

断章と変奏

ミシェル・レリス『微弱音』の形式

本田 貴久

序

『ゲームの規則 (*La Règle du jeu*)』という総題でひとまとまりにされるミシェル・レリスの『ビフュール (*Biffures*)』、『がらくた (フルビ*Fourbis*)』、『小繊維 (フィブリーユ*Fibrilles*)』および『微弱音 (フレール・ブリュイ *Frêle bruit*)』の四部作¹の執筆は1940年にはじまり、最終巻の出版が1976年というから、おおよその執筆期間は35年に渡っている。この作品が特異なのは、執筆期間の異様な長さのみならず、ジャンルの特定し難さによる。小説でも評論でもないこの作品は、フィリップ・ルジュューヌの定義にしたがった自伝 (*l'autobiographie*) の条件に反しないが²、散文で語られる、著者であり、語り手であり、主人公であるレリスの人生が、連続的ではなく部分的にしかこの作品では触れられていない。また「自伝契約」によって偽りなく自身の人生を直接語ることを自らに課しているにしても、自伝とみなすにはなにか物足りなさが伴うように思われる。この物足りなさは、ひとえに内容を展開していく原理が、レリスの場合、通常の自伝と異なっていることに由来する。『ゲームの規則』では、レリスの人生を報告することはもはや主眼ではない。そうではなく、語がいかに彼の人生の中で意味を持ちはじめ、その意味が音や綴りという形式のアナロジーを通していかに横滑りし、そしてそれがいかに彼の人生と再接近するのか、その様子こそが語られている。「私が言葉を話す代わりに、語が私を話す³」とレリスが詩人として自身の詩学を披瀝するとき、「言語に語らせる *le [le langage] faire parler* (p. 382)」とは、言うまでもなく語の原理に語りを委ねることである。語の原理にイニシアチ

¹ *Biffures*, Gallimard, 1948 ; *Fourbis*, Gallimard, 1955 ; *Fibrilles*, Gallimard, 1966 ; *Frêle bruit*, Gallimard, 1976.

² ルジュューヌによる自伝の定義は、他の近接ジャンルとの区別に意識的なあまり、非常に厳密であり、たとえばこれから分析する『微弱音 (*Frêle bruit*)』は自伝の条件を満たさなくなることになる。Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, pp. 7-46.

³ *Frêle bruit*, p. 382 : « Que le langage me parle au lieu que je parle le langage. »

ブを委ねるとはいえ、それをシニフィアンの物理的な（音、形態、配置）横滑りによる展開として単純に捉えるべきではなく、「私」は言語を語らせる主体であり続け、それと同時に言語は「私」を（あるいは「私」について）語る主体であるという上記のレリスの二つの定式を組み合わせた関係性が背後に控えていることを念頭に置く必要がある。言語と「私」という互いに主体でもあり客体でもある両者が、入れ子状になって錯綜した、容易に切り離せない関係性である。つまり『ゲームの規則』において、語り（内容の展開）を司る原理が言語であり、その言語を語らせる主体が「私」であるというように、主体は二重化している。「私」は実際には語る主体でないにもかかわらず、ルジュエヌの定義において「語る」／「語らせる」という通常動詞と使役動詞の区別がなく、その結果、言語に語らせる主体として「私」という主体は生き延び、かろうじてこの作品を自伝として成立させることができる。それゆえに、この作品を、何らかの他者を主体とした（あるいは主体さえない）統御不可能な言説の流出となることを妨げてもいるのだ⁴。

語の自律的な展開力に任せるという観点から、『ゲームの規則』最終巻『微弱音』の形式を考察することは、この作品の個々のテキストを断章(fragments)として見るのか、それともむしろ変奏(variations)として見るのかという問題と密接に関わってくることになる。なぜなら断片化したとも見受けられる大小様々なテキストが一見無秩序に配列されていることが、この作品の形式の特徴なのだから。論点を先取りすると、断章がある全体性のパースペクティブの失調との関係において語られるのに対して、こうしたパースペクティブをもたない変奏による分析は、語や主題に密着する。そのため語や主題の動態により敏感になることになる。

『ゲームの規則』各巻の構成は、第三巻までは、分量に大幅な開きが見られるものの基本的には章立てがあり（単行本では各章は5ページから112ページで構成されている）、一人称で語られ、散文であることでは共通しており、最終巻では、こうしたごく基本的な特徴がすべてなし崩しにされ、前三巻との差異は際だっている。一方でこの最終巻は、『オランピアの頸のリボン⁵』

⁴ レリスは他者性の意識への介入を様々な局面で否定している。シュルレアリスムの「無意識」の概念の批判（cf. *Journal 1922-1989*, Gallimard, 1992, 30 décembre 1935, p. 295）、およびなんらかの精霊が人間に憑くというエチオピアのゴンダール地方で行われている憑依現象の批判（cf. *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Fata Morgana, 1989）を参照。

⁵ *Le Ruban au cou d'Olympia*, Gallimard, 1981.

や『角笛と叫び⁶』という後続する作品との形式的な親近性が非常に強い。作品史の観点から見たときに、『ゲームの規則』の四巻に『オランピア』と『角笛』を合わせた六冊が戦後のレリスのいわゆる自伝的エッセイを構成するとする見方があるが、『ゲームの規則』の第三巻と第四巻との間に横たわる溝の深さは、四部作とそれ以外の作品との間にあるそれよりはるかに深いと思われる。作品史という点から見ても、ここで『微弱音』の形式を考えることは、あながち無意味なことではないだろう。

Fibules

そもそも第二巻の『がらくた』(p. 234-235) および第三巻の『小繊維』(p. 292)の末尾で予告されていた次巻のタイトルとは、*Fibules*であった。カトリック教会における聖人の聖遺物や、宗教絵画において聖人を象徴する属性のように、あるいはトーテムのように、死後自らを特徴づけるものを想定したときに、レリスの脳裏にまっさきに浮かぶのが、着物の両端を留める装飾用の留め金を意味する *fibule* だという。この小さな装飾品は、睡眠薬を大量にあおって自殺を試み、病院に担ぎ込まれ、人工呼吸を行うために気管を切開する緊急手術(*trachéotomie*)を受けたレリスの、喉の傷を縫合する行為を象徴する。同時に、レリスが書きためたもろもろの覚え書きを、しっかりと結びつけ管理するという次作の構想を象徴しているために(*Fibrilles*, p. 292)、四部作の最後を飾る作品のタイトルとして申し分のない資格を備えていたはずなのだ。

ところが最終的に次作のタイトルに*Fibules*ではなく、『微弱音*Frêle bruit*』が採用されたことは、予想外のこととして読者層から受け取られ、出版直後に出た書評の多くは、タイトルの変更を強いることになった作品の変化を、したがって断絶を、より強調することになった。*Fibules*というタイトルで、『ゲームの規則』第四巻が構想されたとしたら、「そこでは、まちまちの素材から構成される主題、つまり夢想や打ち明け話、記憶の想起、言語をめぐる作業⁷などが、互いに関係し合い、あるいはもとの起源へと再び結びつけられる⁸」はずであり、「この作品(『ゲームの規則』)は完結する」はずであった(モーリス・ナドー)。あるいは、「レリスは、自分の批判的自伝

⁶ *A cor et à cri*, Gallimard, 1988.

