

トゥルニエにおける « conte »

高橋 祐子

序

ミシェル・トゥルニエという作家は、作者とは読者であるということ、その創作活動を通して体現してきたといえる。『ロビンソン・クルーソー』を下敷きにした処女作『フライデー、あるいは太平洋の冥界』、ゲーテの同名の詩を想起させる『魔王』、近年でもモーセの一生を取り上げた『エレアザル、あるいは泉と茨』と、既存作品の影響の色濃い作品を著している。

トゥルニエ自身も扱った『ロビンソン・クルーソー』のように後世にヴァリエントを多く持つに至った作品を、トゥルニエは『聖霊の風』において「神話」と呼ぶ。「神話」とは「誰もがすでに知っている物語¹」あるいは「基本となる物語²」であると定義し、後世のヴァリエントによって新たな価値を付与される「神話」的物語を理想の作品としている。この理想とする作品像は、約30年後のトゥルニエにあっても「私に言わせれば最も重要な文学作品とはその作品の後に、時代ごとに必ず後裔を生み出してきた作品³」と述べているように、変わることがない。

このように一貫した理想の作品像を示す一方、従来そして現在ももちろん文字表現者であるはずのトゥルニエが今日、「語り手」と名乗ろうとしている。この意図は『ジュルナル・エクスティーム』における「私は何よりもまず語り手 (conteur) である⁴」という一文に集約されるが、かつて自分を称して「長編小説家 romancier」あるいは「文章家 écrivain」を当然のように用いていたことを考えると、なぜ「語り手 conteur」という言葉を用いるようになったのか、読者は疑問を抱かざるを得ない。

ここで « conteur » を「語り手」と訳すのは、前後の文脈もさることながら、特に1980年代後半からトゥルニエが « conte » を「口承文学」の意で用いていることが背景にある。小説や詩などと並ぶ文学の一ジャンルとしての « conte » に対する強い関心をトゥルニエは随筆や雑誌の対談で述べ続けてい

¹ Michel Tournier, *Le Vent paraquet*, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 188.

² *Ibid.*, p. 189.

³ Michel Tournier, *Journal extime* [2002], Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 177.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

る。ゆえに本稿では第一にトゥルニエにおける「*conte*」の定義をより詳細に示し、その定義における「*conte*」のどのような要素をいつからトゥルニエは志向しているのか、また「*conte*」を志向することで、作品にどのような影響があったのかを考察する。さらに「*conte*」を志向する理由を示し、最終的に「*conte*」への志向が、既存作品の読者でありそれを受け継ぐ作者としてのトゥルニエの姿勢とどう結びつくのか、明らかにすることを旨とする。

トゥルニエにおける「*conte*」の定義

「*conte*」という語の意味を定義することはあまりに困難であり、また本稿の目的でもないが、トゥルニエの意味するところが限定的であることを示すためにも辞書の示すおおよその意味を記しておきたい。グラン・ロベールに拠れば、第一に古い意味として「現実の出来事の話」が挙げられている。第二に現代的な意味として「出来事、想像上の冒険の物語で、気晴らしに向く物語」とある。また類義語に「短い物語 *historiette*」が挙げられている。第二の意味にはまた「*conte*」にはラ・フォンテーヌのように韻文で書かれたものや散文で書かれるものがあり、語りの様式に属していると定義されている。ここで注目したいのは用法例に「叙述——口承的な、言い伝えの、民間伝承の「*contes*」」「*Narration – contes oraux, traditionnels, folkloriques.*」、さらに「「*conte*」を言う、話す。「*conte*」を作る、暗唱する」「*dire, conter un conte. composer, réciter un conte*」とあることである。この箇所は「*conte*」という語を厳密に語られる物語という意で用いる際には、口承性を示す形容詞や動詞を必要とすることを示している。第三に古い意味あるいは文語の意味として「非現実的な話、法螺話」とある。

このような「*conte*」の一般的な意味に対して、特に1980年代後半からトゥルニエの用いる「*conte*」という語には口承文学としての意味が強く込められている。トゥルニエが「*conte*」に言及するのは他の文学様式、例えば「長編小説 *roman*」や「中短編小説 *nouvelle*」と比較する場合が多い。1989年のアルレット・ブルーミエとの対談において、トゥルニエは「中短編小説 *nouvelle*」と比較しつつ、「*conte*」について次のように述べている。

「*conte*」に関して言えば、言い伝えとは語り手が繰り返すものだけということです。従って独創性はもはやありません。グリム兄弟も民間伝承から自分たちの「*conte*」を拾い出しました。東洋の「*conte*」にも同じことが言えるでしょう。口承性が生じる瞬間から、すでに独創性は失われているのです。しかし語り手

は自分なりの方法で繰り返すことで、民間伝承を自分のものにします。問題は独創性にあるのではなく所有にあるのです。〔中略〕

私は民間伝承や本の中から多くを得ていることに何のためらいもありません。ラ・フォンテーヌの寓話の大部分はイソップに由来するのではないのでしょうか。シャルル・ペローは何において『赤ずきん』の作者であったのでしょうか。こう考えると、語り手の所有とは聴き手の所有、つまり聴き手が我が物とするプロセスを準備しているに過ぎないということですよ⁵。

この箇所からトゥルニエが「conte」の口承文学としての側面に注目していることは明らかである。「conte」とはトゥルニエにとって単に語られる物語であるだけでなく、語り継がれる物語であり、その聴き手は未来の語り手となる。また語られる物語とは、必然的に繰り返される物語であるが、その際語り手が自分なりの方法で語るために、物語は変形を被ることになる。

トゥルニエによる「conte」＝口承文学という定義はさらにセルジュ・コステールとの1994年の対談における、「「conte」は口承の類に属している⁶」という発言にも見られる。このようにトゥルニエにおける「conte」とは、第一に口承性を含むものとしてある。もちろんトゥルニエ自身『魔王』に含まれる挿話などを「conte」と呼ぶことはあり、この場合には短い、想像上の書かれた物語を指していると考えられる。しかし「conte」を一文学様式として「長編小説roman」や「中短編小説 nouvelle」と比較する際には少なくとも「conte」は口承文学の類とトゥルニエは捉えていると考えられる。

さらにトゥルニエの示す「conte」の第二の特徴に、簡潔さという性質が挙げられる。プルーミエとの対談で、トゥルニエは「conte」を「詩 poésie」と比較し、両者の備える簡潔さに関心を示している。

A.プルーミエ：つまるところ、「conte」は中短編小説よりも短いと言えるでしょう。ところであなたは最近このように述べていますね、「最も私の興味を引くジャンルは「conte」です」と。

⁵ «Rencontre avec Michel Tournier» entretien avec Arlette Bouloumié, in *Europe*, 67, n° 722-723, juin-juillet 1989, p. 149. conteの前後のギュメ«»は、執筆者による強調。以下の引用文についても同様である。ペローやラ・フォンテーヌの例から、強いてconteを訳すとすれば「おとぎ話」が適当かもしれない。しかしconteやこの日本語の意に含まれる超自然的要素に関して、トゥルニエは執筆者の知る限りほとんど言及していない。そのため本稿ではあえて訳を付けず、「conte」と記すに留める。

⁶ Serge Koster, *Michel Tournier*, Julliard, 1995, p. 204.

