

アルメル・ゲルヌの翻訳観

—Pays de neigeの鑑賞を通して—

辻 部 大 介

1. 翻訳者アルメル・ゲルヌ

大学を中心とするフランス文学研究の世界において、アルメル・ゲルヌ (Armel Guerne, 1911-1980) の名は、ひどく冷遇されてきたように見える。文学史や文学事典にこの名が記載されることはなかった¹、ドイツ・ロマン派のフランス語圏における重要なアンソロジー²の編者として記憶にとどめる読者は少なくないにせよ、同時代を生きたサルトル、カミュ、マルローといった、第二次大戦後のフランス文学を代表する花形作家たちと比べ、その知名度はみじめなまでに劣っている。

しかし、残された作品の量においても質においても、アルメル・ゲルヌという文学者がとうてい看過すべからざる存在であることは、何らかのきっかけによって、彼が記す言葉の、預言者のそれのごとき光芒に身を貫かれる経験を得た人間にとって、およそ動かしようのない事実であると言わねばならない。そればかりか、読み手の言葉との関わり方を根底から揺り動かす力具备了、二十世紀において稀有なフランス語作家がここにいと、声を大にしたい思いに駆られる。

ここはゲルヌという文学者の文業を総括的に俯瞰する場ではないが、少なくとも、彼が体現する現代文明の仮借なき批判者という側面は、誰の目にも明らかであろう。現代の病は文学をも毒しており、彼の目に大半の〈文学者〉は、人類の霊的頹落に与する背徳の徒でないとすれば、生命の呼びかけを聞くことなく物質性にまみれた言葉を垂れ流す聾者の群れと映っている。フランス文学の領域に限れば、例外は、ネルヴァル、プロワ、それに自身交流のあったベルナノスといった、ごく少数の先覚者に限られる。中央文壇に背を向け、1960年にはフランス南西部ロット＝エ＝ガロンヌ県の小邑にあった古い風車小屋を買い取って修復し、翌年からそこに移り住んで死にいたるまでの年月を過ごしたという彼の生き方が、その反時代的性格を雄弁に物語っていよう。

詩人 poète とみずからを規定し、生涯に15冊の詩集を発表したこの作家は、いっぽうで、詩作品よりもはるかに多くの外国文学の翻訳を残している。文学をみずからの天職と見定めた者が文筆によって生計を立てるため

の現実的な方策として翻訳が選ばれたことは想像にかたくないが、それでも、身すぎ世すぎとみなすにはあまりに重厚な作品を、しかも相当数にわたってゲルヌが訳したのだということは、彼の翻訳業績リストを一瞥するだけで明らかである³。そこには、ゲルヌの専門分野というべきドイツ・ロマン派の諸作家はもとより、『老子』、あの長大な『千夜一夜物語』、パラケルスス、シェイクスピアといった、世界文学・思想の大古典がずらりと並んでいる。

ゲルヌにあつて翻訳の営みは、詩人という自己規定となら矛盾するものでなく、狭義の詩作と変わらない意義を持つものだった。ゲルヌに関するおそらく唯一のモノグラフィーの著者の一人であるシャルル・ル・ブランは述べている。「おのおのの言語は、その固有の特質 (génie) を持つ。その独自の息づかいを。その特有のリズムを。その呪文の形式を。その色彩を。その旋律線を。これらすべては、その起源を言 (le Verbe)⁴ に持つ。それゆえ、翻訳とは何よりもまず、霊的な行為である。ゲルヌは、翻訳をそのようなものと解していた。」(Le Brun et Moncelon (2016) : 100)。

ゲルヌとその周囲の人々のいくつかの発言を拾い上げることで、翻訳者ゲルヌの、現代の標準的な翻訳観とはまったく異なる翻訳観を浮き彫りにできるように思う。

風車小屋での隠棲開始から数年ののち、ゲルヌは、フラマリオン社からの提案を受け、グリム兄弟『童話集』の完訳に着手する。1965年7月に契約が結ばれ、同年11月には最初の巻の訳稿が成り、その後もゲルヌは急ピッチで原稿の完成に向けて励む。ところが、1966年5月3日付のアンリ・パリゾ (フラマリオン社のゲルヌとの交渉窓口となった人物) のゲルヌ宛書簡において、上司がゲルヌの翻訳に不満を抱き、修正を求めていることが伝えられる。原文に対して不適切なほどの「奔放さ libéretés」が見られること、大人に向けたテキストなのに子供向けのように訳されている (たとえば、「ヘンゼルとグレーテル」の名が「ちいさなジャノとちいさなマルゴ」というフランス風の子供の名前に変えられている) こと、原文にない章句や説明が書き加えられていることなど、要するに、「原文に忠実でない」ことがその理由である。

さらに同年6月23日付の手紙では、ゲルヌが修正を拒んでいるがゆえに、しかるべき「ゲルマニスト」に依頼して、原文とかけ離れた箇所の正確な訳を作ってもらい、それをヴァリエーションとして併録する措置をとる旨が申し渡される。その後の交渉の結果、出版社側が折れ、結局元の訳稿がそのまま出版されることになった(1967年1月)が、ゲルヌはこの間の消耗を知友に宛てた手紙で呪詛とともに訴えている⁵。

それから数年後、1972年に放送されたラジオ番組の中で、ゲルヌはまた、こう述べている。

「教授」と呼ばれる人種がいて、いま、出版社、文芸批評家たちのあいだ、新聞等々、いたるところに君臨している。彼らは誠実な人たちで、概してとても教養があり、外国語と呼ばれる言語、たとえばドイツ語の習得に日々精進している。だが彼らはフランス語を学ぶ機会にいまだかつて恵まれなかった。フランス語は讃嘆すべき言語だが、前線を去り、目下は死せる言語となっているのかもしれない。それでも私が共に生きている人々の中に、フランス語を実践する、そこに参画する、それが何であるかを知っている人はまだいる。そして、無音のe、メリハリのある音の分節、理にかなった要求を伴う、あの機知に富んだ、驚くべき韻律は、[フランス語への]翻訳が、ヘルダーリンやノヴァーリスのような宇宙的規模の詩人を相手にするときには、最終的に彼らにとって益となる、そのような道具なのだ。

