

自伝への回帰、それとも反自伝

—ロブ＝グリエの Romanesques 第2作—

平 山 豊

序

ロブ＝グリエのRomanesquesと命名された三部作の第2作『アンジェリック、または魅惑』は1988年に上梓された。第1作『還って来た鏡』の続編と見做される。前作については、既に、当「独仏文学」の第9号（1987）に拙論を載せたことがある。そこで論点をふまえて、一般には「自叙伝」的作品と受けとめられているRomanesques三部作の第2弾の新たな魅力と著者の戦略的射程を見極めようというのが、この試論のねらいである。

そもそもRomanesqueとは、形容詞としては、「小説の、小説的な」という意味と、「現実離れた、空想的な」といった意味の両義性がある。もし、前者の意味でなら、ロブ＝グリエは、これまでの作品と同じようにRomanというジャンル名を付けているはずで、明らかにRomanとの差異を意識しての命名だということがわかる。

他方、自伝的要素がふんだんに見出されるこれらの作品に、どうして「自叙伝」Autobiographieとか、「自伝小説」Roman autobiographiqueといったような作品規定をしなかったのかというのも、これから明らかにすべき謎である。

I. 「自(叙)伝」という文学ジャンル

自伝文学は、イギリスほどではないにしても、フランスでも確かに一つの伝統と発展形態を持って存在している。

しかし、自伝は、批評家や文学研究者からは、作者自身の自己顕示や隠蔽や美化を免れない、いかがわしい作品と見做されがちだった。自伝は通常小説家によって書かれるケースが多かったので、批評家たちは、その作家の内面研究、伝記研究の資料としのみ関心を払う傾向があったことは否めない。

自伝がそのように、独自の文学作品として扱われなかったせいも、自伝研究の第一人者、フィリップ・ルジュンヌの言うように、自伝とは明確な規定や定⁽¹⁾

義の無い曖昧なジャンルだった。

われわれがふつう自伝文学と言う場合、漠然と、自伝そのものに、回想録や日記・自伝小説を包摂して大まかに言っている場合が多い。そこで、フィリップ・ルジュヌヌは「自(叙)伝」の明確な定義を試みている。

定義——誰かが自分自身の生涯を散文で回顧的に語った物語で、その物語が個人の生活、とりわけ人格の歴史を主として強調する場合、われわれはこれを自伝と呼ぶ。⁽²⁾

回想録 Mémoires との違い

17世紀以降多くの貴族、政治家、軍人、文学者たちによって著された回想録の叙述の対象は、著者が関与したり、証人として立ち合った同時代の歴史や出来事に比重が置かれるのに対し、自叙伝においては叙述の対象は、その人自身の内面であり、人格の歴史である。

実際には、回想録と名付けられていても、シャトーブリアンの『墓の彼方の回想』Mémoires d'outre-tombe のように、自伝と回想録の両面を併せ持つものもあるし、自伝と見做せるものもかなりある。最近ではボーヴォワールの『お嬢さんの回想』Mémoires d'une fille rangée が後者の例であろう。

自伝小説との違い

自叙伝と自伝小説とは、きわめて隣接したジャンルなので差異は微妙にならざるをえない。もはや、扱われる主題—個人の生活、個人の人格の歴史—で区別はつけにくい。

区別するとすれば、作者、語り手、作中人物の関係という別のカテゴリーに求めるしかない。自叙伝の場合、作者と語り手と主人公が一致する、一人称の物語であることははっきりしている。

他方、自伝小説では、この三つの審級は一致しない。

たとえば、自伝的な小説として知られるフロマンタンの『ドミニック』を例にとってみよう。作者は、(第1の)語り手として登場し、ある村に猟に行き、そこで、村人からドミニックの旦那と呼ばれる男と出会う。

このドミニックの回想が、小説の実質的な内容を構成する。ドミニックは、従って、回顧的な物語の主人公であるとともに、一人称で物語る(第2の、本当の)語り手ともなっている。要するに作者と主人公とは別人として呈示されている。

自伝は小説と手を取り合って形成されてきたので、お互いの富や手法を貸し

与え合う。従って、自伝、自伝小説、小説がお互いに見まがうほどに似通ってくることもある。

マルグリット・デュラスの『愛人』L'Amant (1984) が自伝小説として話題を呼んだのはまだ比較的記憶に新しい。

確かに舞台となるインドシナは、著者デュラスが生まれ育ったフランスの旧植民地で、家庭環境も、置かれている状況も伝記的事実に一致するように思われる。

しかし、物語の中心となる出来事、15才のフランス人少女とお金持ちの中国人青年との関係とヒロインの感情体験の真実性は、実際にあった通りか、それともフィクションかは作者以外には誰にもわからない。

概ね、複合過去か半過去で、一人称の、ヒロインの立場で綴られた語りは、時として現在形に変わり、作者とヒロインが同一人物であることが仄めかされる。

「私の生涯の物語なんて存在しない(……)少女時代のごく一部については、既に多少とも書いたことがある(……)私はここに、その少女時代の隠された時期のことを語ろう。」⁽³⁾

かと思うと、叙述の時間を表す現在形とは別の、物語体の現在形にいきなり移ることもあるし、それと同時に、一人称で示されていたヒロインが、三人称で表されたりする。⁽⁴⁾

この作品は、語りの主題の観点からも、また、変幻自在な語り的手法から観ても、自伝小説と小説との境界が引きにくくなっている例である。

フィリップ・ルジュヌは、自伝を小説と識別する条件に「自伝契約」という概念を導入している。⁽⁵⁾

彼に依れば、自伝作家は作品の冒頭で、読者と直接的なコミュニケーションを確立するため、前置きの形で、意図の表明、弁明などを通して、自伝であることを自ら明示的に表現するという。それが「自伝契約」と名付けられている。

一方、『アドルフ』、『世紀児の告白』、『ドミニック』などの自伝的小説には、自伝的真実がいかに含まれていようとも、作者の方からそれがまさしく自分の個人的物語であるとは言っていない。

就中、自伝の祖型ともいうべき、ルソーの『告白』のあの有名な緒言は、「自伝契約」の宣言としても異彩を放っている。

「
第1巻 内心において、また肌で受けとめて
私は今だかつて例がなく、今後も真似する者が出てきそうにないような仕

事を企てる。私は同胞たちに、ひとりの人間を、自然の、ありのままの真実に於いて示したいのだ。そして、その人間とは私のことだ（……）私は、自分がこれまで会った誰とも同じようには作られてはいない……」⁽⁶⁾

ここに表明されているのは強烈な“自我”の意識である。しかも、ルソーにあっては、ほかのどんな自伝作者よりも、その個我が比類のない、ユニークなものとして自覚されている。また、もう一つの際立った特徴は、自己の姿を、真率ありのままに示そうという真摯な姿勢だ。

