

# クロード・シモンの3つの小説における「母」 の形象とその機能

—— 『歴史』、『アカシア』、『路面電車<sup>1</sup>』 ——

熊野 鉄兵

クロード・シモンの作品では、複数の人物や出来事が異なる小説にまたがって繰り返し登場する。反復が彼の作品の本質の一つをなし、そこではかつて取りあげられたテーマ、情景、人物が再利用され、自身のテキストが引用されることもある。極端なケースとして、いわば「シリーズ」をなす二つの小説、すなわち、ジョルジュとその両親といった登場人物の相似に加え、フィクションにおける時空の連続がかなりの蓋然性で想定されうる『草<sup>2</sup>』と『フランドルへの道<sup>3</sup>』は脇に置いて、たとえば一兵卒として作者自身が体験した1940年5月17日ベルギー国境付近でのドイツ装甲部隊によるフランス騎兵団の殲滅の記憶は実に多くの小説で語られているし、また、異なったコンテキストにおいて、「コリンヌ」や「シャルル叔父」と名づけられた人物たちが登場する頻度は高い<sup>4</sup>。本稿において私は、そうした登場人物たちのなかでも、とりわけ話者または主人公の「母親」に注目し、その人物像の形成のされ方と、フィクションの内容および論理においてこの人物が担う役割を考察するつもりである。

ここで二つの限定を設けておく。第一に、本論ではシモン自身に似た登場人物および話者の母親を基に造形された人物だけを取りあげる。したがって、『ペテン師<sup>5</sup>』の主人公ルイの母親や『フランドルへの道』のサビーヌは除外する。『ペテン師』での母親像は、主人公の少年時代に亡くなっているなど

---

<sup>1</sup> Claude Simon, *Histoire*, Minuit, 1967; *L'Acacia* (1989), Minuit, coll. « Double », 2004; *Le Tramway*, Minuit, 2001. なお、本稿において『歴史』、『アカシア』、『路面電車』を引用および参照する際には、それぞれの略号 *H*、*A*、*T*、に続けてページを示す数字を付す。

<sup>2</sup> Id., *L'Herbe*, Minuit, 1958.

<sup>3</sup> Id., *La Route des Flandres*, Minuit, 1960. 物語内容の時系列のうえでは、作品の発表順序とは逆に、『フランドルへの道』の後日譚として『草』を置くことができる。

<sup>4</sup> コリンヌは『フランドルへの道』、『歴史』、『三幅対』 (*Triptyque*, Minuit, 1973.) に、シャルル叔父は『歴史』、『ファルサロスの戦い』 (*La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969.)、『農耕詩』 (*Les Géorgiques*, Minuit, 1981.) にそれぞれ登場する。

<sup>5</sup> Id., *Le Tricheur*, Sagittaire, 1945.

作者の実際の母親に基づいて形成されているが、ルイは物語において司祭を殺害する役回りを演じ、作者に似た人物とは到底いえず、一方、作者と同じように、『フランドルへの道』のジョルジュが1940年の大潰走を経験したことは確かであっても、その時点で母サビーヌは生きているので、本稿の設ける条件に合わない。

第二に、ここで扱われる小説は『歴史』、『アカシア』、『路面電車』の3作に限られるということだ。これはほとんど第一の限定から帰結する。「ほとんど」、というのは、『植物園<sup>6</sup>』の話者と主人公 S. も限りなくシモンに近く、その母親にまつわるエピソードがテキストのそこかしこに埋め込まれていることは否定できないからだ。しかしこの小説では、他の3作に比べ、母親の現前性が相当稀薄である。母親の思い出は、高名な作家として世界中を旅し、あるときは「恐怖」を主題にしたインタビューに応じ、またあるときは自作の映像化のプランを考え、そうする間に様々な時期の過去を回想する「私」（あるいは S.）を中心とする物語に、第二次世界大戦に関わるさまざまな資料（チャーチルの回想録、ロンメルの手帳、陸軍の公文書）、ロシア出身のノーベル賞詩人ヨシフ・ブロツキの裁判記録、フローベール、プーレストのテキストの引用、画家ガストーネ・ノヴェッリの伝記とその作品目録、ドストエフスキーについての考察などなど、非常に多彩な要素が組み合わせられた複雑なモザイク画のなかにあっては、ささやかな（しかしだからといって価値がないわけではない）断片に過ぎない。ここでの私の選択は、各小説における「母親」の存在が、フィクションの展開そのものに対して相対的に大きな作用を及ぼす、という基準に基づいている。

私はまず、3つの小説から引き出される「母親」のイメージ、そのイメージ構築のための素材、形成された人物像に強く結びついたテーマのいくつかについて検討する。ついで、個々の小説でこの人物が果たす機能をテーマ論的、物語論的、さらにフィクションの論理的観点から論じる。いずれにせよ、生と死、そして性をめぐる感覚と記憶のエクリチュールに関する考察が前景を占めることになるだろう。

---

<sup>6</sup> Id., *Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1997.

