

ドリュ・ラ・ロシェルと表象の危機：『シャルルロワの喜劇』再読

松尾, 剛
立命館大学法学部准教授

<https://doi.org/10.15017/21022>

出版情報：Stella. 30, pp.265-280, 2011-12-20. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

ドリユ・ラ・ロシエルと表象の危機

——『シャルルロワの喜劇』再読——

松 尾 剛

ドリユ・ラ・ロシエルの戦争小説『シャルルロワの喜劇』（1933年雑誌初出、翌年同名を冠した小説集に収録）における表象概念の重要性にはじめて言及したのは、ジャン＝フランソワ・ルエットであった。彼は、作家の強固なシニシズムが、イデオロギーや議会主義、民主主義や社会的虚栄等々、あらゆる表象の否定に帰結することを指摘したのである¹⁾。ドリユの犬儒思想を探求しつつ、これまで等閑に付されてきた表象の問題に注意を促したルエットの功績は高く評価されねばならない。とはいえ、作者の従軍体験を虚実交えて語った戦争小説を、優れて現代思想的なトピックと関連づけることに、戸惑う向きも少なくないはず。ましてや同作はファシズムへの関心も露わな政治小説でもある。社会状況へのコミットを使命とするアンガー・ジュマンの文学と、遠くギリシアにまで遡る抽象的な思想上の課題とは容易には結びつくまい。しかしながら、表象（représentation）が同時に上演を意味することを思えば、戯曲を連想させるタイトルをもつ文学作品に対し、表象の観点から光を当てることは、十分に説得的なアプローチと言えよう。

『シャルルロワの喜劇』を表象との関連から検討することの妥当性はこれに留まらない。ルイ・マランの定義にしたがえば、表象とは「現存をもって不在に替えること」であり、今ここには存在しないものの代理として、別のものを提示することである²⁾。「例えば、暖炉の上に置かれた死者の写真や、今日の歴史家が語る昔日の戦争譚」がそれに当たる³⁾。であるならば、第1次世界大戦も終結した1919年7月に、戦場体験のない女主人にむかって5年前のシャルルロワ戦を語る本作の構造それ自体が、表象の定義に合致しているとも考えられよう⁴⁾。さらにはダニエル・ブーニューの述べるように、不定形で無秩序なものに記号を付与することで、象徴秩序を形成するのが表象の役割であるならば、

それは「外部の出来事が舞台 […] という守られた空間に進入することを拒む劇場のフットライトに比すべきもの」である。とすると「距離を取り、記号を用いて遮断し、フットライトで囲い込み、人々の視線を集中させる」舞台こそは、最もよく表象の役割を具現したものと言えよう⁵⁾。さすれば、「喜劇」の名を冠した本作が表象概念と無関係であるとは、いよいよ考えにくい。そこで本稿では、ルエットの指摘を踏まえつつ、これまでほとんど顧みられることのない遺体探索の挿話を中心に『シャルルロワの喜劇』を再読する。その作業をとおして、同作が単なる戦争体験の報告に留まるものではなく、表象への不信と疑念を露わにしたものであることが明らかになる⁶⁾。

1. 危機にある表象

演劇のジャンル名をタイトルに含む『シャルルロワの喜劇』が、表象＝上演と密接な係わりを有する可能性については上述の通りだが、それでは同作はいかなる意味で喜劇＝演劇なのか⁷⁾。これについては、なによりもまず語り手の雇い主プラジャン夫人の言動が喜劇的であることを挙げねばなるまい。息子クロードを第1次世界大戦で亡くした彼女は、愛息の遺体を発見すべく、かつての戦場シャルルロワ（正確にはその近隣に位置する村エスクモン）を訪れる⁸⁾。クロードの友人であり、今は夫人の秘書として口を糊する語り手は、同じ戦闘に参加していたがゆえに案内人を命じられたのである――

プラジャン夫人がプラットホームに到着した。うわっ！ 予想通りのひどいことが始まっていた。プラジャン夫人はあらゆる勲章をぶら下げて、衛生官を仮装していたのだ。 […] 今は1919年なのに。[24]

すでに戦争は終結しているにもかかわらず、白衣の天使よろしく看護婦のユニフォームを着て、息子の落命した戦場を訪ねる夫人の姿は十分に喜劇的であるが、これに続く行動もまた、滑稽きわまりない演技として描かれる。列車で1組のカップルと相席した夫人は「聴衆」[24]を得て欣喜雀躍し、また廊下を行きすぎる旅客が彼女の前で立ち止まるように言葉を発することで、じつは「旅路の間中、観客にむかって話をしていた」[25]のである。「彼女はいつもこれらの平庸な聴衆に満足」[29]しているのだ。シャルルロワ到着後も、「プラジャン夫人は列車の場面を、さらに大がかりにして再開していた。それはパリで幾