M.トゥルニエ：確かに私にとって「conte」は詩に通じています。ただし、「conte」は散文なので、全く違う領域においてのことです。私はペローの見事な「conte」『長靴をはいた猫』が、ヴァレリーの『若きパルク』と同じ価値を持つと思っています。2つとも簡潔な様式であり、その簡潔さと密度ゆえにまばゆいばかりの美しさを獲得しています。私は詩に驚嘆するのと同じように、いくつかの「conte」には驚嘆してしまいます⁷。

またセルジュ・コステールとの対談でもトゥルニエはやはりペローの作品に言及して、次のように述べている。

しかし私がとても短く、それだけにはっとさせられる「conte」をますます好むようになってきているのは確かです。「conte」は私にとって散文の芸術の極地だからです。私はペローの『長靴をはいた猫』や『青ひげ』をラシーヌの悲劇よりも上位におきます。私にとっては「conte」こそ理想なのです⁸。

韻文作品は「conte」と同価値、むしろ軽視されているようにこの箇所からは読み取れるが、決してそうではない。この後の話でトゥルニエはかつてヴァレリーの韻文詩を韻のおかげで暗唱できていたと述べ、暗記の重要性に言及している。ゆえにここで散文形式を重要視するのは、詩人ではないトゥルニエが無駄な言葉の省かれた文章を書くための最もふさわしい形式だからである。そして「conte」こそ、散文で書くことの出来る最も簡潔な形式として定義されている。

「語り手」を目指す文章家

口承的で、簡潔さを備えた「conte」——簡潔な文章はともかく、文字表現者であるトゥルニエが、口承文学を作るのは困難である。第一に口承文学を書き留めることは出来ても、「これは口承文学である」として新たに書くことはできない。また第二に複数の人間が関わることで口承文学と呼ばれてきた物語を、一人で作ろうとする意図自体矛盾を孕んでいる。これらの問題をトゥルニエはどう解決している、少なくとも彼自身はするつもりでいるのか。

第二の矛盾は比較的容易に解決されている。トゥルニエの処女作『フライデー、あるいは太平洋の冥界』は数ある『ロビンソン・クルーソー』物語の1つであるが、このことによりトゥルニエという作家自身、すでにある物語

⁷ « Rencontre avec Michel Tournier » entretien cité, pp. 150-151.

⁸ Serge Koster, *op. cit.*, p. 203.

を語り継ぐ複数の人間の一人としてある。先の引用で「私は民間伝承から多くを得ていることに何のためらいもありません」と述べていることから、トゥルニエは自分が無数の読者の一人であり、読んだものを用いることで作家となったことに十分自覚的である。

では第一の矛盾、語られる物語をいかに書かか。この問題についてトゥルニエはこのように答えている。

A.ブールーミエ：ご自分の物語にヴァリエントを作ることによって、つまりご自分で書き直すことによって [中略]、あなたは口承文芸 (tradition orale) に近づこうとしているではありませんか。

M.トゥルニエ：私は口承文芸に近づいているだけでなく、それしかしていないのです。学校に行く際や講演する機会など、物語を書く前に、私は自分で10回ほど読み上げます。書いた後に読み上げる場合、私はさらに改良するので、定式化することに満足することはもはやありません⁹。

一般的に考えて単に書いたものを読み上げ、推敲を重ねることが口承性を生むとは言いがたい。恐らくは多くの作家が文章を練り直すために行っていることであり、そうして出来上がった文章が口承文学であるわけではない。しかし「私は語り手である」と述べるトゥルニエは、あくまでこの手法によって自分が語り手であると主張する。

私は何より語り手であり、一人でペンを手にするよりも公衆の面前で話すほうがよりうまく自分の考えを表現できる。私は書く時、自分が書くのを聞いている、それからさらに自分で書いた原稿を試すのに大きな声で読むのだ（「口」を使うフローベールを見よ）¹⁰。

口承文学を書くという矛盾は、トゥルニエにおいてこのように書く前後に読み上げることで解消されている。この作家においては「語る」といっても書かれたテキストがあり、テキストからの逸脱がどの程度許されるかは別として、それなしで物語は語られない。

トゥルニエの言う「語り」が、書かれたテキストあつての「語り」であるという問題は、「conte」という語を用いてはいないが、語られる物語に対する関心が明らかになる頃からの問題と言える。1981年の『マガジン・リテレ

⁹ « Rencontre avec Michel Tournier » entretien cité, pp. 148-149.

¹⁰ *Journal extime*, p. 98.

ール』誌には、自作『メテオール』が高校の書き取りの教材になっていることを、喜びつつ話すトゥルニエの姿が見られる¹¹。さらにセルジュ・コステールとの1984年の対談では、ミュンヘン大学で700人の学生を前にこの時点での次作、『黄金のしずく』を読んだ経験について次のように語っている。

そこで私は1時間20分もの間、『黄金のしずく』を読んだのです。聴衆があまりに満足しているので、私はこれこそ私の最良の表現方法なのではないかと自問し始めました。その方法とはつまり人々の前で一度書かれた物語を読む、しかし書かれてはいても物語の字句自体はその場で即興的に作り出されるという方法です。結局私は自分の書いた各ページをいつも大きな声で読んでいます。すると今書いている文章があまりに「書かれた」ものすぎ、十分に「話される」ものではないとわかるので、手直しすることになるのです¹²。

読みながら書くことによって生まれる物語、書き取りに使われた『メテオール』、大学での講演で読んだ『黄金のしずく』、これらの物語はすべて語られるとはいえ、しかし文字によるテキストが存在している。トゥルニエの語る行為は常に書かれたテキストを基に行われるのである。その上で1989年の対談の中でトゥルニエは「語り手にならねばならない、[中略]文章家とはすなわち詩人である¹³」と述べ、後の『ジュルナル・エクスティーム』でようやく「私は何よりも語り手である」と表明するに至る。いわゆる口承文学において言われる、語りのみで物語を伝える「語り手」でないことは明らかである。作家・文章家であるトゥルニエは書かれた文章を語ることで「語り手」を名乗るのである。

« conte »への志向に伴う作品の変化

では口承文学に属し、簡潔な物語としての« conte »への志向は、トゥルニエ作品にどのような影響を及ぼしているのだろうか。

トゥルニエ自身が« conte »への志向を明確に告白するのは遅くとも1980年代の後半からであるが、しかしそれ以前から短い物語に対するトゥルニエの志向は見て取れる。そもそも現代的な意味における« conte »、つまり小話やおとぎ話の意で呼ばれる作品を、トゥルニエは1970年代末から書いている。

¹¹ « Qu'est-ce que la littérature ? – un entretien avec Michel Tournier », in *Magazine littéraire*, n° 179, décembre 1981, p. 84.

