

〈研究ノート〉

## イヴ・ボヌフォワ『ドゥーヴの動と不動』 における非人称の声

久保田 悠介

イヴ・ボヌフォワ（1923～2016）の実質的なデビュー作である *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*（『ドゥーヴの動と不動』、1953、以下『ドゥーヴ』と表記）は、「劇場」「最後の身ぶり」「ドゥーヴは語る」「オレンジの苑」「真の場所」という大きく分けて5つの章で構成されている。本稿では、主に「劇場」から「ドゥーヴは語る」までの前半部に焦点を当て、そこに頻出する「見る」ことと「声」に着目し読解する。それによって『ドゥーヴ』における誰のものでもない非人称的な声の主題を示し、それが視覚による認識を越えるものであるという点においてボヌフォワのイメージ批判と通底するものであることを明らかにする。

では、まず『ドゥーヴ』における最初の詩「劇場 I」を見てみることにしよう。

私は君が段丘を走るのを見ていた、私は君が風に抗うのを見ていた、寒さが君の唇に血を流していた。

そして私は君が砕けて死んでいることを楽しむのを見た  
雷が君の血で白い窓ガラスにしみをつけるとき、おお雷より美しいものよ<sup>1</sup>。

一読して了解できるのは、「見る（voir）」という視覚の動詞の多さである。以上の詩だけではなく、「劇場」のほかの詩（4、7、10、12、13、14、15、16）においても

---

1 Yves Bonnefoy, *Poèmes*, Gallimard, Poésie/Gallimard, 2002, p. 45. (以下 YBP と表記)

時制（現在・複合過去・半過去）は異なれども「私は見る」という行為は反復されることとなる。そして常に見ている主体である語り手<sup>2</sup>の「私」に対して、見られる対象（客体）として存在しているのは「ドゥーヴ」という女性なのである。

なぜ「見る」がこれほど強調されるのか。語源的な知に遡りギリシャ語「テアトロン」が「見る場所」という意味であることを思い出すまでもなく、章題となっている「劇場（テアトル）」は「見る」行為こそが支配する空間であるとひとまずは言える。

くわえて、ボヌフォワにとって「見る（voir）」とは「イメージ」と結びついている。

1947年にボヌフォワは、「生きる糧をあたえる（« Donner à vivre »）」というテキストを執筆しているが、それはエリュアールの『見るものをあたえる（*Donner à voir*）』に対する批判を込めたものである。このテキストの主張をいささか単純ではあるが図式化すると、いまここにある現実を「生きる」ことと、対象＝客体としてのイメージをいまこことは関係ないものとして「見る」こととが対比され、前者に重きを置いているのだと言える<sup>3</sup>。その意味でまさに劇場とは「見る主体としての私」と「見られる客体としてのドゥーヴ」という主客分離を前提としたイメージの空間であると考えられる。そして劇場という場に象徴されるような「見る主体－見られる客体」の関係の乗り越えを、『ドゥーヴ』の前半部は描いていると解釈できるのである。そして結論を先取りするならば、そのような乗り越えは「死」によって達成されることとなるだろう。

『ドゥーヴ』において、「死」は反復される主題だが、「死」によってイメージ＝視覚的なるものを乗り越えようとする態度は「劇場XIII」においてこのような形で顕在化している。

この夜大地によって照らされた君の顔だが私は君の目が腐敗するのを見る  
そして顔という語にはもはや意味はない。

旋回する鷲たちの照らす内なる海、それはひとつのイマージュだ。  
私は冷たい君をイマージュがもはや形にならない深みへと閉じ込める<sup>4</sup>

2 詩における「私」を示す語としては「発話主体」「抒情的自我」をはじめとしていくつかの表現があるが、本稿で「語り手」を使用するのは「語る」という行為の問題を強調するためである。

3 Yves Bonnefoy, « Donner à vivre », in *Traité du pianiste et autres écrits anciens*, Mercure de France, 2008.

4 YBP, p. 57.

この詩にはドゥーヴの「顔」に腐敗という死の徴候を見出すことによって、イメージを越える「深み」へとドゥーヴが向かうというモメントが描かれている。その意味で「顔」に「死」を見出すことがイメージ批判と結びついていると考えられるだろう。そして「劇場 VIII」の以下の部分においても見いだされるように「顔」は「見ること」そのものと深く結びついているのだ。

いまや顔面の細工がばらばらになる。いまや見ること (vue) との別れが進む<sup>5</sup>。

ここでは「顔面の細工 (les menuiseries faciales)」というように、「顔 (visage)」とは異なる装飾性が強調されている。言うなればそれは仮面のようなものだろう。

