

# フランス現代詩とマラルメ

## ——マラルメ詩学を「変質」させるジャック・デュパン——<sup>1)</sup>

中山 慎太郎

### 論文要旨

詩のあり方を根本から問い直したステファヌ・マラルメは第二次世界大戦後のフランス詩に多大な影響を与えた詩人である。しかしながら、その影響力の大きさにもかかわらず、正面切ってマラルメを論じたボヌフォワの場合を例外として、これまで現代詩人がどのようにマラルメ詩学を受容したのかは必ずしも明らかにされてきたわけではない。本稿では、フランス現代詩を代表する詩人のひとりであるジャック・デュパンの初期詩集『よじ登る』(1963、1971)を分析対象とし、マラルメ的イマージュの採用と「変質」、詩的言語の「虚構性」の問題に注目しながら、デュパンが「マラルメ詩学」との対話を通して、どのように己の詩学を構築していったのかを明らかにする。詩の言葉を「虚構」とするマラルメ詩学がデュパンの詩学のなかに息づいている一方、デュパンにおいてその「虚構性」が超越的な「純粹観念」ではなく、詩の言葉によってのみ明らかにされうる未知なる現実の豊かさを表現することに向けられていることが明らかになるだろう。

**キーワード**【マラルメ詩学、書き変え（「変質」）、虚構、パフォーマティヴ、「星座」】

「私が歩くのは何かしら純粹なものを変質させるため<sup>2)</sup>。」

ジャック・デュパン

## はじめに

19世紀の象徴主義詩人ステファヌ・マラルメは20世紀全体にわたり、詩人のみならず、様々な文学者、哲学者、批評家、音楽家、演劇家などに影響を与えたことはよく知られている<sup>3)</sup>。それ故、マラルメ詩学のジャンルを超えた射程を探る研究は枚挙にいとまがない。しかしながら、この19世紀後半に燦然と輝く巨星が詩人として20世紀後半の詩人に与えた影響を忘れることは出来ないだろう。とりわけ、シュルレアリスムによるインフレとも言えるイマージュの乱用に倦み、さらには「再現＝表象」といった言語の表現性への盲目的な信頼を持つことの出来ない第二次世界大戦後の詩人たちは、詩における言葉のあり方を根本的なところから問い直したマラルメ詩学と向き合わざるを得なかった。一方で、難解で知られるマラルメ詩学は、ポール・ヴァレリーとモーリス・ブランショによる解釈の違いが示すよう

に<sup>4)</sup>、様々な文脈に置かれ、また解釈するものの詩学に引き寄せられながら、多様に解釈されてきたという事実がある。とりわけ詩人たちは、ときに曲解し、ときに誤読を恐れることなく、とはいえ己が身を置く歴史的な文脈のなかで「マラルメ」という問題と真摯に向き合いながら己の詩学を構築していくことになる。

フランス現代詩におけるマラルメの受容と言え、雑誌『テル・ケル』の前衛派によるマラルメの受容や、イヴ・ボヌフォワによるマラルメの批判的読解を挙げることが出来るだろう。テル・ケル派は「テクスト的エクリチュール」の理論を構築する際に「詩的言語の革命」をもたらしたマラルメ詩学を参照し、一方、ボヌフォワは後にその再評価に向かうとは言え、現前の詩学を打ち立てるためマラルメと真つ向から対峙することになる<sup>5)</sup>。このように、マラルメ詩学は詩のあり方を含めて現代詩に多大なる遺産と課題を残したわけだが、第二次世界大戦以降に詩を発表する詩人たちがマラルメの詩学をどのように受容し、自らの詩学に反映させてきたのかは、その影響の大きさにもかかわらず、ボヌフォワの場合を除きあまり考察の対象となつてこなかった。とりわけ、論考というかたちで正面切って扱うのではなく、詩を書くという行為のなかでマラルメ詩学に向き合う詩人たちについては、ほとんど手が付けられていないのが実情である。とはいえ、現代詩におけるマラルメの影響を測るには、そういった詩人たちにも目を向ける必要があるだろう。本論考では、戦後フランス詩を代表する一人であるジャック・デュパン<sup>6)</sup>の初期詩集『よじ登る』(1963、1971)を分析対象とし、マラルメ的イメージの採用とその「変質」、詩的言語の「虚構性」の問題に注目しながら、デュパンがマラルメ詩学との対話を通して、どのように己の詩学を構築していたのかを明らかにする。

デュパンは一貫して開かれた詩人であり、マラルメのみならずアルチュール・ランボー、ルネ・シャール、ピエール・ルヴェルディなど様々な詩人の言葉や詩学を作品に取り込んでいる。しかし、その言葉や詩学を、独自の解釈によって積極的に変容させており、そこにこそデュパンの特質が現われる。本論考は、現代詩におけるマラルメのインパクトを測るものであると同時に、デュパン研究の一翼を担うものとなるだろう。

## マラルメと現代詩

肯定的であろうが批判的であろうが、ポール・ヴァレリー、ポール・クローデル、イヴ・ボヌフォワ、アンドレ・デュブーシェなど、マラルメに影響を受けた20世紀の詩人は枚挙にいとまがない。なるほど彼の詩学が個々の詩人、作家に直接与えた影響は重要であろう。一方で、マラルメの詩学はそれまでの詩のあり方を問い直し、新たな詩学を提示しているため、より広い範囲に問題を投げかけているように思われる。すなわち、後世の詩人は、各々がその影響を意識しようがしまいが、いやがおうにもマラルメが準備した土壌、詩の様々な

問題を引き受けているということだ。

具体的な例を、あくまで表面的なレベルで確認しておこう。マラルメが現代詩に残したもののと言えば、まず詩と美術家による詩画集の仕事、イヴ・ペレの言葉を借りれば「対話の書物」<sup>7)</sup>がある。もちろん詩人シャルル・クロと画家エドゥアール・マネによる先達があるが、マラルメとマネによる詩画集『牧神の午後』が後世に与えたインパクトは、詩人と芸術家が批評の対象、あるいはインスピレーションを受ける対象であることを超えて、共に新たな芸術を目指すきっかけとなったと言える。マラルメ以降、ギョーム・アポリネールとキュビスムの画家たち、詩人や画家・写真家が多く集ったシュルレアリスム、詩と美術の雑誌『レフェメール』に集った詩人と芸術家たちなど、ルネ・シャールの言葉を借りれば、詩人と芸術家は「実質的な盟友」<sup>8)</sup>となる。詩画集といった画家と詩人のコラボレーションは第二次世界大戦後、ますます盛んになっていく。

