

レチフ・ド・ラ・ブルトンヌ『パリの夜』

観察者の視線

朝比奈 美知子

レチフ・ド・ラ・ブルトンヌ著『パリの夜¹』は、「夜の観察者」*spectateur nocturne*あるいは「観察するフクロウ」*Hibou-Spectateur*を自称する語り手が放浪を通じて観察したパリの夜の生活情景や風俗を断章形式で語るという体裁を持つ。この作品は、都市を歩き見たことを書くという創作手法を標榜しながら、随所でリアリスムのなルポルタージュからの逸脱を垣間見せる。ピエール・テストュはこの作品を「寄せ集めとしての書物²」*livre-réceptacle*と呼んでいるが、実際そこにおいては、語られる内容においても、語りの手法においてもまさに雑多かつ異質な要素が混在している。レチフの「観察」はそうした多様性、雑多性の軸をなし、重層的な意味を孕む。以下ではこの「観察」というテーマのもとにあらためてレチフのパリ放浪を分析しよう。

異なるジャンルの混在

『パリの夜』の構想に直接的な影響を及ぼした作品としてセバスチャン・メルシエ著の『タブロー・ド・パリ』(1781-1788)があることはよく知られている³。実際、「見たことしか書かない観察者ふくろう⁴」を名乗る語り

¹ 本論のレチフの引用は以下の版から行った。Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, édition critique par Pierre Testud, Paris, Honoré Champion, 5 vol., 2019。以下、同書からの引用の際には略号 *TES*, 巻号、ページで示す。

² Pierre Testud, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève, Droz, 1977, p. 661。テストュは、このことには、『墮落百姓娘』と『当世の女たち』の執筆後レチフがある種備忘録のように、見たこと、頭に浮かんだことを書き留めたという事情が反映しているとするが、それを創作に結びつけたという点において『パリの夜』にはレチフの着想の斬新さを認めることができよう。

³ ミシェル・ドロンは、レチフにおけるメルシエの影響が「決定的」であったと述べる。レチフは1872年頃からメルシエと書簡を交換する友人関係を持ち、『タブロー・ド・パリ』の夜の部分を補う作品を書くという意欲を持っていた。『パリの夜』執筆中に、メルシエの紹介でうちの皇帝妃ジョゼフィーヌの叔母にあたるポーアルネ夫人宅に呼ばれ、カゾットらと出会うという経験もしている。Voir Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, préface de Jean Varloot, textes choisis et commentés par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986 ; éd. revue, 1987, p. 321-322 et 326。以下、*DEL* と略し、ページを示す。

手がパリのいたるところを歩き、貴族や金持ちなどの特権階級から極貧の労働者や娼婦あるいは盗人、死刑囚に至るまで、階層も生業も異なるさまざまな人間の生活情景や風俗を断章形式で綴るという手法には『タブロー・ド・パリ』の影響が顕著に現れている。その影響関係についてはレチフ自身により言及されているが、『パリの夜』にはむしろメルシエに対するレチフの並々ならぬ競争意識が反映されている。メルシエの名が引かれるのは第1巻も終わりちかくの「第348夜」においてであり、そこにおいてレチフは語り手を介して、『タブロー・ド・パリ』のことは以前から知っていたが読んだことがなく、このたび友人⁵の勧めで読んだと述べて、メルシエからの影響を限定する。そして作品自体についても、「崇高な勇気の人」（＝メルシエ）が長期にわたる研究と「道徳的哲学者」としての観察から生み出した、「国を愛する気持ちと全人類への愛に輝く」著作と称賛する一方で、パリの「あまりに美しい面ばかり見過ぎている」と批判する。そして件の友人の勧めにより、「この不滅の名作と対をなすにふさわしい」著作をなすべく、『パリの夜』に取り組んだと述べるのである⁶。

レチフの独自性をなすのは作品の題名が示すとおり「夜」への興味である。「昼に起こることは他の人間が描けばよい。私は夜の墮落を描こう⁷」というレチフの宣言のとおり、作中には、夜の大都市に生きて蠢くさまざまな生業の人間が描き出され、盗み、詐欺、搾取、凌辱、暴行、殺人、死体あさり、売春、倒錯的快楽など、まさに墮落の名にふさわしい光景が暴露される。レチフは「夜と酒とは、何ら慎みを勧めぬもの。夜は恥じらいに欠け、酒神と愛神は不安に欠ける⁸」というオヴィディウスの詩句を引きながら、夜という時間をもたらす公序良俗の境界の逸脱を示唆し、語り手を介し「私は他の誰も見たことがなかったものを見た⁹」と宣言する。テストュは、パリという現実の都市を観察しながら「前例のない世界のイメージ」を提示するという意味において、レチフの夜の観察は「エグゾティスム」の効果を狙った企てであると¹⁰。またシモーヌ・ドラートルは、「秘密の開示の時¹¹」としての

⁴ *TES*, t. I, p. 63.

⁵ 語り手の分身とも言える人物アモーヌフを指す。

⁶ *TES*, t. IV, p. 1649-1650.

⁷ *TES*, t. I, p. 66.

⁸ 詩句は『愛の歌』*Amores* から引かれた。この詩句が各巻の表紙にラテン語で引用されている。

⁹ *TES*, t. I, p. 66.

¹⁰ Pierre Testud, *op. cit.*, p. 103.

¹¹ Simone Delattre, *Les Douze heures noires. La Nuit à Paris au XIX^e siècle*, Paris, Albin

夜のイメージをフランスにおいて最初期に提示した者の一人としてレチフを挙げている。

こうした闇や悪の暴露についてレチフは、「悪がいかに蔓延し、悪徳がいかに醜く、その偽りの心地よさがいかなる代償を払うことになるか」を示すために書くのであり、「20年来、真実と美と有用性に導かれ」、「公共の利益以外の動機では1行も書かなかった」と述べて社会に対する啓蒙的な意図を前面に出す¹²。たしかに『パリの夜』では随所において都市の貧困や劣悪な環境の告発、特権階級による権力と富の搾取についての批判が認められ、レチフの啓蒙的な理念を垣間見ることができる。そもそも大革命の前後の時期には都市の観察に社会思想的な理想を絡めたさまざまな著作が出版されており、レチフ自身も社会問題に無縁でいたはずはない。ただし、当時の思想統制の状況を考慮に入れれば、こうした啓蒙的意図の表明には、シモーヌ・ドラートルがいうところの「アリバイ¹³」、つまりアンシャン・レジーム下の思想統制状況の中で公序良俗に悖る衝撃的な都市像を暴露するに際して張られた予防線の意味あいがあったとも言えるだろう¹⁴。

さらにテストュは、闇のパリの暴露をエグゼティスムとする一方で、レチフは風俗というよりは人間の本性を描くことに専念しているとも述べる¹⁵。実際「第1夜」において語り手は次のように語る。

闇に浮かび上がる街灯の光も、闇を消しはしない。それはむしろ、闇をより際立ったものにする。それは、偉大な画家の明暗法だ！私は人間というものを知るために一人さまよっていた…… 人がみな眼を閉じているときに、なんと多くの見るべきものがあることだろう¹⁶！

レチフは、市民が安穏な眠りを享受している間に繰り広げられる夜のパリの相貌が昼の光のもとでのパリと同様に紛れもないパリの相貌であり、光と闇が互いに欠くべからざる対照をなすようにその闇の相貌も、一部の特異な種

Michel, 2003, p. 51. ドラートルはベアトリス・ディディエに依拠しながら、その源泉のイメージが『千一夜』にあるとも述べている。

¹² TES, t. I, p. 66.

