

文学における家庭の日常

—— ベルギーのフランス語作家マドレーヌ・ブルドックスの作品を通して ——

馬 場 智 也

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生文明学専攻

〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 マドレーヌ・ブルドックス (1906-1996) はベルギーのリエージュに生まれたフランス語で執筆する作家であり、『ジルの妻』(1937) や『マリーを探して』(1943) の作者である。本稿では中でもブルドックスの「ブランシュ」(1981) と題される短編作品を取り上げて、主要登場人物である主婦ブランシュの立場を夫ルイの観点と比較しながら、ブルドックス作品において前提とされている家庭の日常の内実を明らかにしていく。

現実と夢のような相反する二つの要素が日常生活において共存するブルドックス作品の特徴は、一見するとベルギーのフランス語文学に通底する特徴と同じものであるように見える。しかしその詳細を見れば、ブルドックス作品における日常性の概念は、「日常の悲劇」や「現実的幻想」といった文脈で議論されてきたそれと大きく異なっている。つまり既存の議論ではすでに整理され秩序づいていく固定された私的空間が前提とされているのに対して、ブルドックス作品の場合ではそれが毎日の家事による手入れを必要とする動的な場所として描写されているのだ。この重要な違いを出発点として、私的空間の文学的表現に関する議論を見直していく必要がある。

は じ め に

ベルギーのフランス語作家であるマドレーヌ・ブルドックス (Madeleine Bourdouxhe, 1906-1996) の作品には、家庭における日常の写実的な描写と同時に、そうした慣れ親しんだ日常の様相を変化させる登場人物の夢想や日常に対する違和感が書き記されている。あくまでも日々の生活の只中にこうした現実と幻想のような相反する二つの要素を見出そうとする態度は、「日常の悲劇」や「現実的幻想」の主題を大きな特徴とするベルギーのフランス語文学において、一つの基本的な観点をなすことができる。

しかしながら本稿で見えていくように、ブルドックスが主要登場人物としている主婦の観点は、一見すると既存の議論と共通するようであり、実際は家庭の「日常」に対して想定されている前提

それ自体が大きく異なっている。より具体的な言い方をすれば、私的空間のありふれた日常について語る場合、既存の議論ではすでに整理され秩序づけられた静的な私的空間が前提とされているのに対して、ブルドックス作品の場合では私的空間は家事という動作によって絶えず秩序づけていかなければならない動的なものとして描写されているのである。そこで本稿ではブルドックス作品の中でも上記の相違について考察する上で示唆的な「ブランシュ *Blanche*¹⁾」と題される短編作品を取り上げて、主要登場人物である主婦ブランシュの立場を夫ルイの観点と比較しながら、ブルドックス作品において前提とされている家庭の日常の内実を明らかにしていきたい。

ベルギーのフランス語文学と マドレーヌ・ブルドックス

ベルギーはフランスとオランダ、そしてドイツに囲まれた小国であり、その公用語もフランス語、オランダ語（フラマン語）そしてドイツ語と多岐にわたっている。とりわけフランス語で執筆するベルギーの作家たちは、文学や思想の言葉として鍛え上げられてきた長い歴史を持つフランス語という言語を用い、そのフランスという文化的中心を常に意識しながら、「北方性」という自身の周縁的なアイデンティティをもとに自らの文学のあり方を模索してきた²⁾。またフランスに比べれば豊かな文学的伝統を持つとは言い難いベルギーのフランス語作家たちにとって、フランドル絵画をはじめとする北方絵画の伝統は多かれ少なかれ考慮されるべき重要な参照軸の一つとなってきた³⁾。ベルギーのフランス語作家といえばモーリス・メーテルランク（Maurice Maeterlinck, 1862-1949）を筆頭とする象徴主義文学や、ジャン・レー（Jean Ray, 1887-1964）のような幻想文学作家が思い起こされるが、神秘性や奇想を強調するように見えるこうした傾向にも、北方絵画の写実性やとりわけ十七世紀オランダの室内画に描かれる日常性の側面を確認することができるのであり、その絵画的伝統はブルドックス作品においても継承されていると言うことができる⁴⁾。

本稿で取り上げる作家マドレーヌ・ブルドックスは1906年にベルギー南部ワロニー地方の工業都市、リエージュに生まれた。第一次世界大戦後1926年にブリュッセル自由大学に通い哲学を学んでいる。1937年には自身初の長編小説となる『ジルの妻 *La Femme de Gilles*』がフランスの大手ガリマール社から出版され脚光を浴び、43年には『マリーを探して *À la recherche de Marie*』がブリュッセルにて出版される⁵⁾。ブルドックス作品における女性の主要登場人物のアイデンティティは家庭という場所抜きに考えることができない。その多くは家庭における妻としての立場の女性を描いているのだが、そこで問われているのは「私とは何か」という実存的な問いである。

『ジルの妻』における主人公エリザは、そのタイトルが示すようにエリザ自身としてではなく、妻という役割によって規定されている。また『マリーを探して』のマリーは結婚によって、青春時代の澁刺とした感情を持った彼女にとっての本当のマリーを見失ってしまった女性である。彼女らはそうした日常の中で自分らしさを模索していくのであるが、しかしここで注意しなければならない点は、ブルドックス文学においては必ずしも主婦という存在の否定的な側面だけが語られるわけではないということだ。とりわけ夫との関係性には問題を抱えながらも、彼女たちは家という空間をまるで自身の身体のように慈しんでいる。退屈なまでの繰り返しであると同時に、彼女たちが私的空間と関わる上で最も重要な所作として、家事という動作が表現されているのである。

