remercie chaque matin courtoisement le diable ou l'un de ses agents penché sur mon ardoise. Prévenance n'est point pacte.

—Que répond-il ?

—Mec, laisse tomber. C'est un daru.

—Satisfait, dans l'injuste milieu ?

—Non.

—Alors ?

— Les années admirables, la grande peste, la juridiction mathématique, l'horloger d'ici marmot sinistre, toi à demeure<sup>536</sup>. »

「私は毎朝、悪魔か、私の付けを書いた紙の上に身を傾けているその手下のひとりに、丁寧に感謝する。思いやりは契約ではないから。

—彼は何と答える？

—おい、ほっとけ、そいつは頑固者だ。

—不公平な階級で、満足か？

—いや。

—それでは？

—素晴らしい歳月、凄まじいペスト、厳密な法廷、不吉な飢餓であるこの時計職人、おまえはずっと、こうしたものだ。」

2人以上の人物たちとのあいだに問いと答えが飛び交う。ポール・ヴェーヌは、この詩が『フ

---

<sup>535</sup> OC., p. 607.

<sup>536</sup> OC., p. 546.



『ファウスト (Faust)』の第1部のプロローグの書き換えであると述べる<sup>537</sup>。ヴェーヌが指すのは、「詩人」と「座長」と「道化」が会話をしながら、詩とは何かを問う場面だろう。たしかに、会話という偶然を装いながら、答えを導こうとする手法が使われている点は、『ファウスト』第1部のプロローグと共通している。しかし、シャルルは実際に『ファウスト』をモデルにしていたのだろうか。中世の南仏には、「*chanson*」から派生した「*tenson*」という会話形式の詩が存在した。南仏出身のシャルルがこの詩に触れていた可能性は全くないとはいえず、会話形式の詩のモデルには、たしかに複数の可能性が存在する。

会話という形態が可能にするのは、言葉のなかに偶然性を含ませることだろう。会話は予期せぬ方向へと言葉を導く装置になり得るからである。したがって、会話をとおした他者の声の介入は、シャルルにとって、必然性からすりぬけることのできるひとつの可能性だったのではないだろうか。それは同時に、必ずやって来る死への抵抗でもあったのだろう。

詩集『ラ・バランドラーヌの歌』が出版された前年の1976年は、シャルルが長年親しんだパリのシャナレイユ通りの住まいに別れを告げた年でもある。この時期、人生の新しい段階に踏み込もうとしていた詩人は、故郷のある場所の名前を詩集のタイトルにする。「ラ・バランドラーヌ」は、彼の生まれ故郷であるリル＝シュル＝ソルグの丘にある農場の名前である。「背を向けると、バランドラーヌが... (Le dos tourné, la Balandrane...<sup>538</sup>)」には、シャルルの詩的言語の再探究が見られるだろう。

*À l'horizon de l'écriture : l'incertitude, et la poussée d'une énergie gagnante. Le dardillon autour duquel va s'enrouler la concrète nébuleuse se précise. Une bouche pourra bientôt proférer. Quoi ? Rien de moins dessiné qu'un mot venu de l'écart et du lointain, qui ne devra son salut qu'à la vélocité de sa course. Le hasard, l'usage, une ouïe aiguisée, l'imprévisible, le non-sens, la fourchure, le limité, aussi la flexible logique ancestrale, à travers le sable soulevé, désignent ce mot à de larges et hostiles tourbillons autant qu'à de plaisantes adoptions. Mais quelle allonge ! Il a passé... La mansuétude.*

書くことの展望に：不確かさと、勝者であるエネルギーの圧力。そのまわりに具象的な星雲が間もなく巻き付く小さな投げ槍は、明確になる。口はもうすぐ発言できるだろう。何を？隔たりと遠方を起源とする言葉ほど、形のはっきりしないものはない。この言葉はその救いを、自分の流れの素早さにしか追わないだろう。舞い上がる砂をとおして、偶然、慣習、鋭い聴覚、予測しがたいこと、ナンセンス、2つに分かれていること、有限性、また、先祖伝来の柔軟な論理は、この言葉を、広く敵意に満ちた旋風や楽しい選択にする。だが何という意味の幅！過ぎ去ってしまった…寛容さは。

<sup>537</sup> VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990. p. 497.

<sup>538</sup> OC., pp. 571-572.

イタリック体で書かれた部分は詩論的テキストとなっている。「書くこと：不確かさ」、「隔たりと遠方を起源とする言葉ほど、形のはっきりしないものはない」といった部分は、詩作において言語化できないもの、あるいは未知のものをそのまま表現しようとするシャールの作品の特徴を捉えている。

そして、次の部分で「バランドラーヌ」という語をめぐる実験的試みが展開される。

**BALANDRAN** : a) Manteau de campagne, manteau de pluie, cape de berger en étoile grossière fendue sur les côtés. Peut-être du celtique bal, signifiant enveloppe, et anidro qui signifie autour. Plutôt du latin palla, robe, ou encore pallium, manteau de cérémonie. Les Italiens en ont fait palandrano. Le balandran est aussi le mois d'avril, et encore un vieux meuble qui embarrasse.

