

## ソレルス『公園』／シモン『歴史』

— ある「1日」をめぐる「ヌーヴォー・ロマン」 —

熊野 鉄兵

いわゆる「ヌーヴォー・ロマン」の書き手として一括りに語られる作家たちは、決して一枚岩をなしていたのではない<sup>1</sup>。とはいえ、確かに1950年代後半から70年代にかけて、作家、批評家、一般読者によってヌーヴォー・ロマンは文学運動の1つとして受容された。したがって「ヌーヴォー・ロマン的なもの」とでも呼ぶべき観念がある種の拡がりをもって共有されていたと言ってよい。ミシェル・フーコーはこの現象に関して、作品同士の単なる影響ではなく、ある時代において数の限られた「言語の同形性」をとらえ、この同形性の中に生成した「言語活動の内部の壁」を分析することの必要性を提唱している<sup>2</sup>。しかし拙論は、フーコーの言うような言語の同質性よりむしろ形式的な相似性をあからさまに示し、なおかつ「ヌーヴォー・ロマン」の流れを汲むとみなされうる2つの小説を取り上げ、それらの共通点と相違点を明らかにすることを目指す。比較検討の対象となるのはフィリップ・ソレルス(1936-)の長編第2作『公園』(1961)<sup>3</sup>と、クロード・シモン(1913-2005)の長編第8作『歴史』(1967)<sup>4</sup>である。

シモンがヌーヴォー・ロマンの書き手であることについて異論はないだろう。1956年、ミニユイ社の文学顧問を務めていたアラン・ロブ＝グリエのと

- 
- <sup>1</sup> 「ヌーヴォー・ロマン」という呼称はエミール・アンリオによる(Émile Henriot, « Le nouveau roman », *Le Monde*, du 22 mai 1967)。アラン・ロブ＝グリエは流派を結成するつもりなどなかったと何度も述べているが、ヌーヴォー・ロマンの作家たちが揃って既存の小説概念に「否」を突きつけたことは誰もが認めることだ。一方、1970年代に自ら盟主となってヌーヴォー・ロマンのエコールを(「ヌーヴォー・ヌーヴォー・ロマン」という標語の下に)組織しようとしたジャン・リカルドゥーは、その専制振りによって反感を招き、仲間のもとを去らざるをえなくなるのであった。
- <sup>2</sup> Michel Foucault, « Distance, aspect, origine », in *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, Seuil, « Points », 1980, p. 14.
- <sup>3</sup> 初版は Philippe Sollers, *Le Parc*, Seuil, 1961。なお本稿で主に使用したのは、Id., *Le Parc*, Seuil, « Points », 2001 である(頁数に異同は見られない)。
- <sup>4</sup> Claude Simon, *Histoire*, Minuit, 1967.

ころに原稿を持参したことがきっかけとなり、ミニユイの社主ジェローム・ランドンの知遇を得たシモンは、以後の刊行物のほとんどを同社から出版することになる。ミニユイ社は、誰もが知る通り、かつて、ロブ＝グリエを筆頭としてナタリー・サロート、ミシェル・ビュートル、ロベール・パンジエといった書き手を擁し、まさにヌーヴォー・ロマンの牙城であった。

一方のソレルスに関しては多少の説明が必要となる。いまでは誰も彼をヌーヴォー・ロマンの書き手に分類しようなどと思わないからだ。彼は処女作『挑戦』(1957)<sup>5</sup>と最初の長編『奇妙な孤独』(1958)<sup>6</sup>によって華々しいデビューを飾った。20歳を超えたばかりのこの若者の2つの作品は、まずフランソワ・モーリアック、次いでルイ・アラゴンという2人の大家の賞賛によって迎えられたのである。ソレルスは、正統的なフランス心理小説の最良の書き手の1人としての将来を囑望されることになった。だが、彼はそのような周囲の期待を見事に裏切ることになる。まさに『公園』によって当時の保守的な層から毛嫌いされていた「ヌーヴォー・ロマン」とも映るテキストをものし、伝統的な小説の枠と同時に自らにはめられた正統的小説家という枠をも突き破ってしまったのだ。

ロブ＝グリエの『迷路の中で』(1959)<sup>7</sup>やシモンの『フランドルへの道』(1960)<sup>8</sup>など、ヌーヴォー・ロマンの代表作から間を置かずにかかれたソレルスのテキストに、ミニユイ社を震源とする「文学運動」の余波を見て取ることは困難ではない<sup>9</sup>。事実、冒頭で紹介したフーコーのテキストは、ロブ＝グリエの諸作と『公園』をはじめとする『テル・ケル』派の作品を比較しながら論じるものであった。この季刊誌『テル・ケル』は、ソレルスが『公園』の1年前に自ら編集委員の1人としてスイユ社で創刊したものだが、その第2号で、彼は重要なロブ＝グリエ論<sup>10</sup>を発表していたし、その後も、同誌は折に触れ、先に名を挙げたヌーヴォー・ロマンの書き手たちのテキストを掲載することになる。ソレルス率いるスイユの『テル・ケル』派とロブ＝グリエ

<sup>5</sup> Philippe Sollers, *Le Défi*, Seuil, « Écrire », n° 3, 1957.

<sup>6</sup> Id., *Une Curieuse Solitude*, Seuil, 1958.

<sup>7</sup> Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Minuit, 1959.

<sup>8</sup> Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, 1960.

<sup>9</sup> フィリップ・フォレストの表現 (Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Seuil, « Les Contemporains », 1992, p. 56)。本稿では、ソレルスとヌーヴォー・ロマンとの関係について、同書および同著者 *Histoire de Tel Quel*, Seuil, 1995 に多くを負っている。

<sup>10</sup> フーコーは、『テル・ケル』第2号の巻頭近くに置かれたこの「提言」(Philippe Sollers, « Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet », *L'Intermédiaire*, Seuil, « Points », 2001)について、同誌の「第2宣言」のようだと言っている (Michel Foucault, *art. cit.*, p. 13)。

を代表とするミニユイのヌーヴォー・ロマンの運動との間には、ある種の共同歩調が認められたと言ってよい。

しかしながら、両者の蜜月は1964年に早くも終わりを告げる。サロートの『不信の時代』(1956)<sup>11</sup>と共にヌーヴォー・ロマンのマニフェストと言うべき、ロブ＝グリエの『新しい小説のために』(1963)<sup>12</sup>を、ソレルスが『テル・ケル』誌上で酷評したのだ<sup>13</sup>。ソレルスによれば、ロブ＝グリエの理論は貧弱であり、絶対的な客観主義と主観主義の間で揺れている。いずれにしても、文学がその外部、つまり物理的实在や心理を表象するものであるという信条に支えられている、と言うのだ。こうしてヌーヴォー・ロマン、わけてもロブ＝グリエに見切りをつけた後のソレルスは、「変節漢」のレッテルを貼られながらも次々と転身を繰り返し、新批評、構造主義、精神分析、言語学、マオイズム、カトリシズムといったあらゆる「知」を涉猟しつつ、『ドラマ』(1965)、『数』(1968)、『法』(1972)、『H』(1975)、『天国』(1981)<sup>14</sup>等およそ分類不可能と言ってよい奇怪なテキストを産み出していく(作者本人はこれらを一貫して「小説」と呼んでいる)。

補足的にシモンと『テル・ケル』との関係を述べておこう。彼は同誌創刊以前から、後の創刊者の1人ジャン＝エデルン・アリエ(1936-97)と知り合っており、創刊号の目次には、ソレルスの文学的な師であるフランシス・ボンジュ(1899-1989)と共に名を連ねてさえている<sup>15</sup>。また、シモンのテキストは、ソレルスとロブ＝グリエの決別以降も『テル・ケル』誌上に掲載されている<sup>16</sup>。

始めに述べたように、ここで目的とするのは、共に「ヌーヴォー・ロマン」の試みとみなしうるソレルスの『公園』とシモンの『歴史』との間に、フーコーの言うような言語活動の同形性を見出すことではない。そもそも、両作は使用される語彙から見ても文体から見ても、およそかけ離れたものである。だがこれらの小説は、1つの外的特徴によって結び付けられるのだ。つまり

<sup>11</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.

<sup>12</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.

<sup>13</sup> Philippe Sollers, « Choix critique; *Pour un nouveau roman* », *Tel Quel*, n° 18, 1964.

<sup>14</sup> Id., *Drame*, Seuil, 1965; Id., *Nombre*, Seuil, 1968; Id., *Lois*, Seuil, 1972; Id., *H*, Seuil, 1975; Id., *Paradis*, Seuil, 1981.

