

大いなる遺産

―ブルーストと現代フランス小説

野 崎 勲

へなぜブルーストのみが……

マルセル・ブルーストの栄光は、年を追うごとにいつそう輝きを増し、その作品は評価を高め続けている。彼の同時代の偉大な小説家たちが、ノーベル文学賞を受賞したジッドを始めとして、多くはかつてに比べて読まれなくなり、一般読者からは徐々に忘れられつつあるかに見えるのに対し、ブルーストは世界的に、いよいよ読者を増す一方である。優れた翻訳が複数、同時に文庫で刊行されつつある日本の現況は、そうした事実を浮き彫りにするものだろう。

それにしてもなぜブルーストのみが、と思わず嘆息したくなるほどの、そのいわば一人勝ち状態は、他の作家の犠牲の上に成り立っているのではないかさえ思えるほどであり、実際、そ

う問いかける現代作家も存在する。まずそんなささやかな反抗の身ぶりを紹介することから、二十世紀を越えてこの二十一世紀、フランスの作家たちがいかにブルーストを意識しているのか、あるいは意識していないのかを考えてみよう。

小説家でありエッセー、伝記にも筆の冴えを見せるクロード・アルノーは、『スワン家のほうへ』刊行から百年目にあたる二〇一三年、『ブルースト・コントル・コクトー』という本を刊行した。表題はコクトーにあらがうブルースト、あるいはより単純にブルースト対コクトー、ということになるだろうか。アルノーは詳細なコクトー伝の著者だが、『ブルースト・コントル・コクトー』では二人の同時代人のあいだの長きにわたる交流を跡づけ、最初のうちは、年下ながら早々と天才少年としてデビューし文学界、社交界の寵児となったコクトーのほ

うがはるかに派手な存在だったにもかかわらず、ブルースト没後、その優劣が逆転し、ブルーストが圧倒的な優位を得るに至ったプロセスを辿っている。いろいろと面白い細部を含む本だが、結論だけを取り出しておこう。

私がコクトーを愛するのは、彼がその作品の中に私が介入するための余地を残してくれているからであり、空欄を埋めてみるよう促してくれるからである。逆に私がブルーストを恐れるのは、その押しの強い知性と四方に触手を伸ばすような感性が、私にも彼と同じように考えるよう強制し、私を単なる読者の状態に引き戻し、こちらを不安にさせるようなやり方で私を侵略してくるからだ。コクトーであれば私はときおり、自分がコクトーであると想像することができた。ブルーストに『なる』などというのは、とりわけ一人の作家にとって、致命的な降参の形であるように思えるだろう。ブルーストは読者に取って代わることで、読者を殺すのだ。²

いささかきつい言葉が用いられているが、実際、もし現代作家がブルーストの巨大さを本気で意識するなら、これくらいの恐怖を抱いて当然だろうという気もする。その点で、いまの一節に続くアルノーの言葉も興味深い。ブルーストの成し遂げたことに對する畏怖が現代作家を委縮させかねないのだとアルノ

いはいう。

ブルーストは自分自身にとって有害であった。彼に近い者たちにとって有害であったのと同様に。彼は自己犠牲をあまりに遠くまで推し進めたので、殺害者でありながら聖人として認められるに至ったのである。彼がハードルをあまりに高く設定してしまったことにより、それ以来作家は、ほとんど自作とともに死ぬことを義務づけられている。ブルーストはもはや、思い出すためにしか生きてはいなかった。生きるためにはブルーストを忘れるすべを知らなければならぬ。³

これがアルノーの本の結論部分なのだが、「有毒」だとか、「ブルーストを忘れるすべを知らなければならない」だとかといった表現は、エッセー全体で説かれている内容に照らしてみるならば、人生の毎瞬をいわば十全に味わい、情熱的に生きた人としてのコクトーに対し、「文学という宗教」の使徒としてすべてを作品創造のために捧げ、親しい者たちとの関係、さらには自分自身の生命そのものまでを犠牲にして、それと引きかえに墳墓としての偉大な書物を得たブルーストという対比的図式にもとづくものである。ブルーストは「ハードルをあまりに高く設定してしまった」というのだから、アルノーがブルーストの作品を高く評価していることは間違いないだろう。「ブル

ーリストを忘れなければならない」とはいうものの、しかし忘却が意志的行為とはなりにくいことはブルースト自身の作品が照らし出しているとおりであり、ここにはまさしく、アメリカの批評家ハロルド・ブルームがかつて提唱した「影響の不安」概念の典型的な実例があると考えられる⁴。

その名に値する重要な、「強い詩人」は先行する卓越した詩人たちと、死ぬまで執拗に格闘し続ける。それは影響を受けざるを得ない者が、自らの胸中に湧き起こるさまざまな不安といかに折り合いをつけるかという戦いでもあるというのが、ブルームが「影響の不安」論で説くところである。「先行者の落とす影」の支配との葛藤をいかに発展的、創造的に解消するか。そこにブルームは文学創造の重要なメカニズムを見出し、六つのタイプに分類している。先行者を曲解する「クリナメン」型、連続性を否定する「ケノーシス」型、云々といったその分類学にここでくわしくつきあう必要はないだろう。重要なのは、遅れてきた者が先行者ときには歪曲しつつ取り入れ、ついにはその立場を奪うという、「強い」詩人の誕生にとって不可欠とブルームのみなす過程を生きうるかどうかという一点である。詩のみならず文学一般に適応しうる点にブルームの概念の面白さがあるが、これを小説ジャンルにおける問題としてとらえたとき、ブルーストはまさしく彼自身が、影響の不安を乗り越え、シャトーブリアンやバルザックやゾラといった偉大な先行者たちの仕事を取り入れながらその立場を奪い、ブルームの言葉を