バランドラン : a) 田舎用のコート、レインコート、両側にスリットのある粗末な布でできた羊飼いのケープ。おそらく、カバーを意味するケルト語の **bal** とまわりにを意味する **anidro** による。あるいはむしろ、衣服を意味するラテン語の **palla**、さらに儀式用の外套を意味する **pallium** による。イタリア人たちは、この語から **palandrano** という語を作った。バランドランはまた 4 月でもあり、さらに場所塞ぎの古い家具でもある。

b) Bascule d'un puits de campagne pour tirer les eaux vierges.

b) 汚れない水を引き出すための、田園の井戸の水くみ装置。

c) Plateau d'une grande romaine pour peser les objets d'un fort volume. Du latin balanca ?

c) 大量の物を量るための大きな天秤の皿。ラテン語の **balanca** に由来するのだろうか。

d) Balandra, sorte de bateau à fond plat, du hollandais bylander.

d) バランドラ、一種の平底船、オランダ語の **bylander** に由来する。

シャールは、イタリック体で書かれた部分に続いて辞書形式の部分を出現させ、ひとつの作品のなかに複数の声を共存させているようだ。シャールが採用した辞書形式は、当然ながらシュルレアリストたちの共同作品『シュルレアリスム簡約辞典』を想起させるだろう。生成過程において「優美な屍」のような複数性を持たない限り、辞書のなかの言葉には、会話の言葉のような偶然性は排除されていると言える。しかし、シャールはここで、ひとつの語をめくり複数の語を連想的に結びつけることによって、辞書の言葉の持つ限定性から逃れようとしたのではないだろうか。

また、シャールは「バランドラーヌ」という固有名詞を解体し、様々な組み合わせに再構

築したうえで、それぞれの語に付随する多様な意味を挙げる。

BALANDRON : conducteur des chevaux de bât en montagne. Du francique balla, qui a fait aussi ballot de marchandises.

バランドロン:山の荷馬を引く人。商品の包み (ballot) にもなった。フランク語の balla から。

Balandrin : colporteur.

バランドラン:行商人。

Se balandrinier : se promener lentement. Peut-être de ballare qui signifie danser.

Se balandrinier : ゆっくり散歩すること。おそらく踊ることを意味する ballare から

BALANDRAN : branle d'une cloche. Glas pour un enfant. Le train d'une maison. Un lourdaud qui va les bras ballants. Le cahotement d'une charrette. En Rouergue, un entremetteur de mariage.

バランドラン:鐘が揺れること。ひとりの子供のための弔鐘。暮らし向き。腕をぶらぶらさせて進むのろまな人。荷馬車の動揺。ルエルグ<sup>539</sup>では結婚の仲立人。

CHANTS DE LA BALANDRANE : du lieu-dit La Balandrane, une ferme sur un plateau boisé où subsistent les ruines de nombreux puits abandonnés.

バランドラーヌの歌:通称「ラ・バランドラーヌ」、使われなくなった多くの井戸の廃墟が残る、樹木の生い茂る高原の農場から。

シャールは解体した語の説明部分に、「山の荷馬」、「ルエルグ」、「樹木の生い茂る高原の農場」といった南仏で目にする風景や固有名詞を滑り込ませる。すなわち、ここでひとつの語をめぐって様々な風景が交差しているのである。それらの風景のなかには、何人かの人物が組み込まれる。こうした試みを実践しているうちに、人生の冬に「かじかんだ」シャールの感覚は、次第に溶かされていったようだ。

*À cette minute le mot Balandrane, avec le cortège de sa poursuite. Parmi des centaines d'autres, indifférents, un papillon qui se dérouté, vole autour de nos tempes et foisonne. Lorsque tu te sentais refroidir, au petit jour des hivers récents, Genestière, Balandrane, comme le poêle bien tisonné qui accueillait à l'école communale les enfants que nous étions, le mot appelle un essaim de sens hors du*

---

<sup>539</sup> 南仏アヴェロン県の古い名称。

*puits de notre cœur gourd. Peu de chose, cette affaire énumérée ! Le train d'un mot. Une pincée consentie par le réel dont nous explorons les formes en fonction d'un devoir d'assistance indéfiniment prolongé et ironique, comme le ciel, ce monte-sac, et le vieil enfer cousu d'espoir de la cellule humaine. Il me faut la voix et l'écho. Le sel de la terre galope avec mes bœufs.*

この瞬間に、バランドラーヌという語と、それに付随する追求。何百もの、無関係な他の語のなかで、道に迷う一羽の蝶が、私たちのこめかみのまわりを跳び、繁殖する。お前が最近の冬の夜明けに、身体が冷えていると感じていた時、昔の子供だった私たちが公立小学校で迎えてくれた火を掻き立てたストーブのように、ジュネスティエール、バランドラーヌ、この言葉は私たちのかじかんだ心臓の井戸の外に、感覚の群れを呼び寄せる。この列挙される事柄は、それほど重要ではない！ひとつの語の運ぶ行列。無限に引き延ばされる、皮肉な補助の義務に応じて、私たちがその形を神、このコンペヤーのように、また人間の細胞の希望の縫い取りのある古い地獄のように、調査する現実がくれたひとつまみ。私には声とこだまが必要だ。大地の塩は、私の牛と一緒に駆け巡る。

「バランドラーヌ」という言葉をめぐる解体と再構築に伴ってあらわれた数々の「無関係な他の語」は、詩作行為に豊穡さをもたらすことを可能にする。冷え切ったシャルをあたため、凍り付いた詩的感覚を呼び覚ましたのは、解体と構築をとおした、その土地の名前と詩人との関係性の確認作業だったのではないだろうか。その作業には、「声とこだま」が必要とされる。この詩集において、声は限定的なもの、あるいは必然的なものから逃れ、外的世界に向かって開かれる装置として出現している。したがって、シャルが試みたのは、声を媒介とした新たな言語体験と、それに付随する詩的世界の拡張だったといってもよいだろう。健康を害し精神的な危機的状況に陥っていたシャルは、声の介入によって他者という不可知のもたらす可能性を確認し、再び詩人として生きた声を発したのではないだろうか。

結論に代えて

本論では、ルネ・シャールにおける自己の分裂状態に注目し、それが作り出す詩的世界を  
探った。

第1部では、一般的に定着しているシャールのレジスタンス詩人としてのイメージとは  
異なる角度から光を当てようと試みた。彼の生い立ちや家族関係を取り上げ、彼が様々な葛  
藤を抱えながら、自己を取り囲む環境に抗って詩人としての道を切り開こうとする様子を、  
彼の作品や証言のなかに確認した。そして、彼の作品においては、自己ともうひとりの自己  
とが、日常的に共存している状態にあることがわかった。自己の分裂は、詩人として歩み始  
めた頃のシャールにとって重要な詩のテーマであり、「詩人とは何であるか」を定義しよう  
とするアフォリズム調の断章が数多く見られた。

