

シュペルヴィエールの内的宇宙

有 吉 豊太郎

I

内的宇宙とは何か。われわれは、これまで、*L'Homme de la Pampa* について、*Gravitations* について、Guanamiru という《隔たり》の存在について、《シュペルヴィエールの罪悪感》について、そして《夜と沈黙》について検討してきたが、そのいずれにおいても、内的宇宙という言葉を使用してきた。そして、「内的宇宙」とは、そう言立てるだけで、誰もが直ちに納得するはずの経験的事実であるかのように見做し、それ自体に焦点を当てることが、掘り下げを試みることもしなかった。

もっとも、外的宇宙がシュペルヴィエールにとってどういう意味をもつかを検討した際に、その外的宇宙の意味が明らかになれば、それとの対比において、内的宇宙というものの意味もある程度は浮び上がってきたはずである。

ときに、内的宇宙の側に向き直って見れば、それは一体、外的宇宙に対してどのような位置に存在するのであろうか。

こうして今あらためて、内的宇宙に焦点をあてて見直し始めるだけで、内的宇宙があたかも外的宇宙の反対側に空間的に隣接して位置する場であるかの如くに仮想してきたことに気付く。そのうえこれは、多くの論者の採っている観点でもある。だが、外的宇宙と内的宇宙の歴史的發展を弁証法の中で取り扱ってきた限りでは、また、素朴に考えるだけでも、外的宇宙が少くとも五感を通して日常的次元で確認できる世界であるのに比し、内的宇宙が同じような確認手段をもつのでないことは明らかであり、外と内という同一レベルでの、ある境を間に挟んだ開放部に対する閉所という見方には疑問の余地が大いにありそうだ。

とは云え、これまでのわれわれの検討してきた方向は、基本的には、シュペルヴィエール自身の *En songeant à un art poétique* に依拠して、内的宇宙と外的宇宙というものを把握した結果なのである。まず、それを再確認しつつ、

内的宇宙と外的宇宙の関係についてのわれわれの考えを修正してゆこうと思う。

この「詩論」(と呼ばれるもの)によると、船に譬えられる夢想は、流れるに任せず、舵取りを巧みたいという。そのようにして操る夢は「一種の船先頭であり、内的空間と時間を横切って、外の空間と時間に向かって進んでゆく——そして夢にとって外とは白いページのことである。」(N. 57) 船は内的海を横切って、その塩水をもって外なる白いページの上に内的宇宙の処在を徴しにやって来るのだ。更に続けてみよう。「夢想するとは、自分の身体の物質性を忘れることである。いうならば、外的世界と内的世界とを溶融することである。」(N. 57)そしてこのすぐ後で言及する、故郷ピレネーの町での経験では、「外部が内部へ、どういう訳か入り込んできて、田園がたちまちのうちに私の内面となり、そしてこの現象に、精神ばかりでなく、目も鼻も口も参加する。それで私は、風景の中を、まるで己が自身の心の世界をでも進むような気分で進んでいるのだ。風がさも軽やかに舞い、天の香りこそかくやと思われもすれば、農園の辺りでは密となって、遂に搾りたてのミルクさながら滋養豊かとなるのであった。」(B.S. 22)

われわれは、この詩論と[●]思[●]わ[●]れる文章を基にし、詩作品を証拠材料として内と外の弁証法を展開してきたのであった。

ところで、この詩論と言い習わしているものを、直ちに、詩についての論述であると断定してよいのであろうか。創造感覚についてのアンケートに答える詩人の次の文章を Jean PAULHAN がどう判断したか、そしてその判断を、こんどは詩人がどのように理解し、*En songeant...* の中にどのように書き止めているか、注目してみよう。

「靈感が私のうちに興るのは、空間におけると同様、思考のあらゆる領域においても、同時に到る処に自分が居るという感情を通してです。そんな場合、諸概念と諸イメージとが息づき始め[……]、それぞれの骨格を捨て、一種魔術にかかったかのように融け合うところから、詩的状态が私を訪れるのです。ところが、夢想のいり混った精神にとって、相対立するものはもはや存在しなくなります。肯定と否定とは同じひとつのものとなり、また過去と未来、絶望と希望、狂気と理性、死と生も同じです。内的歌が高まり、自らに適しい言葉を選ぶ。私は冥いものが光の方へ向かおうとするのを補助しているような錯覚を懐きます。その間に、深奥で何かを求めて叫びながら動き出していたイマー

ジュが紙の表面に浮び始めるのです。そのあとで、自分に何が起ったのか少しは分ってきます。私は危険な力を創り出し、それを洗い清め、最も内的な理性と調和させたところだったのです。」(N.63)

この文章を、J. ポーランは、散文詩になっていると評したそうである。その評価の理由を、シュベルヴィエールは、自分の文章のイマージュ性にあるのであろうと推測し、次のように云う。

「それは、大抵の場合、私が思考の中を進むのは専らイマージュの援けによってするからだ。イマージュは、どんなに正確な場合でも、概念に比べると不明確ではあるが、ずっと明るく照らすし、無意識の中をもっと深くまで進んでゆくのだ。イマージュが詩において無意識を具現する一方、概念は、多少とも型にはまっていて、知的理解の為のみにみるのである。」(N.64)

さて、ここで留意しなければならない第一は、*En songeant...* が、はじまりから、夢想を船に譬え、その船が内的宇宙という海を横切って白紙という外的宇宙に浮びあがるイマージュよりなっており、そして第二は、J. ポーランが、シュベルヴィエールの靈感についての論述的文章を詩になっていると評し、詩人はその理由が、イメージにあるのだと判断している点である。第三は、その結果、詩論と呼び称されているものが、単に散文による論述なのではなく、イマージュに富む散文詩として読むことが十分に可能な作品だという点である。

ほかにも、この作品が詩作品として読まれることを期待している文章が散見する。たとえば、韻文詩篇における散文の力を大いに信じているとして、Victor Hugo の例を掲げているし (N.66)、また、一般に詩論というものを話題として取りあげ、「名高きわが諸先輩に比し、物を知らぬもはなはだしく、夢想にありがちとは云え、ことの成行きも弁えずに、自分の好みを披瀝してしまった」(N.67) と、わざわざ蛇足とも思える文章によって、この論述が、実は夢想であることを、遠回しながら明確にして作品を結んでいるのではないか。すると、タイトル *En songeant à un art poétique* は、*L'art poétique* であるとして断言されているのではないことにあらためて気付く。

以上の引用から、その内容に関して要点をまとめてみよう。

1. 夢想するとは、内的宇宙と外的宇宙の溶融である。2. 夢想の船は内的空間・時間の海を渡って外(白いページ)へ向かう。3. 外的宇宙が内的宇宙に入ってくる。この現象の認識は精神と諸感覚によって行われる。4. (アンケートに答えて) 夢想によってあらゆる範疇の混融した暗所が、理性との調和を得てイマージュとなり、白いページの上に外化する。かつ、われわれは、この

論述と見做されている文章が実は詩作品であると結論したところだ。内的宇宙・外的宇宙の観点から見るならば、前述の通り、両者はあたかも同じレベルのこちら側とあちら側であるかのように捉えられている。或はまた夢想の状態では、内化した（従って内でもあり外でもある）世界が諸感覚によって知覚されていて、内も外と同様の実体性を有しているかのようなのだ。

さりとて、*En songeant à un art poétique* が詩作品であるというわれわれの仮設が正しければ、そしてその根拠がイメージ性にあるのである以上、それにイメージという「存在と創造の証拠」(C.T. 154)がまさにその「魔法のランプ」(N. 61)としての機能でもって、不在のものを現前させるのであるから、更には、イメージは、「その現前性によって……詩人を十分に満足させ、詩人は、これこれを論証しようとするのでなく、ただたんに、自らを位置づけ、自らの真の姿を明らかにしたいがためである」(C.T. 155)以上、シュペルヴィエールがあたかも外的宇宙と同様に実体であるかのように描く内的宇宙とは、実際は、イメージの現存性によって、現前させられた不在の世界なのである。かつまた、シュペルヴィエールが内的宇宙と外的宇宙とを同じレベルで対比するその仕方は、内的宇宙というそもそも不在であるものがイメージの魔力をもって現前させられ、その現前させられた世界がついには外的宇宙に隣接するというからくりによって説明がつく。

これを要するに、イメージによって現前する内的宇宙が、現前化という空間性・時間性の付与現象によって、あたかも外的宇宙と同様の空間であるかのように仮想されているのである。あわせて、*En songeant...* は、真理をめざす概念による論述ではなく、それ自体イメージ性によって詩作品であり、他の作品と同様に、内的宇宙をもっぱら外的宇宙に類比さるべき空間として描く傾向を示している。

内的宇宙とはなにか——いまこの問題をあらためて提出したのであるが、従来の検討をもう一度思い起し、内的宇宙像の新たな修正展開へ進んでゆこう。

内的宇宙は、外的宇宙と同じレベル同じ範疇で対比される世界として見做された。内的宇宙は外的宇宙と同じように拡がりをもっており、両者は交通が可能である。内が外に出るばかりか、外が内に入ることもある。内が外に出る場合、内的宇宙はあたかも外的宇宙と同じ実体性を有していて、外なる白いページの上に浮び出る。この場合、外は空虚である。反対に外的宇宙が内に入る場合、外なる実体が内なる空虚の中に入るものであり、このような内をわれわれ

は、空虚で普遍的な主観であるとした¹⁾。

ここで、外的宇宙について一言ふれておこならば、シュペルヴィエールにとっての外的宇宙が、はじめから実在するかどうかは断言しがたい。詩人自身証言している通り、「実在が存在するということを確認する」ための努力が必要であった²⁾、「外的世界に近づく」のにやはり努力を要したのである³⁾。外的宇宙は実在を有するというのが期待的前提となつてはいる。だが実際は、文学的契機を通して外的宇宙は実在を得るのである。ゆえに、外的宇宙とは、実在界のあらわれ（現象）であると考えられる。

