アルチュール・ランボー、「断章」の詩学とその臨界点

川那部　保明

1869年、死後刊行されたミシェル・レヴィ版ボードレール全集の第四巻に、ひとまとまりの散文作品が集められていた。それは、「彼［アロイジウス・ベルトラン］が（…）昔の生活の描写に適用した手法を、（…）現代のある生活に適用」したものであって、パリのたとえば「「ガラス屋」の甲高い呼び声」が「送り届ける」ような「うら悲しい暗示のすべてを、抒情的な散文に表現しようと試みた」作品の数々であったが[1]、この作品集を名付けるにボードレールは、17世紀より「詩的散文で書かれた叙事的物語」の意味で用いられてきたPoème en prose（散文詩）という呼称[2]を援用し、「Petits Poèmes en prose 小散文詩」という名称をもってした[3]。

この、ボードレールにより新たな内実を与えられた「散文詩」なるジャンル名を、ランボーは1872年に、将来『イリュミナシオン』としてまとめられるであろう散文テキストの総称語として用いており、ヴェルレーヌも同じ年に友人宛の手紙で「ランボーの散文詩」に言及していた。しかし翌1873年5月にはランボーは「散文詩」にかえて「散文の断章 fraguemants en prose」の表現を用いるようになり、ヴェルレーヌも「断章 fragments」の呼び名を使うようになっていた[4]。この時点で彼らの間には、『イリュミナシオン』の諸テキストは「散文詩」ではなく「断章」であるという認識が共有されていたことになる。いったんとりいれたジャンル名を捨て文学ジャンルとは無縁の語「断章」[5]をもって『イリュミナシオン』の諸テキストを呼んだわけだが、この移りゆきの裏にはランボーにおける、自らの散文作品とボードレールのそれとのあいだの懸隔の、はっきりとした認識があったはずである。

この、ランボーが新しく「断章」と呼んだ散文作品と、ボードレールが新しい内実を与えた「散文詩」との基本的な相違点を、『イリュミナシオン』の「断章」性の問題をはじめて総合的に論じたアンドレ・ギュイヨーの『断章の詩学、アルチュール・ランボーの『イリュミナシオン』についての試論』は、次のようにまとめている。「散文詩」のテキストがより「完結性 entier」「物語性 narratif」に「傾く」のに対し、「断章」のテキストは「イマージュにおいて en images」「反復において en répétitions」「断層において en fractures」展開する「傾き」をもつ、というものである[6]。これを敷衍すれば、次のようになるだろう。

ボードレールの「散文詩」の趣旨は、先述のように、「現代」の「生活」から受けとった「暗示」を「抒情的」に「表現」することにある。「表現」行為の前提には、「現代」のパリの「生活」というおおきな広がりがいわば不可視のコンテクストと

してあって、そのコンテクストのなかで詩人はさまざまな事象に接し、想像力において感応し、感応の内実を「抒情」へと織り成してテキストとする。「散文詩」のテキストは、それ自身では語りきれないおおきな全体から抽出され、その全体の一部として「完結」した小さな「物語」としてある。

これに対してランボーの「断章」は、後段でみるように自分以前にいかなる全体も前提とせず、したがっていかなるコンテクストにも欠けたまま、突然出現する言葉の「イマージュ」によって始まり、イマージュからイマージュへ「反復」や「断層」を繰り返しながら連なってゆき、そして前触れもなく終わる。その全体が、「語り」により導かれることも「物語」として完結することもない。「断章」は、ただそれだけで存在し、自律的に展開する「イマージュ」の場としてある。

ランボーはこの、どんな全体性も前提としない、イマージュの自律的な展開としてのテキストが、『イリュミナシオン』の散文テキストの特性であり、ボードレールの「散文詩」との決定的な差異であると判断して、自分の散文的文章を新規の「断章」という呼称で呼びなおしたのであったろう。

もちろん1873年当時は『イリュミナシオン』の相当数はまだ書かれておらずランボーの散文テキストは試行段階にあったと想定されるが、この段階でランボーが自らのテキストに新しい＜ジャンル＞名を充てえたのは、この「断章」的「傾向」がすでに1873年以前からランボー詩に独自の「傾向」としてあり、ランボーもその「傾向」を自らの詩の根幹として強く意識していたからであると言えよう。実際この「傾向」は、散文テキストのかたちではないにしろ、彼の最初期の韻文テキスト « Sensation »（「感覚」）にすでに認められ、その後さまざまに書き継がれた韻文詩から『イリュミナシオン』の諸作品にいたるまで通底して、ランボー詩の変化を方向付けていったのである。

本稿では、まずはこのイマージュの自律的展開という「断章」的「傾向」の視点から「感覚」の詩がランボー詩全体の「始まりの詩」[7]であったことを確認し、つづいて、もうひとつの「断章」的「傾向」であるテキストの始まりと終わりそれぞれの突然性も「感覚」の詩を嚆矢としてそれ以降のランボー詩を特徴付けていることを考察する。イマージュの自律性、テキスト展開の突然性というランボー詩のふたつの「断章」性は、しかしランボーが望んだ言葉の（詩人と世界の交感の）清澄を保証せず、言葉の展開するほどにテキストも私 je も重層化し、混濁し、その結果「もはや話す術がわからない」としか話せない地点へとランボーは至ることになる。「感覚」の示した予兆（「遙か遠くへ行くだろう」）は、あたかもこの最後の地点まで見晴るかしていたかのようであり、その意味でもこの詩は、ランボー詩全体の「始まりの詩」であると言ってよいだろう。

「感覚」はランボー十五歳の春、1870年3月の日付が付された、一詩節四詩行で二詩節、計八詩行の短詩である。

Sensation

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, — heureux comme avec une femme.[8]

Mars 1870

伝統的な詩形アレクサンドランのゆったりとしたリズムにのせて、自然の中をどこまでも歩いて行くという少年らしい喜びをうたった作品——言葉の意味内容を追えばただそれだけの詩に思えるが、そう言い切ってしまっては意味のつながり以外のレベルでわれわれにもたらされているこの詩独自の経験に目をつぶることになる。たとえば詩のなかの活用動詞はすべて単純未来におかれているという事実、そしてまたそれら活用動詞の主語はすべて一人称単数 je（あるいは je の内なる「無限の愛」）であるという事実は、どんな経験をわれわれにもたらすだろうか。まずは比較のために、「行くだろう irai」の連用という共通点からよく引かれるヴィクトール・ユゴーの « Demain, dès l'aube »（*Les Contemplations*）の冒頭四詩行をみてみよう。

