

ヴァレリーの「カエサル」

——ソネの構造を中心に——

鳥山 定嗣

はじめに

『旧詩帖』の一篇「カエサル」は、ナポレオンやティベリウスに多大な関心を示したヴァレリーの権力志向を窺わせる詩篇であるが、20代後半のヴァレリーが『カイエ』に4ヵ国語で記した次の言葉がその権力志向のありようを端的に示していると思われる。

Le César de Soi-même
El Cesar de su mismo
Il Cesare di se stesso
The Cesar of himself [sic]¹⁾

「おのれ自身のカエサル」が統治すべき対象はあくまで自己にはかならない。またヴァレリーは40歳ごろ、プルタルコスの『対比列伝』を読み、「カエサルのおのれ自身に対する感嘆すべき嫉妬」、すなわち「過去の自分に対する現在の自分の憎しみ」をみずからもまた痛感すると記している²⁾。

「カエサル」は、同じく『旧詩帖』所収の「セミラミスのアリア」（旧題は「セミラミス」）と関連が深く、両詩篇を比較することによって各々の特色が見えてくる。ともに権力者でありながら、男女の別によって好対照をなす両者は、詩型の点でも顕著な相違を示しており、ともに12音節詩句から構成されながら、「セミラミス」が4行詩節を20節以上連ねる長詩である一方、「カエサル」は短詩ソネである。

さらに、両詩篇は『旧詩帖』（昔の詩を集めたアルバム）という題名とは裏腹に、実際には1917年の『若きパルク』刊行以後に書き始められた比較的新しい詩であるという点でも共通する³⁾。制作年は「セミラミス」（1918年5月執筆開始）よりも「カエサル」の方が若干遅く、1918年末に書き始められ、1919年から1921年にかけて制作されたと推定される⁴⁾。また『旧詩帖』への収録時期も異なり、「セミラミス」が1920年『旧詩帖』初版に収録されたのに対し、「カエサル」は初版には未収録で、1926年4月『旧詩数篇』として「オルフェ」、「夕暮れの豪奢」、「夢

幻境（異文）」とともに発表、翌月『旧詩帖』再版に収録された。

本稿では、まず「カエサル」の原詩と拙訳を掲げ（テキストはブレイヤード版『作品集』所収のものによる⁵⁾）、各節の読解を行なったうえで、このソネの構造について吟味することにした。ヴァレリーの書いた数多くのソネのなかでも「カエサル」はとりわけ意識的に組み立てられていると思われるためである。また、ヴァレリーの描く「カエサル」の特徴は何か、とくに「旧詩」として提示されたこのソネが実際には『若きパルク』以後に書かれた「新しい詩」であることを示す特徴は何か、という点についても考察してみたい。

CÉSAR

César, calme César, le pied sur toute chose,
Les poings durs dans la barbe, et l'œil sombre peuplé
D'aigles et des combats du couchant contemplé,
Ton cœur s'enfle, et se sent toute-puissante Cause.

Le lac en vain palpite et lèche son lit rose ;
En vain d'or précieux brille le jeune blé ;
Tu durcis dans les nœuds de ton corps rassemblé
L'ordre, qui doit enfin fendre ta bouche close.

L'ample monde, au delà de l'immense horizon,
L'Empire attend l'éclair, le décret, le tison
Qui changeront le soir en furieuse aurore.

Heureux là-bas sur l'onde, et bercé du hasard,
Un pêcheur indolent qui flotte et chante, ignore
Quelle foudre s'amasse au centre de César.

カエサル⁶⁾

カエサル、静かなカエサル、あらゆる物の上に立ち、
拳は固く顎鬚に、その目は暗く、凝視した
落日に飛び交う鷺と戦闘に満ちあふれ、
おまえの心臓は膨らみ、おのれを全能の〈原因〉と感じる。

湖がうち震え、薔薇色の床を舐めるも空しく、
若い小麦が貴い金に輝こうとも空しく、
おまえはその結集した身体の結び目のなか
閉ざした口をついに割る命令を固める。

広大な世界、果てしない地平線の彼方、
〈帝国〉は待っている、閃光を、裁決を、^{のろし}烽火を
夕焼けを凄まじい朝焼けに変えるその時を。

下界では波のうえ、偶然に揺すられ幸せな、
漁夫ひとり気楽に漂い歌っている、いかなる
^{いかずち}雷がカエサルの中心に溜っているかを知りもせず。

各節読解

第 1 節

César, calme César, le pied sur toute chose,
Les poings durs dans la barbe, et l'œil sombre peuplé
D'aigles et des combats du couchant contemplé,
[4] Ton cœur s'enfle, et se sent toute-puissante Cause.

冒頭、「カエサル」の名を二度畳みかける。前置された形容詞「静かな」がその泰然自若とした姿を第一に提示する。そして「足」、「拳」、「顎髭⁷⁾」によって、万物の上に君臨する雄々しい姿を描き、その「目」を通して「落日」の時を告げた後、再びカエサルの中心、すなわちその「心臓」に舞い戻る。形容詞としては「静かな」につづき、「固い」、「暗い」、「全能な」といった語が、翳を湛えた英雄の姿を印象づける。「夕陽」の血に染まる空は「戦場」であり、「鷲」はローマ帝国の国章（かつナポレオン 1 世の軍章）である。血染めの空を目にして「心臓が膨らむ」さまが、鼻母音 [ã] の連続 ([s] 音の畳韻を含む) ——*s'enfle ; se sent ; toute-puissante*——によって伝わってくる。第 1 節で、カエサルの身体部位のうち 2 人称の所有形容詞を付すのは「心臓」だけであり、自らを「全能の〈原因〉」と感じる「心臓」は別格である⁸⁾。

また、草稿からヴァレリーがこのソネを第 1 行から書き出したわけではないことが分かる。現在残っているなかで最初期の手稿の出だしは次のようである。

Ce vain lac, pour toi
En vain le lac palpite et lèche son lit rose
Et les champs précieux brillent d'un jeune blé
César, calme César, l'orteil sur toute chose
Les poings sous le menton et l'œil noirement peuplé
[...]
(AVAms, f° 53)

冒頭の数語は除き、最初の2行は決定稿では第5-6行詩句となるものであり、第1行およびそれに続く詩句はその後に生まれている。また、同草稿の続きの部分では、カエサルの「目」が「凝視」している対象が、外界の夕景色ではなく、おのれ自身の内的世界の反映であることが明示されていた。

[...] l'œil noirement peuplé
Non des fastes du ciel qui s'en croit contemplé
Mais peuplé des tourments du ciel non contemplé (AVAms, f° 53)

その目は黒々と満ちている
見つめられていると思っている空の豪奢ではなく
見つめられていない空の苦悩に満ちている⁹⁾。

第2節

Le lac en vain palpite et lèche son lit rose ;
En vain d'or précieux brille le jeune blé ;
Tu durcis dans les nœuds de ton corps rassemblé
[8] L'ordre, qui doit enfin fendre ta bouche close.

