

日本フランス語フランス文学会

cahier

18

septembre 2016

I 2016年度春季大会の記録

ターブル・ロンド

ヌーヴェル・ヴァーグを総括する——文学との関係において

中条省平 野崎 敏
三浦哲哉 1

ワークショップ

1 20世紀フランス文学をめぐるアヴァンギャルド的思考

塚原 史 進藤久乃 前山 悠
門間広明 熊木 淳 6

2 大衆小説研究の現在

宮川朗子
安川 孝 市川裕史 10

3 Théâtre Langue Étrangère

Thierry MARÉ MIYAWAKI Eri
INOUE Yuriko François BIZET 14

4 恐怖・嫌悪・欲望とジェンダー

高岡尚子 玉田敦子
中川千帆 倉田容子 17

5 マルグリット・デュラス没後20周年 ——21世紀におけるデュラス

関 未玲 小川美登里
桑田光平 澤田 直 21

II 書評

森本淳生編『〈生表象〉の近代 自伝・フィクション・学知』

田中柊子 25

吉川佳英子『「失われた時を求めて」と女性たち—サロン・芸術・セクシュアリティ』

和田章男 27

I 2016年度春季大会の記録

特別講演

Les Victimes du livre

José-Luis DIAZ (Université Paris-Diderot)

司会 Thierry MARÉ (Université Gakushūin)

Littéra n°2(à paraître)

テーブル・ロンド

ヌーヴェル・ヴァーグを総括する

——文学との関係において

司会 中条省平（学習院大学）

発表者 野崎 敏（東京大学）、三浦哲哉（青山学院大学）

2016年1月、ジャック・リヴェットが亡くなった。リヴェットの死をもって、ヌーヴェル・ヴァーグの主な4人の映画作家（ロメール、リヴェット、シャブリル、トリュフォー）は鬼籍に入った。残されたゴダールもいまや85歳である。本テーブル・ロンドはリヴェットの死を契機に、ヌーヴェル・ヴァーグの歴史的评价のなかに「文学」というこれまで等閑視されてきた要因を導入し、それによって、このフランスから発した第二次大戦後最大の映画革新運動に新たな照明を当てようと試みるものである。

通常、ヌーヴェル・ヴァーグは、それ以前のフランス映画における演劇的伝

統やセリフの完成度を重視する傾向に異議を申し立て、言語に依拠する心理的説明を排し、映像による直接的な行動の表現を重視したとされる。

一方、リヴェットはバルザックの3作品を、ロメールはクレティアン・ド・トロワとオノレ・デュルフェを、シャブローは『ボヴァリー夫人』を映画化し、ゴダールは膨大な文学作品のテキストを映画のなかに引用し、トリュフォーは登場人物にしばしばバルザックを読ませた。こうした事実は何を意味するか？

本ターブル・ロンドは、ヌーヴェル・ヴァーグから反＝文学的映画運動という通説を引きはがし、文学と新たな関係を結んだ映画のかたちとして再考していく。以下は、参加者各自の発言内容の要約である。

三浦：ヌーヴェル・ヴァーグの父ともいえるべき映画批評家アンドレ・バザンは、「不純な映画のために——脚色の擁護」という評論（『映画とは何か（上）』所収、野崎歓・大原宣久・谷本道昭訳、岩波文庫）のなかで、adaptation（翻案、脚色）の問題を扱った。普通、翻案とは原作（小説、戯曲など）の物語内容を効果的に映画の等価物に置き換えることを意味し、それゆえに言語的に「純粋」な文学とも、映像的に「純粋」な映画作品とも異なる「不純」な表現形態と見なされることが多い。しかし、バザンは翻案をもっと積極的な、新たな映画の可能性として捉えた。

問題は、原作の「魂」（戯曲におけるセリフ、小説における文体）への忠実さである。それを安易に改変し、映像的等価物に置き換えることをせず、あくまでも原作の「魂」への忠実さを追求することによって、映画は逆に従来の形式的限界をのり超え、新たな表現へと進化することができるのではないか。これが、翻案という問題をとおしてバザンが提出した映画の方法論的可能性である。バザンは映画における存在論的リアリズムの提唱者として知られるが、翻案の問題には、現実をまねる疑似的リアリズムから、真の、精神的リアリズムに進化する契機を見てとることができる。

翻案をめぐるバザンのこうした遠大な野心に応える実践として、今回、取りあげたい映画の実例は、エリック・ロメールが87歳のときに撮りあげた遺作長編『アストレとセラドン』（2007）である。

この映画は17世紀に書かれたオノレ・デュルフェの大長編小説『アストレ』を脚色したものだが、バザンに大きな影響を受け、バザン的なリアリズムを自己の映画の指針としてきたロメールは、この小説をできるかぎり原作に忠実に脚色し、しかも脚色の作業に困難を感じなかったという。ここにバザンのいう原作の魂への忠実さという命題が反映しているように思われる。『アストレとセラドン』のラストシーンを例にとって、その実際のありようを分析してみよう。

原作『アストレ』で強調されるのは、言葉の呪縛的な力である。主人公セラドンは恋人アストレに「二度と姿を見せないで」と言われて川に身を投げる。

しかし、死ぬことがかなわなかったセラドンは、恋人の言葉に忠実に身を隠しつづける。しかし、アストレへの恋心を抑えがたいセラドンは、アレクシという別の女性になりすまし、アストレの衣装を身にまとい、アストレに近づき、愛撫する。相手の胸にふくらみがないことに気づいたアストレが戸惑うと、セラドンは咄嗟に「セラドンは死んだ」と言う。これに対してアストレは「生きて！」と命じる。

言葉への忠実さに呪縛されて、男が女に扮するのみならず、その性的アイデンティティを二重三重に変転させる 17 世紀の原作は、そのまま映像化すれば現代人にとっては説得力がないと考えるのが普通の翻案の考え方だ。しかし、ロメールはその不自然さをあえてそのまま流麗なワンカットの映像に定着することで、21 世紀の観客の制度化されたレアリスムの観念にゆさぶりをかける。しかも、最後の「生きて！」というセリフはロメールの創作なのだ。ここに、バザンから受け継いだ翻案の新たな観念による大胆な映画実践の一例がある。

野崎：在来、ヌーヴェル・ヴァーグはもっぱら「映画狂」による映画、映画についての映画という側面が強調されてきた。しかし、ヌーヴェル・ヴァーグを担った作家たちは、文学マニアといってもいいような、文学愛の持ち主が多く、彼らの作品は文学に深く根ざしている。とりわけバルザックへの敬意は注目に値する。トリュフォーは処女長篇『大人は判ってくれない』（1959）で主人公アントワーヌ・ドワネルにバルザックを崇拝させ、暗記した『＜絶対＞の探求』の一節を作文に引用させたのをはじめ、のちの諸作品でもバルザックの書物や文章を映画のなかに引用している。

ゴダールにとっても、バルザックは特権的な作家である。『気狂いピエロ』（1965）で主人公フェルディナンは自宅の電話番号にひっかけて物語の文脈とまったく無関係に『セザール・ピロトー』を読んだか？』という問いを発するし、ダイナマイト自殺の直前に自宅に電話する場面でも局番の **Balzac** が強調されている。この映画の完成直前の時点で固有名と組みあわせた局番は廃止されているから、この **Balzac** はゴダールの意図的な引用、オマージュと見なされる。

トリュフォーやゴダール以上にバルザックに深甚な興味を注いだ映画作家はリヴェットである。彼はバルザックの原作に基づいて 3 本の映画を作っている。『アウト・ワン』（1971）、『美しき静い女』（1991）『ランジェ公爵夫人』（2007）である。この事実からも、リヴェットが 40 年近くにもわたって持続的にバルザックを映画作りの原動力にしてきたことが分かる。

『美しき静い女』は短編「知られざる傑作」の舞台を現代に移しかえたものであり、『ランジェ公爵夫人』はタイトルどおり（といってもフランス語の映画原題は「斧に触れるな」だが）連作『十三人組物語』の第 2 話『ランジェ公爵夫人』をかなり忠実に映画化したものだ。これらは古典的完成度をもった傑作だが、リヴェット独特の風変わりな映画作法は抑えられている。今回の発表で

取りあげたいのは、『十三人組物語』を発想源とする『アウト・ワン』である。

『アウト・ワン』は12時間40分という、おそらく世界映画史上最長の上映時間をもつ怪物的な映画である。しかし、全編オールロケによる即興演出で、16ミリカメラを用いて撮影を行ったため、驚くほど短期間でクランクアップした。この作品は、リヴェットが自分の映画作りの独自性を極限まで押しすすめた例といえる。

この映画は二つの演劇グループに関わる人々を描く一種の群像ドラマだが、そのなかにジャン＝ピエール・レオーが演じる不思議な青年がいる。この青年は謎のメッセージを受けとり、その解読によって、バルザックの小説に登場した「十三人組」が現代のフランスにも存在しているのではないかという疑念を抱き、謎の探求に乗りだす。

