

## カミュ／シャル 『太陽の後裔』

神房 美砂

ルネ・シャルの戦後の代表作の一つ『イプノスの綴り』（1946）は、アルベール・カミュが監修するガリマールのエスポワール叢書から刊行された。この作品はレジスタンス活動の最中に書かれた手帖を元にしており、シャルの名声を一気に高めた。そしてこの頃からカミュとの親交が始まる。ダニエル・ルクレールとパトリック・ネ監修の『ルネ・シャル事典』のカミュの項では「1946年（『イプノスの綴り』の出版年）から1960年、すなわちカミュ逝去の年までのシャルの人生において最も重要な人物の一人<sup>(1)</sup>」と称されている。他方、カミュは1947年にヴォクリューズ県にあるシャルの故郷リル・シュル・ソルグを初めて訪れ、この地方に住居の購入を考える。それが実現したのはようやく1958年、場所は同じヴォクリューズ県とはいえ少し離れたルールマランであったが、それまではシャルを介してリル・シュル・ソルグ周辺に度々別荘を借りていた。また文学的には互いの作品を読むだけでなく、1949年にはアルベール・ベガンとともに『エンペドクレス』の創刊に携わる。さらにカミュの『反抗的人間』をめぐるブルトンやサルトルとの論争では、シャルはカミュを擁護し、57年にカミュがノーベル文学賞を受賞した際には「私は一人の友人について語りた」を『フィガロ・リテレール』に寄稿する。カミュの方も58年に女優マリア・カザレスと、シャルの詩を朗読してレコーディング、さらに59年刊行のシャルの詩集のドイツ語版には序文を寄せている。スイスの写真家アンリエット・グランダとカミュ、そしてシャルによる共作『太陽の後裔』*La Postérité du soleil*は、このような交流の中で計画される。しかし長らく出版まで漕ぎつけず、カミュの死後、1965年によりやくジュネーヴのエドヴィン・エンゲルベルツ社からわずか100部限定で出版された。

この作品はヴォクリューズで撮影されたアンリエット・グランダによる写真

とカミュのテキストで構成されており、写真は合計30枚、うち3枚はポートレートで、すべての写真にテキストが付けられている。シャルは序文と後書きを寄せ、さらに写真の撮影地を示す目次代わりにトポグラフィを付けている。ただし序文「刻々と」は、シャルが脚本を手掛けた短編映画『高みにて』のプロローグだったもので、後に詩集『薔薇の木の棒』に収録される。一方、後書き「ある友情の誕生と夜明け」はカミュの死後、この作品のために最初は録音され、その後に修正され完成した散文で、主にはじめてシャルが南仏にカミュを迎えた日のこと、そして作品の計画から出版までのことが綴られている。

アンリエット・グランダによる写真は、シャルの故郷リル・シュル・ソルグを中心に、フォンテーヌ・ド・ヴォクリューズ、ル・ツール、ラーニュなどヴォクリューズ県のシャルゆかりの地で撮られており、撮影にはシャルが同行している。さらに3枚のポートレートのうち2枚はシャルと関係の深い人物のもので、一方はルイ・キュレル、もう一方はリュシアン・マチューである。ルイ・キュレルは、シャルの幼馴染フランシス・キュレルの父であるが、シャルにとっても父のような存在であり、散文詩「ルイ・キュレル・ド・ラ・ソルグ」を捧げている。またリュシアン・マチューはラーニュで農業を営むマチュー一家の次男である。シャルと彼らとの付き合いは長男アンリが詩を書いていたことから始まるが、シャルは彼らの母マルセルと親しく、アンリエット・グランダとの写真撮影には彼女も同行している。一方カミュ夫妻はマチュー家の長女ジャンヌ・ポルジュの一家と懇意にしていた。しかしこのようにカミュにとっては無関係な人物ではないとはいえ、また何度も訪れるほど南仏の風土を好んでいたとはいえ、シャルの故郷と故郷の友人の写真に、カミュだけがテキストを付し、シャルはパラテキストを担うのみというのはいささか奇妙ではないだろうか。なぜシャルは、自身の故郷の写真にテキストを添えなかったのだろうか。その理由について、本稿では計画の誕生とその後の経緯、シャルと写真、カミュの死から出版までを辿りながら考察したい。

