

## クノー『地下鉄のザジ』論

それを作った者がそれを壊す

中里 まき子

### 序

レイモン・クノーが戦後に出版した小説のうち、『人生の日曜日<sup>1</sup>』『地下鉄のザジ<sup>2</sup>』『青い花<sup>3</sup>』の三作品は、作者自身が生きた 20 世紀のパリという現実世界を対象とし、その現実を捉えるために新しい小説形式を追求する点で共通している。

『地下鉄のザジ』の主人公ザジは、パリのおじさんのもとへ一日半を過ごしに田舎からやって来る。地下鉄に乗ることだけを楽しみにしていたこの少女は、地下鉄がスト中と知りがっかりするのも束の間、風変わりな人物たちと遭遇し、彼らを道連れにちょっとした冒険に乗り出してゆく。ホモ・キャバレーで踊り子として働き、同性愛の疑いのあるガブリエルおじさん、あるときは警官、またあるときは痴漢のトルースカイヨン、タクシーの運転手シヤルル、恋に夢中の中年女性ムアック未亡人、旅行案内人フェドー・バラノヴィッチ……。ザジの冒険は蚤の市を訪れることに始まり、エッフェル塔に上り、夜はモン・ド・ピエテのホモ・キャバレーでガブリエルおじさんのショーを鑑賞し、明け方近くにカフェ・レストランで大乱闘に参戦するまで、いくらか狂った調子で、休みなしに展開してゆく。

本稿ではまず、小説世界の不安定さとそこから生まれる奇想天外な物語展開を観察する。この小説は、現実味への配慮から解放され、言葉の能力のみに支えられた紙の上だけの空間である。クノーは小説世界を構築しながら同時に、その虚構性や虚偽性を誇示し、世界を破綻させてしまう<sup>4</sup>。しかし第二章で検討するように、この小説には、クノー自身が生きた現実世界、つまり

<sup>1</sup> Raymond Queneau, *Le dimanche de la vie*, Gallimard, 1952.

<sup>2</sup> Idem, *Zazie dans le métro*, Gallimard, 1959.

<sup>3</sup> Idem, *Les fleurs bleues*, Gallimard, 1965.

<sup>4</sup> 小説のエピグラフであるアリストテレスの言葉 *ὁ πλάσας ἠφάνισεν* は「それを作った者がそれを消し去った」という意味である。Michel Bigot, *Zazie dans le métro de Raymond Queneau*, Gallimard, 1994, p.176.

戦後のパリの日常へ向けられる作家の視線が反映される。作りながら壊すという自己破壊的な構えを持ちながら、『地下鉄のザジ』は50年代パリの記録ともなっているのだ。

すでに触れた三作品においてクノーは、自分を取り巻く現実を捉え、小説に描き込むための方法を探っている。そこに共通するのは、ある現実を語り、伝えようとする一方で、それに対するためらいや拒否を同時に書き入れるという両義的な姿勢である<sup>5</sup>。本稿の目的は、作っては壊し、近づいては離れる作家の足取りを『地下鉄のザジ』から読み取ることである。

## I 虚構世界 / 自己破壊

### 1) 身分証明を持たないパリの住人

『地下鉄のザジ』の小説世界は、それが指示対象とする現実世界に対して独特な位置を占めている。オーステリッツ駅に着いたばかりのザジと、迎えに来たガブリエルとは、地下鉄がスト中であるためガブリエルの友人シャルルが運転するタクシーに乗り込む。二人の大人はザジに向かってパリの記念建造物を次のように説明する。

「ほら！」うなり声を上げる。「ごらん！！ パンテオンだよ！！！」

「そんなわけないだろ」シャルルが後ろを振り返らずに言う。

少女が名所旧跡を眺め、おまけに知識を仕入れられるようゆっくり運転していたのだ。

「あれがパンテオンじゃないと言うのか？」ガブリエルが尋ねる。

質問のしかたになんとか嘲笑的なところがある。

「いや」シャルルは言い張る。「いや、いや、いや、ありゃパンテオンじゃない」

「じゃ、何だと言うんだ」

嘲笑する調子はほとんど侮蔑に近づく、そして、対話者はあっさりとは敗北を認める。

「知らないね」

「それ、みろ」

「でもパンテオンじゃない」

[…]

「わかった」吠える。「さっき見たのはパンテオンじゃない、絶対に、ありゃリ

<sup>5</sup> 『青い花』についてはこういった論点から読解を試みた。拙論「語りえない歴史の間 クノー『青い花』をめぐって」『仏語仏文学研究』第22号、2000年、pp.137-158参照。

オン駅さ」

「かもしれんね」ガブリエルは投げやりに言う。「でも、もう済んだことさ、その話はよそう。おチビさん、ごらん、あの建物、カッコいいだろう、<sup>アンヴァリッド</sup>陸軍博物館だよ」

「気でも狂ったのか」シャルルが言う。「陸軍博物館とは何の関係もないさ」

「そうかい」ガブリエルは言う。「陸軍博物館でなけりゃいったい何か、教えてもらいたいね」

「知るもんか」とシャルル。「せいぜいルーイの兵営ぐらいだね<sup>6</sup>」

ガブリエルとシャルルはザジにパリの名所を見せようと張り切るものの、建物を識別する段になると二人の意見が食い違ってしまう。三人がエッフェル塔から街を見下ろす場面でも、パンテオン、陸軍博物館、サクレ・クール寺院といった記念建造物は取り違えられ、正しく同一化されることがない。同様に、観光ガイドのフェドー・バラノヴィッチに代わってガブリエルが外国人旅行者たちを案内するサント・シャペル寺院は、実は商事裁判所であったのかもしれない。

正体を特定できないのは登場人物も同様である。警官から痴漢まで変幻自在のトルースカイヨンは、アイデンティティの不安定さによって小説世界を混乱させる。

パリに着いた翌朝、カブリエルのアパートを抜け出し街へさまよい出たザジは、地下鉄が依然スト中であると知り、泣き出してしまふ。ここでザジをつけ狙う悪漢として登場するこの人物は、ガブリエルの前では、蚤の市でアメリカ軍余剰物資を扱う商人ペドロと自己紹介する。続いて、制服を着た交通巡査トルースカイヨン、ベルタン・ポワレ警部、さらには世界の君主アールン・アラシッドに至るまで、服を着替えるようにアイデンティティを乗りかえてゆく。クノー自身が述べているように、この小説では「パリの住人たちはみな身分証明書を剥奪されている<sup>7</sup>」のである。

この人物に加えて、ガブリエルおじさんの身分証明、とりわけ性的アイデンティティもまた、小説を通して謎であり続ける。

パリに着いた日の夜、ガブリエルにお休みのキスをしたザジは感想を言う。「すべすべした肌ね<sup>8</sup>。」ザジが寝室へ行ってしまうと、ガブリエルは「自分

<sup>6</sup> Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit., pp.14-15.

