

『イリュミナシオン』より「労働者たち」の構造分析

— 散文詩の構成 —

井 村 ま な み

Analyse structurale de «Ouvriers» dans les *Illuminations*

— Processus du poème en prose —

Manami IMURA

序

ドミニク・コンブは近年の著作のなかでランボオの作品全般を論じ、「散文の味方をする」と宣言している¹。コンブの姿勢は明快だ。ランボオがフランス詩に於いて特別な位置を占めるのは、散文作品『地獄の一季節』と『イリュミナシオン』を書いたからである。「酩酊船」に始まる韻文詩代表作の数々は重要であれ、散文二作品に代わるものではない。これがコンブの「散文の味方をする」という所以である。確かに、後世の詩人たちに影響を与えたのは彼の韻文詩ではない。19世紀生まれのクロードルやヴァレリー、シュールレアリスムを代表するブルトンとアラゴン、シャルルやボヌフォアなど20世紀の詩人たちがランボオの名を挙げるのは、『地獄』と『イリュミナシオン』の作者としてである。

ランボオの「散文詩」とは何か。ユーゴーやバンヴィルなど同時代詩人の影響を受けた『初期詩篇』、続いて伝統的な詩形を崩す実験的な『後期韻文詩』を書いた後、彼は二度と韻文詩に戻ろうとはしなかった。極度に緊張した散文が続く『地獄の一季節』は、プロローグを含め9章から成るひとつの一貫した作品である。片や『イリュミナシオン』は、様々な表現形態の集大成だ²。今回は44の作品から成立する『イリュミナシオン』に焦点を合わせたい。そこで彼は、散文に詩を織り込むことを試みたのだろうか。逆だろうか。彼は詩を散文に仕立て上げようとしたのか。もとは「散文」として書いたものを「詩」に変貌させるのか。逆に、「詩」であるものを「散文」に近づけるのだろうか。それとも、「詩」と「散文」は同時に仕込まれてゆくのだろうか。本論文の目的は、これらの問いの一端に答えることにある。『イリュミナシオン』から「労働者たち」を選び、「散文詩」の構成について考えてみたい。

「労働者たち」を選ぶ理由は、第一に、これが語りの要素の強い作品だからである。アンドレ・ギュイヨーによれば、「おとぎ話」「王権」「夜明け」と並んで、この作品は「物語 *récit*」である³。つまり、散文に最も近い。わたしたちの立てた問い — 彼はどのようにして、詩を散文に織り込むのか — に答えるにあたって、もっとも具体的な例を提供してくれるはずである。(I. 散文に詩を織り込む技術)

ふたつ目の理由は、「労働者たち」が「放浪者たち」と対を為して「カップル」の間で繰り広げら

1 Dominique Combe *commente* Poésies. Une saison en enfer. *Illuminations*. d'Arthur Rimbaud, Gallimard, «Foliothèque», p. 14.

2 Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud. Projets et réalisations*, Editions Slatkine, 1983, p. 261.

3 André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, À la Baconnière, 1985, p. 225.

れる物語だからである。二作品の相違は、前者が異性間のカップルを取り上げているのに対して、後者は同性のカップルを追っていることだ。『地獄の一季節』の一章「錯乱 I」でも、カップルが問題となっている。カップルはランボーが追及し続けた語りの単位のひとつなのである。話者はテキストを進めるにあたって、どうしても「道連れ」を必要とする場合がある。「労働者たち」を中心に、この必要性が「散文詩」にとって何に由来するのかを考察したい。(II. 道連れの描写)

最後の理由は、この作品が詩集の主要テーマのひとつである「都市」を扱うためである。ミシェル・ミュラの分類に従えば、詩集のなかほどを占める一連の作品、「労働者たち」に始まり、「橋」「街」「轍」「街々」「放浪者たち」「街」と続く7つの作品群は「都市連作」と呼ぶべきシリーズである⁴。ミュラはまた、詩集の中央という位置は、ランボー自身が定めたものだと考える。つまり、「労働者たち」は都市連作を開く導入の役割を担い、これは作者の意図によるのだ。街というテーマ、導入の役割が、一個の散文詩のなかでどのように展開されているかを考察したい。(III. 街の導入と構築)

I. 散文に詩を織り込む技術

「労働者たち」は詩のように始まる。冒頭の短い名詞文は12音節から成り、伝統的な韻文の一行アレクサンドランと同じ音節数である。音素に分けると、次のようになる。

Ô cette chaude matinée de février.
/o•s•ε•t•f•o•d•m•a•t•i•n•e•d•f•e•v•r•i•e/
おお、二月のあの暖かい朝。

前半の《Ô cette chaude》は耳に残る三語である。詳細に検討してみると、/sɛt//fod/ の二語は、音節数が同一である点、また摩擦音 /s//f/ が語頭に、歯音 /t//d/ が語末に置かれている点で対称性がある。そのうえ、冒頭一音の間投詞 /o/ が /fod/ のなかでもう一度繰り返されるという構造だ。音の面からこの三語は、分かちがたく結びついている。後半はといえば、/ie/ を軸にして、《matinée》と《février》は語末を支える音の印象が同じである。

