

事物・眠り・言葉 ——ジュール・シュペルヴィエルの夢の領域——

佐藤 園子

I. はじめに

La poésie vient chez moi d'un rêve toujours latent. Ce rêve j'aime à le diriger, sauf les jours d'inspiration où j'ai l'impression qu'il se dirige tout seul.⁽¹⁾

詩は、常に潜在する一つの夢から私のところにやって来る。私はこの夢に方向を与えるのが好きだ。夢がひとりでに方向を決めるように思われる靈感の日々は別だが。⁽²⁾

上に引用したのは、ジュール・シュペルヴィエル⁽³⁾による唯一の詩論『詩法について考えながら』（« En songeant à un art poétique »）の冒頭である。シュペルヴィエルが彼の詩作において「夢」を大切なものとして扱っていることを端的に示す箇所である。だが我々はまず、こう問わねばならないだろう。「常に潜在する一つの夢」とはどのようなものか、また「夢に方向を与える」とはどのようなことなのか、と。他方、夢を詩作の上で特権的なものとして扱うのはシュペルヴィエルだけに限られたことではなく、とりわけ20世紀初頭において夢を詩の創造行為と結びつけ理論化したのは取りも直さずシュルレアリスムの詩人たちであった。だが、「夢」という共通の関心事を持ちつつ、シュペルヴィエルの詩的言語とシュルレアリスムの詩的言語は異なっている。その違いの意味は何であろうか。本稿は、こうした問いから発して、シュペルヴィエルの詩学における夢

の構造を、眠りの機能と事物の詩的把握という観点から明らかにしようとする試みであると同時に、分析対象として1927年から1930年までの間に書かれた詩作品を扱うことで、1924年にアンドレ・ブルトンによって書かれた『シュルレアリスム宣言』(*Manifeste du surréalisme*)に対するシュペルヴィエルの一種の応答としての詩的言語を検討するという意図を併せ持つものである⁽⁴⁾。

II . 事物の詩的把握

まずは、シュペルヴィエルの夢の構造を明らかにするために、シュペルヴィエルにおいて事物を詩的に把握するとは何を意味するのか検討することから始めたい。ここでは、1928年にジャン・ポーラン編集のシリーズ『ユヌ・ウーヴル、アン・ポルトレ (作品、肖像)』(*Une œuvre, un portrait*)において単独で出版され、1930年に詩集『無実の徒刑囚』(*Le Forçat innocent*)に収められることになった詩群「つかむ」(« Saisir »)を中心に見ていくことにしよう。シュペルヴィエル全集註釈者の一人であるジェイムズ・ヒドルストンは、「シュペルヴィエルは、眠り、すなわち意識下という彼の存在の闇の部分に自分の全てをささげる」⁽⁵⁾と述べている。このような態度は、以下に引用する「つかむ」詩群の五篇目の詩、「全てがわたしから離れるとき、つかむ……」(« Saisir quand tout me quitte... »)において確認することができる。

Saisir quand tout me quitte,
 Et avec quelles mains
 Saisir cette pensée,
 Et avec quelles mains
 Saisir enfin le jour
 Par la peau de son cou,
 Le tenir remuant
 Comme un lièvre vivant ?

Viens, sommeil, aide-moi
Tu sairas pour moi
Ce que je n'ai pu prendre,
Sommeil aux mains plus grandes.⁽⁶⁾

つかむ、すべてが私から離れる時に
でもどの手で
つかむのか、この思いを
どの手で
つかむのか、ついには光を
元気のいい野ウサギのように
動き回っているそいつの
首の皮を持つのか？
来ておくれ、眠りよ、助けてくれ、
おまえは私のために
私が手に取れなかったものを
つかむだろう、
もっと大きな両手を持つ眠りよ。

語り手は「思い」や「光」といった質量を持たないものを「つか」もうとしており、それは「元気のいい野ウサギのように動き回っているそいつの首の皮を持つ」という比喩で表されるように、動きを目で追うばかりで実際に「手」で「つかむ」ことは極めて困難である。それらを「つかむ」のに相応しい手は存在しないのだ。ヒドルストンは、「全てがわたしから離れる時につかむ」という詩句の中に、「つかむ」ことへの欲求と、絶えずその欲求に衝突してくる謎の障害や事物の逃避、という二つの動きが結びつけられ、「常に裏切られる詩人の希望」が要約されていると指摘する⁽⁷⁾。だがむしろここで重要だと思われるのは、もともと遠くにあ

るもの、未知のものを「つか」もうとするのではなく、一度「私」に属していたものを手放すその瞬間に、それらを「つか」もうとしていることである。しかし、意識の統制のもと「つかむ」ことには限界がある。語り手はそこで、「眠り」に助けを求める。語り手が求めているのは、無意識の領域で「つかむ」こと、すなわち夢の領域で事物を捉えることである。このように考えると、「全てがわたしから離れる時に」というのは、「わたし」の意識から全てのものが離れようとするその時に、それを「つかむ」というようにも解釈できるだろう。

