

アルベール・カミュの《異邦人》における 人称代名詞と動詞時制の問題

酒 詰 治 男
Haruo SAKAZUME

長年のあいだ未刊に付されていたアルベール・カミュの最初の小説作品《幸福な死》⁽¹⁾が最近 Cahiers Albert Camus の第一巻として、ガリマール社から刊行された。この作品は幾つかの主題を、初期に書かれた随筆と共有している一方、そのような主題を小説作品に表現するという試みによって、《異邦人》の原型ともなっている。以下は二つの小説の内容と形式の比較を通して、しばしば問題にされる《異邦人》の言語・文法的な特色に、新たな解釈をつけ加えようと試みるものである。

第 一 章

《異邦人》が《幸福な死》⁽²⁾の執筆の過程で創案され、前作の完成を見ぬまに一躍作者の名を高からしめたという作品の成立過程を知るならば、二つの小説に全般的な類縁関係が窺えるとしても驚くにはあたるまい。平凡な生活を送っている主人公メルソーが、女友だちマリーを介して知りあったザグルーを殺し、奪いとった金で、中欧に旅行し、アルジェに帰った後、気の合った仲間たちと共同生活を送り、やがて病を得て郊外の別荘に独居して死ぬという物語の筋は、《異邦人》のそれと一見何の関わりもないように見える。しかしこのよ

うな筋自体、その輪郭を全体的に捉えるならば、ムルソーの物語と大きな類似⁽⁴⁾を見せるのは、この作家の伝記批評家の一人が夙くから指摘している通りである。

各々の章を構成している挿話自体の類似性も否定し難いものである。冒頭の章に見られる殺人という主題、事務所とアパートマンで営まれる主人公の凡庸な日常生活、——その一部はそのまま《異邦人》に再録されている——は、母親、友達、隣人との関係を含めて、後にムルソーと共に見出されるものである。

こうして、作品の各章に散在する、《異邦人》と共通の主題を拾ってゆこうとする時、それらの主題の多くが、作者の初期の随筆で既にとりあげられたものであるという、もう一つの事実⁽⁴⁾にわれわれは気づく。中欧の旅上での不幸な体験と、南方への帰途での幸福感の回復という主題は、《裏と表》で語られているものではなかったか。更にはまた、自然との調和に生きる時に高揚される主人公の幸福感は《結婚》や《夏》のそれと同じものではなかったか。

要するに《幸福な死》は、カミュにとって既に親しい文学的風土の小説形式による最初の表現、《主題の合切袋》⁽⁴⁾に他ならない。《裏と表》以来の作者の一連の作品が、これら幾つかの主題に共通して見られるある源泉から、その養分を汲みとっていると推測することが許されるであろう。作者の創作ノートに《シジフォスの神話》までの全作品の覚え書きが並行してみとめられる事実⁽⁵⁾は、このような推測の正当さを裏づけるに足るものである。

《神話》までの一群の作品をかりにカミュの初期作品と呼ぶならば、それらの作品で作者が表わそうとしたのは、それでは一体何なのか。それらの主題の幾つかに共通する源泉とは一体いかなるものなのか。初期随筆の中から、そのような主題の最も典型的に表われているように思われる条りを選び解明してみよう。例えば《皮肉》には次のような一節がある。

“Une femme qu’on abandonne pour aller au cinéma, un vieil homme qu’on n’écoute plus, une mort que ne rachète rien et puis de l’autre côté toute la lumière du monde. Qu’est-ce que ça fait, si on accepte tout. Il s’agit de trois destins semblables, et pourtant différents. La mort pour tous, mais à chacun sa mort. Après tout, le soleil nous chauffe quand même les os”⁽⁶⁾

あるいはまた、《裏と表》では、ある老婆が地下埋葬所を買いとり、自分の名前を刻みつけて、毎日より日をそこに過ぐしにやってくる。他方では、ある男が自室のカーテンに戯れる日光を眺めながら、生きる喜びに浸っている。両者のみつめているのは、同じ世界の裏と表なのである。⁽⁷⁾

ここで太陽と死、裏と表、諾と否というような象徴的な言葉で表わされているものこそ、北アフリカの自然に感応しながら、限りない幸福感に浸り、同時にそのような幸福を脅す死の予感に苛まれる若い思索家自身の、体験を通して経た苦悩——作者は既に肺病であやうく一命を落しかける経験があった——に他ならない。しかしながら、人間の宿命に関するこのようないわばパスカルの認識、《裏と表》の両極に身をさかれるような苦悩を前にして、カミュは妥協することを拒む。彼の決意は、この対立する二つの極の間で明晰な意識を保ち続けることなのである。けだし《大勇とは、光にも死にも、目を見開いていること》⁽⁸⁾なのであるから。

《本当に重大な哲学の問題は一つしかない。それは自殺である》という書き出しで始められる《神話》で後に長々と推論されるこのような認識、いわゆる《不条理の哲学》について、更に言及する必要があるだろうか、批判の中に巧みに自作の主題を主張しているように思われるカミュの一世代後の作家の、この点に関する簡にして要を得た説明を俟てば充分であろう。

《アルベール・カミュは周知のように、人間と世界、人間精神の様々の渴望と、それを満たすことにかかる世界の無能力との間に存在する越え難い深淵を不条理と名づけた。不条理は人間の中にあるのではなく、事物の中にあるのではなく、両者の間に無縁とい

う以外の関係をたてられない事実にある。⁽⁶⁾》

これこそ、一種の二元論、アンビヴァランスとなって、以後様々の形式のもとに作者の殆んど全ての作品に垣間みられる本質的な源泉に他ならない。

ところで同じ観念に貫かれたもう一つの随筆作品に注意を払うならば、人間と世界の関係の認識に基く作者自身の反応が別の言葉で表現されていることがわかるだろう。やはり《裏と表》に収録され、《幸福な死》にも再掲されている《魂の中の死》には次のような一節がみとめられる。

“Et voici que le rideau des habitudes, le tissage confortable des gestes et des paroles où le coeur s’assoupit, se relève lentement et dévoile enfin la face blême de l’inquiétude. L’homme est face à face avec lui-même ; je le défie d’être heureux (...) Un grand désaccord se fait entre lui et les choses”⁽⁶⁾

しかし、主人公はヴェニスへの車中で何かを期待する。

“C’est là qu’il faut s’arrêter. La première étoile déjà, puis trois lumières sur la coline d’en face, la nuit soudain tombée sans rien qui l’ait annoncée, un murmure et une brise dans les buissons derrière moi, la journée s’était enfuie, me laissant sa douceur”.