実際、フィリップ・ルジュンヌの言うように、「自伝はなによりもまず、誠実さと整合性というしばしば矛盾する要求に従いながら、生の深い統一性と意味を明らかにしようと務めなければならない。」⁽⁷⁾

生き生きとした思い出は、折にふれて浮かび上がってきても、順序立って喚起されるわけではない。また、豊かな感情的現存を伴った体験相互の間に、予め、脈絡や秩序が出来上がっているわけでもない。

従って、自伝を書くとは、自己の体験を思い出すがままに、誠実に書き写すという作業だけでなく、自己の生を回顧しつつ、統一と意味を求め、未来に向かって再構築するという自己探求の姿勢が欠かせない。

さもなければ、饒舌で散漫な、単なる懐旧趣味の書き物に墮してしまうだろう。

ジョアシャン・メルランは、自伝と自伝小説を区別せず引っ括めて、自伝的小説 roman autobiographique と呼んでいるが、ほぼ同様のことを述べている。

「自伝的小説を成り立たせるに必要なかつ充分な条件とは、観客としてではなく、たえず行為をし、その影響を受ける者として一層自己を明らかにしようと気を配っている意識として扱われた自己の一貫した探求なのだ。その自己にとって、外的世界への関心、観察し理解する知的な楽しみは、決して自己の永続性と統一性への関心に勝ることはない。それは自己の情熱的な探求なのだ。小説の筋立てに組み込まれた個人的な冒険なのだ。」⁽⁸⁾

自己への関心が高まり、自我意識が確立されるためには、ある一定の社会的・文化的条件が整わねばならなかった。その条件とは、多くの識者が認めるように、西欧のブルジョワ市民社会の成立のことである。

自叙伝は、自伝小説、内面小説、日記、書簡といった自伝的テキストとともに、自我の観念が胚胎し、形づくられる18世紀半ば、つまりブルジョワ社会の到来とほぼ歩調を合わせるようにして西欧世界に出現する。

そして、ルソーの『告白』、『新エロイズ』、『孤独な散歩者の夢想』などの自伝的テキストによって一挙に頂点を極める。

その後、19世紀半ば以降、リアリズム文学、自然主義の隆盛に伴い一時衰退するが、今世紀には新たな形で甦り、ロマン・ローラン、アンドレ・ジッド、マルセル・パニョール、ジュリアン・グリーン、ミッシェル・レリス、サルトル、ポーヴォワール、ナタリー・サロートといった錚錚たる文学者たちが自伝的作品を書き残している。

ブルジョワ合理主義に基く、年代記的な直線的筋の運び、個性的な登場人物、内面性などの概念に異を唱え、伝統的な文学に反旗を翻したヌーヴォー・ロマンの作家であるロブ＝グリエが、もし自伝を書いたのだとしたら、それは伝統的文学への復帰、または回心と見做されることだろう。とりわけ、

「私は今だかつて自分のこと以外には語ったことがない。」(M. p. 10)

という、『還って来た鏡』の中の一行が論議を呼ぶことになる。

さてそれでは、「自伝契約」に相当するものがロブ＝グリエの Romanesques にあるかどうか見てみることにしよう。

果して、第1巻目の冒頭の数頁に互って、それらしき前置きがある。

既に拙論で取り挙げた箇所ではあるが、念のためにもう一度引用してみよう。

「イデオロギーは、いつも仮面を被っていて、簡単に顔を取替える。それは、斬られた頭のかわりにすぐ新しい頭が生え、勝ったとばかり思っている敵の顔を映し出してみせる鏡のヒュドラのようものだ。

今度はその戦力を私が真似、その怪物の抜け殻を借りてみよう。怪物の目で見、その耳の穴で聞き、その口で喋ろう。」(M. p. 11)

ロブ＝グリエはここで、ひとつの戦略として、自伝形式を逆手に取ると言明している。

少し先で、次のように説明が補足される。

「私は今、自伝という伝統的形式を用いるのにある種の喜びを感じている(……)そして、この曖昧な喜びというもの(……)フィクションという迂回路の方が結局は、告白の自称誠実さよりもずっと個性的なことだということを見させてくる度合に応じてのことなのだ。」(M. pp. 16-17)

Romanesques を書くそもそのきっかけは、著者自身が記しているように、Ecrivains de toujours 叢書に《Robbe-Grillet par lui-même》を執筆しないかという誘いからだった。それに関しては、かつて無名だった頃のロブ＝グリエの擁護者で、個人的にも交際のあったロラン・バルトが、1975年に同叢

書で《roland BARTHES par roland barthes》を上梓していることを想起せずにはおれない。⁹⁰⁾

ロブ＝グリエは当然バルトのこの本を読んでいただろうから、彼に触発された面もあっただろう。もっとも、それまでの半生の、プライベートなモノクロ写真が多数収載されているバルトの特異な小冊子は、外見上も量的にもロブ＝グリエのRomanesques とかなり趣を異にすることはことわっておく必要があるだろう。

第2作目の『アンジェリック、または魅惑』には、「自伝契約」に相当するような前書きは一切見当たらない。

しかし、興味深いことにまさにロブ＝グリエ自身が作中でフィリップ・ルジュンヌの自伝に対する見解にふれている箇所がある。

「突然現れてはたちまち消え去る（人生の）儂い瞬間瞬間を私たちは不動の形に保つことも、その形姿を決定的に定着することも、あるいはまた、統一された意味を持つ、裂目のない因果律からなる組織の中に永続するものとして取りまとめることもできやしない。

だから私は、思い出をテキストに書き上げることに関して、フィリップ・ルジュンヌの見解に与するわけにはいかないだろう。」(A. p. 67)

これは決してフィリップ・ルジュンヌの研究を否定していることにはならない。

ロブ＝グリエには、自分の拠って立つポジションを改めて確認する必要があることだ。事実、彼は既に第1作目ではっきりと表明している。

「私は、果敢で、無防備で無謀な探検家のような者だ。その存在の、過去も永続性をも信じない国の、可能な道を来る日も来る日も探し求めている（……）

そして、ここで、危険を顧みず赴こうとするのはやはり、フィクション（虚構）への道だ。」(M. p. 13)

II. 語り手のトポス

周知のように、バンヴェニストは、フランス語の言語活動が二つの相対するシステム、つまり、物語（histoireまたはrécit）と、談話（discours）の2種類の言表行為に分けられることを示した。⁹¹⁾

この2つのシステムに、人称と動詞の時制という2つのカテゴリーが密接に結びつく。

前者の、＜物語の言表行為＞には、人称としては3人称、時制としてはアオリスト（単純過去）、半過去、大過去が対応して使用され、後者の＜談話の言表行為＞には、1人称、2人称と動詞の現在、未来、複合過去の時制が対応する。半過去時制は両者に共通して用いられるというのが骨子である。

ところが、バンヴェニストは、自叙伝や回想録は談話 discours の方に分類している。

書き手の1人称は、「語り手の外に在る出来事の時制」⁹³であるオアリストと相反する。

1人称はむしろ、過去の出来事と語り手との生き生きした関係を取り結ぶ複合過去となじみ易い。

しかし、実際には、ジョルジュ・サンドの自叙伝のあの有名な incipit で端的に示されるように、古典的な自伝では必ずしもバンヴェニストの言うようにはいかない。

Le 5 juillet 1804, je vins au monde, mon père jouant du violon et ma mère ayant une jolie robe rose. Ce fut l'affaire d'un instant.

