

ビュートル『心変わり』における主知的世界観の崩壊

— 固有名詞の考察を手懸りに

小畑 精和

ヌーヴォー・ロマンはすでに過去のものになりつつある。19世紀的な主知的人間中心主義的世界観が最も根強く残っていた（そして、今でも残っている）小説という分野で、既成の形式に異議申し立てをしたヌーヴォー・ロマンは、確かに、新しい世界観を構築するには到らなかったかもしれない¹⁾。

「1956年頃、突然以前よりも有名になった作家」²⁾たちは「視線派」*école du regard*、「拒絶派」*école du refus*、「アンチ・ロマン」*anti-roman*³⁾などの共通項の下にまとめられ、物議をかもししたが、60年以後、ヌーヴォー・ロマン研究が進み、小説以外のところで作家自身の意見が明白になり、また彼らの作品自体の距離も広がるにつれ、彼らの相違がむしろ強調されるようになった⁴⁾。各作家が分断して語られ、ヌーヴォー・ロマンが持っていたダイナミズムは失われてしまった。

しかし、やはりヌーヴォー・ロマンは共通の問題意識から出発しているのであるし、それが提記した問題が既に乗り越えられてしまったようには思われぬ。それは今でも生きている問題である。

勿論、問題の取り扱い方や解決の道の模索は各作家で異なっているが、それがはっきりと現れてくるのは1960年を境としてであり、その直前に位置する『心変わり』は、ビュートルに固有の世界観を秘めつつも、ヌーヴォー・ロマン全般に共通する問題意識が前面にでてくる作品である。固有名詞の考察を通じて、『心変わり』で何が問題とされているのかをわれわれは再考してみたいと思う。

1. 概 略

イタリアのタイプライター会社スカベリ商会のパリ支店長レオン・デルモンのパリからローマへの列車内での21時間35分がこの小説では描かれている。ローマには彼の愛人セシルがいる。彼は妻子と別れ、セシルと新しい生活を始めるため、彼女にパリでの仕事を見つけてやった。それを知らせにローマへ行くのである。

ところが車窓から見える風景、車室で出会う見知らぬ人々等、彼を取り巻くものすべてが微妙に彼の思考に影響を与えてくる。過去の旅（出張を利用してセシルに会いに行く旅、セシルと食堂車で知り合いになった旅、妻アンリエットとのローマへの新婚旅行、アンリエットとのローマ再訪、セシルのパリ訪問後彼女をローマへ送って帰る気まづい旅）と未来の旅（ローマからパリへの帰路）が現在の旅と交錯して彼の脳裡をよぎる。結局、主人公は最初の決心を変え、セシルにパリで見つけた仕事の話はせず、彼女に会わずにパリに帰り今までどおりの関係が続けることにする。彼が解決の方法として最後に見出すのは本を書くということである。

この小説の形式上の特徴は、主人公が二人称《vous》で呼ばれる点である。普通、小説の主人公は三人称《il》で呼ばれるか、自ら話者として一人称《je》と名乗るかのどちらかである。《vous》の使用は我々にこの小説の特異性を感じさせるのに充分であろう。

2. 固有名詞

固有名詞は「意味論的には、言語外の特定で唯一の対象に指し向けられる」⁵⁾名詞である。言語内では、ジャン（Jean）はジャンという名前を意味するだけであり人の名前であるということしか表わさない。しかし、固有名詞の持つ言語外の対象に向かわせる力は普通名詞の比ではなく、そのため無限の多様性を固有名詞は暗示している。固有名詞は意味のない語であるどころか無限の意味を秘めている対象を示す語である。

このような固有名詞は小説内で二つの大きな機能を果たす。

まず、実在の人名・地名が用いられると、それは引用として背後の莫大な意味を瞬時にテキストに与えることになる。また逆に、引用された固有名詞はテキストから新たな意味を与えられる。『谷間の百合』のアンドルの谷、『幻滅』のアングレームの町、『ノートル・ダム・ド・パリ』のノートルダム寺院などこうした事例は枚挙にいとまがない。

次に、固有名詞が作者が創作したものである場合、意味を与えられるだけの存在と固有名詞はなる。しかし、それは初めて現れたときすでに豊かな意味を秘めていることを示している。秘密を知りたいという興味を読者に起こすのである。

伝統的小説では、まず謎の提示があり、読者は作者によって徐々にそれが明かされていくのを楽しむことができる。この形式の極端な例は推理小説である。固有名

詞は初めて出てくるときは、意味を担いながらそれが明らかでない謎なのであり、作者は説明を加え、読者にその意味を教えていく。

バルザックに代表されるいわゆる「伝統的」小説では、引用、謎の導入どちらの場合においても、固有名詞に物語を担わせ、そこに意味を蓄積させる。固有名詞は、物語を付与されることによって、その意味が核を持ち、多かれ少なかれ安定していく。物語を担うという点において、固有名詞は虚構化の目印となっている。

3. 引用としての固有名詞

まず、引用としての固有名詞を考えてみよう。ビュートルの作品における引用の重要さはここで強調するまでもないだろうが⁶⁾、引用についてのビュートルの考えを見直しておこう。

「今日、いかなる文学的創作も、すでに文学に満ち満ちた環境の中で」行なわれ、「我々は皆巨大な図書館の内部にいて、書物と対峙して人生を過ごしている」のである。しかし、「図書館は我々に世界を与えてくれるが、偽の世界を与える」のである。「書物が我々に語る世界と我々が生きている世界には溝があり」⁷⁾、新しい書物をそこへ加えることは、この溝、この距離を感じるものにとって、書物から成る世界の組み換えを企てることである。新しい作家たちが既成のモデルの不充分さを告発し、世界を語る新しいモデルの確立にいたる理由をビュートルは次のように述べている。

Ce n'est pas forcément que ces nouveaux auteurs voulu faire une critique, c'est que leur inspiration tout entière sera née d'une situation critique⁸⁾.

