

「わたし」をめぐる真実

—ミシェル・レリス『囁音』以降の断章から—

横田 悠矢

—人が自己について語ることは、つねに詩である。

(エルネスト・ルナン『思い出』)

序

『成熟の年齢』（1939）以来、約半世紀にわたって自伝的作品を発表してきたミシェル・レリス（1901–1990）の試みは、一望のもとに収めることが難しい。レリスは、ジョルジュ・バタイユ（1897–1962）に捧げられた『クリティック』誌の特集号の中で、「バタイユを問題にすると、あたかも彼の思想が、あわれなまでに直線的で、出発点と到着点とをひとつにし得るかのようコースを決定しようとするのは、おそらく滑稽だろう¹」と述べているが、同様のことは、詩人にして民族誌学者、自伝作家と多数の肩書きをもつ、著者自身にも当てはまると言える。

その一方で、四巻本の自伝『ゲームの規則』の最終巻以降、レリスが自らの方法にいつそう自覚的にならざるを得なかったことも、また忘れてはならない。というのも、第三巻『縫糸』（1966）の末尾で予告された、「散り散りばらばらになった私なりの洞察を接合し、ついには一望のもとにこれを見渡せるようにするため²」の『フィブラ *Fibules*』なる書物は実現せず、より慎ましい題を冠した第四巻『囁音 *Frêle bruit*』（1976）は「『結論部』へと向かう歩み」を欠いた、「ただ単に増殖があるばかり³」の断章の集成となる

¹ Michel Leiris, « De Bataille l'Impossible à l'impossible Documents », *Critique*, vol. 15, n° 195-196, août-septembre 1963 ; rééd. dans *Brisées*, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 299 [後藤辰男訳『獣道』思潮社, 1986年, 329頁]. 本稿では引用に際して、既訳のあるものは原則として参照したうえで、一部変更した箇所がある。また、レリス作品の初版年等については以下を参考にした——Louis Yvert, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris : 1924 à 1995*, Jean-Michel Place, 1996.

² Michel Leiris, *Fibrilles*, Gallimard, 1966 ; rééd. dans *La Règle du jeu*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 797 [千葉文夫訳『縫糸』平凡社, 2018年, 373頁].

³ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin, Gallimard, 1992 ; rééd. coll. « Quarto », 2021, p. 656–657 [千葉文夫訳『ミシェル・レリス日記2 : 1945-1989』みすず書房, 2002年, 193頁].

からである。そして、同様の断章形式は、後の『オランピアの頸のリボン』（1981）や『角笛と叫び』（1988）、『ブランドイメージ』（1989）においても踏襲されることになるだろう。

こうした背景を踏まえたうえで、我々は、『囁音』以降の自伝的作品を整合的に捉えうる視座を探り、とりわけ自己の記述にはその名宛人が存在するという仮説のもと、レリス後期の諸作品が「誰に宛てられているのか」を問題にする⁴。実際、『ゲームの規則』第一巻、『抹消』（1948）の冒頭に掲げられたエピソード——«...reusement»だと思っていた語が、正しくは«heureusement»だと知ったという体験——が如実に示すように、言語と意思疎通の問題は、早くからレリスの自己探求の中で重要な位置を占めている。レリスはこの挿話を『縫糸』の中盤で再度取り上げつつ、そこから「人はひとりだけで話をしない（話す行為のなかには不在の他者もまた絡んでいるのは、その他者の言語を用いているからだ）ということ」、そして「話す瞬間から——もしくは書く瞬間からといっても同じことだが——自分の外部に他者が存在することを認めているということ⁵」を結論として導くことになる。また、『言語・縦揺れあるいは言葉が私に語るもの』（1985）の「（現在または未来の）何人かのまだ見ぬ読者の心を打ち、彼らに本心から、私たちは同じ言葉を話しているのだという印象を抱いてもらいたい⁶」という一節には、読者および自他の理解の基盤としての言語への関心が窺えよう。作者自身がこうして明確に意識するように、話す・書くという行為はつねに「自分でない誰か」を前提としており、とりわけ受容者の存在は、レリス作品における詩論の要を担っているのである。

レリスとその「読者」に関する体系的な研究としては、自己探求＝闘牛の比喻を中心に、読者をその観客の位置に据えて考察した Catherine Masson の著作が代表的である⁷。また、より広くレリスと読むことという主題について言えば、Patrick Sauret や Marianne Berissi による研究を挙げることもできるだろう⁸。ただし、これらはいずれも『囁音』以降の諸作品に焦点を当てたものではなく、我々とは関心を異にしている。事実、レリスの自伝的断章が、その読者像という観点から十分に研究されてきたとは言い難く、本稿はこれを補うものである。

ここで用語について一言すれば、レリス作品の「作者」と「語り手」について、本稿

⁴ 筆者はすでにレリスの『角笛と叫び』について考察したことがあり、本稿とも一部重なる記述がある。詳しくは、以下の拙論を参照——「ミシェル・レリス『角笛と叫び』における自己探求」『仏文研究』第46号、2015年10月、179–192頁。

⁵ Leiris, *Fibrilles*, op. cit., p. 607 [『縫糸』前掲書、116–117頁]。

⁶ Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, Gallimard, 1985 ; rééd. coll. « L'Imaginaire », p. 163.

⁷ Catherine Masson, *L'Autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, L'Harmattan, 1995.

⁸ Patrick Sauret, *Inventions de lecture chez Michel Leiris*, L'Harmattan, 1995 ; Marianne Berissi, *Littérature sans mémoire : lectures d'enfance de Michel Leiris*, Artois Presses Université, 2012.

では両者の人物としての同一性を認めたいうで、現実世界に属する書き手は作者、紙面上の存在については〈語り手〉と表記する。物語内容の受容者に関しては、〈語り手〉による発話行為の名宛人を（聴き手 *narrataire* ではなく）〈読者〉とし、現実世界における読み手である読者とは、やはり括弧の有無をもって区別しよう。加えて、とりわけレリスが特権的な相手とみなす存在——テキスト世界にも現実世界にも属さない、作者が抱く読者のイメージ——については「潜在的読者」の語を用いることになる⁹。

以下では、まず第一節でレリスの〈語り手〉にとって、自らの外部・内部がいかにか想定されているのかを整理しつつ、「私」には捉えることのできない他者の領域が、「私」の外部・内部の双方に存在することを示す。続いて第二節では、「私」をめぐる外部と内部、内部と内奥という対比が成立するという前提のもと、レリスの詩的な狙いがこれらを架橋する点にあることを指摘しよう。そのうえで第三節では、「真実」を志向する〈語り手〉の企図が実現不能であり、ひいては実現不能である必要さえあること、加えて、潜在的読者を想定することによって、〈語り手〉は不可能な試みにも拘わらず、書き続ける意義を見出しうることを明らかにしたい。

「私」の外部・内部・内奥

レリスにおける読者像を考察するにあたって、まずは「私」と「私でないもの」が、〈語り手〉における自己探求の場、つまり言語の中でいかに捉えられているかを検討する必要がある。『ゲームの規則』の第三巻『縫糸』は四部構成で、各部には題がなく、ローマ数字が示されているのみである。そのため、章題のあった前二巻と比べると、全体としての統一性が弱くなったようにも見えるが、その最終部の冒頭には、自らの作品が目指すべき「詩」の方向性が次のように描かれている。

それゆえ、詩の実践を通じ他者を自分と対等なものとして考えることになれば、すでに手にしていた真理にまたしても立ち戻ることになる。正しくは「……かった」ではなく「よかった」と言わなければならない、つまり言語には二面性があると悟ることだったのだ。すなわち顔の一方は内部に向き、もう一方は外部に向いている

