

『農耕詩』における登場人物の二重化

—— 沼地に沈む男の挿話をめぐって ——

熊野 鉄兵

クロード・シモンの『農耕詩¹』は、あらゆる水準で、単数性と複数性が拮抗する場である。どういうことか。つまりそこでは、同じもの（より正確に言えば同じであると想定されたもの）が、異なるものの介入によって変質を被り、また逆に、互いに異なる（と思われていた）要素が実は一つの同じものに他ならないことが明らかになるという、相互的なプロセスが繰り返されているのだ。『農耕詩』は、いわば「複数の同一性」の相貌のもとで私たちの前に差し出された、一個の作品である²。

まずテキスト全体の身分・ジャンル分けに関わる多様性がある。ウェルギリウスの高名な韻文と同じタイトルを掲げているにもかかわらず、このシモンの作品の単行本の表紙には、ジャンルを指定する注記として「長編小説」と印字されている³。実際、このテキストは小説として読まれるべきものだ。しかしながら、デーレンバックも列挙するように、小説は小説でも、当該ジャンルのさまざまな下位区分のうちほとんどどれにでも当てはまる点で、『農耕詩』は稀有な存在である。つまりこの小説は、全体として、時空間の旅行を描いた小説であり、通過儀式的な試練を描いた小説、教養小説であり、伝記的かつ自伝的小説であり、歴史小説であり、（精神分析的意味での）ファ

¹ Claude Simon, *Les Géorgiques* (1981), Minit, « Double », 2006. 私はこの小説の邦題として、いくつかの理由から「農事詩」を用いてきた。しかし、数年前から『早稲田文学』誌上で芳川泰久氏がこの小説の翻訳を断続的に発表しており、わが国では今後その翻訳のタイトルが一般的になるであろうと考え、「農耕詩」を用いることにする。また、「本歌」であるウェルギリウスの「Georgica」についても、「農耕詩」の訳語を当てるのが一般的ようだ。なお、これ以降この小説に言及するときは、略語 *Gé* を用い、それに続けてページ番号を示す。また、書誌情報としてシモンの著作を挙げる場合、著者名は省略する。

² 一つのテキストとして、あらゆるレベルにおける多様性をまとめあげたこの小説を、リュシアン・デーレンバックは真の意味での「多声小説」であり「全体小説」と述べている (Cf. Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, « Les Contemporains », 1988, p. 143.)。

³ 『農耕詩』が「ドゥーブル叢書」に収められるにあたって、このパラテキスト、つまり本文の「外部」にあるテキスト、この場合ジャンルを指定する注意書きは、削除されている。

ミリーロマンスであり、推理小説であり、連載小説でもある⁴（最後の例は、フィクション世界として完結性を持つセリーの一つに属するテキストが、しばしば他のセリーの挿入によって中断され、しばらくしてから再開される事態を受けている）。ゲイ=クロジエはこのリストに、パロディーとしての大河小説を加えている⁵。われわれとしては、さらにそこへもう一つ、「メタフィクション」を追加しておこう。実際『農耕詩』のテキストには、それがいまここで書かれ、読まれていることを喚起する自己言及的記述が散見されるからだ⁶。

一つの小説としてまとめられたテキストの性格そのものも多岐にわたる。そこには明示的な引用に加え、いわゆる地の文に気づかれぬよう挿入された引用、そして他者の書いた文章の大幅な書き換えがある。その点で『農耕詩』は、間テキスト性を論じる場合の格好の対象となるだろう⁷。多くの引用は、シモンの先祖の一人、作中では L.S.M. と呼ばれる革命期の将軍が残した、それ自体多岐にわたる書類である（「役所関係の書類や、帳簿や、手書き原稿の山」*Gé*, 439）。テーマ論的に重要な役割を担うグルックの歌劇『オルフェオとエウリディーチェ』の歌詞も引かれている。隠れた引用としては、デーレンバックが「クリプト的な」と呼んだミシュレの文⁸や、サーコナックが解明した、アドリアン・フルーリなる人物によるシモンの先祖の評伝的記事

⁴ Cf. Dällenbach, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁵ Cf. Raymond Gay-Crosier, « De l'intertextualité à la métatextualité : Les Géorgiques de Claude Simon », in *Le Plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertextualité : roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman*, Raimund Theis, Hans T. Siepe [éds.], Frankfurt am Main, Peter Lang, 1989, p. 343, n. 25. なぜ「大河」のパロディーかといえば、『農耕詩』は、六代二百年にわたる一族の歴史を、一巻で描き切っているからであろう。

⁶ 例えば、「彼はこの一文を書いてすぐ、似たような状況に陥ったことのない人間にとってこれが理解不可能であることに気づき、手を持ち上げた」（*Gé*, 47）。また小説ジャンルに関してさらに付け加えれば、『農耕詩』は、主人公の一人の残した手紙を数多く引用しているため、書簡体小説としての側面も持つといえよう。

⁷ 『農耕詩』における間テキスト性に関する論文としては、脚注 5 のゲイ=クロジエのものが挙げられる。間テキスト的分析の観点からは、『農耕詩』がシモンその人の他の作品を参照していること、すなわち、ジュネット的にいえば「自己内間テキスト性 intratextualité」、リカルドゥー的にいえば「限定的間テキスト性 intertextualité restreinte」が明示的に現れている点も重要である。例えば次のような記述が見られる。「彼はこれらの状況とこの間における物事の展開の仕方を、ある小説のなかで報告している」（*Gé*, 52）。この場合の「ある小説」とは『フランドルへの道』（*La Route des Flandres*, Minuit, 1960）であろう。

⁸ Cf. Dällenbach, *op. cit.*, p. 140 et p. 210, n. 96.

の一節が挙げられる⁹。さらに、この小説の第IV章は、登場人物の一人である O. のモデルとなっているジョージ・オーウェルが書いた『カタロニア讃歌』を、引用は一切せずに書き直すという体裁を取っており、ここではエクリチュールがいわば二重化している¹⁰。

そして、この小説では、登場人物たちのアイデンティティーすらも複数化される。裏表紙に書かれているように、L.S.M. および O. とともに主要な登場人物である S.¹¹ の「三人は、異なる時代における争乱と暴力の時期にあつて、反復され重ね合わされたかのような出来事と体験に直面する¹²」。より一般的にいえば、少なくとも二人の人物に関して、彼らの遭遇する出来事や体験が類似的に描出され、それぞれの同一性が二重化すること、逆に、近似的な特徴を備えた二人以上の人物の形象が、結果的に一つの人物像へ収斂していくこと、この可逆的な運動が、『農耕詩』のダイナミズムに寄与する一つの重要な要素なのである。種々の特徴を複合化し「典型」となった人物は、デーレンバックがいうように、ゴルトンの考案したコンポジット・ポートレート的人物のようでもあり¹³、究極的には誰でもない、「非=人物¹⁴」ですらある¹⁵。

⁹ Cf. Ralph Sarkonak, « Comment fait-on un cocktail simonien ? ou, *Les Géorgiques* relues et corrigées », *Romanic Review*, n° 81-2, 1990, pp. 236-247.