そのような「顔=仮面」としてのイメージと「死」について、「マラルメに語り掛けるボードレール」において、ボヌフォワはボードレールの「仮面」のなかに類似した問題を見出している。

「仮面」は『悪の華』のなかでも最も美しい詩のひとつです。そしてそれはまさに、その詩がまず最初に賛同の運動を生きなおし——ボードレールは〈優雅さ〉と〈力〉があふれている」彫像を幸福そうに見つめます——、次に警告の運動を——二次的な、そしてじつは道徳的な諸性格、自惚れや隠蔽や肉感的な媚態がその顔のうえに浮かんでいるのを彼が発見したときに、そして理想の〈美〉のそうした人間的な、あまりに人間的な側面は、結局それに魅力を付け加えるものではないのではないかと彼が自問せざるをえなくなったときに——そして最後に、恐怖の運動を——というのもその寓意的な彫像は、微笑みを浮かべた美しい顔の裏側に、彼のもっとも暗い予感のかずかずにみごとに答えるもうひとつの顔を持っているのです——生きているからにはほかなりません<sup>6</sup>。

ボヌフォワの語っていることをまとめれば、可視的な顔=仮面としてのイメージに暗い予感=死を見出すこと、それが単なる可視性を越えた「もうひとつの顔<sup>7</sup>」の露呈へ

5 YBP, p. 52.

6 Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, Baconnière, 1981, pp. 80-81. この文に関しては以下の既訳を用いた。イヴ・ボヌフォワ、「マラルメに語り掛けるボードレール」、兼子正勝訳、『ユリイカ』、25巻11号所収、書肆ユリイカ、1993年、78頁-79頁。

7 松浦寿輝『平面論』にならい、「貌」と訳してもよいかもしれない。

とつながるといことである。「死」こそがそのようなものへ到達させるのである。

そして「劇場」の最後の詩となる「劇場 XIX<sup>8</sup>」では、ついに「世界の濃密さのなかに試みられた入口」を通しての劇場からの脱出が示されるが、その脱出は「君のほほえみ」を「死の束」で飾ったものである。

それに続くシークエンス「最後の身ぶり」では、劇場を脱出したことで「私は見る」という行為は一気に姿を消す。最初の詩「木々に<sup>9</sup>」ではドゥーヴはカロンを想起させる「死者たちの舟」に乗っていることでその死が示されるが、ここでは「私は聞く (J'entends)」のであり、見ることはない。そしてその死が視覚的なものとして描かれるのは「ただ一人の証人<sup>10</sup>」においてだが、ここでは、「劇場」以降姿を消していた「私は見る」が一度だけ現れる<sup>11</sup>。それは「ついに私は君が死んでいるのを見た (Enfin je te vis morte)」と単純過去で描かれ、現在・複合過去・半過去で表現されていた「劇場」の「voir」とは異なっており、現在の「私」の状況との断絶を暗示している<sup>12</sup>。「見る」ことはもはや問題とならないだろう。じじつあれほどに反復されていた「私は見る」という言葉は、この後『ドゥーヴ』から姿を消すこととなる。この決定的な「死」に直面することによって、ドゥーヴだけでなく語り手も「見る－見られる」の関係から離脱するのである。

つづく「真の名<sup>13</sup>」では、名づける行為のうちにドゥーヴの不在＝死が確認される<sup>14</sup>。それは「私は名づけるだろう (Je nommerai)」というそれまでほとんどあらわれていなかった単純未来の時制で書かれることで、直前の「ついに私は君が死んでいるのを見た」という単純過去との断絶をより意識させる。この後『ドゥーヴ』には単純未来が増えていくが、それはそれ自体が(宣言・祈願・予言等の)発話内行為としての意味を持つような語りだ。少々踏み込んで語れば、事実確認的な「私は見る」が消失し行為遂行的な語りの言葉が増えていくのだと言えるかもしれない。

8 YBP, p. 63.

9 YBP, p. 65.

10 YBP, p. 72.

11 その前に「je te revis」という形で「revoir」が二回繰り返されるが、文脈的には実際に見ているというより過去のドゥーヴのことを「思い出す」という風に訳すべきだろう。

12 「voir」とは異なるが、「劇場 IX」の«[...] toujours je te découvre morte» (YBP, p. 53.) という一節と比較してもよいかもしれない。

13 YBP, p. 73.

14 「詩の行為と場所」では、ダンテが死んだ女性を不死化するためにベアトリーチェと「命名」したことが批判的に語られている。ここでの命名はそのような言語による不死化とは逆の、ドゥーヴの不在＝死を確認する行為ととるべきだろう。 Cf. Yves Bonnefoy, *Improbable et autre essais*, Mercure de France, 1980, p. 105.