## 1. 計画の誕生と経緯

最初に述べたようにこの写真集の出版は1965年であるが、そのきっかけは、

シャルルの詩に魅了された若き写真家アンリエット・グランダガリル・シュル・ソルグにシャルルを訪ねたことに遡る。共作の誕生は、後書き「ある友情の誕生と夜明け」において次のように語られている。

『太陽の後裔』は、写真家アンリエット・グランダとの出会い、カミュがこの地方を歩き回ることによりますます覚えるようになった喜び、そして、アンリエット・グランダの最初の写真を見たときに、絵葉書や調査資料とは違い、それらの無意識のわざとらしさがすぐさま遠ざけてしまうようなイマージュ、ポートレート、ヴォクリューズの風景を手に入れたいたいという私の願望から生まれた<sup>(2)</sup>。

そして『太陽の後裔』に使われることになる写真は、1950年の夏と秋に撮影された。続いて51年に、シャルルはこれらの写真を本にする計画をカミュにも持ちかける。後に挙げるカミュとシャルルの書簡から、当初カミュだけではなくシャルルもテキストを書く計画だったことが知られるが、最終的に断念した理由については、「カミュの書いたテキストが私のなかにわき上がってきたとき、私がそこに加わるのは意味のないことのように思えた<sup>(3)</sup>」としか説明されていない。しかしシャルルがカミュにあてた複数の書簡からは、シャルルが写真のためのテキストの執筆に腐心していたことがうかがえる。

まず写真集の計画は、書簡では51年2月の手紙で初めて話題に上る。フランク・プラネイユの注記によると、この頃カミュは『反抗的人間』の執筆中で、この日のシャルルへの手紙でも、「一月前から絶え間のない仕事にのめりこんでいる」ことを告げ<sup>(4)</sup>、共作について次のように述べている。

結果：私は余分な一滴のエネルギーもなく、とりわけこれらの写真のテキストに向けて十分な活力がありません。私はそれらを眺め、利用しています。と同時に、あなたの計画を遅らせるのは気がとがめます。おそらく私たちは順番を逆にして進めることができるのではないのでしょうか。あなたから始めてもらえませんか。仕事から解放されたら、取り掛かるよう努めます。ところでこれらの写真の複製を持っていますか<sup>(5)</sup>。

そしてこの執筆の順序を逆にしたというカミュの提案に対してシャルルは次のように快諾している。

私たちの写真の本のことは心配しないでください。それには私が入り掛かりますから。お越しになる際、写真を持って来て下さい。というのも、私の記憶にはそれらを留めているものの、複製を持っていないので<sup>(6)</sup>。

しかし期限より早く原稿を仕上げたカミュは再度次のように書き送る。

私があなたに言っていたのとは反対に、私は思っていたより少し早く仕事を終えたので、写真集に取り組むことができました。したがって、おおよそ一週間後に草稿を持って再訪するので、それらについて議論できるでしょう<sup>(7)</sup>。

このようにしてカミュの最初の原稿は完成し、それを読んだシャルも執筆に着手する。

柳の幹の頭にもかかわらず、私たちの共同作業に喜びをもって取り掛かっていきます。もうじき最初の草本をお伝えできるでしょう。あなたの担当部分はとても美しい。私はあなたをあまり失望させないように努めています<sup>(8)</sup>。

