

「作品＝人生」から見た年代順
——『ボードレール全集』における年代順編集の原則について——

私は19世紀の詩人の『全集』を作成するにあたり、二度にわたって年代順の原則を採用するという選択をした。最初はランボーであり、次にボードレールであったが、共に「プレイヤード叢書」の全集である。これら二つの経験の間には十数年の隔りがあり、『ランボー全集』は2009年に、『ボードレール全集』は2024年に刊行された。その間、配列の問題について考え、この問題についての意見を読んだり聞いたりする時間があった。ボードレールの場合、チームで『全集』の編集を行ったため、この選択を担ったのは私一人ではなかった。

どちらの全集も、巻の目次は年代順という原則に基づいてテキストを配置している。その原則をできる限り整合性のある厳格なものにしたいと私は考えていたが、同時に柔軟さも必要であった。というのも、すべての作品に必ずしも明確な日付があるというわけではなく、日付が複数ある場合には、その中から一つを選ばなければならないからだ。ランボー版とは異なり、ボードレール版ではテキストを出版日に基づいて配置した。しかしボードレールは、自ら書いた作品を必ずしもすべて出版したわけではない。生前に未発表で終わった作品もあるし、未完のまま残された作品も存在する。実際、ボードレールの死後出版の作品はその多くが未完成であり、たとえば自伝的作品『赤裸の心』がその例だ。では、この自伝的プロジェクト——1859年にボードレールが構想し、あるいは着手したように見えるものの、1866年3月にボードレールが力尽きた時点ではほとんど下書き同然の形で残された——を、年代順の編集においてどこに配置すべきだろうか。また、1866年3月に未完のまま残されているものの、最初の断片が1855年にすでに発表されていた散文詩集『パリの憂鬱』をどこに置くべきだろうか。作品の制作日あるいは制作期間——時間軸の中で長く引き延ばされうる——と、発表日あるいは発表時期との間に、どのような衝突が生じうるのかは明らかであろう。

『全集』を編集する際の年代順という原則がいかなる「運命」を辿るかは、徹底した調査に値する主題であろう。現在、私たちはこの原則が30年前、40年前、あるいは50年前よりも受け入れられやすくなっている時代にいる。今日では、この原則が以前より幅広く採用され、ある種の合意が成立している段階に達したのかもしれない。考え方が変化してきたのである。

先ほど触れたランボーとボードレールの『全集』の二つの事例では、新しい版はそれ以前の版を受け継いでいるが、以前の版はこの年代順の原則を採用していなかったか、あるいは不完全な形でしか採用していなかった。これら旧版は、むしろジャンルに基づく原則によって構成されている。たとえば詩人の場合、韻文作品と散文作品を区別するという編集上の伝統が強く根付いている。また、ボードレールの場合、彼の批評作品を詩作品から切り離し