音声上の緊密な結びつきは、音声が浮かび上がらせる意味を強く結びつける。仮にその意味が矛盾をはらんでいたら、矛盾を強調することになる。冒頭の一文は、こうしてわたしたちに「二月の朝が暖かい」という異常を突きつけると同時に、その事実をいやおうなく受け入れさせるのである。

ランボーはここで、読者を作品内現実巻き込むために、もうひとつ工夫を凝らしている。指呼詞の例外的な使い方だ。指示形容詞《cette》は本来、読者にとって既知であるとの保証があってはじめて可能である。その保証を無視して冒頭に置くのである。これは『イルミネーション』のなかで彼がよく使う方法として、指摘されるところだ。「少年時代」の冒頭「この偶像、瞳は黒くたてがみは黄色《Cette idole, yeux noirs et crin jaune》⁵」、また「都市連作」のなかの一篇「街々」の冒頭「街々だ！あの夢のアレガニー山脈やレバノン山脈がそびえ立ったのは民衆のためだ！《Ce sont des villes ! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve !》⁶」

4 Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, José Corti, 2002, p. 285-291.

5 Rimbaud, *Œuvres complètes*, Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel, Librairie Générale Française, «La Pochothèque», 1999, p. 457. なお本論文中のランボーの作品引用はすべてこの版からのものとし、以下 *Œ.* と略す。

6 *Œ.*, p. 474.

が同様の例である。読者をその生きている現実から徐々に引き離し、作品内現実に十分に慣れ親しませた後、事物を指示形容詞や指示代名詞で指差すという通常の手続きを、ランボーは逆手に取る。冒頭から、読者にその存在を強引に了解させてしまう。いきなり目前に画布を落とすような性急さである。

「二月のあの暖かい朝」は、その音節数、計算された音の効果、意味の結びつきの強度から詩の一行に値すると言えるだろう。わたしたちを一気にテキスト内に引きずり込む力を持っている。

さて、続く第二文以降は、散文の文体で展開される。これより先が、話者の語る「物語」であることは、単純過去と半過去のはっきりした使い分けによって明らかだ⁷。動詞の時制を確認してみよう。括弧内は従属節で用いられている動詞である。

① *vint relever* 単純過去 → ② *avait* 半過去 (*a dû* 複合過去) → ③ *était* 半過去 → ④ *faisions* 半過去 → ⑤ *était* 半過去 → ⑥ *excitait* 半過去 → ⑦ *devait* 半過去 → ⑧ *fit remarquer* 単純過去 → ⑨ *suivait* 半過去 → ⑩ *rappelait* 半過去 (*a éloigné* 複合過去) → ⑪ *ne passerons pas* 単純未来 (*ne serons jamais que* 単純未来) → ⑫ *veux* 現在 (*ne traîne plus* 接続法現在)

半過去の主節に従属節が付随する際に複合過去を用いるのも、もっとも基本的な物語の型に従っている。ただ、ここで注意しておきたいのは、話者がひとしきり過去の話を語った後、未来へと目を向け、最後に現在に立ち戻ることである。結句の一行についての説明は先に送ることにして、物語のなかにどのように詩が織り込まれているかをさらに追ってみよう。

冒頭名詞文に続く単純過去の一文は、「時ならぬ南の風がわたしたちの赤貧の日々の愚かしい思い出と若いわたしたちの窮乏を蘇らせた」と告げる。これは、半過去で綴られる②から⑦の背景に生起する出来事である。ギュイヨーが指摘するように、動詞《relever》は、文字通り「倒れたものを起こす」意味と、料理用語「香辛料を効かせる」の意味の重なりを狙って使われているのであろう⁸。吹き上げる風は、突発事である。日々の流れの底に沈んでいる思い出を舞い上げらせ、同時に鼻孔を襲う。あたりの匂いはそのまま、思い出の匂いとして、鼻をつくのである。

テキストのなかで、「南の風」は三度使われ、そのいずれもが眠っている事象を呼び覚ますとされる。二度目の風は「荒廃した庭や枯れ草の原っぱのいやな臭いを掻き立て⁹」、三度目は「わたしの子ども時代のみじめな出来事のあれこれや、過ぎ去った夏の数々の絶望や、いつも運命によって遠ざけられてきたおそるべき量の力と知識を思い起こさせる」と言う。《relever》（「再び持ち上げる」）に続いて、《exciter》の原義は「動きを与える」であり、《rappeler》は「呼び戻す」が第一義である。風は、ふだんは隠されている現実の局面と時間の層をあからさまにするのだ。

風が明るみに出す過去は、時間的に現在から次第に遠いものへと移ってゆく。最初は「わたしたちの」と限定され、話者と連れの女性の共有する近い過去であるのが、間にあたりの光景の描写をはさみ、最後の風は「わたしの」と、もはや女性とは共有できない遠い過去、話者だけの過去にまでさかのぼる。列挙される「少年時代の出来事のあれこれ」、「過ぎ去った夏の数々の絶望」、「遠ざけられてきたおそるべき量の力と知識」は時間的に遠いだけでなく、複数形で表される繰り返しを伴う出来事、数年にわたる厚みを持った過去である。話者は、いつしか連れの女性から離れ、自