この段階で、内的宇宙とは何かを、これまでの考えに修正を加える形で明確にしておきたい。結論は——内的宇宙とは不在である或は空虚である。内的宇宙が実体であるかのように考えられてきた原因は、内的宇宙が実体的外的宇宙と隣接するという幻想にある。隣接の実際は、1. 両者がはじめから同じレベルで隣り合わせるのではなく、不在の内的宇宙が現前化（外化）した後に、外的宇宙と同じレベルに並ぶということ、2. さらに、外的宇宙が内的宇宙に一旦侵入する現象から、両者は肉体を境としてやはり隣接すると考えられやすいが、この場合も、実際、内的宇宙は空虚なのである。いずれにしても、発展的に見るならば、彼の文学は外的宇宙へ向かい、終極的には、物それ自体の発する沈黙にして雄弁な言葉への同意となる。かつ、文学史の特徴としても、シュペルヴィエールの文学の展開が外的宇宙へと向かうことは既にふれた通りである⁴⁾。

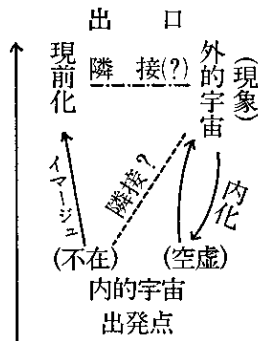
ところで、再三述べてきたように、内的宇宙は、夢によってイマージュとしてにじみ出てきてはじめて現存する。もとより哲学的な観点からすれば、内的宇宙にしろ実体である、と定義してみたところで、シュペルヴィエールにとっては何の意味も持たない。彼にとって内的宇宙は、イマージュの魔力によって現存する実体となつてはじめて意味があるのである。

あわせて重要なのは、内的宇宙がイマージュとして現存し、外に投げ出されるという方向性であり、これはシュペルヴィエールの文学そのものの展開と同じ方向性——外的宇宙＝存るところのもの（に近い現象）への同意——に向かつて収斂するのが分る。

ここに新たな問題の局面が生じる。不在あるいは空虚なる内的宇宙から、実体ある外的宇宙へ向かう動きは、いいかえれば、内的宇宙が外的宇宙に隣接するか否かよりも、内的宇宙が文学の出発点になっていることを意味している。

この帰結は、文学という行為における、ある意味でおそらく例外のない一般的事実であり、今さらながら強調するには及ばぬとひとは考えるかも知れない。にもかかわらず敢えて、内的宇宙がシュペルヴィエールの文学の出発点であると指摘するのは、この詩人の研究における一般的観点がそうであるように、内と外とを静的に隣接する世界であると見るのとは異って、出発点→出口の関係において捉え直すことで、内的宇宙を新たに検討してみたいからである。

これまでの検討を図示すると、下図のようになるであろう。



II

内的宇宙をシュペルヴィエールの文学の出発点であるとする観点に立つとき、詩人の最初の散文作品 *L'Homme de la Pampa* について既に得た結論は、次のように捉え直すことができる。つまり、*L'Homme de la Pampa* という作品は、——出発点における Guanamiru が、出口へ向かう Supervielle へと文字通り変身を遂げる物語である。かつまた、もうひとつの結論——*L'Homme de la Pampa* はシュペルヴィエールの文学的宣言書である——は、こうして新しい観点に立つときも、そのまま有効であることが分る。

ETIEMBLE は、シュペルヴィエールという詩人の到来を、ランボー、マラルメの絶望のあとに、そしてまた超現実派のあとに出現した、文学的袋小路の打開あるいは出口であると絶賛する。また、この詩人個人に限って、「出発点においては文学的アナーキスト、到達点においてはクラシック」¹⁾と評する場合も、個人におけるのみならず、文学史自体における出口をとともに指摘していることは明らかで、かつ反対に、同じエティアンブルが19世紀以来の詩史を概観した

がら、心の闇には耳にたこが出来るほど付き合わされてきたが、シュベルヴィエールの夜にはいつも光があると指摘するとき²⁾、文学史のみならず個における出発点(闇)と、そこから向かってゆく出口(光)というものを示唆しているのが分る。

この章のはじめで、われわれは、*L'Homme de la Pampa* が文字通りの変身物語であると強調したつもりである。個と文学(=社会)との間には、変身による以外に渡りきれない大きな溝が横たわっている。この作品が、「大人の御伽噺」³⁾であったり、「きわめて奇妙な物語」⁴⁾であったりする「奇妙な出来事」⁵⁾の連続は、この溝を渡るための変身儀式であると考えよう。エティアンブルによる個人評および文学史的な位置づけが図らずも語っていることは、*L'Homme de la Pampa* の意味を考えあわせるとき、個のうちにおける内から外への発展が、個から文学への変身に必然的につながっていることを示している。

これを単純に公式化すると、——出発点とは、個人 Guanamiru の本質であり、そこから出発して、Supervielle の出口へ向かう文学という行為がある——ということになるであろう。なお、この論文の課題である内的宇宙が、出発点としての個人的本質=不在・空虚であることは言うまでもない。

内的宇宙をシュベルヴィエールの文学における出発点であるとする考えが、言挙げするに及ばぬ当然として却下できない理由は他にもある。この観点によって、シュベルヴィエールにおける想像世界と現実世界との関連を明らかにすることができるのである。

前章の終りで図示した通り、内的宇宙は、創造・想像行為にかかってはじめて現働化する。不在である(或は空虚である)内的宇宙は、夢想の船がその中を横切ること(創造・想像行為)によって、イマージュとなって外化する。出発点の内的宇宙は、そこを基地として、創造・想像行為によって、外的宇宙(のレベル)を目差す。或は究極的には、その更の上のレベルに意識から独立して存在する実在界を指向する。

ところが、想像世界と現実世界とは混同されやすいのである。この混同は、ちょうど、内的宇宙が外的宇宙とあたかも隣接するかのよう混同される事実と決して無縁ではあるまい。想像世界と現実世界との混同は、両者が隣接して連絡可能であると考えられるところに起因するのだ。

この混同は様々な次元で起るが、その典型的な例は、作中人物と作者との混

同である。

1926年に出版された *Le Voleur d'enfants* の主人公ビガ大佐は、作者シュペルヴィエールその人と長年にわたって同一視されてきたらしい。1955年になっても作者は、この傾向に対して自己弁護を余儀なくされている——「これは大層子供好きな男なので、子供どろぼうをしたのです。ところが私には6人の子がいますので、子供どろぼうの必要はありません。」⁶⁾

このような混同は素朴な読者の犯す誤ちであって、問題として取りあげるには及ばぬと考えがちである。けれども、この混同のうちにも、シュペルヴィエールの作品を理解するうえでの重要な問題点を含んでいる。上記の混同はつまり、子供を攫うという行動を現実の事柄であるとして（何故ならば、この世間に人攫いは実在するのであるから）、その現実の行動を作者と結びつけたということである。まさかいかにも愚かな読者といえども、これを本当に信じ込むわけがない。とはいうものの、この混同は、一般化して云うならば、作品を、あるいは作中人物を、現実の次元で捉えようとするところに起因する誤ちであることが分る。

実際は、素朴な読者でなくとも、同じ類の誤ちを犯し得るところに、事の重大さ——シュペルヴィエールの内的宇宙とは何かを知る手懸かり——が存するのである。

たとえば、シュペルヴィエール研究の第一人者 T.W. GREENE が、*Le Voleur d'enfants* とその続篇 *Le Survivant* とをどのように読み取っているかを見てみよう。グリーンは両作品からの引用を雑えて、わずかながら解釈を加えつつ、その梗概を説明している。その解説によると、「これら両作品においては、性的問題がある重要な役割を果している」⁷⁾ という。また、「両作品における、夫と妻の関係にせよ、マルセルとジョゼフの関係にせよ、あるいはビガとアントワヌの関係にせよ、心理の奥深さたるや見事なものである」⁸⁾ という。

これだけで既に、作品が現実次元で捉えられているのが分る。夫婦には子供がいな。子供が大変好きだから、子供を必要としている、という作者自身の言葉をとりあえずそのまま認めるとしよう⁹⁾。そうして或る日、養子にした子のひとりであるマルセルを愛するようになったビガ大佐は、娘がほかの少年を好きになったことを知るや悲観し、南米へひきあげる船の上から身を投げる (*Le Voleur d'enfants*)。大佐が助け揚げられた後、娘と妻とは、大佐の行為が自殺だということについて知らぬ振りを装っている。妻は自分が不妊である

と思ひ込んでいて、夫の苦しみの原因も、もとはといえば自分にあると自らを責め続けていたが、実は大佐の方に子種がないのだ。大佐の不在を利用して、娘は修道院に送り込まれる。大佐は、娘の処在を問い詰めることもせず、息子たちを伴い、所有する農場に向けて旅立つ。きてみると、そこはすでに人手に渡っていた。路銀を稼ぐため、ある農園で日雇い農夫として働き、屈辱をおぼえつつも余儀なく、農園主である大女と一夜を伴にする。そんな旅をしながら、いまひとつ自分の所有する農場に到着する。そこでしばらく過した後、訳も分らぬ予感に促され、リヴェラの町へ行くと、ホテルの隣室からマルセルと男の話す声が聞こえてくる。翌朝二人はブラジルへ発ってしまう。ビガは願う。「わが身にいささかの安らぎあれ！ とにかく、安らぎよ私の心の上に小鳥の羽根のように舞いおいてくれ！」(S. 217) ずつと行を伴にしてきた犬のバムバの姿がいつの間にか見当らない。蛇にでも噛まれて死んだのであろうと話しているところに戻ってくる。そして、「この野良公が食るように水を飲んでいる間、革張りの寝台でじっとしていたビガの身に、何か深い満足感がしみわたってくるのであった。その甘美さたるや久しく味わったことのない程のものだった。そして彼は、この密かな喜びをいささかも取り逃がすまい為か、臉をあげようとさえしなかった。彼はバムバのことを想っていた。その鼻面の濡れた毛、冷たくなった鼻先、真赤な舌のことを想っていた。」(S. 219-220) この時、不意に、妻を呼び寄せようと決心する。「この物語はあの胸をうつ祝婚歌で幕を閉じるのだ。」¹⁰⁾

