

「小説の主人公のように幸福だ」

—サルトル『嘔吐』— (2)

三 野 博 司*

第2部への序

「小説の主人公のように幸福だ」——北フランスの地方都市に住む孤独な独身者ロカンタンは、ある日、日記にこのように書き記す。この言葉が示しているように、実存主義小説であるサルトルの『嘔吐』は、同時に「小説」と「幸福」についての物語でもある。しかしながら、1930年代において、小説や幸福についての言説を批評意識なしにものすることはできないだろう。サルトルは文学についてのあふれんばかりの学殖を駆使して、あらゆる小説ジャンルのパロディをつくりあげ、そこに彼個人が抱えていた問題を忍び込ませて、エクリチュールによる解決をはかろうとしたのである。

私たちは、本稿の第1部第1章から第3章において、まず三つのファクターを取り上げて分析した¹。『嘔吐』冒頭においてとりわけ顕著であるが、この小説はまず18世紀のデ・フォー『ロビンソン・クルーソーの冒険』のパロディとして姿をあらわす。次には19世紀の写実主義小説の要素が取り入れられ、実際ここには、バルザックやスタンダールの小説からの引用が見いだされる。

『嘔吐』は哲学的考察と写実主義、ときには自然主義的な描写とが織り交ぜて構成された小説なのである。そして最後に三つ目のファクターとしては、サルトルがこの小説の構想を練っていたときに考察の対象としてあったヴァレリーがあげられる。デカルトの『方法序説』を小説化することを目指してヴァレリーは『テスト氏との一夜』を書き上げたが、同様の野心を抱いてサルトルもまた『嘔吐』を執筆するのである。

第2部第4章および第5章において取り上げる2つのファクターは、日記体小説と冒険小説である。これらはジッドとマルローの創作方法の特徴づけるものだが、サルトルはこれらの形式に対する鋭い批評意識に基づいて、それをパロディ化しつつ取り込み、『嘔吐』を小説について考察する小説たらしめるのである。

第4章 ジッド

サルトルはジッドを評価していなかった。1966年来日時の『サルトルとの対話』では、「ジッドは自分にとっては問題にならなかった」と述べている。しかし同時に彼は「ジッドの全作品を読んだ」²とも語っており、彼にとってジッドは踏破すべき一つの里程であったことも確かである。おそらくサルトルはジッドが小説を書くことに賭けた情熱と、複雑な自意識を知り尽くしていたに違いない。『嘔吐』は、日記体小説の形式で書かれている。この内省的手法は、ジッドおよびNRFの作家たちが好んで用いたものであるが、それを採用したサルトルの方法意識のなかには、この手法に対する批評的視点がうかがえるのである。

*比較文化学専攻 欧米地域文化情報学講座

まず冒頭におかれた18世紀小説のパロディである「刊行者の緒言」に続いて、「日付のない紙片」が置かれている。この「紙片」は、時刻の記されていない第一の断章と、10時半と書かれた第二の断章とからなる。日記は書き続けられてこそ日記となるのであり、一日だけの記録であれば、覚え書きにすぎない。日付がなく時刻の表示だけがあるこの紙片は、日記に成ろうとして成りえなかった死産児の骸にも似て、物語の冒頭に投げ出されている。

まず第一の断章は、一連の〈吐き気〉体験の端緒となった浜辺での経験を語ることから始まる。

「いちばんよいことは、その日その日の出来事を書きとめておくことであろう。事態をはっきり見るために日記をつけること... なぜなら、変わったのは<それ>だからである。この変化の範囲と性質を、明確に決定しなければならない」(p.5)³

こうしてロカンタンが日記をつける動機が明確にされる。突然生じた外部のあるいは内部の「変化」を観察し記述することによって、それを明らかにするのだという意図が述べられる。しかし、こう記したすぐあとで、彼は日記の記述に避けがたく伴う危険についても忘れることなく考察している。「日記をつけるときは、つぎのことが危険だと思う。すなわち万事を誇張すること、待ち伏せをするような気持ちでいること、たえず真実を歪曲することである」(p.5)

