

『誤解』のキーワード—reconnaître— について

松本陽正

1

カミュの作品には、『異邦人』*L'Étranger* 『ベスト』*La Peste* 『転落』*La Chute* 『正義の人々』*Les Justes* など象徴的な意味合いをこめた一語をタイトルにしたものが多いが、『誤解』*Le Malentendu* という表題もなるほど巧みである。戯曲の中ではこの言葉の使用は巧妙に回避されていて、終幕近くマルタとマリアが相對峙する場面でただ一度使われているだけである。

MARIA

Sa mère et sa sœur étaient donc des criminelles?

MARTHA

Oui.

MARIA (*toujours avec le même effort*).

Aviez-vous appris déjà qu'il était votre frère?

MARTHA

Si vous voulez le savoir, il y a eu malentendu. Et pour peu que vous connaissiez le monde, vous ne vous en étonnerez pas.

(p.175)

『異邦人』の中でカミュは「不条理」*absurde* という語を一度しか使わずに、イメージによって不条理を描出することに成功していたのだが、¹⁾ 『誤解』の中でただ一度しか用いられてはいないこの言葉もまた作品世界の特質を明るみに出し、主題を見事に表現したものといえよう。「アメリカ版『戯曲集』への

序文」で、カミュ自身、この言葉を用いながら、作品の主題を次のように要約している。

Un fils qui veut *se faire reconnaître* sans avoir à dire son nom et qui est tué par sa mère et sa sœur, à la suite d'un malentendu, tel est le sujet de cette pièce.²⁾

ただ、キーワードとなるとむしろ *reconnaître* という動詞ではなかろうか。『誤解』の中での使用頻度数ならびにこの動詞のとり多様な直接目的補語から、*reconnaître* は作品を解く鍵ともいえる言葉になっていると思われる。

ところで、この言葉もまた先程引用した、カミュ自身が主題を要約した「アメリカ版『戯曲集』への序文」に出てきていた。³⁾ さらに言えば、この動詞は、『誤解』の源泉とされるユーゴスラビアで起った事件を掲載した1935年1月6日付の新聞記事⁴⁾にも、さらにはそれを受けて『異邦人』の中に嵌込まれた新聞記事⁵⁾にも見受けられるのである。このようにストーリーの展開と緊密に結びついた言葉である以上、作品内で *reconnaître* が多用されているとしても、それはむしろ当然の現象といえるかもしれない。

それでは、どれだけ使われているのだろうか？ カミュの他の作品と比べながら、『誤解』における *reconnaître* の使用頻度数を具体的にみることから始めたい。

『コンコルダンス』によれば、カミュの小説作品での *reconnaître* の使用回数は次のようになる。

『異邦人』: 14 『ベスト』: 26 『転落』: 9 『追放と王国』: 18⁶⁾

それに対し、『誤解』では22回も使われている。さらに言えば、『誤解』と抱合わせて刊行された『カリギュラ』ではわずか6回にすぎないのである。

戯曲の場合、当然のことだが、台詞を言う人物名も記す必要があり、必然的に行間がかなりあいてしまい、それゆえページ数を小説と単純に比較することはできないが、一応の目安として、ブレイヤッド版でのページ数を示し、表に

すると次のようになる。

表 I

作 品 名	回 数	ペ ー ジ 数
『誤 解』	22	72
『カリギュラ』	6	106
『異 邦 人』	14	90
『ベ ス ト』	26	262
『転 落』	9	77
『追放と王国』	18	134

この表だけみても、他の作品に比べ使用頻度が圧倒的に高いことがみてとれよう。

表Iには意味は不問のまま *reconnaître* の使用数を示したが、*reconnaître* の用法は当然のことながら一様ではない。本稿で特に我々の興味をひく用法は、1935年の新聞記事、『異邦人』の中の挿話、「アメリカ版『戯曲集』への序文」に出ていた用法、すなわち *reconnaître qn* (「～だと分る」) *se faire reconnaître* (「自分だと分らせる」) といった「人」を直接目的補語とする用法であり、さらには *être reconnu* (「～だと分ってもらう」) という受動態の形である。この用法に限定して使用数を調べてみると次のようになる。