## I : 「母」の再構築

1960年、シモンはあるインタビューに答えて「何であろうと新しいものを作り上げる能力が私にはない<sup>7</sup>」と発言している。彼の他の発言に関してドミニク・ヴィアールが指摘するように、「そもその始めから、手持ちの“テーマ”の数はすでに決まっており、したがって、作品は、前もってほとんど画定された全体のなかだけで展開される<sup>8</sup>」。母親像の構築に際しても、シモンは限られた素材から、いくつもの小説にまたがる執拗であると同時に豊かなイメージを産み出している。

シモンの母親は、彼が12歳になる前、数年にわたる闘病生活の末に亡くなった。われわれの選んだ3つの小説でも、話者と主人公の母親は、彼らが子供のときに（それがいつであるかは、『路面電車』以外では明示されていないが<sup>9</sup>）病に侵されこの世を去った存在として描かれている。したがって、事実においても、そして物語のなかでも、母親についての直接的な思い出は極めて乏しいものとなる。しかし、その思い出は、まさに乏しいがゆえに、作品のなかで、いくつかのものはヴァリエーションを伴いながら繰り返し現れ、またいくつかのものは各小説に固有のものとして特権的な位置を得ている。これらの思い出に加え、母親の肖像を描く作業に寄与するのは、残しされた膨大な絵葉書（彼女が受け取ったもの、また婚約時代の未来の夫や家族に彼女自身が送ったもの）と、彼女の生前の姿を伝える写真である。

### 記憶のなかの母

別のインタビューのなかでシモンは、自らの「視覚の特色」として、「イメージが長い間にわたって網膜上に残る」ことを挙げている<sup>10</sup>。母に関わる記憶も視覚的なものが支配的だ。とはいえ、そもそも少年の記憶には、たとえ限定的ではあっても、聴覚や嗅覚や触覚など、視覚以外の感覚に基づく様々な母の肖像があったに違いない。しかし、テキストで何度も言及されるのは、死病に侵され痩せさらばえた女の姿である。もちろん心理的な観点から、この姿が高い強度をもつことは容易に理解できる。『アカシア』第1章では、

<sup>7</sup> « Avec *La Route des Flandres* Claude Simon affirme sa manière », entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960, p. 9.

<sup>8</sup> Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*, PUF, 1997, p. 32, n. 1.

<sup>9</sup> 「まもなく自分が消えてあとに11歳の孤児を残すときが否応なく近づいていることが彼女には分かっていた」(T, 39)。

<sup>10</sup> « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », entretien avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 26 avril 1967.

少年が5歳のときの母親は、眼と鼻の大きな太り気味の女性として描かれている（A、13-14、17）。同じ小説の第5章にも、「彼女や豊満な肩をし（40歳になってもまだそうだった）」（A、121）とある。この身体的特徴が次第に見る影もなくなっていく過程が次のように書かれる。

彼は「…」まずはいつも黒色の服をまとった、自分の母親である女が少しずつ溶けていき、消えていき、ブルボン鼻の顔を涉禽類のそれに、ついでミイラのそれに変えていき、それから（体を何度も何度も切り刻んだメスのおかげで）ミイラでさえなくなってしまう、メスそのもののような何か、ナイフの刃、一種の生きた案山子になっていくのを見てきた「…」（A、165）

『歴史』においても、「ママ」の顔は「ナイフの刃」（H、17、366）であり、同様に『路面電車』では「ママ」を「ハイタカの頭をもったミイラ」と呼んでいる（T、37、cf. 23）。このイメージは、ほとんどシモンの小説において恒常的に現れるとよい。

この他の母親の思い出に関しては、同じものであっても、テキストによって、当然ながら扱われ方が異なる場合がある。例えば、『歴史』で、少年だった話者が通っていた規律の厳格なミッション・スクールでの思い出を語る途中に、ほとんどついでのように置かれた、「寡婦になって最初の数年のあいだ彼女は貧しい子供たちに公教要理を教えに行っていたものだがそれから病気に罹り始めたのだった」（H、372）という記述がある（もっとも、直接的な思い出というより、そのように伝え聞いたのだろう）が、これはもちろん宗教的教育という文脈に接ぎ木された挿話である。一方、『路面電車』では、同じ思い出の内容、つまり「ある種の慈善団体に所属していたため彼女は週に2回、カテドラルの脇聖堂でうるさい子供たちに公教要理を教えに行っていた」（T、21）という記述は、同じように何気なく置かれたものではあるが、母親が「丸太=男」（T、20）と侮蔑を込めて呼んでいた腕や脚のない傷痕軍人たちへ授けていたかもしれない施しとの関係のもとに置かれている。

また、記憶が訂正されている場合もある。たとえば、一族の所有地で収穫したブドウを桶に入れて地下室に運び入れる仕事をさせていた男たちの一人が足に大けがを負ったという出来事がある。『アカシア』ではその応急手当をしたのは、主人公の母であったと断定的に書かれている（A、122）。しかし『路面電車』の語り手は「彼の手当てをしたのが、まだ健康だったママだったのか、無料診療所で研修を受けていたあの従姉妹たちの一人だったのか

