

Title	ビュトールの『パリ-ロンドン-パリ』とその変奏
Sub Title	Autour de Paris-Londres-Paris
Author	林, 栄美子(Hayashi, Emiko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1995
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.67, (1995. 3) ,p.99(288)- 114(273)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	七字慶紀, 若林真両教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00670001-0114">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00670001-0114</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# ビュトールの『パリー—ロンドン—パリ』 とその変奏

林 栄美子

序—アーティスト・ブックについて—

ミシェル・ビュトールの膨大な仕事のなかでも、アーティスト・ブック（フランス語ではリーヴル・ダルティスト）と呼ばれる本の数はとりわけ多い。もう三百ぐらいに達しているだろうか。作家と美術家の共同作業によって作られる本のことであり、このような仕事が作家のキャリアのなかで重要な位置をしめているという点が、すでにビュトールという作家をよく語っている。そこでは、テキストは絵画（または版画や写真）の解説ではなく、絵画はテキストの挿絵ではない。そのようなどちらかを主とする従属関係にあるのではなく、双方が独立した作品としても存立し得るものでありながら、どちらか一方だけでは生み出し得ない何かが、互いが共存する関係のなかで現われてくる。こうした共同作業の過程から、ビュトールは自分の想像力の新しい領域を開いてきた。

ビュトールが次に目論んだのは、そうした共同作業のなかでこそ命を得ているはずのテキストを、今度はその場から切り離してみることであった。しかもテキストの命をそこなうことなく、新たな命を吹き込むために。生まれた環境から切り離されたテキストたちが、今度は文字だけから成る書物に集められる。文字そのものの、あるいは文字の印刷されたページの持つヴィジュアルな力に注目し、テキストのページ上のレイアウトを工夫したり、複数のテキスト同士を互いに嵌め込むなどの試みがなされた。こうして生まれたのが『挿絵集』*Illustrations* のシリーズである。そこで獲得された方法は、他のシリーズにも生かされている<sup>2)</sup>。

アーティスト・ブックの多くは、発行部数の少ない限定版や私家版なので、実物を目にする機会は少ないが、写真家との共作の場合には、写真家自身によるオリジナル・プリントを入れた限定版だけでなく、印刷による普及版が作られると、一般読者にとってもやや入手しやすくなる。そもそも複製芸術であり、印刷によってさらに広く流布し得るといふ、写真の特性を生かした選択である<sup>3)</sup>。

『パリーロンドンーパリ』*Paris-Londres-Paris* という本が筆者の手元にあるのも、これが写真とテキストの合作だからである。ベルナル・プロシュ Bernard Plossu の写真とビュトールのテキストによって作られ、1988年にディフェランス社から発行された。英仏海峡横断トンネルの建設に際して、北パ・ド・カレー地方写真センターが始めた活動の一つとして企画されたものである<sup>4)</sup>。

筆者は『土地の精霊』*Le Génie du lieu* シリーズの第四巻にあたる『トランジットA—トランジットB』*Transit A-Transit B* を読んでいく過程で、そこに形を変えて転生した『パリーロンドンーパリ』のテキストを見いだし、新たな興味を感じてもとのテキストを再読してみた。本論はそこから生まれたものである。

## 『パリーロンドンーパリ』の相貌

<sup>きなり</sup>生成色の地に黒い印字があるだけのあっさりした表紙をめくると、ややセピア色のかかった白黒写真が静かに目に入って来る。大判のページの中央よりやや上に、駅のプラットホームの一角の写真がある。前景には柱と駅員らしい男のぼやけた映像。画面中央奥で階段に座っている若い男にピントが合っている。よく見るとガラスの反射が写りこんでいるので、列車の窓の内側から撮られていることが分かる。ページの下段には、36枚撮り白黒フィルムのコタクト・プリント（ベタ焼き）が六コマ分、帯状に印刷されている。そしてそのすぐ上に沿って、ビュトールの手書きの文字（の印刷されたもの）が一行並んでいる。丸い点（・）で区切られた、主に単語の連続である。このコタクト・プリントと一行の文字は、このあとペ

(274)

ページをめくっていくと、各ページ下段の同じ位置にずっと続いている。コンタクト・プリントの連続は、その繋がった枠の形から、まるで線路のように見える。そこに写っているのは、列車の車窓から撮られた映像と、車内の映像である。

