

レーモン・ルーセルの演劇性

北 山 研 二

序

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

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

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

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

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

1 ルーセル的エクリチュールの起源

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

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

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

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

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

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

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

代わる描写のエクリチュールをも指し示しうるし、さらには対関係が生成していることも結果として指し示す)。こうしたルーセル的空間の反復的永続的膨張性は、それらの詩行によってしか保証されない。詩行によって、というよりも詩行のリズムをなす脚韻によってというべきかもしれない。ルーセルがアレクサンドランを書くときの原稿を見ると、まず対の脚韻（題韻）を書き、次に飛鳥的に数語を置いて詩行を完成していたからである⁽¹⁰⁾。いわばこの対の韻（反復を前提とするもの）こそ詩行を生み、そして同時に詩行によってこの脚韻は必然化され、そうした相互的な支え合いによって、ルーセル的な描写エクリチュールは滑稽なまでにはしてしなく生産され続けるのである。おそらく、全体を厳格に統御する物語がないからこそ、何か演じられべきものを導入する反復的演劇的舞台ともいうべき枠組みだけしかつくりえない物語だからこそ、こうした終わらない生産が可能であるとも言えるだろう。それが、ルーセル的エクリチュールの特異性である。つまり、それ自体で十分に存在しうるものなのである。

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

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

2 物語と「手法」のエクリチュール

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

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

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

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

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

さて、この問題を解決する過程から私は私の全素材を取り出しました⁽¹²⁾。

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

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

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

3 エクリチュールと韻文劇

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

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

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

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

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

4 韻文小説とはめ込まれる韻文劇、『結婚』

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 上演される『アフリカの印象』

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

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

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

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

7 小説『ロクス・ソルス』と演劇『ロクス・ソルス』

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

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

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

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

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

8 「手法」のエクリチュールの舞台化、『額の星』

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

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

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

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