また、詩篇における空白の使用も挙げなければならない。現代詩において、詩人たちが各々の詩学に従い、ページの空白を詩の一部として使用することはよく見られる光景となっているが、あくまで余白にしかすぎなかった空白の積極的な使用はマラルメを嚆矢とする。『賽の一振り』で用いられた詩におけるタイポグラフィの効果は、その詩学が異なるとはいえ、ピエール・ルヴェルディやシュルレアリスムの詩人たち、そして、デュブーシェやデュパンなど多くの第二次世界大戦後の詩人へと受け継がれ、現代に至っている。

また、詩作品と詩人の関係についても、マラルメが与えた影響は大きい。とりわけ、「純粋な著作は、詩人の語り手としての消滅を当然もたらす」*« L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète »*<sup>9)</sup> という抒情詩のあり方を大きく変革させたマラルメの有名な言葉は、様々なかたちに変奏され、マラルメ詩学とは別の射程を持ちながら現代に受け継がれている。

「作品が真実味をもつには、詩人が消えさること、すなわち詩人が距離をとっていることが必要である<sup>10)</sup>。」(ジャック・デュパン)

「自己への執着は生の不透明さを増大させる<sup>11)</sup>。」(フィリップ・ジャコテ)

「書くこととは、いわば消え失せることである<sup>12)</sup>。」(ミシェル・ドゥギー)

もちろん、「詩人の語り手としての消滅」といっても、受け取り方は各詩人によって異なり、また、各々の射程は個別の価値を持っているため、その変奏の内実は異なる。ただ、このあくまで表層的な確認を行ったのは、マラルメの詩学が現代詩の土壌を形成するのに大きな役割を担っていること、また、現代詩人がマラルメの詩学を一つの鏡、あるいはスプリン

グボードとしていることを確認するためである。

## デュパンにおけるマラルメ

前置きが長くなったが、現代詩人ジャック・デュパンにおけるマラルメの問題に入っている。雑誌『ルヴュ・プレテクト』でのインタビューのなかで、デュパンは影響を受けた詩人・作家について次のように述べている。

『ルヴュ・プレテクト』：あなたは、様々な詩から影響を受けていること、とりわけ、ルネ・シャール、ピエール・ルヴェルディ、アンリ・ミショー、フランシス・ポンジュとの交友から受けている影響を強調されていますね。

ジャック・デュパン：あなたは、私の先輩でもあり、友人でもあった4人のフランスの詩人を挙げられましたが、それではあまりに限定的なので、不躰だと思うのですが、ただちに次の名前を加えたいと思います。アルトー、レリス、ブランショ、バタイユ、ルイ＝ルネ・デフォレ、ジャン・トルテル（中略）<sup>13)</sup>。

19世紀以前の詩人が挙げられていないことに注目したい。デュパンはその卓越した見識による美術批評で知られているが、一方で詩の批評も数多く発表している。その対象となるのはルヴェルディ、シャール、ポンジュ、ジャコテ、デュブーシェなどといった親交があった先輩詩人や同時代の詩人に限られており、19世紀以前の詩人についての批評、エッセーはない<sup>14)</sup>。

では、デュパンは19世紀以前の詩人に一瞥もくれないかということ、あくまでそれについての批評や論考がないだけであって、現代詩がよりどころとする詩のモデルニテは、詩作のなかで強く意識され、深められていく。それは、前章で引用したマラルメによる「詩人の語り手としての消滅」を意識した文章からも垣間見ることが出来るだろう。

ところで、デュパンの詩作品には他の詩人や作家を仄めかす表現が随所に見られる。例えば、1982年に出版された詩集 *Une apparence de soupirail* という題名はアルチュール・ランボアの『イリュミナシオン』、「子ども時代V」にある表現からとられており<sup>15)</sup>、また、他の詩集にはモーリス・ブランショやジョルジュ・バタイユの作品名からの引用を見いだすことも出来る<sup>16)</sup>。すなわち、デュパンは詩作品のなかに意図的に「間テキスト的空間」を開いていると言えるだろう。

では、マラルメの場合はどうかということ、まず挙げなければならないのはデュパンの文学批評やエッセーが集められた『君の物語に忍び込む』*M'introduire dans ton histoire* である。この

批評集の題名自体がマラルメのソネの冒頭の一句からとられている<sup>17)</sup>。また、詩作品におけるマラルメの詩句や言葉の仄めかしは、とりわけ初期詩集『よじ登る』に登場し、なかでも1971年の決定版では、第一章「玄武岩組曲」に集中して置かれている。例えば、「大風」という詩篇では、『賽の一振り』の終盤に燦然と輝く「星座」が見て取れ、また、それに続く詩篇「言葉」にはマラルメが詩句を例える際に用いる「翼」も登場する。また、「エジプト女」に出てくる「葦」<sup>18)</sup>は、もちろん「葦笛」をもつ「牧神」を主題とした『牧神の午後』に関わり、続く「鉱物界」には、「エドガー・ポーの墓」を想起させる「花崗岩」を見ることが出来る<sup>19)</sup>。また、「玄武岩組曲」を締める「つましい道」にはマラルメ詩学を連想させる主題が凝縮したかたちで登場する。

器楽的な曰く言いがたいものが  
かぼそい火のように立ち上る  
軽い夜  
あるいはあの別の愛によって  
無に帰した二重の体から<sup>20)</sup>。

このように、『よじ登る』の冒頭を飾る章「玄武岩組曲」ではマラルメが頻繁に用いるイメージが立て続けに現われる<sup>21)</sup>。個々のイメージだけを見ると必ずしもマラルメだけを連想させるわけではないのだが、マラルメの詩や詩学を代表するイメージが立て続けに登場すること、そして、それらがマラルメ詩学を想起させる文脈にあることを鑑みると、『よじ登る』においてデュパンはマラルメ詩学を意識していると考えざるを得ない。

## 『よじ登る』におけるマラルメの仄めかし

より具体的にマラルメの仄めかしが見られる箇所を『よじ登る』なかに見ていきたい。ちなみに『よじ登る』は、それまで小冊子というかたちで発表されてきた詩集を集めて構成されたもので、詩人にとって初めてガリマル社から出版された記念碑的作品であった。1971年に同社の「ポエジー」叢書に入る際に、詩が幾つか削除されたり、詩の順序が変更されたりと大幅な改編が行われ、それが決定稿となっている。

