

## 身体と傷

—— アンリ・ミショーとメードザン ——

瀬尾周平

### はじめに

アンリ・ミショーの多岐にわたる創作活動を考えるにあたり、選集『襞の中の生 (*La vie dans les plis*)』に収められた「メードザンの肖像 (Portraits de Meidosems)」の章に登場する生物「メードザン」*« Meidosem »*は、20世紀の思想的な文脈に対するミショーの影響の強さを感じさせるとともに、彼の伝記的な出来事とこのテキストの関わりについても、我々に多くのことを想像させる。

もともとこのテキストは、彼の描いたリトグラフが添えられた詩画集『メードザン (*Meidosems*)』として、271部限定で1948年に出版された。そしてその翌年、この作品から断章1つとリトグラフを削除したものが、「メードザンの肖像」と題を改めて、先に挙げた選集に収められることとなる。そしてその際リトグラフによってかろうじて視覚的に捉えることのできたメードザンは、活字のテキストとしてのみ選集に再録される。このようにメードザンはイメージとエクリチュールの間を横断し、容易に把握可能な固定化した姿を持たない。「エイドス」*« eidos »*をミショーの頭文字である「M」が挟み込んだつづりで「メードザン」と名付けられたこの生物について<sup>(1)</sup>、例えばエヴリーヌ・グロスマンは「ドゥルーズが描写するバロック的宇宙、輪郭が消滅し、物質が流体となり、流体が総体を為す襞の宇宙と類似している<sup>(2)</sup>」と述べる。

しかしドゥルーズがミショーの名を「襞」を思考した作家として引用するのに倣い<sup>(3)</sup>、このメードザンを思想的な文脈と突き合わせつつ分析することが可能である一方で、他方それとは異なる文脈から、ミショーの自伝的な出来事を反映した作品としてこのテキストを読むことも可能だとは言いえないだろうか。すなわち、作品の中でしばしば傷つく存在として記述されるメードザンの「苦痛」*« souffrance »*を、ミショーの伝記的な出来事との関わりの中で考察することで、彼の詩作がもつ射程の一端を明らかにすることができるのではないだろうか。

こうした「苦痛」をもたらす出来事と詩作の関係を示すミショーの作品としては、例えば「メードザンの肖像」発表以前の1944年に出版された『試練、悪魔払い (*Épreuves, exorcismes*)』が挙げられるが、その序文でミショーは以下のように語っている。

苦痛と固定化した観念のまさにその領域において、ひとは言葉の断続音に結びついた、次第に崩壊する悪が大気と悪魔の球体にとり変わるような、ある高揚、ある見事な暴力を導入する——それは驚異的な状態だ<sup>(4)</sup>。

ミッシェル・コロはこの『試練、悪魔祓い』の序文を引用し、ミシヨーの用いる音楽的なリズム、そして反復の効果、すなわち「言葉の断続音」*« le martèlement des mots »*について論じる。そしてコロはフロイトの「反復強迫」に言及しつつ、ミシヨーが「苦痛」*« souffrance »*に関する記述から創造的な行為へと至る過程を分析する。はたしてメードザンに関するテキストの中にも、コロが論じるような「苦痛」と詩的創造の関係を読み取ることができるのだろうか<sup>(5)</sup>。本論では先に述べたドゥルーズにおける「襲」と、ミシヨーのテキストの思想的、哲学的つながりについて詳しく考察することはしないが、これらの先行研究によって示されたアプローチを踏まえ、ミシヨーのテキスト、ならびに彼のリトグラフとテキストの関係について分析し、それらをどのように解釈することができるのかを提示し、この謎めいた作品を読む手がかりを与えることを目指す。

## 1. メードザンと日常の「裂け目」

「メードザンの肖像」は、69の独立した断章によって構成されており、そのそれぞれがこの生物の一貫性を持たない生態を物語っている。各断章のつながりは基本的には明示されていない。例えば以下のような記述によって最初の断章は突如として始まる。

ところで、全てのメードゼムたちのように、彼女は紙吹雪の宮殿のなかに入ることしか夢見ない<sup>(6)</sup>。

この第1の断章において、メードザンには雄とみなすことのできる「メードザン」*« Meido-sem »*と、雌とみなすことのできる「メードゼム」*« Meidosemme »*という雌雄の区別が存在し、さらには複数形の「メードゼム」*« Meidosemmes »*と表記されていることからわかるように、その個体数も複数であることが示される。