J'eus du moins cette part de bonheur...⁹⁴ [波線の強調は筆者]

生まれたばかりの赤ん坊が、父の奏するバイオリンを聴き、母の服装のことまで記憶しているところは、後の小説家の面目躍如たるところがある。それはともかく、1人称と単純過去との交差的結び付きは全篇を通じて見出される。

ルソーの『告白』にしても同様のことが言える。

こうした古典的自叙伝では、作者たちがかつて生きて体験した現実は、運命的で今になっては如何ともしがたい不動の、完結した歴史物語になったような印象を与える。

ロラン・バルトはそのことを次のように指摘している。

「作品の言説は、二重の体系、つまり人称の体系と非人称の体系に従っている（……）」

錯覚が生ずるのは、われわれにとってなじみ深い（広い意味での）古典的言説が混成的な言説であることによる。（……）」

人称と非人称から成るこの混成的な制度は、ある両義的な意識を生み出し、それが言表に対する言表者の関与を周期的に断ち切りながらも言表される事柄の人称的特性を保たせ得ている。⁹⁴」

ところが、現代の自叙的言説は必ずしもそうではない。ナタリー・サロートの『子供時代』Enfance (1983)でも、先ほど触れたマルグリット・デュラス

の『愛人』でも専ら用いられているのは、人称の体系で、つまりバンヴェニストの言うところの談話 discours の言表行為で書き綴られている。

さて、ロブ＝グリエは、小説の中でもしばしば匿名の、姿の見えない語り手の存在を作品の中に設定している。

たとえば『嫉妬』は、一度も作品の中に登場しないのに、絶えずどこかでじつと妻の動静を窺っている夫の視線または内的視像で全篇が描かれているし、『迷路の中で』では、どこかのアパルトマンの書齋に籠る語り手はほとんど作者の地位に昇格しているかのようだ。

この『アンジェリック、または魅惑』でもやはり、冒頭の頁から、1人称の語り手が登場するが、それが作者のロブ＝グリエ自身を指すかどうか速断を控えなければならない。

<私>が自分の部屋で見つめる天井板や柏の木の床、インキのしみついた胡桃材の机などの木目や節目の形態から、あるいはまた壁に掛かった花柄模様の壁紙から、様々な形象や人の姿が浮かび上がってくる。

この<私>は何よりも、何かを想像し、書き記す人として存在する。

「一続きの書きさしの草稿の散らばる、節目の多い胡桃材の仕事機の左側に、斜めに肘をついて私は今アンゲリカという揺れ動く名前を書きつけている……」
(A. p. 8)

創造のアトリエとも言うべきこの部屋が Maison Noire 中であることはその少し前に記されている。la Maison Noire とは、前作によると、作者ロブ＝グリエがそこで生れて、幼年時代を過ごしたブルターニュ半島の prestre の生家のことである。

「冬の霧雨で濡れると、白灰色の樺の木立ちに囲まれた家の花崗岩の表面は石炭のように黒光りしたものだ」(M. p. 22) とロブ＝グリエにしては珍しく、ノスタルジックな抒情的な文が挿入されている。

となると<私>は紛れもなく作者アラン・ロブ＝グリエということになりそうだが、そうははっきりと言い切れない面もある。

「そんな風に紙片の散らばった机のむこうに(……)鏡付きの衣装箆筒がある。その鏡に私の姿が映っているが薄暗がりの中なのでぼんやりとしか見えず、最初は、私が窓を背にしているうちに音もなく見知らぬ男が忍び込んできて部屋の向うの端に立っているのかと思った。」(A. p. 13) [傍点筆者]

話者のこうした定かならぬ交替とともに、「その当時は、私の生れた古い家の呼び名は正面のとても黒っぽい花崗岩に由来すると思っていた」(M. p. 22)

という推測から「今はそれよりも、ブルトン語の Ker an dù のおよその仏語訳で(……)むしろ、闇(黒衣)の人あるいはそういった類の人が住むく黒の家> という意味であるらしいと信じるようになってる。」(A.p.13)と微妙に変化している。

それに続いて、鏡に映った自分の顔の特徴がひとつひとつ取り上げられ、母方の Perrier 家から受け継いだ鼻の形、子供の頃木馬の耳に当って出来た頬の刺し傷の跡、口髭や頬髭に触れ、『消しゴム』や『ニューヨーク革命計画』などの自作に言及する箇所からは、鏡に向っている話者はロブ＝グリエに間違いないような感じを受ける。

ところが20頁先に、上の引用箇所に対応する描写に突き当たる。

「そして、2階のガラス窓の向うに再び Henri de Corinthe の顔が浮かび上がる(……)

Corinthe は部屋の内側を振り返る。すると直ちに衣装箆筒の長方形の鏡の中に思いがけずも自分の姿が映っているのに気が付く。」(A. pp. 33-34) Maison Noire の部屋の薄暗がりの中、<私>がいつの間にかフェードアウトして、代ってフェードインするのは Corinthe なる人物である。

「私はまた脇道に外れて道を失おうとしている。問題なのは(私のことではなく) Corinthe のこと、それも、まず何よりも、戦前、戦中、戦後の彼の奇妙な思想の展開とインパクトに関する証拠として、今日でもなお集めることのできる事柄についてではなかろうか。自叙伝と<革命>理論の混淆の空想政治学の要素も加わったものを含んでいたと今私たちが想像するしかない彼の原著の原稿が散佚していなかったなら、(……)きっと多くのことがわかるのに。」(A. pp. 24-25) [傍点筆者]

となると<私>が書こうとしているのは自分のことではなく、Corinthe の著書の復元又は彼の伝記ということになる。

Corinthe 大尉として登場する彼が日記を書き留めていたことが言及される(A.p.70)だけでなく、まさに物を書く人としての横顔も垣間見せる。

「コラントは、目の前に置いたばかりでまだ手をつけずにいる用紙の上で、インク吸引式万年筆を握って宙に止めたままの状態、自由な方の左手の指先を機械的な仕種で首の付け根からシャツの襟元に移す。それから再び机に向って、金のペン先を白いページに下ろす。」(A.p.81)

