

引用者ヴァレリー

今井 勉

作家はしばしば引用する。しかも、原典のテキストを、一字一句忠実な仕方によってではなく、文脈を変えたり、表現を変えたり、かなり自由な仕方によって、言わば「加工」しながら引用する。作家が原典をどのように加工して自らのテキストに織り込むか、その具体相を観察すると、作家の独自性が浮き彫りになって非常に興味深い場合がある。例えば、ヴァレリーの場合がそうである。ヴァレリーにおける「加工引用」の実態をつぶさに見ていくと、引用のテキスト場が、引用者ヴァレリーの介入を強く受けて、言わば緊張し、ねじれ、歪み、ヴァレリー自身の実存を語る特権的な場と化すケースがしばしば見られる。小論では、その典型と考えられる例を三つ紹介し、引用者ヴァレリーの一端に照明を当ててみたい、と思う。

I 告白

まず最初に、1924年の講演『ボードレールの位置』における加工引用の例を紹介しよう。ヴァレリーはこの講演で、対ロマン主義およびエドガー・ポーの感化の二点を軸に、『悪の華』の詩人の文学史的位置とその独自性を論じている。ここで注目したいのは、講演の前半部、すなわち、ロマン主義との対立関係を論じた箇所である。ヴァレリーは、ロマン派四大巨匠（ユゴー、ラマルチーヌ、ミュッセ、ヴィニエ）によって占有されている1840年頃の詩壇の勢力地図にあって、若きボードレールの野心は「大詩人たること、ただし、ラマルチーヌでも、ユゴーでも、ミュッセでもないこと」だったはずであり、「他と異なる必要 la nécessité de se distinguer」こそボードレールの実存的要請だったはずであると推測した上で、『悪の華』序文章翰の一節を次のような形で引用している。

Baudelaire écrit dans son projet de préface aux *Fleurs du Mal*: «*Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique, etc. Je ferai donc autre chose...*»¹⁾

奇妙な引用である。一般に引用文は引用符号によって囲まれた中の文である。また印刷上は書名と引用文を引用符号も含めてイタリック体にするのも一般的である。しかし、この場合はどうだろうか。ギュメの中にイタリック体でない箇所がある。すなわち、「etc. Je ferai donc autre chose...」と記された箇所である。「etc.」は以下の原

文の省略を示すものとして許容するとしても《Je ferai donc autre chose...》については納得がいかない。そこで原典に当たってみると、この一文は存在しないのである。つまり、この一文はボードレールの言葉ではなく、引用者ヴァレリーの創作なのである。

ボードレールの原文では、《domaine poétique.》の後は《Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal²⁾.》と続いている。たしかに、「悪」から「美」を引き出すという仕事がロマン派の巨匠たちの仕事とは異なる「別のこと」でありボードレール独自の仕事であってみれば、ヴァレリーの創作した一文《Je ferai donc autre chose...》はボードレールの言葉の一般的な言い換えとして許容できると考えることは出来るかもしれない。しかし、逆に考えれば、一般的抽象的なレベルの物言いに言い換える操作によって、ボードレールにおいて特殊個別的であった具体的な意味が捨象されてしまうということも事実である。つまり、ヴァレリーが《Je ferai donc autre chose...》と言った瞬間に、この《Je》はボードレール自身を表す必要から自由になり、それがヴァレリー自身を語る《Je》であってよい、ということになる。この加工は一種の詐術であるが、実は、この引用がなされる前の段階で、もっと単純明快に、ヴァレリー自身を表す《Je》の位相は準備されていたのである。ヴァレリーは、「他と異なる必要」がボードレールの実存的要請であったとすると仮説に乗って問題の加工引用へと進んで行く前に、次のように述べている。

Plaçons-nous dans la situation d'un jeune homme qui arrive en 1840 à l'âge d'écrire³⁾.

「1840年に物を書く年齢に達した若者の状況に身を置いてみましょう。」——ヴァレリーはここで《nous》を用い、聴衆（読者）を巻き込む形でボードレールの野心を再現しようとしているが、再現する主体はもちろんヴァレリー自身に他ならない。ここで用いられている《se placer dans》「～の中に身を置く」という表現は、実は、青年期以来のヴァレリーの批評原理である「同一化」の方法を示す表現である。1895年発表のデビュー作『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』の草稿には、この方法を端的に示す次のような一文が見られる。

[...] je me place dans l'intérieur même d'une existence [...]⁴⁾

「私は或る存在の内部そのものに身を置いている」——ヴァレリーが語るののはレオナルドの伝記ではなく、ヴァレリー自身が仮想したレオナルド的な精神の「モデル」である。仮想されたレオナルドとはすなわちヴァレリー自身の分身に他ならない。1924年のヴァレリーが《Plaçons-nous dans la situation d'un jeune homme》と言う時、意識的かどうかはわからないが、三十年前の同一化の身振りを反復していることはた

