

逆説としての〈肖像〉^{ボルトレ}

—ポール・ヴァレリー『ドガ・ダンス・デッサン』をめぐって—

安 永 愛

はじめに

Degas Danse Dessin—重みある子音Dの繰り返しだが、どこか軽やかなリズムを生み出してもいるこの印象的な表題を持つ作品は、ポール・ヴァレリー Paul Valéry (1871 - 1945) 晩年のエッセイである。音と律動が自在な連想を呼ぶかのような表題の表情にも見合って、主題も長短もさまざまな32の断章が、ドガ追想の時空に、飛び石のごとく配置されている。寛いだ、それでいて無駄のない言葉の運びが、フランス語のエレガンスを際出させている。

この作品は、プレイヤー版において *Pièces sur l'Art* (『芸術に関する作品群』) に収録されていることから明らかなように、ヴァレリーが多年に亘って書き継いできた数々の芸術論の一つであるが、芸術のエッセンスに鋭く切り込む考察を含むとともに、親交のあった画家ドガの日常や、その人となりへの言及が多くなされている点で、ヴァレリーの芸術論の中では独特な位置を占めているように思われる。他に、ヴァレリーの芸術論の主著としては、『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』 *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* (1895)、『エウパリノス あるいは建築家』 *Eupalinos ou l'Architecte* (1921)、『魂と舞踏』 *L'Ame et la Danse* (1921)、『詩学序説』 *Première leçon du cours de poétique* (1937) などが挙げられるが、いずれの作品も実在の生身の芸術家を描いたものではなく、ヴァレリーが自らの想像力でもって再構成する、あくまで仮構の芸術家のイデアルな創造行為の記述が骨子となっているのである¹。

ヴァレリーがこのような「仮構」を芸術論の自覚的な方法論としていたのは、

¹ これは固有名を冠している『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』に関しても事情はかわらない。この作品でヴァレリーは、実在したレオナルド・ダ・ヴィンチその人に迫るというよりは、レオナルド・ダ・ヴィンチの遺した作品や手稿から想像される「普遍的人間」homme universelの創造的行為を再構成するという方法を取っているからである。

当時、批評の主流を成していた伝記的アプローチへの徹底的な侮蔑ゆえでもあった。伝記的アプローチが時代の趨勢となっていく背景には、19世紀に入ってから勢いを増した実証主義と、メディアの発達や大衆社会の成立に伴う一種の個性神話ともいべきものがあった。つまり、作品を時代や環境の論理的帰結として見ようという実証的精神の高まりがあり、作家や芸術家が市場の中で成功していくゲームのためにトレードマークとしての個性が、「真」や「善」や「美」といった普遍的価値そのものより優先されるという時代状況があったのである。たとえば、フランスの実証主義批評の祖として時代の寵児となったサント・ブーヴ *Sainte Beuve* (1804 - 1869) は、作者その人、その個性を描くことを究極の目的とした「評伝」と「文学的肖像」 *portrait littéraire*²を自らの方法とし、文壇に長く影響力を及ぼした。

ヴァレリーはサント・ブーヴ流の批評を忌避していた³が、『ドガ・ダンス・デッサン』を通読したとき浮かび上がってくるのは、まぎれもなく「ドガの肖像」である。しかし、それは、実証主義批評や伝記的アプローチとは全く趣を異にした、逆説的とも言える「肖像」なのである。この小論では、ヴァレリーがこの作品に刻み込んだ「ドガの肖像」の特質とその所以をつぶさに吟味し、透かし見られるヴァレリーの芸術観と人間観、さらには、ヴァレリーとドガを共に包みこんでいた、精神の気圏ともいべきものについて考察してみたい⁴。

² フランス語で *portrait* と言えば、まず一義的には肖像画のことを指すが、ある人物を言葉で描いたものも指し示す。フランスでは17世紀に、ことに貴族のサロンを舞台として、機知に富んだ言葉による人物描写が流行した。文学史上、このジャンルはフランス語の発音そのままに「ポルトレ」と呼ばれており、現代に至るまで、モラリスト的伝統を汲む一つの重要なスタイルとして陰に陽に書き手に影響を与え続けている。サント・ブーヴは17世紀以来のポルトレの伝統を踏まえ、時代に合った形に作り変えつつ、文学批評の一つの方法にまで練り上げた。「ポルトレ」というジャンルについて考えることは、フランスの文学史のみならず、文化史、精神史の課題足りうるだろう。興味深いことに、苦々しい警句に満ちた文章で知られる作家のシオラン *Cioran* が「ポルトレ」のアンソロジーを編んでいる。 *Anthologie du Portrait*, Gallimard, 1996。

³ ヴアレリーは、1917年、『カイエ』 *Cahiers* に「周知の批評のレジュメ」としてサント・ブーヴらの名を挙げた後、批評家の口吻を皮肉に模倣した文章を畳み掛けるように書き付け、そのばかばかしさを浮き彫りにしてみせている。(*Cahiers II*, p.1177-1178) ヴアレリーは次のように書き記している。「こういう本は10年後には、完全に忘れ去られるはずだ。替ってもいい。そうなって欲しいし、思い立ったが吉日、めちゃめちゃにしてやりたい。賭けには勝つたいから。」伝記的方法の限界と錯誤を指摘する件は、『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』にも見出される。

⁴ 本論文におけるヴァレリーの作品の引用については、 *Paul Valéry Oeuvres I, II*, Edition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Pléiade, 1957, 1960 に拠った。以下、 *OeI, II* の略号で示し、引用のページを記す。また『カイエ』に関しては *Cahiers I, II*, Edition établie et annotée par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, Pléiade 1973 に拠った。以下、 *Ca I, II* の略号で示し、引用のページを記す。

尚、『ドガ・ダンス・デッサン』の詳細な作品論として *Anne Mairesse, Figures de Valéry*, (L'Harmattan, 2000) の第三章「En Regard d'Edgard Degas」があり、本論では触れることのできなかつた美学的テーマやマラルメとの関わりにも深く触れて論じている。ただし、ドガとヴァレリーとの間に一種の鏡像的關係を認める見方を強く打ち出しており、筆者とは作品の捉え方にニュアンスの違いがある。

1. 描かれざる「ドガの肖像」—『ドガ・ダンス・デッサン』執筆まで

『ドガ・ダンス・デッサン』は、1933年から数年にわたり雑誌に掲載されたエッセイを収めたものであるが、325部限定の豪華版⁵として、ドガの作品26枚に寄り添うテキストの形で初めて一冊の書物として刊行されたのは、1936年のことである。1917年のドガの死から、ほぼ20年を経ている。この美しい書物が生まれるまで、ヴァレリーとドガの関係には、長い前史がある。この節では、ヴァレリーの書簡や彼の『カイエ』*Cahiers*の記述も参照しつつ、ヴァレリーとドガの関わりについて、振り返っておきたい。

1892年の末にモンペリエからパリに上ったヴァレリーは、マラルメの《火曜会》に足を運ぶうち、少なくとも1893年から94年頃にはドガの作品を知ったと推測される。自らデッサンや水彩を嗜んでいたヴァレリーだが、ドガの作品に美術の愛好家^{アマチュア}として関心を寄せたばかりでなく、作品から透かし見られるその精神に、強く引かれるものがあったようである。ヴァレリーは1895年頃、『カイエ』に「ある一群をなす人々、フォン・モルトケ、ランボー、ファラディー、ポアンカレ⁶、ドガ…」(*Cint. I*, 83)と書き、1898年にも同じくカイエに「生きている著名人で私が個人的に敬服しているのは、H. ポワンカレ氏、ケルヴィン卿⁷、S. マラルメ氏、ユイスマンス氏、Ed. ドガと、それから、セシル・ロード。この6つの名前を挙げる。」(*Ca I*, 20)と、書き記している。このように、活躍の分野も相異なる人間たちの名を並列させているのは、彼らに共通して見られる、妥協のない厳しい仕事ぶりに対するヴァレリーの賛嘆の念であろう。ヴァレリーはドガを優れた画家として捉えたのみならず、人間として敬服するに値する人間として捉えていたのである。そして、このドガへの敬服の思いは、ヴァレリーの青春期の作品である「テスト氏との一夜」《*Une soirée avec Monsieur*

⁵ ガラスケース越しにはあるが、箱根のポーラ美術館で2005年9月から2006年3月にかけて開催された展覧会「ドガ、ダリ、シャガールのバレー美術の身体表現」にて、この限定版を目にすることができた。標準的な画集の大きさで厚みもかなりある。造本もヴァレリーの監修を受けたもので、テキストには、ガラモン体の新たに考案された字体が採用されている。