コラントは、時として、合せ鏡で映し出された<私>、というか、<私>の分身のような存在に思える。

先にロラン・バルトの言葉を借りて、古典的言説には人称的言表行為と非人称的言表行為の混成であると言った。ここで言う非人称的言表行為とは「そうなる」と実際のところもはや語り手は存在しないとさえ言える。(……)ここでは、誰も語っていないのだ。出来事自ら語っているように見えるのだ。」というバンヴェニストの考え方に拠って立っている。

しかしながら、この作品で3人称 *Corinthe* の物語は、非人称的言表行為とは言えそうにない。コラントはあまりにも<私>との類縁関係が深く、しばしば書く人の面影を垣間見させて、<語り手>は出来事の背後に隠れて透明になるどころか、逆にその存在をあからさまに指示している。

動詞の時制も、非人称的言表行為の基調となる単純過去は消滅して、現在又は複合過去時制が主流となっている。

そこで、ロラン・バルトに倣って、現代の作家に於ては「心理的な充実性に基いて打ち立てられている」<話者の現在>と、「発話行為とともに移動し、そこに於いて出来事とエクリチュールとの絶対的な一致が生み出される」<発話行為の現在>とを区別する必要が生じてくる。

ロブ＝グリエのこの作品に、自伝的要素とエッセイ、*Corinthe* の物語のような異質のテキストの混在が感じられるとしたら、それは、古典的作品のような、人称的言表行為と非人称的行為の融合的混成ではなくて、<話者の現在>と<発話行為の現在>の混在に因ると見るべきだろう。

III. 想像の波動と l'intertextualité

テキストが始動するに際して、話者<私>の創作の起源の場が、作者ロブ＝グリエの生れ育った *Maison Noire* に定められているのは、たとえ装われているにしても自伝的テキストとしては、最も自然でふさわしい選択であるように思われる。

季節は、樞の並木が裸の枝を見せている冬の終りで、雪でも降ってきそうな空模様である。その雪は「幼年時代の恐怖の雪、夢想の、数世紀もの、想い出の雪」(A. p. 9) と書き連ねられる。「数世紀にわたる雪」 *neiges séculaires* という言葉は、自伝的テキストとしては、いささか突飛で、<変則> *anomalie* に属する。あるいは、*Mais où sont les neiges d'antan* 「去年の雪今いずこ」という、フランソワ・ヴィヨンの詩句の遠い反響が聞こえてくるようでもあるが、もっと直接的に言及されるのは、疾風に流される雲に乗って疾駆す

るブルターニュ伝説の英雄たちの亡霊のような姿で、「ゴーヴァン、ローンノワのトリスタン、バルチヴァル、湖のランスロ、ブルターニュのアルチュール……」(A. pp. 8-9)と、ケルト神話から生れた中世騎士道物語の勇者たちの名が列挙される。

この作品には、そのように、多くの伝説、先行するテキストの集合体の想い出が織り込まれている。そのみか、ロブ＝グリエ作品の際立った特徴ともなっている、自作品との干渉作用がある。

とりわけこの自伝的テキストに於いては、自作の解説、注釈、作品成立の舞台裏等の作品の周辺への言及等、ジェラルド・ジュネットが<パラテキスト> Paratexte¹⁰⁷と呼んでいる、広い意味での<テキスト相互関連性> l'inter-textualité¹⁰⁸が目立つ。

自己テキストとの<テキスト相互関連性>の手近な例は、先ほどの雪への言及にすぐ引き続く、自作小説『迷路の中で』(1959)への話題の移行にも見出される。この作品の中では、町全体に雪が絶えず降りそそぎ、全てを純白の衣で洗い清めるとともに、全ての活動の痕跡を消し去って空無化してしまっていた。その雪は、無垢でありながらも、ある種の隠喩性は免れなかったのだ。

<テキスト相互関連性>については、ミヒヤエル・リファテール、ジェラルド・ジュネット、ロラン・バルト等、理論家によってその定義は必ずしも一致していないが、ここではその命名者ジュリア・クリステヴァの言葉を引くだけで充分であろう。

「全てのテキストとは引用のモザイクのようなもので組み立てられている。

全てのテキスト、別のテキストの吸収であり変形である。相互主観性の概念の代りにテキスト相互関連性という概念が打ち立てられることになる。」¹⁰⁸

ここで言うテキストは、それ以前または同時代の文化的言語活動と引用、参照、ほめかし等で響き合う広大な空間のなかで織りなされる意味形成性 signifiante を持ったエクリチュールのことである。

さて、流れる雲とともにケルト伝説の円卓騎士の幻影がよぎって言ったことは既に述べた。Maison Noire の2階には高い窓がついていて、それが、「粗末な作りのガラス特有の不規則性が、刻々と変貌しながら流れ去るちぎれ雲と重なる、接ぎ目のある鏡」のように外を反射している。…des rapides nuées changeantes, échvelées (A. p. 11) …の中の、échvelées (髪の乱れたような) という形容詞に誘発されるように次の文章が続く。

「それはまるで突撃する蒼白い馬 (des chevaux blêmes) か、風に靡き

渦を巻き、たちまち乱れる金髪 (des cheveux blonds) のようでもある。」
(A. p. 11)

語の派生関係 (échevelées-cheveux) や類音 paronymie (cheveux-chevaux) が、類は類を呼ぶように関連を生み、テキスト体 corps du texte の神経繊維や関節を形成してゆく。

こうして、蒼白い馬は、物語の主人公コラント伯を運びながら、同時に、物語の横糸を紡ぐ。

「軽やかなひびめの音の白馬が金髪のため髪を風に靡かせてアンリ伯爵を森や曠野や砂浜の彼方に運んでゆく。」(A. p. 33)

想像のアトリエともいうべき部屋《la cellule génératrice》⁹⁹は、この作品では Maison Noire の部屋とは限らない。著者ロブ＝グリエが移り住んだカリフォルニアやニューヨークの大学宿舎のことも過渡的に触れられているが、もう一つ重要なアトリエは、la Mesnil の館の中にある。ノルマンディのこの美しい館を入手することになった経緯は巻末に語られている。話者<私>は、la Mesnil の館の机に座って何か書きものをしているが、その正面の黄緑色の<壁紙>が貼られた壁には古い<象徴派の絵>が掛かっている。(A. p. 106)

精細な筆致で丹念に描かれた油絵の中にはブロンドのため髪を白馬に乗った黒と銀で身を堅めた槍騎兵と、鎖でつながれ、裸足で引きづられるように後を付いて行く金髪の少女、そして、後方の道端の草叢に、倒れながらもかろうじて身を起こそうとしている白い甲冑の騎士 (chevalier) の三人が描かれている。白馬は前景の中央に位置している。

この謎めいた絵の描写は 4、5 頁にわたって続くが、本全体 (246 頁) の半ば程に置かれて、ロブ＝グリエの読者には既におなじみの la mise en abyme <中心紋> の技法の役割を果たしている。