¹² Serge Koster, *op. cit.*, p. 187.

¹³ « Rencontre avec Michel Tournier » entretien cité, p. 148.

代表的な作品に 1979 年の『ピエロ、あるいは夜の秘密』がある。

ジャン＝ベルナル・ヴレは、「conte」志向による作品の変化について、『ピエロ、あるいは夜の秘密』が出版された 1979 年から『ガスパール、メルキオール、バルタザール』（邦題『オリエントの星の物語』）の出版された 1980 年の間にトゥルニエ作品の転換点を見る。テキスト量は増加傾向にあった小説作品が、この時期を境に減少傾向に入ると指摘している¹⁴。フォリオ叢書で比較すると確かに 1975 年の『メテオール』が 600 ページを超える大著であるのに対し、1980 年『ガスパール、メルキオール、バルタザール』が本文 264 ページ、1986 年『黄金のしずく』が 211 ページ、さらに 1996 年の『エレアザル、あるいは泉と茨』に至っては 115 ページにまで減少している。つまり小説テキストを短縮させることで、より簡潔な物語が目指されているのである。

だがヴレの指摘するテキスト全体の短縮化は、すでに 1971 年『フライデー、あるいは野生の生活』（邦題『新ロビンソン・クルーソー』）においてすでに明らかともいえる。多少説明しておく『フライデー、あるいは野生の生活』（以下『野生の生活』）は、『フライデー、あるいは太平洋の冥界』（以下『太平洋の冥界』）をトゥルニエが子供向けに書き直した作品である。この場合の短縮化は、この作品の前身である 1967 年の『太平洋の冥界』との比較において言えることであり、ヴレの指摘にあった 1979～80 年以降短縮化する作品群には、『野生の生活』は含まれていない。ここでは『野生の生活』出版直後のトゥルニエの意図として短縮化への追求が見られることから、後の「conte」に通じる簡潔さへの希求があると見て、『太平洋の冥界』と『野生の生活』のテキストの変化を考察したい。

テキスト全体の短縮化に関係する『野生の生活』における簡潔化について、ジャン＝マリー・マニャンはトゥルニエとの対談の中でいくつかの観点から触れている¹⁵。1971 年の『カンゼーヌ・リテレール』誌に掲載されたこの対談は、『野生の生活』に対するトゥルニエの意図が明確に述べられており、後にトゥルニエが『ル・モンド』紙に寄稿する記事とも多くの共通点が見られる。本稿では対談においてマニャンの指摘するテキスト全体の短縮化（réduction）、文体の簡素化（simplification）、そしてトゥルニエ自身が指摘

¹⁴ Jean-Bernard Vray, *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 98.

¹⁵ トゥルニエは『吸血鬼の飛翔』の中で、作家としてのマニャンを取り上げている。Cf. Michel Tournier, « Un premier roman : Deux fois dans le même fleuve de Jean-Marie Magnan », in *Le Vol du vampire*, Mercure de France, coll. « Folio », 1981, pp. 377-379.

する語彙数の削減 (réduction) に伴う行為の強調について考察する。

テキスト量の短縮

まずテキスト全体の短縮化について、マニャンはロビンソンの「航海日記」の部分など多くの場面を削除したことに言及し、『太平洋の冥界』の持つ多様な解釈が失われたと指摘する。これに対し、トゥルニエは次のように答えている。

私の本はさらにより短くあるべきだったのであり、私の若い読者が新たに作り出せるよう、さらにより大きな解釈の余地を与えるべきだったので¹⁶。

マニャンとトゥルニエ、両者の意味する「解釈の余地」は対照的である。マニャンは、失われた場面のなかに「多様な解釈」の可能性を見て取る。マニャンのいう多様な解釈とは、ゆえに解釈のための選択肢の多さと捉えることができる。一方トゥルニエは場面の削除された空白に、読者による創作を期待している。つまりマニャンの言う解釈とは、有限の選択肢から選ぶのに対し、トゥルニエのそれは無から有を生み出す一種の創作なのである。さらに簡略化についてトゥルニエは次のようにも述べている。

簡略化において残されたものはすべてさらにより大きな場所を得るということをおぼえてはなりません。『野生の生活』は『太平洋の冥界』のほとんど4分の1ではありますが、それは細部のそれぞれが、出来事のそれぞれが4倍の重要性を持つことになるのですから¹⁷。

短さゆえに重要性を増す、この表現は前に「conte」の特性として挙げられていた「簡潔さゆえの密度」や「とても短く、それだけにはっとさせられる」(傍点は引用者による)という表現に、文章の短縮とそれに伴う意味の充実という点で共通している。「さらにより大きな解釈の余地 *une marge d'interprétation beaucoup plus vaste*」や「さらにより大きな場所 *beaucoup plus de place*」といった広さに関する比喩は短縮化に伴う充実を視覚的に示したものだといってよいだろう。注意しておきたいのは、このマニャンとトゥルニエ

¹⁶ « Écrire pour les enfants » entretien avec Jean-Marie Magnan, in *La Quinzaine Littéraire*, 16-31 décembre 1971. 本対談記事はインターネット上で2005年8月15日付で取得。雑誌からの直接の引用ではないため、この記事に関しては以後ページ数を記載していない。

¹⁷ « Écrire pour les enfants », entretien cité.