“Bien sûr, je n’avais pas changé. Je n’étais seulement plus seul. A Prague, j’étouffais entre des murs. Ici, j’étais devant le mondé et projeté’ autour de moi, je peuplais l’univers de formes semblables à moi.”⁽⁶⁾

先にも触れた通り、テキストは作者の中欧旅行での不幸な体験——異郷に一人身を置いた主人公は、孤独感と疎外感に苛れ、終に旅館の自室で強迫観念に襲われる——と、地中海的自然に身を置くことによる幸福感の回復を示している。この条りは、作品の多くに一貫して見出される《南方回帰性》ともいうべき、作者の地中海的風土への愛着を如実に示すものであるが、しかしここでわれわれの注意を惹くのは、主人公の外的世界に対する反応のしかたである。作者の精神的進展をその作品に追っているある批判家の、この点に関する指摘に

は、看過できないものがある。

《カミュにとっての楽しみ、欲び、要するに幸福は外的世界との交歓のために自己を離れることであると言いきることができる。逆に自己に導かれること、自分を忘れられないこと、それは不幸に陥ることである。》⁽²⁾

このような、いわば形而上的な省察と密接な関わりをもつように思われる、この作家の文体的特徴の一つをここで指摘しておくべきであろう。イマージュによる表現の優勢である。合理的な理解の外にある人間の生と死の問題に集中された作家の思索が感覚的な表現をとる時、それはイマージュとなって作品に表われる。

《幸福な死》においてイマージュの果している重要な役割りを知るには、メルソーとザグルーの会話の条りに散見されるそれを検討してみれば充分であろう。そこではイマージュは、未知の男とはじめて話を交そうとするメルソーの内観を表わしているように見える。しかし作品全体との関連でみると、それは全く別の様相を呈する。つまりそれは、主人公に過去を喚起させると同時に、それに伴う憂愁が、単なる逆境への嘆きに止まらず、人間存在自体のもつ、いわば「宇宙的」憂愁に関わるものであることを暗示しているのである。

“Presque aussitôt la pluie se mit à tomber avec violence et inonda les fenêtres. Avec toute cette eau comme une huile épaisse sur les vitres, le bruit creux et lointain des sabots du cheval plus sensible maintenant que le vacarme de la voiture, l’averse sourde et persistante, cet homme-potiche auprès du feu et le silence de la pièce, tout prenait un visage de passé dont la sourde mélancolie pénétrait le cœur de Mersault...”⁽³⁾

実際、二人の人物が、その飛躍的な会話にも拘らず理解しあえるのは、情景描写に巧みに織り込まれたイマージュの暗示する形而上的背景である。

“Soudain dans le carré de la fenêtre on sentit derrière les rideaux de soie

comme une ouverture dans la nuit. Quelque chose se détendait derrière les vitres. Une lueur laiteuse entra dans la pièce et Mersault reconnut sur les lèvres ironiques et discrètes du bodhisattva et sur les cuivres ciselés le visage familier et fugitif des nuits d'étoiles et de lune qu'il aimait tant. C'était comme si la nuit avait perdu sa doublure de nuages et brillait maintenant dans son éclat tranquille. (...) Entre le feu rougeoyant, la palpitation du réveil de la pièce, et la vie secrète des objets familiers qui l'entouraient, une poésie fugitive se tissait qui préparait Mersault à recevoir d'un autre coeur, dans la confiance et l'amour, ce qu'allait dire Zagreus.⁶⁰”

とりわけ、ザグルーの殺害と、メルソーの死の場面に汪溢するこの種のイメージはこのようにして、登場人物の不可解な行為、あるいは物語の全体的な主題を暗示的な方法で意味づけているのである。

《幸福な死》が多くの側面で《異邦人》と類似していることを確認した上で、われわれはここまでに、二つの小説の内容(fond)を構成しているように思われる幾つかの主題の本質を、初期の随筆に沿ってみてきた。要するに両作品は、作者の《不条理の哲学》を出発点とする、小説形式における最初の表現であった。とすれば、それらの全般的な類似にも拘らず、各々の作品を読むにあたって得られる印象の差異は一体なにに由来するのであろうか。作品の外見的事実に目を向けるならば、その差異を構成しているものを予測することはさして困難ではあるまい。ロジェ・キョも指摘している通り、最初の小説はその形式において《異邦人》と異なるのである。しかしあらゆる予断の前に、先ずもって比較にふさわしい両作品の一節を照合してみよう。

“Le camion les dépassa. Et de suite ils s'élancèrent à sa poursuite, noyés dans le bruit et la poussière, haletants et aveugles, juste assez lucides pour se sentir transportés par l'élan effréné de la course, dans un rythme éperdu de treuils et de machines, accompagnés par la danse des mâts sur l'horizon,

et le roulis des coques lépreuses qu'ils longeaient. Mersault prit appui le premier, sûr de sa vigueur et de sa souplesse, et sauta au vol. Il aida Emmanuel à s'asseoir les jambes pendantes, et dans la poussière blanche et crayeuse, la touffeur lumineuse qui descendait du ciel, le soleil, l'immense et fantastique décor du port goufflé de mâts et de grues noires, le camion s'éloigna à toute vitesse, faisant sauter sur les pavés inégaux du quai, Emmanuel et Mersault, qui riaient à perdre haleine, dans un vertige de tout le sang.⁽⁶⁶⁾

“Le camion nous a dépassés et nous nous sommes lancés à sa poursuite. J'étais noyé dans le bruit et la poussière. Je ne voyais plus rien et ne sentais que cet élan désordonné de la course, au milieu des truils et des machines, des mâts qui dansaient sur l'horizon et des coques que nous longions. J'ai pris appui le premier et j'ai sauté au vol. Puis j'ai aidé Emmanuel à s'asseoir. Nous étions hors de souffle, le camion sautait sur les pavés inégaux du quai, au milieu de la poussière et du soleil. Emmanuel riait à perdre haleine.”⁽⁶⁷⁾

一見して明らかなように、同じ場面に関する二つのテキストの根本的な相異は、《幸福な死》から《異邦人》へと(1)主語人称代名詞が三人称から一人称へ移行していること、(2)主動詞の時制が単純過去から複合過去へと変化していること、(3)イメージによる描写が簡潔化されていること、の三点に要約されるだろう。

このような変化が部分的なものに止まらず、両作品に全面的にみとめられる変化である以上、各作品の読者に与える印象の相異が、これらの変化に主として関わるものであることは想像に難くない。それゆえ、これらの形式上の変化の持つ意味を探ること、換言すれば、各々の小説に見られる技法の言語・文法的な、広義での文体論的検討が要請される。実際《異邦人》発表後の批評の反響は、ロラン・バルトの《零度のエクリチュール》に代表されるように、作品