日常の維持と変化

それではまず短編「ブランシュ」における家庭の日常と、それに加えてその日常性を変化させてしまう要素について簡単に確認しておこう。ブルドックス作品に描かれる主婦にとって家庭とは家事という動作によって常に秩序づけ、整える必要のある場所として提示されている。例えばブルドックスの別の短編である「アナ」の語り手は、ガソリンスタンドを経営するニコラを手伝いつつ家事に励む主婦アナについて次のように述べている。

料理をして、買い物に行って、皿を洗って、磨いて、ブラシがけをして、洗濯物を繕って、ニコラの制服を綺麗にする。でもこうしたものはなされると同時に、崩れるのだ⁶⁾。

このように家事とは一度終了すれば放置しておくことのできるものではなく、生活が続く限り継続していかなければならないものである。逆に言えば、だからこそ主婦が家事を一時的にでもやめるということが、家庭という私的空間のあり方において非常に重大な意味を帯びることになる。すなわちブルドックス作品においては、家事という

動作が中断するときこそ、非日常性や慣れ親しんでいない違和感が顔をのぞかせる場合があるのである。

まずそうした事態を引き起こすネガティブな要素として夫の存在を挙げることができる。ブランシュの夫ルイは家庭という空間がどのように秩序づいているのかといった仕組みを全く理解していないままそこに居座っている存在であって、ブランシュは彼を深く愛しているものの、彼はある意味でその空間の秩序を破壊しようとする異物でしかない。ルイの命令は次のように、ブランシュの作り上げる慣れ親しんだ私的空間をいとも簡単に破壊してしまう。

まもなくルイは言うだろう、ブランシュ、寝る時間だ、と。こうした苦悩の核心が胸の中にでき、そうして彼女は事物にいかなる平穩なまなざしも向けることができず、事物のほうからも幸せに満ちた目くばせを全く受け取ることができない… (B, 108)

これに対して慣れ親しんだ日常をポジティブな意味で変形し破壊する要素として、夢想を挙げることでもある。「ブランシュ」の終盤において、ブランシュは夜遅くに子供と連れ立って農場へ牛乳をもらいに行くと言う。しかしキッチンには煮立った牛乳が入っているボウルが置かれており、ルイは牛乳をすでに買っていることさえ忘れているブランシュに呆れてしまう。結局ブランシュは子供と共に森の中へ入って行くのであるが、そのとき彼女は沈黙の中で気持ちを通わせることのできる若くて力持ちの男性を想像し、その理想の男性についての夢に浸っていく。「彼女は帰ることできる。[…]そして彼女は、テーブルに、かまどに、バケツの中の石炭に、光輪で包まれた鍋に、相互理解のできるまなざしを長く向けることだろう (B, 112)」。しかし彼女は帰らない、というのも森の中での夢想は退屈なほどに慣れ親しみすぎた家事という動作から解放されるひとときだからである。ブルドックスの代表作である『ジルの妻』ではその最後に主婦エリザが自殺してしまうため⁷⁾、そこには家事をやめるという意

味においても一つの究極の形が示されていると言えるだろうが、「夢が私を助けてくれる (B, 112)」というブランシュの場合においては、夢想が日常の現実を生きていく上で大きな力となっていると言える。

さてここで注目したいのは、夢想の性質というよりも、ブランシュにとって前提となっている家庭の日常ないし現実である。先に引用したように、主婦ブランシュとテーブルやかまどのような家庭の卑近な事物のあいだには、「目配せ」や「相互理解」といったある種のコミュニケーションが成り立っているとされていた。この「相互理解」の具体的な内実を知ってこそ、私たちは私的空間におけるブランシュにとっての日常の意味を理解することができるのである。そこでこの点について明らかにするために、まずはベルギーのフランス語文学に通底する「現実的幻想 *le fantastique réel*」のテーマを中心に、ブルドックスと同世代のベルギー作家の例や、また世紀末から二十世紀初頭のフランスで議論されてきた「アンティミスム *intimisme*」の芸術傾向を取り上げて、私的空間における慣れ親しんだ日常についての既存の議論を概観しておきたい。この既存の議論が前提とする日常観と比較することによって、ブルドックス作品における主婦の立場がより明確になるからである。

「ありふれた」日常? —— ベルギー、フランスにおける議論の再検討

『青い鳥 *L'Oiseau bleu*』(1908)の作者として日本でも広く知られるベルギーの象徴主義作家メーテルランクは、殺人のようなあからさまに異常な出来事を取り上げるのではなく、「田舎の荒廃した家」や「廊下の外れの開いた扉」といった一見どこにでもあり得る日常の只中にこそ神秘性を見出そうとし、その態度を「日常の悲劇 *le tragique quotidien*⁸⁾」と称した。例えば老婆と少女がいる幸せそうな室内で、老婆の金色のイヤリングがその顔に沿って落ちるという象徴的な出来事があったとする。語り手はそれが日常生活でも十分起こり得る何の変哲もないことだとした上で、「だが