今回上映するのは、レオーとバルザック研究家に扮したロメールとの対話の場面、そして、レオーと女優ビュル・オジェが演じるポーリーヌとの対話の場面である。

これらの場面を見ると、リヴェットはバルザックの物語を現代のパリの街頭に解き放ち、原作への忠実さの掟を踏みにじりながらも、逆にバルザックの現代的な複雑さをみごとに再生させている。さらには「13」という数字を鍵としてバルザックにネルヴァルを接続することで、ロマン派文学の新たな可能性を掘り起こし、文学と映画に複合的かつ予想外の関係を結ばせることに成功している。ここにリヴェットの映画翻案の独創性がある。

中条：私はゴダールの『アルファヴィル』とトリュフォーの『華氏 451』を取りあげる。この2作は製作時期がほぼ同じで、二人はたがいにシナリオを見せあっていた。共通点として、これらがゴダールとトリュフォーの唯一のSF長編であること、書物が禁じられたディストピアを描く物語であることが挙げられる。『華氏 451』では消防士が本を焼き、『アルファヴィル』では唯一読むことを許された「聖書」から「意識」や「愛」や「詩」といった言葉が消されていく。そうした強いられた忘却に抗うため、『華氏 451』では人間が書物をまるごと暗記する書物人間になり、『アルファヴィル』ではエリュアールの詩集『苦悩の首都』を暗誦するアンナ・カリナが記憶を回復し、全体主義国家＝都市アルファヴィルを脱出することができる。

ここに明確に表れている思想は、権力に強いられた忘却に抗って記憶を徹底的に擁護する意志であり、その記憶を盛るための器として書物＝文学が敢然と選ばとられている。

また、ヌーヴェル・ヴァーグは（とくにゴダールは）文学作品の直接的な引用を行うことで映画のドラマトゥルギーに新たな可能性を付与した。『アルファヴィル』でカリナがエリュアールを引用する場面は、その方法が組織的に採用された最初の例である。『華氏 451』のラストシーンでも、雪の光景のな

かを無数の書物を暗記しながら行き交う書物人間の姿が描かれる。

ヌーヴェル・ヴァーグは映画における文学の受容に関して、翻案という間接的な方法を超えて、視覚的（文字の映写）と聴覚的（朗読）とを問わず、映画内に直接テキストを引用することを意図的な方法に高めた。これは、映画が引用という行為の発見によってあらゆる文化的事象を盛りうる器となったことを意味している。このことが、ヌーヴェル・ヴァーグと文学との関係において、もっとも重要な事実に数えられるのではないか。

20世紀フランス文学をめぐるアヴァンギャルド的思考

コーディネーター・司会：塚原 史（早稲田大学）

パネリスト：進藤久乃（松山大学）、前山 悠（学習院大学非常勤講師）

門間広明（早稲田大学非常勤講師）、熊木 淳（早稲田大学非常勤講師）

チューリッヒ・ダダ100周年、アンドレ・ブルトン没後50年の節目にあたる本年、本ワークショップは、これまであまり論じられてこなかった第二次世界大戦後フランス文学の前衛（＝アヴァンギャルド）に光を当て、時代の最先端に位置したはずの前衛の失速という過去を振り返った上で、「前衛」の定義をあらためて問い直すことを目的として展開されることになった。

緒言：20世紀前衛史プレイバック——前衛の今日的意味

司会 塚原 史（早稲田大学）

ツヴェタン・トドロフの指摘するとおり、AVANT-GARDE という語の軍事用語から芸術（家）を指す表現への転用は、その初出例となったサン＝シモン派社会主義者たちが「黄金時代」を神話的過去から獲得すべき未来へと移動させたことに端を発している。しかし、このような輝かしい未来への期待は、第一次世界大戦を期に暗転する。ダダは自らを「何も意味しない」と宣言し、「作品」や「音楽」以前のモノやオトとしてのアートへの回帰を目指した。ダダに続くシュルレアリスムもまた、第一次大戦を経た若者たちの近代的理性への不信を出発点とし、無意識の可能性を探求しようとする運動であった。前衛のこうした変容は、第二次大戦後、とりわけ文学の領域において偶像破壊的意思表示をもたらし、新たな前衛（あるいは反「前衛」）としてのアヴァンギャルドを自称する先端的な表現者たちは、ダダ・シュルレアリスムなど旧前衛批判の方向性を鮮明にすることになる。

1995年、ボードリヤールが吉本隆明との対談で述べた言葉を借りれば、「アヴァンギャルドは20世紀の紋章（*emblème*）だったが、いまや我々は紋章のない時代を生きている」といえよう。しかし前衛の今日的意味を問い直すためにも、第二次大戦後から現代に至る文学と芸術の前衛の軌跡と作品を精査し、問い直す作業が必要である。

シュルレアリスムから第二次大戦後前衛へ——「ペンを持つ手」を中心に

進藤久乃（松山大学）

本発表では、アンドレ・ブルトンを始め多くのシュルレアリストらが国外へ亡命した第二次大戦中、フランスにとどまりシュルレアリスム活動を継続しようとした「ペンを持つ手」グループに着目し、彼らの活動が、シュルレアリスムを第二次世界大戦後の前衛へと接続する契機となるのではないかという見通しを示した。

ペンを持つ手グループは、大戦前に「街灯」グループのメンバーとして前衛活動を行っていた二人の若い詩人、ジャン＝フランソワ・シャブランとノエル・アルノーを中心として 1941 年に結成された。当初はむしろダダを自分たちの先駆者とみなしていた彼らだが、革命的意思と芸術の独立を同時に主張するシュルレアリスムの問題意識を共有し、また、ナチス占領下という状況において、破壊と構築に特徴づけられた前衛的態度を一旦捨てざるを得なくなることによりシュルレアリスムへと近づいたのである。グループが出版した機関誌に掲載された記事や集团的遊戯の記録からは、彼らが戦前のシュルレアリスムを忠実に継承しようとしながらも、ファシズムとの闘いという切迫した要請に答えるためにはシュルレアリスムを新たな方向へ進めなければならないとも考えていることがわかる。

その後、政治的立場の相違をめぐり、ペンを持つ手グループは 1944 年に解散した。第二次大戦後、数人のメンバーは、帰国したブルトンらのシュルレアリスムに反旗を翻し「革命的シュルレアリスム」を立ち上げたものの、長くは続かなかった。このような経緯から、ペンを持つ手は結局のところ、レジスタンス史においてもシュルレアリスム史においても挿話的な役割しか果たさなかったように見える。しかし、彼らが戦時中に問いかけ続けた、「未知のものを追究するシュルレアリスムの活動と、本来意図的であるはずの政治的な反抗をどのように両立させるのか」という問いは、ペンを持つ手から派生した、アンテルナシオナル・シチュアシオニスト、ウリボ、コブラといったグループへと引き継がれることになるだろう。

Collège de 'Pataphysique と Oulipo の「反前衛的」性格

前山 悠（学習院大学非常勤講師）

本発表では、ウリボ（1960-）と、その母体となったコレージュ・ド・パタフィジック（1948-）を取り上げ、この二つのグループが共有する「反前衛的」な理念について検討した。レーモン・クノーが 1930 年代に書いた数々のアンドレ・ブルトン批判を理論的な根拠としながら、ウリボは、シュルレアリスムにおけ

る偶然と無意識の追究に反して、文学規則にもとづく意識的に計算された創作を称揚する。主にジャック・ルーボーなどの下で、このウリボの反シュルレアリスム的な方針は後に、過去の前衛運動全体に対する反省的態度へと発展する。特に、多くの前衛に見られる伝統の暴力的な否定と、政治運動とのつながりを、ルーボーは問題視している。こうしたウリボの「反前衛的」性格、特に非政治的な性格は、それ自体、他の前衛集団からの非難の対象となっており、特にアメリカのグループ UbuWeb などが酷評を寄せている。一方で、過去には同様に、コレージュ・ド・パタフィジックの非政治的な立場もまた、アンテルナショナル・シチュアシオニストから批判されている。こうして、社会的行動の拒否が、コレージュとウリボをつなぐ共通理念として、また前衛と非前衛を分ける争点の一つとして、浮かび上がってくる。さらに、ミシェル・レリスやレーモン・クノーの証言を通して、そのコレージュとウリボの理念の背景に、社会的動向と文学的追究を切り離そうとする意向が確認される。