つまり、テキストの主要部分を構成する Corinthe 伯の物語の主な登場人物やテーマ (例えば、黒い騎士と白い騎士、白馬、白いヴェールの衣装、血のような赤、金髪の少女等) はこの絵の中に凝縮され、雛形の形で見出される。

この絵はいわば、話者＝作者が、想像力を発する源泉のひとつとなっているのだ。

その絵を眺める<私>は、館の持主ロブ＝グリエ自身というより、その分身であると観た方が妥当だ。

「その時私は、その場に跳んで来て正面でびたっと立ち止ったその絵の中央に描かれていて今まで目にとまらなかった風景の細部の重要さに気が付く

(……)

これから跨ごうとしている細い小川の手前で私の馬が足踏みしたとき、私は黒い騎馬兵の重々しい声を聞く (……)」(A. p.142) [傍点筆者]

この引用文の最初の〈私〉は明らかに絵を眺め、色々と想像をめぐらしながら物語を紡ぎ出す話者＝作者であろうが、次に出る所有格や主格の1人称は、すでに物語の中の人物となった〈私〉である。

この数頁前 (pp.138-9) で〈私〉は、プロシアの中尉に対して〈アンリ・ド・コラント大尉〉だと名乗っている。

更に先に進むと (p.146) 〈私〉は「謎めいた象徴派風の絵」から目を離して机の上の進行中の草稿に視線を落とすという風に、話者＝作者の姿を取り戻す。それから2、3行の空白を置いて、アンリ・ド・コラントを主人公とする物語が再開するところから、〈私〉はコラントの物語を創作する小説家の資格で、〈話者の現在〉とく発話行為の現在〉を行きつ戻りつしている。それに伴って〈私〉の存在も揺れ動く。

ところで、《cellule génératrice》としての部屋は、ある時は、窓を通して、またある時は、鏡に映った写像を通して外に向って開かれ、想像 (=創造) 力が始動する。想像力は別の機会には壁にかかった絵や、作者の思い出の中にある本や雑誌の挿絵によっても喚起され、自由に飛翔し始める。

そうした想像 (=創造) 力は、網状のテーマの組み合わせに従って組織されるが、そのテーマ群を導くライトモチーフは、太古からの文明の原理、男性原理と女性原理の二極のロプ＝グリエ流の変形モチーフとして表現されている。

Corintheの騎乗する馬は、中世の勇敢な騎士を象徴する動物であり、近代でも騎兵たちの戦いに欠かすことのできない優れて男性的な、躍動感に溢れた動物です。

しかし、ここに登場する金のたてがみの白馬 (le cheval blanc à la crinière blonde) は、媒介者的性格を持ち、時として女性の姿を垣間見せる。²⁴⁾

『アンジェリック…』の物語がおぼろげに形を取り始める当初からすでに (A. p.12)、女の髪 chevelures féminines と馬 cheval は騎手 cavalier を介して結び付けられる。

全篇を通じて明滅する chevalier, cavalier, chevelure といった言葉は、類音重畳法 (paronomase) によって cheval のまわりを巡っている。

語源的にも、chevalier は、馬 cheval に乗る戦士という原義から cavalier を経て「騎士」を意味するようになった言葉である。

それが更に、白馬の「地面まで垂れ下る豊かな尻尾の高貴なブロンドは囚われの乙女自身の髪を思わせる。」(A.p.108)といった表現にも見られるように<金髪>というモチーフと組み合わせあって、もっと具像的で鮮明な少女のイメージを取り結ぶ。

こうして、語呂合せや形態、色彩の類似によって新たなイメージやシーンの展開を生むのもまた、ミクロの、言葉の細胞の次元での《cellule génératrice》(創出細胞)だと言える。

☆コラント (Corinthe) 伯と騎士の幻影

雲のシルエットを象られたコラント伯は《cellule génératrice》の中の特権的な物体<鏡>を介して登場が告げられる。

「そして再び、アンリ・ド・コラントの顔が、2階の窓ガラスの奥に現れる。」(A.p.33)

再び、というのは、先行する頁で触れられていたことにもよるが、前作『還つて来た鏡』の主人公であったことも踏まえられているはずだ。そこでは、まずこういう風に紹介されている。

「私は、アンリ・ド・コラントを個人的に識っていたわけではない。今想像するに、ひょっとしたら会っていたかも知れないが、おそらく、私が Maison Noire で過ごした幼年期に彼の前に出たことは一度もなかった。父がよく語っていたように、彼は時々気軽に Maison Noire を訪ねて来ていた。」(M.p.22)

国家社会主義思想に共鳴した右派の重鎮として第一次、第二次の両大戦間に活躍したコラント伯は、フランス人にとって、実在の幾人かの人物を髣髴させるほどのリアリティは備えているかもしれない。⁸³

しかし、既に拙論で、コラント伯は中世の英雄的な騎士の戯画、時代錯誤的なパロディとして描かれた架空の人物であることを示したつもりだ。⁸⁴

コラント伯の先駆者の人物は『黄金の三角形の思い出』(1978)に Lord Corinthe という英国人名で登場しているが、そのことは、この作品でも、かつて新教徒弾圧でドイツに亡命し帰化した、コラントの親戚筋の Lovis Corinthe という画家に言及するとき申し訳け程度に触れられている。

それに、Lovis Corinthe の自画像は、<私>の目には、写真の Corinthe とそっくりに見える。<私> (=著者ロブ=グリエ) は、ニューヨークで Lovis

の息子の Thomas Corinth と会ったことがあると証言して信憑性を賦与しようとしているが、この父の方の Lovis Corinth は Corinthe 伯に先んじて、同じように、「誇大妄想に取りつかれて、大部の自伝を書いて」（A. p.156）いる。息子の Thomas は父の Saga（伝説物語）についてのドキュメントを出版したとも記されている。

つまり、コラント伯の分身らしき人物が何人もいて、いずれも書く人 <scripteur> としての資格で、<私> 自身とも重なり合う。

そもそも、コラント伯は、Henri de Corinthe, le comte Henri, le comte de Corinthe, le capitaine, l'officier, Lovis Corinth …… と微妙に変化する様々な呼称を持っているだけでなく、アイデンティティそのものが大きく揺らいでいる。

まず、机に向って、中断したパラグラフを書き続けるアンリ・ド・コラントの姿がある（A. p.35）。それから、アメリカ中西部でのインディアン・サマーの日に、「私は脈絡のない私の物語の筋をつなぎ合わせるのに再び喜びを見出して……真先に、どうしても忘れるわれにはいかない父の面影を遙か遠くよりたぐり寄せる。」（A. pp.40-41）と語る<私> は紛れもなく作者ロブ＝グリエを指しているようだ。

