

マンディアルグの詩における視線の変容

——「窃視者の視線」から「エロスの視線」へ——

松原 冬二

アンドレ・ピエール・ド・マンディアルグ（1909 – 1991）にとって、1960年代は作家としてもっとも充実した時期であったといえる。しかし皮肉にもその時期における活動が、マンディアルグの作家像そのものに決定的な刻印を与えてしまったこともまた事実である。たとえば1962年に出版された『現代文学事典』のマンディアルグの項を開くと、次のような記述が見つかる。「ピエール・ド・マンディアルグ、彼ははたして小説家なのか、詩人なのか、エッセイストなのか、コント作家なのか、はたまたそれ以外なのだろうか？¹」この作家紹介文の疑問形によるためらいの口調は、50年代以前のマンディアルグの創作活動を端的に要約しているといえよう。すなわち1951年に短編集『狼たちの太陽』が「批評家賞」を、59年に『燠火』が「短篇賞」を受賞し、ジャン・ポーランの依頼にこたえて『新・新フランス評論』誌に53年から執筆している連載コラム（58年にエッセイ集『月時計』として出版）や数冊の詩集の出版によって知られる新進気鋭のマルチな作家というのが、50年代までのマンディアルグが獲得した一般的な作家評だったのである。しかし、この事典の翌年に発表された長編小説『オートバイ』（1963）がゴンクール賞やフェミナ賞の候補に挙がり、雑誌の書評欄で軒並み好評を得たりしたことで²、一気に小説家としての認知が増し、その作品への関心が高まった。そして67年に発表した小説『余白』がその年のゴンクール賞を獲得したことで、マンディアルグはそれまで評価の高かった短編作家としての名声と相まって、以後「小説家」としての世評を揺るぎないものとしたのである³。

しかし2009年のマンディアルグ生誕100周年を機にフランスではマンディアルグ再考の気運が高まり、いくつかのイベントが開催された。まず3月から7月までパリのラテン・アメリカ会館において、1958年のメキシコ旅行を主題にした展覧会 « André Pieyre de Mandiargues, Pages mexicaines » が開催され、そのカタログがのちにガリマール出版社から発売された⁴。つぎには二つのマンディアルグにかんする国際シンポジウムが開催され⁵、論文集の出版が相次いだ⁶。そうした流れの中であって、ガリマール出版社の「ポエジー叢書」が10月にマンディアルグの詩のアンソロジー全2巻を、それぞれ未発表の詩篇を増補して発刊したのである⁷。これはいままで小説家として一般に認知されてきたマンディアルグにとって、非常に大きな動きであったと言える。実際、マンディアルグにおいて「詩人」という側面はもっとも閑却されていたと言ってよい。モニック・ベティヨンが指摘するように、マンディアルグにおいて「優れたコント作家、小説家、批評家、演劇作家という名声が、いわゆる詩作品をいくぶんなりと覆い隠してし

まっている」のである⁸。1979年にはアカデミー・フランセーズの詩部門の大賞（le grand prix de poésie de l'Académie française）を獲得したという事実も、ほとんどこうした評価を覆す役には立っていない。

たしかに創作の方法論としてマンディアルグが小説というジャンルを重要視していたことは事実だが、彼にとって詩的創造は、小説における創作活動とは異なる精神的営為であったと考えられる。1961年に、彼が26歳頃（1935年）から書きためていた青年期の詩的習作をあつめた詩集『白亜の時代』を刊行したとき、その「序文」のなかでマンディアルグは、詩作が「他者に向けた開放というよりむしろ自分自身の中に閉じこもる」行為であると書いている⁹。すなわちマンディアルグにとって詩とはあくまで個人的な行為であり、読者という不特定の他者を想定した執筆行為ではなかったということになる。一方でマンディアルグは、1968年に行われた対談のなかで、前年に獲得したゴンクール賞にふれてつぎのように答えている。「私はといえば、人が私の本を好んでくれることがとても嬉しいのです。私は名誉や褒賞といったものを望んではないのですが、文学賞は、人がしめす好意だと感じるのです。少なくとも、人があなたの本を読み、あなたの本を愛したという印なのです。（…）いずれにせよ、こうした文学賞は、人が書物に授ける友情の印なのです¹⁰」。ここでマンディアルグは、自分の小説が文学賞を通じて一般の読者に受け入れられ、愛されることを望んでおり、自分自身の中に閉じこもる行為としての詩作とは逆に、小説を他者すなわち読者へと開放された「友情のあかし」と位置付けている。こうした創作理念の対立は、マンディアルグが詩と小説をそれぞれ別次元に属する精神的営為とみなしていたことを明らかにするが、だからといってマンディアルグがこの両者を完全に切り離して考えていたということにはならない。彼はまた同じ60年代に、詩と小説のつながりに関して次のような発言も残している。「詩は、私が書くものの全体の拍車のようなものだ。ときに、私の小説や短編のあるものは、一篇の短い詩を足がかりにするときがある¹¹」。こう語ったあと、マンディアルグはその具体例をあげている。

ときおり、私の小説あるいは短編のベースには、一篇の短い詩があります。たとえば私の単純な三行詩 « Sarah » は、全短編中でもっとも私が好んでいる短編小説「ダイヤモンド」を生み出しました。現在、« Valmont » という詩から私は小説を一篇書いていますが、それは『余白』というタイトルになるでありません…¹²

3年後にはゴンクール賞を獲得し、全篇およそ250ページにもおよぶ小説『余白』も、« Valmont » という短い五行詩をベースに執筆されたことがここで告白されている。マンディアルグにとって、詩とは将来小説となるものの彫琢されていない原石であり、かつすべての創作活動のはじまりを画するアルファ点であったのである¹³。しかし、こうした考えが先鋭化してゆく過程をより深くさぐってゆくと、マンディアルグが小説家として決定的な成功を収め、その作品が一般の読者に受け入れられはじめた60年代というキーワードがふたたび浮かび上がってくる。そこで本論では、この50年代から60年代への移行期におけるマンディアルグの詩作の変化に注

目し、その「拍車」としての詩の変化が、彼の創作理念そのものに与えた影響について考察する。

具体的には、視覚芸術ともよばれるマンディアルグの作品の「視線」の問題に着目し¹⁴、この視線がどのように彼の詩法そのものと構造的に結びついているのかを、1960年を境とするそれぞれの時期において検証する。そのためにまず、1960年という年がマンディアルグの詩法における転換点となるいきさつを明らかにし、その前後をそれぞれ「前期詩篇」、「後期詩篇」として分類する。そして前期詩篇における視線の問題を取り上げ、語りの構造における視線のありかたを検討し、ついで後期詩篇において主要なテーマとなるオブジェとしての女性像とそれを見る主体の視線という問題をとりあげ、女性に向けられたエロティックな視線が、いかに言語として表象されるかを検討する。こうして詩作品の転換点における視線の問題を分析することで、マンディアルグの詩的言語の変容の過程を示し、そこから浮かびあがるマンディアルグ詩学の本質を明らかにしたい。

1. 「イメージ」から「韻律」へ——1960年という転換点

序論でも述べたように、マンディアルグの約45年に及ぶ作家キャリアのなかで、1960年代はとりわけ注目に値する時期である。小説においては、彼のキャリアを代表する傑作として知られる『オートバイ』（1963）、『余白』（1967）が出版され、小説家としてマンディアルグが一般の読者に受け容れられはじめた最初の時期にあたる。詩においてもまた、60年代にひとつの転換点を迎える。1964年にマンディアルグはガリマール出版社から立て続けに、「第三」および「第四」の二つの詩手帖¹⁵を出版した。すなわち第三詩手帖『アスティヤナクス』と第四詩手帖『到達点』である。同年の対談でマンディアルグ自身が告白しているように、第三詩手帖『アスティヤナクス』は1947年から1950年のあいだに書かれた詩篇が中心となっており¹⁶、この詩手帖に収められた『途方もなく馬鹿げたこと』は48年に、『アスティヤナクス』は57年に独立して出版されている（もう一つの詩集『旅信と献辞』は、友人へあてた手紙や献辞という形式をとった短詩集で、60年に出版されている）。一方、第四詩手帖『到達点』は、長編詩『夜、愛』のみが1961年に独立出版されたのみで、残りの『到達点』、『昂ぶるダリラ』はともに64年が初版である。すなわち、第三詩手帖と第四詩手帖は1960年を境として、それぞれ創作年代が60年以前と以後とにはっきり分断されているのである。