表 II

作 品 名	回 数	ペ ー ジ 数
『誤 解』	17	72
『カリギュラ』	2	106
『異 邦 人』	4	90
『ベ ス ト』	2	262
『転 落』	2	77
『追放と王国』	9	134

表Iと比較してみると、『誤解』以外の作品では使用回数が大幅に減少しているのに対し、『誤解』での頻度にさほど大きな変化はみられないことがわかるだろう。『誤解』におけるこの用法の重要性が浮かびあがってくるのである。

2

さらに仔細にみると、興味深い事柄に出会う。それは『誤解』に登場する五人の人物中、老召使を除く四人の登場人物がすべてこの言葉を口に出しているという事実である。ここで老召使について簡単に触れておくと、この老人は宿の住人中、ジャンーマリア、ジャンー母、ジャンーマルタの関係を知っている、つまりジャンを *reconnaitre* している唯一の人物であるという特殊性を備えている。しかし、「必要最小限のことしか」(p.129) 喋らないこの男は、殺人が完了するまで被害者の正体を知らせることはないし、幕が下りる直前まで口をつぐんだままである。すなわち、老召使は、息子だと分らずに殺してしまうという「不可能な状況」⁷⁾を可能にしている人物といえよう。もはや定説ともいえる事柄だが、終幕、神に助けを求めるマリアの訴えに「お呼びでしょうか」と初めて口をきき、マリアの嘆願に「いやです」Non! (p.180) と答える老召使は、人間の運命をもてあそび、人間の呼びかけには応えぬ「神」の象徴に他ならないのである。

少し脇道にそれたが、それでは *reconnaitre* の対象となる人物は一体誰なのだろうか？ すでに注2)、注4)、注5)にあげた文からも明らかのように、当然それは被害者ジャンになってくる。その例を四人の登場人物の台詞からひろってみよう。

名のらずに自分だと分ってもらい、「放蕩息子の宴会」(p.122)を期待して帰宅したジャンは、その試みが失敗に終わった後、妻マリアに次のように言っている。

Ensuite, j'inventerai les moyens de *me faire reconnaître*. (p.123)

マリアは何度かこの言葉を口にする。一例だけ第一幕よりあげておく。⁸⁾

Je me tairai et j'attendrai près de toi que tu sois reconnu.

(p.125)

息子と知らず、ジャンを殺めてしまった母は第三幕で次のように言う。

Je ne l'ai pas reconnu et je l'ai tué.

(p.165)

Et de toute façon, quand une mère n'est plus capable de reconnaître son fils, c'est que son rôle sur la terre est fini.

(p.165)

最後に、母の問いかけに対するマルタの返答をあげておこう。

LA MÈRE

Tu l'avais reconnu?

MARTHA (*relevant brusquement la tête*).

Non! je ne l'avais pas reconnu. Je n'avais gardé de lui aucune image, cela est arrivé comme ce devait arriver. Vous l'avez dit vous-même, ce monde n'est pas raisonnable. Mais vous n'avez pas tout à fait tort de me poser cette question. Car si je l'avais reconnu, je sais maintenant que cela n'aurait rien changé.

(p.168)

以上に見られるように、四人の人物はすべて、ジャンを対象として reconnaître という言葉を少なくとも一度は口にしているのである。

ただ、ここで注意しておきたいのは、使用例は少ないが、ジャン以外の人物が対象となっている例もみつかるということである。さらにそれを検討すれば、最終的に死に至る三人の登場人物、すなわちジャンー母ーマルタという血のつながりのある三者が se reconnaître (「互いに〜だと分る」) することの不

可能性が浮かびあがってくる。

母とマルタがジャンを reconnaître できなかった例は先程みた通りだが、それではジャンは母とマルタを reconnaître できたのだろうか？ 20年ぶりに帰宅したジャンにとって、自宅にいるのが自分の母と妹だと分っていたからこそ、彼は二人を reconnaître できたのではなかったか。

JAN

Il y a vingt ans qu'elle ne m'a vu. J'étais un adolescent, presque un jeune garçon. Ma mère a vieilli, sa vue a baissé.