しかし」と続け、このわずかな出来事の中に「内奥の脅威 *menace intime*」や起こるかもしれない悲劇の兆候を見出していく⁹⁾。

こうした「日常の悲劇」の詩学が持つ構造は、ブルドックスと同時代の二十世紀ベルギーにおいて、フランス・エレンス (Franz Hellens, 1881-1972) やジャン・レー、トマ・オーウェン (Thomas Owen, 1910-2002) といった幻想文学作家¹⁰⁾の作品にも見出すことができる。例えばブルドックスの『マリーを探して』と同年に出版されたレーの『マルペルチュイ *Malpertuis*』(1943)において、語り手は、「マルペルチュイ」と呼ばれる屋敷には「秘密は何もない。開かずの扉もない。入りたければどの部屋にも入れる。禁じられた部屋も秘密の通路もない」というように一見すると理解不能なものがないありふれた室内の様子をまず提示し、「それなのに」としたあとで、「屋敷は一足ごとに謎に満ち、歩みに連れて動く闇の独房が取り囲むだろう¹¹⁾」とそこに暗示される不気味さを描写している。また同じく1943年に発表されたトマ・オーウェンの短編「空虚な家の中で *Dans la maison vide*」においても、語り手は舞台となる家がいかに「ありふれた *banale*」ものであるとしたあとに、「私には親しみがなかったこの家の深部¹²⁾」があると提示する。つまりこれらの作家は、まず家の慣れ親しんだ日常を表層として提示したあとに、その深層において非日常的で不気味な雰囲気喚起しているのである。

しかしながらそもそもここでいう「ありふれた」私的空間の日常として、具体的にどのような状態が想定されているのだろうか。ここで私たちはベルギーのフランス語文学に通底する「現実的幻想」のテーマを参照することとしたい¹³⁾。エドモン・ピカール (Edmond Picard, 1836-1924) が用いたこの表現は、ありふれた日常に対する現実感覚とそこに暗示される幻想性を的確に言い表したものである。ピカールはこの言葉が指し示す芸術傾向を次のように説明している。

世界は奇妙なことで溢れている。低俗な目では、低俗な目に合ったものしか見えないので、それを見ることができない。事物のこうした

恐ろしい側面に気がつきしっかりと把握するためには、平凡な論拠によって全てを説明するという悪習を捨て去らねばならない。

[...] 正常なものなど何もない。全てがそう見えても、何も正常ではないのだ。因果関係など表面的なものでしかない。実際には出来事の連続性ほど根拠のないものはない。起きることは、私たちが考えていないことである。全ては私たちが考えるのとは別の仕方である。完全にとは言わないまでも、少なくとも細かな部分においては。

[...] そこにテーブルがある。そこには筆箱が。そこには紙があって私が文章を書きつける。その上にはガス灯。向こうには本。私の黒い犬は肘掛け椅子で眠っている。私のペンが軋む間、友人がその隅で本を読んでいる。これ以上単純なものはない。しかし… 何も起きないというのだろうか？ 廊下にため息が聞こえた… 風だ。板張りがみしっと鳴った。私は心配になる… 動揺する… ピアノの弦が切れて、閉じた外箱のなかで振動する。花瓶の中で静まり返る薔薇から、花びらが数枚落ちる。友人の頬に赤い小さな染みが現れる。どうしたことか… 全く奇妙だ… 私は不可視の世界に入り込んだのだろうか？

違う、これは現実だ。ただし強度を伴って、その謎めいた事件として見られ、感じられた現実である。

よく聞きなさい。さらに見つめるのだ。じっと窺うのだ。全ては奇妙さによって震えている¹⁴⁾。

特にピカールは後半以降の文章において、具体的にテーブルやガス灯、本などの私的空間にある日常の卑近な事物を一つ一つ見て名指している。こうした光景はピカールの前半の表現によれば、論拠や因果関係によって全てを説明できるような、秩序づいた合理的な表面であると言うことができる。ピカールはこうした日常を「これ以上単純なものはない」とした上で、「しかし」と続け、そこに違和感をもたらす「奇妙」な出来事が起こるとする。ところがそうした出来事によって突如現

実が非現実へと完全に移行してしまうのではない。ピカールにとっての「現実」とは、因果関係が網の目のように張り巡らされた日常の表層とその奇妙な出来事の深層がいわば二重構造となって現れたものなのである。

以上で挙げた議論からわかることは、家庭的な日常について語られる際の前提が、「合理性の表面」と名指し得るものによってまず支えられているということである。そもそも広義の幻想文学においては、例えばジャン＝バティスト・バロニアンがベルギーの幻想文学について説明しているように、まずその舞台として「私たちの世界、日常の世界、毎日の世界、習慣と制約の世界、具体的な世界」が想定された上で、「幻想は、この滑らかで型通りの、読解可能で理解可能な世界の中に、事物の論理性の流れを断ち切り、わたしたちの理解力を挑発するような出来事ないし存在が生じる際に現れる¹⁵⁾」とされている。広義の幻想文学では合理的に秩序づいた表面としての日常が幻想によって切断されるのに対し、「現実的幻想」の特徴はあくまでも幻想的なものがその表面の背後ないし深層で仄めかされるという違いがあるものの、いずれにせよ重要なことは、ここでも前提としての慣れ親しんだ日常が「滑らかで型通りの、読解可能で理解可能な世界」として捉えられている点である。