の対談においては「conte」が題材ではないということである。ここで扱われている題材はあくまで「子供向けに」書かれた物語だが、しかし出版年順に『太平洋の冥界』『魔王』に続く3作目にして、すでに文章の短縮化とそれに伴う意味の充実に対する探求が、しかも1作目の書き直しという形で表れている。

文章の削除以外にテキスト量の減少を生み出しているのが、文体の単純化である。マニャン、トゥルニエそれぞれが『野生の生活』における単純化の例を具体的に『太平洋の冥界』と比較している。まずマニャンが単純化に対する批判をこめて取り上げている箇所を、その前後を含めて抜き出してみたい。a.が『太平洋の冥界』から、b.が『野生の生活』からの抜粋であり、下線部が実際にマニャンの引用した箇所である。

a. 山の頂をさまよっているうちに、彼 [ロビンソン] は野生の、カリフォルニアのより小さくて甘くないパイナップルの一種を見つけ、ポケットナイフで四角く切って、それを夕食にしたのだった。それから彼は岩の塊の下にすべりこむと、夢のない眠りへと落ちていった¹⁸。

b. 大きな岩の下をさまよっていると、彼は野生のパイナップルの一種を見つけ、ポケットナイフで切ると、それを食べた。そしてある石の下にすべりこむと眠ってしまった¹⁹。

マニャンはこの2つの文について、子供といえどもa.にあるようなパイナップルを食べたいと思うだろうし、b.の「特性を取り除いて骨だけをかき出したような硬い、はっきりとした文体に少なからず驚かされる」と述べ、批判的態度を示す。2つの引用を比べると、やはり後者の文章は簡素といえる。ロビンソンを取り囲む、岩やパイナップルといった物質に付けられていた形容詞の多くが消えている。動詞もロビンソンの動作を最低限表すのみである。これに対して、次の例をトゥルニエは単純化の「良い例」として挙げている。

¹⁸ 下線部は執筆者による。以下の引用b.、c.、d.も同様とする。原文は以下の通り。「En errant sur le sommet de la montagne, il [Robinson] découvrit une espèce d'ananas sauvage, plus petit et moins sucré que ceux de Californie qu'il découperait en cubes avec son couteau de poche et dont il dîna. Puis il se glissa sous un bloc rocheux et il sombra dans un sommeil sans rêves.» Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* [1969], Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 18.

¹⁹ « En errant au pied du grand rocher, il découvrit une espèce d'ananas sauvage qu'il découpa avec son couteau de poche et qu'il mangea. Puis il se glissa sous une pierre et s'endormit. » Michel Tournier, *Vendredi ou la vie sauvage* [1971], Gallimard, coll. « Folio junior », 1997, p. 14.

先と同様に上段 c.が『太平洋の冥界』から、下段 d.が『野生の生活』からの引用であり、下線部は実際にトゥルニエが言及した箇所である。

c. 彼らの足元にまで広がっている島は部分的に霧の中に沈み、しかし東では灰色の空が白く光り出していた。浜辺ではジョリー艇とカヌーが上げ潮による働きかけを受けて不規則にゆれ動き始めていた。北側では白い点が地平線に向かって消えていった²⁰。

d. 岩の切り立った峰の高みからは、島全体がまだ霧の中に沈んでいるのが見えた。浜辺ではボートとカヌーが上げ潮の波に突き上げられ、方向を変え始めていた。ずっと遠くの北の海の上に、地平線に向かって消えていく白い点が見えたり見えずたり、ホワイトバード号だった²¹。

トゥルニエは d.の下線部について、「将来この方法で書かねばならないと確信しています」と述べている。どのような意味でトゥルニエは d.を肯定するのか。d.において、まず光の差し込む灰色の空の描写は削除されている。「ジョリー艇 la yole」は「ボート le canot」に置き換えられることで「ジョリー艇」の持つ特殊な船という印象は失われる。c.に見られる«sollicitation»は物理用語で「物理的な力」の意であり、「s'émouvoir」という語も古くは物理的な動きを意味した。しかし後者が現代では感情の動きを示す言葉として用いられることが多いため、前者の持つ「誘惑」という意味をも引き出し、それにより叙情的な雰囲気が生み出されている。対して d.ではその叙情的な雰囲気が失われ、作者の主観の入った情景描写というより、「船が波にぶつかって回転し始めた」という状況説明に近い。先のマニヤンの挙げた b.の下線部と合わせて考えてみても、動詞や名詞、形容詞に余計な遊びがなく、それにより描かれる事物や人物の特殊性が失われているとも言える。

しかしその反面、文章から得られる事物や人物の動作のイメージはより明快になっていることも事実だろう。「ジョリー艇」は、それがどんな船かを知らない読者にとっては、特別な船であることはわかっても一般的な船以上

²⁰ « L'île qui s'étendait à leurs pieds était en partie noyée dans la brume, mais du côté du levant le ciel gris devenait incandescent. Sur la plage, la yole et la pirogue commençaient à s'émouvoir inégalement des sollicitations de la marée montante. Au nord un point blanc fuyait vers l'horizon. » *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, p. 253.

²¹ « Du haut du piton rocheux, on voyait toute l'île qui était encore noyée dans la brume. Sur la plage, le canot et la pirogue commençaient à tourner, atteints par les vagues de la marée montante. Très loin au nord sur la mer, on distinguait un point blanc qui fuyait vers l'horizon : le *Whitebird*. » *Vendredi ou la vie sauvage*, p. 151.

のイメージを描きにくい。そして明快さを最も端的に示すのは、d.における「ホワイトボード号」の一言だろう。c.における「白い点」も前後の文脈を読むと、その「点」がロビンソンを乗せずに旅立った「ホワイトボード号」であることはわかる。しかし「ホワイトボード号」とあえて名指すことで、「白い点」は背景に溶け込もうとする単なる「ある un」点のままではなく、「あの le」私たちの知っているあの船として実体性を持つ。子供向けにわかりやすくするという意味もあるだろう。『野生の生活』においてはこのような事物や人間の動作に曖昧さがなく、輪郭がはっきりと描かれているのである。そしてトゥルニエが良いとするのも、文体の単純化によって生み出される、このような明快さ、わかりやすさにあると考えられる。

物語における活動性

これまで考察してきた文体の変化は、3 点目の語彙の変化によって支えられていると見てよいだろう。なぜここまで簡単な語彙でトゥルニエは表現しようとしたのか。過度に語彙を貧しくしたつもりはないと断った上でトゥルニエは次のように述べている。

子供にとって、活動、特に彼らが真似できる活動こそが物思いにふけることよりもずっと重要なのです。私の本は遊びを実際にやってみたり、いくつかの場面を再現したりするよう促していると私には思われます。私は観想的な部分を取り除き、動作に属する部分をすべて残したのです²²。

語彙に関するマニヤンの問いかけから、トゥルニエは複雑な語彙を要求する観想的な部分を排除したことに言及する。凝った描写で紙面を割くよりも、子供にとってより身近な遊びを中心として活動を描くほうが、対象とする年代にふさわしいというのがトゥルニエの論点である。実際『野生の生活』では『太平洋の冥界』にはない、ロビンソンとフライデーの遊びの数々が見られる。また『太平洋の冥界』の叙情的な描写や航海日誌といった登場人物の活動性が奪われる箇所が、削除すべきだったかという問題は別にして、割愛されている。その上で注目したいのが「動作に属する部分を残す」という意図である。

この意図はしかし『野生の生活』でというより、むしろその後の作品に色濃く反映されている。行為を強調するためにトゥルニエは、主人公から遠ざけてまで、語りの焦点を能動的に行動する人間へ移動させる。ウラディミー

²² « Écrire pour les enfants », entretien cité.