C'est à peine si moi-même je l'ai reconnue. (p.122)

最後の一文は予備知識がなかったなら母だと reconnaître できなかったと告白しているものともいえよう。

これに類するようなマルタに関する言及は残念ながらみあたらない。ただ、マルタがジャンを reconnaître できなかった例としてあげた先程の引用文中の「兄さんの顔なんか全然覚えていなかった」という台詞は、ジャンにとってもまた、自分が出奔した時は「小さかった」(p.122)のに一人の娘に成長していたマルタを20年の歳月の後 reconnaître することなど先入観がなければ不可能だったことを裏付けてくれているものだといえよう。

それでは残る最後の組み合わせ、母—マルタはどうだろうか？ 第一幕からすでに、金持ちをあと一人殺して自分の夢を叶えようとするマルタと犯罪に疲れ休息を求める母とは対照的に提示されている。第二幕に入っても二人の亀裂は深まるばかりだ。マルタが母の制止の声を無視して、睡眠薬を入れたお茶をもってジャンの前に現れ、殺人を敢行しようとするのに対し、母は逆に、ジャンに睡眠薬を飲ませまいとして彼に会いに行くからである。このような母のマルタからの離反を暗示するかのように、芝居の幕があいた直後に、マルタが母を reconnaître できなくなっていると打ち明ける台詞が巧妙に嵌込まれている。

Mère, vous êtes singulière. Je vous *reconnais* mal depuis
quelque temps. (p.116)

殺人が完了する。パスポートから身元が判明する。母は、生前はたせなかつた息子との合一を死の中に求め、ジャンの眠る河に身を投げることとなる。それに対し、「自分の母にも棄てられ」(p.171) 一人とり残されたマルタは、終幕近く、兄殺しに至った自己の生の軌跡を肯定し、正当化する。そんな二人の決定的な離反を予告するかのようになり、第三幕第一場、被害者の身元が判明する直前に、カミュは今度は母にマルタを *reconnaitre* できなくなったと言わせている。

Qu'y a-t-il, Martha? Je ne te *reconnais* plus. (p.164)

このように第一幕第一場と第三幕第一場に巧みに配置された *reconnaitre* という言葉によって、母とマルタとを隔てる溝、そしてその深化が予告されることとなる。

以上みてきたように、*reconnaitre* という語の使用によって、親子・兄妹の血で結ばれた三人の登場人物が *se reconnaître* できず、相互の絆が断たれた孤独な世界に投げ出されている状況が巧みに示され、悲劇的な結末が暗示されているのである。

さらに付け加えれば、*reconnaitre* できないのはなにも「人」とは限らない。表IIでは省略したが、ここで「もの」を対象とする例もみておきたい。ジャンは少年時代を過ごした家に帰るわけだが、20年の歳月によって彼の記憶は風化し、彼は何一つ *reconnaitre* することができない。

MARIA (*avec impatience*).

Je sais, tu es entré, tu as dit: «Bonjour», tu t'es assis. Tu

ne *reconnais* rien.

JAN

Ma mémoire n'était pas juste. (p.122)

ジャンが眠らされることとなる部屋、それはすっかり改装されていて、ここにもまた彼が reconnaître できるものは何一つない。

Qu'elle (= cette chambre) est froide, cependant! Je n'en *reconnais* rien, tout a été mis à neuf. (p.152)

このように『誤解』では、最も身近かな存在すらも、慣れ親しんできた空間すらも reconnaître できない状態、さらには最も身近かな存在からも reconnaître されることがない状態が示されることとなる。終幕近く、マルタはこのような状況を普遍化し、それが人間の「正常な状態」であると断定する。

MARTHA

Car c'est maintenant que nous sommes dans l'ordre. Il faut vous en persuader.

MARIA

Quel ordre?