¹⁰ 拙論「『歴史』と二重のエクリチュール —— Cl. シモン『農事詩』第IV章をめぐる」(『仏語仏文学研究』第34号、東京大学仏語仏文学研究会、2007年、pp. 145-161.) 参照。同様に『農耕詩』におけるオーウェルのルポルターージュの書き換えを論じたものとして以下のものが挙げられる。Michel Bertrand, « De Hommage à la Catalogne aux *Géorgiques* "Et où irez-vous ?" », *Claude Simon 5, Les Géorgiques ; une forme, un monde*, Jean-Yves Laurichesse [éd.], « La Revue des lettres modernes », 2008, pp. 97-114.

¹¹ この呼称は便宜的なものだが、しばしば他の論者によっても用いられている。この人物がシモンに限りなく近いからだ。彼は小説のなかで、十代で祖母のみならず母親を亡くす少年、1939-40年のフランス騎兵隊の兵士、一族が売却してしまった將軍の居住地を訪れる男、將軍の残した書類を読みながら、まさにこの小説を書いている男、として描かれている。あるいは、やはりしばしば指摘されるように、「農耕詩 *les Géorgiques*」は「ジョルジュ (Georges) の歌」とも読めるので、この人物を、『フランドルへの道』とその後日譚である『草』(*L'Herbe*, Minuit, 1958. ちなみに小説の刊行年は逆の関係になっている)の主要登場人物でもあったジョルジュと呼ぶことも可能だろう。

¹² *Gé*, la 4^e page de couverture.

¹³ Cf. Dällenbach, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴ *Ibid.* p. 148.

¹⁵ パスカル・ムージャンも注目しているように (Cf. Pascal Mougin, *L'Effet d'image*, L'Harmattan, 1997, pp. 215-216.)、將軍 L.S.M. は、人間としての同一性すら安定していない。彼はときに、自らをモデルとする表象作品と混同して描かれる。あるとき彼は大理石の胸像そのものであり、またあるときは画家が仕上げようとしている

とはいえ、人物の融合的・混成的提示が極致に達しているのは第 I 章であり、その後の小説の流れのなかで、むしろ人物たちは個別化されていく傾向にある。しかしながら、最後の第 V 章も半ばを過ぎてから、再びある人物同士が重ね合わせられ、読者に眩暈を引き起こすようなエピソードが置かれている。この小説の、物質的な、また物語における時間的な厚みを通し、人物たちが弁別されたときになってなぜ、このような事態が起きるのか。私はまず、シモンにおける人物の多重的な提示方法、人物間の境界の曖昧性を概観し、曖昧性の解消、つまり人物が個別化に向かうことを示す。ついで『農耕詩』における問題のエピソードを検討し、テキストの布置について、またこのテキストの物語上およびテーマ上の意義について考察する。

1

混成的人物像

シモンは、『農耕詩』以前にも登場人物のアイデンティティを複数化し、構成要素間の境界を曖昧にする手法を用いてきた。

例えば『フランドルへの道』の場合、一人称で開始された物語は、何の前触れもなく三人称（彼＝ジョルジュ）で語られるようになり、再び一人称に戻る、ということが繰り返される¹⁶。また、『イストワール¹⁷』においては、話者である「私」と物語のなかの「シャルル叔父さん」が、しばしば同一人物であるかのように語られる¹⁸。

肖像画そのものとなる。この点で『農耕詩』はシモンの 70 年代の小説と通底する。そこではしばしば、表象と人物の身分が入れ替わるからだ。70 年代の小説とその他の共通点については本稿 6 頁、および脚注 25 を参照のこと。

¹⁶ 『フランドルへの道』における語りの構造の複雑さを論じたものとして、次のものを挙げておこう。このヴィアールの議論は、ジュネット的物語論のタームも用いながら、いくつかの重要な先行研究をまとめあげている点で大変参考になる。Dominique Viart, « La modalité narrative et les figures du sujet » in D. Viart, *Une mémoire inquiète*, PUF, 1997, pp. 81-110. また、フィクション上で同一と見做しうる人物についての一人称と三人称の交替は、後年の『植物園』 (*Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1997.) でも用いられる手法であることも指摘しておこう（「私」と「S.」はクロード・シモンという人物とほとんど同一であると考えられる）。

¹⁷ *Histoire*, Minuit, 1967.

¹⁸ 例えば次のような一節。友人の画家のアトリエで、煙草をパイプに詰めようとしていたシャルルの位置に突然「私」が立つことになる。「[...] 籐椅子に座っている男 [=シャルル] は [...] 今度は前屈みになり、開いた腿のうえに前腕を乗せ、両手を近づけていて、片方には煙草入れ、もう一方の手にはパイプが握られ、煙草を詰めようとしていたのだが、そのとき／＼くすんだ黄色の縮れたものが私の足の間に

これら二つのテキストは、狭い意味での話者が現前している小説である。つまりそこでの話者は、おおむね自ら語る物語のなかの登場人物である。ただ、物語論的に詰めていった場合、彼が現にその物語を語る者として提示されているのか否かという問題に関しては、鶏と卵の関係と同様、即座に決定することはできない¹⁹。だがいずれにせよ、『農耕詩』については、厳密な意味で、そこで語られている物語の話者は存在しない。つまり、乏しい会話文や、將軍の文書のいくつかの引用を除けば、いわゆる地の文はすべて三人称で書かれている。

複数の登場人物を、それ自体としては弁別機能を持ちえない呼称で、しかも第三人称で指し示す書き方をシモンが前面に押し出したのは、『ファルサロスの戦い』の第Ⅲ章「出来事の時間的順序」においてである。そこでは、それまでの話者をも含めた登場人物たちが「O.」というたった一つの記号によってあらためて指示され、その行為が語り直されている。テキストの進行方向が大きく転換するのは第Ⅱ章「用語解説」の末尾、「O」と題されたセクションである。そこで「再出発すること、ゼロからまたやり直すこと」と宣言され、

O を観察者の眼によって占められる位置とし (O.)、そこから眼とその視線が注がれている対象を結ぶ見えない直線 OO' が伸び、OO' を取り囲むようにして同じ点から無数の直線が伸び、その総体から O. の視界を構成する円錐が生まれる [...] ²⁰。