最後に、これと同様の特徴が世紀末から二十世紀初頭にかけて主にフランスにおいて議論された「アンティミスム」の芸術傾向にも見られることを確認しておきたい。十九世紀末に活躍したフランスの批評家カミーユ・モクレール (Camille Mauclair, 1872-1945) は、家庭の卑近な事物を主題とするその芸術傾向について、「外観の描写によってその背後にあるものを催眠的に暗示」するものであり「私たちが知覚するままの事物や存在が、ありふれた存在のもつ日常の悲劇、神秘を、つまり事物の隠されたポエジーを深層から推察させる」ものだ¹⁶⁾と述べる。彼が用いる「日常の悲劇」という表現は先に見たメーテルランクの表現を引き継いだもの¹⁷⁾と言ってよいだろう。「アンティミスム」とはつまり『装飾/芸術』の著者である天野知香がより簡潔に述べているように、

「主題においては卑近な現実を描きながら、その表現においては表象の背後に主観的な感覚（サンチマン）を暗示するような芸術¹⁸⁾」のことなのである。

このように世紀末から二十世紀前半のベルギーないしフランスで議論されてきた家庭の芸術表現について簡単に振り返るだけでも、まずその前提として因果関係で説明できる、知覚可能で表象可能な整理された表面が想定されていることがわかる。そうした「合理性の表面」の背後に感情を暗示したり、それを断ち切ったりすることで、これまで常識と思われていた単調な日常がそれとは別の側面や雰囲気を見せるようになるのである。

以上の点について確認した上で、ブルドックスの短編を取り上げながら改めて問い直したいのは、家庭の日常に対しまず前提として「合理性の表面」を想定するその世界観である。あらかじめ「テーブル」や「ガス灯」などが綺麗に整理されて目の前に提示されているような家庭の光景を何気ない「単純な」日常だとする世界観は、先に見たような家事に勤しむ主婦の立場とは相反するものであるだろう。実際、短編「ブランシュ」を通して本作の語り手が明らかにする重要事項の一つは、既存の議論が前提としているような単純で読解可能な当たり前の日常が誰か——ここでは主婦という存在の動作によって成り立っているという、明白ではあるが長らく顧みられることのなかった事実なのである。

家庭に対する二つの立場

ここで既存の議論とブルドックス作品の相違点をわかりやすく例えて言うならば、次のように言うこともできるだろう。まず既存の議論において、例えばある料理に対して慣れ親しんだ日常の感覚を抱くということは、目の前に出された料理を見てそれが何であるのかを認識でき、それを名指すことができ、つまりはそれが理解可能で表象可能な状態にあることを意味している。そうした合理的に把握できる表層の裏に深層の感情が仄めかされているのだった。一方でブルドックス作品の場合、ある料理に慣れ親しんでいるというこ

とは、つまりそれをどのようなレシピで作り、その際にどのような作業を行うかという動作について身体感覚として知悉していることを意味している。それがブルドックスの描く主婦たちの家事という仕事なのである。

短編「ブランシュ」ではこうした主婦ブランシュの立場だけでなく、既存の議論の立場に近い夫の世界観も示すことによって、主婦の観点がより効果的に際立つように描かれている。まず仕事から帰宅した夫ルイには「整理されたキッチンと整えられたテーブルが見えた (B, 106)」というように、家庭はすでに整然と秩序づいた状態として立ち現れている。彼にとって家庭とは職場に向かうための準備をする場所であり、また職場から帰ってきて体を休めるための場所に過ぎない。

本作の冒頭で語り手は、まず夫のルイを焦点人物として家庭の内部を描写している。ルイに言わせればブランシュは家事が効率よくできないという意味で「ばかな」女性である。彼女は夫の出勤前にもかかわらずシャツの用意ができていない。仕方なく前日と同じシャツを着て寝室から出てくるルイは、戸棚の前でその扉を「開けようとしているのか、それとも閉じたばかり (B, 97)」の両義的な体勢でいるブランシュの姿を目撃する。ルイはこうした妻の挙動に半ば呆れながらその本当の意味を理解できずにいるのである。実際語り手がルイの主観を提示するとき、ルイから見たブランシュは「ぼんやりとした *distracte* (B, 97)」女性として映ることが明らかにされている¹⁹⁾。そもそも「ブランシュ」という名前はフランス語で「白い」を意味する形容詞の女性形であり、そうした名前は女性の潔白さや処女性を想起させると同時に、彼から見た彼女の空虚な人物像を象徴的に表しているとも考えられるだろう²⁰⁾。ある対象が両義性を持つということは、つまりその対象を明晰に認識できることではなく、逆にその意味決定が不可能であることを示唆している。ぼんやりとした性質は「ばかな女性」とされるブランシュの特徴の一つともみなすことができるのだが、同時にそのように見えるのは、ルイがブランシュの行動の意図や理由をじゅうぶんに把握していないからでもあるだろう。整然と秩序づいた私的

間の中で、ブランシュの非効率的に見える行為がルイからすれば合理性に欠けるように映るのである。

しかし語り手はルイの主観、すなわちルイから見たブランシュ像を示すだけでなく、今度は家庭という空間に密着したブランシュに焦点を当てて同じ場面を語り直していく。こうして、居住空間が清潔であり帰宅すれば食事が用意されているといういわば「読解可能な」形で秩序づけられた当たり前の日常とは、それがこれからも平穩に維持されるにせよ、何かのきっかけで崩壊してしまうにせよ、あくまでも夫ルイだからこそ持ち得る前提であることが示される。語り手はルイからブランシュへ視点が転換する場面を次のように表している。