度となく私が立ち会った場面であった」[28]。劇場の舞台、あるいは作劇上の場を意味する場面 (scène) という語が使用されることで、プラジャン夫人の演劇性が強調されていることは明らかだろう。次の引用は、夫人の演技じみた振る舞いを直截に表現している――

女はほとんどいつも女優であり、男達のいじらしいカリカチュアだ。プラジャン夫人は、永遠にこの出来事 [=戦争で息子を亡くしたこと] を仮装して、自分が死ぬまで、この出来事のイメージを持ち歩くことだろう。[84]

看護婦の仮装にくわえ、息子を亡くした悲劇の母という仮面を被るプラジャン夫人。畢竟するに、彼女の行動は終始舞台上の演技として描かれており、その振る舞いは「永遠の喜劇」[25] と言うほかない。ここに小説が「喜劇」と題された理由を見るのは、至極当然のことであろう。

他方で、夫人の行動もさりながら、語り手の言動も小説の演劇性を高めていることを看過してはなるまい。じじつ、話者が経験した1914年8月の戦争は、つねに演劇の相のもとに描かれる。適性の無さを自覚しながらも、モロッコへの配置転換を希望する主人公の行動は「芝居がかった振る舞い」[41] であり、殺到する志願兵の群れは「劇場に並ぶ行列」[51] と表される。戦友の死に際してのアフォリズム「いかなる葬儀にあっても、人々は喜劇を演じたいという儀礼上の欲求を感じるものだ」[72] 然り、負傷した主人公の顔貌を形容する「血塗れの俳優のマスク」[90] 然りである。とりわけ、敵前からの逃亡を企てた際の手紙は、戦場経験の演劇性を明確に表現している――「私は舞台裏に出て、ひと息ついている俳優のようだった。私はひとりだった。絶対的に孤独だった」[87]。

いまやシャルルロワにおける主人公の行動が、役者の演技にも喩えるべきものとして描かれていることは明らかだろう。くわえて、その振る舞いはあくまでも喜劇的だ。たとえばドイツ軍との戦闘に際して標的となった煉瓦の壁は「劇場の舞台装置」[50] であり、かつては無限に遠く感じられた壁までの距離も、平時にはきわめて短く感じられる。「子供の頃の遊び場に戻った男さながら、かつては巨大で無限に思えたものは、ごく小さなものだったのである」[32]。これらの述懐では、大戦の経験が舞台上の演出や子供の遊技のごとくに語られており、「私」の戦闘もまた、プラジャン夫人の行動と同じく、皮肉と嘲弄の対象

となっていると解さざるをえない。やはりこの小説は「喜劇」と題される他なかったのである⁹⁾。

ここまで我々は、夫人と語り手の言動をとおして作品における喜劇の諸相を見てきたが、それについては諸家も指摘するところであり、従来の研究水準を大きく更新するものではない。にもかかわらず本稿があらためて作品の喜劇性を確認したのは、演劇をめぐる言説が物語のクライマックス、すなわち主人公が自分を指導者と感じる「神話的突撃」¹⁰⁾を描いた第4節に現れることを述べんがためである。

まずは当該節の梗概を確認しておこう——。主人公は戦闘の最中「誰かが必要だ。誰かが最初に立ち上がらねばならない。誰かが事物を存在させねばならない。だれかが」[60]という逡巡の果てに、「ああ、しかし私がいる。結局、私がいるではないか」との考えに辿り着き、ひとり戦場に立ち上がり、敵味方の視線を集める。そのとき彼は、自分が「この強者、この自由人、この英雄」[63]、すなわち「単なる男ではない、指導者」であると確信し、「獣のように」[64]叫びながら、仲間たちを引き連れて突撃する。だが敵と相見うべく敢行された決死の突撃も、銃撃以外にドイツ人からの応答を得ることはなかった。語り手たちはよろめき、地面に穿たれた窪地に倒れ込む。その後、徐々にフランス軍を圧倒しはじめたドイツ軍の捕虜となることを恐れた主人公は、今度は敵と出会うためではなく、戦線を離脱するために、たったひとり陣を飛び出す——。以上が第4節の梗概であるが、ここで注目すべきは、仲間との突撃が、上演の語とともに回想されていることだろう——

私は自分の飛躍と群れた仲間の飛躍が相当に一致していることを信じたのだ。しかし今では、もうそれを信じていなかった。私はもはや、その日の上演 (représentation) を信じていなかったし、これからの日々の上演も信じてはいなかった。ドイツ人に対しても、フランス人に対しても。[72-73]

マルク・ダンブルも指摘するように、『シャルルロワの喜劇』第4節は、処女詩集『審問』のごとき抒情をもって戦場の高揚感を描いた前半と、それを冷めた目で見つめ直し、皮肉交りに敵前逃亡を語る後半に分かたれるが、上記の引用は言うまでもなく後者に属する¹¹⁾。主人公が自分を指導者であると感じる重要な場面までも、夫人の場合とさして変わらぬ芝居じみたものとして描くことで、