とされる。続く第Ⅲ章で、それまで語り手にとっては語りの対象であったシャルル叔父、また愛人と情事にふける女などが、自身をも含めてみな「O.」となるのだ。

落ち床が染みで汚れているのが見えた。筆につけすぎた絵の具が落ちたのだ」(Histoire, pp. 289-290)。なお、シャルル叔父さんという人物は、しばしばシモン作品において重要な役割を担わされている。『イストワール』だけでなく、次の『ファルサロスの戦い』(La Bataille de Pharsale (1969), in Œuvres, Gallimard, « Pléiade », 2006, pp. 565-740.)、そして『農耕詩』でも、彼は話者ないし主人公を教え導く人物として描かれている。

¹⁹ 語りの審級、すなわち語り手とその物語との関係や、語り手自身が上位の物語の登場人物であるのかどうかという問題 (intradiégétique / extradiégétique や homodiégétique / hétérodiégétique といった対を形成する両項の区分) に関しては、次に挙げるジュネットの古典的な著作を参照のこと。Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972.

²⁰ *La Bataille de Pharsale*, p. 680.

関係の全体を包括する観念を得ようとするならば、直線 OF を FO の方向からも考察する必要がある。もう一人の観察者（女でもよい）O. が、F、すなわち、六階の窓からつながった部屋にいて、最初の観察者 [observateur]（主体だったものがこうして客体 [objet] になる—— O という文字はしたがって、この状況でも彼を指示し続けることができる）を眺めている […] ²¹。

このように「O」のセクションですでに予告されていたように、O. とは観察の主体でもあり客体でもある。さらに主客の差異の廃棄に伴って、『ファルサロス』第III章では、動詞の時制がことごとく現在形に置かれる。そのため、ある特権的な時点を起点にして、過去や未来に向かって開かれるようなパースペクティブがなくなり、文章は内容的に時間の前後関係がはっきりしない短文の羅列となる。あらゆる人物は「同一人物」となり、あらゆる出来事は同一平面上に置かれる。つまり、中心となる視点や、時空間の序列が消失するのである。

このエクリチュールは、基本的に、『ファルサロス』に続く70年代の作品群に引き継がれる。動詞はほぼ例外なく現在形で書かれ、『導体²²』では多岐にわたるセリーが切れ目なく羅列され、『三幅対²³』では三つの基本シーンが、どれが主でどれが従かまったく区別がつかないほど緊密に結びあわせられ、『実物教育²⁴』では「崩れつつある家屋」のなかで一見別個の物語がやはり周到に関連付けられて進行する。『農耕詩』は、よく指摘されるように、個人史を含めた歴史を中心テーマに据えている点で、70年代の小説とは大きく異なる。しかし、少なくともこの小説の第I章に関していえば、三人の異なる人物をことごとく「彼」と呼び、しかも各々の文が短く、引用を除けばすべて現在形で書かれている点で、これを以前の小説のライン上に位置づけることができるだろう ²⁵。

²¹ *Ibid.*, p. 682.

²² *Les Corps conducteurs*, Minuit, 1971. この小説のテキスト構成とフィクションの展開については拙論「クロード・シモン『導体』—— 構造化と伝導性」（『仏語仏文学研究』第39号、東京大学仏語仏文学研究会、2009年、pp. 119-143.）を参照のこと。

²³ *Triptyque*, Minuit, 1973.

²⁴ *Leçon de choses*, Minuit, 1975.

²⁵ さらに、プロローグが「ダヴィッド風の」、架空の新古典主義的デッサンのエクブラーンスになっている点でも、『農耕詩』は70年代小説と通低する。70年代の作品はすべて、絵画という視覚芸術による「刺激」を受けて、それらを出発点として書かれているからだ。つまり、『導体』におけるラウシェンバーグやピカソ、『三幅対』におけるデルヴォー、ペーコン、デュビュッフエ、『実物教育』におけるブーダンらの印象派絵画である。

『農耕詩』の場合

では、『農耕詩』における登場人物の多重化とは、どのようなものなのか。

彼は幹部らとともにミッテルハーゲンの城で寝泊まりしている。彼は豪邸で寝る。彼は家畜小屋で寝る。彼は森のなかで寝る。彼はテントを張って寝る。彼は焼けた教会で寝る。彼は空き地で寝る。 […] 日中、彼は追手から逃れるために高級レストランや公共浴場に入出入りする。彼は外套にくるまりながら地面のうえに直に寝る。眠りから覚めて開こうとした両目が、ざらざらできらきらした灰白色の不透明な物質に塞がれている。彼の顔も騎兵外套も雪で覆われている。彼は自分が野戦場で使うバーバリーシープの皮でできたマットレスを大事に扱うよう厳命する (Gé, 31. 強調は原文)。

これは三人の主要人物が続けざまに提示されるパッセージの最初のものである。といっても、一読しただけでは、「彼」という人称代名詞で示される人物がみな同一人物であると想定するのがむしろ自然であろう²⁶。『農耕詩』第Ⅰ章では、このように比較的短い文が積み重ねられていくが、それぞれのコンテクストの把握が容易ではない。プロローグにあるように、「こうした類のデッサンの読み取りは、デッサンの描き手とそれを観賞する者の双方が事前に認め合った、ある画^{ユクリチュール}法のコードを介することによってのみ可能となる」(Gé, 13)。つまり、読み手は、目の前のテキストの編成を律する規則を学ぶ必要があるのだ。

容易に気づくのは、原文におけるローマン体とイタリック体(翻訳では太字で表している)という字体の使い分けだ。最初の章の第一セクション(先の例はここに属する)では、イタリックによって S. と O. のセリー、逆に第二セクションでは、おおむね、イタリックが文書の引用も含めた将軍関係

²⁶ 『農耕詩』の第Ⅰ部の書かれ方、すなわち複数のセリーのモンターージュは、一見すると、サルトルの『自由への道』第Ⅱ部『猶予』に似通っている。サルトルはドス=パソスやヴァージニア・ウルフラを念頭におきながら、映画のクロスカッティングのように、物語における「現在」の人物たちの行為の同時性を表現しようとした。これに対し『農耕詩』で立ち現われるのは、フィクションの次元ではむしろ時間の循環性であり、また、「現在」として強調されるのは、書くことそのもの現在である。いずれにせよ、ある世代の知識人の多くがそうであるように、シモンにもサルトルの威光の拭いがたい残滓が見られる。シモンはカミュと同年(1913年)の生まれであり、ロラン・バルトとは二つしか違わない。シモンとサルトルの関係については、以下に収められた三つの論考を参照のこと。Cahiers Claude Simon, n° 3, Presses Universitaires de Perpignan, 2007, pp. 61-126 (« Simon et Sartre »)。また、『三幅対』を中心に据えてシモンにおけるモンターージュ技法一般に関する資料を公開したものとして、次の編著も参照のこと。Mireille Calle-Gruber [éd.], *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008。