覚えていない」(T、98)という。いずれの場合にせよ、ここで話者ないし主人公の強く記憶に残っているのは、洗面器の水を染めた、「角のある黄ばんだ爪」(T、98、cf. A、122)をもつ男の足から流れ出る赤い血の映像である。

### 想像力の賦活させるもの —— 母の遺品

直接的には乏しい記憶を補い、語り手の想像力を大いに活性化させるものとして、死者が遺した膨大な絵葉書と写真がある。

#### a -- 絵葉書

絵葉書が最も活躍するのは『歴史』である。そもそもこの小説は『テルケル』に発表された「書簡」という十数ページのテキストを基に発展したものだ。その多くは主に話者の父親が婚約時代に未来の妻に送った絵葉書の描写と引用からなっている。『歴史』ではそれらのほとんどが冒頭と末尾に分散されて取り入れられている。

これら絵葉書は、話者が直接には知り得ない過去へ思いを馳せる契機となり、さらにそれらに刺激を受けて、話者自らの過去についての挿話も繰り広げられ、『歴史』は連想の網の目のようなテキストとなっている。

『アカシア』でも、主人公の父親が恋人時代の母親に宛てた絵葉書について複数回触れられている(A、126、128-131、273-274)が、直接の描写はほとんどない。第3章では、彼が2人の姉に送った絵葉書についての記述もあるが、それはこの小説の軸の一つである「父の伝記」の重要な要素になっている。ちなみに、『路面電車』では、もはや絵葉書に一度も触れられることがない。

#### b -- 写真

『アカシア』で書かれているように、母親は写真をよく撮っていた。また自らも被写体となった写真を何枚か残している。同じものと思しき写真が異なる小説のなかで言及される場合もある。だが、その扱いは小説によって大きく異なる。

例えば、友人と二人でスペイン人に変装して撮らせた写真。しかし、『歴史』では彼女たちはまずスペイン人女性に扮し、その描写と、それから他の格好に着替えるときの状況を想像した文が3ページにまたがって書かれる(H、167-169)が、『アカシア』では、彼女たちは男装していたと、ほんの一行で言われているだけである(A、119)。

あるいは、テニスをする母親の写真。その描写は、『歴史』ではフィクションの進行と分ちがたく接合されている。

[...] 彼女が結婚指輪をはめているのが見えた／赤く腫れた皮膚を囲んでいるということは結婚しているのだらう鐘をならせ [ring the bells] 釣鐘型のドレスを着た美女たちちょうどあの写真のテニスをしている彼女胸飾りのある白いブラウスの襟をカメラで留めてカンカン帽をかぶり逆さまにしたチューリップの形をしたスカートが地面を掃くようで [...] (H, 199)

一方、『アカシア』では「彼女はあの埃を掃くように長いスカートを履き [...] テニスをした（少なくとも洋ナシのような面を持つラケットを手にしてコートに立つ彼女を写した写真が一枚ある）」(A, 119) と報告されているだけだ。

母親自身の写真ではないが、彼女が死の床に就いてから、ベッドのすぐ脇に掛けさせた父親の引き伸ばし写真についても、『アカシア』では数行で触れられているだけだが (A, 331)、『歴史』では様々な形容を加えた長い描写から、2人の「いつ終わるともしれない」婚約時代や彼からの絵葉書のことへと話題が移行するきっかけとなっている。

『路面電車』ではたった一枚の写真にしか言及されない。とはいえ、それは非常に印象的である。その写真はやはりテニスコートのある庭で撮られたもので、活人画風のポーズをとった人びとの間に話者の両親も写っている (T, 135-138)。裏に「1914年7月」とあり、3日なのか8日なのかよく判読できないのだが、「それはどうでもよい、というのもいずれにせよこのときカイゼル髭の下で頬笑みをたたえる人物には数週間しか生きる時間が残っていなかったからだ」(T, 137-138)。

## II : 「母」の形象の変遷とフィクションにおける機能

3つの小説のなかでは、比喩、言葉遊びを駆使し、句読点が極力排され、破格構文も多く用いた『歴史』が、最も難解である。また、随所に絵葉書の文面、ラテン語、ジョン・リードの著作などの引用があり、テキストの複雑さを高めている。だが、何人かの論者が指摘しているように、この異形の小説の底には、妻エレヌを自殺で失った話者の悲痛な思いが流れている<sup>11</sup>。

<sup>11</sup> たとえば、次の著作を参照のこと。Voir Ralphe Sarkonak, *Les Trajets de l'écriture*, Toronto, Pratexte, 1994.

