

レーモン・ルーセルの演劇性

北 山 研 二

## 序

現代美術は、Marcel Duchamp マルセル・デュシャン (1888~1968) を語らずして今や何も語れない。ところで、そのマルセル・デュシャンの代表作とも言うべき *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* 『花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも』を着想させたのは、言うまでもなく Raymond Roussel レーモン・ルーセル (1877~1933) の *Impressions d'Afrique* 『アフリカの印象』の公演 (1912年5月11日~6月10日, アントワーヌ座) である。デュシャンは言う。

(……) 私はルーセルを称賛していた。ルーセルは、私がかつて見たこともなかったものをもたらしたからである。それだけで、私という存在の最も奥深いところから称賛の念を引き出せるのである。つまり、それ自体で十分な何か、偉大な名前とか影響とかとは無関係なものである。アポリネールが初めてルーセルの作品を私に見せてくれたのである。それはポエジーであった。ルーセルは自分のことを文献学者にして形而上学者だと思っていた。しかし、彼は偉大な詩人であり続けている。

私の<ガラス>、『花嫁はその独身者たちによって裸にされて、さえも』の原因となったのはルーセルである。採用すべきやり方の大略を私に示したのは、『アフリカの印象』であった。この上演作品をアポリネールといっしょに見たおかげで、私の数ある局面の一つに関して途方もなく助けられた。私はルーセルの影響を蒙るかもしれないと気づくのには時間はかからなかった。画家として私は、他の画家よりは作家の影響を受ける方がよいと思った。そしてルーセルが道を示してくれた<sup>1)</sup>。

これは単なる称讃ではない。当時、たしかにアポリネールとその友人たち（画家、詩人、小説家）のあいだでかつてなく横断的交流が深まっていたが、美術の文脈から離脱して文学の作家から美術制作の前代未聞な着想をえるなどということは考えられなかった。では、デュシャンはレーモン・ルーセルのうちに何を見たのか、彼から何を受けとったのか。「それ自体で十分な何か」だとデュシャンは言う。それは、それ自体で自足する何か、他の何ものにも依存しない何か、いかなる無意味なことに対しても解釈し意味を与えてしまうそんな既存の文脈を拒否するような何か、ということになるだろうか。この公演の数ヶ月前、デュシャンは *Nu descendant un escalier, no.2* 『階段を降りる裸体 No.2』の展示拒否事件で何も変わらぬ美術の慣習や既存の美術制度にすっかり嫌気がさしてしまい、別な方向に、主題に関しても技法に関してもさらに考え方に関してもまったく異なる方向に向かおうとしていたからである。また、のちにピエール・カバンヌからこの公演について聞かれたとき、「あれはすごかった。舞台上にはマネキン人形と一匹の蛇がいて、その蛇がほんの少し動くんですよ。まったくもって突飛なものマニアでしたよ。私はテキストのことはあまりよく覚えていません。みんなそんなに注意して聞いていませんでしたからね。あれにはほんとうに衝撃を受けました……」<sup>40</sup>とデュシャンが答えたが、それは、ルーセル的な形象はデュシャンにとっては驚くばかりで解釈できなかつた、理解できなかつたことを正直に表明しており、そのすぐあとで、「(……) テキストを読んでから、やっと両方を結びつけることができました」と言うのは、デュシャンがルーセル的な形象を一般的に理解したのではなく、「それ自体で十分な何か」を「それ自体で十分な何か」として、一般化できないそのもの、特異なものを特異なものとしてルーセル的な文脈に置き直すことができたということなの

である。言い換えれば、のちにデュシャンの〈大ガラス〉がそのためのノート群〈グリーン・ボックス〉によって初めて立ち現れるように、ルーセル的な特異な形象は、それと対を成すテキストによって初めて立ち現れるということなのである。そう考えて始めて、レーモン・ルーセルの演劇とはどのようなものなのか、どのようなものでありうるのか、と問えるのではないだろうか。つまり、その演劇は対をなす戯曲テキストの吟味なくしては、さらにはルーセルのテキスト全体との関係の吟味なくしては、いつまでも理解できない奇妙な演劇でしかないのではないだろうか。要するに当時の演劇時評の追認になってしまうのではなからうか。そして、デュシャンを芸術のコペルニクスの転回に差し向けて現代芸術の創始者としたのがルーセルである以上、どうしてルーセルの演劇だけを現代演劇から遠ざける必要があるのだろうか。

## 1 ルーセル的エクリチュールの起源

ルーセルの演劇を理解するには、その戯曲テキストを読むだけでは十分ではない。ルーセルの場合、散文小説テキストにおいても戯曲テキストにおいてもエクリチュール（書くこと＝書き方＝書かれたもの）は、基本的にはそれほど変化しないながらも形態上の変化を繰り返し、それぞれのテキストが相互に参照し合うように展開するからである。ルーセル的エクリチュールの全般的理解なくしてはルーセルの演劇を十分には理解できないのである。ところで、ルーセルは散文のエクリチュールと韻文のエクリチュールとは類似している<sup>③</sup>、そして韻文のエクリチュールがルーセル的エクリチュールの起源にあったと言う<sup>④</sup>。そうであるならば、ルーセルの言うところにしたがっ

てエクリチュールの起源から理解するよう努めるべきではないだろうか。いや、そうしないかぎりには、ルーセルのエクリチュールの基本的特徴たる特異性は立ち現れてはこないだろう。いわば繰り返し繰り返し相互に参照し合っ  
てできあがるルーセル的エクリチュールのネットワーク上に、韻文のエクリ  
チュールを、散文小説のエクリチュールを、戯曲のエクリチュールを置き直  
おして初めて、ルーセルのエクリチュールの特異性が立ち現れてくるのであ  
る。

ルーセルは、1933年1月、死後刊行すべきテキスト *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. 『いかにして私は自分の本のいくつかを書いたか』 (1935年刊) を出版社に委ねてその7月にパレルモで催眠剤過飲のため死亡した。『いかにして……』はいわば一種の文学的遺書である。それゆえ、そのテキストを読み指示に従うとは、ルーセルの遺言執行人になることである。しかし、その遺書を検討もせずに、遺言執行人を自認するのは適切ではあるまい。

『いかにして……』によると、19歳(1896年)のとき、アレクサンドラン(12音節詩句)の韻文小説 *La Doubleure* 『代役』<sup>⑤</sup>を書いていてある種の奇妙な発作に襲われ、全世界規模の栄光感を体験したと言う<sup>⑥</sup>。そこではすべてがこの栄光感という光源によって照らし出され、この栄光感の外は存在しないのである。すべてが内部になる。いや、そうした区別が存在しないと言うべきなのだろう。『代役』の一行一行がその永続的栄光感そのものとなり、またその証拠となったと確信したからだろうか、彼は約6000行の詩句に浸りきっていた<sup>⑦</sup>。それゆえに、こうした特権化された起源的な「特異な」文学宇宙形成はルーセルのエクリチュールの方向づけに関して決定的な役割を果たしたと言ってよい。そのエクリチュールは、これらのアレクサンドラン

の対の脚韻同士が相互に保証し合ったように、のちに『代役』以外の作品においてもその『代役』の一語一語（「全世界規模の栄光感」によって輝ける一語一語）と対になるような諸語を求めては、あるいは求められたそれら諸語と対になるようなさらなる別の諸語を求めては、あるいはルーセルのエクリチュールの周辺部にあった諸語と対になるようなさらなる別の諸語を求めては、そこに対関係を絶えず形成しながらまさしくその対関係によってエクリチュール自身の現前を保証するからである<sup>6)</sup>。しかも、こうした音韻レベルや語彙レベルの「対」願望、「対」幻想は、物語のレベルに転移してエクリチュールのありようを寓喩的に展開するからである。ここで、ルーセルの実生活の習慣を指摘してもむだにはなるまい。彼の契約上の愛人シャルロット・デュフレーヌは、ルーセルには一度何かをすともう一度それをしないではいられなくなる性癖があったと言う<sup>7)</sup>。まるで、テキストの世界と実生活の世界が対応しなければならぬかのようではないか。さて、こうした「対」願望、「対」幻想とは、エクリチュールの動機づけあるいはその起源をそれ自身の分身に求めるといふ一種の自己言及そのもの、あるいは自己言及の連鎖そのもののことであり、これらがルーセル的エクリチュールの「特異性」をなす。そもそも『いかにして……』は、彼自身の作品群をよりよく理解してもらうための手引書ではなく、既存のフランス文学という文脈では決して読み解けない、決して解釈できないことを言明し、テキスト自体のシステムに注意を差し向けるためのテキストなのである。たしかに、語のレベルであれ主題のレベルであれ部分的にはヴィクトール・ユゴー、ジュール・ヴェルヌ、カミーユ・フラマリオン、ピエール・ロティ、エドモン・ロスタンなどの影響は否定できない。その意味では既存のフランス文学という文脈は確認できる。しかし、全体として見ると、影響関係といっても、

やはり先人の名や主題を変形し異化してルーセル的なシステムに取り込むかぎりでの関係しかない。彼の言う尊敬する作家は尊敬する対象としての作家であって、彼固有の文学宇宙を、彼固有のエクリチュールの「特異性」を共有する作家とは言えないだろう。

『代役』は、物語らしい物語としては、ある舞台（演劇）の代役に失敗したガスパールが、その失敗に惚れたらしいロベルトと手に手を取って（ガスパールはロベルトの愛人の代役として）恋の逃避行とばかりにニースのカーニバル（演じられるもの）に紛れ込むものの、最後はロベルトに逃げられて、ひとり旅回りの劇団に（またもやしとかじかの演劇の代役として？）加わるところで終わる。この物語は、シナリオと反復演技からなる演劇がそうであるように循環的・反復的なお話の連鎖をなす。しかし、それらはどうやら演劇的枠組みをつくること以上の重要性はないようだ。むしろ、彼らがカーニバルに紛れ込んでからはてしなく繰り返され演じられるカーニバルの列と単調なリズムこそ問題なのである。いや、それらを描写し続ける描写的エクリチュールとそのリズム（脚韻）こそ問題であると言い直そう。その描写的エクリチュールは、まるで目の前で繰り広げられるカーニバルをゆっくりと見回す観客の視線のように、あるいは映画のカメラと化した視線のように、山車にしろ、仮装にしろ、周囲の情景にしろ、対象をそれだけで孤立的に綿密に描写し一瞬輝かせて全体的意味を与えずに次の対象に移るということをはてしなく繰り返すことによって、カーニバルの列と単調なリズムとの対とアレクサンドラン詩行とその脚韻によるリズムとの対が重層化するそんなエクリチュールが滑稽なまでにルーセル的祝祭空間、反復的演劇的空間を増殖し続けるからである（それゆえに、「代役」というタイトルはある俳優の代役、ある愛人の代役としてのガスパールを指し示すだけでなく、描写対象とそれに

代わる描写のエクリチュールをも指し示しうるし、さらには対関係が生成していることも結果として指し示す)。こうしたルーセル的空間の反復的永続的膨張性は、それらの詩行によってしか保証されない。詩行によって、というよりも詩行のリズムをなす脚韻によってというべきかもしれない。ルーセルがアレクサンドランを書くときの原稿を見ると、まず対の脚韻（題韻）を書き、次に飛鳥的に数語を置いて詩行を完成していたからである<sup>(40)</sup>。いわばこの対の韻（反復を前提とするもの）こそ詩行を生み、そして同時に詩行によってこの脚韻は必然化され、そうした相互的な支え合いによって、ルーセル的な描写エクリチュールは滑稽なまでにはてしなく生産され続けるのである。おそらく、全体を厳格に統御する物語がないからこそ、何か演じられべきものを導入する反復的演劇的舞台ともいうべき枠組みだけしかつくりえない物語だからこそ、こうした終わらない生産が可能であるとも言えるだろう。それが、ルーセル的エクリチュールの特異性である。つまり、それ自体で十分に存在しうるものなのである。