⁹ Gérard Genette によれば、潜在的読者（暗黙の読み手）とは「現実の作者が頭の中で抱く、可能な読み手についての観念」（Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 91 [和泉涼一・神郡悦子訳『物語の詩学：続・物語のディスコース』水声社、1997年、157頁]）であり、概念としてはいくぶん曖昧ながら、同書の中で明確に意識されている。なお、審級は次のように整理されており、テキスト世界と現実世界の間に「潜在的読者 *lecteur virtuel* (LV)」と「帰納された作者 *auteur induit* (AI)」——読者が抱く作者のイメージ——がともに割り込んでいることが分かる。

現実の作者 (AI) → 語り手 → 物語言説 → 聴き手 → (LV) 現実の読み手

のであり、私が——自分という人間を題材とする書物を二、三冊書き上げたあとになって、愛他心に気づき——詩人もまた隣人の運命に無関心ではいられないと確信するとき、その論法はやはり言語の二重性にもとづいていて、あたかも本質的部分はだいぶ前に私が見出していた事柄に含まれていたというかのようだ¹⁰。

序において言及した «...reusement» のエピソードが、『縫糸』の終章でまたしても取り上げられ、「真理」と形容される点は注目に値する。ここでは、「私」の内部と外部を媒介する言語によって個人と他者が結びつくという詩論が——1957年の作者の自殺未遂とその後の気管切開によって生じた意識の空白を縫い合わせるかのごとく——、『ゲームの規則』の導きの糸として強調されるのである。

また、プレイアド版の校注に示された草稿では、「一方は内部に向き、もう一方は外部に向いている」、「隣人の運命に無関心ではいられない」の箇所がそれぞれ、「一方では私、他方では私を取り巻く人々に向いている」、「生きている他者の運命に無関心ではいられない」となっている¹¹。ここから、完成稿に至るまでの過程で、「私」についてはより抽象的な空間（内部・外部）が措定される一方、「私」が関わる相手については、より道徳的・理想的なイメージが付与されたと言えよう。

上に引いた完成稿の中で「他者」や「隣人」と呼ばれる対象については後ほど考察するものとし、本節では「私」と「私でないもの」の重層性に着目したい。その際の前提として、ここでの「私」が、あくまで紙面上の存在の謂である点は押さえておく必要がある。というのも、肉体を備えた現実世界の主体と、客体としての世界との対比であれば、すでにこれを『成熟の年齢』にも見てとることができるからだ¹²。言い換えれば、

¹⁰ Leiris, *Fibrilles*, op. cit., p. 772 [『縫糸』前掲書, 339頁]. なお、原文は以下の通り—— «Donc, montrant que par l'exercice de la poésie l'on pose autrui en égal, je retourne à la vérité que j'avais dégagée d'abord : apprendre qu'on ne dit pas ...reusement mais heureusement, c'était apprendre que le langage est à deux faces, l'une tournée vers le dedans l'autre vers le dehors, et quand – découvrant l'altruisme au bout de deux ou trois volumes consacrés à ma propre personne – j'assure qu'un poète ne peut pas se désintéresser du sort de son prochain, c'est de cette nature double que je tire argument, comme si l'essentiel avait été déjà inclus dans ma trouvaille ancienne. »

¹¹ *Ibid.*, p. 1548 (note dans l'édition de la Pléiade). なお、草稿の原文は以下の通り—— «Donc, jugeant que je pose autrui en égal par l'exercice pourtant tout personnel de la poésie, je retrouve la vérité que j'avais dégagée d'abord : découvrir qu'on ne dit pas ...reusement mais heureusement, c'était apprendre que le langage a deux faces, l'une tournée vers moi l'autre vers ceux qui m'entourent, et quand (bravant le ridicule d'en arriver à un tel "pour autrui?", après avoir parlé de soi pendant deux ou trois volumes) j'assure qu'un poète ne peut pas se désintéresser du sort des autres vivants. »

¹² 一例として、「主体と客体」と題された以下の箇所を参照——Michel Leiris, *L'Âge d'homme, précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, 1939 [1946]; rééd. dans *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 775–776 [松崎芳隆訳『成熟の年齢』現代思潮社, 1969年, 57–59頁]. ここでレリスは初めての勃起の体験について述べ、「私の身体の中への自然の一種の侵入、外部世界の不意の登場」と表現している。

レリス後期の自伝的作品では、「私」のテキスト性がより明確に意識されることになる。『囁音』の以下の記述は、この点を端的に示すものだろう。

年代記と理論が神話的に溶け合い、私の人生を要約するような一連の物や説明が、模範的な価値とまではいかないにしても、説得的な意味合いを持つようなこの空間において、私、つまりそれを中心にありとあらゆるものが結びつくこの私という人物とは、いったい何者なのだろうか¹³。

「私」と「私でないもの」が区別されるとき「私」とはこのように、言葉の連なりが意味を発揮するひとつの「空間」であることが認められる。同時にまた、『囁音』の断章形式が——たとえばロラン・バルト（1915–1980）の自伝的作品のように「自己」を分散させ、あえて中心の不在を強調するものではなく——、あくまでも探求の中心に「私」という人物を据えるものだということが窺えよう¹⁴。とはいえ、上記の引用が疑問文であることから分かるように、その人物の正体が「私」自身にも知り得ない点に、〈語り手〉にとってのあらゆる問題が由来することになる。

さらに複雑なことに、「私」がこのように言語的に構築されるものであるにも拘わらず、〈語り手〉は自らの文章さえ、すでに外部と捉えている。『囁音』の次の箇所に見られるように、自己と書かれたものとの関係性は、たえず問い直されることになるだろう。

私は、内部についても外部についても、ひどく大げさに考えていて、この二つの活動領域を明確に対置している、つまり、私が内部で考えていることが、口にしたり書いたりする文章というかたちをとって外部に移り、そして、外部での選択の結果として熟考が必要となり、いろいろ考えるうちに、外的な制約なしに組み立てた構築物のなかにいるときと同じで、みじめなまでに途方に暮れてしまう、といった具合だ¹⁵。

¹³ Michel Leiris, *Frêle bruit*, Gallimard, 1976 ; rééd. dans *La Règle du jeu*, *op. cit.*, p. 914–915 [谷昌親訳『囁音』平凡社, 2018年, 216頁].

¹⁴ 「断章で書く。すると、それらの断章は、輪のまわりの小石になる。私は自分を丸く並べているのだ。私の全宇宙が粉々になる。中心には何があるのか」 (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975 ; rééd. dans *Œuvres complètes*, tome IV, p. 670 [石川美子訳『ロラン・バルトによるロラン・バルト』みすず書房, 2018年, 131頁])。なお、バルトと断章形式に関して、筆者はすでに考察したことがある。詳しくは、以下の拙論を参照——「「反英雄」としての読者像：ロラン・バルトの知的自伝をめぐる」『仏文研究』第50号, 2019年10月, 57–86頁。

¹⁵ Leiris, *Frêle bruit*, *op. cit.*, p. 1048 [『囁音』前掲書, 442頁].

