

死者と裏切り者：ドリュ・ラ・ロシエルの第一次世界大戦

松尾, 剛

<https://doi.org/10.15017/9975>

出版情報：Stella. 16, pp.31-42, 1997-07-01. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン：

権利関係：



死者と裏切り者

—— ドリュ・ラ・ロシエルの第一次世界大戦 ——

松 尾 剛

のちに「大戦争」と呼ばれることになる人類初の世界戦争，すなわち第一次世界大戦が勃発したとき，ピエール・ドリュ・ラ・ロシエルは21歳であった¹⁾。彼は1914年にシャルルロワとシャンパーニュで，1916年にはヴェルダンで戦闘に参加しているが，なかでもシャルルロワの会戦は彼のトラウマ的体験となった。果てしなく続く行軍への嫌悪，近代戦への恐怖，親友アンドレ・ジェラメックの死，突撃のさなかに感じた陶酔。これらすべてが彼のなかに生涯消えることのない刻印を残した。この体験を歌うことから彼の文学的経歴は始まるのだが，その出発点に位置するのが処女詩集『審問』(1917年)である。この戦争詩集が歌というよりもひとつの〈叫び〉であったことはいくら強調してもしすぎることはない²⁾。ドリュは戦争体験を経てはじめて書くことへの抑えがたい欲求を覚えたのであり，〈シャルルロワ〉は作家にとってのいわば原体験となったのである。それゆえドリュについて論じようとする者にはシャルルロワ体験へのアプローチが不可欠であるといえよう。もちろん今日まで多くの研究者がドリュの戦争体験について言説を積みかさねてきた³⁾。にもかかわらず「シャルルロワの喜劇」に見られる供犠思想と戦場体験とのかかわりについては，いまだほとんど考察がおよんでいないというのが実状である。それゆえ本稿は主としてこの小説を表題作にかかげる作品集によりながら，ドリュにおける戦場体験と供犠思想の関係を読み解こうとするものである。

*

まずはドリュの供犠思想の内容を要約しておこう——。彼の基本的な世界観は，現代はふたつの対立する陣営に分裂しているというものであった。この対

立を止揚することがドリュの思考における根本問題なのであるが、止揚は〈裏切り者＝ユダ〉によってのみなされる。裏切り者は愛の対象を殺害し、自らも死ぬことで対立するふたつの世界を和解させることができるのである。ドリュにおいては裏切り者と生贄とは双生的存在として提示される。たとえば「二重スパイ」における〈共産主義／ツァーリズム〉や『わらの犬』における〈天上王国／地上王国〉のように対立するふたつの価値体系は、作家にとって等価なものであり、その力に優劣はない。つまり対立関係それ自体が双生的なのであり、それゆえそれぞれの世界を表象する裏切り者と生贄は、必然的に双生児となる。そしてこの裏切りによる殺害と、裏切り者の自己破壊が〈供犠〉と呼ばれるものなのである⁴⁾……。供犠のテーマがはじめて作品の中心的位置を占めるのは1935年の「二重スパイ」においてであるが、じつはその前年の中編小説集『シャルロワの喜劇』の表題作に、ごく短いものではあるが供犠にかんする記述がすでに存在するのである⁵⁾。

のちの論述を容易にするためにも、ここで中編小説「シャルロワの喜劇」の梗概を紹介しておこう——。この小説は「ぼく」という無名の語り手による1人称の物語である。時は1919年7月。「ぼく」はプラジャン夫人の秘書をしている。彼女の息子クロードは「ぼく」の友人であったが、シャルロワの戦いで1914年の8月に戦死してしまった。夫人は息子の死地を見に行くため「ぼく」に案内を命ずる。看護婦の装いで旅をする夫人にうんざりしながらも従う「ぼく」は、シャルロワの平原で突然1914年の戦闘を思い出す。みずからの啓示にみちた戦争体験を語る「ぼく」に、しかし夫人は軽蔑をしか示さない。夜になると夫人はクロードの遺体をもとめて兵士たちの墓を暴き、ある死体を息子と断定する。翌朝のミサが終わると夫人は「ぼく」にクロードの遺志を継いで代議士に立候補せよと命ずるが、「ぼく」は断ることしかできない……。