⁶ 1854年生まれ、1912年没。著名な数学者。ポアンカレの科学に関する著作は、ヴァレリーの枕頭の書となり、彼の思想に深い影響を及ぼした。

⁷ 1824年生まれ、1907年没。ウィリアム・トンブソン氏。著名なイギリスの物理学者で、電子と磁力についての研究者。ケルヴィン卿については『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』の中に「ケルヴィン卿の場合は、いかなる微細な自然のはたらきも何か知的なつながりで現し、これが何か器物の形を成してくるまでに突き止めようという欲求の激しさから、この人には何でも一切の説明は機械力学的なモデルにしてしまわなければすまぬかみえる。」(*Oe I*, pp.1195-1196)と記している。

Teste》の中に、実はいくばくか反映されている。この作品とドガを結ぶものについて、以下に見ていきたい。

ヴァレリーは、「テスト氏との一夜」《Une soirée avec Monsieur Teste》(1896)の執筆時を振り返り、フレデリック・ルフェーヴルとの対談で「23歳の時、〈テスト氏〉を書きました。能う限り精確な想像上の知的な人物の、能う限り克明な文学的肖像(portrait littéraire)を物してみたいと思ったのです。」(Oe II, p.1381)と述べている。そして、続くヴァレリーの分析にも見られるとおり、この想像上の人物の文学的肖像が作品として生きた生命を持つには、自分自身の直接の十分な観察から得たものが必要であった。

「テスト氏の一晩」執筆にあたって、エドガー・ポー Edgar Poe の『モルグ街の殺人者』やオーギュスト・デュパン Auguste Dupin の『盗まれた手紙』といった作品の登場人物がヒントになったことがベルヌ・ジョフロワ Berne Joffroy によって指摘されている (*Présence de Valéry*, p.91) が、更に興味深いのは、テスト氏の人物造形に、ドガとの照応関係が見られるという事実である。エドモン・ジャルー Edmond Jaloux は次のように伝えている⁸。

ポール・ヴァレリーは、ある日、私にこう言いました。テスト氏から一番に想起されるのはドガだ。誤解しないでもらいたいが、〈テスト氏〉の中には、ドガの特徴など全くないし、ドガとの類似も全くない。ただ、ドガは絵画の分野の中で孤立し、分類を拒むようなところがあって、それがテスト氏と同じなのだ、と。

ここに伝えられているヴァレリーの言葉のとおり、「テスト氏との一夜」の中には、画家を髣髴とさせるようなものは何も出てこない。テスト氏は、自らの可鍛性・可能性に賭けるように生きながら、決してその力を現実の中で行使することはなく(したがって、何の功績も作品も残すことなく)、株式仲買人として口を糊している人間として描かれている。そのようなテスト氏とドガの照応をめぐるヴァレリーの述懐は、「テスト氏との一夜」の読者にとって、誠に意外なものである。ところが、そもそもヴァレリーは、テスト氏を書くにあたって、ドガを強く意識していたのである。エドモン・ジャルーとの対談から十数年を経て、『ドガ・ダンス・デッサン』の中でヴァレリーは次のように述べている。

⁸ 《Le Romancier, dans Hommage à Paul Valéry》 in *Le Divan*, n° 79, 1922, p.214.

わたしは、ドガに会うより少し前⁹に、「テスト氏の一夜」を書き上げていた。想像力による肖像画 (portrait imaginaire) を試みたこの小品は、現実から取材した可能なかぎり明確な考察や人間関係から作ったものではあるが、わたしが心に描いていたあるドガ像により (よく言われる言い方に従えば) 多少とも影響されずにはいなかった。(Oe II, p.1168)¹⁰

「テスト氏との一夜」のテキストの表面にこそ現われないが、深くその作品執筆を導いたものとしてドガが存在したということは、「テスト氏との一夜」という作品を考える上でも、また、それからほぼ40年を隔てて書かれた『ドガ・ダンス・デッサン』について考える上でも、見過ごせない事実である。「テスト氏との一夜」を執筆していた若きヴァレリーに去来し、テスト氏の人物造形に影響を及ぼしたドガの像とは、どのようなものであろうか。ヴァレリーは次のように述べている。

わたしが頭のなかで考えていたドガは、安易を許さぬデッサンの厳密さへと還元された人物、スパルタ的で、ストイック、芸術上のジャンセニストであった。知的なものに発するある種の荒々しさが、この人物の本質的性格であった。(ibid.)

テスト氏は、作品を生む人間として描かれてはいないから、上記のヴァレリーの述懐からすると、テスト氏とドガを結ぶものとは、ジャンセニスト的な厳しさであり、「知的なものに発する荒々しさ」であると考えられる。逆に言えばヴァレリーは、ドガの芸術家としての態度の根幹にある厳しさと「知的なものに発する荒々しさ」に多いに惹かれていたということだろう。

⁹ この点について、『ドガ ダンス デッサン』の訳者である清水徹は、訳注の中でヴァレリーの誤認を指摘して次のように述べている。「ヴァレリーは『ムッシュー・テストと劇場で』(筆者注：清水徹による「テスト氏との一夜」の邦題)を1985年ごろから書きはじめていたが、書き上げたのは1896年、つまりドガと知り合った年の夏である。このあたりの思いがいいは興味ふかい。実情に反して、ドガに会うよりまえに『ムッシュー・テストと劇場で』を書いたと言ってしまうほど、ヴァレリーは若いころ「心に描いていたあるドガの像」によって「ムッシュー・テスト」の像が影響されたと考えているわけだから。」(清水徹訳『ドガ ダンス デッサン』筑摩書房、2006年、173頁)

¹⁰ 『ドガ・ダンス・デッサン』の訳出にあたっては、筑摩書房の『ヴァレリー全集第10巻』の吉田健一による訳および、『ドガ ダンス デッサン』(筑摩書房、2006年)の清水徹の訳を大いに参照した。

「テスト氏との一夜」の執筆の強力な吸引力とも推進力ともなったドガの像は、作品の表層には浮上することなく、ヴァレリーの内面に、深く強く刻み付けられたに違いない。「テスト氏との一夜」の執筆にとりかかっていた頃、ジッドへ宛て、ヴァレリーは次のように書いている。1896年1月11日付けの手紙より引用する。

〈ポルトレ〉は、手がけてみたいジャンルだ。『新雑誌』への寄稿の件では、かなり妙な人物のリスト（ドガ、ポアンカレとか）が頭にあるのだが、色々難しい。モークレールが今度ドガについて書くらしいが、ドガには退屈なはず。

すなわち、ヴァレリーは、テスト氏という想像上の人物のポルトレに取り掛かりながら、そのヒントともなったドガのポルトレを描いてみたいという思いも持っていたのである。

しかし、より美術界の内情に通じたモークレール Mauclair がドガについてオーソドックスな評論を発表するであろうと踏んだヴァレリーは、敢えては「ドガの肖像」に取り組まなかったのである。そして、ひとたび封印された「ドガの肖像」への思いは、「テスト氏との一夜」のドガへの献呈という唐突な企図となってあらわれる。ヴァレリーは、ジッドのアドバイスも得て、友人のウジェーヌ・ルアール Eugène Rouart を通し、献辞についてドガの意向を伺うこととしたのである。しかし、ドガの返事は「読んでもわからないものを献呈されても困る」という、にべも無いものだった。かくして、「テスト氏の一夜」に、ドガの名が記されることはなかった。

リゴリストのドガらしい頑迷さの現れた献辞の拒否というこの小さな事件は、青年ヴァレリーにとって痛恨事であったであろうが、不運なすれ違いにも関わらず、ヴァレリーとドガは交友を重ねる運命にあった。ジッドを介して知り合っていたウジェーヌ・ルアール Eugène Rouart の父親のアンリ・ルアール Henri Rouart の家で、ヴァレリーが初めてドガに出会ったのは、1896年2月上旬、ヴァレリー24歳、ドガ61歳の時のことである。ヴァレリーは兄のジュールに宛てて、次のように書いている。

ぼくは、幸運にも、アンリ・ルアールの家でドガと知り合いました。この大道芸人などさまざまな主題の巨匠は、とても有名だが、また全然理解されて

いない…。彼の作品にとっても興味を覚えたので、一月たらずまえから、ポルトレの形式で彼について長い評論を書こうかと思っていたところに、ドガや自分のことを書かれるのが好きじゃないと気づかされたわけです。(Oe I,p.23)