「内部で考えていること」と「文章」が区別されたうえで、その文章が自らに熟考を要求するということは、〈語り手〉の言説の受け手が、まずは自己自身であることを示している。また同時に、一度発せられた言葉が自らにとってさえ外部と感じられる点には、現実世界とテキスト世界の乖離、作者と〈語り手〉の審級間の齟齬を読みとることができよう。両者の不一致は、レリスの自伝的作品でしばしば理想の実現に対する障害として捉えられ、これについては、第三節のはじめに再度検討することになる。

上記のように、〈語り手〉の外部・内部が区別される一方で、「私」にとって異質なものは「私」の内部にも存在し、この自己の内奥という領域のために、真実の探求はいっそう困難になる。これに関して、たしかに『囁音』の中でも、「危険に充ちた印象のせいで、密かに私たちが送り込まれることになる内面の世界にほかならない彼岸への侵入¹⁶」、あるいは「私が言葉を話すのではなく、言葉が私に話させる¹⁷」といった表現に、いわば「内部」と「私自身も知り得ない内奥」の対比が示唆されてはいる。しかし、同作の〈語り手〉は現実を変革しうる「革命」に対して、「詩」に対するのと同等の期待を抱いており¹⁸、詩的企図と深く結びついた形で内部と内奥の別が問題になるのは、後年の『オランピアの頸のリボン』や『角笛と叫び』においてだと言えるだろう。

『オランピアの頸のリボン』を例に取れば、「円に囲まれた点」に象徴される、中心と周辺のイメージが喚起される一方で、その中心となる「主塔」には「地下」が想定されるなど、私の内部にも未知の領域があることが語られる¹⁹。より理論的な記述としては、以下の一節に明らかな対比を窺うことができよう。〈語り手〉はまず「外界の隙間をみたす事物（いろいろなものがあるが、とりわけ私の身体がそうだ）や、内部にあってもこちらに属さない、飛地のような形のない事物のうちに親しい相棒を見出したいという私の欲求がきわめて強い」と述べたのち、次のように続けている。

¹⁶ *Ibid.*, p. 1023 [同上書, 406 頁].

¹⁷ *Ibid.*, p. 1043 [同上書, 435 頁].

¹⁸ 『囁音』のいくつかの断章の中で〈語り手〉は、自分を突き動かす「二つの衝動」として詩と政治参加を挙げ、「自分自身で現実を神話の次元にまで高めようとする」と、垣根のない社会という神話を現実にしようとしている人びとの輪に加わろうとすることのあいだに、いかなる不調和もない（*ibid.*, p. 1053 [同上書, 450 頁]）と述べる。なお、Bruno Clément は「『他者 l'Autre』が『他の人々 les autres』になるとき、他性 l'altérité は『愛他心 altruisme』と呼ばれ、驚異 le merveilleux は『革命 Révolution』と呼ばれる」と述べ、詩と政治参加の照応を指摘している（Bruno Clément, « Deuil de la règle : à propos de Frère bruit », *Europe*, n° 847-848, novembre-décembre 1999, p. 157）。

¹⁹ Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, 1981 ; rééd. coll. « L'Imaginaire », 2006, p. 102-103 [谷昌親訳『オランピアの頸のリボン』人文書院, 1999 年, 133-135 頁]. また、夏目幸子『ミシェル・レリス研究：自己中心主義から芸術創造によるコミュニケーションへ』大阪外国語大学学術出版委員会, 1999 年は、「円に囲まれた点」のモチーフを議論の出発点とし、レリスが囚われる「自己中心主義」とその乗り越えを中心的な課題として扱っている。

格別の幸運に恵まれ、他の領域——それには、ずっと内側にある、言葉にならない領域も含まれる——に属するものや言語そのものと私が談合できると想像し、実は独言でしかないのにそれを対話と見なしたりして、私は狂気の淵をさまよう²⁰。

ここでは外部の、すでに言語化されたものに対する隔たりとは対照的な、自らの内奥の、未だ言語化されていないもの、「言葉にならない領域」に対する距離が喚起されている。紙面上の「私」がつねに言語によって成立する以上、言語化されていないものが自己に対して異質な存在であることは想像に難くない。また、「格別の幸運に恵まれ […] 私が談合できると想像し」という表現からは、こうした未知の領域に何らかの方法で——ただしそれが具体的に述べられることはない——到達することへの期待を読むことができるだろう。

そして、こうした外部・内部・内奥という主題は『角笛と叫び』にも引き継がれ、声＝テキストのメタファーを軸としながら、「叫ぶ」「話す」「歌う」という作品の三部構成に影響を与えることになる。これらの行為は、いずれも喉の振動を通じて、音を体内から体外へと発するものであり、次の箇所 요약されるように、〈語り手〉が自らを表現する手段の三つの側面を成している。

私自身だという気がするの、 […] 疑いなく私の声である。私という存在の直接的発散であり、自分の耳に聞こえるというよりも自分の内部に感じとるものである。親しさ、最大限の近さ、そして（もし考えていることの極限まで進めるならば）自己同一性。言葉を運び、したがって私の意識を運ぶ道具であるからには、私の声、それは私なのだ²¹。

声とは「存在の直接的発散」として、「自分の内部に感じとるもの」だという記述から、やはり身体の内外部と外部を結びつける作用が問題になっていることが分かる。また、ここでいう声は「実際に発せられる声あるいは文章による声²²」であることを踏まえれば、テキストとしての〈語り手〉がこの媒体を「自己同一性」と呼ぶのも、容易に理解されよう。なお、「叫ぶ」「話す」「歌う」三者の相違と関係性については、「歌う」の章の冒頭に置かれたエピグラフに見てとることができる。

²⁰ Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op. cit., p. 106–107 [『オリンピアの頸のリボン』前掲書, 139 頁].

²¹ Michel Leiris, *À cor et à cri*, Gallimard, 1988 ; rééd. coll. « L'Imaginaire », 2000, p. 80 [千葉文夫訳『角笛と叫び』青土社, 1989 年, 89 頁].

²² *Ibid.*, p. 105 [同上書, 121 頁].

叫びの卑猥さ。つまり叫びは沈黙のヴェールを破ることによって、ことごとく恐怖を裸にってしまうように思われるのだ。

ことばたち。人間どうしの交流の基盤、あるいはそれなくしては、死んだ水しか残らなくなるような波音。

我々の耳もとに歌が聞こえ、あるいは唇に歌が生まれるとき、それはまさしく——このうえなく暗い時間にあっても——順風が我々の帆柱を揺すということなのである²³。

「叫び」が恐怖を露わにする、あるいは「沈黙」に潜んでいた恐怖が「叫び」によって明るみになる。「沈黙のヴェールを破る」、理性的な「ことば」以前の声は、水に投げ入れた石を思わせるだろう。水の比喩は「人間どうしの交流の基盤」である「ことば」に繋がるが、これも「死んだ水」よりはましな「波音」という、やや消極的な表現に留まっている。対照的に、積極的な評価が与えられる「歌」については、とくに非人称主語が用いられている点に注意したい («*cela chante*»)。「我々が歌う」という表現が慎重に避けられていることから、人間の意志を超えた働きへの示唆を読みとることができる。つまり、「叫び」と「歌」はともに理性が捉えきれない領域に関わっており、一方は主体の内部との、他方は外部との緊張関係を孕んでいるのである。

以上のように、レリスの自伝的断章では、言語を介して到達すべき他なるものが「私」の内外に想定される。そしてこの傾向は、『角笛と叫び』で明確に与えられた三部構成に見られるように、晩年に近づくにつれていっそう顕著になるのである。

驚異・リアリズム・細部

ここまで、「私」の自己探求が「私でないもの」に直面する際の二つの方向性として、外部と内部、内部と内奥の対比を見てきた。外部・内部・内奥の別は、〈語り手〉が目指すこれら三者の架橋を論じる際の基礎となるためである。ただしこれは、三者の架橋という観念自体が、『囁音』以降に形成されたことを必ずしも意味しない。たとえば『闘牛鑑』（1938）の以下の一節は、後期の自伝的作品が追求することになる関心をすでに示唆している。

²³ *Ibid.*, p. 103 [同上書, 119 頁]. なお、原文は以下の通り—— «*Obscénité du cri qui, déchirant le voile du silence, semble mettre à nu toute l'horreur. / Paroles : fondement des échanges humains ou clapotis sans lequel il n'y aurait qu'eau morte ? / Quand cela chante à notre oreille ou sur nos lèvres, c'est que – fût-ce en les heures les plus noires – un vent ami fait frémir notre mâture.*»

