

「会話詩」の果実

アポリネールの「窓」読解

和田 雅人

はじめに

「ついにきみはこの古びた世界に飽きた!」という有名な一句を記した 1912 年末のアポリネールは、その言葉が示している通り、詩的革新を熱望するさなかにあった。詩人としては『アルコール』(1913)、また美術批評家としては『美的省察 キュビズムの画家たち』(1913)という 2 つの画期的な書物を立て続けに発表する目途が立ち、自他ともに認める前衛詩人の地歩を占めつつあるいま、「^{ポエット・モデルヌ}現代的な詩人アポリネール」の像を確固たるものにするかのように大胆な宣言を詩集の出だしに持ってきたのは、後から振り返ってみれば当然だったかもしれない。『アルコール』の中で、「サロメ」のように頹廢的で後期象徴派の色濃い詩篇と、それとは決定的に異なった「ゾーン」のように清新かつモダンな詩篇とが混在して美しい不調和を織り成しているのは、このように主に詩集が組まれる直前の数年間にアポリネールが自らに課した詩学の一新に起因している。1880 年に生まれ、ちょうど世紀の変わり目に 20 歳を迎えた文学青年らしく、早くから最新の文芸思潮にしばしば興味を示していたのは事実^{エスプリ・ヌーヴォー}にせよ、ロマン主義や象徴主義といった当時既に文学的な価値体系への編成が済んでいた運動をどちらかと言えば重んじていた彼が「新精神」を標榜するように変化していったのは、外因的な理由に因る部分が大きい。それはすなわち、ミシェル・デコーダンが看取したところの「象徴主義的価値の危機²」が 1900 年代前後に多くの詩人たちの間で共有

¹ Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, in *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 39.以後本書からの引用は *Po.* の略号で示す。

² Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Privat, 1960. この「危機」を要約するのは簡単ではないが、若い世代の詩人たちが象徴主義に向けて行った糾弾は、象徴主義には「*Vie*」(「活力、生命」)が欠如しているという、論拠としてはかなり貧弱なものであった。したがって、象徴主義が衰退の一途を辿っていたのは事実^{エスプリ・ヌーヴォー}にせよ、これは危機というよりも、新旧の世代間に生じた芸術創作への態度の違いという側面の方が大きい。1902 年 1 月の『メルキユール・ド・フランス』には、これを的確に指摘したレミ・ド・グールモンの批評があるの

されていたため、新たな芸術上の指針が希求されていたという極めて文学史的な背景のことである。『カリグラム』（1918）成立の基盤となっているのも、広い視野で眺めれば以上のような理由が前提としてあり、この詩集は「象徴主義的価値の危機」という問題がアポリネールに一度内在化されたのち、彼なりにその問題に応答した結果生まれたものであると大枠としてまとめておくことができる。

『カリグラム』は『アルコール』とは打って変わって、幾つかの例外を除けば、おおよそ執筆年代順に詩が配置されているクロノロジカルな詩集である。したがって、6つあるセクションのうち、第1セクションに当たる「波³」に収められているのは詩集の中でも最も早い時期に書かれた作品であり、そのうち「絆」、「窓」、「木」は『アルコール』の出版に先立つ1912年末～1913年4月の前までには既に書かれていたことがわかっている。「絆」と「窓」の2篇に関しては、それぞれ詩集の巻頭と2番目に置かれており、『カリグラム』全体の基調を成す組み合わせとなっているため、この詩集の総合的な読解を試みる際に必然的に重要度の高い詩となっている。巻頭詩の常として、「絆」は『カリグラム』におけるアポリネールのマニフェストとしての役割を担っており、この先行う「窓」の解釈にも有益だと思われるので、簡単にはあるが、次に「絆」に目を通しておきたい。

感情と感覚

「絆」には、それ自体曖昧で両義的ではあるものの、『カリグラム』においてアポリネールがどのように自己更新を図ろうとしていたのか、その方針自体は明確に示されている。それが特に窺えるのは詩の後半部、「ぼくが書くのはただきみたちを昂揚させんがため」以降の詩句で「感覚」の称揚を謳っている箇所である。

で引用しておく。「望もうと距離を置こうと、初期象徴派も後期象徴派も象徴主義者にとどまったのだ。[...] 10年、15年後も象徴主義者のままであること、それは世界の寛容さに参加するのを拒むこと、芸術の気品と傲慢を保持するという古い願いに、普及者に反していつまでも従うことだ。」（Cité par Michel Décaudin, *ibid.*, p. 104.）

³ 「波」と訳出した「Ondes」という章題がつけられた理由は、この章の「大洋＝手紙」のカリグラムで示されるエッフェル塔の図像が発信している電波を示そうとしてのことだと考えられる。しかし、語が本来持っている様々な意味を損なわないために、単純に「波」と訳しておくことにする。

ぼくが書くのはただきみたちを昂揚させんがため
感覚 おお愛しい感覚よ
それは思い出の敵
欲望の敵

悔恨の敵
涙の敵
ぼくがまだ愛しているものすべての敵だ⁴

ここで詩人は、「愛しい」という形容詞で人称化の度合いを強められた「感覚」を慈しみ、自分がものを書くのはただそれらを「昂揚させ」るのが目的であると明言している⁵。また、それらの「感覚」の昂揚状態を生み出すことは、「思い出」やそこに包括されているような「悔恨」や「涙」、そして「欲望」といった感情が、それに敵対する項として立ち現われてくるほどに相容れないことであり、さらに最終行では、自分は実のところまだそうした過去や欲望への愛着を断ち切れているわけではないのだというアンビヴァレンスが、「まだ」の一語によって強調されている。ここでいう「感覚」とは、同時期や以後のアポリネールの詩や評論と照らし合わせていくといわゆる五感のことであるとわかるのだが、人間が生きる上で多くを負っている五感の再活性化を促すことで、内心の相克すら凌駕し強引に詩的再生を自らに要請する様子からは、詩の新たな存在意義を見出すことが急務であった戦前期の一詩人の焦燥すら感じ取れるかもしれない。とはいえ、ここで強調しておくべきは、内的な心情や感情、あるいは個人の過去・経験を源泉とする旧来の詩作法を、彼が「まだ愛している」ことだ。彼が自己を仮託することを止めなかったオルフェウスのように、ことアポリネールにおいては、多くの同時代の前衛詩人たちとは異なり、心の堅琴を奏するという西欧詩の伝統は、詩の革新と引き換えに放棄されるものではない。しかしながら、ランボーやマラルメ以降、詩人の心情を吐露するような「主観的な」詩がもはや不可能となっていた当時、古き良きオルフェウス像をなぞることは問題外の振る舞いであり、『カリグラム』という詩集に賭けられているのは、それでもなお自ら

⁴ « Liens », *Calligrammes*, in *Po.*, p. 167.