シチュアシオニストの過去と未来

門間広明（早稲田大学非常勤講師）

本発表では、まずアンテルナショナル・シチュアシオニスト——およびその前身のアンテルナショナル・レトリスト——が先行する前衛運動、とりわけシュルレアリスムに対してどのような態度をとっていたかを概観した。シチュアシオニストたちは、シュルレアリスムをダダイスムに対する反動として切り捨てる一方、戦前のシュルレアリスムについては高く評価することも多い。彼らが罵倒の対象としたのは、まずもって戦後の（つまり自分たちと同時代の）シュルレアリスムであり、さらにいえばパリの（つまり自分たちの身近にいる）シュルレアリストたちだった（このパリ・グループへの反発が、ベルギーのシュルレアリストたちとの共同作業を可能にした）。しかし、だからこそブルトンとシュステルを起草者に含む「アルジェリア戦争における不服従の権利宣言（121人宣言）」へのドゥボールの署名、およびこの宣言に対する彼の称賛は、貴重な例外として強調されるべきである。

発表の後半では、そもそもシチュアシオニストたちは歴史や伝統といかに向き合ったのか、という問題を考えてみた。彼らは、絶えず新たな形式を創り出していくモダニズムの運動をブルジョワ的立場として退ける。つまり彼らは、歴史の流れに棹さしその最先端たろうとするのではなく、むしろそうした歴史の展開そのものを断ち切り、みずからを歴史の例外として際立たせることを目指した。こうした態度は、彼らが用いた「転用 *détournement*」という技法にも反映している。それはいわば過去の遺産を正式な手続きをふまずに篡奪し、それによって継承の正統性を破棄する、反系譜学的な技法なのである。そしてシュ

ルリアリストたちが、レトリストたちによるレーニンの言葉の転用を「偽造」や「歪曲」として批判していた事実からは、過去の歴史への向き合い方においても両グループが鋭く対立していたことが見てとれる。

前衛の中の音声詩——反ミニマリズムとしての前衛詩

熊木 淳（早稲田大学非常勤講師）

当発表では、音声詩を中心としてより巨視的な観点から 20 世紀後半の前衛詩の状況をながめることで議論を喚起した。20 世紀前半のいわゆるミニマリズム的、還元主義的な傾向から 20 世紀半ばの音声詩にいたるにあたって、フランソワ・デュフレーヌが「退行」と呼ぶようにある種の断絶あるいは転回があるように見受けられ、それがフランスの音声詩の大きな特徴の一つとなっている。それはテキスト、あるいは言語そのものに対する執着であり、言葉を排除するのではなく、むしろそれらと声との差異やズレを追求する姿勢である。このような言語への回帰とも見られる現象は音声詩だけではなく、パフォーマンス詩や視覚詩にも見られるものであるが、この現象に代表されるように、20 世紀前半と後半のいわゆる前衛詩の有り様は、作品そのものについても、それを語る言説という観点からも大きな断絶があるように見える。だが 20 世紀後半に見られるこの特徴は、これまでページに封じ込まれていた詩を解放し、多様な詩的言語のあり方の模索として理解するならば、20 世紀前半に見られた多くの前衛詩が試みた解放の異なる有り様として捉えられ、音声詩やパフォーマンス詩などを断絶のもとではなく一つの発展としてダダイズムやシュルレアリスムなどの運動と接続することができるのではないだろうか。

一般的に前衛運動を一つの解放の運動として捉えることは可能であると思われるが、20 世紀後半の音声詩に代表される「前衛詩」もこれまでとは別の形で解放を目指しているのだ。このように理解することで、一見 20 世紀前半と後半で大きな断絶があるように見える「前衛詩」をともに一つの歴史的展開の中に位置づけることができるだろう。また、前衛をこのように理解することで、反前衛とされるウリポやシチュアシオニストたちを結びつけることができるだろう。

大衆小説研究の現在

コーディネーター・パネリスト：宮川朗子（広島大学）

パネリスト：安川 孝（明治学院大学非常勤）、市川裕史（津田塾大学）

「大衆小説」は、多様に理解され、この語のみで領域を確定することは難しい。本ワークショップでは、その定義のなかから、19世紀以降、文学史に登場する作品と比べて量的にははるかに多く流通しているながらも、正統な文学として評価されてこなかった膨大な数に及ぶ小説とするものと、エリートの手によって担われる文学に対峙するものとして捉えられる小説とするものについて、近年の研究の動向を概観した後、三人のパネリストがそれぞれの関心に引きつけて発表した。

1. フランス大衆小説研究動向

安川 孝

安川はフランス大衆小説研究が活発になる1990年代を始点として、その主要な動向を報告した。大衆小説とは、19世紀以降普及した安価で広範にわたって流通する媒体で出版され、その商業性ゆえに正統なフランス文学史から排除された作品の総体である。

まず安川は、大衆小説をテキストの次元において定義する、もっとも体系的な試みとして、ダニエル・クエニャの『二次文学入門』（1992）を取り上げ、彼の構築した「二次文学モデル」が作品の「二次文学性」を測定するための有効な分析ツールとして現在においてなおも用いられていることを確認したうえで、このモデルに向けられた批判を紹介した。たとえば、2008年にジャック・ミゴジは「二次文学モデル」の精密さを評価しながらも、それが大衆小説のすべての作品はステレオタイプ化された鋳型から生産されるという、古くからの偏見を助長する危険を孕んでいることを指摘した。また2013年にダニエル・コンペールは大衆小説と文学的小説を区別するものは、批評などの「文学的価値の認定機関」であって「テキストの内的な規準」ではないと主張し、「二次文学モデル」に異議を申し立てている。

次に安川は1997年以降に大衆小説研究に導入された「メディア文化」という

概念を紹介した。大衆小説の分野で特徴的な、同一の作品がさまざまなメディア（新聞、配本方式、廉価本、演劇、映画、テレビ・ドラマ）でリサイクルされる営みに注目しながら、どのように作品が「期待の地平」の変容に対応しながら、新たな受容を開拓するのか、そのプロセスを理解することを目的とした研究の重要性を強調した。

最後に安川はジャン＝イヴ・モリエール歴史家たちの仕事に言及し、フランス大衆小説が 19 世紀から 20 世紀にかけてスペインやイタリアのみならず、チリやメキシコでも流通し、これらの地域の大衆作家がフランス大衆小説をモデルとして創作活動を行った事実を紹介した。こうした事実を踏まえ、大衆小説は、長らく迫害されてきたにせよ、フランス文学のもうひとつの形であると結論した。

2. 小説におけるテキストと読者の対話について

安川 孝

本発表で安川は、大衆小説の読みにおける読者の主体的な参加の可能性を考察した。

まず安川は、善悪二元論の原理のうえに成り立つ大衆小説は一義的な解釈を専制的に指図し、受動的な読みを想定しているというダニエル・クエニャの指摘を想起し、こうした見解に再考をせまる試みとしてリュット・アモシーによる 2007 年の分析を紹介した。アモシーは、グザヴィエ・ド・モンテパン『パン運びの女』(1884-85)を例に、文学的小説と同様に、大衆小説においてもまた、語り手が登場人物の言動や出来事に対する判断を放棄するとき、物語の解釈が読者に委ねられることを確認し、それゆえ、大衆小説がその意味を顕在化させるためには、解釈における読者の参加を必要としていることを明らかにした。

次に安川は、エミール・リシュブール『ヴェールの女』(1874)を例に、大衆小説にとってもっとも重要な効果である「緊迫感」の創出もまた、読者の参加なしには行われなことを示そうとした。テキストは「問い」を読者につきつけるが、読者の関心を維持するために、その「答え」の明示を遅らせる。しかしラファエル・バロニが指摘しているように、読者はただひたすら受け身の状態で「答え」を待つわけではなく、それを予測しようとする。「緊迫感」は、提出された「問い」に対する「答え」の供給を遅らせるテキストと、その「答え」を先取りしようとする読者の対話によって創出されるといえるだろう。

以上の考察をとおして安川は、大衆小説を読者の参加を拒む独白的なテキストと定義することはいささか早急な結論であると指摘した。

3. 小説と媒体 ―ゾラ『マルセイユの秘密』(1867)の場合―

宮川朗子

宮川は、文学史にその名が記され、学校で学ばれ、大学で研究されるという正統な文学の潮流の中に位置づけられる作家である一方、その作品の大衆性について、多くの議論が交わされてきたゾラの例を取り上げた。本発表では、ゾラを大衆小説家の側に振り分けうる『マルセイユの秘密』を取り上げ、この小説から導き出される大衆性について考え、さらに、媒体の特性を利用したこの作家の書き方にも注目した。

『マルセイユの秘密』は、マルセイユの地方紙から、新聞を売り出す広告としての小説を依頼されたという創作の起源、垂流であることを前面に出したそのタイトル、『モンテ＝クリスト伯』(1844-1846)におけるマルセイユのイメージの再利用、そして連載と同じ面に掲載された小説の関連記事という点から、ダニエル・クエニャが挙げた、大衆小説の基準に確かに当てはまる小説である。しかしながら、この小説は、広告として可能な限り多くの読者の関心を引き寄せるという目的があったことから、これらのパラテキストやペリテキストによって規定されるというよりは、むしろ、この目的のためにそれらを利用したといえるだろう。そして、登場人物から実在の人物を割り出すことを可能にし、いわばモデル探しゲームを展開させたことも、この目的に適っており、近年の研究が指摘してきた、現実の虚構化や虚構を現実として読む読者の習慣という新聞の特性をうまく生かしていると評価できるだろう。

