

非連続の紙芝居を見せる語り手

クロード・シモン『草』におけるルイーズの機能

山下 奈女美

はじめに

クロード・シモンの出世作となった『フランドルへの道』（1960）の2年前に出版された『草』¹はふたりの女性を中心に物語が展開する。80歳を過ぎていまや死の床にある「ジョルジュ」²の父の姉である伯母マリー、そしてジョルジュの妻ルイーズである。マリーが意識を失ってから10日間におけるルイーズの数日間の意識の変容を通じて、過去、現在、未来という視点から3人称で語られるこの小説は、シモンの多くの作品がそうであるように、連続性を持たない紙芝居のように複数の出来事の断片が異なる時間軸において語られる。ルイーズの夫ジョルジュと彼の母親サビーヌ、父で言語学教授のピエールは、『フランドルへの道』にも登場する。時代設定としては『フランドルへの道』において第二次大戦に従軍したジョルジュの「後日談」³が『草』であり、出版年とは逆さまの順序になる。多くの先行研究で、『草』における主人公ルイーズの意識の移り変わりにブルーストやフォークナーの影響が色濃く見られることや、時制の錯綜と彼女の断片化した回想との関係性が明らかにされておりそこに異論の余地はない⁴。同時に、従来の解釈が排

¹ Claude Simon, *L'Herbe*, dans *Œuvres*, t. II, éd. Alastair B. Duncan, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 3-144. 以降『草』からの引用は本文中にHの略号を用い、括弧内に頁番号とともに示す。和訳はクロード・シモン『草』、白井浩司訳、現代フランス文学13人集（4）所収、133-275頁、新潮社、1966年を参照しつつ拙訳を付した。

² 「ジョルジュ」と名指される男は『草』においてはルイーズの夫、マリーの甥、サビーヌとピエールの息子という、第二次世界大戦後の南仏で成功しない梨栽培に熱中する人物であるが、のちに『フランドルへの道』では作者の分身として第二次大戦の対独戦線において命を失いかける作者の分身である主人公として再登場する。

³ 松尾國彦、「クロード・シモン：『草』における同時性」、『高知大学学術研究報告』、第38巻：『人文科学 その1』、高知大学（編）、1989年、81頁。

⁴ とりわけシモン初期の作品にはブルーストやフォークナーの影響が色濃く反映されている。詳しくは以下の論考を参照されたい。Michel Bertrand, « Ironie intertextuelle. Inscriptions proustiennes dans les romans de Claude Simon », dans *Ironies entre dualité et duplicité*, textes réunis et présentés par Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007,

除してしまったシモン文学における『草』の再評価が試されてもよい時期に来ているのもしかである⁵。まず、ルイズとは誰なのか？ という問いがある。果たしてルイズという人物は、物語を牽引する主人公、夫ジョルジュとその両親に対して怒りを感じ、愛人と駆け落ちする計画に逡巡し、ジョルジュの伯母マリーの死に寄り添いながら過去の記憶ヴィジョンを読者に見せている語り手という機能だけを担っているのだろうか。そこでルイズのナラティヴを分析し、ルイズ以外の登場人物にも焦点を当てる。すると、語り手という役割を超えた機能が浮かび上がり、この小説の奥行きを示すことになる。ルイズの意識を構成する複数性とは即ち意識の断片化に他ならないが、何故作者はルイズに複数の機能を重ねたのであろうか。本稿の目的はルイズを中心に分析することで、『草』が単なる『フランドルへの道』という大作の前奏曲、あるいは同作の主人公ジョルジュの「後日談」以上の評価に値する作品として位置づけられるべき小説であることを明らかにすることである。

『草』はふたつの時間が大きな枠組みを構成している作品である。第一に死につつある伯母マリーの人生最期の10日間、第二にその10日間に含まれた、ルイズの数日間という時間である。シモンの多くの作品がそうであるようにこの二つの時間枠は、ルイズの意識を通じて交差し、過去と現在が自由に入り混じる。登場人物の中で血の繋がりを持たないルイズだけがマリーに心を寄せ、ジョルジュ、ピエール、サビーヌの3人とは心理的に距離がある。物語はルイズの意識や回想を通じて語られる中心紋としてのマリー、その周りにピエール、サビーヌ、ジョルジュ、その外側にルイズという構造をもつ。ルイズの意識と想像力や想起において、連続性を失った紙芝居のようにそれぞれの登場人物にまつわる過去の物語が展開する。

p. 217-227 ; Anne Bourse, « Images du temps et inscription de l'événement dans les œuvres de William Faulkner et de Claude Simon », *TRANS. Revue de littérature générale et comparée*, n° 10, 2010.

⁵ Gérard Roubichou は、過去の『草』に関する研究が余りにも方法論中心になっていることや、作品が他の大作の陰に隠れていることに疑義を唱え、シモン文学におけるこの作品の重要性を述べる。Voir Gérard Roubichou, « *L'Herbe face à la critique* », *Cahiers Claude Simon* (Perpignan), n° 4, 2008, p. 77-93.