これと較べれば、『アカシア』ははるかに伝統的な小説に近いといえるだろう。作者自身の体験と彼の両親の物語が軸になっているが、3つのなかでは唯一、三人称で語られているため、語り手と登場人物の間に、ある程度の心理的距離が置かれているといえよう。母親に関していえば、最もまとまった形でその伝記が書かれている。『路面電車』は断章形式の回想記の観を呈する。病院のベッドに寝ている老人の「私」の物語と、数十年前母親を亡くした前後の時期の思い出が交錯している。

ここでは、「母親」の表象の変遷と、各小説におけるその機能を見ていこう。

### 『歴史』 —— 曖昧な自己の誕生

『歴史』のテキストは番号もタイトルも付いていない12のパートに分割されている。母に関する記述は、とりわけ最初と最後のパートに多くみられる。最初に現れるのは、少年時代の「私」が垣間見た、臨終を迎えつつある枕の上の母親の顔(H、16)である。「まるで正面から見たナイフの刃のような顔やはりナイフの刃のような鼻の両脇の上のほうには黒く輝く二つの眼」(H、16-17)。この干からびた肉体に対し、最後のイメージは「ママ」が最も充実していたに違いないころを想像したものであり、しかもそのなかで、「私」は彼女とその最も深いところで密着している。

彼女のレースに包まれた白い肌の神秘的な上体あの腹はもうその暗い聖櫃のなかに私を宿していたのだろうか縮こまったゼラチン質のオタマジャクシみたいで大きな眼をして頭は蚕のようで口に歯はなく額は昆虫のように軟骨でできている、私を？(H、402)

シモンは「古代ギリシア語で *istoria* という語はわれわれが今日理解する意味での *histoire* ではなく、探求、探索を意味する。私の関心を引くのはそれだ、書くことによって私にもたらされることになる探求だ<sup>12</sup>」と述べている。すると『歴史』は、一つには「私」の生誕の秘密を探る物語であるということができよう<sup>13</sup>。それは、ほとんど骨と皮だけになった現実を知る母親に再び肉体を与えることでもある。

---

<sup>12</sup> «Document. Interview avec Claude Simon», entretien avec Bettina L. Knapp, *Lexington, Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, n° 2, 1969, p. 189.

<sup>13</sup> voir Jean Starobinski, «La journée dans Histoire», Jean Starobinski, Georges Raillard, Lucien Déllenbach, Roger Dragonetti, *Sur Claude Simon*, Minuit, 1987.

しかも、ある局面において、それは母親と自己を同一化させようとする試みとも見える。例えば、鏡に映った自分の姿を見てぎょっとする私 (H、241) は、その鏡におそらく元気だったころの母親の姿が映されたに違いないと二度考える (H、244、389)。鏡が母の記憶を保持しているとでもいうように。実際、目覚めたばかりの「私」が鏡面を通過するときの映像は、臍の緒をつけたままの嬰兒のようだった。

それから鏡のなかを、よろめきながら前進し、しわくちゃのパジャマを着たばつとしない人間の亡霊が足を引きずりながら、臍のあたりから綿を編んだ、柔らかに白っぽい紐が垂れ下がり […] (H、43)

また、母親との近親相姦的なイメージも見られる<sup>14</sup>。それは若いころの彼女が友人と2人でスペイン人に扮装したところを撮った写真を話者が見つめているときで、彼は彼女が服を脱ぐ様子、彼女の胸の形を思い描く (H、167-168)。そして、次のように彼女に押し倒されそうになる自分の姿を見る。

重みに引きずられて転んで倒れ母親らしい胸の、形がなく、性的でない柔らかな塊の下に私を埋め、窒息させるかもしれない (H、169)

娘時代の母親は、「とてつもない不動性、待つことについてのとてつもない能力、焦ることについての不適格さ」 (H、20) を持っていたとされる。これに対し、父親は海軍将校として常に世界中を旅している人物だ。彼らにとっての絵葉書の持つ意味も異なる。

彼女にとっては不易の不動性いつも同じようないつも繰り返される時間彼女の不易の世界の晴朗さのなかで継起するのではなく互いに取って代わるだけの時刻日にち週のなかの目印にすぎず、彼にとっては踏破した征服した勝ち取られた空間でありそのなかで彼は彼女から遠ざかったり彼女に近づいたりしていた (H、33)

繰り返し想像される母親に較べ、物語のなかで話者の父親は徹底して非現実的である。銀行に向かおうとする「私」を道端でつかまえ際限なく無駄話を繰り返す老人が、かつて「ママ」に好意を寄せていたと聞いた私は、「『あ

---

<sup>14</sup> この点についての詳細は、次の論文を参照のこと。Pascal Mougin, « Histoire ; l'aventure espagnole comme quête œdipienne », Ralph Sarkonak [éd.], *Claude Simon 3*, RLM, Minard, pp. 125-141.



