

## リゴドン語り，あるいは老人の戯言：セリーヌの 〈ドイツ3部作〉序論

木下，樹親

<https://doi.org/10.15017/8773>

---

出版情報：Stella. 21, pp.167-176, 2002-12-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン：  
権利関係：

# リゴドン語り，あるいは老人の戯言

——セリーヌの〈ドイツ3部作〉序論——

木 下 樹 親

パンフレや新聞記事の中で反ユダヤ主義発言とともにフランス人を痛罵するコメントをあらわにしていたセリーヌは、たびたび脅迫状が届くようになったため、1944年6月、妻リュセットと愛猫ベベールを連れてパリのアパートマンを脱出し、コペンハーゲンをめざす旅に出た。この土地を選んだ真の目的はデンマークの友人に預けていた蓄財を受けとることであったが、ナチス占領下ゆえドイツ経由のルートをとらざるをえなかった。ところが目的国への渡航許可が即座におりなかっただけでなく、行動そのものが大きく制限され、一行はドイツにとどまることを余儀なくされた。そしてセリーヌならぬレイ・デトゥーシュは本職の医療活動に従事しながら各地を転々とする。結局、空爆のさなか幾度も列車を乗り換え、最終目的地に到着できたのは、45年3月のことであった。

コペンハーゲンの獄中からの書簡で「あの呪われた畜生どもの土地には決して足を踏み入れないようにするべきだったのかもしれない」と述べたセリーヌにとって、予想以上に長引いたドイツ滞在は痛恨の極みであったといえよう<sup>1)</sup>。しかしながら高い代償がついたとはいえ、この9カ月間の体験があったからこそ、彼は作家としてのキャリアを締めくくる〈ドイツ3部作〉を産み落とすことができたのだ。すなわちメディアの取材攻勢を受け、再び脚光を浴びる契機を作った『城から城』、それ以上に高い評価を得たものの、名誉毀損の裁判を引き起こした『北』、そして死の前日に脱稿し、妻たちの手によって死後出版された『リゴドン』である<sup>2)</sup>。崩壊の一途を辿る第3帝国と逃げ場を求めて亡命してきたフランス人対独協力者たちの末路。密告や裏切りが横行し、いつわが身に危険が及ぶやもしれぬ不確かな状況下、セリーヌは相手の腹のうちを探り、畏が張られていないか疑いながら暗中模索しつづけたことを語る。3作

品に共通するようなプロットは、まさに『リゴドン』の最初の題名案「目隠し鬼ごっこ」そのものだといってよい。

セリーヌの全小説を校訂したアンリ・ゴダールは、これら3作品は「『夜の果てへの旅』をもって開始された小説執筆作業の到達点である」と述べている<sup>3)</sup>。これは文体上の変化を評した発言であり、後期作品になるにつれて文体が作家みずから「おれの3つの点」[R, 848]と呼んだ中断符と感嘆符の海に文章の断片が漂うかのようなものになったことを指す。こうした傾向は、躍動感あふれる口語の実態を書き言葉に置き換えることをなによりも重視したセリーヌが選択した必然的結果であった。とりわけ〈ドイツ3部作〉では語りの技法が最も深化・発展しているため、口語性がきわめて高い強度で維持されている。本稿では3作品に共通する語りの様相を検討し、のちにおこなう各作品にかんする考察の序論としたい。

\*

〈ドイツ3部作〉の舞台となった場所・時期とセリーヌの現実の旅程との関係を簡単にまとめておこう。まず『城から城』はドイツ軍がヴィシー政府の政治家たちを集めたジークマリンゲンでの出来事を描いている。作家がこの町に居住したのは44年11月から翌年3月までである。この3部作最初の作品でドイツ滞在の最終時期をとりあげたため、ゴダールが指摘するように、セリーヌは続く2作品を執筆するさい、物語の一貫性や連結の問題に直面したはずだ<sup>4)</sup>。じじつ、『北』は44年6月から10月末までの時期に遡り、パリをあとにしてすぐ滞在したバーデン＝バーデン、ベルリン、その近郊の荘園的領地クレンツリンが舞台であるし、『リゴドン』では、クレンツリンをあとにしてジークマリンゲンに向かう南下の旅と、45年3月、ジークマリンゲンをあとにしてデンマークに至る北上の旅という2つの異なる縦断紀行を一本化している。実際の行程を作品で再構成すると、『北』→『リゴドン』前半→『城から城』→『リゴドン』後半となる。