ル・ブロップは口承文学の備える特徴の一つとして、「行為の並外れた活動性」を挙げており、語り手と聴き手は行為にだけ興味を示すために、行動の進展に己の役割を果たす人物だけが語りの中に登場すると書いている²³。さらに口承文学においては、同時に2つ以上の空間が語られることはなく、複数が行為する場合には常に1人だけが能動的で、他は動かず受動的になるとしている²⁴。トゥルニエは« conte »を志向する以前からごく限定的ながら口承文学的要素を因らざるも目指していたのである。

結論から言えば『野生の生活』は、ロビンソンという受動的な人物を主人公にした物語である。ロビンソンは無人島でさまざまな試みを行うが、そもそも無人島にやってきたのは偶然であったし、何よりフライデーという登場人物の活動性——絶えず遊びを作り出し、ロビンソンに見せる——と比較した場合、ロビンソンの活動性は脆弱である。確かにトゥルニエの主張する「動作に属する部分」は、このフライデーの描写の多さから強調されているとも読み取れる。しかしフライデーの行動は受動的なロビンソンの視界内に収まるように描かれているのである。

『野生の生活』が最終的にロビンソンの物語でしかないことを示すのは、最後のフライデーの出奔の場面であろう。28年2ヶ月22日ぶりに無人島を訪れた船舶、ホワイトバード号がロビンソンを乗せずに島を立ち去った翌朝、彼は強い衝撃を受ける。

ハンモックは空だった。さらに驚いたことに、フライデーが昼寝を楽しむために用いていたこまごました物、つまり鏡や、笛や、吹き矢や、羽、ボールなども、一緒に消えていた。子ヤギのアンダまでも、消えていた。突然心をかき乱すような不安がロビンソンを襲った。ということは、フライデーはホワイトバード号とともに行ってしまったのか²⁵。

「ハンモックが空だった」という語り方が、ロビンソン、そして読者にようやくフライデーの出奔を知らせる。後にフライデーの島を去った様子を語るのは、ホワイトバード号から来た少年であり、語りはその夜のことを語らない。物語は受動的な主人公の歩みに辛抱強く付き従い、フライデーの動きを即時には描かない。ロビンソンと共にこの島に取り残されるように、物語は受動的であり続ける。

²³ ヴェ・ヤ・ブロップ、『口承文芸と現実』、斉藤君子訳、三弥井書店、1979、pp. 136-138.

²⁴ *Ibid.*, pp. 143-145.

²⁵ *Vendredi ou la vie sauvage*, p. 148.

語りが能動的な人物を描くことによる行為の強調は、その後の作品によく見て取れる。前述の『ピエロ、あるいは夜の秘密』や『黄金のしずく』における挿入された2つの物語にも、同様の特徴が見られるが、本稿では1996年の作品『エレアザル、あるいは泉と茨』（以下『エレアザル』）に関して、トゥルニエ作品において語り手が能動的な人物を追う傾向にあることを簡単に確認したい。

『エレアザル』を簡単に要約すると、エレアザルという19世紀アイルランドに生まれた主人公が旧約聖書におけるモーセの一生を擬似的に辿る物語である。先ほど確認したように『野生の生活』では、語り手の視点は受動的な主人公に最後まで付き従っていた。一方『エレアザル』では物語が進むにつれ受動的になる主人公エレアザルから、語り手は容易に離れていく。語り手が受動的な主人公を離れる現象は、ホセという能動的な人物の登場によって決定的となる。17章はホセの説明から始まるが、その間エレアザル一家の動きは全く無視され、旅を続けるだけの「常時移動する」不動状態に置かれる。

18章以降、最後の2章がホセの描写で始まるように、以後語り手の焦点はもはやエレアザルではなくホセに合わせられる。この語り手の焦点の移動は、最終的に一家の旅の主導権もエレアザルからホセに移ることを予告している。もはや語られることが少なくなり、形だけの主人公となったエレアザルは、物語の結末において死という形で姿を消す。これは最終的にフライデーに語り手の焦点がもどってしまった『野性の生活』とは対照的な結末と言えよう。最終的に旅の終着点を目指すのは、ホセと彼に率いられるエレアザルの妻と2人の子供たちなのである。

このように『エレアザル』では不動状態に陥ったエレアザルから、語り手の焦点は活動的、能動的なホセに移る。『野生の生活』で目指されつつも不完全なままだった物語の備える活動性は、『エレアザル』においてこのように受動的な人物となってしまった主人公を追うことを語り手がやめ、常に能動的な人物を中心に据えることで、強調されている。

「子供向けの物語」から「conte」へ

1979年から1980年を転機とするテキスト量の減少と1980年代後半から公言される「conte」への明確な志向は、簡潔さという点において1971年の『野生の生活』においてすでに目指されていた。繰り返しになるが、同年のマニヤンとの対談記事には「conte」という言葉は見られず、『野生の生活』はあく

まで「子供向けの物語」と呼ばれている。つまり「子供向けの物語」という目標のもと、この時期から1980年代以降「conte」への志向同様、簡潔な物語をトゥルニエは目指していたことになる。

『マガジン・リテレール』誌におけるマニャンとの対談の記事は『子供のために書く«Écrire pour les enfants»』という題が付けられている。この記事ではこれまで見てきたようにトゥルニエ自身も「私の若い読者」、子供の読者ために書かれたものとして話をしている。またこの対談記事のほぼ1ヶ月後、1971年12月の『ル・モンド』紙でもトゥルニエは「大人向けの物語の骨格がかなりしっかりしていれば、努力すれば、子供向けの物語を引き出すことができる²⁶」と書いており、明らかに「大人向け」「子供向け」の物語を区別している。ところが1986年の『マガジン・リテレール』誌において、トゥルニエは子供のために書いたつもりは全く無いと否定しているのである。

