

ジョルジュ・ペレック『撮影された生活』における記憶の投影、沈黙、「永遠のものと束の間のもの」

ジョルジュ・ペレック『撮影された生活』における 記憶の投影、沈黙、「永遠のものと束の間のもの」

後 藤 渡

1. はじめに—テクノロジーと作家—

ジュルジュ・ペレックは1967年10月「エクリチュールとマス＝メディア」という講演を行なっている。その講演で作家は、マス＝メディアが作家の創作にもたらすものの可能性を見出している⁽¹⁾。作家がドイツやフランスでのラジオ番組制作、自身の作品の映画化、『セリ・ノワール』といった映画の脚本制作、『エリス島物語』といったテレビ用のドキュメンタリー番組の制作にも積極的に携わった事実を鑑みれば、この講演の後も、ペレックはメディアに可能性と製作の場を見出していたのは明白だろう。本稿ではテレビ番組『撮影された生活』のために作家が執筆したナレーショを扱う。ペレックは自身の対談のなかで、このナレーションについて一度しか言及せず、主要作品の言及回数と比べても、作家はこの仕事を瑣末なものとして捉えていたようにささみえる。しかし番組のナレーションについて言及された対談は「記憶の仕事」であり、この対談はペレックの創作における記憶の位置付けを理解する上で欠かせないものである。作家にとって「記憶の仕事」とは、日常性、自伝、「虚構の記憶」、そして『人生使用法』にみられる作者の思い出を作品に密かに紛れ込ませる「なかに隠すこと」、この四つの要素で構成されている⁽²⁾。そして作家は番組についての仕事のなかで「虚構の記憶」を見出したと対談で語っている。この「虚構の記憶」とは、晩年のペレックの作品でも重要な主題であり、ロベール・ボバルとの映像作品『エリス島物語』にも登場している。加えて、沈黙、「永遠のものと束の間のもの」といった創作の主題についても、作家はナレーションのなかで言及している。これらの主題の発展を追う際に、このテレビ番組のナレーションが新たな視座を与えるのではないだろうかという問いから出発しよう。

2. 記憶の投影

『撮影された生活』のなかに内包される作家の創作において重要な主題を詳らかにする前に、この番組の製作時期や大まかな内容についてみておこう。この番組は1975年8月1日にフランス3で放送された番組である。セシル・ドゥ・バリによればこの番組は五夜に分けて放送され番組の第二夜に相当し、ペレックはそのナレーションの作成と朗読を担当した⁽³⁾。番組は一般家庭

で撮影された無音のホームムービーを収集し、編集したものである。映像の監修はミシェル・パマルとクロード・ヴァンチュラの手で行なわれた。ペレックは無音の映像にナレーションをつけている。映像についてのナレーションのなかで、作家は画面に写っているものについてコメントをしているようにみえる。しかし、セシル・ドゥ・バリが指摘するように⁽⁴⁾、作家は、ホームムービーにあらわれないものについて、それがさも存在するかのようなコメントもしている。ナレーションに虚偽がまざる点に鑑みても、作家の仕事を単なる映像に関するコメントとは見做せない。番組の進行とともにペレックは映像そのものについて語っているのではなく、自身の映像観を語っているのは間違いないだろう。映像の構成はペレックではなく二人の監督の編集によるものであり、ペレックの意図はないものの、番組がカメラについてのコメントから始まる点は示唆に富む。

カメラについて

それは小さな暗箱。中にフィルムを入れる。目覚まし時計のようにネジを巻く。写真を撮る代わりに、運動や人生の幻影を作り出すためにたくさんの写真を次々と素早く撮影する。それが映画。単純なこと⁽⁵⁾。

他にも「カメラはイマージュと運動を手懐ける⁽⁶⁾」、「カメラは、常に忠実であり不実でもあり、もの、人、過ぎ去った時間に注がれる新たな視点のように、そこに示されたものをとらえる⁽⁷⁾。」とコメントしている。その一方で、撮影されたものの情報の不確かさにも言及している⁽⁸⁾。番組のナレーションから、ペレックにとって、カメラとは過ぎ去るものを忠実にとらえると同時に、不確かな幻影として残すものと言い換えることもできる。既にセシル・ドゥ・バリが番組のナレーションにおける幻影の重要性を指摘しているが⁽⁹⁾、本章では、番組の後半部のナレーションに沿って、幻影とは何かを確認しつつ、映像に取り憑く幻影がどのようにあらわれていくのかをみていこう。まずは次の引用をみてみよう。

7月14日について

ここにも変わらないフランスがある。軍旗敬礼分列式、子供の行進、続いてうる覚えのマスゲームが作られた集団の前方で始まり、家族が待っている。

第二の7月14日について

ボース地方、ブリー地方、ノール県、アルデッシュ県、どの7月14日も似ている。

市長が式辞を述べ、消防士が実演をするだろう。人々は小さな国旗を降るだろう。音楽に合わせる掛け声、楽隊の騒がしい音、ずた袋を履いて競争、爆竹、ブランコ、移動遊園地、流れを流れる泡

ジョルジュ・ベレック『撮影された生活』における記憶の投影、沈黙、「永遠のものと束の間のもの」

があるだろう。

新兵について

ポストカード上のフランス、青い目の一兵卒が金髪のフィアンセを抱きしめ、鐘の上の雄鳥、新兵はほろ酔い、無邪気さ。

収穫期について、

これもまた小学校の教科書のフランスがある。地図帳の美しい紫色の六角形、五つの河のフランス、その四つの海と大洋、二つの山脈とその半分の高地、気候の温暖さ、土地の肥沃さ、収穫期の黄金。