の文体上の特徴に集中されるものではなかったか。今日に至るまで、《異邦人》批評の多くの部分が、作品のこの側面に向けられてきたと言っても過言ではないのである。それゆえ、上に示したような作品の全般的な検討に移る前に、既存の研究の代表的なものにあたって、問題の所在を明らかにすることが先ず必要であろう。

第二章

《異邦人》の文体的側面に関する批評の嚆矢は、J・P・サルトルの《「異邦人」解説⁽¹⁸⁾》によって放たれる。簡略な形ではあるが、後に論議の的となる問題点の多くを提出する焔眼の批評家がこの論文で採る観点は、《シジフォスの神話》を小説の解説とみなすものである。すなわち《異邦人》は、《神話》に示された《不条理の哲学》の感覚的表現である。

ところで、サルトルによれば、小説は一箇の観念に服され得るものではない。ひとたび創造されるや、主人公ムルソーは固有の小説世界をひきつれて一人歩きする。そしてこのような特殊な小説世界の創造を作者に許すもの、それはアメリカ現代小説から借用された行動主義的技法であり、具体的には次のような効果を作品に及ぼす。

《いづれのテキストにも同じく短い句がみられる。いづれも先立つ文章の獲得した飛躍を利用することを拒み、いづれの文章もやり直しである。おのおのの句が、一つの動作、一つの対象を撮し取るみたいである。どの新しい動作にも、新たな対象にも、一つの新しい句が対応する⁽¹⁹⁾。》

このような分析的手法こそ、《異邦人》に《事物には透明で、意味には不透明》な意識をもつことを可能にしているものである。そして、この手法の中心的な要素として、複合過去の時制の使用が挙げられる。つまり行為を連続した

時間の中に見せる定過去の代りにそれを実詞と繫辞に分割し、凍結してしまう——かくて不連続の時間の中に示される行為は、その不条理性を示すのに充分である——複合完了⁽²⁾を作者が用いたとする。

サルトルの後を継ぐ極めて密度の高い《異邦人》批評は、ロベール・シャンピニーの《異端の英雄について》⁽³⁾である。《虚構の内側に位置して》(p. 11)、無罪の人、正義の人、罪人、英雄へと変身してゆくムルソーの性格を検討するこの論考は、主人公のそのような変身を、異端的ギリシヤ人——エピキュリアン——という中心概念で捉えると共に、時制と人称の問題を、作品に動的な構造を与える技法であるとみなすことによって画期的である。作品の内容的な緊張が、エピキュリアン的世界観をその日常生活で体现するムルソーと、キリスト教的、演劇的世界観を基礎として成立する社会との対立によって生じているとする、作品の倫理的側面に照明をあてた本書の内容自体、極めて興味深いものであるけれども、ここでは割愛して技法的側面に向けられた箇処に注意を集中することにする。

作品の処々に窺われる話法の二重性に注目した批評家は、ムルソーが物語を書いた、あるいは語ったことを認めつつ、語りの時間の問題、すなわちそれがいつ書かれたかという疑問を提出する。テキストにあらわれた《aujourd'hui》、《hier》、などの時間の指標を手掛りに、作品の第一部は日記のように毎日に、また第二部は事が済んでから書かれたものとシャンピニーは推測する。そしてここに彼はムルソーが《二つの観点、すなわち書きあるいは語る時間に位置すると同時に、語っていることの起った瞬間に位置しようとする観点を採》(p. 147) ろうとする意図を見ている。要するに、語り手と人物の共存がみられわけであり、シャンピニーによれば、このような二つの観点の共存を許すものこそ、複合過去時制の使用である。

《一つの観点から他の観点へと、切れ目なしに容易に移行することを可能にしているのは、技法上、何よりも複合過去の使用である。動詞の主語である《je》は現在のムルソー、語り手であり、回想し註釈することのある者である。助動詞を通してわれわれは分詞にまで移動するが、それは過去の中に閉じられている。使用されているのが単純過去ならば、動詞は主語を過去に導くだろう。《J'ai fait》の《je》は現在、あるいはむしろ意識的な現存である。《Je fis》の《Je》は一連の出来事の中に位置づけられる。それは物語の人物であり、客観化されている。⁽⁶³⁾》

動詞の時制自体の分析としては、サルトルのそれにほぼ一致しているとみてよいだろう。しかしシャンピニーの時制論にみられる極めて重要な指摘は、それが主語人称代名詞の用法の特殊性の指摘と重ね合されていることである。批評家はこの点を次のようにほりきざしている。

《語り手ムルソーの《Je》に関して奇妙なことは、この意識的な現存が、少なくとも多くの場合、単に認識する意識の現存にすぎないということである。この《Je》が単純過去の主語のように客観化されていないとしても、少なくとも複合過去の普通の主語のように《主観的》でもないのである。⁽⁶⁴⁾》

《Je》という同一の記号で表わされた、語り手と主人公というこれら二つの意味内容がからみ合って機能するとき、それらは読者に独特の印象を与える。つまり人物ムルソーの行為と、語り手ムルソーの語り⁽⁶⁵⁾が、時間上比較的近接している物語の第一部から、それらの隔っている第二部に移るとき、そして更に最終章で両者の懸隔が全く消えるとき、読者は得体の知れない奇妙な感覚に捉われるのである。

次にあげるべきは、M・G・バリエの《アルペール・カミュの「異邦人」における物語の技法⁽⁶⁶⁾》である。表題の示す通り、この論考はサルトルやシャンピニーによって提起された技法上の側面のより組織的な検討に集中されている。すなわちサルトルによって指摘された分析的手法、更にシャンピニーによるムル

ソーの倫理的、模範的側面の、言語・文法的アプローチによる実証的な確認である。従って、この批評の最も独創的な部分であるように思われる第一部の論点に、焦点を合わせてみよう。

物語りから読者が得る印象という公準に依拠した批評家は、その古典的な性格にも拘らず、ある活性の窺える文体に注目して、それを中和化する文体 (*écriture neutralisante*) となづける。語彙、統辞法、そして特殊な話法などの諸要素がこのような文体を競って構成しており、就中、動詞の時制及び人称代名詞の特殊な用法がその中心的な働きを演じている。

バリエの動詞時制の分析の特徴は、複合過去と単純過去の対比を、話し言葉と文学的言葉のそれとして、いわば外側から捉えていることである。

《二つの時制の間の意味の相違に重点が一般に置かれすぎている。多くの文法家にとって、複合過去は完了の価値（過去を表わす単純過去に対して）をもっているようである。（…）われわれはそれは正しくないと考える。この物語において同様、話し言葉の中で、複合過去がこの意味をとることは稀である。単純過去同様、複合過去は最も多くの場合、過去の価値をもつ。二つの時制は、一つが話し言葉に、もう一つが文学、特に小説に属しているということにおいてとりわけ異なる。》⁶⁹⁾