しかし、エクリチュールによって与えられるルーセルの栄光感は永続しなかった。ルーセル以外の読者は栄光感＝エクリチュールを肯定しなかったからだという。読者は変化のない、終わらないエクリチュールに辟易したであろう。そして、文学関係者のあいだでは話題にもならなかった。『代役』の一行一行が放つ栄光感を受けとめる言葉がなければ（書評の称賛にしる、読者の熱狂的賛辞にしる）、対となるような鏡がなければ、ルーセル的栄光感は保証されず消え去るという。テキストの世界と実生活の世界が対応しなければならぬというルーセル的神話が崩壊しかかる。ルーセルは苦しんだ。死ぬほど苦しんだ。このエクリチュールを再生させるか、あるいはそれに呼応する対となるエクリチュールを創出しなければ、栄光感は彼自身に約束さ



れない。『代役』でルーセルが誕生したばかりなのに、早くも死の危機を迎えてしまったというべきかもしれない。しかし、ルーセル的特異性は特異性であるゆえに、他には取って替えられない。ならば、書き続けるしかない。では、どのように書くべきなのか。こうしてルーセルのいうエクリチュールの「探査の時期」が始まったのである。

## 2 物語と「手法」のエクリチュール

『いかにして……』は、その「探査の時期」に書かれたテキストの一部を明かす。小説『アフリカの印象』（1909年）、小説 *Locus Solus* 『ロクス・ソルス』（1913年）、戯曲 *L'Etoile au Front* 『額の星』（初演 1924年）、戯曲 *La Poussière de Soleils* 『無数の太陽』（初演 1926年）などはある特殊な procédé 「手法」によって書いたが、それら発表したテキスト以前に、「手法」という創作方法で数ページからなる物語を書いていた、と言う（おそらく、1900年前後以前のことだろう）。「私はほとんど同じような二語を（メタグラム [換え字遊び] を思わせる二語を）選んだ。たとえば, *billard* と *pillard* である。次に、綴りは同じだが意味の異なる語群をそれら二語につけ加え、こうしてほとんど同一な二文を獲得しました」<sup>(4)</sup>とルーセルは言う。しかし、この手続きは、予め脚韻（題韻）を決めておいてから、アレクサンドランを完成する作業とよく似ている。では、どこが違うのだろうか。「綴りは同じだが意味の異なる」「ほとんど同一な二文」というところが違う。つまり、脚韻の「対」関係が文レベルにまで拡大したのである。ルーセルの「対」幻想の強度が分かって来よう。ルーセルは続ける。

billard と pillard に関していえば、私が獲得した文は以下のとおりである。

1. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard... [古いビリヤード台のクッションの上の白チョークの文字]

2. Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard. [老いた盗賊の一味に関する白人の手紙]

(……) 二文が見出されると、第一の文で開始できて第二の文で終わられるコント [お話] を書くことが問題になった。

さて、この問題を解決する過程から私は私の全素材を取り出しました<sup>(12)</sup>。

これを「手法 1」と呼ぶことにしよう。たしかに、二文の語レベルの素材を出発点にして次々にそれら素材を結びつけてコントを完成したようだ(その手際については、すでにジャン・リカルドゥーの優れた分析がある<sup>(13)</sup>)。ところで、そのコントのタイトル « Parmi les noirs » 「黒人たちのあいだで」は、「老いた盗賊の一味に関する白人の手紙」を出版したときの書簡体物語のタイトルである。さて、そのコントについてルーセルは言う。「冒頭で、ある人が白チョークを使ってビリヤード台のクッションに文字を書いているところが見える。これらの文字は、最後の文『老いた盗賊の一味に関する白人の手紙』の暗号文を構成していた。そして、コント全体は、この白人探検家の書簡体物語にしたがって展開する謎のお話に基づいていた<sup>(14)</sup>と。それをもっともらしくするために、コントは、余暇としてのなぞなぞ遊びの物語がはめ込まれる。しかし、このコントは生前は発表されなかった。ルーセルをルーセルたらしめる特異な物語エクリチュールなのに、なぜ発表しなかったのだろうか。読めばすぐに分かることだが、コント「黒人たちのあいだで」

は、コント内の謎解遊びと、コントの最初と最後によく似た二文が相互に参照し合うように書かれているかぎりでは、対関係がよくできているが、エクリチュールの永続性という点では、たとえ最後の文が読者を冒頭文に送り返すような循環システムのコントであっても、それは永続的な豊饒なテキストとはやはり呼びがたいものだった。もつとも、対の脚韻の間に物語を掘り出したことは、ルーセルのエクリチュールの可能性を、つまりいわば水平方向から垂直方向への、描写するエクリチュールから物語るエクリチュールへの展開可能性（中断しない現実的時間の変化に比べ、無限の過去の時間に遡及できる、あるいは別種の空間の時間に移動できる可能性）を大いに拡大した。こうしたはめ込み型の構造が、「手法」のエクリチュールの特徴を決定する。そして逆説的なことに、それは対象を意味的連関に置かず孤立させるという描写的エクリチュールとは矛盾するのである。

ところが、ルーセルは、『シラノ・ド・ベルジュラック』や『鷺の子』へのほのめかし<sup>(45)</sup>が感じられる演劇仕立ての *Cbiquenaude* 『つまはじき』(1900年)だけを発表した。カラデックは友人を喜ばすためと言うが<sup>(46)</sup>、そんな理由だけでは不十分である。「手法」とその強い演劇的構成の妙が気に入ったからだろう。そして、何よりも読者の反応を知りたかったからではないだろうか。

### 3 エクリチュールと韻文劇

ルーセルは、コント「黒人たちのあいだで」のような「手法」による小テキストを一種自動的（手動的）に製造するエクリチュールに満足せず、『代役』のエクリチュールに匹敵しうるような無限増殖的エクリチュールを望ん

だ。しかし、『代役』では同じ結果しか待っていない。それでルーセルは、『代役』のガスパールが再び飛び込もうとする演劇そのものを呈示することを選ぶ。戯曲のエクリチュールは、韻文であるかぎりには脚韻の対関係は保証されるのだが、それだけでは、『代役』と変わらない。さらに、それが上演されうるということに新しい挑戦がある。上演されれば、それがアレクサンドランの韻文劇であればなおさらのこと朗読が強調されて、特異性を保証するものとしてのルーセル的「対」関係は増幅して成立するはずだからである。そして何よりも、演劇は上演されることを前提とする以上ははめ込み構造であり、「手法」のエクリチュールとは矛盾しないからである。この意味では、「手法」とその強いドラマ構成によって書いた『つまはじき』を発表したことの意味は小さくない。さて、問題の韻文劇とは *La Seine* 『セーヌ川』である（これは、生前は未刊行で、1989年に発見されたテキストであるが、『セーヌ川』の編者パトリック・ベニエによると<sup>17)</sup>、おそらく1900年から1903年ころに書かれたようだ）。物語としては、『代役』に劣らず目新しいところがない。ラウルは愛人のために家族を捨てたものの、その愛人に裏切られて、セーヌ川に飛び込むというものである。では、7000行にも迫るこの長大な韻文劇では何が起きているのだろうか。それは、『代役』でのニースのカーニバルの描写的「撮影」のエクリチュールの代わりに、ラウルのアパートマンにこっそりやってきた愛人ジャンヌとの会話や群れる画学生のほんとうらしそうな対話を（第一幕）、ラウルと愛人ジャンヌがいるムーラン・ルージュに集まる無数の客の月並みな会話を（第二幕）、ラウルと愛人ジャンヌが散歩するブーローニュの森にやってくる人々のいかにもありそうな会話を（第三幕）、ジャンヌに捨てられ橋のそばで人並に絶望するラウルの独り言と通行人たちの平凡な会話を（第四幕）非選択的に次々と「録音」する描写的

エクリチュールなのである（ベニエによると、ここに登場する人物は 400 を数えるという）。『セヌ川』は、エクリチュールの永続性・豊饒性という意味では、自動録音するかのような機械的な展開、対の脚韻というリズムつきの展開が終わりそうにないのだから、成功していないわけではない。そして、そうした「録音」のエクリチュールを他の文脈や特殊な意味形成に役立てない特異性のなかに孤立させ続けるのだから、やはり成功していないわけではない。むしろ滑稽なまでに膨張するその永続性・豊饒性は称讃に値する。しかし、こうした永続性・豊饒性はルーセルには納得できるものであっても、もし発表していれば、既存の文学的演劇的文脈（自然主義的、市民主義的ドラマやプールヴァール演劇<sup>18)</sup>）のなかでは特性のない人物を単に並置した戯曲であるとかメッセージもドラマツルギーもない駄作であるとして無視されても不思議ではなかったであろう。なにしろ、無数の多様な統一のない会話が不倫劇という主題を蹴散らし、想定される舞台をつぎつぎと走り抜けこれを空洞化してしまうのだから。それゆえ、ルーセルの初めての韻文劇は、初めての韻文小説『代役』がカーニバルを描写しながらカーニバル空間を空洞化しルーセル的エクリチュール空間を立ち上げたのとそれほど変わらない。『代役』の朗読を称讃しながら読み続けよと読者に要求することと、常識を越えた膨大な韻文劇『セヌ川』の上演を願うことの差を別にすれば。ところで、ルーセルがこの『セヌ川』を生前発表しなかったのは、自ら失敗作と見なしたからだろうか。それとも、改作を考えているうちにそのままになってしまったからだろうか。不明である。少なくとも、膨大な登場人物と膨大な上演時間を要する韻文劇上演は実際は不可能だったろう。それゆえ、ルーセルは不可能な韻文劇ならば発表するに値しないと考えたのかもしれない。

しかし、ルーセルは別な「不可能」に挑戦する。*La Vue*『眺め』（1903年4月）<sup>(19)</sup>でペン軸にはめ込まれた写真の極めつけの細部を、*Le Concert*『演奏会』（1903年6月）<sup>(20)</sup>でホテルの便箋の頭書きに印刷された風景の微小な細部を、*La Source*『泉』（1904年1月）<sup>(21)</sup>でミネラル・ウォーターの瓶のラベルの汲み尽くせぬ細部を逐一報告描写する。もちろんアレクサンドランで。そんなことが可能なのだろうか。報告描写される対象が現実の対象でなく、記憶や想像された映像という対象なのだから、現実描写として不可能であっても、いや現実の描写ではないからこそエクリチュールのレベルでは可能なのである。今度は、もはや、アリバイ程度のお話さえなく、カーニバルの喧噪もなく、会話の言葉が入り乱れることもなく、静寂が続くだけだ。似たような風景や情景が繰り返して描写される。そして、人間主義、道徳主義、象徴主義、審美主義等々の装いがいっさい剥がされて、ほとんどさすがしいままでに即物的といてよい描写であるため、純度の高い輝ける透明性が現出する。描写される対象は意味が与えられないまま一瞬輝き石化し永遠化され、置き去りにされる。それゆえ、『代役』や『セーヌ川』と同じように、描写され報告される対象はすでに既知のものかもしれないがあらためてルーセル的エクリチュールが描写し報告するとき、描写対象は一瞬ずらされて無意味ではなく非意味の対象として閃光を放ち消え去っていくので、やがて残るのは当のルーセル的エクリチュールの運動であり、対の韻のこだまである。こうして、ルーセル的な文学空間が形成される。しかし、今度の描写対象は、やはり隣接の関係で選択されるが、無限に拡散はしない。一定の枠のなかに、つまりはめ込み構造に収まっているからである。それは、「手法1」のテキストで冒頭と結末のほぼ同一の二文がある種のコントを保証したがために増殖できなかったように、今度も冒頭と結末の情景が同一であるために