前半2行、「湖」と「小麦(畑)」の魅力が描かれる。「薔薇色の床」に身を横たえる「湖」を女性とすれば、「若い小麦」は青年だろうか、いずれもカエサルの心を捉えることなく、ともに「空しく」身を震わせ、金色に輝く。なお、草稿では第5行の「湖」の代わりに「海」、「その床」の代わりに「砂」とする案が見られる¹⁰⁾。「薔薇色の床を舐める」という表現は夕陽を受けた波打ち際のイマージュだろう。

カエサルは「固い拳」(第2行)と同様、その身を硬く引き締めるが、「結集した身体 corps rassemblé」という表現は意味深い。corpsには「身体」の他に「集合体」、特に「部隊・軍団」の意味があり、この表現は、カエサル自身の「身体」と「軍団」が等位であること、おのれの身体と軍団の統率が平行関係にあることを示唆すると思われる。最高司令官たる将軍が、その「結集した身体=軍団」の幾つかの「結び目」、すなわち「要所」に「固める」のは「命令」

である。次行冒頭に送られて浮き彫りとなるその語 *L'ordre* が、まもなくカエサルの「閉ざした口」を「割る」¹¹⁾。「静かなカエサル」の緊張感を示す「閉ざした口 *bouche close*」が、まさしくカトラン 2 節を [ozə] の脚韻 (*chose – Cause – rose – close*) によってしっかりと閉ざす。

第 3 節

L'ample monde, au delà de l'immense horizon,
L'Empire attend l'éclair, le décret, le tison
 [11] *Qui changeront le soir en furieuse aurore.*

第 3 節では、前節の近景（湖水と小麦畑）から「地平線の彼方」へ視線が移され、ローマ「帝国」の果てしない広表がここでも鼻母音をともなって表現される（第 1 節におけるカエサルの「心臓の膨らみ」も同じく鼻母音で表現されていたことが想起される）。*L'ample monde*（広大な世界）と *L'Empire*（帝国）は意味だけでなくその豊かな頭韻 [lāp] によって同義を強め、*immense horizon* の鼻母音とともに、ますます拡大する印象を強めるかのようだ。帝国が今か今かと待ち受ける出撃の合図——「閃光」、「裁決」、「烽火」の畳みかけは、*l'éclair, le décret* の音韻効果 [lek]eR - lə dekRE] によって加速するかのようであり、その火花が「夕焼け」を「朝焼け」に変える¹²⁾。「落日の戦闘」（第 2 行）が最も激しさを増す瞬間、人為による天変地異の瞬間である。西から昇る太陽は「凄まじく猛り狂って *furieuse*」いる。そこには「フリアイ *Furies*」（ローマ神話の復讐の女神たち）も加勢しているだろう。「夕焼けを凄まじい朝焼けに変える」その時はまだ未来 (*changeront*) のことであり、最終節ではむしろ「幸せな」のどかな風景がうたわれる。

第 4 節

Heureux là-bas sur l'onde, et bercé du hasard,
Un pêcheur indolent qui flotte et chante, ignore
 [14] *Quelle foudre s'amasse au centre de César.*

最終節では前節の「地平線の彼方 *au delà*」から「下界 *là-bas*」へ、「夕焼け＝朝焼け」の空から「波のうえ」に視線が転じられ、幻惑的な光景のあとに日常の一風景が差し挟まれる。波の「偶然」に揺すられるがままに「漂い歌う」ひとりの「気楽な漁夫」、のんびりとしたその姿が、緊張感みなぎる詩のなかに弛緩の一点を添える。

この「漁夫」のイメージについてはこれまでさまざまな解釈がなされてきた。チャールズ・ホワイティングは、『若きバルク』第 343 行に同様のイメージ（「永遠の漁夫」）があることを指摘したうえで、両詩篇における「漁夫」は、抵抗したり格闘したりすることなく、自然のながれに身をまかせる者の象徴と説く¹³⁾。鈴木信太郎も「カエサル」の「気楽な漁夫」と『若きバルク』の「永遠の漁夫」を重ね合わせつつ、ホワイティングとは異なり、両者を「太陽」の隠喩と解釈する¹⁴⁾。他方、中井久夫は『若きバルク』の「永遠の漁夫」を「太陽」ではなく「水平

線上の明るみが海面に映えてつくる一つの揺らぐ映像」と解釈したうえで、pêcheur（漁夫）と pécheur（罪人）の音の類似によって導かれる「永遠の罪人」のイマージュを介して、西欧に広く伝わる「彷徨えるユダヤ人（あるいはオランダ船）」伝説を喚起すると指摘している¹⁵⁾。『若きパルク』の問題の一節は次のようなものである。

Là, l'écume s'efforce à se faire visible ;
Et là, titubera sur la barque sensible
A chaque épaule d'onde, un pêcheur éternel. (La Jeune Parque, v. 341-343)

あそこで、水泡が懸命に姿を現そうとしている。
またあそこでは、敏感な小舟の上でよろめくことだろう
波の肩の寄せるたびに、ある永遠の漁夫が。

「カエサル」が『若きパルク』以後の作であることを考慮に入れると、「カエサル」の「漁夫」に『若きパルク』の「漁夫」に通じる象徴が込められている可能性も否めないが、前者の「気楽な漁夫」は後者の「永遠の漁夫」に比べて象徴性が希薄であり、実景と解釈しても差し支えないと思われる。なお、草稿には「無垢な漁夫 un pêcheur innocent」という表現——「無垢な罪人 pecheur innocent」という撞着語法的表現を想起させる——が見られ、さらに「無垢な・無実の innocent」から「無知の ignorant」が導き出されたことが窺われる¹⁶⁾。いずれにせよ、波の偶然に揺すられるがまま漂い歌う「漁夫」のイマージュは、自らの中心に雷を溜める「カエサル」と好対照をなし、緊張感のみなざる最終行の直前に弛緩のひとつきを添えて効果的である¹⁷⁾。

第12-14行の脚韻 hasard と César は、ネルヴァル『幻想詩篇』の一篇「オリーブ山のキリスト」にも見えるが¹⁸⁾、ヴァレリーのソネではとりわけこの脚韻が意味の対比（「偶然」と「全能の〈原因〉」たる「カエサル」）を際立たせている。草稿には「au hasard du hasard」（AVAmS, f° 55）と「偶然」性を強調する案も見える。

