

論文

詩の空間

初期ランボーの場合

中尾 充良

要 旨

本論文では、Victor Brombert の「ロマン主義的監獄」の概念を援用して、ランボー初期韻文詩篇の分析をおこなった。閉鎖空間を便宜上「共同体の閉鎖空間」、「家庭の閉鎖空間」、「個人の閉鎖空間」に分け、その性質を吟味した。結果から、1870年の詩篇は、幸福感に満ちた空間である「ルソーの幸福の島」の性質を示すのに対し、1871年の詩篇は、空間の「穴」化、「塔」化を通して荒廃した閉鎖空間である「パスカルの監獄」の様相を呈することがわかった。この監獄空間の成立には視線が重要な役目を果たしており、一連の視線の変化はランボーの主体が監視と鍛錬とを通して自らを植民地化してゆく過程として捉えることができる。

キーワード：ランボー，詩，空間，視線，監獄，初期韻文詩篇

はじめに

本論文に先立ち、我々は「初期ランボーにおける監獄のイメージについて」と題した小論の中で、その最初期7詩篇からランボー詩の初期状態の概略を描出した¹。それは、古典的世界から我々が遊園地の詩学と呼ぶところの近代性へと変化していた。しかしながら、我々にはこの変化を初期韻文詩篇すべてにわたって検証するという仕事が残されている。本論文では、我々が最初期7詩篇で適用した読みの網の目を初期韻文詩篇すべてに適用し、

空間の表象や性質の変化を観察することにする。

分析の手法としては、Victor Brombert が『ロマン主義的監獄』(*Prison romantique*)²の中の分析で用いている閉鎖空間の概念をやはりここでも当てはめてみることにする。一般的な閉鎖空間のほかに、空間の閉鎖は、巨大な空間の中に押し込められる「パスカルの監獄」、幸福な隠蔽である「ルソーの幸福の島」、さらには「塔」や「穴」の形象によって具現化されることになるだろう。

一般的には初期韻文詩篇を特徴付けているのは閉鎖空間である。しかしながら、年代順に見てみると、1870年の詩篇と1871年の詩篇との間には明らかな違いが見られる。(「烏たち」(*Les Corbeaux*)がこの二つの年代を分け隔てている。) 1870年の詩篇は、幸福感に満ちた空間である「ルソーの幸福の島」の性質を示すのに対し、1871年の詩篇は、むしろ荒廃した閉鎖空間である「パスカルの監獄」の様相を呈している。こうした傾向考慮しながら、この2年間の詩に見られる空間の閉鎖を追ってみることにする。

本論文では、ランボオの詩作品を読むのにあたって、保護してくれる空間であれ、息苦しく腐敗する空間であれ、読者がどれだけ強く詩の空間の閉鎖を感じうるかを示すことをその主目的とし、個々の詩の分析は、たとえば川那部保明の詳細な分析³に譲ることにする。わかりやすく事を進めるため、ここでは「共同体の閉鎖空間」、「家庭の閉鎖空間」、「個人の閉鎖空間」の3つの基本的な閉鎖空間を想定しよう⁴。「共同体の閉鎖空間」の代表格は都市であるが、本来は誰のものでもない森や周りの自然空間もこれに属する。「家庭の閉鎖空間」は家とその付属物に、「個人の閉鎖空間」は肌や肉、それを取り巻く衣類に集約される。3つの異なるカテゴリーは3つの異なるスケールに対応する。

共同体の閉鎖空間

一番大きなスケールに属するものからはじめよう。ランボオ初期韻文詩篇においては巨大植物空間(「森」(« forêt »), 「林」(« bois »), 「牧場」(« prés »))が重要な位置を占めているように思われる。事実、人類は古代ガリアの時代には森の住人であった。このことから、我々は、どうして「ニナの返答」(*Les Reparties de Nina*)のカップルが大いなる森に向けて旅立つのかを理解することができる。それは、母胎への回帰なのだ。この空間はしっかりと閉じられたものである。(それは「小峡谷」(« la ravine »)の向こうに位置している。)しかし、「大いなる」(« grand »)という形容詞、「我々の」(« nos »)という所有形容詞、「全ての」(« tout »)によって強調された比類なき愛の戦慄等によって幸福感に満ちたものになっている。

詩の空間

Quand tout le *bois* frissonnant saigne
Muet d'amour (Les Reparties de Nina, II)

Lents, nous gagnerions la ravine,
Puis les grands *bois* ! ... (Les Reparties de Nina, X)

Nos grands *bois* sentiraient la sève,
Et le soleil (Les Reparties de Nina, XV)

我々は、同じ詩の中の「牧場」(« pré ») や「野原」(« la campagne ») にも同様の性格を見出すことができるが、これらの場合、空間はより開かれたものとなる。

Dix-sept ans ! Tu seras heureuse !
Oh ! les grands *prés*,
La grande campagne amoureuse ! (Les Reparties de Nina, IX)

これらに、「林」(« bois ») の周りのいくつかの空間を付け加えておこう。「ニナの返答」では「小径」(« le sentier ») や「棘のあるバラ」(« la rose églantier ») に囲まれた空間が見つかる。

Au rose églantier qui t'embête
Aimablement : (Les Reparties de Nina, VIII)

Je te porterais, palpitante,
Dans le sentier : (Les Reparties de Nina, XIII)

「フォーヌの頭」(*Tête de Faune*) では、「茂み」(« le feuillée ») が「そこで口づけの眠る」(« où le baiser dort ») 閉ざされてはいるが、陽気な空間を形成する。

Dans la *feuillée*, écrin vert taché d'or,
Dans la *feuillée* incertaine et fleurie
De fleurs splendides où le baiser dort
Vif et crevant l'exquise broderie, (Tête de Faune)

「二ナの返答」の「棘のあるバラ」(« la rose églantier ») に覆われた「小径」(« sentier ») は、「小説」(*Roman*) の中では「菩提樹の下」(« sous les tilleuls ») の「散歩道」(« promenade ») に変わるが、「幸せな気分で進んでゆく」という性格は保持される。

On va sous les tilleuls vert de la promenade. (*Roman*)

その雰囲気は陽気であるにもかかわらず、空間はしっかりと覆われている。

- Voilà qu'on aperçoit un tout petit chiffon
D'azur sombre, encadré d'une petite branche, (*Roman*)

とはいっても、詩の幸福感あふれる雰囲気が、空間をより開放されたものに変えている。最初に引いた最初の四行詩節の最終行と次の最終四行詩節の最終行とを比較してみよう。

Et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade. (*Roman*)

両者の違いは前置詞 « sous » (の下に) と « sur » (の上に) の違いによる。詩を一読した後、我々は « sous » の代わりに « sur » を目の当たりにして、抑圧感のないより軽い気分になれるのではあるまいか。