思うに、ヘルダーリンのドイツ語のある詩なり、ノヴァーリスのあるテキストなりを、フランス語に一度なりともどうにか訳しあげる——それは頻繁には起こらず、たまさかのことだ——ことは、それがよい訳なら、元の言語の内部以上にフランス語の内部において、はるかに多くの効力を持つ。あなたもご存知のように、ドイツ語はおかしな言語だ。文の終わりに動詞があり、太陽を(女性で)“la soleil”、月を(男性で)“le lune”と呼び、事物を顛倒させ、言うなれば逆説的な進み方をする。これはヨーロッパの言語全体を見ても他に例のないケースであり、ああした天才たちの霊的な歩みを、十倍、千倍も要求の高いフランス語の監督の元に置くことは、僥倖によって[フランス語訳という]その難事業に成功するなら、彼らの言語が彼らにもはや到達することを許さなかった何かを彼らに得させることになる。(Guerne (2004) : 3)

ここでゲルヌは、ヘルダーリンやノヴァーリスをフランス語に訳すことの難しさを語っているだけではない。やや回りくどい言い方をしながらも、ヘルダーリンやノヴァーリスは、(うまくいった翻訳であれば、という条件つきではあるが)フランス語の訳で読む方がドイツ語の原文で読むよりも勝る、とはっきり述べているのだ。

そしてその理由は、フランス語の方がドイツ語より優れた言語であるということに尽きている。

原文との乖離を意に介さないとか、散文にもまして原文で読まねば真価をつかみえないとされる詩の領域において、原文よりも翻訳の方が価値が高いとか、ドイツ語はフランス語より劣った言語であるとか、われわれを戸惑わせずにはおかないこうした考え方に、すこぶる納得のいく説明を与えてくれるのが、シドニー・メゼーズのゲルヌによるノヴァーリスの翻訳についての論考である(Mézaize(2008))。その述べる所を少しく辿っていこう。

ゲルヌを、そしてその「途轍もないincroyable」ノヴァーリスの翻訳を読むには、読者の側の予断、習慣を棚上げにせねばならない。「悪い翻訳」にあっては、読者は著者の真正な思考を聞き分けるために、著者の声と翻訳者の声とを区別するよう求められるが、ゲルヌの場合、こうした区別は不可能だ。詩人と翻訳者の声が、一体をなしているのだ。ゲルヌの翻訳が元のテキストからかけ離れたものと映るとしたら、それは、彼が注力するのが「一語一語忠実な」(言語間の)転写retranscriptionではなく、テキストに棲まっている深い思念への「霊的かつ情動的な忠実さ」にあるからだ。ノヴァーリスをゲルマンの出自から解放して「フランス化franciser」すべく大胆に振る舞うのは、詩人を私物化するためではなく、逆に、他のすべての言語を超越する一つの普遍的言語において、兄弟のごとく彼と一体化するためなのだ。ゲルヌの考えでは、言語はそれが代表する文化と密接に結びついており、社会の進展に直に影響する。野蛮で「抑圧的」とゲルヌの目に映るドイツ語は、その重圧によって一世代の詩人たちをまるまる破滅させたのである(ヘルダーリンの発狂、ノヴァーリスの早世、クライストの自殺)。

以上がメゼーズによる議論の要諦である。ゲルヌの特異な翻訳観には、この文学者の全存在に関わるというべき道徳的判断が横たわっていること、そして、ゲルヌにとって翻訳という行為は、まさしく創造の業に参加する、〈ポイエーシス〉の行為に他ならないことがいまや理解できた。ここからわれわれは一步を進め、川端康成『雪国』の翻訳を通して、翻訳者ゲルヌの仕事ぶりをより具体的に眺める作業にとりかかろう。

2. *Pays de neige* を読む

ゲルヌの数ある訳業の中でもとりわけ評価が高いのは、ドイツ・ロマン派の作品群、次いで『白鯨』をはじめとするメルヴィルの作品、また、14世紀英国の作者不詳の神秘主義文献 *The Cloud of Unknowing* の仏訳であろう⁶。翻訳者ゲルヌの翻訳に対する姿勢をその翻訳作品を通して実地に検証するにあたって、これらの業績ではなく『雪国』の翻訳をとりあげる理由は、日本語を母

語とする筆者が、原著を曲がりなりにも原語で読むことができるがゆえに、ゲルヌの訳文と原文との距離をかなり明確に測定できるためである。

「ゲルヌの訳文」とたまたま記したが、『雪国』の翻訳は、周知のとおり、ゲルヌ単独のものではない。1958年から1998年まで、長きにわたってパリのフランス国立東洋言語文化学院（INALCO）で教鞭をとった藤森文吉（1928-2004）との「共訳」であると、ひとまず了解しておいて間違いはないだろう。そもそもゲルヌがどの程度日本語が読めたのかは不明であり、まったく読めなかったと仮定したとしても、それを否定する材料はない⁷。

藤森文吉との共同作業の実態がつぶさに明らかではないため⁸、本稿では、刊本のタイトルページに記された「Roman traduit du japonais par Bunkichi Fujimori / Texte français par Armel Guerne」というクレジットから、刊行されているフランス語テキストは最終的にゲルヌの手になるものであると推測できる⁹、ということを根拠として、われわれが読む *Pays de neige* のテキストを「ゲルヌによるもの」と認定することにしたい。

藤森+ゲルヌによるフランス語訳（われわれの仮説においては、訳文の最終的な責任はゲルヌ一人に帰せられるのだが）の問題点を、川端康成の原文と照らし合わせながら剔抉した本格的な論考として、中山（1984）がある。中山の主要な論点は、『雪国』は、西洋の小説が自明のものとしてきた叙法上の約束事とは異なる叙法で書かれている、すなわち、『雪国』の「語り」には、登場人物たる島村の視点と島村ならざる誰か（突きつめれば、それはテキストを紡いでいる者＝作者と同一視できる）の視点が混在しており、二つを区別することによってはじめて作品の意味が明らかになるのに、仏訳は、フランス語の、あるいはフランス小説の生理に従い、ほぼすべてを島村の視点として処理することによって、原テキストのそうした特質を完全に取り逃がしてしまっている、というものであった。筆者としては、中山のこの見解に異を唱えるつもりは毛頭ない。中山も指摘する「夜光虫」の語の訳し落とし¹⁰をはじめ、原文と仏訳との懸隔がはなはだしい¹¹ばかりか、原文と仏訳とでは、テキストを成り立たせている原理が根本的に異なっていることは、ここまでに見てきたゲルヌの翻訳観に照らすなら、むしろ当然のことに思える。