一方ページの中央を占める写真を見ていっても、ロンドンの街角の一枚と駅構内を撮った二枚を除いて、ほとんどが車窓からの風景である。パリの町中の写真は一枚もない。窓ガラス越しの映像の、コントラストの淡い、ぼんやりと滲んだようなトーンが、コンタクト・プリントも含めた全体を浸している。

一列になった文字とは別に、中央に十数行にわたるテキストが置かれているページもある。やはり手書きの文字（の印刷）が、凶案のように目に入って来る。ページの中央部に写真が置かれている場合と、テキストが置かれている場合とがあることになるが（写真が17とテキストが7）、見開きが写真とテキストの組み合わせになっているか、写真と写真の組み合わせになっているかのどちらかであり、両側がテキストということはない。

ところで、あらかじめ写真からも想像がつくように、このテキストのなかにもやはり、パリもロンドンも登場しない。この『パリーロンドンーパリ』という書物が描くのは二つの都市ではなく、あくまでもその間の移動＝旅なのである。都市名をハイフンで繋いだタイトルが、そもそもそれを示していたと言えるだろう。そういうわけで、旅の出発点であり帰着点であるパリの街が写されることはない。たった一枚のロンドンの街角にもバックパックを背負った旅行者らしき人が写っている。ほとんどが車窓風景というのも、移動そのものが主題であることを表わしている。とりわけコンタクト・プリントは、その線路のような形態と、撮影順に並んでいるという時間的な秩序によって、まさに移動の臨場感を増す働きをしている。

ページ中央の写真の方でも、あくまでも列車による移動がとりあげられている。しかし海辺の風景は二枚挿入されているが、肝心の英仏海峡を横断中の映像がない。この本が出版された1988年には当然まだトンネルは開通していないので、海峡を渡るには船に乗るという方法しかなかったわけ

である。この本の生まれるきっかけは、先述のようにトンネル建設に関わるものであっただけに、船の写真を入れなかったという理由も考えられる。しかし、海峡という宙吊りの区域は、あえて空白にしておくという方法によって、かえって存在が意識されるのではないだろうか。しかもその空白は、本篇の外で別の形で埋められている。手書きのテキストと写真による本篇が終わったあと、次の見開きをあけると、もう一枚別の写真と、ここだけは活字で印刷された詩が向かい合って置かれているのである。詩のタイトルは「悲しき移民」L'immigrant triste。写真は、船の甲板の上のアラブ人と思われる男の後ろ姿である。この写真と詩については、もう少しあとで述べることにして、本篇のテキストのなかに目を向けることにしよう。

## 『パリーロンドンーパリ』のテキスト

前項でふれたように、本篇には、二種類のタイプの違うテキストが共存している。ページの下部に一列に続くテキストと、中央部で写真と向き合うテキストである。区別するために、前者を〈線路のテキスト〉、後者を〈窓のテキスト〉と呼ぶことにしよう。

### 1) 〈線路のテキスト〉

一列になったこのテキストは、丸点で区分された単語や短文の連続である。コンタクト・プリントのコマ数と同じに、各一ページに六つの区分が並んでおり、この書物の世界の基底をなすリズムを刻んでいる。冒頭の二ページ分を引用してみよう。

・出発・駅・窓ガラス・夜・階段・彼女も来たかったろうに・町・肘掛け・夜明け・もう一つの列車・彼女は私を待っている・河岸・<sup>5)</sup>

丸点を間に挟んだ一区分が、連結された列車の一両一両のように続いていく。しかしその一両ずつは、すべてが均質というわけではないことがこの部分だけを見てもわかるだろう。単語と文の違いはもちろんのこと、単語

も一様ではない。〈線路のテキスト〉には次の四つの系統が潜んでる。

#### ①移動を示す事物たちの単語

移動の間に目に入って来る事物の単語の連続。「駅」「窓ガラス」「階段」……。このあとも、「網棚」「霧」「道」「記念碑」「村」「信号」「雲」「浜辺」などといった単語が現れる。単語の数ではこの系統が一番多い。

#### ②時間の経過を表わす単語

「夜」と「夜明け」が先の引用にあるが、このほか「朝」「夕方」「黄昏」などが順に現れる。時間の経過を示している。「夜」が三度現れ、「夜」から始まって、最後まで「夜」で終わっている。昼を表わす単語がないようであるが、実は二箇所「正午」を表わす《Midi》という単語が棒線や波線で消され、その上に「悲しき移民」《L'immigrant triste》と書き直されている<sup>6)</sup>。これは①の系統に入ると考えることも出来なくはないが、本篇のあとのあの見開きのページと通底しつつ、明らかな異質性をただよわせている。