馬車が止まる。まだデスポソリアの姿はない。真清かな陽に麗しく和して、円やかにあらわな脇と、稍待ての合図をする手が見えるだけだ。愛のために、貴重な品々をおしげもなく海に抛ったあの手が。

腕が窓から引込む。

降りる前に、身の回りの品を寄せ集めているのだろう。子供たちは待ちきれずに、車のステップの上まで駆け寄る。

ビガは、4カ月来会わぬ妻が眼交いにいると思うと、頓に気後れを覚える。自分のものでありながら初めて会う女がやって来たかのように。進み出るのを躊躇い、玄関口に佇ったまま、浮き立つ心で俯くのであった。(S. 422)

この結末を、グリーンは説明してその作品論を次のように結んでいる：「こうしてビガは救われた。死から、自殺から、例の愛欲から救われた。妻の姿を見ることによって救われ、贖われたのだ」¹¹⁾と。

以上、*Le Voleur d'enfants* と続篇 *Le Survivant* とをグリーンとともに概観してみた。この読み取りの特徴を検討してみるならば、「性の問題」にしろ、「心理の奥深さ」の問題にしろ、「失恋の自殺」にしろ、「祝婚歌」にしろ、「救霊」にしろ、すべて、現実の次元で捉えられており、これらのテーマは、ひとりシュベルヴィエールのみならず、われわれの周囲における日常的問題となっている。われわれは、グリーン女史の学者らしい素直な客観性と、かつ女性らしい読み取りを興味深く味わうとともに、想像と現実との混同を文学における良い意味での思い込みとして歓迎したくなる程である。

ところで、*Le Voleur d'enfants* の物語を読み始めるとき、たとえアントワヌ少年を攫う場がブルヴァール・オスマンやリュ・デュ・アーヴルやリュ・ド・プロヴァンスであろうと、ビガ夫妻がスクワール・ラポルドに住居を構えていようと、われわれは、子供どろぼうという行為を非現実としてそのまま受け容れるはずである。それは、ちょうど、*L'Homme de la Pampa* の主人公ガナミルが、自分の作った火山をヨーロッパへ運ぶべく分解して船に積みこむが、或る日、声だけを残し忽然と姿を消した火山と言葉を交しつつ船旅を続け、最後には、シャンゼリゼ通りを歩いているときに躰が膨張しだし、ついには爆発するあの想像世界をそのまま受け容れて読みすすむのと何らの相異もないのである。

何故ならば、グリーンとて気付かぬはずがないように、「このもっともらしい生活のかたわら、《子供どろぼう》であるビガが居て」¹²⁾、物語はそこから始まるのだからである。もっとも、いまここに引用した文章に至っても、先に示した読み方もさりながら、作品を現実次元で捉えようとする為、現実のもっともらしい生活とひき比べ、子供どろぼうを異常な行為であると見做している。なお、あくまで現実次元に引きずられながらも、かつ読みの態度は決定していない。だから、「だが運命は、彼のどろぼう行為に罰を課すこともなければ、子供の返却を課すわけでもない」¹³⁾と縮括するのである。この文章を分りやすく表現し直すならば、「どういふ訳か分らないが、人攫い行為は罰せられずに済んでいるのだ」というのがグリーンの真意である。グリーンがもし、頑固な読者ならば、この作品は矛盾を含んでいる、と主張するはずだ。皮肉な見方をすれば、《子供どろぼう》という想像世界を、知らぬうちに運命とか処罰とかの現実と同じ次元に結びつけようとしてうまくゆかず、それ以上の説明を放棄しているとしか考えられない。

次のような読書の場合を想定してみよう。

読み始めるやいなや出喰わす子供どろぼうの現場を、われわれは架空の出来事として読んでいる。夫のこの行為に対し、妻も疑問を懐かず、その態度も日常と変わらないのだから。そして或る日、大佐は船の上から身を投げる。しばらく読み続けた後で、中断し、グリーンの所論に目を通してみる。すると、性の問題が重要テーマであるという。

この時、読者はどういう態度を採ればよいのであろうか。グリーンの説に従うとすれば、今まで読み進んできたところを振り返って、「あの子供どろぼうは変質的異常行為だったのか、そういえば、海へ身を投ずる行為もきつと自殺だったのだ。しかし、いまひとつ自殺の動機が不明確だ」という具合に、それまで想像・創造世界の出来事として、あるがままに受け容れていたものを、今度は、現実次元にスイッチを切り換えて読むことになる。子供どろぼうの部分だけは架空の行為であり、ほかは現実的夫婦の問題であってもよいではないか、というのならば、やはり、御都合主義の視点切り換えであり、納得しがたい。

Ⅲ

これまでわれわれは、読み方についての犯しがちな誤りを徒らに長々と述べてきたわけではない。実は、作品自体の中に、ある読み誤りの行為——想像世界の出发点である内的宇宙と現実世界（行為の表面的現実）との間の混同——がひそんでいて、そこに作品の真の意味を見出す鍵が隠されているのである。

それは、はじめ、想像世界の出来事として、現実の側からは何の疑問もさし挟まずに、子供どろぼうの行為をあるがままに受け容れつつ読みつづけているうちに、性の問題その他の現実次元の読み取りにスイッチを切り換え、その次元から、子供どろぼうを異常な行為だと判断し直す——このような読み取りの段差と平行する段差が、作品自体の中で、妻デスポソリアが夫の行為を読む動きの齟齬として見出されるということである。

「夫が彼女のうちに見出していたのは、全く消極的な伴侶であり、その妻は夫の考えがどんなに奇妙なものでも、いつも受け容れ、夫の計画、決定には、どんなに危険なものでも、後押しする構えだった……彼女は文句の一言もあらばこそ、あたまから一切を受け容れているのだ。」(S. 84)

ところが、そのようにすべてを黙って受け容れてきた妻が、作品も後半を過ぎて、初めて、夫の行為が異常であると考えるのである。

『『そう、喧嘩してでもあのひとの狂気に反対した方が良かったんだわ。』というのも、あの子どもどろぼうをこの目で見てきたのだし、ビガの母を前にして、今や、あれがどろぼう行為だということを自分自身に対して認めることができる。あれは間違い行為だったのだ。医者に相談すべきだったのだ。』(S. 85)

妻デスポソリアのこの内なる声に読者は少からず驚かされることになる。読者は、ビガ大佐の行動を想像世界のこととして、そのままに受け容れてきたのであるから。妻が夫の総てを受け容れる態度までが、彼の行動を想像世界のこととしてあるがままに受け容れる読者の態度そのものを決定する要因のひとつにさえなっていたのである。ところが、両作品を通して四分の三あたりまで読み進んできて、妻の告白を聞かされる瞬間、グリーンを読み取りによって惹き起されるのと同じ段差に躓くのである。

シュベルヴィエールにおける内的宇宙とは何か、を考えるにあたり、内的宇宙を文学における出発点であると強調した。敢えて強調する理由の第一は、内的宇宙と外的宇宙とが、あたかも空間的に隣接するように見做されていても、実際は、不在である内的宇宙がイメージによって現前化し、外的宇宙と同じレヴェルに達した後に隣接するのであって、内的宇宙そのものが外的宇宙と隣接するわけではないのだから、内的宇宙は外的宇宙へ向から出発点と考えられる、ということである。シュベルヴィエールの文学そのものの動きも、外的宇宙へ向かっており、その出発点に内的宇宙がある。

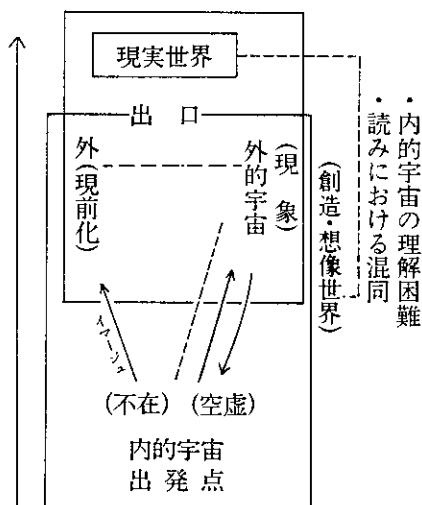
第二の理由をあげる為に、想像世界と現実世界との混同が、作品の読み取りの際に起りやすい例を掲げ、この混同が実は作品自体の中に内在するというところを見てきたところである。すなわち、読者グリーンが、想像世界（の出発点たる内的宇宙）と現実世界を混同したために、作品を理解できなかつたと同様に、妻デスポソリアはビガ大佐の内的宇宙と行為とを混同し（現実次元から内的宇宙を読んだのだ）、その行為を読むことができなかつた（つまり「異常な」と判断した）。内的宇宙が外的宇宙と空間的に隣接し、直接的交通が可能であるかのごとく仮想されやすいと同様に、想像世界は現実世界と隣接していて、やはり交通可能であるかのように解されやすいのである。

シュベルヴィエールの文学において、想像世界はその出発点に内的宇宙を含みつつ、それ自体がまた出発点として、現実世界を指向する。だが、あくまで指向するのであって、両者の間には越えることのできない溝が横たわっている。

さて、研究者グリーンと妻デスポソリアとによって二重に躓かせられる段差

がこの作品の中に存在する事実に、ビガ大佐（＝シュベルヴィエール——出発点としての内的宇宙をこそ同一視してよいのだ）が、現実世界の次元では理解を許さぬ問題をかかえ持っていることの証左を、われわれは読み取らねばならない。その問題が、内的宇宙なのである。

