

広島大学学術情報リポジトリ  
Hiroshima University Institutional Repository

Title	シャルル=ルイ・フィリップ『小さな町で』における語りの手法
Author(s)	東海, 麻衣子
Citation	フランス文学, 29 : 17 - 26
Issue Date	2013-06-01
DOI	
Self DOI	
URL	<a href="https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041136">https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00041136</a>
Right	
Relation	



# シャルル=ルイ・フィリップ『小さな町で』における語り的手法

東海 麻衣子

## はじめに

新聞各紙が、連載小説による読者獲得にしのぎを削り続けていた 20 世紀初頭、部数 60 万部を誇る大衆紙「ル・マタン」が、1908 年に短編連載欄を新設した。その名も、「千一夜物語」«Contes des Mille et Une Nuits» をもじって、「Contes des Mille et un Matins」。数人の作家が毎日交代で短編を発表するという趣向であった。この連載が始まった翌月、アメリカ帰りのジャン・ジロドゥが、「ル・マタン」紙の編集次長となる。そして、すぐさま、敬愛する作家シャルル=ルイ・フィリップに、短編連載を依頼した。

こうして、フィリップは、1908 年 9 月 6 日から 1909 年 9 月 21 日までの約一年間、毎週、「ル・マタン」紙に、短編を提供することとなった。そして、連載終了後、掲載された全 49 編の短編のうち、小さな町を舞台とした 26 編を選び出し、そこに以前別の雑誌に発表していた 2 篇を加え、さらに、配列に工夫を凝らしたものを、短編集『小さな町で』*Dans la petite ville* として世に送り出したのである。だが、校正を終えるや、作品の誕生と引き換えのように、1909 年 12 月 21 日、フィリップは、35 歳という若さで病死してしまう。それゆえ、この短編集は、フィリップが生前残した最後の作品となり、翌 1910 年、ジッドによって出版された<sup>1)</sup>。

本稿では、作家が死の直前に産み落とした、この『小さな町で』を取り上げ、その語り的手法を分析してみたい。一篇わずか 1500 語、紙数にして 5 枚程度の小品の連なりが、「小さな町」という枠組みに収まったとき、その語り的手法は、どのような効果を見せるのだろうか。

## 1. 構成 ～「小さな町」の枠組み～

まず、作家自身が、短編集用に並べ直した物語の配列を概観し、短編集の構成を確認しておこう。

短編集の第 1 話には、連載では 9 回目に登場した«Le retour» が選ばれている。19 世紀によく見られる「帰郷」「帰還」のテーマを扱ったものだが、これについては、第 3 章で詳しく分析してみたい。

第 2 話に選ばれているのは、新聞連載の第 1 回目を飾った«La demande en mariage» である。妻を病気でなくした男が、すぐにやもめ暮らしに耐えきれなくなり、新しい妻を探しに出かけるという話である。第 3 話から第 5 話は、子供を主人

公とした話で、ここから、「人物再登場法」が見られ始める。『小さな町で』での登場人物には、すべて名前がつけられており、彼らが幾度も登場することによって、読み手は、町の住人たちに親しみを覚えていく。

こうした「人物再登場法」が始動する第3話から第5話は、ラルチゴーという家の子供たちを取り巻く話である。そして、第6話から第8話には、教会をめぐる滑稽話が置かれているのだが、ここから語りの転調が見られる。これについては、次章で詳しく見ていきたい。

第9話から第12話までは死をめぐる話。第13話、第14話はキリストの話。そして、後半、第15話から第28話までは、子供の話を含む、町のよしなしごとを、テーマにとらわれず、自在に語るという趣向になっている。

## 2. 語り的手法 ～不完全な非人称～

『小さな町で』の基調となるのは、三人称単純過去である。時制は、単純過去を基調として、現在形、大過去、半過去が混じり合っている。デイヴィット・ロー氏は、19世紀の短編でよく用いられた一人称の語りを、フィリップは、全26編中2篇においてしか用いていないことに触れ、その語りの特徴を、以下のように指摘している。

