

自らを書き換える物語

— ルイ＝ルネ・デ・フォレの 「狂った記憶」について —

水野 雅司

はじめに

ルイ＝ルネ・デ・フォレの「狂った記憶」は、1960年に出版された短編集『子供部屋』を構成する四編のうちの一つであり¹、同書に収録された他の作品と同様、〈子供〉あるいは〈子供時代〉を主題とした作品である。物語は、少年時にただ一度だけ経験した「偉業」²の記憶に憑かれた主人公の回想行為を中心に展開してゆくが、同時に自己を語るという行為そのものの逆説がきわめてラディカルなかたちで主題化されており、その意味で、1946年に出版された『おしゃべり』³の試みを受け継ぐものである。実際、この二つの作品には、同一の伝記的事実に基づくエピソードが挿入されており、形式・内容の両面での連続性を示している。また、1984年に初めて発表され、以後「絶えず発展段階にある自伝的作品 (autobiographical work in progress)」⁴としてデ・フォレが生涯書き続けていくことになる『オスティナート』⁵においても、同じ主題が新たな形式の下で反復されており、「狂った記憶」の主題が、デ・フォレにおいて形式的探究と緊密な関係を持つものであることを示している。

本稿では「狂った記憶」の形式的特徴の分析から出発し、この作品が中心紋の手法を用いることで、語りと内容との間にきわめてユニークな相互作用を導入し、その結果として二つの相反する解釈が可能となっていることを示すと同時に、「狂った記憶」が、告白体を用いて告白の不可能性を実演してみせた『おしゃべり』と、独特の詩的散文で書かれた自伝的探究である『オスティナート』とをつなぐ重要な懸け橋となっていることを示したい。

意志的な錯乱の試み

「狂った記憶」は、かつての輝かしい体験を回想する一人の老境にある人物の物語であり、自らの栄光の瞬間を言葉に定着しようとする主人公の絶望的な試みの記録であると、さしあたり見なすことができる。主人公は、寄宿学校で過ごした少年時代、級友たちからの迫害や教師による屈辱的な罰に対抗するため、誰とも口をきくまいという誓いを立てる。そしてある日、礼拝堂での合唱の最中、突然「自分自身の絶頂 — 恵み深い不在 — に達したと思い、そこで真に記憶すべき陶酔を経験する。」⁶ 以来彼はその記憶に憑かれ、その出来事を細部にわたって反芻し、その陶酔をもう一度味わおうと試みる。しかし、あらゆる努力にもかかわらず、その試みは報われることはない。自らに残された少ない時間を意識しつつ、ついに彼はその記憶を決定的なかたちで言葉に定着すべく、自らの偉業を記録する「決定版」⁷を書こうと決意する。

「狂った記憶」の語り手が読者に報告するのは、主人公のこの「決定版」を書くという行為である。少年の時に知ってしまった「陶酔」を再び味わうために、主人公は、これまで何度も繰り返し試みてきた記憶の忠実な再現を放棄し、現実と虚構との区別を故意に曖昧にすることで倒錯した想起行為へとめり込んでいく。

彼は彼自身の姿を夢想する、かつて彼が実際にそうであったようにではなく、こんなふうでなければならなかったという、そんな姿を。彼は臆面もなくその肉体に棲みついてしまうが、それは、かつての彼自身の肉体ではなく、体系的に準備された夢想から産み出され、もとのままの思い出のなかにあってほとんど不当な闖入者と化した肉体である。だがそれは、かつて現実であったものよりもずっと現実的であり、ただ過去にしか属さないものよりもずっと現在のものであり、結局はかつて体験したものよりもずっと生き生きしているのだ。そして彼はその肉体がいわば私生児のようなものであることを忘れてしまう。これが彼の至高の成功であったが同時に彼の錯乱の最初の徴候だっ

た。⁸〔強調引用者〕

主人公の想起行為における最初の、そして決定的な虚構は、他ならぬ自分自身の姿を直接見ることができないという自明の事実から産み出されている。ここにはすでに主体であると同時に客体であることの矛盾がさりげなく主題化されているが、物語はこの見えないはずの自分の姿を夢によって作り出すという行為を中心に組織されていく。このように自分の視覚的イメージの欠如を想像的なイメージによって置き換えることが彼の一連の想起行為の出発点であるが、それはまた最初の捏造行為であり、「錯乱」の契機はすでにこの最初の一歩のうちに刻み込まれているとすることができる。

主人公は、少年時の自分を「こんなふうでなければならなかった」姿で想像する。彼が必要としているのは、事実そのままの姿ではなく、それよりも「ずっと現実的（plus réel）」で、「ずっと現在のもの（plus présent）」、「ずっと生き生きとした（plus vif）」姿であり、そのイメージが現在の彼の精神に与える鮮烈さであって、事実とは別の次元の現実性である。それは、現在の主人公の欲望によって支えられ、主人公の現在から遡及的に作り出された姿、主人公が今まに見たいと望む姿であり、鏡に映し出されたナルシス的な自己像に他ならない。語り手は主人公の試みを次のように要約する。「彼の務めは、過去を永遠の現在へと作り変えることであり、彼の宿命——それは彼の不幸でもあるが——は、かつて一度、それもただ一度だけしか生きることのできなかった出来事を、狂気に至るほどまでに再び生きることである。」⁹

芸術としての想起行為

このように、主人公の求めているものが、記憶の忠実な再現ではなく、虚構という形式を通してしか到達することのできない自分自身の姿であるとすれば、それはそのイメージが、主人公の過去と現在とを何らかの形で結びつけてくれるからである。過去は、主人公の現在から遡及的に再発見、再創造されることで、現在において意味をもつからであり、そのために虚構という装置が必要とされているのである。フィリップ・ルジュンヌがミシェル・レリスの自伝

的試みについて述べたように、主人公は「自らが生きていくのを助けてくれるような神話を捏造しようとしている」¹⁰のであり、自らの成り立ちを説明する、いわば神話的記憶を求めているのである。

例えば、主人公は、遠足で訪れた海岸で一人のクラスメートと議論を交わす場面を書き綴った後、その場面に関する自分の記憶に疑いを抱き、次のように自問するが、そこで述べられているのはまさにそのような認識である。

彼はここで自分の精神がある種のレトリックの誘惑に負けてしまっているのではないかと疑う。この議論を元のかたちで復元しようとして、彼はその議論の真正さを疑わせる無数の異文とその議論とをつき合わせて検討してみた（何の手直しも加えられていない最初の版は、おそらくもっと事実^レに忠実^レだっただろう）。しかし、彼が耳にする、二人の少年の口から発せられる言葉は、たとえそれらがすべて偽りであり、彼らが十四歳のとき、あの四月の日曜日に交わされた対話の真意を明かしてくれるとはとても言えないとしても、その言葉は、それを記憶にとどめるひとりの大人にとって理解可能な言語への、いわば忠実な翻訳なのである。なぜなら、今日の彼ならばそう言うであろう言葉、まさにそれがかつて彼がそうであった少年によって語られたのだから。¹¹ [強調引用者]