伝統的に単純過去をその主動詞に用いる小説ジャンルに複合過去を導入することによって、作者は伝統との訣別を計ると共に、それがもつ話し言葉としての性格は語り手に証人的性格を与え、読者はその結果、語られる出来事に実在感をもつ (p. 18) とするのがこの批評家の解釈である。

人称代名詞に関しても、バリエは同様のアプローチを試みる。《il》は同時に目的格にも主格にもなり得る代名詞であり、《従って一般に、三人称で書かれた物語は、語る出来事の全て (il=objet) を、そして人物の考え (il=sujet) までをも知悉している全知全能の作者を予想する》 (pp. 19~20) のに反して、一人称で書かれた物語では、《一人称で語る作者は他ならぬその事実によって自分自身、つまり人物=語り手以外の人物の内部に侵入することが禁じられ

る。そしてこの特殊な人物に関しては、今度は内観は正当化される。》(p. 20)

作者はここでも、極めて客観的な物語に、《優れて主観的な道具》である一人称を逆説的に用いることによって、伝統との訣別を計っているというのが、バリエの結論である。

さて以上にあげた《異邦人》に関する代表的な三つの批評に共通してあげられる特徴は、諸家が作品の文体的特徴に注目し、それに何らかの意味づけを行い、その要として複合過去及び一人称代名詞の使用の言語・文法的分析を援用していることである。そして驚くべきは、これら批評家の言語的事象に関する解釈の多様性である。複合過去の解釈を例に挙げてみよう。単純過去との対比で推論されるという共通点をもつとはいえ、サルトルにとってそれは行為を時間の中に凍結し、その不条理性を強調する分析の手法の主要素たる完了過去、ジャンピニーにとっては、ムルソーに語り手と人物という二つの視点をとることを許す二重性をもつ時制、そして更にバリエにとっては、逆説的な価値によって読者に出来事の実在性を強調する話し言葉としての過去、なのである。

このような解釈の多様性の大半は、各批評家の位置する観点の相異におそらく由来するものであろう。すなわち各々が、物語の提出する幾つかの要素——作者、語り手、主人公及び読者——のいずれかを強調する視点をとっているからである。サルトルは作者の立場に、ジャンピニーは主人公の立場に、そしてバリエは読者の立場に主として位置していると言えるであろう。

ジャンピニーの示唆しているように、これらの要素が、人称代名詞の用法と深い関わりをもつものである以上、それとの関連でこれら要素の組織的な把握をした上での、時制の解釈が必要なのではあるまいか。

このような展望のもとに作品の解釈に移るにあたって、われわれは前章の終りに戻ることになる。ここまでに問題の所在を明らかにしようと努めてきた

《異邦人》の時制と人称を、《幸福な死》のそれとの対比の中でより具体的に検討せんがためである。同じ主題のもとに単純過去と三人称代名詞を使用して書かれたこの作品ほどに好個の比較の対象は望めまい。

第三章

ジャンピニーおよびバリエは《異邦人》における《je》の逆説的な用法を指摘した。つまり通常三人称で書かれる小説が一人称で書かれているのである。しかしながら、これら二つの人称代名詞の特性を、客観性の《il》、主観性の《je》と識別するだけで充分であろうか。小説が幾つかの人称性をもつ要素を提出するものである以上、それら全てとの関連を考慮に入れる必要があるだろう。この点、物語一般の最も本源的、基本的な形態に関して言及するカミュの一世代後の作家の指摘は示唆に富む。

《小説作品のあるところではいつでも、動詞の三つの人称が必ず作用する。実在する二つの人称、すなわち普通の会話の《je》に相当する、物語りを語る作者と、それが語られる読者の《tu》⁽⁸⁾、そして虚構の人称、つまりその人物に関して物語の語られる主人公の《il》である。》

このモデルに沿って、二つの小説の人称の関連を、潜在的なものを含めて整理してみよう。《幸福な死》は、ビュートルが基本的形式と呼ぶものに他ならない。顕在する唯一の人称は、虚構である主人公の《il》であり、実在する作家および読者に相当する二つの人称《je》と《tu》は、外見上、物語りから消失している。

他方《異邦人》における支配的な人称は《je》である。ビュートルによれば、これは作者に相当する人称である。ところでこの代名詞は同時に、人物＝語り手に相当する人称でもあった (p. 17)。従って《異邦人》に用いられてい

る《je》は、作者、語り手、人物の三つの人称に相当しうる、極めて複雑な人称代名詞であることになる。その代りに、この物語からは、作者がそれについて直接語る《il》は消滅している。

このように、二つの小説に見られる人称代名詞の総合的な変化は、それでは何を意味しているのだろうか。問題は一方における人称代名詞一般の性質の検討と、他方それらの性質のそれぞれの小説に利用された効果の検討に絞られる。

言語学者 E・パンヴェニストは、《代名詞の性質》^(初) という論文の中で、《je》及び《il》を含んだ話 (discours) の発せられる具体的な状況を想定しながら、それらの根本的な相異を次のように識別している。すなわち《il》を含んだ話^わが発せられるとき、それは物にしる人にしろ、ある特定の客観的な対象をさし示し、話者が変わってもそのようにして指示された対象は変わらず、一定のままで保たれるのに反して、《je》が発せられるとき、それは《je》として定義され得る特定の対象を指示せずに、話者が変わるたびにその話者の《話の現実》に聴者を惹きつける。より具体的には《je》は《“je”を含む、いま行われている言行為を言表する人物》を指示するのである。

ビュトールのモデルに倣って整理した二つの作品の人称の要素に、この識別をあてはめてみよう。《il》で書かれた《幸福な死》では、読者は作者を意識しながら、代名詞によって示された人物、あるいはその行為に注意を向けるのに反じて《je》で書かれた《異邦人》では、読者の注意は発話する人物、つまり語り手ムルソーに集中され、作者は背景に退く。それではこれら代名詞の移動——というよりむしろ、《il》で書かれた小説が一般的であってみれば、《異邦人》に導入された《je》——は何を意味するのであろうか。

それは、読者との関連で、作者がその観点を明らかにしようとする意図のあらわれである。ビュトールは小説における《je》の使用一般が、虚構を現実

近づけようとする作者の努力に他ならないことを説明している。作者だけが知っている物語の存在というのは、それ自体、物語の本当らしさにとって大きな欠点となるからである。