樹木は散歩道の上だけでなく家屋の上にも覆い被さってくる。たとえば、「初めての宵」(*Première Soirée*) では、家の中に「僕の大きな椅子」(« ma grande chaise ») があるのを考慮に入れば、共同体(「樹木」)、家庭(「家屋」)、個人(「椅子」という典型的なランポ一的空間の重畳が観察できる。

Elle était fort déshabillée
Et de grands arbres indiscrets
Aux vitres jetaient leur feuillée
Malinement, tout près, tout près. (*Première Soirée*)

詩の空間

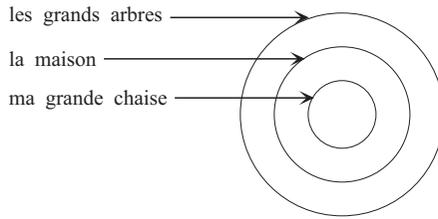


図1. 「初めての宵」における空間の重畳

しかし、「小説」(*Roman*)の場合とは異なり、家屋と彼女に襲いかかっている樹木の位置と、「tout près tout près」(「近々に」)という音の繰り返しによって模倣されたその動きは、我々に不安感を与える。空間は、もはや全的に幸福感に満ちたものではなくなっている。同様の变化は他の詩においても見られる。「谷間に眠る人」(*Le Dormeur du val*)は光に満ちた「穴」(« trou ») = 「谷間」の閉じられているが幸福感に満ちたイメージで始まっているが、その終わりはやはり同じ「穴」で表現された死のイメージである。したがって詩は、ある意味では、これらの穴の間に閉じ込められていることになるわけだ。

C'est un *trou* de verdure où chante une rivière

(...)

Tranquille. Il a deux *trous* rouges au côté droit. (*Le Dormeur du val*)

「谷間に眠る人」の閉鎖空間の性格の変化は予測不能なものではない。1870年の詩すなわち「烏たち」(*Les Corbeaux*)以前の詩の中にも詩の終わりに失望が現れているものがあるからだ。「二ナの返答」(*Les Reparties de Nina*)の幸福感に満ちた空間は全てを無にしてしまう二ナの返事によって打ち破られることになる。

Elle - Et mon bureau?

(*Les Reparties de Nina*)

だが、ここでは、「烏たち」以降は「林」(« bois »), 「森」(« forêt »), 「牧場」(« pré »)といった植物空間の表象が、それ以前とは違って自然さを失っているという点にとりわけ注意する必要がある。「七歳の詩人たち」(*Les Poètes de sept ans*)では、登場人物のものではあるが、夢想的な状態と結びついて2つの異なる領域に属する表現が見つかるようになる。

Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles
Lumineuses, parfums sains, pubescent d'or,
Font leur remuement calme et prennent leur essor! (*Les Poètes de sept ans*)

この引用においては、イメージが地表（「草原」(« prairie »)）と身体（「香り」(« parfum »), 「繊毛」(« pubescences »)）、植物と人間との間にまたがっている。この少し後では、ランボーは、こうした領域の越境をさらに推し進める。しかし「彼は自分の小説を絶えず瞑想して読んでいた」(« Il lisait son roman sans cesse médité ») と一言断りを入れていることからわかるように夢と現実との境界は明瞭なものに留まっている。

Il lisait son roman sans cesse médité,
Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,
De fleurs de chair aux bois sidérales déployées,
Vertige, écoulement, déroutés et pitié! (*Les Poètes de sept ans*)

この一節においては、次のような異質な領域の語彙の対を挙げることが出来る。

ciels/ocreux (天/地 あるいは 気/地)
forêts/noyées (地/水)
fleurs/de chair (植物/動物)
bois/sidérale (地/天 あるいは 地/気 あるいは 生物/非生物)
vertige, écoulement, dérouté / et pitié! (具体的運動/抽象的感情)

同じ原理に基づくものだが、より凡庸なやり方でランボーは「花について詩人に語ったこと」(*Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs*)の中の植物空間の擬人化をおこなう。

Ton quatrain plonge aux *bois sanglants*
Trouve, aux abords du *Bois qui dort*,
Trouve, aux *prés fous*, où sur le Bleu (*Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs*)

しかし、「花について詩人に語ったこと」の中で我々の注意を引くのはむしろ再現すべき現実の消失である。この長篇詩は、テクニカルで互いに異質な語彙が詰まっている。上で引いた「林」(« bois »), 「牧場」(« pré »)のほかにも、ランボーは多くの植物名を列挙

詩の空間

している。「ゆり」(« lys »), 「バラ」(« rose »), 「カーネーション」(« œillet »), 「けいとう」(« amarante »), 「勿忘草」(« myosotis »), 「蓮」(« Lotos »), 「ひまわり」(« Hélianthès »), 「ユーカリ」(« Eucalyptus »), 「マホガニー」(« Acajou ») など。これらは、現実に対応しない列挙であり、我々の前に「語 = 物」として立ち現れことになる。したがって、この段階においては一種の語彙上の炸裂が起こっているものであり、我々は模造的でハイパー・リアルな世界にはい入るような印象を持つことになる。しかし、詩はまだテーマ性から完全には開放されていない。なぜなら、全ては詩人バンヴィルを戯画化するために組織されているからだ。

自然界の閉域から人工的な閉域へと目を向けてみよう。ここでは、町、村、集落といった共同体クラスの大きさの人工的閉域が見つかる。これらの空間の第一の特徴は、「保護するもの」という性格である。「みどり亭にて」(*Au Cabaret-Vert*)におけるシャルルロワへの入府や「二ナの返答」(*Les Reparties de Nina*)における村への回帰は、我々に登場人物が休息のための安全な空間、幸福の香りに満ちた空間に入ったことを示している。

Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines
Aux cailloux des chemins. *J'entrais à Charleroi.*
- Au Cabaret-Vert : je demandai des tartines
De beurre et du jambon qui fût à moitié froid.

Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table (*Au Cabaret-Vert*)

Nous regagnons le village
Au ciel-noir ;
Et ça sentira le laitage
Dans l'air du soir ; (*Les Reparties de Nina*)

しかし、この保護がうまく機能しない場合もある。

Quand dans les hameaux abattus,
Les long angelus se sont tus... (*Les Corbeaux*)

さらに、「音楽につれて」(*A la musique*)の中に見られるように、都市内の閉域は極度にマイナスのイメージになり得る。それは、息の詰まるようなブルジョワ体制の権化である。

Sur la place taillée en mesquines pelouses,
Square où tout est correct, les arbres et les fleurs,
Tous les bourgeois poussifs qu'étranglent les chaleurs
Portant, les jeudis soirs, leurs bêtises jalouses. (A la musique)

しかし、「花について詩人が語ったこと」で見たように、とりわけ我々は詩の構成要素の多様性に着目することにする。「パリのどんちゃん騒ぎ、あるいはパリは再びにぎわう」(*L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*) では、ville/femme (町/女性) の比喩が現れる。この比喩は、普通には擬人化としてとらえられるが、「たとえるもの/たとえられるもの」の関係性をひっくり返せば、人間の物象化である。

ville /femme

« Paris » / « la Reine aux fesses cascadants »
« les boulevards » / « le ventre de la Femme »
« les maisons » etc. / « La rouge courtisane aux seins gros de batailles »
« cité douloureuse (...) » / « La tête et les deux seins jetés vers l'Avenir »
« cité quasi morte » / « Corps remagnétisé pour les énormes peines »
/ « Ulcère plus puant à la Nature verte »
(*L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*)

ここにおいても、問題となっているのは古典的描写である。しかし逸脱しているとはいえそれは「コミュ - 又の後のパリ」という現実を示すための手法に留まっている。修辞は大げさで、バロック的でさえあるが、それは『イリュミナシオン』(*Les Illuminations*) の混沌には届かない。

家庭の閉鎖空間

ここで我々は、共同体の大スケール空間を離れ、「家庭の閉鎖空間」をあらわすイメージを探ってみることにする。これまでに見てきた空間と同様に、それらはまず我々を保護してくれる幸福な空間として立ち現れる。それゆえ、「二ナの返答」では(第21詩節 - 第26詩節)、「家畜小屋」(« l'étable ») が、「いっぱい」(« plein »)、「熱い」(« chaudes »)、「大きな」(« grands ») といった幸福感を与える表現と一緒に、「あばら家」(« ces taudis »)

詩の空間

が家庭的幸福のイメージとともに立ち現れる。

Ça sentira *l'étable*, pleine
De fumiers chauds,
Pleine d'un lent rythme d'haleine,
Et de grands dos
(*Les Reparties de Nina, XIX*)

Que de choses verrons-nous, chère,
Dans *ces taudis*,
Quand la flamme illumine, claire,
Les carreaux gris ! ...
(*Les Reparties de Nina, XXVII*)

そして、もう一つの空間がこの「あばら家」に続く。

- Puis, petite et toute nichée
Dans les lilas
Noirs et frais : *la vitre cachée*,
Qui rit là-bas ...
(*Les Reparties de Nina, XXVIII*)

この「彼」(« Lui ») がニナを誘う「隠れた窓」(« vitre cachée ») は、我々に「初めての宵」(Première Soirée) の窓ガラス(« vitres ») を思い起こさせる。これらの空間が「窓ガラス」(« vitre ») という境界によって知覚されるという事実は記憶に値する。いかにこれらの空間が浄福な性格を併せ持つとはいえ、それはしっかりと閉じられた空間すなわち監獄であるのだ。それに、この愛の営みの行われる閉域はサドの穴倉を想起させる。この点について言えば、非常に興味深い事実がある。この時期(1870年)の詩の中に見られる「ランボーの家」では、登場人物は「飲食をする」(« on mange (ou boit) ») が「愛の営みを行う」(« on fait l'amour ») かのどちらかの行為が行われている。「飲食をする」と「愛の営みを行う」ことは「他者の所有」という点で共通する行為である。これに付け加えて、初期詩篇全般にわたって見られる詩人による空間のはめ込みや踏破は、やはり同じ詩人のこの他者を所有したいという欲望を表現していると言える。

いくつかの例を引いてみよう。「小説」(*Roman*) では、「騒然としたカフェに入って / ジョッキカレモネードを注文し」(« vous rentrez aux *cafés éclatants*, / Vous demandez des bocks ou de la limonade... »), 「みどり亭にて」(*Au Cabaret-Vert*) では、「バター付パンと / 半分

冷えたハムを頼み」(« je demandai des tartines / De beurre et du jambon qui fût à moitié froid »), 「いたずら娘」(*La Maline*) の「茶色の食堂」(« Dans la salle à manger brune ») では、「名も知れぬベルギー料理を平らげる」(« Je ramassais un plat de je ne sais quel mets / Belge ») のだ。そして、上に引かれたガラスの向こうの「愛の巣」(« le nid d'amour ») と同様に、「冬に寄せる夢」(*Rêvé pour l'hiver*) には「ピンク色の小さな客車」(« un petit wagon rose ») がある。

L'hiver, nous irons dans *un petit wagon rose*

Avec des coussins bleus.

(*Rêvé pour l'hiver*)

しかしながら、この同じ欲望が詩空間を監獄に変え、荒廃させる。調子の変化はとりわけ「烏たち」(*Les Corbeaux*) の後にやってくるが、1870年の詩においてさえこの変化を予告する要素が見られる。たとえば、「びっくりした奴ら」(*Les Effarés*) のパン職人の工房は、それがいかに生命力あふれる空間とはいえ、「穴」であり、下方に位置し、「換気窓」(« soupirail ») や「鉄格子」(« grillage ») によって外界と隔てられている。このため、この工房は地下の牢獄に大変類似したものとなっており、『イリュミナシオン』の「少年時 V」(*Enfance V*) に出てくる「墓」(« tombeau ») を思わせる。地下の監獄である墓との違いは、内部がプラス(多産)で外部がマイナス(寒冷)という空間の性質の逆転である。しかし、内部/外部という項目は我々の創造世界においては交換可能なものではあるまいか。そして、「びっくりした奴ら」の中では子供たちは「雪の中、霧の中」(« dans la neige et dans la plume ») に閉じ込められているのであり、「換気窓」(« soupirail ») や「鉄格子」(« grillage ») を通して向こう側を夢見ているのではあるまいか。

1871年の詩についてはこの種の詭弁は必要ではない。登場人物は外部にではなく確かに内部に位置している。「しゃがみこみ」(*Accroupissement*) の第一詩節は息詰まるようなランボー的閉鎖空間の良き一例である。

Bien tard, quand il se sent l'estomac éccœuré,

Le frère Milotus, un oeil à LA LUCARNE

D'où le soleil, clair comme un chaudron récuré

Lui darde une migraine et fait son regard darne,

Déplace dans LES DRAPS SON VENTRE de curé.