先に示した図は、下記の通り新たな局面を見せる。



作品がある出口へ向かおう、外的宇宙の方へ抜け出そうとすることは確かである。「こうしてビガは救はれた」¹⁾とグリーンは云う。ところが、現実次元では理解を許さぬ、決して脱出することの出きぬ袋小路としての内的宇宙が根底に横たわっていることを、あの二重の段差が暗示している。

「彼は立ちあがる。周りの壁はごく近く、恐ろしい壁が迫ってくる。彼はもはや部屋を一歩たりとも出ることができない[……]。ビガはいつまでも外に解決や可能性を探し求めることに倦み疲れてしまった。それに第一、『外』など
在りはしないのだ。出る、何のために？もうどうにも出来やしない。」(S. 103)

シュベルヴィエールの文学が、文学史的観点から見て、或る出口に位置するということは前に言及した通りである。これは、むしろ彼個人の中に脱出困難な袋小路をもっていることの証拠でもある。だからこそ、出口へ向かおうとするのだ。上の引用では、袋小路の内的宇宙が外との連絡を得ようとして果せない。いうならば、内的宇宙と外的宇宙（さらに外の現実世界）との直接的隣接

を、錯覚ではなく、実現したいのだ。

以上のように、現実次元では理解できぬ袋小路のことを、われわれは出発点としての内的宇宙であると考える。そして、たびたび触れたように、内的宇宙が出发点となって、外的宇宙が出口（或は出口へつながる通路）になるのである。

シュペルヴィエールを評価して、《内的宇宙の詩人》であると称するのは正しい。そして、このレットテルは直観的にも理解しやすいように思われる。

しかしながら、彼は《外的宇宙の詩人》でもあるのだ、推測するならば、おそらく、出口へ向かうシュペルヴィエールの方に多くの読者は魅かれるであろうが、この出口がシュペルヴィエールにとっては、外的宇宙の方向にあることについては再三述べてきた通りである。その上、文学史的位置においても、外的宇宙の詩人としてのシュペルヴィエールの存在の方が評価は高い。A. BEGUIN がその大著の結論で、現代詩の将来を——詩的魔術は事物をその名によって呼ぶことだ——と予言した ELUARD のことばを掲げ、具体世界への接触という、いまひとつ新たな詩に近づいたことを明らかにしているが²⁾、まさにシュペルヴィエールこそ、その任に適わしい詩人である。これに関して、エティアンブルの言葉を思い出してみよう：

「他の詩人たちも世界を賛美した。たとえばクロードルがいる。ただし、説教をしてやろうという底意がなくはない。サンニジョン・ベルスの方が公平ではある。彼もまたあらゆる動物たちを必要としているので、われわれは彼と折り合うことができたかも知れない……しかし、世界のメッセージを白日のもとにさらす役割を詩人に充てた当の本人が、その約束を必ずしも守っていないのだ。彼の用いる詩語は硬く、高飛車で、ときに暗示的、いつもは知識でいっぱいだから、シュペルヴィエールに任せればもっと気取りなく語りかけることのできる多くの人々を、鼻白ませている。」³⁾

また、Claude ROY は、そのシュペルヴィエール論の《事物が私達に語りかける》と題する章で、MERLEAU-PONTY の *Phénoménologie de la Perception* (1945) をひき合いに出して、*Gravitations* (1925) や *Le Forçat Innocent* (1934) がいかに先駆的であるかを力説している⁴⁾。彼はシュペルヴィエールの詩を“poésie matérialiste”であるとさえ評しているのである。

とはいえ、当面の問題は、《内的宇宙の詩人》としてのシュペルヴィエールである。内的宇宙の詩人であることも正しい、とわれわれは述べた。では、《外的

宇宙の詩人》でもあり、《内的宇宙の詩人》でもあるという矛盾はどこからくるのであろうか。これを考えると、例の読み方の段差の問題にぶつかるのである。出口に向かうシュペルヴィエールに注目すれば、《外的宇宙の詩人》と定義し、その出発点にある内的宇宙に注目すれば、《内的宇宙の詩人》と定義することになる。

この内的宇宙が出発点であることの意義は、それが袋小路であること、そして現実次元（外的宇宙の側）からは理解されえない宇宙であるということであり、だからこそ、出口を求めるのだという点にあるのである。残念ながら、出口（の先にあるもの）が発見されることはないであろう。——これは、シュペルヴィエールの罪悪感についての論放で得た結論のひとつであった。だからといって、この結論が決して悲観的なものでないことも、Yves BONNEFOY とともに付言したつもりである。詩人とは、聖盃を探し求めるランスロに似て、聖盃（＝「真の場所」＝出口）を手に入れることはできない。出来ないがゆえに聖盃でありつづけるのだ⁶⁾。

出口は在るが、そこに到り着くことはできない。だからといって内的宇宙が袋小路なのではない。内的宇宙と外的宇宙とは同じレヴェルで繋がるのではなく、両者の間には深淵が横たわっているのだ。この深淵こそ、妻デスポソリアが夫ビガの行為を理解することを不可能にし、グリーンをしてシュペルヴィエールの作品理解を不可能にしている。つまり、外的宇宙の側（現実次元）からは内的宇宙を理解することができないところに、内的宇宙の袋小路である所以があるのである。

エティアンブルやクロード・ロワが、シュペルヴィエールを《外的宇宙の詩人》と評するよりも以前に、Christian SENECHAL⁶⁾ は、《内的宇宙の詩人》と評し、その著を、*Jules Supervielle, Poète de l'Univers Intérieur* と題した。ところが不思議なことに、240 頁のこの優れた詩人論のうち、実に、《内的宇宙》と題する章に充てた紙数が一番少く、わずか7頁しかなく、逆に《外的宇宙》の章に一番多い67頁を充てている。

憶測を出ないが、セネシャルも、シュペルヴィエールの世界には両面があることに気づき、いったんは内的宇宙に注目しておきながら、実際に作品を検討するうちに、外的宇宙の方にひきずられてしまったとしか考えられない。なのに、何故《内的宇宙の詩人》というタイトルを保持したのであろうか。

内的宇宙はそれ自体に実体性を有さないのだ。正面切って考えようとすると消散してしまう。夢想の船が内的宇宙の海を横切って外的宇宙に向かって進む

とき、内的宇宙はイマージュとなって現前し外化する。その内的宇宙のイマージュも、要するに外的宇宙の様相を呈するのである。*Gravitations* とは、自己の存在を求めて内的宇宙の迷路をさ迷う作品であるが、その宇宙は星々の宇宙となるのであった。つまり、われわれはシュベルヴィエールの内的宇宙に分け入って行くつもりで、外的宇宙を見ることになるのである。外的宇宙へ向かうシュベルヴィエールの動きは、*Les Amis Inconnus* に至ると、内的宇宙にいったん内化された外的宇宙がまさにメタモルフォーズによって、より堅固な外的宇宙（事物）に変身することを自覚することになる。

Il y avait autrefois de l'affection, de tendres sentiments,
C'est devenu du bois
Il y avait une grande politesse de paroles,
C'est du bois maintenant, des ramilles, du feuillage.
Il y avait de jolis habits autour d'un cœur d'amoureuse
.....
C'est devenu du bois sans intentions apparentes (A.I. 116)

無論、この詩を、内的宇宙が〈木〉というイメージによって変身外化すると読んでもよい。いずれにしろ、内的宇宙（或はそのを通る現象）は、外的宇宙に変身することによってしか、その実体性を得ることができないならば、セネシャルならずとも、内的宇宙に注目しながら、外的宇宙について語る結果になるのは当然であると云えよう。

この内的宇宙を、現実次元からは理解できないもの——とすでに定義した。現実次元のさらに遙かかなたに位置する神の次元からも理解できない、そういう内的宇宙にシュベルヴィエールは拘泥している：

Mon Dieu, moi qui ne sais encore si tu existes,
Et ne comprends pas la langue de tes églises chuchotantes,
Je regarde les autels, la voûte de ta maison
Comme qui dit simplement ; «Voilà du bois, de la pierre,
Voilà des colonnes romanes, il manque le nez à ce saint
Et au dedans comme au dehors il y a la détresse humaine.»
Je baisse les yeux sans pouvoir m'agenouiller pendant la messe [.....]
Et je ne puis m'empêcher de penser à autre chose
Hélas j'aurai passé ma vie à penser à autre chose
Cette autre chose c'est encore moi, c'est peut-être mon vrai moi-même.
(F.M. 39-40)

内的宇宙とは、まさに《他のこと》、現実次元では捉えることのできない、神によっても救われることのない《他のこと》であり、《私の真の自己自身》なのである。

Ⅳ

内的宇宙の問題は、それが現実次元からは理解できないものであるということが大切な点であるが、その正体は、不在性・空虚性以外にないのであるか。夢想の船が内的宇宙を横切って外の空間へ向って進んでゆく、そしてイメージとして現前するとき、イメージの表面に残るかすかな湿り気によって内的宇宙は感知される。それはかすかながら、ひとを強く魅きつける。この力は、セネシャルをして、結果的には専ら外的宇宙について記述することになっても、あくまで内的宇宙を論じているという思惑を捨てさせなかった程である。

内的宇宙そのものが何であるかについては、われわれの、出発点→出口の観点からも、かつ、内的宇宙の不在性および空虚性の点からも、好個の論旨を提示してくれる Georges POULET とともに検討してみよう¹⁾。

プーレの論文の構成は三段階からなっていて、第一は、まず外的宇宙に向かう詩人に注目することによって、読者を出口への通路に案内し、第二に、内的宇宙の詩人に対峙することで、出発点の方へ読者をひき戻し、第三に、再び外的宇宙の詩人へと論点を変換することによって、その論考をハッピーエンドに締括している：「このほっとするようなイメージに辿り着いたあたりで、私達の論述を終えることにしよう。というのも、ハッピーエンディングは、思うに、最も相応しい終わり方なのだから。」²⁾

