

<p>« Marchant comme un seul homme au-devant du trépas.</p> <p>Les roulements des chars, les coursiers qui hennissent, » (<i>Ibid.</i>)</p> <p>Le boulet dans les rangs laisse une large trace.</p> <p>Ainsi qu'un laboureur qui passe et qui repasse, (p.161)</p> <p>Cependant, las d'attendre un trépas sans vengeance,</p> <p>Les deux camps à la fois (l'un sur l'autre s'élançent),</p> <p>Se heurtent, et du choc ouvrant leurs bataillons,</p> <p>Mèlent en tournoyant leurs sanglants tourbillons ! (p.162)</p> <p>Tout à coup le soleil, dissipant le nuage,</p> <p>Éclaire avec horreur la scène du carnage ; (<i>Ibid.</i>)</p>	<p>bataille. Toutes les ailes s'ébranlent à la fois, comme un seul guerrier. Les carrés se forment et tombent aussitôt pour ne plus se relever. «Les chevaux effarés s'enfuient dans toutes les directions. » (p.196)</p> <p>Les boulets labourent le sol, comme des météores implacables. (<i>Ibid.</i>)</p> <p><u>Le théâtre du combat</u> n'est plus qu'un <u>vaste champ de carnage</u>, quand la nuit révèle sa présence et que <u>la lune silencieuse apparaît entre les déchirures d'un nuage</u>. (p.197)</p>
---	---

- ゴシック体の語句は両テキスト中ではほぼ同一の部分。
- 下線を付した語句は同一の意味場に属し、類似のイメージをなすもの。
- «
»中の詩節はギュイヤールの指摘からもれた部分。

このようにロートレアモンによる戦闘シーンには、確かにラマルチーヌに見られるのと同じあるいは類似のイメージが移植されている。しかしこの同一性・類似性を確認してよしとせず、さらに語彙レヴェルでの詳細な分析が必要であると思われる。

両テキストに見られる相違点から検討してみよう。まず、ラマルチーヌ「前奏曲」に見られる「10万の兵」«cent mille soldats»が、『歌』ではその三倍の「30万」«trois cent mille»となっている⁵⁾。ただしこれは純粋な相違点というよりは、むしろ元のテキストで用いられた「10万」という誇張的な単位を踏襲しつつ、自らの偏愛する数字「3」⁶⁾をこれに乗じた結果と見なされる。ホメロス＝ウェルギリウス的な叙事詩の伝統に属する概算的で誇張法的な数を使うラマルチーヌに倣いながら、ロートレアモンは元のテキストの数字をさらに増加させていく。誇張法への嗜好の一端を示すこの一節は、他方でこのストロフの神話的で超自然的な様相を補強することにもなるだろう。そこに登場する軍団はそもそも、「山々や湖、ヒースの群落、森、岬、広大な海をかぐわしい香りで満たす〔マルドロールの〕神聖なる精液」(p.196)に惹かれて地球の隅々から一つ所に集まり、その拳句相争っているのだから。

次に両者のテキストにおける戦闘シーンの終末部分が、対照的な描写になっているのを見逃さないでおう。ラマルチーヌでは太陽光線に照らし出されていた戦場が、ロートレアモンでは月光のなかに浮かび上がらされているのだ。ギュイヤールはこの改変について、「ウェルギリウスに見られる『静かな月』の一節の記

5) 『歌』ではこの「30万」の兵が「おのおのの側」に配されているのだから、正確にはこの数字の2倍の60万人もの兵士たちが戦っていることになる。

6) Cf. Lucienne Rochon, *Lautréamont et le style homérique*, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1971, pp.32-34.

憶」がもとになっている可能性を示唆するが⁷⁾、ここでは昼から夜へ、あるいは雲間からさす「太陽」から「月」へというふうに、相補的要素への変換が行われていることに違いはないだろう。そしてこの変更点においてもやはり、ロートレアモンがラマルチーヌの描く戦闘シーンに、逆説的ではあるが、実はきわめて忠実に従っている事実が浮彫りになってくるように思われる。

このような改変操作に対して、ロートレアモンは元のテキストから写し取ってきた要素の出現順序に変更を加えず、正確に元の描写の道筋を再現している。118行の12首節詩句^{アレクサンドラン}からなる長大なラマルチーヌの戦闘シーンが、ロートレアモンでは大幅に縮約されて10行ばかりになっている。このように『歌』の詩人は確かに元のテキストを10分の1以上に切り詰めているにもかかわらず、同一あるいは類似の要素の出現順序を以下に見るようにまったくと言っていいほど変更していない。

