

蜘蛛のような歴史家 = 詩人の肖像

マルグリット・ユルスナール『世界の迷路』のエクリチュールの特質

深田 孝太朗

「わたしは自分の^{ヴィジョン}の見方をつかんだわ¹」——ヴァージニア・ウルフの小説『灯台へ』の末尾で、画家リリー・ブリスコウは心に眩く。何年もの間完成させられないでいた絵に決着をつけ、芸術家の目が真に開かれる瞬間が訪れたのだ。『波』を翻訳したマルグリット・ユルスナール（1903-1987）は、その序文として書いたウルフ論のなかで『灯台へ』のこの結語を引き、ブルーストの『見出された時』に重ね合わせている²。しかし忘れておきたいが、この瞬間、リリーは画布を真っ二つに断ち切る一本の線を書き足したただけだ。エピファニーは必ずしも芸術家の成功を約束しない。『失われた時を求めて』の語り手が書き始めようと決意した小説が、表紙にマルセル・ブルーストの名を刻印された作品と同じものといえない以上、彼が読むに堪えない小説を書く可能性は否めない。ましてや、リリーが凡庸な画家のまま世にうずもれる未来だって大いにありうることだ。芸術作品の創作には物事の真髄を雷光のようにつかみ取る目だけでなく、地道に筆を動かし続ける長い時間が必要とされる。ヴィジョンなど持たないまま試行錯誤を繰り返す（彼女は編むべき靴下の寸法さえよくわかっていない！）ラムジー夫人の手もまた、創作活動に欠かせない³。

「本質的なものはエクリチュールでなく、ヴィジョンです⁴」とユルスナー

¹ ヴァージニア・ウルフ『灯台へ』御輿哲也訳、岩波文庫、2004年、406頁。

² Marguerite Yourcenar, « Une femme étincelante et timide », in *Essais et Mémoires*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 495-496. 以下ユルスナール作品の引用の大部分はプレイヤード叢書 *Œuvres romanesques*, 1982, rééd. 1991 ; *Essais et Mémoires*, 1991 により、それぞれ OR, EM と略記する。特に OR 所収の *Mémoires d'Hadrien* は MH, EM 所収の *Souvenirs pieux*, *Archives du Nord*, *Quoi ? L'éternité* はそれぞれ SP, AN, QE の略号を用いて本文中にレフェランスを示す。

³ 清水みち「モダニスト女性作家における編む／縫う行為 —— Katherine Mansfield と Virginia Woolf」『昭和女子大学女性文化研究所紀要』第43号、2016年、27-42頁は、女性作家の描く編み物を芸術的創造と関連させたものとして興味深い。以下の論文は、女性史における書くことと編む／縫うことの密接な関係を繙く。Anna Iuso, « “Ma vie est un ouvrage à l'aiguille” : Écrire, coudre et broder au XIX^e siècle », dans *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n° 35, 2012, p. 89-106.

⁴ Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, Le Centurion, 1980, rééd. Le Livre de Poche, 1981, p. 218.

ルは晩年のインタビューで述べているが、この言葉を寸分の疑いもなく受け取れば、彼女の作品の価値を見誤ることになるだろう。たしかに見者ランボオの詩句をタイトルに持つ巻で締めくくられる自伝的三部作『世界の迷路』——『追悼のしおり』（1974）、『北の古文書』（1977）、『なにが？ 永遠が』（没後出版 1988）——を支えるヴィジョンは比類ないものだ。「私」の誕生の場面から筆を起し、家系図の細い糸を手繰りながら先史時代にまで遡る、そんな巨視的なパースペクティブのもとに 20 年以上にわたって書き続けられた作品であるのだから。とはいえ、ブランショにならって言えば、書くことは——描くこともまた——見ることではない。「書くとは、見ることに言葉を与えることではない⁵」。ユルスナールは先ほどの発言を「私は自分の本をいつも頭のなかで書いてから、それを紙に書き写してきました。時にはその本を忘れてしまい、書きものとして形を与えるのが 10 年も先になることさえありました⁶」と補足するが、ペンを動かす過程で頭のなかにあったイメージが破れること、あるいは思ってもみなかったイメージの連関が生まれることをわれわれは日常的な経験として知っている。エクリチュールとヴィジョンはそれぞれ異なる力学に支配されているのだから、言葉を紡ぐインクの流れを付帯的なもの、作家の内的世界と外界を直接つなぐ透明な糸と軽視することはできない。

本論は『世界の迷路』になにが書かれているかというよりも、そのテキストがどのように織りなされているかを問題にするものである。ユルスナールの書法を徴づけるものとはなにか。構造主義が退潮すると同時に、「主体の回帰」と呼ばれる傾向が顕著になった 1970 年代後半以降、ペレックやバルト、サロート、ロブ＝グリエといった作家が自伝的作品を発表し始めた。断章や対話体を用いて綴られた彼らの作品には、「きりなく続く衣服」（すなわち「きりなく続くテキスト」）を着た女性のような「全体性という怪物⁷」と闘おうというのか、多かれ少なかれ断片化の傾向が見て取れる。しかしユルスナールはそのような時代の風を横目に、むしろ均整のとれた息の長い文章を連ねて悠久の歴史を覆う大巻物を広げるのである。本論では〈書く〉という行為の比喩形象、その二つの局面——切断と縫合——に着目し、主題論的なアプローチによって『世界の迷路』のエクリチュールが持つ特質を浮き

⁵ Maurice Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », in *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 38.

⁶ *Les Yeux ouverts*, op. cit., p. 218.

⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Éditions du Seuil, t. IV, 2002, p. 752.

彫りにすることを試みる。ここでは第一巻『追悼のしおり』を中心的に扱うこととする。その補助線となることを願い、『世界の迷路』論としての本筋を見失わない程度に、同時代に書かれた他の自伝的作品も適宜参照したい。だがユルスナールのエクリチュールの特質を通時的な観点からとらえるために、まずは作家の代表作『ハドリアヌス帝の回想』（1951）に立ち戻る必要がある。本論の前半部では、この小説からトーガと音楽のモチーフに象徴される〈なめらかなもの〉〈切れ目のないもの〉というテーマ系を抽出し、「ひとつの声の肖像」という表現に集約されるユルスナールの詩学を定義したい。それに比較される形で『世界の迷路』を織るテキストの様相が明らかになるだろう。

ところで本題に入る前に一言付け加えておくならば、画家リリーの言葉にウルフ作品の終着点を見出し、ヴィジョンの獲得にその本質を探るユルスナールだが、編み針を動かすラムジー夫人にも芸術家の萌芽を認めていただろう。芸術家を織工になぞらえる比喻でウルフ論は締められている。

[ウルフと話しながら] 私は心の中で考えていた。すばらしい職人たちが私たちの喜びのために、花と鳥でいっぱいタピスリーを辛抱強く織り続ける限り、なにもも完全に失われはしないのだと。そんな職人たちは、自分の苦労の跡、美しい羊毛を浸した染液の秘密、しばしば痛ましい秘密を厚かましくも作品に交えることなど、決してしない⁸。

トーガと音楽

死を前にしたローマの賢帝ハドリアヌスが、マルクス・アウレリウスに宛てて自分の生を物語る——その遺言は 20 世紀の作家がフランス語で綴ったものであるにもかかわらず、言葉の流れを虚心にたどってゆけば、あたかも 2000 年近く前に生きた老帝の力強く、時に憂愁に染まった声が耳朶を震わせるかのように錯覚してしまう。多くの読者感嘆させ、多田智満子の硬質な訳文によって小説を知った三島由紀夫さえ驚かせた『ハドリアヌス帝の回想』の魅力は、翻訳をとおしてもなお感じ取られるその確かな声の響きに求められるだろう⁹。その一節の古代ギリシャ語訳を試み、どうしても翻訳できない表現が見つかって「それらの文は私のものであり、ハドリアヌスのもの

⁸ « Une femme étincelante et timide », in *EM*, p. 496.