小説の喜劇性はいつそう高まっているといえよう。

だが我々にとってひときわ興味深いのは、上記の独立引用における上演 (représentation) の語が、直後の段落では演劇上の意味に加えて、表象の意を帯びていることだ――

人は何かを表現する (exprimer) ために、何かを表象する (représenter) ために、表象を与える = 上演を行う (donner une représentation) ために戦うのである。ミツパチを見るがいい。彼らは何のために生きているのか？ 表現する (figurer) ためだ。しかし、この上演 = 表象 (représentation) は失敗だった。[73]

これに続く段落では「役者の一団」「主役」「舞台」「合唱団」の比喻を用いて神話的突撃が反芻されていることに鑑みれば、「représenter」あるいは「représentation」に演劇上の意味が込められていることは明らかだろう。他方で、これらの語が「exprimer」や「figurer」の言い換えであることを思えば、そこにいわゆる表象の意が含まれることもまた否定しがたい事実なのである。

ここにきて我々は、本稿冒頭に示した問題意識に立ち帰ることができる。すなわち、戦争小説、あるいは政治小説のイメージからはいかに想像しがたくとも、『シャルルロワの喜劇』は、やはり表象概念と密接に結びついた作品なのだ。しかもこの現代思想的なトピックは、プラジャン夫人をめぐる言説にも深く関わっていることを忘れてはなるまい。そもそも、夫人が悲劇の母を演じ続けることから、表象 = 上演との関連が推察されるが、それにとどまらず、夫人の言動が実際に表象の語をもって描かれるシーンが存在するのである。次の引用は、息子の苦しみを思う夫人に対し、語り手が辛辣な視線を投げかける場面である――

それでも彼女は息子の苦しみを思いやったに違いないし、心のなかで想像しようとしていた。

彼女は、そこから何を心に表象する (s'en représenter) ことができるのだろうか？ それこそが、つねに疼くような好奇心で私が自問することだった。人は自分が感じることのなかった苦しみについて、何をすることができるだろうか？ 過ぎ去った試練はすぐに忘れられてしまうことを思うと、想像力の無力さについて考えざるをえない。[55]

作品の主題たる突撃の高揚感と、物語の基本的な枠組みを形づくる夫人の言動が「représentation」の語で描かれる以上、もはや『シャルルロワの喜劇』にお

ける表象概念の重要性は疑えない。

ここで注目すべきは、突撃による「私」の上演＝表象も、死者の苦悶を思う母の想像＝表象も、いずれも失敗に終わっていることである。すでに見たように、語り手は突撃という「その日の上演＝表象」はおろか、「これからの日々の上演＝表象」の失敗までも予感している [72-73]。また、人は自分の試練すらすぐに忘れてしまうのだから、まして他者の苦しみを想像することなどではしないと考え、息子の苦悩を心に表象しようとする夫人の試みも一蹴してしまう。換言すれば、表現・上演・想像のいずれを意味しようと、表象はけっして機能しないというのが小説のメッセージなのだ。『シャルルロワの喜劇』を貫く主題とは、畢竟ドリユ・ラ・ロシェルが心に抱いていた表象への不信感に他ならない。それを黙示するのが、クロード追悼のミサを描いた第6節だ。以下の引用は、村の教会から出てきた子供たちに、ブラジャン夫人が息子の肖像画を配布する場面である――

処理は事前に終わっていた。もうひとりの農夫である助任司祭が、子供たちが肖像を受け取れるようにと、みずから彼らを引率した。その肖像はクロードを表象していた (représentait) が、もはや本人にはどうすることも出来ないことだった。肖像はクロードの大学入学資格、学士号、種々の架空の偉業、軍の通達による表彰 (ブラジャン夫人がボンシュールから苦勞して手に入れたもの) を語っていた。

金髪で、なかには茶色い髪のも混じったベルギーの子供たちは、冷静かつ恭順にそれを受けとっていた。おそらく彼方では、それをくれた女主人が絵の陰に隠れてしまったあとも、人々はまだクロードのことを話題にしているのだろう。[83-84]

ブラジャン夫人が用意した「架空の偉業」や無価値な軍功は、クロードの肖像とともに、遠いベルギーの寒村で語られ続けているらしい。一種の経歴詐称とも言えようが、肖像の主には「どうすることも出来ない」。この一節は「表象＝代表する者とされる者との径庭」もしくは「代理人が委託者を表象＝代理しない、あるいはしそこなっている」状態と定義される表象の危機そのものであろう¹²⁾。そして、このような表象の乖離状態を暗示するのが、『シャルルロワの喜劇』第5節で描かれた遺体探しのエピソードなのである。

2. 機能しない固有名詞

問題の第5節はリマジネール版に換算して2ページという短さであり、かつ

内容的にも中心テーマとの関連が見出しにくいいため、同作を巡って紡がれた少なからぬ研究言説のなかでも、注目されることの稀なセカンスである¹³⁾。にもかかわらず本稿が同節に注目するのは、それが固有名詞をめぐる物語であるからだ。