N.フェレ：あなたは『フライデー、あるいは太平洋の冥界』をお書きになりましたよね。それから『フライデー、あるいは野生の生活』を子供のためにお書きになった、と思うのですが。

M.トゥルニエ：いいえ、私は子供のためには書いていませんよ。決してね。そんなことをするなんて恥ずかしいですね。私は子供向けに書かれた本が好きではありません。そんなのは文学以下ですね。ですが私には巨匠たちが作り出した文学の理想があります。その巨匠たちの名はシャルル・ペロー、ラ・フォンテーヌ、キップリング、セルマ・ラーレルゲーフ、ジャック・ロンドン、サン＝テグジュペリ、そしてもちろんヴィクトル・ユゴーをはずすわけにはいきません。ところがこれらの作者たちは、子供たちのために書いたことは一度もないのです。ただ彼らがあまりにも素晴らしく書いたために、子供でも読めるというだけなんです²⁷。

1986年ということは、ブルーミエとの対談でトゥルニエが自分の考える「conte」について語った1989年に近い。理想として挙げられている作家たちの名前にはペローやラ・フォンテーヌなどすでに見た名前もある。偶然とも考えられるが、興味深いことにまだ「conte」という言葉を使っていない。そして何より問題といえるのは「子供向けに書いていない」という以前の発言

²⁶ « Quand Michel Tournier réécrit ses livres pour les enfants », in *Le Monde*, 24 décembre 1971, p. 20.

²⁷ « Tournier face aux lycéens » propos recueillis par Arlette Bouloumié, in *Magazine Littéraire*, n° 226, janvier 1986, p. 21. 題名からわかるように、この記事にはトゥルニエと少年少女との会話が記録されている。質問をしたN.フェレも14歳の少女である。

や記事を否定するこの一言である。

ジャン＝ベルナール・ヴレは、「子供向けには書いていない」と言いながら、それでもなぜ今なお『魔王』を子供向けに書き直す意図を持ち続けるのかとトゥルニエ本人に問うている。トゥルニエはこう答えている。

私がしたいのは、物語に詰め込まれているあらゆるガラクタをそっくり取り除いた、特に第1章の『左手の日記』の部分に多い、活動に重要ではないあらゆるものを取り除いた『魔王』を再び書くことです。挿絵があって、子供たちが読めるだろう青写真を小説から描き出したいのです、だからといってその物語は子供たちのために書かれるというわけではないのです。それは改良された物語なのであり、十分に手を加えられ良くなるからこそ、子供たちがその新しい物語に糧を見出すことができるのです。現状では15歳に満たないと理解するのは無理だと思われるのですが²⁸。

行為を重視した物語であること、「物語に詰め込まれているガラクタ」を除いた作品、つまり一言で言えば「簡潔」といえる物語とは、子供も読める物語であると、トゥルニエは考えている。子供に向けて書かれたということ子供限定の読み物になるが、トゥルニエが意図しているのはそのような作品ではない。大人も読むが子供も読める、老若男女を問わない作品こそ、この作家の理想の物語なのである。

以上のことを«*conte*»という言葉が用いられる時期と重ねあわせて整理したい。トゥルニエにとって、1970年初頭には「子供向け」として書くことが、簡潔ゆえに密度が高く、また行為に重きをおく理想の物語を書くことを意味していた。そのような理想の物語を目指して書いたものが『野生の生活』であった。そして目標は同じながら、1980年以降«*conte*»という文学様式に対する関心が高まる過程で、理想としてきた物語が誰でも読める物語であり、必ずしも「子供向け」とは言えなくなっていく。そのために子供向けに書いた、もしくは書くことは否定しながらも、理想とする物語は変わらずに、物語形態のみ«*conte*»と呼ぶようになっていったと考えられるのである。

だがトゥルニエの述べる«*conte*»と「子供向けの物語」の性質において、決定的に異なるのが口承性の有無である。確かに「子供向けの物語」においても目指されていた行為の重視という口承文学の性質に近いが、しかしそれは口承文学の備える数多くの性質のごく一部であり、この性質があるからと言って口承文学とは言えない。1980年後半以降「子供向け」に書いたことを

²⁸ «*Discussion*», in *Images et signes de Michel Tournier*, Gallimard, 1991, p. 319.

否定してまで語られる物語に強い興味を示すのはなぜか。口承性重視の背景からはトゥルニエの理想の作品、「神話」と呼ぶヴァリエントの多い物語に対する強い欲求が見えてくる。

受け継がれる物語への希求

トゥルニエの想定する読者像

なぜ彼は口承文学としての«conté»を書こうとするのか。その問いに直接答える前に1981年の『吸血鬼の飛翔』に見られる一節を参照したい。

一冊の本には一人の作者ではなく、無数の作者がいる。なぜなら創作行為においては作品をすでに読んだ人々、読んでいる人々、あるいはこれから読む人々の集まりが当然の権利として、本を書いた人間に加わるからだ。書かれたが、読まれない本とは完全には存在していない。半分の存在でしかないのである²⁹。

トゥルニエにとって、本とはすなわち読まれるものでなければならない。書かれても読まれない本とは、存在意義どころか存在すら怪しい。一冊の本はトゥルニエにとって書き手と読み手の両方を必要とするものなのである。この引用から読み取れるのは、限定的な読者のみを期待する、もしくはもはや読者を望むことすらあきらめても自分の文学上の美学を守りぬく孤高の作家像ではない。むしろ逆に読者志向の作家像である。同様の主張はさらに20年以上後に出版された『ジュルナル・エクスティーム』にも見出される。

詩人、長編小説家、中短編小説家、語り手は読者に作品の半分しか提供しておらず、それぞれ読者に、読んだり聞いたりする際に残りの半分の頭の中で書いてくれるよう期待しているのだ。私に言わせれば最も重要な文学作品とはその作品の後に、時代ごとに必ず後裔を生み出してきた作品である。最初の小説である『フライデー（あるいは太平洋の冥界）』によって、いきなり私はダニエル・デフォーの極めて素晴らしい作品、『ロビンソン・クルーソー』の子孫たちの巨大な集まりに登録されてしまった。そして私の物語に住み着く人食い鬼やら、小人やら、イスラムの大臣やら王妃やらもまた、語り手である私の先祖たちから同様に貸し出されたものなのだ³⁰。

²⁹ *Le Vol du vampire*, p. 12.

³⁰ *Journal extime*, p. 177. 括弧は執筆者による。『ジュルナル・エクスティーム』の初版は2002年だが、この文章はすでに1991年出版の *Images et signes de Michel Tournier* の後書きの中に見られる。 *Images et signes de Michel Tournier*, p. 396.