第二次世界大戦後、シャールは詩人として飛躍を遂げた。とりわけ、レジスタンス体験を  
綴った『イプノスの手帖』が収録されている『激情と神秘』（1948）は詩人としての彼の地  
位を確立した詩集だった。本論では、いくつかの書評を取り上げ、シャールへの評価の変遷  
を追うなかで、シャールの作品は極めて内的であるがゆえに、ナショナリズムの色を濃くす  
る同時代の他の詩人たちの作品とは一線を画していたことを明らかにした。独自の詩作に  
到達したという意味では、『激情と神秘』は記念碑的な作品だったと言えるだろう。しかし、  
この成功は偶然手に入れたものではなかった。シュルレアリスムに加わった頃のシャール  
の作品はあまり評価されず、シャールは詩人として自律するため、詩作の根源にランボー的  
反骨精神を設定して再起を図ったのだった。彼は、ユゴーを肯定的に捉えていたシュルレア  
リスト達に反抗し、また、ランボーに関しても、政治的立場を付与した彼らとは異なる解釈  
を与えた。ユゴーやランボーの受容におけるシュルレアリスト達との相違点を確認するこ  
とで、シャールの立ち位置がより明らかになった。

シュルレアリスト達のなかで、シャールが最も親しくしていたのはエリュアールである。  
彼らのあいだには、詩作における諸特徴において共通点が見られた。本論では、シャールの  
初期作品におけるエリュアールの重要性を確認した。とりわけ、1920年から1930年代のエ  
リュアール作品における諺やアフォリズムの書き換え・変形がコミュニケーションを前提  
に展開され、シャールに継承されている様子を探った。シャールとエリュアールの関係性は、  
詩作における分割と共有の上に構築されていたが、共有することを詩作の中心に置いたエ  
リュアールの開かれた詩に対して、シャールにおいて詩は閉ざされた内的なものだった。両  
者の分割と共有の実践は、逆説的に両者のあいだに埋めることのできない溝を突きつけた  
ことが明らかになった。

これらの文学的先達に対して、シャールが自身の詩作をどのように位置付けているのか  
を、「共通の存在（Commune présence）」の第2部を中心として彼の作品のなかに確認し  
た。そこで、「共通の存在」という題名における「commune」の語は、万人に開かれてい  
るという意味で使用されているのではなく、シャールにおいては特定のものとの結合を示  
す限定された意味で使用されていることがわかった。

この詩が書かれた1936年頃は、シャールがシュルレアリスムからの離脱を意識し始めた  
時期でもある。ほぼ同時期に彼は敗血症に罹患し、療養生活を余儀なくされるなど、これら

の外的な変化と並行して、彼の詩作には分割・共有の問題を彼なりにどのように消化するかという内的な葛藤が見られた。そして、その到達点として、開かれた詩の否定があった。また、詩作における内的な死と、詩人としての再生のドラマが展開していることも明らかになった。シャルルは、病床で見た死の淵で「二人目の人間」を発見するなど、内面世界において死に接近することで、潜在的な存在としてのもうひとりの自己を解放したのだった。

第2部では、シャルル作品における自己分裂の原体験と自己の統合を探った。これらの内的作用において、水は鏡のように機能して分裂を促したり、逆に統合を可能にしたりする。水の表象は、父親の喪失や詩人としての誕生の場面にも深く関係していた。

11歳の時に他界した父親の記憶は、作品や証言のなかに見ることができた。幼少時のシャルルは、喪失の危機にある父親への依存を一層深め、ついには父親に同化して死を疑似体験するに至った。彼は川に自己の姿を映して死を担うためのもうひとりの自分を誕生させるが、それは、彼にとって死への抵抗でもあった。しかし、詩人は作品のなかで父親を再生させるのではなく、反対に父親殺しを繰り返していた。シャルルの詩作において、死を保持しながら生きるという引き裂かれた状態は、むしろ詩の創造という生産的で肯定的なものとなっていたのだった。

シュルレアリスムに積極的に活動していた頃のシャルルの代表的作品のひとつである「水＝母 私は何に運命づけられているか」では、夢のなかで、「私」が死んだ子供（＝「水の私生児」）である詩人を再生させるという、詩人の誕生の物語が確認できた。この作品には、ブルトンへの接近をはじめ、夢の記述や自動記述のようなシュルレアリスムの実験的手法の採用が見られた。子供は、詩人としての再生のために作品のなかで死ななければならず、水は、その変容を仕掛ける要素として描かれていた。ここでも、死と再生のドラマを確認することができた。

シャルルは、11歳のとき閃光に貫かれるという忘我に似た神秘的な体験をしたが、同時期に父親を亡くしたことの影響もあってか、シャルルの作品のなかで、忘我をもたらす夜と死とは近い関係にあったことがわかった。シャルルにとって忘我とは、疑死体験に近いものでもあった。夜は非理性的な現実を包括するものとして描かれ、意識と無意識、そして生の世界と死の世界の境界が曖昧になる神秘の場となっていた。とりわけ、「いくつもの正しい夜」のなかで描かれる忘我の体験では、夜の闇が自己ともうひとりの自己のあいだにある鏡という境界を打ち消し、自己の統合を可能にする様子が見られた。このように、忘我は自己の分裂状態を解消し得ることがわかった。