しかである⁵⁾。『ボードレールの位置』全般において、ヴァレリーは、ヴァレリー自身による仮想のボードレール像、言い換えれば、多分にヴァレリー自身の分身に他ならないようなボードレール像を提示しているように思われる⁶⁾。ボードレール研究者ならば、このように言わば「ヴァレリー化」されたボードレール像を、実像からは程遠い、歪んだ神話に過ぎないものであるとして非難するかもしれない⁷⁾。しかし、問題をボードレール研究のレベルにおいてではなく、ヴァレリー研究のレベルで捉えた場合、こうした「ヴァレリー化」の歪みは作家ヴァレリーの実像に迫る上で有力な手掛かりとなることを再度強調しておかなければならない。

一般的に言って、「～の中に身を置く」想像的再現のコンテクストにおいて原典の言葉が加工引用されている場合、引用者は対象の再現を試みると言いながら、多かれ少なかれ、自己を語る（あるいは語ってしまう）はずである。なぜなら、想像する主体は自己自身に他ならないからである。想像界での対象への接近は、同時に、対象の自己への取り込み、対象の自分化であり、対象に寄り添えば寄り添うほど、対象の姿は自分に似てくる。つまり、《Je ferai donc autre chose...》という創造された一文を頂点とする引用のコンテクスト場には、ボードレールに仮託されたヴァレリー自身の告白が窺えるのである。

例えば、ヴァレリーのボードレール論において頻出する勢力闘争の比較の背後には、ヴァレリー自身の青年期の知的状況が重ねられているように思われる。例えば、1840年頃にロマン派が「文学の帝国 l'empire des Lettres」を支配していた状況の中で「他と異なる必要」こそボードレールの「国是 sa raison d'Etat」であったとヴァレリーが言う時、そこには、ヴァレリー自身が詩人として立つことを志していた1890年頃の自画像が重なって見える。当時のヴァレリーにとって「文学の帝国」はランボーとマラルメの二人によって支配されており、ランボーの詩の激烈とマラルメの詩の完璧の前に、若いヴァレリー自身は途方に暮れていた。ヴァレリーにおける「他と異なる必要」は結局1892年の詩作放棄を招くが、《Je ferai donc autre chose...》という言葉の通りに、ヴァレリーは、1894年以降、精神の機能を記述する『カイエ』の旅に決然として出発することになるだろう。また、例えば、ロマン派の総帥ユゴーに対するボードレールの眼差しを「1807年頃、タレーランとメッテルニヒが、世界の支配者 [ナポレオン] を奇妙な仕方で眺めていた姿の目付き⁸⁾」に喩える時、ヴァレリーの念頭には、剣の人ナポレオンの肖像とは別にもうひとり、ペンの人マラルメの肖像が浮かんでいたはずである。

もちろん、ここに引いた「帝国」「国是」「世界の支配者」といった覇権闘争の比較は、『悪の華』序文章稿でボードレール自身が用いている「詩の領地 *domaine poétique*」という言葉との単なる照応であって、そこにヴァレリーの自己告白を読み取るとうとするのは無理がある、という反論はもっともである。しかし、もっと血生臭い、例えば次のような記述はどうだろうか。

Il est nourri de ceux que son instinct lui commande impérieusement d'abolir⁹⁾.

「その若者は先達たちによって養われたわけですが、今や彼の本能は彼に対してそれらの人々を殲滅してしまえと有無を言わず絶対的に命令するのです。」——先に示した「1840年に物を書き始めた若者の状況に身を置いてみましょう。」とヴァレリーが述べた直後の一文である。《abolir》という単語が使われていることはこの際、マラルメの存在を想起させるに十分であるかもしれない¹⁰⁾ということはこの際わき置いておくとしても、この一文は、ヴァレリーにとってもマラルメ像の核心を、意識的にか無意識的にか、ヴァレリー自身が打ち明けた（あるいは打ち明けてしまった）一文であるように思われる。この物騒な一文は、講演における表面上の意味のレベルにおいては、もちろん、自己形成の過程で様々な影響を受けてきたロマン派の巨匠たちを乗り越えなくてはならないポードレールの試練の状況について語っている。しかし、ここでの「若者」を、初めてマラルメと会った頃のヴァレリー自身に置き換えてみると、この一文は一拳にヴァレリー自身の自己告白のテクスト場と化する。1912年のアルペール・チポード宛の手紙でヴァレリーはマラルメについて次のように書いている。

J'ai connu Mallarmé, après avoir subi son extrême influence, et au moment même où je guillotinais intérieurement la littérature. J'ai adoré cet homme extraordinaire dans le temps même que j'y voyais la seule tête, —hors de prix!— à couper, pour décapiter toute Rome¹¹⁾.