第二の断章では、ロカンタンの日常性・正常性への復帰決意が語られ、今立てたばかりの日記計画が放棄される。ロカンタンは治癒へと向かいつつある。書くことによって危機を脱したかのように思える彼にはもはや書き続ける理由がないのである。

「私は寝ようと思う。私は癒った。自分の気持ちを毎日、少女のように、新しい立派なノートにかくことはやめよう」(p.7)

こうして、日記を書くことは、自己の内面をのぞきこんで不安と満足にひたる少女の慰みごととして退けられる。ロカンタンはここで書くことを放棄し、あとに続くテキストによって支えられない「紙片」は、文字通りテキストのかけらとして、宙にただようことになる。

これら「日付のない紙片」の物語機能は二つあるだろう。一つは本文テキストとしての「日記」を、この冒頭においてあらかじめ批判し、否定する役割である。日記体小説のスタイルを取った『嘔吐』を繙く読者の目の前に、その劈頭において、ロカンタン自身が日記を書くことの欺瞞に対して、また日記記述にひそむ危険に対して意識的であることがあらかじめ示されるのである。

そしてもう一つは、これが『嘔吐』の冒頭に配置された「中心紋」の役割を果たしていることである。「紙片」は「書きとめておく」に始まり「書くことをやめよう」に終わる。ここに書くことによる治癒効果を見ることができが、それはそのまま『嘔吐』の構造の縮図ともなっている。まず始めに心理的危機あるいは精神的不安が書くことを要請する。次に書くことによってこの危機が乗り越えられるか、または解消する。そこで書くことが必要ではなくなる。日記執筆は、ロカンタンが吐き気の原因を探索する手だてとなり、その援助となる。そして吐き気の正体が明らかとなったとき、ロカンタンの日記は中断されるのである。こうした過程を「紙片」はあらかじめ縮小して提示しているといえる。

しかし、「紙片」におけるロカンタンの治癒は一時的なものであった。「紙片」執筆の数週間後に、再び「変化」がロカンタンを襲い、そのときから彼は熱心に、かなりの分量の日記を書き始めることになる。日記は1932年1月29日という明確な日付で始まるが、以後は多くの場合、曜日または時刻のみが記され、ほぼ一か月にわたって書かれたと見なされる。一般に、日記を書く者

の書き手のレベルにおける自己言及的姿勢は、書くことおよび書かれたものとしてのレベルにおける日記そのものにも自己言及的性格をもたらすことになる。そして多くの日記がそうであるように、ロカンタンの日記もまた、なぜ書くのか、どのように書くのかという、日記を書くこと自体への考察と記述が随所に見られるのである。

まず、ロカンタンの日記は次のように始まっている。

「なにかが私のうちに起こった。もう疑う余地がない」(p.8)

ある「変化」が生じ、それがロカンタンに日記を書かせる。そうした事態を「誰かに話したい」と思うが、話すべき相手のいない孤独な彼は、その代償として日記を書き続ける。

しかし、彼は自らの内面の打ち明け相手として日記を選んだのではない。

「私は秘密とか魂の状態とかいいあらわしがたいものとかを、欲しているのではない。内面生活とたわむれるほど、私は童貞でもなければ聖者でもない」(p.15)

ロカンタンの日記はアリサの日記ではない。ジッド『狭き門』(1909年)のヒロインであるアリサは、日記を「自分の伴侶」とみなし、「不安な気持ちを日記にだけうちあけ」、さらに日記を「自己完成に進むための道具と考えるべきだ」⁴と思う。まさに模範的優等生である少女の日記である。しかし、ロカンタンは内面を書くのではない。彼には内面の心理学は無縁である。「ロカンタンの言葉の背後に、我々の目からあるいは彼自身の目から逃れる自我を探し求めても無駄である。彼は深さの心理学を逃れるのだ」⁵とイットは言う。吐き気はロカンタンの内部にあるのではない。彼の形而上学的探索は内部へ向かうのではなく、外部にある事物を観察し記述することに向けられる。しかしそれにもかかわらず、読者はロカンタンの内面を追体験できる。アンセルは次のように述べている。