¹³ Simone Delattre, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴ ル・ボルニュは、そうした付言は、当時検閲を逃れるために多数の作家が取った手法であると指摘している。Voir Françoise Le Borgne, *Rétif de la Bretonne et la crise des genres littéraires (1767-1797)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitième siècle », 2011, p. 420-421.

¹⁵ Pierre Testud, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶ TES, t. I, p. 65.

族のものではなく、あらゆる人間に潜むものであるということを読者に突きつける。この意味において『パリの夜』には闇の側面から見たモラリスト的考察の要素が認められる。

一例として、夜のパリにおける死の観察と省察を挙げよう。絵画の明暗法の譬えが示唆するごとく、尽きせぬ活力を持って繁栄する大都市パリは、その裏に常に死を孕んでいる。『パリの夜』には死の諸相が繰り返し提示されており、殺人、処刑といった暴力的かつ残酷な死が描かれることもあれば、誤った埋葬や蘇生の場面もある。それらを描くことでレチフは、人間の生と死が文字通り隣り合わせであることを示すと同時に、悪、残酷、いかがわしさをともなう死の強烈な負のイメージの力を開示する。また、そこには、生きながらの解剖、解剖のための死体の盗掘、用済みの死体の断片の投棄といった異様な情景も含まれる¹⁷。そこでレチフは、精神を以て語られるべき人間が時に「もの」として扱われ、商売や取引の対象にさえなっていることを示す。そうした観察においてレチフは、人道的、啓蒙的な立場からの発言を交えつつも、「観察者」としての距離や則物性を保持し、そのことで死の持つ物質的な側面を示唆しようとしているようにも、あるいはまた、死体がある種の人間に生業をもたらしているという都市の生の実態を暴露しようとしているようにも見える。

あらゆる人間が孕む闇としての死を光（＝生）との対照において凝視する点においてレチフにはたしかにモラリストの側面を垣間見することもできる。

ところで、ともに都市の観察に依拠した作品を書いているものの、メルシエとレチフは語りの視点と手法において異なる感性を持っている。『タブロー・ド・パリ』の題名が示唆するように、メルシエはもっぱら「画家として」書いたことを強調する¹⁸。「画家として書く」ことはまず、故事来歴、あるいは判断や考察よりも遭遇するものの観察と記録に専念するというリアリスムの姿勢を意味するが、それに加え『タブロー・ド・パリ』は、絵画的総合性と呼ぶべき性質をそなえている。メルシエは一つひとつのルポルタージュを重ねることでパリのあらゆる区域を網羅し、あらゆる階層、職業の人間の生活情景を描く。「画家として書く」こととは、細部を一つひとつ加え

¹⁷ 「第 31 夜 死体の破片」、「第 32 夜 墓荒らし」、「第 172 夜 生きながら埋葬された女」、「第 174 夜 絞首、そののち斬首」、「第 293-294 夜 生きながら解剖された女」など。

¹⁸ Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, nouv. éd. corrigée et augmentée, Amsterdam, 1782-1788 ; rééd. Genève, Slatkine reprints, 1979, p. ix.

ながらパリという社会の一大絵巻を仕上げるという網羅的かつ体系的な活写と社会的、総合的な観察態度の表明であるのだ。

一方、『パリの夜』の軸となるのは絵画的視点というよりむしろ語りの視点である。レチフの意図が都市の生活風俗の網羅的把握や社会階層の俯瞰的全体像の提示とは別のところにあることは、すでに度重ねて指摘されてきた。そもそもシュティールによれば、『パリの夜』と『同時代の女たち』においてパリ風俗は多くの場合「単なる装飾」である¹⁹。ドラートルは、メルシエが道徳の喚起と都市環境の整備を目的とするのに対し、レチフにおけるパリ観察は「再発見し、語る」ためのものであると述べる²⁰。同様にダニエル・アッケも、メルシエの観察や分類意識が社会階層と不可分であり特定の個人を浮かび上がらせることがないのに対し、レチフの関心は、タイプを形成するに至った歴史にあり、具体性と語りにあると述べる²¹。

ここにはひとつには『パリの夜』が持つ自伝的性格が関係している。『タブロー・ド・パリ』においては、社会風俗の取材と記録が重視され一人称の語り手の介入は希薄であるのに対して、『パリの夜』においてはレチフに限りなく近い一人称の主人公兼語り手の「私」が存在し、作品はその語りの一貫性により紡がれている。「第3夜」において語り手は、もともとみずからの都市の放浪は「もっぱら自分自身の内部に立ち返り内省すること²²」を目的としていたと述べる。つまり『パリの夜』においては街路の観察と自己観察が分かちがたく結びついているのである。

『パリの夜』にはさらに異なる語りのレベルがある。「第2夜」においては、「憂鬱ウヰの女」(la vaporeuse) と呼ばれる侯爵夫人との遭遇が語られる。語り手は深い憂鬱から生きる気力を亡くした件の夫人に共感を示し、その憂鬱を紛らわすために自身がパリの街で見た興味深いことを話し聞かせることにする。『パリの夜』の冒頭においてはその夜話が千一夜の観察から成るとされており²³、作品の枠組みが『千一夜』から着想されたものであることは明白である²⁴。そこから、もともと都市の生活風俗の記録であるはずの夜話

¹⁹ Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein des Stadt*, München, Carl Hanser, 1993, p. 132-135 ; cité dans Daniel Acke, « Rétif de la Bretonne et la tradition des “types urbains” », *Études rétiviennes*, n° 41, 2009, p. 77.

²⁰ Simone Delattre, *op. cit.*, p. 51.

²¹ Daniel Acke, *art. cit.*, p. 79-80.

²² *TES*, t. I, p. 75.

²³ 当初は、1767年から20年の間に観察された中で興味深い366夜の記録が集められるはずであったが、実際には381夜の情景が描かれることになる。

²⁴ Voir *DEL*, p. 330. 他方、テストユによれば、『千一夜』は、18世紀初頭にアントワ

に「話を脈絡あるものにし、事情により注意を払い、原因に深く分け入る²⁵⁾」というフィクション的要素が加えられるのである²⁶⁾。

とはいえ、レチフの断章の語りは伝統的なお伽話の語りとは異質のものである。彼の都市放浪譚にはお決まりの「むかしあるところに」という冒頭部はない。つまり、語られる内容に対する読者の距離と平穩を保障するお伽話の装置は存在せず、夜話は常に作者自身に近い「私」を主人公兼語り手として一貫して一人称で語られる。「私」は、現実のパリを歩き、必ずしも当事者ではないとしても、目撃者あるいは観客として常に眼前の光景に関わっている。フィクション性を帯びるとしても、夜話の要素は、現実の都市を歩くことからたらされるのである。

以上のように『パリの夜』には実地のルポルタージュ、自伝、フィクションという異なるレベルの語りとエクリチュールが複雑に絡み合っている。この雑多性についてフランソワーズ・ル・ボルニュは、ピエール・ブルデュエ、あるいはロバート・ダーントンらに依拠しながら、18世紀後半に生じた社会的、美学的価値観の変動の中で、レチフが多様なジャンルの混交を戦略的に用いた結果であるとする²⁷⁾。一方、テストュはそこに「あらゆる状態を孕む文学²⁸⁾」の夢を見出す。

あらためて考えると、レチフが掲げた「観察者」という肩書は、そうした意味での雑多性を孕む作品を書き進める上できわめて有効に働いたと考えられる。マントを纏って夜の街を歩く観察者のスタイルに、都市で繰り広げられる光景に対して観客と役者（当事者）という異なる立場を自由に使い分けるレチフの巧妙な位置取りの象徴を見出し、その源泉がアディソンの『スペ

ーヌ・ギャランによる仏語訳が出て読者に親しまれることになった。Voir *TES*, t. I, p. 11. 『パリの夜』岩波文庫版の訳者植田祐次氏は、根っからの小説家としてのレチフの資質に言及し、パリの夜は「いわゆる歴史の実録ではなく、同時進行中の大革命までの虚構の世界に取りこもうとした作家の小説作品として読まれなければならない」と述べている。また、レチフの中に、民衆への接近を認め、都市文化と農村文化、文字文化と口承文化の間で育ったレチフの環境にも言及している。『パリの夜』植田祐次訳、岩波文庫、1988年、325頁および332頁。

²⁵⁾ *TES*, t. I, p. 75.