1963年のバージョンでは「つましい道」が冒頭に置かれていたが、1971年の決定版では「大風」が冒頭の詩篇となり、「つましい道」は「玄武岩組曲」を締める詩篇となる。ボードレールの「読者に」(『悪の華』)や、マラルメの「祝杯」(『詩集』)を例に挙げるまでもなく、巻頭をかざる作品が詩集の全体像、あるいは詩集の詩学を示すことが多い。それ故、デュパンは1971年のバージョンを発表する際に、この詩集の方針をより明確に示すものとして

「大風」を冒頭に持ってきたと考えることが出来るだろう。では、「大風」の冒頭を見てみよう。

私たちが属しているのは山の小道にだけ  
その小道は、日が当たるときにはセージと地衣の間を蛇行し、  
夜に尾根道をつたって  
星座へと向かって一気に駆け上がる。  
私たちは頂に近づけた  
耕作することのできる土地の限界を<sup>22)</sup>。

「星座」という語に注目したい。私たちはデュパンにおける「マラルメ」を論じているわけだから、すぐさま『賽の一振り』の終盤で、言葉が断片化されながらも燦然と輝く「星座」を思い浮かべたくなる。

何も／起こらなかったことになるだろう／場所以外には／恐らく／一つの星座を／除いて<sup>23)</sup>。

しかしながら、それは先入見によるものであり、恐らくこの詩篇だけでマラルメの「星座」を思い浮かべるのは難しい。デュパンの詩の世界では「耕作することの出来る土地」とは詩そのもの、あるいは詩の言葉が身を置く「ページ」そのものを指すことが多いという理由から、確かに「ページ」の上で輝くマラルメの「星座」を思い起こすことは不可能ではないのだが、まさにこの詩篇が冒頭に置かれている以上、そこまで読み込むのはかなりアクロバティックな読み方をしなければならない。ただし、それはあくまで冒頭としてこの一篇のみを考えた場合に限る。すなわち、その後につづく詩篇を考慮に入れた場合には、この「星座」はマラルメを想起させるものへと変貌する。この詩篇が置かれている章が Suite basaltique「玄武岩組曲」（「玄武岩のつらなり」とも訳せる）と題されていることから、それぞれの詩篇は互いに関連し合っていることは明らかだ。「大風」に続く詩篇「言葉」においてマラルメが仄めかされていること、またその後、「翼」、「葦」、「花崗岩」などのマラルメがよく用いる主題やその詩学を思わせる詩句が連続して登場することを考慮に入れると、読者としては、あれは『賽の一振り』で燦然と輝く「星座」ではなかったのかと事後的に感じることになるだろう<sup>24)</sup>。

## 「翼」と詩の言葉

デュパンは「大風」に続く詩篇「言葉」において詩の言葉の比喩として「翼」を登場させている。デュパンの初期作品のなかで詩の言葉の譬えとして用いられるのは、「鋏」や「鋤」といった農具や、ものを切ったりする道具であることが多く<sup>25)</sup>、詩の言葉を「翼」に譬えることは、この詩を除くと殆ど出てくることはない。それ故、あえて「翼」という語を用いているということは、この譬えには何かしら意図があるのでないか。

よく知られるように、マラルメは詩句を「翼」に例えている。

詩句は、すさまじくも甘美な均衡＝揺れ (balancement) とで昂揚するだろう。まるでオーケストラのように。翼をいっぱい広げながら<sup>26)</sup>。

必ずしもマラルメの独創というわけではないが、マラルメは「翼」を詩句の譬えとして頻繁に用いている。ここで重要なのは、その「翼」が、「甘美な均衡＝揺れ」や「昂揚」という肯定的な語と結びついていることだ。このイマージュは、詩論だけでなく、詩作品そのものにも現われることになる。例えば、マラルメ夫人に贈られた「扇」の詩においても「翼」が詩の言葉と結びつけられている。

あたかも言葉であるが故に  
空に向かって羽ばたくだけで  
未来の詩句が放たれる  
いとも優雅な住処から

翼は ささやく文の使い<sup>27)</sup>

では、デュパンの「翼」はどのようなものとして提示されているのであろうか。3つの二行詩 distique で構成される詩篇「言葉」の最終連に「翼」が登場し、それは多分にマラルメの翼を意識したものとなっている。

Ô ma parole en perte pure,  
Ma parole semblable à la rétraction d'une aile extrême sur la mer !

おお、純粹な消失のただ中にある言葉よ、

私の言葉 海のうえで死に瀕した翼の収縮にも似て！<sup>28)</sup>

デュパンはマラルメと同様、「翼」を詩の言葉と結びつけている。しかし、その相貌は先ほど見たマラルメの「昂揚」し、大きく広げられた「翼」とは対照的である。デュパンの詩において「翼」＝「言葉」は「純粋な消失」の状態にあり、死に瀕して収縮している。デュパンが「en pure perte」という「無駄に、利益を何ももたらさない」を意味する熟語の語順を変え、その意味を「変質」させていることに注目したい。「pur」という形容詞は、「œuvre pure」「純粋な作品」、「notion pure」「純粋観念」のようにマラルメが頻繁に用いる用語であり、「飛び立つ」や「立ち上る」といった「上昇」を意味する動詞と組み合わせられて用いられることが多い。一方、デュパンの作品では、「純粋な」という語が「消失」という語を修飾し、「言葉＝翼」は「昂揚」するどころか落ちていくことを想起させている。すなわち、同じ語彙が用いられたとしても、詩の言葉を譬える「翼」の様相はマラルメとデュパンではまったく正反対なのだ。さらに、デュパンの詩における死に瀕した「言葉」の譬えは、次のマラルメの有名な言葉を思い起こさせる。

にもかかわらず、何の意味があるのだろうか。言葉の戯れ＝働きによって、自然の一事象を、それが振動しつつほとんど消滅するという状態へと置き換えてしまうという、この驚嘆すべき行為には、もし、手近にあったものや具体的なもの記憶が蘇ってくるという厄介事もなしに、そこから純粋観念が放射されるためでないとしたら<sup>29)</sup>。

マラルメにおいて、「言葉の戯れ＝働き」によって消滅に向うのは事物であり、そういった詩の言葉は「純粋観念」を「放射」するのに役立つと述べられている。一方、デュパンにおいては「言葉」そのものが死に瀕しているのだ。

ここで少し寄り道をして別の例を見てみよう。

A

レースのカーテンは己を無用なものにする  
崇高なる〈遊戯〉を疑いながら  
まるで冒瀆の如く 半ば開いて垣間見せるは  
ただただベッドの永遠の不在だけ<sup>30)</sup>。