<sup>15</sup> このとき掲載されたテキスト(Claude Simon, « La poursuite », *Tel Quel*, n° 1, 1960)は、細かな改変を加えられた後に『フランドルへの道』の冒頭部分をなすことになる。

<sup>16</sup> Id., « Propriété des rectangles », *Tel Quel*, n° 44, 1971.

両者とも、テキスト構成の大きな枠組みとして、ある「1日」を選択しているのである<sup>17</sup>。周知のようにアイルランドの作家ジェイムズ・ジョイスも、『ユリシーズ』（1922）において「1904年6月16日」というたった1日をめぐる長編を書いた。しかしここで扱う2編のテキストにおける「1日」は、共に、暦上に同定し得るような日付を欠いている。ではそこで、これらいわば無名の「1日」はどのように機能しているか。その分析を通し、それぞれ固有の戦略を明らかにしていくのが本稿の目的である。

## I.

### アナロジーと『公園』、ヌーヴォー・ロマン

『公園』はいかなる点で「ヌーヴォー・ロマン」とみなしうるのか。フィリップ・フォレストがすでに同様の議論を行なっているが、ここで改めて確認しよう。『公園』が刊行された1961年当時のヌーヴォー・ロマンに対する一般的な理解は、ロブ＝グリエの『消しゴム』（1953）<sup>18</sup>を扱ったロラン・バルトの名高い論文（1954）<sup>19</sup>によるところが大きいだろう。「客観的文学」という符牒である。ただし1961年にはロブ＝グリエの『去年マリエンバードで』<sup>20</sup>が出ており、その幻想性によって「客観的文学」というレッテルの有効性は一部の間で疑問に付され、ジェラルド・ジュネットはバルトの論を批判的に継承しつつ、ロブ＝グリエの文学の曖昧さを論じている<sup>21</sup>。また、この曖昧さ、あるいは創作理論における首尾一貫性の欠如こそが、後のソレルスとロブ＝グリエの決別の原因になったことは、すでに述べた。

では1960年前後のソレルスはどのようにロブ＝グリエを受容していたのか。先に言及したが、彼は『公園』を発表する前、『迷路の中で』に関して、「ロブ＝グリエについての7つの提言」を『テル・ケル』第2号に掲載しており、そこに彼のロブ＝グリエ的小説作法の理解がよく示されている。

<sup>17</sup> 二次的な共通点として、両者ともメディシス賞を受けているという事実が挙げられる。二次的とはいえ、同賞が、一般の評価とは異なる水準において特に優れているとみなされた作品に与えられることを想起しておこう。いずれの小説も、率直な感想として「読むに堪えない」と思われるのは確かだろう。本稿は、これらのテキストの難解さが本質的なものであることを示す試みでもある。

<sup>18</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Minuit, 1953.

<sup>19</sup> Roland Barthes, « Littérature objective », *Essais critiques*, Seuil, « Points », 1981.

<sup>20</sup> Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Minuit, 1961.

<sup>21</sup> Gérard Genette, « Vertige fixé », *Figures I*, Seuil, « Points », 1976.

不条理なまでの描写の陳腐さを避けるには構成に頼るしかない。こうして、明快かつ非常に巧みに練りあげられた全体における細部の各要素の選択、反復、位置が、ロブ＝グリエの絶対的リアリズムに妄執的な効果を与えることになる。まるで彼の書物の素材は、現実のむき出しの要素から構成されているかのようで、それらの並列から生じる持続の中でリズムカルに配置されている。ところでこれらの結合は、ほとんどクロノロジーを無視するものではあっても、非合理的ではない。いくつかの要素は互いを「呼び合っている」が、それは構造上必要だからであり（構造はそれらを結合する蝶番においてははっきりする）、あるいは、唐突に、（あの部屋、あの絵を見出す）「時宜を得た」からである<sup>22</sup>。

「絶対的リアリズム」という言葉から、ソレルスがロブ＝グリエにある種の「客観性」を認めていることが分かる。だが、そこで肝心なのは、各々の「客観的」描写の反復、配置、結合であると言う。彼がロブ＝グリエの中に見出したのは、「蝶番」としてのいくつかの要素をばねにして、テキストを編んでいく方法だった。あるいはそれらの要素を、必ずしも時系列には従わないが「時宜を得た」やり方でリズムカルに構成していくこと。こうして積み重ねられた描写は、形作られた全体の中で互いに「呼び合う」と言われているが、確かに『迷路の中で』において、例えば街路に降りしきる雪と部屋に積る埃は呼応している。あるいはそれ以前の作品、例えば『覗く人』<sup>23</sup>では 8 の字が、『嫉妬』<sup>24</sup>では潰れた昆虫が、「妄執的」に現れて様々な形に変奏されていく。これらも互いを参照し合い、呼び合っているとと言えるだろう。

共通要素を媒介にして異なるものが結合すること。それがロブ＝グリエの小説の構造とリズムの要となっている。一方、このような結合の現象をとらえるのは、認識面においては類推、つまりアナロジーであると言ってよい。そして、このアナロジーによるテキスト作法を受け継いだという点において、『公園』はロブ＝グリエ的、ひいてはこの作家に代表される「ヌーヴォー・ロマン」的な小説と呼べるのだ。作者自身、『公園』初版の裏表紙に寄せた一文でこの小説におけるアナロジーの働きを強調している<sup>25</sup>。

文と節の連鎖の中で時間が宙吊りにされているように見えるが、これらの文と

<sup>22</sup> Philippe Sollers, *L'Intermédiaire*, Seuil, « Points », 2001, pp. 125-126.

<sup>23</sup> Alain Robbe-Grillet, *Le Voyeur*, Minuit, 1955.

<sup>24</sup> Id., *La Jalousie*, Minuit, 1957.

<sup>25</sup> ソレルスは『公園』と同時期に書かれた「プッサンの読解」の中で、この画家の作品に「アナロジーによって見出される連続性」があることを主張している（Philippe Sollers, « La lecture de Poussin », *L'Intermédiaire*, p. 76 et p. 81）。当時の彼はアナロジーに対して余程の関心があったと言えるだろう。

節は想像力（イメージを生み出す能力）におけるのと同様、アナロジーにしたがって書かれているのだ<sup>26</sup>。

ではアナロジーによる構造化はどのように行われているのか。ソレルスはロブ＝グリエのテキストに、構造とリズムを与える機能を備えた「蝶番」があると言っていた。『公園』においてそれに相当するものは何か。リカルドゥーは、この小説を分析した論文で、作中における「経路」という言葉に着目し（「何を経路として迎ればよいだろう。布のざらつき、照明の配置、隣り合った枕の匂い、壁紙の色」（P., p. 67<sup>27</sup>））、それが小説の中のばらばらな場面や要素を結びつけていると述べている。例として彼が挙げるのは「赤」という色だ。つまり、冒頭に頻繁に現れる赤い色（赤いドレス、タバコ屋の赤い菱形看板、赤信号、あるいは唇や煙草の火など赤を連想させる物）は、テキストを組織する大事な要素の1つになっていると言う<sup>28</sup>。

アナロジーによるテキストの進行を促し、全編にリズムと構造を与えるこうした「経路」には、事物、人物の仕草、行為など、様々なものがある。これらの基本的機能は、異なった場面や人物を、その共通点において結びつけることだ。『公園』におけるそれらの現れ方には次の3つがあると考えられる。例えば全編を通して繰り返し現れるものとして、海辺の風景（絵画の中であったり、女が宿泊するホテルの側であったり、一定しない）、「手を振る」という行為（これも3人の人物によって異なったコンテキストで行われる）、オレンジ色の表紙のノート（異なる人物が同じようなノートを所有している）などが挙げられよう。また、異なる人物や場面を連続して並列的に語るパッセージを媒介するものとして、眠ること（P., p. 43）、逃げること（pp. 80-81）、疲労（pp. 24-25）、ヨット（pp. 94-95）などがある。すなわちこれらの行為や事物を共通要素として持つ人物や場面が、換喩的に次々と列記されていくのだ。さらに、音楽（pp. 31-33）、地図（pp. 44-47）、終夜灯（pp. 61-64）などは、連続する節、つまり『公園』におけるセクション同士の架け橋としての機能を担っている。場面が変わったのにもかかわらずこれら共通の事物が意図的に両方のセクションに配置されている場合だ。

繰り返すが、アナロジーに基づく呼応・反復・対比の利用によって構成さ

<sup>26</sup> Id., *Le Parc*, 1<sup>ère</sup> édition, la quatrième de la couverture.