だがたとえそうであっても、日本語を読むことのできるごく少数の読者を除いたフランス語話者の大多数は、今もこの翻訳を通して Kawabata という日本の作家を発見し、その人その人なりの感興を得ていることは、まぎれもない事実である。ひるがえってわれわれ自身の読書体験をかえりみても、習得しえたいいくつかの外国語（筆者の場合は事実上フランス語と英語のみ）によって書かれた作品を除けば、外国文学の受容はもっぱら日本語への翻訳を介してのみ行われるのであり、そのさい、訳文

の質を云々することはあるとしても、原文との比較対照はおおよそ問題とならない。そして、外国文学の翻訳が日本文学の富の重要な一部をなすことを認識するには、森鷗外や石井桃子が果たしてきた役割を思い起こすだけで十分であろう。

そこで以下、本稿の後半では、中山真彦がそうしたように、フランス語の訳文を原文の日本語と突き合わせて川端のテキストのフランス語には移しかえることのできない特質を探るのではなく、『雪国』の原文にはあえて目を向けず、フランス語のテキストである *Pays de neige* を、筆者自身がゲルヌの彫琢したフランス語によって享受するさまを記録したいと思う。

筆者は、半ば職業上の要請から、半ばは趣味から、日本文学のフランス語訳を読む機会をすすんでこしらえるよう努めているのだが、その中で、リリー・フランキー『東京タワー オカンと僕と、時々、オトン』（2005年刊）を、原著を読む前に仏訳¹²で読み、長らく味わったことのない充実した読書体験を得るということがあった。告白すれば、その後に原著を読んださいに得られた感興は、それに及ぶものではなかった。『雪国』についても、多方面からの叱責を覚悟のうえで、仏訳によって初めてこの作品に感銘を受けることができたという経験上の事実を記しておきたい¹³。

以上の前提を踏まえて、以下の論述では、まずゲルヌ自身のこの作品に対する言明に耳を傾けたうえで、*Pays de neige* から印象ぶかい二つのパッセージを取り上げ、若干のコメントを試みる。

3. 序文

Pays de neige の巻頭には、「雪国—白さ／純潔さの小説（Yukiguni : le roman de la blancheur）」と題されたゲルヌの序文が掲げられている。訳者自身がこの作品をどのように読み、どのような点を高く評価しているかを知ることのできる貴重な文章である。

7ページからなるこの序文の中ほどの部分は、川端康成という（おそらくフランスでは未紹介だった）作家の、刊行時（1960年）における経歴のごく穏当な紹介にあてられており、さほど興味を引かない。これに対し、冒頭部分に、疑問文を重ねる形で提示されたひと連りの文章は、作品のエッセンスを凝縮した、入魂の要約文となっている。無理を承知で、この部分を日本語に移し替えてみよう。

「哲学のように、芸術のように、ことによると叡智のようにさえ鍛えられた、諸感覚の甘美で洗練された音楽、心が語るよりも深く耳を打ち、内なる沈黙の魂にまで届くこだまの残響のうちにじっと聴かれるこの音楽は、誰かにその自由への扉を開き、その悦びを幸福に、さらにこの幸福を、確信、充溢、それに平和の同義語であるよ

うな平穏さに変身させることのできる魔法を具えているか？

あるいは、献身における犠牲と沈黙のみからなる、痛みに満ちた愛。秘めた心のうちに、そして聞きとれぬハーモニーの盲目的な神秘のうちに生まれ広がるあの非物質的で甘美な熱、それをたずさえる傷ついた肉よりも強い支配力を持った愛のみが、あの贖罪の恵みを保有するのだろうか？

その記憶が私たちの中にある純潔さ——それが失われたがゆえに、どんな園も、私たちを彼のもとに入らせてくれる許可も権能も持たないようにしてしまった、失われた楽園の記憶のように、私たちをせきたてる、消すことのできない記憶が私たちの中にある純潔さを、人はいつか再び見出すのか？人はこのえも言われぬ純潔さを再び見出すことができるのか、結氷のえも言われぬ透明さと純粋な寒さのときにむごい明晰さを知ることによって？この白さの絶対性に身も心も捧げることによって？完全な自己満足とともに雪国の魅惑に適應することによって、真夏と真冬の両極端を避けて季節を選ぶのだとしても？高地の威信を味見するだけで十分なのか？見るために目を凝らし、聞くために耳を傾け、触れられるために触れるだけで十分なのか？青い空気に身を浸し、山の目に見えぬ強いオゾンに血の息吹に届くまで吸い込むだけで十分なのか？人は生きることが、生きさせられるにまかせることができるのか？

人はあとにしてきた国をほんとうに去り、歓楽の導きに身をゆだねることで、やってきた国のなか、選びとった国のなか、みずから自分がそうであるところのものになるために十分なだけの心の処女性を、ほんとうに見つけることができるのか？私たちにすべてを教えてくれるように見える、魅惑的なこの自然から、私たちの自然がいつも私たちに投げかけるあの問い、何人も、ほんとうにはみずから真っ向から問う勇気のない、不確かな問いへの答えを、ついに受けとるために。

これがおそらくは川端氏の音楽的作品の音楽的諸テーマだが、それがどうした？読者は一編の小説を読むつもりでいるが、一つの呪い^{まじな}を生きているのだ。」(Kawabata (1982) : 9-10)

第一段落の「誰か」とは感覚の悦びに生きる島村を指すと解され、駒子に焦点を当てた第二段落を除き、各段落は島村を中心に据えて、小説中に語られる内容をたしかに語っている。しかし散文的な話の筋の記述ではなく、全体があたかも魂の劇のように捉えられている。そのさい、ユダヤ＝キリスト教の色調を帯びた語彙（失楽園、「贖罪」など）が現れることは、フランス語の伝統の中でこの作品を読む／書くゲルヌにとっての必然であろう。すべての問いかけの意味を否定するごとく最後に置かれた「呪い^{まじな} incantation」の一語が、日本という非キ

リスト教の風土の属性を、作品全体に担保しているかのようだ。舞台である雪国の自然が、とりわけ白＝純潔の記号と結び合って、人間の救済の助けとなる可能性が、あくまで可能性にとどまりながら示唆されている点に、ゲルヌの読みの一つの核心があるように思われる。