MARTHA

Celui où personne n'est jamais *reconnu*. (p.178)

こうして形而上の意味が付与されたこの言葉によって、三面記事から生まれたこの戯曲は「我々の存在条件の必然的な絵姿」⁹⁾を描いた不条理劇にまで高められたのである。

3

イロナ・クンプスは『誤解』を「カミュの思想の重要な二つの段階の交差点」であり、「『異邦人』の無関心と『ペスト』の人間の連帯との分岐点」¹⁰⁾であると位置づけているが、実際、『誤解』は〈第一の系列〉(不条理)と〈第二の系列〉(反抗)双方の要素が共存する特殊な作品となっている。¹¹⁾『誤解』は、最終的には〈第一の系列〉に組み込まれ、『カリギュラ』と抱合わせで刊行されることとなるのだが、当初は〈第二の系列〉の作品として着想され、「不条理三部作」(『異邦人』『シーシュポスの神話』『カリギュラ』)完成後、〈第二の系列〉の代表作『ペスト』と並行して執筆されたことを考えると、¹²⁾二つの系列の要素の混淆はむしろ当然の現象といえるだろう。〈第一の系列〉から〈第二の系列〉にかけて、カミュは「不条理」から「反抗」へ、「個」から「連帯」へと向かうこととなるが、それでは『誤解』にみられる〈第二の系列〉の要素とはどのようなものなのだろうか？

それはまず被害者ジャンの考え方のうちに見出される。父の死を知ったジャンはもはや妻 MARIA と二人だけで幸せに生きていくことはできない。残された母と妹に対する「責任」(p.123)を果し、二人を幸福にすること¹³⁾が「義務」だと考えるのである。

JAN

Ne sois pas injuste, Maria. Je n'ai pas besoin d'elles, mais j'ai compris qu'elles devaient avoir besoin de moi et qu'un homme n'était jamais seul.

(...)

JAN

Ce n'est pas le bonheur que nous sommes venus chercher. Le bonheur, nous l'avons.

MARIA (*avec véhémence*).

Pourquoi ne pas s'en contenter?

JAN

Le bonheur n'est pas tout et les hommes ont leur devoir. Le mien est de retrouver ma mère, une patrie... (pp.123-124)

こうしてジャンの口から、〈第一の系列〉の主人公ムルソーやシーシュポスが追求した個人的な充足の世界への疑義が投げかけられることとなる。このような義務感から帰宅するジャンは、「一人だけ幸せにいることは恥すべきことかもしれない」¹⁴⁾と言って、リウーやタルーと連帯し、ベストとの戦いに参加していくランベールの一步手前にいる人物といえるだろう。¹⁵⁾

また、〈第一の系列〉ではいかなる解決方法も提示されてはいなかった。死刑囚となり死と向きあって残された日々を生きるムルソーにも、永遠に岩を押し上げ続けるシーシュポスにも、不可能を可能にしようとする絶望的に月を希求するカリギュラにも、救済の道は示されてはおらず、〈不条理の系列〉の主人公たちはいわば「出口なし」の状況に身を置いていたのであった。それに対し、〈第二の系列〉では「反抗」や「連帯」といった肯定的な価値が説かれることとなる。『誤解』は閉塞状態を描いた「暗い戯曲」¹⁶⁾であり、どこにも救いはないかに見える。しかし、著者自身述べているように、¹⁷⁾あるいは劇中でマリアが繰り返す言うように、¹⁸⁾「もっとも正確な言葉」を口にしさえすれば、つまり「ぼくだよ」と正直に言いさえすれば、ジャンは救われたし、悲劇は起りえなかったはずである。この救済手段の提示、ここにも〈第二の系列〉への「分岐点」にいるカミュの姿を認めることができるだろう。

しかしながら、すでに述べたように、『誤解』は最終的には〈第一の系列〉に入れられ、『カリギュラ』と共に刊行されることとなる。したがってカミュの意図はあくまでも『誤解』を〈第一の系列〉の作品とすることにあつたといえよう。では、〈第一の系列〉の特徴とはどのようなものだったろうか？

『ベスト』のリウー、『正義の人々』のカリヤーエフ、『戒厳令』のディエゴといった〈第二の系列〉の主人公たちはみな犠牲者の側に立っている。それに対し、ムルソーやカリギュラといった〈第一の系列〉の主人公たちはみな加