て扱うという習慣もあった。しかし実際には、批評作品は詩作品と密接に結びついているのだ。

プレイヤー叢書の『ランボー全集』については、より気楽に取り組むことができた。というのも、先行版である1972年刊のアントワーヌ・アダン版は、あまり評判が良くなかったからだ。アダンは、この編集を任される以前は近代詩にはほとんど関心を示しておらず、主に17世紀文学の研究者として知られていた。ランボーの作品を扱うにあたり、アダンはそれ以前の編集者たちと同じく、韻文作品と散文作品を区別して目次を構成し、ラテン語詩や『アルバム・ジュティック』の模作（パスティーシュ）といった、当時は重要性が低い、あるいは周縁的とみなされていた作品群を巻末に追いやった。しかし、年代順という観点で完全に欠けていたわけではない。当時「年代順の問題」と呼ばれていた厄介で面倒な争点——『地獄の季節』を詩人の最後の作品とみなすか、それとも『イリュミナシオン』より前に位置づけるか——について、アダンは彼なりの立場を示していたからだ。1972年のアダンは、この問題に関してきわめて妥当な立場をとり、『地獄の季節』を『イリュミナシオン』より前に配置したのだ。アダン版でとりわけ批判されたのは、作品の一部分を付録にまとめて追いやり、それらを暗黙のうちに低く評価した点であった。しかしその後、これらの作品群は大いに再評価されることになる。私がこれらのテキストを正当な地位に戻し、年代順の中に然るべき形で配置することを提案した時、『愛の砂漠』や『アルバム・ジュティック』の詩については、ごく自然なこととして受け止められた。『アルバム・ジュティック』の詩を引き合いにして、パスティーシュ作者としての倒錯した才能を見出すことができたし、『愛の砂漠』の二つの断片については、後期韻文詩と同時期に構想された夢幻的な散文による詩作品というプロジェクトの重要性を指摘できたのである。しかし、私が採用した年代順の原則に従って、ラテン語詩を巻頭に置くように叢書の編集長を説得するのは苦勞したことを覚えている。たしかにラテン語詩は韻文であり、つまり詩ではあるのだが、それは別の言語で書かれており、ラテン語テキストの横に翻訳を付す必要があったからだ。さらに、これらは学校の課題として書かれた作品であり、一般的には低く評価されがちだったのである。それでも、最初のラテン語詩「*Ver erat...*（春だった...）」は、学校を抜け出したエピソードを語り、ランボー研究において重要なテーマである「自由なる自由」の地平を拓く作品であった。

アントワーヌ・アダンによる『ランボー全集』は1972年に刊行された。クロード・ピシヨワによる『ボードレール全集』はそれより少し遅れ、第一巻が1975年、第二巻が1976年に出版された。編集上の選択によってこの二つの版が似ているとすれば、それは当時の時代精神を反映しているからである。つまり、二人の編集者は、自分たちの時代に一般的とされていた編集方針を採用したのである。とはいえ、アダンとピシヨワは同じ世代に属しているわけではない。アダンは1899年生まれ、ピシヨワは1925年生まれで、両者の間には四半世紀の隔りがある。アントワーヌ・アダンは1980年に亡くなった。私がランボー研究を始めた頃、アダンは人生の終わりに差し掛かっており、直接会う機会はなかったが、アダンに

ついでに人々が話していたことを覚えている。ソルボンヌでのアダンの講義は非常に人気が高く、受講生も多く、拍手喝采だったようだ。ランボー作品の注釈者としては奇抜で、編集者としても評価の分かれる人物だったアダンだが、同時にきわめて優れた雄弁家でもあったのだ。

クロード・ピショワについては事情が異なる。ピショワは演説家のような派手な話しぶりをするタイプではなかった。そしてアントワーヌ・アダンのように、私達の中には彼を実際に知っている者がいる。ピショワがまだ非常に活動的だった 1980-1990 年代のことだ。1995 年、ピショワが『ボードレール年鑑』を創刊した際、彼は私とアントワーヌ・コンパニオンに、この美しい雑誌の編集委員会に加わるよう声を掛けてくれた。さらに 2004 年 10 月にピショワが亡くなるまで、毎年 7 月、フランス文学国際研究協会 (AIEF) の集会の後に、彼とは定例の夕食を共にしていた。ピショワは皮肉屋で、非常に鋭い批判力を備えていた。そのため、プレイヤー叢書で新しいボードレール版をつくるという提案を受けたとき、私達の最初の思いは「忠実でありたい」というものであった。すなわち、常に温かい友人への忠誠、そしてボードレールだけでなく、同じ叢書でネルヴァルやコレットの編集も手がけた比類なき編集者への忠誠である。