⁵ もちろん標準的な文法や巻頭詩という詩の配置を考慮して、「vous」の語で言い換えられているのが『カリグラム』を繙いた読者一般を指していると解釈する可能性もないではない。しかし、後述するように（153-154頁）、アポリネールは詩の中で諸感覚を人称化することがしばしばあり、この詩句でもそれが起きていると考えられる。

を現代的なオルフェウス足らしめること、あるいはそこまで特定の文脈に限定せずとも、流布しているアポリネールのイメージとは裏腹に、伝統と革新を対立するものとして捉えず共存させることだと言ってもよいかもしれない。

それにしても、ポエジーの作動装置としての「思い出」や、感傷主義の心理、あるいは「欲望」を否定し、その代替として五感を抛り所にするという発想は、具体的に彼にどのような詩を書かせることになったのだろうか。それにも増して、「絆」の両義的な結句を読んだ後では、そうした詩学に基づきながらも、詩から内面の感情を取り除いてしまうことにアポリネールが何の疑念もなく偏向していったのかどうか問い直してみるのに十分な理由すらあるはずだ。こうした問題意識から詩集の最初のセクション「波」の実験性を振り返るとき、まず読者が突き当たるのは「会話詩」*poème-conversation* の存在である。

「まったく新しい美学⁶」のために

「会話詩」という総称のもとにまとめられているのは、カフェや外出先で耳に入ってくる会話——それがアポリネールと友人との間で交わされたものであれ、単に周囲で交わされていたものであれ——をそのまま詩のテキストとして転写してしまうという手法が用いられている詩篇で、これが特に顕著に用いられているのは「窓」と「月曜日クリスティーン通り」の二篇である。会話詩なる呼称を発案したのは後世の研究者たちではなくアポリネール自身で、彼がこの語を書き記したのはおそらく一度限り、1914年6月15日に発行された『パリの夕べ』^{ソワレ・ド・パリ}誌の論争記事「同時主義小論⁷」*« Simultanisme-*

⁶ 「それと、わたしは『アルコール』以後の自分の詩をこよなく愛しています、少なくとも一冊の書物分はありますし、画家ドローネーのカタログ冒頭に単独で発表された「窓」はそれはもうたいへん気に入っています。それらはまったく新しい美学から生じていて、以来わたしにはもう、それだけの原動力はありません […]」

(Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine - Tendre comme le souvenir*, édition revue et augmentée par Laurence Campa, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 105.)

⁷ « librettisme »なるアポリネールの造語を含んだこの論争記事にはまだ定訳はなく、何らかの訳語が当てられた回数も少ない。千葉文夫は、1913年から1914年にかけて上映されたあるサイレント映画を巡る書物の中でこの記事について触れているが、ここでは「同時主義＝リブレット主義」と訳されている(千葉文夫『ファントマ幻想30年代パリのメディアと芸術家たち』、青土社、1998年、100頁)。なお、この訳のように« librettisme »が「リブレット」すなわち「小冊子」に由来しているのは確かなのだが、これがポレミックである意を訳語で汲んでおきたいため、本論では「同時主義小論」と訳すことにする。

Librettisme」においてである。同時主義とその周辺で起こった論争にここで詳しく触れている余裕はないが、該当箇所に興味深い表現があるので、そこだけは引用しておきたい。

ここ（＝『パリの夕べ』誌）には、精神の内でも文字上でもこの同時性が存在している詩篇が収められている。というのは、その詩篇が表現しているところの同時性をただちに知覚せずにはこれらの会話詩——そこで生の中心にある詩人は、いわば空気中に漂う抒情性のようなものを書き録っている——を読むのは不可能だからだ⁸。」

会話詩の書記行為が現実の描写 *description* ではなく転写 *transcription* である以上、当時普及し始めていた蓄音機に明らかに自分を擬えるようにして、アポリネールが「書き録る」*« enregistrer »* という動詞をあえて採用しているのは理に適っているように思われる⁹。また、そこで録音された現実を指す言葉として、ここでは「空気中に漂う抒情性」という特異な表現がなされている。詩から物語性を惜しげもなく放擲し、いかなる語り手も不在にして、ただ世界に漂っているポエジーに詩のすべてを委ねること、いわば詩的リアリズムを極限にまで推し進め外界にすべて引き渡し、詩人は可能な限り詩の中で透明であることをアポリネールが意図していたと、この文章から読み取っても良いだろう。

「会話詩」の理論づけはこのようになされているが、では実際に「窓」ではどうだったのか。論じる際の便宜のため、初めに全訳を掲げておく。

窓

1. 赤から緑まで黄色はすべて死んでゆく
2. 生まれた森でコンゴウインコが歌うとき
3. 比翼の鳥¹⁰の死骸の山
4. 隻翼の鳥についての詩を作らねば

⁸ Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, textes établis, présentés et annotés par P. Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 976.

⁹ 文学と録音メディアの歴史については、塚本昌則・鈴木雅雄編『声と文学 拡張する身体誘惑』、平凡社、2017年を参照のこと。隣接する視聴覚メディアも含め文学との関係史を研究したものとしては、Nadja Cohen, Anne Reverseau, *Petit musée d'histoire littéraire 1900-1950, Les impressions nouvelles*, 2015がある。

¹⁰ 中国の伝説上の鳥。雌雄それぞれ翼が一枚しかなく、必ずつがいになって飛ぶとされる。この鳥は「ゾーン」にも現れている。「中国からは片翼しかもたずつがいになって舞う／長くしなやかな比翼の鳥が来た」(Po., p. 41.)