B

彼女 発語できないその体  
まるで二つの石の間で割られる



アゝモンドの實のよう 石は消え去った<sup>31)</sup>。

Aがマラルメのソネで、Bがデュパンの第二詩集『開口部』の詩である。マラルメの詩は部屋が空虚に満ち、「不在」の空気が立ちこめているが、デュパンの詩では消えていくのは言葉の暗喩である「石」だ。

「翼」の譬えに戻ろう。では、なぜデュパンはマラルメのように「言葉」を「翼」に譬えながらも、マラルメとは逆の相貌を与えるのだろうか。私たちは「翼」の譬えの採用と書き変えのなかに、デュパンがマラルメ詩学の土壌に立ちながら、それを「変質」しようとする意図を見て取ることが出来る。すなわち、デュパンはマラルメの残した遺産をそのまま受け入れるのでもなければ、それを完全に否定するのでもなく、マラルメの残したものを別の文脈に置こうとするのである。デュパンは文学における「影響」について次のように述べている。

影響ですか？ 私はそれを求めますし、私が自由に使える鉱脈の最も深い地層において受け入れたいと思っています。遺産を保持し、引き受けることが重要なではありません。(中略) 実際のところ、次のように言った方が適切かもしれません。浸透、浸水、接ぎ木、枝分かれ、上澄みを取ること、結晶化、溶解、底からの結合のあらゆる可能性<sup>32)</sup>。

先人の影響を求める姿を見ることが出来るだろう。しかし、重要なのは、文学的遺産を受け入れるだけでなく、それを積極的に「変質」させ、その射程を別の方面に向けるとも述べられていることだ。

もう一度デュパンの詩篇「言葉」を見てみよう。先ほど引用した箇所直前には次のような詩句が置かれている。

余白が収縮する＝ゆとりが狭まる 君の不毛なインゴットのまわりで  
すでに、最後の逃げ場、葉叢が燃え上がっている、

Les marges se resserrent autour de ton lingot aride  
Et déjà, le dernier refuge, le feuillage, flambe<sup>33)</sup>,

「インゴット」lingot という語に注目したい。インゴットは溶かした金属を鋳型で固めたもので、それについては二つの解釈が成り立つ。ひとつ目は「インゴット」を「言葉」の暗喩としてとる解釈である。「言葉」が典型である鋳型に入れられ固められると、空間は収縮

してしまい、「鑄型」で固められた「言葉」はもはや救いの場所にならないというものである。デュパンの詩学のなかでは、言葉によって他者を一つのイマージュに固定しないことが目指されるが、この解釈はそのような詩学に合うだろう。

もうひとつは、「インゴット」を換喩としてとらえて、「鑄型」に金属が流し込まれた状態、すなわち「鑄型」の空洞部分が埋まっており、「鑄型」には隙間が残されておらず避難所としての機能を果たしていないという解釈だ。恐らく、デュパンは両方の意味を掛けていると思われるが、後者の解釈を採用した際にマラルメへの仄めかしが見られることになる。マラルメは次のように述べている。

シーニュよ！ 何かしら無に等しいものが、他のものを排除して全体に属するということは精神的には不可能なのだが、シーニュとはそういった精神的な不可能性の中心なる深淵にあるものだ。私たちが神のように変貌することを可能とする神的な[分数の]分子であり、至高の鑄型に他ならない。それ故、現実に存在するいかなる事物の鑄型としても生じてはいない＝場を持たないものだ。しかし、それは印璽をそこで活気づけるために、知られることなく点在し、ただただ漂っている鉞脈すべてを何かしらの富にに応じて拝借し、それらを鍛造するのである<sup>34)</sup>。

マラルメにとって、詩の言葉は何かしら現実のもの「鑄型」としてあるのではなく、〈美〉の「観念」のように不在のもの、すなわち「現実には存在しないもの」の「至高の鑄型」である。先程見たレースのソネが示すように、マラルメにとって詩とは空洞の存在であり、内部に「無」を内在している詩の言葉は、「観念」という現実には不在というかたちでしか存在し得ないものを表現することになる。一方、デュパンは、換喩的作用によって「インゴット」を生み出す「鑄型」を不在の状態で提示し、その上、その出来上がった「インゴット」に「不毛な」という形容詞をつけている。すなわち、「鑄型」が表現する「観念」は虚構としても存在し得ない。このように、デュパンにおいてマラルメ詩学を「変質」させようとする意図は明らかだろう。

## マラルメから引き継いだものと・・・・・・・・

しかしながら、重要なのは「マラルメ」を書き変えるということは、マラルメから引き継いだこともあるということだ。まず、マラルメの詩学を確認しておく。ただし、この限られた紙面で難解で知られるマラルメの詩学を要約することは不可能である。多くの欠落があるのは承知の上で、デュパンに関わる箇所をまとめた。

マラルメは言語の表象不可能性、言語と事物、あるいは理想との乖離に取り憑かれた詩人

であった。「青空」という詩篇では次のように述べられている。

果てのない〈青空〉の晴朗なる皮肉は  
 苦しめるのだ、花のように美しく、無為に  
 無力な詩人を、詩人は己が才を呪いながら  
 〈苦悩〉の不毛なる砂漠を横切る<sup>35)</sup>

マラルメは現実の事物であれ、理想や観念であれ、言葉は対象を表現することは出来ないと考えた。「牧神の午後」や「エロディアド」にもそれを見ることが出来る。例えば、「牧神の午後」では、ニンフを我がものにしたいと願う「牧神」が表象と風景の不一致を述べる場面があり、また「エロディアド」では、美の化身であるエロディアドが美しさの譬えを拒否する場面がある。言葉は言葉であり、物にはなれず、また一方で現実のものでしかない言葉は、彼方に存在する理想、例えば〈美〉といった絶対的な観念を表象することはできない。もちろん、そのような詩学は現実と理想の狭間に揺れるシャルル・ボードレーにも見いだすことが出来るだろう。しかし、ボードレーの場合、つかみ得ないものへの悲哀がエレジーとなり、ポエジーとして昇華される。一方でマラルメは、その虚無を詩が成り立つ場へと転化する。マラルメは言語の表象する力を否定するのではなく、それが対象と別物であることを示すことで、言葉がもつ虚構性を露わにする。そして、言葉は現実や理想との関係において空虚なものではあっても、まさにそれ故にこそ、現実に不在としてある観念を、その不在の相において表現し、現実に生起させることが出来るのだ<sup>36)</sup>。それ故、マラルメは次のように述べている。

言われた言葉とは、(中略)何よりも、夢であり歌なのであって、〈詩人〉においては、虚構に捧げられた、いち芸術の本質上、必然的に己の潜在性を再び取り戻すのである<sup>37)</sup>。