<sup>7</sup> Idem, « Prière d'insérer », dans Michel Bigot, *Zazie dans le métro de Raymond Queneau*, op.cit., p.188.

<sup>8</sup> Idem, *Zazie dans le métro*, op.cit., p.25.

の頭文字が刻まれたかわいい豚革製の化粧箱<sup>9</sup>」を取りに行き、手にマニキュアを塗り始める。さらに、夜の仕事に出かけるガブリエルに向かって妻のマルスリーヌは言う。「口紅を忘れてるわよ<sup>10</sup>。」

ガブリエルおじさんは実は「おばさん tante<sup>11</sup>」なのだろうか。自称「払い下げ屋のペドロ」から執拗に職業を聞かれると、彼はホモ・キャバレーで踊り子として働いていることを白状する。そしてガブリエルを同性愛者と決めつけるペドロに対し答えて言う。

私はそんなのじゃないって言ってるでしょう。確かに、私は女装してホモ・キャバレーのステージに出ますよ、だからどうってことはありません。ただ、みんなを笑わせるためですよ。わかりますか。私が大男なもんで、みんな大爆笑するんです。でも私は、ほんとは、そんなんじゃないありませんよ。その証拠に結婚してます<sup>12</sup>。

また、靴の修理屋グリドゥーの主張には説得力がある。

大男が闘牛士の格好をしても、たいして面白くない、だけど大男がスペイン女の格好をすとなると、そのときはみんな大爆笑しますよ。第一それだけじゃないんだ、彼はオペラ座みたいに『白鳥の死』も踊るんだから。短いスカートでね。そうなりやみんな大笑いですよ。馬鹿なやつらだと言いたいんでしょう、わかりますよ、でもそれも商売に変わりはないんですから、違いますか<sup>13</sup>？

小説の終盤で、ガブリエルが「蝶の飛翔を真似て両手を肩甲骨の後ろで振りながら、何回かアントルシャを行う<sup>14</sup>」様子が描かれると、この人物が、短いスカートをはき「生まれつきは毛むくじらだが仕事のために脱毛した腿<sup>15</sup>」を見せびらかしていても、実際は決して同性愛者や女装愛好家ではないことを納得させられる。ところが、こうして解決されたように思われたガブリエルの性的アイデンティティの問題は、小説の最後で覆される。

「あら」ジャンヌ・ラロシェールは言う。「マルセルじゃないの」  
「そのとおり」  
「まあこの娘ったら立ったまま寝てるわ！」

<sup>9</sup> *loc. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.104. tante は同性愛者、おかまの意で用いられる。

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.117.

「お祭り騒ぎをやらかしたのさ。大目に見てやらなくちゃ。それに俺も、これで失礼するよ」

「そう。でもガブリエルは？」

「パツとしないね。じゃ、消えるよ。またね、おチビちゃん」

「さよなら、おじさん」 ザジは上の空で言う<sup>16</sup>。

ガブリエルに代わってマルスリーヌが駅へザジを送り届けると、ザジの母親から「マルセル」と呼ばれる。また、夢うつつのザジが「おじさん *meussieu*」と呼んでいることから、この人物を男性と見なしていることがわかる。つまり、ガブリエルの妻として常におしとやかに振る舞うマルスリーヌは、実は男性であるかもしれないのだ。こうしてガブリエルが同性愛者である可能性が再浮上し、性的アイデンティティが再び揺らいだところで小説は終わり、この問題は振り出しに戻されてしまう。

## 2) 紙の上の世界

『地下鉄のザジ』は、テキスト以前にすでに存在する世界を写し取るような構えの小説ではない。クノーは、小説世界や登場人物を作りながら同時にそれらを壊してゆく。謎を解きながら謎が深まるために、ガブリエルの性的アイデンティティの問題が決して解決されないように、いくつかの物語が始まっては瓦解するこの小説はいかなる結末にも達することがない。最終章で母親と再会したザジはパリ滞在について次のように言う。

「で、楽しかったかしら？」

「まあまあ」

「地下鉄は見たの？」

「ううん」

「じゃ、何をしたの？」

「年を取ったわ<sup>17</sup>」

パリに到着したザジが母親と別れ、一日半後の早朝「6 時 60 分 *six heures soixante*<sup>18</sup>」、オーステリッツ駅の同じ場所で母親と再会するまでの間、ザジはいったい何を体験しただろう。年を取ることを以外何もしなかったのである。この「目的の地のない教養小説<sup>19</sup>」は、ある物語を伝えるよりむしろ、現実味

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>17</sup> *loc.cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>19</sup> Bernard Pingaud, « Raymond Queneau : Zazie dans le métro », *Esprit*, 1959, p.532.

を無視して言葉の可能性だけを追求する紙の上の世界である。

タクシーの運転手シャルルとの結婚に同意した「小足のマド」は、マルスリーヌにそのことを報告し、婚約祝いのために着る服について相談する。

「それなら鶏頭色のジャケットに黄緑の襞スカートがいいんじゃないかしら、いつか7月14日祭のダンスパーティーで着ていたあれよ<sup>20</sup>」

とマルスリーヌが答えると、マドレーヌはこの意見に賛成して言う。

「じゃあたし7月14日の緑色の上着にオレンジとシトロン色のスカートにするわ<sup>21</sup>」

上着とスカートの色が食い違っているように小説はまったく意に介さずに進行する。また、カフェ・レストラン「昼盲症溜まり」における大乱闘の後、ガブリエルたちが敵陣をかわして逃げるシーンでは、籠に入ったオウムのミドリと飼い主のテュランドーとが入れ替わる。

「じゃ俺が籠に入って」とテュランドー。「ミドリが俺を運ぶってのはどうだろう？」

[…]

「じゃ、さよなら、皆さん！」ミドリが言う。

「喋れ、喋れ、それしかできないんだろ」テュランドーが言う。

そして彼らはバスティーヌ方面へ飛び去った<sup>22</sup>。

テュランドーにはミドリの十八番「喋れ、喋れ……」が感染し、ミドリは人間の言葉で一同に別れの挨拶をする。そしてこのオウムは鳥籠に入った飼い主を運び去る。

言葉は、それが意味する内容の現実味を省みることなく、紙の上だけで自由に能力を発揮する。また、同じ状況や表現の反復といった言語の遊戯によってテキストが飾られ、小説世界の虚偽性が明るみに出る。

ザジが、追いかけてくる大人をまこうとするシーンは小説中で二度繰り返される。はじめのシーンでは、ザジが「助けて！ 助けて！<sup>23</sup>」と悲鳴を上げると通行人たちの注意を惹き、テュランドーは、彼を痴漢と見なす「厳格

<sup>20</sup> Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit., p.142.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.143.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp.186-187.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.33.