<sup>27</sup> 今後『公園』ボワン叢書版から引用する場合、このように引用文の後に略号 P. と頁数を併せて示す。

<sup>28</sup> Jean Ricardou, « Les allées de l'écriture », *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, « Tel Quel », 1967, p. 60.

れる点で、ソレルスの『公園』はロブ＝グリエの初期作の刻印を受けている。なおフォレストは、『公園』と当時のロブ＝グリエの諸作を結びつける別の特徴として、『公園』と『迷路の中で』の「私」の機能が似ていること、および『公園』と『覗く人』が共に、中心の空白によって2部に分かたれた書物であることを指摘している<sup>29</sup>。しかし、ここではそれを喚起するにとどめ、次項から『公園』固有の結構を詳細に見ていくことにしよう。

### 想像界の作動、その基盤

『公園』の中では何が語られているのか。再び初版の裏表紙に記載された著者による紹介文を見てみよう。

部屋の中でたった独り、ある男が目を凝らし、夢想し、ものを書いている。夜も昼も、彼が思い起こすのは、おそらく彼が愛している女のこと、ある戦争で亡くなった友人<sup>30</sup>、そしてある子供のことである。[...]これら3人の登場人物、あるいはむしろ3人の像は、絶えず語り手の心の中で混ぜ合わされる<sup>31</sup>。

『公園』の「登場人物」の設定（子供は語り手の過去の姿であるようにも思われる）については、一応このように理解することができる。しかし、名前を持たず、もっぱら「男」「女」「子供」といった総称名詞や、より抽象的な人称代名詞によって示される<sup>32</sup>彼らは、著者自身が言うように、語り手「僕」の心の中の「像」であり、ほとんど現実的な重みを備えていない。前項で見たように、ソレルスは想像力を「イメージを生み出す力」と定義し、その働きをアナロジーに見出しているが、『公園』の人物たち（語り手も含まれる）および事物は、この「想像力」の中で混ぜ合わされ、アイデンティティーを失うことになるのだ<sup>33</sup>。また、先に示唆したように『公園』のテキストをなす総計55の断片的な節（セクション）も、互いに連想の関係の下に置かれており、プロットを論理的に追うことは全く不可能である。おぼろげに浮かび

<sup>29</sup> Philippe Forest, *Philippe Sollers*, pp. 72-74.

<sup>30</sup> ソレルスは『公園』発表以前の1960年、「ある戦争で亡くなった友人」について、その葬儀の様子を語ったドキュメンタリー風のテキストを発表している（Philippe Sollers, « Requiem », *L'Intermédiaire*）。『公園』にも、おそらく語り手の友人のものであろう遺体を運ぶためのトラックの到着が描かれている（P., p. 152）。

<sup>31</sup> Id., *Le Parc*, 1<sup>ère</sup> édition, la quatrième de la couverture.

<sup>32</sup> リカルドゥーの表現による（Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 64）。

<sup>33</sup> フーコーは、ロブ＝グリエの初期作に現われる堅固な実体を備えた事物との対比で、『公園』におけるこれら不安定な形象を、クロソウスキーにならない、「シミュラクル」のようだと述べている（Michel Foucault, *art. cit.*, p. 16）。

あがってくる物語内容は整合性を欠き（なぜなら、代名詞で指される人物を特定できない場合が多いのだから）、再構成の試みはほとんど無意味だと言ってよい。物語内容そのものが自己同一性を備えていないのだ。

こうした掴みどころのない小説を書く意図は何か。まずは、自身がそれまで書いていた、クロノロジーを軸とする伝統的な物語を回避するために、ロブ＝グリエの作品を参考にしてアナロジーの論理を制作原理としたのだと言えよう。またソレルスは、次のように述べている。

[...] この書物はむしろ、その形式と構成により、小説的な詩篇であり、ここでは、生に関わる豊饒なイメージを通して、あらゆる詩の最初の動機が少しずつ露わにされていくだろう。つまり夜のものでも光のものでもあり、視覚的かつ言語的であり、有無を言わさぬ、想像界の作動である<sup>34</sup>。

ソレルスは、アナロジーを想像力の原理ととらえた上で、この想像力によって構築される世界の様態をテキスト上に実現しようとしたのだ。テキストは、リカルドゥーが指摘したように、「日常の想像力」ではなく「書かれる想像力」<sup>35</sup>とでも呼ぶべき力の行使の場となるだろう。

事実、想像力の働きの物質的な基盤となり、なおかつテキストの進行そのもの、つまり書く・書かれるという行ないそのものを指し示す表徴が、『公園』ではことさら強調されている。あるノートのことだ。

ここ、その色のために選ばれたノートの紙の上に、古ぼけた万年筆で、ブルーブラックのインクで書かれた字句が少しずつ並べられていく。書体は細かく詰まっていて右に傾いており、ページの4分の3を占めているだけだ[...] (P., p. 21)

しばらくすると、このノートの中に何かが確実に書かれつつあることに読者は気づかざるをえない。

ノートは、スタンドの淡い光に照らされた茶色い木の机の上に開かれている。表紙はすでに破れかけているが、1枚1枚、ブルーブラックのインクで細かくぎっしりと書き込まれたページがゆっくり1ページまた1ページと積み重ねられ、升目状に罫線の入った白い紙の上に伸びている [...] (P., p. 39)

そして、第1部の終わりでは、「ページの終わりが近づいている。ほどなく

<sup>34</sup> Philippe Sollers, *Le Parc*, 1<sup>ère</sup> édition, la quatrième de la couverture.

<sup>35</sup> Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 59.



このページも、短く、明確な句で終えねばならない」(P., p. 82)と言われる。様々な物語内容の一要素として提示されているかに見えた、語り手がそのページを埋めつつあるノートの中身は、実はいまここで読者が読みつつあるテキストに他ならないことが判明するのだ。小説を締めくくる最後の言葉。

辛抱強く書き込まれたオレンジ色の表紙のノート、しばしば機械的にブルーブラックのインクに浸される古びた万年筆で、このページ、この字句、この終止符まで、整った字体で書き込まれたこのノート (P., p. 155)。

ノートが介在することで、『公園』の物語内容の進行とテキスト自体の進行を重ね合わせることができる。つまり、この小説に古典的な意味での筋があるとすれば、まさに「『公園』と名付けられることになるテキストがいまここで書かれている」とでも要約すべきものになるだろう。とはいえ、繰り返すが、類推の糸に導かれた内容そのものは、様々な人物や事物、場面を行き来し、とらえがたいものであることに変わりはない。それがたとえ「あらゆる詩の最初の動機」に触れるための試みであったとしても、アナロジーによって絶えず脱線し変転を繰り返すテキストは、あまりに不安定だ。

『公園』のエピグラフは、『リトレ』に採用されたルソーによる次のような定義である。すなわち「公園：美しく情緒ある様々な場所の組み合わせであり、その景観は異なる国々から選ばれており、寄せ集めであるという点を除けば、全てが自然に見えるもの」(P., p. 10)。では『公園』という小説も類推によって手繰られたイメージの「寄せ集め」にすぎないのか。だが、フォレストが指摘したように、まさしく「公園」をめぐる次のような記述はこのテキストの「中心紋」として機能していると言ってよい。

僕は多様で対照的な種属の木々の間を歩き、一足とびにある大陸から違う大陸へ、ある国の地域から別のところへ、ある気候から違う気候へ、ある季節から別の季節へと移動するのだ。にもかかわらず […] ここではまるで一つの全体が組織されているように思われる […] (P., p. 145)。

つまり、「公園」という「寄せ集め」の中にも何らかの原理があり、「全体」を統括する囲いが存在するのだ<sup>36</sup>。リカルドゥーやフォレストをはじめ、誰

<sup>36</sup> なお、「全体」とその要素に関し、「プッサンの読解」の中で次のように言われている。「全体から部分へいたる深遠な関係を我々が認識したのと同様、ある部分からそれに直接つながる部分へいたる、本質的な関係がある。部分は共存するのではない、互いとの関係の中で存在するのだ」(Philippe Sollers, *L'Intermédiaire*, p. 70)。

もが注目せざるをえない「1日」という明示的で堅牢な枠組みこそがそれであり、これが小説の不安定さを弱めると同時に、その「1日」の扱われ方自体がテキスト全体にまで影響を及ぼしていると考えられる。