「作家の創意全体が批評的立場から生まれてくる」ことを知る作家は、他の作家の作品のみならず自分の作品も「完成されたものでない」ことを知っている。

作品は以前の作品の真ん中に現われ、そして読者によって継続される。「批評と創作は同一の活動の二つの面」⁹⁾なのである。作者は、自分自身の作品の最初の読者として、他人の作品についてするようにそれを読むようになる。小説の中に、小説を書いたり、読んだりする人物がでてくるようになる。こうした反省行為はいわゆる中心紋 (mise en abîme) として現代小説の基本的な特徴となっている。

ビュートルは上記のような作品内作品の説明に続いて次のように述べている。

Nous écrivons toujours *dans* la littérature. Puisque nous *représentons* notre ouvrage dans notre ouvrage (non seulement le résultat mais le travail), nous devons aussi y représenter la littérature qui est son milieu ou son élément, par des citations (ce dont la critique nous a toujours donné l'exemple), [...]¹⁰⁾.

(強調ビュートル)

文学 — 書物が築く世界を作品を取り巻く環境としてだけではなく、作品の構成要素としてとらえ、その世界を閉じた系ではなく開かれたものとしてとらえ、作品というマイクロ世界の中にマクロな世界を再現しようとビュートルは試みているのである。その鍵が引用という手法であることを上の一節は示している。

さて、こうしたビュートルの作品において、テキストは引用によって、新たな文脈に置かれ、他のテキストと対照され、このようにして、引用されたテキストのみならず、そのテキストが総体の一部を織りなしていた世界にも新たな様相が与えられ、新たな展望が開かれる。引用とは書物が築いている世界への参照であり、一冊の書は引用により多様なテキスト間関係を作り出し、テキストが織りなす関係の束である世界を組み変える。

ビュートルの作品に関して述べるならば、『段階』以後、作品の構成要素として引用が多用されるようになる。

『段階』の舞台はパリのリセ（高等中学校）であり、地理や歴史の教科書の文章と同様、多くの文学作品の一節が語学の教材として言及される。

例えば、ラシーヌの「イフィジェニー」と「ブリタニキウス」、シェイクスピアの「マクベス」と「ジュリアス・シーザー」、ラブレーの「ガルガンチュワとパンタグリユエル」、ホメロスの「オデュッセイア」、ダンテの「神曲」などである。

ビュートルがこれまでに書いた最後の小説『段階』は、「我々は書物と対峙して人生を過ごし」ており、たとえ書物を読まなくとも、それを読んだ人々の話に囲まれているのだという状況を見事に再現している。

さらに、『モバイル』(Mobile, Gallimard, 1962) では引用による構築が実践されている。「空間詩」とも呼ばれるこの作品は、ベンジャミン・フランクリンやトマス・ジェファーソンの文章、エッソやペプシ・コーラやハワード・ジョンソン¹¹⁾

の広告文などの断片を、字体の使い分けや配置の変化により、コラージュのように巧みに貼り合わせたものである。

他方、『段階』や『モビール』という引用が重要な役割を果たす作品の直前に位置する『心変わり』では、固有名詞が引用の機能を果たしている。

例えば、この小説中では過去の回想や未来の推測の中でしばしばローマが現れるが、ローマの描写は固有名詞で組み立てられている。

[...]vous poursuivrez votre descente vers le monument à Victor-Emmanuel, saluant le tunnel au passage, vous laisserez le Corso déjà emcombré à votre droite, vous longerez le palais de Venise, vous dépasserez le Gesù, puis vous continuerez jusqu' à Sant'Andrea della Valle; [...] (M. p. 38)

この一節の中に、ヴィットリオ＝エマヌエレ記念堂、コルソ通り、ヴェネツィア館、ジェズ広場、サン・タンドレア・デルラ・ヴァルレ教会と五つの固有名詞がある。これは、明日、主人公がローマ終着駅についてから、セシルの住むモンテ・デルラ・ファリーナ街へ行く道筋を想像している約2ページ半 (M. pp. 37-39) の描写の一部である。そこには、上に挙げた地名や記念建造物の類の他に、ローマ終着駅 (la Stazione Termini), エセドラ広場 (place de l'Esedra), ナツィオナーレ街 (la via Nazionale), クィリナーレ・ホテル (l'hôtel Quirinal), カピトリノ丘 (le Capitole), テーヴェレ河 (Tibre), ラルゴ・アルジェンティーナ (le Largo Argentina), ガリバルジー橋 (le ponte Garibaldi), トラステヴェーレ地区 (Trastevere), バルビエリ街 (la via dei Barbieri), パドヴァの聖アントワヌの像 (l'image de saint Antoine de Padoue) が出てくる。これらの固有名詞はまったく説明されることなく、また、ほとんど描写を加えられることなく道順に沿って記されていく。

いくら描写を重ねたところで、ローマの町を捕えることはできないとでも言うように、そこでは描写の代わりに固有名詞が幅を利かしている。これらの固有名詞は歴史的、また社会的な様々な意味を担っている。引用によってそれらの意味を喚起し、固有名詞の組み合わせによってローマの町が厚みを持って再現されていく。描写よりも、固有名詞の持つ言語外事象を指示する力に頼っているのである。

このことは、固有名詞が思い出せないときの様子によく表わされている。

[...]cette grande artère dont le nom vous échappe, qui débouche sur le pont Garibaldi et que vous empruntez lorsque vous allez dîner dans une *pizzeria* [*sic*] du Trastevere, ou encore... (M. p. 39)