害者の側に立ち、殺人を犯し、その行為によって彼らは自らの死と対峙し、この世界の不条理性を暴き出し、彼らの死の直前で作品が完結するという共通点を備えていた。『誤解』の草稿を読んだあとカミュにあてた手紙で、ジャン・グルニエは「最も成功している人物はマルタです。というのもマルタは君に似ており、ほぼ全面的に君自身を表現しているからです」¹⁹⁾と述べ、マルタをカミュの代弁者とみなしているが、この証言を待つまでもなく、『誤解』の主人公は、第二幕までしか登場しない被害者ジャンではなく、その死の直前に幕が下ろされることとなる加害者マルタであることは明白であろう。『誤解』には〈第一の系列〉の作品群とのこのような共通点が指摘できるのだが、実際、「望んでいるものを手に入れるためなら、行く手にあるものは全部踏み潰して進んでいきますわ」(p.150) と言って個人的幸福を激しく追い求めるマルタはカリギュラを髣髴させる人物といえよう。²⁰⁾

それでは『誤解』でカミュはいかにして不条理を表現しようとしたのだろうか？ それはなによりも²¹⁾「誰もが自分だと分ってもらえない状態」(p.178)の提示によってではなかったか。

すでに『シーシュポスの神話』においてカミュは何ものも認識できないとし、自己もまた認識不可能な存在であるとして、次のように述べていた。少々長くなるが引用しておこう。

De qui et de quoi en effet puis-je dire: «Je connais cela!» Ce cœur en moi, je puis l'éprouver et je juge qu'il existe. Ce monde, je puis le toucher et je juge encore qu'il existe. Là s'arrête toute ma science, le reste est construction. Car si j'essaie de saisir ce moi dont je m'assure, si j'essaie de le définir et de le résumer, il n'est plus qu'une eau qui coule entre mes doigts. Je puis dessiner un à un tous les visages qu'il sait prendre, tous ceux aussi qu'on lui a donnés, cette éducation, cette origine, cette ardeur ou ces silences, cette grandeur ou

cette bassesse. Mais on n'additionne pas des visages. Ce cœur même qui est le mien me restera à jamais indéfinissable. Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essaie de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours, je serai étranger à moi-même.²²⁾

サルトルは『シーシュポスの神話』を『異邦人』の「正確な注釈」²³⁾であり「哲学的翻訳」²⁴⁾であると位置づけたが、今引用した『シーシュポスの神話』の最後の件（「永久にぼくはぼく自身にとって異邦人であるだろう」）は『異邦人』と照応している箇所の一つである。

『異邦人』*L'Étranger* というタイトルの意味についてはさまざまな解釈が可能だろうが、その一つは自己に対する「異邦人」というものであろう。すなわち、自己は *reconnaître* できない存在であるとする認識がそこにはこめられている。『異邦人』のII部2章に、獄中のムルソーが鉄製の碗に映る自分の姿をみ、自己を異邦人と感じ、不条理な感覚に捉えられるパラグラフが挿入されていたのを想起しよう。²⁵⁾ それになによりも『異邦人』なる書物は、自己自身に対して一人の異邦人となったムルソーが、「今やぼくとは永遠に無関係になった一つの世界」²⁶⁾つまり自らの過去を、死刑に至る直接の原因となったと彼が思っている母の死から書きとめたものという体裁をとっていたのではなかったか。²⁷⁾

自己にとって自己は異邦人であり、*reconnaître* することが不可能な存在だとすれば、どうして他者を、たとえそれが親子・兄妹という最も身近かな他者であっても、*reconnaître* できようか。自己から他者への移行は認められるとしても、人間ばかりでなく事物もまた *reconnaître* できぬ世界という共通項によって、『誤解』は『異邦人』や『シーシュポスの神話』に結びつく。このように *reconnaître* は『誤解』のキーワードであるとともに、『誤解』を〈第一の系列〉に繋ぐ言葉ともなっているのである。

4

キーワードをもつ作品がある。たとえば、サン＝テグジュペリの『星の王子さま』では *apprivoiser* があげられるだろう。「(動物を) 飼い馴らす」というのが原義だが、いわば上下関係の感じられるこの言葉を作中でサン＝テグスは「絆を創る」*créer des liens* と定義づけ、対等の関係創造という独自の意味を付与し、狐の教えの中核をなす言葉としている。²⁸⁾

『誤解』の中で *reconnaître* が果している役割について今までみてきたが、カミュの全作品となると一体どのような言葉がキーワードとなるのだろうか？

「好きな言葉を10あげて下さい」との質問に、カミュは次のように答えている。

Le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer.²⁹⁾

これらの言葉はいずれもカミュの作品世界を構成する重要な言葉であり、その中のいくつかについては、作品中での使用例とその変遷を辿ることで、時代とともに変化していったカミュの軌跡を跡付けることも可能だろう。

だがこれはすべて名詞である。動詞となると一体いかなる言葉がカミュの世界の特質を明るみに出すキーワードなのだろうか？ 考察の対象としてみたい。

〔注〕

プレイヤッド版によるアルベール・カミュの作品を次のように略記する。

P1.: *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Gallimard, 1967.

