

トリスタン・ツァラにおける「近似」の概念

伊藤 琢 麻

本稿では、トリスタン・ツァラ（1896-1963）の『近似的人間』*L'Homme approximatif*の題にも冠せられた「近似」という言葉が、彼の言語作業を理解する上で重要な概念であることを論じる。「近似」とは「定義できない」ことを意味し、つまり「近似」であることとは、一つの固定的な状態ではなく、反対に複数で流動的である状態を指す。この議論のために考慮しなければならないのが、ツァラの詩作が、ほとんど常に共同作業者とともに行われた点である。ダダやシュルレアリスムの時代はもちろん、両グループに属していない時代にも、ツァラは常に複数の作家たちと関わりながら仕事をしていた。このことをみとめると、1920年代におけるツァラとグループの冒険は、「近似」という概念をもってあらわすことが可能なのではないかと問題提起することができる。本稿では、ツァラの作品読解のために「ダダ期」と「ダダ後」という図式を使用しつつ、「定義できない」ことを意味する「近似」の概念が、詩とグループの問題に同時に関係するものであることを解明しようとする。この作業により、ダダの終焉からシュルレアリスムとの和解へと至るツァラの思想の道程が見出されていくのである。

第一章では、ダダの起源と終焉について振り返る。ダダを個人主義の延長線上に捉えようとする従来の研究に対し、本稿は、「ツァラのダダ」がグループとして活動してきたという点を強調し、メンバーの多様性という条件が運動成立に不可欠であったことを指摘する。チューリッヒから世界中に運動が拡大していく中で、ツァラが共同作業者たちと雑誌を発刊し続けたことは重要であり、けだし、ダダは複数の人々からなるグループによって展開されていたのである。ダダイストたちの性向や関心や専門的分野の多様性についてミシェル・サヌイエは言及したが、この多様性こそがグループそのものの特徴であると本稿ではみなしている。このようなダダ・グループの中で追求されるのは、千差万別に詩が表現されることである。たとえ自分自身以外が理解できなくとも、グループの活動の中で、人々の数だけ詩が制作されることがツァラの狙いであったのだ。だからこそ、ダダはグループでありながら、決して一つの信条を持つことがなく、「定義できない」ものであろうとしたのだ。しかしながら、ダダは次第に地域毎に一つの目的を担うようになり、ベルリンでは政治と、パリではモダニズムと結びつく。これはツァラが意図していたこととは異なり、それゆえ、彼はダダ・グループから離れなければならない。ツァラは、自身と同じ目的を有することの決してない「他のもの」との共同作業を求めているのである。

第二章では、前章で見出したツァラの「他のもの」への志向と「近似」という概念構築の関係性を論じる。まず、『ダダ宣言一九一八』*Manifeste Dada 1918*で既に使用されている「近似」という言葉を典拠に、印象主義からキュビズムへの美術的変遷へと向けられたツァラの眼差しを追う。具体的に、セザンヌの絵画からピカソの絵画に至る過程で「線」から「重なりと重さ」への変化があるとツァラは述べている。この変化により、芸術作品における要素の複数性の表現をキュビズムは実現したのである。なぜなら何かと何かの「重なり」は、複数の要素無しには生じえないからである。ただし、複数の要素

は「重なり」合えど、一つのものにまとまることのない点には注意が必要だ。なぜなら、ツァラによると、キュビズムが導入したのは「異質な要素」« un élément étranger »であり、これにより作品の調和は喪失されるからである。この調和の喪失により、一方では作品に適合する要素が生まれ、他方では「異質な要素」、つまり「他のもの」が生まれることになる。