のテキストとなっている。三つの物語の交替は、それぞれのテキストが、その内容、つまりそこで語られる対象や状況の類似および対照に基づき接続されることによって起こる。例示したパッセージに関していえば、三つの物語を結ぶ共通項となっているのは、いうまでもなく「寝る」という要素である。あとは、いくつかの指標（時代、場所、服装、状況、背景など）を手がかりにして、イタリックの前半は O.（追手の存在から）、後半は S.（騎兵であることから）のセリーに分類することができる。

しかし、第 I 章の第三セクションにおいては、ローマン体とイタリックの書き分けすらも廃棄される。虚構世界やテキストの種類（引用なのか地の文なのか）の変化は視覚的には感じ取れなくなる²⁷。したがって、ある一節における物語の微妙な非連続性を感知するためには、最終的には一巻を通読し、その読書の記憶から帰納的に導き出された、それぞれのセリーを構成する指標の集合と、その一節に含まれる要素とを照合する必要がある。

とはいえ、第 I 章の第三セクションにおいて人物の融合が極点に達した後、第 II 章からは個別化が始まる。人物間の境界の曖昧性は解消されていくことになるのだ。第 II 章の冬場の行軍を描写するシーンで「（もはや構造的組織単位がなくなったので）複数から個別へ移行しなければならない」（Gé, 97）といわれるように²⁸、これ以降、主人公たちが三人同時に語られる章は見られなくなる。すなわち、第 II 章は「奇妙な戦争」における S. の物語、第 III 章も S. とその一族の物語、第 IV 章は O. のスペイン内戦の体験記、そして第 V 章はもっぱら L.S.M. のことを語っている。

²⁷ 例えば次のような一節がローマン体で切れ目なく書かれる。「私はゴーロを早く発ちたかった。日が昇るか昇らぬかのうちに私はマントヴァに向かって出発したが、この町にはあなたにあやかってヴィルジリアーネ [ウェルギリウスの] 広場がある。この町がもっと美しくなるためには……彼は頭を雑糞に乗せて運動場の地面に直に寝る。彼は工場の物置のコンクリートのうえで寝る。彼は野原に倒れ込み草を食べようとする。彼は家畜運搬車両の床のうえに寝かされるが、あまりに多くの人が詰め込まれているなかでは脚を伸ばすことすらままならない。車両の空気を入れ替えるのは二つの四角い小さな窓だけだ。彼は息が詰まりそうになる。旅は四日四晩続く。彼は飢えと渇きに苦しむ。ポンポーネからメローラまで二宿駅。メローラとゴーロの往復で二宿駅。メローラからマグナスカまで四宿駅。マグナスカからラヴェンナまで三宿駅。ラヴェンナからリヴィニまで五と二分の一宿駅、等々」（Gé, 64）。

²⁸ もっとも、第 II 章の文脈に沿えば、この一文における「個別」によって指し示されているのは、尊厳ある個人などではなく、むしろ誰でもよい、顔も名前もない「誰か」である。この点については、松尾國彦「『農事詩』における循環」（『松尾國彦論集 — スタンダール プルースト クロード・シモン』、講談社出版サービスセンター、2004 年、pp. 312-326、とりわけ 317 頁以下）を参照のこと。

字体の交替についていえば、第Ⅱ章と第Ⅳ章、つまり主要登場人物がそれぞれ S. と O. の一人に限られる章では、もはやイタリック体は用いられない。第Ⅲ章では、ローマン体が、老婦人のこと、主人公によるかつての一族の邸宅の訪問、主人公の子供時代の思い出などを語り、イタリックは将軍の手紙の引用や、1940年の主人公の戦争体験などに充てられている。第Ⅴ章でも、字体の変換は、おおむねフィクション世界やテキスト断片の種類の移行を告げている。

おおむね、といった。つまり、それだけにとどまらないパッセージがあると思われるのだ。

2

沼地の挿話

私の注目するテキストは、主に『農耕詩』421頁から429頁までである。物語内容に沿っていえば、1792年の8月10日事件（王権が停止される）を受け、王党派貴族の立場から、所属していたライン軍の駐屯地ストラスブールを逃げ出し、六年間行方をくらましていたジャン＝マリー・L.S.M. と呼ばれる男、すなわち主人公の一人である「将軍」ジャン＝ピエール・L.S.M. の実の弟²⁹が、かつて住んでいた農場付きの城館に現れ、城館の女家令パッティと再会する様子が描かれていて（*Gé*, 413-414, 419-420）、その場面に続く箇所である。

422頁において、改行がなされることはおろか文が区切られることもなく、ティレを一本挟んで、テキストがローマン体からイタリック体に移行している。

ところでその現象自体は、同じ第Ⅴ章のなかにも見られるものだ。例えば、378頁から380頁にかけて、ローマン体で描かれているのは、激動のフランス革命期を生き抜き——「世界を一つ生み出し、王を殺すという途轍もない武勲」（*Gé*, 149）——、いまや一切の政務と軍務から退いて、城館でパッティの世話を受けながら死を迎えようとしている L.S.M. の姿であるが、そこにイタリック体のテキストが挿入され、セリーの移行が告げられる。実際、イタリックで書かれているのは、百五十年以上後の現代の S. が、先祖

²⁹ まぎらわしい兄弟の名前について「この名前（ジャン＝マリー）は、いわば彼自身の名前（ジャン＝ピエール）を補うものであり、女性的な語尾によってのみ区別される」（*Gé*, 405）とある。

であるこの将軍の居住地跡を訪れたときに見ている夕暮れの風景の描写である。

いうまでもなくそこで狙われている効果は過去と現在の接続であり、次のような記述においては、これ見よがしにセリー同士の融合化が図られている。

彼 [=L.S.M.] は自分の古いコート、古びた軍用外套に身をくるみ、たぶん敷居をまたぐ前に、最後にもう一度後ろを振り向き、見つめているのは**いまや薄暗闇に包まれた丘、夜に備えて集められた雌牛たちの、微かな燐光を放つかたまり、いまはずっかり黒くなった魚の形の雲** [...] (Gé, 380. 強調は原文)。