#### ③始まりと終りの単語

冒頭に「出発」という単語があるが、一方〈線路のテキスト〉の末尾は「到着」という単語である。この二語は対をなして旅の始まりと終りを示すために他から独立している。

#### ④バラのみやげのエピソードを紡ぐ短文・句・単語

単語の羅列の間に現れる短文は目に訴える。そこには登場人物がいる。「彼女」と「私」である。この「彼女」とはどうやら「私」（一人称の語り手）と関係の深い女性であり、バリに残っているらしい。この続きと思われる部分をテキストのなかに追いかけていくと、文になっていない句や単語にもこの系統に入るものがあることが分かる。「彼女のために何かみつけること」「ロンドンのみやげ」「なにかとてもイギリスらしいもの」……それは、女王の名のついたバラやバラ戦争の連想から、「たとえば一輪のバラ」に収斂する。花屋を探し、たくさんのバラのなかから一輪を選び、彼女のもとに持って帰る、という一続きのストーリーが、同じ様に切れ切りの短文や句の繋がりから読みとれてくる。次に見ていくことになる〈窓のテク

スト〉の一部と、この系統は深いかかわりを持っている。

## 2) 窓のテキスト

このテキストは七つに分かれており、それぞれが一つのページに収められている。(ビュートールは自らの作品の構成に際して、7という数を変えよく用いる。)その七つは、連続した一つのストーリーを形成するわけではないが、いずれも旅か何かの理由で移動中の人間が描かれている。さらに、見開きのページ上で向かい合っている写真とテキストの内容には、何らかの照応関係がある。二、三例をあげてみよう。

最初のテキストは、前景の左半分には何かの記念碑(大きな白い石の彫刻が台座の上ののっているらしい)の下部が写った写真と向かい合っている。田園風景のなかに突然現われた記念碑を、今にも後ろに飛び去ろうとする瞬間にとらえたものらしい。テキストの冒頭は次のように始まる。

通過中にふと摘みとったイメージ、掌を虫にかぶせて閉じるように。  
確かに捕まえたのかどうかさえわからない?。

車窓を通りすぎていく風景のなかに一瞬捕えられるイメージを、手のなかに捕まえた昆虫の比喩で表わしている。掌に感じられるかすかな動きや音で虫の存在を感じ、少しずつ手を広げて確かめてみたあと、再び「その美しい瞬間」を翺び立たせてやる様子が、リズムカルな文章で語られる。このテキスト全体は同時に、カメラという箱のなかにイメージを捕らえ、それを現像・焼付けを経て再生させてやる写真の比喩にもなっているのではないだろうか。

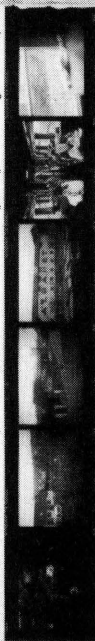
二番目のテキストは薄暗い風景の写真と向き合っている。遠くに高圧線の鉄塔。近くの畑にあるひときわ明るい半球形の輝きは、焚き火だろうか。テキストは一人称で語られる。列車の揺れのせいで「私」は半睡状態になっている。(コンタクト・プリントの単調な風景の連なりと連動している。)時間の感覚がなくなり、体も重くなって、一瞬目に映った焚き火か何かか

(278)

les images excellent au passage comme un instant au  
 regard le main de ferre, et l'on a est même pas sûr de  
 l'avoir attrapé. On se sent presque rien, sauf un petit  
 grattement-frottement qui pourrait venir d'autre chose.  
 Mais on écoute. Il y a bien un léger bruissement. On ouvre  
 les doigts, un par un. On aperçoit le bout de l'aile, un  
 fragment de mouvement, de l'habile, des bruits, des brucières, une  
 patte, un main un peu trébucher avec un peu de finesse puis  
 on ouvre brusquement les doigts, et l'on est tout heureux  
 de voir s'envoler ce beau moment, à la vitesse, tantis que  
 l'on recommence à briser le paysage à grandes gambes dans  
 l'éclatement des arbres.