### 『公園』の「1日」

『公園』の「1日」は夜と昼に分割されている。すなわち、ほぼ等しい分量の2部からなる『公園』のテキストは、日没から明け方までを第1部で、朝から日暮れまでを第2部で扱っているのだ。このような明と暗の明確な対置は、「あらゆる詩の最初の動機」である「想像界」に与えられた形容、「夜のもので光のものである」という言葉と無縁ではないと思われる。つまりここでは夜の中での想像界と光の中での想像界の対比が眼目になっていると考えられるのだ。ここではまず、『公園』の枠組みとしての1日の進行を追い、その意味を考察しよう。この1日は夕暮れから始まる。

空は、きらきら光る長い街路の上であって、藍色だ。もう少ししたら外へ出よう、少しずつ光を失い、やがて見えなくなる空を見あげながら、歩くことにしよう。さあ、いまや街は、突然はっきり感じられるようになり、迫り上がってきて、新たな騒音と夜に満ちている (P., p. 11)。

次の節では夜の様子が語られている。「夜だ、さまざまな芳香が充満する秋の夜 […]」 (p. 14)。夜を徹して空想や回顧や執筆を続けた語り手は、第1部の最後でついに朝が来たことを告げる。「朝の5時だ」 (p. 82)。

第2部の最初の文では語り手の目覚めが描かれ、新しい1日が始まる。

開かれ、再び閉じられたが、目覚めたとき頬でその布地を感じ取ったばかりの長枕の白さを、それ [=両眼] はすぐ近くから見たはずであろう。もう一度やつのことで開かれた目は、暗がりに慣れ、ふんばり、焦点を合わせ、部屋や家具の輪郭線を、まだ不正確ながら、はっきり認めようとする […] (P., p. 83)

今日は晴れている、1日中晴れるだろう (p. 84)。

そして、語り手が夜間と同様の活動を行なったり、あるいは街や公園を散歩したりした後、最後の断章に至って夕暮れの訪れが描かれている。

しかし、空気が熱いままで、風ひとつ吹かないこの日の夕暮れにあっても、公園は、生い茂った向こう側の葉叢の下の方にその存在が感じ取られる街を見おろしている (P., p. 154)。

『公園』の「1日」は、ある日の夕暮れから翌日の夕暮れまでを区切るものであるかのように思われるだろう。だが、リカルドゥーも指摘しているように<sup>37</sup>、実はこの夜と昼は1日という20数時間の持続の単位にすっぽり収まるように連続しているのではない。例えば、すでに見たように、第1部における夜は「秋の夜」であると言われていたが、第2部、つまり昼の部では季節が変わってしまっているのだ。

まだ夕暮れではないが、もう午後でもないこの夏の日が、突然、支点もないまま2つの光の間、2つの空虚の間を漂うように思われる (P., p. 144)

さらに、第1部冒頭の夕暮れ時と第2部で日が沈みつつある時刻の描写が似ている点も指摘しておかなければならない<sup>38</sup>。この「1日」は円環を描いているようにも思われるのだ。最初のセクションは雨の後に夜が来たことを告げている。

そして黄昏時、入り組んで飛翔を続けていた鳥たち、燕たちは別れ、雨の後に雲間の広がっているこの空を横切っていく (P., p. 12)。

第2部後半でも、しばらく降っていた雨が止んだことが語られる。

雨は止んで、日が照っている。彼女はレインコートとショートブーツを身に着ける。外に出て、水たまりでところどころ塞がれた道を通って港へ向かう (P., p. 140)。

このように、『公園』の1日は、ただの1日ではなく、非連続的な様々な日々と季節を包摂している。と同時に、循環的な様相を示すという意味では連続性をも備えた舞置になっているのだ。これは、あらゆる日々に開かれていると同時に唯一の日に回収される、そのような「1日」であると理解できよう。実際、読者は、「唯一の夜になりつつあった夜」(P., p. 67)あるいは、「このまま雨が降り続けたとしたら…… 40日、40夜(唯一の日、唯一の夜)になるだろう」(P., p. 140)などという言葉に遭遇するだろう。

<sup>37</sup> Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 63.

<sup>38</sup> リカルドゥーはいみじくも、原文における最後の1語 «bleu-noir» が、冒頭に描かれた空の色 «bleu sombre» と呼応していることを指摘している (*Ibid.*, p. 68)。「1日」が循環相の下に置かれているのと同じく、テキスト自体、終りが始まりであり、始まりが終わりなのだ。この閉じた構造は、いわゆる伝統的な小説における始まりと終わりの恣意性を回避するための手段であるとも言えるだろう。

この「1日」は、物語内容の時間的枠組みとして機能しているのではない。だがそれは、『公園』のテキストに不可欠な原理を提供している。どういふことか。まず、このテキストの類推にしたがった書き方に大いに寄与する。つまり異なる日々のある時刻における活動や、あるいは天候といった類似のテーマが呼び起こされることによって、非連続の中に連続性が打ち立てられるのだ。実際、すでに述べたが、就寝や朝食あるいは雨などの共通項に基づき、いくつかの異なる場面が並列的に語られることになる。しかしより重要だと思われる機能は、これも示唆した通り、「1日」が明確に2つに分割されることによって、闇と光という2項の対立が強調されていることだ。そしてこのような対立はこれら2項にとどまらない。生と死も明確に対比されている。「僕」の友人「彼」は、10人のゲリラ部隊を指揮して危険な任務を遂行しているが、第1部の終わりで射殺されてしまうらしい。実際「彼」は死んでしまったようで、第2部ではその死体のイメージが数度現れるだろう。

さらに、テキストが明示するところによると、『公園』では、より一般に二項対立の横滑りあるいは曖昧化が図られていると考えられるのだ。

そうしていることを認めずに、感知し得ない未知の論理によって同一性の新たな原理へ変換された矛盾を押し付けること……表と裏、夜と昼、というよりはむしろ、蝶番によって、表と夜、裏と昼、どちらでもなく、同時に両方であること (P., p. 135)。

『公園』というテキストは、夜と昼に分割された「1日」を母胎としながら、表と裏、夜と昼、生と死、夢と現実、事実と表象、自己と他者など、対置された2項を、単なる対置にとどまらない次元で再びとらえ直すことを目論んでいる。もちろんここには、この小説の類推的方法による同一性の攪乱も関係していると考えべきだ。この引用で言われている「未知の論理」とはその思考法が最も先鋭化されたものであろう。この論理の様態をとらえるためには、より仔細にテキストを検討しなければならない。

### 「中間者」の経験

昼と夜、生と死、自己と他者といった対立を昇華し、新たに有機的に連関させ、無制限の全体を構成すること。その現場となるのが、当時のソレルスにとつての「小説」であったと考えられる。『公園』が目指し、それに基づこうとしている原理の内実を見極めるのは非常に困難だが、ここではその輪郭だけでも素描しよう。

このテキストでは2つのものの「間」が重要なテーマになっている。繰り返すが、事実、夜と昼が分けられ、テキスト自体も2部に分けられるその地点で、「彼」は生から死へ移行しているらしいのだ。しかも、それが明示されていないにもかかわらず、テキストはこの決定的な推移そのものをめぐって書かれているように思われる。リカルドゥーは次のように言う。「至高の中間の周りに書物全体が巻きついている（強調原文）のだが、次のことは決して告げられない。それは死の正確な瞬間だ」<sup>39</sup>。実際、テキストの中では、危機に陥った「彼」に関し、「まるで彼は許された限界を超えて、中間に固執しようとしているかのようだ」（p. 79）と言われている。

「中間」に固執する理由は何か。『公園』の後に発表されたエッセー集（実際は、エッセーのみならず、短編小説風のテキストも含まれた、極めて雑多な内容の書物である）のタイトルは、所収テキストの一篇から採られた『中間者』であった。その巻頭言において、彼は次のように書いている。「（ここで）喚起され、引き受けられ、追い求められているのは、常に、転覆の場所へと向う中間状態なのだ」<sup>40</sup>。「転覆」そのものに至るのではなく、その手前の状態を保ち続けること。転覆が起こってしまえば、その状態が秩序に回収されるのは時間の問題である。したがって、あくまで「矛盾を押し付け」、対置される2項において「同時に両方である」ということが重要なのだ。

「知のテロル」と呼ばれるようなその後のソレルスの活動、文学のみならず、政治、哲学、生き方そのものの秩序を常に揺るがし続けようとする態度は、根本的な認識の変革を促すものであり、そのとき立ち現れるのは、もはやロブ＝グリエ的な小説世界とは全く関係のないものである。例えば『嫉妬』におけるAの夫は純粋な視線に還元され、決して読者の前に姿を現さないが、徹頭徹尾その位置が維持されることによってのみ、このテキストは成り立っていると言えるだろう。一方『公園』では、そのヌーヴォー・ロマン風のいわば「冷たい」外見とは裏腹に、主体の絶え間ない揺さぶりと自己超越が描かれている。そしてこの危機的状況において、「僕」ないし「彼」は「中間者」の論理へ接近するのだ。

『公園』では、それが何であるのか具体的に示されないが、人物たちが何らかの経験を蒙る場面が語られる。「それ」（P., p. 86, p. 121, pp. 148-149）としか表わされることのないこの経験について、決定的なことを言うことはもちろんできない。しかし、「それ」に付随する、例えば「明証性の過剰」

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>40</sup> Philippe Sollers, *L'Intermédiaire*, p. 8.