Il peut ainsi glisser insensiblement de la description extérieure, objective, au point de vue même d'un personnage, rendu par le « style indirect libre ». Malgré la troisième personne, le ton et le vocabulaire du récit, autant que les idées exprimées, appartiendront aux personnages plutôt qu'à un narrateur indépendant du milieu décrit. Il en résulte une sorte de narration « impersonnelle » qui mérite d'être examinée de près.<sup>2)</sup>

『小さな町で』の語り手は、いわゆる「全知の語り手」の位置にとどまるものではない。ここで指摘されているように、「自由間接話法」も、それを明示するための手段として、効果的に用いられている。「非人称」ではあるが、完全ではないのである。

では、その語り的手法とはいかなるものか。それが明らかになる第6話「*Le plus grand pécheur*」を見てみよう。第1話から第5話までが、家族内の話であったのに対して、第6話の主な舞台は、小さな町の居酒屋と教会である。三人の酔っ払いが教会に乱入し、ミサでふざけて響盛を買うという滑稽話である。語りの転調が見られる場面を見てみたい。

ある日曜日の朝、木靴職人のペティパトンは、教会の正面にある居酒屋で、鍛冶

屋のボルドーと錠前屋のロメに出会い、三人は陽気に白ワインを飲み始める。そして、昼時になっても、白ワインと離れる決心がつかず、家で待っている古女房の雷を避けるためにも、いっそのこと、このままずっとここにしよう、と居酒屋で昼食をとることに決める。そこで、語り手は、次のように顔をのぞかせる。

Ils déjeunèrent à l'auberge. Le morceau de pain et de fromage que tu manges à l'auberge est meilleur qu'un rôti de cochon que tu mangeras chez toi. Puis il y a le café, mon ami, le pousse-café, la pipe, et tu peux remettre tout de suite au vin blanc.

(p.44)

一見、自由間接話法のように見えるが、前後のコンテクストから、これは、登場人物の発話ではなく、語り手の介入であることが分かる。そして、その語り手は、下線部にあるように、三人称の語り手であれば、読み手に対し「vous」で語りかけるべきところを、あえて「tu」とし、さらに「mon ami」と読み手に語りかけている。これによって、語り手は、登場人物の仲間であると同時に、「自分も含めた仲間の気分を共感し得る相手」として、読み手を想定しているのだということが示される。そして、ここから、語り手はこうした自らの立場を読み手に表し続けていく。「Ripéti, Ripaton, sacré Pétipaton,」(p.46)といったふざけた調子で登場人物を呼んでみたり、それまで複数の「ils」であった主語を「on」としたりすることによって、登場人物との親密さを増し、ついには一人称で顔を出す。

Lorsque, le soir, après avoir fini la journée chez Monsel, les trois ivrognes allèrent retrouver leur femme, je ne vous dirai pas quel accueil ils reçurent. Ceci est le secret des ménages.

(p.47)

「je ne vous dirai pas」とあるように、語り手は、さきほどはめをはずした tutoyer から vousvoyer へと襟を正すものの、一人称で姿を現す。だが、語り手はこれだけで満足しない。次の第7話に至って、自らの存在に、よりはつきりとした輪郭を与える。では、第7話「L'eau bénite」を見てみよう。

Certes, le jour du vendredi saint, il pleut. On ne peut pas dire que le lendemain soit absolument beau, mais le temps commence ses préparatifs. [...] Bien que nous fussions en vacances, nous n'avions organisé ni parties de barres, ni parties de cache-cache, ni parties de guerre, ni parties de chasse. Nous jouions avec le beau temps.