⁹ 三島のユルスナールに対する評価は、森真太郎「『源氏物語』から『アレクシス』へ」『ふらんす』所収、白水社、2018 年 1 月、18-19 頁に端的にまとめられている。

ではなかったからです¹⁰」と悔しがるほどに、ユルスナールには皇帝の声を忠実に書き取ったという自負があった。

「歴史小説における口調と言葉」と題されたエッセイによれば、2世紀のローマ皇帝の声を蘇らせるというあまりに困難な試みの突破口は、「トーガをまとった文体 *oratio togata*」の選択にあった。それは、古風な語彙と現代的な主題の混ぜ物で読者を欺く擬古文調とはかなり異なる。

当然、こちらでカエサルを、あちらでセネカを、さらに先の箇所ではマルクス・アウレリウスを模倣するというのではなく、彼らから型、リズム、矩形の布地に相当するものを取り出し、その布で裸のモデルを好みに合わせてゆったりと覆うのだった¹¹。

『ハドリアヌス帝の回想』において、ユルスナールは皇帝に似つかわしい自制的で威厳を保った語り口を選び取る。日常性、卑俗なものを切り捨てた澄んだ言葉によって彼の思念は紡がれてゆく。レミ・ポワニョーの論考が示すとおり、「トーガをまとった文体」とは、ハドリアヌスの理想とする調和、人間の理性に基づき世界に秩序を与えるというユニタリスト的の信念に合致するものである¹²。ラテン文学に通暁したポワニョーの精緻な論述は、修辞学の伝統に鑑みてこの表現の意味するところを精査するが、小説内に張りめぐらされたイメージの連関を掬い上げることで、トーガの持つ象徴的意味をより深く理解できるだろう。

ここで取り上げたいのは、インドの裸行者と出会ったハドリアヌスが思索にふける場面である。パルティアとの交渉を終えた後、彼は宴席で料理や踊り子に見向きもしない裸の男を見かける。興味を引かれ、弟子たちにその素性を尋ねると、バラモン階級に属するその男が「全世界は幻想と錯誤の織物にすぎない (*MH*, p. 397)」という観念に行き当たったことを知る。翌日、男は濁世から逃れるために、声も上げず、焼身自殺を遂げる。ハドリアヌスはその光景を思い返ししながら、考えをめぐらす。

その夜の間に、私は長々と [焼身自殺した男のこと] を思い返していた。重く垂れこめる色鮮やかな布地で覆われた幕舎のなかで、高価な羊毛の敷物に寝そべっていた。[...] 外からアジアの夜の数少ない物音が聞こえてきた。幕舎の入

¹⁰ *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹ « Ton et langage dans le roman historique », in *EM*, p. 294.

¹² Rémy Poignault, « L'*Oratio Togata* dans *Mémoires d'Hadrien* », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Lectures de Marguerite Yourcenar. « Mémoires d'Hadrien »*, PUR, 2014, p. 53-66.

口で奴隷たちがひそひそと交わす声、棕櫚の葉が軽くこすれる音、帳の向こうで眠るオブラモアスのいびき、足枷をつけた馬がひづめを鳴らす音、さらに遠く、女たちの宿當地から聞こえる哀愁を帯びた切なげな歌声(傍点引用者)(*MH*, p. 397-398)。

「事物を、人々を、そして自分自身を、いずれも服を脱ぐように遠ざけた(*MH*, p. 398)」裸行者と対照的に、華美な織物に包まれて思いに沈むハドリアヌスの姿に注目したい。異郷にいるために耳が敏くなったのか、夜の静寂を乱す雑多な音が聞こえてくる。商人が高いびきをかく間も寝ずの番に立つ奴隷たちの会話、風はそよげども思うままに駆けられない馬の地団駄、女性の歌うもの悲しい歌——皇帝の育む「統一のなかの多様性(*MH*, p. 379)」という理念などまやかしてしかなく、世界の実像は「幻想と錯誤の織物」にすぎないのか。

とはいえ諦めという安易な方策を退け、ハドリアヌスは疑念を打ち払い、裸行者と異なる道を歩もうとする。世を捨てて普遍なるものと合一するのではなく、世界に秩序をもたらす神の補佐となる道を。「国の発展とともに人民を厳しく冷徹な編み目で閉じこめるにつれて、信頼を求める人心はその鎖状の巨大な組織の末端に、庇護者となる人物の像を置いて崇拝することをより強く望むものだ(傍点引用者)(*MH*, p. 399)」。織物のモチーフは帝国を秩序立てる組織網のイメージに横滑りする。ハドリアヌスは神に代わる者として、多民族を抱えこむ帝国をひとつに包みこむシステムを編んでゆくのだ。

彼の思索は、シリアの砂漠で星空を眺めた夜の回想に連なる。

仰向けに寝そべり、目をしっかり見開き、人の世のあらゆる気がかりを数時間捨て去って、私は夕暮れから暁まで炎と水晶からなるこの世界に身を委ねた。私の経験したなかで最も美しい旅であった。琴座の大きな星——われわれの死から数万年後に生きる人々にとっては北極星となるだろう——が頭上で光り輝いていた。双子座は落日が残した最後の微光を受けてほのかに瞬き、蛇座は蠍座を先導し、鷲座は翼を広げて天頂に上ってゆき、その足もとには天文学者によってまだ名前を付けられていない星座があった。私はその星座に最も愛しい名を与えたが、それは後のことだ(*MH*, p. 402)。

すべてを一樣に黒く染める夜は、ハドリアヌスにとって特権的な一時である。地位、民族、性別などさまざまな差異が闇に溶けて見えにくくなり、調和がもたらされるのだから。夜に境目はない。過去の人も未来の人も同じ星を眺

める。そしてシリアで過ごした夜、皇帝は無限に広がる縫い目のない空——「黒い帳 (MH, p. 403)」——に輝く星と星を結び始める。星座こそ、無秩序に散乱した星屑を物語とともに整序した古代人の巨大な編み物ではないだろうか。引用箇所最後に記されている愛しい人の名を与えた星座とは、アンティノウス座のことである。その上に位置する鷲座はギリシャ神話におけるゼウスの化身、美少年ガニュメデスをさらった鷲を表す(右図)。すなわち、ハドリアヌスは本来ガニュメデスが占めるべき位置に、自分の愛するアンティノウスの姿を描いたのだ。下界に降りるためにゼウスが変身した鷲ほどに、皇帝が自認する役割をよく表す形象はない。このように、彼は自分の姿をこっそりと天空の秩序のなかにかきこんだのである。「シリアの夜は、私にとって、意識的に不死性にとった体験を象徴する (MH, p. 403)」と語られるが、ハドリアヌスは裸行者とは別の形で不死性を思い描く。彼は天上の秩序のなかにも自分も組みこまれていることを直観し、その相似系を下界にもたらそうと試みる。



ヨハン・ボーデの星図に描かれた鷲座とアンティノウス座(出典: Wikimedia Commons)

ポワニョーは、『ハドリアヌス帝の回想』においてシリアの夜の場面を持つ意味を「星々はハドリアヌスに世界の調和、その深層における統一性を啓示し、時の流れはこの夜の間止まったようである。時は永遠の瞬間のなかにか解消し、皇帝は宇宙とひとつになったような印象を得る¹³⁾」とまとめる。古代ギリシャ語で *κόσμος* というひとつの語が「秩序」「宇宙」「装飾品」を意味するように、壮麗な織物、夜空に編まれた星座は天上と天下の調和を象徴するにふさわしいモチーフといえる。「トーガをまとった文体」という表現もこの意味で理解することができるだろう。つまり、それは一枚布で包みこまれたような調和した世界、あらゆる差異をそのたつぷりとした襷のなかにかしまいこむ世界を描くのに適した文体なのである¹⁴⁾。

¹³⁾ Poignault, *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, Latomus, t. II, 1995, p. 472.