大きな幹線道路の名前が思い出せないと、「ガリバルジー橋に通じていて、トラステヴェーレ地区のピザの店に夕食をとりに行くときに通る」と、説明を加えだすが、すぐに打ち切って、他の道筋を捜そうとする。この小説では固有名詞からローマの町は成り立っているので、固有名詞がなければ町はこの引用文の最後の中断符に見られるように跡切れてしまうのである。

また、地名や記念建造物名のみならず、芸術家の名もローマを組みたてる要素として見逃がせない。

そうした芸術家たちの中で、二人のバロック作家、彫刻家・建築家のベルニーニ (Bernin) と建築家ボルロミーニ (Borromini), それに壁画家カヴァルリーニ (Cavallini) とミケランジェロがローマの描写の中にたびたび現われる。

まず、ベルニーニとボルロミーニとカヴァルリーニは、主人公とセシルのローマの探索を導く鍵である (M. p. 102, p. 138, p. 139). 彼らの作品を作者別に一つ一つ辿ってローマを二人は調べていく。バロック画家カラヴァジオとグイド・レーニの名も挙げられている。

さらに、イタリア・バロックを代表する二大巨匠ベルニーニとボルロミーニに関して言うならば、セシルと主人公レオン・デルモンがよく食事に行くレストラン・トレ・スカリニのあるナヴォナ広場にはボルロミーニ作のサンタニューゼ教会の正面が面しており (丸屋根や鐘楼が言及されている), ベルニーニ作の「四大河の泉」がある (M. pp. 50-51, p. 82)

カヴァルリーニとミケランジェロに関して言えば、それは、セシルが法王や司祭を毛嫌いするためにシスティナ礼拝堂へ行くことができず、故に見ることができないミケランジェロの作品の不在証明である。ヴァティカンにある『最後の審判』の代わりに二人が見に行くミケランジェロの作品がサン・ピエトロ・イン・ヴィンコリ教会のモーゼ像なのである (M. p. 144). 他方、カヴァルリーニも『最後の審判』を描いており、セシルが明かした最初のローマの秘密が聖チェチリア・イン・トラステヴェーレ教会にあるこの作品なのである (M. p. 70).

芸術家の名を軸にセシルとデルモンのローマ探訪は続けられるが、固有名詞の喚起力を考えるならば、聖者の名も手掛りになるはずである。

Une fois vos pérégrinations, vos pèlerinages, vos quêtes vous avaient menés d'obélisque en obélisque, et vous saviez bien que, pour continuer cette exploration systématique des thèmes romains, il vous aurait fallu aussi aller, une fois, d'église Saint-Paul en église Saint-Paul, de San Giovanni en San Giovanni, de Sainte-Agnès en Sainte-Agnès, de Lorenzo en Lorenzo, pour essayer d'approfondir ou de cerner, de capter et d'utiliser *les images liées à ces noms*, [...]

(M. p. 139) (強調筆者)

「これらの名に結びついたイメージを掘り下げ、あるいは輪郭をはっきりさせ、捕え、利用しようとするために、サン・パウロ教会からサン・パウロ教会へ、サン・ジョヴァンニからサン・ジョヴァンニへ、サンタニエーゼからサンタニエーゼへ、ロレンツォからロレンツォへも一度行く必要があっただろう」という一節は、この小説の中で名前が果たす役割の重要性をよく示している。名前に結びついたイメージを探るために同じ聖者の名前がついた教会を回ればよかったということは、固有名詞の持つ意味の豊かさ、そしてそれらの意味を喚起する力を認めると共に、こうした固有名詞が結びつき作りだす網目上にローマを浮きあがらそうとしてのことであろう。『心変わり』において名前の探究がローマの探究なのである。

また、パリでも、ローマを想起させる芸術家の名がでてくる。

まず、版画家ピラネージ (Piranèse)。「牢獄」と「建造物」という彼の二つのエッチングがレオン・デルモン家の客間に飾ってあるが (M.p.68), それはセシルが誕生日に買ってくれたものである (M. p. 102).

次に、画家パニーニ (Pannini)。ルーヴル美術館で主人公の関心を最も引きつけるのが彼の二枚の絵『近代ローマ風景画の画廊』と『古代ローマ風景画の画廊』である。(M. pp. 55-56, pp. 58-59, p. 182).

Votre regard glissait sur les Guardi et les Magnasco de la première, sur les Watteau et les Chardin de la seconde, sur les Anglais et les Fragonard de la troisième; ce n'est qu'à la dernière que vous vous êtes arrêté, mais ni pour Goya, ni pour David. Ce que vous avez amoureuxment détaillé, ce vers quoi vous pas vous avaient mené, ce sont deux grands tableaux d'un peintre de troisième ordre, Pannini, [...] (M. pp. 54-55)

主人公の視線はイギリス画家やスペインの画家ゴヤ、フランスの画家ワトー、シャルダン、フラゴナール、ダヴィッドの絵を通り過ぎていく。イタリア人画家でも、ヴェネチア派のガエルディとジェノヴァ生まれでミラノで活躍したマニャスコの絵は一番目の部屋ですで見過ごされている。彼の視線が止るのは、最後の部屋で、「三流画家」パンニーニの二枚の絵の上である。

パンニーニの二枚の絵が主人公の関心を引いたのは、それらがローマに関する絵だという理由だけではない。

[deux tableaux de Pannini] représentant deux collections imaginaires exposées dans de très hautes salles largement ouvertes où des personnages de qualité, ecclésiastiques ou gentilshommes, se promènent parmi les sculptures entre les murs couverts de paysages, [...] (M. p. 55)