過去の出来事^レがその力を現在において回復するとすれば、それは過去がそのままのかたちで再現されるからではなく、現在の自分とかつての自分である少年による一種の対話によって、現在の自分の言葉による「翻訳」を通して、今ここにおいて意味を持つからである。過去と現在の間には決定的な断絶があり、その断絶を埋めるために、主人公は「無数の異文 (d'innombrables variantes)」を経ながら決定的な「版 (version)」へと到達しようとしているのである。「版」あるいは「異文」という概念は、したがって、単なる比喩ではなく、主人公の試みが芸術作品の執筆とその本質において同等のものであることを示している。後に語り手が言うように、主人公が「真実への配慮より審美的な意

図（intention esthétique）に従う」¹²のは、それがその断絶に抗うための唯一の武器だからである。

実験の失敗

主人公の回想は、このようにいくつかの核となる記憶の断片とその周りに形作られる想像による捏造からなる9つのシークエンスから構成される。しかし、実際の記憶と想像による虚構との間の不整合性は次第に増大し、その矛盾は最後のシークエンスにおいて頂点に達する。最後のシークエンスでは、少年時代の主人公は自分に懲罰を加えた司祭を殺害して、学校を脱走することになっているが、しかしこの殺害は実際になされたものではなく、彼が当時夢のなかで繰り返し犯していた想像上の行為にすぎない。彼はそれを現実と同等の資格で「決定版」に挿入する。

だが、この殺人のエピソードは、次に続く脱走の場面によって破綻をきたすことになる。主人公は殺人の後、学校を脱走して見知らぬ町へと旅立つ自分を夢想する。彼は堂々と学校を抜け出し、汽車に飛び乗るが、車内でひとりの旅の男を目にする。しかし主人公は「旅の男が黒い服を纏い聖務日課書を膝に置き」、彼に「手を差し出す」のを目にし、ついには「その男が、楽しい休暇を、と大声でひやかし半分は声をかけるのを耳にするが、その声はまさしく彼が殺した男の声であった。」¹³そして次の場面で破綻は致命的なものとなる。彼が「すでに動き始めた汽車からなんとか飛び降りた」駅のプラットフォームで「まるでうっかりしてとでもいうように身を投じた」のは、他ならぬ彼の母親の腕のなかであり、彼はそこで、「彼の周期的な錯乱の環を閉じるあの言葉、すなわち、あたしの可愛い子（mon petit chéri）、あたしの可愛い子……」¹⁴を耳にするのである。

主人公の「決定版」はここで終わりを迎える。そして、ここで語り手は、この最後のシークエンスが、「その性急で混乱した性質のせいで、実験（expérience）の失敗を宣告しているように見える」¹⁵と述べて、その理由を考察している。

語り手はその理由として、まず、最後のシークエンスに挿入された場面相互

の決定的な矛盾や齟齬、とりわけ「母親が駅で彼を待ち、彼はそのことに驚いていないあの映像」¹⁶の存在を挙げている。

第二の理由として、「この実験それ自体が決定的なものであるためには、それがこれほどわざとらしい（factice）結末で終わる必要はなかった」¹⁷ こと、言い換えれば、失敗自体が作為的な性格を持つものであることを指摘している。

語り手が挙げる第三の理由は、この版が、単なる回想行為にすぎなかった以前の版とは異なり、言葉による創造であり、はじめて他者に読まれることを意識した試みであるという点に関わっている。主人公は、「決定版」においてはじめて、自分ひとりのためだけでなく「他者」に向けて、「自分のノスタルジーの永続性を確実なものにするため、それを他者に伝達しようものにしよう」と望み、その結果、「それ〔過去の映像〕を伝えようとする執念、それを信じさせようとする執念が、それを細部にいたるまで生き直そうとする執念に取って代わってしまった」¹⁸ 主人公の回想は、個人的な行為から、他者に読まれることを想定した行為、読者を前提とした作品の創造へと移行したのである。それはまた、作品が、書き手の統御を離れ、それ自体の存在を主張し、そこから書き手を排除し始めたということの意味する。

主人公にとって言葉はもはや自分自身の思考を映し出す透明な媒体ではなくなり、他者によって解釈され、したがって誤読されうる不透明な記号としてたち現れる。そして、この言語の不透明性こそ、かつて『おしゃべり』の語り手が絶えず突き当たり、闘っていたものである。それはまた、言語と主体に関するデ・フォレ自身の洞察の反映でもあるだろう。

こうして、「決定版」の失敗の理由は、過去を構成する場面相互の矛盾や、それらの作為性・非現実性に求められるだけでなく、とりわけ、言語の不透明性のなかで、書き手が自らの言葉の主導権を失ってしまうという点に求められる。

語り手による主人公の試みの評価は以上のように要約することができる。そして物語はこうした失敗の確認によって結末を迎えようとするが、語り手は、最後の一節において自らの正体を暴露する。

一人称への移行

語り手は最後の一節を次のように結んでいる。

〔…〕彼はいくたびも夜を徹して、語りえぬものを成文化し、取り返しのつかぬほどの混乱に秩序を与えようと試みた。そして、終わりのないものに結着をつけ、本質的に不完全なものを完成する力が彼にあるかのごとく、彼は最後の版を執筆し、それを決定稿とみなした。それは先行する幾多の下書きに劣らず無力なものではあったが、彼は、卑劣にも、しかし苦しみながら、今度はこの版を破壊することは断念し、そしてこう夢想した — 夢想しようと試みた —、この版ならば彼の執念を永遠に保存してくれるだろう、と。彼は、その版に死後の栄光を保証しようとひたすら努めたあげく、文士の滑稽な苦悩を味わったのだ。わたしはこの文士なのだ。わたしはこの偏執狂なのだ。だが、わたしはおそらくあの少年だったのだ。¹⁹〔強調引用者〕

「彼」という三人称で指示されてきた主人公が実は他ならぬ語り手自身であることを暴露するこの結末は、初めてこの物語を読む読者の不意を突くだけでなく、自らの「偉業」の再現という、この失敗に終わった絶望的な試みの悲劇性を際立たせているように見える。「わたし」を主語とする最後の三つの言表は、実験の失敗を忸怩たる思いで受け入れる語り手＝主人公の内心を、ほとんど叫びのような状態で示しているものと考えられる。

結末における三人称から一人称への移行というこの作品の特異な語りの戦略は、告白という行為が孕む逆説を徹底的に押し進めた前作『おしゃべり』の語りと比較することができるだろう。「一人称の語り」が採用された『おしゃべり』の場合には、語り手＝主人公が自分自身について語ると同時に、自分自身の語りそのものについても絶えず註釈を加え、結果として、その語りがかきわめて不真面目で胡散臭いものとなり、語りの内容に対する信頼を決定的に傷つけてしまう。語り手＝主人公が自分自身の心の動きを、ほんのちょっとした疑念や逡