2009年のアンソロジーを編纂したクロード・ルロワは、マンディアルグにおける詩的創造の転換点が64年に出版された第四詩手帖『到達点』であったと指摘しているが¹⁷、それは正しい判断であるといえるだろう。なぜなら『到達点』を構成する詩集はどれも、『アスティヤナクス』以前の詩集に特徴的だった散文詩からはがらりと形式を変え、短い詩句によって切り詰められた詩がその大半を占めるようになるからである。詩形式の変化が内容におよぼす影響関係については次章以降の検証にゆだね、以下では詩の外的な「かたち」である詩型が、60年を境にどのように変化したかを検証する。それぞれの時期から（全文が比較的簡潔な）詩篇を無作為に抽出し、

ならべて例示する。とくにその内容にとらわれず、詩型のみに着眼されたい。まず『アステイヤナクス』に収録された「夜」を原文とともに引用する（ちなみにこの作品は、1971年の短編集『海嘯』に収録された短篇「満ち潮」〔執筆は59年〕の「拍車」となった詩篇でもある）。

Nuit, et la mer se retirait des galets, mais pour que vînt à casser soudain le fil du violon monocorde où s'exaltaient les désirs du consul d'Argentine, fallait-il pas qu'il y eût péril en la minute, ou bonne chance, pour l'un ou l'autre de nous ? Un feu, que nulle main n'avait allumé, courut sur l'eau tranquille. Le plus vieux des pères blancs mit un doigt sur sa bouche. Déjà glissait, sous laquelle nous savions tous qu'elle ne portait la moindre chose, la petite robe de Julie¹⁸.

〔夜、海潮が浜辺を退きつつあり、アルゼンチン領事の官能をかきたてていた一弦琴の糸が唐突に断ち切られたその時分に、僕ら二人にとって、寸時の危険や、幸運が舞い降りるなんてことはありうべからざることだった。何人の手によってもともされたことのなかった火が、おだやかな海のうえをわたっていった。白髪翁たちの長老が、口に指をあてた。すでに滑り落ちていたのだ、その下に何も身につけていないことを僕ら二人ともが承知している、ジュリーのかわいらしいワンピースが。〕

つぎに『到達点』に収録された「ムートン・ロートシルト」を同じく原文とともに引用する。

Sur une goutte de semence	ムートンの偉大なる雄羊の
Du grand bélier de Mouton	ひとしずくの精液のうえに
L'homme bâtit son temple,	男はみずからの寺院を築き、
La femme monte au ciel	女は天へと翔け昇る
En s'élevant sur soi-même	自分自身で高まりながら
Comme une corde de fakir,	苦行僧の縄鞭をもちいるごとく、
Je veux être ivre et m'y pendre ¹⁹ .	酔ってその縄にぶら下がりたいな。

両篇ともに、男性の官能の悦びと女性の超自然性を対比しつつ、霊魂導師のように男性を導く女性の靈性をうたった、マンディアルグの主題に固有のエロティックな詩篇である。しかしここでは詩の解釈よりも、詩型の変化という点に着目したい。時期の異なるこれら二つの詩篇のあいだには、明白たる詩型の違いを指摘できるのである。『アステイヤナクス』以前の詩は、韻律を

無視し、夢や幻想を直接書きつけたロートレアモン風の詩的散文、あるいはマンディアルグ自身の言葉を借りるなら「シュルレアリスム的な精神をもつ散文詩あるいは幻想的コント²⁰」であると言えるだろう。他方、『到達点』以後の詩では、韻律の統制を受けたことばが、短く切り詰められた詩行によってごく端的に表現されるようになる。マンディアルグは67年のルネ・ラコートとの対談の中で、詩について次のように語っている。

私は日を増すごとに、韻律の問題、内なる音響の問題に心を砕くようになっていきます。詩篇が簡潔で、一行が非常に短く、できうる限り裸の思考であることを望みます。エリュアールの教訓はたしかに、今日私がかつとも感じやすくなっている教訓に他なりません。私はだんだんとイメージから遠ざかりつつあるのです。今日彼を読み返してみると、すべてのシュルレアリストたちのなかで、エリュアールがイメージの奴隷から最も遠いところにいたことを知って驚かされるのです…²¹

一般にマンディアルグは絵画的なイメージを喚起させる作家として知られている。それゆえ「イメージから遠ざかりつつある」というこの告白は、創作活動全体ではなく、むしろ「拍車」としての純粋な詩的創造という範囲で理解されなければならないだろう（すなわち「物語 *récit*」と「詩 *poésie*」は厳密に区別されるべきである）。とはいえ、この「イメージ」から「韻律 *métrique*」や「内なる音響 *sonorité intérieure*」への移行が、60年を境としたマンディアルグの詩型の変化に直接反映されていることは間違いない²²。さらにマンディアルグは、（彼が模範とする）エリュアールの詩集『苦悩の首都』の再版（1966）によせた序文のなかで、エリュアールの詩のもつ「闊達さ *facilité*」や「素早さ *rapidité*」を称揚し、内面のドラマティックな感情を韻律にのせて直接的にうたうエリュアールの詩を、「あらゆる不純物としての思考の覆いを取り払い、瞬時にしてフレーズをそのもっとも純粹で雄々しい裸の状態へと移行させる一種の突発的な炎」と形容している²³。60年以降のマンディアルグの詩篇は、こうしたエリュアールの詩法にならって、それ以前のイメージをもちいた散文による幻想詩から離れ、韻律によって「裸の思考」を直接記述する詩へと変化していったのだと考えられる。

ではこの変化を引き起こした内面的および外的要因はどこにもとめられるのか。いくつかの要因が考えられるであろうが、少なくともマンディアルグは、二冊の詩手帖が出版された直後の対談（1964年11月）のなかで、以下の二つの点を指摘している。

よくよく考えてみるに、私を現代のシュルレアリストたち（あくまで現行の詩人たちという意味です）からもっとも引き離しているのは、とりわけイメージと韻律法です。シュアデ以降、あの驚異的なシュアデ以降、シュルレアリスム詩は、ただにバンジャマン・ペレの垂流にすぎぬ、イメージの奔流となってしまっているものであり、それらのイメージを表現するために、長々しい韻律を用いているのです。しかし、個人的に私は、イメージを警戒しています。私は自分の詩をできうる限り簡素なものにしようと試みているのです。そのために私は、

とりわけ、いくつかの韻律交代をおこないながら、適度に短い詩行を探しているのです。
 (….) 私が好むのは、詩において、真珠のごとく言葉が落ちてゆくことです。あるいはまた、それらの詩が、アルバン・ベルクやウーベリンのような現代音楽家たちがもつあの音符、風変わりであって、鋭く、最後の音がその豹変ぶりに終止符を打つ、そうした音符に似ているということも。それこそが、私の近刊の詩選集『到達点』のなかで、手を替え品を替え、私がテクニクとして実用しようと試みたことなのです²⁴。

まずマンディアルグはここで、シュルレアリスムの亜流、すなわち彼が「エリュアールとともにシュルレアリスムの最も偉大な詩人の一人²⁵」として認めているバンジャマン・ペレの亜流へと堕してしまうことに対する警戒心を漏らしている。イメージを表現するために韻律が犠牲となっていること、すなわち韻律をイメージの奴隷としてしまっている同時代の似非シュルレアリスム詩人に対する憤懣の情が、いわば内的なひとつの要因となって、彼を（もっともイメージにとらわれることのなかった）エリュアール風の韻律詩に向かわせるきっかけになったと考えられるだろう。ブルトンの死後、その追悼文のなかで「アンドレ・ブルトンは私にとって、ある種のきらびやかさをまとった『教導者 le Supérieur』であった。もし私がモラルにかんするいくつかの教訓を受け取ったり受け入れたりしたとするなら、それは彼以外の誰でもありえない²⁶」とマンディアルグは書いている。あくまでもブルトンに忠実に、そのモラルにたいする教訓をつねに大事に扱っていたマンディアルグにとって、すでに形骸化してしまったシュルレアリスムの亜流的イメージを脱却することが彼の詩人としての覚醒につながったのかもしれない。