5. ぼくらはそれを電話で伝えよう
6. 巨大な外傷
7. それは眼を流させる
8. ほらあそこに若いトリノ娘たちにまじって若くてきれいな娘がいるよ
9. あの気の毒な若いやつは白いネクタイで鼻をかんでいた
10. 帳を上げてごらんよ
11. するとほら窓は開かれる
12. 蜘蛛 手が光を織り上げていたとき¹¹
13. 美 蒼白 底知れぬ紫
14. 休もうたってそりゃ無駄さ
15. 午前零時に始めるとしよう
16. 時間があれば暇がある
17. タマキビ アンシウ 多数の太陽と西方のウニ
18. 窓の前の古びた黄色の靴一足
19. 塔
20. 塔 それは街路
21. 井戸
22. 井戸それは広場
23. 井戸
24. あてのないカプレス¹²たちを保護する洞のある木々
25. シャバンたち¹³は声を限りに何かの節を歌ってる
26. 逃げ出したシャビンをまたに向かって
27. ガチョウがガーガー¹⁴ 北方のトランペットだ
28. そこではアライグマの漁師が
29. 毛皮を剥いている
30. 煌めくダイヤモンド
31. ヴァンクーヴァー
32. 雪で白く夜光に照らされた鉄道が冬を逃れる

¹¹ この一行はドローネーの *Ville No.2 à la main* (1910) という作品への暗示とされている。Voir S. I. Lockerbie, « Qu'est-ce que l'Orphisme d'Apollinaire ? », in *Apollinaire et la musique, Actes du colloque à Stavelot, Les amis de G. Apollinaire*, 1967, p. 86.

¹² *câpre, -esse*. アンティル諸島で白人の血が4分の1、黒人の血が4分の3の混血の人。

¹³ *chabin, -ine*. こちらもアンティル諸島における黒人とムラートの混血のこと。アボリネールはこの語を国立図書館の「地獄」の資料目録を作成した際に見つけたとされている。voir Pascal Pia, « Apollinaire aux Antilles », in *Quo vadis*, n° 71-73, 1954, p. 30-33, repris dans *Que Vlo-ve ?*, 1^{er} série n° 24, 1980, p. 25-28.

¹⁴ モナリザ盗難の容疑でラ・サンテ刑務所に収監されている間、詩人が読んでいた19世紀の英国人小説家トーマス・メイン・リードの小説『クアドルーン』(1856)の冒頭に、「l'oie wa-wa」という雁が登場する。voir J. G. Clark, « De fil en aiguille – Complément à une étude », in *Guillaume Apollinaire 15, recours aux sources (2), études et informations réunies par Michel Décaudin, la revue des lettres modernes*, 1980, p. 45-48.

33. おおパリ
34. 緑から赤まで黄色はすべて死んでゆく
35. パリ ヴァンクーヴァー イエール マントノン ニューヨーク そしてアンティル諸島
36. 窓はオレンジのように開かれる
37. 光の美しい果実¹⁵

この詩が書かれた神話的な背景、というか具体的な状況はよく知られている。中でも有名なのは、アンドレ・ビイが語ったものだ。1912年12月、パリのとあるカフェでのワンシーンである。

彼（＝アポリネール）、デュピュイ¹⁶、そして私は、ドヌー通りにある「十字架」で、ベルモット酒三杯を前にして座っていた。すると突然、ギヨームが嘔き出した。彼は、最終締め切り日——それはまさにその日だったのだが——に手紙で送ると約束していた、ロベール・ドローネーのカタログのための序文を書き忘れていたのだ。ギャルソン早く、紙とペン軸、それにインクも！三人でやれば、すぐに片付くだろう。

ギヨームのペンはもう走っている。

赤から緑まで黄色はすべて死んでゆく

するとペンは止まった。

すかさずデュピュイが書き取らせる。

生まれた森でコンゴウインコが歌うとき

ペンは再び走りだし、それを忠実に書き写す。そして書き加えることには、

比翼^トの鳥の死骸の山

そして再びペンは止まる。今度は私の番だ。

隻翼の鳥についての詩を作らねば

『アルコール』のレミニッサンスをペンは迷いなくなぞる。

¹⁵ « Les Fenêtres », *Calligrammes*, in *Po.*, p. 168.

¹⁶ アポリネールの最も古い友人の一人であり、『カリグラム』を捧げられたその人でもあるルネ・ダリーズの本名。

—— 事は急を要しているのだから、その序文を電話で伝えるのが良いのでは、とそこで私が口走る。
これが、続く詩句が次のように書かれた訳だ。

ぼくらはそれを電話で伝えよう

私はもう十分正確にはこの一風変わった合作の全詳細を思い出せないが、ロベール・ドローネーのカタログの序文は、大部分がそこから考え出されたと断言できる。ギヨームはこの種の詩を会話詩と呼んでいた¹⁷。

後年ロベール・ゴファンという詩人が自著の中で、自分がドローネー夫妻に聞いたところによれば、夫妻は「窓」の草稿を持っているし、書かれた場所は「十字架」ではなく夫妻のアトリエだとしてこの逸話に異議を唱えたためにビイとの間に一悶着があり、事態は複雑になってしまうのだが¹⁸、デューダンは両者の意見を摺り合わせて、詩は「十字架」で概ね書かれた後、ドローネーのアトリエで書き上げられたのだろう、としている¹⁹。実際、ドローネー夫妻がこのとき贈られた詩のヴァリエントを所有していたことが明らかとなっており、「窓」を巡る言説というと、このように詩の成り立ちをとやかく論じようとしたものが多い。その裏には、この詩のほとんどの詩句は、詩人の生前に事情に通じていた数人が伝え遺しているように、アポリネールとその友人たちとの間で交わされた会話に帰することができ、あるいはドローネーの「窓」の連作に関連付けることができるはずだ、という集団的な意識があるようにも思える。その傾向は近年の研究でも同様で、ローラン・ジ

¹⁷ André Billy, *Apollinaire vivant*, La Sirène, 1923, p. 54-55.

