

明治大学大学院 文学研究科
2013 年度
博士学位請求論文

M.ユルスナールの創作原理と初期作品
— 『キマイラの庭』から『アレクシス』まで

学位請求者 仏文学専攻

森 真太郎

目次

序	1
第一部：形成と最初期の著作活動	
第一章：初期略伝のころみ	
第一節：「私」というもの	3
第二節：喬 <small>シス</small> の藝術家	7
第三節：父ミシェルとジャンヌ・ド・ヴィタンゴフ	12
第四節：ヨーロッパ、ロンドン、パリ——教養の涵養時代	17
第二章：初期作品『キマイラの庭』——末期の眼の作家	
第一節：処女作と初期作品	22
第二節：作家の後年の評価	24
第三節：書誌的な事項	27
第四節：構成と展開	29
第五節：末期の眼の作家	44
第二部：ユルスナールの創作観	
はじめに	53
第一章：フローベールと「化身」 <i>métensomatose</i> の思考	
第一節：『姉アンナ……』とフローベールの創作書簡	54
第二節：小説家と作中人物	58
第三節：実体と放棄	61
第二章：現実 <small>レアリテ</small> と幻想 <small>ル・ファンタスティック</small>	
第一節：現実 <small>レアリテ</small> について——シャルル・デュ・ボスへの書簡	64
第二節：リルケとジッド	68
第三節：リルケ——事物 <small>デイクツ</small> と聞き取り <small>クニ</small> の詩人	75
第四節：現実 <small>レアリテ</small> と幻想 <small>ル・ファンタスティック</small>	80
第三部：『アレクシスあるいは空しい戦い』と「声の肖像」	
はじめに	88
第一章：『アレクシスあるいは空しい戦い』における構成と主題	

第一節：啓示 révélation による教養小説	90
第二節：官能と藝術	98
第二章：『アレクシスあるいは空しい戦い』の表現	
第一節：『アレクシス』と物語——『アドルフ』との比較を通じて	111
第二節：声の優位	121
第三節：散文と詩	123
第四節：『アレクシス』の一人称文体について	131
結論	137
参考文献	141

序

マルグリット・ユルスナールがまだマルグ・ユルスナール Marg Yourcenar と名乗っていた頃の二作品、『キマイラの庭』 *Le Jardin des Chimères* (1921) と『アレクシスあるいは空しい戦い』 *Alexis ou le traité du vain combat* (1929) を読み解き、そこから浮かび上がる声への思想を、作者の世界観と合わせ検討することで、精神と技法とが渾然となっている作家の核を掴みたいというのが、この論文の目的である。

ユルスナールの処女作は研究者からも作家本人からも『アレクシスあるいは空しい戦い』と見なされているが、それ以前のまとまった作品として『キマイラの庭』があることは、文献的な事実である。この作品は作者から絶版にされたこともあって論及されることが少なく、『キマイラの庭』を考察の主要対象に含めて作家論を行ったものはこれまで見当たらないといってよい。ある作家に関心のあつた読者は、その作家のいかなる時期のいかなる一行をも、空全体を映し出す雫を覗き込むように読むものである。ユルスナールはそのような総体としての読解を要請する作家である。本論がユルスナール研究に若干の寄与をなす点があるとすれば、それは作家論を『キマイラの庭』まで遡って行っているということだろう。

第一部において取り組んだのは、作品『キマイラの庭』のテーマの把握である。この作品は1921年に自費出版されたあと、作者から否認された。しかしこの若書きの作品を仔細に読めば、周到な配慮のもとに書かれた作品であることが解る。ダイダロスとイカロスという親子の思想劇のなかで、情念と瞑想が闘争し、脱出するものと留まるものとの絶縁が描かれる。これらは後年に通じるユルスナール作品の重要な要素である。そして、ユルスナールが「肖像」を表現し得たと述べているのは、この作品における老人ダイダロスであった。この人物は、外見的にも思想的にも、後年ユルスナールが造形する人物の原型をなしていることができる。本論文はユルスナールがここで発見したと語る「肖像」すなわちユルスナール特有の文学手法「声の肖像」を、論を進める上での重要事項にしている。ユルスナールはみずから処女作と呼ぶ『アレクシスあるいは空しい戦い』において、一人称小説の手法である「声の肖像」を駆使することで文学活動を本格的に開始することになるが、声の現出に主眼をおく創作観がすでに『キマイラの庭』から始まっていた。本論文が中心線に据えているのは、作者におけるこの声の解明である。だが、これは単に小説技法的な問題に留まらず、ユルスナールという作家を土台から支えている世界観とかかわる問題であることが、ユルスナールがさまざまな文学者と演じた劇を踏まえると見えてくる。

第二部においてはギュスターヴ・フローベールやシャルル・デュ・ボス、ライナー・マリア・リルケその他の文学者たちとのかかわりで述べられた言葉を、彼女の世界観と創作にかかわる生涯にわたる言説全般と引き合わせ検討することで、ユルスナールの根幹をなす重要な諸思考、すなわち化身^{メタモルフォーゼ}や自己放棄、そして実

体や現実^{レアリチ}などの概念を分析してゆく。この試みは、さまざまな文学者たちとのかかわりにおいてとらえるという意味では、ユルスナールを文学史のなかに位置付ける試みにもなろうし、キリスト教より事物存在の世界を選ぶというこの作家の、思想的な位置を考える手がかりにもなろう。第二部の果たす主な役割とは、この作家がどれほど世界と言葉と自己という問いに意識的であったかということを示すことである。ユルスナールの思考には体系的とはいわないまでも強靱で揺るがぬ土台がある。第二部で扱ったさまざまな独自の語彙あるいは概念は、示された引用や言及を読み解くことで意味が明瞭になるが、それらは互いに緊密に結びつきながら「声」の獲得に向かって収斂する。

『アレクシスあるいは空しい戦い』を主題に据えた第三部で把握されるのは、語り手アレクシスという青年藝術家の苦闘が、第二部で確認した作者の世界観と密接にかかわる問題の周囲で演じられているということである。『アレクシス』という物語自体が、啓示の経験の繰り返しによる構成を持っている点をまず検討し、それぞれの啓示には、事物や官能などの発見といった作者の重要思考と齟齬する契機が配置されていることに注意する。主要をなすアレクシスの官能の問題は、ユルスナールがもつ事物や世界への考え方と密接にかかわる問題である。この小説は主人公が同性愛者であるという側面から論じられることは多いが、その背後にある、官能を通じての事物世界とのかかわり、という重要な問いを押さえなければ、この己の性向に忠実であらんとする人物の劇が内奥に抱えている問いは、理解できないであろう。第三部において集中的に触れられるユルスナールの「声」への考察では、第一部でダイダロスの台詞に作者が認めていた「声の肖像」の考えが、第二部で展開された諸思考の収斂点であり、ユルスナールの文学が生成する中心点であることを提示した。

一人の作家を、成長し発展していくものとしてとらえる図式は、本論文では選ばれていない。初めから内包されている核から作家が生成していることを示すこと、つまりユルスナールによって演じられた様々な劇が、いつも垂直にその核に根を降ろしているということ、本論文が表現したかったのはそういうことである。

第一部：形成と最初期の著作活動

第一章：初期略伝のころみ

第一節：「私」というもの

ユルスナールが作品の制作を開始するまでの簡略な伝記的文章を連ねようとする、その前に念頭におかなければならないことがいくつかあることに気付く。そもそもマルグリット・ユルスナール Marguerite Yourcenar は本名マルグリット・ド・クレイヤンクール Marguerite de Crayencour といい、1903年六月八日、ブリュッセルに生まれた。作家名になっているユルスナール Yourcenar は、姓のクレイヤンクール Crayencour の c をひとつ落としアナグラムにした筆名である。後年アメリカ合衆国に渡ってから永住権を取得するときに「ユルスナール」を戸籍に登録した。父祖に連なる家名より虚構の名を重んじたことは、その人生観と密接に結びついていると思われる。それは『黒の課程』*L'Œuvre au noir* (1968) の冒頭にピコ・デッラ・ミランドラの引用として掲げられている以下のような言葉である。

Je ne t'ai donné ni visage, ni place qui te soit propre, ni aucun don qui te soit particulier, ô Adam, afin que ton visage, ta place, et tes dons, tu les veuilles, les conquières et les possèdes par toi-même. Nature enferme d'autres espèces en des lois par moi établies. Mais toi, que ne limite aucune borne, par ton propre arbitre, entre les mains duquel je t'ai placé, tu te définis toi-même. Je t'ai placé au milieu du monde, afin que tu puisses mieux contempler ce que contient le monde. Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, mortel ou immortel, afin que de toi-même, librement, à la façon d'un bon peintre ou d'un sculpteur habile, tu achèves ta propre forme¹.

私はお前に、顔を与えず、お前の居場所も、特別の才能もあたえはしなかった、おおアダムよ、なぜなら、お前の顔も場所も才能も、みずからそれを望み、みずからで獲得し、みずからのものとするよう願ったからだ。自然は私が定めた掟に従う多くの種を宿している。だが、いかなる限界ももうけられていないお前は、みずからの判断によって、私がお前をその掌のうちにゆだねた判断力によって、自身を定義するがよい。私はお前を世界のただなかに置いた、世界が包含するものを

¹ *Œuvres romanesques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 559. 以下 OR. と略記。

お前がよく見つめることができるように。私はお前を天上のものとも地上のものともしなかった、死すべきものとも不死のものともしなかった、お前がみずからの手で自由に、すぐれた画家や巧みな彫刻家のように、お前自身の姿を仕上げるようにと願ったからだ。(ピコ・デッラ・ミランドラ『人間の尊厳について』²⁾)

人間は自身が材料たる石であって、またそれを仕上げていく彫刻家を兼ねている。この人間観は、マルグリット・ユルスナールの深い信条のようなものであった。そこでは「私」というものは絶えず削られ、つねに崩壊にさらされている。今日の私は明日の私の材料に過ぎない。彫り刻んでゆく過程そのものに真があるのだとすれば、刻々に切り取られた停止相は全て誤りになる。畢竟、私というものをいかなる像にせよ固定した像のもとに語ることは過誤を免れ得ない。ユルスナールが自己の歴史についてもある種の懐疑を隠さないのは、こうした思考が根底にあるからだ。ある対話で、自伝的な部分を含む作品（『世界の迷宮』*Le Labyrinthe du Monde*）を書く際、この問題をどうするのかという問いに、こう発言している。

Franchement, je ne comprends pas cette insistance sur le « je », quand ce « je » s'applique à une enfant née en juin 1903 et devenue peu à peu l'être humain que je suis ou essaie d'être³.

率直に言って、そんな「私」に固執することは理解できないのです、その「私」という言葉が、1903年六月に生まれ、徐々に現在の私になっていった子供、あるいは私になろうと努める人間になっていった子供に適用される場合は。

これは、もちろん質問への答えではないだろう。「私」への懐疑あるいは嫌悪があるだけだ。大変へそ曲がりなこの発言に汲み取られるのは、刻々と捨てられつつ創られつつある「私」にしか真の「私」は求められない、「私」が決して無いところにしか、「私」がいままさに創られようとする瞬間にしか「私」が求められないという考えである。人生の固定的解釈は作者によってあらかじめ拒否されていて、その死後になされることにすら嫌悪の念すら抱いているようである。ユルスナールは世にいう伝記嫌いの作家の中でもそれが骨の髄まで滲みだ例であって、伝記作者を意気消沈させるような発言を生前から繰り返していたことは読

²OR., p.559.

³ *Les Yeux ouverts*, entretiens de Marguerite Yourcenar avec Mathieu Galey, Livre de poche, 2003, p.212. [初版 Édition du Centurion, 1981.] 本論文では Livre de poche 版を用いる。以下 YO. と略記。

者の脳裡に留めておくべきことではあるまいか。ユルスナールは晩年、自分の伝記資料の多くを火中に投じたと伝えられている⁴。

さて、上記のような自己観を持った人物の伝記作成を試みる場合の困難を伝記作者たちが不安気に吐露していても、それは自然なことである。ユルスナール伝を最初に執筆したジョジアーヌ・サヴィニョーは、伝記作者の依拠できる言説は彼女自身の言葉が大半であることを嘆いている⁵。当の言葉を発しているのがマルグリット・ユルスナールという虚構名を本名にした人物なのであり、前述のように「私」に可塑性しか認めない「私」観を保持していた当人の伝記をつくることについて、砂上の楼閣を造るような不安を伝記作者は味わわなければならなかったことは想像に難くない。限りある明白な事実以外は、読者には結局は闇のままに残されている部分も少なくない。

筆者がここで行うのは、ユルスナールが作品を書き始めるまでの僅かな期間の伝記的紹介文に過ぎないが、「私」へのこのような考えがこの作家の根底に存在していることは、この作者の生への態度や創作への姿勢を考える上でも、留意しておいてよいと思われる。

しかしながらそうした困難な事情にもかかわらず、ユルスナールを主人公とした伝記作品は1990年代に類例のない活況を呈したのであった。いまのところ、ユルスナール伝は三冊出版されている。嚆矢となったのは『ル・モンド』紙の文藝欄担当でユルスナールとも会う機会があったジョジアーヌ・サヴィニョーの『マルグリット・ユルスナール、ある人生の発明』(1990)。この一番はじめに出た伝記は最も大部の伝記であり、作品発表時の書評文を適宜収めるなど、作品研究においても貴重な資料を提供している。大手ガリマール社から出ているためか研究でも引かれることが多いが、作家の生に対するゆきとどいた共感に欠けるきらいがあり、しばしば裁断調になる傾向が見受けられると思われる。以下に示す二つの伝記とあわせて参照することで、読者の理解は高まるだろう。

⁴ Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'Invention d'une vie*, Gallimard, 1990, p.22-23. [本論では Folio 文庫判(1997)を用いた。以下 Sv.と略記。]

⁵ Sv. p.45.