借りるなら「あたかも時間の専制がほとんど覆された」かのような成果を上げた。つまり「読者は(…)遅れてきた者たちが先祖たちによって模倣されているとまで信じていることができる」⁵というほどの存在になりえた例であるといえるだろう。そして逆に、ブルースト以降の作家たちで、ブルーストを用いてブルーストを乗り越える、あるいはブルーストが逆に模倣者であるかのような印象を与えるほどの偉大な達成をもたらした作家がいるかと問われれば、肯定的には答えにくい。

〈ブルーストからオートフィクションへ〉

しかし、ブルームにせよアルノーにせよ、先行者の偉大さをあまり息苦しくとらえずにいるくらいがないわけでもない。影響関係の呪縛があまりにネガティブに、自由を奪うものとして考えられてはいないだろうか。実際のところ、そびえたつ高峰を遠くに眺めながら異なる方向を選択し、自らの道を歩んでいくというのが、多くの小説家たちにとつての現実的なスタンスではないかと思われる。二十一世紀に入ってから例に限るなら、ブルーストとの関係で三つの観点から状況を分析できそうな気がする。

第一に、一人称のエクリチュールという観点である。第二に、それと関連して主観的、内面的なできごとの物語ということ、そして第三に記憶、あるいは過去の問題である。

ブルーストの小説は事実上、もつとも巨大な一人称小説というふうにとらえることができる。同時に、マルセルの名が周到に伏せられているのは確かであるにせよ、小説全編にわたって自伝的色彩が濃厚であること、また登場人物の背後にさまざまなモデルが存在することは否定できないだろう。三人称ではなく一人称が必要であったということは、「私」の体験として文学を成立させるという選択にほかならない。鈴木道彦はブルーストの文学について「全体性」という語をしばしば用いているが⁶、まさしく一人の作家が自らの人生の全体を投じた作品という印象が『失われた時を求めて』の特別な重みにつながっている。

そうした一人称の記述が、二十世紀終盤から現在に至るまで、フランス小説のもつとも顕著な潮流になつていているという事実は、いったいブルーストと関係があるのだろうか。つまり、いわゆる「オートフィクション」の流行現象である。日本ではアニー・エルノーの『シンブルな情熱』(一九九一年)が少し前に話題になったが、あの作品などを代表例とみなせるだろう。あるいはエルヴェ・ギベールの一連の、エイズ闘病の日々をつづるテキスト。さらには日本では紹介されていないが、父親との近親相姦関係をはじめ自らの実体験の数々を次々に作品化しているクリスチヌ・アンゴなどが「オートフィクション」のよく知られた例として思い浮かぶ⁷。マルグリット・デュラスの『愛人』(一九八四年)をひとつの起源、規範とする、それら虚

構とドキュメントのはざまに位置するような作品にうかがえる大きな特徴は、セクシュアリティの問題を作品の中枢に据えたものが多いことである。赤裸々な、などという古臭い形容を改めて引つ張り出してきたくなる作品が多いのだが、その作者が主として女性、あるいは性的なマイノリティに属する人物である点も特徴に数えられる。一種のカミングアウトの性格を、オートフィクションは強く帯びている。かつてミシェル・レリスが唱えた「闘牛として考察された文学」⁸を思い出させるような、自らをさらけ出す勇敢な企てとして書かれているのだが、同時に文体はおしなべてカジュアルで、現在形を多用し、いわば即効性のあるスタイルが採られていること、また主題をなす出来事と書いている現時点のあいだのスパンが比較的、短いことなども共通する傾向である。つまり同じ一人称といっても、ブルーストにおけるような作者との関係性をほかした「私」、あるいは普遍化をめざす「私」ではなく、きわめて個人的、限定的な「私」を主役とした作品群であり、時間的なスケールにおいても、また作品の規模においても、『失われた時』よりはるかに小さいということになる(オートフィクションの大長編という例はあまりなさそうである)。作品ごとに「私」の現状を報告しながら、断続的に伸びていく形式であるともいえるだろう。それらの作家のうち、ブルーストとの間テキスト性をはっきりと打ち出している例はすぐには思い浮かばない。そのこと自体が、ひよっとするとオートフィクションがブルーストに対す

る批判を秘めたジャンルであることを暗示しているのかもしれない。サント＝ブーヴにさからつて、現実の「私」と文学創造における「私」を峻別し、前者に対し後者が絶対的優位に立つというのが、ブルーストにおける「私」の存立基盤として（少なくとも通念的には）考えられる。そうした発想がはらまずにはいない芸術至上主義的な断絶、日常の中に投げ出された「私」を軽んじる姿勢に対抗して、オートフィクションの作者たちはむしろ、偉大なる芸術によって救済されない「私」のあり方、日常をそのまま露呈させてしまうような、性急にしてダイレクटना書き方を希求しているように見える。そのことはとりわけ、セクシュアリティの問題をめぐって浮き彫りになる。ギベールをはじめとして——『ブルースト・コントル・コクトー』の作者アルノーもそのひとりということになるが——、様々な同性愛作家たちがオートフィクションに身を投じていった様子には、ブルースト的な「私」が決して告白しようとしなかったホモセクシュアリティを敢然と引き受けようとする態度が認められる。もちろん、二十世紀前半と、同性愛婚が法的に認められるに至った現代では、社会的バイアスには大きな差があり、それがそのまま表現の違いにつながっている側面もある。ただし、現代においてもなおセクシュアリティをめぐる差別構造は厳として残存しているのであり、その差別構造自体を自らの体験とおして抉り出すことは、二十一世紀に一人称による表現を選択する作家たちにとって、なお使命であり続けている。

