

現代「フランス」文学における亡命文学の意義と役割

ミラン・クンデラ、アンドレイ・マキーヌ、アゴタ・クリストフを中心に

Milan Kundera, Andreï Makine et Agota Kristof :

La fonction des écrivains exilés dans la littérature « française » contemporaine

大学院 文学 研究科

Faculté des Lettres

2015年2月5日

Le 5 février 2015

塩谷 祐人

Enya Masato

現代「フランス」文学における亡命文学の意義と役割

ミラン・クンデラ、アンドレイ・マキーヌ、アゴタ・クリストフを中心に

Milan Kundera, Andreï Makine et Agota Kristof :

La fonction des écrivains exilés dans la littérature « française » contemporaine

明治学院大学大学院 文学研究科提出 博士論文

Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Meiji Gakuin, pour le
Diplôme de Docteur ès Lettres

塩谷 祐人

Enya Masato

2015年2月5日

Le 5 février 2015

論文指導 石川美子 教授

Approuvée par le professeur Madame Yoshiko Ishikawa

目次

序 論	003
■定義が困難な「亡命」	003
■本論における「亡命」および「亡命文学」の定義と範疇	008
■本論で扱う主な作家、および本論の構成	012
第1部 フランス文学の外部／内部の亡命作家	020
第1章 フランス文学が内包する国有化の機能	020
■国家的モデルとしてのフランス文学	021
■フランスの威光とフランス語が支える国民文学	025
■世界文学から見た亡命文学	031
第2章 囚われと逃走の亡命文学—アンドレイ・マキーヌの例	035
■なぜマキーヌはフランスの作家と見なされるのか	035
■なぜマキーヌはフランスの作家とは言いきれないのか	048
第3章 ミラン・クンデラの『無知』をどう読むか	055
■『無知』が示す所属への抵抗	056
■クンデラのフランスでの立場の変化	064
■『無知』の翻訳によるクンデラの逃走と叛逆	069
第1部 結論	076
第2部 亡命作家の言語	078
第1章 二つの言語の間—アンドレイ・マキーヌの普遍言語	078
■併置される世界と世界を分断する言語	079
■如何にしてマキーヌは普遍言語へ辿り着いたのか	086
■マキーヌの普遍言語とは何か	095
第2章 哀しみの中の執筆—アゴタ・クリストフの挑戦	101
■クリストフにとっての言語	101
■クリストフの作品にある矛盾	110
■現実を否認する手段としてのマゾヒスト的行為	116

第3章 ミラン・クンデラの言語—『不滅』と『緩やかさ』を中心に	121
■クンデラのヨーロッパ観	121
■『不滅』のフランス語と『緩やかさ』のチェコ語	125
■言語の差異を越えて	131
第2部 結論	139
第3部 国民文学と世界文学の間で	141
第1章 国の言語と小説の言語	141
■外国人としてのフランス語—クリストフとマキーヌの例	142
■マキーヌが示す共同体の言語と個人の言語	147
■ミラン・クンデラの脱フランス語	150
■国の言語と小説の言語	155
第2章 理想の「小説」を求めて	160
■絶対的な現実と相対的な小説	160
■クンデラの理想とする小説と「フランス」文学への反感	166
第3章 フランス文学の中の亡命文学	174
■普遍性とフランスへの同化が共存する場	174
■亡命文学の従属と叛逆	181
第3部 結論	185
結 論	187
参考文献	191

序論

生まれ育った国を離れ、遙か遠いフランスという地に移り住むことを余儀なくされた作家たちがいる。政治的、民族的、あるいは宗教的な理由によって引き起こされた作家と権力との対立が、彼らに外国で新たな生活を始めるという選択を強いたからであり、その結果、彼らは母語以外の言語を表現の手段に選び、彼の地で、他者の言語を使いながら文学の世界に身を投じることとなったのである。

こうした特殊な状況の中で、彼らは程度の差こそあるものの、国家とは何かとを考えを巡らし、個人の所属とは何かを問い、他の国にいる居心地の悪さを感じ、自らが異端であるという思いを抱き、抛り所を失ったという不安に耐え、自国の文化への愛着を深めながら、文学作品を生み出していく。移り住んだ国で得た自由や、新しい表現手段を手に入れた喜び、そして祖国と距離を置くことで作品を作りだせる利点などを強調しながら創作に心血を注ぐ作家も多いが、これもまた自らの居場所を著作の中に求め、失ったものを作品の中で取り戻そうとする、失意の裏返しであると言うこともできるだろう。そうした意味で、1975年に祖国のチェコスロヴァキアを離れざるを得なかったミラン・クンデラが、フランスに居を構え、長年をかけて作家としてのキャリアを積み重ねた後に「わが祖国ガリマール」¹と題した記事を1990年に書いた意味は大きい。

フランスに生活の場と文学的活動の場を移し、様々な理由から故郷に戻ることができないまま、フランス語で執筆する作家たち。彼らが作り出す小説をひとつのジャンルとして捉え、本論文ではこれを「亡命文学」と位置付け、現代フランス文学における「亡命文学」の意義と役割、またその「亡命文学」を形成する作家たちが抱える諸問題を論じていく。「亡命文学とは何か」、そして「亡命文学を通すことで見えてくるものは何か」を解き明かす手がかりを得て、亡命文学研究の指針を提案することは、現代のフランス文学の有り様を考える上で非常に重要であり、意義のあることになるに違いない。

■定義が困難な「亡命」

フランス文学における亡命文学を論じる前に、我々はここで何をもって「亡命」と呼ぶのかを確認しておく必要があるだろう。なぜなら「亡命」および「亡命文学」とは、次に挙げる三つの主な理由によって多様な解釈を許しているからである。

第一の理由は、亡命や亡命者という用語自体の定義の曖昧さにある。フランス語でいう *exil* (亡命) は祖国から外に追放され、その地に戻る事が禁じられている状態を意味しているが、その語は国を離れることを強制する *bannissement* (追放) や、その単語自体に *patrie* (祖国) を含んでいる *expatriation* (祖国からの追放)、法的にある場所から追い出すことを意味する *expulsion* (国外退去)、自らの意思によって危機を回避する為にその

¹ Milan Kundera, « Gallimard, c'est ma patrie », *Le Nouvel Observateur*, le 22 mars 1990.
「ガリマール」は、クンデラの作品を出版しているフランスの大手の出版社である。

地を離れる *évasion* (逃避)、集団で国外への逃亡を行うことを意味する *exode* (集団移住)、他の国で生活することを選び—主に経済的な理由などによってその選択には制限があると—しても一望めば祖国に戻ることも可能である *émigration* (移住) など類似した語が多くある。同様に *exilé* (亡命者) という語に関しても、*banni* (追放者) や *expatrié* (祖国を離れた者)、*émigré* (移住者)、*réfugié* (難民) などの同義の語を挙げることができるが、それらの語は一般的にもまた国境を越えた作家が書く文学を語る時にも、違いが明確にされないまま使用されている場合も少なくない²。「亡命」を軸に据えて多種多様な 25 編の論文を集めた『亡命と文学』の編者であるジャック・ムニエは、その論集の前書きで亡命という語の同義語とその多様性について考え、次のような自問で論集の口火を切っている。

例えば、亡命者と移住者を同一視できるだろうか。祖国を離れたものはどうであろう。追放者は？流刑者は？自発的な亡命者というのは存在するのか、しないのか。もし存在するのなら、受動的な亡命者と区別するべきではないのであろうか。³

この疑問によって導かれることになる諸論文は、ホメーロスやロビンソン・クルーソー、フリオ・コルタサル、ダンテ、ミラン・クンデラなど時代や国籍を越えて多岐にわたる作家や作品について論じており、「亡命」という語が如何に幅広く捉えられているかを証明している。

亡命の理由が政治的に強制されたものであるのか否か、主に経済的な原因で国を離れることになったのか、あるいは市民権を剥奪されているのか生まれ故郷の国籍を有したままフランスで過ごしているのか、またフランス国籍を取得しているのか、それとも一時的にフランスでの立場が保証されているだけなのかといった客観的な事実によって「亡命者」や「難民」を区別することは、ある程度ならば可能かもしれない。あるいは自らの意思で国を離れた人々と、権力によって離れることを強いられた人々で区別することはできるかもしれない。しかし、仮に政治的な理由で国を離れた人物でも、祖国の政変によって帰国が許されるようになれば立場も変わり、また生まれ故郷を後にしてから市民権を剥奪される場合や、フランスで生活をしているうちにフランス国籍を取得する場合があることを

² 例えばプチ・ロベール仏語辞典 (*Le Nouveau Petit Robert de la langue française*) の *exilé* の項を引いてみると、「亡命の状態にあるもの」(Qui est en exil) とあり、参照のひとつに *réfugié* が挙げられているが、*réfugié* の項を引いてみれば「危険 (戦争や政治的あるいは宗教的な理由に因る迫害など) を避ける為に、出生国から逃げなくてはならなかった人のことを指す」(Se dit d'une personne qui a dû fuir son pays d'origine afin d'échapper à un danger (guerre, persécutions politiques ou religieuses, etc.)) とあり、*exilé* と *réfugié* の違いは明確にされておらず、むしろ同義の語として扱われている。また *exil* も「ある人物の、戻ることを禁じての祖国からの追放」(Expulsion de qqn hors de sa patrie, avec défense d'y rentrer) とあり、*expulsion* や *expatriation* との区別ははっきりしない。また *émigré* を引いてみても「自分の国に関する政治的、経済的などの理由によって、祖国を追放された人」(Personne qui s'est expatriée pour des raisons politiques, économiques, etc., par rapport à son pays) と定義されており、*expatrié* や *exilé* とのはっきりとした使い分けは示されていない。

³ Equipe de recherche sur le voyage, *Exil et littérature*, présenté par Jacques Mounier, Grenoble, ELLUG, 1986, p.5 : «Peut-on, par exemple, assimiler aux exilés les émigrés ? Les expatriés ? Les relégués ? Les déportés ? Existe-t-il, ou non, des exils volontaires ? Et, dans l'affirmative, ne faudrait-t-il pas les distinguer des exils subis ?»

考慮するならば、住む場所を変えた人々の立場は流動的であると言わざるを得ないだろう。また自らの意思で国を離れた人々の中には、法的に強制されたわけではないものの、国を出る以外には生き延びていく手段がなかった場合などもあり、一概に亡命者 (exilé)、移住者 (émigré)、難民 (réfugié) と決定することは困難を極める。

さらに「亡命」や「亡命文学」の定義を困難にしている二つ目の理由として、亡命と文学が長きに渡って関わり合いをもってきたということを挙げることができる。祖国を離れる人物を主人公にした物語であれば、紀元前 2000 年頃の古代エジプトで書かれたと考えられている『シヌへの物語』にまでその起源を遡ることができ、祖国喪失の憂き目にあった最も有名な英雄のひとりユリシーズを主人公にしてホメーロスが『オデュッセイア』を創作したのは、紀元前 800 年頃のことであると伝えられている。登場人物ではなく実際に作家本人が国を追われる場合も、紀元前 600 年にはエフェソスの詩人であるイポナックスが故郷を追われており、より有名な名を挙げるなら、自身の作品『愛の技法』が原因で⁴アウグストゥス帝によってローマから僻地トミスへ流刑に処され、その地で望郷の苦しみを綴った『悲歌』を書き記したオウィディウスが生まれたのは、紀元前 43 年頃とされている。つまり、生まれ育った国からの追放や、故郷を後にするという事例は近代社会の産物ではなく、人間が集団で生活を始めてから常に人々の歴史とともに存在していたのである。それに加えて、国家が民族的な意味合いを強めた 19 世紀、そして国家間の対立が世界規模に広まった 20 世紀を通じて、経済的な困難や政治的な迫害を避けてより暮らしやすい場所を求めて国を出るものたちや、生き延びる為に住み慣れた国や親しい者との別離という苦渋の選択を自らに強いた者など、国を離れる人々の理由や意義も倍加していくことになった。

「亡命」は用語の使い分けにおいても、またその示す内容においても、一様に語ることが難しく、その曖昧さゆえにあらゆる作家を亡命者として扱うことが可能であり、それは突き詰めて言えば、亡命と文学を結びつけて考察することが無意味に空転して終わることを示しかねない。事実、アルゼンチンで活動したポーランドの作家ヴィトールド・ゴンブロヴィッチは、次のように書き残している。

結局、誰のことをいうのだろうか。「亡命作家」という定義に、誰を含めるべきなのか。アダム・ミツキエヴィッチは本を書き、X 氏も書いている。もちろん立派で、しっかりとした、しかも多くの読者がいる本だ。二人とも「作家」で、きちんと書き加えるならば、亡命している作家である。しかし二人を較べられる点は、ここまでである。ランボー、ノルヴィド、カフカ、スウォヴァツキ...人の数だけ亡命があるものだ。⁵

⁴ オウィディウスが追放された原因には諸説あるが、そのうちのひとつが『愛の技法』に描かれた性の描写であるとされている。

⁵ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I 1953-1958, traduit du polonais, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p.92-93 [collection Folio] : « En effet, de qui s'agit-il ? Qui nous faut-il comprendre dans la définition d'« écrivain exilé » ? Adam Mickiewicz a écrit des livres, et M. X...en écrit aussi, des livres honnêtes, ma foi, corrects, et même ayant une belle audience ; tous les deux sont « écrivains » et notons-le bien, écrivains en exil - mais la comparaison s'arrête là. Rimbaud ? Norwid ? Kafka ? Slowacki ?... Autant d'hommes, autant d'exils. »

ゴンブロヴィッチが日記に記したこの指摘は十分に説得力のあるものであり、確かに亡命の性質は様々な要因によって変わるため、「亡命文学」を限定することは難しい。極端に言えば、人間はアイデアの世界から切り離され肉体の中に閉じ込められているといったプラトンの考え方に基づくなら、すべての人間は多かれ少なかれ亡命者であるときえ言うことができるであろう。実際、ギリシアの学者であるプルタルコスは、このプラトンの考えを元にして亡命について語っている。亡命に伴うあらゆる不幸を認めつつ、プルタルコスは積極的に亡命の状態を受け入れるように促し、次のように述べているのである。

一般的に話や歌で言われているように、亡命が不幸であるということを受け入れようではないか。いやはや食べ物の中にも、味覚を刺激する苦いものも、酸味の強いものもあるではないか。しかしながら、それらを甘くて心地よいものと混ぜたなら、その苦々しい風味はなくなるのだ。⁶

プルタルコスはこのように言った後で、「それ自体で家、領土、仕事場、医療所という場所がないように、祖国という場所もない」⁷と言葉を継ぎ、次のように説明する。

なぜならプラトンが言うように、人間は大地に植えられた「地上の植物」ではなく、逆さまになって空へ向く、体を垂直に立て、頭が根である「天上の植物」であるからだ。⁸

こうした普遍的な人間の視点に立てば、亡命の定義が困難になるどころか、祖国を後にするという意味での「亡命」自体が意味を失うことになる。これは亡命を特殊な状況とは見なさないゴンブロヴィッチのような人々の系譜に繋がっていくと考えることができるが、ここに「亡命」の定義を揺るがす第三の理由、すなわち、文学を含めて芸術を生み出す者たちはそもそも自律した存在であり、国や祖国とは無関係であるという主張が立ち上ってくる。次に挙げるゴンブロヴィッチの言葉もまた、芸術家にとっての居場所というものを認めず、独立したひとつの存在としてその自律に重きを置く立場を示している。

芸術が孤独や完全なる自律といった要素によって満たされ、育つということを忘れないようにしよう。芸術が満足を得て、存在意義を見出すのは、芸術の中においてである。祖国？いや卓越した人物というのは、自らの卓越性からなり、自分自身の家にいる時でさえ、ひとり

⁶ Plutarque, *De l'exil, Œuvres morales*, Tome VIII, texte établi et traduit par Jean Hani, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p.150 : « Admettons, comme le vulgaire le déclare dans ses discours et dans ses chansons, que l'exil soit un malheur. Eh bien ! Parmi les aliments aussi il en est beaucoup d'amers, d'aigres et qui irritent le goût ; mais, en les mélangeant à d'autre qui sont doux et agréables, nous leur ôtons leur mauvaise saveur. »

⁷ *Ibid.*, p.152 : « il n'y a pas de lieu qui en lui-même soit une patrie, non plus qu'une maison, un champ, une forge ou un hôpital. »

⁸ *Ibid.*, p.152 : « Car l'homme, comme dit Platon, n'est pas une "plante terrestre", rivée au sol, mais une "plante céleste", une plante inversée et tournée vers le ciel, la tête, qui en est comme la racine, maintenant le corps vertical. »

の外国人なのである。⁹

文学や芸術の自律性や普遍性を信じ、作家を文学の世界にしか属さない無国籍の人々と見なすことは否定できるものではなく、むしろ文学のある種の理想に基づいた見通しの良い開かれた考え方と言えるであろう。

では「亡命」と「文学」を結びつけて論じることは、文学をひとつの枠組みに押し込み、その開かれた可能性を閉じてしまうものなのであろうか。実はそうではない。芸術作品と祖国を出ることにいかなる関連も認めないゴンブロヴィッチの上に挙げた発言は、ルーマニアからパリに移り住んだシオランが語った「亡命者の利点と難点」に関するテキスト¹⁰に対しての批判であるが、拠り所を無くした詩人にとって、脅威となる危険が利点にもなると考えているシオランは、亡命という状況の苦しみを忘れた亡命者は凡庸になり、どこでもない場所に落ち着いた作家を墮落したものとして、皮肉を込めて次のように書いている。

自分を自分の運命に合わせるもの、運命に苦しまないもの、運命を楽しむもの。誰もその苦しみの若さを救うことはできない。苦しみは軽くなっていく。これがホームシック、ノスタルジーである。後悔はその光沢を失い、その後悔自体も色あせていき、哀歌のようにいえば、すぐにも廃れへと落ちていくのだ。では、無の都市であり、祖国の裏返しである亡命の中に身を置くこと以上に、何が普通であろう。亡命の地で楽しんでいる限り、詩人は自分の感情の元になるものや、自分の不幸の源を、栄光への渴望と同じく浪費する。鼻にかけ、利用する不幸は、もはや彼を苛むことはない。不幸とともに、彼は例外であるためのエネルギーと孤独である理由を失ったのだ。¹¹

そしてシオランは、こう締めくくる。

名誉ある失墜が彼を待っている。多様性もなく、元々の心配もないので、インスピレーションは干上がる。ほどなく無名であることを甘受し、あたかも凡庸さに当惑したように、どこでもない場所のブルジョワの仮面をつけるのだ。¹²

⁹ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I 1953-1958, p.93 [collection Folio] : « n'oublions pas que l'Art est chargé et nourri d'éléments de solitude et de parfaite autonomie, c'est en lui-même qu'il trouve satisfaction et sa raison d'être. Une patrie ? Mais tout homme éminent, du simple fait de son éminence, est un étranger, même à son propre foyer. »

¹⁰ Cioran, « Avantage et inconvénients de l'exil », *La Table ronde*, avril 1952.

¹¹ Cioran, *La Tentation d'exister*, Paris, Éditions Gallimard, 1956, p.856 [*Œuvres*, Quarto Gallimard] : « Celui de s'adapter à son sort, de ne plus en souffrir, de s'y plaire. Personne ne peut sauver la jeunesse de ses chagrins ; ils s'usent. Ainsi en est-il du mal du pays, de toute nostalgie. Les regrets perdent de leur lustre, eux-mêmes se défraîchissent, et à l'instar de l'élégie, tombent vite dans la désuétude. Quoi alors de plus normal que de s'établir dans l'exil, Cité du Rien, partie à rebous ? Dans la mesure où il s'y délecte, le poète dilapide la matière de ses émotions, les ressources de son malheur, comme son rêve de gloire. La malédiction dont il tirait orgueil et profit ne l'accablant plus, il perd, avec elle, et l'énergie de son exception et les raisons de sa solitude. »

¹² *Ibid.*, « Une déchéance honorable l'attend. Faute de diversité, d'inquiétudes originales, son inspiration se dessèche. Bientôt, résigné à l'anonymat et comme intrigué par sa médiocrité, il prendra le masque d'un bourgeois de *nulle part*. »

もちろん、「シオランはフランスに生きる自らの立場を肯定しようとするあまり、亡命を理想化している」という指摘も免れえないものではあるだろう。事実、この発言から40年後、シオラン自身がインタビューでベケットについて語る中で、「作家は誰もある意味で亡命者である」¹³と述べることになっている。しかし、当時のシオランが祖国との切断とその癒えない傷に亡命者の意義を見出し、亡命作家とはカオスの渦巻く水の中から現われ、そのカオスの中で作品を書くものであると理解していたという点は強調されていまいだろう。彼にとって、亡命とは不幸と隣り合わせであるからこそ、作家を育むものとして機能する。もし芸術を自律したものとしてのみ読み解くのであれば、困難を抱えつつ不安定な状況で他者の言語によって創作を続ける作家の作品に認められる混沌や叛逆、あるいは諦めや苦しみを見落としかねない。故に、上記に挙げたように亡命という語が一様に定義できないものであることを前提としながらも、本論では次に示すように亡命を捉えておきたい。

■本論における「亡命」および「亡命文学」の定義と範疇

まず *exil* (亡命) や *exilé* (亡命者)、*émigration* (移住)、*émigré* (移民)、*réfugié* (避難民) といった用語の曖昧さを避けるために、ここでは「亡命」を幅広い意味で捉え、あらゆる理由において国を去ることを余儀なくされ、生まれ故郷に戻ることが一政治的、経済的、心情的な理由により一妨げられている状態にある人々を亡命者としておきたい。そもそも「亡命 (*exil*)」という語は、「追放」や「追放の地」を示すラテン語の「*exsilium*」に由来し、「不幸、苦しみ」を意味していたが¹⁴、この語は12世紀になって「母国からの追放と戻ることの禁止」や「追放された人物の立場」を意味するようになり、「ある場所の外での生活を強制されること」という広義な解釈が生まれた。こうした経緯を踏まえてみれば、もちろん亡命には様々な形態があり、移住や避難といった類似した状況が指摘できることは確かであるが、そうした多様性がある一方で、必然的に生まれ育った場所との切断や、自らの出自を支える国やコミュニティとの関わりが根本的な問題のひとつになると言えるであろう。移住者の文学を研究するマリー・ドゥラペリエールが指摘するように、国を離れた作家によって書かれた如何なる作品も、「それらを隔てている違いがあるにも拘らず、その起源においてでさえ、祖国との切断という傷痕を避けることができなかつた」¹⁵

¹³ Cioran, *Entretiens*, Paris, Editions Gallimard, 1995, p.270 : « Tout écrivain est d'une certaine manière un exilé. »

¹⁴ マリー＝クレール・ビシャール＝トミヌは、ルネサンス期の恋愛詩である『ロランの歌』の中では、「亡命 (*exill*)」という語が、比喩として不幸の同義語で使われていることを指摘している。

Marie-Claire Bichard-Thomine, « L'amour en exil, La métaphore amoureuse de l'exil chez quelques poètes de la Renaissance », *L'Exil*, textes réunis par Jaques Monier, Grenoble, Ellug, 1986, p. 57 : « L'histoire du mot nous apprend du reste que le premier sens attesté d'exil est celui, figuré, de "malheur, tourment" : v.2935 de *La Chanson de Roland*, " Ki tei ad mort France ad mis en exil [Celui qui t'a tué mis la France en exil.] »

¹⁵ Maria Delaperrière, *Littérature et émigration - Europe centrale et orientale*, Paris, Institut d'études slaves, 1996, p.7 : « [aucune des œuvres écrites par l'émigré] en dépit des différences qui les séparent, n'a pas pu échapper, dans sa genèse même, aux stigmates de la rupture avec la patrie. »
またドゥラペリエールは、「亡命 (*exil*)」、「移民 (*émigré*)」、「集団的移住 (*exode*)」といった用語を明確に区別すること無く使用し、「とりわけその目的が集団的な移住の歴史的な側面をとることになるところには、移住を果たした作家の第一の目的はこの (切断という) 特異な経験を示すところにある。そのと

のである。歴史と社会学の見地から亡命を研究したポール・タボリも、ドゥラペリエールと意見を同じくするに違いない。亡命の基本的な条件を示しつつ、ポール・タボリは次のように祖国からの出発に亡命の原則を置いている。

亡命者とは、一追いやる力が政治的なものか、経済的なものか、純粹に精神的なものであるの違いはあれ—母国を離れることを強制された人物のことである。物理的な力で強制されたのか、そういった直接的な圧力がなくとも国を去る決断をしたのかは、本質的な違いをもたらさない。¹⁶

原因が政治的なものであれ、経済的なものであれ、また自ら望んだものであれ、強制されたものであれ、祖国との切断は亡命作家の心に永遠に刻まれることになるのであり、「亡命」に特有の価値がはっきり見て取ることができるのは、直接的にせよ間接的にせよ強いられた移動があり、その移動が決定的な断絶を意味する時である。言い換えるならば、ある場所—とりわけ母国—から別の場所への移動が亡命作家を誕生させるのであり、その後の環境や社会的な立場によって「移民」や「難民」と指し示す用語が分岐していく。この前提はあらゆる時代を通じて有効であるだけに、亡命を定義する上で強調しておきたい点のひとつである。フィレンツェから追放されたジャン・ド・メディシス枢機卿の台詞を想像して書いたピエトロ・アルチオニオの文を引用しながら、論集『亡命』の編者であるアラン・ニデルストは、なぜ亡命が不幸であるのかを次のように端的に説明している。

亡命が非常に悪いものだと考えられるべき理由が3つある。第一に亡命者は祖国の地の外で生きるからだ。第二に祖国での名誉を享受することができないからだ。そして第三に、親しい者たちと切り離されるからだ。¹⁷

つまり亡命は祖国や近しい者たちとの切断の体験と言い換えることができ、亡命作家とは、

き作家は歴史の目撃者となるのであり、亡命の地は自由の場所として開かれるのである」と述べているが、ここでの「émigré (移住)」、「exode collectif (集団的な移住)」、「terre de l'exil (亡命の地)」といった用語が混在している理由も、それら全てに共通する原則として「断絶の経験」を置いているからであろう：

« La vocation première des écrivains émigrés est de rendre compte de cette expérience unique, surtout lorsqu'elle prend la dimension historique d'un exode collectif. C'est alors que l'écrivain se transforme en témoin de l'histoire et que la terre de l'exil s'ouvre comme un espace de la liberté. »
(*Ibid.*)

¹⁶ Paul Tabori, *The anatomy of exile - a semantic and historical study*, London, Harrap, 1972, p.37 : « An exile is a person who is compelled to leave his homeland - though the forces that send him on his way be political, economic, or purely psychological. It does not make an essential difference whether he is expelled by physical force or whether he makes the decision to leave without such an immediate pressure. »

¹⁷ Alcionio Pietro, « Medices Legatus De exilio Libri II », Alain Niderst が « Souffrir et chérir l'exil » (*L'exil*, réunis par Alain Naderst, Paris, Klincksieck, 1996, p.12)で引用 : « Il y a trois raisons pour lesquelles l'exil doit être considéré comme un mal extrême. D'abord, parce que l'exilé vit en dehors du sol de sa patrie ; ensuite parce qu'il ne peut jouir des honneurs de sa patrie ; enfin parce qu'il est privé de ses proches. »

こうした不遇による切断が引き起こす哀しみや憂鬱を単に苦々しい思いの元とするだけでなく、創造へと繋げる人々だと言えるだろう。生涯に二度の亡命を経験し、イタリアで客死したフランスの詩人クレマン・マロを研究したフランソワーズ・ジュコフスキーは次のように指摘する。

亡命とは、観たり理解したりするために必要な距離のことを指すだけでなく、二つの場所の間、二つの時の間でひっぱられている亡命者に特徴的な分離は、創意に必要な憂鬱をつくり出すように思える。(中略) 新しく、豊かなこの亡命の詩学は、この場と別の場を、絶え間ない対話と想像の力で近づけるのである。¹⁸

祖国との断絶を主題として、それを巧みに扱いながら作品を作り出すことができる状況は亡命作家の利点のひとつなのであり、彼らは切断を苦しみとして否定するのではなく、政治的、文化的、言語的に馴染みある領土から別の国への移動を受け入れ、新たな地で祖国のことを語り始める。彼らは時には亡命を強いた運命を喜劇に変え、時には祖国での不遇の生活を皮肉り、また時には亡命先での満たされぬ思いを綴りながら、新たな読者を獲得しつつ、亡命作家として生まれ変わる。生まれ故郷である国の痕跡を完全に消してしまった後では、「亡命」という語は特権的なすべての意味を失い、それゆえ「亡命文学」もとりわけ特別なジャンルではなくなる。反対に、亡命とは何かが問われる時には、共同体、自治区、国家、人種、文化、言語といった、領土を決定するものが大きく関わってくるのは、そのためである。つまり亡命の問題とは、亡命する主体のみに関わるのではなく、主体と領土の関係に関わるもの、すなわち亡命者が新たに結ぶ出発した場所と、到着した場所との関係に関わるものなのであり、この関係こそが亡命者の存在を決定する。ゆえに「*exil* (亡命)」を定義し難くしている原因のひとつである用語の曖昧さに関しては、あえて本論においては、「ひとつの領土から別の領土へ切断の意識を伴って移動し、元の国へ戻ることができない状況」として移住や避難を含めた包括的な用語としておきたい。

しかし、「切断の経験」を亡命者の定義の根幹を成す要因と見るならば、先に述べた「亡命文学」の定義を複雑にしている原因の二つ目に例を挙げたように、紀元前から現代に至るまでさまざまな作家が「亡命作家」の対象に入ることになる。そこで各時代における亡命とそこから生まれる文学作品の詳細な考察と比較は別の機会に譲り、本論では国を離れて、新たな国で、新たに獲得した言語を用いて文学作品を創造する人々とその作品が、フランス文学の中でどのような意義を持っているかを考察すべく、対象をとりわけ現代の作品に限定し、さらにフランス語に執筆言語を変えた作家のみを扱うものとした。これは前項で指摘した亡命文学を論じる際に生じる第三番目の問題、すなわち文学を普遍的なものに見なす見解への回答を準備することも目的としているが、ここではひとつの普遍的な

¹⁸ Françoise Joukovsky, « Le temps de l'exil : Marot et Marguerite de Navarre », *L'Exil*, réunis par Alain Niderst, Paris, Klincksieck, 1996, p.45 : « Non seulement l'exil est la distance nécessaire pour voir et pour comprendre, mais la dissociation caractéristique de l'exilé, tiraillé entre deux lieux et deux moments, semble constituer la part de mélancolie nécessaire à l'invention. [...] Neuve et féconde, cette poésie de l'exil rapproche l'ici et l'ailleurs, par un constant dialogue et par la force de l'imagination. »

文学野を想定するのではなく、特定の国やコミュニティーから切り離されてもなおその関係を保ちつつ、その上でフランスと新たな関係を築く作家たちの作品を対象とすることで、次のような仮説を打ち立て、亡命文学の意義に迫りたいと考えているからである。その仮説とは、民族的意識の高まりと国民国家の成立によりヨーロッパ諸国の間に競争関係が築かれた 19 世紀を経て、現代における「亡命文学」は、国境のない普遍的な文学として機能するのではなく、むしろひとつの国と別の国を結びつけることで、特定の国の歴史や文化、そして言語によって形成される国民文学¹⁹を外に開くものとして機能するというものである。現代における亡命文学とは、「どこにも属さない文学である」とか、「間にある文学である」と見なすだけでは充分ではない。それは国や国家、あるいは国語や国民文学といった概念と絶えず向き合うものとして見直す必要があるだろう。

19 世紀以降の現実即して考えるならば、普遍的な世界文学を志向する大きな流れがある一方で、各国の国民文学がそれぞれの国で成立することによって世界文学の土壌が構成されていることも否定できない。「世界文学」を各国の文学の力関係がぶつかり合う場として捉えて分析することを提案したパスカル・カザノヴァが、『世界文学空間』で次のように書いている。

文学は普遍的だと信じて「文学においては、外国人は存在しない」と断言しても無駄である。現実には、国民的帰属というのは、最も重く、最も強制力が強い決定要因のひとつなのだ。支配されている度合いが強い国が問題になる時には、それはいつそう顕著になる。²⁰

こうした視点から祖国を離れてフランスを拠点に執筆活動を行う作家たちの作品を見ると、彼らがフランス文学に属するものでありながら、同時にフランス文学の外部にあるものというパラドクスによって支えられていることが浮き彫られる。亡命文学の働きとして注目しておきたいのは、まさにこうしたフランス文学という国民文学の中に超国家的な文脈を導き入れ、国民文学の土壌と世界文学の土壌が互いを打ち消し合うことなく重なり合う場を作りだしているところにある。

本論はこうした目的から、亡命作家の中でも、特定の文化や歴史を共有し、共通の言語を使用する国民国家というひとつのコミュニティーを離れてフランスという別のコミュニティーの中で作品を生み出していった一また生み出し続けている一作家たちに分析の範囲を定めたいと思う。今日まで亡命と文学の関係はときおり論じられており、日本でも、主

¹⁹ 「国民文学」という用語に関しても定義が必要であろう。一国民の特性を示した、ある国特有の文学であり、その国で広く読まれている文学作品のことを指す「国民文学」という語は、一国民の特性が何かを定義することも困難な現代においては、時代錯誤的な語にも思える。本論において国民文学と呼んでいるのは、地理的にある特定の国の領土の中で生産され、流通し、読まれている文学のことであり、その地で使用されている言語で書かれ、またひとつの国の歴史と結びつき、その国の文化を形成していると思われている文学のことである。

²⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Édition du Seuil, 1999, p.249 : « La croyance littéraire universaliste a beau affirmer qu'« en littérature il n'y a pas d'étrangers », en réalité l'appartenance nationale est l'une des déterminations les plus pesantes, les plus contraignantes, et cela d'autant plus qu'il s'agit d'un pays plus dominé. »

にアメリカに亡命を果たしたロシア人作家を扱った『亡命文学論』²¹が出版され、またフランスと同様に外国人を多く受け入れてきたアメリカでは、「亡命文学」の事典²²も編まれている。フランスに目を転じてみれば、先に挙げたように、時代や国に囚われることなく、亡命という状況の中で作られた文学作品を様々な角度から分析した、『亡命と文学』²³と題された論文集や、1919年から2000年までの「フランスの作家」と見なされる外国出身の作家に焦点を当てた『言語の亡命者』²⁴など、亡命と文学を結びつけて幅広く捉えて論じたものから時代や言語を限定して論じたものまで、数多くとは言えないまでも、亡命文学を論じている文献を読むことができる。しかし上述した通り、「亡命」はどのような解釈も許す語であり、とりわけ社会的な問題であると同時に個人的な問題でもある。その亡命を論じる為には、作家ひとりひとりの経歴や国を離れることになった原因、あるいは受け入れ先の国と作家の祖国の関係など多岐に渡って異なる分析を必要とする。さらに作家は国に所属するのではなく、普遍的な存在として考えられるべきであるという思いもある。そうしたことが「亡命文学」というジャンルを打ち立てることへの抵抗を促してきた。そのため「亡命文学」はいまだ十分に研究が進んでいる分野とは言えず、議論が交わされることも多いとは言えない。その中で、本論はフランスの豊富な文化資産に支えられ、そこに同化され、また同化に反発しながらフランス文学に新たな領域を準備するものとして亡命文学を捉え、フランス文学に対しての内部性と外部性の相互作用の場として亡命文学の機能を考察することで、亡命文学の秘密を解き明かす鍵を手にいれることをねらいとした。

■本論で扱う主な作家、および本論の構成

外部からやってきた作家が祖国の痕跡を含んだままフランス文学の内部でどのように機能しているかに注目する本論文においては、フランス語で直接執筆している作家およびフランス語で書かれている作品を研究の対象とし、主に先に名を挙げたミラン・クンデラ (Milan Kundera, 1929-) に加え、ロシア出身のアンドレイ・マキーヌ (Andrei Makine, 1957-)、ハンガリー出身のアゴタ・クリストフ (Agota Kristof, 1935-2011) を中心に据えつつ、幾人かの亡命作家を比較検討することになる。プレイヤード版が編纂されるほど今ではフランスで欠くことのできない重要な作家となったクンデラは、ひとつの国の歴史に囚われない「世界文学」を志向する作家であり、その考えを自らの文学作品と文芸批評の両面から示してきた。自身が国境を越えたからこそ、クンデラはヨーロッパの東西を通じた普遍的な真実を小説によって描き出すことが可能になったが、同時に国という軛が簡単には断ち切ることのできないものであることも知っており、各国の歴史と結びついた各々の国の文学が総体として世界文学を構成していると強く意識し、それを口にする数少ない作家となっている。マキーヌは積極的に己の出自を創作に活かしながら、憧れの

²¹ 沼野充義『亡命文学論』、東京、作品社、2002年。

²² Martin Tucker, *Literary Exile in the twentieth century - an analysis and biographical dictionary*, New York, Greenwood Press, 1991.

²³ Equipe de recherche sur le voyage, *Exil et littérature*, présenté par Jacques Mounier, Grenoble, ELLUG, 1986.

²⁴ Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Presse Universitaires de Limoges, 2005.

国であるフランスで作家になった人物であり、そうした傾向は亡命作家のひとつの典型的な例を示しているようにも見えるが、マキーヌはその中でも自国とフランスを対比し、またフランスに移ることでロシアとフランスのみならず、アフリカからアジアをも小説の舞台として視野に入れて執筆ができるようになった作家の一人である。クリストフはフランスではなくフランス語圏スイスに移り住んだという点においても注目しておきたい作家であるが、それ以上に、彼女は祖国との切断を受け入れず、自身は亡命先のスイスに居を構え、フランス語による執筆で作家として認められているものの、いわゆるフランスが支える文化の一端としてのフランス文学からもっとも遠い位置にある作家として、フランス文学における亡命作家の立場を、悲壮と満足の入り交じった複雑な感情を込めた言葉で綴っている。彼らはそれぞれが異なった特徴的な状況の中で、フランス文学における自らの立場を模索しているのであり、その比較は亡命文学に通底する特色をより明確に示すことを可能にしてくれるであろう。

1929年に、当時のチェコスロヴァキアに生まれたミラン・クンデラは、妻のヴェラとともに1975年に祖国を離れてフランスに移り住んだ。当時、クンデラがチェコ語で書いた作品は既にフランス語に翻訳されており、とりわけ初期の作品『冗談』(*La Plaisanterie*, 1968²⁵)はフランスの作家であるルイ・アラゴンが序文を書いて紹介したこともあって、クンデラはフランスに亡命を果たす以前から、フランス国内でも著名な作家のひとりと見なされていた²⁶。だがそれでも、作家として確かな地位を築き上げ、数多くの読者がいるチェコスロヴァキアを離れることは、クンデラにとって生まれ育った国で得たあらゆるものを失うことを意味していた。彼はその喪失を受け入れながら、新たな生をフランスで開始する必要に迫られる。クンデラの作品の邦訳を手がけ、作家本人とも親交のある西永良成が1980年に行ったインタビューで、クンデラは次のように応えている。

祖国チェコに住むことを禁じられ、チェコ人のためにチェコ語で発表することが許されないという、今の私の状況は、個人的にはずいぶん悲しい状況であることはたしかです。ただそうした不利な状況でも芸術的利点に変えることは可能です。²⁷

一方、クンデラよりも後の世代に属するアンドレイ・マキーヌは、1957年に生まれ、当時のソヴィエト連邦からパリに着いたのはソヴィエト連邦解体の4年前、1987年のことである。マキーヌとクンデラとの決定的な違いを挙げるとするならば、それはマキーヌがフランスに移り住んだ当時、まったく無名だったことであろう。誰の目を引くことも期待

²⁵ クンデラの作品は、チェコ語版や改訂版などが複数あり、またフランス語の翻訳もクンデラ自身が過去の翻訳を否定し、作者本人が見直した決定版が後に出版されているため、初出の年を一概に決定することは難しい。そのため本論では、フランス語の初出の年を記すことにし、場合に応じて適切な版の出版年を、指示を加えた上で挙げることにする。

²⁶ 1968年には、クロード・ガリマールの招待を受けて、クンデラはパリを訪れている。そこでクンデラはメキシコの作家でパリに滞在した経験をもつカルロス・フェンテスに出会っている。同年、フェンテスがフリオ・コルタサルやガルシア・マルケスと共にプラハを訪れた際には、クンデラと一緒に時を過ごしたという。

²⁷ 『海』、中央公論社、1981年1月号。

できないマキーヌは、外国人がフランス語で書いた小説は出版社に相手にされないだろうと懸念し、直接フランス語で執筆していたにも拘らず、ロシア語からの翻訳だと偽って出版交渉を行わなければならなかったほどである。彼の人生が一変するのは、自伝的小説の『フランスの遺言書』(*Le Testament français*, 1995)の出版に因るところが大きい。マキーヌはその作品でゴンクール賞、高校生が選ぶゴンクール賞、メディスン賞とフランスで強い影響力をもつ文学賞を同時に受賞した。以来、マキーヌは「フランスの作家」として受け入れられ、定期的にフランス語で小説を出版することになる²⁸。

クンデラの場合、母語であるチェコ語で作品を書き続け、それらの作品はすぐさまフランス語に翻訳され書店に並んだ。その一方で、自著の翻訳が誤解された形で読まれることを恐れたクンデラは、既に出版されたものも含めて翻訳の見直しを行い、彼自身が「チェコ語と同等の価値をもつ」と認めるフランス語訳の決定版を完成させることに、時間と努力を惜しまなかった。クンデラとフランス文学の関係に変化が起きたのは、『緩やかさ』(*La Lenteur*, 1995)を発表した時であろう。たとえチェコ語で書いたとしても、その作品がフランス語に翻訳されて出版されることに疑念の余地はほとんどなかったはずだが、1995年の『緩やかさ』以降、クンデラは直接フランス語で小説を書き始めるのである。この変化が注目されるのは、単にクンデラが執筆言語をフランス語に変えただけでなく、『緩やかさ』に着手する少し前から、フランスを舞台にした小説をチェコ語で書き始めていたからである。かつてクンデラは、作品の中で祖国を描くことに迷いはなく、好んでチェコ語を作品に滑り込ませることさえ行っていたが²⁹、時が経つにつれてチェコのことを語る機会は少なくなっていく。そしてクンデラのその執筆言語や作品の内容の変化は、フランスにおける彼の受容のされ方も変化させることになった。つまり、クンデラがチェコ語で作品を書いている時は、フランスに住むチェコの作家と見なされていたが、ヨーロッパのことを語り始め、フランス語の執筆に乗り出すやいなや、フランスのメディアや批評家たちは彼をフランス文学の中に組み込み、「フランスの作家」と見なすようになっていったのである。一方、クンデラ自身はフランスの作家という彼の新たな位置づけを、受け入れることができなかった。彼は「東側の」作家というステレオタイプなイメージから抜け出したがっていたが、それはフランスの作家たちの列に名を連ねるためではない。彼の望みは、より普遍的な世界文学を形成する小説家のひとりになることであり、作品と特定のひとつの国の歴史とを関係づけない読みを読者に求めていたのである。そのクンデラにとって、フランスに結びつけられることが如何に耐え難いものであったかは、想像に難くない。彼が祖国への帰還をテーマにした『無知』をフランス語で執筆した際に、あたかもフランスへの所属を拒むかのように、まずは翻訳をフランス以外の様々な国で発表し、初出から三年経った後にフランスで出版したという経緯も、フランス文学に同化されることへの反発に理由のひとつがあると考えられるだろう。

²⁸ マキーヌは本名で小説を発表する一方で、正体を隠して作品を世に送り出していた。ガブリエル・オスモンド(*Gabriel Osmonde*)という作家は、マキーヌのペンネームであることをマキーヌ自身が2011年に明かしたのである。マキーヌは2001年以来、2014年までに4作の小説をオスモンドの名で著している。

²⁹ 例えば、『笑いとは忘却の書』(*Le Livre du rire et de l'oubli*, 1979)では、チェコ語のリートスト(Litost)という語がひとつのテーマとなっている。

マキーヌが見せる亡命作家としての立場は、クンデラのものとは異なる。フランスを理想化し、フランスの文化への憧憬を隠さず、『フランスの遺言書』の出版後フランス国籍を取得したマキーヌではあるが、彼はロシア人であることを誇りにし、その出自を効果的に使いながらフランスで小説を書いている。換言すれば、マキーヌは同時に二つの国に属しているのである。一方にフランスがあり、もう一方に母国があるというマキーヌの二極的な考え方は、彼の作品に頻繁に表れている。例えば、『アムール川の時』(*Au Temps du fleuve Amour*, 1994) ではフランス文化に憧れる少年たちの目を通して、フランスとソヴェイェトがまったく異なる世界であることを強調し、『フランスの遺言書』では、フランス人の祖母をもつロシア人を主人公に据えて、フランスとロシアの間で絶え間なく揺れ動き、自身が属する世界を選択するというマキーヌの大きな主題のひとつに取りかかった。

『フランスの遺言書』の主人公は、二つの国の間に居場所を見出すことになるが、この自伝的小説の主人公と同様、マキーヌ自身もロシアとフランスの間に生きている。そのため、マキーヌ自身の所属意識もフランスでは絶えず話題になってきた。2001年に行われたインタビューの中で、文芸誌『リール』のかつての責任者でジャーナリストでもあるピエール・アスリーヌは、マキーヌに次のような質問を投げかけている。「あなたは幼い頃からフランス語で書き、フランス語を話していますが、どのような意味で、あなたははまだロシア人であるのでしょうか。」³⁰マキーヌはフランス語で書くロシアの作家か、あるいはロシア出身のフランスの作家かという所属に関する問題は、しばしば批評家や読者が関心を寄せるところであった。これはマキーヌがロシアの出身であることに固執し、生まれ故郷をフランス語で描き続けていることに起因する。マキーヌはフランス文学の中に組み込まれる時でも、また外国の作家であると見なされる時でも、その所属を決定するにはある種の留保が要求される。フランス国籍をもつマキーヌだが、彼のフランス文学の中での立場は定まることがない。

マキーヌは自分の特殊な立場を理解しており、その立場を巧く使えば「普遍的な」作家になれると考えていた。フランス語とロシア語の間に、「普遍言語」を見つけることができると信じている『フランスの遺言書』の主人公に倣って、マキーヌ自身も二つの国の間にいるという状況を利用し、ひとつの作品の中に複数の国民、複数の言語、複数の文化が混在する世界を作り上げる。自己の作品の中に、ヨーロッパからアジアまで、北から南までをまとめあげることが願い、マキーヌはロシアを描く。これが可能であったのは、まさに彼が曖昧な立場にあるからであった。

クンデラやマキーヌに較べると、アゴタ・クリストフの状況は、亡命者のまた別の有り様を示すことになるだろう。双子を主人公にした三部作、『悪童日記』(*Le Grand cahier*, 1986)、『二人の証拠』(*La Preuve*, 1988)、『第三の嘘』(*Le Troisième mensonge*, 1991)の作者として知られているアゴタ・クリストフは、1935年にハンガリーで生まれ、両親と二人の兄弟と共に小さな村で読書に没頭しながら幼年時代を過ごしていた。家族そろって村から町へ転居したことや、親愛なる兄と離れて寄宿舎で生活したことといった節目はあるものの、クリストフはハンガリーで平凡な生活を続け、18歳で結婚し母親となった。そ

³⁰ *Lire*, février 2001 : « Vous écrivez en français et le parlez depuis l'enfance. Dans quelle mesure êtes-vous encore russe ? »

の彼女の人生の大きな転換は、1956年に訪れた。2011年に生涯を終えるまで住み続けることになるスイスのヌーシャテルに亡命したのである。彼女にはハンガリーを離れる意思がなかったものの、当時の夫の亡命に巻き込まれる形で20歳の時に子どもを連れて国境を越えてスイスに移り住み、工場で働きながら戯曲や詩を手がけたが、これらの作品は成功をおさめなかったようである³¹。ところが、後にフランス語で書くことを学んだ彼女は『悪童日記』を完成させ、これがフランスの大手の出版社スユ社から出版されると、その名は広く知られることになった。以来彼女は、祖国であるハンガリーや全体主義体制下の生活、あるいは亡命者の状況を題材にしながら、フランス語で小説や戯曲を書き続けた。

彼女の亡命作家としての姿勢は、クンデラやマキースが見せる立場とは明らかに異なっている。クンデラはどこにも属さないことを願い、マキースはロシアとフランスの間にいることを主張したが、クリストフはハンガリーへの所属を常に語る。亡命当初から、彼女は哀しみをもって遠くにある祖国を眺めており、インタビューで彼女自身が語る時でも、小説の中で登場人物の口を借りて語る時でも、ノスタルジーや祖国へ戻るといった願いを吐露し続けてきた。彼女のハンガリーへの所属意識は決して揺らぐことはなく、幼年時代を過ごした祖国に生涯を通じて属していたのであった。祖国で経験したあらゆる出来事、あらゆる思い出を失うことをよしとしないクリストフの小説では、生まれた国へ戻ることやハンガリー人であることへの執着、母語、同国の仲間といった主題が繰り返し表れる。

フランス文学の中で異なった状況にあるこれら三人の作家は、生まれた土地から切り離されるといふ代償を払い、それぞれのやり方で亡命の傷を昇華させる術を見出した。ここでは言語と自らの所属意識がより明確になり、それに伴って自分は何者であるのかが常に問題となってくる。ある国から別の国への移動を経験した彼らの文学作品には、祖国にせよ、辿り着いた国にせよ、ある特定の国や権力との間に特殊な関係が生まれるのであり、直接的であろうと間接的であろうと、国を強制的に離れる以外の選択肢が無かった作家たちの発言や作品には、「喪失」の意識や「所属」に関する意識が表れるのである。スラブ文化を研究するマリア・ドゥラペリエールは、次のように指摘していた。

多岐にわたり、統一性に欠け、多種多様な経験の結果である移住の文学は、何よりもまず自己の起源の文化へ、様々な伝統へ、個々がもつ集団的な記憶へと立ち返らせる。亡命は元のアイデンティティを消滅させうるが、アイデンティティが十分に根付いている場合は、亡命によってアイデンティティがさらに強くなり、純化されうるものでもある。³²

他の国からフランスにやってきた作家たちは、かつていた場所を忘れず、そして同時に、

³¹ クリストフは、25歳の時にパリで出版されているハンガリーの雑誌に詩を投稿している。また地方の劇団やラジオのために作品も書いていた。

³² Maria Delaperrière, « Préface », *Littérature et émigration dans les pays de l'Europe centrale et orientale*, dirigé par Maria Delaperrière, Paris, Institut d'étude slave, 1996, p.9-10 : « variée, disparate, fruit d'expériences multiples, la littérature d'émigration renvoie avant tout aux cultures d'origine, à des traditions différentes, à une mémoire collective particulière. L'exil peut anéantir l'identité originelle, mais il peut également la renforcer et la sublimer si son ancrage est suffisamment profond. »

今いる場所をなおざりにすることもなく作品を創り出している。如何に諸処の条件が個々の立場や状況を異なるものにしていても、亡命を果たした作家たちの、あるいは亡命を描いた作家たちの如何なる作品にも、祖国との切断という痕が残っている。

この痕跡が重要なのは、祖国を離れ、母語以外の言語で作品を書くことになり、そしてフランス文学の文脈で読まれることになる作家たちの内奥にある二重の所属意識が、作家にとって言語とは何か、作家にとって国家とは何か、またいわゆる「フランス」文学とは何かという大きな謎の一部を照らし出すからである。20世紀は革命や大戦、帝国主義の侵攻や全体主義の支配が人々の大規模な移動を生み出した時代であったが、この世紀に起きたフランスにおける文学と亡命者の関係のかつて例を見ない展開は、こうした意味で考察に値する。

東ヨーロッパや中央ヨーロッパ、ロシア、ラテンアメリカ、アジアなどからやってきた作家たちが、フランスに住む場所を求め、そのうちの少なからぬ者たちが直接フランス語で小説を書き始めたが、これらの作品は悲劇と特権の混成物であると言えよう。悲劇であるのは、彼らが祖国との、近い者たちとの、そして母語との強い切断の苦しみの中で執筆を続けているからであり、特権であるのは、亡命によって書くことの自由が得られるだけではなく、新たな言語と新たな境遇の中で、より複雑で、より深みある作品を精製する機会を得られるからである。彼らにとってフランス語は、祖国や望郷の念、抑圧を強いる体制や外国軍に支配された生活を語る為の手段となる上、フランス人が示す外国出身の作家の作品に対する関心は、その発表の場を準備する助けにもなっている。その一方で、外国語であるフランス語による執筆行為は、彼らに作家としての立ち位置を考えるように常に仕向ける。彼らは自らのルーツを決して忘れることがないまま、フランス語で執筆を続け、「フランスの」作家として仕事をするようになる。そのため、彼らの作品には所属への意識、ノスタルジー、母語とフランス語の間に起こる衝突が、小説のひとつの核として表れることになるのである。つまり彼らの執筆言語の選択は、単なる表現手段の選択である以上に、より実存的な問題に関わる選択であると言えよう。言語学を研究しているマグダ・ストロインスカは、亡命文学を考える上で、ポーランドの亡命作家ミウオシュの「もはや自らの言語を持たない詩人とは、いったい何であろうか」³³という自問の言葉を引用しているが、それでは自らの文学作品の創造のために言語を変えた作家は、いったい何者であろうか。この疑問は、亡命を経験した作家たちがしばしば直面する問題である。彼らが母語以外の言語で書き始める時、言語と国家と言語を生業の道具とする作家としての自己の間に存在する密接な繋がりを意識することになる。そしてこのことを意識した瞬間から、母語とフランス語の間に佇み、言語-国家-自己の三つ巴を崩し、新たな作家としての自己を打ち立てるための探求が始まるのである。

言語が問題となるのは、個人の所属に限ったことではない。亡命を果たしたことで多様に解釈されうる立場に置かれる作家たちは、ひとつの国の歴史や文化、そして言語によって形成されている国民文学の定義も変える。国民文学という概念が「文学は言語や執筆さ

³³ Magda Stroinska, « The role of language in the re-construction of identity in exile », *Exile, Language and Identity*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2003, p.104 : « What is a poet who has no longer a language of his own ? ».

れた作品による遺産、そして地理的な単位と切り離せないものであるという信条と強く結びついている」³⁴ものであるなら、フランス語で書く外国出身の作家は、この概念をより複雑なものにするからである。とりわけ数世紀にわたって莫大な自国の文学的遺産を引き継いできたフランスにおいては、作家はフランス語で執筆すると半ば自動的に、「フランスの」作家として吸収されてしまう。ルーマニア出身のウジェーヌ・イヨネスコやアイルランド出身のサミュエル・ベケット、ロシア出身のナタリー・サロートといった作家たちが、しばしば「フランス文学」の作家として紹介されるという事実が例証しているように、豊かに蓄えられた文学・文化資産と、数世紀にわたって影響力を培ってきたフランス語によって、フランス文学は外国出身の作家たちをいわゆる「フランス文学」の中に組み込んできた。フランスでは外国出身の作家がフランス語で小説を書き、「フランス文学」の一部を形作っていると言っても過言ではない。フランス語を司るアカデミー・フランセーズ会員を務めた作家の名簿にも、中国出身のフランソワ・チェンやアルゼンチン出身のエクトール・ビアンショッティの名を見ることもでき、その存在は無視できるものではない。

亡命作家は、一度フランス文学の中に組み込まれると、今度はフランス文学の文学資本を増やすのに貢献することになる。フランス文学の方では、彼らの作品の価値をフランスの威光をもって保証し、普遍的な作品として喧伝することになる—もし彼らの作品がマイナーな言語で書かれ、彼らの祖国だけでしか出版されなかったとしたら、彼らは無名なまま埋もれてしまっていたかもしれない—³⁵。この相互作用がフランスにおける亡命文学を特徴づけているのであり、まさにそれ故、フランス文学に組み込まれてしまった亡命作家たちは、何がフランス文学であるのかという定義を刷新し、フランス文学の新たな地平を切り開く。

以上の点を明らかにするため、全三部で構成される本論文では第1部を「フランス文学の内部／外部にある亡命作家」の立場の分析に充てている。フランスにおける亡命作家の立場は極めて曖昧なものであるが、それは彼らがフランスで、そしてフランス語で祖国のことを語り、またフランスに安寧の地を見出さず、そこに溶け込むことなく外国人として執筆を続けている一方で、彼らは常にフランスの作家であるとみなされる可能性を孕んでいるところに原因のひとつがある。まずは亡命作家を取り巻くこうした相反する状況を明確にし、そうした状況を作り出すフランスの同化作用を照らし出すことで、フランスにおける亡命作家の特色を明らかにしていく。

³⁴ *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005, p.283 : « [La conception de la littérature nationale] est étroitement liée à la conviction que la littérature est indissociable d'une langue, d'une patrimoine d'œuvres écrites et d'une unité géographique. »

³⁵ ミラン・クンデラはメジャー言語の影響力を熟知しており、ドイツ語で書いたカフカを例にとりながら、次のように示唆している。「少しのあいだ、彼[カフカ]が作品をチェコ語で書いていたと仮定してみてください。この時、今日、誰が彼の作品を知っているのでしょうか。」

Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005, *Œuvre*, Tome II, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p.966 : « imaginons un instant qu'il ait écrit ses livres en tchèque. Aujourd'hui, qui les connaîtrait ? »

本論文では、ミラン・クンデラの作品の引用は特別に指摘のない場合は2011年にガリマール社から2巻本で刊行された『プレイヤード叢書』を使用している。また「作品集」は通常 *Œuvres* と複数形で綴るが、クンデラのプレイヤード版は作者本人の意向もあり *Œuvre* と単数形で題されていることも、蛇足ながら書き足しておく。

このとき亡命作家の作品がフランス文学の範疇で語られる最も大きな原因として、彼らがフランス語で執筆していることが挙げられる。文学が言葉を使った芸術である以上、言語の問題は避けられないものであり、また音楽や絵画といった芸術に携わる亡命者たちと亡命作家の最も大きな違いもここにある。彼らの言語は作家としての表現手段であるのみならず、所属の問題とも切り離して考えることはできない。そこで本論文の第2部は、亡命作家にみるこうした言語の問題に焦点を当てて、アンドレイ・マキーン、ミラン・クンデラ、アゴタ・クリストフの作品をそれぞれ分析している。複数の言語の間から「普遍言語」を発見したマキーン、フランス語とチェコ語の差異を取り払おうとしたクンデラ、そしてフランス語で執筆することが、魂をすり減らしながら作品を創り出す苦しみであることを示すクリストフ。彼らがどのように言語というものを考え、どのように作品で表しているかを論じていく。

しかし、マキーンにせよ、クンデラにせよ、クリストフにせよ、あるひとつの国の言語としての「フランス語」ではなく、いわゆる「小説家の言語」としてのフランス語をそれぞれが探っている一方で、ジャンルとしてのフランス文学、そして国語としてのフランス語の引力からは容易に逃れることができない。そこに亡命作家とフランス文学との特殊な関係が生まれるのであり、本論の最終部となる第3部では、第1部と第2部を総合する形で、この特殊な関係性を分析している。フランス語で書く亡命作家たちはフランスの力で聖別化され、かつフランス文学を構成するものとして、すなわちフランス文学の多様性とその文学資産の豊かさを証明するものとしての役割を担うことになる。亡命作家の方でも、自らの小説が祖国の歴史や文化と結びつけられて解釈され、必然的に小さなコンテクストで読まれうることを知っており、またフランス語で書くことによってフランス文学の一部となることもわかっているから、いやわかっているからこそ、文学の力を信じ、一義的な現実に対抗するものとして、多義的な文学という構図を打ち立てる。本論の第3部では、フランス文学と亡命文学のこうした関係性に焦点を当て、現実的にフランス文学というシステムが亡命者たちの作品を保証し、普遍化し、フランス文学として拡散させる一方で、亡命作家の作品は異国的な要素を失うこと無しにフランス文学の射程を広げ、その文学資産を補強し、より彼ら自身の作品の特異性を際立たせつつ、世界文学に理想を求めるといふ相互補完的な関係が築かれていることを説明する。こうして本論では、マキーンやクリストフやクンデラの分析を通じて、フランス文学でありながらフランス文学の外部にあるもの、フランス文学でありながらフランス文学を内側から解体し再構築するものとしての亡命文学の力を証明していくことになる。

それでは、現在に至るまで脈々と受け継がれてきたフランスの文化と文学資産、そしてフランス語によって形作られているフランス文学の中で、亡命作家がどのような状況に置かれているのかをみることから始めよう。

第1部 フランス文学の外部／内部の亡命作家

国境を越えた作家たちが作り出す文学は、一見すると母国を離れることで国という概念から解放された、自由な文学に見えるかもしれない。ひとつの国に囚われず、また外国語で執筆するが故に到達できたエクリチュールが、国境を軽々と越えるコスモポリタンのような印象を与えることもあるだろう。しかし、亡命作家の作品にしばしば見て取れる独特な哀しみを纏った力強さが、祖国との関係の中からわき起こっていることも忘れてはならない。亡命作家には、消すことができない祖国の重みがのしかかっているのであり、生まれた国で重ねてきた己の歴史と文学的環境を捨てざるを得なかった作家たちは、その重みから逃れることができない。その上、彼らが逃れることができないのは生まれ育った国の重みだけではない。彼らはときにフランスの作家と見なされ、フランス文学の中に吸収されていく。フランスに活動の拠点を移した彼らは、もうひとつの国、すなわちフランスへの従属が求められるのである。

亡命文学を構成する作家たちがフランスに移り住んでいるからという理由で、あるいはフランス語で執筆しているからという理由で、フランス文学の枠組みで語られているにも拘らず、亡命文学とフランス文学の関係に注目してその意義を考察したものは、今日までなされていない。しかしながら、とりわけ国民文学という概念が意味合いを強くした19世紀以降、外国出身の作家の立場は非常に曖昧になりつつも、フランスにおいては、多くフランス文学の作家として同化される傾向をみせており、それはひとつの国から逃れてフランスに移り住んだ作家、もしくは国との切断を魂に刻んだまま作品を創り出す作家にとって、個人として、また作家として、自身が何者であるのかという問題と直結する避け難い要の点であると同時に、彼らの創作活動自体にも少なからぬ影響を与えていることを見逃してはならない。亡命文学は、国という概念から逃れる文学ではなく、むしろ国と切り離せない様々なシステムと関係を築き、その中で機能することが運命づけられた文学である。

この第1部では、こうしたフランス文学がもつ外部を取り込む国民文学としての力とその構造に焦点を当て、特にアンドレイ・マキーヌとミラン・クンデラの置かれている立場や執筆活動を例にとりながら、亡命文学と国家的モデルとしてのフランス文学の関係を明らかにしていく。

第1章 フランス文学が内包する国有化の機能

亡命文学をフランス文学との関係性に注目して捉えていくという第1部の目的を遂げるために、本章ではフランス文学が「フランスの」文学として、国のひとつのモデルを体現していることを確認することから始めたい。

ヨーロッパで強い影響力を長い間もっていたフランス語と豊富に蓄積されてきた文化資産によって形成されているフランス文学は、フランス人以外の手による作品もフランスのものとする正当性と、作品の普遍的価値を保証する権威を獲得してきた。あらゆる作家は

ひとたびフランス語で執筆すると、フランスの文化の一部としてみなされるようになる。こうした背景には、「国民文学」という概念が練り上げられ、それぞれの国の国民文学が世界文学という土壌で併置され、それぞれの国民文学が文化資本を再生産し、文学が自国の権威を高めるものとして機能してきたという経緯がある。それ故、ひとつの国から逃れてフランスという新たな国に活動の場を移した作家たちは、フランス文学との間に特殊な関係を打ち立てることになるのである。

■国家的モデルとしてのフランス文学

フランス文学という名の下に作家を囲み、統制し、伝播する。その意味で言えば、文学は自律した自治が許された美的な芸術世界であることが常に許されているわけではなく、ときに文学に敷かれたシステムも国家のシステムと類似した様相を見せることになる。フランスは、とりわけその文化的な威信を以て、たとえ外国の芸術家や作家でもフランスの文化を担う者として「認め」、フランスの中に取り込んできた。ミラン・クンデラやアンドレイ・マキエヌやアゴタ・クリストフが外国出身の「フランスの作家」として紹介されることが稀ではないという事実が教えているように、「フランスの」という国有化を示す語は、亡命作家たちと極めて関係が深い。多様な文化が混在する中で執筆活動を行う作家たちを分析したジュヌヴィエーヴ・ムイヨ＝フレスは、フランスに亡命した作家とフランス文学を切り離すことの難しさについて言及している。

フランス文学の伝統は、外国人や亡命者の偉大な作家たちを「国有化」し、こうした作家はフランス文学に当然ながら所属していると見なす傾向にあるため、切り離しは難しい。³⁶

ジュヌヴィエーヴ・ムイヨ＝フレスは、その証拠としてアイルランドの市民権を保持し続けたサミュエル・ベケットやベルギー人のアンリ・ミショー、そして出自がロシアであるにも拘らずフランスの作家に数えられることが多いナタリー・サロート、さらにエジプトに生まれたがフランスの現代詩人と見なされることの多いエドモン・ジャベスなどの名を挙げている。ブルガリア出身でフランスに住み、主にフランス語で執筆しているジュリア・クリステヴァも、ムイヨ＝フレスと同様に、フランスのこうした傾向に注目した。

結局、あなたが外国人として文化的に優れた者であるならば一例えば偉大な知識人や偉大な芸術家として認められたならば、フランスは国をあげてあなたの業績を取り入れ、フランスの最も優れた功績に組み込み、あなたを他の国よりも高く評価する。あなたのあまりフランス的ではない、変わっているところにある種目の目配せをしながらではあるが、才気も華やかさも大いにあるではないか、と言って。イヨネスコやシオラン、ベケットがそうだ。³⁷

³⁶ Geneviève Mouillaud-Fraisse, *Les Fous cartographes Littérature et appartenance*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.228 : « Il est difficile à isoler parce que la tradition littéraire française a tendance à « nationaliser » ses grands écrivains étrangers ou exilés, à considérer comme allant de soi leur appartenance à la littérature française. »

³⁷ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p.60 [collection Folio] : « Enfin, lorsque votre étrangeté devient une exception culturelle - si, par exemple, vous êtes reconnu comme un grand savant ou un grand artiste -, la nation tout entière annexera votre performance, l'assimilera à ses meilleurs réalisations et vous reconnaîtra mieux qu'ailleurs, non sans un certain

ムイヨ＝プレスやクリステヴァのこうした指摘は、アンドレイ・マキーヌがフランスに受け入れられた条件を見れば、よりはっきり理解することができるだろう。マキーヌは、自伝的小説の中で帰化申請を断られる人物を描いている。ソヴィエトで育ち、フランスに渡り、ソ連を除く全ての国への渡航許可と難民証明書しか持たない主人公は帰化手続きを申請することになるが、必要書類を揃えて提出し、新たなフランスでの生活を想像しながら返事を待ち続ける彼に届いた回答は、次のようなものであった。

目は頭で考えるよりも早く理解する。特にそれが頭では理解したくない知らせである時は、あの躊躇いの状態にある短い間、視線はあたかも思考がその言葉の意味を理解しようとするよりも前に文面を変えてしまうことができるかのように、言葉の冷酷な連なりを断ち切ろうとするのだ。僕の目の前で文字が飛び跳ね、言葉の破片や文の切れ端が僕を打ち付けた。そしてまるではっきり一文字ずつ発音せよとでも言うように、大文字で間を置いて印刷された肝心の言葉が重々しくのしかかってくる。「不受理」。³⁸

この逸話は完全なフィクションではなく、マキーヌ本人の実体験に基づいているものであった。マキーヌ自身は帰化申請を 1991 年に行ったが、その時は受理されず、文学賞を受けて初めてフランス国籍取得が認められたのである。フィガロ紙の「新たなフランスの大作家」という見出しの記事には一この見出し自体がフランスの同化作用を象徴しているとも言えるだろう—マキーヌの帰化に関する興味深い説明を読むことができる。

とはいえ、彼は昨日まで無国籍者だったのだが、幸いことに文学的な名声がもたらされた。フランスが如何に文学を誇りに思い、作家に尊敬の念を払っているかは、周知のことである。メディシス賞、ゴンクール賞、高校生が選ぶゴンクール賞の三冠を得て4ヶ月後、アンドレイ・マキーヌはフランス国籍を取得したのである。この申請は 1991 年、彼が「無名」の時に一度、不許可となったものである。³⁹

マキーヌの帰化が許可されたのは、文学賞の獲得によって彼が「フランスの」作家に値するものと認められたからに他ならない。

このマキーヌの例は、フランスの同化作用を示しているだけではなく、フランスにおけ

clin d'œil concernant votre bizarrerie si peu française, mais avec beaucoup de brio et de faste. Tel Ionesco, Cioran, Beckett...»

³⁸ Andreï Makine, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, p.299-300 : « Les yeux comprennent plus vite que l'esprit, surtout quand il s'agit d'une nouvelle que celui-ci ne veut pas comprendre. En ce bref moment d'indécision, le regard essaye de briser l'implacable enchaînement des mots, comme s'il pouvait changer le message avant que la pensée veuille en saisir le sens. Les lettres sautillèrent devant mes yeux, me criblant d'éclats de mots, de bouts de phrases. Puis, pesamment, le mot essentiel, imprimé en gros caractères espacés comme pour être scandé, s'imposa : IRRECEVABILITÉ. »

³⁹ « Un nouveau grand écrivain français », *Le Figaro*, le 9 mars 1996 : « Pourtant, hier encore, il était apatride. Heureusement, la notoriété littéraire est passée par là. On sait combien la France est fière de ses Lettres, et respectueuse de ses écrivains. Quatre mois après la triple reconnaissance du prix Médicis [...], du prix Goncourt et du Goncourt les lycéens, Andreï Makine obtient donc la nationalité française, qui lui avait été refusée en 1991 du temps où il n'était « personne ». »

る、国による実際的な行政上の手続きと文学や文化にまつわる所属との至近性も明らかにしている。政治や国家的なことがらと、文学にまつわる出来事は顕著に絡み合っているのであり、国境を越え、国や政治とは距離を置いている作家たちの作品でさえ、ある種のナショナリズムに支えられた国家的な文脈の中に置いてしまう。亡命作家ではないが、フランスの海外県を出生の地とする著名な詩人エメ・セゼールが2008年の4月にこの世を去った時、フランスでは彼へオマージュを捧げ、パンテオンに祀るという提案がなされた。こうした議論が起きたことも、フランスが所有する文化的な財産として、国民文学の中に「偉人」を登録する国家的な目論みの証と見ることができるだろう。詩人の亡骸は最終的に彼自身の思いを尊重し、マルチニックの地に埋葬されることになったが、黒人であることを肯定する「ネグリチュード」という運動を提唱し、『帰郷ノート』の著者として知られる詩人をパンテオンに埋葬するという提案には、フランスの政治的かつ文学的な同化作用の傾向が垣間見える。

ついでながら追記しておけば、結婚—とりわけこれは女性の作家の場合に重要な要素となる—によって、法的に外国籍であった作家がフランスの作家と立場を変えることもある。ロシア出身のエルザ・トリオレがルイ・アラゴンと結婚したのち、1944年にゴンクール賞を獲得した時には、トリオレはフランスの作家と見なされることもあった⁴⁰。さらにこうした同化に関しては、人種による限定や制限を確認することもできる。フランスの文芸批評家でスティーブンソンの専門家でもあるミシェル・ル・ブリは次のように指摘する。

文学の世界にあって、アンナ・モイは北側の白人の作家（ベケットやクンデラ、シオラン）が好んで「フランスの作家」のカテゴリーに入れられ、南側の黒人や黄色人種の作家たちは「フランス語圏の作家」とカテゴリー分けされる、どうにも胡散臭い理由のことを語っている。⁴¹

亡命作家のフランスへの同化は、文化的、文学的な文脈のみで判断されるのではなく、法的な手続きやフランスにふさわしい功績が認められるかどうか、あるいは出身国や人種といった政治的な要因と切り離して考えるわけにはいかない。フランス文学の同化には国家的な規定が働き、フランス文学への参加をときには許し、ときには強制し、ときには—その名に値しなければ—拒絶する。

だが、フランス文学が国家的なモデルを呈するのは、作家や作品のフランス化に法の手続きが関与し、国が介入しているからだけではない。むしろ、フランス文学のシステム自体が、国民文学として他を吸収しながら拡大し、内部にある作家たちをコントロールしていることの方が重要であろう。つまり、フランスが培ってきた文学市場を統治する組織やルールやコードが、作家を囲み込み、フランス文学への所属を決定づけるのである。例え

⁴⁰ ユゲット・ブシャルドーによると、トリオレは「ひとりの女性、ひとりの女レジスタンス、フランス人女性」と紹介され、「こうしてトリオレは心と精神の面からフランス人になった」と書いている。

Cf. Huguette Bouchardeau, *Elsa Triolet*, Paris, Éditions Flammarion, 2000, p.182.

⁴¹ Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Éditions Gallimard, p.24 : « Anna Moi [...] interpellait vivement le milieu littéraire, sur les raisons à tout le moins suspectes qui lui faisaient volontiers classer comme « française » les auteurs blancs du Nord (Beckett, Kundera, Cioran) et comme « francophones » les auteurs du Sud à la peau noire, ou jaune. »

ば、文学と社会の結びつきを分析しているプリシラ・パークハースト＝クラークは、複数の国々で文学が実践的に使用されている度合いを測るために、出版された本の数や本の売り上げ、読書にかかる時間、作家への支援、出版社および書店の数、紙幣や切手に印刷された作家の数、作家の名がつけられた通りの数、新聞で文学評に割かれているページや文学を扱うテレビ番組などを調べ上げ、各国の「文化指数(Cultural Indicators)」を計算したが⁴²、この試みの目的は、文学にまつわる国家的なシステムの分析と数値化によって文学資本を計量することにあつた。こうした客観的な調査によって明らかになるフランスの高い文学の生産システムは、外国出身の作家も捕えて、システム内に組み込んでいく。あるいは、アカデミー・フランセーズといった文学に関わる国家的な機関や文学賞、さらに文学賞の審査員、文芸雑誌、批評、学校、出版社など文学を支える環境が個々を結びつけ、「フランス文学」という名の共同体にし、その共同体を統治するといった国家然としたモデルを呈してくるのである。

国家を管理するために働く政治家がいるように、文学の領野においても文学や思想は管理されるべきものとして振る舞う人物がいるとして、フランスの思想家のジル・ドゥルーズと精神科医のフェリックス・ガタリも、国家的なモデルと文学の世界に敷かれるモデルの類似をその共著の中で指摘している。彼らは、作家のアントナン・アルトーを思想家と見なし、それに対して評論家であり雑誌編集者であるジャック・リヴィエールを政治家と見なすことで対立するイメージを描きながら、次のように語っている。ドゥルーズとガタリによると、アルトーのような管理できないもの、問題提起としての思考を提案する人物が現れると、リヴィエールのような政治家の影が登場し、彼に忠告を与えて目的を定めるという。

ジャック・リヴィエールは躊躇なくアルトーに答える。「働きに働きたまえ。そうすれば、うまくいく。方法に到達することができ、きみが法的に思考していること（普遍的思考）をうまく表現できるようになるだろう。」リヴィエールは国家元首ではないが、自らを文学共和国の密かな君主、あるいは法的に国家の黒幕であると考えている『新フランス評論』の中で、重要な位置にいる人物である。⁴³

自由な思想、自由な文学というものがある一方で、それを規定し、取り込み、統制しようとする国家的な文学システムが存在する。その文学のシステムの内部では統治と管理が行われ、そこでは外国の作家も国家的な力で囚われ、フランスの文化を内側から支えるという役割を担うことになる。こうした現象はフランス以外でも確認できるものでもあるだろうが、とりわけフランスにおいてこうした文学システムとその同化の作用が注目に値するのは、このシステムが強力な国家システムとして機能している背景に、そのシステムを支えるフランス文化の威光とフランス語の影響力があるところにある。文学をヨーロッパ

⁴² Cf. Priscilla Parkhurst Clark, *Literary France The Making of a Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987, p.217-220 (Appendix A : « Cultural Indicators »).