« Sur les années d'enfance de Marguerite, nous n'avons guère que son propre témoignage, particulièrement dans *Quoi? L'Éternité*, le dernier volume de sa trilogie familiale. D'abord à cause de l'âge auquel elle est morte — quatre-vingt-quatre ans — ce qui exclut l'abondance de témoins ; ensuite parce qu'elle a vécu seule avec son père, qu'ils ont beaucoup déménagé, beaucoup voyagé, et qu'elle n'est jamais allée à l'école, recevant seulement l'enseignement de professeurs particuliers. Il n'existe donc aucun de ces carnets de notes qui, témoignant d'un goût précoce pour la littérature ou l'histoire, donnent le sentiment rassurant de causalités retrouvées, aucun de ces condisciples si précieux pour les biographes, si prolixes en petits détails, plus ou moins enjolivés ou noircis avec le temps, mais qui permettent tout de même de broser le portrait d'un enfant lors de sa première expérience sociale. »

1998年に出版された『ユルスナール——幸福であることのなんとつまらぬことか』⁶を世に送った作者ミシェル・ゴスラールはブリュッセルにあるユルスナール国際文献センター⁷の創設者兼所長を務める人物であり、世界的にも代表的なユルスナリアンのひとりである。資料の丹念な収集に基礎をおく、おそらくもっともユルスナール伝に精通した人物のひとりであろう。長年にわたる資料収集、そしてユルスナールの周囲の間接・直接に接触のあった人物たちへの度重なるインタビューは、これまではよく解らなかつた彼女の生育環境の具体的情報を与えることに成功している。出版後十年以上を経過していながら2013年現在では最後の伝記だが、これを凌駕する伝記研究が今後出版されるかは解らない。

この二つの伝記のあいだに、ミシェル・サルドの「あなた vous」と語りかけられる特異な文体の伝記作品『あなた、マルグリット・ユルスナール——情熱とそのマスク』⁸が1995年に出版されている。サルドのこの作品には、須賀敦子が指摘するような筆の奔放さがみられるにしても⁹、自身小説家でもあるサルドの想像力が発揮された著作であることはまちがいになく、前記のゴスラールが高い評価を下している。

1990年代にあいついで発表されたこれら三作の伝記は、各々が大冊であり、それぞれ特徴がある力作であるが、わずか十年足らずの間に三冊もの充実した作品が刊行されるということは、何をおいてもまず読書界のマルグリット・ユルスナールへの関心の高さを証明するものであった。

ユルスナールの情報をもたらす基礎資料は、晩年の三部作『世界の迷宮』や、書簡、自作への解説文、対談などである。外部から検証し得る資料はいまだに少なく、伝記作者はその記述の多くの部分でユルスナールの発言を繰り返すか自分の想像で埋めるかしかなく、事実そうしている。この稿では、上記の諸研究を参看しながら、やはりユルスナールの自筆年譜・書簡・対談等に遡りつつ、初期作品の第一作品『キマイラの庭』に至るまでの略伝的文章を作成することを試みた。本論文はマルグリット・ユルスナールの最初期の作品フェルマンオンを対象を絞っている関係もあり、そこに至るまでの作家の幼少女期の環境と形成に触れることは必要であると思われたからである。また、彼女が生涯を通じて抱く世界観や創作原理などと連関が辿られる発言を抑えておくことは、作家の生を通じる一貫性を把握する上で重要であろうと思われる。

⁶ *Marguerite Yourcenar, biographie*, Édition Racine, 1998. 以下 *Gs.* と略記。

⁷ Centre international de documentation Marguerite Yourcenar (CIDMY)

⁸ *Vous Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Robert Laffont, 1995. 以下で *Sd.* と略記。

⁹ 『須賀敦子全集第三巻』所収『ユルスナールの靴』, 河出文庫, 2007, p.79. サルドがユルスナールの髪型にまで性的な傾向を探っていることについて「スキャンダル好きな俗っぽさ」との評がある。

第二節：裔の藝術家

マルグリット・ド・クレイヤンクールの生育環境をみて、ユルスナールが熟読した作家のひとりトーマス・マンの長編小説『ブッデンプローク家の人々』を連想するのは、自然なことではあるまいか。三世代にわたるリュベックの家門の歴史を重厚なりアリズムの手法で描ききったこのノーベル賞受賞対象作とクレイヤンクール家の歴史に共通するのは、ブッデンプローク家がブルジョワジーでクレイヤンクール家が貴族という違いはあるにしても、十八世紀に発展を遂げた家門が、やがて近代の資本化された社会に不適應をあらわし、その一方で世紀末の末裔の血に美的洗練が花開き、ついには藝術家を輩出するという、名家の滅びの歴史である。

フランスのノール県で様々な公職を歴任した古い貴族の家柄であるマルグリットの父系は、当時力を付けて来ていた振興ブルジョアの血を祖母ノエミから取り入れることで新時代への適應をはかったが、マルグリットの父親ミシェルは放蕩とディレッタント的生活に明け暮れ定職に就くことは生涯一度もなかった人物で、第一次世界大戦を挟む色々と騒がしかった当時の世相で遊民的な生活をほしいままに送り家産を蕩尽した一生を送った。その下の世代にマルグリット・ド・クレイヤンクールが生まれた。

マルグリットの生誕は1903年、ブリュッセルのルイーズ通り沿いに建つアパートメントにおいてであった。生誕地がベルギーの首都ブリュッセルであるにしても、これをもって彼女をベルギー人だということはできない。

ユルスナールの父はフランス、母はベルギーの出である。プレイヤード叢書の年譜の簡潔な要約に従えば、父ミシェル・ド・クレイヤンクールは、フランス北部（現在のリール附近）の古い家系クレイヤンクール家の生まれであり、その先祖は数世紀にわたってリール周辺部のバイユール Bailleul に根をおろしており、ミシエルの両親の代になってリールに定住していた。ミシエルの祖父ミシェル・シャルルは豊かな資産家で長いあいだ庁舎の参事会員を勤め、曾祖父もベテューヌ Béthune の公証人を務めた。すなわちフランスの現在のノール県の大都市リール付近で公に活躍した家系であった。

現在の国境線にしたがうとフランスとベルギー両方の血がユルスナールに流れていることになるが、こうした近代の国概念よりも正鵠を得た言い方で表せば、ユルスナールはフランドル人だということで落ち着く。フランスのノール県からベルギーを通過してオランダに及ぶこの地方は、かつて批評家に作風との親近性があると言わしめた北方という地方性を持ち¹⁰、ユルスナール自身によっても深くこの地域は意識されたていた。オランダ語圏とフランス語圏に引き裂かれてい

¹⁰ ジャン・ブロ Jean Blot という批評家がユルスナールの処女作『アレクシス』に「北方」の要素、すなわちノール県＝フランドルという作家の出自を看取しているのがその一例。Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, « Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui », Seghers, 1971, p.101.

るこの地域の文化的なアイデンティティーの問題について触れている発言があるので引いておく。

Je n'ai repensé à mes origines flamandes, que sur le tard, lors de la rédaction d'*Archives du Nord*. Oui, en me penchant sur ces ancêtres, j'ai cru reconnaître en moi un peu de ce que j'appelle « la lente fougue flamande ». Mais je suis Française, autant que Flamande et pas seulement parce que la moitié de ma famille paternelle (d'ailleurs peu aimable, pour autant que j'en sache quelque chose) était originaire des environs de Béthune et n'a jamais parlé flamand, et que ma famille maternelle, belge et wallonne, était entièrement d'expression française. Chose plus importante et plus véritable que ces identifications par le sang ou par la langue, je suis Française de culture. Tout le reste est folklore¹¹.

フランドルの血を引いていることをふたたび考えるようになったのはかなりあとのことで、『北の古文書』を執筆したときです。そう、先祖のことをあれこれ調べながら、私は自分のなかに私自身「フランドルの緩慢な情熱」と呼んでいるものをわずかながら認められると思いました。しかし私はフランドル人であるのと同じくらいフランス人です。父方の家系の半分が（その家系について分かっている限りでいえば、あまり愛想のいい人たちではなかったのですが）ベテューヌの近くの出で、フラマン語を話したことは一度もありませんでしたし、母方の家系はワロン系のベルギー人で完全にフランス語だけを話していたからです。しかしそれだけではありません。血筋や言語による自己同定よりも重要かつ検証可能なのは、私がフランス文化に属する人間だということです。他のことはすべて伝説にすぎません。

ド・クレイヤンクール家の屋敷のあるモン・ノワール Mont Noir はリール附近のサン・ジャン・カペルに位置し、本来ならばユルスナールの母フェルナンドはそこで産湯を使うはずであったが、分娩をブリュッセルであることをフェルナンドが望んだことから、赤子の出生地がベルギーであるという事態が生じた。フェルナンドはフランスにあるモン・ノワールで産むよりも自分の国で産むことを望んだ¹²。マルグリットは母が三十一才、父が四十九才のときの子どもである。母は初婚、父は二度目の結婚である。父には初婚の妻ベルトとの間に父と同じミシェルと名づけられた長男がおり、ユルスナールが産まれたときはすでに十七歳を数えていた。

¹¹ YO., p.256.

¹² Sv., p.34

マルグリット・ド・クレイヤンクールの人生における一番最初の大きな事件は、彼女を産んでまもなく母のフェルナンドが産褥熱で死亡したことである。〔ゴスラールの調査によれば、ユルスナールの祖母すなわちフェルナンドの母（つまりユルスナールの母方の祖母）もフェルナンドが生後十四ヶ月に死亡している¹³。〕お産の場所のために購入され、産後フェルナンドが没することになったブリュッセルの住居はすみやかに売り払われ、乳児と父はクレイヤンクール家の持ち家のあるフランスのノール県モン・ノワールの地所に移った。

ユルスナールが幼少時の多くの時間を過ごしたモン・ノワールの屋敷という場所はどういう所であったか。屋敷には全部で百部屋くらいあったとユルスナールは勘定しており、執事の小さな家や既舎、家畜の選択場などを計えると構成する部分を四十くらいは思い出せると述べられるように、当時の封建領主の生活の場となる大所帯であった。邸内には執事の他に馬車の御者や料理人など家事をつかさどる様々な使用人を住まわせていた¹⁴。

この屋敷の事実上の主^{あるじ}だったのは父ミシエルの母、マルグリットの祖母にあたるノエミ・デュフレヌ Noémi Dufresne である。父にリール裁判所長を持つブルジョアジーの出身である。ブルジョアジーが経済の覇権を握った十九世紀、貴族のクレイヤンクール家にもブルジョアの血が祖母から持参金とともに流れ込んだ。マルグリットは終始この祖母に好感情をもたず、ことある事に毒づいた。その嫌悪を隠さない素振りにはさながら天敵に対するようである。ユルスナールはブルジョアジーに対して親近感をもたなかったらしく、彼女の生み出した主人公に与えた境遇をみても、没落貴族の裔〔アレクシス＝『アレクシスあるいは空しい戦い』〕、貧乏家庭教師のちに作家〔スタニスラス＝『新エウリュディケー』〕、印刷工プロレタリアートあるいは水夫〔ナタニエル＝『レンブラント風に』〕、放浪者兼医者〔ゼノン＝『デューラー風に』〕そして皇帝〔ハドリアヌス〕である。祖母への嫌悪は、彼女の腹違いの兄ミシエルばかりを猫可愛がりしたという理由を差し引いても呵責のないものだった。参考までに、ユルスナールが『北の古文書』の中で描いた祖母の姿を引いておくのもよいかも知れない。ウォルター・デ・ラ・メアの物語には屋敷を徘徊する不気味な老婆が出てくるが、マルグリットがそれに祖母を重ね合せている。ノエミが死を恐れ続けたのち心臓発作で死んだとき、所住民が洩らした言葉をマルグリットは克明に記録している。「心臓だって？（Du cœur ?） でも心を遣うことはあんまりなかったでしょうに。¹⁵」。祖母の記憶を死後半世紀たってから伝える孫の態度としては酷薄なものである。

祖母ノエミはマルグリットに対して愛情を注がなかったが、異母兄に対しては大変あたたかかった。これに加えて、この祖母の物欲の強い性格が幼いマルグリットには癪に障った。ノエミは言葉の端々に所有形容詞をつけずにはいられない

¹³ Gs., p.27

¹⁴ Sv., p.42

¹⁵ Sv., p.44

性格で、「私の時計の時刻を教えなさい」「私の絨毯のうえを歩いてはいけません」などの決まり文句がマルグリットを憤慨させた¹⁶。所有欲の権化のような性格が孫娘には不快きわまりないものだったのである。また、腹違いの兄（ユルスナールによってミシェル＝シャルルと呼ばれている）は父親ミシェルと親しい関係を築かず、ミシェルがスイスのローザンヌで没するときも忙しいのを理由に臨終の病床を見舞うことを拒んだことが報告されている¹⁷。マルグリットとも疎遠で、この兄とのマルグリットの親密な交情を伝える記録は一切残されていない。

母を失い祖母には親しまず異母兄とは折り合いが悪かったマルグリットの幼少時代は孤独が植え付けられた時期だというべきかもしれない。プルーストが祖母との親密さとその死を『ゲルマントの方へ』に克明に描き出したような家庭的情愛が語られた記録はない。幼少時代について、晩年のユルスナールがふと言葉を漏らしたのを、ユルスナール作品のスペイン語訳者シルヴィア・バロン・シュペルヴィエルが記録しているが、どこか響くものがある。

Une autre fois, alors que nous prenions le thé sur la véranda, [...] elle m'avoua de façon inopinée : « J'ai été constamment abandonnée par mon père. Il venait me voir, puis repartait. Il me laissait entre les mains de sa mère, qui ne m'aimait pas. »¹⁸

ある日、ヴェランダでお茶を飲んでいたとき、彼女〔ユルスナール〕は思いがけずこう述べた。「私はほんとうによく父親から放っておかれた。彼は私に会いに来て、また去っていった。私のことを愛していない彼の母親〔祖母ノエミ〕のもとに私を置いてきぼりにして。」

母親がいなかったことに孤独を感じなかったかという質問に、後年のユルスナールは再三にわたり否定の言葉を連ねている。子供の頃からはやくも孤影悄然とした様子があったような感を抱かされるのは、年齢不相応に据わった眼差し持つ幼年期の写真をみるときの、読者の自然な反応ではなかろうか。

周囲には「バルブ」とよばれたバルバラ、あるいはカミーユといった世話係の女性たちがいて、ユルスナールが後年まで彼女たちと文通が続けていたことが知られており、出生時から世話を受けたバルバラを慕う気持ちはとりわけ強く、彼女が解雇され周囲から消えた事件は人生で初めての引き裂かれる体験であった。

¹⁶ Gs., p.45.

¹⁷ *Essais et mémoires*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991., p.1170. 以下EM.と略記。

¹⁸ Marguerite Yourcenar et Silvia Baron Supervielle, *Une reconstitution passionnelle, Correspondance 1980-1987*, édition établie, annotée, et commentée par Achmy Halley, Gallimard, 2009, p.19.

サルドによれば、幼い娘は父がバルバラの解雇を一時的な別れだと偽ったことを決して許しはしなかったし、彼女の出発以降も帰ってきてくれるよう手紙で懇願した¹⁹。その後カミーユという女性が仕え、英国やパリにまで同行した。カミーユが去り、ユルスナールもヨーロッパを去ってから『アドリアヌス帝の回想』のおかげで文名が挙がっていた1961年にカミーユとの手紙のやりとりが復活するまで、ユルスナールはこの女性の存在を探し続けたという²⁰。こうした手伝いの女性たちがマルグリットの大切な家族だった。

ユルスナールの生育にかんして念頭に置きたいのは、小学校から高等教育までの教育あるいは母のフェルナンドが通ったようなキリスト教系の寄宿制の私立学校などの教育などを一切経験しないで育ったということである。その理由としてミシェル・サルドは中学を脱走している父親のミシエルの影響を指摘している。つまりこの父があまりに耐え難い自分の学校時代の記憶から娘にはそれを避けさせたのだと。ユルスナールに教育を授けたのは父親のミシエルであり、自分にアルファベットを教えるために早く帰ってくる父親の姿は後年回想するところであった²¹。

彼女がはじめての記憶を遡る場所は、幼少期に住んだモン・ノワールの屋敷であった。ユルスナールが自分の一番古い記憶を遡るときにモン・ノワール周辺の自然を重要なものとして回想していることは注目してよい。彼女の小説には登場人物が自然と渾然一体となり恍惚とする場面がしばしば描かれ、『アレクシス』および『新エウリュディケー』では崇高体験となって物語で重要な役割を果たしているのを読者は知っていよう。遺作『何が？ 永遠が』 *Quoi? L'éternité* (1987) で詳細に回顧されているとおり²²、屋敷とそれを取り囲んでいた自然や草木そして動物たちは、マルグリットに感受性を育むのに多大な寄与をした。彼女が回顧として「いまなお愛しているものを愛することを学んだ」というのはこの幼年期の環境なのである²³。宗教や世界観などの形成においても、モン・ノワールという土地は役割を果たしていた。幼い頃の考えを回想する以下の発言は重要であると思われる。

Très petite, j'ai eu — et peut-être ai-je eu tort parce qu'il y a certainement des moyens de jointoyer les deux, mais personne ne me les avait indiqués — le sentiment qu'il fallait choisir entre la religion catholique, et l'univers ; j'aimais mieux l'univers. Je sentais déjà cela enfant, quand je sortais de l'église et marchais dans les bois du Mont-Noir. A ce moment-là, ces deux aspects du sacré me

¹⁹ *Sd.*, p.40.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *EM.*, p.1315-1316.