G. プーレは、作品中に頻出する疑問文に着目し、それは、目醒めているのに頭がまだ眠っている状態で、自分自身に目を向ける場合、多くの疑問が押し寄せてくるのに似ているという。この詩人は、自分が誰であるかわらず、躊躇い、口の中で何か言いながら足踏みした後で、自己探求の旅に出るのだ (Qui suis-je?)。ところが、探す者と探される対象は別の人間でないで、両者は互に位置を替える。そこから、新たな疑問が提出される。ちょうど島に打ちあげられたロビンソン・クルーソーのように (Où suis-je?)。自分がこれから何処へ行くのかも分らない。だがこのとき、少なくとも、自分は或る場所に居て、その場所と関係があるということのできる——私とはそのような存在であること

が分る。自分の足もとに、こうして、たとえその名が不明でも、外的世界があること自体、シュベルヴィエールにとって心強いものはない。

ある場所に居るということは、事物の中に位置することであり、場所は私達と事物とをともに包み込み共有している。そして事物はまさに実在世界 (*un univers réel*) に属する。事物の間にあり、事物の場を共有することは、事物の本質を共有することでもあり、従って自分自身が実在することになる。シュベルヴィエールにとって、このような世界は、「考えられるのではなく」³⁾、手で触れ、掴まれるものなのである。このように、外的宇宙は、それ自体が具体的存在であるばかりでなく、それに触れるひとまた具体存在であることを教えてくれる。かくして、世界と人間との間には、いささかの相異もなくなる。「存在するとは、世界に現前することであり、世界の現前に参与することである。」⁴⁾ このとき、世界と彼自身との間にはいかなる隔たりも、いかなる時間のズレも無い。

かくして今や、眠れる者の目醒めは、外的宇宙の拡がりや時間の一点に浮び出る魂となって現われるのだ。目醒めること (*s'éveiller*) は、感嘆すること (*s'émerveiller*) であり、感嘆するとは、世界との最も密なる接触を直ちに経験することである。

ところで、以上は、詩人が自己の探求に出発するその歩み振りを単に検討しただけで、旅の先きゆきを不安にする暗雲はひとまず問題の外に措かれている。

上記のような、世界と詩人との特権的な関係については、すでにアルベール・ベガンやエティアンブルその他が見事に語っているとして、プーレは、内的宇宙の詩人を読む自負を表明している。従って、彼の狙いは次の第二段階にある。

第一段階に見られるような、世界と自己との幸運な接触は、実際はごく稀で、いつもは、差し出される世界を掴むことが出来ない、何か先天的な不器用さがある。それで、彼はもはや、場所や時間や事物と一致する幸福感ではなく、反対に、隔たりと、タイミングのずれの感覚を表現することになる。彼の詩は、現在の瞬間を取り逃がした不器用な身振りからなるのだ。このように現在が欠けるのなら、あるいは他処に逃げ去った現在しかないなら、消え去ったものを辛抱強く探しつづけるか、未来のうちにいつの日か出喰わす期待を抱く以外に手立てはない。

かくして、現実 (*actualité*) とは、初期の兆しにすぎず、それを別の時間が

やってきて完成させなければならない。従って、この詩人にとっての世界が初めからその全属性を具えていることは稀である。シュペルヴィエールの世界は二つの時間の間にあり、一方の時間は他方の時間の当面の下拵えにすぎない。世界は、いまは不完全でも、いずれ完遂するであろう。だが、かえってこのことが、いまの現実の明白な不完全さを一層際立たせる。現在は、未来の不在とその到来の遅さによって、過去の不在とその素早い流失によって、なんと貧弱に瘦せこけていることか。

この不幸の原因は《忘れがちの記憶》にある。これが、世界と私達の存在を不完全のままに留め、私達の生きる端から疾く消してゆくのだ。今や（自己の存在に）目醒めるとは、蒙った喪失を確認することにほかならない。ここに、目醒める者の新たな疑問——*Qu'êtes-vous devenu?* が湧く。経験を剥ぎ取られ、以前の存在を奪われ、内的宇宙の中に知覚できるのは隅々までゆき渡った不在である。かくして、生の自覚とは、自分で生きたすべてを忘失したことの了解である。この、ロビンソン・クルーソーの島に残されたものは、自己の破片だけである。

記憶とはまた、思い出の保存ばかりでなく、喚起する行為自体からもなっているが、この行為も劣らず覚束ない。思い出せないばかりか、たとえ思い出しても、それを再認できないのである。新たな疑問——*Etes-vous les mêmes?* に答える言葉を詩人は持ち合わせていないのだ。さらに忘却は、欠落のみならず、取り違いのもとでもある。忘却は記憶と協働して、消したり、置き換えたり、短絡させたり、暗示したりする。この力が詩人に多くの変身⁹⁾を惹き起させるのである。

こうして残っている自己の残骸も、消えやすく、再認し難く、入れ替りやすい。これは生においても死におけるまでも確認される。死とは、次第に記憶が悪くなることであり、忘却が進行することである。生が少量ずつの死であるならば、死とはまだ僅かに生きていることである。忘却と思い出が混ざり合っているように、死と生とは解きがたく混合している。死の側にも生の側にも、昏冥と空虚の要素があり、その最期の極みにほんとうの死の自覚があるのだ。シュペルヴィエールは、この忘却が拡がってゆき地球を包む様を想像している：

Il ne reste que l'oubli
Sur la planète immobile, [……]
Empêchant toute chaumière,
L'herbe même de pousser

Et le jour d'être le jour. (G. 186)

記憶の保存するイメージが消え去ったあとには、もはや空虚な拡がりしか残っていない。

シュベルヴィエールが幾度も歌ったパンパや大洋に、記憶が消え去ったあとに空虚な内的宇宙が対応している。そこは、死と同様、生きられた時間に代って空虚な時間が占めている。ここで G. プーレは、リルケが詩人に手紙で書き送った言葉を批判する。「あなたは空間における偉大な架橋技師でいらっしゃる。」⁶⁾ リルケの云うように、この橋が「生きた橋弧」をもっている、それが「深淵の上に【強固な】連続性」⁷⁾を維持するのは、あの脆い構造には荷が勝ちすぎる、というのである。何故なら、シュベルヴィエールにあって、イメージは刻々と歪み、毀れ、存在しなくなるからである。従って作品に見出される唯一の連続性は、深淵そのものの連続性であって、その深淵は、ひとつのイメージが消える度に、後に残された場所としてあらわれるのだ。プーレは戒める——シュベルヴィエールの作品に、「現存 (existence) についての専ら楽観的な観点を探し出そうとするくらい錯誤はなほだしきはない。」⁸⁾ なぜなら、その現存は、脆く、砕けやすく、いわば消える為のみ現われるのだから。「この作品における大いなる現前 (présence) は、不在そのものの現前なのである。」

この増大してゆく空虚な空間に対抗するにはどうすればよいであろうか。

自己のうちに、ひとかかえの思い出がありさえすれば、自分の居場所がなくはない。足下だけを残し、周りは空虚が取り巻いているが、まだ自分を飲み込んではいない。すると、空虚は、要するに、つねに居場所を変えさせていただけなのだ。そうすることで、内的宇宙をさ迷っているのだ。すると、忘却によって蒙るイメージの変形とは、要するに、イメージをコンテクストから引き離しさを迷わせることにはかならない。思い出はそれが誕生した場所と時間から遠離り、未知の平原に消えてゆく。ついでに、消失した場所の存在の証拠をもたらす新たな思い出が蘇るのでなければ、こうして浮標もない空虚な拡がりの中に迷い込むことは、空虚によって抹殺されるよりはるかに重症なのではなかろうか。

これまで、内的宇宙を、そこでは一切が分解する空虚な深淵として、最も悲劇的な面から見たが、次にプーレの論述は第三段階に入る。

諸々の思い出が、「流れ弾のように遠くから、私達にまで到達する。」⁹⁾であるならば、橋渡しをする空間が開かれていて、それらを通過させてくれたのだ。

空虚である空間は中継の場でもあって、おかげで失われたものが再び見出されもすれば、取り残されたものが遅れてやってくることもできる。思いもかけず舞い戻ってくる記憶ほど感激的なものがあるのか。永遠に失ったと思っていたものが生き残っていたのだ。

シュペルヴィエールにおける記憶は、プールの想起現象よりも遠い道程を経て甦るといふ印象がはるかに強い、という。空虚と忘却の辺境から誇らかに戻ってくるものがある。空虚のかなたから、分散した自分自身の諸相が戻ってくるのを見ると、空虚であったはずの空間に、自己の活動の生きた証言の形跡が残っているではないか。この空間の奥底をよく探すならば、そこは、あらゆる断片が見出される場所であることに気付く。すると、この空間は諸記憶の同時性、つまり遍在の場となるのだ。自己の存在は順を追って断片的にしか生きることが出来ないのに、ある日、内的宇宙の遍在性の中で自己の存在そのものを一挙に味わうことができるのである。このとき、それぞれの事物が、天地創造のときのように、真の場所におさまっているように見える。そして詩人は自己の遍在性をも理解するのだ。今や、内的宇宙は、以前のように、ものを呑み込んでしまう拡がりではなく、事物が秩序正しく整理し直されている場なのである。