この『ジュルナル・エクスティーム』においては読まれるだけでなく、さらに「後裔を生み出す物語」が理想の物語とされている。ゆえにトゥルニエの書く物語は大前提として読者を必ず確保できる物語でなければならない。

読まれることを必要とするということは、出来るだけ多くの人に読んでもらえる可能性を持った物語でなければならない。そのためにはつまり難解で長大な物語は不適切であり、誰でも読める、より多くの読者を獲得できる簡潔な物語である必要がある。トゥルニエの目指すところの« conte »はこの点において有効に作用する。子供も読めるように書かれた物語であれば、大人だけでなく読者を獲得することになるからである。「子供向け」と言われるのを近年のトゥルニエが嫌うのもまた同様の理由だろう。子供向けとすることで、大人の読者を意図的でなくとも排除するのは、作品を読まれることが大前提のトゥルニエにとっては致命的である。より多くの読者を得るためには、大人も子供も読める物語でなければならない。そのための« conte »である。

しかしあまりに読者志向でありすぎると、作品にある種のへつらいを生じさせる危険がある。『野生の生活』のように、書き直された物語にへつらいの一種を見る向きもある。前述のジャン＝マリー・マニャンは「特性を取り除いて骨だけをかき出したような硬い、はっきりとした文体に少なからず驚かされる」と発言していた。またヴレやジェラルド・ジュネットも、ロビンソンの抱いたフライデーに対する殺意や、性に関する記述が、『野生の生活』において削除されていることに疑問を抱いている³¹。しかしトゥルニエ自身は、前述したように子供でも読めるよう書き直した物語に優位性を認める。一種のへつらいとも見える作品の改変は、トゥルニエにとって何ら疚しいものではなく、むしろ誰にでも読むことができる、簡潔さを備えた作品への転換であった。

しかしそもそもトゥルニエの想定する読者とはどのような人々なのだろうか。やや遠回りになるが『吸血鬼の飛翔』に描かれる読者像から考えて生きたい。この作品においてトゥルニエは文学作品をフィクションとノンフィクションに分けて考えている。その中で、トゥルニエ自身はあまり書くことのない、資料や概論、論文といったノンフィクションの作品は真実の姿ばかりを求めるあまり、現実に従属的になると述べている。そして作者は、彼自身

³¹ ヴレの発言は次の箇所を参照。 *Images et signes de Michel Tournier*, p. 318. ジュネットは『パランプセスト』において、2つの『フライデー』に言及している。 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, coll. « Point essais », pp. 514-524.

の創造性を否定することになり、同時に読者による創造性も認められない。読者も作者が真実に従属的であるのと同様、作者の描く「真実」に対し完全なる受容性を求められるとしている。

もう一方にトゥルニエが創作するフィクションがある。彼の定義によれば小説や戯曲、詩といったフィクションにおいて、「私がすべて生み出した」とも、逆に「自分の物語の細部に至るまですべて、歴史や時評、三面記事から借りてきた」とも言いがたいとしている。先に述べたノンフィクションと対照すると、要はフィクションおよびその書き手は歴史的事実に従属的ではないということになるだろう³²。

だがフィクションにおいて、本に半分の存在の与えるはずの読み手のあり方については述べられていない。確かにノンフィクション作品の読者との対照で考えると、フィクションの読者には何らかの積極性が求められているということは推測できる。しかしそれ以上のことはわからない。ここにトゥルニエの読者論の本質が読み取れるのではないか。つまり、本の半分の存在を生み出す読者像には、本を読むことで想像力を十全に働かせ、さらに新たな物語を生み出す創造力を備えた読者としてのトゥルニエ自身が潜在的に投影されていると考えられるのである。

それを裏付けるのが直前に挙げた『ジュルナル・エクスティーム』の引用箇所である。確認しておきたいが、『吸血鬼の飛翔』には「作者」しか出てこなかった作り手の呼び名は『ジュルナル・エクスティーム』において詩人から語り手に至るまで4つの呼び名に細分化されている。そして語り手は書き手たちに加わり重要な地位を占めている。この2つの引用を比較すると語り手の存在が顕在化していることがわかる。その上で『ジュルナル・エクスティーム』においてもトゥルニエは書き手、あるいは語り手、つまり制作者の側から本や読者との関係を語っている。この引用のように一作家（作者）論を述べることで、トゥルニエは作者として本と読者との関係を内外に向けて明示しているように見える。

そしてここで言われている読者にもまた、トゥルニエ自身の影が透けて見えるのである。なぜなら「読んだり聞いたりして頭の中で残りの半分を書く」のは読者としてのトゥルニエ自身のあり方だからである。「残りの半分を書く」とはどういうことか。文字で書かれた内容を頭の中で映像化することだろうか。それも恐らく間違いではないだろう。しかし続きを見る限り、それだけとはいえないことがわかる。トゥルニエが読者に期待する「残りの半分」、

³² *Le Vol du vampire*, pp. 13-14.

それは既存の作品を基に書かれる、新たな物語なのではないか。確かに「時代ごとに必ず後裔を生み出す」ことの出来る物語は「最も重要な」作品であり、作品の良し悪しが物語の発展性を決定付けているようではある。しかし言い換えれば作品が「最も重要」である場合には、読者はそれによって刺激を受け、創作活動を行うことを期待されているのである。誰よりトゥルニエ自身が、優れた作品の読者となり、その作品にインスピレーションを受けて原作の明らかな作品を作ってきた作家だった。トゥルニエは同じ創造的能力を読者にも求める。読者はある一定のレベルの感受性を備え、さらに創作活動を行う積極性と能力までも備えた人物、つまり読者としてのトゥルニエが、彼の読者として潜在的に想定されているのである³³。

トゥルニエは一見読者志向の姿勢を示す作家だが、想定している読者像はこのように限定的である。トゥルニエ同様、読者は感受性、創造性を備えていなければならない。ゆえにトゥルニエという作家は、自分の目指すところのみを孤独に目指す作家とはいえないまでも、必ずしも万人を読者層として捉えている作家とはいいがたい。