しかし、「父の面影」une image de mon père が両義性を軸に、「父の脳裡のイメージ」に移り変って、ロブ＝グリエが客員教授として滞在していたアメリカの中西部のインディアン・サマーとほぼ同じ季節の、——とはいえ、遙か昔の——晩秋の頃に父の身に起った出来事が語り始められたときは、それはもはや<話者の現在>ではなく<発話行為の現在>なのだ。

というのは、父のコラントが生涯の友情を結ぶきっかけとなった、第一次大戦の初まり頃の1914年11月半ばに起った出来事は、作者ロブ＝グリエの生れる以前のことだからだ。その出来事（＝物語）の中の主人公は、cavalier とか mon père と呼ばれ、ここでは、<私> と父とが一体に融け合っって<発話行為の現在>で書き綴られている。

軍曹の父は、ある任務で騎行している前線地帯で、ブルターニュの伝承で ankou と呼ばれる幽鬼のような死神と遭遇する。その大鎌の一撃をかりうじて躲したことと符合するように、軍曹は地雷に触れて負傷しながらも一命をとりとめる。

この地雷はむしろ、コラントを暗殺するために仕掛けられていたので、身代りとなった軍曹はコラントの命の恩人ということになり、終生の友情が結ばれ

ることになる。

ところが、死神が軍曹に、Robin, Henri, né à Quimper... と呼びかけて暗示しているだけでなく、救出した軍曹の軍隊手帳を見てコラントが驚くシーンがある。

なんと、背格好といい、顔立ちといい、2人とも外見がそっくりな上、11月21日という誕生日（この出来事と同じ日）も同じで、しかも出生地も同じカンペール Quimper ときている。年齢は軍曹の方が3才若い、prénom は同じ Henri なのだ。（A. p.64）

かくして、ますます、＜私＞と父とコラントは分身的性格を色濃くする。

ある時は、老いたコラント伯が Maison Noire（つまり、作者ロブ＝グリエの生家）の2階の机に向かって腰掛け、タータンチェックのプレードに身をくるんで、戦場日記を書き直している姿がフラッシュバックのように浮き上がる箇所がある。（A. p.124）

コラント伯 le comte de Corinthe なる人物はロブ＝グリエ自身が監督した映画『囚われの美女』（1981）にも登場する。

私立探偵らしき若い男ヴァルテルは、ボスのサラから、コラント伯に会って手紙を渡すように指令を受け、ナイトクラブや病院、カフェや廃墟の家を巡り、夢とも現実ともつかない世界を彷徨しながらコラント伯を捜し求める。

しかし、ヴァルテルがコラント伯をようやく見出した時は、後の祭りで、コラントは心臓麻痺で死亡したばかりで、床に倒れている。カメラが斜め上からコラントの顔を映し出すと、その顔はヴァルテルに似ている。

コラントはこのシーンでしかスクリーンに登場しないのだから、いわば、中心となる空虚の中空構造が作品を支えることになる。

その中心の空虚を埋めるのはヴァルテルの不安に満ちた悪夢のような夢幻的光景で、そうした意味で、ヴァルテルが不在のコラント伯の代りをしている。その任務が終ると、彼もまたコラントと同様消え去る運命にある。

さて、『アンジェリック…』に戻って、コラント大尉は、ドイツのスパイ容疑のかかった少女を護送するよう何者かから指令を受けて出発した伍長シモンの足跡を追う。

探索の途中、コラントは《Pertes》の森に迷ってしまう。森の名は、名詞 perte 「喪失；破滅」や形容詞 perdu 「見失った；迷った」にちなんで名付けられたのだろう、附近の樵でさえよく道に迷うという。

ドイツ語で Holzwege 「森道：誤謬」とも呼ばれている前線地帯のこの森は

錯綜した隠喩の森でもある。別の表現で言えば、<intertextualité>の幾重にも交錯するラビラント（迷宮）のような所である。

そこは、死を予兆するという、ブルターニュ伝説の洗濯女のたてる砧を打つような物音が伝わってくる所でもあるが、何よりも、ケルト題材の騎士道物語におなじみの<プロセリアンドの森>（A. p.90）を思わせる謎めいた場所である。

歴史や時の歩みから忘れ去られたこの夢の国には妖精が栖んでいて「…ランスロット、ペルスヴァルなど、あれほど多くの大胆に向こう見ずな騎士たちがかつてその犠牲になったのだ。」（A. p.81）

コラント大尉に向って、ボンクール中尉と名乗った、黒い馬の、プロシアの槍騎兵の格好の敵の将校は「聖杯物語の純粋な英雄の誰かを思わせる」（A. p. 138）のだ。

だが、そうしたもののしい出で立ちや外見にもかかわらず、コラントを始めどの人物も聖杯 Saint Graal を探索のため、あるいは攫われたグニエーヴル妃の行方を求めて冒険と試練に敢然と挑む円卓の騎士たちの崇高さを漂わせるものも誰もいないし、その任務にしても漠としたありふれたものにすぎない。コラントは、分断された前線の部隊間の連絡用の電話番号と図面をシモンから受け取る手筈になっていたのに、シモンは誰かの指令で、コラントを待たずに、少女を護送するために先に出発してしまっていた。コラントは、どの方向に向ったとも知れぬシモンの後を追う、ただそれだけの任務なのだ。

少女に洗礼名を訪ねられたシモンは、Jean-Cœur だと答える。その名は、福音書作者ヨハネと Sacré-Cœur の両方を連想されるとすかさず付け加えられる。

囚われの少女を護送する2輪の荷車の荷台枠には、白いマルタ十字の消された跡が残っていることが何度か言及される。

キリスト教精神を象徴する聖杯、聖なる槍、円卓騎士、十字架等が透かし絵のようにほの見えながらも、物語はそうした宗教的・神話的世界の再生とはおよそ縁遠い地点で展開する。コラント大尉は多分英雄的な円卓騎士の影絵でありパロディであろう。中世の宮廷風騎士道物語 Roman courtois は雅やかな女性崇拜の物語であったが、コラントの物語は、女性を魔女として虐待した異端審問官やサディストたちの倒錯した一騎士道物語を裏返しにしたような一物語である。

荷車で護送される金髪の乙女はおそらく、クレチアン・ド・トロワの『ランスロ、または荷車の騎士』のパロディだろう。

小人から、荷車に乗れば王妃グニエーヴルの行方を教えてやろうと言われ、罪人を乗せる荷馬に乗るのを一瞬躊躇するのはランスロ（ランスロット）であった。この一瞬のためらいを、後に、救出した王妃に責められることになるのだが……

さて、荷車の後を追って、Pertesの森に迷ったコラントを、美しい鳴き声のムシクイ fauvette が道案内するシーンがある。

それは、ワーグナーの楽劇『ジークフリート』の中、退治した大蛇の血を浴びて、小鳥の囀りを解するようになったジークフリートが、小鳥に教えられて黄金の指環と宝を手に入れ、再び小鳥に案内されて火焰に囲まれて眠るブリュンヒルデを救い出しに向う場面を想起させる。

