

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	『半獣神の午後』の冒頭句について
Author(s)	上田, 和弘
Citation	フランス文学, 22 : 1 - 10
Issue Date	1999-06-21
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041025">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041025</a>
Right	
Relation	



# 『半獣神の午後』の冒頭句について

上 田 和 弘

マラルメの『半獣神の午後』*L'Après-midi d'un faune*は、マネの挿絵入りで、紙や装丁にも凝った小部数限定出版の豪華本として1876年に刊行された。

ところで、この半獣神を主人公にした作品はその刊行にいたるまでに「半獣神の独白」*Monologue d'un faune*と「半獣神の即興」*Improvisation d'un faune*という表題もことなる二つの段階の稿のあることが知られている。本稿では、刊行形態の決定稿とあわせたこれら三つの稿のとくに冒頭句に注目して、その冒頭句の加筆修正がもたらしたテキスト効果、そしてまた、冒頭句をふくめ『半獣神の午後』刊行のさいに付された表題や副題などにひそませた1876年当時のマラルメのテキスト戦略といったものをあきらかにしてみたい。

## 1. 『半獣神の午後』の成立

いま、このマラルメの作品について決定稿をふくめて三つの稿があると述べたが、ここでそれぞれの稿がどのようにして成立したかを簡単にふりかえっておこう。

まず、この半獣神を主人公にした作品は、1865年の6月ごろ、詩人テオドール・ド・バンヴィルと俳優コンスタン・コ克蘭の依頼によって、「12音節詩句による幕間狂言」*intermède héroïque*としてフランス座（コメディ＝フランセーズ）で上演されるべく構想された。この幕間狂言の構想にあたっては、三部仕立ての劇という構成が考えられたことがあったようで、すなわち半獣神の独白の場面のあとに、二人のニンフたちの対話の場面、そして「半獣神の目覚め」と題された場面というように三部構成の劇が構想（の一部）としてあったことが残された断片的な未定稿などから推察される。しかし、8月ごろ完成され、バンヴィルとコ克蘭に託されたテキストは「大衆が要求する面白い話が見いだせない」という理由で同年9月その舞台上演が拒否されてしまう。ともあれ、1865年に書かれた半獣神の独白の稿に近いテキストとして現在われわれの手に残されているのは、1873年か74年ごろ、マラルメが友人のある美術批評家のために筆写したとされる「半獣神の独白」と題されたテキストで、所作の指示などト書きが書きこまれているところから、このテキストは1865年の稿とさほど大きな相違はないだろうと推測されている。

いっぽう1875年になると、高踏派の詩人たちを中心に、1866年、1871年につづく共同詩集として第3次の『現代高踏詩集』の発刊が計画され、マラルメは、さきの「半獣神の独

白」を徹底的に改稿したものをそこに投稿する（7月）。それが「半獣神の即興」である。が、これもバンヴィル、フランソワ・コペ、アナトール・フランスの三人からなるその共同詩集の編集委員会によって「(こんな詩を載せたら)われわれが馬鹿にされてしまう」(フランスの評言)という理由でその掲載が拒否されてしまう。

しかし、この屈辱的な事件から間をおかずして、マラルメは同じ1875年の秋から「半獣神の即興」の加筆をおこない、年内には改稿をほぼ終え、翌1876年4月、「半獣神の午後」と題もあらためて、マネの挿絵入りの豪華本として出版する。

以上が、すでによく知られてもいる『半獣神の午後』の成立史である。

## 2. 冒頭句の生成

ここで三つの稿をとおしての冒頭句の加筆の跡を具体的に追ってみよう（内容把握のため、それぞれの稿について第3行までを以下に掲げる。なお、下線は引用者による）。<sup>1)</sup>

*(Un faune, assis, laisse de l'un et de l'autre de ses bras  
s'enfuir deux nymphes.*

*Il se lève.)*

J'avais des nymphes!

Est-ce un songe? Non: le clair

Rubis des seins levés embrase encore l'air

Immobile,

*(Respirant)*

et je bois les soupirs.

*(Frappant du pied)*

Où sont-elles?

(«Monologue d'un faune»[1865?/1873-74]:vv.1-3.)

Ces Nymphes, je les veux émerveiller!

Si clair,

Leur naïf incarnat qu'il flotte dans tout l'air

Encombré de sommeil touffu.