ジョルジュ・プーレは、「つかむ」行為が時間に到達しようとする行為であるという議論を展開している。彼は次のように述べている。

まるで、生まれながらに器用さと素早さが欠如しているために、ほとんど常にシュベルヴィエルは時間に到達しそれを捉えるのを妨げられているようである。手を伸ばす瞬間に、その瞬間は消え去り、少し間の抜けたように、指は虚空の上で閉じられるのだ。⁽⁸⁾

「思い」や「光」を「つか」もうとする行為は、プーレが言うように、今この瞬間に自分を取り巻く事物の実存性をまるごと捉えようとする行為だと考えられる。そしてその瞬間の捉えられなさのために、主体は眠りに頼ろうとするのである。

Ⅲ．眠りと手

この詩篇の最終行では、「眠り」が「もっと大きな両手」を持っているとされる。「もっと大きな両手」とは一体何を表すのだろうか。「手」が捉えようとするイメージと「つかむ」という動作に込められた意味をより詳しく見ることで、この問いに答える道筋を作ろう。次に見るのは、「つかむ」詩群の冒頭の詩、「つかむ、夕暮れを、りんごを、彫像をつかむ……」（« Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue... »）という詩篇である。

Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,
Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.

Saisir le pied, le cou de la femme couchée
Et puis ouvrir les mains. Combien d'oiseaux lâchés

Combien d'oiseaux perdus qui deviennent la rue,
L'ombre, le mur, le soir, la pomme et la statue.

Mains, vous vous userez
À ce grave jeu-là.
Il faudra vous couper
Un jour, vous couper ras.⁽⁹⁾

つかむ、夕暮れを、林檎を、彫像をつかむ、
影を、壁を、道の端っこをつかむ。

横になった女性の足を、首をつかむ、
それから両手を開く。なんと多くの放たれた鳥が、

なんと多くの姿を消した鳥が、道に、
影に、壁に、夕暮れに、林檎に、彫像になることか。

両手よ、おまえたちはすり減るだろう
その真剣な遊びに。
おまえたちを切らないといけないね

いつか、短く切らないと。

詩的主体がつかもうとするのは、手をつかむことのできる林檎や彫像だけではない。「夕暮れ」や「影」や「壁」や「道の端っこ」といった、実際には手をつかむことのできないものも、手中に納めようとしている。詩的主体の行為は、その意味では手をつかむというメタファーで語られる事物の詩的把握である。それは詩的主体にとっては「真剣な遊び」なのだ。「つかむ」という動作には、俊敏さと力強さがあるが、ここで語り手が志向しているのは、事物の所有ではない。「それから両手を開く」とあるように、つかんでから開いて再び事物を放す一連の運動に意味がある。すなわち、手をつかむことで自分のものにし、一度鳥になることを経て事物・事態が再び元の姿に戻っていく一続きの運動である。

詩の形態もまた、この一連の運動に呼応している。第一節から第三節は、12音節詩句で二行ずつ脚韻が踏まれており、第一節と第三節の脚韻は同一である。第一節において列挙された事物が、第二節を挟んで第三節でひとつずつまた列挙され直されているという意味で、冒頭の三節は第二節を境に対称を成していると言することができる。すると見えてくるのは、詩的主体がつかもうとする事物・事態のうちで「横になった女性」の足と首が「真剣な遊び」のピークを成しており、想像力の化身でありイメージーションの一瞬の炸裂とも言える鳥たちの飛翔を引き起こしていることだろう⁽¹⁰⁾。しかし、最終節では、この「真剣な遊び」が両手をすり減らしてしまうことを心配する語り手は、自ら手を「短く切」ることで、事物・事態を手に入れる欲望を押さえる必要性を感じている。手を伸ばすことを止めるのではなく、手そのものを短く切ってしまうとは、暴力的な選択だ⁽¹¹⁾。女性の足や首をつかむ行為からも、「暴力的な所有」⁽¹²⁾の願望が見え隠れするようである。手でものをつかむ行為というのはそれ自体で、暴力的とは言わないまでも、非常に素朴な欲望の表現だろう。それは手に触れた物ならなんでもぎゅっと握りしめる赤ん坊を想起させるものでもある。形式的にも、手を短く切り落とすかのように、あるいは「真剣な遊び」はもう既に終わってしまったかのように、

