

Nord-Est

日本フランス語フランス文学会東北支部会報 第3号

目次

ワークショップ報告 p.1、

声とテキスト

阿部宏慈 中村唯史 齊藤哲也 渡辺将尚 森田直子

論文

Le Procès de condamnation de Jeanne d'Arc p.19、

Source de la création littéraire

Makiko NAKAZATO

Exil et « non-lieu » p.33、

La description spatiale dans Passages d'Émile Ollivier

Isao HIROMATSU

論文レジュメ p.48、

編集後記 p.51、

投稿規定 p.52、

日本フランス語フランス文学会 東北支部

2010

声とテキスト

阿部宏慈

「声とテキスト」を語る「声」を語る「テキスト」。

本稿は、昨年〔2009年〕11月28日に山形大学で開催された日本フランス語フランス文学会東北支部大会におけるワークショップ「声とテキスト」の報告である。

出発点は、山形大学の相沢直樹氏（ロシア文学）を代表者とする共同研究（科学研究費補助金基盤研究（C）「近代以降のヨーロッパにおける声とテキスト」）である。その研究会の席上での議論を聞いた司会者がそれをさらに発展させたワークショップの実施を考えた。当日はその研究グループメンバー三名に東北大学から森田直子氏に加わっていただいた。

ワークショップは、まず、共同研究の分担者である中村唯史氏がロシア・フォルマリズムにおける「声」の概念をめぐって報告し、齊藤哲也氏がシュルレアリスムにおける「声」の問題を、ドイツ文学の渡辺将尚氏が戦後ドイツにおけるラジオドラマと文学の問題をとりあげ、森田直子氏が漫画における文字、特にフキダシの成立をめぐって歴史的な経緯を含めて報告を行い若干の討論がこれに続いた。

報告は、中村唯史氏の、かつては「音声中心主義」の批判を受けたロシア・フォルマリズムが、実は決して単純な「音声中心主義」ではなかった、とする刺激的な議論から始まった。むしろ時代は活字文化の一般化、グラモフォンの普及による録音再生の技術の進展など、いわば「肉声」を中心とするロゴセントリックな思考が危機を迎えた時代であったのだ、という。その中で「声」はどのような理論的変質を被らなければならなかったのかをかいまみせてくれる。

一方、齊藤哲也氏はシュルレアリスムの基本概念とも言える「声」の書き取りとしてのオートマティスムの問題を新たな視点から読み解こうとする。それは、ロマンティックな内的な声の書き取りという問題系に連なるかに見えて、実はある種の伝言ゲームのように齟齬や異稿を生産する問題機制として働くという。ここに見られる理論的な転換は、中村氏の提示した新たな名付けとして

の「異化」効果と声の書き取りという問題を接続したようでもあるが、同時にそれを命名という軸から新たなテキストの生成へとずらすという独自の方向性を提示したという点で、興味尽きぬものがあった。

具体的な実践においては、二十世紀以降における「声」は、生身の声である以上にしばしば機械を経由する音声となるだろう。渡辺将尚氏は、戦後ドイツのラジオドラマの問題を、マルティン・ヴァルザーの二つの作品、「愚か者たち」(1952)「際限のない午後」(1955)の二篇のラジオドラマをとりあげて論じた。前者がブレイク的な「異化効果」をも内包して出現したとすると、後者における安定したラジオドラマ的手法が、むしろ「声」の現場であるラジオを離れ、文字媒体である小説の創作へと向かう契機となったのではないかという興味深い指摘であった。

最後の森田直子氏は、「声とテキスト」という問題提起に対して、まさに文字化された声としての「フキダシ」の問題を分析することによって(それもフランスにおける「フキダシ」への抵抗を論じることによって)答えようとしたものである。イギリスに始まり、アメリカン・コミックスの隆盛の中で洗練されていったフキダシの手法が、フランスでは長らく抵抗を受け、時にはそれがキャプションと併置されていたという指摘は興味深い。勝手な注釈を付ける(というよりも漂流する)なら、キャプション(*légende*)はまた銘文であるが、それはまた一種の額縁的な枠取りとして、パレルゴンのように働くだろう。しかし、「フキダシ」は違う。渡辺氏の言う異化効果(文字媒体に移ったのちの「間接話法」)もまた、そのような「枠」をゆるがす(あるいははたらかせる)仕事であるのだろう。

その意味では、これにつづくテキストは、シンポジウムやワークショップにつきものの(もちろんその喜びでもある)「声」をあえて遅延の相のもとに提示するものだともいえる。ここに提示された四つのテキストに、読者は四人のパネリストの「声」を聞くことができるのだろうか？

四人のパネリストの「声」は時にあまりにもバラバラに分裂するかに見える。それでいて、辛うじてニアミスを起こしながら融け合うことない残響を残しもする。その新たな痕跡を以下にお読みいただこう。

(山形大学)

1910—20年代のソ連批評理論における声とテキスト

中村唯史

あいだに 1917 年の社会主義革命をはさんだ 1910-20 年代のロシア／ソ連の文学・思想・批評が、同時代西欧の諸思潮とも密接に関連しながら活況を呈していた事実は、その担い手たちが 1930 年代のスターリン独裁体制の確立後に沈黙や転向を余儀なくされたこともあって、ソ連本国でも西側でも一時期ほとんど忘れられていた。この時代を忘却の淵から甦らせたのは、1960 年代のフランスで活躍していた「テル＝ケル」派の批評家たち——ロラン・バルト（1915-1980）、ツヴェタン・トドロフ（1939- ）、ジュリア・クリステヴァ（1941- ）らである。彼らの精力的な紹介や分析により、とりわけ革命前後のソ連で注目を集めていた言語学者・文芸学者のグループ「ロシア・フォルマリズム」は、構造主義・記号学の先駆として評価され、20 世紀世界の思想関連図のなかに定位されるようになった。

すでに批評理論史の常識であるこのような経緯をここで改めて述べるのは、ヴィクトル・シクロフスキー（1893-1984）、ボリス・エイヘンバウム（1886-1959）、ユーリー・トゥイニャーノフ（1894-1943）、ロマン・ヤコブソン（1896-1982）などの「フォルマリスト」による、実際には多くの場合に相互に矛盾し、首尾一貫していなかったさまざまな試行錯誤が、1960 年代フランスの記号学というプリズムを経ることで、現代の私たちの目に整理されたかたちで映っている事実を指摘しておきたいからだ。1960 年代に現在進行形だったバルトたちの思考が、当時はいうまでもなく未完結で開かれていたのとは対照的に、彼らによって 1920 年代のフォルマリストたちの思考は完了態として、そしてそれゆえに整然とした体系として表象されたのである。

歴史の表象が一種の体系化・図式化であることを免れない以上、もちろんこれはバルトたちに限った話ではない。そう述べているこの一文自体がすでに「テル＝ケル」派を図式的に語りかけている。ここでは、今日一般的な「ロシア・フォルマリズム」像に 1960 年代フランスの思想的配置のバイアスがかかっていることを確認するだけで十分である。

ロシア・フォルマリズムを「音声=ロゴス主義（ロゴス中心主義）」の一種と見なすことは、上述のような図式化の結果、現在まで根強く残っている定見である。たとえばトドロフは『批評の批評』のなかで、フォルマリストたちの「ポエジー」への関心が「音声」と結びついていることを引用の列挙によって示し、フォルマリズムの前提がロマン主義的なものであると述べているが¹、それはルソーやレヴィ＝ストロースに対するデリダの批判²と呼応している。

初期フォルマリズムの発想には、そのような面が確かにあった。たとえば日常言語と詩的言語との峻別は初期フォルマリズムの基本テーゼのひとつだが、両者を分かつ基準は「ことばを形成する音への注意の集中」の有無に求められていた。このテーゼを確立した言語学者レフ・ヤクビンスキー（1892-1945）の論考「詩の言語の音について」（1916）³によれば、「日常言語では音には注意が集中しない」のに対して、「ことばのリズミカルな構成が存在する〔……〕詩的言語の活動の際には、音の意識的体験が行われる。〔……〕ことばを形成する音への注意の集中が行われている」。

初期フォルマリズムの音声中心主義は、ドイツのエドヴァルド・ジーファースらが提唱した「聴覚文献学」に対する関心にもあらわれている。この分野に最初に着目し、ロシアに導入したのがエイヘンバウムであり、彼を含むフォルマリストたちが1920年代前半に同時代の詩人達との共同研究——詩人の自作朗読のグラモフォンへの録音とその音声学的分析——を組織的に進めていたことが現在では知られている。言語学者セルゲイ・ベルンシテイン（1892-1970）は論考「詩と朗読」（1924）⁴のなかで、「聴覚文献学」の共通認識を、「詩は実際に声に発せられた状態において研究すべきであり、さらに、このように音声として実現されて初めて、詩は真の芸術作品となるということ」と定義している。

これらの例は、フォルマリストたちの思考が当初、「声」と「テキスト」との同一視、少なくとも両者の照応を自明のことと見なす枠組のうちにあったこ

1 ツヴェタン・トドロフ「詩的言語活動（ロシア・フォルマリストたち）」、『批評の批評』（及川馥・小林文生訳、法政大学出版局、1991）、15-47頁。

2 ジャック・デリダ『根源の彼方に：グラマトロジーについて・上』（足立和浩訳、現代思潮社、1972）。レヴィ＝ストロースとヤコブソンの知的邂逅については、すでに良く知られているので、ここではくり返さない。

3 新谷敬三郎・磯谷孝編訳『ロシア・フォルマリズム論集：詩的言語の分析』（現代思潮社、1971）59-64頁。

4 桑野隆・大石雅彦編『ロシア・アヴァンギャルド6：フォルマリズム／詩的言語論』（国書刊行会、1988）58-80、398-404頁。

とを示している。フォルマリズムが、その基点において音声＝ロゴス主義的であったことは疑いない。だが注目すべきはむしろ、そのような基点から出発したフォルマリストたちが、テキストの声への還元、テキストが肉声を起源ないし萌芽として内包しているという「聴覚文献学」の前提に対して、早々に疑問符を打つようになったということの方なのである。

ジーファースらの方法をいち早く導入し、他のフォルマリストからも音声中心主義の代表格のように見なされていたエイヘンバウム自身が、早くも1918年の論考「語りのイリュージョン」⁵で「聴覚文献学」と距離を取り始めている。ジーファースらの考え方は非常に有益だが、この方法が有効なのは、「その本質からいって一種特別な音声であり、発音されるものと考えられ」、
「したがってそのテキストが書きつけたもの、符号に過ぎない」詩の分析の場合に限られている。芸術的散文の根底には「語り」という基礎があるが、それは詩の場合のような肉声ではなく、あくまでも作家がさまざまな手法によって自分のことばに付与している「語りのイリュージョン」にほかならないというのが、エイヘンバウムの主張だった。日常言語と詩的言語の峻別という初期フォルマリズムの枠組に彼がなお捉われていたことは否めないが、ここで重要なのは、エイヘンバウムが散文に限ってとはいえ、実体的な肉声に還元しえない、むしろテキストにより生成される声を想定していたことだ。

「語り」という語によってエイヘンバウムが捉えようとしていたのは、前近代的な口承ジャンルが文字テキストに依拠する近代文学にどのように接続したのかというようなことではない。彼はむしろ、ジャーナリズムの興隆・文学の大衆化・農村部の近代化の進行等にもとない、語り手と受け手が直接的・同時に共有する空間が失われていくメディア環境の変化を踏まえつつ、作家が「想定される読者」に向けて「肉声」を文字テキストによって構成するという、すぐれて近代的な倒錯について語ろうとしていたのである⁶。

ベルンシテインの「詩と朗読」は、グラモフォンに録音された詩人たちの自作朗読の分析という既述の共同研究の成果をもっともよく反映している論考だが、意外にも「聴覚文献学」の主張は「あまりに断定的」であり、「非常な行

⁵ 前掲『ロシア・フォルマリズム論集』237-242頁。

⁶ エイヘンバウムの著名な「ゴーゴリの『外套』はいかにつくられているか」(1919, 前掲『ロシア・アヴァンギャルド6』116-131頁所収)は、このような倒錯を作家ゴーゴリの「語り」に即して考察した論考である。

き過ぎである」と批判している。書かれたテキストは言語自体ではなく、音声／言語を文字に移し換えたものであるというような見解は、学習によって自由に読み書きができる人の意識において文字が音声と事後的に結びついた結果として生じた錯誤であり、その事後性は声とテキストとの結びつきが自動化することで隠蔽されているとベルンシテインはいう。

彼は、ゲシュタルト心理学の知見なども用いながら、「詩作の過程〔……〕においては、具体的音声からの抽象化が可能であり、またときとしては必須でさえある」ことを証明しようとして、詩におけるテキストの「声」に対する関係が、朗読時の肉声への還元を明らかに予定している場合から肉声化がまったく想定されていない場合まで、詩人によってじつにさまざまであることを具体例を挙げて音声学的に分析している。この論考によって、エイヘンバウムが「語りのイリュージョン」において散文に限定して述べた主張は、詩的言語にも同様に当てはまることが示されたのであった。

ここではいくつかの論考しか扱えなかったが、フォルマリズムが「音声＝ロゴス主義」であるという定見の図式性は明らかだろう。そもそもフォルマリストたちが生きていたのは、活字文化の急速な広がりやグラモフォンや映画など新たな視聴覚ジャンルの導入により、ロゴス中心主義や音声中心主義がロシア／ソ連で危機を迎えていた時代だった。一見したところロゴセントリックで音声中心主義的なフォルマリズムの「文学性」や「詩的言語」への固着それ自体を、時代の文脈のなかに位置づけて考察する必要がある。