なお、『誤解』*Le Malentendu* からの引用については直接ページを示したが、それらはすべてP1. のページをさしている。また、引用文中の *reconnaître* に関するイタリック体表記はすべて松本によるものである。

1) 拙論、「カミュ『異邦人』」、戸田吉信編『ヨーロッパを語る13の書物』

所収、勁草書房、1989, p.196 ならびに p.207 参照。

2) Pl., p.1731.

3) ブリュックベルジェに贈られたマニュスクリに付した「序文」にも出てくる。前後も含めあげておく。Pièce de révolte au contraire, elle (=cette pièce) pourrait même comporter une morale de la sincérité. Si l'homme veut être reconnu, il lui faut dire simplement qui il est. S'il se tait ou s'il ment, il meurt seul, et tout autour de lui est voué au malheur. S'il dit vrai au contraire, il mourra sans doute, mais après avoir aidé les autres et lui-même à vivre. (Pl., p.1793.)

4) カミュが読んだとされる二つの新聞（「エコー・ダルジェ」紙と「デベッシュ・アルジェリエヌ」紙）は共にAP電によるものであり、見出しこそ異なるものの本文は全くといっていいほど同一のものとなっている。（細かな差異については、拙稿、「『誤解』の生成過程——二つの「新聞記事」との比較を通して——」、『広島大学 フランス文学研究 9』、広島大学フランス文学研究会、1990, p.32 参照。）「エコー・ダルジェ」紙での使用例をあげておく。Il rentra, il y a deux jours, dans son pays natal sans prévenir personne, laissa sa femme et son enfant chez un oncle, puis se rendit à l'hôtel tenu par sa mère. Celle-ci ne l'ayant pas reconnu, il loua une chambre. 「デベッシュ・アルジェリエヌ」紙では見出しにも出ている。Un homme, revenant chez lui après une absence de vingt ans est assassiné et dévalisé par sa mère et sa sœur qui ne l'avaient pas reconnu

5) Sa mère tenait un hôtel avec sa sœur dans son village natal. Pour les surprendre, il avait laissé sa femme et son enfant dans un autre établissement, était allé chez sa mère qui ne l'avait pas reconnu quand il était entré. (Pl., p.1182.)

6) Herausgegeben von Manfred Sprissler unter Mitwirkung von Hans-Dieter Hänsen, *Albert Camus Konkordanz zu den Romanen und*

Erzählungen, Band II, Georg Olms, 1988, p.1530 参照。ただ、残念ながら、この項目に関しては、不定法の形での記載がもれおちている。

7) Pl., p.1745.

8) ジャンを対象とした例は他に p.121, p.122, p.173, p.175 に出てくるし、対象を一般化した例も p.122, p.123 にみつかると。

9) Robert de Luppé, *Albert Camus*, Editions Universitaires, 《Classiques du XX^e siècle》, 1966, p.101.

10) Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*, Nizet, 1968, p.66.

11) アルジェ以外の地で書かれた最初の作品である『誤解』のカミュの全作品中に占める特異性はそれだけではない。そこには〈第一の系列〉以前にカミュにつきまっていたテーマも見受けられる。マルタが客を殺すのは、南の土地で幸せに暮らすために必要な金を手に入れるためだが、こうした目的のもとに殺人を犯すマルタには、幸福に生きるために必要な金を得るためにザグルを殺害する『幸福な死』の主人公パトリス・メルソーとの類縁性が認められるからである。さらに言えば、『誤解』のテーマは、注4)にあげた1935年1月の新聞記事を目撃して以来、生涯カミュにとりついて離れぬテーマだったのである。この件に関しては、拙稿、「『誤解』の生成過程——二つの「新聞記事」との比較を通して——」、前掲書、p.19 参照。

12) この間の事情は、Albert Camus, *Carnets I*, Gallimard, 1971, および *Carnets II*, Gallimard, 1964 による。

13) p.123, p.126, p.127 参照。

14) Pl., p.1389.

