

ポール・ヴァレリーの『若きパルク』における「転調」の技法：第IX断章(第209-242行)を一例に

鳥山, 定嗣
京都大学大学院文学研究科：博士後期課程

<https://hdl.handle.net/2324/1564197>

出版情報：Études de langue et littérature françaises. 102, pp.217-232, 2013-03-26. La Société japonaise de Langue et littérature françaises

バージョン：

権利関係：

ポール・ヴァレリーの『若きパルク』における モデュレーション 「転調」の技法

——第IX断章（第209-242行）を一例に——

鳥山定嗣

はじめに

第一次世界大戦下、四十代のヴァレリーが四年余りの歳月を費やした労作『若きパルク』（1917）は古典的な十二音綴詩句を512行連ねた長篇詩である。フレデリック・ルフェーヴルの証言によれば、この詩の主題について、詩人自ら次のように語っている。

この詩の真の主題は一連の心理的置換を描くこと、要するに一夜という持続の間のある意識の変化なのだと思います。

私はできるかぎり、途方もなく苦勞して、こうしたある生の転調を表現しようとしたのですり。

「転調」と訳した原語 « modulation » は、ほかにも声の「抑揚」や電波の「変調」などを意味する多義語である。この音楽用語はまた、セザンヌによって絵画の領域に導入されたように、相異なる諸芸術のあいだを横断しうる柔軟さをそなえており、ヴァレリーもこれを詩という言語の領域に移そうとする。

[...]『若きパルク』は、音楽で「転調」と呼ばれているものに類したことで、どのようなことが詩で試みられるかという、まさしく際限のない探求であった。(Œ, I, 1473) ²⁾

-
- 1) Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Flammarion, 1926, p. 61.
 - 2) *Fragments des mémoires d'un poème*, dans Paul Valéry, *Œuvres*, 2 vols., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957 et 1960 (以下、Œと略し、巻数とページ数を付す).

このように『若きパルク』の詩人がなそうとしたことは、「意識の変化」という主題を音楽の「転調」に類した形式で表現することであった³⁾。こうした試みは、一方で「音楽」に憧憬と対抗意識を抱いた象徴派の詩人たちと共鳴するものであり、他方「意識の流れ」や「純粹持続」に着目した同時時代の心理学や哲学と軌を一にするものでもあるだろう。

『若きパルク』に関する研究はすでに数多く、屋上屋を架す感が否めないが、「転調」という主題に関しては未だ十分研究されたとは言い難い。1947年、ジャック・デュシェーヌ＝ギユマンは、この詩の「転調」の一端に触れた後、「ヴァレリーが計算した転調の効果はしばしば捉え難い」と述べている⁴⁾。1970年、ロイド・ジェームズ・オースティンはそれ以前の研究を概観し、「転調」という主題についての言及はあるものの、この技法を細部にわたって分析しようと試みた研究はないと指摘している⁵⁾。オースティンの批判は今なお生きている。確かに「転調」の技法を部分的に分析した研究や、詩全体を貫くこの主題の重要性を説いた研究はある⁶⁾。が、『若き

3) ヴァレリーはまた『若きパルク』のモデルとして、オペラの「レチタティーヴォ」に言及するとともに、グルックとワーグナーの名を挙げている。Cf. *Le prince et la Jeune Parque* (E, I, 1493) ; *Lettre à Albert Mockel de 1917* (E, I, 1620) ; *Lettre à Aimé Lafont de septembre 1922* (E, I, 1626).

4) Jacques Duchesne-Guillemin, *Études pour un Paul Valéry*, Neuchâtel, La Baconnière, 1964, p. 85. 初出は *Essai sur la Jeune Parque de Paul Valéry*, Bruxelles, L'écran du monde - Paris, Itinéraires, 1947.

5) Lloyd James Austin, « Modulation and movement in Valéry's verse », in *Yale French Studies*, n°44, 1970, p. 24 オースティンは、マルセル・レイモンの見地（即ち、『若きパルク』の主題を、絶対を求める意識の「純粹な姿勢」と、移ろう生を甘受する「不純な姿勢」の相克とみる）に準拠し、これら相反する姿勢の各々をさらに肯定的と否定的に分け、計四つの主題が織りなす転調を論じる。ただし、その分析はむしろ『魅惑』諸詩篇に向かい、『若きパルク』については三頁余りを割くにとどまる。

6) 例えば次の文献を参照。Hans Sørensen, *La poésie de Paul Valéry*, Copenhagen, A. Busck, 1944, pp. 313-315 ; Jean Hytier, « Étude de *La Jeune Parque* » (*L'Arche*, 1945), dans *Questions de littérature*, Genève, Droz, 1967, pp. 5-7 ; Francis Scarfe, *The Art of Paul Valéry*, London, Heinemann, 1954, pp. 183, 203-207 ; Maurice Bémol, *La Parque et le Serpent*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, pp. 33, 55, 111, etc. ; Evelyne Suhami, *Valéry et la musique*, Macon, P. Frères, 1966, pp. 47-48, 95 ; Jean-Pierre Chausserie-Laprée, *La Jeune Parque ou la tentation de construire*, Paris, Minard, 1992, pp. 89-96, 121-123, 240 ; Sylvie Ballestra-Puech, *Lecture de La Jeune Parque*, Paris, Klincksieck, 1993, pp. 48-56 ; Atsuo Morimoto, *Paul Valéry, l'imaginaire et la genèse du sujet*, Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal - Clermont II, 2005, p. 415 sqq. ; Jacqueline