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.[9]

aller（行く）の単純未来形 irai（行くだろう）が連続して用いられていることはランボーに同じだが、ユゴー詩ではそれ以外に je sais（わかっている）、je ne puis

demeurer（私は…いられない）と現在時のje（私）の思いが示されていて、J'irai（私は行くだろう）はその思いに答える行為として未来時に設定されている。そしてその行為の行きつく先にはおまえの存在がある。おまえが待っていると私はわかっている、だから明日、夜が明けたら、私は森を抜けて行くだろう、山を越えて行くだろう…　ふたつの時間は今日から明日へと向かうひとつの時の流れをつくり、ふたりの存在は私からおまえへと向かう思念の流れを生む。思いは時の流れにのってひとつの「物語」として展開し、われわれはユゴーのテキストをとおしてその「物語」に触れるのである。

対してランボーの「感覚」には単純未来以外の時制はなく、その単純未来の活用動詞の主語もすべてje（あるいはjeの内なる「無限の愛」）であって、過去や現在から未来へ向けての時間軸上で、あるいはjeと他者（先のユゴー詩ならば「おまえ」）との間に、語るべき「物語」は起こらない。「ぼくは行くだろう」「ぼくは感じるだろう」「ぼくはまかせるだろう」「ぼくは話さないだろう」「ぼくは考えもしないだろう」「無限の愛がぼくの心にあふれてくるだろう」「遠くへ、遙か遠くへぼくは行くだろう」と、どこまでも単一に連なる未来時制は、それ以外のいかなる時間との関係に相対化されることなくそれ自身としていわば絶対的に存在し、これも行為者として絶対的に存在するjeの、未だ来ないもの、＜未・来＞へと向かう志向性そのものとして、あるのだ。「感覚」は全篇が、jeの発話に託された、＜未・来＞へと身を乗り出す志向性の展開なのである。[10]

そしてこの単一時制・単一主語人称のレベルで開かれた＜未・来＞への志向性は、詩の冒頭から具体的なイマージュのレベルで開かれる＜未・知＞への志向性により補完される。les soirs（夕べ）、les sentiers（野道）が、あえて置かれた複数形の「誇張効果」[11]により、想定された夕べのひとときをあらゆる夕べへと拡大し、また一本の野道をあらゆる野道へと押し広げ、そうやってjeの時空間を歩行の今・此処から＜未・知＞の時空の拡がりへ向けて開くのだ。時制・人称レベルでの＜未・来＞への志向性に、時間・空間レベルでの＜未・知＞への志向性が連動している。

さらに後半に移ると、外側も（「草」や「麦」などの具体物の不在）内側も（「何も話さず何も考えない」）空無となったjeの心に「無限の愛」が「あふれてくるだろう」と、内部感覚における＜無・限＞への志向性が惹起され、そしてその＜無・限＞への内部感覚に反応するかのように冒頭の表現（「夏の青い夕べに　ぼくは野道を行くだろう」）が今度はたんなる「行く」行為そのものとして強調される（「ぼくは行くだろう　遠くへ　遙か遠くへ」）。前半からの＜未・来＞＜未・知＞への志向性を受けた詩世界は、具体的な時空を越えた＜無・限＞へと向かう志向性そのものとして、果てしなく続いていくのだ。

このように「感覚」は、単純未来という単一の時制使用に孕まれた方向性に、時

間的（複数形の「夕べ」）、空間的（複数形の「野道」）、内部感覚的（「無限の愛」）な諸要素が連動して示された、＜未・来＞、＜未・知＞、＜無・限＞への志向性そのものとしてわれわれに提示されている。われわれはそのテキストを、少年の欲望が「語られ」「報告され」ているという意味のレベルで受けとるのではなく（実際そのような欲望はどこにも「語られ」てはいない）、単一に使われた未来時制がわれわれに開く志向性の強さ、複数形の名詞がわれわれに喚起する拡大の動き、言葉も思考も消え去った心に立ち上る無限のイマージュのインパクト、そしてまたそれらの全体を包みこむ流音（l,r,m,n）の流れ[12]などの、すべてを直に感覚するひとつの経験として、受けとるのだ。われわれはこの詩において、未来の「行く」行為を語る言葉という「野道」を、直に「行く」。「感覚」の詩は、その直接的な感覚経験へとわれわれを誘いながら自らその場を開示する、それ自身で自律したテキストなのである。[13]

ある考えや出来事を「物語」として提示するのではない、自律したテキスト、固有の経験を創出する場としてのテキストへの「傾き」は、ランボーの初期の韻文詩から「感覚」以外にも指摘できる。« Vénus anadyomène »（「水から出るヴィーナス」）を見てみよう。

Vénus anadyomène

Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates;

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...

Les reins portent deux mots gravés : CLARA VENUS;
— Et tout ce corps remue et tend sa large croupe

Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.[14]