な道家たちの人垣<sup>24</sup>」に囲まれてしまう。ほとんど同じ状況がもう一度繰り返される。

雑踏から抜け出て、ちょうどいい広さの通りに入った、そこにいるのはアホ面のお人よし、一家の父親、恩給生活者、ガキどもを散歩させているおばちゃんたち。すばらしい見物客ね。まだチャンスはあるわ、ザジは小声でひとりごちる。息を吸い込み、口をあける、戦闘の叫び声を上げるために。痴漢よ<sup>25</sup>！

ところが、ここでは追いかける男のほうが勝利を収め、ザジは、彼女を泥棒と見なす群集に囲まれることになる。こうして、類似の状況が繰り返されながらシンメトリーを形づくる。

次のようなタイプの反復もある。夜中過ぎにカフェ・レストランへ向かう途中、騒ぎを起こしているガブリエルたちに二人の自転車警官ががなり立てる。「夜間騒音だ。[...]屋外喧騒、安眠妨害、深夜過食……<sup>26</sup>」。自称警察官のトルースカイヨンと二人の自転車警官がもめていると、新たな警官隊が現れて、言う。「夜間騒音だ。[...]屋外喧騒、安眠妨害、深夜過食……<sup>27</sup>」。そして、トルースカイヨンと二人の自転車警官とを護送車で運び去り、状況はトートロジーとなる。

フィクションの自由を最大限に活用するべく、小説の終盤には度外れな大乱闘が用意される。

今やいたる所から給仕が現れて大群となった。これほどいたとは到底信じられない。料理場から、地下室から、事務所から、貯蔵庫からやって来る。彼らの密集部隊はグリドゥーを、次いで彼らの中に突撃して行ったテュランドーを呑み込んでしまった。だがガブリエルをそう簡単に打ち負かすことはできない。蟻の縦隊に攻撃された甲虫のごとく、蛭の群れに襲われた牡牛のごとく、ガブリエルは身を揺すぶり、鼻息荒く、跳ね回り、四方八方に人間砲弾を発射し、それはテーブルや椅子を破壊し、あるいは客の足の間へ転がる<sup>28</sup>。

ガブリエルと給仕との小競り合いはこのような大乱闘へと発展し、その鎮圧のために「夜間機動隊の二個師団とジュラ土着騎兵の一個中隊<sup>29</sup>」が出動する。

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.171.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.174.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.179.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.182.

### 3) 歴史記述

このように『地下鉄のザジ』においては、小説世界や登場人物は創造されると同時に破壊され、それぞれの出来事や行為は虚偽性をはらんだかたちで提示される。主人公ザジがストのせいで地下鉄に乗れない、という内容に対する反語であるタイトルは、以上のような小説のあり方を反映するものだ。しかし、紙の上の世界として閉じられた小説世界において、歴史への言及、とりわけ第二次世界大戦中のドイツ軍占領への言及は繰り返しなされ、小説の舞台を戦後に限定する。

デュランドーが経営するカフェ「穴倉」のカウンターが「占領時代から木製<sup>30</sup>」であることや、靴の修繕屋グリドゥーが「占領中に身につけた習慣<sup>31</sup>」として、煙草の吸殻を薬箱にしまっていることが触れられる。大戦の記憶は会話の中にも現れる。

「鉄砲水 l'eau d'arquebuse もあるぜ」  
「時代遅れさ。こんにち、必要とされてるのは、原爆水 l'eau atomique だろう」  
この世界史の思い出はみんなを笑わせる<sup>32</sup>。

他にも、ドイツで「強制労働<sup>エスステオ</sup>esstéo<sup>33</sup>(=STO)」に従事した経験を持つガブリエルは、イギリス軍による空襲の記憶を語っている（「空襲のあいだ一度も怖いと思ったことはなかったね […]」<sup>34</sup>）。

## II パリ——アイデンティティ喪失

クノーは、小説世界を創造しながら同時にその虚偽性や自己矛盾を指し示し、世界を破壊させてしまう。この、作りながら壊すという書き方を選びながらも、クノーは小説世界を現実の時間と場所に結びつける。書くことを、伝えることを拒否しているように思われる小説の構えとは裏腹に、自分を取り巻く現実世界に向ける眼差しを小説中に書き込んでいる。

### 1) 登場人物批判

この小説が、人物を、現実的厚みを欠いた見せかけとして提示するのは、

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.20, p.69.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.38.



現代人を定義し、小説中に提示するための適切な方法を探っているからである。人間の新たな定義づけを模索するクノーは、小説の登場人物という装置を問い直すことから始める。

次のセリフが示すように、登場人物は身分証明ばかりかその履歴をも奪われている。

少年時代についてあなたにお話しすることはない。青年時代についても。学校の話はやめにしよう、経験がないんでね。それに教養の話も無理だね、あまり持ち合わせがないもんで。この問題は、これで済んだ。さて次は軍隊時代だが、とくにこだわるほどのことはない。若い頃からずっと独身でとおし、今に至ったというわけだ<sup>35</sup>。

トルースカイヨンはこうして、過去に関する情報を明かすことを拒否し、結果的に歴史の流れから切り離される。この小説では、語り手が人物の過去を語ることは一度もない。いくつかのシーンにおいて、大人たちがドイツ軍占領時代の経験を断片的に語るものの、小説中で過去の出来事が詳細に語られるのは、ザジが母親による父親の殺人事件を語る場面だけである。

人物の身体的特徴に関する情報もまた限られている。最初に登場するとき、ガブリエルはいくつかの呼び名によって外観が示されるのみである（「太っちょ豚」「でっかい男」「ゴリラ」「鏡付き衣装筆筒」<sup>36</sup>）。また、ある人物が他の人物を見る場合でも、その視線は決して描写的ではない。

「いつも暗いのね」彼 [=シャルル] に言う。「年はおいくつ？」  
「いくつだと思うかね？」  
「さあ、若くはないわね、三十」  
「プラス十五さ」  
「じゃあ、そのわりに老けてないのね。ガブリエルおじさんは？」  
「三十二だよ」  
「あら、彼のほうが、もっと年よりに見えるわ<sup>37</sup>」

この箇所は、年齢に対するシャルルの若さとガブリエルの老いのみを伝える。また、マドレーヌによるマルスリーヌへの賞賛は主観的な印象にとどまり、詳細を欠いている（「あなたってすごく素敵よ。あたし、あなたみたいになれ

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp.85-86.