巡まで含めて忠実に語ろうとすればするほど、こうした胡散臭さは増大し、ついにはそれは何かを伝える語りではなくなり、語るという行為に関する際限のない自己註釈という悪循環に陥ってしまう。端的に言って、語り手＝主人公の言うことは、信用の置けない、ほとんど嘘と見分けのつかないものになってしまうのである。そして、こうした悪循環が、語り手の悪意や韜晦によるのではなく、ある種の誠実さ、自分のすべてを語りつくそうとする一貫した意図に起因しているという事実が、『おしゃべり』という作品を告白という行為の単なるパロディではなく、言葉と存在とのきわめて現代的な関係を象徴する作品にしているのである。²⁰

一方、「狂った記憶」の語りは、一見こうした胡散さからは免れているように見える。結末の三つの文を除き、物語はいわゆる「三人称の語り」を用いることで、同一人物である語り手と主人公の間には、中立的・客観的距離が維持され、語り手は自らの語りの信頼性を傷つけることなく、主人公である自分の行為に註釈を加えることができる。主人公の行為に対する註釈は、言うまでもなく『おしゃべり』における自己言及と実質的には同じ行為であるが、それを虚構のなかで一人称と三人称という二つの水準に分けることによって「狂った記憶」は『おしゃべり』のアポリアを回避しているのである。

しかし、このように見ると、「狂った記憶」は、語り手＝主人公が自分自身で見たいと望む姿を、語りを壊乱させることなく提示しており、言い換えれば、『おしゃべり』が徹底的に破壊しようとしていたナルシス的な自己イメージをそのまま温存していることになる。自らの少年時を生き直すという「実験」には失敗したが、失敗した現在の自分自身の悲劇性はむしろそれだけいっそう巧みに表現されてしまうのだ。もしそうだとすれば、「狂った記憶」の語りの戦略は、単に語り手のナルシス的な欲望を補強するための巧妙な策略ということになってしまうだろう。

しかし、こうした見方が可能なのは、あくまでも語り手の意図と主人公の意図を異なった水準に位置づけた場合だけである。すなわち、語り手は主人公に対して時間的には後に位置し、また主人公の行為の結果を正当に判断できるだけの精神的な優位性を保持しており、「決定版」を書くという主人公の意図はも

はや共有することなく事後的にその行為を註釈・批評しているだけである、と。

ところで、主人公が語り手自身であることを暴露する「わたし」を主語とする最後の三つの文は、こうした二つの水準を峻別する解釈と相容れないように思われる。とくに最初の二つの文、「Je suis ce littérateur.」と「Je suis ce maniaque.」は、語り手の「わたし（je）」と主人公である「この文士（ce littérateur）」あるいは「この偏執狂（ce maniaque）」が、動詞 être の直説法現在で結ばれており、そこには時間的な距離も内省による心理的距離も介在せず、むしろ性急とも言える直截的な同一化が行われているからである。語り手はここで主人公のすべての意図および存在を、語り今の今ここにおいて引き受けているのであり、そこに主人公に対する優位や距離を読み取ることはできない。

このように語り手は、最終的に、主人公と同じ位置に立つことで、主人公の全存在を引き受ける。そして、語り手と主人公との間に維持されていた距離を廃棄し、ナルシスの自我を外側から眺める主体であることを止めるのである。「狂った記憶」の結末は、したがって別の解釈を示唆しているように思われる。

〈決定版〉の位置

このように、結末における三人称から一人称への移行を、語り手による主人公への無条件の同一化として捉えることによってこのテキストを読み直すとき、テキストは、冒頭に述べた一人の男の絶望的な試み、それも失敗に終わった試みの報告という側面とは著しく異なった様相を呈する。テキストは、「わたし」を主語とする三つの文の挿入によってその質を根本から変えてしまうのだ。

この質的な変化をもっともよく示すのは、主人公が書いていたとされる「決定版」の位置に関してである。語り手が自分の正体を暴露する以前は、この「決定版」は、主人公 — 過去の語り手 — が書いていたものであり、物語の中に位置する。読者はこの「決定版」を直接読むことはできず、語り手の言葉を介して間接的にその内容を知ることができるだけである。読者が読んでいるのは「決定版」そのものではなく、主人公がそれを書いていく過程であり、それに関する語り手の註釈である。

しかし結末における語り手の主人公への同一化によって、読者はこの「決定

版』の位置について再考することを余儀なくされる。すなわち、この「決定版」は、語り手が今まさに語り終えたテキストそのものではないかという疑いが生じてくるのである。

「狂った記憶」は、作者と作品との関係が物語内において主人公とその「決定版」との関係に反映されているという意味で、典型的な中心紋 (mise en abyme) の手法を用いたものであるが、ここではまず、問題を整理するために三つの水準を区別しておきたい。まず第一に、物語内での主人公と彼が書いている「決定版」との関係であり、物語論における「物語内容 (histoire)」の水準である。第二に、語り手と彼の語る物語との関係であり、物語論における「語り (narration)」の水準である。そして第三に、作者であるデ・フォレとその作品との関係であり、この水準ではデ・フォレの文学的創造行為全体が問題となる。

ここで問題としている「決定版」の位置とは、物語内の一要素とテキスト自体との同一性であり、第一と第二の水準に関わるものである。すでに述べたように、主人公が試みているのは、自らの「偉業」を記録する「決定版」を書くことであり、主人公と語り手が同一人物である以上、その「決定版」が、読者が現に読み終ったテキストそのものではないかという疑念はごく正当なものである。そして、「決定版」が、今まさに語り手が書いているものであるとすれば、それはテキストの中に位置すると同時に、テキストそのものでもあるというきわめて奇妙な事態が生じることになる。この場合、語り手は、自身の少年時代の記憶を虚構を折り混ぜながら再構成しつつ、同時に自らを三人称で指示することによって、その再構成の行為そのものをも報告していることになる。

「狂った記憶」のこうした特殊な語りの構造は、次のような状況を想定することによって、より接近しやすいものとなるだろう。すなわち、語り手は、「決定版」を書くという自分自身が現に行いつつある行為を、鏡に映った映像として外的な視点から報告している。鏡のなかで、語り手自身に他ならぬその人物は、自らの過去の栄光を言葉に定着すべく「決定版」の執筆に着手する。そしてそれは同時に語り手が現在行っている行為自体でもある、と。読者が目にするのはこの鏡像であり、結末の三つの文は鏡像と本体とを結びつける鏡面の機能を果たしているのである。

こうした想定は、一見してそう見えるほど恣意的なものではなく、実はきわめて由緒正しい出自を持っている。それは、中心紋の手法のいわば公式の提唱者とも言うべきアンドレ・ジッドその人に負うものであり、彼が自らの靈感と情熱を高めるために実際にしていたことである。

私が仕事をしていたのはそこ〔コマーユ通りにあった私の部屋〕だった。私はそこが好きだった。というのは、私はライティング・テーブルの引きだし板の上で書いていたのだが、その上方に据えつけられていた二重の鏡の中に、書いている自分の姿が見えたからだった。文章をひとつ書くごとに、私は自分を見つめた。私の鏡像が私に語りかけ、私に耳を傾け、私の相手をし、私を情熱的な状態に保ってくれたのだった²¹。