〈過去との訣別——エドゥアール・ルイ〉

そのことを示す端的な例として、話題を呼んだ新鋭作家エドゥアール・ルイの小説を紹介しておきたい。エドゥアール・ルイは、*En finir avec Eddy Bellegueule* というタイトルの小説で登場した二十一歳の新人で、現在、エコール・ノルマルの学生である。実はこのタイトル自体にストーリーが秘められていて、主人公にして語り手の名前がエドゥアール・ベルグールというのである。苗字が「美形」「二枚目」あるいは「イケメン」という意味になるわけで、そんな苗字では何かと苦勞もありそうに思えるが、実際、これはひとりの少年のたどる苦難の道を描く小説になっている。舞台は北フランス、ピカルディ地方のある田舎町で、人口千人足らず、不景気の波に覆われ、人々は潤いのない暮らしの中で心身をすり減らしている。男たちは大酒をくらって喧嘩をすることだけが楽しみで、家庭では暴君として君臨する。女たちも子どもたちも、マッチョでタフな男の価値観に合わせて生きていくほかはない。ところが主人公のエディことエドゥアールは生まれながら繊細なたちで、男としての自信がもてずにいる。まわりのがさつな人間たちのふるまいに怖気をふるいつつ、ひょっとして自分は同性愛者なのではないかとおびえ、ひとり悩みを深めていくのである。

エディはコレージュに入ると、女々しいやつだということとあるごとにかかわれ、過酷ないじめに晒される（小説は巻

頭、コレージュでエディが彼をつけねらう上級生に顔を殴られる場面から始まっている。蔑視をはねかえそうと、無理をして彼女を作ったりするのだが無残な結果に終わる。そんなエディの胸の内を父母も兄弟も思いつてはくれず、月末には牛乳だけでしのぐほど貧しい一家の生活のどこにも救いは見出せない。エディは絶望をつのらせ、遠く離れたリセへの進学を思い描くが、はたして脱出の夢は実現するのか——という筋立てである。

少年の行き場のない状況を正確かつ非情な文体で描き出す筆力には新人離れしたものが感じられる。若き作者は超エリート校に通うハンサムな青年とあつて、本書はまたたく間にベストセラーに躍り出た。しかも新聞等の報道によって明らかになってきたのは、作者の本名は主人公と同じ「美形」つまり「ベルグール」であり（『カルディ地方独特の苗字だという』、彼は成人と同時に、それを自ら裁判所で改姓した。つまり小説の「エディ・ベルグールと縁を切る」というタイトルは、彼の実人生のプログラムそのものだったわけである。ベルグール改めエドゥアル・ルイの生家を訪ね、故郷の町を取材した「ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール」の記事¹⁰が出るに及び、話題はいよいよ広まった。作者の両親は作中であまりに否定的な描き方がなされていることに悲憤慷慨し、町の人々のあいだでも作者を糾弾する声が高まっているという。

しかしもちろん、これはあくまで小説と銘打たれた文芸作品

なのであり、少年期のひりつくような痛み感覚が、鋭い批判精神とともに鮮やかに描き出されていることは間違いない。何よりも、これが強烈な社会的意識と冷徹な視線につらぬかれた、一人称によるオートフィクションのあり方を更新する作品になっているところに意義がある。少年期の物語といっても、プルースト的な回想の豊饒さや奥行きはここにはありえない。現代フランスの地方共同体はここまで深く病んでいるのか、これほど貧しいのかという驚きとともに、われわれ読者は無意識的想起とは対極的な、決して消えない形で刻まれたいまだ癒えない傷をこすりつけるようなエクリチュールを見出すのである。その最初の数行を引用しておく。

子ども時代についてぼくには幸せな思い出は何ひとつない。それらの年月、幸福や喜びの感覚を一度も味わったことがないといいたいのではない。ただ、苦しみが何もかもを圧していた。その圧政下に入らないものは消滅させられてしまふのだ。¹¹

圧政の支配下に置かれていた過去を断ち切るためのエクリチュールは、意外にも一種の爽快さをはらんで小気味よく展開されていくのだが、その中心部分にはやはりカミングアウト的な、自らの同性愛の目覚めの描写が据えられている。そうした記述を一人称で引き受けることが、語りに力を与えているという点

で、ここにはブルースト的な、いわば周到なる仮装、偽装にもとづくエクリチュールと袂を分かつた文学の現在の姿が凝縮されているように思える。この作品がデュラスの『ロル・V・シユタインの歓喜』の一節を冒頭に掲げていること、そしてアニ・エルノーがいちはやく賛辞を呈していることを付記しておく。

〈想像から現実へ——ジャン・フィリップ・トゥーサン〉

こうした、一人称によりつつもブルースト的一人称の仕掛けを拒否する方向性と対照的に、ブルースト的な繁茂し増殖する主観性の場としての、虚構の一人称に接近しようとする現代作家もいる。日本でも早くから紹介されてきたジャン・フィリップ・トゥーサンである。

約三十年前の『浴室』（一九八五年）を出発点とするトゥーサンの小説は、初期においてはミニマリストと称されるのが常で、短い文章を積み重ねた小さな断片からなる書法がブルーストとの類縁性を感じさせることはなかった。その文体が近年、明らかに変化を示しつつある。とりわけ二〇〇二年の『愛しあう』から始まる四部作——マリーという女とその元恋人である「ぼく」の物語を描く連作——に至って、トゥーサンの文体は纏綿と入り組みつつ、語り手の想念のままに伸び広がっていくという傾向を俄然、帯びるようになった。表題を直訳するなら『マ

リーについての真実』とでもなる連作の第三作¹²は、とりわけ注目すべき展開を見せている。主人公の「ぼく」は元恋人であるマリーと完全に別れてしまい、ふたりはそれぞれ他の相手と関係をもったりしているのだが、「ぼく」はなおマリーに未練を抱き、彼女のことを想い続けているというのが物語の基本的な設定である。マリーのほうが彼についてどう思っているのかは判然としない。そこでふたりのストーリーを描き出すにあたりトゥーサンが選んだのは、とにかく一人称を守りとおし、もっぱら男の視点から、男の想像やファンタズムをふんだんに含んだかたちで「真実」をあぶりだすという方法だった。冒頭から、マリーがアヴァンチュールの相手とすごす一夜の出来事が詳細に描かれていくのだが、読者としては、その場に居合わせなかったはずの「ぼく」に、なぜその一夜を描き出すことができるのかと思わないわけにはいかない。事実、これはぼくの「不在」をてこにして、一方では「ぼく」の側でくすぶり続けるマリーへの想いの熱を帯びた狂おしさを、他方ではその狂おしさこそが生み出す幻想の数々をテクストに定着させようとする小説なのである。語り手自身、そうしたメカニズムに言及し、そこに彼にとつての探求があることを宣言している。