また、レジスタンス体験を綴った『イプノスの手帖』のなかでも自己の統合が見られた。レジスタンスで死の危険と恐怖を前にした極度の緊張のなかでいたシャルルは、人が殺されるのを目の当たりにしただけでなく、実際に人を殺すなど厳しい現実と直面する。こうした戦争やレジスタンスでの経験を綴ったもののなかには、自己の分裂状態はあまり見られなかった。そこで、死を内面に抱えるために分裂していた自己が、生命の危機に対峙し、死が外的なものになることで統合するという、相対的な関係を明らかにした。そして、自己の

統合状態が、シャルルにおいては例外的なものであることも確認できた。

第2部で取り上げた『その輪のなかで輝いている魔術的な夜』（1972）という詩集は、シャルル自身が挿絵を付けている特別な位置にある。シャルルはこの作品において拾い集めた木片や石に絵を付けてオブジェを制作する試みを紹介している。今後、この詩集を中心に彼の言語表現に留まらない創作活動を改めて取り上げたい。

第3部では、風景描写と他者との関係性を探った。とりわけ、シャルルが恋愛によって自然との一体感による精神の高揚を経験し、そこから生まれる風景のなかに新たな独自の詩作を見出す様子や、画家たちと共同制作という枠組みにおける主体と風景との複雑な関係を発見する様子を明らかにした。また、動詞の半過去形を用いたシャルルにおける風景描写の特徴を確認した。

シャルルの詩作において、グレタ・クストソンと、イヴォンヌ・ゼルヴォスは、とりわけ重要な存在である。彼女らとの関係は、風景を発見する契機となっただけでなく、視覚性を重要視したシャルルの表現方法に一層の豊かさをもたらした。数か国語を習得していたグレタは、ドイツ語圏の作家、哲学者たちの作品やその思想をシャルルと共有するなど、彼の詩作に大きな影響を与えたことがわかった。

また、『カイエ・ダール』の編集長の妻だったイヴォンヌは、シャルルと画家たちとの共同作品に力を入れた。シャルルは彼らを「実質的な同盟者たち」と呼ぶなど、画家たちとの交流を非常に重要視していた。それは、シャルルがこれらの共同制作を、マラルメやランボーが達し得なかった領域であると認識していたからでもある。イヴォンヌに捧げられた詩「ソルグ川」では、対極にあるものを内包し融合させ得る表象としての川が描かれる。画家たちとの仲介者であるイヴォンヌに、シャルルは現実世界と詩的世界を結ぶ川を重ねていた。こうしたエリュアール的な対立するものを融合させる手法は、詩のなかだけでなく、詩と絵画のコラボレーションという形で広がっていく様子が明らかになった。

『激情と神秘』において、風景を描いた詩が登場するのは、とりわけレジスタンスに本格的に参加する前と、第二次世界大戦後に作られた詩のなかである。戦争という時間軸を境に、顕著に風景描写の間に変化が生じていた。動詞の半過去形を使用した描写によって、シャルルは風景に愛情を込めて継続的な命を与えたのである。

最後に、1960年代後半から1970年代前半にかけて精神的な危機状態に陥ったシャルルが、どのようにしてそこからの脱出を試みたかを追った。第二次世界大戦後の画家たちとの交流は、シャルルの詩作における他者の介入を可能にした。『ラ・バランドラーヌの歌』（1977）には、こだまや会話といった声の導入や、辞書形式の採用など、他者としての声を出現させる新たな言語探求が見られた。声や語りの複数性は、言語における限定性や必然性を否定し、不確かさを肯定する。他者のもたらす不可知は、新たな希望としてシャルルの声に生命を吹き込んだのである。

今回取り上げることのできなかつた画家ニコラ・ド・スタールや、ジョルジュ・ブラックとの交流については稿を改めて論じたい。

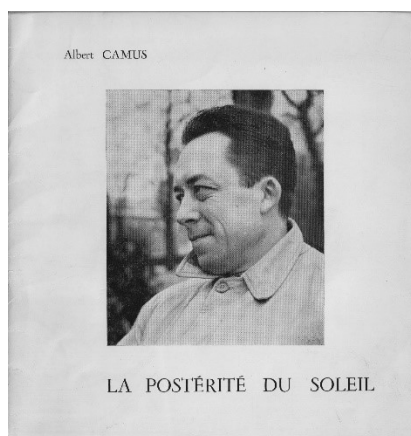


本論で明らかになったことは、シャルルにおける死と再生の物語が詩作人生をとおして繰り返し表れていたことである。幼少期の父親の喪失に始まり、重度の敗血症の罹患によって感じた死の危機、第二次世界大戦、レジスタンスでの命を懸けた戦いといった実生活での出来事は、こうした作品の生成過程にたしかに影響していたと言えるだろう。しかし、現実世界との関係上だけでなく、シャルルの詩作においては、死をどのように捉え、どのように生きるかという問題が根源的に広がっている。シャルルは、詩のなかに死と似た未知のもの、理解不可能で到達することのできない領域があることを認め、そこに絶望するのではなく希望を見出していく。未知の領域に希望があることこそが、シャルルを絶えず詩作に向かわせたのだろう。

これからの展望としては、シャルルの言語表現に留まらない創作活動について分析をしていきたい。シャルルがはじめに詩とイメージを組み合わせた作品を作ったのは、1930年の『秘密の墓』である。代母のローズ家のアルバムから借用した家族写真や、故郷のリル＝シュル＝ソルグの風景の写真を見開き左ページに添え、右ページに詩を掲載した作品だった。全部で103部印刷されたが、そのひとつひとつにはブルトンとエリュアールのオリジナルのコラージュ作品が添えられている。(本論 p. 56 参照)

また、1937年にグレタ・クヌトソンに捧げられた『ムーラン・プルミエの束』では、見開き左ページに『外で夜は支配されている』のなかの詩を掲載し、右ページには写真ポストカードを配置し、その写真の下の部分にシャルルが自作の詩を書き込んでいる。(本論 pp. 158-160 参照)

そして、1965年にはアルベール・カミュとの共同作品『太陽の末裔 (*La Postérité du soleil*)』がある。このなかで、写真家アンリエット・グランダが撮影したリル＝シュル＝ソルグの風景の写真にカミュが詩を添えており、最後のページにはシャルルのテキスト「友情の誕生と黎明 (*Naissance et jour levant d'une amitié*)」が掲載されている。



Les mystères de la Sorgue  
appartiennent aux enfants.  
La feuille de platane qui dérive  
embarque pour un pays de  
vergers et de batailles.