デ・フォレ自身はジッドのこのエピソードについて言及しているわけではないが、しかし、それでもこうした鏡の機能はこの作家にきわめて近いものである。なによりも『おしゃべり』は、「僕はよく自分を鏡に映してみる（«Je me regarde souvent dans la glace.»）」という一文で始まり、作品全体を貫く自己言及という鏡の構造を冒頭においてすでに予告している²²。また、11人の登場人物による35のモノログから構成された処女作『物乞いたち』²³では、出来事は全体として直接示されることはなく、各登場人物の独白のなかに断片として反映されるという、いわば砕け散った鏡という構造をもっている²⁴。

また、テルケル・グループによるインタビューをまとめた『フィクションの進路と迂回路』²⁵のなかでデ・フォレは、「作者／読者」、「作家／批評家」といった、書くという行為そのものに内在する「二重化＝分裂（dédoublement）」の機能の重要性を強調しているが、この主体の二重化＝分裂はまさに鏡が象徴する機能に他ならない。

さらに「狂った記憶」のなかの次のような一節は、語り手＝主人公にとって少年時の自己との関係がまさに鏡を介した関係であることを示唆している。

彼の能力は二つに分裂している。すなわち、彼自身が、周囲のぶしつけな眼差しにさらされたその少年であると同時に、まるで彼がその少年の向かい側の位置にいるかのように、少年が彼の目の前で無言の役を演じているのを見てもいるのだ。²⁶ [強調引用者]

ここには明かに、鏡を介した自己の二重化が、その位置関係を反映するかたちで再現されている。これが自分の姿を鏡に映しながら書くという語り手の行為と同じ構造を持っていることは容易に理解できる。ドミニク・ラバテもまた、「主人公は演技手と観客の位置を同時に占めるべく鏡に可能なかぎり近づこうとしている」と述べて、物語内容の水準におけるこの鏡の構造を指摘している²⁷。但し、物語の中に、実際に鏡が具体的な事物として存在しているわけではなく、これはあくまでも主人公の回想行為における「主体／客体」、「見る者／見られる者」、「大人／少年」という一連の対立・二重化の構造の問題である。

ここで重要なのは、物語内容の水準ではなく、語りの水準において、鏡が実際に存在し、それがこの作品の語りの構造を決定しているという点である。言い換えれば、鏡は語りの状況の一部を構成しているのである。したがって、「狂った記憶」のなかに「鏡」という語が実際に一度も用いられていないのは、偶然ではない。語り手が読者に差し出しているのは、鏡面に映る映像であり、鏡は物語内容の枠組として機能し、それ自体は不可視の対象となっているからである。

このように、「狂った記憶」の語り手が鏡に自分を映しながら書いているという想定は、上述した複数の状況証拠とデ・フォレ自身の理論的姿勢によって、この作家が意識的に仕掛けたものであると見なすことができる。

鏡像との戯れ

ドミニク・ラバテは、二つの「決定版」の一致について指摘したうえで、主人公の「決定版」が失敗であるのに対し、語り手の「決定版」については「その運命はわれわれには分からない」としながらも、それが「全面的な成功を収めている可能性」を示唆している²⁸。但し、ラバテは、とりわけモーリス・ブラ

ンシヨの名を挙げながら、「デ・フォレのこの短編〔「狂った記憶」〕の力は、失敗と現代小説との必然的な関係を問うその問いの鋭さのなかにある」²⁹と述べて、この成功の可能性をそれ以上追求してはいない。しかし、それはむしろ作家デ・フォレの創作活動について言えることであり、「狂った記憶」の語り手の「決定版」は、より積極的な解釈を要請しているように思われる。

したがって、今ここで問題とすべきは、デ・フォレの作品としての「狂った記憶」の成否ではなく、あくまでも語り手の「決定版」の「運命」であり、その「運命」はフィクションとしての作品に属するものである。ここでは、デ・フォレ自身が、このテキストが成功として読まれるべくあらかじめ鏡という不可視の装置を仕掛けておいたという仮定から出発して、この装置を解釈の視野のなかに置いて語り手の「決定版」を再読することで、その成功が追認可能であることを示したい。

a. 〈歴史〉から〈話〉へ

こうして、「決定版」の二重化は、一枚の鏡を想定することによって説明可能なものとなる。それは、鏡のなかで一人の男が書いているものであると同時に、鏡のこちら側で語り手自身が書いている現在のテキストそのものでもある。結末部の「わたしがその文士なのだ。わたしがその偏執狂なのだ。（«Je suis ce littéraire. Je suis ce maniaque.»）」における繫辞動詞 être の直説法現在と指示代名詞 ce の機能は、語りの現在において鏡像とそれを見る「わたし」とを結びつける〈直示（deixis）〉の身振りであると考えることで、きわめて自然な表現となる。

こうした鏡が媒介する機能によって、「決定版」の位置が物語内の一要素からテキストそのものへと移動することで、テキストの解釈は決定的な影響を被ることになる。すでに見たように、この変化は、物語内容と語りとの一致に起因するものであるが、ここではその一致が言表の様態そのものを根本的に変質させてしまうことを見るために、エミール・バンヴェニストの一般言語学の理論を参照しつつこの変化を考察してみたい。

バンヴェニストによれば、フランス語の動詞の時制は「歴史（histoire）」と

「話 (discours)」という二つの相補的な体系に区別される。「歴史」とは、過去の出来事を物語る時制体系であり、「物語の中に話し手がいっさい介入することなく、ある時点に生じた出来事を提示する」³⁰のものであり、出来事は話し手の言表行為とは独立した事象として捉えられる。そして、出来事のこの自律性は、単純過去という時制と三人称という人称を特権化し、「歴史」の体系から、三人称以外の人称、すなわち「わたし／あなた」を、および語りの「今ここ」、すなわち現在という時間を排除する。

一方、「話」は、「歴史」と相互排他的に成立する言表形式であり、「話し手と聞き手とを想定し」、かつ「前者が何らかの仕方では後に影響を与えようとする意図をもつ」³¹ことが前提とされる。「話」においては、語りの「今ここ」という時間的位置と「わたし／あなた」という人称関係は本質的なものであり、この二つの発話条件に基づくかぎり、あらゆる人称・時制が使用可能であるが、この条件と相容れない単純過去とその複合形だけはこの体系から排除される。

「狂った記憶」は、結末部の一人称を除いて、三人称と単純過去を基盤とした叙述である。それは語り手が自らの語る出来事に干渉することのない「歴史」の体系に属する言表形式であり、そこでは語り手による出来事への介入なしに過去の出来事が報告される。語り手の出来事に対する註釈はすべて事後的なものである。それは鏡の中の世界であり、語り手の視線は透明なものとして読者の視線と一致し、あたかも客観的・中立的な報告がなされているように見える。