⁷ *travaux sur le langage* —— ここではレリスに特徴的な語の形式や音による言葉遊びに基づく言語実験を意味していると思われる。

⁸ Maurice Nadeau, « Michel Leiris laisse le dernier mot à la poésie », *La Quinzaine littéraire*, n° 227, 16-29 février 1976, pp. 4-6.

に関わるあらゆる要素を取り戻し、結びつけようとした⁹」のである（パスカル・ピア）。レリス自身も、「要約」や「結論」を含意する*Fibules*というタイトルはあまりにも「野心的に過ぎ」と考え¹⁰、このタイトルを放棄せざるをえない。統一の試みは失敗し、作品は未完成を余儀なくされるというわけだ。

一方「どんな永続的なものであっても自殺的であり、いかなる縫合も去勢的である。レリスは、自伝を語の増殖に開かれたままにする方を好むのだ¹¹」とも言われるように、*Fibules*によって『ゲームの規則』を完成させ永遠化することは、作品を閉じることであり、これ以上の増殖（prolifération）の可能性を奪うこととして好ましくないと見る見方もある。そしてそれはレリスのまさに考えていたことであった。

未完成という事態、かりに全体が存在したとすればどのようなものになっていたかを思い描くことを妨げるほどの断絶に陥らないためには、「主題（thème）」から——つまり逸話の純然たる叙述から——始めること、ついで「変奏（variations）」（例、バッハ『フーガの技法』、クノー『文体練習』）として、ときには資料を駆使し、ときには思弁的に、またときには叙情的に、一連のコメントや脱線を作り上げていくこと。この一続きのまとまりがどこかで中断するということには、二次的な重要性しかない。というのも、ここには「結論」へと向かう筋道があるわけではなく、単なる増殖のみがあるからだ¹²。

これが『日記』に記されたのは『小繊維』が出版された直後の1966年9月26日であるから、ここで話題になっている書物がちょうど十年後に出版される『微弱音』であることは間違いない。『小繊維』が、終末、破滅、幻滅という「結論」へと突き進んだのに対して（「私はこうして円環を閉じたことを誇ることもできよう¹³」）、ここで展開されている構想にしたがえば次作では音楽用語の変奏、つまり一つの主題（内容）をあらゆるやり方で変容させることが目指されていることがわかるだろう。その際、「完成＝完全」

⁹ Pascal Pia, « Sévère envers soi-même », *Carrefour*, 19 février 1976, pp. 12-13.

¹⁰ « ...*Fibules* trop ambitieuses qui devaient récapituler et conclure... » (Prière d'insérer de *La Règle du jeu* rédigée par Leiris, in Michel Leiris, *La Règle du jeu*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003, p. 1288.)

¹¹ Jean-Charles Gateau, « Michel Leiris, *Frêle bruit* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 282, juin 1976, pp. 68-70 : « Tout *Monumentum exegi* est suicidaire, toute infibulation castratrice. Leiris préfère laisser son autobiographie ouverte sur le foisonnement des mots ... »

¹² *Journal* 1922-1989, 26 septembre 1966, pp. 614-15.

¹³ *Fibrilles*, p. 266 : « ...je pourrais être fier d'avoir ainsi bouclé le boucle. »

という理念は放棄されるが、それに伴って「不完全＝失敗」という結果が引き起こされることもなくなる。なるほど『小繊維』に至るまでのレリスの作品は、つねに解決不可能な矛盾を抱えたままに展開するために失敗が運命づけられていた。「絶対」の世界が実体を欠いているからであり、また自らとは別のことを表象してしまう言語では、レリスの求める主客の区別を解消する詩的状态に達することができなかったからだ¹⁴。そして方法の失敗を詩的に——ここでは生が偽りなく芸術そして美と一体化した形で、つまり実存と作品両方の次元で同時に——宣告した作品が『小繊維』であると見ることもできよう。

こうして『微弱音』で観察される、形式の明白な変化を、目的論的な体系化(systématisation)の試みが失敗し、挫折した結果だとみなす考え方と、結論へと至る時間的な展開を含意する推論的な思考体系とは別様の思考として、変奏を採用したと見る二つの考え方が、ここで提出されたことになる。どちらも第三巻までの作品との断絶の上に成立していることに違いはないが、前者を否定的な断絶とするならば、後者は発展的な断絶だと言うことができよう。どちらも論証による結論を導かないにしても、前者が失われた全体へのノスタルジーを暗示するのに対して、後者はそもそも「結論」を想定しないため、ある種の悲観が中和されることになるからだ。以下この二つの見方のうち、断章という見方は、この作品をめぐる二人の著者の論考にしたがって紹介し、変奏という見方に関しては、テキストに沿って検証してみることにしたい。

断章と断片化

文学のジャンルとしての断章(fragment)あるいは断章的エクリチュールを定義するのはたやすいことではないが、まず第一に断章とは、現在までに残存した古典古代の作品の一部分である。かつて存在したと想定される作品全体は、こうした断章をつなぎ合わせることで理論的には復元されうる。次に、時代は問わないが、作品の一部をなんらかの方法で抽出した抜粋という定義もあるだろう。また一方でパスカル、ラ・ブリュイエール、シャンフォールなど、フランスやイギリスのモラリストの系譜に連なる文学者が残した箴

¹⁴ 『成熟の年齢』における失敗のモチーフについては、拙論「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』、東京大学仏語仏文研究室、第29号、2004年5月、pp. 223-241)を参照されたい。

言という短い形式のエッセイの形も、あらかじめ断章として想定して書かれたわけではないが、シュレーゲル兄弟を中心としたイエナのドイツ・ロマン派が「断章」の発想を彼らの著作に見出したという意味では断章である¹⁵（とくにフリードリヒ・シュレーゲルはシャンフォールに多くを負っていることを公言する）。

しかし断章について思弁し、その思弁をてこに断章を実践したという文学ジャンルとしての断章とは、近代思想の多くが前提とする全体性（totalité）という概念の拒否の上に成り立つ歴史的な概念となる。「作品」という形式とは異なる別の「モデル」を確立するという哲学的見地から、ドイツ・ロマン派が必要としたこの形式は¹⁶、近代の思想的状況の混乱、すなわちフランス革命による旧体制の崩壊とその結果引き起こされた混乱と軌を一にしていると同時に¹⁷、それ以降、混乱を秩序へと回収し全体化しようとする何らかの政治的な動きに対する根源的な拒否がこの形式に託されることになるからである¹⁸。ピエール・ガリーグと並んで、そしてより広範なコーパスを対象にした優れた断章論を展開したシュジェーニ＝アナストプーロスも、断章形式への要請を、やはり現代性が抱える危機と絡み合う現象（完成・完全性概念の無効、全体性という概念の無効）だと見る点では同じであり、断章的なアプローチは、現代という時代ではすでに「一般的な習慣と化した」と考える¹⁹。

シュジェーニ＝アナストプーロスの挙げる危機のうち、最初の完全性の危機に関して触れると、形式というものが完全であることはありえず、作品はプロセスの終わりなき検討の結果としてみなせる点を強調する。こうして不完全という状態、逆に言えば、「開かれた形式」というのは、あるはずもない完成化の神話に対置されることになる。

したがって断章は、否定的ではあるが全体性との関係において構想されていた。だからこそ断片化（fragmentation）という、断片へと向かう作用を表現する言葉もあるのだ（もし断章が全体性を想定しないのならば、断章へと向かう作用はそもそもありえないだろう）。その全体性が肯定される場合には、全体は再構成されるし、逆に否定されるなら断章それ自体が個別化する。

¹⁵ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978, p. 58.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 57-59.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 170-171.