• le motif. le monument. Un certain de l'histoire. les villages, les villages, la large.



• la page. quelques chose de très anglais. les villages. La page. le paysage. de l'air.





ら、宇宙人の乗り物が上空にいる彼等の衛星と交信しているところを夢想している<sup>9)</sup>。このような列車による移動のもたらす半睡状態のなかでの、夢とうつつが混ざりあう描写は、小説『心変わり』*La Modification* (1957年)を連想させる。

五番目のテキストが向かい合っている写真は、車内を撮ったものであるが、全体に光量が少ない上に、幾重かのガラスの反映や窓からの逆光のせいで、光と影の滲みあったような幻想的な映像になっている。手前のドアは半開きになっているらしく、その間から若い女（と思われる）の姿がのぞいている。テキストにも「彼女」が現れる。

私は彼女に二度と会うことはないだろう。私たちの行程はもう交わることはあるまい<sup>9)</sup>。

旅先でふと目にした女なのか、もっと関わりのある女なのか、この書き出しのところでは不明なままだが、そのあとテキストは現実的脈絡をはなれていく。——「彼女」の姿を「私」が見ることができたのは、二人をへだてる壁や山をぬけるトンネルのドアを、天使が半分開けてくれたからである。「彼女」は「私」の姿を見ることはできない。「彼女」は追放され、苦役についているが、「私」にはどうすることもできない。しかし鏡の反射を連続させて、「彼女」に「私」の眼差しのメッセージを伝えることができるかもしれない。——「トンネル」のイメージがここで初めて登場する。「私」と「彼女」を隔てかつ繋ぐものとして。これに英仏海峡を重ねてみると、〈線路のテキスト〉のなかの「私」と「彼女」がオーバー・ラップしてきて、旅の途上の男と待っている女というあの二人の関係が、急に不安定なものに見え始める。それは、ここには無いもう一つのテキスト『心変わり』の反響が、この本のなかになんかまで届いているからでもあるだろう。

そして最後の〈窓のテキスト〉は、もっと直接に〈線路のテキスト〉と関わっている。あの「彼女」をめぐるストーリーの後半をふくらましたものと言ってよい。向かい合った写真には、列車の窓辺のスーツケースの上

に置かれた、美しく包装された一輪のバラが写っている。テキストでは、たくさんのバラのなかから念入りに一輪を選んで買ってきた「私」が、列車のなかで、これからバラを何とか傷つけないように運んで彼女に差し出すまでを想像する<sup>10)</sup>。(従って途中から未来形の文章になる。)写真のフレームのすぐ外側にいる人物の声が聞こえるかのようである。そしてこの見開きの次のページ(本篇の最後のページ)を開けると、〈線路のテキスト〉には「私は彼女にバラを一輪持って帰る」という現在形の短文がある<sup>11)</sup>。こうして最後に、〈線路のテキスト〉と〈窓のテキスト〉は見事に合流している。

ところで窓辺のバラの写真は、コンタクト・プリントの一コマにも見いだされる。その他のページ中央にある写真はどれもコンタクト・プリントとは重複していないのだが、バラの写真だけは両方にある。それも一番初めの〈窓のテキスト〉のあるページの下部の一番右のコマに。〈線路のテキスト〉のなかでは、バラの連想が始まる直前である。書物全体の構成から見ると、この一コマは先を密かに予告する働きをしていると言える。一方写真だけに限って考えても、興味深い点がある。コンタクト・プリントには、実際の撮影順という動かし得ない秩序があるのに対し、ページ中央の一枚ずつ焼き付けられた写真には、その選定から並べる順序まですべてに構成の意図が介入しているわけである。前者が写真の持つ臨場感＝現前性を、後者が写真の虚構性を感じさせる。列車のなかでたまたま撮られた一枚の写真が、ピックアップされて、あるストーリーを荷わされる。バラの写真は、写真というものの二面性を端的に示している。

### 3) 「悲しき移民」

先にふれたように、『パリーロンドンーパリ』の本篇が終ったあとには、もう一枚の写真と一篇の詩が見開きのページに載っている。どちらにも本篇との違いがはっきりと示されている。船上の移民の男の斜め後ろからの姿をとらえた写真は、本篇の写真に比べて白黒のコントラストがはっきりしており、影もくっきり写っている。もう列車の窓ガラスの被膜で覆われていないからである。移動を主題とした本篇の写真には登場しなかった船