ルイーズの意識に介入するマリーの記憶

作品の冒頭で「彼女には何も無い、誰もいない、誰もあの人のために泣かない […] それで何も無いの […] 何も […]」(H, 3-4)と、愛人に向かってマリーのことを語るルイーズは「rien」に抵抗するかのように、長々とマリーの人生を語る⁶。ルイーズは無や極小の実存に抵抗する女性、無を語りながら無の成立条件となっている対立項としての多数性を語る撞着的存在である。クロード・シモン的小説における「無 rien」や「ほかに何も無い rien d'autre」の執拗な繰返しは、「謎めいた何か⁷」を意図している。聞き手である愛人の短い相槌を数度挟んで、ルイーズのマリーに関する独白は延々と続くかにみえるが、テキストはルイーズが意識の内に見ている過去のヴィジョン、そして現在進行形の死を生きている末期のマリーの様子と滑らかに融合する。段落の切れ目では、「でも死にゆくのはひとりの老女だけ、それ以外は何も無いわ」(H, 9)、「ただの老いたひとりの女。ひとりの老いた娘。それだけ。ベッドで老いて死につつある単なるひとりの老いた娘」(H, 12)、という独白めいた科白を繰り返すが、同時にマリーからもらった布の切れ端で作られた指輪を見せ、ジョルジュからもらった高価な結婚指輪よりも大切だと力説する。

私がここに残ったのはそのため、早く発たなかったのはそういうわけなの。それがなかったら、あなたと会う前ですらくくにジョルジュと別れていたでしょう、それがなかったのならね。「彼女」がいなかったら、とは言わない。「それ」がなかったら、と言うわ。だけど今、彼女は死にかけているの、そしてもう何もなくなってしまうの (H, 6)。

「彼女 elle」ではなく「それ ça」が指すのは布の切れ端の指輪、即ちマリーとルイーズをつなぐ絆であり同盟の徴である。そして「今にも灰塵に帰してしまいそうなその肉体」(H, 5)をも含意しているだろう。マリーはジョルジュの父ピエールの15歳上の姉であり、山奥の貧しい農夫の家庭に生まれ、

⁶ 『草』の冒頭はのちの『歴史』(1967)への序章でもある、という分析がある。Voir Peter Janssens, *Claude Simon. Faire l'histoire*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 21.

⁷ Anne-Yvonne Julien, « Le dire du “Rien” dans *L'Herbe*. Versions simoniennes du Nihil », *Cahiers Claude Simon* (Perpignan), n° 4, 2008, p. 97.

教師となり弟を大学教授にまで育て上げた、姉以上の存在である⁸。草深い丘陵で愛人にマリーの人生を説明するルイズを猫がじっと見つめている。そしてこの猫と目が合った瞬間に「意識が突然 […] 無意識の中に介入した」(H, 8) という意識／無意識の回路が裏返る。これをきっかけにルイズの意識はマリーが数年前に出身地の 700 キロ離れた寒村から 3 日かけて電車を乗り継ぎこの村にやってきた日のことを、夫ジョルジュから聞いた話を元に思い描く。この部分の詳細な語りだけでもひとつの小説になるほどの丁寧な描写は、その場面を見ていないルイズの想像の力学だけで説明できるものだろうか。人物たちの生き生きとした様子、会話の詳細、走り回る犬、平原、川、茂み、大地、移動中の列車内での様子、駅員や乗客の声、マリーが出立した故郷の村と家、田園の景色、マリーの生い立ち、マリーの姉ウジェニーがピエールに宛てた複数の手紙、その内容と筆跡の特徴、マリーの服装、バッグ、ハンカチから靴にいたるまでの全ての持ち物の描写 (H, 13-25)。これらすべてはマリーが弟夫妻とその息子が住むこの村にやってきた日までの、マリーの目と存在を通して語られるマリーの物語である。つまりルイズの意識に介入したマリーの記憶であるという仮説が成立する。

シモンの伯母アルテミーズと『草』の伯母マリー

ここで、シモンその人の伯母アルテミーズと『草』におけるマリーの関係について整理しておこう。スイスとの国境に近いジュラ山脈の麓、谷間の村アルボワにて代々葡萄農家であった家庭に、1828 年シモンの祖父が誕生し、この地で 4 人の子供を成す⁹。1863 年、長女マリー＝ルイズ誕生（後にお針子となり、クロード・シモンの母方の先祖伝来の地である南仏ペルピニャンにて 1950 年死亡）、1865 年次女マリー＝ロザリー＝ウジェニー誕生（後に教員となり、アルボワにて 1927 年死亡）、1870 年三女エミリー＝アルテミーズ誕生（後に教員となり、ペルピニャンにて 1955 年死亡）、そしてシモンの父ルイは長男として 1874 年に誕生している¹⁰。『草』において弟ピエールを両親の如くに愛情を注ぎ育てあげたマリーは 15 歳年長という設定になっているので、年長的には 11 歳離れた長女のマリー＝ルイズ、教師という職業は次女ウジェニーと三女アルテミーズの属性にもとづいて「伯母マリー」

⁸ 『草』におけるマリーの人物造形は『アカシア』11 章においても詳述され、実在したシモンの父方の伯母アルテミーズの実人生に依拠している。Voir *L'Acacia*, dans *Œuvres*, t. II, ed. cit., p. 1202-1205, et la notice de *L'Herbe*, dans *ibid.*, p. 1381-1382.