« nous » という珍しい主語によって、子供の頃その他愛ないはずらが描かれる第7話だが、「 nous 」とは、幼友達のジラルダンと « je » 「僕」のことを指す。やがて、「 Je nous vois encore, » という言葉によって、大人になった「僕」が子供の頃の「僕」を振り返り、語っているのだということが示され、そして、「人物再登場法」によって幾度も顔を出す町の住人たちの描写から、「僕」が、彼らの隣人であることが明らかにされていく。つまり、この時点で、語り手は、「この町で生まれ育ち、大人になった者が、過去に町で起きた出来事を語っている」という「素性」を明らかにするのである。そして、これ以降、「登場人物たちの隣人」たる語り手は、見え隠れしながら、しかし、大手を振って、すべての短編の語りを引き受けていくことになる。

### 3. 悲劇の語り方 ～モーパッサンとの比較分析～

こうした語りの手法には、読み手の共感を引き出し、登場人物との距離を縮めるという効果がある。そして、それは、とりわけ悲劇において重要な役割を果たすのである。

では、その悲劇の語り方を考察するにあたって、第1話« Le retour »における語りを、ほとんど同じ枚数で、まったく同じテーマを語るモーパッサンの« Le retour »と比較しながら、分析していきたい。

フィリップは、短編という初めてのジャンルに挑戦するにあたり、モーパッサンをじっくりと読み直したという。それゆえ、フィリップが、自身の« Le retour »を生み出す際、1884年に「ゴーロワ」紙に発表されたモーパッサンの« Le retour »から想を得たということは、十分考えられる。紙数も、モーパッサンの方が7枚であるのに対し、フィリップの方は6枚と、わずかな差しかない。けれども、テーマも紙数も発表媒体も同じであるにも関わらず、この二つの作品は、まったく別物に仕上がっている。

まず、モーパッサンの« Le retour »から見ていこう。次に引用するのは、書き出しの部分である。

La mer fouette la côte de sa vague courte et monotone. De petits nuages blancs passent vite à travers le grand ciel bleu, emportés par le vent rapide, comme des oiseaux ; et le village, dans le pli du vallon qui descend vers l'océan, se chauffe au soleil.<sup>3)</sup>

海の風景から、一軒の家へ、そこに暮らす家族へと、焦点が絞られていき、入念な舞台設定がなされる。そして、一ページ目の最後、娘が母親を呼ぶシーンから、ようやく物語が動き出す。

La fillette qui coud près de l'entrée appelle tout à coup :

« M'man ! »

La mère répond :

« Qué qu't'as ? »

« Le r'voilà. »<sup>4)</sup>

こうして、朝から、見知らぬ浮浪者が家の周りをうろついていること、母と娘がその男に脅えている様子が、現在形で語られていく。そして、見知らぬ男の人物描写とともに、時制は徐々に過去形へと移行し、次に、この母娘の来し方が時系列に沿って、説明されていく。母親が、マルタンという漁師と結婚し、二人の子供をもうけたことが大過去と半過去で語られ、ある日、夫の乗った船が難破し、乗組員が全員行方不明となったことが、単純過去で挟み込まれる。次に、母親が、夫の帰りを待ちながら、苦勞して一人で子供を育ててきたものの、十年が経ち、子連れで寡夫レヴェスクと再婚したこと、そして、再婚後の暮らしが、慎ましく営まれていることが、半過去で語られる。

これによって、読み手は、二ページの間、冒頭に現れた浮浪者が、行方不明の夫であり、十年以上経って帰郷したのだということを了解する。そして、一行を空けて、物語の核心部分、夫との再会のシーンに向かう場面が、単純過去で語られていくのだが、ストーリーテラーである作者は、ここから読み手を約2ページにも亘ってじらし続け、劇的な演出によって、おもむろに浮浪者の正体明かす。次に挙げる引用は、現夫のレヴェスクが家に連れてきたマルタンと会話を交わし、その正体に気づいたかのように、突然相手の名前を聞く場面である。

Lévesque lui demanda brusquement :

« Comment que vous vous nommez ? »

Il répondit sans lever le nez :

« Je me nomme Martin. »