《登場する人物のいずれかが、その時他処で起っていることを知っていたならば、ものごととはそうは展開しなかったであろうし、このような無知が人間の現実の根本的な側面であり、われわれの人生の出来事が、それについて語られることとの間にズレを起こさないほどに完全に物語化され得ることは決してないということが十分に意識されるとき、人は我々が知っているとみなされていることを表わすことばかりか、どうしてそれを知っているかを詳かにすることを強いられるのである。》

このような意図に従って、作者は物語に、語り手《je》を導入する。バリエも同じ事実を別の言葉で指摘していたことを思い出そう。三人称とは、同時に主語にも目的語にもなる全知全能の観点を取り得るものである、と。要するに、小説における三人称とは、作者に《神》の観点をとることを可能にするものである。《夜の終り》のF・モーリアクの手法に対するサルトルの批判も、同じ問題に関わるものではなかったか。

《幸福な死》でも、先に挙げたザグルーとメルソーの会見の条りに、両者の内観が並置されているのが見られる。敏感な読者は、このような条りに作者の介入、言い換えれば物語の人工的な側面を見ずにはおられないだろう。作者は物語りを語る役割を語り手に託すことによってある種の現実を《異邦人》に託そうとしているのである。

二つの小説の人称の問題を検討するうちに、それが提出する要素の中から、作者をも含めて《幸福な死》では読者と人物との関係が、《異邦人》では読者と語り手の関係が浮彫りにされた。今、便宜上、各要素の受けもつ行為を読書行為 (lecture)、冒険 (aventure)、語り (narration) とするならば、前者においては読書行為と冒険の関係に、後者では読書行為と語りの関係に、それぞれ

照明が当てられたことになる。

両作品の時制の問題を検討しようとするとき、つぎのことが予測されるであろう。すなわち、小説においては、動詞の時制が作者と人物の時間的な距離を示していることが通例である以上、問題は作者と人物の冒険の関係にあるということが。

しかしながら、既にみてきたように、《異邦人》では、作者に代ってムルソーが語り手の役を荷ってきた。そして一層複雑なことには、ムルソーは同時に冒険を荷う人物でもあった。それゆえ、この作品では、語りと冒険の間に時制の問題の介在することが予測されるのである。実際ジャンピニーの時制の分析も、この点に関わるものではなかったか。

しかし、ここでも、《幸福な死》の時制——単純過去——との比較を考慮に入れた《異邦人》の複合過去の検討が必要であろう。ところでわれわれはすでに、バリエがこの点に関する詳細な指摘を行っているのをみた。彼によれば、複合過去と単純過去は、それぞれ話し言葉と文学的言葉という概念によって区別されるものであって、客観的な小説に主観的な話し言葉を逆用することによって、特定の効果を狙うものであった。しかしながら、二つの時制が同じ過去の価値をもつことを含めて、バリエの識別はそれぞれのもつ言語固有の機能の具体的な説明を欠いているように思われる。

先の代名詞の識別とも関連して、バンヴェニストは、現代フランス語の時制と人称を二つの体系にふり分けることを目的に、異った二つの言表作用(énonciation)を規定している。その一つである歴史的物語(récit historique)は、物語の中に話し手が介入することなく、ある時点に起った事実を記録して、それに過去のものとしての特性を与えるという性質をもつ。それに対して、もう一つの言表作用である話^わ(discours)は、語り手と聴き手を想定し、前者が後者に何らかの影響を及ぼそうとの意図をもつあらゆる言表作用であり、

そこには口頭による話の記録——書きとられた言葉——も含まれる。そして各々の言表作用に特有の人称と時制がふり分けられており、単純過去および《il》は前者に、複合過去及び《je》（“il” も除外されない）は後者に、それぞれ属するものである。⁽⁹⁰⁾

更に話の機能^わに関して、全篇が一人称と複合過去で書かれた稀な物語の例として《異邦人》にも触れながら、バンヴェニストは次のように指摘している。

《客観的であろうとする物語の調子と、優れて自伝的な形の複合過去一人称単数という用いられた表現との間の、このコントラストから生まれる文体的効果を分析するのは興味深いに違いない。複合過去は事件とその回想の行われる現在との間に、生きた絆を打ち立てる。それは人が事実を目撃者として、関係者として詳述するときの時制である。したがってそれはまた、伝えられた事件をわれわれの耳にまで轟かせ、それをわれわれの現在に結びつけようと思う者はだれでも選ぶに違いない時制なのである。》⁽⁹¹⁾

特有の時制と人称のふり分けを伴う、バンヴェニストの二つの言表作用のこのような識別は、バリエのそれをも含めて、従来の書き言葉と話し言葉という分類では割り切れなかった動詞体系の形態上、機能上の分類を可能にするものであり、その目的は特定の文学作品の解釈にあるのではない。しかしながら以上の論述から、本論の文脈に必要な範囲で、次のように結論できるであろう。つまり《異邦人》では、本来歴史的物語に使われるべき三人称と単純過去の代りに、話^わに特有な一人称と複合過去が用いられていると。二つの小説に即して言えば、《幸福な死》は歴史的物語に属するものであり、《異邦人》は前者に話^わの言表作用がもち込まれたものである。このような逆用の効果は、先に人称の性質に見られたそれと共通している。すなわち《幸福な死》では、冒険は作者からも読者からも遠く離れた過去に位置づけられるのに反して、《異邦人》では、読者は、語りの現在に組み込まれるのである。

しかし読者は実際に、このようにして作品の中に浸入することができるだろうか。同様に語り手の導入された他の物語と比較するとき、《異邦人》の語

りには、ある特殊性が窺われるのである。例えば、やはり語り手の一人称で書かれている同じ作者のもう一つの物語、《転落》の一節を見てみよう。

“Vraiment, mon cher compatriote, je vous suis reconnaissant de votre curiosité. Pourtant, mon histoire n’a rien d’extraordinaire. Sachez, puisque vous y tenez, que j’ai pensé un peu à ce rire, pendant quelques jours, puis je l’ai oublié. De loin en loin, il me semblait l’entendre, quelque part en moi. Mais, la plupart du temps, je pensais, sans effort, à autre chose”.