フォルマリストたちによる文学と言語の法則性への強い関心は、その外部へと脱出しようとする志向と裏表の関係にあった。考えてみれば、フォルマリズムの最も基本的な概念である「異化」——たとえばある美しい花に対する新鮮な感覚と感動を取り戻すためには、その花を指示するべく使い古されて自動化／記号化した呼び名を廃棄し、新たな呼び名に置き換えなければならない——においても、呼び名／言葉はそれ自体が目的ではなく、あくまでも知覚を刷新するための手段だったのである。

(山形大学)

声を送る

オートマティスムのヴァリエーション

齊藤哲也

「シュルレアリスム」と聞いて、誰もがまず想起するのは「オートマティスム」という言葉にちがいない。これはまさしく、本ワークショップのテーマである「声」と「テキスト」にかかわっているかにみえる。

どこからか到来する「声」に身をゆだね、それをひたすら愚直に、「聞きとる＝書きとる dictée」こと。これは、社会や制度に抑圧されない、自由で無垢なる「わたし」を解放しようとする、いわばロマンティックな理想に染めあげられた行為であるとこれまで理解されてきた感がある。ないしは、もう少し洗練された批評であるなら、「声」の自己への透明な現前という言葉で、シュルレアリスムの「形而上学」を批判してみせもするだろう。しかし、シュルレアリスムの実践をめぐる困難とその特異性は、じつのところまったくべつなところに存在するのだ。ここでは素早くこう図式化してみよう。すなわち、わたしのテキストに、いかにわたしの声を語らせないか、いいかえるなら、わたしの思考に、わたしならざる〈声〉——思考されざるもの——を、いかに強いることができるのか。

なにも穿った解釈を披露しようというのではない。ここで個々の実践や作品をふりかえる余裕はないが、アンドレ・ブルトンの『シュルレアリスム宣言』に一度でも目をとおしたことがある者ならば、そこに綴られている「オートマティスム」なるものを、文学史や美術史にア・プリオリにかさされる方法論、ないしは端的に「理論」と呼ぶことに困惑を覚えずにはいられないはずだ。つまり問われるべきは、方法あるいは理論としての妥当性、整合性、一貫性ではなく、「オートマティスム」なるもののたえざる生成変化であり、そこに生みだされるゆたかな差異であり、そして結果として増幅していく複数の「ヴァリエーション」の様態ということになるだろう。

*

たとえば、重要性にかかわらずあまり注目されることのないブルトンのテキストに、「ヴァリエーションのオートマティスム」（1935）と題されるものがある。

そこではひとつの「ゲーム」の結果が報告されていた。「テーブルを囲んで何人か座る。そのうちのひとりが隣のひとの耳元でひとつのフレーズを声にだしていい、そのコピーをとる。それを同じように次々と伝達していき、それが元の作者の耳へと戻るまでつづけられる」。ブルトン自身認めるように、このようなゲームは別段「あたらしいものではない」。誰もが子供のころに一度は興じたことのあるあの遊び、わたしたちにとっては「伝言ゲーム」の呼称でおなじみの、ひとつのレクリエーションが問題となっているのである。ならば、いったいどうしてこのような子供じみたゲームの結果が、ほかでもない「オートマティスム」を標題に冠した文章で報告されねばならぬのか？ブルトン自身つまびらかにしないが、答えはじつのところむずかしくはない。——「伝言ゲーム」とは、まさしく声の「聞きとり dictée」が試される遊戯にほかならないのだから。

だが、声の「聞きとり」としてこの遊戯を定義するためには、すぐにいくつか註釈をつけくわえる必要がある。ひとりの人物から次の人物へと継起的に言葉を送付していくこの「聞きとり」は、ある一定の時間的持続とこれにくわわる参加者の隣接関係を前提としている。だから、もしこの伝達の過程でいくつかの「ヴァリエント」が生みだされるのだとすれば、それらの関係は「ハーモニー」のように範例的なものではなく、「メロディー」のように連辞的なものとなるはずだ。さらに、メッセージを継起的に伝達していくという特殊な条件が設定されることによって、参加者には、声を文字に変換し（「フレーズを声にだしていい」）、さらにそれを文字に変換しなおす（「そのコピーをとる」）という二重の翻訳行為がかされることにもなる。このような状況の設定は、いずれにしても伝達回路の「ノイズ」を増幅する結果にしかならないだろう。つまりこの「聞きとり」で試されていることは、「声」が純粹状態で伝わるかどうかではいささかもなく、逆に、ノイズがおおい伝達回路を故意に設定することによって、いわば「オートマティック」に複数の「ヴァリエント」を生産することであったと考えなければなるまい。

「声」をストレートに表現する透明性の夢ではなく、逆に「メディア」を通過させることで、ひとつの「声」を捻じ曲げ、逸脱させ、複数の方向に拡散させる不透明性への賭け。だが、むしろ重要なのは、結果として与えられた「ヴァリエント」にたいして、あたかもはじめから「コンテクスト」（この場合、一回のゲーム）など存在しなかったように振舞いつつ、つまり、「起源」と想定されるひとつの声の存在などすっかり忘却してみせることで、目のまえに残された

不機嫌な言葉の群れたちに、その場であらたな読みの可能性を提示してみせることにあったのだ。ブルトンの総括を聞いてみよう。

このような言葉の有為転変を経過しても、ほかのすべての単語を排除して、具体的な単語や日常的な言葉〔……〕がそっくりそのまま通過 passage していることは、それだけでポエジーにとって教えるところがおおいだろう。それにおとらず驚かされるのは、いくつかの単語の削除や付加の彼方で、伝達のはじめからおわりまでである一定の雰囲気 *une équivalence de climat* が維持されようとする配慮なのである。

注目すべきは分析の内容ではなく、その様態である。つまり、個々のテキストを解釈することで奥底に隠れたひとつの意味を探ろうというのではなく、ブルトンは、軽薄なまでにその表層にとどまろうとしているのだ。——かれが注目したもの、それはテキストからテキストへと「具体的な単語」や「日常的な言葉」が「通過」していくさま、それらがテキストの表層に刻印する軌跡であった。複数のテキストを接続するのは「内容」や「テーマ」ではないし、文としての「形式」や「形態」でもない。それは、いわば意味内容を欠落させ、不透明な「マーク」と化した一群の文字なのである。それ自体として独立性をそなえた「項」としてのテキストではなく、それらが接続する中間地点、「あいだ」にこそ注意をそそぎ、そこにたちあらわれる、必ずしも実体をもたないまどまり——それが上の引用で「雰囲気」と形容されているものだ——を読者＝観者の視界に浮上させること。「オートマティスム」を題名に冠したテキストにおいてブルトンが提示するこのモデルが注目にあたいするとすれば、それはひとつの語、さらにはひとつのテキストは、それじたいとして単独で意味をもちえるわけではなく、複数の連鎖のなかに配置されるかぎりにおいてはじめて価値をもちえるというかれらの言語観を、具体的な思考のイメージとともに提示しえているからである。——じじつ、「作者」や「作品」という既成の単位の集積には還元できないシュルレアリスムの特異な単位を、ブルトンは、オートマティスムの「リズム的単位 *unité rythmique*」と名づけることにもなるだろう。

くりかえそう。シュルレアリスムの実践になにがしかの特殊性を指摘しうるとすれば、それは、たとえば「自動記述」といった方法（論）の発明にではな

く、それを裏で動機づけているこの種の問題機制——つまり、書くという行為をいかに複数の実践としてひらいていくかという困難な問いの設定——にこそ求められるべきなのだ。万人に共通する「声」がどこかにあるという言葉で綴られる命題は、作業仮説として要請されるひとつのフィクションとみなしてかまわない。シュルレアリストたちにとって重要なのは、この仮説ではなく、それを具体的に遂行していくためのプロセス、実践のほうであったはずだ。つまり、複数性の磁場のなかに「声」を通過させ、もはや「わたし」には属さないが、かといってあくまで匿名ではない、複数であるひとつの〈声〉をあたりに響きわたらせること。

*

もちろんこのようなシュルレアリスムの読みは、「ドゥルーズ以後」とでも形容されるような場所にいるわたしたちのみに可能なものであり、場合によっては、シュルレアリスムの実践そのものを無視した、皮相な理論的投影にすぎない、と批判することはどこまでも可能であろう。この種の批判に正面から応える紙幅はもはや残されていないが、ひとつだけここに書き添えておくとすれば、それはつぎの疑念だ。つまり、そもそもわたしが、そしてあなたが知っている「シュルレアリスム」なるものは、いったいいかなるものか？

問題は、シュルレアリスムが知られていないことではいささかもない。さらには、シュルレアリスムが不十分にしか知られていないことですらない。いまや銘記されるべきは、シュルレアリスムがあまりにも知られている（と信じられている）この現状なのであり、いいかえるなら、ひとは、その「有名性」にどっぷりと依存しながら、「シュルレアリスムといえば、ああ、あれね」的な〈表象〉を自然に喚起してしまうこと、つまり、この種の不自然さが自然なこととしてまかり通ってしまうことの不自然な自然さにほかならないのだ。シュルレアリスムについて語る時、ひとは、シュルレアリスムについてなされてきた言説それ自体を対象とする言説の次元へとみずからをおかざるをえない。メタ的な言説が禁じられたこの空間のなかで、通俗的な記号として流通するシュルレアリスムを斥けるのではなく、それとの齟齬のなかにみずからのシュルレアリスムを記入すること、あるいは齟齬こそを積極的に生産していくこと。——それこそがシュルレアリスムを語ることの困難であり、また魅惑でもあるだろう。

(山形大学)

戦後ドイツのラジオドラマ

渡辺将尚

ドイツのラジオドラマは、1950年代に最盛期を迎えるが、60年代に入ると急速に衰退する。この急速な衰退の原因をテレビの普及によって説明しようとする研究書、あるいは解説書も見られる。しかし、この見解には疑問を差し挟まないわけにはいかない——ラジオが、テレビの登場までの単なる代替物なら、ラジオで活躍した作家たちはこぞってテレビドラマに取り組んだはずである。ところが、彼らがつぎに向かったのは紙媒体であった。彼らがラジオドラマから離れていったのは、ラジオドラマに見いだされた意義が機能を失い、それに代わる新たな意義が紙媒体において発見されたからではないのだろうか。

この関心のもとに取り上げたいのが、マルティン・ヴァルザーである。彼は、最初の長編小説『フィリップスブルクの結婚』（1957年）が出る以前の1951年から56年の間に盛んにラジオドラマを執筆していた。本報告では、短い期間ではあるが、彼がラジオドラマに取り組んだ時期を前半と後半に分け、それぞれ1つずつ作品を検討していきたい。

まず最初に取り上げるのは、1952年に放送された「愚か者たち」である。これは、終戦直後の住宅難をテーマに、劣悪な住環境に置かれ、よりよい住宅の提供を求めて役所に集まる人々を描いたものである。形式的には舞台上での演劇がかなり意識されている。

この作品独自の特徴は、どのようなところにあるのだろうか。最初に挙げられるのは、登場人物すべてが名前を持たないという点である。後に見る引用にあるように、「第1の話し手」、「第2の話し手」等と表されているに過ぎない。台本を見ることなく、耳だけで聞いている聴取者には、誰が話しているか分からなくなる場面もしばしばである。登場人物たちは、それぞれ自らの主張を述べるだけで、会話をすることも、互いの名を呼び合うこともない。聴取者には、彼らが直面している問題が何なのかが示されるだけである。つまり、扱われているテーマは戦後の住宅難というきわめて現実的なものでありながら、その表現の仕方には逆に現実感を排除するような仕掛けがなされていることになる。

この作品には、ラジオドラマにしかできない独自の工夫も見ることができる。以下の引用は、地下室で寒さに震える人々を代弁する「地下室のコーラス」に呼応する「アンサーコーラス」のセリフである。

アンサーコーラス：まだありつけない / よりよい住みかにはまだありつけない / それには金が必要だが、われわれはもっていない / われわれはもっていない / われわれはもっていない / われわれはもっていない / われわれはもっていない……

第1の話し手 : レコードが音飛びを起こしています / すみません、すぐに直ります

ここでは、人々の生活のひずみ、あるいは行き詰まりといったものが、レコードの音飛び、すなわち機械の不具合によって、象徴的に表現されている。しかし、この技巧はさらに大きな意味を持っている。それは、聴取者にこの問題から距離を取らせる、別の言い方をすれば、感情移入をさせないということである。アンサーコーラスの最後のセリフ「われわれはもっていない」は、それだけであれば、たしかに悲惨な状況として聴取者の同情を誘うこともできるが、音飛びによって繰り返されることで、また、「第1の話し手」が「音飛び」という住宅難と何の関係もない言葉を口にするすることで、聴取者はいったんその問題から引き離されることになる。この、対象から距離を取らせることで、逆にその対象をとりまく問題について考えることを促すというのは、劇作家ベルトルト・ブレヒトが実践した、まさに「異化効果」である。「異化効果」とは、現実を、誇張などによりいつもと違ったように見せることで、観客に距離を取らせ、そのことによって現実にある問題を意識させ、考えてもらおうとするものである。

ところが、この後の作品では、このようなラジオドラマ特有の技法が完全に影をひそめる。1955年放送の「際限のない午後」を検討してみよう。この作品は、予定していた訪問者が来ないことから、思いがけず2人だけの時間ができた夫婦が、これまで表に現れてこなかった夫婦間の問題について改めて考えざるを得なくなるという内容である。

主人公である夫婦には、名前がつけられている。エドゥアルトとギーザであ

る。それはドラマの最初にナレーションによって紹介されるが、ドラマ中2人が互いの名前を何度も呼び合うことによって、聴取者にさらに印象づけられる。また、両者の言葉は、すれ違うことがあるものの、相手の発言に対応し、会話の体をなしている。この点は、名前のない登場人物たちが自らの主張をくりかえす「愚か者たち」とはまったく異なるものである。