続いて、「他のもの」の導入という点に関して、黒人芸術のツァラへの影響を分析する。そもそも当時、ジャン・ロードによると、黒人芸術は軽蔑の対象であり西欧芸術にふさわしいものとみなされていなかった。しかし、西欧芸術ができなかったことを黒人芸術が成し遂げたのも事実である。カール・アインシュタインが指摘したように、西欧芸術では見える要素のみが使用されるのに対して、黒人芸術は見える要素だけでなく、本来であれば見えない要素を表現しようとするような立体性を備えた全的フォルムを作り上げていたのだ。西欧の正面主義的な彫刻技法では実現できなかった、正面とは異なる面、言い換えれば「他のもの」を見せる技法を、キュビズムより早く、黒人芸術は既に獲得していたのである。ジャック・ドゥーセ宛の手紙に書かれているように、このような「不相当とみなされていた要素」=「他のもの」を詩に導入することで、ツァラは文学というジャンルの改変を目論んでいたと言える。新たな文学の領域を切り拓くためには、それまで西欧で「不相当とみなされていた要素」=「他のもの」の導入が不可欠であったのだ。

このような分析を経て、ダダ後のツァラの詩において「他のもの」が導入されていることを私たちは知る。『心の運行時刻表』*Indicateur des chemins de cœur*の詩篇、あるいは『旅人たちの樹』*L'Arbre des voyageurs*の「近似」« Approximation »という詩は、この「他のもの」の存在を、「私」と「君」という人称を巧みに使い分けることで私たちに意識させる。両者の間に「隔たり」があることを表しながら、「私」に対しては「君」という「他のもの」が、「君」に対しては「私」という「他のもの」があることを示しているのだ。ツァラはあらゆるものを「定義できない他のもの」にし、「近似」概念を醸成していこうとしたのである。

本章の最後では、「他のもの」がツァラの詩の読解の軸となるだけでなく、彼のグループをめぐる思想を理解するための一助となると考え、1920年代のルーマニア・アヴァンギャルドグループについて考察する。ルーマニアの作家たちは、何らかの信条の実現を目指すグループではなく、反対に、構成員分だけ目指す方向が多様であり、決して一つの方向に導かれることのないグループを形成する。それは、いわば「融和なき共同作業」なのだ。同グループの詩人であるイラリエ・ヴォロンカが『インテグラル』*Integral* 第一号に寄せている「癒合。新しい詩」« Cicatrisations. La poésie nouvelle »というテキストを経由しつつ、この「融和なき共同作業」がルーマニア・アヴァンギャルドグループの特性の一つであると本稿は指摘する。

第三章では、ここまで展開してきた「他のもの」とグループをめぐる議論を基に『近似の人間』の読解を行う。全十九歌、二千詩句以上からなる長大な詩作品である『近似の人間』の中でも、前章で確認したルーマニアの雑誌『インテグラル』に掲載された第十四歌と、ツァラとシュルレアリスムの和解が実現することになる1929年に発表された第十九歌を重点的に分析する。分析は、『近似の人間』の冒頭にあらわれる「私たち」« nous »という言葉への着眼から始まる。「私たち」という人称代名詞を複数の人間からなる一種のグループとしてみなすと、『近似の人間』には、この「私たち」というグループから、「私」« je »や「君」« tu »という個人を獲得していくための言語活動が読み取れる。

いかにして、「私たち」から「私」や「君」への分離は実行されるのか。アンヌ＝エレーヌ・クリシュ

の『近似的人間』についての分析に従うならば、「そのエクリチュールは、エクリチュールを自身へと、つまり、その無限の動性へと送られるしかない」のだが、『近似的人間』の言葉は、無限に動き続けながら言葉のグループの解体を行う。この運動は、接続詞「そして」« et »の独特な使用法によって成し遂げられる。何かを互いに結びつける「そして」が次第に除去されていく過程で、「私たち」は「私」や「君」へと分離させられるのである。この時、孤独に彷徨するイマージュと、分離の際に生じる傷のイマージュが詩の中に生まれる。これらのイマージュを生成する諸々の語が、詩の外観をただ満たすことによって、詩は汲み尽くせない意味、「言葉が語るよう運命づけられている微かな光」« la lueur prédestinée de ce qu'ils [=les mots] disent »を持つことになるのだ。そしてこの語の充溢という形において、私たちは誰かと共にあるということを知り、「私」と「君」は、「近似」のままに再び会うのである。