¹⁸ Robert Goffin, *Entrer en poésie*, À l'enseigne du chat qui pêche, Poésie 48, Paris, 1948, p. 169. 以下は 1948 年 9 月 11 日の『フィガロ・リテレル』での、ゴファンに対するビイの反駁の抜粋 (Cité par Philippe Lenaud, *Lecture d'Apollinaire*, L'Âge d'homme, 1969, p. 298)。「よるしい! しかし、若いトリノ娘たちへのほのめかしは、イタリア式パーがスペシャリティとしていた、そして今もしているトリノ産のベルモット酒に関係があること、『時間があれば暇がある』の詩句は、私たちが買ったばかりのあの晩の二つの新聞へのほのめかしであること、別の『ぼくらはそれを電話で伝えよう』の詩句は、ドローネーへ詩を届ける切迫さを想起させることもまた、認めなければならない。何より、自慢する気はさらさらでないが、私自身が良く覚えているのだから、二番目の詩句はダリーズから、四番目の詩句は私から来ているのを容認すべきだ。それに、電話では送られないから、私たちの目の前でアポリネールによって走り書きされた詩が、サン=タンヌ通りの郵便局の気送速達便の容器に置かれるだろうことが決まっていたのだ、だが、ここで私の記憶はややおぼろげになってしまう。」

¹⁹ *Po.*, p. 1079.

ジェニーによる「批評がすでに指摘したように、『窓』に意味論的な一貫性を見出すのは不可能である」なる評価は、「窓」を覆っている靄の厚さを伝えるものだ。その後で展開されるジェニーの指摘は「窓」の読みづらさをかなりの確にまとめているので、やや長いが引用しておきたい。

大部分の詩句が構成しているのは、次の詩句との繋がりがなく、全体に組み込むことの出来ない名詞的、^{コンスタテア}述定的断片である。一貫したいかなる主題が形成されるのも認められない。人称上の具体的言行為の配役もおぼろげなままである。時制の機能（直接現在、一般現在、予測、回顧）は、どんな時系列上の構造も可能にしておらず、いかなる指示対象をも定めることのできない時を表す指呼詞（「するとほら窓は開かれる」）も同様である。空間もまた不確定で、街路、屋内の情景、世界規模のヴィジョンの間で変化しているように思われる。たとえ多くの記述が換喩的に（初めの方の詩句は彼らの話題の「作らねばならぬ詩」の状況に関係している）、あるいは類推的に（開かれた窓の主題と色彩に関する想起はドローネーの絵画を思わせる）ドローネーの絵画に関連付けられているとしても、そのほかの記述はこうしたレフェランスと完全に袂を分かち、言語記号の自律性（「ガチョウがガーガー 北方のトランペットだ」）によって生み出されているように思える。この観点からすれば、詩は「作られるべき」というほどには「作られ」ておらず、言い換えれば、ペンの赴くままにまさにそこで書かれているようだ。最後に言えば、いくつかの記述は、フィリップ・ルノーが見事に読み取った一種の絶え間ない運動（「タマキビ アンコウ 多数の太陽と西方のウニ」）の中で、字義通りの指示対象と隠喩的な指示対象の間で揺れている。テキストは、「表現豊かな」詩のイデオロギーに結び付けられないのだ²⁰。

詩の読み辛さについての分析はこの後も少々続けられるのだが、要点は以上に抽出した分で出揃っている。すなわち、テキストは断片化され首尾一貫した構造をしておらず、語が指し示す指示対象物も読者は特定できない、というものだ。なるほど確かに、「窓」を読むとき、このような理由からある種の困惑を覚えずにはいない。しかし、もし困惑と同時に魅惑も感じ取るのだとしたら、断続的に見え隠れしつつ、最終的には同一詩句の反復によって円環構造を形作っている色彩やドローネーの絵画への言及箇所がむしろ、分裂すれすれで詩を統合する力として作用しているように読めるからではないだろうか。

²⁰ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité – Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avants-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, 2002, p. 91-92.

1. 赤から緑まで黄色はすべて死んでゆく
[…]
10. 帳を上げてごらんよ
11. するとほら窓は開かれる
12. 蜘蛛 手が光を織り上げるとき
13. 美 蒼白 底知れぬ紫
[…]
30. 煌めくダイヤモンド
31. ヴァンクーヴァー
32. 雪で白く夜光に照らされた鉄道が冬を逃れる
33. おお パリ
34. 緑から赤まで黄色はすべて死んでゆく
35. パリ ヴァンクーヴァー イエール マントノン ニューヨーク そして
アンティル諸島
36. 窓はオレンジのように開かれる
37. 光の美しい果実

おそらくこの直感は、「窓」に初めて出逢ったときに最も直に感じ取れるものだ。このような区分を行う研究者も実際にいて、その解釈では、以上に抜き出した詩句を「詩の一貫性の再構築」«*reconstitution de la cohérence poétique*»、それ以外の詩句を「詩の一貫性の断片化」«*fragmentation de la cohérence poétique*»とそれぞれ呼んでいる²¹。したがって、「窓」に一貫性がないと言い切るのは実際のところそれほど不用意にできることではない。この詩に読み取るべき一貫した意味内容が本当に見出せないのかどうか、多少なりとも再検討してみる必要はあるだろう。「窓」の一貫した読解を妨げているのは、一般的なものからは逸脱した語法で書かれたり、奇語が用いられているせいで意味すらもとれなかったりする数行の「理解不能な」詩句だ。そのうちのいくつかには、モデルと思いきドローネーの作品を註に示したり（12行目）、また、定説となっている出典研究^{スルズ}を折に触れて示したりしてきたものの（25-27行目）、まだ言及していない詩句もある。その中での最た

²¹ S. I. Lockerbie, « Le rôle de l'imagination dans *Calligrammes* », in *Guillaume Apollinaire 5, échos de Stavelot, textes réunis et présentés par Michel Décaudin, la revue des lettres modernes*, 1966, p. 11. なお厳密にいうと、ロッカビーの区分は1行目、10-13行目、27-37行目までとしており、三つ目の区分けに「ガチョウがガーガー 北方のトランペットだ／そこではアライグマの漁師が／毛皮を剥いでいる」の詩句を含んでいる。しかし、「詩の一貫性の再構築」に当たる詩句の特徴である色彩や光の表現が読み取れないことを考えると、この3行は「詩の一貫性の断片化」として機能していると考えるのが妥当だろう。

るものは、6-7行目「巨大な外傷／それは眼を流させる」と、17行目「タマキビ デシヨウ 多数の太陽と西方のウニ」ではないか。これらの詩句は一見何らの意味も成しておらず、詩人が交わした会話やドロネーの絵画に解釈の糸口を求めることもできないように思われる。差し当たり、この2箇所
の分析に重点的に取り組んでみたい。