「ロカンタンが書くことを企てる日記は、彼の自我よりむしろ、諸事件、事物、外的世界が記述の対象となる。〈心理分析〉には向いていないと告白する人間によって書かれる内面の日記とは奇妙なものである。現象学者であるロカンタンは、それゆえ、客体(街路、机、パイプ、ズボン吊り、樹の根)を通して主体(自我)を捉えるのである。もし〈狂気の発作〉があるとなれば、それは必然的に意識と世界を結ぶ関係の変化の中に読みとられねばならない。視覚に特権をあたえること、それは外観を特権化することであり、それゆえに深さを無視することである。事件の背後には、ボール紙の筒の背後には〈何もない〉のだ」⁶

ロカンタンは小説の人物としての性格や内面の深さをもたず、むしろ彼を取りまく外的世界についての純粋な意識として提示される。私たちは外部の記述を通して、それが反映した内部の動きを追うことできる。その意味で、コンタトリバルカが言うように、これは「現象学的小説」⁷なのである。

日記を書く上でのロカンタンの心構えは、まず第一に「内面生活」と戯れないことであつたが、次には「文学を警戒」することである。

「美辞麗句を連ねることは必要ではない。私はある種の状況を明瞭にするために筆をとっている。文学を警戒すべきである。筆の走るままにすべてを書くべきだ。ことばを探さないことだ」(p.68)

日記体の特質としてあげられるべきなのは、それが非連続的な時間体験の記述に適していることである。日々の連続の偶然性の順序が優先されて、因果の連鎖の必然的順序はなおざりにされる。

「生活するか、人に話すかを選ばなければならない」(p.48)とロカンタンは言うが、日記とは、生きると同時に語ることを可能にする形式である。ここでは事実と注釈との距離があたうかぎり小さいのである。また日記体は、読者と語り手に同じ観察地点、同じ時間を共有することを可能にする。私たちはロカンタンの日々を追いつつ、彼と外部との関わり推移を克明にたどることができる。ロカンタンの哲学的・存在論的体験が日々、現象学的に記述される。「ロカンタンは、偶然性について議論するのではなく、それを世界との関係の中で少しずつ発見し、発見の段階を日記のなかで記述する」⁸と、バシヤは述べている。

『嘔吐』のクライマックスは公園のマロニエの根を前にしての恍惚ともいえる体験であるが、それを日記に記録しながら、ロカンタンは次のように書く。

「<不条理>ということばがいま私のベンの下で生まれる。少し前公園にいたときに、私はこのことばを見出さなかった、といって別に探してもいなかった。ことばは必要ではなかった。

私はことばなしに、事物に<ついて>、事物をくもって>考えていたのだ」(p.152)

日記の役割は日々の断片的体験に言葉をあたえることである。「不条理」という言葉は日記を書くことで発見される。ロカンタンが日記を書き始めたのは、「変化」の原因追及の手段としてであった。そしてマロニエ体験において「偶然性」という犯人を探し当てることになるが、しかし彼はなおしばらく日記を書き続ける。それは、書くことに治癒効果があるからだ。ドゥギが言うように、「偶然性を書くこと、それはまた偶然性から解放されることである」⁹。これはすでに日記の効果である。

「ほんとうをいえば、私にはベンが放せないのである。私は<吐き気>を催すだろうと思う。

しかし書きながらそれを遅らせることができるように思われる。それで私は頭に浮かぶものを書いているのだ」(p.204)

日記体小説の形式によって始まった『嘔吐』であるが、しかし次第にそのことが忘れられていく。日記形式は仮のものとなり、ジョイス流の意識の流れの手法が導入される。さらに、動詞時制は、過去形と現在形が入り交じるようになる。ロカンタンはすでに結果を知っている出来事を過去形で語り、そこに統一的意味をあたえる。他方で、独学者との昼食、およびアニーとの再会の場面がそうであるように、現在形で語ることによって、未来予測のつかない出来事の展開のなかに読む者を参加させるのである。