この作品の中でも、話者は、国家社会主義思想に共鳴していたコラントが、ワーグナーの『ニーベルングの指環』に熱弁をふるい、独特な証明の仕方をしたことについて数頁にわたって触れている。(A, pp.19-23)

アルベリッヒの呪いのかかった指環に象徴されるように、ジークフリートもハーゲンもブリュンヒルデも終には死者の国ニーベルハイムに旅立ち、天上の神々の国ワルハラも終焉を迎える『ニーベルングの指環』の序曲と三部作は、死に彩られた物語の世界である。

<私>の父も、コラント伯も、ブルトン語で ankou と言い伝えられる死神に遭遇する『アンジェリック、または魅惑』は、ケルトの神話伝承を題材とする雅やかな騎士道物語というより、荒々しい北欧ゲルマンの神話伝承に由来する騎士道物語の虚無と死の影を色濃く反映している。

父やコラントが死神と遭遇する場面は、あたかも、アルブレヒト・デューラーの有名な銅版画『騎士と死と悪魔』を思わせるシーンでもある。

☆☆女性的イマージュ、またはアニマ

『アンジェリック、または魅惑』という表題からして、主役はヒロインによって演じられるのではという印象を当初から読者は抱かされる。前作『還って来た鏡』でも、コラント伯が荒れ狂う波濤をかき分けて白馬を乗り入れ、やっとの思いで海から拾い上げた鏡には、「…大西洋に面したモンテビデオ近くの浜辺で溺れ死んで、行方不明になった婚約者 Marie-Ange の金髪はやさしい顔が映っていて（……）薄いブルーの瞳で、なんともたえようのない表情をたたえて彼をじっと見つめているのだった。」(M, p.94) という風に、表題の鏡は、

神秘的なヒロインを映し出す魔法の鏡だった。ただ、Marie-Ange「天使マリア」、あるいは Marie-Ange van de Reeves (M. p.102) と呼ばれるヒロインは、その名前からも——後者の van de Reeves は (von) de rêves の語呂合せで、「夢の天使マリア」ということになる——聖性をたたえてはいるが、存在感の薄い、遙かで、あえかな女性となっている。

『アンジェリック、または魅惑』の Angélique もまた「天使」Ange に由来する、清らかで神聖な名前である。

しかし、l'enchantement「魅惑」が、題として添えられることから端的に示されるように、ヒロインの中には<聖性>と<魔性>とが融合し、混在することになる。

そのことはすでに『還って来た鏡』の中で、「しかし、私は時々、金髪の Marie-Ange ともう一人の若い女性 Angélica von Salomon とを混同しているような気がする。」(M. p.103) といった形で予告されてもいる。

この Angélica von Salomon は『アンジェリック、…』の終り頃に、コラント伯の晩年の愛人として登場し、時にエロチックでスキャンダラスな面と女スパイの面とを垣間見せている。彼女の<赤毛>は血の色と親近性がある。Salomon というイスラエル王の名は、その響きから、同じイスラエルのヘロデ王の娘で、吸血鬼的魔性の女、いわゆる運命の女 femme fatale の Salomé を呼び寄せる。

コラント伯の愛人 Angélica のことが語られた直ぐ後に登場するのは、ロシアのエカテリーナ女帝だ。この残酷な女王は権力にまかせて酸鼻な地獄絵図のような饗宴 orgie を繰り広げる。そこでは、聖セバスティアヌスや聖アガタの殉教場面とともに、「サロメと（サロメのために首を刎ねられた）洗礼者ヨハネの物語やあるいは、ディオクレティアヌス治世下の殉教者 sainte Angélique の（殉教）物語」(A. p.227) が再現されている。

Angélique という名は、イタリア・ルネサンス文学の傑作、マッテオ・マリーア・ボイアルドの『恋するオルランド』と、その続編とも言うべき、ルドヴィーコ・アリオスト作『狂乱のオルランド』の2編の騎士道物語詩のヒロイン Angelica で名高い。

Angélique はそのフランス語綴りであるが、無論、Angélica von Salomon も、それを意識して名付けられたのにちがいない。

『恋するオルランド』ではカターイ国の王女アンジェリカは、騎士たちの心を惑わす妖精か魔女の側面が強く、他方、『狂乱のオルランド』では、恋する

清純な乙女として描かれている。

つまり、イタリア・ルネサンス期の騎士道物語詩のアンジェリカもすでに<聖性>と<魔性>という両面性を備えたヒロインだったのだ。

ロブ＝グリエの映画または同名のシネ・ロマン『快樂の斬進的横滑り』(1974)で、無垢な容姿の少女アリスは、レスピアン吸血鬼に変身し修道女の MARIA やジュリアを墮落させる。そのため、MARIA やジュリアは拷問を受け処刑される。アリスもまた異端審問ののち、白い花嫁衣装を着て、聖女アガタのように殉教する。

キリスト教正史では聖女アガタは、むしろ異教徒の総督に拷問と火刑の責め苦を受けながらもキリスト教の信仰を変えず、昇天してキリストの花嫁になったということだが、ここでは、アリスは<白>の花嫁衣装で象徴される処女性と無垢を体現しながらも、異端性(吸血鬼の好む血の色、火刑 autodefoué の火の色<赤>で対比的に象徴されている)により、戦慄すべき少女として描かれている。

また、映画『囚われの美女』(1981)の、コラント伯の許婚者 Marie-Ange van de Reeves は、まさに、夢の中で (de rêves) でのように、様々なシーンで白い花嫁衣装を風に靡かせて出現し、浮遊する。彼女を抱擁した後、ヴァルテルの喉元に赤い咬傷が残るところから、彼女もまた、天使のような清らかな容姿の裡に女吸血鬼の素性を潜ませていることが容易に察知される。

『還って来た鏡』でも同様にマリー・アンジュはコラント伯の婚約者と呼ばれているが、Corinthe はまたギリシャのコリントス地方を指す。

ロブ＝グリエ自身が示唆していることだが、コラントの蒼ざめた婚約者のモデルは、おそらく、ミシュレの『魔女』の中で語られている「コリントスの婚約者」だろう。

彼女はいいなずけのアテナイの若者を恋い慕う清純な乙女だ。しかし、キリスト教徒の家族の者は彼女が異教徒の若者に嫁すことを許さない。それでも彼女は若者への熱い想いを断ち切ることができない。

この伝説の清純な乙女に吸血鬼 vampire の衣を被せたのは、ミシュレによると、文豪ゲーテであった。

ロブ＝グリエの<コラントの許婚者>は、原始の無垢と被せられた罪の双方を丸ごと伝説として受け継いで造型されている。

更に、騎士道物語の創始者クレチアン・ド・トロワの『イヴァン、または獅子の騎士』の中に、罪ある乙女の原型とも言うべき女性像が見られる。

イヴァンが犯した、奥方ローディーヌとの約束不履行の罪が巡り巡って侍女リユーネットの身に降りかかる。奸臣たちが、リユーネットにいわれのない嫌疑をかれて裁き、彼女は薪の山で今にも火刑に処せられそうになる。結局、獅子を連れて駆けつけたイヴァンが果たし合いに勝ってリユーネットを救う。このリユーネットは、プロゼリアンドの泉のそばに現れる妖精でもあるのだ。