⁴³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p.469 : « Jacques Rivière n'hésite pas à répondre à Artaud : travaillez, travaillez, ça s'arrangera, vous arrivez à une méthode, et à bien exprimer ce que vous pensez en droit (*Cogitatio universalis*). Rivière n'est pas un chef d'État, mais ce n'est pas le dernier dans le N.R.F. qui s'est pris pour le prince secret dans une république des lettres ou pour l'éminence grise dans un État de droit. »

に発信するという特権的な地位を確立し、フランス語が国民文学を規定するに至った歴史的な経緯の結果として、フランスはフランスの外部の作家たちも「フランスの」作家とすることを正当化し得るのであり、亡命作家はその運命から逃れることができない。

■フランスの威光とフランス語が支える国民文学

本来は外部にあるものも、フランスのものとして自己の文化に吸収していくこの国の力は、フランスに文学や文化が集まり、パリを媒介にしてヨーロッパ、そして世界へ伝播してきたという実績と、自国の文化を普遍的なものであると見なす自負によって支えられている。フランスは、中世より文化遺産を蓄積し、それを基盤に文学システムを構築し、文学的な価値判断を行う場として機能してきたのであり、その威光が外国人を惹きつけ、またパリに集まる文化をフランスは己の文化と見なしてきた。パリが文学の主権を行使する場であり、作品に普遍的な価値を付与する欠くことができない場所として存在し続けてきたという事実は、アイルランドの作家であるジェイムズ・ジョイスやサミュエル・ベケットがその名を文学史に刻むことになったのは、パリを通してのことであったことから確認できる。また、もしミラン・クンデラの作品が彼の母国であるチェコのみで読まれ、フランス語に翻訳されて出版されなかったとしたら、彼の作品が世界的に認められるにはより多くの時間が必要だったことであろう。

あるいはアゴタ・クリストフの例を挙げるならば、ひとりの亡命ハンガリー人がスイスの工場で働きながら書いた作品が世界的に知られるようになったのは、フランスの大手の出版社であるスイユ社がその才能を見抜き、作品として出版したからである。元々、クリストフはフランスの出版社に原稿を送るつもりは無かったようだが、友人のひとりの助言に従ってスイユ社に送ったことが、彼女の運命を変えた。その友人が彼女に与えた次のような助言は、フランスの文学的機関としての権威を暗に示している。

その時、私は原稿をどのようにすればいいのか、よくわかっていなかった。誰に送るべきか、誰に渡すべきか。編集者の知り合いは一人もおらず、編集者を知っているという友人もいない。漠然とアージュ・ドム社のことを考えていたが、友人のひとりがこう言ったのだ。「まずパリの三大出版社から始めるべきだ」と。⁴⁴

友人の助言を受け入れたクリストフは、原稿のコピーをパリのガリマール社、グラッセ社、スイユ社に送ったという。そして数週間の後、ガリマール社とグラッセ社から断りの連絡を受け、スイユ社の編集者ジル・カルパンチエが「一度読み、再読した結果、出版したいと思いました」と電話をしてきたらしい。クリストフの自伝的作品と銘打たれている『文盲：アゴタ・クリストフ自伝』(*L'Analphabète Récit autobiographique*, 2004)に、その時のカルパンチエの言葉が記されている。

⁴⁴ Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2004, p.46 : « Là encore, je ne sais pas très bien ce qu'il faut faire avec le manuscrit. À qui l'envoyer, à qui le donner ? Je ne connais aucun éditeur, et je ne connais personne qui en connaît un. Je pense vaguement aux éditions de L'Âge d'homme, mais un ami me dit : « Il faut commencer par les trois grands à Paris. » »

ここで挙げられているアージュ・ドム社は、ローザンヌにある出版社で、主にスラブ系の作家の作品を出版することで知られていた。

彼は一週間後、再び電話をよこし、こう言った。「あなたの契約書を用意しているところです。」⁴⁵

クリストフが生活を実際に送ったのはスイスであるが、彼女の作品の多くはフランスのスイユ社から出版されており、そうした意味では、彼女はフランス語で書くことでフランス語圏の文学に結びついているだけでなく、フランスの出版社であるスイユ社との契約によってフランス文学と結びついているとも言えるだろう。

フランス、とりわけパリが文学において権威的な場を占めていることは否定できない。パスカル・カザノヴァが「世界文学共和国は特殊な聖別化を行う決定機関を自らに授けたが、これは文学認知に関する唯一の正統的な権威であり、文学的に法を制定する任を担っている」⁴⁶とパリを定義しているように、文学的資本の豊富さやフランスで文学的価値を認知された作品、そして文学を生産するシステム自体がひとつの国民文学の権威を正当化している。言うなれば、フランスは文化的威光の上に成り立った「世界文学空間の首都」として認識されるようになったのである。

文学資源が集中し蓄積される都市は信用が顕在化する場所となる。言い換えるなら、いわばクレジットの中心のようなものであり、特殊な「中央銀行」となるのである。ラムユはパリを「為替と貿易の世界銀行」と定義している。文学首都、つまり文学の最も偉大な威光と最も厚い信頼とが同時に集中している場所の成立と世界的な認知は、この信用が生み出し掻き立てた現実の結果からきている。そのためこの信用は、表象の中に、それからこの信用が生み出す測定可能な現実の中に、二度存在するのである。⁴⁷

パリには文学の威光と信頼が集中し、その結果、パリは文化と文学の都市であると見なされてきた。ユーゴスラヴィア出身でパリに住み、1989年にこの地で没した作家のダニロ・キシユは、1982年にパリを「文学的でないものはない(Tout n'est que littéraire)」と言い、「何があろうとも、パリはいまだに、そして常に、文学の首都なのである」⁴⁸と断言している。文学や文化が集中する場として、つまり多種多様な国の文化が経由する地点として、フランスは一度、その文化資産をフランスのものとして吸収することを自らに許してきたのであった。

⁴⁵ *Ibid.*, p.49 : « Il me rappelle une semaine plus tard, en disant : « Je prépare votre contrat. » »

⁴⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.24 : « [La République mondiale des Lettres] s'est enfin dotée d'instances de consécration spécifiques, seules autorités légitimes en matière de reconnaissance littéraire, et chargées de légiférer littérairement. »

⁴⁷ *Ibid.*, p.41 : « Les villes où se concentrent et s'accumulent les ressources littéraires deviennent des lieux où s'incarne la croyance, autrement dit des sortes de centres de crédit, des « banques centrales » spécifiques. Ramuz définit ainsi Paris comme « la banque universelle des changes et des échanges » littéraires. La constitution et la reconnaissance universelle d'une capitale littéraire, c'est-à-dire d'un lieu où convergent à la fois le plus grand prestige et la plus grande croyance littéraires, résultent des effets réels que produit et suscite cette croyance. Elle existe donc deux fois : dans les représentations et dans la réalité des effets mesurables qu'elle produit. »

⁴⁸ Danilo Kiš, « Paris, la grande cuisine des idées », *Homo poeticus*, traduit du serbo-croate, Paris, Fayard, 1993, p.52 : « Paris, en dépit de tout, est encore et toujours la capitale de la littérature. »

フランスの同化作用が文学においてより顕著になるのは、パリの文学共和国の首都としての機能に加えて、さらにフランス語という、同じく強い影響力を行使する「国語」という明白な標があるからでもある。これは逆説的でもあるが、フランス文学は同化作用によってその範囲を拡大し続けた結果、なんびとも「フランス文学とは何か」を限定することができなくなってしまったことで、フランス語による規定の明白さが浮き彫りになったとも言える。つまり、比較文学を行う文芸批評家のピエール・ブリュネルと哲学者のドニ・ユイスマンがフランス文学史を綴る際に語ったように、「我々の時代におけるフランス文学史とは、もはやフランス語圏の文学の歴史としてしか存在することができない」⁴⁹のであり、もはやフランス文学の定義が可能であるとすれば、それは言語による分類が残されているだけになってしまった。しかし、フランス文学を「フランス語圏の文学」として唯一規定することが可能なこの言語という要因は、同時にその単純な分類方法ゆえに、フランス語で書かれたあらゆる文学作品をフランス文学の中に含めることを正当化する分類方法でもあり、且つ強力な同化作用を発揮するものであることは、改めて強調しておきたい。

フランス文学史の境界線を明確にしなくてはならない場合があれば、フランス文学は外国人の手によるフランス語の作品も、そこに計上することだろう。実際、ピエール・ブリュネルとドニ・ユイスマンによる『フランス文学—その起源から今日まで』は、300ページ程度からなる本であるにも拘らず、当然のこのようにミショーやサロート、ベケットの名はもちろん、パナイト・イストラティやゲラシム・リュカの名まで掲載されている⁵⁰。また小型版の文学ガイドですら、ミラン・クンデラ、エクトール・ビアンショッティ、ヴァシリス・アレクサキス、ナンシー・ヒューストン、アゴタ・クリストフ、アンドレイ・マキーヌの名が登場する⁵¹。

ある特定の言語の使用と国民国家との結びつきは、この上なく強い。それは、自らの祖国は世界文学であると断言するユーロスラビアの作家ダニロ・キシユでさえ、次のように言わざるを得なかったほどである。

文学の遺産というものは、ただひとつの共通のものなのです。ゲーテが言う意味での世界文学は、我々みなを受け継いだ財産なのです。これが伝統なのです。我々が書く言語、文学が創り出される言語は、部族的所属を認識する、ただひとつ残っている記号なのです。⁵²

⁴⁹ Pierre Brunel et Denis Huisman, *La Littérature française : des origines à nos jours*, 3^e édition, Paris, Vuibert, 2007, p.310 : « Histoire de la littérature française de notre époque ne peut plus être qu'une Histoire des littératures francophones. »

⁵⁰ ミショーはベルギー人であり、ベケットはアイルランドに生まれ、イストラティとリュカはルーマニア人である、とブリュネルとユイスマンは明記している。しかしサロートに関しては、ロシア出身であることにはいっさい触れていない。補足までにここで書き記しておくなら、1991年にアメリカで発行された亡命作家事典の『20世紀の亡命文学』(TUCKER, Martin, *Literary exile in the twentieth century an analysis and biographical dictionary*, Westport, Greenwood press, 1991)には、ベケットと同じく、サロートの名も記載されている。

⁵¹ Cf., Henri Mitterrand, *La Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁵² Danilo Kiš, « L'ère de soupçon » (1973), *Le Résidu amer de l'expérience*, traduit du serbo-croate, Paris, Fayard, 1995, p.49 : « Le patrimoine littéraire est un et unique. La littérature mondiale au sens goethéen est notre patrimoine à nous. C'est la tradition. La langue dans laquelle nous écrivons, dans laquelle est écrit une littérature, reste le seul signe de reconnaissance de l'appartenance tribale. »

また、カナダの作家ジャック・ゴブはフランス文化の同化作用に対して次のような批判を行っているが、この批判も言語に基づく所属意識に原因があると考えられるだろう。

新たな場は、「フランス語圏」となることだろう。寛大なフランスはフランス語を世界の人々に贈ったが、パリは文学の銀行であり続けたのだ。知らずに行ったのか、傲慢さから行ったのか、フランスは自らの国民文学の空間に執着し続け、フランスの出版社はフランスでのネットワークに執着し続けた。フランスの文学機構は、今まで、本当の意味で世界-文学に参加する気がなかったのである。⁵³

こうしたフランス語によるフランス—フランス語圏—の文学への同化が亡命作家を考察する上で重要になってくるのは、歴史的に見ても言語が国民国家の成立と国民文学の概念の誕生を促してきたからである。フランス語の威光が確立されたのは 16 世紀初頭だったが、17 世紀にフランス王政の権力が増大するのに伴ってこの言語に権威が集まり、続く 18 世紀にその影響力は各地に波及していった。ルイ 14 世の統治以来、フランス語は外交上の公用言語となり、国際的かつ公式な言語という役割を担い始め、支配者の言語として基礎を固めていったのである⁵⁴。一方、ドイツとロシアでは、貴族社会がフランス語を第二言語として使用しており、そこからこの言語の影響は中央ヨーロッパにまで広がっていくことになった。こうしてフランス語を使用することが、フランス国内に留まらずヨーロッパに広く通用する価値を保証するようになった歴史的な段階を経て、19 世紀には、国民文学の意義およびそれに伴った外国出身の作家の立場が、大きな展開を迎えることになる。言語と文学と諸団体の関係について研究を行ったアンヌ=ロジヌ・デルバールが述べるように、言語によって特定の国の領域を示すという現象が文学に現われるようになってきたのがとりわけ 19 世紀からのことであり、この時代に文学機関やアカデミー、学校などの貢献によって、文学は国家を示す地位を見出すことになったのである⁵⁵。亡命という行為自体は紀元前からあり、また文学との繋がりもその頃にまで遡ることができるものの、本論が現代の亡命に限定して論じているのは、まさに 19 世紀に起きたこの大きな変化が亡命文学の意義を一新したからであることを、再度強調しておきたい。

⁵³ Jacques Godbout, « La question préalable », *Pour une littérature-monde*, p.104-105 : « Le nouvel espace serait « francophone », la France magnanime faisait don de sa langue aux peuple du monde, mais Paris restait le banquier de la littérature. Par ignorance ou par arrogance, la France est restée accrochée à son espace littéraire national, et ses maisons d'édition à leurs réseaux hexagonaux. L'institution littéraire française n'a pas eu vraiment envie, à ce jour, de participer à une littérature-monde. »

⁵⁴ フランスの王政による言語の国家的支配の起源は、1539 年のヴィレル=コトレの法令にまで遡ることができる。この法令は国際的公式の言語としてのフランス語の決定的な一歩となった。

⁵⁵ 「言語による国民としてのアイデンティティは、とりわけ文学の中に表れてくる。この時代、文学は国家的な立場を取り戻したのであり、それは文学機関やアカデミーや学校によって打ち立てられたのである。」

Cf. Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p.26 : « L'identité de la nation par la langue va s'exprimer notamment dans la littérature. Les belles lettres retrouvent à cette époque un statut national que contribuent à établir les institutions littéraires, les académies, l'école. »

19世紀は、地理的な領土とそこに住む人々が共有する文化や風習から形成された国民文学が言語と結びついた時代であるのと同時に、フランス文学が国家のモデルとして新たな展開を見せた時代でもある。かつて19世紀の初頭までは、ヨーロッパではハプスブルグ家、ロマノフ家、ブルボン家といった王朝がそれぞれの国の基盤であって、国家という概念とはまた別の集合であり、国民という意識は存在しなかった。つまり、同系の王族が様々な領土を統治し、国籍や国への所属意識というものは、その王家や領主に結びついたものであった。そのため国民文学という概念も形成されることはなかったのであり、以前の亡命文学も、身近な人々との別離といったような個人的な体験がより大きな意味を持ち、国家や国民文学との関係の中で読み解くには及ばない。ところが、19世紀のとりわけ後半になると、ヨーロッパ各国で国民主義運動が昂揚し、王朝国家から国民的な帰属が問われる国家へと国のモデルが変容していく中で「国語」という概念が根付きはじめ、フランス文学という枠組みも、それ以前とは異なったモデルとして、フランス語で書かれた国民文学としての一面が明確になっていったのである。そしてそれに伴って、国境を越え母語以外の言語で創作する作家の意義も変わってきた。比較政治学者のベネディクト・アンダーソンが「文献学-辞書編纂学的な革命とヨーロッパ内部の民族主義的な運動の増加によって、王朝期に増大してきた文化的、すなわち政治的困難が生まれたのである」⁵⁶と論じているように、文献学-辞書編纂学の革命は、あるグループが共有しているひとつの言語によってコミュニティが保証されると思ひ込ませ、そのコミュニティの中で、国家という概念が練り上げられていく。この時代は、フォルクスガイスト(Volksgeiste)、つまり「人民の魂(l'âme du peuple)」という概念がヘルダーとヘーゲルによって築かれていった時代でもあり、国家と言語、そして文学を含めた文化が「国民国家」の名の下で三位一体を形成するようになったのである。

国家-言語-文化(文学)が結合した国民国家という考え方が、亡命作家の立場を変えた。アメリカの批評家で亡命文学の歴史を研究したハーリー・レヴィンは、亡命文学を考える上で、ナショナリズムの到来に重点を置いている。

亡命が完全にその意義をなしうるには、ナショナリズムの高まりとそれに続いて起こる民族言語の混乱を待たねばならなかった。そしてまたその時まで、郷愁という感覚が十分に正しく理解されたことはなかったのである。⁵⁷

19世紀から、より正確に言えば、ロマン主義の勃興から文学は国民国家の枠内で機能し始めた。言語や文化と、国民と国家とが密接な関係を築きあげてからというもの、亡命はしばしば個人の哀しみを越えて、より大きな歴史のうねりに巻き込まれた悲劇的な状況と見なされるようになり、亡命作家の問題も言語の問題へと収斂していくことになる。ひとつ

⁵⁶ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais, Paris, La Découverte, 1996, p.26 [La Découverte poche] : « La révolution philologique-lexicographique et l'essor des mouvements nationalistes intra-européens [...] créèrent des difficultés culturelles, et donc politiques, croissantes aux dynasties. »

⁵⁷ Harry Levin, *Refractions essays in comparative literature*, New York, Oxford University press, 1966, p.69-70 : « Exile could never have attained its full meaning until the rise of nationalism, with its ensuing confusion of tongues. Nor, until then, could the feeling of homesickness have been fully appreciated. »

の国と結びついた言語は、母語と外国語を明確に区別し始め、言語は人々をひとつのグループとして集合させ、国の価値というものを教え込む使命を帯びたのである。パリで学んだオランダの歴史社会学者のウィレム・フリジホフは次のように述べる。

言語は道徳を説くという使命を負っており、言語はその使命を市民各々に内在化されつつ遂行している。以来、国家には二つの相反する使命が存在することは不可能になったため、他のすべての言語は、その時期の長短はあるにせよ、外国語になることが必然となったのである。真の意味で母語、つまり人生を通して唯一かつ充満たる言語のことを語るができるようになり、かつてのスタイルであった複数言語の使用が終焉を迎えたのは、他でもなく、この時期のことなのである。⁵⁸

国家が言語とそれに付随した文化を統制するようになり、フランス文学も国の装置として、つまり「フランスの」文学として作家たちを結びつけることが可能になったのである。こうして、母語以外の言語で書く作家は、単に言語の問題だけではなく、国民国家に関わる問題にも直面することが避けられなくなった。

再度ベネディクト・アンダーソンの指摘を引用するならば、統一言語の必要に迫られた王朝国家は、19世紀の半ばごろまでには、国の言語としてラテン語ではなく、ある特定の俗語を採択していくことになったのであり、「ヨーロッパでの辞書編纂の大転換は、言語が（すくなくともヨーロッパでは）いわば特定集団—その言語を日常的に話し、読むもの—の私有財産であり、そしてそれぞれ想像の共同体としてのこのグループが、平等な者たちの親交において自立的な立場をもつ権利があるという信念を作りだし、しだいにそれを広めていった」⁵⁹のである。すなわち、国民的理念の威信が高まる中で、言語が国家という意識を練り上げ、その言語を使用するものを、ひとつの共同体の内部として規定してきた。こうした国民文学の誕生の背景を考慮すれば、亡命作家たちが創り出す文学は、この「想像の共同体」である国家的イデオロギーを打ち壊す闖入者となり、それ故、「国語」によって支えられている国民文学のシステムは、亡命作家たちを自らのシステムの外に置いておくことができず、システムの内部に取り込むことで、想像の共同体によって形成される国家の形を保ってきたとも言えるだろう。

こうしてフランス語で執筆する亡命作家は、祖国を離れただけでなくフランス語を使用することで名実共にフランスの作家として生まれ変わるが、それは単に作家自身の立場や

⁵⁸ Willem Frijhoff, « Le plurilinguisme des élites en Europe de l'ancien régime au début du XXe siècle », *Vers le plurilinguisme ? École et politique linguistique*, édité par Daniel Coste et Jean Hébrard, Paris, Hachette, 1991, p.129 : « La langue est chargée d'une mission moralisatrice qu'elle remplit en s'intériorisant dans chacun des citoyens. Dès lors, toutes les autres langues sont, à plus ou moins long terme, vouées à devenir langues étrangères, puisqu'il ne saurait y avoir dans la nation deux missions contradictoires. C'est à ce moment seulement que l'on peut vraiment parler de langue maternelle, langue unique et suffisante pour la vie entière, et que le plurilinguisme de style ancien prend fin. »

⁵⁹ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, p.94 [La Découverte poche] : « La révolution lexicographique européenne engendra et propagea peu à peu la conviction que les langues (tout au moins en Europe) étaient, pour ainsi dire, la propriété personnelle de groupes, en tant que communautés imaginées, avaient droit à une place autonome au sein d'une confrérie d'égaux. »

受容が変わるだけでなく、国民国家や国民文学を形成する、特定の国の文化を体現する者としての作家の素性の決定とも結びつくだけに重要な問題となってくる。しかもこの問題は、世界文学という土壌が誕生することによって各国の国民文学が相対的な関係に入ってしまった時、国境を越えた作家たちを巻き込み、より複雑な問題となっていく。

■世界文学から見た亡命文学

19世紀の国民国家の成立と国民文学の誕生は、同時に各国の文学が共有する領土である世界文学の概念も生み出したが、この世界文学という領域も、国への所属が確定し難い作家や作品からなる亡命文学を、フランスが国有化するように働きかける背景のひとつになっている。「世界文学」という概念はゲーテが提唱したものであり、端的に定義するなら各国の国民文学の差を認識することによって、その差異から生まれる普遍的な文学というものであるが、「世界文学の出現は、生産物の世界市場の出現と時を同じくしている」と考える翻訳理論の研究者アントワーヌ・ベルマンが「ゲーテは相互作用の中にある文学世界の下絵を描いた」として次のように書いている⁶⁰。

世界文学というゲーテの考えは歴史的に重要な概念であり、様々な国民文学あるいは地方文学の間に関連が生じる「近代」国家に関するものなのである。その意味で、「世界文学の時代」について語った方がいいだろう。それはそうした様々な文学がもはや相互作用の関係（これは多少の差はあれ、常に存在していた現象である）に入っていくだけに飽き足らず、絶えず増大し続ける相互作用の中で、自らの存在と、自らの発展をおおっぴらに維持していく時代である。⁶¹

国家は文学資本を蓄え、世界市場と同様、世界文学という土壌で互いに相互比較の関係を築いていく⁶²。文学作品が世界全体に流通し、世界市場と無関係でいられなくなったという事態に目を向けた時、政治や経済によって支えられた世界の構造と文学の世界の構造の近接性が明るみに出ることになった。つまり各国の国民文学が連立し、その国民文学が互いに交流と競争を行う中で、普遍的な文学の価値を保証し流通させる共有の場としての、いわば世界文学市場が作られたのである。文学が国から独立した特別な場を呈していると

⁶⁰ ドゥルーズとガタリも、ゲーテを国家的な人物と見なしていることを蛇足ながら付け加えておきたい。

⁶¹ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p.90 : « La notion goethéenne de *Weltliteratur* est un concept historique qui concerne l'état *moderne* du rapport entre les diverses littératures nationales ou régionales. En ce sens, mieux vaut parler de *l'âge de la littérature mondiale*. C'est l'âge où ces littératures ne se contentent plus d'entrer en interaction (phénomène qui a toujours plus ou moins existé), mais conservent ouvertement leur existence et leur déploiement dans le cadre d'une interaction sans cesse intensifiée. »

⁶² ドゥルーズとガタリも「原則的に、すべての国家は同形的であり、外部にある唯一の同じ世界市場にしたがって資本を具現化する領域なのである」と書いており、彼らもまた世界市場から発して国家を定義していることを指摘しておきたい。

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p.580 : « En principe, tous les États sont isomorphes, c'est-à-dire sont des domaines de réalisation du capital en fonction d'un seul et même marché mondial extérieur. »

主張してそれぞれの国民文学の間に存在する国境を消すのではなく、各国民文学同士の間にある相対的な関係に焦点を当てることで世界文学を捉えようとするならば、それぞれの国民文学が、個々の作家を一定の枠組みの中に集合させて統治する、国家の装置として機能していることに気がつくであろう。あたかも主導権を競い合う諸国家のごとく、世界文学の市場においても文化的権威を発揮すべく、各々の国民文学が文学資産を根拠にして、自らの存在を打ち出そうとする。文学空間全体が抱える諸問題および文学空間における各国の相互関係を読み解く斬新な視点を、パスカル・カザノヴァは『世界文学空間』の中で次のように提示している。彼女は亡命者の文学について考察を行っているわけではないが、その文学空間の捉え方は、フランスにおける亡命作家を取り巻く文学環境を考察する上で、極めて重要な見方を示唆していると言えるだろう。

こうした国際文学共和国のモデルは、いたるところで国際化（あるいはグローバリゼーション）の名において示されている平穏な世界の表象と対立している。この後にわかることだが、それとは逆に、文学の歴史は（経済と同様）ライバル関係の歴史なのである。それは文学を賭け金としており—もっぱら否認、マニフェスト、力、特殊な革命、方向転換、文学運動を用いることによって—世界文学を創りだしてきた。⁶³

それぞれの国が文学資本を所有し、諸国民文学、つまり複数形の「文学」が一枚の地図を織りなし、文学の地理学ができあがる。こうした文学資本を国有化していく力学によって、フランス文学は外国出身の作家でさえもフランス文学を形成する作家として結びつけ、亡命を果たした作家の作品も自らの文学資本の一部としてきた。世界文学市場の中で行われる自国の文学資本の生産、つまり国民文学によってその文学資本を増やしていこうとする目論みは、亡命作家の作品をもフランスのものとしていく傾向として現れてきたのである。

これは、先に挙げたフランスが文学作品を普遍的なものとして聖別化する、文学共和国の首都として機能する場合も例外ではない。フランスが文学の分野で信頼を得てきたとはいえ、その価値基準は当然のことながらフランス自らの認識と感覚によってしか決定することができず、つまり、フランスの下す価値判断はフランス自身によって作り上げられたものでしかない。パスカル・カザノヴァは、パリにこうした普遍性と自国中心主義が同時に存在することを指摘する。

聖別機構の活動は両義的なもので、肯定的であると同時に否定的なものでもある。実際、あるテキストを評価して文学に変換する権力というのは、ほとんど不可避的に「判断を行う」ものの規範に従って行使される。祝賀と併合が一緒になっており、故に一種の「パリ化」すなわち差異を否定することによる普遍化なのである。実のところ大きな聖別機構は、テキストを還元することなく理解することを可能にする歴史的、文化的、政治的、そして

⁶³ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p.25 : « Ce modèle d'une République internationale des Lettres s'oppose donc à la représentation pacifiée du monde, partout désignée sous le nom de mondialisation (ou *globalization*). L'histoire (comme l'économie) de la littérature, telle qu'on l'entendra ici, est au contraire l'histoire des rivalités qui ont la littérature pour enjeu et qui ont fait - à coup de dénis, de manifestes, de coups de force, de révolutions spécifiques, de détournements, de mouvements littéraires - la littérature mondiale. »

とりわけ文学的といったあらゆるコンテクストを忘れ、他からやってきた文学作品を、普遍的な規範として打ち立てられた自らの認識のカテゴリーに還元してしまう。文学の大国家は、こうして世界的流通許可証発行の代償を払わせている。⁶⁴

世界文学市場に流通するための聖別化も、フランスという国有化を経由する。フランスに移り住んだ外国人の作家の手によるテキストをフランスが判断する時、あるいはフランス語で書かれた作品の文学性を高く評価する時、言い換えるならば、フランスのもつ文学的な権力がフランスの内側に向けて行使される時、判断されるテキストは一すくなくとも部分的に一フランス文化の一部を形成するものとして取り込まれることになるのである。

言語と国家と文学が交わって文学の世界市場を形作る中で、亡命作家はその亡命の理由に拘らず、フランス語で執筆するが故に「フランスの作家」となり、新たな社会的、文化的な意味をもつようになった。国民文学としてのフランス文学と亡命文学の関係性は、こうした国家的なモデルとしての性質をもったフランス文学の同化作用によって打ち立てられているのであり、フランス文学は今日においてもなお、亡命文学を構成する作家たちも含めて、外国出身の作家たちを「フランスの作家」として自らの文学資本としている。

しかし、ここで最後に述べておきたいことは、フランス文学が国家的なモデルをとり、フランス語で書く作家をフランス文学に同化しているとはいえ、その構造にわずかばかりではあるが、綻びが生じているということである。その原因は、二つの世界大戦や冷戦、諸国家の紛争や内戦を通じて、亡命者の流通がかつてないダイナミズムをみせ、その変貌した世界の構造が、20世紀そして21世紀の文学事情をより複雑にしたことにある。アメリカの社会学者カレン・カプランは、次のように書いている。

現代という時代の特徴は、市場の細分化、順応性のある資本蓄積、そして社会、経済および政治の組織形態のますます強まる脱中心化にある。国家間を越えた資本の移動が近代以降の伝統となっていた国境や文化を脱構築し、新たな国境や文化を再構築して様々な国民国家の形態を風化させると同時に、強化している。たえず生じている領土問題のさなか、永続的な難民が生み出され、安定していた観念であった民族的、文化的なアイデンティティは、ますます流動化してくる。⁶⁵

⁶⁴ *Ibid.*, p.214 : « Mais cette activité des instances consacrant est une opération ambiguë, à la fois positive et négative. En effet, le pouvoir d'évaluer et de transmuter un texte en littérature s'exerce aussi, de façon presque inévitable, selon les normes de celui qui « juge ». Il s'agit inséparablement d'une célébration et d'une annexion, donc d'une sorte de « parisianisation », c'est-à-dire d'une universalisation par déni de différence. Les grands consacrant réduisent en fait à leur propres catégories de perception, constituées en normes universelles, des œuvres littéraires venues d'ailleurs, oubliant tout du contexte - historique, culturel, politique, et surtout littéraire - qui permettrait de les comprendre sans les réduire. Les grandes nations littéraires font ainsi payer l'octroi d'un permis de circulation universelle. »

⁶⁵ Caren Kaplan, *Questions of travel postmodern discourses of displacement*, London, Duck University Press, 1996, p.8 : « The current age is one characterized by market fragmentation, flexible accumulation, and increasingly decentered social, political, and economical forms of organization. The movement of transnational capital deconstructs traditional modern borders and cultures and reconstructs new ones, both eroding and consolidating versions of the nation-state. Permanent refugees have been created during ongoing territorial conflicts while stable notions of national and cultural identity are increasingly in flux. »

人々が世界中を移動する時代になって、国民文学は新たな段階を迎える。母語ではなく他の言語を自らの表現言語とし、自身の国民国家と結びついた言語の外で作品を書き始める作家たちが現われ始め、また世界市場と同じく世界文学も脱中心化に向かっていく。そうした中で、本来属していた国家組織の外で書くことは、前世紀に構築された国民文学の観念を打ち壊し、作り替えることでもあるのである。

亡命作家は、もはや自らの祖国に属していると考えることができない—祖国喪失の感情は、常に亡命作家の特徴である一者たちである。その上で、彼らは国民国家というイデオロギーの外で、彼らの国語ではない言語で作品を綴る。フランス語とフランスの文化的威信によって形成されるフランス文学は、亡命文学の作品をその中に取り込んでいくものの、亡命作家は遙か彼方にある祖国から目を背けることができず、また完全なフランス人であるわけでもないと認識しながら日々を送ることになるが故に、彼らは己に「外側の人間である」と主張する権利を認めるのであり、「どこにも属さない」と言い、あるいは「文学にしか属さない者である」と宣言することも稀ではない。亡命作家たちはゲーテの「世界文学」という概念を繰り返し、世界文学の市場に特定の国民文学のプレイヤーとして参入するのではなく、その唯一の文学価値が認められる普遍的な場そのものに己の居場所を求めながら、国家的なイデオロギーに反抗する。外部にある作家を結びつけ、組織することで作家に所属を押しつけ、その作品を文学資源としていく国民文学の国家のモデルとしてのフランス文学の機能と、亡命作家の思惑との衝突がこうして生まれることになるのである。アンヌ＝ロジール・デルバルは、次のように語っている。

エクリチュールの多様さと政治-文化面での複数性に結びついたフランス語圏における現実の多形性は、フランス語での創作活動の場において、極めて多様なイデオロギー的な争点を示すのであり、包括的な検討を複雑なものにするのである。ところで、この不安定な基盤の上に、フランス語圏出身ではないにも拘らずフランス語で執筆する作家たちをグループ分けする、まだ定義されていない研究分野が接ぎ木されたのである。こうした作家たちは、フランス語の文学という分野の境界線をよりいっそう曖昧なものにする。⁶⁶

まさに亡命作家たちが作る文学の価値と意義は、フランス文学の外部であり且つ内部でもあるという、この彼ら特有の場から生まれているのであり、それゆえ亡命者たちの文学は、改めて「フランスの」文学というものを把握しなおすための一助となるのである。

こうして、亡命文学とフランス文学が如何なるシステムや状況の中で関係を築いているのかを見てきたが、次章ではアンドレイ・マキーヌを例にとりながら、ひとりの亡命作家がフランス文学の中でどのような状況に置かれているのかを具体的に見ていきたいと思う。

⁶⁶ Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-200)*, p.56-57 : « Le polymorphisme de la réalité francophone, lié à la diversité de ses écritures et à sa pluralité politico-culturelle, fait s'exprimer des enjeux idéologiques très variés au sein de l'activité créatrice en langue française et rend complexe son envisagement global. Or sur ces bases bancales vient de se greffer un domaine de recherche non encore défini regroupant des auteurs issus d'espaces non francophones mais écrivant en français. Ces écrivains brouillent davantage encore la délimitation du champ des littératures en français. »

第2章

囚われと逃走の亡命文学—アンドレイ・マキーヌの例

フランス文学と亡命作家の相関関係のモデルのひとつは、アンドレイ・マキーヌが置かれている状況を見ることで確認できる。このモデルとは、フランスの文芸批評家のジェラルド・ジュネットが言うパラテキスト、すなわち作家の名前や作品に記されている作者の略歴が、否応なく外国出身であることを推測させる作家たち、あるいは小説の中に描かれている国が作家の祖国を思わせる作家たちのことである。アンドレイ・マキーヌの『たった一つの父の宝物：あるロシア父娘の物語』（*La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, 1990）を例にとってみれば、この作品は読者が本編を読み始める前から既に外国のものであるというイメージを喚起することであろう。こうしたごく当然の状況が亡命作家にとっては大きな意味を持ちうるのである。なぜならそれらは、彼らがフランス語で執筆しフランスの文学生産システムの中で活動しているものの、フランスの読者に異国のものとして読まれ、異質な存在であることを主張できる立場にあることの証でもあるからである。言うならば、彼らはフランス文学の内部にしながら、フランス文学の同化作用がおよぶ射程の外にいるのである。

フランソワ・ヌリシエに倣って、フランス語で表現するロシアの作家と見なすのか、あるいはゴンクール賞を受賞してから一年後にフランス国籍を取得したことからロシア出身のフランスの作家と見なすのか、我々にはうまく判断がつかないマキーヌは、文学的な環境における神聖不可侵なマイクロコスモスの中で重要な立場にある⁶⁷。

マキーヌをフランスとロシアの両面から分析したチエリー・ロランは、マキーヌの立場をこのように書き記した。その曖昧さは、マキーヌをはじめとする亡命作家の強みにもなれば弱みにもなるが、何よりもその曖昧さがどこからくるのかをつきとめることが、亡命作家の特殊性とフランス文学内における役割を際立たせることになるだろう。

■なぜマキーヌはフランスの作家と見なされるのか

ある作家がフランス文学の作家と見なされるには、フランス語で執筆していることが決め手となっていることは先に述べた通りであるが、マキーヌの場合も例外ではない。だがそれは、フランス語によって書かれた作品がフランス語圏の文学という枠組みの中に再編成されるという単純な理由だけではなく、フランス語のもつ影響力と、それに伴う波及効果が作家とフランス文学を結びつけるからである。

そもそもマキーヌはいつからフランスの作家になったのであろうか。少なくとも『たった一つの父の宝物：あるロシア父娘の物語』を発表した1990年、そして『ある失墜の旗

⁶⁷ Thierry Laurent, *Andrei Makine, Russe en exil*, Paris, Éditions Connaissances et savoirs, 2006, p.18 : « Makine, dont on ne sait trop s'il faut le considérer comme un écrivain russe d'expression française (selon François Nourissier) ou comme un écrivain français d'origine russe (d'autant qu'il obtient sa nationalité française un an après le Goncourt), a une place en vue dans le sacro-saint microcosme des milieux littéraires. »

手による告白』(*Confession d'un porte-drapeau déchu*, 1992) を発表した 1992 年の時点では、それらの作品がフランス語で書かれていたにも拘らず、彼はフランスの作家と見なされていなかった。なぜなら、外国人が直接フランス語で執筆した小説が出版されることはないだろうと考えたマキーヌは、架空の翻訳者を作り上げ、原稿をロシア語からの翻訳だと偽って出版社に送っていたからである。事実、『たった一つの父の宝物：あるロシア父娘の物語』の表紙にはフランソワーズ・ブールという名が翻訳者として記され、『ある失墜の旗手による告白』にはアルベール・ルモニエという名が書かれおり、書店では「東ヨーロッパの文学」の棚に並べられ、マキーヌはロシアの大作家レールモントフとナボコフの間に入れられたという⁶⁸。マキーヌの作品がフランス文学のものとして受け入れられたのは、『アムール川の時』(*Au Temps du fleuve Amour*; 1994) 以降であり、より広く認められるようになったのは、『フランスの遺言書』(*Le Testament français*, 1995) が成功をおさめてからのことである。以来、マキーヌのすべての作品はフランス文学の枠に分類され、実在しない翻訳者の名前も消されることになった⁶⁹。この変化がマキーヌ自身にとっても小さなものではなかったことが、彼の小説を読んでみると伺い知れる。自作が「フランスの小説」として並べられるのを目にしたときに感じた過去と現在の大きな隔たりを、マキーヌは彼特有の持って回った書き方で次のように小説内で描写している。

古い映画には主人公たちの人生の数年を数秒のうちで飛びこしてしまう、使い古された良い技があることを僕は考えていた。場面が中断され、黒地に「二年後」とか「三年が経った」といった、僕がその単刀直入な鮮やかさが気に入っている文字が現れるのだ。しかし、今となっては誰がそんな時代遅れのやり方をしてみようと思うだろうか。ところが、暑さで打ちひしがれた地方都市の、この人気のない本屋に入って陳列台に僕の最新刊を見たとき、まさにこの「三年が経った」という感じがした。(中略)「フランス小説新刊」と書いてあるところに並べられた、いくつもの色とりどりの表紙でできた寄木細工の中にある、この本…。⁷⁰

⁶⁸ この逸話は自伝的小説の『フランスの遺言書』に登場する。もちろん小説に書かれた話を事実と混同することは避けるべきであるが、実際に翻訳者の名前がマキーヌの初期の作品に記されていることを鑑みれば、彼の作品はロシアの作品、あるいは東欧の作品として分類されたであろうことは想像に難くない。

⁶⁹ 『たった一つの父の宝物：あるロシア父娘の物語』や『ある失墜の旗手による告白』の現行の版に翻訳者の名前が記されていないのは、こうした理由によっている。

⁷⁰ Andrei Makine, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, p.281 : « Je me disais qu'il y avait dans les films anciens cette bonne vieille astuce pour survoler en quelques secondes plusieurs années de la vie des héros. L'action s'interrompait et sur le fond noir apparaissait cette inscription dont la franchise sans détour m'avait toujours plu : « Deux ans plus tard », ou bien « Trois ans passèrent ». Mais qui oserait employer de nos jours ce procédé démodé ? Et cependant, en entrant dans cette librairie déserte, au milieu d'une ville provinciale assommée par la chaleur, et en trouvant sur l'étalage mon dernier livre, j'avais eu justement cette impression : « Trois ans passèrent ». [...] et ce livre dans la marqueterie colorée des couvertures, sous l'affichette : « Nouveautés du romans français »... »

この箇所は『フランスの遺言書』の中に記されているものであるため、もちろんマキーヌが本作品を執筆していた時点ではこうした経験はしていないはずである。実際、この場面は『フランスの遺言書』の主人公の空想として描かれ、その直後に主人公は自著が東欧の本棚に並べられているのを目にしている。

こうして一度フランス文学として受け入れられると、マキーヌの正確で繊細な筆致は、あたかもフランス語の豊かさを体現しているかのように扱われ始める。例えば、チェリー・ロランは「マキーヌがフランスの作家になったのは、謙虚なやり方で、危機に陥っている遺産を守り、豊かにすることに貢献するためなのではないかとさえ言うことができるであろう」⁷¹と、マキーヌの作品にかつてのフランス文学の香りを嗅ぎ取っている。確かにマキーヌが綴った文章を読んでみれば、そこに張り巡らされた単語の選択や文の組み方への繊細な意識を見て取ることができるだろう。『ある失墜の旗手による告白』の冒頭を挙げてみるならば、それは次のような書き出しになっていた。

すべてがあまりに単純であった。澄明であった…。ラッパが耳を劈くような叫びをあげていた。太鼓が震えていた。そして太鼓の黄色く固くなった皮膜の上で空が震え、我々はその空の広大でひんやりとした青い一角を、良く響き渡る我らの歌を歌いながら吸い込んでいた。その振動とその叫びの中で、全世界が小刻みに震えていた。⁷²

マキーヌは比喩や婉曲的な言い回しを好み、そうした自身のフランス語を駆使して情景や心情を綴っていくのであり、このような彼の書き方は最新作に至るまで貫かれている。

マキーヌがフランス語の執筆を通じてより有名になればなるほど、彼はより「フランスの」作家になっていく。彼の作品はフランス語からいくつもの国の言語に翻訳され、結果として彼は各国で「フランスの作家」として知られるようになった。マキーヌはフランス語の作家に対して与えられる文学賞であるピエール・ド・モナコ大公財団文学賞を受賞しているが、そうした例は、彼が受けた数々の名誉ある賞もまた、フランス語による執筆の恩恵を受けているという証拠になっている。1987年にフランスに辿り着いた当時はまったく無名の人物であったマキーヌだが、彼をフランスの作家にしたのは、フランス語による執筆とそれに伴う文学賞であったのである。

複雑な事情からフランス語は兼ねてよりマキーヌにとって馴染みあるものであったが、彼はこの言語の中に飛び込み、もがき、そこから浮上した。それが『フランスの遺言書』の冒険である。つまりゴンクール賞、メディシス賞、高校生が選ぶゴンクール賞を受賞したのである。奇蹟は起きた。⁷³

ここで奇しくもマキーヌが思い描いていた場面は、作品が書店に並んだ後に現実のものとなったのである。

⁷¹ Thierry Laurent, *Andreï Makine, Russe en exil*, p.58 : « on pourrait même dire que si [Makine] est devenu écrivain français, c'est pour contribuer, de modeste façon, à défendre et à enrichir un patrimoine menacé. »

⁷² Andreï Makine, *Confession d'un porte-drapeau déchu*, Paris, Belfond, 1992, p.11 [Gallimard Collection Folio] : « Tout était si simple. Limpide... Le clairon lançait ses cris perçants. Le tambour vibrat. Et vibrat au-dessus de sa peau jaune et racornie le ciel dont nous avalions de grands pas frais et bleus en chantant nos chansons sonores. L'univers entier trépidait dans ce roulement et ces cris. »

⁷³ François Nourissier, « Andreï Makine s'installe », *Le Point*, le 14 mars 2003 : « Il se jette dans la langue française, que des circonstances compliquées lui avaient rendue familière, se débat, surnage et c'est l'aventure du "Testament français" : prix Goncourt, prix Médicis, Goncourt des lycéens. »

こうしてフランスの作家アンドレイ・マキーヌが誕生した。ここでマキーヌの立場を変えたのがフランス語による執筆そのものではなく、フランス語がフランス文学というシステムの中で機能したところにあることを区別しておく必要がある。マキーヌ自身が言うように、彼にとってフランス語は創作のために選んだ言語でしかなく、その選択に所属を定める意図はない。

私にとってのフランス語は、とりわけ文学的な道具でした。ロシア語はあまりに日々の生活、つまり現実と密着していましたが、フランス語では距離を置くことができたのです。⁷⁴

マキーヌにとってフランス語で執筆することは、単に文学的な表現の手段を得るためのものであり、マキーヌに関する論文を出版しているニーナ・ナザロヴァも、マキーヌのケースでは言語の変更と国籍の変更の間には何の関係もないと指摘する。

マキーヌにおいては、フランス語で書くことは国籍を変えることを意味しない。あらゆる損失の上に身を置き、彼の言語による所属から独立した「良い作家」になることを何よりも熱望している。というのも、それがフランス語であれロシア語であれ、エクリチュールの言語とは、既に「ひとつの外国語」だからである。⁷⁵

フランス語による執筆がマキーヌをフランスの作家に変えたのは、外部からの力、つまりフランス語がもつ同化作用に他ならない。フランス語を使うことでマキーヌは執筆言語を手にいれたが、皮肉なことに、国籍を越えるはずの言語の選択は、マキーヌがフランスに所属することを決定づける理由のひとつになるのである。

そこでは、文学賞が文学システムの中で果たしている役割も見逃すことはできない。とりわけ文学賞が外国出身の作家の手によるフランス語の作品に与えられた時には、それは書き手がフランス文学の作家であることを保証し、作家の方はフランスの文学資産を増すのに貢献するからである。マキーヌがいつフランスの作家になったのか。ある意味で、その答えは極めて明白であり、『フランスの遺言書』の成功が記録された時である。同作品の文学賞獲得の報が伝えられた時、フィガロ紙が伝えるように「フランスの新たな偉大なる作家」⁷⁶が誕生したのである。同作品の成功により、マキーヌはフランスの文学界で知られるようになり、初期の作品にカモフラージュのために記されていた翻訳者の名前が消さ

Miracle. »

⁷⁴ *Figaro Magazine*, le 26 février 2000 : « Pour moi, le français était l'outil littéraire par excellence. Le russe était trop englué dans le quotidien, dans la réalité. Le français m'a permis la distanciation. » Galina Osmak, « Le Testament français, portrait d'un narrateur entre deux mondes », *Andrei Makine : La Rencontre de l'Est et l'Ouest* (Paris, L'Harmattan, 2004, p.37)より転用。

⁷⁵ Nina Nazarova, *Andrei Makine Deux facettes de son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.215 : « Pour lui, écrire en français ne signifie pas changer de nationalité, il se met au-dessus de tous ces préjugés et aspire à être, avant tout, "un bon écrivain", indépendamment de son appartenance linguistique car, qu'elle soit russe ou français, la langue de l'écriture, c'est déjà "une langue étrangère" ».

⁷⁶ *Le Figaro*, le 9 mars, 1996 : « Un nouveau grand écrivain français ».

れた。また『フランスの遺言書』によって、このフランスの作家の名はフランス以外の国でも知られることになった。マキーンは次のように語っている。

三つの文学賞を受賞し、それからとても変わった賞もいくつか受賞しました。例えばフィレンツェでもらった賞は、文学賞を取った作品に与えられる国際的な賞でした。ブッカー賞やピューリッツァー賞などの受賞作品を予め見て、そうした他の賞よりも価値の高い文学賞を与えるというものです。それから最近私が貰ったのはフィンランドの賞です。⁷⁷

フランスで獲得した文学賞は、マキーンを世界的な舞台へ押し上げた。それだけではない。受賞式が行われてからほどなく、マキーンはかつて一度拒否されたフランス国籍を与えられたことも併せて考えれば、『フランスの遺言書』はマキーンを文字通り「フランスの」作家にしたのである。以来、マキーンはフランス語でほぼ定期的に作品を発表し続け、文学的なキャリアを急速に積んでいった。RTL-Lire 賞が『ある人生の音楽』(*La Musique d'une vie*, 2001) に与えられ、その後、ピエール・ド・モナコ大公財団文学賞を受賞した。こうして、マキーンはフランス文学を通じて、文学的な地位を確立してきた。

文学賞は、マキーンにとって常に有利に働いていたわけではない。外国出身のマキーンが様々な思惑の中でフランスの作家とされていく中で、それを快く思わない人々はマキーンを「フランス文学界のサン＝パピエ (不法滞在者)」と呼び、マキーンの言葉を信じるならば、「毎回小説を出すたびに、反感をもつ人々は、いかにもパリっ子にありがちなちょっとした小競り合いを持ち上げて、出版に反対してきた」のである。社会学的な見地から文学や美術を研究しているナタリー・エニックは、そうしたマキーンの立場を「同化の代償 (le prix de l'intégration)」と呼び、マキーン本人に次のように言っている。

つまり一部の人は、あたかも文学「賞」がものを書く仕事以外のものにも謝礼を与えねばならないかのように考え、その代償が十分に支払われていないと考えた時、あなたに入場料を払わせるというわけですね。つまり、この正式に認識されているものではなく、求めに応じてせねばならない別の仕事のことですが、それは相互依存を受け入れることや、内部の階級制度に従うこと、相手に奉仕することと引き換えに評価を得るという駆け引きなど、要するに外部から「社交」や「お返し」として決めつけられる、あらゆることのことです。⁷⁸

⁷⁷ Nathalie Heinich, *L'Épreuve de la grandeur Prix littéraire et reconnaissance*, Éditions La Découverte, Paris, 1999, p.138 : « Il y a eu donc ces trois prix, et puis aussi des prix très originaux, comme ce prix littéraire que j'ai reçu à Florence, un prix international qu'on donne aux lauréats des prix ! ... Ils regardent tous les livres qui ont reçu déjà le Booker Prize le Pulitzer, etc., puis ils donnent leur prix littéraire, qui compte plus que les autres. Voilà. Et je viens de recevoir un prix finlandais. »

⁷⁸ *Ibid.*, p.145 : « Certains vous font donc payer l'entrée lorsqu'ils estiment que le prix n'en a pas été suffisamment acquitté, comme si le "prix" littéraire devait rémunérer bien autre chose que le travail de l'écriture : à savoir cet autre travail, non officiellement reconnu mais, de fait, exigé, qu'est l'acceptation des interdépendances, la soumission aux hiérarchies internes, le jeu des échanges de service et des reconnaissances réciproques, bref tout ce que l'on stigmatise, de l'extérieur, comme "mondanité" ou "renvois d'ascenseur". »

文学賞によってもたらされた栄光と引き換えに、マキーンはフランスの文学システムの中での活動を余儀なくされ、それが熱烈な歓迎や冷たい反発を招くことになったのである。

さらについでながら、ここで廉価で出版される文庫、つまりポケット版の出版に関しても触れておきたい。なぜならポケット版の出版は、文学賞などによって作品が広くフランス国内で読まれることが保証された結果でもあり、またそうした廉価版による再版自体が、フランスの文学システムを形成する一要素でもあるからである。ジェラルド・ジュネットは「本の実体化—つまりテキストが大衆に読まれるための物質化—の最も包括的な様相は、おそらく出版物のサイズの選択である」⁷⁹と分析し、その中でもポケット版には次のような役割があると指摘している。

「ポケット版」—つまり単純に言えば、まず普及版で商業的にうまくいくかが試されたあとに出される昔もしくは近年に出版された作品の低価格での再版—は、「文化」の媒体になっている。言葉を換えて言うなら、政体の媒体であり、当然ながら発行媒体であり、必然的な結果として「古典」として聖別化された作品の、比較的永遠に残る商標として媒体となるのである。⁸⁰

ポケット版による再版を通して作品は聖別化され、新たな読者を獲得しつつ再び広く流通することになるのだが、この過程はマキーンがフランス文学として流通したこととも多大な関わりがある。元来、マキーンの初期の三作品『たった一つの父の宝物：あるロシア父娘の物語』、『ある失墜の旗手による告白』、『アムール川の時』はロベール・ラフォン社やベルフォン社、フェラン社といった比較的小規模な出版社が手がけていた。ところが1996年、つまり『フランスの遺言書』の受賞が報告された直後に、これらの三作品はフランスで最も大きな出版社のひとつであるガリマール社によってポケット版で再版されたのである。その後、マキーンの商品の出版は別の大手の出版社のスイク社が担うことになるが、スイク社が出版するマキーンの商品は、例外なくポワンという同社が展開しているポケット版で再版されることになるのである。

ポケット版による再版は、多くの場合、商業的に力を持ち、そして「文化」を産み出す媒体として影響力の強い大手の出版社から行われる。つまり文学賞と相まって、必然的に広く作品が流通するためのひとつの要素となるのであり、そうした意味で「フランス」文学に同化された作家を、より広く知らせ、作家たちを結びつけ、その組織化に寄与しているのである。

そもそも作家と出版社の間で交わされる契約が、作家をフランス文学に結びつけている

⁷⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.22 [collection Points] : « l'aspect le plus global de la réalisation d'un livre - et donc de la matérialisation d'un texte à l'usage du public - est sans doute le choix de son *format*. »

⁸⁰ *Ibid.*, p.25 : « l' "édition de poche" - c'est-à-dire simplement la réédition à bas prix d'ouvrages anciens ou récents ayant d'abord subi l'épreuve commerciale de l'édition courante - est bien devenue un instrument de "culture", autrement dit de constitution, et naturellement de diffusion, d'un fonds relativement permanent d'œuvres *ipso facto* consacrées comme "classiques". »

と考えることができる。本論の前章において、国のモデルとしての文学システムは、法や契約によってフランス文学の内部にあるものを組織し統制する機能があることを見たが、マキーンがフランス文学と結びつくのも、出版社との契約書にサインをすることによってなされている。出版社との間に交わされた契約によって、原稿は本になり、読者にその作品の存在が告知され、作家をフランス文学のシステム内に組み込むという意味で、出版社は作品を組織し、統制していると言えるだろう。そしてまた、作品がフランス語で書かれたことを保証し、作者がどんな人物であるのかを伝え、作品をフランス国内に流通させるのも出版社が果たす役割であるが、それは素早く広範に作家の特定のイメージを広めて固定することが可能であり、否応なく作家をフランスの文学、フランスの文化の一部とするように働いていることも意味している。

その上、出版社との契約は、直接的にせよ間接的にせよ、作家を公衆の面前に立たせることを強要する。つまり契約書にサインをした作家は、インタビューやイベントに参加する義務に応じることになるのであり、事実、『フランスの遺言書』の華々しい成功の後もマキーンは控えめな生活を続けたようだが、それでもこれらの文学賞によってマキーンの作家としての生活や日常は一変してしまった。文学賞によってもたらされる変化を分析する中で、ナタリー・エニックは、マキーンの状況を次のように説明している。

成功に付随した多量の依頼を前にした時に選べるのは、できる限り義務を逃れつつ自らを守るか、あるいはゲームに乗るかである。⁸¹

半ば義務のようにして、マキーンは新聞や雑誌、そしてラジオやテレビのインタビューに応え、またブックフェアや講演会などの壇上に登り、フランスの文学システムの中での任務を果たしていった。そのことについて、マキーン自身は次のように語っている。

つまり、このように言わなければならないかもしれません。「私は純粋な芸術の中で活動し、芸術のための芸術をなしているのだから、象牙の塔に籠っているのだから、編集者は自分でなんとかしてくれ」と言うべきなのですが、私は私の出版社が倒産の危機にあることも知っていました。だから自分にこう言い聞かせたのです。「とにかく、意識的なものでないにしても、チームになろう。結局のところ、出版社を助けない理由はないだろう。ゲームに参加しない理由はないだろう」と。⁸²

ナタリー・エニックはこうした思いを「道徳的な契約(*contrat moral*)」と呼んでいる。この「道徳的な契約」によってもなお、マキーンはフランスの文学システムと結びついてい

⁸¹ Nathalie Heinich, *L'Épreuve de la grandeur Prix littéraire et reconnaissance*, p.140 : « Face à la multitude des sollicitations engendrées par le succès, l'alternative est soit de se protéger, en soustrayant autant que possible aux obligations, soit de jouer le jeu. »

⁸² *Ibid.*, p.141 : « C'est-à-dire qu'il faut ou bien se dire : " Moi je fais dans l'art pur, l'art pour l'art, je suis dans ma tour d'ivoire et puis l'éditeur se débrouille " - mais je connaissais quand même mon éditeur [Mercure de France], qui était au bord de la faillite. Donc je me disais : " Mais on forme une équipe, d'une façon ou d'une autre. Même de façon inconsciente. Pourquoi ne pas l'aider, finalement ? Pourquoi ne pas jouer le jeu ? " »

るのであり、実際の出版社との契約と道徳的な契約の二つの契約によって、マキーヌはフランス文学の中で活動の場所を与えられ、フランス文学の作家として生きざるを得ないのである。

ところで、作家がフランスの文化を支えることになるのは、出版や契約といった実質的な面からだけではない。それは作者が選ぶ作品の主題や、作者が表明するフランスへの思いにも因るところが大きい。マキーヌの小説に繰り返し表れる主題のひとつに、作者自身とフランスの結びつきを挙げることができる。初期の作品から較べると作品の中でフランスのことを語ることは少なくなっていくものの、それでもひとつの物語の中にフランスとロシアを同居させる手法は、マキーヌの小説の特徴であると言っていいだろう。『アムール川の時』の少年たちにとって、見返りを求めない英雄的な行為を示すフランスの映画俳優のジャン＝ポール・ベルモンドは憧れの対象であり、ソヴィエト社会に生きる彼らに「西洋」を知らしめる。

僕たちは、人間が肉体的に存在することは、それ自身として美になりうるのだということを見つけた。救世主たろうとする、もしくはイデオロギーに満ちた、あるいは未来を作っていこうといった、いかなる下心も存在しない。以来、僕たちはその並外れたあるがままの存在というものは、「西洋」というのだと知った。⁸³

『フランスの遺言書』の主人公にとってもまた、フランスにまつわる逸話はソヴィエト社会に闖入してくる「西洋の」物語となっている。愛人の腕の中で息を引き取った大統領フェリックス・フォールは女性的で官能的な、あたかも小説の登場人物のような典型的なヨーロッパのイメージとして主人公の少年の心に刻まれているのであり、フランス文化に代表されるヨーロッパの文化が、マキーヌの小説の登場人物たちを魅了しているのである。

「フェリックス・フォールは愛人の腕の中で死んだ…」このいくつかの言葉の悲劇的な美しさで、僕の気持ちは一変したのだ。ひとつの新しい世界が、まるごと僕の方に押し寄せてきた。⁸⁴

西洋をこのように認識した数ページの後には、主人公は「いつも以上にアトランティスフランスが、僕たちのロシア的な観念がもはや通用しない未知なる大陸（テラ・インコグニタ）に思えた」⁸⁵と感じている。このように、マキーヌはヨーロッパ世界を代表するものとして、異国のフランスを羨望の気持ちを込めてロシアに引き込んでいる。しかし、マキーヌの作品に表れるのはフランスへの賛辞だけではない。フランスへの失望も描かれて

⁸³ Andreï Makine, *Au Temps du fleuve Amour*, Paris Éditions du Félin, 1994, p.129 [Gallimard Folio] : « Nous découvrimés que la présence charnelle de l'homme pouvait être belle en soi ! Sans aucune arrière-pensée messianique, idéologique ou futuriste. Désormais, nous savions que ce fabuleux en-soi s'appelait « Occident ». »

⁸⁴ Andreï Makine, *Le Testament français*, p.101 : « Il est mort dans les bras de sa maîtresse... » La beauté tragique de ces quelques mots me bouleversa. Tout un monde nouveau déferla sur moi. »

⁸⁵ *Ibid.*, p.102 : « Plus que jamais l'Atlantide-France me paraissait une *terra incognita* où nos notions russes n'avaient plus cours. »

いる。フランスとフランス語、そしてヨーロッパ文化を夢見つつも、マキーンはフランスの現状への失望を隠さない。フランスに着いてからというもの、彼が幼少の頃から想像していた国、つまり『フランスの遺言書』で祖母のシャルロットが孫たちに語って聞かせる、うっとりするような国はもはや存在しないのだと気づくことになる。「僕がシャルロットのフランスを完全に忘れなくてはならなかったのは、まさに、フランスでのことだった」⁸⁶とマキーンは『フランスの遺言書』の主人公に語らせているが、マキーンが小説の中で現在のフランスを描く時には、喪失感がつきまとう。とりわけ『フランスの遺言書』の後に書いた、『東へのレクイエム』(*Requiem pour l'Est*, 2000)と『ジャック・ドルムの大地と空』(*La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, 2003)とでは、ニーナ・ナザロヴァが指摘するように⁸⁷フランスへの批判が顕著に表れており、今日のフランスとヨーロッパに蔓延するスノッブな気質、差別意識、全体主義的な思考に対するマキーンの失望の大きさを伺い知ることができる。後にその思いは、小説の中だけに留まらず、エッセー集の『我々が愛することを忘れてこのフランス』(*Cette France qu'on oublie d'aimer*, 2006)において、次のように直接的に綴られるようになった。

今日のフランスでは、「フランス人がその理性を失った時に、私は死のう。だが、お前らは、フランス人がその理性を取り戻した時に死ぬことになるだろう」と、かつてラズルスが死刑執行人に向かって叫んだことを想像することすら、もはや不可能である。⁸⁸

しかし忘れてはならないのは、マキーンがフランスを批判するのは、彼がフランスを愛しているからに他ならないということである。フランスの魂を信頼し、マキーンは「ヴォルテールよ、目を覚ませ」と声高に叫び、「もし私がフランスの活力を、その未来を、もういい加減充分だというフランス人の力を心底信じていなかったら、この本は書かなかったであろう」⁸⁹と言い、さらに過去も未来も含めてフランスへの思いをはっきりと綴る。

⁸⁶ *Ibid.*, p.267 : « C'est en France que j'ai failli oublier définitivement la France de Charlotte... »

⁸⁷ 「マキーンはフランスとの隔たりを感じており、あたかも彼の愛するフランス、勇敢な人々が住み、高貴な感性をもつフランスが「遠く離れてしまい」「別の国に取って代わられた」(『ジャック・ドルムの大地と空』より)、このように、もはや見知らぬ国になってしまったこの国家と何も共有しなかったものである。(中略)『東へのレクイエム』では、マキーンはフランスの文学的、芸術的な環境を嘲弄している。フランスの知識階級に属する登場人物たちは、マキーン作品では容赦ない皮肉を込めて描かれており、むしろ風刺画のようである。」

Nina Nazarova, *Andreï Makine Deux facettes de son œuvre*, p.154-155 : « L'écrivain se sent à l'écart de ce pays, il ne veut avoir rien en commun avec cet État qu'il ne reconnaît plus, comme si sa France chérie, la France des gens courageux et des sentiments nobles « s'éloignait », « remplacée par un autre pays » [*La Terre et le ciel de Jaques Dorme*, p.185] [...] Dans *Requiem pour l'Est*, il tourne en dérision les milieux littéraires et artistiques français. Les personnages des intellectuels français y sont décrits avec un sarcasme impitoyable et ressemblent plutôt à une caricature. »

⁸⁸ Andreï Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Éditions Flammarion, 2006, p. 102 : « dans la France d'aujourd'hui, on ne peut même plus imaginer ce cri que lança jadis Lasource à ses bourreaux : « je meurs au moment où les Français ont perdu leur raison, mais vous, vous mourrez le jour où ils l'auront recouvrée ». »

⁸⁹ *Ibid.*, p.102 : « Je n'écrirais pas ce livre si je ne croyais pas profondément à la vitalité de la France, à son avenir, à la capacité des Français de dire "assez !" »

「永遠のフランス」というのは、ナショナリストの誇張した言い方ではない。この永続に対する感情は、儚い存在の我々が生きている間、我々の現在と、我々が感動を込めて歴史と人間的な密度を測るフランスという国の遠い過去とを結びつける銚の中に感じられるものである。⁹⁰

そのように述べるマキーヌの小説にも、フランスへの愛情がその根底にある。

紋切り型のフランスの古き良きイメージを構築し、時代が経つにつれてその良さは失われてしまったという、これもまた紋切り型の喪失感を演出しながら、この外国出身の作家はフランスの伝統的な姿を思い起こさせる。マキーヌが紡ぎ出す小説は、神話となった過去のフランスといま現在の現実との差を浮き彫りにするだけに、フランスの美点を再確認し、それを取り戻すよう語りかけるのである。マキーヌの作品を分析した論集の編者のひとりであるエドワード・ウェルチが、「語り手が自分のものにして誇りに思うフランスの遺産を、フランスは実際のところ無駄に浪費しているのではないかという難しい問題を我々に問うてみることを強いるのである」⁹¹とマキーヌの作品を評しているように、マキーヌの作品には「フランスとは何か」という主題が隠れている。おそらく、『フランスの遺言書』に高校生が選ぶゴンクール賞が与えられたのも、若い読者の目に、フランス人があまり語らなくなったフランスが魅力的に映ったことが原因のひとつに数えられるだろう。たとえフランス人にとってマキーヌが描くフランスのイメージが誇張されたもので、愚直なまでに純粋なものであるにせよ、マキーヌの小説はフランスのある種のイメージを永遠のものとする。フランスを盲目的な愛国心によって賛美するものたちもいれば、反対にフランスを嫌悪し批判する人たちもいる。しかしマキーヌの場合、フランスへの憧れと失望を同時に表明しながらも、常にフランスへの愛が彼を執筆に駆りたてているのであり、そのため、たとえマキーヌがフランスに対して批判を向けていたとしても、その批判はアトランティスとなって沈みつつあるフランスを、再度浮上させるためのものになるのである。先に挙げた『我々が愛することを忘れていたフランス』で、マキーヌはフランスの魂が自己満足という沼地の中に失われつつあることを批判し、良きフランスの復活への願いと希望と信頼を込めて言葉を綴ったが、ここにはヌーヴェル・オプセルヴァトゥール誌が見出しをつけたように、「あるフランス-ロシア人の怒り (la colère d'un Franco-Russe)」⁹²が読み取れるのである。

この「フランス-ロシア人」という二つの国名が結合された呼び名が、マキーヌの立場を雄弁に物語っていると言えるだろう。出身地を根拠にしてマキーヌをロシアの作家と見な

⁹⁰ *Ibid.*, p.109 : « "la France éternelle" n'est pas une hyperbole nationaliste. Ce sentiment de pérennité se perçoit dans les échos qui, durant notre existence fugace, relient notre présent au passé lointain d'un pays, de cette France dont nous sondons alors, avec émotion, l'histoire et la densité humaine. »

⁹¹ Edward Welch, « La séduction du voyage dans *Le Testament français* », *Andrei Makine : La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*, L'Harmattan, Paris, 2004, p.24 : « Il nous oblige également à nous poser une question difficile : est-ce que la France a en fait gaspillé ou dilapidé l'héritage que le narrateur a été fier de faire sien ? »

⁹² « Nous accusons la France ! », *Le Nouvel Observateur*, le 16 mars 2006.

すことができたとしても、彼の作品はその主題ゆえにフランスという文脈から切り離されて読まれることはない。言うまでもなく、マキーヌがフランス語で書くロシアの作家と見なされることが少ないわけではない。しかしそうした場合でも、ジャーナリストで作家のフランソワ・ヌリシエが行ったように、マキーヌをロシアの作家と見ながらも、フランスとの繋がりを強調するケースもまた多い。ヌリシエは、『ある人生の音楽』に関する記事でマキーヌをロシアの作家だと定義したが⁹³、その二年後に書いた『ジャック・ドルムの大地と空』に関する記事では、「アンドレイ・マキーヌが身を落ち着けた」と題して、チャーホフやツルゲーネフ、特有のアクセントやイスバ、ノスタルジックな感情の吐露といったことを好むフランス人にとって、マキーヌは良いロシアの作家になったと述べた後で、次のように結論を下している。

フランスへの信心であるこの本は、厳格さをもってフランスに審判を下している。調整され、ニュアンスを加えられているこの判断は、豊かで、複雑で、相対する意見を含んだ小説の力のひとつの表れである。比較的密やかに行われている批判にも拘らず、この作品を好んでいる読者は、自らの関心や嗅覚を示している。遠回しに、そしてやや乱暴なやり方で、マキーヌは我々の中に収まることをやってのけたのである。⁹⁴

フランソワ・ヌリシエが指摘した『ジャック・ドルムの大地と空』のこうした特徴は、実のところフランスに対する熱狂と裏切られた夢を語った『フランスの遺言書』以来、常にマキーヌが描き続けたことであり、彼のフランスへの視線はまったく変わっていない。自らの作品をフランス語で書いていることから予想できるように、マキーヌがその読者として想定しているのはとりわけフランス人であるはずだが、マキーヌが描写するフランスは、そのフランス人の読者を彼らの知らぬ別のフランスへと連れ去るのである。

アンドレイ・マキーヌはフランス語で書き、フランスの出版社を通じて作品を世に送り出し、フランスの文学賞のおかげで世界的に認知されるようになった。さらに彼はフランスへの愛をときには信仰にも似た形で、またときには批判を込めて作品の中で語る。こうしてマキーヌはフランス文学に属することになった。

しかしながら、マキーヌが小説を発表する度に、彼はフランスの作家なのか、ロシアの作家なのかという、ひとつの疑問が残り続ける。別の言い方をすれば、マキーヌは確かにフランス文学の中に組み込まれているものの、それでもフランスとロシアの間に留まり続けているのである。アンドレイ・マキーヌの『ジャック・ドルムの大地と空』が出版された2003年、エクスプレス誌に次のような記事が載った。

ロシア人の中で最もフランス的な人物であろうか、それともフランス人の中で最もロシア

⁹³ Cf. François Nourissier, « Musique d'exil », *Le Point*, le 16 février 2001.

⁹⁴ François Nourissier, « Andreï Makine s'installe », *Le Point*, le mars 2003 : « Ce livre de dévotion à la France la juge avec sévérité. Rectifiés, nuancés, ces jugements sont une des forces d'un roman riche, complexe, contradictoire. Les lecteurs qui l'ont aimé malgré la discrétion relative de la critique prouvent leur curiosité, leur flair. À sa façon oblique, un peu sauvage, Makine achève son installation parmi nous. »

的な人物であろうか。アンドレイ・マキーヌは、『フランスの遺言書』で幕を開け、『東へのレクイエム』を続いて出し、今回の『ジャック・ドルムの大地と空』で素晴らしきフランス・ロシア三部作の3つ目の扉を開いたのだ。この小説には、マキーヌの作品と人生において頻繁に表れるひとつの主題がまたも見られる。それは、ひとりの青年が、ソヴィエトという地獄を如何にしてフランス語の助けを借りて生き抜くことができたのか、というものである。⁹⁵

『フランスの遺言書』以来、つまりフランス文学がマキーヌの作品をフランスのものであるとみなし始めて以来、フランス語で執筆するロシア出身の作家であるマキーヌにとって、フランスに所属するのか、あるいはロシアに所属するのかという自身の拠り所にまつわる問題は、彼の小説の主題のひとつになっていた。それはマキーヌの小説の登場人物だけではなく、マキーヌ本人にも当て嵌まる。先に引用したフランソワ・ヌリシエは、2001年に出版された『ある人生の音楽』に関する記事を次のように始めていた。

1995年、『フランスの遺言書』がゴンクール賞とメディシス賞を受賞した時に、マキーヌはフランス語で書くロシアの作家なのか、あるいはロシア出身のフランスの作家なのかという疑問が生じたが、この問題は解決するに値するものであろう。⁹⁶

フランソワ・ヌリシエの出した答えは、「マキーヌはロシアの作家である」というものであったが、その根拠として『ある人生の音楽』に描かれているロシア的な精神に注目し、さらにマキーヌのフランス語が、通常なら使われないような使い方をしている点を指摘している。「この作家は、たやすくフランスに同化されはしないだろう」⁹⁷とヌリシエは言葉を結んだ。おそらくヌリシエの指摘は的を射たものであろう。というのも、『ある人生の音楽』が出版された時に行われたあるインタビューの中で、マキーヌが自身のロシア的な性質について語っているからである。あまり社交界に出入りするようなタイプでもなく、そんなに口数が多いわけでもないインタビューアはマキーヌの印象を語ったが、それに対してマキーヌは彼が典型的なロシア人だからだと示しつつ、次のように応えた。

ロシアの文化というのは、無言の文化なのです。おそらくそれは、他の宗派が記述によって表現するのに較べて、遙かにそうしたことが少ない宗派である東方正教会と結びついて

⁹⁵ Thierry Gandillot, « Une passion française », *L'Express*, le 30 janvier 2003 : « Le plus français des Russes ? Ou le plus russe des Français ? Avec *La Terre et le ciel* de Jacques Dorme, Andreï Makine livre le troisième volet de sa superbe trilogie franco-russe inaugurée avec *Le Testament français* puis *Requiem pour l'Est*. On retrouve dans ce roman le thème qui hante son œuvre et sa vie : comment un adolescent a pu survivre dans l'enfer soviétique grâce à la langue française. »

⁹⁶ François Nourissier, « Musique d'exil », *Le Point*, le 16 février 2001 : « La question qui se pose en 1995, quand *Le Testament français* reçut les prix Goncourt et Médicis, de savoir si Makine était un écrivain russe de langue française ou un romancier français d'origine russe - cette question méritait réponse. »

⁹⁷ *Ibid.*, « Cet écrivain-là ne se laissera pas facilement assimiler. »

いるのでしょう。⁹⁸

このマキーヌの説明は、彼の控えめな性格を説明するだけでなく、彼の作品の性質も説明している。マキーヌは、次のように言葉を続けるのである。

ロシアで大事なことは、考えを伝えることではなく、理想を共有することなのです。実践すべきは無言でいることなのです。これが、ロシアで文学に与えられる任務をあまりに特殊なものにしているのです。ロシアでものを書くのは、極めて重要なことを、その沈黙を越えるものを言うため、魂と魂の、心と心の、存在と存在の間に交流を打ち立てるためなのです。⁹⁹

『ある人生の音楽』はロシア的な性質に支えられた作品であることをマキーヌは語り、またインタビュアーは、フランソワ・ヌリシエと同様、マキーヌが選ぶフランス語の単語はフランス人が使うものと較べると特殊であると考えたようである¹⁰⁰。フランス語を使用し、フランスのことを語ることでフランスの作家と見なされるマキーヌは、そのフランス語が通常のフランス語ではないため、そしてロシア的な考え方が作品に根付いているが故に、フランス文学の文脈からわずかに離れたところに置かれる。

興味深いのは、マキーヌがロシア的な性質を十分に語り、インタビュアーもマキーヌのロシア人として姿勢を認めているインタビューであるにも拘らず、そのインタビュー記事の冒頭では、マキーヌはフランスの作家であると紹介されている点である。

極限の経験をした境界の男、古典文化を愛する文人、守るべき住処のない根無し草の人物、アンドレイ・マキーヌは最も伝統を打破するフランスの作家のひとりである。¹⁰¹

マキーヌの作品はフランスの視点から読まれるため、如何に作品にロシア的な資質が認められたとしても、フランスの作家と見られがちである。フランソワ・ヌリシエが『ジャック・ドルムの大地と空』の出版時に言った言葉―「マキーヌは我々の中に完全に身を落ち着けた (Makine achève son installation parmi nous)」―は、マキーヌがフランスの文学を構成する一員であることを示していると言えるだろう。マキーヌが亡命作家として注目に値するのは、このフランスの強力な引力をその身に受け続ける中で、彼がロシア性を保っている点にある。事実、マキーヌが描くロシアは、彼が描くフランスと同様に、読者や

⁹⁸ Lire, février 2001 : « La civilisation russe est une civilisation muette. Sans doute est-ce lié à l'orthodoxie, une confession qui s'est beaucoup moins que les autres exprimées par écrit. »

⁹⁹ Ibid. : « Ce qui compte en Russie, ce n'est pas de communiquer des idées mais de communier dans des idéaux. L'exercice est muet. C'est ce qui rend la mission impartie à la littérature si particulière en Russie. Là-bas, lorsqu'on écrit, c'est pour dire quelque chose de très important, quelque chose qui dépasse ce mutisme, établir une communication entre les âmes, les cœurs, les êtres. »

¹⁰⁰ 例えばインタビュアーは、マキーヌが「魂(âme)」について語っているが、その単語は現代のフランス人の間では、あまり使われなくなった語であると言いつけている。

¹⁰¹ Lire, février 2001 : « Homme des confins qui fit l'expérience de l'extrême, homme de lettres féru de culture classique, homme déraciné sans feu ni lieu à défendre, Andreï Makine est l'un des romanciers français les plus iconoclastes. »

研究者を引きつけてきた。例えば、ニーナ・ナザロヴァはマキーヌのフランスとロシアの二面性を比較検討し、マキーヌが二つの異なる世界に属していることを示している¹⁰²。チエリー・ロランは、『亡命ロシア人アンドレイ・マキーヌ』(*Andrei Makine Russe en exil*, 2006) という本を著しているが、彼はその本の前半をマキーヌの作品に見られるロシア的な特徴を論じることに充て、後半ではフランスへの参照が分析されている。またアンドレイ・マキーヌの作品を巡っての研究発表会がフランスで開催され、その結果が三冊の本にまとめられているが、一冊目の主題に選ばれているのは「アンドレイ・マキーヌ—東西の出会い」(*Andrei Makine : La rencontre de l'Est et de l'Ouest*) であり、マキーヌの作品をフランスとロシアの境界が接する場所として分析を行い、二冊目では「アンドレイ・マキーヌ—ロシアの眺望」(*Andrei Makine, Perspectives Russes*) と題して、マキーヌのテキストに見られるロシアの作家の影響などを中心に論じている。そして三冊目では「アンドレイ・マキーヌの詩的感覚」(*Andrei Makine, Le sentiment poétique*) としてマキーヌの詩学に注目し、ドストエフスキーやイアン・ブーニン、トルストイ、チャーホフといった偉大なロシアの作家とマキーヌのテキストの比較を行っている。

ここでの目的はマキーヌがフランスの作家なのか、あるいはロシアの作家なのか結論づけることではない。またマキーヌはフランスの作家でもロシアの作家でもないと言い切ることも、反対にフランスの作家でもありロシアの作家でもあると述べて満足するつもりもない。ここまで見てきたように、マキーヌがフランスの作家であるのか、またロシアの作家であるのかは、受け手がマキーヌのどの点に重点を置くかによって、容易に逆転するものであろう。むしろ重要なのは、マキーヌの作品を作家とフランス文学との関係の中で捉えようとする場合、フランス文学がマキーヌの作品を完全にはそのシステムの中に取り込むことができないということであり、マキーヌの作品がフランスから距離を置き、フランスの文学システムの外部に留まることが可能であるということが注目すべき点なのである。

■なぜマキーヌはフランスの作家とは言いきれないのか

原稿が作品となって流通するには、必然的にいくつかの慣習に従うことになる。それは作品名や作者名が記されることや、作者の略歴が載せられること、批評され、メディアによってイメージが与えられることなどが挙げられるであろう。亡命作家の作品も、他の作品と同様に文学をある特定の国の文学として枠組みを形成するシステムの中で世に出されることになるが、同時にそのシステムそのものが作家をひとつの国の文学の外部に置いていくという点において、亡命文学の作品は特異なものとなっている。

本には作家の名前や作品のタイトル、前書き、挿絵など、ひとつのテキストに様々なものが付随しており、それらによってテキストは世界に存在し、書物という形で受け入れられていることが保証されている。ジェラルド・ジュネットは著書『パランプセスト：第二次の文学』(*Palimpsestes*, 1982) と『スイユ：テキストから書物へ』(*Seuils*, 1987) の中でこのように考え、「テキストがそれによって本になり、本として読者に、より一般的には公衆に届けられるもの」¹⁰³の存在を明らかにしている。作家だけでなく編集者や批評家といっ

¹⁰² Cf., Nina Nazarova, *Andrei Makine Deux facettes de son œuvre*.

¹⁰³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.7-8 [collection Point] : « ce par quoi un

た作品に関わる人々は、実務的で戦略的な場を作り出し、最もよく作品が受け入れられ、またより適切に作品が読まれ得るように読者に働きかける。そうした意味では、テキストはそのままの形で呈示されることはなく、読者は程度の差こそあるものの、コントロールされていると言えるだろう。次のジュネットの言葉は、そうしたテキストの外にあるものの重要性を強調するものである。

ただテキストだけが与えられて、如何なる読み方の助けになるようなものがない状態で、もしジョイスの『ユリシーズ』が『ユリシーズ』というタイトルでなければ、我々はその作品をどのように読むであろうか。¹⁰⁴

作者の名前、謝辞、前書きなど、テキストと同じように製本された本の中に置かれているもの、またインタビューや作者の手紙や日記などテキストの周辺にあるものといった、実際のテキストとは一定の距離を保って本の外部で作品に関わっているものは、フランスに限らず文学における風習と制度の実体化したものであり、テキストがどのような文脈で読まれるかを決定するのに一役かっている。そのため、文学システムと亡命作家との関係を探ろうとする際に、それらはより重大な役割を果たすことになるのである。とりわけ作者の氏名や略歴、作品のタイトルや前書きなどは、より直接的に作品が書かれた背景を読者に示し、外国出身の作家の異国性を強調するため、その働きを軽んじるわけにはいかない。

読者の読みを方向付けるものの中で、最も影響が大きく、最も目につきやすいもののひとつは、おそらく作家の名前であろう。作品のタイトルと合わせて、表紙と背表紙に印刷される作家の名前は、そのテキストを誰が書いたのかを保証し、作家の性別、国籍、社会的な立場などを示している¹⁰⁵。フランスにおいても、フランス人の作家たちの中に紛れ込んだ亡命作家の名は、異国的な響きをもち、読者もその本がいわゆる「フランス文学」に属していないと察知し、表紙を見た瞬間から作品に遠い国でのできごとや、フランスでは知られていない他国の真の姿が伺い知れることを予感する。実際、ミラン・クンデラやアンドレイ・マキーヌ、アゴタ・クリストフ、フランソワ・チェン、ダイ・シージェ、エクートル・ビアンショッティ、ヴァシリス・アレクサキス、ナンシー・ヒューストンといった名前は、その音の響きだけで、「フランスの作家」の中には見ることができない記号として機能する。ジッドの作品の登場人物の固有名詞を巡って、ロラン・バルトは次のように言っていた。

その歴史的あるいは地理的な奇抜さが主人公の社会階級を崩し、あるいは非日常化するメナルクやラファディオは、我々の時代、我々の国でそういった人物にまったく出会うことはないだろうと予告し、またおそらく皮肉をこめて、そういった登場人物のモラルや行動の奇妙さを正当化している。つまり彼らは次のように言っているように思えるのだ。「慌て

texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. »

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.8 : « réduits à son seul texte et sans le secours d'aucun mode d'emploi, comment lirions-nous l'*Ulysse* de Joyce s'il ne s'intitulait pas *Ulysse*? »

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.44.

ることではない。我々の中にメナルクやラフカディオを見ることはないだろうから。しかし、それはおそらく残念なことである。」¹⁰⁶

ジッドの作品に限らず、固有名詞が作り出す異国性というものは、一方にフランスの社会があり、もう一方に外部の世界があるという構造を描き出す。亡命作家たちの名前も、フランスの読者を日常から逸脱させ、彼らが書くものはフランスで目にするものとは異なるものを見せてくれるのではないかという期待を抱かせ、作者の考え方やフランス語の使用に突飛なところがあっても、それが正当化されるのである。

その異国を思わせる名前は、フランスが踏襲している本の形態のひとつ、すなわち編集者が付ける作家の紹介文によってさらに際立つこととなる。裏表紙や扉のページの間に挟まれる形で設けられるこの作者紹介のスペースは、作者の過去に出した作品や受賞歴、代表作、作者の略歴などが印刷され、編集者にとって戦略的かつ商業的な場となる。異国趣味が内包している読者を惹きつける力を、ナンシー・ヒューストンは次のように証言した。

私がとてもフランス的であると考えている作品は、カナダで人々の関心を惹くことになりました。そして反対に、カウボーイやインディアンを題材にして書いた小説は、フランスの方が成功をおさめたのです。つまり言いたいのは、異国趣味の力を決して過小評価してはならないということです。¹⁰⁷

異質なものが読者の関心を刺激し、作品を手にとらせるように働きかけることが見込めるだけに、作者が外国出身である場合はその強みを前面に押し出すかのように作者の出身国が明記され、その結果として亡命作家とフランスの文学の間に隔たりを作ることになる。

作者の略歴を読者に明かすことで、元来フランス文学への同化を促している出版社自体が、今度は読者に向けて作者が外国生まれであることを知らしめる。アンドレイ・マキーヌを例にとってみれば、メルキュール・ド・フランス社が出版した『フランスの遺言書』には、次のような紹介文を確認することができる。

アンドレイ・マキーヌ。ロシアに生まれ、8年前からフランスに住んでいる。既に三冊の小説を出版しており、最近のものでは1994年に発行された『アムール川の時』が挙げられる。¹⁰⁸

¹⁰⁶ Roland Barthes, « Notes sur André Gide et son « Journal » », 1942, *Œuvres complètes*, Tome I, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.44 : « Ménalque, Lafcadio, dont l'excentricité historique ou géographique déclassé ou dépayse le héros, prévient qu'on le rencontrera point dans notre temps ou notre lieu, et justifie - peut-être ironiquement - l'étrangeté de sa morale ou de ses actes. Ils semblent dire : « Soyez tranquilles, vous ne trouverez point de Ménalque ni de Lafcadio parmi nous ; mais c'est peut-être dommage ». »

¹⁰⁷ Nancy Huston, *Nord Perdu* suivi de *Douze France*, Arles, Actes Sud, 1999, p.51-52 [collection Babel, 2004] : « les livres que je considérais comme très français ont suscité de l'intérêt au Canada et, inversement, mon roman sur les cow-boys et les Indiens a mieux marché en France : comme quoi il ne faut jamais sous-estimer le pouvoir de l'exotisme. »

¹⁰⁸ « Andreï Makine, né en Russie, vit en France depuis huit ans. Il est l'auteur de trois romans, dont le plus récent *Au temps du fleuve Amour*, parut en 1994.