²² *EM.*, p.1327 などの記述に詳しい。

²³ *YO.*, p.19.

paraissaient incompatibles. L'un me semblait beaucoup plus vaste que l'autre : l'Église me cachait la forêt²⁴.

とても小さいとき、私は次のような感情を抱いたのです——もしかすると私は間違っていたのです、なぜならこの二つを接合する方策がきつとあったのですから、でも誰もそれを私に示してくれませんでした——つまり、カトリック教の信仰と宇宙とのどちらかを選ばねばならないという感情でした。私は宇宙のほうが好きでした。こどものとき、教会を出てモン・ノワールの森に歩み入るときに、もうそのことを感じていました。当時、この聖なるものの二つの相は、私にとって相容れないものでした。私には、一方が他方よりとても広大に思えました。教会は私から森を隠していました。

この幼少時の森での経験は、後のユルスナールの世界観を貫く一筋の線となつて、この作家の思考を形づくる重要な一要素となるであろう。

第三節：父ミシェルとジャンヌ・ド・ヴィタンゴフ

マルグリットの自己形成に重要な人物として、父親のミシェル・ド・クレイヤンクールと母親の親友ジャンヌ・ド・ヴィタンゴフ Jeanne de Vietinghoff の二人の名前を挙げるのはどの伝記作品にも共通しているので、ここでもそれを踏襲する。

父親のミシェル・ド・クレイヤンクールという破天荒な人物の性格は、放浪者、放蕩者、女好き、博打好き、ディレクタントなど、さまざまに言い表されよう。ミシェル・サルドの次のような記述が簡を得ている。「中学を脱走し、軍隊からは二度にわたって入隊を拒否され、移動サーカス団で働いていたこともある。彼〔ミシェル・ド・クレイヤンクール〕はあなた〔ユルスナール〕のうちに、旅人へのデモンと絶えず居場所を変える狂気じみた情熱を植えたのだ²⁵。」肉親と呼べる人々のなかで父しか親しい人がいなかったマルグリットにとって、この放蕩と放浪に取憑かれたミシェルという人物の重みは、計り知れない。ユルスナールが処女出版『キマイラの庭』*Le Jardin des Chimères* (1921)と大作『黒の過程』*L'Œuvre au noir* (1968)を捧げたのは彼であった。

マルグリット生後のミシェル・ド・クレイヤンクールの行動で典型的なのは、1909年にミシエルの実母でマルグリットの祖母ノエミが死亡すると、さっそくモン・ノワールの屋敷を売り払ったことである。以降、彼はフランス、ベルギー、スイスなどヨーロッパの各地での定住地のない生活を送った。ミシェルは娘

²⁴ YO., p.41.

²⁵ *Sd.*, p.30

が『アレクシスあるいは空しい戦い』で作家としてデビューする僅か前に死亡することになるが、家の富の相続者であった彼はその多くを蕩尽していた。

もうひとり重要人物がいる。伝記作家によって「父親と同じくらい重要な役割を演じた女性²⁶」あるいは「夢見られた母²⁷」と呼ばれているジャンヌ・ド・ヴィタンゴフ Jeanne de Vietinghoff である。伝記的研究が進むほど重要な存在として稿が割かれている彼女は、ユルスナール伝のある特権的人物である。

その関わりはマルグリットの生前まで遡る。ジャンヌ・ド・ヴィタンゴフとユルスナールの母フェルナンドはブリュッセルの寄宿学校 Dames du Sacré-Cœur で識り合った。1887年の前学期、当時十六歳だったフェルナンドは、当時ジャンヌ・ブリク Jeanne Bricou という名だった男爵家の令嬢に出逢い、すっかり魅了される。ジャンヌ・ブリクは1875年12月31日ブリュッセル生まれ、ベルギー人の父とオランダ人の母の間に生まれ国籍はベルギー人であった²⁸。ふたりは気のおけない親友となり、やがてつぎのような約束が交わされた。もしふたりのうち一方が若くして死んだ場合、無くなったほうの子供の面倒を残された方が見よう、と。この経緯は母フェルナンドが亡くなったとき手紙で父ミシェルにジャンヌから伝えられ、クレイヤンクール父娘とジャンヌの家族との間に交流が生じた。シュヴェニンゲンの海辺でヴァカンスを過ごした際に撮られたジャンヌの長男エゴンとマルグリットの写真がゴスラールの伝記に紹介されているが、当時エゴンとユルスナールは幼年期における特別な友人同士であった²⁹。

ユルスナールはジャンヌ・ド・ヴィタンゴフと父ミシェルとの間には恋愛関係があったと確信していた。伝記作者たちもこのことに異を唱えていない。ジャンヌが1902年四月に結婚したコンラッド (Conrad de Vietinghoff) は著名な音楽家で同性愛的傾向も併せ持つ人物であったとされる³⁰。ユルスナールのデビ

²⁶ *Sd.*, p.72: « [...]un rôle aussi considérable que celui de Michel »

²⁷ *Sv.*, p.50: « une mère rêvée »

²⁸ *Gs.*, p.78.

²⁹ *Sv.*, p.54: « Nous avons été plus des compagnons de jeux provisoires, le temps d'un ou deux étés, que de véritables amis d'enfance. Pourtant, étrangement, quelque chose de très fort était demeuré entre nous. Nous l'avons constaté dans notre vieillesse. »

³⁰ ジャンヌはコンラッドとの間に二男をもうけており、その息子エゴンがジャンヌとユルスナールの父ミシェル・ド・クレイヤンクールとの間の不義の子供なのではないかと、研究者でユルスナール作品の翻訳者 Walter Kaiser から疑問が呈されたことがある。ユルスナールはそれを否定している (*Sv.*, p.55)。この疑いが研究者の興味を引き起こしているのは、ジャンヌの夫である Conrad が同性愛者の側面があったという事実があるからで、またジャンヌとミシェルは愛人関係を推測されていたからだ。ユルスナールがエゴンとの幼いふれ合いの中に（それが想像上のものであると）兄弟愛や近親愛の匂いを嗅いでいたのではと研究者たちを勘ぐらせるのは、最初期の作品「グレコ風に」« D'après Gréco » (のちに『姉アンナ...』*Anna*

ュー作『アレクシスあるいは空しい戦い』の主人公アレクシスと妻のモニクとの関係が読者に容易に思い起こされる。コンラッド・ド・ヴィタンゴフは早くから音楽的才能を示し、リガの音楽院で学位を取得したのちドレスデンで研鑽を積みながらオルガニストとして活躍、のちにピアニストとして著名になった人物である³¹。

彼女自身エッセイストでありまた小説作者であったジャンヌ・ド・ヴィタンゴフは、その美貌と文学的才気によりユルスナールの父ミシエルの文学活動にミューズの役割を果たし、その感化はミシエルから文学の手ほどきを受けたユルスナールにも波及していると推測される。『何が？ 永遠が』の記述に従えば³²、ミシエルがチェコの作家コメニウス Comenius (1592-1670) (通称コメンスキー Jean Amos Komensky) の『この世の迷宮、こころの楽園』というラテン語の著作の英訳からのフランス語版を1906年に刊行³³したのは、ジャンヌの影響による。十七世紀の博識を誇るモラヴィア地方(現在のチェコ)の宗教的人物・教父・宗教革新者コメニウスの代表的著作の仏訳の助けとなった英訳本をミシエルと一緒に読んでいたのが当時愛人関係にあったジャンヌ・ド・ヴィタンゴフであった³⁴。晩年の大作『世界の迷宮』*Le Labyrinthe du monde*は当然この書物から名前が借りられている。父ミシエルがマルグリットの文学的教養を育んだ第一の人物であってみれば、そのミシエルに文学的な刺激を与えたジャンヌという女性の教養や傾向が、間接的にユルスナールに流れ込んでいたことは想像に難くない。

父ミシエルは、フェルナンドとの結婚式でジャンヌに魅了され妻の死の直後にふたりの恋愛関係が始まった。だがその関係は1909年頃には終わりを告げていた。この恋愛の詳細は『何が？ 永遠が』で描かれることになる。この女性を特権的な女性とみなしたユルスナールが、母の親友であり父の愛人であったジャンヌに物心がついてから果たして何度会ったことがあったのか、実際は伝記作者

sorrow...に改作)があるからに他ならない。この作品では姉弟間の近親愛が描かれている。

³¹ *Sd.*, p.76.

³² *EM.*, p.1288.

³³ John Amos Komensky, *Le Labyrinthe du monde et Paradis du cœur*, adaptation française par M. de Crayencour d'après la traduction anglaise du Comte Lutzow, Lile, Imprimerie L. Danel, 1906, 331p. 同書末にある Introduction の注に従えば、このフランス語版の原本となったのは、*The Labyrinth of the World and the Paradise of the Heart*, by John Amos Komensky (Comenius) Ed. and tr. by Count Lützow, London, S. Sonnenschein & co., lim., 1901.である。ユルスナールの蔵書にも含まれていた。(蔵書番号 89., *Inventaire de la Bibliothèque de Marguerite Yourcenar Petite Plaisance*, Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes, 2004, p.13.

³⁴ *Sd.*, p.78

のあいだでも定説がない。幼少のころに会ったきり二度と会わなかったとする意見³⁵、あるいは、その後二度ほど会う機会があったという意見などもある³⁶。

われわれ読者に与えられる情報は、マルグリット・ド・クレイヤンクールというのちに小説家となる少女が、成長してから会う機会のほとんどなかったジャンヌ・ド・ヴィタンゴフという女性に、その後創作で変奏される女性のヴィジョンを得ていたらしいということである。幼少からマルグリットを知っていたエゴン・ド・ヴィタンゴフからみても、このことは不思議に思われていた。彼はつぎのような証言を残している。「マルグリットが私の母〔ジャンヌ〕に強く結びつけられていたということは、かなりあとになって知りました、というのも二人は会ったことが少なかったのだ。そのとき、マルグリットが母の最晩年に会ったことを知りました。母はかつてマルグリットのことを多くは話しませんでしたし、そのときも話しませんでした。私は母の最晩年のころフランスにおり色々忙しくしていました。母がふさわしいとは思わなかったような女性と私は結婚しました。母はマルグリットのほうをその女性より〔結婚相手として〕好ましく思ったにちがひありません。彼女は自分がどんなにマルグリットの人生において重要性を持ったかということは知らなかったと思います。³⁷」この証言が正しいとすれば、マルグリットはジャンヌの義理の娘になる可能性もあったということになるだろう。ジャンヌは1926年ローザンヌで肝臓癌により享年51歳で死亡した。

マルグリット・ユルスナールはジャンヌの死亡時に「亡き女性に寄せる七つの詩」*« Sept poèmes pour une morte »*を書いて弔意を示した。この女性に寄せた思いを知るに足りる。「この詩は、幼少の頃から知っており人間としての理想の形成に影響大であった父ミシエルの友人 J. de V. という女性の訃報に接した時の感情をうたったものである³⁸」とプレイヤード叢書年譜には書きこまれている。ユルスナールが書いた数多くの初期詩篇は、自筆年譜にほとんど作品名が紹介されていないが、この一篇は例外的に作品名を銘記されている。この詩篇の重要性は以て窺われるべきである。

Vous ne saurez jamais que votre âme voyage

³⁵ *Sv.*, p.53.

³⁶ *Sd.*, p.82.

³⁷ *Ibid.*, p.53-54:

« Je n'ai compris que bien plus tard que Marguerite était très liée à ma mère, même si elles se sont peu vues. Ma mère ne m'a pas beaucoup parlé d'elle, et pas à ce moment-là. J'étais en France et j'avais de nombreuses préoccupations. J'étais alors marié à quelqu'un que ma mère n'aurait pas choisi. Elle aurait certainement préféré Marguerite. Je ne crois pas que ma mère ait su quelle importance elle avait prise dans la vie de Marguerite. »

³⁸ *OR.*, XVII: « [...]« Sept poèmes pour une morte », exprimant l'émotion ressentie à la nouvelle de la mort d'une amie de son père, J. de V., connue dans son enfance et qui avait fini par constituer pour elle une sorte d'idéal humain. »

Comme au fond de mon cœur un doux cœur adopté;
Et que rien, ni le temps, d'autres amours, ni l'âge,
N'empêcheront jamais que vous ayez été.
[...]

Vous ne saurez jamais que j'emporte votre âme
Comme une lampe d'or qui m'éclaire en marchant
Qu'un peu de votre voix a passé dans mon chant
Et vous vivez un peu puisque je vous survis...³⁹

貴女は決して知らぬであろう、貴女のたましいが
私の心の奥に受け入れた優しい心のように、これからも旅することを
そして、ありとある何ものも、時さえ、ほかの愛さえ、年齢さえ
貴女が在ったという事実を妨げることはない。

[...]

貴女はけっして知らぬであろう、私が貴女の魂を
歩く私の足元を照らす黄金のランプのように、携えてゆくのを
そして貴女の声が私の歌に入り込み
私が貴女より生きる分だけ貴女は少しばかり生き続けることを

「貴女の声は私の歌に入り込み…生き続ける」という最終二行は、ユルスナールの読者には留意される箇所である。ユルスナール特有の文学手法が他者の声を迎え入れることに重きを置く「声の肖像」という手法であったことを考えるにつけても、注意を惹かれずにはいないのである。ここに表れているのは、この女性がユルスナールの内に肉親のように受け入れられ、ユルスナールと渾然となり生き続けるという、他者と自己が交わるという考え、あるいはそうなって欲しいという祈願に違いない。それはジャンヌ・ド・ヴィタンゴフがふたたびユルスナールの中に生きることであると同時に、ユルスナールがジャンヌを生きなおすということでもある。上の詩が謳っているのはマルグリット・ユルスナールがジャンヌ・ド・ヴィタンゴフに感じている異様なくらいの親近の感情であるといってもよく、変身願望、あるいはジャンヌの声を手に入れようという願望にともいえるものであろう。サヴィニョーはジャンヌをユルスナール文学の「神話的人物 *personne mythique*⁴⁰」としている。上の詩と同時期に書かれたエッセーのなかで、ジャンヌがディオティマ *Diotime* と呼ばれていること⁴¹は神話的連想を倍加

³⁹ « Sept poèmes pour une morte », dans *Les Charités d'Alcippe*, Gallimard, 1984, p.34.