しかしシャルの原稿は完成せず、2年以上経過した53年10月になって次のように告げる。

私は、散文で書いたものをタイプ原稿にして読み返してみると、満足できませんでした。ですからすっかり変更したのですが、私を感じていることをもっとも上手く言えるのは、闘い、呼吸する一つの詩によってです。私の遅れを許してください。できる限り最高のものにしたいのです<sup>(9)</sup>。

そしてとうとうシャルは54年の2月のカミュ宛の手紙で、『太陽の後裔』の序文となる詩をアンリエット・グランダに渡したことを知らせる<sup>(10)</sup>。しかし決定稿の緒言となる詩は、最初に述べたように既出の「刻々と」であり、結局シャルは『太陽の後裔』のためのテキストは書けなかったということになる。しかし上記に引用した一連のシャルの書簡からは、テキスト執筆への強い意志が示されている。にもかかわらず、なぜ断念することになったのだろうか。一つには計画を立案し写真を撮影した時期から54年に至るまで、リル・シュル・ソルグのシャルを取りまく環境の変化が挙げられる。というのも52年にはルイ・キュレルが亡くなり、また51年には実母が亡くなったことにより生家であるネ

ヴォン喪失の危機に陥るからだ。実際に競売にかけられたのは55年のことであるが、それまで売却をめぐり兄弟間で対立しており、54年には「ネヴォンの喪しき」を発表している。しかしその一方でこの韻文詩において在りし日のネヴォンが想起されていることを考えれば、環境の変化だけが『太陽の後裔』執筆断念の原因とは考えにくい。プレイヤッド版の序文でジャン・ルドーは、「ネヴォンの喪しき」の一部を挙げながら「シャルルの態度には陰鬱な悦楽がない<sup>(11)</sup>」と述べており、さらにそれを受けてパトリック・ネはシャルルの回帰について「ノスタルジーではなく、まさに『見出された時』のプースト的な啓示<sup>(12)</sup>」だと述べている。そうであるなら、なぜ『太陽の後裔』で同様のことができなかったのだろうか。写真にテキストを付すということと、過去を回顧するのではなく生起させることは両立し得ないのだろうか。つまり執筆の妨げとなったのは、故郷の写真にテキストを添えるという作品の特殊性なのだろうか。これらについて考えるため、次にシャルルがイメージをどのように捉えていたかという問題について、表現と現実との関わりという視点から考察をすすめたい。

## 2. シャールと写真

シャルルの絵画に関する言説が特殊なものであることは、すでにダニエル・ルクレールによって次のように指摘されている。

1947年から1958年の間に書かれた画家や彫刻家についてのテキストは、シャルルにとって一方で絵画や彫刻の不動性、他方でその非時間性を受け入れることの難しさを示している。シャルルは作品を紹介する度に、背景を与え、背景の物語を創り出す<sup>(13)</sup>

それに加えて例えば1934年にオランジュリー美術館で『囚われ人』の標題で展示されたジョルジュ・ド・ラ・トゥールの絵画は、後になって実際には囚人ではなく『妻に嘲弄されるヨブ』が描かれているとして標題が修正されるが、シャルルはジョルジュ・ド・ラ・トゥールが人間の姿の下に天使（実際にはヨブの妻）を描いたという考えを変えていない<sup>(14)</sup>。また拙論でも触れたが、ラスコー洞窟壁画の「一角獣」についても、現実のどの動物が描かれているかよりも、それが自身にとってどのように立ち現れるかに重きが置かれている<sup>(15)</sup>。つ

まりシャルルは絵画に描かれたものを、現実存在するものとの関係では見ていない。では写真はどうか。実はシャルルは写真についてあまり多くを語っていない。写真付きテキストについても、たとえば絵葉書にアフォリズムを添えた『ムーラン・ブルミエの束』や詩とそれに関連する風景の写真で構成された『上流への回帰の標識』のようなものはあるが、これらはすでに書かれたテキストを用いている。よって、写真から着想したテキストから成る作品は、1930年出版の『秘密の墓』に遡る。つまり『太陽の後裔』は、故郷の写真にテキストを付けるという一見何でもないような企画だが、シャルルにとっては新しい試みだったと言える。