15) Pierre-Henri Simon は次のように指摘している。Jan est déjà un héros de la solidarité. (Pierre-Henri Simon, *Présence de Camus*, La Renaissance du livre, 1962, p.79.)

16) Pl., p.1793.

17) 注3)参照。注2)にあげた主題の要約の後、「アメリカ版『戯曲集』への序文」でも次のように述べている。Sans doute, c'est une vue très pessimiste

de la condition humaine. Mais cela peut se concilier avec un optimisme relatif en ce qui concerne l'homme. Car enfin, cela revient à dire que tout aurait été autrement si le fils avait dit: «C'est moi, voici mon nom.» Cela revient à dire que dans un monde injuste ou indifférent, l'homme peut se sauver lui-même, et sauver les autres, par l'usage de la sincérité la plus simple et du mot le plus juste. (P1., p.1731.)

18) p.122, p.123, p.128 参照。

19) *Correspondance Albert Camus—Jean Grenier*, Gallimard, 1981, p.105.邦訳、大久保敏彦訳、『カミュ＝グルニエ往復書簡』、国文社、1987, pp.170–171.

20) Roger Quilliot はマルタを「女カリギュラ」に、R.Gay-Crosier は「カリギュラの妹」にみたてている。Roger Quilliot, *La Mer et les prisons*, Gallimard, 1970, p.137, および R.Gay-Crosier, *Les Envers d'un échec étude sur le théâtre d'Albert Camus*, Lettres Modernes, 1967, p.110 参照。

21) もちろん先程言及したように、主人公と死との対峙によっても示されている。「『アストゥリアスの反乱』への序文」で、主人公の死と不条理との関係についてカミュは次のように記している。Il suffit d'ailleurs que cette action conduise à la mort, comme c'est le cas ici, pour qu'elle touche à une certaine forme de grandeur qui est particulière aux hommes: l'absurdité. (P1., p.399.)

22) Albert Camus, *Essais*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1967, p.111.

23) Jean-Paul Sartre, *Situations, I*, Gallimard, 1947, p.100.

24) *Ibid.*, p.105.

25) 拙稿、「アルベール・カミュにおける《鏡》について」、『フランス文学』第12号、日本フランス語フランス文学会中国・四国支部、1978, pp.47–49

参照。

26) P1., p.1211.

27) したがって、我々読者にも一人の「異邦人」となって語りかけてくることとなるわけだ。

28) Antoine de Saint-Exupéry, *Oeuvres*, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1959, pp.469—476 参照。

29) Jean-Claude Brisville, *Camus*, Gallimard, 1970, p.149.

Sur le verbe *reconnaître*, mot-clé dans *Le Malentendu*

Yosei MATSUMOTO

On pourrait considérer le verbe *reconnaître* comme un mot-clé dans *Le Malentendu* à cause de la fréquence de son emploi et de la diversité de son complément d'objet direct. En effet, A. Camus emploie ce mot vingt-deux fois dans cette pièce: cette fréquence la distingue de ses autres ouvrages.

De plus, à part le vieux domestique, symbole de Dieu, qui garde le silence jusqu'à la dernière scène, tous les autres personnages utilisent ce verbe. Qui donc ne reconnaît-on pas? Il en est un qui n'est pas reconnu, c'est Jan: il sera tué par sa mère et sa sœur qui ne l'ont pas reconnu. Cependant il est d'autres personnages qui ne se reconnaissent pas: Martha et sa mère ne se reconnaissent pas non plus et se renvoient ce mot au moins une fois l'une à l'autre. D'autre part, Jan ne reconnaît plus les chambres de l'auberge où il a passé son enfance. Ce qui prouve que l'impossibilité de reconnaître les gens comme les choses est totale. *Le Malentendu* nous présente ainsi "l'ordre", comme le dit Martha, "où personne n'est jamais reconnu", c'est-à-dire un monde absurde.