そしてメードザンという架空の生物に最も特徴的なのは、その形態の多様さやその「弾性」*« élasticité »*である。

メードザンたちの極端な弾性。彼らの喜びの源泉はそこである。そして彼らの不幸の源泉も。

荷車から落ちたいいくつかの荷物、垂れ下がった1本の針金、水を飲んで既にほとんどいっぱいになっているスポンジ、また空っぽで乾いた別のスポンジ、氷の上の水蒸気、燐光を発する足跡、よく見なさい、見つめなさい。おそらくそれは1匹のメードザンだ。おそらくそれらすべてがメードザンなのだ…様々な感情に捕らえられ、刺され、膨らみ、硬くなったメードザンたちなのだ<sup>(7)</sup>。

「荷車から落ちたいいくつかの荷物」« quelques ballots tombés d'une charrette », 「垂れ下がった一本の針金」« un fil de fer qui pendille », 「水を含んで既にほとんどいっぱいになっているスポンジ」« une éponge qui boit et déjà presque pleine » など、様々な物体が「1匹のメードザン」« un Meidosem »として語られるように、1匹のメードザンは様々な形態を持つことが示される。

そしてここで語り手は「弾力のある」形態を記述しつつ、二人称によって示される我々読者に対して「よく見なさい、見つめなさい」« regardez bien, regardez »と語りかける。そこに我々の読者の視覚をテキストによって刺激し、誘導するような意図を読み取ることもできるだろう。

つまりメードザンに関するこのテキストは、ミシヨーの突拍子も無い想像力を一方的に展開することを目的としているのではなく、我々読者がメードザンの現れる世界へと知覚を開いていくことを一つの賭け金としているのだ。突拍子も無いメードザンの世界と、我々が住まう現実世界を結びつけようとする身振りは、例えばミシヨーの空想世界の旅行記『他の場所で (Ailleures)』の序文と関係づけることも可能であろう。

この本はまた世界を表現してもいる、そこから逃げ去ろうとする世界を。何が逃れることができるだろうか。器は閉じているのだ<sup>(8)</sup>。

ドゥルーズはこの序文を付された作品に現れる22の襲を持つ部族に関する記述を引きながら、「襲」と知覚の関係を論じたが、このミシヨーの序文においてそれが「逃げ去ろうとする世界」« le Monde, celui qui voulait s'en échapper »であると語ることで、読者の生きる世界と彼の想像力によって語られた世界の連続性を表明しようとしているのではないだろうか。こうしたミシヨーの幻想的とすら呼べるような著作が、同時に現実の世界と関連するものとして提示されるという見方については、例えば彼の作品と科学的な言説との関わりを論じたアンヌ＝エリザベート・アルペルの研究において分析されている。アルペルは、ミシヨーのテキストが「最もせん妄的なテキストであっても、ミシヨーは現実への執着を肯定し<sup>(9)</sup>」、科学的な方法論を媒介として現実の世界へと働きかけ、そこで実際に効果を持つことを目指していること主張する。話をメードザンのテキストへと戻すならば、この生物の偏在性を語る断章においても我々読者の知覚とメードザンの出現を接続しようとする語りが見れる。

裂けた天井から貪欲で、詮索付きで、怯えきったいくつもの頭が現れる。メードザンたちの頭だ。

暖炉から、裂け目から、見る器官を受け入れることのできるあらゆるところから。

家の中で、部屋の中で、木ずりの間から（そして扉ごとに何百もの小さな木ずりがある）、メードザンたちが現れる。メードザンたちが消える、また現れる、また消える。

急いでここを、急いで出発した探し回るメードザン<sup>(10)</sup>。

メードザンの出現は我々読者の視線が注がれる日常的な場所と結びつく。そして、それらの場所はたとえばフランス・ポンジュが『物の味方 (*Le parti pris des choses*)<sup>(11)</sup>』で扱うような個別の事物ではなく、事物を捉える知覚の余白を示すような、些細な事物と事物の「裂け目」« *les fentes* »である。そして、彼らは単に我々の世界とは異なる、完全なるフィクション世界の存在ではなく、あくまでもそうした「裂け目」としての場所へと向けられた我々の知覚との関わりの中で出現することが語られる。