あなたの素晴らしいお母さん』のことをいつまでもしゃべり続け私の手にしがみついているこのぶよぶよの肉体からおののきとともにそこからはぎとられ射出されて私は出てきたのかもしれない」（H、52）とまで考える。実際に父親とされる男はイメージのみを備えた存在であり、話者にとっては一枚の写真のなかの色あせた像でしかない。

私はいまや彼を見ることができた彼というのはつまり彼女が作らせたあのやたらと大きく引き伸ばした写真でありベッドの平行な右のほうの壁に掛けさせたので彼女は彼を眺めるのにわずかに首をひねりさえすればよくセピア色の短い鬚濃い眉毛の下の青かったのに違いないと思われるセピア色の眼真ん中分けしたセピア色の髪 […]（H、17）

また、戦死した彼には墓すらもない。

そして彼のためには名前さえなく無名の墓があるだけで誰かがリュジー（ムーズ県）から送ったこの絵葉書、占領時代にドイツ軍が建てた半円形の墓地、には下のほうに、傾いてとげとげした傲慢そうな書体で「われらの死者と彼らの死者のために」と書かれている […]（H、384-385）

その父親が、婚約時代、未来の妻に宛ててその時々々の任地から書き送った絵葉書が『歴史』のテキストの重要な構成要素になっていることはすでに述べた。そこに印刷された異国情緒あふれる風景の裏に書かれた、あったとしても短い文面と「アンリ」という署名だけが、先の拡大写真に加えて、いまや父の存在の証しとなっている。彼は物語のなかでは常に不在であるが、絵葉書および名前としてテキストのなかに組み込まれることによって、まさに『歴史』という小説を産み出す「父」なのである。

### 『アカシア』 —— ある家族の肖像

『アカシア』の最後の本文と『歴史』の冒頭のそれは非常によく似通っている。作者自身の言によれば、これは読者に対する「目配せ」である<sup>15</sup>。確かに、たとえば、シモンの作品における常套手段の一つといってもよい、同名の人物たちの思いがけない再登場などは、熱心な読者の心をくすぐるだろうし、文字通り「目配せ」として機能しているだろう。だが、あまりにあか

---

<sup>15</sup> « L'atelier de l'artiste. Visite à Claude Simon », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *Révolution*, 29 septembre 1989.

らさまざまな、近似的自己引用を前にすれば、読者はそこに単なる符合以上の意味を読み取ろうとせずにはいられないはずだ。

実際、20年以上の隔たりを置いて刊行されたにもかかわらず、二つの小説の間には緊密な相似関係がある。まず、それぞれの物語言語の終わりには、ある「誕生」のシーンが置かれている。すなわち、『歴史』では話者（正確には、着床からしばらく経った胎児としての「私」）の誕生、『アカシア』では「作家」の誕生が告げられているのだ。また、両者における「アカシア」の存在感の強さという共通点も、まさしくその名を冠した小説では、表紙とテキストの終わりにそれが記されることによって、『歴史』では、それについての言及が頻繁であることによって確認できる。さらに、両者のテキストの最初の文（といっても『歴史』ではピリオドが打たれていないので、いわゆる文法的には正しく「文」と呼ぶことはできないのかもしれないが）の主語人称代名詞は、唐突に用いられる三人称複数女性形 «elles» であることも指摘しておこう（ともに、始めはそれが何と、あるいは誰と照応しているのかわからない）。そもそも、二つの小説の中心的な登場人物が話者なり主人公なりの近い家族であること、それぞれ約400ページという規模を備え、テキストが12の部分に分割されていることなども考え合わせると、『歴史』と『アカシア』はほとんど対をなす作品であるといつてよい。

だが、対をなすといっても、それはあくまでも相補的な関係においてであることを理解しなければならない。『アカシア』のテキストに与えられるものとして当初考えられていたのが、小説のタイトルであることを考えるといささかそっけないが、その意味することは十分に伝わる「情報の補完」というものであったことを想起しよう<sup>16</sup>。

既に見たように、テキスト構成の原理として、『歴史』ではアナロジーの論理が勝り、とりとめのない印象を受ける。これに対し、『アカシア』では、各章に年代や日付を表す題が掲げられ、また個々のエピソードは過去の特定の時期に位置付けられ、しかも本文中の「26年後」「4年後」「3年前」といった語句によって、エピソード同士の時間的關係が明確にされている。そうしたエピソードのなかでも、『歴史』ではほとんど絵葉書の署名「アンリ」（したがって時期としては婚約時代）としてしか現れなかった「父」の物語が、『アカシア』において伝記として十全に展開されている（特に第3章）。

---

<sup>16</sup> 1985年に発表され、のちに『アカシア』に再録されるテキストの付言に「『情報の補完』と題された新作の一部」とある（voir « Parenthèse », *Revue de la Bibliothèque nationale*, printemps 1985, pp. 3-6.）。

主人公の母親の伝記は『アカシア』の第5章（「1880-1914」）にあたる。より正確には、彼女の生い立ち、娘時代、婚約時代、結婚生活のことが書かれている。『歴史』で断片的に提示されていたエピソードのいくつかが、ここでまとめられて現れる。また、第9章では、彼女が夫の戦死を知った場面が描かれる。