では、表現上の特徴についてはどうだろうか。この作品は、全体がほぼ会話のみで成り立っている。「愚か者たち」と異なり、コーラスによる歌の挿入はない。代わりに挿入されるのは効果音である。これらの効果音は、現実に存在する音のみが使用されており、さらに、音の遠近・反響等を忠実に再現することによって、会話が展開されている場（卓球台を置いた部屋の中）の臨場感を出そうとしている。これにより聴取者は、登場人物たちがいるのがどのような空間なのか、あるいはどれほどの広さなのか、等についてまで、ある程度の感覚をつかむことが可能になる。つまり、夫婦間の問題というきわめて日常的なテーマを扱うこの作品は、その表現の仕方においても、徹底して臨場感、言い換えれば現実感を出す方法が取られている。その方法は、効果音を巧みに使用しているわけだから、ラジオの特性を最大限に生かすことによって作り出されているとも言える。先に、「愚か者たち」のところで、住宅難という現実的な問題を扱いながら、その表現法からは現実感が排除され、そのことによって異化効果が生み出されている、と述べた。その考え方にしたがえば、「際限のない午後」では、異化効果は働いていないことになる。

「際限のない午後」は、「愚か者たち」から一転して、リアリスティックに場面を伝えることを目指している。それは、「際限のない午後」において、より日常的なテーマが取り上げられていることと連動している。しかし、どうやら、この手のリアリズムは、ヴァルザーの望むところではなかったようである。このことは、その後の散文作品を参照すれば明らかになる。1987年に出版された『ドルレとヴォルフ』を見てみよう。これは、統一前の西ドイツを舞台に、東独から送り込まれたスパイであるヴォルフと、もともと西の人間である妻ドルレの姿を描いたものである。以下の引用は、警察に出頭し、自らがスパイであることを明かそうと決心したヴォルフが、弁護士のもとを訪ねる場面である。彼はまず、自らの告白を友人の話として始める。

……ヴォルフは言った、「私の友人、というより私の最も親しい友人のことな

のですが、彼が昨日私のところへやってきました。来たというより、むしろ急に飛び込んできたという感じです。どちらにせよ、彼が突然ドアのところ立って言ったとき、私は実に驚きました……」

ヴォルフが語る内容を、ここでは直接話法で訳出した。しかし、ドイツ語原文では、この部分は間接話法になっている。しかも、ここで用いられている動詞は「接続法1式」である。接続法1式は、主として間接話法に現れる動詞の形で、語り手が話の内容・真偽のほどをまったく棚上げにした状態で、読み手、あるいは聞き手に伝えるものである。したがって、これはかぎかっこ付きの直接話法で引用したのとまったく同じ機能を持つが、大きな違いは、主語が3人称で示されるという点にある。読者は、その場に居合わせたように会話を体験するのではなく、会話が行われた状況に関する報告を間接的に聞かされることになるのである。この作品では、直接話法も若干は登場するが、会話の場面が描写される場合、多くはこのような接続法を伴った間接話法が用いられている。

これと同様の手法は、これほど極端でないまでも、最初の長編小説『フィリップスブルクの結婚』でも随所に見ることができる。ということは、これが、ヴァルザーがラジオドラマを離れ、紙媒体に移行した当初から模索していたものであるということになる。ところが、間接話法によって読者を物語に間接的にのみ立ち合わせるといふ手法は、「愚か者たち」から「際限のない午後」への発展の過程を、ふたたび逆戻りすることということをも意味している。なぜなら、ラジオの特性を最大限に生かして獲得した臨場感（これがラジオに見いだした意義であるが）を、ふたたび捨て去っていることになるからである。

「際限のない午後」で取り上げられた、日常的な事柄に潜む問題は、その後の作品においても繰り返し現れる、ヴァルザーが好んで取り上げるモチーフである。「際限のない午後」も、テーマという点に限定すれば、後の作品と同一線上にあると言える。しかし、日常の問題に徹し、ラジオの特性を最大限に利用してそれを表現しようとした瞬間、「際限のない午後」はリアリスティックに凝り固まってしまった。このリアリスティックな表現は、「愚か者たち」で成功していた、異化効果を完全に無効なものにした。それをふたたび復活させる方向で出発したのが、彼の紙媒体における初期作品であったと言えるだろう。ラジオの特性を最大限に生かしたというまさにそのことが、皮肉にもヴァルザーにおけるラジオドラマ終焉のきっかけを用意したのである。（山形大学）

フランスの絵物語におけるフキダシ使用への抵抗

森田 直子

「声とテキスト」という観点からコミックス¹を考察しようとするとき、登場人物の発話を文字化し、円や方形で囲んだフキダシのことがまず念頭に浮かぶ。フキダシの存在は、コマの連続などと並んでコミックスを特徴づけるものである。それはたとえば、イタリア語でフキダシを意味する *fumetto* (=小さな煙) という語が、コミックスそのものを指して用いられることにも表れている。フキダシは登場人物の発言や考えを示すだけでなく、声の大小や声調、発言の順序などを示すための細かな表現体系を備えている。かようにコミックスには不可欠の要素であるフキダシが、フランスのバンド・デシネおよびその前身をなす絵物語においてなかなか普及しなかったという事実がある²。フランスではなぜフキダシの導入が遅れたのか。その原因の一端を探るのが本発表の目的であった。

フランス語でコミックスのフキダシは *phylactère*, *bulle*, *ballon* などと呼ばれるが、*phylactère* は、中世以来の宗教美術などに見られる、巻物やリボンの形をした「発話の銘文」を指す用語でもある。メイヤー・シャピロは「絵のなかの文字 (“Script in Pictures: Semiotics of Visual Language”)」において、絵のなかの人物の発話行為が、文字の書かれた (または文字不在の) 巻物によって表わされている例を多く挙げ、巻物 (*roll*) と人物のせりふ・役割 (*role*) との関連に触れている³。こうした「発話の銘文 *speech scroll*」の伝統は、イギリスの諷刺画で 18 世紀以降さかんに用いられ、現在コミックスの一要素となっている「フキダシ *speech balloon*」とどの程度まで連続性を持っているのであろうか。絵と文字とは異なる記号体系に属しており、文字の導入は絵画空間に不調和をもたらす可能性があるが、シャピロは、絵のなかの文字がしばし

¹ 本稿では、日本のまんが、フランスのバンド・デシネ、アメリカン・コミックスなどの総称としてコミックスという呼称を用いる。

² *bande dessinée* という用語がフランスで使われ始めるのは 1930 年代であるため、本稿で主に対象とする 1920 年代までの作品については「絵物語」という呼称を採用した。

³ Meyer Schapiro, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Languages*, New York: George Braziller, 1996 に収録。木俣元一による日本語訳・解題がある (「絵のなかの文字: 視覚言語の記号学」『西洋美術研究』2003, No. 9, pp.22-46)。

ば絵画空間内で物質的実在感を持つように描かれることを指摘している。一方で、諷刺画やコミックスにおけるフキダシが、コマのなかの絵画空間には属さない異質かつ平面的なゾーンを作り出していることを考えれば⁴、フキダシは西洋絵画の正統的な流れからは外れる「マージナルな」ジャンル（時事的な話題を扱う諷刺画、絵物語、コミックス）に固有のものとして、発話の銘文とは区別すべきだろう。形式の面では発話の銘文からフキダシへの顕著な連続性が認められるものの、記号としてのありかたや文化的コンテクストの点で、フキダシは独自の表現形式として分化していったといえる⁵。

フキダシはイギリスの諷刺画において18世紀に一般化した⁶が、フランスはその影響を受けることがほとんどなかった。ボードレーが「フランスの諷刺画家たち数人」（1857）のなかでフキダシのことを「古い手法」と呼んでいるのは、「発話の銘文」のほうを念頭においてのことと思われる⁶。フランス語圏における絵物語の草分けとみなされているのはジュネーヴのロドルフ・テプフェール（1799-1846）であるが、テプフェールも意図的にフキダシを用いなかったためか、シャム、ドレ、ナダールらフランスの挿絵画家による絵物語から、クリストフの「フヌイヤール一家」（1889-1893）やパンションの「ベカシーヌ」（1905-1915）などの人気シリーズに至るまで、明らかにテプフェールの影響を受けた絵物語にフキダシは見あたらない。フランスでフキダシが使われ始めるのはアメリカン・コミックスがヨーロッパで多く翻案され、ブームとなる1920年代以降である。以下、その流れを概観してみよう。

ロドルフ・テプフェールは画家であった父親ともどもイギリス文化に深く親しみ、フキダシという形式にも馴染みがあった。しかし、テプフェールの「版画物語」では、線描画の下に手書きのキャプションが添えられ、フキダシは用いられていない。線で区切られた絵と文とは、転写石版という技法で単色印刷

⁴ この点について注意を喚起していただいた齊藤哲也氏に感謝します。

⁵ この仮説については、ワークショップ終了後に東北大学の岩田美喜氏より提供された情報に多くを負っている。シェイクスピア時代の芝居の版本には、タイトルページにおいて作品の見どころを1コマ漫画形式で説明する趣向のものが多いとのことで、1610年代に刊行された版本のタイトルページにおける、「発話の銘文」のおもかげを強く残したリボン状のフキダシの使用例についてご教示いただいた。発話の銘文とフキダシの「形式上」の連続性について物語る貴重な例である。

⁶ ボードレーは同論文において、フランスの諷刺画家グランヴィルはこの手法をしばしば用いたと述べているが、実際にグランヴィルがフキダシを用いた例は「カリカチュール」誌1832年11月22日号の石版画一点しか見つかっていない（Annie Renonciat, *J.J. Grandville*, Paris : ACR Édition-Vilo, 1985, p.86）。

されている。キャプション形式が採用されたのは、まずは見やすさ・読みやすさを配慮してのことであろう。仮にフキダシが使われていたとすれば、複数コマに分けられた線描画のなかにさらにフキダシの外郭と手書き文字が加わって、かなり雑然とした印象になったはずである。なお、テプフェールが版画物語の手本と見なしていたホガースの連作版画（『放蕩者一代記』など）⁷やエピナール版画でもフキダシは用いられていない。

ヨーロッパの絵物語においてキャプション形式が多く見られることはまた、文学の伝統の重視、文章と図像の序列関係の明確化などとしても説明できる。フキダシを採用すれば、テキストは対話に還元され、描写などの文学的表現の機会が減じることになる。また、アメリカではコミックスを読むことが早い段階で家族での娯楽となったが、ヨーロッパでは絵物語・コミックスが子供向けであった時期が長かったため、フキダシというアメリカ文化への抵抗は購買者たる親の意向の反映とも考えられる。キャプション形式の絵物語のモデルとしては、ほかにドイツのヴィルヘルム・ブッシュの『マックスとモーリス』（1865）も挙げられる。この作品では、各々の絵の下に、脚韻を踏んだ文が2行ずつ添えられている。このスタイルは文学性・教育的効果の点から広く支持されたようで、例えばイタリアの草創期コミックス作家アントニオ・ルビノも、アメリカン・コミックスの翻案にあたってはフキダシを『マックスとモーリス』風の韻文キャプションに置き換えるのを常とし、はじめてフキダシを採用し始めたのは1934年だった⁸。

アメリカにおいては、アウトコールドの「イエロー・キッド」（1896年よりフキダシ使用）を嚆矢としてフキダシが急速に普及していった。フランスでは、フキダシを使った最古の例が1908年に見られるものの⁹、フキダシを最初に体系的に用いたのはアラン・サン＝トガンの人気シリーズ「ジグとピュス」

⁷ よく知られるように、ホガースは自分の描く絵を演劇の舞台に見立てており（1833年刊の自叙伝による）、巨匠ホガースの影響下にあったギルレイやクルークシャンクらの諷刺画において、フキダシはやはり演劇モデルに従い人物の身振りと呼応するものとして書きつけられたと考えられる。ここで詳述するゆとりはないが、テプフェールはホガース、ディドロ他から得た演劇的身振りや観相学への関心を版画物語の制作に反映させている。テプフェールにおける「絵物語＝無声劇」モデルが断絶したのち、20世紀初頭のフキダシ普及を経て「コミックス＝トーキー映画」モデルにとって替わるといえば図式的かつ乱暴すぎるだろうか。

⁸ Annie Renonciat, « Imagiers de l'enfance » in *Maîtres de la bande dessinée européenne*, BN/Seuil, 2000, p.44.

⁹ L'article « phylactère », Patrick Gaumer et Claude Moliterni, *Dictionnaire mondial de la Bande dessinée*, Larousse, 2001, p.620.

(1925-1956) であり、一般に広まるのは 1930 年代以降とされる。ベルギーでは、エルジェが「タンタン、ソヴィエトへ行く」(1929) から体系的にフキダシを用いるようになっていたが、この作品が 1930 年にフランスのカトリック系少年雑誌に再録された際、原作のフキダシは残したまま、一つ一つのコマの下に活字のキャプションが追加された。しかし、キャプションの内容は、コマ内の図像とフキダシの内容に対してつねに遅れるか先走るかしており、中にはコマの中身とキャプションとが矛盾をきたしている箇所もあり、物語としての読解が著しく阻害されている¹⁰。このような抵抗を経て、ついにフランスでもフキダシが定着したのは、文章表現よりも視覚表現に依存したユーモアや物語展開を主軸としたアメリカン・コミックスの普及の結果と見ることができる。なお、上述のエルジェによる『タンタンの冒険』が始まった時期は、映画がトーキーに移りつつあった時期でもある。エルジェが自作を（文学や絵画ではなく）映画になぞらえて語る習慣を持っていたことは、偶然にせよ、興味深い事実である¹¹。

(東北大学)

¹⁰ Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Champs Flammarion, 1998, p.121 に抜粋が掲載されている。

¹¹ *Ibid.*, pp.120-122.