しかしながら、このような書き方が、正統な文学としての評価を受けがたくすることをゾラは察知していたとも思われる。『マルセイユの秘密』の発表から18年後、ゾラが自然主義作家としての地位を確立し、同じく自然主義文学を擁護する出版社と見做されていたシャルパンチエから、この小説が奇しくも再版された際、ゾラはかなりの修正を施す。その顕著な例が、自然主義の理論と相容れない、バルザックやデュマの小説にしばしば認められる読者に直接向けられる語りや、神への感謝や奇跡の削除である。『マルセイユの秘密』には、「自然主義の出生証明書」(エメ・ゲージュ、1968)という評価もあるゆえ、自然主義小説として読むことは十分可能だが、シャルパンチエ版は、その自然主義的性格をより一層鮮明にさせた。

以上のことから、まず、多くの読者の関心を引きつけるための様々な仕掛けを利用し、その目的をある程度達成したという観点から、ゾラは大衆的な小説家といえるが、同時に、媒体によって書き方を変えることのできる作家としても評価できるだろう。

4. 大衆小説とパンクロック・カルチャー：パトリック・ウドリーヌとヴィルジニー・デパントの場合

市川裕史

市川は大衆小説研究の外延において今日の作家を取り上げ、「大衆小説とパンクロック・カルチャー：パトリック・ウドリーヌとヴィルジニー・デパントの場合」と題する報告をした。

1954年生まれのウドリーヌはロック評論家としての仕事に加えて、1977年にパンク・バンド *Asphalt Jungle* を結成し、1996年以降小説家になった。*Rue des Martyrs* (2009) など。一方、1969年生まれのデパントは、1985年頃パンクにはまった後、自作の小説 *Baise-moi* (1994) を自ら映画化 (2000) したことで有名になり、*Apocalypse bébé* (2010) や *Vernon Subutex* (2015) で今日のフランス (大衆) 小説の重要作家のひとりとして見なされるに至った。ウドリーヌはアート系パンク、デパントはプロレタリアート系パンクという差異があるものの、2人はパンクロック・カルチャーによって結びついており、ウドリーヌがデパント監督の映画に出演するなど個人的交流もある。

市川はまず、2人の小説作品においてポルノ的要素や推理的要素が利用されていること、パンクロッカー、ポルノ女優、路上生活者といった「大衆」的な登場人物に読者の共感が想定されていることに注目した。また、映画、音楽、BD といった他メディアへの展開、二次文学のひとつのジャンルであるロック評論との隣接性に注目した。

次に、2人の小説に共通するモチーフ (部屋に死体があるために銃を持って逃避行／アパートマンから追い出される／パリの預言者／音楽活動の苦悩／テロ) を分析し、ルーザー *loser* という特性に注目した。ルーザーとは、負け組、失敗者 *raté(e)*, *perdant(e)* をわざと英語で表現したものであり、時には自爆したり虐殺されたりする悲劇的な場合があるものの、大抵は (搾取する側に回らないために) 意図的に失敗を選ぶために悲しくも滑稽な特性である。これは次のような考察を導く。

すなわち、「大衆」が成功を夢見やすかった時代には、大衆小説が (金銭的成功、社会的上昇、大恋愛といった) 成功を写す鏡として機能していたが、格差の拡大、社会の二極化によって極めて少数のエリートと多少とも生活の不安定な大多数がいる今日、大衆小説が成功者を描くと、自分が決してなれない、なりたくないエリートを賞賛する恐れがあり、「大衆」の自己投影しやすいルーザーという特性が重要になっているのではないかと。

会場からは、フランス語圏カナダにおける大衆小説研究の位置づけに関する質問が出されるとともに、メロドラマと大衆小説の結びつきを再検討するとい

う提案や、フランスの大衆小説が世界の大衆小説のひな形を作ったことが示唆されるなど、有意義な意見交換が行われた。これらの議論は、大衆小説の生命力や普遍性といった、より広い問題へと研究を発展させる可能性を感じさせた。

ワークショップ3

Théâtre Langue Étrangère

Coordinateur : Thierry MARÉ (Université Gakushûin)

Intervenants : MIYAWAKI Eri (Université Gakushûin, chargée de cours non-titulaire),
INOUE Yuriko (Université Ritsumeikan, chargée de cours non-titulaire),
François BIZET (Université de Tôkyô)

Sous le titre « Dramaturgies de Babel », Thierry MARÉ pose les premiers éléments d'une problématique. Dès l'origine du théâtre occidental, Eschyle ou Aristophane portent à la scène des langues qui n'appartiennent pas à la Cité, peuvent être celles de l'ennemi, voire n'existent pas. Pourtant l'étranger véritable, par définition venu d'ailleurs, se distingue mal de l'étranger imaginaire, lui-même redoutablement proche de cet « étranger en chacun » qui déforme la langue de la communauté.

L'opacité d'une langue inconnue, mais authentique, convoque au milieu des représentations un fragment du réel, indiscutable autant qu'inintelligible. Au corps des acteurs d'établir une forme de communication détachée du langage ! A travers l'exemple de Koltès, on se demandera si cet effet de collage n'implique pas une obligation de véracité dont la nécessité pragmatique finit par se raidir en impératif moral : le locuteur en langue étrangère ne peut être qu'un étranger.

Cette condition ne s'applique pas aux langues inventées, limitées à exhiber les signes du tout autre : transcendant, dans le cas des glossolalies mystiques, ou dérisoire comme les Turcs de Molière ou la censure déjouée au moyen du grommelot. L'exemple d'Artaud, dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, révèle à quel point cette pratique est, en littérature, déterminée par les usages phonétiques et orthographiques qui lui servent de repoussoir.

Les déformations appliquées à la langue commune sont riches d'ambiguïtés fécondes. Le langage enfantin, et son utilisation dramatique chez Vitrac ou Jarry, l'usage

des patois par Molière ou Marivaux, le petit-nègre, les accents ridicules traduisent une domination sociale qu'ils semblent conforter mais peuvent aussi mettre en cause, dans les usages discursifs déviants d'un Guyotat ou d'un Novarina, aussi bien qu'avec la juxtaposition des manières de parler chez Vinaver ou l'exploration des limites de la grammaire et de la représentation dans l'œuvre de Tardieu.

L'intervention de MIYAWAKI Eri, « Le Bruissement des mots », porte sur Samuel Beckett. C'est vers 1945 que l'écrivain, installé en France depuis huit ans, adopte le français comme langue d'écriture, après avoir entrepris dès 1938 d'y traduire ses textes précédents (*Murphy*). Le choix d'une langue étrangère visait à limiter les facilités expressives au profit d'un style plus sobre et plus sec. L'examen d'*En attendant Godot* donne la mesure d'un tel dépouillement. Cette première pièce représentée a donné à son auteur, jusqu'alors principalement romancier et nouvelliste, l'occasion de prendre conscience de la matérialité sonore de l'écriture. L'usage d'une langue étrangère rend certainement plus sensible à la dimension musicale des mots.

Au premier acte de la pièce, le monologue de Lucky paraît impénétrable, inintelligible, réduit à « l'écorce sonore » du langage, pour reprendre les propos d'Ionesco sur la *Cantatrice chauve*. Pourtant l'auditeur peut y retrouver certaines formes de cohérence. Le bégaiement du personnage met en relief la syllabe /ka/, dont la répétition a le double effet de perturber l'identification des parties du discours et d'ouvrir le délire à la scatologie, dans sa dimension basement corporelle. De même, le jeu sur les noms propres (Wattmann, Testu et Conard, Berne-en-Bresse) et celui des allusions (Shakespeare avec Miranda, Verlaine dans sa prison) confèrent à l'ensemble une tonalité critique, ironisant sur les usages répressifs de l'ordre et de la science, en même temps que sensible à la misère humaine. Une comparaison avec le texte anglais, traduit par Beckett lui-même, montre combien les effets de sens provoqués par ces entrechoquements sonores sont étroitement associés à la langue française.

Le sens ne se perd pas mais il est bien caché. Les spectateurs sont invités à redécouvrir leur langue, souvent périphrastique, et à goûter ainsi le plaisir d'une écoute mêlée de comique et de gêne.

De Valère Novarina, INOUE Yuriko rappelle ce qu'il doit à l'influence d'Artaud, promoteur d'un théâtre où le texte n'est plus au centre du spectacle mais s'ajoute à d'autres composants pour agir sur le corps du spectateur.