まずは、6-7行目「巨大な外傷／それは眼を流させる」である。ともかくこの2行に立ち会ってまず受ける印象からアプローチしてみると、それは心理的な傷を指すことが多い「外傷」«traumatisme»が、物理的な大きさを意味する「巨大な」«géant»で形容されていることへの違和感だろう。心理的なショックにもせよ、現実にごくかに与えられた外傷にもせよ、なぜそれほど大きな負の痕跡を受けているのかを詩の中に探し求めれば、この条件に唯一適うと思われるのは、3行目の「比翼の鳥の死骸の山」である。このように、「巨大な外傷」が「比翼の鳥の死骸の山」を反映して書き込まれた詩句であると
する解釈を採用した者は既におり、その研究者はさらに、「比翼の鳥の死骸の山」は1行目と2行目に読み取れる赤色を引き継いでいるとして、そこから「巨大な外傷」にも赤い鮮血を見出している²²。そしてこれをアポリネールが二十歳頃に推敲したと推定される「ドゥホボール派」の末尾「いたい
どれほど、どれほどの血がお前に撥ねかかるのか、おお世界よ／この撥ねられた首の下で！²³」と、「ゾーン」の末尾「さらば さらば／太陽 切られた首²⁴」の光景と重ね合わせ、7行目「それは眼を流させる」の意味は判然としないと断りつつ、太陽および流動性のある眼は、『アルコール』所収の詩「婚約」の「一人のイカロスがぼくの両目のそれぞれのところまで飛び上がる
とする／太陽の運搬者 ぼくは両星雲の中心で燃え上がる²⁵」と類似していると指摘している。「巨大な外傷」という極めて短縮された表現から、ほとんど直感的なまでに切られた首とそれに付随するアポリネールの眼のイメージを閃き、「窓」の一節と比較する読みはなかなか目覚ましいものの、続く箇所
で論者は、論旨に無理やり一貫性を持たせようとするためか、論拠も不十分なまま比翼の鳥を太陽と読み替える誠実さを欠いた説を唱え、結果的には卓抜した発見をふいに
してしまっている感は拭えない。ここでク

²² J. G. Clark, «Delaunay, Apollinaire et « Les Fenêtres »», in *Guillaume Apollinaire 7, 1918-1968, études et informations réunies par Michel Décaudin, la revue des lettres modernes*, 1968, p. 104-105.

²³ « Les Doukhobors », in *Po.*, p. 716.

²⁴ « Zone », *Ibid.*, p. 44.

²⁵ « Les Fiançailles », *Ibid.*, p. 130.

ークが犯している誤りは、ドローネー絵画の主題である光と色彩の表現からの影響を詩に適用しようとするあまり、色彩の観点からしか詩句を捉えようとしていないことだろう。言い換えれば彼は、「窓」においてアポリネールがドローネーに対して取っている距離感をうまく掴めておらず、「窓」の読解の終着点を、表層的な次元での絵画と詩の符合に予め設定してしまっているように思えるのだ。アポリネールが画家たちから受けた影響を判断するにはよほど慎重になる必要があるはずで、素朴な詩画同一主義に陥って詩の重要な細部を捻じ曲げてしまうのは、多かれ少なかれこれまでの「窓」の論者にみられた悪い傾向であるように思う。クラークも主張する通り、赤色が太陽＝切られた首に相似する「巨大な外傷」を導き出した一要素であるのは疑い得ないとしても、ここではもっと直に、5行目「ぼくらはそれを電話で伝えよう」との関連性を探ってみるべきではないだろうか。通信技術の発達によって電気信号化され、パリに張り巡らされた回線網を伝ってドローネーへと送り届けられる「鳥についての詩」、このようなイメージから思い出されるのは、共に「波」のセクションに収められた2つのカリグラム「大洋＝手紙」と「旅」である。「大洋＝手紙」は、左右それぞれのページに配された、真上から見下ろす視点からの2つのエッフェル塔の図像が中心となり、そこから放射線状に発せられる無線電信«*Télégraphique Sans Fil*»も相俟って、エッフェル塔のモチーフが太陽としても読み取れる詩である。一方「旅」の方は、当時の革新的な科学技術の象徴であった電柱のゲッサンと、その電線の中を通過していくように飛んでいる電信（電報）＝鳥の図像が描かれた詩となっている。そして、これら2つのカリグラムに見られる詩的モチーフは、きたるべき新たな形式の兆しのようにして、「窓」の「隻翼の鳥についての詩を作らねば／ぼくらはそれを電話で伝えよう」にも共通して見出せないだろうか。この2行から汲み取れるのはすなわち、「大洋＝手紙」で顕在化する電磁気化された言葉と、「旅」で象形化される電信＝鳥という、後にカリグラムへと変貌を遂げて再び現れる詩的素材の発生源に他なるまい。すなわち、「旅」の、電信となって高速で広大な空間を横切るために「至る所に羽を舞い落ちるがままにしている鳥²⁶」は、「窓」においてすでに現れているのであり、これは後にその電磁気性と太陽の遍在性を媒介として、「大洋＝手紙」の「放射状に光線を放つ太陽＝パリを周回する蓄音機＝詩人（の靴）」の表象へと発展していくアポリネールのモチーフの系譜の端緒なのだ。「窓」の読解に臨む上でポイントとなるのは、「電話で伝え」られようとしている

²⁶ «*Voyage*», *Ibid.*, p. 199.