自ずから増殖は制限されざるをえない。それゆえに、エクリチュールの永続性や豊饒性は衰退し始める。『眺め』は 2056 行、『演奏会』は 1069 行、『泉』は 1012 行というふうに、詩行数が減少するだけでなく、物語の小断片らしきものがちらちら浮上するからである。そして「また数年間は、探査になった」<sup>(22)</sup>。ルーセルは、どうしても『代役』の栄光感が刻印されうるエクリチュールを実現したかったのだろうか、「その数年のあいだに *L'Inconsolable* 『慰められないもの』、*Têtes de Carton du Carnaval de Nice* 『ニースのカーニバルの張り子の頭』だけを発表した」<sup>(23)</sup>。『代役』の偉大さを『代役』以外でどのように実現すべきなのか。ルーセルの探査は続いた。はたしてどのようなエクリチュールが可能なのだろうか。

#### 4 韻文小説とはめ込まれる韻文劇、『結婚』

*Les Noces* 『結婚』の編者ピエール・バザンテによると<sup>(24)</sup>、これはおそらく 1904 年から 1907 年に書かれたようだ。つまり、「また探査になった」ときのテキストである。われわれが手にするこの未完成の『結婚』には「プラン」がある。「結婚——クロードとリュス。クロードはリュスに結婚の約束をしたので、リュスは身を任せる。復活祭の月曜日にパリ観光船に乗り、郊外に向かう。その結果、リュスは妊娠する。クロードは北アフリカ原住民騎兵に志願するためにリュスを捨てたので、リュスは恥ずべき行為のため X 家から追い出された。リュスは野宿に出かけ、ずっとクロードを愛し続ける。彼女はクロードと結婚する約束をそれほど当てにしていた。タイトルが彼女を正当化する」<sup>(25)</sup>とある。これは立派なメロドラマになりうる。しかし、ルーセルの韻文エクリチュールは増殖に増殖を続け、プランからはみ出してしま

う。たしかにクロードとリュスのメロドラマ的会話は、セーヌ河岸での散歩（「……河岸で」）、観光船による遊覧（「観光船にのって」）、ヴァンセンヌの森の散歩（「ヴァンセンヌの森で」）の途中で交わされるが、会話の間に、直接的には彼らのメロドラマとは関係ない観光船の乗客やベットの様子や観光船から見える風景等々を反復的に描写するエクリチュールが、そして人々の会話を録音するエクリチュールが次第次第に増殖していつ果てるともなく続く。「観光船にのって」は約 3500 行、「ヴァンセンヌの森で」は約 6500 行… … エクリチュールの永続性・豊饒性という意味では、自動撮影描写・録音するかのような機械的な展開、対の脚韻というリズム付きの展開が終わらないのだから、そして「撮影」描写的・録音的エクリチュールを他の文脈や特殊な意味形成に役立てない特異性のなかに孤立させ続けるのだから、やはり成功していないわけではない。しかし、このかぎりでは『代役』のニースのカーニバルとパリの日常的光景とが入れ替わったにすぎない。それ以上に永続的であり豊饒であるとしても。むしろ、『結婚』の新しさは、当初のプランを越えて別の場面が加わったことだろう。クロードとリュスが芝居見物（「アンビギュ座で」）に出かけたものの、はめ込み式に開始されるこの芝居の描写と録音のエクリチュールが未完ながら 10000 行を越えてしまったことである。いわば『代役』のエクリチュールに『セーヌ川』のエクリチュールをはめ込んだわけである。はめ込み構造というかぎりでは、「手法」のエクリチュールさらには『眺め』のエクリチュールの延長上にありうる。それゆえ、ルーセルは新たな試みを敢行したわけである。しかし、物語をつくるとなると永続性・豊饒性は犠牲にしなければならない。永続性・豊饒性を追求するときは、物語は縮減しなければならない。簡単には両立しない。それでは、物語をつくるためにルーセルはどうしたのだろうか。このはめ込まれる



芝居にブルヴァール劇調のかなり複雑なメロドラマ的な話を盛ったのである。放蕩三昧で借金だらけの男は資産家の娘と結婚するが、素性がばれ、妻に愛人の子を作られてしまう。愛人が事故死してから、妻は、愛人からの手紙を夫に盗まれて、この夫からゆすられる。夫はこのゆすりの件を悪党たちに知られて、ゆすりの横取りのため悪党たちに殺される。しかし、妻は運良く例の手紙を取り戻したがために悪党たちに殺されてしまう。そして、警察が登場し…… こうなると、描写・録音対象（語群）を他の文脈や一般的な意味形成に役立てない特異性のなかに孤立させ輝かせるという描写的エクリチュールはたちまち消滅し、代わって諸対象を結びつけ意味連関網を張り巡らすという物語のエクリチュールが登場する。完成しないのだから、永続性も豊饒性も否定されたわけではないが、これはルーセルの本意ではなかったろう。それゆえに、ルーセルは『結婚』を完成できなかったのだろう。『いかにして……』で、「この探査では激しい苦痛が絶えず襲ってきて、熱望する芸術感をえられないと感じるや、激しい怒りの発作に襲われて地面を駆け回ることがあった」<sup>(26)</sup>というが、それは完成するのに膨大な時間が必要だからではなく、自分が創出した二種類のエクリチュールの矛盾を解決できなかったからなのである。

## 5 描写のエクリチュールと物語のエクリチュールの中和、小説『アフリカの印象』

ルーセルは、二種類のエクリチュールの解決できない矛盾を避けて、垂直方向に展開しうる「手法」のエクリチュールの可能性を探究し物語の拡大に賭ける。物語中に二篇のソネ（一四行詩）を象眼した短篇 *Nanon* 『ナノン』<sup>(27)</sup>

を 1907 年に、韻文による物語（約 1300 行）の前後にその物語の動機づけの散文を加えた *Une Page du Folk-Lore breton* 『ブルターニュ民話の一ページ』<sup>(28)</sup> を 1908 年に発表した。それらは、形式的には韻文（アレクサンドラン）と物語る散文（「手法」）を結合するのだが、韻文は描写的ではなく「手法」を動機づけるために物語を、他方「手法」は単なる物語単位の生産装置ではなく必然化された物語を成立させるべく物語諸単位を関係づけながら展開する。しかも、冒頭と結末の二文で「対」関係も呈示できているのである。しかし、いうまでもなく、もはや対象を孤立させ輝かせる描写的エクリチュールは問題にはなっていない。

さて、一般的に言えば、物語生成はそう工夫さえすれば、既存の現実的対象の描写におとらず多様でいわば無尽蔵でありうる。呈示方法次第では、永續性・豊饒性に転化しうる。『千夜一夜』のように。ルーセルは、「手法」の探究を進め、「黒人たちのあいだで」から『アフリカの印象』を着想する。『アフリカの印象』（1909 年）<sup>(29)</sup>の生成についてルーセルは言う。

それは *billard* と *pillard* を比較することからなっている。略奪者 *pillard*、それはタルー [ポニユケレ国の皇帝にしてドレルシュカフ国の国王] である。徒党 *bandes*、それは戦士団である。白人 *blanc*、それはカルミカエルである（語 *lettres* は保持されなかった）。

さらに手法を拡大しながら、私は語 *billard* に関連する新しい語群を探した。いつもそれらはまず最初に出てくる意味とは別の意味で理解した。これは私には毎回いっそうの創造を与えてくれた。

たとえば、ビリヤード *billard* のキュー *queue* は私にタルーの引き裾つきドレスを提供してくれた。ビリヤードのキューはときにはその所有者の

組み合わせ文字イニシャル *chiffre* が書かれていることがある。そこから、さきの引き裾に記された数字 *chiffre* が出てきた。

語 *bandes* [クッション] につけ加えるべき語を探した。そして、繕い *reprises* (針仕事の意味) のしてありそうな古いクッションのことを考えた。そして語 *reprises* は、音楽関係の意味になって、私にジェルッカを提供してくれた。タルーの戦士団 *bandes* が歌うあの叙事詩であり、その音楽は短いモチーフの持続的反復 *reprises* にある。語チョーク *blanc* につけ加えるべき語を探しながら、[ビリヤード用] 立方体のチョークの台に紙を固定する糊 *colle* のことを考えた。そして語 *colle* は留め置きあるいは居残りの意味(中学生の隠語で使われる)で理解したとき、それは私に、タルーが白人 *blanc* (カルミカエル) に課す三時間の居残りを提供してくれた。

それからは語 *billard* の領域は放棄し、同じ方法にしたがって続行した。私はある語を選び、これを前置詞の *à* によって別な語と結びつけた。そしてこれらの語は、最初の意味とは別の意味で理解したとき、私に新しい創造を提供してくれた。(もっともこの前置詞こそ、私が今話したことに役立つのである。つまり、*queue à chiffre* [イニシャルのついたキュー/数字のついた引き裾], *bandes à reprises* [繕いのしてあるクッション/ジェルッカを歌う戦死団], *blanc à colle* [糊のついたチョーク/居残りの白人] というわけである)。この最初の仕事は困難であり、すでに多くの時間が費やされたと言わざるをえない。いくつかの例を引用しよう。

語 *palmier* を取り上げ、二つの意味で、つまりお菓子 *gâteau* とヤシの木 *arbre* の意味で考えることにした。語 *palmier* をお菓子の意味で考えながら、この語と異なる二つの意味で理解されうる他の語を、前置詞 *à* を用

いて結び合わせるよう努めた。こうして *palmier à restauration* [レストランのお菓子] を獲得した（それこそ、繰り返すが、じつにたいへんで長い仕事だった）。そしてこれがさらに *palmier à restauration* [王政復古のヤシの木] という意味を与えた。そこから、タルー王朝の復活に捧げられたトロフェー広場のヤシの木が出てきた<sup>(30)</sup>。

『いかにして……』は、前置詞 *à* を用いた手法（「手法 2」と呼ぼう）の例を 50 ほど列挙して、それらが『アフリカの印象』のどの形象に、どの物語に対応するのか種明かしをする。そして「手法」はそれだけに留まらない。

手法は発展した。私は何かしら文を取り上げるに至った。そこからいくつかのイメージを引き出した。少しばかりそれは、判じ絵を抽出することが問題になっているかのようであった。

一例を取り上げてみる。コント「詩人とモール人女性」の例である（……）。そこでは、歌《*J'ai du bon tabac*》を使った。第一行《*J'ai du bon tabac dans ma tabatière*》は《*Jade tube onde aubade en mat* [艶消ししたもの] *a basse tierce*》を私に与えた。この最後の文にコントの冒頭のすべての要素が見分けられよう。

続きの《*Tu n'en auras pas*》は《*Dune en or a pas [a des pas]*》を私に与えた。そこから、砂丘の上の足跡に接吻する詩人が出てきた……<sup>(31)</sup>

文分解の「手法」（「手法 3」と呼ぼう）は分解すべき文を無限に拡大する。歌、称号、広告、住所、デッサン帳の題名、ユゴーの詩篇、小説の題名、聖書の一句…… こうして「手法」のエクリチュールは、多様な形象、コント

の素材をいわば無尽蔵に提供できるかのような巨大な可能性を獲得した。実際「手法」のエクリチュールは、第1章から第9章まで、トロフェー広場やその周辺を奇妙な絵巻や細密画、倒錯的衣装や振舞い、前代未聞の祝祭、風変わりな処刑、人間や動物による一大見世物芸、不可能な機械群、天才歌手・俳優・ダンサーたちの舞台、視力や記憶の奇跡的回復手術、川面や煙や花火に映るリアルな絵や彫刻、仮死状態の少年の川底探検と物まね植物……で満たす。それらは「*Textes de grande Jeunesse ou Textes-Genèse*」[「青年時代後期のテキストあるいは発生としてのテキスト」]の「手法1」のエクリチュールでは発見しえなかった形象ばかりである。しかも、現実に見たものを経験したものではなく、エクリチュールの可能性としてしか現前しないものばかりである。そして改めて見直せば、それらの特異性（そして不条理性、倒錯性）などに驚かずにいられない。これこそ、「手法」の物語る、物語を産出するエクリチュールの独創であろう。ところで、「対」関係の方はどうなったのだろうか。『アフリカの印象』の「手法」には、こだまを返し合う韻も *billard/pillard* のような対もないではないか。それどころか、こだまを返すはずの語群をエクリチュールの表面から隠してしまったのである。もちろん、『いかにして……』は、どの形象のエクリチュールも、どの物語のエクリチュールにも、それらを生み出した語群がエクリチュールの下にあると告げるのだが、読者はそれとは気がつかずに通り過ぎてしまうだろう。じつはルーセル的な「対」関係は、『アフリカの印象』の構造そのものに内在化する<sup>(32)</sup>。