最終行は、波の偶然に身をまかせるこの無邪気な「漁夫」の「知らない」ところで「カエサル」の中心に「雷」が溜まるという形で、いつときの弛緩の後、ふたたび緊張感を高めつつ締めくくられる。草稿（AVAmS, f° 54）には、「カエサル」の「中心 centre」を「黒い心 noir cœur」あるいは「黒い額 noir front」に変えようとする推敲跡が見られる。第2行の「暗い目」に通じるイマージュであり、上に引用した草稿（AVAmS, f° 53）にあったように、その目も当初「黒々と noirement」「見つめられていない空の苦悩に満ちて」いた。この「黒」のイマージュは「カエサル」の内面に暗さと深みを与えると同時に、その闇夜にまもなく轟く「雷」と強烈なコントラストをなして効果的であったが、決定稿ではカエサルの暗さ（および明暗の対比）が和らげられ、求心的な緊張感が前景化されたと言えよう。「雷」をおのれの「中心に溜めこむカエサル」は依然として「静かなカエサル」にちがいない。かくして結語の「カエサル」は冒頭に回帰する。「夕焼けを朝焼けに変える」かのように、詩の終わりはまた始まりとなる。

ソネの構造

16世紀にイタリアからフランスへ伝わり、ルネサンス期から古典主義時代にかけて隆盛をきわめ、その後しばらく廃れたのち、19世紀に再興した「ソネ」は、その形式的制約によって、詩作に完璧を求める詩人たちの愛好するところとなった。形式的制約のもたらす創造性を重んじたヴァレリーもソネを好んだ詩人のひとりである。とくに若いころ熱中した形跡が見られるが、その後も晩年まで少なからぬ作例がある。本稿で取り上げた「カエサル」は、ヴァレリーのソネのなかでも、とりわけ意識的に構築されている点が注目される。以下、4つの観点（円環性、求心性、「カエサル」の遍在、対比と転調）から、このソネの構造について考察してみよう。

円環性

ソネの構造として、第一に目に留まることは、「カエサル」の名が詩の冒頭と末尾に置かれていることである。マルセル・ミュラーが指摘したように、この点にはジョゼ・マリア・ド・エレディアの影響がうかがわれる。『戦勝牌 *Les Trophées*』の一篇「剣先 *L'estoc*」にはソネの結語を「カエサル」の名で締めくくる例が見られ、また同詩集所収のソネ「主の公現 *Épiphanie*」にはヴァレリーのソネと同じような円環構造、すなわちソネの冒頭（ただし第2語）と末尾に同じ語を配置する例が見られる。しかも、「主の公現」におけるその語「バルタザール *Balthazar*」（東方の三博士のひとり）は「アウグストゥス・カエサル *Augustus Caesar*」と押韻するかたちとなっている。「剣先」においても「主の公現」においても [zar] の脚韻（Sannazar-César ; Caesar-Balthazar）でソネが締めくくられており、ここにヴァレリーのソネにおけるエレディアの反響が読み取れるのである¹⁹⁾。（なお、『魅惑』所収のソネ「足音 *Les Pas*」にも、題名、冒頭「君の足音 *Tes pas*」、末尾「あなたの足音 *vos pas*」に同じ名詞が置かれており、「カエサル」と同様の趣向が見出される。）

ところでヴァレリーの「カエサル」では、この名がさらに第1行の内部で反復されている。その位置は前半句の末尾であり、たとえば言えば、6音節の半句を囲む小さな円と14行詩全体を囲む大きな円が相似形をなすかのように、この詩の円環を閉じている。円環性はまた正則ソネの脚韻構成に本来備わっている特徴でもあり、カトラン2節はそれぞれ抱擁韻 *abba* によって円環をなし、テルセ2節も *ccd ede*（あるいは *ccd eed*）という形で詩節を閉ざす。

また、形式面だけでなく内容面においても円環的なイメージが見いだされる。第11行「夕焼けを凄まじい朝焼けに変える」は、太陽の運行を逆転あるいは無化しつつ、夕陽と朝陽を照応させるイメージによって、緩やかにめぐる時の循環性とはまた別の激しい回転運動の感覚、ちょうど勢いよく回る独楽が静止して見えるように、回転の激化が不動に近づくような感覚を喚起するように思われる。

求心性

円環性と並び、ソネには求心的な動きが随所に表現されている。第1節では、カエサルの身体描写が、まず「足」、次に「拳」と「髭」、それから「目」を通してひとたび夕焼けの空に転じたのち再び「心臓」へというように、末端から中心に向かって進む。第2節では、まず「湖」と「小麦」畑という外界の風景を描いたのち、「結集された身体の結び目」という表現によって一挙にカエサルの中心に向かい、最後は「閉ざした口」のイメージでカトランを締めくくる。テルセ2節でも、まず「果てしない地平線の彼方の広大な世界」という「帝国」の広表を喚起し、大風景画に一点人の気配を添加するかのように「漁夫」の姿を描き込んだのち、最後は「雷がカエサルの中心に集積する」という求心的なイメージで締めくくられる。

求心力の中心にいるのはもちろん「カエサル」であり、「カエサルの中心」とは「自らを全能の〈原因〉と感ずる心臓」（第4行）、あるいはカエサルの「結集された身体＝軍団の結び目」（第7行）である。この表現がカエサル自身の「身体」と彼が統率する「軍団」（ひいてはローマ帝国全土）を結びつけることは先述したとおりだが、「結び目 nœuds」という語の配置がとりわけ興味深い。この語はまさしくソネの中央に、言い換えれば、冒頭と末尾に置かれた「カエサル」という二つの頂点を結ぶ対角線上の中心に位置しているのである。

César の遍在

ソネの冒頭と末尾に位置し、かつその「結び目を固める」「カエサル」は、さらに姿を変えてソネのあらゆる箇所に現れる。

まず、第1節末尾に置かれた Cause という語は César のアナグラムに近い（先述のようにプレイヤード版では頭文字大文字となっており、なおさら両者の相似を感じさせる）。単に形の上だけではなく、意味上も「カエサル」（の「心臓」）は「全能の〈原因〉」と等しい関係にある。いま César = Cause の等式が成り立つとすれば、先に「カエサル」の語の配置およびその反復による円環性について述べたことが、第1節にも当てはまることになる。つまり、第1カトラン（César [...] Cause）はいわばソネ全体（César [...] César）の縮図であり、そのまた縮図が第1行前半句に見出されるというように。さらに、脚韻の位置に配された Cause はその音を第1行・第5行・第8行の末尾（chose – rose – close）に反響させ、「全能の〈原因〉」という「カエサル」の異名をカトラン2節に響き渡らせることにもなる。