CAMUS, Albert, *La Postérité du soleil*<sup>540</sup>

このように、シャルルの創作活動において、イメージと詩を組み合わせた作品は複数存在するが、なかでも、『その輪のなかで輝いている魔術的な夜』（1972）は、シャルル自らが挿絵を付け、自分で作ったオブジェの写真に掲載している唯一の作品である。これらの言語以外の創作は1930年代に始まったと考えられるが、本格的に取り組むようになったのは1950年代にシャルルを襲った不眠症がきっかけとなっている。以後、視覚的表象への関わりはシャルルにとって後年まで重要な活動のひとつとなる。シャルルと画家たちとの関係については先行研究が複数存在するが、これまであまり取り上げられなかったシャルルのこうした創作活動に注目し、言語と造形のあいだの境界の不確定性による可能性を探りたい。

<sup>540</sup> *La Postérité du soleil d'Albert CAMUS*, catalogue d'exposition, Edwin Engelberts Éditeur, Genève, n° 001242.

## 参考文献<sup>541</sup>

### I. ルネ・シャールの著作

CHAR, René, *Arrière-histoire du poème pulvérisé*, Éditions Jean Hugues, 1953.

CHAR, René, *À la recherche de la base et du sommet*, collection Espoir, Gallimard, 1955.

CHAR, René, *La Nuit talismanique*, Éditions Albert Skira, Genève, 1972.

CHAR, René, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1983.

CHAR, René, *Le Trousseau de Moulin Premier*, La Table Ronde, 2009.

### II. ルネ・シャール関連のカタログ（展覧会、写真）

*René Char, faire du chemin avec...*, catalogue de l'exposition à la Grand Chapelle des palais des papes, Avignon, 1990.

*René Char. Paysages premiers*, catalogue de l'exposition de la Maison René Char, Hôtel de Campredon de L'Isle-sur-Sorgue, Hazan, 2007.

CHAR, Marie-Claude, *Pays de René Char*, Flammarion, 2007.

*La Postérité du soleil d'Albert CAMUS*, catalogue d'exposition, Edwin Engelberts Éditeur, Genève, n° 001242.

### III. ルネ・シャールについて①：研究書

#### 【単著】

BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Classiques Garnier, 2011.

CAWS, Mary Ann, *L'œuvre filante de René Char*. Nizet, 1981.

DUPOUY, Christine, *René Char*, Belfond, 1987.

FORTIER, Anne-Marie, *René Char et la métaphore Rimbaud : La lecture à l'œuvre*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

GUERRE, Pierre, *René Char*. Seghers, 1988.

---

541

※フランス語はアルファベット順、日本語は50音順に表記する。

※都市名の表記のない場合はすべてパリとする。

LECLAIRE, Danièle, *Lecture de René Char, « Aromates chasseurs » et « Chants de la Balandrane »*. Lettres modernes, 1988.

MATHIEU, Jean-Claude, *René Char ou le sel et de la splendeur*, tome I et tome II, José Corti, 1984-1988.

NEE, Patrick, *René Char, Une poétique de retour*, Hermann éditeur, 2007.

NOGACKI, Edmond, *René Char, Orion pigmenté d'infini ou de l'écriture à la peinture*, Presses universitaires de Valenciennes, 1992.

VILLE, Isabelle, *René Char : une poétique de résistance*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

VOELLMY, Jean, *René Char ou le mystère partagé*, Champ Vallon, 1989.

西永良成『激情と神秘——ルネ・シャールの詩と思想』、岩波書店、2006年

#### 【共著】

NEE, Patrick et LECLAIRE, Danièle, *Le paysage dans la poésie de René Char de 1946 à 1970, Poètes et philosophes, de la fraternité selon Char*. tome I - III, Revues des lettres modernes, 2005.

*René Char dans le miroir des eaux*. Beauchesne, 2008.

ALEXANDRE, Didier, COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude, MURAT, Michel et NEÉ, Patrick, *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009.

LECLAIRE, Danièle et NEE Patrick (dir.), *Dictionnaire René Char*, Classiques Garnier, 2015.

#### IV. ルネ・シャールについて②：研究論文

BAYLE, Corrine, « René Char et le Romantisme de la Nuit », in *René Char 2. Poètes et philosophes. De la fraternité selon René Char*, Lettres modernes Minard, Caen, 2007.

BAYLE, Corrine, « Pierre, eau, cristal : la transmutation du poétique du monde », in *René Char dans le miroir des eaux*. Beauchesne, 2008.

BELIN, Olivier, « Char et Breton : d'un surréalisme l'autre », in *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009.

BLIN, Georges, « Les attenants », avant-propos du catalogue de l'exposition René Char-Georges Braque, Bibliothèque Doucet, 1963.

BLIN, Georges, « Préface » à *Commune présence*, Gallimard, 1964.

COMBE, Dominique, « René Char : La narrativité », in ALEXANDRE Didier, COLLOT Michel, MATHIEU Jean-Claude, MURAT Michel et NEÉ Patrick, *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009.

CRÉAC'H, Martine, « Nom de pays : le Nom dans *Retour Amont* de René Char », in *René Char 1, Le « Pays » dans la poésie de René Char, de 1946 à 1970*, Lettres modernes Minard, Caen, 2005.