それまで12音節で揃えられていた詩句は、最終節だけが6音節に切り揃えられている。

両手でつかむ動作は、事物や事態を手に入れる欲望の現れである。しかしここでは、繰り返しになるが、つかんで自分のものにするのではなく、つかんでからもう一度それを放すまでの一連の動作が問題となっており、その行為を「真剣な遊び」と呼んでいる。この動作は、詩の行為そのものとして読むことができるのではないだろうか。「手」は詩人の手、すなわちエクリチュールの行為として読むことが可能であり、ここで詩的主体がつかもうとしているのは、詩の言葉としての正確なイメージである。「つかむ」行為が意味するのは、事物の本質をつかみとり、それを言葉にすることでもあるのだ。シュペルヴィエルは詩論の中で次のように述べている。

Mais si je rêve je n'en suis pas moins attiré en poésie par une grande précision, par une sorte d'exactitude hallucinée. N'est-ce pas justement ainsi que se manifeste le rêve du dormeur ? Il est parfaitement défini même dans ses ambiguïtés. C'est au réveil que les contours s'effacent et que le rêve devient flou, inconsistant.⁽¹³⁾

しかし、私は夢みるのも事実だが、詩においては、これに劣らず、大きな適確さ、一種の幻覚をおびた正確さに惹かれる。眠っている人の夢は、まさにそういう形であらわれるのではなかろうか。夢はその曖昧な部分においてさえ、完全に輪郭がはっきりしている。輪郭が消え、夢がぼんやりと浮動的になるのは、めざました時である。

つまり、「つかむ」一連の運動について書かれた上述の詩篇は、ポエジーそのものについてのディスクリールとして読むことが可能である。「適確さ」「一種の幻覚をおびた正確さ」を「つかむ」行為が、「真剣な遊び」として描かれているの

である。だが、この運動はつかむための「両手」をすり減らしてしまう。そこで、詩的主体にとって頼るべきものは、夢、とりわけ睡眠中の夢となるわけだ。実際にシュペルヴィエルが詩論で述べているように、夢の領域では、ポエジーの求める「正確」なイメージが姿を現すからだ。これが、眠りの持つ「もっと大きな手」の正体である。

IV . 時空間の停止

しかし、眠っている人の夢の中では「正確」なイメージが姿を現すのだとシュペルヴィエルが言う時、シュペルヴィエルの捉える眠りの性質を詳細に検討することなしに、彼の言葉に同意することはできない。次に分析を試みるのは、「大地の結滞」(« Intermittences de la terre ») という章に収められた詩篇「眠りの大旋風」(« Tornade de sommeil »)⁽¹⁴⁾ の前半部分である。

Les hommes sur les grand-routes voilà qu'ils rebroussent chemin,
 Comme si on les frappait avec mystère à l'épaule.
 L'Amazone et le Nil s'arrêtent, refusant de refléter le ciel,
 Les lacs se cachent le visage au fond de la terre bourbeuse,
 Mouillant le feu central de larmes et de grenouilles honteuses.
 Les cascades se suspendent
 Ayant perdu la mémoire à mi-chemin de l'abîme.
 Et les cathédrales doutent, hésitent entre leurs tours,
 Poussant la foi vers l'une d'elles, puis vers l'autre, nuit et jour.⁽¹⁵⁾

幹線道路に立った男たちは、ほら、道を引き返す、
 まるで不思議な力で肩を叩かれたかのように。
 アマゾン川とナイル川は立ち止まる、空を反射するのを拒みながら、
 数々の湖がぬかるんだ地の底に顔を隠す、

中心にある火を、涙や内気な蛙たちで湿らせながら。

滝たちは宙づりになる

深淵へと向かう途中で記憶を喪失して。

数々の大聖堂は疑い、鐘楼たちの間でためらっている、

今度はこの鐘楼へ、お次はあの鐘楼へと、昼も夜も信仰を押しつけながら。

まず、『引力』に近い夢の雰囲気と宇宙的なインスピレーションによって『無実の徒刑囚』の中でも他の詩と区別されている⁽¹⁶⁾、とプレイヤッド版註釈者が述べるこの詩篇の、形式的な特徴を簡単に整理してみよう。この詩は一つの詩句の音節数が不規則で、比較的長めの詩句により構成されている。しかし、全ての詩句の音節数が多いわけではなく、引用した箇所而言えば、五行目の「*Mouillant le feu central de larmes et de grenouilles honteuses.*」の詩句は16音節なのに対して、すぐ次の詩句「*Les cascades se suspendent*」は7音節となっている。音節数の多い詩句の中に音節数の少ない詩句を置くことで、伸び縮みのあるリズムが作られている。こうしたリズムの特徴は、内容の分析において明らかになる空間の伸縮や直線的時間の歪みと密接に関係しているように思われる。