めったに見られない風景、出来事、物体、状況のうちには、たまたまそれらが我々の前に姿をあらわしたり我々がそれらに関わりをもったりすると、実際に、次のような感じを与えるものがある、つまり、我々の心のなかのもっとも内的なもの、測りしれぬほど深く沈んでいるとは言わないまでもいつもは混沌としてよく見えないもの、こういうものに我々を接触させることこそ、それらの風景、出来事、物体、状況の一般的な働きなのだ、という感じを²⁴。

外的世界（「風景、出来事、物体、状況」）と内的世界（「もっとも内的なもの」「いつもは混沌としてよく見えないもの」）の「接触」という主題には、外部と内奥の共鳴のイメージを重ねることができる。ただし、主語が「我々」であること、また引用箇所を少し先で、こうした状況の例に「情欲的な活動」「宗教的行為」「美的なものにおける […] リズム」「スポーツやゲーム」等が挙げられていることから²⁵、これはあくまで現実世界に関する一般的な記述と見なすべきだろう。レリス後期の自伝的作品では、すでに作者自身が検討していた内外の架橋というモチーフが、言語による自己探求の中で、いっそう浮き彫りになったと考えられるのである。

さて、すでに確認したように、〈語り手〉による自己の記述の根底には「私という人物とは、いったい何者なのだろうか」という問いがある。とはいえ、その答えは必ずしも物語的な一貫性を備えた「私」によって与えられるものではない。『囁音』で明言されるように、『ゲームの規則』は「詩的真実に至る可能性²⁶」の探求であり、主眼はあくまで、言語によって実現されうる「詩的真実」に置かれている。

その際、真実と密接に関わり、その鍵となるのが、『囁音』における最長の断章で考察される「驚異 *le merveilleux*」である。この概念に対して、レリスは少なくとも、シュールレアリスムに関連する仕事をアントナン・アルトー（1896–1948）から託された 1925 年 1 月には——あるいは日記の記述を辿れば、シュールレアリスムの成立以前からすでに²⁷——、大きな関心を寄せていたことが知られている。ただし、先行研究によって指摘されているように、早くも 1926 年半ば頃にはアンドレ・ブルトン（1896–1966）とレリスの間で語の解釈に相違が見られ、レリスの方は狭義の文学のみならず、現実世界において全方位的に驚異を求めることになる。そのため、ブルトンによる『第二宣言』

²⁴ Michel Leiris, *Miroir de la taumachie*, GLM, 1938 ; rééd. dans *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 957 [須藤哲生訳『闘牛鑑』現代思潮社, 1976 年, 14 頁].

²⁵ *Ibid.*, p. 958 [同上書, 15 頁].

²⁶ Leiris, *Frêle bruit*, op. cit., p. 1020 [『囁音』前掲書, 402 頁].

²⁷ 1922 年 12 月 17 日の日記で、レリスは「詩は本質的に、驚異そのものである」と書いている (Leiris, *Journal 1922-1989*, op. cit., p. 135 [千葉文夫訳『ミシェル・レリス日記 1 : 1922-1944』みすず書房, 2001 年, 25 頁)。

(1930)を待たずして、レリスは運動としてのシュールレアリスムに対する興味を失ってゆくだろう²⁸。

当時執筆されたものの、生前には未発表となった原稿のひとつ「〈驚異〉についての詩論の断章」の中で、レリスは驚異の定義が不可能であることを強調し、「驚異は人間の内部にしか存在せず、しかも、自らの中心あたりのかなり奥まったところに存在する」としたうえで、次のように述べている。

驚異とは、人間の中の「未知なるもの」であり、人間がその本質から引き出し、また身体の小孔を通して自らの精神に現れた精彩のない諸関係に投げかける、絶対の輝きである²⁹。

このように、少なくとも1927年までには、驚異が主体の内なる他者であること、しかし同時に「人間がその本質から引き出し […] 投げかける」とあるように、それは外的な要素を「契機」としつつ、主体が自ら構成するものであることが意識されている。プレイアド版の注にある通り、たしかに作家がその後、日記または作品の中で「〈驚異〉についての詩論の断章」の内容を繰り返すことはない³⁰。とはいえ、約半世紀後に刊行された『囁音』で「驚異」が再度問題になるとき、それが「私」の内奥および外部の「私でないもの」に関わるという構造は保持されていたと言えよう。

ちなみに、後年になってレリスが1920年代を回想した「ブロメ通り四十五番地」(1982)によれば、彼自身を含めて、アンドレ・マッソン(1896–1987)のアトリエに集った芸術家や哲学者たち——アルトー、バタイユ、ジョルジュ・ランブール(1900–1970)、ジョアン・ミロ(1893–1983)、アルマン・サラクルー(1899–1989)、ロラン・チュアル(1902–1956)等——の間ではごく初期から、現実根ざした驚異の探求が、共通の課題として認識されていたという。

突飛な結合にもとづく、そのうえ突然パラシュートで舞い降りてきたかのような、明らかに非合理的な驚異(換言すれば、典型的なシュールレアリスムの驚異)は、少なくとも当初、ブロメ通りにあつて私たちが求めたものではない。私たちの狙い

²⁸ こうした事情に関しては、以下の箇所に詳しい——Michel Leiris, *Le Merveilleux*, édition établie, présentée et annotée par Catherine Maubon, Didier Érudition Éditeur, 2000, p. 22–28 ; 谷昌親「『驚異』の概念をめぐる：ブルトンからレリスへの架橋」『人文論集』第54号, 2016年2月, 29–31頁。また、レリスが当時、驚異を現代性との関わりにおいて把握しようとした文脈については、以下を参照されたい——Tania Collani, « Le merveilleux surréaliste de Michel Leiris et la conciliation avec la modernité », *Cahiers Leiris* n° 2, Éditions Les Cahiers, 2009, p. 21–36。

²⁹ Leiris, *Le Merveilleux*, *op. cit.*, p. 43.

³⁰ Leiris, *La Règle du jeu*, *op. cit.*, p. 1632 (note dans l'édition de la Pléiade).

は、現実の素材を改鑄して、約束事にとらわれない作品に仕立てあげることであり、そこでは想像力がもっとも重視されてはいたが、形式上の美に対する我々の感受性を納得させるような構成にも留意されていた³¹。

ここで言及される、シュールレアリスムとの力点の違い——レリスはむしろ「現実」との関係性を重視する——は、『囁音』において回帰した「驚異」の概念についても当てはまる³²。作家や芸術家たちが「日常的な現実を […] 変容させよう³³」という欲望を抱いていたとはいえ、そのために求められるのは「非合理的な驚異」ではなく、受容者を納得させるような「構成」への配慮である。「我々の感受性」という表現からは、「驚異」が独りよがりなものではなく、他者と共有しうることが読みとれよう。

リアリズムに関するレリスの立場はまた、「ブロメ通り四十五番地」と同時期に書かれた、フランシス・ベイコン（1909–1992）をめぐる考察に、より洗練された形で窺うことができる³⁴。とくに「フランシス・ベイコン、その顔と横顔」（1983）において、ベイコンをシュールリアリスト、キュビスト、印象主義の画家たちから区別し、次のように述べた箇所は示唆に富んでいる。

呈示者ないし作り手としての役割を果たすこの画家がこれまで扱ってきたような、発見された、あるいは想像されたモチーフ——外部からきたものにせよ、内部からきたものにせよ […] ——が、受け手に、単なるイメージ以上の重みを持つ新たな現実を前にしているという感情を抱かせること、これが、フランシス・ベイコ

³¹ Michel Leiris, « 45, rue Blomet », *Revue de musicologie*, t. 68, n°1-2, décembre 1982, p. 57–63 ; rééd. dans *Zébrage*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 227 [岡谷公二編訳「ブロメ通り四十五番地」『デュシャン ミロ マッソン ラム』人文書院, 2002年, 170–171頁].