聖体拝領について

ここにも伝統を尊重しているフランスがある。窮屈で荘厳なフランス、着飾った名家が大ミサの出口に衣装を並べる、美しいリムジンが教会の前に一列に並んでいる、名家の派手な衣装はその子供達の誇りだ⁽¹⁰⁾。

一連の引用は、二つ目の引用を除き、いずれも「ここにも [...] フランスがある」*« Il y a aussi la France [...] »* というフレーズと「フランスがある」*« C'est la France [...] »* というフレーズから始まっている。ベレックは個人が撮影した映像にフランスという共通項を付与している。作家は、「第二の7月14日について」の冒頭で、土地を超えた類似性を示し、行事の普遍性を強調している。何かに共通の記憶を付与し、記憶を個人と集団の「あいだ⁽¹¹⁾」*« entre-deux »* に置こうという試みを、作家は『ぼくは思い出す』(1978)で行っていたのを思い出そう。この作品の出版年は番組の放送から三年後になっているが、『ぼくは思い出す』は、1973年1月、つまりナレーションが書かれる以前から創作されており、『ぼくは思い出す』をナレーションの雛型と考えても差し支えないだろう⁽¹²⁾。『ぼくは思い出す』で、作家は、ある世代が共有する些細な出来事について、それぞれ「ぼくは思い出す」(*« Je me souviens »*) から始まる四百八十の文章で列挙している。同じフレーズを置く方法は『ぼくは思い出す』と『撮影された生活』に共通している。しかし、ナレーションのなかで、作家は「ポストカード」や「教科書」といった比喩を使っている。比喩を使うことで、例え映像と同じような経験をしていない人間に対しても映像をフランスのクリシェとして示し、撮影された行事の普遍性を強調している。さらに、作家は「収穫期について」で地図上の変わることのない特性を示すことで、作家と同世代のみならずフランス人にまで共感の範囲を広げている。共感の範囲の拡大に『僕は思い出す』からの発展をみることができよう。作家は、フランス人の多くが経験し、なおかつフランスのクリシェでもあるような行事の映像にナレーションをつけることで、単なる映像に共通の記憶としての性質を与えている。すなわ

ち、作家は個人の映像に内在する集合的記憶を意図的に強調していると考えざるを得ない。

先の引用に続く部分で、作家はある記憶をさも体験しているかのようにみせる映像の性質を敷衍して次のように述べている。

ブルボンヌについて

時には、さらに似ており、さらに単純で、さらに本当のなにかを見出すだろう。ここはブルボンヌ＝レ＝バンの商店が連なる通り、市の日だ。通りはアレクサンドル・バステイアン氏によって撮影された。彼はその父と働いている。ヴィクトル・バステイアン、オート＝ソーヌ県、ヴォーヴィレの菓子職人。

[...]

ガーデンパーティーについて

きっと、今晚、これらのフィルムを見ているあなたたちの中で、だれかが、突如、ある場所、あるいはおそらくある場面、あるいはおそらく誰か、あるいはおそらく自分自身を見つけることになるでしょう。それと、彼がそこに戻ったら、すぐに、些細な思い出、つまり彼が自分の記憶のなかに残っているとは決して思ってもいなかったであろう細部を見つけることになるでしょう。例えば、あの年に被っていたハンチング帽。彼はそれをコメルシーで買ったが、従兄弟に会いにカルパントラに行く日、電車のなかで帽子をなくした。[...]⁽¹³⁾。

「ブルボンヌについて」の冒頭では映像に関してではなく、映像に映らない撮影者に言及し、視聴者の注意を見えないものへと向ける。そしてテレビの視聴者が映像のなかに何かを見出させようとしている。「ガーデンパーティーについて」では、作家は映像について語ることを放棄し、「ブルボンヌについて」の冒頭で示した「なにか」をより具体的に示している。「おそらく」« peut-être »と条件法« un détail dont il n'aurait jamais penser que sa mémoire l'aurait enregistré »から視聴者が見出したものは、映像のなかに映ったものそのものではない。映ったものに視聴者の記憶にある何か似たものを投影しているに過ぎない。そして、「おそらく」という言葉は映像についての情報の不確かさであり、なおかつ記憶の不確かさを示すものでもある。したがって、作家は、古い映像の情報の不確かさを利用して、視聴者に映像への記憶の投影をさせようとしている。ここまでベレックが映像そのものではなく、映像のもつ集合的記憶、そこから映像に関わりのない個人の記憶を映像に映ったものへの投影に着目していたことを明らかにした。

引用に続く部分で、作家は自身の記憶を投影した映像について言及する。

メニエルモンタンについて

私もほとんど同じようなものにたどり着いた。これらの映像の一つに自分が現れていただろうということを発見した。

偶然にも、このフィルムは私の生まれた界限、メニエルモンタンで撮影されていた。

[...]

毎週日曜、メニエルモンタン大通りに集まるこの雑踏のなかに、おそらく、私の父、母、祖父母はいる。

あるいは、おそらく、彼らは寄り添っている、1931年に頻繁に組織されていた、失業に対するデモに向かうために組織された列にもまれている⁽¹⁴⁾。

ここでは作家自身が映像に自身の記憶を投影している。ここでの「おそらく」は視聴者が抱く「おそらく」とは異なるものである。何故なら、「おそらく」があらわれる文の時制は直説法現在である。この時制に鑑みると、作家は映像のなかに自分の父と母がいる事がさも事実であるかのように書いているのである。冒頭の下線部について、1930年から1934年に撮影された映像のなかに1936年生まれ作家は存在しないのは明白である。そして作家自身も「これらの映像の一つに自分が現れていただろうということ