(*Accroupissement*)

まずは、三つのレベルに対応して三重の閉鎖が見られることに注目できる。「天窗」(« la

詩の空間

lucarne ») (寢室), 「シーツ」 (« les draps »), 「やつの腹」 (« son ventre »)である。

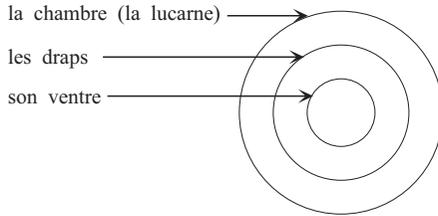


図2. 「しゃがみこみ」における空間の重畳

「天窗」による閉鎖について言えば、我々は第十詩節においてその息詰まるような性格を目の当たりにすることになる。「吐き気を催す暑さが狭い部屋を満たしている。」 (« L'écœurante chaleur gorge la chambre étroite. ») ここでは「シーツ」 (« les draps ») が、(太陽光線に対して) 保護を与えてくれる空間を形成しているとは言うものの、「やつの腹」 (« son ventre ») や「吐き気を催す胃」 (« l'estomac écœuré ») が、腐敗を引き起こす閉鎖空間をあらわにする。こうした可視の閉鎖空間に、視線によってつくられる不可視の閉鎖空間が加わる。上位の視線（「太陽」光線 (« le soleil »)）がもう一つの視線を閉じ込め（「彼に向けて投げ」 (« lui darde »)）、これを押しつぶすのだ（「彼の視線を眩ませる」 (« fait son regard darne »)）。

このことは、*d*, *a*, *r*の音の戯れによってさらに強調され、一つの論理的な流れを我々に提示することになる。（« darde » (投げる) « regard darne » (視線を眩ませる) « draps » (シーツ) (行為 行為のもたらす結果 これに対する反応)) テクストの意味を拡散しかねない音の戯れが、ここではそれをさらに強固なものにせんがために使われている。「びっくりした奴ら」のパン屋の工房と同様、上から見下ろした場合、この狭い部屋は残りの世界と「天窗」 (« la lucarne ») を通じて交流する「穴」 (« trou ») であり、世界の「ボトム」 (« bottom ») なのである。

「花について詩人の語ったこと」の「竹の小屋」 (« cabane de bambous ») もまた「しゃがみこみ」の息詰まる部屋と同じ性格を有している。

Toi, même assis là-bas, dans une
Cabane de bambous, - volets
Clos, tentures de perse brune, - (Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs)

「しゃがみこみ」同様、空間の閉鎖は窓（「よろい戸を / 閉じ」 (« volets/Clos »)）による

が、登場人物の姿勢（「座り込んで」(« assis ») もこれに寄与している。そして、これらの詩はある特定の目的を持って書かれている。すなわち、(ミロトゥスであれバンヴィルであれ) 誰か他人を、その視線を奪い閉じ込めることによって嘲弄するという目的で。しかし、この情け容赦のない空間ゲームは長くは続かない。攻撃の矛先が自分自身に向いてくるのだ。他者を封じ込める視線は自分自身を閉じ込めることも可能である。かくして詩の中で閉じ込められる人物は、次第に共感可能な人物、すなわち詩人に近い人物に置き換わってゆくことになる。「七歳の詩人たち」では、詩人の分身である子供が母親の権威的な視線を逃れて「便所」(« latrines ») の中に閉じこもる。

(...) il était entêté

A se renfermer dans la fraîcheur des *latrines* : (Les Poètes de sept ans)

空間は保護を与えてくれる性格を有してはいるが (Steve Murphy は「母親の監視システムの隙」(« faille dans le système de surveillance maternel ») と言っている)⁵、便所は独房に近い空間である。空間の性格はもはや幸福感を与えるものではなく、悲しさに満ち溢れている。「しゃがみこみ」同様、上位の(母親の)視線が下位の(子供の)視線を閉じ込め、押しつぶすのだ(「目を閉じて点を見つめていた」(« dans ses yeux fermés »)、*「幻にとろんとした目をこすりながら」*(« pour des visions écrasant son œil darne »))。彼の仲間たちも同じような目つきをしている。この子達は「七歳の詩人たち」(« Les Poètes de sept ans ») (複数) なのだ。

Pitié ! Ces enfants seuls étaient ses familiers

Qui, chétifs, *fronts nus*, *oeil déteignant* sur la joue, (Les Poètes de sept ans)

「剥き出しの額」(« fronts nus ») は「保護されていない額」であり、「色あせた目」(« oeil déteignant ») は「つぶれた目」である。

この便所にはもう一つの空間、彼の寝室が付け加わる。

Des rêves l'oppressaient chaque nuit dans *l'alcôve*.

(...)

Quand, dans la *chambre* nue aux persiennes closes,

Haute et bleue, âcrement prise d'humidité (Les Poètes de sept ans)

詩の空間

「しゃがみこみ」同様、空間の閉鎖は窓（「よろい戸を閉めた」（« aux persienne closes »））によってなされるが、この空間はもはやこの世界の「穴」ではない。今度は反対に「塔」（「高く」（« Haut »））である。ここには象牙の塔へと変身したロマン主義的監獄がある。ここでは、詩人が「ひとりで」（« seul »）引きこもる「高いところにある寝室」（« chambre haute »）と「下方にある街」（« quartier en bas »）との対比を強調しておこう。徒刑囚の精神は何が何でも出口（「帆布」（« la voile »））すなわち外の世界に航海に出るための「帆船」を探すことになる。

- *Tandis que se faisait la rumeur du quartier,*
En bas, - seul, est couché sur des pièces de toile
Ecrue, et pressentant violemment la voile ! (Les Poètes de sept ans)

「最初の聖体拝受」（*Les Premières Communions*）にも「便所」主人公が（« latrines »）に閉じ込められる情景が描かれている。

Elle passa sa nuit sainte dans des latrines.
Vers la chandelle, aux trous du toit coulait l'air blanc,
Et quelque vigne faille aux noirceurs purpurines,
En decà d'une cour voisine s'écroulant.

La lucarne faisait un cœur de lueur vive
Dans la cour où les cieux bas planquaient d'ors vermeils
Les vitres ; les pavés puant l'eau de lessive
Souffraient l'ombre des murs bondés de noirs sommeils.