サルトル自身がそうであるように、ロカンタンは書く人である。まず彼は短期間に驚くべき分量の日記を書く。そして数年前からロルボンの伝記執筆に従事している。その途中で、伝記ではなくむしろロルボンを素材に小説を書くべきだったと考える。そして、ロルボンの伝記も小説も放棄したあと、こんどは自分自身の体験をもとに一篇の小説を書くことができないかと考えるにいたるのである。しかしロカンタンが抱いたこれらの伝記や小説の執筆構想はいずれも成就せず、実際に書き残されたのは日記だけである。彼は小説を書くことによる救済を夢想するが、しかし、ある意味で、彼の救済は日記を書くことで果たされている。だからこそ、彼は小説を書くことはないだろう。他方で、サルトルには『嘔吐』という小説を書く必要があった。

どんな日記体小説においてもそうであるように、ここには二つの矛盾して対立する力がはたっている。一つは日々の切れ切れの経験を忠実に記録しようとする意志であり、ロカンタンは「文学は警戒すべきだ」(p.68)と述べる。しかし他方で、サルトル自身によって組み立てられ

た作品は、小説としての結構を有しており、文学を志向している。ロカンタンの反文学としての日記は、「刊行者の緒言」が付されて、サルトルの小説へと変貌するのである。

ここで、『アンドレ・ワルテルの手記』以来ジッドが得意とした詐術が想起される。ワルテルが企てた象徴主義小説『アラン』は完成せず、残ったのはその制作過程を記述したワルテルの手記だけであり、ジッドはこれを『アラン』の代用品として差し出す¹⁰。また野心的な作家エドゥアールの構想する小説『贋金づくり』は未完であることを運命づけられたまま、ジッドの小説のほうは完成へとたどり着き、彼の唯一の小説としてマルタン・デュ・ガールに捧げられる¹¹。ロカンタンもまた彼の夢みる小説を書き上げることはないだろうが、しかし、一段と巧みな書き手であるサルトルは、ロカンタンの日記に「刊行者の緒言」を付すという意匠をこらしたうえで、これを小説として提示するのである。

第5章 マルロー

すでに述べたように、『嘔吐』は『ロビンソン・クルーソー』や『ジル・プラス』のような18世紀の冒険小説に対する批評的意識に立脚して書かれているが、同時にピエール・ロチからポール・モーランにいたる19世紀末から両大戦間のエグゾチスム小説、あるいはまたマルローなどの20世紀の冒険小説のパロディともなっている。1929年、ブーヴィルに身を落ち着けるまで、ロカンタンは「驚くべき冒険」を行なった。このわずか一か月の日記の中に、幾度となく、彼はかつての冒険を誇らしく回想し、「私は本当の冒険を行なった」(p.30)と記す。日記の随所で彼が経てきた国々や都市名が列挙されるが、それらは現在のブーヴィルでの閉塞的な生活と好対照をなしている。

そうした過去の冒険の中で最初に彼が想起するのは、彼の冒険を唐突に終わらせた日のことである。

「私は電話機の傍のみどりの布の上に置かれていたクメールの小さい仏像を、じっとみつめていた... 私の情熱は消えていた。それは幾年もの間、私を浸し、私をひきずり廻した。しかしいま、私は虚ろな自分を感じたのである」(p.9)

数年間ロカンタンを駆り立てていた旅と冒険への情熱は、このインドシナにおけるクメールの仏像によって終息する。こうして、ロカンタンはまず自分の冒険生活の終焉から想起することを始めて、以下、ことあるごとにそれまでの冒険の数々を想い出すことになる。

ところで、ロカンタンのこうしたインドシナの体験(クメールの仏像)は、マルロー自身の体験に基づいて書かれた小説『王道』(1930年)を想起させる。マルローは1923年、妻クララと共にインドシナへと向かい、カンボジア奥地の古寺発掘調査を行うが、これが盗掘と見なされて一時拘禁された。この体験を素材として書かれたのが、法に抵触する危険を冒して冒険へと身を投じていくクロードやベルケンが登場する『王道』である。マルローにとって冒険はニヒリズム超克の手段であり、それはエクリチュールによって定着されることで普遍性を獲得した。こうしたマルローの冒険は、その後も続く。25年には再びインドシナ半島へ、さらには香港にも足をのばす。さらに36年スペイン市民戦争の折りにはみずから航空隊指揮官として人民戦線に参加。39年第二次世界大戦が勃発すると戦車隊に志願し、その後もレジスタンスに参加して戦った。しかし、戦後になると、こうしたマルローの活動は大きく方向転換を遂げる。彼は、ドゴールを助けて政界