たらもう夢のようだわ。スタイルも最高よ。おまけにお上品ね<sup>38</sup>」)。

身分証明、過去、身体描写を持たない人物のあり方のうちに、登場人物という装置に対する作家の懐疑的な姿勢を読むことができる。このような小説家の態度は20世紀に顕著な傾向であり、例えばナタリー・サロートは『不信の時代』で次のように述べる。

[登場人物]はあらゆる財産を備え、豊かに満たされ、細心の手入れにこと欠かなかった。何の不足もなかった。半ズボンの銀の締め金から鼻先にぶら下げた木目模様の拡大鏡に至るまで。[登場人物]は、少しずつ、すべてを失った。祖先や、入念に建てられた家——地下室から屋根裏まで、あらゆる品物が、ささやかな装身具さえもが詰め込まれた家、不動産、年金証書、そして、何よりも貴重な財産である性格、人物に固有であったはずの性格まで、そして時に、その名前までも失ってしまった<sup>39</sup>。

ここでサロートは、小説の登場人物が19世紀から20世紀にかけて失った持ち物を列挙する。

警官トルースカイヨンは職務遂行という名目で、不審人物に対し次のような尋問をする。

トルースカイヨンはいかめしい顔つきになる。

「氏名、生年月日、出身地、社会保険登録番号、銀行口座番号、預金通帳、家賃受取証、水道ガス電気料金それぞれの領収証、地下鉄定期、バス定期、冷蔵庫保証書、鍵束、食料品カード、白紙委任状、通行許可証、法王勅書、その他なんでも、証拠品をつべこべ言わずに差し出すんだ。[...]」<sup>40</sup>

身元確認の手続きを誇張したこのセリフは、クノーの登場人物たちがいかにかにも持たされていないかを際立たせ、引用したサロートの指摘と同じ流れを汲む。その一方でこのセリフは、どんな条件が人間を社会的に規定し、ある人物の同一化を可能にするか、という問いを投げかけ、人間の概念そのものを揺るがそうとする。

## 2) 人間の定義

この小説が人物から身分証明、経歴、身体的特徴を奪うとすれば、それは、人間を定義する新たな方法を探っているからである。クノーはまず、登場人

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>39</sup> Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, 1956, p.61.

<sup>40</sup> Queneau, *Zazie dans le métro*, *op.cit.*, p.164.

物たちに権利や義務をめぐる議論をさせることで、彼らを法的主体として、人間同士、あるいは人間と社会との関係の中に配置しようとする。

オーステリッツ駅で、フィオール製の香水バルブーズが染み込んだハンカチを取り出し鼻をはたいたガブリエルに、ある夫人が言う。

「みんなにこんな臭い思いをさせるなんて、許されないわよ」自分の当然の権利を確信して気取った女は続ける<sup>41</sup>。

ザジが家を飛び出せば、保護者の義務としてガブリエルが探しに行かなくてはならない(「連れ戻すのがお前の義務じゃないのか<sup>42</sup>」)。家主のテュランドーは自分の権威を主張し(「俺はお前に子なしという条件でここを貸したんだ。それが俺の許可なしにガキを連れ込むとは何のつもりだ<sup>43</sup>」)、ザジは所有権を主張する(「本当にジーパンはあたしのだわ<sup>44</sup>」)。「昼盲症溜まり」における乱闘中に射殺されるムアック未亡人は、「年金があつたのに」と言って息絶える<sup>45</sup>。

このように人物たちは、権利と義務を行使する法的主体として提示される。よってある人物は次のように定義される。

「あなた聞いた？」おばちゃんは傍らにいる小男に言う。おそらく合法的に彼女の上によじ登る権利を有する男だろう<sup>46</sup>。

またシャルルの次のセリフは、結婚を定義すると同時に、法律が規定する人間関係のあり方を語っている。

「実際、なんにも変わらんだろうな、ただ一発やるときに合法的にやるというだけさ<sup>47</sup>」

人間を法的主体と捉え、人間関係を規定する際に法律が重要な役割を演じるこの小説は、権利や義務の網の目から解放された浮浪者たちにも目配せをする。

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp.9-10.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.184.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.139.

しばらく彼はこうして人事の儻さについて、類人猿の場合と同様に実現されえぬ二十日鼠のもくろみについて瞑想する。それから彼はうらやみだす——ほんの短い間。大げさに言ってはならない——これら落伍者たちの運命を。落伍者ではあるが、社会的隷属と世俗的しきたりの重圧から解き放たれた彼らを<sup>48</sup>。

### 3) 自己意識の形成

社会的規律によって規制を受ける人間関係の中で、人はそれぞれに自分の権利を主張し、義務の履行を要求され、議論や論争の中で自己の輪郭を明確にする。人物の自己意識はまた、他者に対する軽蔑や嘲笑を通して明らかとなる。この小説では、人は常に、誰かを罵るために言葉を発する（「人はいつだって誰かから侮辱され続けるのさ<sup>49</sup>」）。そのために、自分と異なる属性を持つ他人と自分とを区別し、他人を軽蔑する、という図式が生まれる。

オーストリッツ駅におけるガブリエルと小男とのちょっとした口論は、体格の違いが二人の対立の動機となる（「臭いぞ、おいゴリラ<sup>50</sup>」）。自己と他者とを区別化するための境界線は他にも、異なる世代の間や（「これが現代っ子というものかね」「目上の者を敬うてことがない<sup>51</sup>」）、同性愛者と異性愛者の間に設けられる（「この太っちょオカマめ。[...]てめえのミニスカートがまともだとも思ってるのか<sup>52</sup>」）。

とりわけ、フランス人あるいはパリ人の自己意識は、外国人や田舎者への差別や軽蔑によって明確になる。『地下鉄のザジ』の小説世界は、ザジが田舎から到着し、パリを観察する「よそ者」の視点を提供することにより開かれる。ザジ以外にも、外国人旅行者やサン・モントロンの男が登場する。パリは各国から観光客を惹きつける世界の中心であり、それがこの街の特異性となっている。しかし、外国人や田舎者といった異物が観光客として投入される前から、パリという実体にはすでに異物が混入している。

ザジは人ごみに入ってゆく。自転車の名札を刻む男。ガラスをふくらます男。ネクタイの結び方を実演する男。腕時計を勧めるアラブ人、何でも勧めるジブシー、彼女は誰にも目をくれない<sup>53</sup>。

この箇所が示すように、ザジが訪れる蚤の市はアラブ人やジブシーといった

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.182.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.148.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.47.