が、このように移民の移動の舞台となってここに現れる。男の視線の先には、逆の方向に向かう船が遠い海面に浮かんでいる。テキストの方も、本篇にはなかった詩という形式をとり、しかも活字で印刷されているので、本篇の手書きの文字よりも硬質で無機的な印象を与える。詩全体のトーンは第一節のなかにすでに十分現れている。

私はすきまのなかにいる  
どんな国の心臓のなかでも手のなかでもなく  
その袖のなかにいる  
郷に帰っていく人々をながめながら  
私はもうけっして帰りはしないけれど<sup>12)</sup>

ビュートルは「すきま」《entrebâillement》という言葉をよく使う。どこにも属さない宙吊りの空間。そこに凝らされる視線には、すきまの両側で自足しているうちには見えないものが見えて来る。この詩では「すきま」は国と国の間の海の上を指すと同時に、移民の存在のあり様を指し示している。「袖」という言葉もまた、どこの国に行ってもその身体の内側には入り込めず、その外の余白にいる移民の状況を写し出す。またフランス語では「袖」を表わす《la manche》は「英仏海峡」《la Manche》と同じ発音である。

詩の全体を読むと、この移民の男が故郷を捨てたのはだいたいふ前のことであるらしい。働く土地を求めて、次々と移動を繰り返してきたようだ。今度もまた船に乗っての移動。しかしそれは帰る場所のある「旅」ではない。本篇で語られたパリーロンドン間の往復が、旅というつかの間の移動であり、帰ることによって完結するのに対し、移民の移動にはそれが無い。「悲しき移民」の写真と詩は、往復の旅という本篇の物語の自足性の壁に穴を穿っている。

そのことに気づくと、本篇のテキストそのものに穿たれていた二つの穴に思い当たる。〈線路のテキスト〉のなかに二回出て来た、あの「悲しき移  
(282)

民」という言葉がそれである。「正午」という単語を消した上に書き込まれていたあの言葉は、昼の太陽の場所に穿たれた穴であった。(そのせいか写真の空はいつも曇っている。)さらに言えば、「正午」にあたる言葉は《Midi》と大文字で書き出されているので、「南フランス」をも意味する。南フランスは移民の数が多し。先の写真の海は、英仏海峡であるかどうか定かではない。地中海であってもよいわけであり、移民の移動空間を象徴するものである。

「悲しき移民」は、今述べたように本篇と深く関わっている。この双方の絡み合いが生み出す関係を含めて、『パリーロンドンーパリ』は一冊の書物として構想されていたことが分かってくる。

## 二つの変奏

『パリーロンドンーパリ』のテキストは、やがて写真から離れて文字だけの本のなかに転生する。最初は1992年に、『前兆IV』*Avant-goût IV*<sup>13)</sup>のなかの「パリ組曲」*Suite parisienne*の一部として、〈ロンドン往復〉*Aller-Retour Londres*とタイトルを変えて登場する。次には同じ年の暮に、『トランジットA—トランジットB(土地の精霊IV)』*Transit A-Transit B (Le Génie du lieu IV)*<sup>14)</sup>のなかの「パリのつむじ風のなかの十三の駅」*Treize stations dans le tourbillon parisien*の一部として、元の〈パリーロンドンーパリ〉というタイトルで。いずれも元のテキストの変奏といってよい。その二つは、テキストの中身だけから見れば、実はほとんど同じである。ただし、書物全体の構成のなかでの扱われ方が違う。それについてはあとから詳しく述べたいが、『前兆』のシリーズが、今まで常にテキストが転生していく時の中継点のような役割を果たしてきたことを考えれば、『トランジットA—トランジットB』のなかのテキストのあり方をいわゆる決定版と見なしてよいだろう。「パリ組曲」がさらに加筆されて「パリのつむじ風のなかの十三の駅」になっていることも、それを納得させる。しかしその決定版の姿はと見ると、ページ上のレイアウトは完成された美しさを獲得しているものの、テキストは三つに分断されて離れ離れのページに嵌め込