脚韻という点では、ソネを締めくくる César が第12行末の hasard と押韻するほか、この名を構成する音素 [se-zar] が各詩行末にちりばめられている。特に [z] 音はカトラン2節の脚韻（chose – rose – Cause – close）と第9-10行末（horizon – tison）に、[R] 音も第11-13行末（aurore – ignore）に、母音 [e] もカトラン2節（peuplé – contemplé – blé – rassemblé）に響いている。脚韻に配置された語は最後の César に向かってこだまを奏してゆくと見ることもできよう。

「カエサル」の名の象徴性は文字にまで及ぶ。第1行前半句（César, calme César）には「C」の文字が3つ並び、視覚的な効果が感じられる。同様の効果がソネの末尾（centre de César）にも見いだされ、César の疑似アナグラム Cause およびそれと意味連関の強い cœur（「おのれ

を全能の〈原因〉と感ずる心」も語頭に「C」の文字を共有している。カエサルの頭文字は他にも、第3行の combats – couchant – contemplé、第7行の corps、第8行の close といった語にまで及び、さらには「C」の文字の発しうる二つの子音 [k] と [s] の畳韻がソネの随所にちりばめられている（第3行の combats du couchant contemplé、第10行の l'éclair, le décret、最終行の s'amasse au centre de César など）。

「カエサル」は、詩の冒頭と末尾に君臨するだけではなく、その名を構成する要素（音および文字）というかたちでソネの世界に遍在しているのである。

対比と転調

以上に述べたように、このソネはまさしく「カエサル」の統治下にあり、カエサル一色に染まっているが、詩人はまたそれを単調さから救う工夫も施している。

そのひとつは対比の効果である。先述したように、最終節に描きこまれた「漁夫」は、「偶然」の波のまにまに漂い歌うその「気楽な」姿によって、自らを必然と化す英雄、固く口を閉ざして雷を蓄える「カエサル」と鮮やかな対照をなし、緊張感のみなざる詩に弛緩の一点を加えている。詩人はまた「漁夫」と結びつく「水」のイメージを、前節の「火」のイメージ（「閃光」「烽火」「夕焼けを朝焼けに変える」）と対比させることにより、第1テルセと第2テルセの対照を際立たせてもいる。この水と火の対比は、さらにより小さなかたちで第5-6行の対句的表現（「うち震える湖」と「金に輝く小麦」）にも見出されるが、いずれも「空しく」存在するその自然の景色がまた、そのようなものなど眼中にないカエサルの姿を対照的に浮かび上がらせる。

もう一点注目されるのは、カトラン2節とテルセ2節の対比、というよりはむしろ微妙な推移である。カトラン2節において、「カエサル」は2人称（Tu）で呼びかけられている。この頓呼法は「カエサル」をうたう詩人自身の発話の位置を示すものである。歴史家のように（また自らを歴史上の人物として記したこの皇帝自身がそうしたように）カエサルを3人称で描写するのではなく、2人称で呼びかけ喚び起こすところに、明示的には姿を見せない1人称の声が聞き取れる。「静かなカエサル」をうたうその声は決して声高な調子ではないだろうが、抑揚を欠いた平板調でもないだろう。詩にうたわれたカエサルと同じく静かな緊張感をたたえた声にちがいない。そしてまさしくこの呼びかけるという発話行為に、「おのれ自身のカエサル」たらんとしたヴァレリーの姿勢が浮かび上がるように思われる。

他方、テルセ2節においては、カエサルへの呼びかけを明示する指標は何一つない。ソネを締めくくる結語の「カエサル」は2人称か3人称か微妙なところだが、どちらかといえば後者であろう。冒頭に2度その名を呼ばれ、カトランにおいて幾度も呼びかけられた「カエサル」は、テルセに入ると「帝国」の「広大な世界」の背後にいつとき身を潜め、ひとりの「漁夫」を介して最終行に再び現れるときには、もはや元の呼びかけの対象とは異なっている。いわばカトランにおいてクローズアップされた英雄が、テルセにおいてはパノラマの景の中心点として捉え直されるのである。その変化はまさしく「カエサル」をうたう詩人自身の声の微妙な変化、ヴァレリーの好んだ音楽的な比喩を用いていえば、「転調」の表現とみなすことができよう。「カエサ

ル」に始まり「カエサル」に終わるこのソネは、2人称から3人称への「転調」によって単調さを脱している。

「カエサル」の特徴

男性性

ヴァレリーは若い頃、「カエサル」と同じく皇帝を描いたソネ「皇帝の行進²⁰⁾」(1889年作)を書いている。そこでは「死にゆく太陽」とともに勝利の「ラッパ」が鳴り響く「夕暮れの栄光」のなか、泣き崩れる「寡婦たち」の傍らに無言で立つ「金色の皇帝」が描かれている。感傷に流されぬ非情な雄姿をうたいあげた高踏派風のソネであり、とくにジョゼ・マリア・ド・エレディアの影響が指摘される²¹⁾。この若書きのソネと「カエサル」の共通点として、「夕焼け」の血に染まる空が「戦闘」の舞台となるという点が注目される。落日の戦場というイメージは、そのほかにもヴァレリー初期のソネ、「若い司祭²²⁾」(1890年作)や「コンキスタドールの帰還²³⁾」(1891年作)にも見られるが、後者はまさしくエレディアの作風を模倣した作品である。ヴァレリーの「カエサル」とエレディアのソネとの関連性は、先述したように、すでにマルセル・ミュラーによって指摘されており、またこの高踏派の巨匠が戦闘のテーマを好んで描いたことも改めて言うまでもないが、その戦場の舞台がしばしば落日の燃える夕刻であったという点を確認しておこう(「戦いの夕べ」など)。なお、中学時代のヴァレリーの詩作を収める『セット手帖』(1884-86年)にも戦闘をテーマとした詩篇が散見される²⁴⁾。

「カエサル」はこうした雄々しい詩篇の系列に属する詩であるが、そのなかでもとりわけ男性的な性格を顕著に示している。男性名詞および形容詞の男性形が、女性名詞および形容詞の女性形に対して圧倒的に多いのである。男性名詞と女性名詞の比は24対7、形容詞の男性形と女性形の比は10対5であり、同じくソネ形式の「皇帝の行進」(前者の比は18対13、後者の比は7対3)と比べても「カエサル」における偏向の著しさがうかがわれる。

ところで、『旧詩帖』にはむしろ女性をうたった詩篇が多く(「紡ぐ女」「エレーヌ」「ヴィーナスの誕生」「夢幻境」「水浴」「眠れる森で」「むなしい踊り子たち」「アンヌ」「セミラミス²⁵⁾」など)、たとえ女性の現れない場合でも、しばしば女性的な雰囲気醸し出している(「友愛の森」「ナルシス語る」「ヴァルヴァン」)。こうした観点からも、「カエサル」の男性性は際立っていると言える。