あらためてルイ・マランの定義を引用すれば、表象とは「現存をもって不在に替えること」である。したがって表象とは「言語にせよ図像にせよ、記号のもっとも一般的な構造」の謂いでもある¹⁴⁾。ならばシニフィアンとシニフィエを備えた記号でもある固有名詞は、「現存をもって不在に替える」表象として機能しようと考えてよい¹⁵⁾。とすると、『シャルルロワの喜劇』における表象の問題を探求する我々にとって、「ヨーロッパの命がぶら下がった護符、すなわち固有名詞」[79]の行方を追う第5節は精読に値するセカンスと言えよう¹⁶⁾。

では遺体探しのエピソードとはいかなるものなのか。以下に梗概を記そう——。シャルルロワ訪問に際し、プラジャン夫人が抱いた目的はふたつ。ひとつは息子の足跡を辿り、彼の落命した戦場を実見すること、今ひとつはこの地に葬られた息子の遺体を探し出すことであった。かつての戦場である森のなかには、千人のノルマンディー人とザクセン人が埋葬された墓地がある。そのどこかにクロード・プラジャンは眠っているのだ。そこで深夜になると、主人公は村人ともに松明や電灯を手にして、「北方の精霊の加護により、夢見るような公園となったこの墓地 […] 男の静かな純血が支配する小さなワルハラ」[79]に戻り、クロード・プラジャンの墓を探し求める。5つの墓に当たりをつけた一行は、それぞれから棺を掘り起こして遺体を確認する。最初の棺桶から出てきたのは「フランス人のようでもあり、ドイツ人のようでもある」[80] 遺体で、身元判別の決め手を欠き、ふたつめは「ドイツ人のように背が高い」がゆえに、クロードとは考えにくい。そして3つめの死体に至り、歯の特徴が息子と一致することを根拠に、夫人はこれをクロードの遺骸だと見なす。これで目的は達せられたはずだが、探索に費やした金銭が惜しくなった夫人は、「残る棺も開けさせたが、なかに在るものを見ようとしなかった」[81] ……。

以上が遺体探しのエピソードであるが、まずは、ここでの描写もまた演劇の刻印を帯びていることを指摘しておこう。すでに梗概からも看取されるように、「小さなワルハラ」という比喩が『ニーベルングの指輪』を連想させる。また死者の行方を求めて静かな墓地を掘り返す主人公や村人を、一斉検挙に出る警察

に喩えることも、物語の喜劇性を強調している——

そして私たちは暗闇のなか群衆を叱りつけ、身体検査を行い、湿った夜と大地のなかで、身分証明書を出せと言い始めた。

社会の層よりも低いところに沈み、死がすべての人に与えてくれる気高さに包まれて、地下の巧妙な化学反応を受けながら、親密かつ本質的な王国のなかでもつれ合ったこの群衆——私たちはそこで一斉検挙を実行し、彼らを警察署のケンケ灯のもとに連れて行こうとしていた。〔…〕私たちは卑俗な愚か者で、霊媒刑事だった。[81]

だが喜劇的な描写にもまして注目すべきは、クロードの遺体を特定しようとする夫人の隠された動機である。語り手の言を信ずるならば、「彼女は自分の息子を探していたのではなかった」[80]。プラジャン夫人が何としても見つけ出さねばならなかったもの、それは一個の固有名詞だったのである——

妄想じみたつまらぬ物——ある身元、人格、認識番号を、私たちは探し求めている。ユダヤ教徒もキリスト教徒も松明を手に、ヨーロッパの命がぶら下がった護符、すなわち一個の固有名詞を探し求めているのである。プラジャン夫人はプラジャンという名を探していたのだ。ミュレールとしてこの世に生を受けたプラジャン夫人は、プラジャンという名前を、自分の財産であるかのように探し求めている。彼女はこの地に、プラジャンという姓を書き入れ、この場所にプラジャンの名を刻印する権利を行使したがっていたのである——彼女自身がそれにより刻印され、万が一のために我が物としておいたこの名前を。彼女は自分の息子を探していたのではなかったのだ。[79-80]

固有名詞の重要性が明確に語られた一節である。ミュレール (Muller) というドイツの血脈を連想させる名前を捨て、そしてまたカトリックに改宗することで「自分が1500年も前からフランスにいる」[82]かのように振る舞うユダヤ人女性にとって、「傑出した実業家」[25]である夫から受け継いだプラジャンの名は、自分を守る「護符」だったのである。

ならば彼女は目的の固有名詞を見つけることが出来たのだろうか。すでに見たように、最初に開けられた棺から現れた死体はフランス人ともドイツ人とも判別できず、ふたつめの遺体は「形を失った姿があまりにもすらりとしている」[80]として、村人は「一致して、このおぞましいハチミツに、クロード・プラジャンの名を付与することを拒んだ」。そしていよいよ3つめの棺桶に手を付けることになる——