バルク』全体の構造と細部の技法の両方を考慮に入れて「転調」を論じた研究は、管見の及ぶ限り、ルネ・フロミラーグの論考（1974）を措いてほかになく、今なお研究する意義があると思われる。

本論の目的は『若きバルク』における「転調」の技法を具体的に吟味することである。そのために、まず、『カイエ』を参照しつつ、ヴァレリーにおける「転調」の概念を確認し、次に、『若きバルク』の構造と「転調の主な機会」を指摘したフロミラーグの論考を概観した上で、最後に、第IX断章を一例として、この詩における「転調」の技法を分析する。

一、ヴァレリーにおける「転調」の概念

「転調」という語のヴァレリーの用法は多岐にわたり、本論でそのすべてを網羅することはできないが⁷⁾、上述のようにそれ自体多義的な modulation という語をヴァレリーはさらに比喩的に用いる。例えば『カイエ』の次の一節。

人間的 - 文学的 - ^{プログラム} 企図 ——

ある精神 —— 私の精神 —— の様々な営為 —— 文体 —— 瞬間を同一作品の中で結びつけるために上手い転調を見出すこと。(C1, 235 / C, I, 823) ⁸⁾

1900年に書かれたこの一節には、「意識の変化」を「転調」によって表現しようとした『若きバルク』の問題意識がすでに読み取れる。一精神の多様性をいかに作品に盛り込むか、それをいかに言語によって結びつけるか、この「人間的」かつ「文学的」な（つまり言語に関する）問題を解く鍵が「転調」にある。ヴァレリーにおける「転調」の概念はこのように〈人間〉と〈言語〉という二つの次元に関わる。以下、各々の次元に即して見てゆ

Courier-Brière, « Modulation et substitution », in *Paul Valéry II, "La Jeune Parque" des brouillons au poème*, Paris, Lettres Modernes - Minard, 2006, pp. 131-148. もっとも、諸家によって「転調」の意味するところは様々である。

7) この点については、Jean Hytier, *La Poétique de Valéry*, Paris, A. Colin, 1953, pp. 204-206 およびプレイヤード版『カイエ』の« modulations »の項を参照。

8) Paul Valéry, *Cahiers*, 2 vols., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973 et 1974 (以下、C1, C2 と略し、ページ数を付す) ; Paul Valéry, *Cahiers*, édition intégrale en fac-similé, 29 vols., C.N.R.S., 1957-1962 (以下、C と略し、巻数とページ数を付す)。

きたい。

まずく人間の次元における転調とは、先に引用したルフェーヴルの証言のなかでヴァレリーが「意識の変化」または「生の転調」と表現していたものである。ここで「意識の変化」が「生の転調」と言い換えられている点に注意したい。そもそも『若きパルク』は「生理学」的な関心のもとに書かれた詩篇であり⁹⁾、ヴァレリーのいう「意識」とは身体的・生理的な「生」と深く結びついた「意識の生理的感情」(C1, 289 / C, XX, 250)とすべきものである。この詩の主題である「生の転調」とは、そうした意識と身体、心理と生理が分ち難く結びついた人間における「心理的身体的転調¹⁰⁾」(C2, 970 / C, XVIII, 78)のことである。

ところで、ヴァレリーにおける「転調」の概念は「相」phase という概念と密接に関わり、そこから派生したものである¹¹⁾。「相」とは固体・液体・気体の三相という場合の「相」だが、ヴァレリーはこの物理化学的な概念(特にギブズの「相律」)に着想を得て、それを人間精神の次元に応用しようとする。「物理的なものにも心理的なものにも共通する」(C1, 1104 / C, XXVII, 706)とされる「相」の概念は、物理現象と心理現象を一元的に捉えようとするヴァレリーのものの見方に根差したものとと言える。ヴァレリーが「相」と呼ぶのは、たとえば覚醒と睡眠、夢と注意力、思考と行動など、人間存在がその時々身に置く相異なる(しかも相容れない)諸状態、簡単に言えば、ある事は出来るが他の事は出来ない状態のことであり、各々の「相」は同時には共存せず時間差を伴って継起すると考えられる。そこから「ある相から別の相への移行」という概念が導かれ、それが「転調」と呼ばれる。この諸「相」間の移行はさらに急激な変化と緩やかな変化に分けられ、その場合、「転調」は後者のみを指す。「転調」とは従って、広義には緩急問わず諸「相」間の移行を指し、狭義にはそのうち緩やかな変化のみを指す(たとえば上述の「生の転調」という表現は広義に解釈すべきだろう)。

要するに、人間の次元における「生の転調」(「心理的身体的転調」)とは、

9) Cf. Frédéric Lefèvre, *op. cit.*, p. 306 ; C1, 285 / C, XVIII, 533, etc.