『アフリカの印象』の第1章から第9章までは、奇異なもの、突飛なもの（デュシャン）、不可能なもの……の形象群を、目の前に現前するものを自明なものとして確認するかのように、エクリチュールは描写し呈示する。つま

り『代役』や『眺め』の韻のないエクリチュールが再び作動して、それら形象群間に意味の綱目をつくることなく、ただただ個別に次々と描写し輝かせるのである。それぞれが並列していて、まるでひとつひとつが順番に舞台に登場するかのようなのだ。実際、そうしてほしいかのように「無比クラブ」は他ならぬ舞台そのものであり、すべてのパフォーマンスは本来舞台で演じられるはずだという。いや、登場人物は自分の上演のためにしかそこにいないのであり、動物は調教されて出番を待っている。しかし、第10章からは物語るエクリチュールが始動する。この物語るエクリチュールは、描写・呈示された諸形象の由来、来歴、原因を個々別々にはめ込み式に語る。それぞれは固有のコントによって、そこに現前する必然性を獲得するのである。ここで初めて、トロフェー広場に辿り着いた人々・動物・事物の経緯が判明し、白人たちの身代金が届くまでにそこで展開されるタルーの戴冠式の理由と戴冠式を祝う白人たちの演芸大会の理由が理解されるのである。こうしてデュシャンが納得したように、ここで出現するルーセル的形象群の特異性が特異性として納得できよう。そして「対」関係は、描写エクリチュールが報告するこれら特異な形象を、それら固有の根拠を明らかにすべく物語エクリチュールが反復するということで成立する。それゆえ、描写エクリチュールと物語るエクリチュールの相剋はここでは中和するのである。そうであるならば、あの栄光感＝エクリチュールが永続性と豊饒性を回復したのでらうか。

## 6 上演される『アフリカの印象』

小説『アフリカの印象』には「だれひとりとして見向きもしなかった」<sup>(33)</sup>。ルーセルの落胆は大きかった。そこで、『シラノ・ド・ベルジュラック』、

『鷲の子』、『シャントグレル』でブルヴァール演劇の大家となっていたエドモン・ロスタンに脚色を勧められるや、彼は飛びついた。「私は理解されないことに苦しんでいたので、本よりは演劇を通した方がもっとたやすく人々をとらえるかもしれないと思った」<sup>(34)</sup>という。評伝作家のカラデックによれば<sup>(35)</sup>、ルーセルは小説『アフリカの印象』の第2部（第10章以後）を会話体に直し脚色した。フランス国立図書館の原稿部にある戯曲『アフリカの印象』<sup>(36)</sup>から類推すると、実際の上演とこの戯曲とのあいだには多少の変更があったと思われる。また、プログラムと実際の上演との違いから、三種の版があるとしか考えられない。とはいえ、それは部分的な役柄変更や削除のようなので、基本的なところではカラデックの言うとおりである<sup>(37)</sup>。戯曲『アフリカの印象』から判断すれば、登場人物は典型的な人物にかぎられ（タルーと通訳のセイル＝コールがタルーひとりに統合化されているために、ほんとうらしさが失われているのだが）、彼らは自分たちの過去やパフォーマンスの由来を簡略的に自己紹介する形で展開するため、彼らの奇妙さ、彼らが見せるパフォーマンスの突飛さが目立つばかりで、いわゆるドラマツルギーらしいドラマツルギーに欠ける。デュシャンが言うように小説を読んで初めて納得できるものなので、当時の観客は本を手にしなにかぎり何も理解できなかったろう<sup>(38)</sup>。そもそも、ルーセルが自分の小説を舞台にのせやすいように譲歩しすぎたため、いわゆるルーセル的なエクリチュールの特質はほとんど発揮できなくなってしまったようだ。なぜなら、もともと小説のためのエクリチュールであって、演劇のそれではないからである。舞台上では、パフォーマンスの呈示とすでに起きてしまったことを語るだけなのである。ルーセルとしては、ルーセル的な奇異なる諸形象の「現物」やパフォーマンスそのものを見せるのだから、「現物」を再現するような描写的エクリチュ

ールは無用と判断し、物語的な部分こそ舞台の科白が担うべきだと考えたのだろう。しかし、それでは時代の演劇的好みとは合わない。いやそもそも、ルーセル的エクリチュールとは、エクリチュール内部にしかありえないのである。現実との参照関係がないからこそ、ルーセルのエクリチュールが成り立ちうるのである。ならばと、延々と続く科白を舞台らしくするために、ジュイヤール役（歴史家で、この舞台では案内役をかねる）のデュアールは「目を回さんばかりの素早さでその科白をまくし立て、かと思うと静かに笑った。しかし科白が続くと勢いにのり、言葉があまりに速く次から次へと飛び出す」という工夫をせざるをえなかったのである。もっとも「一語も聞き取れなかった」<sup>(39)</sup>ようだが。さて、演劇『アフリカの印象』はすべての出費に責任をもつ自主公演で、フェミナ座（シャンゼリゼ大通り 90 番地の地下）で 1911 年 9 月 30 日に初演した。公演は、10 月 15 日まで行われたが、ほとんど注目されなかった。唯一『フィガロ』紙は、「もっとも拍手された場面のひとつ——シタールを弾くみみず」というキャプションをつけた写真を掲載した<sup>(40)</sup>。しかし、これはルーセルが掲載の負担をした広告的な記事だった。その半年後にアントワヌ座でソワレによる再演がなされた（1912 年 5 月 11 日から 6 月 10 日まで）。『コメディア・イリュストレ』（1912 年 6 月 1 日号）誌がやや皮肉っぽい礼讃記事を書いてから、演劇界は注目し始めた。しかも、サーカスやミュージック・ホールにこそふさわしいような主要場面の紹介のポスターが一役買った<sup>(41)</sup>。そして観客が押し寄せた。しかし、あるソワレでは「大荒れとなった。ひとりの観客が立ち上がり、抗議した。他の数人の観客が役者に声をかけた。沈黙したままの作者は、劇場内にいながらただただこうした騒ぎを傍観していた。（……）こうした騒ぎは客を喜ばす。観客はレーモン・ルーセル氏を嘲笑する」<sup>(42)</sup>。とはいえ、「観客が見出すもの



は、ただ単に何かしらの皮肉、激情、幼稚さ、数々の小道具なのである。さて、これほど執拗であっても、作者が観客をからかっているわけではないことに気づくと少しばかり困惑する。結局観客は、ひとりの男が自ら楽しむためという唯一の意図から作品を製造していることに驚くのである。にもかかわらず、劇場は毎晩満員札止めである」<sup>(43)</sup>。ルーセルは「仔牛の肺臓レール」の作者として有名になった。そして、その公演のあるソワレにアポリネール、デュシャン、ピカビアがいたことは言うまでもない。公演終了後は、ベルギー・オランダ・北フランスの巡業に出た。ルーセルもそれに参加した。さらには水夫役で舞台にあがった。にもかかわらず、『いかにして……』では、「それはまったくもって不成功そのものであり、憤激を買った。人々は私を狂人扱いたした」<sup>(44)</sup>と言う。ルーセルは冷静だった。自分が理解されていないことを承知していたのである。

## 7 小説『ロクス・ソルス』と演劇『ロクス・ソルス』

ルーセルは、文を音の似た語群に分解する「手法 3」を用いて別な小説『ロクス・ソルス』を書き、これを 1913 年 10 月 24 日に印刷に付した<sup>(45)</sup>。さて、『ロクス・ソルス』の全体を包む物語は『アフリカの印象』以上に素っ気ない。モンモランシーの「ロクス・ソルス」(孤立した場所)で多くの弟子に囲まれて驚異の研究に没頭するマルシャル・カントレルの調査研究成果(泥の彫刻とレリーフ、無痛抜歯用空飛ぶ撞槌、哺乳類が生きられる輝く水アクア・ミカンス、ガラス張りの死者活性装置、音響式精神疾患治療装置、音楽を奏でるタロット・カード、血文字を書く古い鶏、熱で膨張する金属レース……)を見るべく、幾人かの友人がここを訪ねるといふものだ。訪問客

はまるでロクス・ソルスという博覧会場の独立した各パヴィリオンでも見学しているような錯覚に陥る<sup>(46)</sup>。そして各形象・物語も、出現する場所が同じロクス・ソルスではあるものの、互いに全く関係がない。ここではそれぞれの形象の描写・呈示のエクリチュールとそれに対応する物語を物語るエクリチュールとが直結する。そして物語るエクリチュールが、物語のなかに別の物語があるようにはめ込み式に膨張し、最後は元の形象（描写・呈示するエクリチュール）に立ち戻る。これは、「手法」本来の構造である。対象（言語）を少しずらして、この空隙にルーセル的形象群を現出させそれらをコントで結合し、最後にほんの少しずれた二種類の言語（形象）を重ね合わせるからである。つまり、『ロクス・ソルス』では描写・呈示するエクリチュールは、物語るエクリチュールに対して、コントの素材を与えるというより、物語るエクリチュールが始動する契機を与えているように見えるのである。それゆえ、小説『アフリカの印象』における無数の奇異な形象の並列の連鎖とは違って、描写される形象の奇異さは遅からず解明されるため、エクリチュールの永続性・豊饒性よりは、形象の語群がすぐにこだまを返すような「対」関係が優先される。こうしてルーセル的エクリチュールの特異性は特異性として現前しうることは言うまでもない。一般的な文脈では解釈できず、特異性を特異性として認めざるをえないのである。さらに、演劇性の観点から言うならば、小説『アフリカの印象』が人も動物もパフォーマンスを演じるのと同様に、ここでもすべてが上演にかかわり、訪問者はそれを見て、その上演の由来や経緯を知り、また上演されるものを見るということだけを繰り返す（説明と上演あるいは上演と説明という「対」関係が繰り返される）。しかし、「対」関係が優先されるとはいえ、『アフリカの印象』とは異なって、ロクス・ソルスでは上演が停止することがないという意味では、ルーセルの

言うエクリチュールの永続性・豊饒性は、暗示ではあるが、それがないとはいえない。

ルーセルは、『アフリカの印象』の公演の失敗は自分で小説を脚色したからだと考えて、今度は『ロクス・ソルス』を当代一の売れっ子脚本家ピエール・フロンデに脚色を依頼した（おそらく、エドモン・ロスタンの口利きだろう）。金を山ほど積んで。しかし、フロンデは原作とは似ても似つかぬ脚本を書き上げた。「フロンデは自分の才気を見せびらかすのに熱心なあまり、原作から大きく遊離し、さらに独断で、喝采を浴びるよう依頼された原作を曲解させるような冗談を数多く加えた」<sup>(47)</sup>のである。それはバレエ中心の作品になっていた。そして、1922年12月8日から21日までアントワヌ座で、贅を尽くして上演した。「初演は筆舌に尽くしがたい騒動が起こった。それは戦争だった。今度は、劇場全体がほぼ私に敵対していたのに対して、私には少なくともきわめて熱烈な支持者グループがいたからである」<sup>(48)</sup>。このグループとは、ダダイスト・グループのヴィトラック、ブルトン、アラゴン、ピカビア、デスノス、オーリックたちであった。既成の演劇を打ち壊す戦争を求めているこのグループには、ルーセルの公演は絶好の機会だった。「事件は大騒動になり、私はたちまち著名人になった」<sup>(49)</sup>。ルーセルとしては悪い気はしなかったろう。「しかし、それは成功とはほど遠く、スキヤンダルだった。私が話した好意的なグループを別にすれば、人々は結集して私に敵対していた」<sup>(50)</sup>。好意的なグループがさくらの役を進んで引き受けたがために、事態を悪化させた。「あるジャーナリストの表現を借りれば、それは『万年筆による抗議』であった。再び私は、狂人として、人を担いで面白がるやつとして扱われた。批評家はこぞって怒りの声をあげた」<sup>(51)</sup>。そして、『ロクス・ソルス』を揶揄するパロディーが飛び交った。「ルフォクス・ソル