潜在性

ヴァレリーの描く「カエサル」の特徴としてもう一点注目されるのはその静けさである。「静かなカエサル」は「全能」の力をフルに発揮するのではなく、「おのれを全能の〈原因〉と感じ」ながらもその力を行使しない、というよりはむしろ、それを行使する寸前の状態、内部にエネルギー(「雷」)を蓄積しながら外見的には不動の状態にあるようにみえる英雄である。その「閉ざした口をついに割る」瞬間、「夕焼けを朝焼けに変える」瞬間は差し迫る未来のこととして先送

りされ、そうした劇的な一瞬を「待つ」状態、緊張感のみなざる宙吊り状態が問題となっている。ヴァレリーの好んだ物理学の用語を用いて言えば、彼の「カエサル」はポテンシャルエネルギーの最も高い状態に身を置くのである。

「全能」の力を最高度の緊張感のうちに保持するこの英雄は、おのれを「潜勢的な個²⁶⁾」たらしめようとしたヴァレリー自身を、またそのような生き方（「自由に使える能力がありながらそれを行行使しない」）を体現する「テスト氏」の姿を想起させる。「可能なものと不可能なもの」という二つの価値しか認めないテスト氏は「可能性の魔そのもの」であり、「ひとりの人間に何ができるか？」という彼の名高い命題はまさしく「潜在能力」を問題としたものであった²⁷⁾。「テスト氏との一夜」（1896年発表）と「カエサル」（1919-1926）のあいだにはかなりの歳月が経過しており、その間にヴァレリーは『若きパルク』の詩人として「世の中に知られるという過ち」を犯し、「テスト氏」的な生き方から逸脱した。「カエサル」においては潜勢的な状態に留まることへの拘りがそれほど見られず、むしろ可能態から現実態への移行が含意されているのもそのためかもしれないが、ポテンシャルへの関心という点において「カエサル」は「テスト氏」的なヴァレリーの傾向の一端を示していると言えよう。

古典性

最後に、「カエサル」が『若きパルク』以後に書かれた新しい詩であることを示す特徴として、このソネの形式面、すなわち脚韻およびリズムの古典性に注目しよう。

脚韻の構成によって、ソネは「正則ソネ sonnet régulier」（伝統的な脚韻構成：abba / abba / ccd / ede あるいは ccd / eed を遵守するもの）と、「変則ソネ sonnet irrégulier」（それ以外のあらゆる脚韻構成）に分けられるが、19世紀以降ふたたび隆盛したソネの多くは変則ソネであった。その点で、「カエサル」が正則ソネの脚韻構成を示していることは注目に値する。ヴァレリーの詩においても正則ソネは稀であり、『旧詩帖』ではソネ12篇中「カエサル」のみ、『魅惑』ではソネ6篇中「眠る女」のみである。「カエサル」はまた単に正則ソネであるだけでなく、脚韻の響きも充実しており、「豊かな脚韻」を多く含む（第2-3行 [ple]、第6-7行 [ble]、第9-10行 [izɔ]、第12-14行 [zar]）²⁸⁾。

また韻律という点でも、「カエサル」は中央の句切りによってアレクサンドランを二つに分ける伝統的な6-6のリズムを例外なく遵守している。『旧詩帖』のなかでアレクサンドランで書かれた詩は21篇中18篇にのぼるが、そのうち14篇は句切りを揺るがせる非古典的な詩句（象徴派風のリズムの揺らぎ）を少なくとも一つは含み、そのような詩句をまったく含まない詩は「カエサル」の他に3篇（「水浴」「異容な火」「セミラミスのアリア」）だけである。他方、『魅惑』にはアレクサンドラン詩篇が21篇中3篇（「眠る女」「室内」「漕ぐ人」）があるが、そのいずれにおいても古典的な句切りが保たれている。また『若きパルク』はアレクサンドランを512行連ねるが、そのほとんどすべては古典的な結構を備えた詩句となっている²⁹⁾。以上のことから、アレクサンドランの韻律という点で、「カエサル」は『旧詩帖』詩篇よりも『若きパルク』や『魅惑』詩篇に近いと言える³⁰⁾。

要するに「カエサル」は、『旧詩帖』詩篇群と並んでいるにせよ、形式面（脚韻および韻律）における古典性によって、『若きパルク』以後に書かれた新しい詩であることを確かに物語っているのである。

結語

本稿では、『旧詩帖』の一篇「カエサル」をめぐって、まず各節を読解したうえで、ソネの構造について、円環性・求心性・「カエサル」の遍在・対比と転調といった観点から考察するとともに、ヴァレリー描く「カエサル」の特徴として、男性性・潜在性・古典性を指摘した。「旧詩」というレッテルを貼られたこの高踏派風のソネは、内容面においては初期詩篇と共通する特徴（皇帝および戦闘のテーマ）を持ちながら、形式面においては『若きパルク』以後の作である特徴（脚韻およびリズムにおける古典性）を示している。おそらくヴァレリーは若年に受けたエレディアの影響を意識しつつ、『旧詩帖』に収めることを意図して「カエサル」を書いたのであり、このソネにはたしかにそのような昔の作の面影が見られる一方、古典的詩法を遵守するという詩人の選択に、『若きパルク』以後の詩作の刻印が見て取れるのである。

最後に、ヴァレリーの作品および思想における「カエサル」の位置を確認して本稿を結ぶことにしたい。皇帝あるいは英雄というテーマは、先述したように、1890-91年に書かれた初期詩篇「皇帝の行進」や「コンキスタドールの帰還」（いずれもソネ）に見られるほか、その後の注目すべき試みとして、1901-02年ごろ着想された未完の劇作品「ティベリウス Tibère」がある。「3幕」からなる「悲劇」として構想されただけで作品の形をほとんどなしていないが、恐怖政治を行った悪帝とも非難されるこの第2代皇帝（カエサル）についてヴァレリーはかなり特異な見方を提示しようとしていた。当時の『カイエ』には「歴史家を侮蔑しえた唯一の皇帝」、「賢明であるがゆえに残酷となる」といった言葉が記されており、「戴冠した〈理性〉La Raison couronnée」という異名をもつ「ティベリウス」については、「知性の怪物」たる「テスト氏」との親近性も指摘される（「テスト氏との一夜」の初版刊行は1896年、「ティベリウス」の素描はその約5年後である）³¹⁾。そして『若きパルク』刊行（1917）後、「セミラミス」のテーマが浮上し、このバビロニアの女傑と対をなすかのように「カエサル」の制作が始まる。凝縮と完結を旨とするソネ形式の「カエサル」が1926年の初出以降、ほとんど改変の手が加えられなかったのとは対照的に、4行詩を20節以上連ねる「セミラミスのアリア」は初出以後にも詩節が増加されたうえ、1934年には作曲家アルチュール・オネゲルとの共同制作「音楽劇セミラミス」へと新たな発展を遂げることになる。このようにヴァレリーの描いた皇帝あるいは権力者は男性からやがて女性へ移行してゆくと見ることができるが、詩人が50歳近くになって手掛けた「カエサル」はちょうどその移行期に位置づけられる。20歳前に書かれたソネ「皇帝の行進」および30歳頃に素描された悲劇「ティベリウス」を引き継ぐ一方、40代から60代にかけて詩から音楽劇に発展した「セミラミス」へと至る系譜のなかで、「カエサル」はヴァレリーの描いた最後の男性権力者なのである。