「隻翼の鳥についての詩」が、放射状に展開する太陽光をこのように暗々裏に想起することで「巨大な外傷」の句へと書き継がれたことで、ここがクラークの見落としてしまった点でもあるだろう。こんな風に読み込んでくると、引き合いに出されるべきだったのは、同じく「婚約」の詩句ではあっても上記の2行ではなくて、字義的にも、そしてそれが喚起するイメージによっても、「巨大な外傷／それは眼を流させる」と酷似している次の一節ではないか。

ぼくは安息日を守り
怠惰を讃える
どうすれば どうすれば抑えつけられるのか
ぼくの諸感覚が己に課してくる
果てしなくちっぽけな知をば
ある感覚は山々に 空に
数々の都市に ぼくの愛に等しい
それは季節に似ている
それは首を切られて生きている 彼の頭は太陽だ
して月は彼の斬られた首である
ぼくは無限の暑さを感じたい
ぼくの聴覚の怪物よ お前は唸り泣いている
雷はお前の髪となり
お前の爪は鳥たちの歌を繰り返す
怪物染みた触覚はぼくに染み渡った それはぼくを毒している
ぼくの両目はぼくを離れて泳ぎゆく²⁷

²⁷ *Ibid.*, p. 133. この曖昧模倣とした抜粋箇所の意味を汲み取るのは、とはいえ決して容易ではない。たとえばマリー＝ジャンヌ・デュリーは、ここを解釈しあぐねていることを半ば認めつつ、五感、そしておそらくは第六感にまで及ぶ諸感覚に詩人が身を任せていることを読みとりながらも、3行目から5行目までの意味を字義通りにとり、それらの感覚を通した知（スイヤンス）の矮小さから詩人は抜け出すことが出来ない」と読み下している（Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire, Alcools*, t. III, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1956, p. 173）。だが、6行目以降を一読して明らかな通り、詩人の感覚は矮小化されるどころか宇宙規模に拡大拡張している。したがって重要となるのは、3行目から5行目の詩句内容の矛盾をそのまま引き受け、それをどのように解釈するのかという点に絞られてくる。その上で『アルコール』の英訳者は、ここを「現実世界から来る虚偽の伝達でぼくの瞑想を邪魔してくる諸感覚によって無為に過ごしてしまうことからどうして免れようか」と、「Comment comment」を反語的に解しつつ説明的な訳註を施している（Guillaume Apollinaire, *Alcools*, translated by Anne Hyde Greet with a foreword by Warren Ramsey, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 272-273）。しかし、「Comment

「婚約」はピカソに捧げられた詩だが、この作品が書かれた1908年は、アポリネールが本格的にキュビズムへと接近し始め、詩学の更新そのものが詩のテーマとなった作品が多いという限りにおいては「絆」や「窓」が書かれた1913年前後の状況と重なり合っているといつてよい。そして、ここで前景化されているのも「絆」と同じく詩人の「感覚」である。「ぼくの諸感覚が己に課してくる／果てしなくちっぼけな知をば」以下、「ぼくの諸感覚」の内のどれかを受けていると解するよりほかはない「II」という人称代名詞によって、やはり感覚は人称化されている。また、「絆」の冒頭部にみられるある種のエリート主義（「ぼくらはたった2、3人の男たちだ／あらゆる絆から自由な²⁸」）は、「婚約」では「山々」、「空」、「季節」といった自然に自己を擬えるメガロマニアに姿を変えて表れている。さらに、この自己肥大が完結するのは、そこで彼の切断された頭部が昼夜を統べる天体（「太陽」、「月」）となる時、つまり彼の「ある感覚」の閾値が自然ないし世界の大きさにまで膨張するときである。それは結果として、ふつう頭部が司っているはずの聴覚と視覚が、この無頭人の場合は、それが身体と遊離してもなお機能し続けることを可能にしている。ある種の拡張された感覚器官として、詩人が向ける眼差しは、太陽から降り注がれる放射状の光線となって世界を隈なく一時に照らし出す。そしてその光が無頭人の首から噴出する血液でもあるからこそ、彼の視線は流動的なのだ（「ぼくの両目はぼくを離れて泳ぎゆく」）。ここまでくれば、「窓」の「巨大な外傷／それは眼を流させる」が意味するところも見えてくるのではないだろうか。これらの詩句が示すのは、「世界へのぼくの血の避けがたい噴出²⁹」、つまり詩人の遍在性が詩の中で作動し始めたことだ。「窓」が際立って色彩と光の詩であること、そしてアポリネールが実際にパリで友人たちと過ごした場景や、拡張された詩人の視覚が目にする世界各地の光景をただ書き取るという方法でも詩の視覚性が強調されているのは、「比翼の鳥の死骸の山」に導かれ、「巨大な外傷」が詩人の「眼を流させる」からなのだ³⁰。

comment」を反語的にとるのは正しいのだろうか。この語に込められているのはむしろ、「ちっぼけな知」をいったいどのようにすれば制圧できるのかその方法を探ろうとする、意志ないし願望のニュアンスではないだろうか。すなわち、5行目の「ぼくの諸感覚」とは、「ちっぼけな知」に釣り合ったちっぼけなもろもろの感覚であるに過ぎず、それが今や、6行目以降で語られているように、広大無辺に肥大化し知を凌駕しつつある、と読むのが最も自然なのではないかと思う。

²⁸ *Po.*, p. 167.

²⁹ « Si je mourais là-bas... », *Ibid.*, p. 392.

³⁰ ここに至って立ち現われてくるのは、アポリネールにおける「傷つけられた鳥」の

次に、17行目「タマキビ アンコウ 多数の太陽と西方のウニ」を考えてみよう。この詩句にはまず、2つの重要な出典研究がある。1つは辞典類の渉獵によって得られたもので、それによると、オリエントに棲息する *solécurte* という貝の一種は俗語で「昇る太陽、朝日」« *soleil levant* »と表現されるため、「西方の」の語はそこから連想されたのだろう、とするものだ³¹。もう1つは、「西方のウニ」が詩人のエンペドクレス読書体験から来しているとするもので、エンペドクレスがウニの棘と太陽の放射状の光線を形容するのに同じ形容詞を用いていることを指摘したものである³²。どちらも出典研究としては説得力があり貴重ではあるものの、解釈としてはもう一步踏み込みがほしいようにも思える。そもそも、ウニが太陽の形に重ねられていることや、「*couchant*」の語が« *soleil levant* »を念頭に置いた表現であることなど初めから明らかだったはずだ。詩全体の拙訳中に脚注で示したものを含め、特定の語句に関して出典を探るような類のアプローチは、たとえそれがどこまで正確さを極めていようと「窓」の解釈にはまったく有効になりえないのは最早明らかである。ここで解決の糸口となってくれそうなのが、ローラン・ジェニーも特筆していたフィリップ・ルノーの分析である。「『窓』が多数の運動する光の源であるのみならず、それが語たちの多かれ少なかれ万華鏡的