ラマルチーヌ	« cent mille soldats » → « comme un seul homme » → « les coursiers » → « le boulet » → « un laboureur » → « le soleil dissipant le nuage » → « la scène du carnage »
ロートレアモン	« trois cent mille » → « comme un seul guerrier » → « les chevaux » → « les boulets » → « labourent » → « le théâtre du combat » → « un vaste champ de carnage » → « la lune silencieuse apparaît entre les déchirures d'un nuage »

さらに、元のテキストのタイトル « Les Préludes » そのものを参照させようとして、同一の語である « prélude » を自らの書換え部分冒頭に故意に置くことで⁸⁾、ロートレアモンは戦闘シーンのモデルとしてラマルチーヌを借用したこと自体を公言しているようにさえ見える。いずれにしても、ギユイヤールが推定するような無意識的記憶^{レ・ニ・ニ・ニ}といった漠然としたテキスト把握には到底とどまりがたい、元のテキストのきわめて精緻な読み取りが前提となっているのは明らかであろう。ラマルチーヌの書換えにあたっては（さらには、おそらく他の作品の書換えにおいてさえも）、ロートレアモンが当のテキストそれ自体を眼前に置き、それに逐一あたりながら書換え行為を綿密に遂行していったのではないかと推測させられる所以である。

・天使との戦い、ラマルチーヌの「詩的諧調」との戦い（「第2歌」第11ストロフ）

ロートレアモンは書換え操作を通じ、ラマルチーヌ作品の叙事詩的要素のある意味で忠実に継承していると言えるが、それと好対照をなすのが、この年長の詩人の標榜する「詩的・宗教的諧調」への批判的措置とでも言うべき執拗な書換え作業である。やはりギユイヤールが発見した、詩篇「寺院のランプ」のほぼ全体にわたる改作がその典型的な一例である。

7) Cf. *art.cit.*, p.79.

8) この点に関して、石井洋二郎も同じく指摘している（『ロートレアモン イジドル・デュカス全集』、石井洋二郎訳、筑摩書房、2001年、485頁、註解）。

La Lampe du Temple, ou l'Âme présente à Dieu	<i>Chants II, 11</i>
<p>Pâle lampe du sanctuaire, Pourquoi, dans l'ombre du saint lieu, Inaperçue et solitaire, Te consumes-tu devant Dieu? [...] (p.304)</p> <p>Ce n'est pas pour écarter l'ombre Des pas de ses adorateurs ; <u>La vaste nef n'est que plus sombre</u> <u>Devant tes lointaines lueurs.</u> [...] (p.305)</p> <p>Et pourtant, lampes symboliques, Vous gardez vos feux immortels, Et <u>la brise</u> des basiliques Vous berce sur tous les autels.</p> <p>Et mon œil aime à se suspendre À ce foyer aérien, Et je leur dis sans les comprendre : Flambeaux pieux, vous faites bien. [...] (<i>Ibid.</i>)</p> <p>Et jamais, jamais tu n'oublies De diriger vers lui mon cœur, Pas plus que ces lampes remplies De flotter devant le Seigneur. [...] (<i>Ibid.</i>)</p> <p>Et quand sous l'œil qui te contemple, Ô mon âme, tu t'éteindras, Sur <u>le pavé</u> fumant <u>du temple</u> Son pied [de Dieu] ne te foulera pas. [...] (p.306)</p>	<p>Ô lampe au bec d'argent, mes yeux t'aperçoivent dans les airs, compagne de la voûte des cathédrales, et cherchent la raison de cette suspension. On dit que tes lueurs éclairent, pendant la nuit, la tourbe de ceux qui viennent adorer le Tout-Puissant et que tu montres aux repentis le chemin qui mène à l'autel. (pp.90-91.)</p> <p>[...] et tu éclaires d'une flamme nouvelle et puissante les moindres détails du chenil du Créateur [...] (p.91)</p> <p>[...] tu t'empresses de désigner ma présence pernicieuse, et de porter l'attention des adorateurs vers le côté où vient de se montrer l'ennemi des hommes? (<i>Ibid.</i>)</p> <p>« Ô lampe poétique! toi qui serais mon amie si tu pouvais me comprendre [...] » (<i>Ibid.</i>)</p> <p>Laisse, plongées dans les ténèbres, les colonnes des basiliques ; et, lorsqu'une bouffée de la tempête sur laquelle le démon tourbillonne, emporté dans l'espace, pénétrera, avec lui, dans le saint lieu [...] (<i>Ibid.</i>)</p> <p>[...] serait-ce, parce que tu connais les détours de mon cœur, que, [...] (<i>Ibid.</i>)</p> <p>[...] mes pieds foulent le <u>basalte des églises</u>, dans les heures nocturnes [...] (<i>Ibid.</i>)</p>