「私がマラルメと知り合ったのは、彼の影響を極度に受けた後のことで、しかもそれは私が心の内で文学というものに対してギロチンをかけようとしていた、ちょうどその頃だったのです。私はこの卓越した人物を崇拜しましたが、それは、私がマラルメという人物の内に、その首さえ刎ねれば、全ローマを一拳に殲滅することが出来るような唯一の首、——値段の付けようもないほどの首——を見ていたちょうどその頃だったのです。」——ヴァレリーにとっても文学とはすなわちマラルメであり、マラルメとはすなわち文学であった。マラルメの首を刎ねれば「文学の帝国」を一拳に壊滅することができる。このように、マラルメに対するヴァレリーの記述は決して穏やかではない。この手紙で用いられている《couper》や《décapiter》などの単語群の隠し出す血生臭さは、具体的なイメージの効果において、そのまま、『ポードレールの位置』における覇権闘争の比喩と《son instinct lui commande impérieusement d'abolir》という一句とが醸し出す血生臭さと完全に通底しているという事実を、単なる偶然と割り切ることは到底出来ない。

こうして加工引用のテクスト場の文脈を一步踏み込んで探ってみると、表面上の意味の流れの裏側で、もうひとつの意味の流れ、すなわち、ヴァレリー自身の告白の文脈が露呈しているということに気がつく。ロマン派の巨匠たちとは「別のことをしよう」とするポードレール、そんな仮説を「同一化」の身振りによって再現するヴァレリーが、独自のポードレール像を語りながら、それと同時に語って（語ってしまっ

ているのは、ランポーとマラルメ、とりわけマラルメとは「別のことをしよう」とせざるを得なかった若い頃の自分自身の危機的物語、結局は詩作放棄にまで追い込まれた過去の自分自身の苦しい situation の物語に他ならなかったのではないだろうか。

2 激励¹²⁾

ヴァレリーにおける加工引用の第二の例は、先に触れた、ヴァレリーのデビュエ作『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』（1895年発表、以下『序説』）から取り上げてみたい。『序説』は実際のレオナルドの伝記的テクストとは無縁であるが、それでもヴァレリーはレオナルドの手稿をよく読み込み、レオナルドからの引用文に至る所でのテクストに溶かし込んでいる。ここで紹介したいのは『序説』第八段落に現れるレオナルドのイタリア語の引用である。ヴァレリーは、レオナルド的精神の秘密は諸事物の間に「連続性の法則」を見つけ、関係の網の目を紡ぐ特性の内にある、と述べた後、次のように書いている。

Et quand des penseurs aussi puissants que celui auquel je songe le long de ces lignes retirent de cette propriété ses ressources implicites, ils ont le droit d'écrire dans un moment plus conscient et plus clair: *Facil cosa è farsi universale!* Il est aisé de se rendre universel!¹³⁾

「私がこの文章を書きながら思い浮かべている人物と同じくいろいろな思想家たちが、この特性から、彼らが暗々裡に蓄えている様々な資源を表に引き出している時、彼らは、より意識的に明晰な瞬間、*Facil cosa è farsi universale!* 普遍的になるのは容易なことである！と書き記す資格を持っているのだ。」——「より意識的に明晰な瞬間」とはいったいどういう意味なのか。「普遍的になるのは容易なことである」とはいったいどういう意味なのか。一般に難解と言われる『序説』の中でも、この箇所を含む第八、第九、第十段落は特に難解な印象の強い部分であるが、そうした難解さの陰には、若いヴァレリーの精神の熱気が漲っているように思われる。この強烈なテクスト場でレオナルドの言葉を引用したヴァレリーは、レオナルドの原典の文脈をヴァレリー独自の文脈へと大幅にずらしている。つまり加工引用である。以下、レオナルドの原典の文脈とヴァレリーの文脈を比較しながら、《*Facil cosa è farsi universale!*》という一句が持つ意味を考察してみたい。

まず、レオナルドの原典の文脈から紹介しよう。原典はフランス学士院版『レオナルド・ダ・ヴィンチ手稿』G フォリオ 5 番裏の一節である¹⁴⁾。レオナルドが「普遍的 universale」という語をどういう意味で用いているか知るために、直前の断章と合わせて以下に掲げる。

画家は普遍的になるよう努めなければならぬ。なぜなら、ある対象を描くのは

上手だが他の対象を描くのは下手だということになると、彼は著しく威厳に欠けるからだ。それは、ある人間は太っていて背が低い、または背が低くて瘦せている、あるいはその中間であるのに、人間には均衡がありうるからといって裸体の多様性を探究せず、規則的で均衡のとれた裸体だけを研究する多くの画家たちと同様である。このような多様性をまったく顧みようとしない人たちはあらゆる人物像を同じ一つの類型にはめて形作っているのだ、その形象はどれも似たり寄ったりに見える。これは最大級の非難に値することだ。

人間【の多様性を描く術を心得た者】にとって普遍的になるのは容易なことである。というのも、地上のあらゆる動物は手足を備え、手足は筋肉と神経と骨から成っている点で互いに似ているからである。異なるのはそれらの長さ太さにおいてのみであることは解剖において示されよう。[...]