娘時代の彼女は、『歴史』の「ママ」がそうだったように、ほとんど何もしない、受身で、怠惰な女として提示されている。「彼女は何の欲望も、未練も、考えも、計画も持っていないかのようにだった」（A、114）。あるいは、「[...] 彼女はただそこにいるだけのように見え、静かな無気力のなかに閉じ籠り、[...] 彼女が住む不在の王国か何かの眠りの女王のようで——何かを待っているというのでさえなく、ただ単にそこにいた」（A、120）。未来の夫となる男と出会って、海兵隊の職業軍人である彼から数えきれないほどの絵葉書をもらうようになって（A、124 以下）、その生活態度はほとんど変わらない（A、126）。

しかし、テキストが告げるように、母親の運命は始めから陰惨で、残酷なものへと向かっている。それは具体的には、戦争であり、夫の戦死という形をとるだろう。その予告は、一方で、雄牛に襲われる雌牛、もしくは闘牛で負ける雄牛を女に見立てることでなされている。

まるで雄牛から隔離された若い雌牛が、その存在すら知らぬまま、何かの犠牲のために入念に太らされているかのように（あるいは闘牛場の階段席で彼女が扇をばたばたさせて塩をまぶしたアーモンドをかじりながらその最期に立ち会った雄牛たち自体のように） [...]（A、117）。

そもそも、女自身が、その供犠と共犯関係を持っているかのようである。

目隠しされた馬たちが、角で突かれて腹を破られ、内臓を藁と一緒に急いで詰め込まれ、縫われて再び雄牛に向かって差し出されるさまを彼女が描写するとき、あんなに褒めそやされた瞳に一瞬光が走るのが見えるか見えないかで、それが恐怖なのか興奮なのかはわからなかった（A、115）

他方、彼女の悲劇的な運命は、天上からの墜落というイメージでも語られている。

空中浮揚に似た何かが彼女を待っていて、至上の栄光のようなもののなかで彼女は変身し、うっとりとなり、小天使たちが支える雲の上に運ばれ、そこから荒々しく虚空に墜落させられるとでもいうようだ (A、123)。

実際、「合法的な誘拐」による「婚姻飛行」(A、268)と表現される、マダガスカル島と思しき「原初のエデン」(A、146)における、わずか4年という結婚生活の間に撮られた写真のなかの彼女は、次のように描写されている。

まるで写真家が、軌道の遠地点に達し再び重力の法則によって捕えられる前のブランコ乗りの女がいわば無重力の状態にある、あの不動の、平衡の、儂い瞬間をとらえたかのようで […] (A、146)

ところで『アカシア』の試みの一つは、『歴史』ではほとんど語られることのなかった非現実的な「父」に、登場人物としての厚みを持たせることである。この軍人の出自は、あらゆる点で娘時代の母親と異なっている。この対立が、彼女の生活に葛藤を生じさせ、物語にダイナミズムを与えている。彼女のほうは偉大な軍人を先祖に持つ貴族の末裔で、敬虔なカトリックである。男の方は兵役忌避者の子孫で、信仰をもたない農家の出である(A、127)。正反対の家系が交わることによって、主人公と、『アカシア』のテキストそのものが産み出されたといってよい。

また、『アカシア』という小説が、父と母と息子の伝記であるとすれば、フィクションの論理として、父親同様、母親の悲劇的な人生も、息子である「上等兵」の運命と交錯する点に注意しなければならない。それはほとんど数字の魔術のようだ。すなわち、息子は父が死んだ日(1914年8月27日)からきっかり25年後、1939年8月27日に召集される。「そしていまや彼は死にに行くところだった」(A、163、cf. 190)。任地まで運ばれる列車のなかで彼はそれまでの生き方を振り返るが、それは「26年にわたる倦怠と、無気力でなげやりな態度」(A、166)でしかなく、まさに母と同じように、ほとんど何事もなしとげることのなかった自分を省みて悔いることになる。26歳という年齢に関していえば、明示されていないが、母が父と出会ったときの年齢と同じである(第5章のタイトルに記されているように彼女は1880年生まれであり、1914年、34歳の年に夫を失っている。結婚生活の4年と、それに先立つ婚約期4年を引けば26歳のときに彼を知ったと考えてよいだろう)。

## 『路面電車』 —— イメージの結晶化

『アカシア』において、路面電車は女たちの遊ぶ浜辺まで主人公の父の死の報せを運ぶ決定的な役割を演じている（A、210-212）。しかし、あくまでも小さな脇役にとどまっており、実際、それはまるでジオラマの模型か何かのように描かれ、「子供のおもちゃほどの大きさもない」（A、116）といわれる。これに対し『路面電車』では、まさしくこの交通機関がテキストの前景を占め、冒頭の運転台の描写に始まり、その外観全体も異常なほどに細かく描かれることになる（T、86-89）。

南仏の街（ペルピニャンであることは明らかだが、『綱渡り』以来そうであるように、決してその名が告げられることはない）の中心部と海岸とを結ぶ路面電車は、「あたかも路面電車の線路は電鉄会社によって、一方にあるどぎつい広告を貼り出した映画館と、もう一方にあるあの「社交海岸」、という大衆を呼び集める二つの中心地を結びつけるためだけに敷設されたかのようだ」（T、43）といわれるように、娯楽と強い関連をもつ。しかもそれら娯楽はある種の快楽を提供するものであり、ひどい噂ばかりの「社交海岸」にせよ、映画館の傍にかかる縁日で、「女体の神秘」なるポスターを掲げた「デュピュイトラン博物館」にせよ、「私」たち子供達には入場はいうまでもなく近づくことすら禁じられている（T、41、54）。