ドゥルーズがミショーを「襞」の思想家として取り上げるのは、このように彼が我々の知覚から逃れ去るような知覚の襞を折りたたみ、それを広げる様を表現することを目指していたからであろうか<sup>(12)</sup>。こうした観点から「メードザンの肖像」を考えると、後のミショーの選集の題名を借りるならば、『逃れ去るものに向き合う (*face à ce qui se dérobe*)』と表現されるような、単純な物語や叙述に回収されない微細な出来事を語るテキストである。この1972年の選集に収められたテキスト、「出現との諸関係 (*Relations avec les apparitions*)」において、メードザンが我々の知覚の中に紛れ込んでくるように、我々の身の回りの些細な事物の中に、何らかの存在が紛れ込むような体験が語られる<sup>(13)</sup>。「メードザンの肖像」は、こうしたミショー的な知覚に現れるものの中でも、とりわけ魅力的かつ荒唐無稽なほどに捉えがたい姿のキャラクターについて語られたテキストであると考えられるだろう。

このように、選集『襞の中の生』における「メードザンの肖像」は、さきに名前をあげたグロスマンが語るように、どこまでも際限なく折りたたまれた「襞」によって構成される、日常的な知覚から「逃れ去る」バロック的世界の身体を描いているように思われる。しかしこの箇所でもメードザンが家の中に現れること、とりわけ「暖炉」« *cheminées* »の中に現れることをミショー自身の伝記的な出来事と関連させるのは我々読み手の恣意的な解釈なのだろうか。ここからはこの時期にミショー自身が置かれた伝記的な状況とテキストとの関係を中心に考えていくことにしよう。

## 2. メードザンと「傷」

メードザンが我々の知覚の襞を広げ、ドゥルーズが語るような「襞」の世界へと我々の知覚を至らせるとしても、この荒唐無稽な生物に関するテキストがどのようにして具体的な現実世界と接続されるのだろうか。

ここで今一度詩画集『メードザン』が成立する前後のミショーの伝記的出来事を確認しよう。1948年の1月中旬、ミショーの妻であるマリー＝ルイーゼ・ミショー (Marie-Louise Michaux) は、暖炉の炎が衣服に燃え移り全身に大やけどを負い、その約1ヶ月後の2月19日に亡くなる。その際にミショーは、この『メードザン』に収められたリトグラフと連続するような絵画制作をおこなっていたと考えられる。またこの妻との死別をあからさまと言い得るほど直接的に扱った詩作品『我ら今も二人 (Nous deux encore)』もこの『メードザン』と同時期に発表されている。

先にアルベルンの研究に依拠しつつ、ミショー作品がいかに荒唐無稽なものであっても、そのテキストは常に現実の世界と接続されていると述べたが、彼に苦痛をもたらすようなこの重大な出来事が、作品に大きな影響をもたらしたことを想像せずにはいられない。

この点に関して、ジャン＝クロード・マチューはメードザンで語られる以下の部分を、彼の妻との死別を反映する箇所であると指摘する<sup>(14)</sup>。

大きな、大きなメードザン、しかしその頭を見れば、それほど大きくはない。黒焦げになった顔のメードザン。

一体何がお前をこんな風に焼いたのか、黒い人よ。

それは昨日か？いいや、それは今日だ。毎回の今日のことだ。

その顔はすべてのものを恨んでいる。

このように顔が黒焦げているのは、当然のことではないのだろうか？<sup>(15)</sup>

「黒こげた」« calcinée »メードザンの顔。ある1日の出来事が、それ以降の日々にのし掛かり、その決定的な一日、「毎日の今日」« Chaque aujourd'hui »へとこのテキストの語り手を縛り付けてしまう。そうした悲劇的な事故に関するミショーの伝記的エピソードを思い起こさずに、われわれ読者がこの断章を読むことは可能なのだろうか。

さきに我々はメードザンが我々の知覚の余白に、可塑的な身体を持って現れることを、ドゥルーズやグロスマンの指摘を参照しつつ確認した。しかし同時に、メードザンは何か決定的な出来事、「傷」を負い崩壊する現実の身体との関係を感じさせる存在でもあると言えるのではないだろうか。