もうひとつの棺の蓋が外された。

「これが彼よ」とブラジャン夫人が言った。

ハチミツの真ん中に、微笑と、クロードさながらに一本だけほんの少し短い前歯が見えた。誤審する絶好の機会だ。このじつに不信心で哀れな女性はそこに飛びついた。

「他のものを見る必要はありません」

「わかりました、お望み通りに」と村長は、こんなにも早く片の付いたことに喜んで言った。[81]

引用箇所を分析する前に、議論の前提として、遺体探索の挿話を表象との係わりから読むことの必然性を確認しておこう。まず注目すべきは、ハチミツ (miel) という単語の出現である。通常、この語には死体を意味するような用法はなく、むしろ蜜月 (lune de miel) の語句が示すように、おぞましきとは正反対の甘美なイメージを喚起する¹⁷⁾。かくのごとき含意にもかかわらず、これが死体の描出に使用されれば、読者は戸惑いつつも、しかし同時に突撃の経験を反芻した場面を想起せざるをえない。既出なれど、改めて引用しよう――

人は何かを表現するために、何かを表象するために、表象を与える＝上演を行うために戦うのである。ミツバチを見てみるがいい。彼らは何のために生きているのか？ 表現する (figurer) ためだ。しかし、この上演＝表象は失敗だった。[73]

ここで使用されているミツバチ (abeilles) の語もまた、ハチミツ同様、いかにも唐突だ。そのうえ動詞 «figurer» が目的語を欠いているため、ミツバチの表現とは具体的に何を言わんとしているのかも判然とせず、語り手の真意は探りがたい。にもかかわらず、ハチミツの暗喩で描写された死体をめぐる挿話と、ミツバチを連想しつつ表象の意味を問うた述懐とが同一の主題系を有している以上、まるで無関係とは考えにくい。したがって、固有名詞を求めて遺体を掘り起こすブラジャン夫人の物語を、表象との関連から検討することは、無根拠な試みではないのである。

さて、話題をクロード発見の場面に戻せば、3番目の遺体をめぐる語り手の立場は曖昧であり、それが真実クロードであったか否かについての判断は留保されている。ただし、歯並びを根拠とした身元確認を「誤審する絶好の機会」と評していることを思えば、語り手は遺体をクロードとは信じていないらしい。もし主人公が疑うように死体がクロードでないとすれば、あれほど夫人が探し求め、ついに見つけ出したと信じているブラジャンの名は、じつは記号として

は失調していることになりはしないか。なるほど、記号としての固有名詞は、それが談話で使用されたときには特定の指示対象と結びついて、潜在的にブラジャンと名付けうる対象を、現実にもそう呼ばれる対象に変えてしまうのかもしれない¹⁸⁾。じじつ、つづく第6節では、遺体はクロードのものとしてミサを施され、彼の肖像が故人略歴とともに配布されたことに鑑みれば、固有名詞ブラジャンは不在のクロードを表象する記号と言えなくもない。しかしながら『シャルルロワの喜劇』における死者は、そもそもブラジャンと命名できぬ存在かもしれないのである。もちろん、現実のクロードと無縁の村人にとっては、固有名詞ブラジャンは記号として機能し、その結果、遺体の主も彼であると認められている。だが、夫人の判断を危ぶむ語り手には、この固有名詞は誤ったラベルに過ぎず、したがって言及の対象は表象されていないのである。別言すれば、「私」の見るところ、3番目の死者はクロード・ブラジャンと名付けうる存在ではないため、この固有名詞では死者を表象＝代理することが出来ないのだ。つまり、記号は表象の対象と大きく乖離しているのである。このように、事物を指し示すことのできない言葉への不安こそが、遺体探しの挿話を貫くモチーフなのではあるまいか¹⁹⁾。

じじつ、記号と表象をめぐる考察こそが物語の真のテーマであることを暗示するかのように、『シャルルロワの喜劇』には他にも固有名詞に関連したエピソードが挿入されている。まずはベルギー到着の翌日に、森の墓地を尋ねる場面。この「魅惑的な墓地」で語り手は、パリ政治学院の友人3人の墓標が並んでいるのを見つける――

たった一発の砲弾が、彼らを一緒に吹き飛ばしてしまったのである。村長の話では、棺のなかの肉体は、板に貼られた名前ほどの大きさもなかったとの由。これら3つの棺は空っぽだったのである。[58]

ここでも固有名詞は内実をもっていない。ブラジャンの名が死者の正体を表象しないのと同様に、3人の固有名が指し示すものは空の棺、すなわち無である。固有名を書き込まれた棺のなかに何も入っていないとの説明は、記号における内容の不在を暗示しているとは考えられまいか。そうであるならば、戦友たちの墓標が象徴しているのは、記号と表象の機能不全であると解釈できよう。

