

マルグリット・ユルスナールと自伝の誘惑

小倉 孝誠

現代文学における自伝の活況

日本においてもフランスにおいても、昨今の出版界では自伝が数多く公刊されている。作者は職業的な作家にかぎられない。それは政治家や実業家や映画監督や俳優であったりするし、時には一般の市民であることさえめざらしくない。政治家の自伝は「回想録」という形式をまとうことが多く、実業家や映画監督や俳優の自伝は典型的な「成功物語」に変貌する傾向が強い。一般市民の自伝は、しばしば「自分史」と呼ばれたりもする比較的最近の現象だが、普通の庶民においてさえ、自分の生涯と行動を誰か不特定の者たちに向かって語りたい、という強い欲求が潜んでいることを証言している。このような自伝作品の氾濫は、ついには自伝を書くための手引書や指南書の類を日本やアメリカで生み出すに到った。

フランスの文学界においても、自伝の隆盛は近年の特徴的な状況の一つに数えられよう。もちろんそれは、単なる一時的な流行現象ではなく、ヨーロッパ近代の自伝文学の形式と原理の確立に大きく貢献し、いきなりその頂点に達してしまった感のあるルソーの『告白』以来、フランス文学は数多くの自伝文学の傑作を生み出してきた。シャトーブリアンの『墓のかなたの回想』やスタンダールの『アンリ・ブリュラーの生涯』に始まり、ジョルジュ・サンドやダニエル・ステルンという二人の閨秀作家の自伝を経て、ルナンやキネの知的自伝に到るまで、19世紀文学はルソーが開拓した文学的磁場のなかで、ジャンルの伝統を守りつづける。そして20世紀に入ると、精神分析やその他の人文科学諸理論の発展と普及にともない、作家たちは自己について語ることにまつわる不可避的な危険と虚構性を鋭く自覚しつつ、しかも自分たちの企図の誠実さを絶えず主張しながら、より方法的な態度で自伝作品の構築に向かうようになった。ジッドの『一粒の麦もし死なずば』、ミシェル・レーリスの『成熟の年齢』や『ゲームの規則』4部作、そしてサルトルの『言葉』や、ボーヴォワールの『娘時代』に始まる一連の作品が、20世紀フランスの自伝文学に光彩を与えてきたことを、われわれは知っている。ジャンルの連綿たる伝統は既に確認されていることだ。

しかし、近年における自伝作品の生産の領域でわれわれの注目を引きつけ、同時に多少の驚きを誘発するのは、それまで自伝の言説とは理論的にも実践的にも距離をおいてきた作家たちまでが、自伝を著した、という事実である。たとえば『子供時代』(1983)の作者ナタリー・サロート。素朴で、ほとんど挑発的なまでに凡庸な標題をもつ

この作品は、語り手とその分身の間に交わされる対話形式の下に、ロシアとパリで過ごされた作家の少女時代を物語っている。作品の冒頭で、語り手は「子供時代の思い出を喚起する」という、ルソー以降の自伝文学においてあまりにわれわれに親しいものとなった身振りを、みずからも反復しようとすることに對する恥じらいの念を表明してはいる。だが、一人の少女と家族の關係、とりわけ両親との愛情關係、そして級友や先生たちとの情緒的な交流を描いているという点で、サロートの作品は自伝の典型的な構図に収まっているのだ。

『帰ってきた鏡』(1985)と『アンジェリックあるいは魅惑』(1988)は、いつか書かれるであろう『コラントの死』とともに、『ロマネスク』三部作を成す作品であるが、その著者ロブ＝グリエはそこで、ブルターニュ、次いでパリで過ごした幼・少年時代を語り、両親の思い出を綴っている。その点ではサロートの『子供時代』と同じ主題系をもつ。またロブ＝グリエはこの作品のなかで、作家としての経歴をのべ、自分の小説の成りたちの経緯や細部の背景について解説を試み、既に『新しい小説のために』がわれわれに示してくれた彼の文学的省察や、フロベール、サルトルなどに関する作家論をあらたに展開している。ミシェル・トゥルニエの自伝『聖霊の風』(1977)にもみられるこのような要素は、一般に作家や芸術家の自伝が広く共有しているものであり、この面でもロブ＝グリエの作品は決して例外ではない。50年代以降、理論的にも実践的にも、伝統的な小説の枠組みに対する鋭い批判者として振舞ってきた作家が、ルソー以来なかば制度化された自伝という物語形式に回帰したことは、小さからぬ文学的事件であろう。

読者のこのような反応を予期していたためでもあろうか、ロブ＝グリエは『ロマネスク』三部作が、決して自分がそれまで守ってきた美学に対する裏切り行為ではないと、フィリップ・ルジュンヌの所論に異議申したてしつつ、自己弁護している。ルジュンヌによれば、個人の生と人格に一貫性を見出し、それに意味を与えようとする強い意志が、あらゆる自伝作品の根底に横たわる原理である¹⁰⁾。しかし、『ロマネスク』の著者にとっては、自伝的な細部を統一ある構造のなかに配列して、線条的な物語を綴ることが問題なのでない。過去の出来事は常に不安定で曖昧な輪郭しかもちえず、したがってその継起を完璧な連続性のうちに定着させることはできない、とロブ＝グリエは言う。自己の生涯の細部や出来事を喚起するのは、そこに何らかの固定された意味を認めるからではなく、それが物語そのものを生産する契機になるからなのだ¹¹⁾。

このように主張するロブ＝グリエは、自分の過去を語ることが彼においてはいかなる意味作用とも無縁であり、そのかぎりにおいて彼の自伝作品と小説は同質の言説に属している、と考える。しかし、自伝と小説の相同性を強調するのは、ロブ＝グリエの『ロマネスク』の自伝作品としての独創性をきわだたせることに貢献するどころか、むしろ伝統への無意識的な恭順を証拠だてるにすぎない。ある作品が、読者によって自伝として受容され、読まれるためには、作家は読者に対して真実を語るという、倫理