Baisais-je un songe?

(*Improvisation d'un faune*[1875]:vv.1-3.)

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,  
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air  
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un reve?

(*L'Après-midi d'un faune*[1876]:vv.1-3.)

「半獣神の独白」の冒頭句をまず見ると、*«J'avais des nymphes»* (私はニンフたちをものにしてた) となっている。そこに用いられた動詞*avoir*は「(女性を) 性的に、肉体的にものにする」という卑俗なレベルでの意味あいが含まれていると考えられ、<sup>2)</sup>話者である半獣神= *«私»* はそれこそ粗野で野卑な相貌をいきなり冒頭であらわにしているようにみえる。さらにまた第2行以降も、ニンフたちの「盛り上がった胸」や「吐息」に執着しているところからも半獣神のそうした野卑で好色な性格がうかがえるように思われる。マラルメのこの作品が、1863年オデオン座で初演されたバンヴィルの舞台作品『森のディアヌ』を発想源のひとつとしていることはつとに指摘されているが、この最初の稿にみえるマラルメの半獣神は、バンヴィルの喜劇に一種狂言まわしとして登場していた、やはりニンフを追いかけまわす滑稽で道化のような半獣神(正確にはサチュロス)の血をひきつつ、さらにそれ以上にあからさまに卑俗な顔をみせているといえるかもしれない。

このような「半獣神の独白」の冒頭句にたいして、「半獣神の即興」では冒頭句は*«Ces Nymphes, je les veux émerveiller»* (あのニンフたち、私は彼女らを驚嘆させたい) と大きく修正され、さらに『半獣神の午後』では*«Ces nymphes, je les veux perpétuer»* (あのニンフたち、私は彼女らを永遠のものにしたい) となる。ここでは「半獣神の即興」は措いて、すぐに『半獣神の午後』の冒頭句のほうに目を向けてみたい。両者はほぼ動詞一語がちがうだけ、ということもあるからだが、とはいってもこの一語のちがいはたいへん重要な意味をもっているため、それについてはまたあとで触れる機会があるだろう。

### 3. 冒頭句の修正によるテキスト効果

最初に、『半獣神の午後』の冒頭句の文体的な特徴を記述してみよう。

文頭にまず限定詞*Ces*がある。この限定詞は、話者の眼前に見えるものを指示している

いわゆる指呼辞 (déictique) としてはたらいしているのか、それとも話者がすでに過去に見た例のあのニンフたちというふうにいわれる照応辞 (anaphorique) としてはたらいしているのか、曖昧であり微妙である。

つぎに統語論のレベルでは、文頭に遊離された名詞句 *Ces nymphes* が、文中でふたたび補語人称代名詞によって受けなおされるといわれる文頭遊離構文 (あるいは左方転位構文) が用いられ、文の冒頭に遊離された要素「あのニンフたち」が、文のなかでとりわけ強調したいトピックとして注意をひきつけるものになっている。いっぽう、文頭に遊離された名詞句 *Ces nymphes* をうける補語人称代名詞は、現代フランス文法では不定法 *perpétuer* の前に置かれるはずのものが、ここでは主動詞 *veux* の前に置かれるというアルカイックな語順がとられている。冒頭句を統語論のレベルで特徴づけている、この遊離構文の平俗な口語性と補語人称代名詞を主動詞の前に置くという17世紀古典劇を意識したような擬古性との混在ということについてはまたあとで少しふれる機会があるだろう。いまむしろ注意したいのは、この補語人称代名詞を主動詞の前に置くという語順の採用には、単純に、詩人が古風な語順をこのばあい好んだということ以上に、詩句のレベルでの韻律 (*métrique*) の問題がふかくかかわっているのではないかということだ。

周知のように、定型12音節詩句 (*alexandrin*) においては、第6音節のあとに句切り (*césure*) が置かれることになっている。『半獣神の午後』の冒頭句のばあい、*Ces nymphes, je les veux // perpétuer* (6 // 4 [+2]) となるわけだが、ところが、もし現代フランス語ふうにならば、*Ces nymphes, je veux les // perpétuer* という語順がとられていたならば、第1半句の句切りの位置にくる語が、*les* というアクセントのもてないいわゆる後接語 (*proclitique*: 直後の語の一部のように発音される語) となって、それは古典的な作詩法では許容されないものとなる。つまり、逆にいうと、マラルメが決定稿のような語順にしたのは、古典的な作詩法の規範、とくに句切りというものをじゅうぶん意識していたことの証しなのではないか。