しかし、結末における一人称への移行によって、語り手と主人公との水準の差は消失し、「歴史」は一挙に「話」へと転換される。ここで語り手が行なっているのは、鏡に映った自分自身の行為をそのまま、いわば「実況中継で」報告することである。それは鏡の中の出来事として見るかぎり、「歴史／物語 (histoire)」として、過去における一人の男の行為の記録、失敗の報告として読むことができる。しかし、その行為を語り手自身の現在の行為として、鏡のこちら側の出来事として見るとき、テキストは「話」として、「語る」あるいは「書く」という出来事そのものとして、今まさに起こりつつある出来事として読者の眼前に立ち現れる。

b. 歴史的現在

こうして、「歴史」から「話」への転換によって、テキストは、出来事を今まさに起こりつつあることとして指示するようになり、そのことによって語りの現在性がことさら際立つようになる。そしてこの「今まさに」という性質は、時制にかかわる文体上の技巧のひとつである歴史的現在（*présent historique*）の解釈に大きな影響を及ぼす。歴史的現在は、過去の事象の叙述に直説法現在形を用いることで、それがあたかも読者の目の前で起こっているかのように再現する表現技法とされるが、この技巧は「狂った記憶」のなかできわめて頻繁に用いられている³²。

彼の偉業の舞台となった場所が、まるで肉眼で見えるように彼に見えてくる。同じような教室が並んでいる。どの教室も覚えているはその広さか机や椅子などの備品の配置だけだ。それら備品類もどれもがまったく同じ様子をしていてひとつひとつを正確に思い出すことはもはや難しくなっている […] ³³

ここで問題となるのは叙述の内容ではなく形式である。これを単に「歴史」という言表形式と考えるなら、「彼には見えてくる（Il voit）」という現在形は単純過去形の代用であり、語られているのは過去の主人公の回想行為にすぎない。しかし、この叙述を「話」として、現在の出来事の「実況中継」として読むとき、そこで報告されているのは、語り手が現在行っている行為そのもの、すなわち彼が少年時代に過ごした場所を今まさに思い浮かべているということである。この現在形は、歴史的現在ではなく、文字通りの現在として、「私は見る（Je vois）」の偽装として機能しているのである。

歴史的現在の多用は、したがって、現在の語り手の書く行為と想起行為とを一致させるためのきわめて巧妙な戦略として捉えることができる。本来単純過去で示されるべき過去は、歴史的現在という、形の上では現在形と区別のない技巧を用いることで、語り手の書く行為の今こと一致する。「狂った記憶」に

おける歴史的現在、過去と現在との時間的距離の無化として、また言表行為の水準と言表の水準との差異の無化として機能しているのである。

このように「狂った記憶」の語りは、人称の水準では鏡を介した「彼」と「わたし」との一致を、そして時制の水準では歴史的現在を介した過去と現在の一致をテキストのなかに導入しているのである。

失敗から成功へ

こうして語り手の「決定版」は、今まさに書かれつつあるものとして読者の目の前に現れる。そして、読者はこの二度目の読解において、自分が現に読みつつある「決定版」の効果を最初の読解における主人公の「決定版」の効果と比較することを余儀なくされる。結末近くで、語り手は主人公の「決定版」について次のように述べている。

寄生的な想起作用を除き、彼の実験を完全なかたちで報告すること、厳密に言葉に属するものの領域のなかでのみ効果の持続する想起のテクニックを用いることによって、過去のはかない映像に新たな現実性を与え直すこと、言語のあらゆる可能性を汲みつくして、ただ単に事実をその進行に即して可能なかぎり具体的に再生するだけでなく、さらに偶然それを読む読者をも自発的な即興に立ち合っているという錯覚、文字どおり狂った記憶の働きに自ら積極的に参加しているという錯覚のなかにしっかりととらえておくこと、こうしたことが、彼の野心的な計画の完全な実行にあたって彼が自らに課した義務のいくつかであった。³⁴〔強調引用者〕

こうした主人公の企図は、すでに述べたように、語り手によって失敗と判断されている。この判断は、外的な視点から見た主人公の行為の描写として読む場合には、絶対的に真である。語り手は「歴史」の水準では、主人公の行為を失敗として描いているのであり、読者はそれを受け入れざるをえない。しかし、「話」の水準では、ここに挙げられた「義務」は、語り手自身の「決定版」が実

現していることにきわめて近いのだ。しかも、すでに指摘したように、語り手は実験の失敗を決定づける最後のシークエンスの「わざとらしい（factice）」性質を強調しており、逆に言えば失敗自体がこれみよがしの人為的な性質ものであることを示唆してさえいたのである。

これまで見てきたように、語り手の「決定版」では、語り手は自分自身の姿を鏡に映し、その鏡像を「彼」という三人称で指示しながら、テキストを書きつつあるが、これは鏡像としての自己の行為を「その進行に即して可能なかぎり具体的に再生する」ことに他ならない。また、語り手は、歴史的現在に置かれた«Il voit...»という構文を多用しているが、この構文は、フランス語の統辞構造に従って、「見る」という行為の対象をその場で即興的に報告することができる。ここでの「見る」対象は、「歴史」の水準では主人公の過去の再現映像であるが、「話」の水準では、語りの現在と同時的に進行・展開する出来事であり、語り手自身の現在の夢想をその場で報告する、まさに「自発的な即興」という性質を帯びることになる。

一方読者は、テキストの最初の読みにおいては、一人の人物の試みを「歴史」として読んでいくが、結末部における一人称への移行によって、テキスト全体を「話」として読み返すことを余儀なくされる。そして、この読者による再読という行為がテキストの解釈に決定的な影響を及ぼす。読者の介入によって、テキストが示しているのは、過去の出来事であると同時に、語り手が現在なしつつある行為そのものでもあるという異様な事態が生起する。読者は「文字どおり狂った記憶の働きに自ら積極的に参加している」のである。テキストは、この再読の契機を一人称への移行というかたちであらかじめ結末に仕掛けておくことによって、テキスト自体を二重化し、鏡の内と外という二つの世界で同時に進行する、しかも異なる「運命」を辿る出来事を報告する。テキストは、それ自身を一字一句変更することなく、いわば字面をなぞるようして、自らを失敗から成功へと書き換えるのである。

そして、こうした書き換えによる再解釈が、その効果を最大限に発揮するのは、語り手＝主人公の「偉業」の瞬間の想起作業そのものにおいてであろう。

歌声が、胸を抉るような甘美な響きとともに、轟きわたるパイプ・オルガンの音に支えられて高まってゆくとき、彼は自らを抑えきれずにそこに自分自身の声を挿入してしまう。そして突然彼には分かるのだ、儀式への積極的な参加によってこそ、司祭なら神と名づけるであろうものにもっともよく到達できるということ、[…。]この時、なにか猛り狂う風のようなものが巻き起こり、空間は後退する。彼のなかに巨大な空虚がうがたれる。だがそれは同時に充溢でもある。いまや彼にとって理解不可能であることをやめた呪文のもつ異様な力に助けられて、彼は自分が顛倒し、あたかも時間と空間の外へ荒々しく投げ出され、すべてが明瞭な世界のなかへ入り込んだと感じ、そこでは彼を引き裂いていた耐え難い矛盾がすべて解決されてしまっているように思えるのだ。³⁵ [強調引用者]

すでに見たように、ここで用いられている現在形が、歴史的現在であると同時に語りの現在をも指示しているとすれば、そこでは過去と現在を隔てる距離は無化され、語りの今ここはかつてのそこと一致する。「時間と空間の外へ荒々しく投げ出され」とは、ただ単に少年の彼が経験したことを意味するだけでなく、「彼」、すなわち夢想の中で少年時の栄光を今まさに生きつつある語り手の錯乱そのものでもある、