ここでレオナルドが語っているのは画家の心得である。まず前半部では、「同じ一つの類型」でしか描かない姿勢を戒め、「多様性」に対処すべきだと説く。「普遍的になる」とは、多様な人物像を多様な仕方でも描けるようになる、という意味に解される。次に、後半部すなわちヴァレリーが引用している箇所になると、対象が人間からさらに動物へと拡大されている。レオナルドの文脈は、人間も地上動物の一種であり、筋肉・神経・骨から成る手足を持つ、つまり身体構造が似ているのだから、多様な人物像を多様に描ける画家ならば、地上動物を描くのも容易なはずだ、ということである。前の文脈と合わせて考えると、ここでレオナルドが言う「普遍的になる」という言葉はすなわち、「一つの類型」に凝り固まるのではなく、多様な対象を多様に描き、さらに人間だけを描くという特殊なレベルにとどまらず、動物という博物学的により広い一般的なレベルにまで描く対象を広げることの意味するだろう。

それでは、ヴァレリーの文脈はどのようなものだろうか。ヴァレリーにおける《*Facil cosa è farsi universale*》の意味を明らかにするために『序説』第八段落に続く第九、第十段落を読む必要がある。『序説』第九、第十段落の主題は「意識」と「極限」である。そこでのヴァレリーの主張を要約してみよう。まず、ヴァレリーの言う「意識」とは「思考の諸作用に関する意識」「思考についての意識」である。便宜上、これをメタ意識と呼ぼう。メタ意識は通常の個々の思考をすべて対象化し等価なものとする。思考を思考することのような「二重の精神生活」のある一点に至ると、通常の思考の流れの中に法則性が見いだされる瞬間がある。その時、通常の思考の流れが「その後ではすべてが変化してしまふような極限」にまで至らせたいとする欲望が現れる。そして、メタ意識状態が習慣的なものになれば、この「極限」への到達は可能となり、「知覚されるある対象のあらゆる関係を一挙に考察するに至る」ことができるようになる。以上がヴァレリーの論旨の大要である¹⁹⁾。こうした文脈から翻って考えると、先程問題提起した「より意識的で明晰な瞬間」とは、自らの通常の思考の流れの中に法則性が見えてくるまでにメタ意識が達み渡った瞬間を意味するだろうし、「普遍的になる」とは、習慣的なメタ意識状態の下で通常の思考の流れを「極限」

にまで到達させ、言わば、自分の思考を自在に統御できる境地に達することを意味するはずである。

ここでヴァレリーによる加工引用の要点を整理してみよう。まず、形式的には、ヴァレリーはレオナルドの散文を十音節の格言的詩句の形に凝縮した上に、感嘆符を付け加えている。この感嘆符はヴァレリーが参照したはずのレオナルド手稿とそのフランス語訳のどのエディションにも存在しない¹⁶⁾。次に、内容的には、ヴァレリーはレオナルドの具体的な絵画方法論の文脈を言わば「メタ意識論」とでも呼ぶべき文脈に置き換えて、「普遍的になる」という言葉を、どんな対象も描ける「万能」型の画家になるという意味から、思考の法則を把握して自分の思考を自由にコントロールできる境地に達するという形而上学的な意味へと転用している。とりあえずこんなふうに整理できるだろう。それでは、こうした形式と内容両面での加工引用は、果たして、ヴァレリーのいかなる実存を語っているのだろうか。

その問いに答える前に、レオナルドとヴァレリーの決定的な違いを指摘しておくかなければならない。一方は絵画方法論、他方はメタ意識論という主題の差異とは別に、「普遍的になる」ことが「容易」だとする二人の立場がまったく逆であるということに注意しよう。イタリアルネサンスの「万能の天才」レオナルドにとっでは、多様な対象を多様に描き、人体のみならず動物の体をも描くことは、実際問題として「容易」だったに違いない。ところが、ヴァレリーのテクニクスでは、「普遍的になる」ことは「容易」どころか逆に極めて困難なのである。ヴァレリーの言う《*Facil cosa è farsi universale*》とは、メタ意識状態のある瞬間において思考の法則を見いだせば思考を自在に操作できる境地に達する、という意味の一句であった。しかし、後述するテクニクスを読むと、現実にはこの境地に到達することは不可能に近いのである。なぜなら、そもそもメタ意識というものは「最強の精神においてすら稀にしか存在しない」とされている上に、観察される思考の流れに法則性が感じられるのは稀なメタ意識状態のさらに「ある一点」でしかなく、おまけに、「ある対象のあらゆる関係が一挙に考察される」のは「もし意識的である」というこの状態が習慣的となれば」という条件付きだからである。つまり、「普遍的になるのは容易なことである！と書き記す資格」は、これらの前提が乗り越えられて初めて手に入れることができる仮想的資格に過ぎないのである。しかし、そうした絶望的困難にもかかわらず、『序説』を書くヴァレリーは、現実的には入手不可能に見えるこの「資格」を強く求めているの。なぜ、ヴァレリーは、このような尋常でない欲望、澄んだメタ意識によって通常の思考を対象化してその法則をつかみ、思考を自在にコントロールしたいなどという欲望を抱いたのだろうか。