²⁶⁾ 『パリの夜』のフィクション性は、語り手の同行者アモースフにも認められる。つねに語り手に付き添う分身でもあり導き手でもあるこの同行者の面影は、ダンテの『神曲』における主人公の案内者ヴェルギリウスに例えられるとも言えよう。

²⁷⁾ Françoise Le Borgne, *op. cit.*, p. 9-25. ル・ボルニュは、上述のような時代思潮においてレチフのエクリチュールに一貫する「個性の表出」の表れとして、不連続性と炸裂、異なる形式の混交、独創性の強調、自伝性を戦略の軸として挙げている。

²⁸⁾ *TES*, t. I, p. 34.

クテイター』にあるとしたフィリップ・パールの見解²⁹は的を射たものである。

実際、「観察者」という設定の起源はイギリスのジョゼフ・アディソンとリチャード・スティールにより創刊された新聞「スペクテイター³⁰」*The Spectator*に求めることができる³¹。この新聞は、スペクテイター・クラブという架空のクラブを想定して社会、政治、都市生活風俗、文化など幅広い話題をエッセー形式で語り、同時代の社会に対する関心や問題意識を涵養するという啓蒙的な性格を持つ刊行物であった³²。良識と同時にユーモア感覚を兼ね備え、幅広く柔軟な視点で人間を考察する感性を持ったこの新聞は好評を博し、フランスにおいても翻訳版³³が出版された。「観察」という枠組みは当時の文壇に新たなインスピレーションをもたらし、「^{スペクタトゥール}観察者」の名を冠する刊行物が複数刊行された。テストュはとくにマリヴォーにより刊行された「スペクタトゥール・フランセ」*Le Spectateur français* (1721-1724)を挙げ、レチフによる言及はないものの、そこで扱われる話題の多様性、世界に対する主観的な見方は『パリの夜』に影響を与えたと推測している³⁴。

だが、こうした時代思潮を背景にしつつ、レチフは「観察者」としての立ち位置をより先鋭的な立場で利用し、主人公、語り手、そして書き手それぞれの立場における自由を獲得しているように思われる。「観察者」という設定は、都市の現実に依拠しつつ遭遇する事件に対し当事者と傍観者の立場を自由に行き来できる自由を放浪者に与えるのであるし、偶然は、現実と呼ぶものの枠組の厳格さを緩和し、現実観察の過程における寄り道あるいは冥想や虚構の挿入を可能にするだろう。さらにこの設定は書き手に対しても、夜

²⁹ Philippe Barr, *Rétif de la Bretonne spectateur nocturne. Une esthétique de la pauvreté*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2012, p. 38.

³⁰ *The Spectator*, London, printed for Sam. Buckley, at the Dolphin in Little Britain and sold by A. Baldwin in Warwick-Lan, 1711-1712. 主な執筆者は Joseph Addison と Sir Richard Steel. 参照したのは以下の版：*The Spectator, With Translation and Index for the Serie*, 3 vols, 1711-1712 (reprint 版：Project Gutenberg EBook, April 14, 2004. [EBook #12030])。

³¹ *TES*, t. 1, p. 11.

³² ブリタニカ社の以下の項目も参考にした。“The Spectator, British Periodical [1711-1712]”. URL: <https://www.britannica.com/topic/The-Spectator-British-periodical-1711-1712>. *Encyclopedia Britannica* (<https://www.britannica.com/>)の以下の項目も参照：“The Spectator, British Periodical [1711-1712]”. “history of publishing”.

³³ *Le Spectateur, ou le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf de ce siècle*, traduit de l'anglais, Paris, Etienne Papillon, 1716-1724.

³⁴ *TES*, t. 1, p. 11. このほかにも、*Le Nouveau Spectateur françois*, Van Effen, 1725-1726 ; *Le Spectateur littéraire*, Chaubert, 1728 ; *Le Nouveau Spetateur*, 1758-1760 など類似の刊行物が多数刊行されている。

のパリという現実の地平を所与としながらも、観察されたことを偶然知ったひとつのエピソードとして一種のお伽話のごとく提示するという読者との関係性における自由を与えることになる。「あらゆる状態を孕む文学」の生成には、観察者という設定が深く関わっているのである。

観客、目撃者として見ること

以下では、レチフにおいて観察者 *spectateur* として見るがいかなる様相を呈し、いかなる意味を担うのかについてさらに検討しよう。

この視点の起源にイギリスの啓蒙的性格の新聞「スペクテイター」の存在があることは前述のとおりだが、*spectateur* の語のフランス語での辞書的な定義を参照すると、『アカデミー・フランセーズ辞典³⁵』第4版（1762）では、「演劇やオペラ、騎馬パレード、あるいは指輪取りの馬術競技などのような見世物を見にきている者」と定義され、第5版（1799）では同定義の前に「あるできごと、あるいは何かの目撃者」の定義が追加される。『トレヴー事典³⁶』では、「見世物あるいは、なにか異常な行為に立ちあっている者」と定義されたうえで、比喩的意味として「起こっていることに対して、介入することなく注意を払う者」という記述が加えられている。『パリの夜』の記述を追うと、レチフの「観察者」の視点は、イギリスの新聞で展開されるような穏健な啓蒙主義者の論述の視線というよりはむしろ、辞書類に定義されるところの、文字通りの「観客」あるいは「目撃者」としての視線であることがわかる。

私はおぞましい見世物を見た³⁷。（「第11夜」）

私は、噂に聞いた市場の居酒屋を見に行った。そこで心を打つ光景が見られると思っていたのだ³⁸。（「第24夜」）

帰宅の途中、私はおぞましいアヴァンチュールの目撃者となった³⁹。（「第52夜」）

³⁵ *Dictionnaire de L'Académie française*, revu, corrigé et augmenté par elle-même, 4^e éd., 1762 et 5^e éd., l'an VII de la république.

³⁶ *Dictionnaire universel française et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, nouv. éd., 1771.

³⁷ *TES*, t. I, p. 109.

³⁸ *Ibid.*, t. I, p. 174.

ピエール・シトロンは、レチフがパリに対して持っていた特別な愛着の印として、「尽きせぬ好奇心⁴⁰」を挙げている。以下シトロンに依拠しながら述べれば、『パリの夜』「第138夜」においてレチフは、「パリの街路はオペラのようなものだ。そこでは一瞬ごとにシーンが変化する⁴¹」と、『父の生涯』においても「一步ごとに、一瞬ごとに光景が変わる持続的な見世物だ⁴²」と述べ、パリという都市を常に変化する一種の見世物（スペクタクル）のごときものとして捉え、楽しんでいる。『パリの夜』において語り手が「観察者」を自称するのはこのことと無縁ではない。彼が追うのは都市の闇の光景であるが、彼はある意味で、芝居や見世物の観客がするように遭遇する光景を見る。そしてパリの放浪の中でつねにそうした見世物に出会うことを期待している。

その遭遇は偶然によりもたらされる。

気晴らしに、タンブル通りを通り、それからサン＝タントワヌ大通りに入り当時はまだ残っていた門のところまで来た。そこでロケット通りに入り、夜の深い沈黙の中、偶然にまかせて遠ざかり、そしてサント＝マルグリット教会の前に来た⁴³。（「第146夜」）

知らないうちにサン＝セヴラン通りを通つたらしい。教会の前に来たところでプレートル小路を逃げていく音がしたように思った。近寄ってみた。すると教会の石段になにかがあるのが見えた。それが何か知りたいと思い、触れてみた…… それは血の海に浸った男だった⁴⁴。（「第57夜」）

語り手は予定もなく夜のパリを歩くうちに「偶然の導き⁴⁵」により興味を引く光景に遭遇するのである。

他方、偶然に従いながら、彼は常に興味深い見世物の気配を窺っている。そしてその予兆をつかんだとき、追跡者となる。

³⁹ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁰ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions du Minuit, 1961 ; rééd. aux Paris Musées, t. I, 2006, p. 113.