まれているというのが、いかにもビュートの仕事らしいところである。

まずはテキストの中身に注目し、どのような変奏が施されているか見ていくことにしよう。

## 1) テキストの割り付け

冒頭はアーティスト・ブックのなかで〈線路のテキスト〉と呼んだものから始まっている。初めの二ページにある十二区分だけがまず登場する。区分を示す丸点は、『前兆IV』のなかでは米印(\*)に、『トランジットA—トランジットB』のなかでは星印(★)になって、どちらも上付でつけられている。〈線路のテキスト〉はこうして六区分か十二区分ずつの断片に分けられて少しずつ、しかし全体にわたって一定の間隔で現れる。〈窓のテキスト〉の方は、一ページごとのまとまりで分けられ、分断された〈線路のテキスト〉の合間に一つずつ配置される。〈線路のテキスト〉が、全体の基底となる移動のリズムを刻んでいくという構造は、このような変奏によってここでも生かされている。

さらに、元のテキストには無かったものが加えられている。括弧のなかに入った一つの単語が、それだけで一行をなして〈線路のテキスト〉の合間に挟み込まれている。(記念碑)、(鉄塔)、(影)……どうやらこれは、〈窓のテキスト〉と向かい合っていた写真の代わりをしているらしい。もしアーティスト・ブックの写真を知らずに文字だけのテキストを読んだ場合には、すぐあとに出て来る〈窓のテキスト〉のタイトルとしても読みとれる。これらの三種類が次のような順で配置されている。〈線路〉、(単語)、〈線路〉、〈窓〉——これがワンセットになって繰り返していくのである。『トランジットA—トランジットB』では、このワンセットと一ページの区切はわざと少しずつずらされていくが、一ページに必ず〈窓〉が一つ入るように配置される。『前兆IV』では単に順番にページを埋めていくだけである。

## 2) 「悲しき移民」の挿入

上で述べた割り付けの工夫もさることながら、写真と共存していたテク

ストを独立させるための最大の仕掛けは、実は次の点にある。アーティスト・ブックのなかでは本篇の外に置かれていた「悲しき移民」の詩は、あとの二つの本のなかでは、本篇の内部に挿入されているのである。〈窓〉の三番目のテキストの入るはずの場所にこの詩が入り込み、四番目以下を後ろに押しやっている。これに合わせて、直前の（単語）の行は（悲しき移民）となっている。そしてこの詩だけは特権的に二ページにまたがって置かれているのである。

〈線路のテキスト〉のなかで、「正午」を線で消して「悲しき移民」と書かれていたところは、単に「悲しき移民」という語に置き代わっている。

先に引用した「悲しき移民」の第一節に出て来る「袖」という単語のところにも変化が見られる。アーティスト・ブックでは《leur manche》となっているが、『前兆IV』ではまず《La manche》に、『トランジットA—トランジットB』では《La Manche》になっている。「袖」は音の上にその意味あいを残しながら、最後には「英仏海峡」を指す、大文字のMで始まる単語に置き換えられている。二つの変奏の間の微妙な違い、このたった一文字の変化がもたらす意味作用の差は、しかしけって小さくはない。アーティスト・ブックの方でも、「悲しき移民」は本篇に穿たれた穴であったが、ここではまさに、テキストのただなかに横たわる裂け目である。さらに、実際にパリとロンドンの間に横たわる英仏海峡が、その裂け目の具体的なイマージュとして立ち現れてくる。意味の重層のスケールがひとまわり大きくなっている。

### 3) 作品構造としての変奏

変奏はテキストの内部にとどまるだけではない。二つの本のなかでは、『パリ—ロンドン—パリ』のテキストは、さらに大きなテキストの一部として位置づけられていることにも眼をむけるべきだろう。『前兆IV』には五種類の系列のテキストが含まれており、その一つが「パリ組曲」である。

「パリ組曲」は八つの章から成り、その第二章がこの〈ロンドン往復〉（改題されている）である。章の一つ一つは切り離されて、同じ様にバラバラ

にされた他の系列の章の間に入り込んでいる。しかしここではまだ、当該テキストは一続きの単位として独立を保っている<sup>15)</sup>。

それが『トランジットA—トランジットB』になると、〈パリ—ロンドン—パリ〉のテキストそのものも三つに分断されてしまう。『トランジットA—トランジットB』を形成する七つの系列のテキストの一つである「パリのつむじ風のなかの十三の駅」は、十三の小テキストを持っている（その一つが当該テキストである）が、それらの小テキストの区切りとは別の秩序による章分けが成されており、そのために〈パリ—ロンドン—パリ〉は第二章から第四章の前半にまたがっている。さらに各系列の章はどれも一つずつ切り離されて、全体が様々な章によって作られるモザイクのように構成されているので、当該テキストの三つの断片は、互いに離れたページに配置されている<sup>16)</sup>。