(p. 86)、「絶対的な裏側」(p. 121)、「見ることのできない他の面」(p. 137)などという、抽象的で謎めいた語句から、これが日常世界では感知し得ない、隠された現実の体験であることが予想できるだろう。『公園』の中の「内部へ向う消失」(p. 56)という語句、また同じように断片的な作品であること、そしてその体験が言葉による描写を超えた「それ」として表わされていることなどから、フォレストは『公園』の「経験」を、バタイユの「内的体験」になぞらえている<sup>41</sup>。その一方で、「感知できない隙間」(p. 124)、「2つの淵の間」(p. 126-127)、「長きにわたって探し求めていた裂け目」(p. 153)という言葉から、やはり問題になっているのは2つのもの間、あるいは分割線そのものであることが分かるはずだ。

いずれにせよ、ソレルスが2という数とその中間にしばらくこだわっていたことを指摘しておこう。『公園』の次の小説『ドラマ』において、彼はチェス盤の黒と白の升目をイメージして、「彼」を主語とする断章と「私」を主語とする断章を交互に配置する。奇数番目の断章は必ず「彼は書く」という文で終わり、次いで引用符に括られた「私」のディスクールが現れるこのテキストで問われているのは、まさに書くことと書かれることの間であり、ソレルスはそこにあらゆる意味産出の秘密を探るのである。

## II.

### 『歴史』—描写と観念連合

ミニユイ社からほとんどの作品を出版するようになってからのシモンは、『歴史』までの間に、代表作である『フランドルへの道』の他、『風』、『草』、『ル・パラス』を発表している<sup>42</sup>。『風』と『草』では、語り手(『風』)と主人公(『草』のルイーズ)による、第三者をめぐって起きた過去の出来事の再構成を主要なテーマとし、『フランドルへの道』と『ル・パラス』では、それぞれ第2次世界大戦への従軍とスペイン市民戦争への参加という、自身の過去の経験の言語化を試みたシモンは、『歴史』において、これから見るように、ある過去を特化するのではなく、それまでに扱った様々な主題を再び取り上げ、全く新しい世界を構築した。とはいえ、この小説は、ジョアン・ミロの23枚の絵画に寄せてほぼ同じ時期に書きあげられた、『女たち』

<sup>41</sup> Philippe Forest, *Philippe Sollers*, pp. 85-88.

<sup>42</sup> Claude Simon, *Le Vent*, Minuit, 1957; *L'Herbe*, Minuit, 1958; *Le Palace*, Minuit, 1962.

(1966)<sup>43</sup>というタイトルを持つ短いテキストといくつかの共通点を持っている。スペインのバルセロナの風景が描かれていること、外在するイメージの描写がきっかけとなって書かれたこと、さらに文章の進展を促す機動力となっているのが連想・類推であるということ、などだ。バルセロナについては、どちらにおいても『ル・パラス』のように直接的に描くのではなく、遠い反響のようにテキストの背景の一部をなすにとどまっている点が特徴的である。

『女たち』が描写の対象としているのは主にミロの絵画であるが、『歴史』で詳細に描写されるのは、多数の絵葉書である。そもそもこの長編は、これらの絵葉書を描写するテキストを核にして現行の形態にまで発展したのだ<sup>44</sup>。絵葉書の多くは、語り手の母が婚約時代に婚約者、つまり後に語り手の父となる人物、当時は海兵隊員としてアジア、アフリカ等の植民地を転々としていた青年アンリから受け取ったものだ。『歴史』のテキストは、これらの絵葉書の文面の引用や、そこに定着された映像の描写によってしばしば中断されることになる。ジャン・ルッセが述べたように、これらの絵葉書の機能は、本文（そういうものがあるとしての話だが）の流れを堰き止めるというよりは、むしろ、語り手の家族の間で起こった出来事をめぐる物語を提供すること、また、途切れた「本文」をテーマの上で補足すること、あるいは本文を他の文脈につなぐ架け橋のような役割を果たすことだと言えるだろう<sup>45</sup>。なお、『歴史』には、絵葉書に限らず、様々なイメージの描写が満ち溢れていることも指摘しておく。そのイメージとは、例えば絵葉書に貼られた切手の図柄、あるいは紙幣に印刷された肖像、あるいは新聞の漫画などだ。また、全12章中、第9章（ただし、原文に章番号は振られていないので、便宜的にこのように呼ぶ）などは、語り手の叔父シャルルがパリの芸術家仲間と一緒に撮った、たった1枚の写真の描写と、それをめぐる夢に割かれている<sup>46</sup>。

<sup>43</sup> この作品 (Id., *Femmes (sur vingt-trois peintures de Joan Miró)*, tirage limité, Maeght, 1966) は、後にテキスト部分のみが別のタイトルで刊行された (Id., *La Chevelure de Bérénice*, Minuit, 1983)。このテキストの出版経緯およびそこにおけるアナロジーの諸相については、拙論を参照されたい (熊野鉄兵「クロード・シモン『ベレニスの髪』論」、『仏語仏文学研究』第33号、東京大学、2006年)。

<sup>44</sup> 『テル・ケル』に掲載されたこのテキスト (Id., « Correspondance », *Tel Quel*, n° 16, 1964) は、修正を経て主に『歴史』の冒頭 (pp. 17-37) と末尾 (pp. 388-402) に置かれている。

<sup>45</sup> Jean Rousset, « Histoire de Claude Simon. Le jeu de cartes postales », *Versants*, Lausanne, Neuchâtel et Genève, n° 1, 1981.

<sup>46</sup> この章の分析として Peter Janssens, « Ce que veut dire “manquer” une photographique », in Ralph Sarkonak (dir.), *Claude Simon 3 ; lectures de Histoire*, Minard, RLM, 2000 がある。

ところで『歴史』は、連想あるいはアナロジーにしたがっているという点では、ソレルスの『公園』とも共鳴し合っている。ロブ＝グリエが『迷路の中で』等において展開した方法を、それぞれ独自に発展させたといつてよい<sup>47</sup>。『公園』の場合、アナロジーの発動する場面は主に出来事やイメージに限定されていたが、『歴史』ではこの手法がさらに一般化され、出来事やイメージはおろか、とりわけ言葉そのものにまで操作が施されている。

自身の創作方法における、素材としての言葉の重要性に関し、『歴史』から3年後のシモンは、「創造の小径」叢書の1冊『盲目のオリオン』<sup>48</sup>に寄せた序文で次のように述べている。

[...] 描写は事物を再生する力を持たず、常にわれわれが身の周りで知覚している対象とは異なる対象のことを述べるのではあるが、言葉はその代わり、言葉がなければばらばらのままであったはずのものを近づけ、突き合わせるという驚嘆すべき力をもっている。／なぜなら、時計の時間や測定可能な空間においてはしばしば直接的な関係を持たないものが、言語の中では緊密に結ばれたまま、集められ、整理されているからだ。[...] 各々の言葉は他の数多くの言葉呼び起こす（あるいは要請する）。それは言葉が磁石のように自らに引き寄せる数々のイメージの力によるだけではなく、ときには言葉の形態のみによったり、単に語尾の母音の類似によったりするのだが、これらは統語、リズム、文の組み立てといった形式上必要不可欠なものと同様に、しばしば言葉の多様な意味作用と同程度の産出力を示す<sup>49</sup>。

つまり、言葉の意味のみならず、その形や音自体にも注意を凝らし、自らの意図以上にそれらの要請にしたがって文を組織していくこと。これが『歴史』の頃のシモンの創作態度の大きな特徴の1つだ。事実『歴史』刊行後に行なわれたインタビューの中で、彼は「変わったことはといえば、より一層エクリチュールが導く方へ自ら行くにまかせたということだ」と言っている<sup>50</sup>。

<sup>47</sup> ロブ＝グリエとシモンは事物の詳細な描写によっても似通っている。特に画家志望だったシモンは、動詞の表す行為や時をイメージに変換して定着させるために現在分詞を多用し、結果あらゆることが一時のうちに襲い掛かる、無時間的な一幅の絵のようなテキストを実現した (cf. Brian T. Fitch, « Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », *La Revue des Lettres modernes*, n° 94-99, 1964)。

<sup>48</sup> このテキストも、ピカソのエッチング、アマゾン川の写真、解剖図などの描写を核にしており、これらのリプリントは『盲目のオリオン』（プッサンの絵画に基づく題名）に載せられている。なお、そのテキスト部分のみを拡大発展させたものが、翌年発表された『導体』（Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Minuit, 1971）である。

<sup>49</sup> Id., « Préface à *Orion aveugle* », *Œuvres*, p. 1182.