..... (Les Premières Communions)

ここでは、閉鎖は三重である。「低い空」（« les cieux bas »）/ 「中庭」（« la cour »）/ 「便所」（« des latrines »）。「便所」（« des latrines »）の境界は「壁」（« murs »）、「ガラス」（« Les vitres »）そして「天窓」（« la lucarne »）で構成されている。「しゃがみこみ」で見たように、「天窓」（« la lucarne »）の存在は上から見たときにこの空間が世界の「穴」（« trou »）であることを示している。さらに、引用は「穴」という単語を含んでいる（« trou du toit »）。広大な空洞である「低い空」（« les cieux bas »）による空間の閉鎖は「パスカルの監獄」の性格を与え、空間は恐ろしく寒々としている。

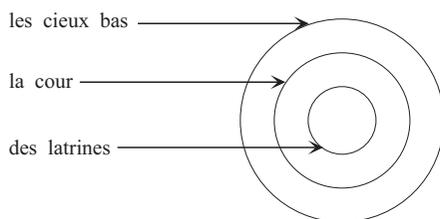


図4. 「最初の聖体拝受」における空間の重畳

同じ詩が、教会というもう一つの空間を宿している。教会は家庭的スケールというよりもむしろ共同体的スケールの空間であるが、「七歳の詩人たち」の寝室と同様にそれは高みに上がり (« haut(e) »), 「塔」 (« une tour ») になろうとする傾向がある。我々に恐怖を与える監視塔にである。

Mieux qu'à l'Eglise haute aux funèbres rumeurs,

(Les Premières Communions)

教会のイメージはまたイエスのイメージでもある。かくして我々は次のような一節を読むことになる。

(...) Jésus

Qui rêve en haut, (...)

(Les Pauvres à l'Eglise)

空間の「塔 - 化」 (« tour-ification ») は「穴 - 化」 (« trou-ification ») 同様に閉鎖の深刻化を意味する。圧力が増大し、徒刑囚の精神はあるいは上方へあるいは下方へとその出口を探る。かくして「酔っ払った船」 (*Le Bateau ivre*) では「我 = 船」 (« Je=bateau ») が空に穴をあける (« trouser ») ことになる。

Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur

(Le Bateau ivre)

同じ詩の中の「竜骨」 (« quille ») のイメージもまた我々に圧力の増大を示している。「竜骨」はまず膨れ上がり (« gonfler ») そして破裂する (« s'éclater »)。

L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.

詩の空間

O que ma quille éclate ! O que j'aïlle à la mer !

(Le Bateau ivre)

「竜骨」(« quille ») は家庭的スケールのイメージであるが、「我」(« je ») が「船」(« bateau ») であることを考慮すると、それは個人的なスケールでの閉鎖でもある。ある意味では、それはランボー的自我の炸裂を予告するものであるともいえる。

個人の閉鎖空間

三つ目のカテゴリーの空間、個人的なスケールの空間である身体とその周辺に移ろう。とはいっても、我々は「身体」についてはいくらか留保をつけておく。というのは、身体は、空間そのものというよりも空間の零点だからである。「ニナの返答」、「いたずら娘」(La Maline)、「ジャンヌ＝マリーの手」(Les Mains de Jeanne-Marie)、「母音」(Voyelles)、そして「星は君の耳の真中にばら色の涙を流した」(L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles) といった詩を除くと、これら身体表現の価値はマイナスとなっている。

我々は、ここでこれらの身体に、服や椅子や棺など、周りのいくつかの小さな空間を付け加えておこう。

服は息苦しい閉鎖空間である身体の付属物であり、登場人物を嘲弄するために用いられている。

Sous des habits puant la foire et tout vieillots,

(Les Poètes de sept ans)

Ta chemise aux aisselles blondes

(Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs)

「酔っ払った船」(« le bateau ivre ») が「膨張する」(« qui gonfle ») ように、「おまえのシャツが、(・・・) 膨れ上がる」(« ta chemise (...) se gonfle ») これは、息苦しい閉鎖空間が炸裂に向けてその内圧を高めているからである。反対に、引き裂かれた服によって、開放を表現することも出来る。

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevés ;

Mon unique culotte avait un large trou.

De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur !

(Ma Bohème)

上の「わが放浪」の例では、空間は空気が通ってほど良く閉じられている。ここに見られる様々な「穴」(« trous ») が、空間を膨張と炸裂から救っているといえる。

この部分のランボールの作品には身体を取り巻くもう一つの空間が特徴的に見られる。それは椅子である。この空間は、まず1870年の詩篇の中では、「大きな」(« grand »)あるいは「巨大な」(« immense ») といった形容詞とともに幸福感をもたらす空間を形作る。

Assise sur *ma grande chaise*,

(*Première Soirée*)

(...) et je m'épatais dans *mon immense chaise*.

(*La Maline*)

しかし、ここでは所有形容詞「私の」(« Mon ») が使われていることにも注意する必要がある。「私の」は、この空間が強力な「私」(« Moi ») によって規制され、所有されていることをあらわしている。空間を閉じ込めるのはこの「私の」(« mon ») 視線なのである。ランボールの初期詩篇においては、一般的に言って、全てを統制するのはこの「私」(« Moi ») である。別の観点から言えば、この所有欲にあふれる強力な「我」が空間を監獄へと変えるのであり、最終的には自分自身を監獄に閉じ込めることになるのである。

上記のように我々は、「登場人物の『私という零点』(Ich-Nullpunkt)⁶」の周りの三重の閉鎖を記述した。ランボール作品のこの部分での空間閉鎖の度合いが極めて高いこと、そしてとりわけ、詩人はそこからの出口を求めてはいるものの、空間は閉鎖の度合いをさらに強め袋小路へと向かう傾向にあることが伺われる。

視線と空間

我々は、この小論を、詩の中に出てくる登場人物の視線から伺われるランボール初期詩篇の空間性について考察することで締めくくりにする。

最初に指摘できることは、上位の視線と下位の視線との間の幸福な関係の消失である。我々は、「孤児たちのお年玉」(*Les Etrennes des orphelins*) において子供たちの下位の視線が母親の上位の視線をリレーしている様子を見てきた。¹(図4. A) しかし、ここでは子供たちの視線は不在であり、登場人物たちは盲いている。「谷間に眠る人」(*Le dormeur du val*) では上位の視線は上から「降り注ぐ」(« pleut ») 「光」(« la lumière ») の中に具現化する。この風景の中では、上位の立場にあるのは「太陽」(« le soleil ») と「誇り高き山」(« la montagne fière ») であり、「子供 = 兵士」(« soldat = enfant ») が下位の立場を担っている。しかし、兵士はもはや自然の息吹をリレーすることは出来ない。なぜなら、彼は文字

通り破裂している (« crevé » (くたばっている)) からだ。(「右わき腹には二つの赤い穴があいている」 (« Il a deux trous rouges au côté droit. »)) さらに、たとえ死んでいなくても、登場人物はその視覚を絶たれている。かくして我々は「慈悲修道尼」(*Les Sœurs de charité*) の中に次の一節を見つけることになる。

Ni regard noir, ni ventre où (...)