『半獣神の午後』について、しばしば古典的な定型詩句の脱臼とか柔軟化とかということばで評されるが、けっして単純にそういう方向でのみ事を考えるわけにはいかない。たしかに冒頭の3行をながめただけでも詩句が視覚的にも寸断され、また句またがりがつぎと起こり、いっけん古典的な定型詩句が解体されているようにみえる。ところが、たとえば第2行を見ると、そこには、*Leur incarnat léger, // qu'il voltige dans l'air* というように句切りにおいて文法上 (統語-意味論上) の切れ目と韻律上の切れ目が一致した、また文法上のリズム (*rythme*) と韻律上のリズム (*mètre*) が一致した古典的な詩句があらわれていることに気づく (文法上のリズムと韻律上のリズムを混同してはならず、12音節詩句の韻律上のリズム単位 *mesure* はつねに6 // 6として考える)。つまり、マラルメの詩にあって重要なことは、詩句における文法 (統語-意味) 構造と韻律構造が一種緊張関係

にあるということであり、リズム面において文法上のリズムと韻律上のリズムがときに乖離し、ときに一致し、というようになっているのだ。『半獣神の午後』の場合、文法上のリズムと韻律上のリズムがずれた第1行のあと、第2行でそれが一致し重なりあい、そのあとふたたび両者は乖離してゆく。すなわち、両者のリズムのずれは、あたかも半獣神の意識の定まらなさと呼応しあい、第2行でつかのまそれは一致して安定するものの、すぐにも次の行ではその安定が崩れてゆく、つまりそれは、発話主体である半獣神の目覚めたばかりの意識の安定と不安定あるいはそのゆらぎを表出しているようにもみえる。もちろん、半獣神の意識の不安定さについては、たんにリズムの面ばかりではなく、第1行末尾から第2行にかけて、*Si clair,/Leur incarnat léger...*という部分で、動詞を欠いた統語論上の不安定さもそのことを強調しているようにみえるし（と同時に、統語論的拘束がゆるく、浮遊する二つの文要素は、空中に「ひらひらと舞う」(*voltige*) 二人のニンフの肉体をかたどっているようにもみえる)、さらにまた、空間上の空白によって寸断されたとぎれとぎれの詩句は——「半獣神の独白」当時は「詩句の切れ目は所作にぴったり重なる」<sup>3)</sup>という創意にもとづいての切分であったのにたいして『半獣神の午後』ではむしろ効果は変わって——時間的な空白によって寸断された半獣神のとぎれとぎれの意識を暗示してもいるだろう。

ところで、補語人称代名詞を主動詞のまえにおくという古風な語順がとられているのは、しかしこうした韻律への配慮だけではないかもしれない。すでにのべたように定型12音節詩句においては第6音節のあとに句切りが置かれることになっているが、そうすると『半獣神の午後』の冒頭句のばあい、その句切りによって*Ces nymphes, je les veux*という第1半句が構成される同時に、韻律上、句切りの位置にくる*veux*の語に強勢がおかれることになる。そのため効果として、冒頭句は、第1半句でもって「あのニンフたち、私は彼女らが欲しい」という意味を——とくに「欲しい」(*veux*) が強調されながら——ひそかに通過しつつ語られているともいえる。つまり、ここで、いうならば半獣神＝〈私〉は「半獣神の独白」にみられたあの欲望をあらわにした野卑で好色な顔をほんの一瞬かいまみせているといえないだろうか。というより、注目すべきは、じっさい、ここでテキストそれ自身、かつての「半獣神の独白」のテキストをほんの一瞬回想しているのだ。「半獣神の独白」の第8行にまさに*je les veux!* (私は彼女らが欲しい) という句がみえる。

Rien.

(*A grands pas*)

Je les veux!

(*S'arrêtant*)

Mais si ce beau couple au pillage

N'était qu'illusion de mes sens fabuleux?