さてジュネットの用語をもちいるなら、〈ドイツ3部作〉の語り手はいずれも等質物語世界的、わけても自己物語世界的存在である<sup>5)</sup>。つまり物語内容の主人公と同一の人物が物語行為を展開しているわけだ。これは『夜の果てへの旅』

いらい不変の形式であるが、作家と物語の関係に着目すると、語り手のポジションは作品を追うごとに複雑になっている。そもそもセリーヌはつねに実体験を題材にして執筆したため、語り手=主人公を自分の分身と呼ぶ存在に設定した。世界中を放浪したのち、パリの場末で診療所を開設する『夜の果てへの旅』のバルダミュにしろ、医者という生業の苦労を語りつつ、幼少期の思い出話に移行する『なしくずしの死』のフェルディナンにしろ、語り手が口にする多くのアフォリズムはまさに作家のそれである。だが虚構の名前が付与されているという点において、語り手と作家を同一視することはできず、前者はあくまでも後者の代弁者たる物語内人物だとみなさねばならなかった。ところがこうしたスタンスを、デンマークでの投獄体験への憤懣ゆえにあらゆる人々への罵倒で頁を満たした『またの日の夢物語Ⅰ』でおおきく振動させた結果、セリーヌは〈ドイツ3部作〉において語り手と作家の同一性を確固たるものにした<sup>6)</sup>。「結論はというと、セリーヌあんたもうだめだよ」[CA, 14]「確かなんですよ、セリーヌさん」[N, 305]「それだけかい、セリーヌ」[R, 711]のように、語り手をさすのに作家のペンネームをもちいたのである。このわずかな操作によって、3部作はセリーヌの現実のドイツ体験記にほかならないことが明示されている<sup>7)</sup>。

たしかに「おれはな、自慢じゃないけれど、〈歴史〉の糸に貫かれてる」[N, 525]と考える語り手は、特異な時代・状況の生き証人として、見聞した事柄を「おれのこの手で!……記録」[CA, 89]するのだと述べている。そのため、いたるところで作品を〈年代記〉と呼び、「忠実な年代記作家だぜ」[N, 307]と自称しているくらいだ。それでは〈年代記〉を「歴史的事実の編年体記録」と定義づけるならば、〈ドイツ3部作〉はこれに合致すると言えるであろうか。

まず「歴史的事実」かどうかについて。もちろん大筋は事実にもとづいているのだが、作家が創造したり、事実を脚色・変容したりした光景が多々あることは否定できない。たとえば、『城から城』における有名なエピソードのひとつ、オットー・アベツとアルフォンス・ド・シャトブリアンが些細な理由から皿を投げ合い、子供じみた喧嘩をするシーンは史実にもとづくものではむしろなく、両者の関係を寓意的に想像したセリーヌの完全な創作である。また『北』の中心的舞台ツォルンホフの地主フォン・ライデン一家はみないちじろしく貶められ、身体的あるいは精神的に醜い人物として描かれたため、モデル

となったシュルツ家が訴訟をおこさざるをえないほどであったし、『リゴドン』は先述したとおり、異なる時期の出来事を強引に接続した「ツギハギだらけの旅路」[R, 758]であった。つぎに「編年体記録」かどうかについても推して知るべしだ。『リゴドン』の構成や3作品が継起順に綴られていない事情を想起するだけで、それがふさわしい呼称ではないことが理解できよう。結局、他の作品同様、〈ドイツ3部作〉も自伝的要素を色濃く漂わせた虚構である。それゆえこれを〈年代記〉と称するのは、言葉の通常の意味で妥当ではあるまい<sup>8)</sup>。