V

G. プールは、内的宇宙の姿をきわめて単純化し、記憶一本に絞って説明している。「多くの物語が幸福な結婚で終るように、シュペルヴィエールにあって、人と世界との冒険は、完全な記憶行為によって完結するのである」¹⁾というように、内的宇宙の発展は矛盾を含まず、整然としすぎているように思われる。また、この文章からも分る通り、いかに空間という言葉を用いても、内的宇宙は専ら時間的秩序の中で捉えられているために、その結論——思い出は遅れてやってくる——から明らかなように、空虚といい、深淵といい、隔たりといい、いずれも諸々の思い出の想起の時間的ズレから生ずる現象にほかならない。従って、プールの説く通りの内的宇宙ならば、ただ待ち続けさえすれば、秩序と実体を取り戻す「ハッピー・エンディング」の世界である。プールは、シュペルヴィエールの記憶を余りにも一般化し、そのいわゆる記憶が、程度において《忘れがち》であると見做している。つまり消失から回復までの時間的隔たりがひとよりも大きいにすぎないのだ。

われわれも、プーレとともに、内的宇宙を《忘れがちの記憶》に限定させてもよい。ただし、他の処ですでに検討したようにこの記憶は、夢想と解きがたく関連しているので、厳密に定義すれば、《夢想する記憶》あるいは、《非人称の記憶》であり、単に個人の記憶を超えるばかりか、ひとの記憶をも超えて、事物の記憶さえも含む、時間・空間的に拡がりをもつ記憶なのである³⁾。この点に、詩人自身、他人の記憶とは極めて異なることを自覚していた所以があるのである。

内的宇宙の本体（或はその一部）が記憶であるとして、リルケがその手紙で云う「空間の偉大なる架橋技師」としての「超えがたいもの」「深淵の上に連続性を創り出す」能力こそ夢想（創造）のはたらきにはかならない。

超えがたいもの、深淵とは、プーレの云うように思い出が消え去った後の空虚な内的宇宙のことでなく（内的宇宙は、はじめから空虚なのだ）、端的に言えば、われわれが《Guanamirou ou les distances》⁴⁾で検討した、隔たりのことである。具体的には、肉体と魂、自己と他者、自己ともうひとつの自己、そして内的宇宙と外的宇宙、更には、外的宇宙の先にある出口を出た現実世界と内的宇宙との間の隔たりである。そして、これを超えようとするのが、シュベルヴィエールの文学の動きである。

プーレのいうように、問題は単に内的宇宙にのみあって、しかもその問題が待つことだけであるならば、シュベルヴィエールの文学が外的宇宙へ向かうことはないはずである。プーレのこの論理の矛盾は、①外的宇宙が、「観念論的思想とは反対に」⁴⁾、手で掴むべき対象であるとしながら、②他方では、外的宇宙を極めて観念的な認識装置である記憶に依存させる——忘れがちの記憶によっていったん空虚となった内的宇宙は、終局的には整然と事物が並んだ場となる——ところから来ている。

外的宇宙は期待的に実在するだけである。実際は、外的宇宙は、はじめから在るのではない。掴むべき実体を有するのではない。内的宇宙は、外的宇宙との間に超えがたい深淵を横えているとはいえ、その不在性と空虚性のみは流れ出し、外的宇宙をも包み込んでいる。外的宇宙が実体を得て、その真の姿を現わすのは、創造行為によって超えがたい深淵を超えた時なのである。

しかしながら、一体、ほんとうにこの隔たりを超えることができるのか。この、隔たれる空間と隔たれる時間とからやってきて、自らのうちにももう一人の隔たれる存在を住まわせている *Hors-venu* は、真に現実世界に足を下すこ

とができるのであろうか。

結論をいうと、内的宇宙と外的宇宙の間に横たわる深淵を超えることはむづかしい。文学行為（メタモルフォーズ）によって橋をかける以外に超える手段はない（メタモルフォーズとは超えることのできない次元を超える唯一の手段なのだ）。

この超えることの不可能を、われわれは、現実次元からは理解することのできない、現実次元と連絡することのない、出発点としての内的宇宙という観的から検討しているのである。

シュベルヴィエールが詩人として、常時懸念していたことは、読者に理解してもらえるであろうか、ということであった。それを彼は折りにふれて表明している。「私は、大方の物書きにつきまとして離れない陳腐に対する眞れを懐いたことがほとんどない。それよりむしろ、理解してもらえないのではないかと危惧していた。」(N. 61) 追悼号に寄せた、Jean COCTEAU の小文は、世辞でもなければ、比喩でもなく、詩人の本質である内的宇宙の異次元性を言い当てている——「シュベルヴィエールは、あの何か異邦人的なものをもっていった。それはウルグァイに関連するのではなく、未知の世界の徴しであるように見えた。彼は、そこからやって来て私達の世界を訪れたのだ。そして、死がそこに連れ戻したように思われる。」⁵⁾

Hors-venu は、理解不可能の内的宇宙をもっているのだ。彼の内的宇宙は、私達の世界にとっては未知の世界なのである。超えがたい隔たりを本質的に有している詩人の言葉を理解できるものが、「隔たりの馴染み」である星々以外にあるであろうか：

Les étoiles comprennent ta langue
Et d'instant en instant, familières de distances,
Elles secondent ta pensée, lui fournissent des paroles, (A.I. 69)

たとえ、われわれにとっての内的宇宙が、プーレの説く内的宇宙と同じものであると譲歩してみても、現実次元からは理解不可能である点にシュベルヴィエールの内的宇宙の本質があるのである。

われわれがすでに検討したシュベルヴィエールの罪悪感には、理解されるはずのない内的宇宙が覗いている。イヴ・ボヌフォワは、その詩論の中で、ランボーの世界における実在の欠如について、「ランボーはボードレールほどに博識でなく、化学者でもない。すなわち、ボードレールほどには実在に近くなく、

実在の価値をその深い透明さの中で測定するすべにも近くない。というのは子供時代のさなかに愛を奪い取られたからである。』⁶⁾と説明するが、シュベルヴィエールにとっても、実在性の問題が大きくからんでいる。ボヌフォワの説明は微妙だ。精神分析的でもあり、形而上学的でもある。この愛を、具体人生における（母の）愛とも読めるし、世界に実在性を与える創造（創世）行為と解することもできる。いま、われわれは、このどちらであるかを決める必要はあるまい。ともかく、シュベルヴィエールにとって、外的宇宙は、プーレの云うように実在するのではなく、はじめから実在を与えられていないのである。前にも述べたように、世界が実在するというを信じる為の努力が必要だ、と詩人自身証言している。世界に実在を与えられていないことが、この詩人を外的宇宙に対する《盲目者》⁹⁾にし、内的宇宙の《囚人》にしたのである。そして恐らく世界の実在の欠如より以前に、自己の実在の欠如があるのであろう：

Je suis un prisonnier
 Qui ne sais rien des champs.
 Mes mains ne sont plus miennes,
 Mon front n'est plus à moi (F.I. 9.10)

このとき、外的宇宙は内的宇宙を通してのみ捉えることのできる、異次元のかすかな音にしかすぎない：

Je ne vois plus le jour
 Qu'au travers de ma nuit,
 C'est un petit bruit sourd
 Dans un autre pays.
 C'est un petit bossu
 Allant sur une route,
 On ne sait où il va
 Avec ses jambes nues.
 Ne l'interroge pas,
 Il ignore ta langue
 Et puis il est trop loin,
 On n'entend plus ses pas. (F.I. 9)

このように、内と外を連絡するでだけではなく、外は内の言葉を理解することができない。実在を与えられずに、実在を欠く世界に放り出された詩人は、内的宇宙の囚人でありながら、いきなり、宇宙的広大さと星々の静けさの中を漂い

はじめる。これが、まさに *Gravitations* の世界なのだ。Hors-venu とは、時間と空間の引力から、実在を与える光から、母船から、切り離されて生まれて来たもののことではなかったか。ポヌフォワに倣って云えば、愛の閉所を持たずに生まれてきた者のことではなからうか：

Il couchait seul dans de grands lits
De hautes herbes et d'orties, [……]
Qui venait d'un siècle passé
Par monts et par vaux de lumière
A travers mille obscurités (A.I.23)

詩人が、「これほどまでに素晴らしい表現を知らない」(B.S. 21) と特別の感慨をこめて用いる言葉——*donner le jour*——は、普通、《生む》を意味するが、詩人の思い入れの所以は、原義の《光を与える》にあることは云うまでもあるまい。《光》(*Fiat lux!*)とは実在を實在たらしめる根源でなければ何であろうか。シュペルヴィエールにとって、光を与える——とは、実在性を与えて生むという意味である。光を受けていない者、実在を与えられていない *Hors-venu* とは、いわば、この現実世界には生まれて来なかった不可能の存在のことである。この *Hors-venu* の「名を知る者は自分だけ」であるが、その名は、さながら死の世界における名前にはかならない：

Mais seul il connaissait son nom
Que voici: 《Plus grave que l'homme
Et savant comme certains morts
Qui n'ont jamais pu s'endormir》(A.I.25)

すなわち、*Hors-venu* は、この地上の人 (*homme*) ではなく、死者の世界を知っている者にかならない。

La Fable du Monde の中に、われわれは、神さえも、自己の中に隔たりを有し、その隔たりが、詩人におけると同様、創造の道につながってゆくを見た¹⁰⁾：

Je suis dans la noirceur et j'entends ma puissance
Faire un bruit sourd, battant l'espace rapproché,
Alentour un épais va-et-vient de distances
Me faire, me redoute et demeure caché. (F.M.11)

その創造行為は、隔たりの空虚を埋める行為である：

Mes doigts cernant leur rêve avec bravoure,
Environnés par un vide très lourd,
Qui va cédant son terrain pas à pas (F.M.21)

神の創造行為に加わりながら、詩人は、私と世界との間の超えがたい深淵を超えようとする。実在を与えられずに、実在を欠く世界に放り出された、いわば空虚な宇宙に漂う *Hors-venu* としてのシュペルヴィエールは、いま、神＝創造者＝詩人として、《光を与える》立場に立とうとしているのである：

Maintenant que j'ai mis partout de la lumière (F.M.12)

La Fable du Monde の始まりは、創世記そのものであるが、そもそも神による創世も詩人（とりわけシュペルヴィエールにあっては）による創造も、遍く実在を与える行為である。