⁴⁰ *Sv.*, p.71

⁴¹ « En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff », *Revue mondiale*, n°1, 15 février 1929. *Le Temps, ce grand sculpteur*, Gallimard, 1983, p.413-418. *EM.*, 217-224. に再録。

させる。プラトンの著作『饗宴』でエロースの秘儀をソクラテスに教えるこの巫女の名は、ヘルダーリンが最愛のひとズゼッテ・ゴントルトに与えた名でもあった。『饗宴』で鬼神エロースの守護者として現れソクラテスをデモンに突入させ、『パイドロス』で壮大に肯定されることになるマニケー（恋の狂気）を象徴するディオティマとされたジャンヌの墓参を果たすことは、マルグリットの積年の祈願であった。後年その望みをかなえてからも、ユルスナールは奥墓の写真を生涯保存し続けた⁴²。

第四節：ヨーロッパ、ロンドン、パリ——教養の涵養時代

1909年から1911年にかけて、マルグリットは父ミシェルとパリでの滞在を繰り返すようになった。祖母ノエミが1909年に死亡した。祖母の死はユルスナールにとって人生のひとつのメルクマールであった。なぜなら、父と娘はモン・ノワールという地所から解き放たれることになったからである。ノエミの死を期に1912年故郷の屋敷は売り払われ、父娘は帰る場所をもたない生活に入った。屋敷はその後第一次世界大戦の戦火により灰燼に帰している。サヴィニョーがいうように六歳のとき早くも「（ユルスナールの人生における）家庭という章は完全に閉じられた⁴³」。

パリではまず Anatole-de-la-Forge 通りに住み、それから Antin 大通り（現在の Franklin-D. Roosevelt 大通り）十五番地に引っ越した。この時期に手伝いの女性で二番目の母代わりとなるカミーユが家に入った。マルグリットはこの時期にすでに正しく読み書くことができたことが叔母に宛てられた手紙から解っている。同じ1912年、父ミシェルはベルギーのウェスタンド Westende に別荘を購入し1914年までの毎夏を過ごした。遊興の地での遊蕩生活において父親ミシェルには賭博の損失と女出入りが絶えなかった。

親子がウェスタンドに滞在中、第一次世界大戦が勃発した。オーストリア・ハンガリー帝国がセルビアに宣戦布告した日からまもなく、八月十二日から十五日ごろに、ミシェルとマルグリットはイギリスに定期船便をもつオスタンドからヨーロッパ大陸を脱出した。路面電車が機能しないために、荷をいくつか放棄して徒歩で海辺の避暑地オスタンドに向かう逃避行であった。父親のミシエルの所持していたウェスタンドの家はその後爆撃により破壊された⁴⁴。ユルスナールはこの時フランドル全域の教会という教会の鐘が、戦争の勃発を告げる警鐘を鳴らすのを聞いた記憶がプレイヤード叢書の年譜に記されている。（ユルスナールは、広島に原爆が落とされ第二次世界大戦が終結したとき鐘がアメリカの海岸の海で鳴り響いた思い出をプレイヤードの年譜に載せている。）この第一次大戦の戦火を避ける成り行きで、マルグリットと父親はロンドンに一年滞在することになる。

⁴² *Sd.*, p.83.

⁴³ *Sv.*, p.73.

⁴⁴ *Sv.*, p.77.

マルグリットとミシェルは娘が十一歳から十二歳の間ロンドンに住んだ。マルグリットはリッチモンド公園でポニーに乗って散策を愉しみ、大英博物館や歴史建造物を訪れるという日々であった。ロンドンにおいては後年のマルグリット・ユルスナールに影響を残した出来事のいくつかが生じている。あまり特筆されていない事実であるが、戦火が偶然もたらしたこのロンドン長期滞在は作家の生涯にとって大きな意味をもつものとみてよい。藝術家の伝記を見渡すと、幼年時においてその後の生涯を決定する結晶酵母との運命的な出逢いがしばしば見受けられるが、このロンドン滞在はそれを引き起こしている。

ひとつは、大英博物館でのちに描くことになるローマ五賢帝の第三代プブリウス・アエリウス・ハドリアヌスの胸像を見たことである。のちにイタリアでヴィラ・ハドリアーナ（ハドリアヌス宮殿）遺跡を訪れた際に皇帝の生涯を創作する野心は決定的になるが、はじめて皇帝像に出逢ったロンドン博物館でこの夢はずでに胚胎していた。教育の面では、生涯の教養の基礎となる語学が開始されたことである。ラテン語についてギリシア語の古典語学習が始められた。この教養はユルスナールの作品に滲み渡っていることはいうまでもない。それに加えて、英語の学習が行われた。

ここに一つ興味深い証言がある。久田原泰子氏の調査によれば、シラギ・ジュン（ユルスナールと共同で三島由紀夫『近代能楽集』を翻訳した人物）に久田原氏がインタビューを行ったところ、父ミシェルと『源氏物語』の英語翻訳者アーサー・ウェイリー Arthur Waley(1889-1966) は知り合い同士であったという事実が引き出されたのである⁴⁵。もちろん、この不世出の東洋文学者アーサー・ウェイリーとミシェルが出逢った時期をクレイヤンクール父娘のロンドン滞在期だと断定する確証はないが、もっとも可能性が高いとは言える。ウェイリー訳『源氏物語』はマルグリット・ユルスナールの教養の形成に深甚な感化を与えたことはよく知られている。ユルスナールは二十代でアーサー・ウェイリー訳『源氏物語』を読み、紫式部をプルーストと並べて最高の作家として生涯愛読した。そして、空白のまま残されている「雲隠れ」の巻を想像で埋める「源氏の君の最後の愛」« *Le dernier amour du prince Genghi* » (1936) を執筆した。また、紫式部への賛辞を著作や対話や書簡の方々に繰り返し述べ、それは彼女には珍しい手放しの絶賛なのである。ユルスナールと源氏との関わりに、当時ヨーロッパ随一の学者アーサー・ウェイリーが父親の知人として介在していたことは、ユルスナールの源氏へのこれほどまで深い親炙を考えるうえで極めて意味深い要素ではないだろうか。ユルスナールという作家を研究するうえで、源氏の受容の問題は西洋の研究者には余り深刻に受け取られていないが、文化交流史的にもかなり重要な事項であると思われる。そのためには英語の習得が重要であった。なぜなら、当時ヨーロッパにおける日本文学受容の先進国であったのは何よりもイギリスそし

⁴⁵ 久田原泰子『マルグリット・ユルスナールと日本文学』（博士論文、大阪大学）、2005, p.18.

てドイツであり、フランスではなかったからである⁴⁶。当時フランス人が英語を習得する習慣はなかったため⁴⁷、東洋文化の教養の形成にとってマルグリットのイギリス滞在における英語の学習は大きな利益となったといえる。このロンドン滞在は『ハドリアヌス帝の回想』を書くきっかけを与えたと同時に『源氏物語』に出会うきっかけをも与えた。これを後年からの眼差しで見れば、ある決定的な契機であったといわねばならない。

このロンドン滞在以降の数年、マルグリットの足跡はどの伝記を読んでも曖昧模糊としたものになっている。自筆年譜にも僅かな記載があるのみで、解っているのは、ロンドンから帰ったあとイタリア語に励み長足の進歩を遂げたこと、ルーヴルを初めとする美術館を鑑賞する豊富な経験を持ったこと、などである。そのほかはユルスナールの回想に従うほかなく、父ミシェルが各地を遍歴するのに南仏やモンテカルロなど同行したことなどが知られるくらいである。

さて、ここで作家の初期における経済的な環境について一応の知られている情報をまとめておくのも無駄ではないであろう。フランスのノール県に所領地を抱えた裕福な貴族の末裔とされるユルスナールであるが、1930年代に行ったヴァージニア・ウルフの『波』の翻訳の仕事は金銭を稼ぐことが目的だったという発言を信じるなら⁴⁸、彼女が作家としてのデビューをした時期にはすでにそれほど財産は残されていなかったことになる。封建領主としての経済力を惜しみなく蕩尽することが出来たのは確かに父の代までであったのかもしれない。しかしヨーロッパ時代において、一時的な不如意はあったかもしれないが、マルグリットが賃仕事とは無縁の生活を送っていたであろうということは疑われない。マチュー・ガレーのいうように、ユルスナールが必要に迫られて自身の労働（大学非常勤講師等）で経済生活を支えねばならなくなったのは、1939年のアメリカ

⁴⁶ W. G. Aston, *Littérature japonaise*, Traduction de Henry. D. Davray, Almand Colin, 1902 (1899), p.VIII : « Si la France a été au XIXe siècle la première, après la Hollande, à s'intéresser au Japon, depuis lors et pendant une trentaine d'année au moins (et je n'ai pas à rechercher ici les raisons de ce fait), les études japonaises n'ont pas été poursuivies chez nous avec autant de suite et de succès qu'en Allemagne et en Angleterre ; [...] »

〔フランスはかつてオランダに次いで日本にもっとも早く関心を抱いた国であったが、それ以来少なくとも30年の間に（その理由をここで探求することはしないが）ドイツやイギリスがなした日本に対する学問の進展や成功は我々の国では続かなかった。〕

⁴⁷ 久田原泰子, *op.cit.*, p. 26. 「当時〔1920年代〕、〔フランスでは〕英語が義務教育ではなかったこともあり、Waley 訳が世界的ベストセラーになっていても、『源氏物語』の英訳を手にとった読者人口が〔フランスでは〕それほど多かったとは考えにくい。」

⁴⁸ YO., p.194: « C'était un peu un travail alimentaire: j'avais trente ans, et pas d'argent, à ce moment-là. »

渡航以降でしかなく⁴⁹、ヨーロッパ時代において彼女は経済的には依然として庶民と離れた環境にあったのは容易に推定されるのである。文献的には彼女の処女作である『キマイラの庭』*Le Jardin des Chimères* (1921)はペラン書店という伝統ある書店から父の資金的援助のもとに自費出版され、またデビューしたての作家として売れていたとは決して言えない1930年代にパリのワグラム通りのホテルを常宿とするような都会生活を営みながらイタリアやギリシアへの旅を何度も重ねて作品の想を膨らまし——実際ユルスナールがどのくらいヨーロッパ各地を回っているのか、詳細な研究はいまでも出ておらず、年譜上でも謎の多いところである——若き日々の生活を藝術で染めあげていた。

彼女の形成期を語るうえでもう一点重要な事項がある。幼年時代のマルグリットの教育はどこにいても家庭教授と独習のみであり、ユルスナールは学校では一度も学ばなかった。この環境はユルスナールという作家が形成される上で非常に大きい役割を果たした。彼女は学校というものに対して幼少期からすでに嫌悪を感じていた。「私はいかなる学校にも足を踏み入れたことはなかったし、そうしたいともまったく思わなかった⁵⁰」という発言があるが、有害であるときえ思っていた。以下はアメリカの大学で非常勤講師をしていたころの回想である。

J'avais beau leur dire : « Mais arrangez les fleurs vous-mêmes, vous verrez bien ce qui vous plaît, ce qui vous émeut; faites la cuisine en vous fiant à votre palais; achetez-vous un livre ou allez à la bibliothèque et lisez quelques ouvrages sur la Renaissance italienne, et s'il vous ennuiet ou vous fatiguent, cherchez dans les fiches s'il n'y en a pas un autre qui vous plairait mieux, et vous instruirait mieux, jusqu'au jour où vous commencez à vous faire une idée de ce qu'est la cuisine, ou la Renaissance italienne. »⁵¹

私は学生たちにこう言いましたがむだでした。「自分で花を生けてみなさい、自分な好きなものが解るから、自分の心を動かすものが解るから。自分の味覚を信じて料理してみなさい。本を買うか図書館で借りるかしなさい。そして〔イタリアルネサンスに興味のある学生は〕イタリア・ルネサンスに関する書物を何冊か読みなさい。そしてもしそれがあなたを退屈させるかうんざりさせるなら、もっと気に入る書物がないか、もっと教えてくれる本がないか閲覧カードの中から探

⁴⁹ *Ibid.*, p.8

⁵⁰ *EM*, p.1332: « J'étais bien sûre de n'avoir jamais mis les pieds dans aucune école, et ne souhaitais nullement le faire, [...] ».

⁵¹ *YO.*, p.120.

しなさい、あなたが料理とは何かとかイタリア・ルネサンスとは何かという考えを自分自身で持てるようになる日がくるまで。」

学校に通う学生たちから彼女が連想したのは、政治的、文学的、宗教的などの浮薄なグループであって⁵²その集団性は厭わしいものだった。集団教育は習う立場としても教える立場としても、彼女の興味を惹くことが皆無であった。思い出されるのは彼女が文学運動や政治活動などに目立って関わった形跡が無いということである。

上の発言には、独学の人であるユルスナールの態度がはっきりと表れているが、その後生涯続けられることになる教養獲得の基盤を培うことに、公的教育を経験しなかったことが、寄与したのではないか。興味の趣くままに徹底的に学ぶ人生的態度を身につけた彼女が、公教育に何ら魅力を感じなかったことは事実であろう。

アントワーヌ・コンパニオンは二十世紀文学史を説くにあたって、二十世紀初頭のフランスにおける教養のありかたを「修辞学以後」Après la rhétorique と形容している。従来古典的人文教育を敷いていた学制がジュール・フェリーの1880年の教育改革以来、変質していったことを指しての言葉である⁵³。ジュール・フェリーの改革により女性の大学を含む高等教育への進学者が増加し、また1900年頃には国民全体の識字率は96%に達しており、それと平行して新聞などのマスメディアの消費量は増加した。またそれに伴い文学の読者もおのずから増加したが、一方では教育で実学が重んじられる傾向が生じ、古典的人文学の素養は軽視される事態が既に目につき始めていた。古典語や修辞学の教養は教育から削減され批評家のブリュヌチエールはそれを惜しんだ⁵⁴。このことに触れてコンパニオンが二十世紀の文学潮流について述べていることは重要に思われる。それは二十世紀という時代はミソロゴス（言葉嫌い）misologie すなわち言語への信頼が失われた時代であるという指摘である。

ユルスナールはそのような時代にあってきわめて稀な、硬質な文章の美質を保持する作家として、現代文学史において屹立しているといえよう。ユルスナールの文章は文学史家によって「ラテン語を思わせる簡潔な力強い文体⁵⁵」、あるいはマチュー・ガレーによって「ラテンの大理石を切り出したような文体⁵⁶」、そして須賀敦子によって「強靱な知性にささえられた、抑えに抑えた古典的な高貴を放つ文体⁵⁷」と形容されているが、その文体を駆使して渡辺一夫がいうところ

⁵² YO., p.117-118.

⁵³ *La Littérature française : dynamique et histoire II*, M. Delon, F. Mélonio, B. Marchal, et J. Noiraïy, A. Compagnon, sous la direction de J.-V.Tadié, Gallimard, p.565.

⁵⁴ *Ibid.*, p.566.

⁵⁵ 田村毅、塩川徹也編『フランス文学史』, 東京大学出版会, 1995, p.314.