ところで「編年体記録」と呼びにくいもうひとつの理由として、語り者の不安定さがあげられる。たとえ虚構の話であっても、語り方しだいではその名に価する記録になるであろう。しかしながら〈ドイツ3部作〉の語り手は、理路整然と語るどころか、それと真っ向から対立する曖昧模糊とした語り終始しているのだ。最たる例が『リゴドン』の後半だ。爆風で飛んできた煉瓦が頭に当たって気絶した語り手は、あたかも画期的な出来事であるかのごとくこれを何度も話題にし、話の腰を折るのである。つまり、「こっからさきは、言っとくが、わが年代記はちとぎれがち、しっかり体験したことをあんたにしゃべるおれだけど、理解するのに四苦八苦」[R, 823]という弁解が示すとおり、この事故のために記憶が乱れ、状況認識力も低下し、話をスムーズに進められないと窮状を訴えるわけだ。たまたま列車に乗り合わせたフランス人女性から押しつけられ、引率するはめに陥ってしまった知的障害児たちの正確な人数をどうしても数えられないことへのくどい言及もしかり。また『城から城』『北』においても事情は同じで、語りは行きつ戻りつよどみ続け、語り手はたびあるごとに「いやはやちぐはぐ話だね！ 読みかえしちゃあいるけれど……これじゃあんたにゃわかるまい！……あーだのこーだの！……まるでダメ！ 話の筋道見失い！……まったくもってすまんです」[CA, 105]という詫びや、「話のはちゃめちゃだからってむかつ腹などたてんなよ……終わりが初めの前だけど！……りっぱな話に変わりなし！ 真実だけが肝心よ」[N, 310]といった開きなおりととれる発言をくりかえし口にするのである。

過剰な反復と脱線によって不連続に進行する語り。〈ドイツ3部作〉に共通するこの特徴を、最後の作品題をもちいてリゴドン語りと形容してもさしつかえあるまい<sup>9)</sup>。実はこのぎくしゃくした形態は、先の3例からもうかがえるように、語り手たる作者が聞き手としての読者に向けて言葉をさし挟むことによっ

て生じている。しかもセリーヌは、執筆がリアルタイムの語りそのものとなる書き方をしたため、ペンを執っている「今、ここ」を、換言すれば『城から城』に着手した54年から『リゴドン』を書きつづけた61年までのムードンの自宅という現場を頻繁に現前させるのである。10余年前のドイツと現在のフランス。作家にとって、後者は前者を語るうえでの単なる導入部やアクセントではなく、同じくらいの重要性をもった話題なのだ。「あんたをめちゃくちゃ連れまわし、おれも自分に引きずられ！……こりゃあいよいよダメかいな？……現在、過去と、なんでもあり！……じじいに、なったか、くそっ！ てやんでえ！ ずっと書けるわけじゃなし、書き落としちゃあいねえよな？……」[N, 580]。

セリーヌが過去を語っていても現在を語らざるをえないのは、今なお人々から罵声を浴びせられ、非難の矢面に立たされているという認識があったからだ。たとえばつぎのように不遇をかこつ——「とりわけこのおれ、評判は、言ってみるなら世界的、〈見たことないよな怪物〉と！……〔…〕おいらなんでも奪われて、残るはガン首ばかりなり！……あまりといえばあんまりよ」[N, 505]。さらに、セリーヌ批判を率先しておこなったオピニオンリーダーにたいし、「フェアじゃないと思うかね……おお、断じてそりゃちがう！……どっちの側も似たよなもん！ クストー、サルトル同じゴミ、しつこいだけのガミガミ屋」[R, 924]と十把ひとからげに悪態をついている<sup>10)</sup>。一言でいえば、鬱憤晴らしである。作者はふつふつと沸きおこってくる敵対者への憤りをどうしても抑制できないのだ。このように「今、ここ」の気がかりをあることないことぶちまけること。リゴドン語りの本質はここにある。これが語り手と作者の同一化によって可能になったのは言うまでもない。

セリーヌはこの語りについて、すでに『城から城』の冒頭に近い箇所「認めるよ！……誰よりひどくこのおれはばかなことをほざいてる」[CA, 32]と告白していた。同様の表現は〈ドイツ3部作〉の随所に散見されるのだが、その戯言の代表例が人種主義発言である——「はっきり言うぞ、配偶子どもの舞踏会、世界をあげての大円舞、黒と黄色がつねに勝つ！……白はいつでも負けるのさ、ファンデーション、塗ってしまえば、消えるだろ！……政治、演説、くだらんね！……ひとつしかない真実は、生物学っちゅうこっちゃ！……あと半世紀たったらさ、それより前かもしれないけど、フランスちょっとびり黄色、黒」[R, 797]。白人至上主義の提唱ではなく、白人は有色人種によって支配され、