活動を行うかたわら、かつてのように冒険における生の昂揚ではなく、むしろ美術・芸術の不滅性のなかにニヒリズム超克の契機を探し出そうとした。

ところで、サルトルのほうは、実際にはどんな冒険とも無縁だったが、ただ20歳代の頃には冒険家になることを夢見ていた。サルトルがプレイアッド版の編者に語ったところによれば、ロカンタンには彼の対極的な二つの性格が具現されているという。すなわち「図書館に入り浸る本の虫と、冒険家あるいはむしろ旅行家」¹²である。『嘔吐』を書いたときのサルトルはマルローの活動を知っていただろうが、ただし戦後のマルローの転換まで予測していたかどうかはもちろんわからない。ただ、『嘔吐』のなかでは、ロカンタンは現実の冒険に見切りをつけ、過去の冒険家ロルボン公爵についての本を書くことに情熱を傾ける。冒険から、著作の執筆へ、さらには芸術活動へと展開するこの歩みは、のちのマルローを先取りしているようにも思われる。

クメールの仏像の挿話は、独学者が来訪する場面でもう一度語られる。それまで多くの冒険を経験したことが誇りであったロカンタンは、独学者を前にして、その誇りが消えうせるのを感じる。彼がここで想起するのは、あのクメールの仏像を前に突如として冒険の情熱が喪失した瞬間である。『王道』の主人公たちの冒険的情熱をかきたてたクメールの遺跡だが、ロカンタンにとってはそれは情熱の昂揚ではなく、むしろ情熱喪失のきっかけなのである。これを契機として、独学者を送り返したあと、ロカンタンは冒険についての考察を展開することになる。彼にとって冒険とは何だったのか。彼は本当に冒険を経験したのか、しなかったのか。ロカンタンの結論は次のようなものである。

「私は冒険を経験しなかった。もめごとや、事件や、トラブルなど、そんなことなら何でも私の身に降りかかった。しかし冒険を経験したのではなかった... 冒険は書物の中にある。もちろん書物の中に書かれていることは、じっさいにも起こりうる。しかしその起こり方が同じではない。私がひどく執着していたのはその起こり方なのだ。まず第一に、発端がほんとうの意味での発端でなければならなかった。ああ、いまこそ私がいままで求めていたものがよくわかるのだ。ほんとうの発端とはラッパのひびきのように、ジャズ音楽の最初の音のように、突然乱暴に倦怠を破って、持続を確保するものでなければならなかった」(p.46)

こうしてロカンタンは、かつての旅行家としての冒険生活を精算し、書物と音楽のなかに真の冒険を求めようとする。そこにはほんとうの発端があるからだ。彼はジャズ音楽を聴きつつ幸福を見いだす。「黒人の女が歌うとき、どんなにか私は幸福であろう」(p.48)

次の日、図書館においてロカンタンは前日の考察を続ける。ロカンタンが冒険を経験しなかったとしても、そもそも冒険がありえないものかどうか、彼は自問する。

「最も平凡な事件が、ひとつの冒険となるには、それを人に<話し>始めることが必要であり、それだけで十分である」(p.48)

必要十分条件という表現によって、冒険と物語の切り離せない関係が示される。しかし、「生活するか、人に話すかを選ばなければならない」(p.48)。生活することと話すことは両立しえないことを、ロカンタンはハンブルクで同棲したひとりの女を相手に学んだ。生活は冒険を消してしまう。生活の時間は発端も終わりもなく、ただ単なる瞬間の堆積にすぎない。

ジャズ音楽のようなほんとうの発端を求めつつ、ロカンタンは、物語の発端についての考察を展開し、ここで冒頭の句 (incipit) の例を次々に語ってみせる。

「私は散歩をしていた。それは5月のある夜のことであった」(p.47)

「1922年秋の、ある晩のことであった。私は当時マロンムの公証人の見習いだった」(p.49)

「私は散歩していた。それとは知らずに村からでてしまった」(p.49)