⁴¹ *TES*, t. II, p. 799.

⁴² ピエール・シトロン前掲書参照。引用は以下から行った。Rétif de La Bretonne, *La Vie de mon père*, Neuchâtel / Paris, Veuve Duchesne, 1779, t. II, p. 108.

⁴³ *TES*, t. II, p. 839.

⁴⁴ *TES*, t. I, p. 350.

⁴⁵ « Le hasard m'a conduit [...] », *TES*, t. II, p. 839.

小道から入れるようになっていいる一軒の家のところにきたとき、階段から鋭い叫び声が聞こえてきた。驚いた私は、上に上がってみた⁴⁶。（「第11夜」）

デュボアが見つかった。彼は通りをふらついていたが、私に気がつくとい瞬のうちに消えた。彼はどこかに隠れたのだと思っただけが無駄だった。それで彼が入っていった家々に行ってみたいという気になった⁴⁷。（「第87夜」）

『パリの夜』ではこのように放浪、遭遇、追跡、観察という一連の行為が繰り返され、作品はある意味で興味をそそる見世物の渉獵の記録となる。

それに呼応するように『パリの夜』には、「探し屋」（「第155夜」）、「待ち伏せする男」（「第185夜」）、「見張り屋」（「第119夜」）など、探し、待ち伏せし、追跡する人間を描く断章が数多く見出される。

この男は毎夜あらゆる通り、つまり、人の通る道のすべてを掌握している。その眼は敷石に釘付けになっており、ほかのものは何も見ない。私が彼に出会ったとき彼は足早に歩いていた。そして、いつものとおり、何一つとして見落とすはしなかった。彼は夜に人が集まる場所をよく知っており、誰よりも早くそこに出ていくようにしている。彼はひとつの場所から別の場所へと飛んで行く。細心の注意を払ってすべてを調べる。至るところを探しまわるのだ⁴⁸。（「第155夜」）

主人公兼語り手自身が密偵に尾行されることもある（「第63夜 密偵」）。そこで語り手は追跡なしに一歩も歩けない状態に不便を感じながらも、他方でその追いかけてこをいたく気に入ったと述べる⁴⁹。「第185夜 待ち伏せする男」では、「見張り屋は嫌いだし、そうなりたくもない」が、そうした人間は「有用でまっとうな人間のこともあるのだ」とも述べる⁵⁰。密偵、尾行者は当時の政治状況を反映するもので、実際レチフは革命後に密偵の嫌疑を掛けられるという不本意な状況に陥った経験も持つが、『パリの夜』においてレチフは、何かを探し出す能力を持つ人間、興味や異常の印を嗅ぎ分ける感覚持つ人間に対して一貫して強い興味を表明している。それは、そうした行為が、都市を逍遥して興味深い見世物（spectacle）をあさる「夜の観察者」の行為と通底するからにほかならない。

⁴⁶ TES, t. I, p. 113.

⁴⁷ TES, t. II, p. 591.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 868.

⁴⁹ TES, t. I, p. 385.

⁵⁰ TES, t. II, p. 990.

ところでレチフは、そうした自身の観察の志向について次のように述べている。

この夜の観察者のすることを見て、彼が生まれつきいかなる人間よりも非社会的であったなどと想像できようか？それは1772年まで社交界の中で生活したことがなかったためであり、カフェに入ることさえできなかった。[...] 大きな屋敷に行ったときに、ドアのノッカーを持ちあげながら振り下ろせないこともしばしばだった。それで、人々が彼のことを待っているのにもかかわらず、引き返すのだ。ところが、驚くべきことに、彼を「探しまわり屋」にしたのは、ほかならぬこの非社交性だった。彼にとっては人を観察し人から見られることに身をさらし、その中に入っていくことは、このうえなく英雄的なことであり、その栄光のために彼はそれを企てたのだ。十分に大胆ですべてに十分に無感動になっているパリの若者にとっては、そんなことはごく簡単なことだろうから、試みようともしなかつただろう。しかし、夜の観察者はそれを驚異的なことと感じたから実行したのだ⁵¹。（「第200夜」）

この断章においてレチフはそれまでの観察を総括的に振り返り、自身を観察へと駆り立てた原動力が自身の非社交性であったのだとする。ここで非社交性と訳したのは *sauvagerie* という語である。この語は第一義的には、社交の場にスムーズに入っていけない引っ込み思案な性格を指す。一方レチフは観察へと向かう自身の志向をパリ生活に馴染んだ若者の志向と対比している。つまりレチフにおいては、社交下手という性格ばかりでなく、自身がパリの外から来た存在であることが鮮明に意識されており、そのことが、パリに慣れきった人間に看過されることの中に見るべきものを見出し追跡するという志向を生じさせている、と考えられているのである。この意識はパリを見世物のように見る好奇心と通底する。その意味で、*sauvagerie* とは、大都市という文明世界を外から見るといふ、文明と社交生活の都パリに対する他者性の意識を含意すると考えられる。レチフはパリを領分とすることになってもその他者性をあえて保持した。そして、はじめて大都會を見た田舎者のように、すべてを新鮮な驚きとともに観察し、たゆまず追跡するのである。こうした他者性の視線は、とりわけ現実に対する見方の転換を実践したシュルレアリストの視線を予感させるものを持っている。

さらに、「第61夜」から「第63夜」にわたって展開される「光に照らされた盲人」をめぐる断章は、「見る」ことの別の側面を提示している。件の盲人は、自身が盲人であることを利用して他人の施しを誘うことで生計を立

⁵¹ *Ibid.*, p. 1035-1036.

てる人間であるが、自分に近寄る人間の風貌や職業、持ち物、行動、性格のすべてを嗅覚によって嗅ぎ分けるといった特異な能力を持っている。彼はその能力を活かし、時に犯罪を嗅ぎ分け、時に気心の知れた仲間には便宜を図りながら、闇のパリで生きている。主人公兼語り手はこの盲人の能力に強い興味を示しその奥義に迫ろうとするが、盲人は彼に対し、常人は「人が見ると言うときにしかものを見ず、他人から説明されないかぎりものごとを理解しない」と述べる⁵²。嗅覚という動物的かつ直接的な感覚を働かせて目の見える人間が捉えられずにいるものを嗅ぎつけるこの盲人を通して、レチフは、常識を超える新たな都市の見方、つまり、表面的な視覚や常識の枠に頼らず、直感と好奇心を働かせて可視のもの裏側を見抜くという見方を示唆する。件の老人は作中で語り手に対し、それを実行して書けばよい本ができるという助言を与えてもいる⁵³。作中人物のこの助言は、この観察手法が獨創性のある文学創造を拓くことについてのレチフの確信の表れにはかならない。実際、ミシェル・ドロンは、『パリ生活情景』(バルザック)、『パリの秘密』(ウジェーヌ・シュール)、あるいは『レ・ミゼラブル』(ユゴー)に至るまで19世紀の大衆小説の傑作においてレチフの影響が認められると述べ、特に、探偵小説の萌芽を垣間見させるウジェーヌ・シュールの新聞小説『パリの秘密』の冒頭とレチフの「夜」の間の記述の類似を指摘している⁵⁴。

常に「裏側」や「秘密」を隠した、探るべきものとしての都市像を提示したことにおいて、レチフは、シュティールの言うところの「読まれる」べきものとしての都市像を先駆的に示した書き手の一人であったと言える。ただし、シュティールの評価は留保付きのものである。彼は、ルソー、ディドロ、メルシエにおいて発展した18世紀の都市読解の視線がレチフにおいて頂点に達すると述べる一方で、レチフの観察は直接の問題のないコミュニケーションに基づく素朴なものに留まるとも述べて、「読む」ことについてのレチフの限界も指摘している⁵⁵。しかし、レチフの特徴はむしろ、あえてその直接的なコミュニケーションのレベルにとどまる即物性と、その即物性に間歇的に生じる想像力と感性の表出にある。

⁵² *TES*, t. I, p. 384.

