

オートフィクションと自分¹⁾

フィリップ・フォレスト

「オートフィクションと自分」——このようなタイトルから、今日の話が酷いものになるのではないかと心配されるのは当然でしょう。

すでにオートフィクションは、際立ってナルシスト的な性格によって評判を落とした文学実践だと考えられています。そのオートフィクションについて、個人的なしかたで、しかも自分自身に引き寄せて語れば、取り扱う主題の自己陶酔的な側面を倍増させることになります。それではまるで、〈私〉に〈私〉を重ね、〈自分〉に〈自分〉を継ぎ足してしまうかのようでしょう。

わたしは批評家として、そして同時に小説家として言葉を紡いでいますが、自分がいちどきに演じているこのふたつの役柄のどちらか一方を捨て去ることができません。しかしながら、オートフィクションとは何であるのかを述べると同時に、わたし自身が個人的にオートフィクションをどのように捉え、それを実践しているのかを語らなければならないとすると、ほかにどうやって取り組めばよいか分からないのです。ですから、わたしはいまから、批評家として、かつ、小説家としてお話してみたいと思います。

1.

ことのはじまりから話をはじめなければなりません。つまり、まずはオートフィクションという言葉そのものについて一言述べるということです。この単語は、今日ではあらゆる辞書に掲載されており、比較的ひろく用いられるようになりました。とはいえこれは新造語です。ニューヨーク大学で文学の教鞭を執っていたセルジュ・ドゥブロフスキーという人物によって1977年に考案されたものなのです。ドゥブロフスキーはとりわけヌーヴェル・クリティックコルネイユとサルトルの専門家で、1960年代には「新批評」と呼ばれていた批評動向に近かった人物です。彼は、自身の処女小説『糸／息

子』を読者に紹介するために「オートフィクション」という言葉を作り、つぎのように定義しています。「こう言ってよければ、オートフィクションとは、紛れもない事実と出来事に基づいたフィクションであり、伝統的な小説、あるいは新しい小説の良識からは外れたところで、ひとつの冒険をめぐる言語を、言語の冒険に託したものである」²⁾。そして2011年にわたしが『新フランス評論』誌上で「わたしと自分」と題した特集を組んだ際、ドゥブロフスキーはオートフィクションについて、「素材となるものが完全に自伝的であるとともに、語りが完全に虚構である物語」と明確に定義することになります³⁾。

どのように定式化したとしても、小説と自伝が交わるところに新たなジャンルが生まれるのだとするオートフィクションの概念自体が矛盾のうえに成り立っていることは明らかです。それによってオートフィクションは、理論的に相容れないふたつのエクリチュールの様式をいちどきに要求し、真実と虚構というふたつの特性を、同時に、そして矛盾した仕方で発揮するのです。まるで作者が読者に対して、「すべては事実です」と言うと同時に「すべて偽りです」と言っているかのようになります！

ドゥブロフスキーの場合、『糸／息子』(1977年)から、メディシス賞を受賞した『壊れた書物』(1989年)——カップルの別れとパートナーの死を語る、おそらくは彼の著作のなかでもっとも有名な作品——を経て、最新小説『行きずりの男』(2011年)に至るなかで実践されるオートフィクションは、作家の人生を白日の下に晒しています。そこで繰り返した主題となるのは、愛と性、そして大文字の歴史イストワール(とりわけ第二次世界大戦中の、ナチスドイツによるユダヤ人虐殺の記憶)のなかに刻まれる家族の物語イストワールであり、そのすべてが、自らを取り巻く環境について思索するひとりの知識人によって、精神分析の知識と実践から借用した表現を用いて検証されています。

ドゥブロフスキーにとって重要だったのは、自分自身について語る別な方法を作り出すことでした。彼は『新フランス評論』でつぎのように説明しています。「古典的な自伝とは、ジャン・スタロバンスキーの表現によれば、ひとが自分自身の手で編んだ伝記のことです。それゆえ自伝は、時系列に沿って首尾一貫したものになるでしょうし、記憶の欠落は避けられ

ないとしても、人生の流れをたどることに力を尽くして、思索と内省によってそれを明らかにするよう努めます。わたしが個人的に好んだのはそれとは異なるアプローチであり、わたしの語りのモードないしは語りのモデルは、〈歴史〉から〈小説〉へと移行しました。主体の構想自体が変化したのです。物語を通して統一されていた主体は、壊され、分断され、粉々になり、極言するなら支離滅裂になってしまったのです。」⁴⁾

2.