つぎにマンディアルグはベルクやウーベリンといった現代音楽家の名前を引きながら、詩における音楽性の問題に言及している。「好きな音楽家は？」という質問にたいし、モーツァルトとならんでベルクの名前を挙げるほど現代音楽に熱狂していたマンディアルグは²⁷、指揮者であり作曲家でもある前衛音楽家ピエール・ブーレーズが主宰する「ドメーン・ミュージカル *Domaine musical*」に心酔した最初の人間たちの一人であった²⁸。また彼は、現代音楽が、数学的・科学的方法論をもちいてエロティックなオルガスムを表現する、彫刻的な立体感をもった音楽であることを、彫刻家フィロスの作品になぞらえて語っている²⁹。後の章で詳しく検討するが、後期詩篇においてマンディアルグが内的なエロスを直接表現する方法論として現代音楽の前衛的な「音楽性」に直接インスピレーションを得ていたとしても不思議はないだろう。青年期にはジャズと黒人音楽にのめり込み、伝統的な音楽のメロディよりも、熱狂的に情感を刻むリズムに対してつねに意識的であったマンディアルグである。彼は「狭い意味で、韻律法がなければ詩ではないのではないのでしょうか？」という質問に対し、「それはその通りです」と同意を示しつつも、「しかし人はあらゆる種類のリズム (cadence) を考案することができるのです。伝統的な韻律詩のリズムがもっとも巧みなものではありません」と答えている³⁰。あえて「リズム = cadence」という言い回しをもちい、詩型を拘束する因習的な韻律法ではなく、本能的な衝動にしたがった、言うなればパーカッショナルなリズムにしたがった原始的な韻律を発見することがいっそう大事だと主張しているのである³¹。内と外が呼応し、瞬時に響き合う直接性、マンディアルグがエリュ

アールの詩のなかに見つけた「闊達さ」と「素早さ」に対応するものがここにあるといえるだろう。

シュルレアリスムの亜流となって埋もれることへの不安、そして現代音楽の触発するリズムへの覚醒、こうした内的および外的な要因が重なって、マンディアルグの詩は徐々にその形式を変化させていったのだと考えられる。しかし創作の枠組みとしての形式の変化は、当然のことながら、創作の性質そのものを変化させることになる。マンディアルグの場合は、創作理念の変化が詩型の変化を引き起こしたというよりも、むしろ詩のなかに音楽性やリズムすなわち韻律の問題を意識的に反映させた結果、詩の本質そのものが変化していったのだと考えられる。では散文詩から韻律詩へと移行してゆくなかで、詩の性質はどのように変化していったのか、あるいはそこに内在する問題として、詩と詩人の関係はどのように変化していったと考えられるだろうか。以下の章では、この詩と詩人の関係という問題に焦点を絞り、とりわけマンディアルグの文体に特有の「見る」という行為の言語化をめぐる、見る主体（語りの主体）とその対象（風景・人物など）の関係が、詩型の変化に応じていかなるかたちで詩のなかに構造化されていくのかを検討し、前期詩篇と後期詩篇のそれぞれにおける「視線」のあり方の違いを明らかにする。

II. 前期詩篇における視線——「窃視者の視線」

マンディアルグの前期詩篇の散文詩風コントのなかでは、一人の登場人物が詩人の目の役割を受け持ち、「証人 témoin」となって、目の前で展開する光景を目撃するという設定が主となる。この証人は、ほとんどの場合一人称の「私 je」による告白体で語るが、ときに三人称による客観的報告体によって語られる場合もある³²。三人称による語りでは、「見る者」あるいは「目撃する者」という視点が強調され、登場人物が、目の前で展開する不可思議な場面に「参加する」のではなく、あくまで一定の距離を置いて「覗き見る」という中立な第三者的立場が維持される。その典型例として『汚れた歳月のなかで』に収録された散文詩「大軍隊」の冒頭場面を引用する。

高地における寒さは、平地の寒さほどに厳しくはない。(…)しかし、視点 (le point de vue) が今そこに置かれている、この広大な白い平原のなかでは、いくつかの樹木が手足をひろげた骸骨にみえる。(…)地平線のうえを端から端まで、2列に並んだ黒い形態が、規則的な間隔を空けて並んでいる。視点はそこへ近づく、するとそこで彼 [il : point de vue] は、一列目の形象が、銃架や銃剣をつけた銃をになった、動かぬ兵隊であることに気付く³³。

この散文詩では主語に「視点 point de vue」という非人称的存在を置き、映画のクローズアップのように、その視点が対象との距離を示す主体となることで、見る行為そのものが人格化されている。さらにこの人格化された視点は、三人称による語りから一人称の語りへと、その「証人」としての役割をたもったまま横滑りして行く。次の引用は、同じ『汚れた歳月のなかで』に収録された散文詩「赤い岩」からの抜粋である。

そのとき、私は、藻のようなもので覆われ、新鮮な血のように赤く、重々しく、ねっとりとしたその凹凸が、くじらや巨大なウミガメの背中に張りついたヒルの大群を思わせる、大きくて平らな一枚岩を見た。(…)その岩の上で、一方が他方の反映であるかのように、全裸の毛むくじゃらな一人のレブラ患者と、半ば毛の抜けた一匹の猿とが顔を向い合わせていた(…)

岩の側で、私はまた、両足がふくらはぎの上までぬかるみに埋まっているために一切の動きを封じられた、ピンクのユニタードとチュチュを身につけた一人の小柄なオペラの踊り娘を見た。

この散文詩では主語が一人称の「私 je」に置かれている。この「私」が、猿とレブラ患者の岩の上での出会いと、ぬかるみで身動きのとれないオペラの踊り娘が織りなす夢幻的な光景を目撃するのである。ここでは、語りの主体としての一人称の「私」が用いられているにもかかわらず、主観的な視点が導入されるわけではなく、「私」は純粹な視線へと抽象化されている。このように「動く鏡³⁵」として絶えず視線へと抽象化される登場人物は、詩人の目とテキストを媒介する存在だということができるだろう。すなわち登場人物の目を通して、詩人の視線が対象を目撃することによって語りが成立するのである。

ところでマンディアルグはこの第二次大戦中に書かれた初期の詩集を、ドイツ・ロマン主義とシュルレアリスムの影響のもとに、自分でノートに記録した夢を素材として書き上げた³⁶。すなわち「私が望むのは、私が形を与え、命を与えようと欲した詩集が、私の夢や夢想から引き出され、出来る限りの独創的な文体の中に凝固された、一種のイメージの、ヴィジョンの、あるいは幻想的イリュミネーションのカatalogとなりうることだった³⁷」のである。しかし夢の光景がたとえ主観的なものであったとしても、マンディアルグの詩のなかで、その夢はあくまで客体化され、俯瞰的な視点からしか語られることがない。それを語る視線はあくまで見ることを主とした行為ではなく、見られる光景を主とした視線の動きである。自分の見た夢を第三者の目を借りて客観的に覗き見るような視線、言うなればそれは「窃視者の視線 regard-voyeur」である³⁸。なぜなら本来主観的であるはずの夢の光景が、第三者の目をとおして異化され、未知の出来事を目撃談として語られるからである。こうした現象に言及する論者は多い。たとえばジョゼ・ピエールによれば、マンディアルグの詩は「窃視者＝旅行者 voyeur-voyageur の目」によって風景が活気づけられる「目の詩 une poésie de l'œil」であり³⁹、またエティエンヌ・ラルーは、マンディアルグの詳述するバロック風スタイルを「見者＝窃視者的 voyeur-voyant」と形容する⁴⁰。ただしこの「窃視者の視線」は、あくまで見る主体としての作者を語りのなかに介入させないという形でしか成立しない。それゆえ作者と語りを結ぶ第三者としての「証人」の存在が不可欠となるのである。この場合の語りの審級を図式的にしめすと、まず「読者」と「作者」がテキスト外で同一の立場に置かれ、その上でこの「読者＝作者」と「登場人物（証人）」の視線が等価となり、この三位一体の視線において語りが進行することになる。この中性的な語りの場が維持されるかぎ