問題系である。特に斬首のイメージと結びつくことで、「窓」の「比翼の鳥の死骸の山」と共に、この系には「ゾーン」の「太陽 切られた首」(« *cou coupé* »はイッコウチョウの俗称)と、カリグラム「刺殺された鳩と噴水」(« *colombe poignardée* »はヒムネバトのこと。イッコウチョウと同じく首に赤い帯をもつ)が含まれる。「刺殺された鳩と噴水」の鳥は、眼＝噴水盤から吹き上げられた形象であり、さらにその噴水は「血の海」でもある。いずれの詩においても、傷つけられた鳥は、詩人が世界を同時に見渡すことのできる見者たるためのイニシエーションとしての機能を果たしていると言えるだろう。そして、流血が「キリストの十字架上の犠牲、生贖」« *sacrifice sanglant* »(炎への供犠は「婚約」や「猛火」といった1908年の詩群のテーマでもある)を、また、斬首が洗礼者ヨハネの斬首を想起させ、テキストの下地に宗教的レフェランスが張り巡らされていることも無視すべきではないだろう。そして、これらの象徴作用が最も凝縮された形が、炎による蕩尽と再生を繰り返す不死鳥のモチーフであることは言うまでもない。「*Soleil cou coupé*」にせよ« *colombe poignardée* »にせよ、極度に縮約された表現の中に幾重にも畳み掛けられた表象体系を織り込む術を、アポリネールは1908年の詩学の一新を経て「窓」の創作に至るまでの間に物にしているように思われる。一つの図像が幾通りにも判じられるカリグラムという形式そのものは元より、「大洋＝手紙」と「刺殺された鳩と噴水」は、この技法の延長線上に構想された詩として位置づけられよう。

³¹ J. W. Cameron, *Apollinaire and the Painters : His Poetic Orphism*, Ann Arbor, University Microfilm (doctoral thesis, Indiana University), 1955, p. 97, repris dans Philippe Lenaut, *op. cit.*, p. 352.

³² Lionel Follet, « Apollinaire lecteur d'Empédocle », in *Guillaume Apollinaire 15, recours aux sources (2)*, *op. cit.*, p. 60.

な列挙、あるいは並置に過ぎない」点で、第17行を「窓」の「雛形」^{ミクロコスム}と見なす彼の分析は傾聴に値する。

つまり、この詩句をある一定不変の表象に固定することは不可能も同然である。これは、それを構成している語＝イメージの相互の照明作用による絶え間ない運動なのだ。自らの姿を「見せ」、「明確に示す」というには程遠く、これらの語＝イメージは、中心の「太陽」の光を反射しては精神の眼を晦ませる鏡のように機能しており、またその太陽は、まさしく無数になっている。人が不運な犠牲者の顔を瞬^{しばた}かせようと臆面もなく使う手鏡と同じようにして、これらの語は読者の「精神の眼を晦ませ」、「思考を瞬^{またた}かせる」のだ³³。

ルノーのこの分析の白眉は、引用の前部で詩句の意味を一通りこね回して「この詩句はいったい何が言いたいのか」という態度の読みが機能しないと悟るやいなや、今度は語句の配置のされ方に着目し直したところにある。いわば意味論的解釈から統語論的解釈への転回が、「窓」の核心に触れるきっかけとなっているのだ。振り返ってみれば、本論が犯してきたのも、これまでに「窓」を論じた諸家が犯してきたものと本質的には同じ過ちだったのかもしれない。上で展開した第6-7行の分析にしても、「窓」がカリグラムへと発展していく様態を明るみに出せた点でそれ自体は無益ではなかったように思えるが、「窓」以外の詩を参照しすぎ闇雲に論を複雑化させ、結果的に詩の解釈にはそれほど結びつかなかった。一読して誰もが受けるであろう印象からして、この詩を語るのに持って回った註解が必要だとは到底思えない。「窓」は文字通りもっと多くの読者に対して開かれているはずで、その真価を迫るためにはどうやら、言葉の意味とは少し異なる位相で語たちが生み出している作用に目を凝らしてみるのが得策なようだ。そこで今度は、この詩の詩句が備えているシンタクスの特徴に焦点を絞って、あらためて全体を見渡してみよう。

エクフラシスを越えて

「会話詩」の抒情性が宿っているのは、伝統的な詩の多くがそこに頼っていたような、言葉の意味にではない。では、それはどこから湧き出ているのだろうか。アポリネールは自作に言及することが少ない詩人だったが、

³³ Philippe Lenau, *op. cit.*, p. 353.

「最も好きな詩のうちの一つ³⁴」であった「窓」については、比較的多くを語っている。とはいえ、それも第一次大戦中に恋人へ向けた親密な手紙の中でのごとくほとんどで、以下に引用するのもマドレーヌへの書簡中の文章である。ここで詩人は、「窓」と関連させて彼の詩論を僅かに披歴してくれている。

私は詩的構文を単純化するのにできる限りのことをし、いくつかの作品ではうまくいきました、特に「窓」という詩では […]。それにしても、いまの私はこと芸術において印象主義だけはもはや好んではいません、それは形をもちませんし、はるか遠く、いや過去のもので、芸術では特にそうなのです。私の主な著作のうちの一冊が『キュビズムの画家たち』という名であることを忘れてはいけません、ところで言語と手紙の文体というのは確かにこの印象主義的段階を通り抜けないといけないのでしょう、問題は速度、省略なのですし、電文体は、省略法が素晴らしく抒情的な力強さと味わいとをそこに与える源泉をわたしたちにもたらししてくれるでしょう³⁵。