¹⁴⁾ ここで『ハドリアヌス帝の回想』の文体論的分析を展開する余裕はないが、上述の Poignault, « L'Oratio Togata dans Mémoires d'Hadrien », art. cit. の他, May Chehab (dir.), *Le(s) Style(s) de Marguerite Yourcenar*, Société Internationale d'Études Yourcenariennes, 2015 に集められた論文がユルスナールの文体についての研究として代表的である。

しかし取り返しの付かない危機が間近に感じられる時、人間の愚かさすべてを無に帰すかもしれない時、皇帝が世界に課した秩序は独善的で、皮相な調和の背後には混沌が覆い隠されているのではないか、という疑念が頭をもたげる。波の音を楽しみながら死地に赴くハドリアヌスの瞳に映る大局的な秩序、火で自らの身を焼く裸行者の瞳に映る救いがたき混沌、どちらが真の姿であろうか。

ハドリアヌスの死後 50 年も経たぬうちに、ローマ帝国は次々と現れる愚君の統治下で長い混迷の時代に入りこんでしまう。回想録の名宛人であり、後の哲人皇帝マルクス・アウレリウスは、もはや先帝と同じ世界観を共有しないだろう。愛の営みを「2つの肉片のこすり合い (MH, p. 295)」に還元するマルクスの偏狭さをハドリアヌスは諫めていた。しかし、物事を「赤裸々の姿」にする彼の犀利なまなざしに貫かれれば、厳かなトーガでさえ、腐臭のしそうな「貝の血に浸した羊の毛」以外のなにものでもない¹⁵。

ハドリアヌスの途切れない独白からは、ギボンが描いたような文明の華が咲き誇る安定した時代のイメージが伝わる。よく知られているように、ユルスナールは自分の小説を「ひとつの声の肖像」と称した——「ひとつの声の肖像。『ハドリアヌス帝の回想』を一人称で書くと決めたのは、あらゆる仲立ちを、私自身でさえも、できる限りなしで済ませるためだった¹⁶」。この表現の意味するところは、苦悩のにじむ若き音楽家の声を描いた『アレクシ——あるいは空しい戦いについて』（1929）の序文で、より明確に説明される。「一人称で書かれたあらゆる物語がそうであるように、『アレクシ』はひとつの声の肖像である。この声に固有の声域、固有の音色を残さねばならなかった（傍点引用者）¹⁷」。「ひとつの声の肖像」とは実際的な方法論でなく、書かれた言葉に音声的な次元を取り戻すことを望む審美的な態度と捉えるべきであろう。肖像という表現とは裏腹に、「声域」「音色」のように視覚芸術でなく音楽に関する語彙が用いられていることに注目したい。音楽家アレクシは妻に宛てた手紙の始めにこう書き記す——

私の読んだ本では、言葉は思考を裏切るとしばしば述べられていたが、書かれた言葉はそれ以上に思考を裏切るものと思われる。[...] 書くとは千もの表現

¹⁵ マルクス・アウレリウス『自省録』神谷美恵子訳、岩波文庫、1956年、改版2007年、96頁。ここで用いられる「赤裸々にする ἀπογυμνοῦν」という動詞は、「裸行者 γυμνοσοφισταί」と同じく「裸の γυμνός」という形容詞をうちに含む。

¹⁶ Carnets de notes de « Mémoires d'Hadrien », in OR, p. 527.

¹⁷ « Préface », Alexis ou le Traité du vain combat, in OR, p. 5.

のうちからひとつを絶えず選び出すことだが、そのどれひとつとして私を満足させない。とりわけ、どれひとつとして他の表現なしには満足させないのだ。ただ音楽だけが、連続する和音を生み出せると知るべきなのだろうが¹⁸。

声はひとりひとりの肉体と直に結びついているがゆえに、公共的な言語に私秘性の次元を付与する。言い淀みや嘯いた調子も含めて語り手の声を忠実に再現しようと試みることで、ユルスナールは内面を語るにふさわしい語り口を見出した。

上の引用が示すとおり、「ひとつの声の肖像」は声の音楽化に理想をみる。内面の豊かさを捨象して使い古された型に思いを押しこめる貧しい言葉に抗い、喜びに悲しみの低い音色を、別れに旅立ちの明るい調べを響かせる和音の連なりのような言葉をアレクシは探し求める。ロラン・バルトは「魂と技量、正確さと感情」を同時に実現する『サラジーヌ』のマリアニーナの声について、相異なる特徴をひとつに結び合わせることができるとするために、その声は完璧なのだと註釈し、ブリュノ・クレマンもまた小説の同じ箇所を参照しながら、「対立物を含み持つことができること」に声のひとつの特質を見るが¹⁹、よく調律された声はハドリアヌスが政治的な理想と掲げた「統一のなかの多様性」を美学的に可能にするのである。

このような単声的な性格を持つ小説がユルスナール作品のひとつの水脈をなしていることは確かだ。しかし、夾雑物を排した澄んだ独白体においては、ハドリアヌスの価値観を根本から揺るがすはずのユダヤ戦役における失策のような場面でさえ、ともすれば語り手の失望という物語のうちに回収されてしまう。言い換えれば、否定的な契機はひとつの人格のドラマのうちに解消され、主体の同一性を打ち崩すどころか、それをより堅固なものとするための養分とされる。語り手が最終審級のゆるぎない地位を占め、あらゆる出来事は声の抑揚や調子として表れるのである。それゆえ、「ひとつの声の肖像」は流動する価値多元的な場を描くには適さない。『ハドリアヌス帝の回想』の発表後、混乱をいや増す世界にユルスナールは政治的な次元での失望を知り、美学的な転換をも迫られる。『黒の過程』（1968）、そして『世界の迷路』三部作では「ポリフォニーの世界²⁰」が描かれることになるだろう。

¹⁸ Alexis, in *OR*, p. 9.

¹⁹ Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. III, 2002, p. 145 ; Bruno Clément, *La Voix verticale*, Belin, 2013, p. 8.

²⁰ *Les Yeux ouverts*, *op. cit.*, p. 186.