<sup>50</sup> Madeleine Chapsal, « Claude Simon : "Il n'y a pas d'art réaliste" », *La Quinzaine littéraire*, n° 41, 15-31 déc. 1967, p. 4.



では、具体的に『歴史』のエクリチュールはどのようなものなのか。ここでは言葉の音や意味を介した複雑な連想が展開されている例を挙げよう。なお、リュシアン・デーレンバックはこの異なる言語にまたがる、ほとんど駄洒落のようなパッセージについて、「シモンの作品中、最も目を引く曲芸的な言葉の移行」であると述べている<sup>51</sup>。

彼女が結婚指輪をはめていることが分かった／それは赤くなって膨れた皮膚を  
まるくしめつけている とすると結婚しているのだろう 鐘を鳴らせ 釣鐘型  
のドレスを着た美女たち あの写真のように そこに映った彼女はテニスをして  
いて胸飾りのある白いブラウスを着て襟をカメラで留めかんかん帽子をかぶり  
チューリップの花を逆さにした形のスカートをはいている (H, p. 199) <sup>52</sup>。

確かに原文における « ring the bells belles en robe à cloches » の部分はアクロバットのと言う他ない。「bells」が一方でその形態および音の類推によって belles を、他方その意味から « cloches » を招きよせている。補足すると、引用 1 行目の末尾に置かれた « alliance » という語の指示対象の形態、つまり結婚指輪の輪が、それと同じ意味を持つ英語の « ring » を要求しているに違いない。そして « ring » は、構文上、それに続く語 « bells » との関連で「鳴らす」という意味で使われているのだ。また、釣鐘型のドレスのイメージが、逆さになったチューリップのようなスカートを連想させていることは言うまでもないだろう<sup>53</sup>。

### 『歴史』の「1日」

『歴史』の文章は、連想に基づく様々な言語遊戯に満ち、中断符以外の句読点は極力使用されず、1 字下げた改行においても大文字が使われることがあまりないという、非常に大胆で、その結果人をなかなか寄せ付けないものになっているが、予め述べているように、この小説もソレルスの『公園』と同じく、アナロジーの論理を基盤にしているだけではなく、とりわけ「1日」という明確な枠組みを備えている。しかし、ソレルスにおける「1日」が、明と暗の対立に重点を置くいわば抽象的なもので、見かけ以上に非連続的な

<sup>51</sup> Lucian Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, « Les contemporains », 1988, p. 202, n. 28.

<sup>52</sup> このように、今後『歴史』から引用する場合、引用文の直後に略号の H と該当頁数を併記する。

<sup>53</sup> なお、『歴史』におけるこうした観念連合の網目についての分析として、松尾國彦「『歴史』における相似と隣接」、『松尾國彦論集——スタンダール プルースト クロード・シモン——』、講談社出版サービスセンター、2004 を挙げておこう。

枠組みをなしていたのに対し、シモンのテキストの1日は、現実的かつ連続的である。つまりこの小説の中では、話者であり登場人物でもある「私」の過ごしたある1日の出来事が、起床から就寝まで、クロノロジーに沿って語られているのだ。それゆえ、ジャン・スタロビンスキーは、この「1日」を、小説の「支えとなる構造」「叙述の真実性の軸」と呼んでいる<sup>54</sup>。

通常の時間軸に沿って語られるので、この1日における出来事をまとめるのは比較的易しい。全体は番号の付されていない12の章からなり、例えば第1章から2章にかけては語り手「私」の目覚めが扱われ、第12章は1日が終わりベッドに横たわる「私」を描いている。「私」はどうやら妻と死別したらしく（「私」の浮気ももとで妻エレヌは自殺したようだが、はっきりしたことは結局分からない）、また、かつて内乱中のスペインへ赴いたり、第2次世界大戦に従軍したりした経験を持つようだ。この日の語り手は、午前中銀行に金を借りに行き、レストランで食事をし、自宅に戻ると古物商の女に古い筆筒を売る交渉をし、夕方は不動産業を営む従弟のポールのところへ借金に必要な担保を保証してもらいに行き、街頭で中学以来の友人で政治家のランベールの演説を耳にしながら、カフェで一杯やって寝に帰る。波乱もない、ごく平凡な1日が、この小説の外枠になっている。

先に述べた無数の絵葉書の描写に加え、1日の物語という枠組みによって小説は支えられているわけだが、他方で、テキスト部分のより多くを占めているのは、語り手の個人的な思い出や幻想の数々だ。これは、1日の中で語り手が遭遇する人物や出来事、あるいは絵葉書を初めとするイメージなどによって彼の記憶が刺激され、その意識の表層に現れ出した思い出あるいは幻想である、ととりあえず言うことができる。シモン自身が1972年のスリジー・ラ・サルでのコロックにおいてこの小説を図解した発表に基づいたテキストがあるので、ここで参照してみよう。

[...]『歴史』の構成は直線 AA' の上に出たり下に出たりする（このときは見えない）様々な波長を備えた複数のサインカーブによって図式化することができるだろう。これらのサインカーブは現れたり、消えたり、交わったり、断絶し合ったり、干渉しあったり、分離したりする。一方、直線の方は実は大きな直径の弧の一部をなしていて、出発点（ベッドに横たわる語り手）へ回帰する円を描くが、その間にサインカーブの周期は次第に短くなり、それらの頂点は

---

<sup>54</sup> Jean Starobinski, « La journée dans *Histoire* », in Jean Starobinski, Georges Raillard, Lucian Dällenbach et Roger Dragonetti, *Sur Claude Simon*, Minit, 1987, pp. 9-10.

より切迫したかたちで交代しながら連なることになる<sup>55</sup>。

初めと終わりで共に語り手がベッドに横になっているという点で、最終的には円をなすとされる曲線が一日の流れを示し、その曲線と交わる複数のサインカーブのような波形が、それぞれ語り手の意識や記憶を表すのだと言ってよいだろう。円周の外に波形が現れたとき、思い出が意識化され、テキストに定着されるというわけだ。また、終わりに近づくとともに波形の振動の周期は短くなり、異なった思い出や幻が入れ替わり立ち替わり現れるようになる。確かに『歴史』の最終章、就寝時の語り手の意識に浮かぶ様々な断片的イメージを扱ったセクションは、場面のめまぐるしい転換によって、大変密度の高いテキストになっている。実際、フランソワ・ティエリーの分析によると、第12章は、『歴史』を構成する全569の段落のうち、118もの段落を含んでいる<sup>56</sup>。それだけこの部分は錯綜を極めているのだ。

1日を通して様々な想念につきまといわれる語り手について、スタロビンスキーはこの小説には未来に開かれた表現がほとんど現れず、現われても皮肉に満ちていることを指摘した上で、次のように述べている。

元革命主義者、元兵士、元妻帯者であり、現在に足がかりを持たず、一族からもたらされた財産も当てにできない語り手は、社会の周縁的な場所から、「出来事」の推移を見守るしかない。現在の実際的な務めに直面していないことによって、空間が、根本から、過去のイメージへと、語り手の意識に無秩序に襲いかかる様々な瞬間、時刻、日々の群がりへと開かれるのだ<sup>57</sup>。

したがって朝から夜まで直線的に進行する平凡な「1日」は、見かけとは裏腹に、本質的に常に過去へ向かう舞台装置になっていると言える。この「1日」は、「叙述の軸」としては単純明快であるが、そこで演じられるのは錯綜した内面の劇であり、幾度となく様々な過去がその引力でもって語り手の意識を通常の時の流れから引き離してしまう。日付を持たない「1日」（その日の新聞が重要な小道具として頻出するが、スタロビンスキーも指摘するように、発行日に関する言及は一切ない）を生きる語り手は、ことあるごとに過去に足を取られるが、過去への夢想に誘う絵葉書は、ほとんどの場合日付を備えているという点で、この語り手の現在と鋭く対立している。

<sup>55</sup> Claude Simon, « Fiction mot à mot », *Œuvres*, p. 1200.