ミショーがこのような「傷」とメードザンを結びつけて構想していた可能性を裏付ける記述と

して、彼がこの時期のリトグラフ制作を振り返り語った『噴出するもの＝湧出するもの (Émergences-résurgence)』の記述を取り上げてみよう。

日中の病院から帰ると、ある倦怠と衰弱の夜に、私はイメージを見ようと考える。少なくとも私がしようとしたのはそのことだと思う。私は書類箱を開く。いくつかの芸術作品の複製がそこにある。消え失せろ！私は生き生きとそれらを遠ざける。私はそれ以上その中に入ることはできない。それから何枚かの白い紙がやってくる。これらの紙も変化している。無垢な状態へと変化しているために、それらの紙は私にはバカバカしく、不愉快で、自惚れており、現実との関係を失っているように見える。陰鬱なユーモア、私はその紙の一枚を捕まえて、その上に生き生きとした影を投げ出しはじめる、無造作に、仏頂面で、水を、ほとぼしりによって、特別な何かを作るためではなく、とりわけ絵画を作るためではなしに、吹き付ける。私に成すべきもの何もなく、解体だけをしなければならない。矛盾し混乱した事物の世界で、私は私を解体しなければならない。狂ったように抹消する筆で、その上に災禍をもたらすために表面を傷つける、昼間私のなかにあった災禍として、私の存在を一つの傷とするために。この紙から傷がやってくるのだ！<sup>(16)</sup>

1972年に出版された詩画集『噴出するもの＝湧出するもの』において、ミショーは自らの絵画制作の変遷を自伝的に語っているが、この引用箇所では彼の妻マリー＝ルイズの火傷事故の際におこなった造形作品の制作について記述されている。ミショーは死の床に伏せる妻マリー＝ルイズの看病のために病院を訪れる。そして憔悴した彼の欲するイメージを過去の芸術作品の中に見つけることはできない。そうして現実との関係を失った紙にミショーは傷をつけはじめる。その傷の付け方は「無造作」« au hasard »であり、絵画を構成するのではなく、無秩序な身体の動きの痕跡が「傷」« plaie »として現れるような身振りである。詩画集『メードザン』に挿入されたりトグラフにおいても、一見すると無秩序な傷跡の集積からメードザンと思しきフィギュールが現れる。それはこの引用で語られるような、ミショーが即興的につけた傷の転写だと考えることは十分に可能だ。

傷の転写であるメードザンは、決して自らの意思でその形態を変化させるような、自由な存在ではない。傷によって暴力的にその形態が決定されてしまう彼らの姿は、その時期のミショーの造形芸術に関するテキストを介して、妻マリー＝ルイズの姿と何らかの関係をむすんでいるように思われる。そしてこの傷の反転したイメージであるメードザンのリトグラフと呼応するように、テキストによって語られるメードザンもまた、傷を負い、現実の我々の身体が被るような運命へ向かう存在として現れる。

メードザンたちの魂の中で情熱の時を打つ大時計が目覚ます。大時計の時の刻みが早くなる。周囲の世界が慌てて、急ぎ、そして突然示された運命に向かっていく。

痙攣によって動くナイフが攻撃し、底を攪拌する棒が暴力的にかき乱す<sup>(17)</sup>。

この断章においてメードザンは、突然示された時間の作用によって「運命」*« destin »*へと向かっていくが、それはミショーがつけた「無造作」な傷が、インクによって一瞬にして紙に転写され、彼らの姿が突然に現れる様と呼応しているだろう。そして同時に、この「運命」を刻みつける「痙攣によって動くナイフ」*« le couteau qui travaille par spasmes »*は、ミショーがメードザンを絵画の上に出現させるリトグラフの手法、「無造作」に傷をもたらすことで形態を出現させる、ミショーの絵画制作の身振りとも呼応しており、メードザンの出現とミショーの苦痛の経験の間の深い結びつきを思わせる。

そして「傷」を受けるメードザンの形態に関する記述も、こうしたリトグラフ制作との強い関係を示している。

散らばった諸器官、中断された競争、石のなかに捕らえられた諸々の意図。固体がそうしてあなたを所有する。あなたの破片として。あんなにも望まれた固体がついにあなたを所有する。