を発見した。」*« J'ai découvert que j'aurais pu apparaître sur une de ces images »*と条件法で書いているように、映像のなかに自身が存在していないことは重々承知している。しかし、対談「記憶の仕事」のなかで、「私は、あるテレビ番組、『撮影された生活』に参加した。この作品は30年から36年に撮られたアマチュアフィルムを編集したもので、番組のためにナレーションを書いた⁽¹⁵⁾。」と述べている。ここで注目すべきは、ペレックが担当した回の映像は1930年から1934年までのものだったにもかかわらず、1930年から作家の生まれた1936年までと作家が言い間違えている事実である。1936年は作家の生まれた年であり、先に示した言い間違えからも、自身と家族と一緒にいたいとする映像を虚構と自覚しながら、どうにかして映像を現実にしようとする作家の意思を読み取ることができる。作家がこうした条件法の記憶を発見したのは「メニエルモンタンについて」の映像のなかであった⁽¹⁶⁾。作家は「記憶の仕事」のなかで条件法の記憶を「虚構の記憶」*« mémoire fictionnelle »*と呼んでおり、そうした記憶はロベール・ポベールと共作した映像作品『エリス島物語』(1979)にもあらわれている。『エリス島物語』は、アメリカ移民局が置かれたエリス島と、ヨーロッパから移住してきた人々についてのドキュメンタリーの体をとっている。しかし、共にユダヤ系フランス人であるペレックとポベールにとって、作品はドキュメンタリーではなく、もしかしたら自分たちがアメリカにいたかもしれない可能性のあらわれでもあった⁽¹⁷⁾。

作家は『撮影された生活』の終わりで、映像が人々にみせるものを「誰のものでもないけれど、私たちみんながみた幻想に属するちょっと古めかしいもの、私たちの歴史の目眩のなかで容赦無

く投影するために失われた時からもぎ取られた幾千もの記憶をかき混ぜる信じがたい記憶⁽¹⁸⁾』としている。作家は幻影の正体を明かし、その正体を「信じがたい記憶」*« une mémoire fabuleuse »*と呼んでいる。これまで検討してきた集合的記憶、見知らぬ映像への記憶の投影と同一化が「信じがたい記憶」であるのは間違いないが、この記憶は何によって想起させられたのだろうか。映像そのものや映像についての情報の不確かさも「信じがたい記憶」の想起に一役買っているのは間違いない。しかし、普遍性の強調、「おそらく」の多用、条件法の使用といったペレックの手法に鑑みれば、視聴者や作家自身の「信じがたい記憶」を呼び起こしたのは作家自身だったのではないだろうか。

本章では映像のもつ幻影とはなにかという問いから出発した。そして「記憶の仕事」のなかで詳らかにされなかった『ぼくは思い出す』の「あいだ」の記憶から「虚構の記憶」を見つけだす作家の筆致を分析し、視聴者を「虚構の記憶」に引き寄せる作家の手法を明らかにした。番組の進行とともに映像がなにを喚起するのかという作家の問いの発展に着目することで、1973年に書き始められた『ぼくは思い出す』と1970年代後半に制作された『エリス島物語』のあいだを埋めるものとしての位置を『撮影された生活』に与えることができるだろう。

3. 沈黙

前章では作家がナレーションによって映像のなかに内在する集合的記憶を強調する手法を分析したが、他にも作家が映像の性質を強調している箇所はあるだろうか。先に挙げた「ガーデンパーティーについて」の引用に続く部分で作家は次のように書いている。

[...]あるいはまた、匂い、あの夏の暑さ、あるいは赤い桃の味、あるいはその時皆が口ずさんでいた歌の一節...⁽¹⁹⁾

視聴者が自分とは関わりのないはずの映像に自身の記憶を見出す時、映像には残っていない嗅覚、触覚、味覚、聴覚に関わる要素も視覚的要素と同時に想起しているかもしれないと作家はほのめかしている。こうした想起は、視覚に付随したもので、視覚のみせる幻影の一種ともいえる。幻影としてではなく、視覚以外の五感を作家が強調する部分もナレーションのなかに存在している。前章冒頭で引用したイメージと運動を手懐けるものとしてのカメラの直後に「声を閉じ込めるグラモフォン⁽²⁰⁾」が登場する。他の聴覚に関する描写は、本章の冒頭で挙げたもの以外、ナレーションの前半部に集中している。作家が映像の情報の欠如を指摘したあと、映像に映る男性について次のように述べる。

そこに誰がいるのか？彼はなにをしているのか？一人の男が口を開けている。彼は話している。お

そらく彼は彼を撮影している人に何か答えている。しかし彼はなにを言っているのか？映像は押し黙っており、押し黙ったままだ。映像について終わりなく問うことしかできない⁽²¹⁾。

作家は、映像ではなく音声の不在に着目している。ここで「押し黙った」« muette »という形容詞に目を向けてみよう。この形容詞にサイレント映画 « le film muet »の含意を読み取ることができ、着目すべきは、ホームムービーに音がないという当たり前の事実作家はわざわざ言及している点だろう。確かに当時の視聴者のなかには、1930年代前半のホームムービーに音がないことを知らない、または忘れていた人は居たかもしれない。しかし、先の引用に続く次の引用で、作家は再び音声の不在についてふれる。

マルヌの川辺について

なにも起きない時になにが起こるのか？

川辺に人々がいる。

二人の夫人がボートに座っている

彼女たちは大笑いしている。しかし笑い声は聞こえない。

訓練された犬について

この沈黙が今日私たちを魅了するのか？

音の不在だけでなく、とりわけ映像の沈黙、欠落、不確かさ⁽²²⁾。

作家は、二人の女性の声が聞こえないこと、沈黙に音の不在だけでなく、映像についての情報の不確かさという意味も付け加えている。この引用から先の部分で作家の関心は音声から映像そのものへと移っていくが、音声聞こえないサイレントフィルムの性質と映像の不確かさを並列していることに目を向けよう。