また『カイエ』においてもしばしば「カエサル」への言及が見られるが、この英雄の名は「ナポレオン」や「フリードリッヒ」とともに挙げられるだけでなく、「レオナルド」や「ガリレイ」と並ぶこともある³²⁾。「カエサル」は、ヴァレリーにとって、芸術家や科学者にも比肩しうる人物、「知 savoir」と「力 pouvoir」を兼備した人間の理想像なのである。「カエサル」、「レオナルド」、「ガリレイ」という一見脈絡のない偉人の組み合わせは、形而上的な「知」にとどまる「哲学」を批判する断章において現れるものであり、「知」を「力」に変換しうる「真の哲学」を生きた人物として三者の名が並べられている。ヴァレリーは「カエサル」を、「ナポレオン」と同じく、「おのれの哲学」を書物にするのではなく、それを現に生き、最大限活用した「真の哲学者」とみなしていた。そうした賢者の風格を、詩にうたわれた「静かなカエサル」のなかに読み取ることもできよう。

略号

ヴァレリーの『作品集』および『カイエ』からの引用は、慣例にならない、略号の直後にページ数を記す。また『カイエ』からの引用に伴う〔 〕内の数字は執筆年代を示す。

<i>CE1, CE2</i>	Paul Valéry, <i>Œuvres</i> , édition établie et annotée par Jean Hytier, 2 vol., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 [1957] et 2000 [1960].
<i>CE (éd. Jarrety), I, II, III</i>	Paul Valéry, <i>Œuvres</i> , édition, présentation et notes de Michel Jarrety, 3 vol., Paris : Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche / La Pochothèque », 2016.
<i>C, I, II, III...</i>	Paul Valéry, <i>Cahiers</i> , édition intégrale en fac-similé, 29 vol., Paris : C.N.R.S., 1957-1961.
<i>C1, C2</i>	Paul Valéry, <i>Cahiers</i> , édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, 2 vol., Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 et 1974.
<i>CI, CII, CIII...</i>	Paul Valéry, <i>Cahiers 1894-1914</i> , 13 vol., édition intégrale, établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri, Judith Robinson-Valéry (pour les tomes I-III), Robert Pickering (pour les tomes VIII-XII) et William Marx (pour le tome XIII), Paris : Gallimard, 1987-2016.
<i>Corr. G/V</i>	André Gide et Paul Valéry, <i>Correspondance 1890-1942</i> , nouvelle édition établie, présentée et annotée par Peter Fawcett, Paris : Gallimard, 2009.
<i>Corr. G/V (1955)</i>	André Gide et Paul Valéry, <i>Correspondance 1890-1942</i> , avec préface et notes par Robert Mallet, Paris : Gallimard, 1955.
<i>Corr. G/L/V</i>	André Gide, Pierre Louÿs et Paul Valéry, <i>Correspondances à trois voix 1888-1920</i> , édition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris : Gallimard, 2004.

- Corr. V/F Paul Valéry et Gustave Fourment, *Correspondance 1887-1933*, introduction, notes et documents par Octave Nadal, Paris : Gallimard, 1957.
- AVAmS Paul Valéry, « Album de Vers anciens », Manuscrits, Bibliothèque nationale de France, Naf. 19003.

注

- 1) C, I, 274 : CI, 323 : CII, 142 [1897-1899]. なお、2 段目のスペイン語は正しくは El César de sí mismo、英語は The Caesar ...である。
- 2) « Dans la *Vie de César*, il [Plutarque] note l'admirable jalousie de César contre lui-même – cette haine de soi présent contre soi passé. Je sens cela extrêmement. » (C, IV, 623 : CI, 53-54 [1910]). 以下、訳文については、既訳のあるものはそれを参照のうえ拙訳する。
- 3) 『旧詩帖』詩篇の先駆的研究者チャールズ・ホワイティングは、関連草稿の整理がまだ進んでいなかった 1960 年の段階において、1926 年に初めて公表された「カエサル」が「若書きの詩」であるかどうか確証はないが、1893 年 3 月 22 日消印のジッド宛ヴァレリーの手紙 (Corr. G/V, p. 246-247) にこのソネに共通するイマージュ (「自分に対して自分の大將軍であること être à soi son Grand Capitaine」) が見られることを根拠として、若書きの作であると推論したが、誤謬であった。Charles Whiting, *Valéry, jeune poète*, New Haven, Yale University Press, 1960, p. 115.
- 4) 『旧詩帖』関連草稿として、1919-21 年と推定される手書き草稿 2 葉 (AVAmS, ff^{os} 53-54) とタイプ打ち草稿 2 葉 (AVAmS, ff^{os} 55-56) がある。なお、ミシェル・ジャルティの編纂になる新版『作品集』の「『旧詩帖』についての註」(CE (éd. Jarrety), I, 1768) を参照。
- 5) CEI, 79-80.
- 6) 拙訳にあたり次の既訳を参考にした。菱山修三訳「ジュリアス シーザー」、『ヴァレリー詩集』、JCA 出版、1978 年 (初出は『旧詩帖』、青磁社、1942 年)；鈴木信太郎訳「皇帝」、『ヴァレリー詩集』、岩波文庫、2000 [初版 1968] 年 (初出は『世界文学体系第 51 巻：クロード・ヴァレリー』、筑摩書房、1960 年)。
- 7) 「髭」の存在は「カエサル (皇帝)」の同定を揺るがせる要素である。というのも歴史上のカエサル (ガイウス・ユリウス) には「顎髭 barbe」がなかったらしく、ユベール・ファビュローは「この髭のある皇帝はカラカラを想わせる」と注記する一方、ホワイティングはあくまでユリウス・カエサルと解し、この表現を「顎 menton の比喩にすぎない」と説明する。鈴木信太郎が述べているように、「皇帝」の称号でもある「カエサル」をあえて特定する必要はないだろうが、ヴァレリーによる「顎髭」の添加は「カエサル」の男性性を強調するものとみなすことができよう。Paul Valéry, *Poésies choisies*, avec une notice biographique et littéraire et des notes explicatives par Hubert Fabureau, Paris : Librairie Hachette, 1952, p. 14 ; Ch. Whiting, *op. cit.*, p. 115 ; 鈴木信太郎『ヴァレリー詩集』、264-265 頁。
- 8) ただし、版によっては第 1 節末尾の « Cause » の頭文字大文字による強調がない。プレイヤード版『作品集』(1933 年刊『作品集』および 1941 年版『詩集』に基づく) および今日