ここでは読者は、発話者となって、各句の後に《Et alors?》, 《pourquoi?》というような疑問を発しながら、談話の間に自由に加わることができる。それではムルソーの語りを読者は同じ方法で入っていけるであろうか。彼は少なくとも、ジャン・バプティスト・クラマンズと同じ方法では決して答えないだろう。このことは《転落》では読者が語りの現在に位置できるのに反して、《異邦人》ではそれができないこと、換言すれば後者では、語りの現在がその進行と並行していないことに由来する。

このことは、既にみてきたように、《異邦人》における《je》の人物と語り手の二重性を手掛りに、ジャンピニーが発した疑問——物語りはいつ語られたか——に要約されるものである。ムルソーの語りが自身の過去の行為を現在に結びつけるものであり、複合過去の機能が、この異った層に属する時間を結びつけるものであってみれば、語りの現在がどこに位置するかという問題は、ごく自然に提出される筈である。

従来、《異邦人》の出来事の時間的順序の検討は、多くの批評家の課題であった。C・A・ヴィギアニ⁸³をはじめとして、ジャンピニー、バリエもそれぞれの観点でこの問題に触れている。そして彼らに共通した一般的な主張は、作品の第一部は日記のように日毎に語られ、第二部は事が済んでから語られたというものである。このような指摘に反駁しながら、作品の詳細な分析を行い、一連

の時間の秩序の検討に、恐らく決定的な結論をもたらしているのはB・T・フィッチ⁽³⁴⁾である。

批評家は先ず、語りの時間の変化する三つの章——第一部の二・三・四章——をとりあげ、そこに現われた時間的な指標を手掛りに、《これら三つの章では、語り手は出来事をそれが起るにほぼ応じて語っているように思われる、というのもこれらの出来事と、その語りの間の時間的ズレは決して二日以上にわたらないからである》(p. 14)と指摘する。しかしながら第一部の五章及び六章、そして第二部の殆んど全ての章には、語りの時間に関する詳しい指標は見られない。そしてこれらの章では、全て過去の時制が使われている。しかし、ここで奇妙なことは、特に物語りの冒頭で、現在及び未来の時制が用いられていることである。この冒頭の部分は重要である、なぜならそれは《作者が読者に、その語りの現在を詳かにし、その時間的な観点の中に話題をのぼらせつつ、それを導入することをならわしとしている場所》(p. 16)だからである。

以上の分析と関連させて、フィッチは次のように結論する。すなわち《語りの現在は物語全体の持続を通して、ある同一の時間に、すなわち物語の終りの方、最終章の冒頭に位置する》のである。なぜならば、そこにこそ《語り手の真の現在である作品の唯一の条りが見出され、語られている出来事が作品の後に来る》からである (pp. 18—19)。この最終章の冒頭を語りの時間を解く鍵とみなして、批判家はそれをムルソーが牢獄で過したある時間に位置づけ、その証拠を次のような条りに求める。

“(…) pour la première fois depuis des mois, j’ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l’ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j’ai compris que pendant tout ce temps j’avais parlé seul.”⁽³⁵⁾

それゆえ、《異邦人》とは《ムルソーの精神の裡に展開される一種の内的独

白》それも《語る行為と時間の一致しない》(p. 20) 独白なのである。換言すれば、物語全体は、処刑を控えた人物ムルソーが、その冒険を回想する語り手ムルソーの記憶からひき出されている。そしてこれと一見矛盾するように見える事実——現在や未来時制の共存——も他ならぬこの事実によって説明される。出来事はほぼ物理的時間の進行の順序に応じて語られているけれども、ときに見られる時間の後退は、出来事が必要に応じて、語り手の記憶における重要性の順序で、いわば人間的時間の順序で語られていることに由来する。物語の初めの方の時間に関する詳しい指標は、これらの出来事を時間順に再構成しようとする語り手の努力の表われであり、過去を回想するときに一日か二日を単位とした、ある特定の時点が記憶の軸になることは、われわれが体験上知るところでもある。逆に、作品の第二部での時間の指標の消滅は、投獄された後の人物ムルソーの時間観念の喪失を反映するものである。

さて、ビュートールの説を手掛りに、二つの小説の提供する要素の中から、人称の問題では読者と人物、あるいは語り手の問題を中心に、そして時制の問題では、作者と人物、あるいは語り手と人物の関係を検討してきた。最後に、作者と読者の関係を、これまでの論述を整理しながら検討してみよう。

《幸福な死》には全般的な客観性がみとめられた。バンヴェニストの指摘する三人称代名詞及び物語陳述のもつ言語的本質に基いて、出来事や人物、要するに冒険は、読者からも作者からも時間、空間的に切り離されて見出された。読者は一巻の絵巻物を見るように、「不条理の哲学」という主題の織り込まれた一連の挿話を眺めるのである。

ところで、一般に、いわゆるバルザック的な小説に総称される物語では、小説という枠の中に外在化された筋の紆余曲折や登上人物相互の関係、要するに冒険自体の緊張が読者の関心を惹きつけるものであると考えられる以上、メル

ソーの物語の内容自体、その形式にはなほだそぐわないのではあるまいか。先に見たように、その初期の随筆以来くり返されているこの作家の主題を構成するものは、自我と世界の間に、統一的な関係を樹立しえないという認識であった。このような認識にとって、客観的な物語の存在自体、本来極めて縁のうすいものといわねばならない。世界を感知する自我を抹消すること、客観的たろうとすること自体、この作家のもつ主題の消滅を意味する。

主人公メルソーにとって、中欧に旅行することは、少なくとも「冒険」としては意味をなさないだろう。彼にとって問題は「世界」との距離であり、そしてなによりも「そこにいる」ことなのであるから。いわば主観性そのものが主題であるこのような内容にとって「幸福な死」の伝統的な形式が、どれほど不適切なものであるかは理解に難くない。メルソーの物語に欠点があるとすれば、それは新しい内容にも拘らず旧来のままに保たれた形式にある。事実この作品の草案には、様々な形式上の工夫の跡が残されており、その内容との結びつきが完成をみたとき、おのづと《異邦人》というもう一つの作品が生まれていったといえるのである。

それでは《異邦人》において、このような形式と内容のあいだの矛盾を解決しているものとは一体何であろうか。考える主体と、それをとり囲む世界との乖離、内面的な自我と外界に関わる自我との分裂、——作家はこのような心理的乖離という主観を、どのようにして「客観的」な小説世界に移しかえることができるだろうか。カミュのとった方法は巧妙である。このような自我を虚構の二つの存在——人物と語り手——に分離することである。人物、それは外界の事物、自然に同一化された作者自身の肉体的人格、その客観的な側面である。語り手、それは回想して語る作者の精神的人格、その主観的な側面である。そして《異邦人》の物語自体、メルソーのこのような二重性を巧みに利用することによって成り立っている。