7 André Guyaux, *op. cit.*, p. 211.

8 Arthur Rimbaud, *Illuminations*, Texte établi et commenté par André Guyaux, À la Bacconière, 1985, p. 172.

9 本論文中、下線による強調は引用者による。

分ひとりの回想に浸り始める。

物語にしては短いテキストを、物語として展開して自然に見せるためには、技術を必要とする。作者が三度の風に持たせるのは、次々に表層を剥がしてゆく力である。三度の風の配分と位置は、偶然でない。ランボーが意図したものである。relever/exciter/rappelerの動詞に共通するのは現在という面を波立たせる性格だ。風という自然現象は、近い過去の回想から遠い日々への回帰へと時間軸を大きく逆戻りさせるために、テキストに必要な装置である。同じ語「南風」の反復によって効果を波及させる技術は、詩のものだと言えよう。

さて、労働者である彼らは郊外を散歩している。それが休日を利用しての散歩でないことは、第四段落の冒頭に示される「煙と騒音」から明らかだ。物語は週日に働かないふたりの逃避行なのか。ふたりは仕事を失った若い労働者なのか。前者の場合、彼らが願うのは労働からの解放であり、後者の場合彼らは労働から見捨てられているはずである。しかし、街は彼らを離そうとしない。どこまでも追ってくる。その執拗さは、冒頭と一行と同じく音の効果を狙ったこの一行に集約されている。

La ville, avec sa fumée et ses bruits de métiers, nous suivait très loin dans les chemins.

セルジュ・サチが正しく聞き分けるように、冒頭の三語 «*La ville, avec*» のなかには「街 la ville」が二度ねじれて映し出されている¹⁰。「街」に続く11音節は半分以上が /e/ の音で構成されている。「煙と騒音」がふたりを追い続ける「街」の化身なら、言わば /e/ の音はその「煙と騒音」の更なる化身であり、文中に粉末化されて、粒子のようにばらまかれているのである。後半の9音節のなかで、/e/ は再び三度繰り返して響く。この一文は、彼らが /e/ の音から逃れようのない事実を音の面から語り、意味だけを伝えて先を急ごうとする散文をその場に踏みとどまらせる。

詩の技術は、最終部にもう一度用いられる。最終二文は、否定文と否定の願望文の二文から構成されている。作品中否定文が使われるのはこの部分のみだ。この点をもっと重要視すべきだろう。否定という観点からふりかえてみると、テキストの横糸としてはりめぐらされているのは、まさしくこの感情である¹¹。「赤貧の日々の愚かしい思い出 souvenirs d'indigents absurdes」「若いわたしたちの窮乏 notre jeune misère」「いやな臭い vilaines odeurs」「荒廃した庭 des jardins ravagés」「枯れ草の原っぱ des prés desséchés」「喪服 deuil」「疲れさせる fatiguer」「みじめな出来事のあれこれ les misérables incidents」「過ぎ去った夏の数々の絶望 mes désespoirs d'été」「いつも遠ざけられてきた toujours éloignés」「けちな国 cet avare pays」「孤児 des orphelins」「こわばった腕 ce bras durci」。ここへ来て、度重なる否定の念が顕在化すると言えるだろう。

Non ! Nous ne passerons pas l'été dans cet avare pays où nous ne serons jamais que des orphelins fiancés. Je veux que ce bras durci ne traîne plus *une chère image*.

最初の一文は、感嘆符に続く断固とした拒否の表明である。見落としてならないのは、ひとつ時制

10 Sergio Sacchi, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 165.

11 Cf. Arthur Rimbaud, *Illuminations*, op. cit., p. 172.

が飛んでいることだ。綴られてきたのは、典型的な過去の物語であった。本来、過去の物語として幕が閉じられるべきである。それが未来に飛躍しているのは、物語的現在の手法の変形だとまず考えることができる。この仮説はしかし、結句によってすぐさま覆される。結句ではじめて«je»として名乗り出る話者は、奇妙なことを言うからである。「わたしは、固くなったこの腕が、もう愛しい面影を引きずらないことを願う」。わたしたちはここまで物語の枠に沿って読み進み、難解さを感じる事がなかったために、結句の不可解さはいっそう際立つ。詳しく検討してみよう。

「固い腕」は文脈から言って、労働の産物だと考えることができよう。サチはさらに、「悪血」の一節「俺は鉄の四肢を持って戻るだろう¹²」と関連させる¹³。「固い腕」を、試練と成熟の証と考えるのである。「引きずる」という動詞もまた、労働に関わる具体的な所作、重い機器、あるいはその後の疲労を連想させ、文脈に適っている。結句の不可解さは結局のところ、最後の三語に潜む。なぜなら、「この腕」がここで引きずる/引きずらないと言うのは実体を欠いた存在、「面影」だからである。

イタリックで強調されている最後の語「愛しい面影 *une chère image*」のうち「愛しい」の形容は、次章で述べる「道連れ」の女性とすぐさま結びつけられて然るべきである。それが「面影 *image*」に過ぎず、しかも不定冠詞によって一般化され、もはや彼女ひとりを指定しないのは、どういうわけだろうか。連れ合いの存在は輪郭のぼやけた影にしか過ぎず、実体を持たないと明かされるのである。ブリュノ・クレスはこの点について、興味深い考察をおこなっている。クレスはまず、イタリックが文学作品からの引用を暗示することを指摘、ラマルチーヌの『ジョスラン』からの引用を表わすと考える¹⁴。つまりこの一文が否定するのは、文中の物語に関わることだけではない。当時流行っていた恋愛をテーマにするエクリチュール全体を否定すると考えるのである。当然、作者がこれまで綴ってきた自身の恋愛物語もそのなかに含まれ、同時に否定されるという仕組みだ。