Le Procès de condamnation de Jeanne d'Arc Source de la création littéraire

Makiko NAKAZATO

Introduction

Depuis plus de cinq cents ans, Jeanne d'Arc inspire d'innombrables écrivains. Au XV^e siècle, Christine de Pisan et François Villon mentionnaient déjà ses exploits dans leur poème, mais c'est après la Révolution française que les œuvres littéraires lui étant consacrées se sont multipliées. Citons ici quelques exemples : *La Pucelle d'Orléans* (1801) de Friedrich von Schiller, *Jeanne d'Arc : Drame en trois pièces* (1897) et *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910) de Charles Péguy, *Vie de Jeanne d'Arc* (1908) d'Anatole France, *Sainte Jeanne* (1924) de Bernard Shaw, *Jeanne relapse et sainte* (1929) de Georges Bernanos, *Jeanne au bûcher* (1939) de Paul Claudel, *L'Alouette* (1953) de Jean Anouilh, *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* (1954) de Bertolt Brecht, etc.

Jeanne d'Arc demeure ainsi un sujet privilégié dans la création littéraire contemporaine. Contrairement à la portée de son legs, son existence a été brève et éphémère.

Jeanne est née en 1412, au cours de la guerre de Cent Ans, à Domrémy, en Lorraine. Ses parents étaient laboureurs. Elle a commencé à entendre des voix célestes à l'âge de treize ans. Sainte Catherine et sainte Marguerite ainsi que l'archange saint Michel lui auraient dit de libérer le royaume de France de la domination des Anglais. Pour répondre aux appels de Dieu, elle vient trouver le dauphin Charles, en mars 1429, au château de Chinon où elle lui demande audience. La même année, elle a réussi à lever le siège d'Orléans en avril et à faire sacrer le roi Charles VII dans la cathédrale de Reims en juillet. Mais avant de mener à bien sa mission, elle est capturée par les Bourguignons à Compiègne en mai 1430 et est ensuite emprisonnée à Rouen en novembre. Après cinq mois de procès en hérésie,

elle est condamnée au bûcher sur la place du Vieux-Marché à Rouen, le 30 mai 1431. Elle n'avait alors que dix-neuf ans.

Un aperçu de sa vie explique en quelque mesure pourquoi elle ne cesse de séduire bien des écrivains. Cependant, si l'on s'intéresse aux œuvres modernes inspirées par cette jeune fille, on réalise que la publication de son procès a été un événement décisif pour la création littéraire à son sujet. Une fois que Quicherat a édité et publié le procès dans les années 1840, Jeanne est sortie de la sphère de la légende pour entrer dans celle de la réalité historique. Comme le dit Bernard Shaw, la publication a donné lieu à sa popularité et entraîné la modification de ses représentations littéraires :

Jusqu'alors, les représentations littéraires de la Pucelle étaient légendaires. Mais en 1841, la publication par Quicherat des comptes-rendus de son procès et de sa réhabilitation ont [*sic*] placé le sujet dans une nouvelle perspective. Ces documents entièrement vrais ont suscité pour Jeanne l'intérêt vivant qui manquait au pastiche homérique de Voltaire et à l'absurdité romantique de Schiller¹.

La plupart des œuvres modernes autour de Jeanne ont pour toile de fond son procès de condamnation. Si ce procès n'avait pas été publié, quelques-unes d'entre elles n'auraient jamais existé, et d'autres auraient été composées très différemment.

Les manuscrits du procès de 1431 ont pu être conservés et nous ont été transmis grâce au travail des scribes. Jusqu'à nos jours, trois éditions critiques du procès, complètes et fiables, sont parues en France. À l'édition de Jules Quicherat des années 1840, ont succédé celle de Pierre Champion dans les années 1920 et celle de Pierre Tisset dans les années 1960.

Jusqu'à quel point le texte du procès ainsi publié est-il fidèle à la réalité ? D'après le théologien Jean Guitton², il nous fournit sur Jeanne

¹ Bernard SHAW, « Préface », *Sainte Jeanne* [1924], Texte français Anika Scherrer, L'Arche, 1997, p. 37.

² Jean GUITTON, « Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton », *Études*

« une photographie d'une exactitude indiscutable ». À la différence des paroles de Jésus, pour la conservation et la transmission desquelles « la mémoire des récitateurs est intervenue », celles de Jeanne « étaient transcrites *telles quelles*, [...] avec une authenticité fort rare ».

Il nous est difficile d'avoir autant confiance que Jean Guitton quant à la fidélité du texte du procès, mais nous considérons qu'il rapporte les interrogatoires avec quasi-exactitude, quand on se fonde sur le témoignage du notaire Guillaume Manchon qui, en 1456, convoqué au procès de réhabilitation de Jeanne, a affirmé l'honnêteté du travail qu'il avait exécuté lors du procès de 1431 :

J'ai été notaire au procès de Jeanne depuis le commencement jusqu'à la fin, et avec moi maître Guillaume Colles, dit Boisguillaume... En écrivant ce procès, je reçus souvent des reproches de monseigneur de Beauvais et des juges qui voulaient me contraindre à écrire selon leur imagination et contre l'entendement de Jeanne. Quand il y avait quelque chose qui ne leur plaisait pas, ils défendaient de l'écrire en disant que cela ne servait pas au procès ; mais je n'écrivis jamais que selon mon entendement et conscience³.

Dans cet article, nous examinerons trois pièces de théâtre du XX^e siècle qui s'inspirent du procès de condamnation de Jeanne d'Arc. Il s'agira surtout d'éclairer les rapports qui existent entre ces œuvres littéraires et leur source qu'est le procès-verbal. Nous pourrons ainsi observer la façon dont les écrivains modernes ont forgé le mythe littéraire de Jeanne d'Arc à partir d'une réalité historique.

1. La scène de l'abjuration

Dans les œuvres littéraires portant sur le procès de Jeanne d'Arc, c'est à travers la scène de l'abjuration que l'originalité de chaque auteur est

cinématographiques, Jeanne d'Arc à l'écran, N^{os} 18-19, automne 1962, p. 86.

³ Régine PERNOUD, *Vie et Mort de Jeanne d'Arc : Les témoignages du procès de réhabilitation, 1450-1456*, Hachette, 1953, p. 71.

clairement mise en relief. Les écrivains interprètent et recomposent à leur manière la scène où Jeanne reconnaît ses fautes et abjure momentanément au bout de cinq mois de procès. Pour illustrer nos propos, nous étudierons d'abord comment est traitée cette scène dans les trois pièces de théâtre suivantes : *L'Alouette* de Jean Anouilh, *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* de Bertolt Brecht et *Jeanne et les juges* de Thierry Maulnier. Et, dans un deuxième temps, nous examinerons le passage correspondant dans le texte du procès, publié par Pierre Tisset.

Dans *L'Alouette* d'Anouilh, Jeanne ne peut plus entendre les voix célestes après sa capture par les Bourguignons à Compiègne. Pourtant, elle continue à braver les juges et à refuser d'abjurer : elle fait toujours confiance aux voix qu'elle croit avoir entendues jadis. Cependant, cette assurance la quitte une fois que l'Inquisiteur réclame son excommunication et sa remise au bras séculier. Espérant la sauver du danger d'excommunication et de supplice, Pierre Cauchon, ordonnateur du procès, l'exhorte à l'abjuration. Finalement convaincue, Jeanne signe d'une croix l'acte d'abjuration car elle ne sait pas écrire. Par la suite, seule dans sa prison, elle adresse la parole à l'archange et aux deux saintes :

Jeanne, seule : Monseigneur saint Michel, mesdames Catherine et Marguerite, vous ne me parlerez donc plus ? Pourquoi m'avez-vous laissée seule depuis que les Anglais m'ont prise ? Vous étiez là pour me conduire à la victoire, mais c'est surtout dans la peine que j'avais besoin de vous. [...]

Après tout, je n'étais peut-être qu'orgueilleuse ?... Après tout, c'est moi qui ai peut-être tout inventé ? [...]

Un silence encore, elle murmure :

Cela devait être un peu trop grand pour moi, cette histoire⁴...

Comme elle n'a toujours pas de réponse, Jeanne en arrive à se demander si elle a vraiment entendu ses voix. Mais elle reprend confiance au cours de

⁴ Jean ANOUILH, *L'Alouette* [1953], *Théâtre II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 81.

son entretien avec le comte de Warwick qui est venu la voir dans sa prison, et s'adresse à Dieu de la façon suivante :

Vous vous taisiez, mon Dieu, et tous ces prêtres parlaient en même temps, embrouillant tout avec leurs mots. Mais quand vous vous taisez, vous me l'avez fait dire au début par Mgr saint Michel, c'est quand vous nous faites le plus confiance. C'est quand vous nous laissez assumer tout seuls (*Ibid.*, p. 84).

Elle se rappelle ainsi ce que signifie le silence de Dieu ; le silence témoigne que le Tout-Puissant a une confiance absolue en elle. Elle retire son abjuration et choisit le supplice au bûcher.

L'œuvre de Brecht décrit non seulement le déroulement des séances d'interrogatoire mais aussi l'intérêt qu'y prend la population de Rouen sous l'occupation de l'armée anglaise. Jeanne se résigne à l'abjuration quand elle tombe malade et n'entend plus ses voix. C'est également le moment où elle retire sa confiance aux habitants de Rouen : elle se doute bien que les Rouennais fêtent le jour férié sans plus se soucier d'elle. Maître Érard rapporte sa situation à Cauchon : « Maintenant, elle n'arrête pas de demander comment la population accueille son procès — avec émotion ou indifférence. [...] Elle est très inquiète parce que ses voix sont absentes⁵. » Dans cette œuvre, les voix célestes reflètent le sentiment de solidarité que Jeanne éprouve à l'égard du peuple. Quand elle se croit oubliée ou abandonnée, elle ne parvient pas à entendre ses voix. Elle signe donc une rétractation pour reconnaître que ses voix l'ont mystifiée : « Oui, je vois bien qu'elles m'ont abusée (*Ibid.*, p. 240). »

Cependant, à la suite de l'abjuration publique de Jeanne, les Rouennais s'insurgent contre la domination des Anglais. Ils s'assemblent sur le port pour se battre avec des marins anglais, et donnent l'assaut à des postes de garde de l'occupant. Jeanne entend les cris du peuple pour lequel elle retrouve alors son sentiment de solidarité. En même temps, elle

⁵ Bertolt BRECHT, *Le Procès de Jeanne d'Arc à Rouen, 1431* [1954], Texte français Claude Yersin, *Théâtre complet, Tome 7*, L'Arche, 1994, p. 238.

recommence à entendre les voix célestes. Reprenant son habit masculin, elle revient sur sa décision en présence de Cauchon :

Jeanne : [...] Je ne me suis rétractée que par peur du feu. Mais dans la bataille, je ne craignais pas le feu, car je n'y étais pas seule, au contraire mes gens étaient autour de moi. Seulement, voilà que j'ai douté du peuple, comme si je mourais et qu'ils n'y prenaient pas garde et buvaient leur vin. Mais eux, ils savaient tout de moi, toujours, alors rien n'était inutile (*Ibid.*, p. 245-246).

Jeanne est brûlée vive sur la place du Vieux-Marché à Rouen. Elle est alors convaincue que le royaume de France sera libéré de la domination anglaise après sa mort.

L'originalité de *Jeanne et les juges* de Maulnier consiste dans le fait que les rôles des deux saintes, Catherine et Marguerite, et de l'archange saint Michel sont joués par des acteurs sur la scène. Ces trois personnages savent que Jeanne est traquée par ses juges, mais ils continuent à l'observer de loin, sans se présenter devant elle ni lui adresser la parole, dans l'intention de la mettre à l'épreuve. Délaissée par le roi Charles, ses compagnons d'armes et le peuple, Jeanne accepte finalement de signer l'acte d'abjuration. Et, quelque temps après, dans sa prison, une certaine voix vient la reconforter et la décider au supplice du bûcher. C'est l'autre Jeanne qui lui parle :

L'autre Jeanne : Jeanne, je t'appelle à ton dernier combat. Reprends l'habit qui convient au combat. Reprends l'habit d'homme.

Jeanne : Je leur ai fait serment...

L'autre Jeanne : Nul serment ne vaut s'il est fait par contrainte. Reprends ton courage, reprends ta vérité, reprends la bataille. Reprends l'habit d'homme ! Es-tu prête ?

Jeanne : Je suis prête⁶.

⁶ Thierry MAULNIER, *Jeanne et les juges* [1949], Gallimard, 1951, p. 184.

2. L'abjuration dans le procès-verbal

L'abjuration temporaire de Jeanne d'Arc, que chaque auteur interprète à sa manière, est l'une des scènes les plus mystérieuses dans l'ensemble du procès. Le 24 mai 1431, on dresse un échafaud et des tribunes dans le cimetière Saint-Ouen de Rouen. De nombreux juges et assesseurs ainsi que la foule assistent à cette scène. Jeanne y est convoquée et amenée sur une tribune. D'abord, maître Guillaume Érard lui fait un sermon d'exhortation, mais elle ne lui obéit pas. Ensuite, Pierre Cauchon commence la lecture de la sentence, au milieu de laquelle elle finit par se soumettre :

Et après ce, comme la sentence fut encommencee a luire, elle dist qu'elle vouloit tenir tout ce que les juges et l'Eglise voudroient dire et sentencier, et obeir du tout a l'ordonnance et volenté d'eulx.

Et alors, en la presence des dessusdiz et grant multitude de gens qui la estoient, elle révoqua et fist son abiuracion en la maniere qui ensuit.