ピショワ版の『ボードレール全集』において、どのような経緯で作品の配列が決まったのか、またその配列について編集者と叢書の編集長との交渉があったのかについては分かっていない。この配列は、プレイヤー叢書における以前のボードレール版、すなわち 1931-1932 年のイヴ＝ジェラルール・ル・ダンテック版、さらに 1961 年のル・ダンテック＝ピショワ版の目次構成に依拠している。ピショワ版の第一巻には、重要とされる作品が象徴的なタイトルとともに収められている。『悪の華』、『パリの憂鬱』、『人工樂園』などだ。そこに主に、戯曲の草稿や自伝的断片が加えられている。第二巻には批評が収められ、それが三つの対象、すなわち文学、音楽、美術に分けて整理されている。この配列によって第一巻に優位性が与えられ、実際に商業的にもその差が反映されている。第一巻のほうが第二巻より流通しているのだ。そして第二巻では、文学批評が巻頭に置かれていることが、この序列をさらに強めている。さらに第二巻には、ベルギー論の覚書が収められており、これは広義の批評にも属すると言えるし、それは風刺、民族やメンタリティの歴史とも関係しているだろうし、そしてボードレールが訪れた美術館やバロック様式の教会にある絵画コレクションに充てられた最終章の美術批評へとつながっていくだろう。しかしこのベルギーに関する断章が第二巻に置かれたのは、主としてそれらを低く評価する既成のイメージに従ったためであり、結果として第一巻と第二巻の不均衡をさらに強めることになった。そして何より、この配列によって、二つの間接的な自伝的プロジェクトである『赤裸の心』と『あばかれたベルギー』が分断されてしまうことになる。これらの作品が、いずれも同じく報復を求める欲望から生まれたものであるにもかかわらずだ。

文学批評と美術批評の区別は、ミシェル・レヴィ社から 1868 年から 1870 年にかけて刊行された最初の『全集』——シャルル・アスリノーとテオドール・ドゥ・バンヴィルが編集

した——に由来している。これは、そもそもボードレール自身が批評記事を二冊に分けてまとめようとしていた企画に従ったものだった。すなわち、美術に関する文章を集めた『美学的な好奇心』と、主に文学批評の記事をまとめようとしていた『ロマン派芸術』の二冊のことだ。私の目から見て 1975-1976 年のピシヨワ版の構想に残る謎の一つは、クロード・ピシヨワが、第二巻の冒頭に文学批評の文章を置いたにもかかわらず、それらを年代順に編集しなかった——そうすることもできたはずなのに——という点である。たとえば『危険な関係』についての覚書だが、これはボードレールが人生の最晩年の 1866 年 1 月から 3 月にかけて、ラクロの小説に序文を書くという最後の出版計画にあたるもので、ボードレールがそれより 10 年ほど前の 1857 年 10 月に発表した『ボヴァリー夫人』についての記事の前になぜ置かれているのか、説明がつかない。

この非年代順の選択がいつそう理解しがたいのは、もしクロード・ピシヨワが自分ひとりで版の目次を決めることができたのであれば、おそらく年代順の構成を採用していただろうからである。これは、彼自身がインタビューを受けた際に語っていたことであり、またその証拠となるのが、20 年前の 1955 年、彼が『ボードレール全集』の年代順の編集に参加していたという事実である。それは、プレイヤーと同じくスクリッタ紙（聖書の紙）に印刷され、総革装されたクラブ・デュ・メイユール・リーヴル社刊行の高級叢書「ル・ノンブル・ドール」のものである。1955 年当時、クロード・ピシヨワは三十歳、1953 年からすでに CNRS に所属していた。まったくの新人というわけではなく、1952 年には、ルイ・コナール書店で刊行されたジャック・クレペ編集の『全集』の一環である『遺作集』の巻に、クレペから依頼を受けて協力していたのである。1955 年の版におけるピシヨワの役割は、ほとんど秘密裡に行われたものであった。というのも、ピシヨワの名前はタイトルページに記されておらず、叢書の編集長サミュエル・シルヴェストル・ドゥ・サシの署名入り序文の末尾に、謝意として簡単に触れられているだけだからである。

この版の冒頭にその名を記すべきはクロード・ピシヨワ氏であった。しかし、当初の約束事により、それは叶わなかった。とはいえ、ここに述べておくべきこと、そして述べねばならないことは、今回成し遂げられたすべては、彼がクラブ [クラブ・デュ・メイユール・リーヴル] に自身の助言、資料、研究や発見、経験、そしてジャック・クレペによって彼が継承し託されたボードレール研究の学問的伝統を提供してくれなければ、決して実現しなかったであろうということである。