まず、映像の不確かさを作家がどう補っていったのかをみてみよう。前章で明らかにしたように、作家は映像の不確かさのなかに視聴者の集合的記憶や自身の記憶を投影させることで映像の不確かさを埋めようとしている。しかし、作家が行った操作が幻影に過ぎないのも先に示した通りである。加えて、作家はホームムービーのなかにあらわれない人について、その人があたかもそこにあらわれているかのように語り、「ブルボンヌについて」の撮影者や男と話す撮影者にあえて言及することで視聴者の注意を向けさせている。つまり、作家はホームムービーのなかに映らない人にあえて焦点を当てていると言い換えることもできる。作家は自身のナレーションによって、みえないものに注意を向けさせ、映像の空虚さを埋めていると考えることもできる。映像が喚起する別の記憶への誘導と、みえないものを喚起することで、作家は映像の不確かさを補

おうとしている。音声の場合、作家は、その空白を埋めることはできたのだろうか。

ベレックの作品のなかで、作家が音声の描写をする際、そこには必ず沈黙が付き纏っている。塩塚秀一郎が指摘するように、『Wあるいは子供の頃の思い出』（1975）には声の伝達、通信や沈黙という主題が存在し、それらの主題は強制収容所や戦争で亡くなった作家の両親の声を伝える試みとも深く関わっている⁽²³⁾。次の引用からも、作家が強制収容所で起きた出来事と沈黙のあいだに繋がりをを感じていることが読み取れる。

いつの日か砦に入り込んだ者はまず長く続き灰色の空き部屋の連なりしか見出さないだろう。彼の足音はコンクリート製の曲面天井の下で響き、彼を怖がらせるが、彼は、地中深くに埋められ、自身が忘れたと思っている世界の隠れた遺物を見つけるまでに長く道のりをたどる必要があるだろう。金歯、婚約指輪、眼鏡の山、積み重なる幾千もの衣服、埃をかぶった資料、質の悪い石鹸のストック...⁽²⁴⁾

この引用は作品の自伝部分ではなくイタリックで書かれたフィクション部分の最後の章の最後の文である。まず遺物にかかる「埋められ」« enfouis »と「隠れた」« souterrains »に着目してみよう。この二つの形容詞は二重の意味を持ち、「enfouis」を「隠された」と« souterrains »を「地下の」という解釈しても文脈として問題はない。つまり、誰か明示されていない「彼」が地下で遺物を見つけ出すともとれるが、「彼」が自身の隠された秘密を見出すと考えることも可能であり、この文はどちらの意味も含んでいる。地下深くにある自身の隠された遺物、すなわち、強制収容所の災厄を見出す前に、「彼」は長い通路を通らなければならない。通路には彼の足音が響いている。靴音が響くということは、何もない空間は沈黙に支配されていると言い換えることができる。そして靴音しか響かない沈黙は「彼」を恐怖させる。この一連の描写から、靴音はベレックの呼びかけであり、がらんどうの部屋の連なりと長い廊下に響く音は、作家の呼びかけに誰も答えない静寂とも考えることができる。そして静寂に支配され、自身の声だけが虚しく響く空間に作家は慄く。一連の描写はこの作品の自伝部分でベレックが行ってきた行為に他ならない。そして引用の最後で自身の隠された秘密を見出す。この描写から、『Wあるいは子供の頃の思い出』の探求を成功させたい作者の願望すらも窺い知ることができる。この探求の結果、ベレックが隠されたものを得られたのかは疑わしいが⁽²⁵⁾、呼びかけと帰ってこない応答が作家の記憶の探求の比喩として機能しているのは間違いないだろう。

それでは、『撮影された生活』のナレーションでの音声の扱いへと戻ろう。映像に誰かの記憶を投影した際に視覚以外の五感も蘇る例を除けば、会話の内容などは永遠の問いとして残るものの、沈黙は沈黙のまま残り続けている。映像の不確かさが作家や視聴者の記憶の投影へと発展していった一方で、ベレックは意図的にホームムービーの沈黙を視聴者に対して示す。そして沈黙

は沈黙として永遠に残り続ける。『Wあるいは子供の頃の思い出』のように、亡くなった両親の沈黙に対して、作家自身がなんとかして両親の声を見つけようとする切迫感がナレーションのなかには存在しない。つまり、『Wあるいは子供の頃の思い出』の沈黙と『撮影された生活』のそれとの間には大きな断絶があると考えざるを得ない。

テレビ番組のナレーションでは沈黙は沈黙として残り、繰り返し問い直される永遠の謎として残り続ける。この謎は「記憶の仕事」のなかでペレックが挙げる四つの記憶の仕事の最後に挙げられた「なかに隠すこと」*« l'encryptage »*といえるだろう。「なかに隠すこと」とはどういった行為なのだろうか。作家によれば、「なかに隠すこと」とは「完璧に隠された文で、『人生使用法』のようなフィクションの中で思い出の要素の描写だけど、ほとんど内部で使われる⁽²⁶⁾」としている。つまり作家は現実の思い出をフィクションの作品の内部に隠す行為であり、ペレックは「自伝的印づけ」*« le marquage autobiographique »*とも呼んでいる⁽²⁷⁾。「自伝的印づけ」は章を書いている時に起こった日常の出来事を作品に隠す行為であり、私的なものでもある。したがって、出来事について『人生使用法』の創作ノートで明示されている例を除けば、「自伝的印づけ」は読者に判別できるものではない。『撮影された生活』の場合、視聴者には決して聞こえてこない話や笑い声が、『人生使用法』の読者にとっての「自伝的印づけ」のように、永遠の謎として残り続けている。謎、つまり沈黙が誰かの「自伝的印づけ」として機能している。作家がナレーションで繰り返し沈黙について言及するということから、沈黙、すなわち誰かの「自伝的印づけ」は視聴者というよりはむしろ作家の注意を引き続けていると考えることができるだろう。