結句の一文は、物語のなかの時間に従っているのではない。書いている最中の現在である。話者と作者はこの一文のなかで一体化する。作者が過去の物語を書いてきたのは、それを「銜って」書いてきたのだ。こうして結句の現在が書く行為の現在であると規定されることにより、その前文の未来形も物語の世界に収まらなくなる。「わたしたちは、この夏をこのけちな国で過ごすまい」。未来形は、ふたりの行き先として「ここ」ではない場所を示唆するのみである。どこへ向かうのかわからない心もとなさは、ふたりの人物を街からのみならず、テキストからも放逐する。続いて、話者＝作者は、愛の物語自体を無効にしてしまうのである。逆の言い方もできるだろう。「労働者たち」が物語を気取り、読者にそれを信じ込ませたのは、最終文に仕組まれた戦略を発動させるためだけに

12 *Œ.*, p. 415.

13 Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 170.

14 Bruno Claisse, «“Pourquoi un monde moderne (...)?” d’après “la malle” (*Soir historique*), “une chère image” (*Ouvriers*), et “Aussi comme” (*Ville*) », in *Rimbaud vivant*, N°42-JUIN 2003, p. 93-94. 問題とされるラマルチーヌの詩句は以下の通り。

«Veuve et libre a vingt ans, et déjà renommée
Pour ma beauté partout avec mon nom semé
Des flots d’adorateurs roulèrent sur mes pas ;
L’ombre de mon ami, m’entourant d’un nuage,
Toujours entre eux et moi jetais sa chère image ; »

Lamartine, «Jocelyn» in *Œuvres poétiques*, Édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, p. 764.

必要な手はずだったのである。

II. 道連れの描写

話者の道連れである女性の名は「アンリカ Henrika」だとされる。フィンランドなど北欧系の響きを伴う名前である。『イリュミナシオン』に現われる他の女性の名、「エレーヌ Hélène¹⁵」(「妖精」)「アメリー Amélie¹⁶」(「眠らぬ夜」)「オルタンズ Hortense¹⁷」(「H」)はいずれも、名前の喚起するものの方が大切であり、その名の持ち主に実体らしきものは付与されない。ここでアンリカに割かれている行数は短いテキストのなかでかなりの量であるうえ、描写も丁寧だ。名詞文と単純過去の二文だけからなる第一段落が終わり、テキストが第二段落でいよいよ物語の様相を取り始めるのはなぜか。それは取りも直さず、第二段落が女性の描写で始まるためである。わたしたちは、物語に描写を求めており、その描写が女性を対象にしていれば、ますます物語の感を深める。それは物語の常套手段なのである。スタインメッツが「既視感」を挙げ¹⁸、クレスが「既読感」を指摘する¹⁹のはそのためだ。ランボーは、読者の予想を十分に計算している。

アンリカは白と褐色の格子柄の木綿のスカートを履いていた。それは前世紀のものを思わせた。リボンのついた帽子を被り、絹のスカーフをしていた。その服装は喪服よりもずっと陰鬱だった。

セルジュ・サチが正しく指摘するように、この女性のいでたちは奇妙である。サチは、「絹のスカーフとリボン付きの帽子で優雅さを気取っているのは、それが彼女の日曜日の散歩の服装だからであるが、全体として借り物の、ありあわせの、ちぐはぐな組み合わせだ」と考える²⁰。真冬の散策に、格子柄とはいえ白地のスカート、木綿という素材が、彼女の側の「若い困窮」を示す。

「喪服」が例えに使われるのは、ふたつの理由による。まず、Iで述べたテキストの横糸を成す「否定的な感情」に組み込むためである。女性の服装はそれ自体では不吉なものを漂わせるに不十分だ。そこで「喪服」という比較を用いて、横糸に属していることを明確にする。次に、「喪服」はアンリカに時間性をも付与する。死者の弔いは最近の過去であり、一方で喪に服する期間は未来を拘束する。喪は瞬時に過ぎ去る出来事ではない。喪服をまとうことで、アンリカはテキストの開始以前から喪失に関与する人物であることになり、今後も喪失の印を帯び続けることを表明するのである。

第三段落で、アンリカはもう一度登場する。

それは、妻をわたしほどには疲れさせなかったはずだ。先月の出水で小高い小道に残された水たまりにとっても小さな魚がいると、彼女はわたしに教えてくれたの

15 *Œ.*, p. 491.

16 *Œ.*, p. 480.

17 *Œ.*, p. 503.

18 Jean-Luc Steinmetz, «Rimbaud et le roman», in *Parade sauvage, Colloque n°2, Rimbaud «à la loupe»*, 1990, p. 87.

19 Bruno Claisse, «Ouvriers et la fonction du poète», in *Parade sauvage, Colloque n°3, Rimbaud cent ans après*, 1991, p. 196.

20 Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 162.