³² レリスとベイコンの関係については、千葉文夫『ミシェル・レリスの肖像：マッソン ジャコメッティ ピカソ ベイコン そしてデュシャンさえも』みすず書房, 2019年の第四章に詳しい。とくに、『語彙集、そこに私は注釈を押し込む *Glossaire j'y serre mes gloses*』（1939）に結実した、シュールレアリスム時代以来の言語遊戯が、半世紀以上経ったのち『言語・縦揺れあるいは言葉が私に語るもの』で再度現れ、かつそれがベイコンをめぐる思索の時期と重なっていた点に注意したい（同上書, 144–146頁）。これは『囁音』における驚異の回帰を、我々に彷彿させるだろう。

³³ Leiris, « 45, rue Blomet », *op. cit.*, p. 226 [「ブロメ通り四十五番地」前掲書, 169頁].

³⁴ リアリズムをめぐるレリスの考察については、Michel Leiris, *Francis Bacon ou la brutalité du fait : suivi de cinq lettres inédites de Michel Leiris à Francis Bacon sur le réalisme*, Seuil, 1996, p. 131–142 [岡谷公二編訳『ピカソ ジャコメッティ ベイコン』人文書院, 1999年, 265–272頁] も参照。とくにレリスがベイコンに宛てた、1982年4月3日付けの書簡に見られる次の一節は、語の解釈に関わる点で重要である——「結局私がリアリズムに関して考慮するのは、外的現実との一致よりは、少なくともひとつの現実と同じだけの重みをもつ何らかのものに達しようとする（インフレーションなしに）主観的欲求です」（*ibid.*, p. 140 [同上書, 269頁]）。

ンのリアリズムが持っているとは私には思われる意味だ³⁵ […]。

すでに見た、主体の内部・外部の対比、受容者を基準とした芸術論、日常的な現実の変容、リアリズムへの志向といった主題が、ここに集約されていることが分かるだろう。驚異をめぐる、レリスの未発表の原稿——「西洋文学における〈驚異〉についての詩論」「〈驚異〉についての詩論の断章」「『現代的』な〈驚異〉」——を刊行した Catherine Maubon の表現を借りるなら、ベイコンに関するこうした記述は「『囁音』の末尾で着手され、プロメ通り四十五番地についての小品で再度取り上げられた、驚異に関する考察に完全に組み込まれる³⁶」ものである。

さて、再び『囁音』に目を戻せば、同作の中で〈語り手〉は「驚異」の本質について「別の世界へと、つまり地上の彼方ではなく、因習の彼方の別世界へと投げ入れてくれる——興奮にせよ眩暈にせよ、その源はさほど重要ではないが——あの突然の飛躍ではないか³⁷」としたうえで、ギヨーム・アポリネール (1880–1918) の詩論に言及しつつ、「驚き la surprise」に支配された世界が「詩の世界と一致する」と述べている³⁸。こうして、あたかも半世紀以上前の日記の記述をなぞるかのよう、レリスは「驚異」と詩を結びつけて語ることになるだろう³⁹。両者のこの符合に関して『囁音』に具体例を求めると、前後に散文的な試論もなく、純粹に「詩」の形式で記された次の一節が挙げられる。

麦畑の雛罌粟。
立ち込めた霧のなかの円形小窓のごとき太陽。
港を離れる瞬間の船。
前の跳躍と次の跳躍のあいだに小道で立ちどまる野兎。
両手で服を脱ぐとき、服を頭の上に舞い上がらせる女。
騎乗者も馬具もなく、たてがみを波打たせて速足ないし駆け足で走る馬⁴⁰。

³⁵ *Ibid.*, p. 106–107 [同上書, 249 頁].

³⁶ Leiris, *Le Merveilleux*, *op. cit.*, p. 20.

³⁷ Leiris, *Frêle bruit*, *op. cit.*, p. 1016 [『囁音』前掲書, 395 頁].

³⁸ アポリネールは 1917 年の講演原稿「新精神と詩人たち L'esprit nouveau et les poètes」において、「驚きは大きな新原動力である *La surprise est le grand ressort nouveau*」と強調している (Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 949)。

³⁹ 上記の注 27 を参照。

⁴⁰ Leiris, *Frêle bruit*, *op. cit.*, p. 968 [『囁音』前掲書, 315 頁]. なお、原文は以下の通り—— « Un coquelicot dans un champ de blé. / Un soleil œil de bœuf dans une masse de brume. / Un navire quand il quitte le port. / Un lièvre qui, sur un sentier, s'arrête entre deux bonds. / Une femme ôtant sa robe, d'un geste des deux mains qui la fait s'envoler au-dessus de sa tête. / Des chevaux au trot ou au galop, sans cavaliers ni harnais, crinières en vagues. »

〈語り手〉が列挙するこれらの要素とほぼ同じ描写は、「驚異とは何か？」という問いの答えとして、1972年8月のレリスの日記に残されている⁴¹。またそこでは、上のような具体的なイメージに加えて、「驚異」が「ありきたりのものをその裸の現実において単純に味わう（何も考えずに味わう）こと」あるいは「禅の思想における悟り」と表現されている点にも注目されよう。レリスにとっての「驚異」はこのように、それが日常との関係を留めているという意味で、シュールレアリスムよりはむしろリアリズムに近いものであることが明らかである。一連の議論はまた、「悟り」の比喻とも相まって、バルトが俳句に認めた現実効果、主体が得る「まさにこれだ」という印象を我々に想起させるものでもある⁴²。

そして、「驚異」の語が用いられる頻度が減少し、この概念がそれ自体としては後景に退いたかに見える『オランピアの頸のリボン』以降の自伝的作品においても、細部を通じた自己の内外の共鳴、すなわち詩的真実への志向が失われることはない。とりわけ同作では、エドゥアール・マネ（1832-1883）の描いた『オランピア』（1863）で、リボンという細部が全体に「存在感」を与える作用そのものが、作品の主題となっている。

装飾品というよりも小物といった方がよさそうだが、これはマネにとってはもしかしたら裸体の白さの上に気まぐれに置いてみた黒に過ぎなかったかも知れないものの、我々にとっては、なくてもいい細部とはいいながら、見る者の眼を惹きつけ、「オランピア」をたしかに存在させるようにしているものなのである⁴³。

この一節は、細部のもつ不安定な性質をよく表している。仮にリボンの描写が、マネにとっての「気まぐれ」だったとしても、それは「我々にとっては」重要である。すなわち、細部が芸術作品の中で果たす役割には、受容者の存在が不可避的に関っているのである。〈語り手〉はまた同書で、細部について「ところどころにそうやって熱のこもっ

⁴¹ Leiris, *Journal 1922-1989*, op. cit., p. 694-695 [『ミシェル・レリス日記2：1945-1989』前掲書, 234-235頁]. なお、日記の原文は以下の通り—— « Un coquelicot dans un champ de blé. / Un soleil qui pointe dans le brouillard. / Un paquebot quand il quitte le port. / Un lièvre traversant un sentier. / Une femme qui, d'un geste des deux mains, enlève sa robe, rideau vite envolé au-dessus de sa tête. [...] Crinières en vagues, une troupe de chevaux au trot, sans cavaliers ni harnais, sur une route montagneuse du pays de Galles [...] »

⁴² 俳句と悟りの接近、およびそれらが主体に与える効果について、バルトは『記号の国』（1970）で言及し、晩年のコレージュ・ド・フランスにおけるセミナーでも再度これを取り上げている。一例として、1979年2月24日の講義では次のように述べられる——「（よい）俳句とは悟りであるとも言えるだろう。[...] よい俳句 [...] が私の内に引き起こす、唯一可能な表現は『まさにこれだ！』『そう、まさにその通りだ』というものだ」（Roland Barthes, *La Préparation du roman, cours au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, texte annoté par Nathalie Léger, Seuil, 2015, p. 175）。

⁴³ Leiris, *Le Ruban au cou d'Ol ympia*, op. cit., p. 193 [『オランピアの頸のリボン』前掲書, 256頁].