Un étrange frisson secoua la mère. Elle fit un pas, comme pour voir de plus près le vagabond, et demeura en face de lui ; les bras pendants, la bouche ouverte. Personne ne disait plus rien. Lévesque enfin reprit :

« Etes-vous d'ici ? »

Il répondit :

« J'suis d'ici. »<sup>5)</sup>

この劇的なシーンを山場として、涙の再会が待っている。子供たちは面食らったままだが、妻は感激して泣き続け、夫に抱きつき、その帰郷を喜ぶ。その後、新旧の夫の間では、今後どうするかという話し合いが行われ、結局、子供に関しては、お互いに、自分の分（マルタン二人、レヴェスク三人）を取り分け、妻に関しては、妻の好きなようにさせるが、家は、もともとマルタンの所有物なので、マルタンが住む、という解決を見る。最後は、男同士でカフェに行き、店主にマルタンが帰ってきたことを知らせるといシーンで、物語は終わる。

語り手による登場人物への共感は一切示されず、抑制の効いた心理描写と、冷静な語り口によって、悲劇のワンシーンが、映像的に切り取られ、効果的に呈示される。徹底して客観性を求めたモーパッサンの傑作の一つと言えるだろう。

では、フィリップの「*Le retour*」はどうだろうか。やはり、書き出しの部分から見よう。

Il avait attendu que la nuit fût tombée. Il pouvait être sept heures moins le quart lorsqu'il frappa à la porte. De l'intérieur, une voix qu'il ne reconnut pas tout d'abord, cria :

— Entrez ! (p.15)

モーパッサンが、入念に舞台を設定し、情景描写や人物描写から、注意深く物語を動かし始めているのに対し、フィリップは、物語の開始とともに、あっさりと核心部に入り込む。

四年ぶりに帰った「彼」が家に入ると、スープ鉢を膝の間にはさんでパンを薄く切り入れている妻の姿がある。戸の叩かれる音を聞くたびに、夫が帰ってきたのだと思い続けてきた妻は、夫の姿を見ても驚くことはない。妻は一言も言わずにスープ鉢とパンを椅子の上に置き、泣き出す。その間に、『小さな町で』において、常に大きな存在感を示す子供が、主役の座にとってかわり、父親との再会を喜ぶ。ぼつが悪そうに、長女の髪をなでる父親の前に、新しい夫が帰宅する。

Ce fut à ce moment-là, du reste, que la porte s'ouvrit sous la poussée d'un nouvel

arrivant. Baptiste Rondet, celui qui était charpentier, entra avec une telle assurance que Larmingeat n'eut pas besoin d'explications pour tout comprendre. Il se leva, comme on le fait lorsqu'arrive le maître de la maison, et dit :

— Tu vois, c'est moi.

Baptiste répondit :

— Assis-toi donc.

(p.16)

何の挨拶もなく、「彼」は「ラルマンジャ」と名乗られ、「説明を聞くまでもなく、一切を理解」してしまう。モーパッサンにおいては、5 ページにも亘り、周到に用意されているこの悲劇のクライマックスとも言うべき再会のシーンが、あっという間に片づけられてしまうのである。そして、さらに物事を単純化しようとする語り手の意志によって、次のように述べられる。

Puis, comme ils étaient des hommes et que les hommes connaissent la vie, ils ne gardèrent pas longtemps le silence. (pp.16-17)

こうして、以前親しい知り合いだった男同士は会話を交わし始める。そして、ラルマンジャが、借金まみれで仕事もなく、家に酔っ払いなど必要ないと思って家を出たこと、一方、新しい夫のバティストは、妻を病気でなくし、ラルマンジャの妻と再婚したことが語られていく。そこへ、再び語り手が介入し、さらなる単純化を促す。

Les larmes ne peuvent pas durer toujours.