この謝辞は同時に、ボードレール研究に特有の事柄を指し示している。すなわち、受け継がれていく伝承である。ボードレール本人を知り、1887 年に『遺作集』を刊行したウジェーヌ・クレペから、その息子であり 1952 年 3 月に亡くなったジャック・クレペへと続く伝承である。ちょうどその時期にピシヨワが協力した巻が刊行され、しかもその巻は、1930 年代からルイ・コナール社で始まったジャック・クレペ主導の最も大規模な『ボードレール全

集』事業の一環として、まさにこの『遺作集』を編集したものであった。この『全集』事業は、『悪の華』についてはジョルジュ・ブランの協力を、また『遺作集』についてはクロード・ピショワの協力を得て継続されたのである。

2019年にプレイヤード叢書で新たなプロジェクトが立ち上がり、私たちがチームを組んだとき、私たちはサミュエル・ドゥ・サシの言葉を借りれば、この伝承あるいは継承という考えに突き動かされていた。そのため、この伝承は、もしクロード・ピショワが、これまでの基準によって作品を配列するという伝統から解き放たれたとしたら実行でき、また実行したいと望んでいたであろう年代順の編集の中で実現されるだろう、という思いに基づくのである。ピショワはまた、年代順という原則に対する抵抗の犠牲者でもあったのかもしれない。

というのも、こうした抵抗は実際に存在していたからである。ピショワ版と同じ時期に刊行されたプレイヤード叢書の諸巻を見ていたところ、私はヴァレリーの『カイエ』の二巻本の版に行き当たった。ヴァレリーの『カイエ』とは彼の日記であり、日付が付されている。もし年代順の原則が基本となるジャンルがあるとすれば、それはまさに日記である。ところが、そのプレイヤード版の『カイエ』は、「感受性」、「記憶」、「言語」、「心理」などのテーマ別の章に本文を再配列している。確かに、この再配列が行われた理由は、この二巻が『カイエ』の完全版ではなく選集であることにある。完全版の『カイエ』は、年代順に従って、同じガリマール社の別コレクションで同時進行的に刊行されていた。しかし、年代順に沿い、読者がヴァレリーの思考の時間的展開をひと目で追えるような選集を構想することも可能であったはずである。

年代順について語るとき、よく使われるイメージがある。それが「糸」であり、フランス語では「年代の糸」という表現として定着している。時間は一本の糸として表象されるのである。「時間の糸」という言い方もするが、これは時間を空間の中に描き出すかのようで、厚みはないがしなやかな水平の線のイメージであり、場合によっては別の糸と結び合わせたり、結び目を作ったり、切ったりすることもできる。このイメージは、古代神話における出生、人生、死の寓意的表現に由来する。すなわち三人の運命の女神である。第一の女神は糸巻きを持ち、第二は糸を繰り出し、第三はその糸を鋏で断ち切るののである。

私が実際に編集作業に関わった二つの版、すなわちランボー版とボードレール版を比べると、ランボー版は二本の糸で、ボードレール版は一本の糸でできている。ランボー版は年代順として提示され、またそのように受け取られたが、実際にはそれは二分法、つまり二つの部分に分割する枠組みの中での年代順であった。その二つの部分のタイトルは次のとおりで、どちらも年代を含んでいる。「作品と書簡(1868-1875)」と「生涯と資料(1854-1891)」である。第一部「作品と書簡」は、ランボーが最初にしたラテン語詩から始まる。これはランボーがコンクールのために作ったもので、執筆日が明確に示されており、1868年11月6日と記されている。そして、この第一部は1875年12月12日で終わる。つまり、ヴェルレーヌの手紙で終わっており、それはヴェルレーヌが深く関わっていた文学的冒険の終わ

りを告げるものとされている。第二部は作品に関わる「人生」を含んでおり、詩人がシャルルヴィルで生まれた時から始まり、マルセイユで亡くなる時までを扱っている。この二分法をあらためて見返すと、二つの部分の分け方があまりうまくいっていないように思われる。1875年12月のヴェルレーヌの手紙は、本来であれば「生涯と資料」の部分に入れてもよかつたはずである。ではなぜ私がそれを「作品と書簡」のほうに置いたのかといえば、ヴェルレーヌとランボーの間の書簡のやり取り全てが、こちらにまとめられていた方が妥当であったからだ。