普及しているガリマール社刊ポエジー叢書の『詩集』（1929年版に基づく）においては頭文字大文字。他方、『旧詩帖』の再版（1926）、第3版（1927）およびそれ以降の『詩集』のその他の版（1931, 1938, 1942）では小文字 *cause* となっている。ミシェル・ジャルティ編『作品集』（2016年刊）は、詩人自身が改訂した最後の版である1942年版『詩集』に基づき、小文字表記を採用している。Cf. *ŒI*, 1549; *Poésies*, Gallimard, coll. « Poésie », 2001 [1958], p. 12; *Œ* (éd. Jarrety), I, 442.

- 9) 次の草稿 (AVAmS, f° 54) も参照: « [...] l'œil noirement peuplé / Non des fastes fumants du soir non contemplé, / Mais peuplé de destins qui s'offrent à leur cause. » 「その目は黒々と満ちている／見つめられていない夕暮れの煙る豪奢ではなく、／みずからの原因に身をさらす運命の数々に満ちている。」
- 10) « La mer en vain palpite et lèche un sable rose » (AVAmS, f° 55)
- 11) 「詩における詩学」という観点からヴァレリーの詩を読解しようとするミシェル・フィリップソンは、ここに「言葉の誕生」（詩の生成）という暗喩を読みこみ、さらには「カエサルの沈黙」とそれを破る発言に、ヴァレリー自身の沈黙期と『若きパルク』の刊行という寓意を重ね読んでいる。Michel Philippon, « Les deux versants : César », *Paul Valéry, une poétique en poèmes*, Presses universitaires de Bordeaux, 1993, p. 259-260.
- 12) 「夕焼けを朝焼けに変える」という発想は、初期のソネ「素晴らしき世界 *Mirabilia Saecula*」（1889年作）にも見られ、そこではローマ帝国の「夕暮れ」とキリスト教の「夜明け」が対比されている。Cf. *Corr. V/F*, p. 87 et 214; *ŒI*, 1601-1602; *Œ* (éd. Jarrety), I, 271.
- 13) Charles Whiting, *op. cit.*, p. 116-117. ホワイティングはまた「偶然に揺すられる漁夫」に「幸運を当てにする芸術家」の姿を読み込んでもいる。
- 14) 鈴木信太郎、前掲書、265頁。
- 15) 中井久夫訳『ポール・ヴァレリー：若きパルク／魅惑』、みすず書房、2003年（改訂普及版）、310頁。
- 16) « Heureux là-bas sur l'onde au milieu du hasard / Un pêcheur innocent ignorant de ton âme qui balance / ne sait pas si divine est son âme » (AVAmS, f° 53) 「漁夫」のイメージにはもしかするとキリスト教的な含意もあるかもしれない。イエス・キリストが、漁夫であったシモン・ペトロに、今後は「人間をとる漁夫」になるだろうと予言したという逸話（マタイ 4-19、マルコ 1-17、ルカ 5-10）が想起される。
- 17) ミシェル・フィリップソンは「カエサル」に「男性的」要素だけではなく「女性的」要素も含まれているという点を強調し、男性性と女性性、歴史（人為）と自然（無為）、知性と感性、反省と歌といった二極の対立という観点から、力点を明らかに後者に置きつつ、このソネを解釈している。それぞれの極を代表する「カエサル」と「漁夫」がヴァレリーという一人間のうちに同居していると説く点は肯けるとしても、両者をそれぞれ「テスト氏」と「詩人ヴァレリー」、あるいは「散文」と「詩」に当てはめて対立を際立たせる点はいささか単純化が過ぎると思われる。Michel Philippon, « Les deux versants : César », *op. cit.*, p. 251-271.
- 18) « Enfin Pilate seul, qui veillait pour César, / Sentant quelque pitié, se tourna par hasard : / « Allez chercher ce fou ! » dit-il aux satellites. » (« Le Christ aux Oliviers », IV, v. 12-13) 「カエサル」はここでは「皇帝」の称号。また、このネルヴァルの連作ソネにおいて、「神は存在しない」と叫ぶ主イエス・キリストが天なる父に向けた言葉として「冷たい必然よ！……偶然よ」という表現がある (III, v. 1-2 et 9)。
- 19) Marcel Muller, « La dialectique de l'ouvert et du fermé chez Paul Valéry », in *Poétiques* :

théorie et critique littéraires, textes réunis par Floyd Gray, *Michigan Romance studies*, vol. 1, 1980, p. 163-185. 詩における「開放」性と「閉鎖」性という観点から、ヴァレリーの「カエサル」をエレディアのソネ（ほかに「トレッビア川 La Trebbia」「戦いの夕べ Soir de bataille」「カンヌの後 Après Cannes」）と比較し、両者を対比的に捉えた論考。ミュラーはまずエレディアのソネについて、高踏派にかんする通説に異を唱えつつ、主題においても形式においても「開放」的側面をもっていると指摘する。主題面においては上記3篇のソネを例に挙げる一方、形式面においてはアンリ・モリエの『修辞学および詩学辞典』に依拠しつつ、フランスにおけるソネの歴史を「閉鎖（求心）」性を特徴とする第1期（16-17世紀）から「開放（遠心）」性を特徴とする第2期（19世紀）への移行と捉えたうえで、ヴァレリーのソネの特徴は「閉鎖」性にあると主張し、そこにエレディアとの相違を見て取っている。ミュラーは、ヴァレリーのソネとエレディアのソネ数篇との「間テキスト性」として、本文に挙げた2篇のほかにも、「カンヌの後」と「カエサル」の関連について、両ソネの第2節冒頭に「空しく en vain」という同一表現が見られることを指摘している。さらに、ヴァレリーが聖アンブロワーズ氏による1644年の作として発表した擬古典風の「イレヌスのソネ」への言及もあるなど示唆に富む反面、その論述にはいくつか首肯しかねる点もある。たとえば、ミュラーは「主の公現」における円環構造が破綻している（ソネ冒頭に *Donc* の一語があるため）とみなして、それを「開放」性の論拠とするが、冒頭詩句（« *Donc, Balthazar, Melchior et Gaspar, les Rois Mages, »* ）と最終詩句（« *Les Rois Mages Gaspar, Melchior et Balthazar. »* ）における語の鏡像的な配置はむしろソネを閉ざそうとする意図を示すものではないだろうか（*Donc* の追加には韻律上の要請もあるだろう）。また、エレディアのソネとヴァレリーのソネを、前者の開放性と後者の閉鎖性という仕方では対比させ、「カエサル」（「口を閉ざした」）における「気楽な漁夫」（「（口を開いて）歌う」）に、十分ソネを閉ざさなかったエレディアの姿が重なりと述べる点などには疑問を感じる。