⁹ Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. Une vie à écrire*, Seuil, 2011, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*

というひとりの人物が造型されている。また長女と三女は 1940 年からはペルピニャンに移住している事実がありこれも『草』の舞台である南仏に合致する¹¹。『草』において伯母マリーが最期を迎えるのは第二次世界大戦終戦から数年後のことであり、これも 1955 年にペルピニャンにて死亡したアルテミーズと重なる¹²。父ルイが戦死した 1914 年以降、少年クロードは母に連れられて何度かアルボワを訪れている¹³。幼少期のアルボワでの幼馴染みが、1985 年ノーベル文学賞を受賞したシモンに宛てた手紙に、3 人の伯母たちのことを書いている。

あなたの伯母様たちのことをお話ししたいのです。彼女たちはあなたを崇拜していました。死んでしまった弟に捧げていた愛をあなたに向けながら、全てを手にしたあなたのお父様への称賛——軍務、名家のご令嬢との結婚というかけがえのない贈り物を彼女たちにおくったあなたのお父様。その方の一粒種を今日フランス全体が誇りにしているのです。あなたは伯母様たちの人生すべてでありすべての希望でした。彼女たちは人生のすべてがあなたのために波打ち、あなたの悲しい運命に心をいためていたのです。伯母様たちは私にあなたのこと以外はお話になりませんでした、そして子供だった私はその愛の物語にじっと耳を傾けました。ルイーズ伯母様、ウジェニー伯母様、アルテミーズ伯母様、3 人とも今ここにいらっしゃるのです、寛きお心と内に秘めた偉大なる高貴さと共に¹⁴。

1958 年に出版された『草』はシモンがアルテミーズを略して「ミー伯母 Tante Mie」と呼んでいたシモンの父のすぐ上の姉「愛と寛容と自己犠牲 *abnégation* に満ちた驚くべき人生を送ったそのひと、アルテミーズの物語¹⁵」であり鎮魂歌である。3 人の実在の伯母たちが『草』のマリーにハイブリッドな形象として転移されているわけだが、マリーという固有名が登場するのは、数年前にマリーがこの村に移住してきた日のことをジョルジュがルイーズと結婚した後に語った、ドイツ軍がロワール河を超えたその日の様子のヴィジョンの中である。庭に突然現れた姉に向かって弟ピエールが、「ああ、なんてこったマリー、どうやって……」（H, 15）と驚いて叫ぶ場面が初出である。それまで、マリーはルイーズにとって「彼女 *elle*」であり「あのひと *cette femme*」であり、「ただの年老いたひとりの女 *Rien qu'une vieille femme*」

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ *Ibid.*

(H, 12) としか名指されていない。小説は「でも彼女には何もない Mais elle n'a rien」で始まり「そしてもう何もない puis plus rien」(H, 144) で幕を閉じる円環構造を成している。ルイーゼはマリーののことを考えながら「あのひとは私に何も要求しなかった elle n'a jamais rien demandé」(H, 6)、「でも死にゆくのはただひとりの年老いた女、ただそれだけ Mais ce n'est qu'une vieille femme qui meurt, dit Louise. Rien d'autre...」(H, 9) とつぶやき、やがて小説の後半では「でも何も終わらない、絶対に終わらない、何ひとつ……Mais rien n'en finit jamais, ça n'en finit jamais, rien...」(H, 115) と、マリーの死を受容できないでいる。このときのルイーゼは自分でも何を考えているのか判らない自己喪失的な状態になっている。別の日に、愛人と駆け落ちの最後の決断をする際にも、ルイーゼの様子を訝しむ彼に向かって「何でもない Rien」を4回繰り返す(H, 131)。こうした「無 Rien」のルイーゼによる繰返しは、作者がアルテミーズの人生を表した「自己犠牲 abnégation」という単語が小説に一度も出てこない黙説法の効果がある。自己犠牲とは即ち自己を無へと転化し、他者に捧げる献身にはかならず、人生の全てをシモンの父に捧げた3人の伯母たちの実人生そのものであるからだ¹⁶。したがって、ルイーゼが口にする「rien」という拒絶(négation)の中には、生涯自己犠牲に徹した伯母に対する不滅の愛を見てとるべきであろう。だからこそ、小説ではマリーの死を予感させるだけであり、「何も終わらない(あるいは終わらなかった)」、そしてマリーは永遠に「死にかかっていた、死ぬことに没頭していた、死ぬという行為に集中していた […] en train de mourir, occupée à mourir, concentrée […] de mourir」(H, 9) 人物なのではないだろうか。

伯母アルテミーズに向けられた作者の敬愛の装置は他にもある。先ず、聖母と同じ名 Marie に埋め込まれた Tante Mie の M-I-E。フランス語 mie はパンの柔らかい部分である。外側の堅い部分を身体とするならば mie はパンにとつての精神であり、内面である。外側が堅固さや竈の熱に耐えうる男性的強さを象徴するとすれば、内側の白さ、柔らかさは女性的包容力に相当し、バルザック的な主人公のようにゼロから社会階級を登りつめた弟(シモンの父)と、その息子(シモン自身)に無私の愛情を注いだ三姉妹の母性を連想させ