だ。

彼女が「とても小さな魚」を見つけることに関しては、様々な理由が想定できる。まず、話者とちがって外界に対して生き生きと反応する力を持つ人物、話者ほど疲れていないと設定されているからである。また、微小な生物と自らの卑小な存在の間に共通性を認めるせいでもある。恋人である話者から「小さな」「可愛い」(«petit(e)»)と呼ばれ慣れているのもあろう。彼女は、この生物に親近感を抱く。最後に、小さな生物は、「先月の出水の」の名残りである。「前世紀の衣装」をまとったアンリカと、どちらも現在から時間が前にずれていることでも、呼応し合っている。小さな生物と女性の間いくつかの類似性があることから、わたしたちは、前者だけが持つ次の特徴も女性と重ね合わせてしまう。

小さな生物は、「先月の」(遺物)「出水でできた」(突発性)「水たまり」(仮設)に棲息する。言わば、かりそめの命である。水たまりは、街から直接伸びる道 («chemins»)にあるのではなく、小高い小道 («sentier»)にある。この入り組み方が、生物をさらに現実から遠いものにしてている。入り組み方は、文章の構造上にも表われている。サチが指摘するように²¹、コンマも挿まない文 — Dans une flache laissée par l'inondation du mois précédent à un sentier assez haut elle me fit remarquer de très petits poissons. — は、どこにゆき着くかを読者に容易に予想させない。これほど息の長い文の最終点が、不均衡にも「とても小さな魚」なのである。衣服の模様まで描かれていながら、アンリカの存在がはかなげに感じられるのは、彼女の表われ方が魚たちの表われ方に似ており、ひいては彼女の存在自体が魚たちの命と似通っているせいである。

一読するかぎりでは、確かにアンリカは名前以上の厚みを持っている。わたしたちは、話者の傍らに立つ彼女の姿を浮かび上がらせることができる。ただし、彼女には顔がない。身体もない。話者は直接引用で会話を再現しないので、彼女には声もない。言ってみれば、彼女は名前と風袋だけからできている。彼女と話者の関係に目を転じてみよう。

「アンリカ」の名はフランス語のテキストのなかで異質に響く。その異質性が有効であるのは、話者との関係、すなわち話者が彼女を呼ぶ親密な関係を印象づけるからである。女性が話者を名前で呼んだり二人称で接する場面はなく、ふたりの関係は平等ではない。話者の視線は終始冷静であり、連れ合いに抱く感情につき動かされることもない。

話者が連れ合いを必要とするのは、自分を際立たせるためである。アンリカは話者の鏡であり、彼女は話者との比較のみに利用されている。彼女の存在は、ふたりの疲労の度合いを比べるのにわかりやすい目安を提供する（「それは妻をわたしほどには疲れさせなかったはずだ」）だけでなく、周囲の風景に対するカップルの関心の度合いを示す尺度ともなる。女性に指摘されなければ、話者は風景のなかに自分たち以外の生命があると、気づこうともしなかった。女が「水たまり」がのぞき込むのは、彼女が好奇心に満ちている証であり、そこに生命を見出すのは彼女にとって喜びであり、さらに小さな生物は彼女に意識下で同類意識を目覚めさせる。「水たまり」は彼女にとって鏡である。女に教えられて水たまりをのぞき込む話者は、親近感はもちろんのこと、驚きも喜びも覚えない。女が映る水たまりに、話者は映らない。代わって、女自身が話者の鏡となるのである。

第二段落で実行される女性の肉づけは、彼女を鏡として使用するためにのみ必要であった。彼女が話者の鏡であるためには、話者と対等の厚みを持っていなければならない。少なくとも読者にそう思わせなければならない。語る「わたし」に自ずから現実性が付与されるのは、読者との間にそういう約束があるからだが、「わたし」以外の人物に真実味を与えるためには、最低限の行数を割か

21 *Ibid.*, p. 165.

ねばならない。そのときもっとも効率が良いのは、服装の細部を表現することである。物語に慣れた読者は、そこに内実まで読み取ってしまうからだ。

鏡の役割を二度果たしたアンリカは、存在価値を失う。テキストのなかの代名詞を追ってみよう。「水たまり」を境にして、彼女は再び「わたしたち nous」のなかに統合されてしまい、その後は独立して立ち現われることはない。「前世紀の衣装」つまり「遅延」をまとう彼女は、「先月の出水」が「残した」水たまりに気を取られるうちに、話者の歩みから遅れ、最後は水たまりと同じように取り残されてしまうのだ。

nos souvenirs → notre jeune misere → Henrika → Nous → ma
femme / moi → elle me fit remarquer → Le sud me rappelait → de mon
 enfance, mes désespoirs d'été, toujours éloignée de moi → Nous → nous →
 Je

先に述べたように、「Henrika」はフランス女性の名前ではない。北欧系の名前である。特にそれを感じさせるのは [ka] の音だ。彼女は「木綿 coton」と「格子柄 carreau」を身につけ、比較の材料として使われる («qu'un deuil» «au meme point que moi») 女性、[k] の音に支配される女性なのである。

ところでランボーがテキストの細部に発揮する手腕は、『イリュミナシオン』に始まるものではない。「レオナル」なる神学生が綴る手記の形を取る『僧衣の下の心』は、その腕前を立証する。揶揄と皮肉で神学生を笑い者にする点でこの散文が成功しているのは、細部の成功による。ランボーは、散文のなかでの細部の重要性と、どこをどれほど書き込めばよいかという比重の置き方を、ふたつながら知り抜いていた。