このような『近似的人間』における言語の営みは次の二点に特徴づけられるだろう。まず、言葉が傷のイマージュを作り出し「私たち」という調和的なグループを切断することだ。ついで、詩を通じて癒合する新たな非調和的なグループ、言い換えれば「私」と「君」の「融和なき共同作業」を作り上げることだ。29年に至るまで、チューリッヒ・ダダの誕生、パリ・ダダの終焉、そしてルーマニア・アヴァンギャルドグループとの共同作業を積み重ねることで生まれるに至った『近似的人間』において、「融和なき共同作業」は言語活動としてあらわれたのである。

以上のように、本稿ではダダから『近似的人間』までのツァラの思想と詩作を対象に、彼の「近似」という概念をどのように位置づけられるかを検討した。最後に、「近似」とは何かをまとめておこう。それは以下の二つのことを同時に示していると言える。一つは自分自身と「他のもの」の集合が、調和を拒否し、「私たち」から「私」になるために互いに傷を負うこと、もう一つは詩と関わることによって傷を癒合し合うことである。この概念が繰り返されることによって、ツァラはグループ内における個々人の多様性の問題を解消しようと試みたのである。

Familles détruites et réalisme magique dans les œuvres de Marie NDiaye

Sumako YASUDA

Cette étude vise à élucider, dans les œuvres de Marie NDiaye, comment et pourquoi la famille se détruit et comment intervient le réalisme magique dans le récit de ce processus de destruction. Pour mener à bien ce travail, on analysera cinq romans : *En famille*, *La Sorcière*, *Autoportrait en vert*, *Mon cœur à l'étroit*, *Trois femmes puissantes* et une pièce de théâtre : *Papa doit manger*. Tous les romans mettent en lumière la fonction spécifique du réalisme magique dans la description de la dissolution des liens familiaux. La pièce de théâtre n'emploie pas ce procédé, mais on y voit s'écrouler un couple composé d'une Française et d'un Africain.

La première moitié du mémoire expose les aspects particuliers des familles et les raisons de leur destruction. Et puis dans la deuxième partie, après avoir identifié les caractéristiques principales du réalisme magique, on en examine la mise en œuvre et les effets dans les romans.

D'abord sont mis en lumière les causes d'ordre géographique qui détériorent les relations familiales.

Trois femmes puissantes est composé de trois histoires. La première se déroule entre la France et le Sénégal. Le père de Norah a abandonné sa famille et a quitté la France avec son seul fils, Sony, pour retourner dans son pays. La distance entre ces deux pays a graduellement séparé les membres de la famille. La deuxième histoire se développe entre le Sénégal et la France. Fanta est une Africaine qui travaillait à Dakar comme professeur de littérature française. Elle a épousé un de ses collègues, Rudy Descas, un Français. Avoir été licencié, celui-ci a été obligé de rentrer en France. Son retour a également entraîné Fanta dans le chômage. Le troisième récit raconte l'histoire de Khady Demba, passagère clandestine. Après la mort de son mari, elle a été abandonnée et sa belle-famille lui infligeait quotidiennement toutes sortes d'humiliations. Elle a ainsi été condamnée à quitter l'Afrique pour aller en France, en une errance douloureuse. Dans l'attente de l'immigration, aux portes de l'Europe, elle tombe dans une situation épouvantable.

Dans la pièce *Papa doit manger*, Papa, le protagoniste, est lui aussi un immigré. Cette pièce commence avec la scène du retour de Papa, qui avait quitté sa famille dix ans auparavant. Sa femme est une Française dont la famille avait froidement accueilli ce mari africain. Il explique ce qui l'avait motivé à émigrer d'Afrique pour s'installer en France.

Mon cœur à l'étroit représente le sentiment délicat de la deuxième génération d'immigrés. Nadia a honte de son milieu d'origine, car ses parents étaient des habitants pauvres d'une banlieue où se

trouvent beaucoup de Maghrébins. Après avoir divorcé, elle a tactiquement épousé Ange qui habite au centre-ville de Bordeaux. Depuis lors, elle n'a jamais plus revu ses parents desquels elle veut s'éloigner définitivement. L'histoire commence avec la scène où Nadia et Ange sont en butte à une soudaine hostilité générale dont la raison reste toujours inexplicée. Ange a été gravement blessé et sa blessure dégage une mauvaise odeur. Le trajet de Bordeaux à C, où habite son fils, au-delà de la mer Méditerranée, apporte à Nadia une occasion de changer d'attitude vis-à-vis de ses parents qui y sont revenus à leur retraite. Ainsi, l'origine familiale cause une étrangeté par laquelle la relation conjugale ou familiale peut être détériorée.