(vv.8-9)

つまり、いま考えられることは、補語人称代名詞を主動詞の前に置くというアルカイックな語順がとられているのは、たんに韻律上の要請ばかりでなく、je les veuxというサンタグムを確保するためでもあったのではないかということだ。いずれにせよ、ここで重要なことは、Ces nymphes, je les veux...と語りはじめる半獣神は、卑俗な肉体的欲望を声の底にしずめ、かつまた詩句の底に潜在させているということである。

さて、je les veuxによって第1半句は終わり、第2半句は詩句内の句またがりによって送り語となったperpétuerの語で始まり、かついっぽうでそのperpétuerの語によって冒頭句の文は終わる。つまり逆にいうと、perpétuerは、第2半句へ擲置された送り語として際立たせられていると同時に冒頭句最後の文要素としてつよい強勢をおび、詩句のレベルでも文のレベルでも強調されたものになる。そして半獣神は、このperpétuerによって冒頭句を語りおえたとき、最終的に肉体的な欲望を昇華させた抒情詩人としての声を明瞭にひびかせることになる。というか、肉体的な欲望を内在させながらも、それを歌や詩すなわち芸術によって昇華しようとする半獣神、あるいはむしろ卑俗な肉体的欲望と高貴な芸術的欲望とのあやうい緊張関係を生きる半獣神の姿がそのときはっきりとみえてくる。それはふりかえてみれば、冒頭句の遊離構文のもつ平俗な口語性と補語人称代名詞を主動詞のまえにおくという17世紀古典劇を意識したような高雅な擬古性との緊張関係というかたちで統語論のレベルにもかたどられていたといえるだろう。

それはともかく、半獣神がこのperpétuerによって冒頭句を語りおえたとき、肉体的な欲望を内在させながらも最終的にそうした欲望を芸術によって昇華しようとする抒情詩人としての姿をみせる、といま言ったのはこういうことである。

あなたを永遠のものにしたい、あなたを詩のなかで讃えることによって不滅の生をあなたにさずけたい——古来多くの詩人たちは詩のなかでこんなふうにもずからの恋人に語りかけてきた。『ヨーロッパ文学とラテン中世』の著者エルンスト・ローベルト・クルツィウスは、これを〈永遠化〉のトポスと呼んでいる。<sup>4)</sup>クルツィウスは、ローマの詩人プロペルティウスやホラティウスの詩にこの種のトポスがみられることを指摘しているが、ほかにたとえばペトラルカやシェークスピア、フランス詩ではロンサールやアグリッパ・ドービニエの詩にそうしたトポスが用いられている(ドービニエのある恋愛詩は〈Hardy, j'entreprendray de te rendre éternelle〉<sup>5)</sup>という冒頭句ではじまっている)。こうしてみるならば、冒頭、ニンフたちを永遠のものにしたい、と語る半獣神の〈私〉は、古来の恋愛抒情詩の伝統につらなる顔もち、また抒情詩人としての声をひびかせているということになるのではない

だろうか。(ただ、そのばあい、〈私〉が〈あなた〉にむかって呼びかけ語りかけるというかたちで〈私—あなた〉の親密な人称空間が成立していた古来多くの〈永遠化〉のトポスが用いられた抒情詩とちがって、ニンフたちが三人称によって指示されているところに、半獣神とニンフたちとのあいだに横たわるある決定的な距離が感じられなくもない。そしてまた、冒頭句がいま見たような〈永遠化〉のトポスが用いられた句であるとするならば、それは、話者である半獣神の語りの継起的時間軸上の起点に位置する句であるばかりか、以下につづく語りについてメタ・レベルに立って、「私はこの詩であの例のニンフたちを永遠化したいのだ」というふうに、この詩全体において何を歌うか最初にそのトピックをのべる、一種枠の機能をもった句として同時にとらえなおすことができるだろう。そしてそのようにとらえなおすとき、限定詞Cesは、あらためて「(記憶のなかの)あのニンフたち」というように照応辞的なはたらきをもつものとなるだろう。)

ともあれ、いま、ひるがえって「半獣神の即興」と『半獣神の午後』の冒頭句を比較してみるならば、「即興」から『午後』への加筆において、詩人は動詞*émervueillir*を*perpétuer*にとりかえただけにすぎない。しかし、このささやかともみえる字句修正のひと筆は、さながら魔法の杖のひと振りのように、詩の冒頭句を抒情詩の伝統につらなる一行へと変容させたともいえよう。それはまさに、幕間狂言として生まれた作品を抒情詩へと転生させる決定的なひと筆であったといえるのではないだろうか。