「夜であった。街には人通りが絶えていた」(p.50)

こうしてロカンタンは、小説の発端と戯れてみせるが、これこそ『嘔吐』には欠けていたものである。すでに本稿第1部第1章において述べたように、サルトルは「緒言」を導入することで、冒頭の句に関するブルトン＝ヴァレリーの提起した問題を回避したのであった。すなわち『嘔吐』はいわゆる物語としての導入部を意図的に欠いた小説となっている。そしてその代償であるかのように、ロカンタンによって、冒頭の句 (incipit) のさまざまなヴァリエーションが提示されることになる。

冒険とは内容の問題ではなくて、形式の問題である。「事件はひとつの方向をとって起こるのであるが、われわれはそれを反対の方向に物語る」(p.49)。物語は存在の不定形の時間に一つの形式をあたえ、初めと終わりをあたえる。そして物語の終わりは瞬間の堆積に一つの意味を付与する。「結末は眼には見えぬが、そこに現存していて、これらのことばに発端としての壮麗さと価値とを与えているのだ」(p.49)。これこそが、物語の時間性であり、のちにジュネットが遡及的決定と呼ぶものである¹³。一方に人生の切れ切れの断片と生活の不定形の時間があり、他方に統一と一貫性をもつ物語と冒険の時間がある。冒険は語られることによって、言語の秩序のなかに取り込まれ、物語的に構造化されることによってはじめて存在する。

冒険は書物の中にしか存在しないがゆえに、ロカンタンが冒険を手に入れようとすれば、彼自身が書物の中の存在となることが必要なのだ。「私は小説の主人公の様に幸福である」(p.66)と彼は日記に書きつける。冒険は<吐き気>とはまさに正反対のものである。ひとつの冒険がロカンタンの身に起きると、それは彼を<吐き気>の支配する柔弱で、不定形の、偶然性の時間から、別の時間へと連れ出してくれる——そうした空想に彼は身をゆだねるのである。ドゥブロフスキーは<吐き気>の体験が女性化作用の現れであると指摘して、それとは対立する男性的特性を物語や芸術の中に見出している。すなわち『嘔吐』における両性的幻想は、「生きられた時間>受動性>女らしさ」と、「物語の時間>芸術>厳格さ>男らしさ」¹⁴の二つの対立する系列として現れる。ロカンタンが<吐き気>から逃れようとするのは、この第一の系列から第二の系列へ移行する努力なのである。

この第二の系列の時間、それは「時間の非可逆性」と呼ばれるものであり、「冒険の感情というものも一口でいうなら、時間の非可逆性の感情と同じであろう」(p.68)。『嘔吐』におけるジャズ音楽の果たす役割や、アニーの<完璧な瞬間>については後で詳述するが、これらと同様に、ロカンタンの冒険もまた、揺るぎない秩序と統一を刻印する機能をもつ。ただし、パリにおけるアニーとの再会のあと、ロカンタンは、彼の冒険がアニーの完璧な瞬間と同様に挫折してしまったことを確認することになる。「冒険はないのだ——完璧な瞬間はないのだ... 私たちは同じ幻を失った、同じ道を辿った」(p.177)。こうして失望したロカンタンであるが、しかし最後にもう一度、音楽に導かれて、「一篇の物語、ありえないような一篇の冒険」(p.210)が自分にも可能ではないかと考える。こうして彼の冒険への夢は、最終的に一つの小説を書くことへと収斂されることになる。

『嘔吐』には二つの冒険物語が語られる。過去の外的冒険と現在の内的冒険であり、そこには外的ロマネスクから内的ロマネスクへの移行が見られる。過去のいわば失効した冒険生活の断片を切れ切れの回想として散りばめながら、ロカンタンは、現在の内的、知的、哲学的探求の過程を詳細に記述していくのである。冒険が物語を作るのではなく、物語こそが冒険を作るのならば、ロカンタンの外見的には単調な日常もまた一つの冒険となるだろう。そこでは、物語の時間が日々の連鎖の出来事に統一をあたえ、冒険を産み出すことになる。『嘔吐』はそのような統一性の下に書かれている。一見したところ、日記形式の断章によって不連続な日常の時間を記述するかにみえて、実のところまぎれもなく小説であるこのテキストは、やはり結末（マロニエ）が発端（小石）に価値をあたえ、さらにもう一つの結末である小説を書くことの意志表示が物語を完結させる。こうして『嘔吐』は、マルロー的冒険の記憶を遠くに響かせながら、それとは異なった冒険小説の試みの身振りを演じて見せるのである。（以下次号）