Liés à cet écartement géographique, plusieurs problèmes raciaux sont gravement traités.

Dans le deuxième récit de *Trois femmes puissantes*, Rudy est dégoûté par l'attachement qu'éprouve sa mère pour les anges, dont elle représente l'image idéale dans des dessins. Lorsque Rudy rend visite à sa mère avec son fils, ils trouvent installé chez elle un garçon inconnu qui lui sert de modèle pour l'ange. Elle adore les cheveux blonds et est donc indifférente envers son petit-fils Djibril. Il est évident que la mère de Rudy est raciste. Elle n'a guère confiance dans les Africains : il était incompréhensible pour elle que son mari ait travaillé en collaboration avec un homme de ce continent et elle se méfie de Fanta, parce que la jeune femme est originaire du Sénégal. Finalement Rudy décide de ne plus venir voir sa mère.

Dans *Papa doit manger* aussi, la plupart des personnages sont racistes. Papa est détestable pour eux en raison de sa couleur de peau. Ils partagent un fort préjugé contre cet Africain et tentent de l'exclure de la communauté familiale.

Mais on y voit également que la raison pour laquelle on refuse certaines personnes n'est pas seulement la couleur de leur peau ou leur race mais aussi, plus généralement, un état différent du sien propre

De fait, dans *La Sorcière*, la magie est aussi en but à l'exécration en raison d'une aversion pour l'étrangeté. Lucie, la mère de deux filles, habite avec son mari et mène une vie médiocre. Elle n'est pas une sorcière talentueuse, contrairement à ses filles et à sa mère. Les hommes de sa famille détestent la magie, car la sorcellerie se transmet de mère en fille. Le père de Lucie a été témoin d'une pratique magique : il a vu sa femme se métamorphoser en serpent. Depuis lors, leur relation conjugale est devenue inharmonieuse. Le mari de Lucie, lui aussi, a vu ses filles verser des larmes de sang, signe qu'elles sont devenues sorcières. L'étrangeté de la magie étonne les hommes autour de Lucie et suscite en eux une grande répugnance. Même le nouveau mari de sa mère a du dégoût pour la magie. Le refus de ce pouvoir extraordinaire sert d'amorce à la chute de la famille.

Enfin, les problèmes d'argent entraînent fréquemment les familles à leur ruine, chez Marie NDiaye.

Dans *La Sorcière*, la vie s'accélère quand le mari de Lucie quitte la famille en emportant l'argent. Ses parents divorcés s'étaient éloignés l'un de l'autre. Lucie voulait les réconcilier et leur donner une occasion de reprendre contact. Son père, qui était devenu un fraudeur, avait détourné une grosse somme dans son entreprise qu'il doit rembourser. Il exige que Lucie lui rende cet argent s'il accepte sa proposition de réconciliation. Elle se trouve dans une situation difficile, puisque son mari a volé

tout l'argent qu'elle avait déposé à la banque.

Papa doit manger également présente un problème financier intervenant dans un couple. Papa a trompé Mama. En abusant de l'amour de Mama, il a tenté de lui ôter tout son argent. Cette trahison a causé un scandale et le couple se détruit avec la fuite de Papa qui s'était blessé sur le couteau de Mama. Ainsi, l'argent cause des ennuis dans la famille et provoque souvent des séparations. Pourtant, il est aussi possible que le manque d'argent réduise la distance entre les membres de la famille, mais assez cruellement. La pauvreté et le vieillissement de Papa contraint sa fille à s'occuper de lui, malgré elle.

Norah, dans *Trois femmes puissantes*, est aussi obligée de sacrifier sa vie et son travail à son père. Il n'a pas assez d'argent pour prendre un avocat et lui demande de rester chez lui assez longtemps et de défendre son fils.