小学生の「私」にとって、この路面電車は、一方では、禁止されているがゆえに魅力的な場所を行き交う交通機関と映り、とりわけ「ワットマン（運転手）」のいる運転台のすぐ背後のスペースは、喫煙の許された（もちろん大人たちに対してだが）「特権」的な場所とされ（T、12、13 など）、「私」のお気に入りだった。路面電車は、象徴的には、いわば「大人」へ向かうための乗り物なのだ。

他方、それは少年の「運命を左右する」ものであった（T、74）。なぜなら、学校が終わり午後4時の電車に乗り遅れると、次が来るまで1時間も待たなければならなかったからだ（T、33）。乗り損ねると、金もなければそこに立ち入る資格すらない子供たちは、娯楽を前にして不満を募らせるしかない（T、33-34）。

かといって、運よく4時の電車をつかまえて早く自宅に戻ることができたとしても、「私」にはある試練が待ち受けている。それは「あの長椅子、というよりあの書見椅子」に寝ていた「ママではなくハイタカの頭をした一種のミイラ、肌が蠟のような黄色で、かつてブルボン王家のような鷲鼻だったのにいまはその鼻が猛禽か何かの口端に似ていて苦痛のために陰しくなった

眼差しはほとんど攻撃的な何かを宿しているミイラ」(T、37-38)に会わなければいけないことである。かつての母親は「厳しい非情さ」をもった人物と化し、少年にとって日々、恐怖の対象となってしまう( T、39)。

『路面電車』では、前の2作でたっぷり描かれていたような、スペインを偏愛する娘時代の母親、彼女が美食家だったこと、熱帯での夢のような結婚生活を送ったことへの言及は、たとえあったとしてもほんの通りすぎりにすぎない(T、38、39、72、137)。ここでの母親は、ほとんど常に、骨と皮ばかりになって間もなく死んでいく者のイメージのもとでしか語られていない。世俗的な生の楽しみを約束する路面電車と、少年が毎日直面しなければならぬ死の淵にある母親の姿は、たとえば、8月15日の聖母被昇天祭で乗客を運ぶ電車を描いた一節で、鮮明に対比されている。と同時に、快楽は、その儚さゆえに死と隣り合わせであることにも注意しなければならない。

カーテンが走行中の風によって翼のようにはためくと同時に既に少し酔ったか単に浮かれているにすぎない群衆のわめき声や歌声が漏れ出し、そのこだまが始めは遠くから散発的に聞こえ、それから大きくなって、路面電車が桑の木通りの先を通るときに爆発し、次第に遠ざかり松の木々や月桂樹の埃だらけの茂みや菖蒲に縁どられた植え込みの間に消えて庭ではあの書見椅子に案山子みたいに横たわった […] ママが緩慢に死んでいこうとしていた(T、89)。

ところで、『路面電車』の物語のなかでは、母親の死そのものは、民衆娯楽がそうであるように、禁忌として子供の眼から徹底的に隠されている。たとえば、死の間際まで彼女がかぶっていたという「ウェーブの固定された」髪に関して次のようにいわれる。

まるで私は死というもの、少なくとも「自然な」と呼ばれるそれ(もしくはそれが近づきつつあること)を滑稽であると同時に不気味な人形劇のような側面からのみ見ることを強制されていたかのようだ […] (T、63)。

「私」たち子供の眼前で鼠を生きのまま平然と焼き殺し、彼らの制止に耳を貸すことなく、飼い猫が産んだ仔猫たちを次々と壁に投げつけて殺す女中(T、82、94)、「鎌で武装して死者の散らばる風景のなかを大股で歩き回るブリューゲル(あるいはジェローム・ボッシュ?)の絵に出てくる人物 […] に似た」女中(T、82-83)でさえ、あるいはむしろ、末期を迎えつつある主人のあらゆる世話を執りしきるためにやって来た、この世のものならぬ死神であるからこそ、ある種の光景は決して「私」に見せようとしぬ。

あるとき部屋に不意に入るとたちまち追い出されたが、まるで私が非合法的な埋葬といった、何やら淫らで、秘密のあるいは神聖な儀式、祭事の現場に闖入したともいうかのようなようだった (T, 81)。

結局、それから間もなくパリの寄宿学校に入れられることになった少年「私」が、「ママ」の死に目に会うことはなかった<sup>17</sup>。『路面電車』のテキストにおいて、その死は、いつごろのことなのかを除いて、ほとんど詳しく記されていない。ただ単に「ママはもういなかった」(T, 89)。彼女の死の直後「気取らずに」戻ってみると、ほとんど彼女と一体となっていた「書見椅子」が見当たらないことに気づいた「私」は、家の隅々にいたるまでそれを探し求める。しかし、恐らく大人たちによって処分されたのだろう、それを再び目にするすらできなかった (T, 68-70)。