さらに恰好の資料は、自由創作である『僧衣』ではなく、『「福音書」にかかわる散文』と呼ばれる、聖書の書き直しである。ランボーは、聖書を骨子としながら、細部を書き加えることでその神聖性を崩してしまう。聖性とは何か。聖性と抽象性の関係は何か。聖性がある程度の抽象性のうえに立ってのはじめて説得力を持つことを確かめる、彼の実験である。一例を挙げよう。聖書のなかで奇跡の時刻は「ある時 un certain temps」とのみ記され、漠然としている。それが、ランボーの書き直しのなかでは次のようになる。

Il y avait un jour, de fevrier, mars ou avril, où le soleil de deux heures
 après-midi [...] ²²

二月か三月、あるいは四月のある日、午後二時の太陽が……

聖書では特定されていない「時」に、月日と時刻を与えただけである。一方で「二月か三月、あるいは四月」と記憶が定かでないような、それほど印象深くなかったかのような、おごりな態度でぞんざいな設定の仕方をして、一方で「午後二時」と時刻のなかでもっともありふれた午後のある時刻をこちらは正確に指定することで、奇跡という大事を、三面記事に載る程度の事件に失墜させてしまう。ほんの細部に手を加えて、ランボーは聖書の一節を、重要度も厳かさも欠いた出来事につくり変えてしまうのである。

「労働者たち」において、ランボーのこの手腕は、女性の描写に発揮されている。サチは「水たまりの小さな魚」の正確さは、テキストの一貫性を脅かすと言っている²³。つまり、アンリカの記述だけが冗長なのである。まるで彼女だけが、現実をひきずって歩いているような重さ、長さである。彼女は、話者と別の次元にいるような不調和を奏でる。なぜ、話者は、庭の荒廃の状態や天候、自分の少年時の出来事を詳しく語らないのだろうか。同じくカップルを扱う一篇「放浪者たち」でも同様である。細部が施されるのは道連れのように、話者の描写は抽象にとどまる。「……わたしは藁布団に身を横たえる。すると、ほとんど毎夜のように、寝ついたと思ったらすぐに、哀れな兄貴が、口は腐り、両眼はくり抜かれたような有様で……起き上がり、おのれの見た愚かしい悲嘆の夢をわめき立てながら、わたしを居間のほうへと引きずり出すのだった²⁴」。『福音書』に関わる散文の書き直しに照らし合わせると、抽象にとどめる方が、描写された対象に価値がある/意義があると読者が感じるためである。「労働者たち」に於いて、話者を取り巻く状況、彼の個人的な体験に細部をほどこしてしまうと、テキストに段差がなくなってしまう。女性だけに卑近な現実性を付与することで、彼女を一段引き下げる。その結果、テキストの他の部分が日常性から引き上げられている錯覚を読者に与える。細部を書き込むべき箇所、そのふくらませる度合い、それが全体に与える効果、これらすべての計算のできる者だけに可能な散文の技術である。

III. 街の導入と構築

「労働者たち」は、様々な技術で街の存在を予感させるテキストである。順に追ってみよう。

まずタイトルだ。題名には、当初定冠詞がつけられていた可能性がある。定冠詞を想定すると、具体的に「労働者」という社会階級を指す意味合いが前面に押し出される。ただし、作者が最終的に定冠詞を省いたとしても、社会的背景を失うわけではない。今度は、風俗研究の冊子の一章のような様相を呈するからである²⁵。これまで見てきたように、テキストに登場する人物はふたりだけだ。それにもかかわらず、作者が例えば「ふたりの労働者」ではなく、労働者一般を表わす題名を選んだのは、このふたりの背後に不特定多数の労働者が存在するを感じ取らせるためにほかならない。

同様に、題名のすぐ後第一段落に続く二つの語「赤貧 indigent」「貧困 misère」は、生活状況を示す社会学的な色合いが濃い。「労働者たち」のカップルは、持たざる者の代表なのである。作者は、個人の物語に興味はなく、ふたりを描いて社会全般、階級全体を浮かび上がらせようとする。彼らが自分たちを「孤児」だと考えるのは、この街が故郷ではなく、長く居住した親しい街でもないからだ。ふたりはこの地に知己も友人もなく、そうなれば唯一のよすがである「婚約」も単にふたりの間で交わされた約束でしかなく、公認された関係にはなり得ない。危うい、仮りその関係にしか過ぎない。ふたりが共有できるのはごく最近の過去だけであり、それ以前の過去については不明である。彼らが持たざる者であるのは、財がないだけでなく、関係を築き上げ将来を展望するのに必要な人間関係の基盤を持たないからである。

ランボーは、ヨーロッパ近代化の初期を生きた。鉄道の発達により、首都と地方の間の差異化が深まり、大都市の形成が始まった時代である。都市は労働力の流入を促し、労働者の増加によって刻々人口を膨らませていった。人口の増加は収入の格差を進めるばかりである。困窮者は経済的に

23 Sergio Sacchi, *op. cit.*, p. 165.

24 *Œ.*, p. 477.