『秘密の墓』の出版年である1930年、シャルルはすでにシュルレアリスムに参加していた。作品はエリュアールのエピグラフで始まり、2つ目の詩編「近い将来に」にはプルトンへの献辞が添えられている。さらに作品はプルトンとエリュアールによるコラージュが施された写真にアロイジウス・ベルトランのエピグラフで閉じるなどシュルレアリスム的なパラテキストに溢れている。しかしその前衛的な見かけとは相反し、10枚ある写真にはシャルルの友人や遠縁の古い写真が多く含まれる<sup>(16)</sup>。最初の詩「美しい建造物あるいは予感」もシャルルの代母ローズ姉妹の若い頃の写真である。この写真は3本に株立ちした木を囲うように4人の同年代の女性がカメラの方を向いてポーズを取っている。一人は中央で2本の幹の間に半ば腰かけており、左右の女性は幹に手をかけ木に体を寄せている。残りの一人は中央の女性の後方で、幹と幹の間に入り込むように茎に登って立っている。そしてこの写真の右ページに付けられたシャルルの詩は次のようなものである。

J'écoute marcher dans mes jambes  
La mer morte vagues par-dessous tête

Des yeux purs dans les bois  
Cherchent la tête habitable<sup>(17)</sup>  
ほくは聴く、ほくの脚のうちで  
波を頭の下にして、死んだ海が歩くのを

林の中の純粋な眼が  
 住むことのできる頭を探して

二つ目の二行詩についてオリヴィエ・ブランは、「林の中の純粋な眼が／住むことのできる頭を探して」は写真の女性たちと関連付けられ、「住むことのできる頭」は読者の頭に差し向けられると指摘している<sup>(18)</sup>。しかしそれだけではなく、「脚」は、株立ちした幹から連想されているように見え、またタイトルの「美しい建造物」は、この木と女性たちによるオブジェと解釈できる。しかし被写体の女性たち、つまり現実に存在していた女性たちについては何も語られていない。たとえばこれが見ず知らずの4人の女性の写真からインスピレーションを受けたテキストだと言われても違和感を覚えないのではないだろうか。しかしながら、写真左と中央の女性は先にも述べたようにシャルルの代母ローズ姉妹で、厳格なカトリック教徒の実母とは異なり、シャルルは彼女たちから深い愛情を受けていた。さらに姉妹はマルキ・ド・サドの公証人の末裔でもあり、シャルルのサドへの関心にも貢献している。しかし彼女たちに関する情報は何もない。それに対し、『太陽の後裔』におけるルイ・キュレルとリュシアン・マチューの写真に付けられたカミュのテキストはこれとは対照的である。

La vérité a un visage d'homme<sup>(19)</sup>.  
 真実が人間の姿をしている。

D'autres après nous encore recevront sur cette terre le premier soleil, se battront, apprendront l'amour et la mort, consentiront à l'énigme et reviendront chez eux en inconnus. Le don de vie est adorable<sup>(20)</sup>.

ぼくたちの後にもまた別の人々が、この大地で最初の太陽を受け、闘い、愛と死を学び、謎に同意し、見知らぬ者となって彼らのうちへ戻っていくだろう。人生の贈り物は愛らしい。

ルイ・キュレルは最初に述べたように、早くに実父を亡くしたシャルルが父のように慕った人物である。共産党員で、職業は川辺の草刈りや農業に従事しており、ブルジョワ家庭に育ったシャルルにとっては別の階級に属していた。しかし、「骨折り損の仕事への誇り、自然への造詣、政治参加によって、シャルルはルイ・キュレルを無条件に敬服するようになる<sup>(21)</sup>」と伝えられている。そし