しかし、この数頁におけるローマン体とイタリック体は、一方が年老いた L.S.M. を、他方が作家となった S. を描いている点に揺らぎはない³⁰。いわばここでは交替のシステムは安定している。

これに対し、問題の一節で起こっているのは、字体が変化しているにもかかわらず、セリーの移行が起きているのかどうか最終的に確定できないことである。どういうことか。以下、テキストに沿って説明しよう。

このエピソードにおける字体の変化は、ジャン=マリーが逃亡生活を続けるなかで「三百キロにわたって葡萄畑や丘や牧場や森を踏破するにしたがい次第に猛獣だか獲物だかの習性を身につけていき、あらゆる感覚が覚醒し、というより常に警戒状態にあり、戦々恐々とし、兎か狐のようになり ——」(Gé, 422) といわれた直後に起こる。そのイタリック体の部分 (Gé, 422-424) では、「彼」が沼地に嵌まり込み、そこから何とか這い上がることに成功するまでが描かれている。

ここで、『アカシア³¹』の最終章、捕虜収容所から主人公が脱走する場面を思い起こしてもよいのではないか (p. 349 sq)。道中で他の脱走兵と出会い、二人で逃げている点は異なるが、逃亡シーンの背景に置かれた背の高い羊歯 (*L'Acacia*, p. 351; Gé, 424) や松の木の森 (*L'Acacia*, p.354; Gé, 423) へ

³⁰ ディディエ・アレクサンドルは雌牛を見つめているのは将軍であると断定している (Cf. Didier Alexandre, « "Le fin dessin [...] sur le fond noir". Le récit malgré le monde dans *Les Géorgiques* », *Claude Simon 5, op. cit.*, p. 63 et p. 79, n. 13.)。しかしその解釈では、ここでのローマン体とイタリック体の交替の妙、つまり将軍と S. のパラレルな描出が捉えきれない。雌牛たちは、アレクサンドルも例示しているように、すでに『農耕詩』50-51 頁で牛追いの犬とともに現れている。このセリーの舞台背景には「半壊した厩舎」(Gé, 50) があるが、将軍の生前に厩舎がそこまで老朽化しているとは考えられない。したがって、夕闇のなか犬に追われる牛を見ているのは、一義的には、半ば廃墟と化した将軍のかつての居城を訪れた S. であると判断できよう。

³¹ *L'Acacia*, Minuit, 1989.

の言及は共通している。さらに、次に掲げる一文は、いま問題としている『農耕詩』の一節への目配せのようだ。

のちに彼らは沼地に嵌まり込むのだが、煙突から煙が出ているのが見える農家に向かって助けを呼ぶことはあえてせず、長い時間をかけてそこから抜け出した³²。

なぜ目配せのようかといえば、まさに『農耕詩』においても、次のように書かれているからだ。

肩越しに […] 農家の屋根を見た（しかし彼は助けを呼んで、いま現在自分が陥っている危機よりずっと大きいかもしれない危機を招くことはできず […]）
(Gé, 423. 強調は原文)。

したがって、この引用を含むイタリック体の箇所では、ひとまず、この小説の主人公の一人 S. の体験が語られていると考えられないだろうか³³。しかしながら、これから説明するように、われわれの扱っている一節では、ローマン体がジャン=マリーの物語で、イタリック体が S. の物語であると割り切ることはできない。

テキストは 424 頁から再び、ティレの挿入ののちにローマン体のブロックに転換するが、まずこのローマン体部分の冒頭にある、「それから後になって」(Gé, 424) という語句が、具体的にどの出来事の後なのかを明示していないことから、この部分に曖昧さが付与される。字体の変化がなければ、通常の読書の慣習にしたがって、ここは「沼から抜け出した後に」というような意味に取られかねない。だが、字体の変化とともにフィクション世界も別

³² *Ibid.*, p. 353.

³³ パスカル・ムージャンは、件の挿話を、単純に、すべてジャン=マリーに関わるものと捉えている (Cf. Mougín, *op. cit.*, p. 233.)。物語としては、その解釈で何ら不都合はないだろう。しかし、その内部で字体が変化している以上、何らかのレベルにおいて、記述内容にも変化がもたらされていると考えてよいはずだ。たしかに『アカシア』における記述との相同性だけを理由に、ここでジャン=マリーから S. の物語に移行している、つまり「彼」のアイデンティティーが曖昧化・複数化していると結論づけるには多少の無理があるのかもしれない。だが、本稿で述べるように、私の提示する読みも可能性として決して排除されるものではないと考える。ところでムージャン自身は、ジャン=ピエールとジャン=マリー兄弟の闇夜の遭遇についての記述（「両者とも同じように、いまとなってはあまりに多くのことを知り、あまりに大量の血が流れるのを見てきたため、これ以上言葉を探そうとは思わなかった」Gé, 432）を、どういうわけか、ジャン=マリーとパッティの密会について書かれたものを取り違えている (Cf. *Ibid.*, p. 234 et p. 236, n. 18.)。

なものになるということを前提として受け入れ、なおかつ、逃亡者が携行しているピストル (*Gé*, 425) を一つの指標とすれば、ここではジャン=マリーのことが語られていると一旦は判断できるだろう。

そして 426 頁で、テキストの字体はイタリックになる。今度は、ティレは挿し挟まれていない。したがって、移行はこれまで以上に唐突な印象を与える。しかも、ここにおいて、字体の変化は、もはや異なるセリーへの移行を示すものではない。なぜなら、直前のローマン体のブロックで言及されていた、男たちが連れ去られ処刑されたという農家の女の「すすり泣くような哀歌」 (*Gé*, 426) が「女の涙、嘆き」 (*Gé*, 427) という語句に置き換えられることで、フィクションの内容は受け継がれているし、さらに、ローマン体の部分では警戒する「彼」の行く手をさえぎって農家の戸口まで案内したのがどのような人物であるのか一切説明がなかったが（「人影」とか「もう一人」としか言われていない）、イタリックの部分では「彼を連れてきた男の子」 (*Gé*, 427) というように、情報の補完がなされているからだ。では、ローマン体とイタリック体のブロックはそれぞれ虚構の時空において連続しているといえるのか。

まずはそれを受け入れるとしよう。すると、次にテキストがローマン体へ戻るところ (*Gé*, 428. やはりティレによるクッションがない) からしばらく読み進めると、「彼」が「七人の男 (六人の士官と一人の曹長)」 (*Gé*, 429) によって判決を下された、とある。この先のところでジャン=マリーに対する死刑の判決文が引用される (*Gé*, 440-444) のだが、実際そこには、大尉や中尉といった六人の士官の名とともにプラ氏なる曹長 (*sergent-major*) 一名の署名がある (*Gé*, 440-441)。したがって、428 頁から 429 頁にかけてのローマン体の箇所は、ジャン=マリーのことを語っていると考えて間違いない。