La deuxième partie de ce mémoire commence avec la mise au point de ce qu'est le réalisme magique, effectuée à la lumière de la définition qu'en donne Charles W. SCHEEL, dans *Réalisme Magique et Réalisme Merveilleux*, en se fondant lui-même sur *Magical Realism and The Fantastic* de Amaryll Clanady : « Le réalisme magique n'existe que là où les événements surnaturels sont systématiquement traités comme s'ils étaient naturels. Le naturel et le surnaturel peuvent co-exister, mais aucune explication n'est offerte par le narrateur. » On analyse ensuite le réalisme magique dans les œuvres de Marie NDiaye selon cette définition.

D'abord, on souligne l'orientation de l'auteur vers les héroïnes féminines. On montre également que tous les noms jouent un rôle fondamental dans la certitude identitaire. Fanny, une fille qui est dénommée dans *En Famille*, dévoile que son vrai nom est composé de trois syllabes à consonnes prolongées. Dans ce roman, les membres de la famille ne sont pas désignés par leur seul prénom mais aussi par leur position dans la famille, comme « Tante Colette » si bien que leur nom signifie leur identité dans la famille. *Mon cœur à l'étroit* présente un prénom, Souhar, choisi par le fils de Nadia pour sa fille, et que Nadia trouve détestable, n'osant pas même le prononcer, car ce nom dévoile son origine maghrébine. Au contraire, Khady Demba, héroïne du dernier récit de *Trois femmes puissantes*, est fière de son nom et le répète pour s'encourager elle-même et ne pas se perdre dans ses épreuves. Les personnages montrent ainsi le pouvoir potentiel de leur nom. Il semble que le nom possède une force magique.

Les notations olfactives sont aussi efficaces pour révéler un état de choses mystérieux. Dans *Mon cœur à l'étroit*, la description de la mauvaise odeur du pus renforce l'idée de la plaie. L'odeur de vase rend l'atmosphère de la ville de Bordeaux plus sinistre. L'odeur a un effet psychologique. Tandis que la mauvaise odeur de la chambre close a chassé Nadia, la bonne odeur de la cuisine de sa mère a ressuscité en elle la mémoire de son enfance. Ce phénomène de réminiscence par l'odeur s'applique aussi dans le cas de Rudy. Chaque fois qu'il sent le goudron, il éprouve de la souffrance en se souvenant d'un événement humiliant qui s'était passé dans une cour goudronnée. Dans *Trois femmes puissantes*, l'odeur du flamboyant s'étend tout autour de la maison du père de Norah. L'odeur joue un rôle impor-

tant pour exprimer la relation entre son père et elle. L'effet de l'odeur est remarquable et lui donne la tranquillité de l'esprit.

Finalement, on examine divers phénomènes mystérieux dans ces œuvres. Le mystère de la diégèse paraît plus vrai grâce aux notations olfactives, visuelles et auditives. La coexistence de la vie quotidienne avec le merveilleux rend ce dernier plus réel.

Dans *En famille*, la famille, autrefois fortement unie autour de l'aïeule, est devenue fragile. Ce roman est réaliste, mais imprégné de merveilleux par l'organisation impossible de l'espace géographique et par l'existence de métamorphoses. Quand Fanny quitte à pied le village de l'aïeule avec son cousin Eugène, il pleut et il fait froid, pourtant quand ils arrivent aux environs de chez son père, il fait bizarrement chaud. On trouve aussi dans ce roman des chiens extraordinaires dont le rôle est important puisque c'est cet animal qui accomplit le désir destructeur de la famille, sans que personne ne commette de crime. Fanny a été mordue jusqu'à la mort, mais elle revient à la vie avec un visage transfiguré et continue à faire de vains efforts pour renouer les liens de la famille.

La magie dans *La sorcière* est manifeste. Paradoxalement, cette magie rend la famille de Lucie malheureuse et la fait se défaire. Une de ses amies, Isabelle, a incité Lucie à devenir enseignante dans un institut bizarre où elle essaie de transmettre son talent de sorcellerie aux filles des familles riches. Elle est finalement accusée de charlatanisme et d'escroquerie. Son père est transformé en escargot par sa mère.