#### 4. パラテキストをめぐるテキスト戦略

ここで、これまで見てきた冒頭句と関連して、いま『半獣神の午後』のパラテキスト——ジェラルム・ジュネットは、作品の表題や副題、序文や後書き、あるいは献辞や題辞など本文テキストのそばに置かれたいっさいのものを総称してパラテキストと呼んだのだが、いま『半獣神の午後』のそうしたパラテキストとしての表題や副題に注目してみたいと思う。

『半獣神の午後』が1876年に刊行されて以後、マラルメの生前において、単独の刊本であれ、詩集のなかの一篇としておさめられたばあいであれ、ローマの詩人ウェルギリウスにさかのぼる*églogue* (牧歌) というジャンル名が副題としてつねに添えられていた。そしてまた、1876年の刊本のタイトル・ページにおいては、L'APRES-MIDI D'VN FAVNE | *Eglogve* というように表題、副題がすべてUの字がVの字となっていて、ラテン語ふうな文字表記されていたが、これもやはりマラルメ生前のほとんどすべての「半獣神の午後」のテキストにおいて踏襲されてゆくことになる。

もちろんこれは、この作品の主人公がローマ神話の神であるファウヌスであることから、それにふさわしく詩人がローマふうな表題や副題などのパラテキストを整えたというごく



単純素朴な見方もできる。ただ、パラテキストは、テキストの主題や内容を提示し規定する、テキストの内部に向けた顔と、読者や社会あるいは本の流通といったテキストの外部に向けられた顔というヤヌス的な性格をもつものであり、そうであるならば、いまとくに後者の顔、すなわちテキストの外部に向けられた、作品発表や出版行為にかかわる戦略の場としての側面からこの『半獣神の午後』のパラテキストを考えてみることはできないだろうか。

19世紀なかば前後から、一種idylleの流行があったという文学史的な事実をまず指摘しておきたい。当時、ボードレールのいう「異教派」そしてそれにつづく高踏派の詩人たちは、ギリシア趣味のもと、さかんにidylleを書いていた。<sup>6)</sup>マラルメ自身、習作時代にidylleを副題にした作品を書いてもいる(「レダ」[1859年])。しかもいま注目しておきたいのは、マラルメの「半獣神の即興」の詩集掲載を拒否したフランソワ・コペとアナトール・フランスの二人が、マラルメの『半獣神の午後』刊行直前の1874年に(またバンヴィルも1871年に)idylleを表題にした作品を発表していたということである。idylleはいうまでもなくギリシアの詩人テオクリトスの詩について古来呼びならわされてきた詩題(eidullion)に遡るものであるが、それにたいしてマラルメは『半獣神の午後』においてローマの詩人ウェルギリウスの『牧歌』*Bucolica*について古来呼びならわされてきた詩題(ecloga)に遡るéglogueを副題にしている。牧歌ということでは、ウェルギリウスがテオクリトスのジャンルを模倣したということになっている以上、idylleとéglogueにほんらいジャンルの差異はないともいえるのだが、マラルメが『半獣神の午後』にあえてéglogueという副題を添えたのは、そしてそれにくわえて表題や副題でUの文字をVで表記するというラテン語ふうの文字表記をほどこしたのは、高踏派のidylle好み、ギリシア趣味にたいして、あえてローマ趣味を対置しようとする、高踏派への、パラテキストをつうじての、マラルメのささやかな対抗の意図がそこにあったからだといえないだろうか。じっさい、マラルメが、自分の詩の掲載を拒否した高踏派にたいして、かなりの対抗意識をもっていたことは、拒否されたその「半獣神の即興」を、書くことの不能と不可能性をなげくことの多かったマラルメとしては、まったく異例の早さで改稿し、1876年刊行の『現代高踏詩集』に競うようにして同じ年の刊行を急いだ、それも『現代高踏詩集』にさきがけての刊行を急いだ、という出版行為にかかわる事実からもうかがえるのである。

いっぽう、パラテキストはそうした外に向けた顔のほかに、テキストの主題や内容を提示したり規定したりする、テキストの内部に向けた顔をもっており、そうした側面も考えておかなければならない。そのためにいま想像だしておきたいのは、マラルメの作品が最初、喜劇や悲劇の上演の合間を埋める幕間狂言といういささか軽い下位のジャンルのもとで舞台に上がるべく生まれ落ちたという事実である。そしてそのあと、まずバンヴィルと