以上が作品の梗概である。「シャルロワの喜劇」はドリュ作品のなかで『ジル』『鬼火』とならんでもっとも著名な作品であるため、これにかんする研究言説も多い⁶⁾。そのさい論じられるのはもっぱら「ぼく」が感じる突撃の陶醉であるが、しかしクロードの死体を確認した翌朝におこなわれるミサのシーンはもっと注目されてしかるべきだ。なぜならこの挿話には作家の供犠思想が萌芽的な状態で認められるからである——

ぼくらはミサを聴いていた。すばらしいセレモニーだ。15歳のときから教会になど入ったこともないぼくであったが、そのあいだ少しばかり儀式の歴史を勉強していた。それゆえこのセレモニーは深くぼくの心を感動させた。古い儀式、これこそ君らに事物と人間の核心を伝えるものだ。あの魔術師たちのひとりがアジアの壮麗な服に身をつつみ、パンとワインを天高く掲げ、生贄の神を供物を求める神に捧げるのを見ると、ぼくの心は狂喜する。生の狂った、前代未聞の神秘。不可思議な神話。世界は不条理だ。しかしその振舞いは美しい。[89]

引用はミサに列席した主人公の歓喜を述べた箇所であるが、ドリュが供儀に示した関心はあきらかである。さらにこの場面における供儀の描写を検討すれば、のちに『わらの犬』(1944年)で成熟するこの思想の基本命題、すなわち〈対立するものの和解〉という概念が提出されていることに気づかざるをえない。この和解の概念は「シャルルロワの喜劇」ではプラジャン夫人を迎える市長と、ミサを執りおこなう司祭により表象されている――

司祭は髭のない点をのぞけば市長にそっくりであった。じっさいその職務において彼らは双子なのだ。こうして世界は動いている。それぞれの村に、それぞれの野営地にひとりの魔法使いと、ひとりの指導者がいる。彼らは憎みあってはいても、共犯者なのだ。[89]

ふたりは対立する双生児であり、市長が行動者を、司祭が思索者を象徴している。対立する存在としての行動者と思索者が、不可分のものとして供儀のさなかにたちあらわれるという構図は、のちに『馬上の男』(1943年)で再度描かれることになるが、さらにミサの直後におこなわれる食事の席では〈行動/思索者〉のほかに〈ブルジョワ/農民〉という対立も解消されてしまうことを指摘しておこう⁷⁾。つまりミサの挿話は世界の和解という供儀の基本命題を内包しているのであり、それゆえごく簡略に触れられるにすぎないとしても、ドリュにおける供儀思想の萌芽として把握されねばならないのである。

*

われわれは「シャルルロワの喜劇」におけるミサがドリュの供儀思想の萌芽であることを確認したが、つづいて供儀思想が戦争小説にあらわれた理由を考

察しよう。まず注目すべきは「ぼく」がシャルルロワの死者たちにたいして罪悪感を抱いていたことである。なぜ彼は罪悪感を抱かねばならなかったのか。それは彼ひとりが戦場から生還したからである――

ぼくが悲鳴を上げたので、ブラジャン夫人がぼくを見た。

その視線には恨みがこもっていた。もう何度かかいま見たことのある感情だったが、今やそれがはっきりあらわれていた。彼女はぼくを恨んでいた。なぜか？ たぶんそれはぼくがまだ生きているから。仲間だった彼女の息子は死んだというのに。ぼくは一種の恥ずかしさを覚えた。まるで今ぼくの享受している日々が、この地に残してきた若者たち〔＝死者たち〕から奪いとったものであるかのように。[32]

この「ぼく」の心理から判断すれば、罪意識と生き残りの関連はあきらかであろう。そしてそれはドリュ・ラ・ロシェル自身にも当てはまることだったと考えられるのである。

ここで詩集『審問』の末尾におかれた詩編「男たちよ、ぼくは戻ってくる」に目を向けてみよう。この詩は戦場を離れた語り手が、彼方に残してきた仲間たちに語りかけるものだが、そこには自分だけが安全に生きていることにたいする彼の負い目が表現されている――

ぼくは君たちのところに戻ってくる。しかし君たちはぼくを待ってはいない。愛情を込めて迎えてはくれない。

耐えられないのだ、街で君らに会うと君らは視線を向けるけれど、その距離はあまりに遠いから、ぼくに届かない。ぼくらはそれ以後死の空間に隔てられ、そこで愛は迷い、死んでしまう。[…]