り「窃視者の視線」は純粋な客観性を失うことがないのである。

しかし前期詩篇の最後を画する第三詩手帖『アスティヤナクス』に収録された散文詩「黒」において、はじめて、それまで維持されてきた幸せな三位一体の関係が崩れ、登場人物と作者のあいだに視線の齟齬が生じる。次にその場面を引用する。

視点——私はこれに人間のかたちを与え、男性性を与えることにする。そして彼をジョアシャンと呼ぶことにしよう。視点ジョアシャン (le point de vue Joachim) は機敏な奴だ。というのも、彼は一人の人間あるいは同じ種族の煙突掃除夫と同じだけ自由に動き回ることができるからだ。

(…) 目は限界に達する。もし私が想像の視点を適用できるなら、あるいはそれを一瞬だけでも砂丘の頂上に置くことができるなら、私はその視点に、彼〔ジョアシャン〕が動いている海岸と、あらゆる点でシンメトリックな拮抗をなす、もう一方の側の海岸を、とっくり眺めさせたいと望むことだろう。

(…) 彼〔ジョアシャン〕は私から遠ざかる。もう追いつくことは不可能に等しい、煙突掃除夫の服が闇に交わり、その中で次第に消え去ってゆく彼の姿が見える。彼の役割、私が考えるにそれは、単に、驚異的な夜の力を私が測定することができるようにと、この黒い土地に幾分かの現実感を与えることであったのだ⁴¹。

ここではまず、視点が人格化され、「視点ジョアシャン」と名づけられる。その後引用の二番目の部分で、視点ジョアシャンと対立する「私」という一人称の視点が導入され、三番目の最後の部分で、視点ジョアシャンはこの「私」から離れ、独立した目となって物語の光景の中に取り残される⁴²。ここで「私」として導入される視点は、テキスト外からこの光景を覗き込むより高次の視点、すなわち視点ジョアシャンを生み出した張本人たる作者本人の視点であると考えることができる。またここで視点ジョアシャンが機敏で、自由に動き回ることができると説明されていることにまず注目する。前期詩篇におけるマンディアルグの詩学の特質は、このような視線の移動によって、パノラマ的に視野が拡大するところにある⁴³。またさらに、ここでジョアシャンが人格化されると同時に男性性を与えられていることも重要である。というのも、多方向からの徹底した客観的描写にくわえ、視線に性別が与えられることにより、この視線の場がより性的な意味で作者に肉薄したものになるからである⁴⁴。ここにおいて、いままで一貫して中立を守りとおしてきた語りの客観性に、一瞬のゆらぎが生じ、マンディアルグの自意識と詩の言語との葛藤がほのかに見えはじめてくるのである。

そしてここでもっとも注目すべきは、前期散文詩篇全体の中で、登場人物の媒介なしに作者本人の視点が直接語りの中に介入してくるケースは、この「黒」において他には見当たらないということである。詩に関わらず、マンディアルグの幻想世界は、視線による徹底したリアリズムに支えられて成立している。夢のなかに、夢見る本人の批判的な意識が介入すれば、夢のもつリアリズムはそのとたんに崩壊する。それと同様で、詩人の夢あるいは夢想の登場人物である視点ジョ

アシャンが、その世界への本人の介入によって、目としての役割を失いその夢的光景のなかに取り残されてしまうのは必然の結果である。また夢みる主体の批判的意識が夢の中に介入することは、主体を離れて自律的に存在する夢にひとつの主観的な枠組みを与えることになる。その結果、夢の無秩序は主体を軸にしたひとつの統一へと収斂していくことになる。散文詩「黒」はそれゆえ、マンディアルグが自らの夢の世界に現実的な枠組みをあたえるべく、テキストの外側（現実世界）から内側（夢幻世界）へと次元を飛び越え、その内側から独自の言葉を語りはじめた最初の詩篇であるといえる。この冒険的な跳躍により、（証人をつうじて）外から覗き見ていた「窃視者」は、その内外を隔てる柵を乗り越え、詩的対象を自分の目で直に見つめ、その視線を言語化することをはじめるのである。こうして後期詩篇のなかでマンディアルグは、対象との直接的な交流のなかから、「エロス」の主題を発展させてゆくことになるのである。そしてそのエロスの主題は、その豊かな詩情を、女性との出会いのドラマのなかから汲み上げてゆくことになる。

III. 後期詩篇における視線——「エロスの視線」

「オブジェ・シュルレアリスト」というエッセイのなかで、「世界はオブジェに充ちている」というフランシス・ポンジュの言葉に応えて、マンディアルグは「人が注意を寄せるものすべてがオブジェである」と書いている⁴⁵。前期詩篇の大きな主題が幻想世界のオブジェ（対象）をパノラマ的に描写することにあるとするなら、（60年以降の）後期詩篇では、そのオブジェはもっぱら女性を中心として展開しているといえる。前節でマンディアルグが散文詩「黒」をきっかけに、その詩世界の中に自意識を導入し、媒介をとおしてではなく、「私」という一人称をもちいて、直接自らの視線を言語化しはじめたと書いた。この変化は、後期詩篇においてイメージから韻律法へと詩法を大きく転換させるうえで非常に大きな役割を果たしたといえる。1968年に出版された第五詩手帖『孤独の河』の自薦文の中でマンディアルグは、詩とは「詩人をその裡に含む」ものであると書いている⁴⁶。第四詩手帖『到達点』に収録される詩が書かれ始めた60年前後の時期から、マンディアルグは詩を間接的な描写による方法ではなく、直接的に詩の中に自らを書き込む方法を探りはじめ、辿りついたのがエリュアール風の韻律法だった。そして詩人と詩が直接結びつけられることで、彼が「詩情をとまなう、私の情緒の最も強い原動力⁴⁷」と呼び、客観詩を専らにした前期詩篇では抑圧されていた女性とのエロティックな関係が、一気に前面へと浮かびあがってくることになる。しかしそれははじめ、相互的な関係ではなく、あくまで男性の「エロスの視線」とオブジェとしての女性像という関係にとどまる。

それを示す示唆的な例がある。マンディアルグの詩篇の特徴のひとつに、二つの詩を対句的に配置し、一つの詩篇として読ませようとする配慮を挙げることができる。そこでは、男性と女性の立場を入れ替えた対句的な詩が連続して配置されるのだが、このときの語りの人称に注目する。次に引用する詩篇は、死後出版となった最後の詩手帖（第七詩手帖）『パール・グレー』（1993年）から引いた、男性が女性を征服する男性優位の詩と、男性が女性に屈服する女性優位の詩が一組

になった詩の例である。前期詩篇では絶えてみられることのなかった「直接的な」エロスの主題が、奔放なまでに横溢し、ほとんど詩的対象との距離を感じさせることがない。まず女性優位の詩篇「屈従」を引用する。

Dans le piège où elle fut prise
La loutre est si nue sous les mailles
Si longue si fille et si lisse
Que le piègeur à sa vue tremble
Flaire une peau qui sent le musc
(...)
Prisonnier lui bientôt et proie
Chose de consommation
Quand ont succombé ses guenilles
Aux griffes de la jeune bête
Qui a su rompre le filet
Prosterner le vainqueur débile
Sur un lit de roseaux chus
(...)⁴⁸

囚われの身の彼女は罠のなか
網の下の雌カワウソは裸同然のあられもなき姿で
細々としなだれ、今が盛りと艶めいている
罠猟師はそのため、震える彼女をみとめるや
匂やかな肌をかぎ、麝香の香りを吸い込む
(...)
やがて虜となるのは彼のほう、餌食となり
喰いものとされるのは
その身に纏うぼろ布が
若き雌獣の爪に玩ばれたそのときに
彼女は首尾よく網を破り出て
貧弱な勝利者を打ち据えていたのだ
すがれた葦の寝台のうえに
(...)