2001年の『ある人生の音楽』からは、マキーヌの作品はスイユ社から出版されることになるが、出版社が変わっても、彼の紹介文に大きな変化は見られない。スイユ社が刊行した『人類愛』(*L'Amour humain*, 2006)では、マキーヌは次のように紹介されている。

シベリアに生まれたアンドレイ・マキーヌは9冊の本を出版しており、その中には『フランスの遺言書』(1995年にゴンクール賞とメディシス賞を受賞)や『ある人生の音楽』(2001年にRTL-Lire 文学大賞を受賞)、『待っていた女』といった作品がある。¹⁰⁹

マキーヌの作品をポケット版で多数再版しているのはガリマール社であるが、ここでも出版社が示す作者の情報に大きな違いはなく、むしろガリマール社の場合は、よりマキーヌが外国出身であることを強調しているようにも見える。その『たった一つの父の宝物：あるロシア父娘の物語』のポケット版の著者紹介は次のようなものであった。

アンドレイ・マキーヌは1957年にノヴゴロドで生まれ、モスクワ大学で文学博士の称号を取得し、ノヴゴロドの教育機関で教鞭をとり、フランスでロシア語を教えに渡航する前は、「海外の現代文学」誌に協力していたこともある。¹¹⁰

こうした作者紹介の文面は、外国出身の作家がフランス語で執筆していたとしても、フランス文学の枠組みから外に押し出す要素として機能する。手にしている小説の作家が生まれながらにフランス人ではないことを知らされることで、読者は多少なりとも作品の読みを方向付けられてしまっているのであり、作品を読むにあたって作者が生きてきた環境を考慮に入れずにはいられなくなる。つまりマキーヌは、一方でフランス文学の内部で「フランスの」作家として扱われているが、同時に同じ文学システムによって外国性を保証されてもいるのであり、フランス文学が亡命作家に向ける二つの相反する働きかけを見ることが出来る。この状況はマキーヌだけに限られたものではなく、外国出身のあらゆる作家にも当て嵌まる。スイユ社が読者に向けて書いたアゴタ・クリストフの紹介は、次のようなものである。

アゴタ・クリストフ。ハンガリー生まれで、今日、スイスに住む。「双子の三部作」(『悪童日記』『二人の証拠』、『第三の嘘』)は約20カ国で翻訳されている。『第三の嘘』は、1992年にリーブル・アンテール賞を受賞。¹¹¹

¹⁰⁹ « Andreï Makine, né en Sibérie, a publié neuf romans, parmi lesquels *Le Testament français* (prix Goncourt et prix Médicis 1995), *La Musique d'une vie* (Grand Prix RTL-Lire 2001) et *La Femme qui attendait*. »

¹¹⁰ « Andreï Makine est né à Novgorod en 1957. Docteur ès lettres de l'université de Moscou, il a été professeur à l'Institut pédagogique de Novgorod et a collaboré à la revue *Littérature moderne* à l'étranger avant de venir enseigner le russe en France. »

¹¹¹ « Agota Kristof, née en Hongrie, vit aujourd'hui en Suisse. Sa « trilogie des jumeaux » (*Le Grand cahier*, *La Preuve* et *Le Troisième mensonge*) a été traduite dans une vingtaine de pays. *Le Troisième mensonge* a reçu le prix du Livre Inter 1992. »

自身の経歴を明かしたがないミラン・クンデラの場合でさえも、ガリマール社が刊行する彼の作品には、「ミラン・クンデラはチェコスロヴァキアに生まれ、1975年にフランスに移り住んだ」¹¹²という短いものではあるが、彼の出生地を明示している一文を読むことができる。

こうして本名で作品を出し、自らの経歴を読者の前に開示することを認めている亡命作家の環境は、国民文学を形成する構造自体がフランス文学の捕獲からの逃走経路を用意しているというパラドクサルな状況の上に成り立っているのである。

また慣習的な本の体裁が作者とフランス文学の結びつきを解きほぐす別の要因として、作品のタイトルを挙げることもできる。今日のフランスの一般的な本の装丁で、表紙と背表紙、そして扉に印刷されているタイトルは、読者が何よりも先に目する作品の判断基準のひとつであり、そのタイトルが向けられている相手は、ジェラルド・ジュネットが指摘するように、不特定多数の一般の人々である。

タイトルはより多くの人々に向けられているのであり、なんらかの経路でタイトルを知った人々は、それを別の人に伝え、そうしてそのタイトルが流通していくことに一役買うことになるのである。というのも、テキストが読書の対象物であるとするれば、タイトルは、作者の名前と同様、流通の対象物、もしこういった方がよければ会話の主題なのである。¹¹³

このため、作品のタイトルはテキスト自体よりも作品のイメージを決定し、広く流布する可能性を含んでいる。その上、作品のタイトルの発案者は必ずしもその作品の作者であるとは限らず、編集者が思いついたもの、もしくは編集者が相談を受けて勧めたものも少なくない。「タイトルの責任は、常に作家と出版社が共有していることをあえて付け加えておきたい。実際、もちろん絶対的な強権を発動させる場合は除くが、厳密な権利では、少なくとも作家と出版社の両者によってサインがなされた契約書には、(テキストではなく!) タイトルが記載されている」¹¹⁴とジュネットは書いている。

作者と出版社、出版上の慣例、そして大衆、これらによる合力で作られる文学システムが、タイトルという本編に先行するものを通じて、テキスト自体のイメージを決定する。留意しておかなければならないのは、亡命作家が書いた作品では、作者の名前と同様

¹¹² « Milan Kundera est né en Tchécoslovaquie. En 1975, il s'installe en France. »

クンデラがチェコスロヴァキア出身であることを伝えるこの短い紹介文は、普及版であれポケット版であれ、ガリマール社によって出版されたクンデラのすべての作品に書かれていた。しかしながら、時間が経つにつれ、そして版を重ねるにつれ、クンデラのこうした紹介は書かれなくなっていき、近年書かれた作品や、近年再発行された作品には、もはや、こうした作者紹介を読むことができない。これはクンデラのフランス文学やチェコスロヴァキアへの所属に対する意思表示のように取ることもできるだろう。この点については、次章で述べる。

¹¹³ Gérard Genette, *Seuils*, p.79 [collection Point] : « Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation - ou, si l'on préfère, un sujet de conversation. »

¹¹⁴ *Ibid.*, p.78 : « J'ajouterais volontiers que la responsabilité du titre est toujours partagée entre l'auteur et l'éditeur, En fait, bien sûr, sauf coup de force absolu ; en droit strict, parce qu'aujourd'hui au moins le contrat conjointement signé par ces deux parties mentionne le titre (et non le texte !) »

に、そのタイトルが異国のイメージを想起させ、とりわけ作者の母国のことを仄めかしている場合が少なくないという点である。

アンドレイ・マキーヌの作品で言えば、『人間愛』(*L'Amour humain*, 2006) や『見知らぬ男の人生』(*La Vie d'un homme inconnu*, 2009) といった、より普遍的で抽象的なタイトルを近年は好んでいる傾向が見られるものの、彼の処女作は『たった一つの父の宝物: あるロシア父娘の物語』(*La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, 1990) であり、同様に『アムール川の時』(*Au Temps du fleuve Amour*, 1994)、あるいは『東へのレクイエム』(*Requiem pour l'Est*, 2000) というタイトルを選んでいった。実際、マキーヌをはじめ、外国出身の作家たちが、自らの出自を巧みに使ったタイトルを付けている例を目にすることは、稀ではない。ギリシア出身でフランスに住む作家のヴァシリス・アレクサキスが著した作品は、『パリ-アテネ』(*Paris-Athènes*, 1997) であり、彼は『フランスの遺言書』と同年、『母語』(*La Langue maternelle*, 1995) —このタイトルもアレクサキスの他の作品『外国の言葉』(*Les Mots étrangers*, 2002) などと同様に、既に暗示的なタイトルである—でメディシス賞を受賞している。フランソワ・チェンの作品のタイトル『ティエンイの物語』(*Le Dit de Tianyi*, 1998) やカナダ出身のナンシー・ヒューストンの『失われた北方』(*Nord perdu*, 1999) も彼らの祖国を彷彿とさせ、同様の効果を与えている。作者名がダイ・シージェであり、作品のタイトルが『バルザックと中国の小さなお針子』(*Balzac et la petite tailleur chinoise*, 2000) であれば、それを目にした人々は中国を舞台にした物語を期待するに違いない。事実、一般的にタイトルは作品の内容を示しているものと見なされている。近代タイトル学の専門家であるシャルル・グリヴェルとレオ・ホエックが指摘したタイトルの機能とは、作品を特定し、その内容を示し、作品に価値を与えるものであるとジュネットは要約している。つまりテキストを示し、内容を包括的に伝え、狙った読者を惹きつけるあるテキストの最初に書かれた記号の集まり、それがタイトルなのである¹¹⁵。そうであるなら、タイトルに組み込まれた国名や特定の国をイメージさせる語は、作者が祖国の物語を語っていることを予め保証しているように思わせる、と言っている¹¹⁶。亡命作家の作品のタイトルは、作者がそこに描かれている国の真実を知っており、実際の体験に基づいて物語を創作していることを仄めかす。その時、フランス語で執筆する外国出身の作家は、フランス文学の中にありながらも外国人として振る舞うことがごく自然なものとして認められ、またそう望まれるのである。

作家が記したテキストが書籍という物質的なものの形になるとき、作者の名前や作者の紹介、そしてタイトルといったものが書き添えられるという慣習は広く流通しており、フランスもまたその例外ではない。こうしたテキスト自体の外にあるもの、あるいはテキストに先立って読者を誘導するものが、フランス文学に属していながらフランス文学の捕獲から逃れることができるという、亡命作家特有のパラドクスを可能にしている。外国から

¹¹⁵ Cf. *Ibid.*, p.80.

ジェラルド・ジュネットはここで、さらにタイトルの機能を詳細に補足し、修正を加えて厳密に定義しているが、ここではジュネットがまとめたタイトルの機能の概要を紹介するにとどめておく。

¹¹⁶ クンデラの作品にはチェコスロヴァキアや東ヨーロッパの国を思わせるタイトルが見られない。これはクンデラが東側からの作家と見なされることを避けたがっていたことを考慮すれば、マキーヌとは反対のやり方でクンデラがタイトルを戦略的に使っているとも考えることができるだろう。

やってきた作家の中には、自らの出自を隠さず、むしろその出自を語ることで作品を産み出すものたちがいるが、その外国性を示す記号がテキストの表紙に出版社によって記されていることが重要なのである。もちろんそこに商業的な思惑があることは否めないが、フランス文学というひとつのシステムの中で、亡命作家は一方でフランスの作家としての仕事を務めることになるが、もう一方で作品が読まれる前からフランスの作家たちの外にすることが運命づけられているということも、亡命作家を考察する上では考慮しなければならない。

フランスの作家であり、同時に外国の作家であること。それがフランス語で執筆し、フランスの出版社を通して作品を世に送り出している亡命作家の置かれている立場である。フランス文学がもつ文学システムは、彼らを内に組み込み、彼らの作品はフランス文学の作品として批判や評価の対象となる。そしてそれは、彼らがフランスの文学資産の増加に貢献し、言うなれば、あたかも他の国民文学との競争関係の中で戦うフランスの闘士であるかのように、フランス文学がもつ国際的な影響力や外国人に対する文化面での寛容さを証明するという一面ももっている。だが、亡命作家を外国の作家にしておくのも、そのフランスの文学システムや慣習に他ならなかった。本という物質として作品が流通する時、亡命作家の異国性を強調しているあらゆる記号が、彼らのイメージを作るように働く。つまり、フランス文学は、亡命作家に対して同化と拒否とを同時に行っているのであり、この逃れられぬ関係の中で、フランス文学の亡命作家たちは作品を紡いでいるのである。こうした同化と異化のせめぎ合いの中で執筆を続ける彼らは、時に他には見られぬほど鮮やかに国と文学の繋がりを描きだす。次章ではその点に焦点を当て、ミラン・クンデラが作品を出版するにあたって選んだ戦略的な試みに着目していく。

第3章

ミラン・クンデラの『無知』をどう読むか

2003年、ミラン・クンデラの最後の小説になると思われた作品が、フランスでついに刊行された¹¹⁷。亡命者の帰還を主題に創作した『無知』(*L'Ignorance*)である。この作品は長年フランスに住み、チェコに戻る権利が与えられてもあえて祖国に戻らなかったクンデラがフランス語で執筆した三作目の作品であり、そこには亡命者と祖国の関係や、亡命先での亡命者の思いが綴られている。祖国喪失者の内奥が読み取れるこの小説は、様々な分析が可能な作品だが、ここでは『無知』が国民文学を形成するシステムに対抗するひとつのモデルを示している点を取りわけ強調しておきたい。

注目しておきたいのは、『無知』の原書となるフランス語版が出版されるよりも前に、その翻訳があらゆる国で出版されたという点である。この小説の特殊な出版順序は、クンデラのフランスや祖国に対するスタンスや小説への考え方を暗に示しているように思われるが、いくつかの簡単な言及を除けば、今日までこの問題についての考察はなされてこなかった。確かに、なぜクンデラがフランスでの出版を拒んでいたのかを知る手がかりは、ほとんどない。その一因は、クンデラが自らの作品について何も語らないという姿勢を貫いていることにもあるだろう。とはいえ、『無知』がスペインで最初に出版された年からフランス語版の出版までに流れた三年という年月は、亡命作家の所属の問題を扱う上で、分析すべき大きな問題であることは間違いない。事実、『無知』は二つのレベルで所属についての問題を提起している。

第一に、クンデラはこの小説でまさに祖国を離れた人々が何に、また何処に属しているのかを示している。『無知』は、亡命先から祖国に戻った人々を主人公にした作品であるが、故郷を懐かしむ思いや望郷の念に溢れた作品ではなく、むしろ祖国への感慨は浅く、生まれ故郷に戻ることで改めて祖国を喪失してしまう人々の姿を描いた小説であり、クンデラはこの作品で個人の所属意識とは何かを問いかけている。

第二に、クンデラはこの作品を通じて、文学作品があるひとつの国民文学に属するの可否かという問題を提起している。クンデラは、『無知』で亡命者の祖国喪失について語っているだけでなく、かなり長い期間、彼の第二の祖国とも言えるフランスでこの作品を出版しなかった。亡命の日々を送った後に生まれ育った国への「大いなる帰還」を果たすことは不可能である、クンデラはそう小説内で描いている。しかし、フランス語版を出版するよりも前にいくつかの翻訳を流通させることで、クンデラはあたかもフランス文学にも属していないことを表明しているかのようである。言い換えてみれば、フランス語版に先駆けての翻訳出版によって、クンデラは亡命作家の立場から、ひとつの国民文学としてのフランス文学の枠組みを壊しているのである。

その意味で、クンデラは文学作品と小説家がある特定の国に同化されてしまうことに異を唱えていると言えよう。外国出身の作家が書いた作品を国有化できる強い力を持つフラ

¹¹⁷ 実際は、2014年にクンデラは『何も意味しないものの祝宴』(*La Fête de l'insignifiance*)を上梓している。しかし、ここでは『無知』のあとに『カーテン』(*Le Rideau*, 2005)と『出会い』(*Une Rencontre*, 2009)という文学的エッセーを書いた後にプレイヤード版の作品集が編まれたことを考慮して、『無知』をクンデラの作品群のひとつの区切りと見なしておきたい。

ンス文学を内側から揺さぶることで、クンデラは国民文学とは何かを問い、作家の所属に疑問を投げかけているのである。

■『無知』が示す所属への抵抗

亡命後にクンデラが執筆した作品の中でも『無知』がとりわけ重要であるのは、生まれ故郷への帰還が一より正確に言えば帰還が不可能であることが一、ホメーロスの『オデュッセイア』のパロディの形を取りつつ語られているところにある。『無知』よりも前に、クンデラは『不滅』(*L'Immortalité*, 1990)、『緩やかさ』(*La Lenteur*, 1995)、『ほんとうの私』(*L'Identité*, 1997)といった作品を手がけているが、いくつかの場面が外国で展開するものの、いずれも物語の舞台はフランスであった。つまり、1985年に完成した『存在の耐えられない軽さ』(*L'Insoutenable légèreté de l'être*)以降、チェコを舞台にした作品を書いていなかったクンデラだが、2000年に書き上げた『無知』で、再びチェコに舞台を戻したのである。

『無知』の二人の主人公ヨゼフとイレナは共に亡命者であり、それぞれ祖国のチェコを長い間離れて外国で生活を送った後、帰国を果たした。彼らは自ら望んで祖国に戻ったわけではない。亡命とは悲劇であり、戻ることができるのに祖国に戻らないのは異常であると考える妻や友人や愛人といった周りの人々から半ば押し出される形で、彼らは帰国することになったのである。ヨゼフはプラハに着くやいなや、かつてのチェコ語とはまったく異なる言葉を話す人々に囲まれて困惑している。しかも兄弟と再会しても生まれ故郷にいる安心を見出すどころか、あたかも彼がそこに存在していないかのように自分の不在を身に染みて感じるのであった。ときおりプラハに留まろうかという考えがよぎるものの、ヨゼフは最終的にその街を後にして、亡くなった妻と結婚生活を送ったデンマークに向かうところで小説は終わっている。もう一人の主人公のイレナにしても、かつての友人たちに囲まれても苛立つばかりで、まるで自分が捨てられているかのように感じている。友人たちはイレナが提案することも受け入れず、彼女がパリで過ごした日々にも関心を持たない。イレナの方でも、もはや友人たちが語る思い出話を忘れてしまっていて、打ち解けた話もできない。その上、パリからプラハに一緒についてきた彼女の愛人であるグスターヴも、プラハではひどくはしゃいで滑稽な男に見えてしまい、次第にイレナの気持ちも離れていく。こうして祖国に戻ったことで、プラハでの過去の生活もパリでの生活も、イレナにとって哀しいものになってしまう。祖国に戻ることは、もはや自己の所属を取り戻すことにはならず、むしろ溝を深めるばかりであり、イレナはこう自問している。

風景を変え、変形させ、消してしまう目に見えない巨大な簞は数千年も前から機能していたけれど、かつてその動きはゆっくりとした、ほとんど知覚することができないほどのものだった。それがあまりに速くなってしまったので、わたしはこう自問する。「現代において『オデュッセイア』は考えうるだろうか」と。帰還の叙事詩は、まだ私たちの時代のものなのだろうか。もしオリーブの老木がすでになぎ倒され、自分の周りに何一つ見覚えのあるものがなかったなら、朝、イタケーの海岸で目を覚ましたオデュッセウスは、恍惚の

亡命者の彼らにとって、プラハは彼らが居るべき場所では、もはやなかった。このプラハの街でヨゼフとイレナが出会う。偶然にもパリの空港でイレナはヨゼフを見かけ、以前、ヨゼフに会ったことがあると思っている彼女は彼に話しかけた。それがきっかけになり、二人は連絡を取り合い、プラハで再会して、性的な関係をもつまでに仲は進展するのだが、ヨゼフとの出会もイレナが味わったプラハでの喪失感を埋めることはない。それどころか、イレナはヨゼフが自分の名前も覚えていないことに気づき、その寄る辺なさはより切ないものになるのである。

このように、『無知』は祖国喪失や記憶と忘却、そして亡命者の居場所といった主題を巡る哀しい喜劇に仕上がっている。クンデラはこの作品で苦いユーモアを込めて亡命者の運命を語っており、本作品の書き出しである「ここでまだ何をしているの」¹¹⁹とイレナに向けられた台詞は、おそらくクンデラも含めて、あらゆる亡命者に向けられ得る質問と捉えることができるだろう。そしてこの質問に対して、クンデラは作中の人物の口を借りて答えを出している。「僕は君の街との関係が築けて嬉しいよ」と言うグスターヴに向かって、イレナは次のように反論しているのである。「私の街ですって。プラハはもう私の街ではないのよ。」ここで「では、君の街はどこなんだい」と読者を代表して質問するかのようグスターヴは聞き直すが、それに対してイレナはきっぱりとこう答える。「パリよ。あなたと会って、あなたと生活しているのは、パリなのよ。」ヨゼフの方もイレナと同様に、プラハで再会した古い友人のNとその妻との会話の中で、ヨゼフの国はもはやデンマークであると主張する。

「じゃあ、今夜、来いよ。一緒に夕食を食べようじゃないか。」Nは熱心に彼を誘った。

「今夜は、僕はもう自分のところにいるよ。」

「君が自分のところというのは、つまり...」

「デンマークさ。」

「そんな風におっしゃるのを聞くと、変な感じがしますわ。あなたのところというのは、もうここではないのですか。」Nの妻が尋ねた。

「ええ、むこうです。」¹²⁰

¹¹⁸ Milan Kundera, *L'Ignorance*, 2003, Tome II, p.487 : « Le gigantesque balai invisible qui transforme, défigure, efface des paysages est au travail depuis des millénaires, mais ses mouvements, jadis lents, à peine perceptibles, se sont tellement accélérés que je me demande : *l'Odyssée*, aujourd'hui, serait-elle concevable ? L'épopée du retour appartient-elle encore à notre époque ? Le matin, quand il se réveilla sur la rive d'Ithaque, Ulysse aurait-il pu entendre en extase la musique du Grand Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait rien pu reconnaître autour de lui ? »

¹¹⁹ *Ibid.*, p.461 : « Qu'est-ce que tu fais encore ici ! »

¹²⁰ *Ibid.*, p.539 :

« - Alors, viens ce soir ! On va dîner ensemble, le pria N. chaleureusement.

- Ce soir je serai déjà chez moi.

- Quand tu dis chez moi, tu veux dire...

- Au Danemark.

- C'est si étrange de t'entendre dire cela. Ton chez-toi, donc, ce n'est plus ici ? demanda la femme de

ひとたび祖国を離れると、亡命者たちはそこに再び居場所を見つけることができなくなる。クンデラはそうした状況を躊躇なく描きつつ、亡命者にとっての自分の家は、亡命先の国にあると登場人物に語らせている。このクンデラの所属意識の表明は、多くの外国出身の作家を内包するフランス文学にとって、注目すべき発言であった。実際、『無知』について書かれた記事の中には、クンデラが祖国への帰還を描いていることに関心を示しているものを読むことができる。例えば、ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール誌は「クンデラ、プラハへ帰還」¹²¹と見出しを付けて記事を書いており、マガジン・リテレール誌は「ミラン・クンデラ—亡命の書」¹²²として『無知』を紹介している。ポワン誌の記事には、まさに彼の所属を問うかのように、「亡命者は祖国に帰ることができるのであろうか。ミラン・クンデラは『無知』でその答えを出している」¹²³と書いてある。

クンデラがチェコへの帰還を主題に小説を書いたことだけでなく、フランス語版を出すことなく翻訳を先に出したことにフランスの関心は向けられ、なぜクンデラはこの作品をフランスで出版しなかったのかという推測も行われた。実のところ『無知』の一作品前に書かれた『ほんとうの私』も、いくつかの翻訳が先に出版された後にフランス語版が出版されたという経緯があるが、『ほんとうの私』の時には、この出版順序はたいして話題にならなかった。ところが、『無知』がフランス以外の国で先に出版されたことは、フランスの読者にとって些細なできごとではなかったようである。スペインで『無知』が出版された2000年には、既にリール誌に「クンデラの最新作はスペイン語でしか読めない」¹²⁴という見出しの記事が、作家のフィリップ・ソレルスやフランスでクンデラの作品の編集にあたっている担当者、そしてスペインで『無知』の翻訳と出版を手がけた人々のコメントと共に掲載された。さらに2002年に英語版が出版された際には、「なぜクンデラはフランスに不満顔なのか」¹²⁵という記事がフィガロ誌に載った。

2003年の4月に『無知』がフランスで刊行されると、文芸批評家やジャーナリストたちは、この作品が翻訳よりも後に原書が発売されたことを書き記した。エクスプレス誌は「フランスを愛した頑固者、クンデラ」と題した記事を発表し、「チェコ出身の作家の最新にして痛ましい小説である『無知』が読めるようになるまで、フランス人は三年間の我慢をせねばならぬことになるのであった」と始めている¹²⁶。テレ라마誌は「最初に刊行されたのは、『無知』の原書、つまりフランス語版ではなかったのである」¹²⁷と報じ、ル・モンド

N.

- Non. C'est là-bas. »

ここでチェコの国歌が「Kde domov můj」であり、フランス語に訳すとすれば「Où est ma maison」（我が家はいずこ）となることも指摘しておきたい。つまりヨゼフのここでの返答は、チェコという国家に関わる質問への答えとも取ることができるのである。

¹²¹ *Le Nouvel Observateur*, le 3 avril 2003 : « Kundera retour à Prague »

¹²² *Le Magazine Littéraire*, le 1 avril 2003 : « Milan Kundera : le livre de l'exil »

¹²³ *Le Point*, le 1 avril 2003 : « Un exilé peut-il retourner dans son pays natal ? Milan Kundera répond avec *L'Ignorance*. »

¹²⁴ *Lire*, juin 2000 : « Le dernier Kundera n'est lisible qu'en espagnol. »

¹²⁵ *Le Figaro*, le 8 novembre 2002 : « Pourquoi Kundera boude-t-il la France ? »

¹²⁶ « Kundera L'intransigeant amoureux de la France », *L'Express*, le 3 avril 2003 : « Les Français auront dû patienter trois ans avant de pouvoir lire *L'Ignorance*, dernier et douloureux roman de l'écrivain d'origine tchèque. »

¹²⁷ *Télérama*, le 9 avril 2003 : « ce n'est pas la version originale, et donc français, de *L'Ignorance* qui

紙は「憂鬱のクンデラ」と題して「最初の翻訳がスペインで出版されてから三年が経ち、ついにフランスで『無知』が出版された」¹²⁸と伝えた。さらにフィガロ・リテレール誌では、『無知』の出版に際して「クンデラ、フランス語の魅惑」¹²⁹と題した特集を組み、クンデラのみならず、外国出身の他の作家のフランス語についての記事と併せてクンデラを紹介したのであった。同じように翻訳が先に出版されたにも拘らず、『ほんとうの私』ではさほど問題に取り上げられなかったが、『無知』がフランスの読者が読めるようになる前に他の国で先行して次々に出版されたことに関しては、批評家やメディアの読書欄で多く取り上げられることになったのである¹³⁰。

『無知』は、『緩やかさ』と『ほんとうの私』に続いてクンデラが直接フランス語で執筆した三作目の作品になるが、クンデラがこの小説を初めに向けたのは、フランスの読者ではなく、スペインの読者であった。スペインの書店には、2000年に既に『無知』の翻訳が並べられ、バルセロナの出版社のトゥスケツ社 (Tusquets) から翻訳が出版された後、継いでメキシコ、アルゼンチンで出版され、イタリア語訳の *L'Ingranza* がアデルフィ社 (Adelphi) から2001年に、英語訳の *Ignorance* がフェイバー&フェイバー社 (Faber and Faber) から2002年に出ている。次々と翻訳が出版されたのは、ヨーロッパやアメリカの広く使用されている言語に限られたことではなく、より使用している地域が限定される言語での翻訳も、フランス語に先駆けて行われたようである。『ミラン・クンデラを読む』の作者であるマルチヌ・ボワイエ＝ウエイマンは、その著作の1章を『無知』の出版順序に関する問題に割き、とりわけアイスランドでの出版について強調して書いており¹³¹、また日本語訳が出版されたのも英語版よりも前で、スペインで出版された翌年の2001年の3月のことであった。こうして10カ国以上での翻訳が出版されたのち、クンデラ本人が住んでいるフランスでオリジナル版が出版されるのは2003年のことであった¹³²。

では、なぜ『無知』はフランス語で読むことができなかったのか。その出版事情に関しては、謎が残る。翻訳や映画化などの権利をクンデラ自身がコントロールしたいという作者の思惑や、沈黙を守ることでフランスでの販売効果を狙った編集者の戦略からであろうか。その答えを探るべく、まずはいくつかの仮説を検証することから始めたい。

リール誌に紹介された、スペイン語訳を手がけた編集者のベアトリツ・ド・モウラの仮説によると、80年代にスペインを個人的に旅行したクンデラはスペイン人たちが経験した亡命や移住、そして彼らが抱えているジレンマという主題に既に関心を寄せており、その時からスペインの出版社に内戦によって引き起こされたスペイン人の移住についての本や資料を求めていて、クンデラはスペイン内乱に亡命という主題の着想を得たために、ま

est parue la première.»

¹²⁸ « La mélancolie Kundera », *Le Monde*, le 4 avril 2003 : « *L'Ingranza* paraît enfin en France, trois ans après sa première traduction en Espagne. »

¹²⁹ « Milan Kundera : la fascination du français », *Le Figaro littéraire*, le 3 avril 2003.

¹³⁰ もちろん、『ほんとうの私』と『無知』に関する扱いの違いが出た理由は複数考えられる。例えば『ほんとうの私』の翻訳が原書に先駆けて出版されたのは数ヶ月のことで、『無知』の三年の沈黙とは単純に比較することはできないことは指摘しておきたい。

¹³¹ Cf., Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, p.121.

¹³² 2015年現在まで、『無知』を含めて、クンデラは直接フランス語で執筆した小説のチェコ語版は出版していない。

ずはこの国で亡命者を描いた『無知』を出版することにしたのではないかと考えている¹³³。さらに、クンデラが敬愛している作家のセルバンテスへのオマージュとして、フランスよりもスペインでの出版を優先させたのではないかという仮説をたてることもできる。こうした仮説はある一定の説得力があるものの、スペイン以外の国でクンデラが先に翻訳を出した理由が説明できない。スペインのセルバンテスの例と同じく、クンデラはアイスランドをすばらしい韻文が誕生した地として挙げ、13世紀から14世紀にアイスランドの言葉で書かれたサーガを賞賛していることから¹³⁴、スペインに続いて二番目に翻訳の出版をアイスランドで行ったと考えることは可能だが、それでも他の国での先行出版の理由を探することはできない。さらにクンデラが尊敬する作家や敬意を払う小説が理由で出版する国を決めているとするなら、なぜ繰り返しクンデラ自身が語ってきたラブレーやディドロへのオマージュを込めて、フランスで出版しなかったのかという疑問が残る。

また別の仮説として、2000年に『無知』のスペイン語版が出版された時に記事を書いたイザベル・フィエメイエの考えも、検証が必要であろう。彼女は、クンデラが『無知』よりも前にフランス語で執筆した小説の『緩やかさ』と『ほんとうの私』に対して、フランスでは辛辣な意見が寄せられ、このことがフランスで『無知』を出版しなかったことに関係しているのではないかと推測する¹³⁵。つまり、クンデラはまずスペインやラテンアメリカで、より寛容な評価を期待して発表したということである。この仮説は、よりまことしやかに語られ続けている。確かに、イザベル・フィエメイエが紹介するように、エクスプレス誌には「わざと見せつけようとしていることから、その固さ、貧しさ、詩情の無さがより酷くなっているフランス語」¹³⁶と書かれ、リベラシオン紙においては「単調と言っている貧相な文体によって未完成、潤いがほぼ無いといった印象を受け、全体として面白くない物語を作り出している」¹³⁷とこき下ろされ、カナル・アンシェネ紙は「クンデラはフランスのありふれた作家になってしまったのだろうか」¹³⁸と疑問を投げかけたことは確かなようである。フィガロ・リテレール誌も、辛辣な批判や「チェコ時代の小説にあった諷刺の効いた高揚感、歓喜に満ちた余談や、威勢のよさとはまったく違い、『緩やかさ』や『ほんとうの私』は平凡ぎりぎりの型通りの作品に見えてしまう」と書かれたフランス語圏の作家事典の注のせいで、クンデラが腹を立てているのではないかと考えた¹³⁹。エクスプレス誌もクンデラが不満に思っている原因を、「おそらくクンデラは先の小説『ほんとうの私』が出版された1998年の1月に、極めて攻撃的な批判を受けたことで傷ついているのではないか」¹⁴⁰と推測している。テレrama誌にも「文法のレッスンをしたがる国家主義的な批

¹³³ *Lire*, 2000年6月および *Le Figaro*, 2002年11月8日を参照。

¹³⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005, Tome II, p.964-965.

¹³⁵ *Lire*, juin 2000.

¹³⁶ 以下エクスプレス紙からの引用、リベラシオン紙からの引用、カナル・アンシェネ紙からの引用は、イザベル・フィエメイエが抜粋しているものから引いている。

« un français dont la raideur, la pauvreté et l'absence de poésie sont encore aggravées par la volonté de démonstration. »

¹³⁷ « un style pauvre, quasi atone, qui procure un sentiment d'inachèvement, presque de dessèchement, le tout au service d'une intrigue sans grand intérêt. »

¹³⁸ « Milan Kundera serait-il devenu un banal romancier français ? »

¹³⁹ Cf. *Le Figaro littéraire*, le 8 novembre 2002.

¹⁴⁰ « Kundera L'intransigent amoureux de la France », *L'Express*, le 3 avril 2003 : « peut-être a-t-il

判—こうした批判は時折、クンデラの簡素なフランス語を激しく攻撃した—に傷ついたクンデラは、まず小説を翻訳で出版することを選んだ¹⁴¹と書いてあり、これは先述のマルチヌ・ボワイエ＝ウエイマンの本にも引用されている¹⁴²。ル・モンド紙はクンデラが『無知』をフランスで出版しないのは、そうした批判を恐れてのことだけではなく、そこには裏切られた愛情とフランスに罰を与える意味があるのではないかと指摘しているが¹⁴³、それもクンデラがフランスの読者に背を向けているのは、『ほんとうの私』に向けられた冷淡な反応に原因があるという前提に基づいた分析である。クンデラが『無知』のフランスでの出版を遅らせたのは、かつてフランス語で執筆した作品に向けられた批判で心を痛め、批評に対して敏感になっているからであるという見方は根強い。

しかし、こうした説明には真実味があるものの、矛盾する点がひとつ残っている。それは、クンデラがフランスでの出版よりも翻訳を先に出すという試みは、『無知』で初めてなされたわけではないという点である。1998年の1月にフランスの書店に並べられた『ほんとうの私』の日本語訳が集英社から出版されたのは、1997年の10月のことであった。オリジナル版が出版されるよりも前に、まずイタリアやアイスランドといったヨーロッパの国々や日本で『ほんとうの私』を翻訳させ、その手法が『無知』でも繰り返されたのである。もし『無知』のフランスでの出版を後回しにした理由が、『ほんとうの私』に向けられた厳しい批判にあったのだとすると、辻褄が合わない。クンデラがこうした出版に関する奇妙な戦略を思いついたのは、痛烈な批評を受けるよりも前のことだったのである。

そこで本論では、クンデラがフランス語で執筆した作品をフランスで最初に出版しないことを望んだのは、作品をフランス文学から引き離したかったからではないかという、別の仮説を検討してみたい。フランスに移り住み、作家としての活動を再開していたクンデラがチェコ語ではなく直接フランス語で小説を執筆し始めたのは、チェコ語での創作から新たな段階に移るための手段であり、チェコから自らの作品を切り離し、より大きなコンテキストの中で解釈されうる作品を作り出すためであったのだろう。しかし、フランス語で書くことで「フランスの作家」と見なされるようになったクンデラは、さらに文学作品をあらゆる国民文学に対立させたかったのではないだろうか。

まず『無知』を分析する前に、同じような出版順序を選んだ『ほんとうの私』がどのような経緯で出版されたのかも見る必要がある。もちろん、同じようにフランスでの出版を翻訳の出版よりも後にしたとはいえ、『ほんとうの私』と『無知』を同じレベルで考えるわけにはいかない。しかし、『ほんとうの私』の邦訳版のあとがきに、『無知』の出版順序を考察するための興味深い記述を見ることができるとは取りあげておくべきであろう。翻訳を手がけ、クンデラ本人とも友人であるという西永良成によると、クンデラは1995年に『ほんとうの私』の計画を西永に打ち明けてから、1996年の秋に完成させたということだが、さらに西永は邦訳がフランス語版よりも先に出版されることになった事情を、次の

été blessé par certaines critiques très violentes, lors de la sortie - en janvier 1998 - de son précédent roman, *L'Identité*. »

¹⁴¹ « Partir, revenir », *Télérama*, le 9 avril 2003 : « blessé par une critique nationale donneuse de leçons de grammaire - qui s'est parfois acharnée sur son français dépouillé -, Kundera a choisi de publier d'abord son roman en traduction. »

¹⁴² Martine Boyer-Weinmann, *Lire Milan Kundera*, p. 121.

¹⁴³ Cf., « La mélancolie Kundera », *Le Monde*, le 9 avril 2003.

ように伝えている。

そのほぼ一年後、この小説を完成させつつあったクンデラが伝えてきた要望は、小説のキャリアをこれまでのようにフランスではなく、今度はどこか外国で開始させたいというものだった。集英社側がその希望の正当性を打てば響くといった迅速さで理解され、フランスにさきがけて日本でまず刊行する話がまとまったのは昨年夏だったと思う。その後、クンデラがさらに推敲を重ね、ほぼ決定稿に近いものを送ってきたのはこの春ごろだった。だから、この翻訳も今年の春から夏にかけて、著者から度重なる追加訂正のファックスを受けながらおこなわれ、この時期にようやく刊行の運びになった。¹⁴⁴

厳しい批判に傷つくよりも前に、クンデラは既に原書よりも翻訳を先行して出版することを望んでいたのであり、その理由はフランス以外の国で文学のキャリアを開始させたいからであった。

『無知』の翻訳先行出版も、おそらくこの文脈で理解する必要があるだろう。『無知』のフランス語版は永遠に出版されないのではないかと不安を覚えたフィガロ紙がクンデラに面会を申し出たところ、クンデラ本人から「礼儀正しくも謎めいた返事 (réponse aussi courtoise qu'énigmatique)」を受け取ったと伝えている。

お問い合わせ、ありがとうございます。私の新作は確かにいくつもの国で出版されています。しかし、まだいたるところにあるわけではありません。私はゆっくりなのです。もちろん私の作品をフランス語で読む機会は訪れるはずですが。心より。ミラン・クンデラ¹⁴⁵

『緩やかさ』の日本語訳のあとがきを読んだ後であれば、フィガロ紙に宛てられた返信は、さほど謎めいたものではないように思われる。ひとりの小説家として—「フランスの」小説家としてではなく—、クンデラは、まずフランス以外の国で読まれることを望んだ。クンデラの望みは小説をある特定の国語の中に閉じ込めるのではなく、むしろ「いたるところ」に存在させることであった。つまり、クンデラがフランスでの出版よりも前に『無知』の翻訳を出したのも、国民文学の意識を越えた大きなコンテキストの中で読まれることを望んだところに一因があると考えられることができるだろう。そのためには、何よりもフランスとフランス語から自らを解放する必要があったのである。

クンデラは後に「芸術作品を位置づけることができる二つの基本的なコンテキストがある。自国の歴史（これを小さなコンテキストと呼ぼう）の中か、その芸術の超国家的な歴史（これを大きなコンテキストと呼ぼう）の中かの、どちらかである」¹⁴⁶と述べることになる。さらにクンデラは国語のせいで小説は音楽とは違って小さなコンテキストに入れら

¹⁴⁴ 『ほんとうの私』、東京、集英社、1997年、p.204-205。

¹⁴⁵ *Le Figaro*, le 8 novembre 2002 : « Merci pour votre attention. Mon dernier livre a effectivement paru dans plusieurs pays, mais pas encore partout. Je suis lent ! Vous aurez sûrement l'occasion de me lire en français ! Avec toute ma sincère sympathie. Milan Kundera »

¹⁴⁶ Milan Kundera, *Le Rideau*, Tome II, p.967 : « Il y a deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte*). »

れることになると考えている。

小説は、その言語と結びついているので世界のあらゆる大学では、ほとんど一途に国家的な小さなコンテキストの中で研究されている。ヨーロッパはその文学を歴史的な統一体として考えることができなかつたし、私はそこにこそ取り返しのつかない知的失敗があると繰り返し語り続けるだろう。¹⁴⁷

このようにクンデラは、「世界文学」のコンテキストの重要性を信じて疑わない。クンデラはさらにその信念を進め、バフチンが理解したラブレールやジッドが理解したドストエフスキーといった、本国でよりも外国でより理解された文学作品の例を挙げながら、ひとつの国の言語に反抗する毅然とした態度を示している。

私は、その作品が書かれた言語の知識がなくても、その小説を判断することができると思います。もちろんその通りです。まさにそれが私の言いたいことなのです。¹⁴⁸

ひとつの国の言語に執着することで発生する小さなコンテキストから己の文学作品を引き離すために、クンデラは自身の文学のキャリアを、翻訳の力を借りてフランス以外の国で再び始めようとしたのではないだろうか。クンデラは、ある特定の国への所属—より正確に言えばチェコまたはフランスという特定の国に所属しているというイメージ—から逃れるために、あえて『無知』をフランス以外の国で出版したのではないだろうか。クンデラは作品が「あらゆるところ (partout)」に現れるまで、すなわち、あるひとつの言語への還元が不可能になるまで、ひとつの作品が複数になり、その複数の言語で構成される多声的な小説になるまで待ち続けながら、オリジナル原稿を引き出しにしまい込み、ダニロ・キシユが「部族的所属を見分ける唯一の標」と呼んだ言語から自らを解放したのであった。

『無知』が、翻訳では読むことができたにも拘らず、長年の間フランス語で読むことができなかったという事実が興味深いのは、フランスとチェコの両国に対する所属意識の否定が表れているからである。クンデラがかつて書いてきた小説は、本人の意思とは関係なく、政治的な文脈で解釈されてきた。それを考慮すれば、クンデラは読者が自分の作品に目撃証言を探したり、政治的な発言を見出したりする可能性を、経験上よく理解していたはずである。そうであるなら、クンデラは『無知』が小さなコンテキストで読まれる危険性が極めて高く、『無知』の内容がチェコとの確執とフランスへの定住を宣言する作品のように取られてしまう可能性を、予想していたに違いない。ある特定の言語が小さなコンテキスト内での読書を引き起こすことを知っているクンデラは、フランス語で書くことができるチェコ出身のフランスの小説家として見なされるのではなく、本当の意味で世界文学

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.967 : « un roman, parce qu'il est lié à sa langue, est étudié dans toutes les universités du monde presque exclusivement dans le petit contexte national. L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique et je ne cesserai de répéter que c'est là son irréparable échec intellectuel. »

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.968 : « Est-ce que je veux dire là que pour juger un roman on peut se passer de la connaissance de sa langue originale ? Bien sûr, c'est exactement ce que je veux dire. »

の小説家として読まれるような手段を模索したと考えれば、クンデラが『無知』をフランスで出版しなかった理由も説明がつく。クンデラが恐れたものは、フランス語で書いた作品を否定する冷淡な批評ではなく、フランスという国に受け入れられ、ひとつの国民文学の中に同化されることだったのではないだろうか。

■クンデラのフランスでの立場の変化

小説がひとつの国と結びついた小さなコンテクストで読まれることを拒むクンデラの態度には、彼がフランスに亡命を果たして以来、フランスの作家であるのか、それともチェコの作家であるのかという不安定な立場に絶えず置かれていたことが背景にある。亡命作家としてのクンデラの立場は曖昧なものであり、フランスでの受け入れられ方によって、作品の意味が変わるものであった。

もちろん小説の力を信頼しているクンデラだけに、彼の作品は国家との関係で読み解くのではなく、作品を作品そのものとして読むべきであることは言うまでもない。しかし、社会主義に属する「東側」の国からやってきた作家で、フランス語で書き、しかもビロード革命の後もチェコに戻らなかったクンデラは、実際のところ文学的な関心だけでなく、政治的な関心の的でもあった。とりわけ60年代から70年代のフランスにおいては、クンデラの小説は政治的なものであり、目撃証言としての一面が紹介されていた。例えば、最も初期の作品のひとつ『冗談』(*La Plaisanterie*, 1968)は、主人公の共産党員の学生が恋人への嫉妬から発した冗談が原因で党を追われる話だが、ル・モンド紙に掲載された『冗談』の紹介文は次の様なものであった。

ミラン・クンデラの『冗談』は「スターリン主義」時代のチェコスロヴァキアの日撃小説である。アラゴンによる前書き付き。(ガリマール社、チェコ語からの翻訳、マルセル・エモナン訳、345頁、23フラン。) ¹⁴⁹

また、クンデラは1979年に『笑いと忘却の書』(*Le Livre du rire et de l'oubli*)を出版したことが原因でチェコの市民権を失っているが、それは文学と政治の密接な関係を証明するものでもあり、結果としてクンデラが自分から好んでのことではないにせよ、彼の小説にある政治的な側面が強調されることになってしまった。ドゥルーズとガタリは『カフカ：マイナー文学のために』でマイナー文学の特徴をいくつか挙げ、「マイナー文学の二つ目の特徴は、すべてのことが政治的になることである」¹⁵⁰と書いているが、クンデラの場合も例外ではない。クンデラがフランスに受け入れられたのは、チェコの書き手、つまり「東側」の政治的で文学的な作家として歓迎されたということも、理由のひとつである。

しかし、80年代になるとクンデラの立場に変化が生じる。1980年に社会科学高等研究所の教授に任命されたクンデラは、1975年以来教鞭をとっていたレンヌの大学を離れ、ヨ

¹⁴⁹ *Le Monde des livres*, le 12 octobre 1968 : « MILAN KUNDERA - *La plaisanterie*. Un roman-témoignage sur la Tchécoslovaquie des années « staliennes ». Préface d'Aragon. (Éditions Gallimard, traduit du tchèque par Marcel Aymonin, 345 p., 23 F) »

¹⁵⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p.30 : « Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. »

ヨーロッパ文学について講義を行うためにパリへ向かった。1981年にはフランソワ・ミッテランの大統領当選を機にフランスの市民権が与えられ、以後、クンデラは数々の執筆活動を通じてパリの知識階級の仲間入りを果たすことになる。「如何に知識人クンデラの発言がフランス文学の分野に取り込まれていったかを見るのは、たいへん興味深い」として、『如何にしてクンデラになるか』の著者であるマルタン・リゼックは次のように説明している。

フランスに到着すると、クンデラは様々な新聞や雑誌から依頼を受ける。例えば、ル・モンド紙では、彼の作品について、あるいは彼の祖国の運命に対する意見を題材にしてなされたインタビューが掲載された。1980年からクンデラはデバ誌に寄稿を始める。ガリマール社が出版した、この政治史に関する新しい雑誌は、当時の最も卓越したフランス知識人（フーコーやクリステヴァ、デュビ、マンク、フィンケルクロート）の意見を集めた雑誌で、その主な論題は歴史やメディア時代であった。クンデラが彼自身のヨーロッパの概念を展開させていくことになるのは、デバ誌の記事においてである。¹⁵¹

雑誌や新聞の記事に加えて、80年代のクンデラの作品からもまた、彼の立場を知ることができる。1984年にフランスで出版された『存在の耐えられない軽さ』は、とりわけクンデラを国際的に有名にした代表作に挙げることができるが、同じくマルタン・リゼックが指摘するように、この作品によって「クンデラのエクリチュールはムジールやフロベール、ヘンリー・ジェイムスのエクリチュールと比較されるようになった。要するにヨーロッパ作家としてのクンデラが誕生したのである。」¹⁵²この時期は、クンデラがフランス語で主にヨーロッパ文化についての自らの考えを広く発言していた時期でもある。『小説の技法』(*L'Art du roman*)という題名のもとに、直接フランス語で書いたエッセーを厳選して一冊の本としてまとめたのは1986年のことであり、クンデラは「フランスの」知識人としての仕事をこなし、ヨーロッパ文化を代弁するような立場に位置づけられていた。

90年代に入ると、クンデラは国家や国語という概念から、以前にも増して解放されたがっているように見える。クンデラが『冗談』のフランス語訳が翻訳されたものと言うより、翻訳者によって書き換えられたものであると気づいたのがこの時期であり、フランス語に翻訳された自著のすべてを見直し、訳し直しに時間を費やすことになった。その結果、1968年に刊行された『冗談』の初版のフランス語訳は、フランス語版とはもはや見なされなくなり、1985年に著者のクンデラによって見直しがなされたフランス語版が、フランス語訳の決定版として刊行される運びになったのである。同様に、『生は彼方に』(*La Vie est ailleurs*)が1973年に、『別れのワルツ』(*La Valse aux adieux*)が1976年に、『笑いと

¹⁵¹ Martin Rizek, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.217 : « À son arrivée en France, Kundera est sollicité par divers journaux et magazines comme *Le Monde* où paraissent des entretiens avec lui sur son œuvre ainsi que ses réflexions sur le sort de sa patrie. Dès 1980, il contribue au *Débat*. Cette nouvelle revue d'histoire politique publiée aux éditions Gallimard réunit les voix des plus éminents intellectuels français de l'époque (Foucault, Kristeva, Duby, Minc, Finkielkraut) dont les thèmes majeurs sont l'histoire et l'ère médiatique. C'est dans les articles du *Débat* que Kundera va développer son concept de l'Europe. »

¹⁵² *Ibid.*, p.192 : « l'écriture de Kundera comparée à celles de Musil, Flaubert, Henry James. Bref, un écrivain européen est né. »

忘却の書』が1979年に、そして『存在の耐えられない軽さ』が1984年にフランス語訳が出版されていたが、これらの版は作者によって否定され、1985年から1987年にかけてそれぞれの作品は新たなフランス語訳によって決定版として出版され、その上、これらの版はチェコ語のテキストと同等の価値をもつとクンデラが保証した。その後1990年に出版される『不滅』からは、フランス語訳が最初から決定版として刊行されている。こうしてフランス語で直接エッセーを書き、自身の小説のフランス語訳に積極的に関わりつつ、フランス語にチェコ語と同じ価値を認めることでクンデラは国語という垣根を越える姿勢を見せ始めたのである。

フランス語訳による作品をフランスで発表し、フランス語によって国際的な地位が向上したクンデラは、「東側」の作家としてよりもむしろヨーロッパの作家として見なされ始めることになる。それに加えて、彼は『不滅』から、当時のチェコスロヴァキアのことを語らなくなった。かつてのクンデラの小説が、共産主義体制下のチェコスロヴァキアとそこに生きる人々を描いていたのに対して、『不滅』は同時代のパリを舞台にしており、主人公たちもフランス人に設定されている。この変更は、すぐさまクンデラの作品に対する反応に変化をもたらした。

クンデラの「お家芸」は『不滅』の出版から綻びを見せ始めた。この小説に向けられた「クンデラ、ゴーホーム」といったいくつかの批評が見せた苛立ちを含んだ厳しい反応は、その作品が出た時期をみれば部分的には理解できるものである。(中略) チェコスロヴァキアとの如何なる関係も書かれていないのは、クンデラの小説に描かれていたチェコ状況に慣れ親しんでいた人々の失望を、より激しくするだけであつたに違いない。¹⁵³

その後、クンデラが直接フランス語で書いた小説、すなわち『緩やかさ』と『ほんとうの私』の出版に際しては、その文体の素っ気なさや詩情が感じられないことや、味気ない内容などが手厳しく批判されたのは、先に見た通りである。あたかも、一度チェコスロヴァキアの歴史に関する語りをやめてフランス語で書き始めると、その作品は「上手なフランス語」で書かれていて然るべきであり、フランス文学の作品として判断されるかのようにことは進んだのである。こうしたクンデラの状況は、ポール・ヴァレリーが残した次のような言葉を思い起こさせる。

我々の文学の最も特異な特徴は、おそらく「形式」に固執する批判精神の強烈で永続するこの働きにあるだろう。これは我々の国でルネサンス時代から言われてきたことであり、それぞれの質の違いを制御し、いわゆる「古典」の時代の価値判断を示していたのである。以来、文体の教義はわれらが作家たちの生産力に絶えず見事な圧政を行使してきた。その圧政はしばしば抵抗にあつてきたが、滅びることは決してなかったのである。¹⁵⁴

¹⁵³ *Ibid.*, p.246 : « la "maison Kundera" commence à se fissurer après la publication de *L'Immortalité*. La violente réaction d'humeur de certains critiques à ce roman - "Kundera, go home" - s'explique en partie par le moment de sa parution. [...] L'absence de tout rapport à la Tchécoslovaquie n'a dû qu'exacerber la déception de ceux qui s'étaient habitués au cadre tchèque des romans de Kundera. »

¹⁵⁴ Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p.251

もちろん、一方にクンデラのフランスへの転向を批判する者たちがいれば、もう一方ではそれを歓迎する者たちもいる。フィリップ・ソレルスは、『不滅』を賞賛しつつ、クンデラの新たなイメージを次のように迎え入れた。

ミラン・クンデラはミラン・クンデラであることに満足するつもりは一向になく、彼は素晴らしく、また悪魔的でもある「フランスの」小説に、ミラン・クンデラの名で署名を書き入れたところなのである。¹⁵⁵

『クンデラあるいは欲望の記憶』の著者であるエヴァ・ルグランもまた、クンデラの小説、とりわけ『不滅』の中にヨーロッパ小説の響きを読み取っている。

ヨーロッパの文学と文化の重要な主題に応じて変化するこの変幻自在な彼の仕事は、彼の小説作品全体を、とはいえその中でも特に『不滅』を、ヨーロッパ小説として、さらにはヨーロッパ文化の本質そのものも遊戯的に書き写したものとして、読むことを可能にしている。¹⁵⁶

『緩やかさ』に関しても、クンデラの小説の最もよい理解者のひとりであるギィ・スカルペッタが、この作品でクンデラがフランスの小説家になったと断言している。スカルペッタは『小説の黄金時代』の第2章を『緩やかさ』に充てているが、そこで次のように書いているのである。

『緩やかさ』はクンデラが初めて直接フランス語で書いた小説である。言い換えるなら、これ以後、クンデラは完全に「フランスの作家」になったのだと解釈せねばならない。¹⁵⁷

スカルペッタがクンデラをフランスの作家と見なしたのは、単にクンデラがフランス語で執筆したからだけではなく、『緩やかさ』の構成があまりにフランス的であると感じ取った

[collection Folio] : « le trait le plus particulier de notre littérature est sans doute cette action puissante et permanente de l'esprit critique s'attachant à la *forme*, qui s'est prononcée chez nous depuis la Renaissance, qui a dominé les différences de tempéraments et dicté les jugements de valeur pendant la période dite *classique*. Le dogme du style n'a cessé depuis lors d'exercer une excellente tyrannie, souvent combattue, jamais abolie, sur les productions de nos écrivains. »

¹⁵⁵ Philippe Sollers, « Le diable mène la danse », *Le Nouvel Observateur*, le 11 janvier 1990 : « Milan Kundera n'a aucunement l'intention de se contenter d'être Milan Kundera, et il vient de signer un merveilleux et diabolique roman « français » du nom de Milan Kundera. »

¹⁵⁶ Eva Le Grand, *Kundera ou La mémoire du désir*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.102 : « Ce travail métamorphique de sa variation avec les thèmes marquants de la littérature et de la culture européennes permet de lire l'ensemble de son œuvre romanesque, mais tout particulièrement *L'Immortalité*, comme le roman de l'Europe, voire comme une transcription ludique de l'essence même de sa culture. »

¹⁵⁷ Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p.253 : « *La Lenteur* est le premier roman de Milan Kundera écrit directement en français : il faut concevoir, autrement dit, que Kundera est désormais devenu un « écrivain français » à part entière. »

からであった。スカルペッタがフランス文化を代表すると考えている映画監督のジャン・ルノワールの『ゲームの規則』を挙げて、この作品の特徴は『緩やかさ』とまったく同じであると述べた後、次のように書いている。

しばしばこの映画が「フランス精神」—この精神について、私はクンデラが言語を変えることで、それについて到達した（そしておそらく、それを発明しなおした）と提案したのである—の典型的な例として紹介されていたとしても、それは偶然ではないだろう。つまり、深さと軽さとの、諷刺と寛大さとの、時代に対する明晰な意識と想像力豊かな空想との、同じ逆説的な結合があるのである。¹⁵⁸

そう書いた後で、スカルペッタは「言い換えるなら、クンデラは本当にフランスの作家になったのだ」¹⁵⁹と締めくくっている。おそらくクンデラ自身も、このスカルペッタの考えを目にしていたに違いない。というのも、ラキス・プロギディスの小説『小説の征服』の前書きを書くにあたって、クンデラ自身がスカルペッタの『小説の黄金時代』から引用をしているからであり、彼は自身がフランスの作家になったと見なされていることを認識していたと見ていい。こうして、90年代を通じてクンデラは肯定的であれ否定的であれ、フランス語で、フランスの手法に従って小説を書く「フランスの」作家となったのである。

ところが、90年代にクンデラが置かれていた立場は、興味深いものであると同時に、また複雑なものでもある。この頃、クンデラは同じくチェコを離れフランス語で執筆する詩人のヴェラ・リンハルトヴァーについて書いた「解放者としての亡命」(l'exil libérateur、1994年5月7日発行のル・モンド紙に掲載)を寄稿しており、その中で、後に『無知』の主題ともなる「大いなる帰還」について語っている。またクンデラが執筆言語をフランス語にし、共産主義体制下のチェコを描くのを止めたのもこの時期であった。つまり、かつてはクンデラの作品とフランス文学の作品を画していた「東ヨーロッパ」の政治的、歴史的文脈の中で読まれるという価値が減じ、その代わりにギィ・スカルペッタが指摘するように、新たにフランス的な精神が見られる作品を書くことで、クンデラは「フランス文学」の中に入ることが許されたのである。クンデラが、フランスで出版するよりも前に外国で作品を出し、まずは他の国で文学のキャリアを始めたいと考えた『ほんとうの私』を出版したのは、まさにこの直後のことであった。

このように、クンデラが小説の中で語っている内容と執筆言語によって、彼のフランスでの受け取られ方は変わってきた。クンデラは遙か遠くの国で起きた出来事を目撃者としてのチェコの作家にもなりえれば、またフランスでヨーロッパ文化を分析するフランスの知識人として、フランス文学を代表する作家でもありえた。それ故、『無知』の出版順序は極めて重要に思われるのである。亡命者にとって祖国に戻るということが不可能であることを明

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.270 : « ce n'est pas peut-être pas un hasard si ce film, souvent, est présenté comme un exemple typique de l'« esprit français », - cet esprit dont je suggérais que Kundera, en changeant de langue, a fini par le rejoindre (et sans doute même par le réinventer) : même conjonction, paradoxale, de profondeur et de légèreté, de satire et d'indulgence, de lucidité quant à l'époque et de fantaisie imaginative. »

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.270 : « Autrement dit, il est *vraiment* devenu l'écrivain français. »

かす小説を、フランスの作家と見なされたクンデラはフランス語で執筆し、それを長い間フランスで出版せず、まず他の国々で様々な翻訳版を次々と流通させた。クンデラのこの選択は、チェコかフランスかという二項対立の構造を壊すものであり、この戦略によってクンデラはフランス文学から抜け出すことが可能になったのである。

■『無知』の翻訳によるクンデラの逃走と叛逆

80年代から90年代にかけて、フランスの国民文学のシステムはミラン・クンデラ作品とフランス文学とを結びつける方向に動いていた。実際、クンデラの良き理解者であるフィリップ・ソレルスは『不滅』を「悪魔的なフランス小説 (*le diabolique roman français*)」であると見なし、ギィ・スカルペッタも先に引用したように「クンデラは本当にフランスの作家になった」と断言した。クンデラは普遍的な世界文学の作家としての立場を願っていたことであろうが、本人の思惑とは裏腹に、フランスの文学資本として計上されることになったのである。現代文学の研究者であり、クンデラ作品も分析しているクヴェストスラフ・フヴァーチクは、おそらくそのことを見抜いていた。外国出身の作家がフランス文学に同化されることを示唆しながら、フヴァーチクは次のように書いている。

フランス人にとって、クンデラはチェコ出身のフランスの作家である。それはベケットがアイルランド出身のフランスの作家で、イヨネスコがルーマニア出身のフランスの作家であるのと同様である。パリで1990年に出版された『不滅』は、この考えを確固たるものにした。『不滅』はクンデラ作品の中で最もフランス的な本であり、それは登場人物がフランス人だからというだけでなく、むしろその原因はフランスの痕跡をはっきりと残した考え方や世界の見方にある。¹⁶⁰

2008年に書かれた記事を例に挙げれば、アメリカの諜報機関のあるチェコのエージェントがプラハで逮捕された原因はクンデラの密告があったからだというニュースが報じられた時、ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール誌の論説記者はそれを「クンデラ事件 (*affaire Kundera*)」として取り上げ、そこではクンデラを「チェコ出身のフランスの作家」¹⁶¹と紹介している。

クンデラの名前は、フランス文学史の中に既に欠くことのできない人物として刻まれ、フランス文化における文学資産を豊かにしている。そもそもクンデラがフランスに亡命した頃は、フランス文学の研究施設が世界に向けて開かれるいい時期であったかもしれないと指摘されるように¹⁶²、例えば、クンデラが社会科学高等研究所で行った講義に刺激を受

¹⁶⁰ Kvestoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p.168 : « Pour les Français, Kundera est un écrivain français d'origine tchèque, comme Beckett et un écrivain français d'origine irlandaise et Ionesco un écrivain français d'origine roumaine. *L'Immortalité*, publié à Paris en 1990, confirme cette idée. C'est le livre le plus français de Kundera, et ce non seulement parce que ses personnages sont des Françaises et des Français, mais surtout à cause d'un style de pensée et d'une vision du monde nettement marqués par le France. »

¹⁶¹ Cf., Jean Daniel, « Les exils de Kundera », *Le Nouvel Observateur*, le 30 octobre 2008.

¹⁶² Cf., Jacques Godbout, « La Question préalable », *Pour une littérature-monde*, Paris, Éditions

けたラキス・プロギディスは、1993年に世界文学についての考察を行う文学雑誌「小説のアトリエ (*L'Atelier du roman*)」を刊行し、クンデラ自身もその雑誌に何度か寄稿している。

クンデラが亡命者にとっての我が家はもはや祖国ではなく、居を構えた亡命先の国であると『無知』で表明したのは、こうした時期を経た後であることは強調されるべきであろう。もちろん、作者が自らの経験や個人的な体験を小説の中で必ずしも語っているわけではなく、一概に作者と小説の登場人物や小説の語り手を混同して考えるべきではない。だが、政治的な理由から作品がチェコスロヴァキアで発禁になり、『笑いと忘却の書』が原因でチェコの市民権を剥奪され、フランスでは文学的な目的とは別に東側の証言として作品が読まれてきたクンデラは、自身の意図がどうあれ、作品が政治的な文脈で読まれてしまうことを経験からよく知っている作家であることも忘れてはならない。つまりクンデラは、小説の登場人物が語ることが作者の考えであると安易に解釈されうることを、よく理解していたはずである。そうであるなら、予め『無知』の読者たちが、どのように反応するかをある程度予測をしながら、クンデラは祖国との切断を語ったことになる。

ではクンデラは、自分の国は既にフランスであると表明したのであるだろうか。確かに『無知』に書かれている内容からすれば、クンデラはフランスに自分の居場所を見出したと言えるであろう。しかし状況は単純なものではなかった。『無知』をフランスであえて出版しないことで、クンデラは小説にしか所属していないという立場をとり¹⁶³、自身の作品が「フランス」文学に所属しないようにしたからである。つまり『無知』を通じて読み取れる亡命作家としてのクンデラの立場は、亡命が祖国喪失の悲劇であるというイメージを否定し、なおかつクンデラ自身と彼の作品が、フランス文学に所属しているというイメージも否定するものであった。

このクンデラの態度に、フランス文学が行使する同化作用への抵抗を見て取ることができる。再度、簡潔に確認しておく、フランス文学は絶大な力で即座に外部にある作家を捕えて結びつけ、そのシステムの内側にいる作家たちを組織するものであった。フランス文学を形成する暗黙の法ともいえるフランス語は、作家とフランス文学を結びつけるものとして機能し、フランス語で執筆することは、フランス文学—あるいはフランス語圏の文学という名で区別される特別区が与えられることもあるが—との契約に署名をすることにも等しい。作家のアントワーヌ・ヴォロディヌは、この結合作用を批判している。

最も広まっている間違っただけの考えは、フランス語で書くことが、フランス文化やフランス語圏の文化の中に、自分の場所を強制的に取ることと同義であるという考えである。本質上、

Gallimard, 2007, p.110 : « l'année où Milan Kundera s'est réfugié en France, par exemple, aurait été une belle occasion d'ouvrir l'institution littéraire française sur le monde. »

¹⁶³ もともとクンデラは、自身が小説のみに固執していることを主張し続けてきた。例えば、ヨーロッパ小説に関するエッセーでは、「もし私にとって未来が価値あるものでないとするなら、私は誰に結びつけられているのだろうか。神だろうか。祖国だろうか。人々だろうか。個人だろうか。私の答えは馬鹿げているものであると同時に真摯なものであります。それはセルバンテスの踏みにじられた遺産以外には、結びついているものは何もないということです」と述べている。

Milan Kundera, *L'Art du roman*, 1986, p.651 : « Mais si avenir ne représente pas une valeur à mes yeux, à qui suis-je attaché : à Dieu ? à la patrie ? au peuple ? à l'individu ? Ma réponse est aussi ridicule que sincère :: je ne suis attaché à rien sauf à l'héritage décrié de Cervantès. »

作家の言葉は文化的な遺産を負っており、数世紀に渡って同じ言語を彩ってきたあらゆる作家たちの刻印を受けていると、一般の人々は疑問に思うことなく考えている。作家の言語は、博識なあらゆる発話者、この言語を伝える市民権を得たあらゆる人々の跡を継いでいるものと、考えも無しに信じているのである。こうしたことが、しばしば作家に自分は外交代表者の役割を請け負っているかのように思わせ、「言語上の祖国」を標榜するまでに至らせるのである。¹⁶⁴

イザベル・フィエメイエがリール誌に書いた次のような記事を読むと、アントワヌ・ヴォロディヌが批判した考え方が実際に、意識されぬままに広まっていることが確認できるだろう。

先の小説『ほんとうの私』をまずイタリアとアイスランドで出版したのと同様の罪を、クンデラは『無知』でも犯している。フランスの読者は、数ヶ月後でないこの小説を手に入れることができなそうである。¹⁶⁵

ここでイザベル・フィエメイエがフランス語版よりも先にスペイン語の翻訳が出版されることに対して示した反応には、クンデラはこの小説をフランス語で執筆したのだから、まずフランスで出版すべきであった、という考えが前提にある。それ故、『無知』のフランスでの出版を遅らせる行為を「再び罪を犯す (récidiver)」と断じているのであろう。もし、クンデラを世界文学の作家と考えるのであれば、彼がどの国で初めに出版しても、それはごく当然の行為として受け入れられるはずである。そもそもクンデラにとって小説を書いた言語と、どの国で出版するのかということは別の問題であることも考慮に入れるべきであろう。もちろんフランス語によるオリジナル版よりも翻訳がフランス国外で出版された『無知』のケースと同等に扱うことはできないが、クンデラがチェコ語で執筆した作品は、チェコで出版されるよりも前に、フランスの書店に並ぶことが常であった。『別れのワルツ』が最初に出版されたのは1973年のフランスのことであったが、その原書となるチェコ語版が出版されたのは1979年であり、以後、『生は彼方に』から『不滅』に至るまで、フランス語訳が原書のチェコ語版よりも優先的に出版されてきた。フランス語訳がチェコ語のオリジナル版よりも先に出版されたのはチェコスロヴァキアでの出版が禁じられていたからであり（チェコ語版は、カナダの亡命出版社が出版していた）、『無知』のケースと単純に比較できるものではない。しかし、執筆言語と出版される国で使われている言語との間

¹⁶⁴ Antoine Volodine, « Écriture en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, Toulouse, 2002 automne/hiver, p.53 : « L'idée fausse la plus répandue, c'est qu'écrire en français signifie prendre obligatoirement sa place dans la culture française et francophone. On croit, sans réfléchir, que la langue d'un écrivain porte par définition l'héritage culturel et même l'empreinte de tous les écrivains qui ont illustré cette même langue depuis des siècles. On croit, sans réfléchir, que la langue d'un écrivain prend la suite de tous les orateurs savants et de tous les porteurs populaires de cette langue. Cela conduit souvent les écrivains à se sentir investis d'un rôle de représentation diplomatique et même à se réclamer d'une "patrie linguistique". »

¹⁶⁵ *Lire*, juin 2000 : « De la même manière que [Kundera] avait d'abord publié en Italie et en Islande son précédent livre, *L'Identité*, il récidive avec *L'Ignorance*, roman auquel les lecteurs français n'auront accès que dans plusieurs mois. »

に一致がないことは、クンデラにおいては長らく通常の出版順序であったことも、また事実である。

フランス語版よりも先に翻訳を出すことで、クンデラは外国出身の作家のフランス文学への所属を巡る先入観を揺さぶった。アントワヌ・ヴォロディヌは、言語と国家の意識とが簡単に結びつくことが排外主義に繋がる危険性を危惧し、「フランス語圏の詩人や作家が、『私の祖国、フランス語』とか『継なる祖国、フランス語』といったこの種の危険な言い方を聞くことがある」¹⁶⁶と書いているが、フランス語で書いていながら、特定の国の言語としてのフランス語から距離を置き、フランス文学との繋がりを解いたクンデラの行為は、おそらくアントワヌ・ヴォロディヌを安心させることだろう。英語で執筆しているインド出身の作家サルマン・ラシュディの「語源学に則して言えば、『翻訳する』という語はラテン語の『向こう側にもっていく』という言葉からきている」¹⁶⁷という言葉を踏まえて言えば、クンデラは翻訳を通してフランスの向こう側に自らを運んでいったと言えるだろう。

さらにフランスの出版社との契約によってフランス文学との結びつきが生まれることに関しても、クンデラが自作に対する権利を強く主張し、出版社に対して主導権を握っているという点を書き添えておく必要があるだろう。フランスでの『無知』の出版が遅れていることについて、次のような担当の編集者の説明を読むことができる。

フランス語の原稿は、ガリマール社に置かれていて、作者のゴーサインを待っているのである。フランスの編集者テレザ・クルミシは次のように説明している。「我々は静かに状況を受け入れております。というのも、ミラン・クンデラは我々からすれば今世紀の後半の偉大なる作家ですし、(中略) それにそもそもクンデラの近年の作品の使用権と翻訳権を管理しているのは、クンデラ本人と彼の妻のヴェラですから。」¹⁶⁸

クンデラ作品はガリマール社が常に出版を請け負っているものの、作品の使用や翻訳に関する権利をもつクンデラは出版社によって受ける制約から逃れることで、フランス文学の同化作用が及ばない場所に自身を置くことを可能にしている。

さらに、フランス文学の同化から逃走すると同時に、ミラン・クンデラはフランスが行使する文学分野での比類ない主権に対して、叛逆も行っている。その主権は、フランス文学が作家に普遍的な価値を与え、聖別化する力を正当化することを自らに許しているからこそ、クンデラを含む外国出身の作家を捕え、フランス文学に取り込むことが可能であ

¹⁶⁶ Antoine Volodine, *Chaoïd*, p.54 : « j'entends des poètes et des romancier francophones dire des choses dangereuses de ce genre : "Ma patrie, la langue française" ; ou : "Ma patrie d'adoption, la langue française". »

¹⁶⁷ Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, traduit de l'anglais, Paris, C. Bourgois, 1993, p.28 : « étymologiquement, le mot "traduire" vient du latin *traducere*, "mener au-delà". »

¹⁶⁸ *Lire*, 2000年6月号参照。 : « [...] le manuscrit français repose chez Gallimard en attendant le feu vert du maître. "Nous acceptons la situation avec tranquillité, car Milan Kundera est à nos yeux un grand auteur de cette dernière partie du siècle, explique Teresa Cremisi, son éditeur français, [...] c'est d'ailleurs lui qui gère avec sa femme, Vera, les droits d'adoption et de traduction de ses derniers livres." »

った。ところが『無知』は、この普遍化と聖別化の力の方向を逆転させたのである。以前までは、クンデラの文学作品を普遍化し、そこに価値を認めるのはフランスの役割であった。しかし、『無知』はそのプロセスを辿らず、まず翻訳の力を借りて世界各国のあらゆる場所にこの作品を発生させ、フランスを通すことなく世界的な成功をおさめた¹⁶⁹。つまり、フランスの文学システムが価値を付与して普遍的な作品であると認めるよりも前に、『無知』は世界的にその価値が認められていたのである。クンデラは普遍化と聖別化の機能をフランスの外に移し、そうすることで、フランスが文学の世界に及ぼす絶対的な力の神話を崩壊させた。

しかもフランス文学の神話との関係を断ち切る際に、クンデラは別の国と結びついた文学システムを利用したわけではない。もしクンデラの目的がフランス文学から解放されることのみであったなら、スペイン語や英語といったメジャー言語で一冊の翻訳を出版すれば、事足りたはずである。しかしクンデラが選んだ手法は、フランス語のオリジナル版にある権威を四散させるというものであった。クンデラの発言をもう一度思い返してみると、彼は『無知』がフランスで出版されていない理由を、次のように言っていた。「私の新作は確かにいくつもの国で出版されています。しかし、まだいたるところにあるわけではありません。」¹⁷⁰クンデラの目的は、たった一冊の本を同時に、いたるところに存在するまで複数にすることであった。こうした意味で、『無知』は複数形の不定冠詞、あるいは部分冠詞を付けて示さねばならない作品とも言えるだろう。クンデラは『無知』の出版において、複数化した物質としての本を生産し、国家的なモデルを有するフランス文学に叛逆した。

『無知』はひとつの作品にすぎないが、このひとつの作品は、同時に様々な言語に翻訳された複数のテキストから成る作品群でもあるのである。『無知』のフランス語版が出版された時、言い換えればフランス文学という巨大で強力なシステムの中に姿を現した時、この作品は既に複数の作品になっており、フランス語版はいくつかの『無知』の内の一冊でしかなくなっていた。

クンデラがとった戦略は、囲碁の戦略に例えることができる。世界文学という盤上で、クンデラは碁石のように『無知』の翻訳を点々とあちらこちらと、あらゆる場所に置いていった。その中心に位置するべきはずのオリジナル版が不在のまま、翻訳版が文学の世界で星座を形づくるように配置されていく。国家装置とその外部にあるものを比較するために、チェスと囲碁の例をとって説明したのはジル・ドゥルーズとフェリックス・ガタリだが、彼らによればチェスの駒はコード化されていて、「内部性の環境において、自分の陣地の駒同士の間、また敵陣の駒との間に、一対一の対応関係を取り結ぶもの」であるのに対して、「囲碁の場合は、開かれた空間の中に碁石が配置されることで空間を保持し、どんな場所にも出現しうる可能性を維持することにある」¹⁷¹と対比した上で、囲碁の理論を次

¹⁶⁹ 例えばスペインでは、一般的に小説の翻訳の売れ行きがよくないにも拘らず、クンデラの『無知』のスペイン語訳は最初の月で10万部が売れ、15万部も見込んでいたという証言がある。さらにスペインやメキシコ、アルゼンチンでの『無知』の評判は、すばらしいものであったようである。(リール誌、2000年6月号参照)

¹⁷⁰ *Le Figaro*, le 8 novembre 2002 : « Merci pour votre attention. Mon dernier livre a effectivement paru dans plusieurs pays, mais pas encore partout. »

¹⁷¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p.436-437 : « Dans le go, il s'agit de se distribuer dans un espace ouvert, de tenir l'espace, de garder la possibilité

のように説明する。

碁石の方は外部性だけを、あるいは星雲、星座との外部からの関係だけを有しており、これらの関係に従って、縁取ったり、囲ったり、破ったりといった組み込みと配置の機能を果たす。碁石ただひとつで、共時的に布置全体を無効にすることができるのであり、チェスの駒の場合は、そうはいかないのである（あるいは通事的にしか可能ではない）。¹⁷²

中心となるテキストが存在しないまま、あらゆる場所に出現した『無知』の翻訳は、碁碁の碁石のような役目を果たし、ひとつの国の言語とフランス文学の権威によって支えられた土壌を解体した。次のドゥルーズとガタリの説明は、あたかもフランス文学とクンデラの『無知』との関係を示しているかのようである。

碁石の動きは一点から別の一点へ向かうのではなく、目的も行き先もなく出発点も到達点もない、絶え間ない運動となるのである。（中略）碁碁のノモス対チェスの国家、ノモス対ポリス。チェスが空間をコード化、脱コード化するのに対して碁碁はまったく異なり、空間を領土化し脱領土化するのである。（外部を空間内の領土にすること、この領土を堅固にするために隣接する第二の領土をつくること、敵を脱領土化するために敵の領土を内部から崩すこと、自分の領土を放棄し、他の場所に向かうことで自らを脱領土化すること）。¹⁷³

一方にフランス文学を形作る規則や権威を備えた国家的なシステムがあり—、ギョ・スカルペッタやエヴァ・ルグランがクンデラの諸作品の中にフランス精神を見たのも偶然ではない—もう一方に『無知』、すなわち文学空間を国家的な方法とは別のやりかたで支配する手段をもつ亡命作家の挑戦があるのである。文学空間を規定することで主導権を取るのではなく、『無知』は絶え間ない増殖運動の中で文学空間を占めていった。

だが、ここでもフランス文学と、その外部性の具現化である『無知』の二項対立で見えてはならない。クンデラのこの戦略が実現されるためには、フランス文学の同化し聖別化する機能と、『無知』の外部性との相関的な関係が不可欠であった。実のところ、クンデラが行った翻訳の先行出版が可能であったのは、彼の『無知』以前の作品に対して、フランスの文学システムによる普遍化と聖別化が予め行われていたからに他ならない。クンデラの知名度の高さや諸外国での作品の受け入れは、多かれ少なかれフランスの聖別化に依ると

de surgir en n'importe quel point. »

¹⁷² *Ibid.*, p.436 : « un pion de go n'a qu'un milieu d'extériorité, ou des rapports extrinsèque avec des nébuleuses, des constellations, d'après lesquels il remplit des fonctions d'insertion ou de situation, comme border, encercler, faire éclater. À lui tout seul, un pion de go peut annihiler synchroniquement toute une constellation, tandis qu'une pièce d'échecs ne le peut pas (ou ne le peut que diachroniquement). »

¹⁷³ *Ibid.*, p.437 : « le mouvement ne va plus d'un point à un autre, mais devient perpétuel, sans but ni destination, sans départ ni arrivée. [...] *Nomos* du go contre État des échecs, *nomos* contre *polis*. C'est que les échecs codent et décodent l'espace, tandis que le go procède tout autrement, le territorialise et le déterritorialise (faire du dehors un territoire dans l'espace, consolider ce territoire par construction d'un second territoire adjacent, déterritorialiser l'ennemi par éclatement interne de son territoire, se déterritorialiser soi-même en renonçant, en allant ailleurs...) »

ころがあり、パリで文学作品としての価値を既に獲得していたからこそ、クンデラの作品はこんなにも早く世界各国で翻訳されることになった。もしもクンデラがパリで認められた作家でなかったとしたら、その翻訳が同時に次々と様々な国で出現し、囲碁の手法のようにあらゆる場所に点在することで世界文学の空間を占めることなどできなかったに違いない。クンデラ自身もそのことに気づいていたはずである。カフカがもしチェコ語で作品を書いていたらと仮定して、クンデラは次のように予想している。

20年間、しかもドイツの最も偉大な作家たちの支持を得ていても、カフカを世界的にうまく認知させるまでに、マックス・ブロートは莫大な労力をみせねばならなかった。たとえプラハの出版社がこのチェコ語で書く仮のカフカの作品の出版に漕ぎつけたとしても、同国人のひとりとして（つまりはチェコ人のひとりとして）、「ほとんど知ることのない」遙か遠く離れた国の言語で書かれたこの突飛なテキストを、世界に知らしめるのに十分な権威を持ち合わせていなかったであろう。そうなのだ。信じていただきたいのだが、カフカがチェコ語で書いていたとしたら、今日、カフカを知るものはひとりもいなかったらう。ひとりも。¹⁷⁴

ここにチェコに対する自虐的な過小評価が垣間見えるとはいえ、クンデラのこうした考えを考慮すれば、チェコ語で執筆していたクンデラにとって、フランス文学の権威は、彼の作品が世界で知られるようになるために必要なものであった。その意味で、フランスでの同化と普遍化、つまりフランス文学の国家的な機能を利用しながら、クンデラは『無知』をもってフランス文学に対抗したのである。フランス文学のまっただなかの中に身を置きながら、同時に、完全にその外部に存在する。クンデラのこうした相互的な関係を考えて、再度、ドゥルーズとガタリの次のような言葉が思い起こされる。

遊牧民が征服した帝国に逆に統合されることは、国家装置による戦争機械の所有化の最も強力な要因のひとつであったことに変わりはない。この危険は不可避であり、遊牧民はその犠牲になった。しかしまた別の危険もある。それは国家が戦争機械を我がものとした時に、国家を脅かす危険である。（すべての国家はこの危険の重みと所有化によって冒す危険を感じてきた。）（中略）国家にとって戦争機械を遊牧民に向けることは、国家に対して戦争機械を向ける遊牧民が冒す危険に劣らぬ危険を冒すことになりうる。¹⁷⁵

¹⁷⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, Tome II, p.966 : « Avant de réussir à imposer Kafka à la conscience mondiale, Max Brod a dû déployer des efforts gigantesques, pendant vingt ans, et avec le soutien des plus grands écrivains allemands ! Même si un éditeur de Prague avait réussi à publier les livres d'un hypothétique Kafka tchèque, aucun de ses compatriotes (c'est-à-dire aucun Tchéque) n'aurait eu l'autorité nécessaire pour faire connaître au monde ces textes extravagants écrits dans la langue d'un pays lointain « *of which we know little* ». Non, croyez-moi, personne ne connaîtrait Kafka aujourd'hui, personne, s'il avait été tchèque. »

¹⁷⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p.521-522 : « Reste que l'intégration des nomades aux empires conquis a été l'un des plus puissants facteurs de l'appropriation de la machine de guerre par l'appareil d'État : l'inévitable danger auquel les nomades ont succombé. Mais il y a aussi l'autre danger, celui qui menace l'État lorsqu'il s'approprie la machine de guerre (tous les États ont senti le poids de ce danger, et les risques que leur faisait courir cette appropriation). [...] »

クンデラの『無知』は、亡命者の内奥を語り、祖国喪失の苦々しさを喜劇に差し替えて示し、個人と場所との結びつきについて考えさせられる作品に仕上がっているが、それだけではなく、フランス文学における内部性と外部性の隣接点に位置する亡命文学のひとつの立場を明らかにしている。亡命文学は常にフランス文学に同化される危険を孕んでいながら、同時にフランス文学を攻撃する力も秘めている。クンデラの『無知』は、フランス文学と亡命文学のそうした相互依存と衝突の入り交じる領土に生まれた、叛逆者なのである。

ミラン・クンデラの『無知』は、その主題が亡命者と祖国への帰還にあったこともあり、クンデラの亡命者としての思いを代弁しているかのような印象を与える作品である。しかしそれは単に主題の選択に留まらず、フランス語で執筆したにも関わらずフランスで優先的に出版しないという選択も含めて、クンデラの思いを探る必要があるだろう。ひとつの国の歴史や文化、そしてひとつの国の言語にすら結びつくことの無い世界文学を希求するクンデラは、文学作品というものが、ひとつの国という枠組みに容易に閉じ込められてしまうものでもあることを良く知っている作家でもあった。そのクンデラが、フランス語でチェコへの帰還を描きつつも、いかなる国の枠内にも収まること無く各地に散らばることを可能にするための試みとして『無知』を位置づけることができるのである。

ミラン・クンデラの『無知』をどう読むか。それは、フランス文学という強力な求心力をもつ国民文学の領域が存在することを浮き彫りにし、亡命作家がフランス文学の中で取ることになる曖昧な立ち位置も知らしめる作品であると同時に、亡命作家の新たな「世界文学」に向けての展望を照らし出すものとして読むことができるのである。

第1部 結論

ひとつの領土やそこに住む人々が共有している言語や文化によって「国民文学」は規定される。その中でも、フランスの文学はその豊かな文化資産と長い歴史によって培われた土台によって、特殊な様相を呈してきた。それはフランスに移り住み、フランス語で書く作家たちを「フランスの」作家とすることであり、一方、作家の方はその恩恵を受けつつも、軋轢の中で執筆活動を行うことになるという相互作用が生じることである。とりわけ祖国の痕跡を残したまま、新たな国で作家活動を開始する亡命作家にとっては、その影響は小さいものではない。

本論の第1部では、こうした「フランス文学」と亡命作家が築く関係を、主にアンドレイ・マキーヌとミラン・クンデラの例を取りながら示してきた¹⁷⁶。芸術家として象牙の塔

Retourner la machine de guerre contre les nomades peut faire courir à l'État un risque aussi grand que celui des nomades dirigeant la machine de guerre contre les États.»