¹⁶ このクロード・シモンの父方の家族が暮らしたアルボワ市の紋章は、自らの胸をくちばしで刺し、その血で雛鳥を養育する白いペリカン(紋章学におけるペリカンは *piété* の表象)である。<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M0341003831> [最終閲覧日 2023/11/23]。

る。シモンに影響を与えた作家の一人であるポンジュの詩『パン¹⁷』では、「パンの中身はスポンジと同じ組織を持っており […] 双子のシャム双生児のよう¹⁸」と描写される。この「シャム双生児」は、『アカシア』において夫の遺骨探しをするシモンの母に同行した常にふたりひと組で語られる「二人の処女のままだった女たち¹⁹」つまりアルテミーズと姉を連想させる。さらに、mie の語源は古フランス語の *miette* パン屑であり、シャルル・ノディエの幻想小説『パン屑の妖精²⁰』に出てくる妖精のように、微小な存在でありながら母親、教師、恋人、崇拝の対象となる偉大さを秘めた女性を連想させる。取るに足らない存在としての人間を実存の極小までに断片化し、同時にその小さな偉大さを提示することはシモン文学を貫徹するテーマであるが、パン屑もまたシモンが比喻として好む埃、塵、枯葉、泥、樹皮、葉脈、灰などに近い属性を持つゆえに、Marie と Mie の名前における関係と作者の仕掛けた記号のネットワークは見逃せない。

さらに、マリーが「ミイラ化してゆく *se momifiant*」(H, 11)、「生きながらミイラ化してゆく *se momifier vivante*」(H, 40)、「すでにその頭はミイラと化し *cette tête déjà momifiée*」(H, 141)と、徐々に死の歩みを進めるときの動詞 *momifier* という行為の対象としての「ミイラ *momie*」を考えるなら、その語尾にも *m-i-e* が存在していることに注目したい。ミイラの比喻は、前作『風』(1955)以降、次作の『フランドルへの道』(1960)、『歴史』(1967)、『ファルサロスの戦い』(1969)、『3枚続きの絵』(1973)、『農耕詩』(1981)、『アカシア』(1989)、『植物園』(1997)、遺作『路面電車』(2001)まで複数の作品を跨いで登場する²¹。ミイラとして肉体を保存する儀式とは、高貴な人間の魂が未来において受肉するときのための準備ではなかったか。従って、死はあくまでも通過点でしかなく、そこには未来が包摂されていることを考えると、小説『草』はマリーの人生にテキストという文字と言葉の防腐処理を施し、書物という棺に彼女を安置した、アルテミーズ・シモンという実存の永久保存であるといえる。また、語尾の「-mie」のみならず、接頭辞の「mi-」が同じ音であることに注目するなら、ここに新たな言

¹⁷ Francis Ponge, « Le Pain », *Le Parti pris des choses*, éd. Ian Higgins, London, Athlone Press, 1979, p. 46.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Claude Simon, *L'Acacia*, dans *Œuvres*, t. II, éd. cit., p. 1231.

²⁰ シャルル・ノディエ「パン屑の妖精」篠田知和基訳、『シャルル・ノディエ選集 第1巻』、牧神社、1975年。

²¹ シモンの全作品における単語のインデックスが以下のサイトで閲覧できる。
http://associationclaudesimon.org/IMG/pdf/index_CS.pdf [最終閲覧日 2023/11/22]。

葉の交差がうまれる。シモンの遺作となった『路面電車』では接頭辞「mi-」を持つ複数の単語が生と死の往還をテーマとしたこの作品のキーワードとなっている²²。「半ば」や「半分」を意味する「mi-」は、『草』において生の最後の10日間の過程に重なる。それはまだ完全な死ではなく、生と死の半ばである。こうした言葉のネットワークを考慮すると、伯母アルテミーズへの細やかな目配りのみならず、この『草』という小説はシモン文学全体の母胎となっていることがわかる。カル＝グリュベールは鳥の巣を小説のアナロジーとみなし、その構成要素が「藁くず、小枝」という微小且つ末端でしかないにも関わらず生命を育む素材である点を指摘している²³。

2歳になる前に父を喪い、10歳で母を喪ったシモンにとって、伯母アルテミーズは「自分の本当の母親」的存在であった²⁴。『草』がアルテミーズ・シモンの物語であることは十分に説得力を持つ。従って、マリーの人生における幾つかの場面を思い描くルイズの視線には作者のアルテミーズに対する深い愛情が介入していると解釈できる。

マリーとしてのルイズ

実在したシモンの3人の伯母のうち、三女アルテミーズ（マリー）と次女ウジェニーが名指される（H, 26）が、長女のマリー＝ルイズは登場せず、2人姉妹という設定になっている。弟より11歳年長でお針子だった実在のマリー＝ルイズの形象は『草』のなかでマリーに「部分的²⁵」に集約されている。しかし、ルイズの意識にマリーが侵入したのみならず、ルイズが死につつあるマリーのヴィジョンを伴っているかのような場面があり、主人公であるふたり、つまりマリー＝ルイズとして融合する瞬間が三箇所ある。

第一は、愛人との最後の逢引を待つ草の上に寝転ぶルイズの意識の描写である。

²² 例えば « mi-parcours », « mi-humaines », « mi-végétales », « mi-pente », « demi-longues », « demi-nue », « demi-obscurité » など。Voir Stéphanie Orace, « Le Tramway : à mi-chemin », *Littératures* (Toulouse), n° 46 : Claude Simon. *Le Tramway*, textes réunis par Anne-Lise Blanc, printemps 2002, p. 33-44, notamment p. 38.