「かわうそ la loutre」を人称代名詞の「彼女 elle」によって擬人化し、彼女を捕らえた（誘惑した）男を、逆にむさぼり喰ってしまう（性的に征服する）という、57年の『ボマルツォの怪物』以来、マンディアルグがつねにテーマとしてきた「雌カマキリ mante religieuse」のヴァリエーションのひとつをここにみることができる。しかしここで注目したいのは、この詩が第三者の視点から描写された、客観的な報告体で書かれていると言う点である。この点だけを見ると、前期詩篇の創作理念を引き継いでその影響を脱し切れていないかのようにみえるが、この詩の次ページにつづけて掲載された男性優位の詩篇「平伏」の存在によって、それがまったく性質の違ったものであることが判明する。次にその詩を引用する。

Je ferme les yeux j'évoque
Le désarroi silencieux
La dénudation le musc
D'une qui venait offrir
Sa grande impudeur musclée

僕は目を閉じ、脳裏に描く
口に出せぬ苦悶を
赤裸の姿を、麝香の匂いを
その強靱な淫欲のかぎりをもって
セレナードの歌い手に

Au donneur de sérénades	身を捧げにやってきた一人の女の
Mais qui fut agenouillée	しかし彼女はひざまずき
Ses lèvres incomparables	比類なき彼女の唇を
Closes d'abord sans faiblesse	最初はかたくなに閉じていたが
Puis ouvertes peu à peu	ようよう開かれていった
Comme deux battants de portes	あまりに強い敵にたいして
Que l'on cesse de défendre	守ることをやめた
Contre un ennemi trop fort	両開きの城門のように
Le jeu de sa langue ensuite	そのあとに彼女の舌戯がつづく
Experte à flatter la hampe	降伏を受け入れたあととあって
Après capitulation	巧みにその旗竿を迎え入れつつ
(...) ⁴⁹	(…)

露骨なまでのエロティスムの表現が、性的に陥落されてゆく女性の姿を生々しく伝える。この男性優位の詩の場合、先の女性優位の詩とは異なり、主語が「私 je」に置かれ、その「私」が頭の中で思い浮かべる情景を、自らの体験に一致させるかのように、一人称の報告体によって直接記述する。「屈従」（女性優位詩篇）の場合は三人称による客観描写が適用され、「平伏」（男性優位詩篇）の場合は一人称の視点による直接的な語りが適用されている⁵⁰。つまりマンディアルグの詩の世界では、直接的な視線をもって語る主体として選ばれるのはあくまで男性の側だけであり、女性は主体的な視線をもつことを禁じられた存在、いわば「オブジェ（客体・対象）」としての存在なのだといえる。そのように考えると、「屈従」は男性の「エロス」をともなう視線が介在していない、あるいは性欲によって男性の視線に客体化されない「主体 sujet」としての女性像を描いた詩篇であることから、一人称の語りを排除せざるを得なかったのだと理解できるだろう。女性をカタログ化したり、通行人の女性を偏愛したりするヴァレリー・ラルポーの特徴を指して、マンディアルグは「ファム＝オブジェ femme-objet」という言葉を用いたが⁵¹、このファム＝オブジェの概念のなかにこそ、女性との関係においてマンディアルグが考える理想のかたちがある。マンディアルグは1975年の対談で次のように語っている。

女性が私にとって対象（オブジェ）となるのは、女性が『創世記』によって無形、空虚と呼ばれたものから脱し、私の目の前で形を成すとき、私が感覚を通して彼女を知るだろうとき、それも自分がおそらくは彼女を愛していると認識する前に知るときだけなのだ。同様に、彼女が私に何らかの注意を払うときには、私もまた彼女の目にはオブジェなのだ。私が彼女に惹かれるやいなや、彼女が気づくかどうかは別として、引力を持つオブジェとなるのは私の方なのだ。私が生じつつある衝動によって一方の極へと変わるかどうかを見定めぬうちから、彼女は私にとって磁力を持った極となっているのだ⁵²。

この一節からわかるのは、マンディアルグが、現実の女性を無視して前もって考えられたイデア的な女性像ではなく、女性との実際の出会いの「場」を重視していたということである。マンディアルグにとっては、知性による認識が介在してこないうちに、女性とのあいだに磁場が生まれるかどうかが重要だったのである⁵³。そして同時に、女性の視線によって男性自身もまたオブジェになると考えられていることにも注目できる。すなわち女性は視線をもたぬオブジェとして男性の専横的な視線にさらされるのではなく、あくまでこの視線は相互的であるということをマンディアルグは言いたいのである。しかし男であるマンディアルグは男性の視線においてしか語る術を知らない。「屈服」と「平伏」の対句詩篇は、あくまで平等な男女の立場を強調すべく、マンディアルグによって挿入されたメッセージであったと言えるだろう。もし女性詩人がこの対句をリライトするなら、「彼女」が「私」となり、視線による語りの立場は即座に逆転するだろう。

以上のようなマンディアルグの女性観は、詩の中に自分自身を溶け込ませるようになった後期詩篇において、ようやく作品に直接反映されるようになる。前期詩篇の窃視者の視線において、視線をおくる主体は「見る」ことに特化し、対象からの影響を受けることはなかった。これに対し、後期詩篇におけるエロスの視線の場では、視線とその対象が影響を及ぼしあい、お互いを変貌させることになるのである⁵⁴。

このような男性と女性の相互浸透の状態は、転換点にあたる1960年の詩「作品の夜 La Nuit de l'Œuvre」の一節に結晶化されている。この詩は、そもそも詩のタイトルが示唆的である。というのも、大文字で記された「作品 l'Œuvre」が錬金術の「大作品 Grande Œuvre」を暗示し、二つの異質な要素がひとつの統合へと高まっていくイメージを喚起するからである⁵⁵。そして錬金術では、この「大作品」はとりわけ性を統合した存在であるアンドロギュヌスを示す。つまり、タイトルがすでに男女の融合を示唆しているのである。その点を踏まえて次の一節を引用する。なお詩篇の前半部分にある男女の出会いのエピソードは、論点との関連から大幅に割愛した。

Non loin de là où tu demeures	君がいる場所からほど遠からぬ所
Quand je t'accompagnai plus tard	僕が遅れて君に追いついた時
S'ajouta la découverte	一足のブーツが
D'une paire de bottines	目に飛び込んできた
Qui n'étaient pas très défraîchies	それほど古びてはいなかったのだが
Mais nous n'osâmes les toucher	僕たちはそれに触れる勇気がなかった
Car il semblait qu'en fût partie	なぜならそこから飛び出してきたように思えたから
Dans une envolée prodigieuse	驚くべき勢いで飛翔する
Celle que tu avais été	僕を知る以前に
Avant de me connaître	君であったところの女性が
Ou celui que j'étais la veille	はたまた前日に僕であったところの男か

Et qui ne tenait au sol	イバラの重みだけで
Que par le poids d'une ronce,	地上に繋ぎ止められていたその男
Et quand ta porte fut fermée	ついで君の扉が閉じられ
Quand je relevai la tête	僕が頭をめぐらし
Pour suivre ton ascension	くすんで陰る階段の高みまで
Jusqu'en haut de l'escalier triste	君の登攀について行こうとしたとき
Je vis des pas dans le ciel	僕は見た、空を歩む足跡を
Qui montaient comme à l'échelle	はしごの上を歩むかのように登ってゆく
Sur les traînées de feu blanc	ジェット飛行機が長く引く
Laissées par les avions jets	白き炎の滴りの上を
Au-dessus de la tour Eiffel,	エッフェル塔の空の上
(...) ⁵⁶	