「…」そう、彼女はばかなんだ。誰かに話しかけられると、答える代わりに微笑むことしかできない、なぜって優しいから。つまり俺、ルイは、これよりは役に立つ。彼女を愛している、そうだよ。でもブランシュはばかな女なんだ。ルイはぴょんぴょんと跳びながら道を歩く。水溜りを避けるために、ルイは道の遠くの方へ小さくなっていく。ルイはどんどんと小さくなっていく。距離ができていき、そして全て消える。

キッチンで、ブランシュは戸棚の前に立ったままだった。手を扉にかけて、まるで閉めたばかりか、これから開くかのように。開く、あるいはまだ待っている。待たなくてはならない。どれくらいの間だろう。平静が戻ってくる。(B, 98-99)

ルイを焦点人物としていた語り手の視点は彼から次第に離れていき、彼の存在は相対的にどんどんと小さくなっていく。語り手は代わりにブランシュがいるキッチンを拡大し、ルイが出かける前に彼女を見た瞬間、すなわち両義的な姿で固まっていたまさにその瞬間へとフラッシュバックしていく。語り手は夫が理解できないこの両義性の只中へと分け入っていき、ブランシュの声を代弁するのである。

主婦ブランシュにとっての日常

以上の二つの立場を確認した上で、ここからは本題であるブランシュの観点、すなわち家庭の卑近な事物に対して「相互理解」があるとしていた立場について具体的に分析していくこととしたい。外から見れば両義性を持ち「ぼんやり」とした女性に見えたブランシュではあるが、彼女自身の観点から見れば決して家事を疎かにしていたわけではないことがわかる。

語り手はブランシュが戸棚の前で不動の状態にあった場面において、実は彼女が糊付けしたシャツの手触りに違和感を覚えていたことを明らかにしている。つまりブランシュがそこで手間取っていたのは、シャツの「生地的光沢が完璧なものであって欲しいと思っていた (B, 99)」からだったのだ。彼女はここで自身の手と事物が違和感なく調和すること、つまり両者のあいだに何らかのよい相互関係を求めていたのである。「ブランシュ」の語り手はこうして、ルイがシャツを用意するようブランシュに呼びかけた場面を次のように語り直していく。

彼女は答えなかった。自分の仕事に気を張って、艶出しをする手をさらに早めた。戸棚をあけ、シャツをその中に滑り込ませ、閉じた扉に手をかけ、ルイがまた呼ぶのを待っていた。そしてようやく全てが平穏にいくのだ。ああ、平穏に。しかしルイはコートと帽子を取ってキッチンの扉の前を歩いていった。行ってくるよ、ブランシュ。(B, 99)

彼女は一度用意したシャツの出来に納得がいかないだけでなく、それに手直しを加えた上で再び戸棚にしまい直し、扉に手をかけてもう一度ルイから呼ばれるのを待つという徹底ぶりを見せる。こうしてブランシュはシャツを取り出すための状況や動作までも完璧なものにしようと試みていたのだが、ルイは呆れてそのまま外出してしまったのである。ルイからすれば曖昧で両義的に見えたこの場面は、実は家事の一つを初めからやり直そ

うとするブランシュの強い意志の現れだったのだ。ブランシュはさらにルイが外出してからも自身の中で同じ場面を反芻し、もはや不可能なやり直しを頭の中でさらに試みようとする。

ブランシュ、俺のシャツは準備できているか？ シャツを取って二階に上がる… ああ、この出来の悪い瞬間を再び生き直して、完璧なものに生まれ変わらせることができたなら… しかし再び始めようとも、何も消えることはない。ブランシュは澁んだ空気の中で、待たなくてはならない。

[…]

彼女は再びシャツを見つめ、引き出しを開け、手を扉にかけ、再び開ける準備をして、そのままにいる。しかし湯の入った片手鍋が呼び続けている。

「はい」とブランシュは言う、「今行くから。」

片手鍋を取り、たらいにひっくり返してそれを満たし、再び温め始める。食器洗いを始める。(B, 100)

ブランシュにはシャツを用意する以外にも他に多くの家事が待っている。片手鍋に文字通り呼びかけられる彼女はそちらにも向かわねばならず、また食器洗いもしなければならない。実際ブランシュはシャツ以外にも皿や鍋を執拗なほど丹念に洗っており、それは例えば『ジルの妻』におけるエリザが室内の家具や窓、床を丹念に磨き上げたときの描写を思い起こさせる²¹⁾。「ブランシュ」における手と事物の接触に注目した先行研究では、主にブランシュが鍋や皿を洗う場面を取り上げて、そうした動作によってブランシュと物質の境が消失する点を指摘している。「登場人物たちはまさにその物質性として立ち現れる日常の事物の中に没頭している。ブランシュが鍋を磨いたり、あるいは皿を洗ったりするとき、事物と彼女自身の人格の間にある境界線は消失していくことだろう²²⁾」。

しかし本作を含むブルドックス作品において、人物と事物のあいだにはよりラディカルな関係性

が見出されるのではないだろうか。つまりあらかじめ事物とは分離したブランシュの自己像がその事物へと徐々に一体化していくのではなく、そもそもはじめから両者は分離できないものとしてあると考えられるのではないだろうか。というのも語り手はブランシュと家庭の事物のあいだに、次のような相互規定があることを述べているからである。