さきに触れた伝記的記述を挟んで、ゲルヌの序文は次のように結ばれている。

「自分の言語の最も内奥の部分にいたるまで研究するこうした著者〔＝川端〕が、彼の書く物が十全な価値を帯びるのはまさしく本質的に〔他言語に〕伝達しえない（おそらくは、音楽性とイメージの暗示的な意義を精妙に移し替えることを除いて）ものによってであると正当にも考えているのを理解いただけよう。彼は翻訳を蔑んでおり、彼は正しい。だからわれわれ¹⁴としては、読者がここに、「悪魔の気晴らし」でしかありえない安易にすぎる異国趣味を求めようと欲するのではなしに、尊ぶべき心の単純さをわれわれの仕事に飾りなく差し向けてくださるとしたら、幸せの至りである。この心の単純さが、時の隔たりがどれほどであろうと、時代から時代へ、あるいは、空間の隔たりがどれほどであろうと、大陸から大陸へ、彼の言葉が何語であろうと、一人の人間の声、それに耳を傾けようという誰かがうしろにいるなら、一人の人間の耳によっていつも聞かれるようにしているのである。そしてこの誰かは、疑うまい、われわれがそうだったように、それによって幸せに満たされることだろう。」(Kawabata (1982) : 14-15)

時間的空間的な隔たりと言語の壁を超えて聞き届けられる「一人の人間の声 une voix d'homme」という言い方によって、すでに見たゲルヌの翻訳観が、ここにも印象深く表明されている。日本語の特質 (génie) とフランス語のそれは、もとより代替不可能とはいえ、この二つの言語のあいだでも、「音楽性とイメージの暗示的な意義 les valeurs suggestives de la musicalité et de l'image」のみは伝達可能であるとゲルヌが考えていることもわかる。われわれの鑑賞においても、作品におけるこの側面に注意を向けることにしよう。

4. 音と視像と

ここで取り上げるのは、作品の前半、物語の展開上、かなり重要な転換点となる場面である。季節は初夏、一週間の山行の後に物語の舞台である温泉地を初めて訪れた Shimamura は、女が欲しくなり部屋に芸者を呼ぼうとする。芸者は出払っていて、代わりに「音楽の先生 maîtresse de musique」の家に住み、ときどき座敷に出ているという若い女がやってくる。現れるや、清潔さ propreté、みずみずしさ fraîcheur、純潔さ pureté の印象によって Shimamura を驚かせた¹⁵女は、問わず語り身の上を語る。翌日女がまた自分から立ち寄ると、

Shimamura は相手への好意を、彼女が彼のために芸者を世話してくれることで友誼 *amitié* を結ぼうではないかと、ねじくれた提案をすることによって表明する。そうして呼ばれた本職の芸者と入れ替わりに女は去るが、この若い芸者には興ざめして結局帰し、宿の外に出たところで女とまた出くわす。このとき、彼女をこそ求めていたことを Shimamura がようやく自覚することにより、二人の男女の関係が抜き差しならないものとなっていく。この場面から、まず、Shimamura が女と再会したのち、彼女にいざなわれた小さな社に付属する木立の情景を叙した一節を引いてみる。

Le fût des cèdres, derrière le rocher où elle avait pris place, s'élançait en un jet sans défaut et à une hauteur telle, qu'il lui fallait se pencher en arrière et s'adosser au roc pour le suivre des yeux jusqu'à la cime des arbres. Le ciel demeurait invisible, caché par l'écran presque noir des cèdres alignés serrés, mêlant leurs branches et étalant leurs aiguilles vertes et denses. Le silence et la paix montaient comme un cantique. Avec un sentiment étrange, Shimamura remarqua qu'il s'était adossé contre le plus vieux des arbres, un tronc qui n'avait que des branches mortes et cassées du côté nord, sans qu'il sût très bien pourquoi, le hérissant sur toute sa hauteur d'un terrifique alignement de moignons agressifs et de lances pointées comme pour en faire une arme féroce dans la main d'un dieu. (Kawabata (1982): 45-46)

ゲルヌがテキストの「音楽性 *musicalité*」にたびたび言及するからには、音読は、このテキストを味わうために欠かせない手続きであるはずだ。「1.」で引いたラジオ番組での発言の中でゲルヌがあげていた「無音の e、メリハリのある音の分節、理にかなった要求」が、大いに参考になる。苦しまぎれに「メリハリのある音の分節」と訳した元の語は *scansion* である。フランス語は抑揚や音の長短に乏しいかわりに、子音と母音の組み合わせを明瞭に分節しながら発音していくことによって、たとえ韻文でなくても、快いリズムが生まれる。*scansion* の語義は、動詞 *scander* の名詞化、すなわち「音節を明瞭に切り分けながら詩句を読むこと」であるが、ここではそうしたフランス語という言語の音声的な特徴 = 美質をゲルヌがこの名で呼んでいるのだと解しておく。そしてそのさい、音読者が繰り返して立ち戻る基本ポジションというべき音が、発声器官の緊張を解いた状態で発音される無音の e (*e muet*) なのである。最後にあげられている「理にかなった要求」とは、主として統辞法に関わるものことだろう。しかしまた、文が統辞法の求めに従って美しく整えられていることも、音楽性と無縁では

ない。

こうして音読していくと、無駄のない、端正さを印象づける語の連なりに沿って、群生するヒマラヤスギの高さ、空を覆い隠すほどのその葉の茂り、逆に一本の老樹が見せる枯れ残った枝々の尖ったさまといった視覚的映像が曇りなく把握される。映像はかなり動的で、まずまっすぐに伸びた幹（樹木それ自体を指す名詞 *cèdres*、*arbres* は複数だが、幹 *fût* と梢 *cime* が単数であることから、形状も大きさも斉一な集合が均質な全体として捉えられていることが伝わる）を下から上へと垂直に辿る視線の移動（“pour le suivre des yeux”）が、次いで、Shimamura が凭れている老樹の、これとはおよそ異なるありようが示される。突き出された槍のイメージ（“lances pointées”）や、前後にちりばめられた“terrifique”、“agressif”、“féroce”といった形容詞が、畏怖の感情を呼び起こす。それと対照をなすのが、場面全体を支配する静謐さを表した、“Le silence et la paix montaient comme un cantique.”の一文だ。*silence*（静寂）と *cantique*（賛歌）の結合は撞着語法だが、これがかえって神秘性を生み出している。