10) これはヴァレリーがワーグナーの音楽を評した表現である。

11) 「相」および「転調」の概念については、C1, 820 / C, XI, 362 ; C1, 1052 / C, XVIII, 231; C1, 1075 / C, XXII, 506 ; C1, 1113 / C, XXIX, 613などを参照。

身体的・生理的なものと不可分に結びついた意識のさまざまな「相」の推移であり、それこそが『若きバルク』の主題なのである。

他方、〈言語の次元における転調〉とはどのようなものか。最晩年の『カイエ』（1944）にそれに言及した一節がある。

[...] **転調**という語の漠然とした概念（音楽に疎い私には）およびその不可思議な力は重要な役割を果たした——私の詩において。『若きバルク』はこの連続したもの（*continuum*）への欲求に取り憑かれた——しかもそれは二重に求められた。ひとつには音節と詩句の音楽的連続において、——それからまた観念・心象の滑らかな推移と置換において——これら観念・心象は「語る人」の意識および感受性の諸状態に従って変わるものとして。（*CI*, 316 / *C*, XXIX, 91-92. 強調は原文通り）

音楽的「転調」を範とする言語的手法には、「音節と詩句の音楽的連続」という音に関わる面と「観念・心象の滑らかな推移と置換」という意味に関わる面の二つがある。ヴァレリーは、これら言語の両面における二重の「転調＝連続したもの」によって、バルクの「生の転調」を表現しようとしたのである。

以上、ヴァレリーにおける「転調」の概念を〈人間〉の次元と〈言語〉の次元に分けて考察したが、二つの次元は各々『若きバルク』の〈主題〉と〈形式〉に相当する。この詩の主題と形式の双方に関わる「転調」の概念は、モーリス・ベモルの指摘するように、両者を不可分に結びつけると言えよう¹²⁾。『若きバルク』における「転調」の問題は、結局、どのようなく人間の次元の転調〉がどのようなく言語の次元の転調〉によって表現されるかという問題に帰する¹³⁾。

12) Maurice Bémol, *op. cit.*, pp. 32-36.

13) ジャン・イチエはこの詩における「転調」を「心理的旋律」（意味の流れ）と「言語的旋律」（音の流れ）の二つに区分し、言語の次元を音の面に限り、意味の面は人間心理の次元と見なしている。Jean Hytier, *art. cit.*, pp. 5-7.

二、『若きパルク』の構造と「転調の機会」

『若きパルク』の構造についてはこれまで様々な案が提示されてきたが¹⁴⁾、「転調」という観点からすると、^{シンメトリー}対称性と^{アンチテーゼ}対照性からなる構造を抽出し、それに基づいて「転調の主な機会」を指摘したルネ・フロミラーグの論考に依るのが適当と思われる¹⁵⁾。フロミラーグはこの詩の構造を「ABA.BAB (AとBは対照的)」と図式化する。Aは〈闇〉と〈涙〉に象徴される暗い調子、Bは〈光〉と〈笑〉に象徴される明るい調子を指す。この図式によれば、詩は二部構成で、第一部(ABA)は「外枠」A(暗)のなかに「中心」B(明)を含み、第二部(BAB)は「外枠」B(明)のなかに「中心」A(暗)を含むというように、明暗対照的な調子が交互に現れる。また、「外枠」は現在に、「中心」は過去に対応し、「現在の語り」のなかに「過去の回想」が挿まれるという形で、第一部と第二部は対称関係にある。具体的に言えば、第一部(第I-X断章¹⁶⁾)は〈夜の海辺〉を舞台に、深夜目覚めたパルクが〈涙〉を流して海に投身しようとするまでを描くが、そのなかに太陽に〈微笑み〉かけた在りし日の回想が挿まれる。第二部(第XI-XVI断章)は〈朝の海辺〉を舞台に、夜明けに意識を取り戻したパルクが朝陽に〈笑い〉さざめく海とともに生を享受するまでを描くが、そのなかに〈涙〉するだけで死に切れなかった昨夜の回想が挿まれる。いま音楽的な比喻を借りて、Aを短調、Bを長調と言ってよければ、『若きパルク』は短調で始まり、長調と短調の間を繰返し「転調」した末に、長調で終る作品と言えよう。フロミラーグによれば、この詩の「転調の主な機会」は、第一部と第二部の間、また各部の「外枠」と「中心」の間、つまりAとBの間にあわせて五回ある。この図式は『若きパルク』の骨格を鮮やかに示し、

14) この点については、諸案を踏まえた上で、独自の構造(「涙」と「蛇」の主題を核とする「歪んだ入れ子構造」)を提示した森本氏の論考を参照。森本淳生『裂開と神秘 『若きパルク』の構造とその身体論』、『身体フランス文学』、京都大学学術出版会、2006、pp. 234-255; Atsuo Morimoto, *op. cit.*, p. 422 sqq.