Et dist plusieurs fois que, puisque les gens d'Eglise disoient que ses apparicions et revelacions n'estoient point a soustenir ne a croire, elle ne les vouloit soustenir ; mais du tout s'en rapportoit aux juges et a nostre mere Sainte Eglise⁷.

Dans les comptes-rendus du procès, ces propos de Jeanne sont suivis par la cédula d'abjuration, une lettre d'une cinquantaine de lignes, signée de son prénom « JEHANNE » et d'une croix.

Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, nous considérons en principe que le texte du procès est fidèle à la réalité, mais on doit probablement faire exception de la scène de l'abjuration : plusieurs des assesseurs qui y avaient assisté ont déclaré, lors du procès de réhabilitation de 1456, que la cédula qui avait été lue à Jeanne n'avait été qu'une petite lettre comportant environs sept lignes. Il y a donc eu une « substitution de textes entre la cédula contenue dans le texte du procès et la lettre remise à

⁷ Pierre TISSET, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc, Tome 1 (Texte)*, Société de l'Histoire de France, Sciences Humaines, 1960, p. 388.

Jeanne et que celle-ci devait finir par signer d'une croix⁸ ».

Au soupçon sur le texte de la cédule, vient s'ajouter la question de la croix que Jeanne a mise à côté de son prénom : l'existence de ce signe rend la signification de la scène de l'abjuration encore plus énigmatique et ambiguë. Dans sa vie guerrière, la croix était un signe convenu entre elle et ses compagnons. Analphabète, elle dictait ses lettres, et sur quelques-unes de ces missives, elle traçait une croix pour que leur destinataire ne suive pas les ordres qu'elle y avait donnés. Elle l'évoque dans son interrogatoire du 1^{er} mars :

Interrogée si elle avait coutume de mettre sur ses lettres ces noms, JÉSUS MARIE, avec une croix :

Elle répondit que dans certaines elle les mettait et quelquefois non ; et quelquefois elle mettait la croix en signe que celui de son parti à qui elle écrivait ne fît pas ce qu'elle lui écrivait⁹.

Si la croix mise sur la cédule d'abjuration signifie la négation, on doit penser que Jeanne n'a jamais abjuré.

De cette scène entourée de mystère, Anouilh, Brecht et Maulnier donnent leur interprétation originale. Néanmoins, ils jugent tous les trois que Jeanne a vraiment accepté d'abjurer et que sa défaillance momentanée résulte de l'absence des voix célestes. Or, d'après le procès-verbal, Jeanne n'a jamais cessé d'entendre ses voix tout au long des cinq mois de procès. Elle le croyait tout du moins. Lors des interrogatoires, elle se réfère aux voix à maintes reprises, comme en témoigne par exemple sa déposition du 9 mai :

Item dit qu'elle a demandé a ses voix s'elle sera arse, et que lesdictes voix luy ont respondu que elle se actende a nostre Sire ; et il luy aidera¹⁰.

⁸ PERNOUD, *Petite vie de Jeanne d'Arc*, Desclée de Brouwer, 1990, p. 118.

⁹ TISSET, *Procès de condamnation de Jeanne d'Arc, Tome 2 (Traduction et note)*, 1970, p. 82. Ce passage manque dans le texte en ancien français du tome 1, ce qui nous oblige à consulter la traduction en français moderne du tome 2.

¹⁰ TISSET, *Procès, Tome 1*, p. 349-350.

Les trois écrivains modernes racontent l'histoire de l'abjuration par la Jeanne qui n'entend plus ses voix. Il en va de même pour Charles Péguy et Bernard Shaw. Ils soulignent tous la solitude de Jeanne, abandonnée par ses « inspirations divines ». Cependant, le procès-verbal ne présente pas la moindre trace de sa défiance à l'égard de ses voix. Ni Jeanne elle-même ni les juges ne semblent douter de leur véracité.

Jean Guitton fait remarquer qu'à l'époque de Jeanne, les filles ayant des révélations n'étaient pas rares et que dans son procès, il s'agissait seulement de savoir si les siennes venaient du diable ou de Dieu¹¹. L'absence des voix, qui caractérise la plupart des textes contemporains sur Jeanne, n'est rien d'autre que le reflet des mentalités des temps modernes.

Il se peut évidemment que les œuvres littéraires qui portent sur le procès de condamnation de Jeanne d'Arc ne visent pas à la représentation fidèle de l'événement. Quand les auteurs composent leur ouvrage à partir de certaines sources, ils ont le droit de les interpréter en les replaçant parfois dans un nouveau contexte. Or, si l'on s'intéresse aux rapports entre les œuvres littéraires sur le procès de Jeanne et leur source qu'est le procès-verbal, on doit bien admettre que les auteurs n'ont pas toujours eu un accès direct aux éditions critiques. Même s'ils citent les dépositions de Jeanne dans leur ouvrage, cela ne veut pas nécessairement dire qu'ils ont consulté Quicherat, Champion ou Tisset. Au fur et à mesure de la publication de leurs éditions critiques, beaucoup d'admirateurs de Jeanne en ont fait paraître des versions abrégées et des traductions approximatives pour vulgariser son procès¹². Du XIX^e siècle au XX^e siècle, les progrès techniques dans les recherches en Histoire ont permis la publication des éditions critiques, complètes et fiables, mais pendant cette période, on ne s'acheminait pas forcément vers la connaissance exacte du procès. Les images de la Pucelle devant les juges se sont établies non seulement à travers les documents historiques, mais aussi par des imaginations et des passions.

¹¹ GUITTON, *Problème et mystère de Jeanne d'Arc*, P. Fayard, 1961, p. 151-152.

¹² Pierre MAROT, « Avant-propos », dans TISSET, *Procès, Tome 2*, p. XI-XII.

Jules Michelet, dans son *Jeanne d'Arc*, est lui aussi loin de reproduire fidèlement la réalité, en faisant entrer la jeune femme dans la catégorie des héros incarnant le peuple.

3. L'influence de Michelet

Michelet consacre deux chapitres du tome V de son *Histoire de France* (1841) à la vie de Jeanne d'Arc. Il consulte surtout les *Chroniques et procès de la Pucelle* (1827) de Buchon pour citer des interrogatoires, mais l'image de Jeanne qu'il présente se compose en grande partie de son imagination.

D'après Michelet, Jeanne restait seule et malade dans sa prison, le 18 avril, lorsque toute la ville de Rouen fêtait le jour de Pâques. Exclue de la fête chrétienne, elle désespérait, et l'idée de l'abjuration allait la prendre :

Pourquoi hélas ! viennent-ils donc si rarement dans un si grand besoin ? Pourquoi ces consolants visages des saintes n'apparaissent-ils plus que dans une douteuse lumière et chaque jour pâlissants ?... Cette délivrance tant promise, comment n'arrive-t-elle pas ?... Nul doute que la prisonnière ne se soit fait bien souvent ces questions [...]. Mais des anges qui ne tiennent point leur parole, sont-ce bien des anges de lumière ?... Espérons que cette horrible pensée ne lui traversa point l'esprit¹³.

Cette scène, que Michelet a inventée sans s'appuyer ni sur le texte du procès ni sur d'autres documents historiques, décrit le même état d'esprit de Jeanne que les œuvres littéraires examinées plus haut. On ne peut pas trouver l'archétype de la Jeanne abandonnée par ses voix dans les comptes-rendus du procès. C'est une figure qui se manifeste dans l'*Histoire de France*. Faut-il conclure de là que les écrivains modernes ont créé leur histoire de Jeanne à partir de l'ouvrage de Michelet sans se référer au procès-verbal ?

Certes, Michelet a exercé une forte influence sur la création

¹³ Jules MICHELET, *Jeanne d'Arc*, Perseides Éditions, 2004, p. 117.

littéraire : en écrivant *L'Alouette*, Anouilh a consulté notamment son ouvrage pour s'informer sur le procès¹⁴. Mais plutôt que d'insister sur la portée de son influence, il paraît pertinent de penser que les écrivains modernes, comme Michelet, partagent l'idée qui les a poussés tous à rechercher une Jeanne abandonnée par ses voix, même si cette figure n'est pas fidèle à la réalité.

4. Ressemblance avec Antigone

Plutôt que l'ouvrage de Michelet, ce serait le personnage d'Antigone de la mythologie grecque qui aurait influencé et orienté la création des figures littéraires de Jeanne d'Arc de façon plus positive. Il est tentant de supposer que son abjuration temporaire, résultant de sa défiance pour ses voix, est calquée sur la dernière hésitation d'Antigone devant la mort. D'un côté, la publication du procès a rendu les images de Jeanne plus réalistes, de l'autre, elle a permis de la comparer à cette héroïne mythique. On peut considérer la Jeanne qui brave les juges comme une réplique d'Antigone :

Quand les minutes du procès de Rouen furent publiées par les soins de Jules Quicherat, le rapprochement parut encore plus évident. Antigone devant le tyran, c'est Jeanne devant ses juges. Créon précurseur de Cauchon, quel beau parallèle¹⁵ !

En Europe, bien des écrivains modernes ont assimilé Jeanne d'Arc à la fille d'Œdipe. La citation suivante de Jean Cocteau illustre bien leur rapprochement dans son esprit :

Jeanne d'Arc est mon grand écrivain. Nul ne s'exprime mieux qu'elle, par la forme et par le fond. Sans doute se serait-elle émoussée, aurait-elle adopté un style. Telle qu'elle est c'est le style même et je ne

¹⁴ « Notice », *Théâtre II*, p. 1363.

¹⁵ Simone FRAISSE, *Le Mythe d'Antigone*, Armand Colin, 1974, p. 47.

cesse de lire et relire son procès. Antigone est mon autre sainte. Ces deux anarchistes conviennent à la gravité que j'aime¹⁶ [...]

Pour applaudir les représentations de l'*Antigone* de Sophocle, le jeune Charles Péguy va plusieurs fois au Théâtre-Français en 1893, et se rend même jusqu'au théâtre antique d'Orange en 1894. Quelques mois après son voyage à Orange, il se livre à la création de *Jeanne d'Arc : Drame en trois pièces* sur le modèle de la tragédie de Sophocle¹⁷. La première, intitulée « À Domrémy », s'ouvre par un échange entre Jeanne et son amie Hauviette. Ce dialogue peut être considéré comme une variante de la première scène d'*Antigone* avec les deux sœurs aux rôles contrastés : Antigone invite Ismène à ensevelir ensemble leur frère, malgré l'interdiction, tandis que celle-ci espère mener une vie paisible en se soumettant à la défense du roi Créon.

Jean Anouilh, quant à lui, après le succès de son *Antigone* des années 1940, crée en 1953 *L'Alouette* consacrée à Jeanne d'Arc en réponse aux propos du révérend père Paul Donœur : « Justement, Jeanne est l'Antigone chrétienne¹⁸. » La Jeanne d'Anouilh est donc une variante de sa propre Antigone.

On peut probablement expliquer l'omniprésence du thème de Jeanne d'Arc dans la littérature moderne à travers sa ressemblance avec Antigone. Pour beaucoup, l'histoire de Jeanne est une variante de la tragédie d'Antigone, dont les représentations et les adaptations sont innombrables. Il s'agit donc de savoir pourquoi l'imagination littéraire revient constamment à la figure d'Antigone.

Comme le remarque George Steiner, Antigone et un certain nombre d'autres figures de la mythologie grecque occupent une place primordiale dans la création littéraire de l'Occident : les écrivains imitent et recomposent sans cesse leur histoire archétypale. On pourrait y objecter que l'imagination occidentale a aussi engendré « des figures [...] archétypiques

¹⁶ Jean COCTEAU, *La Difficulté d'être* [1983], Édition du Rocher, 2003, p. 36-37.

¹⁷ FRAISSE, « Le Thème d'Antigone dans la pensée française au XIX^e et au XX^e siècles », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, juin 1966, p. 271.

¹⁸ ANOUILH, « Une inexplicable joie [1964] », *Théâtre II*, p. 1252.

qui possèdent la force de reproduction de la mythologie antique » telles, par exemple, Hamlet, Don Quichotte et Faust¹⁹. Mais si l'on compare le nombre d'adaptations et d'imitations pour chaque personnage, on doit admettre que Hamlet et Don Quichotte sont beaucoup moins reproduits que Œdipe, Ulysse, Agamemnon, Orphée ou Médée. Quant à Faust, « la vitalité autoengendrante » de son thème permet de le comparer aux personnages mythiques de la Grèce antique : « La succession des Faust de Marlowe et Goethe à Boulgakov, Valéry et Thomas Mann est l'équivalente de l'héritage de Mycènes et de Troie. » Steiner fait remarquer cependant que la légende du Docteur Faust n'est qu'« une variante chrétienne de l'archétype prométhéen » (*Ibid.*, p. 145).

Steiner tente une explication très révélatrice de la prédominance de la mythologie grecque. Selon lui, la grammaire des langues indo-européennes parlées aujourd'hui ne diffère pas tellement de la grammaire du grec ancien : les Occidentaux auraient hérité des Grecs antiques leur système mythologique ainsi que leur système linguistique. Comme le mythe et le langage sont nés et se sont développés parallèlement en Grèce, chaque élément de grammaire et de syntaxe se lie à une certaine situation mythique :

Je ne voudrais pas dissocier les mythes premiers, ceux qui donnent une forme visible et spectaculaire aux incertitudes de la parenté (le thème d'inceste), de l'évolution de la grammaire des cas. On peut repérer des traces de cette interaction dans les termes mêmes de « nominatif » (pensez à la grammaire dramatique de l'identité incertaine dans le thème d'Œdipe, dans la ruse syntactique à laquelle Ulysse a recours dans la caverne du Cyclope) et dans ceux de « génitif », de « vocatif » (*Ibid.*, p. 151).