マラルメは現実には存在していない「虚構」としての観念を、それ自体「虚構」である詩的言語で表現しようとするのだが、もちろん詩の言語に結び付けられる「虚構」とは、小説などのジャンルを指すのではない。そのような限定された使用ではなく、むしろ言葉がその指向対象との間に隔たりを生じさせるということを意味している。このようにマラルメは言語の不可能性を嘆くのではなく、その詩的言語の不可能性を暴くことで、現実の此処には存在せず、「彼方に輝く」ものの「至高の鋳型」を作り出そうとする。

確かに、私たちは存在するものしか存在しないと知っているだけでなく、そういった絶

対的な公式に囚われている。しかしながら、それを口実に誘惑の罟を即座に遠ざけてしまえば、私たちの一貫性のなさが露わになり、私たちが手にしたいと望んでいる喜びを否定してしまうことになる。というのも、この「彼方」こそが喜びの要因であり、言うなれば原動力かもしれないからだ。ただし、虚構を、従って文学のメカニズムを公然と冒瀆的にも分解して、その主要部分である無をさらけ出すのを厭わなければの話だ。それでもなお、私は崇めるのだ。かの高みで輝くものが己のいる現実には欠けているという意識された欠如を、禁じられた雷鳴の轟く高みにまで打ち上げるその行為を<sup>38)</sup>。

第二次世界大戦後の詩人たち、とりわけボヌフォワ、デュブーシェ、ジャコテなどの詩人は、この言語の虚構性、あるいは詩が成り立つ場としての虚構を引き受けている。デュパンもまた言葉の虚構性を意識した詩人であった。しかし、デュパンがその虚構性に与えた役割はマラルメとは異なる。では、デュパンは詩の言葉の虚構性をどのように捉えたのだろうか。

麦束は私に縛られることを拒む。このように一斉に果てなく不協和音を鳴らしながら、どの麦の穂も、どの血のしずくも自らの言葉を語り、自らの道を進む。松明は深淵を照らし、そして閉ざそうとするが、それ自体ひとつの深淵だ<sup>39)</sup>。

ここに現れる「麦束」は、ジョン・E・ジャクソンが指摘するように、現実にある様々な事物を指している<sup>40)</sup>。ここで重要なのは、「麦束」は束ねられること、すなわち詩の言葉によって束ねられることを拒んでいることだ。つまり、デュパンの詩では現実の事物は調和に向かうどころか、一斉にそれぞれの存在を主張し、それにより不協和音が生まれている。そして「血のしたたり」は、その麦の穂を束ねようとする詩人の努力の印であり、その挫折をも示す。詩の言葉は、言葉と現実の隔たりを「照らし、閉ざす」ことを目指しながらも、自分自身が隔たりを生み出していることに気づくことになる。ここに、私たちはマラルメと同じように詩の言葉が虚構であることの印を見いだすことが出来る。しかし、一方でその目指すべきものの違いも明らかだろう。デュパンもまた言葉の虚構性を詩の場としているのは間違いないが、詩の言葉は「純粹観念」が放出する「至高の鋳型」となっているのではなく、現実の事物が反乱を起こし、自らの存在を声高に示す場となっているのだ<sup>41)</sup>。すなわち、マラルメの詩においては「虚無」や「沈黙」が支配的である一方、デュパンにおいては、現実の事物は「欠如」としてあるのではなく、捉えられることへの騒々しい反抗のなかにある。

この問題を女性の形象という別の主題から見てみたい。デュパンの詩のなかで女性は絶対的な他者性を持つものとして現れる。すなわち、他者であり、つかみ得ないものである以上、他者としての女性との出会いは、彼女が遠ざかる瞬間にしかない。

私たちの牧歌？ 驚き、そしてみずみずしさ。鳥たちの森の向こう側。ただ、その燃えさししか残っていない。燃えさしさもなく、その焼け焦げた跡。彼女が去った場所に、光がどっと流れ込む。光すらなく。でも、私たちは孤独ではないし、森のなかは暮れきっていない。枯れ木のなかで、斧の柄のように節くれ立ってなめらかな心を抱いて、私が彼女に走り寄るとき<sup>42)</sup>。

また、女性の体が、命名に抵抗するかのように歪み、緊張を孕んだ身体をみせる場合もある。

虚ろな窓の前にたたずむ恋する女。熱っぽい青い目。青い帯。その名の絶望のうで弓なりに反った体<sup>43)</sup>。

詩の言葉の虚構性が露わになる瞬間とは、逆説的にも彼女との出会いの瞬間でもあるのだ。それ故、絶望の瞬間ではない。詩篇「言葉」で、「en pure perte」 「何の益ももたらさない」という熟語が「en perte pure」へと語順が変えられ、もとの意味が「変質」されていたことを思いだそう。すなわち、デュパンは詩の言葉の虚構性を暴くことを通して、捉えられぬもの、正確に言うならば、過剰が故に逃れざるもの、言葉に抗うものを示そうとするのである。

デュパンはマラルメから虚構としての詩の場を引き受ける。しかし、デュパンは「観念」や「理想」といった「現実には存在しないもの」を不在というかたちで現実に生起させることを目的とするのではなく、現実そのものを表現することを目指している。そこには、もちろん多感な青春時代を第二次世界大戦の時代に過ごし、荒廃の時代を過ごしたことが多分に影響しているのだろう。デュパンはインタビューのなかで次のように述べている。

私の世代はあの荒廃の時勢のなかで成長したのです。至る所に崩壊がありました。物質的にも、また精神的にも、そして観念的にも<sup>44)</sup>。

荒廃した世界の現実に直面したなかで、もはや観念に頼ることも出来ず、とはいえ、言葉の表現性への盲目的な信頼もない。また、荒廃した世界のなかで、詩の言葉によってのみ明らかにされうる、未知なる現実の豊かさを表現することが「もの言わぬ厳命」<sup>45)</sup>となったのであろう。デュパンがマラルメ詩学を引き受けながらも、それを「変質」しようとするのは時代のなかでの要請だったのかもしれない。

## パフォーマティヴな詩の言葉

このようにマラルメが用意した虚構の場という土壤に寄りながらも、それを書き変えようとする意図は明らかだが、再び重なる点を確認しておきたい。これまで繰り返し引用され、注釈を加えられてきた次の文章は、マラルメが詩の言葉をパフォーマティヴなものとして捉えていたことを示している。

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

私は言う、花！と。そうすると、私の声がいかなる輪郭をもそこへと追放してしまう忘却とは別のところで、既知のどの花々の萼とも別の何ものかとして、どんな花束にも存在しない「花」、観念そのものである甘美な「花」が音楽的に立ち昇る<sup>46)</sup>。