ペンを小刀に見立てて

プルースト以降、その巨大な作品に魅惑されると同時に抗いながら紡がれる記憶をめぐるエクリチュールとはいかなるものか——この問題の設定に対し、パノラマ的に答えを提示するドミニク・ラバテは、第一の特徴としてエクリチュールの断片化を挙げる。現代作家にとって、記憶の全的な蘇りはもはや起こらず、マドレーヌがぼろぼろと崩れるようにプルースト的な「被覆 nappé」は解体されるのである²¹。

ブランショが指摘するとおり、*écrire* という動詞は「切る」「刻みこむ」の意味を語源に持つ²²。もちろん、文明の発生段階では鋭く尖った道具を使って石版や粘土板に刻みこむように、あるいはパピルスの繊維を切るように文字を書いていたという単純な事実がこれを説明するのだろうが、ブランショは〈書く〉という行為の持つ切断する運動にそれ以上の根源的な意味を見ている。たとえば、『文学空間』における「書くとは、言葉と私を結ぶつながりを断ち切ることである²³」という言明を思い出したい。〈書く〉という行為が言葉を非人称的な空間に解き放つ営みである以上、「インクの鏡」（ミシェル・ポージュール）に安定した自己像を映し見ることはできない。

1970年代以降、フランス文学でにわかにな存在感を示すようになった自伝的作品群において、統一的な自己像を打ち崩す切断の運動がしばしば観察される。その代表例ナタリー・サロートの『子供時代』（1983）は、ペンと刃物の間のイメージの連関を鮮やかに提示する。子供の頃の思い出を語ろうとする声と、それを戒めるもうひとつの声の対話からこの作品は始まる。

—— それじゃあ、本当にそんなことするの？ 「子供の頃の思い出を呼び起こす」なんて……こんな言葉は不快で、好きじゃないよね。でもこれより他に言いようはないって認めなくちゃ。あなたがしたいのは、「子供の頃の思い出を呼び起こす」こと……はっきり言ってよ、そうなんですよ。

²¹ Dominique Rabaté, « La madeleine décomposée : Écritures de la mémoire après Proust », dans Jean-Yves Laurichesse (dir.), *L'Ombre du souvenir. Littérature et réminiscence (du Moyen Âge au XXI^e siècle)*, Classiques Garnier, 2012, p. 233-245. 「被覆 nappé」はバルトが好んで用いた語であり、彼もまた断片的なエクリチュールを「被覆」を壊すものと捉える（« Vingt mots-clés pour Roland Barthes », in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV, p. 854-855）。

²² Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », in *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 38-39. 同様に書くことに関する語の起源を問題にする J・ヒリス・ミラーは、英語の write も「裂く」という意味の語に遡ることを指摘する（『アリアドネの糸——物語の線』吉田幸子・室町小百合監訳、英宝社、2003年、8-17頁）。

²³ Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, rééd. coll. « Folio essais », 1988, p. 20.

—— ええ、そうする他ないの、そうしたいから、なぜかわからないけど……²⁴

自伝を書くのは前衛線から退却することではないか、意識下に蠢くとりとめのないものを追求することはやめるのか、と問い詰めるこの声は、子供の頃に聞いた世話係のドイツ語の声 —— 「いいえ、あなたはそんなことしません *Nein, da tust du nicht.*」 —— にオーヴァーラップする。

「いいえ、あなたはそんなことしません……」言葉に取り囲まれ、締め付けられ、がんじがらめになって私はもがく……「いや、私はするわ……」ほら、私は自由になり、興奮によって、熱狂によって腕が伸び、鋏の切っ先を力いっぱい突き立てると、絹地が音を上げ、破れ、[ソファの]背を上から下まで引き裂くと、そこから出てくるものを私は見る……ふわふわの、灰色っぽいなにかしらが裂け目から飛び出す……²⁵

命令形でなく「あなた *du*」を主語に立てて命じる声は、主体の領域を侵害し、内側から規律を課すものとして語り手を脅かす。外国語であるために、その言葉はさらなる異物感をもって響くだろう。絡み付く言葉の木蔭を断ち切ろうとして、彼女は「いや、私はするわ」という叫びとともに絹地を切り裂き、不定形な子供の頃の思い出がきれぎれに語り始められる。自伝を書くことを戒め、規律に反することを戒める二重の禁止に逆らって振り上げられた鋏はペンと重ね合わされている。ペン＝編み針が歴史的に女性原理を表すとすれば、布に裂け目を入れるペン＝刃物を男根的なオブジェと見なすことも可能かもしれない。いずれにせよ、サロートの『子供時代』においてテキストは引き裂かれ、綿ぼこりのようなその記憶は欠落を抱えこんだまま、断片的に語られるばかりである。

ユルスナールもまた、プルーストの発する磁場のなかで書き続けた作家のひとりであった。断章からなる「ぼろ布のような²⁶」テキストが自伝という旧来のジャンルを刷新した時代にあっても、彼女は息の長い文を駆使して、プルーストとは別の方法で巨大な作品を生み出そうとした。それでは『世界の迷路』もまた、一枚布のような切れ目のないテキストとして捉えられるのだろうか。次節では織物と刃物のイメージを拾い集めながら、『追悼のしおり』について検討しよう。

²⁴ Nathalie Sarraute, *Enfance*, in *Œuvres complètes*, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 989.

²⁵ *Ibid.*, p. 993.

²⁶ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Galilée, 2005, p. 24.

白塗りの墓を暴く

自伝的三部作の最初の二巻『追悼のしおり』と『北の古文書』では、母方と父方の家系がそれぞれはるか昔からたどられる。市長や法務官などベルギー・北フランスの要職を占めた同門の人々は、家柄にふさわしい言動をとるばかりで、ほとんど自分の意志を持たない。反乱を鎮圧するためフランス王とブルゴーニュ公がリエージュを略奪し、多くの下層民が犠牲になった際、母方のカルティエ家の人々は「家をきれいにする（＝使用人を厄介払いする）*faire maison nette*（*SP*, p. 753）」そのやり方に賛同し、むしろ経済的な損失を嘆いただけろうと語られる。17世紀の北フランスでは、ある男が隣人の家畜に魔法をかけ、毒入りのブラムで子供を殺したという嫌疑で捕らえられた。その男を魔術師として拷問し、処刑するという調書にはユルスナールの父方の祖先の署名が残されており、語り手は自分の頭を使おうとしない彼らを断罪する。

ピエール・ビスヴァルとジャン・クレヌヴェルクのしたことは許されてしかるべきか、当時のいかなる法務官も二人と同じように考え、行動したであろうから。しかし、皆と同じように考え、行動するのは褒められたことではなく、いつも言い訳になるわけではない。どの時代にも、皆と同じようには考えない人、つまり頭を使わない人々と同じように考えない人がいるのだ。モンテーニュならば、魔女たちにタール塗りの肌着と燃えさかる藁でなく、ヘレボルスの水薬 [=狂気を癒すとされる薬] を渡そうとしたであろう（*AN*, p. 991）。

ユルスナールの描き出す郷里の名士たちに自由意志はなく、あたかも彼らをとおして歴史が思考しているかのようだ。迫り来る時代の変化に気付かない近視的な彼らは、相次ぐ革命の騒乱に呑みこまれてゆく。

『世界の迷路』、とりわけその第一巻は『紋切り型辞典』になぞらえられるほどに、時代の紋切り型にはまった人々の姿を描き出す²⁷。『追悼のしおり』の山場をなすのは、母方の祖父母の従兄にあたる詩人オクターヴ・ビルメの苦悩である。ユルスナールは詩人の死後に出版された『レモ —— 弟の思い出』という作品を下地にし、断章で書かれた彼の他の著作を使って隙間を埋めながら、約100年前の日々を再構成する。

[オクターヴを描いた] これまでのページはモンタージュである。真正さを重んじようとして、オクターヴ自身の本から文を借用し、できる限り彼に独白で

²⁷ Voir Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar et le souci de soi*, Hermann, 2014, p. 289-292.