続いて内容に目を向けてみると、まず目にとまるのは、登場する人や物、動物の複数性である。「男たち」、「幹線道路」、「数々の湖」、「涙」、「蛙たち」、「滝たち」、「数々の大聖堂」、「鐘楼たち」はどれも複数形になっている。「アマゾン川」と「ナイル川」という単数固有名詞として登場する「川」も、二つが並べられることで巨大な複数形を作り出している。また、「アマゾン川」と「ナイル川」という地球上に存在する巨大河川をいとも簡単に並置する規模の大きさが、この詩にはある。「男たち」が立っているのも、ただの通りではなく街と街を結ぶ本街道たる「幹線道路」である。二つの河川と「湖」が水平方向のスケールの大きさを表しているのに対して、「滝」や「大聖堂」は垂直方向の巨大さを表している。だが興味深いことに、全てのものが巨大なのではなく、巨大なものから極小のものへと唐

突にピントが変わる瞬間がある。例えば五行目の詩句では、「湖」は「涙」や「蛙たち」という極めて小さいもので「中心にある火」を「湿らせ」るのだ⁽¹⁷⁾。「湖」という豊富な水量を持つイメージから、「涙」という微量の水へのイメージの縮小と、「蛙たち」という小さな動物のクローズアップは、この詩の空間感覚の非常に大きな特徴であり、このようなスケールの急激な縮小により、固定されていない空間——そのため視線もまた硬直することがない——が描き出されている。

ヒドルストンはこの詩の中に「この世の終わりのような光景」⁽¹⁸⁾ を見ている。この詩篇の中では、人間、自然界の事物（特に河、湖、滝といった水に関するもの）、人間の分泌物である涙、動物、建造物というように、領域を超えた複数のものが同時に動きを停止したり時間を遡ったりしている。時間が通常通り未来へと進むのとは違う流れ方をしているという意味で、この詩篇で展開される光景は、世界の終末を思わせると言えるかもしれない。登場する人物・事物たちの動きを詳しく見てみよう。

「男たち」が「不思議な力で」「肩を叩かれたかのように」「道を引き返す」様子は、まるで巻き戻し映像であるかのような印象を与える。「不思議な力で」というのは、眠りに落ちる時の不可抗力のようなものであり、意志によるコントロールの効かない状態を指しているのだろう。「道を引き返す」行為は、川で例えれば下流から上流へと遡るような、「源の方へと」⁽¹⁹⁾ 帰るような、時間を遡る動きである。初版では、詩篇の2行目と3行目の間に、「*Et les voilà qui se jettent sur les talus pour dormir.*」 「そしてほら彼らは眠るため、勾配に身を投げ出す」という詩句が挟まれていたことがわかっている⁽²⁰⁾。削除されたこの詩句を読む限り、「男たち」の動作が、眠りにつこうとする人の所作である可能性が伺える。しかし、直接「眠り」への言及も見られるこの詩行は削除される。このことはおそらく、「眠るため」という行為の目的性を削除することにより、自分の意志の働きとは別の力によって訪れる眠りの性質を際立たせるためだと言えるだろう。

続いて、水に関するイメージの動きを追ってみよう。シュベルヴィエルの詩的世界の中で、川が流れることは、川が空や周りの景色を記憶に留める行為として

表される。また、バシユラールが指摘するように、水のポエジーのひとつの成分である清涼さは、目覚めの力でもある⁽²¹⁾。しかしここでは、「アマゾン川」と「ナイル川」は「空を反射するのを拒」んで「立ち止まる」。「眠りの大旋風」における「立ち止まる」二本の河川は、生と目覚めの状態にある流れる川のイメージとは反対に、目覚めている状態を拒み、時間の停止と忘却に身を委ねようとしていると言えるだろう。「滝たち」も同様に、上から下へと落ちるのを止め「宙づりにな」っている。時間の停止と記憶の喪失という点において「川」と同じ状況である。「ぬかるんだ地の底に顔を隠す」湖は、時間が巻き戻されて、湖が湖になる前の状態になってしまったかのようである。最後に「大聖堂」だが、これは水と違ってそもそも動きが止まっているものである。そうであるにも関わらず、それらの鐘楼の間で身動きが取れなくなっている「大聖堂」の姿がここにはある。「大聖堂」は、建てるために長い時間の積み重ねが必要な建造物であり、また、人々の信仰が連続と受け継がれている記憶の場でもある。周囲にその時々時間を告げ知らせる「鐘楼」の間で「疑い」「ためらっている」「大聖堂」は、「今」という時間にも、記憶の中にも自らの居場所を見出すことができずにいるのである。

V. メタモルフォーズの場

以上、「眠りの大旋風」前半部分のイメージを詳細に見て来た。見えて来たのは、「眠り」という言葉を、初出からの異同を経て直接使うことは避けつつも、広大な空間にある様々な事物が、あたかも時間が停止したり巻き戻されたりしているかのように凝固し退行していく姿である。詩篇は次のように締めくくられる。

La Terre, de pôle en pôle, pousse son propre sommeil,
Ne se doutant même pas qu'elle n'est plus sur la route.⁽²²⁾