おそらくある決然たる覚悟によるものであろう——というのも、しばしば指摘されるように、ムルソーにはかつて知的思索に携わった経歴が窺われる——平凡な日常生活から、殺人、投獄へと一連の出来事を迎える肉体的人格ムルソーは、内面的な省察、感情を見せることがない。しかし獄中での生活、そして特に司祭の訪問と、彼との口論を契機として、人物ムルソーはその精神的人格を取り戻す。物語は、既にみたように、ここから始まる。語り手ムルソーは、この時点にたつて、過去を回想し、失われた時間を取り戻すのである。《異邦人》とは、この意味で、自己の肉体の不思議な不在を、その物語を通して感じ続ける、語り手ムルソーのことである。

このようにして、ムルソーの二重性自体が構成している物語の動きを、全体として捉えるとき、それが初期の随筆に見られた作者自身の外界への反応と対応しながら、結局「幸福の追求」という主題を、ここでも示していることがわかるだろう。投獄されるまでのムルソー、それは外界と一体化して幸福に生きる作者自身の肉体的化身である。投獄されたムルソーは不幸に苛まれる、というのも彼はあの《自我》の中に閉じ込められるからである。しかしながら処刑を控えて、彼はこの不幸から抜け出す。死は生という不条理な呪縛から、彼を確実に、永遠に解放つであらうから。語り手ムルソーの回想自体、生の無償性から自己を救済するという、作者のかけがえのない意図を反映しているのである。後年作者が芸術的《反抗》の模範として挙げている二つの傾向——《ブルーストの創造と、ここ20年のアメリカ小説⁹⁸》——は単なる偶然の符合であろうか。実際、《異邦人》に見られる内容と形式のみごとな結合は、これらの傾向との否定しがたい一致を示しているように思われるのである。

最後に、イマージュがこの作品で果している特殊な役割りについて触れておかねばならない。先に見たようにそれは、この作家の文体上の特徴をなす重大な要素であり、《幸福な死》においても、作者が人物とその行為を意味づける

暗示的な手段であった。《異邦人》に於てもそれは同じ役割りを果しているであろうか。

ムルソーの冒険の特徴は、それが全般に、彼の意図に反した、消極的な出来事によって構成されていることである。三つの大きな出来事——母の死、アラブ人の殺害そして死刑の宣告——は全て彼の意図に反するものである。一見積極的に見える殺人という行為も、《太陽のせい》で行われる。そして注目すべきは、これら例外なく死に関わる場面にイマージュが集中されている事実である。

一方で、語り手ムルソーに託された、記憶を通しての過去の行為の喚起という、物語の虚構に服しながら、従ってその形式に大きく抑制されながら、イマージュは《異邦人》の真の主役が、事物あるいは《自然》であること、作者の関心があの《太陽と死》の主題に向けられていることを、読者に象徴的に示しているのである。

同じ認識から出発し、同じ《幸福の追求》を主題にしているにも拘らず、いわば《平担》な《幸福な死》の傍に、自足的な緊張を秘めた《異邦人》が見出された。作者カミュは時制と人称を中心とする言語的要素を利用して、《人間と世界》という新しい主題を表現する試みによって、戦後のフランス小説の最も新しい傾向の先駆的役割りを果しているのである。

註(1) “La Mort Heureuse”, Cahiers Albert Camus I. Gallimard, 1971.

(2) “Carnets I” Gallimard, 1962 参照。《異邦人》の最初の草稿と思われるものが、《幸福な死》の草稿よりも遅れて、46頁に見られる。

(3) R. Quillot, “La Mer et les Prisons”, Gallimard, 1970, pp. 90-91. に次のような指摘が見られる。

“La courbe est quasiment la même: dans les deux cas, un homme, qui trainait sa vie dans une sorte d’inconsciente grisaille, tue. Avec les coups de feu, c’est un univers qui s’écroule. Alors commence la vie, à mesure qu’approche la mort. Le héros grandit dans cette solitude qu’il s’impose ou qu’on lui impose, grandit jusqu’à dominer ses angoisses et

atteindre l'apaisement.”

なお, Quillot は, 公表以前に, 《幸福な死》の閲覧を許された数少ない批評家の一人である。

- (4) “... une sorte de fourre-tout thématique”・ R. Quillot, 同上 p. 90.
- (5) “Carnets I” には “L'Envers et l'Endroit”, “La Noce”, “L'Eté”, “La Mort Heureuse”, “L'Etranger”, “Caligula”, “Le Malentendu”, “Le Mythe de Sisyphe” に関する素描が混在し, 並行して収録されている。
- (6) “Ironie”, Ed., Pléiade, Gallimard, p. 22.
- (7) “L'Envers et l'Endroit” の要約。同上。pp. 47-50.
- (8) “Le grand courage, c'est encore de tenir les yeux ouverts sur la lumière comme sur la mort”. 同上 p. 49.
- (9) Alain Robbe-Grillet, “Pour un nouveau roman”, Minuit, 1963.
後に Idées 叢書 1969, p. 70. に再録される。

“Albert Camus, on le sait, a nommé absurdité l'abîme infranchissable qui existe entre l'homme et le monde, entre les aspirations de l'esprit humain et l'incapacité du monde à les satisfaire. L'absurde ne serait ni dans l'homme ni dans les choses, mais dans l'impossibilité d'établir entre eux un autre rapport que d'étrangeté”

- (10) “La mort dans l'âme” 前掲書, p. 34.
- (11) 同上。p. 38.
- (12) “On peut poser d'emblée que le plaisir, la joie, en un mot, le bonheur, consistera pour Comus à se séparer de soi, à la faveur d'une communion avec le monde extérieur. En revanche, être amené à soi, ne pouvoir s'oublier, c'est déchoir dans le malheur.”
A. J. Clayton, “Etapas d'un Itinéraire Spirituel”, Minard, 1971, p. 4.
- (13) “La Mort Heureuse”, 前掲書 pp. 67-68.
- (14) 同上, pp. 74-75.
- (15) “Et l'on sait d'expérience que, si les premières oeuvres pèchent souvent par la forme, elles ne sont que plus significatives quant au fond”,
R. Quillot, 前掲書 p. 26.
- (16) “La Mort Heureuse”, 前掲書 pp. 34-35.
- (17) “L'Etranger”, Ed. Pléiade, p. 1143.
- (18) J.P. Sartre, “L'Explication de l'Etranger”, “Situation I”, Gallimard, 1947.
- (19) “Dans l'un et l'autre textes, ce sont les mêmes phrases courtes, chacune refuse de profiter de l'élan acquis par les précédentes, chacune est un recommencement. Chacune est comme une prise de vue sur un geste, sur un objet. A chaque geste nouveau, à chaque objet neuf correspond une phrase nouvelle.”

同上, p. 105. なおこの部分は具体的には, ヘミングウェイの文体と比較されている。

- (20) この部分は主として, 次の文章の要約である。
“C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M.