話のはじまりとしてセルジュ・ドゥブロフスキーの人物像に触れることは、自然かつ当然であるように、わたしには思えました。なぜなら彼こそが「オートフィクション」という言葉を作り出したからです。しかしながら、ドゥブロフスキーのケースを過度に重要視するのは誤りではないでしょうか。というのも、彼はその言葉を作り出しはしましたが、オートフィクションそのものを産み落としたわけでは全くないからです。フランス文学史家たちはドゥブロフスキーをこの現象に結びつけましたが、それは彼とは無関係なところで非常に大きく展開していったのです。

じっさい、「オートフィクション」という言葉が一連の小説家たちの作品をさすものとして前面に出てきたのは1990年代の終わり頃でしかなく、概してそうした小説家たちは、ドゥブロフスキーの例をいっさい引合いに出さず、彼の作品とは別なところに自分たちのモデルを捜し求めています。こうした作家たちが発表するテキストに共通するのは、それが小説として提示されており、文学的な形式からしても小説の領域に属していることです。しかし彼らは同時に、テキストが生きた経験を基盤としていて、それがテキストを支える権威となり素材となっているということにも注意を促します。これは20年ほど前にドゥブロフスキーが提示したオートフィクションの定義に合致するものでした。この現象は、文芸批評家や評論家、ジャーナリストの面々を大いに驚かせます。というのも、1950年代から70年代にかけて、ヌーヴォー・ロマンと構造主義の時代にフランスの小説が擁護していたのは、作者と登場人物の概念はもはや時代遅れだという考えだったからです（これはロラン・バルトやミシェル・フーコー、ナタリー・サロートやアラン・ロブ＝グリエによって強調された命題です）。つまり、あたかもテキストはひとりでに紡がれてゆき、それに署名する作者とは関係がなく、古典的な手法で演出される登場人物なしで済

ませることによって、小説が一種の純粹小説、あるいは小説についての小説へと変容するのだという考え方です。オートフィクションは、作者と登場人物を同時に排除した実験的な文学に抗いながら、この二つの概念を再評価し、ふたたび取り入れるなかで、作者自身が主要な登場人物であるような小説を提示しました。フランス小説における「私」の回帰が話題となったのは、そのためだったのです。

いまから 20 年ほど前に頭角を現したオートフィクションは、一種の内奥の小説の再生として登場しました。それは、多かれ少なかれ創意に富んだ諸形式のもとで、自伝小説や心理小説の伝統を見直すものであり、概して実存的な試練（とりわけ愛と死、欲望と喪）に結びついた、いくつかの個人的な経験を強調しています。

この現象が非常に目覚ましく、そして体系的だったために、現代文学に関心を寄せる一部の文学史家は、オートフィクションを現代フランス小説の極めて重要な特質とみなすまでになります。まるでオートフィクションがヌーヴォー・ロマンの跡を継いだかのようにでした。一部の人びとはそれを歓迎し、オートフィクションとともに文学は、ヌーヴォー・ロマンが顧みることのなかった人間的な現実に戻ると明言しました。反対にそれを嘆く人びとは、オートフィクションとは、前衛作家たちが関係をすっかりと断ち切った心理小説のあの古びた伝統にむけた一種の退行だと考えたのです。

ときとしてオートフィクションは、たとえばシュルレアリスムやヌーヴォー・ロマンに倣うかたちで、ひとつの文学運動ないしは文学グループとして示されることさえありました。2008 年夏にスリジー＝ラ＝サルで開催されたオートフィクションに関するシンポジウムがその一例です⁵⁾。フランスを代表する重要な文化的中心地であるスリジー＝ラ＝サルでは、ヌーヴォー・ロマンや構造主義、雑誌『テル・ケル』をめぐる、文学や哲学に関する催しが半世紀以上前からおこなわれてきました。クロード・ビュルジュランとイザベル・グレルによって監修された 2008 年のシンポジウムは、そうしたテーマを全て踏まえながら、セルジュ・ドゥブロフスキーを囲むかたちで、フランスにおけるオートフィクションのもっとも代表的な作家と目される書き手を招聘するというものでした。それはたとえば、

カトリーヌ・ロブ＝グリエ、カミーユ・ロランス、カトリーヌ・キュッセ、クロエ・ドゥローム、フィリップ・ヴィラン、あるいはわたしのような面々です。

実のところ、オートフィクションはセルジュ・ドゥブロフスキーとともに誕生したわけではなく、ジャーナリストや大学人が一種の内奥の小説と定義してそこに認めるのとは大きく異なったかたちで存在します。わたしがいまから自分自身のケースを引き合いに出し、自分のエッセイや小説にもとづいて示したいと思っているのは、まさにそのことなのです。

3.