Si la Mémoire joue un rôle plus important que les autres Muses, c'est parce que les passés sont essentiels dans le temps grammatical. Le mythe de

¹⁹ George STEINER, *Les Antigones* [1984], Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Gallimard, 1986, p. 144.

Narcisse correspond à la formation de la première personne du singulier (*Ibid.*). En revanche, les mythes et les légendes de la civilisation occidentale ne peuvent jamais avoir une parenté aussi étroite avec « les modes de discours » qui les véhiculent (*Ibid.*, p. 153). Par conséquent, ils ont beaucoup moins de « force de reproduction » que les mythes originaires de la Grèce antique.

Le mythe d'Antigone et de son antagoniste Créon est raconté à l'aide de la « grammaire d'Antigone-et-Créon ». Quand on assiste, dans le monde réel, à l'opposition entre les jeunes et les adultes ou au conflit de la justice et du droit, on se tourne vers ce mythe qui fournit « les mots, les images, les arguments, les synecdoques, les tropes et les métaphores » sans lesquels on n'arrive pas à décrire efficacement la situation (*Ibid.*).

Malheureusement, l'explication de Steiner demeure hypothétique : il n'y a aucun moyen de démontrer la naissance simultanée du mythe et du langage. Mais elle est tellement convaincante que nous ne pouvons pas l'écarter facilement. Nous nous permettons de la suivre pour analyser le phénomène Jeanne : si beaucoup d'écrivains modernes s'attachent au mythe de Jeanne d'Arc, c'est parce que ce mythe existe et évolue depuis toujours sous la forme d'un autre mythe. Pour raconter l'affrontement de Jeanne et de ses juges, les écrivains ont recours, intentionnellement ou non, à la « grammaire d'Antigone-et-Créon », qui régit profondément leur mode de perception et d'expression.

Conclusion

Après la publication du procès de condamnation, les représentations littéraires de Jeanne d'Arc sont devenues plutôt réalistes que légendaires. Mais les auteurs ne sont pas tout à fait fidèles au texte du procès. Les personnages littéraires de Jeanne se sont créés et développés surtout sous l'influence de la figure mythique d'Antigone. Et c'est également le procès de condamnation qui a favorisé la comparaison de ces deux héroïnes. Le procès a ainsi joué un rôle ambivalent, et a permis de construire davantage le « phénomène » Jeanne.

Université d'Iwate

Exil et « non-lieu »

– La description spatiale dans *Passages* d'Émile Ollivier –

Isao HIROMATSU

isao5352@hotmail.com

Introduction

En littérature dite post-coloniale ou émergente, la thématique du lieu d'appartenance se relie intimement à celle de l'histoire collective. Qu'elles soient périphériques ou semi-périphériques¹, les régions post-coloniales souffrent peu ou prou d'une crise d'identité, et ce surtout dans un contexte de la mondialisation politico-économique et culturelle où l'idée totalitaire ou centraliste ne peut plus garantir entièrement l'identité nationale (soit la même ou l'ipséité). Dans de telles circonstances, lesdits thèmes problématiques ne peuvent être négligés pour la remise en cause de la (re)construction de l'identité nationale sinon authentique au moins passagère². Ce constat pourrait s'observer sans difficulté dans des œuvres littéraires d'écrivains *diasporés* d'origine haïtienne. Pour eux qui sont sortis volontairement ou non de leur pays natal, (re)trouver leur *propre* lieu d'appartenance, de même que leur *propre* histoire collective, ne cesse d'être d'une importance primordiale.

Émile Ollivier (1940-2002) était l'un de ces diasporés haïtiens qui sont forcés de partir d'Haïti dans une période de la dictature duvaliérienne

¹ Nous nous référons ici à la notion de « semi-périphérie » proposée par un historien américain Immanuel WALLERSTEIN qui est l'un de fondateurs de la théorie postmarxiste du « système-monde ». Voir Immanuel WALLERSTEIN, *Comprendre le monde, introduction à l'analyse des systèmes-monde*, traduit par Camille Horsey avec la collaboration de François Gèze, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2004 (pour l'édition originale en anglais), 2009 (pour la présente édition).

² Pour la problématique de la reconquête de l'espace dans la littérature post-coloniale, voir surtout *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs, Afrique, Caraïbe, Canada*, textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 1999.

(1964-1986) pour s'installer à Montréal (1968). Perte et manque du pays natal, tentative difficile à accomplir de la (re)découverte de l'habitat identitaire, réévaluations de la situation de l'exil ou de la migration. Tous ces thèmes peuvent se retrouver disséminés dans quasiment tous ses romans dont la teneur mélancolique est plus qu'évidente. Entre autres romans, son troisième intitulé *Passages*³ est celui à travers lequel Ollivier a réussi à mettre en récit, en les approfondissant plus que jamais, ses réflexions sur le rapport entre l'exil et le lieu d'appartenance.

Désignant ici comme « non-lieu⁴ » la perte ou le manquement du lieu d'appartenance identitaire chez les exilés ou les migrants, le présent article se donne donc comme objectif de décortiquer les deux questions suivantes : 1) de quelles façons une telle situation de « non-lieu » est-elle décrite dans le roman *Passages* ? ; 2) quelle sorte de valeurs ou d'enjeux théoriques portent-elles la description du « non-lieu » et la tentative d'y suppléer ? Afin d'examiner ces problèmes-ci, nous procéderons principalement à trois démarches analytiques : l'analyse de la description du « non-lieu » sur le plan du contenu ; l'éclaircissement de la stratégie narrative qui domine ladite description ; finalement, des réflexions plus abstraites sur la valeur et l'enjeu théoriques du « non-lieu ».

I Récit de la mort et description du non-lieu

I-1. Port-à-l'Écu : l'isolement insulaire

En lisant des romans d'Ollivier, nous ne pouvons nous empêcher d'entendre résonner leur basse continue : le thème de la mort ou des morts.

³ Dans le présent article, nous nous référons comme corpus primaire à l'édition suivante : Émile OLLIVIER, *Passages*, Montréal, Typo, coll. « Typo roman », 1991 (pour la première édition, l'Hexagone), 2002 (pour la présente édition).

⁴ Ce n'est pas nous qui inventons la notion de « non-lieu ». Voir surtout Marc AUGÉ, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie XXIe siècle », 1992, surtout p. 97-144. À la différence d'Augé qui utilise cette notion plutôt afin de désigner certains lieux spécifiques « surmodernes » (ex. aéroport, grande surface etc.), nous la considérons, à la suite de Glissant (1997) et d'Ollivier (2001), comme une situation de perte ou de manque du lieu d'appartenance identitaire : Édouard GLISSANT, *Traité du tout-monde, poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 192. ; Émile OLLIVIER, *Repérages*, Montréal, Leméac, coll. « L'Écritoire », 2001, p. 37. Pour la relation de ce concept avec la temporalité narrative ou sa valeur sociopolitique, nous l'analyserons dans notre thèse doctorale.

Dans le roman *Passages* (1991), un tel thème principal se développe à travers l'exil et le déplacement des deux protagonistes d'origine haïtienne (Amédée Hosange et Normand Malavy). Tout en cherchant à résoudre la situation de « non-lieu », ils se retrouvent enfin dans un échec qui les amènera à la mort. Afin de mieux expliquer comment est mise en récit cette situation spatiale, il conviendrait d'analyser la description respective des trois lieux principaux dans ce roman (soit Port-à-l'Écu, Montréal et Miami).

Le premier récit se déroule dans une ville imaginaire en Haïti, Port-à-l'Écu, récit dont le protagoniste est Amédée Hosange. Avec sa femme Brigitte Kadmon et d'autres amis, il projette de quitter le pays natal après avoir appris que leur terrain de culture aurait été exproprié par l'entreprise de fruits américaine (p. 26). Ils construisent de leur propre main un « trois-mâts » nommé La Caminante pouvant contenir 67 personnes au total pour traverser la mer Caraïbe jusqu'aux États-Unis. Toutefois, leur bateau finit par faire naufrage à mi-chemin, ce qui fait que seulement une vingtaine de boat-people, y compris le protagoniste et sa femme, peuvent toucher en dérive la terre de Miami. Découverts à la grève, ils sont internés dans un camp de Krome où le protagoniste mourra pourtant à cause de la blessure subie lors de cette dérive.

Dans ce premier récit, la description de la ville Port-à-l'Écu est dystopique. Cette mise en échec de l'utopie, nous la trouverons tout au cours du récit comme dans d'autres romans d'Ollivier⁵. Non seulement la dictature y règne à l'image d'Haïti d'autrefois, mais également le temps n'y coule pas, et même le paysage ne change pas à perte de vue, d'où l'image du « pays maudit » (p. 18) :

À celui qui arrive par la mer, Port-à-l'Écu se présente sans espoir de fuite et sans salut. Empêtré de racines et de lianes, Port-à-l'Écu répète sans cesse le même décor, les mêmes limites, sur des kilomètres, à perte de vue, jusqu'à épuisement : terres boueuses, sulfurées, territoire de l'incertain

⁵ Émile OLLIVIER, *Mère-Solitude*, Paris, Alphée/Serpent à Plumes, coll. « Motifs », 1983 (pour la première édition, Albin Michel), 2005 (pour la présente édition) ; *Les Urnes scellées*, Paris, Albin Michel, 1995.

où l'on ne sait si la mer qui envahit le sol ou le sol qui s'annexe la mer. Port-à-l'Écu, ce n'est plus le pays de la canne à sucre ; les loups-garous y ont élu domicile et parfois volent en plein jour (p. 13-14).

Une telle description spatio-temporelle de Port-à-l'Écu revient fréquemment tout le long du récit. De plus, par rapport au temps présent de la narration, cette ville censée maudite n'existe plus : elle est décrite comme étant déjà dans le passé.

Nul besoin de chercher ce nom sur une carte ; il ne figure sur aucune. Port-à-l'Écu n'existe plus. / Port-à-l'Écu ne se trouve nulle part (p. 14).

Ainsi Port-à-l'Écu est-il décrit non seulement comme un lieu spatialement séparé de l'ailleurs par la mer, mais aussi comme un lieu temporellement détaché du présent de la narration. C'est de cet isolement, disons insulaire, que Amédée et sa femme cherchent à sortir en bateau, « convaincus que la vraie vie se trouvait de l'autre côté de l'eau » (p. 124).

Malgré cela, la ville de Port-à-l'Écu n'est pas forcément un lieu à rejeter à jamais pour le protagoniste et d'autres : chacun s'imagine plutôt que leur départ de l'île n'est que temporaire et qu'ils pourront y revenir en un certain espace de temps (ex. p. 197).

I-2. Montréal : l'isolement insulaire urbain

Le deuxième récit constitutif de ce roman peut être divisé, de surcroît, en deux parties : la première qui décrit un novembre hivernal à Montréal où Leyda Malavy (une Haïtienne) reçoit la visite d'Amparo Doukara (une cubaine d'origine syrienne) ; la deuxième, plus longue et éparpillée, qui est constituée de ce que ces deux femmes se racontent en matière de feu Normand Malavy, le mari de Leyda. Normand est un journaliste d'origine haïtienne qui habite Montréal pendant presque vingt ans, tout en étant dans une « perpétuelle quête de plénitude » (p. 162) et de « lieu de vérité » (p. 106). La remémoration de Leyda concerne notamment Normand à Montréal tandis que celle d'Amparo touche Normand à Miami.

Tout d'abord, nous examinerons ici la description de Montréal dans le récit de Leyda, étant donné que, comme nous pourrions le voir, elle peut se rapprocher de celle de Port-à-l'Écu.

Pour Normand, cette cité moderne nord-américaine représente entre autres un « lieu géométrique de la conscience de lui-même » (p. 61) qui se traduit, dans la citation suivante, par une « prison », lieu enfermé et enfermant :

Du fait même de ces contraintes, il [= Normand] avait mené une vie de reclus, ces dix dernières années, dans cette ville devenue pour lui une prison (p. 60).

Par ailleurs, la ville étant entrée dans la saison de neige, ses caractéristiques s'aggravent considérablement : elle est décrite comme étant plus enfermée, inchangée et figée, ce qui portera Normand à décider enfin de s'évader de ce lieu clos :

Ensemble, ils [= Normand et Leyda] auraient quitté l'hiver qui grillage le fleuve, verrouille la sève des érables et installe sur la ville un temps caillé, ce temps qui pourtant mûrit en secret l'avent des oies blanches. Le Québec, en janvier, est empesé dans un suaire de neige. La nuit semble engloutir le jour. Hommes et femmes, reclus dans leur maison organisée en forteresse imprenable pour lutter contre l'obscurité et le froid, subissent l'enfermement hivernal mois après mois, jusqu'à ce que, sous l'effet d'un printemps exultant, ils basculent sans transition de l'étouffement autistique à la liesse exubérante (p. 68-69 ; Nous soulignons.).

C'est dans de telles circonstances accablantes que Normand, invité par son frère à visiter à Miami, projette d'y partir avec sa femme un jour en janvier en plein hiver. Celle-ci refuse cette invitation du voyage en raison de son travail effectué à Montréal. Ce qui ne manquera pas d'occasionner leur séparation éternelle.

Tel que nous l'avons analysé là-dessus, les deux villes (Port-à-l'Écu et Montréal), d'où partent les deux protagonistes (Amédée et Normand), sont respectivement décrites comme étant des lieux à la fois spatialement enfermés et temporellement figés. Comment ou dans quelle direction sortir d'une telle « insularité⁶ » désespérante et suppléer à une perte du lieu d'appartenance ou à celle du sentiment d'appartenance ? Pour les deux protagonistes, c'est une ville qui se trouve sur la presqu'île de la Floride, Miami.