それを説明するのは非常に難しいが、敢えて単純化すれば、そのような欲望が生じた背景には、1892年から1894年頃のヴァレリーの肉内的な激震、自我の危機とそれを乗り越えようとする言わば自我革命への意志との激しい緊張があったということと言えるように思われる。ド・ロヴィラ夫人をめぐるかなり長期に渡った感情的危機に加え、前節で触れたように、ランボートとマラルメの詩の激烈と完璧、とりわけマラルメ

を前にした意気阻喪から、文学で身を立てていくことに絶望し詩作をやめるキャリア上の危機が重なっていた。しかし、こうした自我の危機の一方で、自我革命への準備も緩やかに進行しつつあった。恋愛に挫折し詩作をやめる一方で、ヴァレリーは、レオナルドの草稿を眺め、数学や物理学の著作に思考のヒントを求めようになり、書くものは次第に「具体的直観から抽象的直観への意志的な変化¹⁸⁾」を示すようになっていく。言い換えれば、精神の機能を一般的なレベルで表象しようと試みることによって、自分の特殊な精神の機能を特殊個別的な一例として相対化し、自分を苦しめる感情的・文学的危機を対象化するようになっていく。ヴァレリーの自我の革命とは、一言で言えば、特殊自我の消去であり普遍自我の希求であった。

こうしたヴァレリーの「魂の状態」を考慮に入れた上で改めて《*Facil cosa è farsi universale!*》という引用句を眺めると、この一句は他ならぬヴァレリー自身の実在的な叫びとして聞こえてくるように思われる。『序説』執筆当時のヴァレリーにとって最大の課題は、思考を思考するメタ意識を研ぎ遣まし、人間の精神の一般性の中に特殊な自我を消し去り、レオナルドのような「普遍的人間」に想像界で同一化することによって、かつての自分でない新しい自分、特殊個別的な自我を超越した新しいレベルの自我に自らを「作り直す¹⁹⁾」ことだったはずである。とすれば、感嘆符付き格言的詩句の形に凝縮加工された《*Facil cosa è farsi universale!*》は、ヴァレリー自身による自我の革命に対する鼓舞の叫び、困難な試みに対する励まし合言葉、言い換えれば、特殊自我を消し去るための言わば悪魔祓の呪文だったとは言えないだろうか。実は、『序説』草稿を読むと、この引用句は、執筆の初期の段階において、エビグラフとしての役割を担っていたことがわかる²⁰⁾。それが決定稿へと執筆の進む過程で本文中での引用句の位置に移動したわけである。しかし、この移動を、単純に、前景から後景への「後退」と捉えてはなるまい。『序説』のテクスト全体がヴァレリー自身の自己普遍化の試みを物語る自己革命的テクストであることを考えれば、この引用句はエビグラフとして祭り上げられるよりはむしろ、テクストの中に溶かし込まれるまでに血肉化するに至ったのだ、と積極的に捉えるのが妥当ではないだろうか。

3 自己否定

以上に見た二つの例はいずれも他者のテクストの加工引用であったが、最後に、ヴァレリーがヴァレリー自身のテクストを加工引用している例を取り上げてみたい。『序説』の翌年、ヴァレリーは『テスト氏との一夜』(以下『テスト氏』)を発表する。その中に、主人公のテスト氏が珍しく「声高になって」語る科白がある。

昔は——もう二十年も前のことだが——他人が成し遂げた非凡な仕事はどれも、私にとっては個人的な敗北だった。昔は、そういう仕事を見ると、自分の考えが盗まれたようにしか思えなかった。何という愚かなことか！……自分自身のイメージが気になるなどというのは！²¹⁾(下線引用者)

実は、下線部の原文《*toute chose au-dessus de l'ordinaire accomplie par un autre homme, m'était une défaite personnelle.*》は、前年のデビュー作『序説』の草稿に見られる次の一句を焼き直した、言わば自己引用である。

..à tel point que toute chose efficace et grande faite par un autre homme lui était une défaite personnelle²²⁾

「他者が成し遂げたどんな効果的で偉大な仕事も彼にとっては個人的な敗北であったという程度に」——もちろん、《*à tel point que*》という程度を表す言い方は『テスト氏』では消えており、《*efficace et grande faite*》という部分は《*au-dessus de l'ordinaire accomplie*》という類似表現に、《*lui*》が《*me*》にそれぞれ改変されている。しかし、他はまったく同じ表現であることは誰の眼にも明らかだろう。ヴァレリーは、『序説』草稿に記したこの一句を自己引用しながら、テスト氏の科白を紡いだのである。