視覚的要素と違い、音声の不在や不確かさを補う行為について、番組のナレーションでは言及されてはいない。しかし、ホームムービーに作家の声で解説をつけるという行為そのものについて考えてみるとまた違った視座が生まれてくるだろう。ポーレット・ペレックによれば、作家は1975年6月に番組のナレーションを書き上げたという⁽²⁸⁾。1975年6月、奇しくも作家がジャン＝ベルラン・ポンタリスとの四年におよぶ精神分析を終えた月である。精神分析の終わりとナレーションの執筆時期が同じであることに何か見出せはしないだろうか。ポンタリスとの精神分析を振り返った「策術の場所」(1977)で作家は次のように書いている。

だから僕は話さなければならなかった。話すためにそこにいたのだから。それはゲームの規則だった。僕は他なる空間にこのもう一方の人 [= ポンタリス] と閉じ込められている。もう一方の人は肘掛椅子に座っていて、僕の後ろにいて、彼は僕を見ることができるし、話すことも話さないこともできて、大体は話さなかった。僕の方は、寝椅子に横たわり、彼の前にいて、彼を見ることはできず、話さなければならなかったし、僕の言葉がこの空虚な空間を満たさなければならなかった⁽²⁹⁾。

精神科医と作家の関係のなかにホームムービーと作家の声の関係をみることはできないだろうか。

精神分析のなかで作家は「自分の声は空虚さしか語らなかった⁽³⁰⁾」と回顧しており、沈黙は堪え難かったとも回顧している⁽³¹⁾。ナレーションのなかに精神分析を見出すことができるとするならば、ホームムービーの沈黙に耐えられない作家は、自身の言葉が例え空虚なものだとしても、映像を言葉で満たそうとしていたのではないだろうか。精神分析を終えた後すぐに、ペレックは精神分析を通して自身の身に降りかかったことを言いたい、書きたいと熱望するものの、書けず、それから約一年後に雑誌「共通理由」で発表される「策術の場所」まで、自身の体験を明かすことはなかった⁽³²⁾。精神分析の終わりに、作家は自身のナレーションの仕事で精神分析を継続させたため、自身の精神分析について書くことが出来なかったと考えざるを得ないだろう。

この章では番組中の音声の描写と作家のナレーションそのものに焦点を当てた。音声の描写については、『Wあるいは子供の頃の思い出』のなかでみられるような沈黙が作者にとって切実なものではなく、沈黙はむしろ『人生使用法』でみられる「なかに隠すこと」として機能している。ナレーションとホームムービーという視点からみると、ナレーションを精神分析の追体験として考えることができることを示した。音声の不在という観点からも、『撮影された生活』は『Wあるいは子供の頃の思い出』と『人生使用法』のあいだにあり、ポンタリスとの精神分析と「策術の場所」とのあいだにある。ここまで、幻影という視覚的要素と沈黙という聴覚的要素から『撮影された生活』をみてきた。次の章では作家がカメラそのもののある性質に着目している事実から出発し、その性質から、70年代から晩年に至るまであらわれるある創作の主題へと向かっていく。

4. 「永遠のものと束の間のもの」

前章で示した撮影者と話す男の引用の直前で、作家は映像についての情報の不確かさを「ほとんど消え掛かっている記憶の痕跡、記憶は断片化され、記憶の運動のなかで硬直させられ、その持続のなかで硬直させられる⁽³³⁾」と述べている。ここで記憶は「硬直させられる」« figée »のだが、この硬直はカメラによるものである。この引用や先に引用した「カメラはイメージと運動を手懐ける」という指摘から、カメラは時間や運動といった過ぎ去るものをとらえるとペレックが考えているのは明白である。作家はナレーションでカメラの性質を詳らかにしている。

お茶について

生き生きとした影たちは私たちの前で生きている振りをする。彼らを固定する一瞬は永遠になるだろう、そして彼らの生活、彼らの顔、彼らの動き、彼らの体について永久に証言し続けるだろう⁽³⁴⁾。

「影たち」« les ombres »とは映像のなかに登場する人々であり、カメラで撮影することに

よって時間は固定され、時間は永遠のものとなり、カメラに映る彼らも永遠となる。「永遠に」
« éternel », 「永久に」 « à jamais » により、作家はカメラが被写体を撮影することで生まれる
永遠を強調している。そして引用に続く部分で「それは、彼らを固定し、笑いを止めさせ、彼ら
を石化する瞬間なのか？気をつけろ！私たちが撮っているぞ⁽³⁵⁾」と作家は書いている。作家は、
カメラに瞬間をとらえる性質があることを繰り返し指摘している。「彼らを固定する一瞬は永
遠となるだろう」 « l'instant qui les fixe sera éternel » とは撮影された人がカメラに捉えられ
た瞬間、永久に保存されることになるということだ⁽³⁶⁾。過ぎ去る一瞬と永遠は相反するもので
ある。しかしカメラによって対立するはずの二つの性質はホームムービーのなかに同時に存在
している。カメラによる二つの性質の並存は七〇年代から晩年にかけて、作家の作品に何度か
あらわれる「永遠のものと束の間のもの」 « l'éternel et l'éphémère » という主題を想起せざるを
得ない。この主題について作家は多くを明かさなままこの世を去った。