しかし、いま一度ひるがえって 426 頁から 428 頁にかけてのイタリック体のテキストを検討すると、そこには、(仮にとはいえ) S. のセリーに割り当てるべき指標が存在するのだ。つまり、窪地に嵌まった「彼」が見つめていた松の木の間を飛ぶ蜻蛉や蝶の描写である。もちろん、そのシーケンスが丸括弧によって導入されていることから、同じイタリック体の内部でフィクションの横滑りが起こっているのだと指摘することもできよう。だが、ここで開かれた括弧は閉じられることなく、テキストはローマン体に、つまり先ほど確認したジャン=マリーの物語に移行するのである。しかも、このローマン体部分は、直前にイタリック体で書かれた内容の文脈を引き継いでいる。イタリック体の箇所では交尾を終えた雌の蜻蛉の腹のなかに微細な生命の種

が植え付けられたことが語られているが、切れ目なく続くローマン体のテキストの冒頭では「そして彼はすでにそれとは反対のプロセスに引き入れられていて」(Gé, 428)とあり、ここでいう「反対のプロセス」とは生ではなく死に向かう過程(つまり、数日後には官憲に捕獲され、名ばかりの裁判にかけられ、その日のうちに処刑されること)に他ならない。こうしてセリー同士の境界を確定する指標は曖昧化し S. とジャン=マリーという人物は二重化する³⁴。

ここで取り上げた『農耕詩』の一節では、イタリック体とローマン体の交替にしたがって、一見フィクション世界の移行が起きているように思われるのだが、ジャン=マリーと S. のセリーのどちらを、どちらの字体が担っているのか明確には決められないことを示した。ジャン=マリーと S. が不可分であるというこの仮説にしたがって、件のエピソードが『農耕詩』のテキスト全体において、どのような意義を持ち、どのように機能しているのかを次節で考察する。

3

テキストの布置

まず、このエピソードは、その位置によって重要性を担う。というのも、『農耕詩』の物語における最大の謎が初めて明示される直前に置かれているからだ。その謎とは、第三章を通じてほのめかされ、最終章でシャルル叔父さんによって発見されたことが語られている、S. の祖母(「老婦人」)が死ぬまで隠し続けた一族の秘密、つまり L.S.M. による、一種の弟殺しである。一種の、というのは、兄ジャン=ピエールが直接手を下したわけではないからだ。老婦人にとっては、自分の曾祖父は「実の弟を殺したと彼女が見做していた男」(Gé, 448)であった。どういうことか。

すでに第 I 章にも書かれているが(Gé, 26)、兄のジャン=ピエール L.S.M. は「フランスに帰国し、武器を携行しているところを捕らえられたすべての亡命者」(Gé, 445)を死刑に処する法案に賛成しており、法は制定された。シャルル叔父さんがいうように(Gé, 444-445)、ジャン=ピエールは法案の

³⁴ 人物が二重化することによって、ここでは「死」の意味そのものも二重化される。つまり、切迫する仮定的な死(それは両者ともに当てはまる)と、そう遠くはない未来における事実上の銃殺(ジャン=マリーの運命)である。

決議の際には、すでに弟ジャン=マリーは死んでいると思い込んでいたのかもしれない。例えば第 I 章には次のような記述がそっと挟み込まれている。

彼はシャラント=マリティーム県知事に宛てて、どう考えても自分の弟はライン軍で死亡したと思って間違いなく、その囚人は弟の名を騙っているとしか思えない、と書いている³⁵ (Gé, 28)。

しかし、これがいつ書かれたものかは示されておらず、むしろ実のところ、将軍自身がうそぶいているのかもしれないのだ。

というのも、ある時点で、彼は自分の弟が官憲によって逮捕されたことを知ったからである。その証拠が「弟ジャン=マリー逮捕の件についてジャン=ピエール・L.S.M. がケーリュスの憲兵隊補佐官に宛てた手紙」(Gé, 430)であり、これこそ老婦人が死ぬまで自分の宝石箱のなかに隠していた秘密の品である。しかもシャルル叔父さんが第三章の終わりですでに推測し、第 V 章でこの手紙の発見が語られた直後にはそのシーンが描かれているように、兄弟は、故郷の城館で最後に出会っている。ちなみに、これまたシャルル叔父さんが推測するように³⁶、将軍を疎ましく思う総裁バラスらによってしむけられた出会いなのかもしれない。いずれにせよ、将軍としてはその立場上、弟をかくまうことはおろか、銃殺刑から救うこともできなかった。彼は「法そのもの」(Gé, 432) だったからだ。

このように、沼地の挿話は、まず秘密の暴露を準備する³⁷。ではなぜ、人物がすでに分化し終えた第 V 章にあって、この挿話のなかではあらたな多重化が行われているのか。ジャン=マリーが登場人物として形象化されるのは第 V 章が初めてなので、もちろんそれ以前のテキストで S. と融合することなどありえなかったのは確かだ。それでも、彼らがここで一瞬重ね合わされることによって、将軍ジャン=ピエールとその弟ジャン=マリーが夜中に城館の外で対峙する場面は、将軍とその遠い子孫の S. の邂逅とも読めるのではないだろうか。

³⁵ サーコナックによると、この一文は元軍人で趣味的な文筆家のアドリアン・フルーリという人物の手になるものの引用だそう。Cf. Sarkonak, *art. cit.*, pp. 239-240.

³⁶ Cf. Gé, 430.

³⁷ なお、この先のテキストの進行も、見事なまでに論理的である。互いに巨躯の兄弟が出会うシーンに続き、その後を訪れる結末を示すように弟に対する死刑判決文が引用される。こうして一族の暗い秘密が開示されたところで、シャルル叔父さんは彼が発見したこれらの資料を S. に譲るというのだ。つまり、『農耕詩』という小説テキストの起源そのものがここに刻まれている。

増殖する二重性

このエピソードとそれに続く家族の秘密の暴露において、二重性や双対性は、リテラルな次元でもあからさまに示されている。どういうことか。沼地の挿話では、それはまず二つの字体の交替のなかで重ね合わされた二人の男が見つめる二匹の蝶 (*Gé*, 423, 427) であり、二匹の蜻蛉 (*Gé*, 427) である。とりわけこの「二対の雲母のような翅」 (*Gé*, 427) を持つ蜻蛉は、空中でまさにカップルを形成している。「一匹がもう一匹に向かっていきそのうえにとまり、重さを感じさせない二つの形は、重なり合っていて、瓜二つであり […]、いまや、溶接されてただ一つの体となり、複雑な形の繊細な宝飾品となり […]」 (*Ibid.*)。