た箇所を散りばめてやることで、文章全体に、それ自体の力で読者の心に訴えかける現実性をそそぎ込んでくれる⁴⁴」とも語り、細部が全体との緊張関係の中で、作品の受容者に強烈な印象をもたらすことが窺えよう。

そして、『囁音』では外的な要素に触発されて主体の内部で「驚異」、すなわち詩が構成されたのと同じく、『オランピアの頸のリボン』でもやはり、詩を通じた「私」の外部・内部・内奥の架橋が重要になる。次の一節は、現実に基づきつつも虚構を排除しない「詩」の特徴を端的に示したものである。

ところで、「詩」と呼ばれるもの、すなわち精神が受けとめるものであると同時に構築するものでもある感動は、こうしたたぐいの魅力、光と闇が重なって生み出された混合であり、真実と嘘の境目での自然さと技巧の結合であると言ってほば間違いないのではあるまいか⁴⁵？

このように、詩の成立が主体の外的（「精神が受けとめる」）および内的（「構築する」）要因にともに依拠することが、あらためて確認される。〈語り手〉は上の引用の少し後で「詩は生からの逃避でも、別世界との交流でもなく、厳密に言えば超 - 現実にかかわる⁴⁶」とも述べているが、この「超 - 現実 *sur-réel*」がシュールレアリスムと一線を画すことは言うまでもない。

さらに、『角笛と叫び』でも細部は重要な位置を占めている。前節の最後で見たように、同作では、身体の内部と外部を結びつける媒体として声=テキストがあり、それがやがて至るはずの詩（「歌」）が想定されていた。この詩的真実がたびたび関わるのが細部の記述であり、その顕著な例は、次のような一節に求めることができる。

〔フランソワ・〕ヴィヨンの詩は、もちろんのこと歌いだすためにいかなる手助けも必要とするわけではないが、彼の小指がどんなふうだったかがわかっているならば、ヴィヨンという人間の存在の絶対性（『知られざる傑作』にあつて画家フレンホーフエルが労苦の果てに重ねていった描線の塊のなかから浮かびあがる裸足の爪先のように）を除けば意味などはまったくないこの身体的細部の相のもとに、彼自身の姿が私たちの内部で歌いだすことになり、その姿は学識の霧のなかに失われたままになっていることをやめて生きたものとなるだろう⁴⁷。

⁴⁴ *Ibid.*, p. 45 [同上書, 61 頁].

⁴⁵ *Ibid.*, p. 132 [同上書, 172–173 頁].

⁴⁶ *Ibid.*, p. 133 [同上書, 174 頁].

⁴⁷ Leiris, *À cor et à cri*, *op. cit.*, p. 117–118 [『角笛と叫び』前掲書, 134 頁].

ここで〈語り手〉は、マルセル・シュウォップ（1867–1905）がヴィヨンの小指について語ったとされる内容について考察している。細部が喚起されることで、「彼自身の姿が私たちの内部で歌いだす」という記述は、そのまま〈語り手〉が自らについて望む理想でもあるだろう。加えて、それ自体フィクションであるオノレ・ド・バルザック（1799–1850）の短編『知られざる傑作』（1831）の一場面が言及されている点は興味深い。絵画と受容者の関係、細部のもつ絶対性——1920年代のレリスの思索において驚異が「絶対の輝き」であったことを思い出そう——、およびそれらを表現する文学作品の言説といった複数の主題が、直截的な論証ではないとはいえ、詩的な共鳴がいかにかに生じるかについてのモデルを与えているのである。

「私」に属さない空間との交通を求め、「私」の書くものに「私でないもの」の働きを期待する〈語り手〉の方法は、こうして自己探求に不確定要素を取り入れることになるだろう。その際、「私」と「私でないもの」の接触、すなわち詩的真実の探求が、細部の記述と密接に関わっている点にも留意する必要がある。理想状態を実現しうる特権的な媒体は、『角笛と叫び』の表現を再度用いれば、あくまで「言葉を運び、したがって私の意識を運ぶ道具」である声＝テキストであり、次節で見るように〈語り手〉は——マネの『オランピア』の細部が「私」に与えた効果さながら——、自らの表現がその受容者の内に共鳴を見出す可能性を、たえず模索することになる。

真実の不可能性と理想の読者像

これまで見てきたように、レリスの〈語り手〉は「私」の内外に存在する未知の領域の詩的な架橋を目指すとしても、こうした真実の追求を自伝的な記述を通じて行うことには、たえず困難がつきまとう。

この困難には複数の要因があるが、なかでも〈語り手〉が理論上、決して乗り越えることができない問題は、テキストの審級の相違に由来すると考えられる。すなわち、〈語り手〉は紙面上の存在であるにも拘わらず、その範疇を越えた現実（内奥や外部）に関与しようとするために、企図は本質的に不可能なものとなるのである。しかも、『角笛と叫び』の次の一節が示すように〈語り手〉自身、こうした「私」と「真の私」との乖離に自覚的である。

本物であるという以外の何物でもない配慮。すなわち真の私と、（直接呼びかけられる二人称であれ、観察するということによって距離をおいて問題化される三人称であれ）話すあるいは書く中で、私が述べることを通して外にあらわれる私との間の距離をできる限り縮めること。

だが、自己どうしが似るのもまずはなかなかうまくいかないのに、君あるいは彼

となるときに似るといえることが、いったいどのようにして自己にとって可能になるのか⁴⁸。

〈語り手〉の「配慮」は何よりもまず、「私が述べることを通して外にあらわれる私」を、「真の私」に近づけることにある。だが同時に、テキストとしての「私」と「真の私」との距離は「できる限り縮める」ことができるばかりであり、あるいは両者は「似る」ことが限界であり、この距離をなくし、両者に同一性を与えることは望むべくもなれぬものと見なされているかのようである。

つけ加えて言えば、「私」どうしの不一致は断章形式を用いることでさらに際立つことになる。すでに第一節で、内部の思考が文章という形で外部に移った結果、「外的な制約なしに組み立てた構築物のなかにいるときと同じで、みじめなまでに途方に暮れてしまう⁴⁹」という『囁音』の一節を引いたが、物語的な全体から遠ざかって断章形式に移行することは、〈語り手〉の「私」自体の複数化を意味するだろう。それゆえ、後期レリスの自伝的作品は、Catherine Maubon が要約するように、「たえず分散してゆくものを、物語的な構成の枠を越えて急いで取りまとめる中で、主体はもはや、自らの言説の審級としか一致せず、そしてそれが唯一、あらたに書き始めるごとに何度でも演じうる、未だ明らかにならない全体の形を正当化することになる⁵⁰」。

自己の内外の相違にきわめて意識的なレリスの〈語り手〉は、当然ながらこうした審級の問題に、一度ならず言及している。とはいえ、仮に審級に由来する問題が解決したとしても、作品を通じて目指される詩的真実そのものが定かではないという、詩論の次元での問題が残ることになるだろう。そして、それはゲーム／自己 *je(u)* の「規則」の探求も終わり近くになってあらためて指摘されるだけに、いっそう深刻である。

最初から、自分が詩を選び取るということはわかっていたが、私という体系を支える穹窿のこの要が、いったい何でできていて、それ以外のものとどのようにつながるのかを明らかにしなければならなかった。何もかも台なしになったが、それは私が——言ってみれば定義上——定義しえないものを定義しようと心に決めたためだ⁵¹。

〈語り手〉にとって「詩」がそもそも「定義しえない」とすれば、『ゲームの規則』はその出発点からすでに、不可能性を内包していたことになる。実際、すでに引いた箇所

⁴⁸ *Ibid.*, p. 96 [同上書, 109 頁].