¹⁷⁶ アゴタ・クリストフに関しても触れたが、あえて第1部においては大きく取りあげなかった。それはここではフランスの文学システムと亡命作家の関係に焦点を絞ったため、スイスに移り住んだクリストフに関しては、また別のアプローチが必要となるからである。フランス語で執筆し、フランスの出版社から作品を出すクリストフにも「フランスの」作家とみなされる要因があることは本論で示した通りであるが、スイスという特別な状況は、ベルギーやフランス語圏のカナダと同様に、それらの国自体が結んでいるフランスとの関係を考慮に入れて詳細に見ていく必要があるため、別の研究課題として論を深めるよう次の機会に譲るものとした。本論におけるアゴタ・クリストフの分析は、「フランス語の使用」

に籠り文学以外のものとの関係を断ち、文学の独立を宣言したとしても、それは容易に成し遂げられることではない。ましてや国境を越え、言語を変えた作家であれば、なおさら「国」という重みが彼らにのしかかる。彼らはフランスの文化や文学を支えるものと見なされ、巨大なシステムの中での活動を余儀なくされる。しかしながらそこに働く力は、フランスへと引き込む力ではなかった。外国出身の作家であることが強調される彼らは、フランス文学の幅広さを証明するものであり、また同じ理由により、いわゆる「フランスの」文学の外にいるものでもある。消すことのできない出自や、彼らが生み出す物語の源泉となっている祖国での経験は、亡命作家にフランス文学という枠組みの内部から外に向かっていくことを許す。フランスで大きな文学賞を受賞した後にアンドレイ・マキーヌが見せた所属の問題は、その現象を浮き彫りにするのであり、また亡命作家が置かれている曖昧な立場と、その立場ゆえに作り出すことができた小説の重要性を知らせるものとなっている。またクンデラにおいては、作家本人の国への所属以上に、文学作品がひとつの国民文学に属してしまうことへの危惧と、それへの抵抗を『無知』に見ることができた。フランスという巨大な力を有する大国と協力し、同時にそれに反発し、クンデラはフランスの作家であるところから抜け出そうとしていたのであった。

国民文学の概念を揺るがし、現代における文学の広がりを感じさせる彼らの動向は、フランスという他者を飲み込む強力なエネルギーがなければ生まれることが無かった。また彼らに移り住んだ先に安住の地を見出し、フランスの作家としてその榮譽に浴しているだけでは、そうしたフランスの現状を照らすこともなかったであろう。このフランス文学に対して内に向かう力と外に向かう力が集中しているところに、亡命作家の意義を見ることができるのである。フランス文学の内部／外部にある文学。この関係性こそ亡命文学とは何かを探るひとつの羅針盤となるだろう。

第2部 亡命作家の言語

亡命作家が綴るフランス語、そこには他者の言語で書く思惑や、新たな表現を切り開く企て、ひとつの言語に囚われることへの抗い、自己の探索、フランス文学という国民文学への挑戦など様々な痕跡が刻まれている。彼らはフランスと生まれ故郷の境界上で揺れ動き、その不安定な心の機微が操る言語に表れてくるのである。「亡命の経験とは、それが強制されたものであれ、自発的なものであれ、常に作家を言語の境界に置く。」¹⁷⁷アメリカ文学の研究者エステル・エボワイアン＝ド・ヴリーはこのように語ったが、言語の境界に立った作家たちの言葉から知れることは何か。それは彼らがどのように言語を捉え、その言語の奥底に何を求め、何を託しているかということではないだろうか。

無論、亡命を果たした作家の中にも母語で書き続ける作家は数多くいる。そうした作家も異国の言語に囲まれて過ごす中で、そのエクリチュールが変化することはあるであろう。しかし、あえてフランス語の執筆に乗り出した亡命作家たちは、ある時は新たな言語の可能性を見出し、ある時は母語で語れないことを語り、またある時は母語で語る術をもたない苦しみと哀しみの中で言葉を紡ぎながら、己の言語を鍛錬し、表現する言語そのものに意識を巡らす。

本論の第1部では、同化を行うフランス文学と亡命文学の相互補完的な関係から亡命文学を探ったが、そこでも言語が同化作用を発動する要因のひとつとなっているだけに、その役割は大きいものであった。フランス語の使用はフランス文学への参加を避けられないものにするが、ここにもまたフランス語を操る亡命作家が同化されながらもフランス文学を内部から切り開いていく働きを見ることができる。この第2部では、こうした亡命作家の言語に焦点を当てることで、亡命者の文学によって拡大するフランス文学の可能性を探る。アンドレイ・マキーヌはフランス語の中に普遍言語を見出し、その普遍言語を作家の言語として操ろうとしている作家であり、アゴタ・クリストフは母語を浸食する敵語であるフランス語で書くことで、失ってしまった祖国ハンガリーを理想化している作家である。また、ミラン・クンデラはチェコ語とフランス語の往復の中で、ひとつの国の言語という牢獄から逃れる言語を求め、その言語で世界文学の領野へと歩みを進めてきた。彼らの言語への取り組みが明かすものは、フランス語でありながらフランス語でないという矛盾の言語の存在であり、その言語によって創り出される世界文学に接続されるフランス文学の可能性なのである。

第1章

二つの言語の間—アンドレイ・マキーヌの普遍言語

二つの言語、二つの国、二つの文化、「あちら側」と「こちら側」、亡命者の中には二つの対立軸で世界を捉える傾向をもつ者たちがいる。アンドレイ・マキーヌもその一人であ

¹⁷⁷ Esther Heboyan-De Vries, « Avant-propos », *Exil à la frontière des langues*, textes réunis par Esther Heboyan-De Vries, Arras, Artois Presses Université, 2001, p.7 : « l'expérience de l'exil - exil forcé, exil volontaire - a toujours placé l'écrivain à la frontière des langues. »

り、そうした亡命作家の特殊な立ち位置を表明している作家と言えるだろう。彼の地とこの地を別々の二極と意識し、二つの言語、二つの文化に精通しているが故に、その「あいだ」に入っていくことが可能なマキーンは、どちらの国にも囚われることなく、またどちらの言語とも距離を置いて語ることができる。とりわけ彼の名が一躍世に知られることになった自伝的小説の『フランスの遺言書』(*Le Testament français*, 1995)は、フランスとソヴィエトの二つの社会の間で苦悩する主人公の自己探求の物語であるが、それはまた、二つの国の間に入り込み、「狭間の言語」である「普遍言語 (*langue universelle*)」を発見し、その普遍言語を用いて小説家を志すに至る少年の姿を描いた作品として読むこともできる。二つの言語の間にいる亡命作家たちにとって、言語とは何か。『フランスの遺言書』はそれを教えている。

■併置される世界と世界を分断する言語

亡命作家たちは、大きく分けると二つの相対する態度を見せている。ミラン・クンデラのように己の存在をヨーロッパという大きな括りの中で捉え、祖国もフランス同様にヨーロッパのひとつの国であり、国家間の国境や特定の国への所属意識を努めて消そうと望む、言うなれば「どこにも属さない作家」たちがいる。それに対して、祖国とフランスの差異を示しながら自身を表現し、「二つの国の間にいる作家」と位置づけることができる小説家たちもいる。マキーンは後者にあたり、ロシアとフランスの対比を常に小説の主題にしていると言っても過言ではない。マキーンがロシアを舞台にしてロシア人を描く一方で、フランスに対する敬意や憧れ、あるいは失望を述べていることは本論の第1部第2章にも述べたが、これは彼の作品をひとつ手に取るだけでも伺い知ることができるだろう。『アムール川の時』(*Au Temps du fleuve Amour*, 1994)を読めば、主人公を含めた三人のロシア人の少年がフランス映画やフランスの酒に魅入られて、自分たちの世界とはまったく異なる西洋という「あちら側」の世界を見出して熱中している姿を目の当たりにするであろうし、『フランスの遺言書』の読者は、文化的で、美食の国でもあり、また官能的な国としてフランスを夢見ている主人公と出会う。こうしたフランスのステレオタイプなイメージに憧れるロシアの人々を描きながら、マキーンはロシアとフランスを併置して、二つの世界の違いを強調してきた。マキーン自身と彼の作品の登場人物たちが夢想する世界と、彼らが実際に所属し、その地に生活を根付かせた世界が対称的に描かれ、この二極の存在が彼の作品の—少なくとも彼の初期の作品の—特徴のひとつになっていると言ってもいい。

ここで特筆すべきは、この二極化には言語が極めて重要な役割を果たしているということである。マキーン作品においては、言語と国のイメージは綿密な結びつきを見せ、二つの言語を操ることが世界を二分することと直接関わりをもっている。中でも『フランスの遺言書』は、二つの言語の間で揺れ動く少年の心理を語っているだけに、その傾向はわかりやすく前面に押し出されている。

この小説の主人公は、ロシアに移り住んだシャルロットというフランス人を祖母にもつロシア人の少年で、彼はシャルロットからフランスの話聞いて育つ。シャルロットは彼女自身が過ごした生まれ故郷での物語をフランス語で孫に語り聞かせ、少年はその言語を通じてフランスのイメージを膨らませ、自らもフランスと繋がりがあつたことを意識しながら、遠いまだ見ぬ国のフランスを「アトランティス」と呼んで想像している。しかしなが

ら、後にフランスとロシアをまったく別の世界として見ることになる少年が幼い頃に思い描いているのは、二つの国が渾然一体となった場所であり、シャルロットの伝えるヌイイ=シュル=セーヌという町をうまく想像することができずにいた。

僕たちが知っているフランス語の語彙の脆い表層から、しばしばロシアの現実が透けて見えていた。僕たちの想像力でぼんやりと描く肖像画では、フランス共和国の大統領もどこかスターリン的な様相になってしまう。ヌイイはコルホーズの農民が住んでいる。そして徐々に水から解放されつつあるパリも、とてもロシア的な感情を孕んでいる。(中略) 砂と泥に覆われて、いまだに湿っているいくつもの通りを僕らは彷徨った。永遠に続くのではないかと思い始めていた冬が終わった時に、ロシア人がそうするように、住民たちは家の扉の前に家具や服を乾かそうと山積みになっている。¹⁷⁸

少年の想像の中でフランスはロシア化されており、ひとつの世界を成して混ざり合っているが、注意しておきたいのは、この混成の世界が想像力の欠如からでも、フランスを知らないという知識の欠如からでもなく、フランス語の語彙に関する理解が不足している結果であるとされている点である。本作品中では、マキーヌはことあるごとに登場人物が「フランス語で話した」のか「ロシア語で話した」のかを明確に示しているが、ここで二つの世界が混ざり合ってしまうのは、シャルロットがフランス語で話し、少年はそのフランス語の単語をロシア語に訳しながらヌイイを想像しているからである。つまり、フランス語で聴いても、それはロシア語の単語の知識と結びつき、ロシア的な町に様変わりしてしまうのであり、主人公がフランスを「あちら側」の別の世界であると認識するには、フランス語をロシア語に移し替えるのではなく、フランス語とロシア語をはっきりと分離することが不可欠なのである。フランス語でしか言い表すことができないフランスがあることに気づいた少年は、かつて自身が言語をどのように見ていたかを思い出しながら、次のように伝えている。

子どもの頃、僕はシャルロットの言語をつくっている音と一体になっていた。草の中のあの照り返し、あの色づき、香りたち、生き生きとした輝きの花という語が、どうして一方では男性名詞として存在して、「ツヴェトク」という名前で押し付けられたように、かさかさして、壊れやすく、結晶のような性質をもっているのに、もう一方ではピロードやフェルトのような、女性的なオーラに包まれた「フルール」になるのかなんて考えることなしに、その言葉の中を泳ぎ回っていた。¹⁷⁹

¹⁷⁸ Andreï Makine, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, p.39 : « La réalité russe transparaissait souvent sous la fragile patine de nos vocables français. Le président de la République n'échappait pas à quelque chose de stalinien dans le portrait que brossait notre imagination. Neuilly se peuplait de kolkhoziens. Et Paris qui se libérait lentement des eaux portait en lui une émotion très russe [...]. Nous errâmes à travers ses rues encore humides, couvertes de sable et de vase. Les habitants entassaient devant leurs portes des meubles et des vêtements pour les faire sécher - comme le font les Russes après un hiver qu'ils commencent à croire éternel. »

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.243-244 : « Enfant, je me confondais avec la matière sonore de la langue de Charlotte. J'y nageais sans me demander pourquoi ce reflet dans l'herbe, cet éclat coloré, parfumé, vivant, existait

ある特定の言語が世界の有り様と密接な繋がりがあるということを意識する前であれば、たとえ一方の言語から別の言語へ移り、同じ「花」という語が男性名詞から女性名詞に変わったとしても、そこは少年が住む「こちら側」の延長でしか無く、フランスとロシアの対比が行われることは無い。

こうした世界を分割するものは言語に他ならないということを、マキーンは強く意識している。かつては、シャルロットが語るフランスは異国の話ではあるものの、主人公とその姉にとってはロシア化されたものになっているため、この「何かわからぬフランスなるもの」を理解することができなかった。しかし、祖母が朗読するアカデミー・フランセーズ会員の言葉の中に出てきた「私たちの言語」という語に啓示を覚え、突然、この「アトランティス」に入っていく鍵を見つけることになる。

僕たちのアトランティスの鍵は、これだった。言語という、この目に見えないがどこにでもあり、僕たちが探索しつづけた世界の隅々まで、音となって伝わる根本的な性質によって到達する神秘的な物質。人々を形作り、物体を彫刻し、詩になって流れ、群衆押し寄せる道々にうねりをあげ、世界の果てからやってきたロシア公妃を微笑ませていた、この言語...しかしとりわけこの言語は僕たちの心臓の中で架空の接ぎ木のように脈打ち、その接ぎ木には既に葉が付き花が咲き、まるまるひとつの文明の果実を実らせていた。そう、フランス語という接ぎ木だ。¹⁸⁰

ロシアとは別の世界である「あちら側」のフランスを想像するには、ロシア語とは別の言語で見る必要があり、それぞれの言語がそれぞれの国や文化や生活だけでなく、そこに住む人々の感情さえも支えていることに気づかねばならなかったとマキーンは考えており、この考えがマキーンにフランス語とフランスのイメージ、すなわち官能的であり、また美食の国であるというイメージを結びつけて描くように差し向けている。「言語＝国のイメージ」という構図をわかりやすく示すかのように、彼はフランスがもつ女性的な面を強調しつつ、ロシアと対比する。フランスに魅了されている『フランスの遺言書』の主人公は、マキーン自身を代弁するかのようフランス語に女性的な要素を見ており、祖母のシャルロットがフランス語で語るフランスの様々な逸話を通して、その国がもつ官能的なイメージにうっとりしているのであり、フランス語の響きやリズムや単語が主人公にとっては艶やかなものを連想させ、その上、フランス語だけがそうしたイメージをつくることのできるのだと考えるに至る。次に挙げる引用は、愛人マルグリット・スタイネルの腕の中で亡くなった大統領フェリックス・フォールの逸話を主人公がシャルロットから聴いている場

tantôt au masculin et avait une identité crissante, fragile, cristalline imposée, semblait-il, par son nom de *tsvetok*, tantôt à s'enveloppait d'une aura veloutée, feutrée et féminine - devenant « une fleur ».

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.50 : « C'était donc cela, la clef de notre Atlantide ! La langue, cette mystérieuse matière, invisible et omniprésente, qui atteignait par son essence sonore chaque recoin de l'univers que nous étions en train d'explorer. Cette langue qui modelait les hommes, sculptait les objets, ruisselait en vers, rugissait dans les rues envahies par les foules, faisait sourire une jeune tsarine venue du bout du monde... Mais surtout, elle palpait en nous, telle une greffe fabuleuse dans nos cœurs, couverte déjà de feuilles et de fleurs, portant en elle le fruit de toute une civilisation. Oui, cette greffe, le français. »

面から引いているが、まずここで主人公はフォールの逸話をロシア語に翻訳し、そこに登場するフランス人をロシア人に置き換えてみようかと試み、失敗している。そしてなぜうまくいかないのかを考えた主人公が出した答えは、次のようなものであった。

とても驚いたことに、ロシア語で考えてみると、その場面は言い難いものになった。言うことが不可能だといってもいい。言葉の説明できない羞恥心によって検閲され、奇妙な道徳の怒りでいきなり抹消される。なんとか言えても、その場面は病的な卑猥さになってしまうか、婉曲的な言い方のせいで恋人たちが下手に翻訳された恋愛小説の登場人物に変わってしまうか、その二つの間で揺れ動く。いや、違う。僕は温かな風のなか波打つ草の上で考える。「フランス語でなければ、マルグリット・スタインルの腕のなかで死ぬことはできないんだ」と。¹⁸¹

たとえ同じ場面を考えたとしても、マキーヌの見方によれば言語によってそれはまったく別のイメージとして映し出される。ここでは具体的な物や事件よりも、フランス語という言語に決定的な役が割り当てられているのであり、小説の主人公も専らフランス語の表記や言葉としての音の響きに注目していく。これは『フランスの遺言書』の中に見られる、もうひとつのフランス的なるものの象徴、すなわち食文化に関してもマキーヌが強調するところでもある。ロシアのレストランは8時には閉まり、どれも似たように味気ないものであり、豊かな食生活とはほど遠いものとして描写されており、マキーヌは食事をする場所が特別な愛着や感慨を呼び起こすことなどないものとして位置づけている。しかし、ある日シャルロットからワインの話の聞いた主人公は、単なる栄養摂取の行為がフランス人たちにとっては演劇めいた儀式のようになりうることに驚き、町に唯一あるカフェの「雪片亭 (Flocon de neige)」の棚に思いを巡らしている。このカフェも、他のロシアの建物と同じく、家具屋や信用金庫と似たような建物で、画一的で面白みのないものではあるが、彼はそのカフェの雰囲気や客や料理にではなく、ワインの瓶に書かれたラベルに着目しているのである。

シャルロットは僕たちにこの変わった飲み物がどうやってできているか説明してくれた。話は自然とワインの世界に入っていく。そこでは呼び名や味わい、芳香で彩られた流れに魅了されながら、そうした様々なニュアンスを区別できる味覚を備えた驚くべき人物たちの存在を知ることになった。それもまたバリエーションを立てる輩たちと同一人物なのだ。そして僕たちは「雪片亭」の棚に飾ってあった瓶のラベルを思い出すと、いまやそこに書かれているのが、「シャンパンスコエ」「コニアック」「シルヴァネル」「アリゴテ」、「ムスカ」、「カゴール」とフランス語の名前ばかりであるという明白な事実を認めることになった。¹⁸²

¹⁸¹ *Ibid.*, p.103 : « À ma très grande surprise, revue en russe, la scène n'était plus bonne à dire. Même impossible à dire ! Censurée par une inexplicable pudeur des mots, raturée tout à coup par une étrange morale offusquée. Enfin, elle hésitait entre l'obscénité morbide et les euphémismes qui transformaient ce couple d'amants en personnages d'un roman sentimental mal traduit. « Non, me disais-je, étendu dans l'herbe ondoyant sous le vent chaud, ce n'est qu'en français qu'il pouvait mourir dans les bras de Marguerite Steinheil... » »

¹⁸² *Ibid.*, p.109 : « Charlotte nous expliqua la composition de cette boisson insolite. Le récit, très

食事やワインの芳香を楽しみ、美食に思いを馳せる人々を思い浮かべるには、当然のごとくフランス語の名詞が主人公の前に現れるのであり、彼の日常にある変哲もないカフェが「あちら側」にあるフランスとの接点となるには、フランス語で書かれたラベルが活きた小道具として機能している。

ひとつの国と言語の結びつきが強調されるのは、『フランスの遺言書』に限ったことではない。『アムール川の時』でも主人公がヨーロッパを感じるのは、パリを知っているオルガという女性が語るフランスの話を聞く時であり、それは次のように描写されている。

つまりヨーロッパは、常に映画という空想を経てのみ行くことが許されている禁断の惑星だったわけではなかったということだろうか。そうではなかったのだ。その惑星はオルガの思い出の中では、サントペテルブルクの郊外を絵にしたようなものであった。そしてある日、その郊外からオルガたちの家族の中にヴェリエールというひとりの女がやってきて、幼いオルガに奇妙な「r」、音が震えて官能的な音の「r」を持つ言語を教えたのであった。¹⁸³

マキーヌは、ここでも彼自身もつ女性的で官能的なフランスというある種のステレオタイプなフランスのイメージを、フランス語の特徴的な「r」の音を通して表しているのであり、マキーヌのフランスはフランス語を抜きにしては成り立たない。『アムール川の時』のオルガや『フランスの遺言書』のシャルロットは、「あちら側」と「こちら側」を分ける境界線上に立っているが、それは彼女たちがフランス語を話すからこそ可能な立ち位置となっており、主人公の少年たちに「あちら側」であるフランスを夢見させることができるのも、フランス語の魔力のなせる業として描かれている。実際、マキーヌは『アムール川の時』の中で、次のように書いている。

その小説のような話の内容よりも、その言語によって、西洋は僕たちの中に根づいていたのであった。¹⁸⁴

『アムール川の時』で示された、国と言語に関するマキーヌのこうした考え方は、『フラン

naturellement, aborda l'univers des vins. Et c'est là que un flot coloré d'appellations, de saveurs, de bouquets, nous fimes connaissance avec ces êtres extraordinaires dont le palais était apte à distinguer toutes ces nuances. Il s'agissait toujours de ces mêmes constructeurs de barricades ! Et nous rappelant les étiquettes de quelques bouteilles exposées sur les rayons du Flocon de neige, nous nous rendions maintenant à l'évidence que c'étaient uniquement des noms français : « Champansloé », « Koniak », « Silvaner », « Aligoté », « Mouskat », « Kagor »...

¹⁸³ Andreï Makine, *Au Temps du fleuve Amour*, p.113 : « L'Occident n'avait donc pas toujours été cette planète interdite, accessible seulement par le biais de la féerie du cinéma ? Non, cette planète était dans les souvenirs d'Olga une sorte de banlieue pittoresque de Saint-Pétersbourg. Et de cette banlieue était venue un jour dans leur famille une certaine demoiselle Verrière qui apprenait à la petite Olga une langue aux étranges « r », vibrants et sensuels... »

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.218 : « plus encore que par le contenu romanesque, l'Occident s'installait en nous par sa langue. »

スの遺言書』に引き継がれていっそう明確に示されるようになり、さらに『フランスの遺言書』と併せてマキーヌの「フランス・ロシア三部作」を構成する『東へのレクイエム』(*Requiem pour l'Est*, 2000) および『ジャック・ドルムの大地と空』(*La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, 2003) に踏襲されることになる。

言語によって「あちら側」と「こちら側」が二分されるという考え方が、亡命作家のマキーヌを読む上で重要な理由は二つある。ひとつは、それが二つの言語を使いこなす作家の所属する場所に関わるからであり、もうひとつは、言語と国が結びつくならば、その国の言語でしか描くことができない小説があるということになり、国の言語とその国を代表する文学の間に切り離せない繋がりが生まれるからである。

国のイメージが言語に集約された結果、作品中には二つの言語がそれぞれ支えている二つの世界が連立するようになったが、それに伴って、半ば必然的に二言語併用者の所属意識が表面化してくるようになった。どちらの言語を使用するかで「あちら側」に属するのか、「こちら側」に属するのかが決まる。そうした住む世界の選択と言語の問題を巡って、『フランスの遺言書』の物語も展開していくのである。祖母がフランス語を話していたため、少年の頃からその言語に馴染みがあった主人公は、ある日、自分が「母語」ならぬ「祖母語」を通じて世界を把握していることに気がつく。それ以来、彼は自分が住むロシア社会を、ひとつの言語しか知らない人々とは別の見方をしていると理解し、そのため彼のロシア人としての意識が揺らぐことになった。例えばロシア皇帝ニコライ二世が妻のアレクサンドラを伴ってフランスを訪問し、フェリックス・フォール大統領と対面した時のことを、祖母のシャルロットがフランス語で語るのを聞き、主人公の少年は、次のように考えていた。

人生で始めて僕は自分の国を外側から、遠くから、まるで僕はもうこの国に属していないかのように見ている。ヨーロッパの大都市に運ばれた僕が振り返って見ると、広く広がる小麦畑と月の下の雪原が見えた。僕はロシアをフランス語で見ているのだ。僕は他の場所にいたのだ。僕のロシアでの生活の外側に。¹⁸⁵

かつてフランス語を外国語として考えず、その音と一体となって生活していた時は如何なる問題も引き起こさなかったが、ひとたび外国語としてフランス語を意識するようになると、言語は「所属する」ということの意味を揺るがす。別の世界からもうひとつの世界を見ることが可能になるものの、マキーヌが置かれているような二つの言語を併用する状況においては、それはどちらの国にも属することができず、その間に立たざるを得なくなるということをも意味している。つまり二つの世界を見るときは、ときに本来自分が生活している場や周囲の人たちから切り離された世界に追いやられるという結果を招き、祖母が語る物語を想像したり、「外からロシアを見ている」という感覚に囚われたりするだけでなく、より日常的で具体的なものとして入り込んでくるのである。マキーヌは主人公が歴史

¹⁸⁵ Andreï Makine, *Le Testament français*, p.51 : « pour la première fois de ma vie, je regardais mon pays de l'extérieur, de loin, comme si je ne lui appartenais plus. Transporté dans une grande capitale européenne, je me retournais pour contempler l'immensité des champs de blé et des plaines neigeuses sous la lune. Je voyais la Russie en français ! J'étais ailleurs. En dehors de ma vie russe. »

の授業の最中に、ロシア皇帝ニコライ二世とアレクサンドラ妃のフランス訪問のことを思わず話してしまった時のことを描いているが、その時、主人公の発言はロシア帝政が引き起こした災厄と偉大なレーニンの功績を語る教師の反感をすぐさま引き起こし、周りの子どもたちは主人公の少年を揶揄し始めている。本来所属している場に居ながら、少年はその共同体の外にいるもの、余所者として扱われるが、その原因はロシア皇帝をロシア語で捉えたのではなく、フランス語で捉えてしまったからであった。

比喩ではなく、現実の問題として、主人公は言語によって周囲と同じ社会に生きることができなくなる。しかしこれはまた同じ理由により、彼に避難場所をもたらすものにもなっていた。マキーヌの分身とも言える小説の登場人物たちの多くは、体制下やソヴィエト的なるものが日常となっている日々を生き抜くために、自分の中に根付いているフランス語とフランスのイメージを拠り所としているのであり、この二つの間という場所から、ソヴィエト社会に入り込もうとすれば、二つの言語、すなわち二つの社会に通じている状態は障壁となって立ちふさがる。そして反対に、間に留まって自分が生活を送る場と距離を置こうとすれば、それは彼の防御壁ともなるのである。『アンドレイ・マキーヌの作品の二つの面』の著者であるニーナ・ナザロヴァも指摘しているように、マキーヌの作品は「語り手のアイデンティティの探求と、ソヴィエト体制の中を生きのび、個人を守ることことの助けとなったフランス語への妄想について」¹⁸⁶書かれていると言っても過言ではない。

マキーヌが問題にしているのは、二重の言語、そしてそれによって引き起こされる二つの国の出現が有利に働くのか不利に働くのかではなく、二つの言語がもたらす結果そのものである。『フランスの遺言書』の主人公も、他の子どもと同じく、ロシア帝政が国民の不幸を引き起こしたのだと信じているにも拘らずソヴィエト社会から切り離されてしまうが、その状況に陥る原因をマキーヌは言語にあると見なしているのであり、それこそがマキーヌの二カ国語の併用を考える上で重要な点となっている。

つまり僕は違う風に見ていたのだ。これは利点だろうか。それともハンディキャップで欠点なのだろうか。僕にはわからなかった。僕はこの二重の見方の原因は、僕が二つの言語をもっているということで説明できると思った。実際、ロシア語で「ЦАРЬ (ツァーリ)」と発音すると、僕の前に残忍な暴君が立ち上がる。ところがフランス語の「tsar (ツァー)」という語は、光やざわめき、風やシャンデリアの輝き、露になった女性の肩の艶、混じり合った香水の香りに—そして僕らのアトランティスのあの比類ない空気—に満たされていた。僕は、他人の嘲笑を買うだけだから、物事に向けるこの二番目の視線は隠さねばならないのだと理解した。¹⁸⁷

¹⁸⁶ Nina Nazarova, *Andrei Makine Deux facettes de son œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.82 : « sur la recherche de l'identité par le narrateur et sur son obsession de la langue française qui l'aide à survivre et à préserver son individualité dans le système soviétique. »

¹⁸⁷ Andreï Makine, *Le Testament français*, p.58-59 : « Donc, je voyais autrement ! Était-ce un avantage ? Ou un handicap, une tare ? Je n'en savais rien. Je crus pouvoir expliquer cette double vision par mes deux langues : en effet, quand je prononçais en russe « ЦАРЬ », un tyran cruel se dressait devant moi ; tandis que le mot « tsar » en français s'emplissait de lumières, de bruits, de vent, d'éclats de lustres, de reflets d'épaules féminines nues, de parfumes mélanges - de cet air inimitable de notre Atlantide. Je compris qu'il faudrait cacher ce deuxième regard sur les choses, car il ne

マキーヌはキリル文字を効果的に使いながら、言語によって隔てられた二つの世界が相容れないものであることを浮き彫りにしている。ひとたびコミュニティの外へ出てしまった主人公は、もはやロシアのコミュニティに戻ることはできないが、それは他の世界を知っているという主人公の驕りが原因ではなく、二つの言語によって彼の世界が二分されてしまったからである。

ところで、マキーヌにとって言語がひとつの世界を形成する単位や枠組みのようなものであり、ロシア語で語る時とフランス語で語る時では、同じ物を示していても同じ場面を演出できないものとしてあるならば、その言語によってしか描きえない物語が存在するはずである。こうした意味では、マキーヌの言語の捉え方は、確かにフランス語のもつ言語としての詩情や感覚の機微に重きが置かれているとはいえ、フランス語がフランス文学という枠組みを作り、言語によってその国に特有の文学作品が規定されるという見方に通じるものであるようにも思える。しかし実際は、二つの世界を見るマキーヌは、フランス語によって規定されるフランス文学に留まるのではなく、そこから新たな言語を探求していくことになった。つまり、国と言語が強い結びつきを見せることを前提としているマキーヌは、その帰結として「あちら」と「こちら」に世界を二分して捉えていたが、その二つの言語の間にしか存在しない言語を見出すことになるのである。

二つの言語の間にしか存在しない言語を用いることで、マキーヌは小説を創作することが可能になった。それは逆説的にも、それぞれの言語がそれぞれの国に結びついているが故に、そして二言語併用者であるが故に発見できたものであると言えるだろう。パリで過ごしたアルゼンチン出身の作家のフリオ・コルタサル 작품을分析したベアトリス・サラザールは、「亡命中の作家たちの言語は、しばしば二つの言語社会にまたがる橋となり、まさにこの橋を通して、新しく独自の表現へと行き着くことがよくあるのである」¹⁸⁸と語っているが、この中間地点でマキーヌが見出したものも、彼を新たな創作へと導く新しく独自の言語であった。マキーヌはそれを、「普遍言語」(Langue universelle)と呼ぶ。

■如何にしてマキーヌは普遍言語へ辿り着いたのか

マキーヌが「普遍言語」という語を使ったのは、『フランスの遺言書』の第3章のことである。全4章で構成されるこの作品の前半部は、フランス文化に憧れながら育った主人公の少年時代やロシアでの生活のことが語られており、少年はあちら側にあるフランスを夢想し、こちら側のソヴィエト社会に生き、二つの間を常に行き来している気持ちで日々を送っていた。国語によって国のイメージを規定し、その言語で作られている各々のイメージを混ぜることなく相対的に把握するようになった主人公は、フランス語で話をしている時は、自分が自分の国にも自分の時代にも属していないと感じ、ロシア語で話している時は、ロシア人の友人たちと苦しみを分かち合い、ソヴィエトの辛い歴史を受け入れなが

pourrait susciter que les moqueries de la part des autres. »

¹⁸⁸ Béatrice Salazar, « La langue de l'exil dans la littérature d'Amérique latine », *Exils et émigrations hispanique au XXe siècle*, Paris, Université Paris VII Centre d'études et de recherches intereuropéennes contemporaines, 1999, p.127 : « la langue des écrivains en exil est souvent un pont entre deux réalités linguistiques et c'est souvent à travers ce pont que l'on accède à une expression nouvelle et originale. »

ら「僕はロシア人だ」と自分に言い聞かせている。彼がフランス側に身を置いている時にはロシアは姿を潜め、反対にロシア人のコミュニティにいる時には、フランスは彼の気持ちの奥底に眠っているが、この在り方を一変させるのが、第3章に描かれる大きな事件、すなわちフランスでもなくロシアでもない場所とその中間の世界を形成する「普遍言語」の発見である。

マキーヌの「普遍言語」とは何か。それを探るためには、「普遍言語」へ辿り着く行程を見ておく必要がある。フランスに傾倒していたためソヴィエト社会ではマージナルな場所に留まっていた主人公が、初めて学校の仲間たちのコミュニティに受け入れられたと実感しているのは、自分の一部として存在していたフランスが自身の内に感じられなくなったことが最も大きな要因のひとつとされている。そうしてソヴィエトのコミュニティに入り込んだ彼は、今度は友人たちにフランスにまつわる逸話を、聴衆の好みに合わせて内容と話し方を選びながらロシア語で語って楽しませる。この時、作中では主人公も自身がソヴィエト社会に所属しているかのように感じていることが示唆され、また読者にもそう思わせるように描かれているが、ある日、主人公は友人たちが彼のことをロシア語でフランス人を指す「フランツーズ」(Frantsouze)と密かに呼んでいることを偶然耳にして、その安定した居心地の良さが急変してしまう。その直後、あたかも身の置き場を失った喪失感に突き動かされるかのように彼は祖母のシャルロットの家へと向かうが、それは自らの内にあるフランスと決別するためであった。だが、彼の思惑とは裏腹に、祖母との会話は彼の気持ちをひっくり返すことになる。なぜならロシア語でフランスの昔話を語り、フランス語でロシアでの生活を話して聞かせるシャルロットと向かい合ううちに、ロシアでは外国人であると感じているシャルロットが、自分ではロシアのことを何もわかっていないと思いながらも、実はロシア人が理解している以上にロシアのことを理解していると気づいた少年は、その驚くべき発見によって、彼自身が抱いていたどちらの国にも根を張ることができない葛藤といらだちが宥められることになったからであった。

この一連の過程の末に発見できたものは、一言で言えば、国と言語の強固な結びつきの上に成り立つ所属の意識と切り離された、別の自己の在り方の可能性であると言えるだろう。彼はシャルロットの話を聞いた後で眠りにつき、再び目を覚ますとロシアとフランスの間で悩むことはなくなり、その不安定な自身の立場を受け入れるに至っている。こうして彼は二つの国の間に留まることが可能になるが、そこで見出したのが、彼が「普遍言語」と名付ける彼自身のフランス語であった。ロシアのことをフランス語で語るシャルロットの話に耳を傾けていた主人公は、そこにロシアとフランスという隔てられた二つの国を仲介する言語の存在に気づき、次のように衝撃を受けている。

つまり、中間の言語といった類いの言語が存在するのだ。普遍言語だ。僕は新たに言い間違いのおかげで発見した、この「二つの言語の間」、「驚きの言語」のことを考えた。

そしてその日、「この言語を書くことで表現できるだろうか」という考えが、初めて思い浮かんだ。¹⁸⁹

¹⁸⁹ Andreï Makine, *Le Testament français*, p.251 : « Donc, il existait une sorte de langue intermédiaire. Une langue universelle ! Je pensai de nouveau à cette « entre-deux-langues » que j'avais découvert grâce à mon lapsus, à la « langue d'étonnement »...Et c'est ce jour-là que, pour la

こうしてマキーヌの自伝的小説の主人公は、ロシア語とフランス語の間にある普遍言語で小説家になろうと決心するのである。では、ここで言われている普遍言語となる「二つの言語の間 (entre-deux-langues)」とは何を指し、如何なる場所なのであろうか。それがマキーヌのエクリチュールの鍵となっており、二つの言語に通じている亡命作家の言語とは何かを示している。この「二つの言語の間」とは、母語であるロシア語と祖母語であるフランス語の二つの言語の間という意味であるが、この言語の狭間に入り込む様子を、マキーヌは次のようなイメージに集約している。

ひとけがなく太陽が照りつけ、無限の孤独が極めてロシアらしい平野の真ん中に、グレーの髪で、穏やかで大きな目のひとりの婦人とその孫が座っている。二人はこの世で最も自然にフランス語で話している—僕はその場面を思い浮かべるとフランス語を話していることに驚き、口ごもり、僕は自分のフランス語をネコにでもやってしまいたくなる。不思議なことに、あるいは理にかなっていることだけれども、まさにこの瞬間、二つの言語の間にいる自分に気づく時に、僕はかつてないほど強烈にものを見たり感じたりしているように思えるのだ。¹⁹⁰

ロシアの景色に囲まれ、フランスを体現している女性であるシャルロットと向かい合いながら主人公はフランス語を自然に話しているが、フランス語を話していることに驚き、口ごもり、そして彼は自分のフランス語を捨ててしまいたいと思っているこの場面で、マキーヌは二つの世界と二つの言語が衝突している様子を短い言葉を継ぎ足しながら文を書き進め、鮮明にイメージが沸き起こるように描写している。この衝突はそれぞれが一枚板でできている世界を穿ち、「二つの間」にある世界への侵入を可能にしているが、その狭間に入り込んだ主人公が、口ごもりによって二つの間の言語の存在を発見しているところに、マキーヌの言語の秘密が隠されているのである。つまり、二つの言語を完璧に違和感なく習得しているから「二つの言語の間」に入ることができた、すなわち「普遍言語」に辿り着けたというのではなく、むしろ母語に近い—少なくともマキーヌや『フランスの遺言書』の主人公が母語に近いものであると信じていた¹⁹¹—言語が自分の意志でコントロールできなくなり、外国語であると強く意識した時にこそ、その「普遍言語」が発見されたとい

première fois, cette pensée exaltante me traversa l'esprit : « Et si l'on pouvait exprimer cette langue par écrit ? » »

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.244-245 : « une dame aux cheveux gris, aux grands yeux calmes et son petit-fils sont assis au cœur de la plaine déserte, brûlée par le soleil et très russe dans l'infini de son isolement, et ils parlent en français, le plus naturellement du monde... Je revois cette scène, je m'étonne de parler français, je bafouille, je donnerais mon français aux chats. Étrangement, ou plutôt tout à fait logiquement, c'est dans ces moments-là, en me retrouvant entre deux langues, que je crois voir et sentir plus intensément que jamais. »

¹⁹¹ 自伝的小説である『フランスの遺言書』で、マキーヌは主人公に次のように語らせている。「フランス語に関して言えば、僕たちはそれをむしろ家族内で使う方言のように思っていた。結局、それぞれの家族にはその家のちょっとした言い回しや言葉のクセ、それに渾名などがあって、それは家の敷居から外には決して出ることの無い、家族内での隠語なのだ。」

Andrei Makine, *Le Testament français*, p.37 : « Quant au français, nous le considérons plutôt comme notre dialecte familial. Après tout, chaque famille a ses petites manies verbales, ses tics langagiers et ses surnoms qui ne traversent jamais le seuil de la maison, son argot intime. »

う点は考察すべきところである。

マキーヌのフランス語での執筆について特筆すべき点のひとつは、彼がフランス語で書くことの困難を自身の課題としているわけでは無いということである。フランス語という外国語で書くことが不可能であることや、その苦難を述べ、決してフランス語を自由に使うことはできないと思いながら執筆を続けている亡命作家も少なくない一方で¹⁹²、マキーヌは外国語で書くという困難を抱えながら新たな執筆言語を作り上げたわけでもなければ、フランス語で書くことによって祖国ロシアから切り離されたという苦しみを噛みしめるわけでもない。無論、フランス語で小説を書くことの困難は想像に難くない。しかし、自身で執筆した作品をフランス人が翻訳したものとして発表できてしまうマキーヌにしてみれば、フランス語が異国の言語であるという意識は強くないと言えるだろう。そしてそのマキーヌが示すのは、自由に使うことができる言語の往復の内で二つの言語を昇華させて自身の新たな言語を生成する例ではなく、むしろ精通していると思っていた言語の中で、その不完全さに気づいた時に初めて可能になるエクリチュールの例だったのである。

マキーヌが二つの言語の間に入り込み、普遍言語を手に入れるためには、祖母語 (*langue grand-maternelle*) を操りながらも、外国語で話していることを意識する必要があったのであり、『フランスの遺言書』は、「口ごもり」といった、意図して行われるわけでない言葉の行き詰まりによって作家独自の言語が生まれるという、二言語併用の作家の身に起きた現象を伝えている。「口ごもり」によって二つの言語の間にいることを意識した主人公の経験が述べられている箇所を上で引用したが、次に挙げる場面でも、彼が「言い間違い」によって、母語のように思っていた言語が自分の元を逃れていくことに気づいていることが確認できる。

僕が話しているフランス語は、もはや前に話していたフランス語と同じものではない。僕を動転させるこの事実気づいたのは、偶然の言い間違いからだ。

その日、僕はシャルロットに質問をした時、僕の言葉が分岐してしまった。フランス語には多くある、例の単語の組み合わせ、間違いを誘発する組み合わせの罠に陥ったに違いない。そうだ。それは「知覚する(*percepteur*)と家庭教師(*précepteur*)」や「授ける(*décerner*)と認める(*discerner*)」といった類いの双子の単語だった。「豪華(*luxe*)と色欲(*luxure*)」のように危険な、油断ならない組み合わせの単語では、話している時にヘマをしてしまうと姉のからかいにあってしまうことも前にあったし、シャルロットがこっそりと訂正してくれることもあった。

今回は正しい単語をそっと教えてもらうことにはならなかった。ちょっと躊躇ったあと、僕は自分で言い直したのだった。ただ、その束の間のゆらぎよりももっと強烈だったのは、「僕はいま外国語を話している」という雷に打たれたような啓示だった。¹⁹³

¹⁹² 例えば、アゴタ・クリストフはスイスに移った後で語学学校に通いつつフランス語で書く方法を習得し、小説を出版するという夢も叶えたが、「生まれつきのフランス人作家と同じようにフランス語で書くことは不可能だと知っている」と『文盲：アゴタ・クリストフ自伝』で述べている。

¹⁹³ Andreï Makine, *Le Testament français*, p.243 : « C'est le hasard d'un lapsus qui me révéla cette réalité déroutante : le français que je parlais n'était plus le même... Ce jour-là, alors que je posai une question à Charlotte, ma langue fourcha. Je dus tomber sur l'un de ces couples de mots, un couple

ここで受けた啓示が、主人公を二つの言語の間へと導き、普遍言語を発見し、ひいてはその言語を用いて作家になるように促していく。すなわち、マキーヌの言う「二つの言語の間」とはロシアとフランスの双方に通じることができるといってもなければ、二つの国に同時に存在することができるという意味でもない。むしろ二つの言語やその言語が形作る二つの世界から遠ざかり、まったく別の言語である「外国語」としての普遍言語と、そこから垣間見える新たな世界のことを指しているのである。

『フランスの遺言書』で描かれている普遍言語に行き着くまでの過程は、ジル・ドゥルーズが行った、小説に現れる「どもり (bégaiement)」の分析に照らし合わせてみると、いっそうマキーヌの亡命作家としてのエクリチュールの意義が浮き彫られることになるだろう。ジル・ドゥルーズは『批評と臨床』(*Critique et Clinique*, 1993)の中の第13章で、ベケットやカフカ、あるいはゲラシム・リュカ¹⁹⁴の言語を問題にしながら、小説における「どもり」を分析している。この考えは『批評と臨床』の出版よりも遙か前に、精神科医のフェリックス・ガタリとの共著『カフカ：マイナー文学のために』(*Kafka Pour une littérature mineure*, 1975)でドゥルーズが述べていたことを踏襲する形になっており、「創造的どもりは言語をまるで草のように真ん中から伸ばすもの、言語を木の代わりにリゾームするもの、言語を永遠に不安定な状態にするもの」¹⁹⁵として機能するという。ドゥルーズは作品中にどもりを用いている作家に注目しており、彼が問題にしているのはどもりに陥る人物ではなく、どもりによって作家が言語それ自体を震わせ、そうした作家たちは「絶え間ない変化に従い、言語を不安定な状態にし、それぞれの単語の中で言語を分岐させ、変化させる」¹⁹⁶ということであった。ドゥルーズはこうした行為を言語の「マイナー化(minorer)」と名付けた。複数言語を使用する状態にある作家で重要なのは、バイリンガルやマルチリンガルとして複数の言語を混ぜることではなく、「むしろ彼らが行っているのは、完全に自己を表現できるメジャー言語の中で、そのメジャー言語のマイナーな使用法を発明すること」¹⁹⁷であると指摘する。こうした前提を置いた後、ドゥルーズは、どもりが言語をマイナー化する手段のひとつであるとし、どもりによってマイナー化された言語を「外国語になった言語」として次のように強調している。

trompeur, comme il y en a beaucoup en français. Oui, c'étaient des jumeaux du genre « percepteur - précepteur », ou « décerner - discerner ». De tels duos perfides, aussi risqués que ce « luxe - luxure », provoquaient autrefois, par mes maladresses verbales, quelques moqueries de ma sœur et des corrections discrètes de Charlotte... Cette fois, il ne s'agissait pas de me souffler le mot juste. Après une seconde d'hésitation, je me corrigeai moi-même. Mais bien plus fort que ce flottement momentané, fut cette révélation foudroyante : j'étais en train de parler une langue étrangère ! »

¹⁹⁴ アイルランド出身のベケットもルーマニア出身のリュカも、祖国を離れてフランスで、フランス語を用いて執筆活動を行った作家である。またカフカはチェコを離れることはなかったが、オーストリア＝ハンガリー二重帝国の支配の元、チェコ語ではなくドイツ語で執筆を続けた作家であることも思い出しておきたい。

¹⁹⁵ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993, p.40 : « Le bégaiement créateur est ce qui fait pousser la langue par le milieu, comme de l'herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d'un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre. »

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.138 : « [ils] ne cessent de mettre [la langue] en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. »

¹⁹⁷ *Ibid.*, « Ce qu'ils font, c'est plutôt inventer un *usage mineur* de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement. »

これは個人が発話する言葉の可能性を越えて、ある社会的規約をもった体系的な言語の力、そして言語一般の力にさえ到達できるのである。いわば偉大な作家とは、たとえそれが生まれながらの国語であったとしても、自分が表現している言語の中で常に外国人のようなものなのだ。極限のところ、作家は未知で口がきけないマイナーなものの中で、彼にのみ属する自分の力を得るのである。これは自らの言葉の中で、ひとりの外国人でいることだ。つまり、ある言語を自分の言語に混ぜるのではなく、自分自身の言語の中で、かつて存在したことの無い外国語を削りだすのである。¹⁹⁸

マキーンが自伝的小説で示唆していたのも、母語同然と信じて疑っていなかったフランス語の中で、「口ごもり」と「言い間違い」によって単語が分岐し、そこから作家の言語を発見したという現象であった。もちろん、マキーンのテキストとドゥルーズが例に挙げているベケットやリュカのテキストとでは、その性質に大きな違いがある。ベケットやリュカの作品では、言語自体が震え、繰り返し、言葉が逃れ去っていくようなエクリチュールをもっている¹⁹⁹。それに較べると、マキーンは「口ごもり」の場面でも、先に引用したように極めて明晰なフランス語を用いて、読者に語り聞かせるような文体で作品を練り上げていく。実際に「どもり」がページの上に現われ出てきているようなベケットやリュカの作品と、マキーンの作品とは根本的に異なっていることは事実である。マキーンは登場人物が口ごもりをみせた単語を書き記すことも、言い間違いを台詞として表記することもせず、読者の想像に委ねており、読者が登場人物の実際の口ごもりや言い間違いを文字として読むことはない。この根本的な違いが、ドゥルーズのどもりの分析とマキーンの作家の言語発見の過程との類似を見え難くしているが、両者の考えには、意図しない言語の使用や通常とは異なった言語の使用はフランス語を別の言語へと変化させる可能性を与え、ある種の作家はその形を変えたフランス語を使用することによって作家となっているという点で共通している。

マキーンは、『フランスの遺言書』の中で、外国語となった祖母語のフランス語で小説を書くことにより、作家になるという道が開けた。そしてこの外国語になってしまったフランス語こそ、マキーンの指す「普遍言語」に他ならない。ドゥルーズはブルーストの言葉を用いながら「最も美しい本は、外国語で書かれている」と繰り返し語っていたが、マキーンにとってフランス語で執筆するというのは、マキーンのテキストとロシアの作家チェーホフのテキストを比較したタラス・イヴァシオウッチーネが「自身の母語ではないフラ

¹⁹⁸ *Ibid.*, « Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. À la limite, il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille *dans* sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. »

¹⁹⁹ 「どもり」が確認できるように、リュカの文を原文でそのまま引用するなら、例えば以下のようなものである。

Ghérashim Luca, *Héros-Limite*, 1953, p.15 [Paris, Gallimard, 2001] : « « La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie » étonne, étonne et et et est un nom, un nombre de chaises, un nombre de 16 aubes et jets, de 16 objets contre, contre la, contre la mort ou, [...] »

ンス語は、実際的な日々のロシア語の自動性から切り離されている」²⁰⁰と評するように、文字通りロシア語という母語から遠ざかり外国語で書くことを意味しているのと同時に、単に母語であるロシア語と相対的に見てフランス語がひとつの外国語であるというだけでなく、ロシアとフランスの間にのみ存在する、ロシア語でもフランス語でもない普遍言語としてのフランス語という意味で「外国語」なのである。口ごもりや言い間違いといった主体が制御できない言語の逃走が、主体を複数の言語の間に入り込むように仕向け、自らの言語に対して外国人になることを可能にし、その言語を使用して作品を創りだすことで作家となることができる。マキーヌはそれを体現することができた作家であると言えるかもしれない。

ところで、マキーヌが入り込んだ言語の狭間は、静寂が支配する場でもあったという点も注視しておくべきところである。なぜなら亡命を果たしたものは、多かれ少なかれ沈黙を強いられ、時としてその言葉が押し込められた静寂が執筆活動へと人を誘うことがあるからである。マキーヌ本人も、あるインタビューで「ロシアでものを書くのは、極めて重要なことを、その沈黙を越えるものを言うため」²⁰¹だと言っていたが、祖国との離別を果たし、その上、新たな国に同化することが不可能であると感じると、話すことは妨げられ、沈黙の時間が訪れるという例は稀ではない。『フランスの遺言書』の主人公に普遍言語を気づかせることになったシャルロットは、フランスを離れてロシアに移り住み、フランス語からも切り離され、ロシアのコミュニティーの中でロシア語を使用しながら生活しているものの、ロシア社会に同化することなく、常にフランスの視点を持ち続けながらロシアの生活を見つめている。その祖母がフランス語—後に語り手にとっては普遍言語となる言語—を話し、また沈黙のうちに生きていることを、語り手は間近で目にしているのである。

僕はシャルロットの美しさを発見した。そしてほとんど同じ瞬間、彼女の孤独も発見したのだ。(中略)あの言い間違いをしてからというもの、僕は会話についていながら、祖母がどのようにフランス語を使っているかを観察せずにはいられなかった。(中略)そしてその時、祖母の孤独が日常の身を引き裂くような単純さを纏って僕の目の前に現われた。「彼女は話し相手が誰もいないんだ。フランス語の話し相手が誰も」と思い、愕然とした。(中略)僕が発ってしまったら、このフランス語が、僕には自然に聞こえる文の織物がまるまる一年のあいだ凍りついてしまい、ロシア語とページの擦れ合う音と、沈黙に取って代わられるのだと理解した。そして僕は、シャルロットが雪に覆われたサランザのほの暗い通りを一人で歩いているところを想像した。²⁰²

²⁰⁰ Taras Ivassioutine, «Analyse intertextuelle des œuvres d'Anton Tchekhov et d'Andrei Makine», *Andrei Makine, Le sentiment poétique*, réunis par Margaret Parry, Claude Herly et Marie Louise Scheidhauer, Paris, L'Harmattan, 2008, p.126 : « N'étant pas sa langue maternelle, le français est privé des automatismes du russe, troublé par son usage quotidien pragmatique. »

²⁰¹ *Lire*, février 2001 : « Là-bas, lorsqu'on écrit, c'est pour dire quelque chose de très important, quelque chose qui dépasse ce mutisme, établir une communication entre les âmes, les cœurs, les êtres. »

²⁰² Andreï Makine, *Le Testament français*, p.246-247 : « Je découvrais la beauté de Charlotte. Et presque au même moment - sa solitude. [...] Depuis mon lapsus, je ne pouvais pas m'empêcher d'observer, tout en suivant la conversation, la façon dont ma grand-mère maniait le français. [...] C'est alors que la solitude de cette femme se présenta à mon regard dans toute sa déchirante et

ここで語り手は、祖母の孤独と沈黙と彼女のフランス語とを結びつけて考えている。言うなれば、二つの言語の間、二つの世界の間にいることが孤独を強制し、沈黙を強いる様子を主人公は目の当たりにしているのである。

ロシアで沈黙のうちにあるシャルロットと同様、『フランスの遺言書』を執筆していた時のマキーヌ自身も、フランスにいるロシア人として外国人の沈黙を知ることになるのだが、二人の大きな違いはマキーヌがそこから作家の言語を産み出しているところにある。ときに亡命作家は沈黙や祖国から切り離されたことによる孤独や母語との切断を、作家になるためのひとつの手段として肯定的に受け止める。いやむしろ、作家を志した人物が生まれ育った地と母語との切断を余儀なくされた時、沈黙と静寂の中から自身のエクリチュールへと向かうのは必然的な成り行きであるとさえ言えるかもしれない。例えばマキーヌに限らず、アゴタ・クリストフもその切断を肯定的に受け止めることで自らの慰めとし、利点として活かそうと考えていた作家であった。

双子を描いた彼女の三部作では、次のような場面を見ることができる。主人公のひとりであるクラウドは別の国へ旅立ち、双子の兄弟リュカと国境を隔てて住んでいたが、長い別離の後でリュカの住む祖国に帰ってくる。そこでリュカの友人ペテールに「どうしてリュカに一度も手紙を書かなかったのか」と問われたクラウドは、こう答えている。「僕たちは別れて住むことに決めました。この別れは完全なものではありませんでした。それには国境だけでは充分ではなかったのです。それには沈黙も必要でした。」²⁰³ この発言は、クリストフの作品の登場人物たちが「書くこと」を人生の至上の目的にしていることと合わせて考えてみると、亡命者であったクリストフが沈黙を引き起こす絶対的な断絶の中で、エクリチュールを通じて自らの状況に向かい合った時に発せられた言葉だと理解できる。上に引用したクラウドの台詞を取り上げながら、マリー=ノエル・リボニー=エドムは次のように記しているが、それも断絶を強いられた状況からエクリチュールに向かったクリストフ自身の姿を、この発言に垣間見たからに違いない。

こうしたすべての裂け目が欠如を、虚無を、無秩序を生み出し、こうしたことにエクリチュールは向き合わざるをえなくなるだろう。加えて、裂け目とエクリチュールの間にある緊密な関係は、三部作に出てくるすべての登場人物—作家に関係している。²⁰⁴

quotidienne simplicité. « Elle n'a personne à qui parler, me dis-je avec stupéfaction. Personne à qui parler en français... » [...] Je compris que ce français, ce tissage des phrases qui me paraissait si naturel, se figerait dès mon départ pour une année entière, remplacé par le russe, par le froissement des pages, par le silence. Et j'imaginai Charlotte, seule, marchant dans les rues obscures de Saranza ensevelie sous la neige... »

²⁰³ Agota Kristof, *La Preuve*, 1988, p.297 : « Nous avons décidé de nous séparer. Cette séparation devait être totale. Une frontière n'y suffisait pas, il y fallait aussi le silence. »

本論文中のアゴタ・クリストフの小説の『悪童日記』 (*Le Grand cahier*)、『二人の証拠』 (*La Preuve*)、『第三の嘘』 (*Le Troisième mensonge*)、『昨日』 (*Hier*) の引用は、スイコ社から「Opus Seuil」コレクションとして2011年に刊行された作品集である *Romans, Nouvelles, Théâtre complet* を使用しており、表記してあるページ数もこの版に依っている。

²⁰⁴ Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof Écriture la division*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.53 : « Toutes ces cassures produisent le manque, le vide et le désordre auxquels va devoir faire face l'écriture. Le lien étroit entre fracture et écriture concerne, en outre, tous les personnages-écrivains de la trilogie. »

母語やコミュニティーから切り離された作家は、沈黙の中で小説家としての言語を探る。先に見たように、『フランスの遺言書』の語り手は言い間違いによって二つの言語の間に入り込んでいったが、彼はその場所を「二つの言語の静寂の狭間 (un silencieux entre-deux-langues)」²⁰⁵と呼んでいたのも、決して偶然ではないだろう。

『フランスの遺言書』の主人公は、フランス語で話していた時に似た単語を言い間違い、ほんの一瞬ためらって発言を訂正しているが、このためらいの一瞬は、ひとつの単語から枝分かれした類似した音の語が、互いに打ち消し合い、言語が硬直する静寂の瞬間であり、言葉を発した主人公があたかも別の惑星にいるかのように、あらゆるコミュニティー、あらゆる国の言語から切り離された状態になる、極めて濃密な一瞬だったに違いない。押し殺したような無音の状態の最中に彼は普遍言語の発端に触れたが、この二つの言語の狭間を支配する静寂は、言い間違いによって穿たれた空虚な間隙なのである。そこでは発話者自身が制御することのできなくなった単語の意味が漂流し、語り手は複数の言語の中を彷徨い、発した言葉は意図したものを指し示すのではなく、言葉としての機能を果たさなくなってしまう。普遍言語は、そうした言語があらゆる方向に引っ張られて小刻みに震えるような、無の場所で誕生している。

マキーヌの描く主人公が入り込んだわずかな間、すなわち言い間違いのあとに続いた躊躇いから生じた沈黙の数秒は、ロラン・バルトが『記号の国』で次のように定義した「悟り」にも似た、ある種の啓示を受け取る閃きの一瞬であるかのような印象すら受ける。

ヨーロッパ人が靈感とか啓示、予感といったおおよそキリスト教的な単語でしか理解することができない、禅の中で「悟り」と呼ばれているものは、おそらく言語が混乱し宙吊りになることでしかないだろう。それは、我々のうちのコードの支配を消す空白、我々の人格を構成する内なる暗唱の裂け目なのだ。²⁰⁶

まさにこの悟りの場こそ、マキーヌが彼自身の言語を発見した場所であるだろう。「どもり」にせよ「言い間違い」にせよ、言語が押さえ込まれて静寂な場所を生み出し、その静寂の場で自らの言語が外国語となってしまった時に、自らの目指すエクリチュールを悟り、作家として目覚める。『フランスの遺言書』は、一人の二言語併用者が「普遍言語」に辿り着く過程を明かし、マキーヌ自身がフランス語で執筆することの意義と欲求を説明している作品であり、亡命作家が紡ぐフランス語とは何かを示すひとつのモデルを再確認させてくれるものなのである。

■マキーヌの普遍言語とは何か

マキーヌはフランス語とロシア語の間に仲介の言語を見出し、それを「普遍言語」と名

²⁰⁵ Andreï Makine, *Le Testament français*, p.245 : « prononçant « précepteur » au lieu de « percepteur », je pénétrais ainsi dans un silencieux entre-deux-langues. »

²⁰⁶ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, 1970, *Œuvres complètes III*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.408 : « Peut-être ce qu'on appelle, dans le Zen, *satori*, et que les Occidentaux ne peuvent traduire que par des mots vaguement chrétiens (illumination, révélation, intuition), n'est-il qu'une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne. »

付けたが、こうした二つの言語の間に入り込むことが可能なのは、言語と国のイメージを強く結びつけて考え、他者からどこの国の作家であるのか判別される場合にせよ、自らの居場所を問う時にせよ、言語の選択が所属の問題と直結すると見なしている作家たちであろう。なんとか使えるようになったフランス語を困難と苦痛を感じながら書いていると公言する作家たちとは異なり、複数の言語に幼少の頃から慣れ親しんでいたマキーヌのような作家たちにとって、言語に関わる問題は、書くことの困難とは別のところにあらわれてくる。不自由なフランス語で書いているのだと表明するよりもむしろ、マキーヌの作品の登場人物が普遍言語を見出すのは、自己の一部を形成していると信じていたフランス語で言い間違いやどもりを経験することで、自身の内にあるものが外国語なのだを意識するようになったからである。つまり普遍言語という概念は、己に根付いていた言語が自身から離れたことをきっかけに育ち始めた。では、先に見た過程を経て辿り着いた普遍言語とは、如何なる言語なのだろうか。

この普遍言語の概念が具体的な形をとるのは、祖母のシャルロットがフランス語で一人の「バーブシュカ（女らしさとは無縁の歳をとったロシアの女性）」に起きた事件のことを語る時、言い換えるなら、彼女のロシア語がロシアの出来事を語るができなかった時であり、主人公は次のように考えている。

そうだ。シャルロットはフランス語で話をした。ロシア語で話すことだってできたはずだ。そうしたところで、話の内容は何も変わらなかったはずだ。ということは、なにか仲介を果たす言語みたいなものが存在していたんだ。普遍言語だ。²⁰⁷

この場面が訪れるのは、既に主人公の少年がフランス語を外国語だと意識した後のことであり、それ故、彼は祖母のシャルロットが二つ言語の狭間にいることに気づき注意を向けている。マキーヌが「普遍言語」という語を直接使っているこの箇所は、彼が考えているこの言語の性質を端的に示しているため、重要な場面として取りあげておきたい。マキーヌの分身たる『フランスの遺言書』の主人公がここで発見しているものは、ロシアの物語を語るためにシャルロットが選び取ったフランス語であり、それは国のイメージから切り離された言語、複数の国の間に跨がる仲介の言語(*la langue intermédiaire*)であり、いわば国籍をなくした言語である。あるいは、専ら物語を伝えるための伝達手段となった言語、道具となった言語であるとも言える。事実、『フランスの遺言書』の語り手は、フランス語は「言語=道具」(*langue-outil*)であり、「文学的な筆記」(*l'écriture littéraire*)でしかないのだと率直に述べている。フランス語をこのように銘じることができるのは、マキーヌがフランス語に通じ、この言語を少なからず道具として使うことができるという前提に立っているからに他ならず、もしフランス語が巧く使えないことを常に意識せざるを得ない作家であったなら、こうした考えに至ることはなかったであろう。マキーヌはこの「普遍言語」を磨き上げて、作家としての「言語=道具」を作り出すことになる。以下に引用しているのは『フランスの遺言書』の最後の部分に書かれている文章であるが、ここでフランス語

²⁰⁷ Andreï Makine, *Le Testament français*, p.251 : « Oui, elle avait parlé en français. Elle aurait pu parler en russe. Cela n'aurait rien enlevé à l'instant recréé. Donc, il existait une sorte de langue intermédiaire. Une langue universelle ! »

を使って彼自身の人生を描いて作家になるのだと心に決めた主人公は、次のように述べている。

あの本当に大事な人生を発見するためだけでなく、これから発明する文体で記録することでその生を再び創造するためにも、僕の墓の向こう側にいる状況こそ理想的だ。あるいはむしろ、その文体がこれからの僕の生き方になるだろう。僕には紙の上にふたたび生まれる瞬間瞬間の人生以外には存在しないだろうから。²⁰⁸

フランスとロシアの間で揺れ動き、ソヴィエトのコミュニティーの中では不安定な立場にあった『フランスの遺言書』の主人公にとって、二つの言語の狭間で発見した「言語=道具」で小説を書くことは、新たな自分の生を作り上げることであり、それはすなわち、国のイメージや所属意識と結びついた言語から離れて、道具としての言語で生を語ることの言い換えになっている。シャルロットの普遍言語に気づいた後、マキーヌ自身と重なりを見せるこの少年は「文体」を意識し始め、結果として技巧の問題が避けられないものとなっていくが、彼にとっての普遍言語が物語を語る為の道具であるなら、それも必然であると言えるだろう。

ここで一度、マキーヌが如何なる意味で「文体 (style)」という語を使っているのかを確認しておきたい。それは『フランスの遺言書』の中で主人公が説明してくれている。ヴィクトル・ユゴーの詩を友人たちに語りながら、主人公の少年は人を深く感動させる言葉の魔法に感激して、次のように考えているのである。

僕は読書の中で探し求めねばならないものは、逸話ではないのだとわかった。ページの上に美しく配置された数々の単語でもない。なにかもっと深いもの、そして同時に、より自発的なものだ。目に見えるものの染み入るようなハーモニーが詩人によって明るみになると、永遠のものとなる。このハーモニーを何と呼んでいいものかわからなかったが、それ以来、僕は本から本へとそれを追い求めるようになった。のちに僕はそのハーモニーの名を知った。「文体」だ。だから僕は、言葉の軽業師たちの空虚な行為を、「文体」といって受け入れることはできないだろう。²⁰⁹

マキーヌは、ここで「文体」(le Style)と大文字で記し、詩でも小説でもこの「文体」を探し求めることになるが²¹⁰、マキーヌが「文体」としているのは永遠なものへ到達するため

²⁰⁸ *Ibid.*, p.278 : « Ma situation outre-tombe est idéale, non seulement pour découvrir cette vie essentielle, mais aussi pour la recréer, en l'enregistrant dans un style qui reste à inventer. Ou plutôt, ce style sera désormais ma façon de vivre. Je n'aurai d'autre vie que ces instants renaissant sur une feuille... »

²⁰⁹ *Ibid.*, p.149 : « je compris que ce n'étaient pas les anecdotes qu'il fallait rechercher dans mes lectures. Ni des mots joliment disposés sur une page. C'était quelque chose de bien plus profond et, en même temps, de bien plus spontané : une pénétrante harmonie du visible qui, une fois révélée par le poète, devenait éternelle. Sans savoir la nommer, c'est elle que je poursuivrais désormais d'un livre à l'autre. Plus tard, j'apprendrais son nom : le Style. Et je ne pourrais jamais accepter sous ce nom des exercices vains de jongleurs de mots. »

²¹⁰ マキーヌは小説を書く以前、詩も書いていたことをここで指摘しておきたい。

Cf., Karia von Knorring, « Le Crime d'Olga Arbélina d'Andrei Makine : Hommage poétique à Ivan

の魔術的な力であり、その力を我がものとするために、彼は話の聞き手に与える効果を推し量る。『フランスの遺言書』の主人公が「文体」を意識し始める場面は、彼が自分をロシアの少年であると信じ、フランスのことを友人たちに向かって語り始めるところで描かれており、そこで少年は、聞き手の属している社会階層や興味関心に応じて「文体」を変えて語っている。

僕はすぐにフランスの話聞き手の趣向に応じて、面白みを加えてやる必要があることに気づいた。僕が話をプロレタリアにするのか、テフナールにするのか、インテリにするのかによって、同じ話でも調子が変わった。講演をする自分の才に任せて、ジャンルを変え、文体のレベルを合わせ、言葉を選び分ける。²¹¹

こうして主人公の少年は、ロシア人の友人たちを楽しませることで満足を得るのである。もちろん、ロシア人の友人たちに向かって話しているこの場面では、主人公はロシア語で話をしているに違いない。つまり、問題になっているのはあくまでロシア語での語りのテクニックであり、言語=道具である普遍言語を巡っての考えではない。しかし、この経験を踏まえた上で、次に挙げるように主人公はフランス語によって文学の世界に入っていくのであり、そこではまさにフランス語によって新たな「文体」という概念が主人公の中で生まれている。

あの言い間違いの日から、「テクニック」の問題は避けられないものになった。いまは、フランス語は道具となり、話をしながらその効果を測っている。そうだ、僕から独立した道具になっていて、ときおりその行為の奇妙さを理解しながら、その道具を操っているのだ。

僕の発見は、僕をまごつかせる一方で、文体についての鋭い直感をもたらした。僕が操り、研ぎすまし、磨きをかけているこの言語=道具は、文学のエクリチュールに他ならない、と思った。この一年の間ずっと、僕が友人たちを楽しませていたフランスの逸話の中に、僕は既にこの小説の言語の最初の現れを感じていた。その言葉を、プロレタリアや美学者たちを喜ばせるために操作してはいなかっただろうか。世界がとけ込む言葉の流れを前にして絶えざる驚きが、文学なのだとわかってきた。フランス語、この「祖母語」がとりわけこの驚きの言語であることを、僕はいまや理解していた。²¹²

Bounin», *Andreï Makine Le sentiment poétique*, p.74.

²¹¹ Andreï Makine, *Le Testament français*, p.201-202 : « Je remarquai assez rapidement qu'il fallait assaisonner mes récits français selon le goût de mes interlocuteurs. La même histoire changeait de ton selon que je la racontais aux « prolétaires », aux « *tekhnars* », ou bien aux « intellectuels ». Fier de mon talent de conférencier, je variais les genres, adaptais les niveaux de style, triais les mots. »

²¹² *Ibid.*, p.244 : « Mais depuis le jour du lapsus la question de la « technique » se fit incontournable. À présent le français devenait un outil dont, en parlant, je mesurais la portée. Oui, un instrument indépendant de moi et que je maniais en me rendant de temps en temps compte de l'étrangeté de cet acte. Ma découverte, pour déconcertante qu'elle fût, m'apporta une intuition pénétrante du style. Cette langue-outil maniée, affûtée, perfectionnée, me disais-je, n'était rien d'autre que l'écriture littéraire. Dans les anecdotes françaises dont, pendant toute cette année-là, j'amusais mes collègues, j'avais déjà senti la première ébauche de cette langue romanesque : ne l'avais-je pas manipulée pour plaire soit aux « prolétaires », soit aux « esthètes » ? La littérature se révélait être un étonnement permanent devant cette coulée verbale dans laquelle fondait le monde. Le français, ma langue «

『フランスの遺言書』は、最も端的に言えば、マキーヌの分身とも言える二言語併用者の少年が小説家を志すまでの道程を描いた物語と要約できるが、その道程をこうして言語に注目して追ってみると、言い間違いによって言語が自分から離れ、母語のひとつのように思っていたフランス語がいったん外国語になってしまった後で「文体」という考えが語り手を支配し始め、今度はその言語は「言語=道具」としての機能を果たし、語り手に作家としての道を開いていくという過程を見て取ることができる。そのため、主人公は発見した「文体」を、語る相手への効果を生み出す操作であると見なしていくのである。

この『フランスの遺言書』で語られている文体や普遍言語への考え方は、小説の中のみならず、マキーヌ自身の初期の作品から今日に至る作品まで共通している、「語り手が読者に向かって物語を伝える」という手法と重なりを見せる。『たった一つの父の宝物：あるロシア父娘の物語』の一場面を引用してみれば、叙情的な描写を好むマキーヌが、冒頭近くの戦場の描写では短い文章の連続と単純過去を用いて、速度のある物語の語り口で読者を引き込んでいることがわかるだろう。

その兵士の脇を通りかかったが、若い救急隊員はほとんど車を止めることもなかった。彼女は霧氷に覆われた血斑に、そしてどんよりとした目に、爆発によって腫れぼったくなって土で汚れたまぶたに目をやった。死。こんな傷を負っては、死は免れえない。彼女は道を進み、それから引き返し、そして恐ろしく、飛び出した目を見ないようにしながら、彼女は軍人手帳を引き出した。²¹³

あるいはマキーヌがよく使用する一人称の語りや、経験や聞き知ったことを語って聴かせるという書き方からも、マキーヌが目指している文体を伺い知ることができる。『ある人生の音楽』では、マキーヌは次のように書き出して読者に語り始めている。

その出会いがいつのことだったのか、私は苦もなく答えることができるだろう。それはもう四半世紀も前に遡る。より正確には、ミュンヘンに亡命したその著名な哲学者が、すぐさま流行語となったある定義を打ち出した年のことだ。その言葉は、思想家たちや政治家たち、それに単なる一般の人々でさえ、それから少なくともたっぷり十年は使うことになり、世界中に知られた。この言い回しの成功の理由は、誰の目にも明らかである長所にあった。つまりこの哲学者は私が生まれた国に当時住んでいた二億四千万人の人生を、二語のラテン語で描き出したのだ。²¹⁴

grand-maternelle », était, je le voyais maintenant, cette langue d'étonnement par excellence. »

²¹³ Andreï Makine, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, Paris, Robert Laffont, 1990, p.13 [Gallimard, Folio] : « En passant près du soldat, la jeune ambulancière s'arrêta à peine. Elle jeta un coup d'œil sur la plaque de sang givré, sur les yeux vitreux et sur les paupières gonflées par la déflagration et souillées de terre. Mort. Avec une telle blessure, on ne survit pas. Elle continua son chemin, puis revint, et, tout en évitant de regarder ces yeux horribles, exorbités, elle retira le livret militaire. »

²¹⁴ Andreï Makine, *La Musique d'une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.9 [Collection Point] : « Je pourrais sans peine dater cette rencontre. Elle remonte déjà à un quart de siècle. Plus précisément, à l'année où ce philosophe célèbre, réfugié à Munich, proposa une définition devenue vite à la mode, un terme que les penseurs, les politiciens et même les simples mortels allaient utiliser pendant au

あたかも語りの技法を書き言葉として表現することがマキーヌの小説の構成には不可欠であるかのように、マキーヌは自身が自伝的小説で示唆した文体、つまり語り手と聞き手の間に関係を打ち立てるレトリックに執着している。これこそマキーヌの文体の本質であり、またこれは、彼の出自と実生活に根付いたロシア語でも、「あちら側」のフランスを描き出すフランス語でもなく、彼にとっての物語の言語である普遍言語としてのフランス語でしかなし得なかったことだろう。

この「文体」とは単に物語の内容を伝えるものではなく、発信者の印象を伝えるものでもあるということは言い添えておく必要がある。『フランスの遺言書』の語り手は、友人たちに物語を聞かせる時に、友人たちの属するグループに合わせて演出を行い、調子も変えて話をしているとされているが、語り手がそうした行動をとった理由は、どのグループにも属していない彼が、すべてのグループに受け入れられようとしているからである。つまり語り手が文体を磨くのは、聞き手に合わせて盛り上がりを見せる場面をつくるためだけではなく、聴衆が語り手を受け入れ、聴衆と同じコミュニティを形成するものとしての集団的なグループ意識の獲得を期待してのことであった。ここから作家マキーヌの「文体」の役割を推し量ることができるだろう。一言で言えば、マキーヌの「文体」にはロラン・バルトが『旧修辞学：便覧』の中で述べているような、語り手の人柄や品性を示す「エートス」が含まれているのである。ロラン・バルトは次のように書いている。

エテとは語り手の属性である（聴衆の属性のパテではない）。つまりエテとはよい印象を与えようと語り手が聴衆に「見せる」べき性質を示すことである（正しいかそうでないかは問題ではない）。それは語り手の「雰囲気」だ。そのため表現力豊かな心理学が問題となるのではなく、想像力による心理学が問題なのである（精神分析的な意味において）。私は私が「他の人に対して」ありたいと思うことを示さねばならぬ。そのため—この演劇めいた心理学の観点においては—一性質についてよりも「調子」について語るべきである。つまり言葉がギリシアの音楽で持っていた、音楽的な、そして倫理的な意味で「調子」のことである。エートスとは本来、共示的な意味のものなのである。つまり語り手は情報を述べるが、それと同時に、私はこうである、私はこうではないと言っているのだ。²¹⁵

『フランスの遺言書』の語り手が必要としたことは、聴衆と共犯関係を築くことであり、

moins une bonne décennie, et cela dans le monde entier. L'extraordinaire succès de sa formule tenait à un mérite évident : en deux mots latins le philosophe avait réussi à décrire la vie des deux cent quarante millions d'êtres humains qui peuplaient, à l'époque, le pays où je suis né. »

²¹⁵ Roland Barthes, *L'Ancienne rhétorique*, 1970, *Œuvres complètes*, Tome III, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p.583 : « *Ethè* sont les attributs de l'orateur (et non ceux du public, *pathè*) : ce sont les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses airs. Il ne s'agit donc pas d'une psychologie expressive, mais d'une psychologie imaginaire (au sens psychanalytique) : je dois signifier ce que je veux être pour l'autre. C'est pourquoi - dans la perspective de cette psychologie théâtrale - il vaut mieux parler de *tons* que de caractère : *ton* au sens musical et éthique que le mot avait dans la musique grecque. *L'éthos* est au sens propre une connotation : l'orateur énonce une information et *en même temps* il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela. »

それと考えを同じくするマキーヌ自身の「文体」も、作家が読者の前で、自身が見せたい姿を見せるための手段となっている。マキーヌのように二つの言語の狭間、そして二つの国の狭間にいることを余儀なくされる作家たちは、自らの居場所を守るために、ある社会の中での立場を測り、変え、表明していかななくてはならない。『フランスの遺言書』の主人公は対象になっている聴衆に応じて語りの調子を変え、後にそれを文章にすることで自らを表現することを望むが、それは語り手の目的が他者の前で、すなわち聞き手ないし読み手の前で、彼がなりたいものになるためであった。それを可能にする言語の潜在的な力を、マキーヌは「文体」という呼び名を使って言い表している。

言い間違いによってフランス語という己の言語と信じていた言葉の中で一度外国人となったマキーヌは、言語が漂流する静謐な時空へと落ち込み、そこで彼自身が「普遍言語」と名付ける作家の言語を発見した。そしてこの言語こそ、彼の「文体」を創り出す唯一の方法だったのである。この言語を発見できたことで、マキーヌは二つの狭間にある文学を具現化することができた。『フランスの遺言書』は、フランスで大きな文学賞を獲得した作品であり、また流暢なフランス語を用いて、いまや遠くなってしまったかつての美しい時代のフランスとロシアを描いているが、それ以上に、この作品はマキーヌにとっての言語とは何かを語っているからこそ、注目すべき作品となっていると断言していいだろう。

第2章

哀しみの中の執筆—アゴタ・クリストフの挑戦

二つの国の間、二つの言語の間で作家としての言語を見出し、新たな生を生き始めたマキヌのような作家がいる一方で、祖国を離れた苦しみに苛まれ続ける作家たちもいる。だが、その苦しみは亡命者を蝕むだけではなく、祖国や母語との切断によって文学作品が新たな展開を迎えることがあることも、また事実である。亡命によって強いられる孤独や苦しみが才能を開花させる助けとなり、またこうした環境が作家の野心を掻き立てる。亡命作家の作品はしばしばこの不幸な境遇によって支えられており、アゴタ・クリストフの作品もまた、愛する祖国を離れ、母語以外の言語で書くという不幸から生まれているのである。決して自分のものにはできないと確信している言語を繰り返しながら、自分は外国人であると思い続け、また母語を使えぬことで祖国との断絶を噛み締め、それでもハンガリーを愛し続けたクリストフの言語への想いは、どのように表れ、我々に何を示しているのだろうか。

■クリストフにとっての言語

亡命を果たした作家は新たな地で新たな言語と出会うことになるが、多くの亡命作家たちはやすやすとその言語を手に入れられるわけではない。たとえ言語習得の能力に恵まれていたとしても、フランス語で執筆するという困難は、彼らにつきまとうことになる。パリに住んだルーマニア出身の文筆家シオランがその著書『歴史とユートピア』の中で行った告白は、如何にフランス語で執筆することが困惑と隣り合わせであるかを、如実に物語っていると言えよう。

私とこの借り物の言葉[フランス語]との関係、つまり考えに考え抜かれ、その存在が失われてしまうまで磨かれ、繊細になっているこのあらゆる言葉との、ニュアンスから発せられる暴政に屈し、すべてを表現し尽くしたあげくに表現力をなくした恐るべき緻密さの言葉との、疲労と羞恥を備え卑俗なことを語るにも慎みを忘れぬこの言葉との関係を語ろうとすれば、それは悪夢を語るようなこととなるでしょう。[中略]私の好みからすると、あまりに高貴であまりに気品あるこの近寄りがたい言語で多少なりとも正確に一行を書くのに、どれほどのコーヒーを飲み、どれほどのタバコを吸い、どれほど辞書を引いたのでしょうか。しかし不幸にも、このことに気づいた時には、この言語から身を引き離すには遅すぎたのです。²¹⁶

²¹⁶ Cioran, *Histoire et Utopie*, 1960, Paris, Éditions Gallimard, p.979-980 [*Œuvres*, Quarto Gallimard] : « Ce serait entreprendre le récit d'un cauchemar que de vous raconter par le menu l'histoire de mes relations avec cet idiome d'emprunt, avec tous ces mots pensés et repensés, affinés, subtils jusqu'à l'inexistence, courbés sous les exactions de la nuance, inexpressifs pour avoir tout exprimé, effrayants de précision, chargés de fatigue et de pudeur, discrets jusque dans la vulgarité. [...] Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble, et trop distinguée à mon gré ! Je ne m'en aperçus malheureusement qu'après coup, et lorsqu'il était trop tard pour m'en détourner. »

他の国からフランスにやってきた少なからぬ作家たちが、この種の困惑を吐露している。アルゼンチンを離れて 1962 年にパリに移り住み、始めはスペイン語で小説を書き、後にフランス語で直接書く作家として活躍し、さらに 1996 年からはアカデミー・フランセーズの会員も務めたエクトール・ビアンシオッティも、同様に次のような心情を語ったことがあった。

私がガリマール社のために初めて批評を執筆することになった時から、ある感情に捕われ、それが消えることはありません。その感情とは「恐れ」です。語彙や構文、文法を十分に我がものできない恐れです。[中略]その恐れは、私がアカデミー会員に選ばれてからというもの、いっそう強いものになりました。アカデミー・フランセーズで構文の間違いを犯すこと、それはまさに悪夢でしょう。²¹⁷

フランス語に対する恐れや苦悶、困惑から逃れることのできない作家たち。これはアゴタ・クリストフにも当て嵌まり、彼女はフランス語を使うことで自身の内にフランスを接ぎ木したアンドレイ・マキーヌのような立場の作家とは反対に、フランス語で書くことの困難を口にしないどころか、むしろその耐えねばならぬ苦痛を積極的に表明してきた作家と位置づけることができる。彼女が自伝的として語る話には、次のように書かれている。

私は 21 歳の時スイスに着いたが、そこはまったく偶然にも住民たちがフランス語を話す街だった。私はまったく知らないこの言語に立ち向かった。そしてそこから、この言語を獲得する闘いが始まったのだ。長く、苛烈で、生涯にわたって続くことになる闘いが。

私はフランス語を 30 年も前から話し、20 年前から書いている。しかし、私にははまだフランス語を身につけたとは言えない。話せば間違え、頻繁に辞書を引かなければ書くことができないのだから。²¹⁸

シオランやクリストフがしたように、亡命作家たちの中にはフランス語で書くことの不都合を語るものも多い。しかし彼らが語るのは、単なる不平や自身の不完全なフランス語に対する弁解ではない。困難であるが故にその道を選び、あえて自らその困難に挑んでいることの宣誓であるとも言える。作家が言語を変える理由は様々で、作品を出版してもらうために止む終えない選択として選ぶこともあれば、新たな表現手段を模索するために言

²¹⁷ Hector Bianciotti, « Quand j'écris en français, j'ai peur... », *Télérama*, le 22 janvier 1997 : « Lorsque j'ai dû écrire mes premiers textes critiques pour Gallimard, j'ai découvert un sentiment qui ne m'a jamais quitté depuis : la peur. Peur de ne pas maîtriser assez le vocabulaire, la syntaxe, la grammaire. [...] Elle est devenue plus forte depuis que j'ai été élu à l'Académie française. Faire une faute de syntaxe sous la coupole... un véritable cauchemar ! »

²¹⁸ Agota Kristof, *L'Alphabète Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2004, p.23-24 : « À l'âge de vingt ans et un ans, à mon arrivé en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie. Je parle le français depuis trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés. »

語を変える作家もいる。母語には存在しない用語を使うためにフランス語を使用する場合や、ただひとつの言語に閉じこもることをよしとせず母語以外の言語の執筆に乗り出す場合、あるいはフランス文学の中に身を落ち着けるためにフランス語で書く者もいる。しかしまた、あえて困難を自らに与えるためにフランス語を選択する作家たちもいるのである。先に引用したシオランの『歴史とユートピア』の発言は、次のように続けられていた。

(ルーマニア語に) 戻ることは不可能です。私が受け入れねばならなかった言語の方が、今後、私に課せられることになるはずの辛苦そのものによって、私を引き止め、私を屈服させるからです。²¹⁹

フランス語で書くことに恐怖と喜びを同時に得ているシオランは、その言語から離れることができない。クリストフも「私は生粋のフランス人作家が書くようにフランス語が書けるようになることは、決してないことがわかっている。しかし、私は自分が書けるように、できる限りうまく書くつもりだ。(中略) フランス語で書くこと、それは私が自分に課したこと。これはひとつの挑戦。一人の文盲の挑戦」²²⁰と自ら著しているように、実際に書くことの困難を身に染みて感じていながらも、その苦しみを己に課している。亡命という状況がフランス語の使用を強い、小説を執筆するためのフランス語の選択がそうした運命の偶然によってなされたことは紛れもない事実であろう。しかし、クリストフが「挑戦」として自ら積極的に自分の意思を持って踏み出しているその執筆行為と、偶然によってやむを得ず選ぶことになったフランス語の使用とは、区別して考えねばならない。彼女はフランス語での執筆に苦痛があることを承知で、いや、苦痛があるからこそ「挑戦」という言葉に置き換え、その言語での創作に進んで従事している。彼女の「挑戦」は、例えばスポーツ選手のそれのように越えるべき困難を設定し、その克服に達成感と自らの高まりを求めるものではなく、苦痛と制限を自らに与えることに他ならない。たとえば彼女の処女作である『悪童日記』の冒頭を読んでみると、極めて少ない語彙とフランス語の文法の教科書から書き抜いたかのような単純な構文を用いて、彼女が絞り出すように文章を綴った痕跡を見て取ることができる。

僕たちは大きな街から来た。僕たちは一晩中、旅をした。僕たちのお母さんは赤い目をしている。お母さんは大きな段ボール箱をもって、僕たち二人はそれぞれ服が入った小さい鞆と、それに腕が疲れたら相手に渡すことにしているお父さんの大きな辞書をもって。 ²²¹

²¹⁹ Cioran, *Histoire et Utopie*, p.980 [*Œuvres*, Quarto Gallimard] : « revenir [à la langue roumaine], je ne puis ; celle qu'il me fallut adopter me retient et me subjugue par les peines mêmes qu'elle m'aura coûtées. »

²²⁰ Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2004, p.54-55 : « Je sais que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux. [...] Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète. »

²²¹ Agota Kristof, *Le Grand cahier*; 1986, p.11 : « Nous arrivons de la Grande ville. Nous avons voyagé toute la nuit. Notre Mère a les yeux rouges. Elle porte un grand carton et nous deux chacun

クリストフの文体には、あえて簡素なフランス語で書いているといったわざとらしさもなければ、自己のフランス語を駆使して技巧を凝らした表現をすることもなく、フランス語に新たな表現の可能性を探るといった作家としての野心も感じられない。そのクリストフの状況はフランス語に執筆言語を変えた他の亡命作家たちの例と比較すると、より明らかになるだろう。例えばクリストフの事情は、クンデラのように亡命当初から翻訳を通してその名が知られており、亡命後もチェコ語で書いたものは翻訳され書店に並ぶことがわかっていた作家が、後になって自らのフランス語で書くようになった場合や、二重の言語の中で書くことをひとつの主題とする英語圏カナダ出身のナンシー・ヒューストンの場合とはまったく異なっている。また幼い頃からフランス語に慣れ親しみ、「二つの間の言語」で書くことが小説家への道の入り口となったアンドレイ・マキーヌの場合とも違う。あるいはまた、マキーヌはフランスへの憧れを持っていたが、同じくフランス文化とフランス語に憧れを持つラテンアメリカからの作家たち、例えばシルビア＝バロン・シュペルヴィエルやエクトール・ビアンショッティとも事情は異なり、クリストフにとってフランス語は憧れの対象ではなく、フランス語で書くこと自体に大きな喜びを読み取ることはできない。さらに言えば、ビアンショッティはどうしてもスペイン語で言えない言い回しがあり、そのためフランス語での執筆に乗り出したと明かしているが²²²、クリストフにとってのフランス語への転換は、より自由な表現方法を手に入れるためでもなかった。フランス語の選択がクリストフにもたらしたのは、エクリチュールの広がりやフランス語への憧れを満たすものではなく、むしろより制限された表現方法や、母語や祖国との切断の認識、そしてそれによって引き起こされる苦しみであり、彼女はそれをあえて自分に課している。

ここでクリストフを取り挙げて論じたいのは、単に亡命作家が言語の不都合を抱えて果敢に執筆を続けているという事実を証明するためだけではなく、彼女のフランス語の執筆に伴う苦しみや痛みが、言語の問題に留まらず、亡命者の内奥から生まれているものであり、またその痛みをあえて自分に与えることで自らを救う手段ともなっていることを論じるためである。まずそのために、クリストフにとって言語とは何かを確認しておきたい。実のところ、クリストフは言語を三つに分けて考えている。つまり母語であるハンガリー語、そして祖国で学ぶことを強制されたドイツ語およびロシア語、それに加えて亡命先のスイスで使うことになったフランス語の三種の言語がクリストフにはある。では、それぞれの言語をクリストフはどのように見ているのだろうか。

国境を越えることでクリストフは家族や親しい人々、そして祖国との繋がりを断つことを強いられたが、それはまた母語との断絶の経験でもあった。母語から切り離されてからというもの、クリストフは自身にとって母語が如何に重要であるかを、自伝的小説と自ら称する作品やインタビューで頻繁に語っているが、それはまた彼女の小説からも伺い知ることができる。『悪童日記』の中には、主人公の双子の「おばあちゃん」が酒を飲んで語る場面が次のように描かれているが、ここで母語が個人を決定するひとつの要素として機能していることがわかるだろう。

une petite valise avec ses vêtements, plus le grand dictionnaire de notre Père que nous nous passons quand nous avons les bras fatigués. »

²²² Cf., Hector Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1995, p.427 [collection Folio].