この二枚の絵は「風景画がたくさんかかった壁の間に彫刻」が並べられている空想のコレクションを鑑賞者と共に描いた作品である。この二枚のパンニーニの絵は壁にかかった絵やその間に並べられた彫刻という他の芸術作品からの引用を持っているのである。ローマを描くのではなく、ローマを描いた絵を描くことによってローマを構築しているのである。

『古代ローマ風景画の画廊』と題された絵では、「ピラネージが版画にそれらを彫った時代にはほぼあたる200年前にはそうであったように」(M. p. 55) 描かれたコロセウム、マクセンティウス帝のバシリカ、パンテオン、マルス・ウルトル神殿の柱頭、コンスタンチヌスの凱旋門、カラカラ浴場などが引用された絵の中に見られる。

また『近代ローマ風景画の画廊』と題された絵には「ミケランジェロのモーゼ像が君臨」しており、絵にはベルニーニ作のすべての噴泉が描かれている(M. p. 58).

このようにルーヴル美術館の中で(また、この小説の中で)最も長い描写、説明が与えられているのがパンニーニのこの二枚の絵なのである。

フランス人画家でもローマを描いたプーサン(Poussin)とクロード・ロラン(Claude Lorrain)の絵には約半ページがあてられている(M. p. 59)。しかし、「思い出そうとはするが、彼らの絵の配置を完全に再構成するにはいたらない」(M. p. 59)。

この小説では、ローマの古代遺跡の描写はまったくなく、ただ名前が示されるだ

けである（コロセウム、浴場跡、フォルム、ネロ帝の黄金の家など）。サン・ピエトロ聖堂、ヴィットリオ・エマヌエレ二世記念堂、ファルネーゼ宮なども同様である。さらに、先述のバロック期の二大巨匠ベルニーニとボルロミーニの作品が揃っているナヴォナ広場にしてもpp. 50～51で約 $\frac{1}{3}$ ページ分の描写が与えられているだけである。こうしたことと考えあわせるならば、パンニーニの絵がいかに重要であるかは明らかであろう。これらの絵の注目すべき点が次のように述べられている。

[...] avec ceci de remarquable qu'il n'y a aucune différence de matière sensible entre les objets représentés comme réels et ceux représentés comme peints, [...] de même que les grands architectes illusionnistes du baroque romain peignent dans l'espace et donnent à imaginer, grâce à leurs merveilleux systèmes de signes, leurs agrégations de pilastres, et leurs voluptueuses courbes, des monuments rivalisant enfin dans l'effet et le prestige avec les énormes masses réelles des ruines antiques qu'ils avaient perpétuellement sous les yeux et qui les humiliaient, *intégrant méthodiquement les détails* de leur ornementation comme base même de leur langage.

（強調筆者）（M.p. 55）

パンニーニの二枚の絵はローマを描いており、また、それが他の絵の引用でもって構成され、しかも、バロック建築家を思わせるから重要なのである。ローマ、バロックのイリュージョニストの巨匠たちは、官能的な曲線などを巧みに用いて、ついには「効果と幻惑のうちに古代ローマ遺跡が実際に有する巨大な量と競い合う記念建造物を空間に描き、想像させる」。そうした建造物は「彼らの言語のまさに基礎として、それらの装飾の細部を秩序立てて組み込んでいる」のである。

バロック美術がビュートルの関心を引く¹²⁾のはこうした理由からなのである。細部が全体に仕え、全体の中で単なる機能として見えなくなるのではなく、バロック美術では細部が見えない全体を構成し、全体を想像させるからである。

さて、このようにして、芸術家名や先述の地名・記念建造物・遺跡名など¹³⁾は、描写として物語の舞台となり物語に埋没してしまうのではなく、ある特定の意味に還元できない（まさしくそれが固有名詞の固有性だ）何かを秘めて存在を誇示する細部として、ローマという全体を夢想させているのである。

4. 虚構化と固有名詞

次に虚構化との関連で固有名詞を考察してみよう。ここで、虚構化とは物語を作り出す¹⁴⁾、さらには単に「話を想像する」という営みを示す語として用いたい。

ローマに代表される地名や、芸術家などの実在の人物名に関しては、前段で見たように、およそ虚構化とは関係がない。新たな物語を築いて、ローマにまた一つ新たな意味を与えることもなく、ローマにすでに付与されている意味を利用して、物語の舞台としてこの町を単なる機能に環元してしまうこともない。

人物名についても同様に、先述の芸術家たち、地名や遺跡に名を留める歴史上の人物、ヴィットリオ＝エマヌエレⅡ世、ガリバルジー、ローマ皇帝、ネロ、トラヤヌス、アウグストゥス、コンスタンチヌス、ディオクレチアヌス、主人公がその書簡集を読む背教者ユリアヌス帝、同じく主人公が読む『アエネーイス』の作者ウェルギリウス、主人公が口ずさんだり(M. p. 52)、ラジオで聞く(M. p. 68) 歌曲の作者モンテヴェルディなどは、その作品や遺跡が言及されるだけである。彼らの作品や遺跡は、描写によって意味が切り詰められることを恐れるかのように、描写や説明を拒否している¹⁵⁾。

次々と通り過ぎる駅名のように(ラ・ロッシュ、ディジョン、シャロン、マコンなど)、これらの名が主人公の頭の中にはひしめいている。これらの名前には物語が秘められている¹⁶⁾。「死ぬまで、そして言葉がわかるようになった時から、我々は絶えず物語に囲まれている」¹⁷⁾とビュートルは言うが、『心変わり』の主人公はまさに「名前」という物語に取り囲まれている。