語らせた。[…] 私が作り出した文章は、せいぜいしつけ糸といえる程のものでしかない (SP, p. 840)。

テキストとテキストを縫い合わせ、キルトを作るようにして、ユルスナールは弟の死の記憶に苛まれるオクターヴの内的独白を組み立てる。世界の不正に対して憤り、政治活動に身を捧げるものの、周囲の無理解に打ちひしがれたレモは、愛するワーグナーの「タンホイザー」を奏でるオルゴールに耳を傾けながら、自ら拳銃の引き金を引いたのだった。オクターヴは弟の自殺を「宿命的な事故」という表現で覆い隠そうとする。良家のキリスト教徒としての信仰箇条に背かないように、敬虔なカトリック信者の母を傷つけないために、彼は「うやうやしく感動的な一族のフィクション (SP, p. 828)」を守り続け、「混沌を覆う表面的な秩序 (SP, p. 812)」に甘んじるのである。聖書の語る「白く塗った墓²⁸」、すなわち見かけは正しく美しくありながら、なかに黒々とした汚れを隠す偽善の人々を激しく憎んだレモに対して、兄は皮肉にも「白い大理石の小さな墓石 (SP, p. 825-826)」を建てることしかできない。このような彼の態度は、主人に醜い場面を見せずに済むように、先回りして猟銃に撃たれた鳩にとどめを刺す森番になぞらえられる。

白塗りの墓のような、きれいでなめらかな表面を保とうとオクターヴはあくせくする。弟の死の真相をごまかそうとする「オクターヴは、家族の同意のもと、最善を尽くしてレモの屍衣の襷をなめらかにした (SP, p. 860)」と語られるが、この比喻は実のところ『ハドリアヌス帝の回想』の文体について説明するとき用いられたものと同じものだ。「トーガをまとった文体」に必要な威厳について述べるため、ユルスナールはカエサルの例を引き合いに出す——「死を前にしたカエサルは、自分の着るトーガの襷を整えていた²⁹」。つまり、「切れ味のない (SP, p. 844)」オクターヴの文章は、混沌とした現実を直視することを避け、言葉によってそれを覆い隠してしまうという意味で、「トーガをまとった文体」の否定的なあらわれと捉えられるのである。

そのようなオクターヴの記述をただなぞるならば、レモの墓の表面をさらに白く上塗りするだけで、その銘は見えにくくなるばかりだろう。ペーパーナイフ片手に、ページの切られていないオクターヴの著作『レモ』を読みながら、ユルスナールはその上滑りのするテキストに穴を穿つための戦略をと

²⁸ 「マタイによる福音書」23章27節、『聖書 新共同訳』日本聖書協会、1987年。

²⁹ « Ton et langage dans le roman historique », in *EM*, p. 294.

る。

現代に生きるわれわれにしてみれば、レモについての彼の本は、表現上の無意味な配慮によって損なわれ、中心人物レモの最期の瞬間について真実に反することが拙劣に言い表されているため、まるでオクターヴは読者にその嘘を見破ってもらいたがっている (*percer à jour*) かのようと思われる (*SP*, p. 867)。

「紋切り型の耐えがたいざわめき (*SP*, p. 847)」で塗り固められ、あふれ返る修辞技法が読者を周到に真実から遠ざける、そのようなテキストの不透明なくぐもりに着目し、ユルスナールはその深層へ迫ろうと試みる。オクターヴの記述にしたがえば、レモはワーグナーの音楽を隣室から聴きながら、「知らぬ間に弾の詰められていた武器」によって起きた「宿命的な事故」で死んだという。「しかし、ワーグナーに熱狂する若者が、ドイツから持ち帰った壊れやすく高価なオルゴールのねじを巻いてすぐさま隣室に移り、持ち物を整理するなんて信じられようか? (*SP*, p. 826)」レモは鏡を見ながら「さあ、僕は死ぬぞ *En morior!*」とラテン語で叫びながら死んだという。そんな彼が「思いがけず銃弾を受け、物質的、あるいは精神的な助けを求める男のように仰天と恐怖の症候を見せるだろうか? (*SP*, p. 826)」ユルスナールはこのようにテキスト内の矛盾をあぶり出し、オクターヴの意識下に広がる「黒い水面 *nappe noire* (*SP*, p. 863)」を表に引き出そうとするのである。

「[[『レモ』]」は、読むとはどういうことか心得ている読者にとって、どのページも文字通り血を流す (*SP*, p. 844)」ユルスナールはテキストの細かなほころびに目を留め、黒いインクが守る書き手の赤い血を、弟の自殺と向き合わない表面的な欺瞞でなく、彼の内面のドラマという深層を抉り出そうとするのである。このようにオクターヴの著作の断片を結んで物語を紡ぐ『追悼のしおり』のエクリチュールには、縫合と同時に切断の契機が見出される。混沌たる現実を覆い隠す社会を見つめる『世界の迷路』の作者のまなざしは、ハドリアヌスでなく、マルクス・アウレリウスのそれに近い。

針穴から広がる世界

『追悼のしおり』の冒頭で描かれる「私」の誕生をめぐる常套句、すなわち、子の誕生はひとつの「事件 (*SP*, p. 707)」であるという紋切り型も見逃されることはない。子供が欲しいと言う二人目の妻の希望に、ユルスナールの父ミシェルは不承不承に応じる。「父親になるという最初の、唯一の経験

は「ミシェル」に自信を与えるものではなかったが、子供を望む女性は一人なら産む権利がある、ただし失敗を除けば二人以上はダメ、というのが彼の主義であった（*SP*, p. 715）。彼にとって子供を持つのは妻に対する夫としての義務であるか、そうでなければ失敗であった。妻フェルナンドの妊娠を知った彼は罨にかかったと考える。「私」の誕生は、事件（*événement*）というより事故（*accident*）と呼ぶにふさわしい。

ミシェルが妻に注ぐまなざしは時代の偏見に汚されており、女性は貞潔だと信じてやまない彼はフェルナンドの味わう快樂を前にして戸惑う。フェルナンドは小説で覚えたとおりに、夫の前妻について嫉妬まじりの質問を睦言のなかに挟みこむ。「私」の誕生は、愛の営みというよりもむしろ、時代の型にはまっただけの行為の結果なのである。そしてフェルナンドの母親になりたいという希望でさえ、彼女が生きる社会の愚かしい通念に規定されたものであった。

妻というものは夫を愛し、習い事をしなければならぬと同様に、母になりたいと望まねばならなかった。ただしこの問題について教えられることは不明瞭で、矛盾してもいた——子供は恩寵で、神からの授かりものである。子供はまた、受胎によって正当化されなければ、夫婦間であっても下品でほとんど非難に値すると判断される行為に理屈を付けてくれる。[...] つまるところ、子供は若妻の人生の十全たる成功を確かにするものである。おそらくこの最後の点が、フェルナンドにはかなり重要であっただろう（*SP*, p. 717-718）。