いつか滅び去る運命にあるのだという宣言である。同胞への不信と絶望に由来する敗北主義。これは、ターゲットがユダヤ人でない点をのぞけば、パンフレの主張となんら変わるまい。彼の身に災いをもたらした根本原因であるだけに、本来、口にするのものはばかられるはずだ。にもかかわらず、作家は頑迷なまでにこの考えを死守しているかのようである。これは、読者からばかにされ、あきれられ、見切りをつけられることを明確に予測したうえで挑発行為ではなかったか。じじつ上記のセリフは、インタヴューをしにセリーヌ宅を訪れたものの、なかなか帰ろうとしない記者たちを追いはらうために開陳した切り札であった。

〈ドイツ3部作〉の語り手は、聞き手の神経を逆撫でする話題をそれに見合うよう執拗に、かつ常軌を逸した言葉をもちいて語る。そして他者に説明しようと、他者を攻撃しようと、オーバーな言辞を弄するかぎり、かえって鮮明になるのが、どんどん滑稽化する彼自身の姿である。たとえば、どんなに憎悪をむき出しにしても、「憎しみ太鼓乱れ打ち！ おいらを叩きゃそりゃ響く！ ピンコ立ちして、脈打って、チン棒たまらず！ ドピュッ、カクン」[N, 506]のように、怒りのエネルギーを性的語彙の使用によってはぐらかしたら、彼はもはや道化でしかありえない。また、聞き手もそうした存在としてのみ彼を認識するであろう——「芸をしてみろ、老いぼれ道化師！ 跳んでみろって！ もっとたっかーく！……もっとたっかーく！ おまえちょっとは期待されてる！ 客の望みはただ一つ、おまえのぼっちりコケ姿」[CA, 194]。つまるところ、自己の言葉によって自己を笑いの対象にし、その行為を甘受すること。ケガや疲労のため、列車によじ登ることがおぼつかないセリーヌを見て知的障害児たちが笑ったとき、「ちびどもしゃっくり、大笑い！……そんなにおれがおかしいか！……知ったことかよ」[R, 874] と言って示した諦観。実はこれこそ、語り手の決意表明だと解釈できるのではないか。

いみじくもモーリス・バルデッシュは『北』の語り手をビストロの片隅で独り言をいい続ける老人にたとえたが<sup>11)</sup>、むしろ場末の芝居小屋で、「あんたとはぐれちゃー大事！……おれの最後の読者、かな」[N, 654] と客が席を立つのを危惧しながら、舞台をつとめる芸人というべきであろう。とまれ、この比喩は〈ドイツ3部作〉すべてに敷衍できる。自分の語りが戯言以外のなにもでもなく、聞き手から笑いとばされるであろうことを承知のうえで、延々とくだ

を巻く老人<sup>12)</sup>。セリーヌは語り手たる自己をこのように設定したのだ。

付言すれば、作家が語り手と聞き手の直接的な関係を想定しても、じっさいには時間と空間を隔て、しかも書物という媒介物をとおしてしか、作者と読者の邂逅は実現しない。セリーヌが作中に仮想的読者「あんた」を位置づけ、リアルな応酬を繰り広げたのは、そのジレンマをわずかでも解消せんがためである。彼は姿の见えない現実の読者にも、リゴドン語りに耳を傾けさせ、せめてわずかな合の手を眩かせようともくろんでいたのではあるまいか。すなわち、絞首刑に価する国賊だと卑下するセリーヌに向けてアベツが放ったつぎの返答を——「おおげさな、セリーヌ！ いつも大げさなんだから！ なんでも！……いつでも！」[CA, 227]。