CRÉAC'H, Martine, « "Voici le temps des assassins !" lire Rimbaud avec Char dans *Aromates chasseurs* » in *René Char 2, poètes et philosophes de la fraternité selon Char*, Lettres modernes Minard,

DEPOUY, Christine, « Source et Fontaine », in *René Char dans le miroir des eaux*. Beauchesne, 2008.

FROLOFF, Nathalie, « Char et les revues littéraires », in *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009.

LECLAIRE, Danièle, « La Grèce en source : fraternité de Char avec Homère », in *René Char 2. Poètes et philosophes. De la fraternité selon René Char*, Lettres modernes Minard, Caen, 2007.

LECLAIRE, Danièle, « René Char et Homère : un dialogue secret », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Presses universitaires de France, 2010.

LOUETTE, Jean-François, « Bataille et Char, Deux versions du soleil », in *René Char en son siècle*, ALEXANDRE, Didier, COLLOT, Michel, MATHIEU, Jean-Claude, MURAT, Michel et NEÉ, Patrick, Classiques Garnier, 2009.

MANKA, Aleksandra, « Artine : Essai d'interprétation », in *René Char*, numéro spécial de *Sud*, Marseille, 1984.

MARCHAL, Bertrand, *Le romantisme de René Char*, in *René Char en son siècle*, Classiques Garnier, 2009.

MAYER, Franz, « René Char et Hölderlin », in *Cahier de l'Herne*, Herne, 1971.

勝山絵深「ルネ・シャール『ムーラン・ブルミエ』における断章とアフォリズムの形式の問題」 in 『明學仏文論叢』、2019年

中嶋美貴「ルネ・シャール『激情と神秘』の「ソルグ川」を中心とした水の考察」 in 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第22号、2013年

中嶋美貴「ルネ・シャール『激情と神秘』の風景描写における半過去」 in 『早稲田大学大学院研究科紀要』第59号、2013年

中嶋美貴「ルネ・シャール、〈基底〉への形式上の反抗」 in 『早稲田大学総合人文研究センター研究誌』第2号、2014年

吉本素子「シュルレアリスム参加直後のルネ・シャール：「アルティヌ」の成立」 in 『仏文研究： *Études de Langue et Littérature Françaises* (京都大学)』、2002年

## V. ルネ・シャールについて③：エッセイ、論考など

BATAILLE, Georges, « L'œuvres théâtrale de René Char », in *Critique*, n° 55, 1951.

BLANCHOT, Maurice, « La bête de Lascaux », in *Cahier de l'Herne*, Herne, 1971.

BOSQUET, Joe, « La poésie », *La Gazette des lettres*, 31 avril 1946.

CHAR, Marie-Claude, *Dans l'atelier du poète*, Gallimard, 2007.

CHAR, Marie-Claude, DELACROIX, Marie-Françoise, LANCREY-JAVAL, Romain et VEYNE, Paul, *Poèmes en archipel Anthologie de textes de René Char*, Gallimard, 2007.

GREILSAMER, Laurent, *L'éclair au front, la vie de René Char*, Fayard, 2004.

GREILSAMER, Laurent, *René Char*, Perrin, 2012.

GUERRE, Pierre, « Fureur et Mystère », *Cahiers du Sud*, n° 292, Marseille, 1948.

HELL, Henri, « La poésie. Seul demeurent par René Char » in *Fontaine VIII*, n°43, 1945.

MARTY, Eric, *René Char*, Éditions du Seuil, 2007.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Fureur et mystère de René Char*, Gallimard, 1996.

MOUNIN, George, *Avez-vous lu Char ?*, Gallimard, 1971.

PÉNARD, Jean, *Rencontre avec René Char*, José Corti, 1991.

PICON, Gaëtan, « René Char ou l'homme illimité » in *Action*, 9 août 1946.

VEYNE, Paul, *René Char en ses poèmes*, Gallimard, 1990.

(邦訳：西永良成訳『詩におけるルネ・シャール』法政大学出版局、1999年)

阿部良雄「共にある詩人」 in 『現代詩手帖』、1988年5月

窪田般彌「ルネ・シャールの詩について」 in 『早稲田文学』、1951年12月

水田喜一郎「シュルレアリスムの克服——あるいはルネ・シャール論」 in 『詩学』、1960年6月

飯島耕一「自由詩は再検討の時に来ている——ルネ・シャールのことなど」in『定型論争』、風媒社、1991年12月

## VI. 書簡

*Albert Camus, René Char, Correspondance 1946-1959*, Gallimard, 2007.

*Jean Ballard, René Char, Correspondance 1935-1970*, Mortemart, Rougerie, 1993.

*Nicolas de Staël, René Char, Correspondance 1951-1954*, Éditions des Busculats, 2010.

アルベール・カミュ、ジャン・グルニエ『カミュ＝グルニエ往復書簡：1932 - 1960』大久保敏彦訳、国文社、1987年

## VII. 逐次刊行物

*La Révolution surréaliste*, n° 1, décembre 1924.

*La Révolution surréaliste*, n° 3, avril 1925.

*La Révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929.

*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930.

*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 2, octobre 1930.

*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931.

*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 4, décembre 1931.

*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, mai 1933.

*Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, mai 1933.

*Cahier de l'Herne, numéro spécial René Char*, dir. FOURCADE, Dominique, *Cahier de l'Herne*, n° 14, 1971.

*Europe, numéro spécial Paul Éluard*, juillet-août 1953, novembre-décembre 1962.

*Nouvel Observateur*, le 3 mars 1980.

## VIII. 関連作家別

ARAGON, Louis, *Pour un réalisme socialiste*, Les éditions Denoël et Steele, 1935.