L'œuvre de Novarina pourrait être divisée en trois moments. Le premier, celui de *La Lutte des Morts* ou du *Babil des Classes dangereuses*, est consacré à la « défiguration » d'une langue française engluée dans le discours commun, médiatique et mortifère. Sous ce français conventionnel, il faut retrouver la langue « matérielle », traversée par les

pulsions du corps, qui affleure encore dans les patois, dialectes et jargons. De tels énoncés opposent à la profération une densité sonore insolite, obligeant à une gymnastique renouvelée du souffle. Des langues véritablement étrangères (le latin, de cuisine ou non, l'allemand, etc.) s'entremêlent aux différents états du français.

Après ce « théâtre impraticable » vient le temps du « théâtre mental ». Novarina entreprend de concurrencer la Bible et ses nomenclatures. *Le Drame de la Vie* met en scène deux mille cinq cent quatre-vingt-sept personnages, à commencer par Adam, premier donneur de noms. *Le Discours aux animaux* contient une liste de mille cent onze oiseaux imaginaires. Cette passion néologique se communique à l'ensemble de la réalité, transformant le calendrier, les noms de nombre et de couleur, le système des temps. Métamorphosé, le français produit des énoncés qui défient l'analyse.

Depuis les années 90, grâce au travail de mise en scène de Claude Buchvald, Novarina connaît un retour aux fondements du théâtre populaire, comique et musical. Les caractères des périodes précédentes se retrouvent multipliés dans *L'Opérette imaginaire* ou dans *L'Origine rouge*. L'acteur novarinien, de plus en plus polyglotte, ne cherche pas la représentation mais l'incarnation de la parole, dans une problématique dont l'origine théologique est désormais revendiquée.

François BIZET présente *Le dernier caravansérail, Odyssées*, spectacle du Théâtre du Soleil représenté en 2003. Le gouvernement de l'époque prenait alors les premières mesures pour limiter le nombre des demandeurs d'asile sur le sol de France. Dans ce contexte, la multiplicité des langues parlées en scène (farsi, russe, etc.) avait valeur de manifeste. L'anglais tenait son rôle d'instrument de domination. Le français n'était perçu que par bribes, au milieu d'autres idiomes. Car les langues ne sont pas seulement multiples mais brouillées. Incapables de s'entendre, les personnages transportent avec eux les conflits qui les déchirent et, toujours, aboutissent au malheur des exploités.

L'élaboration du spectacle a nécessité une longue enquête dans plusieurs centres de réfugiés. Ont été recueillies un nombre important d'histoires individuelles, qu'Ariane Mnouchkine a finalement préféré conserver dans leur singularité, qui est aussi celle de leur voix. Utopiquement, le théâtre donne existence à cet espace d'accueil dont les gouvernants voulaient éviter l'instauration, dans un questionnement aussi ancien que *Les Suppliantes* d'Eschyle.

Si ce spectacle garde son pouvoir d'émotion alors que les crises actuelles, non moins graves, ont bien d'autres causes, c'est qu'il « parle du monde » et des conditions géopolitiques à travers l'individualité des destins, employant toutes les ressources de son art à constituer chacun en personnage. Les langues étrangères sont aussi un effet de théâtre : au même titre que le costume et la perruque, elles contribuent à cette épaisseur de présence.

Cette façon de considérer les migrants un par un, dans une logique qui refuse de fondre l'individu dans la collectivité, est à la base du théâtre de Mnouchkine. Le public est confronté à une altérité qu'il doit d'abord reconnaître pour telle. Une scène emblématique est celle du tribunal international de Melbourne, jouée en anglais et en farsi. Un tel déplacement invite à percevoir la langue de l'autre dans son étrangeté, en même temps que dans sa relation avec une autre langue qui se prétend celle de la Loi.

ワークショップ4

恐怖・嫌悪・欲望とジェンダー

コーディネーター：高岡尚子（奈良女子大学）

パネリスト：玉田敦子（中部大学）、中川千帆（奈良女子大学）、
倉田容子（駒澤大学）

ひとはなぜお互いを怖れ、嫌悪あるいは憎悪し、ときにはそれを理由に争い、傷つけ合うことになるのか。本ワークショップは、この問いに、社会の近代化とジェンダーの観点から取り組んだものである。そもそも、近代における国民国家は、ひとと社会のジェンダー化を基礎として成り立っており、その結果、私たちの生きる世界も隔々に至るまでその影響を被っていることを、これまでの研究が明らかにしている。また、ジェンダーの視点から「恐怖・嫌悪・欲望」について考えることは、単に、性別による役割の規範やその成り立ちを明らかにするだけでなく、こうした「心の動き」とみなされるものが、実は、個人的なものではなく社会的なものであり、イデオロギーや文化的コードとして「構造化」されているのだという視座を提供してくれる。

本ワークショップの特徴は、こうした目論見を共有しながら、コーディネーターとパネリストが、それぞれ異なった専門分野で得た知見を報告する点にあった。まず、コーディネーターの高岡が、近代国民国家におけるジェンダー化とその特徴について、コルバンやクリステヴァ、セジウィックなどを引きながら説明した。その際、女性の表象と歴史が男性によって作られたものであり、男性側から意識的に表明されるミソジニー（女性嫌悪・恐怖）が男性性の称揚と表裏一体であることを指摘した。また、その先の問題として、バトラーや竹村和子を参考に、恐怖をもたらす異質なもののからの呼びかけを受ける際、自身

のアイデンティティの核をなす「欲望」を説明することで、恐怖や嫌悪と親和性の高い「暴力」から脱却する可能性を提示した。

続く、3名のパネリストによる問題提起については、個々の論考の概要を以下に順に示しておく。(高岡尚子)

○モンテスキュー・女性・国家—フランス啓蒙とミソジニー

玉田敦子

17世紀に宮廷やサロンを舞台とした雅やかな文化が発展したのに対し、啓蒙の世紀には女性的なものが貶められ、攻撃されるようになる。商業社会の興隆を背景にして発展した女性的な文化は、道徳的な規範概念である「習俗 (mœurs)」と美的な価値判断である「趣味 (goût)」にそれぞれ洗練をもたらすと考えられていたが、その反面、趣味や習俗は洗練されることによって女性化し、墮落すると考えられていたからである。

たとえばモンテスキューは『法の精神』において、共和制の国家が「祖国への愛、真の榮譽への欲求、自己放棄、自己の最も大事な利益の犠牲」という徳の精神によって導かれる反面、「君主制の国家は、この徳と無関係に存続する」としているが、これは当時のフランスのような君主国においては、モンテスキューが「徳の精神」と呼ぶ英雄的すなわち男性的な価値は既に失われていることから、女性的な文化が支配的で習俗が墮落しているのは必然であるという議論である。

それに対して、ボワローの『崇高論』の序文は、その受容の過程で、モンテスキュー的な「徳」を近代に甦らせる役割を果たすことになる。フランスでは、1701年にボワローが増補改訂したロンギノス『崇高論』の序文で、コルネイユ作品の英雄性をそれまで古典古代に固有の価値であった崇高と称したことが端緒となり、以後ボワローの「崇高論序文」は英雄的崇高の典拠として参照されるようになった。つまりモンテスキューが古代にしか見られないとした愛国心は、このように文芸、すなわちフィクションの世界で甦るのである。

こうした男性性の称揚は、17世紀後半から18世紀前半にかけての新旧論争を考えるとより明らかである。新旧論争は、近代／古代という本来の対立軸においては、ラシーヌやボワローなど、古代派であったはずの同時代の作家が讃えられるという逆接的な結末を迎える一方、男性／女性という軸においては、古典主義文学作品の称揚とヨーロッパ全土への拡散をとおして、男性的な価値を称賛し、「愛国心」をかきたて、新たなフランスを発信することを可能にした。

18世紀フランスにおいては、モンテスキューやルソーだけでなく、ヴォルテールやディドロ、エルヴェシウスも女性蔑視的な記述を繰り返していたが、この時代のミソジニーは文体論においてもジェンダー的イデオロギーを表出さ

せることになる。たとえばルイ 14 世期には、古代ローマのキケロ、セネカを模範とした装飾的で華やかな文体である「都市的に洗練された文体（urbanité du style）」が流行していたが、ルソーが『学問芸術論』の冒頭において、この「都市的な洗練」をもった習俗に対して辛辣な批判を展開して以降、「都市的な洗練」はポジティブな価値を失い、「女性的」という名のもとに批判の対象となった。

○フランスから来た美魔女——Poc の「眼鏡」と帝国

中川千帆

「詩作の哲学」“The Philosophy of Composition”において世界でもっとも詩的なトピックは美しい女性の死であると宣言していることから推測できるように、エドガー・アラン・ポーの女性についての研究で取り上げられるのは、主に若い女性の表象である。だが、ユーモア作品である 1844 年の“The Spectacles”「眼鏡」に登場するのは、いわゆる美魔女の年老いた女性である。近眼であるにも拘らず眼鏡をかけることを嫌う主人公の男性は、あるフランス人女性に恋をし、結婚までした後で、彼女が本当は老女であったことを知り、激しい怒りと嫌悪を表現する。本発表では、母親的なフランス人の美魔女に認識の誤りを指摘されたことによって一人前へと成長するアメリカ人青年の物語を、ポー作品における女性像全体と比較しつつ歴史的文脈において論じることによって、男性の物語、そして国家の物語に女性が持ちえる意味を探った。