また、同時期のアンドレ・ジッドの手紙には「ルアールのおかげでドガと知り合ったが、これはとても貴重だ。ドガという人物はその絵同様、徹底的に気にいった。」とある。

以上の記述から見られるとおりに、作品や風評から想像されるドガの像に魅入られていたヴァレリーは、生身のドガに接するに及び、予想を超えた更に複雑で陰影深い老画家の人となりに尽きせぬ魅力を感じたのである。しかし、若きヴァレリーは、「ポルトレ」の形で捉えられるのを好まないドガの狷介さを察知し、「ドガのポルトレ」は自分の手に余る仕事であると痛感したのではなかろうか。1898年3月28日の付けのAndre Fontainesあての手紙には、『ドガ氏 あるいは画家』Degas ou le peintreにはまだ手をつけていない。¹¹という記述があり、友人にドガ論の構想を打ち明けていた形跡があるが、それ以降、ドガの肖像を描く、という企図は口にされなくなる。「想像上のポルトレ」portrait imaginaireを刺激してやまなかったこの老画家は、やがてヴァレリーの敬愛する師であったマラルメの遺志を継ぐ形で、ヴァレリーの結婚の後押しの役回りをもつとめることになるのである¹²。

こうして、芸術の上でも生活の上でも世界を共有することになったヴァレリーは、たびたびドガの家を訪れ、食事をごちそうになったりもしながら会話をかわしていた。ヴァレリーは、歳の差を良いことにとすべきか、ドガが苛つくと思われるような不躰な質問を、わざとぶつけたりもしていたのである¹³。ドガはヴァレリーを Ange「天使」と呼んだ。Ange という渾名が気に入ったの

¹¹ Valéry-Fontaines *Correspondances 1893-1945*, 2004, Edition, introduction et notes établies par Anna Lo Giudice, Editions du Félin, 2002.

¹² マラルメは、印象派の女流画家ベルト・モリゾBerthe Morisotの死後、その遺児ジュリーJulieの後見人となっていた。ジュリーは同じく親を亡くした従姉妹のポール・ゴビヤール、Paule Gobillard、ジャンニー・ゴビヤールJeannie Cobillardと三人で共同生活を営み、ドガやルノワールRenoirなどの印象派の画家たちやマラルメなどの詩人たちを招いたり、マラルメ宅を訪ねたりしていた。そうした交友の中からマラルメは、ヴァレリーの配偶者としてジャンニー・ゴビヤールを、と思い定めていた。恋愛に激しく翻弄され、知的な生の部分でも手痛い傷を負う過酷な日々を経験したヴァレリーは、シニシズムからではなく、むしろ積極的なものとして、ジャンニーとの「理性的結婚」を人生の選択としたのであった。

¹³ Paul Valéry, *Très au-dessus d'une pensée secrète*, entretien avec Frédéric Lefèvre, Editions de Fallois, 2006,p.56.

か、あるいは、自らをいかにも言い当てていると感じたのか、ヴァレリーはそのことを、再三『カイエ』の中に記している¹⁴。

二人の交友は続くが、ドガは視力を失い仕事のかなわない晩年を10年ほども生き延び83歳で生涯を閉じる。1917年のドガの死の際、ヴァレリーは『カイエ』に「ドガ…この人間の精神の傑作」と書き付ける¹⁵。しかし、若きヴァレリーが抱いた「ドガの肖像」の企図は、ドガの死後も長く実現されることはなかった。

2. 記憶に浮かぶドガ—冒頭と末尾の断章から

いささか長くなったが、『ドガ・ダンス・デッサン』¹⁶執筆に至るまでの、ヴァレリーとドガの関係について見てきた。そして、ドガの肖像を描いてみたいという思いが実現されぬまま、年月が過ぎたことを確認した。

小論のはじめに述べたように、『ドガ・ダンス・デッサン』を構成する断章群を、ヴァレリーは1933年から数年にわたって書き継いだのだが、この時期、ドガの死から十数年を経、ヴァレリーは60代を迎え、自身が初めて会ったときのドガの年齢に達している。ヴァレリー自身の年齢もたらず円熟と、長い時の隔たりを超える追想の身振りが、この作品に格別の奥行きをもたらしているように思われる。たとえば、弱冠24歳にして書かれた『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』の鬼気迫るような緊迫した行文や、『エウパリノス あるいは建築家』や『魂と舞踏』にみられる対話の煌きにも捨て難いものがあるのだが、『ドガ・ダンス・デッサン』は、むしろ言葉を惜しみ、具象に付きながら、愚かしいような話も差し挟みつつ、アンティームなトーンで書かれているところに魅力がある。例えて言うなら、『レオナルド・ダ・ヴィンチ方法序説』や『エウパリノス あるいは建築家』といった作品がベートーヴェンのピアノソナタ「ハンマークラヴィーア」やリストの短調ソナタであるとすれば、『ドガ・ダンス・デッサン』はシンプルな譜面ながら精妙巧緻なベートーヴェン晩年の「バガテル」の類であり、魅惑的なアンコールピースなのである。この作品を貫くアン

¹⁴ *Ca II*, p.87(1920, *L*, VII, 760), *Ca II*, p.131,(1932, Sans titre, XV, p.812), *Ca II*, p.149(1936, *Voyages*, XVIII, p.900) *Ca II*, p.220(1943, Sans titre, XXVII, 475)

¹⁵ *Cahiers*, t. VI, p.747, Editions du CNRS, 1957-1961

¹⁶ 本作品の初の邦訳は吉田健一により『ドガに就て』の表題で刊行されている。この表題を選ばせたのは、ドガへの友情の賜物であることへの訳者の共感であろう。吉田は「…此の作品で我々がヴァレリーをことに親しく感じるのは、老境に入った彼の散文の無比な冴えと相俟って、彼がそこで一人の友達の思ひ出を語っているからであるやうに思はれる。」(同書、筑摩書房、1977年、190頁)と『ドガに就て』の「跋」に記している。

टीमなトーンは、親交のあったドガという一人の画家へのオマージュ¹⁷として書かれていることに関わっているだろう。

『ドガ・ダンス・デッサン』は、全くドガ自身に言及されない断章も含んでおり、様々なテーマの断章が気ままに配置されているようにも見えるのだが、それでも通読した際にドガの肖像が深く刻まれるのは、ことに、最初の断章と最終の断章が、ドガその人に真っ直ぐに向き合う文章になっていることが大きく与っているであろう¹⁸。最初の断章は「ドガ」と題され、読者への呼びかけにもなっている部分であり、いわば長めの前書きとも読める部分を含んでいる。最終の断章は「黄昏と終曲」Crépuscule et Final と題され、ドガの訃報から書き起こされている。この冒頭の断章と最終の断章が、『ドガ・ダンス・デッサン』の書物としての構成を緩やかながらも深く規定しているのである。以下に、最初と最終の断章から、特徴的なヴァレリーの筆致を辿ってみたい。

最初の断章「ドガ」は、次のように始まる。

読書する人が、なかばぼんやりと余白に鉛筆を走らせ、心そこにはいまま、鉛筆の先の赴くままに、活字の集合に向き合うように、小さな人の姿だの、込み入った枝ぶりだのを描いてしまうことがよくあるが、わたしもこれから、気まぐれな心の赴くまま（つれづれなるままに）エドガー・ドガのデッサン習作の傍らで、同じことをしてみよう」（*Oe II*, p.1163）

このようにして、読者はヴァレリーの随想の世界に引き入れられていくことになる。

上の文章に「デッサンの習作の傍らで」aux environs de ces quelques études

¹⁷ 画集に付された文章という点で『ドガ・ダンス・デッサン』と共通するヴァレリーの作品に『コローをめぐる』*Autour de Corot* (1932) がある。コローの銅版画集への序文という形をとったものであるが、こちらは、autourという前置詞が表すごとく、コローとその画業をひとつの焦点としながらも、美術と言葉、自然と芸術、風景画というジャンル、などなど、様々なテーマについて論じる随想となっており、テーマの豊かさと議論の緻密さが魅力であるが、反面、コローの〈肖像〉を提示するには至っていないように見受けられる。

¹⁸ もっともヴァレリーは、追想にまつわるセンチメンタルなものを拒否するかのようには、この最初の断章「ドガ」の中で、「これらの絵にわたしはこれからいくばくかの文章を添えていくが、読まなくてもいいし、途切れとぎれに読んでもかまわない。これらのデッサンと、このうえなくゆるやかな結びつき、およそ緊密ではない関係しかもため文章なのだから。（改行）だからこれは一種の独り言でしかなく、わたしのさまざまな思い出や、ある独自な人物についてわたしの抱いたいろいろな考えが、心に浮かぶままに語られるだろう。」と述べている。