ここで女性は、ダンテを導くベアトリーチェ（あるいはゲーテの「永遠なる女性性」か）のように、男性を上昇へと導く存在である。男性が女性に追いついたとき、人称は「僕たち」になり、視点が統合された語りも一度はおこなわれる。しかしここではむしろ追いついたり離れたりというもどかしさが、融合への欲望をよく表現していると言える。そしてそのときに、「君であったところの女性が／はたまた前日に僕であったところの男か」と、君か僕か、すなわち男か女かを曖昧にしながら、女性とひとつになりたいという願望が一途に語られるのである。

こうした同化への欲望をより直裁に表現した作品がある。『到達点』に収録された「エルバ島」という詩である。破格な構文により訳が困難な部分もあるが、試訳とともに引用する。

J'ai dit	僕は言った
Je te tu	君である僕は君なんだ
Tu dis	君は言う
Tu me moi	僕である君は僕なんだ
Je te tutoie	僕は君をおまえと呼ぶ
Tu me tutoies	君は僕をおまえと呼ぶ
(...)	(...)
Tu n'es plus toi tu es moi	君はもはや君ではない、君は僕なんだ
Qui ne suis plus rien que toi	その僕はもはや君以外の何者でもない
Une et un sont un	1 足す 1 は 1 なのさ
Il fait nuit en plein soleil	炎天下に日が暮れる

Pour mieux noyer l'indivis	離れえぬものをいっそう包み込んでしまうため
Pour nous noyer tous deux	僕ら二人を覆い包んでしまうために
(...)	(...)
Devant ce point où nous sommes	あの地点は目前だ
Nus et joints	僕らが裸になって抱き合い
Confondus	一つに溶け合うあの地点
Et qui tout nûment est	美しいエルバ島を
Le fond étroit d'une barque	前にして漂う
Dérivant devant la belle	一隻の小舟の狭い船底に他ならぬ
Île d'Elbe	あの地点は
(...) ⁵⁷ .	(...)

« Je te tu », « Tu me moi », « Une et un sont un » などの詩節により、相手と融合したいという欲望とともに、男性の想像力の中で燃えあがるアンドロギュヌス幻想が、ほとんど幼児的といえる稚拙さで、直接的に表現されている⁵⁸。愛する女性を自らに同化しようとする願望は、欲望をストレートに伝える幼児的なエロスの段階にあると言える（最後に到達する地点として予示される「小舟」は、その流線型の形態から女性器を想起させるため、〔性の未分化な原初状態に憧れる〕子宮回帰願望とのアナロジーをこの詩篇から読み取ることにも可能だろう）。このエロスの幼児的な段階において、言葉は最も純粋で、最も直接的な方向に進む。次の引用は1981年の詩「黄金の頭」の後半部分からの抜粋であるが、中世のブラゾン詩さながら、視線によるより直接的なエロスが表明されている。

Au pilori je t'ai vue enchaînée	柱に鎖で縛られたおまえが見えた
Tes cheveux ont été échevelés	おまえの髪は乱れ
Ta bouche bée a tôt été baisée	おまえがうつろに開いた口は即座に接吻でふさがれ
Et ta langue ne s'est plus refusée	もうおまえの舌は拒むことがなかった
Une fois que tu as été souffletée	一度辱めを受けたからには
Puis ta blouse toute déboutonnée	ついでおまえの上着のボタンが全て外され
Sur les poignets a été repoussée	手首の上へと押しやられた
En proposant ton torse dénudé	おまえの裸のトルソは白日にさらされたまま
Ta ceinture au ras des pieds est tombée	おまえの帯は足元へ滑り落ち
Ta jupe ouverte a été retirée	開いたおまえのスカートは脱がされ
Ta petite culotte est arrachée	おまえの小さなショーツは引きはがされた
(...) ⁵⁹	(...)

ここでは所有形容詞が執拗に反復され、女性のからだの細部が順に名ざされることにより、視線による陵辱がそのまま詩句となっているかのような印象を与える。言語は視線に接近し、視線の動きがそのまま言語表現となってあらわれているのである。さえぎるものはなにもなく、ただ純粹に、直接的に対象を眺めるかのような詩人の目は、見るものと見られるものを、欲望するものとされるものを、ただひとつの同じ空間において等しく結びつける。

こうして後期詩篇全体は、対象とより親密に結ばれようとする詩人の「エロスの視線」の介入によって、主体と客体とのあいだにひとつの一体感あるいは存在論的な融合を目指すのである。

結論

マンディアルグの詩は1960年を境に、イメージ先行の散文詩から韻律法を用いた詩へと形式的に大きく変化する。本論ではそれぞれを前期詩篇、後期詩篇とし、それぞれの時期における視線の変化を検討した。

前期における視線はあくまで対象とのあいだに距離を置き、相互に関係をもつことはなかった。しかしこの視線に作者の視線が対置されることで、対象と視線の関係は一変する。後期詩篇にいたって、対象と視線はなかば渾然一体となり、ある種の融合の過程へと向かう。これにより詩句は、対象から距離を置いた客観的な描写から、詩句によって対象に働きかけているかのようなものへと変貌してゆく。そしてこの変貌の過程のなかで、マンディアルグは、後期作品を形作ってゆく女性像のイメージを獲得してゆくのである。女性像の変貌については、今後さらに詳細に検討される必要があるが、本論では、まず視線とオブジェとしての女性の間で織りなされるエロティックな緊張関係を明らかにした。マンディアルグ美学の中核をなすエロティスムは、創作の「拍車」としての詩のなかで、よりダイナミックな身振りと、原始的な言語を獲得するのである。リアリズムの描写を積み重ねるマンディアルグ特有の小説の文体からは決して解き明かすことのできない、より生々しい創作の現場を、こうした詩の分析を通してはじめて我々は垣間見ることができるのである。そこは創作の原石を発掘する「採石場」であり、また詩という原質を金属に精錬すべく奮闘する錬金術師の「実験室」でもあるのだ。

注

- 1) *Dictionnaire de littérature contemporaine, 1900-1962*, sous la direction de Pierre de Boisdeffre, Éditions universitaires, Paris, 1962, p. 505.