地球は、極から極へと地球自身の眠りを押していく、
もはや軌道にのっていないのではないかとは思ってもせずに。

この詩句によって、事物を「眠りの大旋風」に巻き込むのは「地球」の眠りであることが明らかにされる。「地球」のような空間を構成する大きなものが周囲のものを眠りへと引きずり込むことで、事物の時間は停止し、忘却の深淵へと送り返される。この時、その眠りは事物がひとつの物から別の物へと姿を変える場、すなわちメタモルフォーズの場を準備しているように思われる。例えば、5音節詩句8行からなる短い詩である「わたしの諸伝説」(« Mes légendes ») 章の中の一編、「眠る湖」(« Le lac endormi ») においてそのことを確認することができるだろう。

Un sapin, la nuit,
 Quand nul ne le voit,
 Devient une barque
 Sans rames ni bras.
 On entend parfois
 Quelque clapotis,
 Et l'eau s'effarouche
 Tout autour de lui.⁽²³⁾

一本のモミの木が、夜、
 誰も見ていない時に、
 櫂も腕もない
 一艘の小舟になる。
 時折、
 波打つ音が聞こえる、
 すると水は怖じ気づく
 モミの木のまわりで。

この詩篇は全集ではページの上部三分の一の中央に文字が書き込まれているため、左右およびページ下部にたっぷり余白がある。余白は、あたかも湖を包む静寂を表すかのようである。木はシュペルヴィエルの詩的世界の中では重要な位置にある。クリスタベル・グラールによると、木々はシュペルヴィエルの思考とポエジーを具体的な世界に根付かせる働きをする⁽²⁴⁾。とりわけ木の主題は、詩集『1939-1945』に収められた「木々」(« Arbres »)という章の中に結集することになる。この章では、「木」は不動性を宿命とする「囚人」であるということが強調されている⁽²⁵⁾。「眠る湖」における「モミの木」には、そうした「木々」の章の「木」のイメージと共通するものを見出せるだろう。この詩の中で「モミの木」は、「誰も見ていない時に」「小舟」へと変身する。不動性を宿命とする「モミの木」とは対照的に、「小舟」は水上を移動することを運命づけられている。「眠る湖」において、異なる宿命を背負う「モミの木」と「小舟」を、変身を通じて密やかに結びつけるもの、それが「湖の眠り」であり、シュペルヴィエルの夢の領域なのである。「眠りの大旋風」の「川」や「滝」が忘却に身を委ねていたように、ここでは「眠る湖」は湖であったことを一瞬忘れている。ブランショはシュペルヴィエルの詩について論じた「忘れがちな記憶」(« Oublieuse mémoire »)という論考の中で次のように述べている。「己を忘れるものが、ひとたび忘れられるものと忘却に対してねらいを定めると、最も深い消失となり、そこにメタモルフォーズの場所がある」⁽²⁶⁾と。つまり、湖が眠りによって湖であることを忘却することで、「誰も見ていない」忘れられた存在である「モミの木」の変身の場が用意されるのだ。このように、眠りの中に流れるこうした通常とは異なる時間の流れ方と忘却の性質が、事物の変身を可能にするのである。

VI. 世界を認識するための言葉

さて、前述の詩論(p.7の引用)におけるシュペルヴィエルの自身の言葉が示唆するとおりに、覚めることを約束された眠りにおける夢の「正確さ」への信頼は、目覚めた時に夢の「輪郭が消え」「ぼんやりと浮動的になる」ことへの不安と隣

り合わせであることもまた事実である。最後に、意識と無意識の狭間にある目覚めについて書かれた詩篇を検討し、シュペルヴィエルの詩的言語について考察したい。以下に精読を試みるのは、『無実の徒刑囚』所収の「断絶」(« Ruptures ») という章の中の「目覚め」(« Réveil ») と題された詩群の冒頭の詩篇である。

Le jour auprès de moi se fixe
 Mais il m'ajourne dans l'oubli.
 Si je m'approche du miroir
 Je n'y découvre rien de moi.

Hier encore j'eusse dit : « Mes mains »
 Et aussi : « Mes jours et mes nuits ».
 Aujourd'hui je ne sais que dire,
 Tous les mots sont restés au loin,
 Saisis par leur propre délire.⁽²⁷⁾

わたしのすぐそばで日差しが固まる
 でも日差しは忘却へとわたしを召喚する。
 わたしが鏡へと近づいても
 自分の何も見出さない。

昨日はまだ「わたしの手」とも
 「わたしの日々、わたしの夜々」とも言ったことだろう。
 今日、私は何を言っているかわからない
 言葉はどれも、各々の錯乱に捉えられて
 遠くにあるままだ。