とあるが、『ドガ・ダンス・デッサン』の最初と最後の断章は、作品論ではなく、むしろ、一人の人間としてのドガの姿を語ることに中心が置かれている。ヴァレリーはまずドガを「ある独特な人物」*un personnage singulier* として提示し、次のような言葉で捉えている。

峻厳なる大芸術家であり、本質的に意志的であり、明敏かつ繊細で、自足することなく、類いまれなる知性を備えていた。断固とした意見を持ち、容赦ない評価を下すかげに、何か知れぬ自己への猜疑と、満足の境地に至れぬという、伺い知れぬ絶望のようなものを隠していた。その極めて苦い、極めて高貴な思いは、彼が巨匠たちを卓抜に理解し、巨匠たちの秘訣を己のものにせんと渴望し、巨匠たちの互いに相反するような美点をたえず目の前にしてきたことから育ったのである。(Oe II, p.1163)

これは、画家論・芸術家論である前に、自ら賭けるものに厳しくつき進んでいく、意志的で知的な個人に共通の生の姿勢を述べた、普遍的な人間論としても読むことのできる文章である。フランス伝統のモラリスト的な語彙に強く貫かれているといってもよい。冒頭で、「心の赴くままに」書き綴っていく旨を読者に伝え、読者にも気ままに読んでくれればよい、と言っているが、それに続いて「ひとりの独自な人物」について語るヴァレリーの筆は、ここでいきなりドガという人物を総括的に定義しようとしているようにも見受けられる。それは例えば、「フランスの思想と芸術」だの、「フランスのイメージ」だの、依頼されたかなり大きなテーマについて、講演や評論の形でヴァレリーが律儀に答えようとする際、対象のもつ豊かな差異を越えてひとつのトーンを見出そうと努め、言葉へと結晶化させるときに見せる身振りを思い起こさせる。ドガとの二十年にわたる交友の日々には、様々なエピソードや数々の小さな事件があったであろうし、また、ドガの作品を目にする機会もヴァレリーには幾度となくあったことであろう。ドガについて語るべき要素をヴァレリーは無数に持っていたはずである。その無数の要素を差し貫いてある、ドガという人物の生の最も定性的な部分が、上記の引用の中では、この上ない真剣さで書きとめられていると感じられる。ドガの「定性的」な部分へのヴァレリーの着目は、繰り返される半過去の時制に端的に現れている。

ヴァレリーは、芸術家としてのドガの厳しさ、そして自らの芸術の理想にのみ忠実な、見ようによっては傲岸とさえ言える根本的な彼の姿勢について、筆

を進めていく。

ドガは「安易さ」を拒否し、同様に、自分の思考の唯一無二の対象以外は、すべて拒否していた。彼は自分の意志にかなうことしか願わなかったが、それはもっとも峻烈で、断じて情実にかされぬ審査員を満足させることに他ならない。名誉とか財産とか、文士が気前良く軽薄な態度で芸術家に実によすやすと与えることの出来る栄光などを、彼ほどきっぱり軽蔑したひとはいない。自分の作品の運命を世評や既成の権威や商業的利益にゆだねる人々のことを、彼は辛辣に嘲弄していた。真の信仰を持つ人は、ただ神だけとかかわり、神のまなざしの前では、詭計、手管、策略、結託も、またみせかけのポーズもお体裁も何ものでもないのだが、それと同じようにドガは終始何ものにも動かされず、少しも変らず、みずからの芸術について抱く絶対的な観念にひたすら使っていた。(Oe II, p.1164)

この部分は、自らの内なる価値(定言名法)に忠実であり続けようとした狷介なる芸術家としてのドガの姿を描いて間然とするところがない。ヴァレリーは、ドガのクレドをこの上なく決然とした筆致で掬いあげている。しかし、この冒頭の断章「ドガ」ひとつ取っても、このような真剣なトーン一色に塗り込められることはない。ヴァレリーは、全く別の仕方でもドガの肖像を描いて見せる。ヴァレリーは冒頭の断章の中に、社交の場に現れる奇矯なドガの姿を、臨場感溢れる現在形を用いて鮮やかに描き込んでいるのである。的確な描写の積み重ねが、巧まざるユーモアをにじませている。

毎週金曜日に、ドガはルアール氏の家の晩餐に欠かすことなく姿を見せて、澀刺たる才気と耐えがたいまでの傍若無人ぶりで一座をにぎわす。才気をふりまき、一座を恐怖でおびえあがらせ、陽気さを撒き散らす。あざやかな啾啾を切り、物真似をしてみせ、警句、教訓、箴言、冗談と、惜しげもなく振りまく精彩あふれるその言葉は、どれも、この上なく理路整然たるえこひいき、この上なく確かな鑑識眼、極度に狷介なくせに、あくまで明晰な情熱を表現するものなのである。文士連中、学士院のお偉方、偽の世捨て人、成り上がろうと懸命の芸術家を彼はこきおろす。サン＝シモン、プルドン、ラシーヌの言葉、またムッシュー・アングルの奇妙なご託宣…などを引用する。今でもドガの言葉が聞こえるようだ。(Oe II, p.1167)

自己の芸術の理想に忠実であったドガが、その忠実さの分だけ鋭敏に、時に過激なほどに、自らを取り巻く日常や社会に対して批判精神を向け、鮮やかに言語化し（毒舌を飛ばし）ている様子が、まざまざと浮かぶようである。更に興味深いのは、辛辣そのものに見える座談の席でのドガを、それぞれに面白がっている客たちの反応が描かれていることである。次に、その部分を引用するが、この客たちの反応の方は半過去形で書かれている。この半過去形は「定性的」なことを述べているものであると共に、ある時代への懐かしさが込められているもののように感じられる。

もてなす主人のほうは、そんな彼が大好きで、寛容な態度で敬意をこめてその言葉に耳を傾けており、他方で席を同じくする客たちは、若者も、年老いた将軍たちも、口数の少ないご婦人方も、この感嘆すべき毒舌家がたえず研ぎ澄ましてやまぬ皮肉や美学や凶暴ぶりを、それぞれに楽しむのであった。
(*Oe II*, p.1167)

ヴァレリーは、芸術家としての生き方の根本を真剣そのものの筆致で言語化すると共に、他者と共にある場での芸術家の奇矯な言動をコミカルさも混じえて描くことで、ドガの肖像に立体感と奥行きを持たせている。ドガの人物像はこうして所を得、緩やかに呼吸し始めるのである。

続いて、『ドガ・ダンス・デッサン』の終章に目を転じていこう。この最後の断章「黄昏と終曲」は、「1917年9月25日、わたしはドガの死を知った」という一文から始まり、ドガという画家の栄光というより、彼の孤独と悲愴を語っている。視力が衰え、仕事ができなくなり、奇癖と躁言ばかりが増えていったドガの陰鬱な晩年¹⁹をヴァレリーは冷徹に書きとめていく。この最後の断章について、ジャン・プレヴォ *Jean Prévost* は「ヴァレリーの書いたものの中でも、最も見事なページであり、考え抜かれた思考に潜む悲壮感がしみじみと伝わってくる。」²⁰と評している。ヴァレリーはこの最後の断章で、閉じられたドガの生を「孤独」*seul* という言葉のもとに集約するかのように以下のごとく述べている。

ドガはいつも孤独を感じていたし、孤独というもののあらゆる様態において孤独であった。性格からいって孤独、彼の性質の卓絶と特異さによって孤独、誠実さによって孤独、彼の厳密を守る自負と、主義と判断の一徹さに

よって孤独、彼の芸術によって、つまり彼が自分自身に要請したものによって孤独であった。(OeII, p.1238)

徹底して「孤独」seulであったドガは確かに悲愴であるが、単にヴァレリーの同情や憐憫をさそっているというのではない。みずからを深め、無限の探究に乗り出していく人間には必然の孤独をかこっていたドガに、ヴァレリーはここで深い共感と敬意を示しているのである。

更にヴァレリーはドガへの哀悼の念に重ねるようにして次のように述べる。

この気難しく一徹な人間の一種族こそは、今日ではほとんど消え失せた種族ではないだろうか？ 現代は変わり者達にはつらい。多数者への軽蔑の精神はますます稀になってゆく。現代世界を構成する広大で無数の相互連結や関係が個人に押し付けてくる過度の従属状態に耐え切れずに、個人は死んでいく。(Oe II, p.1239)