「彼」という三人称が指示しているのは、この至高の体験を現在において再び生きている語り手自身の鏡像である。そしてそれは、見方を変えれば、「彼」すなわち鏡像が見ているものこそ、語り手の「私」自身であるということであり、ここでは語り手は、「彼」との位置関係によって、かつての「子供」の位置をまんまと占めてしまっているのだ。つまり、鏡のこちら側では、「わたしがその子供である（«Je suis cet enfant.»）」という関係が成立しており、物語の最後の文である「だが、わたしはおそらくはあの子供だったのだ（«Mais je fus peut-être cet enfant.»）」を直説法現在の断言へと反転させた文がこの場面に隠されていると考えることができるのだ³⁶。そしてこの«Je suis cet enfant.»という言葉こそ、このテキスト全体がそこへと至ることを夢見ている至高の言葉であ

り、語り手の究極の成功を示すものである。

鏡像を媒介とすることで、「わたし」と「子供」とは今ここにおいて同じ位置を占め、かつて「彼を引き裂いていた耐え難い矛盾はすべて解決され」てしまっている。語り手は自分自身を鏡面に映る像として疎外することによって三人称の世界を創り出し、語り手自身の位置を、鏡像によって見られる対象へと「顛倒して（retourné）」しまっているのだ。そして、語り手自身は語られている世界の中には存在しないという意味で「空虚（vide）」であると同時に、鏡像が語り手の位置に見ているのが、他ならぬ彼がかつてそうであったあの少年であるとすれば、それは「充溢（plénitude）」でもある。ここでは、鏡像である「彼」と少年との同一化ではなく、鏡像に見られている「わたし」と少年との同一化がひそかに行われているのである。

『おしゃべり』のアポリアを産み出していたのは言語と存在との相互排他的な関係であったが、その関係はここでも反復されており、しかも語り手は自らの語る言語から排除され、そこではいわば不在というかたちで指し示されることで、自らがもっとも激しく希求しているあの少年の位置を手に行っているのだ。こうして、核心の体験を語る言語は、それ自身のうえに折り畳まれ、自らを二重化し、驚くべき意味作用を獲得する。それは、まさに「厳密に言葉に属するものの領域のなかでのみ効果の持続する想起のテクニクを用いることによって、過去のはかない映像に新たな現実性を与え直すこと」であり、また「言語のあらゆる可能性を汲みつくす」ことに他ならない。

冬の旅

これまで見てきたように、「狂った記憶」は、中心紋の手法を用い、しかもその手法が引き起こす一致とずれの効果をきわめて意識的な仕方でも利用したテキストである。そこには主人公の「決定版」と語り手の「決定版」という二つの水準があり、両者は「歴史」から「話」への転換と歴史的現在という技巧によって特殊な仕方でも互いを反映し合っている。しかし、この手法が惹き起こす「反映」の作用が及ぶ範囲はこの二つの水準にとどまるものではない。この二つの水準は、不可避的に、作者、すなわちデ・フォレ自身とその創作活動という第

三の水準を反映しており、読者は、自然にこの作品をデ・フォレ自身の体験を映し出すものとして読むことになる。

デ・フォレの作品が自伝的色彩を強く帯びていることは多くの批評家が指摘するところであるが³⁷、「狂った記憶」についてはデ・フォレ自身の証言がマルク・コミナによって紹介されている。「『狂った記憶』、それは完全に自伝的なものです。寄宿学校で5ヶ月の間ずっと口をきくまいと誓ったあの少年とは私なのです。」³⁸

「狂った記憶」とデ・フォレの自伝的な探究を考えるうえで何よりも重要なのは、デ・フォレ自身の「失敗」の経験である。デ・フォレは、『おしゃべり』の出版の後、シューベルトの同名の歌曲から題名を借用した『冬の旅』という作品の執筆に取りかかり、およそ五年の歳月をかけて六百頁に及ぶ原稿をほぼ完成させていた。しかし、作品について「疑いの念」に捉えられ、その一部をレイモン・クノーに見せ意見を求めたところ、デ・フォレ自身の疑念と一致する否定的な返事が返ってきたため、この作品を破棄する決断をし、その大部分を焼却してしまったという。

作品を破棄するに到った経緯については、コミナが詳しくまとめているが、ここでは、コミナが紹介しているインタビューでのデ・フォレ自身の発言を引用しておこう。

私はその作品の計画を完全に練り上げており、結果として私は作品に興味を抱かなくなっていたのです。つまり、私はその作品の執筆を続けることによって何か新たな発見をするだろうという感覚をほとんど持たなくなっていたのです。[...] 私は自分がどこへ行こうとしているのかあまりによく分かっていたのです³⁹。

ここで注目すべきは、『冬の旅』の破棄の原因が執筆の状況そのものにあったという点である。綿密な計画性と周到な準備が、作品を書くという行為に内在する自発性・非予見性という契機を損ってしまい、作品は「自発的な即興」という側面を失い、単なる計画の実行に過ぎなくなってしまう。それはす

でにデ・フォレにとって「不可能事（l'impossible）であることをやめてしまっていた」⁴⁰のである。「狂った記憶」の語り手による主人公の失敗の分析は、このようにデ・フォレ自身の失敗の反映であり、書くことについての作家自身の洞察に一致する。

「狂った記憶」が自伝的作品であるとすれば、それは、単にそこに挿入されているエピソードが伝記的事実を反映しているというだけでなく、書く行為についての本質的な洞察を主題化することによって、それがひとりの作家＝芸術家の肖像を読者に伝えるからであり、またそれが作家自身を反映する鏡像となって作家を触発し、彼に発見をもたらし、彼の書く行為に影響を与えうるからである。こうしたダイナミックな関係が作家と作品とのあいだにうち立てられているという意味において、それは作者を映す鏡としての自伝的作品なのである⁴¹。

後の『オスティナート』においても作家は、自らの失敗とそこから得た教訓をテキストのなかに挿入する。そこでもデ・フォレは、自身の姿を三人称で、いわば鏡に映った姿として描き出すことになる。

したがってこうしたすべての紙屑を火にくべてしまうのだ。すべてがなされると、彼は悔いることもなく、今度はもっと実り多い発見を約束してくれる土地の上で新たに自分のチャンスを探し求めるのだ、自分自身が知らないものを明かし、また、使命が果たされたときでも、自分がかつて以上に知っているわけではないということを明かすように促されて、次に、別の場所へ、そしてまた別の場所へと、さらに、自分が決して知ることない何かを探して、そしてそのようにして、行程の終りに至るまで続けるのであり、みずからの後ろに、乏しい戦利品を捨て去りながら、ふたたび闇の領域へと戻っていこう、さながら、賭金を取り戻すことにすら成功しなかった傷ついた不運な賭博師が姿をくramsように。⁴²

『オスティナート』の主人公は、自らの作品を何のためらいもなく火に投げ、

新たな探究へと旅立つ。『冬の旅』の遠い木霊をここに聞き取ることができる。彼が予感しているのは、未知のものに対する期待であり、終りのない旅の行程であり、また「闇」への回帰である。