⁵³ *Ibid.*, p. 384.

⁵⁴ *DEL*, p. 330.

⁵⁵ Voir Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Munich / Vienne, Carl Hanser Verlag, 1993 ; traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 103.

無為、憂鬱 —— 夜と共鳴する自己観照

前述のとおり『パリの夜』にはレチフに限りなく近い一人称の主人公兼語り手の「私」が存在し、街路のルポルタージュに自己観照が重なっている。その点でこの作品にはルソーの影響が顕著に認められる⁵⁶。

語り手が、みずからの都市の放浪はもともと「もっぱらみずからの内部に立ち返り内省すること⁵⁷」を目的としていると述べていたことは前述のとおりであるが、作品全体の構想を示唆する「第1夜」に現れる以下の記述は、放浪と自己観照におけるルソーとの深い共振感覚を示唆している。

午後11時だった。私は、30年のあいだに自分が見てきたことのすべてを思い出しながら闇の中を一人さまよっていた。突然、一つの考えが浮かび、想像力が燃え上がる。しかしながら、たち現われる考えはまとまりをなさず、整理することができない。こうした想念の混乱の中、私は進み、我を忘れ、そしてサン＝ルイ島の東の端までやってきた。好きな場所は心が安らぐ。私は新たな生をもって生まれるような気がし、考えが明確になった。そして私は石のうえに腰掛け、またたく月の光の下で「第1夜」を書いたのだった⁵⁸。

実際、『告白』あるいは『孤独な散歩者の夢想』と同様レチフにおいても、放浪がもたらす遭遇により過去の記憶が呼び起され、歩くという行為を通して空間の放浪が時間の探索、自己省察と重なる。そこにおける偶然の作用に対する意識においても、レチフにはルソーとの親近性が認められる。放浪による自己省察の誘発、外在的なものとの遭遇によって深まり更新されるものとしての自己認識、さらに、放浪と文学創作の関わりの認識という点において、レチフは間違いなくルソーの系譜に連なっている。

⁵⁶ 実際『パリの夜』においてはルソーへの言及が度重ねて行われ、レチフが創作の靈感においてルソーから深く影響を受けたことがわかる。たとえば「第369夜」においてレチフは、語り手の友人アモーヌフの言葉を借り、画家や版画家ならばわずか2つの作品が評価されるだけで裕福あるいは安穏な生活が送れるのに対し文学者は貧困を強いられているという不平等を批判し、『エミール』、『エロイズ』という崇高な作品を書いたルソーが貧困状態に留まったことは政府の文学に対する無理解の証であると述べている。他方、ルソーとの相違を強調する断章も少なからず見出される。たとえば「第295夜」では、自分をルソーと思いこんで賛辞を送っていた女に対する憤慨が、「第284夜」では、子供を自然の中で育てるべしというルソーの主張（『エミール』）が都市においてはもはや不可能でよい結果を生みもしないという批判が展開される。

⁵⁷ *TES*, t. 1, p. 75.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

一方レチフは、この放浪の哲学者との相違点を際立たせてもいる。まず、ルソーの放浪が都市より自然を志向するのに対し、レチフは都市を歩くことに執着した。この選択の意味は、自然対都市という単なる空間の選択にとどまらない。レチフは「第 76 夜」において、「世界主義者 (cosmopolite) は怪物であり、自分の居場所を変える人間は自然に悖る⁵⁹」とした上でルソーに言及し、ルソーは旅を勧めているが、その勧めは、「エゴイストを育てようと思うなら、かなり頑固で凶暴な君主を育てようとするならば、正しい」のであり、さまざまな土地を見て歩く人間は、「見て歩くたびにある感性を失う」と述べている⁶⁰。それゆえレチフは自身の領分であるパリをひたすら歩く。ローラン・チュルコは、レチフにおいて散歩者からフラヌールへの移行の段階を見てとることができると述べた⁶¹。たしかにレチフは慣れ親しんだ空間としての都市を歩く行為を文学創作に結びつけたという意味で、19 世紀に流行するフラヌールの想像力の先駆けをなしていると言える。

ところで、ルソーが放浪を通じた自己観照において無為の快楽を発見したことは周知のとおりであるが、レチフの放浪における無為は別の意味で重要である。

私はこんな大きな危険を冒すほどに恋をしている人物にいたく興味を覚えた。
そしてひそかにつぶやいた —— これは暇人に違いない。というのも、忙しい人間は日中有効に使える時間をもっと大事にするからだ。彼は歩いていった。
私は後をつけた⁶²。（「第 48 夜」）

この訳文において「暇人」と訳した箇所は、原文では *oisif* となっている。『19 世紀万有大事典』においては、遊歩は「無為な人間がするように目的もなくゆっくりと、しばしば立ち止まりながらさまようこと⁶³」とされている。この定義が示すようにもともと遊歩という行為そのものが、無為性を孕んでいる。他方、無為 (*oisiveté*) という状態は、従来フランスのみならずヨーロッ

⁵⁹ *Ibid.*, p. 487.

⁶⁰ 同じ断章においてレチフは、故郷を離れて生きることが人間を変質させると述べ、世界人 *cosmopolite* を怪物と称している。Voir *ibid.*, p. 487-488.

⁶¹ Laurent Turcot, « Du promeneur au flâneur : les influences de Rétif de la Bretonne dans la construction d'une figure sociale du XIX^e au XXI^e siècle », *Études rétiviennes*, n° 38, 2006, p. 143-156.

⁶² *TES*, t. I, p. 295.

⁶³ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1866-1877.