政治的・文学的な文脈からこの短編小説を読むと、19 世紀アメリカの国家を形作るナラティブとの密接な関係が見えてくる。主人公の名前やフランスの美魔女との関係から示唆されるのは「ルイジアナ譲渡」とテキサス州併合であり、主人公の成長は国家がマニフェスト・デスティニーを受容する必要性と重ねあわせることができる。眼鏡をかけて現実を正しく見ることを促すフランス人女性アメリカという国家の帝国主義／ナショナリストの語りに参加する男性個人の成長の鍵となっているが、その過程において愛情と嫌悪の振り子を受け止める役割を担っていることになる。

女性に対する怒りと嫌悪、そして嘲りは、主人公の若い男性が自らの過ちを受け入れる緩衝材として機能しており、そのような役割が若くも美しくもない母親、または母親の代替物にあてがわれることが問題であることはいうまでもない。あえていうならば、死という形で沈黙させられる他のポー作品の女性たちとは違い、フランスの美魔女はわずかの時間ではあっても視線に対する抵抗の声をあげる存在となっはいる。しかし、主体と声を獲得する女性はその途端に嫌悪の対象とされ、その声はナショナリスト的な文学には周縁においてしか響いていないのである。

○〈例外状態〉と女の身体——三枝和子の諸テキストにおける暴力と生殖

倉田容子

本発表では、三枝和子の〈産む性〉の表象を通して、「恐怖・嫌悪・欲望」のメカニズムについて検討した。1980年代、三枝は、①〈産む性〉が戦時下において暴力に晒される場合と、②死産や流産、墮胎等によって胎児や母胎の生命が絶たれる場合を、数多く描いた。これらの状況において初めて〈産む性〉は恐怖・嫌悪の対象として浮上する。

まず、①の例として「隅田川原」（1981）を取り上げ、母子の位相を、カール・シュミットの友・敵概念を視座として考察した。シュミットは『政治的なものの概念』（1932）において、「政治的なもの」に固有の究極的区別を「友と敵という区別」に求め、〈例外状態〉すなわち戦争は「政治的結束の究極的帰結が露呈する」場であるとした。「隅田川原」では、母子の身体は、この究極的帰結が露呈する場において、政治的結束の外部にあるものとして立ち現われる。彼女たちは、敵に略奪された、あるいは敵に居場所を知らせる回路となる可能性があるものと見なされたため、友の殺意の対象となる。彼女たちの死は武装闘争によるものではなく、友・敵という政治的結束＝「政治的なもの」それ自体によってもたらされる。

『女の哲学ことはじめ』（1995～1996）において三枝はプラトンの『国家』『法律』を検討し、こうした戦時下における母子の位相を、秩序の混乱の結果ではなく、平時の秩序に潜在するミソジニーの発露として捉える見方を示している。三枝によれば、プラトンが示した「国家」＝友・敵という政治的結束は男性的思考の産物であり、「子どもを生み育てること」を「自然的素質」とする女性的思考とは異質なものである。この男性的思考を具現化したものが「法」ロゴスであり、『法律』では、裁きは神ではなく「法」ロゴスが下すことが示されている。「法」ロゴスから排除されたものとして、三枝は母権時代の女神エリーニウスを重視し、その根源に〈産む性〉を指定する。

最後に、エリーニウスを具体化した小説として前述②に分類される『曼珠沙華燃ゆ』（1985）を取り上げ、〈例外状態〉において発露するミソジニーと平時の「法」に内包されたミソジニーの連続性について検討した。三枝が提示したエリーニウスの概念は、ジュリア・クリステヴァのアブジェクション理論と同様の誤謬を孕むものである。しかし、〈産む性〉に対する恐怖と嫌悪が「政治的なもの」に根源的に内包されているという見取り図の有効性は、そうした誤謬によって失われるものではないと結論付けた。

マルグリット・デュラス没後 20 周年—— 21 世紀におけるデュラス

コーディネーター：関 未玲（愛知大学）

パネリスト：小川美登里（筑波大学）、桑田光平（東京大学）、
澤田 直（立教大学）

2016 年はマルグリット・デュラス没後 20 周年を迎える節目の年であり、これまでヌーヴォー・ロマンの一騎手として、あるいはジェンダー文学、ポストコロニアリズム文学、戦争文学などジャンルを超えて多岐にわたる創作活動を行ってきたデュラスの作品を、前世紀の古典文学として文学史全体のなかでどのように位置づけてゆくのか、改めて検討すべき転換期にさしかかっている。現在デュラス研究は隔年で開催される国際学会を軸に比較文学によるアプローチや草稿研究などが進み、さらに 2014 年の作家生誕 100 周年に合わせ全 4 巻の刊行が完了したプレイヤード叢書からの出版を機に、文学、映画、演劇、ジャーナリズムと横断的に言語活動の場を広げていった作家の軌跡を、網羅的に捉えることが可能となりつつある。本ワークショップでは、イタリアに続きいち早くデュラス作品を翻訳し、研究者を輩出してきたここ日本から新たなデュラス理解を発信するために、デュラス研究者である小川氏、同時代人であるパルト研究の桑田氏、そしてサルトル研究の立場から澤田氏に発表いただき、20 世紀文学の系譜のなかで改めてデュラス作品の再検証を試みた。各パネリストの発表概要は、以下の通りである。

「ブルースト、ジェイムズ、そして海洋文学」

小川美登里

デュラスを古典文学、とりわけ 19 世紀文学に接続するという目的のもと、小川はまずマルセル・ブルーストとヘンリー・ジェイムズに触れ、次いで古典文学の一ジャンルである海洋文学との関連を分析した。

デュラス作品がブルーストと共鳴し始めるのは、『失われた時を求めて』のグラントデルのモデルともなった、ノルマンディー海岸沿いの高級アパート「ロッシュ・ノワール」の一室を購入した 1963 年以降のことである。当時、「インドの連作」を執筆し始めていたデュラスは、連作第一作『ロル・V・シュタイン

の歓喜』(1964)の中に『失われた時』の場面を滑り込ませ、続く第二作『ラホルの副領事』(1966)では、ブルースト的な社交界の舞台をインド・カルカッタに移して描写した。だが、デュラスの意図はブルーストの世界をなぞることではなく、記憶の再構成を物語化した先達の作品を解体し、記憶と忘却、想起の関係性を新たな視座に置くことだった。

1980年、ブルーストはデュラスの人生に再浮上する。この年、デュラスは同性愛者であったヤン・アンドレアと出会い、恋に落ちた。そのとき、ブルーストにおける同性愛というテーマが、デュラスの実人生と直接響きあうものとして、新たにデュラス作品の中に影響を及ぼし始めたのだ。それがもっとも強く感じられるテキストは『死の病い』(1982)であろう。

ところで、もうひとりの作家、ヘンリー・ジェイムズに触れずに『死の病い』を語ることは不可能であるように思われる。ジェイムズ作品(『アスパンの恋文』と『密林の野獣』)を脚色した1960年代以降、ジェイムズはブルーストと並んでデュラスにとってかけがえのない着想源であったという仮説を提示し、ブルースト／ジェイムズという二重の存在がどのように『死の病い』の創作に関わったかを分析した。

『死の病い』で同性愛のテーマ、すなわち語ることの困難を迂回して語りへと回帰したデュラスは、その後、近親相姦のテーマへと軸足を移していく。こうして、近親相姦のテーマは年月を追うごとに存在感を増す海のモチーフと連動しながら、晩年のデュラス作品において執拗に描かれていくのである。本発表では、最後にデュラス作品を横断する海のテーマに着目し、海洋文学との比較を行った。デュラス作品では多義的かつ多形的でしかありえない海のモチーフが、古典的な海洋文学の枠組みをどの程度踏襲し、どの程度そこから逸脱しているかについて、メルヴィルの『白鯨』やコンラッドの『ロード・ジム』、ジロドゥーの『シュザンヌと海』などと比較しながら検討した。

「白、エクリチュールの色——バルトとデュラス」

桑田光平

桑田は、デュラスとバルトとの比較を足がかりとして、デュラスのエクリチュールを特徴づける「色」に着目した。ほぼ同じ年齢で、ともにパリで活動していたバルトとデュラスは、実際に交流を持ちながらも、生前、お互いの作品に対して言及することはほとんど無かったが、バルトの死後、デュラスが極めて辛辣な批判を作品内で行ったことはよく知られている。両者のすれ違いはどこにあるのか。