外国人が外国製品を売りさばく場所である。

外国人を差別し軽蔑する態度のうちに、フランス人の国籍アイデンティティが確認される。自称「払い下げ屋のペドロ」は、ガブリエルがザジに売春をさせていると思ひ込み、次のように尋問する。

「なんという厚かましさ。現行犯ですぞ。あの娘は蚤の市で客を引いていたんだ。まさかアラブ人まで押し付けているんじゃないだろうな」

「いやぜんぜん」

「ポーランド人も？」

「まったくもって」

「フランス人と金持ちの旅行者だけなんだな」

「だけどころか<sup>54</sup>」

ここで、アラブ人とポーランド人は区別され、\*ポーランド人とフランス人あるいは裕福な旅行者との間にも区別がなされる。フランス人が外国人や外国文化を差別し軽蔑する態度は、次のシーンにおいて明瞭に語られる。ピヤホールでの夕食中、料理に文句をつけるガブリエルたちを外国人だと思ひ込んだ店の取締役は言う。

「何だ、何だ」きいきい喚き立てる。「外人が料理のことに口出しする気か？ くそっ、ずうずうしいぞ、今年の旅行者は。いまに食通面しだすんじゃないだろうな、この低能め」

彼らのうちの何人かに尋問する(身振り)。

「図に乗りやがって、俺たちや何度も戦に勝ってきたんだ、手前らがボンブ形アイスクリームをくさすのを黙って見てるとでも思うのか？俺たちが汗水たらして赤葡萄酒やブランデーを育てているのは、手前らがそれをこき下ろし、汚らしいコココーラやキャンティに代わらせるためだと思ったら大間違いだぞ。この怠け者め、てめえらが敵の肉をぶつ切りにして骨の髄をしゃぶって、まだ人食いをやらかしている間に、俺たちのご先祖、十字軍戦士は、パルマンチエがじゃが芋を発見する前から、ピフテキにフライドポトを取り合わせていたんだ、てめえらが作ったこともねえ腸詰とサヤインゲンの取り合わせは言うまでもなく。お気に召さないって？ ええ？ 物知り面しやがって<sup>55</sup>！」

取締役はこうして、フランス人の優越性を誇示しながら外国人を罵る。

この小説では、登場人物を同一化できないばかりか、人物たちは、経歴や

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.62.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp.131-132.

身体 の描写をも剥ぎ取られている。このような人物のあり方は、20世紀に特有の小説形式における実験である一方、現代の人間がどのような要素によって構成されるか、という作家の思想を反映している。人物たちは権利や義務を行使する法的主体として、他者や社会との関係の中で自己の輪郭を獲得してゆく。また、それぞれの人物たちは、自分とは異なる属性を持つ他者たち、とくに外国人たちを差別化し、ときに軽蔑することによって自己意識を明確にする。

#### 4) パリのアイデンティティ

前節で取り上げたピヤホールのシーンで、取締役の軽蔑はアメリカ人旅行者に向けられているものの、引用文からもわかるように、このシーンで皮肉まじりに描かれているのはフランス人やフランス文化でもある。ピヤホールが提供する「おフランス料理の繊細なる開花 *ffine efflorescence de la cuisine ffransouèze*<sup>56</sup>」はザジが言うように「食べたもんじゃない C'était de la merde<sup>57</sup>」。フランス文化に対する作者の皮肉は次のように表現される。

[...]フランスの料理がゴール人から継承した見事な遺産。ゴール人からは、このほかにもわれわれは、ご存知のように、股引き、樽製造術、そして非具象芸術について、その恩恵を受けている<sup>58</sup>。

さらにこのシーンの最後で、「結局この店で食べられるものはあるの<sup>59</sup>？」と問うザジに取締役は答える。

「あなた方は食通でいらっしやいますので」取締役は続ける。「コンビーフをそのまま召し上がられるようお勧めいたします。目の前で缶をお開けいたしましょう<sup>60</sup>」

外国人を軽蔑する態度のうちにフランス人のアイデンティティが確認されるわけだが、この場面において、フランス料理を筆頭とするフランス文化はその権威を失い、さらに、外国文化の影響により純粹さを奪われている。「風邪をひいたビール壘、腐ったソーセージをのせたけちなシュークルート、カ

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>57</sup> *loc.cit.*

<sup>58</sup> *loc.cit.*

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>60</sup> *loc.cit.*

ビの生えたベーコン、なめし皮みたいなハム、芽を吹いたじゃが芋<sup>61</sup>」を運んでくる店の給仕たちは、パーニュというアジアやアフリカの原住民に固有の腰巻きをまとっている。

『地下鉄のザジ』の世界は、パリを見に来た外国人たちに住人たちが街を紹介する交流の場となっている。ところが、外国人旅行者たちが「パリという名の麗しき都会の忘れがたき思い出<sup>62</sup>」として鑑賞するのはマルチニック島人が踊るカロンパ踊りである。また、「ナポレオン、サイテー mon cul<sup>63</sup>」と言うザジがパリに求めるものは、もはやフランス固有の文化ではなく「ブルージーンズ bloudjinnzes」「カコカーロ cacocalo」などのアメリカ製品である（「すてきね、アメリカ軍の払い下げって<sup>64</sup>」）。ザジはブルージーンズこそが「パリデビューのために<sup>65</sup>」うってつけと考えている。

パリが、外国人や異国の文化によってこれほどの侵食を受けている以上、いったい何をもってパリのアイデンティティとすればよいのだろうか。身分証明が疑わしいのはパリの街そのものである。

ガブリエルはその塔を眺めた。注意深く。長いこと。そして解釈する。

「パリの街がなぜ女性として表象されるのか、まったくわからない。こんなもの [=エッフェル塔] があるのに。これができる前なら、まあわかるけれど。でも、いまは。[...]」<sup>66</sup>

アイデンティティが問い直されるのはとりわけ、クノーが観察する戦後のパリが、急激な変化を被り、ある段階から別の段階への過渡期にあるからだ。次のシーンが示すように、パリの日常は古さと新しさの衝突の場として提示される。

「ガブリエル」おしとやかにマルスリーヌは言う。「ちょっとは捜さなきゃだめでしょ？」

「自分がやれよ」

「洗濯物を火にかけてるのよ」

「アメリカ製の自動洗濯機を使ったらどうです」テュランドーがマルスリーヌ

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.130.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.89.