オートフィクションはドゥブロフスキー以前に存在していましたし、そもそもそれは彼自身が認めるところです。その定義に従えば、わたしたちはオートフィクションを遠い昔にまで遡らせることができます。20世紀のフランス人作家に限っても、プルーストやセリーヌ、サンドラール、アラゴン、ブルトン、マルロー、そしてレリスが、小説や物語、エッセイという形式のもとで、のちにオートフィクションと名づけられるものに類似した〈私〉のエクリチュールをすでに実践していました。しかし、話を20世紀に限定する理由は何ひとつありません。シャトーブリアンのようなロマン主義作家や、あるいはモンテーニュのようなルネサンスの作家さえ思い浮かべることができます。そして文学というジャンルや、あるいはフランス文学に限定する理由も一切ないのです。ひとつだけ例を挙げるならば、実存主義の先駆者のひとりと目されるデンマークの哲学者セーレン・キルケゴールの作品は、かなりの程度、オートフィクションの領域に属していると言えるでしょう。

批評家としてのわたしは、エッセイのなかでオートフィクションをめぐる新たな系譜を提示しようと試みました。オートフィクションが、フランスおよびフランス語圏のいまの時代に固有な現象に限定されるものではないということを論証するためです。

わたしが評論集『小説、現実世界』⁶⁾で展開したのは、オートフィクションが、それに先行する文学的前衛に対置されるどころか、その後継者だったという考えです。真実と虚構をふたつともに要求する姿勢はオートフ

イクションの特質でもありますが、それはすでに、シュルレアリスムにもヌーヴォー・ロマンにもひとしく認められました。たとえばミシェル・レリスは『成熟の年齢』を著し、そしておそらくは20世紀フランス文学のもっとも偉大な自伝である『ゲームの規則』を発表しています。レリスは、まさにアンドレ・ブルトンが『シュルレアリスム宣言』や『ナジャ』で提示した原理にしたがって、生から切り離された純然たる虚構の文学に対して反乱を起こし、みずから現実世界の闘牛の角と名づけたものに敢えて立ち向かうようなテキストに訴えたのです。これはまさしく、レリスが第二次世界大戦後に発表した「闘牛として考察された文学について」と題された宣言の意味するところであり、作家はそこでつぎのように表明しています。「感情や性に関わるある種の強迫観念を剥き出しにすること、自分にとってもっとも恥ずべき欠陥や卑屈さのいくつかを公に告白すること、これは作者にとってひとつの手段——おそらくはお粗末だが、改善されることを願って作者が他者に委ねるその手段——だったのであり、それによって作者は、たとえそれが影に過ぎなかったとしても、文学作品のなかに闘牛の角を導き入れたのだ。⁷⁾」しかし、真実に対するこの要求には、文学のなかで表現される真実のすべてが、ただちに、そして必然的に虚構の形式をとるのだという意識も伴われています。ひとが自分の人生を語り始めるや否や、その人生は一編の小説になるのです。これは1980年代のロブ＝グリエが『もどってくる鏡』を端緒として自身の試みを理論化するなかで強調したことにほかなりません。彼は自分独特の形式のオートフィクションを「新たな自伝」と名づけてつぎのように定義します。「自覚のある自伝、つまり、みずからの本質的な不可能性や、必然的に染み込んでくる虚構、みずからを蝕む欠如やアポリア、挿話的な動きを断ち切ってしまう反省的な文章に自覚的な自伝ということであり、一言でいうならそれは、みずからの無意識を自覚した自伝ということなのかもしれない。⁸⁾」じっさい、ドゥプロフスキーとともに、あるいはしばしば彼に先行してフランス文学に〈私〉を再導入したのは、バルトやデュラス、ソレルスあるいはアラン・ジュフロワのような、シュルレアリスム、ヌーヴォー・ロマン、構造主義に結びついた作家たちなのです。