的契約を結ばなければならないのだが、この倫理的契約は、同時代に流布し、認知されている説話論的なコードから作家があまりに逸脱することを妨げるはずである。そうでなければ、読者は作家の誠実さに疑惑をいだき、その結果、自伝は自伝として機能することはできないからだ。ロブ＝グリエは、みずからもその中心的作家の一人と任じるヌーヴォー・ロマンが制度化した語りと、同質の自伝作品を書き綴ったことにより、いわばわれ知らず、自伝契約に署名してしまったのである。美学的一貫性は、文学史的な伝統との連続性をはしなくも露呈させてしまった。

しかし、今はヌーヴォー・ロマンの作家たちの自伝について多くのページを費やす時ではない。くり返すが、重要なのは、かつては自伝文学とはまったく異質な風土に棲息していると思われた作家たちが、自己の生涯と作品を語り始めたという、まぎれもない事実である。先に論じたサロートやロブ＝グリエに、『彼自身によるバルト』のロラン・バルトをつけ加えることもできよう。また、60年代に、「人格」や「個性」といった概念に徹底した偶像破壊を挑んだ「テル・ケル」派の作家たちまでが、近年きわめて自伝的要素の強い物語を書いていることも、注目に価する。彼らも老いた、ということなのだろうか。それもあるかもしれない。作家が自分の生と作品をふり返ってみるのは、ある終結点を予感するからであり、熟年や老年にいたってからである。若い作家は自伝を書かないだろう。しかし、それだけではない。「作者の死」が声高に叫ばれた時代は、もう遠いということなのだろう。「作者」も「主体」も「物語」も、決して死んだわけではなかった。その回帰と文学的復権は当然の事態であり、自伝の活況はそのことを雄弁に語っている。

ユルスナールの『世界の迷宮』

マルグリット・ユルスナール(1903-1987)の晩年の主要な仕事の一つは、自伝作品の執筆であった。すなわち、『うやうやしき思い出』*Souvenirs pieux*(1974)、『北の古記録』*Archives du Nord*(1977)、そしてランボーの有名な詩句を標題とする『何が?永遠』*Quoi? L'Éternité*(1988)の三作からなる『世界の迷宮』*Le Labyrinthe du monde*である。最後の『何が?永遠』は死後出版の作品であって、未完に終わっている。三部作全体の総題にあたる『世界の迷宮』は、ユルスナール自身の語るところによれば、17世紀チェコの作家コメニウスの同名の作品からとられたものだ⁹⁾。この標題の背後には、われわれの生きる世界が出来事と存在の混沌とした世界であり、歴史は巨大な迷宮にはかならない、という認識が横たわっており、ユルスナールはあらゆる文化体系に共通してみられる祖型的なイメージ(迷宮)を、自分の作品の標題として選びとったのだ。

ユルスナールの自伝三部作は、しかしながら、先に確認した現代文学における自伝の隆盛や主体の回帰などの現象に触発されて、誕生したわけではない。いかなる文学

運動にも公然と参与することはなく、いかなるマニフェストや流行を支持することもなかったユルスナール、孤高の態度を貫き通す、という紋切り型の表現がこの人以上にふさわしい者もなからうと思われる作家が、時代の趨性に安易に迎合するはずはないだろう。『世界の迷宮』の企図は、彼女の代表作の一つ『黒の過程』（1968）執筆の頃、すでに作家の胸中に芽生えていたのである。

われわれは、ユルスナールの「自伝」と言った。しかし、『世界の迷宮』三部作を、ひとは果して言葉の厳密な意味で「自伝」と呼べるだろうか。

自伝とは、作者が自分自身の生涯を散文形式で綴る回顧的な物語であり、とりわけ、作者の私生活や人格形成に力点がおかれる——フィリップ・ルジュヌヌによるこのような自伝ジャンルの定義は、大方の賛同をえるに違いない。自伝においては、作者と語り手と主人公が明白に同一人物であり（いわゆる自伝的小説との違い）、作家の視線は、自分が生きた時代や社会の全体像よりも、自分の家族的起源や個人としての経験や自我の形成と成長に向けられる（公的な回想録との違い）。もちろん、自伝と回想録の境界線は常にならずしも明確に確定されるとはかぎらない。作家の個人としての生の軌跡が、同時に一国の歴史や社会や文化とわちがたく結びつき、自分の生涯を物語ることが、一つの時代についての貴重な証言になる場合があるからだ。たとえば、シャトブリアンの『墓のかなたの回想』である。しかし、肝要なのは、作家の基本的な意図あるいは計画を知ることなのであって、一般に作品の冒頭においてなされる自己の生涯を語りたい、という宣言——ルジュヌヌが巧みにも「自伝契約」と名づけた装置——が、自伝が自伝として認知されるための必要不可欠な条件にはかならない⁹⁾。

そして、自己形成の過程を特権的な主題とする自伝文学は、過去の記憶と思い出にながしかの秩序をあたえ、作家の人生を回顧しながらそこに明確な意味と価値を見い出そうとする。自伝作品が、しばしば知的、精神的自伝となったり、あるいは「天職」の自覚を中心的なエピソードとしてもつのはそのためである。その典型的な例は、エドガール・キネの『我が思想史』（1858）やエルネスト・ルナン『少・青年期の思い出』（1883）であろう¹⁰⁾。他方、心理学や、精神分析学が示したように、人間の個性や人格のかなりの部分は、子供時代の環境と経験によって説明できる、とされているから、自伝作家が幼・少年時代の回想に多くの、あるいはすべてのページを割くことは、さしてめずらしい事態ではない。ジッド、レーリス、サルトルらの自伝作品が、その例証とならう。