ユルスナールの母にとって、子供を産むことはほとんど義務であった。彼女は子供を産むことを望むように強いられたわけだが、それを自発的な願いだと信じこむ。母になりたいという欲望ですら、女性を抑圧する社会的・宗教的な価値構造によって規定されている、という事実を語り手は自分の誕生の物語に織りこみ、それがいかにくだらない出来事であるか暴き出すのである。

「私」の誕生がどのように描かれているか、より詳細に分析しよう。物語はC氏ことミシェルと、妻フェルナンドがブリュッセルの邸宅に落ち着く時点から始まる。その家のあるオブジェがミシエルの目に留まる。

とりわけC氏の気を惹いたのは、一階にある帝政様式の大きな図書室だった。そのマントルピースの上には、白い大理石製のミネルヴァ像が鎮座する。兜をかぶり、神盾を持つその胸像は、緑の大理石でできた台座にどっしりと据えられていた（*SP*, p. 710）。

少し先の箇所には、このミネルヴァ像は「1890年代にローマ賞を受賞した彫刻家の手になる（SP, p. 713-714）」と付け加えられ、章の後半では「結局は緑の大理石でできた台座に残され、いつもと変わらず売買取引には無関心な、兜をかぶったミネルヴァ像（SP, p. 743）」ともう一度テキスト内に現れる。この彫像は物語論的な観点に立つとき、いかなる機能を作品内で果たすのか。図書室にミネルヴァ像が置かれることは珍しいことではないため、いわゆる「現実効果」として回収されるのだろうか。ローマ賞への言及は、ユルスナールの両親が属する社会階層の保守的な趣味を示唆すると考えられなくもない。しかし、「私」の生誕後すぐにブリュッセルの邸宅は彫像を残したまま引き払われるため、ユルスナールはここに描かれたミネルヴァ像を見たことがないはずである。それだけに、オブジェの持つ価値と比べてあまりに雄弁な修飾句は異様である。像の形状や色が説明されるだけでなく、文体的な美しさを損ないかねないほどに「大理石 marbre」の語が繰り返されており、描かれているミネルヴァ像の意味内容よりも、むしろその描かれ方のほうに焦点を当てるべきだろう。それゆえ『追悼のしおり』の冒頭に現れるミネルヴァ像は、『ボヴァリー夫人』におけるシャルルの帽子のように、作品全体を貫くエクリチュールを特徴づけるモチーフといえるのではないか。

日常性、卑俗なものを切り捨てるハドリアヌスの語り口と対照的に、『追悼のしおり』の語り手は脱線を厭わず、物語に登場する様々な細部、しばしば価値のないものに目を留める。出産の朝には、牛乳屋が連れた大きな犬がおこぼれの一滴をもらうために首にぶら下げていた小鉢に言及され、出産直後の場面においては、一般的な出産の物語では隠蔽される汚穢が描写される。

生誕の際の血や排泄物で汚れたシーツは丸めて洗濯室に持っていかれた。大人になるとだれであれ、自分にそんなものが付いていたとは想像するのがいささか困難な、あらゆる誕生に付随するねばねばして聖なるものは、料理場の火に焼かれ、灰になった（SP, p. 722）。

日常的なもの、卑俗なものを生誕の物語に織りこんでその価値を貶めようとする、なかば被虐的な喜びが作家の筆を動かしていることも確かだが、ここで強調したいのは、時にその細部が本筋とは別の物語を紡ぎ始めることである。

次に引用する文では、赤子の産声から無意識的に小蠅を殺す人間へ焦点が移動する。「新生児は出せる限りの大声で泣いて自分の力を試し、どんな生き物も、小蠅でさえも満たすあの恐ろしいほどの生命力をすでに示している

が、そんな小蠅を多くの人々は何も考えずに手の甲で払って殺す（*SP*, p. 722-723）。「新生児 *nouvelle-née*」の語と「殺す *tuer*」という動詞が一文のなかで併存するだけに、人間の残酷さが際立つ。生と死の対比は語り手の特異な想像力によって、より印象的な形で繰り返される。赤子の揺りかごの上に吊るされた象牙製のありふれた十字架に言及された後、唐突に場面が切り替わる。

象牙はコンゴの森で殺された象に由来する。原住民からベルギーの密売人へ、その牙が安く売り渡されたのだ。知性を持つこの巨大な生命の塊は、少なくとも更新世の始めまで遡る種族から生まれ、この〔十字架〕に行き着いた。このがらくたは、草を食み、河の水を飲み、温かく気持ちのいい泥に浸かり、他の象と戦おう、あるいは人間の襲撃に備えようとしてこの象牙を使い、鼻をのばして交尾する相手のメスを撫でた動物の一部だった（*SP*, p. 723）。

象牙でできた十字架が回転扉となり、赤子の眠る部屋からコンゴの森へ舞台が変わる。針穴ほどの微少な細部をとおして、時間と空間が広がってゆくのを感じ取れるだろう。平凡な祭具の来歴をたどれば、象の殺戮、ベルギーの植民地政策という、ブリュッセルの邸宅においては隠されている現実にぶつかるのである。

誕生の物語に並行して、無慈悲に殺される動物たちを描く別の物語の層が動き始めている。「私」の誕生は、ナボコフがいうところの対位法的手法によって、動物たちの死と同時進行で語られるのである。交互に現れる二つの主題は続く箇所ですり合わされ、クライマックスを迎える。赤子の飲むミルクを起点として、乳だけでなく肉や皮も与える動物の置かれた悲惨な状況に焦点が移行する。

それ (*elle*) [=乳を人間に与えた動物] はほとんど常にむごい死を迎えるだろう。いつもの牧場から引き離され、屠殺場に向かって揺れながら進む家畜車の長旅を経た後に。車のなかではぶたれ、水をもらえないことも珍しくなく、いざれにせよ揺れと初めて聞く騒音に怯える。もしくは、炎天下の道を進めと人間たちにせつつかれる。人間たちに長い突き棒で刺され、動こうとしないものなら酷い目に遭わされる。首に縄を巻かれ、時には目を潰されるその動物は息もたえだえに処刑場へたどり着き、惨めな仕事のせいで粗暴になった屠殺人の手に引き渡される。彼らは動物が完全に死ぬのを待たずに切り刻み始めるかもしれない（*SP*, p. 725）。

主語に立てられる代名詞 *elle* が赤子と動物の混同を誘うこの箇所では、動物

の死を赤子の誕生と対比させる書き方が選ばれている。産道を通して母胎の闇から引き離され、「すべてが異様な世界への恐れ (SP, p. 723)」を感じて泣き叫ぶ赤子と同様に、住み慣れた牧場から引き離された動物は耳を聳する暗い車に詰めこまれ、屠殺場へ連れ出される。しかし、夏の朝日が射しこむ明るい世界に連れられ揺りかごに乗せられる赤子と違って、動物は殺されるために車のなかで体を荒々しく揺すられる。そして赤子がミルクを飲む代わりに、水を断たれた動物は虐待を耐え忍ぶのである。動物を追い立てる「長い突き棒 *longs aiguillons*」は形態的に鉗子を想起させ、首に巻かれた「縄 *corde*」はへその緒のイメージに結びつくが、その機能は完全に異なっている。無垢で何も知らない生誕直後のマルグリットに、文明の影をなす動物虐待の現実を知ったユルスナールは執拗に死の表象を重ねる。この対位法は、赤子の誕生と引き替えに、産褥熱を患った母フェルナンドの死によって終結する。