パの歴史において常に否定的な見方をされてきた⁶⁴。無為の快樂を示唆したルソーも通常の無為と自身の無為を区別したが、レチフも暇人、すなわち無為な人間と忙しい人間とを対比し、忙しい人間であればもっと時間を有効に使うだろうと述べている。ところが語り手は、その暇人に興味を覚え、跡をつける。ある意味で観客としてパリの夜の情景を涉猟すること自体、作品が標榜する民衆の啓蒙というモラル面の効用を別にすれば、まさに有益な生業の外にある行為にほかならないのだが、その外在性と周縁性こそが、「誰も見たことのなかったものを見る」という作品の独創性を生むのである。レチフの独自性は、このように無為を、見ることや追跡そのものと結んだという点にある。

ところで前述のとおり『パリの夜』においては、「憂鬱の女」と呼ばれる侯爵夫人が存在する。侯爵夫人は深い倦怠と無気力に苛まれ、身分にも富にも恵まれながら、「倦怠し、すべてに飽き、もはや何も感じず⁶⁵」、「憔悴し⁶⁶」、「嗜眠症の眠りに近い状態で無気力な生を送って⁶⁷」いる。ここでは無為の語こそ用いられていないが、侯爵夫人の状態は、非生産性という点では無為者の状態と共通する。そして、語り手の放浪の源には常にこの夫人に対する深い共感がある。つねに放浪者の報告を興味と好意をもって受け止める侯爵夫人は、語り手の深い理解者であるばかりでなく、パリ観察の原動力をなし、語り手自身の感性を反映する存在である。かくして語り手は、侯爵夫人の存在を介し、無為の病に苛まれる人間を救うという口実を自らに与えつつ、首都の無為そのものを観察するのである。

しかもレチフは、それを個人的な気質の問題ではなく、普遍的な都市の問題として捉えている。

時間をつぶすことは大きな罪だ！ しかしながら、それは大都市にきわめて頻繁に見られるので、ほとんど注意を傾ける者がいないほどである。しかしながら、すべきことのない人間があらゆる人間の中で最も不幸な者だということは、証明された真実である。囚人にとって最大の苦しみは、何もすることがないことだ。[...]そして、我々の間でも多数の人間が、自分自身で何もしないという不名誉な刑をみずから引き受けている！ 朝になれば、力も湧かぬまま、自身の重たい生に変化をもたらす希望もなく、鬱々として起き上がる！ そし

⁶⁴ 拙著「フラヌールと野次馬 —— その相違と親近性」、『文学論藻』第 91 号、2017 年 2 月、184—169 頁。

⁶⁵ *TES*, t. I, p. 70.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 75.

て、夜には引きこもりの日々の中の一日の慰めになるような有益な行動を何一つした記憶もなしに、ベッドに入るのだ⁶⁸！……（「第234夜」）

騒々しい快樂よ！ この世紀の幸福なる者たちに都会が与える強烈で甘美なる快樂よ。おまえたちは、雲散したのちに何を残すだろうか？ 倦怠、落ち込み、憔悴、完全なる無気力、憂鬱だ⁶⁹。（「第2夜」）

レチフは一方で時間をつぶすことは大罪であるとしながら、それを大都市という空間に普遍的に蔓延する病理であるとし、無為者を糾弾するというより、その苦痛に焦点を当てる。さらに、闇のパリの罪や醜さを昼と対照をなす明暗法により浮彫りにしたのと同様に、無為と倦怠を旺盛な都市の活動や快樂と表裏一体のものとして提示しようとしているのである。

苦痛の凝視

『パリの夜』の自己観照の特徴は、「夜」という環境と自己との共鳴に見出される。

ふくろうよ！ 夜の闇の中でおまえの不吉な鳴き声は何度私を慄かせただろう！ おまえと同じように憂鬱で孤独な私は、この首都の暗闇の中を一人さまよっていた⁷⁰。

ダニエル・アッケはレチフと都市の間にある直接的かつ透明な関係性を指摘したが⁷¹、ある意味で『パリの夜』の放浪は、都市を見ることを介して自身の憂鬱を凝視する行為である。以下は「第295夜 サン＝ルイ島に刻まれた日付」からの引用である。

不幸なとき人は開かれた感じやすい魂を持つ。状況に即し、それを固定しようとする。それはどこからくるのだろうか？ 人は苦しむのが好きなのか？ […] 気晴らしをしようとするかわりに、私は苦痛を凝視した。その一瞬でも逃げ去ってしまわないようにと思い、石に刻んだ。いつもの散歩を続けるどころでなく、私は力なく打ちひしがれ、外出はサン＝ルイ島にとどまり、悲嘆にくれて

⁶⁸ TES, t. III, p. 1216-1217.

⁶⁹ TES, t. I, p. 68.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁷¹ アッケは、都市の典型（タイプ）に関する分析の中でメルシエとレチフを比較し、「すべてのことが、あたかもパリが、その随所に遍在するレチフにとって透明性と即時性の場であるかのように進行する」と述べている。Voir Daniel Acke, art. cit., p. 86.

島を回っていた。私は「第 210 夜⁷²」の男が彼の日付について言ったことを思い出していた。そして機械的に、彼と同じことをしようと思いついた。欄干で立ち止まって何か苦しい思いについて考えようとしたときはいつでも、わが手がその日付と自分に思い浮かんだ考えを書き留めた。そして私は、その静寂と孤独が私の好むおどましきを持つ夜の闇に包まれ、その場を離れるのだった⁷³。
(「第 295 夜」)

パリの放浪の夜話は、表向きには侯爵夫人の憂鬱を慰めるためのものとされているが、この断章に象徴的に現れているように、語り手は、憂鬱を解消するのでなくそれを「凝視」しようとする。憂鬱や疎外感という負の感情が自己省察の契機になるという点においてレチフはルソーの系譜に連なる感性を持つ。しかしルソーが自然の中での放浪を通じて憂鬱の根源的な解消を夢想するのに対し、レチフはむしろ苦痛そのものを客体として凝視しようとするのである。

語り手は、「以後すべてをサン＝ルイ島に刻もうと決心」する。なぜなら、それが彼に「真に感受性を養うものを与えてくれる」からだ⁷⁴。石に刻む行為は書く行為を象徴する。ここでは、石に刻むこと、すなわち書くことが、感覚や印象を固定するにとどまらず、感受性自体を涵養するという意識が提示されている。実際、この断章において語り手は、石に刻む行為を通して過ぎ去った時の記憶や感情を迫体験する。

戻ってくると、街燈の明かりに照らされ「絶望！ 神々しき女性が我々から奪われる。1781 年 9 月 15 日」の記述が見えた。もっと先には「シルヴィア死す。1781 年 8 月 29 日」、さらに先には「侯爵夫人、病の報せ。1781 年 9 月 29 日」とある。この日付はブルトンヴィリエ通りのだ。私はこのようにして進み、石の上に不幸の間に私の魂に生じたあらゆる感情を再び見出した。そして第 2 の庭園の前には「本日侯爵夫人に再会。9 月 22 日、最初の神聖なる日」の記述を見つけた。この日付を見て私は喜びの声を上げた。それは私にとっての真の再生であった⁷⁵……

⁷² これは誤りで、実際はテストュが指摘するように「第 283 夜」。そこではサン＝ルイ島の河岸の石に自身の感情を刻み続ける男が描かれる。Voir *TES*, t. III, p. 1395-1396.

⁷³ *Ibid.*, p. 1431-1432.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1431.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1433. 刻まれた略語的な言葉の訳は、テストュの注を参考に行った。

レチフの記憶や感受性の喚起は都市空間と不可分に結びついている。実際、レチフにおける記憶は、橋の欄干、通り、公園など都市に存在する空間表象により喚起される。また、刻む行為を通じ、都市空間がそれ自体として放浪者の記憶や感性の刻印を帯びるのである。さらに、前掲の引用において用いられた「静寂と孤独が私の好むおぞましさを持つ夜の闇⁷⁶」という表現が示唆するように、放浪者を包む都市の闇もまた、放浪者自身の感覚に観応しているのである。

放浪に触発された過去の記憶の喚起と書くことの意味の意識化、そして観察される風景と自己の観応ということ自体は、ルソーの系譜に連なるものであると言える。しかし、再生された過去と自己の関係性において、レチフはルソーと異なる感覚を示している。

私はじっと動かず、現在の瞬間と1年前の瞬間を1つに結びつけようとした。ほろりとなり、涙が流れた。この感動は甘美なものだった。私は石に接吻した……なぜか？ 思うに、時の隔たりによって私たちは親友に比しても自分自身でなくなる。このようにして、私たちは1年前の別の私たちを愛着と自己満足をもって眺めるのである⁷⁷。

ルソーが仮想の始原の自然との一体的かつ幸福な交感を——その実現不可能性を認識する意識の覚醒を持ちつつも——夢想するのに対し、レチフはむしろ、苦痛や憂鬱を凝視し観察することに惹かれている。過去の再生の快楽を語りながらもレチフは、現在の自分と過去の自分に生じている落差や距離を明確に自覚し、かつ、あえてその距離を保持しようとする。彼が接吻する石は、過去の記憶を喚起するが、同時に、彼を現存の都市という空間における客観的な観察へと立ち返らせる。石という現前は、記憶や感情の定着と喚起を誘発すると同時に、過去のできごとの記憶や感情の他者性を示唆するのである。

こうした一連の他者性の意識を支えているのが「観察者」の視線なのである。この視線が感受性に溢れる放浪者の風景への没入を押しとどめ、凝視による感性の先鋭化を生むのである。

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1432. この表現自体はテストュによれば18世紀に好んで用いられ19世紀になると常套句となるレトリックであるが、それでもなお、負の感情に快楽を覚えるレチフの感性を如実に表していることには変わりない。

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1432.