さて、ここに見られる「個人的な敗北」というモチーフは、『序説』草稿の最も初期の段階の紙葉にも記されている²³⁾ことから、ヴァレリーが『序説』を構想した初めの頃から温めていたモチーフだったと言える。問題の部分は未完成のまま途切れているが、この《*lui*》がレオナルドを指すであろうことは、この一句の記されたノートが「レオナルド・ダ・ヴィンチの形象」と題されていることから明らかであるし、また、他者による効果的で偉大な仕事の達成を「個人的な敗北」と考えることが自分一人の能力に対する徹底的な信頼を表していることは、この断片の前後の記述内容²⁴⁾から十分推測可能である。つまり、ヴァレリーがこの断片をレオナルドの自らの能力への矜持を形容する言葉として書きとめたことはまず疑いない。『序説』決定稿²⁵⁾においては、例えば「彼は構築し、教え上げ、人を感動させる唯一の人間になる²⁶⁾」といった表現にこの草稿の一句の反映が感じられないこともないが、直接的にはこの一句は『序説』決定稿のテクスト場に生かされることはなかった。

ところが、『序説』決定稿では使われなかったこの一句は、『テスト氏』の主人公の科白の一部に復活したのである。しかも、注目すべきことに、『序説』草稿における肯定的・積極的な意味の位相、すなわち、他者によって成された偉大な仕事を自らの「個人的な敗北」と考えるほどに強烈な、自己の能力への自負と「栄光」への野心が、『テスト氏』においては、「自分自身のイメージが気になる」「愚かなこと」だとして徹底的に否定的・消極的な意味の位相へと完全に反転しながら復活したのである。他者による優れた仕事の達成を「個人的な敗北」と見なす心性は「二十年」を経た現在のテスト氏によって、言わば青年の客気として、厳しく排除されているのだ。かつて記した自分のテクストを、意味の位相を百八十度回転させて新たなテクストに織り込むヴァレリー。こうした自己引用における反転の加工もまた、広い意味での加工引用と言っていきたい。

興味深いのは、この加工引用が『テスト氏』の『序説』に対する関係を象徴的に示

しているのではないかと考えられる点である。すなわち、加工引用における「個人的な敗北」というモチーフの価値の逆転は、ヴァレリーが『テスト氏』において『序説』の枠組を破壊している事実と完全に照応しているのである。

ヴァレリーは『序説』の冒頭を「一人の人間の後に残るのはその人の名前とその名前を称賛や嫌悪や無関心のするしらしめる作品とがわれわれに考えさせるものである²⁷。」という一文で書き始めている。すなわち、『序説』の論説対象はそもそもその出だしからして「名前」と「作品」を残した人間だった。しかし、『テスト氏』を書くヴァレリーは、そのような人間は「自分の名前に対する愚かな偏執 la niaise manie de son nom.」にとりつかれた存在であり、「己れを人に知らせるといふ誤ら la faute qui le fait connaître」を犯した存在であり、「栄光を求めて演じられる無様な演技 les jeux informes de la gloire」に時を費消した存在であるとして根本的に断罪する。語り手の「私」が夢想する「もっとも強靱な頭脳、もっとも明敏な発明家、思考のなるたるかをもっとも正確に認識している人々」は、すべからず「無名の人」であり、「独自の成果を人に伝えることを軽蔑したのたち」なのである²⁸。

また、ヴァレリーは『序説』の結末を「偉大な鳥は、大白鳥山 [チェチェロ山] に登って、その最初の飛翔を行うだろう。世界を呆然たる驚きで満たし、あらゆる書物をその栄光で満たしていく。それが生まれた果に永遠の称賛あれ！²⁹」というレオナルドの叫びの引用で締めくくっていた。『序説』草稿のレオナルドは「他者が成し遂げたどんな効果的で偉大な仕事も彼にとっては個人的な敗北であったという程度に」「栄光」への野心が強かった。しかし、『テスト氏』を書くヴァレリーは、レオナルドの「栄光」への野心を完全に否定する。ヴァレリーはテスト氏に、そのような栄光への野心そのものを「何という愚かなことか！……自分自身のイメージが気になるなどというものは！」という言葉と共に徹底的に唾棄せしめているのである。

『テスト氏』の発表は『序説』のわずか一年後であるにも拘わらず、『序説』に見られる「名前」と「栄光」への執着はテスト氏によって「二十年前」の「愚かなこと」として完全に否定されている。他者による偉大な達成を「個人的な敗北」と捉える姿勢はレオナルドにおいて肯定的な価値を与えられるものであったはずであるのに対して、テスト氏においては、まったく否定すべきものへと逆転させられた。同じ一句のポジティブからネガティブへの反転、「栄光」に執着するレオナルドから「栄光の廃棄」を存在論理とするテスト氏への反転、存在の「栄光」をめぐる態度のこの完全な逆転の内に、『序説』から『テスト氏』へと自らのマニフェストを展開するヴァレリーの、最も意識的な部分が垣間見える。

ヴァレリーにとって、『序説』を書いた後に『テスト氏』を書くことは、おそらく『序説』執筆以前から構想していた自らの「天才」論³⁰を完結させる予定通りの計画であったかもしれない。しかし、ヴァレリーは、実際に『テスト氏』を書くに当たって、一種の自己否定の感覚を強く味わったはずである。というのも、レオナルドがヴァレリーの仮想的分身であったのと同様にテスト氏もまたヴァレリーの仮想的分身であったとすれば、『序説』を書いたヴァレリーは「名前」と「作品」と「栄光」