わたしが『取り違えの美しさ』⁹⁾やそれに続くエッセイのなかで示そうと努めたのは、〈私〉の文学が、一般的な偏見とは裏腹に、ヨーロッパ文明の専売特許などではまったくないということ、そして、とりわけ日本で

はそれが非常な昔から存在したということでもありました。紀貫之のような歌人たちがいた中古文学の時代から、大江健三郎のような小説家を擁する現代に至るまで、日記や随筆といった形式をともなった私語りの伝統というべきものが繰り返り広げられていて、それは20世紀初頭の「私小説」（文字どおり〈私〉の小説）の発明によって頂点に達しています。別な言い方をすれば、それは日本流のオートフィクションであり、オートフィクション以前のオートフィクションです。そしてそれは、伝統と近代とが交差する場所に身をおき、アジア文学とヨーロッパ文学の両方に培われることによって、〈私〉のエクリチュールを異なった角度から考えることを可能にしてくれるのです。

ここでさらに二点のエッセイを手短に取り上げましょう。現代文学を代表する二人の作家について、わたしは個人的な読み直しをおこないました。彼らの作品が、特異な〈私〉のエクリチュール——自分が実践するオートフィクションを考察する際にわたしが手懸りにするエクリチュール——の領域にも深く根ざしていることを明らかにしようとしたのです。最初に取り上げたのはアイルランド人作家ジェームズ・ジョイスでした。ジョイス自身、ドストエフスキーよりもルソーのほうが好きだと明言していました。それは、ジョイスの言葉にあるように、文学においてはつねに、本当の出来事が——それがどれだけささやかな、あるいは取るに足らないものにみえたとしても——、作られた筋書き——それがどれほど人目を引くものであったとしても——以上の価値を持っているからなのです。『たくさんの日々』¹⁰⁾は「書物／人生」と題された叢書の一冊として上梓されました。ロラン・バルトのアイデアにもとづいたこの叢書は、書き手が過去の傑作とともに一年を過ごし、その書物についての一種の主観的な注釈を著すというものです。わたしの計画は『ユリシーズ』を書き直すことでした。その自伝的な側面を強調し、わたし自身の小説作品と響き合う部分を探そうとしたのです。とりわけ喪の問題について、注釈者たちは概してほとんど注意を払おうとしませんが、わたしはそこを出発点としつつ、意図的に位相をずらした『ユリシーズ』解釈を提起しました。

つぎに取り上げたのはフランスの詩人アルチュール・ランボーで、わたしは2016年に『幸福の宿命』¹¹⁾と題した著作を発表しました。この書物は叢書「26」の一冊として上梓され、その基本方針に従った啓蒙的な書物

となっています。つまり、アルファベット 26 文字のひとつひとつを頭文字とする単語 26 個を選んで、アルファベット順に組み合わせた一種の自画像を作りあげようというもので、いくらか『彼自身によるロラン・バルト』を思わせるところがあります。わたしは有名な 14 行詩『母音』から出発して、すべての語をランボオの作品から選び出しました。そして、彼の作品が一種の自伝的な小説として読むことができ、そこでは作者の生と読者の生が互いに反映しあっているのだということを示そうとしたのです。異なった観念のもとに主体の表現を可能にするのが詩であり、ランボオの有名な言葉にあるように、「わたしとは一個の他者」なのですから。

4.

最後にわたしの小説についてお話します。処女小説『永遠の子ども』が 1997 年に発表され、ついで 1999 年には『一晚中』が刊行されました。この 2 冊と、そして 2007 年の『新たな愛』によって¹²⁾、わたしは、批評家の目にも読者の目にも、当時のオートフィクションを代表する作家のひとつと見なされたのです。フランスの文壇で重要な位置を占めはじめていた流れのなかには、クリスチヌ・アンゴやカミーユ・ロランのような新しい作家たち、あるいは、すでにずいぶん古くから名声を獲得しており、10 年来その著作で〈私〉のエクリチュールを実践していた作家たち——アニー・エルノー、パトリック・モディアノ、あるいはフィリップ・ソレルス——がいました。事実、先に挙げた 3 点の小説は、これまでにわたしが書いたすべての作品のなかで、通常オートフィクションとして思い描かれる概念にもっとも一致しています。というのも、それらは本質的に、生きた経験の物語となっているからです。わたしの場合それは、がんを患った 4 歳の娘の死でした。そのためこの三作品は、ロラン・バルトやエルベ・ギベールのような作家が、わたしよりも先にまったく違う形式のもとに描き出した、死と喪の文学に属しているのです。