部屋で沐浴する女の姿を海の泡から生まれ出るヴィーナスに見立てたパロディーとして読めるテキストである。緑色のブリキの棺桶の如き盥から髪をテカテカに繕った女の頭部がノッソリと現れ、その後十四行詩の全行にわたって、頸、肩、背中、そして尻が出てくるまでの詳細を描いているのだが、これも「感覚」同様、単なる現場報告の「語り」と考えるわけにはいかない。内容的には、あちこち飛びでた肩胛骨や脂ぎった頸すじ、おできのできた臀部など、肉体上の美の欠如を数え上げているだけに見えるが、じつは数え上げている言葉自体も、古典的な詩の基本形からの微妙なズレを孕んでいるのだ。まずは第一〜二詩行にかけてのenjambement（句またぎ）がアレクサンドランの悠揚たるリズムに揺らぎをもたらし、同様の揺らぎは第二詩節冒頭の第五〜六詩行、第三詩節冒頭の第九〜十詩行でも反復される。また詩全体は十四行詩（ソネ）の形式だが、脚韻配置はabab cddc eef gfg であり正規の配置abba abba ccd ede には合致していない。そして女＝ヴィーナスを描く用語は、「肩胛骨」(v.5, omoplate)、「背骨」(v.9, échine, 豚の肩ロース、牛の背側半身肉)、「尻」(v.13, croupe, 馬の臀部)、「おでき」(v.14, ulcère)、肛門（v.14, anus, 解剖学用語）等、正当な古典的詩形には不釣り合いな食肉学や解剖学等の表現を多用している。このテキストの核心は、女の沐浴をパロディタッチで描くことではなく、女の肉体がヴィーナス的な美の欠如をさらしてゆくのと同時進行して、テキストの言葉自体が古典的な均整の欠如として現れてくるところにあるのだ。「下手に繕った欠損」とあるが、均整の欠如は女の肉体にもそれを描こうとしているテキストの肉体＝言葉にも認められる。われわれは、その「奇妙な点」を「虫眼鏡で見なければならない」(v.11)。女の肉体からは理想的なヴィーナス像とのズレを感じること。テキストの肉体からはアレクサンドランの基本句型やソネの押韻の基本パターンからのズレを感じること。われわれはいわば、テキストを読むことで、テキストの要請（「虫眼鏡で見なければならない」）を聞きかつ実行し、そうすることで、言葉の形（forme）と内実（fond）の総体における「欠損」の感覚を経験するのである。« Vénus anadyomène » は、沐浴風景の「報告」をしているわけではない。ひとつの「欠損」の総体的な感覚経験へと自ら誘い、自らその場を提供している、自律したテキストなのだ。[15]

このように自律の「傾き」をもつテキストは、いわゆる＜前期韻文詩＞ではさらに « Le Dormeur du val »（「谷間に眠る男」：眠りと死のアンビバレンツの感覚経験）, « Le Coeur du pitre »（「道化者の心」：涎を垂らす＝言葉を吐くことの感覚経験）、« Le Bateau ivre »（「酔いどれ船」：何にも導かれない私＝言葉の感覚経験）等々、また、いわゆる＜後期韻文詩＞では « L'Éternité »（「永遠」：再来する永遠

の感覚経験)、« Plates-bandes d'amaranthes (...) »(「鶏頭の花壇だ…」:花壇の花々=言葉のイマージュの展開の感覚経験), « Honte »(「恥」: わたしと言葉に対する切り刻みの感覚経験)、« Mémoire »(「記憶」) 等々が挙げられようが、いずれもなんらかの思想や風景や感情の「語り」や「報告」ではなく、そのテキストの言葉においてはじめて直接に問われ、感覚され、生きられる経験の場を創出している。たとえば「記憶」の詩。ランボーはこの詩で、記憶からとりだされた何らかの思い出を「語って」いるのではない。「清らかな水」から始まるこの詩は、山中の湧水が谷を下り草原をぬけ平野をとおり町へといたる川の流れに、一日の時間の流れ、一年の月日の流れ、人生の時間の流れが重なりあい響きあう巨大に錯綜した記憶そのものの現場であって、ひとつの「物語」への還元は不可能だ。それぞれの言葉は「語り」の直線性に収束することなく、おのれ自身を全的に主張するイマージュとして、最大の振幅をもって現れ、自らを散乱させている。そしてそのイマージュの散乱に、アレクサンドランの韻律がほとんど散文のリズムへと飲み込まれてゆくという、いわば詩形における散乱現象が、共振しているのだ。「記憶」の詩は、湧水から澱みまで重層して流れつづける記憶というものの総体を、数々のイマージュの散乱と、韻律のリズムの散乱をとおして展開する。われわれはそこに、ひとつの思い出の「語られ」た「物語」を読むのではなく、タイトルに掲げられた「記憶」という現象自体を、詩の言葉における、散乱するイマージュとリズムの流れそのものの総体として、われわれの感覚において直に経験するのである。

以上、ランボー韻文詩のいくつかをとりあげ、それらは「物語性」や「完結性」とは無縁の自律したテキストとしてあること、その点においてそれらは『イリュミナシオン』の「断章」的傾向を予兆していることに、言及してきた。ここで、「断章」のもうひとつの特徴であるテキストの始まり方と終わり方の検討に移るまえに、テキストの自律性との関係で、「語りの透明性」について、確認しておきたい。

ランボーの「記憶」とおなじく記憶がテーマのボードレールの短詩 « Je n'ai pas oublié (...) »(「ぼくは忘れていない (…)」『悪の花』) は、自分の記憶から取り出したひとつの思い出、往時の穏やかな夕食の光景を、古典的アレクサンドラン十行詩一文の悠揚たるリズムにのせ、幸せな思い出として「語って」いる。詩人はここでも「散文詩」の場合と同じように、「生活」のなかの「抒情」を「表現」し、ひとつの小さな「物語」として読者に「語り」かけているのだ。そこには、「物語」として起こったことの理解に関して、自分も読者も共通の土壌のうえにあり、「語り」の意味内容は個々の偏差はあってもほぼそのまま読者に伝わるという信頼がある。いかに挑発的であってもボードレールが読者に「わが同類よ！」(「読者に」『悪の花』) と語りかけることができるのはこの信頼ゆえであり、それはまた、「私があなたで

はないと思っている分別なきものよ！」[16]と「語り」かけるユゴーにおいても同じことだ。この「語り」の意味内容の伝達可能性を、ロラン・バルトの用語を借りて「語りの透明性」と呼んでおこう[17]。バルトは古典主義の時代における、何の障害もなく意味がそのまま理解される[18]（と思われていた）言語のありようを「透明性」と言った。ユゴーやボードレールの「語り」の場合も、思想性や韜晦性ゆえの近づきがたさはあるものの、少なくともどのようなコンテクストで言葉が「語られて」いるかについては、時代の読者とのあいだで共通の理解があったのだ。ユゴーやボードレールはこの「語りの透明性」を信じていた、というよりむしろそのただなかでこそ「語り」を展開したのだが、一方ランボーの詩作の根底には、最初期からすでに、「語りの透明性」の外部に身を置く視線があった。時代の読者との共通理解の外の、ただひたすら「倫理や社会が強いるものとは切れた」[19]ところ、「われわれの理解の外」[20]に身を置く、いわば絶対的な外在性。いかなるコンテクストも前提としない彼のテキストの自律性は、そのことのひとつの現れとしてある。