ロブ＝グリエの作品で、男たちの疑惑と嗜虐的な欲望をそそり、男たちを異端審問官や死刑執行人に変貌させるのは「悪魔のような美しさ」(A. p.207)を備えた早熟の美少女たちだ。

そのひとりが、『覗く人』の犠牲者の少女ヴィオレットで、『アンジェリック…』の巻末で、そのモデルとなった幼な友達の Angélique という少女のことが、まるで作者の初体験告白であるかのように語られている。

こうして、いくつものテキストを典拠や参照の対象として挙げてきたが、『アンジェリック、または魅惑』は、＜テキスト相互関連性＞のモザイク、神話、伝承を含めた、積み重なるテキストの地層の通時的 (diachronique) な横断によって発想され組み立てられている。

シモンが護送する少女もまた、その早熟さと＜悪魔のような美しさ＞のせいで村人たちから女スパイの容疑で捕えられる。

護送される途中、彼女はシモンをからかい挑発する。彼女の名はその間に Carmina から Mina そして Carmen (カルメン) へと変る。

この箇所は明らかに、オペラ『カルメン』が下敷きになっている。カルメンが掴まって騎馬憲官ドン・ホセを誘惑するあの場面だ。

ミンナははずみでシモンの胸にとび込む格好になるが、その瞬間シモンの唇をかすめる。その箇所の前後で、「魔女」la sorcière、セイレーン、妖精、蛇のような女、吸血こうもりといった言葉が散乱する。

ビゼーの『カルメン』を介して、野性的な、魔性の女の性格が露わになる仕掛けになっている。

コラント伯の蒼ざめた婚約者、Marie-Ange、Angélique、愛人 Angélica、幼友達 Angélique、女スパイの Carmina 等、女たちは様々な貌と名前で登場するがそれらは、ユング心理学でいう、男性の心の中の女性像アニマ (anima) のようなものだろう。

ただそれは、作者ロブ＝グリエの心の中のアニマなのか、それともアンリ・ド・コラントの抱くアニマなのかは、作者一話者一主人公が曖昧に役割を分有しているだけに、やはり曖昧なままである。

あるいは、それは、遙かな過去まで遡上した地層的・垂直的<テキスト相互
関連性>を通じて、集合的無意識の中に潜む、もっと普遍的なアニマに昇華さ
れていると言えるかもしれない。

さて、最後になってしまったが、テキストのあちらこちらに、絵や壁紙や写
真に描かれ写されたものをエクリチュールに転写する形での、珍奇な植物や花々
の細密画のような丹念な描写が見られる。凝った学名を装っているにもかかわ
らず、空想の花々であることを匂わせている箇所もある。まるで、天上の花々
の方が、ありふれた身辺の花々より美しく好ましいといわんばかりに……

そして、すでにお気付きの方もあろうが、ヒロインと同綴りの *angélique* と
いう名詞は、芳香があって料理にも使われるハーブのアンジェリカのことでも
ある。

テキスト中、プロセリアンドの森の妖精モルガンとともに、<花の乙女>
la fille-fleur (A.p.81) が喚起される一節があるが、ヒロイン *Angélique* は
そうしたたおやかな姿をしのばせるところがあってなにやらほっとさせられる。

使用テキストと略号

Alain ROBBE - GRILLET

M. Le Miroir qui revient (Paris, Editions de Minuit, 1984).

A. Angélique ou l'enchantement (Paris, Editions de Minuit, 1987).

〔註〕

(1) Phillipe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, 《Preface》 (Ar-
mand Colin, 1971).

邦訳『フランスの自伝』(小倉孝誠訳、法政大学出版)の「序」を参照。

(2) フィリップ・ルジュンヌ『フランスの自伝』、10-11頁。

(3) Marguerite DURAS, *L'Amant* (Les Editions de Minuit, Paris, 1984),
p.14.

(4) Op. cit., p.47.

(5) フィリップ・ルジュンヌ、前掲書、21頁。

(6) J.-J. ROUSSEAU, *Œuvres complètes, tome 1*
(Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1959), p. 5.

(7) フィリップ・ルジュンヌ、前掲書、18頁。

(8) Joachin MERLANT, *LeRoman personnel de Rousseau à Fromentin*

- (Slatkine Reprints, Genève, 1978), p. XXXI.
- (9) 山口大学「独仏文学」第9号(1987年)の158頁参照。
 - (10) Roland BARTHES, *roland BARTHES par roland barthes* (Editions du Seuil, Paris, 1975), p.123.
 - (11) Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, 1 (Gallimard, Paris, 1966), pp.237-250.
 - (12) Ibid., p.241.
 - (13) George SAND, *Histoire de ma vie* (Editions Stock, 1991), p.17.
 - (14) Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue* (Editions du Seuil, Paris, 1984), pp.26-27.
 - (15) Emile BENVENISTE, op. cit., p.241.
 - (16) Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, p.25.
 - (17) Gérard GENETTE, *Palimpsestes* (Editions du Seuil, Paris, 1982), p. 9.
 - (18) Julia KRISTEVA, *Séméiôtikè* (Editions du Seuil, 《Points》, 1969), p.85.
 - (19) Alain ROBBE-GRILLET, *Topologie d'une cité fantôme* (Editions de Minuit, Paris, 1976), p.43.
 - (20) Lucien DALLENBACH, *Le Récit spéculaire* (Edition du Seuil, Paris, 1977), p.52.
 - (21) Roger-Michel ALLEMAND, *le Nouveau Roman en question 2*, 《Les METAMORPHOSES DE LA FÉMINITÉ DANS *Les Romanesques* de ROBBE-GRILLET》 (Lettres Modernes, Paris, 1993), p.174.
 - (22) Jean-Jacques BROCHIER, *ALAIN ROBBE-GRILLET Qui suis-je?* (La Manufacture, Lyon, 1985), p.146.
 - (23) 山口大学「独仏文学」第9号(1987)173-174頁参照。
 - (24) Lovis Corinth (1858-1925) は実在のドイツの画家。セセッション(分離派)で重要な役割を演じたドイツ印象派の代表的な画家。パリに滞在(1884-1887)していたこともある。
 - (25) Jean-Jacques BROCHIER, op. cit., p.46.
 - (26) Sjeff HOUPEMANS, *Alain ROBBE-GRILLET: Autobiographe* (Editions Rodopi B. V., Amsterdam-Atlanta, GA1993), p.59.