しかし、「フィルムの壊れやすい媒体⁽³⁷⁾」という作家の発言に鑑みて、作家にとってカメラ
によって撮られた映像は永遠のものではないといえるだろう。次の引用をみてみよう。

ピクニックについて

長持ちするもの、人が記憶にする、またはアーカイヴに保存するものを人は知っている。それは石
の堆積、絵画の積み重ね、墓碑文、薬剤師の処方箋、訴訟原本。加えて、後の時代、写真によって
固定された顔。しかし動きはそうではない、時間はより流動的で、あやふやなものの中で不滅のも
のとなった無傷の時間はそうではない⁽³⁸⁾。

石や紙といった劣化しにくい媒体で、なおかつ墓碑文や訴訟原本のように日付も記入されている
ものについては、なにかの形で長い間残すことができるとベレックは考えている。それに対して、
なにも残さない動きや「不滅のものとなった無傷の時間」つまり番組内で使われたホームムー
ビーは何も残さないと作家は考えている。確かに、カメラは過ぎ去るものに永遠という性質を
与え、過ぎ去るものと永遠のものを並存させはする。しかし、永遠かつ束の間のものを同時にお
さめているフィルムはもろく、その脆弱さと情報の不確かさによって映像は永遠なものとは言い
難い。作家はカメラで撮られた映像のなかにも「永遠のものと束の間のもの」をみようとした
のは間違いない。しかし、映像にまつわる情報のなさや記録媒体のもろさにより、作家の目論み
が外れてしまったのは言うまでもない。

作家は、「永遠のものと束の間のもの」をとらえるカメラの性質から映像のなかにこの二つ
の性質をみようとした。しかし、撮影の詳細の不確かさとフィルムの脆さという物質的な問題に
より、それは叶わなかった。ここからは「永遠のものと束の間のもの」が作家の他の作品にどの
ような形であらわれるのか検討していこう。

「永遠のものと束の間のもの」という主題がはじめて登場したのは『戻ってきた女たち』 *Les Revenentes* (1972) においてである。この小説はe以外の母音を使わずに書かれており、倒錯的な祝祭のなかで「永遠のものと束の間のもの」があらわれる。タンクレードという登場人物が目の前で繰り広げられている光景に不快感を示し、「これらのくんずほぐれつには形式がかけている、形式、それは存在そのものなんだ⁽³⁹⁾！」と述べ、自由な肉体的快樂には規則や思考がないと非難する。タンクレードの非難に対してスペンサー神父は制約のない肉体的な快樂を擁護する。神父の擁護に対してタンクレードは次のように反駁する。

おっさん、おっさん！忌々しい野郎め。その発言はどういう意味なんだい？私は作りたいんだ！私は、自分のけつを、クレーがインクから描いたようなもの、セーヴが自身の詩から作り出したもの、ヴェーベルンが自身の主題から生み出したものにしたんだ！私は永遠のものと束の間のものを同時に探し求めているんだ⁽⁴⁰⁾！

登場人物のこの発言は作家の創作と深く関わっている。バルナール・マニエによれば、自由な快樂と規則のある快樂の対立を自由と創作における制約と読み替え可能としており、マニエはタンクレードの発言にペレックの創作態度を重ねている⁽⁴¹⁾。

プレイヤード版で『戻ってきた女たち』の編纂をしたマキシム・ドゥクーはマニエとは違う観点からタンクレードの謎めいた発言を解釈している。ドゥクーによると、「私は永遠のものと束の間のものを同時に探し求めているんだ！」*« Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère! »*という登場人物の発言は、はかない人生と不朽の芸術が不可分であることを意味している。編纂者によれば、二つの快樂の源泉は過ぎ去る時間の亡霊を払うことを目的としている⁽⁴²⁾。過ぎ去る時間を追い払うためには生も芸術も書かれなければならないと言い換えることもできる。すなわち、書くことによって過ぎ去る時間を永久に保存しようという作家の意図がみえてくるだろう。

過ぎ去る時間を永遠のものにする試みといえば『人生使用法』(1978)を思い出さざるを得ない。この作品の九十九章のエグゼルグに「私は束の間のものと永遠のものを同時に探し求めているんだ」が置かれることとなる。『人生使用法』についても『戻ってきた女たち』にある作家の意図をみることできるだろう。再び『人生使用法』の各章に存在する「自伝的印づけ」に着目してみよう。既に示したように、「自伝的印づけ」とは各章を書いている時に起こった日常の些細な出来事を作品の中に埋め込んだものである。作家は、過ぎ去る些細な出来事を制約によって作品に組み込む。そして作家は、書くことで、日常の出来事に永遠の性質を与え、過ぎ去るものを束の間かつ永遠のものとした。作家は、『戻ってきた女たち』で「永遠のものと束の間のもの」の探求という自身の美学的企てを明らかにし、『人生使用法』で制約を使い、はかないものに永遠の

性質を与え、はかなく永遠であるものへと変貌させた。この二つの作品にあらわれる「永遠のものと束の間のもの」は作家の美学的な探求の産物であり、『撮影された生活』にあらわれる物質的なそれとは異なる。そしてペレックが制作に関わったあるラジオ番組にも「永遠のものと束の間のもの」はあらわれている。