\*

人類への深い絶望のアフォリズムに満ちた『夜の果てへの旅』は「もう話すことはなにもない」という言葉で締めくくられている<sup>13)</sup>。たしかに、セリーヌの世界観・人生観はその後まったく変わっていないから、基本的な警句はデビュー作で出つくしたと言ってもさしつかえあるまい。しかし、そこから〈ドイツ3部作〉にいたるまでの四半世紀に彼が舐めつくした数々の辛酸が、新たなタイプのアフォリズムの原動力となったこともまぎれもない事実である。たとえば、「僕は人間をまだ知らなかったということだ。やつらの言うことも、考えることも、もう絶対信じるもんか。恐れなきゃいけないのは人間でただやつらだけなんだ、いつだって」<sup>14)</sup>と、「とにもかくにも、ひとの本性これっぽっちも変わりゃしねえ、まるでダメダメ！ 万古不易の配偶子」[CA, 55]を比較してみればよい。両者ともいわば性悪説の表明であるが、前者が戦場にはじめて放りだされ、人間への恐怖の一端をかいま見たにすぎない若輩者の意見であるのにたいし、後者は同意見を何年もいだし続け、絶望の淵を沈むしかなく、もはや諦めの境地に達した老齢者の意見である。また後者においては、文章の断片化によってリズムカルでスピーディーな発話のニュアンスが強化されているとともに、剽軽さが滲みでている点にも注意したい。闇の中を突き抜けた果ての軽快さと言うべきか。

〈ドイツ3部作〉は、セリーヌの記憶に蓄積されたさまざまな残骸の回収作業



をとおして成立した作品群である——「何年も！……また何年も……おれは自分に鞭打って……記憶という名の〈藻の海〉であらゆるものに出会うのさ……波の間に間にたくさん死体散り散りバラバラ浮かんでる」[R, 838-839]。彼はそれらのあるがままの状態を示すかのように、フランス語の統辞構造を解剖し、破裂飛散した言葉を提示した。さらに作家固有のグロテスクな想像力によるカリカチュアも加味され、悲劇的の局面は喜劇化している。「思うに一番いいのはさ、思い浮かべなタベストリー、うえ、した、まんなか、いろんなテーマ一緒にあって色とりどり……モチーフなんでもござれなりー！……すべてはしっちゃんめっちゃかさ」[N, 318] と述べているとおり、まさに混沌たる言語空間が創出されたのだ。セリーヌが「おれはちょこっと錬金術師」[CA, 111] と自称した所以である。

## 註

- 1) Voir la lettre à Lucette Destouches, du 7 avril 1946, in Louis-Ferdinand CÉLINE, *Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen 1945-1947*, Paris: Gallimard, 1998, p. 99.
- 2) Louis-Ferdinand CÉLINE, *D'un château l'autre, Nord, Rigodon*, in *Romans II*, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972. 初版刊行年は順に1957年, 1960年, 1969年。引用は拙訳で、作品の略号(それぞれCA, N, R)と頁数を [ ] 内に示す。なお和訳にあたっては、『城から城』、『北』(上・下), 『リゴドン』(高坂和彦訳, 国書刊行会, 1979年, 1981年, 1983年), および『筑摩世界文学大系』第80巻(筑摩書房, 1998年)所収の翻訳(『城から城』権寧, 滝田文彦訳, 『北』権寧訳, 『リゴドン』大矢タカヤス訳)を参照した。
- 3) Voir Henri GODARD, «Préface» de *Romans II*, ibid, p. IX.
- 4) Voir Henri GODARD, «Composition de la trilogie» in *Romans II*, ibid, p. 957.
- 5) Voir Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris: Éd. du Seuil, 1972, pp. 252-253.
- 6) セリーヌと語り手の関係や語り手が提起する諸問題にかんしては以下に詳しく—— Henri GODARD, *Poétique de Céline*, Paris: Gallimard, 1985, pp. 281-340.
- 7) 名前の一致のみならず、過去のあるいは現在執筆中の作品名の言及も、作家と語り手の同一性を示す指標である。たとえば——『『ノルマンズ』のお話にだれが前払いなどするもんか』[CA, 45]「彼〔ロジェ・ニミエ〕が言ってんのはこの『北』の原稿のことだ」[N, 508]「いいかね、『旅』と『なしくずしの死』, 暮れに出るんだ, 彼(ジャン=A・デュクルノー)の監修で」[R, 925]。