しかし、わたしの見たところ、『永遠の子ども』とそれに続く著作は、語の厳密な意味でのオートフィクション——個人的な証言を小説化した形式に限定されたオートフィクション——には属していません。もちろん証言は重要な側面をなしています。書物は生きた経験によって担保され、その経験を記録する必要があります。しかしそれで十分というわけではありません。小説がそこに反映されることによって、現実と虚構がつねに密接

に結びついていて、ほとんど分割不可能なほどになっていることを明らかにすることも必要不可欠なのです。人生は、ひとがそれを語ることで小説になる、そのかぎりにおいて意味があります。小説は、それが人生に由来し、人生へとふたたび導いてゆくかぎりにおいて価値があるのです。『永遠の子ども』の語り手は、自らを打ち据える喪について物語りますが、彼は同時に、自分が生きている経験の、倫理的、美学的、哲学的な側面について自問し、子どもとの死別という筆舌に尽くしがたい試練を文学に転じようとする試みの正当性について自問します。だからこそ、小説がエッセイに混ざり合い、喪の詩学についての長い展開部を伴うことになるのです。その着想源となったのは、ヴィクトル・ユゴーとステファヌ・マラルメという、いずれも我が子の死について書いた作家の例でした。非常に新しい造語を用いるなら、オートフィクションは「エグゾフィクション」に、つまりは、別な人間の人生から紡がれる物語をとおして作家の人生が物語られているような小説になるのです。結局のところ、テキストは、不可能なるものの試練についての、そしてあらゆる人間存在を構成する欲望と喪の部分についての瞑想へと変貌します。そうすることでテキストは、作者が披瀝する個人的なケースを越え、普遍的な次元に達し、すべての人間に共通した地平、おそらくは小説や詩、そして哲学が描く地平に通じる道を進むことができるのです。わたしはこのような文学観について、「小説、私」というエッセイ¹³⁾——『小説、現実世界』に再録——のなかで理論化を試みました。それはオートフィクションをめぐる思索に関する独自の試論であり、わたしはそこで「エゴ文学」——個人のささやかな証言——に「ヘテログラフィ」——現実世界と不可能なるものの根源的な他性に対峙するテキスト——を対置させています。

その後の著作は、この同じ道筋をたどったように思われます。私見では、わたしのすべての小説はひとつの連なりを成しており、その根幹には等しく喪の試練があるのです。しかしながら、わたしの小説は、毎回異なった文学的形式によってその試練を表現し、探究しています。その意味で、それらは「反復」——キルケゴールが「前方に向けた想起」と定義したその「反復」¹⁴⁾——の原則に導かれているのです。その例として、最後にふたつの作品を挙げたいと思います。

『さりながら』¹⁵⁾は、いくつもの点で、日本という徴のもとに位置づけ

られた実験的な小説です。この国での滞在を物語るために、わたしは日本の「私小説」の形式——そしてより幅広く、日本の自伝的エクリチュールの形式——と、フランスのオートフィクションの形式を交配させています。喪の試練をふたたび語ることを目的としたこの小説は、三枚続きの絵として立ち現れていて、わたしはそのなかで、子どもの死を身近なものとして、あるいは間接的に証言した三人の日本人作家・芸術家——俳人小林一茶、小説家夏目漱石、写真家山端庸介——の人生を並置しています。この意味で『さりながら』は、三人称で書かれた一種の自伝的小説としての特徴を表しており、わたしはそのなかで、自分の個人的な物語について、他者の人生を介することによって、そして時間と空間のなかでその位置をずらすことによって物語っているのです。

『シュレーディンガーの猫を追って』¹⁶⁾が実践しているのは、それとは異なるはずしかたです。それがいっそう目覚ましく映るのは、この小説が、量子力学と「パラレル・ワールド」と呼ばれる仮説の理論を着想源とした、一種の実験的で概念的な空間のなかに喪の経験を位置づけているからです。小説の筋はこのうえなくささやかで、数年前に娘を亡くした語り手の男が、海辺で暮らすその家に迷いこんだ一匹の猫を飼う、というものです。男の哀愁を帯びた省察に混ざり合うのは、ノーベル物理学賞を受賞したあの有名な論証に題材をとったひとつの瞑想です。それがそうした理論の不合理を明らかにするために仮定したのは、素粒子が同時にいくつもの異なる状態、いわゆる「重ね合わせ」の状態に身をおくことができる以上、動物にもおなじことが言えるはずであり、結果として、一匹の猫が死んでいると同時に生きていることを妨げるものは何もない、という思考実験でした。こうして、小説のタイトルになっているこの猫は、ルイス・キャロルのチェシャ猫にも比べられるものとして、絶えず現れては消え、生者と死者の世界のあいだを旅する使者メッセンジャーのようになります。それによって語り手は、亡くなった子どもと自分とをいまだにつないでいるかも知れない関係を夢みることができるのです。