『トランジットA—トランジットB』の全体の構造と、そのなかの「パリのつむじ風のなかの十三の駅」の詳細については、別の場所で論じたのでそちらを参照していただきたいが<sup>17)</sup>、『パリ—ロンドン—パリ』のテキストは写真から離れて転生すると同時に、一つの作品としての枠をとりはらって、より大きな書物の一部として、新たな関係を生き直しているのである。その変奏の調べは、パリを他のいくつかの場所との関係のなかにさらされた、拡散と集中の運動のせめぎあう場として描き出そうという、『トランジットA—トランジットB』に秘められた企図の一つと同調して、豊かな響きを聞かせてくれる。

## 註

- 1) 1962年に刊行した、チリ出身の画家エンリケ・サニャルトゥ Enrique Zañartu のエッチングとの共作『出会い』*Rencontre* が、ビュートルにとってのアーティスト・ブック第一作であるが、それ以後アーティスト・ブックは急激に彼の創作活動のなかで重要な位置を占めるようになった。その第一作を生んだ1962年という年が、あの『モバイル』*Mobile* を生み、作曲家アンリ・プスールとの共作オペラ『あなたのファウスト』*Votre Faust* を生んだ年であることに気づくならば、ビュートルの作家として

の最大の転機には、アーティスト・ブック製作の体験も深くかかわっていたことが納得されるだろう。

- 2) ビュートルはジュネーヴ大学教授としての最終年度の講義をもとにした下記の書物のなかでも、アーティスト・ブックと『挿絵集』シリーズの関係について語っている。

*conf.* Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, Editions de la Différence, 1993, pp. 223-224.

また、『挿絵集』シリーズで獲得された方法が『土地の精霊』シリーズに応用されている一つの例については、筆者は以前別の論文中で分析した。日吉紀要『フランス語・フランス文学』第10号所載の「ミシェル・ビュートルのバリ あるいはバリ変奏曲」参照。

- 3) アーティスト・ブックのなかには、巻き物の形になっていたり、箱のなかにテキストとオブジェが入っていたりするなど、現在のいわゆる書物の形とは違ったものがある。こうした作品は、数部か十数部のみの私家版であり、たいていは文字も手書きで、印刷という過程を経していない。それ自体が美術作品のようなものといえる。大量生産のできる本とは違った本の可能性を探る実験であるが、一方でこうした実験は一部の特権的な好事家の世界に自閉してしまう危険性も持っている。写真はその点、オリジナル・プリントを用いると上と同じことになるが、印刷によって写真集にするという作品発表の方法があるので、もう少し広い受容の可能性が開かれている。ビュートルが、このように様々な表現媒体とのセッションを試みていることに留意すべきだろう。

- 4) Bernard Plossu/Michel Butor, *Paris-Londres-Paris*, Editions de la Différence, (Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais, Mission Photographique Transmanche) , 1988.

この本の場合は、もとから写真とテキストが印刷された版で出されており、オリジナル・プリントの入った版は出ていないようである。

- 5) *Paris-Londres-Paris*, pp. 1-2. (実際にはこの本にはページ・ナンバーが打たれていないので、最初の写真があるページを仮に p. 1として、これ以後も各ページを数えていくことにする。) 本論中の日本語訳は拙訳による。

6) *ibid.*, p. 6, p. 18.

7) *ibid.*, p. 4.

8) *ibid.*, p. 6.

9) *ibid.*, p. 16.

10) *ibid.*, p. 22.

11) *ibid.*, p. 24.

12) *ibid.*, p. 27.



- 13) Michel Butor, *Avant-Goût IV*, Editions UBACS, 1992.
- 14) Michel Butor, *Transit A-Transit B (Le Génie du lieu IV)*, Gallimard, 1992.
- 15) *Avant-Goût IV*, pp. 37-43.
- 16) *Transit A-Transit B*, pp. A34-A37, pp. A58-A61, p. A82.
- 17) 日吉紀要『フランス語・フランス文学』第18号所載の「『トランジットA—トランジットB (土地の精霊IV)』をめぐって(1)」, および同紀要第20号所載の「『トランジットA—トランジットB (土地の精霊IV)』をめぐって(2)」を参照。