て占領中はシャルと彼自身の息子フランシスのレジスタンス活動に協力する。『太陽の後裔』の胸から上のルイ・キュレルのポートレートは、質素な服装でまっすぐ前を見ており、それゆえカミュのテキストは、写真の人物から受ける印象をよく物語っている。しかしながらテキストはその印象以上に、被写体であるルイ・キュレルの実際の人柄に依拠しているのではないだろうか。つまり『秘密の墓』では、写真と詩編の関係はかろうじて見出すことはできても、写真から知り得ない被写体の情報との関係は見出すことができない。しかし『太陽の後裔』では、写真とその対象、そしてテキストの三つは互いに補完しあっている。一方リュシアン・マチューの写真は上方を軽く見上げている写真で、太陽の方を見つめているように見える。そのことから「この大地で最初の太陽を受け」は写真との関係で解釈されるが、「ぼくたちの後にもまた別の人々が」については、被写体との関係で理解される。というのもリュシアン・マチューは1930年の生まれで、その母マルセルの方が歳の近いシャルにとっては次の世代に属している。カミュはシャルよりも年下ではあるが、リュシアンが彼らの「後裔」となって次の世代を引き継ぐと解釈できるだろう。

繰り返しになるが、『秘密の墓』におけるローズ姉妹の写真は、オリジナルである被写体に対して副次的なものとして機能しておらず、シャルのテキストを支えているのは、そこに写っているものとそこからのインスピレーションである。それに対しルイ・キュレルの写真は、カミュのテキストと合わせて観賞することにより被写体のつましくも高潔な人柄を伝える媒体として機能している。リュシアン・マチューの場合も、その若さと前途を称えるテキストには写真からは知り得ないが、現実存在する被写体の情報が含まれている。最初に引用したシャルによる後書きから、『太陽の後裔』の目的は、写真を詩作の原動力として用いるのではなく、そこに写っている対象すなわちヴォクリューズの風景を本の中に永遠に残すことだったと考えられる。よってこのような種類の写真について語ることは、カミュのテキストのように写真を媒体として扱い、写真だけではなくその被写体についても語る必要があるのではないだろうか。しかしシャルにはそれができなかった。あるいはそうしなかった。その挫折もしくは拒絶はシャルにとって写真とは、それを通して撮影時の記憶や被写体にまつわる思い出を語るような媒体ではないことに起因するのではな



いだろうか。言いかえれば写真をレトロスペクティブに見ていないという点にあるように思える。ミシェル・コローはシャルルの特に散文詩における半過去の効果について触れながら「それ [半過去] は、レトロスペクティブのただ中でパースペクティブを導入しながら、後方への回帰をシャルルの時間性の根本的に未来予測的な方向性と両立させる<sup>(22)</sup>」としているが、この両立をさらに写真という媒体と共存させるのは難しかったと考えられる。

### 3. 真の共作

『太陽の後裔』には、カミュの死後シャルルによって若干の変更がなされたテキストと、後に挿入された1枚の写真とそのためのテキストがあることが明らかになっている。後者はXXVのソルグ川の支流を背景に若い女性の横顔が写った写真である。フランク・プラネイユによるとこれは次のような経緯で加えられた。

この詩は作品の構成の時点でシャルルによって加えられた。これによって、シャルルはカミュがやりかけた身振りを完成させる。カミュはアンリエット・グランダに宛てた1953年3月31日付けの手紙で次のように書いている。「私はヴォクリューズについての本に最後の仕上げをしているところです。私がすでに見たことのあった写真にあなたが加えた女性の写真は、同じ性質のものではないと思っています。しかしそれでも1枚必要でしょう。というのも、私はこの詩集には女性の顔が必要だと考えているシャルルに賛成だからです。最終的な選択を私の自由にさせてほしいので、たくさんは送らないでください<sup>(23)</sup>。」

このようにして加筆されたシャルルのテキストは、シャルルによるものと注記されることもなく、他と同様、女性の写真の左ページに添えられている。

Pour la maison rugueuse, le profil d'un visage dessiné par le courant des eaux<sup>(24)</sup>.  
 ごつごつした家のために、水の流れによって描かれたある顔の輪郭。