25 Cf. Bruno Claisse, *op. cit.*, p. 209.

活況を呈する街ほどその割合が高かった。リヨンが良い例だとされる²⁶。ランボーがカップルの下敷きにするのは、こういった時代の動向である。

このカップルは、散歩のために遠出の許される境遇ではない。都市の形成と成長につれて生まれる付帯空間—郊外—を歩き回るのが精いっぱいだ。ここで表わされる「郊外」とは、都市化の進行のために生じる過渡の空間である。捨てられた庭と居住地は以前の秩序からは見放され、といって新しい秩序に組み込まれるわけでもない半端なトポスである。片や「荒廃し」片や「枯れた雑草でいっぱいの」土地。その地が放つ「いやな匂い vilaines odeurs」の語源には「田舎」の意味があり、匂いは土地の生い立ちを浮き立たせる。出水が放置され、水たまりが残る整地されていない高台。凹凸の多い小道。郊外は、労働者たちのトポスだと言えよう。先に住んでいた地は出たものの、新しい街に居場所を見出せない人々は、前の役割は失ったものの新しい目的は与えられない土地空間と重なる。

赤貧—貧困—郊外—荒廃した庭—枯れた雑草でいっぱいの土地—水たまり—高台にある小道。ふたりが「ひと回り faire un tour」するのはこれらの語をめぐってであり、富の頂点や権力の中央、街の中心に近づくことを想像すらし得ない身分である。女の服装に喪服の比喩が使われるのは、彼らが最も利益を受けない階層、所有することなく奪われる一方である喪失の階級に属しているからだ。女があり合わせの衣類でお洒落を信じ、道すがらの小さな発見にはしゃぐ様子は、悲惨を通り越して狂気じみてさえている。

喪失の階級、周辺の身分である彼らは、街の中央に接近し得ない。第四段落ではじめて「街」の語が使われるとき、街は姿を見せない脅威としてのみ彼らに現われる。彼らを追いつける「煙」と「騒音」、上空を移動する気体と空中を伝わる音は、拡大する街が伸ばす触手である。都市は彼らを周辺に追いやったまま、しかも逃すまいとするのだ。「わたしたちをととても遠くまで追ってきた nous suivait très loin」の件は、初稿では「いたるところに追いかけてきた nous poursuivait partout」と書かれていた²⁷。初稿が放射線状の広がり強調するのに対して、決定稿は射程距離の長さ重点を置いている。広がりの方は複数形の「道 dans les chemins」のなかに含まれていると、作者は考えたのだろう。距離の強調を選んだ。

街の脅威と追跡に気づいた話者はまず、別世界への逃避を願う。彼が垣間見るのは、工業都市とは無縁の居住地、空と木陰を備えた自然豊かな別天地だ。話者の希求は、テキストに走る亀裂以上のものにはならない。その後が続くのは、過去の厚い層である。現在の所属階層を逃れ得る手段であった「力」と「知識」。このふたつが「運命」によって「遠ざけられた」と話者が考えるのは、生まれついたときから階級が決まっていたとあきらめるに等しい。もう一度最後に、話者が街からの逃避を決意するとき、街は「けちな」と擬人化され、一個の人格を持った息づく地面に変わっている。話者が逃亡の決意を、街を否定する形でしか表明できないのは、彼が具体的に次の行き先を指定できないからである。彼らは郊外へ追放されていると同時に、街から追跡され続ける。労働者とは、街という巨大な生命に供給し続ける多数の要員として、街に不可欠な存在なのである。

以上のように、「労働者たち」は街を直接描くことはしない。若いカップルの道行きを描いて、その背後に君臨する街の規模、彼らを飲み込む社会の機構、彼らの過去と将来を間接的に感じさせるテキストである。

26 Cf. Fernand Braudel - Ernest Labrousse, *Histoire économique et sociale de la France*, Tome III, 1789-années 1880. *L'avènement de l'ère industrielle*, PUF, 1993, p. 853-856.

27 Andre Guyaux, *op. cit.*, p. 173.

都市連作は、「橋」「街」「轍」「街々(いくつもの街!)」「放浪者たち」「街々(公共のものである)」と続く。

「橋²⁸」と「轍²⁹」に於いて、話者は現われない。描かれるのは、奇怪な動きを見せる建造物(「灰色をした水晶の空。橋が描き出す奇妙なデッサン。)」と、非現実的な乗り物(「金色の木製の動物や、支柱や、色とりどりのテントなどを積んだ山車」)であり、どこからかそれらを見ているであろう話者はついで姿を見せない。話者の位置が特定されないの、わたしたちはその視点を借りることができない。目まいを覚えるような迅速な運動に翻弄されるばかりだ。作者は、拡大し変化し続ける街の動きを、建造物と乗り物の動きに託しているのである。

代わって、「街³⁰」と二篇の「街々³¹」では、それぞれ話者が短く登場する。「街」では冒頭と最終部で、「街々(いくつもの街!)」では最終部で、「街々(公共のものである)」ではテキスト半ばで、「わたし」と名乗る人物が身分や視点を明らかにする。読者はよって、読みの足場を組むことができる。いずれのテキストでも、話者はその街の古くからの住人ではなく、「束の間の市民」(「街」)であったり「今の時代の余所者」(「街々(公共のものである)」)であったりする。街、すなわち「わたしが返してもらおうあの地域」(「街々(いくつもの街!)」)は消え去ってしまう非現実性を伴っている。