ぼくはもう、君らと共にはいないのだ。ぼくは君らの家族といえるのだけれど、彼らは他人で、君らを愛するすべを知らない。⁸⁾

戦場を捨てたことにたいする罪悪感は明瞭である。もちろんこの詩で語りかけられている男たちとは戦場に残された者たちであって、クロード・ブラジャンのような死者ではない。しかしそれでもやはり彼らは「死を運命づけられた者」⁹⁾なのである。ところで『審問』が1941年の『初期著作集』に多少のヴァリエーションをともなって再録されたとき、この詩は削除されてしまった。処女詩集の掉尾を飾っていたことを思えば、この詩の重要性は疑いようがない。

それほど重要な詩をなぜドリユは削除したのだろうか。おそらく戦時の詩集で死への決意を〈叫び〉ながら、1941年の今日になっても生きながらえている自己にたいするドリユの罪意識が、この詩を削除させたのである。生き残ったものが死地への憧憬を歌いつづけることはできないと、ドリユは考えていたのではないだろうか。

戦場からひとり生還したことへの罪悪感。これこそがドリユのオブセッションである裏切り者のイマージュの核にあるものなのである。ジュリアン・エルヴィエは『シャルルロワの喜劇』に収録された6編の中編小説のうち、5編までもが登場人物の逃亡=裏切りとともに幕を閉じることを指摘している¹⁰⁾。表題作「シャルルロワの喜劇」の主人公は戦闘が敗北に終わると、オランダへの逃亡を企てた。ヴェルダンでの戦闘を目前に陸軍を逃げだす「聖書の犬」のグリュメールは、戦後になるとヴェルダンの英雄を詐称する。「狙撃兵中尉」と「脱走兵」はいずれも語り手の出会った戦争忌避者の物語である。小説集の末尾におかれた「戦争の終り」の話者は戦場のヒロイズムを賛嘆しながら、顔面を失ってもなお生きつづけている兵士の苦悶を目撃すると恐怖に駆られて逃げだしてしまう。いずれの物語においてもドリユは逃亡者=裏切り者を描き出すのである。

もちろん戦線逃亡が裏切り行為として認識されることは決して奇妙なことではない。むしろここで注目すべきは、戦線逃亡という作家の実人生ではなされなかった行為を描くことで、ドリユが自身を戦時における裏切り者として提示していることなのである。たとえば「聖書の犬」「狙撃兵中尉」「脱走兵」の3編は、語り手の出会った逃亡者たちを描出しているのであり、語り手自身は兵士として登場する。だが〈勇士〉であるはずの語り手たちは、逃亡者を裏切り者として描きながら、しかし彼らにたいする共感を隠さない。また巻末作品「戦争の終り」は、主人公が動員解除の命令を聞く場面で終るのだが、最後の一行、すなわち小説集全体を締めくくる一行は重要である――

ぼくは出発した。そして二度と戻ってこなかった。¹¹⁾

この結句はあきらかに「男たちよ、ぼくは戻ってくる」と対照をなしている。つまり大戦中の詩編で戦場への帰還を歌ったドリユが、1934年には戦場から

の脱走を語っているのである。この小説を巻末に配置するさい、ドリュが『審問』における最後の詩編を意識しなかったとは考えにくい。むしろ『審問』の詩を念頭においていたと考えるべきであろう。そのことは彼が1917年とは異なり、みずからを脱走兵=裏切り者として提示する意図を持っていたことを示しているのである。

『シャルルロワの喜劇』全編が無名の1人称で書かれていることにも留意しなければならない。自らのことをしか語らない作家でありながら、ドリュ・ラ・ロシェルはその小説作品ではつねに、物語に作者からの独立性をあたえる3人称の文体をもちいていた¹²⁾。その彼がここで1人称をもちいたのはいかなる理由によるのだろうか。それは語り手と作者とが混同されやすいスタイルをもちいることで、作家自身を裏切り者として提示するためであったと考えられる。戦線を逃亡する「シャルルロワの喜劇」や「戦争の終り」の語り手はもちろん、他の3編のなかで逃亡者への共感を隠さない話者もまた潜在的裏切り者として読者の目に映る。そして裏切り者としての語り手は1人称の文体ゆえに、小説家ドリュ・ラ・ロシェルと重ね合わせられることになるのである。つまり『シャルルロワの喜劇』は物語の内容において裏切り者を描き出し、語り的手法において作者自身を裏切り者として提示する作品集といえるだろう。