シャルルによって全文が書かれたテキストはこれだけであるが、トポグラフィにおいて先の二人の人物は固有名詞が明かされているのに対し、こちらは「ソ

ルグ川沿いの若い娘」*« Jeune fille au bord de Sorgue »*とだけ記されている。後書きでも「若い娘は結婚し、いなくなってしまった」と言及されているのみで名前は明かされない。つまり意図的に未知で異質なものとして女性の顔を挿入している。さらに被写体の素性について言及していない写真についてのみシャルルによるテキストが存在するというのは象徴的である。なぜならテキストはその写真に写る女性との関係でしか読むことができないからである。すなわちシャルルによるテキストは、カミュのテキストと異なり、被写体である現実の女性とテキストの関係がすっぽりと抜け落ちている。

さらにXIXの丘陵に立つオリーブの木々の写真のために書かれたカミュの原稿は次のようなものであった。

Au milieu de l'hiver, sous la rude lumière froide, les olivettes retentiront du bruit sec et impatient que font les gaules contre les branches. L'herbe morte reflleurira sous les bâches rouges et vertes. Ainsi, éternellement, pleuvront sur ma face levée vers toi, les petits fruits noirs et lisses, avant de rouler au pied de l'arbre, parmi les violettes. La jouissance est une pluie fraîche<sup>(25)</sup>.

冬のただ中、粗野で冷たい光の下で、竿が枝に当たって立てる乾いたせっかちな音にオリーブの実が反響するだろう。枯れた草は、赤そして緑のシートの下でまた蘇る。そうして、永遠に、君を見上げた私の顔に、黒くてなめらかな小さな実の雨が降るだろう、木の根元や莖の間に転がる前に。悦びは新鮮な雨だ。

トポグラフィによるとこの写真は「ラーニュにて、レバンケのオリーブの木々」*« Les oliviers du Rébanqué, Lagnes »*を撮影したものである。リル・シュル・ソルグ近郊のラーニュにあるレバンケは、先に触れたマルセル・マチューが所有していた山小屋で、シャルルが大変好んでいた場所である。『朝の人々』の作品の多くが電気も水道もないこの山小屋で書かれた。また多くの友人をここに招いており、カミュももちろんその客人の一人である。そのためか人物が写っていないモノクロの写真にも関わらず、オリーブの収穫で戯れる恋人らしき二人の姿が、シートの赤と緑、オリーブの黒、莖の紫により色彩豊かに描写されている。しかしこのテキストにはシャルルの手が加えられ、決定稿は次のようになる。

A la fin de l'automne, sous la lumière inquiète, viendra l'olivaison. Sur ma face levée vers toi sauteront les petits fruits noirs et lisses. La jouissance est une pluie fraîche<sup>(26)</sup>.

秋の終わり、不安な光の下で、オリーブの収穫の時期がやってくるだろう。君を見上げた私の顔に黒くなめらかな小さな実が飛んでくるだろう。悦びは新鮮な雨だ。

そしてVIIの「ヴォクリューズの熟れた草本」« Herbe mûre du Vaucluse »もわずかながらシャルルによって書きかえられている。次がカミュのテキストである。

Voici le lit de l'amour. La place est encore chaude. On les entend rire au loin<sup>(27)</sup>.

これは愛のベッド。この場所はまだ暖かい。彼らが遠くで笑っているのが聞こえる。

このカミュのタイプ原稿に対しシャルルは« lit »の前に« proche »を加え、« encore »を« déjà »に入れ替えている。

Voici le proche lit de l'amour. La place est déjà chaude. On les entend rire, au loin<sup>(28)</sup>.