¹⁸ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Klincksieck, 1995, p. 10.

¹⁹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, PUF, 1997, p. 4.

このように断章は全体性とその拒否という、もともと矛盾したものを矛盾したまま抱え込み、またそれらを総合化しようとする「精神」の運動の拒否、あるいは抑圧を伴うひねくれた運動なのだ。レリスが、エクリチュールによって「全体的な人間 (homme total)」たることを望みつつも、近代的な思想が不可避免的に抱える全体性の概念に対して、若いうちから批判的だったことを知っている者であれば、レリスの抱える矛盾を、断章の問題系に透かし見ることになる。こうした文脈に沿って書かれた論考を以下に紹介する。

「全体性の神話から断章という現実へ」—— カトリーヌ・モーボンの場合

ここに紹介するカトリーヌ・モーボンの『微弱音』に関する論考は、「断章の理論と実践」というテーマで、2002年11月イタリアで開催されたロックの枠組みで発表されたものである。そのため言うまでもなく断章の問題系へと結びつける意図が最初から働いている。そしてタイトルからわかるように、モーボンはレリスの作品の変化を断章化のプロセスという観点から見る。「破裂して断片化した書物である『微弱音』が、レリスの中で決して放棄されることのなかった詩学と、十全に生きるための規範とを、ただ一つの体系の中に融合するという目的をもった作品をいかにして終わらせることができたのか²⁰」という問いをたてるとき、レリスが生涯保ち続けた、詩的に生きたい (vivre poétiquement) という渴望が要求する全体性と、作品形式の断片性との落差がここで端的に確認されている。そしてそれまで『ゲームの規則』で展開してきた「論証的」で「散文的」な発見的方法の限界を感じ、新しい実験的な形式へと向かったと考えるのだ。

このとき「全体性」としてレリスが考えているのは、『小繊維』における、祝祭的な「クマシの方 (côté de Kumasi)」と秩序的な「北京の方 (côté de Pékin)」という対立に代表される諸々の対立 (女性／男性、左／右、私／他者、遊び／規則、詩／政治など) の総合として端的に理解することが可能である²¹。加えて、療養中に読んだジャック・シェレールのマラルメ論に触発され思い出した、決して書かれることのなかった「その中に宇宙が凝縮され、正当化される全体的な作品²²」という、それ自体で充実した絶対的唯一性という意味

²⁰ Catherine Maubon, « Frêle bruit : du mythe de la totalité à la réalité du fragment », in *Théorie et pratique du fragment*, Etudes réunies par Lucia Omancini et Laura Este Bellini, Slatkine, Genève, 2004, p. 195.

²¹ Cf. Guy Poitry, *Michel Leiris. Dualisme et totalité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995. クマシ (Kumasi) はガーナの都市。

²² *Fibrilles*, p. 165 : « L'œuvre totale en laquelle l'univers se résume et se justifie. »

での全体性である。

モーボンには、「全体性」の実現は、不可能であったにせよ彼が自殺という行為において、一時的に垣間見ることができたために²³、それ以降、このことを問題にすることがなくなったのだという。『ゲームの規則』は『小繊維』で完結することもできたというわけだ²⁴。完結したからこそ、次巻は、それまでの“補足”であり、総合を含意する*Fibules*というタイトルが必要なくなったということになる。「『ゲームの規則』において、なによりも優先されるべき目的が、芸術と生に分断された一体性を恢復することであるかぎり、（『微弱音』の形式としての）断章は、彼の美的な関心から遠ざけられた²⁵」というように、次作を連続性の中に捉えることの無理を、レリスのメタディスクールを駆使して証明していくのである。

そして、断章化した後のレリスのテキストがどういう変化を見せるのかという点に関しては、「全体性」の断念が、それまで「全体性」を保証していた「私」の断片化を引き起こすという仮説を提示する。それを立証するものとして、レリス自身の肖像が、二人称なり三人称を主語とするごく簡単なセンテンスや句の連続やリストによって書かれていることを挙げるが、これに関しては、また別の機会に扱うことにしたい。しかし「私」の肖像に限らず、意義のありそうもない一つの小さなテキストは、意味の射程の可能性がどんなに未知数であっても、あるとき「モザイク」のように突如凝固し、ある全体性の構築に寄与することになるというのだ。モーボンによれば、レリスはこの原理を『微弱音』の冒頭にマニフェストとして掲げることになるという。

これらのページは、完成したときには、あるいは外的な理由で中断したときには、論理や年代順に即したつながりというよりは、群島または星座となるだろう。あるいは血が吹き出るイメージ、脳髄の爆発、あるいは最後の吐瀉物などといったものとなるだろう。私はこうした突然の災厄の形でしか私自身の瓦解を想像できないが、瓦解しながらそうした吐瀉物で、虚構のうちに天を汚すであろう。

ゲームで勝つためにトランプの並び順を考えるように、これらのページを配置し、移動し、ひとまとめにすること。あるときにはモザイクにするために、

²³ 『小繊維』を結ぶ最後の文章を参照のこと。

²⁴ 事実これで終わりとみなす書評もあった。「レリスの自伝の試みは、『ゲームの規則』の第三巻『小繊維』で終わったのである」(Maurice Nadeau, « La preuve par l'œuvre », *La Quinzaine littéraire*, n° 12, du 15-30 septembre 1966, pp. 3-4.) ほか、Jacqueline Piatier, « Quand “la règle du jeu” n'est pas trouvée : Fibrilles de Michel Leiris », *Le Monde*, 1 octobre 1966, p. 12.

²⁵ Catherine Maubon, p. 207.