- ARAGON, Louis, *Traité du style*, Gallimard, 1980.
- BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tomes XI et X, Gallimard, 1979, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975.
- BRETON, *Œuvres complètes*, tomes I-III, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1992, 1999.
- CAMUS, Albert, *L'exil et le royaume : nouvelles*, Gallimard, 1957.
- CAMUS, Albert, *Carnets*, Gallimard, 1962.
- COUCHOUD, Paul-Louis, *Sages et poètes d'Asie*, Calmann-Lévy, 1916.
- D'ALEMBERT, Jean Le Ron, *Œuvres de D'Alembert : sa vie—ses œuvres—ses philosophies*, Eugène Didier, 1853.
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables de La Fontaine*, Flammarion, 1917.
- ÉLUARD, Paul, *Œuvres complètes*, tomes I et II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968, 1972.
- GIONO, Jean, *Angelo*, Gallimard, 1958.
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, tome X, Le club français du livre, 1968.
- KNUTSON, Greta, *Lunaire*, Flammarion, 1985.
- LAUTRÉAMONT et NOUVEAU, Germain, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1970.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998.
- PAULHAN, Jean, *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, 2018.
- PROUST, Marcel, *Œuvres complètes*, tome III, Gallimard, 1954.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1972, 2009.
- TZARA, Tristan, « Grain et issues Rêve expérimental », in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 6, 1933.
- VOCANCE, Julien, *Le livre de Haikai*, Société française des éditions littéraires et



techniques, 1937.

アルベール・カミュ 『カミュの手帖：1935 - 1959』 大久保敏彦訳、新潮社、1996年

アルベール・カミュ 『不条理と反抗』、佐藤朔、白井浩司訳、人文書院、1987年

アルベール・カミュ 『最初の人間』、大久保敏彦訳、新潮社、1996年

アルベール・カミュ 『太陽の賛歌』、高島正明訳、新潮社、1962年

オットー・ランク 『心的外傷』、相澤仁、安立奈歩、大塚紳一郎共訳、みすず書房、2013年

ジャン・グルニエ 『アルベール・カミュ：思い出すままに』、国文社、2004年

ジャン・グルニエ 『エッセー：日々の生活』、国文社、2001年

ジャン＝ポール・サルトル 『言葉』、澤田直訳、人文書院、2006年

ノヴァーリス 『ノヴァーリス作品集』 第1-3巻、今泉文子訳、ちくま文庫、2006-2007年

ノヴァーリス 『ノヴァーリス全集』 第1巻、沖積社、2001年

トリスタン・ツァラ 『種子と表皮』、塚原史訳、思潮社、1988年

## IX. 風景について

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1973.

BOULOUMIÉ, Arlette, TRIVISANI-MOREAU, Isabelle, TOURNIER, Michel, *Le génie du lieu : des paysages en littérature*, Imago, 2005.

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie de romanisme à nos jours*, José Corti, 2005.

COLLOT, Michel, BERGÉ, Aline, *Paysage & modernité(s)*, Ousia, 2007.

COQUELIN, Anne, *Le site et le paysage*, Presses universitaires de France, 2002.

LE SCANFF, Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Champ Vallon, 2007.

PONGE, Francis, *La fabrique du pré*, Éditions Albert Skira, Genève, 1978.

PONGE, Francis, *La rage de l'expression*, Gallimard, 1976.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Éditions du Seuil, 1979.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Éditions du Seuil, 1964.

アラン・コルバン『風景と人間』小倉孝誠訳、藤原書店、2002年

オギュスタン・ベルク『風景という知：近代のパラダイムを超えて』、木岡伸夫訳、2011年、世界思想社

オギュスタン・ベルク『日本の風景・西欧の景観：そして造景の時代』、篠田勝英訳、講談社現代新書、1990年

内田芳明『風景の発見』、朝日新聞社、2001年

カールス、ルンゲ、フリードリヒ『ドイツ・ロマン派風景画論：新しい風景画への模索』、神林恒道、仲間裕子訳、三元社、2006年

沢田 允茂『認識の風景』、岩波書店、1975年

ジェイ・アプルトン『風景の経験：景観の美について』、菅野弘久訳、法政大学出版局、2005年

蓮実重彦『表層批評宣言』、筑摩書房、1979年

松田政男『風景の死滅』、航思社、2013年

## X. シュルレアリスムについて

ALEXANDRIAN, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974.

BERANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, José Corti, 1988.

SEBAGG, Georges, *Le Point sublime : Breton, Rimbaud, Kaplan*, Jean-Michel Place, 1997.

ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロロン『シュルレアリスム、あるいは作動するエニグマ』斎藤哲也編、水声社、2015年

ジャクリーヌ・シェニウー＝ジャンドロロン『シュルレアリスム』鈴木雅雄、星埜守之訳、人文書院、1997年

川瀬武夫「隠蔽されたペニユルティエーム」、鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程 言語・無意識・複数性』所収、せりか書房、1998年

鈴木雅雄「解放と変形——シュルレアリスム研究の現在」、鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程 言語・無意識・複数性』所収、せりか書房、1998年

## XI. 文法について

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poésie*, Livre de poche, 2006.

GIRODET, Jean, *Logos Grand dictionnaire de la langue française*, Bordas, 1976.

RIEGUL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaire de France, 1997.

ピエール・ギロー『フランス詩法』窪田般彌訳、白水社、1971年

鈴木信太郎『フランス詩法』上・下、白水社、1950 - 1954年

## XII. ルネ・シャール作品の翻訳

窪田般彌『ルネ・シャール詩集』、昌文社、1969年

西永良成『ルネ・シャールの言葉』、平凡社、2007年

野村喜和夫『ルネ・シャール詩集——評伝を添えて』、河出書房新社、2019年

山本功『ルネ・シャール』、思潮社、1971年

吉本素子『ルネ・シャール全詩集』、青土社、1999年

## XIII. その他

BABELON, André (tr.), *La Mort d'Empédocle*, Gallimard, 1929.

BANCQUART, Marie-Claire (dir.), *Poésie 1945-1960 : Les mots, la voix*, Colloque du “centre de recherche sur la poésie française” de la Sorbonne, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989.

BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Gallimard, 1949.