15) René Fromilhague, « La Jeune Parque et l'autobiographie dans la forme », in Paul Valéry *contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974, pp. 209-235. 次の文献もあわせて参照。清水徹『ヴァレリーの肖像』、筑摩書房、2004、pp. 267-274.

16) 通例『若きパルク』は次の十六断章に区分される。ローマ数字は断章を、括弧内の数字は詩行を示す。I (1-37), II (38-49), III (50-96), IV (97-101), V (102-148), VI (148-172), VII (173-189), VIII (190-208), IX (209-242), X (243-324), XI (325-347), XII (348-360), XIII (361-380), XIV (381-424), XV (425-464), XVI (465-512).

この詩の「転調」を研究する上で貴重な指針となるが、やや単純明快に過ぎる嫌いがあり、これだけでは汲み尽くせない点もある。実際、「転調の主な機会」を五回指摘するフロミラーグ自身、そのうち二回は見定め難いとしている。『若きパルク』の「転調」研究は、この図式に基づきながら、これを補う方向でなされるべきだろう。

以下、『若きパルク』第IX断章に焦点を絞って、この詩における「転調」の一例を見てみたい。フロミラーグの図式に照らせば、第IX断章は第一部(ABA)におけるBの部分、あるいはB(明)からA(暗)へ、「中心」(過去の回想)から「外枠」(現在の語り)への移行部に位置する。実際、フロミラーグ自身、BからAへの「転調の機会」をあえて明示しなかったように、この部分——光り輝く在りし日を回想する第V断章冒頭から闇夜の海に身を投げようとする第X断章末までの二百行余り——は、明るい過去から暗い現在へという単純な図式では捉えられないほど複雑多様な変化を含む。以下に見るように、第IX断章では「死」を希うパルクが一転して「春」の生命力に感応するが、そこには明るい調子から暗い調子への変化とは異なる変化が読み取れる。なお、オクターヴ・ナダルやフロランス・ド・リュシーの草稿研究によれば、第IX断章後半の「春」の一節は、詩作の最終段階(1916年夏以降)に、1900年頃に書かれた「再生」と題する別の詩を組みこむ形で加筆されたという経緯をもつ¹⁷⁾。この最後の加筆は、「死」の雰囲気覆われた第一部の終盤に生氣漲る「春」を挿入することにより、『若きパルク』の「生の転調」を一層劇的にしたと言えよう¹⁸⁾。

三、『若きパルク』第IX断章の「転調」分析

『若きパルク』第IX断章(原文と拙訳を本論末尾に掲げる¹⁹⁾)は、各断

17) Octave Nadal, *Paul Valéry, La Jeune Parque*, Paris, Le Club du Meilleur Livre, 1957, pp. 331-358. Florence de Lussy, *La genèse de La Jeune Parque de Paul Valéry*, Paris, Lettres Modernes - Minard, 1975, pp. 56, 108-109.

18) 『若きパルク』における「転調」を研究する上で、最終稿のみを対象とする立場(オースティン)と、異文や草稿の必要性を説く立場(ワルゼル)がある(cf. L. J. Austin, *art. cit.*, p. 24)。本論ではとりあえず最終稿における「転調」の技法を吟味するが、詩の生成過程の観点から「転調」の問題に接近する方法もあるだろう。なお、第IX断章の「春」の一節に関しては、前注のナダルの草稿研究が参考になる。

19) 原文はプレイヤーード版に依る。また拙訳にあたり、鈴木信太郎、矢内原伊作・原亮吉、平井啓之、中井久夫、清水徹諸氏の翻訳を参照した。

章を隔てる空白によって前後から切り離され、断章内は一行分の空白によって三つの部分に分かれる。この詩における「転調」は多くの場合、詩句の連なりに切れ目を入れる空白を機に生じるが、ここではそうした空白の間の介在しない第221行と第222行を境に、パルクの意識が最も激しく変化しているように思われる。とはいえ、「転調」の印が全く無いわけではない。「*Écoute... N'attends plus...*」(222)²⁰⁾と二度続けて置かれる中断符が、読む声の速度を緩め、詩の流れに変化をもたらすだろう²¹⁾。ここに「転調」が見出されるということは、井澤義雄氏が「瞬時の転調」と述べ、清水徹氏が「バネ」や「回転扉」の比喩を用いて説明している通りだが²²⁾、その「転調」の技法とは具体的にどのようなものか。