(p.17)

「涙というものはいつか止まるものだ」。実はまったく個人的な意見を、あたかも客観的な事実であるように述べる。スピッツァーが指摘したフィリップの「偽=客観性」がここでも用いられている<sup>9)</sup>。

そして、彼らは、食卓を囲むのだが、そこで語られるのはこれから先のことではない。ラルマンジャの帰宅が、残された家族の生活に、何の変化ももたらさないだろうことは、次にあるような、妻の言葉からも明らかだ。

— Ma foi, j'en ai, il faut bien que je m'en serve quand il vient quelqu'un.

(p.18)

— Allons, voyons, laisse ton père tranquille, et surtout ne dis pas au buraliste que c'est pour lui. Personne n'a besoin de savoir qu'il est là. (p.19)

夫との再会以降泣き続けているモーパッサンの妻とは違い、ここでテーブルにナプキンをひろげようとする妻は、冷酷にも、「だって、あるんだから、お客さんのときくらい使わなくちゃ」と言うのだし、父親と葉巻を買いに行きたいとせがむ娘には「パパが帰ってきていることなんか、誰も知らなくていいんだからね」と諭すのである。

ここで語り手は、「それから少したって、辛い時が訪れた」と前置きして、長女の悲しみを次のように語る。

Il y eut un moment assez triste, un peu plus tard. Ce fut lorsqu'on coucha les enfants.  
[...] Quand vint le tour d'Antoinette, elle se précipita sur son père. Il semblait qu'elle eût jusqu'alors gardé le silence pour ménager ses forces et pour crier avec plus d'expression :  
— Je ne veux pas qu'il s'en aille, je ne veux pas qu'il s'en aille !  
Elle s'attachait à son cou. La mère disait :  
— Voyons, tu lui fais mal.  
Il fallut la détacher, la décrocher, la défaire, lui promettre qu'il ne s'en irait pas.  
Larmingeat pleurait, Alexandrine et Baptiste aussi. (pp.19-20)

かけがえのない父親が戻ってきた喜びが、一瞬で終わりを告げ、胸がはりさけんばかりの悲しみが、長女を襲う。この場面があることによって、ユーモラスに語られていたこの物語が、やはり悲劇にほかならないということを、読み手は思い知ることになるだろう。

だが、長女とのつらい別れが過ぎると、後に残された大人三人に、もはやすることは無い。駅へと向かうため、家を出るラルマンジャと、家に残る夫婦とが、別れの挨拶を交わすシーンで物語は終わる。

モーパッサンの短編では、苦勞して十年ぶりに帰ってきた夫が、妻の涙に迎えられ、夫の座に返り咲くという結末であるのに対して、フィリップの方では、夫の帰宅が、現状に変化をもたらすことはない。もちろん、難破船の事故と、単なる責任放棄では、そもそもの発端からして大きく異なる。だが、その後には生じる類似した状況を描きながら、前者は涙に暮れ、後者は乾いた笑いをにじませる。フィリップ

の短編では、純粋な悲劇の犠牲者として、子供だけを特別扱いにした上で、主体となる大人三人の身の上に起きたこの悲劇は「仕方のない」話として、あきらめられているのである。登場人物たちがよく口にする「Que veux-tu.」というセリフにも、その諦念は透けて見える。それは、庶民の処世術とも言えるものだろう。与えられた境遇を甘受して、「小さな町」での人生をまっとうする。多くを望まず、淡々と生きる。そのために必要な知恵でもあろう。結局、「小さな町」の住人たちにとって、酔って暴れて妻を殺してしまう「Après le crime」のも、年老いて自殺するしかなくなってしまう「Le suicide manqué」のも、「Que veux-tu.」「だからどうしようっていうんだ」とあきらめるしかないことなのだ。子供たちの悲劇だけが、真の悲劇たり得るのは、子供たちがまだ、このあきらめを知らない存在であり、世の無情さを知るには早すぎる存在であるからだろう。