このような観点にたってみると、ユルスナールの三部作を、自伝文学というジャンルに分類することに、いくらかのためらいと困難をおぼえずにはいられない。たしかに、『世界の迷宮』の第一巻め『うやうやしき思い出』は、多くの自伝作品がそうであるように、作家＝語り手の誕生のエピソードから始まっている。

「私という人間は、1903年6月8日、月曜日の朝8時頃、ブリュッセルで誕生した。

父は北フランスのある旧家に生まれたフランス人であり、母はベルギー人で、先祖伝来数世紀にわたって、リエージュに住み、その後エノー地方に定住した家系に属していた。この事件がくりひろげられた家は、——子供の誕生というのは、父母と彼らに密接につながる人たちにとって一つの事件である——ルイズ通り193番地にあったが、15年ほど前に大きなビルが建てられたために、取り壊されてしまった」(SP, P.11)

作家の正確な誕生日時、出生の場所(都市名と通りの名称および番地)、父と母の国籍と家系。両親の姓名をのぞけば、ここには未来のマルグリット・ユルスナールの戸籍簿の条項が列挙されている。そして、生家がブリュッセルの近代化にともない消滅してしまった事実を、作家はさりげなく、しかもいくばくかの郷愁をこめて書きとめている。多くの自伝作家がくり返してきたこの身振り、だれも決して記憶にとどめてはいない自分の誕生を物語るという、自伝ジャンルの慣習的な仕事を、ユルスナールもまた律儀に模倣してしまったというのだろうか。

いや、そうではない。『世界の迷宮』の作家が自分の出生を語ったのは、未来のユルスナールの誕生を誇らしげに読者に告げるためでもなければ、自分の家系図を明らかにして、そこに何らかの因果論的要素を認めようとするためでもない。常套的でほとんど紋切り型の書き出しを採用したのは、一人の子供の誕生が世界の全体をまえにした時、いかに平凡で偶然の出来事にすぎないかを強調するためなのである。自分が生まれたという事実は否定しえないが、1903年6月8日の午前8時、フランス人の父親とベルギー人の母親の間に、ルイズ通り193番地に生まれた女の子が、ほかならぬ自分であると確認することに、ユルスナール自身、一種の「非現実感」(SP, P.12)を覚えると告白している。そして、この「非現実感」にうちかち、自分の存在を時間と歴史のなかに位置づけるために、ユルスナールは千ページ以上におよぶ物語を綴ることになるだろう。

実際、誕生のエピソードの後、作家は自分の成長と経験を叙述するのではなく、自分の両親と祖先の歴史をはるかな過去の時代にまで遡って語っていく。『うやうやしき思い出』は母親フェルナンド・ドゥ・カルティエとその家系につらなる人々の生涯を描いた巻であり、『北の古記録』は、父親ミシェル・ドゥ・クレイヤンクールとその家族にまつわる物語である。そして、『うやうやしき思い出』の冒頭で自分の誕生を語ったユルスナールは、『北の古記録』の最後で、再び同じエピソードを物語るだろう。もちろん、その間作者自身がまったくテキストのなかに姿を現わさない、とういわけではない。時間の順序にしたがって綴られる家族の年代記のあちこちに、成人して語り手となった作家は、しばしば介入してくる。多くの自伝作品がそうであるように、『世界の迷宮』においても物語の時間と語^ルりの時間^{ディクスナール}は交錯するからだ。しかしそれは、遠い過去や、ユルスナールが、家族に代々伝わる記録をもとに再構成した歴史のうちに、自

分の起源を見い出そうとするからではなく、家族の年代記を叙述する過程で遭遇した出来事を伝えるためにほかならない。

いずれにしても、自伝作家が数百ページの間隔をおいて、自分の誕生を二度も物語るとするのは、異例の現象であろう。ユルスナールは、その誕生を確認した子供と、作家としての自分のあいだに横たわる時間的、心理的な距離を縮めるために、『世界の迷宮』を書いたのであり、これは、誕生することの途方もない困難さをかたる物語なのだ。自分の幼年時代に対する強い違和感は、作家が自己を3人称で登場させることにもよく表われている。

「モン＝ノワールに到着した子供(ユルスナール自身のこと——小倉)は、社会的にきわめて恵まれた子供であり、その後もそうあり続けるだろう。彼女は、少なくとも私がこれらの行を書いている時まで、寒さや飢餓を経験したことはない。彼女は、少なくとも今までのところ、拷問にあったこともない。せいぜい7、8年の期間をのぞけば、彼女は、言葉の単調で日常的な意味において、「生計を立てる」必要もなくすぞすだろう……」(AN,P.368)

第三巻めの『何が?永遠』になると、ようやく作家の少女時代の思い出や、折りにふれて『アレクシス』や『ハドリアヌス帝の回想』への言及がでてくるが、ここでも物語の中心人物は、作家の父ミシェルとその愛人なのだ。自分の誕生を語るのに多くの迂回とためらいを経た彼女は、自伝作家にとって伝統的な主題である子供時代を形象化することに対しても、きわめて慎重深い態度をみせるのである。ユルスナール自身が、『世界の迷宮』の前景を独占することは、ほとんど皆無といってよい。

父と母が子供の人格形成に大きく関わり、その経験のかんりの部分を決定づけるのであってみれば、自伝作品が作家の父母の肖像を描くのに数多くのページをあてるのは当然だとしても、作家自身以上に、その父や母が特権的な役割を与えられるのは、やはり例外的な事態に違いない。われわれの前にいるのは、自己の存在を«je»という一人称単数で引きうけるのに困難を感じる作家、自己について語ることに、ほとんど恥じらいにも似た慎重さを示す自伝作者なのである。その逆説性に、われわれは敏感であらねばならない。