に執着するレオナルドであり、『テスト氏』を書くヴァレリーは、「名前」と「作品」と「栄光」に執着する若き日の自分自身を否定する「二十年」後のテスト氏の位置に立っていることになるからである。虚構の物語レベルの「二十年」の距離は、実際のヴァレリーの経験時間のレベルでは、わずか一年である。一年前に自ら記した一句の価値を転倒した加工引用は、二つのテクストを書くヴァレリーの間に、自らの存在論理をめぐる或る決定的な自己否定が生じたはずであることをテクスト生成のレベルで強く示唆しているのではないだろうか。

以上、ヴァレリーにおける加工引用の例を三つ紹介してみた。ヴァレリーが、(過去の自分を含めて) 他者のテクストを自分のテクストに織り込む時、引用のテクスト場は、引用者ヴァレリーの干渉を受けて、程度の差はあれ、緊張し、ねじれ、歪む。その歪んだ引用のテクスト場自体が、自己告白、自己激励、自己否定など様々な形を取りながら、引用者ヴァレリー自身の実存を語る(あるいは語ってしまう) 特権的な場となる。たしかに、小論で取り上げた事例は最初に述べたように「典型」的なものであって、これらの言わば突出した事例から帰納的にこうした命題を導いたとしても、それはあくまで仮説の域にとどまることはもちろんである。しかし、加工引用のテクスト場は、ねじれや歪みがある分だけ、引用者の独自性がかえって強調される魅力的な場でありうるということ、そして、文献学的・実証的な参照体系研究(間テクスト性研究)の手続きだけでなく生成論的な研究の手続きや精神分析的な研究の手続きなど様々な手法による多層的な読解を可能にする濃密なテクスト場でありうることはもともと一般的に注目されていいのではないだろうか。小論はヴァレリーにおける加工引用の一端を示したにすぎないが、より広く、様々な作家における加工引用の実例を収集することによって、一般的な「引用論」の地平が開ける可能性があるのではないかと、という楽観的な見通しを抱いて、小論の結びとしたい。

(東北大学講師)

註

- 1) Paul VALÉRY, *Œuvres*, t. I, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1980, p. 600. (以下, *Œ I*, 600. のように略記する.)
- 2) Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 181.
- 3) *Œ I*, 599.
- 4) フランス国立図書館手稿部所蔵《LEONARD DE VINCI I》(手稿番号 NAF19054・マイクロフィルム番号4234) 所収 p. 50. (以下, LEO I, BNF ms, p. 50. のように略記する.)
- 5) 想像力による対象への「同一化」の身振りを表すものとしては《Plaçons-

nous dans [...]」以外に、例えば「復元する restituer」「再構成する recon-stituer」「推測する conjecturer」などの動詞の使用が指摘しうる。

6) 講演の後半部ではボードレールに対するポーの影響が語られているが、その影響はそのままヴァレリー自身に対するポーの影響として読み替えることが出来る。この点については別の機会に詳しく論じたい。

7) 例えば、阿部良雄『シャルル・ボードレール 現代性の成立』河出書房新社、1995年、pp. 265-266. を参照。

8) *Œ I*, 601.

9) *Ibid.*, 599.

10) 例えば、所謂 *yx* のソネの詩行《Aboli bibelot d'inanité sonore,》や *Un coup de dés* や *Ouverture ancienne d'Hérodiade* の《abolir》などがすぐに想起される。

11) *Œ I*, 1768; P. VALÉRY, *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952, p. 95.

12) 本節は拙論《Valéry, lecteur ambitieux de Léonard de Vinci》in *Rémanences*, n° 4-5, *Paul Valéry L'Avenir d'une écriture*, 1995, pp. 191-198. および「レオナルド・ダ・ヴィンチを読むヴァレリー」(『仏語仏文学研究』第12号, 東京大学仏語仏文学研究会, 1995年, pp. 75-114. 所収)の一部を「加工引用」の観点から大幅に書き改めたものである。

13) *Œ I*, 1160.

14) *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, Manuscripts G, L & M de la Bibliothèque de l'INSTITUT*, 1890, publiés en fac-similés avec transcription littéraire, traduction française par Charles RAVAISSON-MOLLIEN, Paris, Quantin, G FOLIO 5 verso. 拙訳はラヴェッソン=モリアンの仏語訳に基づいた。

15) Cf. *Œ I*, 1161-1163.