さらに続く無題の詩でも単純未来によってそのような死を引き受けたうえで乗り越えることが語られている。

君が生きるには死を乗り越えねばならないだろう、もっとも純粋な現前は飛び散った血だ<sup>15</sup>。

そこで浮かび上がるのは死を引き受けつつ乗り越える生という主題であり、『ドゥーヴ』におけるヘーゲルのエピグラフ（この文言をボヌフォワはモーリス・ブランショの「文学と死への権利」から引用したとも言われている<sup>16</sup>）を想起させるものである。

しかし精神の生は死を前にしておそれることはなく死と無縁のものでもない。それは死を支える生であり死によって成り立つ生なのだ<sup>17</sup>。

それは先述したような、「見ること」を批判し「生きること」を重視するボヌフォワの態度ともかかわってくるものだ。では「見る－見られる」の関係から死によって抜け出したドゥーヴはどのように生きることができるのか？

それは『ドゥーヴ』後半部をも踏まえたうえでの全体的な読解が必要だが、ひとまず「見る」ことかわりに現前化するのは「声」であり、それによる「語り」であると言えらるだろう。

つづくシークエンス「ドゥーヴは語る」において、それまでの「見る」とは異なる「声」が前面に出てくるのである。「ドゥーヴは語る」における最初の詩は「どんなことばが」で始まっている。

どんなことば (parole) が私のかたわらに生じたのか、どんな叫びが不在の口に生まれたか？

かろうじて私が自分に対する叫びを聞いたとしても、

15 YBP, p. 74.

16 Cf. Mario Mourin, « On Bonnefoy's Poetry », in *Yale French Studies*, No. 21, New-Haven, 1958. この論文はブランショとの影響関係については仮説が多いため十分に説得的であるとは言えない。しかしブランショがボヌフォワ論「大いなる拒否」を発表する以前から、この両者に影響関係が見出されていたという同時代的背景は推し量ることができる。

17 YBP, p. 43

かろうじて私の名を呼ぶその息を感じたとしても。

だが私へのその叫びは私から起こった。

私は自分の奇妙さに閉じこもった。

いかなる神的な (divine) あるいはいかなる奇妙な声が  
私の沈黙に住まうことに同意したというのだろうか<sup>18</sup> ?

この声は極めて不定形な、「私」のものでありつつ自分の意思を離れた神的なものでもある。そしてこの「声」は「不在の口」や「沈黙」が示すように観念的な「声」であることに注意する必要があるだろう。事実「声」はこれ以前にも二回出てくるが<sup>19</sup>、どちらも「この声 (cette voix)」という具体的な声である (くわえてその声はそれぞれ「夜」と名づけられたこの声、「殺された」この声という、沈黙を喚起するものである)。さらに「最後の身ぶり」の最後から二番目の詩「真の体」では「ドゥーヴ、私は君において語る<sup>20</sup>」という宣言があるように、この声は「私」の声でありつつも、ドゥーヴの声であるような、非人称的で神的な声である。そしてここでの神的な声を、予言者カッサンドラや巫女マイナスをはじめとして『ドゥーヴ』に頻出するギリシャ・ローマ神話のモチーフを踏まえて、「私」を一種のメディウムとする古代の神々と非人称的な声の結びつきが実現しているのだとも考えることが出来よう (神話事典の編纂者でもあるボヌフォワにとって古代の神話は一貫した関心であった)。

ここでいささか余談めいた飛躍を述べることを許してもらえば、このような古代神話と非人称の声の結びつきにおいて、『ドゥーヴ』と同時代 (1951年) にボヌフォワが執筆参加した雑誌『三等列車』の中心人物ミシェル・ファルドゥーリス＝ラグランジュとの共振が見出されるのではないだろうか。國分俊宏はファルドゥーリスの活動に一貫して存在していた「非人称の声」という主題を、『メディアの弁明』というテキストについて論じるときにこのように分析している。

ここではっきりと「神的なもの」(le divin) と「非人称的なある存在の顔」(le visage d'une présence[...] impersonnelle) が結びつけられていることに注意しよ