脱臼し、粉々になった、跳躍の膝。メスメードザンの奇妙な柵<sup>(18)</sup>。

「石の中に捕らえられた諸々の意図」*« intentions prises dans la pierre »*という記述は、リトグラフの制作のなかで傷を刻まれる「石」*« pierre »*とメードザンの身体が呼応していることを示してはいないだろうか。『噴出するもの、湧出するもの』において語られた、「無造作」*« au hasard »*で「特別な何かを作るためではない」*« non pour faire quelque chose de spécial »*絵画制作、すなわち絵画を制作する「意図」*« intentions »*を、リトグラフ制作の身振りと「石」の物質性へ受け渡すミショーの姿が、こうしたメードザンに関する記述から浮かび上がる。

### 3. メードザンに賭けられるもの

ここまでメードザンのテキストは、ミショーの体験した苦痛やそれに抗うための絵画制作と、「傷」というモチーフを介して深く結びついていることを確認してきた。しかしメードザンのテキストが、現実に傷つく身体についての詩作品であること裏付けるような箇所がある一方、他方でこれらの断章の中にはメードザンを意識的に「傷」を受け入れる身体的、物質的な側面から切り離すような語りが、これまで見てきたような記述とは矛盾するように現れる。冒頭からか数えて二番目の断章で「そして彼は彼女を見つめている間に、彼女に魂の子供を産ませてしまう」

« Et pendant qu'il la regarde, il lui fait un enfant d'âme<sup>(19)</sup> » と語られるように、このテキストは「傷」を中心とした、物質的身体を持つメードザンという読解に矛盾するような、精神や「魂」  
« âme » についての記述がおこなわれる。以下に引用した箇所では、これまでみてきた「傷」と身体  
の物質性といったメードザンの性質とあからさまに矛盾する事柄が語られる。

彼は目まぐるしいほど続けざまに、割れ目に、火に変わる。そのように、変化する波形の  
ように変わるのが、メードザンという生き物だ。

なぜだろう？

少なくともそれは傷ではない。そしてメードザンは行く。苦しむよりは、考え込むと言う  
よりは、むしろ太陽と影の戯れだ。むしろ続けざまだ<sup>(20)</sup>。

傷つき、「苦痛」を背負う物質的な身体と連続性を持っているかのように語られたメードザンは、  
この断章においてはこれまでの記述とは矛盾するように、「少なくともそれは傷ではない」  
« Au moins, ce ne sont pas des plaies » と述べられ、「変化する波形のように変わる」  
« se muer ainsi en moires changeantes » と語られる。これまであくまでも固体の「弾性」  
« élasticité » や、「石」として説明されてきたメードザンは、「太陽と影の戯れ」  
« jeu du soleil et de l'ombre » として語り直される。メードザンの身体は、光の作用によって  
生み出される視覚的な「割れ目」« frissures » として説明され、先に見たような破壊され、  
「石」のように質量を携えた物質の「傷」ではなく、あくまでも視覚的な「割れ目」  
や「波形」« moire » のような、視覚イメージとその変化を本質とするメードザン像が  
語られる。もはやそこで語られるメードザンは「傷」を負う身体を持ってはいないのだ。  
「傷」は光のきらめきやその変化、ある形態から別の形態への移り変わりの「割れ目」  
へと変化している。

それではこのように矛盾する性質を持ったメードザンを記述することに、いったいどの  
ような射程を見いだすことができるのだろうか。ミシヨールが描き、そして語ったメードザン  
は苦痛を与える身体的な「傷」と、そこから逃れざる軽さのイメージとの間で行われる  
「戯れ／賭け／演奏」« jeu » なのではないだろうか。