Camus a choisi de faire son récit au parfait composé. Le passé défini est le temps de la continuité; “Il se promena longtemps”, ces mots nous renvoient à un plus-que-parfait, à un futur; la réalité de la phrase, c’est le verbe, c’est l’acte, avec son caractère transitif, avec sa transcendance. “Il s’est promené longtemps” dissimule la verbalité du verbe; le verbe est rompu, brisé en deux; d’un côté nous trouvons un participe passé qui a perdu toute transcendance, inerte comme une chose, de l’autre le verbe “être” qui n’a que le sens d’une copule, qui rejoint le participe au substantif comme l’attribut au sujet; le caractère transitif du verbe s’est évanoui, la phrase s’est figée; sa réalité, à présent, c’est le nom. Au lieu de se jeter comme un pont entre le passé et l’avenir, elle n’est plus qu’une petite substance isolée qui se suffit.”

同上, p. 109.

- (21) R. Champigny, “Sur un Héros Païen”, Gallimard, 1959.

なお、文中の頁は、このテキストに照合する。

- (22) “Ce qui, techniquement, permet de glisser aisément, sans rupture de l’un à l’autre point de vue, c’est, avant tout, l’usage du passé composé. Le “je” sujet du verbe est Meursault maintenant, c’est le narrateur, c’est celui qui se souvient et à qui il arrive de commenter. A travers l’auxiliaire, nous glissons jusqu’au participe qui, lui, est enclos dans le passé. Si c’était le passé simple qui était utilisé, le verbe entrainerait avec lui le sujet dans le passé. Le “Je” de “J’ai fait” est présent, ou plutôt présence consciente. Le “Je” de “Je fis” est situé dans une suite d’événement, c’est un personnage historique; il est objectivé”

同上, pp. 147-148.

- (23) “Ce qu’il y a d’étrange dans le “Je” de Meursault narrateur, c’est que cette présence consciente est simplement la présence, du moins le plus souvent, d’une conscience connaissante: si ce “Je” n’est pas objectivé à la manière d’un sujet de passé simple, du moins, il n’est pas non plus “subjectif” à la manière habituelle du sujet du passé composé”.

同上, p. 148.

- (24) M.G. Barrier, “L’Art du récit dans “L’Etranger” d’Albert Camus”, Nizet, 1966. なお、文中の頁はこのテキストに照合する。

- (25) “On met exagérément l’accent sur la différence de sens entre les deux temps. Pour beaucoup de grammairiens, le passé composé aurait la valeur d’un parfait (par opposition au passé simple qui exprime un prétérit) (...) Nous pensons que c’est inexact. Il est exceptionnel dans un récit parlé, aussi bien que dans ce récit, que le passé composé prenne ce sens. Comme le passé simple, il a plus souvent une valeur de prétérit. Les deux temps diffèrent surtout en ce que l’un appartient à la langue parlée, l’autre à la littérature, en particulier du roman.”

同上, p. 17.

- (26) M. Butor, “Répertoire II”, Minuit, 1964, p. 61.

“Chaque fois qu’il y a récit romanesque, les trois personnes du verbe sont obligatoirement en jeu: deux personnes réelles: l’auteur qui raconte l’histoire qui correspondrait dans la conversation courante au “je”, le lecteur à qui on la raconte, le “tu”, et une personne fictive, le héros, celui dont on raconte l’histoire, le “il”.”

- (27) E. Benveniste, “Problème de linguistique générale”, Gallimard, 1966. なお、文中の要約は主として下記の文章に照合する。

“Chaque instance d’emploi d’un nom se réfère à une notion constante et “objective”, apte à rester virtuelle ou à s’actualiser dans un objet singulier, et qui demeure toujours identique dans la représentation qu’elle éveille. Mais les instances d’emploi de je ne constituent pas une classe de référence, puisqu’il n’y a pas d’“objet” définissable comme je auquel puissent renvoyer identiquement ces instances. Chaque je a sa référence propre, et correspond chaque fois à être unique, posé comme tel.”

p. 252.

- (28) Butor 前掲書, p. 62.

“Lorsqu’on s’aperçoit que bien souvent les choses justement ne se seraient pas déroulées de cette façon si certains des individus impliqués avaient su alors ce qui se passait ailleurs, que cette ignorance est un des aspects fondamentaux de la réalité humaine, et que les événements de notre vie ne parviennent jamais à s’historiser au point que leur narration ne comporte plus de lacunes, on est obligé de nous présenter ce que nous sommes censés connaître, mais aussi de nous préciser le comment de ce savoir-là.”

- (29) J.P. Sartre, “M. François Mauriac et la liberté”, “Situation I”. 前掲書, pp. 33-52.

- (30) この部分に関しては Benveniste 前掲書, pp. 238, 239 及び 242 を主として参照。

- (31) “Inversment la statistique ferait ressortir la rareté des récits historiques rédigés entièrement au parfait, et montrerait combien le parfait est peu apte à convoquer la relation objective des événements. Chacun peut le vérifier dans telle oeuvre contemporaine où la narration, de parti pris, est entièrement au parfait; il serait intéressant d’analyser les effets de style qui naissent de ce contraste entre le ton du récit, qui se veut objectif, et l’expression employée, le parfait à la 1^{ère} personne, forme autobiographique par excellence. Le parfait établit un lien vivant entre l’événement passé et le présent où son évocation trouve place. C’est le temps de celui qui relate des faits en témoin, en participant; c’est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu’à nous l’événement rapporté et le rattacher à notre présent.”

同上, p. 244.

- (32) “La Chute” Ed. pléiade, p. 1497.

- 33 C. A. Viggiani, “L’Etranger” de Camus”, 1956, “Configuration Critique d’Albert Camus I”, Minard, 1961, pp. 103-136. に再録。
- 34 B. T. Fitch, “Narrateur et narration dans “L’Etranger” d’Albert Camus”, Minard, 1968. なお、文中の頁は、このテキストに照合する。
- 35 “L’Etranger” 前掲書, p. 1181. Fitch によって引用されている。
- 36 “Roman et Révolte”, “L’Homme Révolté”, p. 668.
- 37 R. Barthes, “L’Etranger, roman solaire”, “Les critiques de notre temps et Camus”, Garnier, 1970, pp. 63-64 参照。
- 38 Robbe-Grillet は、次のように指摘している。
 “Il n’est pas exagéré de prétendre que ce sont les choses, très exactement, qui finissent par mener cet homme jusqu’au crime: le soleil, la mer, le sable éclatant, le couteau qui brille, la source entre les rochers, le revolver... Comme de juste, parmi ces choses, le principal rôle est occupé par la Nature.” 前掲書, p. 70.