ドガの死は、孤独をもものともせず、あるいは孤独を必然的にかこちつつ、自ら価値を定立せんと努め探究に打ち込む生き方を不可能にしていく時代の在りようを、ヴァレリーに見つめさせている。「ほとんど消え失せた種族」と形容されることで、ドガの肖像はかえって鮮明に浮かび上がるのである。

¹⁹ 1916年12月14日付けジッド宛てのヴァレリーの書簡の中に、ドガの晩年を書きとめたものがあるのでここに訳出しておく。抑制され、彫琢された文体になる『ドガ・ダンス・デッサン』最後の断章の一つの源泉となったと思われる感慨が記されている。「悲しいことを書こう。ルアール家のいとこ達がドガに会いに行った。ドガはすっかり陰鬱で元気がなくなっていた。もう何ヶ月も前からのことだ。まずドガが不愉快に感じられるようになって、それからあんまり気の毒になってきたから、僕はもう会いに行っていない。

いとこ達が言うには、ドガは毛布をかけて、眠りこけたように肘掛け椅子に座っていたそうだ。起こしたら、いとこ達をじっと見た。一ただ、それだけ。もっとひどいことに、少なくとも皆が望んだときには、結局のところドガはしゃんとして、飲み食いするのさ。というのも、彼は何も要望というものがいないんだ。意欲もない。時々しゃべるけど、心ここにあらずといった風。

あの明敏で的確で活動的な精神、あの、うならされるような物の見方はどこにいったのだろうか。ドガの衰えを思い描くのに、何を思えばいいのか。人間は、陰鬱な私生活を送るうち、時間の経過と共に、ひそかに結晶化していくガラスや鉛のように、分子のレベルで、変わっていくんだな。

人間の寿命をぐっと延ばすことができるようになったら、完全死、自然死というのを目にすることができるようになるだろう。病死ではなくてね。最後は変化して終わり。何かに攪乱されていたはずのものが、生きた物質から鉱物のような均衡へと立ち戻るというわけだ。(Correspondances à Trois Voix, Gide-Louÿs-Valéry, Gallimard, 2005, p.1516)

²⁰ *Marginalia Rhumbs et autres*, Editions Léo Scheer 2006, p.118.

3. 反伝記的方法

前節で、『ドガ・ダンス・デッサン』の冒頭の章と終章に描かれたドガの像を追い、ヴァレリーのドガに対する視線の最も核になると思われる部分を提示した。もちろん、この部分を提示しただけでは、軽やかに随想を広げてゆく『ドガ・ダンス・デッサン』の魅力や、遊び心に満ちたドガの描き方を明らかにしたことにはならない。そこで、ドガを描くに際し、本作品の中で意識的に選り取られている反伝記的方法と言うべきヴァレリーの姿勢について、以下に論じておきたい。

『ドガ・ダンス・デッサン』がおよそ伝記とは異なったスタイルを持っているのは一目瞭然であるが、興味深いことに、この作品の冒頭の断章「ドガ」の中でヴァレリーは「伝記」をめぐる次のように述べている。

これは、型どおりの伝記ではまったくない。わたしは伝記というものをあまりよく思っていないのだが、それは要するに、わたしが伝記を書くのに向いていないということを証明しているにすぎない。結局のところ、あるひとりの人間の生涯とは、次々と生起する偶然と、そうした任意の出来事に対する多少なりとも正確な「反応」の連続に他ならない…。

しかしながら、ある人間のうちでわたしにとって重要なのは、偶発的事件ではない。その人の生まれた状況だとか、恋愛だとか、あれこれの苦難だとかいった、外側から観察しうるものは、ほとんど私には何の役にも立たない。そういうもののなかには、ある人間の真価をなす何ものか、その人間を他の誰かや、このわたしと根底から区別する何ものかを、ありのままに照らしだしてくれる光が、少しも見出せないのである。(Oe II,p.1164)

伝記というものの一定の妥当性を認めつつも、伝記というスタイルでは照らし出し得ないものにこそ重要性を認めるヴァレリーの関心のありようがここに語られていると言えるだろう²¹。そして、無言のうちに、『ドガ・ダンス・デッ

²¹ 上記の引用に続いて、ヴァレリーは次のように読者に打ち明けてもいる。「じつを言うとならぬに我々に確かなことを少しも教えてくれないそんな細部を、自分も、ときにかなり知りたがことを否定しはしない。」これは、凡人凡夫と共有する感覚もあることを素直に吐露している言葉である。若い頃のヴァレリーなら書きつけない言葉であろう。このように、一度読者のレベルにまで降りていった後、ヴァレリーは、含蓄にみちた以下の見解を書きつけている。「興味を惹くものが、必ずしも自分にとって重要なものであるとは限らないのであり、それは、誰にとっても同じことだ。とまれ、「面白いもの」には警戒しなくてはならない。」

サン』という作品の反伝記的方法のスタイル選択が宣言されている。結局のところ、ある人物を描くに際して取られる方法とは、何を人間の真価と見るかという、その人間観の問題なのである。

『ドガ・ダンス・デッサン』の中では、様々なテーマが現れ、またそれぞれのスタイルも様々であるが、本作品における反伝記的方法をいくつかの類型に分け、提示しておきたい。

ひとつには、ドガの言動のスケッチである。そして、多くはスケッチに留まり、時間の流れに沿って並べられることはない。断章というスタイルそのものが時系列を拒む体のものであるが、断章内部でさえも、出来事の起伏に沿って語られるものは殆どなく、ドガの言動のスケッチが並列されるか、スケッチに続いてヴァレリーの感想が短く添えられたりする。また、ドガの言動のスケッチには、他人の言葉を介したもので含まれている。断章「ドガについてのベルト・モリゾの思い出」は、ベルト・モリゾが手帖に書きつけておいたドガの逸話をそのまま記したという位置づけであり、「エルネスト・ルアール氏の思い出」はエルネスト・ルアール氏の寄稿の全引用である。作品全体を通し、ドガの日常や画業にまつわる数々の言動が書きとめられているのだが、ドガの口にした言葉自体が、それぞれに印象鮮明であり、くわだしい説明を必要としない説得力に満ちている。ヴァレリーは、そうしたドガの簡潔な言行録のような断章をいくつか設けてさえいる。以下にヴァレリーの引いたドガの言葉を挙げておこう。

ミュージズたちはけっして議論し合ったりしない。彼女たちは一日中、めいめいひとりきりで仕事する。夕方になり、その日の仕事を終えると、みんなで落ち合って、彼女たちは踊る。ミュージズたちはおしゃべりなどしない。(OeII, p.1165)

この言葉は、批評や理論に対して寛容になることはまずなかったドガの晩年の口癖だったというが、それが『ドガ・ダンス・デッサン』の冒頭の章の、できるだけ美学や批評を控えるとのヴァレリー自身の執筆姿勢の宣言となっている部分に重ね合わされているだけに、深く響いてくる。

また、次に、当時、目新しかった電話を屋敷に引いた友人のフォランに向けてドガが放ったという言葉掲げよう。

「これが電話というものかね？ …ベルが鳴る、するときみが駆けつける。」
(*OeII*, p.1217)²²

また、親友だった画家のギユスターブ・モローについての、辛辣な言葉を引用しよう。

「あの男は、神々はいくつもの時計を鎖でぶら下げていると、我々に信じ込ませようと思っているんだ。」(*OeII*, p.1185)

ヴァレリーは、数々のドガの言葉を素材そのままに生かし、意識的に解釈や説明を最小限に留めているように見受けられる。そのことが、この作品の寛いだアンティームな魅力の一つをなしているであろう。

また、反伝記的方法のひとつとして挙げておきたいのが、ドガの日常へ注がれたリアリスム的な眼差しとでもいうべきものに貫かれた記述である。それは、美の探究者としてのドガとは何かかわりのないことを描いているようでもありながら、その実、芸術の理想に身を削っているために生活の安楽というものから弾かれてしまった人間を描いていて、奇妙な味わいがある。以下にそのような文章を「ヴィクトル・マッセ通り三十七番地」の断章から二つ掲げておく。

ドガは便秘と腸に炎症を起こすことを恐れていた。ただ焼いただけの子牛の肉と、塩も加えずにただ茹でただけのマカロニを、歳をとった女中のゾエが、じつにゆっくりとした手つきでわたしたちに給仕してくれるのだが、それは厳密なまでに何の味もしなかった。そのあとでなにやらスコットランド製とかのオレンジ・マーマレードを食べなければならない。(OeII, pp.1175-1176)