人は、さまざまな動機から自伝の執筆にとりかかることができる。自己形成の歴史が、自伝の本質的な次元を構成していることには、すでにふれた。自伝の作者は、時間の流れと記憶の間を通して、生の統一性を構築しようとする。それは外部から与えられるものではなく、失われた時を復原しながら新たに見い出さねばならない。自伝は、自己を知り認識するための手段であり、その意味において実存的な企図にほかならない。

ひとはまた、教育学的な配慮から自伝を書くことがある。自分の経験と知恵が、第

三者の役に立つだろうという期待や確信、あるいはそれが一つの時代、一つの社会についての貴重な証言となりうるだろう、という思いがその根底にある。典型的なケースは、息子に向かって語りかけたフランクリンの自伝であろう。

第三に、自己弁明への激しい情熱が、ひとをして自伝の執筆へとむかわせることも少なくない。その時作者は、生前こうむった誤解や不正を晴らし、後世の読者にむかって真実をうたえ、自己の正当性を主張する。ルソーの『告白』以降、そのような作品は枚挙にいとまがないが、とりわけ公的な地位についていた者の自伝あるいは回想録に、この傾向が顕著である。

いずれにせよ、動機のかんに関係なくすべての自伝作家が共有しているのは、それを公然と宣言するかしないかにかかわらず、自己の独自性の自覚であり、自分の生涯が語るに価するという意識にはかならない。

「私は、私が出会ったどの人にも似ていない。そして、この世に生きているどの人にも似ていないと、あえて信じている。私が他の人より優れているわけではないにしても、少なくとも私は他の人とは異なっている」

ルソーの『告白』の冒頭に読まれるこの一節は、ただルソーのみが強靱な自負心をもって書きしるしえた言葉だが、それが明示する意識は大多数の自伝作家の共通項である。自伝作家は、慎しみ深さや謙虚などの美德には、本来無縁の存在なのだ。

ユルスナールはそれに反して、自己について語ることに困難を覚える作家、自己と他者の差異を誇大視しない稀有な自伝作家の一人である。『世界の迷宮』は、自伝ジャンルにおいて中心的な自己という場所をたえず回避しながら、ついにそこまで到達しないまま未完におわった作品なのだ。「自我に対する信仰」というフランス人特有の固定観念を、ユルスナールはあからさまに糾弾するし、それをブチ・ブル的な心性だとみなしてさえているのである(YO,P.218)。このような姿勢は、いったい何に由来するのだろうか。

家系図への誘ない

『世界の迷宮』は自伝であると同時に、作者の父方の家系と母方の家系を素材にした、長大な年代記である。『うやうやしき思い出』においてユルスナールは、母方の祖父アルチュール・ドゥ・カルティエの出身地マルシェンヌ(現在のフランスの国境に近いベルギーの町)の歴史を、中世から18世紀末まで辿る。それに続いて、敬虔で、保守的で、堅実な蓄財家であった祖父母の家庭と、その息苦しいほどの雰囲気物語られ、母フェルナンドの姉妹たちの肖像が素描される。もっとも感動的なページは、「不変の土地に向かう二人の旅人」と題された章であろう。そこでは、祖母マチルドの従兄に

あたる、数冊の旅行記と哲学的エッセーの著者でもあったオクターヴ・ピルメと、そのかけがえのない弟で悲劇の死をとげたレモの生涯が詳細に語られる。最終章「フェルナンド」は、母親の生涯にささげられた章である。『世界の迷宮』の第一巻はかくして、作家の誕生から始まり、過去への遡及を経て、フェルナンドとミシエルの結婚の挿話で閉じる、という円環構造をなす。

第二巻『北の古記録』の説話論的構造は、作家の誕生の挿話が配置されている場所をのぞけば、第一巻のそれに厳密に対応している。第一部を構成する二つの章において、ユルスナールは、現在の北フランスとフランドル地方の歴史と地誌学を古代から中世まで跡づけた後、16世紀から19世紀にまで到る父方の祖先の系図と事蹟を綿密に叙述していく。そのなかには、フランドル絵画の巨匠ルーベンスの二度めの妻となったエレヌ・フルマンという女性が含まれている。第二部では、祖父ミシエル＝シャルルの波乱に満ちた青春時代と、打算的な結婚によってむすばれたノエミとの夫婦生活が描かれ、第三部は、作家の父ミシエルの生涯を、フェルナンドとの結婚と娘（つまりユルスナール自身）の誕生に到るまで物語っている。

しかし、ユルスナールはなぜ自伝作品のなかで、自分や身近な家族とはまったく無関係としか思われぬ、幾世紀も前に生存した祖先について語り、ベルギーのはるかな過去の歴史や風俗まで叙述したのだろうか。それは、作家の人間観や歴史哲学と密接につながる問いであるにちがいない。

「子供の頃から、私には時間の感覚が欠如していた」(QE, P.148)と、『世界の迷宮』の語り手は告白する。誤解してはならないが、ここでユルスナールが「時間」と呼んでいるのは、物理的に計測可能な、刻一刻と過ぎ去っていく瞬間の集合体としての時間のことである。そのような不可逆的な時間に対して無頓着なユルスナールは、しかしながら歴史的な連続性をきわめて鋭敏に意識する作家であった。換言すれば、ユルスナールは自分が生きた時代を、決して特権化しない。現在を、過去の必然的な帰結とみなす歴史的決定論とは無縁なこの作家にとって、現在は無限の過去と同列におかれる。『ハドリアヌス帝の回想』や『黒の過程』のような歴史小説を書くことと、自伝を執筆することは、時間の認識のうえでは、本質的に同一の営みなのである。人間の生は、それに先立つ存在と事物の網の目のなかに組み込まれている。先立つ時間が10年であろうが10世紀であろうが、それは相対的な差異にすぎない。個人の生は、それ自体で完結したものではなく、それに先行する無数の生の記憶と痕跡から成り立つのである。