この一文のみならず、引用箇所全体を通じて、等価の語句を並置する接続詞 *et* が頻出するが、“*cèdres alignés serrés*”では、例外的に、等置された二つの形容詞を *et* なしに並べている。そしてたしかに、ここは *et* が不要であるばかりか、*et* がない「のでなくてはならない」（“*Es muss sein!*”—ベートーヴェン）のであり（「詰まった」という *serrés* の語義が、前の語 *alignés* との文字通り「詰まった」結びつきに美しく反映しつつ、切迫感を生み出している）、一字一句たりとも揺るがせにしない書き手の姿勢を証している。

この引用箇所に続いては、近くを流れる谷川に映る陽光やその水音を背景に、先刻若い芸者を呼んだことの失敗が二人のあいだで話題にされる。Shimamura は、女に魅かれる思いをいたずらに屈曲させたことに自己嫌悪をおぼえるとともに、目の前の女の美しさをあらためて賞翫せずにはおれない。こうした文脈のもと、まだ“Komako”の名を与えられず“*la femme*”、“*la jeune femme*”とのみ呼ばれてきた¹⁶「彼女 *elle*」の、作中随一といえる精細な身体描写が行われる。

Son nez délicat et haut, avec un petit air d'orphelin dans son visage, vous émouvait avec un rien de mélancolie, qu'effaçait aussitôt la fleur de ses lèvres en leur bouton tantôt serré, tantôt épanoui par un chaud mouvement qui avait une grâce de vie animale et gourmande. Même alors qu'elle ne disait rien, ses lèvres vivaient et se mouvaient, semblait-il, par elles-mêmes. Craquelées ou ridées, ou seulement d'un vermillon moins vif, ces lèvres eussent pu avoir quelque chose de

morbide; mais leur couleur avait tout le velours de la douceur et l'éclat de la belle santé. La ligne de ses cils, ni incurvée ni relevée, lui coupait les paupières d'un trait si droit qu'il eût paru bizarre, humoristique même, s'il n'avait pas été, comme il l'était, délicatement contenu et presque enveloppé par la soie courte et drue de ses sourcils. Le volume de son visage un peu aquilin et très arrondi n'avait, en soi, rien de remarquable. Mais avec sa carnation de porcelaine exquisément teintée de rose, avec sa gorge virginale et ses épaules juvéniles qui allaient prendre encore un rien de plénitude, elle produisait une telle et si pure impression de fraîcheur qu'elle avait tout le charme de la beauté, même si elle n'était pas absolument une beauté. Pour une femme généralement serrée dans le large obi que portent les geishas, elle avait une poitrine assez développée. (Kawabata (1982): 47-48)

ここでもやはり、音読することで、音の美しさとともに引き締まった文体の美を味わうことができる。二ヶ所で用いられている、条件法過去第二形による反実仮想の構文(“ces lèvres eussent pu avoir”、“si droit qu'il eût paru bizarre, humoristique même”)は、ごく規範的なものとはいえ、文を引き締めるうえで威力を発揮している。ここでは明らかに視覚的映像が優位にある。鼻、唇、目元、顔全体、のど、肩、胸という順で、視線が移動していくが、まず鼻については、顔全体の中でそこだけ孤立しているかのような印象を表した“orphelin”(孤児)という比喩がおもしろい。ゲルヌの序文の簡潔な伝記的情報にあらかじめ目を通して読者であれば、この一語から Kawabata が生後すぐに父母を相次いで亡くした事実を想起するかもしれない。“un rien de mélancolie”に用いられた un rien de (ほんのわずかの) という表現が、数行あとの“un rien de plénitude”に再び用いられているのは、これじたい繊細さの表出といえるこの表現が作品世界にふさわしいものとゲルヌが感じていることの現れであろう。

鼻が与える微かな憂いの印象を打ち消すように(“mélancolie, qu'effaçait aussitôt”)続いて描写される唇には、とりわけ多くの字数が割かれている。彼女の唇が体現するのは、なによりも生命力の横溢である。“une grâce de vie animale et gourmande”は若い獣を思わせ(「動物的」で「食いしん坊」であることが「優美さ」と結びつくという認識の正確さ!)、“vivaient et se mouvaient [...] par elles-mêmes”は、文字通りこの唇に独立した生命を付与した表現だ。そしてその鮮やかな朱色は、“l'éclat de la belle santé”そのものである。先にも触れた反実仮想の導入(“Craquelées ou ridées”)によってひび割れも皸もないと示すことで、この唇の健康美がさらに強調

される。

過剰なまでにまっすぐに瞳を横切るまつ毛の印象を眉の形状がたくみに和らげている——そういえば、cil と sourcil (羅 supercilium に由来)は、語の成り立ちからして、フランス語においてはもともと一体のものとして捉えられているのだと今さらながら気づく——という目元の描写を経て、顔全体、そして首から肩へと視線は移ってゆく。「顔の肉付き le volume de son visage」に添えられた二つの形容詞の一つ aquilin (鷲のような)は、そこだけ目立った鼻の形状を言うのだろうが、もう一つの形容詞 arrondi (丸い)ともども、女性の顔貌に対する誉め言葉とはいいがたい。しかし、“Mais”以下、次の一文において、この顔貌が放つ美観が「磁器 porcelaine」のそれとして賞揚され、のどを形容する virginale (処女のような)の語、肩を形容する juvéniles (若々しい)の語と形容詞節(“qui allaient prendre encore un rien de plénitude”)中の近接未来形(彼女の肩の曲線はまだ成熟した女のそれにはなりきっていない)と結び合いながら(これらの語彙は、さきに唇の隠喩として用いられた bouton と共鳴している)、前日の最初の出会いの場面から彼女の特性として強調されていた fraîcheur の一語へと雪崩れ込むのである。この一文は、音楽性の面からも、ひとつのクライマックスを形作っており、彼女の魅力の源泉を十全に明かす記述内容は、フランス語の詩句で最も愛用される十二音綴(Mai/sa/vec/sa/car/na/ti/on/de/por/ce/laine, qui/al/laient/pren/dren/co/reun/rien/de/plé/ni/tude, u/ne/tel/leet/si/pu/reim/pres/sion/de/frai/cheur)と八音綴(ex/qui/sé/ment/tein/tée/de/rose, a/vec/sa/gor/ge/vir/gi/nale, et/se/sé/pau/les/ju/vé/niles)とが交替する高潮したリズムに支えられている。

最後の文に見いだされる obi, geishas という日本語由来の二語は、フランス語話者にも十分了解可能ということなのだろう、さらりと置かれている¹⁷。じっさい、フランス語文にごく自然に溶け込んでいるように感じられ、彼女が着物姿であることを読者に思い起こさせつつも、序文に言われた「安易にすぎる異国趣味」をあらかじめ封じているようだ。