- ゴシック体の語句は両テキスト中でほぼ同一の部分。
- 下線を付した語句は改変を受けたと思われる部分。
- « »中の詩行はギュイヤールの指摘からもれた部分。

この書換えについてギュイヤーは、次の三つの点を指摘している。1)「第2歌」第11ストロフは「パロディ的なパスティッシュ」であり、そこでは「多くの細部のみならずテキストの動きそのものが、偶然の一致であるとか、何か両作品に共通の源泉があるといったような安易な説明を排除する⁹⁾」。2) ラマルチーヌはランプが宙吊りになっている偽の理由を修辭的に三たび繰返すことで詩的な効果を上げているのに対し、ロートレアモンは「私の目はこの宙吊りの理由を探

9) M.-F. Guyard, *art.cit.*, p.81.

し求める」とマルドロールにごく簡潔に言わせるにとどめ、散文的効果を上げている。3) 詩的言葉づかいを避けるように『歌』の作者は、科学的なイメージを喚起する言葉を登場人物に喋らせている¹⁰⁾。このきわめて妥当だと思われる言及を受け、われわれはより語彙レヴェルに立ち至った分析を試み、この書換えがいかなるし方でパロディーとなっているのかを明らかにしてみようと思う。

まず「寺院のランプ」冒頭近くの語 «*adorateur*» が、ある時は字義どおりに («*l'attention des adorateurs*») ある時はパラフレーズされながら («*ceux qui veulent adorer*») きわめて忠実に筆写されている。それ以外にも «*comprendre*» や «*mon cœur*»といった語、あるいは «*saint lieu*», «*basiliques*»といった聖所を示す主要な語彙も一致させられている。この中にももちろん «*lampe(s)*»も分類されるが、対照表でも明らかなようにラマルチーヌの «*lampes symboliques*» に対して、ロートレアモンは «*lampe poétique*» といったように、「ランプ」を修飾する形容詞を取り換えている。それは一体なぜなのか。

ラマルチーヌにとって「ランプ」は、神に帰依する信心深い話者の「魂」を象徴する形象であったが、『歌』では実のところ天使が「ランプ」に変身していたと暴露される。このように設定は変えられているにしても、<ランプ=信仰心・神への帰依ないし従属>という大枠に変化はないであろう。この聖所の照明器具を指してロートレアモンが「詩的」と形容するのは、自らの散文作品が詩的であるというよりはむしろ、その「ランプ」がまさしくラマルチーヌの詩篇の中に登場する詩的形象に他ならないという参照関係を明示する意図からであろう。即ち書換えによって付加された「詩的」という形容詞は、元のテキスト「寺院のランプ」へと読者を直接差し向ける、すぐれてメタテキスト的な機能を担っていると言える。そしてそれはフィリップ・ルジュンヌ言うところの「自伝契約」¹¹⁾に倣って「パロディー契約」とでも名づけ得る作者と読者との間に共有される了解、即ち<この作品はラマルチーヌ作品のパロディーに他ならない>という了解を形作る要因の一つとなっているのである。

次に特徴的だと思われるのは、元のテキストで使われていた聖所の呼称を時に忠実に書き写し、時に他の言い回しへと書換えている、きわめて意識的な操作である。その詳細を言い換え語句の出現順に並べ、対照させてみよう(表1)。

ラマルチーヌは「教会」«*église*»という語を直接用いることは一度もないが、下の表に見る四個の言い換え語句は、もちろんそのすべてがカトリックにとっての「聖所」を意味する。例えば 四番目に出現し、作品の題名ともなっている «*temple*» なる語が<プロテスタントの寺院>を意味するのでもなければ、ましてや<キリスト教以外の宗教の聖所>を示すこともないのは言うまでもない。そもそもこの種の語句変換は、伝統的なレトリックに属するきわめてありふれた手法に他ならない。そしてこの単なるクリシェと化した言い換えのテクニックに、「寺院のランプ」の作者がたけていたことは周知の通りである。

10) Cf. *ibid.*, p.82.