「花」という語を発することが述べられているが、それに続く箇所、とりわけ「音楽的に」と表現されていることを考慮に入れると詩の効果のことが述べられていることが分かる。日本語訳では「どんな花束にも存在しない〈花〉」となっている箇所は、フランス語では« l'absente de tous bouquets » となっており、実際には« fleur » という語はない。すなわち、この発話自体が、「どんな花束にも存在しない〈花〉」を不在というかたちで立ち上らせていると言える<sup>47)</sup>。重要なのは、先にイデーがあって、それを表象するものとして言葉があるのではなく、詩句の発話によって、事後的に、不在としての「花」という観念を立ち上がらせているということだ。このように、マラルメは詩の言葉をパフォーマティヴなものとして捉えていた。

一方、デュパンもまた詩の言葉をパフォーマティヴなものとして捉えている。

君をよじ登る、そしてよじ登ってしまったら——光がもはや語を支えとせず、崩れ、落下するとき——まださらに、君をよじ登る。別の頂上、別の鉤脈。

私の恐れが成熟してから、山は私を必要としている。私の深淵を、私に束ねられることを、私の歩みを<sup>48)</sup>。

詩人の行為がシジフォスのように「よじ登る」ことだとされている。この詩においても詩の言葉と現実との隔たりが示されているのだが、ここで注目したいのは、第二のセグメントで、

山自体が詩人を必要としていると述べられていることだ。自らをあげわたすことのない山は超越的に措定されているのではなく、詩人の「よじ登る」行為によってのみ露わになる。すなわち、隔たりそのものは、詩の言葉によって生じていると言うことだ。デュパンが表現する現実とは、私たちと無関係に存在している現実ではない。現実が潜在的にもつ力を詩の言葉によって生じさせることが目指されているのである。別の例を見てみよう。

私についてくるのは一人の女だけ。彼女はついてこない。彼女の服が燃えるあいだ、露はおびたらしい<sup>49)</sup>。

「ついてくる」と述べられたあと、口も渴かぬうちに「ついてこない」と述べられている。また、「彼女」の服が燃えていることから彼女の死が想起されるが、次に続く露のみずみずしさによって彼女の裸体が露わになることを思い浮かべることが出来る。「露」は初期のデュパンの作品において、他者との出会いの象徴として現われるイマージュだ。ただし重要なのは、その「露」が、矛盾したことに「炎」から生じていることである。すなわち、「露」が生じて同時に炎のなかで消えていく。言葉自体が一瞬の燦めきのようにあり、言葉は発話されても、その提示したイマージュとともに消えていく。このように、デュパンは一つ一つの発話が虚構にすぎないことを明らかにするのだが、そこに刹那的に顕現するのはまさに、決して「表象＝再現」することが出来ない他者——自らを差し出すことなく、言葉に抗う剥き出しの他者<sup>50)</sup>——としての女性である。

マラルメは「どんな花束にも存在しない〈花〉」が「ないものとして」観念的に立ち上ることを求め、デュパンは、詩の言葉によって、それに抗うものが「在る」と示すこと、正確にいうなら、それを詩の言葉によって束の間、顕現させることを目指している。それ故、マラルメが「観念」という「彼方にある」ものを表現しようとしたのに対し、デュパンは現実を超越的なものとして措定していない。しかしながら、デュパンとマラルメとでは表現するものが異なっているとはいえ、デュパンは詩の言葉をパフォーマンス的なものとして捉えたところで再びマラルメと出会っているのだ。詩を虚構の営みとして捉え、また、言語の表象作用を超えたところに詩の言葉のあり方を目指したマラルメの詩学は、かたちをかえてデュパンの詩学のなかに息づいている。

## 結びにかえて

同時代の詩人であるボヌフォワがマラルメを正面切って論じる一方、デュパンはマラルメについて論じることはない。しかしながら、デュパンは詩作のなか、とりわけ初期詩集『よじ登る』において、マラルメ的な主題と対話しながら、マラルメによって提起された詩のあ

り方に向き合うことになる。

これまで見てきたように、デュパンは決してマラルメを否定的に捉えたわけではないことは明らかだろう。むしろ、虚構としての詩の言葉、パフォーマティヴな詩の言葉というマラルメ詩学を受け入れた上で、それを「変質」し、その照準を別の方向に——「観念」といった「何かしら純粋なもの」ではなく、私たちのいる現実を表現することに——向けているのである。マラルメ『賽の一振り』には、「何も／起こらなかったことになるだろう／場所以外には／恐らく／一つの星座を／除いて」とあったこと、そして、デュパンが『よじ登る』の冒頭に「星座」が輝く「大風」という詩篇を持ってきていることを思い出そう。ここでは、「夜のなか星座にむかって一挙に駆け上がる」、「耕作することができる土地の限界を近づけた」という表現があった。マラルメの残した言葉の星座のきらめきは、デュパンを照らすと同時に、その光が届いていない暗闇が残されていることをデュパンに伝えたのかもしれない。最後にデュパンの詩句を引用し、本論を締めたい。

壁にあいた裂け目を通して  
ただ一本の枝に結ぶ露が  
私たちに、生き生きとした空間をそっくり返してくれるだろう

星たちよ  
お前達が別のへりに光を射るなら<sup>51)</sup>。

## 註

- 1) 本稿は、2018年度日本フランス語フランス文学会秋季大会（新潟大学）ワークショップ、「マラルメと20世紀の詩人たち——没後120年目に振り返る——」（コーディネーター・パネリスト：坂巻康司、パネリスト：中山慎太郎、太田晋介）における発表原稿をもとに、加筆・修正を加えたものである。
- 2) *Gravir* in *Le Corps clairvoyant (1963-1982)*, Gallimard, « Poésie / Gallimard », 1999（以下CCと略す）, p. 59. 後に本論で述べるように、『よじ登る』*Gravir*には1963年と1971年の二つのバージョンが存在するが、本稿で引用する詩篇はすべて両バージョンに収録されている。
- 3) モーリス・ブランショ、ロラン・バルト、フィリップ・ソレルス（作家・批評家）、ジャック・デリダ、ジャック・ランシエール（哲学者）、ジャック・コポー（演劇家）、ダリウス・ミヨー、アンリ・ソーゲ（音楽家）などを一例として挙げることが出来る。
- 4) ヴァレリー、ブランショ共にマラルメに関するエッセーは多いが、二人のマラルメ解釈の違いを見るには次のテキストを参照のこと。Paul Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé » in *Variété III*, Gallimard, 1936. Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé » in *La Part du feu*, Gallimard, 1949.
- 5) cf. Yves Bonnefoy, « L'Acte et le lieu de la poésie » in *L'Improbable*, Mercure de France, 1992.