まず、バルトには「(性) 欲動の運動」が欠けているというデュラスの批判を足がかりに、バルトにおける「欲動」について考察を行った。バルトはさまざま

まな場所において、「欲動」とは意味を越えた「色彩」の運動であることを説いてきた。70年代から日常的に実践されていた複数の色によるデッサンもまた、バルトにとっては意味に関わる活動を一時中断し、「欲動」に身を任せることだったと言えるだろう。ただし、バルトが言う「欲動」は激しいもの、攻撃的なものではなく、むしろ「幸福な、心地よい、官能的な、歓ばしいセクシャリティ」に結びついており、また、社会的な規範を転覆させるものではなく、それに対する「ささやかな」抵抗であった。このような社会的通念(ドクサ)に対する「ささやかな」抵抗の色として、バルトがオブセッションのように繰り返し言及したのが「白」である。バルトにとっての「白」は、初期においては階級闘争のあとのユートピア的社会の象徴であり、中期以降は、意味を中断して「空虚」を露呈させる実践を示す色であった。

数々の作品タイトルだけを見ても顕著のように、デュラスもまたバルト同様、色彩の作家だったといえるだろう。そして、デュラスにおいても「白」は支配的な色だったのではないかと桑田は考える。しかし、バルト的なユートピア性はデュラスの「白」には見出せない。デュラスの「白」はむしろ、初期の『太平洋の防波堤』に見られるように、インドシナにおける人種、階級、貧困、暴力、狂気などの問題と結びついており、きわめて「汚れやすい」脆弱な白人の肌の色であると同時に、すべてを洗い流す海の波の色でもある。このような視点から、時間的な制約のため十分だったとは言い難いが、『ロル・V・シュタインの歓喜』や『愛』などの作品が検討された。

「地中海のデュラス、廃墟をめぐる」

澤田 直

デュラスにおけるトポスといえば、インドシナが中心に論じられることが多い。発表では、映像作品『ヴェネツィア時代の彼女の名前』と『セザレ』を取り上げ、地中海と廃墟の問題をラシーヌ、サルトル、ドゥルーズ、デリダなどに言及しつつ分析を展開した。

『ヴェネツィア時代の彼女の名前』は『インディア・ソング』のサウンド・トラックを寸分たがわず使った実験的な作品であるが、そこで映されるのはヴェネツィアではなく、『インディア・ソング』で大使館として使われたロスチャイルド城である。パリ郊外にあるこの城は、第二次大戦後、荒廃するままに打ち捨てられていたが、デュラスは、割れた窓ガラス、垂れ落ちた壁紙、燃え殻の残るマントルピース、がらんとした廊下、材木のようなものが積み重ねられた廊下などを執拗に映し出す。じっさい、この作品は単体で見られるのではなく、前作や他の作品と重ね、二重、三重の形で見るという態度を観客に要求する。これはまさに廃墟を見る時の視線、「重ね見」に他ならない。デュラス

はここで前作を破壊しつつ、廃墟そのものを撮ろうとしている。言い換えれば、『ヴェネツィア時代の彼女の名前』は『インディア・ソング』という作品の廃墟なのだ。視覚的なものと音声的なものの離接、分離ということが、デュラス、ストロブ＝ユイレ、ゴダールの作品に関しても言われるが、『ヴェネチツィア時代の彼女の名前』では、それが極限にまで達している。

他方、『セザレ』は1978年に行われたイスラエル旅行を発端にした作品。この旅行の際にデュラスは、セザレ（カイサリア・マリティマ）の遺跡を訪れ、強い衝撃を受け、この地を主題にした作品を撮ろうと決意したという。だが、この作品でも映し出されるのは、地中海の古代都市の廃墟ではなく、チュイルリー公園を始めとするパリの光景（『船舶ナイト号』の未使用カット）である。さらにテキストは、ラシーヌの『ペレニス』を本歌としているために、観客はそこに奇妙な重ね読み、重ね見を強いられる。

ところで、これらのデュラス作品における廃墟が必ずしも過去ではなく、未来であることに着目する必要がある。廃墟の画家ロベール・ユベールが発想を逆転させて、いま十全に聳え立つ建物のうちに、未来の廃墟を透視したように、デュラスも現前のうちに、可能な廃墟を見だし、それを見せると言えるのではなかろうか。じっさい、この廃墟への視線は、遡って『ヒロシマ 我が愛』のうちにでも見て取れることなども併せて指摘された。

これまで心理学、言語学、ナラトロジー、セミオロジー、テーマ研究、ジェンダー研究、ポストコロニアリズムなどフレンチセオリーの発展とともに変化を遂げたデュラス研究のアプローチは、21世紀に入り文学理論のある種の飽和とともに、共同体論、他者論など社会学的・哲学的な論点へと布置を広げている。本ワークショップは、デュラス作品受容の新たな可能性を問うことを目的に企画されたものであったが、21世紀における文学研究の方向性をも見定めるようなパネリストの示唆に富む発表によって、会場との質疑応答も含め大変に活発な議論が交わされた。20世紀フランス文学史全体の再総括と21世紀におけるデュラス作品の意義を議論する、有意義な場となったことに感謝したい。

II 書評

森本淳生編『〈生表象〉の近代 自伝・フィクション・学知』、水声社、2015 年

評者：田中柊子（静岡大学）

自己や他者の「生」を記録したものを〈生表象〉というニュートラルな新語で表現するとき、私たちははじめて、「生」がいかにかに語られ、語られうるのかという問いについて、「生」の痕跡を残したいという人間の欲求の強さや「生」を語ることの困難さも含めて、多面的に考えることができるのではないだろうか。とりわけ、メディアが発達し、学校教育が整備された近代において、誰もが「生」を語る主体となり、また誰の「生」であっても語られる対象になりえるという混沌とした状態にあって、文学・芸術における様々な表現形式、教育、言説、学問などの諸制度が「生」を表象するシステムとしてどのように機能し、〈生表象〉自体がこうした諸制度からの制約を受けつつ、どのように逸脱を図ったのかを分析することは、近代の上に成り立つ現在を生きる私たちの〈生表象〉の在り方を振り返る契機となる。

本書は科学研究費補助金の助成を受けた共同研究およびその総括として開催されたシンポジウムの成果報告書である。編者を含め日仏総勢 24 名の研究者による論文集であり、その専門分野は日仏の文学、思想、言語、文化に加え、フランス語圏、ドイツ、中国の文学、さらに西洋古典学、民俗学、精神分析など多岐にわたる。序章では編者による近代の〈生表象〉の定義が語られ、23 本の論考は「近代における〈生表象〉の変容」、「教育・学知・帰属性」、「自伝とフィクション」の三部に分類され、〈生表象〉に関する諸事象を重層的なシステムとして様々な角度から照射している。

第一部は近世・近代における自伝的エクリチュールの変容と古典的表象システムの限界の問題を扱っている。ここには、エラスムスの『痴愚神札賛』における近代的自我とは別物のレトリカルで遊戯的な「わたし」、解釈学的装置不在の中でのルソーの『告白』の受容、スタンダールにおける鏡のイメージと伝統的表象システムへの懐疑、レチフ・ド・ラ・ブルトンヌの虚実が混在した自伝的エクリチュールとネルヴァルの自伝的作品との類縁性、ネルヴァルの『オーレリア』における人生と作品とが結び付いたエクリチュールの創出、本居宣長における三人の「師」の表象から見える自画像、歌舞伎役者五代目市川団十郎の五回にわたる引退と復帰騒動に認められる隠棲願望についての論考が収められ、揺るぎない自己の真実を誠実に描出するという近代的自伝のあり方が〈生表象〉にあっては決して自明のものではなく、自己の「生」の真実がフィ

クションに織り込まれることによってようやくその輪郭が明らかになるといった不安定なものであることが示されている。

第二部では＜生表象＞を媒介する近代の諸制度が論じられている。まず、近代日本における作文教育の延長としての日記、ブルーストの『花咲く乙女たちの蔭に』から読み取れる第三共和政下の女子の作文教育事情、第三共和政による識字率上昇の恩恵と愛国主義教育を受けた兵士たちの戦争証言を事例に、学校教育という装置が形成する言説や価値観から逸脱して「生」を表象することの難しさが示される。次に、オートフィクションとも言うべきフロイトの自己分析に依拠した精神分析理論、柳田国男の民俗資料の報告会における話者の語り口についての論考からは、心理学・民俗学といった学知が＜生表象＞をその体系に取り込んでいく過程が見て取れる。そして、ドリュ・ラ・ロシエルの自伝的作品『戸籍』における復員世代の若者たちという集合的主体の語り、エメ・セゼールなど植民地状況にある作家が意識せざるを得ない共同体の声ならぬ声、女性作家が自己表象の際にマイノリティとして直面する困難、巴金の『随想録』に関して作者の「私」の存在を消去し歴史的社会的現実との照合において可視化しようとする企ての横暴さについての諸論考は、書く主体を取り巻く共同体が＜生表象＞にもたらす複雑な作用を明るみにしている。