に言う。「仕事が楽になりますよ。うちでやってみたいにね<sup>67)</sup>

「アメリカ製の自動洗濯機」は家事における技術革新を象徴し、戦後を特徴づけるアメリカ製品の流行を物語っている。しかしその一方で、洗濯物を火にかけるマルスリーヌは、編物をして余暇を過ごすフランスの伝統的な主婦を代表する(『あら!』編物を手にしたままマルスリーヌはおしとやかに言った<sup>68)</sup>)。ザジが「カコカーロ」の愛飲者であっても、大人たちは相変わらずボージョレーやフェルネ・ブランカをバーの木製カウンターで飲んでいる。また、シャルルが運転する古典的なタイプのタクシーが健在である一方、新しい交通手段への憧れが語られる。

「いつかそうなるさ」と男。「もっと進歩すればね。いたるところに地下鉄が通るさ。とびきり素晴らしいやつが。地下鉄とヘリコプター、これが都市交通の未来さ。マルセイユまで地下鉄で行き、帰りはヘリコプター<sup>69)</sup>

パリの日常生活やフランス文化は、いくつかの対極的な側面によって引き裂かれ、そのために単一的なしかたで同一化されることがない。

#### 5) 言語と国籍

パリの日常やフランス文化におけるアイデンティティの喪失は、小説を書くために用いられるフランス語というレベルでも同様の状況を見出すことになる。

観光客がひとり口を出す。

「Male bonas horas collocamus si non dicis isti puellae the reason why this man Charles went away」

「お前さんの」ガブリエルはやり返す。「出る幕じゃないよ。She knows why and she bothers me quite a lot」

「まあ!」ザジは叫ぶ。「まあおじさん東洋の言葉も話せるのね」

「わざとやったわけじゃないさ」ガブリエルは遠慮がちに目を伏せて答える。

「Most interesting」旅行者のひとりが言う<sup>70)</sup>。

この小説では、外国人のセリフの中で外国語が多用されるばかりか、フラン

---

<sup>67)</sup> *Ibid.*, p.40.

<sup>68)</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>69)</sup> *Ibid.*, pp.115-116.

<sup>70)</sup> *Ibid.*, p.92.



ス人が外国語を話す場面もある。すでに指摘したように、パリの街はもはや伝統的なフランス文化によってアイデンティティを確立することができない。ここではさらに、フランス国籍とフランス語という結びつきが問い直される。多国語を話す夫人や、スラヴ人でありながら「フランス語を知り尽くした<sup>71)</sup>」旅行案内人フェドー・バラノヴィッチが登場するからだ。

加えて、フランス語そのものの權威や純粹さもまた失われている。このテクストには、クノーが外国語を元に、とりわけ英語を元に創造したネオロジスムが数多く用いられている (claqueson, bâille-naïte, guidenappeurs, coboilles, cornède bif など)。また、フランス語はその綴り字の規則から解放され、無国籍な言語となる。「いったいなんてくせえんだ Doukipudonktan (= D'ou qu'il pue donc tant)<sup>72)</sup>」と幕を開けるこの小説には、「ガキはどこかにずらかっていた Lagoçamilébou (= la gosse a mis les bouts)<sup>73)</sup>」、「てめえが今言ったことさ Skeutadittaleur (= ce que tu as dit tout à l'heure)<sup>74)</sup>」といった、綴り字の規則を無視し、音声のみを写し取ったような表記が頻出する。フランス語らしさを付与する綴り字から解放されることで、フランス語は国籍の刻印を失い無国籍化する。

#### 6) 引用の世界

クノーが描くパリは、外国文化の流入によって多国籍化あるいは無国籍化し、対極的な価値が共存するために単一のイメージに固定することができない。この、パリという実体のアイデンティティの危うさは、人々がこの都市に対して、あるいは社会、世界に対して投げかける視線によってさらに助長される。というのも、人々はパリそのものよりも、パリについて語られた言説のほうにより大きな信頼を置くからだ。

「ありゃ商事裁判所だよ、お前さんがやつらを案内したのは」  
「騙されないぞ」いぶかるようにガブリエルは言う。「本当か？」  
「シャルルがいなくてよかったわ」とザジ。「ややこしくなるもの」  
「サントなんとかでなかろうと、とにかくきれいだったな」  
「サントなんとか ?? サントなんとか ??」旅行者たちの中で一番フランス語に堪能な連中が、不安になって、尋ねた。  
「サント・シャペル寺院ですよ」フェドー・バラノヴィッチは答える。「ゴシック

<sup>71)</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>72)</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>73)</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>74)</sup> *Ibid.*, p.10.

### 建築の宝石

「そのとおり(身振り)」ガブリエルが付け加える。  
安心して、旅行者たちは微笑む<sup>75</sup>。

ガブリエルが観光客たちを案内した場所は、サント・シャペル寺院であったのか商事裁判所であったのか特定されない。しかし、この寺院に対して機械的に付けられる「ゴシック建築の宝石」という紋切り型の表現は、ジブラルタル海峡に付けられる「いにしへの胸壁」と並んであまりに強力な権威を獲得し、結果的に旅行者たちにとって重要なのは、人が「ゴシック建築の宝石」と呼ぶ場所を訪ねることであり、その場所が本物であるかどうかは問題にならない。

他人の言説に過度の信頼を置く傾向は旅行者に限ったものではない。登場人物たちはみな新聞を愛読し、異常な信頼を寄せ、そのような姿勢が彼らと外界との関係を規定する。

「ねえ」ガブリエルはおだやかに言う。「新聞で読んだがね、現代の教育が向かっているのはまったくそういう方向じゃないんだよ。むしろ反対さ。温和、寛容、親切を目指すんだ。そうだろ、マルスリーヌ、新聞じゃそう言ってるね<sup>76</sup>？」

一般論を好むガブリエルは新聞に書かれた内容を繰り返して聞かせる。その他の人物もまた、新聞を拠り所として意見を言う。

「きっと新聞が言うところの蒸発とかをやらかしたのさ」とテュランドー<sup>77</sup>。

出版物や他人の言説を尊重する姿勢は人物の話し方に影響を及ぼす。『サンクティモントロン新聞』の愛読者で、日曜版に載っている有名人の恋愛事件から星占いまで熟読するザジは、紋切り型の表現をそのまま、得意げに繰り返す傾向がある。

「ああ、蚤の市ね」何ごとにも驚かない人らしくザジは言う。「ランブラントを安く掘り出して、それからアメ公に又売りすれば、一日分のあがりが増えるっていうとこね<sup>78</sup>」

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.46.