『世界の迷宮』を執筆するために、家族によって保存されてきた膨大な量の資料や、公的機関が所有する文献を渉猟したユルスナールに、家系図に対する強い嗜好が住みついてるのは、否定できない。そうでなければ、『北の古記録』の「le réseau」と題された章において、16世紀以来の父方の家系や、同時代の歴史的人物との交流を、ほとんどマニアックに記述した事実は説明できないだろう。読者はそこで、無数の固有名

詞とその複雑な網状組織に遭遇するのである。だがそれは、光輝ある家系を誇るためでもなければ、無償の歴史的探求に沈潜するためでもない。また、ユルスナールには、遠い祖先に対する、何がしかの割合でその遺伝子をうけついでであろう見知らぬ人々に対する、回顧的なノスタルジアも全くなく、彼らに注がれた視線は冷静で距離を置いたものである。常軌を逸していると思われるほどに肥大した家系図への情熱は、逆説的にも、自己の存在の矮小性を自覚した謙虚な精神の所産にはかならない。

「私にとって大切なのは、次のような人たちに思考を賦与してやることなのです。すなわち、世代ごとに絶えず増えつづけていく何百万という人々や(……)、われわれを形作っている巨大な無名の群衆や、この地上に人間と呼ばれるものが出現して以来、われわれを構成してきた人間の分子に、です。

もちろん、たとえわずかな世紀しか隔たりにない場合でも、その人々すべてを定義したり、彼らの名前をすべて見つけ出すことはもうできません。彼らは、われわれの内部に生きていて、永久に失われた存在なのです。しかし、慣用的な表現として用いられるように、ひとがその「出身である」ところのこの世界、あるいはむしろこれらの世界の中に、できるかぎり遠くまで進んで行こうと努めることはできるのです」(YO, P.216-217)

一個の人間の生は、彼自身の意思や個性、彼が育ったあらゆる意味での環境によって説明されるばかりでなく、過去に生きた人間たちの存在と宮為の総体によってもまた形成される。人間の生は、記憶と時間の深い闇のかなたで、宇宙の偏在性と融合した時に完結するだろう。「あなたの父と母が出会う前のあなたの顔は、どのようなものだったのか」という禪の言葉を、エルスナールが作品全体の巻頭辞として掲げたのは、そのためである。『世界の迷宮』は、既知の、あるいは未知の祖先に捧げられたオマージュであり、そのことを通じて自伝となりえた作品にはかならない。

「一つの家族の歴史を喚起することは、もしそれが、古きヨーロッパの一小国の歴史に向かって開かれた窓にならない限り、ほとんど何の意味もないだろう」(SP, P.77)と、『世界の迷宮』の語り手はつぶやく。ユルスナールの家系の物語は、たえず同時代の社会的変遷を視野におさめながら、書き綴られていく。とりわけ、作家の祖父母や父母の生涯を述べる章は、19世紀の北フランスおよびフランドル地方に関する素晴らしい歴史的クロニックであり、社会史や集合心性の歴史に興味をいづく読者を喜ばせるだろう。子孫を生み育て、家産を維持することに腐心し、今日は昨日と変わらず、明日は今日と似ている、とうい人生を過ごした母方の祖父母、アルチュールとマチルド。19世紀中葉のベルギーの代表的な知識人の相貌をたえ、今日、ベルギーの文学史にその名をとどめるオクターヴ・ピルメ。ブルードンやマルクスの社会主義思想にひかれ、その普及に努めながら志半ばにして自殺した、その弟レモ。リールの豊かな貴族

の家に生まれ、幸福で華やかだ青春時代をパリで送り、結婚後は所有地の管理に優れた才能を発揮し、息子の自由奔放を常に許し続けた、父方の祖父ミシェル=シャルル。彼の妻で、たえず謹厳で威圧的な眼差しを周囲に向け、夫の死後は専制君主として振舞い、息子とは事あるごとに衝突したノエミ。幼い頃から信仰と敬虔のうちに生き、修道院の寄宿舎で教育をうけ、実らぬ恋を経た後に、ミシェルと結婚してマルグリットを生み、その直後に産褥熱のために死ぬフェルナンド。そして、若い頃から独立不羈の態度をつらぬき、聡明で豊かな感性をもち、通俗的な因習を無視してはばかりず、何よりも常に娘に優しく父ミシェル。これらの生涯を通じて、人は19世紀ヨーロッパの上層階級の行動と風俗を規定していた暗黙の社会的規範に関しておおくを学ぶし、その愛と死、美德と悪徳、誠実と偽善を垣間みることができる。すなわち、ユルスナールの家系の歴史はとりもなおさず19世紀ヨーロッパの文化史でもあるのだ。

一家族について言えることは、一個人にも妥当する。ユルスナールにとって、自伝は作家の自我と独自性を顕彰するための場所ではなく、自己の存在と他者の遭遇を確認し、自己と自己を越えるものとの出会いをあらためて認識するための空間にはかならない。『北の古記録』の末尾で、自分の誕生を二度めに物語った後、作家は再び三人称を用いながら、自己の生の価値を限定しようとする。