Autoportrait en vert est une histoire comportant plusieurs femmes en vert. On y voit les multiples métamorphoses des personnages. La narratrice erre dans le pays à la recherche des membres de sa famille, traversant les frontières régionales, municipales et nationales. On passe d'un souvenir d'enfance terrifiant à une visite, d'une hallucination au récit d'un voyage en Afrique, d'une date à une autre. La vie banale de la narratrice se déroule dans un village qui finit par être inondé par la Garonne.

Dans *Mon cœur à l'étroit*, Nadia est passée par de rudes épreuves à Bordeaux. Lorsqu'elle marchait dans la rue toute seule, la ville est devenue tellement extensible qu'elle a perdue le sens de l'orientation et s'est égarée. Elle tombe enceinte irrationnellement. Quelque chose de diabolique s'est niché dans son ventre. Après s'être réconciliée avec ses parents, une chose noire s'en enfuit. C'est une sorte d'exorcisme à la manière de ceux qu'on pratique en Afrique.

Les trois parties de *Trois femmes puissantes* présentent toutes des métamorphoses en volatiles. Le père de Norah niche dans un flamboyant comme un oiseau et Norah finit par rester chez lui et partager sa douleur. Fanta envoie une buse, un oiseau féroce, à Rudy pour le surveiller et le contrôler. Khady Demba, saisie d'épouvante, imagine que l'homme qui la conduit au début de son voyage est en réalité un corbeau. À la fin, après sa mort, elle se métamorphose elle-même en oiseau. Ainsi, les trois femmes ont un certain pouvoir de transformation. C'est peut-être la magie qui leur permet de vivre bravement leur histoire.

Marie NDiaye aborde donc le thème de la famille détruite en relation avec une étrangeté d'ori-

gine. Dans ses premières œuvres, elle abordait rarement le thème de l'Afrique mais depuis quelques années, elle raconte des histoires liées au continent africain, mais qui ont aussi une dimension universelle, concernant les questions de l'immigration, de la discrimination raciale ou du chômage. Marie NDiaye montre que tous ces éléments peuvent causer beaucoup de mal à la famille. À cause d'un manque de tolérance ou d'argent, une famille instable risque de s'écrouler. Le plus important, c'est la manière dont Marie NDiaye représente la situation actuelle. N'étant pas socialiste ni politicienne, elle décrit la société réelle comme une femme de lettres. Son emploi du réalisme magique est particulièrement remarquable. Certes, il est moins fréquent dans ses œuvres récentes, mais il y en reste encore un peu. Le procédé du réalisme magique a la fonction d'assouplir et de pouvoir exprimer sans pathétique des cruautés insupportables telle la mort et aussi de hausser la puissance littéraire de l'épisode, comme dans la dernière scène de *Trois femmes puissantes*. La métamorphose en oiseau de Khady rend la représentation de la mort moins cruelle mais tellement impressionnante qu'on ne pourra jamais l'oublier. Grâce à la description poétique et pittoresque, on peut imaginer un oiseau s'envoler dans le ciel et penser aussi aux problèmes de l'immigration. La plupart des personnages de ces œuvres vivent médiocrement et leur milieu de vie n'est pas toujours bon. Les femmes ne sont pas talentueuses ni fortes d'un point de vue social ou professionnel. Marie NDiaye essaie de mettre en relief leur vie quotidienne tout en lui donnant de la puissance par l'imprégnation du récit par le réalisme magique, s'écartant ainsi des textes documentaires et l'emportant sur eux.