ビュートルは「引用」という手段でこれらの名を用い、これらの名が織りなす総体(現実世界)を喚起させようとしていることはすでに述べたとおりである。物語ることによって、これらの名の秘密を明かすという方法はとっていないし、またそうはできないのである。

『心変わり』における実在の人名・地名は、虚構化ではなく引用に関わっているのであるが、それでは、この小説で作者が創出した人名についてはどうであろうか。次にこの点を探ってみよう。

まず、人名は物語を担っている。ジュリアン・ソレルやフェリックスという名が出てくれば読者はどういう人間であるのか知りたいと思うし、作者はこの要請に物語ることによって応じる。小説の主人公は物語られた後で名前を獲得するのではない。冒

頭に現われ、名前を誇示し、読者の興味を引く。冒頭どころか、しばしば、題名にさえなり、読者が目にする文字通り第1番目の要素になる。

『心変わり』でも、アンリエットとセシルの名は第1ページ目にすでに現われる。

[...] , vos cheveux, qui se clairsément et grisonnent, insensiblement pour autrui mais non pour vous, pour *Henriette* et pour *Cécil*, ni même pour les enfants désormais, [...]

(強調筆者) (M.p.9)

主人公の髪は「他人には気づかれないが、あなた〔主人公〕とアンリエットとセシル、今となっては子供たちにさえかなり判るほど、まばらになり、白毛が混じってきた」と言われる。読者はここに並べられた「あなた」・アンリエット・セシルの三人がどういう関係にあるのか知りたく思うであろう。後に読くのが「子供たち」であり、対照的にこれは関係がはっきりしているだけに、余計にこの疑問は強まるだろう。

伝統的小説と同様、『心変わり』でも説明されることを要求し、虚構化の証しとしてアンリエットとセシルの名が出てくるのである。そして、まもなくこれらの名は説明が加えられる。アンリエットは「あなた」の妻であり、二人の間には倦怠感が漂っている (M. pp. 16-18)。セシルはローマのフランス大使館で働く、「あなた」の愛人であり、家族にも会社にも内緒で「あなた」は今回ローマへ行き、セシルにパリで仕事を見つけてやったことを知らせるのだ (M. pp. 30-33)。

確かに、アンリエットやセシルに関しては虚構化が行われる。しかし、この小説の作者が「あなた」とアンリエットとセシルの三角関係を描いた心理小説を書こうとしているとは考えられない¹⁸⁾。それは、アンリエット、セシルという固有名詞の使用に対して、主人公には名前が与えられておらず、「あなた」(vous)で呼ばれていることにまず現われている。

この小説を物語として提示するならば「彼」(il)が用いられたであろうし、主人公が主観的に見た物語とするならば「私」(je)が使用されたはずである。「あなた」(vous)の採用はあとで述べるが、虚構化と密接な関係がある。

主人公の名はレオン・デルモン — Léon Delmont — であるが、この名がでてくるのはようやく98ページになってからである。それまではスーツケースに書かれた「L.D.」という頭文字 (M.p.11) と電話の呼び出しでの「デルモンさん」(M.p.53) の二回現れるだけであり、不完全な形でしか示されていない。この後もセシ

ルに列車の中で呼び止められる時に「レオン！」と言われる(M.p.176)ときに一度出てくるだけである。完全な姓名は一度だけ、不完全な形も頭文字を入れて3度現われるだけなのである。注意していないと主人公の名は見落されてしまう。彼はこの小説中では、ほとんど匿名の存在なのである。

『谷間の百谷』のフェリックスの場合と比較してみれば彼の匿名性はよく理解できるだろう。冒頭の、ナタリー・ド・マネルヴィルへの、秘密を打ち明けることを告白する手紙の最後には彼の署名が燦然と輝いている。本文中ではフェリックスが「私」《je》で語るため、第1部では彼の名は用いられないが、第2部以後は手紙や会話の引用の中で彼の名はしばしば現われる。フェリックスに比べれば『心変わり』の主人公は名を持たない、ほとんど「名のない」男である。

名前を与えることが虚構化の証しであるならば、この小説の作者はほとんど主人公に名前を与えないのであるから、彼に関する物語を作ろうとしているのでないことは明らかであろう。

それに対し、二人の女性セシルとアンリエットには始めから名が与えられている。三角関係ではなく、この二人の女性の意味が問題なのである。彼女らが意味するのは二人が住む町パリとローマである。人名が土地を表わすのは貴族の名に典型的に見られる。ピュートルは「小説における個人と集団」と題された小論の中で次のように述べている。

Dès qu'on prononce le nom d'un noble, c'est tout ce qu'il désigne qui apparaît aussitôt derrière lui, toute cette terre habitée, ces hommes liges, tout ce qu'il permet de connaître, qui apparaît comme arrière-fond, comme ombre sur laquelle il se détache lumineux. Mais aussi, tout ce qui se détache d'un tel fond, tout ce qui s'illustre, tout ce qu'on identifie, qui devient connu, provoque une ségrégation de l'ensemble. La lumière que l'individu projette sur lui-même rejaillit sur ceux qui l'entourent¹⁹).