⁵⁶ YO., p.12 : « ... au style taillé dans le marbre latin... »

⁵⁷ 須賀敦子, *op.cit.*, p.213. 『ユルスナールの靴』 「あとがきのように」より。

の「なんのけれんもない、これ見よがしのところもない⁵⁸」作品、あるいは文学史がいう「発表と共に古典となった⁵⁹」作品を書いた。

この硬派な文章家が現代に出現するためには、父や家庭教師の親密な教授のもとラテン語・ギリシア語を存分におさめ、前世紀的な高い教養を浸透させるための、公教育が既に駆逐し終えていた古典語教育の屋台骨が必要であったであろうことは想像に難くない。ユルスナールの身につけた古典語は、たとえば『ハドリアヌス帝の回想』を古典ギリシア語に訳したり、普通の人がテレビなどを観て気晴らしするように古典ギリシア詩を愉しみながらアレクサンドランに翻訳して余暇を過ごしたりしていたというエピソードにもその一端が窺われるように⁶⁰、いわば身についたものであった。

マルグリットは1919年にニースでラテン語・古典ギリシア語のバカロレアを取得した。これだけはやはり国家の免状が欲しかったのだろうか。だが彼女は大学には入らず、ちょうどその頃『キマイラの庭』*Le Jardin des Chimères*（1921年出版）を書いていて、マルグリットはこの処女出版にあたって初めて「ユルスナール」というペンネームを用いる。このとき作家は揺籃期にいたのである。

第二章：初期作品『キマイラの庭』——末期の眼の作家

第一節：処女作と初期作品

いかなる作家であろうと、その文学の出発を考えるうえでいつも浮かびあがるのは、作家としての著作活動の始まりをどこに線引きするかという問いである。処女作というべき作品が問題となるが、この呼称が安易に使えないことは了解されているに違いない。処女作という言葉にかんしては、辞典に出ているような「はじめて制作された作品」という解だけでは不十分である。この言葉には、作者が固有性を携えて自己の存在を歴史に告知した当の作品、という意味があるからだ。こう解すると、初めて書かれた作品、あるいは初期に書かれたある程度まとまった作品であっても「処女作」とは言えないことがあり得るのは詮方のないことである。習作と区別される処女作という言葉にこだわる必要があるのは、マルグリット・ユルスナールという作家の経歴がそのことを読者に要請しているからにほかならない。

たとえば、ジュリアン・グラックの『アルゴールの城』は作者が初めて書いたことに加えて処女出版であり、作者の固有性がはやくも結晶化された稀な例であるといえよう。だがこうした作家は他の多数の作家をかながみれば、ほとんど例

⁵⁸ 渡辺一夫『曲折フランス文学』、岩波現代文庫、2000、p.357.

⁵⁹ 田村毅、塩川徹也編『フランス文学史』、*op.cit.*

⁶⁰ YO., p.102.

外に近い。例えば、ユルスナールとも関わりの深いフローベールの場合だと、十七歳の時の作品『狂人の手記』や『十一月』あるいは『初稿感情教育』などに代表されるような多くの習作があることが知られているが、これらは後年の傑作と比較して一線が画される作品群であり「初期作品」と銘打たれて「作品」とは巻を別にするのが普通である⁶¹。フローベールは『ボヴァリー夫人』を携えて世に現れるまでは、それ以前に著作や出版はあっても才能の潜伏期が続いていたとみてよい。十六歳から書いていたにしてもユルスナールはランボーではなかった。

彼女自身の言葉で「はじめての書物」 *premier livre* と呼ばれるのは『アレクシスあるいは空しい戦いについて』 *Alexis ou le traité du vain combat* (1929)である⁶²。これをユルスナール作品の嚆矢とすることで研究者らの見解は一致している。ユルスナールはこの作をはじめてオ・サン・パレイユという出版社に買いとられ印税を受け取った。そのときの思い出は、後年の彼女が繰り返し語る場所であったが、それより『アレクシス』が処女作であることを証し立てるのは、作家のただひとつの作品集であり自身の編集意図が反映されたプレイヤード叢書『小説作品集』 *Œuvres romanesques* (1981)の巻頭が『アレクシス』によって飾られているという一事に尽きる。

だが、あくまで「はじめて書かれた作品」あるいは「はじめて出版した作品」としての字義通りの文献的な意味に戻るなら、ユルスナールにはこの作品以前に二冊の出版物が既にあったということを、ことにユルスナール作品の形成期に関心を持つ読者は、無視できない。一篇の長編詩『キマイラの庭』 *Le Jardin des Chimères* (1921)と詩集『神々は死なず』 *Les Dieux ne sont pas morts* (1922)という二冊の韻文作品集のことである。現在ほとんど名前も知られておらず、文学事典の類においても紹介されることは稀な作品である。

ユルスナールは『キマイラの庭』と『神々は死なず』の二著の出版についてとくに黙っていたわけではなかった。語るのをとくに躊躇っている気配もない。それを踏まえたうえで『アレクシスあるいは空しい戦い』を「はじめての書物」 *un premier livre* と呼んでいる。この場合の「書物」 *livre* という言葉の意味を忖度すれば、それ以前の作品はマルグリット・ユルスナールにとって「書物」というには値しなかったと了解するのがやはり正しいといえよう。しかし、それを以てこれら初期作品へ眼差しを注がぬことが容れられるのかといえば、話は単純にはいかない。なぜなら、後段でみるように『キマイラの庭』については作者の言及と回想が相当数のこされておき、作品の詳細について作者から見過ごせない批評的な言葉が発せられていて、それはユルスナールの創作全体のなかで重要性を持つものであると思われる。作家として世に出るまえの『アレクシス』以前の著作に関心の埒外におけば、そうした発言の集積と読者とが無縁になる怖れがある。

⁶¹ コナール版 (1909-1911)は十八巻は本巻十三巻、補巻五巻の構成をとるが、1945年までの作品を補巻 (第三巻まで) に分類している。

⁶² YO., p.70.

だがそうした事柄よりも、この作品の輪郭を丹念に辿ってみようとする本稿の振舞いを動機付けるのは、結局は『キマイラの庭』が我々に抱かせるひとつの感慨なのである。つまり読者はこの作品を読むことで、結局は古くから言いならわされたことに気付かされることになるのである。すなわち、作家のいかなる時期に書きたいかなる一行であろうと、他の全作品そして人生全体とのあいだに響き合う照応関係が確認されるという不思議について。著作に親炙すればするほど実際に生々しく浮かび上がるであろう厳然たるこの現象がなければ、畢竟『キマイラの庭』は——著者がそうしたように——忘却の奥津城に埋葬してよい作品であろう。だが本来、作家というものが存在してそこに読者が存在する場合、省かれる作品など存在するはずはないので、仮に読者というものの定義をその作家の作品全体にコレスポンドを認めうる者、という簡単な定義で足りりとするなら、『キマイラの庭』からもその響き合いは洩れてくるのである。

第二節：作家の後年の評価

まず、この作品について語ったユルスナールの発言をマチュー・ガレーとの対談『目を見開いて』から引く。

M. Galey - En 1922, vous avez publié un petit ouvrage que peu de gens peuvent se vanter d'avoir lu . Cela s'intitulait Le Jardin des chimères[sic.]. Qu'est ce que c'était ?

M. Yourcenar - Rien... Je l'avait écrit en 1919 : j'avais seize ans, et il s'agissait d'un petit poème « très ambitieux, très long et très ennuyeux » - je cite exactement, je crois, la critique qu'en avait faite un homme poli et distingué, un écrivain un peu précieux mais délicat, à la mode à cette époque-là, Jean-Louis Vaudoyer. Ce jugement n'était pas faux. C'était un petit poème sur Icare, considéré non pas comme un précurseur de l'aviation, mais comme le symbole de la montée vers l'absolu⁶³.

ガレー：1922年にあなたはあるささやかな作品を出版しました。いまではあの本を読んだことを自慢することのできる僅かな読者がいるだけです。その作品は『キマイラの庭』という作品でした。どんな作品だったのですか？

ユルスナール：どうという作品ではありません……。1919年に書きました。16歳の時です。とるに足りない詩集で、「たいへん野心

⁶³ YO., p.51.

的でとても長いが退屈な作品」という言葉を私は文字通りにここに引用しておきますが、この批評は、礼儀正しく高雅な批評家、気取ってはいましたが繊細だった当時人気の作家、ジャン・ルイ・ヴォドワイエからいただいたものです。この評は間違っていない。イカロスをあつかった大したことのない詩です。空中飛行の先駆者としてのイカロスではなく、絶対への到達の象徴であるイカロスです。

ユルスナールは、後年になってもそれが意に満たない作品ならば当時の未熟を容認したかたちで復刊するようなことはしなかった。旧作の再版は自己の文名が知れわたった1950年代以降に全面的な書き改め作業を繰り返しつつなされたが、一方で旧作を捨てて顧みず出版を禁じる措置も繰り返された。なかでも『キマイラの庭』を含む初期作品には厳しい措置をとった。すなわち廃版にして読者の眼に極力触れ得ないようにした。小説『新エウリュディケー』（1931）や伝記『ピндаロス』（1932）もその措置を取られた作品であり、『夢の貨幣』（1934）や『死が馬車を導く』（1934）は改作されるのに数十年を要した。ガレーが上で述べていることは大袈裟では決してなく、『キマイラの庭』は作者による抹殺の憂き目にあつた書物のなかで、一般の読者には読む機会が与えられなかつたものの最たるものである。若年時の少数の自費出版という事情も加わり、書誌中で所蔵図書館を見出だすのが最近まで困難な稀覯本となっていた。2009年にリプリント版が出版されているが、研究対象となることはあまりない作品である。管見では『キマイラの庭』を考察の主要対象に据えて作家論を行ったものはこれまで見当たらず、ユルスナール作品を包括的に扱った代表的研究であるジュリアンの研究⁶⁴が分析を開始するのも『アレクシスあるいは空しい戦い』から『キマイラの庭』は等閑に付されているのがその一例であろう。

ユルスナールの発言をひろく読むと『キマイラの庭』にただ否定的な言葉や記憶だけがあつたのではないという留保が要ることがわかる。謙遜とは裏腹に、ユルスナールがこの書物の思い出やこの作の出版を契機に文学者との交流を語っている箇所は書簡や対談において思いのほか多い。その中でもこの作品を介してある重要な交流が生まれたことが目につく。それはインドの詩人タゴール Rabindranath Tagore(1861-1941)である。この文学者の名は『とどめの一撃』の主人公エリックの母親の愛読する詩人として作中に登場している。タゴールとの遣り取りに関して、詳しい記述がある書簡から引いておきたい。

C'était en 1921; j'avais 18 ans; je venais de publier mon premier poème – une mince plaquette intitulée *Le Jardin des Chimères* – et je l'avais envoyée , entre autres personnalités, à Rabindranath Tagore. Les autres personnes, pour autant que je m'en souviens, ne

⁶⁴ Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, PUF, 2002.

répondirent pas. Tagore répondit immédiatement en m'invitant pour une saison à Shantinikétan. J'ai su depuis que cette invitation, il l'étendait souvent aux jeunes occidentaux qui s'adressent à lui. Je fus, comme vous le pensez bien, terriblement tentée, mais n'avais pas les moyens personnels de faire ce long voyage. Je me demande aujourd'hui à quel point ma vie et ma pensée seraient différentes de ce qu'elles sont si je l'avais fait. J'ai longtemps gardé les deux lettres que Tagore avait eu la bonté de m'adresser; elles se sont perdues, comme tant d'autres choses, dans le naufrage de 1939-1945⁶⁵.

それは1921年でした。私は18歳でした。薄い小冊子の『キマイラの庭』という書物を出版したばかりでした。他の何人かの文学者とともに、タゴールにもこの書物を送ったのです。思い出す限り他の誰からも返事はありませんでした。タゴールが返事をくれ、私をシャーティ・ニケートン〔現在のカルカッタ大学〕に招待しました。この招待を受けてから、彼がこの大学の門戸を知り合いの西洋人たちに開いていることを知りました。あなたにも察しがつくでしょうが、私はこの招きにたいへん惹きつけられました。しかし、このような大旅行をする旅費はありませんでした。当時この招きを受けていたとしたら、いま現在の私の人生も考えもどれほど違っていただろう、と今になって思います。私は彼が親切にも私に宛ててくれた二通の書簡を長い間大事に保管していましたが、他の多くのものと一緒に1939年から1945年の漂泊生活のなかで、それを失くしてしまったのです。

ユルスナールは出版当初から『キマイラの庭』に否定的な見解を持っていたのではなかった。でなければ、この詩集を何人かの文学者に送付するはずがない。そのうちで返事をくれた唯一の人物が、彼女が当時愛読していたタゴールであった。若きユルスナールの自作送付リストにタゴールの名は連ねられていたのは、アンドレ・ジッドの翻訳と賞賛も手伝って当時フランスの文壇にこのベンガルの詩人の名が知られていたからでもあろうが、この東方の文学者にユルスナールがすでに関心を抱いていたことも事実であろう。ミシェル・ゴスラールは、タゴールとの出逢いがヒンドゥー哲学とのはじめての交流であったろうということ、またインドに材をとった『東方奇譚』における諸短編の着想や後年深化してゆくヨーガへの興味など、東方の思想をユルスナール自身が後年はらむ契機となったの

⁶⁵ *Marguerite Yourcenar en questions*, textes établis et commentés par Michèle Goslar, Bulletin de Centre international de Documentation Marguerite Yourcenar, No.16, 2008, p.111.