サビーヌ・ドゥヴェルフが述べているように、シュペルヴィエルのテキストにおける鏡はほんの少しの自己像でさえ映すことを拒む。ドゥヴェルフは、このことは自己同一性の概念の崩壊の、徹底的な形での現れだと指摘している⁽²⁸⁾。また、ジョルジュ・プーレは目覚めの瞬間について、「眠っている人が目覚める時、目覚めているということを除いては彼が知っていることは何もない」⁽²⁹⁾と説明する。確かにこの詩においては、目覚めの瞬間の朦朧とした状態における心もとなさが、鏡に自分が映らないという状況に託され語られている。目覚めの瞬間、「わたし」を取り巻く事態の把握は困難を極め、「わたし」が誰かという認識までもが不可能になる。ここでは、本来であれば眠りから人を覚ますはずの「日差し」が、「忘却」へと「わたし」を送り返してしまうのだ。

さらに詩篇の第二節では、眠りによる断絶によって、昨日は「わたし」が所有していたはずの言葉が、今日は「わたし」の手から離れてしまった状態であることが語られている。このことは、安藤元雄が指摘するように、夢という現象が「夢見られる対象と夢みる者の間にある一切の距離や関係を、まったく新しく作り直すもの」⁽³⁰⁾であるからだと考えられる。しかしここで注目したいのは、事物の存在そのものがなくなるのではなく、事物を認識するための言葉、安藤の言葉を借りれば詩的主体と事物の間の距離や関係を「新しく作り直す」ための言葉を所有できなくなる、ということである。言葉は「各々の錯乱に捉えられて／遠くにあ」り、詩人によって「捉え」られていない。それゆえ詩的主体は、「何を言っているのかわからない」のである。この詩行はおそらく、シュペルヴィエルの詩的言語と、シュルレアリスム的な詩的言語の違いを明確に示している箇所だろう⁽³¹⁾。ブルトンは1924年の『シュルレアリスム宣言』の中で、二つの言葉のいわば偶然的接近からこそ、ある特殊なイメージの輝きがほとぼしりであるのだと述べている⁽³²⁾。また、ブルトンによれば、こうした理性によるいかなる監視も受けない心の純粋な自動現象は記述可能である⁽³³⁾。一方シュペルヴィエルは、理性による監視を受けない「錯乱に捉えられ」た言葉が「遠くにある」状態では、口をつぐんでしまう。夢の領域に置き去りにされた言葉たちを、自らの手で「つかむ」

こと、すなわち理性によって導くことが、目覚めの瞬間において求められているのだ。この時、シュペルヴィエルが捉えようとする詩的言語は、「イメージの戯れ」とは根本的に異なる、世界を認識するための言葉なのである。

VII. 結論

シュペルヴィエルの詩学における夢に関するいくつかの問いから発して、本稿ではまず、事物の詩的把握についての考察、ついで眠りの性質の分析を行った。見てきたように、シュペルヴィエルが試みる事物の詩的把握は、夢の領域における時空間の停止と、忘却の性質に支えられて初めて成り立つものである。このことから、「つかむ」詩群で確認した、手放したものをつかみ、それをまた離すという一連の空間的な運動はおそらく同時に、忘却へと身を浸し、事物を再認識し、それをまた記憶の彼方へと離すという記憶と忘却についての時間のメタファーとして読むことも可能であろう。シュペルヴィエルにおける事物の詩的把握とは、したがって、夢の中で感覚されるような正確さで、事物の変容を捉えることであり、その瞬間を捉えては離す一連の運動の中に身を投じることなのである。最後に、目覚めの瞬間についての詩篇の分析を通して、シュペルヴィエルの詩的言語が事物や世界の認識そのものに関わるものであることを確認し、その点においてシュルレアリスム的な言葉と異なることを指摘した。シュペルヴィエルにとって詩は、常に潜在する夢から来るものであるが、それだけでは彼の詩学は成り立たない。理性が夢を導き、事物の本質を捉える言葉として紙面に現れなくてはならない。こうしたシュペルヴィエルの詩の技法は、その不可能性が詩篇で詠われているにも関わらず、「言葉にすること」や、意識と無意識のあわいで世界を認識するための「言葉」そのものに対して、詩人が信頼を置いていることを意味するのである。

Notes

- (1) Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la

Pléiade », 1996, p. 559. 以下、本稿においてこの書物からの引用を行う場合には、書誌情報は OC と略記し、その直後に該当箇所のパージ数のみ記す。