11) Voir : Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975.

表 1 : ラマルチーヌ、ロートレアモンにおける〈聖所〉の呼称

Lamartine, « La Lampe du Temple »	Lautréamont, <i>Chants</i> II, 11
1. sanctuaire (p.304)	• cathédrales (p.90) ; 3. basiliques (p.91) ;
2. saint lieu (<i>Ibid.</i>)	2. saint lieu (<i>Ibid.</i>) ; • sein du Seigneur (<i>Ibid.</i>) ;
3. basiliques (p.305)	• églises (p.91) ; • chenil du Créateur (<i>Ibid.</i>) ;
4. temple (p.306)	• mosquées sacrées (p.92) ; 4. temple* (<i>Ibid.</i>) ;
	2. saint lieu* (<i>Ibid.</i>) ; • misérable pagode* (<i>Ibid.</i>)
	1. sanctuaire violé* (p.93) ; • église* (<i>Ibid.</i>)

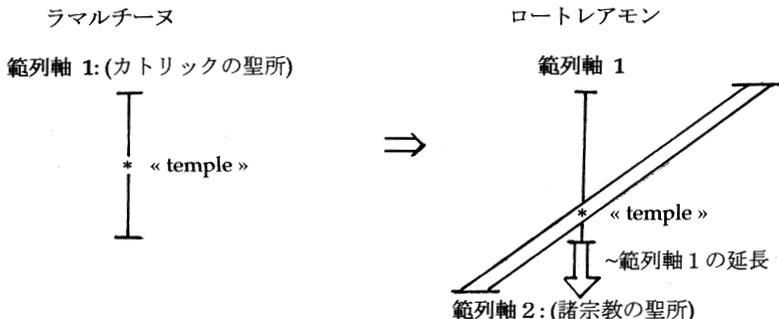
• アステリスクを付した語は、登場人物マルドロールでなく、話者自身が直接発話したものの。

一見したところロートレアモンは、年長の詩人によるこの言い換えの手法を踏襲しているようにも思われる。表中右の列に示したように、『歌』の詩人は元のテキストに見られる〈聖所=カトリック教会〉を意味する四つの言い回しを注意深く筆写し、なおかつ「église(s)」という語句を直接用いることで、<basiliques / saint lieu / temple / sanctuaire= église> という元々の範列軸を忠実に再現して見せているのだから。しかし見落としてはならないのは、パロディストのこの外見上の忠実さが実は偽りのものであることだ。まず目に付きやすいのは元のテキストへのサティリックな操作、即ち「創造主のあばら屋」・「惨めな仏塔」・「冒瀆された聖所」といった言い換え語句に見られる明らかに侮蔑的な特徴付与であろう。ただし『歌』の一連の言い換え語句についてわれわれが特に注目したいのは、素材となる元のテキストに潜在的に含まれていた意味上の揺れを逆手に取りつつ、ロートレアモンが巧妙にラマルチーヌ的なクリシェを転覆させようとしている点である。

既に述べたように、ロートレアモンはまず「教会」・「カテドラル」といった新たな言い換え語句を追加することで、〈カトリックの聖所〉という元々の範列軸をより明確化し延長している。しかしその一方で、カトリック以外の諸宗教に属する新たな語彙「回教寺院」・「仏塔」を自らの手で差し挟み、諸宗教混淆という文脈の只中にラマルチーヌの宗教的・詩的世界を取り込むことで、その一神教的世界観を壊乱しようとする意図があることはスタインメッツも指摘する通りである¹²⁾。またそれに伴って見落としてはならないのは、ラマルチーヌに元々見られた「寺院」〈temple〉という語句の意味に不可逆的な変質が生じている点である。つまりロートレアモンのテキスト中で「*mosquées sacrées*」・「*misérable pagode*」と並列させられることで、〈temple〉は一義的に「カトリックの教会」を意味するのをやめ、仏教寺院なども含む「なんらかの信仰に捧げられた公共建築」というより広い意味の方へとずれてしまったと考えられる。こうして書換え操作により、ラマルチーヌの提示した範列軸〈カトリックの聖所〉は延長・補強されるのと同時に、別の新たな範列軸〈諸宗教の聖所〉と交錯させられることになるのだが、

12) Cf. *Les Chants de Maldoror, Poésies I et II, Correspondance*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, GF-Flammarion, 1990, p.400, note des « mosquées sacrées ».