ではないかと推定している⁶⁶。若い作者への肯定的な評価を伴ったインドのノーベル賞文学者の音信は、作品を書いたばかりの作家を励ましたであろう。

この作品への評価に関しては、作者の自作への厳しい言葉があるものの、研究者によっては若年でこの作品をしたための才能を認めるのに、やぶさかではない者もいる。『キマイラの庭』には後年のユルスナールの文章から見れば稚いところが見受けられることは確かだが、明快とっていいような直截的な構成がある。少女とっていい年齢の作者がこの百頁を超える作品を完成し、自費出版とはいえペランという名の通った書肆の原稿審査を得た上で出版に漕ぎつけたことに関して「たとえ天才の刻印を帯びていないにせよ、執筆当時十五あるいは十六歳であった少女が、様々な登場人物の声を包含した韻文千二百行の詩篇を完成したということ想像してみなければならない」⁶⁷という研究者アレーの言葉は間違っているとは思われない。

第三節：書誌的な事項

『キマイラの庭』は1919年から構想され1921年にペラン書店 Librairie Académique Perrin において出版された⁶⁸。その構想は16歳頃、完成は18歳頃とされる。『キマイラの庭』の裏表紙にあるペラン社の目録にはチェスタートン、トルストイ、セルマ・ラーゲルレーヴなど有名作品が出版されていたことが確認されるので、当時も海外の名作を刊行する書肆であった。この出版社は、マラルメの読者には馴染み深いもので、『詩と散文』(1893)が刊行され、マラルメが有名な序文を書いたベックフォードの作品『ヴァテック』が出されたのもこの出版社であった。アンドレ・ジッドに馴染みのある読者は、『贗金つかい』(1926)の中にあられる作家エドゥアールが自分の小説をペランという名の書店から出版していること(第一部「パリ」第十一章)を思い出すかもしれない。

『キマイラの庭』を上梓したとき、マルグリット・ユルスナールは十八歳、作者名としてマルグ・ユルスナール Marg Yourcenar を用いた。この「マルグ Marg」というのは、作者が男性か女性か解らない謎めいた名前であり、ユルス

⁶⁶ *Ibid.*: « C'est son premier contact avec les philosophies hindoues qui influencèrent non seulement son œuvre, mais aussi sa vie et sa conception de l'univers. »

⁶⁷ Achmy Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie, archéologie d'un silence*, Amsterdam / New York Radopi, 2005, p.276:

« Il faut imaginer une adolescente de quinze ou seize ans qui a déjà écrit quelques poèmes et se lance dans une œuvre qui totalisera mille deux cents vers, fera intervenir plusieurs voix, jonglera avec les mètres, multipliera les ambiances... »

⁶⁸ *Le Jardin des Chimères* (1921), signé Marg Yourcenar, Librairie académique Perrin, 1921. 以下で JC. と略記する。

ナルはこの名前を『アレクシスあるいは空しい戦い』でも引き続き用いることになる。

『キマイラの庭』はユルスナルの父ミシェル・ド・クレイヤンクールが金銭面の負担を引き受ける形でペラン書店から自費出版された。当時の文学界における自費出版という出版形態について、F. ワッセルファレンは「ほんの限られた数の者が自費出版という形に助けを求めることができた⁶⁹」というが、アレーは「二十世紀前半の多くの作家が、処女詩集あるいは処女小説を上梓するために負担金を支払わなければならなかった⁷⁰」とする。プルーストがその大作の『失われた時を求めて』第一巻『スワン家の方へ』をグラッセから自費出版で世に問うたこと、ジュリアン・グラックが『アルゴールの城にて』をジョゼ・コルティから同じく自費出版したことなどを考え合わせてみれば、自費出版の例は珍しくないと言えるであろう。

ジョジアージュ・サヴィニョーの伝記に拠れば、出版交渉に当たっていたのは父親のミシェル・ド・クレイヤンクールである。彼がペラン以外の書肆と交渉を持ったかどうかは明らかになっていないが、ペランとの遣り取りを伝える最も古い手紙は、1920年七月十八日のものである。作者名はM. de .クレイヤンクールとなっているが、筆跡からして父ミシエルのものと判明している。父ミシエルは二百頁の詩集を出版するのに必要な費用や技術上の条件を照会し、八月二日ペラン書店はそれに対する返答として、原稿審査委員会にかけるため原稿の提出を求めている。同五日に原稿を送付。それから二ヶ月が音沙汰のないまま経過し、父ミシエルは九月二十七日娘の原稿について問い合わせる手紙を送る。ここでの遣り取りから、当初『キマイラの庭』のみならずこの作とは直接関係のない諸詩篇も併せて一卷とする計画だったことが判明している。その後『キマイラの庭』のみを単行本として上梓することに変更した理由は、詩篇もあわせて一冊とした場合三百頁を超える大冊になるためであった。結局ここで省かれた初期詩篇はサンソ Sansot 書店から『神々は死なず』*Les Dieux ne sont pas morts* という題で1924年に出版される。十月二日、『キマイラの庭』の出版の受諾の通知が届く。ペラン書店から要求された負担費用は一刷1000部につき3500フランというものであった⁷¹。

⁶⁹ François Wasserfallen, « Aspect de la temporalité dans la poésie de M. Yourcenar avant 1939 », Bulletin SIEY, N° 8, 1991, p.50.

⁷⁰ Acmy Alley, *Marguerite Yourcenar en poésie, op.cit.*, p.290.

⁷¹ この自費出版費用は現在の円価値で200万円くらいか。3500フランを1921年(大正12年)の円価格に換算してみると当時の約550円に相当(当時1フラン0.157円)。日本で蕎麦が一杯7銭くらいだったので〔朝日新聞社編『値段の明治大正昭和風俗史(上)』朝日文庫, 1987, p.32.参照〕、仮に現在一杯300円と換算すると、1921年当時の1円の価値は現在の約4000倍あったことになる。それで計算すると現在の約220万円。岩波文庫『失われた時を求めて2』(吉川一義訳, 2011, p.51)の訳注には「スワンの恋」の当時(ジェラルド・ジュネットの推定だと1894年頃)の物価の記載があり1894年当時の1フラン

第四節：構成と展開

冒頭には父ミシェルへの献辞「我が父へ」« A MON PÈRE »が寄せられ、プロローグの後にフィリップ・デポルトの詩が三行掲げられている。

Il mourut poursuivant une haute aventure.
Le ciel fut son désir, la mer sa sépulture.
Est-il plus beau dessein et plus riche tombeau ?

いや高き冒険に従い彼は死んだ。
大空は彼の欲望、海は墳墓。
これにまさる美しい企てが、そして豪華な墓場がどこにあらう。

作品は韻文形式で綴られ、12音綴アレクサンドランを主にして、10音綴、8音綴等をまじえ用いる一千二百行の長編韻文作品である。この作品の形式に関しては議論があり、研究者諸氏の意見はまちまちである。『詩におけるユルスナール』の著者A・アレー曰く、ユルスナールの後年の戯曲作品すなわち『誰が己がミノタウロスを持たぬか』などの劇作品の先行作品とする意見がある一方で、「劇詩」として見る意見も紹介している。上記のアレーは、この作品が詩と劇の中間点で書かれたという折衷案を提出している。

この作品をみて気付かれるのは、各々の場面ごとに細かなト書きがあることである。舞台設定・書き割り指示、人物の外見（衣装）・感情表出の指示などがそれである。上演を想定して書かれたものとも考えられるが、アレーの指摘するように⁷²このト書き自体に散文詩的な趣きを感じ取ることも間違っていない。例を挙げればつぎの様な叙述である。

Le char plonge dans l'eau sonore. La nuit monte, limpide, et froide,
illuminée par d'innombrables étoiles qui s'allument l'une après
l'autre sur la mer apaisée où se dédoublent leurs flammes. Tout est
silencieux et tout semble éternel...⁷³

は現在の1000円とする（鹿島茂『馬車が買いたい』を吉川氏は参照）。1894年の3500フランは現在の約350万円となるが、1894年から1921年にかけてフランの対円価値は約二分の一に下落しているため、それで概算してみると、『キマイラの庭』の一刷にかかった自費出版費用は現在の175万円くらいとなる。〔円・フランの時代別換算については、河盛好蔵著『フランス文壇史』（文藝春秋、1964）巻末所収の「フラン・円平価換算表」を参考〕

⁷² A.Halley, *op.cit.*, p. 280-281.

⁷³ JC., p.119.

日輪は波音のする海原に沈む。夜がのぼり、澄み透り冴え返った空は無数の星に照らされて、星々は凧いだ海の上に一つまた一つと輝きその姿を海面に映す。ものみなが静まりかえり、永遠の相を帯びている。

このような雄渾な外界描写への好みは、前期の傑作『火』や『ハドリアヌス帝の回想』などに直接通じているものといっている。それは叙事詩的作風への嗜好である。

当時の作者によるプロローグが『キマイラの庭』の冒頭に付されており、ここに紹介するのはその全文である。作品全体の主題「無に帰するとしても、光と美に行き着かんとする人間の努力⁷⁴」を大づかみに把握するためには格好の文章である。

Le Mage Dédale et Icare, son fils, ont été enfermés dans le Labyrinthe de Crète par Minos, roi de l'île, qui redoute le pouvoir de l'Enchanteur. Un monstre fabuleux, la Chimère, garde la porte qu'il faudrait retrouver et franchir pour retourner dans le monde. Après de longues recherches vaines, Icare, épris du Soleil et voulant échapper à la tristesse du Jardin merveilleux, réussit à dompter la Chimère et lui prend ses ailes pour s'élever jusqu'à l'Astre, tandis que Dédale, fatigué et déçu, meurt dans le Labyrinthe sans avoir pu construire les ailes humaines qu'il rêvait.

Sans écouter les chants des Sirènes, les appels des peuples, les voix des Vents qui lui promettent les trésors et les empires de la terre, Icare continue à monter vers Hélios. Ses ailes s'enflamment. Ils tombent, et les Sirènes se lamentent sur la mort du fils de Dédale, et sur l'inutilité de l'espérance et du sacrifice, jusqu'à ce qu'Hélios, apparaissant au milieu d'elles, glorifie l'effort humain, même inutile, vers la lumière et vers la Beauté...⁷⁵

魔術師のダイダロスとその息子イカロスとは、魔術師ダイダロスの力を怖れたクレタ島の王ミノスによって迷宮の中に閉じ込められている。伝説の怪獣キマイラが扉を守っており、世界に戻るためにはこの扉を見つけくぐり抜けねばならない。長きに亘るむなしい探索のすえ、太

⁷⁴作者によるプロローグの言葉より。 *Ibid.*, p.12: « l'effort humain, même inutile, vers la lumière et vers la Beauté » のちに太陽神ヘリオスが湛えたイカロスの挑戦である。

⁷⁵ *JC.*, *op.cit.*, p.11-12.

陽に魅入られて、この妙なる庭の悲しみから脱出することを願うイカロスは、ついにキマイラを制圧し、太陽に飛翔するためその翼を奪うが、その一方で、ダイダロスは老衰し失意にうちのめされ、彼が夢見た人工の翼をついに制作することもかなわず迷宮の内で没する。

人魚たちの歌にも人々の呼びかけにも、彼に地上の財宝と王国を約束する風の声などにも耳を貸すこともなく、イカロスはヘリオスへの上昇を続ける。彼の翼は焼失する。彼は地に落ち、人魚たちはダイダロスの息子の死と、希望と犠牲の空しさに涙するが、しまいには太陽神ヘリオスが彼女らの中にあられ、それが虚しく潰えようとも光と美に向かう人間の努力を讃える。

もうひとつ後年の回想から『キマイラの庭』の執筆動機について少し曖昧なところを残した作者の発言がある。「この主題の選択にあなたを差し向けたのは一体何なのですか」というマチュー・ガレーの問いへの以下は答えである。

Peut-être l'Icare de Breughel, mais je ne devais pas le connaître tellement bien à cette époque-là. Je ne sais pas, sinon que j'imaginai un Icare de mon âge, non pas épris d'aviation, mais éperdu d'adoration pour ce Soleil dont il voudrait s'approcher⁷⁶.

もしかすると、それはブリューゲルの絵だったかも知れませんが、ですがその当時私はあの絵をよく知ってはいなかったはずですが、定かではありませんが、たしかなのは私は〔当時〕私と同年配のイカロスを想像していたのです。それは飛行術に心を奪われたイカロスではなく、太陽を酷愛し、近づきたいと願うイカロスです。

第一部は「クレタの迷宮」Le Labyrinthe de Crète、第二部は「光の中で」Dans la lumièreと題される。第一部「クレタの迷宮」では、人口楽園の趣を湛える迷宮 labyrinthe を脱出することを望み太陽に到達せんとするイカロスが、父親で聡明なる迷宮の創作者ダイダロスの反対を容れず、この迷宮の境界に君臨するキマイラを殺害するところまでが描かれる。

第二部「光の中で」においては、イカロスの太陽への上昇と結末たるその失墜が描かれる。イカロスはさながらフローベールの題材になった『聖アントワーヌ』のように、様々な誘惑や警告を退けつつ飛行を続けたあげく、あえなく墜落する。太陽神ヘリオスのイカロスの試みに示す共感がドラマの幕を飾っている。

このユルスナールの物語においては、パジファエが牛との間に生んだ怪物ミノタウロスを生み、それを幽閉するためにミノス王がダイダロスに命じて迷宮を作らせたという神話譚が踏まえられているが、ミノタウロスもミノス王も登場しな

⁷⁶ YO., p.52.

い。人格を備えた登場人物はイカロスとダイダロスの親子およびニンフなどに限られている。迷宮がこの物語の主要舞台となる。この迷宮には、テセウスやアリアドネが脱出したような建築された迷宮というトポスは与えられておらず、彼らを閉ざしているのは鬱蒼と茂る森の樹々であり、光はほとんど入らない。そこは、宮殿や泉や広い空間を包含した空間であり、ダイダロスとイカロスの父子は、ニンフやバッカスそしてキマイラなどが出没する拡がりのある空間に住まわされている。

以下で作品の展開と構成を提示したいのは、この作品が最近までは稀覯本であって研究者の間でもあまり触れられることのなかったため、ある程度紹介的になるのは避けられないと思われたからである。だが、それと同時に、本作がその展開において明瞭な主題の進展を場面毎に明瞭に示している作品であり、その構成を把握する必要が読者にとって不可欠であることから、場面毎に追っていく手段をとることは有益に思われる。

献辞と冒頭の詩の引用は、上述のとおりである。〔以下煩雑になるので、引用文のフランス語原文は注に引いておいた。〕

第一幕第一場。ユルスナールは幕開けの舞台として、以下のような説明をつけている。「深い暗がりの森の繁み。草上には樹々の厚い葉叢を抜けて光の矢が放たれ、それは朝の爽やかな薄闇のなかで鋭さを増している。舞台奥には樹々の葉叢に半ば隠されているが空き地があり、そこには小さなアフロディテの彫像が薔薇で飾られた石碑の上に立っている。朝である。空気は澄んでいて春の気配⁷⁷。」劇が開幕するのは春の森の朝である。空気は澄み切っている。遠くで牧神の笛の音が響いている。牧神の歌は森に満ち渡る春の生暖かさを告げ、鳥やとかげや野兎らが太陽とともに目覚める。牧神の歌はつぎのように告げる。「私の吐息は大地の魂、森は私の声に震える。私は森の清々しさ、神々しさ、そして穏やかな吐息なのだ。⁷⁸」

牧神の歌が終わると、三人のニンフたちが現れる。それぞれ、ユーシャリス、エアリナ、ロデイアと花にゆかりの名が付けられている。彼女たちは「若さと愛と春の女神」⁷⁹アフロディテを花冠で飾りに来たのである。ユーシャリスとエア

⁷⁷ *Ibid.*, p.15: « Un sous-bois profond, ténébreux. Sur l'herbe, à travers les feuillages épais, dardent les flèches d'or du soleil, plus aiguës dans cette pénombre fraîche. Au fond, à demi cachée par l'enchevêtrement des branches, on aperçoit une clairière déserte où se dresse une petite statue d'Aphrodite sur une stèle enguirlandée de roses. C'est le matin. L'air est limpide et printanier. »

⁷⁸ *Ibid.*, p.16:

« Mon souffle est l'âme de la Terre.

La forêt tressaille à ma voix.

Je suis la fraîcheur, le mystère,

L'halaine paisible des bois. »

⁷⁹ *Ibid.*, p.17: « déesse de la jeunesse, de l'amour et du printemps »

リナが交互に歌うのは、エロス＝恋＝生殖の女神としてのアフロディテへの讃歌である。まわりを微笑ませ芽吹かせる神⁸⁰、その足元に花々が咲き誇り樹々は果実を実らせる神⁸¹として、アフロディテは恋愛および生殖の象徴として、彼女の祈りの対象となっている。しかし祈るニンフたちは自分たちを一体何者から保護して欲しいというのだろうか。

Nous te devons l'amour, le frémissant essor
De l'espoir qui fait fuir les terreurs et les fièvres,
Les sourires joyeux et les baisers du Sort⁸².
(C'est moi qui souligne.)