ス」(孤独な頭の変な人?)、「コクス・ソルス」(孤独な寝取られ男?)、「ブ  
ロクス・ソルス」(ルール地方の抗戦をもじって、孤立した包囲?)、「ラク  
ス・サルス」(ピエール・ブノワの『塩湖』をもじって?)、「ロクス・コオ  
ルス」(冷水による死体処理をもじって、冷え切った場?)、「ググス・ソル  
ス」(孤独な道化役?)、「ロクス・サウルス」(うんざりする場?)…… 問  
題は、ルーセルが上演の円滑を計って無邪気にも金を湯水のように使ったこ  
とにあった。それだけで、当時の批評家を、ジャーナリストを、学生を敵に  
回すのに十分だったのである。しかし、冷静な作家や批評家は小説『ロク  
ス・ソルス』を読んでルーセルに同情したし、金のゆえに妥協せずに何でも  
できると断言する友人もいた。ともあれ、このスキャンダルはルーセルに、  
舞台にはプロットが必要であることを教えたのだが、むしろそれ以上に、譲  
歩せずルーセル的エクリチュールを舞台化することを決心させたと言ってよ  
い。また、こうした集団の熱狂によって、自分は理解される、人々と交流で  
きるとルーセルは期待したかもしれない<sup>(52)</sup>。

## 8 「手法」のエクリチュールの舞台化、『額の星』

「観客の無理解は、私がそれまで本の脚色しか舞台にのせてこなかったと  
いうことにおそらく原因があると考えて、とくに舞台のための作品をつくる  
決心をした」<sup>(52)</sup>。もちろん、『アフリカの印象』や『ロクス・ソルス』を書く  
のに用いたいいわゆる「手法」をやはり適用した<sup>(53)</sup>。そして、完成した『額の  
星』<sup>(54)</sup>を1924年5月5日から7日までマチネでヴォードヴィル座で上演し  
た。しかし、『ロクス・ソルス』の上演とは違って、今度は徹底して簡素な  
上演となった。1914年8月から生活費が五倍に跳ね上がったことや、1924

年3月にフランが暴落したことがルーセルの資産を大幅に減らしたのは事実であるが、それだけが上演の簡素化の理由とは言えない<sup>65)</sup>。次作の上演ではまた、贅沢になるからだ。むしろ、反感を買った『ロクス・ソルス』の金満主義的上演の反省からだろう。ソワレの『愛のあとで』(ピエール・ウォルフとアンリ・デュヴェルノワ作)のサロンの舞台装置、ブルジョワ趣味の室内装飾、ルイー五世様式の家具、絨毯、クリスタルガラスのシャンデリア、奥のフランス窓等々をそっくり使用したので、舞台装置なし、音楽なし、バレエなし、衣装係なしという簡素ぶりである。しかし、むしろこれは『額の星』の上演に観客の注意を科白(エクリチュール)に集中させるのに十分考えられた配慮であったろう。

さて、戯曲『額の星』は、ややプロットへの配慮がある。第一幕第一場では、インド人サウー<sup>66)</sup>とインド=フランス人メルジャが何かあやしい密談をし、第五場では、サウーが、シヴァ神に追われる双子の居場所、つまりがトレゼル家を大祭司に密告したことをメルジャに告げるからである。ある種のサスペンスが期待できるわけである。しかし、こうしたプロットへの配慮はやはりルーセル的エクリチュール(あくまで、書かれた『額の星』についての言及なのでエクリチュールの用語を用いる)には向いていないらしく、それとはまったく関係なく、それを忘れてしまったかのように、エクリチュールは幾重にもはめ込み状に物語を増殖する。むしろ近代演劇が必要とした心理的倫理的人間関係への配慮やドラマツルギーがあると、ルーセルの物語るエクリチュールが展開できないかのようなのである。心理的倫理的人間関係の欠如やドラマツルギーの不在ゆえの劇展開の予想不可能性こそ、物語るエクリチュールの並列的増殖への注意の度合いを高めるのであろう。実際、少しでも読み落とすと(聞き漏らすと)、物語の糸は行方不明になってしまう。

物語るエクリチュールは、それ自身に注目してもらうために、奇異な突飛な不可能な形象は持ち出さない。むしろ見かけが平凡なものを呈示する。書簡の束を留める金属製の輪金（第一幕第二場）、本+鳩の剥製（第三場）、単調な二重唱（第四場）、手紙（第二幕第一場）、ペンダント（第二場）、卵の殻と自筆原稿+楽譜原稿+蝶の入ったガラス製の文鎮+硬貨（第四場）、既出原稿の朗読（第六場）、献立表の肖像画（第三幕第二場）、本+その透かし模様（第三場）、サンギーヌ [赤レンガ色のチョークで描いたデッサン]（第四場）、指輪（第四場）、本（第五場）。これだけの素材から物語るエクリチュールとはいえ、増殖することをやめないのである。たとえば、短い第二場を要約的に見てみよう。学者トレゼルは養女の婚約者クロードに懇願されて、骨董品をひとつ見せる。それは、輪金で留めてある書簡の束である。この金属製の輪は、ナイアガラの滝を渡った綱渡り芸人ブロンダンが使用した綱の針金の一部である。書簡とはラシーヌの自筆の手紙である。さて、ブロンダンは芸人生活二五周年記念のパーティーでメニューを留めるために、使用してきた綱渡りの綱の針金を輪金にして使用した。その会食者のなかに、同じアパルトマンの住人の骨董屋クラパールがいて、綱渡りとその綱からローマ時代のセプティミウス・セウェルス時代の綱渡りとラシーヌの自筆の手紙を連想した。セプティミウス・セウェルスは、宿敵コルネイユの悲劇の登場人物であり、ラシーヌは自分の悲劇の将来の登場人物とすべく資料収集の段階で、ローマ皇帝セプティミウス・セウェルスと綱渡り芸人の出会いの逸話に出会ったからである。この綱渡り芸人マテオはローラに恋するが、ローラからボンファシオ海峡の綱渡り成功が結婚の条件だと言われて、浮きブイに金属支柱を立ててその天辺に綱を張れば海峡を渡れると考えたが、資金がないため皇帝に助けを求めたものの、助力を得られずに終わる。ところで、この展開は

ラシーヌとミルヴァル夫人との関係に似る。さて、クラパールは、メニューを留める輪金をラシーヌの自筆の手紙の束につけるのである。そう語るや、トレゼルは葉巻のひと吹きと月明かりを混ぜる。第二場だけでも十分「手法」の寓喩になりうる。まず二つの名詞、輪金と手紙を結びつけるのは、「手法2」の方法である。輪金は伸ばし束ねれば綱になり、綱から綱渡り芸人が着想され、次にセプティミウス・セウェルス時代の綱渡りとラシーヌとを結びつけ、ラシーヌの恋の話へとつなげる。「浮きブイに金属支柱を立ててその天辺に綱を張れば海峡を渡れる」というくだりは、「手法」が物語をつくる過程の寓喩でさえある。また、「手法3」とは例の *J'ai du bon tabac...* や *Au clair de la lune...* の文分解の「手法」だが、それは「葉巻のひと吹きと月明かりを混ぜる」というところが暗示している。さらに具体的な「手法」のエクリチュール自身が問題になる例を見てみよう。第一幕第四場で、革命勃発のため宝石類を庭園に埋めて亡命したヨハネー九世は、その隠し場所を暗号で部下に知らせる。白紙にばらばらな語を次々と下へ下へと、右斜め下へと書いて、それらの単語にとってはまさしく隠れ家となるような文章で、一ページ全体を埋め続ける、という暗号文を作成するという。暗号文を解読すれば宝の隠し場所の秘密が判明するように、「手法」を解読すれば可能な物語生産装置の謎が開示されるというかのようである。寓喩（アレゴリー）は、語源を辿ると、ギリシャ語では、自分の慣習（言葉）ではなく、他者の慣習（言葉）を聞きそれにしたがって話すことだと言われているが<sup>(57)</sup>、そうであれば、まさに『額の星』は手を変え品を変えた「手法」のエクリチュールの寓喩となっているのではあるまいか。

ところで、さきほど考察した第一幕第二場の輪金は、環礁—座礁—難破船という系譜から「黒人たちのあいだで」や『アフリカの印象』（難破船から

すべてが始まる話)へと展開する物語のエクリチュールを想起させるし、巻き毛=お嬢さんという系譜から『ナノン』(愛する人の巻き毛を持つ詩人の話)や『ロクス・ソルス』(無痛抜歯用空飛ぶ撞槌 demoiselle [お嬢さん], アクア・ミカンスのなかで髪を揺らして高温を発するフォステイーヌ, 膨張する金属レース [レース編み・網んだ髪] の話)へと展開する物語のエクリチュールを辿り直せるのである。自身のエクリチュールの寓喩を紡ぐというこうした自己言及的な特性は、もちろん第二場にかぎったことではなく、『額の星』の全体を通して言える。それゆえ、『額の星』は「手法」のエクリチュール, 物語るエクリチュールの寓喩あるいは自己言及的「手法」のエクリチュールそのものなのである<sup>(58)</sup>。では、なぜこうしたエクリチュールをルーセルは演劇作品に採用したのだろうか<sup>(59)</sup>。今までの「手法」による小説や戯曲は、文学的文脈にせよ演劇的文脈にせよ一般的な文脈に置き直されたため、理解されなかったし成功しなかった。そのエクリチュールは特異なエクリチュールであり、そう見なされて初めて納得できるからには、問題は、『アフリカの印象』や『ロクス・ソルス』のように特異な突飛で不可能な形象で人を驚かし喜ばしてからもっともらしく物語化するのではなく、平凡な形象でもルーセル的エクリチュールならば、予想外の興味深い物語を無限に産出できることを見せることなのである。しかも、可能なかぎり簡潔に物語を語り、予想以上に多くの物語を産出する。そうであれば、ルーセル的エクリチュールが持つべき永続性・豊饒性を、さらには上演と戯曲という「対」関係により保証される特異性を回復しえないはずはなかろう。では、どのような舞台化が適切なのだろうか。演劇的身体は、ルーセル的エクリチュールには無用だろう。俳優は、的確に手短かに科白を絵画的に観客に刻印すること。科白へ科白へ(さらにエクリチュールへ)と観客を誘うこと。最小の身振り、最小



の小道具、そして科白だけの演劇。可能であれば、オペラでもよいかもしれない<sup>(60)</sup>。こうなると、リアリティーの名の下にいかにも日常社会にいそうな生身の人間を登場させ、そこで何かが起きているように錯覚させ、それを観客ともども共有するということが近代演劇だとすると、ルーセルの演劇は近代演劇の空洞化になるかもしれない。あるいは、ここでないところの場としての舞台の現前化、見ていて見えていない何ものか（エクリチュール）の現前化になるかもしれない。はたしてそんな演劇が人々に受けるのだろうか。