数十年後、自らが救急車で病院に運ばれ、生死の境を行き来することになった老人「私」は、レントゲン検査を受けるため看護師らと院内を移動する途中、ふと「あんなに花に囲まれた彼女はとてもきれいだった」という言葉を耳にした気がする (T, 114)。この「花と死」という「古典的な観念連合」(T, 116) が話者のなかに引き起こしたのは、その日、重病人にしか用いられない大変な装置に乗せられた、しかしとても病人とは思えないほど元気そうな女性を目にし、そこから「花の寝床」に乗せられて運ばれる聖女の亡骸を想起したからであり (T, 116-118)、さらには、かつてベナレスで話者が目にした祭典のような葬儀、それも婚礼の傍らで行われている火葬の光景を思い出したからだ (T, 119-120)。

死を演劇的に、あるいは祝祭的に演出すること。それは、病院で「私」の同室となった「プルチネッラ」を思わせる顔の老人が髪を入念に手入れするように、頑固に鬘をかぶりつづけた「ママ」の振る舞いでもある。話者は、彼女の最後の「本当の」姿を想像するしかない。

「あんなに花に囲まれて彼女はとてもきれいだった」……そうじゃない。ナイフの刃のような鼻をして、苦しみのため顔の骨に厚紙のような灰色の皮膚が貼り付いて、きつとおぞましかっただろう。しかし、私の到着する前に棺桶は閉められていた。残っていたのは重苦しく頭のくらくらするような花の香りと蠟燭に沿ってゆっくり流れる解けた蠟のさえない匂いだった (T, 139)。

---

<sup>17</sup> 『植物園』では、パリの中学に通っていた S. が南仏まで連れ戻されるシーンが書かれている (*Le Jardin des Plantes*, pp. 225-226)。

だが、エピグラフの一つに掲げられているプルーストの言葉にいわれているように「……イメージは唯一の本質的な要素なのだから、現実の人物をきれいさっぱり消し去るという単純化が決定的な完成であるのだとしたら？それが視覚的であれ嗅覚的であれ、記憶に強烈に残存するイメージこそが、よりリアリティーをもつのだとしたら？

「あまりにおおくの衝撃を受けてきた」（T、133）という「私」は、もはや路面電車の「特等席」に陣取る必要もない（T、138）。次のように書かれるとき、「ママ」の書見椅子がぼつんと置いてあった同じ夏の終わりのあの庭で、現実の母親に取って代わった記憶の像そのものが立ち上るかのようだ。

息苦しいまでに動かない空気のなかでいかなる風のそよぎによっても追いつめられない宙吊りのヴェールが、ゆったりと漂って、茂った月桂樹、陽に焼かれた芝生、萎れた菖蒲、水の上で水盤を様な経帷子によって、触れられない灰の層、触れられないが保護するものである記憶の霧で覆っている（T、141）。

\*  
\*\*

南仏の裕福な家庭に生まれ、何不自由することなく怠惰な娘時代を送り、30 間近になって初めてのロマンスを経験するが、相手はまったく「身分」の違う、雪山に囲まれたジュラの寒村出身者、しかし彼女には想像もつかないような不断の努力を重ねることで海兵隊の将校にのしあがった人物であり、しかもロマンスといっても4年間相手にほとんど会うこともないまま、何百枚もの絵葉書を受け取ることで満足して、いよいよ結婚が認められると夫の赴任地のマダガスカル島に連れて行かれ密林と大蛇に囲まれて暮らし、子供が1歳にも満たないときに寡婦になり、数年間喪に服したあと今度は病に侵され、苦しみぬいて、かつては豊満だった肉体が最後はミイラのように干からびて死んだ女。

『歴史』においては、この母親の残した大量の絵葉書の束を基に、母親と父親の蜜月時代が自由な虚構を交えながら描かれ、「私」の誕生の瞬間が夢想される。『アカシア』では、主人公の半生と彼の母親のそれとが半ば重ね合わされる。すなわち、母親は夫を戦場でなくすことで自らの存在そのものもほとんど失い、息子である主人公自身も、戦争に召集され、死を覚悟する。しかし彼はからくも生還し、作家としての新たな生を営み始める。シモンの



遺作の『路面電車』は、この小説家にとって、書くことの働きのひとつが、母親に対する喪の作業であったことを示している<sup>18</sup>。

シモンが自らの母親を基に造形した人物のイメージは、小説ごとにヴァリエーションを付けられて、彼の作品に連綿と登場する。それは、たとえば戦争のテーマと並び、シモンにおけるいわば「テキストの記憶」を構成する重要な要素のひとつである。

---

<sup>18</sup> パスカル・ムージャンも、以下の論文で同様の指摘をしている。 Voir Pascal Mougin, « La mère, la mère toujours recommencée », Jean-Yves Laurichesse [éd.], *Claude Simon ; Allées et venues*, Presses universitaires de Perpignan, 2004, pp. 183-196.