だが、この試みも結局は破産してしまうのだ：

Je suis coupé de mon œuvre,
Ce qui est fini est lointain et s'éloigne chaque jour. (F.M.48)

Je suis l'errant en soi-même et le grouillant solitaire,
Habitué des lointains, je suis très loin de moi-même
Je m'é gare au fond de moi comme un enfant dans les bois. (F.M.49)

深淵を超えたと思うと、世界は再び遠ざかり、自己のうちにも再び隔たりが生じるのである。

この失敗は、自己も世界も根源から実在を与えられていないということを一層強く再認させるにちがいない。この事実を、詩人は、自分が《光によって冷遇されている》と認識する

Nous les enfants perdus maltraités par le jour
Et la grande lumière,
Ramassés par la Nuit poreuse et pénétrante,
Plus sûre qu'un lit sûr sous un toit familial. (A.I.125)

その代り、《夜》が保護してくれるであろう。《光》に見捨てられた存在にとって、残された道は、《夜》と妥協すること以外にあるか。かくして、生きるための養分を、夜の中に見出すのだ：

L'obscurité me désaltère
Elle porte de si beaux fruits
Plus mûrs que tous ceux de la terre. (F.M. 75)

かくして、光を欠く不透明の陰画の世界に住む、実在をもたぬ不可能の存在にとっての内的宇宙は増々逆説的となってゆく。《不可能な》+《存在》自体、逆説的存在なのだから。

Je ne crois plus à la clarté
De l'après-mort mais à du noir
Qui gagne encore sur le noir
Auquel j'étais habitué. (F.M. 77)

「死後の光明」より、死の闇の方がましなのだ。その上、この世界で《闇》であるものが、別の世界では、《光》であるかも知れないではないか：

En attendant il me faut vivre sans prendre ombrage de tant d'ombre.
Ce qu'on appelle bruit ailleurs
Ici n'est plus que du silence,
Ce qu'on appelle mouvement
Est la patience d'un cœur... (F.M. 79)

Ⅵ

《光》を与えられていない不可能の存在、いわば、逆説的にしか生きることのできぬ、外的宇宙に対する盲目者にして内的宇宙の囚人は、外的宇宙を所有できぬのみならず、自らの肉体さえも所有しない。だからこの肉体さえもたぬ、内的宇宙を一步も出ることのできない存在から見れば、現実世界の他者は、いわば「肉体持ち」なのである：

Donnez-moi des nouvelles des lampes
Et des tables qui les soutiennent

Et de vous aussi tout autour,
Porte-mains et porte-visages. (F.I. 11)

しかしながらもしも、この地上が盲目者ばかりの世界ならば、外的宇宙には本来的に実在性があると、誰が断言できようか：

Soyons seuls un moment
Dans un monde d'aveugles.
Milliards de paupières
Autour de nous fermées. (F.I. 33)

現実次元からすれば、シュペルヴィエールの世界は逆説的であっても、彼自身にとっては決してそうではない——ここに理解不可能の内的宇宙の問題があるのである。

この論攷の二章から三章にかけて、内的宇宙を現実次元から理解することの困難について、作品の読み取りという観点からも検討した。つまり、*Le Voleur d'enfants* と *Le Survivant* を読むグリーンの態度と、作品内において、デスポソリアが夫であるピガ大佐の行動を読む態度——読み誤り——を通して、いわゆる外的宇宙（出口）へ向かって進むシュペルヴィエールの文学より以前の出发点に、理解不可能なものとしての内的宇宙の秘密があるのではないかと判断した。

何故、大佐は海へ身を投じたのであろうか。

この行動を、デスポソリアは、自分に子供が出来ないこと、それで養子にした娘を夫が好きになったこと、そしてその娘に恋人が出来たことに因る自殺であると理解している。（グリーンも同様に性の問題と解する）。

自殺であるか否かの前に、海とは何かを考えてみよう。シュペルヴィエールにとって、海とは、飛び込むことを促す世界なのだ：「船客に尋ねてみてごらんなさい。海に飛び込みたくなる誘惑にかられて怖くならなかった人がどれだけいるのであろうか。」(B.S. 160) 海は一切を忘却の中に沈めてしまう。海は、「盲目者の意志しかもたず……因果な一点上で小さな船[現実]を沈めるのである。」(B.S. 159) 現実世界である船は「はっきりした骨格をもつひとつの全体を形作っているのに」(B.S. 163)、海に浮ぶときは、此処も今もその占める場をもたない。海は《此処と今》のない世界なのだ。「私は、頭の中で、海底の世界に度々通ったものだ[……]それで、その世界はその水気と一緒に私の軌の

すぐそばに在って、あとは私が一飛びするだけだ。」(B.S. 165) 自分の持ち物を海に投げ入れてみると、「そういったものはみな私たちの一部であり、ただちに、ぞっとするような形而上学にひき渡される。」(B.S. 166) 私たちの存在のアプリオリな条件とは何か、実在とは何か、実在の意味は何なのか。シュベルヴィエールは告白している：「泳ぎの不得手な私が、こうして、私の物語の主人公が身を投じたのと、ほとんど同じところに居ると思うと落ち着かない気分だ。」(B.S. 165)

現実の時・空に生きることできぬ不可能な存在 *Hors-venu* の内的宇宙は、まさにこの海によく似ている。海は、現実の時・空を生きる為の原点である《此処と今》を欠く場であるが、不可能の存在とは、海を故郷にもつ、《此処と今》を欠いた存在のことなのだ。

すでに、*Gravitations* の中で、詩人は海底に降っている。『400 気圧』の深奥に「闇よりもずっとずっと暗い燈台を灯し」(G. 174)、『沖合い』に、若き日が歌い込まれた歌を探し(G. 176)、「まるで亡霊の頭のように夢で一杯の」『波の上の村』に、のっぽで控え目な少年を住ませ(G. 177)、『沖の海底』に、盲目の魚たちが「心の必要から光を発明した」のを目撃する(G. 181)。

シュベルヴィエールの海に対する親近感は格別で、「特別の愛着を私は、ともかくも、*L'Enfant de la haute mer* や *Le Voleur d'enfants* に抱くようだ¹⁾」と証言しているが、前者の、海中の村にただひとり住む娘の物語は、決して荒唐無稽な作り噺などではなく、不可能の存在にしてみれば、自分の故郷を語る写実的な物語であると云っても過言ではあるまい。

そして、*Le Voleur d'enfants* は、決して悲観的な自殺などではなく、故郷である海へ戻ってゆく男の物語である。この男は、不可能の存在ゆえ、その内的宇宙が現実次元からは理解できない宿命を担っている：

Un homme à la mer lève un bras, crie: 《Au secours!》

Et l'écho lui répond: 《Qu'entendez-vous par là?》 (Naufrage, A.I. 107)

詩篇のタイトル *Naufrage* の意味と、そして「助けてくれ!」という叫びは、現実次元からの解釈の先取りであり、詩人の内的宇宙の真実は理解されないままに残るのである(——「それはどういう意味だ?」)。 *Naufrage* の男の叫びを、想定上の読者が誤解するであろうように、われわれ読者が「助けてくれ!」と聞き間違えない為に、ピガ大佐の海中への投身を妻が自殺だと考えた

ように、読者も勘違いせぬ為に、シュペルヴィエールは至る所で示唆しつつ、理解不可能そのものをイメージ化している。

Du haut du navire en marche
 Je me suis jeté
 Et voilà que je me mets à courir autour de lui,
 Heureusement nul ne m'a vu:
 Chacun craindrait pour sa raison. [……]
 Je reste seul et, dans ma joie,
 Je m'enfante plusieurs fois de suite solennellement,
 Ivre d'avoir goûté autant de fois à la mort.
 (Un Homme à la Mer, G.201.2)

海に身を投じたとき、「ひとそれぞれの理由から心配するだろうが」、今やこの男は不幸でなく、反対に悦びで一杯だ。

Le Voleur d'enfants の終りで、大佐は、海に漂いながら、うかつにも遺書をポケットに入れたままだったことに気が付き、それを船に向かって投げる。あの決して読まれることのない遺書こそ、われわれがこれまで見てきた、不可能の存在の内的宇宙の秘密が書かれてあるにちがいない。だが、万一、遺書が船に届いたとしても、何の意味もないであろう。何故ならば、理解することが出来ないのであるから。

遺書を投げる。だが船は遠ざかる。そして作品は行を改めて、次の一行で終わっている。

Qu'il en est loin, *maintenant!* (V.158)

「船はあんなに遠くなった、今はもう！」内的宇宙の秘密は、遺書にではなく、この一行にこそ書き込まれている。この表現に含まれる時間と空間に留意してみよう。船と海という空間と、今 (*maintenant*) という時間とが織り込まれている。大佐は、船という現実世界（異郷）では不可能の存在であるが、そこを去って、海へ帰ってゆく。海は、そこに浮ぶ船にとっては、《此処と今》という現実の時、空の原点を欠く場でありながら、この逆説的存在が真の故郷に身を投じたとき、彼ははじめて *maintenant* という時間の原点に出会うことができる。この世界こそ、彼にとっての現実世界にほかならないのだ。この最後の一行によって、われわれの耳にも、ビガとともに、はじめて時の刻まれる音が聞こえてこないであろうか。

先程引用した詩篇 *Un Homme à la Mer* の幸福感の原因は、とりわけ、

Je m'enfante plusieurs fois de suite solennellement

にある。男は、《海》によって生まれ変わるのである。同様に、*Le Survivant* の中で、海から引き揚げられたビガ大佐は、「夜（光ではないことに注意）と海とを通して」生まれ変わる。

Comme s'il venait d'être réenfanté à quarante-cinq ans, par la nuit et par la mer, il était là, maintenant,...(S.22)