## おわりに

以上見てきたように、フィリップが『小さな町で』において試みた語りの手法とは、語り手が、登場人物の隣人という立場から、「小さな町」で見聞きした悲喜こもごもを、親しい友人である読み手に語るというものである。こうした手法自体は珍しいものではないだろう。だが、プチ・ブルジョワを描くことを主流としてきた近代フランス文学にあって、庶民である登場人物と同化する語り手は、生まれようもなかった。そうした中であって、庶民の一人をもって自認するフィリップは、自らの仲間の意識を共有することによって、悲喜劇を日常に流し込んだのである。それによって、モーパッサンにおける、完全なる非人称の語り手には語り得ない人間模様を描き出した。

今日の我々は、声高に語られるべき悲喜劇が、あまりにも軽やかに語られていることに、新鮮さを感じるのではないだろうか。とりわけ、悲劇から悲劇性を排除するその語りの鮮やかさは、ロラン・バルトの次のような言葉を思い起こさせる。

La tragédie n'est qu'un moyen de recueillir le malheur humain, de le subsumer, donc de le justifier sous la forme d'une nécessité, d'une sagesse ou d'une purification : refuser cette récupération, et rechercher les moyens techniques de ne pas y succomber traîtreusement ( rien n'est plus insidieux que la tragédie ) est aujourd'hui une entreprise singulière, et, quels qu'en soient les détours « formalistes », importante.<sup>8)</sup>

これは、バルトがロブ＝グリエを評して述べたものであるが、ヌーヴォー・ロマンの失敗は、その革新的な方法の探究に邁進するあまり、読み手を置き去りにした

ことではなかったろうか。

『小さな町で』において試みられているのは、悲劇から悲劇性を排除し、なおかつ、読み手の心に寄り添うことであった。登場人物たちのかたわらに身を置き、彼らの処世術である諦念を語り手が共有して、呈示する。単純化によってあらゆることを受け入れようとする登場人物たちの悲劇の処し方を、語り手が我が身に引き受け、悲劇を何でもないこととして語ることによって、悲劇性の排除を可能とする。その操作によって、読み手の側には、友人の悲劇をおもしろおかしく見聞きしたときのような余韻が残される。果たして、今聞いた話は、喜劇なのか、それとも悲劇なのか。内省し始めるのだ。

「全知の語り手」が、悲劇を悲劇としてのみ読み取らせるという 19 世紀的な手法ではなく、読み手に自由な解釈を残すその語り的手法は、「悲劇の足元にひれ伏してしまわない方法」として、一つの「重要な企て」であったと言えるのではないだろうか。プチ・ブルジョワの文学が持ち得なかったシャルル＝レイ・フィリップの語り的手法は、読み手への配慮を怠ることなく、ヌーヴォー・ロマンへと通ずる新しさを内包していると考えられるのである。

## 注

Charles-Louis PHILIPPE, *Dans la petite ville*, Plein Chant, 1997. からの引用は、直接本文中にページ数を記す。また、下線は引用者による。

1) 『小さな町で』に組み込まれなかった残りの 23 篇は、同じくジッドによって、『朝のコント』« *Contes du Matin* » というタイトルのもとに編集され、1916 年に出版された。この短編集には、短編連載終了後、9 月 23 日に「ル・マタン」紙の一面を飾ったルポルタージュ一篇が加えられ、全 24 篇が所収されている。

2) David ROE, « *Les contes* » in *Œuvres complètes de Charles-Louis Philippe, tome, Ipomée*, 1986, p.220.

3) Guy de MAUPASSANT, *Contes et Nouvelles*, texte établi et annoté par Louis Forestier, Gallimard, 1979, p.206.

4) *Ibid.*, pp.206-207.

5) *Ibid.*, pp.209-210.

6) Cf. Leo SPITZER, *Pseudo-objective Motivation in Charles-Louis Philippe, dans Representative Essays*, Stanford University Press, 1988.

7) Roland BARTHE, *Essais critiques*, Seuil, 1964. p.102.