- 6) Jacques Dupin (1927–2012) フランス、アルデッシュ県ブリヴァエ生まれ。イヴ・ボヌフォワ、アンドレ・デュブーシェ、ルイ＝ルネ・デフォレ、ミシェル・レリス、パウル・ツェランらと共に詩と美術の雑誌『レフェメール』を刊行。詩集に『よじ登る』*Gravir* (1963)、『開口部』*L'Embrasure* (1969)、『外』*Dehors* (1975)、『地下室の天窓のようなもの』*Une apparence de soupirail* (1982)、『無い場所、日本から』*De nul lieu et du Japon* (1981)、『何もまだ、すべてがもう』*Rien encore, tout déjà* (1990) などがある。また、現代美術を中心に扱うマール画廊の出版編集長であったため、数多くの芸術家と親交を結び、ジョアン・ミロ、アルベルト・ジャコメッティ、アントニ・タピエスなどについて美術批評を発表している。とりわけフラマリオンから出版されているミロのモノグラフィが有名。デュパンの美術批評の多くは『またの名を空間』*L'Espace autrement dit* (1982)、『ありとあらゆる方法で』*Par quelque biais vers quelque bord* (2009) に、詩についての批評やエッセーは『君の物語に忍び込む』*M'introduire dans ton histoire* (2007) に収められている。
- 7) Yves Peyré, *Peinture et poésie, le dialogue par le livre, 1874–2000*, Gallimard, 2001.
- 8) René Char, « Alliés substantiels », *Recherche de la base et du sommet in Œuvres complètes*, introduction de Jean Roudaut, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 671.
- 9) *Divagations*, OC II, p. 211. マラルメの引用はすべて次の版による。Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, 1998 (OC I, OC II と略す)。
- マラルメの訳については論旨の都合で拙訳を用いたが、訳にあたり『マラルメ全集』(松室三郎、菅野昭正、清水徹、阿部良雄、渡辺守章編訳、筑摩書房、1989–2010)、『マラルメ詩集』(渡辺守章訳、岩波文庫、2014年)を参考にした。
- 10) Jacques Dupin, *M'introduire dans ton histoire*, P. O. L, 2007, p. 111.
- 11) Philippe Jaccottet, *La Semaïson (Carnets 1954–1979)*, Gallimard, 1984, p. 11.
- 12) Michel Deguy, *Figurations*, Gallimard, 1978, p. 175.
- 13) « Édifier sur des ruines » (entretien entre Valéry Hugotte et Jacques Dupin, paru dans la revue *Prétexte* n° 9) in <http://remue.net/spip.php?article329> (2019年9月1日閲覧)
- 14) この20世紀のみを対象とする姿勢は美術批評にも貫かれることになる。cf. *L'Espace autrement dit* (Galilée, 1982), *Par quelque biais vers quelque bord* (P. O. L, 2009)。
- 15) « Aux heures d'amertume, je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ? » Arthur Rimbaud, « Enfance V » in *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 125. (強調筆者)
- 16) モーリス・ブランショには、『望みのときに』*Au moment voulu* (1951) という小説があるが、デュパンはその題名を詩句のなかに引用している。「ひとつの語の弾丸が君に命中すると／望みのときに (Au moment voulu)／君ははっきりと存在を示してくる／嵐がさらに強くなる／私が消えたその場所で。」*Gravir*, CC, p. 35.
- またバタイユについては、詩集『外』でバタイユ(『詩への憎しみ』*La Haine de la poésie*, 1947)を引用しながら次のように書かれている。「〈詩への憎しみ〉の次には詩の裏切りが来る。」*Dehors*, CC, p. 225.
- 17) ソネの冒頭の4行詩は次のように始まる。「*M'introduire dans ton histoire / C'est en héros effarouché / S'il a du talon nu touché / Quelque gazon de territoire*」(OC I, p. 43. 強調筆者)

- 18) 「エジプト女」は次のように始まる。「君が沈むところ 深さはもうない／／私には十分だった 一本の葦から君の息を奪うだけで／砂漠で 種がひとつ私の踵のしたではじけるには。」  
また、この詩篇は19世紀の詩人アンリ・ド・レニエの「小オードI」も思い起こさせる。「小さな葦さえあれば十分だった／震えだすためには 丈が高い草や／草原すべてが／たおやかな柳が／歌いもする小川が震えだすためには／小さな葦さえあれば十分だった／森に歌わせるには。」 *Les Jeux rustiques et divins*, Mercure de France, 1897, p. 217.
- 19) 「エドガー・ポーの墓」には次のようにある。「昏い災いの天から 地上へと墜ちた深沈した塊、／この花崗岩がせめても、未来に散らばる〈冒瀆〉の黒々とした飛翔に、／その限界を永遠に示さんことを。」 (OC I, p. 38.) 一方、デュパンの「鉱物界」には次のようにある。「花崗岩のすべての石目が／石切工の目のなかでほどけるだろう。」 (*Gravir*, CC, p. 28.)
- 20) *Gravir*, CC, p. 35.  
この詩句は次のマラルメのよく知られた言葉を踏まえていると思われる。「私は言う、花！と。そうすると、私の声がいかなる輪郭をもそこへと追放してしまう忘却とは別のところで、既知のどの花々の萼とも別の何ものかとして、どんな花束にも存在しない〈花〉、観念そのものである甘美な〈花〉が音楽的に立ち昇る。」 *Divagations*, OC II, p. 213.
- 21) 同詩集の他の章ではマラルメが晩年まで構想していた「書物」のテーマも見ることが出来る。「私は呼ぶ 地崩れを／（その光のなかで、君は裸だ）／そして書物の解体を／いくつもの石が剥離するなかで。」 *Gravir*, CC, p. 59.
- 22) *Gravir*, CC, p. 25. (強調筆者)
- 23) OC I, pp. 384-387.
- 24) 自ら提示したイメージが後に続く詩篇によって書き変えられるという手法は、デュパンがよく用いるものである。このイメージの書き変えの手法は一篇の詩篇のなかでも用いられる。
- 25) 例えば次のような詩句を挙げることが出来るだろう。「こころのかわりに／君が突き当てるのは、恋人よ、鋤の刃の燦めきと、／膨れあがる夜だけだろう」 (*Gravir*, CC, p. 58.)、「黒パンと澄んだ水とからなる言語よ／鋤が君を耕すとき／空は動き始める。」 (*Gravir*, CC, p. 58.)  
また、ジャン＝ピエール・リシャールは次のように指摘している。「こうして、デュパンの風景では断層や切れ目の主題が攻撃の夢を支えている。そういった主題は一連の物体、すなわち物を切る道具の想像的実践と結びついているのだ。例えば、鋤、熊手、鋤の刃、剣、槍、針、刺でさえも、現実の敵意むきだしの組織を犯すための道具となっている。」 Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne* [1964], Seuil, 1981, p. 343.
- 26) *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 73.
- 27) OC I, p. 30.
- 28) *Gravir*, CC, p. 26. (強調筆者)  
ちなみに、「言葉」は次のような詩句で始まる。「Ton vœu qui répugne à l'aisance d'une trame appauvrie, / Balance entre deux morts.」 (強調筆者) この「balancer」という動詞の使用もまた、マラルメを意識した表現だと言える（「すさまじくも甘美な均衡＝揺れ (balancement)」）。
- 29) *Divagations*, OC II, p. 213.
- 30) OC I, p. 42.
- 31) *L'Embrasure*, CC, p. 258. (全文イタリック)
- 32) « Édifier sur des ruines » in <http://remue.net/spip.php?article329>
- 33) *Gravir*, CC, p. 26. (強調筆者)