「彼をとりまくものにもはねかえる、個人が自分自身に投げかける」この光とは封建社会においては武勲である。貴族は自分が支配する地の名を担い、支配権の正当性を忘れられないように絶えず名を高めておかねばならない。武勲詩がそうした役割を果たしていたことは言うまでもないだろう。

この引用文中の貴族の名 (le nom d'un noble) をセシルの名 (le nom de

Cécile) と置きかえてもそのままほとんど通用するであろう。ただし、セシルが放つ輝きがローマにもはねかえるのではなく、逆にローマの光がセシルを輝かせているのである²⁰⁾。

他方、伝統的小説の基盤となっている19世紀の小説における固有名詞について我々はこちらで少し考えてみたい。バルザックに代表される19世紀小説は特殊性、固有性 — 既知の分類体系からはみでるもの — を救済すべく、固有名詞を利用してきた。自然科学の進歩と上昇期ブルジョワ社会を背景に、世界は解読可能であるとする主知的人間中心主義がこれらの小説の根本にある。18世紀から盛んになってきた分類学が、リンネ以降学名を用いて、すべての動植物を名づけ、分類し網羅してしまっただけのように、19世紀の小説家は名前をつけることによって人間を分類しようとしたのである。レヴィ＝ストロースは二名法による学名のつけ方と姓名からなる人名のつけ方との類似性を指摘したが²¹⁾、作中人物に名前をつける19世紀の小説家はまさに分類学者の心境なのである。そこには人間を様々なタイプに分類できるという主知的傾向が窺える。それは、旧体制に代わるブルジョワ社会の新しい秩序を築くのに必要な作業であったのだ²²⁾。

これまで知られていなかったものを暴露し、名前をつけて体系内に位置づける作業をバルザックたちは行なっているのである。成り上がり者 (parvenu — 「名もない」ものが「有名になる」)²³⁾、や秘密結社 (société secrète) が小説の主要テーマにしばしばなっていることを思い起こしてみれば、このことはよく理解できるであろう。

武勲詩と19世紀小説における固有名詞の役割を比較してみると、『心変わり』の固有名詞はむしろ前者に近い。この小説では人名は地名、特にローマに結びついており、いずれもローマの威光に関係している。また、主人公とセシルのローマ探訪は「巡礼」(pèlerinage) と言われている (M.p.139)。ミシェル・レーリスは「ローマ・トラステヴェーレ、ローマ・オステイエンセ、ローマ・トウスコラナ、ローマ終着駅という鉄道の駅名が、あたかも巡礼が定めに従って通る聖地を指すかのように、執拗に繰り返される」²⁴⁾ と述べている。

19世紀の小説家は秘密を徐々に明かしながら語った。しかし、『心変わり』ではセシルにしろ、アンリエットにしろ、先に述べたように、33ページまでに主人公との関係は述べられている。

この小説では、セシルやアンリエットがどういう性格でどういう容姿で、どんなタイプの人間であるかは問題になっていない。それに触れられることはなく、ただ

主人公との関係が明かされていくだけである。

主人公は自分をとりまく現実世界を虚構化できないのである。彼にとって虚構化は絵空事にすぎない。それは、車室にいる他の乗客に名前を勝手につけていき、彼らのことを想像するときに、はっきり現われている。

Ainsi vous recommencez à jouer à ce jeu qui vous est familier, donner un nom à chacun de vos compagnons de voyage [...]. (M. p. 106)

主人公は自分の実生活とは関係がない車室内の人物に関しては小さな子供連れの婦人にポリア夫人、子供にアンドレ、新婚風の夫婦にはアニェスとピエールと名づけ、想像を始める。そこに見られる主人公の態度は伝統的小説家のそれに等しい²⁵⁾。主人公はそれが戯れにすぎないことを知っている²⁶⁾。

それに対して彼の実生活における存在に(アンリエット、セシル)に関して彼は語るができない。現実世界に対峙する時、語るということはすでに有効ではなく、「裂け目」を生じさせるだけなのである。本来虚構化の証しであるセシル、アンリエットという名は、この小説では逆説的に虚構化を阻むものとして現われてくるのである。

5. 《Vous》の使用と《modification》

19世紀的な小説の「語り」の不完全さを知る者は、それをとり払って世界を把握しなおそうとする。そのとき既成の物語に影響される以前のまだ秩序だてられていない意識を表現しようとするのである。そのとき、「言語以前の意識レベルで体験されたことに言語レベルでの表現を与えることを可能にする」²⁷⁾《vous》が使用されるのは効果的であろう。この小説は主人公の視点から描かれており、全体が彼の内的独白となっている。この《vous》は読者への呼びかけでは勿論なく、自分への問いかけなのである。

主人公が《Je》を用いられないのは、はっきりと世界と自分の位置づけをすることができないからだ。しかし、徐々に彼は《Je》を獲得する。119ページで《Vous vous demandiez:》に続いて初めて登場する《Je》はその後p.135, pp.157~158 p.164, p.197, p.208, p.214, p.219, pp.226 - 227, pp.228 - 229, p.230, p.233, p.236, と最後に近づくにつれ頻繁に出てくる。

物語が信じられない主人公はローマの神話を頼りに自己と世界との統一を企てる。それは《Je》を本の中にきちんと書き入れることである。

これはほぼ達成されるかのようなのであるが、この《Je》はすべて直接話法中に現われ、純粋な地の文にはでてこない。ローマが世界の中心でなくなったように、かつては虚構化の中心に位置していた《Je》も、虚構化が現実の代替物を作るとは見なされず、現実との「裂け目」を産み出すと考えられるようになると、現われはしても断罪される存在となっているのである。

物語るのではなく、ローマの神話的な力により、固有名詞を組み合わせることで世界を再構築しようとする試みは、ローマの神話がすでに完全なものではなく、我々の現代の世界にとっては不十分であることを見い出して挫折する。

Or ce n'est point la faute de Cécil si la lumière romaine qu'elle réfléchit et concentre s'éteint dès qu'elle se trouve à Paris; c'est la faute du mythe romain lui-même qui, [...], révèle ses ambiguïtés et vous condamne. (M. p. 231)

Une des grandes vagues de l'histoire s'achève ainsi dans vos consciences, celle où le monde avait un centre, qui n'était pas seulement la Terre au milieu des sphères de Ptolémée, mais Rome au centre de la terre, [...].