- (2) 本稿では詩論および詩篇の日本語の引用については拙訳を使用するが、適宜以下の翻訳を参照したことを注記しておく。『世界名詩集大成 4 フランス 3』中村真一郎他訳、平凡社、1959 年、『シュベルヴィエル詩集』安藤元雄訳、思潮社、1982 年、『世界詩人全集 17 アポリネール、コクトー、シュベルヴィエル詩集』渡辺一民、堀口大學、飯島耕一訳、新潮社、1968 年、『シュベルヴィエル詩集』中村真一郎訳、創元社、1951 年、『シュベルヴィエル抄』堀口大學訳、小沢書店、1992 年、ジュール・シュベルヴィエル「詩法について考えながら」大岡信訳（『世界の詩論』窪田般彌、新倉俊一編、青土社、1994 年所収）
- (3) ジュール・シュベルヴィエル (Jules Supervielle) はウルグアイ出身のフランス語作家で、生まれは 1884 年 (モンテビデオ)、没年は 1960 年 (パリ) である。生涯に詩集を 14 冊刊行している。
- (4) 1924 年以降の詩作品の出版物としては 1925 年の『引力』(Gravitations) があるが、この詩集は 1922 年から 1925 年までの間に書かれているため本稿では直接の分析対象とはしない。
- (5) James A. Hiddleston, *L'univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965, p. 164.
- (6) OC, p. 246.
- (7) Hiddleston, OC, p. 772. (Notice)
- (8) Georges Poulet, *Études sur le temps humain III, Le point de départ*, Plon, 1964, p. 114.
- (9) OC, p. 244.
- (10) イヴ・アラン・ファールブルは、詩集『引力』を対象とする分析の中で、シュベルヴィエルの詩においてイメージはダイナミズムとテキストの生成に貢献していると述べている。例として、『引力』所収の「交換」(« Échanges ») においては鳥のイメージが詩と同化するように展開されていると指摘する。Yves-Alain Favre, *Supervielle, la rêverie et le chant dans Gravitations*, Paris, Nizet, 1981, p. 57-58.
- (11) 手を切り落とすイメージは、詩集『引力』所収の詩篇「生存者」(« Le Survivant ») においても見ることができる。ミシェル・コロは、切断された手がメキシコ芸術においてしばしば死の象徴として現れるというポーレット・パトゥーの指摘を紹介している。Michel Collot, OC, p. 737. (Notes et variantes) なお、コロの引用元は次のとおり。Paulette Patout, *Alfonso Reyes et la France*, Klincksieck, 1978, p. 340.
- (12) Hiddleston, OC, p. 784. (Notes et variantes)
- (13) OC, p. 559-560.

- (14) 「大地の結滞」という章の中には、詩篇「眠りの大旋風」と「天空の火」の二篇しか収められていない。これらの詩は、『引力』に近い夢の雰囲気と宇宙的なインスピレーションによってその他の詩から分けられている。Hiddleston, *OC*, p. 797. (Notes et variantes)
- (15) *OC*, p. 268.
- (16) Hiddleston, *OC*, p. 797. (Notes et variantes)
- (17) クロード・ロワによると、シュペルヴィエルは信頼性を打ち立てるためのディテールの技法として、自然のあるいは廣大無辺の景観の中に、具体的でなじみ深い小さなディテールを不意に出現させる。彼の作品においては、動物たちがこの目的のために役立つ。Claude Roy, *Jules Supervielle*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1949, p. 51.
- (18) Hiddleston, *OC*, p. 797. (Notes et variantes)
- (19) 詩集『引力』所収の「秩序」(« *Ordre* »)と題された詩篇の中では、道を引き返す動きが「源の方へと」戻るといふ言葉で表現されている。「*Arrêtez les chiens sur les routes / Et les charrettes à bœufs. / Qu'ils retournent vers leur source !*」「道の上の犬たちを止めてください／それから牛車たちを。／彼らにはその源の方へと戻らせよ！」(*OC*, p. 226.)
- (20) Hiddleston, *OC*, p. 798. (Notes et variantes)
- (21) Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 45-46.
- (22) *OC*, p. 268.
- (23) *OC*, p. 292.
- (24) Christabel Grare, *OC*, p. 908. (Notes et variantes) グラールは、シュペルヴィエルが1939年10月30日にアンドレ・ジッドに宛てた手紙を引きながら、この考えを補強している。ジッド宛ての手紙には次のように書かれている。「私は具体的なものの中にしかたやすく現れない詩人、あるいは少なくとも手際の悪い人のタイプに属します。この思考の欠点が、よく知られているように、沈黙から出ることができるのは諸々のイメージに基づくことによつてのみなのです。イメージは支えの代わりになります。」(fonds Doucet, Msy815.2)
- (25) 例えば、「夜と昼の木々」(« *Arbres dans la nuit et le jour* »)には次のような一節がある。「*Princes de l'immobilité, / Les oiseaux vous font confiance,*」「不動の王子たちよ、／鳥たちはおまえたちを信用している」また同じ詩篇の中に次のような一節もある。「*Ô grandioses solitaires, / Toujours prisonniers de la Terre,*」「おお、威風堂々