ドガの寝室の話ですれば、それは彼の住居の他の部分と同じように投げやりにされていた。実際、ここでは、すべてが生きているということただそれだけにしか関心を払わぬ人間を思わせるばかりであった。それは、何がどうであれ、彼がいよいよやながら、生きてゆくことにしか関心を払っていなかったからだ。そこには帝政様式のあるいはルイ・フィリップ時代の家具がいくつか置かれていた。コップに立ててある、褪せたバラ色になかば染まった歯ブ

²² この言葉は、「電話」をめぐる逸話として、現代における携帯電話の役割に注目するコミュニケーション論の研究者に引用されている。

ラシは、カルナヴァレ博物館かどこかに陳列してあるナポレオンの身の回りの品物をわたしに思い起こさせた。(OeII, pp.1176-1177)

これは、交友があった者のみに書き得た芸術家の細部であろう。フランス人の気質と深く結びつき、フランスのブルジョワたちが洗練させてきたアール・ド・ヴィーヴル art de vivre などとは程遠い、殺風景で味気ない暮らしぶりを書くことは、亡き画家を冒瀆することになるのだろうか。いや、ここでヴァレリーは、画家のプライベートに好奇の目を向けているというより、生活に向かうドガの疲労や抵抗感に思いをめぐらせているのであろう。このレアリスムの記述は、この作品の随所に現れるドガの芸術に向かう厳しさについての記述と、表裏を成しているように思われる。

三つ目に、反伝記的方法として指摘しておきたいのは、画家ドガと深く結びついているテーマについて、必ずしもドガの事績に捉われることなく、ヴァレリー自身が深く思いをめぐらし、一篇の断章全体を構成するという方法である。そこに、アマチュアとしてデッサンや水彩をよくしたヴァレリー自身の描くことにまつわる体験や、数々の絵画に触れた体験があずかっていることは言うまでもない。しかし、こうして構成された断章は、いずれも美術の枠をはみ出すような芽を孕んでいる。創造とは、ポエジーとは、美とは、精神とは何か、という途方もなく抽象的で根本的な問いに貫かれているのである。『ドガ・ダンス・デッサン』の中では、「ダンスについて」「見ることと描くこと」「地と無定形なものについて」「裸体について」「デッサンはフォルムではない…」といった断章群が、ドガにまつわるテーマを中心に、ヴァレリーが自らの思考を自在に展開したエッセイとなっている。したがって、これらは必ずしもドガ論に還元できるものではなく、芸術論としても稀などいてよい広い射程を持っているのだが、32の断章を通読してみると、ドガが向き合ってきた芸術の理想やその課題を極めてリアルに追体験する装置として、上記の断章が配置されていたのだという印象を我々は抱かされる。

最後にもう一つ、ヴァレリーの選り取った方法として指摘しておきたいのは、本業である画業とは別の分野で見せるドガの姿が描き込んであることである。ソネットが思うように作れないのをマラルメに嘆くドガ、オペラ座で会った政治家のクレマンソーに向かって政治論を述べ立てるドガ、哲学者レオン・ブランシュヴィックに息せき切って「スピノザについて、5分で説明してくれないか」と尋ねるドガ等々。いずれも、ドガなりの一途さに貫かれており、また、あま

りに高尚かつ愚直で子供っぽい姿である。このようなドガを描き込んだのは、偉大な画家を仰ぎ見る視線ではなく、画家の一風変わった言動を微笑をもって受け止める、ヴァレリーの中の寛容な常識人の部分である。

4. ドガの画業・可能態としてのドガ

前節で、ヴァレリーの取った反伝記的方法のうちの特徴的なタイプのいくつかについて触れた。しかし、ドガの画業をヴァレリーがいかなるものとして捉えたかについては、徹底した厳しさ、妥協の無さということを除いて、これまで言及しないうえに、前節に述べたとおり、ドガとその画業に連なるテーマについて、ドガをひとまず離れヴァレリー自身が自在に思考を展開した断章は、要約や批評を許さない類の、あえて言えば現象学的な記述であって、美学の観点からしても豊かで鋭い問題に触れており、その内実に立ち入ることは本論文の限界を超えることである。とはいえ『ドガ・ダンス・デッサン』には、ドガの画業の性質を実に明晰な言葉で捉えてみせている箇所があるので、そのうちの一端について、ここで吟味してみたい。

まず、ドガが好んで描いた馬のテーマについての件を引用する。

ドガは、自分の資質と時代から要請されたさまざまな条件—現代の現実のどこに、何か純粋なものを見出せばいいかという問いかけ—を満足させてくれる、類稀なテーマを競走馬に認めていた。リアリズムと様式性、優雅と厳密が、競走馬というものの贅沢なまでに純粋なありかたにおいて調和していたのだ。ドガのように洗練された芸術家、気難しいと同時に、長い期間にわたる準備と精妙な淘汰と精密な育成作業を好む者にとって、純血馬というこのアングロ=アラブ系の傑作ほど誘惑的なものはとてもありえなかった。(Oe II, p.1192)

ドガが競走馬に魅力を見出したことの意味を、これほど「優雅」かつ「厳密」に記した文章を、他に想像できるだろうか。ドガの作品にロンシャン競馬場の馬を描いたものが多くあることは、少しでも美術に興味のある人なら誰でも知っている事実だが、なぜドガがそのテーマを描いたかについては、「姿形的美しさ」とか「躍動感」とかいった、漠然とした言葉で納得して終わりというのが大半の人間の反応ではなからうか。ヴァレリーのこの文章は、創造や表現に携る者が、自分の本当のテーマに逢着する、その過程を透視するかのようである。ド

ガ自身は、描写の対象としての競走馬というテーマを、半ば無意識的に選択したのであったかもしれないが、画家の無意識の力学をも見抜く明察に達しているのが、ヴァレリーの凄みなのである。

もう一つ、ドガの画業をめぐるヴァレリーの行文を引いてみよう。

ドガは、鉄筆の刻むような様式のなかに、ただただ真実しか求めず、真実のなかに、ただただそのような様式しか求めない。彼の芸術はモラリストたちの芸術になぞらえられる。モラリストたちが新しく真実な観察を包み込み、それを力強く表出する、このうえなく明快な散文、そういうものに等しい。

たしかに踊り子たちに執着はしている。だが彼は、彼女たちを甘い言葉で取り込むというよりは、むしろ彼女達を捕獲してしまう。彼は踊り子たちを定義するのである。(OeII, p.1190)

これは、踊り子を描いたドガの絵を評しながら、モラリストの芸術になぞらえている部分である。ここで言う「モラリスト」*moraliste*とは、日本語でよく遣われるような「道徳家」としての「モラリスト」の意味ではなく、モンテーニュ、ラ・ロシュフーコーやラ・ブリュイエール、パスカルらを嚆矢とする、人間の本性について思いをめぐらし、それを透徹した文章に書き留めていった人々という意味においてである。したがって、この引用でヴァレリーは、絵画の芸術を文章の芸術のアナロジーで捉えているわけである。「フランス語は定義する、ドイツ語は駆動する」との言葉があるが、モラリストの文学とは、まさにこのフランス語の特色を十全に活用したものであって、モラリストの文学は、現代に至るまでフランスの文学の堅固な基盤を成している。そうしたモラリスト文学の倫理的なものを含んだ直視の力とドガの踊り子の絵に通底するものを、ヴァレリーは掴み取っているのである。

先に挙げたのは、ドガの画業を文学の領域のアナロジーで受け止めた断片であるが、そもそもドガの画業のヴァレリーによる捉え方の特色として、美術史の領域の中で捉えるというのではなく、精神史というべきものの系列の中で捉える方法があると指摘することができるように思われる。ヴァレリーは『ドガ・ダンス・デッサン』の「余談」と題された断章の中で、「学校教育の伝統や旧習のために、我々はありのままに見ることを妨げられており、精神のさまざまな型を、彼らの表現すべきものによってまとめるのではなく、表現形式に従って集めている」(OeII, p.1205)と指摘し、「精神の事象の統一史」*histoire unique*

*des choses de l'esprit*なるものが「哲学史」「芸術史」「文学史」「科学史」などと細分化された歴史にとってかわる未来というのを指し示している²³。まさにヴァレリーは、ドガの画業の意味を「美術史」の枠内ではなく「精神の事象の歴史」の中に置きなおそうと試みているのである。ヴァレリーは次のように言う。