あるときにはすきをうめるために、書き加えることもある。切除するのが唯一の解決だと考えた場合には（不満ではあるが）、削除する。反対に、さまざまなものが割り込んでくるまま受け入れるのだが、それらがそれ以外のものとのどういう関係にあるのかを明かしたり説明したりする時間がない場合には、結局意味をもつことがないだろう。

寄せ集め（l'assemblage）がどういうことかは絶えずわかってはいるのだが、不意に寄せ集めができると、それがなにを示すのかわからない。これは、ゲームは終わったと信じたり、勝負がつかないのでゲームを宙づりにすべきだと考え、自分自身でこの遊びを中断しない限り、私の手が思い描かなかった成り行きである²⁶。

モーボンはこのテキストにみられる、「これらのページを配置し、移動し、ひとまとめにし」たり、「加え」たり「削除し」たりすることが、「新たな規則」として掲げられているという²⁷。しかしこのマニフェストが言っている規則は、それを自伝という分野に限定しなければ、少しも新しい試みではない。遡ること 50 年前に、レリスは、「一人の男が、あらかじめある考えを念頭に置くことなく、白いページの上に、好きな単語を書き込む。するとそれらの語は、動きだし、隠された類似点にしたがってまとまりはじめ、男の肖像を構成する²⁸」と最初の詩集『シミュラクル』の私家版の注文パンフレットに、詩作のプロセスを描写している。「単語」を「（『微弱音』を構成する）ページ」に置き換えればほぼ同じ意味のことが言われていることがわかるだろう。この詩作のプロセスをいたるところでレリスは語っているが²⁹、ここに 1925 年のテキストを引用したのは、ひとえにレリスの思考の持続力を際立たせるためである。単語やテキストは、お互い、類似性などある関係性（この「ある」を限定しないところが肝要である）に導かれて少しずつ凝集していくが、それが最終的にどういう形をとるのか書き手がわかっていないという点、すなわちある結論に向かって書き手がテキストを書いていない点で共通している。この発見の方法（*méthode heuristique*）は、詩や散文など形式を問わずレリスが生涯手放さなかった方法である。『ゲームの規則』（とくに最初の三巻）が、「つきあわせ、近づけ、関係をつくりだす」という彼の文学上の欲求でもあり、主に詩というジャンルで実践された初期

²⁶ *Frêle bruit*, p. 7.

²⁷ Catherine Maubon, p. 209.

²⁸ Michel Leiris et André Masson, *Simulacre*, Editions de la Galerie Simon, 1925, le bulletin de souscription, repris in Louis Yvert, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris : 1924-1995*, Jean-Michel Place, 1996, p. 16.

²⁹ Ex. *Biffures*, pp. 274-275.

の方法論と異なるのは、関係の秘密が明らかにすること (révélation) から、関係がそのまま枝分かれして増殖していく現象に関心が移ったという点である³⁰。「諸事実、感情、観念の結び目」の「発見」、「発明」、そして「点検」から、「文章の流れに沿ってジグザグにすすむ、テーマからテーマへと進む省察」になったのだ³¹。いずれにしても『微弱音』の原則は、新しいものではなく、『ゲームの規則』で放棄された方法でもなく、50年もの長期に渡って、忠実に実行され続けていたのだといえる。

以上、繰り返しになるが、モーボンの立論によると、レリスのエクリチュールの断章化という新しい現象は、「全体性」の破綻の結果、アイデンティティの断片化とともに、新しい方法論を伴って誕生したということになる。この方法論が新しいものではないことは、直前で確認したことである。また、モーボンの分析は、レリスが自身のテキストについて語っているメタディスクール（これ自体がレリスのテキストに厚みを与えているのだが）のみを援用するので、レリスのエクリチュールのパフォーマンスそのものに対するまなざしが欠けることになる。

「規則の喪」—— ブリュノ・クレマンの場合

『ヨーロッパ』誌のミシェル・レリス特集で、唯一『微弱音』を題材にした論考を著したブリュノ・クレマンも、モーボン同様に、『小繊維』で『ゲームの規則』の常軌を逸して馬鹿げた探求が、不可能な試みであったことが確認されたことで一応の完結を見るため、これ以後にもう一度問いが立てられるはずだと、『微弱音』の存在理由を改めて問う。とくにここでのレリスは、追い求めていた「規則」の不在あるいは無効性を、自ら「公式に」（つまり自らの著作の中で）宣言したことから、『微弱音』では、もはや「規則」に思い煩わされることから解放され、むしろ「例外」の方が問題になり、「規則の喪」すなわち「つながり、集まり、堅牢さ、全体性、時間軸の秩序、論理、法、直接性、節度」が作品から消滅することになるという³²。書きためた様々なテキストを、「調節 (coordination)」する意志が消滅したわけだ。様々な要素を関係づけ、それを一つの線的なプロットや物語へとまとめあげ転写する「調節」機能は、ポール・リクールの「語り (récit)」という着想

³⁰ Biffures, p. 281.

³¹ Ibid., pp. 281-282.

³² Bruno Clément, « Deuil de la règle », *Europe*, n° 847-848, novembre-décembre 1999, pp. 147-161.

に基づいている³³。それによれば、人物の同一性 (identité) が希薄化するにつれ、人物の一貫性に根拠を置く「語り」という形式は次第に敬遠される。「『ゲームの規則』が消滅させることになるものが、語り (récit) であり」、その代償として採用される形式が、出自の異なる雑多なテキストを編集することなく並べただけの「並置 (juxtaposition)」だという。

こうした否定的な契機をへて、『微弱音』では、二つの断片的なエクリチュールが生まれるという。一つは、モーボンが分析した「モザイク」状の断片、「パッチワーク」、「メリメロ」、「ポプリ」、「パズル」とも形容される一種の全体性を形成する雑種の要素という意味での断章である³⁴。

もう一方で断章は、アフォリズムやスローガン、定義、ことわざなどのように相対的に少量の文章に多くの意味が込められた「短い形式 (forme brève) ³⁵」のテキストも指す。「ある小片がある小片へと付け加わることはない、これらの小片は、パズルのように、自分に合う小片を求めない³⁶」と言うとき、そこには全体化への意志はすでにかがえない。クレマンは、後者の断章は、レリスが直接的に名指せないものを斜に示そうする「間接性」のために採用した形式だと結論づけるのだが、これもレリスの作品史の観点から見ると、真新しい考えではあるまい³⁷。『微弱音』の新しい形式は、レリスの新たな構想とともに生まれたわけではないのだ。

いずれにせよ、これら性質も一様ではない断章の並置は、「《綴じる》詩学 (poétique du « relié »)」として、これまでの「《関係づける》詩学 (poétique du « lié »)」に取って代わることになる。「公正で段階的な規則」の後には、「何にも結びつけられていないうねうねしていてむきだしのリボン³⁸」が来るのだ。このリボンが何を示すのか、クレマンは、ここでは端的に『オランピアの頸のリボン』をほのめかすにとどまる。リボンそれ自体よりも、それが隠す、言い表しようのない「他者」の表象、すなわち表象不可能なもの、

³³ Cf. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1980, p. 177.

³⁴ レリスが断章＝部分のはらむ可能性の豊かさを実感したのは、知り合いのはからいで見学したミラノのスカラ座におけるムソルグスキーのオペラ『ボリス・ゴドゥノフ』のリハーサルで聴いた時である。「ムソルグスキーの作品の上演のうち、こっそりと聴かせてもらった（『ボリス・ゴドゥノフ』の）これらの断片ほど印象的なものはない」（*Frêle bruit*, p. 53.）

³⁵ Philippe Met, *Formules de la poésie : études sur Ponge, Leiris, Char, Du Bouchet*, PUF, 1999, p. 1.

³⁶ Bruno Clément, p. 154.

³⁷ Cf. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Gallimard, coll. « Folio », 1973 (1939), pp. 154-155.