火を再び強くしなくてはならない。ふいごで吹く人もいるが、彼女は自分の息で吹く。跪いて、火を掻き立てる開口部に肺から空気を送る。火が私によって存在し、私が火によって存在するように。このように私の生活はいくつもの仕事でできている。このように私の生活は水と、エナメルと、石鹸と、空気と、火との、いくつもの相互理解からできている。こうして全てがうまくいく。その仕事は、家が清潔に掃除され、ルイと子供がすぐに料理にありつけるために、なされなくてはならないのだ。(B, 105)

ブランシュはここで水や石鹸、空気や火といったより生活の根本を支える物質との「相互理解」を語っている。ブランシュが火をつけたために火がついているという一方的な因果関係ではなく、家庭に火が灯っていることとブランシュが存在することが同時に生起するほど、両者は切っても切り離せないのである。つまりブランシュにとっての家庭の日常とは、当たり前にある自明のものでもなければ、そこに後から没入していくような曖昧なものでもなく、彼女の強いアイデンティティを支えるものなのだ。

こうしたブランシュの持つ事物との相互関係は『マリーを探して』においても、マリーと事物の間にある「完全な相互理解」ないし「友情関係」として表現されている。それぞれ異なる特徴を持つ物質には、それぞれに異なった動作や扱い方が要求されることだろう。「マリーは、躊躇いもなく、身を引く動作もなく、火の消えた窯や石鹸水に手をつっ込んだり、鉄鑄を取って油を刺したり、艶出しワックスを延ばしたり、テーブルに散ら

かった野菜や果物の皮を大きく円を描く動作で一気に集めたりする。それはまるで彼女の掌と触れる事物の間に、完璧な相互理解が、友情関係があるようなものなのだ。マリーにはこう思われる、人間がなしうるとのような領域においても、掌と事物のこうした友情関係がなければこの世界について不完全な理解しか得られず、そしてこの相互理解によってこそ動作がうまくいくのだと²³⁾。ここで述べられているのは、それぞれの事物に即したマリーの自然な動作である。火の消えた窯に手を入れたり、野菜の剥いた皮を集めたりする一つ一つの動作にはためらいのような不自然な動きがない。

つまり私たちの動作が物質を変形させるだけでなく、事物がどのような形状や性質をしているかによって私たちの動作のあり方も同時に変化するということだ。こうした相互関係に基づく世界観はブランシュから見た室内の次のような描写に如実に現れている。

洗濯をしながら、ブランシュは洗濯をしているブランシュを見ている。そしてその三脚の前から動いていないのに、ブランシュは火の中で息を吹きかけている。煮込み用の鍋を洗っている。太陽を見つめている。鉄鑄を磨いている。火と、水と、鉄と、土と、木の間、ここが私の場所…。ここで私は完全に私、ブランシュである。ここが私の仕事である。そしてその仕事を成し遂げないということはありません、そうしなければ宇宙から切り離されてしまう。(B, 105)

夫ルイの立場から見れば、室内には洗濯された衣服や火のついた暖炉、綺麗に洗われた鍋といった事物が日常のありふれた風景として整然と並んで見えるはずである。一方でブランシュの場合、私的空間を因果関係のようなもので秩序づいた網目のようなものとして眺めているのでもなければ、そうした見える事物の裏に不可視の計り知れない謎があると考えているのでもない。ブランシュの見方はより実践的なものであって、私的空間の事物は全て彼女の行為、すなわち自然な動作で洗濯

をし、暖炉に火を付け、鍋を洗うというその動きとの関係において立ち現れているのである。したがって私たちはここに、プールドックス作品において家庭のありふれた日常の前提として措定されているものを理解することができる。ブランシュらプールドックス作品の主要登場人物たちは、家庭にある事物の様態とはすなわち彼女の動作なのであり、彼女の動作とはすなわち事物の様態であるという密接な関係を私的空間に見出しているのである。だからこそブランシュにとっての家庭の日常は、すでにそこにある静的なものとしてではなく、常に動作を要求する動的なものでしかあり得ないのだ。こうした関係性が「家事」という具体的な動作によって表現されているのであって、その私的空間で動くときの「ためらいのなさ」や「自然さ」が彼女らにとっての慣れ親しんだ日常性を示しているのである。

結 論

本稿では短編「ブランシュ」を中心に、プールドックス作品を家庭の文学的表象についての既存の議論の中に位置付けることによって、その特徴を浮き彫りにしてきた。これまで見てきた通り既存の議論との大きな相違点は、慣れ親しんでいる日常と言われる際の前提条件にすでに明確に現れていた。プールドックスは「ブランシュ」に限らず複数の作品において、主婦の立場だけに焦点を当てるのではなく、家庭を自ずと整理された空間だと想定する夫の視点も導入することによって、夫婦間のギャップを強調し主婦の声を際立たせているのである。

そこでプールドックス作品に描かれる妻と夫の立場の相違を通してわかることは、家庭や室内という文学的主題に関して現在でも引用され取り上げられることの多いこれまでの議論が、いかにひとつの立場に偏ったものであったかということである。文学ないし絵画の理論において室内や家庭が主題となるにもかかわらず、そうした私的空間とだれよりも密接に関わっていたはずの主婦や女中がその議論の主体となつてこなかったことは、現在の視点から言えばある意味で驚くべきことで