注

1. 三野博司「小説の主人公のように幸福だ——サルトル『嘔吐』——（1）」、『人間文化研究科年報』、第21号、奈良女子大学大学院人間文化研究科、2006年。
2. 加藤周一他『サルトルとの対話』、人文書院、1967年、p.71。
3. 『嘔吐』からの引用は、Jean-Paul Sartre, *Œuvres Romanesques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1981 により、引用文の末尾にページ数を記す。
4. André Gide, *La Porte étroite*, in *Romans Récits et Soties*, *Œuvres lyriques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1984, pp.581-583.
5. Geneviève Idt, *La Nausée de Sartre*, «Profil d'une œuvre», Hatier, 1971, p.59.
6. Yves Ansel, *La Nausée de Jean-Paul Sartre*, Bordas, 1982, p.100-101.
7. Michel Contat et Michel Rybalka, *Notices*, in Jean-Paul Sartre, *Œuvres Romanesques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p.1664.
8. Charles Bachat, «“Un monde pris à la gorge” : la problématique du récit dans *la Nausée*», in *Roman 20-50*, no5, Université de Lille, juin 1988, p.63.
9. Jacques Deguy, *La Nausée de Jean-Paul Sartre*, «Coll. Foliothèque», Gallimard, 1993, p.134.
10. cf. 三野博司「象徴主義小説の夢——ジッドとヴァレリーの〈現代小説〉」（1）～（4）、『流域』第44～47号、青山社、1997～2000年。
11. cf. 三野博司「小説は書かれ得るか——『贗金づくり』と『ナジャ』」（1）～（4）、『流域』第49～52号、青山社、2001～2003年。
12. Michel Contat et Michel Rybalka, «Notes et Variantes», in Jean-Paul Sartre, *Œuvres Romanesques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1981, p.1723.
13. Gérard Genette, *Figures II*, «Coll. Points», Seuil, 1969, p.94.
14. Doubrovsky, «Phallotexte et gynotexte dans *La Nausée* : “Feuillet sans date”», in *Sartre et la mise en signe*, édité par Issacharoff et Vilquin, Klincksieck, 1982, p.50.

« Je suis heureux comme un héros de roman »

— *La Nausée* de Sartre (2) —

MINO Hiroshi

Dans la deuxième partie on analysera deux facteurs : roman-journal et roman d'aventures. Ce sont les caractéristiques frappantes, la première présente dans l'œuvre de Gide, la seconde représentée dans celle de Malraux. Ayant un regard critique sur ces deux genres, Sartre les adopte en les parodiant afin que *La Nausée* soit un roman qui réfléchit sur le roman.

Dans *La Nausée*, il y a deux forces contradictoires que l'on trouve dans tout roman-journal. Ayant le désir de noter fidèlement des expériences quotidiennes, faites de pièces et de morceaux, Roquentin pense qu'il faut se garder de la littérature et de faire de la littérature. D'autre part, l'œuvre construite par Sartre, est un roman qui veut être de la littérature. Après avoir donné un «Avertissement des éditeurs» au début du journal de Roquentin, Sartre, à l'instar de Gide, le présente sous la forme d'un roman.

La Nausée raconte deux récits d'aventure : aventure extérieure dans le passé et aventure intérieure au présent. Roquentin, en parsemant son journal de morceaux de souvenirs de sa vie passée d'aventures, décrit minutieusement ses recherches intérieures, intelligentes et philosophiques poursuivies dans le présent. Si l'aventure ne cause pas le récit, le récit, en revanche, produit l'aventure, et la vie quotidienne de Roquentin qui est en apparence toute monotone pourrait aussi être aventure. *La Nausée*, gardant le souvenir lointain de l'œuvre de Malraux, présente un autre aspect du roman d'aventures.