つまりわたしには、反復とずらしこそが、小説から小説へと自分を導いてゆくふたつの基本方針のように思えるのです。それは、処女小説の源泉となった喪の試練に忠実でありながらも、つねに変化を続け、ひとりひとりに語りかけながら全てのひとに関係し、夢と現実のあらゆる側面に触れ

ることのできる形式のもとに、この試練を絶え間なく人生に呼び起こそうとするものなのです。『永遠の子ども』についてはいろいろなことが語られてきたものの、この作品が本当にオートフィクションに属しているという確信がもてないのだと、わたしは述べました。『シュレーディンガーの猫を追って』のような書物であればなおさらです。しかし分類は重要ではありません。大切なのは、別なことなのです。マラルメが語ったように、ひとは謎に向かってゆくことでしか前に進むことができません。このさき自分が書く小説がどのようなものになってゆくのか、わたし自身がたいへん興味を持っているところなのです。

(小黒昌文訳)

注

- 1) 本稿は立教大学・池袋キャンパスにおいて2017年10月30日に開催されたフィリップ・フォレスト講演会「オートフィクションと自分」« *L'autofiction et moi* » の講演原稿の全訳である。
- 2) Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Galilée, 1977, prière d'insérer.
- 3) Serge DOUBROVSKY et Isabelle GRELL, « entretien », *Nouvelle Revue Française*, « Je & Moi », n° 598, octobre 2011, p. 24.
- 4) *Ibid.*, p. 22.
- 5) Colloque « Autofiction » organisé au Centre culturel international de Cerisy, du 21 juillet au 31 juillet 2008. Cf. Claude BURGELIN, Isabelle GRELL, Roger-Yves ROCHE dir., *Autofiction(s)* [actes du colloque], Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- 6) *Le Roman, le Réel et autres essais*, éd. Cécile DEFAUT, 2007. [未邦訳]
- 7) Michel LEIRIS, « De la littérature considérée comme une tauromachie », *L'Âge d'homme* précédé de *L'Afrique fantôme*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 756.
- 8) Alain ROBBE-GRILLET, *Les Derniers jours de Corinthe*, éd. de Minuit, 1994, p. 17.
- 9) *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, éd. Cécile DEFAUT, 2005. [邦訳『夢、ゆきかひて』澤田直・小黒昌文訳、白水社、2013年]
- 10) *Beaucoup de jours d'après Ulysse de James Joyce*, éd. Cécile DEFAUT, coll. « le livre / la vie », 2011. [未邦訳]
- 11) *Une fatalité de bonheur*, Grasset, coll. « 26 », 2016. [未邦訳]
- 12) *L'enfant éternel*, Gallimard, 1997 [邦訳『永遠の子ども』堀内ゆかり訳、

集英社, 2005年] ; *Toute la nuit*, Gallimard, 1999 [未邦訳] ; *Le nouvel amour*, Gallimard, 2007. [未邦訳]

13) *Le roman, le je*, Plein Feux, 2001. [未邦訳]

14) セーレン・キルケゴール『反復』前田敬作訳(『キルケゴール著作集5』)白水社, 1962年, p. 206. 「反復と想起は, じつはおなじ運動なのである. ただ, その方向が正反対であるにすぎぬ. というのは, 想起されるものは, すでに過去にあったものであり, いわば後方にむかって反復される. これに反して, ほんとうの反復は, 前方にむかって想起するのである.」

15) *Sarinagara*, Gallimard, 2004. [邦訳『さりながら』澤田直訳, 白水社, 2008年]

16) *Le chat de Schrödinger*, Gallimard, 2013. [邦訳『シュレーディンガーの猫を追って』澤田直・小黒昌文訳, 河出書房新社, 2017年]