第221行と第222行を境にパルクの意識が大きく変化すると述べたが、この「意識の変化」を際立たせているのは、前半部(209-221)に二度現れる「死神」(216, 219)と後半部(222-242)に同じく二度現れる「春」(226, 227)との対比である。前半部では「死神」にその身を委ねようとするパルクが、後半部では一転して、「蘇る年」(222)を予感し「驚くべき春」(227)の生命力に感応する(春の到来の「驚き」は詩句のリズムの変異にも感じられる：*« L'étonnant printemps rit, viole... On ne sait d'où / Venu ? [...] »*)。「死神」と「春」、あるいは〈死〉と〈生〉の対比が際立つ前半部と後半部は、他の面でも対照をなす。例えば〈天〉と〈地〉の対比。前半部では、パルクは「天」を仰ぎ、そこに自身を祀る「神殿」を夢みつつ、天上に安らう死を希う(209-210)。もつばら「天」を望むその目には、「大地」は単なる「色の帯」(真理を覆う「目隠し」)、自分とは無縁の流れるさる映像にすぎない(212-213)。それに対して後半部では、「大地の臓腑」(229)とあるように、パルクは自身と同じく肉体をもち、その「臓腑」に春の優しさを感じる「大地」と一体となる。また、こうした天上の死と地上の生の対比に加え、〈精神〉と〈身体〉の対比が見られる。前半部では「目」(209)、「額」(213)、「思念にふける冠」(215)など、身体部位のうちでも首より上の、

20) 以下、『若きパルク』からの引用は行数のみ記す。

21) フランシス・スカーフは『若きパルク』の「転調」において重要な役割を果たす「間の機能」に言及し、四種類の「間」(中断符、詩句の切断、一行分の小空白、断章間の大空白)を挙げている。Francis Scarfe, *op. cit.*, pp. 204-205.

22) 井澤義雄『ヴァレリーの詩 若きパルク』、彌生書房、1973、pp. 126-127。清水徹、前掲書、p. 333.

意識や精神と結びつく語が目につくのに対し、後半部では「血液」(223)や「臓腑」(229)など身体の生命現象に深く関わる語が印象的である。バルクが自ら「死」を望むのが意識のレベルだとすれば、「春」の「密かな動き」を予感するのは、それよりも一層深い肉体のレベルだと言えよう。

以上のように、前半部の「死」のくぐりどりと後半部の「春」のくぐりどりに「意識の変化」を示す鮮やかな対比がある。この対比こそ「転調」を暗示するものだが、対比があるだけでは「転調」とはいえない。「転調」があるためには〈対比〉をなす両者を滑らかにつなぐ〈連続性〉がなければならない。先にヴァレリーのいう「転調」には人間と言語の次元があると述べたが、人間の次元における転調とは、ここではバルクの意識が「死」から「春」へ変化することを指し、言語の次元における転調とは、そうした意識の変化を滑らかにする技法、即ち「音節と詩句の音楽的連続」および「観念・心象の滑らかな推移と置換」を指す。これら音と意味の両面における「連続性」こそ「転調」に不可欠なものである。

まず「音節と詩句の音楽的連続」という音の面について。全詩句に及ぶ脚韻(平韻)は言うまでもなく、この断章の随所に^{アリテラシオン アソナンス}豊韻や半諧音が感じられる。例えば、「*la pierre et la pâleur*» (211)、「*un bandeau de couleur / Qui coule*» (212-213)、「*Le gel cède à regret ses derniers diamants*» (224)、「*La flottante forêt de qui les rudes troncs / Portent pieusement à leurs fantasques fronts / Aux déchirants départs des archipels superbes*» (239-241)など、同種の例は枚挙にいとまがない。また、前半部と後半部の連続性という点で特に注目すべき脚韻がある。「転調」の境目をなす第221-222行は、ハンス・ゼーレンセンも指摘するとおり²³⁾、「*condamnée—année*»と韻を踏み、しかも「*image condamnée*»の表現が「死」を想起させるのに対し、「*renaissante année*»は「春」を喚起するというように、意味の面では対立を孕みながら、音の面では連続をなしている(付言すれば、「*condamnée /ō-da-ne/*と*renaissante année /ā-ta-ne/*は、同音の脚韻に加え、類似音(鼻母音と歯音)を響かせて豊かな音韻的照応をなす)。こうした効果をもつ脚韻はまさに音楽の「転調」における共通和音の役割を果していると言えよう²⁴⁾。

23) Hans Sørensen, *op. cit.*, pp. 314-315.

24) 「本来、転調は […] 原則として二つの調に共通の和音を利用し、それを旋回の軸(あるいは両調間の橋といってもいい)として、新しい調へと入ってゆく」(『新訂 標準音楽辞典 第二版』、音楽之友社、2008)。この「共通和音」の性

他方、「^{イデー・イマージュ}観念・心象の滑らかな推移と置換」という意味の面では、〈解氷の心象〉が注意を引く。「年が蘇る」(222) やいなや、「氷」gel は徐々に解けはじめ(224)、「封印された泉」fontaines scelléesの水面に亀裂が走る(226)。いまや大地には「純真さが川となって流れ」la candeur ruisselle(228)、新緑の樹木は根元から「優しい河」fleuve tendre(242)を汲み上げる。さらには樹木みずから青空の海原を「漕ぎ」ramer(238)、風の波に「漂う森」flottante forêt(239)と化す。このように「驚くべき春」(227)の到来は氷から水へ、凝固する冷たさから流動的な温かさへの変容として描かれている。パルクの意識の劇的な変りようは、一見何の脈絡もない突発的な変化のようにも見えるが、実は〈氷〉から〈水〉へ、〈冬〉から〈春〉へ漸次移り変わるような自然現象の連続性を内に秘めた変化、いわば「内的な季節」(CI, 54 / C, IV, 631)の変化なのである。そうした目に見えない「密かな動き」(223)がパルクの体内の奥深く「血」に予感される²⁵⁾。