³⁸ Bruno Clément, p. 153.

不在の中心へと決してたどり着くことなく周回し続けることを運命づけられたエクリチュールに関心が移るからである。次に行う我々の分析ではそれ以上の哲学的な議論に踏み込まずに、『微弱音』の各シークエンスの間に、この「リボン」あるいは「蔓」を見いだすことに主眼を置くことになるだろう。

「リボン」や「蔓」は最初から最後まで一貫する太い線のことではなく、装飾や二次的な派生を意味することは言うまでもない。

このようにクレマンもモーボンも一種の全体性の失調の兆しを断章という形式の中に読み取ることでは共通しており、その前提として『小繊維』までに見られた散文性や論理性というものを浮かび上がらせる必要があった。断章というからには、各断片の奥行きのある意味の射程が想定されなくてはならないし、それが意識されなくては現代の文学ジャンルとしての定義に堪えられないからである。

変奏

変奏 (variation) という文学ジャンルが存在しない以上、『微弱音』を変奏であると性急に主張するつもりはないが、先に引用した 1966 年 9 月の日記に記されていたように次作の構想の足がかりとして、音楽における変奏、あるいはクノーの『文体練習』のような一つの内容を様々な文体で書き分ける試みが、レリスの念頭にあったことは確かである³⁹。

音楽用語としての variation は、*Grand Larousse universel* (1982) には、「音楽的なフレーズを様々な作曲の手法 (procédés d'écriture) で変形させること。最初の主題は識別可能に保たれながら、メロディーやリズム、拍子、音階、調、和音、ポリフォニーが、個別に、あるいは同時に変形を受けるのである⁴⁰」と簡潔ではあるものの明確に定義されている。また別の音楽事典には、「ある主題のある側面を展開と同時に変容させる変形のことであり、『同じことを別様に言う方法』〔後略〕⁴¹」とあり、音楽でないことをのぞけば『文体

³⁹ もちろん、「同じ内容を別様に言う」文学ジャンルが存在しないという意味ではない。パロディー、パステイッシュ (文体模写) などについてはジェラルド・ジュネットの精細で総合的な研究を参考にされたい。Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, 1982.

⁴⁰ Cf. *Grand Larousse universel*, p. 10646 : « Transformation d'une phrase musicale par divers procédés d'écriture qui touchent, séparément ou simultanément, à la mélodie, au rythme, à la mesure, au mode, au ton, à l'harmonie, à la polyphonie, tout en laissant le thème original discernable. »

⁴¹ *Dictionnaire des mots de la musique*, Jacques Siron, Outre Mesure, 2002, p. 441.

練習』で試みられていることとほぼ同じことを意味していると解していいだろう。

最後により詳しい『ラルース音楽事典』による定義をかいつまんで解説すると、まず第一義として、ある原曲が最初と違う形で提示されれば変奏だという⁴²。そのことから、記譜法がない場合には演奏それ自体が変奏であり、古代ギリシャの時代や世界中のいろいろな文明で、あるいは現代においてはジャズのアドリブ (improvisation) の中にその意味での変奏を見ることができる。

楽譜がある場合にも、変奏の歴史は中世のグレゴリオ聖歌まで遡ることができ、西洋のクラシック音楽でも、とくに器楽の分野において発達した。変奏には、単に主題を手つかずのまま残し枠組みを与えてやるだけのもの (*la variation sur cantus firmus*) から、主題を次第に複雑に展開させていく変奏 (*la variation ornementale*) という形を経て、変奏が展開の要素をもたらし、次々と規模を拡大しながら展開するもの (*la variation développée*) まであり、十二音階学派 (l'Ecole sérielle) に至っては、変奏は一つのテーマから出発してシステマティックに無限に展開する可能性を獲得したのである。

こうした音楽用語としての変奏から、主題の存在、その書き換え、そしてその書き換えが導入する異種の要素も変形の対象になっていくという三点の特徴を今後の分析のために抽出しておこう。

またこれらの事典では触れられていないが、とくにクラシック音楽において変奏が固有の作品となる場合、タイトルには一般に複数形が用いられ、一つのテーマに対する二つ以上の変奏曲 (variations) が、並置されることがほとんどである。言い換えれば、個々の変奏曲は、曲としてはお互いに分断されているし、原曲の変形の仕方も様々に異なるので、その変奏であることに気づかれないことさえあるが、ある主題でお互いが連絡しているということになるのだ。ある事柄が変奏であるとき、主題を明確にすること、そして形式が主題とは全く別の原理で変化していることに気づかなくてはならない。しかしある主題が、音楽の場合であれば、旋律、リズム、調性、拍子、和音などといった様々な要素に支えられているとすれば、形式の部分的な変化が主題にもたらす変形の潜在的な可能性は測り知れないものがある。この観点から言えば、形式と主題とは相互に入れ替え可能なものとなる。すなわち、「地 (le fond)」と「図 (la figure)」はいつでも入れ替わるのである。変形を被った主題がちりちりになって聞き取ることが困難になったとき (ちなみ

⁴² Larousse de la musique, Librairie Larousse, 1982, pp. 1594-1600.

にこの意味で「断片化」という語を用いることは可能であろう）、連続的に作品を読み進む必然性も失われてくるだろうとも言えるし、一方で最初の主題に見ていた《導きの糸 (fil conducteur)》としての役割を、新たに導入された別の主題（それはむしろ形式だったりする）へと転嫁させることになるかもしれないのだ。

『微弱音』—— 変奏という観点から

ようやく『微弱音』の読解へとたどり着いたわけだが、それはひとえに一見バラバラに見える小さなテキストの集合である『微弱音』を断章・断絶という相の下で見るのか、それとも変奏という連続性の相の下で見るのかという議論を有意義にするためである。ここでは変奏という観点から『微弱音』の読解を提案することで、これまで分断された断章としてみなされていたため、あえて顧みられることのなかった個々のテキストの前後関係、すなわち線的な連続性に光を当てたいと考えている。

形式からいうと、『微弱音』は 146 のシークエンス⁴³ (séquences) で構成されている。より正確に言えば、144 のシークエンスが、前書きと後書きという導入部と結びに挟まれている（この二つのテキストには、区切りを示すアスタリスクがない⁴⁴）。これらのシークエンスはタイトルもなく番号も振られていない。長さは、数行に満たないものから、57 ページに及ぶものまであり、一貫性はない。散文と詩的な文章が不規則に交互に現れ、タイポグラフィもまちまちで、あるときにはイタリックが使われることもあるが、統一性は見出せない。年代順に出来事が語られるわけでもなく、執筆順に配置されているわけでもない。一人称以外の人称も使われる。このように無秩序に配列された中に、連続性を見ていくことが以下の趣旨である。

主題 (thème)

それでもこの作品の中でいくつかの主題 (thèmes) を見出すことは難しいことではない。特に冒頭部で主題とされるのが、汚れた手を執拗に洗うという行為である。このテーマが展開されていることを指摘する論文や書評は意