<sup>56</sup> François Thierry, *Claude Simon ; une expérience du temps*, SEDES, « Les livres et les hommes », 1997, p. 103.

<sup>57</sup> Jean Starobinski, *art. cit.*, p. 31.

語り手は日付に注目するだけでなく、第8章後半 (*H.*, p. 251sq) から葉書の写真が撮影された時刻の推測に没頭し、第9章から第10章前半にかけて (pp.266-296) は、前述したように、「瞳がこの下手糞な写真を執拗に詮索するのも1000回目だ」 (p. 283) という、ある1枚の写真について、それが撮影された時刻はおろか、人物たちの前後の状況にまで延々と思いを巡らせる。そしてついに読者は「現在」自宅のガレージから車を出そうとしているはずの「私」が、おそらく数十年前にあるオランダ人画家のアトリエの中で撮られた写真に写った人物 (シャルル叔父さん) と入れ替わってしまうという、『歴史』にあって最も眩暈を引き起こしかねないパッセージに行きつく。

[...] 彼は合わせた両手の片方に煙草入れをもう片方にパイブを持っていてまさに煙草を詰めようとしているところで、一方そのとき／黄色がかったブロンドの縮れた煙草が少し私の足の間に落ちてきてそれで私は床が染みで汚れているのに気づいたのだった。絵の具をつけすぎた筆から滴り落ちたのだろう。星座 (*H.*, p. 290)。

この後の数頁に渡って、「私」は過去の一葉の写真の中で、画家やモデルと会話を交わすことになる<sup>58</sup>。これほどまでに、『歴史』は過去への執着を露にするのだが、そもそも、この写真を含む絵葉書の束の発見は「1日」の物語の中で起こる出来事なので、この「1日」自体が、語りの現在 (その中で絵葉書が第1章からほとんど説明もないまま陳列されていく) から見て不特定な過去の相の下に置かれていることにも注意を促しておこう。

また、シモン自身が明らかにしたように、『歴史』は閉じた円環構造をなしているのであった。ただし第1章で語り手がベッドに横になっているかどうかは、作者が言うようには定かではない。というのも、第1章で提示される語り手は、フィクションの時間軸において「1日」より過去の時点に身を置いているらしいからだ (「夏の夜遅く開いた窓の前に座って仕事をしていると……」 (*H.*, p. 9))。もちろん、第1章全体が横になった語り手の意識に浮かぶ回想の数々であるとする解釈も十分成立するし、シモンもそのように想定していたのかもしれないが、少なくとも『歴史』のテキストからは決定不能であると言わざるをえない。それよりも、第1章と最終章には、よく

<sup>58</sup> 語り手はいわばシャルルの分身であり、それは、妻の墓参りに関したシャルルの手紙の引用 (*H.*, p. 131, p. 132) が、後で一見それとは分からない形で、つまり、まるで語り手が同じ墓を訪れ、同じように飛行機の爆音で顔を上げたかのような印象を与えるパッセージとして登場する (p. 384) ことから判明する。

似たアカシアの描写があり、これらがより明確な形で書物の始まりと終わりを結びつける役割を果たしているように思われる。

そのうちの1つはほとんど家屋に接していて […] 私にはそれが見えた少なくともランプに照らされた先の小枝が見え羽毛にも似たその葉叢は暗闇を背景にかすかに震えており、電気の光によって非現実的なほどぎつい緑に染められたそれら楕円形の小さな葉はときおり白鷺のような動きをするだがそれ自身の動きによってまるで生命を与えられたかのようで（その向こうには目に見えない神秘的で繊細なざわめきが次々と伝わっていき枝の暗い葉叢の中に広がっていくのが感じられた）、まるで樹木全体が目覚まし動き出し身を揺さぶるかのようだったが、やがて全てがおさまり葉も再び動かなくなるのだった (H., p. 9)。

暗闇を背景にアカシアの小さな楕円形の葉が現れどぎつい緑色によって際立っていたのだが次第に明かりが薄らぐと曖昧な線影の中に紛れ込んでいき窓に一番近い枝々の影はその向こうの枝々に映りさらにその次の枝にという具合に次々と暗闇の中に沈み込んでいった ときどきそれらは微細な震えによって動き出しその震えは次々と伝わっていったが全てがおさまり再び動かなくなるのだった (H., p. 358. また p. 394 にも同様の記述がある)。<sup>59</sup>

以上のように、無数の過去を中心に巡り、閉じた構造を持つ『歴史』は、しかし、ひたすら内向的で最終的に閉塞してしまう小説なのだろうか。

### 「歴史」の歩み

そうではないはずだ。1 つには、この小説に溢れかえる言葉遊びが、テキストにある種の軽みを与えていることが挙げられる。しかし、その実際に関しては、別の分析が必要となる。また、『歴史』にはアブレイウスの『黄金の驢馬』他のラテン語文やジョン・リードの『世界を揺るがせた 10 日間』が引用されており、間テキスト性を備えていることも指摘しておこう<sup>60</sup>。

何よりもまず、この小説が示しているのは、ごく平凡に過ぎる「1 日」も

<sup>59</sup> 『歴史』の冒頭が後の小説『アカシア』(1989)の末尾に酷似していることはよく知られているが、シモンはもちろん意図的に「自己引用」を行なっている。アカシアの木は、『歴史』の語り手にすぐさま一族の樹形図を連想させているように (H., p. 10)、シモンにおいて「家族」というテーマに直結していると言えるだろう。実際『アカシア』は幼くして死に別れた父の探索の物語と読むことができる。

<sup>60</sup> 『歴史』一篇を詳細に論じた Véronique Gocel, *Histoire de Claude Simon ; écriture et vision du monde*, Louvain et Paris, Peeters, 1996 は、これらのテキストと『歴史』との関係を分析している。

あらゆる「histoire」を孕んでいるということであろう。「histoire」という語は多義的だ。いわゆる「歴史」を指すこともあれば、いわゆる「物語」などを指すこともある。そのどちらをも、この小説の題名は包摂していると考えてもよいだろう<sup>61</sup>が、シモンは特に次の点を強調している。「私は『リトレ』の中で の語義として他の様々なもののうち、次のようなものを見つけた。くだけた言葉使いにおいて、名指し得ない、あるいは名指したくない何らかのものを指す、というものだ」<sup>62</sup>。また別のところでは、シモンはこの語の語源に遡り、古代ギリシア語では「istoria」という語は、今日私たちが理解している意味での「histoire」ではなく、研究や探索を指し示していることを指摘した上で、「これこそが私の興味を引くものだ、つまりエクリチュールが私にもたらそうとするものの探求である」と言っている<sup>63</sup>。これらの発言を合わせると、『歴史』におけるエクリチュールがもたらすものの探求は、『歴史』の語り手にとって、どうしても名づけることのできない、あるいは名づけることがはばかれる事柄をめぐってなされている、と考えられよう。

実際、『歴史』のテキストの中には、「しかし実際は？実際はどうか？」といった、ある事柄を追求する話者の発言が見られる(H, p. 78, p. 87, p. 93)。また、次の引用は、話者の叔父シャルルの発言だが、彼はスペイン内戦に参加した語り手に向って、次のように言う。

「…それを書物で読むこと、あるいはそれが芸術的に表象されて美術館に置いてあるのを見ることと、それに触れたり、それに巻き込まれたりすることが違うのは、砲弾という単語が書かれているのを見ることと、いまにも地面に倒され違いつくばる目にあうことが違うのと同じだ […]、だがお前は言葉を使うしかない、だからせいぜいお前がやろうと努めることができるのは…

…私が言いたいのは、お前にできるのは、ただ1つ1つ音を並べていくことであって…」(H, p. 152, p. 155)。

この引用の直前のシャルルの言葉（「で、お前はあそこで、いささか茫然となり度を失ったわけだ 大切な母親に対して強い尊敬の気持ちと愛情を持った善良な若者が、仰向けに押し倒され脚を宙に上げまさに自分の命がもたら

<sup>61</sup> したがって、これまで本稿でそうしてきたように、この小説の題名を「歴史」一辺倒に理解すべきではないが、既存の訳書の邦題を尊重した。

<sup>62</sup> Madeleine Chapsal, *art. cit.*, p. 4.