1977年2月14日から20日にかけてフランス・キュルチュールで放送された『途絶えざる詩』*Poésie ininterrompue*で、ペレックは、自身の作品の抜粋と、レイモン・クノー、ジャック・ルーボー、イタロ・カルヴィーノ、アルチュール・ランボー、ジョー・ブレイナール、ハリー・マッシュューズ、モーリス・セーヴ、シェイクスピア、清少納言、自身に影響を与えた作家からの抜粋を朗読している⁽⁴³⁾。番組中にルーボーの編纂した九首の和歌を詠んでいる。これらの和歌には、黒いインク、夢と現実、作家によって隠蔽された死といったペレックの作品を知るものにとってはお決まりの主題が隠されているが、ここでは二首の和歌に目を向けたい。作家は、小野小町の和歌「花の色は うつりにけりな いたづらにわが身世にふる ながめせしまに」*« la couleur des fleurs passa / les fleurs elles-mêmes fanèrent / pendant que vainement / je vivais mon temps / en ce monde où tombaient les longues pluies »*に続けて文屋康秀の和歌「草も木も色かはれどもわたつうみの浪の花にぞ秋なかりける」*« et l'herbe et l'arbre / changent de couleur mais / pour la fleur des vagues / de la grande mer / il n'y a pas d'automne »*を詠んでいる⁽⁴⁴⁾。最初の小野小町の和歌には花と人生のはかなさを読み取れる。続く文屋康秀の和歌には草木を通してあらわれる季節の移り変わりや季節が変わっても変わらない波のなかに、「束の間のもの」や「永遠のもの」を読むことができるだろう。しかし、草木と波は同じものではない。したがってカメラの性質や『人生使用法』の制約による例でみたような二つの性質を持つものが文屋康秀の和歌のなかに存在しているとは言い難い。

しかし朗読された詩の内容ではなく番組そのものへ視点を変えると、実はこのラジオ番組自身が「永遠のものと束の間のもの」を同時に探し求める試みだったのではないかと思わざるを得ない。作家は、永遠の側にある作品の朗読は番組という制約のなかで消えていく声によって朗読されている。つまり、声ははかないものにもかかわらず、芸術の永遠が付与され、はかなさと永遠が並存するものとなっている。したがって『戻ってきた女たち』や『人生使用法』のなかにみた、「永遠のものと束の間のもの」の美学的側面をラジオのなかにみることができるだろう。そして詩や作品の抜粋を読む声に録音という物質的に声を永遠のものとする処理が加わる。この処理によって、「束の間のもの」である声は物質的にも「永遠のもの」となる。なぜテレビ番組で編集されたホームムービーではなくラジオ番組の声に「永遠のものと束の間のもの」があるのだろうか。作家はホームムービーに「永遠のものと束の間のもの」をみようとしたが、ホームムービーに映ったものについての情報の欠如と媒体の劣化の速さ、この二つの問題によってホームムービーのなかに「永遠のものと束の間のもの」をみることを諦めた。それに対して、『途絶えざる詩』

の録音はラジオ局によって管理されており情報の不確かさは存在しない。加えて、ラジオ局の管理により、録音された音源が劣化する前に、別の媒体に音源を移行させる事も可能である。奇しくも作家の死後にラジオ番組の録音がCDとして発売され、録音は記録媒体の問題も克服している。したがって『途絶えざる詩』の番組そのものに「永遠のものと束の間のもの」を同時に見出せるだろう。

本章では、「永遠のものと束の間のもの」をとらえるカメラの性質から出発し、作家にとってカメラがとらえる映像のなかにはその二つの性質は存在しないことを確認した。そして1972年の『戻ってきた女たち』と1978年の『人生使用法』で「永遠のものと束の間のもの」の美学的側面を確認した。この二つの作品のあいだにある『撮影された生活』は二つのものの探求を物質的な側面から行おうとしたが失敗している。そして1977年に放送された『途絶えざる詩』に美学的かつ物質的な「永遠のものと束の間のもの」はあらわれている。永遠とはかなさ、二つの相反するものについて論じる際、三つの作品、『戻ってきた女たち』、『人生使用法』そして晩年の自由詩『永遠』が分析の対象となっている。『撮影された生活』をそれらの作品のあいだにおくことで、『途絶えざる詩』も「永遠のものと束の間のもの」の星座に加えることができた。

5. あいだにあるナレーション

ここまで『撮影された生活』のナレーションという省みられる事のなかった作家の仕事のなかに存在する記憶の投影、沈黙、「永遠のものと束の間のもの」という主題を詳らかにした。そしてこれらの主題が番組に前後する作品のなかでどのようにあらわれてきたのかを示した。ナレーションとその前後の時期に書かれた作品に同じ主題が登場するのは当然のことである。しかし、些細な仕事と思われがちなこのナレーションの仕事に目を向けないとしたら、これらの主題について人はどう考えるのだろうか。映像の「幻影」という性質を強調し、集合的記憶を作り出し、自身や視聴者を「虚構の記憶」に引き寄せたナレーションに目を向けなければどうなるのか。番組内の集合的記憶から「虚構の記憶」への移行は詳らかにされず、『ぼくは思い出す』と『エリス島物語』に隠れた繋がりも見出せないだろう。ナレーションの沈黙をめぐる箇所を目を向けなければ、ナレーションで強調された沈黙と「なかに隠すこと」のつながり、ナレーションの仕事とポントリスとの精神分析のつながりもみえてはこないだろう。そしてナレーションで言及される「永遠のものと束の間のもの」に目を向けなければ、『戻ってきた女たち』から『人生使用法』の間に六年もの空白が存在し、『人生使用法』のなかで永遠と束の間の探求という主題が六年の時を経て突然あらわれたようにみえるだろう。そしてこの主題は美学的な問題でしかなく、物質的な問題は存在しないといことになるだろう。物質的な問題を見落としたとしたら、『途絶えざる詩』のなかで作家の声が美学的にも物質的にもはかなさと永遠という性質をもっていると考える事も出来なかつただろう。些細な作品のあいだに存在する番組を検討すること、それはペレッ