おお！彼女は笑うために賭けるのではない。彼女はつなぎとめるため、こらえるために賭  
けるのだ。

引っかかる月、外れる月。

彼女は一頭の牛に対してビー玉一つを賭け、そして彼女は一頭のラクダを失う。

失敗？いや、違う、運命の円環の中には誤りは決してない。

笑いはない。笑いのための場所はない。すべての場所は苦しむため、耐えるために動員さ



れているのだから。

涙のタライは淵までいっぱいになっている<sup>(21)</sup>。

メードザンのテキストに現れる「賭け」のテーマは、この引用箇所では決してその「失敗」*« erreur »*ではないにせよ、「運命の円環」*« le cercle fatal »*においては苦しみを携えた身体を耐えることへと向けられてしまう。さらにこの引用箇所を詳しく見てみよう。動詞「笑う」*« rire »*は「つなぎとめる」*« tenir »*、と「こらえる」*« retenir »*という二つの動詞と、その発音を通じてテキスト内で音楽的な関係を結ぶ。しかしこの「笑う」という語は、「苦しむ」*« souffrir »*という語によって置き換わり、取り込まれてしまう。*« rire, tenir, retenir »*は「遊ぶ／賭ける」に加えて、音楽の「演奏」*« jeu »*の如く、*« -ir »*の発音を伴って反復され、「苦しむ」女性（「彼女」*« elle »*）の姿へと変換されてしまうのだ。

メードザンが「調和」し一貫した姿をとらず、時に傷つくことで物質的な「苦痛」を耐えながら、しかし同時に軽やかな光の戯れのように現れることは、ある一つの物語や、一貫した説明に還元することのできないような出来事に対して言葉を与え、「魔を払う」ような作家の身振りを思わせる。それは一冊の書物を完成させるための芸術ではなく、テキストを書くことが、その度ごとの現実へ対峙し働きかける身振りであるような創作行為であろう。

こうしたメードザンの最後の断章が、メードザンたちの「上昇」に関する記述であるという点は、ここまで見てきたような矛盾した解釈を受け止め、傷を負い続けるメードザンたちに対してこのテキストが与える一種の救いなのだろうか。ローラン・ジェニーはミショーのテキストにおける「落下」*« chute »*に関する記述を分析する中で、『逃れ去るものに向かい合って』に収められたテキスト「折れた腕」(Bras cassé)に言及しつつ、ミショーに「苦痛」をもたらす「落下」を語るはずのテキストが、転倒時に身が投げ出される際の「上昇」*« ascension »*の記述によってなされている点を指摘する<sup>(22)</sup>。メードザンはこれまでみてきたように一方では物質的な重々しさをまといつつも、他方では「実際、メードザンの落下はいつも空にある」*« Il y a, en effet, constamment dans le ciel des chutes de Meidosems »*<sup>(23)</sup>と語られるように、「落下」と「上昇」の関係が錯綜した軽やかさを持つ。

頭の、鳥のない翼、純粋な翼の全身が太陽の空へ、それはまだ輝いてはいないが、輝きのために懸命に戦っている空へ向かって飛翔する、蒼天の中に、未来の至高の砲弾のように道を突き抜けながら。

静寂。飛翔。

それらのメードザンたちがあれほどにも望んだところへ、彼らはついに到着した。かれらはそこにいる<sup>(24)</sup>。

ジャン＝クロード・マチューが「プラトンの」« platonicien<sup>(25)</sup> »と述べるこの断章は、メードザンたちが物質的な身体を離れ、「エイドス＝イデア」(« M"eidosem »)のような、理想的な状態へと接近する様を語るように思われる。しかし詩画集においてこの断章に添えられたリトグラフは、あくまでもミショー自身の手を用いて「石」に付けられた「傷」の反転であり、どこまでも我々に物質性を感じさせる。そしてこれらの矛盾した、物質と非物質という二つの性質は、一つの作品の中でどちらもメードザンの姿として記述される。その読者であり観者である我々は、メードザンの物質的「傷」と非物質的「上昇」に関する賭けの中に巻き込まれるのだ。

## 結 び

ここまでみてきたように、「メードザンの肖像」を読解すると、その書き手であるミショーの経験と連続性を持つような表現（それらはメードザンの負う「傷」のモチーフや「傷」の反転であるリトグラフとして現れている）と、そこから逃れさろうとするメードザンの記述や描写との間にある種の矛盾した関係が存在し、その緊張関係の中でこのテキストの語りがおこなわれていることがわかる。

そしてこの緊張関係こそが、メードザンに関する記述の掛け金であり、「苦痛」へと固執することも、夢想的なフィクションに逃避することもなく、ミショーがその度に現実と対峙しつつ詩を記述することを可能にするのである。