この小説の登場人物たちは、現実世界に直接的に接触するよりは、出版物や他人から伝わる言説を通して間接的なしかたで外界に接している。よって次のような事態が起こる。

「私はベルタン・ポワレ警部です」

マルスリーヌは吹き出す。

「ほら身分証明書です」むっとして男は言う。

そして、遠くから、それをマルスリーヌに見せる。

「贋物ね」マルスリーヌはやり返す。「ひと目でわかりますわ。それに本物の刑事なら、こんな調べ方をしないことくらいご存知のはずよ。探偵小説ひとつお読みになっていないのね、もちろんフランスものよ。そうすればお解かりになったでしょうに。これであなたはくびですわ。押し込み、家宅侵入……<sup>79)</sup>」

このシーンはオリジナルとコピーとの逆転を例証している。警部の虚偽性を暴く拠り所としてマルスリーヌが参照するのは探偵小説である。この小説世界では、現実とその反映、オリジナルとコピーとが逆転してしまう。

フェドー・バラノヴィッチが旅行者について、「可哀想にバカなやつらさ、これがパリだと思ひ込むだろう<sup>80)</sup>」と言うとき、この人物は、パリとはいいたい何であるかを知っているような印象を与える。しかし実際は誰ひとりパリの真の姿に到達することはなく、空虚な見せかけの世界をさまようのみである。パリは物語の舞台であるばかりか、人物を取り巻く世界、あるいは人生のあり方を象徴してもいる。ガブリエルは言う。

「本当のことだって！」ガブリエルが叫ぶ(身振り)。「わかったような口をきくじゃないか。それじゃまるで、本当のことを知ってる人間がこの世にいるみたいじゃないか。あんなものはすべて(身振り)、あんなものはすべてでたらめさ——パンテオンも、陸軍博物館も、ルーイの兵営も、角のタバコ屋も、すべて。そう、でたらめさ<sup>81)</sup>」

また、結婚を決意したばかりのマドレーヌは人生について次のように言う。

「その通りね」マドレーヌが熟っぽく賛成する。「まったくその通りね、それは。あたしたちったら、本当になにがなんだかわかっているのかしら」

「なにがなんだか？」テュランドーが尋ねる。

<sup>79)</sup> *Ibid.*, pp.156-157.

<sup>80)</sup> *Ibid.*, p.122.

<sup>81)</sup> *Ibid.*, p.17.

「人生のことですわ。時どき夢みたい、なんて言うわよね<sup>82</sup>」

世の中や人生がわからないと言う人物たちの言葉は、表面的な見せかけだけが横行するこの小説の様態と呼応する。

クノーは、作りながら壊すという矛盾した構えを小説に与えつつ、その中に、戦後のパリの日常へ投げかける独自の視線を描き込む。この小説の登場人物たちはもはや、身分証明や履歴、身体描写によっては規定されえない。クノーは人物たちを、法的主体として他者や社会との関係の中に配置し、また、外国人を差別化し軽蔑する態度のうちに彼らのフランス人アイデンティティを書き込んでいる。さらに、世界から観光客を惹きつけるパリは、外国文化の影響を強く受けた無国籍な場所として、また伝統と新しさがぶつかり合う過渡的な地平として提示される。クノーが描き出すパリは、ある単一的なしかたで捕捉される実体ではない。その上、メディアや他人の言説の介入によって、現実はいっそう捉えがたくなっている。

### III 空白

『地下鉄のザジ』は小説世界を創造しながら同時に破壊し、自己の虚偽性をあえて誇示した言葉だけの構築物となる。このような小説の様態は、戦後のパリという舞台の、自己矛盾をはらんだ、統一的な視点を逃れるあり方と呼応するものである。

この、小説世界を作りながら壊すという両義的な姿勢は、クノーの小説に顕著な創作様式である。クノー自身が「理想的な探偵小説<sup>83</sup>」と呼んだ『わが友ピエロ<sup>84</sup>』は、推理小説の外観のもとに展開しながらも、最後に、犯人や探偵はいったい誰なのか、そもそも犯罪が本当に起こったのかさえわからなくなり、小説世界そのものの存在意義が失われそうになる。クノーはまた、このような小説世界を構想するとき、自己破壊的な小説の構えを象徴する「空白」を物語に潜ませる。『わが友ピエロ』においてはポルデーヴ王子の礼拝堂がそれに相当する。遺骸を納めるはずの礼拝堂に実際は遺骸などなく、死んだはずの人物は生きていることが判明するのだ。『地下鉄のザジ』にも同様の「空白」は存在する。

すでに述べたように、この小説の登場人物たちは身分証明を奪われている。

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>83</sup> *Idem.*, « Prière d'insérer », dans Jacques Bens, *Queneau*, Gallimard, 1962, p.118.

<sup>84</sup> *Idem.*, *Pierrot mon ami*, Gallimard, 1945.

この章で小説の「空白」として注目するのは、ガブリエルの妻マルスリーヌの身分証明である。マルスリーヌの身分証明は、小説の持続の間じゅうガブリエルの性的アイデンティティという謎の陰に、もうひとつの謎として控えめに存在する。ガブリエルが同性愛者と疑われ、ホモ・キャバレーの踊り子であると発覚し、最後に同性愛者の疑いが再浮上する過程で、その妻マルスリーヌの性的アイデンティティは間接的に問われ続けている。小説の最後で「マルセル」と呼ばれるとき、この人物の性的アイデンティティが揺らぐばかりか、身分証明全体が疑わしいものとなる。クノーはなぜ物語中にこの「空白」を書き入れたのか。また「空白」は、小説を解釈する上でどんな意味を持つだろうか。以下で考察したい。

### 1) 「ドイツ人将校」マルスリーヌ

『地下鉄のザジ』草稿では、マルスリーヌはドイツ軍の脱走兵という設定にされている。決定稿 15 章の冒頭、アパートでひとり留守番をする彼女は、ガブリエルたちの帰りを待ちながら肘掛け椅子で眠り込んでしまっている。そこへ彼女を誘惑しようと、自称「ベルタン・ポワレ警部」の男が忍び込んで来る。この章は、草稿では次のように始められる。

彼女は裁縫台の上にクローゼヴィッツの初版本第三巻を置き、ため息をついた。時計を見ると午前五時であった。そしてガブリエルはまだ帰っていない。 […] 「やっぱり、クローゼヴィッツは偉大だわ」とひとりごとを言う。彼女は何度もその著作を読み、手本とすることをやめなかった。そこで、何者かがドアをノックする<sup>85</sup>。

明け方に訪ねてきた人物がいったい誰なのか不信に思いながらも、彼女の心はクローゼヴィッツを離れない。

マルスリーヌはクローゼヴィッツの表紙に視線を落とし、戦闘と敗北とを経験

<sup>85</sup> *Idem, Livre de France 11<sup>e</sup> année, 1960, p.7.*

草稿についての情報は、ベルギー、ヴェルヴィエにある Centre de Documentation Raymond Queneau 勤務の Suzanne Meyer-Bagoly 氏にうかがった。 *Livre de France 11<sup>e</sup> année* に掲載された一ページ分の断章は、1953 年の手書き原稿に属すると想定されるが、その原稿は残されていない。このフランス語の教科書に草稿を発表したことは、クノー自身の意志によるものと考えられている。マルスリーヌがドイツ軍脱走兵という設定にされている草稿はこの断章以外だと、後で引用する手書き原稿二枚が存在するのみである。