裏切り者意識は1939年の作品『ジル』にもあらわれる。休暇で前線を離れパリに戻ってきたジルは、死んだ戦友の妹ミアン・フェルカンベールと結婚することで同家の財産を奪おうとする。ところが彼女の父親に出会ったとき、ジルは「シャルルロワの喜劇」の主人公と同様に戦死者の幻を見る。亡霊に「おまえはここで何をしている？〔…〕おまえは前線を離れ、俺たちの家を掠め取りに銃後へと戻ってきたのか」¹³⁾と非難され、ジルは自らを恥じる――

ジルは前線を離れたことを後悔する気持ちが、心の底では生きつづけていたことに気づいた。俺はこんなところで何をしているのか？ こんな生活は脆弱で、卑劣で、ばかばかしいほど浮薄だ。俺は彼の地でしか生きることのできない人間なのだ。いや、むしろ彼の地で死ぬために生まれてきたのだ。¹⁴⁾

ジルのなかに死んだ息子たちの面影を見て泣きだしたフェルカンベール氏の姿が亡霊の出現するきっかけになっていることを思えば、ジルの悔恨は生き残り

の罪意識に起因していると考えられよう。また死んだ戦友の肉親が生き残りに罪悪感を覚えさせる構図は「シャルルロワの喜劇」と同一であり、そのことから『ジル』で問題となっているのは生き残り、すなわち裏切りであるといえるのだ¹⁵⁾。

ここで「シャルルロワの喜劇」における供犠の問題に話を戻そう。この供犠で〈行動者／思索者〉〈ブルジョワ／農民〉の対立が消滅することについてはすでに見たとおりであるが、今ひとつそこで解消される対立の存在を指摘しなければなるまい。その対立とは「ぼく」とブラジャン夫人のそれである。「ぼく」は看護婦の格好をして戦場を歩く夫人にたいして軽蔑しか感じない。いっぽうブラジャン夫人もまたすでに触れたように、戦争の生き残りであるがゆえに「ぼく」を憎む。さらに「ぼく」の部隊の位置した場所が、クロードたちのそれよりはるかに安全であったことを知った夫人は「私があなを信用しなかったのは正しかったのね」[35]と問うような視線を向ける。つまり、生き残った「ぼく」をクロードの死ゆえに恨み、危険に身をさらさなかったがゆえに軽蔑するブラジャン夫人は、いわば死者の代理人として存在しているのである。語り手の夫人との対立は、また死者たちとの対立でもあるのだ。

ミサの始まった当初、「ぼく」は「ずっと看護婦の格好をし、レジオン・ドヌールやらなんやらの勲章を身につけている」[88]夫人を軽蔑しつづけている。しかしミサが終わり彼女が教会に集った人々にクロードの肖像を配布するのを見たとき、「ぼく」が感じたのは彼女の誠意であった。ブラジャン夫人の振舞いはすべて演技じみたものであったにせよ、演劇的行動は人間の宿命であり、むしろ彼女は善良なのだと「ぼく」は考えるにいたる。いっぽう夫人もまたミサの終わった日の宵に、「ぼく」にたいし代議士への立候補を勧める。「あなたはクロードによくしてくれたわね」[103]と夫人は語るのであるが、しかし小説のなかで夫人が語り手にたいする憎しみと軽蔑を捨てるきっかけとなるような場面は存在せず、また心情の変化にたいする語り手の解釈も存在しない。とすればやはり、この和解は供犠としてのミサを通して、すなわち〈理性的〉思考を越えてなされたと考えなければなるまい。ところですでに論じたように夫人は死者の代理人としてあらわれていた。よって「ぼく」と夫人の和解は、裏切り者と死者の和解でもある。つまりこのミサは大戦の死者と生き残りの和解の舞台として描かれているといえるのである。