- 34) *Divagations*, OC II, pp. 200–201. (強調筆者)
- 35) OC I, p. 14.
- 36) 原大地氏は次のように指摘している。「1880年代以降、壮年期のマラルメの詩業が様々な手段で揺さぶろうと画策するのは、何事か、不可逆的なことが起こり、それが連鎖して作られてゆく唯一不動の現実、という観念である。もちろん、そのような現実は一蹴としてある。〈あるものはある〉ということで、これはひっくり返しようがない。しかし、そのような〈現実〉とは別に、それと平行して走るものとして〈虚構（フィクション）〉があるのではないか。つまり〈ないものもある〉。これが、マラルメがこっそりと現実の内奥に滑り込ませようとしていた命題であった。詩が存在するとすれば、それはそのような「虚構（フィクション）」としてでありえない（中略）。」原大地『マラルメ 不在の懐胎』慶應義塾大学出版会、2014年、p. 198。
- 37) *Divagations*, OC II, p. 213.
- 38) *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 67.
- 39) *Gravir*, CC, p. 68.
- 40) John E. Jackson, « Jacques Dupin: L'infinie dissonance unanime », *L'injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, sous la direction de Dominique Viart, La Table Ronde, 1996, p. 57.
- 41) この詩篇に出てくる「一斉に」と訳した箇所は、原文では « unanime » という語が使われている。この語も、先ほど引用したマラルメのソネ（「レースのカーテンが己を無用なものとする」）に見いだすことが出来る。「この一斉の (unanime) 白い衝突／ある花飾りが同じ花飾りにぶつかり／逃げ去っては 青白いガラスに当たる／たゆたうばかり 包み隠すというよりは」とある。
- 42) *Gravir*, CC, p. 75.
- 43) *Gravir*, CC, p. 42.
- 44) « Édifier sur des ruines » in <http://remuec.net/spip.php?article329>
- 45) *L'Embrasure*, CC, p. 151.
- 46) *Divagations*, OC II, p. 213. (強調筆者)
- 47) 竹内信夫氏はこの箇所を「どのような花束にも不在の花、香りやかな観念そのものが、音楽的に立ち上がる」と訳したうえで、次のように指摘している。「第一に、ここで〈あらゆる花束に不在の花〉と訳した部分の原文には〈花〉 fleur という語はどこにも書かれていない。わずかに文法的関連のみが、訳語中に〈花〉の語を補足させたに過ぎない。書かれているのは「不在の〔花〕 l'absente」という語である。この〈不在の〉という語と〈花〉という語の実際上の不在は、マラルメの好む「空白」 blanc の目に見える形象ではないか、つまり、そこに密かに実現される〈花〉と〈観念〉との、マラルメの好む言葉を用いれば〈婚姻〉のしるしてはないか。」「マラルメ——「読むことへ」の誘い」『ユリイカ』11月号、青土社、1979年。
- 48) *Gravir*, CC, p. 69.
- 49) *Gravir*, CC, p. 80. この断片は「この燃えさし・隔たり」と題された詩篇にある。この詩篇には9つの断片が含まれているが、それぞれは独立したものとして提示されており、引用した断片は短いとはいえこれでひとつの詩篇となっている。
- 50) 「剥ぎ出し」、「裸」はデュパン詩学において重要な語彙。ヴァレリー・ユゴットは、デュパンの詩において「裸」とは「ひとつの状態ではなく、力動的なものである」と指摘した上で、次のように述べている。「実際、他者の身体が実在するのは断絶の状態においてだけである。——その身体は視線、優しい愛撫、あるいはディスクールによって捕らえられることから逃避

する。すなわち、身体は自らを包むものから逃れ、〈果てしない身体〉として顕現するのだ。」  
Valéry Hugotte, « Poésie du désir, écriture du désastre », *L'injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin, op. cit.*,  
p. 109.

51) *Gravir*, CC, p. 60.

## ENGLISH SUMMARY

### Contemporary French poetry and Mallarmé - Jacques Dupin and the “alteration” of Mallarméan poetics -

NAKAYAMA Shintaro

Many post-World War II poets received the crucial influence of Stéphane Mallarmé, who was committed to radically challenging poetic language and the very notion of lyricism. Studies on the reception of Mallarméan poetics in contemporary poetry are still very rare, except in the case of Yves Bonnefoy, who has constantly questioned poetical modernity to elaborate a poetics of “presence”.

The purpose of this study is to determine the modalities of the reception of the Mallarméan poetics by Jacques Dupin, one of the major post-war poets whose poetic work contributed to the evolution of contemporary lyricism. Dupin often quotes the verses and words of Mallarmé, especially in his early collections. We propose analyzing *Gravir* (1963, 1971), paying attention to the process of “alteration” of Mallarméan images and with an emphasis on the “fictionality” underlying the language, to clarify the ambivalent relationship between Dupin and Mallarmé. The hypothesis I propose is that Dupin’s poetics is based on the Mallarméan poetics defining poetry as a kind of fictional and performative work, but modifying its poetical aim according to the “silent injunction”: the fiction at Dupin is not devoted to the “musical” emanation of the “pure notion”, but to the uncovering of the unknown of the world, namely, to what, in the “infinite unanimous dissonance”, is raised against the language.

*Key Words*: Mallarméan poetics, “alteration”, fiction, performative, “constellation”