さまざまな事柄の客観的な現実——あの夜、ラ・ブリリエール通りのアバルトマンで実際に起こったこと——というものがおそらく存在するにせよ、その現実とは自分にとってい

つまでも未知のものであり続けるだろうとぼくにはわかっていて。(中略)しかしそのときぼくには、ひよっとすると別の新たな真実に到達できるのではないかと思えたのである――すなわち、本当らしさや真実性を気にかけず、人生上の出来事を発想源としながらそれを超越するような真実。現実なるもののエキス、その感覚的で生き生きとして官能的なエッセンスのみに照準を合わせたような真実。架空の話に近い、嘘と瓜二つの真実。つまりは、理想的な真実。¹³

ここで目論まれているのは、「ぼく」の想像によって濾過することにより現実からエキスを抽出し、しかもそれが「嘘と瓜二つの」「理想的な真実」になるというアクロバティックな操作である。その操作を支えるために、トゥーサンの記事には細心の彫琢が施され、その結果いわばバロック的なまでの装飾性が漂い出す。実際、最近のトゥーサン作品の書評で目立つのはミニマリスムよりもむしろバロキスムの語なのであり、同時に彼の作品をめぐって「ブルースト」の名がつぶやかれるという事態も起こっている。その一例として、ステファヌ・ショディエがこの作品に寄せた書評を紹介しておこう。ショディエは『ブルーストと宗教的言語』¹⁴と題する大著の著者である。

ショディエによればこの作品にとともにトゥーサンは「もはや何もうことがない」「文句のつけようのない」作品を書いて

しまったのであり、そこではすべてが完璧で、見事なまでにコントロールされている。自らの手腕への自信ゆえにトゥーサンは「バロック的」意匠を繰り広げてみせる。ショディエは、フローベールやブルーストやセリヌの名を引きながら分析を進めたうえで、作品のストーリーに寄り添いつつ述べている。ブルーストにおいては「眠る女」はその内面にまで入り込むことのできない存在であり続けるが、トゥーサンにおいては強い「感情移入」がはたらくことで、主人公とマリリーのあいだに不思議な混乱状態が生じ、意識がまじりあうかのような事態が生まれる。そこに文学ならではの「概念なき真実」が宿るのである。¹⁵

ここでショディエが触れている「眠る女」について、ブルーストの対比において、よりくわしく見ておきたい。『マリリーについての本当の話』終盤、主人公はエルバ島のマリリーの実家に滞在する。マリリーとの関係が完全に修復されたわけではなく、彼の寝室としては一階の一室があてがわれ、マリリーはその部屋の真上にあたる二階の自室で眠っている。そうやって間近にいなが隔てられている状態が「ぼく」の感覚を鋭敏にし、フアンタスムの醸成を活性化させる。彼は「上の階にマリリーがいるという事実に取りつかれ」、「彼女が部屋を歩きまわる音」を聞きながら何をしているのかを想像し、たんすの扉がきしむかすかな音で「寝るときに着るTシャツを選んでるんだなとわかり、Tシャツの色や匂いや生地まで思い描くことができ

た」。そして彼は「闇の中で目を閉じていつそう神経を集中」するうち、「彼女が眠りに落ちるさま」まで聞き取れるようになる。とはいえ「そこに身体的な、あるいは物理的な要素は皆無」である以上、それはまったく彼の創造裡のできごとなのである。しかしだからこそ、彼の思い描くマリー像はいっそう精細さを増し、想像はやがてマリーの内面にまでふみこんでいく。

ぼくには、彼女の心の中でくりひろげられている夢のざわめきが聞こえてくるのだった。それとも、いまマリーの夢がくりひろげられているのはぼく自身の心のなかでだったのか。あまり彼女のことばかり考え、彼女の存在にばかり想いを馳せ、彼女になりかわって彼女の人生を生きてきたため、ついには夜見る夢も、自分のではなく彼女の夢であるかのように思えてきたのだった。¹⁶

もちろん、この状態はどこまで続いても結局のところ妄想的な段階を超えるには至らず、ショディエのいうような「感情移入」がいかに強くとも、主人公とマリーのあいだの「不思議な混乱状態」なるものが他者としてのマリーにまで及ぶことはありえない。しかし、小説は終盤、天災の勃発——猛暑により自然発生した山火事——を経て、主人公とマリーを隔てていた距離の解消という大団円を描き出す。山火事騒動のち、いつものように二人は一階と二階に別れるが、やがて主人公にはマリ

ーが階段を下りてくる音が聞こえてくる。「広間を渡って足音が近づいてきたと思ったら、ぼくの寝室のドアが開き、闇の中、マリーがぼくの目の前に現れた。想像の次元を脱し、現実の中に受肉したのである。彼女は何をしているところだろうと想像していたぼくの精神の冥府を立ち去って、目の前に生身の現実として化身したのだ。マリーははだして寝室を横切るとぼくのベッドにもぐりこみ、ぼくに体を寄せた。彼女の肌のぬくもりをぼくは体で感じ取った。(……) ぼくらの体と体を隔ていた最後の距離はいまや埋められようとしていた。そしてぼくらは愛しあった」¹⁷。小説の最後は、いまや主人公「語り手のわたし」に在る「きみ」への呼びかけで閉じられる。「ぼくらは寝室を侵す明け方の灰色の光の中で優しく愛しあった——そしてきみの肌ときみの髪には、愛するひとよ、なおも強烈な火の匂いがこもっていた」¹⁸。

以上のようななりゆきのいつさいは、『失われた時を求めて』の第五篇「囚われの女」(一九二三年)における、眠るアルベルチヌの描写と類似を示しつつ、結局のところは差異こそがきわだっているというべきだろう。