構文の軛から詩的言語を可能な限り解き放ったこと、「窓」でのアポリネールの達成はここにある。いまここで詩をもう一度読み返してみれば明らかだが、「窓」では、詩句と詩句を組み合わせて主節と従属節を生むはずの接続詞が極めて少ない。すべて書き出してみても、接続詞は第 1-2 行の« *Quand* »、第 10-11 行と第 26-27 行の« *Et* »、第 27-28 行と第 31-32 行の« *Où* »の 3 種類のみで、ほとんどの詩句は、他の何にも依存せず自律している。また、例外的に反復されている主要な詩句の代名動詞（第 1 行と第 34 行の« *se meurt* »、第 11 行と第 36 行の« *s'ouvre* »）が再帰的用法をとっており、詩の自己言及的性格を主張しているのも指摘しておくべきだろう。さらに、縮約の作法を強固にしているのは、その不確定さが却って視覚的な定位効果を強めているような数々の指呼詞 —— 第 8 行と第 11 行の« *V(v)oilà* »や同じく第 11 行の« *maintenant* »、そして人物のシルエットしか示さず匿名性を維持している第 5 行、第 10 行、第 14-16 行の人称代名詞 —— や、「*puis*」、「*hier*」、「*maintenant*」の使用を回避した第 21-23 行及び第 35 行の悦ばしげな言葉遊び« *Puits* »、「*Hyères Maintenon*」である。言葉遊びはまた別の詩句でも語数のエコノミーに役立っていて、第 26 行の形容詞« *marronnes* »は、翻訳では表現しようもないが、全体の色彩のテーマを反映して「茶色の」の意味をも打ち出

³⁴ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine - Tendre comme le souvenir*, op. cit., p. 395.

³⁵ *Ibid.*, p. 77.

してきている³⁶。こうして、詩にゆき渡っている色彩の語たちの内部を密やかに通っている光の道筋が、オレンジの果実の一房一房さながら、それ自体はまとまりのないように見える詩句たちを一つに凝縮して世界を形作っているのだ。言葉の自律性に詩を委ね、詩を駆動させる詩人＝「私」の現れない「窓」を通して、一見正反対の資質をもつと思われる二人ではあるが、アポリネールはマラルメの手から純粹詩の遺産を受け継いでいるように思われる。

純粹著作は詩人の語り手としての消滅を必然的にもたらず。詩人は、それらの不均等の衝突によって動員される語たちに主導権を譲るのである。語たちは相互の反映によって輝くが、古来の抒情詩の息吹、あるいは、個人的かつ熱烈な文章を導く行為において感知されうる呼吸に取って代わるそれはまるで、宝石の連なりを透過する、煌めく一筋の虚像のようなものだ³⁷。

しかし、二人が言うところの純粹詩には微妙だが決定的な違いがあることはやはり認めておかねばなるまい。マラルメは、その難解な詩の中で「無」を君臨させるために語の効果を彫琢し尽くし非人称化を促した。それに対し、ポエジーを「空気中に漂う抒情性」に見出したアポリネールの詩はむしろ構文の単純化に向かい、外界に開かれたことで多人称的になり、不断に躍動する世界のイメージを映し出す。アポリネールはあまりに軽やかに純粹詩を虚無から救い、言うなれば象徴主義から詩を解放している。

各々の詩句の自律性を強めたといっても、これは、「自由語」*« les mots en liberté »*を謳い名詞の羅列やオノマトペ、数字や記号を用いて伝統的な詩形式を次々に破壊していった同時代のイタリア未来派とは決定的な隔りがある。「窓」で行われているのはシンタクスの破壊ではなくその極度の簡略化であって、詩句の配置もまだ行分けの体裁を残している。この詩の独自性は、光と色彩に関する語句がそれを助けているとはいえ、それら自律し合った世界の数々の断片が、明確な論理・主従関係も作らぬまま隣り合い、他の何にも増してただ並置されているというその事実によって結ばれているということだ。そこにあるのは、ア・プリオリに設定された接続詞的な、言葉の意味による論理ではなく、隣り合うイメージ同士が衝突したときにはじめて何ら

³⁶ 第 26 行「逃げ出したシャビヌたちに向かって」の原語は、「Aux Chabines marronnes」。

³⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, t. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 211. 最初期のカリグラムの一つ「心、王冠、鏡」で、実際にアポリネールはマラルメの「窓」にオマージュを捧げている。

かの関係性が立ち上がる世界だ。言い換えれば、重苦しい接続詞的な言辭を用いずとも、詩における改行が本来持っている継起性がこの詩では最大限に發揮されていると言える。その観点から言えば、「窓」の言葉の性質は、「列挙」*énumération* ないし「並置」*juxtaposition* ではなく、「並列」*parataxe* の概念を通してより適切に理解されるだろう。また、第 17 行が典型的だったが、その他の詩句でも言語遊戯によって一つの語句の意味が作用する次元、すなわち意味場 *champ sémantique* が多層化されていたように、一詩句の内側でも複数のイメージがぶつかり合っている。「窓」で起きているのは、まるで異なる電荷をもった物質同士が接触して起こるショートのように、一貫性の乏しい詩句たちの短絡によって生まれる抒情性の誕生なのだ。マラルメの「宝石の連なり」は、世紀をまたいで電気回路へと変貌している。ルノーがいみじくも表現したように、この詩が「語＝イメージの絶え間ない運動」であり、詩を読んでモンタージュされる映像を眺めているような印象を受けるのは、この論理の短絡に起因しているのだろう。そもそも、「窓」が絵画に触発された詩でありながら、(一般的な意味での) 絵画的な詩 *poème pictural* ではまったくないことはもっと指摘されてきてもよかったのではないか。先述の通り、会話詩の書記行為は描写ではなく転写であり、エクフラシスやそれに類するレトリックであるヒポティポシス (活写法) の範疇には収まらない視覚性を表現し得ている。ドローネー自身が絵画のミメシスを離れ、描かれる対象を必要とせず光と色彩、幾何学的なフォルムが生み出すリズムによる抽象絵画を志向したように、アポリネールの詩も、何らかの対象の表象に捧げられているわけではない。問題はイメージの描写にあるのではなくて、イメージそのものを運動させることにあるのだ。会話詩、とりわけ「窓」でアポリネールが達成したこのなにかを、ここでは差し当たり「視覚的＝光学的言語」*langage optique* と名付けることにしたい。アポリネールがこの先『カリグラム』の詩的冒険を繰り広げていく中で、その根幹となっているのはこの新たな視聴覚的なポエジーの探究であることにはおそらく何度も立ち返る必要がある。それはきっと、その題名にもかかわらず、『カリグラム』には多くの非カリグラム詩が収められているのはなぜか、というあまりに解答を先送りにされ続けてきている問いに答えることにも繋がっていくだろう³⁸。それは別稿であらためて論じたい。

³⁸ Michel Murat, « Les épines de *Calligrammes* », in *Europe – Guillaume Apollinaire*, n° 1043, 2016, p. 127-128.