さて、ランボーの韻文詩における、直接感覚の場を提示するテキストの「自律性」の傾向は、『イリュミナシオン』を予兆していると考えられるが、テキストの始まりから終わりへの展開の仕方にも、同様の予兆がみてとれる。「自律性」と同根の現象だが、『イリュミナシオン』と同じく韻文詩のテキストにおいても、前触れなく始まり言葉が連ねられそして事後への繋がりを示さぬまま突如終わるという傾向があるのだ。[21]

「感覚」の場合を見てみよう。「夏の青い夕べに」と始まるが、その前提となるコンテクストは最後まで不明だ。ユゴーの「明日夜が明けたら（…）」では、「君」がすでに亡くなって遠方の墓に眠っているという前提で冒頭の言葉が発せられたことが、事後的にだが理解される。冒頭の言葉は、それ以前からの意味の連なりが与える理解可能性のなかで吐かれており、そのことがユゴーの「語り」に「透明性」を保証しているのだ。しかし「感覚」にはそういった理解可能性はない。「夏の青い夕べ」は「自分の起源から切れて」[22]突如「出現」し、これを起点として次々に言葉が喚起されイマージュが連なっていくが、その連なりは、冒頭の言葉の「出現」の突然性（コンテクストの欠如）ゆえに「語りの透明性」をもたず、「物語」的な理解可能性は奪われている。別言すれば、「語りの透明性」を枠づけているある特定の時代・社会の意味理解の共通性から解放されているということであって、「感覚」の言葉は、「本然的に曖昧」な「パラフレーズできない具体的現実」として、「自分自身以外ではありえない」「代替不可能」な自身の厚みそのままの存在として現れる。[23]「夏の青い夕べ」という語群は、なにを説明するでもない、ただそれ自身の時空の広がりとして出現し、その出現が契機となって以後の言葉の連なりが始まるのであ

る。

だがその言葉の連なりは、何によって導かれるのだろうか。「語り」の直線性を確保し「透明性」の範囲を逸脱しないという知的操作では、「パラフレーズできない具体的現実」のままの言葉には対処できない。「語りの透明性」とは無縁の場にあって、言葉の連なりを導くのは、知的操作ではなく、感覚である。「長期間の大がかりで理にかなった錯乱」をとおして解き放たれ「客観」化した詩人の「感覚」が、「本然的に曖昧」なままの言葉に相対し、言葉は、感覚されるがままに書き留められる。[24]「感覚」をとおして言葉が、ということは、言葉の内なる匿名の意味とそこに喚起される種々のイマージュが、自己展開するのだ。その自己展開のなかにときおり je が、Eh！Oh！などの感嘆詞や比喩表現、疑問表現などの発話者として顔をのぞかせるが、これは「主観」レベルの je の介入ではなく、「感覚」レベルの je により自己展開する言葉の内部現象なのである。こうして、無数の読みとり、感じとりの可能性を潜在させながら言葉は「感覚」により展開し、連なり、そしてある時点で突然に終わりを告げる。

「断章」のテキストの終わり方として、アンドレ・ギュイヨーはいくつかのパターンを挙げている。[25]「問いかけ」、「繰り返し句」、「消去」、「自己主題化」などである。[26]たとえば « Enfance V »（「子供時代Ｖ」『イリュミナシオン』）は「一体どうして丸みを帯びた天井の片隅で採光窓のようなものが青白く光っているのだろう？」との「問いかけ」で終わり、« Barbare »（「野蛮人」『イリュミナシオン』）は第二節冒頭の「旗が…」が第十節（最終節）で再度繰り返されたところで終わる。こういった終わり方も、詩の始まり方と同様唐突だが、しかし始まりの言葉とちがってこれら終わりの言葉は、その直前までテキストを展開してきた言葉とは位相を異にしている。終わりの言葉は、それまで自己展開してきたテキストを閉じ、そのことによってテキストを対象化し、テキストに対して何らかの判断を下す、いわばメタテキストとして現れるのである。それゆえ、終わりの言葉を吐いているのも、テキストの言葉の自己展開を導いてきた je ではない。感覚という受け身の姿勢[27]を旨とする感覚者としての je ではなくて、能動的なもうひとりの（メタレベルの）je である。この後者の je が、感覚者の je を介した言葉の自己展開の全体を視野に収め、対象化し、それに対して疑問を発し、繰り返し句を置き、あるいは何らかの判断を下すことで、テキストの展開を終わらせるのである。[28]

「感覚」の詩においては、この＜終わり＞の作業は、最終詩行の « , — heureux comme avec une femme. » によりなされている。「夏の青い夕べに」から始まり「大自然のなかを」にいたる展開をひとつの流れとして対象化しカンマとダッシュで受け止めたあとに、その流れの全体に対して「女連れのように幸せ」だと判断を下しているのである。「幸せ」は文法的には je に係るとも考えられるが、そのように想

定すると « , — » で一旦ポーズをおいた意味がなくなる。« , — » の後の五つの単語は、« , — » までの全体に対する「コメントの導入」と考えるべきである。それらはそれ以前のテキストに対しメタテキストを構成しており、« , — » はミシェル・ミュラの言葉を借りれば、テキストとメタテキストの間の「交差点」となっているのだ。[29] そして当然この「交差点」は je の位置取りのそれでもある。最後の五語でメタテキストの言葉を吐いて「幸せ」と判断している je は、それ以前のテキスト中の j'irai 等の je ではもはやなく、テキスト外の視線としてのメタレベルの je なのである。こうして「感覚」の詩では、メタレベルの je によるメタレベルの判断が、＜始め＞の言葉から続いてきたテキストの展開を終わらせているのだ。「感覚」以外にも、たとえば韻文詩では « Vénus anadyomène »（「水から出るヴィーナス」）、« Voyelles »（「母音たち」）、« Le Bateau ivre »（「酩酊船」）、« Plates-bandes d'amaranthes »（「鶏頭の花壇（…）」）、« Michel et Christine »（「ミシェルとクリスチーヌ」）など、『イリュミナシオン』では « Le Pont »（「橋」）、« Ornières »（「轍」）、« Vagabonds »（「放浪者たち」）、« Dévotion »（「献身」）などの最後のくだりも、句読点とダッシュ（あるいはダッシュのみ）に続く外からの視点の導入という同じパターンを示していることを考えれば、この意味でも「感覚」の詩は、『イリュミナシオン』の特性である「断章」性を最初期から予兆していたと言えるのである。