このように「私」の誕生を描く視点と、そこから隠蔽されたものを暴き出す別の視点が並置されて物語が進行するが、この視点の交代のスイッチとなるのは、一般的にほとんど意味を見出されない細部である。『追悼のしおり』のいたるところに、このような時間・空間の旅を可能にする扉としての細部が散りばめられている。フェルナンドの遺品にあった『リエージュ地方の楽しみ』という本の版画をとおしてハドリアヌスの時代が垣間見られ、レモの見たギリシャの祭壇は、古代の供犠をほとんど取るに足りないと思わせるほどの現代の動物の大量殺戮、あるいはホロコーストの記述に移行する。語り手は回転扉としての細部を集積し、異なる世界と世界を縫い合わせる。

「すでに起こったこと」、事実の領分を司るのが歴史家で、「起こる可能性のあること」、虚構の領分を司るのが詩人だとするアリストテレスの定義を踏襲すれば³⁰、ユルスナールがなることを望んだ「歴史家 = 詩人 (SP, p. 877)」のまなざしをもって『追悼のしおり』というテキストは編まれている³¹。

³⁰ アリストテレス『詩学』松本仁助・岡道男訳、『アリストテレス・詩学／ホラーティウス・詩論』所収、岩波文庫、1997年、43頁。

³¹ 「歴史家 = 詩人」という表現は、自己の天分について語るコンスタンディノス・カヴァフィスの言葉を踏襲するものである («*Présentation critique de Constantin Cavafy*», in *EM*, p. 137)。村中由美子「マルグリット・ユルスナールとギリシャ語詩人カヴァフィス —— ギリシャへのまなざしの諸相」『仏語仏文学研究』第55号、東京大学仏語仏文学研究会、2022年、305–321頁は、ユルスナールがカヴァフィスの作品をいかに受容したのかという問題に着目し、この表現の意味するところを論じる。

樹形図から星図へ

縫いながら切る、切りながら縫う —— ここまで『追悼のしおり』のエクリチュールにおいて切断と縫合という二つの局面が表裏一体をなすことを確認してきた。『追悼のしおり』の書き手は、はるか昔から綿々と続くある家系の物語を紡ぎながら、その表層的な調和を記述する一方、日常的で卑俗な細部に着目して時代の紋切り型を暴き出し、深層に隠された混沌を抉り出そうとする。その切断の契機は、時間・空間の枠組みを逃れ、世界全体を覆うテキストを織りなそうとする縫合の契機と表裏一体のものである。

このような特質は実のところ、家系図の遡行という『世界の迷路』最初の二巻の企図そのものと密接に結びつくものである。『追悼のしおり』において14世紀まで遡る母方の家系をたどった後、『北の古文書』ではフランドル地方に広がるより複雑な父方の家系 —— 「30以上の家系が300年の間に絶えずそのなかから選んだ相手と結婚することで織りなした、名前と血と不動産の錯綜した網 (AN, p. 969)」 —— の探索に乗り出す。

はるか昔から現在まで切れることなくつながる細い糸を手繰りながら、時にユルスナールはその糸を切る。母親が葬られた墓を詣でる『追悼のしおり』の語り手の心は、冷淡な思いに満たされるばかりである。

[祖父] アルチュールも、[祖母] マチルドも、フェルナンドも、私にとって無に等しかったが、彼らにしてみれば、私はよりいっそうなものでもなかった。母の31年と4ヶ月の人生において、私のことが考えを占めていた期間はせいぜい8ヶ月ちょっとに過ぎない (SP, p. 740)。

なぜこの人々から自分が生まれたのか、そんな生命の不可思議に彼女はとらわれる。そもそも母方の系譜にまつわる大半の事実が、彼女にとっては「縁のない (SP, p. 749)」ものだ。自分と母の紐帯を断ち切るユルスナールの態度を、精神分析的アプローチが言うように否認と見なすことは妥当であろうか。あるいは、実の母を遠ざけることで「家族小説」を立ち上げようとする主張することは適切であろうか³²。

切断する運動と対照的に、語り手は時に家系図の中に勝手な線を引こうと試みることを強調したい。結婚前の母について、「フェルナンドが自分の家族の偏見を退け、おそらくそうと知らないうちに最も多くの銀行家、預言者、

³² Voir Osamu Hayashi, « Autobiographie et Roman Familial. À propos des *Souvenirs Pieux* de Marguerite Yourcenar », 『フランス語フランス文学研究』第72号、日本フランス語フランス文学会、1998年、128-140頁。

音楽愛好家、収集家を世に排出した民族 [=ユダヤ人] のひとりに夢中だったと推測できたらいいのに (SP, p. 915)」と自分のアイデンティティを揺るがしかねない希望を口にする。『北の古文書』では、家系図上にわずかなつながりを持つルーベンスについて触れた後で、むしろ人間の苦悩を理解したレンブラントの召使であった「ヘンドリック・エ・ストッフフェルスが曾祖父の姉妹であつたらよかつたのに (AN, p. 997)」と述べる。ユルスナールは客観性を重んじる歴史家のまなざしで家族の年代記をたどるのでなく、資料を読みながら自分で改変してゆく。また、家族と自分のつながりを見出すのも、血縁とは関係ない側面に依拠する。父方の祖父が犬に注いだ深い愛情という、遺伝とほとんど関係ないと思われる好みを確認した後、語り手は「たしかに彼は私の祖父だ (AN, p. 1044)」と至極当然の事実を改めて述べる。

先述したオクターヴ・ピルメの苦悩が語られる章の最後に、このような相反する運動がよく見てとれる。1880年頃、ヘイストの海岸を散歩するオクターヴの傍を裸の男が通り過ぎる。その男とは、16世紀を舞台とする『黒の過程』の主人公ゼノンだ。つまり、虚構と現実が、300年以上隔てた二つの時代が縫い合わされるのである。章を終える前に、語り手は二人の祖先、そして一人の虚構の人物と自分の関係を総括する——「三人の男と私の関係は単純だ。レモには熱烈な敬意を抱いている。「オクターヴおじさん」には時に心を動かされ、時にいらいらさせられる。しかし、私はゼノンを兄弟のように愛している (SP, p. 880)」。ここまでオクターヴとレモについて長々と語られてきたのは、彼らが自分の母方の祖先であるからに他ならない。プレイヤード版で70ページにわたって母方の祖先にあたる兄弟の物語を描いた後、語り手は逆接の接続詞によって二人との関係を切断し、自分の親族として選び取るのはゼノンだという結論が示されるのである。

『世界の迷路』という作品が、精神分析のいう「家族小説」に回収できない壮大な企図のもとに書き続けられたことは疑いえない。『なにが？ 永遠が』では、小宇宙と大宇宙の照応という人文主義的な観念に基づき、人間の営みの描き出す文様に宇宙のイメージが重ねられる。

人の生が描く図は、銀河のイメージと同じくらい複雑である。よく近付いて見ると、最初は互いに関係ないと思っていた数々の出来事や出会いが、かなり細かい線によって結ばれていることに気付くだろう。その線は目で追うことができないほど細く、時にはどこへ行きつくこともないように思われ、時にはページを越えて伸びていく (QE, p. 1353)。