われらがおまえに負うのは愛
そして恐怖と熱狂を逸らせる希望の、ふるえる飛翔
よろこび溢れた微笑みと、そして幸運の口づけ。
(強調引用者)

ニンフたちは生活のつつがなさを願っている。自然の循環に従い、穏やかに時をたらし、生殖を果たさせる自然。しかしそれを願うものが恐怖を感じるのは、そうした安定を破る「恐怖と熱狂」にちがいない。つまり運命だの宿命だのという恐ろしいものは願い下げということである。この三人のニンフのなかでロディアだけが沈黙を守っている。彼女は何かに注意している様子で、葉叢の暗がりにも何ものかが動くのを感じず。

ここでイカロスが登場する。彼の眼は燃えている。衣服は襤褸のように引き裂かれ汚れている。彼は熱に浮かされたように話し始める。「かのものを見失ってしまった。この空き地の奥でかのものの光の翼が震えるのをみたようだったが⁸³」。かのものとは、キマイラである。キマイラのまなざしは誘惑するものとしてイカロスに映っている⁸⁴。ロディアはキマイラの居所を尋ねるイカロスに向かって「気を落ち着けなさい、あなたが望みさえすれば、ここでの日々は幸福に過ごされる」と諭す⁸⁵。キマイラはまぼろしに過ぎないとロディアは言うが、憑

⁸⁰ *Ibid.*, p.18: « Ô toi qui fais sourire, ô toi qui fais germer, [...] »

⁸¹ *Ibid.*, p.19: « Les fleurs sous tes pas naîtront dans les forêts, / Les grands arbres ploieront sous leurs rameaux plus denses/ Les fruits seront plus doux [...]. »

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 20 :

« Je l'ai perdu ! Au fond de la clairière,
Je croyais voir frémir ses ailes de lumière [...] »

⁸⁴ *Ibid.*, p.21: « Je croyais voir briller ses grands yeux tentateurs ! »

⁸⁵ *Ibid.*:

« Repose-toi ! Tes jours
S'écouleraient heureux si tu le voulais être ! »

かれたイカロスの耳には届かず、彼はここで去る。ユーシャリスとエアリナが奇妙なものを見るように消え去るイカロスを眺める一方で、ロデイアはアフロディテ像に近づき、あたかも愛しいものにするように、像の頭部を抱きながら、こどもの懇願のように低い声で語りかける。三人いるニンフのうち、ひとり彼女だけが不安を感じている。彼女はイカロスを恋い慕っているのである。キマイラへの熱狂に憑かれているイカロスがもはや自分に振り向いてはくれないことについて、ロデイアは恋の神に祈る。

Regarde ! Je suis jeune, et si blonde, et si belle....
Écoute! Un cœur de Nymphé est-il fait pour souffrir?
Je l'aurais tant aimé....Chaque matin je tresse
Une guirlande fraîche et je viens t'implorer.
Tu ne peux pas vouloir que j'apprenne à pleurer !
O toi qu'on dit si douce, exauce-moi, Déesse⁸⁶!

見なさい、私は若く、かくも金髪で、かくも美しい……
聞きなさい、ニンフの心が傷つくためにつくられたとでも？
私はあなたをどれほど愛していたであろう……
毎朝、あたらしい花の飾りを編み、祈りに来ました。
私が涙を識ることをあなたは望むことはできないはず。
おお、優しいといわれるあなた、私を祓ってほしい、女神よ。

生殖の繁茂を歌いあげる牧神の歌が繰り返され、第一場は幕を閉じる。第一場で作者が提示している対立は、キマイラとアフロディテの対立である。それぞれの神が、イカロスとロデイアを捕らえている。かつて二人の間には恋愛関係があった〔このことは第四場で暗示されている〕。だが、その後ロデイアはイカロスをキマイラに奪われてしまった。誘惑者の眼差しをもつキマイラは「神を超えたものとなろう、キマイラを討ち果たすものは⁸⁷」とイカロスから目標と見立てられる一方で、ニンフたちからは「神々にはキマイラは見えない⁸⁸」といわれるように、この怪物は森の神々とは交わらず忌避される存在である。このような危険な存在に憧れるイカロスも森において危険な存在にならぬはずもなく、ロデイアの彼との恋の成就是、穏やかな繁茂を業とする森の世界では叶えられることはない。上のロデイアの嘆きでは、アフロディテの圏域に身を置く我が身と、キマイラに取憑かれた恋人との引き裂かれる感情を、後で来たる悲劇を読者に予覚させつつ、恋の成就是を願っているのである。

⁸⁶ *Ibid.*, p.25.

⁸⁷ *Ibid.*, p.22: « Il sera plus qu'un dieu, son vainqueur! »

⁸⁸ *Ibid.*: « Les dieux ne voient pas la Chimère. »

第二場。森の別の場所である。いちじくとオリーブの樹が枝を繁らせており、つねに暗い場所である。泉がわき出て、いくつもの支流に別れている。ほとんど光のささない場所に果実と水の煌めきが微妙に仄めいている。イカロス、大層物憂げな様子で、泉のほとりに腰を降ろしている。軽くものに憑かれたようなおももちで、イカロスは独白を始める。「つねにこうなのだ！ 俺は乾いている、俺の唇は乾き、俺はこの泉しか知らない…⁸⁹」彼は現在の不如意な境遇を語っていく。「清澄 *limpide* な流れも新鮮な波を探しても虚しかった。俺はそれを見つけない⁹⁰。」この森にいて耳を澄ませば、ニンフの呼びかけや神の歌、彼をつけ回す牧神の足音、「愛の神」の声などが聞こえる。愛の神は「苦い草」を摘み取りにくるものである⁹¹。その苦い草とは甘い恋に対比されるもの、すなわち熱狂や狂気のもととなるものを指すのだろうか。アフロディテの安逸さは、イカロスの心中にしらずに忍び込み、彼の熱狂を醒ます働きをつねに仕掛けてくる。そうしたなかで、彼はあたかもこの森をふりほどかんとするかのよう、脱出の願望を語る。「ここに留まってどうする？ キマイラがやってこないことは解っているではないか⁹²。」

彼の心中において、今いる迷宮と外の世界との間には、どのような価値の差が付けられているであろうか。「この神秘に支配された迷宮を抜けだそう。そして、貧しく、忘れ去られ、孤独であろうとも、冷たい真実よ、お前の純粋な泉を飲もう⁹³。」彼が探し求めた水は「清澄な *limpide*」と形容されており、大文字の「真実」*Vérité* も「冷たい *froide*」と形容されている。いまある泉は「生あたたかさ」*tiédeur*⁹⁴が支配する森の泉で、牧羊神も動物が喉を潤し、繁茂する植物たちの根が吸っている水であるが、青年が求める清澄な水はそこにはないのである。太陽神ヘリオスに向かう行為は、この清澄な世界を求める欲望と繋がっている。その一方で、彼が振り捨てたいものは、以下のように言われる。

⁸⁹ *Ibid.*, p.27 :

« Toujours !... J'ai soif, ma lèvre se dessèche,
Et je ne connais que cette eau !... »

⁹⁰ *Ibid.*, p.28 :

« En vain je cherche un flot limpide, une onde fraîche,
Je ne le trouve pas ! [...] »

⁹¹ *Ibid.*: « Il viendra cueillir l'herbe amère... »

⁹² *Ibid.*: « Mais à quoi bon rester? Je sais que la Chimère
/Ne viendra pas... »

⁹³ *Ibid.* :

« Fuir ce Labyrinthe habité
Par le mystère !
Et pauvre, ignoré, solitaire,
Boire à ta source pure, Ô froide Vérité ! »

⁹⁴ *Ibid.*, p.16.

Oublier la forêt, oublier l'Aegipan,
Les arbres d'où le nard s'écoule et se répand
Comme une sève,
Et les ruisseaux de miel coulant au fond des bois! ...⁹⁵

森を忘れよ、半獣神を忘れよ、
樹液のように香油を流しひろめる樹々を忘れよ
そして森の深奥に流れる蜜の流れを忘れよ。

それがどれほど恵まれた環境であっても、情熱を感じさせてくれない環境を彼は振り捨てたい。キマイラに魅入られたイカロスにとって、生物たちをうるおしているあたたかい *chaude*⁹⁶泉は、振り払いたいものである。この繁茂する森は、本文にあるように、不思議 *un mystère* によって支配されているとされるが⁹⁷、この不思議とは迷宮の考案者ダイダロスがもたらしめている魔法であるのかもしれない。森はこの少しあとの台詞でもイカロスから「魔法をかけられた迷宮⁹⁸」と言われていて、閉ざされているが同時に保護されているという意味合いが窺える。

第三場。ドラマはここから佳境に入る。イカロスの父でありもうひとりの主要人物であるダイダロスがいよいよ登場する。場面は迷宮と指示される。場ごとにつけられた説明書きには、以下のように書かれている。「迷宮。寺院にいくらか似た古代の宮殿の玄関。三角形の屋根は六本のドーリア式の柱に支えられている。奇抜な浅浮彫りをあしらったブロンズの扉に大きな白い大理石の階段が伸びている。森の狭い境界が地平を四方八方から閉ざしている。ナラ、糸杉、ヒマラヤ杉がある。この暗い背景に対し、神殿のフリーズで囲まれた壁面があり、色とりどりの線がくっきりと見える。日は薄青い空に沈んでいる⁹⁹。」

イカロスはきざはしに腰掛け、パピルスの書物を手に持っているが、読もうとはしていない。父ダイダロスは柱のひとつにもたれかかって立っている。ダイダロスはヒエログリフの模様をあしらった広い袖の黒い衣をまとっている。彼は白髭を生やし年老いている。

⁹⁵ *Ibid.*, p.28.

⁹⁶ *Ibid.*, p.29: « Mais j'ai soif et la source et chaude! »

⁹⁷ 注 94 参照。

⁹⁸ *Ibid.*, p.39: « ce Labyrinthe enchanté... »

⁹⁹ *Ibid.*, p.30: « Le Labyrinthe. L'entrée d'un palais archaïque un peu semblable à un temple. Fronton triangulaire soutenu par six colonnes doriques. Porte de bronze aux étranges bas-reliefs vers laquelle monte un grand escalier de marbre blanc. Le cercle étroit de la forêt ferme de toutes parts l'horizon. Il y a là des chênes, des cyprès et des cèdres. Sur ce fond sombre, les métopes du fronton dessinent plus nettement leurs lignes multicolores. Le jour s'endort dans un ciel pâlement bleu. »

まず口をひらくのはイカロスのほうだ。彼は父にかつての記憶を思い出すよう促す。幼いころ父ダイダロスは、この迷宮から脱出する手段として、キマイラを飼い慣らすという手段ではなしに、自分たちの力で逃れることが可能なのだと告げていた¹⁰⁰。ダイダロスは人工の翼の制作をその昔ころみていた。この息子の追憶にたいして、ダイダロスは、「翼の制作が可能だとはもう思わない¹⁰¹」と取り合わない。だがイカロスにとっては、人工の翼を諦めるならキマイラの力を求めることは必然である。イカロスは自己のキマイラ追跡を語りながら、その美しさをも歌い上げる。「キマイラが遠い水平線に消えるのがみえる、黄金の朝やけのなかに、血濡れた黄昏のなかに。そして我々は後ずさる、驚愕して……¹⁰²」キマイラのイメージに酩酊しているイカロスに向かい、ダイダロスは「お前が求めているのは真実ではなく、キマイラ（＝幻想）だ。それを掴むこともできないし、それは翼を持っていない¹⁰³」と突き放す。抗うイカロスは、こんなふうに分のキマイラ像を語る。ここにイカロスにおけるキマイラ像が明確に現れているであろう。

Celui qui doute
Et celui qui va succomber
Sentent, en les voyant, l'espérance renaître,
Comme renaît la fleur aux souffles des matins
Lorsqu'Hélios va reparaître.

疑うものや
敗北せんとするものは
キマイラの翼をみると希望が再生するのを感じる、
あたかも、太陽神があらわれるとき
花々が朝の息吹に生き返るのに似て。

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.31:

« Tu disais qu'on pourrait, sans tenter l'impossible,
Sans chercher à dompter la Bête inaccessible,
S'élançer, libre enfin, plus haut que la prison,
Pareil aux alcyons fuyant à l'horizon...
Et pour nous évader, tu construisais des ailes... »

¹⁰¹ *Ibid.*, p.32: « Je ne crois plus en elles. »

¹⁰² *Ibid.*:

« On les voit disparaître à l'horizon lointain,
Dans l'or lumineux du matin,
Dans l'or sanglant du crépuscule,
Et l'on recule
Épouvanté... »

¹⁰³ *Ibid.*: « Tu cherches la Chimère et non la Vérité. /Tu ne peut la saisir, mais elle n'a pas d'ailes. »

イカロスにとってキマイラは不死の情熱の象徴である。そして、もの皆を甦らせる権能はヘリオスに比べられている。

ダイダロスはこのイカロスのキマイラ観とは相違した見方をここで告げる。ダイダロスも若き日にキマイラに心奪われたことを告白する¹⁰⁴。だが、あるときダイダロスは、キマイラの恐ろしさに気付いた。「キマイラは恐れねばならぬものであり、私が手を差し伸べたこの処女 Vierge は実際おそるべき獰猛な怪物にすぎないということを理解したのだ。私はキマイラから世界を解放したいと願った¹⁰⁵」とダイダロスは語る。このあたりで、キマイラ chimère という単語は、ほとんど「幻想」という意味でも通じるような使われ方がされている。キマイラは世界の迷妄の寓意なのである。キマイラへの憧れと訣別したダイダロスは、エジプトやカルデアそしてインド、スリランカにわたる広大無辺の修行遍歴を語るが、その目的とはキマイラから人々を解放すること、すなわち「彼女の焔に光を対決させること¹⁰⁶」であった。だが一切の探求も、彼に満足な答えをもたらさず、彼のこころの苦しみを鎮めることはなかった¹⁰⁷。彼と同様に世界はキマイラ＝幻想につきまといわれ、それに隷属しており、ひとびとに救いをもたらすことは出来ないとダイダロスは断念しなければならなかったのである¹⁰⁸。彼は光でキマイラを制圧するという夢を断念した。その結果「私を恐れることに疲れたミノス王は、巖と蒼穹の色をした頂きの最中に私たちを幽閉したとき、あの人を惑わす不死の怪物〔キマイラ〕を、私たちを監視するために配置したのだ¹⁰⁹」という。

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.34:

« Tu crois que je n'ai pas, sur les sommets lointains,
Vu jadis, comme toi, flamboyer la Chimère? »

¹⁰⁵ *Ibid.*:

« Mais lorsque j'eus compris que je devais la craindre,
Que la Vierge vers qui j'avais tendu les mains
N'était qu'un monstre horrible et cruel aux humains,
J'ai souhaité, plus tard, d'en délivrer le monde. »