私は彼女の不在のときでなければ持ちえない夢見る力を、彼女のかたわらにいながら取りもどすのだった。こうして彼女の眠りは、ある程度まで愛の可能性を実現する。ひとりのとき、彼女を思うことはできたが彼女はそこにおらず、

私は彼女を所有できなかった。彼女が目の前になれば私は彼女に話しかけるが、心は自分自身から遠く離れてしまうので、考えることができない。ところが彼女が眠っているときには、もう話しかける必要もなく、彼女に見られていないことも分かっていた。¹⁹

こうした一節が明確に語っているとおり、「眠る女」としてのアルベルチヌのあり方は、ブルースト的な欲望の要請にこたえるものだ。「不在」であれば夢見させるのに対し「目の前」にいれば幻滅を禁じえない存在である女は、眠りに落ちていることで、そこにいながらにして不在であるという、彼にとつて好都合な性格を獲得する。規則正しく穏やかな寝息に耳を傾けつつ、心ゆくまで女の寝姿を目でむさぼるとき、「私は彼女の目ざめているときには感じられない印象、彼女を完全に所有しているという印象を持つのだった」²⁰。この「所有」の語が三度、四度とくりかえされていることが雄弁に示すとおり、眠る女を視覚的にむさぼる行為は所有への欲望と直結しており、女は主体としての資格を失い、ひたすら男の欲望に忠実なオブジェと化しているのだが、しかしブルーストの小説はもちろん、そこで味わわれている「所有」の悦びがただか一時の快楽にすぎず、幻影でしかないことも如実に描き出すのである。

ブルーストの一人称による記述が、描写の対象との直接的交流をついに実現しない点で、深い悲哀と荘厳さを帯びたもの

であるのに対し、トゥーサンの場合は、ある瞬間には対象とのあいだに互いに意を通じあい溶けあうような関係が成り立つ点がコントラストをなしている。先に見たとおり、一人称は最終的には二人称へと向けて開かれていくのであり、実際、主人公の不在や孤独は、その瞬間に向かって大きく迂回しながら接近を続ける²¹。最終的にはあるひそかな幸福が訪れるという構図がトゥーサンの世界を支え、そのなごやかな明るさを保証している。

ともあれ、シヨディエの書評が示すとおり、ブルーストを思い起こさせると評されるようになった近年のトゥーサン作品は、少なくともフランスでは、初期のポストモダン時代よりもはるかに評価を高めている。トゥーサンが一種のクラシズムを具現しつつあること、それがフランスの知的読者にとってはいまだに期待される文学の形であることがうかがえる。

〈未来への投企——ミシェル・ウエルベック〉

一方、そうした知的読者の神経を逆なでにするような作品によつてスキヤンダルを巻き起こしながらも、いまのフランス文壇をもっとも活気づけている存在がミシェル・ウエルベックではないだろうか。その小説作品の翻訳はすべて出そろっており、今ここで作者について詳しく紹介する必要はないだろう。ただ、横紙破りな作風、いたずらにポルノ的といったイメージ

が先行している恐れもある。ここでは、ウエルベックが真摯な、そして独特な読書家であり、過去の文学の富を自分なりに引き受けて書いている作家であることを強調しておきたい。ベルナル・アンリ・レヴィとの往復書簡をまとめた『公共の敵』（二〇〇八年）という本の中に、ウエルベックが自らの読書経験を振り返る一節がある。少年時代に何の準備もなくパスカルを読んで、その強烈なまでに悲観的な人間観に衝撃を受けたこと、それからニーチェ、カフカ、そしてドストエフスキー、バルザックを読むようになったことが語られている。そしてブルーストの名前が、セリーヌに対する留保を示す以下のような文脈において登場する。

「私は全体としてセリーヌという作家は過大評価されているのではないかと思っています。（……）ブルーストの文章の繊細にして調和のとれた展開、その果てしのない揺らめきとは比較にもなりません（実をいえば私はそちらのほうが好きだというわけでもないのですが、しかしセリーヌとブルーストを同列に置くのは私にはいつだって、趣味の欠落ではないか、あるいはいづれにせよ問題がよくわかっていない人ならではの判断ではないかと思えたのです）」²²セリーヌに対する評価はともあれ、カッコ内にいい足された部分にむしろ、ブルーストとの対比の上でウエルベックを考えるヒントが示されているように思われる。

ウエルベックのデビュー作『闘争領域の拡大』（一九九四年）

は一人称小説で、コンピュータ技師が精神的に追い詰められていくその物語は、ウエルベック自身の経験が色濃く投影された一種のオートフィクションであったと考えられる。以後も、彼の作品には明らかに自伝的と判断しうる要素が多く含まれているが、三人称で書かれた最新作『地図と領土』（二〇一〇年）では登場人物としてウエルベックが登場するといった興味深い展開が示されている。一人称で書かれた作品としては『ランサロテ』（二〇〇〇年）、『プラットフォーム』（二〇〇一年）、『ある島の可能性』（二〇〇五年）という三つの長編がある。しかしそれらについて、トゥーサンの場合のように書評者がブルーストの名を引くということはまず考えられない。そこに描かれているのはブルーストからあまりに離れた世界だからである²³。

離れているゆえんを指摘するならば、それはウエルベックの小説は「私」の語りをとおして失われた過去の無意志的な蘇生、再生や記憶の再構築をはかるものではないという一点に集約されるだろう。その点ではやはり、オートフィクション的潮流と重なる部分があるとも考えられるが、ウエルベックの特異なところは、過去ではなく「未来」という次元が作品を支え、語りを牽引している点に認められる。代表作と目される『素粒子』（一九九八年）や『地図と領土』には、主人公たちの生きた時代をめぐっての回顧的物語がたつぷりと含まれており、ブルースト的という以上にバルザック的な「クロニク」としての性格を帯びていることは明らかだ。しかしいづれにおいても、過去