BOUNOURE, Gabriel, *René Char : Céreste et la Sorgue*, F. Morgana, 1986.

BRAQUE, George, *Georges Braque et le paysage : de l'Estaque à Varengeville, 1906-1963*, Hazan, 2006.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Presses universitaires de France, 1997.

CUZIN, Jean-Pierre, SALMON, Dimitri, *Georges de La Tour : Histoire d'une redécouverte*, Gallimard, 1997.

DELAGE, Joseph (tr.), *Hypérion ou l'Ermite en Grèce*, Victor Attinger, collection « Romantiques allemands », n° 2, 1930.

DU BUCHET, Marie, *Nicolas de Staël : une illumination sans précédent*, Gallimard, 2003.

- GABIN, Jean-Louis, *Gilbert Lély. Biographie*, Séguier, 1991.
- GREILSAMER, Laurent, *Le Prince foudroyé : la vie de Nicolas de Staël*, Fayard, 1998.
- GUILLAUMIN, Dominique, *La poésie engagée*, Gallimard, 2001.
- IMBERT, Christophe, MAUPEU, Philippe, *Le paysage allégorique : entre image mentale et pays transfiguré*, Presses universitaires de France, 2011.
- JEAN, Raymond, *PAUL ELUARD par lui-même*, Éditions du Seuil, 1968.
- JEAN-JOUVE, Pierre (tr.), KLOSSOWSKI, Pierre (coll.), *Poème de la folie de Hölderlin*, Fourcade, 1930.
- MEURAUD Maryvonne, *l'Image végétale dans la poésie d'ÉLUARD*, Minard Lettres Modernes, 1966.
- MONDOR, Henri, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1942.
- PINGUET, Maurice, *La mort volontaire au japon*, Gallimard, 1984.
- WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Éditions du Seuil, 1997.
- アンリ・ルフェーブル『パリ・コムニオン』上・下、河野健二、柴田朝子訳、岩波書店、1967年
- 井上究一郎『アルチュール・ランボーの『美しき存在』』、筑摩書房、1992年
- エドマンド・バーク『美と崇高の起源』、鍋島能正訳、理想社、1973年
- エルネスト・ドラエーほか『素顔のランボー：同時代の回想と証言』宇佐美斉編訳、筑摩書房、1991年
- 大島博光『パリ・コムニオンの詩人たち』、新日本出版社、1989年
- 小黒昌文『ブルースト 芸術と土地』、名古屋大学出版会、2009年
- 柏倉康夫『マラルメ探し』、青土社、1992年
- 金子美都子『フランス二〇世紀詩と俳句：ジャポニスムから前衛へ』、平凡社、2015年
- 川瀬武夫「マラルメにおける鏡の表象」in『*Études françaises* (早稲田大学)』第26号、2019年
- ケネス・クラーク『風景論』、佐々木英也訳、筑摩書房、2007年
- クロード・モーリヤック『ブルースト』井上究一郎訳、人文書院、1957年
- 酒井健『ジョルジュ・バタイユ そのパトスとタナトス』、現代思潮社、1996年

- 酒井健『バタイユ 聖性の探究者』、人文書院、2001年
- 柴田依子『日本研究：国際日本文化研究センター紀要』「詩歌のジャポニズムの開花：クーシュールと『N・R・F』誌（1920）「ハイカイ」アンソロジー掲載の経緯」、2004年
- ジャン＝リュック・ステンメッツ『マラルメ伝：絶対と日々』、柏倉康夫、永倉千夏子、宮寄克裕訳、筑摩書房、2004年
- ジャン＝リュック・ナンシー『声の分割』、加藤恵介訳、松籟社、1999年
- ジャン＝リュック・ナンシー『水と火』、吉田晴海訳、現代企画室、2009年
- ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』、酒井健訳、筑摩書房、2004年
- ジョルジュ・ブルジャン『パリ・コミュニオン』、上村正訳、白水社、1961年
- 新共同訳『聖書』日本聖書協会
- 須沢かおり『エディット・シュタインの神探求の道程-アビラのテレサとの邂逅とその影響』、キリスト教文化研究所年報、2003年
- 高橋たか子『土地の力』女子パウロ会、1992年
- 竹内信夫ほか『マラルメの現在』、大出敦編集、水声社、2013年
- 立花史『マラルメの辞書学：英単語と人文学の再構築』、法政大学出版局、2015年
- 谷口亜沙子『ジョゼフ・シマ——無音の光』水声社、2011年
- 中地義和『ランボー 精霊と道化のあいだ』青土社、1996年
- 原田武『ブルースト 感覚の織りなす世界』青山社、2006年
- 福田拓也『エリュアールの自動筆記』、水声社、2018年
- ヘーゲル『精神現象学』第二版、牧野紀之訳、未知谷、2018年
- ポール＝ルイ・クーシュール『明治日本の詩と戦争：アジアの賢人と詩人』、金子美都子、柴田依子訳、みすず書房、2015年
- 野村喜和夫『移動と律動と眩暈と』、書肆山田、2011年
- ミシェル・ヴィノック『知識人の時代』、塚原史、立花英裕、築山和也、久保昭博訳、紀伊国屋書店、2007年
- 宗像衣子『マラルメの詩学：抒情と抽象をめぐる近現代の芸術家たち』、勁草書房、1999年
- 宗像衣子『響きあう東西文化：マラルメの光芒、フェノロサの反影』、思文閣出版、2015年
- モーリス＝メルロ＝ポンティ他著『自然の哲学：自然の中の人間と人間の中の自然』菊川忠夫編訳、御茶ノ水書房、1981年

ルイーズ・ミッシェル『パリ・コミュニケーション——女性革命家の手記』、天羽均、西川長夫訳、人文書院、1971年

吉田裕『バタイユの迷宮』、書肆山田、2007年

横光利一『定本横光利一全集』第7巻、河出書房新社、1982年