<sup>63</sup> Bettine L. Knapp, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 16, no. 2, 1969, p. 189.

されることになった行為の只中にある彼女を目撃してしまったかのように」(H, p. 152) から、フランソワ・ティエリーやパスカル・ムージャンは、このスペイン行きに、近親相姦的・オイディプス神話的な意味を見出している<sup>64</sup>。いずれにせよ、言葉によって探求するものとは具体的に何か<sup>65</sup>。それは、戦争体験に限らず、語り手にとっていわく言いがたいことがら、いま引き合いに出した、幼くして亡くした母親、そして従姉コリーヌをめぐって少年期に目覚めたセックス、または妻エレヌを自殺させてしまったことなどである。これら自らの実存に解き難く纏わりついた様々な事柄を、ちょうど算笥の中に無造作に放り込まれた絵葉書を日付順に並べなおすように、言葉によって解きほぐし整理すること。しかし、この試みが失敗を宿命づけられていることは、リルケから採られたエピグラフが告げているのではなかったか。

それはぼくたちを埋め尽くす。ぼくたちはそれを組み立てる。それはばらばらに崩れ落ちる。ぼくたちがもう一度それを組み立てると、ぼくたち自身がばらばらに崩れ落ちる (H, p. 7)。

では、結局『歴史』とは、やはり、堂々めぐりに終わるのでなければ、袋小路に嵌り込んでしまうのであろうか。しかし、ここで語り手自身のイメージに注目してみよう。すると、テキストの進行が、フィクションの上で「後退」になっていること、しかもイメージはマイナスからプラスの価値を帯びるようになるという現象が見られる。そしてそれこそが『歴史』独自のダイナミズムであると言えるのだ。まず挙げるのは、起床したばかりの語り手が鏡の中に自分の姿を見出す場面、次に挙げるのは小説のまさに最後の一節である。

ぱっとしない人類の幽霊がしわくちやのパジャマを着て、足をひきずり、その臍のあたりからは綿を編んだような、ぶよぶよとした白っぽいリボンが垂れており、ズボンを押さえる様は、まるでまだ、血の気の失せた、下手に切られてぼろぼろになった紐のような内臓を残しているかのようで、暗闇に色あせ、夜の薄暗い胎内から引きずり出されたかのようだ (H, p. 43)。

その女はレースに包まれた神秘的な白い肌の上体を傾けていてその胸のおのぐ

<sup>64</sup> François Thierry, *op. cit.*, pp. 147-148. ; Pascal Mouglin, « Histoire : L'Aventure espagnole comme quête œdipienne », *Claude Simon 3 : lectures de Histoire*.

<sup>65</sup> もちろん、それは言葉そのものの探求でもあり、『歴史』における言語遊戯はその試みの結果の1つと言えるだろう。

らい聖櫃の中にひよっとするともう私を宿していたのだろうか、ばかでかい目をして頭は蚕のようで口には歯がなく額は昆虫のように軟骨質で、背中を丸めたぶよぶよのおたまじゃくしのような、私を…… (p. 402)。

最初の「私」は、明らかに、臍の緒を垂らした生まれたばかりの赤ん坊を連想させるものであり、次の引用における「私」は、より直接的に生まれる前の胎児として描かれている。しかも、初めてその姿を現す語り手は半ば生まれ損なったかのようにであり（すでに「幽霊」である）、対して、最後に現われ、生まれ日を待っている胎児の「私」は、白い肌の女の「聖櫃」の中に神々しく納まっている。

さらに母のイメージに注目すると、終結部には肥沃な肉体を備えた彼女の姿が示されているが、小説の開始直後に現われる母は、幼い「私」にとってやっとう垣間見ることのできる「顔」でしかない。その顔も「正面から見たナイフの刃のようでやはりナイフの刃のような彼女の鼻の上の両側には黒く輝く彼女の目」(H, pp. 16-17)と描かれているように、徹底的に肉を削ぎ落とされてしまったものなのだ。臨終間近の彼女の枕元に飾られた夫アンリの拡大写真は、彼女にとって、短い結婚期間を過ぎたアフリカの島の「どことなく東洋風な楽園のような彼方であり一種のエデンの園でありゆらゆら揺れる棕櫚の葉の擦れ合うような音に満ちた想像もつかないような植生の庭」(p. 18)を象徴しているのであった。小説の結びで手紙を書き送ろうとしている語り手の母は、同時に死の床に伏しつつ、まさにこの「エデンの園」に生きているのである。

彼女はモルヒネを詰め込まれほとんどいつもうとうとして手の届かないところにいてそのときもう全てを耐え抜き夢うつつの平静な状態でひよっとすると永遠の至福に辿り着き（あるいは戻り）蒼白い空を背景に垂れ下った髭のような葉を揺らす棕櫚の交錯する傾いだ幹の間にいたのかも知れない[...] (H, p. 400)。

『ル・パラス』のエピグラフは『ラルース辞典』から取られた「<sup>レヴォルーション</sup>回転：閉じた曲線を走りながら、同じ点を順番に繰り返して通過する動体の運動のこと」<sup>66</sup>であった。立ち戻ることが先に進み行くことであるような運動とは、まさに生の営みに他ならず、「歴史」の歩みでもある。同時にそれは、シモンのエクリチュールが描き出す軌跡になっているはずだ。

<sup>66</sup> Claude Simon, *Le Palace*, in ses *Œuvres*, p. 413.



「ヌーヴォー・ロマン」華やかなりし頃、ソレルス『公園』とシモン『歴史』というテキストは、ロブ＝グリエの『迷路の中で』のようなアナロジーの論理によって組み上げられ、その上、共に「1日」という外枠を採用して書かれた。フィリップ・フォレストの言葉を借りれば、これらの小説は「自らのうちに全ての日々を含むような1日を語る」<sup>67</sup>ものである。しかし、これまで見てきたように、両者において賭けられていたものがかなり異なっていることも明らかだ。ソレルスにとっては何よりもまず「自らを語るエクリチュール」が問題になっていた。そして「1日」は各モーメントに解体され、夜と昼を代表とする大きな対立軸の中でそれらが自在に組み合わせられ、ある経験の場の形成が目論まれる。それは後にソレルスが「限界の経験」<sup>68</sup>と呼ぶような、ある種のポエジーの実践の形態を目指す試みでもあるだろう。シモンの場合は、おそらく何も書くことがなくなった地点から出発している。実際、革命や戦争といったある意味で特権的な出来事の体験については、それぞれ『ル・パラス』と『フランドルへの道』で書き尽したばかりだったのだ。そこで選ばれたのが、何の変哲もない1日であったと考えられる。とはいえ、絵葉書の描写とこの「1日」の物語が組み合わせられたとき、その瞳目すべき文体において、この小説はあらゆる「histoire」の層を浮かび上がらせることに成功していると言えよう。

1971年にリカルドゥーが『テル・ケル』の編集委員から外されたことで、ヌーヴォー・ロマンと『テル・ケル』派は名実ともに袂を分かť。シモンとソレルスはそれぞれ独自の道を歩むが、両者ともに70年代の作品が最も実験的であった。シモンの『導体』、『三枚続きの絵』<sup>69</sup>、『実物教育』<sup>70</sup>、そしてソレルスの『法』、『H』、『天国』（出版は81年）がそれだ。しかも、80年代の初め、そろって自伝的な物語、すなわちシモンが『農耕詩』<sup>71</sup>、ソレルスが『女たち』<sup>72</sup>を發表している。いわゆる「前衛」の作家たちの活動に見られるこのようなある種の連動は周知の通りだが、それについては全く別の、より包括的な議論が要求されることは言うまでもない。

<sup>67</sup> Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, p. 243.

<sup>68</sup> Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Seuil, « Points », 1971.

<sup>69</sup> Claude Simon, *Triptyque*, Minuit, 1973.

<sup>70</sup> Id., *Leçon de chose*, Minuit, 1975.

<sup>71</sup> Id., *Les Géorgiques*, Minuit, 1981.

<sup>72</sup> Philippe Sollers, *Femmes*, Gallimard, 1983.