⁴³ Denis Hollier, « Notice de *Frêle bruit* », in Michel Leiris, *La Règle du jeu*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2003, pp. 1556-1557. プレイアード版では *Frêle bruit* の個々のテキストのことを「シークエンス」と名付け、前後関係の否定を含意する可能性のある断章という語を周到に避けている。

⁴⁴ プレイアード版では、星型の印。

外に少ない⁴⁵。一方で中頃から後半にかけて現れる、キューバ革命、五月革命などの話題は、レリスが実際に体験した出来事に関わるため、主題というよりもむしろ「地」とみなした方が適切かもしれない。いずれにしても「汚れた手」の主題は分析を始めるにあたって格好の題材となるであろう。

冒頭の前書き（もちろんこれもシークエンスである）の次に来る第2シークエンスに早速このテーマは現れる⁴⁶。むしろここで短く描写される出来事を踏み台にして、『微弱音』は書かれることになったということもできる⁴⁷。1944年8月20日に、パリの自宅近くで起きた出来事の描写である。5日後に実現されるパリ解放を目前に控えていたパリでは、すでに前日に武装蜂起したレジスタンスを中心とするフランス国内軍（F.F.I.）の軍事的優位が明らかになっていた。レリスの自宅近くで、赤十字旗でカモフラージュしていたドイツ軍の車輛が一斉射撃を受け、中から出てきたドイツの兵士たちをフランス兵が取り囲み、処刑するかどうか仲間内でやりとりがあったのをレリスは目撃する。

この光景の闘牛的な側面 —— 片膝をついて拳銃を構えたこの若者は、まさに半ばマタドール〔闘牛を行う花形闘牛士〕半ばブンティリェーロ〔最後にとどめを刺す闘牛士〕のようであった —— は、偉大さと美にあふれているように私の目には映ったものの、恐ろしくなった私は、窓際を離れ、台所まで行き、機械的に流しの蛇口を開き手を洗った。しかし、この行動の意味（ピラトのように手を儀式的に洗うこと）が私に明らかになるや、私は蛇口を閉じ、食堂の窓際に戻る。この若者は拳銃で、火を避けて戦車から出てきたドイツ兵の息の根を止める。兵隊の体がもんどりうって倒れるのが見える。一瞬の静寂。次いで、爆発音が連続的に鳴り響き、車輛を囲んでいたフランスの兵士たちの小隊は逃れる。赤十字旗を掲げた車輛には、爆発しようとしていた手榴弾で一杯だったのだ⁴⁸。

引用部に状況説明を加えた二ページに満たないこのシークエンスから、自宅の窓からドイツ兵が殺されるのを目撃する恐ろしさに耐えきれず手を洗った

⁴⁵ この論点を問題にしているのは、ブレイアード版に解説を施しているドゥニ・オリエ以外に見あたらない。オリエは、「主題と変奏 —— 汚れた手」« *Thèmes et variations : les mains sales* »という我々のテーマとほとんど同じ小見出しを設けている。ただし手を洗う行為が頻出することを指摘するにとどまり *variations* の現象については詳細に分析することではなく、この行為の原因や意味を考察する。Cf. Denis Hollier, pp. 1559-1560.

⁴⁶ 以降便宜的に冒頭から通し番号を振る。

⁴⁷ Denis Hollier, p. 1559.

⁴⁸ *Frêle bruit*, pp. 8-9.

こと、そして闘牛のモチーフがここで導入されている以上のことは読み取れない。描写以上にこのテキストで何が言われようとしているのかこれだけでは見当がつけ難い。ちなみに同日に書かれた日記がこのテキストの原型になっており、この時間、当時行動をとともにしていたサルトルが、ボーヴォワールとともにレリスの自宅に来ていたことがわかる。そしてこの手を洗うエピソードはその日のほんの一部にすぎないことがわかっている（たとえば、停戦協定が結ばれることも報告される）⁴⁹。

次に明白に手を洗う主題が回帰してくるのは、第9番のシークエンスである。ここではキリストの裁判を放棄しユダヤ人の手にキリストを委ねることでキリストの死を誘導したローマ帝国ユダヤ総督ピラトと、ガリアの地を征服し、反乱の指導者であったウェルキングトリクスを残酷なやり方で処刑したカエサルとを比較する。ともに古代ローマの権威を代表する二人は、キリストのあごひげ、ウェルキングトリクスの長髪と長い口ひげを前にして、前者は手を洗い、後者は脱毛することによって、自分が相手の死の原因となる良心の呵責から逃れようとする（p. 24）。手を洗う行為とピラトとが反復的に登場することは、この行為が主題（thème）であることをほぼ確実に裏付けることになる。ただしこの主題は、シークエンスの話題の中心ではない。ここでは、むしろこの主題をモチーフにして、ローマとガリア、ドイツとフランスなど因縁の宿敵関係に焦点が当てられる。主題が、シークエンスの中心的な話題である必要は必ずしもないのだ。

次いで第14シークエンスでは、人類学的な視点から、手を汚さずに料理を食べるためのフォークという道具が、肉とみずからの指との接触を避けるためであることを述べる。汚れを怖れて手を洗ってしまう自分に対して、指を使って優雅に食事をする異文明の人々の存在に言及する。

恥ずかしいことに、自分のそこそこを汚さずには、指で直接食べたり、飲み物の流し飲みもできない私は、ひょっとしてどこも汚すことなく食べるのできる人より野蛮なのかもしれない。この考察を道徳行為というより広い領域に適用した場合、同じ次元の欠落で自己批判しなくてはならないのではないのだろうか。道徳的領域では、汚れを極度に怖れることで、より拙く振る舞ってしまうことがままあるのだ⁵⁰。

このようにレリスは、汚れた手を洗うという、罪悪感を象徴的に清める行為、

⁴⁹ *Journal 1922-1989*, pp. 394-399.

⁵⁰ *Frêle bruit*, p. 36.

そして手を汚そうとしない自分に対する嫌悪感を表明するのだ。「革命に奉仕するものは手を汚すことを恐れてはならない」というこの作品の中盤の山場を形成する革命の主題がここで、レーニンの言葉として導入されることになる。手を洗う行為の主題は、以降も間歇的に登場し続ける。

複数主題の変奏と連結

しかし第9シークエンスで主題の一つであることが確定するまで、この主題は潜在的なモチーフに留まっていた。この回帰は唐突であるとともに、ごく自然に再帰した印象を与えるのはなぜか？ おそらく断章という観点から見た場合には、この問いには答えることはできないであろう。なぜなら断章は全体性や、そうでなければそれ一つで充実する唯一性という概念を前提するのであって、配列（セリー）すなわち前後の文脈には依存しないからである。

手を洗うという主題が連続的に現れないのは、主題が一つではなく複数あり、複数の主題がそれぞれに変奏されるからである。言い換えれば、シークエンスは、ゆるやかな隣接関係で結ばれているが、決して特権的な立場にある主題はないのだ。たとえば、第9番のシークエンスから、古代ローマの主題、ガリアの主題、そしてひげの主題を、仮に抽出することができる。古代ローマの主題は、直前の第8番のシークエンスですでに現れていることから、第8番目から第9番目へとつないでいるのは、つまりゆるやかに変奏されているのは、古代ローマという主題なのだ。あるいは古代ローマという地と言い換えてもよい。