観察と夢

私は夜が好きなのです。私は昼より夜のほうが自由でいられます。夜の間はすべてが私のものになるのです⁷⁸。

たしかに夜は自由をもたらす。その自由は、公序良俗の軛の逸脱のみならず、現実と夢の境界の侵犯にも及ぶ自由である。ジャン・ヴァールトは「光は説得するのによいが」「夜は想像力を働かせる」というディドロの言葉を引き、レチフの夜への傾斜の中に想像力の解放を見出している⁷⁹。

まず、語り手は見たものしか書かないと述べているが、実は『パリの夜』には夢の記述が少なからず見られ、レチフ自身の夢に対する関心の深さが垣間見られる⁸⁰。たとえば「夢」と題する「第 169 夜」においては、語り手自身の夢とそれに関する思索、さらにカフェで偶然目にした記事に書かれた予知夢に対する見解が綴られている。続く「第 170 夜」で語り手は、夢遊病者に遭遇する。これらの章は表向きには夢に囚われることに対する戒めを含んでいるのだが、その陰でレチフは、夢というものがもたらす強烈な印象と、都市を歩きながら夢見るということに対する関心を垣間見せている。

歩きながら夢見ることへの傾斜が如実に現れるのが、第 10 部に現れる友人アモーヌフの夢の記述である。ここでは、1 日限りで授かった予知能力により突如として 1888 年のパリに移動したアモーヌフが見た光景が多数の断片により語られており、語り手「私」は友人の夢談義の聞き手となっている。夜の放浪の同行者ともなり、何より作品自体の執筆を促した友人アモーヌフは、前述の侯爵夫人と同様、しかし異なる意味において、主人公の分身的存在である。ダンテの『神曲』において「私」(＝ダンテ)を導くヴェルギリウスに比せられる⁸¹この人物は、都市の放浪を通じた夢への傾斜の先鋭的な形を語り手に向かって示唆する。

1880 年 8 月、私は当時その名で呼ばれていたアンリ橋の上にあった。ルイ 18 世の世だった。あらゆる橋と河岸からは家が消えていた⁸²。

⁷⁸ TES, t. I, p. 70.

⁷⁹ Voir DEL, p. 26.

⁸⁰ テステュも他作品の例を引きながら、同様の見解を示している。TES, t. II, p. 930.

⁸¹ レチフに傾倒したネルヴァルが書いた夜のパリの放浪記『十月の夜』において語り手とともにパリをめぐる友人の着想はレチフの影響によるところが大であると考えられる。

⁸² TES, t. III, p. 1214.

次に私はオペラ・コミック座にいた。上演前に聞いたところでは、昔の演劇が上演されることはめったにないそうだ。それは、決まった日だけ、市民に寛容の精神を持って用心しながら見るように予告したうえで上演されるのだ⁸³。

100年後のパリという設定には、夢という枠を借りて検閲を回避しながら社会的理想を述べるという、一種の啓蒙的ユートピア小説の片鱗を垣間見ることでもできよう。しかしながら、フレデリック・バッサニーが指摘するように、そうした思想の展開の場を現実の都市においたということにおいて、レチフは先駆的であったと言えるのであるし⁸⁴、レチフの興味はそうした啓蒙的思想にもまして、夢と現実の交錯のほうへと傾いているように見える。

私は夜の間に書いたことをすべて見た。私は眠らなかった。その時間がなかったのである。パリのような大都市にあることをすべて見るのに24時間しかないときには、時間が貴重である！……出し物を観たあと、私は夕食を取り情報を仕入れられる店がないか聞いた。肉のジュレと米とジャガイモの粉のクリーム・スープ、それに品質保証つきのブルゴーニュ・ワインを出すカフェがあると教わった。 […] すぐに行ってみた。きれいな女主人がいて、入っていくとにっこりし、メニューを持ってこさせた。私は去勢鶏半羽と脂身で調理されたジャガイモのジュレを選んだ。大きなテーブルで旨い夕食を食べた⁸⁵。（「第235夜」）

彼の夢談義においては、夢の中という条件を除けばまさに「見たものだけを書く」というリアリスムの観察の姿勢が保持されており、執筆当時には存在していないルイ18世の名が引かれていなければ、この話は現実の放浪の一光景であるとも読めてしまう。当初、「夜が明けました」という召使の言葉をもって中断され、『千一夜』さながらの夜のお伽話の形式を踏んでいた夢談義は、やがて現実の生活の領域に延長され、両世界の境界を侵犯する。

私たちが通りに出るやいなや彼 [=アモーヌフ] は1888年の夢を再開した⁸⁶。（「第237夜」）

⁸³ *Ibid.*, p. 1220.

⁸⁴ Frédéric Bassani, « La cité idéale chez L. S. Mercier et N. E. Rétif de la Bretonne », *Rétif de la Bretonne et la ville*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Travaux du groupe d'études du XVIII^e siècle », vol. 6, 1993, p. 41.

⁸⁵ *TES*, t.III, p. 1225.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 1236.

アモーヌフは彼自身の興味深い夢の中だった。その時コンサートの開始がつけられた⁸⁷。（「第 238 夜」）

アモーヌフはパリを歩き観察しながら夢見ている。100 年後の光景（＝夢）が、放浪する現在（＝現実）の光景の上に判別しがたく重なり、二世界の境界は曖昧になる。レチフはアモーヌフを介して文字通り「現実生活への夢の氾濫⁸⁸」を企てるのだ。

夢と現実の境界線の消失は語りのレベルでの境界線の消失と呼応する。この長大な夢の記述はしばしば主人公兼語り手の観察や随想に中断される。この挿入と中断により、夢、随想、観察のいずれもが、枠組みや位置づけを欠く断片と化す。その断片化の作用も加わり、それぞれの世界の境界が曖昧になるのである。

ミシェル・ドロンは「レチフのリアリズムは夢幻症と不可分である⁸⁹」と述べた。ドロンが指摘するように、そもそも『パリの夜』の現実描写そのものには不思議な不安定さがある。「見たものだけを語る」というリアリズムを標榜し、パリという現実の街の放浪を通じて見た光景を集めた作品でありながら、その描写にはしばしば掴みどころのなさが漂っている。この印象をもたらすのが偶然への従属と「観察」の視線である。

私は夢見ながら遠ざかっていた⁹⁰ […]（「第 11 夜」）

外に出ると、若い男と腕を組んだ背が高く美しい女が前を行き過ぎた⁹¹。（「第 46 夜」）

まだ真夜中だった。私はとある墓地の前にいた。名前はわからない⁹²。（「第 172 夜 生きた死女」）

レチフが遭遇する光景の記述は、多くの場合位置づけ、枠組みが希薄である。放浪者兼語り手は、つねに偶然に導かれてパリの街路を歩き、前触れもなく

⁸⁷ *Ibid.*, p. 1245.