コクランをとおしてその舞台上演が拒否され、さらにのちに『現代高踏詩集』の編集委員たちによってその詩集掲載が拒否されたという事実である。そのことをいまあらためて想いかえすとき、パラテキストの戦略の一側面においてマラルメは、出自がいささか卑賤のこの不幸な半獣神を、ウェルギリウスにさかのぼるéglogueという高貴なジャンル、伝統ある由緒正しい詩の家系にひきとることでその曖昧な出自を隠蔽し、かつまたその不遇にして不幸な過去から半獣神を救いだそうとしたというふうを考えられないだろうか。

もちろん、そうしたパラテキストというかたちでジャンルのラベルを貼れば、それである作品が「牧歌」になるというわけではない。半獣神は、周知のようにギリシアの牧神パンと同一視される神だが、その牧神パンはたえずテオクリトスやウェルギリウスの詩のなかで牧人たちの神、音楽の神として召喚される「牧歌」の神であった。つまりマラルメの半獣神が、バンヴィルの喜劇に登場したサチュロスの血をひき、幕間狂言の主人公としてまず生まれたといっても、半獣神はもともとéglogueにふさわしい登場人物でもあるのだ。またいっぽう、テーマ的に、このマラルメの詩にはテオクリトスのidylleの第11番、そしてそれを模倣したウェルギリウスのéglogueの第2番につらなるような〈恋の断念〉renuntiatio amorisや〈詩や歌による恋の病の癒し〉という牧歌固有のテーマが読まれ、副題にふさわしい内実をとともなってもいるのである。マラルメは見棄てられた粗野で野卑な半獣神をその副題にふさわしく高貴に育てあげ、冒頭句によって抒情詩人にするとともに、格調高い文字表記やマネの挿絵の入った豪華な装いのもとに世に送りだしたというわけだ。

それにしても、マラルメの『半獣神の午後』は、こうして古代いらいのゆたかな文学的伝統への参照をうながすパラテキストや、やはり古代いらいの恋愛抒情詩の文学的記憶を透かしかいた冒頭句で固く身をよろいながら、しかもそうしたパラテキストや冒頭句にふさわしい内実をそなえ、かつその内実は高踏派の古代趣味以上に完璧な古代趣味をみせながら、一見そうした過去遡行的なテキストの身ぶりのかげで、しかしどれほど大胆な詩的創造の冒険が同時にそこでくりひろげられていたかについて次に考察する必要があるのだが、それについてはまた稿をあらためねばなるまい。とはいえ、その創造のありようは、幾重にもことばの仕掛けが畳みこまれた冒頭句からもいくらかその一端がうかがい知れるのではないだろうか。

## 註

1)三つの稿の引用は次の版から（「半獣神の独白」についてプレイヤード新版 [1998年] より校訂が正確なため):S. MALLARMÉ, *Poésies*, éd. B. MARCHAL, Gallimard, coll. «Poésie», 1992.

2)Cf. «Avoir une femme, obtenir ses faveurs. C'est une expression libre et de mauvaise

compagnie.> (LITTRÉ)

3)1865年6月30日ルフェビュール宛手紙。MALLARMÉ, *Correspondance complète (1862-1871)*, éd. B. MARCHAL, Gallimard, 1995, p. 244.

4)E. R. クルツィウス『ヨーロッパ文学とラテン中世』南大路振一他訳, みすず書房, 1971年, 694-697頁参照。

5)Agrippa d'AUBIGNÉ, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane*, éd. B. GAGNEBIN, Droz, 1948, p. 22.

6)Cf. Philippe d'ABAUD-JOUQUES, *Idylles antiques*, 1846; Paul DELTUF, *Idylles antiques*, 1851; Victor DE LAPLADE, *Idylles héroïques*, 1858; LÉCONTE DE LISLE, *Idylles de Théocrite et odes anacréontiques* (traduction), 1861; **Théodore DE BANVILLE**, *Idylles prussiennes*, 1871; Georges LAFENESTRE, *Idylles et chansons*, 1873; **Anatole FRANCE**, *Idylles et légendes*, 1874; **François COPPÉE**, *Une Idylle*, 1874.