「彼女(=ユルスナール自身)の個人的な生涯は、この語が何らかの意味を持つかぎり、それらすべて(=時代と社会)を通じて申し分なく展開するだろう。この生涯の出来事が私の興味をひくのは、この生涯が甘受した諸々の経験の通路としてである。この理由から、そしてただこの理由だけから、私は、もしそのようにする時間が与えられ、そうしたい欲求が湧けば、それらの出来事をおそらくいつか書き記すことになるだろう」(AN, P.369)

この一節には、ユルスナールの対談集に読まれる、次のような一文が呼応する。

「私は、一つないし幾つかの家族に属するというよりもむしろ、人間という生地に帰属する者なのです」(YO, P.217)

個人の歴史は家族の歴史なくして存在しえず、家族の歴史は社会の歴史なしには無価値であり、社会の歴史は世界の歴史に包摂されていく。個人の生は、祖先の生と血縁関係によって結びつくばかりでなく、それを經由して、人類全体の生に結びつくだろう。『世界の迷宮』は、諸々の個人の生をきわめて具体的に語りながら、つねに一から多へ、個から普遍へと志向する精神の運動を含んでいる点で、弁証法的な宇宙を読者に提示してくれるのである。

北フランスの町バイユールから、法律を勉強するためにパリに出てきた若きミシェル＝シャルル・ドゥ・クレイヤンクールは、セーヌ河左岸の下宿屋に落ち着く。1822年生まれというから彼は、その時二十歳である。法学士号を獲得するのが当面の目標だから、そのための書物や参考書をテーブルの上に並べるとはいわない。できるかぎり早く学業を終えて故郷に帰り、父を助けてクレイヤンクール家の財産と所有地の管理に携わるべきだ、と考えている彼は、殊勝な後継者といえるだろう。誰もが、彼のような息子であったわけではないからだ。そして彼は試験を受けては、おそらく幸運にも合格したり、不幸にも落第したりしたに違いない。

若きミシェル＝シャルルのテーブルの上に積みあげられているのは、しかしながら、法律関係の書物ばかりではない。当時の多くの青年がそうであったろうように、彼もまたラマルティエヌの『瞑想詩集』、ユゴーの『東方詩集』や『黄昏の歌』、加えてオーギュスト・バルビエやペランジェの作品などを買ひ揃えた。その頃ようやく文名を高め始めた、バルザックという作家の小説も幾冊かは読んだことだろう。その小説が後世、ヨーロッパ近代小説を代表する傑作として聖別されることは知るよしもない若きミシェル＝シャルルは、そのなかで、自分と同じように地方からパリに出て来た青年の愛と成功と挫折の物語を読んで、胸をとときめかしたはずである。

彼が法律の勉強に失望を覚えるようになるまでに、さして長い時間を必要とはしなかった。彼は、自分が若く美しいことを知っているし、父親が送ってくれる生活費は、過度の贅沢を禁じてはいるものの、帽子や靴や衣服などを一式とり揃えることを妨げはしない。ミシェル＝シャルルは、身だしなみには細心の注意を払う青年なのである。彼が、パリの上流社会や社交生活に興味を示したところで、何の不思議もない。1840年代のパリは、「平民王」ルイ＝フィリップ治世下の七月王政時代にあり、相対的な平和を享受しながら、ベンヤミンの言葉を借りるならば「19世紀の首都」として、華やかで享樂的な時代を現出させていたのだ。

だが、社交生活の喧騒も間もなくミシェル＝シャルルの心に、格別の情熱をかきたてることはなくなるだろう。仲間と一緒にオペラ座の名物である舞踏会に出かけはしたものの、疲労と幻滅のために15分後にはそこから飛び出す始末。バルザックの小説に描かれた世界は単なる欺瞞にすぎなかったのだろうか。ミシェル＝シャルルが訪問するパリのどんな邸宅においても、ディアヌ・ドゥ・カディニャンのように妖しくも危険な女性に出会うことはないし、エステルがリュシアンにしてやったように、高級娼婦の褥でかせいだ金を買いでくれる女もおらず、ましてや、パリの上流社会で活路を見出すための秘策を彼に授けてくれる、ヴォートルンのような悪魔の人間も現れはしない。彼にできることといえば、時たま思い出す学業を続けながら庶民出の娘を愛人にして、彼女と一緒にリュクサンブール公園の木立の間を散歩することぐらいだろ

う……。

以上は、ユルスナールによって再構成された、祖父の若き日の肖像である(AN, P.101-106)。ひとはここに、ミュルジュールの『ボヘミアンの生活情景』や、とりわけフロベールの『感情教育』の世界を認めることができる。事実、1822年生まれのみシェル＝シャルルは、『感情教育』の主人公フレデリック・モローとまったく同世代に属しているのだ。

そんなある日、日常生活の単調さを破る機会が訪れる。数日間の滞在予定で、パリにやって来ていた幼な友達のシャルルを連れて、ヴェルサイユの大噴水を見物することになったのである。それは、1842年5月8日のことであった。他の仲間たちや、彼らに同伴する身持ちが固いとは言いかねる町娘までが加わり、一同は春の明るい日差しを浴びながら街路に出る。そうして彼らは、当時の工業技術の結晶とも言うべき汽車に乗って、パリとヴェルサイユを往復することに決める。ムードンとヴェルサイユを結ぶ線は、事実一年半前に完成したばかりであり、一同のうちでパリ育ちの者にとっても、汽車での旅は目新しい体験なのだった。大噴水とトリアノン宮殿と緑豊かな庭園に満足し、遅い昼食をすませた彼らは急いで駅に戻り、乗降客でごった返すプラットフォームに入ってきた汽車の先頭車両に乗り込む。パリに帰ってからの宵の楽しみに思いを馳せながら、青年たちは蒸気機関車の動きに身を任せていた。その時である。