16) ヴァレリーは前掲ラヴェッソン=モリアン編による学士院版だけでなく、1883年のリヒター版や1651年版の『絵画論』も参照している。これらすべてのエディションに拠って問題の箇所を確認してみても感嘆符は付いていない。詳しい点は前掲拙論「レオナルド・ダ・ヴィンチを読むヴァレリー」を参照。

17) 思考の法則に対する欲望が決して実現されず、欲望が欲望のままにとどまるという構図は未完散文詩『アガート』においてと同様に見られる。この点については拙論「思考の昼と夜」(恒川邦夫編『ポール・ヴァレリー『アガート』訳・注解・論考』筑摩書房, 1994年, pp. 240-255. 所収)を参照。

18) 《Mon écriture me révèle le changement volontaire qui s'est fait en moi d'intuitif concret en intuitif abstrait.》(フランス国立図書館手稿部所蔵《NOTES ANCIENNES II》(手稿番号 NAF19114・マイクフィルム番号3431) 所収 p. 18 v°.)

19) 『序説』の冒頭部を参照。《Il reste d'un homme ce que donnent à songer son nom, et les œuvres qui font de ce nom un signe d'admiration, de haine ou d'indifférence. Nous pensons qu'il a pensé, et nous pouvons retrouver entre ses

œuvres cette pensée qui lui vient de nous : nous pouvons refaire cette pensée à l'image de la nôtre.》(*Œ I*, 1153. 下線引用者。)

20) LEO I, BNF ms, f° 37.

21) 《Autrefois, —il y a bien vingt ans, —toute chose au-dessus de l'ordinaire accomplie par un autre homme, m'était une défaite personnelle. Dans le passé, je ne voyais qu'idées volées à moi! Quelle bêtise!... Dire que notre propre image ne nous est pas indifférente!》(Paul VALÉRY, *Œuvres* t. II, Gallimard, (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), 1984, p. 22. 以下 *Œ II*, 22. のように略記する。)

22) LEO I, BNF ms, f° 9 v°.

23) 《défaite personnelle》(LEO I, BNF ms, f° 3.)

24) Cf. 《Ceux qui ont eu une foi—non! une raisonnable confiance dans toutes les productions de leur esprit sous la condition de les interpréter, furent peu.》(*Ibid.*, f° 15 r°. 下線はヴァレリー。)

25) ここでは *La Nouvelle Revue* 誌1895年8月15日号に掲載されたテクストを「決定稿」と呼ぶことにする。

26) 《il lui arrive d'être le seul qui construise, énumère, émeuve.》(*Œ I*, 1155.)

27) 註19)を参照。

28) *Œ II*, 15-16.

29) 《Le grand oiseau prendra son premier vol monté sur un grand cygne; et remplissant l'univers de stupeur, remplissant de sa gloire toutes les écritures, l'ouïe éternelle au nid où il naquit!》(*Œ I*, 1198.)

30) 例えば1892年頃のノート《Quant à l'h[omme] de génie ou héros—c'est une symétrie—une solitude.》(《NOTES ANCIENNES II》, BNF ms, f° 80 r°.) を読むと、ヴァレリーの「天才」の雑語は「シンメトリー」と「孤独」の二つであることがわかる。単純化すれば、『序説』は「シンメトリー」の「天才」論、『テラスト氏』は「孤独」の「天才」論と言うことが出来る。

Valéry citateur

Tsutomu IMAI

Les écrivains empruntent souvent des passages en les restituant de façon inexacte. Ils tendent à transformer considérablement le (con-) texte original en leur propre (con-) texte, en conséquence, il arrive fréquemment que leur existence même se lise en filigrane dans le champ textuel de la citation. Nous avons examiné le cas de Valéry en prenant trois exemples qui nous paraissent bien intéressants.

Le premier exemple est une citation de Baudelaire. Dans une conférence faite en 1924, intitulée *Situation de Baudelaire*, Valéry semble se référer à sa jeunesse en s'identifiant au jeune Baudelaire. A travers la citation transformée (**«Je ferai donc autre chose...»**), nous pouvons trouver une confession de Valéry lui-même. Sous prétexte de parler de la situation du jeune Baudelaire, Valéry nous révèle **sur tout son** sentiment secret envers Mallarmé.

Le deuxième exemple est une citation de Léonard de Vinci: *«Facil cosa è farsi universale!»* Il est aisé de se rendre universel», citation trouvée dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* de 1895. Ici, Valéry a largement abrégé le texte original de Léonard en le transformant en une exclamation poétique. L'analyse textuelle nous montre que c'est un cri de Valéry pour encourager sa propre transformation en esprit universel.

Le troisième exemple est une citation de Valéry par lui-même, un exemple pour ainsi dire d'auto-citation. Dans *La Soirée avec Monsieur Teste* de 1896 se trouve une phrase presque identique écrite dans un manuscrit de *l'Introduction*. Mais le contexte positif de cette phrase a été quasiment inversé. Cette transformation montre d'une manière frappante le reniement de soi-même chez Valéry.

Nous n'avons éclairé que le cas de Valéry, mais en général, il est à remarquer que le champ textuel de la citation transformée est un lieu privilégié qui nous permet de lire le contexte particulier d'un citateur lui-même d'une façon multiple, intertextuelle, génétique, ou psychanalytique.