ある。確かに1970年代のベルギーにおいては、家庭での女性の動作を丹念に追っていった映画監督シャンタル・アケルマン（Chantal Akerman, 1950–2015）が登場した。そうした中で、プールドックスは二十世紀の前半からすでに『ジルの妻』や『マリーを探して』といった小説によって主婦の動作に着目した空間表象を行っていたことは特筆に値する。とりわけ「ブランシュ」はそうした世界観をより凝縮して簡潔な形で読者に提示した作品だと言えるのである。

したがって、プールドックス作品の主婦たちにとって「現実的幻想」と名付け得る視点があるとするならば、それはピカールらの述べる世界観とは大きく異なったものにならざるを得ない。主婦の手が止まるということが私的空間のあり方において重大な意味を帯びることは、本稿の前半すでに指摘した通りである。プールドックス作品の語り手はやはり、日常の中で主婦の手や動作が何気なく止まる瞬間に何度も着目する²⁴⁾。人間の動作と家庭の事物が密接に連動しそれが家事という動作として現れる日常において、その主婦の動作が停止するということはすなわち家庭が機能不全に陥り、日常が非日常へと向かうことを含意しているからである。彼女たち登場人物は作品の中で、常にこの家事という動作の継続とその中断を繰り返していきの。そのことを踏まえて、既存の議論とプールドックス作品の相違点は次のようにまとめられるだろう。ピカールらの言う現実の中の幻想性や非日常性は、不定形の得体の知れない蠢きが、静的で固定された日常の背後で渦巻いていることを言うのであった。これに対してプールドックスの場合では、絶えず動作が繰り返されるダイナミックな日常がびたりと静止する瞬間に、非日常が顔をのぞかせるのである。

注

- 1) Madeleine Bourdouxhe, «Blanche», *Les Jours de la femme Louise et autres nouvelles*, Actes Sud, 2009. 以下、本作からの引用は全てBと略記した上で、ページ数を本文中に括弧で示す。なお本作を含むフランス語からの和訳は注記がない限り全て筆者による。
- 2) 周縁性としてのアイデンティティがナショナルリ

- ズムと結びつき、国民文学としての「ベルギー文学」が成立していく過程は、岩本和子、『周縁の文学 ベルギーのフランス語文学にみるナショナリズムの変遷』、松籟社、2007年に詳しい。
- 3) Joseph Boubée, *La Littérature belge. Le Sentiment et les caractères nationaux dans la littérature française de Belgique*, Librairie Albert Dewit, 1906, p. 34-42. また三田順による次の指摘も参照。『[...] 19世紀に生まれたばかりのベルギーは、文化的アイデンティティを絵画の伝統に求めたが、それはこの分野の遺産が豊富にあったからというだけでなく、視覚芸術は言語圏の垣根を越えて「ベルギー文化」を築く土台となる可能性を有していたためでもあった。「ベルギー性」とは何か、もとより「ベルギー性」なるものの存在を肯定しようと否定しようと、この地の芸術家たちは、この問いにいかなる態度を取るのか、どう距離を取るのかが常に問われている。』(三田順編、『ベルギーを〈見る〉 テクスト・視覚・聴覚』、松籟社、2016年、9-10ページ。)
 - 4) 岩本和子、「マドレーヌ・ブールドックスと日常性の詩学」、『国際文化学研究』、2013年、14-18ページ。
 - 5) Florence Nys, «Bio-bibliographie de Madeleine Bourdouxhe», Cécile Kovacsazy et Christiane Solte-Gresser (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, P. I. E. Peter Lang, 2011, p. 205-206.
 - 6) Madeleine Bourdouxhe, «Anna», *Les Jours de la femme Louise et autres nouvelles*, éd. cit., p. 12.
 - 7) Madeleine Bourdouxhe, *La Femme de Gilles*, Actes Sud, 2010, p. 154.
 - 8) Maurice Maeterlinck, «Le Tragique quotidien», *Le Trésor des humbles* [1896], Labor, 2012, p. 101.
 - 9) Maurice Maeterlinck, «L'Anneau de Polycrate» [1893], dans *Œuvres. Le Réveil de l'âme. Poésies & essais*, A. Versaille, 2010, p. 137-139.
 - 10) 厳密に言えば、ベルギーの幻想文学にはフランス・エレンスを筆頭とする「現実的幻想」ないし「魔術的レアリズム」の系統と、ジャン・レーに代表される「古典/規範的幻想文学」ないし「ベルギー幻想派」があるとされる。その詳しい動向や相違点は岩本和子、「ベルギーの幻想文学 現実と非現実のはざま」、『国際文化学研究』45号、2015年を参照されたい。
 - 11) Jean Ray, *Malpertuis*, Labor, coll. «Espace Nord», 2020, p. 60 [ジャン・レー、岩本和子訳、『マルベルチュイ』、国書刊行会、2021年、52ページ]。
 - 12) Thomas Owen, «Dans la maison vide», *La Cave aux crapauds. Nouvelles fantastiques*, Nouvelles éditions Oswald, 1986, p. 78.
 - 13) このテーマとベルギーのフランス語文学における関わりについては、Marc Quaghebeur, «Aux confins du réel; au bord du fantastique», *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone. Tome 1 - l'engendrement (1815-1914)*, P. I. E. - Peter Lang, 2015, p. 23-64 および三田順、「ベルギーにおける『現実的幻想』の系譜」、三田順編、前掲書、とりわけ58-62ページを参照。
 - 14) Edmond Picard, «Le Fantastique réel. Extrait du *Juré* (1887)», Éric Lysøe (prés.), *Littératures fantastiques. Belgique, terre de l'étrange, tome 2 - 1887-1914*, Labor, coll. «Espace Nord», 2003, p. 19-23.
 - 15) Jean-Baptiste Baronian, *La Littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés*, Académie Royale de Belgique, Coll. «L'Académie en poche», 2014, p. 9. なお同様の議論はトドロフの次の著作にも見られる。ツヴェタン・トドロフ、渡辺明正・三好郁朗訳、『幻想文学 構造と機能』、朝日出版、1975年、40ページを参照のこと。
 - 16) Camille Maclair, «Les Intimistes», *Les États de la peinture française de 1850 à 1920*, Payot & Cie, 1921, p. 112-113.
 - 17) Daniel Madelénat, *L'Intimisme*, PUF, 1989, p. 23.
 - 18) 天野知香、『装飾/芸術——19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』、ブリュッケ、2001年、128ページ。
 - 19) ブールドックス作品の語り手は、同様の性質をエリザマリイといった主要登場人物たちの持つ外見的な特徴として繰り返し提示することがある。例えば『マリイを探して』の語り手は、マリイがバカンス先で「無限の」広がりを持った海を見つめている場面において、そのまなざしを「ぼんやり」としたものであると表現する。この視線は明確な対象にぶつかることなくどこまでも伸びてゆき、最終的には漠然とした広がりへと霧消する(Madeleine Bourdouxhe, *À la recherche de Marie*, Actes Sud, 2009, p. 15)。これと似たまなざしは『ジルの妻』においても見られ、語り手はエリザの視線が「北国の霧」というベルギー的な特徴を思わせる風景へと消えていく様子を描写している(Madeleine Bourdouxhe, *La Femme de Gilles*, éd. cit., p. 115)。
 - 20) こうした名前は、ブールドックスののちの世代となるが、同じベルギーのフランス語作家ニコル・マリコンの短編「待機」に登場する、「ルイズ・ブラン Louise Blanc」を思い起こさせる。「白 Blanc」という名を持つルイズもまた沈黙の人物であり、何も話さないからこそ周囲の人々はその空白を埋めようと憶測や噂話を立てていく。(Nicole Malinconi, *L'Attente*, J. Antoine, 1989.)
 - 21) 「彼女は少しの間、ワックスをかけた木製の家具や、哺乳瓶、オレンジ色をした絹のシェードをうっとり眺めた。それは人が滅多に入らない部屋だったが、エリザは愛情をこめてその部屋を手入れしていた。毎週彼女は家具にワックスをかけ、窓を拭き、寄木張りの床を磨いた。そこにはいつも綺麗な部屋が、他より少しだけ贅沢な部屋があると思うととても気持ちが良かった。」(Madeleine Bourdouxhe, *La Femme de Gilles*, éd. cit., p. 72.)