「突然、激しい揺れが続いて、なかば笑いなかばおびえていた乗客たちは互いにつつかり合った。津波のような大きな衝撃のために、座席にすわっていた者たちは床に放り出されたり、羽目板に打ちつけられた。金属がきしむ音や、板張りの壁が砕ける音や、吹き出す蒸気の音や沸騰する湯の音から成る喧騒が、うめきと叫び声をかき消した。みシェル＝シャルルは気を失った。」(AN, P.111)

意識を取り戻した後、大破した列車から、血だらけになりながらも何とか這い出たみシェル＝シャルルは、そのまま線路わきのブドウ畑のなかに転がり落ちる。立ち上がった彼の目の前に現れたのは、巨大な火刑台のように燃えあがっている木製の車両であり、猛火と残骸のなかで必死に救助を求める人たちなのだが、そのなかには片腕をうしなった若い女性や脚を砕かれた男たちの姿も認められ、彼らは、何が起こったのかよく理解することもなしに間もなく息絶えろろう。翌日、みシェル＝シャルルは、先頭車両に乗り合わせた48人の旅行客のうちで、彼が唯一の生存者であることを知らされることになる(AN, P.107-116)。

大惨事の犠牲者であると同時に、目撃者ともなったみシェル＝シャルルが、死の直前に子孫のために書き残した手記にもとづき、公的な記録によってそれを修正、補足しながら、ユルスナールが再構築した、1842年5月8日の、十九世紀フランス鉄道史に拭いがたい汚点を残すことになった脱線事故の経緯は、ほぼ以上のように略述される。

この悲劇的な出来事を語る作家の筆致は、どちらかといえば単々としており、決して過度の劇化に陥ることはないが、そこで用いられる歴史的現在という時制と、具体性に富み印象的な細部は、事件の描写に強い臨場感を与えることに貢献している。ひとは確かに、この挿話を小説の一場面であるかのように読んでしまうのだ。

「小説の一場面であるかのように」という表現を、私は不用意に使ったわけではない。ミシェル＝シャルルのパリにおける学生生活と、『感情教育』の主人公フレデリックのそれとの類縁性を指摘したのは、高名な小説を引用することによって若きミシェル＝シャルルの生涯をことさら文学的色彩に染めあげようという魂胆からではなく、ユルスナール自身が二人の青年（一方は実在の人物であり、他方は虚構の人物という違いはあるにしても）の同時代性を強調しているからだし、鉄道事故の描写の迫真性は、これを疑うことができないのである。同じように強い文学的感動や印象をもたらす挿話は、『世界の迷宮』において枚挙にいとまがないほどである。フェルナンドの出産と死、オクターヴの知的遍歴とそれにつきまとった懷疑、ミシェルと彼の友人の妻モードの英国での同棲生活など、それ自体で一篇の小説に主題を提供しうような物語は不足していない。

自伝を小説のように読むというのは、事実がしばしば小説的要素を含むという通俗的な確認をくり返すためではなく、両者の言説が本来、きわめて類似した説話構造をもっているからにはかならない。自伝のなかで作家は真実を語らねばならないし、読者もまた自伝を真実のディスクールと信じて読むのであり、そのような暗黙の諒承なしには自伝という文学ジャンルは制度的に機能しない。しかし、自伝作品が物語ることがらが、本当に事実と合致するかどうかを検証することは一般の読者にはできないし、また検証しようとしてもしないだろう。自伝の価値は、語られている内容と現実の一致の程度によって測られるのではなく、そこに形象化されている人間像と作家の自己形成の過程によって決定されるからだ。われわれは、自伝を小説ジャンルの一形態とみなすフィリップ・ルジュンヌに同意しないし、また露骨な告白やピカレスク小説的要素を自伝作品に求め、それを真実の証拠と考える佐伯彰一にも同調しないが⁹⁶、自伝と小説がどちらも物語形式を援用するかぎりにおいて、同一の言説構造に依拠していることは認めねばならない。

この現象は、エルスナールにおいて、彼女の歴史小説と『世界の迷宮』を比較して見る時、より一層明らかになる。『ハドリアヌス帝の回想』において、高貴なローマ皇帝の一人称による語りを用いて彼の生涯を再構築する時、『黒の過程』で16世紀ヨーロッパのルネサンス下の知と社会を遍歴するゼノンの物語を綴る時、そして『世界の迷宮』で祖先と自分の生涯を語る時、エルスナールは常に、膨大な量に上る文献や資料を渉猟し、図象学的な記録まで援用する。具体的にどのような資料を参照したかは、作家がそれぞれの作品の巻末につけた「付記」をみればたやすく知ることができる。そして、文献の渉猟は、事実と出来事の正確さを期するためというよりも、むしろ物語

が展開する社会と時代の全体的な風土を表現するための戦術として重要なのである。ユルスナールが歴史を再構成するに際して、叙述の「調子」や作中人物の「声＝言葉」に強い執着をみせたのはそのためである⁷⁾。一つの時代には固有の風土と心性があるから、それらを形象化するためには、一定の様式化に頼ることになるだろうし、したがって、過去の構築は、常に一つのレトリックを要請するのである。その点では、ハドリアヌスの生涯と事蹟を叙述することと、父親ミシュルの一生を叙述することは、同じ種類の困難を惹起するはずだし、その解決には同じ種類の詩学を必要とするだろう。

「私の父の生涯は、ハドリアヌスの生涯以上に私にとっては未知だ。もし私がいつか自分自身の生涯を書き綴ることがあるとすれば、それは外部から、苦勞して、他人の生涯と同じように再構成されるだろう。不確かな記憶を定着させるために、私は、手紙や他人の回想に頼らねばならないだろう⁸⁾」

1951年『「ハドリアヌス帝の回想」のための覚え書』のなかで既にこのように記していたユルスナールは、自分の将来の企図についてきわめて炯眼だったといわねばなるまい。