この場面は、それに続く女の蚊を払う仕種と独語、そして“Perdus dans la quiétude de ce lieu, ils ne trouvaient grand-chose à se dire.”(Kawabata (1982): 48)(「この場の平安に溶け込んだ彼らには、たいして話すこともなかった。’)という、無言のうちの心の通い合いを示す一文で締めくくられる。そしてこの晩、客席に呼ばれて酒に酔った女が“Shimamura! Shimamura!”と叫びながら部屋に入って来、半ば進んで相手に身を任せるのである。

ゲルヌが語っている、音楽性とイメージの「暗示的な意義」にまで踏み込んでこれらのテキストを解釈するこ

とは可能だろうか。ひとつ言えることとして、女の若さ、生命力は、さきの杉木立の叙景において、彼女が背にする垂直に高く伸びる木々のイメージと重ね合わせられよう。葉の繁りの濃密さが空を見えなくするほどであることは、性愛がこの一組の男女にもたらしめるのが清澄さばかりでないことを暗示しているかもしれない。いっぽう、Shimamura が凭れている岩の側に位置する老樹のイメージは、あからさまに phallic である (“lances”、“armes”) とともに、女の若さを前にした男の側の不安ないし怯えをも表象していよう。Shimamura は壮年の盛りにあつて老いの徴候などどこにも見せてはいないものの、少なくとも女よりは年長であり、女の若さに見合うような雄々しさを前面に押し出すタイプではおそない。まっすぐに伸びた木々とその中で一本のみ枯れた老樹とが女の側と男の側にきれいに振り分けられた位置関係の対比を、「単純」に、「飾りなく」受け取ることが、テキストの肌理に沿うものであるはずだとは言えそうである。

二つのパッセージに共通するのは、ある種の清浄さ、あるいは無垢の印象である。序文で強調されていた純潔さの希求というテーマは、この箇所でも響いていると言っていだろう。女はすでに男の欲望の対象であるはずだが、その描写はあくまで冷静で、否定的な評言すら交えており (“le volume de son visage [...] n'avait [...] rien de remarquable”, “elle n'était pas absolument une beauté”), 情に溺れたところは皆無だ。一般に性的な記号とみなされる「かなり発達した胸 *poitrine assez développée*」にしても、たんに客観的な記述にとどまっています。唇の描写に見られる生々しい官能性とは比べるべくもない。また、老樹の形状から何かの神がたずさえる「武器」(剣のようなもの?)を連想して、怖い気持ちになるというのは、子供の感受性にふさわしい。こうした細部は、*Pays de neige* のテキスト全体がもたらすどこか童話のような感触とたしかに関連するはずだが、詳述する余裕はない。

5. おわりに

以上に試みた *Pays de neige* テキストの鑑賞は、作中の他の任意のパッセージについても遂行可能であることは言うまでもない。互いに離れた文の間での語の照応や、作品全体の構成美といった側面にまで触手を伸ばさなければ、作品論として成り立たないことも十分に自覚している。だが逆に、ほとんど恣意的に取り上げた、わずかに二つの断片において、見てきたような豊かな内実が認められるとすれば、アルメル・ゲルヌという詩人＝翻訳者が、いかに高い基準を自らに課すフランス語テキストの紡ぎ手であったかが推し測れよう。ここにおいて小論の目的は果たされたと、ひとまず言明して筆を擱くことに

したい。

注

- 1 例外として、Henri Mitterand (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle. Littérature française et francophone*, Dictionnaire le Robert, 1995. に、1957年刊行の詩集 *Le Temps des signes* が一項目として立てられている。しかし、著名な作家たちの主要作品であればもれなく項目に立てるというこの事典の編集方針（たとえばサルトルは計十七作品、詩人ではアラゴンが小説も含め二十一作品、ブルトン、エリュアールもそれぞれ十三作品がエントリーしている）からいって、その扱いはいかにも小さいと言わざるを得ない。
- 2 *Les Romantiques allemands*, édition établie et présentée par Armel Guerne, Desclée de Brouwer, 1956, 1963; Phébus, 2004. Traductions par Armel Guerne, Albert Béguin, Lou Bruder, Jean-François Chabrun, René Jaudon, Flora Klee-Palyi, Gilbert Socart et Robert Valençay.
- 3 本稿末に付録として添えるリストを参照されたい。
- 4 大文字で記される Verbe は、『ヨハネによる福音書』冒頭の「初めに言^{ことば}があった。」の「言」に対応するフランス語である。この語は伝統的にイエス＝キリストを指すと解されてきた。
- 5 以上の経緯は、Coustols (2009) による。
- 6 ゲルヌの文業の精髓を伝えるべく編まれたアンソロジー (Guerne (2014)) の章立てが、この評価をよく反映している。
- 7 ゲルヌの日本文学の翻訳には、川端作品（『雪国』のほか、『千羽鶴』を、同じく藤森文吉とのコンビによって手掛けている）に加えて、『絵巻』と『今昔物語』がある（いずれも未見のため詳細は不明）。前者はドイツ語からの重訳（原著は Akihisa Hase, Dietrich Seckel, *Emaki. Die Kunst der Klassischen japanischen Bilderrollen*, München, Carl Hanser Verlag または Zürich, Max Niehans, 1959. とおぼしい）であり、後者の書誌情報には（川端作品における藤森文吉に関する表記と同様に）“traduits par Tsukakoshi Satoshi”（この「訳者」は、ドイツ文学者で埼玉大学教授を務めた塚越敏 (1917-2008) であろうか）との表記がある。
- 8 ゲルヌのすべての遺稿類は、遺族によって IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) に寄贈されている。筆者がIMECに照会したところ、『雪国』の翻訳に関する資料はIMECの所蔵するゲルヌ関連の資料には見出されないとのことであった。
- 9 このクレジットの書き方を素直に受け取れば、まず

藤森が原文からフランス語に訳し、それを元にゲルヌがフランス語テキストを完成させた、という道筋が想定される。文字通りの共訳であれば、“traduit du japonais par Bunkichi Fujimori et Armel Guerne”などと記されるはずだ。