- 2) たとえば1963年に『ル・フィガロ・リテレル』誌が10人の批評家、10人の文学賞受賞者、10人の書店員を対象に「もしあなたが今年最もすぐれた小説に賞をほどこす審査委員だったとしたら、どれを選びますか？」というアンケート調査を行い、その結果、『オートバイ』が7票をあつめて全体のトップだった（次点はジャン・デュトゥールの2票）。Cf. « Jean Chalon chez le sphinx : André Pieyre de Mandiargues », *Le Figaro littéraire*, no 921, 12 décembre 1963, p. 3. ちなみにこの年のゴンクール賞で『オートバイ』は1票、フェミナ賞では4票を獲得している。
- 3) 我が国におけるマンディアルグ受容に目を転じて、同じ状況を反映しているといえる。マンディアルグの邦訳は、長短編の小説にかんしては『黒い美術館』所収の数篇を除いてほぼ完全に翻訳が出揃っているのにたいし、詩集や評論、戯曲作品にかんしては、生田耕作訳による『レオノール・フィニの仮面』（1976）と『ボナ、我が愛と絵画』（1976）、澁澤龍彦訳による『ボマルツォの怪物』（1979）、そして雑誌『海』（1971.9）と『ユリイカ』（1992.9）の「マンディアルグ特集号」に掲載された詩やエッセイの部分訳をのぞいて、現在まで一冊も出版されていない。
- 4) *André Pieyre de Mandiargues. Pages mexicaines*, dir. Alain-Paul Mallard et Sibylle Pieyre de Mandiargues, Maison de l'Amérique latine-Gallimard, 2009.
- 5) 一つ目は3月28、29日にシャルル＝ド＝ゴール＝リール第3大学で行われた「André Pieyre de Mandiargues, les récits」。二つ目が5月14日から17日までカーン大学とナンテール・パリ第十大学の共催による「Plaisir à Mandiargues」で、ここでは展覧会も同時に行われた。カーン大学ではこのシンポジウムを引き継ぐかたちで、マリー＝ポール・ベランジェの主導によるマンディアルグの研究チーム（GEM : Groupe d'études mandiarguiennes）が発足し、カーン大学付属の現代出版資料研究所（IMEC, Abbaye d'Ardenne）に保管されているマンディアルグのアーカイヴを活用した作品理解を目的に研究がすすめられている。
- 6) *Roman 20-50*, hors série no5 (« André Pieyre de Mandiargues. De *La Motocyclette à Monsieur Mouton* »), Septentrion, avril 2009 ; *Plaisir à Mandiargues*, actes du colloque du centenaire, Caen-IMEC, dir. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Hermann, 2011.
- 7) André Pieyre de Mandiargues (以後 APM と略記), *L'Âge de craie, suivi de Dans les années sordides, Astyanax et Le Point où j'en suis*, Gallimard, « Poésie », 2009 ; APM, *Écriture ineffable*, précédé de *Ruisseau des solitudes*, de *L'Ivresse d'Eilet suivi de Gris de perle*, Édition établie par Claude Leroy, Gallimard, « Poésie », 2009. 以後これらの詩選集からの引用を行う際は、詩集のタイトルの後に前者を AC、後者を EI と略記する。
- 8) Monique Pétillon, « Mandiargues, l'alchimiste », *Le Monde des livres*, 20 juillet 1979, p. 20. 同様にアラン＝ピエール・ビエは、「1943年にマンディアルグがいくらかの読者を獲得したとしても、今日なによりまず彼が知られているのは、レシや小説の作者としてである」（*Paysage poétique d'André Pieyre de Mandiargues*, Rafael de Surtis Editions, 1999, p. 10）ことを指摘し、そのうえであえて詩人としての側面に光をあてた研究に着手している。
- 9) APM, « Préface », in *L'Âge de craie*, AC, p. 10.
- 10) Yves de Bayser, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *Plexus*, novembre 1969, no 29, pp. 47- 48.
- 11) « André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Claude Couffon, *Les Lettres françaises*, du 5 au 11 novembre 1964, no 1053, p. 4.
- 12) *Idem*. ちなみに「Sarah」と「Valmont」はともに1964年出版の詩集『到達点』に収録され

ている。

- 13) 次のマンディアルグの言葉がこの事実を要約している。「小説も演劇も、詩 (poème) に近づく限りにおいて素晴らしく、詩に入り込み詩情 (poésie) に活気付けられる限りにおいて素晴らしいのです」(APM, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, p. 212)。
- 14) エドモン・ジャルーはもっともはやく、マンディアルグ作品を「絵画の連続」として論じた批評家である (Edmond Jaloux, « Analyses », *Psyché*, no 18-19, avril-mai 1948, pp. 594-601)。以後ジャン・セルツ、サラ・ステイエなど多くの研究者が、「絵画性」と「見ること」の重要性を強調し、マンディアルグにおける視線の問題を主題として発展させた。とりわけイヴ・ベルジェはマンディアルグの目を「芸術家の目」に比較し、「この作家の芸術は視覚芸術である」と断言している (Yves Berger, « Le théâtre d'André Pieyre de Mandiargues », *NRF*, no 83, 1^{er} novembre 1959, p. 888)。
- 15) 詩手帖 (cahiers de poésie) とは、出版年代の異なる複数の詩集を一冊にまとめて編んだ書物を指す。第一詩手帖『白亜の時代』は 1961 年に、第二詩手帖『汚れた歲月の中で』は 1943 年に出版された (詩の制作年代を基準とするため、この二冊だけ出版年が前後している)。第三、第四詩手帖は 1964 年。第五詩手帖『孤独の河』は 1968 年、第六詩手帖『酔眼』は 1979 年、そして最後の第七詩手帖『パール・グレー』はマンディアルグの死の 2 年後、1993 年に出版された。

なお、第一詩手帖『白亜の時代』は以後の議論において「前期詩篇」に含まないものとする。なぜなら、この詩集に含まれる伝統的な韻文形式を踏襲した詩篇の数々は、おもに 17 歳頃からマンディアルグが詩の修養のために書きためてきた、いわば文体訓練のための「詩的習作」に他ならないからである (それに手を加え、取捨選択のすえに 61 年に出版されたのが第一詩手帖である)。たとえばマルク・アランは、まだイメージが萌芽状態にある『白亜の時代』は、「韻文の = 誤った = 自由を捨て去り、鉱物の硬さのもつ、あの玉虫色に光耀く、高貴な散文へと入り込んでゆく」後年の散文詩スタイルへの模索期間に過ぎなかったことを強調している (« La Face cachée : L'hiver est déjà dans l'été », *Le Figaro littéraire*, no 971, 26 novembre – 2 décembre 1964, p.6.)。そのため、「作家 (= 詩人)」としての自覚とともに出版された第二詩手帖『汚れた歲月のなかで』以降の詩集とは、はっきりと区別して考えておかなければならないだろう。
- 16) « Pieyre de Mandiargues dévoile sa poésie », entretien avec Sonia Lescaut, *Arts*, 16-22 décembre 1964, p. 7.
- 17) Claude Leroy, « Les Dessous de la craie », *EI*, p. 23.
- 18) APM, « Nuit », in *Astyanax*, *AC*, p. 272.
- 19) APM, « Mouton Rothschild », in *Le Point où j'en suis*, *AC*, p. 374.
- 20) Joyce O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *The French Review*, vol. 55, no 1, octobre 1981, p. 81.
- 21) « Une rencontre avec André Pieyre de Mandiargues », entretien avec René Lacôte, *Les Lettres françaises*, 6 décembre 1967, p. 4.
- 22) マンディアルグはイメージの詩との決別を次のように語っている。「私はかつて、ロートレアモンの考えにしたがって、詩の強度はイメージ同士のぶつかり合いのなかにあると考えていたのですが、いまではもうそこに本質があるとは考えていません」 (« Mandiargues, celui qui a fait peur aux jurys », entretien avec Alain Jouffroy, *L'Express*, 6 décembre 1963, p.

- 43)。
- 23) Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, suivi de *L'Amour la poésie*, Gallimard, 1966, pp. 6-7.
- 24) « André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Claude Couffon, *op.cit.*, p. 4.
- 25) APM, *Le Désordre de la mémoire*, p. 129.
- 26) APM, « Un des plus grands illuminateurs », *Le Nouvel Observateur*, no 99, 5-11 octobre 1966, p. 37.
- 27) *Biblio*, no 9, novembre 1966, p. 19.
- 28) Cf. Salah Stétié, « La poésie comme seul devoir », in *Roman 20-50*, hors série no 5, 2009, p. 6.
- 29) *Sculptures, bijoux de Filhos ; textes de Jean-Clarence Lambert, André Pieyre de Mandiargues, Fernand Pouillon, Pierre Roumeguère, Michel Tapié*, Villand et Galanis, Paris, 1971, n.p.
- 30) Robert Poulet, « André Pieyre de Mandiargues ou le romantique dénié », *Écrits de Paris*, no 219, octobre 1963, p. 95.
- 31) たとえばピエール・デノーは、60年代のマンディアルグの詩を牽引するリズムを、メロディを無視しパーカッションをもちいた現代音楽に比較している (Pierre Dhainaut, « Le meneur de foudre : André Pieyre de Mandiargues », *Le Journal des poètes*, octobre 1968, p. 7)。
- 32) 『汚れた歳月のなかで』に収録された散文詩「反復」では、主人公の名前が「証人」と名付けられ、その視点をもとにした三人称の語りを展開する。また53年の小説『大理石』でも、主人公のフェレオルは、語り手の目を代理する「証人」としてはじめに紹介される。
- 33) « Le froid sur les hauts lieux n'est pas si froid que le froid de plaine. (...) Mais dans cette vaste plaine blanche, où gît à présent le point de vue, les arbres sont des squelettes ramifiés (...). D'un horizon à l'autre court une double rangée de formes noires, régulièrement espacées ; le point de vue se rapproche, et il distingue alors que les formes du premier rang sont des soldats immobiles, (...) » (APM, « La Grande armée », in *Dans les années sordides*, AC, p. 104).
- 34) « Alors, je vis un grand rocher plat, couvert d'une sorte d'algue dont les aiguilles lourdes, grasses, rouges comme le sang frais, me firent penser à un banc de sangsues collées sur le dos d'une baleine ou d'une gigantesque tortue de mer. (...) Sur le rocher se trouvaient en vis-à-vis un lépreux velu, complètement nu, et un singe à demi pelé qu'on eût dit les reflets l'un de l'autre, (...) »
- À côté du rocher, je vis aussi une petite danseuse d'opéra en maillot rose et en tutu, qui ne pouvait faire aucun mouvement car ses jambes se trouvaient enfouies dans la vase jusque par-dessus le mollet. » (APM, « Le Rocher rouge », *ibid.*, p. 117).
- 35) マンディアルグは物語の登場人物と筆者の関係について次のように説明している。「すべてのレシが一人の登場人物との関係から、当然、書かれている、その登場人物は筆者の媒体であると同時に、登場人物が、その周りに彼の劇場の舞台背景を展開させるために現実世界あるいは幻想世界の中で移動させる、一種の動く鏡なのだ」 (APM, *Un Saturne gai*, entretiens avec Yvonne Caroutch, Gallimard, 1982, p. 148)。
- 36) マンディアルグ曰く、「戦時中、私は夢をおおいに役立てました。夢をノートにつけることを習慣づけていたのです。『汚れた歳月』はこうした夢の多くから成っています」 (*French Novelists Speak Out*, Troy, New York, 1976, pp. 49-50)。