蜻蛉の交尾のシーン³⁸がさらに重要性を増すのは、その前後において、世界そのものの二重性が語られているからだ。農家に招かれ、提供された食事を飢えた犬のように無我夢中でほおぼる男にとって、もう一つの世界とは、第一義的には死の世界である。まさにその部分において、イタリック体とローマン体の区別がつかなくなり、二つのセリーが混合されることはすでに前節で確認した (本稿 12 頁以下参照)。

いまや世界は、いってみれば手袋や衣服みたいに裏返しにされ、見えなかった面が曝け出され […]、彼は他の場所において、自分でも気づかないうちに、正確にいつそうなったのか分からぬまま、彼岸にいたのだ (*Gé*, 426-427、強調は原文)。

そして彼はすでに反対のプロセスに入り込んでいて […]、すでに冥土か、別の世界のようなもののなかに到着していたとか住まわされていたのだが、彼は (少なくとも彼の顎と舌と喉は) 食べ物を噛み砕き、捏ねまわし、嚥下していた […] (*Gé*, 428-429)。

そして、これに続くシーケンス、つまり世界の裏側の暴露そのものとしても読める、一族の秘密の開示において機能しているリテラルな次元での二重性、それは、まさに秘密の手紙自体が、S. の死んだ祖母の「宝石箱の二重底 (double fond)」 (*Gé*, 429) の間に隠されていたという点だ。

³⁸ ミレーユ・カル＝グルーバーは、直前の引用にある「宝飾品 bijou」という言葉のなかに «bi» つまり二重や双数を表わす要素を読み取っている。彼女はこの蜻蛉の交接の描写に関して、「自然の生長とテキストの発展」へのコメントを同時に行っているという意味で、それが「二重のディスクール」であると述べている (Cf. Mireille Calle-Gruber, *Le Grand Temps*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, pp. 117-118.)。

そしてそこにそれはあったのだ。アクセサリー以上に恐る恐る、見つからないように保管されていて、仕切り付きの板の下に隠され、まるで、同じ数だけの燃えるような目をした童が監視しているみたいに、宝石の無機質な煌めきがそれを見守り、保護しているかのようだった (Gé, 429-430)。

沼地の挿話では、交尾する二匹の蜻蛉がまさに煌めく鉱物として描かれていたことを想起しよう。「金属のような」(Gé, 424)あるいは「雲母のような」(Gé, 427)翅を持つ昆虫のカップルは、「重ね合わされた腹部が銀の白い光に包まれている高価な宝石、金銀細工の繊細な傑作」(Gé, 428)に擬されている。この蜻蛉のつがいが、二重の地 (fond) の文のなかで、たとえ保護しているのではないとしても、「表象するというより指し示している」(Gé, 16; Cf. Gé, 13)のは、一方で、「死を免れてなお不毛を運命づけられているとしても、そんなことにはお構いなしに […] 蜻蛉たちは交接する³⁹⁾」ということ、つまり世界が表裏一体であること、あるいは世界の双対性である。他方、水と土の混合物である沼地⁴⁰⁾ (fondrière) に沈みかかりながらこの蜻蛉を凝視している主体が確定できないという点で、明らかにされるのは、われわれが見てきた秘密、つまりジャン=マリーと S. の混交的提示に他ならず、ひいてはその先に描かれる、ジャン=マリーを介した、S. とジャン=ピエールの対峙の示唆である。

もう一つの呼応

最後に、底なしの泥濘に沈みかかる男の挿話を、『農耕詩』のなかのいま一つの挿話と接ぎ木しよう。

それは第Ⅲ章、先祖の農場付き城館を訪問した S. が、現在の居住者に付き添われて、谷間の小川近くに建てられた、將軍の最初の妻で、幼い子供を残して若くして死んだマリー=アンヌの墓を見に行く場面である (Gé, 159-166)。二人の男が雨のなか、ぬかるんだ斜面を難儀して降りていき、カトリック信者とともに眠ることを拒まれたプロテスタントの妻のために將軍が建立させたという霊廟にたどり着くと、苔むした墓碑に彫られてある、こ

³⁹⁾ Dällenbach, *op. cit.*, p. 210, n. 91.

⁴⁰⁾ 「 […] 水ではなかった、つまり、その下に、たとえ泥を多く含んでいようとも、底 (fond) があるような液体ではなかった。一様に柔らかく、表面においても深いところ (profondeur) においても同じであり […]、どこを見ても水はなく、煌めき一つなく、褐色の泥濘の他に何もなく、そこにときおり気泡が浮かんできては破裂していた」 (Gé, 422-423)。

れも将軍自身が考えたという碑銘の小詩文を解説していく様子が描かれている。

この挿話は、それ自体として興味深いものであるが、私としては、『農耕詩』と重要な間テクスト的關係を結ぶオルフェウス神話における冥府下りのシーン⁴¹の滑稽なパロディーになっているように思われることを述べておこう。しかし、その点についてはひとまず脇に置く。

この墓参りのエピソードと、これまで考察してきた沼地のエピソードには、ニュアンスの違いはあれども、さまざまな共通点を持つ。まず、エピソード同士が対をなす理由そのものの一つとして、印字法のレベルと物語のレベル、具体的には人物の描かれ方において、二重性が見られることだ。

印字法については、第三章の挿話においては、イタリックとローマン体の交替ではなく、小文字の文章のなかに部分的に大文字の語句が象嵌されている。また、それぞれの字体の身分も固定的で、大文字は小詩の引用を担っている。カル＝グルーバーの言葉を借りれば、そこでは「碑銘としての詩篇を、断片化した詩句の崩壊そのもののなかで、大文字で書いた断片を小文字体による語りの流れのうえに島嶼のようにまきちらすことによって⁴²」読ませることになる。人物については、沼地に嵌まる男の方は、これまで見てきたように、その存在の二重性は暗示的水準にとどまる。しかしこれに対し、墓参する二人の男（「白痴」と「訪問者」）の一体化は、明示的である。すなわち、「二人の男は一つの塊を形成し、四足の動物か何かのようで […]」（*Gé*, 161）。

ここでもう一つの共通点を挙げよう。最後の例にもあるが、登場人物の表象に関する、比喩としての動物化、あるいは動物性の顕在化については、これまでのところ第2節の引用文中で示しただけ（本稿10頁参照）とはいえ、実は、これら二つのエピソードのなかに、何度か書き込まれている。例えば、そもそもその容貌から「ヒヒ」とも呼ばれていた「白痴」は、ぬかるみに脚をとられながら坂を登ったり降りたりする姿があらためて「猿」（*Gé*, 160）や「犬」（*Gé*, 161）に喩えられている。第V章で沼地に吞まれそうになる男の挿話では、この一種の「退化」はさらに数歩も進んだものになる。

⁴¹ 本稿冒頭でグルックの歌劇『オルフェオとエウリディーチェ』の引用について言及したが、そもそもオルフェウス神話は、シモンの小説の「本歌」ウェルギリウスの『農耕詩』第四巻のなかでも語られている。冥府下りに関してさらにいえば、「訪問者」と「白痴」のペアは、それぞれ『神曲』におけるダンテとウェルギリウスに擬されているとも読める。

⁴² Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 113.