固有名詞が登場する今ひとつの例は、突撃の最中に主人公が感じる高揚の描

写である。ドイツ軍に向かって突撃しながら、主人公たちは「獣のように叫んでいた」[64]。「何を叫んでいたのか？」と自問しても、主人公は解答を持ち合わせず、ただ、「人間のなかの獣 […] セックスと戦争と革命をおこなう獣」が叫んでいると答える。以下の引用はそれに続く部分である――

フランス万歳と叫ぼうか。ちえっ、情事の最中には、私たちはひとり以上の女性を呼び求めた。他のことを叫ばぬままに死ぬのは嫌だ。この叫びは私たちほどには偉大ではないのだ。しかし事物が存在するためには、名前を発せねばならないのである。[65]

名前があまりにも卑小であるため、対象の偉大さを的確に表現しえないことへの不満と苛立ち。これもまた墓地のエピソード同様、記号が意味内容を適切に表現できないことへの嘆きである。結局のところドリユにあっては、記号による表象はしばしば機能不全をきたすものとして把握されていたと、考えざるをえない。

エピローグとなる第8節では、息子の遺体を同定し、ミサも済ませ、看護婦の仮装を解いた夫人が、語り手を部屋に呼ぶ場面から始まる。あらためて秘書の労苦をねぎらいながら、女主人は「クロードは殺された。あなたも殺されたかもしれないのに、そうはならなかった」[95]と述べた後、「クロードは何かのために殺された。あなたは何かのために戦い続けなければいけない。あなたは代議士にならなければならない」[96]として、運動のための資金も選挙区も用意することを約束する。にもかかわらず語り手は、自分が右翼でも左翼でもなく、老人に反対なのであり、「右派も左派も年老いている」以上、選挙に出る意志のないことを告げて、物語は幕を閉じる。

いうまでもなく表象の派生語 «représentatif» は代議制を意味する。表象の危機に直面する主人公が、政治領域における発現形態である代議制を肯定できるはずもない。じじつ語り手は、「右派も左派も年老いている」と言明することで、己が代表=表象すべき対象は存在せず、したがって自己の存在が代議制=表象には回収不可能であることを明らかにしているのである。くわえて夫人の申し出は「私」にクロードを代理=表象する役割を求めていることも指摘しておこう。クロードと同じ目的をもって戦うことで、彼女は「私」にクロードを代理するよう要請しているのだ。しかし表象それ自体を信じられない語り手が、クロードの代理人となることを肯うはずもない。畢竟するに、『シャルルロワの

喜劇』最終節における主人公は、死者を代理することも、特定の政治的立場を代表することも拒絶することで、表象の危機こそが物語の主調低音であることを暗に語らんとしている、そう結論して差し支えないだろう。

結 語

本稿は『シャルルロワの喜劇』を表象の観点から分析することで、同作が単なる戦争体験の報告に留まるものではなく、表象と記号への不信を語ったものであることを明らかにした。クロード・プラジャンの遺体を探す第5節は、それを象徴する挿話といえよう。これまで研究者の注意をほとんど引かなかったこのエピソードは、固有名詞の問題を糸口として、言語の表象機能にたいする先鋭な危機意識を語ろうとしているのである。そうであればこそ、物語結末の主人公は、特定の人物や特定の党派を代理＝表象することを拒絶するのだ。では、このような問題意識は『シャルルロワの喜劇』以外の作品では、いかなる形態で現れているのだろうか。詳細な検討については他日を期し、本稿では概略を記すにとどめたい。

まずレットも指摘するように、表象の問題が明示的に扱われているのは『欺かれた男の日記』である²⁰⁾。小説の語り手は、複数の男性と同時に交際する恋人ネリーのなかに、表象という悪徳を見るのだ——「とはいえ、よく考えてみると、彼女のなかには表象と悪徳の原理がある。しかし女性が放蕩者となって、豊富な経験を積むのは容易ではないうえ、社会的非難を恐れる彼女はそれを望みもしていない。彼女が心に抱く印象は二、三の男の体を行ったり来たりしながら、その狭間でいまだに激しく、真新しいに違いないのだ」²¹⁾。異性愛と表象がなぜ結びつくのか、男女の交情を主題とした他のドリュ作品とどのような関係にあるのかは、今後の検討課題である。

政治思想との係わりにおいても、表象の問題は無視できない。本稿で見たように、表象概念は代議制の問題と深く結びついている。だからこそ、記号による表象を信じないシャルルロワの生還者は、代議士立候補の勧めを拒絶したのだ。だが、それだけではない。プーニューも述べるように、表象の力で本能や欲動を制御する社会秩序の対極に位置するのは、情動に支配された共同体である²²⁾。この共同体の出現を、ドリュは1934年のパリ騒擾事件に垣間見たのではあるまいか。じじつ、『ジル』において主人公を覚醒させる2月6日の暴徒た