何の前提もなく、突然「清らかな水」（「記憶」）の如く言葉が湧出する。その＜始まり＞を契機に、je の感覚を介してさらに言葉は呼びだされ、連なり、匿名の意味の広がりを孕んだまま、新鮮な緊張のうちに自己展開するが、しかしそれはある時点で突如止まり、その空白にもうひとりの je（メタ je）が現れ、それまでの展開に何らかの判断を下したり、疑問を投げかけたり、願望を示したりする（メタテキスト）。テキストは je の感覚を介して自己展開するが、その自己展開の外側から覆い被さるようにメタ je とメタテキストが現れて、詩作品は終わるのだ。これが、ランボーが「断章」と呼んだ散文の詩作品の「傾向」だが、その「傾向」はまた、初期詩編の「感覚」から観察され、その後の韻文詩から『イリュミナシオン』にかけてのランボーの詩活動の根底にありつづけた。

こういった「断章」としての特異性が、本稿冒頭で触れたように、ボードレールの試みたあらたな「散文詩」とは異なる詩テキストとしてランボー詩を自覚させたわけだが、しかしこの特異性は、ランボー詩の特性のすべてではない。ただそれだけの特異性の詩的実践であったなら、ランボー詩は、19 世紀フランス詩におけるひとつの時代的エピソードとしてあったにすぎなかっただろう。ランボー詩を真にランボーの詩たらしめているのは、その自律的自己展開のありようを枠付けている

ふたつの二層性（je とメタ je、テキストとメタテキスト）の背後にある、さらにそれらを外から俯瞰する第三の je と第三のテキストの存在である。そしてこの、je とテキストのいわば三層構造は、韻文詩と『イリュミナシオン』のみならず、『地獄の一季節』にも通底していると考えられるのであって、この三層構造（あるいは第三の je の存在）という共通のベースにより、ランボー詩の全体は、同じひとつのランボー固有の詩世界として出現し、展開すると同時に、その詩言語は、最後の臨界点にまで導かれることになるのだ。

『イリュミナシオン』中の典型的な「断章」の一篇、« Après le Déluge »（「大洪水のあと」）を見てみよう。この作品では、冒頭の野ウサギの清らかな祈りから始まる言葉＝イマージュの高揚と劣化の展開（感覚レベルの je とテキスト）のあとに、その展開に対して外側から投げかけられる洪水への再来願望「沼よ、沸き上がれ！（…）」（第 12 節、メタ je によるメタテキスト）が置かれている。それだけならば詩はごく普通の「断章」のかたちにすぎないが、この詩ではその直後に、さらに外側の視点からの発話「それというのも、あれが引いてしまってからこの方（…）」（最終第 13 節、メタ・メタ je によるメタ・メタテキスト）が連ねられているのだ。ここには、自己展開しながらも劣化していってしまう言葉のなかに身を置く第一の je と、それに願望の言葉によって働きかけようとする第二の je（メタ je）に加えて、さらにそれらの外部から、それらの全体を対象化したうえである認識を下そうとする第三の je（メタ・メタ je）の視点が設定されているのである。

この第三の je は、感覚の je としてテキスト内にある第一の je と、それを外から見やり願望を投げかける第二の je とのあいだの関係全体を、眺望する立場にある。そしてその立場から、自らの陥った現在の状況（清らかさは永遠には続かずそれに対してできるのは願望を投げかけることだけ）の根本原因と思えるひとつのことがらを認識する。「あの女王、（…）＜魔女＞は、自分が知っていてぼくらの知らないことを、決してぼくらに語ってはくれない」（「大洪水のあと」最終第 13 節）のだ、と。第三の je が、「ぼくら」には決して知りえないことの認識をもつに至ったこの地点が、おそらく韻文詩と『イリュミナシオン』の詩世界における je の位置取りの最遠点だが、この最遠点における je の認識は、『地獄の一季節』冒頭における je の状況認識と、重なりあっているのである。そしてこの重なりは、韻文詩から『イリュミナシオン』へかけての「断章」的特性を支える je の三層構造[30]が『地獄の一季節』にも通底していることを示しているのだ。『地獄の一季節』の無題の＜プロローグ＞で、je（第三の je）は叫ぶ、「おお　魔女たちよ、悲惨よ、憎しみよ、おまえたちにこそだ、ぼくの宝物が託されたのは！」と。この叫びを、「大洪水のあと」における認識と重ねてみよう。両者とも、魔女（たち）の手に「ぼくらの知らないこと」（「大洪水のあと」）あるいは「宝物」（『地獄の一季節』）がわたってしまった状態で