に発する物語はそのまま現在を通過していつて近未来、あるいははるかかなたの未来をめざし、そこに着地点を見出そうとするのである。『素粒子』では、クローニンクによる生命再生技術が実現された未来からの声が、作品の冒頭と結末を縁取って、本編たる二十世紀後半の物語を相対化するとともに、全編をSF的ヴィジョンのうちに投じる構成になっている。一人称の告白体を取る『ある島の可能性』も同様である。それらの作品ほどあからさまな空想的広がりはないながら、『地図と領土』もまた、物語途中でクロノロジは二十一世紀の現時点を越えて伸びていき、全体を二十一世紀半ばの時点から眺め渡すという構図になっている。

過去の壮麗なよみがえりといった事態が切望されえない点には、両親に育児放棄同然の扱いを受けて育った自らの過去にブルースト的記憶の宝庫を見出しようもないウエルベックの個人的背景を考へることもできるだろう。同時に、フランス現代文学特有の一人称のあり方に対する強い批判がそこに込められているのではないとも考えられる。近年、フランス文学が国際的に読者を失い、グローバル化の潮流から取り残されていることにかんがみ、その原因をオートフィクションばかりのフランス現代小説の閉塞的なあり方に求める議論がマスコミでしばしばなされている。その際よく用いられるのが自己中心的(nombriliste)という形容で、自分のへそ(nombril)ばかり見つめているような文学、というわけである。そうした自己中

心的な文学、小説のあり方と手を切りたいという性急な願いがウエルベックを突き動かしている。作家にとつて特権的な過去ではなく、読者が参画し、思考のモデルとして検討、共有することの可能な未来のイメージをウエルベックは提供しようとする。彼の作品の、ペシミスティックでありながらも風通しがいい、という感触はそこに由来するのではないか。

＜モディアノ・コントロール・ブルースト＞

以上の限られた例からも、ブルーストとの関係性が作家たちにとつて、自らのスタンスを定めるうえで多かれ少なかれ重要な要素になっていることが見て取れる。トゥーサンのようにポストモダンの感性を経由した軽やかさの中でブルーストのある部分を反芻するというやり方もあれば、一方でオートフィクション、他方でウエルベックが示すように、ブルースト的な豊かさをむしろ回避し、過去への思慕や記憶想起のもたらす眩惑にあらがい、それらと断絶することで現在、さらには未来のヴィジョンを明確にしようとするやり方もある。二十一世紀の文学をとりまく、ブルーストの時代とはまったく異なる状況がそこには炙り出されているのかもしれない。最後に、ここまで見てきたような現代小説の側面を——ウエルベック的な未来性をのぞけば——ほぼすべて備えていると思える作家に触れて、結論に代えることとしよう。その作家とはパトリック・モディアノ

である。

デビュー以来半世紀近くにわたるモディアノの文業は、二〇一四年、ノーベル文学受賞によって改めて注目を集めた。「最も理解し難い人間の運命を想起させ、占領下の生活を掘り起こした記憶の芸術」というのがノーベル財団の発表した授賞理由であり、さらには財団幹部のコメントとして「モディアノは現代のブルーストだ」との発言も伝えられた²⁴。これはひとつとするとモディアノの読者——とりわけ、いくつかの重要作が未紹介のままに留まっている日本の読者——にとつては意外な評言だったかもしれない。そもそも、モディアノはブルーストの巨大さとは対照的ともいふべきマイナー・ポエティックな存在とみなされてきたのではなかったか。だが、モディアノの選択した方向性に関しては確かに、ブルーストとの比較において考え直す余地がある。

二十二歳で刊行されたモディアノのデビュー長編『エトワール広場』²⁵には、ブルーストへの言及が随所に見られた。そこには単に偉大な先達へのあいさつなどといった域を超えた、どこか妄執的な要素すら感じられた。何しろ『エトワール広場』の語り手にして主人公であるフランス人青年シユレミロヴィッチ——あからさまにユダヤ的な響きの名前——は、まわりの人間に「自分がブルーストだとも思っているの?」といわれたり、あるいは「ブルースト」と呼ばれたりしていたのである。

心地よく読めるモディアノの後年の作品とはかなり様相の異

なる『エトワール広場』の、錯綜した筋立ての要約を試みることはやめておく。ただこれが、冒頭からセリーヌそのひととほぼしき人物²⁶が登場して長台詞を聞かせるかと思えば、その他多くの反ユダヤ主義作家たちへの言及が次々になされ、さらには「セリーヌは実はユダヤ人だったのだ」という驚くべき託宣が、くだんのユダヤ人青年によって下されるといった、反ユダヤ主義を——ヒトラーおよびナチスまでも全部ひっくるめて²⁷——ユダヤ主義に包摂してしまおうとする異様な想像力のはたらきに支えられた作品であることだけ、思い出しておこう。ある研究者の言葉を借りれば、これは「極端なまでにユダヤ中心主義的な物語」なのである²⁸。

そこでブルーストにはどのような位置が与えられているのか。主人公シユレミロヴィッチは、シャミツソー描くところの影を失った男ベーター・シユレミールよろしく、パリからヨーロッパ諸都市を経てエルサレムまで遍歴し、身分をさまざまに転変させていくのだが、その途次、あるいかがわしいユダヤ人組織と関わりをもち、フジエル・ジユスキアム侯爵夫人を籠絡せよとの命を受けて、自らがユダヤ人であることを隠して彼女に接近する。侯爵夫人はノルマンディーの教会のステンドグラスに描かれたアリエノール・ダキテーヌの姿にそっくりだという、やんごとなき（ブルーストの世界に登場するような）貴婦人である。シユレミロヴィッチは反ユダヤ主義に彩られた夫人の一族の系譜を熱心に調べ、『フジエル・ジユスキアムのほう