ここでは失敗と成功という二項対立は退けられ、むしろ失敗は、成功という「おとり (une leurre)」⁴³に惑わされないための必要不可欠な試練として捉え返され、作品は創作行為の結果ではなく創作行為そのものであるという認識を「彼」に与えている。作家＝詩人は「賭博師 (un joueur)」であり、創作行為は作家の意志的な統御を越えた「賭け」としてイメージされている。「決定版」という概念はここにはもはや存在しえない。

おわりに

こうして、『オスティナート』における作品概念は、常に即興性・偶然性に関われ、その都度新たな発見をもたらす一回的な書く行為の痕跡以上のものではなくなっている。それは、「狂った記憶」の語り手＝主人公が完成させようとしていた「決定版」の概念とは対極にあると言える。

しかし、「狂った記憶」に見られる、失敗の逸話をはじめとするデ・フォレの自伝的テーマ群は、三人称による自画像とも言うべき手法とともに『オスティナート』においても受け継がれているだけでなく、断章形式による詩的散文というかたちでいっそうの形式的深化を見せている。

短編集『子供部屋』以降のデ・フォレの作品は、自伝的テーマ群を保持しながらも、小説形式を離れ、独特の詩的言語へと移行していく。そこで優勢となるのは、語の多義性であり、語の響きや音楽性あるいはリズムといった言語の感覚的・物質的的属性であり、呼びかけや問いかけ、あるいは祈りといった、言語の行為遂行的側面であり、直線的な論理に従うことのない断片的な思考という表現形式である。こうした特徴は、デ・フォレの自伝的探求が、対象指示という言語の指向的な機能に収まりきれない、言葉の多様な水準でなされていることを示している。「狂った記憶」は、テキストが自らの産み出す言語表象（物語内容としての「失敗」）を破壊した後でなおも何らかの意味作用（語りとしての「成功」）を獲得しようとする地点を垣間見せているという意味で、散文

というジャンルの可能性を極限まで追求した作品である。それは、言葉の直接的意味が絶えず裏切られる『おしゃべり』のアポリアへのひとつの回答であり、また、自伝的探究のなかに言葉の直接的意味に還元できない次元を導入し、そこに新たな可能性を開いたという意味で、デ・フォレの創作行為における、散文と詩的言語とを繋ぐ決定的な「実験（expérience）」となっている。

注

- ¹ Louis-René des Forêts, «Une mémoire démentielle », *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1960. 但し、この短篇集には最初「森の中の病人（Un malade en forêts）」という作品が収められていたが、これは「主題の統一性を壊す」という理由で、この短編集から除かれ、その後独立した作品として出版されている。
- ² *Ibid.*, p.93.
- ³ Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, 1946.
- ⁴ John T. Naughton, *Louis-René des Forêts*, Amsterdam/Atlanta, Radopi, 1993, p.107.
- ⁵ Louis-René des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.
- ⁶ Louis-René des Forêts, *La Chambre des enfants*, p.93.
- ⁷ 正確には、「決定版（la version définitive）」という表現は作品のなかでは使用されていない。実際に用いられているのは、「彼は最後の版を執筆し、それを決定稿とみなした（il rédigea une dernière version qu'il tint pour définitive）」（p.130）という表現である。なお、「版（version）」という語は7回にわたって使用され、また「異文（variante）」、「変奏（variations）」あるいは「下書き（ébauches）」、さらには「偽典（apocryphes）」という語も用いられている。このように語彙の面からも、この作品がまさに「書く」ことをめぐる物語であることが示されており、「決定版」という概念がこの作品の中心に位置していることを示唆している。
- ⁸ Louis-René des Forêts, *La Chambre des enfants*, p.96. なお、引用箇所の出出に当たっては、『現代フランス文学 13 人集 3』（新潮社, 1965 年）に収められた清水徹氏の訳文を参照させていただいた。
- ⁹ *Ibid.*, p.98.
- ¹⁰ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p.99.

- ¹¹ Louis-René des Forêts, *La Chambre des enfants*, pp.109-110.
- ¹² *Ibid.*, p.130.
- ¹³ *Ibid.*, p.126.
- ¹⁴ *Ibid.*, p.127.
- ¹⁵ *Ibid.*, p.127.
- ¹⁶ *Ibid.*, p.127.
- ¹⁷ *Ibid.*, p.127.
- ¹⁸ *Ibid.*, p.128.
- ¹⁹ *Ibid.*, pp.130-131.
- ²⁰ 『おしゃべり』の語りの特異な構造については、拙論《『おしゃべり』—告白と主体—》（『研究年報』第43号，学習院大学文学部，1997年，197～215頁）を参照のこと。
- ²¹ André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. «Pléiade», 1948, p.252. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977, p.27. なお、引用箇所はデーレンバックの同書の邦訳の訳文を使用させていただいた。リュシアン・デーレンバック『鏡の物語』（ありな書房，野村英夫・松澤和宏訳），1996年，30頁。
- ²² また、『おしゃべり』の邦訳の後書きにおいて、清水徹氏は、『おしゃべり』の語り手が鏡を前にしてこの物語を書いているという指摘をしている。レイ＝ルネ・デ・フォレ『おしゃべり』，清水徹訳，白水社，1965年，306頁。
- ²³ Louis-René des Forêts, *Les Mendiants*, Paris, Gallimard, 1943.
- ²⁴ あるいは、『物乞いたち』には劇中劇という中心紋の典型的な技法が使用されていることを指摘してもいいだろう。特に、Louis-René des Forêts, *Ibid.*, pp.78-89のHélèneのモノローグを参照のこと。また、『物乞いたち』の語りの構造に関しては、拙論《Quelques remarques sur la structure narrative des *Mendiants*》（『言語・文化・社会』第3号，学習院大学外国語教育研究センター，2005年，47～60頁）を参照のこと。
- ²⁵ Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
- ²⁶ Louis-René des Forêts, *La Chambre des enfants.*, p.102.
- ²⁷ Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts : la voix et le volume.*, Paris, José Corti,

1991. p.110.

²⁸ *Ibid.*, p.111.

²⁹ *Ibid.*, p.112.

³⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, coll. «TEL», 1966, pp.238-239. なお、訳出に当たっては邦訳『一般言語学の諸問題』（みすず書房，岸本通夫監訳，1983年）を参照させていただいた。

³¹ *Ibid.*, p.242.

³² 「狂った記憶」において歴史的現在、とりわけ *il voit, il rêve* あるいは *il se voit* および *il entend* という視覚と聴覚に関わる表現において *現れ, voir, se voir, revoir* の三人称単数現在形は計 34 回にわたって用いられている。これに対し、*voir, revoir* および *entendre* の単純過去形はそれぞれ一度のみ、*rêver* の単純過去形は二度、*se voir* の単純過去形は一度も現れない。しかもこれらの動詞が単純過去で現れている文脈は、すべて主人公による少年時の回想の場面ではない。このように「見る」ことに関わる動詞は、該当する文脈ではすべての場合において現在形に置かれ、単純過去という形式は實際上完全に排除されている。このテキストはその形式的特徴そのものによって、「歴史／物語（*histoire*）」ではなく「話（*discours*）」として読まれることを要求しているように思われる。

³³ Louis-René des Forêts, *Op.cit.*, p.95.