もはや獣ですらなく —— 少なくとも、走ったり泳いだりしているのを目にすることのできるものではなく、魚類や爬虫類や哺乳類の中間の生物の一つ、世界の黎明期、陸と海が分離する前、水底の泥のなかを這いまわっていた生物であり、そのとき用いられていたのもやはり二つの名称が指し示すものの中で、つまり、もはや鱈ではないがいまだ四肢ではないものである […] (Gé, 424)。

大地の仕事に関わる歌である「農耕詩」は、一方で、ジャンルの要請として、農事そのものを語っている。砲兵としての訓練を受けたため「数学の知識を持っていたが、他の小貴族と同じく、農民であった」(Gé, 447) という将軍がバツティに書き送る畑仕事についての膨大な手紙は、それ自体として教訓詩であり、その総体は「正真正銘の農業概説」(Gé, 447) である。そこではすべてが高度に抽象化され、作物自体も記号になっている。

これらのポプラ、アカシア、畑、葡萄はいつてみれば小さな記号に蔽いつくされた四角い紙のうえに乗って郵便で配達されてきたのであり、その記号から(日本のあの非常に小さな花が、水に投げ入れられると膨らみ、思いもよらないような花冠を広げるのに似て)手のかかる土地、葡萄畑、小さな谷があらためて物質化していった […] (Gé, 462)。

他方、この物質化の作業そのもの、土地を耕し、人間の思い通りにいわば征服しようとする農作業自体は、大地との接触を前提としている。その最も原初的な様態を示しているのが、沼地の挿話をはじめとする、決して飼い馴らすことのできない土や泥との格闘である。システムとしての生体に混乱をきたし、太古からの記憶すら蘇るほどの危機を乗り越えた男は、その点でも記号と法、すなわちシステムそのものの権化である L.S.M.⁴³ と鋭く対立するといえる。

⁴³ 大革命とナポレオン戦争の陣頭指揮にあたり、いわば「ヨーロッパを縦横無尽に耕した」(Gé, 366) 将軍は、退役後の僅かな余生において、女家令バツティの介護を受け、愛する最初の妻が眠る谷間を望むことができるテラスの完成を待ちながら、「二十二年来初めて」、草木の生長、小鳥の鳴き声、空気の流れ、光の移ろいを感じるようになる(Gé, 378)。彼自身の命により制作された大理石の胸像が長らく一族の邸宅の居間に置かれ、それが少年だった S. のファンタスムの源泉ともなっていた L.S.M. は、『農耕詩』一篇を通じて、威光を削がれていく。この伝説的な、瑕疵のない大理石そのもののような巨人の抱えた最大の傷が弟殺しであったことはすでに見た。第三章では「白痴」の口から、新しい道路建設のために墓地が一部削り取られ、将軍の墓もそれに巻き込まれ、唯一残った十字架が町の教会の尖塔に立てられることになったことが明かされるが(Gé, 168)、第V章では、より冒瀆的な仕打ちとして、そもそも死の直後に将軍が直属の部下によって墓から掘り出され、心臓をえぐり取られていたことが語られる(Gé, 449 sq. この副官によ

まとめよう。泥に呑まれる男の挿話が語られているテキストのなかのローマン体とイタリック体の交替に、私はまずジャン＝マリーと S. という二人の人物の物語の交替を見た。しかし、字体上の変化にもかかわらず、物語に関しては、実は、入れ替わりが確定できないことが明らかになった。つまり、この挿話は S. に関わるものでもジャン＝マリーに関わるものでもありうる。すると、第1節で示したように、全体の流れとしては登場人物の個別化に向かう『農耕詩』にあって、この挿話はいわば浮いている。このテキストの特権的な位置づけの意味は、第3節でプロットとテーマ両面から考察された。

もちろんここで私が示したのは一つの蓋然的な解釈にすぎない。だが、焦点を当てたのはごく短いテキストとはいえ、小説全体との連関を浮き彫りにできた。というよりむしろ、『農耕詩』においては、どんなに些細な要素も、物語、アナロジー、フィクションの論理、テキストの配置など、さまざまな水準で全体と結びつくよう周到に構成されている。実はそのことは、革命派の将軍が愛読していたルソー⁴⁴の『告白⁴⁵』から引かれたこの小説のエピグラフですでに告げられていたことを想起して、本稿を閉じる。

気候、季節、音響、色彩、暗闇、光、風雨、食物、騒音、沈黙、運動、休息、すべてが結果としてわれわれの肉体とわれわれの精神に影響を及ぼすのである (Gé, 9)。

る、偉大な将軍の心臓をパンテオンに保管しようという突拍子もない計画は、もちろん頓挫した)。S. がもう一度見てみたいと思った大理石の胸像は、数度の転売を経て、もはや行方が分からない。残されたものは、膨大な書類だけであり、その意味でも将軍は文字記号の人なのである。

⁴⁴ シャルル叔父さんが次のようにいっている。「馬だよ。『社会契約論』とウエルギリウスに加えて、彼が情熱を注いでいたのは」(Gé, 446-447)。

⁴⁵ シモンは自作のほとんどにエピグラフを掲げているが、『ル・パラス』(Le Palace, Minuit, 1962.)のそれが『ラルース辞典』から採られていることと、『アカシア』に引かれたエリオットの『四つの四重奏』を除けば、典拠として作家名以外の情報が提供されている例を、私は他に知らない。ここでルソーの著作の名前がわざわざ書かれていることには、何らかの意味があるのではないか。例えば、ルソーの『告白』とアウグスティヌスの『告白』の関係が、シモンの『農耕詩』とウエルギリウスの教訓詩の関係において相似的に反復されているともいえよう。Cf. Jacques Isolery, « Faire œuvre avec le contre : Les Géorgiques de Claude Simon », *Claude Simon 5, op. cit.*, pp. 19-48.