公演は「新たな騒動、新たな戦争になった。しかし今度は私の味方は前以上に増えた。第三幕では、上演中に幕を下ししばらく経ってからしか幕をあげられなかったほど、大騒ぎとなった」<sup>(61)</sup>。わずか三日の公演にもかかわらず、再度の『ロクス・ソルス』騒動を期待したルーセル派のダダイストグループと反ルーセル的な演劇ジャーナリズムは大挙して押し掛けてきた。「第二幕では、私の敵対者のひとりが、拍手する観客に向かって『がんばれ、さくら』。Hardi la claque」と叫ぶと、ロベール・デスノスはその男にやり返した。『いかにもわれわれはさくら＝平手打ちだが、お前は[打たれる]類だ』。Nous sommes la claque et vous êtes la joue.」。この科白は受けて、さまざまな新聞雑誌に引用された。（おもしろい指摘として、l と j を入れ替えれば、『いかにもわれわれはさくら＝平手打ちだが、お前は嫉妬している』。Nous sommes la claque et vous êtes jaloux.）となる。おそらくある種の正確さに欠けることはなかった。今度も、劇評は私に対して怒り狂った。そしていつものように、狂人だ、人を担いで面白がるやつだと言った。上演作品を「額の蜘蛛の巣」と名づけたし、私がまじめに劇作品を書いているのかどうか、私の目的が人々を嘲笑することなのかどうか知るために、俳優たちにインタビューする記者までいた<sup>(62)</sup>。演劇ジャーナリズムはむきになって

ルーセル叩きを始めたのである。「レーモン・ルーセル氏は、先行の『諸作品』にあつては少なくともある種の精神病理的な幻想を証明していた。今度はその狂気が悪化した。彼は分別ある人になってしまったからだ」<sup>(63)</sup>と言つて、以前の作品を惜しむ者すらいる始末である。しかし、ルーセルの変化に気づいた好意的な批評もあった。「レーモン・ルーセル氏は、自分の作品に吹き込もうとの方針に関しては優れたところがあるものの、目下の流行にしたがつて自分の物語に劇的筋立てを与えようとはいっさいしなかつた。彼は、役者たちが自分の作品に従うことを、あるいは演じてしまわないことを望んだからである。(……) レーモン・ルーセルのうちには独創的な緊密な精神が存在していると、そして彼はわれわれには判断できない何者かであると思う」<sup>(64)</sup>と新しい演劇に敏感なリュニエ＝ポーは言う。好意的な批評は少しの気休めにはなるが、満場一致しか許さないルーセルにとっては、結局、ルーセル的エクリチュールの舞台化は不成功だったのである。

## 9 宝探しまたは「手法」の復権、『無数の太陽』

『額の星』のあと、私は『無数の太陽』<sup>(65)</sup>を書き、これをポルト＝サン＝マルタン座で上演した(1926年2月2日)。ルーセルは、『額の星』の簡素な舞台に懲りたのだろうか。また、大がかりな舞台をつくった。ニユマとシャゾーの舞台装置、ジャニー・カレの衣装、マリウス＝フランソワ・ガイヤールの音楽、(ジュメラナーズ役の)カイヤールの演出という具合にそれなりに強力なスタッフを揃えた。しかし、すべては台本の出来次第なのである。戯曲『無数の太陽』は、ルーセル支持のダダイスト・シュルレアリストや反ルーセルの演劇ジャーナリズムに妥協したのだろうか、忘れるべきプロット

ではなく、最後まで続く同一テーマのプロットを用意した。ギヨーム・ブラッシュがギアナに40年住み蓄財するが、10年前に流行病で妻子を失い、完全な人間嫌いになり、資産の大部分を宝石に変えどこかに隠したため、唯一の相続人、甥のジュリアン・ブラッシュがその娘ソランジュの持参金にするべくこの宝探しに出かけて、途中地元のごろつきに感ずかれて宝探し競争になるものの、最後は無事おじの遺産を手にするというものである。しかし、始まりがあり終わりがあるという典型的な物語はルーセルのエクリチュールには不向きであった。なぜなら、そうすれば、たとえ途中でそのエクリチュールが脱臼するかのようにな別な物語をいくら増殖しようとも、最後はその物語全体は物語として一般的文脈に置き直されて評価され、それ固有の「手法」のエクリチュールの生産過程は無視され、ルーセル的エクリチュールの特異性など考慮されないからである。ただルーセルとしては『無数の太陽』では、『額の星』で自己言及的に「手法」のエクリチュールを並列的に展開したように、しかし今度はいつそう明確に「手法」のエクリチュールという「隠された壮大な遺産」の探究を「手法」のエクリチュール自身で物語りたかったのであろう<sup>(66)</sup>。既成事実的形象と化する「手法」のエクリチュール（「手法」のエクリチュールの寓喩的な逸話群）をその当の「手法」のエクリチュールが追跡するというある種矛盾したものであっても、そうしないかぎりには、「手法」のエクリチュールの特異性や「隠された壮大な遺産」つまり約束されたある種の永続性と豊饒性は保証できないからである。少し例を見てみよう。

第一幕第三景第六場で、ごろつきのひとりオスカーヌの父親（故ピエラン男爵）に宛てたギヨーム・ブラッシュの手紙が読み上げられる。ルネサンスの詩人アンブロジは、若くして病死を覚悟したとき、忘却から自分のソネ

を救い出すために、自分の頭蓋骨に、ソネを生み出す靈感を与えてくれた額  
のまんまなかに一篇のソネを彫り込むように遺言を残した。死後、実際そ  
うされたそのソネつきの頭蓋骨をこの手紙と引き替えに寄贈する、という内  
容だ。「ソネつきの頭蓋骨」とは、「手法 2」（名詞 + à + 名詞を音韻的に二  
重化する手法）の比喩である。ところで、「手法 2」と「手法 1」によってで  
きた物語がソネつきの巻き毛の『ナノン』（1907 年）であったことを思い出  
そう。「ソネつきの頭蓋骨」がどうして「手法 2」の寓喩でないことがある  
うか。第一幕第四景第八場で占い師クレオセムは、表紙が緑のイソップの蔵  
書印に何か秘密があるという。それにはマノン・レスコーの胸像が見える。  
ところで、ギヨーム・ブラッシュの自慢だった初版の『マノン』には、他に  
ない逸話がある。マノンの愛人の若い彫刻家パルトゥレは、浮気の発覚を恐  
れて窓から逃げるとき足を骨折し切断したが、その大腿骨にマノンの胸像を  
彫りそれを捧げたという逸話である。さて、さきの蔵書印と他の蔵書印とを  
比較すると、一見同じに見えるが、実は頭蓋骨とマノンの胸像が重なったが  
ために、ある文章を図柄で表現していることが分かり、それはアンブロジの  
頭蓋骨への暗示であるという。「さきの蔵書印と他の蔵書印とを比較すると、  
一見同じに見えるが、実は頭蓋骨とマノンの胸像が重なったがために、図柄  
である文章を表現している」ということは、それが「手法」そのものの絵解  
きになっており、そのエクリチュールの始動段階を語っているのは明らかだ  
ろう。第二幕第六景第二場では、頭蓋骨を手にしたごろつきたちが額から  
「セピア」*sépie* の文字を読み出し、セピアの淡彩画を奪いにくるという情報  
がもたらされ、その淡彩画が「翼手竜の化石」を表わしていることが話題に  
なる。それは、ある洞窟でかつて地震が起きて露出した「翼手竜の化石」が  
テーマになっていて、いまはその洞窟にクールナルーという男が住むという。

ここでは、語が語を産出し物語をつくるエクリチュールが作動しているだけでなく、手法の読み出され方が寓喩的に語られている（「セピア」の文字の読み出しとは、手法の起源の語群の読み出しであり、セピア画の「翼手竜の化石」とは手法およびその物語そのものであり、露出した「翼手竜の化石」とは剥き出しとなる手法のことである）ことが見てとれよう。第二幕第七景第四場では、翼手竜の化石に至る道は本物支持派の道という。「手法」のエクリチュールこそ、本物支持派だとも言いたいのだろうか。第二幕第七景第五場では、洞窟の古い師クールナルーは好意的なギヨーム・ブラッシュの息子の関心を惹くために、化石のくぼみにいたツバメ martinet を調教して息子を喜ばすが、ツバメが死んだため、ギヨーム・ブラッシュがこれを剥製にした。彼がクールナルーに預けた黒ミサ用の主日祈禱書には「女性が振り回す鞭 martinet 打ち具のまわりにインクで描かれた円」の版画があるという。ここでは「手法」が露出している。「翼手竜の化石」は鳥の剥製になり、ツバメは女性が振り回す鞭になる。そして、それらをつなげる物語るエクリチュールが剥き出しに作動しているではないか。ルーセルは、「手法」のエクリチュールを形象化しうるし、それを物語として成立させようと確信していたのであろうか。ここまで譲歩したのだからルーセルは、観客（読者）が、『無数の太陽』とは「手法」という「隠された壮大な遺産」の宝探しのための謎解きであり、宝（「手法」）が獲得されたら、「手法」こそ数百の語を形成し、数百の太陽のような書物を形成し、無数の太陽のような永続性と豊饒性を「手法」自身のうちに特異なものとして輝かせうることを理解できると思ったのではないだろうか。それは、一般的な文脈を拒否し特異性として残り続けるのだから。

『無数の太陽』の「初演は席の奪い合いになり、観客の殺到ぶりはたいへ

んなものになった。多くは、騒然たる興行に参加し、しかるべき役割を演じる楽しみのためにしかきていなかった。しかしながら、上演は静かだった。それでも一度は、敵意に満ちた浮かれ騒ぎが始まると、私の支持者のひとり[ブルトン]が叫んだ。『黙っているのなら、ばかたれども!』<sup>(67)</sup>。だれもが、『額の星』の騒動の再燃を期待していた。「作品は理解されなかった。そして、いくつかの例外を除けば、演劇ジャーナリズムの劇評はひどく不愉快なものだった」<sup>(68)</sup>。また、法外な金をつぎ込んだこと<sup>(69)</sup>も原因だったが、それ以上に、「人々はちょっと失望した。珍妙な奇抜さ、過度な異様さ、もしこう言ってよければ、闘うダダイズムを望んでいたからだった。(……)しかし、幻想は捨てなければならなくなった」<sup>(70)</sup>。あるいは、「私は劇場から退場する人々の話を聞いた。『ほんとうにがっかりした!』と彼らは言った。『もう著者は少しも頭が変ではなくなったよ。彼は、ほぼまともな作品を書いて、それは退屈させてくれさえない。だから、もう気晴らしなんかできないね』。それはほんとうだった。総稽古の観客は失望した。観客は大騒ぎし、抗議するためにきたのだった!それは諦めねばならなかった。それほど作品はおとなしいものだった」<sup>(71)</sup>。理解することなく騒ぎにきた観客のなかには、じつはブルトンすら入っていた。「科白をやりとりするその『奇妙な』仕方は、あたかもきわめて逸話的興味のある科白をでたらめに切り取るというそのことだけによって声の調子の変化がもたらされているかのように、他の観客に劣らずわれわれに『脈絡を失わ]しめるのにそう時間はかからなかった」<sup>(72)</sup>。シュルレアリストにとって、ルーセルは理論的先駆者でも実践的先駆者でもなかったわけである。以前のルーセルの作品の「あれほど異様に想像的な世界が、自由に自己表現する無意識の発散であるかもしれない」<sup>(73)</sup>という程度のことにはすぎなかったわけである。しかし、好意的な批評家もいた。『額の