- 10 該当箇所原文と訳文は以下のとおり。作品の冒頭、島村が汽車に乗り合わせた葉子を窓ガラスに映る姿を通していわば窃視していたさいに起こった、きわめて印象的な出来事を述べた箇所である。「そういう時、彼女の顔のなかにともし火がともったのだった。[...] 小さい瞳のまわりをぼうっと明るくしながら、つまり娘の眼と火が重なった瞬間、彼女の眼は夕闇の波間に浮かぶ、妖しく美しい夜光虫であった。」(川端(1987): 10) “Ce fut alors qu'une lumière lointaine vint resplendir au milieu du visage. [...] Et lorsque son éclat menu vint s'allumer dans la pupille même de la jeune femme, lorsque se superposèrent et se confondirent l'éclat du regard et celui de la lumière piquée dans le lointain, ce fut comme un miracle de beauté s'épanouissant dans l'étrange, avec cet œil illuminé qui paraissaient voguer sur l'océan du soir et les vagues rapides des montagnes.” (Kawabata (1982): 24)
- 11 これは、藤森の原訳稿へのゲルヌの介入が、文法や語法についてのネイティブ・チェックの類にとどまるものではなかったというわれわれの推測を補強する。
- 12 Lily Franky, *La Tour de Tôkyô. Maman, moi et papa de temps en temps*. Roman traduit du japonais par Patrick Honnoré, Picquier Poche, 2013.
- 13 日本文学の専門家である小森陽一が、少しでもこれに似た発言をしているのは心強い。ロシア語により言語形成をした小森氏にとって、主語のない日本語はまことに読みづらく、なかでも読めず、いいとも思えず、味わえなかったのが、川端康成だったという(小森・川端・中山(2000): 128)。
- 14 この「われわれ nous」は、著者が自分一人を指して言ういわゆる「謙譲の複数」の用法ではなく、藤森とゲルヌの両人を指すであろう。本稿では触れることができないが、じっさい川端とゲルヌをつなぐ「媒介者 médiateur」としての藤森の功績には、はかりしれないものがある。
- 15 “Quelle merveilleuse impression elle faisait, à force de propreté et de fraîcheur ! Un instant, Shimamura songea que tout son corps devait être d'une propreté irréprochable jusqu'au plus intime détail, et il alla même jusqu'à se demander si tant de pureté n'était pas une illusion de ses regards encore éblouis de la pure splendeur claire de l'été à peine naissant dans la montagne.” (Kawabata (1982): 32)
- 16 Komako の名が Shimamura に知られるのは、最初

の出会いから半年余りの後、雪の季節の再訪と再会の、ようやく翌朝のことである。

“Sept ou huit maisons plus bas, il entendit le rabot du menuisier travaillant dans une fabrique de skis. De l'autre côté de la rue, il y avait cinq ou six geishas en train de bavarder, à l'abri du profond avant-tout. «Komako, j'en suis certain, est du nombre », pensa Shimamura, qui connaissait le nom de la jeune femme depuis le matin même, l'ayant appris d'une servante à l'auberge.” (Kawabata (1982): 67)

- 17 yadoya (Kawabata (1982): 26)、samisen (32)、yuguchi (62)、hibachi (82)、hakama (93)、jizaikagi (107)、kutsuwamushi (119) のように、原語の音をそのまま生かして転写したうえで、脚注により語義を簡潔に説明するというやり方がとられている場合もある。

参考文献

- Les Cahiers du Moulin*, N° 1-N° 19, Fondation Armel Guerne, 2002-2011. [https://www.armelguerne.eu/content/les-cahiers-du-moulin]
- Catherine Coustols, “Grimm, histoire d'une traduction”, *Les Cahiers du Moulin*, N° 7, octobre 2005, pp. 15-17.
- “Armel Guerne parle de la traduction”, *Les Cahiers du Moulin*, N° 5, octobre 2004, pp. 2-3.
- Armel Guerne, *Le Verbe nu. Médiation pour la fin des temps*, édition établie et préfacée par Sylvia Masias, Éditions du Seuil, 2014.
- 川端康成『雪国』、新潮文庫、1987年。
- Yasunari Kawabata, *Pays de neige*, Le Livre de poche, 1982.
- Charles Le Brun, Jean Moncelon, *Armel Guerne l'Annociateur*, Pierre-Guillaume de Roux, 2016.
- 小森陽一・川端香男里・中山眞彦「シンポジウム 川端康成『雪国』の表現をめぐって」、『文体論研究』、46、2000年、pp. 82-129。
- Sidonie Mézaize, “Le traducteur médium”, *Les Cahiers du Moulin*, N° 12, avril 2008, pp. 6-7.
- 中山眞彦「救済としての文学—『雪国』とその仏訳について」、『現代文学』、1984年6月、pp. 32-64 (岩田光子編『川端康成『雪国』作品論集成Ⅲ』、大空社、1996年、pp. 113-145)。

付録：アルメル・ゲルヌ翻訳業績リスト

以下に、Fondation Armel Guerne が Facebook 上で公開している最新のリスト(2022年4月11日更新)を転載する(イタリックと太字、日本語による説明は筆者に

よる加筆)。ゲルヌの死後20年を経た2000年以降も少なからぬ作品が版元を変えて再刊されていることは、彼の訳業が、出版業界が現在置かれている窮状をも乗り越えうるだけの、永い生命を保つものであることを物語っている。

DE L'ALLEMAND（ドイツ語から）

Les Romantiques allemands, texte français et présentation par Armel Guerne, Desclée de Brouwer, 1956, 1963; Phébus, 2004. [注2に記載の文献と同一]

Novalis

Les Disciples à Saïs, G.L.M., 1939.

Europe ou la chrétienté, collaboration au numéro spécial des *Cahiers du Sud* sur le Romantisme allemand, 1949.

Hymnes à la nuit, Falaize, 1950.

Fragments, choix et traduction, Aubier-Montaigne, 1973.

Œuvres complètes, édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne (2 vol. : I. *Romans. Poésies. Essais.* – II. *Les fragments*), Gallimard, 1975.

Les Disciples à Saïs. Hymnes à la nuit. Chants religieux, avec quelques poèmes extraits d'*Henri d'Ofterdingen*, Gallimard (coll. «Poésie»), 1980.

Henri d'Ofterdingen, Gallimard (coll. «L'Étrangère»), 1997; Le Livre de Poche, 2011.

Journal intime après la mort de Sophie, Mercure de France (coll. «Le Petit Mercure»), 1997.

Rainer Maria Rilke

Lettres à une musicienne, Falaize, 1952.

Les Élégies de Duino, Mermod, coll. « Du Bouquet », 1958.