- 37) APM, *Un Saturne gai*, p. 100.
- 38) マリー＝ポール・ペランジェとクロード・ルロワは、詩人としてのマンディアルグを、「夢におけるシュルレアリスト」あるいは「決定的な窃視者」と形容している (Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, « Plaisir à Mandiargues », *op.cit.*, p. 8)。
- 39) José Pierre, *Le Belvédère Mandiargues. André Pieyre de Mandiargues et l'art du XX^e siècle*, Artcurial et Adam Biro, Paris, 1990, p. 22 et p. 91.
- 40) Etienne Lalou, « Mandiargues, magicien du sordide », *L'Express*, 5-11 juin 1967, no 833, p. 101.
- 41) « Le point de vue – je lui donnerai forme humaine, sexe masculin ; je le nommerai Joachim, (...). Le point de vue Joachim est un être mobile ; je veux dire qu'il peut se déplacer ni plus ni moins librement qu'un homme ou qu'un ramoneur de la commune espèce.
(...) L'œil ne va pas outre. Si je pouvais douer mon point de vue d'imagination, ou le placer pour un instant au sommet de la dune, j'aimerais qu'il contemplât, de l'autre côté, une plage égale et en tout point symétrique à celle où il se meut, (...)。
(...) Il s'éloigne de moi, j'ai peine à le suivre, je le vois peu à peu disparaître en l'obscur où se confond l'habit de ramoneur. Son rôle, je pense qu'il était simplement d'offrir quelque réalité à ce pays noir (...), afin que je pusse mesurer le pouvoir renversant de la grande nuit. » (APM, « Noir », in *Astyanax, AC*, pp. 246-249).
- 42) これとまったく同じ図式が小説『大理石』(1953)にも採用されており、「証人」である主人公フェレオルは最終的に物語のなかに取り残される。これは詩とレシが、マンディアルグの創作において連続しているひとつの例証であるといえるだろう。
- 43) アレクサンドル・カスタンの説明を援用すると、ディスクールを運ぶ審級としての「視点ジョアシャン」が存在し、そこにおいてエクリチュールとイメージが無限に「自己生産 s'auto-engendrent」され、展望がひらかれてゆく。すなわち彼が「言語の内側にある発話を動機付け」、構造化しているのである (Alexandre Castant, *Esthétique de l'image, Fiction d' André Pieyre de Mandiargues*, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 119)。
- 44) リュシアン・カイゼルによれば、「視点」は、『汚れた歳月のなかで』の「大軍隊」においてはまだ幽霊の集団を報告するだけのものであり、「反復」においてはじめて「証人」として肉体を得るにいたった。しかし証人は無名のままであり、それが「市民権 état-civil」を与えられるためには「黒」を待たなければならなかったと解説している (Lucien Kayser, « André Pieyre de Mandiargues », *Les Pages de la S.E.L.F.*, vol. XVII, Luxembourg, Éditions S.E.L.F., 1971, pp. 44-45.)。
- 45) APM, « Objets surréalistes », in *Quatrième Belvédère*, Gallimard, 1995, p. 156.
- 46) *EI*, p. 398.
- 47) APM, *Le Désordre de la mémoire*, p. 55.
- 48) APM, « Prosternement », *L'Ivre Ciel, EI*, pp. 228-229.
- 49) APM, « Agenouillement », *ibid.*, pp. 230-231.
- 50) これ以外でも『パール・グレー』所収の「黄金の頭」と「完遂」という対句詩篇 (*Gris de perle, EI*, pp. 315-318) も、それぞれが本文で引いた対句詩篇の例と同じく、前者は je を主語とした男性優位の詩篇で、後者は客観描写による女性優位の詩篇になっている。
- 51) APM, « Dans un certain miroir », in *Le Belvédère* [1958], Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990, pp. 95-96.

- 52) APM, *Le Désordre de la mémoire*, p. 147.
- 53) こうした出会いにかんしては、ブルトンの『秘法 17』の次の一節との類似を指摘できるだろう。「お前はよく知っている、初めてお前に会ったとき、私がお前を認めたのは、いささかのためらいもなしにだった」(André Breton, *Arcane 17 enté d'Ajourns, Œuvres complètes, III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 46.)。
- 54) しかしそれはあくまで男性のファンタズムが働くかぎりにおいてである。ロジェ・ボツツェットは次の点を指摘している。「ポエジー〔女性〕への現実的な接近はタブー、想像力のみが対象への接近を許し、愛撫し、愛し合うことを認める。マンディアルグの幻想はそれゆえ、こうした驚異的な出会いと、その対象に容易に接近できぬ男性の(性的)フラストレーションをモチーフにして生まれる」(Roger Bozzetto, « Mandiargues : fantastique et merveilleux », in *Roman 20-50*, p. 67)。マンディアルグのエロティスム観はまさにこの「想像力による欲望の代理満足」という点にかかっているのであるが、本論ではそこまで踏み込んで論じない。
- 55) 「大作品」について、次のミシェル・カルージュの言葉を引用する。「詩的神秘の感覚をつかんだ者たちにとって、詩は『神聖な行為』である。すなわちそれは行為における通常の人間的段階を超えるということなのだ。錬金術のように、詩は『原初的創造 création primordiale』の神秘に結びつくこと、すなわちマイクロコスモスという炉のなかで大作品(Grand-Œuvre)を完成させようとするのだ」(M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, p. 84)。またマンディアルグ自身も詩と錬金術の関係について次のように書いている。「錬金術の効力を、その実践者の魂の昇華という厳密な一点に単純化するとするならば(そして私にはその点が疑わしいとは思わないが)、錬金術とポエジーとの間の親近性は明白ではないだろうか」(« La Lune feuillée », in *Troisième belvédère*, Gallimard, 1971, p. 290)。
- 56) « La Nuit de l'Œuvre », in *Le point où j'en suis*, AC, pp. 349-350.
- 57) « Elbe », *ibid.*, pp. 338-339.
- 58) エリファス・レヴィは次のように書いている。「錬金術の操作は、墮落した物質(鉛)を純粹な金(失墜前の人間の原初状態)に変えることで浄化させる。大作品は、墮落することのない原始状態すなわちアンドロギュヌス状態への回帰である」(E.Lévi, *Secrets de la magie*, Robert Laffont, « Bouquins », 2000, p. 1024)。
- 59) APM, « Tête d'Or », *op.cit.*, pp. 315-316.