ドガはペイルとメリメの間あたりに位置するだろう。イタリア音楽への趣味も、ドイツ流の思弁への嫌悪も、ロマン主義的な多様性と古典主義的な単一性をきっぱりと区別しようとするところといい、明快で急進的で必殺の判断も、様々な奇癖も、と条件はそろっていて、彼をスタンダールの隣に位置させることを妨げない。ドガのデッサンは、スタンダールがさまざまな人々の性格や行動動機を描くときと同じように、愛情と手厳しさをこめて人体を扱っている。ふたりともラファエロを崇拜し、どちらにおいても理想的な美が絶対的な評価基準の役割を演じているのだった。(OeII, p.1205)

以上に、ヴァレリーがドガの画業の性質と位置づけを透徹した言葉で描いている断章を取り上げた。ヴァレリーは確かにドガの画業を正当に見抜いているのだが、作品を正当に評価した、という言葉では捉えきれないものが『ドガ・ダンス・デッサン』には残っている。ヴァレリーはドガの作品の意味を捉えたに止まらず、作品に至ろうとする精神、また作品として結実を見ない画家の試行と鍛錬までも視野に収めているのである。「ドガ、デッサン狂」と題された断章に見られる一節を取り上げてみる。

ドガはまさしくデッサン狂に他ならず、自己自身と相克し、「真実」への激しい配慮に悩まされ、ものの見方や絵画の技法に導入された多少とも見込みのある新しさには貪婪であったという意味で、「近代芸術」の悲喜劇におけるいわば苦勞性の登場人物であった。(OeII, p.1209)

ドガが実際に作品の中に何を定着させたか、という面のみならず、画家として生きる中で何を求め、何に苦しんでいたか、その過程に思い巡らせているヴァ

²³ これは、一種の精神史の試みと捉えてもよいのであろう。1996年の東京大学大学院での『ドガ・ダンス・デッサン』の講読の授業でこの箇所にしし掛かった際、保井瑞穂先生は、ヴァレリーのこのような「精神の唯一の歴史」の例として『迷宮としての世界』(グスタフ・ルネ・ホッケ)や『存在の大いなる連鎖』(アーサー・O・ラヴジョイ)が挙げられるのではないかと指摘された。

レリーの視線が感じ取られる文章である。ここには、作品の完成には至らない、作品を生ましめる精神の苦悩が語られている。興味深いことに、この断章「ドガ、デッサン狂」の中でヴァレリーはさらに、一生を文章の追求に捧げたフローベールやマラルメ、馬術と馬の調教に死の瞬間まで熱狂していたボーシェ²⁴について触れた上で、作品というものをめぐる次のような逆説を記している。

精神のこうした偉大な情熱は、ときに魂をして、作品という外的なもの
の軽蔑へと赴かせ、精神の作品を制作する能力をいやが上でも蓄積しようとして、
作品そのものをないがしろにさせることがある。(OeII, p.1211)

『ドガ・ダンス・デッサン』の中には、絵画の領域に限らず、無限の理想に向かつて一生を捧げた名人たちの話が随所に織り込まれているのだが、それらには、ある一つの仕事に励む人の一生を通して蓄積され、洗練されていく技芸のゆるぎなさとその高貴さに対するヴァレリーの敬意が表れている。ヴァレリーは「レオナルド(ダ・ヴィンチ)は作品のなかに、ひとつの手段、あるいはむしろ行為による思索の一形式を見ていた」(OeII, p.1211)という例まで挙げ、作品がむしろ手段となってしまうほどの、精神の強い探究の欲求のありかを指し示しさえする。ドガを出発点とするエッセイの中に、作品としての直接の結実を約束されているわけではない、いわば可能態としての創造者のあり方が繰り返し描かれていることは、看過されてはならない。さらに注目すべきなのは、可能態としてある創造者を、世間を驚嘆させるような新奇さやことさらに衝撃的なものを求める者としてではなく、むしろ夾雑物を剥ぎ取った、無色透明、ゼロの地点に戻るかのような境地にいたる者としてヴァレリーが描いている点である。二つの例を引いておこう。

馬に生涯を捧げ、馬の調教に死の瞬間まで熱狂していたボーシェの精神力と情熱ほど感嘆すべき何があるだろう。最愛の弟子に最後の忠告を与えて息をひきとったその死の瞬間は、ソクラテスの場合よりさらに美しい。彼はこう言ったのだ、「軽靭というのは、じつに美しい…」そういいながら弟子の手を取り、みずからかくあるべしと考えるかたちにさせて、「死ぬ前にさらにこれを君に教えられてうれしい」(OeII, p.p.1211)

²⁴ 1805年生まれ1873年没。

ジョットーは絵筆をつかって真円を描くことができた。右まわりでも左まわりでもできたのである。(OeII, p1188)

ボーシェといい、ジョットーといい、「近代画家」ドガからは些か遠い人物に思われるかもしれない。だが、ヴァレリーには、ドガが、近代絵画の流れとその必然を理解しつつ絵画の歴史の蓄積と古典的な美の持つ堅固さを手放し得ない人間、一言で言うなら「アングル氏から命じられてくるところと、ドラクロワの不思議な魅力とのあいだに板挟みになっている」(OeII, p.1179) 人間として映っている。ボーシェの軽靍の完璧さへの思いや、ジョットーの真円に象徴される絶妙な均衡というものは、そのような画家としてのドガの探求と通じ合うものがあるだろう。

ヴァレリーは、『ドガ・ダンス・デッサン』で、ドガの画業の達成について明晰な言葉で語るのみならず、時代やジャンルを超え、一見ドガから離れるような仕草を見せつつも、可能態としてあるドガの姿を、却って鮮明に「精神の事象の歴史」の厚みの中に刻み付けていると言える。

5. 精神の気圏

ドガについて、あるいはドガから思い浮かぶものについて書くヴァレリーは、ドガとの距離を賢明に保ちつつも、ドガへの深い共感を言葉の端々ににじませている。『ドガ・ダンス・デッサン』を読む愉しみのひとつは、ドガやダンスやデッサンについて深く明晰で自在な思考を追うこともさることながら、時空を共にしたドガとヴァレリーとの間での精神的な共振ともいべきものに思いを馳せることができる点であろう。精神的な共振といっても、ドガとヴァレリーには既に述べたとおり相当の年の開きがあり、彼らは老人と青年として出会い、付き合ったのであり、一方は絵画、一方は文学と、極める分野を異にしていた。このように印付けられた距離が、共に孤独な探究に向う者であった二人に、何か自由なものに向って解き放つような力となって作用しただろうことは、十分に想像できる。『ドガ・ダンス・デッサン』全篇を貫いている軽やかさと自在さは、ひとつには、二人の距離から由来しているように思われる。

無言で画架に向かう間に溜め込み、キャンバスを離れるや座談の場で吐き出されるドガの恐るべき明晰で辛辣な言葉の数々をヴァレリーは愛し、ドガの簡潔な言葉に示される真実を真摯に受け止めた。そして、世評におもねることなく自らの芸術の理想に向かうドガの厳しさを心から敬服していた。ドガと親交

を重ねる中でヴァレリーは、ドガの理想や苦悩や怒りのありかを察知していく。『ドガ・ダンス・デッサン』からは、ドガの一挙手一投足をヴァレリーがどれだけ注視し、ドガの片言隻語をいかに深く自らに刻み付けていたか、そして、そこからドガという人間をいかに深く見抜こうとしていたか、そのことがありありと伺われる記述がふんだんに見られる。たとえば、ドガ特有の曲折を孕ませ嘲弄の言葉として発されたという「思想家ども」penseurs²⁵について、ヴァレリーは次のように敷衍してみせている。

すなわち改革者、合理主義者、「正義と真実の」人びと、抽象家、美術批評家…といった人たちである。これらのいかにも真面目な人々は、ドガの生気、優雅、口車に乗りたくないという欲求、つまりみずから行う芸術の困難と厳密についてのほとんど悲劇的な感覚と、ある種の子供っぽさ、他者の理想の滑稽や愚劣を捕らえようとするひねくれた傾向とを結びつけているドガの本性そのものを、苛立たせるのであった。(Oe II, pp.1229-1230)

ドガが嘲弄するかのように口にする「思想家ども」という言葉ひとつをとっかかりに、そこに込められているドガの思いをここまで言語化してみせるというのは、ドガへの共感をともなった理解力抜きには考えられない事態ではなからうか。ここに言語化されているのは、ドガという人間の、一筋縄ではいかない最も微妙な氣息に通じることである。『ドガ・ダンス・デッサン』には、人と付き合うとはどういうことなのか、その人間の理想と苦悩を深く知るとはどういうことなのか、義理や人情やしがらみや利害からではなく、他者の精神に向き合うとはどういうことなのか、そういうことを思わせるものがある。