アンリ・ミシヨールにおける

言語とイメージの問題

——表象の「断絶」と「習得」——

瀬尾 周平

序論

フランスを中心に活動した20世紀の詩人・画家のアンリ・ミシヨール(Henri Michaux, 1899-1984) にとって、「思考」という語によって語られるものは、彼の創作活動を考える上で重要な位置を占めている。「思考」をめぐる彼の創作は、詩作や精神分析に関する文学的な考察を出発点として、次第に造形的なイメージの領域へと接近するが、それは彼が言語よりもイメージを重視したことを意味してはいない。このイメージへの接近は、表現行為が絶えず巻き込まれる表象の限界を示しており、とりわけ彼の「子供」と「精神疾患」に関するテキストは、彼を取り巻く社会のただ中で表現をおこなうことの難しさを語っている。以上のような視点から、「子供」や「精神疾患」のフィギュールに関するミシヨールのテキストを読解することで、彼のテキストの権力論的な側面を描き出すことが本論文の目的である。

第1章 「衛生学」としての言語活動とその限界

第1章では、言語に対するミシヨールの否定的な姿勢が形成された過程を、

優秀修士論文概要

彼自身のテキストに即して確認する。南米エクアドルへの旅行記の中で、彼は自身の読書の記憶の不在について語る。そしてエクリチュールは、言語を使用した過去の主体と、それを読む現在の主体との間に横たわる断絶の証拠として用いられる。この言語観に基づいて、エクリチュールを記述する者に特権的な言語使用を理想としつつ、初期の著作「我が領土」(*Mes propriétés*)のあとがきで、ミシヨールは「衛生学」としての詩作について語る。彼にとつて「衛生学」として為された詩作は、まるで過去の記憶が失われるように、書き手の過去との同一性を破壊しつつも、その主体が現在において生き続けることを示すようなエクリチュールの存在を前提としている。さらに一九四〇年代頃からミシヨールは積極的に絵画製作を行うようになるが、彼の絵画製作は、「衛生学」としての詩作に関する記述の中で語られる、単なる解釈の対象としてのエクリチュールへの批判と重なる。それは絵画による「衛生学」を用いた、恣意的な解釈の拒否である。しかし最終的にミシヨールが、イメージの領域を「衛生学」的表現の理想的な場として考えたとは言い難い。例えば彼は、自身の詩画集『ムーヴマン』(*Mouvements*)のあとがきで、この作品は彼の一連のデッサンに「シークエンス」を発見した彼の編集者、ルネ・ベルトレの作品であると語る。そしてミシヨールは、デッサンとして描かれたイメージを、「衛生学」的な表現とは対極の表象として捉えるに至る。こうした一連の事柄は、ミシヨールのイメージについての記述が、言語以前の「思考」の表現や「衛生学」としての創作の困難を明確化するという射程を持つことを示している。

第2章 ミシヨールにおける「子供」のフィギュール

第2章では、先に見たミシヨールの「衛生学」の限界が、いかに「子供」のフィギュールの記述の中に現れているのかを、ミシヨール自身のテキスト

に即して分析する。ミシヨールは「子供」たちが行うデッサンを、統一された身体の把握に関わる知覚と、固定化、定式化することが不可能な身体的な知覚の両方の表象として論じる。「子供」の身体表象は、この互いに矛盾するような、固定と流動の運動が衝突する場であり、とりわけ彼らの描く「顔」の表象の中に、ミシヨールは未完成な知覚と統一された身体の「戦い」の状態を読み取る。ミシヨールは「顔」が「子供」の行う身体表象において固定化を司る特権的位置を占めているだけでなく、例えば目と口のイメージが混同されるような、不安定な「子供」の知覚が示されていると語る。つまりミシヨールは、「顔」をそれぞれの個人の知覚に特権的に属するものでありながら、同時にミシェル・フーコーが語るような、「規律」が作用する場として捉えていたと考えられるのだ。ミシヨールは『グランド・ガラバーニユへの旅』(Voyage en Grande Garabagne)において、こうした「顔」を介して現れる「戦い」の状態を、親近者同士の戦闘の見世物の記述を通じて示す。

ミシヨールは「子供」の表象が持つこの二重性について考える際、少なくとも二種類の「習得」を戦略的に区別していた。一方は、彼を「人間の典型」へと押しやる、「他者」の言語を通じて行われる「習得」であり、他方は「異様」な「新たな回路」を生み出すために行われる「習得」である。例えばミシヨールは、過去から未来へと一方向に進んで行く単線的な時間の経過を、「子供」に教育的な枠組みの内部での「習得」を強制し、定式化や固定化の運動を押し進める運動として扱っており、我々はミシヨール自身が書いた自伝的年表を分析することで、彼のエクリチュールがこの時間の経過に従属することを強調する表現を認めることができる。こうした一連のミシヨールの記述や自己表象は、一般的な「習得」に対する彼の慎重な姿勢を示しているのだ。