また、対照的な前半部と後半部は、前半部の「死」の影が後半部の「春」にまで伸び、後半部の「春」に通じる心象がすでに前半部の「死」に潜むというように、截然と区別されるどころか相互に浸透している。森本淳生氏が指摘するように、「転調のそれぞれの段階において前景化するテーマ[……]は対立するテーマを潜在的に内包しつつ展開される²⁶⁾」。まず「死神」への^{アポストロフ}頓呼法に着目すると、前半部の第217-218行間の空白を機に、パルクはそれまで三人称で指示していた「死神」(216)に向かい、二人称で呼びかける(219)。こうして両者は一層近づくが、この〈死神への呼びかけ〉は、実は後半部の「春」のくだりに移ってからも依然として続く(236, 242)。生氣漲る春のさなかにもパルクは死を忘れるわけではなく、逆に死は春の声に「耳を貸さぬもの」としてパルクの意識に付きまとうのである。また、春に蘇る樹々は「若葉の羽が新たに生える」(233-234)のを感じると同時に、

質によって、転調は「全音階的転調」「半音階的転調」^{エンハーモニック}「異名同音的転調」の三種に大別される。『若きパルク』の「転調」を問題とする上で、そうした種別以上に、元来、転調が共通和音を必要としたという点が重要と思われる。

25) 死＝冬から生＝春への意識の変化が氷(固相)から水(液相)への変化として描かれていることは、ヴァレリーの「相」の概念と関連し、興味深い。もっとも、ヴァレリーは「相」を「両立不可能」と定義し、物理化学的な「相」と一線を画する点には注意を要する。Cf. CI, 1083-1084 / C, XXIII, 663-664.

26) 森本淳生、前掲論文、p. 245.

風に散る木の葉の「身も引き裂かれる旅立ち」(241)を知る。春の新生のただなかに死の心象が影を落とす。他方、後半部を彩るこの「春」の「樹木」に通ずる心象が、すでに前半部の「莖」(214)や「薔薇」(216)といった語に見出される。シルヴィ・バレストラ＝プエクはこの花のモチーフに「死」から「春」への転調の契機を見るが²⁷⁾、「薔薇」と「莖」という〈植物のモチーフ〉がバルクの身体の隠喩となっている点がさらに重要だろう。今にも折れそうな一本の「莖」は、後半部の生き生きとした「樹木」と対照をなしながら、これと密かにつながっている。というのは、前半部でバルクが植物に喩えられることにより、後半部の春の樹木の描写に(バルク自身を示す一人称の印が無いにもかかわらず)バルクの姿が自ずと重なるからである。このように前半部の「死」と後半部の「春」は相反する互いの要素を内包しあう形でつながっている。

さらに、前半部と後半部を結びつけるものとして、*doux* や *tendre* という語によって表現される〈甘さ・優しさの感覚〉がある。前半部には、死神と薔薇の乙女という構図の下、バルクの肉体の「甘い香り」が漂う(216-218)。後半部には、春の小川の囁く「甘い言葉」(228)や大地の臓腑に沁みこむ「優しさ」(229)が、さらにまた「下草に隠れた優しい河」(242)が横溢する。このようにバルクは、死に向かうにせよ春に向かうにせよ、常になにか「甘く優しい」感覚を覚えている。「死神」にその「薔薇」の肉体を「吸」われるのを感じるにせよ(216)、あるいは「驚くべき春」に「大地」もろとも「犯」されるのを感じるにせよ(227)、バルクには常に官能の高ぶりが、エロスの衝動が付きまどっている。ここには「死神」の甘美な誘惑から「春」の官能的な暴力性とでもいうべきものへの滑らかな推移があり、バルクの意識はいわば〈死〉から〈生〉へ〈官能性〉という共通和音を介して転調するのである。バルクの意識に通底するこの感覚は、第IX断章で突然生じたものではなく、先立つ断章で喚起される少女時代の思い出、激しい羞恥を煽る「ある夕べの淡く優しい光」*tendre lueur d'un soir* (208)や「奥深い甘美さ」*arrière douceur* (205)に連なるものである。

以上、前半部の「死」のくぐりりと後半部の「春」のくぐりりには、バルクの「意識の変化」を際立たせる〈対比〉ばかりでなく、対照的な二つのくぐりりを滑らかにつなぐ〈連続性〉が見出された。この「転調」の技法をも

27) Sylvie Ballestra-Puech, *op. cit.*, pp. 52-53.