第三部には、ヴィクトリア朝時代の性的自伝『わが秘密の生涯』の特異なエクリチュール、『魔の山』における引用によるテキスト構築法から見えてくるトーマス・マンの自己表象、サルトルの著作におけるフィクションを介すことで個別性を排除した自己体験の語り、ジョルジュ・ペレックの『W あるいは子供の頃の思い出』と谷崎潤一郎の『吉野葛』に共通する追憶の作業とともに構築されるフィクション、写真に言及しながら不可視の捉えがたいものを言葉で描写しようとするオートフィクションの作品群、ミシェル・レリスの夢や幻覚と渾然一体となった現実の「生」の記述についての論考が収められている。ここでは、19 世紀から 20 世紀にかけての作家たちが不定形な「生」の表出のために様々な表現形式を模索したことが明らかにされている。

終章は文人としての著者、ウィリアム・マルクスが古今東西の文人の「生」を集合的な伝記かつ自伝として語る試みを紹介するもので、文人の存在が軽視される今日にあって、テキストを通して過去の知を集合的記憶として蓄積し、伝承していく文人の有用性を強調する。それは様々な研究者がそれぞれの知を共有することで成り立つ本書の意義を証明するものでもある。実際、本書の論者たちは文人なのである。

さて、480 頁にのぼる本書を概観してみると、それぞれの関心事を切り口にそれぞれの立場、それぞれの文体で書かれた論考は過去の文人の＜生表象＞を論じながらも、同じく文人である論者自身の「生」の表象としても読めることに気付かされる。その自己言及性は私たちに自分が何を書き、書かされ、書きうるのかについて再認識を促す。本書は自伝、オートフィクションをめぐる文

学研究の範疇を越えて近代固有の＜生表象＞システムを横断的に分析するという巨視的な研究でありながらも私たちの私的な日常的行為にも目を向けることの重要性も示唆してくれる。

吉川佳英子『「失われた時を求めて」と女性たち—サロン・芸術・セクシュアリティ』、彩流社、2016年

評者：和田章男（大阪大学）

『失われた時を求めて』における「女性」というテーマは意外に新鮮だ。プルーストの小説世界では性差が曖昧なせいかも知れない。しかもカンブルメール夫人。ゲルマント夫人でもなければアルベルチヌやジルベルトでもない。本書の前半では、ノルマンディーの地方貴族で、脇役というしかないカンブルメール夫人が主要な考察対象となる。男性よりも女性、主役よりも脇役、オペラよりもオペレッタ、異性愛よりも同性愛、しかも男性同性愛よりも女性同性愛、そして植物よりも動物に目が向けられる。著者のまなざしは中心よりも周縁へ、主流よりも亜流へとそそがれる。プルーストをちょっと斜めから見てみると、そのプロフィールはより陰影に富み、より多彩な表情を見せてくれるのだ。

著者はカンブルメール夫人を対象とした生成研究によってパリ第3大学で博士号を取得後、プルースト研究者として活躍するとともに、近年は女性を主題化するジェンダー論の分野においても研究活動を活発に進めている。本書はこれまでのプルースト研究の成果をまとめたものであるが、振り返ってみると「女性」論としての統一性が見つかったということであろう。プルーストはバルザック、ミシュレ、ワーグナーなどによる19世紀に創造された大作はすべて後から統一性が発見されたことを指摘している。おそらくプルースト自らの作品も念頭に置きつつ、その方が人工的でなく自然な有機体となると評する。本書もまた後から見出された「女性」というテーマによって、ゆるやかながらも自然な統一感を作り出している。

本書の前半では綿密な草稿調査に基づきながら、カンブルメール夫人の人物像や挿話の生成過程を追求する。小説の脇役でありながらも、あるいは脇役であるからこそ、音楽を中心とする芸術やスノビズムなどの主要テーマを担うに至る。「シュミゼイ夫人」と「ルヌーベ夫人」という異なる人物が統合されていく執筆過程の分析も興味深い。音楽家ヴァントウイユの場合と同じく、脇役

の人物造形においてこそ創造のダイナミズムが観察できると言ってもよい。また、「カンブルメール」という滑稽なコノテーションを持つ名が与えられた後に、人物の喜劇性が増すとの考察は説得力がある。

ブルーストの視野は広く、その精神は柔軟だ。ベートーヴェンやワーグナーのような高尚な芸術音楽を好むとともに、第二帝政時代に流行したオッフェンバックのオペレッタのような大衆芸術も楽しむ。1890 年前後頃にオッフェンバックの作品が盛んに再演されたこと、そしてブルーストもまたそのような動向に無関心ではなく、『美しきエレヌ』や『地獄のオルフェ』はその神話のパロディーや舞台装置とともに小説の中に取り入れられる。著者が注目するように、大貴族であるグルマント夫人に特徴的な才気は、オペレッタや大衆演劇に通じるものなのだ。貴族のエレガンスと大衆の笑いは思いのほか近い。

「ソドムとゴモラ」のテーマはブルーストの小説において最も大きな展開を見る。シャルリュス男爵を中心とする男性同性愛は小説構想の初期段階から物語の根幹に関わるものだった。女性同性愛については当初挿話的なものでしかなかったが、アルベルチヌの登場によって男性同性愛と拮抗するほどのテーマとなった。著者は小説の同性愛に関わる場面を分析しつつ、男性同性愛は隠そうとしても顕れるのに対し、女性同性愛は露出されているように見えながら、謎のままに留まると指摘する。

そのような中、男性同性愛者ブルーストと女性同性愛者コレットとの比較論は興味深い。性のゆらぎに表現を与える同時代の両作家の出会いと交差は刺激的なテーマである。ブルーストの描く女性同性愛はコレットには男性同性愛の性の置き換えあるいは付随的なものとも見え、不満を表明する。コレットにとって女性同性愛ではなによりも「類似性」が求められると著者は論じる。このようなセクシュアリティにまつわる議論は、文学研究の範疇には収まらないほどに、広い意味での人間研究への射程をも持っている。

ブルーストとコレットの比較研究は興味深い副産物をもたらす。植物的世界と動物的世界の対比である。ブルーストの小説では植物が重要なテーマを担っているが、コレットにおいては猫を中心とする動物が作品世界を意味づけている。確かにブルーストの作品に動物はほとんど比喻やイメージとしてしか現れない。しかし著者は近年公開された書簡に基づきながら、晩年のブルーストの猫に対する関心や共感を明らかにしている。実際両作家においては、同性愛に関連して性差も、動物や植物については生物の種の相違もゆらぎ、その境が容易に超えられる。

視座を少しずらすだけで、常識的な読みを揺さぶり、いっそう多彩で豊穡なブルーストの世界を見せてくれる本書は、ブルースト研究のみならず広く文学研究に新たな刺激を与えるだろう。

書評対象本推薦のお願い

日本フランス語フランス文学会では学会広報誌 **cahier** および学会ウェブサイトにて公開する書評作成にあたり、広く対象となる本を募集しています。つきましては、下記の要領により、書評対象として相応しいと思われる本をご推薦いただければ幸いです。なお、ご推薦いただいた本は研究情報委員会で集計し、書評する本を決定させていただきますので、必ずしもご推薦いただいた本の全てが書評されるわけではありません。

◇ 目的 日本におけるフランス語、フランス文学研究の成果を収集し、権威付けされた書評ではなく、内容紹介的な書評により公開する。

◇ 書評の対象 原則として、過去1年間に刊行され、その内容から広く紹介するに相応しい学会員による著書を対象とする。翻訳なども含み、日本で刊行された著書には限らない。フランス文化、映画などに関する著書も排除はしない。

◇ 推薦要領 学会員による他薦を原則とします。著者名・書名・出版社名・発行年月を明記の上、紹介文（200字程度）を付してください。著作のみの送付については対応し兼ねますので、ご遠慮ください。

◇ 締め切り 毎年3月・9月末日

◇ 宛先 日本フランス語フランス文学会研究情報委員会までメールでお送りください：
cahier_sjllf@yahoo.co.jp

また、学会ウェブサイト **cahier** 電子版の「書評コーナー」に掲載する書評も以下の要領で募集しております。

◇ 目的および 書評の対象 上記の書評対象本と同じ。

◇ 執筆要領および締め切り、原稿送付先 学会員による他薦の書評あるいは自薦の自著紹介で、著書名・書名・出版社名・発行年等を除いて800字以内の原稿を随時受け付けておりますので、上記の宛先にお送りください。

なお、これらの書評のうち **cahier** にも掲載するに相応しいと委員会で判断したものについては、他薦の場合は **cahier** 用に2000字程度に手直しをお願いすることがあります。また、自薦の場合は委員会で執筆者を選定して依頼します。

cahier 18

編集 研究情報委員会

発行日：2016年9月1日

日本フランス語フランス文学会

150-0013 東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館 505

TEL：03-3443-6671 FAX：03-3443-6672