Aveugle irréveillée aux immenses prunelles, (Les Sœurs de charité)

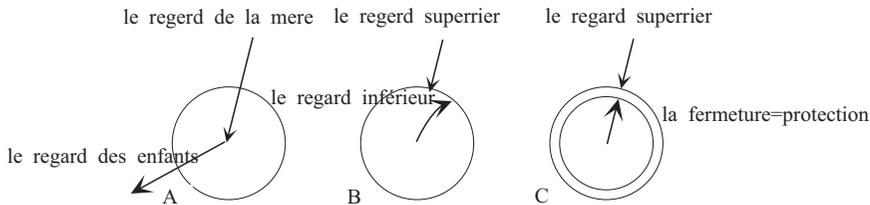


図4. 上位の視線と下位の視線の関係

ランボーの作品の中では一般的に「黒い(瞳の発する)視線」 (« le regard noir ») はプラスの価値を有している。これに対し「青い(瞳の発する)視線」 (« le bleu regard ») は弱々しく(青インクのように)消去可能な印象を与え、マイナスの価値を有する。(「彼女は青い目をしていた、-嘘つきの!」 (« Elle avait le bleu regard, - qui ment ! ») (*Les Poètes de sept ans*))) 上に引いた「大きな瞳を持った目覚めることのない盲」 (« Aveugle irréveillée aux immenses prunelles ») は、皮肉な表現であり、ほとんど撞着語法と言ってもよい。上位の視線がその威力を全面的に行使用し、諸存在は視線をつぶされてこれに服従するのだ。(図4. B) 「しゃがみこみ」の「とろんとした視線」 (« regard darne »), 「七歳の詩人たち」の「とろんとした目」 (« œil darne ») は上で見たようにその帰結である。そして、幸福な空間は強力な視線に支配されたこの空間の一部にシェルターとしてしか実現されない。(図4. C) それは、目を閉じることによって夢想に身を任せる至福の瞬間である。

Tu me dirais que je te porte,

L'œil mi-fermé.

(Les Reparties de Nina)

Tu fermeras l'œil, pour ne point voir, par la glace,

Grimacer les ombres des soirs,
 Ces monstruosités hargneuses, populace
 De démons noirs et de loups noirs. (Rêvé pour l'hiver)

(...) et dans *ses yeux fermés* voyait des points. (Les Poètes de sept ans)

最初の引用においては、いかなる対象に対して、いかなる敵対的な外界に対して登場人物がその目を閉じるのか詩人は言及していない。二番目の引用では、これは説明される（「夜の闇」(« les ombres des soirs »)）が、それが何であるのかを我々は正確に知ることは出来ない。ここで登場人物を脅かしているものそれは「空間の恐怖」(« l'horreur de l'espace »)である。「小さな客車」(« Un petit wagon rose »)は、実際空っぽの空間に取り囲まれており、この空間は諸存在を恐れさせる視線を持ち擬人化されている（「しかめ面をする」(« grimacer »)）。「ルソーの幸福の島」（「小さな桃色の客車」(« un petit wagon rose »)）は「パスカルの監獄」（「空間の恐怖」(« l'horreur de l'espace »)）へと変化する。そして、目を閉じることだけが主人公に天国の幻影を保持させるのだ。最後の、「七歳の詩人たち」の場合には、恐怖の対象ははっきりしている。強い「母」がそれに当たる。最初の詩節から母と息子の権力関係は示されている。

Et la Mère, fermant le livre du devoir,
 S'en allait satisfaite et très fière, sans voir
 Dans les yeux bleus et sous le front plein d'éminences,
 L'âme de son enfant livrée aux répugnances. (Les Poètes de sept ans)

1871年の詩篇群に属する「七歳の詩人たち」では、「我=詩人」(« Je=poète »)の立場は、子供のそれに近い。なぜなら、内側からしか描けない夢想的場面（とりわけ最終詩節）がそこにはあるからだ。それゆえ、上位者の視線（この場合は母の視線）によって押しつぶされるのは詩人自身の視線である。しかし、そうは言っても最初期の1870年の詩篇群においては状況はまったく反対であった。詩の風景の中で登場人物の視線を押しつぶしているのはむしろ詩人の視線であった。「音楽につれて」(*A la musique*)は詩の各転換点に空間マーカの表現を散りばめた描写的な詩である。「・・・に切り取られた広場に」(« Sur la place taillée (...) »), 「その周りに」(« Autour »), 「庭園の中央に」(« au milieu du jardin »), 「緑のベンチの上に」(« Sur les bancs verts »)という具合に⁷。それゆえ、空間はしっかり統制され、とりわけ最終詩節には、詩人の分身である専制君主的な私の視線に支配された

帝国が見られる。

Je ne dis pas un mot : JE REGARDE TOUJOURS
La chair de leurs cous blancs brodes de mèches folles :
Je suis, sous le corsage et les freles atours.
Le dos divin apres la courbe des epaules.

J'ai bientôt déniché la bottine, le bas ...
- Je reconstruis les corps, brûlé de belles fièvres.
Elles me trouvent drôle et se parlent tout bas ...
- Et mes désirs brutaux s'accrochent à leurs lèvres ... (A la musique)

「我」(« Je ») の頻度 (8行で7回) は特記に値する。これは、少女たちの身体を閉じ込める「私の視線」の強さのしるしである。しかしながら、ここでは少女たちの視線もまたその効力を失っていない。このすぐ前の部分では、彼女たちは逆に「我に向けて」(« Vers moi ») 笑いを含んだ無遠慮な (« indiscret ») 目を向ける。

Elles (fillettes) le savent bien et tournent en riant,
Vers moi, leurs yeux tout pleins de choses indiscrettes. (A la musique)

見方によれば、私の視線と少女たちの視線とは相殺されるわけである。「我」は視線の驚くべき跳梁によって状況を制しているが、少女たちも良く抵抗している。この状況は以下の図のように示されるかもしれない。

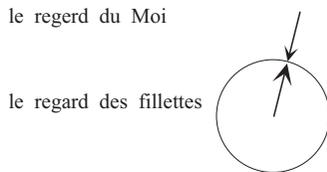


図5. 「音楽につれて」における「我」と少女たちの視線の関係

しかし、そうはいつでも少女たちの抵抗は長くは続かない。詩人の無遠慮な (« indiscret ») 視線が彼女たちを裸にしてしまう。「初めての宵」(Première Soirée) では、

かくしてしどけない様子の (« fort déshabillée ») 女の子が登場する。

- Elle était *fort déshabillée*

Et de grands arbres indiscrets

Aux vitres jetaient leur feuillée

Malinement, tout pres, tout pres.

(*Première Soirée*)

この裸にされた存在は、我々にパノプティック（一望監視施設）の独房に入れられて看守の視線に晒される囚人を思わせはしないだろうか。この一節は、単に素朴に露骨な描写をしたというのに留まらず、詩人の側の強い支配と所有の意思を示したものであるということが出来る。この引用のすぐ後に、詩人は自分の (« ma ») 椅子で半裸の (« Mi-nue ») 女の子を所有する。

Assise sur *ma* grande chaise,

Mi-nue, elle joignait les mains.