²³ Mireille Calle-Gruber, *Les Comptes du temps. Carnets de Tante Mie. L'archive Claude Simon*, HDiffusion, 2020, p. 35.

²⁴ Notice de *L'Herbe*, dans *Œuvres*, t. II, éd. cit., p. 1381.

²⁵ 例えば「一着の服が、最初に作られた繊維の緯糸が擦り切れてしまわないように必要とされる時間のほぼ3倍長く着られる最良の方法を考えだしたおかげで」（H, 3）などの表現はお針子を連想させる。

ルイーズはいまや草の中に、無気力で身動きひとつせず、死んだように横たわっている […] 「そう、私は死んだのね」と考えている。「よかった。私は本当にくたくだった、本当に」と考えている。そして、もう一度「もう考えることすらできないほどに疲れているのよ！」と自分に言い聞かせる間だけ再び考えることさえやめ、一方で全ての思考——全ての意識ではない、全ての考え、全ての表現——が背後に追いやられ、消滅していくのであった […] (H, 136)。

この知覚は死の床にあって、思考と切断されたマリーの身体感覚や知覚と一体化するかのようである。

第二に、ジョルジュがルイーズと結婚するより前、サビーヌとマリーの間で交わされた、演劇的で特異な対話のシーンがある (H, 25-35)。サビーヌの話の中心はなかなか定職に就かず園芸と賭け事に夢中になっている息子ジョルジュへの憂慮、そして夫ピエールに対する不貞の疑惑と嫉妬という愚痴である。マリーはそんなサビーヌの被害妄想的な愚痴や問いかけに素っ気ない応答で耐えている。すると突然サビーヌが、「あなたは誰？」と尋ね、「マリー＝アルテミーズ＝レオニー・トマよ」とマリーが答える (H, 34)。ここで、読者が共有しているはずの情報「マリー」のフルネームをあえて確認する機能は、演劇的なテキストの効果もあり、一挙にルイーズを後景化させマリーを主題化する。この場面以後、マリーが暮らしていた 700 キロ離れた古い屋敷が売られた経緯、40 年前のピエールとサビーヌの結婚式の様子の描写が展開される (H, 35-40) が、これはルイーズが見ていないはずの景色であるから、ルイーズの意識の枠には収まらない。むしろこれらの描写は死にゆくマリーが走馬灯のように自身の人生を反芻している部分として解釈できないだろうか。しかし、「そしていまや 5 日前からマリーは T 字形の陽が少しずつ伸びてゆく部屋の息詰まるような薄暗がりの中に横たわっていて死につつあった」 (H, 40) というマリーの肉体上の時空間が小説内における現時点でどこにあるのかへと読者は揺り戻されるのである。このヴィジョンの入れ替わりはテキストの揺り戻し、ルイーズの意識の揺り戻し、読書の揺り戻しという三層構造を最後まで保ち続ける。

第三に、ルイーズの手がマリーの手置き換わる場面がある。死の床にあるマリーに付き添う看護師の女性は、言葉を発することもできないマリーの意識を「生者と死者のふたつの世界にまたがって二つの言語の通訳をする」 (H, 61) のだが、この謎めいた女性はいまだ朦朧としていたマリーが突然

両目を開いてルイーザを凝視したときに、マリーがルイーザに箱を渡したが、
っていると語る (H, 62)。そして、

まるでマリーがルイーザの腕をとり、自分の方に向きを変えさせ、箆笥のほうへ彼女を押したかのようであった。そしていまルイーザは完全にベッドに背を向けたのだが、視線と手の絶え間ない肉体的圧力を感じ取ることができていたのだった (H, 61-62)。