星』の抽出式逸話群を思い起こしてから「……これらの物語は多様で驚くべきものであり、マラケシュのアラブ人たちが喜んで語り手の話に耳を傾ける時のように、それらは楽しめる」<sup>(74)</sup>。そして、熱狂する批評家さえいた。「普通の著者ならば、導入せざるをえないと思ひこんでしまうような風俗の空しい細部から解放された冒険小説。作品にそって展開されるのは、文にならない、状況の要求した科白、最初に浮かんだような科白だけなのである。(……) ひとりひとりの登場人物がひとつの仕草に還元されるような、精彩に富む一続きの絵を——群衆を前にして語り手が指し示してゆくような昔の絵物語に似た絵を——結果的に獲得して、申し分なく成功した。(……) それは、好奇心が一瞬たりともそがれることのない見世物であり、文体についての特異な考え方がまれなる統御を示すほど貫徹されている」<sup>(75)</sup>。ルーセルは1927年1月12日ルネサンス座で15回公演の予定で再演した。それは「成功ではなかった。幕が下りると、『作者を…… 作者を……』と皮肉にも叫ぶ人々がいた」<sup>(76)</sup>。そしてルーセルは「まったくもう精根尽き果てたと言いつつ、芝居が終わる前に劇場を立ち去った」<sup>(77)</sup>。ルーセルは二度と上演に立ち会わないだけでなく、戯曲も書かなくなった。それ以後、彼は物語の最小単位をつくる「手法」のエクリチュールと、描写の最小単位を提示する韻文のエクリチュールと、そして描写のデッサンを極限的に結合するための未知エクリチュールに向かった。最大で九重までのほめ込みの構造を持った *Nouvelles Impressions d'Afrique* 『新アフリカの印象』(1932年)である。その永続性と豊饒性を確信するものだけが読むことを許される謎めいた逆さ言語ピラミッドである。

## 10 エクリチュールの絶えざる解体と生成

ルーセルは、ルーセル的エクリチュールによって、詩から詩としてあるもの（イメージや韻律が意味生成装置として成り立たせるもの）を追放し、小説から小説としてあるもの（一定の条件で可能となる現実が意味変換装置として成り立たせるもの）を追放したように、今度は演劇から演劇としてあるもの（演劇的身体がありドラマがあるという自明な意味変換装置として成り立たせるもの）を追放した<sup>78</sup>。それゆえに近代演劇は、こうしてルーセル的なエクリチュールの演劇を受け入れず、演劇的身体を優先するあまり、その身体自体がすでに言語的構造を成していることを忘れて日常的現実に基づくことをよしとしてきた。しかし、近代演劇の反省から現代演劇は、今度はますます物象化する身体と物語を要求する言語の相剋のなかを手探りで突き進む。今後その相剋を乗り切るために、現代演劇ははたしてルーセルを再審に付すであろうか。ルーセルの特異性とは、ルーセルの自己言及とは、言語に奪われ空洞化した身体と意味化機械としての言語との相剋の稜線に位置しているからである。それは、エクリチュールの外部にその真理基準を求めず、物語を外部に送らず、みずからのエクリチュールの自己言及的物語化によって、真理基準を持つかのようなブラック・ボックスを排除して、エクリチュールの絶えざる解体と生成の可能性を拡大したからである。それゆえ、自己解体と自己生成の繰り返されるその過程は、内部から変化せざるをえない現代の諸分野の先駆的過程かもしれない。そして『いかにして……』が言うルーセルの遺言とは、そうした稜線＝過程にルーセルが位置し続けさせるためのものであろうか。



[注]

- (1) Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe, Ecrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris, Flammarion, 1975, p. 173. [マルセル・デュシャン『マルセル・デュシャン全著作』, ミシェル・サヌイエ編, 北山研二訳, 未知谷, 1995年, 264~265ページ]。1949年12月25日付のジャン・シュケ宛の手紙でも言う。「あなたにとって肝心なことは、私がすでに脱出したくてもがき始めていた『物理=造形的な』過去の一切から1912年に私を解放してくれたレーモン・ルーセルにどれほど多くを負っているのかあなたが承知していたということなのです。……」*Affectionately, Marcel: The selected correspondance of Marcel Duchamp*, edited by Francis M. Naumann and Hector Obalk, Ludion Press, Ghent-Amsterdam, 2000, p. 282.
- (2) Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, Entretiens avec Pierre Cabanne, Pierre Belfond, Paris, 1977, p. 56. [邦訳『デュシャンの世界』M・デュシャン+P・カバンヌ著, 岩佐鉄男+小林康夫訳, 朝日出版社, 1978年, 63ページ。同訳再版『デュシャンは語る』, 筑摩学芸文庫, 61ページ]
- (3) « Ce procédé, en somme, est parent de la rime. » Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 23. 以下, *Comment...*, p. 23.と略す。
- (4) « Je voudrais signaler ici une curieuse crise que j'eus à l'âge de dix-neuf ans, alors que j'écrivais la *Doublure*. », *Comment...*, p. 26.
- (5) Raymond Roussel, *La Doublure*, Lemerre, 1897 ; « La Doublure », *Raymond Roussel Œuvres I (Mon Ame, Poèmes inachevés, La Doublure, Chroniquettes)*, Bibliothèque nationale de France/Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, 1994.
- (6) *Comment...*, p. 26.
- (7) 契約愛人だったシャルロット・デュフレヌがミシェル・レリスに語ったところによると、レーモン・ルーセルには、20歳ころにすでに最初の契約愛人がいたが、毎晩彼の詩(おそらく『代役』)の退屈な朗読をこの女性に聞かせたため、ついに激怒して10万フランを要求して契約を打ち切ったという。

- Cf. François Caradec, *Raymond Roussel*, Fayard, 1997, p. 127.
- (8) 「レーモン・ルーセルと映画」北山研二（『商学論集』（第 60 巻第 2 号, 1991 年 11 月）注 15 を参照せよ。
- (9) Michel Leiris, « Conception et réalité chez Raymond Roussel », *Roussel & Co.*, Fata Morgana/Fayard, 1998, p. 250.
- (10) Cf. Raymond Roussel, *Raymond Roussel Œuvres I*, Bibliothèque nationale de France/Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, 1994, pp. 361-364 ; *Raymond Roussel Œuvres IV (La Vue, Poèmes inédits)*, 1998, pp. 277-337 et 343-366 ; *Raymond Roussel Œuvres VI (Les Noces)*, 1998, pp. 156-330.
- (11) *Comment...*, p. 11.
- (12) *Comment...*, p. 12.
- (13) Cf. Jean Ricardou, « l'activité roussellienne », *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Paris, 1971, pp. 91-117. [邦訳「ルーセルの仕事」野村英夫訳（『小説のテキスト』, 紀伊国屋書店, 1974 年）]
- (14) *Comment...*, p. 12.
- (15) たとえば, 「エドモン・ロスタン (1868~1918) は, (……)『シラノ・ド・ベルジュラック』(1897 年)によって画期的な成功を博した。詩と技巧との結合, 英雄的なムード, 自己犠牲の賛美が軽快な運びときびきびした風刺と交錯して, シラノの名を不朽とした」(『フランス演劇史概説[増補版]』岩瀬孝・佐藤実枝・伊藤洋著, 216 ページ)。
- (16) *Raymond Roussel*, p. 77.
- (17) Raymond Roussel, *Raymond Roussel Œuvres III(La Seine, La Tonsure)*, présenté par Patrick Besnier, Bibliothèque nationale de France/Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, 1994.
- (18) 『フランス演劇史概説 [増補版]』, 187~225 ページを参照せよ。
- (19) Raymond Roussel, *La Vue, Le Gaulois du Dimanche*, 18-19 avril 1903 ; *La Vue*, Lemerre, 1904.
- (20) Raymond Roussel, *Le Concert, Le Gaulois du Dimanche*, 27-28 juin 1903 ; « Le Concert », *La Vue*, Lemerre, 1904.
- (21) « La Source », *La Vue*, Lemerre, 1904.
- (22) *Comment...*, p. 29.
- (23) *Comment...*, p. 29.

- (24) « Présentation » et « Note sur le texte et la présente édition », Raymond Roussel, *Raymond Roussel Œuvres V et VI*, texte établi par Pierre Bazantay, préface par Annie Le Brun, Bibliothèque nationale de France/Société Nouvelle des Editions Pauvert-Fayard, 1998. (しかし、山のような未完成原稿をテキストとして確定する作業は困難を極め、われわれが手にする『結婚』は過渡的なものだという)
- (25) « Plan », *ibid.*, p. 49.
- (26) *Comment...*, p. 29.
- (27) Raymond Roussel, *Nanon, Le Gaulois du Dimanche*, 14-15 septembre 1907.
- (28) Raymond Roussel, *Une Page du Folklore breton, Le Gaulois du Dimanche*, 6-7 juin 1908.
- (29) Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique, Le Gaulois du Dimanche*, du 10-11 juillet au 20-21 novembre 1909 ; *Impressions d'Afrique*, Lemerre, 1910.
- (30) *Comment...*, pp. 13-14.
- (31) *Comment...*, p. 20.
- (32) 「対」関係は、『アフリカの印象』の物語に歴然と内在化される。そもそも、ポニユケレとドレルシュカフの両国の起源は、遭難したスペイン人双子姉妹なのである。ところで、形式的分析だけでなく、内容的分析を行えば明らかなのだが、ルーセルのどのテキストにあっても、男女、親子、兄弟・姉妹、敵味方、主役とその代役から始まって、いかにもそれと分かる形象とその説明（『代役』の仮装とプラカード）との関係に至るまで無数に「対」関係が編まれている。
- (33) *Comment...*, p. 30.
- (34) *Comment...*, p. 30.
- (35) *Raymond Roussel*, p. 133. Cf , François Caradec, *Vie de Raymond Roussel*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 116. [邦訳『レーモン・ルーセルの生涯』北山研二訳, リプロポート, 1989年, 103ページ]。本書は、François Caradec, *Raymond Roussel*, Fayard, 1997の旧版で、新資料・未発表原稿類で充実した内容になった新版に比べやや見劣りするが、逆に落とされたところもあるので、資料的価値としては旧版も捨てがたい。なお、新版は、執筆方針に変化がないが、実証的研究へ一層傾斜してい

- る。
- (36) Roussel 47, *Impressions d'Afrique (pièce)*, B.N. Mss. Fonds Roussel, manuscrit autographe.
- (37) *Raymond Roussel*, pp. 136-137.
- (38) Roussel 47, *Impressions d'Afrique (pièce)* の冒頭で「注」を入れて、「この戯曲の読者は、脚色の原作を手にする必要がある不可欠である。それぞれの幕の進行に合わせて、演出の細部に関しては、この本への無数の参照を行うからである」と明記している。
- (39) *Raymond Roussel*, p. 154. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 120~121 ページ]
- (40) *Raymond Roussel*, p. 138. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 106 ページ]
- (41) その図解とは、「シタールを弾くみみず、正常に発達した頭部と体の他の部分とが同じ大きさの小人フィリッポ、自分の頸骨でつくったフルートを吹くレグアルシュ、自ら望んで稲妻により感電死するジズメ、仔牛の肺臓レールの上を走る鯨のひげ製の彫像、ベクシオムによる温度式自動オーケストラ、ココアニュー国の風時計、人取り遊びをする猫、司祭の姿を描くドミノ札の壁、ファウストのマルグリット [マルガレーテ] の古典的衣装を身につけた黒人王ヤウール九世が傍らで身を横たえる落葉性のゴムの木、エコーを返し合うアルコット兄弟の胸、ヘアピンを肋骨に刺し込む処刑」(*Raymond Roussel*, p. 150. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 117 ページ]) の各場面である。
- (42) *Raymond Roussel*, p. 152. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 119 ページ]
- (43) *Raymond Roussel*, p. 153. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 120 ページ]
- (44) *Comment...*, p. 31.
- (45) Raymond Roussel, *Locus Solus*, Lemerre, 1914 ; *Quelques heures à Bougival, le Gaulois du Dimanche*, du 6-7 décembre 1913 au 28-29 mars 1914. [『ロクス・ソルス』は『ブージュヴァルでの数時間』と改題されて、1913年12月から1914年3月まで『ル・ゴローワ・デュ・ディマンシュ』紙に新聞連載小説として発表された]
- (46) 「パヴィリオンシステムが何に受け継がれているか」というと、万国博覧