⁴⁹ 上記の注 15 を参照。

⁵⁰ Catherine Maubon, « Michel Leiris aux limites du récit autobiographique », in *Aux confins du récit*, Bruno Clément et Clemens-Carl Härle (dir.), Presses universitaires de Vincennes, 2014, p. 195.

⁵¹ Leiris, *Frêle bruit*, *op. cit.*, p. 987 [『囁音』前掲書, 351 頁].

にも「みじめなまでに途方に暮れてしまう」や、「実は独言でしかないのにそれを対話と見なしたりして、私は狂気の淵をさまよう⁵²」といった表現があったように、レリスの〈語り手〉は詩的企図を提示する一方で、その「失敗」にたびたび言及している⁵³。

ただし、たとえ失敗が運命づけられているとしても、〈語り手〉の存在がテキストに依存する以上、書かないことは失敗よりも悪い事態を引き起こしかねない。つまり、「詩」の媒体である言葉を紡がないことは、「詩」の実現の可能性そのものを放棄することになるのである。『囁音』の中でこれは「書きながら、[...] あたかも紙が厚みのない世界となっていて、そこには死が入ってこられないかのように、私は白いページに避難所を求めている⁵⁴」、「詩に逃げ場、つまり死を回避する手段を求めている⁵⁵」と語られ、同様の主張は1985年、『言語・縦揺れあるいは言葉が私に語るもの』でも「死なないこと [...]、少数の他者に取り上げられること、少なくとも、いずれ消え去るという事実には耐えられない自分の言葉に関する限り、それこそが私のもとに残る、本を出すための大きな理由なのだ⁵⁶」と繰り返される。さらに、『角笛と叫び』ではより直接的に「文章を書かずに黙ること、それは『引きこもる』ことであり、さらには『自らを葬り去る』ことだと言うことができよう⁵⁷」と、話すことと書くこと、そして存在することが同一視されている。レリスの〈語り手〉はこのように、いわば弥縫策を講じるかのごとく、書き続けざるを得ないのである。

実際、André Lacaux が『オランピアの頸のリボン』における断章の稠密さと、それを脅かす「無 néant」について「あまりに完璧なこれらの塊 [=断章] の内部から、あまりにうまく追い出された空白は、いっそう強固に、いっそう乗り越えがたく、今度は外部に巣くうのではないか⁵⁸」と述べるように、断章とは作品の中に〈語り手〉の一時的な「死」を導き入れる形式と言える。だが、それはまた、あらたに書き始めることをたえず可能にするという意味で、いずれ現実を訪れる死に対抗する手段ともなるだろう。『オランピアの頸のリボン』ではそれゆえ、断章形式の孕むこの二面性が、どちらかと言えば肯定的に捉えられることになる。

⁵² 上記の注20を参照。

⁵³ レリスの「失敗」の多重性については、以下の分析を参照——本田貴久「ミシェル・レリスの詩学の変遷：失敗というモチーフをめぐる」『仏語仏文学研究』第29号、2004年5月、223–241頁。ここではまた、レリスにおける「詩」の概念そのものの変遷が問題となっている。

⁵⁴ Leiris, *Frêle bruit*, *op. cit.*, p. 923 [『囁音』前掲書, 231頁]。

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1041 [同上書, 432頁]。

⁵⁶ Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*, *op. cit.*, p. 175。

⁵⁷ Leiris, *À cor et à cri*, *op. cit.*, p. 98 [『角笛と叫び』前掲書, 113頁]。

⁵⁸ André Lacaux, « Parcours du Ruban au cou d'Olympia (Du fragment à l'ensemble) », in Michel Leiris, *le siècle à l'envers*, Francis Marmande (dir.), Farrago, 2004, p. 302。

まさしく心配の種となるもの、それは未完成のままに残すことになるページ——だがそれは私の望むところでもあり、最後の最後まで仕事をしていたい（仕事のなかに自己をあらわしたい）と考えているのだ⁵⁹。

自らの「規則」に至る試みは挫折したものの、断章形式を見出したことで「最後の最後まで」書くことが可能になった。事実、最晩年作の『ブランドイメージ』は一行から数行を一項目とする、極端に短い表現の集成となるだろう⁶⁰。レリスの自伝的作品には一般に、最終的な到達点をつねに先送りにすることで書き続けるという、フィリップ・ルジュンヌが「先延ばし *délai*⁶¹」と呼んだ方法を認めることができる。「失敗」に言及することであらたに書き出す口実が得られるとすれば、詩的真実の探求は、むしろ失敗する必要があるとさえ言えるのではないか。〈語り手〉の自己探求は、その最終的な完遂が不可能だからこそ、しかしまたその成就の希望が皆無ではないからこそ、作者に訪れる現実の死の瞬間まで継続されるのである。

では、自伝的記述を前方へと導く、その希望とは何か。〈語り手〉のいう「詩」が自己の外部・内部・内奥を架橋するものであり、マネの『オリンピア』から「私」が得た印象が詩的真実のひとつのモデルだとすれば、〈語り手〉の言説には、何よりもまずその受容者が不可欠である。そのうえで、『囁音』の次の一節が示すように、〈語り手〉の主眼は、相手との間に共感が生じるか否かに置かれていると言えよう。

[...] 私のもたらす一滴——もし運よくもたらせたらだが——が（たとえば）何人かの読者に私のものだとわかってほしいのであり、そうした読者たちの内部に、すでに不在であっても声は聞こえる存在として、木霊を響かせ、すると、道理一筋の場合以上に細かく彼らの愛着が根を張り、そのおかげで回避できるかも知れないのだ、私の名字と名前（まだ完全に生気を失ったわけではない私という人格を象徴するもの）が、それでも完全に忘れられるよりはましだとはいえ、耳を貸そうともせず押し黙ってしまうような無関心のなかにたちまち埋没してしまう、といった事態を⁶²。

「読者たちの内部」に響かせる「木霊」は、またしても比喩的であり、詩的真実の性質

⁵⁹ Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op. cit., p. 263 [『オリンピアの頸のリボン』前掲書, 351 頁].

⁶⁰ Michel Leiris, *Images de marque*, Le temps qu'il fait, 1989.

⁶¹ 「書く者は、自らが生みだす猶予 *délai* からあらゆる力を汲み出している。一時的に遠ざけられ、際限なく延期される最後の言葉は、作家と彼の言説の果て（それは限りなく開かれる無 *néant* から作家を守る）との間に、書くことのできる空間を拓くのである」（Philippe Lejeune, *Lire Leiris : autobiographie et langage*, Klincksieck, 1975, p. 156）。

⁶² Leiris, *Frêle bruit*, op. cit., p. 1052–1053 [『囁音』前掲書, 449 頁].