おばあちゃんは、あまり話さない。ただ、夜は別だ。夜になると、おばあちゃんは棚にある瓶に手を伸ばすと、瓶から直接お酒を飲む。するとほどなく、おばあちゃんは僕たちが知らない言葉話し始める。外国の兵士たちが話す国の言葉でもない、まったく違う国の言葉だ。

この聞いたこともない言葉で、おばあちゃんは自分に質問して、自分で答える。ときおり笑ったかと思ったら怒りだして、叫ぶ。そしてたいがい最後には泣き出す。おばあちゃんはよるめきながら自分の部屋に向かうと、ベッドに倒れ込む。僕たちは夜の間中、長いことおばあちゃんがすすり泣くのを聞く。²²³

この場面は『悪童日記』の「おばあちゃん」と題された章の中で描かれており、ここでは双子の母方のおばあちゃんの見え方や服装が描写され、また彼女が町の人たちから魔女と呼ばれていることが明らかにされているが、とりわけ注目すべきなのは、おばあちゃんの私的な生活が、彼女の母語によって支えられている点であろう。魔女として町の人々から排除され、外国語の中で生活を送るおばあちゃんは、彼女の言語的ミクロコスモスに閉じこもり、孤独のうちに、ひとりで自らに語り、笑い、怒り、泣く。言い換えるならば、周囲の外国語の世界と切り離された状態で、ひとり蒸留酒²²⁴を飲み、母語を通して、人間のあらゆる感情をさらけ出しているのである。

また同様に、クリストフがあたかも母語が個人個人の最も内奥にある感情と密接に結びつき、また亡命先であっても日々の生活と切り離せないものであると信じていることを示す例として、『昨日』で語られている一場面を挙げることもできるだろう。そこでは亡命先で次々と自殺する人々が描かれており、そのうちの一人は机に「くそつたれ」と言葉を残して死んでいるが、その言葉が「我々の言語」²²⁵で書かれているとクリストフははっきり記しているのである。もちろん、自殺をする直前に自分の境遇に悪態をつき言語が母語であることには、なんら不自然な点は感じられない。しかし、母語で最期の言葉を綴ったことをあえて明示することで、そこには亡命先で溶け込むことができなかつた人物の姿と、祖国への苦いノスタルジーを馳せる亡命者の姿の背後に、言語という大きな要因が透けて見えるのである。

これは、クリストフがハンガリー語を使うことが自分のルーツを保つ手段であると、幼少期の体験から学んでいたことに起因していると考えられる。一時期ドイツ語に囲まれて過ごし、後にロシア語を強制されることになったハンガリーの人々は、母語を侵略してくる外国語に直面し、その強制に抵抗することが、自分たちの存在を守るための手段となる

²²³ Agota Kristof, *Le Grand cahier*, 1986, p.16-17 : « Grand-Mère parle peu. Sauf le soir. Le soir, elle prend une bouteille sur une étagère, elle boit directement au goulot, elle se met à parler une langue que nous ne connaissons pas. Ce n'est pas la langue que parlent les militaires étrangers, c'est une langue tout à fait différente. Dans cette langue inconnue, Grand-Mère se pose des questions et elle y répond. Elle rit parfois, ou bien elle se fâche et elle crie. À la fin, presque toujours, elle se met à pleurer, elle va dans sa chambre en titubant, elle tombe sur son lit et nous l'entendons sangloter longuement dans la nuit. »

²²⁴ この感情を引き起こし、母語で話をすることになるきっかけとなる蒸留酒が eau de vie すなわち「生命の水」であることも書き添えておきたい。

²²⁵ Agota Kristof, *Hier*, 1995, p.468.

ことを学んでいた。侵略してきた外国軍の言語であるロシア語の学習が義務づけられた時期のことを思い出しながらクリストフが語るには、学校の先生たちはその言語に精通したわけでもなく、またその言語を教えたいとも思っていなかったし、生徒たちの方でも学びたいとは思っておらず、そこで「国民的な知的サボタージュ、準備されたわけではなくおのずと自然に発生した消極的な反抗」²²⁶が発生したと証言している。

クリストフにとっての言語、とりわけ母語のハンガリー語とは、コミュニケーションの手段や文学作品を作り出す手段である以前に、自らの愛すべき居場所の同義語であると言っても過言ではない。クリストフの言葉からは、祖国を失いつつある者にとって、言語が残された支えであると信じる思いが溢れており、言語が自己の存在を保持できる所属を保証してくれる最後の砦であることを暗に主張している。「亡命者や流刑囚、追放された者、祖国喪失者、無国籍者、統制できないノマド、絶対的な外国人は、しばしば言語を、いわゆる母語を最後の祖国、すなわち最後の住処と考え続ける」²²⁷とアルジェリア生まれのフランスの思想家ジャック・デリダは書いているが、クリストフもその例に漏れず、ハンガリー語が彼女と祖国を結びつける支えとなっていたのである。クリストフにとっての母語とは、自らの内に残る祖国そのものであり、異国の地での生の拠り所であった。

一方、クリストフにとっての外国語とは何か。先に述べたように、クリストフにとって外国語とは、まずハンガリーにいた時に押し付けられた言語のドイツ語やロシア語であった。『悪童日記』は、町を占拠していた軍の将校の台詞を通して、この時のハンガリーの状況を伝えている。別の国の軍隊が攻めてきたのを前にして、双子にレコードと蓄音機を渡しながらか、将校は次のように言う。「私の思い出に、これを持っておいてくれ。でも辞書は要らないだろう。君たちは別の言語を学ぶように強いられることになるだろうから。」²²⁸将校の言語で、最初に双子が覚えることになった外国語はドイツ語であり、新たに侵入してきた軍はロシア軍であることは明白だが、いずれにせよ母語以外の言語は、体制が学ぶことを強いる言語であり、権力を持つ側の軍隊の言語として位置づけられている。

歴史が引き起こした動乱の結果、ドイツ語やロシア語の波に飲み込まれたクリストフにとって、母語とそれ以外の言語という区別は根強い。それは彼女の『文盲：アゴタ・クリストフ自伝』の中に収められている「母語と敵語」と題された章の書き出しにも顕著に表れており、そこには次のように書かれている。

最初はただひとつの言語しかなかった。すべての物事や感情、色、夢、手紙、本、新聞などが、その言語でできていた。²²⁹

²²⁶ Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, p.23 : « On assiste là à un sabotage intellectuel national, à une résistance passive naturelle, non concertée, allant de soi. »

²²⁷ Jacques Derrida, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p.81-83 : « Les exilés, les déportés, les expulsés, les déracinés, les apatrides, les nomades anomiques, les étrangers absolus continuent souvent de reconnaître la langue, la langue dite maternelle, pour leur ultime patrie, voire leur dernière demeure. »

²²⁸ Agota Kristof, *Le Grand cahier*, p.126 : « Gardez ceci en souvenir de moi. Mais pas le dictionnaire. Vous serez obligés d'apprendre une autre langue. »

²²⁹ Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, p.21 : « Au début, il n'y avait qu'une seule langue. Les objets, les choses, les sentiments, les couleurs, les rêves, les lettres, les livres, les journaux, étaient cette langue. »

クリストフは母語について語る時でさえ、不自由にしか使うことのできないフランス語ではこうした粗野な物言いしかできていないものの、それだけにここで使われている「物事」や「色」といった抽象的な単語から、あらゆるものがハンガリー語と結びついていたことを懐古的に精一杯の言葉で綴るクリストフの姿が浮かぶ。一方で、敵語についてはこう語る。

私が 9 歳の時、引っ越しをした。国境の町に住むことになり、そこでは町の人の少なくとも 4 分の 1 はドイツ語を話していた。ハンガリー人の私たちにとっては、それは敵語であった。というのも、ドイツ語はオーストリアによる支配を思わせ、当時の私たちの国を占領していた外国の軍隊の言語だったからだ。

一年後、私たちの国を占領したのは、また別の国の軍隊だった。ロシア語が学校では義務づけられ、他の外国語は禁止された。²³⁰

「感情」、「夢」、「手紙」と私的な事柄と結びつけられた母語とは異なり、「支配」、「占領」、「軍隊」、「義務」など強制的な力をもつ単語が並び、ドイツ語およびロシア語への敵意が伺える。クリストフにとって外国の軍隊の言語は、文字通り「敵語」でしかなかった。

しかしながら、ドイツ語やロシア語が強制された言語であるにせよ、またその侵攻が結果としてクリストフの亡命を引き起こしたにせよ、それらの言語自体は彼女の生涯を左右するほどのものではなかった。なぜなら先に挙げたように、彼女がそれらの言語を強いられたのはハンガリーにおいてであり、外国語に抵抗する手段となるハンガリー語も、十分に使用できていたからである。その意味で言えば、彼女の生涯においてより重要な役割を担うことになった言語は、時が経つにつれてハンガリー語が抵抗力を失っていく亡命の地で使用することになった、フランス語の方であろう。クリストフにとって、存在の本質を形作るものが母語であるとするなら、亡命先で獲得したフランス語は彼女に何をもたらしたのか。

クリストフにとって、まずフランス語は作家の言語であるよりも前に、生活の言語であった。作家になる以前に、彼女は言葉の通じないスイスで生活を送らねばならず、その中で彼女のフランス語に対する考え方が根付いていったが、スイスに到着したばかりでフランス語を解さなかった彼女には、この未知なる言語は受け入れるものであると同時に、拒むものとして現れていた。時計工場で働いていた彼女は、そこで次のような経験をしている。

工場では、みんなが私たちに対して親切だった。みんなが微笑みかけ、話しかけてくれた。でも私たちは、何もわからなかった。²³¹

²³⁰ *Ibid.*, p.22-23 : « Quand j'avais neuf ans, nous avons déménagé. Nous sommes allés habiter une ville frontière où au moins le quart de la population parlait la langue allemande. Pour nous, les Hongrois, c'était une langue ennemie, car elle rappelait la domination autrichienne, et c'était aussi la langue des militaires étrangers qui occupaient notre pays à cette époque. Un an plus tard, c'étaient d'autres militaires étrangers qui occupaient notre pays. La langue russe est devenue obligatoire dans les écoles, les autres langues étrangères interdites. »

²³¹ *Ibid.*, p.42 : « À l'usine, tout le monde est gentil avec nous. On nous sourit, on nous parle, mais

この経験はとりわけ特異なものではなく、外国から移り住んだ多くの人々がおそらく体験する、ごく一般的な感想に過ぎない。しかしながら、後にフランス語を使って作家となるクリストフにとって、スイスの社会に受け入れられながらも、そこに入ることができないという思いが、専ら言葉の壁によって引き起こされている点は強調されていまいだろう。それは彼女が挙げるもう一つの体験を読むと、よりはっきりする。クリストフが工場に向かうバスの中で、陽気で太った車掌が話しかけてくるが、彼女には言っていることが良く理解できないものの、スイスはロシア軍がここまでやってくることを許しはしないと彼が説明していることくらいはわかるという体験を語り、こう言葉を続けている。

どうやって彼の気分を害することなく、それも私の知っているわずかなフランス語の単語で、彼の美しい国は私たち亡命者にとっては砂漠でしかないのだと伝えることができるだろう。「融合」とか「同化」と言われるところに行き着くために、私たちが通らねばならない砂漠。当時の私は、そこに決して行き着くことができない人々がいることなど、まだ知らなかった。²³²

クリストフの記憶には、スイスの生活で味わった歓待と疎外が言語と結びついた形で残っており、それがスイスとの融合や同化といった国との結びつきが必然的にもたらされるものであることへの予感と、亡命先で自由に言語を使えるようになることがないことを経験した後知った、融合されることも叶わないという複雑な思いが入り交じり、クリストフのこの発言につながっている。

工場で働き、亡命先で生活を送る上でフランス語が必要不可欠なものとなったが、それはまたフランス語の使用によって生きることが可能になるということでもあった。彼女の生活はフランス語によって支えられ、同時にそのフランス語によって、亡命先で味わう余所者としての苦しみやノスタルジーに苛まれる。この生と苦しみを与える言語は、さらに彼女の読書体験においても生と死を与えることになる。つまり、彼女はフランス語の環境におかれることで小説を読むことができなくなり、異言語の砂漠の中で読書の渴望によって仮死を体験しているのである。

幼年時代から読書に情熱をもっていた彼女にとって、読書や文学はあまりに大切なものであった。クリストフが文学に捧げる情熱は、彼女の作品の登場人物たちが書くことに執着していることから判断でき、作中の人物に「あらゆる人間は一冊の本を書く為に生まれてくるのであって、他に何の意味もない」²³³とさせているほどである。ところが、フランス語が彼女を読書の快樂から引き離した。当然、亡命を果たす時に本を持っていくことはできず、またスイスでハンガリーの本を購入するという機会も余裕も無かったことは容易に想像できる。そうした状況でフランス語やドイツ語がわからなければ、本を読める

nous ne comprenons rien. »

²³² *Ibid.*, p.42-44 : « Comment lui expliquer, sans le vexer, et avec le peu de mots que je connais en français, que son beau pays n'est qu'un désert pour nous, les réfugiés, un désert qu'il nous faut traverser pour arriver à ce qu'on appelle « l'intégration », « l'assimilation ». À ce moment-là, je ne sais pas encore que certains n'y arrivent jamais. »

²³³ Agota Kristof, *La Pauvre*, p.241 : « tout être humain est né pour écrire un livre, et pour rien d'autre. »

可能性は限りなく低い。事実、フランス語が読めなかった時期のことを思い出しながら、クリストフは「5年の間、読書なしにどうやって生きてこられたのかわからない」²³⁴と語っている。

しかし、フランス語は彼女から読書の悦びを奪っただけではない。フランス語によって文盲となったクリストフだが、彼女が読書による悦びを取り戻し、さらには小説家になるという願いまで叶えることができたのも、まさにこのフランス語によってであったことも事実である。クリストフ自身もそれをしっかりと認識していることが、次の発言から見て取れる。

読むことができる。私は再び読むことができる。ヴィクトル・ユゴーも、ルソーも、サルトルも、カミュも、ミショーも、フランシス・ポンジェも、サドも、フランス語で読みたいものは全部読める。それにフランス語で書く作家以外でも翻訳で読める。フォークナー、スタインベック、ヘミングウェイ。この世は、本に満ちあふれている。ついに私にとって読むことができる本が満ちあふれている。²³⁵

フランス語はクリストフを殺し、養い、冷酷に拒み、そして生きる希望となった言語であった。しかもそれは単に日々の生活を送る上で表面化してくるだけではない。さらに注目すべき点は、彼女のハンガリー人としての根幹にまでフランス語の影響が及んでいることである。

クリストフはドイツ語やロシア語を「敵語」と呼び、その敵語にフランス語も加えているが、その理由は異なっており、前者が実際に敵の軍隊の言葉であったからであるのに対して、フランス語の場合は話せば間違い、辞書なしでは書くことができないことを「敵語」と呼ぶ理由に挙げている。そしてさらに彼女の根本を揺るがすような理由として、次のように語っている。「それにはもうひとつ理由がある。それは最も深刻な理由だ。つまり、フランス語が私の母語を殺しつつあるからなのだ。」²³⁶もちろんこれは比喩ではあるが、必ずしも使用する必要があったわけではないドイツ語やロシア語とは異なり、生活する上で避けては通れない言語であるフランス語は、母語を浸食し、彼女のハンガリー人としての自覚を削り取っていく。クリストフにとって母語とは祖国や魂と結びついたものであったが、クリストフはフランス語の本質を、その母語を殺していくものとして見ているのである。

喜びのうちに詩や戯曲を書いた言語であり、彼女と自らの幼年時代を結びつける言語であったハンガリー語。その言語は、彼女が家族や同国人たちと語り合う時に使っていた言

²³⁴ Agota Kristof, *L'Alphabète Récit autobiographique*, p.53 : « Je ne sais pas comment j'ai pu vivre sans lecture pendant cinq ans. »

²³⁵ *Ibid.*, p.54 : « Je sais lire, je sais de nouveau lire. Je peux lire Victor Hugo, Rousseau, Voltaire, Sartre, Camus, Michaux, Francis Ponge, Sade, tout ce que je veux lire en français, et aussi les auteurs non français, mais traduis, Faulkner, Steinbeck, Hemingway. C'est plein de livres, de livres compréhensibles, enfin, pour moi aussi. »

²³⁶ *Ibid.*, p.24 : « Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle. »

語であり、そして苦しみを和らげることのできる言語²³⁷としての母語であった。その対極にあるのが侵略者の言語であり、押し付けられた言語であるドイツ語とロシア語である。これらはイデオロギーや全体主義、軍隊と結びつき、彼女の亡命の原因を作り、祖国と彼女とを切り離れた外国軍の象徴でもある。そしてフランス語は、いわばこの両極の中間に位置づけることができる言語である。すなわち亡命の中で選ばねばならなかった言語であり、決して修得することができないと思知らされているにも拘らず、少しずつ母語を殺しつつあるのと同時に、亡命先での生活を可能にし、また彼女にとって何にも代え難い読書と執筆の悦びを与えてくれる言語でもあった。クリストフ本人によれば、みながフランス語を話す中で生活し、彼女の子どもとはフランス語で会話しているので、執筆を始めたら自然にフランス語になるという²³⁸。それ故、イデオロギーや全体主義の強制とは関係のないところで、フランス語は自然な形でクリストフを浸食していき、作家であり続けられればあり続けるほど、彼女は自らの本質と結びついている母語をじわじわと殺していくことになる。痛みと悦び、死と生をあたえる言語、それがクリストフにとってのフランス語であった。

■クリストフの作品にある矛盾

クリストフの母語とフランス語、そしてそれに付随する祖国や亡命先への意識は、小説の中に歪んだ形で表れてくる。つまり、クリストフは思い入れの強い母語が失われていくことを意識しながら、その母語を殺しつつあるフランス語で彼女の夢でもあった小説家としての活動をしていたが、彼女の小説では母語は忘れえないものとして表明されているのである。何物にも代え難い母語が亡命の地の下に埋葬されつつあることを実感しているものの、クリストフは小説の中ではその母語の死を認めない。彼女の作品はそうした矛盾を孕んでいるが、それは単に母語を忘れえないという彼女の理想を小説の中で実現させて自らの慰めとしているわけではなく、そこには彼女の置かれた立場に対する屈折した思いが隠されている。

クリストフは双子を主人公にした三部作のうち、第二作目に当たる『二人の証拠』(*La Preuve*, 1988)の中で、母語を忘れることは決してないと登場人物に断言させ、続く『第三の嘘』(*Le Troisième mensonge*, 1991)でもその考えを繰り返している。まずはその場面を確認しておこう。『二人の証拠』は『悪童日記』の続編として読むことができる小説であり、その主人公は『悪童日記』で離ればなれになった双子である。全8章で構成される『二人の証拠』は、第1章から第7章までを『悪童日記』でおばあちゃんの家に残ったルカの話に割り、最後の第8章で国境を越えて外国に行ったクラウスが戻ってくる。

クラウスがハンガリーに戻ってくる時の年齢は、クリストフが亡命後、祖国ハンガリーを訪れた時の年齢と一緒にしているとあえて彼女自身が明かしている²³⁹ことを考慮す

²³⁷ クリストフは『文盲』の中で、「両親や兄弟と離れて、知らない町の寮に入れられた時、別離の苦しみに耐える唯一の手段は、書くことでした」と書いている。

Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, p.12 : « Quand, séparée de mes parents et de mes frères, j'entrerai à l'internat dans une ville inconnue, où, pour supporter la douleur de la séparation, il ne me restera qu'une solution : écrire. »

²³⁸ Cf., Agota Kristof, « Exercice de nihilisme », *Le Magazine Littéraire*, février 2005.

²³⁹ *Ibid.*

れば、クラウドにはクリストフ本人の姿が映し込まれていると見ていいだろう。つまり、クラウドが故郷に戻ってきた後の言動は、クリストフの故郷に対する思いを暗に表しているものとして読むことができるが、例えばクラウドは 40 年間の不在のあとで祖国に戻ってくると、ホテルの受付で次のようなやりとりをしているのである。

「パスポートをお持ちですか？」と受付が聞いた。

「はい、ここに。」

「外国の方ですか？この国の言葉をどこでそんなに上手に覚えられたんです？」

「ここで、です。子どもの頃、この町で過ごしたもので。」²⁴⁰

その後、『二人の証拠』の続きとなる『第三の嘘』ではクラウドが祖国に戻った後の物語が語られるが、そこで彼は次のように会話をしていることも合わせて見ておきたい。

「ここへはバカンスで来られたんですか？長くおられるご予定で？」

「ええ、バカンスみたいなものです。できる限り長くいたいと考えていますが、ビザと懐具合次第ですね。」

「ビザですって？外国の方なんですか？そうは思えませんけど。」

「子どもの頃をこの町で過ごしたんです。この国の生まれでしてね。でも長いこと外国に住んでいるんですよ。」²⁴¹

クリストフの小説の中では、祖国を留守にしてどんなに長い期間が経とうとも、外国から帰国してきた人々が外国人と見なされることはなく、かつて祖国にいた時と同様に母語を流暢に使いこなすことができるように描かれている。

幼年時代を過ごした国に戻ってきた人々が外国人のように扱われず、母語をごく自然に話せるということは、至極当然のことにように思えるかもしれないが、実のところ祖国に戻った亡命者にとっての母語は、その長い不在故に違和感を感じることもあるようである。ミラン・クンデラの作品の『無知』を読んでみると、こうした問題が単純なものではないことがわかるだろう。『無知』はクンデラが亡命者の視線で書き記した作品であり、そこで描かれている二人の主人公であるヨゼフとイレナも、クンデラと同様に外国へ亡命したチェコ人である。物語は彼らが果たした祖国への「大いなる帰還」を巡って展開されているが、ヨゼフは亡命先のデンマークから生まれ故郷に戻っても、そこは既に自分の国ではないと感じている。そして、その理由のひとつは言語がすっかり様変わりしてしまっているからだ、クンデラは述べる。レストランでチェコ語を話す他の客たちに囲まれて食事を

²⁴⁰ Agota Kristof, *La Preuve*, 1988, p.292 : « - Puis-je avoir votre passeport, monsieur ? - Tenez. - Vous êtes étranger ? Où avez-vous appris si bien notre langue ? - Ici. J'ai passé mon enfance dans cette ville. »

²⁴¹ Agota Kristof, *Le Troisième mensonge*, 1991, p.354 : « - Vous êtes en vacances ici ? Pour longtemps ? - Oui, en vacances. En quelque sorte. J'aimerais rester le plus longtemps possible. Cela dépend de mon visa, et aussi de mon argent. - Votre visa ? Vous êtes étranger ? On ne dirait pas. - J'ai passé mon enfance dans cette ville. Je suis né dans ce pays. Mais je vis à l'étranger depuis longtemps. »

している時、ヨゼフはアクセントが変わってしまい、旋律も一本調子に思え、響きも鼻にかかったようなものになったこの言語を「知らない言葉の音楽 (la musique d'une langue inconnue)」²⁴²と見なしているのであり、それどころか、子どもに道を聞く時には、子どもに話が通じていないようなので、「ヨゼフは、質問のひとつひとつの音節を区切って、ゆっくりと大きな声で、まるで言っていることをしっかりと発音しようとしている外国人のように」²⁴³話す必要があった。

クリストフ自身も、こうした状況を良く理解していたに違いない。あるインタビューで、「ときには実際にハンガリーに帰りたと思うことはないか」と尋ねられた時、クリストフは次のように応えている。

私の二人の兄弟はずっとハンガリーに住んでいますし、そこには頻繁に帰っています。そこにいと、私の中で、そこに住んでみたくなるように促す何かは響いてきます。できれば三部作で書いたクーセグの町、あの双子がおばあちゃんの家に住んでいたあの町に住みたいと思います。でも私には、もしそこに住んだとしたら、再び外国人になってしまうことがわかっているのです。だから、スイスに残っている方が良いのだと考えているんですよ。²⁴⁴

クリストフは亡命先のスイスでその生涯を閉じることになったが、この背景には、亡命者が抱く複雑な思いがあったことだろう。亡命者はたとえ国に戻ることが許されたとしても、そこで二重に外国人になってしまうことを予見し、戻ることに躊躇いを覚える。ここでクリストフはその原因のひとつが言語にあるとは言及していないが、『文盲：アゴタ・クリストフ自伝』の中で、自分の母語を殺しつつあるからという理由でフランス語のことを「敵語」と呼んでいる²⁴⁵クリストフに、母語が自らの言語でなくなっていくという感覚があったことは疑いの余地はなく、彼女が祖国へ戻らなかったことと、あながち無関係とは言えない。なぜなら 2004 年に出版された『文盲：アゴタ・クリストフ自伝』の執筆時期は、『二人の証拠』を書き終え、『第三の嘘』を書いている時であったことをクリストフ自身が明かしており²⁴⁶、そのことを考え合わせれば、彼女が祖国に戻る人物の物語を書いている時期と、母語がフランス語に浸食されていることを文字にして再認識している時期が重なっていることが確認できるからである。その上、クリストフは 1995 年に来日した際に講演会を行い、この内容は邦訳の『昨日』の巻末に収録されているが、この講演会でも彼女はフランス語が敵語であるという、先に引用した思いを述べている。

つまり、彼女はフランス語を「敵語」と考えていながら『第三の嘘』を書いていたこと

²⁴² Milan Kundera, *L'Ignorance*, 2003, Tome II, p.487.

²⁴³ *Ibid.*, p.484 : « Josef articula sa question plus lentement, à voix plus haute, comme un étranger qui s'efforce de bien prononcer ce qu'il dit. »

²⁴⁴ Agota Kristof, « Exercices de nihilisme » : « Mes deux frères y habitent toujours et j'y retourne souvent. Quand je m'y retrouve, quelque chose résonne en moi qui me donne envie d'y vivre. J'aimerais m'installer à Kőszeg, la ville décrite dans la trilogie, celle où les jumeaux habitent chez la grand-mère. Mais, je me rends compte que si j'allais y habiter, je serais étrangère à nouveau. Alors je pense qu'il vaut mieux que je reste en Suisse. »

²⁴⁵ Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, p.24.

²⁴⁶ *Cf.*, « Exercices de nihilisme », *Le Magazine Littéraire*, février 2005.

になり、本心では母語は浸食されつつあると知っていながら、小説の中では「母語を忘れることはない」と登場人物に語らせるという矛盾が生じているのである。クリストフはフランス語で生活し、フランス語で執筆活動が続けていく中で、少しずつ母語を忘れつつあり、そして自分の中で母語が死に瀕していると知りながら、小説の中では、彼女が現実を感じていることとは正反対のことを書いた。

この矛盾は、『第三の嘘』から4年後に発表された『昨日』の一場面で、よりいっそう明確になっている。『昨日』の主人公のトビアスは、母親と母親を愛人にしている男をナイフで刺した後で国を離れ、名前を変え、別の国の工場で働いている。ある日、トビアスは裁判所に呼び出され、裁判所の女性から通訳として仕事をしてくれるように頼まれるが、その際、次のような会話がなされているのである。

「あなたは、裁判での訴訟を通訳できるくらい、まだ十分に母語を覚えていますか？」と彼女が僕に訊く。

僕は彼女に答える。「母語は何一つ忘れていけませんよ。」

「聞いたことを、一語一語訳すことを誓いますか。」

「誓います。」

彼女は書類にサインをするように言う。²⁴⁷

短いやり取りではあるが、ここにはクリストフの母語に関する、二つの相対する思いの衝突が表れている。つまり裁判所の女性が問題にするのは、別の国で新たに獲得した言語でも、外国語に精通しているかということでもなく、トビアスの母語に関する知識であり、そのため彼女は「まだ十分に」母語を覚えているかと訊いている。この「まだ十分に」という副詞は、あたかも「いずれは母語を忘れてしまうでしょう」という残酷な予言をしているかのようだが、一方トビアスの方は、母語を忘れてしまうことを完全に否定する。

クリストフのこの一人芝居にも似たやりとりは、おそらく彼女の引き裂かれた思いの告白であろう。『第三の嘘』を邦訳した堀茂樹は、作品の解説の中で、クリストフにインタビューをした作家の佐藤亜紀の次のような言葉を引用している。

クリストフは亡命とは一人の人間がふたつに引き裂かれるような体験で、体は亡命先にあっても心は国に残っているのだ、と語った。必ずしも現実に存在する祖国ではなく、記憶の中の場所に、であろう。²⁴⁸

クリストフはスイスに住み、そこで作家になるという願いまで叶えたとはいえ、それでもハンガリーへの所属の意識を捨てることはなかった。それどころか、戻ることができないという思いから、彼女はノスタルジーを込めて祖国をより理想化して考えている。次に引

²⁴⁷ Agota Kristof, *Hier*, p.462-463 : « Elle me demande : - Possédez-vous encore suffisamment votre langue maternelle pour traduire les débats d'un procès ? Je lui dis : - Je n'ai rien oublié de ma langue maternelle. Elle dit : - Vous devez prêter serment et jurer de traduire mot pour mot ce que vous entendez. - Je le jure. Elle me fait signer un papier. »

²⁴⁸ アゴタ・クリストフ『第三の嘘』、堀茂樹訳、東京、早川書房、2002年、p.264-265 [epi 文庫版]。

用する彼女の言葉は、安全にスイスで生活を送ることができるようになったからこそ言うことができたものかもしれないが、彼女の本心が語られていると考えていい。

もし私が自分の国を離れなかったとしたら、どんな人生を送っていたら。もっと大変で、もっと貧しかったと思う。でも、ここよりは寂しくなく、引き裂かれた気持ちになることは少なく、たぶん幸せな人生と言えただろう。²⁴⁹

彼女は生涯を通じてハンガリーを「自分の国」だと思い続け、戻ることのできない苦しみとスイスでの生活の寂しさを抱きながら、母語の喪失を見つめ、フランス語を使いこなす挑戦を続けてきた。先述のように、クリストフは母語を自分の感情や個人の生活を形成するものと見なしていたが、それ故、彼女は母語を忘れ去る可能性を簡単に受け入れることができず、またクンデラがなしたように、祖国に戻った亡命者が外国人と見なされる様子を小説の中で描くこともできない。

ここで今一度、現実ではクリストフはフランス語が「母語を殺しつつある」ことを意識していたことを考慮するならば、『昨日』に登場した裁判所の女性は、クリストフの代弁者の役を担っていると見なすことができる。クリストフは自分の作りだした裁判所の女性に、自分の分身とも言える主人公に向かって「母語は忘れてしまうのだ」という考えをぶつけているのであり、それはクリストフにとっては、己の核心の部分をつけるような行為であると言えるだろう。つまり、クリストフは登場人物の口を借りて、自らに向かって「いずれは自分の魂や尊厳を形作っている母語を忘れてしまうのだ」と言い聞かせているという構造になっているのである。小説の中では母語を忘れることはないと断言する主人公を描き、母語を忘れるという現実を否定しているものの、現実では亡命生活の中で浸食してくる「敵語」に身を晒し、またそれを自ら確認するように紙面に綴っていた。クリストフはそうした矛盾を作品に忍び込ませたのであり、そこには自分の願望を空想の世界で叶えることで慰めを得ようとする意図はない。もちろん彼女の執筆行為には、ハンガリーで過ごした過去とスイスで生活を送る現在を繋ぐ役目もあるだろう。『アゴタ・クリストフの三部作』の著者であるマリー=ノエル・リボニー=エドムは、次のように指摘する。

作家リュカという人物を通じて、アゴタ・クリストフは文学の本質的な機能を演出している。深い喪失感の中で、出生の地から亡命した中で—これはリュカのケースであると同時に、アゴタ・クリストフのケースでもある—書くという行為が生まれる。書くこと、それは元々ひとつであったものを隔ててしまった時間や歴史を拒否することである。そしてエクリチュールは昔と今の繋がりを編み—編むとは「テキスト」の語源である—、不在であるものを現存させることになるのだ。

だが、リボニー=エドムは、こう言った直後に、次のように付け足してもいる。

²⁴⁹ Agota Kristof, *L'Alphabète Récit autobiographique*, p.40 : « Quelle aurait été ma vie si je n'avais pas quitté mon pays ? Plus dure, plus pauvre, je pense, mais aussi moins solitaire, moins déchirée, heureuse peut-être. »

そしてここに、エクリチュールは開いた傷を閉じようとするが、その傷はしかしエクリチュールを育んでいるという、大きな逆説ができる。²⁵⁰

リボニー＝エドムはクリストフの切断の傷が彼女のエクリチュールを生み、育てていると見ているが、クリストフ自身はその失いつつある過去を実感していることを考慮するならば、むしろ彼女は執筆を通して傷を塞ごうとするどころか、反対に小説を通して祖国との切断によってできた傷を開き、フランス語で書くことの苦しみを自身に刻みつつ創作を続けてきたと言えるだろう。クリストフはハンガリーを舞台に設定して双子の三部作を創作しており、そこで登場人物たちが話しているはずのより自然なハンガリー語を、クリストフは知りうる範囲の簡潔なフランス語の表現を用いて書かねばならなかった。それはとりわけハンガリー人以外の登場人物が小説に現れるときに顕著に表れる。『悪童日記』にはドイツ軍の将校とその従卒が町に逗留しているが、彼らの話す台詞は極めて特徴的であり、以下に引用した双子と従者の会話を読むだけでも、その不自然さは明らかであろう。

そこにいるのは、誰？

男の声が返ってくる。

怖がらない。君たち、怖がらない。二人、君たち？それか飲み過ぎた私？

彼は笑って、テーブルの上の石油ランプを灯し、懐中電灯を消す。今や、僕たちは彼の姿がはっきりと見える。階級の無い外国の兵士だ。

私、将校の従卒。君たちここで何する？

僕たちは言う。

僕たちはここに住んでいるんだ。僕たちのおばあちゃんの家だからさ。

君たち、魔女の孫？私、一度もまだ君たち見ない。いつから君たちここにいるです？²⁵¹

クリストフは、不正確な会話を主語人称代名詞の誤用と動詞の活用を不定詞にすることで表現している。クリストフは間違いを表現するにもある程度の規則性を定め、登場人物が言語を習得する過程で間違えて覚えた癖のようにし、あえて不正確な表現を使う時でさえ

²⁵⁰ Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof Ecrire la division*, Paris, L'Harmattan, 2007 p.56 : « À travers le personnage de Lucas-écrivain, Agota Kristof met en scène l'une des fonctions essentielles de la littérature. Dans la perte profondément ressentie, dans l'exil du lieu originel - c'est le cas de Lucas mais aussi d'Agota Kristof - advient l'acte d'écriture. Écrire, c'est refuser que le temps et l'histoire aient séparé ce qui était à l'origine uni. L'écriture va, dès lors, devoir tisser - c'est l'étymologie du mot "texte" - les liens entre naguère et maintenant, rendre présent l'absent, et ce faisant, c'est là le grand paradoxe, chercher à refermer la blessure qui pourtant la nourrit. »

²⁵¹ Agota Kristof, *Le Grand cahier*, p.26 : « - Qui est là ?

Une voix d'homme répond :

- Pas peur. Vous pas peur. Deux vous êtes ou moi trop boire ?

Il rit, il allume la lampe à pétrole sur la table et éteint sa lampe de poche. Nous le voyons bien maintenant. C'est un militaire étranger, sans grade. Il dit :

- Moi être ordonnance du capitaine. Vous faire quoi, là ?

Nous disions :

- Nous habitons ici. Chez notre Grand-Mère.

- Vous petits-fils de Sorcière ? Moi jamais vu encore vous. Vous être ici depuis quand ? »

様々な書き方をすることができない。こうした制限の中でハンガリー語をきちんと話していない人物との会話を描くことで生じるのは、双子が使用しているはずのハンガリー語がそのまま小説内ではフランス語に取って代わられているということが強調される状況であり、クリストフが慎重に間違いを恐れながら書き綴るフランス語が、彼女を支えている母語のハンガリー語と重なりをみせるという奇妙な構図が生まれている。クリストフの創作を支えているもののひとつは、この自己撞着にあり、彼女は自らのフランス語でハンガリー一の物語を書くことでかつての自分の国を取り戻しているようにも思えるが、同時に、自由に使うことのできないフランス語をあたかも流暢に話しているかのように振る舞わざるを得ず、創作を続ければ続けるほど彼女はハンガリーとの切断を実感し、またフランス語で書くことの恐怖に身を晒すことになるのである。

だが、彼女はなぜあえて苦しみを自らに与えながら書くことという手法を選んだのであろうか。実はそのマゾヒスト的な行為の裏には、大切なものを失ってしまったという思いに苛まれる亡命者の救いを求める悲痛な叫びが聞こえてくる。

■現実を否認する手段としてのマゾヒスト的行為

クリストフの小説が垣間見せる忘れゆく母語に対する矛盾は、自らに痛みを与え、その傷を再認識することにもなり得た。しかし、彼女はなぜあえて苦痛を自らに与えているのであろうか。フランス語での執筆が、スイスに亡命した彼女が小説家になる為に残された数少ない手段のひとつであったことは確かである。しかし、そこにはより深い思いも伺い知れるのであり、それを解く鍵もまた、彼女の小説の登場人物に課せられた苦痛の中に見ることができる。

クリストフが自らに痛みを与える行為に強い関心を示していることは、彼女の作品を読んでもみれば容易に想像できる。例えば『悪童日記』では、主人公の双子はお互いにベルトで打ち合い、足や腕を傷つけて傷にアルコールをかける。また、同作品に登場する兎っ子と渾名される少女は、外国人兵士に自分を強姦させるために家に招き入れ、将校は双子に乗馬用の鞭で自分のことを打つように命じ、少年に鞭打たれることで悦びを味わっている。クリストフはこうした様子を描き、マゾヒストの性質を備えている人物たちを度々登場させているのである。

中でも主人公の双子が自分たちに痛みを与えている理由は、直接クリストフ自身が作品の中で明らかにしていることもあり、彼女の考えを示唆していると思えることができるだろう。母親と離れて暮らすことになり、おばあちゃんの家で預けられている彼らは、おばあちゃんからも無下に扱われ、町の人々からも忌み嫌われ、愛情を受けることなく日々を送っている。それでも双子は不幸なものともせず飄々と生きているが、その為に彼らは痛みを慣れることを目的として自らを傷つけるのである。例えば、おばあちゃんや町の人から殴られたり蹴られたりする彼らは、それに耐えられるようにお互いを殴り、ベルトで打ち合い、炎に手を通し、ナイフを腿や腕に突き立てて傷口にアルコールを注ぐが、それらはすべて痛みを感じなくなり、傷つくのは自分たちではなく、誰か別人であると思いつつためであった²⁵²。また同様に、言葉に関しても同じような行為を彼らはとっている。普段

²⁵² Agota Kristof, *Le Grand cahier*, p.24-25.

から罵詈雑言を浴びせられる双子は、お互いに罵倒し合い、また町に出ては、あえて罵られるようなことを繰り返す。彼らが耐えなければならなかったのは、辛い言葉だけではない。記憶に残っている母親からの優しい言葉も、もう二度と聞かされることの無い今となっては痛みを与えるものでしかなくなっており、お互いに優しい言葉を繰り返し言い合うが、それは「幾度も繰り返されて、言葉は少しずつ意味を失い、言葉のもたらす痛みも和らいでいく」²⁵³ことを目的としている。このように、クリストフは己に痛みを与える行為が辛い現実を悦楽へと変え、また耐え難い現実を耐えられるようにする手段であると見ている。

自らの意思ではなく夫の意思で亡命することになったクリストフの亡命先での生活は、まさに『悪童日記』の双子たちが愛する母から強制的に引き離されたように、大切な母語や祖国との切断の苦しみを味わう日々であった。その中でクリストフは、己の内に残るハンガリーをフランス語が浸食してくるといふ、まさに魂を削るような現実に晒され、母語を忘れてしまうだろうという確信を込めた予感を作品では否定しながらも、同時に別の登場人物の口を借りて自分に言い聞かせているのである。それはあたかも、その予感に対する予防策のようでもあり、またその事実が痛みを与えなくなるまで、自らを傷つけているようにも思える。しかし、ここでより着目しておきたいのは、クリストフの作品で痛みを自らに強いている人物たちが、常に何かを欠いた人物たちであるという点である。誰にも好かれない兎っ子は、その埋め合わせを求めるかのように外国人兵士に暴行を受けることを自ら進んで望み、幸せな表情で最期を遂げている。占領地で孤独の中に生きる将校はといえば、その楽しみを双子との交流に求め、幼い少年たちに鞭で打たれることが至上の喜びとなっていた。この将校には同国人の従卒がついているが、町の娘と恋仲にある従卒の方は、双子と仲良くなるものの性的な倒錯をみせることはなく、むしろ双子を将校から遠ざけようとしていることも、クリストフの作品でマゾヒズムの傾向がある人物たちの満たされぬ生活を浮き彫りにしている。

祖国を離れて異国の地で望郷の念と母語への飢えに駆られながら生活を続け、文学作品を通じて自らを痛めつけているクリストフ自身の姿と、クリストフの作品に登場する自らに苦痛を与える人物たちの姿には、どこか似たところがある。無論、ここで問題にしたいのは性的倒錯者としてのマゾヒストではなく、ある種プラトニックなものであり、その苦痛を通すことで失われたものの空隙を埋め、理想とする世界に自らを開いていく手段としてのマゾヒスト的行為であるが²⁵⁴、クリストフの執筆行為を考える上で、彼女のこうした痛みをあえて自らに課すという傾向は考慮する価値があるだろう。

つまり先に述べたように、クリストフは自身が「敵語」と呼ぶフランス語で小説を書くことを選び、自分の国に帰ったり、母語を取り戻したりすることは、もはや不可能であると自分自身に説き、「母語はいずれ忘れてしまうものである」と自らに言い聞かせながら執

²⁵³ *Ibid.*, p.29 : « À force d'être répétés, les mots perdent peu à peu leur signification et la douleur qu'ils portent en eux s'atténue. »

²⁵⁴ ジル・ドゥルーズによれば、マゾヒズムの中にはプラトン主義的なところがあり、マゾヒストは苦痛を通して理想へと自らを開くという。

Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch Le froid et le cruel*, 1967, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p.21-22 [Reprise].

筆を行っているが、こうした苦痛に身を晒しているのは、亡命で失いつつある母語を延命するためだったのではないかという仮説を立てることができるのである。それは、繰り返しになるが、母語を忘れることなど起こりえないという、クリストフが望む世界をフィクションとして作ることで、実際の過酷な世界を否定しようとしているのではない。哲学者のジル・ドゥルーズは、マゾシズムの語源となった作家のマゾッホの作品を精神分析の文脈で論じる中で、次のように言っている。

世界を否定するのでもなければ、壊すわけでもなく、ましてや理想化しようとするわけでもない。世界を否認し、否認しながら宙吊りにし、幻影の中に宙吊りにされた理想的なるものに向かって自分を開くことが問題なのだ。理想的で純粋な土台を出現せしめるため、現実の正当性に異議を申し立てる。こうした操作は、マゾシズムの法学的精神とまさに一致するのである。²⁵⁵

こうした分析を基に、クリストフにとって小説を書くことは慰みではなく、自らを鞭打ち、そうすることで現実を宙吊りにする手段だったのではないかと彼女の執筆行為を再考することは、母語を失い、祖国喪失の中に生きる亡命作家の状況を理解するための補助線を引くことになるであろう。

母語を忘れ、自分の中にあるハンガリーが薄れていく絶対的な現実に関わり直しているクリストフにはその現実を否定することはできないが、また受け入れることもできない。そこでクリストフは理想と現実の狭間に未決定の状態に留まるべく、登場人物の口を借りて自分を鞭打つように仕向けていると解釈することが可能なのは、再度ドゥルーズを参照することになるが、マゾシズムの働きのひとつに「否認 (dénégation)」があり、それについて次のような説明を読むことができるからである。

おそらく否認を否定や破壊ですらなく、むしろ存在するものの正当性に異を唱え、一種の未決定の宙吊り状態、つまり与えられているものを越えて、与えられていない新たな地平に向けて我々を開く中間状態にあることを装うことで成り立つ操作の出発点と見なすべきであろう。²⁵⁶

いま上に挙げた考察がクリストフの状態と結びついて読むことができるのは、実はこの否認がフェティシズムの概念、すなわち自分に欠けているものを否認する行為と密接な関係が認められるからである。つまりフェティシズムとは、ドゥルーズの説明によると、第一に欠けているという事実を否認して、それが欠けていないと判断する段階、そして次に防

²⁵⁵ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch Le froid et le cruel*, p30 : « Il ne s'agit donc pas de nier le monde ou de le détruire, mais pas davantage de l'idéaliser ; il s'agit de le dénier, de le suspendre en le déniait, pour s'ouvrir à un idéal lui-même suspendu dans le phantasme. On conteste le bien-fondé du réel pour faire apparaître un pur fondement idéal : une telle opération est parfaitement conforme à l'esprit juridique du masochisme ».

²⁵⁶ *Ibid.*, p.28 : « Peut-être faut-il comprendre la dénégation comme le point de départ d'une opération qui ne consiste pas à nier ni même à détruire, mais bien plutôt à contester le bien fondé de ce qui est, à affecter ce qui est d'une sorte de suspension, de neutralisation propres à nous ouvrir au-delà du donné un nouvel horizon non donné. »

御手段としての中性化、つまり現実としてその欠如を否定することはできないと理解しているが、その現実につわる知識を宙吊りにする段階、最後に現実に対抗するものとして理想の権利を主張することで、欠如しているものが、現実を理想の中で宙吊りになるという特性があり、一言で言うなら、フェティシズムとは欠如の否認のひとつの方法であると言える²⁵⁷。

もしここでクリストフのフェティシズムの対象、すなわち彼女にとって欠けているものを「母語」と置き換えて読み解いてみれば、ドゥルーズのマゾシズムの定義はクリストフのケースに一致する。彼女があえて母語の欠如を不必要なまでに言葉にし、苦しみに身を晒すのは、その現実を母語は失われないという理想の中に宙吊りにし、自らの身の拠り所とする最後の砦が崩壊するのを遅延させるべくとった、まさに苦肉の策だったのではないだろうか。

彼女のフランス語による執筆は、作品を産み出す苦しみ以上に、彼女の内奥をえぐり出し、現実を直視せざるをえない時間を過ごすことを余儀なくした。しかしその中でこそ、彼女は祖国を理想化し、母語を永遠なる自らの拠り所として己の内の想いを支えることができたのであった。クリストフは次のように言う。

書くことは私には助けにはなりません。それはほとんど自殺に近いものです。書くこと、それは世界で最も難しいことです。それでも、それは私の興味を惹く唯一のことでもあります。そしてそれでも、私を病気にするものでもあります。²⁵⁸

クリストフにとって、執筆活動は辛いことであった。しかしながら、問題は単に書くことの難しさにあるのではない。それは現実を見据え、そしてそれを言葉にすることでフィクションを創り出し、自らの現実を描くことにあった。クリストフはこうして自らの傷を開いている。外国語であるフランス語による苦しみを伴う執筆、それは彼女にとって母語を、

²⁵⁷ *Ibid.*, p28 : « Le fétiche est l'image ou le substitut d'un phallus féminin, c'est-à-dire un moyen par lequel nous déions que la femme manque de pénis. » (「フェティッシュとは、女性のペニスの反映、もしくは代替物であって、つまり我々が女性にはペニス欠けているということを否認する一つの方法なのである。」、および p.29 : « Il apparaît en ce sens que le fétichisme est d'abord dénégation (non, la femme ne manque pas de pénis) ; en second lieu, neutralisation défensive (car, contrairement à ce qui se passerait dans nue négation, la connaissance de la situation réelle subsiste, mais est en quelque sorte suspendue, neutralisée) ; en troisième lieu, neutralisation protectrice, idéalisante (car, de son côté, la croyance à un phallus féminin s'éprouve elle-même comme faisant valoir les droits de l'idéal contre le réel, se neutralise ou se suspend dans l'idéal, pour mieux annuler les atteintes que la connaissance de la réalité pourrait lui porter). » (フェティシズムは第一に否認であるということがわかる (女にペニスは欠けていないと判断する)。そして第二に、フェティシズムは防御手段として中性化を行う (なぜなら、否定のなかで起こりうる事実とは反対に、現実の状況に関する知識は持続するが、その知識はいわば宙吊りにされ、中性化されているからである)。そして第三に、フェティシズムは保護し、理想化するものとして中性化を行う (なぜなら一方で女性のペニスを信じることは、それ自体、現実の知識から振りうる打撃をより巧みに打ち消すため、その考えは現実に対する理想の権利を主張することとしてとらえられ、理想のなかで中性化され、また宙吊りにされるからである。)) を参照。

²⁵⁸ Agota Kristof, « Écrire, c'est presque suicidaire », *Matricule des Anges* No 14, novembre - janvier 1996 : « L'écriture ne m'aide pas. C'est presque suicidaire. Écrire, c'est la chose la plus difficile au monde. Et pourtant c'est la seule chose qui m'intéresse. Et pourtant, elle me rend malade. »

祖国を、自分の起源を、そして真実を幻想の中で宙吊りにするひとつの手段であったのだろう。クリストフはエクリチュールを通じて自分を鞭打ち、遠ざかる意識の中で己のハンガリーを消滅から救い、永遠のものとして理想化した。それは、ロシア語やドイツ語といった軍隊の言語では到達できないものであり、またクリストフを守り、愛撫するハンガリー語でも到達できない。冷たく、厳しい言語であり、死と生を同時に与える言語であったフランス語こそ、その鞭を振るうにふさわしい言語であった。クリストフはフランス語を選んだわけではない。強いられた状況と、彼女の書くことへの欲望から、フランス語で書かざるをえなかった。しかし、その言語で書くことが彼女にとって失われていきつつあるハンガリーや母語を宙吊りにし、スイスに住み、フランス語で書く作家である彼女を、永遠のハンガリー人として留めていたのである。

亡命者の苦痛を伴う執筆行為は、外国語で言葉を紡ぐ困難と苦痛があるだけでなく、より作家の内奥にある傷を晒し、痛めつけ、同時に救いをもたらす行為でもあると言えるのではないだろうか。外国語で書くこと。それは単に困難を伴い、間違いを恐れつつ、不自由な中で文字を綴っていくことだけではない。母語を失いつつあることを己に語り聞かせ、自身の過去や存在を形作っているものを傷つけながら言葉を刻んでいく行為でもある。だが、その痛みの中で母語はひとつの理念と化し、かろうじて作者の自己消失を先送りしている。クリストフの作品は、そうした意味で、書くことが生きること、より厳密に言えばハンガリー人として生きることが可能にしていることを、苦渋の面持ちで明かしているのである。

第3章

ミラン・クンデラの言語 — 『不滅』と『緩やかさ』を中心に

二つの国の言語の間から、フランス語でもなくロシア語でもない普遍言語へと向かっていったアンドレイ・マキーヌ。母語と祖国を強く結びつけ、その中で敵語のフランス語を用いて執筆し続けたアゴタ・クリストフ。二者ともに亡命作家にとっての言語とは何かを考える上で、極めて重要な例を示している作家であるが、ミラン・クンデラもまた別のタイプの亡命作家の言語の在り方を示唆している作家である。

クンデラは始めチェコ語で書き、後にフランス語で直接執筆するようになった作家ではあるものの、フランスへ亡命して以来、彼は「東側」からやってきた作家というイメージが払拭されることを望み、執筆言語によって特定の国のイメージと作品とが結びついてしまうことを快く思っていない。本論の第1部第3章の「ミラン・クンデラの『無知』をどう読むか」において、クンデラが国の文化や歴史との関連で読まれる、すなわち小さなコンテクストで読まれる文学について思考を巡らせていたことや、執筆言語によってフランスでの受け入れられ方が異なってきたことを指摘したが、言語と国とが不可避的に結びつくということに気づいていたクンデラであればこそ、フランス語やチェコ語で執筆するにあたって、小さなコンテクストで捉えられうる言語で書くことは避けたかったに違いない。マキーヌが二つの国の言語を国のイメージと積極的に結びつけることでその二つの言語の間に入って行ったのに対して、クンデラは言語間の差異を極力無くすことで、小説家の言語を求めていったのである。本章では、クンデラがチェコ語で書いた『不滅』(*L'Immortalité*, 1990)と初めてフランス語で執筆した小説の『緩やかさ』(*La Lenteur*, 1995)でどのように言語が扱われているかに着目して分析を行うことで、クンデラの言語の探求を推察していく。如何にして、そしてどのような小説家としての言語をクンデラは獲得していったのだろうか。

■クンデラのヨーロッパ観

どの言語で書いても小説の本質は失われるものではないという信念。これこそが、チェコ語からフランス語に執筆言語を変えたクンデラの根幹を支えている。小説が特定の国の作品として解釈されることを嫌い、ヨーロッパ文学という国境のない文学精神を大事にするクンデラは、自身も小説や文化、そして芸術を考える時に東西の対比や国による区分けをするのではなく、より大きなコンテクストでそれらを捉える。ひとつの国から別の国へ移動した人々は、移り住んだ国と元いた国との比較を行いがちだが、クンデラの世界の捉え方の特徴は一時にはフランスとチェコを比較することがあるとはいえ—ヨーロッパを同一の文化を分かち合い、同じ文学の歴史を共有しているひとつの大きな枠組みと捉えているところにあると言えるだろう。クンデラ本人の小説に関しても、チェコで書いた作品とフランスで書いた作品の間にある違いについて質問を受けたクンデラは、「私の小説の変化に関しては、ボヘミアで書いたものとフランスで書いたもの間に、如何なる切断もありません」²⁵⁹とはっきり応えた上で、批判的になぜこうした質問が生まれるのかを指摘した。

²⁵⁹ *Le Monde*, le 24 septembre 1993 : « Il n'y a, dans mon évolution romanesque, aucune rupture

クンデラによれば、こうした東側と西側の対比、つまり共産主義体制下での小説と西欧社会に入って書いた小説の比較が避けがたいものであるという偏見は、二つの先入観によってもたらされているという。

最初の先入観は美的なことがらなのですが、小説の技法と目的性が問題になります。ある人たちはまずそこに、ある国に関する、ある社会に関する目撃証言を探したがるのです。(中略) 二つ目の先入観は、共産主義の世界と民主主義の世界がほとんど絶対的に対立するという信条にあります。政治的、経済的な点から言えばそうかも知れません。しかしひとりの小説家にとってみれば、出発点はある個人の具体的な生活にあるのです。そしてその観点からすれば、その二つの世界が似ていることにも同じく衝撃を受けるのです。²⁶⁰

フランスに落ち着いてからというもの、クンデラは二つの世界、つまり共産主義世界と民主主義世界が、如何に類似しているかを示し続けてきた。「誇張した、あるいは風刺的な形で、共産主義は私に現代社会に共通の特徴をみせているのかもしれない」²⁶¹とクンデラは言う。西側においては機関の傲慢さが東側で言うところの階級間の闘争に取って代わられている例や、職人の腕前の劣化、家畜の群れのように組織された旅行、画一化、個人や個人の人生に敬意が払われないことなどを挙げつつ、クンデラは次のように語る。

体制がどうあれ、こちら側でもあちら側でもみな、我々が生きているのは、同じ深遠な傾向が避けられない世界、もしここで私が最も愛する登場人物を引き合いに出せるとすれば、『不滅』の中でアヴェナリウス教授が語るディアボロムの中に生きているのです。²⁶²

かつてチェコにいた時は、共産主義体制下のできごとを皮肉と笑いを込めて描き、不条理な社会を滑稽なものに変えて小説を作っていたクンデラは、フランスに亡命後、彼が祖国で目にしてきたものは、現代社会のいたるところで繰り広げられていることに気がついた。そこで彼がパロディにして笑い飛ばす現実、ヨーロッパ社会にも及ぶことになったのである。例えば、クンデラがフランスに亡命してから執筆した代表作のひとつである『存在の耐えられない軽さ』には、「キッチュ」という考え方がキーワードとして使われているが、

entre ce que j'ai écrit en Bohême et ce que j'ai écrit en France. »

²⁶⁰ *Ibid.*: « Le premier préjugé est d'ordre esthétique et met en cause l'art du roman et sa finalité. Certains veulent d'abord y chercher un témoignage sur un pays, sur une société [...] le deuxième préjugé, c'est la conviction que les mondes communiste et démocratique sont en opposition quasi-absolue. Du point de vue politique ou économique, soit. Mais pour un romancier, le point de départ est la vie concrète d'un individu ; et de ce point de vue, on n'est pas moins frappé par les ressemblances de ces deux mondes. »

²⁶¹ *Ibid.*: « le communisme me montrait, dans une version hyperbolisée ou caricaturale, les traits communs du monde moderne. »

²⁶² *Ibid.*, « Quel que soit le régime, nous avons vécu, tout ici et là, dans un monde où les mêmes tendances profondes s'imposaient, dans ce diabolium dont parle mon professeur Avenarius, de l'*Immortalité*, si je peut invoquer mon personnage le plus aimé. »

ディアボロムとは『不滅』の登場人物であるアヴェナリウス教授の造語「ディアボロ」に由来しているが、この「悪魔 (diable)」を元にして創り出された単語は、国家、政党、組織、マスメディアといったものが作り上げる、人々を取り囲む事象や事柄のことを指している。

これも政治体制や東西の社会状況の区分なく蔓延するディアボロのひとつであり、共産主義社会と民主主義社会の類似を白日の下に晒す概念として機能している。クンデラが定義するキッチュとは「文字通りの意味でも比喩的な意味でも、糞の絶対的否定であって、人間がどうしても受け入れられないものすべてを、自分の見える範囲から閉め出すこと」²⁶³であり、キッチュとは人間の道徳的あるいは美的な判断基準をなし、このキッチュが世界中のあらゆるところに遍在しているということが『存在の耐えられない軽さ』では描かれている。

その後も作品を世に送り出し続けるクンデラだが、この世界を支配するキッチュへの皮肉を込めた批判精神は脈々と続き、先に挙げたディアボロと言う語が登場する『不滅』では、キッチュは「イマゴロジー」という概念に形を変えて登場している。そこでは「イマゴロジー」というメディアを批判するための造語を用いて、クンデラはコマーシャルとプロパガンダの類似点を指摘する。『共産党宣言』に書かれているマルクスの思想を広めるために、人々は内容を単純化し、「連想を誘うイメージと象徴の連続にすぎない」²⁶⁴ものにするので、こうした「長くはもたず、それぞれがほどなく別のものにとって代わられる、しかし観念論者たちのかつてのシステムと同じような力を持って、我々の行動や政治的意見、美的な趣向、本の選択と同じく居間の絨毯の色に影響を与える、思考の、そして反思のシステム」²⁶⁵を作りだす「イマゴロジー」が広告や世論調査、ジャーナリズムに見られる、とクンデラは述べる。

「イデオロギーがイマゴロジーに漸進的に、全般的に、世界規模で姿を変えていることについて、当然、語るができるのである」²⁶⁶と書いているように、クンデラの目に映った世界は共産主義体制下の経験から気づいた「ディアボロ」の支配する社会が国境を越え、今日の世界全体に広がっているというものであった。クンデラにとっては「東側」も「西側」も似たような状況でしかなく、「キッチュ」や「イデオロギー」や「イマゴロジー」が社会を支配しているのであり、クンデラはそうした社会を小説という芸術をもって皮肉をこめて笑い飛ばす。

クンデラがヨーロッパを全体として捉えるのは、我々を取り囲む社会に対してメランコリックな諷刺を向ける時だけではない。文化や文学の領野で意見を述べる時でも、ヨーロッパという大きなコンテクストの中で考えている。亡命後、クンデラは「ヨーロッパ」という概念について強く、そして何度も語っているのであり、その背景には、フランス人はチェコを東側の国と考えているが、実のところ東ヨーロッパに属していると考えられている諸国はヨーロッパの中央にあり、フランスと同じひとつの文化を共有しているという主

²⁶³ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, 1984, Tome I, p.1341 : « la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le kitsch exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. »

²⁶⁴ Milan Kundera, *L'Immortalité*, 1990, Tome II, p.96 : « seulement une suite d'images et d'emblèmes suggestifs. »

²⁶⁵ *Ibid.* p.99 : « des systèmes d'idéaux et d'anti-idéaux, systèmes qui ne dureront guère et dont chacun sera bientôt remplacé par un autre, mais qui influent sur nos comportements, nos opinions politiques, nos goûts esthétiques, sur la couleur des tapis du salon comme sur le choix des livres, avec autant de force que les anciens systèmes des idéologues. »

²⁶⁶ *Ibid.*, p.97 : « On peut à juste titre parler d'une transformation progressive, générale et planétaire de l'idéologie en imagologie. »

張がある。おそらくここには、フランスに対する劣等感を払拭したいという思いもあるのだろうが、最もよく知られたクンデラのエッセーのひとつ「誘拐された西欧 (Un Occident kidnappé)」で彼が強調して述べていること、すなわちハンガリー人やチェコ人、そしてポーランド人にとってみれば、彼らの国はローマ教会に基づいたヨーロッパに属しているのであり、「ヨーロッパ」という語は「西洋 (Occident)」の同義語である精神的な概念であるという主張は、クンデラのヨーロッパ観の根本をなしていると見ていい²⁶⁷。クンデラは文化がヨーロッパをひとつにしており、その文化によって人々はヨーロッパという概念を共有していると考え、次のように述べている。

私が中央ヨーロッパと呼んでいる国々では、1945年以降の自分たちの運命の転換を政治的な悲劇としてだけでなく、自らの文明が問われているものとして感じている。彼らの抵抗の深い意味は、そのアイデンティティを守ること、あるいは言葉を換えて言えば、西洋性を守ることなのである。²⁶⁸

こうした文化の捉え方は、時を経ても変わることがなく、さらにヨーロッパ文学といった考え方に発展していく。次に挙げるのは2003年のル・モンド紙にクンデラが寄稿した文章であるが、チェコやポーランド出身の作家の名前を出しつつ、クンデラは彼らがヨーロッパ的な美を牽引してきたことを強調している。

フランスの近代美術はボードレーとランボーの偉大なる叙情的叛逆を引き継いでいる。とりわけ音楽には無関心で、その特権的な表現を絵画に、そして何より選ばれた芸術である詩に見てきた。

フランツ・カフカ、ロベール・ムジール、ヘルマン・ブロッホ、ヴィトールド・ゴンブロヴィッチなど。私は常に彼らを愛してきたが、予想を越えた次元で彼らの重要性に気づいたのは、フランスに着いてからのことであった。(中略) フランスで詩や絵画の分野におけるモダニストたちの革命が成し遂げられたが、先述の作家たちの作品は、小説の歴史にとってそれと同様の転換を体現した共通の美的な指針を示しているだけに、注目すべきものなのだということである。²⁶⁹

ここでは、クンデラが小説の歴史をヨーロッパ全体のものとして捉えているが、それが亡

²⁶⁷ Cf., Milan Kundera, « Un occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, novembre 1983.

²⁶⁸ *Ibid.* : « L'Europe que j'appelle centrale ressent le changement de son destin après 1945 non seulement comme une catastrophe politique mais comme la mise en question de sa civilisation. Le sens profond de leur résistance, c'est la défense de leur identité ; ou, autrement dit : c'est la défense de leur occidentalité. »

²⁶⁹ *Le Monde*, le 4 juillet 2001 : « l'art moderne en France prolongeait la grande rébellion lyrique de Baudelaire et de Rimbaud. Plutôt indifférent à la musique, il a trouvé son expression privilégiée dans la peinture et avant tout, dans la poésie, qui était son art élu. Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz... Je les ai toujours aimés, mais c'est après mon arrivée en France que leur importance m'est apparue dans une surprenante dimension. [...] Il est d'autant plus remarquable que leur œuvre exprime une orientation esthétique commune qui, pour l'histoire du roman, représente un tournant de même portée que, pour la poésie et la peinture, les révolutions modernistes accomplies en même temps en France. »

命によって気づくことになったという点も留意しておきたい。フランスに移り住んだことによって、クンデラは東ヨーロッパからやって来た作家と見なされることに反感を覚え、同時にヨーロッパ文学という大きなコンテクストで文学の歴史を捉える重要性を再認識していった。その結果として、ヨーロッパの文化的な国境を曖昧なものにするという明確な意思が、クンデラの中に生まれてきたのである。そしておそらく、クンデラ自身もカフカやムジール、ブロッホ、ゴンブロヴィッチの中に、すなわち「ヨーロッパ小説」の文脈の中に位置づけられることを願ったのではないだろうか。

クンデラはディロドを愛し、18世紀の小説を好んでいることを公言しているが、そこには前国家的なヨーロッパ小説、つまり国民国家的な力が文学を捕える以前の状況へのノスタルジーもあると考えられる。クンデラはツヴェタン・トドロフの次のような意見に同意するに違いない。

ヨーロッパ文化の統一性は、その文化を構成する地方や国籍や宗教や文化によって異なるアイデンティティを、そこに新しい地位を与えたり、そこから複数性自体の利益を引き出したりしながら管理する方法にある。ヨーロッパの精神的なアイデンティティは特殊な文化や地方に残る記憶を消すようには働かない。(中略)

いま私が述べた、ヨーロッパで複数性が体系的に価値として知覚され始めたのは、18世紀の啓蒙の時代のことである。²⁷⁰

クンデラの目的は、己の小説をヨーロッパ小説の概念に従って完成させることであった。それ故、あるひとつの国のイメージを喚起する言語は、乗り越えねばならない障壁となる。こうしたことを踏まえて、チェコ語で執筆した『不滅』とフランス語で執筆した『緩やかさ』に注目してみると、クンデラが志向した国の言語としての意味を失った言語、すなわち二つの言語が区別されることなく互いに混じりあう言語を見て取ることができる。マキーンは二つの間の立場にいることから自分の言語を産み出したが、クンデラはフランス語と母語を混ぜ合わせることでそれを成した。では、その二作品ではどのように言語が扱われているのかを以下に見ていきたい。

■『不滅』のフランス語と『緩やかさ』のチェコ語

クンデラは1975年にフランスに移り住んで以来、1990年の『不滅』までは母語のチェコ語で作品を書き続け、1995年に出版した『緩やかさ』以降は、フランス語に執筆言語を変えて小説を書いている。しかし、この変更が一朝一夕で行われたものではなく、いくつかの段階を踏まえた上で行き着いた結果であることは指摘しておくべきだろう。チェコで1冊の中編小説の作品集と4冊の小説を出版した後、1975年にフランスへ亡命を果たした

²⁷⁰ Tzvetan Todorov, *La Peur des barbares Au-delà du choc des civilisations*, Paris, Robert Laffont, 2008, p.258 : « l'unité de la culture européenne réside dans sa manière de gérer les différentes identités, régionales, nationales, religieuses, culturelles qui la constituent, en leur accordant un statut nouveau et en tirant profit de cette pluralité même. L'identité spirituelle de l'Europe n'amène pas à effacer les cultures particulières et les mémoires locales [...]. C'est à l'époque des Lumières, je viens de le rappeler, que la pluralité, en Europe, commence à être systématiquement perçue comme une valeur. »

クンデラは、当時から既にフランス語に翻訳されていた『冗談』 (*La Plaisanterie*, 1968) とその前書きを書いたルイ・アラゴンによって名が知られていたため、フランスに移り住んでからも、幸運にも母語のチェコ語で作品を書き、フランス語の翻訳を通じて出版することができた。そのクンデラの執筆言語にまつわる大きな転機となったのは、アラン・フィンケルクロートとの対談であった。その対談を通じてクンデラは自分の小説が翻訳されたのではなく書き換えられたのだと気づき、翻訳の見直しに乗り出したのである²⁷¹。この時期、クンデラは自著の小説のフランス語訳をすべて読み直し、自らの手で決定版の翻訳を完成させ、そうしてできたフランス語版にチェコ語版と同等の真正さを与え、あたかも翻訳に内在する言語を移し替える時の障害を乗り越えようと努めるかのごとく、作品の完全な複製を誕生させようとした。

翻訳の見直しには多くの時間と労力を必要としたことは想像に難くないが、そうした翻訳の訂正に打ち込まざるをえなかった間も、クンデラは『笑いと忘却の書』 (*Le Livre du rire et de l'oubli*, 1979) と『存在の耐えられない軽さ』 (*L'Insoutenable légèreté de l'être*, 1985)、そして『不滅』といった小説をチェコ語で書き上げている。その上、この間にクンデラは『小説の技法』 (*L'Art du roman*, 1986) と『裏切られた遺言』 (*Les Testaments trahis*, 1993) という2冊の文学的エッセー集を上梓した。つまり『不滅』を執筆していた時期、クンデラの机の上にはチェコ語のテキストとフランス語のテキストが積み重なっていたのであり、来る日も明くる日も翻訳されたテキストに細心の注意を払いつつ、フランス語の文とチェコ語の文を比較検討し、修正作業を進める一方で、チェコ語で小説を書き上げるために筆を走らせていたのである。その状況は『不滅』のフランス語訳が完成し、出版されることになる1990年²⁷²まで続いたのであり、『不滅』はクンデラの作品の中でも、とりわけ作者がフランス語とチェコ語をできる限り近づけようと腐心していた時期の作品と位置づけることができるだろう。

そこで注意を向けておきたいのは、『不滅』の物語の大部分がフランス、とりわけパリを舞台に繰り広げられ、主人公たちもフランス語に囲まれて生活しているという点である。言い換えるなら、クンデラはチェコ語でこの小説を書いているものの、登場人物たちが実際に自然と耳にする言語はフランス語に設定しているのである。もちろん、こうした執筆言語と作品内の言語が一致しないということは珍しいことではない。しかし、クンデラがフランスに亡命し、とりわけ翻訳がクンデラの望むような文体や単語を使わずに行われていたことを知ってからというもの、クンデラはまずフランスの読者に向けてよりも翻訳者に向けて作品を書く必要があったことや、上で述べたように『不滅』の執筆時は翻訳の修正と新作の執筆のために絶えずフランス語とチェコ語の間を往復していたこと、そして完成した翻訳原稿をクンデラ本人がチェコ語版と同等のものであると認めていることを考慮するならば、『不滅』の舞台背景は単なる作品内の設定に留まらず、クンデラ自身がフランス語の会話や文章を念頭に置きながら執筆しそれをチェコ語にしていた、より極端に言うなら、フランス語を通してチェコ語で書いていたという自己翻訳を行いながらの執筆であ

²⁷¹ *La Plaisanterie* の Folio 版の巻末に収録されている「作者のメモ (Note de l'auteur)」を参照。

²⁷² 『不滅』のフランス語訳は最初に出版された時から決定版の訳とされ、チェコ語のテキストと同様の真正さが与えられていた。またチェコ語版が出版されたのは、1993年になってからのことである。

ったと考えられる。

『不滅』がフランスを舞台にした小説であること、そして作品内で登場人物たちが使用している言語がフランス語であることを強く印象づけようとしているかのように、クンデラは小説の語り手がパリにいることを明らかにしつつ、物語が始まってすぐに次のように書いている。

私はベッドにいて、心地よい半睡に浸っている。6時に、最初のかすかな目覚めがくるとすぐに、枕元に置かれた小さなラジオに手を伸ばし、スイッチを入れる。単語をほとんど聞き分けられないまま、朝のニュースを聞き、再びうとうとするので、聞いている言葉が夢に変わってしまう。²⁷³

直接「ラジオから流れている言語はフランス語である」と書き記されていないものの、ここで語り手がうつらうつらしながら聞いているのが間違いなくフランス語のニュースであることは、ラジオ番組のキャスターであるベルナールがもう一人のキャスターとふざけている様子が描写されたあとに、次のように書かれていることから判断できる。

今日、頭上に傘を開きながら、フランス人それぞれがベルナールのいかがわしい笑いのことを考え、それを羨むがいい。²⁷⁴

こう書いた後で、クンデラはこの小説の登場人物たちが聞き、また読者がこれから読むことになる物語が避けがたくフランスに結びついているということを、立て続けに連想させる。「フランスには沢山のラジオ局があり、しかもすべてが同時に同じことを話しているので、私は嬉しくなる」²⁷⁵と再びフランスであることを語り手は強調し、フランスの大手の自動車メーカーであるルノーのコマーシャルのことを語り、最近出版されたというヘミングウェイの伝記²⁷⁶について述べ、フランス中を熱狂させている訴訟のことを読者に語る。さらに数ページ後では、もう一人の主要人物であるアニェスが登場して、居合わせた婦人が「話の最後を1オクターブ上げるフランス風のやり方で」²⁷⁷話をしているのを聞いている。

クンデラはこのように物語の始めから読者に向かってフランスが舞台になっていること

²⁷³ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Tome II, p.6 : « Je suis au lit, plongé dans la douceur d'un demi-sommeil. À six heures, dès le premier et léger réveil, je tends la main vers le petit transistor posé près de mon oreiller et j'appuie sur le bouton. J'entends les nouvelles du matin, en distinguant à peine les mots, et m'assoupis de nouveau, si bien que les phrases que j'écoute se muent en rêve. »

²⁷⁴ *Ibid.*, p.7 : « En ouvrant aujourd'hui un parapluie au-dessus de sa tête, que chaque Français pense donc au rire équivoque de Bernard et l'envie. »

²⁷⁵ *Ibid.*, « Je me réjouis qu'en France nous ayons tant de stations de radio et que toutes, au même moment, racontent la même chose. »

²⁷⁶ このヘミングウェイの伝記は、おそらく1987年にフランス語訳が出版されたジェフレイ・メイヤーの『ヘミングウェイ』(1985)のことであると思われる。『不滅』の邦訳を手がけた菅野昭正は註をつけている。

²⁷⁷ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Tome II, p.10 : « la manière française de monter d'un octave en fin de phrase. »

を強調し、とりわけ聞こえてくる言葉がフランス語であることを繰り返し示している。こうして、まずチェコ語と同等の真正さが認められるフランス語の翻訳で出ることが決まっていた『不滅』は、クンデラ本人はチェコ語で書いているとはいえ、そのチェコ語は仮想的にフランス語化されて作品内に響いているのである。

これは『不滅』で使われているフランスの逸話が、実際に作者であるクンデラが日々の生活の中で聞いたことから着想されていることとも関係がある。先に引用したヘミングウェイの伝記に関する逸話も、実際にフランスで出版された書籍のことであるし、別の箇所では航空ショー中に起きた悲惨な事故の記事を主人公は目にしているが、これもクンデラは明記していないものの、1988年の6月に起きたエアバスの事故のことを指していると考えられる²⁷⁸。さらに作中では人権を讃えた汎ヨーロッパ的祭典として祝われるフランス革命の200周年祭、すなわち1989年に行われた祭典に登場するフランソワ・ミッテランを描いている²⁷⁹。つまり『不滅』の語り手が耳にしている音声は、クンデラ自身がパリで見聞きしたことであり、クンデラは本作品を書く際に、そのフランス語で聞いたニュースを、再度フランス語に翻訳されることを前提としてチェコ語に置き換えている。

このように、チェコ語で執筆した『不滅』にはフランス語が透けて見える仕組みになっており、執筆言語のチェコ語と作品の中で登場人物たちが使用しているフランス語、さらには翻訳出版される時に実際に紙面に連なるフランス語とが混ざり合っている。ここにもう一点、本作品の『不滅』に引用されている物語の鍵となる二編の詩のことも挙げておきたい。ひとつはゲーテの詩で「旅人の夜の歌 (Wandrer's Nachtlied)」、そしてもうひとつはランボーの「感覚 (Sensation)」である。ここで指摘しておきたいのは、クンデラはフランス語翻訳の『不滅』の中でも、ゲーテの詩をフランス語訳で引用するのではなく、そのままドイツ語で残したところにある。当然、フランス語訳ではランボーの作品はフランス語のまま引用されているが、これを『不滅』のオリジナル版、すなわちチェコ語版である *Nesmrtelnost* に比較してみると、興味深い事実が明らかになる。それはゲーテの詩はフランス語版と同様にドイツ語で引用し、それにチェコ語の訳を添えているが、ランボーの詩に関しては、フランス語の詩の引用はなく、チェコ語に翻訳したものを載せている²⁸⁰。つまりクンデラは、チェコ語で『無知』を書いていた時、フランス語の詩も自然と気づかぬ形でチェコ語に移し替え、一方ドイツ語の詩はあくまで「外国語」として引用して、それにフランス語あるいはチェコ語の翻訳を併記するという方法を選んでいるのである。

『不滅』をチェコ語で書きつつ、クンデラはその母語をフランス語と置き換え可能な言語として使用している。あたかも金貨の表裏のように、チェコ語のテキストとフランス語のテキストがひとつの言語であるかのように、この作品ではぴったりとくっついているのである。一方、『不滅』から5年後に刊行された作品である『緩やかさ』は、クンデラがフランス語で書いた初めての小説だが、こちらの作品ではフランス語およびチェコ語はどのように扱われているのか。実は興味深いことに、『不滅』の時とは反対に、今度はフランス語で書いた作品の中に、チェコ語を滑り込ませているのである。

²⁷⁸ 菅野昭正訳『不滅』の訳者による註(『不滅』、集英社文庫、1999年、p.59)を参照。

²⁷⁹ Cf., Maria Némcová Banerjee, *Paradoxes terminaux*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p.301.