箆笥の中のブリキの箱を開けるルイーザの手は「まるで老女の手そのもののようであった」 (H, 62)。マリー＝ルイーザの手は箱を開けて、中に入っている細々としたマリーの装飾品やメダル、小箱など全部で 16 点、そして雑多なボタン 20 個ほどを取り出す (H, 63)。あたかもマリー自身が箆笥の奥にしまっておいた大事な宝物をひとつずつ、死の直前に懐かしむかのような。だからこそマリー＝ルイーザは「涙の味」 (H, 63) を知覚する。自身の生、実存の確認作業ともいうべき行為がこの場面に謎めいた緊迫感をもたらす。また、ブリキでできたこの箱の蓋には草原と女性と犬が描かれている。この女性は手に箱を持っており、その箱の蓋には「果ての無い鏡の反射遊びみたいに蓋には同じ柄の映っている同じ缶を手を持っている」 (H, 4)。この絵の中の絵、またその中の絵という全体像がどんどん無へと収斂してゆく構造は、マリーの死にも重なっている。この入れ子構造は、箱の中の物品、かつては「白く艶のあるボール紙の箱」 (H, 63) という、箱の中の箱という構造にも繰り返される。そこに収められているものは戦功章、鍔、イースターエッグと思しき卵、ネックレス 2 対と数珠 2 対であるが、箱の蓋絵に描かれている女性の持つブリキの箱の絵が、全体を再びその絵の中に落とし込んでいるのと同様に、マリーから遺贈された箱の中の箱が、シモンの家族の伝記的要素を表す事物の列挙で語られる。戦功章（第一次世界大戦で戦死した作者シモンの父の表象 —— 大文字の歴史）、刺繍鍔とボタン（お針子だった長姉のマリー＝ルイーザの仕事としての洋裁の象徴 —— 個人の歴史）、イースターエッグ（復活と再生 —— キリスト教の表象）、黒真珠のネックレスと数珠（葬式用の装飾品 —— 死の表象）、これらは一見して関係性をもたない事物の羅列のようだが、ここには実はこの小説のテーマとなっているマクロな歴史とミクロのそれを同一平面に描くというエクリチュールの構造が現れている。またこの列挙は歴史、人生、死、復活というひとつのサイクルをも内包している。従って、小説では箱の中にしまわれた事物の属性としてしか言及されない実在の長姉マリー＝ルイーザが、マリー＝ルイーザとい

う存在、シモンの父を育て上げた年長の姉の分身として浮かび上がることになる。

以上みてきたように、3 人称で語られているルイズとは、第 4 の人称とでもいうべき形象として複数の人物 —— マリー、アルテミーズ、作者シモン、マリー＝ルイズ —— が織り込まれた、重層化した箱という仮定が成立する。ルイズはマリーから遺贈されたブリキの箱蓋の絵の中の絵を見る主体であり、同時に草原を背景にした絵の中の女性と一体化し草上で「私は死んでいる」と知覚する主体であり、見られる客体としての語り手でもある。さらに箱の中の箱から取り出されたマリーの複数の遺品のように、重要なモチーフを読者に開示するもうひとりの主人公なのである。彼女がマリーのことを「何も無い」と語るのは、ルイズという「空箱」としての人物像の言い換えに他ならないといえよう。ルイズが箱の中の関連性の無い事物を取り出したのちにその箱が空になったのと同様である。逆説的ではあるが箱は空であるからこそ、そこに複数の意識と機能を詰め込むことが可能になる。エピグラフにあるパステルナークの一文「誰も歴史をつくりはしない *personne ne fait l'histoire*」は作品の屋台骨を提示しているのであり、「rien」から始まり「rien」で終わるこの作品の円環構造、「無が増殖している例外的作品²⁶」という小説の構造に、「*personne*」、「*rien*」であるルイズの機能が透けてみえるのではないだろうか。

ルイズとは誰か？ —— 鏡としての語り手

ルイズを見つめる存在

『草』の主人公ルイズの中に、登場人物としての伯母マリー、実在の伯母アルテミーズ、作者シモン、実在の伯母マリー＝ルイズが存在していることは以上みてきたとおりである。しかし、これはあくまでルイズの意識の内側の問題であり、意識の外側からもルイズを見つめる目がある。

ルイズが愛人と逢引をする草むらには必ずふたりを見つめる猫がいる。この猫の静止状態は「運動の延長、しかも永遠不滅化した運動そのものであるかのようにじっとしていた」（H, 8）というように、運動と静止に関する比喻によって表される。松尾は、猫を『草』における現在分詞の氾濫と結びつけて、瞬間的同時性を表す時間的存在と説明している²⁷。この猫がルー

²⁶ Roubichou, art. cit., p. 92.

²⁷ 松尾、前掲論文、85 頁。

ズを見つめ、そして彼女と目が合う瞬間にルイズの中に別の意識が誕生したことはさきに述べた。その視線が交差する瞬間は「あたかも両方が互いに向き合い、二人の罪人、二人の泥棒が鼻と鼻を突き合わせ、片方がもう一方に、というよりは出し抜けに鏡の中の自分の姿に出くわしてしまった泥棒でもあるかのようで」（H, 8）ある。この時の猫は愛人との遁走を画策しているルイズを見つめるルイズという自己照射的、鏡としての機能を持つ。

また、風にそよぐ地面の草が、「その薄い舌で彼女の素足の […] 両くるぶしを舐め」（H, 8）ている場面と対応するように、作品の最後で猫もまた「濡れそぼった草の中に思い切って足を突っ込む」（H, 143）。つまり猫は肉体的にはルイズの外側に位置しつつも、ルイズが鏡の中に見ている「罪人」であり「泥棒」という分身でもあるといえる。

この「乖離 *déconnexion*」（H, 100）したもう一人のルイズはジョルジュの母サビーヌの「あの石油技師よ、彼女はこの男の愛人、確かよ、嘘だったら首をあげるわ」（H, 100）という声を幻聴のように聞き、自分の不倫が既に露見しまっているということに驚愕する。だが同時にこれはサビーヌの声というよりも「彼女を容赦なく見つめている瓜二つの女」（H, 100）から聞こえてくる罪悪感による自責の声であり、ここにもルイズを外から見つめている存在がある。