へ」なる文章をひそかに綴り始める。ところが夫人は彼がブルーニーユ＝ビヤンクール生まれのユダヤ人（作者モディアノ自身と同じ）であることを知り、その原稿も盗み読みしたうえで、彼にこういふのである。「あなたはほんとにシュレミロヴィッチって名前なのね？（……）ユダヤ人？ わたし、大好きよ。曾祖父のパラメード・ド・ジュスキアムはユダヤ人の悪口をいつてたけど、マルセル・ブルーストは好きだったわ。（……）でもシュレモヴィッチ、あなたがマルセル・ブルーストだとも思ってるの？ それは大変だわ！ 『失われた時を求めて』を写してあなたの青春を台なしにするつもりじゃないでしょうね？ いっとくけど、わたしはあなたの子どもの時代の妖精なんかじゃありませんからね。眠れる森の美女！ ゲルマント公爵夫人！ 花のような女！ そんなのは時間のむだですよ！」²⁹

さらに追い打ちをかけるように、くだんの組織のリーダーはシュレミロヴィッチの作戦が不首尾に終わったと見るや彼を叱責する。「あなたはひよっとして、自分がシャルル・スワンだとも思ってるのかね？ ジョッキークラブに参加を申し込もうとでも？ フォーポール・サン＝ジェルマンに迎え入れてもらおうとでも？ 偽の兄弟！ 異教徒め。コラボ！ ヴァツフェンSS『武装親衛隊』！ 公爵夫人たちにもてもてで、優雅さの判定者、ゲルマント一族のお気に入りだったシャルル・スワンでさえ、年を取るうちに自分のルーツを思い出したのだぞ」³⁰

まさにここでいわれる「自分のルーツ」の搜索こそ、モディアノにとつての固定観念となり、彼の小説の最大の主題をなすわけだが、しかしまたこの第一作には次のような一文も読まれるのである——「このぼく、ラファエル・シュレミロヴィッチはどんな青春時代について語れるだろう、国を喪つたみじめなちっけなユダヤ人の青春以外に？ ぼくはジェラルド・ネルヴァルにも、フランソワ・モリーヤックにも、マルセル・ブルーストにさえないだろう」³¹

ブルースト「にさえ」とはどういうことか。自分も同じユダヤ人であるのに、という含意かと考えられるが、しかしここにはすでに、装われた饒舌体のもと、モディアノ的な「からっぽさ」の感覚が痛ましくも顔をのぞかせている。ブルーストには語るべき青春があり、人生の記憶があつた。「それが私の一生であり、私自身であつた」というに足る「かくも長いすべての時間」³²、それをブルースト（の語り手）は「私の内部」に見出していた。モディアノは若くして、自分には彼のように「私の一生、私自身」の充実した物語を書き綴ることはできないという認識に達している。彼が語るべきは、そして取り戻したいと切望するのは他者の記憶、フランスにおけるユダヤ人たちの記憶であり、とりわけ、強制収容所への連行を逃れて、何やらいかわしい連中と接触をもつていたらしい自分の父が、占領期のバリでいったい何をしていたのが、モディアノにとつて到達すべき「見出された時」の核心を形成することになる。「生涯

以前の記憶」³³の執拗なフラッシュバックの前に、モディアノ自身の生の実感はどこまでも後退していく。

若いころむさぼりよんだ『失われた時を求めて』を、その後自分は二度と読み返してはいないとモディアノは述懐している。³⁴『エトワール広場』のち、むきだしの、やぶれかぶれのといったもいい汎ユダヤ主義は影をひそめ³⁵、より落ち着いたタッチで、淡いメランコリーのなかに空虚さの悲哀を溶かし込みつつ、「生誕以前の記憶」を一步一步、解き明かしていく作業をモディアノは地道に続けていった。記憶喪失にかかった探偵が自分の過去を探る『暗いブティック通り』（一九七八年）では、パリの街かどにかすかに残された記憶の痕跡を「地下水脈を探して、振子のどんなかな振動をも見張る占者のよう」³⁶にたどっていく手法が確立された。ひとりのユダヤ人少女が占領期に辿った足跡を懸命に追う『ドラ・ブリュデール』（一九九七年）は、他者の記憶に触れようとする半ば絶望的な試みの貫徹だった³⁷。そして自らの父母の半生をもっとも細密に明かした『血統』（二〇〇五年）は、簡潔な短文の息せき切った積み重ねにより両親の経験と自己の存在を一気に連結した、いわば究極のオートフィクションである³⁸。それらの作品を里程碑とするモディアノの長きにわたる探求は、先ほど喚起したペーター・シュレミールにことよせていうならば、一貫して「影」を追う試みに支えられていた。最新作『きみが迷子にならないために』（二〇一四年）の題辞にはスタンダールの言葉が掲げられている。

「私は事柄の現実を提供することはできない。その〈影〉しか示すことはできないのだ」³⁹。ついに本体に到達しえないことを定めとして受け入れた彼の創作は、いわばブルーストを再読することの断念を秘め、『失われた時を求めて』という巨大な山脈の陰を行く意志に支えられていた。その慎ましやかな歩みが、いつのまにか、ホロコーストというカタストロフのちに書く作家、戦後社会の「記憶喪失」に対し執拗に抵抗し続ける作家としての模範的なキャリアと映るようになったのである。

それは一見、最初に参照したハロルド・ブルームの論における「ケノーシス」つまり先行者が存在しなかったかのようにふるまう型に収まる態度かとも思える。しかし、モディアノの具現するのがブルーストに対する否認ではないことはいくまでもない。それは処女作が如実に示していたように、ブルーストの長編の存在を過剰なまでに意識したあげく、屹立するその大作に対し、自らにとつて切実な書法を選びぬいた結果なのである。

現代フランスの作家たちは、自らがブルーストの「あと」にやってくるってしまったことを意識しないわけにはいかない。その意識は彼らを縛るが、しかし同時に彼らの進むべき道を指し示しもある。モディアノを始めとする作家たちの、大いなる遺産を背負って次の一步を踏み出そうとする懸命の営為は、いわば偉大さを奪われた時代——偉大さから解放された時代といってもいいだろうが——になおありうる創造のありかたを、われわれ