「労働者たち」が「都市連作」の導入の役割を果たすのは、次の点に於いてであると言えよう。

まず、「橋」をはさんで後に続く「街」の話者は「労働者たち」に似通っている。後者の身分を向上させた話者が前者の「市民」である。「さほど不満はない」と言明しながら、彼は「束の間の」住人である。彼は「労働者たち」の話者を追う「煙」に悩まされることなく、窓の内側から傍観する境遇にある(「こうして、新しい亡霊たちが石炭の濃厚な、そして永遠の煙のなかを転がってゆくのをわたしが窓から眺めるように」)。「労働者たち」にあって潜在的に感じられるだけであった話者以外の住民が表に現われ(「互いに知り合う必要のないこれら幾百万の人々は」)、憧憬の地への思いがやはり街の描写を破る(「私たちの森の木陰、私たちの夏の夜!」)。作者は、街を別の角度、別の立場から描くために話者の設定を変えたのである。

「街」がテキストの下に潜んでいた住民を顕在化させるなら、「街々」の二篇は都市の規模を明らかにする。前者が壮大な山岳都市(「目に見えないレールや滑車のうえを動く水晶と木の山小屋」「山小屋の背後に架けられた運河」「深淵にかかる歩道橋やはたごの屋根のうえでは」)を描き出すのに対して、後者は街区の区別がつけられた(「山の手の区域には」「商業地区では」「場末の街は」)一巨大都市を築き上げる。話者が、都市の大きさではなく「深さ」を測ろうとしているのが興味深い。「銅製の歩道橋か高みの平面、あるいは市場や列柱を取り巻く階段のしかるべき地点に立つならば、この都市の深さを判断できるだろうと思った。わたしには理解の及ばなかったほどの驚異なのだ。高台の城砦の上または下にある他の地区の水準はどうなっているのだろう³²」。作者は、街の構成が一枚岩の強さでなく、幾層もの異質な要素が複雑に重なり合った結果だと承知しており、その様子を様々な角度から余すところなく描こうとする。

「労働者たち」の若いカップルは、わたしたち読者の案内役を務める。ふたりのさ迷う荒涼とした郊外から、わたしたちは街の中心部、活気と喧騒のただなかへ連れ出される。街の存在を間接的

28 *Œ.*, p. 472.

29 *Œ.*, p. 473-474.

30 *Œ.*, p. 473.

31 *Œ.*, p. 474-475, p. 477-479.

32 *Œ.*, p. 478.

に予感させる一篇があることで、街の動きと造りを目の当たりにするとき、その実在性はより確かなものになる。都市連作の配列に関して、作者の引いた図面に狂いはないのである。

結び

「労働者たち」は、「物語」の枠を存分に利用した散文詩である。平易な散文を綴ると見せかけて、詩の技術をそこここに駆使することで、短い行数のうちに物語を展開することに成功している。同じ語を効果的に配分し反復することは、物語の時間軸を操作する方法である。また、意味の伝達に終始する散文の要となる箇所にも音の効果をねらうことは、線状に流れ消えてゆく言葉に歯止めをかけ、そこに留まることを可能にする。細部に拘泥することが散文の行為であるなら、ランボーは意図的に細部を書き込み、作品に計画的な不均衡を生じしめる。抽象化と具象化を混ぜ合わせることで、テキストに高低をつけるのである。

一読すれば話者に寄り添う恋人にすぎない「道連れ」は、最大限の役割を担っている。ひとりであれば限界のある話者の性格づけは、「鏡」としての彼女がいることで、短時間のうちに奥ゆきを見せて不自然でない。同伴者に向ける話者の視線は、読者をあざむきながら、常に話者自身へと屈折する仕組みなのである。

「労働者たち」は、同時代の恋愛のエクリチュールをにらむ文学的な視野を持つばかりでなく、当時の社会状況をも視界に取り込んでいる。そこに繰り広げられるのは、発展する産業都市の鼓動である。『イリュミナシオン』の内部で、「街」を扱う作品群は互いに連関し合い、「労働者たち」は、その最初のモビルである。7つの作品のなかに登場する話者は互いに呼び合い、都市の構築は互いを補完し合う。ひとつの作品内でとらえきれない街の諸相と変化を、一連の作品を通して、大きなうねりとして理解させようという試みである。

『イリュミナシオン』に関しては、文献学的、文体論的、詩法の面からと研究が続けられている。ミシェル・ビュトールが言うように、「テキストは想像力という点であまりにも成功しているので、わたしたちは眩惑され、それらがどのように構成されているか考えない傾向にある³³」のは確かである。そのため、研究者はテキストの完成度の秘密を探ろうと、それぞれの作品を個別に分析することに力を注ぐ。これらの研究は精密さはあっても、一連の作品に通底する特徴をつかんだり、作品集全体を貫く原理に近づく目的を持たない。ランボーはなぜ、創作の最後に散文詩を書くにいたったか、彼の散文詩は韻文詩と形式のほかになにが点があるのか、またその時代の散文詩とどのようにならぬのか。今後望まれるのは大きな視野に立った分析であり、個々の作品はその光のもとで別の特徴を見せるにちがいない。

33 Michel Butor, *Improvisations sur Rimbaud*, La Différence, 1989, p. 148.