³⁴ *Ibid.*, pp.128-129.

³⁵ *Ibid.*, pp.112-113. 原則として動詞は直説法現在形に置かれ、補助的な時制として、複合過去と半過去、および条件法現在が用いられている。引用箇所の内容は以下のとおり。現在形の動詞をイタリックで示す。

Quand les *voix s'élèvent* avec des sonorités corrosives et suaves, soutenues par la foudre de l'orgue, il y *mêle* alors la sienne sans retenue, comprenant soudain que *c'est* par une participation active à la cérémonie qu'il *peut* le mieux accéder à ce que le prêtre nommerait Dieu, [...] A ce moment, quelque chose comme un vent déchaîné *se lève* et les espaces *reculent*. Un vide immense *se creuse* en lui, qui *est* en même temps plénitude. Aidé par la force insolite de l'incantation dont le sens a cessé pour lui d'être insaisissable,

il se sent retourné et comme rejeté brutalement hors de l'espace et du temps dans un monde d'évidence où il lui *semble* que se trouvent résolues toutes les pénibles contradictions qui le déchiraient.

- ³⁶ ラバテはこの最後の文について接続詞「だが (mais)」の不自然さを指摘し、そこに語り手と主人公との幸福な一致を妨げる断絶を見ている。Dominique Rabaté, *op.cit.*, pp.111-112. しかし、筆者の考えでは、この mais は、ce littéraire および ce maniaque と cet enfant の逆接性を示すものであり、むしろ語り手の成功を示唆するもののように思われる。つまり、「私」は、自分の試みに失敗した「その文士」、「その偏執狂」であるにもかかわらず、「あの子供」であることができるということをこの mais という接続詞は意味している。但し、この解釈が成り立つのは、最後の文の背後に «Je suis cet enfant. » という文が伏在していると想定した場合だけである。
- ³⁷ 例えば、ノートンは、告白体を用いて告白の不可能性を実演してみせた『おしゃべり』を端緒として、デ・フォレの一連の自伝的探究が始まったと指摘している。John T. Naughton, *Op.cit.*, p.72. また、ジャン＝ブノワ・ピュエクはデ・フォレとの個人的な交際を綴った日記において、1974年にデ・フォレ自身が「《顕現 (épiphanie)》による一種の自伝」を書くことを考えていたことを証言している。Jean-Benoît Puech, *Louis-René des Forêts, roman*, Paris, Farrago, 2000, p.19.
- ³⁸ Marc Comina, *Louis-René des Forêts, l'impossible silence*, Champ Vallon, 1998, p.118. ジャン＝ブノワ・ピュエクとのテレビ・インタビューでの発言。
- ³⁹ *Ibid.*, p.113. この証言は、デ・フォレの『物乞いたち』を映画化した監督ブノワ・ジャコ (Benoît Jacquot) によって撮影されたインタビューの未放映分から実際にそれを見たコミナが紹介しているものであり、資料としてきわめて貴重なものである。なお、『冬の旅』破棄のより詳しい経緯については、Comina, *Ibid.*, pp.111-119 を参照のこと。
- ⁴⁰ Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, p.20.
- ⁴¹ フィリップ・ルジュンヌの定義に従うなら、デ・フォレの作品は厳密な意味での自伝ではない。但し、一方で、ルジュンヌは、読者が自伝的真実を読み取るのは、いまや自伝と小説という「二つの範疇のテキストが書き込まれる空間」、「どちらか一方には還元されない空間」としての「自伝空間 (espace autobiographique)」であると

も述べており、こうした見方からすれば、デ・フォレの作品は、自伝と虚構との対立を越えた、20世紀以降の様々な自伝的試みが創出する「自伝空間」の中に位置付けられる、おそらくきわめて過激な一例であり、正当な自伝的研究の対象であると見なすことができるだろう。Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. とりわけ、pp.41-46を参照のこと。

⁴² Louis-René des Forêts, *Ostinato*, p.124.

⁴³ *Ibid.*, p.123.

Un double récit

— Sur « Une mémoire démentielle » de Louis-René des Forêts —

MIZUNO Masashi

« Une mémoire démentielle » est une nouvelle structurée par une « mise en abyme » où se reflètent deux instances : un héros rédigeant un récit et un narrateur racontant.

Au niveau de l'*histoire*, le héros échoue dans sa tentative de rédiger une « dernière version » qui lui permettrait de revivre l'« exploit » de son enfance. A la fin, se révélant en tant que héros de l'histoire qu'il se contentait jusqu'alors de raconter, le narrateur assume cet échec.

Une telle coïncidence du héros avec le narrateur ouvre alors une nouvelle possibilité, celle d'identifier le récit du héros avec celui qu'on vient de lire, et suscite cette question : *la version du narrateur est-elle aussi un échec ?*

Pour y répondre, en postulant l'identité des deux versions, nous supposons que la situation narrative du récit met en place, devant le narrateur, un miroir lui permettant de rapporter simultanément la double action qu'il est en train d'accomplir : l'acte de remémoration du passé glorieux et celui de l'écrire.

C'est dans cette optique que nous relisons ensuite ce qu'il advient de la tentative du narrateur.

1) Ce récit peut alors être envisagé non pas comme *histoire* mais comme *discours*, selon la distinction d'Emile Benveniste, ce qui permet de conclure que le narrateur, utilisant une narration « à la troisième personne » pour déguiser une « première personne » de fait, y introduit la relation personnelle entre *je* et *tu* ainsi que la temporalité du présent, *ici* et *maintenant*, qu'éliminerait l'énonciation historique.

2) La plupart des scènes qui décrivent la remémoration du héros utilise le

« présent historique ». Par l'intermédiaire de cet artifice de style le narrateur peut raconter à la dérobee l'acte même auquel il est en train de se livrer : celui par lequel le narrateur se remémore l'« exploit » de son enfance au moment même où il le raconte en tant qu'acte passé du héros.

3) Si l'on considère le dispositif spatial formé par le narrateur et son image spéculaire (le héros) ainsi que la répétition du présent grammatical des verbes « (se) voir » et « revoir » (34 occurrences sur 36), le narrateur occupe la place de « cet enfant » qu'est *actuellement* en train de *voir* le héros dans son « rêve-souvenir ». Les derniers mots « *Je suis cet enfant* », vers quoi tend toute la tentative d'écriture du héros-narrateur, s'affirment ici subrepticement par la ruse d'un miroir. Le narrateur transforme l'échec du héros en sa propre réussite fulgurante.

« Une mémoire démentielle » peut ainsi être considéré comme une pratique extrême du genre-prose, dans laquelle, en annulant ce qu'il désigne directement, le langage produit une représentation inattendue. C'est une réponse à l'aporie du *Bavard*, effaçant le héros-narrateur sous sa propre parole, ainsi qu'une expérience décisive préparant le passage de la prose au langage poétique dans la recherche autobiographique de Louis-René des Forêts.