会の会場がそうです。(……) ルーセルの小説は全く異質なものが並んでいる空想の博覧会みたいなところがある」(「ルーセル的ランドスケープ」彦坂裕、『夜想』27号, 96ページ)。世界中からやってくる異国の産物が脈絡なく展示されるという時代の風潮とルーセルのエキリチュールの並列的特徴が無縁とはいえないだろう。

- (47) Henri Béhar, *Le théâtre dada et surréaliste*, nouvelle édition revue et augmentée, « idée », Gallimard, nrf, 1979, p. 120. [旧版は, Henri Béhar, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1967 ; 邦訳『ダダ・シュルレアリスム演劇史』安堂信也訳, 竹内書店, 1972年, 80ページ]
- (48) *Comment...*, p. 31.
- (49) *Comment...*, p. 31.
- (50) *Comment...*, p. 31.
- (51) *Le théâtre dada et surréaliste*, p. 116. [Cf. 邦訳『ダダ・シュルレアリスム演劇史』, 76ページ]
- (52) *Comment...*, p. 31.
- (53) 『額の星』では, 語 « singulier » [単数] と « pluriel » [複数] が私に, 教皇聖ユリウスの逸話のなかの « Saint Jules » [聖ユリウス] と « pelure » [上着] を与えてくれた」(*Comment...*, p. 25)。それは, 第二幕第五場の「聖ユリウスの逸話」である。季節はずれの寒さに震える貧しい子供に, 鐵でつくった『キリスト降誕』像にかけられた服を貸し与える逸話である。
- (54) Raymond Roussel, *L'Etoile au Front*, Lemerre, 1925. なお, ルーセルは決定稿完成までに, 「場」の分割・増加, 固有名詞の変更, 中断符の増加を行った。Cf. MF4487, B.N. Mss. Fonds Roussel.
- (55) *Raymond Roussel*, p. 264. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 242ページ]
- (56) サウーは原文では Çahoud である。サウッドとも読みうる。しかし, 決定稿以前の MF4487 原稿では同じ科白に Nilou ニルーという登場人物が当てられているので, サウーと読む方が妥当であろう。
- (57) Jacques Derridaは, *Mémoires d'aveugle* (Editions de la Réunion des musées nationaux, 1990) においてデッサン(素描)の問題を論じるために二つの仮説を立てる。デッサンは盲目であり, 盲者は見者でありうる

という第一の仮説に加え、「目の移植（接ぎ木）、ある視点の別の視点への接ぎ木、つまり、盲者のデッサンとは盲者の（による）デッサンである」（p. 10）という第二の仮説を加えるのである。「そこには、トートロジーがあるのではなく、自画像の宿命がある」（p. 10）という。とくに盲者をデッサンのテーマにすれば、「デッサン画家は発揮されつつあるデッサン力を、デッサンの行為そのものを表象し始める。デッサン画家はデッサンを発明するのである。その場合デッサンの線描は、同じものを同じものに織り込むというトートロジーの中で麻痺するのではない。反対に、寓喩に、他者の言葉と視線に引き渡されたデッサンのあの奇妙な自画像に、とりつかれる」（p. 10、『盲者の記憶』鶴飼哲訳、みすず書房、1998年、3～4 ページ）。このデッサン画家をルーセル的エクリチュールと置き換えることが可能かもしれない。そのエクリチュールは、対象を描写するにせよ対象から物語単位を引き出すにせよ、対象を見ても結局見えていないに等しくなり、対象の対象性を奪い想像的記憶によって対象にエクリチュール自身の運動を語らせてしまうからである。もっとも、ルーセル的エクリチュールはみずからに亀裂を入れて対象としてのエクリチュールとそれを記述するエクリチュールとに分割し、意味作用と指示作用のずれに寓喩を介在させて一般化するため、デリダの言う限定されたデッサン画家とは同次元で論じるにはさらなる手続きが必要であろう。

- (58) 最終の場面（第三幕第五場）になって、「額の星」の根拠が明かされる。ジュサックの紹介するボワスナンの『宿命の人々』という本は、額に星のある人々、困難ながら輝かしい人々、目的のために闘う人々、仕事狂の人々の研究書であり、第一子が額に星のある子であることを期待して養女のジュヌヴィエーヴにこの一冊をプレゼントする、というのである。しかし、これは、物語のレヴェルでは唐突でも、「手法」のエクリチュールからすれば、必然なのである。第三幕第四場で、ジュヌヴィエーヴが調べていた指輪を落としたときから、エルブッフの指輪の物語になる。緋色のラシャ製造（les toiles [レトワール=布地]）のジョフリオン家の長兄シモンは、ベルヴァンシュに恋して指輪を買うが、渡せず、彼女は軍人と結婚したため、彼は指輪を汚水だめに捨てる（l'étoile au fond [レトワール・オ・フォン=底に光る星]）。シモンは修道生活に入り高位聖職者になるが、普仏戦争のおり戦時負傷者の救援に赴き（au front [オ・フロン=前線

に)], 將軍の夫を失い救援に没頭するベルヴァンシュと再会する。軍の特殊任務のため (l'étoile au front [レトワル・オ・フロン=前線への派遣による特進]), ベルヴァンシュと操縦士のみで気球による戦線脱出をはかるが、銃撃され (l'étoile au front [レトワル・オ・フロン=戦線の星]), ベルヴァンシュのみ助かる。しかし、シモンの死の間際の愛の告白により、ベルヴァンシュは污水だめから取り出した指輪をはめ続ける (l'étoile au front [レトワル・オ・フロン=日の目を見る星])。しかし、子供はこの指輪を嫌い手放したため、トレゼルの家にある。それゆえ、l'étoile au front は額の星なのである。Cf. *Raymond Roussel*, p.57. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 33 ページ]

- (59) 残念ながら、多くの批評家や研究家はルーセルの演劇の欠点として、心理的倫理的人間関係の解説やドラマツルギーの不在を指摘するばかりで、ルーセルの意図を計りかねている。J. H. Matthews (*Le théâtre de Raymond Roussel*, « Archives des lettres modernes », Minard, 1975) も、『額の星』や『無数の太陽』のプロットのまずさを指摘し、手法と逸話の関係を検討するものの、新しい論点を提出せず、結局登場人物にルーセルが投影されているというあまり説得力のない結論に向かってしまう。
- (60) ルーセルと出会わなかったら作家にならなかったかもしれないというビュートルは、ルーセルの戯曲についてきかれたとき、「私の友人ジョルジュ・ペロスが——もう亡くなりましたが、彼は長年国立民衆劇場の台本審査員をしてました——ルーセルが大好きで、その劇作も好きだったのはよく覚えています。彼はこう言っていました——「この劇作品にはなにかがある、洗練をきわめた、まったく特殊な可笑しさがある、これは舞台にのせても通じるはずのものだ……」という話を紹介したり、「彼の二つの戯曲にみられる対話は、まったく特殊な構造をもっています。(……) これは一種のパラディアログというか、いくつかの可能性を利用してなにか別のものを引き出そうとする、対話の音楽的処理にほかなりません」という。(『レーモン・ルーセルをめぐる——A-M. アミヨ, J-L. ムーニエとの対話』ミシェル・ビュートル・岩崎力訳, 『アール・ヴィヴァン』28号・1988年, 12~13ページ], Michel Butor: *Entretien à propos de Raymond Roussel, Méliusine*, No.VI, L'Age d'Homme, 1984, pp. 254-255) パトリック・ベニエも、ルーセルが韻文戯曲にオペラ技法を用いた可能性に言及する(« Préface : Le Grand Théâtre du Monde »,

Raymond Roussel Œuvres III, pp. 11-12.) エルガ・フィンターもいう、「ルーセルの演劇はテキストのオペラというかオラトリオの演劇性を創造する。つまり、現前する舞台と声という諸音響との間に、言語的の反復と分身とのダイナミズムから生じる想像的精神宇宙が構成されるのである」と (Helga Finter, « L'offrande langagier : scène », Pierre Bazantay et Patrick Besnier, *Raymond Roussel*, Les PUR et CCIC, Rennes, 1993, p. 209.)

- (61) *Comment...*, p. 32.
- (62) *Comment...*, p. 32.
- (63) *Raymond Roussel*, p. 276. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 274 ページ]
- (64) *Raymond Roussel*, p. 280. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 274~275 ページ]
- (65) Raymond Roussel, *La Poussière de Soleils*, Lemerre, 1927. なお、ルーセルは決定稿完成までに、若干の固有名詞の変更、表現上の手直しを行った。Cf. MF4490, B.N. Mss. Fonds Roussel ; *La Poussière de Soleils sans cote*, B.N. Mss. Fonds Roussel, manuscrit autographe.
- (66) バザンテは、「地口に統御された宝探し競争が異様に現代的なエクリチュールで演劇を構成する」という。現代的なエクリチュール「の」演劇、と言うべきところだろう。Cf. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Larousse-Bordas, 1998, p. 1433.
- (67) *Comment...*, p. 32.
- (68) *Comment...*, p. 32.
- (69) 「この小笑劇は法外な金額がかかった。一例を挙げると、総稽古のとき、ルーセル氏は道具方に、舞台転換にあてられた時間に対して一秒短縮するたびに相当額の割増賃金を約束したのだった。第一幕の終わりで、道具方はこの約束に刺激されて、支払うべき賃金に加えてすでに 5000 フラン稼いだのだった」 (*Raymond Roussel*, p. 313. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 305 ページ])
- (70) *Raymond Roussel*, p. 302. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 295 ページ]
- (71) *Raymond Roussel*, p. 305. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 297 ページ]



- (72) *Raymond Roussel*, p. 309. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 302 ページ] ; André Breton : « Introduction : Fronton virage », Jean Ferry, *Une étude sur Raymond Roussel*, Arcane, 1953, p. 27.
- (73) *Le théâtre dada et surréaliste*, p. 115. [Cf. 邦訳『ダダ・シュルレアリスム演劇史』, 76 ページ]
- (74) *Vie de Raymond Roussel*, p. 289. [『レーモン・ルーセルの生涯』, 300 ページ]
- (75) *Raymond Roussel*, p. 308. [Cf. 『レーモン・ルーセルの生涯』, 301 ページ]
- (76) *Comment...*, p. 32-33.
- (77) *Vie de Raymond Roussel*, p. 305. [『レーモン・ルーセルの生涯』, 315 ページ]
- (78) ルーセルの演劇手法とは「演劇から演劇を排除する過激な方法であり、否定によって、登場人物とは話す人ではなく、対話者は解説者ではなく、プロットはラプソディーではないことを証明する方法である。ルーセルはおそらく、厳密な意味でアンチ・シアターの創始者として見なされてしかるべき、もっともそうあるべき現代的な劇作家である」(*Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, « Encyclopédies d'aujourd'hui », Armand Colin, 1992, p. 839)。また、ロラン・ジェニーは、アルトーの「残酷演劇」に対して、ルーセルの「恐怖の演劇」を対峙する。それは、言葉という象徴的な暴力的審級が君臨する演劇だという。「存在と言葉の葛藤があらゆる空間の外で起きるので、それが物語を産出するので」、「くすんだ」恐怖の、苦悩する象徴性の演劇としてのルーセルの演劇は相変わらず聞き取りにくいままにいるよう定められているのである」(Laurent Jenny, « Le double et son théâtre », *L'Arc*, no. 68, 1977, p. 59. [Cf. ロラン・ジェニー「分身とその演劇」利光哲夫訳, 『アール・ヴィヴァン』28号, 47ページ])