ここにきてわれわれはドリュの供犠思想が戦争小説とともにあらわれた理由を理解することができた。大戦を生きのびたドリュは死ななかつたがゆえに激しい罪悪感を抱き、自分を死者にたいする裏切り者であるとみなすにいたつた。そのような自画像を提出したのが『シャルルロワの喜劇』だったのである。とりわけ表題作のなかで、ドリュは自身を裏切り者として提示するだけでなく、死者との和解の方途、すなわち〈供犠〉を見いだしたのである。

*

ドリュ・ラ・ロシェルの供犠におけるふたつの基本要素を再度確認しておこう。供犠の必要条件、それは供犠が裏切り者によっておこなわれること、そして裏切り者自身も死ぬこと、このふたつである。裏切り者が供犠にかかわる理由についてはすでに考察した。ではなぜ裏切り者の死が供犠において求められるのであろうか。

ドリュが自らを裏切り者として認識するようになったのは、友人たちが死んでいったにもかかわらず、彼だけが戦死しなかったためであった。とすればドリュにとってこの生存の負債を贖うには、死しか残されていない。それゆえ彼の描く裏切り者たちは犠牲者を殺すと同時に、自らも死にいたるのである。『ジル』の主人公が戦友たちの亡霊をまえにして、ふたたび死地へと向かう決心をしたことを思えば、このような解釈も決して的外れなものとは思われない。

また「シャルルロワの喜劇」において裏切り者＝語り手の死が象徴的なかたちで述べられていることを見逃してはならない。この作品は全9章からなり、その第5章が墓暴き、第6章がミサのシーンなのであるが、第4章の末尾で回想のなかの主人公はうなじに被弾する——「突然うなじにズガン！ ああ、ぼくは死ぬんだ」[85]。ここで主人公はいったん象徴的な死を経ることになる。つまり「ぼく」の象徴的死を経た直後に、物語はミサ＝供犠のシーンへと移行するのである¹⁶⁾。この構成は、供犠による和解にはかならず裏切り者の死が必要とされることを示していると思われる。けっきょく自らの生を死者たちへの冒瀆であるとするドリュ・ラ・ロシェルにとって、その贖いは死しかありえなかつたのである。

それにしてもなぜ供犠なのか。なぜドリユは供犠といういささか奇怪ともいふべき形態を和解の手段として求めたのか。この点を考えるにあたっては、以下の叙述がヒントをあたえてくれる。すでに一度引用しているが、今いちどこに引いておこう――

ぼくは一種の恥ずかしさを覚えた。まるで今ぼくの享受している日々が、この地に残してきた若者たち〔=死者たち〕から奪い取ったものであるかのように。[32]

この独白は主人公の自虐的妄想ではありえない。なぜなら「ぼく」は戦死した友人の母親に養われているというだけでなく、最終的に辞退するとはいえ、クロードの跡継ぎとして代議士の椅子を提供されるのであるから。すなわち裏切り者の生は友人の犠牲のうえに存続しているのである。この構図がドリユにおける供犠の原型であると思われる。友人たちの死は、いわば裏切り者への供物なのである。このテーマは『ジル』のなかにもあらわれる。戦友ファルカンベール兄弟の死を利用し、その妹ミリアンと結婚することで同家の財産を奪おうとするジルは、突如あらわれた戦友の幻影をまえにして自らの卑劣を恥じる。しかし「なぜおまえなのだ、なぜおまえがあそこから出てきたのだ？」¹⁷⁾と無言のうちに問うファルカンベール氏の視線に反抗するように、彼は当初の企図を実行に移すことを心に誓い、ファルカンベール氏を自殺に追いやるのだ。このエピソードは「シャルルロワの喜劇」の生贄による裏切り者の生存というテーマの反復といえよう¹⁸⁾。つまりドリユは自らの生を大戦の死者に負っていると感じていたのであり、それゆえ裏切りと供犠のファンタスムを戦争のエピソードとともに描いたのである¹⁹⁾。

*

小論を終えるにあたり、今いちどわれわれの見解をまとめておこう――。ドリユの供犠思想は彼の戦争体験から生まれた。供犠とは生き残った裏切り者と、大戦の死者たちとの和解の舞台である。自己の生を死者たちの犠牲に負っていると考えるドリユにとって、死者と裏切り者の関係は供犠のイメージでのみ描かれるべきものだった。しかし死者にたいしておのれの生存を恥じる者に