²⁸⁰ ゲーテの詩に関しては *Nesmrtelnost* (Brno, Atlantis, 1990)の p.33-34 を、ランボーの詩に関しては p.227-228 を参照。

フランス語で執筆した作品にチェコ語が透けて見える場面は、『緩やかさ』の第 26 章で起こっている。以前から作品の構成には細心の注意を払い、音楽を作るように小説を組み上げてきたクンデラは 7 つの章で作品を作ることを常としていたが、執筆言語をチェコ語からフランス語に変えたのと同時に、作品の構成も 7 つの章から 51 の比較的短い章で構成するように変更している。つまり第 26 章は、まさにその中心に位置する章であるが、その章では作品の語り手とその妻のヴェラが滞在したホテルでの物語と、チェコリースキーというチェコの植物学者が参加しにきている植物学会を巡る物語、そして 18 世紀のヴィヴァン・ドゥノンの騎士物語といった、『緩やかさ』を構成している複数の物語の線がすべて交わる章になっている。

ここで語り手の隣でヴェラが悪夢にうなされ、その悪夢にはチェコリースキーが登場して喚いているのだが、この悪夢は読者が数ページ前に読んでいるはずの第 22 章および第 23 章に書かれている逸話、すなわちフランス人のインテリであるベルクが得意げに東ヨーロッパとミツキエヴィッチのことを語り、ミツキエヴィッチの名を冠したチェコ・フランス昆虫協会の設立を提案するが、ベルクは東ヨーロッパのあらゆる都市の名を混同しており、ポーランドの詩人であるミツキエヴィッチをチェコ人と信じて疑わず、たとえチェコリースキーが言葉を挟んで誤りを正そうとしても、ベルクは遮られることもなく、学術的な態度で話し続ける場面と呼応している。この皮肉に満ちた滑稽さと愚鈍さが織混ざった哀しい場面が展開された後、第 26 章ではチェコリースキーがヴェラの夢の中で叫び散らすのである。夢から覚めたヴェラは語り手に次のように話す。

このホテルのとてもし長い廊下にいたの。すると突然、遠くの方にひとりの男が現われて、私に向かって走ってきたのよ。そして 10 メートルくらいのところまで来た時、叫び出したの。それに想像してみても、彼はチェコ語で話したのよ。台詞も本当にばかばかしかったわ。「ミツキエヴィッチはチェコ人じゃない！ミツキエヴィッチはポーランド人だ」ですって。

(中略)

—すまない。と僕は妻に言った。きみは僕の駄作の被害者なんだよ。

—それ、どういうこと。

—きみが見た夢は、僕があまりに馬鹿げたページを捨てたゴミ箱みたいなものだったんだ。

—あなた、何を考えているの。小説？不安げに彼女は僕にこう聞いた。

僕は頷く。²⁸¹

クンデラは、小説を作る時には複数の物語が共通する主題によって結びつけられてひとつの物語を成すという構成に重点を置く作家であり、例えば『笑いと忘却の書』では、二人の女学生の物語と自伝的な話、フェミニズムについてのエッセー、天使と悪魔を巡る寓話、

²⁸¹ Milan Kundera, *La Lenteur*, 1995, Tome II, p.333 : « "J'étais dans un très long couloir de cet hôtel. Tout à coup, de loin, un homme a surgi et a couru vers moi. Quand il est arrivé à une dizaine de mètres, il s'est mis à crier. Et, imagine, il parlait tchèque ! Des phrases complètement débiles : " Mickiewicz n'est pas tchèque ! Mickiewicz est polonais !" [...] - Pardonne-moi, lui dis-je, tu es victime de mes élucubrations. - Comment ça ? Comme si tes rêves étaient une poubelle où je jette des pages trop sottes. - Qu'est-ce que tu as dans la tête ? Un roman" demande-t-elle, angoissée. J'incline la tête. »

そしてポール・エリュアールがチェコのシュルレアリストであるカランドラを擁護しなかった逸話が互いに結びつくことで物語が成り立っている。こうした構成をクンデラ自身は「ポリフォニー」、すなわちそれぞれ独立した声部が調和を保つ多声様式と捉えているが、この『緩やかさ』でも、フランスのホテルに泊まっている夫婦の話、18世紀の美術や小説に関するエッセー、チェコ人の昆虫学者が語るチェコの立場などの複数の物語の筋がこの中心である第26章に向かって収斂していく。同章ではさらに18世紀の小説から創られた騎士物語が折り込まれ、夢やメタフィクションも盛り込みながら、ポリフォニーの形式を壮大にしていくが、ここで我々が注目したいのは、ヴェラが「想像してみてください、彼はチェコ語で話したのよ」とチェコ語であることを明確にしている点である。まさにポリフォニー（多声）の文字通り、複数の声を混ぜるかのように、クンデラはここでフランス語とチェコ語を同時に響かせた。上に挙げた引用の直後に、ヴェラが話をしている夫、つまり語り手の名前が明らかにされ、次のように会話が続けられていることも、その二重の言語を強調するように機能する。

あなた、お母さんがあなたに言っていたこと、覚えてる？私には、それが昨日のことのよ
うに聞こえるわよ。ミランク、ふざけるのはおよしなさい。誰にもわかってもらえないわ
よ。おまえはみんなを傷つけて、みんながおまえを最後には嫌ってしまうわよ。覚えてる？
ああ、と僕は言う。²⁸²

ヴェラはミランク (Milanku) と呼びかけているが、これは明らかにミラン・クンデラ (Milan Kundera) の名を想起させるものであるだけでなく—実際にクンデラの妻の名前はヴェラという—、「ミランク (Milanku)」という独特な響きを持つ名前自体に、チェコ語の跡が残っているのである。フランス語とは異なりチェコ語では名詞や形容詞も語尾変化が起こり、誰かに呼びかける時には呼格を用いるが、その時、語幹が子音で終わる時に付く呼格の語尾は「u」になる。例えば「ズデーネク (Zdeněk)」という名前であれば、呼格では「Zdeněku」に変化する。そして指小辞の「ek」はフランス語でいう「小さい、愛しの (petit)」という意味を示すので、「夫である愛しいミラン」は「Milánek」となるので、その呼称は「Miláнку」となる。すなわち、ミランク (Milanku) とはチェコ語のルールに従った時の、クンデラの名前ミラン Milan のひとつの形に他ならない²⁸³。

それ故、チェコ語のルールに従って綴った語り手ミランに、妻のヴェラがチェコ語を話す人物を想像するように促している場面では、ヴェラの夢の中で男が叫んだ「ミツキエヴィッチはチェコ人じゃない。ミツキエヴィッチはポーランド人だ」という台詞は、実際にはフランス語で綴られているものの、同時にチェコ語で想像されねばならない。さらにヴ

²⁸² *Ibid.* : « Tu rappelles-tu ce que te disait ta maman ? J'entends sa voix comme si c'était hier :

Milanku, cesse de faire des plaisanteries. Personne ne te comprendra. Tu offenseras tout le monde et tout le monde finira par te détester. Te rappelles-tu ? - Oui, dis-je. »

²⁸³ チェコ語の文法に関しては、Claude Kastler の *La Langue tchèque - Nouvelle grammaire tchèque pratique et raisonnée* (Paris, Ophrys, 1995) を参照にした。

また、この「u」が誤植や偶然のものでないことは、加筆訂正が行われているプレイヤード版に収録されている版でも、この「u」が残されていることから判断できるだろう。

ヴェラはチェコにいる義母のことを話題に挙げているが、その時ヴェラがはっきりと述べるように、彼女はかつて語り手の母が話しかけた言葉を、まるで昨日のことのよう「聞いている」のであり、その言葉は祖国にいた時に話されていた言葉、すなわちチェコ語以外ではありえない。たとえそれらの台詞がフランス語で書かれているにしても、ヴェラが夫である語り手に想像するように言った台詞や、語り手の母が発した台詞も、チェコ語として認識されるべきものとして書かれている。チェコ語を知らない読者には、実際にフランス語とチェコ語が頭の中で混ざり合うことはないにせよ、フランス語の裏側にチェコ語の存在が色濃く表れ、擬似的に二つの言語が同時に存在しているのである。

チェコ語で書いた『不滅』では、フランス語が聞こえてくるように作品を創ったクンデラは、今度は執筆言語をフランス語にして『緩やかさ』を書く時には、フランス語とチェコ語の和音を使用したのである。初期に書いた自著の翻訳の確認と修正のために二つの言語の比較に注意を払い、またチェコ語と同等の版をフランス語で作るために言葉を選び、小説の舞台をチェコからフランスに移し、最終的にはフランス語で作品を紡ぐことにしたクンデラが、この言語を巡る道程の結末に行き着いたのは、同時に二つの言語で書くことであった。これは誤解を承知で言うならば、クンデラの言語への無関心に起因する。すなわち、ひとつの言語から別の言語に移ったとしても、そこに差異は生じず、どんな言語でも自らを小説の形で表現することは可能であり、小説の真髄が失われることはないクンデラは信じているからこそ、成し遂げることができたのであろう。二つの言語の間から新たな作家の言語である普遍言語を発見したのがアンドレイ・マキエヌであり、母語に自らの居場所を認めながらも他者の言語のフランス語をなんとか操りながら作家になろうとしたのがアゴタ・クリストフであるなら、ミラン・クンデラは複数の言語が響き合ってひとつの言語を形成するような言語を目指していたのではないか。これはフランスとチェコの間に違いを見出そうとするのではなく、むしろ同じヨーロッパという視点で小説の歴史を捉えようとするクンデラの姿勢とも一致する。クンデラが亡命先のフランスで探求していた言語、それはフランス語やチェコ語といった国語の概念を越えた、ひとつの小説の言語だったのではないだろうか。

■言語の差異を越えて

クンデラはフランス語とチェコ語を同等に扱い、あたかも二つの言語がひとつの言語になるかのように『不滅』や『無知』を執筆した。これこそクンデラのフランス語による執筆の特異な点である。一般的には、亡命者の執筆言語の選択は単なる技法や表現の問題に留まらず、より小説家の世界の捉え方にも関わってくるものであると考えられている。エクトール・ピアンショッティの証言は、そうした言語の変更の重要性を説明している。ピアンショッティは初めの頃はスペイン語で執筆を続け、その作品をフランス語訳で出版していたが、作品集の『愛は愛されない』(*L'Amour n'est pas aimé*, 1982) に収録されている作品を書いたある時期から、小説をフランス語で書き始めた。そしてその言語の変換の瞬間がどのように訪れたのかを、別の小説『愛の遅すぎる歩み』(*Le Pas si lent de l'amour*, 1995) の中で次のように語っている。

15年ほどの年月が経った末、私は夢の中でフランス語の声を頻繁に聞くようになりました。

それからそれと知らずに中編小説の最初のページをフランス語で書くまでに5年がかかりました。私は抵抗しました。まどろみの中で一つの夢から別の夢に移るようには、ひとつの世界の見方を別の見方に変えることはしないからです。(中略) 私は自分が書いたページを翻訳し、故郷へと自分自身を連れ帰りたいのですが、私にとって大事な言い回しにスペイン語では言い換えることのできないものがあることに気づきました。それで冒険の魅力に屈したのです。²⁸⁴

置き換え不可能な表現が、ビアンショッティにフランス語で書くことを決心させた。つまり、ビアンショッティの執筆言語の変更は純粋に言語に関する理由から行われたものであると言えるものの、彼の発言からはスペイン語で書くことが自分を故郷へと連れ戻し、また言語を変えることが世界の見方を変えることになることと見なしていることがわかる。しかもそれは単なる予感で終わることなく、「冒険」に乗り出した後では彼の世界の見方は変化し、小説で描かれる世界も変化したのである。アクセル・ガスケはパリに住むアルゼンチン出身の作家を研究する際、この点に注目し、「エクトール・ビアンショッティ—言語の移動と所属」と題した論文で次のように書いている。

変更に関しては、我々は言語の変更、つまりある表現言語から別の表現言語への控えめな移動のみならず、抜本的に、作品のテーマと題材の全面的な変化にも気づいていることを明確にしておきたい。カスティーリャ語の時代は、ある強迫観念に結びついていた。つまり、上流ブルジョワや貴族階級—それは地方のものだろうか、世界的なものだろうか—のコスモポリタンの世界的な様相を、それがもつ社会的な性癖や文化的なチックをもって、根本的に作者とは無関係の世界で、決定的に見知らぬ世界として描くことにあった。反対にフランス語で書いた小説は、私的でよく知った世界、自らの内側にあるものについて語り、それは大部分を自伝的な土壌の上に置くものになっている。²⁸⁵

アクセル・ガスケはこうしてフランス語への変更によって、作家と作家の内奥にある世界とが接近を見せるとして、ビアンショッティにおけるフランス語の優位を見出している。

²⁸⁴ Hector Bianciotti, *Le Pas si lent de l'amour*, 1995, Paris, Éditions Gallimard, p.427 [collection Folio] : « Au bout d'une quinzaine d'années, j'entendais souvent dans mes rêves des voix français. Il s'en fallut de cinq ans que j'écrive, sans m'en rendre compte, la première page d'une nouvelle en français. Je résistai ; on ne substitue pas une vision du monde à une autre comme on passe d'un rêve à un autre rêve dans le sommeil [...] Je voulus traduire ma page, me ramener moi-même au bercail, mais je découvris une tournure qui m'était chère, sans équivalent en espagnol, et je cédai à l'attrait de l'aventure. »

²⁸⁵ Axel Gasquet, « Hector Bianciotti Déplacement idiomatique et appartenance », *L'Intelligentsia du bout du monde*, Paris, Kimé, 2002, p.318 : « Précisons que par changement nous ne comprenons pas seulement un changement linguistique, un déplacement discret d'une langue d'expression vers une autre, mais fondamentalement un changement radical de la thématique et de la matière littéraire. La période castillane correspond à une obsession : tracer le portrait du monde cosmopolite de la haute bourgeoisie ou l'aristocratie - locale, mondiale ? - avec toutes ses manies sociales et ses tics culturels, comme un monde essentiellement séparé de l'auteur, auquel il est définitivement étranger. Sa prose française au contraire, parle d'un monde intime, familier, de sa propre intériorité, ce qui le place en grande partie sur le terrain autobiographique. »

ビアンショッティが記したのは、執筆言語を変えたあらゆる亡命作家が経験しうることであり、言語を変更することによって作家の世界の捉え方が変化するケースは頻繁に見られる。ビアンショッティと同じく、外国出身のアカデミー・フランセーズ会員であるフランソワ・チェンは次のように言っている。

しかし、私があなた方に言葉をかけるのは、フランス人としてなのです。法により、精神により、心により、私はフランス人になりました。これはもう 30 年来、もちろん私の帰化以来のことですが、とりわけ、その発端は、フランス語を創作の武器に、あるいは魂にしなながら、フランス語の中にはっきりと移行した時のことです。私がこの言語に負っている全てのものを、どう言ったらいいのでしょうか。このフランス語は私の内面の生と同じく、私の実際の生活とあまりに密接に結びついているため、フランス語は私の運命の象徴であるのです。フランス語は、私の元々の文化と私の実体験とを客観視することを可能にしてくれましたし、同時に、全体のことを再考し、その全体を再構築するという明晰なる行動に変える能力を与えてくれました。²⁸⁶

夢にフランス語が現れたビアンショッティの例からもわかるように、フランス語は亡命作家たちの日常とあまりに強く結びついているため、帰化して国籍を変えるのと同様、フランス語に執筆言語を変えることも、世界を知覚する上での文化的および精神的視点に強く影響を及ぼす。ビアンショッティにおいては言語の変更は外部から内部への移動として表れ、チェンにおいては全体の再構築として表れたが、亡命作家たちはそれぞれのやり方で、言語の変更に伴って、世界の見方が変化する。

しかしクンデラの場合は、それとは反対に言語の違いを越えて、フランス語で書いてもチェコ語で書いても同等になるものを目指していた。ところがクンデラ本人の思惑とは異なり、彼の作品はより一般的な解釈、すなわちフランス語での執筆という言語の変更は、作品の質を変えると見る文脈で読み解かれた。二つの相反する証言が、クンデラの言語の変更に伴う変身を語っている。一つ目は英語圏カナダ出身で、彼女自身もフランス語と英語で執筆している作家のナンシー・ヒューストンの証言である。

それにも、私が 3 つ目の言語を一例えば中国語などを一自由に使えるとしたらどうなるだろう。これは 3 つ目の想像物、3 つ目の文体、3 つ目の夢見の方法をもたらすことになるだろうか。ドイツ語で書くリルケとフランス語で書くリルケ、これは別々の二人の詩人です。(中略) それになぜクンデラはチェコ語を捨てたことで、そのユーモアのセンスを失っ

²⁸⁶ François Cheng, *Académie Française Réception de M. François Cheng, discours prononcé dans la séance publique le jeudi 19 juin 2003*, Paris, Palais de L'Institut, 2003, p.3 : « Mais c'est en Français que je m'adresse à vous. Je suis devenu un Français de droit, d'esprit et de cœur, cela depuis plus de trente ans, depuis ma naturalisation bien sûr, surtout à partir de ce moment où j'ai résolument basculé dans la langue française, la faisant l'arme, ou l'âme, de ma création. Cette langue, comment dire tout ce que je lui dois ? Elle est si intimement liée à ma vie pratique comme à ma vie intérieure qu'elle se révèle l'emblème de mon destin. Elle m'a procuré cette distanciation par rapport à ma culture d'origine et à mes expériences vécues et, dans le même temps, elle m'a conféré cette aptitude à repenser le tout, à transmuier ce tout en un lucide acte de re-création. »

てしまったのでしょうか。こうした例は続きます。では、もしある言語と別の言語で、同じ考え、同じ幻想、同じ実存的態度、すなわち同じ意見を持たないとするなら、「我々とは何者なのでしょうか」。²⁸⁷

1999年に書かれたこの言葉は、クンデラがフランス語で書いた『緩やかさ』および『ほんとうの私』を念頭に置いているものと考えられるが、ここでナンシー・ヒューストンは、我々とは何かという本質的な疑問を呈しつつ、クンデラのフランス語で書いたものには、もはやかつてあったユーモアを見ることができないと明言している。つまり一人の作家は、使用する言語の変更に伴って、様々な人物像が入れ替わっていくことになるのであり、ナンシー・ヒューストンにとっては、いくらクンデラが一貫した「小説の精神」に基づいて作品を生み出しているとしても、ユーモア溢れるチェコ語のクンデラと、つまらない凡庸なフランス語のクンデラとが存在するのである。

二つ目の証言は、クンデラの小説に関してもいくつもの文章を書いている文筆家ギイ・スカルペッタのものである。第10章を『緩やかさ』に充てたエッセー集の『小説の黄金時代』で、スカルペッタは『緩やかさ』でクンデラは新たな一步を踏み出したとして、次のように書いている。

ところで、すべては、この一跳躍が単純な言語の変更以外のあらゆるものを含んでいるかのように行われている。(これは作家にとって言語は決して単なる道具ではないということを実証している。) フランス語に移ることで、クンデラは別のトーンへ、別の世界へ、小説という芸術の新たな次元に到達しているようにも思えるのである。²⁸⁸

言語の変更は、作家自身の変身、ひいてはそれによって産み出される作品の変化と切り離すことができないと考えられている。

もちろん肯定的にせよ否定的にせよ、クンデラの言語の選択が彼の小説の質を変化させたことと捉えられるのは、クンデラのフランス語が味わいのないものになっているところに一因があることは否めない。しかし、彼のフランス語による執筆を考察する上でより重要なのは、クンデラ自身が言語の選択によって作品の本質が変わるとは思っていない点である。クンデラにとって、言語を変えることでチェコ語の時にあったものが失われた、もしくはフランス語で新たな段階を迎えたという考え方は乗り越えるべき偏見であり、フランス語の翻訳にチェコ語と同等の真正さを与えたのも、異なる言語で表現されていようとも、自

²⁸⁷ Nancy Huston, *Nord perdu* suivi de *Douze France*, 1999, Arles, Actes Sud, p.52 [collection Babel, 2004] : « Et si je disposais d'une troisième langue - le chinois par exemple ? Cela impliquerait-il un troisième imaginaire, un troisième style, une troisième façon de rêver ? Rilke en allemand, Rilke en français : deux poètes différents. [...] Kundera a-t-il perdu son sens de l'humour en abandonnant le tchèque ? Ainsi de suite... *Qui sommes-nous alors ?* si nous n'avons pas les mêmes pensées, fantasmes, attitudes existentielles, voire opinions, dans une langue et dans une autre ? »

²⁸⁸ Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p.254 : « Or, tout se passe comme si ce saut impliquait tout autre chose qu'un pur et simple changement de langue (ce qui vérifie que la langue, pour un écrivain, n'est jamais seulement un instrument) : passant au français, Kundera semble aussi accéder à un autre ton, un autre univers, une nouvelle dimension de l'art romanesque. »

らの小説の精神はそのまま移すことができるというクンデラの信念を物語っている。

自作の翻訳を注視し修正を加えていったクンデラは、翻訳不可能な言葉があることを知らなかったわけではない。クンデラ自身のキーワードを自らで説明していく中で、彼は別の言語にすることで、見方が一変する例を独自のユーモアを交えて次のように示唆している。

「彼の体は消極的な抵抗をついにやめた。エドゥアルトは感激した！」（『微笑みを誘う愛の物語』より）この「感激した」という語を不満に思い、何度も立ち止まった。チェコ語ではエドゥアルトは「刺激された」のである。しかし、感動したでも刺激されたでも、私は納得できなかった。そして突然ひらめいた。「エドゥアルトは勃起した」と言わねばならなかったのだ。なぜこんなにも単純な考えが、もっと早く思い浮かばなかったのだろうか。それは、この語がチェコ語にないからである。なんとも恥ずべきことだろう。私の母語は勃起もできないのだ。「勃起した」の代わりに、チェコ人たちは男根が立ったと言わねばならない。イメージとしては魅力的だが、いささか子どもじみている。²⁸⁹

これはクンデラのエッセー集である『小説の技法』に収録されているが、この執筆時期が翻訳の見直しに時間を割いていた時期と重なることを考慮すれば、クンデラは自らの作品をフランス語に訳し直す際に、フランス語とチェコ語の単語レベルでの違いを感じていたことになる。だがクンデラは、ビアンショッティが行ったような、表現したいことをより明確にするためにフランス語を選ぶという方法は採らなかった。クンデラは、この違いを越えるように向かっていったのである。

クンデラが言語の差を越えようとし始めたのは、比較的早い段階であり、彼が亡命を果たし、小説を自国の読者のためでなく、むしろフランスの読者に向けて書くようになった頃まで遡ることができる。クヴェストスラフ・フヴァーチクは「チェコの読者と切り離されたクンデラが翻訳者のために書くことを余儀なくされてから、彼の言葉を正確に限定しようとする試みは、もちろんのこと新たな段階に到達した」²⁹⁰と指摘する。読み間違いが生じないように、明確な意味の表現を常に意識してクンデラが使っていることを示唆し、さらにフヴァーチクは次のように述べている。

チェコ語のニュアンスを込めた使い方を止めたり、一義的な言葉に向かっていったりする

²⁸⁹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, 1986, Paris, Édition Gallimard, p.146-147 [collection Folio, 1995] : « "Son corps mit fin à sa résistance passive ; Édouard était ému !" (*Risible amour*) Cent fois, je me suis arrêté, mécontent, sur ce mot "ému". En tchèque, Édouard est "excité". Mais ni ému ni excité ne me satisfaisaient. Puis, tout d'un coup, j'ai trouvé ; il fallait dire : "Édouard banda !" Pourquoi cette idée si simple ne m'est-elle pas venue plus tôt ? Parce que ce mot n'existe pas en tchèque. Ah, quelle honte : ma langue maternelle ne sait pas bander ! À la place de "bander", les Tchèques sont obligés de dire : sa bite s'est mise debout. Image charmante, mais un peu enfantine. »

この箇所は2011年に出版されたプレイヤー版では削除されている。

²⁹⁰ Kvestoslav Chvatik, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p.131 : « la recherche de la précision de la langue atteint bien évidemment un autre niveau lorsque Kundera, coupé des lecteurs tchèques, se vit contraint d'écrire pour ses traducteurs. »

のではなく、単語の意味の根本的なところへ戻ること、語源について、作家や哲学者たちが辿ってきた痕跡について熟考することが問題となるのである。²⁹¹

この指摘は、クンデラが亡命後に自分の使う単語の意味を定義することに労を惜しまなかったこととも無関係ではなく、クンデラが一度ならず自らのキーワードの辞典を編んでいることは、彼の言語間の差異を越える試みと見なすことができるだろう。例えば 1985 年のデバ誌には「89 語」というクンデラのキーワード集が掲載され、また『小説の技法』というエッセー集には「73 語」という単語を定義したテクストを読むことができる。また「ミラン・クンデラの私的辞典 (Le dictionnaire intime de Milan Kundera)」が 2001 年のル・モンド紙に載り、さらに小説の『存在の耐えられない軽さ』でも第 3 章には「理解されなかった言葉」と象徴的な章題が付けられ、そこではいくつもの単語の定義がなされている。

クンデラが語を定義するのは、自作の翻訳でフランス語の単語がどのような意味で使われているかを示す場合だけではない。『笑いと忘却の書』の中で、クンデラはチェコ語の「リートスト」という単語をキーワードとして使用しているが、フランス語には対応する語がないこの語を、クンデラは意味を詳細に定義しながら使い、微細なチェコ語のニュアンスを含めたままフランス語の翻訳のテクストでも効果的に機能するようにしている。あるいは外国語を参照にしつつ、語源を辿りながら単語を説明するのもクンデラが好むところであるが、これもひとつの国の言語を根源まで遡り、その諸言語に分岐した差異までを含めて、絶対的な意味の語として小説内で使用しようとする試みの表れとも言えるだろう。『存在の耐えられない軽さ』では、次のような記述を読むことができる。

ラテン語発祥のすべての言語では、「同情 compassion」という語は、接頭辞の「共に com」と元々「苦しみ」を示す語根の「passio」からなっている。例えばチェコ語やポーランド語、ドイツ語、スウェーデン語といった他の言語では、同義の接頭辞に「感情」（チェコ語では sou-cit、ポーランド語では wspol-czucie、ドイツ語では Mit-gefühl、スウェーデン語では med-känsla）という語が後について訳されている。²⁹²

こうした単語への執着は、『無知』に至るまで続くことになる。

ギリシア語で帰還は「nostos」という。「Algos」は苦しみを意味する語である。従って「ノスタルジー-nostalgie」とは帰還を飽くなく望むことからくる苦しみのことである。この根本的な概念のため、ヨーロッパ人の多くはギリシア語起原の語（nostalgie や nostalgia）を

²⁹¹ *Ibid.* : « Il ne s'agit pas d'un renoncement à l'usage nuancé du tchèque, ni d'une orientation vers une langue unidimensionnelle, mais d'un retour aux racines du sens des mots, d'une méditation sur leur étymologie, sur les traces des écrivains et des philosophes. »

²⁹² Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Tome I, p.1155 : « Toutes les langues issues du latin forment le mot compassion avec le préfixe "com-" et la racine "passio" qui, originellement, signifie "souffrance". Dans d'autres langues, par exemple en tchèque, en polonais, en allemand, en suédois, ce mot se traduit par un substantif formé avec un préfixe équivalent suivi du mot "sentiment" (en tchèque : sou-cit ; en polonais : wspol-czucie ; en allemand : Mit-gefühl ; en suédois : med-känsla). »

使うかもしれないが、それぞれの国語に語源をもつ別の語を使うこともあるかもしれない。スペイン人は *añoranza* と言ひ、ポルトガル人は *saudade* と言う。それぞれの国語において、これらの語は違った意味論的ニュアンスがある。²⁹³

クンデラは言葉の語源に遡り、その意味を厳密に限定し、そこから単語の本質を抽出して言語間の壁を取り払おうとする。こうしたあらゆる努力は、ある一点、つまり言葉への忠実さへ向かっていくことになる。『不滅』を出版した一年後、カフカの作品の複数のフランス語訳を比較検討したクンデラは、次のような言葉を残した。

現行の諸翻訳を使う代わりに、私は自分で「逐語訳」の翻訳を即興でつくる方を願った。²⁹⁴

この言葉は1993年に出版される『裏切られた遺言』の中に、幾分かの修正を加えた上で、次のような形で収められることになる。

現行の諸翻訳を使う代わりに、私は自分でできる限り忠実な翻訳を即興でつくることを願った。²⁹⁵

自身の小説の翻訳の見直しをせざるを得ず、新しく書く小説もまずは翻訳者に宛てて書くことを余儀なくされたクンデラは、亡命の中で執筆を続けるにあたって、複数の言語で書かれることを前提としつつ、使用する単語には最大限に忠実な姿勢を貫く必要があった。そのためクンデラは単語の意味を正確に限定し、また説明し始めたのである。ときには他の言語と比較しながら、また別のときには語源へと遡りながら、クンデラは如何なる言語でも真正さを持ちうるような手法を探し続けた²⁹⁶。

クンデラがこうした言語の探求を行うのは、彼が特定の言語に執着することは小説家を閉じ込めると考え、そこから解放されることが必要であり、また小説の真価は言語によって左右されるものではないという持論に基づいて行動しているからである。1990年にチェコ語で書いた『不滅』、そして1995年にフランス語で書いた『緩やかさ』の間、すなわちクンデラが執筆言語をまさに変えようとしている時に彼が発した次の言葉は、その言語に

²⁹³ Milan Kundera, *L'Ignorance*, 2003, Tome II, p.462 : « Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. Pour cette notion fondamentale, la majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (nostalgie, nostalgia) puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale : *añoranza*, disent les Espagnols ; *saudade*, disent les Portugais. Dans chaque langue, ces mots possèdent une nuance sémantique différente. »

²⁹⁴ Milan Kundera, « Une phrase », *L'Infini*, N°32, automne 1991 : « au lieu d'utiliser les traductions existantes j'ai préféré improviser moi-même une traduction "mot-à-mot". »

²⁹⁵ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, 1993, Tome II, p.814 : « au lieu d'utiliser les traductions existantes j'ai préféré improviser moi-même une traduction la plus fidèle possible. »

²⁹⁶ クンデラの立場はヴァルター・ベンヤミンの翻訳論に通じるものがあるように思われる。クンデラは逐語訳の翻訳を好み、また可能な限り語に忠実な翻訳を目指したが、その目的に達するには、他言語との比較や語源の検討が不可欠であった。一方、ベンヤミンが翻訳で求めることは、それぞれの言語にある純粹言語の断片を捉え、原作の志向するものを別の言語で再形成することであった。ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) 『翻訳者の使命 (La Tâche du traducteur)』を参照。

対する考えを端的に表しているものと考えていだろう。それは1994年のル・モンドに掲載された記事で、プラハ・シュルレアリストの一員であったチェコからの亡命者ヴェラ・リンハルトヴァー(Věra Linhartová, 1938-)がフランス語で執筆することに関して「作家はひとつの言葉の囚人ではない」と述べたことを受け、クンデラは「開放をもたらす偉大な文句だ」と賛同の意を示したのである²⁹⁷。

クンデラにとってのフランス語やチェコ語とは、作家を閉じ込めるものであった。東側の作家と見られることを拒み、ヨーロッパの文脈に組み込まれることを願っていたクンデラが、その言語という牢を破ろうとしたのは自然の成り行きとも言える。故に、先に述べたように、クンデラはチェコ語で執筆した『不滅』ではフランス語で話が展開していることを示し、またフランス語で書いた『緩やかさ』ではチェコ語を響かせ、フランス語とチェコ語が表裏一体となった言語で作品を生み出したが、それもクンデラのひとつの国の言語に閉じ込められることのない言語の探求の現れとして考えることができるのである。またこの言語の探求は、特定の国の歴史や文化と小説を結びつけて読む、いわゆる小さなコンテクストの中での解釈への反発の意思表示とも言える。クンデラは世界文学を語る中で、ロシア人のバフチンが理解したフランスの作家ラブレール、フランス人のジッドが理解したドストエフスキー、オーストリア人のヘルマン・ブロッホによって理解されたアイルランド人のジェイムズ・ジョイスの例を挙げながら、小説を小さなコンテクストではなく、大きなコンテクストでとらえて美的価値を見出すことの重要性を強調し、次のように断言している。

このことによって私は、ひとつの小説を評価するのに、その原語の知識なしに済まされると言いたいのでしょうか。もちろん、それこそ私が言いたいことなのです。²⁹⁸

裏を返せば、クンデラは小説の真価は何語で書かれているかによって左右されるものではなく、クンデラ自身の執筆に当て嵌めてみれば、フランス語で書いても、チェコ語で書いても、その言語によって小説の本質—クンデラの著作のタイトルから引くなら小説の芸術 (art du roman) —が変わることは無いと考えている。クンデラの目指した言語、それはフランス語であり、またチェコ語でもある言語、あるいはフランス語であってもチェコ語であっても違いのない言語、複数で書き得るがいずれにせよ唯一の真正さをもつ言語、こうした小説家の言語であった。クンデラにはある有名なインタビューが残されており、それは次のようなものであった。

「クンデラさんあなたは共産主義ですか—いいえ、私は小説家です。」

「あなたは異端派ですか—いいえ、私は小説家です。」

²⁹⁷ Milan Kundera, « L'exil libérateur », *Le Monde*, le 7 mai 1994 : « Car "l'écrivain n'est pas prisonnier d'une seule langue". Une grande phrase libératrice. »

²⁹⁸ Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005, Tome II, p.967 : « Ese-ce que je veux dire par là que pour juger un roman on peut se passer de la connaissance de sa langue originale ? Bien sûr, c'est exactement ce que je veux dire ! »

「あなたは右翼ですか、左翼ですか—どちらでもありません。私は小説家です。」²⁹⁹

このやり取り自体も政治的なパフォーマンスに読めなくもないが、ここにあってもうひとつ「クンデラさん、あなたはフランス語で書くチェコの作家ですか、それともチェコ語で書いていたフランスの作家ですか」という質問を付け足すならば、クンデラは必ずやこう答えるであろう。「どちらでもありません。私は小説家です」と。ひとつの国語を越えた小説家の言語、それこそがクンデラが希求し、小説を世界文学の領野へと導く手段としているものなのである。

第2部 結論

アンドレイ・マキーヌにせよ、アゴタ・クリストフにせよ、ミラン・クンデラにせよ、フランス語で執筆する亡命作家たちは、必ず母語とは別の言語と向き合うことになる。それは小説を執筆する上での技法や、表現方法の問題に留まらない。むしろ問題になるのは、彼らが言語を通して自己とは何か、小説とは何かを問うことになり、またその中で自身の言語を発見しようと探求を続けているところにある。

マキーヌが自伝的小説で描いた主人公は、自身が馴染みある世界から切り離された時に、すなわち、自分の一部を形成していると思っていた祖母語であったフランス語が、言い間違いによって外国語であると意識された時に初めて、フランスとロシアの間にある自身が留まるべき場所を見出し、二つの言語の間に入り込むことで作家の言語となる「普遍言語」を発見した。スイスに移り住み、フランス語で執筆しているとはいえハンガリーへの所属を忘れないクリストフは、何よりもハンガリー語が自身の中に残る祖国を保つ最後の砦であった。しかし、彼女にとって思い出に満ちた優しい言語であるハンガリー語を日々浸食してくるフランス語は一種の「敵語」であったが、彼女はフランス語を用いて作家になるという道を選んでいる。それはフランス語で書くことで自分のハンガリー性に傷をつけ、自らに痛みを課す行為にもなったが、しかしまさにその苦痛の中で彼女は母語や祖国を忘れえない理想的なものに昇華させていた。チェコ語の執筆からフランス語の執筆に表現手段を変更したクンデラの試みには、「チェコ語で書こうとも、フランス語で書こうとも、その作品の真正さは損なわれることは無い」という彼の信条を垣間見ることができた。いわば何語で書かれていようとも、そして翻訳で読まれたとしても真価が伝わる小説、そうした作品をクンデラは探求している。彼は亡命先のフランスでチェコ語による創作を続けた末にフランス語で直接書くという選択をした。しかし、そうすることで彼はフランスの作家になろうとしたのではなかった。チェコ語であれフランス語であれ、特定の国の言語である「国語」に閉じ込められることを拒み、小説家としての言語を手にいれようとしていたのであった。

²⁹⁹ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, 1993, p.853 : « Vous êtes communiste, monsieur Kundera ?—Non, je suis romancier. Vous êtes dissident ?—Non, je suis romancier. Vous êtes de gauche ou de droite ?—Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier. »

彼らはフランス語で書くが故に、フランスから遠ざかり、別の時空へと文学を運び去って行く。そうした意味で言えば、亡命作家とは作家本人たちが祖国からフランスへと亡命を果たしたのみならず、亡命の地であるフランスから自分たちの作品をフランスの外へ亡命させる作家でもあるのである。

第3部 国民文学と世界文学の間で

亡命文学は、本論の第1部で見たように、フランス文学の内部に取り込まれることを免れえない。それは亡命を果たした作家たちがフランス語での執筆を選んだからには、避けることのできない宿命といっても過言ではない。しかし、本論の第2部でアンドレイ・マキーヌやアゴタ・クリストフ、ミラン・クンデラの例を踏まえて確認してきたのは、彼らがフランス語で執筆していようと、独自の言語を探求し、その言語によって作品を創り出しているという事実であった。フランス文学の中における亡命文学の真価は、まさにこのフランス文学の一部とならざるをえない状況の中で、亡命作家たちが文学の自律と独立を信じ、国を越えた普遍的な美や価値があることを主張し、小説の力でより広い世界を切り開こうとするところにある。それはあたかも、言語が国という集団と密接につながっており、言語を使って作り上げる芸術もまた国の支配を逃れえないことを知ってしまった者たちの、内奥からの抵抗のようにも見える。

他国の支配を経験した国々、あるいは亡命を強いるほど絶対的な体制が統治していた国々では、言語は何よりも政治的な道具であり、ひとつのコミュニティーを作り上げるものとして機能していたが、その呪縛はたとえ亡命を果たした後でも、作家たちを捕えて離さない。その呪縛を引きちぎる力が亡命者たちの創り出す文学作品であり、彼らはどの国にも依らない文学の存在を信じ、希求し、形にしようと探索を続けるのである。自身を実際的に取り囲むフランス文学という環境と、自分たちが理想とする世界文学との間で、反発と同化は衝突し、せめぎ合いの火花をみせる。これはフランス文学と亡命文学の単なる対立ではない。なぜなら亡命文学もまた、フランス文学の一部なのであるから。フランス文学の外部／内部の亡命文学は、このひとつの領土やそこで培われてきた文化や文学、そして言語によって規定される国民文学と、それぞれの国民文学の間を横断する普遍的な世界文学とを結びつけるものとして機能しているのである。

第1章 国の言語と小説の言語

亡命を果たした作家たちの中には、言語が国によって制御された道具であり、共同体を作る機能を内包し、またときには統制を強いるものになることを知っているものも多い。アゴタ・クリストフもアンドレイ・マキーヌも、ミラン・クンデラもそうした言語にある国家の力を間近に見てきた作家たちであった。

ひとつの言語が、ある特定の国の国語であること。これはフランス語であっても変わらない。いや、むしろフランス語は国際語としての影響力と文化的な言語という地位を長い歴史の中で誇示してきたのであり、フランス語にはフランスの威信が込められているとさえ言えるかもしれない。そのフランス語で書くことを生業とする亡命作家は、言語の背後にある大きな存在を意識し、自らの言語を作家の言語として国の言語に対峙させるのである。文学作品にとって言語が不可欠であることは言うまでもないが、まさにそれ故、彼ら

は自らの言語と国との関係を絶ち、国家の支配が及ばない言語で小説を綴るのである。

■外国人としてのフランス語：クリストフとマキーヌの例

アゴタ・クリストフが言語と国を結びつけて見るのは何故か。それはおそらく、彼女のハンガリーでの経験から形成された意識であろう。クリストフは1935年から1956年までの約20年間をハンガリーで過ごしたが、彼女が幼い頃に住んでいた街がドイツに併合されていたオーストリアとの国境にあっただけでなく、世界大戦中に枢軸国側であったハンガリーはナチスの体制下に置かれていたものであり、しかも大戦後はナチスドイツに代わって当時のソヴィエト連邦の軍隊が彼女の国を占拠していた。こうした外国軍による支配の続いた国に生まれ育ったクリストフは、亡命先のスイスで新たにフランス語を使う以前に、続けて二つの言語を学ぶことを強制されていたのであり、これが彼女の言語に対する感覚を敏感にしたと考えられる。彼女は自伝的な作品の中で、その状況を次のように語っている。

私たちは国境の街に移り住み、そこでは少なくとも4分の1の人たちはドイツ語を話していた。私たちハンガリー人にとって、それは敵国語だった。というのも、ドイツ語はオーストリアの占拠を思い起こさせ、その上、当時、私たちの国を占領していた外国の軍隊の言語でもあったからだ。

一年後、私たちの国を占拠したのは、また別の軍隊だった。学校ではロシア語を学ぶことが義務になり、他の外国語は禁止された。³⁰⁰

言語の問題は個人的な問題というよりもむしろ、国家的、国民的な問題としてクリストフの前に現れていたものであり³⁰¹、さらにそれは日常の生活に関わるものに限定されるのではなく、外国軍による言語の影響を大衆文化や芸術と結びつけた形で彼女は意識するようになっている。その背景には『悪童日記』(*Le Grand cahier*, 1986)に描かれている次のような状況が、大きく関わっているに違いない。

このあと、僕たちは新たに僕たちの軍隊と政府をもつことになった。しかしその僕たちの軍隊や政府を指揮するのは、解放者たちだった。あらゆる公共の建物に解放者たちの旗がはためく。彼らのリーダーの写真がいたるところに飾られている。彼らは僕たちに彼らの歌やダンスを教え、僕たちの映画館で彼らの映画をみせる。学校では解放者たちの言語が

³⁰⁰ Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2004, p.22-23 : « Nous sommes allés habiter une ville frontrière où au moins le quart de la population parlait la langue allemande. Pour nous, les Hongrois, c'était une langue ennemie, car elle rappelait la domination autrichienne, et c'était aussi la langue des militaires étrangers qui occupaient notre pays à cette époque. Un an plus tard, c'étaient d'autres militaires étrangers qui occupaient notre pays. La langue russe est devenue obligatoire dans les écoles, les autres langues étrangères interdites. »

³⁰¹ こうした言語を巡る状況を、クリストフは小説の中でも語っている。例えば『悪童日記』にはドイツ軍と思しき外国軍の将校が登場するが、主人公の双子はその将校の国の言語を使って会話を行っており、のちに「解放軍」と呼ばれる別の国の軍隊が押し寄せて来た際には、また新たに彼らの言語を学ぶことになることと書き記しているのは、本論の第2部第2章でも見た通りである。

ここでは歌や映画といった、言語と切り離すことのできない文化と、義務となった外国語が一体となって言語のイメージを形成している。

こうした経験をもつクリストフにとって、小説を書くための無二の選択であったにせよ、フランス語で書くことがフランスという国と結びつき、自らがハンガリー人であるという確固とした立場を揺るがすことになりうるであろうことは予感できたに違いない。実際、本論の第2部第2章で見たように、彼女はフランス語を「敵語」と呼んでいたのであり、その理由を「自分のハンガリーを殺してしまうからだ」と述べていた。

しかし、彼女はフランス語で書いてはいたが、図らずも彼女のフランス語はフランスに一あるいは彼女の住むスイスに一同化され得ないものであった。フランス語を巧く使いこなせないという彼女にとって不利な点が、かえって彼女に外国人である立場を主張し、アイデンティティを守ることを許し、国語としてのフランス語と彼女のフランス語を切り離すことを可能にしたからである。つまりクリストフは、「フランス人のように書くことができない」という極めて単純な理由によって、「フランス」文学から一線を画する。これは外国出身の作家であればある程度は必然であるが故に、亡命作家に通底するひとつの特徴をなしている。自らのフランス語が従来フランス語とは違っていることを意識し、その差によって彼らはフランス語が形成している共同体には属していない、いわば余所者であることの証を見せるのである。

アゴタ・クリストフの『悪童日記』は、単純な構文と基本的な単語のみで書かれているが、これはクリストフ自身のフランス語の知識や語彙力の不足が原因のひとつと言えるであろう。だが、彼女にとってそれは幸いでもあった。なぜなら、クリストフは『悪童日記』という作品自体が登場人物の双子によって、つまり子どもによって書かれた日記であるという体裁にし、フランス語にまだ精通していないという欠点を作品のメタ構成に活かすという手法をとることで、独自の書き方を見出したからである。そしてそのクリストフの平易なフランス語は、作品を書き続けるにつれて、彼女の外国人のフランス語という面を強調するように働いていった。そもそも邦訳では『悪童日記』と訳されているものの、原題は単純に『大きなノート』(*Le Grand cahier*)という素っ気ないタイトルがつけられており、クリストフの文体を象徴的に示しているとも言えるだろう。先の章でも『悪童日記』の冒頭の「僕たちは大きな街から来た。僕たちは一晩中、旅をした。僕たちのお母さんは赤い目をしている」という子どもが書くような文を引用したが、そうした書き方はこの作品全体を覆い、外国人がたどたどしく書く不器用な文体がクリストフの特色となっているのである。読者は冒頭からページを繰れば、再び「大きな」、「小さな」という基本的な単語の繰り返しや、外国人が初級文法の教室で学ぶような表現を目にするのである。

³⁰² Agota Kristof, *Le Grand cahier*, 1986, p.147 : « Plus tard, nous avons de nouveau une armée et un gouvernement à nous, mais ce sont nos Libérateurs qui dirigent notre armée et notre gouvernement. Leur drapeau flotte sur tous les édifices publics. La photo de leur chef est exposée partout. Ils nous apprennent leurs chansons, leurs danses, ils nous montrent leurs films dans nos cinémas. Dans les écoles, la langue de nos Libérateurs est obligatoire, les autres langues étrangères sont interdites. »

森はとても大きく、川はすごく小さい。森に行くためには、川を渡らなくてはならない。水が少ない時には、僕たちは石をひとつずつ飛んで、それを渡ることができる。³⁰³

『悪童日記』の続編にあたる『二人の証拠』 (*La Preuve*, 1988) —原題を直訳するならば『証拠』—や『第三の嘘』 (*Le Troisième mensonge*, 1991) では、『悪童日記』に較べると構文や使用する単語が技巧的になっているとはいえ、登場人物も大人になり、しかもメタ構造をとっているわけでもないにも拘らず、彼女のエクリチュールには外国人のフランス語の痕跡が残り続ける。例えば彼女が『二人の証拠』で綴る文章は次のようなものであり、その単語や構文を節約した簡潔な表現は、前作の『悪童日記』から受け継がれていることがわかるだろう。

おばあちゃんの家から戻ると、リュカは庭の柵の側、茂みの陰なっているところに寝そべる。彼は待っている。一台の軍用車が国境警備隊の詰所の前に止まる。³⁰⁴

彼女が異化効果を狙ってあえて巧みなフランス語の表現を避けて書いているとは言い難いが、結果として彼女が間違えないように注意を払い、使える単語を選んで書いたフランス語学習者の手によるフランス語はもはや戯曲のト書きのような簡素なものとなり、フランス語を母語としない作家のフランス語という側面が強調される。亡命当初、クリストフはいずれフランス語を修得し、フランス語を話すスイスに同化されるであろうと考えていたが、スイスで生活を長くするにしたがって、その言語を使いこなせる日が来ることなどないと考えを改め、文字通り外国語としてのフランス語で執筆している。

クリストフの、ひいてはフランス語で執筆する亡命作家の不自由なフランス語を、未熟なものとして単純に考えたり、困難を生む不幸な点と捉えたりしてはならない。「私は、生まれながらのフランス人作家が書くようには書かないだろうとわかっています」³⁰⁵と宣言するクリストフのこの言葉は、もちろんフランス語が使いこなせない不自由を語っている。しかし、ハンガリーに自己の居場所とルーツを定め、フランス語がそのハンガリー性を浸食することを日々実感し、その上、言語が文化や共同体への国家的な強制力をもつ同化作用を發揮することを知っている彼女にとってみれば、「フランス人のようには書かない」というのは、フランスに同化されないということと同義でもある。すなわち、フランス語で書く亡命作家のひとつの特徴は、自らを表現する言語が借り物の言語であることを知り、その言語を使用することで、フランス語を使いながらもフランスの言語ではない言語で執筆するという不可能を可能にしているところにある。フランスに生きる外国人を分析したジュリア・クリステヴァは、次のように書いている。

³⁰³ *Ibid.*, p.20 : « La forêt est très grande, la rivière est toute petite. Pour aller dans la forêt, il faut traverser la rivière. Quand il y a peu d'eau, nous pouvons la traverser en sautant d'une pierre à l'autre. »

³⁰⁴ Agota Kristof, *La Preuve*, p.161 : « De retour dans la maison de grand-mère, Lucas se couche près de la barrière du jardin, à l'ombre des buissons. Il attend. Un véhicule de l'armée s'arrête devant le bâtiment des gardes-frontière. »

³⁰⁵ Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, p.54 : « Je sais bien que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance. »

あなたは、新しい言語は自分の復活であると感じている。新しい肌、新しい性。しかしあなたが、例えば自分の声を録音したりして、自分の声を聴いた時、あなたの声のメロディーは自分には奇妙に、どこの国でもない言葉、今日使っているコードよりも、かつて使っていた言語が片言になったようなものに近いものに聞こえ、その幻想は引き裂かれてしまう。あなたのそのぎこちなさが魅力的で、官能的でさえあるのだと誘惑したがっている人は、競って持ち上げてくる。³⁰⁶

ここではクリステヴァは日常のことを語っているが、これはフランス語で文学の世界に身を投じた外国人の状況にも通じている。フランス語で執筆し、その言語がフランスのものとは異なることを自覚し、どこの国でもない言語で書く。こうした作家が綴るフランス語は、従来のフランス語ではない異国化されたフランス語であり、また作家本人にとっては、フランスのものではないフランス語、フランスで生まれ変わった自分にのみ属する言語となるのである。

これはクリストフが使う拙いフランス語や、クリステヴァが示唆した外国人の不自然さが残るフランス語に限ったことではない。フランス語に幼い頃から慣れ親しみ、クリストフとは対称的に、文学的な表現を意識した文体で作品を作り上げるマキーンもまた、その古典的な筆致が目を引くが故に、外国人のフランス語であることが強調される。おそらくマキーン自身もそのことをわかっており、そのいわゆるフランス人のフランス語とは異なったフランス語を自らの執筆の言語としたことが、『フランスの遺言書』(*Le Testament français*, 1995) の扉のページに示されている。マキーンは物語を始める前にマルセル・ブルーストとヨゼフ・ド・メーストル、そしてアルフォンス・ドーデの言葉を引用しているが、そのドーデの言葉は次のようなものであった。

私はそのロシア人の作家に仕事の方法を尋ねたのだが、彼が自分の作品を自分では翻訳しないというので驚いた。というのも、この人は精神が繊細であるためおずおずとしたところがあるものの、とても純粋なフランス語を話していたからだ。彼はアカデミーと辞書のせいで凍りついてしまっているのだと打ち明けた。³⁰⁷

この凍りついた純粋なフランス語は、マキーン自身のエクリチュールに関しても指摘できるところである。『フランスの遺言書』では、主人公の祖母であるシャルロットは、彼女が大事にしている石を遊びの中で投げ捨ててしまった孫たちに、次のように話しかけている。

お前たちが投げってしまった石の中に、なんとかして見つけ出したいと思っているものが、

³⁰⁶ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p.26 [collection Folio] : « Vous avez le sentiment que la nouvelle langue est votre résurrection : nouvelle peau, nouveau sexe. Mais l'illusion se déchire lorsque vous vous entendez, à l'occasion d'un enregistrement par exemple, et que la mélodie de votre voix vous revient bizarre, de nulle part, plus proche du bredouillis d'antan que du code d'aujourd'hui. Vos maladresses ont du charme, dit-on, elles sont même érotiques, surenchérissent les séducteurs. »

³⁰⁷ Andreï Makine, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, p.9 : « Je questionnai l'écrivain russe sur sa méthode de travail et m'étonnai qu'il ne fit pas lui-même ses traductions, car il parlait un français très pur, avec un soupçon de lenteur, à cause de la subtilité de son esprit. Il m'avoua que l'Académie et son dictionnaire le gelaient. »

ロシア人の孫にフランス語で語りかけているという設定にしては、ここでのシャルロットの語りはあまりに硬質な印象を与えるであろう。マキーヌが使用するフランス語は、日常の会話から得られた表現と規則的でやや硬直した表現とが入り交じっている。マキーヌの作品のロシア的なる部分とフランス的なる部分を検討したチェリー・ロランが「マキーヌがフランスの作家になったのは、謙虚なやり方で、危機に陥っている遺産を守り、豊かにすることに貢献するためなのではないかとさえ言うことができるであろう」³⁰⁹と指摘したのも、そうしたマキーヌの言葉遣いに、かつてのフランス語とフランス文学の面影を見てとったからであろう。また、マキーヌの言い回しが現代的でないという点においては、リール誌が2001年にマキーヌにインタビューを行った際には、次のような質問を聞くことができた。

あなたは、現在のフランス人ではほとんど使わなくなった語、「魂」について話しておられますが…³¹⁰

亡命作家たちはどのように書こうとも、フランス語で書く外国人であるからには、その「外国語」としてのフランス語、フランス人ならば使わないフランス語が指摘されることになる。如何にフランス文学の一部と見なされようとも、いや、フランス文学の一部をなしているからこそ、その外国語としてのフランス語は、従来のフランス語とは異なった彼ら特有の言語として扱われる。ここにフランスの言語ではないフランス語が誕生するのである。フランス語で執筆することについて頻繁に質問をうけるマキーヌは、その外国語としてのフランス語を肯定的に受け止め、次のように語った。

エクリチュールの言語は、既に外国語なのです。その言語は理解できるでしょうが、再生産することはできません。フロベールの文を再び同じように書こうとしてみてください。³¹¹

この言葉は、マキーヌがロシアではフランス語で書いているのでフランスの作家として、つまり外国の作家として扱われていることを語った直後に述べたものであり、マキーヌの作家としての言語と国の言語との違いを率直に言い表している。「作家の言葉は既に外国語である」という考え方自体は真新しいものではなく、やや使い古された主張であるとさえ

³⁰⁸ *Ibid.*, p.23 : « Parmi les pierres que vous avez jetées, il y en avait une que j'aimerais bien pouvoir retrouver... »

³⁰⁹ Thierry Laurent, *Andrei Makine, Russe en exil*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2006, p.58 : « on pourrait même dire que si [Makine] est devenu écrivain français, c'est pour contribuer, de modeste façon, à défendre et à enrichir un patrimoine menacé. »

³¹⁰ *Lire*, 2001 février : « Vous parlez d'âme, un mot peu en usage chez les Français contemporains... »

³¹¹ « Le Club reçoit Andreï Makine Interview du 11 avril 2000 », クラブ・ド・アクチュアリテ・リテレール (Club de l'Actualité Littéraire) のサイト参照。

<http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/makine.htm> :

« La langue de l'écriture, c'est déjà une langue étrangère. Vous pouvez la comprendre, mais pas la reproduire. Essayez de reproduire du Flaubert... »

言えるだろう。だが、マキーヌのこの発言の本質は、共同体の言語との違いを強調する中で、フランス語やロシア語といった国の言語—すなわちフランス語で書いているのでフランスの作家であるという国との結びつきを惹起する言語—に対する個人の言語としての外国語という対立構造が成り立つところにある。

アゴタ・クリストフにせよアンドレイ・マキーヌにせよ、フランス語で執筆しているながらも、あくまで個人の言語としてのフランス語を主張するのであり、いわば亡命作家はフランス語に対して二重に外国人なのである。フランス語で文学作品を生み出しているものの、そこで使われている言語はフランス語の外部にあるフランス語、外国語化されフランスから切り離されたフランス語なのであり、その作家の領地のみで使われるフランス語となる。つまり、共同体への所属が決定し、自身の居場所を確かなものとするフランス語ではなく、むしろ個としての作家の新たな生が可能になる言語としてのフランス語を用いて、彼らは創作を続けるのであり、それ故、小説とは極めて特別な場所、外国語で生きる者にとって彼らのみが主人である言語が交わされる、唯一の己の居場所となるのである。

■マキーヌが示す共同体の言語と個人の言語

アンドレイ・マキーヌは先に見たように、作家が使用する言語はひとつの外国語であると考えていたが、彼にとっても言語はまず共同体を作るものであり、その画一的な共同体の言語の対極にある言語が、作家の言語であった。

祖国で強制的に学ぶことになったロシア語やドイツ語がクリストフやクンデラに言語と国の結びつきを刷り込んだのに対して、マキーヌの場合は母語であるロシア語こそが国や共同体を構成する言語の存在を明らかにしたのであり、マキーヌはその様子を『フランスの遺言書』で描いている。本論の第2部第1章でも取りあげた逸話であるが、再度確認しておくならば、この小説の主人公はバカンスを祖母のシャルロットの家で過ごしている時に、ニコライ二世と王妃がパリを訪れた時のことを語り聞いた。その時シャルロットはフランス語で物語っていたことが明示されており、主人公の少年はフランス語によってフランスのイメージの中に浸り、「まるで自分がそこに属していないかのように、僕は人生で初めて自分の国を遠く外から見ている。(中略)僕はロシアをフランス語で見っていたのだ。僕は他の場所に、ロシアでの生活の外にいた」³¹²と感ずるのであった。しかし、シャルロットの家から自分たちの町に戻り、再びロシア語の中での生活が始まると、ソヴィエト社会のコミュニティーの中で日常を過ごすことになる。そこである日、偶然にも主人公はニコライと王妃のパリ訪問の話が授業中に始めてしまったことから、言語と所属する社会との関係に気づくことになった。つまり、フランス語で見たツアーをロシアの共同体の中で語ってしまった結果、教師は激しく主人公を責め立て、同級生たちも主人公を揶揄し、その瞬間、主人公は他の人たちが彼と同じように世界を見ておらず、それは彼らがひとつの言語しかもっていないからだ気づくのであった³¹³。

ブルジョワや外国と繋がりのある人物を人民の敵と見なす社会の中では、祖母がフラン

³¹² Andreï Makine, *Le Testament français*, p.51 : « Pour la première fois de ma vie, je regardais mon pays de l'extérieur, de loin, comme si je ne lui appartenais plus [...] Je voyais la Russie en français ! J'étais ailleurs. En dehors de ma vie russe. »

³¹³ *Ibid.*, p.58.

ス人であり、ロシア語と同じくフランス語も話す子どもたちは、批難の対象となったことが同作品では明かされているが³¹⁴、何よりもマキーヌが強調しているのは、ロシア語のみによって形成されている共同体の排他的な性質である。主人公の少年はフランス語を知っており、フランス語によってソヴィエト社会を見ることができが故に、彼が実際に生活している共同体から排除される。つまり、その共同体が共有するロシア語でものを見ていない者は、敵と見なされるのである。また、外国語の使用と共同体からの排除の関係を、マキーヌは別の挿話を使って一度ならず示しており、次のような場面でも、共同体と言語の繋がりが強調されている。

ある日、主人公とその姉は食料品店の前の列に並んでいたが、その列の人々は姉弟が割り込んで入ってきたと思い、全員で非難の言葉を浴びせかける。姉弟の主張や反論は聞かれることなく列から追い出されるが、ここで二人はかつてシャルロットから聞いたイワシヤコやホオジロのトリュフ詰めの話をして、お互いを慰めるのであった。その時、主人公は言葉のもつ秘密に気づいて、次のように言う。

それでもシェルブールの晩餐で覚えた魔法のことばを聞くと、僕は自分が彼らとは違うのだと感じた。ものを知っているからではない（当時、僕はイワシヤコやホオジロがどんなものか知らなかった）。ただ単に僕の中にあったあの瞬間が一霧がかかった輝きと海の香りを伴って一この町も、スターリン的な角張った様子も、イライラする列も、群衆の鈍い暴力も、僕たちを囲んでいるすべてのことを相対的にしたのだった。僕を押し出した人たちに対する怒りの代わりに、いまや彼らに対して驚くほど同情の念を抱いていた。彼らは顔を軽く閉じて海藻の新鮮な匂いやカモメの鳴き声や霧のかかった太陽に満ち溢れた日に入り込んでいくことができないのだ。みんなにそのことを伝えたいという、恐るべき欲求が僕を捕えた。しかしどのように伝えればいいのか。僕は今までに無い言語を發明しなくてはならなかった。その未知の言語の単語は、さしあたり二つしか知らなかった。イワシヤコとホオジロだ...。³¹⁵

カリカチュア化されたソヴィエト社会を象徴するような共同体と、それに対峙する個人が浮き彫りになる挿話の背後には、唯一の絶対的な世界を生きる群衆が使用する、スターリン主義的社会を構成するロシア語と、その社会を外から眺めて相対化するフランス語という構図が透けて見える。マキーヌの小説では、教師と教科書がツアーリズムは批判されるべきものであると教え、教室の生徒は疑うことがない。ひとつの言語しかもたない生徒た

³¹⁴ *Ibid.*, p.119.

³¹⁵ *Ibid.*, p.61-62: « Et pourtant, en entendant les mots magiques, appris au banquet de Cherbourg, je me sentis différent d'eux. Non pas à cause de mon érudition (je ne savais pas, à l'époque, à quoi ressemblaient ces fameux bartavelles et ortolans). Tout simplement, l'instant qui était en moi - avec ses lumières brumeuses et ses odeurs marines - avait rendu relatif tout ce qui nous entourait : cette ville et sa carrure très stalinienne, cette attente nerveuse et la violence obtuse de la foule. Au lieu de la colère envers ces gens qui m'avaient repoussé, je ressentais maintenant une étonnante compassion à leur égard : ils ne pouvaient pas, en plissant légèrement les paupières, pénétrer dans ce jour pleine de senteurs fraîches des algues, des cris de mouettes, du soleil voilé... Une terrible envie de le dire à tout le monde me saisit. Mais le dire comment ? Il me fallait inventer une langue inédite dont je ne connaissais pour l'instant que les deux premiers vocables : bartavelles et ortolans... »

ちや食料品店の前に列をなす人々が示しているように、ロシア語のみによって形成されている社会はただ一つのコードのみを要求し、それを共有できないものは外へ押しやられるものとなっている。マキーヌはこうして、スターリン主義的権力によって打ち立てられたロシア語のコードが支える国家的共同体を一方に置き、もう一方にそのコードの外で、すなわちフランス語という言語を通して世界をみる人物を置いた。

本論の第2部で論じたように、マキーヌにとってこのフランス語は中間の言語であり、普遍言語であり、小説の言語であったが、そのためフランス語はロシア語のように別の共同体をつくる言語であってはならず、その思いがマキーヌに「作家の言語はひとつの外国語である」という信念を持たせたと考えることもできる。さらにマキーヌの決心は単なる外国語としてのフランス語を使用するだけには留まらない。彼は小説の言語を個人的な語りの言語として扱っていることも、共同体の言語と小説の言語を考察する上で注目に値する。

これも同じく本論の第2部でマキーヌの「文体」について考察した時に指摘したことと重なるところではあるが、マキーヌの小説の特徴のひとつは、その語りの技法にあった。自伝的な作品であれ、ある人物に焦点を当ててその人生を描き出す作品であれ、マキーヌは人から聞いた話や体験した話を物語るという形式をとって小説を書いている。これは主人公の少年が作家になることを決心するまでの経緯を描いた『フランスの遺言書』で、エクリチュールがどのように獲得されたかを確認すれば、マキーヌの小説が話を語るように綴られている理由がわかるだろう。

まずマキーヌの分身でもある『フランスの遺言書』の主人公は、学校というミニチュア版のソヴィエト共同体の中で、フランスのことを語ることに喜びを覚えていた。そのミニチュア版のソヴィエト社会は、労働者階級の「プロレタリアート」、未来の技師になるであろう「テフナル」、それから知識階級の「インテリ」から構成されているが、ここで主人公は、聞き手の階級が示す関心によって語り口や話の主題、使う単語を変えて話すようにしている。こうしたことを続けている間に、主人公の少年は聞き手を楽しませるために、自分が小説の言語を操っているのだと気づくのである。以来、「文学とは、世界を溶かし込んでゆくことばの流れを前にした、絶えざる驚きであることがはっきりしてきた」³¹⁶と考えるようになった主人公は、自分にとってのフランス語が道具としての言語であることを確認した後、友人たちに語ってきたように、物語の言語を文章で書いて表現することができたらどうだろうと考えるに至る。

この語りの言語を使うことによって、『フランスの遺言書』の主人公はあらゆるグループを横断することが可能になり、聞き手に合わせて語りを変えることで同じ筋の物語も相対的に別の物語であるかのように聞かせることができるようになる。しかも彼が受ける語りからの恩恵はそれだけでない。その語りは、聞き手に受け入れられ、聞き手の関心を引きたいという主人公自身の願望を叶えるものでもあった。主人公は友人たちにロシア語で物語を話し聞かせているが、ここで使われている言語はブルジョワ社会を批判しスターリン主義を教えるイデオロギー的なロシア語や、配給に並ぶ人々の排他的なロシア語ではない。

³¹⁶ *Ibid.*, p.244 : « La littérature se révélait être un étonnement permanent devant cette coulée verbale dans laquelle fondait le monde. »

ソヴィエトの共同体を支えているロシア語とは異なった、個人的な言語としてのロシア語であり、画一的なコミュニティを作る言語としてではなく、そこに介入し、そのコミュニティを相対化する言語として機能しているのである。

コミュニティを形成する社会的な言語、すなわち個人の外側にある言語とは異なり、語られる言語は常に個人的なものであり、個人は常に発せられた言葉の主人でありうる。「発話行為とは、その構造の中に話し手と聞き手を組み込んでいて、そこに話し手が聞き手に影響を及ぼしたいという欲望も含まれる」³¹⁷と言語学者でもあるジュリア・クリステヴァはソシュールの定義する発話行為に基づいてこう述べていたが、まさに『フランスの遺言書』の主人公が求めていたものも、こうした言語とその言語で語られる物語の力であった。小説家を目指すことを心に決める『フランスの遺言書』の主人公の考える小説はこの語りの延長上にあり、またその語りを書き言葉として移し替える時に使用する言語が、二つの世界の間にある媒介の言語、すなわち普遍言語であるフランス語であった。こうした過程は小説の主人公が経たものとして描かれているが、作者であるマキーヌの書き方とも重なる部分が多い。マキーヌ自身も聞き手に向かって語っているかのような体裁で小説を書くことを好み、作者が語り手になる、もしくは別の語り手の言説を書き取って、それを言い伝えているかのようにして作品を仕上げていることを鑑みれば、作家マキーヌ本人の語りの技法、そして彼の使うフランス語も同じ文脈で捉えることができるだろう。

その意味で、マキーヌは「フランスの」言語で書いているのではない。社会的な言語ではなく、個人的な言語を強く意識した上で、フランス語での語りを記述することによって小説にし、聞き手役となる読者との間に関係を築く。そうであればこそ、フランス語やロシア語にまつわる質問に対してマキーヌが答える時、「エクリチュールの言語は、既に外国語なのです。その言語は理解できるでしょうが、再生産することはできません」という思いが出てくるのであり、いわゆるフランス語やロシア語といった国家的、民族的な枠組みを設定する国語と区別した、作家の言語（外国語）で執筆していることを主張するのである。

作家の言語は、単一の社会的共同体によって認知されているコードの集積としての言語ではなく、個人的な言葉の結合の総体なのであり、マキーヌはフランス語で書くロシアの作家でもロシア出身のフランス語作家でもなく、この独自の語りの言語を用いて小説を書く作家であると見なすべきなのである。

■ミラン・クンデラの脱フランス語

言語が各国のプロパガンダと覇権争いの道具となりうることを知っており、それをパロディ化し、自らは国の言語から離れて作品を創る作家として、ミラン・クンデラの仕事も再評価が必要であるように思われる。アゴタ・クリストフやアンドレイ・マキーヌと同様、クンデラも言語の背後に国や共同体の姿を見ているが、クンデラの場合もまた、祖国である当時のチェコスロヴァキアで外国による侵攻と言語による支配を体験したことに、その一因があると考えられる。ドイツ軍とソ連軍が立て続けに駐留したチェコスロヴァキアに

³¹⁷ Julia Kristeva, *Le Langage, cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.17 [collection Point] : « toute énonciation qui intègre dans ses structures le locuteur et l'auditeur, avec le désir du premier d'influencer l'autre. »

住んでいたクンデラは、1939年から1945年までドイツ語を学ぶことが義務であったはずである。そもそもチェコスロヴァキアが共和国として建ったのは、クンデラが生まれた1929年からわずかに約10年前の1918年のことであり、それまでは行政組織、軍事、通信、法律の分野で力を持っていたのはチェコ語ではなくドイツ語であった。チェコスロヴァキアが国として成立して以来、チェコ語とスロヴァキア語はしだいに国内に広まっていくものの、それでも世界大戦中は、現在のチェコを含むボヘミア＝モラヴィア保護領では、看板や公共の標識、紙幣や身分証にはチェコ語とドイツ語を併記することが法によって定められていたのであり、依然としてドイツ語の影響は強かった。戦後はドイツ語の使用は減っていったが、ドイツ語に代わって1950年からはロシア語を学ぶことが義務づけられ、国や軍の機関で重要な職に就くためには、ロシア語の能力が要求されることになり、その体制は1989年のビロード革命まで続いていたのである。そうした状況を鑑みれば、チェコの市民であったクンデラが、国家体制と外国語の結びつきを身に染みて感じていたとしても不思議は無い。

クンデラはひとつの国の言語が別の国の言語に取って代わられる時の様子を、『存在の耐えられない軽さ』(*L'Insoutenable légèreté de l'être*, 1984)の中で次のように描写する。

それでも変わったことがあった。かつてグランド・ホテルと呼ばれていたものは、いまでは看板によるとバイカルになっている。彼らは建物の角からプレートを見てみた。モスクワ広場とあった。(中略) スターリングラード通り、レニングラード通り、ロストフ通り、ノヴォシビルスク通り (中略) ホテル・スヴォーロフ、映画館ゴーリキ、カフェ・プーシキンがあった。すべての名前がロシアと、ロシアの歴史から取られていた。³¹⁸

街を形作るそれぞれのプレートにロシア語が使われ、ロシアの歴史と不可分な人名がチェコの街を占領する。こうして軍隊とは別のやり方で、言語や歴史による占拠が行われたことをクンデラは忘れない。言語は空間を支配し、強制力を発揮してその場を統治するように働く。言語は何よりも「どこかの国の言語」であり、その言語を国語とする国家と切り離して考えることはできない。それ故、複数の言語が特定の場で使用される場合は、それらの言語の間に力関係が生じ、その優劣は即座に場を制圧する側と従う側の力関係を決定することになるが、その背景には必ず特定の国の歴史や国家と強く結びついた言語の存在がはっきりと浮かび上がるのである。

クンデラは小説の中でもこうした言語の性質を巧みに扱い、『存在の耐えられない軽さ』では、皮肉を込めてユーモラスな場面を演出している点も強調しておきたい。それは、フランス人の知識人たちがカンボジアでのデモ行進を決行した時の集会での逸話を描いたものである。「大行進」と題された章の中で描写されるその集会の場面は、『存在の耐えられ

³¹⁸ Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, 1984, Tome I, p.1272 : « Il y avait quand même quelque chose de changé. Autrefois, il s'appelait le Grand Hôtel et maintenant, d'après l'enseigne, c'était le Baïkal. Ils regardèrent la plaque, à l'angle du bâtiment : c'était la place de Moscou. [...] il y avait la rue de Stalingrad, la rue de Leningrad, la rue de Rostov, la rue de Novossibirsk, [...] l'hôtel Souvorov, le cinéma Gorki et le café Pouchkine. Tous les noms étaient tirés de la Russie et de l'histoire russe. »

ない軽さ』のキーワードのひとつである「キッチュ」を巡っての話が展開されており、一見、この集会もキッチュの例として読むことができる。例えば、会議がクライマックスを迎えるのはアメリカ人の女優が壇上に登場する時であり、カメラマンたちがカメラのシャッターを切るたびにスピーチが一節一節に区切られて話は進まず、その上彼女はカンボジアの行進とは関係ない共産主義の横暴について語り、如何にカーター大統領が心を痛めているかを喧伝し、こうしてカンボジアでの行進が、アメリカのプロパガンダを示す大スペクタクルに変じてしまうのだが、実はここにクンデラは、言語の力関係の構図も重ね合わせているのである。

カンボジアでの行進は彼らフランス人たちの考えであったが、それを驚くほど自然に自分たちのものにしたのはアメリカ人たちであった。挙げ句の果てに、彼らはフランス人やデンマーク人が英語をわかるかどうかを問題にすることもなく、英語で話した。もちろんデンマーク人たちは自分たちがかつてひとつの国家をなしていたことなど、もう長いこと忘れていたので、すべてのヨーロッパ人のなかでフランス人たちが抵抗しようと考えたのだ。³¹⁹

ジャーナリズムを利用してあらゆることをショービジネスに変えるアメリカをクンデラは批判的な目で眺め、アメリカ主導のグローバル化を皮肉っているのだが、ここで我々の目を引くのはデンマーク人たちがアメリカ人たちの言語を使うことに反対しないことであり、その理由を「自分たちがかつてひとつの国家をなしていたことなど、もう長いこと忘れてしまっていた」ことが原因だとクンデラが述べているところにある。国家への意識と言語への意識が併置され、その上で、フランス人がアメリカ人たちの言語が会議を独占するのを妨げているが、そこでは会議での支配権を巡って、それぞれの言語を武器として、あるいは盾としてフランス人とアメリカ人が争っているといった構造がはっきりと描かれている。言語と国家の緊密な関係を分析したダニエル・バジジョーニは、アメリカの作家ロベルト・J・ホールの「ひとつの言語は陸軍、海軍、空軍を備えたひとつの方言である」³²⁰という言葉を用いて、言語のもつ国としての影響力を陸軍、海外への波及手段を海軍、外交使節としての力を空軍で例えて、各国の言語が覇権を争い、戦闘状態に入っている状況を説明したが、クンデラが描写したこの国際会議の場でも、まさにアメリカとフランスが、それぞれの威信と影響力を言語に託して誇示し、争っている。

この「国語」という概念に支えられた言語の争いも、真面目な出来事を笑い飛ばして喜劇に変えることを好む皮肉屋のクンデラは笑いにしている。先述のロシア語で書かれたプレート挿話では、住民たちがプレートを外し、その結果、ソ連軍は街の中で道に迷って目的地に辿り着けない。またカンボジアの行進の会議にしても、英語のみで会議が進め

³¹⁹ *Ibid.*, p.1350-1351 : « La marche sur le Cambodge, c'était leur idée à eux et voici que les Américains, avec un admirable naturel, prenaient les choses en main et, pour comble, parlaient anglais sans même se demander si un Français ou un Danois pouvait les comprendre. Bien entendu, les Danois avaient depuis longtemps oublié qu'ils constituaient jadis une nation de sorte que, de tous les Européens, les Français furent les seuls qui songèrent à protester. »

³²⁰ Daniel Baggioni, *Langues et nations en Europe*, Paris, Payot, 1997, p.133 : « Une langue est un dialecte avec une armée, une marine et une aviation. »

られることに対するフランス人たちの異議を尊重して、英語の演説がフランス語に訳されるが、その場にいるフランス人は英語がわかるため、いちいちその訳を正しく直し、二重に手間を要することになった会議はいたずらに時間だけが取られていく。深刻な軍事侵略や会議の場面は喜劇の舞台に変わり、クンデラは国語同士がぶつかり合う闘争の場面を滑稽なものとして演出しているのである。

クンデラにとってみれば、こうした言語は嗤うべきものであり、個人と国家を結びつける言語を訝しみ、小説家や詩人の言語の対極に置く。チェコの詩人であり、パリに移り住んでからはギメ美術館の職を務めていたヴェラ・リンハルトヴァーがフランス語で詩を書くことについて述べたクンデラの次のような賛同の意は、国家の言語とは無関係の個人の言語への信奉の表明と取ってもいいだろう。

事実、人々は人権にまつわる紋切り型の考えを繰り返し、同時に個人が国家に所有されていると見なすことに意固地になっている。リンハルトヴァーは、さらに進んだ考えをもっている。彼女は「故に私は生きたい場所を選び、それだけでなく、話したい言語も選んだのだ」というのである。³²¹

この発言の後に、クンデラ自身も小説をチェコ語ではなくフランス語で書き始めただけに、フランス語を選択したリンハルトヴァーへの同意は、クンデラの言語に対する考えを探る上で重要な発言となっている。個人と国家が結びつくひとつの要因となる言語から解放されるためにクンデラが選んだ手段が、フランス語による執筆であり、ただひとつの言語に閉じ込められないために、母語以外の言語で小説を書くという試みに身を投じた。しかしながら、先に挙げたアメリカ人とフランス人が会議の支配権を得ようとお互いに使用言語を巡って争った滑稽な場面をクンデラが描いたことを考慮すれば、彼はフランス語もひとつの国と結びつき、その国際的な舞台での覇権争いに無関係ではないことを十分に理解していたはずであり、それ故、小説を書く時のフランス語は個人と国家を結びつけるものや、国語としての言語であってはならなかったのである。

クンデラはフランス語で小説を書いたが、おそらく彼にしてみれば、もし別の言語を使う能力があり、出版できる環境が整っていれば、それは何語であっても構わなかったのではないだろうか³²²。ただ、チェコ語以外で書こうと思い立った時、フランスに住み、フランスの文学界—とりわけ出版社のガリマール社—と強い繋がりを築き、その上、既に文学批評やエッセーをフランス語で書いていたクンデラにとって、フランス語が最も自然で、使うのに適した言語であつたに過ぎない。つまりクンデラが選んだフランス語は、単にチェコというひとつの国家から逃れることを可能にする言語でしかなかったことを明確にしておくべきなのである。

³²¹ Milan Kundera, « L'exil libérateur », *Le Monde*, le 7 mai 1994 : « En effet, on rumine des clichés sur les droits de l'homme et on persiste en même temps à considérer l'individu comme propriété de sa nation. Elle va encore plus loin : "J'ai donc choisi le lieu où je voulais vivre mais j'ai aussi choisi la langue que je voulais parler." »

³²² 本論の第2部第3章で示したように、クンデラがフランス語を優先せず、先にあらゆる国で『無知』の翻訳を先行出版したことも、それを例証している。

このように考えてみれば、クンデラが初めてフランス語で書いた小説の『緩やかさ』が、しばしば批判の対象となった極めて無味乾燥なフランス語で書かれているのは、この矛盾を乗り越えるための手段のひとつであったと読むこともできる。クンデラが初めて刊行した直接フランス語で書いた小説の『緩やかさ』の冒頭は、次のようなものであった。

私たちは夕と夜を城で過ごしたくなかった。フランスでは多くがホテルになっている。そこは緑のない醜さが広がったところに隠れている緑地、広大な道路網の中にある小径や木々や鳥たちの一郭だ。³²³

確かに、わざとらしい言い回しと味わいのない書き出しに思えなくもない。しかし、小説の前にクンデラはいくつもの文学的エッセーを執筆しており一必ずしもフランス語による執筆に不自由がなかったとは言えないが、そしてまた評論やエッセーの言語と小説の言語が違うことは確かだが一、表現豊かなフランス語を紡ぐことは可能だったはずである。しかし実際は、フランス語で書かれた小説によくみられる、フランス語の美しさやレトリックをあえて避けて執筆をした。クンデラがフランス語で小説を書いた時の文体の味気なさを擁護する形で、フランソワ・リシャールは『緩やかさ』のあとがきでクンデラの言語への無関心と称して、クンデラの言語の変更には、大きな意味はないと指摘する。

その言語の変更、つまり少なくとも理論的には言語への「無関心」には、実のところ、今日流行っているエクリチュールへの崇拝とはほとんど関係をもたない小説の概念に関する暗黙の意思表示がある。この崇拝、この偶像崇拝によれば、小説を含めて文学は、言語の意外な資源や「権力」への信頼や、「文体」の並外れた探求に支配された言語遊戯の一種にすぎなくなる。³²⁴

クンデラはフランス語で書きはしたが、その言語は言うならばフランス性を排したものであり、ひとつの言語という枠を打ち破るという目的以外、すなわちチェコ語という執筆言語から解放されるという目論み以外に、フランス語であることに大きな意味はない。単にクンデラにとってチェコ語以外で書くとなると、フランス語で書くという手段しかなかっただけであり、再び思い返しておくならば、クンデラのこの願望の延長上に、『無知』のフランス語版よりも翻訳を各国で先行出版したという試みを位置づけることができる。

フランス語であれチェコ語であれ、ひとつの言語が国家的な力を背景に枠組みを形成す

³²³ Milan Kundera, *La Lenteur*, 1995, Tome II, p.287 : « L'envie nous a pris de passer la soirée et la nuit dans un château. Beaucoup, en France, sont devenus des hôtels : un carré de verdure perdu dans une étendue de laideur sans verdure ; un petit morceau d'allées, d'arbres, d'oiseaux au milieu d'un immense filet de routes. »

³²⁴ « Le roman où aucun mot ne serait sérieux » (フォリオ版の『緩やかさ』に収録されているフランソワ・リシャールのあとがき), *La Lenteur*, p.186 [collection Folio] : « Il y a en effet, dans ce changement d'idiome, dans cette "indifférence" au moins théorique à la langue, l'affirmation implicite d'une conception du roman qui a fort peu à voir avec le culte actuel de l'écriture. Selon ce culte, selon cette idolâtrie, la littérature - y compris le roman - ne serait qu'une sorte de jeu linguistique dominé tantôt par l'abandon aux ressources et aux « pouvoirs » insoupçonnés de la langue, tantôt par la recherche effrénée d'un « style ». »

るからには、小説家としてのクンデラは、その言語で書くことを認めるわけにはいかなかった。そうした意味で、クンデラの言語の冒険は、国の言語からの脱出の試みでもあると言えるだろう。