- たる孤独者よ、／いつも地球の囚人だ」(OC, p. 433.)
- (26) Maurice Blanchot, « Oublieuse Mémoire », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 459-464, p. 461.
- (27) OC, p. 271.
- (28) Sabine Dewulf, « Jules Supervielle ou la question de notre identité » in *Jules Supervielle Aujourd'hui*, sous la direction de Sabine Dewulf et Jacques Le Gall, actes du colloque d'Oloron-Sainte-Marie 1er et 2 février 2008, Pau, Presses Universitaires de Pau aquitaine, p. 81-97, p. 84.
- (29) Poulet, *op. cit.*, p. 110.
- (30) 安藤元雄「シュベルヴィエル 或いは存在の慰め」、『現代詩手帳 64 : 3』思潮社、1964年、p.32-35, p.33.
- (31) 本稿では、シュルレアリスム運動に加わった詩人全般を考慮に入れるわけではなく、参照軸としてアンドレ・ブルトンによる『シュルレアリスム宣言』(1924)のみを扱う。
- (32) André Breton, *Manifestes du surréalisme*, collection folio/essais, Jean-Jacques Pauvert, 1990, p. 49.
- (33) *Ibid.*, p. 41.

参考文献

- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942
- BLANCHOT, Maurice, « Oublieuse Mémoire », *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 459-464
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, collection folio/essais, Jean-Jacques Pauvert, 1990
- DEWULF, Sabine, « Jules Supervielle ou la question de notre identité » in *Jules Supervielle Aujourd'hui*, sous la direction de Sabine Dewulf et Jacques Le Gall, actes du colloque d'Oloron-Sainte-Marie 1er et 2 février 2008, Pau, Presses Universitaires de Pau aquitaine, p. 81-97
- FAVRE, Yves-Alain, *Supervielle, la rêverie et le chant dans Gravitations*, Paris, Nizet, 1981
- HIDDLESTON, James A., *L'univers de Jules Supervielle*, Paris, José Corti, 1965
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain III, Le point de départ*, Plon, 1964
- ROY, Claude, *Jules Supervielle*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1949

SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996

安藤元雄「シュベルヴィエル 或いは存在の慰め」、『現代詩手帳 64 : 3』思潮社、1964年、
p.32-35

ジュール・シュベルヴィエル「詩法について考えながら」大岡信訳（『世界の詩論』窪田般
彌、新倉俊一編、青土社、1994年所収）

『シュベルヴィエル詩集』安藤元雄訳、思潮社、1982年

『シュベルヴィエル詩集』中村真一郎訳、創元社、1951年

『シュベルヴィエル抄』堀口大學訳、小沢書店、1992年

『世界詩人全集 17 アポリネール、コクトー、シュベルヴィエル詩集』渡辺一民、堀口大學、
飯島耕一訳、新潮社、1968年

『世界名詩集大成 4 フランス 3』中村真一郎他訳、平凡社、1959年

Les choses, le sommeil, les mots : l'espace onirique de Jules Supervielle

SATO, Sonoko

La présente étude porte sur les œuvres composées par Jules Supervielle (1884-1960) entre 1927 et 1930. Elle a pour but de montrer la structure du rêve de notre poète en examinant la fonction du sommeil et la saisie poétique des choses. Elle implique l'examen du langage poétique de Supervielle par rapport au premier *Manifeste du surréalisme* (1924) d'André Breton qui avait un intérêt pour le rêve en tant que source de la création poétique.

Nous examinons tout d'abord la saisie poétique des choses en analysant les poèmes intitulés « Saisir ». Le locuteur cherche à saisir les choses inconsciemment dans l'espace onirique. Ce n'est pas une possession des choses mais une suite de mouvements dont il s'agit ici. Mais, à cause des échecs répétés, le sujet poétique attend que le sommeil saisisse les choses à sa place. Or, ces mains, celles du sujet poétique, nous pourrions les identifier aux mains du poète lui-même, qui s'engagent dans l'écriture du poème en question. En l'occurrence, on pourrait dire que les poèmes sur l'acte de saisir les choses sont des discours sur la poésie elle-même.

Ensuite nous examinons les caractéristiques du sommeil chez Supervielle. L'analyse des poèmes intitulés « Tornade de sommeil » et « Le lac endormi » montre que, dans l'univers poétique de Supervielle, l'oubli est un motif inséparable du sommeil. Dans le sommeil, l'arrêt du temps et de l'espace ainsi que le fonctionnement de l'oubli permettent aux choses de se métamorphoser.

Après l'analyse du sommeil, nous essayons de mettre au clair le langage poétique de Supervielle en analysant le poème intitulé « Réveil ». Au moment du réveil, il est impossible que le locuteur s'exprime parce que les mots sont restés dans l'espace onirique. Cette remarque nous permet de dire que, chez Supervielle, il est important de saisir les mots avec la raison pour la connaissance du monde alors qu'il suffit au surréalisme d'écrire directement les mots provenant d'un rêve.

Le tâtonnement pour saisir les choses avec une précision onirique dans l'œuvre de Supervielle nous montre que, bien qu'il affronte une impossibilité, le poète a confiance aux mots eux-mêmes pour connaître le monde.