異なる時代に生きている自分の姿を想像するとき、私が好んで思い浮かべるのは、「新年おめでとう！」と叫ぶドルイド僧でもなく、ブロンズの首飾りをつけた長髪の戦士でもなく、ゴロワの農民でもなく、貴族、僧侶、第三身分といったフランスの歴史に見ることができる人間のいかなる種類でもなく、古代ローマの元老院議員（*sénateur*）なのだ⁵¹。

という冒頭をもつこの第8シークエンスは、レリスが同化する元老院議員が、政敵の粛清を皇帝から命じられ懊悩する姿を想像するものだ。このとき、彼は自ら死ぬことを選択し、風呂につかり奴隷に手首を切るように命じる。奴隷が、すでに洗浄して清めた手で刃物を持ち主人の命令を実行するという内容には、すでに「汚れた手」の —— 汚れる前に予め清めた手の —— 主題

⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

が現れていたのだ。ここでは主客が転倒し、元老院議員に自身を仮託したレリスは、手を汚すことがないのだが。

このように明白な主題が回帰してくるまでは、別の主題が次々と現れ変奏され、シークエンスをつないでいる。たとえば、ひげを主題と想定すると、この主題は第4 シークエンスで、レリスのパリの自宅の暖炉に彫り込まれた牧羊神 (faune) ともシレーヌス (silène) ともみなせる装飾の描写の中に登場する。「これらのあごひげは、セントラルヒーティングの設備のあるこの住まいでは使うことのなくなった暖炉の不在の炎を、逆さ向きに、作り出しているかのようなものである⁵²」次のシークエンスでは、自宅と目と鼻の先にある出版社ペラン書店 (Perrin) が、マラルメの『詩と散文』の、書体の大きな豪華版を出版したことに言及する (もちろんこれだけでは、ひげの主題を見出すことはできない)。そして第6 シークエンスでは冒頭から、ゴシック体の書体が話題になる。

ゴシック文字とは、もちろん、中世であり、石の透かし彫り (dentelles de pierre) にみられるひげのことであり、ステンドグラスや七宝 (émaux) の仕切りのことである。こうした美しい仕切りの隙間から、銃眼ほど小さな窓や、あるいは森のどこかで生い茂る葉や枝の間をすり抜けた視線によって目撃されるように、宗教的なあるいは騎士道風の光景が垣間見られるのだ⁵³。

と語るようにゴシック文字の装飾的な意匠を、ひげという語で軽く触れるのである。ところでひげに代表される「装飾的な仕切り (grillage)」は、物語や内容そのものではなく、むしろそれらを隠蔽するものでさえある。しかしこの装飾を伴って語られるからこそ生きてくる事柄があるとレリスは続けるのである (「私の歴史の中でゴシック文字で語られるようなエピソードはあるだろうか?」)。こうした性質を備えたものは、この作品で最も長大なシークエンスである第139番で、「驚異的なもの」という相の下に一括して論じられることになるだろう。ひげの主題は、第9 シークエンスに至って、ウェルキングトトリックスの口ひげ、キリストのあごひげを前に、脱毛や手の洗浄など身を清めずにはいられないカエサル=ピラト=レリスという図式において、

⁵² *Ibid.*, p. 13.

⁵³ *Ibid.*, p. 17. 日本の印刷書体で使われる「ゴシック体」のことではない。ちなみに「仕切り (cloisonnage)」とは、教会建築においてステンドグラスなどがはめ込まれる開口部 (baie) を装飾的に分割することであり、石や鉄が使われた。七宝においても同様で、装飾の各部分は、金属線で区切られており、この線が残っているのを有線七宝という。

明白に浮き彫りになるだろう。ひげは確かに主題として変奏されている。それならば豪華版の書体⁵⁴とともにマラルメの口ひげ（第4番）をこの主題の変奏として思い浮かべるのも無理なことではない。

さて、主題は、手を洗う行為、古代ローマ、ひげなど、シニフィエのレベルに制限されるものではない。第3 シークエンスは、P で始まる名詞を 30 ほど列挙したリストになっている。それらは、たとえば *poseur*（気取り屋）、*pharisien*（パリサイ人）、*parasite*（寄食者）など、レリスの読者なら比較的容易にレリスと同定できるであろう自己批判的な名詞が並ぶ。第2 シークエンスの *Pilate* という名は、第9 番でも回帰する。さらに第2 番で触れられた出版社ペラン (les éditions Perrin) は、第5 番では中心的な話題になるだろう。そしてシンバルや管楽器の耳をつんざくような音から考察を始める第7 シークエンスで、鍵となる語として登場するのが、異教徒を意味する「*païen*」という語なのだ。

この「戦争が異教徒的なものだという」点においては、私の確信は揺るぎない。音と形を純粹に愛する者として、[...] この「*païen*」の語の「*i*」に目を捉えられ、それゆえ、この文字を、子音ではなく、特別なかん高さを備えた母音と感じるとき、それが喚起するものがいかに鋭く、硬く、密なものであるかを記しておこう。それ「喚起されるもの」は、「ビスカイヤン」という形容詞「文化的に不寛容で知られるスペイン・バスクのビスカヤ地方を表す形容詞」であったり、矢の先であったり、父がテノールの歌声で好んで歌い、正否は別にして私がガリヤの人々のことだと思っていた『異教徒のクリスマス』の冒頭「クリスマス！星空の下で…」の水晶のような星であったりした⁵⁵。

レリスの文化的記憶に根付く *païen* という語はこのように音や形から印象づけられていく。この「*i*」の文字を含む P で始まる *païen* という語が、容易にガリア人を想起させ、ウェルキンゲトリクス、カエサル、古代ローマへとレリスの観念連合を導くのである。ローマの元老院議員として自分自身を想像するシークエンスは、第二次大戦で丸ごと殲滅させられたフランスのオラドゥール村が、廃墟と化したポンペイ (Pompéi) を喚起するからこそ生まれたのである。ポンペイもまたディオニュソスの秘教が栄えた異教徒 (*païens*) の都市であった。P の音の頻出は偶然によるものではなく、修辞学という畳韻法 (*allitération*) の一種とみなしてよいことになるう。

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15 : « (*Vers et prose de S. Mallarmé*) imprimé en caractères d'un corps assez grand pour que toute ligne y ait son prix. »

⁵⁵ *Ibid.*, p. 20. 『無宗教者のクリスマス』はマスネの作曲である。

このように『微弱音』の冒頭部分に限定して、主題となるべき要素を発見的方法によって抽出してきたが、これを簡単に図にまとめると以下のようになる。

主題 \ シークエンス	2	3	4	5	6	7	8	9
手を洗う行為	◎						○	○
古代ローマ・異教徒						○	◎	◎
ひげ			○	○	○			◎
P という音	○	◎		○		○	○	○