- 8) <ドイツ3部作>執筆期のセリーヌは〈年代記〉という語をことのほか気に入っており、1941年に出版した最終パンフレ『苦境』さえも「当時のたんなる年代記」[N, 524]と遡及的に位置づけたほどだ。それゆえこの語をあえて採用すると、最もふさわしいのは、つぎの文章に見られる修飾語句をともなった表現ではあるまいか——「グラン・ギニョルの年代記作家、またとないよなりっぱな出し物偽りなしに見せてやる、堅固な砦燃えあがり……手足ねじらすありさまを」[R, 732]。「グラン・ギニョル」とは、19世紀末から20世紀初頭にかけてモンマルトルにあった猟奇残酷劇専門の劇場をさすと同時に、指人形芝居の謂でもある。「あとななって多くのやつらに会ってみておれたちゃ操り人形だとしっかり確信した次第……今なおフランスでも毎日……思うに一生続くのさ」[N, 422]と考えるセリーヌは、人間自身の悪意によって出来た第2次大戦下、人々が残酷劇の人物のように操られうごめく絵図を叙事詩的レベルに、あるいは黙示録的ヴィジョンに昇華させつつ描いたのである。これについては稿を改めて論じる。
- 9) リゴドン (rigaudon または rigodon と表記) とは本来、17, 18世紀に流行したテンポが速く陽気な2拍子の踊りを意味する語である。セリーヌは若い頃から、この単語の語感と意味が喚起するすばやくあちらこちらへ飛び移るイメージを好み、『なしくずしの死』以降、さまざまな意味を付与してもちいている。〈ドイツ3部作〉にかぎっても、押韻を主たる目的とした「綱渡り！ 返本！ 禁論！ リゴドン（原文は «Voltige! bouillon! Bâillon! rigodon»）」[CA, 40]、射撃で標的への命中を意味する「あいつらしくじりゃしなかった！ ズドン！ たったの1発、リゴドンさ！ ……これぞ本能！ メスにはわかる」[N, 436]、そして人生を処刑場にたとえつつ、切り刻まれた肉片たる人間が飛散する光景を語った「おが屑まみれはらわたさ、大網膜も小脳も……これぞ〈歴史〉の真の道……そこにおれたちいるわけさ、こっちにジャンプ！ ……それっ！ ……あっちだ！ ……リゴドン！ ……あっちもこっちも串刺し刑」[R, 856]などの例があげられる。なおセリーヌ作品におけるリゴドンという語の使用例を詳細に調査し、上記最後の例に見られるような死の舞踏という概念を導きだしたつぎの論考は注目に値する——Alain HARDY, «Rigodon», in *L'Herne* n<sup>os</sup> 3 et 5, Paris: Éd. de l'Herne, 1963 et 1965 [éd. en un volume, 1972, pp. 367-373].
- 10) ピエール＝アントワーヌ・クストーは戦前、親独紙「ジュ・スイ・パルトゥ」の編集に携わっていて、46年に死刑判決を受けた人物である（翌年、恩赦）。その後、極右紙「リヴァロル」の編集者となったが、『城から城』の出版直後の同紙上で、この書の内容が死んでいった同志たちへの侮辱であるとして、セリーヌを裏切り者と呼んで非難した。さらに「レクチュール・フランセーズ」紙では糾弾の勢いを強め、セリーヌを金めあてでみずからを売りこむ亡霊だと断罪した。いっぽうサルトルにかんしては、「レ・タン・モデルヌ」誌に寄せた「反ユダヤ主義者の肖像」という小論の中で、不十分な資料にもとづいたまま、セリーヌがナチスから金を受けとっていたと決めつけたことは有名である。そのため、セリーヌはこの実存主義者に憎

悪をいだき続け、「ケツの狂躁病者に」という逆批判の激越な小文を記したほどだ。この引用文で両者がまとめて罵倒されているのは、2人とも金についてセリーヌを非難したからである。

- 11) Voir Maurice BARDECHE, *Louis-Ferdinand Céline*, Paris: La Table Ronde, 1986, p. 331.
- 12) 〈ドイツ3部作〉を読むとき、在野の民俗学者宮本常一が収集した代表的な民間伝承「土佐源氏」を想起できるのではあるまいか。セリーヌがつねに社会の弱者の立場を見つめ、みずからもそこに身をおいていたことを考えると、辺境の民たる博労として齢を重ねた老人の独白との類似はたいへん興味深い。宮本常一「土佐源氏」、『忘れられた日本人』、岩波書店、1984年、131-158頁。
- 13) Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans I*, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, p. 505.
- 14) *Ibid.*, p. 15.