■国の言語と小説の言語

亡命を果たし、母語ではないフランス語を使って小説を書く作家たちは、言語の狭間に置かれる。しかしそれは外国語と母語との狭間のみならず、国の言語と作家の言語の狭間でもあった。もちろん作家であれば多かれ少なかれ言語に対して敏感にならざるを得ないであろうし、作家の言語が独自の言語であるという自負もあるであろうが、国を離れることになった作家の中には、言語の背景に存在する国家の力を知り、フランス語での執筆が国民文学としてのいわゆる「フランス文学」との結びつきを否応なく引き起こすことを予感し、その閉塞感を抱えつつ執筆言語を探る作家も少なくない。彼らは国の言語としてのフランス語と、作家の言語として自らが使うフランス語を対峙させることで、小説の言語の自律を暗に訴えかけている。

この国家と言語の繋がり、とりわけフランス語というヨーロッパ社会における政治的、文化的な影響力の比較的強い言語で執筆することを選んだ作家たちにとっては、乗り越えることが困難な問題として立ち塞がる。なぜなら、国という単位がナショナリズムといった概念を纏って生まれ変わったのは言語の編纂に因るところが大きかったが、その後、文化と言語と国家が一体となって各国が自国の力を示し始めた 19 世紀から、フランス語はその渦中にあり、フランス語の使用とフランス文化・フランス文学への所属が即時なものとなっているからである。

国際関係とナショナリズムを論じたベネディクト・アンダーソンは、ラテン語に対して地方の言語が発達したことが発端となって各国の国語が発展し、それが 19 世紀になって国家という意識を生み出すことになったと指摘している。

ヨーロッパ、そしてその周辺地域において、19 世紀とは、辞書編纂者や文法学者、文献学者、文人たちにとって、俗語化の黄金時代であった。こうした専門的な知識人たちが行った精力的な活動は、(中略) 19 世紀のヨーロッパのナショナリズムの形成に決定的な役割を果たした。³²⁵

19 世紀の言語の統制と国家の概念の転換が亡命作家の意義を変えたことは、本論の第 1 部第 1 章でも述べたが、各国がそれぞれの言語を用いて独自の文化を築き始めた時期、つまり国家の上に成立する国語の起源は、実のところフランソワ 1 世治下の 16 世紀のフランス、すなわちヴィレル＝コトレの勅令まで遡ることができる。カトリックの権限を抑え、王の力を強化するために出されたこの勅令は、公文章の作成を教会が使用していたラテン

³²⁵ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais, Paris, La Découverte, 1996, p.80 [La Découverte poche] : « le XIX^e siècle fût, en Europe et dans sa périphérie immédiate, l'âge d'or de la vernacularisation pour les lexicographes, grammairiens, philologues et hommes de lettres. Les trésors d'énergie que dépensèrent ces intellectuels de profession contribuèrent de manière décisive à façonner les nationalismes européens du XIX^e siècle [...] »

語ではなくフランス語で行うよう指示し、さらにフランソワ 1 世が文化政策に力を入れたことで、政治と文化の両面におけるフランス語の影響力の土台が築かれた。この 16 世紀という時代は、フランス語に支えられたフランス文学が誕生した時期であるとも言えるだろう。たしかにフランソワ 1 世はフランス語を奨励したものの、フランス語の使用法を統制することはなかった。しかし、その政策は詩人や芸術家を後押しし、ピエール・ド・ロンサールなどのラテン語に対抗してフランス語で詩作を行うプレイヤード派を登場させ、1549 年に発表されたデュ・ベレーの『フランス語の擁護と顕揚』は、フランス語による芸術の宣言となったのである。フランス語の威光に関して言えば、アンヌ＝ロジヌ・デルバールが「歴史を見てみると、中世以来、フランスとフランス語が文人たちにとって独自の魅力を備えていたことが思い起こされる。ブルネット・ラチーニがブルネ・ラタンの名で百科事典を執筆したのは、フランス語を用いてのことだった」³²⁶と指摘するように、ラチーニが生きた 13 世紀からすでにフランス語の役割をみることもできるかもしれないが、しかしフランス語の力の増大を見る上では、16 世紀がより大きな転換期であったことは事実であろう。ヴィレル＝コトレの勅令に加えて、キリスト教の領野で言えば、カルヴァンが先にラテン語で出版した『キリスト教綱要』をフランス語に書き改めたのは 1541 年であり、文学に関して言えば、ラブレーが自身の住む土地の言語であるフランス語を使い、新しい単語を創作し、自由な構文を駆使してガルガンチュワとパンタグリユエルの物語を刊行し始めたのは 1532 年のことであった。その中でも『フランス語の擁護と顕揚』が極めて重要なのは、この書物の登場と時を同じくして、当時は宗教と深い繋がりがあり、それ故、絶大な威光を有していたラテン語に対抗して、地方の言語のひとつであったフランス語が知識階級の世界に導入され始めたからである。つまりダンテ以降、独自の立場を主張し続けてきたトスカナ語のように、フランス語もデュ・ベレーの宣言によってヨーロッパ全体に広がっていたラテン語の文化から、独自の言語とその言語による文化と文芸へ移行していくことになったのである。それを発端として、続く時代のサロン文化は上流社会でのフランス語の質と影響力を高め、さらにはリシュリュー枢機卿の元、フランス語を統制する国家の機関となるアカデミー・フランセーズの誕生で、より国家の言語としてのフランス語の立場が際立つことになっていった。

フランス語で書く亡命作家たちが文学作品を創る時においてさえ、この国の言語としてのフランス語による国有化を免れえないのは、国家によってコントロールされた言語が、「その国の言語で書かれた」という文学を生みだしてきたからであり、この国家に結びついた言語がフランス文学の内部と外部を分別する基準となってきたからである。

言語一言語は必然的に「国有化」されている、つまりアイデンティティの象徴として国家的な機構によって所有化されているものである—と常に本質的に結びつくことによって、文学的な遺産は国家機構と結びついている。言語とは国事であり（国語、すなわち政治の対象である）、同時に文学の「資材」であって、文学資源の集中は必然的に、すくなくともその創立の段階では、国

³²⁶ Anne-Rosine Delbart, *Les Exilés du langage Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-200)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p.23 : « L'histoire nous rappelle que la France et le français ont présenté dès le moyen âge un attrait particulier pour les hommes de lettres. C'est en français que Brunetto Latini, sous le nom de Brunet Latin, écrit son encyclopédie. »

の枠組みで生み出される。³²⁷

こう指摘したパスカル・カザノヴァは、さらに文学における政治と言語に関する考察を次のように展開している。

言語は文学資本の主要な構成要素のひとつであるが、周知のように、言語の政治社会学は諸言語の使用（とその相対的な「価値」）を政治-経済の空間でしか研究しておらず、本当に文学的な空間で、言語的-文学的資本を定義しているもの、すなわちここで「文学性」と名づけようと提唱するものについては触れずにいたのである。文学の世界では、ある特定の言語によって書かれたテキストのもつ威光が原因となって、他の言語よりも文学的であると評される言語、そして文学そのものを体現していると見なされる言語がある。文学は言語と結びつき、「文学の言語」（ラシーヌの言語やシェイクスピアの言語）は、文学そのものと同一視される傾向にある。ひとつの言語に結びついたひとつの偉大な文学性は、そこに言語の形式的、美学的な可能性の幅をそれぞれの文学世代が洗練し、変容し、広げてきたという長い伝統が前提となっている。そしてこの伝統は、その言語で書かれた作品にすぐれて文学的な性質があることは明らかであると決定し、保証するのである。そうして自ら文学的な「証明書」となるのだ。³²⁸

ラテン語から各地方の言語がそれぞれ独立して各々の共同体を形成し始めたことに端を発し、フランス語による文学が誕生した 16 世紀以来、正書法やアカデミーによるフランス語の統制を経て、17 世紀、18 世紀にはフランスの政治的な勢力の拡大によりフランス語の栄光は強まっていった。それはのちにナポレオンの征服以降、すなわち 19 世紀にはヨーロッパに反フランスの気運と各国のナショナリズム運動が高まる中で、それぞれの国に国語と国家によって支えられる各国の国民文学や文化の存在が強まっていくことになる。今日でもメジャーな言語のひとつであるフランス語は、こうした歴史の中で文化や文学と結びつき、その文学の世界市場において優位な地位を保ち、かつフランス語で書かれた文学作品を保証してきたのである。他の国民文学との関係が生まれたからこそ、フランス文

³²⁷ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.55-56 : « À travers son lien constitutif avec la langue - toujours nationale puisque nécessairement "nationalisée" c'est-à-dire appropriée par les instances nationales comme symbole d'identité - , le patrimoine littéraire est lié aux instances nationales. La langue étant à la fois affaire d'État (langue nationale, donc objet de politique) et "matériau" littéraire, la concentration de ressources littéraires se produit nécessairement, au moins dans la phase de fondation, dans la clôture nationale. »

³²⁸ *Ibid.*, p.32-33 : « La langue est l'une des composantes majeures du capital littéraire. On sait que la sociologie politique du langage n'étudie l'usage (et la « valeur » relative) des langues que dans l'espace politico-économique, ignorant ce qui, dans l'espace proprement littéraire, définit leur capital linguistico-littéraire, ce que je propose de nommer la « littérarité ». En raison du prestige des textes écrits dans certaines langues, il y a, dans l'univers littéraire, des langues réputées plus littéraires que d'autres et censées incarner la littérature même. La littérature est liée à la langue au point que l'on tend à identifier « la langue de la littérature » (la « langue de Racine » ou la « langue de Shakespeare ») à la littérature elle-même. Une grande littérarité attachée à une langue suppose une longue tradition qui raffine, modifie, élargit à chaque génération littéraire la gamme des possibilités formelles et esthétiques de la langue ; elle établit et garantit l'évidence du caractère éminemment littéraire de ce qui est écrit dans cette langue, devenant, par elle-même, un « certificat » littéraire. »

学という枠組みが意味を持ち、その国の文学作品を代表する形で、「文学の言語」もまたひとつの国の言語を代表する役割を担ってきた。

しかしながら、上に挙げたパスカル・カザノヴァの指摘に見るような、フランス語が文学に領野において威光をもつ特別な言語であるということが的を射たものであるにしても、これはフランス内部から見た同化作用の正当化であることも否めず、ある種のナショナリズムを惹起する可能性すら孕んでいる。無論、言語やそれによって形成される文化は、ひとつの言語によって仲介される集団意識の形成とナショナリズムの発生に大きく関わってくることは言うまでもない。ベネディクト・アンダーソンも「ナショナリズムを理解するには、事実を踏まえて我々が理解している政治的イデオロギーにナショナリズムを照らすのではなく、それに先立つ文化的システムに照らしてみる必要がある。その文化的システムの中で—あるいはそのシステムに反して—ナショナリズムは誕生したのだ」³²⁹と書いているが、パスカル・カザノヴァも作家と国家が言語を通じて結びつき、ナショナリズムを生みかかないことを認めている。

作家を従属から（たとえ相対的でも）独立へ導いていく長い歴史の中で、そして文学的自由と特殊性を次第に生み出すことを可能にしていく文学資産の蓄積の緩やかな課程の中で、最も不確実で最も難しい（そして最も稀な）闘争は言語に関する闘争である。言語は政治的な機関、国の象徴、作家が使う素材と不可分な関係にあり、この構成的な曖昧さから、言語は国家の、ナショナリズムの、あるいはポピュリズムの目的のための道具と化す可能性を常に秘めている。政治的な、そして国家的な決定機関への根源的なこの依存のことを考えれば、おそらくなぜ世界文学共和国の最も自律的な領土にいる作家たちが自らに許す唯一の所属や依存の宣言が—作家の出身がどこであろうとほとんど変わることはない—際限なく、普遍的に繰り返される言葉の形をとるのがわかるだろう。その言葉とは「わが祖国、それはわが言語である」というものだ。これは、最も独立した国では追放されている政治的ナショナリズムを否定しながら、国家と結びついた言語を要求する、明白で経済的な方法である。³³⁰

³²⁹ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, p.26 [La Découverte poche] : « Pour comprendre le nationalisme, il faut l'aligner non sur des idéologies politiques que l'on embrasse en connaissance de cause, mais sur les systèmes culturels qui l'ont précédé, au sein desquels - ou contre lesquels - il est apparu. »

³³⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p.466 : « Au cours de la longue histoire qui mène de la dépendance à l'indépendance (même relative) des écrivains, pendant ce lent processus d'accumulation des ressources littéraires qui permet l'invention progressive d'une liberté et d'une spécificité littéraires, la lutte la plus incertaine et la plus difficile (et aussi la plus rare) est celle qui se livre à propos de la langue. Comme elle est inséparablement instrument politique, étendard national et matériau des écrivains, la langue, du fait même de son ambiguïté constitutive, est toujours susceptible d'être instrumentalisée à des fins nationalistes ou populistes. Cette dépendance originelle à l'égard des instances politiques et nationale explique sans doute pourquoi la seule proclamation d'appartenance et de dépendance que peuvent s'autoriser les écrivains dans les territoires les plus autonomes de la République mondiale des Lettres prend la forme - quasi invariable, quelle que soit l'origine de l'écrivain - du mot d'ordre indéfiniment et universellement repris, "ma patrie c'est ma langue", façon explicite et économique de nier le nationalisme politique banni dans les contrées les plus indépendantes, tout en revendiquant une langue pourtant liée à la nation. »

文学の言語も国との関わりを免れうるものではなく、それはフランスのような文化や文学の面で影響力の強い国の言語においては、より顕著なものとなる。本質的に言語と切り離せない関係にある文学は、ある特定の国の「国語」と直接的にせよ間接的にせよ結びつき、どこの国にも属さないという中立の立場をとることは難しい。それ故、カザノヴァもフランスのフランス語によるフランス文学の形成という中央集権的な力に焦点を当てているが、ここには亡命者たちの視点、すなわちフランスの内側にありながらも国家的なシステムの外部に居続けようとする者たちの抵抗が抜け落ちている。

フランスの言語としてのフランス語が、19世紀のナショナリズムの誕生以後、相対的に文化的価値を争う国際市場の中で機能するものであるとするなら、まさに国家的な威信を備えたフランス語こそ、国と国との間にいる亡命作家にとってみれば理想の言語から最も遠くにあるものである。現実にはフランスの力によってフランス文学に属するとみなされ、その抵抗がむなしく終わることになろうとも、彼らは言語がある国の文化と結びつき、ひとつの集団を形成するものであるだけに、すなわちフランス語がフランス語であるが故に、「フランスの」言語ではないフランス語を求める。

亡命作家とは、祖国を離れ、母語とも離れて作品を書く人物たちであり、それ故、共同体を作り出し、どこの国に属しているのかという問題を惹起する言語、つまり国家的な言語に抵抗する。その時「作家の言語」こそが、彼らの支持する唯一の言語となるのである。自身も小説を書くジュリア・クリステヴァも、おそらくそうした創造の言語の秘密を明かした人物にひとりであろう。

私が理論を書くことは受け入れてくれますが、小説にまで手を出すとは、何ともあつかましい行為でしょう。それでも小説を書くというのは、私にとって必要なものになっていました。以来、フランス語は私の唯一の領土になりました。そして、私の亡命の避難所であるこの言語で、より肉体的で、より内面的なことを話すことができる権利を、私は求めているのです。³³¹

理論をフランス語で書いていた時とは異なり、小説をフランス語で書いてから、フランス語が唯一の領土となり、亡命の避難所となったとクリステヴァは言う。アゴタ・クリストフやアンドレイ・マキーヌ、そしてミラン・クンデラの例で見てきたように、亡命作家は小説を、そしてそれを綴るためのフランス語を己の領分とする。文学共和国において特権的な役職を誇り、その地位を維持してきたフランス語であるが、豊潤な文学遺産に支えられたフランスを示すフランス語とも異なり、フランスという国の威信を纏ったフランス語とも異なる、亡命作家の言語としてのフランス語が、密やかにフランス語の中に息吹いているのである。

³³¹ Julia Kristeva, « Cette langue est mon seul territoire », *Télérama*, le 22 janvier 1997 : « On accepte que j'écrive de la théorie, mais toucher au roman, quelle audace ! Pourtant l'écriture romanesque m'est devenue nécessaire. Le français est désormais mon seul territoire et je revendique le droit de pouvoir dire des choses plus charnelles, plus intimes dans cette langue qui est mon abri d'exilée. »

第2章 理想の「小説」を求めて

言語がある特定の国に結びつき、作品もまた国との繋がりを免れえないことを知っ
ながら、いや知っているからこそ、亡命作家は文学を特権的な場まで押し上げ、一義的な
現実に対する多義的な小説という対立構造を打ち立てる。作家の言語としてフランス語を
使いながら、アゴタ・クリストフもアンドレイ・マキーヌもミラン・クンデラも、画一的
な意味を押し付ける社会に抵抗するものとして、文学の力を信じ、小説を書き続けてきた。
ある時代に共通した社会的な規則や慣習の総体としての言語 (langue) と作家の個人的な
言葉 (langage) を区別して、次のように書いたのはロラン・バルトであった。

言語の中では、盲従と権力が否応なく混ざり合っている。もし権力から逃れられることだ
けでなく、とりわけ誰も服従させずにすむことも自由と呼ぶのであれば、自由があり得る
のは言葉の外だけである。残念ながら、人間の言葉とは外部のないもので、つまり閉じら
れたものである。(中略) こういってよければ、言語を使って騙すこと、言語を騙すことし
か残っていない。言葉の永続的な革命の栄光の中で、権力の外にある言語が聞こえるよう
になる、有益なごまかし、回避行動、すばらしい囮を、私は「文学」と呼ぶ。³³²

バルトは言語とは独裁的なものであると示唆し、作家の選択する言葉や文体に着目して文
学を論じているが、言語と国家が結びついているという思いが深く染み込んでいる亡命作
家たちも、社会的な言語から個の言葉を意識して文学の理想に向かって進んでいく。彼ら
にとっての文学とは、絶対的な現実の対極にあるものであり、従属や統制を強いる国家や
社会に還元されるものであってはならない。

■絶対的な現実と相対的な小説

アンドレイ・マキーヌにとっての文学とは、国によって定められた唯一の歴史に対する
アンチテーゼの役割を担っている。先に挙げたように、『フランスの遺言書』(*Le Testament
français*, 1995) に描かれているツァーリズムの批判やスターリン主義の正当性を教える教
室での場面や、食料品店の前に並ぶ群衆が主人公とその姉の二人を押し出す場面は、国家
が強いる単一なイデオロギーに支配される共同体が存在することを示していたが、主人公
とこの共同体の関係をを変えることを可能にするのは、物語を語ることであった。主人公の
少年は、その共同体に属する人々はただひとつの言語しか持たないが故に別の見方をする
ことができないのだと考えており、彼らにフランスのことを聞かせることで受け入れられ、

³³² Roland Barthes, *Leçon*, 1978, *Œuvres complètes*, Tome V, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p.432 : « Dans la langue, donc, servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos. [...] il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour part : *littérature*. »

その中で楽しみと驚きを与えている。スターリン主義の共同体の中で生活を送り続けている主人公であるが、物語を聞かせる相手の趣味に合わせて演出を加えて語ることで、自分の居場所を確保し、そうしながら道具としての言葉を発見し、それを扱い、磨き、完璧なものにして、「文学のエクリチュール以外の何ものでもない言語-道具 (une langue-outil qui n'était rien d'autre que l'écriture littéraire)」を見出していったのである³³³。その結果、フランス語を使って文学の道に乗り出すところで、『フランスの遺言書』は終わっているが、そうした国家的共同体に対する語りの行為が文学のエクリチュールを発見させ、自伝的小説の主人公を文学の道に進ませたという筋書きは、極めて興味深い。なぜなら、マキーンはあるインタビューで次のように語っており、それはまさに『フランスの遺言書』の主人公が実践している行為と重なり、マキーン自身の文学への望みが明かされているように思えるからである。

作家は現実を変貌させることができる唯一の存在、つまりテレビや、政治的、メディア的、社会的な言説に従属している知識人があなたたちに見せている金や銀や銅のうわべの下にある現実を、そのものとして見る唯一の存在だということです。(中略) 文学は愚化する機関に抵抗する最後の場です。文学は自由な思考の最後の避難所であり、それを売り渡すことは、人類に対する罪であると考えられねばならないでしょう。³³⁴

全体主義が示す画一的な真実を経験したマキーンは、それに対する抵抗として文学を位置づける。文学とは社会が押し付けてくるものから逃れる手段であり、その信念をもってマキーンは執筆活動に従事する。

最初の小説の時から私を揺り動かしているのは、社会によって練り上げられ、押し付けられた定義の中に我々を閉じ込める、理性的で明白なことに抵抗するという欲望でした。³³⁵

国家に対する個別の生への讃歌、共同体の中に吸収されてしまう集団意識を外側から見つめる視線、それこそマキーンの考える小説である。上に引用した言葉は 2001 年にマキーンが発した言葉であるが、同年に出版した『ある人生の音楽』(*La Musique d'une vie*, 2001) は、『フランスの遺言書』の作品内で示された小説の力の実践と読むこともできるだろう。マキーンは『ある人生の音楽』で、彼が生まれた国に住むあらゆる人々の生活を示すために、「ソヴィエト的な人間、ホモ・ソヴィエティクス」という語を多用しているが、その言葉は、ソヴィエトが喧伝する唯一の真実の裏にある生を描き出そうとする試みが結晶化し

³³³ Andreï Makine, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995, p.244.

³³⁴ « L'entretien », *Lire*, février 2001 : « [L'écrivain] est le seul à pouvoir transfigurer la réalité, c'est-à-dire à la voir telle qu'elle est sous la couche plaquée or ou argent ou bronze que vous montrent d'un côté la télévision et de l'autre des intellectuels asservis au discours politique, médiatique, sociologique. [...] La littérature est le dernier carré de résistance face aux machines à crétiniser. Elle est le dernier refuge de la pensée libre et la prostituer devrait être considéré comme un crime contre l'humanité. »

³³⁵ *Ibid.* : « Depuis mon premier roman, ce qui m'anime, c'est le désir de lutter contre les évidences rationnelles qui nous emprisonnent dans des définitions élaborées, imposées par la société. »

た言葉であると理解することができる。

この言葉（ホモ・ソヴィエティクス）は、まさにキーワード、そう鍵なのだ。この国のあらゆる人生の鍵穴にすべりこみ、あらゆる運命の秘密を穿ってみせるキーワード。それも公式には純潔主義だが、ほとんど容認されている裏道として、売春婦がレーニンの肖像やスローガンが書かれた大きな看板から数メートルのところで仕事をこなしている、この国で生きられている愛の秘密さえも解く鍵だ。³³⁶

マキーヌはこのような意味で「ホモ・ソヴィエティクス」という語を使用する。マキーヌは、この作品以前に「ソヴィエト的人間」を一言で言い表した語こそ使ったことはないものの、このソヴィエト社会を生きる人々のあらゆる人生を、画一的なイデオロギーが蔓延する社会と切り離して捉える見方は、マキーヌの初期の作品から常に主題のひとつになっているものであり、一貫してマキーヌの作品と彼が求める小説の意義の根幹を成してきた。

マキーヌは、スターリン体制下の犠牲者たちや、コミュニティーの外側で嘆き哀しみながら叛逆者の役割を担う人々がいることを示すことを小説家の使命としてきた。だが、これはあえてスターリン主義体制下に限定する必要もないだろう。無論、物語を作る上で象徴的にスターリン主義体制を背景として設定するものの、もはや小説の対極にあるものは画一的な意味を押しつけ、個人を閉じ込めるイデオロギー全般となっているのであり、フランスに移り住み、作品をフランス語で定期的に出版し、さらに現在のフランスを嘆くマキーヌにとってみれば、東西の違いに拘らず、絶対的な意味を押し付ける現実と相対的な意味を生み出す小説という構造に変わりはない。

今に至るまで、我々は「共産主義とは世界の偉大なる希望である」という命題をもつ権利があった。それが最近になると、「ナチズムもスターリニズムも、同じ恐怖である」という反命題をもつようになった。そして今日、ただ文学だけがその命題と反命題を統合し、早急に簡略化することや、やたらと一般化されるのを避けることができるのである。³³⁷

マキーヌはナチズムやスターリニズムといった政治体制の差を越えて、一般化、簡略化に対する抵抗の手段として、「ただ文学だけが」と文学に特権的な役割を託しているのである。

同じようにソヴィエトの侵攻を受け、また全体主義社会を逃れて亡命せざるをえなかったクンデラが小説に託している希望も、おそらくマキーヌの小説への信頼と通じるところがあるだろう。クンデラもまた「人間的なことがらの相対性や不確実性の上に成り立つこ

³³⁶ Andreï Makine, *La Musique d'une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p.24 [collection Point] : « le mot, véritable mot-clef, oui une clef ! glisse dans toutes les serrures de la vie du pays, parvient à percer le secret de tous les destins. Et même le secret de l'amour, tel qu'il est vécu dans ce pays, avec son puritanisme officiel et, contrebande presque tolérée, cette prostituée qui exerce son métier à quelques mètres des grands panneaux à l'effigie de Lénine et aux mots d'ordre édifiants... »

³³⁷ « L'entretien », *Lire*, février 2001 : « Jusqu'à présent, nous avons eu droit à la thèse selon laquelle "le communisme est le grand espoir du monde". Puis récemment, à l'antithèse dont le propos peut se résumer ainsi : "nazisme, stalinisme : même horreur". Seule la littérature peut aujourd'hui faire la synthèse, éviter le schématisme hâtif, la généralisation abusive. »

の世界のモデルである小説は、全体主義的な世界とは相容れないものである³³⁸と云って、全体主義的世界の対極にあるものとして「小説の精神」を謳う。亡命という選択を迫られる状況が生まれる国では、文学は体制に賛同するものであれ、反対するものであれ、政治的、国民的な枠組みに収まり、国との関わりで政治的に有益な作品を創るか、さもなければ国を離れるかという二者択一の選択を強いられる事態も少なくない。ドゥルーズとガタリが指摘したように、マイナー文学の狭い空間ではそれぞれ個人的なことがらでさまざま政治に結びつけられるが³³⁹、文学が文学以外の分野で機能することを経験から知っている亡命作家たちは、文学に政治的行動やプロパガンダと言った役割とは別の役割を与えようとしてきた。だからこそ、文学と政治の対立という意識が表面化してくるのであろう。一方には単一の意味を押し付ける絶対的な世界があり、もう一方に多様な意味からなる相対的な世界があるという構図を打ち立て、政治を前者に、文学を後者に当て嵌めることで、マキースやクンデラといった亡命作家は文学の性質を決定している。

クンデラにしてみれば、多声的な要素で構成されている小説が、相対性を欠く政治の世界に収斂されることは看過できない。彼は共産体制のロシアで出版された本について、次のように言っている。

唯一の真実に基づいた世界と、小説の曖昧で相対的な世界は、それぞれがまったく異なる素材でできている。全体主義の真実は相対性や疑い、疑問を排し、それ故その真実は、私が「小説の精神」と呼ぶものとは決して両立することがないのである。³⁴⁰

このように述べるクンデラによれば、共産主義のロシアで出版された多くの小説は、小説と呼ばない。

実存の如何なる新たな小片も明らかにしない。(中略)何も発見することなく、これらの小説は、私が小説の歴史と呼ぶ「発見の継続」にも、もはや参与していない。それらはこの歴史の外にあるか、あるいは「小説の歴史が終わったあとの小説」なのである。³⁴¹

唯一の真実を喧伝する国家的な力に与した時、小説は小説としての力を失い、もはや小説の名に値しないものと化するものであり、小説はあくまで自律した小説の世界のみに属していなければならない。

³³⁸ Milan Kundera, *L'Art du roman*, 1986, Tome II, p.647 : « En tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l'univers totalitaire. »

³³⁹ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p.30

³⁴⁰ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Tome II, p.647 : « le monde basé sur une seule Vérité et le monde ambigu et relatif du roman sont pétris chacun d'une matière totalement différente. La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'*esprit du roman*. »

³⁴¹ *Ibid.* : « [ces romans] ne découvrent aucune parcelle nouvelle de l'existence. [...] En ne découvrant rien, ils ne participent plus à *la succession des découvertes* que j'appelle l'histoire du roman ; ils se situent en dehors de cette histoire, ou bien : ce sont des *romans après la fin de l'histoire du roman*. »

絶対的で唯一の真実とそれに対峙する小説の世界という構造は、実のところアゴタ・クリストフの作品にもその実践を見ることができる。小説を書くことを至上の目的とし、また幼少の頃に経験した家族との別離を思い返しながら「両親と兄弟と離れて見知らぬ街の寄宿舎に入り、そこで別れの辛さに耐えるためには、解決策はひとつしかなかった。書くことだ」³⁴²と述べているクリストフにとって、小説が特権的なものであることは言うまでもない。しかし、ここで強調して指摘しておきたい点は、クリストフが亡命後、小説を書く時に選んだ手法が、全体主義を思わせるものであったということである。クリストフの作品に見られる全体主義の影響を研究したエレヌ・ヴェクシリアールは、『悪童日記』(*Le Grand cahier*; 1986) の双子に全体主義の理想の体現化を見て取っている。

ぞっとするような嘲弄の中で、主人公の双子は全体主義のプロパガンダによって前面に押し出された怪物じみた幸福を思わせる、もしくはその幸福を体現している。双子は良いも悪いも事前に判断することなく行動し、個人に反抗するつもりも、その時の政治社会的命令に反抗するつもりも持ち合わせていない。(中略) この双子は全体主義の国で求められている、道具なのである。³⁴³

実際、双子の行動は痛みを感じなくなるまで自分たちを痛めつけ、また外国軍によって押し付けられる言語も素直に学び、その言語を解することで外国軍の将校とも友好的な関係を築いている。彼らが次第に人間性を消していき、町の人々からは正気を失った子どもたちのように、そして支配者たちからは友人のように思われるようになるのも、双子の振る舞いが権力をもつ国家側の立場に立っているからであろう。それは双子の言葉遣いにも表れている。小説中、クリストフはごく単純なフランス語を使い、レトリックも避けているが、それでも住民や軍人、外国人、子どもたちの話し方によって書き方を変えている。そこで双子が文房具店で紙と鉛筆を買い求める場面を見てみると、彼らは「我々は、これらの品と引き換えに、あなたのために、なんらかの労働を行使する準備ができています」と「鶏はお持ちですか。(中略) もしお持ちでなければ、我々は一定量の卵を準備できますので、我々がどうしても必要なこれらの品と交換でお持ちしましょう」³⁴⁴と言っている。この双子の話し方には、次に挙げる将校が双子のおばあちゃんの畑を買い上げに来た時の話し方との類似を見ることができるだろう。「あなたの土地と交換で、我々は水道と電気をあなたの家に設置しましょう。(中略) 我々はあなたのワイン畑を何の交換条件もなく取ることも

³⁴² Agota Kristof, *L'Analphabète Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2004, p.12 : « Quand, séparée de mes parents et de mes frères, j'entrerai à l'internat dans une ville inconnue, où, pour supporter la douleur de la séparation, il ne me restera qu'une solution : écrire. »

³⁴³ Hélène Vexliard, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », *La Résistance de l'humain*, p. 96 : « [les jumeaux] peuvent évoquer dans une terrible dérision, sinon incarner, le monstrueux bonheur mis en avant par les propagandes totalitaires. Ils agissent sans préméditation, ni en "mal" ni en "bien", et jamais dans un but de résistance aux individus ni à l'ordre politico-social du moment. [...] Ils sont l'instrument recherché en pays totalitaire. »

³⁴⁴ Agota Kristof, *Le Grand cahier*; 1986, p.32-33 : « Nous sommes disposés à effectuer quelques travaux pour vous en échange de ces objets. » ; « Possédez-vous des poules, monsieur ? [...] si vous n'en possédez pas, nous pouvons disposer d'une certaine quantité d'œufs pour vous les apporter en échange de ces objets qui nous sont indispensables. »

できるのです。もし我々の提案を受け入れられないのであれば、我々はそうすることになるでしょう。」³⁴⁵

クリストフのこの小説の主人公たちは、こうして体制側の態度を代表することになるが、これは『悪童日記』の構成と相伴って、小説自体に、相対性を欠いた全体主義的な性質を加えている。すなわち、『悪童日記』は主人公の双子が作中に「大きなノート」に書いた作文が本になっているという入れ子上の構造をとり、双子は「大きなノート」に記録されるための「よい」テキストと「悪い」テキストを分別するが、その判断基準は至極単純なもので、作文は事実でなくてはならないというものであった。例えば、「自分たちが住む小さな町は美しい」と書くことは禁止されている。それはある人々にとっては美しいが、別の人々にとっては醜いものでもあり得るからである。また同様に「おばあちゃんは魔女に似ている」というのは主観に基づくため事実とは言えず、「おばあちゃんは魔女と呼ばれている」は客観的であり事実であるという判断を下す。つまり、「感情を定義する語は非常に曖昧なので、それらを使うことを避けて、物や人間や自分自身の描写、つまり事象を忠実に描写することにとどめておく方がよい」³⁴⁶というのが双子の判断であり、よいテキストは客観性を欠いてはならず、事実を語るとは明確である必要があり、異論は許さない。「よいもの」は絶対的なものであり、相対的なものであってはならないのである。反対に、主観に基づいて書かれたテキストは「悪いもの」であり、『大きなノート』³⁴⁷と題された小説として残るには、唯一の事実だけが求められる。この考え方は、唯一の絶対的な真実を主張する全体主義の規則を思い起こさせる。

クリストフの全体主義的現実と小説の対立は、こうした批判的な視点にたって行われている。そして『悪童日記』で打ち出された対立構造は、二作目、三作目と続編を重ねる毎に、さらに皮肉めいた複雑さを呈してくる。つまり「絶対的な事実」とされているものは嘘でしかなく、書かれたものも嘘であり、小説もまた嘘でできているというクリストフの考えが表面化してくるのである。クリストフ自身は当初『悪童日記』の続編を書くつもりはなかったようだが、結局のところそれは三部で完結し、よく指摘されるように三作目が『第三の嘘』(*Le Troisième mensonge*)であるからには、それに先立つ二作も「第一の嘘」「第二の嘘」でなくてはならない。それはタイトルに留まらず、作品中に出てくる人物も同じ名前を持った人物が同一人物とは限らず、また双子によって書かれた記録という設定で書かれた小説も、実は双子の創作に過ぎないという可能性も仄めかされ、当局に残っている調書からは「おばあちゃん」の存在や、主人公の発言の正当性が揺らぎ、そもそも双

³⁴⁵ *Ibid.*, p.144 : « En échange de votre terrain, nous installons l'eau courante et l'électricité dans votre maison. [...] Nous pouvons aussi prendre votre vigne sans rien vous offrir en échange. Et c'est ce que nous allons faire si vous n'acceptez pas notre proposition. »

³⁴⁶ *Ibid.*, p.35 : « Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. »

³⁴⁷ 本論では邦訳に準じて『悪童日記』と表記してきたが、本来は *Grand cahier* であり、直訳すれば「大きなノート」である。このタイトルも双子の原則に従い、従来ノートの較べて大きなノートであるという客観的な事実に基づいた描写に過ぎない。邦訳の『悪童日記』であれば、双子が悪童であるかどうかは客観性を欠き、彼らはある人々にとっては悪童であるが、別の人々にとっては愛すべき友でもあるため、『悪童日記』という邦題は双子の意思に反するものであると言わざるをえないであろう。そのため、上記の箇所では『悪童日記』ではなく、あえて『大きなノート』と表記した。

子は存在せず、ただ一人の人物の空想ではないかとさえ読者に思わせる。さらに、その書かれているものに対する不信は記録にまで及ぶ。例えば『第三の嘘』の中では主人公の身元を調べるための調書が使われるが、クリストフはそこに書かれていることに嘘が含まれているとはっきり述べ³⁴⁸、さらに本人の身分証という公的な書類に関しても故意に、そして容易に書き換えられるものであることが『二人の証拠』で示唆されており³⁴⁹、読者を煙に巻く。

かつて『大きなノート』では、「事実のみを書くこと」という原則に従ってできあがった小説を用いて全体主義の冷淡さを強調したクリストフは、今度は逆に嘘をもって全体主義の欺瞞を明らかにする。つまり、絶対的な真実を喧伝する体制下でも新聞には「我々は自由だ」と書いてあるにも拘らず、実際は町のいたるところに外国の兵士がいて、多くの政治犯が収監されていることや、「我々の暮らしは豊かで幸福だ」と印刷されているにも拘らず貧しい生活を送ってくることを例に挙げながら、書かれているものは嘘だらけであると知っているクリストフは語るのである³⁵⁰。

クリストフの小説は、こうして嘘と真実を織り交ぜて構成されており、嘘が現実を作りだし、現実が嘘になるという構造をもつようになっていった。エレヌ・ヴェクシリアルが「ここで問題になっているのは、フィクションを現実であると教え込もうとする、あるいは逆に現実に起きていることが夢であると信じさせる、ある種の洗脳である」³⁵¹と述べているように、クリストフの小説は全体主義の構造を模倣する。無論、それは全体主義と小説を同一視するためではない。クリストフの小説は、軽やかな推理小説風な体裁をとりつつ、同時に作品自体で絶対的な真実や嘘を押し付けてくる体制を浮き彫りにするのであり、小説をもって客観的とされる疑いの無い真実に満ちた現実の脆さを明るみに出すのである。

■クンデラの理想とする小説と「フランス」文学への反感

亡命者の文学とは、亡命の原因となった体制や祖国との関係を引きずり、その押し込められた状態から生まれる文学でもある。彼らは文学を拠り所とし、小説に居場所を求めるが故に、その小説をどの国の体制にも依らない、むしろ絶対的な現実と対峙する自律した領土と見なすのであろう。彼らの小説への信頼と希望は、体制によって押さえられていた経験を持つだけに大きい。クンデラの文学への信奉もまた、国家や一義的な意味を押し付ける世界と相容れないものとして打ち立てられているのであり、クンデラは、文学は文学の歴史にしか属さず、世界の外部にあると見なしている。この自律した文学は、ジェラール・ジュネットが望んだ文学の精神を彷彿とさせる。ボルヘスのテクストを分析しながら、ジュネットはこう指摘する。

³⁴⁸ 「少年は調書にサインをするが、そこには三つの嘘が含まれている。」

Agota Kristof, *Le Troisième mensonge*, p.368 : « L'enfant signe le procès-verbal dans lequel se trouve trois mensonges. »

³⁴⁹ Agota Kristof, *La Preuve*, 1988, p.177-178.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.428.

³⁵¹ Hélène Vexliard, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », *La Résistance de l'humain*, p.77 : « Il s'agit bien là d'une sorte de lavage de cerveau qui cherche à imposer des fictions comme réelles, et inversement à faire croire que ce qui arrive réellement est un rêve. »

個人的な特性や年代による優越といったものが通用しない、均一で可逆的な場としての文学の展望。それぞれの作家が時間の外にあり、主観を排した精神の幸福な具現化でしかなくなる、プラトンの神の如く、最も美しい詩を最も平凡な歌い手に吹き込むことができ、また 18 世紀のイギリスの詩人の中に、13 世紀のモンゴルの皇帝の夢を蘇らすことができる、広大で匿名な創造物を普遍的な文学からつくりだす、この「全世界的な」意識。³⁵²

ジュネットはこうした精神を何処にも存在しないものとして「文学的ユートピア (Utopie Littéraire)」と呼んだが、もし文学の本質を探りたいのなら、文学作品の価値は、個人的な状況や国家体制、時代といった枠を超えた大きなコンテクストの中で測られるべきだと信じているミラン・クンデラは、この「文学的ユートピア」に賛同するに違いない。文学は文学の歴史の中でこそ捉えられるべきものであるとし、ある特定の国や時代と文学が結びつくことを嫌うクンデラが明らかにしている考えは、次のようなものである。

スターンが反応したのはラブレーに対してであり、ディドロにインスピレーションを与えたのはスターンであり、フィールディングが絶えず引き合いに出すのはセルバンテスであり、スタンダールが競うのはフィールディングに対してであり、フロベールの伝統はジョイスの作品の中で引き継がれており、ブロッホが自らの小説の詩学を発展させるのは、ジョイスに関する考察の中においてであり、ガルシア・マルケスに伝統から抜け出し、「違った書き方で書く」ことが可能であるとわからせたのは、カフカであった。³⁵³

クンデラが文学を語る時には、国境も時代もない小説の歴史の持続性の中で語ることを好む。それ故、ボルヘスやカフカ、ジョイスやセルバンテスといったクンデラが気に入っている作家の名前が文学的ユートピアの精神を論じるジュネットの文中に引用されていても、それは偶然ではない。

クンデラの考える小説とは、真の意味でのヨーロッパ文学であり、そこには国家の概念や政治、歴史の入る余地はない。ここで強調しておきたいのは、クンデラはこうした理想とする小説の精神を、自らの出自となる小国の文学の運命から導きだした、すなわちいわゆる「マイナー文学」の地であるチェコから「メジャー文学」の首都とも言うべきフランスに移り住んだからこそ、文学がヨーロッパの歴史の中で置かれてきた状況に考えを巡らし、主張するに至ったという点である。クンデラは小国の文学が認知されない理由がマイ

³⁵² Gérard Genette, *Figure I*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p.125-126 [collection Point] : « Cette vision de la littérature comme un espace homogène et réversible où les particularités individuelles et les préséances chronologiques n'ont pas cours, ce sentiment *œcuménique* qui fait de la littérature universelle une vaste création anonyme où chaque auteur n'est que l'incarnation fortuite d'un Esprit intemporel et impersonnel, capable d'inspirer, comme le dieu de Platon, le plus beau des chants aux plus médiocre des chanteurs, et de ressusciter chez un poète anglais du XVIII^e siècle le rêve d'un empereur mongol du XIII^e. »

³⁵³ Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005, Tome II, p.967 : « c'est à Rabelais que réagit Sterne, c'est Sterne qui inspire Diderot, c'est de Cervantès que se réclame sans cesse Fielding, c'est à Fielding que se mesure Stendhal, c'est la tradition de Flaubert qui se prolonge dans l'œuvre de Joyce, c'est dans sa réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman, c'est Kafka qui fait comprendre à Garcia Marquez qu'il est possible de sortir de tradition et d' "écrire autrement". »

ナーな言語にあると考えられがちな傾向に対して否を唱え、本当の原因は国と文化を結びつけて、そのコンテクストのみで判断するからだだと断じている。

ヨーロッパの小国民たち（その生活や歴史、文化）は、彼らのとっつきにくい言語の後ろに隠れて、あまり知られることがない。そこで自然と人々は、ヨーロッパの小さな国々の芸術が世界的に認知されるのに主要なハンディになっているのは、それだと考える。ところが、事態は逆なのである。この芸術がハンディを負っているのは、みんなが（批評家も歴史化も同国人も外国人も）芸術を国民という家族写真の上に貼付けて、そこから出ることや妨げているからなのだ。³⁵⁴

小さな国家とは量的な概念を示すのではなく、運命や状況を示す概念であると信じているミラン・クンデラは、小さな国の芸術について、このように述べた。クンデラは、ここでポーランドの作家ゴンブロヴィッチを例にとり、彼の作品がポーランド貴族やポーランドのバロックを以て注釈が加えられることでポーランド化され、さらに再ポーランド化して国民的な小さな文脈に押し込められていると指摘する。作家の意図がどうあれ、あまり知られていない国で生まれた文学作品は、異国趣味を刺激することも手伝い、比較的、国民やその国の政治と関連づけて読まれる傾向にある。それを知っているクンデラだからこそ、文学が国や歴史や政治に結びつけられてしまうことに警鐘を鳴らし、ヨーロッパ文学の再認識の必要を訴え続ける。アイスランドの作家であるグドベルグー・ベルグソンについて述べる中で、クンデラは次のように己の小説への信念を繰り返している。

『白鳥の翼』、この子どものピカレスク小説は、それぞれの行にアイルランドの風景があふれている。しかしながら、これを「アイルランド小説」として、奇妙な異国的なものとして読まないでいただきたい。グドベルグー・ベルグソンは、ヨーロッパの偉大なる小説家なのだ。第一に、彼の芸術にインスピレーションを与えたのは社会学的、あるいは歴史的な好奇心でもなければ、ましてや地理的なものでもなく、実存的な探求である。自分の作品を、私に言わせれば、小説の現代性と呼んでいいものの中心にさえ据えようとする真の、実存的な激しさなのだ。³⁵⁵

クンデラはベルグソンの小説を示して「アイルランド小説」として読まないで欲しいと

³⁵⁴ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, 1993, p.877 : « Dissimulées derrière leurs langues inaccessibles, les petites nations européennes (leur vie, leur histoire, leur culture) sont très mal connues ; on pense, tout naturellement, que là réside le handicap principal pour la reconnaissance internationale de leur art. Or, c'est le contraire : cet art est handicapé parce que tout le monde (la critique, l'historiographie, les compatriotes comme les étrangers) le colle sur la grande photo de famille nationale et l'empêche de sortir de là. »

³⁵⁵ *Le Nouvel Observateur*, le 21 novembre 1996 : « *L'Aile du cygne*, ce roman picaresque d'enfant, respire le paysage islandais à chaque ligne. Pourtant, je vous prie, ne le lisez pas comme un "roman islandais", comme une bizarrerie exotique ! Gudbergur Bergsson est un grand écrivain européen. Ce qui inspire son art en premier lieu, ce n'est pas une curiosité sociologique ou historique, encore moins géographique, mais une quête existentielle, un vrai acharnement existentiel, qui situent son livre au centre même de ce qu'on pourrait, selon moi, appeler la modernité du roman. »

訴えるが、この「アイルランド小説」の部分は「チェコ小説」でも「ポーランド小説」でも置き換え可能な発言であり、同じく「フランス小説」と読み替えても構わないであろう。クンデラは何にも依らない純然たる文学を望み、読者にも「小説の精神」をもって読むことを要求する。しかしながら、そうしたクンデラの願いも虚しく響いて終わる可能性も否めない。「文学的ユートピア」のことを語ったジェラルド・ジュネットも、個人の特性と時代による優越性の文学という考え方は、現実的な見方をすれば、単なる幻想か純粹なる狂言のように見えるかもしれないと言っている³⁵⁶。事実、読者は小説に書かれていることを現実の問題と重ねながら読むことも稀ではなく、そこに書かれていることが一例えば亡命者の祖国のようにあまり知られていない国を背景にしていれば、自然とその度合いも強まる。文学を実際の領域で考えた場合、彼らが追い求めているのは、まさに何処にも存在しないユートピアであり、理想を追い求める文学者たちが思いついた幻想のようにも見えるかもしれない。

しかしクンデラはそうした現実を見ていないどころか、文学の置かれている実際の間を見据えて、それに正面から異を唱えているのである。マキエヌがソヴィエトの共同体と文学を対峙させ、クリストフが侵略者たちの社会主義体制を文学で浮き彫りにしたとするなら、クンデラは現代社会に蔓延するキッチュと文学を対極に置く。クンデラが見ている現代社会とは、あらゆることがメディアを通じて画一化されているものであり、文学もまたメディアによって社会的な一機能に追い込まれている。「(文化全体がそうであるように)文学は次第にメディアの掌中に収められていった」のであり、我々の時代の精神は、複雑性を欠いた共同的な精神に左右されるマスメディアの精神であるとして、このような社会では小説を見出すのは容易ではないと見ているクンデラは、若干の諦めを込めて次のように言っている。

小説の精神は、連続性の精神である。つまりそれぞれの作品は、先行する作品への回答であり、それぞれの作品に小説の過去の経験がすべて含まれているのだ。しかし私たちの時代の精神は、現代性、つまりあまりに拡散的で広きに渡っている所以我々の地平の過去を拒み、時間をただ現在に瞬間にだけ還元するものの上に固定されてしまっている。そのシステムに組み込まれてしまうと、小説はもはや(持続、つまり過去と未来とを繋ぐものとされている意味での)作品ではなくなり、他の出来事と同じような、現代性の出来事となり、明日につながらない行為になってしまう。³⁵⁷

小説の歴史の外にある各国の社会に小説が還元されてしまえば、ジュネットやクンデラが想定する文学は成り立たない。もちろんクンデラは、彼の考える小説のために野心を持って仕事を続けるのではあるが、ここで興味深いのは、こうした文学の誕生する場を、フラ

³⁵⁶ Cf., Gérard Genette, *Figure I*, p.126.

³⁵⁷ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Tome II, p.650 : « L'esprit du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman. Mais l'esprit de notre temps est fixé sur l'actualité qui est si expansive, si ample qu'elle repousse le passé de notre horizon et réduit le temps à la seule seconde présente. Inclus dans ce système, le roman n'est plus œuvre (chose destinée à durer, à joindre le passé à l'avenir) mais événement d'actualité comme d'autres événements, un geste sans lendemain. »

ンスを文学共和国の首都と考えているパスカル・カザノヴァが、クンデラも住み文学活動を行っているパリに見出していることである。このカザノヴァとクンデラのパリへの見解の相違には、実はフランスにおける亡命文学の位置を探る重要な手がかりが隠されている。狭い空間では文学の政治的依存や政治参加が起こること述べた後で、カザノヴァは「フランスのような大きな国家の文学における文学の自律性を指摘する。

最も文学的な地方の自律の度合いは、とりわけ文学的争点の脱政治化によって測られる。つまり民衆や国家がテーマとなることがほとんど全面的になくなることや、社会的あるいは政治的「機能」のない、国民的アイデンティティや地方主義の生成に加担する必要性から解放された、いわゆる「純粋な」テキストが出現すること、そしてそれと対称的に、形式的な探求、つまり文学とは関係のないあらゆる争点から解放された形式の探求や、文学的ではないあらゆる見方から自由になった文学論争が発達することによって測られるのである。³⁵⁸

カザノヴァが最も文学的な地方と言う時に念頭にあるのは、世界文学空間の首都であるパリのことであり、上に引用した言葉も、パリが文学に普遍性を与えているという多少ナショナリスト的な立場と言えなくもないフランスの自負からの発言になっているものの、地方主義とは無縁の大国であれば、ある特定の国との結びつきは生まれず、文学は文学として機能するという見解は一理ある。『悪童日記』への反応を例にとってみれば、フランスにおける読書を研究対象としたジャック・レナルとピエール・ジョザは、様々な国籍、様々な年代の人々にアゴタ・クリストフのこの作品の中で、どの場面が最も感動的だと思うかを調査したが、その結果は次のようなものであった。

スペイン人とフランス人は団結や感受性が現われている場面を挙げたのに対して、ドイツ人はより文脈に当てはまった答えを示し、彼らの気持ちがより動いたのは、残忍さが現われている場面であり、「恥辱の思い、告発、あるいは清めが、第二次世界大戦中のドイツの役割に立ち返らせる。」³⁵⁹

もちろんハンガリーに侵攻したドイツとそうではないフランスで上記のような違いがでることは当然としても、政治的な背景やハンガリーの侵略の歴史を思い起こさせる要素が充

³⁵⁸ *Ibid.*, p.274 : « le degré d'autonomie des contrées les plus littéraires se mesure notamment à la dépolitisation des enjeux littéraires, c'est-à-dire à la disparition quasi générale du thème populaire ou national, à l'apparition de textes dits "purs", sans "fonction" sociale ou politique, libérés de la nécessité de participer à l'élaboration d'une identité ou d'un particularisme nationaux, et symétriquement, au développement d'une recherche formelle, de formes dégagées de tout enjeu non spécifique, de débats délivrés de toute vision non littéraire de la littérature. »

³⁵⁹ Jacques Leenhardt et Pierre Józsa, « Regards sur la lecture en France », in *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982, p.110 : « Les Espagnols et les Français se réfèrent surtout à des scènes où la solidarité ou l'affectivité sont présentes tandis que les allemands ont des réponses plus contextualisées et leur émotion est davantage liée aux scènes de cruauté, "l'émotion de mortification, dénonciation ou exorcisme renvoie au rôle de l'Allemagne dans la seconde guerre mondiale". »

分にある作品の中で、フランスの反応は不幸なハンガリーの歴史に基づいた小さなコンテキストでこの作品を評価しているというよりも、より人間一般に見られる普遍的な箇所に関心を払い、大きなコンテキストで文学作品を捉えているように見えなくもない。しかし、フランスから判定しているカザノヴァに対して、フランス文学に対して外部の—そして民衆や国家がテーマとなりやすい小国からやって来た—クンデラの意見は、真っ向から対立する。クンデラは、フランスがその文化を大きなコンテキストの中で捕えることができない、もしくはそれを拒んでいるものとして、フランスの地方主義を指摘した。

ヨーロッパは自らの文学を歴史的な統一体として考えることができなかつたのであり、(中略) そこにこそ、ヨーロッパ取り返しのつかない知的失敗がある。³⁶⁰

クンデラの考えでは、大国であっても小国であっても、文学や芸術は地方主義の中で理解され続けてきたのであり、小さなコンテキストの中で読書を行う傾向は確かに存在すると見ている。はっきりと掲載していた媒体を明かしていないものの、クンデラはあるパリの新聞が 2000 年を迎えるより少し前に行ったというアンケートの結果を使い、小国だけでなくフランスも文学を地方主義に基づいて判断しているという説明も試みた。ジャーナリストや歴史家、社会学者、編集者、それから何人かの作家を含めた 30 名が、「フランスをつくった本は何か」を挙げ、そこから百冊の傑出した作品の順位を付けたというそのアンケートは、クンデラ自身が述べているように質問自体がどのようにも解釈できるものである上、回答者によって結果は異なるものになることは予想できるものであり、その順位自体はここでは重要ではない³⁶¹。重要なのは、クンデラを含めて外国の作家が重要だと見なしているフランスの文学作品とフランスで選ばれる作品の間に大きな違いがあることを指摘しながら、ここにフランスの地方主義が現われていることをクンデラが問題にしている点である。

私が引用した受賞者名簿は地方主義というよりも、美的な判断基準が次第に重さをなくしていくことを望む、近年の知的方向性を示しているのだと反対する人もいるだろう。『レ・ミゼラブル』に投票した人たちは、小説の歴史の中でこの作品の重要性を考えたわけではなく、フランスにおける社会的な大きな影響力を考慮したのだということである。まさにその通りであるが、しかしそれがまさに、美的価値への無関心が不可避的に文化全体を地方主義に押し込めていることの証明なのである。³⁶²

³⁶⁰ Milan Kundera, *Le Rideau*, p.967 : «L'Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique. [...] c'est là son irréparable échec intellectuel.»

³⁶¹ 参考までに挙げておくならば、クンデラは『レ・ミゼラブル』が 1 位に選ばれ、ド・ゴールの『回想録』が 11 位に挙げられ、ラブレーの作品が 14 位にしか挙げられていないことに驚愕する。さらに『赤と黒』や『ボヴァリー夫人』といったフランス文学を代表する 19 世紀の作品が過小評価され、20 世紀の作品ではプルーストの『失われた時を求めて』とカミュの『異邦人』を除いては一冊も入っておらず、ベケットもイヨネスコの名前もないことに愕然としている。

³⁶² Milan Kundera, *Le Rideau*, p.972 : « On pourrait m'objecter que le palmarès que j'ai cité témoigne, plus que d'un provincialisme, de l'orientation intellectuelle récente qui veut que les critères esthétiques pèsent de moins en moins : ceux qui ont voté pour Les Misérables ne pensaient pas à

国家や歴史や社会とは関係を持たない真の「小説」を希求するものの、カザノヴァはその可能性をパリという地で保証し、クンデラはフランスの地方主義を強調する。この二人の見解の違いは、単に文学の理想を語る時のみならず、カフカという具体的なひとりの作家について考察する場合にも明確に表れている。

クンデラにとってカフカはとりわけ大きなコンテキストの中で理解せねばならない作家のひとりであり、カフカのなものであるというのは、全体主義の定義に当て嵌まるものではなく、歴史によって決定されない人間と、世界が内包するあらゆる可能性を示しているのであり、様々な欺瞞や伝説を真に受けなければ、カフカの政治的関心を示す痕跡は認められないという立場をとっている³⁶³。反対にカザノヴァは、転覆をもたらす闘争としての政治観をカフカに認めるドゥルーズとガタリを痛烈に批判しつつ、20世紀初頭のプラハにおけるカフカの政治とは、ただ唯一、民族的問題と一体になっていると指摘し、カフカの民族的政治への関心を強調しながら、カフカの政治は、文学の世界における大文学と小文学のヒエラルキーの構造の中で読み解く必要があるという。

カフカは「小」文学について、すなわち「大」文学との構造的で不均衡な関係の中にしか存在しない文学世界について語らなければならないと認めている。カフカは小文学を、すぐさま政治化される世界として描き、そこで書かれる文学テキストの政治的、国民的な避け難い特徴を強調している。そしてそれは、その世界を嘆くためでも、その世界から産み出された文学的生産物の価値を下げるためでもなく、反対に、その生産物の本質、興味（喜び）、それらを生成し必要なものにしていくそのメカニズムを理解しようとしてのことなのである。³⁶⁴

カザノヴァのクンデラとは異なる見方は、大国における作品の価値を高める機能に因っている。大国の立場を代弁するカザノヴァは、各国が有している文学資源の不均衡が文学的ヒエラルキーを生み、小国では国家や政治と分けて考えるこのできない国民文学があることに重点を置くことで、文学を分析する。一方、自らも小国の出身であるクンデラは、文学を国家や政治と結びつけて読み解くこと自体を問題視し、カフカの国民に関する言説を認めつつ、文学を超国家的空間のダイナミズムの中で考え、美的、哲学的価値だけを見ることの重要性を主張する。

私がこれほどカフカの遺したものに固執し、それを私の個人的遺産として守ろうとするの

l'importance de ce livre dans l'histoire du roman mais à son grand écho social en France. C'est évident, mais cela ne fait que démontrer que l'indifférence envers la valeur esthétique repousse fatalement toute la culture dans le provincialisme. »

³⁶³ Cf., Milan Kundera, *L'Art du roman*, Tome II, p.706-707.

³⁶⁴ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p.279 : « Kafka confirme qu'il faut parler de "petites" littératures, c'est-à-dire d'univers littéraires qui n'existent que dans leur relation structurale et inégale avec de "grandes" littératures ; il les décrit comme des univers d'emblée politiques et insiste sur l'inévitable caractère politique et national des textes littéraires qui s'y écrivent et ce , non pas pour le déplorer ou dévaluer les productions littéraires issues de ces univers, mais au contraire pour tenter d'en comprendre la nature, l'intérêt ("la joie") et les mécanismes qui les génèrent et les rendent nécessaires. »

は、模倣できないものを模倣すること（そしてもう一度、カフカのものを発見すること）が有益であると思っているからではなく、小説の（小説という詩の）「根底的な自律性」のすばらしい例だからだ。この自律のおかげで、フランツ・カフカは（20世紀に明らかになったような）我々の人間の条件について、どんな社会学的、政治学的考察も言うことができないことを述べたのだ。³⁶⁵

クンデラは小説の自律を賞揚し、擁護し、クンデラ自らもそうした読みを要求しながら作品の執筆を行ってきた。ただし、それはフランスを始めとするヨーロッパの見方とは相容れることがない。これはマキーヌやクリストフの立場でも見てきたことであるが、小説のみを拠り所とする彼らが小説を体制や共同体に対立させている一方で、フランス文学にはフランス語で書くやいなやフランス文学の中に吸収してしまう強力な国家的な性質があるため、彼らの望む小説とフランス文学というシステムが反発することになるからである。フランス文学をひとつのシステムとして捉え、そのシステムの聖別化、普遍化を認める立場から文学を分析するカザノヴァと、フランスに文学と特定の国とを結びつける傾向を見るクンデラでは、その出発地点から反対の方向に向かって文学を探求しているのであり、正反対の見解を述べるに至るのは当然のことと言えるだろう。

では、強力な力をもつフランス語、そして国家的なシステムとして機能するフランス文学は、国語としてのフランス語とは別の言語で書き、あらゆる国に依ることがない自律した小説を望む作家たちにとって不都合な場となるのだろうか。実はそうではない。このフランスのもつ強力な文学システムと自律した文学の相反する力は結合し、新たな文学へと領野を開くことになる。フランスという強度のある文学空間でこそ、亡命文学を構成する彼らの文学は文学性を発揮し、フランス文学を小さなコンテキストから大きなコンテキストへと切り開くものとなり得るのである。亡命者の文学はフランス文学に吸収されている。すなわち小さなコンテキストに押し込められている。しかしながら、彼らの外へと向かう力は、内部からフランス文学の構造を変えていくのである。亡命文学の意義を探る本論の最終章は、こうしたフランス文学の内部にある亡命文学を論じることにしたいと思う。

³⁶⁵ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Tome II, p.713 : « Si je tiens si ardemment à l'héritage de Kafka, si je le défends comme mon héritage personnel, ce n'est pas parce que je crois utile d'imiter l'inimitable (et de découvrir encore une fois le *kafkaïen*), mais à cause de ce formidable exemple d'*autonomie radicale* du roman (de la poésie qu'est le roman). Grâce à elle, Franz Kafka a dit sur notre condition humaine (telle qu'elle se révèle dans notre siècle) ce qu'aucune réflexion sociologique ou politologique ne pourra nous dire. »

第3章 フランス文学の中の亡命文学

フランス文学はたとえフランス人以外の手による作品でも、それがフランス語で書かれていればフランス文学の一部としてきた。それは亡命者たちの文学作品も例外ではなく、彼らの作品はフランス文学として機能することを余儀なくされる。しかしながら、フランス文学とその内部にある亡命文学の関係を探ってみれば、そこに同化する／同化されるという関係ではなく、相互補完的な関係が生まれていることに気がつくであろう。この関係こそがフランス文学の中の亡命文学を特徴づけるのであり、またひとつの国民文学の枠内に位置づけられながらも、どの国にも属さない独立した文学の領土を作り出しているのである。だがそれが可能であったのは、フランス文学が同化するだけでなく、作品を普遍化する力も備えているからであった。しかもその普遍化の神話的な力は、外部からやってくる作家たちによって作られたものであることも忘れてはならない。

亡命文学はフランス文学を補強し、支え、多様かつ普遍的なフランス文学を作り上げている。またフランス文学は亡命文学を自国の文化として誇り、発信し、普遍的な価値を保証している。そうした関係が打ち立てられている中で、亡命文学の作家たちは、国家的な力や国民文学の概念への反発を自身の原動力としながらフランス文学を作り替えていく。「ひとつの国民文学にして普遍的な文学である」という矛盾したフランス文学という名の地で、「フランス文学の作家でありながらフランス文学の外部にある」という矛盾した存在である亡命作家たちが、その二重のパラドクスの中で行っているのは、より理想的な世界文学と「フランス文学」を引き合わせていくという、新たな文学の捉え方の呈示なのである。

■普遍性とフランスへの同化が共存する場

クンデラが指摘したフランスおよびヨーロッパにある地方主義は否めないものの、パスカル・カザノヴァが詳細に分析したフランスの普遍性もフランス文学と亡命文学の関係を知らずして無視できない³⁶⁶。フランスの作家であるポール・ヴァレリーは「我々の特性（ときにわれわれの滑稽さでもあるが、それ以上にすばらしい呼び名でもある）は、我々自身が普遍的なものであると信じ、また感じることである。私は**普遍の人間**なのだと言いたいのである。普遍的な感覚ゆえに特殊なのだと考える、このパラドクスを注視せよ」³⁶⁷とフ

³⁶⁶ とりわけ『世界文学空間』(*La République mondiale des Lettres*, 1999)の第1部第1章「世界文学史の原理(Principes d'une histoire mondiale de la littérature)」と同第四章「普遍なるものの製造所(La fabrique de l'universel)」は、パリが文学空間において普遍的な都市としての地位をどのように獲得したかが述べられている。フランス文学の普遍性を正当化するにあたり、カザノヴァはパリが文学作品に価値を付与する「パリの聖別化機能」に注目した。さらにテキストがメジャー言語を通じて文学世界に入っていく「文学化」に寄与するものとして、フランス語への翻訳の役割を説明し、ノーベル文学賞とパリの聖別化の権威との相関性について言及している。

³⁶⁷ Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p.184 [collection Folio]: « Notre particularité (et, parfois, notre ridicule, mais souvent notre plus beau titre), c'est de nous croire, de nous sentir universels - je veux dire : *hommes d'univers*... Observez le paradoxe : voir pour spécialité le sens de l'universel. »

ランスのイメージを綴っているが、このフランスが主張する普遍性は、亡命文学をフランスに組み込みながらも、いや組み込むからこそ、それらの作品を普遍的なものとして世に送り出している。その歴史は長く、17世紀以降、フランスは常に自国に他国の知識人や芸術家をその国籍に拘らず招き入れ、自己の文化と成すと同時にヨーロッパ全体に知らしめてきた。帰化したばかりのイタリア人マザランがフランスの宰相になり、ルーブル宮の大広間の壁面をイタリア人画家のロマネーリが描き、フランドル、スイス、イタリア人の手による彫像がパリを飾っていてもフランス人は驚かなかつたと、20世紀初頭にロシアからパリに亡命した作家のイリア・エレンブルグは指摘し、外国からきた文化人のリストを挙げる。

18世紀最大のフランスの哲学者のひとりドルバックは、ドイツの出身であった。イタリア人リュリはフランスオペラを創りだした。ポーランド人のマリー・キュリーがフランス物理学の発展に大きな役割を演じた。ここ数百年のフランス絵画の歴史を繙けば、フランス人の耳にはエキゾチックな響きに聞こえる名がたくさん見られるだろう。イギリス人のシスレー、オランダ人のヴァン・ゴッホ、スペイン人のピカソ、イタリア人のモディリアーニ、ロシア人のシャガールとスーチン。言語は越えられない壁をつくるように思われるかもしれないが、キューバ人のエレディアは注目すべき高踏派詩人のひとりになり、ギリシア人のパパディアマントプロスはジャン・モレアスのペンネームで署名する有名な象徴派詩人であった。ポーランド人コストロヴィツキーは、またの名をギョーム・アポリネールといい、現代フランス詩の発達を決定づけるのに多大な働きをしているのである。³⁶⁸

フランスは—とりわけパリは—文学と文化への尊敬と外国人への寛容さを主張し、普遍的な場としてその存在を誇示してきた。再度パスカル・カザノヴァの言葉を借りれば、「フランスで、そして世界のあらゆる場所で、国境も境界もない共和国、あらゆる愛国主義を逃れた普遍的な祖国の首都としてのパリ、諸国家に共通した法に対抗して築かれた文学の王国、文学と芸術の命令が唯一絶対の法である超国家的な場として、つまり文学の普遍的共和国としてのパリ」³⁶⁹が存在するのである。こうしたフランスの普遍性に対する言及は何度も繰り返し語られてきたものと思われるが、パリが超国家的な文学の首都であるという

³⁶⁸ Ilya Ehrenbourg, *Cahier français*, Paris, Fasquelle Éditeur, 1961, p.14-15 : « L'un des plus grands philosophes français du XVIII^e siècle est Holbach, originaire d'Allemagne. L'italien Lulli a créé l'opéra français. La Polonaise Marie Curie a joué un grand rôle dans le développement de la physique française. Si l'on prend l'histoire de la peinture française des cent dernières années, on y trouve beaucoup de noms à consonance exotique pour l'oreille française : l'Anglais Sisley, le Hollandais Van Gogh, l'Espagnol Picasso, l'Italien Modigliani, les Russes Chagall et Soutine. Il semblerait que la langue constitue une barrière infranchissable, mais le Cubain Heredia devint l'un des poètes parnassiens notables, le Grec Papadiamantopoulos, qui signait du pseudonyme de Jean Moréas, un poète symboliste connu, et le Polonais Kostrowizky, autrement dit Guillaume Apollinaire, a déterminé à beaucoup d'égards l'évolution de la poésie française de notre siècle. »

³⁶⁹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p.49 : « Paris en France et partout dans le monde, comme la capitale de cette République sans frontière ni limite, patrie universelle exempte de tout patriotisme, le royaume de la littérature qui se constitue contre les lois communes des États, lieu transnationale dont les seuls impératifs sont ceux de l'art et de la littérature : la République universelle des Lettres. »

神話は、亡命文学を考察するにあたって再度強調しておきたい。というのも、この神話こそが今日に至るまで亡命作家たちを引きつけており、そして同時に亡命作家たちがフランス文学の文学資本をより豊かなものにしながら、その神話を現実として補強しているからである。イリア・エレンブルグは、フランスの文化をその普遍的な全人類に対する誠実さをもって、他の文化と区別している。

ヨーロッパ全体がパリに視線を注いでいた時代でさえ、フランス文化は個々の芸術家の威光や深遠さよりも、全体に通じる精神、すなわち他国民の抱いている疑念や思いへの近さ、もし言いたければ人間性といったいいものによって衝撃を与えていたのである。³⁷⁰

フランス文化をフランスに留まらず、他の国民にまで及ぶものと見なしているエレンブルグは、次のように結論づける。「こんなにも長い間、そしてこんなにも深く人々がフランス文化に愛着を覚えるのは、フランスにこうした人類全体の価値に対する執着があるからではないだろうか。」³⁷¹この発言が20世紀初頭になされたものであり、その賞賛の念に込められた過剰な部分を差し引いて考えても、ここにはフランス以外に生まれ育った人物のフランスの普遍性に寄せる思いの強さがよく表れている。エレンブルグのこの指摘は、1960年代をパリで過ごしたペルー出身の作家、マリオ・バルガス＝リョサの発言にも通じるところがある。

「フランス」はおそらく他の如何なるヨーロッパ文化よりも、個人の群衆的な隷属状態からの解放に寄与し、原始の存在である人間を社会的身体に結びつけている鎖を断ち切ること、すなわち自由を育て上げることができるのだ。その自由により、人類は社会的なメカニズムのひとつの部品としてあることをやめ、主権を付与されたひとつの存在、自ら決定を下し、自由で独立したものとして自分をつくり上げることのできる存在、己の創造者に姿を変えることになるのである。それは、あらゆる社会的つながり、宗教や国家、文化、職業、イデオロギーなどといったあらゆる集産主義的な拘束が個人の「アイデンティティ」に関して示すことができるものよりも、より多岐にわたり、より豊かなものなのである。³⁷²

バルガス＝リョサは、こう続ける。

³⁷⁰ Ilya Ehrenbourg, *Cahier français*, p.12. : « Même aux époques où toute l'Europe avait les yeux fixés sur Paris, la culture de la France frappait moins par la grandeur ou la profondeur de tels artistes que par sa disposition d'esprit générale, par ce qu'elle avait de proche des doutes et des espérances d'autres peuples, par son humanité, si l'on veut. »

³⁷¹ *Ibid.*, p.18 : « N'est-ce pas cet attachement aux valeurs humaines qui explique l'attraction si durable et si profonde exercée par la culture française ? »

³⁷² Mario Vargas Llosa, « L'identité française », traduit de l'espagnol, *Nouvelle Revue Française*, N° 517, février 1996, p.30 : « nous pouvons dire que la France a contribué probablement plus qu'aucune autre culture européenne à émanciper l'individu de l'asservissement grégaire à rompre les chaînes qui attachent l'être primitif au corps social, c'est-à-dire à développer sa liberté grâce à laquelle l'être humain a cessé d'être une pièce dans un mécanisme social et s'est transformé en un être daté de souveraineté, capable de prendre des décisions et de se constituer en être libre et autonome, créateur de lui-même, plus divers et plus riche que ce que toutes les coordonnées sociales, tous les carcans collectivistes - religion, nation, culture, profession, idéologie, etc. - peuvent dire sur son « identité ». »

フランス文学のいわゆる衰退が私に不安をかき立てるように思われるのは、それが現実の問題を引き起こすからではなく、その際、ナショナリズムの兆候が、その最悪の側面のひとつである文化の中に見られるからなのだ。³⁷³

フランス文学はナショナリズムの対極に位置づけられており、文学の自由を信じる人々は、フランスの普遍性への信頼を抱き続けたいと願う。亡命当初、ミラン・クンデラも「私の唯一の祖国はガリマールでした。唯一、定かな場所、私と妻にとって唯一の支えとなる場所です」³⁷⁴と語っていたが、これは国との軋轢を逃れて文学にのみ所属するという願いを、まさにフランスの普遍性に託した者の言葉であったと言えるだろう。あるいはフランスの文化への信頼と言い換えてもいい。なぜなら、この発言はクンデラがチェコの市民権を失い、フランスの市民権も得ていなかった時のことを回想してなされたものであるが、彼の所属意識が国ではなく、出版社であるガリマールにあるという発言の背景には、この出版社こそがフランスを体現しており、文化の同義語であるというクンデラの認識があったからである。

ガリマール、そして『新文芸批評』、これこそ我々にとってのフランスでした。というのも、フランス最頂のチェコ人にとっては、フランスが示すものはフランスの政治でも（中略）フランス革命でもなく、他に類のない文化、その比類ない文学だからです。³⁷⁵

国民国家とは無縁の文化と文学に支えられたフランスの神話が存在する。アンドレイ・マキーヌも声高にフランス文化とフランス文学への愛を訴えているし、エクトール・ビアンショッティも、アカデミー・フランセーズでの挨拶でフランスへの情熱を語っていたが、そのフランスとは文化の言い換えになっていた。ビアンショッティは祖国アルゼンチンを「フランスへの愛がしっかりと伝統として定着している若い国であり、そこでは『フランス』ということが『文化』ということと同義となっていて、アカデミー・フランセーズはその象徴の中の象徴であり続けています」³⁷⁶と語っている。

フランス文学が文学の世界で重要な地位を築いたのは、かつてはラテン語が文学を支配していたところにフランス語が侵入していった時代まで遡ることができるが、ヨーロッパ

³⁷³ *Ibid.* : « L'angoisse d'une prétendue décadence de la littérature française me semble alarmante non parce qu'elle soulève un problème réel mais parce que j'y détecte des symptômes de nationalisme, dans un de ses pires côtés qui est le culturel. »

³⁷⁴ Milan Kundera, « Gallimard, c'est ma patrie », *Le Nouvel Observateur*, le 22 mars 1990 : « Ma seule patrie était la maison Gallimard, le seul point stable, le seul point d'appui pour moi et pour ma femme. »

³⁷⁵ *Ibid.* : « Gallimard, la NRF, c'était la France, pour nous. Car la France, pour un Tchèque francophile, ce n'est la politique française [...] ni la Révolution française [...], mais son incomparable culture, son incomparable littérature. »

³⁷⁶ Hector Bianciotti, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly*, Paris, Grasset, 1997, p.10 : « Un pays jeune où une tradition des mieux établies est l'amour de la France ; où dire « la France » équivaut à dire « la Culture », dont l'Académie française demeure le symbole des symboles. »

社会の文化と文学を牽引するという立場は、フランスに国家的なことがらから完全に独立した、いわば「文化と文学の自治区」を打ち立てるという役割を担うことを許した。その結果、文化と文学の名の下に普遍性を打ち出すパリは、あるテキストが優れたものであるのか、すなわち万民の文化としての名に値するのかを判断する役割を受け持つことになったのであり、この使命を果たすことで、フランスは作家に「文学共和国」の市民権を付与し、文学的な価値をもつ作品を生み出す普遍的な作家であることを保証してきたのである。

文化を体現している街であるという神話は、人権と保護権の発案者にして保護者であるという、フランスのもうひとつの神話と結びついている。このイメージはフランス革命によって打ち立てられたものであった。「政治的な相対的自由主義はルイ=フィリップのフランスを、そしてそれ以上に第二共和制を特徴づけるものであるが、その自由主義はヨーロッパ全土の追放された人々を引きつける。逃げ場所としてのフランスという評判は、この時代に生まれたものである」³⁷⁷とフランスの移民に関する資料に書かれており、そこにはフランスの自国自讃の感があるものの、多くの亡命者がパリを目指して歩みを進めたことは事実と言っている。他の地から辿り着いたものを同化する政治力に、自由主義というイメージが付与され、とりわけ二つの大戦を迎えた時には、いわば「避難所」として数多くの政治的亡命者がフランスに辿り着いた。その結果、文学的な意味と政治的な意味と、パリは二重に普遍的な場として存在することになったのである。その上、こうした政治的な自由主義と国境のない芸術とが渾然一体となって打ち立てた普遍的なパリという神話は、外国人を惹き付け、その外国人たちがパリの神話をより現実のものにするという循環的な効果も生みだしていた。

文学や芸術に普遍性を付与するという形而上的な役割を果たすのと同時に、フランスは極めて現実的かつ政治的な意味において、亡命者の集まる普遍性を持つ国としての一面を示してきた。『外国人—我らの内なるもの—』の中で、ジュリア・クリステヴァは人種差別に反対するフランスの慈善団体である SOS ラシズムや国籍法のことに触れた上で、フランスの文化と政治の両面での普遍性について語っている。

フランスが他の国よりも人種差別的な国だからではなく、フランスでは議論がただちに観念論や感情論になるため、文明の原則であるとか個人の精神構造の境界といったことが問題になる。「他人とどう共存するか」、「ある集団の権利と限界はどこにあるか」、「なぜ市民権は皆が持てるわけではないのか」といった問題である。フランスでは実践的な問題がただちに倫理的なものになるのである。この宗教とは無関係の普遍主義の中では、「政治的なあらゆること」は「人間的にあらゆること」になりたがるのであり、この普遍主義は、「人権」を生み出したということを誇りにしているが故に普遍的である国家と「外国人」という概念の正当性自体を必然的に対峙させる。³⁷⁸

³⁷⁷ Philippe Dewitte (Agence pour le développement des relations interculturelles), *Deux siècles d'immigration en France*, Paris, la Documentation française, 2003, p.10 : « Le relatif libéralisme politique qui caractérise la France de Louis-Philippe, et plus encore celle de la II^e République, attire les proscrits et les bannis de toute l'Europe. C'est dans ces années que naît la réputation de terre d'asile de la France. »

³⁷⁸ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p.59 [collection Folio] : « Non pas que la France soit plus raciste, mais parce qu'en France le débat étant immédiatement idéologique et

さらにクリステヴァが同書の中で、フランスと他の国を文化的な力によって区別していることも注目すべきであろう。

多型的な文化では、同類と部外者を分ける境界がなくなる一方で、自分の存在自体も溶解していく。残念なことに、一経済的あるいはイデオロギー的な失望から一他者を否定することで「自己」と「アイデンティティ」を取り戻そうとする人々の独断的な試みに文化がいつも抗いきれるとは限らない。とはいえ、それでも他の国々よりもフランスでは、こうした独断的な試みは即座に「文化」への裏切り、「精神」の喪失と見なされることだろう。こうした文化的で健全な反応が忘れられそうになった時がいままで何度かあったが、その時でさえ人々はフランスを「保護区」として存在させ続けようと、文化に賭けるのである。受け入れの「ホーム」としてではなく、冒険の場として。³⁷⁹

フランスの普遍性は膨大な文学資産、文化への絶対的な信頼、テキストの文学性を判断する機能、影響力の強い言語としてのフランス語、外国人に対して門戸を開く体制などによって支えられている。実際、外国人であり続けることの正当化を可能にするフランスの性質は、亡命を試みる作家がこの普遍的な国に向かう理由のひとつでもある。「文化」の名の下に、フランスは国家やナショナリズムから独立したものとしての文学を許す。そのためこの国では、亡命作家は自らの出自に由来する特殊性を保ったまま、国家への所属意識の外で自らを表現することができるのである。

カザノヴァが次のように宣言するのも、そうしたフランスが培ってきた普遍性の上に成り立っていると言えるだろう。

19世紀を通じて、パリは解放し同時に脱個性化する運動によって文学的世界的な首都となる。フランスは最も国家的でない文学国家なのであり、この資格によってフランスは文学の世界でほとんど異論を許さない支配力を行使することもでき、また周辺地域からやってくるテキストを聖別化しながら普遍文学を製造することもできる。事実、フランスは遠い地平からやってくるテキストを、脱国家化し、脱個別化し、すなわち文学化することができるのであり、そうすることで、フランスの管轄下にある文学世界の集合の中で、そのテ

passionnel, il atteint les principes de la civilisation et les frontières du psychisme individuel : « Comment suit-je avec l'autre ? » « Quelles sont les limites et les droits d'un groupe ? » « Pourquoi tout homme n'aurait-il pas les droits d'un citoyen ? » En France, les questions pragmatiques sont immédiatement éthiques. Le « tout-politique » aspire à devenir le « tout-humain » dans cet esprit d'universalisme laïque qui devait nécessairement confronter la Nation, qui est universelle parce que fière d'avoir inventé les « droits de l'homme », à la *légitimité même de la notion d'« étranger »*. »
³⁷⁹ *Ibid.*, p.219 : « [La culture polymorphe] dissout son être même en dissolvant les frontières tranchées entre les mêmes et les autres. Hélas ! elle ne résiste pas toujours aux tentatives dogmatiques de ceux qui - économiquement ou idéologiquement déçus - reconstituent leur « propre » et leur « identité » à coups de rejet des autres. Toutefois, il n'en reste pas moins qu'en France ces tentatives sont immédiatement et plus qu'ailleurs perçues comme une trahison de la *culture*, comme une perte de *l'esprit*. Et même si, à certains moments de l'histoire, pareille réaction culturelle salutaire tend à être oubliée, on a envie de miser sur elle pour continuer à faire de la France une terre d'asile. Non pas un « home » d'accueil, mais un terrain d'aventures. »

クストには価値があり有効であると宣言できるのである。³⁸⁰

つまり、フランスが亡命作家をフランスの作家にし、彼らの作品をフランスの文学資産として計上するのは、フランスの普遍性と表裏一体をなしているのであり、ここではフランスと結びつくことが「フランスの文学」とはならず「普遍的な文学」と直結してしまう奇妙なパラドクスが成り立っている。フランス文化の普遍性は、フランスの同化する機能の上に成り立っていると言ってもいい。こうした構造を考慮すれば、ポンピドーセンターで「インクと亡命の出会い」と題されて行われた講演会の開会式で、アルゼンチンの作家を迎えながら開催者が次のように宣言したことも、いたって自然な発言として聞こえることだろう。

多くの作家たちが我々の国フランスへの亡命を選び、そうして我々が受け継ぐ財産と普遍的文学財産を大いに豊かにしてくれたので、我々の国はその恩恵に浴してきました。³⁸¹

「我々が受け継ぐ財産」と「普遍的文学財産」が並べられているのは、フランスの逆説的な性質を隠さずも示していると言えよう。

確かに、フランスが常にその文化遺産とフランス語の影響力を保ち続けてきたと一概には言い難い。アフリカとヨーロッパのフランス語圏の文学を専門に研究しているロベール・ジュアニーが指摘するように、19世紀のナショナリスティックな気運とナポレオンの侵攻によってフランス語はその重要性を失った³⁸²という見方もできるだろう。しかしそれでもフランス人たちは、常に他の国からやってきた人々を自国の文化に引き入れる術を知っていたのであり、フランスはその栄光を享受することができていた。フランスが普遍的な場としての役割を担っているという神話は、フランスの内外両面から補強され、外国出身の作家がフランス語で書いた時—そもそもそうした作家たちの中には、普遍的な作家になるためにフランス語での執筆を選ぶものもいる—、フランスはごく自然に、彼らの作品をフランス側から判断するにも拘らず、国家的な機構とは断絶した普遍的なものとするのである。

■亡命文学の従属と叛逆

³⁸⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p.126 : « Paris devient, on l'a vu, capitale mondiale de la littérature au cours du XIX^e siècle, en vertu de ce même mouvement d'émancipation qui, tout en même temps, départicularise. La France est la nation littéraire la moins nationale, c'est à ce titre qu'elle peut exercer une domination quasi incontestée sur le monde littéraire et fabriquer la littérature universelle en consacrant les textes venus d'espaces excentriques : elle peut en effet dénationaliser, départiculariser, littériser donc, les textes qui lui arrivent d'horizons lointains pour les déclarer valables et valides dans l'ensemble de l'univers littéraire qui est sous sa juridiction. »

³⁸¹ Gérald Grunberg, « Ouverture », *D'encre et d'exil*, tome V, édité par Rencontres internationales des écritures de l'exil, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou, 2006, p.9 : « Notre pays en a d'ailleurs bénéficié puisque beaucoup d'écrivains ont choisi de s'exiler chez nous, en France, et ils ont enrichi, de ce fait, considérablement notre patrimoine et le patrimoine littéraire universel. »

³⁸² Cf. Robert Jouanny, *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF, 2000, p.13-14.