感覚により言葉を吐き連ねる第一のje[31]と、その言葉の展開に判断を加える第二のje[32]の相互関係全体を俯瞰したうえで、第三のjeがその根底の状況に言及している。『地獄の一季節』における自らの詩業を問うjeの構図は、「大洪水のあと」の（そしてランボーの「断章」のありようが要請した）三層のjeの構図と重なっているのだ。[33]そのje（第三のje）が『地獄の一季節』の＜プロローグ＞で「親愛なる魔王」に、「ぼくの地獄堕ちの手帖から（…）何枚かのおぞましい紙葉を」みせる。以後その紙葉に読まれる内容として「地獄」の「一季節」が « Mauvais sang »（「悪い血」）から « Nuit de l'enfer »（「地獄の夜」）、« Délires I. Vierge folle »（「錯乱Ⅰ狂気の処女」）、« Délires II. Alchimie du verbe »（「錯乱Ⅱ言葉の錬金術」）、« L'Impossible »（「不可能」）、« L'Éclair »（「閃光」）、« Matin »（「朝」）、そして « Adieu »（「別れ」）へと続くのだが、全篇を通じて繰り返されるのは、言葉の自己展開レベルの（第一の）jeの問いかけと、判断レベルの（第二の）jeの返答の、果てしのないやりとりだ。そしてその執拗なやりとりは「朝」においてついに出口なしの閉塞に陥るが、ここに至って第三のjeが、自らメモとして書き留めた文章の中に（＜プレリュード＞に続いて）再度侵入し、あたかもこれまでの言葉の展開のすべてを突き放すかのような断言をする。「ぼくにはもはや話す術がわからない」（「朝」）。もはや自分は、話す＜術＞をもって語られる言葉の話し方がわからない、話す＜術＞の理解の外にしか身を置くところがない、と言うのだ。第一のje、第二のjeのさらに外側の視点から、第一のjeにも第二のjeにもなしえない決定的な断言を、第三のjeは放つのである。そしてこの断言が、『地獄の一季節』というテキスト展開の＜地獄＞に終止符を打つ。第一のjeと第二のjeの終わりのないやりとりから要請された第三のjeの侵入が、ランボー詩の＜地獄＞の＜一季節＞を終わらせるのである。だがそれは同時に、同じjeとテキストの三層構造をベースとした韻文詩や『イリュミナシオン』の終わりをも意味するだろう。つまり件の断言は、ランボー詩のテキストすべての終わりの地点、臨界点[34]としてあるのだ。「もはや話す術がわからない」――　こうしてランボーは、臨界点に至った詩言語の向こう側へと身を移すのである。重層するjeとテキストの織り成す出口のない言葉の緊迫に「別れ」を告げ、もはや感覚するjeでも判断するjeでもない、フランスの外にいるのでもヨーロッパの内にいるのでもない[35]、ただひとりのランボーとして、＜話す術＞のない言葉を携えて。

詩の言葉を書き続けること、感覚するje、判断するjeとして（「断章」）、あるいは問いかけるje、返答するjeとして（『地獄の一季節』）、書き続けることは、必ずどこかで「語りの透明性」の力学にとらわれ、自ら身を浸してきた言語langue（フランス語）や発想langage（ヨーロッパ）にからめとられることを意味する。[36]そ

ういったlangueとlangageの潜勢力からランボーは身を離し、残された最後の言葉、<話す術のない>言葉をもって、「ざらざらとした現実」(「別れ」) に入って行こうとした。臨界点の向こう側の「現実」、langueとlangageを「話す術」とは無縁の「現実」に入ることで、「始まりの詩」たる「感覚」に充ちていたランボー詩の果てしない志向性 (「ぼくは行くだろう　遠くへ　遙か遠くへ」) を、ひとつの完遂へと至らせようとしたと言えようか。[37] いずれにせよ、以後、臨界点の向こう側でランボーの語る言葉は、語りの透明性に対峙する感覚の言葉からも、感覚の言葉に対峙する思考の言葉からも、遠い言葉であったことだろう。その遠さのむこうで詩人は、あるいは共同の意味も感覚的直感も語られぬままに合わせもつ、もうひとつの言葉の豊穣が開く現実を、生きていたのかもしれない。[38]

---

1 『ボードレール全詩集』Ⅱ、阿部良雄訳、ちくま文庫、1998年、14頁

2 Article « poème en prose », *Dictionnaire de POÉSIE de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel Jarrety, PUF, 2001

3 生前のボードレールは「Les Spleens de Parisパリの憂鬱」というタイトルも候補にあげており、現在では「Les Spleens de Paris (Petits Poèmes en prose) パリの憂鬱 (小散文詩)」の名が冠されている作品集である。

4 André Guyaux, *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, À la Baconnière, 1985, p.190

5 「近代人の多くの作品は、成立と同時に断片fragmentである」と述べるフリードリッヒ・シュレーゲルは、1797年の「リュツェーウム断片」をはじめとしていくつかの「断片」集を発表しているが、作品の形式として「断片」を採用したのであって、ジャンル名として用いたわけではない。彼にとって「断片」は「アフォリズム」や「マキシム」と同様何らかの思考内容を短文で伝えるためのものであって、後段で言及するランボー的「断章」の<自律性>や<始まりと終わりの唐突さ><語りの透明性の欠如>などを特徴とする新たなテキストの存在様式ではない。Fr. シュレーゲル『ロマン派文学論』山本定裕訳、冨山房百科文庫、昭和53年、36頁他参照。

6 A.Guyaux, op.cit.

7 マルク・アイジェルディンガーの用語を借りた。「歩行」と「休息」の反復というランボー全詩を通底する「放浪」の基本テーマに関して、「感覚」がその「始まりの詩」であると、指摘している。アイジェルディンガーはまた、この徹底した「放浪」への執着は、「倫理的なもの・社会的なものから自分を引き離し」、「宇宙創成」の「始まりの光」のなかに身を置こうとする意志の表れである、とも述べている。(Marc Eigeldinger, « « Sensation », poème inaugural », *Berenice*, 2, 1981, pp.56,58)　後述するように、ランボー詩の世界は時代的・社会的コンテクストに依らないテキストとして自律した宇宙をなしているとすれば、「感覚」の詩はそのランボー的宇宙のまさに「始まり」の光であると言うことができよう。

8 夏の青い夕べに　ぼくは野道を行くだろう／麦の穂に刺され　細草を踏みしだきに／

夢みながら　足に爽やかさを感じるだろう／無帽の頭は風のなぶるにまかせるだろう／／話はしないだろう　考えもしないだろう／けれど無限の愛がぼくの心にあふれてくるだろう／そしてぼくは行くだろう　遠くへ　遙か遠くへ／自然のなかを、――女連れのように幸せに

なお、以下ランボー詩の日本語訳は、『ランボー全詩集』宇佐美斉訳、ちくま文庫、1996年、および、『ランボー全集』平井啓之・湯浅博雄・中地義和・川那部保明訳、青土社、2006年、を参照した。

9　明日の夜明け、野が白みはじめたら／私は出発するだろう。わかっているよ、おまえは私を待っている。／私は森をぬけて行くだろう、山を越えて行くだろう。／私はこれ以上おまえから離れていられない。