(*Première Soirée*)

次の詩節は、詩人の「視線」がしつこく存在することを我々に示し、(詩節の頭にあるというその位置から)「見ること」 (« regarder ») と「キスすること」 (« baiser ») すなわち口で「所有すること」との間の並行関係を打ち立てる。

- *Je regardai*, couleur de cire

- *Je baisai* ses fines chevilles.

(*Première Soirée*)

最後には、詩人は「自分の舌」 (« ma lèvre ») で女の子の視線を「塞ぐ」ことになる。(「僕はやさしく彼女の目を愛撫した」 (« Je baisai doucement ses yeux »)) こうして、詩人の視線が女の子の視線を押しつぶしながら支配を広げることになる。

- *Pauvrets palpitants* sous ma lèvre,

Je baisai doucement ses yeux :

(*Première Soirée*)

かくして詩人の強力な「我」による空間の支配は完成の域に入る。女の子の側からすれば、彼女は詩人によって所有を奪われる。ここから、上位者の視線が下位者の視線を押し

つぶす我々のいつもの図式が導き出される。

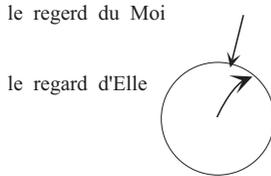


図6. 「初めての宵」における「我」と女の子の視線の関係

「初めての宵」では「我」による空間の所有は格別なやさしさの中でなされ、空間は閉じられているにもかかわらず幸福なままである。しかし、「我 = 詩人」(« Je=poète ») の視線はその強度を増し、諸存在の上に非情な残虐さでのしかかる。そうした理由から、ランボーの初期詩篇には、「水泡から生まれたビーナス」(*Vénus Anadyomène*)、「皇帝の怒り」(*Rages de Césars*)、「座った奴ら」(*Les Assis*)、「税官吏」(*Les Douaniers*)、「僕の小さな恋人たち」(*Mes petites amoureuses*)、「しゃがみこみ」(*Accroupissement*)、「教会に集まる貧者たち」(*Les Pauvres à l'église*) といった風刺詩が存在するのである。これらの詩の中では、最初期の「首吊りにされた奴らの踊り」(*Bal des Pendus*)に見られるように、諸存在、とりわけ主要登場人物たちは裸にされて情け容赦のない詩人の視線に晒される。ここでは、「びっくりした奴ら」(*Les Effarés*) の例をあげて、詩人がだんだんと子供たちから彼らの視線を取り上げる様子を見てみよう。

A genoux, cinq petits, - misère ! -

Regardent le boulanger faire

Le lourd pain blond ...

Ils *voient* le fort bras blanc qui tourne

La pâte grise, et qui l'enfourne

Dans un trou clair.

Ils *écoutent* le bon pain cuire.

(*Les Effarés*)

上に引いた部分では、動詞が、「見る」(« regardent ») 「見える」(« voient ») 「聞く」(« écoutent ») と移り変わっている様子がわかる。「身をすぼめ」(« blottis ») 「ひざまずき」

(« à genoux »), 子供たちは視力を失いつつあるのではあるまいか。子供たちは外側に位置してはいるが、実は「パスカルの監獄」の中に閉じ込められているのではあるまいか。彼らの姿勢（「身をすぼめ」(« blottis »), 「ひざまずき」(« à genoux »), 「身を縮め」(« replies »), 「お尻を丸く突き出して」(« leur cul en rond ») 等々) は、むしろ閉鎖空間の特徴を示しているものであり、彼らが眺めている穴は、彼らがこの監獄から抜け出そうとして探している出口なのではあるまいか。ここでは、「詩人 = 読者」(« poète=lecteur ») の視線と子供の視線との関係は、「初めての宵」同様次のように図式化できることになるが、空間は不幸な性格を有している。

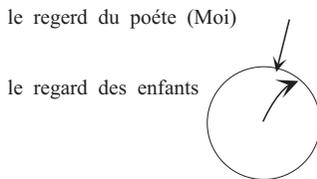


図7. 「びっくりした奴ら」における詩人と子供たちの視線の関係

したがって、我々がこれら 1870 年代の詩篇から得られた図式は「七歳の詩人たち」のそれと同じではあるが、「我 = 詩人」(« Je=poète ») の位置が逆転していることにここでは注意したい。一般的にこの時期の詩篇は詩人の視線によってしっかりと統制された空間を伴っていることは先にこれを確かめたのであるが、詩人の視線によって虐待され押しつぶされた存在が再び目覚める瞬間が時として存在する。「皇帝の怒り」では、「皇帝は死んだような目をしている」(« l'Empereur a l'œil mort »)。これは、上位の目である詩人の目によって押しつぶされた下位の目である。しかし、「彼（皇帝）の生彩のない目」(« son (Empereur) œil terne ») は時として「燃えるような（すなわち強力で今度は「詩人 = 読者」(« poète=lecteur ») を脅かすことが出来る) 視線」(« des regards ardents ») を有することがある。この変化は次のように図式化できるだろう。

- Et parfois son œil terne a des regards ardents... (Rages de Césars)

詩の空間

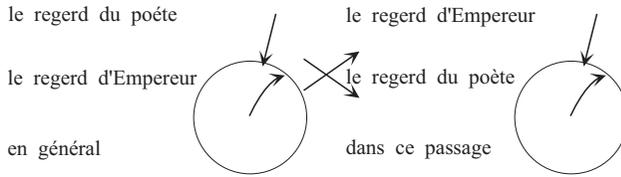


図8. 「皇帝の怒り」における詩人と皇帝の視線の関係

「座った奴ら」においては、老人たちは椅子に一体化させられる、すなわち「もの」化させられるまで戯画化されていて（「これらの老人たちはいつも椅子と三つ編みごっこをしている」(« Ces vieillards ont toujours fait tresse avec leur siège »)), 彼らの視野は非常に限定されている（「緑の輪で目は隈取されている」(« les yeux cerclés de bagues vertes »))。しかし、「彼らの服のボタン」(« leurs bouton d'habit ») は「あなた（読者、すなわち詩人の側）に襲い掛かる」(« qui vous accrochent ») 視線を持つことが出来るのだ。

Et leurs boutons d'habit sont des prunelles fauves
 Qui vous accrochent l'œil du fond des corridors !