Si puissant pendant tant de siècles sur tous les rêves européens, le souvenir de l'Empire est maintenant une figure *insuffisante pour désigner l'avenir de ce monde, devenu pour chacun de nous beaucoup plus vaste et tout autrement distribué.* (M. p. 231) (強調筆者)

ローマは絶対的な力を失った。セシルへの愛は冷めた。あれほど魅力を感じたパロックも「奇快な」ものになってしまう。

[...] le soleil qui montait, *dispersant les nuages baroques* derrière les pins et les villas. (強調筆者) (M. p. 221)

バンニーニの絵について力説する主人公が認めていたバロック *baroque* の意味は、ここで、まったく違ったものになる。「奇怪な」という単なる形容詞におとしめら

れ、バロックの雲は追散らされるのである。

6. 結 論

『心変わり』で、ローマという神話は、ビュートルのいう「書物が築いている世界」の象徴とも考えられる。彼によれば、その世界と我々が生きている世界との間には、歴史上絶えずずれが生じる。それを補完しようと、作家は本を書くのである。したがって、『心変わり』においてローマの神話に魅せられている自分と、パリでの実生活との間に裂け目²⁸⁾を感じる主人公が本を書くという結末に致るのはいわば当然であろう。

Vous dites: il faudrait montrer dans ce livre le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris; on pourrait imaginer ces deux villes superposées l'une à l'autre, l'une souterraine par rapport à l'autre, avec des trappes de communication que certains seulement connaîtraient sans qu'aucun sans doute parvint à les connaître toutes, [...] (M. p. 231)

自分が書くであろう本について主人公が語るこの記述の中で、Romeを「書物が築く世界」、Parisを現実世界と読み換えることができるのではないだろうか。両者は重なりあい、通底している。両者を通じさせている開閉口のいくつかを知っている者はいるが、誰もすべての開閉口を知ることはおそくない。ここに窺えるのは主知的世界観の否定であろう。「書物が築く世界」は時として「現実世界」²⁹⁾を覆ってしまうかのように見えることもある。しかし、両者の間には本質的な違いがあり、現代の作家の多くはその両者の統一を願いながらも「裂け目」がどうしても目についてしまうのである。それは「現実世界」の優位として時に現われる。

『心変わり』でも、「現実世界」の優位が象徴的に出てくる。それは、妻子を捨てない決心をした主人公が、ローマ到着後、セシルに会わずにホテルで本を書き始めるところを想像した段落の直後である。主人公がその時目にするのは凱旋門の写真である(M.p.228)。この写真は主人公の座席の上に掛っているのであるが³⁰⁾、それまでは l'arc de triomphe de l'Etoile (M. p. 104), l'arc de triomphe (M. p. 189, p. 192, p. 223) と記されてきた。ところが、ここで初めてはつきりと「パリの凱旋門」l'arc de triomphe de Paris とパリが名指しされるのである。

ローマ＝神話に対するパリ＝現実世界の優位を主人公はこの写真に見ているのである。そして、この二つの世界の断絶を修復すべく彼は本を書き始めるのである。

人間がすべてを知ることは不可能だと悟ったとき、説明し、語るという行為は「現実世界」との溝を深める一方となる。そのとき、ビュートルは、想像力を喚起するものを集め、空間に散りばめ、全体を夢想させることにより溝を埋めようとする。

固有名詞はわれわれの知りえない意味まで担っており³¹⁾、引用として最適であることはすでに見てきたとおりである。引用の組み合わせにより、われわれの知りえないものまで包みこみ、作品は豊かなものとなる。作品は、もはや、話者や作者を核とした「閉じた」ものではなく、「開かれた」体系として外の世界と絶えず交流を企てるようになる。書物がエントロピーを小さい状態に保ち、その生命を維持しておくための外界とのエネルギーの開閉口が引用であり、固有名詞であるとも言えるだろう。

自分の意識と「現実世界」の分裂（それこそが二人称《vous》の使用の示すものだ）の統一を探求する主人公は、それが主知的世界観によるものである故に、挫折してしまう。その過程を『心変わり』は見事に描くと同時に、主知的世界観の放棄による解決の可能性も示している。前の段落で述べたような作品の当来をこの小説は予告しているのである。

註

テキストとしては、Michel Butor, *La Modification*, Minuit, 1957. を用いた。本文中の引用はM.p.38.のように示した。またイタリア語の固有名詞の日本語表記は、清水徹訳『心変わり』河出書房新社、1977.に従った。但し、日本語による引用は拙訳である。勿論、同書が大いに参考になったことは言うまでもない。

- 1) 中心を持った統一的世界観ではなく、断片化された世界観をヌーヴォー・ロマンは提示していると言えるだろうが、ここでは触れないことにする。
- 2) Michel Butor, « Réponses à «Tel que» » in *Répertoire II*, Minuit, 1964. p. 300.
- 3) ニューヴォー・ロマンという表現が一般化するまでは、これらの名称が用いら

れた。

- 4) ≪ Butor a pris d'ailleurs, très nettement, ses distances théoriques. ≫ Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1976, p. 173. ≪ Butor [...] associé, à tort, avec Robbe-Grillet [...] ≫ Pierre de Boisdeffre, *Le roman français depuis 1900*, P.U.F., collection ≪Que sais-je≫, 1979, p. 80. ≪Ce qui distinguait l'entreprise de Butor de celle de Robbe-Grillet [...] ≫ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Armand Colin, 1981, p. 244.