が具体的に語られることはない。また「もし運よくもたらせたらだが」という留保には、相手の内部への到達がほとんど不可能であることを、再度確認できるだろう。加えて、上記の引用で「あなたに」あるいは「読者に」ではなく、「何人かの読者に […] わかってほしい」と〈語り手〉がその対象を限定している点にも注目される。ごく一部に対して理解を求めると言い回しは、〈語り手〉がこの言説を宛てている相手が、その「何人かの読者」に含まれない——言説自体は〈読者〉に宛てていても真に求められるのは潜在的読者である——可能性を、巧みに示唆しているのである。

また、『オランピアの頸のリボン』で〈語り手〉は、自らの書くものが「存在感を喚起する *susciter une présence*」ものでなければならない、と一度述べたうえで、より本質的な問題は「私にとってかなり存在感があるように思われる事柄 […] を捉え、それを伝えて、その存在感を知ってもらうこと *faire sentir* ⁶³」であると言い直している。これもやはり、言語に対して求められるのが、単に強烈な印象を与える以上の働き、すなわち「私」が内部で得た感覚を、一部の相手に伝達する働きである点を際立たせるものである。自らと共鳴しうる相手のこうした特殊性は、『角笛と叫び』の次の一節に、簡潔に要約されている。

語を歌わせる、それも画家が色彩を歌わせるように。声を合わせて共鳴する特権的なパートナーによって聞き届けられるようにつとめること、あるいはむしろ、このようなパートナーのどこかに存在する共鳴の可能性をもった要素によって聞き届けられるようにつとめること⁶⁴。

画家と詩人を並べて語るこの一文には、絵画を主軸とする『オランピアの頸のリボン』、さらに遡ればルーカス・クラナッハ(1472–1553)の『ルクレティアとユディット』(1537)に導かれた『成熟の年齢』への示唆を読みとることも可能である。また「特権的なパートナー」とあえて限定していることから、やはり〈語り手〉は真に求められる潜在的読者を、言説が宛てられる〈読者〉とは別に想定していると思ふべきだろう。ただし、「共鳴」の内実が明かされることはなく、『角笛と叫び』の他の箇所「語の歌への移行が、どのようにして、またどの瞬間からはじまるのかは正確にはわからない⁶⁵」とあるように、「詩」の定義が不可能であるという事実には変わりはない。

さらに言えば、こうした「何人かの読者」「特権的なパートナー」についても、きわめて心許ない存在であると言わざるを得ないだろう。驚異が「主体が自ら構成するもの」であったことを思い返せば、〈語り手〉の詩が実現するためには、受容者の側にもそれ

⁶³ Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia*, op. cit., p. 203 [『オランピアの頸のリボン』前掲書, 271 頁].

⁶⁴ Leiris, *À cor et à cri*, op. cit., p. 105 [『角笛と叫び』前掲書, 120–121 頁].

⁶⁵ *Ibid.*, p. 115 [同上書, 131 頁].

を生み出す意図や想像力がなければならない。とはいえ、紙面上の〈語り手〉は自らの言葉が相手に及ぼす作用について測りかねる以上、詩的真実とはせいぜい、その実現の可能性に期待することができる「理想」に過ぎないのである。

企図の不可能性を表明することには、それゆえ〈語り手〉にとって二重の利点があると考えられる。すなわち一方で、理想への到達という目標が、最後まで沈黙——〈語り手〉にとっては「死」を意味する——に陥らずに書き続けることを可能にし、また他方で、最終的に到達し得ないとはいえ理想状態に言及することで、次善の策に至る、つまり無限の試みの果てに奇跡を願うことができるのである。

その際、自伝的記述が宛てられる相手に関して言えば、〈読者〉はたびたび意識されてはいるが、そのじつ〈語り手〉の特権的な相手ではないと否定されるために呼び出されているかのようである。紙面上の存在である〈読者〉は、一連の事情すべてを理解することができるとしても、本節で見たように〈語り手〉はごく少数の相手に対して、それ以上を求めている。そこで潜在的読者が想定されることになるが、特権的な相手との共鳴が生じるか否かは「幸運」に委ねざるを得ず、詩的真実の性質も明かされることはないだろう。

さらに言うならば、一連の詩論を踏まえた潜在的読者の姿にもっとも近いのは、他でもない〈語り手〉自身ではないだろうか。実際、マネの絵画の受容者として、レリスの〈語り手〉は模範的だったはずである。とはいえ、「私」ではない「誰か」との共感が詩的企図の要になっている以上、潜在的読者は「私」ではあり得ず——それどころか〈語り手〉は、自らの書いた文章を前にして「みじめなまでに途方に暮れてしまう」——、やはり理想の読者の不可能性に行き着くことになる。

こうして潜在的読者、到達不可能な「理想の読者」の姿は、完全には捉え得ない自己像のメタファーとなるだろう。「私という人物とは、いったい何者なのだろうか」に対する答えは、ついに得られることがなく、〈語り手〉は外部・内部・内奥の共鳴を理論的支柱として、理想の自己像を理想の読者像に仮託していると言えるのである。

結

レリス後期の作品を中心に、〈語り手〉の自己探求の成否が「私」の領域と、「私」の内部・外部に存在する未知の領域との交通に懸かっていることを示した。興味深いことに、シュールレアリスムからの影響が強かった時期に始められた、驚異をめぐる考察と、自己の記述における外部・内部・内奥の架橋の試みは、作家においてそれぞれ併行して進められたように見える。両者が交叉するのが、「驚異」の概念が約半世紀を経て回帰した『囁音』であり、その関係性は『オランピアの頸のリボン』で理論的に補強され、『角笛と叫び』では作品を構成する支柱となるに至った。

『成熟の年齢』で語られる、幼少期に同年代の子供の木登りを目にして生じた最初の勃起の体験から、民族誌学調査の中で得た自己が溶解するような体験まで、あるいは夢への関心を通じてシュールレアリスムに接近した経緯から、自殺未遂とその後の気管切開手術により死の淵をさまよった経験まで、「私」と「私でないもの」の接触到本質的な作用を認める傾向は、レリス作品の通奏低音を成している。とはいえ、その本質的な作用、あるいは「真実」の実態が不明瞭であることもまた事実であり、作家はやがて一貫した自己の「規則」を断念して、断章形式での散逸的な自己の記述へと移行してゆく。それは囚らずも、『ゲームの規則』を書き始めた1940年頃の最初の漠然としたアイデア、すなわちインタビューの中で本人が語った、「自分にとってある程度強烈に感じられたあらゆる種類の体験について語る本、一種シュールレアリスト的事実の寄せ集め⁶⁶」へと結局は辿り着いたかのようなのである。

乗り越えがたい困難は、「真実」が詰まるところ、つねに一人称の側——作品を受容する側——に属するという点に由来するのではないか。マネが「気まぐれに」描いたかも知れない『オランピア』の細部を、〈語り手〉が重要なものとして受け取った事実からも明らかのように、〈語り手〉の記述が真実となるためには、「私」ではない「誰か」がその一人称において、〈語り手〉の記述を真実として受け取らねばならない。それは「何人かの読者」「特権的なパートナー」を探す試みであり、紙面上の存在である〈語り手〉はそうした潜在的読者を知り得ないがゆえに、一方では沈黙＝死を避けるという消極的な理由で、しかし他方では、そうした相手が存在するきわめて低い可能性に賭けつつ、書き続けることになるだろう。

このように見てくると、いかに広く〈読者〉に文章を届けることが意識されているとしても、レリスの〈語り手〉が真に求めている相手の姿は、自己自身のそれにきわめて近いと言える。実際、〈語り手〉が自らの言説を宛てている「誰か」、「私」が芸術作品を通じて「私でないもの」に触れる瞬間があることを理解したうえで、芸術家の作品から同様の体験を得る「誰か」の姿とは何よりもまず、〈語り手〉の自己像そのものである。だが同時に、〈語り手〉は自己の円環からの脱出——特権的な相手と共鳴すること——を目指しており、この意味で潜在的読者は自己自身ではありえない。潜在的読者が顕在化することで〈語り手〉の記述は詩的真実に達するとしても、そうした状態が生じる見込みは皆無に等しく、言い換えればそれは「私」をめぐる真実と「理想の読者像」が、ともに逃れ去るイメージとして、二重写しになっていることを意味するのである。

⁶⁶ Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Flammarion, 1978, p. 102 [岩崎力訳『作家の仕事部屋』中央公論社, 1979年, 159頁].