最後にこうしたミショーの手法は、1950年代より始まる彼の薬物体験に関するテキストの手法を理解する上でも大きな導きの糸となることを指摘したい。ミショーは幻覚剤メスカリンの服用体験を扱った最初の作品『みじめな奇跡 (*Misérable miracle*)』において、薬物体験に関する手稿の重要性を主張し、エクリチュールには身体的でグラフィックな性格が紛れ込むことを語るが、そうした彼の身振りは常にテキストとしての作品と、体験の身体的な痕跡である手稿やデッサンのような資料との間に連続と断絶の矛盾した関係をもたらし、その緊張関係の中で作品が制作される様を見いだすこともできるだろう。

いずれにしても、ミショーの様々な作品の中でこの『メードザン』は、一つの詩作品、絵画作品としての魅力を持つとともに、体験と作品の間を往復することでテキストを書くミショーの身振りとそのダイナミズムを伝えている。

### 注

- (1) Cf. Jean-Michel Maulpoix, « L'amour des Meidosems », in. *Europe*, n° 698-699, 1987, pp. 60-62. モールポワはメードザンの名が「エイドス」« eidos »とミショーの頭文字の M によって構成されていることを指摘している。また本論文で引用しているエヴリーヌ・グロスマンの論考においてもメードザンの名前が「エイドス」の語を含んでいることを指摘しつつ論が展開される。

- (2) Évelyne Grosseman, *Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 98.
- (3) Cf. Gilles Deleuze, *Le pli, Minuit*, 1988, p. 124.
- (4) Henri Michaux, « Épreuves, exorcismes », in. *OC. I*, p. 773. 本論文中でアンリ・ミショー (Henri Michaux) の作品を引用する際、Henri Michaux, *Œuvres complètes, tome I, II, III*, Éditions établies par Raymond Bel-lour, avec Ysé Tran, Paris, Éditions Gallimard, 1998, 2001, 2004 (本論中ではそれぞれ *OC. I*, *OC. II*, *OC. III*, と省略) から引用し、全集内のページ数を示す。本論文中の訳文に関しては、小海永二訳、『アンリ・ミショー全集』I, II, III, IV, 青土社、1986-1987年、を適宜参照したが、議論の都合上拙訳を用いた。
- (5) Cf., Michel Collot, « Poétique de la misère », in. *Passages et langages de Henri Michaux*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Mathieu et Michel Collot, José Cortie, 1987, pp. 45-56.
- (6) Henri Michaux, « La vie dans les plis », in. *OC. II*, p. 203.
- (7) *Ibid.*, p. 203.
- (8) Henri Michaux, « Ailleurs », in. *OC. II*, p. 3.
- (9) Cf. Anne-Élisabeth Halpern, *Henri Michaux : Le laboratoire du poète*, Éditions Sali Arslan, 1998, pp. 51-52.
- (10) Henri Michaux, « La vie dans les plis », in. *OC. II*, p. 219.
- (11) Cf. Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942.
- (12) Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 124. ドゥルーズはこの箇所ですべて「襞のテーマはミショーの全作品につきまといてい」と述べ、ライブニッツ的な「襞」とミショー作品の関係の深さを指摘する。またドゥルーズは、その代表的な例として「メードザンの肖像」が収められた選集『襞の中の生』を挙げる。
- (13) Cf. Henri Michaux, « Face à ce qui se dérobe », in. *OC. III*, pp. 853-913.
- (14) Cf., Jean-Claude Mathieu, « Portrait des Meidosems », in. *Littérature*, n° 115, 1999, pp.14-30.
- (15) Henri Michaux, « La vie dans les plis », in. *OC. II*, p. 210.
- (16) Henri Michaux, « Émergences-résurgences », in. *OC. III*, p. 564-566. インクを紙の上に投げかけるような記述や、テキストに添えられた絵画などから、あくまでも水彩画の制作に関する記述であると考えられるが、「傷」をつけることに関する記述はリトグラフの制作を思わせるだろう。
- (17) Henri Michaux, « La vie dans les plis », in. *OC. II*, p. 202.
- (18) *Ibid.*, p. 209.
- (19) *Ibid.*, p. 201.
- (20) *Ibid.*, p. 217.
- (21) *Ibid.*, p. 205.
- (22) Cf., Laurent Jenny, *Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, PUF, 1997.
- (23) *Ibid.*, p. 222.
- (24) Henri Michaux, « La vie dans les plis », in. *OC. II*, p. 223.
- (25) Jean-Claude Mathieu, *op. cit.*, p. 30.