I-3. Miami : un « point de tangence » péninsulaire

À la différence du récit de Leyda, le récit d'Amparo concerne surtout Normand qui est arrivé à Miami. Après qu'ils se sont revus par hasard à l'aéroport de Miami, Amparo et Normand vivent un certain temps dans un hôtel à Golden Beach (Floride). Toutefois, ce séjour n'est pas nécessairement leur objectif. Nous pouvons trouver sans difficulté cette situation de passage se manifester à travers de nombreuses expressions portant la signification intermédiaire (p. 58, p. 99 et p. 149) comme dans la citation suivante :

Amparo et Normand s'étaient offert un séjour à Miami. Inconsciemment, ils avaient créé dans cet univers de béton, de chrome, de verre et d'acier un espace de voyage dans le voyage (p. 105).

Pendant ce séjour éphémère, ils tombent sur les morts et les survivants des *boat-people* qui sont arrivés en dérive à la grève de Miami, dont Amparo et Brigitte (p. 140). Cette rencontre inopinée constitue un

⁶ L'image de Québec ou de Montréal comme « île » n'est pas notre invention, mais elle existait depuis longtemps. De plus, géographiquement, Montréal est en réalité une île qui flotte sur le fleuve Saint-Laurent. Pour l'image de l'« île » dans l'imaginaire littéraire et cinématographique au Québec, voir entre autres Yukiko KANÔ, « Québec-jin wo totta Documentary Eiga-sakka, Pierre Perrault (1927-1999) : « Courdres-tô »-Sanbusaku (1962-68) ni okeru Shima-no Hiyu to Hyôshô » (Présentation du cinéma de Pierre Perrault (1927-1999), métaphores et représentation de l'insularité) (en japonais), in *Revue japonaise des études québécoises*, Tokyo, Association japonaise des études québécoises, No 1, 2009, p.75-88.

déclie pour le journaliste Normand si bien qu'il commence à noter et enregistrer le récit d'Amédée raconté par Brigitte.

En plus de telles rencontres *directes* (avec Amparo ou les naufragés), il ne serait pas difficile de retrouver des scènes de rencontres *indirectes* où Normand voit et écoute de diverses nouvelles à la radio ou à la télévision. Ces rencontres indirectes sont, dans la plupart des cas, des indices du contenu ultérieur (p. 107, p. 116-117). De plus, il nous conviendrait de penser que ces scènes soulignent que Miami constitue un « point de tangence » (p. 61) de lieux multiples (p. 140, p. 183-184).

Ainsi cette ville de Miami n'est-elle pas décrite simplement une utopie qui promet aux arrivants la plénitude ou la totalité, mais plutôt un lieu de rencontre, de collision et d'entrecroisement. Autrement dit, le départ des « lieux insulaires » (Port-à-l'Écu et Montréal) et la perte du lieu d'appartenance qui en résulte, une telle situation de « non-lieu » parvient à un « lieu péninsulaire » comme « point de tangence » (Miami).

Compte tenu de nos analyses du continu, nous pouvons avancer que la situation de non-lieu dans ce roman est décrite comme celle de la perte du lieu d'appartenance qui découle du départ des deux lieux insulaires. Dans ce contexte-ci, le lieu péninsulaire de Miami se manifesterait en tant que solution ou suppléance à une telle situation spatiale.

II Comment raconter la situation de non-lieu ?

II-1. Narrateur comme « souffleur »

Afin de développer nos réflexions théoriques à ce sujet, il s'agira d'examiner ensuite sur quelle stratégie narrative sont mises en récit la situation de non-lieu et une tentative de la résoudre.

Parmi d'autres narrateurs (Brigitte, Leyda ou Amparo), nous aborderons l'un d'eux, Régis, dans le dessein de voir de plus près la structure de la narration. Selon notre division du récit, il est possible d'expliquer de la façon suivante la structure narrative de *Passages* : d'une part, le récit d'Amédée est celui qui est raconté par Brigitte et enregistré par Normand ou, après la mort de celui-ci, par son ami Régis. Dans ce premier récit, Brigitte occupe une place du « Je » narratif : d'une certaine

manière, le récit entier constitue son dialogue avec Normand ou Régis. Apparaissant avec le pronom personnel « Vous », ceux-ci jouent principalement un rôle d'intermédiaire-enregistreur. D'autre part, le récit de Normand – soit à Montréal ou à Miami – constitue le résultat de l'enregistrement par Régis des remémorations faites par la femme de Normand, Leyda, et par son amante Amparo. Dans ce deuxième récit, en utilisant « Je », le narrateur Régis se manifeste beaucoup plus explicitement que dans le premier.

Ainsi la structure narrative peut-elle être considérée comme étant le résultat de ce que Régis a pu savoir par ouï-dire. L'extrait suivant, où Régis s'explique son propre rôle narratif, nous montrerait du même coup et plus clairement la particularité du narrateur-intermédiaire dans ce roman :

À l'image du souffleur qui, de son trou, voit les acteurs en scène et peut rendre compte de leurs omissions, de leurs ajouts et de leurs retraits, de cette partition à plusieurs voix, je sais tous les rôles. Je peux m'en faire l'écho (p. 43).

En tant que « souffleur », qui est « chargé de prévenir les défaillances de mémoire des acteurs en leur soufflant leur rôle⁷ », Régis est un personnage-narrateur qui tente de contrôler en omnipotent l'intégralité du récit. Il ne serait pas difficile de retrouver dans ce rôle du souffleur une fonction du « point de tangence » péninsulaire de diverses informations exactement comme celle de Miami. C'est dire que Régis ne domine pas à lui seul l'ensemble du récit, non plus qu'il ne rend pas d'autres personnages responsables de toute la narration.

II-2. Bipartition du récit et son point de tangence

Il n'est pas inadéquat de voir une deuxième stratégie de la narration sous une plus grande échelle : la structure du récit. Nous pouvons avancer que l'auteur de *Passages* adopte, jusqu'à un certain degré, la

⁷ Nous nous référons ici à la définition de « souffleur » dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française* (2007, p. 2405).

bipartition narrative de l'ouvrage initial *Paysage de l'Aveugle*. Dans ce dernier, le récit se compose de deux nouvelles en contraste. D'une part, le récit décrit la souffrance irrémédiable d'un protagoniste dans une île tropicale qui nous fait évoquer une Haïti en pleine dictature ; d'autre part, il porte sur la mélancolie accablante d'un protagoniste migrant dans une ville nord-américaine que l'on peut rapprocher de Montréal. Une telle bipartition est comparable de celle de *Passages* où les deux récits d'Amédée (qui se déroule en Haïti, sur la mer et à Miami) et de Normand (à Montréal et à Miami) sont racontés l'un après l'autre.

Cependant, une différence non négligeable réside entre ces deux ouvrages romanesques d'Ollivier : dans *Paysage de l'Aveugle*, les deux récits ne concernent pas forcément l'un avec l'autre du début à la fin, alors que, dans *Passages*, ils se rapportent étroitement l'un à l'autre par l'entremise d'indices du contenu ultérieur pour se concentrer enfin en un seul. En plus d'une telle différence, il ne serait pas difficile d'entrevoir dans cette construction du récit la relation spatiale et symbolique des trois lieux qui est déployée au niveau du contenu : comme les deux lieux insulaires (Haïti et Montréal) se connectent sur un point de tangence (Miami), les deux récits particuliers s'entrechoquent sur un récit de tangence.

D'après nos analyses jusqu'ici, il serait de bon temps d'affirmer que la situation de non-lieu de personnages et leur tentative de la quête d'un point de tangence se traduisent non seulement par l'intermédiaire de la stratégie narrative mais aussi d'une telle structure du récit. De quelles valeurs ou enjeux théoriques pourrions-nous déceler dans une telle mise en récit du lieu de tangence ? Dans le prochain chapitre, nous aborderons de telles questions sous une perspective plus théorique.

III Problématique du non-lieu dans la littérature de l'exil

III-1. Évaluation *positive* de l'exil

À voir plus théoriquement le roman en question, il ne nous serait pas trop difficile de trouver des points de convergence avec la littérature de

l'exil en tout temps et en tous lieux⁸.

Tout au cours du récit de *Passages*, nous pouvons détecter de nombreux personnages, disons-le tragiques, qui souffrent de l'impossibilité du retour au pays natal tant sur le plan épistémologique (perte ou confusion de repères des connaissances du lieu) que sur le plan spatio-temporel. D'où la nostalgie : une douleur (-*algie*) du retour (*nostos*). Une sagacité de la description de leurs tourments se trouve à son paroxysme, si bien qu'il nous paraît n'exister aucune possibilité d'un salut pour eux. Néanmoins, schématiquement parlant, de telles destinées de l'exilé ou du migrant ne pourraient être perçues comme étant nécessairement et exclusivement *negatives*. Il reste encore une certaine possibilité de l'évaluation *positive* de cette situation de l'exil comme l'on peut la voir dans les réflexions suivantes d'Edward W. Said :

Exile is a model for the intellectual who is tempted, and even beset and overwhelmed, by the rewards of accommodation, yea-saying, settling in. Even if one is not an actual immigrant or expatriate, it is still possible to think as one, to imagine and investigate in spite of barriers and always to move away from the centralizing authorities towards the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never traveled beyond the conventional and the comfortable⁹.

Suivant une telle pensée de Said, il serait possible d'avancer que la situation de non-lieu peut être conçue comme une prise de position critique *choisie* par un intellectuel. À revenir sur la création littéraire d'Ollivier, nous pourrions affirmer également l'existence d'une pareille évaluation de

⁸ Pour la littérature de l'exil dans l'histoire occidentale (surtout gréco-romaine et italienne), voir par exemple un petit bilan historique suivant : Yasunori TSUTSUMI, « Bômeisha-tachi-no Kokyo, Italia aruiwa Chichûkai » (Pays natal des exilés, Italie ou la Méditerranée) (en japonais), in *Kokkyô-naki Bungaku* (Littératures sans frontières nationales), Nao Sawada (dir.), Geirin-shobô, coll. « Aurion Sôsho », No 1, 2004, p. 33-46.

⁹ Edward W. SAID, *Representations of the Intellectual*, New York, Vintage Books, 1994 (pour la première édition), 1996 (pour la présente édition), p. 63. Nous soulignons.

l'exil dans ses écrits plus théoriques. Pour ce romancier, la description de la situation de non-lieu constitue l'une des stratégies narratives afin d'aborder une problématique spécifique comme celle de l'identité migrante. Dans un extrait suivant de *Passages*, nous pouvons entrevoir la description d'une créativité propre à cette situation de l'exil :

L'errance est une fabrique de mythes. Elle pousse ou bien à rechercher des pays polis par les ans, dépositaires de grandes civilisations, ou bien à nouer un dialogue avec d'autres espaces. Dans les deux cas, de cet exotisme qui naît de la rencontre de temps ou de géographie différents, l'esprit fabrique artificiellement un lieu sur mesure (p. 104-105).

Une grande partie de ce roman ne met pas au premier plan cette évaluation positive d'une mise en suspens épistémologique ; mais plutôt, ce sont des épreuves et tourments, subis par des personnages, qui se trouvent le plus souvent au centre du récit. Pour les lecteurs, la créativité ou la fécondité imaginaire de la situation de non-lieu ne peut se révéler enfin qu'à travers des stratégies narratives élaborées ou le style bien ciselé.

III-2. Du lieu insulaire au lieu péninsulaire

Nous nous pencherons ensuite, parmi d'autres, sur l'une des particularités du symbolisme de ce roman. Il s'agit d'une image spatiale qui est récurrente dans le récit : un lieu péninsulaire comme point de tangence. Celui-ci n'est pas entièrement ouvert ni tout à fait fermé tel que nous pouvons l'imaginer en considération du mot de « presque-île » : il est simultanément presque une île circonscrite par la mer et un pli du continent saillant sur la mer. Nous pourrions paraphraser de la façon suivante une telle caractéristique géographique et sémantique du péninsulaire : à travers cette image d'espace intermédiaire, l'auteur ne tente pas de démontrer soit l'essence basée sur une spécificité exclusive ou l'indétermination fondée sur une diversité infinie ; au lieu de cela, il met en relief, comme un archétype de l'identité de l'exilé ou du migrant, l'essentialisme relationnel qui fait se connecter d'éléments socioculturels sur un « point de tangence ». Décrivant

l'« élégant désespoir » de Normand, la citation suivante nous montre une telle optique de l'identitaire chez Ollivier :

Normand, lui, s'était revêtu d'un élégant désespoir. Cela lui semblait relever d'une exigence radicale : celle de s'approcher au plus près du mystère, de l'impalpable, sans toutefois s'y abîmer, de trouver un point de tangence qui lui permettait de s'arracher au temps, à la mort. De là son souci de développer une posture d'équilibre contradictoire, d'oscillation permanente, seule façon qu'il avait trouvée de se guider à travers nuit et brouillard, de sortir de cette situation de confusion laissée par l'effondrement des paradigmes, la perte de ses certitudes et une santé précaire (p. 61).

Pour ce diaspora haïtien, le développement d'« une posture d'équilibre contradictoire » ne peut plus être de retrouver l'identité insulaire basée sur une seule spécificité essentielle ; néanmoins il s'agit de trouver un « point de tangence » qui constitue l'identité péninsulaire reliant et relatant de différentes spécificités essentielles.

En analysant l'image privilégiée de presqu'île comme point de tangence, nous sommes donc susceptibles d'extraire une telle pensée glissantienne de l'identité de *relation*¹⁰ ou de *rhizome*¹¹.