18 YBP, p. 79.

19 YBP, p. 73, 77.

20 YBP, p. 77. これが宣言された後「詩法」という短い詩が挟まれて、「ドゥーヴは語る」のシークエンスに移る。「詩法」へつながることを考えれば「私は君において語る」とはまさしく詩の行為として意識されていると考えられる。

う。ここにあるのは、非人称的なものこそが神性であるという感覚である。ファルドゥーリスが呼び出す神話の声は、間違いなく非人称の声として意識されている。『弁神論』をめぐるアルベール・ブランギエと交わした手紙の中でファルドゥーリスは、「言葉（パロール）はそれ自体、他処から、ある儀礼からやってくるインスピレーションを持っている」と書いている。言葉は他処からやってくる。つまり、本質的に非人称的なものだとファルドゥーリスは言うのである<sup>21</sup>。

またファルドゥーリスの別のテキストについても、いまこの「私」が神話的次元と結びつく事態を指摘しつつ、そのことをブリュノ・クレマンの「垂直の声」概念と結び付けているのだが、まさしくこれらの分析は『ドゥーヴ』のこの箇所においても当てはまるように思われる。ファルドゥーリスとボヌフォワの影響関係についてはいまだ詳らかにされてはいないが、雑誌の執筆者として参加していた以上、問題意識を共有するような関係であったと推測しても牽強付会ではないだろう。

とはいえそれは本稿の主題ではないため、『ドゥーヴ』に戻るとしよう。その後に続く詩は「ひとつの声」と「もうひとつの声」というタイトルであり、語っているのが今までの語り手であった「私」なのかドゥーヴなのか判別しがたくなっている。「もうひとつの声」には「私は君のなかで生きられるだろう<sup>22</sup>」とも書かれている。次の「ドゥーヴは語る」においてはドゥーヴが「私」として現れるのであるが、ここでの「私」とは誰だろうか。先に引用した「ドゥーヴ、私は君において語る」のとおり、語り手とドゥーヴはもはや厳密に分けられるものではない。その意味ではドゥーヴ(Douve)は二重の(double)存在として語るのだとすら言えよう<sup>23</sup>。「見る－見られる」関係においては強固だった「私」とドゥーヴの主客関係であるが、「語り」においては「私」とはだれかがもはや不定形なものとなっていくのである。続く詩である「ひとつの声」（このシークエンスに「ひとつの声」という題の詩は三つある）や「低い声と不死鳥」などでは、だれがそのような言葉を発しているのか詩において説明されることはない。「低い声と不死鳥」は一種の対話形式となっているが、対話しているのはやはり「ひとつの声」と「もうひとつの声」である。それらの声をドゥーヴや語り手の声として

21 國分俊宏、『ミシェル・ファルドゥーリス＝ラグランジュ：神話の声、非人称の声』、水声社、2017年、205-206頁。

22 YBP, p. 81.

23 この二重性は、後年『赤い雲』所収の« La fleur double, la sente étroite : la nuée »（「重なる花、細道：雲」、1972）という『奥の細道』論における「かさね（重ね）」という少女への関心として変奏されることになるだろう。Cf. *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977.

解釈することもできないわけではないが、あえて「ひとつの声」のようにボヌフォワが表現していることを踏まえれば、その声の非人称性が強調されているのだと考えられるだろう。それこそが主体と客体、「私」と「君」があいまいになるような「声」と「語り」の空間である。「ひとつの声」と題された三番目の詩では、「私」と「君」が一致するようなヴィジョンが示されている。

頂の横の生き生きとしたオリーブの木全体で  
 火を築くこの島を思い出せ、  
 夜がさらに高くなり夜明けには  
 もはや風は不毛なものでしかなくなるために。  
 黒くなった道の多くはひとつの王国を作り上げるだろう  
 そこでは私たちが持っていた誇りがとりもどされる、  
 永遠の焔以外の何も永遠の力を増すことはできないからだ  
 そしてなにもかもこわされてしまいますように。  
 私はこの灰の土地に戻るだろう、  
 私はその荒れた身体の上に私の心臓を横たえるだろう。  
 私は深いおそれにある君の生命ではないのか、  
 火刑台の不死鳥のみを碑として持つ君の生命ではないのか<sup>24</sup>？

「私」は「君の生命」であり、この両者は「火刑台の不死鳥」のような死を乗り越えた生命として密接に結びついている。見る主体と見られる客体を前提とした空間を死によって乗り越え、そして非人称の声の空間において「私」と「君」はほとんどイコールの新たな生命として結びつくことができるのではないだろうか。それは主客の分かたれた世界から脱け出して一種の「communion」とでも言うべきものへと至る道筋である。

そしてこのような「私」と「君」との結びつきを踏まえたうえで、その先にある「真の場所」のようなものへと至ることが、この作品の後半の主題となってくると思われる。それについては今後のさらなる研究が必要となるだろう。

24 YBR, p. 87.