Les Élégies de Duino. Les sonnets à Orphée, édition bilingue, Le Seuil, 1972.

Friedrich Hölderlin

Hymnes, élégies et autres poèmes, Mercure de France, 1950 ; GF Flammarion, 1983.

Jacob et Wilhelm Grimm

Les Contes (Intégrale), Flammarion, coll. «L'Âge d'or», 1967.

Ces contes ont fait l'objet de nombreuses éditions, aux éditions Gallimard, Gründ, Le Seuil, Corentin et, en 2005, Le Capucin.

Heinrich von Kleist

La Marquise d'O... et autres nouvelles, Phébus, 1976.

Michael Kohlhaas et autres nouvelles, Phébus, coll. «Verso», 1983.

Friedrich Dürrenmatt

La Panne, Albin Michel, 1958; La Guilde du livre, 1960; Le Livre de poche, 2003.

La Promesse, Albin Michel, 1959; La Guilde du livre, 1964; Le Livre de poche, 2002.

Le Juge et son bourreau, Albin Michel, 1961; Le Livre de poche, 2002.

Le Soupçon, Albin Michel, 1961.

Romans (La Panne, Le Juge et son bourreau, Le Soupçon), Albin Michel, 1980.

Urs von Balthasar, *Ronchamp* (préface à un album de photos), Desclée de Brouwer, 1958.

Albert Bettex, *L'Invention du monde*, Delpire, 1960.

Martin Buber, *Récits hassidiques*, Plon, 1963.

Elias Canetti, *Le Territoire de l'homme: réflexions 1942-1972*, Albin Michel, 1978; Le Livre de poche, 1998.

Karlheinz Deschner

La Nuit autour de ma maison, Albin Michel, 1963.

Florence sans soleil, Albin Michel, 1963.

Theodor Haecker, *Métaphysique du sentiment*, Desclée de Brouwer, 1953.

Friedrich Heer, *Réalités et vérité*, Desclée de Brouwer, 1957.

Wassili Kandinski, *Interférences*, Delpire, 1960.

Paul Klee, *Aquarelles et dessins*, trad. de *Confession créatrice et Poèmes*, Delpire, 1959.

Henri Nouveau (Henrik Neugeboren), *Pensées et aphorismes: fragments de journal de 1926 à 1955*, Richard-Masse / La Revue musicale, 1970.

Paracelse, *Les Prophéties* (texte établi par Charles Le Brun), Le Rocher, 1985; réédition en préparation, coll. «D'Orient et d'Occident», InTexte.

Pieper et Raskop, *Je crois en Dieu. Un Catéchisme pour adultes*, Desclée de Brouwer, 1953.

Emile Schulthess, *Afrique I et Afrique II*, Delpire, 1955.

U.S.A., *Photos d'un périple aux États-Unis d'Amérique*, Delpire, 1955.

Wols, En personne (traduction du texte de Werner Haftmann), Delpire, 1963.

DE L'ANGLAIS（英語から）

Anonyme (mystique anglais du XIV^e siècle), *Le Nuage d'inconnance*, Éditions des Cahiers du Sud, 1953; Club du livre religieux, 1957 ; Le Seuil, 1977.

Herman Melville

Mardi (avec Charles Cestre), Robert Marin, 1950; Lebovici/Ivrea, 1984.

Moby Dick, Le Sagittaire, 1954. Le Club français du livre, 1955, Phébus, 2005 ; Phébus Libretto, 2011.

Moi et ma cheminée. Récits, Falaize, 1951 ; Le Seuil, 1984; L'Ampoule, 2003.

Redburn ou sa première croisière, Robert Marin, 1950; Gallimard, 1976.

White Jacket (avec Charles Cestre), Robert Marin, 1950; Julliard, 1992.

Sir Winston Churchill, *Histoire des peuples de langue anglaise* (4 vol.), Plon, 1956-1959; Metvox Histoire, 2017.

Edward Quinn et Roland Penrose, *Picasso à l'œuvre*, Manesse, 1965.

William Shakespeare, *Poèmes et Sonnets*, Desclée de Brouwer, 1964; Rencontre, 1969.

Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* (suivi de *Alolla, Le voleur de cadavres, Janet la Déjetée, Markheim*), Cercle du Bibliophile/Edito service, 1968; Phébus, 1994; Phébus Libretto, 2010.

Chogyam Trungpa, Méditation et action, causeries au centre tibétain de Samyê-Ling mises en français (depuis l'anglais) par Armel Guerne, Fayard, 1973.

X, Le Retour de l'Âme prodigue (avec Yvonne Vineuil), Éditions des Cahiers du Sud, 1953.

Virginia Woolf, *Croisière* (The Voyage Out), Robert Marin, 1952; Les Belles Lettres, 2016.

DU TCHÈQUE (チェコ語から)

Eduard Baas, *Le Cirque Humberto*, Albin Michel, 1952 ; Club du Livre du mois, 1954.

DU CHINOIS (中国語から)

Lao Tseu, *Tao Tê King*, Club français du livre, 1963.

Ts'ao Siue-Kin, *Le Rêve dans le pavillon rouge* (traduit du chinois par Franz Kuhn, version française par Armel Guerne), 2 vol., Guy Le Prat, 1957-1964.

DU JAPONAIS (日本語から)

Emaki. L'art classique des rouleaux peints japonais, par A. Hase et D. Seckel, texte français par Armel Guerne, Delpire, 1959.

Konjaku (34 récits fantastiques du XIe siècles traduits par Tsukakoshi Satoshi, version française par Armel Guerne), Delpire, 1959.

Kawabata Yasunari (traduit du japonais par Fujimori Bunkichi, texte français par Armel Guerne)

Pays de neige, Albin Michel, 1960; Le Club français du livre, 1961; Le Lire de poche, 1971.

Nuée d'oiseaux blancs, Plon, 1960; La Guilde du livre, 1969; Rombaldi, 1970; Sillage, 2009.

DE L'ARABE (アラビア語から)

Le Livre des Mille et une Nuits, Club français du livre, 1966-1967 (6 vol.).

DU GREC ET DU LATIN LITURGIQUE (ギリシア語と典礼ラテン語より)

L'hymne acathiste et hymnes latines, dans Vierges romanes, Zodiaque, 1961.

Le Chant sacré des heures, Hymnes du bréviaire monastique, dans *Il y eut un soir, il y eut un matin d'Æmiliana Löhr*, Saint-Paul, 1966.