生まれ変わる——s'enfanter, être réenfanté——とは、この場合、子供性(enfance)を取り戻すことである。これが《子供どろぼう》の真の意味でなくて何であろう。《光》(実在)を与えられずに、陸地に下りたった逆説的な存在は、逆説的な世界——《夜》と《海》とを通して、いま、《子供性》を取戻した。ビガ大佐は子供(性)を攫ってきて、子供(性)を養子にする=採り入れる(adopter)。大佐の母の言では、大佐に子種がないという。《光》を与えられていない不可能の存在に、《光を与える》(donner le jour) ことができるであろうか。これが、あの遺書の秘密なのだ。

《子供》とは、内的宇宙と外的宇宙との間に深淵をもたない存在の元型である。海と夜とを通して子供性を取戻したとき、ここに初めて、シュペルヴィエールの外へ外へと向かう動きが真の実在に通じる出口に近くまで導く。

グリーンによる説明をもう一度ここに引用してみよう。「こうしてビガは救われた。死から、自殺から、例の愛欲から救われた。妻の姿を見ることによって救われ贖われたのだ。」*Le Survivant* の一番終りは、やはり既に引用した、グリーン名付けるところの「祝婚歌」である。ところがデスポソリアが到着する部分はむしろ作品の余韻になるところで、確かに抒情的ではあっても、「妻の姿によって救われた」とするには、余りにも現実次元に片寄りすぎた読みである。シュペルヴィエールの他の作品に、このような読みを許すものがあるであろうか。むしろこの作品の重要な結末は、妻を呼びよせようと突然決心するに至る、その決心とは直接的には何の関連もない状況——つまり犬のバムバを見ている場面である。両作品のわれわれの読みを振り返ってみよう。南米出身のビガ大佐は、ヨーロッパへ渡りパリに住んでいるが、彼の仕事といえば、《子供どろぼう》だけである。彼は、子供性を採り入れようとしているのだ。だが彼

のこの行為に対しては、現実の側からの強圧——恋愛、無理解その他——がかかる。そして南米への旅の途中、《海と夜》とによって《子供性》を取り戻す。この不可能の男の行動はすべて、真の实在を手に入れる方向に向かっている。そして最後に、姿を消していた犬が戻ってくる場面である。ビガは、犬の鼻面の濡れた毛や水で冷えた鼻先、真赤な舌先の实在を見ながら、故知れぬ深い満足感を味わっている。彼はこのときはじめて、實在に近く迎り着いたことを知ったのである。

エティアンブルや A. ベガンや C. ロワなどによる文学史的評価——外的宇宙の詩人——が正しいならば、この不可能の存在の、現実次元からは決して理解されることのない内的宇宙の逆説性こそ、類稀なる外的宇宙の詩人を生むことになったのである。

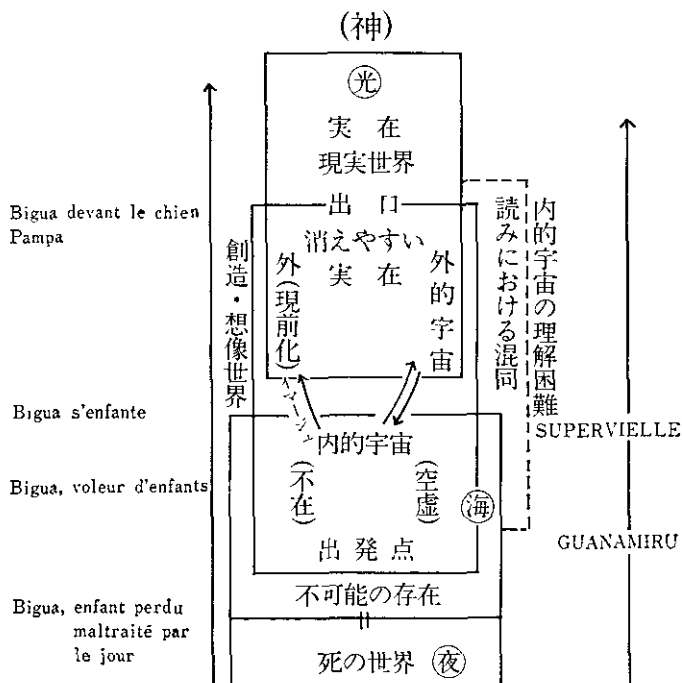
シュベルヴィエールにとっては、外的宇宙は、实在性を有することにおいてその真価がある。だが実際は、その外的宇宙の实在性も確かではない。外的宇宙は、創造行為によってはじめて实在性をもつかに見える、いわば創造世界の一部でもあるのだ。だが、そこでの实在性は創造行為のうち限定された不安定なものにはかならない。すると、他方では、創造・想像世界とは係わりなく、外的宇宙のさらに向こうに、手で掴むことのできる確かな实在界を目指して、その方向に出口を見出そうとするように思われる。そして見てきた通り、《海と夜とを通過して得た子供性》が、この出口を見出す契機となっているのである。

「實在に近くなく、實在の価値を [……] 測定するすべにも近くない」²⁾ ために、大地の上を、死に至るまで大地に向かって歩きつづけたランボーの文学、實在を創り出す神の座をあくまで占めつづけたロートレアモンと相通じるものをシュベルヴィエールの文学にも見出す。しかしながら、彼等の反逆とは異なるあの「控目信仰」や「罪悪感」は、シュベルヴィエールがいかにか自分の正体——*enfant perdu maltraité par le jour*——を自覚しているかの揺ぎなき証拠である。

同時代の詩人たちが専ら夜に向かって降ってゆこうとする時代に、シュベルヴィエールは、自分で気付いたときは、《夜》に拾われた迷い子だったのである。超現実派の人たちにとってのシュールレアリスムの世界は、この詩人にとってのむしろリアリズムであり、超現実派の人たちにとってのリアリズムの世界は、彼にとっての達しがたいシュールレアリスムだったのでないだろうか。シュベルヴィエールは作品の至る処で、*Pardon!* を連発する。それは、逆説的存在の、異郷で発せられる口癖のようにも聞こえてくる。

Pardon pour vous, pardon pour eux, pour le silence
 Et les mots inconsiderés,
 Pour les phrases venant de lèvres inconnues
 Qui vous touchent de loin comme balles perdues,
 Et pardon pour les fronts qui semblent oubliés. (A.I.10)

シュペルヴィエールの文学の全宇宙を図によって示すならば、下のようになるであろう。



使用テキスト

L'Homme de la Pampa, Gallimard, 1923.	(略記 : H)
Gravitations, Gallimard, 1925.	(G.)
Le Voleur d'enfants, Gallimard, 1926.	(V.)
Le Survivant, Gallimard, 1930.	(S.)
Le Forçat Innocent, Gallimard, 1930.	(F.I.)
L'Enfant de la haute mer, Gallimard, 1931.	(E.M.)
Boire à la source, Corrêa, 1933.	(B.S.)
Les Amis Inconnus, Gallimard, 1934.	(A.I.)
La Fable du Monde, Gullimard, 1938.	(F.M.)
Oublieuse Mémoire, Gallimard, Coll. 《Métamorphoses》, 1949.	(O.M.)
Naissances, Gallimard, 1951.	(N.)
Le Corps Tragique, Gallimard, 1957.	(C.T.)

註 記

I

- 1) 文芸言語研究 文芸篇 8, 1983.
- 2) ETIEMBLE : Supervielle, Gallimard, La Bibliothèque Idéale, 1960, p. 260.
- 3) Ibid., p. 261.
- 4) 文芸言語研究 文芸篇 7, 1982. 文芸篇 8, 1983.

II

- 1) Op. cit., pp. 86-7.
- 2) Ibid., pp. 89-90.
- 3) N.R.F. 1-1-24. Cf. ETIEMBLE, p. 111.
- 4) J.A. HIDDLESTON : L'Univers de J. Supervielle, J. Corti, 1965, p. 40.
- 5) Ibid., p. 42.
- 6) Le Figaro littéraire 4 juin 1955. Cf. ETIEMBLE, p. 112.
- 7) T.W. GREENE : J. Supervielle, Droz-Minard, 1958, p. 225.
- 8) Ibid., p. 226.
- 9) ETIEMBLE, p. 112.
- 10) Ibid.
- 11) Ibid.
- 12) Ibid.
- 13) Ibid.

III

- 1) Ibid.
- 2) A. BEGUIN : L'Âme Romantique et le Rêve, J. Corti, 1946, p. 402.
- 3) Op. cit., pp. 101-2.
- 4) Cl. ROY : J. Supervielle, poète d'aujourd'hui, Segers, p. 21. 文芸言語研究 文芸篇 8.
- 5) Y. BONNEFOY : L'Impossible et autres essais, Gallimard, 1980.
- 6) Ch. SENECHAL : J. Supervielle, poète de l'univers intérieur, Jean Flory, 1939.

IV

- 1) N.R.F. 1er Oct. 1960, Hommage à J. Supervielle
- 2) Ibid., p. 698.
- 3) Ibid., p. 685.
- 4) Ibid.
- 5) プーレの云う変身とわれわれのそれとは異なる。われわれは、文学という意味で用い、超えがたい深淵を超える手段を意味する。
- 6) C. ROY, p. 29.
- 7) カッコ [] はプーレの補足
- 8) Op. cit., p. 693.
- 9) Ibid., p. 695.

V

- 1) Ibid., p. 698.
- 2) 文芸言語研究 文芸篇 8, pp. 101-119.
- 3) " " 7.
- 4) G. POULET, N.R.F. 1er Oct. 1969, p. 685.
- 5) Ibid., p. 599.
- 6) Y. BONNEFOY : Du mouvement et de l'immobilité de Douve, suivi de Hier régnant désert, Poésie-Gallimard, p. 198.
- 7) 略記 A.I., p. 118.
- 8) 文芸言語研究 文芸篇 9.

VI

- 1) Nouvelles littéraires, 1955. Cf. ETIEMBLE p. 114.
- 2) BONNEFOY, Cf. V. 6.