これは親密な愛のベッド。この場所はもう暖かい。彼らが遠くで笑っているのが聞こえる。

この変更はわずかではあるが、テキストの意味を決定的に変えている。カミュのテキストのように« encore »なら恋人たちがすでにこのベッドを立ち去り、遠くで笑っている様子が表現されており、« déjà »ならこれから遠くで笑っている恋人たちがやってくると予感させる。またオリーブの木の写真のテキストでカミュは単純未来を使っているが、これは写真の現在に対する未来であり観賞者にとってではない。それに対しシャルルは「オリーブの収穫 (l'olivaison)」という毎年繰り返される行為を表す言葉を用いており、これによって写真の現在に対しても、写真を観る者にとっても、収穫の様子が未来に属する。モーリス・ブランショはシャルルの詩について「あらゆる始まりをしるす言葉は、およそ最もやさしくおよそ最も密やかな運動であるにもかかわらず、無限にわれわれに先行するがゆえに、最も強く揺り動かし、最も強く要求する言葉なのである<sup>(29)</sup>」と述べているが、シャルルは、いつか来る未来ではなく、私たちが永遠に追い越すことができない未来を提示する。

しかしながら『太陽の後裔』のように、写真とともに故郷の風景を語るとい

うコンセプトのテキストには、多かれ少なかれ写真の対象に対して回顧的な視点が必要である。それはシャルルの未知のものに向かう詩作と矛盾しており、テキストを書けなかった最も大きな原因はここにあるのではないだろうか。ただしこの変更された二つのテキストはシャルルの特徴が極めて顕著に表れていると同時に、それまでのシャルルのテキストにはない特徴も備えている。というのも全文をシャルルが執筆した先の女性の横顔とは異なり、写真に写る風景が呼び起こす記憶についても語っているからである。そしてそれはもちろんカミュによって書かれたテキストに支えられている。

## 結びに代えて

シャルルは後書きでアンリエット・グランダの撮影について次のように述べている。

私はアンリット・グランダがその対象とともに、私たちの風景のイメージであり、他の人には見えない後背地を捉え、このように言うことが大胆すぎるのでなければ、私が詩のなかで到達したいと努力しているものを私たちに与えてほしいと思っていた。すなわち覆われた過去そして現在、そこでは一本の大胆な矢が上空を飛び豊かにする喧騒が浮かび上がる<sup>(30)</sup>。

結局、シャルルは数年間かけてもこの写真に付けるテキストを書くことができなかった。しかしシャルルが介入した先のテキストは、写真とその対象に対峙したカミュのテキストの助けを借り、写真の風景が呼び起こす喧騒を引き出しながら、さらに写真を未来へ開かせることに成功している。

## 註

- (1) *Dictionnaire René Char*, Sous la direction de Danièle Leclair et Patrick Née, Classiques Garnier, 2015, p.122.
- (2) René Char, « Naissance et jour levant d'une amitié », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », nouvelle édition revue et augmentée, 1995, p.1309 ;

Camus, *La Postérité du soleil, Œuvres complètes, tome IV*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p.735. プレイヤッド版のシャール全集には序文の詩と後書きを除き『太陽の後裔』は収められていないため、後書きを除く『太陽の後裔』の引用は、すべてプレイヤッド版のカミュ全集からとする。また日本語訳は『太陽の後裔』、書簡ともに拙訳である。