しかし彼は同時に、それに対抗するための「習得」が存在していること

をも示唆する。それは、我々が常に何ものかに対して従属的でないければ、ない社会や世界の中に、それぞれに固有の生が存在していることを保証するための、ミシヨール流のモラルなのだ。

第3章 ミシヨールの幻覚剤体験と「精神異常」の問題

一九五〇年代より、ミシヨールは『みじめな奇跡』(Miserable miracle)、『あれ騒ぐ無限』(L'infini turbulent)、『くだけ散るものの中の平和』(Paix dans les brisements)、『深淵による認識』(Connaissances par les gouffres) として『精神の大いなる試練』(Les grandes épreuves de l'esprit) といった一連の著作を書き、自身の幻覚剤服用体験と「精神疾患」の問題に関して集中的に論じている。そして、ジャン・ポーランへ宛てられた書簡の中で、一九五〇年代から一九六〇年代にかけてのミシヨールが、自身の幻覚剤体験に関する著作を、漸進的な「習得」の過程として扱っていることが確認できる。しかし同時に、ミシヨールがメスカリンを始めとする幻覚剤を用いて行った「習得」は、以前の状態に戻ることが不可能にするような、決定的な苦痛の体験へと彼を導くものとしても記述されている。こうした背景をふまえ、第3章では先に挙げた著作を讀解し、彼の幻覚剤服用体験の射程を明らかにした。

ミシヨールは幻覚剤を服用した彼が、「精神疾患」を患った者と同様の、身体の喪失を経験したと語り、自身の苦痛の体験を身体に対する精神分裂病的な知覚と接近させる。そしてこの経験が、「精神疾患」を患った者のおこなう自己表象、とりわけ自己言及的な言語表象の中に現れると考えつつ、身体の喪失を語る言葉が、言語的なシステムの中から迫害されていることを記述する。ミシヨールは自身の幻覚剤体験を扱ったテクストによって、普遍的な論理のもとに言語を伝達する社会から、理解不可能なものとして

排除されてしまう経験の水準を浮き彫りにしようとしたのだ。

ミシヨーはこのような経験を、一元論的なエネルギーのイメージに言及しながら語る。そして彼の幻覚剤体験を扱ったテキストの中でこのイメージは、彼が「子供」の身体に関するデッサンにおいて見出したような、つねに動的な性格を持ち、知覚をおこなう者に特権的に属する「線」として現れる。しかしミシヨーは、「線」のイメージが解釈の対象として現れる水準を見逃さない。体験そのものと解釈の対象との間で、ミシヨーが記述する幻覚剤体験とその表象は引き裂かれている。彼はこの互いに重なり合うことのない、表現を行う主体に関わる表象の、引き裂かれた複数の審級に対して自覚的であり、彼はそれらをテキストと読者の関係に依拠して戦略的に使い分けていることが明らかとなる。

結 論

ミシヨーが我々に示す、「子供」や「精神疾患」のフィギュールは、言語によって示すことの困難な、イメージとしての「思考」の存在を正当化するように思われる。しかしそれは、表現を行う主体に固有の体験を、その外部から解釈する様々な制度に従いつつ、こうした言語以前のイメージを捉えることの困難を示している。そして、同一性が常に破壊され続ける「精神疾患」のようなフィギュールに関するエクリチュールをミシヨーが「習得」しようと試みたという意味で、我々は彼の思想を、カトリーヌ・マラーブー (Catherine Malabou) がその重要性を指摘する「可塑性」に関する議論や、諸権力の関係について考察したミシエル・フーコーの名が引かれつつ論じられるような、20世紀以降の権力構造に関する議論のなかに位置付けることも可能であり、彼のテキストが今日の様々な思想的な問題と接続されることがわかる。