ヴァレリーは、この書物をことさらに湿った追慕の念で塗り込めたりしてはいないし、ドガが自らに示した態度については、「彼はわたしに好意を示してくれたが、それは、いてもいなくても同じような人間に対しては、だれでもそうであるのと同じ態度であった。わたしは一目惚れにも雷を落とすにも値いしなかったのである」²⁶ (OeII,p.1168)と初対面の時を振り返って記しているだけである。文章の表層にあるのは、むしろ交流の淡さである。とはいえ、既に触れ

²⁵ 「この言葉を彼が重苦しく陰鬱に口にするのを聞いてみなければ事情はわからないだろう」と留保の言葉をわざわざ付け、ドガがいかにこの言葉に特有の意味を持たせようとしていたかを語っている。(Oe II, p.1230)

²⁶ 訳語には表し得ないが、ヴァレリーはここで、原義としては「雷の一撃」、比喩的な熟語となる「一目惚れの」の意味を持つcoup de foudreの語句の両義性を生かしている。

たとおり、後にヴァレリーが反芻することになる「天使」Ange という渾名を奉ったことからしても、ドガはドガなりに、ヴァレリーの存在の核心を察知するに至っていたと考えられる。『ドガ・ダンス・デッサン』の中でヴァレリーは、「ドガは時折、私のことを「天使」と呼んだ。その言葉がどういう意味か、わたしにはついにわからなかった。」(OeII, p.1213)と書いているが、ドガがヴァレリーの渾名とした「天使」という言葉の内実は、フランス語の一般的な転義的用法としてある「慎み深く、品があり、優美な人」というものではまずあり得ないだろう。それより、ジッドがヴァレリーを「非人間」(inhuman)と呼んだのと方向を同じくし、何か人間ならざる、あくなき純粋を求め自己から隔たったような、厳しく特異な在りようを指してのことだったのではないかと思われる。ヴァレリーは、死の直前に「天使」と題した詩(OeII, pp.205-206)を書いているが、真意を掴み得ないものの強く惹かれる呪文のようだった「天使」というドガの奉った呼称への、一つの返答としても捉えられるだろう²⁷。

『ドガ・ダンス・デッサン』は、訳者の清水徹があとがきで触れているように、一見雑多で「さまざまな角度からのさりげない語り口、軽快さと真っ当さの配合、具体的な話と抽象的な論議の取り合わせ」²⁸から成る作品であるが、こうした雑多な断章性を貫いて、それぞれに強い求心力を備えた精神と精神が行き交う気圏の、逃れようもなく時代の刻印を帯びながらもこの上なく自由で真剣で濃密なありようが、まざまざと浮かび上がってくる。

おわりに

反伝記的な書物として構想され、「美学」は語らない、「批評」も書かない、あるいは、できるだけ書かない(OeII, p.1165)と宣言して書き始められたこの『ドガ・ダンス・デッサン』という作品は、逆説的な「ドガの肖像」である。この作品を我々は、ドガの画業の意味を吟味し、ドガの生の原理そのものに光を当て、創造する一人の人間の心身のシステムを多面的な角度から描き出しているものとして捉えることができるだろう。

この書物には、日常を語ることがただ創造の舞台裏を語るということになるのではなく、日常にこそ、むしろ芸術家の可能態がにじみ出るような瞬間があ

²⁷ ヴアレリーにおける「天使」のテーマについては、『現代思想』1994年10月号(青土社)の「天使というメディア」特集所収の塚本昌則の論文「疎遠さについて—ヴァレリーと天使」(198-209頁)に示唆的な論考がある。

²⁸ ポール・ヴァレリー『ドガ・ダンス・デッサン』清水徹訳、2006年、筑摩書房、183頁

なのだ、というヴァレリーの直感が働いているように見受けられる。ヴァレリーが『ドガ・ダンス・デッサン』の中で照準しているドガの日常というのは、事件や出来事によって尽くされるものでも、それらによって画されるものでもない。したがって、創造の仕事を照らし出すものは伝記などではない、という若い頃からの思いは、ドガの肖像を描いた晩年のヴァレリーの中で覆されてはいない。ヴァレリーはむしろ生身の芸術家を前にして、その挙措や言辭を捉えることで、創造行為を離れたときにもある、創造的な精神の在りようを捉えようとしたと言えるのではないだろうか。

ブルーストが「日常的自我」と「創造的自我」との間に深い裂け目を見出し、その裂け目に無自覚であった文芸批評家サント・ブーヴを鋭く反駁したことは周知の事実である。ブルーストと同年生まれであるヴァレリーも「純粹自我」*Moi pur* を標榜しており、「日常」と「創造」を峻別する精神の系列に連なるものとするのも、概説的な文学史のほとんどシエーマと化している²⁹。しかし、『ドガ・ダンス・デッサン』を読み進めていくうち浮かび上がってくるのは、上記のブルーストの用語を借りるならば、日常的自我と創造的自我との間に超え難い深淵を見る立場というより、日常的自我も創造的自我に貫かれているものだ、というヴァレリーの実感である。視点を変えて言うならば、日常的自我も創造的自我に貫かれていたドガという特異な人間の無類の魅力を、雑多な断章を構成することでヴァレリーは表現したのである。ヴァレリーはドガの作品から彼の画業の意味を厳密に見抜くとともに、ドガの日常の何気ない挙措や言動から、可能態としてある芸術家の心身のシステムを明敏に察知し言語化した。画家の日常を単なる芸術の舞台裏として捉えるのではなく、可能態—ヴァレリーが『カイエ』でしばしば使用した言葉を用いるなら〈錯綜体〉*implexe*³⁰—としてのドガの身体を表れる舞台として捉え、素朴で親身で濃やかな視線を注ぎ続けたのである。ヴァレリーの芸術論の系譜の中で『ドガ・ダンス・デッサン』を独自のものにしてしているのは、この具体的な他者の日常への注視と、日常と芸術の次元を往還する身振りである。

以上に述べてきたことから明らかなように、逆説的なドガの「肖像」たる

²⁹ こうした経緯を簡明に解き明かした書物に、石井洋二郎『文学の思考—サント・ブーヴからブルデューまで』（東京大学出版会、2000年）がある。

³⁰ *implexe*という単語は、一般には「図式化し得ない」という意味の形容詞であるが、ヴァレリーは、精神の深層にある潜勢力の総体を指すものとして、この言葉を自らの思考のキータームとし、独自に名詞として使用している。

この『ドガ・ダンス・デッサン』は、芸術論³¹であり、人間論であり、友情の書物でもある。このような考察を可能にした人生の厚み、そのような人間の交歓を可能にした時代の豊かさを、ヴァレリーの行文は伝えている。とはいえ、既に本論文の第2節で触れたように『ドガ・ダンス・デッサン』がいささか悲愴な印象を持って閉じられるのは、ドガその人の晩年の悲劇性によるばかりではないだろうということは、言い添えておかなければならない。それは、『ドガ・ダンス・デッサン』のいわば通奏低音というべき「大芸術」のテーマと関わっている。「大芸術」《Le Grand Art》—すなわちヴァレリーが「ひとりの人間の全能力がそこで用いられることを要請し、その結果である作品を理解するために、もうひとりの人間の全能力が援用され、関心を向けねばならぬような芸術」(OeII, p.1221)と定義づけ、ヴァレリーの生の原理とも通底しドガやマラルメの体現していた「大芸術」の理念の命脈が、強度と衝撃を主調とする時代の趨勢の中³²で尽き果ててしまうのではないかという、ヴァレリーの深い憂慮のあらわれでもあるのではなかろうか。

ヴァレリーは、伝記的方法とは全く違った仕方でドガの逆説的な肖像を描き、ドガの死が象徴する、時代から失われゆくある原理をも指し示したのである。

³¹ フランソワ・フォスカFrançois Foscatは、*De Diderot à Valéry Les Ecrivains et les Arts visuels*, Editions Albin Michel, 1960でフランスの数多くの文学者たちの美術批評について論じた書物を公刊しているが、ボードレールと並び、ヴァレリーの美術批評に最大限の賛辞を寄せている。

³² 絵画について多くを語ってきたヴァレリーだが、コロー以後の風景画や二十世紀絵画の様々な流派については、ほとんど語っていない。無関心を貫き通しているようでもある。確かにその限界を指摘することは易しい。しかし、ヴァレリーにとっては「大芸術」の名に値する作品こそが思考の選り抜きの対象となり得たのであり、「近代(現代)絵画」は、ヴァレリーの目には墮落と映っていたという事実から我々も何らか得るところはあるはずである。