そして「読んでもらうために書く」作家トゥルニエは、読者像に投影されているように書きたいという欲求を備えた読者である。「読んでもらうために書く」という行為は、従って読者トゥルニエとしての欲求を自分で満たす行為ともいえるだろう。このように考えると、大人と子供に読んでもらえる物語への希求とは、決して外部の一般読者のためのものではないことがわかる。トゥルニエ自身が読者としてよりよいと思う作品の形こそ「conte」なのである。読者トゥルニエにとって「conte」の美点とは何か。トゥルニエが「conte」として扱うペローの作品に、言葉の簡潔さとそれゆえの物語の密度の濃さという魅力を見出していたことは前述のとおりである。読者に対しては、「conte」とはより多くの他者のためといいつつ、しかし実際には読者兼作者であるトゥルニエの内的必然性を帯びた物語様式なのである。

理想の物語様式としての「conte」

このように積極的で、創造的な読者を想定しているがゆえに、トゥルニエにおいて、より多くの読者の獲得とはすなわち、より多くの作者の獲得とな

³³ トゥルニエのいう読者像が読者としての彼自身の投影であることは、本稿脚注 16 の引用で明らかだった。マニャンとトゥルニエの解釈の余地に対する意見の食い違いからも見て取れる。マニャンにとっての解釈の可能性とは有限の選択肢であるのに対し、トゥルニエは創作のための空白であった。トゥルニエは読者に創作するよう、より高度の積極性を求めているのである。

る。「conte」という形態はこの場合も口承性という観点で考えた場合に作用が期待できる。なぜなら語り継がれる過程では一語一句同じ物語は出来ず、その分多くの「後裔」つまり類話を生み出すことになるからである³⁴。そしてこの新たな物語の創出という点において、「子供向け」であるだけの物語は「conte」に劣る。子供向けの物語だけでなく通常の文字文学は、そもそも語り手が自分なりの方法で咀嚼し、語ることで受け継がれる口承文学に成り立ちからして遠く及ばない。こうして考えるとトゥルニエ特有の「conte」という言葉には、作者トゥルニエが理想とする物語のあり方が集約されていることがわかる。

しかしやはり「conte」を書くという実践自体には常に矛盾が付きまとう。前述したように、トゥルニエの「語り手」としてのあり方は不完全としかいえない。仮にトゥルニエなりの「語り」の方法を認めるにしても、「conte」を目指して書くという試みは壁にぶつかる。これまで見てきたように、最終的に「conte」と呼ばれる物語の理想形態を目指すトゥルニエの試みは、『太平洋の冥界』から『野生の生活』を生み出したことに始まり、言葉をそぎ落とし、より簡素でありつつ充実した物語を目指す方向へと向かう。言葉を厳選し、不要と思われる修飾語を削り、描かれる事物や出来事のイメージを限られた語の中に凝縮させる、この点こそトゥルニエが詩と「conte」の共通項とみなした点である。この過程において、物語の言葉は不変のものになっていく。

だが「conte」を口承文学とみなすのならば、物語は類話を生み出すはずである。ブルーミエとの対談の中でトゥルニエ自身述べていたように「語り手は自分なりの方法で繰り返すことで、民間伝承を自分のものにする」のである。語られる物語は変化する、それはすなわち物語の言葉は変化するということである。そこに多様なヴァリエーションをもつ物語群が誕生することになる。

このように変形する物語は、「conte」と詩の共通項である言葉の鍛錬による不変性の獲得という方向とは意を逆にしているように見える。すなわち

³⁴ 文字文学作品と口承文学作品との決定的な違いについて、プロップは「重要なのは、文学作品の不変さに比較し、口承文学作品が変化するという事実そのものである」（傍点は原文通り）と述べている。また文字文学でも昔話のように語られることがあるが、この場合でも文字文学が「類話をつくりはじめるやいなや、それは口承文学となり、〔中略〕口承文芸研究者の研究の対象になりうる」としている。このようにプロップは物語の多様な変化を口承文学固有の現象とみなしている（ヴェ・ヤ・プロップ、前掲書、pp. 32-34）。

« conte »を書くという実践は一方で不変への試みと、もう一方で多様化への期待の上に成り立っていることになる。

この矛盾の中で、それでもなお « conte »を志向して書き続けるのはトゥルニエのうちに何より受け継がれる物語への希求が長年背景にあるからだろう。『吸血鬼の飛翔』はトゥルニエの読書記録というべき随筆集だが、この書名に託されているのは、拡散する本のイメージである。

文章家は知っている、本を出すとき、彼は男女からなる無名の群集に、紙で出来た鳥の大群を、血に飢えてやせこけた吸血鬼を放つことになる。その鳥の大群や吸血鬼は読者を求めてあちこちに飛び散っていくのだ³⁵。

言葉を選びぬいた末、不変化した物語は本になる。物質としての本は媒体であり、出版されるやいなや拡散する。つまり書かれる物語も本という媒体によって複数化する。この複数化する媒体である本に、さらに « conte »という物語様式は複数化する物語のイメージを与える。 « conte »を書くという行為がトゥルニエの中で矛盾しているようには見えないのは、彼にとって本という物自体がより多くの読者——たとえ想定される読者が限定的であるにせよ——を獲得するための手段であり、 « conte »は本という媒体にふさわしく読者を作者に変えてくれる物語様式だからなのである。

結論

本稿において、まずトゥルニエにおける « conte »が「書かれる口承文学」という特殊な意味を持つこと、またトゥルニエが不完全な形ながら自らを「語り手」と呼ぶことを確認した。現在 « conte »という語に集約される物語の理想像は、簡潔さという点においてごく初期から「子供向けの」物語を書くことでトゥルニエの目指してきた物語様式と共通している。このとき « conte »は作者であり同時に読者でもあるトゥルニエの欲求を満たす道具となる。 « conte »を書くことで読者に目を向ける作家と見せかけつつ、実は創作意欲を持つ読者としての欲求を満たす物語様式でもあるのだ。自身を投影した読者に訴えかけるため、トゥルニエは « conte »を書く。簡潔さに加え、口承性を備える « conte »とはより多くの読者、同時にトゥルニエにとって作者を獲得するのに適した形式なのである。 « conte »を書くことは、このように

³⁵ *Le Vol du vampire*, pp. 12-13.

多くの問題を孕みつつも、トゥルニエの内部と外部にいる読者、未来の作者へ向けた試みといえる。

『ロビンソン・クルーソー』を下敷きに1967年『フライデー、あるいは太平洋の冥界』を出版したトゥルニエは、1997年にモーセの一生を基調に『エレアザル、あるいは泉と茨』を書いた。30年近い時間を経た後に再び「書き直し」の作品を書いた事実は決して偶然ではあるまい。「contes」へ向かう試みを通して、トゥルニエは作家とは第一に読者もしくは聴き手であること、その上で読まれ、語られ続ける物語をさらに広く伝える存在であることを私たち読者に示している。