振り返ってみると、ランボー版の経験を経て糸は一本の方がよいと思うようになった。そして、いくつもの箇所では糸が複雑に絡まり合う危険を承知のうえで、ボードレール版ではこの一本の糸による編集方針を提案したのである。ここで、もう一つよく使われる比喻がある。それが結び目（*nœud*）であり、結び目とは問題を意味する。結び目は主に、最初と最後の作品に生じやすい。ボードレールの最初の詩群は、生前に出版されておらず、それらはボードレールが書簡に添えて送ったまま残されている。たとえば、異母兄の妻フェリシテに宛てたソネ、あるいはサント＝ブーヴに1844年もしくは1845年に送った韻文の書簡などがそうである。出版されなかった以上、その詩が入っている手紙が事実上の出版の役割を果たし、私たちはこれらの詩を、その書簡の日付に従って掲載した。手紙とは、ある意味で、ひとりの読者に向けられた特別な形の出版物なのである。

手紙に添えられた詩を、その手紙の日付で掲載するという編集方法は、論理的にはその詩の出版物が存在しない場合にのみ妥当である。しかしながらボードレール作品には、非常に特殊な例が存在する。それは、生前に詩集『悪の華』で出版された詩でありながら、それよりも前にひとりの同じ女性、すなわちサバティエ夫人に匿名で送られていた一連の詩である。新しい『全集』においては、私はこの出版物を優先するという原則から逸脱すべきだっただと思っている。つまり、サバティエ夫人宛の手紙を年代順の糸の上に位置づけ、その書簡群がもつ物語的な一貫性と神秘性を保つべきだったのではないかと考えているのである。

しかし、作品を包む書簡という枠組みは、韻文詩に限られるものではない。たとえばボードレールが構想していたメロドラマ『酔いどれ』の脚本は、1854年1月28日オデオン座の俳優イッポリット・ティスランに宛てて送られた手紙以外には知られていない。そのため、私たちはこの脚本を、手紙の日付そのままに巻に収めたのである。そしてここで、いや、ここに限らず、もう一つの疑問が生じる。すなわち、ボードレールの書簡も彼の作品の一部ではなかろうか、と。ボードレールが書いたすべての文章を、もちろん書簡を含めて、その日付どおりに並べた年代順での『全集』、つまり完全なる『全集』を夢想することもできよう。というのも、ボードレールの書簡の中には、驚嘆すべき手紙が存在するからだ。とりわけ私が思い浮かべるのは、1856年3月13日付で友人シャルル・アスリノーに宛てた手紙である。その中でボードレールは、自身が見た夢、それも淫靡で悪夢のような夢を語っている。売春宿の部屋を巡り歩いていると、そこで売春婦たちと生活を共にしている怪物に出会い、

死んでいると同時に生きてもいるというその怪物と会話を交わすのである。この書簡を流れる驚くべき瞬間は、はたして単なる書簡の瞬間にすぎないのだろうか。

ボードレーは時間を「暗い敵」と呼んでいたが、詩人の作品を一本の糸の上に載せようとする試みには、どこか逆説的な、あるいは不条理ですらある側面がある。というのも、彼は時間を引き延ばし、詩の異稿を増やし続け、出版を遅らせ、前日の後悔の中で目覚め、明日のない企画を立て、着手しては放棄し、メモを書き、書いては書き直し、その結果、意味が汲み尽くせないほど溢れ出てくるものの未完成な作品群を私たちに残したからである。それでもなお年代順の配列に正当性があるのは、それがボードレーの作品を、時代状況やその原稿を受け取っていた雑誌や新聞のテンポに結びつけて見せてくれるからである。年代順の構成は、こうした問題から生じる作品の断片化に苦しみながら、「移ろいゆくもの」から「永遠なるもの」を引き出そうとしたボードレーの詩的営みを理想的に浮かび上がらせるだろう。

アンドレ・ギュイヨー

翻訳：田島 義士