祖先の生と小説の作中人物の生は、ひとたび言語化されると、同じ説話的空間に配置されることになり、その結果、両者は作家にとって等しい密度と存在感をまとうようになるだろう。「オクターヴ伯父さん」と呼ばれて、カルティエ家においてはほとんど伝説的な人物となっていた、オクターヴ・ピルメの生涯を再構築したユルスナールは、それより45年前に発表した小説『アレクシス』(1929)の主人公に、オクターヴがあまりによく似ていることに驚く(SP, 214)。オクターヴがアレクシスのモデルだった、と言っているのではない。そうではなくて、実在の人物であり、ユルスナールが『世界の迷宮』を書きながら初めてその存在に気づいた、オクターヴ・ピルメという祖先の一人が、虚構の作中人物であるアレクシスの性格と行動をわれ知らず模倣している、ということにユルスナールは気づいたのである。両者の類縁関係は、テキストに先立って自覚されていたのではなく、自伝作品を書くという行為の結果として発見されたのである。

ユルスナールはまた、『黒の過程』のゼノンがイングランドに逃れようとして辿り着いた西部フランドルの寒村ハイストの海岸を、オクターヴが1880年の夏に散策し、その弟レモがゼノンと同じく自殺することを知る。歴史小説の世界と、家族の年代記の世界は、時の隔たりを超えて親密な共生関係を生きることになるだろう。実在した祖先と小説の作中人物、という差異は、もはや大きな意味をもちえない。というよりむしろ、言語表現の対象としてどちらも物語の人物となった彼らに、ユルスナールは等しい存在論的密度を認めるのである。

「時間と日付は、太陽の光のように、水溜りと砂粒の上を跳ねるように飛んでいく。私とこれら三人の男たちとの関係はきわめて単純明快である。レモに対して私は熱烈な敬意の念を抱くが、「オクターヴ伯父さん」はある時は私を感動させ、またある時は私を苛立たせる。そして、ゼノンといえば、兄弟のように彼を愛しているのである」(SP, P.266)

それに反して、伝記というジャンルほど自伝文学から遠いものではなく、そのことは『世界の迷宮』と、ジョジアーヌ・サヴィニョーという人の手になるユルスナールの伝記を交錯させて読む時、われわれの注意をひきつけずにいない⁹⁾。伝記においては作者が他の人間の生涯を語り、自伝においては作者が自分自身の生涯を述べる、という自明な相違を強調したいのでもなく、伝記の叙述が年代的な順序を律儀に守るのに対し、自伝の叙述はそのような規範から自由だ、という差異をあらためて喚起したいのでもない。伝記は、対象となる人物が残したテキストや資料、そして生前その人と交際のあった近親者、友人などの証言をもとに、その人物の生涯の細部をできるかぎり網羅的に再現しようとする。伝記とは本質的に、透明と明証性を志向するディスクールであって、影や未知の部分を残すのはいやいやながらのことにすぎない。他方、自伝は必然的に、空白や欠落を含む。自伝作家は記憶の複雑な戯れをとおして、自分の過去を再発見していくが、記憶の鏡は選択的に機能するのであって決してすべての細部を映し出しはしないのだ。ユルスナールは自分の少女時代や娘時代を断片的にしか物語っていないし、祖先や両親の生涯にも欠落した部分がある。ユルスナールがそれらの生涯の細部について、しばしば無知を告白するのはそのためだ。たとえば、ミシエルの最初の妻ベルトの死因は、はっきりと究明されず謎のまま残されてしまう。長大な『世界の迷宮』、作家が利用できるかぎりの資料を駆使して書いたこの家庭年代記は、多くの事実と空白のうえに築きあげられている。

あらゆる自伝は沈黙と欠落を内包する。人は、書かれてある言葉ばかりでなく、作家が黙して語らぬ言葉、しばしば語られたこと以上に感動的な沈黙を読みとらねばならない。『世界の迷宮』を読む経験は、神秘と沈黙の迷宮に潜入していくことでもあるのだ。

註

- (1) Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1971, p.21-22.
- (2) Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Minuit, 1988, p.67-68.
- (3) Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, Le Centurion, 1980, p.221.

なお、本文中において、ユルスナールの作品の標題について次のような略号

を使用し、引用文の直後にそのページを明記した。

YO : *Les Yeux ouverts*, *op.cit.*

SP : *Souvenirs pieux*, «Folio »,1980.

AN : *Archivers du Nord*, «Folio »,1984.

QE : *Quoi? L'Eternité*, «Folio »,1990.

- (4) Cf. Philippe Lejeune, *op.cit.*, chapitre 1; および *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- (5) たとえばルナンの次のような一節を読んでほしい。
«Une circonstance due à la bonté de ces messieurs vint me confirmer dans ma vocation de philologue.» Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, «Folio », 1983, p.165.
«Cette obligation de clarifier et de systématiser mes idées, en vue de leçons faites à des condisciples du même âge que moi, décida ma vocation. » *ibid.*, p.166.
「この人たちの好意のおかげで得た機会が、私の文献学者としての天職を固めることになった。」(ルナン, 『少・青年期の思い出』, p.165) 「同じ年の学友たちに講義するために、自分の考えを明確にし、体系化しなければならなかったことが、私の天職を決定づけた。」(p.166)
- (6) Cf. Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, p.52. 佐伯彰一、『近代日本の自伝』、講談社、1981年。
- (7) Yourcenar, «Ton et langage dans le roman historique », *Nouvelle Revue française*, no.238, 1972.
- (8) Yourcenar, «Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*», *Œuvres romanesques*, «Pléiade », 1982, p.527.
- (9) Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar*, Gallimard, 1990.