- (3) Char, *op. cit.*, p.1310; Camus, *op. cit.*, p.736.
- (4) Lettre de Camus à Char, 25 février 1951, Cabris, *Albert Camus-René Char Correspondance 1946-1959*, édition de Franck Planeilles, Gallimard, 2007, p.91.
- (5) *Ibid.*
- (6) Lettre de Char à Camus, 4 mars 1951, Paris, *ibid.*, p.93-94.
- (7) Lettre de Camus à Char, 11 mars 1951, Cabris, *ibid.*, p.94.
- (8) Lettre de Char à Camus, 11 juin 1951, L'Isle sur Sorgue, *ibid.*, p.97.
- (9) Lettre de Char à Camus, 20 octobre 1953, *ibid.*, p.128-129. 傍点は原文ではイタリックによる強調。
- (10) Lettre de Char à Camus, février 1954, *ibid.*, p.137.
- (11) Jean Roudaut, « Les territoires de René Char », introduction aux *Œuvres complètes, op. cit.*, p.XIV.
- (12) Née, *Une Poétique du Retour*, Hermann éditeurs, 2007, p.88.
- (13) Leclair, *René Char : là où brûle la poésie*, Aden, 2007, p.316.
- (14) Char, « feuillets d'Hypnos », *Œuvres complètes, op. cit.*, p.218.
- (15) 神房美砂「ルネ・シャールを読むモーリス・ブランショ」、『AZUR』第20号、2019年、89頁。
- (16) 『秘密の墓』は、初版わずか103部しか出版されておらず、以来一度も再版されたことがない。またプレイヤッド版全集にも収録されておらず、テキストは René Char, *Dans l'atelier du poète*, édition établie et présentée par Marie-Claude Char, Gallimard, « Quarto », 1996, p.110-115を参照し、写真について一部は前掲書、一部は Olivier Belin, « Char et la photographie entre énigme et dévoilement », in *Série René Char 3 : regards sur le monde de l'art*, dirigé par Danièle Leclair et Patrick Née, Lettre moderne/ Minard, 2009, p.59-84および *René Char*, sous la direction d'Antoine Coron, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, 4 mai-29 juillet 2007, Bibliothèque nationale de France/ Gallimard, 2007, p.39を参照した。
- (17) Char, « Bel édifice ou les pressentiments », *Dans l'atelier du poète, op. cit.*, p.110. この詩は1934年『主のない槌』出版の際、加筆・変更され、「Bel édifice et les pressentiments」のタイトルで『兵器庫』に加えられる。拙訳にあたっては、後者の既訳である「見事な大建造物と予感」(『ルネ・シャール全詩集』、吉本素子訳、青

- 土社、1999年、22頁)と「美しい建物と予感」(『ルネ・シャールの言葉』、西永良成編訳、平凡社、2007年、41頁)を参照した。
- (18) Belin, *op.cit.*, p.63-64.
  - (19) Camus, *La Postérité du soleil*, *op.cit.*, p.724.
  - (20) *Ibid.*, p.728.
  - (21) *Dictionnaire René Char*, *op. cit.*, p.179.
  - (22) Michel Collot, « La présence de l'imparfait », *René Char 10 ans après*, textes réunis par Paule Plouvier, L'Harmattan, 2000, p.20. 先に挙げた「ネヴォンの喪しみ」も主要な部分は半過去で書かれている。Char, « Le deuil des Névon », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p.389-391.
  - (23) Franck Planeille, « Notes » de *La Postérité du soleil*, *op.cit.*, p.1508.
  - (24) Camus, *La Postérité du soleil*, *ibid.*, p.721.
  - (25) Planeille, « Notes » de *La Postérité du soleil*, *ibid.*, p.1508.
  - (26) Camus, *La Postérité du soleil*, *ibid.*, p.708. シャールの自筆原稿の複写は Albert Camus-René Char Correspondance 1946-1959, *op. cit.*, p.263を参照した。
  - (27) Planeille, « Notes » de *La Postérité du soleil*, *op.cit.*, p.1508.
  - (28) Camus, *La Postérité du soleil*, *ibid.*, p.684.
  - (29) モーリス・ブランショ 『ラスコーの獣』 守中高明訳、『他処からやって来た声ーデ・フォレ、シャール、ツェラン、ファーコー』、水声社、2013年、67頁。下線による強調は筆者による。
  - (30) Char, « Naissance et jour levant d'une amitié », *op.cit.*, p.1308-1310; Camus, *La Postérité du soleil*, *op.cit.*, p.1508.