う一度まとめれば、一、意味上の対比と音韻的連続をなす脚韻（「死」のくぐりどりと「春」のくぐりどりをつなぐ「*image condamnée*」—「*renaissance année*」）。二、それ自体連続性を喚起する心象（意識の急激な変化に自然の連続性が潜むことを暗示する解氷および季節の推移の心象）。三、前景化する主題における対立する主題の潜勢（後半部の「春」における死の意識の残存と、前半部の「死」における植物の比喩の予兆的役割）。四、対照的な両項の共通要素（「死」のくぐりどりと「春」のくぐりどりに共通する甘さ・優しさの感覚あるいは官能性）。これら音と意味の両面における連続性は、バルクの意識が、一見唐突かつ劇的に変化しながら、深いところでつながっていることを暗示するものと言えるだろう。

結び

本論では、まずヴァレリーにおける「転調」の概念について、人間の次元と言語の次元を区別した。前者は心理と生理が分ち難く結びついた意識の諸相の変化、後者は音と意味という言語の両面における二重の連続性である。両者はそれぞれ『若きバルク』の主題と形式に関わり、この詩における「転調」の問題は、どのような〈人間的転調〉がどのような〈言語的転調〉によって表現されるかに帰することを確認した。その上で、『若きバルク』の「転調の主な機会」を提示したフロミラーゲの論考に依拠しつつ、それを補うために第IX断章に焦点を絞り、この詩における「転調」の一例を吟味した。前半部の「死」のくぐりどりから後半部の「春」のくぐりどりに転じる個所に注目し、バルクの「意識の変化」の激しさと、それを滑らかにつなぐ「転調」の技法とを、〈対比〉と〈連続性〉という相補的な観点から分析した。その結果、一見何の脈絡もない急激な意識の変化にも密かなつながりがあり、不連続に見える意識の諸相はいわば言語の糸によって巧みに結ばれていることが明らかになった。心理上の鮮やかな〈対比〉と言語上の隠れた〈連続性〉、ここに第IX断章における「転調」の妙がある。前者を意識の表層における〈断絶〉、後者を意識の深層ないし身体の深みにおける不可思議な〈繋がり〉と言い換えてもよいかもしれない。『若きバルク』における「転調」を研究することは、このように表面的にはめまぐるしく、時に脈絡なく変化するかに見えながら、それでもなお深いところでつながっている人間の意識の有りよう、その矛盾あるいは多様性を吟味することにほかならない。

最後に、ヴァレリーにおける「転調」の主題について付言したい。この主題は、一方で、主に『カイエ』にみられる理論的な概念として、本論でも触れたように人間の意識の問題、とりわけ「相」の概念と密接に関わり、さらには『人と貝殻』などで考察される〈人為・芸術と自然〉の問題へと発展する。他方、実践的な言語の技法としては、『若きバルク』のみならず、『魅惑』の諸詩篇や散文詩『アルファベ』(未完)、さらには対話篇や音楽劇など、ヴァレリーの他の作品群にもこの技法の実践例が見出される。このように「転調」という主題は、理論的な概念と実践的な技法の両面において発展性があると思われる。

(京都大学大学院博士後期課程)

209 QUE DANS LE CIEL PLACÉS, MES YEUX TRACENT MON TEMPLE !
 210 ET QUE SUR MOI REPOSE UN AUTEL SANS EXEMPLE !

211 Criaient de tout mon corps la pierre et la pâleur...
 212 La terre ne m'est plus qu'un bandeau de couleur
 213 Qui coule et se refuse au front blanc de vertige...
 214 Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige,
 215 La pensive couronne échappe à mes esprits,
 216 La Mort veut respirer cette rose sans prix
 217 Dont la douceur importe à sa fin ténébreuse !

218 Que si ma tendre odeur grise ta tête creuse,
 219 Ô Mort, respire enfin cette esclave de roi :
 220 Appelle-moi, délie !... Et désespère-moi,
 221 De moi-même si lasse, image condamnée !
 222 Écoute... N'attends plus... La renaissante année
 223 À tout mon sang prédit de secrets mouvements :
 224 Le gel cède à regret ses derniers diamants...
 225 Demain, sur un soupir des Bontés constellées,
 226 Le printemps vient briser les fontaines scellées :
 227 L'étonnant printemps rit, viole... On ne sait d'où
 228 Venu ? Mais la candeur ruisselle à mots si doux
 229 Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles...
 230 Les arbres regonflés et recouverts d'écailles
 231 Chargés de tant de bras et de trop d'horizons,
 232 Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons,
 233 Montent dans l'air amer avec toutes leurs ailes
 234 De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles...
 235 N'entends-tu pas frémir ces noms aériens,
 236 Ô Sourde !... Et dans l'espace accablé de liens,
 237 Vibrant de bois vivace infléchi par la cime,
 238 Pour et contre les dieux ramer l'arbre unanime,
 239 La flottante forêt de qui les rudes troncs
 240 Portent pieusement à leurs fantasques fronts,
 241 Aux déchirants départs des archipels superbes,
 242 Un fleuve tendre, ô Mort, et caché sous les herbes ?