ちは、象徴的なものを食い破って噴出した原初の力動であるかのように、不定型の液体として描かれている²³⁾。それゆえ、ドリユのファシズムを表象の危機の現れとして理解・把握することも可能と思われる。

擱筆にあたって、ドリユの政治思想が表象への不信と密接に関連しているように、ファシズムに魅入られた他の作家たちにも同じ痕跡が発見できる可能性を指摘しておこう。表象の危機という問題設定はひとりドリユのみならず、大戦間のフランスにおける政治文化を探求する糸口となりうる。今後我々の研究は、ドリユの残したテキストを丁寧に読み解くことで作家における表象概念の変遷を探り、ファシズム文学の研究にいささかなりと寄与することを目指すことになろう。

註

- 1) Voir Jean-François LOUETTE, «Deux chiens dans un homme: du cynisme dans *La Comédie de Charleroi*», *Roman 20-50*, n° 24, décembre 1997, p. 24.
- 2) Voir Louis MARIN, «Mimésis et description», in *De la représentation*, Paris: Éd. du Seuil / Gallimard, coll. «Hautes Études», 1994, pp. 254-255.
- 3) Louis MARIN, «Le pouvoir et ses représentations», in *Politiques de la représentation*, Paris: Éd. Kimé, coll. «Collège international de philosophie», 2005, p. 72.
- 4) じつは『シャルルロワの喜劇』には、もうひとつ語りの位相が伏在している。というのも「私」の戦地再訪を読者に語っているのは、ムッソリーニやヒトラー、あるいはスターリンやトロツキーを知っている1930年代の「私」なのである。したがって本作は1914年の体験を報告する19年の「私」を、小説刊行時の「私」が回想するという複雑な構造を有しているのである。Voir Marc DAMBRE, «“La Comédie de Charleroi”: un lyrisme de l'ironie», *Roman 20-50*, n° précité, p. 46.
- 5) Voir Daniel BOUGNOUX, *La Crise de la représentation*, Paris: La Découverte, 2006, pp. 12-13. 西洋思想史の源流に遡れば、プラトンは、観客の眼前で登場人物と演技者が一体化し、今この場で物語が展開される演劇こそが、現実の最も優れた表象方法であると考えていた。Voir Alexandre GEFEN, *La Mimésis*, Paris: Flammarion, coll. «GF Flammarion», 2002, p. 23.
- 6) 『シャルルロワの喜劇』のテキストとしてはリマジネール版 (Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *La Comédie de Charleroi*, préface de Julien HERVIER, Paris: Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1996) を使用し、その該当ページ数のみを [] に示す。ただし同一頁からの引用が続く場合には、最初の引用にのみ出典を付す。なお訳出・引

- 用はすべて拙訳によるが、山内義雄による邦訳（『シャルルロアの喜劇』、『女達に覆はれた男』所収、第一書房、1936年）を適宜参照した。
- 7) 同作における喜劇性については、次の論文も参照のこと——松本勤「〈ジル〉あるいは厳粛な道化」、河野健二編『ヨーロッパ——1930年代』所収、岩波書店、1980年、83-86頁。
 - 8) 女主人とそれに付き従う語り手のシャルルロワ訪問が、ドリユの実体験から想を得ていることは周知であるが（voir DAMBRE, *art. cité*, p. 55）、これに加えて、ある歴史的事実が作家に影響を与えた可能性を指摘しておこう——。かつての激戦地は、遺族による戦地巡礼と、好奇心旺盛な人々の観光対象となり、はや1917年にはミシュランがマルヌの戦場ガイドを出版、翌年にはロンドンの旅行代理店ピックフォーズが「思い出せ」を合言葉に戦地探訪を組織した。これに続いたのがトーマス・クックで、南北戦争の戦跡巡りをプロデュースした経験を活かして、フランスの顧客を独占したのである。このような、いわば戦地観光産業は20年代をとおして発展しつづけ、1929年に古戦場を訪れた外国人の数は200万人を下らなかったという（voir Jean-Yves LE NAOUR, *Le Soldat inconnu. La guerre, la mort, la mémoire*, Paris: Gallimard, coll. «Découvertes», 2008, pp. 55-59）。もちろん、見物客による戦地訪問をめぐる議論は喧しく、1920年9月4日付の『傷痕軍人新聞』は物見高い人々を語調も激しく非難している（voir *ibid.*, p. 58）。このような社会状況が『シャルルロワの喜劇』の源泉となった可能性は否定できまい。
 - 9) マルク・ダンブルによれば、『シャルルロワの喜劇』の特徴は抒情の抑制にあり、演劇性や滑稽さの強調はそれを実現するための手段である。ドリユは処女詩集『審問』のような詠嘆調ではなく、皮肉に満ちた語りを用いることで、主人公が戦場で感じた高揚感を、冷静に分析しようとしたのであり、作中に頻出する視覚のテーマは、語り手が物語内容にたいして感じている距離感の表れであるとの指摘は興味深い。また当初は夫人に向けられていた皮肉な視線が、終盤では語り手に向かい、両者の立場が逆転するとの分析は傾聴に値しよう。Voir DAMBRE, *art. cité*, pp. 46-50.
 - 10) 有田英也『政治的ロマン主義の運命——ドリユ・ラ・ロシェルとフランス・ファシズム』、名古屋大学出版会、2003年、233-256頁から表現を借用した。
 - 11) Voir DAMBRE, *art. cité*, p. 51.
 - 12) Voir Didier MINEUR, *Archéologie de la représentation politique. Structure et fondement d'une crise*, Paris: Presses de la fondation nationale des sciences politiques, coll. «Fait politique», 2010, p. 17.
 - 13) 数少ない例が、有田掲書、249-256頁である。同書によれば死体との邂逅は、苦痛と悲惨を耐え抜くために語り手が経なければならぬ試練でもある。
 - 14) Voir MARIN, «Mimésis et description», *art. cité*, pp. 254-255.
 - 15) Voir Michelle LECOLLE, Marie-Anne PAVEAU et Sandrine REBOUL-TOURÉ, «Les Sens des noms propres en discours», in *Les Carnets du Cediscor 11*, Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2009, p. 11. 補足すると、言語哲学者フランソワ・レカ