クの創作の空白を埋め、彼の作品全体から新たな星座を発見することに他ならない。

註

- (1) « Écriture et mass-média », dans *Entretiens et Conférences I*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Rivière, Nantes, Les Éditions Joseph K., 2003, pp. 96-103.
- (2) « Le travail de la mémoire », in *Entretiens et Conférences II*, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Rivière, Nantes, Les Éditions Joseph K., 2003, p. 50.
- (3) Georges Perec, *La Vie filmée*, transcrit par Cécile de Bary, in *Cahiers Georges Perec 9*, Le Castor Astral, 2006, p. 73. なお映像についてはフランス国立視聴覚研究所 INA のサイトで購入したものを利用した。Voir. « 1930-1934 », <http://www.ina.fr/video/CPC75054473>, consulté le 10/06/2018.
- (4) Cécile de Bary, « Une mémoire fabuleuse. De l'Histoire à l'histoire », in *Georges Perec et l'histoire*, University of Copenhagen, 2000, p. 13.
- (5) Georges Perec, *La Vie filmée*, transcrit par Cécile de Bary, in *Cahiers Georges Perec 9*, *op. cit.*, p. 75.
- (6) *Ibid.*
- (7) *Ibid.*, p. 78.
- (8) *Ibid.*, p. 76.
- (9) Cécile de Bary, « Une mémoire fabuleuse. De l'Histoire à l'histoire », in *Georges Perec et l'histoire*, *op. cit.*, p. 16.
- (10) Georges Perec, *La Vie filmée*, transcrit par Cécile de Bary, in *Cahiers Georges Perec 9*, *op. cit.*, pp. 78-79.
- (11) « Le travail de la mémoire », in *Entretiens et Conférences II*, *op. cit.*, p. 49.
- (12) Voir. Fond Georges Perec 59.
- (13) Georges Perec, *La Vie filmée*, transcrit par Cécile de Bary, in *Cahiers Georges Perec 9*, *op. cit.*, p. 79. 下線部は筆者による強調。以下同様。
- (14) *Ibid.*, p. 80.
- (15) « Le travail de la mémoire », in *Entretiens et Conférences II*, *op. cit.*, p. 49.
- (16) *Ibid.*, p. 49.
- (17) *Ibid.*, p. 50.
- (18) Georges Perec, *La Vie filmée*, transcrit par Cécile de Bary, in *Cahiers Georges Perec 9*, *op. cit.*, p. 80.
- (19) *Ibid.*, p. 79.
- (20) *Ibid.*, p. 75.
- (21) *Ibid.*, p. 76.
- (22) *Ibid.*, pp. 76-77.
- (23) 塩塚秀一郎『ジョルジュ・ペレック 制約と実存』、中公選書、2017年、147-152項。
- (24) Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, dans *Œuvre I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, p. 777. なおジョルジュ・ペレック『W あるいは子供の頃の思い出』、酒詰治男訳、水声社、2013年も参照した。
- (25) Voir. Raphaël Guidée, *Mémoires de l'oubli*, Classiques Garnier, 2017, pp. 133-165.
- (26) « Le travail de la mémoire », in *Entretiens et Conférences II*, *op. cit.*, p. 50.
- (27) *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, CNR Editions, 1993, p. 26.
- (28) Paulette Perec, « Chronique de la vie de Georges Perec », dans *Portrait(s) de Georges Perec*, Bibliothèque nationale de France, coll. « Portratif(s) », p. 97.
- (29) Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », in *Penser/Classer*, Seuil coll. « points », 2015, p. 66.

- (30) *Ibid.*, p. 67.
- (31) *Ibid.*, p. 68.
- (32) Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », in *Penser/Classer*, Seuil, coll. Points, 2015. pp. 59.
- (33) Georges Perec, *La Vie filmée*, transcrit par Cécile de Bary, in *Cahiers Georges Perec* 9, *op. cit.*, p. 76.
- (34) *Ibid.*, p. 77.
- (35) *Ibid.*
- (36) カメラが映瞬間をとらえ永遠のものとするという作家の直感は『煙滅』（1969）の『モレルの発明』の書き換えにすでにあらわれている。Voir. Georges Perec, *La Disparition*, dans *Œuvre I, op. cit.*, pp. 283-286.
- (37) Georges Perec, *La Vie filmée*, transcrit par Cécile de Bary, in *Cahiers Georges Perec* 9, *op. cit.*, p. 77.
- (38) *Ibid.*
- (39) Georges Perec, *Les Revenentes*, dans *Œuvre I, op.cit.*, p. 531.
- (40) *Ibid.*, pp. 531-532.
- (41) Bernard Magné, *Perecollage*, Presses universitaires du Mirail Toulouse, 1989, p. 189.
 ここで詩については制約なしの創作を考えたことがないとあるインタビューで述べていた事実を思い出してみよう。同時に、作家は晩年「ある詩」« Un poème »と「永遠」« L'éternité »という制約のない詩を書いていた事実も忘れるわけにはいかないだろう。したがって、『戻ってきた女たち』段階では、マニエの解釈は妥当なものだが、二つの詩が出版された1980年代の初め、つまり作家の最晩年の時期に、自由と制約の二項対立は成立しえないだろう。Voir. « Entretien Perec / Jean-Marie Le Sidaner », in *Entretiens et Conférences II, op. cit.*, p. 99.
- (42) Voir. Georges Perec, *Œuvre I, op.cit.*, p. 1032.
- (43) 現在この録音はCDとして発売されている。Voir. Georges Perec, *Georges Perec, Poésie ininterrompue · Inventaire*, présentation de Bernard Magné, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1997.
- (44) *Ibid.*, pp. 24-25.