その存在とはルイズでもあり、マリー＝ルイズであり、同時に生の世界と死の世界を通訳するマリーの看護師でもある。この謎めいた看護師は、体に百の眼を持つ巨人アルゴスのように眠りながらも眠らず、その眼は世界を全方位で見ることができる（H, 60）。逆に末期のマリーが発するうめき声は一つ目巨人のキュクロプスに喩えられ（H, 61）、この二人の間には神話的アナロジーがある。だが、実はマリーも看護師同様に隅々まで見渡せる眠らない眼を持っていることが暗示される。

その老女 —— 骨、皮膚、衰弱しきった器官の古くて脆い堆積、休息と原初の無を渴望し、横たわっている —— は […] 家の真ん中にいて統治している、眼には見えないが至る所にいるのだ、全ての部屋というだけではなく […] 部屋と部屋を乗り越えながら、その存在、その王国を壁の向こう側、喘ぎ声の彼方にまで、あたかもその声が耳に聞こえ理解される必要などまったくないかのよう […] （H, 77）。

「眼には見えないが至る所に」存在するのはその病人の喘ぎ声のみならず「視線」とルイーザは感じている。それは、ルイーザが反芻している家族4人での食事の場面である。

あるいはそうではなかったのかもしれない。つまりあの夜のことでなかったのかもしれない、あるいはああいった言葉も言われなかったのかもしれない。

「…」おそらく、こうしたことの代わりに、ただ幾つかの視線（あるいはそれでさえもなく、ただ出会うのを避けようとする眼だけが）、留め置かれた言葉なのか一度発せられたのか、それとも多分一度も言われなかったのか、ただ単に頭の中で考えた言葉だったのか、そしてある日の出来事ではなくて「…」、だが何か潜在的で永久的に棲みついたもの「…」(H, 81-82)。

非現実感が強調され、現実と非現実の境界が曖昧になる。やがて、ルイーザは浴室の鏡を前に「監視された二重の孤独とでもいったものの中でそっと自分を窺っている自分の像」(H, 93)を見ている。このルイーザの意識は『フランドルへの道』の最後で、「しかし俺は本当に見たのか、見たと思っただけなのかそれともただ単に後になってから想像しただけなのかそれともあるいは夢に見たのか²⁸」というジョルジュから発せられる自身と現実に対する懷疑を彷彿とさせないだろうか。

ルイーザを見つめる猫、看護士、義母サビーヌ、死の床にあるマリー、そして鏡に映る自分、これらの眼が彼女を「監視」していることを彼女は知覚しているのである。

鏡が映し出す〈聖〉と〈俗〉

複数化されたルイーザのヴィジョンを通して語られる伯母マリーと義母のサビーヌは悉く正反対の属性を持つ。

彼女「サビーヌ」の方は老人と見なされることを拒み、不可能な若さの維持を続け、というかむしろ若さにかじりつき、夢中になって、固執し、派手なドレスを着て、爪を血のように赤く塗り、厚化粧で、その強烈な粉飾の下顔は、年老いた娼婦のそれと同じである (H, 69-70)。

夫ピエールに対する被害妄想的な嫉妬、いつ終わるとも知れない愚痴はルイーザを辟易とさせる。「酔っ払い婆さん、女浮浪者、ダイヤに覆われ、アル

²⁸ Claude Simon, *La Route des Flandres*, dans *Œuvres*, t. I, éd. Alastair B. Duncan, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 412.

コールに溺れ、夫のヘラクレスを毒殺した老女デジャーニール」(H, 114)とサビーヌを心の中で罵る。

一方のマリーは、ジョルジュとルイーズが結婚したころ「ジャスミンの香り」がし(H, 5)、「雑然とした列車に70時間乗ってきたのにさっぱりした身なり」(H, 14)、「汚れひとつないハンカチ」(H, 16)を持ち、「老いたる貴婦人」(H, 28)然として対置されている。サビーヌが宝石に執着するマテリアリズムの象徴ならば、マリーはミニマリスト的存在として描かれる。サビーヌの老いに対する過剰な抵抗に比してマリーは無垢である。

マリーは苦労して手に入れた寒村の家に戻ることを拒絶し物件の売却をジョルジュに一任する。そういったマリーの決断をサビーヌは何度も確認するが、「私が行って何になるの?」と頑迷に拒絶する(H, 25)。彼女は事物に執着しないばかりか信仰も持たない。「何も信じないの? 怖くないの? 後悔はないの?」というサビーヌの問いかけに短い否定を繰り返して応答する(H, 34)。この会話におけるサビーヌの過剰な好奇心に対するマリーの短すぎる「ニヒリスト²⁹」的応答と会話を続行したくない断固とした意思表示は、言葉に対する吝嗇さによるものであり、その吝嗇さには、彼女が人生と時間と収入の全てを捧げて弟を養育した経済的節約が暗示されている。言葉の吝嗇さは彼女が毎日書き記していた30年分の家計簿の「1ページ毎の、日々のすさまじい繰り返し、すさまじい連続」(H, 121)という痕跡と鮮やかなコントラストを成す一方で、儉約家精神においては並行な関係を見てとることができる。私たちがここに見るのは、シモンがエクリチュールにおいて、家計簿という個人の日常が最小限の言葉で日々を記述した歴史の「遺品³⁰」を、最小限の言葉で再現、集約している小説の試みである。

こうしてルイーズという鏡が映し出すのは、信仰を持たないマリーの無私無欲の姿、一方でカトリックの篤信家にもかかわらず嫉妬から、物欲から、諦念から救済されない『草』における「イロニックな中心的主題³¹」としてのサビーヌの姿である。

そしてルイーズは、末期のマリーを介抱している看護師もまた、「きっとポケットかバッグのどこかに鏡を持っている」(H, 115)と確信する。それは、看護師が体中に眼を持つ眠らないアルゴスであり、家の内外で起きてい

²⁹ Julien, art. cit., p. 102.