- 22) Christiane Solte-Gresser, ««Blanche». Manœuvrer des objets de ménage», Cécile Kovacsazy et Christiane Solte-Gresser (dir.), *op. cit.*, p. 82.
- 23) Madeleine Bourdouxhe, *À la recherche de Marie*, éd. cit., p. 58-59.
- 24) 例えば日常に違和感や不安を感じたエリザについて語り手は次のように描写する。「ジルが外出したあと、彼女は通常の仕事に取り掛かった。いつもよりさらに丁寧にかまどの上を擦り、

キッチンのタイルを磨いた。ときどき彼女は作業の手を止めて、少し待っている、目は動かない。それは過去を再び詮索しているのでも、あるいは取るべき態度について考えているのでもなかった。ただ昨日彼女が成した発見を自分に語っていたのである。」(Madeleine Bourdouxhe, *La Femme de Gilles*, éd. cit., p. 30.)

Littérature et la notion de quotidienneté dans l'espace domestique: À travers l'œuvre d'une écrivaine belge francophone Madeleine Bourdouxhe

Tomoya BABA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Résumé Madeleine Bourdouxhe (1906-1996), autrice de *La Femme de Gilles* (1937) ou *A la recherche de Marie* (1943), est une écrivaine belge de langue française d'origine liégeoise. Dans cet article, nous examinerons en particulier une de ses nouvelles intitulée «Blanche» (1981) afin de mettre en lumière la notion de *quotidienneté* qui est un concept clé dans l'œuvre bourdouxhienne. Pour ce faire, nous allons comparer le point de vue de la femme au foyer, Blanche, avec celui de son mari, Louis.

La coexistence de deux éléments opposés tels que la réalité et le rêve dans la vie quotidienne présentée dans l'œuvre de Bourdouxhe, pourrait sembler de prime abord une des spécificités de la littérature belge francophone en général. Cependant, en pratiquant un examen approfondi, on s'aperçoit que la différence est cruciale entre la notion de *quotidienneté* chez cette autrice et celle qui est exprimée dans le contexte du «fantastique réel» ou du «tragique quotidien». En d'autres termes, alors que dans le second cas on présuppose un espace domestique stable, fixe, déjà organisé et bien ordonné, dans l'œuvre de Madeleine Bourdouxhe la narratrice considère au contraire cet espace comme un lieu dynamique où se déroule au quotidien la réalisation des tâches domestiques. A partir de cette différence importante, nous devons réexaminer la conception de l'espace domestique dans la représentation littéraire.