¹⁰ Afin de mieux comprendre la notion-clé de « relation » chez Glissant, il faudrait lire avant tout sa troisième *poétique* : Édouard GLISSANT, *Poétique de la relation, poétique III*, Paris, Gallimard, 1990. ; voir également les réflexions d'Ollivier sur cette notion dans un texte prononcé lors d'une conférence au Japon : Émile OLLIVIER, « L'enracinement et le déplacement à l'épreuve de l'avenir », in *Études littéraires*, Vol. 34, No 3, Montréal, 2002, p. 87-97 (surtout p. 93), en ligne : « <http://id.erudit.org/iderudit/007760ar> », consulté le 30 avril 2010.

¹¹ Comme on peut le voir, la notion de « rhizome » de Glissant se réfère à celle de Gilles Deleuze et de Félix Guattari dans *Rhizome – introduction*, Paris, Minuit, 1976 (repris dans *Milles plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980). Selon ces derniers, cette notion représente un modèle de pensée décentralisé, hétérogène et non-hiérarchique à la différence d'un modèle de pensée d'« arbre-racine » centraliste, dichotomique et hiérarchique, laquelle dominerait l'histoire de la philosophie moderne en Occident (voir à titre d'exemple René DESCARTEES, *Lettre-préface des Principes de la philosophie* (1647), Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1996, surtout p. 74-75). Glissant utilise ce terme de rhizome comme synonyme de celui de relation.

III-3. Identité comme configuration spatiale

Vu ce rapport entre l'image du lieu péninsulaire et l'identité dite migrante, il ne semble pas inadéquat de développer plus loin des enjeux théoriques de la mise en récit de la situation de non-lieu (et de sa résolution). L'identité illustrée dans ce roman n'est pas celle de la *profondeur* consistant à chercher archéologiquement la racine culturelle ; mais plutôt celle de l'*étendue* consistant à quêter cartographiquement la relation d'éléments socioculturels sur un point de repère choisi.

Certes, dans les romans d'Ollivier, la notion de « racine » n'est pas forcément ce qui doit être toujours nié : elle occupe une place non négligeable dans une pensée de personnages comme de narrateurs (comme dans *Les Urnes scellées*, p. 35). Malgré que leurs quêtes de la racine soient le plus souvent destinées à l'échec, cette optique constitue pour autant une matrice de leurs actions et sentiments. Pour ce romancier, il ne s'agirait pas donc de l'identité totalement décentralisée ou déterritorialisée. Mais pourtant, chez lui, cette notion de racine n'apparaît pas sans avoir recours à celle de « route » ou à l'image routière¹². Ce qui nous permettra de dire encore que sa notion d'identité se rapproche étroitement de celle de rhizome d'autant que, dans ce dernier, d'éléments socioculturels (racines) se connectent et se concrètent çà et là en point de tangence (bulbe ou tubercule) qui est en l'occurrence l'identité migrante.

Dans le roman en question, des possibilités théoriques de la quête *cartographique* de l'identité-rhizome se sont représentées par l'entremise de l'échec de la quête *archéologique* de l'identité-racine. Même son essai théorique et autobiographique nous montre une telle conception de l'identité comme configuration spatiale :

Repérages, tel est le mot qui spontanément me vient à l'esprit. Je ne le prends pas ici dans son acception propre, celle de l'acte accompli par le géomètre arpenteur qui consigne scrupuleusement distances calculées,

¹² Émile OLLIVIER, *Repérages*, *op. cit.*, surtout p. 26-27.

surfaces mesurées, angles définis. Je privilégie le point de vue esthétique, celui du cinéaste, choisissant et délimitant son lieu de tournage. Aucune certitude absolue ne l'habite quand il découpe en plans son espace selon les besoins spécifiques de son scénario. Il effectue des prises pour avoir ainsi prise sur son décor, et alors seulement, il peut commencer son tournage¹³.

Tout compte fait, la description de la situation de non-lieu dans *Passages* constitue l'un des traitements narratifs qui contribue à mettre en filigrane ces « repérages » de l'identité migrante.

Conclusion

Nos analyses jusqu'ici nous ont permis de voir que cette odysée haïtienne, *Passages*, se construit sur de diverses stratégies narratives soit sur un plan du contenu, de la narration ou de la construction du récit. Fondée sur ces stratégies, la description de la situation de non-lieu constitue une pierre angulaire par excellence à partir de laquelle Ollivier essaie de déployer sa pensée de la spatialisation de l'identité de migrants.

En lisant les romans d'Émile Ollivier, nous nous apercevons parfois faisant partie de son « livre-monde¹⁴ » en tant que personnages survivants, cherchant d'arrache-pied à déchiffrer des indices laissés par un/des mort/s : notre lecture de ce troisième roman peut également se rapprocher de la pensée *inductive*¹⁵ préférée et pratiquée par Ollivier de tout son vivant.

Après ce troisième roman, il n'aura cessé de traiter de ce thème de l'exil ou de la migration des Haïtiens, ce thème qui se rapporte toujours simultanément aux problématiques de la perte du lieu d'appartenance et de l'histoire collective. À cet effet, *Passages* est certainement le roman à

¹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴ Émile OLLIVIER, *La Brûlerie*, *op. cit.*, p. 7 (exergue).

¹⁵ Sur la valeur et l'enjeu théoriques de la perspective « inductive » chez Ollivier, voir surtout notre étude précédente : Isao HIROMATSU, « La narration de la « non-histoire » dans *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier », in *Bulletin de la Société de Langue et Littérature françaises de l'Université du Tohoku*, No 30, Sendai, Société de Langue et Littérature françaises de l'Université du Tohoku, 2010, p. 15-32.

aborder aussi ingénieusement et méticuleusement la souffrance irrémédiable de l'exilé dans une créativité esthétique propre à Ollivier.

Étudiant en 3^e année
du Cours de Doctorat
à l'Université du Tohoku
à l'Université de Montréal

ジャンヌ・ダルク処刑裁判 文学的創造の源泉

長年にわたって、ジャンヌ・ダルクを靈感源とする文学作品が数多く創作されてきた。それらを考えるにあたって、ジャンヌ処刑裁判記録の刊行は見落とすことのできない事件である。1840年代に、ジュール・キシュラが裁判記録校訂版を出版したことにより、少女は伝説の領域から歴史的現実の領域へと導き出され、その文学的表象も変化した。とはいえ、1431年の裁判を枠組みとする作品が、裁判記録の忠実な再現を目指すとは限らない。

アヌイ、ブレヒト、モールニエなど、20世紀の作家たちは、法廷で追いつめられ、「声」にも見捨てられたジャンヌが、異端放棄を甘受するという筋書きを強調し、定着させた。しかし、裁判記録が伝える彼女の言葉からは、「声」に対する不信を読み取ることはできない。当時、啓示を受ける少女の存在は珍しくなく、ジャンヌの裁判では、彼女が啓示を受けたかどうかではなく、それが神のものか、悪魔のものかが問われていた。つまり、ジャンヌの物語を特徴づける「声」の沈黙は、近代以降の世界観で行われた解釈ということになる。

「声に見捨てられたジャンヌ」の原型を、裁判記録に見出すことはできない。その人物像が立ち現れるのは、例えば、ミシュレの『フランス史』第5巻(1841)においてである。ミシュレの著作が後の文学に与えた影響は大きいようで、アヌイは『ひばり』の創作にあたって、裁判の資料としては主に『フランス史』を参照したとされている。しかし、文学的ジャンヌ像の造形を解明するために、ミシュレの著作以上に確実な手がかりとなるのは、ギリシア神話を起源とするアンティゴネーの人物像である。ジャンヌ・ダルクの「束の間の異端放棄」は、死を前にしたアンティゴネーの「最後の迷い」を下敷きに行っていると考えられる。裁判記録は、「伝説の少女戦士」に代わる、より現実味を帯びたジャンヌ像を提示するが、同時に、この神話的女性像との比較を可能にした。そして、文学における「ジャンヌ・ダルク現象」をさらに加速したのである。

中里 まき子
(岩手大学)

亡命と「非一場所」

— エミール・オリヴィエの小説『パッサージュ』を中心に —

ハイチ系ケベック作家エミール・オリヴィエ（1940–2002）は、亡命者・移民の苦悩と、その批判的位置としての可能性を、文学制作を介して考え続けた。本稿では小説第3作『パッサージュ』を分析対象とし、以下の2つの問いを検討した。頻出する「帰属場所・意識の喪失状態」という意味での「非一場所」、その解消へと向けた試みは、いかなる内容と語りの構造によって、描かれるか？ また非一場所の物語化に、いかなる理論的価値を読み取りうるか？

まず第1章では、物語の舞台となるハイチ、モンリオール、マイアミ、各々の記述方法を分析した。結果、内容における非一場所は、2つの閉鎖的な「島嶼空間」（ハイチ、モンリオール）からの脱出に起因することを解明した。さらに、未決定の空間である「半島空間」（マイアミ）への移動、そこでの関係性の創出が、非一場所の状況への処方箋として機能していることを論じた。

続く第2章では、主たる語り手のプロンプターという役割、2分割された物語が「接点としての物語」を介して接続する点、以上2つの特徴を分析した。これらの分析から、本作では、物語内容において描かれた「接点としての半島空間」が、非一場所を物語化するための語りの戦略でもあることを論じた。

最終章では、より理論的な観点から、亡命者・移民が選択せざるを得ないアイデンティティ把握の方法を抽出した。オリヴィエが小説『パッサージュ』を介して示唆するのは、「深さ／根／唯一の本質」を基盤としたアイデンティティではない。むしろ、そのような認識方法の失敗を介し、彼は「広がり／道／接点を介し関係する諸本質」を基盤としたそれを提示していると指摘した。

つまり、オリヴィエにとって非一場所の物語化とは、植民地支配以後の状況において、アイデンティティ概念の可能性の中心を浮き彫りにする一つの戦略的選択だったのである。

廣松 勲

東北大学大学院 博士後期課程

モンリオール大学・高等研究学部 博士課程

編集後記

支部会報第3号をお届けいたします。今号の内容は、2009年11月28日に山形大学で開催された東北支部大会でのワークショップと研究発表にもとづいております。査読を経て掲載された二篇の論文はいずれも新しいパースペクティブを切り開く力作です。また、ワークショップでは、ロシア文学、ドイツ文学の専門家も交えて、フランス文学の枠を超える興味深いテーマが展開され、悦ばしい知の饗宴となりました。報告をお寄せくださった参加者の皆さまにあつく御礼申し上げます。会員の皆さま、そして、このHP版をご覧くださった読者の皆さまには、今後とも本誌へのご支援、ご協力のほど、なにとぞよろしくお願い申し上げます。（T.I.）

投稿規定

1. 日本フランス語フランス文学会東北支部会員は、この雑誌に投稿することができる。他に、編集委員会が認めた場合は会員以外からの投稿も受理する場合がある。
2. 投稿希望者は、原則として東北支部大会で口頭発表の後、これをもとにした原稿を投稿するものとする。ただし、編集委員会が認めた場合は研究発表を経ない原稿の投稿も受理する場合がある。
3. 投稿希望者は、事前に支部事務局に連絡し、執筆要項を受領し、それに沿って原稿を作成する。
4. 講演原稿、シンポジウム報告、書評など、論文以外の投稿も受け付ける。
5. 使用言語は、日本語もしくはフランス語とする。
6. 論文の分量は、本文、注を含めて日本語の場合は 16,000 字以内、フランス語の場合は、A4 版 12 枚（6,000 語）以内を原則とする。他のジャンルの分量については、編集委員会に事前に問い合わせられたい。
7. 投稿原稿は、MicroSoftWord 形式の添付ファイルで支部事務局に送る。締め切りは、支部大会の翌年の 1 月末とする。
8. 原稿の採否、掲載時期は、査読を経て編集委員会が決定する。
9. 雑誌は、日本フランス語フランス文学会東北支部会ホームページ上での刊行を原則とするが、適宜冊子版での刊行も行う。
10. 冊子体での刊行においては、原稿執筆者に本体 10 部、また抜き刷り 30 部を贈呈する。

Nord-Est

日本フランス語フランス文学会東北支部会報 第3号

編集責任者／今井 勉

編集委員／泉谷安規，大谷尚文，熊本哲也，山本昭彦

2010年6月1日発行

発行者／日本フランス語フランス文学会東北支部

<http://genesis.hss.iwate-u.ac.jp/sjllf-tohoku/>

支部事務局への問い合わせ等は，上記ホームページの「ご意見&ご要望」ページをご利用ください



仙台日仏協会 アリアンス・フランセーズ仙台

Association franco-japonaise - Alliance française de Sendai

フランス政府公式機関/在日フランス大使館文化ネットワーク

フランス語

総合フランス語講座
テーマ別講座

フランス文化

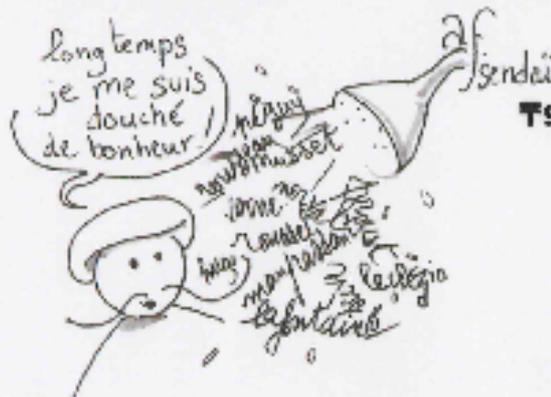
イベント・メディアテーク

<http://alliancefrancaise-sendai.blogspot.com>



法定翻訳

DELF・DALF/TCF 試験



〒980-0014 仙台市青葉区本町2-8-10 4・5F
(家具の街通り/ユノメ家具本店さん隣)

TEL: 022-225-1475

FAX: 022-225-1407

contact@alliancefrancaise-sendai.org



<http://www.alliancefrancaise-sendai.org>