ヌーヴォー・ロマンという呼称を特に積極的に引き受けているのはロブ＝グリエだろう。ヌーヴォー・ロマンに批判的な批評家たちは、ロブ＝グリエとビュートルの違いを取り上げ、ビュートルをより好意的に見ている。

- 5) Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1973, p. 397.
- 6) Françoise Van Rossum-Guyon, ≪Aventure de la citation chez Butor ≫ in *Butor/Colloque de Cerisy*, U.G.E. collection 10/18, 1974, pp. 17–39. に詳しい論述がある。
- 7) この段落中の引用は Michel Butor, *Répertoire III*, Minuit, 1968. ページ数は順に p. 7, p. 7, p. 8, p. 8。
- 8) Ibid., p. 10.
- 9) Ibid., p. 17.
- 10) Ibid., p. 18.
- 11) オールドファッションが売り物の中級レストラン・チェーン。
- 12) バロックの定義は必ずしも一様ではないが、ハインリッヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin) の説をとっている *La Grande Encyclopédie Larousse*, 1972. から、ビュートルに関係があると思われる箇所を挙げておく。
≪ L'expression de la profondeur résulte d'une *superposition* géométrique de plans successifs ≫, ≪la forme *ouverte*, qui invite à poursuivre une rêverie dont l'oeuvre n'est que le tremplin ≫, ≪ Tous les arts interviennent, non pas chacun à sa place et ses propres lois, mais *intégrés* dans une synthèse où tous se plient et se renforcent ≫, ≪ l'oeuvre est avant tout un prodigieux travail d'*imagination* qui cherche constamment à *se renouveler*, à aller toujours plus loin dans la contrainte de la matière ≫.

(強調筆者) (baroqueの項)

- 13) ここでは触れなかったが、ヴァティカヌス (Vaticanus), ローマの生みの母ヴェヌス (Vénus) など神の名が M.p.222 で挙げられる。
- 14) 筆者は他でもこの用語を使ってきたが、フランス語では *fabulation*, *fictionalisation* とでもなる。
- 15) ほとんど唯一の例外が先にも述べたナヴォナ広場の描写 (M.pp.50-51)。それはバロック美術がこの小説中で果たす特殊な役割を示すものである。
- 16) 駅名については、例えばローム＝アレジア。この駅は「列車からは見えないが、伝説によれば、カエサルがゴール人を負かしたアリーズ＝サント＝レーヌ」の近くにある (M.p.42)
- 17) Michel Butor, « Le Roman comme recherche » in *Répertoire*, Minuit, 1960, p. 7.
- 18) ジョルジュ・ライヤールの指摘を引用しておこう。
La Modification a pu, en effet, être « lue » dans une perspective toute traditionnelle, celle des roman « psychologiques » : [...]
 Un tel compte rendu, fidèle à la lettre de « l'intrigue » se réfère en fait à une impossible lecture de *La Modification*. (Georges Raillard, *Butor*, Gallimard, collection La Bibliothèque idéale, 1968, p. 192)
- 19) Michel Butor, « Individu et Groupe dans le roman » in *Répertoire II*, Minuit, 1964, p. 74.
- 20) [...] vous n'aimez véritablement Cécile que dans la mesure où elle est pour vous le visage de Rome [...], vous ne l'aimez qu' à cause de Rome [...]. (M. p. 198)
- 21) Claude Lèvi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 268.
- 22) 同様に、アメリカへやってきたヨーロッパ人はこの新天地に名前をつけていかなければならなかった。インディアンの土地に代わるヨーロッパ人の土地としてのアメリカの構築をアメリカの地名は担っていたのだ。
 Les gens arrivant d'Europe, ou un peu plus tard de l'Est des Etats-Unis, ont eu besoin de nommer le plus rapidement possible ces lieux nouveaux [...]. (Georges Charbonnier, *Entretiens avec Michel Butor*, Gallimard, 1967, p. 159.)
- 23) バルザックと固有名詞に関するドニ・スラトカの研究が興味深い。Denis Slatka, « Sémiologie et Grammaire du nom propre dans *Un Prince de la*

- bohème* ≧ in *Colloque de Cerisy Balzac, Belfond*, 1982, pp. 235–256.
- 24) Michel Leiris, ≪ Le Réalisme mythologique de Michel Butor ≧ in *La Modification* suivi de *Le Réalisme mythologique* par Michel Leiris, Minuit, collection ≪ Double ≧, 1981, p. 304.
- 25) 19世紀の小説家と伝統的小説家を混同してはならない。後者は前者の方法を単に踏襲している者のことである。
- 26) 彼の氏名が登場してくる唯一の機会 (M.p.98) もこうした戯れの中にある。
- 27) Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, Gallimard, 1970, p. 163.
- 28) この小説では多くの「裂け目」の縁語が出てくる。fissure, fosse, lézarde, rivière, blessure, seuil, franchir, déchirure など。
- 29) 「現実世界」もカッコつきでしか現代では語れない。われわれが生きている世界は頭の中の想像の世界なのかそれともいわゆる「現実世界」なのか。両者に区別はあるのか。この問題は別の機会に譲ることにして、ここではこれ以上触れないことにする。
- 30) セシルの部屋にも凱旋門の写真がある。しかし、それも *l'arc de triomphe de Paris* と言われることはない。 *l'arc de triomphe* (M. p. 87, p. 185), *l'arc de triomphe parisien* (M. p. 111)
- 31) 例えば、ある人の名には名前をつけた親の願いが込められているはずだが、われわれはその全てを知ることはできない。同様のことがアメリカの地名についてもいえる。(註22) 参照)