10「感覚」の詩は「出発への願望を表現」しているとシュザンヌ・ベルナールは言い、「逃走への願望」を表しているとアトレ・キタンは指摘する。だが、この詩は、たんに願望を語っているのではないことに留意すべきだ。単純未来の単一時制により未だ来たらぬものへと身を乗り出す志向性の感覚の直接経験の場を、この詩は提示しているのである。ランボーの出発は何ものへ向けての出発でもない。「絶対的な始まり」(ピエール・ブリュネル) としての志向性そのものの経験なのである。(*Œuvres de Rimbaud*, éd. Suzanne Bernard, Garnier Frères, 1960, p.360 ; Atle Kittang, *Discours et jeu*, Presses universitaires de Grenoble, 1975, p.63 ; Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, 1978, p.13)

11　Jacques Plessen, « Après le Déluge : une lecture », *Parade sauvage*, no.4, septembre 1986, p.14

12　八詩行にわたる＜志向性＞の展開は、全篇を支配している流音の子音 l,r と鼻音の子音（広義の流音）m,n の刻むリズムによって、最後まで途切れることなく流れるように運ばれてゆく。この濃密なリズム感は、ランボーにとって詩中に示された＜志向性＞がいかに強烈な現実感を伴っていたかを物語る。

13　主語と活用動詞が全篇 je と単純未来のみで占められた詩とは、異様である。ランボーが「詩人の王」とみなしたボードレールの『悪の花』(第二版) 129編中にも皆無だ。いかに挑発的な言辞を用いようともボードレールはあくまで同じ時代を生きる「私の同類」「私の兄弟」(「読者に」『悪の華』) に「語り」かけていた。ランボーの「感覚」には、そういった「語り」かけの契機はない。言葉はむしろ時代性の外側で、時代の顔をもたないいわば＜匿名＞の意味へと開かれていて、その意味が、音韻のリズムや韻律、時制などの意味外の要素と自由に絡みあう。われわれはそこにひとりの＜感覚＞者としてはいり、そのテキストに固有の経験をするのである。

14　ブリキ製の緑の棺桶から出てくるごとく、ポマードで／テカテカに塗り固められた褐色の髪の女の頭が一つ、／古めかしい盥から現れる、のろのろと間抜けたように、／下手に繕った欠損だらけで、／／続いて脂ぎった灰色の首、突き出した／大きな肩甲骨、へこんでは盛り上がる短い背中、／続いて腰の丸みは飛び立たんばかりに現れ、／肌の下の脂肪は平たく重なる葉っぱのよう。／／脊骨はやや赤みがかり、全体は奇妙にぞっとするほど／匂いたち、とりわけ目につく／異様な部分は虫眼鏡で見ねばならぬ…／／腰にはふたつの語が彫られている：＜輝かしいヴィーナス＞、／――そして肉体は全身でうごめきおおきな尻を突き出してくる／肛門におできができて醜いばかりの美しさだ。

15 ルイ・フォレスティエによるとこの詩では「感覚の錯乱の激化による新たな美の追究」がなされているというが、ランボーの追求した新たな美とは、醜に反転した美というよりはむしろ、反転そのものを生きる場がもたらす直接感覚の経験のことだろう。(Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes, correspondance*, éd. Louis Forestier, Robert Laffont, 1992, p.444)

16 « Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » (Victor Hugo, préface des *Contemplations*).

17 « L'art classique (,,,) *était* langage, c'est-à-dire transparence, circulation sans dépôt, (...) » (Roland Barthes, *Le degrès zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, p.8「古典主義時代の芸術は言語そのものであった。すなわち透明性であり、沈殿なき流通であった（…）。」)

18 « Aux siècles classiques, (...) la transparence du langage est de rigueur, et (...) l'accès au sens doit être sans obstacle (...) » (article « image poétique », *Dictionnaire de POÉSIE de Baudelaire à nos jours*, op.cit.「古典主義時代には言語の透明性は不可欠であり、意味は障害なく理解されるべきものであった。」)

19 Marc Eigeldinger, op.cit, p.58

20 Pierre Brunel, op.cit, p.12

21 « (Au) commencement des texts des *Illuminations*, (…) l'image paraît immédiate, aussi soudaine qu'une apparition. » « (À) la fin, l'écrit déborde sur le non-écrit. » (André Guyaux, op.cit., pp.193,196.「『イリュミナシオン』のテキストの冒頭では、イマージュは顕現のごとく突然に、直に現れる。」「終わりにおいては、言葉は非－言葉へとせりだす。」)

22 André Guyaux, op.cit., p.196

23 オクタビオ・パスの表現を借りた（『弓と竪琴』ちくま学芸文庫、2001年、169 － 170頁）。

24 いわゆる＜見者の手紙＞でランボーは「poésie objective 客観的な詩」(1871年5月13日イザンバール宛て手紙）を称揚し、それを可能にするために詩人は「un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens あらゆる感覚（意味・方向）の長期間の大がかりで理にかなった錯乱」(1871年5月15日ドムニー宛て手紙）を経ねばならない、とした。徹底した「錯乱」により＜主観性＞から解放された感覚を介して生まれてくるテキストにおいて、「客観的な詩」を実現せんとする意図が、そこにはある。それは、意図という主観性をもって言葉の自己展開という客観性をコントロールするという構図の示す難解さを引き受けることを意味するだろう。ランボーにおける「感覚」と「客観性」の結合については、ミシェル・コローの次の指摘を参照のこと。« En appelant de ses voeux une « poésie objective », (Rimbaud) se souvient peut-être de la distinction établie par Mme de Staël et la philosophie allemande entre les « idées subjectives » , produites par la seule intelligence, et les « idées objectives », qui « sont excitées par les sensations » ». (Michel Collot, *LA MATIÈRE - ÉMOTION*, PUF, 1997, p.41.)「「客観的な詩」を願望するランボーの頭にあったと思われるのは、スタール夫人やドイツ哲学がたてていた区別、すなわち、「主観的思考」が知性のみによりもたらされるものであるのに対して、「客観的思考」は「感覚により引き起こされる」ものである、という区別である。」コローはスタール夫人の『ドイツ論』Ⅲの第Ⅵ章「カント」を念頭に置いている。

25 André Guyaux, op.cit., pp.194-196.

26 たんに展開が中断して終わるというパターンもあるが、それは「問いかけ」等の＜終わりの言葉＞が欠けているだけと見なしてよい。

27「彼方からもちかえったものにかたちがあればかたちを与えかたちがなければ無形を与え

る」という見者たる詩人の受動性（lettre de Rimbaud à Demeny, le 15 mai 1871）。

28 したがってこれらの言葉は始まりの言葉と同様突然に現れるが、始まりの言葉の無償性とちがってひとつの批評的ふるまい（comportement critique）を含んでいる。（André Guyaux, op.cit., p.196）