- ナティはジョン・サールの議論に依拠しつつ、人名はそれが指し示す人物の不在時に使用されることを論拠として、固有名詞もまた事物を代理=表象する記号であると結論づけている（『ことばの運命——現代記号論序説』菅野盾樹訳、新曜社、1982年、71頁参照）。
- 16) ドリュウの作品において、固有名詞が無視しえない要素であることについては、拙稿「ドリュウ・ラ・ロシェルにおけるヴァリアントの問題——『夢見るブルジョワジー』と『シャルルロワの喜劇』——」、『ステラ』第28号、九州大学フランス語フランス文学研究会、2009年12月、122-123頁を参照されたい。
 - 17) たとえば『フランス語宝典』の«miel」の項によれば、それは「甘美、快樂、完全性、魅惑に満ちたもの」であり、死体の描写に適用された例は見受けられない。Voir *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Paris: CNRS/Gallimard, 1985, t. 11, pp. 797-798.
 - 18) Voir LECOLLE, PAVEAU et REBOUL-TOURÉ, *art. cité*, p. 11.
 - 19) 遺体探索の挿話は、プーニユーの述べた意味での表象の危機をも暗示している。プーニユーの主張を繰り返せば、形をもたぬ不気味な存在に、記号を用いて秩序を付与することにこそ表象の意味がある（voir BOUGNOUX, *op. cit.*, p. 14）。とするならば「社会の層より低いところ」[80]に沈み込み「形を失った姿 (la forme informe)」をした「おぞましいハチミツ」を、社会のレベルにまで引き上げて、名前を与えようとする夫人の行為は、表象そのものであると考えられよう。この意味で、フランスの国名が自分たちの偉大さにそぐわないことを知りつつも「事物が存在するためには、名前を発せねばならない」[65]とする語り手の感慨もまた、社会の成立には表象が必要との認識を示したものとと言える。ただし、クロードの名前は第3の遺体を指し示すことができず、現実的なものに象徴の衣を被せようとする夫人の行為は失敗に終わり、表象の危機は依然として解決されないままである。
 - 20) Voir LOUETTE, *art. cité*, p. 24.
 - 21) Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Journal d'un homme trompé*, édition définitive, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1978, p. 26. 参考までに、その他の表象にかかわる件を引用しておこう——「私を監視する彼女の目はますます鋭くなり（だから私は彼女には表象と悪徳の原理があると言うのだ）、他方で彼女の愛撫は何度も脇道に逸れ、何度もリズムを狂わせながら、目的へと向かっていくのである」（*ibid.*, p. 31）。「彼女が自分の快樂と私の快樂を区別できるというのは深刻な症候だ。そして彼女が表象の能力をもつのはさらに不安な兆しである。それでは彼女は現実よりも、想像の世界で生きているわけだ」（*ibid.*, p. 37）。
 - 22) Voir BOUGNOUX, *op. cit.*, p. 14.
 - 23) たとえば次の一節を想起されたい——「どんなことをしてでも、老いさらばえた政党、声明や会合、記事や演説などの旧習から抜け出すのだ。そうすれば即座に、素晴らしい集団の力が手に入るだろう。右派と左派の垣根は永遠に壊されて、生命の波があらゆる方向へ進むのだ。この大いなる増水の瞬間を感じないか？ 潮は眼前に

満ちている。それをどこへ差し向けるかは、お望み次第。ただし、即座に、どんなことをしてでも、それを差し向けなければならない」(Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Gilles*, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1973, p. 599)。