- 209 天を見据えるわが眼にて、わが神殿を描かんことを！
 210 また比類なき祭壇がわが身の上に安らわんことを！
- 211 叫んでいたのだ 全身まっさおな石の身体で…
 212 大地はもはや目をくらす色の帯にすぎず、
 213 眩暈する白い額を受けつけずに流れ去る…
 214 全宇宙はわが茎の上によるめきふるえ、
 215 思念にふける冠はわが精気から失われ、
 216 死神がこの最高の薔薇を吸い込もうとする、
 217 その甘美さが死神の暗い^{ねらい}目的にかなうのだ！
- 218 もしこの甘い香りがお前^{から}の空^{こう}の髑髏^{こうべ}を酔わせるなら、
 219 おお死よ、この極上の奴隷を今こそ吸いつくせ。
 220 呼べ、私を、解き放て！… 望みなど断ち切れ、
 221 自分自身にうんざりした救いようのない姿！
 222 ねえ… はやく… いまにも年が蘇り
 223 わが身をめぐる血に密かな動きを予告する。
 224 氷は名残惜しくも最後の^{メイ}金剛石^{キョウ}をゆずり…
 225 明日、星の雫きらめく善意^{ゼンイ}の息吹にのって、
 226 春が、封印された泉を破りに来る。
 227 驚くべき春が、笑い、犯す… 一体どこから
 228 来た？ 純真さが川と流れて甘い言葉をささやけば、
 229 なんともいえない優しさが大地^{はらわた}の肺腑にしみる…
 230 樹々はまた膨らみ、また新芽の鱗に覆われて、
 231 あまたの腕を担い、あまりにも空に線を引き、
 232 日の光に響きわたる獣のごとき毛を揺らし、
 233 苦い大気^{はわ}のなかを羽ばたきながら昇ってゆく、
 234 若葉の翼が幾千と新たに生えるのを感じつつ…
 235 聞こえないのか 風に^{そよ}ぐこれらの名のざわめきが、
 236 おお^{みみしい}耳癢^{みみしい}よ！… 余りの^{つな}繋がりにあえぐ空間に、
 237 激しく根強く身を打ちふるわせ、梢をしなわせ、
 238 神々に、靡き、逆らい、樹が一斉に權を漕ぐのが、
 239 空の波間にただよう森、その硬く粗い樹の幹が
 240 恭しく運ぶというのに 木の葉の戯れる額に向け、
 241 見事な緑の群島の身も引き裂かれる旅立ちに向け、
 242 下草に隠れた優しい河を、おお死よ、聞こえないのか？

La « modulation » dans *La Jeune Parque* de Paul Valéry

— Lire le fragment IX (les vers 209-242) —

La Jeune Parque, composée de 512 vers alexandrins à rimes suivies, a pour sujet « le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit ». Du point de vue formel, ce poème « fut une recherche, littéralement indéfinie, de ce qu'on pourrait tenter en poésie qui fût analogue à ce qu'on nomme *modulation*, en musique ». L'entreprise de Valéry consiste donc dans une tentative de peindre les variations psychologiques sur le modèle musical de la « modulation ». Valéry introduit ainsi ce terme musical dans l'art verbal, comme Cézanne l'avait fait dans l'art pictural.

Le présent article s'interroge sur la problématique de la « modulation » chez Valéry. Les *Cahiers* permettent d'en distinguer deux acceptions : 1^o en tant que phénomène physique et mental, le passage subtil d'une « phase » à l'autre, ou d'un état à l'autre ; 2^o en tant qu'art langagier, « la suite musicale des syllabes et des vers » et « le glissement et la substitution des idées-images », bref, la double continuité phonique et sémantique.

Or, si les études sur *La Jeune Parque* ont marqué à maintes reprises les projets de Valéry touchant à la « modulation », peu d'entre elles sont réellement entrées dans le détail de l'analyse de ce qui relève d'une technique (comme l'a observé Lloyd James Austin). René Fromilhague a été le premier à donner une vue d'ensemble de la « modulation » dans le poème, en relevant ses « cinq moments principaux ». Nous sommes donc partis de ce schéma, qu'il nous a fallu nuancer, car le revers de sa clarté est un caractère trop général, qui empêche de saisir « toute la modulation de l'être » nommé Parque.

Dans cette perspective, nous prenons le fragment IX (vers 209–242) comme exemple à travers lequel l'art valéryen de « moduler » s'offre enfin à l'analyse. Désespérée au point de s'abandonner à la « Mort », la Parque ressent tout à coup l'impulsion vitale du « printemps ». Comment cette volte-face, ou cette contradiction, a-t-elle pu se produire ? Pour le comprendre, nous avons voulu dénouer dans ce texte les contrastes tranchés et les modulations subtiles qu'il entrelace, afin d'articuler les ruptures psychologiques et les continuités verbales du point de vue phonique comme du point de vue sémantique.

Teiji TORIYAMA
Étudiant en 3^e année
du Cours de Doctorat
à l'Université de Kyoto