29 ミシェル・ミュラは、ランボーの“, —“などの句読点とダッシュの組み合わせは「一種の転車台を構成して」おり、「異なったジャンル間の、あるいはさまざまな言語体のあいだの交差点・交換点」であると指摘している。（« Le parallélisme surponctué (...) constitue (...) une sorte de plaque tournante, un point de croisement et d'échange entre des genres et des structures divergents. » Michel Murat, « Remarques sur l'usage du tiret dans le poème en prose », *Parade sauvage*, No.17-18, août 2001, p.170.）

30 第三の je まで明示されている詩篇としては、韻文詩からは「酩酊船」「記憶」、『イリュミナシオン』からは「子供時代」「小話」などが挙げられよう。

31「大洪水のあと」では感覚者としての je のレベル、『地獄の一季節』では「フランス」の外に見いだした自分（「フランスの歴史のどこかある一点にでも、我が身の前歴が見つかればよいのだが！いや無理だ、なにもない。」（「悪い血」））の直感のままに語る je のレベル。

32「大洪水のあと」では願望の言葉を吐く je のレベル、『地獄の一季節』では「われわれはヨーロッパにいる」（「不可能」）として第一の je を説得しようとする je のレベル。

33 実際は『地獄の一季節』における je の三層構造は、「断章」のテキストより遙かに微妙で複雑なテキストごとの偏差を伴って、現れる。中地義和はその詳細な『地獄の一季節』論の各所で、それぞれのテキストにおける je の位相を考察しているが、その考察の多くにも je の三層構造との関連を想定することができると思われる。たとえば「朝」における「自分の失墜の原因を問う」je と、「失墜のいかなるかに無知な自分を認める」je と、「自分のこれまでの生を祓おうとする」je の三つの je に、「断章」的 je の三層構造の照応を見ることができるだろう。Cf. Yoshikazu Nakaji, *Combat spirituel ou immense dérision — essai d'analyse textuelle d'UNE SAISON EN ENFER*, José Corti, 1987, p.201.

34 臨界点とは、「物質の相転移における臨界状態を示す変曲点。液体と蒸気との共存状態がなくなって連続的に変化するようになる点」（『大辞泉』小学館 1998 年）。三層の je とテキストが共存し相転移する状態の詩の言葉が終わり、話す＜術＞なき言葉へと越え出る点という意味で、用いた。

35 注 29, 30 参照。

36「もはや話す術がわからない」（「朝」）に言及しながら、湯浅博雄はこの間の事情を次のように述べている。「語り手はここで、自分の語る「物語」の語彙や構文がいまさらながら多数の宗教・道徳的ニュアンスをおびたボキャブラリーを含み、キリスト教思想が用いている表現・比喩系・構文をいつのまにか模倣してしまうということに、改めて驚いたのではないか。」（『ランボー全詩集』平井啓之・湯浅博雄・中地義和・川那部保明訳、青土社、2006 年、973 頁）また、＜からめとられ＞のメカニズムについては、湯浅博雄『ランボー論＜新しい韻文詩＞から＜地獄の季節＞へ』思潮社、1999 年、のとりわけ pp.249-261 を参照のこと。

37 この完遂の仕方（「ざらざらとした現実」に入っていくこと）と、この言語上の離脱（重層した je とテキストの語る言語を離れること）および最後の位置取り（「話す術」とは無縁の言葉の側に身を置くこと）においてランボーは、詩的言語に拘泥するランボー以前・以後のすべ

ての詩人たちから隔絶している。

[38]『地獄の一季節』の草稿に書き付けられていたいわゆる3編の「<福音書>の余白に書かれた散文」のひとつ「ベテスダは（…）」には、ベテスダの池でなにも言わずに「円柱にもたれて立っていた」イエスの前で、38年間歩けなかったひとりの「足萎え」が突然「すっと立ち上がり（…）しっかりした足どりで」出ていく場面がある。もとになった『ヨハネ福音書』五（1～9）ではイエスが「歩みなさい」と言ったあとに歩み出すのだが、ランボーの「散文」はこの場面から言葉を排除している。言葉による奇跡を否定しているのだろうか。あるいは、「話す術がわからない」まま伝えられる無音の言葉がイエスと「足萎え」を結びそこに奇跡が起きた、と言いたいのだろうか。「話す術がわからない」と<話す>言語の地平に至ったランボーは、「精霊」（『イリュミナシオン』）の、降りてこない精霊とわれわれの関係のように、不可視でありながらより直截な関係を、無音の言葉というかたちに託そうとしたのではなかろうか。（「精霊」に関しては、中地義和『ランボー自画像の詩学』岩波書店、2005年、pp.239-250を参照。）

Arthur Rimbaud : poétique du fragment et son point critique

Yasuaki Kawanabe

En 1873, Rimbaud a appelé « fragments » les futurs textes des *Illuminations*, conscient sans doute de leur différence avec les « poèmes en prose » que Baudelaire avait adoptés pour ses proses poétiques. Tandis que les poèmes en prose baudelairiens racontent de petites histoires ramassées dans le contexte de la vie de Paris et se veulent toujours « plus entiers », « plus narratifs », les fragments de Rimbaud ne racontent pas, surgissent « en images » comme une « apparition » sans contexte, se deploient en « répétitions et fractures », et se terminent en « débordant sur le non-écrit ». Baudelaire reste dans la « transparence de narration », dont Rimbaud est délivré, ses oeuvres étant plus autonomes et plus performatives. Cette fragmentalité est en fait à la base non seulement de la poétique des *Illuminations* mais de toute son activité poétique depuis le poème inaugural « Sensation », et mène le texte de Rimbaud à déployer les riches et naïfs paysages jusqu'à ce qu'intervienne le « je » textuelle doublement extériorisé, intervention qui marque le point critique de la parole poétique, où Rimbaud s'extériorise de son « savoir parler » et s'exorcise enfin de la langue (la France) et du langage (l'Occident) qui lui avait été imbibés.