したにも関わらず、本をとて面白い状態に守り抜いたことを誇らしく思った<sup>86</sup>。

この箇所は、マルスリーヌをフランス人女性と思い込んでいた読者に疑念を抱かせる。そして彼女がフランス人でないことは次のように明かされてゆく。まず、不信な訪問者に脅かされる彼女は「tarteuffel<sup>87</sup>」や「archlore<sup>88</sup>」といった、フランス語とドイツ語とが入り混じった間投詞を発する。また、訪問者の返答を理解できなかったマルスリーヌは、「このフランス語、私まだ知らなかったわ<sup>89</sup>」と言う。さらに、鍵を壊して部屋へ侵入してきた男とこんな会話を交わす。

「おや、べっぴんさん、こんな時間にいったい何を読んでいるのでしょうか」

「クローゼヴィッツよ」マルスリーヌは答える、しなを作りながら。『戦争論 Vom Kriege』と付け加え、肘掛け椅子の上で身をくねらせる。「それが題名よ」と言い添えて目を伏せる。『せんそうろうん Fomme crigueu』顔を赤らめて言い直す。

『せんそうろうん』もう一方が声を上げる。「くそっ、封建的にドイツ風な題名だ」

「ええ、まあ」マルスリーヌは言う。

「それで、あなたは理解できるんですか」

「もちろんよ」

「いったいどうやって？」

「だって、勉強したんですもの」

「いったいどこで？」

「小学校よ<sup>90</sup>」

実はドイツ人男性であるマルスリーヌは、将校として世界大戦に参加した後、ガブリエルの妻という仮面のもとに国籍と性別を偽りバリで暮らしている。

## 2) 空白の意味

このように草稿の段階では、仮面はその奥に素顔を隠し持ち、謎には解答があった。マルスリーヌの性別が男性と判明すれば、同時にガブリエルの性的アイデンティティもまた決定される。この正体はまた、小説に新たな次元を付け加えるものであった。マルスリーヌにドイツ軍脱走兵という正体を与

<sup>86</sup> *loc. cit.*

<sup>87</sup> ドイツ語の *zum teuffel* とフランス語の *tartuffe* による合成語。

<sup>88</sup> ドイツ語の *achso* とフランス語の *alors* による合成語。

<sup>89</sup> *loc. cit.*

<sup>90</sup> *loc. cit.*

えれば、小説全体にドイツ軍占領時代の記憶が深く刻まれることになる。では、クノーが執筆の過程でマルスリーヌの正体を消し去り、「空白」化したことはどのように解釈されるだろうか。

決定稿における同じ箇所からは、マルスリーヌのフランス語の不完全さやクローゼヴィッツ愛読者としての側面は消され、次のシーンで置き換えられる。彼女は自称「ベルタン・ポワレ警部」に対し動詞の活用の間違いを指摘する。

「Vêtissez-vous でしょう、べっぴんさん。正しくは、vêtissez-vous と言うんだよ」  
マルスリーヌは吹き出す。

「Vêtissez-vous ! vêtissez-vous ! ですって！ おばかさんね。正しい言い方は vêtez-vous よ<sup>91)</sup>」

マルスリーヌを誘惑しようとする「ベルタン・ポワレ警部」はまず、辞書で *vêtir* の活用を調べ、次に *dévêtir* の項目を見ながら言う。

「[...]じゃ *dévêtir* (脱ぐ)はどうか？ *dévêtir*を見よう…ええと… *déversement* (傾斜)… *déversoir* (はけ口)…*dévêtir*…あったぞ。脱ぐ。着ると同じに活用するのか。じゃあ *dévêtez-vous* (脱ぎたまえ)と言うんだな。そうか」彼は突然叫びだす。「さあ、べっぴんさん、脱ぎたまえ！ 大急ぎで！ ぜんぶ！ ぜんぶ<sup>92)</sup>！」

ところが、このときすでにマルスリーヌは窓から抜け出している。

この場面は、草稿と決定稿の意味合いの本質的な相違を物語る。人物たちが偽装や変装によってアイデンティティを乗りかえるこの小説世界において、服を脱がせることは人物の素顔を暴き、正体を特定する手続きに相当する。18章の冒頭として書かれた草稿では、不当に留置されたマルスリーヌが裸になるよう要求される。

女性獄吏総長はマルスリーヌをちらりと見ると、偉そうな口調で服を脱げと言う。それに対しマルスリーヌはおしとやかに答える、えっ、なんですって<sup>93)</sup>。

しかしドイツ軍脱走兵であるマルスリーヌは服を脱ぐことを拒み続ける。正

<sup>91)</sup> *Idem, Zazie dans le métro, op.cit.*, p.160.

<sup>92)</sup> *Ibid.*, p.161.

<sup>93)</sup> « Notes préparatoires à *Zazie dans le métro* », Centre de Documentation Raymond Queneau, classeur 44. 草稿は18章の冒頭、マルスリーヌがすでに留置されている場面から始まるので、そこに至る経緯は不明である。

体を暴かれると生命の危機に直面するからだ。

私は容疑者じゃありません。せいぜい証人に過ぎなくてよ！ 裸になる理由なんて少しもありませんわ<sup>94</sup>。

この草稿は、マルスリーヌが弁護士を呼ぶよう要求する部分で終わる。

草稿から決定稿にかけて、マルスリーヌのドイツ軍脱走兵という正体が消されるばかりか、服を脱がせること、すなわち正体を暴く行為が持つ危機感や緊迫感が失われている。つまり、仮面が素顔を隠し持たない上に、仮面を剥ぐ行為そのものの価値が失効しているのだ。ドイツ軍占領時代の記憶を示す記号としてその意味付けを決定することよりも、クノーはマルスリーヌの正体を、何も隠さない奇妙な「空白」として残し、いかなる意味からも解放することを選ぶ。

クノーが同時代の現実世界を描くとき、その足取りは、伝えようとする意思と、それに対するためらいや拒否という相矛盾する衝動によって揺るがされる。時代を色濃く物語る歴史的事件に接近しながらこの葛藤はさらに強度を増し、二つの衝動がぶつかり合う「空白」を生む。

## 結び

パリに到着したザジがストのせいで地下鉄に乗ることを阻止されるとき、小説は、地下世界には潜らないことを、つまり、地上を、現実世界を物語展開の場とすることを宣言する。小説の舞台は50年代のパリであり、決して非現実な時空ではない。

クノーは同時代の現実世界へ向ける眼差しを、作りながら壊すという自己破壊的な構造の中に閉じ込める。同様に、現代の歴史的事件を指す記号であったマルスリーヌの正体を、執筆の過程で消し去ってしまう。自分自身を取り巻く現実世界を語り、伝えようとする意志と、それに対する拒否との共存が、『地下鉄のザジ』を支える原理となっている。

---

<sup>94</sup> *loc. cit.*