その交差点となっているのが、クリシェとして元々ラマルチーヌが使っていた「*temple*」という本来両義的な語なのである（図参照）。ロートレアモンの書換えはこのように、元のテキストに潜在する多義性の幅あるいは揺れを起点とし、それを増幅・強化することによって最初のシエマを換骨奪胎しようとする操作からなっているのである。



最後に、ギュイヤールの指摘からはもれた対応箇所を検討しよう。ランプの放つ光線に関するくだりで、二つのテキストの語彙が重なる部分である。

La Lampe du Temple	<i>Chants</i> II, 11
<p>Pâle lampe du sanctuaire, Pourquoi, dans l'ombre du saint lieu, Inaperçue et solitaire, Te consumes-tu devant Dieu? (p.304)</p>	<p>Et, quand je me retire après avoir blasphémé, tu [la lampe] redeviens inaperçue, modeste et pâle, sûre d'avoir accompli un acte de justice. (p.91)</p>

元のテキストにあったランプを修飾する三つの形容詞のうち、「*pâle*」と「*inaperçue*」の二つが筆写されている¹³⁾。このうちとりわけわれわれの注意を引くのが「青白い」という形容詞であるが¹⁴⁾、この筆写によってもこの「詩的ランプ」は、文字通りラマルチーヌの描いた形象そのものとしてロートレアモンによるパロディー中に召喚されていると見ることも可能ではなからうか。なぜなら、ロートレアモンの書換えにあるように、天使が姿をやつしたこのランプは「再び青白く

13) ロートレアモンによってここでは書き写されなかった形容詞「*solitaire*」(孤独な)は、実のところストロフ末尾で出現する：「(ランプ)は、女王のように、孤独に、うかがい知れぬ謎めいた様子で〔セーヌの川面を〕進んでゆく」(p.95)。またロートレアモンが新たに付け足した語「*modeste*」(慎ましやかな)は純粋に彼の創意になるものであるが、ラマルチーヌが長々と描出する「ランプ」の様態の適格な要約となっている。

14) 「*pâle*」あるいは「*pâlier*」という語の使用はロマン派詩人の作品、例えばゴッー『静観詩集』に顕著だが (Cf. Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, ANRT / Presses Universitaires de Bordeaux, Lille/Telence, 1985, pp.42-43)、ラマルチーヌの作品でも同じく頻出することは、『歌』で書換えられたテキストだけに限っても明白である。

なる」(«*redeviens [...] pâle*») のであり、従ってこのストロフでの語りが開始される以前、即ちラマルチーヌのテキストでの「青白い」状態こそが前提とされているからである。

こうしてラマルチーヌ作品から呼び出されてきた青白い光のランプは、『歌』の中でまったく対照的な運命をたどることになるだろう。ラマルチーヌでは最期を迎えた語り手＝詩人の「魂」として昇天するのに対して、ロートレアモンでは天使の姿に戻ってマルドロールと一戦を交え、決定的な敗北を喫するのだから。天へと帰っていく天使に置き去りにされたランプは「〔セーヌ川の〕泥だらけの水中へ沈み込んで」(p.94) しまうのだが、毎夜亡霊のように現れてセーヌ川の水面すれすれを行き来し、船人を怯えさせるといっておちがつく。元のテキストでは垂直に昇天して神の発する光と合一したランプが、ここでは夜の川面すれすれというきわめて低く暗い場所を水平移動することになるのであり、空間的な観点からしても両者が対蹠的な位置関係となるよう、ランプの命運の帰趨が書換えられていることを最後に確認したい。

* * *

以上論じたように、ロートレアモンによるラマルチーヌの書換えは対照的な二つの方向性、つまり叙事詩的要素の継承および宗教的テーマ転覆の両側面を持っている。ただそのいずれにしても、無意識的な想起・借用とは見なしがたい精緻な語彙レヴェルでの筆写がなされ、またある場合には元のテキストの意味作用に含まれる潜在的な多義性を活用しながらパロディーが実現されていた。『歌』執筆時にはほぼ活動停止状態であった前時代に属する詩人の作品が、それにもかかわらず綿密な書換えを通じて乗り越えられねばならない対象であったところに、過去のものとなったロマン主義をいったん潜り抜けることで前代未聞の詩世界を打ちたてようとするロートレアモンの文学的な自覚が読み取れるのではなからうか。

(神戸大学非常勤講師)