れに痛切に問いかけているように思える。

註

- 1 Claude Arnaud, *Cocteau*, Gallimard, «NRF biographies», 2003.
- 2 Claude Arnaud, *Proust contre Cocteau*, Grasset, 2013, p. 203.
- 3 *Ibid.*
- 4 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973; 2nd ed., 1997. ノロンド・ブルーム『影響の不安 詩の理論のために』小谷野敦、アルヴィ宮本なほ子訳、新曜社、二〇〇四年。
- 5 『影響の不安 詩の理論のために』、二〇七頁。
- 6 鈴木道彦『ブルーストの誕生』藤原書店、二〇一三年。
- 7 オートフィクションに関するまとまった研究として、Philippe Gaspardini, *Autofiction : une aventure du langage*, Seuil, «Poétique», 2008; *Autofiction(s) : colloque de Cerisy 2008*, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, P. U. de Lyon, 2010.
- 8 Michel Leiris, *L'Âge de l'homme précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, 1946.
- 9 こうした趨勢には、ブルーストが『失われた時を求めて』の作者となる以前の時期のフランス文壇に顕著だった、文学

よりも人生の真実を求め、文学に逆らって「リアリスト文学」を、あるいは「映画的」作品、はたまた日記を書くこととした作家たちの姿勢とパラレルな部分を感じられる。そうみなすならば現在、いっさいはブルーストに対する反動を示しているということになるだろうか。ブルーストに先立つ時代の文学の状況については、中野知律『ブルーストと創造の時間』名古屋大学出版会、二〇一三年、とりわけ第Ⅱ部（一四〇—一二七頁）を参照のよう。

- 10 David Caviglioli, «Qui est vraiment Eddy Bellegueule?», *Le Nouvel Observateur*, 6 mars 2014.
- 11 Edouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Seuil, 2014, p. 13.
- 12 Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, Minuit, 2010. ジャン＝フィリップ・トゥッサン『マリーにさす本当の話』野崎敏訳、講談社、二〇一三年。
- 13 *Ibid.*, pp. 165-166. 拙訳一二二—一二三頁。
- 14 Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Honoré Champion, 2004.
- 15 Stéphane Chaudier, «La vérité sur Toussaint», *La Revue internationale des livres et des idées*, en ligne, consulté le 30 avril 2014.
- 16 Toussaint, *op. cit.*, p. 145. 拙訳一四九頁。
- 17 拙訳一六六—一六七頁。
- 18 拙訳一六七頁。
- 19 Proust, *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, «Pléiade», 1988, t.III, p. 578. マルセル・ブルースト『失われた時を求め

- て 9 囚われの女 I 鈴木道彦訳、集英社文庫ヘリテージシリーズ、二〇〇七年、一三五頁。
- 20 *Ibid.*
- 21 ブルーストにおいても「おお、こ女たちよ」(*Ibid.*, p.573, 邦訳一二五頁)といった愛する女への呼びかけは見られるが、しかしそれは修辭的な次元にとどまり、決して「愛しあう」瞬間へと開かれてはいない。
- 22 Michel Houellebecq, Bernard-Henri Lévy, *Ennemis publics*, Flammarion-Grasset, 2008, p.60.
- 23 ただしウエルベックをフランス文学の伝統の中に置き直す試みにおいて、ブルーストとの主題的類似を指摘する批評家もいる。ブリュノ・ヴィアールによれば、両者の作品世界は母親に対する強いルサンチマンを秘めている点において明白な相似を描いている(Bruno Viard, *Les Tiroirs de Michel Houellebecq*, PUF, 2013, pp.146-155.)
- 24 ロイター日本版サイト「二〇一四年十月九日の記事を参照のこと」
(<http://jp.reuters.com/article/topNews/idPRCN0HY1IN20141009>).
- 25 Patrick Modiano, *La Place de l'Étoile*, Gallimard, 1968.
- 26 この作品中でセリヌスは「バルダシユ博士」「ルイーフェル・デイン・バルダシユ」そして「セリヌス」の名のもとで登場する。
- 27 作中「« Tous juifs, (...) les Nazis sont des juifs de choc » などという表現まる飛び出す」(*Ibid.*, p.114)。「communiste de choc」「戦闘的共産主義者」にならった表現と考えると、「だけれどもユダヤ人なんだ、(……)ナチだって戦闘的ユダヤ人だったのだ」といふ訳すべし。
- 28 Philippe Zard, « Modiano et son complexe : la carnavalisation de la mémoire dans *La Place de l'Étoile* », *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, sous la direction d'Anne-Yvonne Julien, Hermann, 2010, p.69.
- 29 *La Place de l'Étoile*, p.97.
- 30 *Ibid.*, pp.101-102.
- 31 *Ibid.*, p.42.
- 32 Proust, *op. cit.*, t.IV, 1989, p.624.
- 33 Denise Cima, *Les Images paternelles dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2004, p.510.
- 34 *Ibid.*, p.627.
- 35 モディアーノは『エトワール広場』が文庫化され、版を重ねるに従い作品の「毒」を薄める方向で細かく手を入れている。下記の詳細な研究を参照のこと。Jacques Lecarme, « Quatre versions de *La Place de l'Étoile* (1968-2008) », *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, *op. cit.*, pp.87-109.
- 36 Patrick Modiano, *Romans, Rue des boutiques obscures*, Gallimard, « Quarto », p.446. モディアーノ「暗くベティック通り」平岡篤頼訳、白水社、二〇〇五年、一七四頁(訳文一部変更)。
- 37 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, 1997. モディアーノ「一九四一年。パリの尋ね人」白井成雄訳、作品社、一九九八年。これがセルジュ・クラルスフェルトの『強制収容所移送者記録名簿』(一九七八年)のインパクトを受け止め、いわばその補注として書かれた作品であることについて

ては、以下の拙稿を参照していただければ幸いである。野崎
歓「写真への抵抗——フランス現代小説と写真」、塚本昌則
編『写真と文学 何がイメージの価値を決めるのか』平凡社、
二〇一三年、九六—一二頁。

38 Patrick Modiano, *Un Pedigree*, Gallimard, 2005.

39 Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le
quartier*, Gallimard, 2014, p. 9.