とって採るべき道は死しかありえず、必然的に彼の供犠思想では殺害者の死が求められるのである。

以上がわれわれの考察であった。しかし「シャルルロワの喜劇」の供犠は萌芽状態でしかないため、当然ながら完全な形態となるにいたっていないことは確認しておかねばなるまい。じじつ、われわれが供犠の原型として論じてきたミサは、ドリュの供犠思想にしたがうならば裏切り者＝語り手自身によって執行されねばならないにもかかわらず、司祭という第三者によってなされているのである。供犠思想が一応の完成を見るには『わらの犬』をまたねばならなかった。しかしそれでも「シャルルロワの喜劇」におけるミサが、供犠思想の出発点となっていることはまちがいない。いずれにせよドリュの供犠思想の形成には戦争体験が大きく寄与していると考えねばならないのである。

註

- 1) 本稿におけるドリュ・ラ・ロシュェルのテキストとしては以下のものを使用する。
La Comédie de Charleroi, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1982.
Gilles, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1973.
Interrogation, Paris: Éd. de la N.R.F., 1917.
Sur les écrivains. Essais critiques réunis, préfacés et annotés par Frédéric GROVER. Paris: Gallimard, 1982.
 邦文引用はすべて拙訳によるが、『ジル』と「シャルルロワの喜劇」の訳出にあたり、前者については若林真による邦訳（『ジル』上・下、国書刊行会、1987年）を、後者については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』収載、第一書房、1937年）を参照した。なお「シャルルロワの喜劇」から引用をおこなうばあいのみ、本文中 [] 内にページ数を示す。
- 2) Voir «Débuts littéraires», in *Sur les écrivains*, pp. 39-40.
- 3) ドリュの戦争体験については、とりわけジュリアン・エルヴィエがエルンスト・ユンガーと比較しつつ精緻な分析をおこなっている。Voir Julien HERVIER, *Deux individus contre l'histoire. Pierre Drieu la Rochelle. Ernst Jünger*, Paris: Klincksieck, coll. «Bibliothèque du XX^e siècle», 1978, pp. 15-117.
- 4) ドリュ・ラ・ロシュェルの供犠思想については拙論「ドリュ・ラ・ロシュェルの反ユダヤ主義」、『ステラ』第15号、1996年7月、129-133頁を参照されたい。
- 5) 「シャルルロワの喜劇」のなかに供犠の挿話が存在することについては、注記の私たちではあるが、ロバート・B・リールによって触れられたことがある。Voir

Robert B. LEAL, «Le Thème du sacrifice chez Drieu la Rochelle», *Studi francesi*, n° 87, settembre-dicembre 1985, p. 495.