フランスへの同化と普遍性の保証、この相反する性質を同時にもつフランス及びフランス文学が亡命文学との関係を築く時、そこに新たな展望が開かれる。なぜなら亡命文学は、フランスに同化されることは免れえないとしても、常に外部とつながっている文学であり、亡命作家の彼ら自身もまた、自己の所属が定まらないという点において、どこにも属さないものという自身の特性が確立されるパラドクスを内包しているからである。

亡命者は過去の国と今の国という、二つの国、二つの時間に必然的に結びついている。「常に後ろを見ながら、前を見ること」³⁸³、このパラドクスはインド出身のイギリスの作家であるサルマン・ラシュディが亡命について語った言葉であり、亡命者の状況を極めて端的に言い表しているものと言えるだろう。こうした状況の中で新たに作品を生み出すことを自身の生業としている者が現代の亡命作家であり、その所属意識は不安定であると同時に、作品を生み出す源泉にもなっている。我々は、ここまでミラン・クンデラやアンドレイ・マキーヌ、アゴタ・クリストフがそれぞれ如何に己の所属意識を問いながら作品を紡いでいるかを見てきたが、彼らに限らず亡命者は二つの国の間で宙吊りになりながら、新たな自己を探求し、更新することで状況を打破しようとする。「私自身が、私の双子なのです。私の疲労は、かつてのアイデンティティを失うことなく新しいアイデンティティを獲得しようとしてきた長きにわたる努力が、おそらく原因なのでしょう」³⁸⁴と語るのは、ギリシアからフランスに移り住んだ作家のアレクサキス・ヴァシリスである。亡命者は絶えず自分とは何者かという問と向かい続けることになるだけに、所属の意識に関しては敏感な態度を示すことが多い。生まれた国や馴染みある文化から遠く離れ、母語とは別の言語に囲まれ、亡命者は、自分は何者かと疑問を投げかけるのである。自分自身が過去と現在の二つに分断されうる状況にある外国出身の作家は、自らの過去について黙ってはられない。それ故、たとえ亡命者が母国とは別の国に移り住み、母語とは別の言語で執筆を行っているとしても、彼らは新たな国に同化されることを避けようと努めるのであろう。パリで執筆を行っているブルガリア出身のツヴェタン・トドロフは亡命者のこの本質を見抜き、次のように定義した。

亡命者とは誰か。それは外国での生活を、自分を取り巻く環境に所属しないという経験として解釈する人物であり、まさにそれゆえに、その経験を愛おしむ人物である。³⁸⁵

またトドロフは、こうも言っている。「亡命者とは一時的な方法として外国人なわけではなく、決定的に外国人なのである。」³⁸⁶どこでもない場所に属し、また同時にあらゆる場所に属している亡命者たちは、フランスに留まり、フランス語を操り、フランス文学の中に

³⁸³ Salman Rushdie, *Versets sataniques*, traduit de l'anglais, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 228 : « Regarder devant soi en regardant toujours derrière soi. »

³⁸⁴ Alexakis Vassilis, *Paris-Athènes*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p.285 [collection Folio] : « Je suis pour ma part mon propre sosie. Ma fatigue est peut-être due aux efforts que je fournis depuis longtemps pour conquérir une nouvelle identité sans perdre l'ancienne. »

³⁸⁵ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p.458 [collection Point] : « Qui est l'exilé ? C'est celui qui interprète sa vie à l'étranger comme une expérience de non-appartenance à son milieu, et qui la chérit pour cette raison même. »

³⁸⁶ *Ibid.* : « [il est] étranger de façon non plus provisoire mais définitive. »

留まるが、フランスの作家であって、フランスの作家ではないという矛盾した存在なのである。亡命という不幸をあえて特権として捉えるならば、亡命者の特別な環境は、祖国との間にあった国家的な軛から抜け出すことを可能にただけでなく、また到着した地でも所属を逃れることを許していると見ることができる。シオランはこうした状況を「亡命の利点」と、やや自嘲気味に捉えている。

どこでもない場に属するというのは、如何なる外部からの状況がそれを強いることがなければ、まったく容易なことではない。神秘を信じる人でさえ、人並み外れた努力の代償としてでなければ、その剥ぎ取られた状態に達することはない。自分を世界から引き離すこと、それはなんたる廃止の仕事であることか。無国籍者は、そこに努力もなく、歴史の援助—敵意ともいえる—によって到達するのだ。すべてを取り去るために、少しの苦痛も、不眠もない。状況がそれを強いるのだ。³⁸⁷

どこにも属していないという特権的な場を主張する作家たちは、フランスに同化されようとも、それに甘んじることなく抵抗の声をあげる。

この無所属は作家だけの問題ではない。彼らが世に出す作品でも同様であり、亡命者の作品はフランス語で綴られているが故、そして彼らがフランスに移り住んだが故に「フランスの」文学とされてきた。ひとつの共同体は最も単純化すれば、外側と内側によって構成されており、その構造は文学の分野でも変わらない。国民文学という概念が覆う領土が存在し、この領土は、そこに住む人々が共有する言語や文化によって決定されているだけでなく、文学賞やメディア、作品の流通によっても決定されている。例えば文学賞は文学の国内における領野を二分し、一方にフランスで出版された作品を対象にした文学賞があり、もう一方にフランス語に翻訳された作品に向けられた賞がある。フランスで最も大きな文学賞のひとつのメディシス賞を見れば、フランス文学に与えられるものと、外国文学に与えられるものに分けられおり、またフェミナ賞も同様の分類の仕方グループ分けされている。1948年以降、フランス語に翻訳された作品を対象にした、外国の最も優れた作品賞 (*le prix du Meilleur livre étranger*) が選ばれており、1950年にはフランスの文化庁によって国民文学大賞 (*le Grand prix national des Lettres*) も設立された。こうしたフランスという国との関連において、「フランスの」作品に与えられる賞と「外国の」作品に与えられる賞というのは、文学の世界におけるまったく自然なカテゴリー分けを具現化している。文学にまつわる雑誌や新聞の批評欄、ラジオやテレビの番組など、メディアも文学作品を紹介する際には、日常的に「フランスの」と「外国の」との区別をしており、数冊の文芸雑誌や新聞の文化欄に目を通して見れば、多くの場合、フランスと外国という分類方法をとっていることに気がつくであろう。書店に足を運んでみても、そこに並

³⁸⁷ Cioran, *La Tentation d'exiler*, Paris, Éditions Gallimard, 1956, p.855-856 [*Œuvres*, Quarto Gallimard] : « il n'est point aisé de n'être de nulle part, quand aucune condition extérieure en vous y contraint. Le mystique lui-même n'atteint au dépouillement qu'au prix d'efforts monstrueux. S'arracher au monde, quel travail d'abolition ! L'apatride, lui, y parvient, sans se mettre en frais, par le concours - par l'hostilité - de l'histoire. Point de tourments, de veilles, pour qu'il se dépouille de tout ; les événements l'y obligent. »

ぶ本棚が、フランス文学と外国文学—フランス以外の各国の文学—とで分けられている場合も少なくない。利便性から、あるいは慣習から、内部と外部という分類は商業的な分野でも文化的な分野でも根強く残っている。

どこの国にも属することのないユートピア的な概念をよそ目に、現実的な制約が国民文学と外国文学という概念を形作る。この根深い分類を軽視してはならない。なぜならその状況はクンデラが嘆いていた現代の世界文学への見方に見事に対応しているからである。ゲーテによって提唱された世界文学は裏切られてしまっていると考えるクンデラは、次のように指摘する。

どんな教科書でも、どんなアンソロジーでも開いてみてください。そこでは、世界文学は諸国民文学の並列として紹介されています。諸文学の歴史として。複数の文学として。³⁸⁸

ここで重要なのは、亡命文学もフランス文学と外国文学という区別の例外として扱われることが稀であり、亡命者の手による作品もフランス文学というひとつの枠組みに収められてしまうという点である。国家の鎖は強靱であり、亡命作家は自身のどこの国にも属さない独立性を主張することができるとはいえ、現実の状況が所属を強いるため、小説の歴史にしか属さないというクンデラが理想とする文学は容易に実現できない。こうして亡命文学の作品は、「フランス文学であり、かつフランス文学ではないもの」、「外国の文学でありながら、フランス文学を構成するもの」となり、それ故、こうした作品の状況は外部と内部の関係を捨り、外部と内部が渾然一体となる複雑な場を生み出すことになるのである。

このような事態を理解するには、亡命文学をフランスに同化されている部分と外部に残されたままの部分からなる複合体として捉えてみる必要があるだろう。そのうち同化されている部分は、フランス文学に従事することになる。これはクンデラが見たように、世界文学が諸国家の国民文学の併置によってできているという事実の原因がある。つまり、文学空間において、文学資産や文化的影響力、言語の力、文学世界における権威、政治的および経済的な力の分配によってある種のヒエラルキーが形成され、その構造が流動的であり、絶えず権威と支配を巡り叛乱と争いが繰り返されてきたことが、亡命文学がフランス文学の一部として取り込まれる理由のひとつになっているのである。パスカル・カザノヴァはこの文学空間を、次のように言い表している。

現実の唯一の文学史とは、特殊な革命の、武力行使の、宣言の歴史、形式と言語の発明の歴史、少しずつ文学と世界文学を「作っていく」文学秩序転覆の歴史である。³⁸⁹

亡命作家の作品が外国出身のフランスの作家による作品と位置づけられるとき、それらは

³⁸⁸ Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005, Tome II, p.967 : « ouvrez n'importe quel manuel, n'importe quelle anthologie, la littérature universelle y est toujours présentée comme une juxtaposition de littératures nationales. Comme une histoire *des littératures* ! Des littératures, au pluriel ! »

³⁸⁹ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p.241 : « la seule histoire réelle de la littérature est celle des révoltes spécifiques, des coups de force, des manifestes, des inventions de formes et de langues, de toutes les subversions de l'ordre littéraire qui peu à peu "font" la littérature et l'univers littéraire. »

フランス文学の多様性を示すものとして、この戦闘の歴史に参加せざるを得なくなる。クンデラやマキーン、クリストフの状況が示しているのは、作家の意思がどうあれ、彼らの作品はフランスの文学システムに組み込まれてしまうという事実であった。同化の過程と強度は作家の知名度やフランスとその作家が関わっている国などによっても異なるが、いずれにせよ国民文学としてのフランス文学は、亡命作家たちをつなぎとめ、そこから文学的資産を再生産し、さらにその資産によってフランス文学の力はより強くなる。フランス文学の権威はフランスの—そしてフランス語圏の—作家たちによって支えられ、そこに外国から来た作家たちも地政学を抜きにして、参入することになるのである。この強化は量的であると同時に質的なものでもある。クンデラやマキーン、クリストフのように亡命を果たした作家たちは、しばしば亡命先での生活や全体主義体制下の状況を小説の主題として選択し、その結果、彼らの作品はフランスとは別の国家に関わるテーマをフランス文学の中に導入することをも可能にする。

こうしてフランス文学の国家的な機能は、亡命文学をある意味で利用しているが、それは一方的なものではなく同時に亡命文学の作家たちに利点も与えている。フランスの作家として文学活動を行うことは、小国出身のマイナーな作家に巨大な文学システムを活用することを許し、フランスによって保証された普遍性が世界的な文学価値を付与することになる。もちろんそれが単に作家が望んだことだけでなく、出版社やメディアといった国家的な文学システム自体の願いでもあることは確かだが、文学の場が市場と同様に競争の場となった時、より多くの読者を獲得し、安定したやり方で作品を世に送り出し、翻訳を通じて遠くの国にまで小説を届けるためには、大国の文学システムの支えが必要になってくる。事実、文学共和国の首都のひとつであるパリを通さなければ、マキーンやクリストフ、そしておそらくクンデラの作品でさえも、こんなにも早く世界中に知られることはなかったであろう。

フランスにおいてこの状況が複雑さを呈してくるのは、先に述べたようにフランスが外部と内部の両面から、普遍的な文学製造の場であるという神話を打ち立てているところにある。亡命文学がフランス文学に同化されるのは、フランスに普遍化する機能が備わっているという信頼があるからであり、外国からやってきた作家たちは、フランスを通すことで普遍的な作家として生まれ変わることができる。このフランス文学というシステムに組み込まれることで普遍化されるという矛盾が、フランスにおける亡命文学の立場を特殊なものにしている。つまり、亡命文学は普遍性を与えられてフランス文学に同化されるが、一度同化されると、今度は外部からフランス文学に受け入れられたものとして、フランス文学が普遍的なものであるという保証に貢献するのであり、さらにそうすることで、フランス文学から保証されている亡命文学自身の普遍性もより度合いを強めるという相互補完を繰り返すという構造を取るようになるのである。

フランスに同化される部分はフランス文学を強化し、フランス文学によって普遍的な文学的価値を与えられるが、ここに亡命文学のもうひとつの側面、すなわち外部に留まり続けている部分も同時にフランス文学と特殊な関係を結ぶところに、亡命文学の新しさと意義がある。

亡命作家は、強いられた、もしくは選りとることになった混沌とした状況の中で国家的イデオロギーを否定し、フランス文学という国家的システムの内部にありながらそのシス

テムと対峙する。文学の無所属を願い、国家や制度とは別の次元に存在する純粋なる文学を希求する作家たちは、国家に対して別のモデルを対立させ、自身をもって国民文学の中に新たな領土を打ち立てる。つまり、亡命文学と国民文学であるフランス文学は単なる対極にある対立構造の上に成り立つのではなく、亡命文学はトロイの木馬の如く、巨大な国家的システムによって打ち立てられた文学の内側に招き入れられ、そのフランス文学の力を巻き込む形で叛乱を起こし、国民文学の体勢を変えるものなのである。この叛乱は、フランスの国家的文学システムが別のシステムに取って代わったり、破壊されたりすることによって終結するのではない。国民文学の意識が超国家的な文学の意識に取って代わられることはなく、フランス文学が長い歴史の末に積み上げてきた同化作用と聖別化の機能を失うことはないだろう。この叛乱はフランスの外部にあるものをフランス文学に導き入れることで実行されているのであり、これこそ同化され、同時に外部にあることが許されている亡命文学のみが準備できる領野であると言えるだろう。こうしてメジャー文学の中で自然と形成される小さなコンテキストでの読みと、亡命文学が支持する大きなコンテキストの読みとが混じり合う場所が準備される。亡命文学は単にどこでもない場所に属している文学でもなければ、二つの間にある文学でもない。亡命文学は所属意識の争いが表面化する場であり、国家的なシステムによる同化と亡命文学による文学の自律性への信仰の衝突が起こる場なのである。つまり作家を現実に取り囲む実際の文学と、自由を重んじる多義的な文学の交点として亡命文学は定義されなくてはならない。

亡命文学はフランス文学に対して被同化と叛逆を同時に行う。作品と祖国が、あるいは作品とフランスが結びつく小さなコンテキストに置かれ、同時に普遍的であり国も時代も横断する大きなコンテキストの読みの可能性もフランス文学の中に引き込む。亡命文学とは複数の領土が重なり合う場所であり、相反する状況が、互いを打ち消すことなく同時に存在できる場所なのである。クンデラは小さなコンテキストでの読みをヨーロッパの「取り返しのつかない失敗」と言って批判した。しかし、まさにミラン・クンデラ自身がその構成要素のひとつである亡命文学こそが、小さなコンテキストでの読みを捨てることなく、超国家的な大きなコンテキストでの読みを可能にするものであろう。亡命文学は、フランス文学のために創造的な逃走線を引く。亡命文学、それはフランス文学と世界文学に新たなダイナミズムを与える文学的な起爆剤となるのである。

第3部 結論

亡命というものがひとつの国から別の国に移る行為であるなら、如何なるものにも所属しない文学という考えは国との軋轢を無くしてしまうものであり、一見、亡命文学の対極にある概念であるようにも見える。作家や文学はどの国にも属するものではなく、そこには普遍的な芸術があるのみで、祖国や国家というものは関係がないという立場に立てば、亡命自体の意味はなくなる。しかし、ミラン・クンデラやアンドレイ・マキーヌ、そしてアゴタ・クリストフが文学に脱国家的な特権的な役割を付与していたのは、文学が国家と強力に結びついていることを経験として知っていたからであり、その国家の力が彼らに亡命という選択を取らせたことを考えれば、普遍的な文学と亡命者の創る文学とは表裏一体

であるとも言えるだろう。

絶対的な現実を押しつけ、単一な世界への所属を強制する国家的な力と、相対的で普遍的な文学の力を彼ら是对極に置く。そうした亡命作家の文学への信頼と理想がフランス文学というひとつの国民文学と接触するとき、亡命作家の作品は「フランス文学」とは何か、「フランス語」とは何かを問いながら、フランス文学を刷新していくのである。長い歴史を経て威光と信頼を勝ち得てきた国の言語としてのフランス語が、その言語によって書かれた文学作品を「フランスの」文学としていく力は強く、容易に切り離すことができるものではない。しかし、そうした実際の文学を取り巻く状況と理想とする文学の間で、亡命作家はフランスの言語という意味でのフランス語とは異なるフランス語を模索しながら、どこにも属さない世界文学をフランスに導き入れるのである。

ただし彼らの試みが興味深いのは、逆説的にもフランス文学という枠組みがなければ、彼らの理想的な文学の探求は不可能であったとさえ思われる点である。クンデラもマキエヌもクリストフも、フランス（もしくはフランス語圏スイス）によって文学の道が開かれ、神話的な力を有するフランス文学の一部と化すことで、一地域の文学としてではなく、より普遍的な作品として文学性を保証されていくことになった。彼らはそのフランスの一部となりながら、その同化する力と普遍化する力との相反する二つの力を同時に受け続ける中で、ひとつの国に結びついた文学から己の作品を解放し、文学をひとつの枠に収める現実に抵抗することができているのである。フランス文学の内側にいながら外側にいること。亡命者であり、フランス語で文学作品を創作する彼らだからこそ可能になったこの立ち位置によって、ひとつの国民文学と、文学にしか属さない理想的な文学とを繋ぎ合わせる事ができる彼らの潜在的な力が引き出されているのである。

結論

亡命文学とは何か。確かにひとつのジャンルと捉えるには、その範囲は広きに渡り、限定することは容易ではない。その意味で言えば「人の数だけ亡命があるものだ」³⁹⁰と、亡命文学に誰を含めるのかは限定できないとしたゴンブロヴィッチは正しい。各時代に亡命者の立場や意味合いは変わり、個人個人の事情や、文学に寄せる思いによっても各々が思う亡命文学は全く異なるものになることは間違いない。しかし、自発的にせよ強制的にせよ生まれ育った国を後にし、そこに戻ることが許されない状況の中で作品を作り出すものたちが、特異な環境で文学の世界に身を投じていることも軽んじてはならないだろう。上に引用したゴンブロヴィッチの発言は、シオランが発表した「亡命の利点と難点」³⁹¹を受けてのことだったが、まさに自身も祖国ルーマニアを離れ、フランスで執筆を行い続けたシオランが注目していたのも、そうした生まれ育った国から切り離された異国の地で、混沌とした不安定な想いと望郷の念を抱えつつ、母語ではない言語の中で作品を書き続ける作家たちであった。こうした視点に立つならば、歴史と巨大な国家的な力が生み出した亡命という不幸を利点に変えてきた作家たちがいることも事実であり、その意味で言えば、シオランが亡命に特権的な状況を認め、利点と難点を指摘したことも首肯できる。ゴンブロヴィッチとシオランの意見が相反するものに見えるのは、ゴンブロヴィッチが小説の自律という理想を信奉する作家の見方で発言したのに対し、シオランが実際の国家的な力に巻き込まれた作家の現実を見つめ、若干の皮肉と自虐を込めて亡命という特権的な状況に救いと可能性を求めたからにすぎない。ゴンブロヴィッチとシオランの間にあるアプローチの相違は、文学が特定の国の文化や歴史と切り離されて「大きなコンテクスト」で読まれることを望んだミラン・クンデラと、文学という領土を国家的な力が競争関係に入る場として研究したパスカル・カザノヴァの対立にも表れていると言えるだろう。

本論は、この間をつなぐようにして亡命文学とは何かを探ってきた。国や共同体から押し出される形での移動を経験した亡命作家は、文学が国と密接な関係を築くことを知っており、一義的な現実や価値観を押し付ける権威的なものと文学を対立させ、自律した芸術としての文学を望む。またフランスという土壌においては、極めて強力な力で彼らはフランス文学と結びつけられ、フランスの作家と見なされることが稀ではない。そのため、普遍的で大きなコンテクストの中に作品が位置づけられる理想と、小さなコンテクストの中で判断される現実の対立を、フランスにおける亡命作家はより鮮明に照らし出すのである。

フランス文学には、たとえ外国人であってもフランス語で執筆し、優れた作品を作り出す者たちであれば、「フランスの」作家とする傾向がある。これはヨーロッパで中心的な地位を確立してきた大国の驕りでもなければ、偏ったフランス中心主義の帰結でもない。数世紀にわたって自己の文化と文学を作り上げ、文化が交流する場であったフランス—とりわけパリの—のひとつの機能であった。特定の場と言語と以前に書かれた作品の総体によって作り上げられる国民文学としての文学資本が蓄えられたフランスでは、出版社や国の文

³⁹⁰ Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome I 1953-1958, traduit du polonais, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p.93 [collection Folio] : « Autant d'hommes, autant d'exils. »

³⁹¹ Cioran, « Avantage et inconvénients de l'exil », *La Table ronde*, N°52, Paris, Plon, avril 1952.

化政策といった文学を取り巻くシステムが、亡命作家の作品をもフランス文学の一部とするように働く。しかし、文学の世界において信頼と権威を獲得してきたフランスは、単にフランスの内部に取り込むだけではなく、その際、作品を普遍的なものとして世に送り出す機能も持ち合わせており、しかもその機能が、外部からフランスを目指してやって来た作家や芸術家たちによってより補強され、神話化されたものであるだけに、亡命作家とフランス文学の関係は複雑なものとなっているのである。

フランスに移り住んだ亡命作家たちは、たしかにフランス文学の内部で文学的な活動の場を与えられ、その機会を活かすことで作家として自身のキャリアを確立した。しかし彼らは同時に、祖国との結びつきを語り、その定まらぬ所属意識は作品中に蔓延し、彼らの作品を特異なものにしている。換言すれば、完全にフランスの内部に置かれるのではなく、部分的にはあるがフランスの外部にあることも許されているのであり、この外部と内部に跨ることができるところに、フランス文学における亡命作家を論じる最も重要な意義の一つがあったのである。フランス文学の作家であること、しかし「フランスの」文学の作家ではないこと。この僅かな隙間に亡命作家たちは佇んでいるのであり、彼らはそこから文学をとりまく実際的な環境によって国有化され得る立場にありながらも、文学の理想を語り続けるのである。

その理想は、フランス文学を形成するシステムや環境だけに対して向けられているのではない。亡命作家が使用するフランス語もまた同様に、フランス語であって「フランスの」言語ではない。無論、あらゆる作家が通常の言語とは異なる「作家の言語」と向き合っているということに疑いの余地はない。しかし亡命作家は、フランス語という他者の言語の中で、母語と創作の言語との距離をそれぞれが模索し、己の言語と自己の所属、また作品の所属を問いながら文字を書き綴っている場合も少なくない。フランス語が彼らにとって母語ではないがゆえに、彼らのエクリチュールは様々な関心を引き起こす。外国語で物語を綴ること自体の困難が取りざたされることは言うまでもなく、彼らが使うフランス語の不自然さや、彼らの母語から影響を受けているフランス語が論点になることもあれば、母語ではないからこそ書くことができた物語に価値を置く者もいるだろう。あるいはクンデラのように創作の言語を変えた作家であれば、言語の変化が、作品自体の質を変化させているという指摘もみることができた。そうした中でも、フランス文学における亡命作家の役割を考察する上でとりわけ本論が注目したのは、亡命作家がフランス語という一つの国語としての言語を使用しながら、その言語を自身にのみ属する言語に変えていく彼らの手法であった。言語は必然的にひとつの国と結びつく。それは懐かしさや馴染みある母語と祖国が結びつく場合もあるが、一方で、外国軍の侵入や権力が強いコミュニティ内での言語といった一義的な言語と結びつく場合もあり、亡命作家は、経験からそうした言語の暴力的な一面を知っていた。母語同様に思っていたフランス語が一度自身から離れて外国語となったときに新たな言語に気づくという経験をしたマキーヌは、その間にある「普遍言語」を主張し、その言語を用いて語ることで、文学作品を生み出し続けている。一つの言語に閉じ込められることを拒んだクンデラは、フランス語と母語であるチェコ語の差を極限まで減じようと試み、あたかもバベル以前の言語を願うかのように自身の言語を位置づけていった。またそうしたクンデラの思いを汲めば、彼が『無知』という作品をフランスではなく、先に翻訳を通じて各国で先に出版したという事情もより理解できるもので

あった。すなわちチェコ語の執筆をフランス語に変えたことがフランスへの帰属とはならぬように、翻訳を通じていたるところに作品を遍在させることで、作品をどの国の文脈で読むかを決定するという特権的な地位をフランス語のオリジナル版から奪ったのである。クリストフと言語に関して言えば、彼女は自由に使いこなすことができないフランス語で執筆を続けるという困難を抱えているようにもみえるが、実は困難はそれだけでなく、フランス語の使用は彼女の心の深いところに結びついたものであり、クリストフの内奥にあるハンガリー性を傷つけることになっていた。その苦痛のエクリチュールを通して、すなわちフランス文学の中で書くことを自らに強いることで、逆説的にも自身のハンガリーを忘れえないものにしていたのである。

彼らが示しているのは、亡命者にとって言語の選択がより実存的な問題となって現れてくるといふ例であり、そうした現実を目の前にした時に発せられる、「作家の言語は外国語であって、どこの国の言語でもない」という真に迫った主張を伝えているだけに、国語や一つの言語に支えられた国民文学に対するアンチテーゼとなるのである。

フランスには文学を国と結びつけ組織し、枠組みを定め、フランスの文学とする現実があった。クンデラがヨーロッパの失敗と糾弾していたように、文学作品を一つの国の歴史や文化と結びつけて、小さなコンテクストの中で読み解く傾向があることも、また事実だろう。フランス語で、そしてフランス文学の枠組みの中で作品を出版する亡命作家は、そこに叛旗を翻す形で、何処にも属さない理想の文学を求める。ここでフランス文学と亡命者の文学が単なる相容れない対立だけに終わらないのは、彼らが作家として活動し、また普遍的なものを表明しながら作品を生み出すことができるもの、フランスという国とフランス語によって支えられたフランス文学の力によるところが大きいからである。またフランス文学が神話的な力を得ているのも、そして多様な文学作品を含む枠組みとして存在し得るもの、外部からやってきた作家たちがフランス文学に属する作家として支えているところに一因がある。いまや出自を外国に持つ作家の名前を抜きにしてフランス文学の作品リストは完成しないであろうし、フランス文学がなければ、亡命作家たちの存在は危ういものとなる。極端に言うならば、亡命文学なくして現在のフランス文学は成り立たず、フランス文学がなければ亡命作家は活動の場を失う。

こうした理由から、我々は亡命文学を無国籍の作家と見なしたり、軽やかに国境を越えた作家と見なしたりするのではなく、むしろ彼らの祖国にせよ、辿り着いたフランス—およびフランス語圏スイス—という国にせよ、彼らの逃れ難い鎖となっている国との関わりという点に注目し、そこに亡命作家の定義を見てきた。亡命文学とは、国から逃れた亡命の中で書かれた文学のことではない。むしろフランスという強大な国の文学の中から、さらにもう一度、どこでも無い場所への亡命を試み続ける作家たちによって作られている文学である。亡命文学とは、極めて定義の曖昧な、どのようにも捉えようのあるものであることは冒頭に述べた通りである。しかしながら、亡命が国から国への移動であることに原則を置き、そこから沸き起こる悲壮な思いや、新たな言語を用いて文学的な冒険に乗り出す野心、文学の理想を探求する作家としての信念を読み取ろうとしたとき、亡命文学とは決して文学の動向の主流ではないものの、文学というものの可能性を探るひとつの手だてとなるのである。

亡命を果たした作家たちは、混沌とした不安定な状況に身を置きつつ、その状況にとき

には身を委ね、ときには抗って作品を生み出していく。フランスの作家であり、フランスの作家ではなく、フランス文学のシステムの外にいながらにして内にいる、文学の自律を信じ普遍的で多義的な小説の力を求めながら、特定の共同体に属することを余儀なくされるような状況に置かれる、そうしたさまざまなパラドクスを内包しているものが現在のフランス文学から見た亡命作家であり、それゆえマキーンヌやクリストフ、そしてクンデラたちはフランスへの同化と叛逆を同時に行うことで独自の文学を作り上げることができたのである。フランス文学における亡命文学の機能と役割は、まさにここから生まれている。すなわち、フランス文学という土壌の内部に、複数の国が互いを打ち消し合うことなく同時に存在することができる場を生み出すこと、フランス文学を内側から解体し再構築すること、文学と国とを結びつける小さなコンテクストによる読みを打破し、フランス文学を世界文学へと開くことである。

小説の精神を貫き、ヨーロッパ小説の成立を妨げる国家的な力を否認し、国語による制限すらも消し去ろうとするミラン・クンデラ、絶対的な価値を押し付ける共同体と相対的な世界を垣間見せる小説を対立させ、フランス語を使うことで語りの言語を手に入れ、ロシアとフランスの狭間で作品を生み出し続けるアンドレイ・マキーンヌ、遠く離れたハンガリーを愛し続け、敵語で書くという痛みの中で小説を綴ることによってハンガリーを理想化し、フランス語圏の作家でありながらハンガリー人であり続けたアゴタ・クリストフ。彼らの存在は、フランス文学を通して、今一度、文学とは何かと再考することを促しているとも言えるだろう。亡命を果たした作家は 19 世紀以降、とりわけ 20 世紀、21 世紀に増え続け、本論で主に取りあげた三人の作家以外にも亡命作家は多く、さらに今後も多種多様な形の亡命作家と呼べる小説家たちがフランスに現われ、亡命文学の形も変わっていくだろう。しかし形こそ変わっても、フランス文学にしてフランス文学ではない文学、フランス文学の内部でもあり外部でもある文学、フランス文学を豊潤なものとする文学でもありフランス文学のフランス性に叛逆する文学というパラドクスを秘めている亡命文学は、世界文学への志向や国民文学への偏愛を飲み込みながら、文学そのものの大きさと奥深さを我々に知らせてくれるに違いない。

Bibliographie

参考文献

I アゴタ・クリストフの作品

a. 小説

1. KRISTOF, Agota, *Le Grand cahier*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
『悪童日記』、堀茂樹訳、東京、早川書房、1991年
2. —, *La Preuve*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
『ふたりの証拠』、堀茂樹訳、東京、早川書房、1991年
3. —, *Le Troisième mensonge*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
『第三の嘘』、堀茂樹訳、東京、早川書房、1992年
4. —, *Hier*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
『昨日』、堀茂樹訳、東京、早川書房、1995年
5. —, *Où es-tu Mathias ?* suivi de *Line, Le temps*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2005.
6. —, *C'est égal* (nouvelles), Paris, Éditions du Seuil, 2005.
『どちらでもいい』、堀茂樹訳、東京、早川書房、2006年

b. 自伝的小説

7. KRISTOF, Agota, *L'Analphabète Récit autobiographique*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2004.
『文盲：アゴタ・クリストフ自伝』、堀茂樹訳、東京、早川書房、2006年

c. 戯曲

8. KRISTOF, Agota, *L'Heure grise et autres pièces*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
9. —, *Le Monstre et autres pièces*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
『怪物』、堀茂樹訳、東京、早川書房、1994年

d. 作品集

10. KRISTOF, Agota, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

e. インタビュー

11. « Ecrire, c'est presque suicidaire », *Matricule des Anges*, novembre - janvier 1996.
12. « Agota Kristof Le cahier retrouvé », *Libération*, jeudi 2 septembre 2004.
13. « Je m'en fous », *Le Nouvel Observateur*, le 13 janvier 2005.
14. « Exercices de nihilisme », *Le Magazine Littéraire*, février 2005.

II ミラン・クンデラの作品

a. 小説

15. KUNDERA, Milan, *La Plaisanterie*
 - traduit du tchèque par Marcel AYMONIN, Paris, Éditions Gallimard, 1968.
 - traduit du tchèque par Marcel AYMONIN, nouvelle édition révisée par Claude COURTOT et l'auteur, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
 - traduit du tchèque par Marcel AYMONIN entièrement révisé par Claude COURTOT et l'auteur, version définitive, Paris, Éditions Gallimard, 1985.
『冗談』、関根日出男、中村猛訳、東京、みすず書房、1992年
16. —, *Risibles amours* (nouvelles)
 - Traduit du tchèque par KÉREL François, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

Bibliographie

- Traduit du tchèque par KÉREL François, nouvelle édition, Paris, Éditions Gallimard, 1979.
- Traduit du tchèque par KÉREL François, nouvelle édition revue par l'auteur, version définitive, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
『微笑みを誘う愛の物語』、千野栄一訳、東京、集英社、1992年
- 17. —, *La Vie est ailleurs*
 - Traduit du tchèque par François KÉREL, Paris, Éditions Gallimard, 1973.
 - Traduit du tchèque par François KÉREL, nouvelle édition revue par l'auteur, version définitive, Paris, Éditions Gallimard, 1985.
『生は彼方に』、西永良成訳、東京、早川書房、1990年
- 18. —, *La Valse aux adieux*
 - Traduit du tchèque par François KÉREL, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
 - Traduit du tchèque par François KÉREL nouvelle édition revue par l'auteur, version définitive, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
『別れのワルツ』、西永良成訳、東京、集英社、1993年
- 19. —, *Le Livre du rire et de l'oubli*
 - Traduit du tchèque par François KÉREL, Paris, Éditions Gallimard, 1979.
 - Traduit du tchèque par François KÉREL nouvelle édition revue par l'auteur version définitive, Paris, Éditions Gallimard, 1985.
『笑いとは忘却の書』、西永良成訳、東京、集英社、1992年
- 20. —, *L'Insoutenable légèreté de l'être*
 - Traduit du tchèque par François KÉREL, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
 - Traduit du tchèque par François KÉREL nouvelle édition revue par l'auteur, version définitive, Paris, Éditions Gallimard, 1987.
『存在の耐えられない軽さ』、千野栄一訳、東京、集英社、1993年 (チェコ語からの翻訳)
『存在の耐えられない軽さ』、西永良成訳、東京、河出書房新社、2008年 (フランス語からの翻訳)
- 21. —, *L'Immortalité*
 - Traduit du tchèque par Eva BLOCH, Paris, Éditions Gallimard, 1990.
『不滅』、菅野昭正訳、東京、集英社、1992年
- 22. —, *La Lenteur*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
『緩やかさ』、西永良成訳、東京、集英社、1995年
- 23. —, *L'Identité*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
『ほんとうの私』、西永良成訳、東京、集英社、1997年
- 24. —, *L'Ignorance*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.
La Ignorancia, Barcelone, Tusquets, 2000.
『無知』、西永良成訳、東京、集英社、2001年
Ignorance, London, Faber and faber, 2002
- 25. —, *La Fête de l'insignifiance*, Paris, Éditions Gallimard, 2013.
- b. エッセー
- 26. KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.
『小説の精神』、西永良成訳、東京、法政大学出版局、1990年

Bibliographie

27. —, *Les Testaments trahis*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.
『裏切られた遺言』、西永良成訳、東京、集英社、1994年
28. —, *Le Rideau : essai en sept parties*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.
『カーテン : 7部構成の小説論』、西永良成訳、東京、集英社、2005年
29. —, *Une Rencontre*, Paris, Éditions Gallimard, 2009.
『出会い』、西永良成訳、東京、河出書房新社、2012年
- c. 戯曲
30. KUNDERA, Milan, *Les Propriétaires des clés*, Traduit du tchèque par François KÉREL, Paris, Éditions Gallimard, 1969.
31. —, *Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en 3 actes*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.
『ジャックとその主人』、近藤真理訳、東京、みすず書房、1996年
- d. 全集
32. KUNDERA, Milan, *Œuvre*, « Édition définitive », tomes I-II, Paris, Éditions Gallimard, 2011, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- e. 雑誌掲載記事など
33. KUNDERA, Milan, « Comedy is everywhere », *Index on Censorship*, november-december 1977.
34. —, « Prague Poème qui disparaît », *Le Débat*, juin 1980.
35. —, « Quelque part là-derrrière », *Le Débat*, janvier 1981.
36. —, « Esch est Luther », *La Quinzaine littéraire*, mars 1981.
37. —, « All I cared about was women and art », trad. par Michael Henry HEIM, *New York Times Book Review*, le 24 octobre 1982.
38. —, « L'Anti-Kitsch américain », *Le Nouvel Observateur*, le 20 novembre 1982.
39. —, « L'Apocalypse selon Reznicek », *Le Nouvel Observateur*, le 14 janvier 1983.
40. —, « Et si le roman nous abandonne? », *Le Nouvel Observateur*, le 26 septembre 1983.
41. —, « Un occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale », *Le Débat*, novembre 1983.
42. —, « Connaissez-vous Seifert ? », *Le Nouvel Observateur*, le 19 octobre 1984.
43. —, « Quatre-vingt-neuf mots », *Le Débat*, novembre 1985.
44. —, « An Introduction to a Variation », *New York Times Book Review*, le 6 janvier 1985.
45. —, « Hommage à Vaclav Havel, Une vie comme œuvre d'art », *Le Nouvel Observateur*, le 14 décembre 1989.
46. —, « Gallimard, c'est ma patrie », *Le Nouvel Observateur*, le 22 mars 1990.
47. —, « L'Arche du bouffon », *Le Nouvel Observateur*, le 7 février 1991.
48. —, « Beau comme une rencontre multiple », *L'Infini*, été 1991.
49. —, « Il faut sauver la Slovaquie », *Le Monde*, le 4 juillet 1991.
50. —, « Hommage à Arrabal », *L'Infini*, été 1993.
51. —, « La Parole de Kundera Une réponse au Monde »³⁹², *Le Monde*, le 24 septembre 1993.
52. —, « L'exil libérateur », *Le Monde*, le 7 mai 1994.
53. —, « Les Mots de Bacon », *Le Nouvel Observateur*, le 27 juin 1996.

³⁹² インタビューの申し入れを断ったクンデラが質問への回答を記述したもの。

Bibliographie

54. —, « Le monde à 9 ans », *Le Nouvel Observateur*, le 21 novembre 1996.
55. —, « Le geste brutal du peintre », *Bacon Portrait et autoportraits*, Paris, les Belles lettres, 1996.
56. —, « L'École du regard », *Le Nouvelle Observateur*, le 30 janvier 1997.
57. —, « Le Dictionnaire intime de Milan Kundera », *Le Monde*, le 4 juillet 2001.
58. —, « Idylle à la maison des fous », *Le Monde*, le 6 octobre 2006.
59. —, « La Poésie noire et l'ambiguïté », *Le Monde*, le 26 janvier 2007.

f. インタビュー

60. « Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire », *Le Monde*, le 23 janvier 1976.
61. « En vidant une nation de sa culture on la condamne à mort », *Le Monde*, le 19 janvier 1979.
62. 「歴史の両義性」、『海』、東京、中央公論社、1981年1月号
63. « Aux racines de la modernité », *Quinzaine Littéraire*, le 16 juillet 1981.
64. « The Art of Fiction LXXXI », *The Paris Review*, été 1984.
65. « Dialogue avec Milan Kundera pour un roman polyphonique », *Le Figaro*, le 7 février 1986.

III アンドレイ・マキーヌの作品

a. 小説

66. MAKINE, Andreï, *La Fille d'un héros de l'Union soviétique*, Paris, Robert Laffont, 1990.
『たった一つの父の宝物：あるロシア父娘の物語』、白井成雄訳、東京、作品社、2002年
67. —, *Confession d'un porte-drapeau déchu*, Paris, Belfond, 1992.
68. —, *Au temps du fleuve Amour*, Paris, Félin, 1994.
69. —, *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995.
『フランスの遺言書』、星埜守之訳、東京、水声社、2000年
70. —, *Le Crime d'Olga Arbélina*, Paris, Mercure de France, 1998.
71. —, *Requiem pour l'Est*, Paris, Mercure de France, 2000.
72. —, *La Musique d'une vie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
『ある人生の音楽』、星埜守之訳、東京、水声社、2003年
73. —, *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, Paris, Mercure de France, 2003.
74. —, *La Femme qui attendait*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
75. —, *L'Amour humain*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
76. —, *La Vie d'un homme inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
77. —, *Le Livre des brèves amours éternelles*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
78. —, *Une Femme aimée*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.
79. —, *Le Pays du lieutenant Schreiber*, Paris, Éditions Grasset, 2013.

b. エッセー

80. MAKINE, Andreï, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, Paris, Éditions Flammarion, 2006.

c. 戯曲

81. MAKINE, Andreï, *Le Monde selon Gabriel : mystère de Noël*, Monaco - Paris, Le Rocher, 2007.

d. インタビュー

82. « Andreï Makine : par-delà le bien et l'amour », *Le Figaro*, le 3 février 1998.
83. « Plaidoyer pour la Russie », *Télérama*, le 29 mars 2000.

Bibliographie

84. « Le Club reçoit Andreï Makine », le 11 avril 2000,
<http://www.grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/makine.htm> (2014年9月21日最終取得)
85. « Entretien Andreï Makine », *Lire*, février 2001.
86. « Ma langue grand-maternelle », *Le Figaro*, 8 janvier 2009 :
<http://www.lefigaro.fr/livres/2009/01/08/03005-20090108ARTFIG00410-ma-langue-grand-maternelle.php> (2014年9月21日最終取得)
- e. その他
87. MAKINE, Andreï, « *La Prose de I.A. Bounine. La poétique de la nostalgie* », Thèse de doctorat d'études slaves, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1991. (ソルボンヌ大学提出の博士論文、未出版)
88. « La Question Française », *La Nouvelle Revue Française*, février 1996.
89. « Ivan Bounine et sa grammaire de la beauté », *La grammaire de l'amour* d'Ivan Bounine, Pin - Balma, Sables, 1997.

IV アゴタ・クリストフに関するもの

a. 研究書 (著者名アルファベット順)

90. BACHOLLE, Michèle, *Un Passé contraignant Double binde et transculturation*, Amsterdam - Atlanta, Faux Titre, 2000.
91. PETITPIERRE, Valérie, *Agota Kristof D'un exil l'autre*, Genève, Éditions Zoé, 2000.
92. RIBONI-EDME, Marie-Noëlle, *La Trilogie d'Agota Kristof Écrire la division*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2007.
- b. 新聞・雑誌掲載記事、論集掲載論文など (発行年順)
93. MASPERO, François, « Une "bonne" plaisanterie », *Quinzaine littéraire*, le 1 avril 1988.
94. CLAVEL, André, « Agota Kristof : "Je hais les Russes, ils ont saccagé mon pays !" », *L'Événement du jeudi*, le 5 septembre 1991.
95. BOSQUET, Alain, « Kristof, le rouet qui murmure », *Le Figaro littéraire*, le 30 septembre 1991.
96. ROESEBERG, Dorothee, « Lectures et cultures scolaires. Des jeunes Berlinoises lisent Kristof », *Le Français aujourd'hui*, décembre 1992.
97. MÉSAVAGE, M. Ruth, « Écrire le cruauté : songe et mensonge dans les romans d'Agota Kristof », *Francographies*, N° 2 nouvelle série, New York, Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique, 1993.
98. BORNAND, Marie, « Agota Kristof, une écriture de l'exil », *Littérature féminine en Suisse romande* (N° 12), Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Paris, Université Paris X, 1996.
99. VEXLIARD, Hélène, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof », *La Résistance de l'humain*, Paris, PUF, 1999.
100. DAYAN-HERZBRUN, Sonia, « Agota Kristof ou le miroir brisé », *Tumultes* (N° 12), Paris, Université Paris VII, avril 1999.
101. SAMOYAUULT, Tiphaine, « La Fabrique de la langue », *Les Inrockuptibles*, le 6 octobre 2004.
102. MONTREMY, Jean-Maurice de, « Une femme en exil », *Livres Hebdo*, le 19 novembre 2004.
103. MARSAN, Hugo, « L'exil ordinaire. La noirceur et l'humour d'Agota Kristof », *Le Monde*, le 7

Bibliographie

janvier 2005.

104. LORET, Éric, « Comme par hasard », *Libération*, le 10 février 2005.
105. OLLIVIER, Éric, « Tous les gris du cœur », *Le Figaro littéraire*, le 24 février 2005.
106. LAVAL, Martine, « Carnets d'une exilée », *Télérama*, le 15 mars, 2006.

V ミラン・クンデラに関するもの

a. 研究書・論集（著者名アルファベット順、論集は編者の名による）

107. *Milan Kundera and the art of fiction*, éd. par A.J.I. Aron, New York - London, Garland Publishing, 1992.
 108. 赤塚 若樹, 『ミラン・クンデラと小説』、東京、水声社、2000年。
 109. BOYER-WEINMANN, Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009.
 110. BRAND, Glen, *Milan Kundera An Annotated Bibliography*, New York - London, Garland Publishing, 1988.
 111. CHVATIK, Květoslav, *Le Monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
 112. DRAPER, Marie-Ève, *Libertinage et donjuanisme chez Kundera*, Montréal - Perpignan, Éditions Balzac, 2002.
 113. KADIU, Silvia, *George Orwell - Milan Kundera individu, littérature et révolution*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007.
 114. LE GRAND, Eva, *Kundera ou La mémoire du désir*, Montréal - Paris, Éditeur XYZ-Éditions L'Harmattan, 1995.
 115. LODGE, David, *After Bakhtin : essays on fiction and criticism*, London - New York, Routledge, 1990.
 116. MAIXENT Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998.
 117. NEMCOVA BANERJEE, Maria, *Paradoxes terminaux Les romans de Milan Kundera*, trad. de l'anglais, Paris, Éditions Gallimard, 1993.
 118. 西永 良成, 『ミラン・クンデラの思想』、東京、平凡社、1998。
 119. PICHOVÁ, Hana, *The Art of memory in exile Vladimir Nabokov & Milan Kundera*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002.
 120. RICARD, François, *Le Dernier après-midi d'Agnès*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.
 121. RIZEK, Martin, *Comment devient-on Kundera ?*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001.
 122. *Désaccords parfaits Paradoxes de la réception de Milan Kundera*, éd. par THIROUIN Marie-Odile et BOYER-WEINMANN Martine, Grenoble, Ellug, 2009.
- b. 新聞・雑誌掲載記事、論集掲載論文など（発行年順）
123. NADEAU, Maurice, « Milan Kundera et l'avenir du roman », *La Quinzaine littéraire*, le 1 décembre 1986.
 124. SOLLERS, Philippe, « Le Diable mène la danse », *Le Nouvel Observateur*, le 11 janvier 1990.
 125. MERTENS, Pierre, « L'Imaginaire européen, de Colomb à Kundera », *Magazine littéraire*, février 1992.

Bibliographie

126. LEPAPE, Pierre, « Le Feuilleton l'artiste et ses croque-morts », *Le Monde*, le 24 septembre 1993.
127. PROGUIDIS, Lakis, « Milan Kundera : *L'Immortalité* », *L'Infini*, Hiver 1993.
128. FOREST, Philippe, « Kundera et la question de l'ironie romanesque », *L'Infini*, Hiver 1993.
129. BOSQUET, Alain, « La Désinvolture passionnée », *Magazine littéraire*, février 1995.
130. FIEMEYER, Isabelle, « Le Dernier Kundera n'est lisible qu'en espagnol », *Lire*, juin 2000.
131. LE FOL, Sébastien, « Pourquoi Kundera boude-t-il la France ? », *Le Figaro*, le 8 novembre 2002.
132. FERNANDEZ, Dominique, « Kundera, version italienne », *Le Nouvel Observateur*, le 6 février 2003.
133. DELORME, Marie-Laure, « Milan Kundera : le livre de l'exil », *Magazine littéraire*, avril 2003.
134. WEITZMANN, Marc, « Le Revenant », *Les Inrockuptibles*, le 2 avril 2003.
135. DUTEURTRE, Benoît, « Kundera retour à Prague », *Le Nouvel Observateur*, le 3 avril 2003.
136. LANÇON, Philippe, « Welcome in Kafkaland », *Libération*, le 3 avril 2003.
137. CLAVEL, André, « Kundera L'intransigeant amoureux de la France », *L'Express*, le 3 avril 2003.
138. FUMAROLI, Marc, « Milan Kundera : la fascination du français », *Le Figaro littéraire*, le 3 avril 2003.
139. AMETTE, Jacques-Pierre, « Kundera La grande désillusion », *Le Point*, le 4 avril 2003.
140. RÉROLLE, Raphaëlle, « La Mélancolie Kundera », *Le Monde*, le 4 avril 2003.
141. GAZIER, Michèle, « Partir, revenir », *Télérama*, le 9 avril 2003.
142. NADEAU, Maurice, « Kundera est de retour », *La Quinzaine littéraire*, le 16 avril 2003.
143. TISON, Jean-Pierre, « Les Revenants de Prague », *Lire*, juin 2003.
144. ZELLER, Florian, « Milan Kundera Nostalgie de l'exil », *Le Magazine littéraire*, janvier 2004.
145. SCARPETTA, Guy, « Pouvoir du roman », *Le Monde Diplomatique*, le 1 avril 2005.
146. RONDEAU, Daniel, « Variations sur la vie et le roman », *L'Express*, le 4 avril 2005.
147. FUMAROLI, Marc, « Kundera fait de la résistance », *Le Point*, le 4 avril 2005.
148. GAZLER, Michèle, « Un écrivain entre deux rires », *Télérama*, le 6 avril 2005.
149. WEITZMANN, Marc, « Temps : imparfait », *Les Inrockuptibles*, le 6 avril 2005.
150. LANÇON, Philippe, « Kundera, l'avis est un roman », *Libération*, le 7 avril 2005.
151. GOYTISOLO, Juan, « Kundera explore le roman », *Le Nouvel Observateur*, le 7 avril 2005.
152. SAVIGNEUA, Josyane, « Kundera, voyage au bout du roman », *Le Monde*, le 8 avril 2005.
153. BUSNEL, François, « Pour une littérature mondiale », *Lire*, mai 2005.
154. CZARNY, Norbert, « Une théorie plaisante », *La Quinzaine littéraire*, le 1 mai 2005.
155. BRDECKOVA, Tereza, « Milan Kundera tel Ulysse loin de sa patrie », *Courrier international*, le 27 juillet 2006.
156. KOVACS, Stéphane, « Kundera enfin en son pays », *Le Figaro littéraire*, le 30 novembre 2006.
157. HRUBY, Dan, « Surveiller Milan Kundera », *Courrier international*, le 1 mars 2007.
158. DANIEL, Jean, « Les Exils de Kundera », *Le Nouvel Observateur*, le 30 octobre 2008.

VI アンドレイ・マキーヌに関するもの

- a. 研究書 (著者名アルファベット順、論集は編者の名による)

Bibliographie

159. CLÉMENT, Murielle Lucie, *Andreï Makine Le Multilinguisme, la photographie, le cinéma et la musique dans son œuvre*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010.
160. LAURENT, Thierry, *Andreï Makine Russe en exil*, Paris, Éditions Connaissances et savoirs, 2006.
161. NAZAROVA, Nina, *Andreï Makine Deux facettes de son œuvre*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
162. *Andreï Makine, la rencontre de l'Est et de l'Ouest*, éd. par PARRY Margaret, SCHEIDHAUER Marie-Louise et WELCH Edward, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004.
163. *Andreï Makine, perspectives russes*, éd. par PARRY Margaret, SCHEIDHAUER Marie Louise et WELCH Edward, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
164. *Andreï Makine, Le sentiment poétique*, éd. par PARRY Margaret, HERLY Claude et SCHEIDHAUER Marie Louise, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.
165. SYLWESTRZAK-WEZELAKI, Agata, *Andreï Makine L'Identité problématique*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2010.
- b. 雑誌・新聞掲載記事、論集掲載論文など（発行年順）
166. NOURISSIER, François, « La Russie française d'Andreï Makine », *Le Figaro magazine*, le 7 février 1998.
167. SPANGARO, Maria, « Les belles venus du froid », *Le Quotidien de Paris*, le 27 juin 1990.
168. VAN RENTERGHEM, Marion, « Andreï Makine, Goncourt des steppes », *Le Monde*, le 6 décembre 1995.
169. SAUTEL, Nadine, « Entre la Russie et la France », *Le Magazine littéraire*, novembre 1995.
170. VIDAL, Laurence, « Un nouveau grand écrivain français », *Le Figaro*, le 9 mars 1996.
171. PONS, Anne, « Makine : non, il n'a pas changé », *L'Express*, le 23 mai 1996.
172. GARCIN, Jérôme, « Makine en transe », *Le Nouvel Observateur*, le 5 février 1998.
173. BONA, Dominique, « Makine : mon fils, mon amour », *Le Figaro*, le 5 février 1998.
174. DOUIN, Jean-Luc, « Un carnaval baroque et sanglant », *Le Monde*, le 6 février 1998.
175. NOURRY, Philippe, « Un testament d'exil », *Le Point*, le 7 février 1998.
176. DOUIN, Jean-Luc, « La douleur fantôme de l'émigré », *Le Monde*, le 18 février 2000.
177. « Andreï Makine : politiquement incorrect », éd. par LIEDEKERKE Arnould de, *Le Figaro Magazine*, le 26 février 2000.
178. BONA, Dominique, « Une offrande amère », *Le Figaro littéraire*, le 2 mars 2000.
179. FERNANDEZ, Dominique, « Andreï Makine répond aux Français Eloge du peuple russe », *Le Nouvel Observateur*, le 16 mars 2000.
180. CRÉPU, Michel, « Le cauchemar d'Andreï Makine », *L'Express*, le 23 mars 2000.
181. FERNANDEZ, Dominique, « Le Makine infernal », *Le Nouvel Observateur*, le 4 janvier 2001.
182. BONA, Dominique, « Mélodie russe », *Le Figaro littéraire*, le 11 janvier 2001.
183. MARSAN, Hugo, « Histoire d'un fantôme », *Le Monde*, le 19 janvier 2001.
184. ARGAND, Catherine, « Andreï Makine », *Lire*, février 2001.
185. NOURISSIER, François, « Musique d'exil », *Le Point*, le 16 février 2001.
186. LEBRUN, Jean-Claude, « Andreï Makine Le Vieil homme nouveau », *L'Humanité*, le 22 février

Bibliographie

2001.

187. MAGRIS, Claudio, « Littérature, nihilisme et mélancolie », *Le Monde*, le 28 octobre 2001.
188. LEVILLAIN, Henriette, « La Langue française à la saveur de lait », *Thresholds of Otherness / autrement Mêmes : Identity and Alterity in French-language Literatures - International Conference in Honour of Professor Roger Little*, éd. par MURPHY David et NI LOINGSIGH Aedin, London, Grant & Cutler, 2002.
189. CHIKOFF, Irina de, « Les yeux de l'âme », *Le Figaro*, le 13 janvier 2003.
190. FERNANDEZ, Dominique, « Les raisons d'un succès Entremets franco-russe », *Le Nouvel Observateur*, le 23 janvier 2003.
191. GANDILLOT, Thierry, « Une passion française », *L'Express*, le 30 janvier 2003.
192. NOURISSIER, François, « Andreï Makine s'installe », *Le Point*, le 14 mars 2003.
193. DOUIN, Jean-Luc, « Russie fantôme », *Le Monde*, le 6 février 2004.
194. GMELINE, Vladimir de, « Prisonnier du bouleau », *Le Figaro*, le 26 février 2004.
195. « Les Écrivains francophones en colère "Nous accusons la France !" », éd. par JACOB Didier, *Le Nouvel Observateur*, le 16 mars 2006.
196. BUISSON, Jean-Christophe, « Homo africanus sovieticus », *Le Figaro magazine*, le 7 octobre 2006.
197. MONTETY, Étienne de, « Illusions perdues en Afrique », *Le Figaro littéraire*, 16 novembre 2006.

VII その他 (著者名アルファベット順、論集は編者の名による)

198. ACHOUR-ABDELKÉFI, Babâa Ben, *Appropriation culturelle et création littéraire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005.
199. ALEXAKIS, Vassilis, *Paris-Athènes*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
200. —, *La Langue maternelle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995.
201. —, *Les Mots étrangers*, Paris, Éditions Stock, 2002.
202. ALTHUSSER, Louis, « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », dans *Sur la reproduction*, Paris, PUF, 1995.
『再生産について：イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置』、西川長夫 [ほか] 訳、東京、平凡社、2005年
203. ALTOUNISN, Janine, *La Survivance Traduire le trauma collectif*, Paris, Dunod, 2000.
204. AMÉRY, Jean, *Par-delà le crime et le châtement*, trad. de l'allemand, Arles, Actes Sud, 1994.
205. ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais, Paris, La Découverte, 1996.
『想像の共同体：ナショナリズムの起源と流行』、白石隆、白石さや訳、東京、リブレポート、1987年
206. ARENDT, Hannah, *Le Système totalitaire*, nouvelle édition, trad. de l'américain, révisé par FRAPPAT Hélène, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
207. —, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Presses Pocket, 1993.
『人間の条件』、志水速雄訳、東京、中央公論社、1973年

Bibliographie

208. *Exils et émigrations hispaniques au XXème siècle*, éd. par BACHAUD Andrée, Paris, Université Paris VII, 1999.
209. BAGGIONI, Daniel, *Langues et nations en Europe*, Paris, Éditions Payot, 1997.
『ヨーロッパの言語と国民』、今井勉訳、東京、筑摩書房、2006年
210. BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.
211. BALZAC, Honoré de, *Les Proscrits*, 1831, dans « Bibliothèque de la Pléiade », Tome XI, Paris, Éditions Gallimard, 1980.
212. BARILIER, Etienne, *Soyons médiocres !*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1989.
213. BARON SUPERVIELLE, Silvia, *La Ligne et l'ombre*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
214. —, *L'Alphabet du feu. Petites études sur la langue*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
215. —, *Journal d'une saison sans mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 2009.
216. BARTHES, Roland, « Notes sur André Gide et son « Journal » », 1942, dans *Œuvres complètes*, Tome I, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002
「アンドレ・ジッドとその『日記』についてのノート」、渡辺諒訳、『ロラン・バルト著作集1 文学のユートピア 1942-1954』、東京、みすず書房、2004年
217. —, « L'Ancienne rhétorique », 1970, dans *Œuvres complètes*, Tome III, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
『旧修辞学：便覧』、沢崎浩平訳、東京、みすず書房、1979年
218. —, *L'Empire des signes*, 1970, dans *Œuvres complètes*, Tome III, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
『記号の国』、石川美子訳、東京、みすず書房、2004年
219. —, *Leçon*, 1978, dans *Œuvres complètes*, Tome V, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
『文学の記号学：コレージュ・ド・フランス開講講義』、花輪光訳、東京、みすず書房、1981年
220. BENJAMIN, Walter, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, 1916, dans *Œuvres*, tome I, trad. de l'allemand, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
「言語一般および人間の言語について」(『ベンヤミンコレクションI』)、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、東京、筑摩書房、1995年
221. —, *La Tâche du traducteur*, 1923, dans *Œuvres*, Tome I, trad. de l'allemand, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
「翻訳者の使命」(『ベンヤミンコレクションII』)、浅井健二郎編訳、内村博信 [ほか] 訳、東京、筑摩書房、1996年
222. BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
『他者という試練：ロマン主義ドイツの文化と翻訳』、藤田省一訳、みすず書房、2008年
223. *Littératures mineures en langue majeure*, éd. par BERTRAND Jean-Pierre et GAUVIN Lise, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2003.
224. BETZ, Albrecht, *Exil et engagement Les intellectuels allemands et la France 1930-1940*, trad. de l'allemand, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

Bibliographie

225. BIANCIOTTI, Hector, *Ce que la nuit raconte au jour*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1992.
『夜が昼に語ること』、西永良成訳、東京、サンマーク、2000年
226. —, *Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1997.
227. —, « Quand j'écris en français, j'ai peur... », *Télérama*, le 22 janvier 1997.
228. BIBÓ, István, *Misère des petits États d'Europe de l'Est*, trad. du hongrois, Paris, Éditions L'Harmattan, 1986.
229. *Marges et Exils – L'Europe des littératures déplacées*, éd. par BOLLE Louis, Bruxelles, Labor, 1987.
230. *Littératures des immigrations 1 : Un espace littéraire émergent*, éd. par BONN Charles, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995.
231. *Littératures des immigrations 2 : Exils croisés*, éd. par BONN Charles, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995.
232. BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, 1984, Paris, Éditions de Minuit.
『社会学の社会学』、安田尚 [ほか] 訳、東京、藤原書店、1991年
233. —, « L'Illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1986, Paris, Éditions de Minuit.
234. —, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 14 Jahrgang 1990 Heft 1/2, Heidelberg, Winter.
235. —, *Les Règles de l'art Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
『芸術の規則』、石井洋二郎訳、藤原書店、1995年
236. BRUCKNER, Pascal, *Le Vertige de Babel cosmopolitisme ou mondialisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
237. BRUNEL, Pierre, *Transparences du roman Le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris, Éditions José Corti, 1997.
238. BRUNEL, Pierre, et HUISMAN, Denis, *La Littérature française : des origines à nos jours*, Paris, Éditions Vuibert, 2007, « 3^e édition ».
239. *Représentation de l'autre et ré-appropriation des mythes*, éd. par CÁCERES Béatrice et LE BOULICAUT Yannick, Paris, Éditions L'Harmattan, 2004.
240. CALVET, Louis-Jean, *La Guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Éditions Payot, 1987.
『言語戦争と言語政策』、砂野幸稔 [ほか] 訳、東京、三元社、2010年
241. CASANOVA, *Mon apprentissage à Paris*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1998.
242. CASANOVA, Pascale, *Beckett l'abstracteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
243. —, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Bibliographie

- 『世界文学空間：文学資本と文学革命』、岩切正一郎訳、東京、藤原書店、2002年
244. CASTILLO, Michel del, *Le Sortilège espagnol*, Paris, Éditions Julliard, 1977.
245. —, *De père français*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998.
246. —, *Les Portes du sang*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
247. CHENG, François, *Le Dit de Tianyi*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998.
『ティエンイの物語』、辻由美訳、東京、みすず書房、2011年
248. —, *L'Éternité n'est pas de trop*, Paris, Éditions Albin Michel, 2002.
249. —, *Académie Française Réception de M. François Cheng*, Paris, Palais de l'Institut, 2003.
250. CIORAN, E.-M., « Avantage et inconvénients de l'exil », *La Table ronde*, avril 1952.
251. —, *La Tentation d'exister*, 1956, dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, « Quatro Gallimard ».
『実存の誘惑』、篠田知和基訳、東京、国文社、1975年
252. —, *Histoire et Utopie*, 1960, dans *Œuvres*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, « Quatro Gallimard ».
『歴史とユートピア』、出口裕弘訳、東京、紀伊国屋書店、1967年
253. —, *Entretiens*, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
『シオラン対談集』、金井裕訳、東京、法政大学出版局、1998年
254. —, *De la France*, Paris, Éditions de L'Herne, 2009.
255. *Autour des écrivains franco-russes*, éd. par CLÉMENT Murielle Lucie, Paris, Éditions L'Harmattan, 2008.
356. CLASTRES, Pierre, *La Société contre l'État*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
『国家に抗する社会：政治人類学研究』、渡辺公三訳、東京、水声社、1987年
257. COMBE, Dominique, *Les Littératures francophones*, Paris, PUF, 2010.
258. COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
『文学をめぐる理論と常識』、中地義和、吉川一義訳、東京、岩波書店、2007年
259. *Vers le plurilinguisme ? École et politique linguistique*, éd. par COSTE Daniel et HÉBRARD Jean, Paris, Hachette, 1991.
260. *Paris capitale culturelle de l'Europe centrale ?*, éd. par DELAPERRIÈRE Maria et MARÈS Antoine, Paris, Centre d'études slaves, 1997.
261. *Littérature et émigration dans les pays de l'Europe centrale et orientale*, éd. par DELAPERRIÈRE Maria, Paris, Institut d'études slaves, 1996.
262. DELBART, Anne-Rosine, *Les Exilés du langage Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-200)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.
263. DELEUZE, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
『マゾッホとサド』、蓮實重彦訳、東京、晶文社、1973年
264. —, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
『意味の論理学』、岡田弘、宇波彰訳、東京、法政大学出版局、1987年
265. —, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
『記号と事件：1972-1990年の対話』、宮林寛訳、東京、河出書房新社、1992年
266. —, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.

Bibliographie

- 『批評と臨床』、守中高明、谷昌地親、鈴木雅大訳、東京、河出書房新社、2002年
267. —, *L'Île Déserte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
『無人島』、宇野邦一 [ほか] 訳、東京、河出書房新社、2003年
268. DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
『カフカ：マイナー文学のために』、宇波彰、岩田行一訳、東京、法政大学出版局、1978年
269. —, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
『千のプラトー』、宇野邦一 [ほか] 訳、東京、河出書房新社、1994年
270. —, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
『哲学とは何か』、財津理訳、東京、河出書房新社、1997年
271. DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
『ドゥルーズの思想』、田村毅訳、東京、大修館書店、1980年
272. DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1996.
『たった一つの、私のものではない言葉：他者の単一言語使用』、守中高明訳、東京、岩波書店、2001年
273. —, *Cosmopolites de tous les pays, encore effort !*, Paris, Éditions Galilée, 1997.
274. —, « Littératures déplacées », *Autodafé*, automne 2000.
275. DERRIDA, Jacques et DUFOURMANTELLE, Anne, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
『歓待について：パリのゼミナールの記録』、廣瀬浩司訳、東京、産業図書、1999年
276. DEWITTE, Philippe, *Deux siècles d'immigration en France*, Paris, la Documentation française, 2003.
277. *Quelle identité dans l'exil ?*, éd. par DJARDEM Fafia, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.
278. *Les Sites de l'exil*, éd. par DOUVILLE Olivier et HUGUET Michèle, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997.
279. *L'Imaginaire de la nation 1792-1992*, éd. par DUBOIS Claude-Gibert, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1991.
280. *Les Chemins de l'exil : Bouversements de l'est européen et migrations vers l'ouest à la fin du moyen âge*, éd. par DUCELLIER Alain, DOUMERC Bernard, IMHAUS Brünhilde et MICELI Jean de, Paris, Armand Colin Éditeur, 1992.
281. DUFRÉNOIS, Huguette, et MIQUEL, Christian, *La Philosophie de l'exil*, Paris, Editions L'Harmattan, 1996.
282. *Nationalisme, colonialisme et littérature*, éd. par EAGLETON Terry, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1994.
『民族主義・植民地主義と文学』、増淵正史、安藤勝夫、大友義勝訳、東京、法政大学出版局、1996年
283. ECO, Umberto, *La Recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, trad. de l'italien, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
『完全言語の探求』、上村忠男、廣石正和訳、東京、平凡社、1995年

Bibliographie

284. EHRENBURG, Ilya, *Cahiers français*, Paris, Fasquelle Éditeur, 1961.
『ふらんすノート』、木村浩訳、東京、岩波書店、1962年
285. *Ce que peut la littérature*, éd. par FINKIELKRAUT Alain, Paris, Éditions Stock, 2006.
286. *European identity and the search for legitimacy*, éd par GARCÍA Soledad, London, Pinter, 1993.
287. GARNIER Xavier et WARREN Jean-Philippe, *Écrivains francophones en exil à Paris Entre cosmopolitisme et marginalité*, Paris, Éditions Karthala, 2012.
288. GASQUET, Axel, *L'Intelligentsia du bout du monde : les écrivains argentins à Paris*, Paris, Éditions Kimé, 2002.
289. *Mémoire perdue, mémoire volée Investigations littéraires en Europe centrale et orientale*, éd. par GAUTIER Brigitte, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
290. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, éd. par GAUVIN Lise, Paris, Karthala, 1997.
291. GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
『フィギュール』、平岡篤頼、松崎芳隆訳、東京、未來社、1993年
292. —, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
『スイユ : テクストから書物へ』、和泉涼一訳、東京、水声社、2001年
293. —, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
『パランプセスト : 第二次の文学』、和泉涼一訳、東京、水声社、1995年
294. GIAMATTI, Angelo Bartlett, *Exile and change in Renaissance literature*, New Haven, Yale university press, 1984.
295. *Écritures de l'exil*, éd. par GIOVANNONI Augustin, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006.
296. GLAD, John, *Literature in exile*, London, Duke university press, 1990.
297. GOBARD, Henri, *L'Aliénation linguistique*, Paris, Flammarion, 1976.
298. GOMBROWICZ, Witold, *Trans-Atlantique*, trad. du polonais, Paris, Éditions Denoël, 1976.
『トランス=アトランティック』、西成彦訳、東京、国書刊行会、2004年
299. —, *Journal*, Tome I (1953-1958), trad. du polonais, Paris, Éditions Gallimard, 1995.
300. *Littératures émergentes*, éd. par GRASSIN Jean-Marie, Bern, Peter Lang, 1996.
301. GREEN, Julien, *Le Langage et son double*, Paris, Editions de la Différence, 1985.
302. GURR, Andrew, *Writers in exile, the identity of home in modern literature*, Brighton Atlantic - Highlands, Harvester press - Humanities press, 1981.
303. HAGÈGE, Claude, *Le français Histoire d'un combat*, Paris, Edition Michel Hagège, 1996.
304. HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.
『集合的記憶』、小関藤一郎訳、京都、行路社、1989年
305. *Exil à la frontière des langues*, éd. par HEBOYAN-DE VRIES Esther, Arras, Artois presses université, 2001.
306. HEINICH, Nathalie, *L'Épreuve de la grandeur*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.
307. *Europes de l'Antiquité au XXe siècle anthologie critique*, éd. par HERSANT Yves et DURAND-BOGAERT Fabienne, Paris, R. Laffont, 2000.
308. HUSTON, Nancy, *Nord perdu suivi de Deuze France*, Arles, Actes Sud, 1999.
309. IONESCO, Eugène, *Journal en miettes*, Paris, Mercure de France, 1967.

Bibliographie

310. JACKSON, E. John, « Le même et l'autre : l'écriture comme traduction », *Revue de Littérature comparée*, janvier-mars 1995.
311. JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.
『還らぬ時と郷愁』、中澤紀雄訳、東京、国文社、1994年
312. *Les Effets de l'émigration et l'exil dans les cultures tchèque et polonaise*, éd. par JECHOVA Hana et WLODARCZYK Hélène, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1987.
313. JOUANNY, Robert, *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF, 2000.
314. KAFKA, Franz, *Journal*, trad. de l'allemand, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1954.
『日記』、谷口茂訳、東京、新潮社、1981年
315. KAPLAN, Caren, *Questions of travel Postmodern discourses of displacement*, London, Duke university press, 1996.
『移動の時代：旅からディアスポラへ』、村山淳彦訳、東京、未来社、2003年
316. KARÁTSON, André et BESSIÈRE, Jean, *Déracinement et littérature*, Lille, Presses de l'Université de Lille III, 1981.
317. *Le Paris des étrangers depuis un siècle*, éd. par KASPI André et MARÈS Antoine, Paris, Imprimerie nationale, 1989.
318. KAUFMANN, Jean-Claude, *L'Invention de soi Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.
319. KIŠ, Danilo, *Homo poeticus*, trad. du serbo-croate, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1993.
320. —, *Le Résidu amer de l'expérience*, trad. du serbo-croate, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995.
321. KOJÈVE, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Éditions Gallimard, 1947.
『ヘーゲル読解入門：『精神現象学』を読む』、上妻精、今野雅方訳、東京、国文社
322. KRISTEVA, Julia, « Un nouveau type d'intellectuel : le dissident », *Tel Quel*, hiver 1977.
323. —, *Le Langage, cet inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
『ことば、この未知なるもの：記号論への招待』、谷口勇、枝川昌雄訳、東京、国文社、1983年
324. —, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988.
『外国人：我らの内なるもの』、池田和子訳、東京、法政大学出版局、1990年
325. —, *Lettre ouverte à Harlem Désir*, Paris, Rivages, 1990.
『彼方をめざして：ネーションとは何か』、支倉壽子、木村信子訳、東京、せりか書房、1994年
326. *Pour une littérature-monde*, éd. par LE BRIS Michel et ROUAUD Jean, Paris, Éditions Gallimard, 2007
327. *Lire la lecture : essai de sociologie de la lecture*, éd. par LEENHARDT Jacques, JOZSA Pierre et BURGOS Martine, Paris, le Sycomore, 1982.
328. LEVIN, Harry, *Refractions Essays in Comparative Literature*, New York, Oxford University press, 1966.
329. LINHARTOVÁ, Věra, *Twor*, Paris, Guy Lévis Mano, 1974.
330. —, *Portraits carnivores*, Paris, le Nyctalope, 1982.
331. —, *Mes Oubliettes*, Montolieu, Deyrolle Éditeur, 1996.

Bibliographie

332. LUCA, Ghérashim, *Héros-Limite* suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.
333. MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Librairie François Maspero, 1966.
334. MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006.
335. MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Les Littératures de l'exil Des textes sacrés aux œuvres profanes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993.
336. MATVEJEVITCH, Predrag, *Entre asile et exil Epistolaire russe*, trad. du russe, Paris, Éditions Stock, 1995.
337. *Problématique du roman européen 1960-2007*, éd. par MAYAUX Catherine et SZÁVAI János, Paris, Éditions L'Harmattan, 2009.
338. *France, terre d'exil*, éd. par MEAUDRE Yves et HERVOUËT Anne, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989.
339. *Le Risque de l'étranger Soins psychique et politique*, éd. par MÉNÉCHAL Jean, Paris, Éditions Dunod, 1999.
340. *Exil et traditions, exil ou traditions Minorités et écrivains de la minorité*, éd. par MICHAUD Marc, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005.
341. MIŁOŚZ, Czesław, *La Pensée captive*, trad. du polonais par l'auteur, Paris, Éditions Gallimard, 1953.
342. *Milosz Racine et exil*, éd. par MIŁOŚZ Czesław, Paris, Éditions André Silvaire, 1990.
343. MIQUEL, Christian, *Critique de la modernité L'exil et le social*, Paris, Editions L'Harmattan, 1992.
344. —, *La Quête de l'exil*, Paris, Editions L'Harmattan, 1996.
345. MITTERAND, Henri, *La Littérature française du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2005.
346. MOLNÁR, Kat(al)in, *Poèmes incorrects et mauvais-chants chants transcrits*, Paris, Fourbis, 1995.
347. MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud, 2002.
348. MOUILLAUD-FRAISSE, Geneviève, *Les Fous cartographes : littérature et appartenance*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995.
349. *Exil et littérature*, éd. par MOUNIER Jacques, Grenoble, ELLUG, 1986.
350. *Identity and alterity in french-language literatures*, éd. par MURPHY David et NÍ LOINGSIGH Aedín, London, Grant & Cutler, 2002.
351. NANCY, Jean-Luc, *Identité : Fragments, franchises*, Paris, Éditions Galilée, 2010.
352. NÉMIROVSKY, Irène, *Suite française*, Paris, Éditions Denoël, 2004.
『フランス組曲』、野崎歓、平岡篤訳、東京、白水社、2012年
353. *L'Exil*, éd. par NIDERST Alain, Paris, Klincksieck, 1996.
354. NOIRIEL, Gérard, *Le Creuset français : histoire de l'immigration XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
355. NOVAC, Ana, *Comme un pays qui ne figure pas sur la carte*, Paris, Éditions Balland, 1992.

Bibliographie

356. 沼野充義、『亡命文学論』、東京、作品社、2002。
357. *Displaced Persons : Conditions of Exile in European Culture*, éd. par OUDITT Sharon, Aldershot, Ashgate, 2002.
358. OVIDE, *Tristes*, trad. du latin, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
359. —, *L'Exil et le salut*, éd. et trad. par LABRE Chantal, Paris, Arléa, 1999.
360. PARKHURST CLARK, Priscilla, *Literary France The Making of a Culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1987.
361. PLUTARQUE, *De L'Exil*, dans *Œuvres morales*, Tome VIII, éd et trad. par HANI Jean, Paris, Les Belles Lettres, 1980.
362. *Où est la littérature mondiale ?*, éd. par PRADEAU Christophe et SAMOYAULT Tiphaine, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.
363. RENAN, Ernest, « Qu'est-ce qu'une nation? », dans *Œuvres complètes*, Tome I, édition définitive, Paris, Calmann-Lévy, 1947.
364. *D'encre et d'exil*, Tome I-VII, éd. par Rencontres internationales des écritures de l'exil, Paris, Bibliothèque publique d'information Centre Pompidou, 2002 ; 2003 ; 2004 ; 2005 ; 2006 ; 2007 ; 2008.
365. ROBIN, Régine, *Le Deuil de l'origine une langue en trop la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003.
366. RUPNIK, Jacques, *L'Autre Europe crise et fin du communisme*, « Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
『「中央ヨーロッパ」を求めて：東欧革命の根源を探る』、浦田誠親訳、東京、時事通信社、1990年
367. RUSHDIE, Salman, *Versets sataniques*, trad. de l'anglais, Paris, Christian Bourgois, 1989.
368. —, *Patries imaginaires*, trad. de l'anglais, Paris, Christian Bourgois, 1993.
369. RUTKOWSKI, Krzysztof, *Les Passages parisiens Chroniques d'un écrivain polonais*, trad. du polonais, Paris, Exils Éditeur, 1998.
370. SA, Shan, *Les Quatre vies du saule*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1999.
371. —, *La Joueuse de go*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2001.
『碁を打つ女』、平岡篤訳、東京、早川書房、2004年
372. SAID, Edward W., *Reflections on exile and other essays*, Cambridge, Harvard university press, 2001.
373. *Littératures francophones : langue et styles*, éd. SAMBA Papa, Paris-Montréal, Éditions L'Harmattan, 2001.
『故国喪失についての省察』、大橋洋一 [ほか] 訳、東京、みすず書房、2006年
374. *Villes d'exil*, éd. par SAVIN Ada, Paris, Éditions L'Harmattan, 2003.
375. SCARPETTA, Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1981.
376. —, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1996.
『小説の黄金時代』、本多文彦訳、東京、法政大学出版局、2003年
377. SCHÉRER, René, *Utopies nomades en attendant 2002*, Biarritz, Séguier, 1996.
378. SEBBAR, Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Éditions Julliard, 2003.
379. SEMPRUN, Jorge, *L'Algarabie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1981.

Bibliographie

380. —, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
381. SIJIE, Dai, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Éditions Gallimard, 2000.
『バルザックと小さな中国のお針子』、新島進訳、東京、早川書房、2002年
382. —, *Par une unit où la lune ne s'est pas levée*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
『月が昇らなかつた夜に』、新島進訳、東京、早川書房、2010年
383. SHIMAZAKI, Aki, *Tsubaki*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 1999.
384. STEINER, George, *Extraterritorialité Essai sur la littérature et la révolution du langage*, trad. de l'anglais, Paris, Calmann-Lévy, 2002.
『脱領域の知性』、由良君美 [ほか] 訳、東京、河出書房新社、1981年
385. *Exile, language and identity*, éd. par STROINSKA Magda et CECCHETTO Vittorina, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2003.
386. SU, John J., *Ethics and nostalgia in the contemporary novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
387. TABORI, Paul, *The Anatomy of exile A semantic and historical study*, London, Harrap, 1972.
388. TABUCCHI, Antonio, « La Patrie de la langue et l'exil de l'écrivain », *Autodafé*, automne 2000.
389. TIJANA, Miletic, *European literary immigration into the French language Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, Rodopi, 2008.
390. TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
『われわれと他者 : フランス思想における他者像』、小野潮、江口修訳、東京、法政大学出版局、2001年
391. —, *L'Homme dépaysé*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
『異郷に生きる者』、小野潮訳、東京、法政大学出版局、2008年
392. —, *La Peur des barbares*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2008.
393. TRIOLET, Elsa, *Écrits intimes : 1912-1939*, trad. du russe, Paris, Éditions Stock, 1998.
394. TUCKER, Martin, *Literary exile in the twentieth century an analysis and biographical dictionary*, Westport, Greenwood press, 1991.
395. VALÉRY, Paul, *Regards sur le monde actuel et autre essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1945.
396. VOISINE-JECHOVA, Hana, « Peut-on choisir sa langue ? », *Revue de Littérature comparée*, janvier - mars 1995.
397. —, « La langue souterraine. Quelques réflexions sur l'œuvre de Jean Kolar, Václav Jamek et Milan Kundera », *Revue de Littérature comparée*, janvier - mars 1995.
398. *Revue de Littérature Comparée* (consacrée au « choix d'une autre langue »), janvier - mars 1995.
399. VOLODINE, Antoine, « Écrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, Automne - Hiver 2002.
400. WEISS, Jason, *Writing at risk, Interviews in Paris with Uncommon Writers*, Iowa, University of Iowa Press, 1991.
『危険を冒して書く : 異色作家たちのパリ・インタビュー』、浅野敏夫訳、東京、法政大学出版局、1993年
401. WHITE, Kenneth, *L'Esprit nomade*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1987.

Bibliographie

402. —, *Dialogue avec Deleuze*, Paris, Éditions Isolato, 2007.
403. *Littératures et cultures d'exil Terre perdue, langue sauvée*, éd. par ZAKKA Najib, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1993.
404. *La Philosophie de Deleuze*, éd. par ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGUES Anne et MARRATI Paola, Paris, PUF, 2003.