主題にあたるものをこのように自由に設定することの恣意性を免れないにしても、各シークエンスの前後関係に連続性があることを確認できるだろう。そしてこれらのテーマに限って言えば、第9番に向かって様々な主題が、間歇的に現れながら様々に変奏され錯綜していくダイナミズムを確認できるだろう。また、個々のシークエンスをつなぐ共通項としての主題について言えば、どれか一つが支配的になるわけでもなく、いろいろな主題が場合に応じて膠の役目を果たすのだ。あるいは、ここまでに限定してみればピラトにはじまってピラトに終わると端的に結論づけることもできようが、それでは、第3番から第7番にかけてピラト（および汚れた手）の表面的な不在を説明できないであろう。この主題は途切れたのだ。その代わりに第4番から第6番にかけて、ひげの主題がころうじて連鎖することになる。ところがこの主題は、第9番目を経てからでないと充分な関与性を裏付けることができないまことにか細いつながりなのだ。

アナディプローズ (anadiplose) —— 結びに代えて

このように『微弱音』の冒頭部分の分析を一つの主題（手を洗う行為）を手がかりに変奏と隣接性の観点から分析することで、それぞれ独立した各テキスト間の諸関係を、「全体性」や「唯一性」（そしてその失調であり批判となっている「断章」）という思想から演繹するのではなく、テキストの現象に密着しながら再構成する可能性を示してみた。だからといって、レリスがこれらの「全体性」なり「唯一性」なりを常に希求していたことを否定することにはならない。レリスは常に、人間のあらゆる疎外を克服し、自己充実した自律性、言い換えれば「絶対」をもたらしてくれる「詩」を希求し

ていたのだ。

さて、主題が間歇的に反復されることは、断章であることと互いに排除する関係ではない。断章が拒否するのは、むしろ線的な連続性である。なにしろ線的な連続性は、少なくとも言語の上では、論理や時間性（chronologie）など全体性を基礎づける原理が依拠するものと見なされているからだ。しかし線的な連続性と、論理や時間性とは同義ではない以上、このエクリチュールの線形性を、直ちに否定する必要もない。そして、ここが肝要なのだが、断片的に並置されるテキスト群にも線的な連続性を見出すことは可能なのだ。それが論理にも、時間性にも依拠していないのだとすれば、頼りになる関係性は、文字通りの隣接関係ということになる。

ところでこうした隣接関係を、線的な連続性に接続するフィギュールの一つに、アナディプローズ（anadiplose）というものがある。前辞反復あるいは単に反復とも訳されるこの用語は、厳密に言えば、文や詩句の終わりに現れた語のまとまりが、次の文や詩句の冒頭に反復されるという文彩を指す⁵⁶。このフィギュールの概念が、『微弱音』において有効なのは、ある同じ事柄が連続する二つの別のテキストの中に現れるという現象を偶然の産物ではなく意図的な文彩と見なせる点で、他の反復のレトリック（たとえば頭韻法や再提示⁵⁷）とは区別されるからである。もちろんこれまで立証してきた『微弱音』に見られる変奏の現象が、すべてアナディプローズに基づいていると言いたいのではなく、変奏がポリフォニックに展開されるための根拠として、こうしたレトリックの存在を指摘しておきたいのである。修辞学で定義されるアナディプローズは語句の反復に限定されており、この作品に見られる反復は、語に限らず概念の反復だからであり、しかも変奏という変形を加えられているのであれば、文字通りの反復はほとんどない。しかし、とくに断章的なエクリチュールが問題になる場合、隣接関係を次々に数珠繋ぎにする膠の役目を果たすフィギュールがあるとないのでは、解釈に大きな違いを生み出すことになる。

たとえば、第7番目の、『無宗教者のクリスマス（Noël païen）』の「Noël ! Sous le ciel étoilé...」（「クリスマス！星空の下で…」）という詩句は、第8シークエンスの冒頭の「Au gui l'an neuf !」（「新年おめでとう！」）という

⁵⁶ *Lexique des termes littéraires*, dirigé par Michel Jarrety, Librairie Générale Française, 2001.

⁵⁷ 畳韻法（alliteration）は、音の反復であるが（『微弱音』ではP音の反復があてはまる）、反復が諸テキストを横断するという条件はない。再提示（reprise）は、ある内容をそのまま引用することであるが（場合によっては変形を与えることもある）、それが近い位置にあるという条件はない。

ケルト人の新年の挨拶と反響していることは明らかである。ケルトの祭司ドルイドは異教徒であり、それだけでなくクリスマスから新年への時間の自然な経過の連続性を喚起するからだ（もちろん二つのシークエンスは出来事としては全く関係のないことであり、時間の経過は語の水準で起こっているに過ぎない）。こうして論理的にもテキスト的にも断絶している二つのシークエンスは連鎖しえる⁵⁸。

先に引用した『微弱音』の冒頭の前書きの言を信じるならば、トランプの並び順を考えるように、意識的にページは配列されていると考えてよい。そしてその配列が、以上に分析した変奏と連続性に基づいていると考えれば、前三巻との形式上の明らかな断絶にもかかわらず、我々は『ゲームの規則』の連続性を見出したことになる。断章という見方では、57 ページに及ぶ大量のシークエンスをどう説明していいのかわからない（『ビフェール』の場合、これより短いテキストがあっても断章とは見なされまいし、詩集はすべて断章ということになるだろう）。断章化という見方は、むしろ詩句自体が縮小化し、構文が破壊されていくその過程において有効なのである⁵⁹。

それでは何が変わったのか？ これまでと同じように、言葉や事柄にエクリチュールの展開のイニシアチブを任せながらも、変奏や並置を導入することが意味することは、先に引用した日記にも書かれていたように、始まりや結末を想定しない形で、テキストの「増幅」を可能にしたことである。また変奏は、ある主題を様々に奏でるわけだから、文脈に応じて様々な意味を持つということである。ある主題が図となり地となり、あるときには予想もしなかった一面を見せることになる。そのような特殊な効果を生み出す編集プロセスを比較的容易にする形式であることは確かである。レリスの試みは、こうして『オランピア』や『角笛』でも継続されていくことになるだろう。

『小繊維』と『微弱音』との間に見られる形式的な大きな断絶を断絶とし

⁵⁸ 他にもひげの主題でシークエンスの連続的な連鎖現象を見ることができる。（図の第 6 シークエンスの部分で *barbes* / *l'écriture gothique* を分かち線は、両者が同じであることを意味する。）

séquence n° 4 barbes	→	n° 5 (moustache de Mallarmé) caractères d'un corps assez grand pour que toute ligne y ait son prix	→	n° 6 barbes l'écriture gothique
-------------------------	---	---	---	---------------------------------------

⁵⁹ フィリップ・メは、レリスの後期の詩形式の変化を、やはり断片化という主題で研究し豊かな成果をもたらしている。*Frêle bruit*においても詩形式の形をもったシークエンスのみを、断片化の現象のコーパスとしている。 Cf. Philippe Met, *ibid*.

て認めるものの、そして『小繊維』で散文の詩への浸透が無効であることを宣言されたことも認めるものの、『微弱音』を直ちに断章として分類する前に、しばし変奏の楽しみに浸ってみる試みがあってもいいのではないだろうか。