- 6) 近年の研究のなかではジョン・E・フラワーのものが興味ぶかい。「シャルルロワの喜劇」における突撃の恍惚とマスターベーションの快楽とが等価であることを指摘し、そこにドリユの女性恐怖をみるフラワーの読解はきわめて刺激的である。Voir John E. FLOWER, «Une lecture de *La Comédie de Charleroi*», in *Drieu la Rochelle. Écrivain et Intellectuel*. Actes du colloque international organisé par le centre de recherche «Études sur Nimier», les 9 et 10 décembre 1993 à la Sorbonne nouvelle. Textes réunis par Marc DAMBRE. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne nouvelle, 1995, pp. 176-180.
- 7) 「けれどもぼくたちは座って、おおいに食べた。ブルジョワと農夫はたがいを嫌悪していた。しかし飲み物と食いは社会の壁をとり壊し、ついには心を混ぜあわせる」[91]。
- 8) «Je reviens à vous, hommes», in *Interrogation*, p. 99.
- 9) *Ibid.*, p. 101.
- 10) Voir Julien HERVIER, «Préface» à *La Comédie de Charleroi*, pp. 18-19.
- 11) «La Fin d'une guerre», *ibid.*, p. 248.
- 12) この点にかんしてはジュリアン・エルヴィエの論考が示唆にとむ。彼はドリユ・ラ・ロシエルが3人称のスタイルをもちいるのは、物語の内容が作家の実人生に直結している場合であることを指摘する。つまり作品が作家自身の実人生をつよく想起させるがゆえに、この結びつきを隠蔽しようとドリユは3人称の語りを使用し、客観的記述を装うのである。Voir Julien HERVIER, «Le Romancier et ses doubles», *Herne*, n° 42, 1982, pp. 134-139.
- 13) *Gilles*, p. 72.
- 14) *Ibid.*, pp. 72-73.
- 15) 現在のところ裏切り者意識の源泉として有力視されているのはレイモン・ルフェーブルの死である。ルフェーブルはドリユ・ラ・ロシエルの政治学学院時代の友人で、のちにアンリ・バルビュスらとともに「クラルテ」運動を創始した。1920年にロシアへ旅立った彼は、海路による帰国の途上で行方不明になってしまった。ドリユのルフェーブルにたいする畏敬の念は篤かった。それゆえ自らをファシストとして規定したとき、彼はこの決意を коммуニストであったルフェーブルへの裏切りであると感じた。彼の裏切りのイメージはそこに由来すると、ジュリアン・エルヴィエは推測している (voir HERVIER, *Deux individus contre l'histoire. Pierre Drieu la Rochelle. Ernst Jünger*, op. cit., pp. 158-159)。第一次世界大戦の経験を作家の裏切り者意識の主たる基盤であるとわれわれは考えたが、いうまでもなく戦争以外の要素がこの妄執の形成に寄与している可能性を排除するものではない。
- 16) 第5章は墓暴きのエピソードが描かれる章であるからミサのシーンとは別物であり、したがって「ぼく」の象徴的死は供犠の直前におこなわれるものではない。そ

れゆえこの〈死〉は供犠の一部ではありえないとする反論が可能であろう。しかし墓暴きの挿話は章によって隔てられているにもかかわらず、ミサの一部であると考えなければならない。愛息クロードの遺体を見つけようとブラジャン夫人は兵士たちの墓を暴き、ひとつの死体をクロードであると断定する。そのさいクロードの遺体が微笑んでいることに注目しよう。この微笑は裏切り者との和解を許諾した死者の意志の象徴として解釈できる。つづく第6章ではこの死者のためにミサがおこなわれ、それとともに和解が達成されるのであるから、死者の微笑を和解への前触れとして考えることは、けっして突飛な解釈ではあるまい。つまり第5章と第6章はひとつの和解=供犠のプロセスを描いたものといえるのではないか。第5・6章がひとつの和解の物語であるならば、直前で「ぼく」が一瞬死を自覚するのは、供犠の必要条件としての裏切り者の死を意味していると考えることができる。

- 17) Gilles, p. 74.
- 18) しかし「シャルルロワの喜劇」と『ジル』のエピソードとの間にはひとつの重大な相違が存在することを見過してはなるまい。というのも前者においては母親が死者の代理人となっているのであるが、後者においてその役割を担っているのは父親なのである。おそらくここには〈父殺し〉の問題が隠されている。父エマニュエルの死後になされた『夢見るブルジョワジー』（1937年）の執筆がひとつの〈父殺し〉であったことはすでに指摘されている（voir Pierre ANDREU et Frédéric GROVER, *Drieu la Rochelle*, Paris: Hachette, 1979, pp. 288-289）。しかしこの小説のなかでドリュは十分に父を消すことができなかつたにちがいない。それゆえ『ジル』で今いちど父なる者を抹消しなければならなかつたのである。じじつ『ジル』には3つの〈父殺し〉——ジルによるファルカンベールとカラントンの〈殺害〉、ポール・モレルによる大統領を務める父の〈殺害〉——が描かれることになる。
- 19) 戦死者たちを世界存続のための〈生贄〉であるとする考えは、大戦後のフランスではけっしてドリュだけのものではなかつた。この戦争に参加した世代は「生贄の世代」（ポール・モラン）などと呼ばれた。彼らは「国家理由」「愛国精神」など、父たちの信奉する世界観を守るため、生贄にされたと感じていたのである。ここから文学世界における〈父〉にたいする〈子〉の反抗がはじまった。Voir Solange LEIBOVICH, *Le Sang et l'encre. Pierre Drieu la Rochelle. Une psychobiographie*, Amsterdam et Atlanta: Éd. Rodopi, coll. «Faux-titre», 1994, pp. 120-134.