(*Les Assis*)

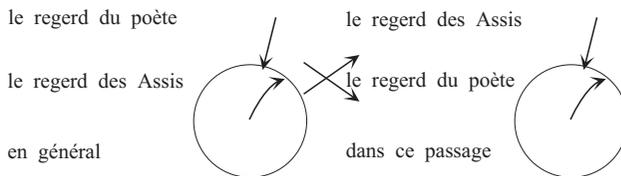


図9. 「座った奴ら」における詩人と座った奴らの視線の関係

しかし、真の変化は「我 = 詩人」(« Je=poète »)が、主人公に同情を抱き始め（「七歳の詩人たち」）、主人公とともに詩の風景の一部となり（「義人」(*L'Homme juste*)), 「我 = 船」(« Je=bateau ») となって主人公に合体するとき（「酔っ払った船」）に起こる。

「義人」では、「真の義人」(« vrai Juste ») である詩人が「偽の義人」(« le faux Juste ») を厳しく尋問する⁸。Yves Reboul によれば、「偽の義人」はヴィクトール・ユゴーに違いないということだが⁹、我々にとって重要なのは（真偽）二人の義人の空間的位置関係である。他の風刺詩とは異なり、尋問者である詩人は詩の風景の外側に位置しないで、世界

の中に位置している。視線の観点から見てみると、詩人の視線は「義人」の視線の上に上位者の視線として作用してはいない。そうではなくて、詩人と「義人」の二つの視線が同様に「永遠で冷厳な秩序」(« ordre éternel et impassible ») という上位の視線の支配を受けている。つまり二人ともこの世という監獄の中にいるのであるが、彼らを支配するこの秩序に対する態度はそれぞれに異なっている。「義人」が直立不動 (« droit » et « debout ») のまま「塔 = 監獄」となるのに対して、「我 = 詩人」(« Je=poète ») は、相手はびくともしないとはいえ、反抗を試みる。

Le Juste *restait droit* sur ses hanches solides :
 Un rayon lui *dorait l'épaule* ; des sueurs
 Me *prirent* : « Tu veux voir *rutiller les bolides* ?
 Et, *debout*, écouter *bourdonner les fleurs*
 D'*astres lactés*, et *les essaims d'astéroïdes* ?

« Par des farces de nuit *ton front est épié*
 O Juste ! Il faut gagner un toit. Dis ta prière, (L'Homme juste)

ここでは、無限の空間が「義人」を閉じ込めている。天の視線が彼の上に降り注ぐ。(「一筋の光線が彼の肩を黄金に照らしていた。」(« Un rayon lui dorait l'épaule »)) この空間には「流星」(« les bolides ») や「銀河の星」(« astres lactés ») や「惑星」(« astéroïdes ») があって、これらの物体も「義人」の上に落下して彼の視線を押しつぶす可能性がある。(「おまえの額は狙われている」(« ton front est épié »)) この攻撃に対して「義人」は反応しない。盲いて、消え去るのみだ。

Et le Juste *restait debout*, (...)
 Majesté et vertus, amour *cécité*

Tu es lâche ! O *ton front qui fourmille de lentes* !

Je relevai mon front : *le fantôme avait fui*, (L'Homme juste)

空間の圧力は「我 = 詩人」(« Je=poète ») の上にもものしかかる。

詩の空間

« Et c'est toi l'œil de Dieu ! le lâche ! Quand les plantes
Froides des pieds divins passeraient sur mon cou, (L'Homme juste)

「我 = 詩人」(« Je=poète ») は「義人」を罵り反逆するが、変化は訪れない。上位の秩序である天に統御された夜の空間がなおも詩の風景を占拠し続ける。

J'avais crié cela sur la terre, et *la nuit*
Calme et blanche occupait les Cieux pendant ma fièvre.
(...)
Cependant que, *silencieux sous les pilastres*
D'azur, allongeant les comètes et les nœuds
D'univers, remuement enorme sans désastres,
L'ordre, éternel veilleur, rame aux cieux lumineux
Et de sa drague en feu laisse filer *les astres* ! (L'Homme juste)

ここで使われている語彙もまた、何もない広大な夜の空間という点で「パスカルの監獄」の様相を呈している。「我 = 詩人」(« Je=poète ») は空間の囚われ人となる。「永遠の見張り人である秩序」(« L'ordre, éternel veilleur ») が彼を監視している。この一節の後、ついに彼を「監視し処罰する」(« surveiller et punir ») 恐怖の目が現れる。

- J'exècre tous ces yeux de Chinois (à be)daines, (L'Homme juste)

この中国人の目は「酔っ払った船」の最終行の「船橋の恐ろしい目」(« les yeux horribles des pontons ») を想起させる。

Je ne puis plus, (...)
(...)
Ni nager sous les yeux horribles des pontons. (Le Bateau ivre)

かくして「初期詩篇」の世界は明らかな監獄のイメージでくくられることになる。一連の視線の変化はランボー的主体が監視と鍛錬とを通して自らを植民地化してゆく過程として捉えられるかも知れない。詩人はその中で息果ててしまうのであろうか。この疑問については、こうした空間性の探求とは対極にあるもう一つの読み、詩の中の「運動」をたど

る別の読みの可能性があることにここでは言及し、次回の課題とすることとする。

註

- 1 中尾充良「初期ランボーにおける監獄のイメージについて」(『研究報告集』(日本フランス語フランス文学会中部支部) 第22号, 1998年) pp. 53-67.
 - 2 Victor BROMBERT, *Prison romantique : essai sur l'imaginaire*, Paris, Librairie José Corti, 1975.
 - 3 Yasuaki KAWANABE, *Une Cosmogonie Poétique : les poèmes en vers d'Arthur Rimbaud, leur structure thématique et sa métamorphose*, Tokyo, France Tosho, 1982.
 - 4 ここで我々は便宜上こうしたを分類するが、もちろん実際の世界は断絶のない連続体である。
 - 5 Steve MURPHY, « Le regard de Rimbaud », *Revue des Sciences humaines* (Toulouse), n° 193, jan-mars 1984, p.60.
 - 6 Roman INGARDEN, *L'Œuvre d'art littéraire* (Das literarische Kunstwerk, 1931), trad. par Philibert Secretan, L'Age d'Homme, 1983, p.197.
 - 7 同様の手法は「ザールブルックの輝かしい勝利」(*L'Éclatante victoire de Sarrebrück*) にもみられる。「真中に」(« Au milieu »), 「下方に」(« En bas »), 「右に」(« A droite »), 「中央に」(« Au centre ») と続く。
 - 8 Jaques GENGOUX, *Pensée poétique de Rimbaud*, Nizet, 1950, p.316.
 - 9 Yves REBOUL, « A Propos de L'Homme juste », *Parade Sauvage* (Charleville-Mezières), n° 2, avril 1985, pp.44-45.
- * 引用中のランボー作品は Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, édition de Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris, Garnier, coll. Classiques Garnier, 1981. Edition revue, 1991 (Bordas) に基づいている。