「閉じられた環境と考えられている家族の概念³³」を打ち崩そうとするユルスナールの試みは、漠とした悠久の過去に根を張り、現在に向かって枝葉を伸ばす家系図を星図の次元に拡大するものと捉えられないだろうか。それぞれ異なる時間を生きる星と星を結ぶ細い線をたどると、星座ができあがる。しかし見方を変えればその図柄は消えてしまい、新たな別の図が浮かび上がる。樹形をなす家系図と違い、星図においては任意の点と点を望みの方向から結ぶことができ、何度でも書き直せ、どこまでも拡大し続けられる。『世界の迷路』というテキストは家族の枠内を越え、時間と空間の制限をもとせぬ、動物や植物の世界にまで広がってゆく。したがって、『世界の迷路』に「反人間主義的 antihumaniste」でなく「前人間主義的 antéhumaniste」な関心を読み取り、「自伝 autobiographie」に代えて「コスモビオグラフィー cosmobiographie」の呼称を提案する先行研究の議論は的を射たものだ³⁴。

結論にかえて —— 溶ける蜘蛛のメタファー

晩年の集大成となったユルスナールの自伝的三部作は、はるか昔に生きていた人々と 20 世紀に生まれた「私」という存在を結ぶ錯綜した系譜を解きほぐすものではない。そうではなく、『世界の迷路』というテキストは歴史家の筆が紡ぐ縦糸、詩人の筆が紡ぐ横糸を織り合わせ、その混線のうちに迷宮的な世界の紋様を浮き上がらせる。このような芸術家の原像を神話のうちに探るならば、迷宮を脱け出すための糸を授けたアリアドネではなく、女神に劣らぬ機織りの技を誇ったアラクネに求められるだろう。

古代から現代まで、西洋文学における神話的形象としての蜘蛛の変容をたどるシルヴィー・バレストラ＝ピュエシュの鳥瞰的な研究が明かすように、『変身物語』においてミネルヴァに挑んで機を織り、蜘蛛に変えられてしまうアラクネの姿は —— 肯定的な意味であれ、否定的な意味であれ —— 古来より芸術家の営為になぞらえられてきた³⁵。家系の年代記において、樹にまつわるメタファーよりも交錯する線や糸のイメージが支配的であると指摘

³³ *Les Yeux ouvert, op. cit.*, p. 205.

³⁴ Laurent Demanze, « Marguerite Yourcenar : une géologie de soi », dans Bruno Blanckeman (dir.), *Les Diagonales du temps. Marguerite Yourcenar à Cerisy*, PUR, 2007, p. 197-210 ; André Maindron, « “L’être que j’appelle moi...” », dans Elena Real (dir.), *Marguerite Yourcenar. Biographie, autobiographie*, Universitat de València, Servicio de publicaciones, 1988, p. 169-176.

³⁵ Sylvie Ballestra-Puech, *Métamorphoses d’Arachné. L’artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.

するイヴァン・ルクレールや、自伝的三部作に描かれるマルグリットを「語りとその周りを経めぐる、ある種の意味論的な統一の場」と見なし、作者としてのユルスナールに機織りの姿を見出すヴァレリア・スペルティの研究も、このような芸術家の伝統的なイメージを踏襲するものと捉えられる³⁶。機織りのような芸術家の肖像——だが見落としてならないのは、傲岸なアラクネと異なり、ユルスナールは『世界の迷路』という自伝的作品において主人公、および権威者としての作者の地位を降りようとする点ではないか。『追悼のしおり』の語り手は次のように言明する。

文学的創造とは、すべてを運んでゆく奔流である。この流れのなかで、私たち個人の特徴はせいぜい沈殿物でしかない。書き手の虚栄心や恥じらいなど、この大いなる自然現象を前にしては取るに足りないものだ。書き手はこの現象の劇場である（SP, p. 876-877）。

このテキストにおける「私」という存在は、世界という舞台に立って主役を張る演者ではない。そのなかであらゆるものが現れては消え去るひとつの場なのである。死期を見据えた『世界の迷路』の書き手は、生きとし生けるものを運び、遠い過去から「私」という劇場を通過して未来の果てへ続く歴史の流れを見つめながら、その透徹した目に映るはかなきものごとを残された時間を使って書き留めようと望むのである。

本論では断りなしに『世界の迷路』を自伝的三部作と呼んできたが、そもそもこの分類は適切だろうか。ここでフィリップ・ルジュンヌの提唱する自伝の定義を持ち出すのは、必ずしも有効でない。ルソーの作品に範を取る、告白体を基調とするエクリチュールが自伝の伝統における稜線を形作ってきたことは疑いえないが、20世紀後半の自伝的作品に突き合わせてみれば、ルソー＝ルジュンヌ的な規範はその硬直性を露わにするばかりである。事実、ユルスナール自身も『世界の迷路』を自伝という文学ジャンルに位置づけることに対してとまどいを見せている³⁷。本論ではマルグリットという名の少女が生まれるまでを描いた系譜的な記述の分析に終始し、最終巻『なにが？永遠が』において——非常に限られた紙数ではあるものの——直接的に

³⁶ Yvan Leclerc, « Le labyrinthe du moi », dans Daniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani (dir.), *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Marseille, SUD, 1990, p. 219 ; Valeria Sperti, *Écriture et mémoire. « Le Labyrinthe du monde » de Marguerite Yourcenar*, Naples, Liguori, 1999, p. 18.

³⁷ Voir Lettre à Yannick Guillou, 5 octobre 1986, in *Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, 1995, rééd. coll. « Folio », 1997, p. 883-884.

自己を描く箇所に触れる余裕はなかったが、結論だけを述べてしまえば、それは三巻中で最も精彩を欠く部分である。幼年時代という、数々の自伝作家にとって特権的で豊かな瞬間を蘇らせることに作家の関心はない。

モン＝ノワールの子供 [=マルグリット] は、名前を知る必要さえない八百万のカミに囲まれた日本の女の子とも、彼女と同じ場所に生きて森や泉の名の知れぬ力を感じ取っていたガロ・ロマンの子供たちとも大して違いはなかった (*QE*, p. 1333)。

と語られるように、この作品で描かれるマルグリットと名付けられた少女は他の時代、他の場所に生きる子供たちと大差がなく、ほとんど個別化の徴を与えられない。「私」という存在はたしかに物語論的な起点、および意味論上の消失点に位置するが、それはいわば空ろな中心なのである。この意味で、『世界の迷路』を書き綴る「歴史家＝詩人」はアラクネよりもむしろ、バルトの語るあの蜘蛛に似ている。

〈テキスト〉は〈織物〉という意味だ。 […] いま強調するのは、織物における生成的な考え方、絶え間ない絡み合いを通じてテキストがおのずと作られ、加工されてゆくという考えである。この織物 —— このテクスチュア —— のなかに迷いこむ主体はその場で解体される。巣を作る分泌液のなかで自らを溶かす蜘蛛のように³⁸。

書く「私」と書かれる「私」、すなわち主体と客体に切断された自己を、エクリチュール力によって縫合することに自伝の正統が根ざしていたことを思えば、『世界の迷路』は自伝的な試みをその中核として持ちつつも、その企図を大きくはみ出した、類のない作品として読まれるものである。

³⁸ Barthes, *Le Plaisir du texte*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. IV, p. 259. バレストラ＝ピュエシュは、『ブルーストとシーニュ』のドゥルーズが『失われた時を求めて』の語り手を形容するために用いた蜘蛛の比喩も、主体や理性の優位に抗う意味を持つものとして、バルトの比喩と響き合うと論じる (Ballestra-Puech, op. cit., p. 409-410)。