⁸⁸ ジェラルール・ド・ネルヴァルが『オーレリア』で用いた言葉。Voir Nerval, *Aurélia* [1855] ; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », t. III, 1993, p. 699.

⁸⁹ Voir *DEL*, p. 27 (cité par Jean Varloot).

⁹⁰ *TES*, t. I, p. 113.

⁹¹ *Ibid.*, p. 286.

⁹² *TES*, t. II, p. 944.

突如として幕の開いた舞台に立ち会うように、あるいは、夢を見るように、眼前の光景に立ち会い、見たものを受容するのである。

「第 380 夜 新パレ・ロワイヤルの小道⁹³」には、そうした境界の曖昧化により引き起こされる現実と夢の混交が認められる。主人公兼語り手「私」は、1781 年にヴィクトル・ルイによる廻廊の建設により変貌したパレ・ロワイヤルをさまよいながら、自身が歩く空間の変貌と自己の回想を重ねている。変貌したパレ・ロワイヤルは、革命前夜の混乱とは無縁の世界だ。通りに行き交うのは優雅に飾りたてた「愛想がよく不実な好色女」だ。かつて愛した「この街特有の雑多さ」は消え、あるのは「儀礼的な調和」のみだ⁹⁴。その変貌に対する当惑と失望の只中で、彼は突如として過去の夢に飛びこむ。

私は、1756 年、優雅な女たちに囲まれているこの同じ場所で、ロマネスクな気持ちと燃える情熱を抱えて散歩している自分を思い描いた。私は彼女らをじっと見た。一人かわいらしく純朴な様子をした女が見えた。その女がやってきて私の手を取った。私は震え上がった。魅惑的な眼、可愛い口、甘美な微笑み、無垢の印であるように思える興味をそそられる青白さを備えた魅惑的な風貌を想像してほしい。それに、ピンクの地の挑発的な麻布の服、すらりとした背、髪粉をふっていない自然にカールしたブロンドの髪、男の靴で変形させられていないかわいい足、食指を動かされる清潔さを付け加えてみたまえ。それはセシルそのものだった。私は、激しい情熱を抱くあらゆる若者が侵す越えがたい危険を思っ て身震いした！…… 侯爵夫人を亡くして以来の無気力にうめき、その容赦ない豊満さを呪いながらこの娘から離れた。すぐ近くに背の高い美しい娘がいる。高貴な身分の女のような。服装も顔立ちも優雅だった。雰囲気も物腰もすべてが洗練されていた。私は心に聞いてみた。この女は、田舎から来た青年にはさきほどの女よりさらに危険に思われた。[…] 10 歩もいかないうちに、1756 年に同じような出合いをすれば破滅だったと思った⁹⁵。

変貌したパレ・ロワイヤルの相貌から受けた印象を契機に、「私」は「現在」のパリを歩きながら、1756 年の感覚で街を見ている。その眼に、次々と自分を誘惑しようとする女の姿が飛びこんでくる。彼の視覚が捉えるのは現に彼が歩くパレ・ロワイヤルの光景そのものであるが、ある瞬間、彼は遭遇する女を過去の恋人に重ね、1756 年当時の若者の眼で見つめ、またある瞬間には、同じ女を見つめながら現在の初老の自分としての感慨を吐露する。この放浪

⁹³ *TES*, t. IV, p. 1875-1878.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1876.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 1876-1877.

と夢想の世界においては、現在と過去、現実と夢が、視覚が捉えるものの刺激により、境界を越えて交代している。

『パリの夜』の放浪者は都市を歩くことを通じて現実と夢の境界を越え、異なる二つの世界の二重化を生きている。このような現実と夢の境界線の曖昧化をもたらしているのは、観客あるいは目撃者として見ることに徹した観察者の見方である。レチフは『パリの夜』の冒頭において、「見たことだけを書く」ということを公言していたが、その実践は現実においても夢においても変わらない。現実の世界を歩くときも、夢の世界を歩くときも、彼は、歩きながら目撃し、受容し、記述する。その結果、遭遇するものが次々に並列的に並び、それにより、現在と過去、現実と夢の境界そのものが曖昧になるのである。

おわりに

『パリの夜』は、あらゆる価値観が変動する 18 世紀末という時代に出現した、ある意味で過渡的な文学事象である。啓蒙主義的理想と悪の凝視への傾斜、ロマン派的な自己観照と観客としての距離、リアリズムと夢への傾斜という複数の軸とそのそれぞれにおける相反する志向が交錯するこの書物には、まさにテストユが指摘した「寄せ集め」の性格が窺われる。たしかにそこには、直接的コミュニケーションに終始する単純性（シュティール）、あるいはロマン派的感性の欠落（シトロン）といった未成熟が露呈しているとも言えるかもしれない。しかしながらレチフは、都市の放浪が文学的テーマとなりうることを先駆的に示した。実際ミシェル・ドロンが早い時期に示したように、夜のパリの逍遥は 19 世紀に流行のテーマとなり、「宵っ張りのボエーム⁹⁶」（シトロン）と呼ばれる小作家が現れるのみでなく、そこから深い影響を受けたネルヴァル、ボードレールなどの作家、詩人が輩出する。さらに『パリの夜』はとりわけ 20 世紀のシュルレアリストに深い影響を与えた⁹⁷。

⁹⁶ Pierre Citron, *op.cit.* t. II, p. 308.

⁹⁷ ミシェル・ドロンはレチフに靈感を受けた作品として以下のような多様な作品を挙げている。Balzac, *Les Comédies humaines*, « Tableaux parisiens » ; Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843) ; Baudelaire, « Tableaux parisiens », *Les Fleurs du Mal* (1861) ; Gautier, *Tableaux de Siège de Paris* (1870-1871) ; Jouhaud, *Paris dans le XIX^e siècle, ou Réflexions d'un observateur*(1809) ; Jouy, *L'Ermite de la Chaussée d'Antin* (1813-14) ; Rougemont, *Le Rodeur français*(1816-1823) ; « Nouvelles Nuits de Paris » (collectif), *in Panorama littéraire* (1824-25) ; Alfred Delvau, *Les Dessous de Paris* (1860) ; Xavier de Montépin, *Les Tragédies de Paris* (1876) ; Jules Mary, *Les Damnés de Paris* (1884) ; Félix

レチフの斬新さは、夜の都市の逍遥を文学的テーマとして定着させたということのみでなく、都市を見て歩くというリアリスムの基盤に、自己観照、夢の領域との行き来という異なる素地を加え、ジャンルや現実感の境界を逸脱して見せるたことに見出される。そして、こうした境界の逸脱の軸を形成するのが、レチフが採用した観察者という立ち位置である。しかも、この立ち位置を保持することが、自己観照や夢への耽溺の素地を持つレチフの先駆的ロマン主義の精神を、都市という現前に引き留めている。レチフの観察とは、即物的客観性と敏感な感受性、過去と現在、現実と夢という異なる志向を孕み、現実の受容と逸脱とを繰り返しながら、変容を重ねる首都と放浪者を繋ぐものなのである。

Piat, *La Chiffonniers de Paris* (1847) ; Raoul de Navery, *Les Parias de Paris* (1876) ; Gozlan, *Les Nuits de Père Lachaise* (1849) ; Marc Fourmier, *Les Nuits de la Seine* (1852) ; Joseph Mery, « Nuits parisienne », dans la série *Nuits* (1855) ; Hector France, *Les Nuits de Londres* (1885). Voir *DEL*, p. 329-330.