³⁰ アルテミーズ・シモンが遺した実際の手帳の内容写真はカラーで出版されている。Voir Mireille Calle-Gruber, *Les Comptes du temps*, op. cit. p. 10.

³¹ Jean H. Duffy, *Reading between the lines*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998, p. 284.

る全てを見ている、そして自分もまた彼女と同じ立場にある透明な視線であることを暗示しているかのようである。

結論にかえて

ここまで、ルイズとは誰か？ という疑問に対する解を探ってきた。彼女が読者に呈示する断片的イメージは、「彼女はあとになって聞いた」(H,14)、「ルイズは車が駅から空で戻るのを見た」(H,47)、「そしてのちになってルイズは思い出す」(H,61)、「そしてもっとあと、ルイズがこの期間を思い出すであろうとき」(H,67)、「そして彼女は、自分が食堂に入っていく姿を思い浮かべることができるだろう」(H,69)などの予弁法的な一文の挿入によりルイズの想起として描写される。彼女は断片化され、細部へと分節化しつつも作品全体を統合する非連続の紙芝居を読者に見せる語り手という装置であり、その機能は空の箱であり鏡である。また作者が仕掛けたこの複雑な語り手の装置は、ルイズ以外の人物を分析することで、この作品が、実在した伯母アルテミーズ Tante Mie の断片化された形象を包み込むひとつの世界であることも確認できた。「momifier」をはじめとした数々の「mie」や「mi-」の表出、パン屑にもつながる母性と聖性のネットワーク、最小限にまで縮減された実存の欠片の偉大さ、これらは人間を中心とした伝統的西洋芸術における世界観に対する転倒の試みにほかならない。これは作者の思想である「自然界の内に包含される、というかむしろ嵌め込まれている人間³²⁾」の姿、即ち植物も動物も人間も、一葉の枯葉も小石も小枝も砂も灰塵も含めた、あらゆる存在が同じ平面に等価性をもって共存する世界でもある。そしてこの人間を断片化し極小化する描写は、語りというよりはむしろ画家や彫刻家の「象り」に近い。小説家になる以前に画家を志していた彼にとってはごく自然な手法だったかもしれない。1 人称でもなく、3 人称という範疇すら超え出た人物に語らせる手法は、その後のシモン文学の方向性を決定する原型となったといえる。ルイズが読者に見せるイメージは現在分詞の横溢により過去と現在、生と死の境界を消滅させ、場所と描写対象、写真、事物の列挙、登場人物を自由に往還する語りの「ブラウン運動³³⁾」であり軌跡ともなっている。言い換えるならばルイズが読者

³²⁾ Jean Dubuffet et Claude Simon, *Correspondance 1970-1984*, L'Échoppe, 1994, p. 57.

³³⁾ Roubichou, art. cit., p. 91.

に呈示するイマージュ描写は、想像力、意識、無意識、思考、思想、記憶、これらが境目なく織り込まれた一枚のコラージュとしても成り立つのである。

ルイーズという中心人物がボヴァリー夫人にもテレーズ・デスケルューにもならず、空の箱や鏡となり、周囲の人物をある時は内包し、ある時は映し出す素材として巧みに造型されていることを考慮すれば、パステルナークのエピグラフが示す「歴史＝草」というシモンの歴史観についてより一層理解が深まる。「作中人物の身体が描写されているページの裂け目から、いまだかつてただの一滴の血もしたたり落ちたことはない […] にせよ、 […] 言葉はその代わりに、それらの言葉がなければばらばらであつたろうはずのものを結び付ける […] 驚くべき力³⁴」なるものを、シモンはルイーズという透明な箱、あるいは鏡を通して展開させた。ルビッシュが指摘するように、小説『草』には「歴史をフィクション化」するシモン独特の弁証法的手法が刻まれており、この作品が 20 世紀後半における文学の「種子」として機能している点は、無視できない³⁵。シモンが主張する言葉の驚異的な力と、それが構成する言葉のネットワークは、『草』以降の多くの作品で描写、人物造形、筋の展開、などにおいて様々な実験的手法とともに生成されてゆくことになるからだ。

こうして作者の自伝的要素のもとに展開される人物素材そのものは、崩壊の徴を刻み込まれながらも、逆説的にそこから聖性が喚起される点はこの作品のもうひとつの奥深さであるが、それについては機会を改めて論じてみたい。

³⁴ Claude Simon, « Préface à *Orion aveugle* », *Œuvres*, t. I, éd. cit., p. 1182.

³⁵ Roubichou, art. cit., p. 93.