- 20) « *La marche impériale* » (*CEI*, 1578-1579 ; *CE (éd. Jarrety)*, I, 56). 1889年11月『ル・クーリエ・リブル』誌に掲載されたソネ。
- 21) ピエール・ルイスがヴァレリー宛の手紙（1890年6月24日付・7月5日投函の手紙および7月24日付の手紙）においてその点を指摘している（*Corr. G/L/V*, p. 228 et 261）。またヴァレリーとエレディアにかんする次の論考も参照のこと。Walter Ince, « *Valéry et Heredia* », in *Colloque Paul Valéry, Amitiés de jeunesse, influences, lectures*, A.-G. Nizet, 1978, p. 121-122 (p. 119-137).
- 22) « *Le Jeune Prêtre* » (*CEI*, 1581 ; *CE (éd. Jarrety)*, I, 60-61). 1890年7月20日付ピエール・ルイス宛の手紙（*Corr. G/L/V*, p. 253-254）に同封されたこのソネは、同年10月ヴァレリーがマラルメに初めて送った手紙に添えられたほか（*Lettres à quelques-uns*, Gallimard, 1952, p. 29）、翌11月には『ラ・ブリューム』誌主催のソネ・コンクールに投稿され（*CEI*, 1580-1581）、1891年8月にはルイスの主宰する『ラ・コンク』誌第10号にも掲載された。ヴァレリー初期の代表作というべきソネである。『旧詩帖』関連草稿にはタイプ草稿に手紙で推敲した跡が見られ（*AVAmS*, f° 200）、一時は詩集に収録する考えもあったことが窺われる。
- 23) « *Retour des Conquistadors* » (*CE (éd. Jarrety)*, I, p. 313-314). 高踏派の巨匠エレディアの作風を模倣したこのソネを、ヴァレリーはまさしくエレディア本人に送っている。ソネの構想を記した1890年12月21日付ピエール・ルイス宛の手紙および仕上がったソネを同封した1891年1月7日付ルイス宛の手紙を参照。*Corr. G/L/V*, p. 367 et 380-381.
- 24) Paul Valéry, *Cahier de Cette*, Fata Morgana, 2009. 「前・最中・後 Avant - Pendant - Après」,

- 「ギリシャ人たちに Aux Grecs」、「軍樂 Sonitus armorum」、「ロランの死 La Mort de Roland」、また「冷たい甲冑のもとに煮えたぎる心を隠した誇り高い騎士が好き」とはじまる「私の好きなもの Ce que j'aime」など。
- 25) ただし女王「セミラミス」は、女性としての弱みも表現されながら、むしろその雄々しさが目立つ詩である。
- 26) 1894年11月8日消印のジッド宛の手紙。「ずっと前から僕は死のモラルのなかで生きている […] 僕はいつも自分を潜勢的な個たらしめるように行動してきた。つまり、戦術的な生き方よりも戦略的な生き方を好んだのだ。自由に使える能力がありながらそれを行使しないこと。」« je vis depuis longtemps dans la morale de la mort. […] J'ai agi toujours pour me rendre un individu potentiel. C'est-à-dire que j'ai préféré une vie stratégique à une tactique. Avoir à ma disposition sans disposer. » (*Corr. G/V*, p. 307). なお、ロベール・マレ編纂の旧版では、この手紙は「1894年11月10日」と推定されていたが、ピーター・フォーセットによる新版で「8日消印」と改訂された。Voir *Corr. G/V*, p. 305 et *Corr. G/V (1955)*, p. 216.
- 27) *CE2*, 14 et 25. なお、1932年の「カイエ」には「T [=テスト]。私は現働的よりも潜勢的な存在である」« T. / Je suis être potentiel bien plus qu'actuel. » (*C*, XV, 852 : *CI*, 132) とある。なお、このフランス語原文には、ポテンシャルエネルギー (énergie potentielle) と運動エネルギー (énergie actuelle [ou cinétique]) の対比が重ねられていると思われる。また1939年の「カイエ」には「テスト氏」を回想した次の言葉が記されている。「このうえなく偉大な才能を持ちながら、それを持っていることを確認したうえで、それをまったく行使しない、そのような人物を私は夢想していた」« Je rêvais d'un être qui eût les plus grands dons – pour n'en rien faire, s'étant assuré de les avoir. » (*C*, XXII, 600 : *CI*, 176).
- 28) しかも第3行末 *contemplé* と第7行末 *rassemblé* は [âple / âble] と豊かに響き、第6-7行には脚韻だけでなく半句末の押韻 *préci-eux / nœuds* [ø] (rime brisée) も含まれる。
- 29) 例外は次の詩句 : « A la lumière ; et *sur* cette gorge de miel, » (v. 119) ; « Loin des purs environs, je suis captive, et *par* » (v. 156). 前者は中央の句切りに、後者は詩句の末尾に、単音節の前置詞を配する点が非古典的である。
- 30) なお、「水浴」「異容な火」「セミラミスのアリア」についても同様のことが言えるが、「セミラミスのアリア」は『若きパルク』以後の作であり、「異容な火」(1897年頃着手)も『旧詩帖』のなかでは比較的新しい詩である。「水浴」(1892年2月作)だけが「ジェノヴァの夜」(同年10月)以前に書かれているが、その事実は、1892年初頭の段階で、ヴァレリーがすでに伝統的なリズムを揺るがせる象徴派風の詩学から距離を取り始めていたことを示しているだろう。
- 31) Voir *CII*, 313-314 (« Notes sur Tibère ») ; *CIV*, 419 (« Préface de Tibère ») ; *C*, II, 405 : *C2*, 1310 ; *C*, II, 656 : *C2*, 1311 ; *C*, VIII, 520. この未完の劇「ティベリウス」については次の文献も参照。Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris : Gallimard, 1973, p. 319-333.
- 32) *C*, XI, 820 : *C2*, 1475 ; *C*, V, 812 : *CI*, 538. Voir aussi *C*, IV, 185 : *CI*, 498.