¹⁰⁶ *Ibid.*: «Je voulais à sa flamme opposer la clarté. »

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.35:

« Et jamais la Réponse en tous lieux demandée
Ne put me satisfaire ou ne put me calmer. »

¹⁰⁸ *Ibid.*:

« Mais moi, toujours rêveur et toujours tourmenté
Par l'antique Chimère, hélas, inaccessible,
Je dus comprendre enfin qu'il était impossible
De libérer le monde à jamais asservi. »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.35-36 :

« Et c'est pourquoi Minos, fatigué de me craindre,
Quand il nous enferma dans ce jardin obscur,
Au milieu des rochers et des cimes d'azur

この箇所から、彼らの住む迷宮がどのようなところにあるのかが推測されねばならない。なぜなら、戯曲的なこの作品において場面の詳細は重要なディテールであるからである。複数の岩（あるいは切り立った岩々）rochers に囲まれている、という表現にくわえて、青空の色をした複数の「頂上」cimes d'azur のただなかにそこが位置するという表現から推測すると、この場所も高所にあるのだろうか。あるいはこの場所だけが低い土地にあって、周りを高い山岳に囲まれているのか。

ダイダロスにとってキマイラに監視されて生きるということは、みずからの往年の夢の敗北を常時見せつけられて生きていくということである。そのダイダロスに対し、イカロスも父が幽閉に甘んじる態度をなじり、外部世界への憧れを告げないわけにはいかない。ダイダロスは広大な外界を見てきた上でこの迷宮に籠もって書物を読むことに耽っているが、イカロスははじめから外界を知らないために、憧れは募るばかりなのだ。彼が思いをはせるのは河や麦の平原のひろがり、未知の世界である。言いつのるイカロスに、ダイダロスは「力より冥想のほうがよい¹¹⁰」と行って取り合うことはない。

イカロスは父の崩れぬ微笑に苛立ちを隠せず、さらに述べ立てるが、ダイダロスの態度が揺らぐことはない。「智慧はひとを惑わし、栄光はたじろがせる。人間の性は悪しきもので、彼らは幸福でなく、もしかりに人々とともに生き傷つかねばならぬのなら、東の間の希望も色褪せるのをお前は眼にするであろう、そしてキマイラの庭を懐かしむであろう¹¹¹」といわれるこのペシミスティックな思想は、だが下のような賢者風の人生観と深く結びついていることは注意されるべきである。

Je suis déjà vieux et tu n'es qu'un enfant.
Mais tout ressemble à tout. Nos âges sont semblables
Devant les Inconnus sereins et formidables
Que notre geste effleure et qu'on ne peut pas voir.
Tout ignorer est presque égal à tout savoir,
Car le savoir s'éteint dans la cendre des doutes.
Ainsi, j'ai vu toujours, —et sur toutes mes routes,
Passant avec le même inexprimable ennui

Plaça, pour nous garder, la trompeuse Immortelle
[...]. »

¹¹⁰ *Ibid.*, p.37: «La méditation vaut mieux que la puissance.»

¹¹¹ *Ibid.*: p.39:

« La sagesse est trompeuse et la gloire hésitante,
Les hommes sont mauvais et ne sont pas heureux,
Et s'il te fallait vivre et souffrir avec eux
Tu verrais se faner tes espoirs éphémères,
Et tu regretterais le Jardin des Chimères. »

Sous un ciel qu'obscurcit, toujours, la même nuit,
La science rêver au bord du même abîme,
La beauté sœur du mal, l'amour frère du crime.
Et tu veux t'échapper? Tu souffrirais aussi¹¹².

私はすでに老い、お前はこどもにすぎない。
しかしあらゆるものは似通っている。我々の年齢は
我々が僅かに触れることも理解することはできぬ
あの晴朗で驚嘆すべき「未知なるもの」の前では
似たり寄ったりのものにすぎない。
何も知らぬことは全てを知っていることに等しい、
というのも知識は懐疑という灰のなかで死に絶えるのだから。
これまで、あらゆる道のりの途上、
いいがたい同様の倦怠を感じながら過ぎつつ、
同じ夜がいつも帳を降ろす空の下、私はいつも見てきた、
深淵の縁で夢を見ている科学を
悪の姉妹である美を、罪悪の兄弟である愛を。
それでもお前は逃れたいのか？ だがお前は同様に苦しむであろう。

第四場。夜、バッカスの果樹園。クレタの海が見える。一条の燐光が遠くに耀く。夜が明け初めようとする頃合である。三人姉妹のニンフたちが、横たわるイカロスにしどけなく身を傾けて甘いささやきを投げかけている。すでに第一幕でイカロスへの恋の悩みを打ち明けていたニンフのロディアは、姉妹のニンフ達を去らせたのち、ひとり彼のもとに残り、まどろむイカロスに思いを打ち明けつつ、夜を明かす。ロディアの哀しい叫びのなかに「あなたがかつて花飾りを編んだのは、私だったのに¹¹³」という追憶が混じるのは、かつての恋人たちの幸福な時代を示している。ロディアがイカロスに思い出させるようとしているのは、かつて二人で過ごした森の平和な日々の思い出である。

一方でロディアの声にうつろに目覚めたイカロスは「あの頃は子どもだったのだ」と力を落としていう。「この迷宮を出て一体なんの意味があるだろうか、愚かな流浪者になることなど¹¹⁴」。息子は父との対話のあとで、反省にさらされており、さきほど父の生き方を批判した威勢の良さはもう失せてしまっている。だが欲望はくすぶり続けており、キマイラの翼を手に入れて向かう先の、光の領

¹¹² *Ibid.*, p.40.

¹¹³ *Ibid.*, p.46 : « C'est moi pour qui jadis tu tressais des guirlandes. »

¹¹⁴ *Ibid.*, p.47 :

« [...]A quoi bon

Quitter ce Labyrinthe, insensé vagabond ?... »

域への願望をここで述べていく。それは「ヘリオスの快活さ¹¹⁵」ともいわれる光に満たされた世界のことであるが、当然その場所は森の樹々に覆われた迷宮と強いコントラストをみせる場所である。しかし彼はそうした外界への憧れを断念するように「もう夢なしでねむりたい、あなたの愛撫のもと！ いや、もう話すまい」とロディアに告げる。だがその様子には、癒されぬ心の動揺が漂っている。

このとき、森の中からバッカスの巫女たちの合唱が起こる。合唱の前半では「秘密の果樹園と熱い暗闇の神、勝ち誇る婚約者、そして征服者の王よ、歓喜の叫びと陰鬱な讃歌の合唱で祝われるバッカス¹¹⁶」とされるこの神はまた「繋がれた獣たちの支配者、ひれ伏した人類の友人¹¹⁷」といわれるように、ダイダロスや留まろうとするイカロスの側にある存在ともとれる。だがつぎの讃歌では「おまえ」と呼びかけられるバッカスは森の守護神という性格だけではなくなっている。この声は二重に響いているとあってよく、後半部では一種の転調が生じ、外界に駆りたてる神としての属性も同時に秘めたものとして歌われる。「おお、暗い欲望と崇高なる神秘のいやたかい先導者よ¹¹⁸」といわれ「陰気な解放者¹¹⁹」と言われるその属性がイカロスの心のもたらすものは、一旦は鎮めようと努めたキマイラの翼そして太陽を求める欲望の覚醒であろう。「バッカスの巫女たちを聴いたか？」と確認する彼に、ロディアは「いいえ、いいえ、彼らの雄弁な歌が熱狂を酩酊を危険を褒めそやすのを、聴いてはならない¹²⁰」と必死に止めに入る。あたかもそのとき暁闇が破れ、彼は日輪の出現を森の彼方に眼にする。再度讃歌が歌われたあと、バッカスの巫女たちは去るが、朝の光に満たされた森にいるイカロスの心は再度蒼穹への憧れを取り戻しているのである。

C'est l'heure! Tout le ciel s'enflamme!
Rapide, la clarté grandit!
C'est l'heure! Il monte, il brille, il resplendit

¹¹⁵ *Ibid.*, p.48: « Comment ne pas aimer la ferveur de l'aurore, /La gaieté d'Hélios[...] »

¹¹⁶ *Ibid.*, p.50 :

« Dieu des vergers secrets et des chaudes ténèbres,
Époux triomphant, Roi vainqueur,
Bakkhos célébré par le chœur
Avec des cris de joie et des hymnes funèbres! »

¹¹⁷ *Ibid.*, p.51:

« Dompteur des monstres enchainés,
Ami des humains prosternés ! »

¹¹⁸ *Ibid* :

« O suprême Initiateur
Des sombres voluptés et des divins mystères, [...] »

¹¹⁹ *Ibid.*, p.51: «Morne Libérateur!»

¹²⁰ *Ibid.*, p.52:

« Non! Non! N'écoute pas leurs chansons éloquentes
Célébrer la fureur, l'ivresse et le danger! »

Sur l'Univers qui le réclame
En s'éveillant avec effroi
Des songes malfaisants et des fièvres nocturnes...
Les Bacchantes ont fui, Hélios, devant toi !
Les bois sont de nouveau calmes et taciturnes,
La rougeur du lointain s'accroît...
Je t'adore, clarté du premier crépuscule !... ¹²¹

時はきた。空全体が燃え盛っている！
すみやかに、明るさが増す！
時はきた。彼〔ヘリオス〕は、彼をもとめる宇宙のうえに
昇り、まばゆく、輝く、
そしておののきとともに、悪夢や夜の熱から目覚める……
バッカスの巫女たちは去り、ヘリオスがお前のまえにいる！
森はあらたに静まり無言で
彼方では空の赤みが増している……
私はおまえを愛する、黎明の光よ！……

彼は歓喜にひたされて立ち上がり、太陽神への讃歌を歌う。だが、突然さきほどまでの反省的な思考が彼に甦り、彼をおののかせる。彼の心中にヘリオスが統べる太陽の領域とバッカスが統べる森の領域との戦いが再び萌す。そしてまた、「おお、山々の頂きに登ることはできないだろうか、自分自身を投げ放ち、東の間の錯乱を忘れて、そしてさらに熱い大気の吹くさらに澄んだ空へと登りたい……¹²²」そのとき、ロデイアが「キマイラの翼に乗って？¹²³」と冗談混じりに問いかける。この言葉によって、靈感に撃たれるように、イカロスは「それが必要ならば、どうしていけないだろうか」とキマイラから翼を奪う決心を固める¹²⁴。

¹²¹ *Ibid.*, p.56.

¹²² *Ibid.*, p.58:

« Icare: [...]

Oh! Je voudrais monter vers les derniers sommets,
M'élançer, oublier mon délire éphémère,
Et dans un ciel plus clair où souffle un air plus chaud,
Monter vers Toi, plus haut, toujours plus haut,
Soleil!...

Icare, *frappé par cette inspiration subite.*

Pourquoi, non, s'il le faut ?»

¹²³ *Ibid.* : « Sur les ailes de la Chimère? »

¹²⁴ *Ibid.* : « Icare, *frappé par cette inspiration subite.*

Pourquoi, non, s'il le faut?»

ロデイアは「行ってはならない、運命を試みることになるから¹²⁵」と諫止する。「それ〔太陽 Hélios〕を愛してはならない、あなたを焼き滅ぼすかもしれない火を夢見てはならない。もう一度眠らせてくれるよう「夜」に頼みなさい¹²⁶」。危険を察知したこのロデイアの懇願とは裏腹に、イカロスはもはや不安や迷いを払拭して去っていく。「私はもはや夜を恐れぬ、なぜなら朝日をみたのだから¹²⁷」という訣別の言葉をおかしての恋人残して。

第五場。夜、厳かな暗い一室にダイダロスがいる。書物に頭をもたげ、ランプが面を照らし出している。かつてダイダロスが発明をこころみた夢の翼が、巨大な鳥の骨のような形で、投げ捨てられてある。神話において工人ダイダロスの技術の真骨頂を示す輝かしい発明であった翼は、ここではかつての夢の形骸として部屋の片隅にがらくたのように捨てられている。ここで、ユルスナールが「あの年にしてはよく書けている」と自賛しているダイダロスの独白が行われる。これは第五節で詳しく検討したい。ダイダロスはこの場面の最期に死ぬ。

第六場で、イカロスはキマイラを殺害する。台詞はほとんどないことから、恐らく上演においては無言のアクションが多くを占めるよう作者によって意図されている。

第二幕「光の中で」においては、キマイラを殺害したイカロスが、太陽への飛翔を実行に移す。第一場の「飛翔」では、岩壁の岬からまさに空中へ飛び立とうというイカロスが勇ましく太陽神ヘリオスに讃歌を歌う。第二場「羽ばたく翼」では舞台が完全に空中に移る。目的の実現に向かって高度を上げてゆくイカロスはエーゲ海のような風景を俯瞰しながら飛んでゆく。様々な面々が、警戒をあるいは誘惑を彼に投げかけつつ、地上的なものの姿形が示される。不実な人魚たちは、追いかけるものを焼き滅ぼす太陽神の酷薄さを告げ、その代わりに官能の歓びを約束しようと誘惑の攻勢をかける。風たちは歌う、この大地の魅力、すなわち宝が眠る静穏な地底、ルビーやトパーズなどの宝玉を生み出す華々しい焔を溢れさす火山、オパールを産出し琥珀の洞窟を輝かせ竜に守られた宮殿を擁する雪山などを。そしてアフロディテの統べる地上の楽園シテールへの讃歌、続いて地上の栄華を約束する諸民族の声など。しかしそれらは畢竟イカロスにとっては「生ぬるい泉」の類に過ぎない。そしてついにイカロスの失墜が起こる。

最後の場である「イカロスの栄光」では、のちに彼の名をとってイカリアと呼ばれる島のほとり、ある海藻で作られたしとねの上にイカロスの屍体が横たえられている。枕辺には人魚たちオケアニデスたちが集い、生と死のはかなさを「君は生きたのではなかった。／ただ夢を追うただけだ。」と謳う。人魚やオケアニ

¹²⁵ *Ibid.*, p.59 :

« Non ! N'y va pas ! Tu tentes le Destin ! »

¹²⁶ *Ibid.*, p.59 :

« Ne songe plus au feu qui te consumer,
Et demande à la Nuit de t'endormir encore ! »

¹²⁷ *Ibid.*: « Je ne crains plus la nuit puisque j'ai vu l'aurore. »

デスらがイカロスをそこにうち捨てて去ろうとしたその時、朱色に染まる空の果てから太陽神ヘリオスが車に乗って現れ、傷ついた若者の屍体に寄り添う。そしてその行いを讃えその試みに意味を賦与することで、あたかもデウス・エクス・マキーナの権能を伝統を踏襲するかのよう、以下の末尾で幕を閉じるのである。

日輪の美にひた向かう人間の努力に、栄えあれ
信ずるものに、夢みるものに、栄えあれ
虚偽より逃れんと欲するものに、栄えあれ
いやたかき飛翔により、輝き燃ゆる蒼穹に
登らんと試むるものに、栄えあれ
明るき不死の光明に、登らんとするものに、栄えあれ
〔…〕
名も無きこの犠牲の、果実を結ばぬはずはない。¹²⁸

第五節：末期の眼の作家

以上の構成を見ると、『キマイラの庭』全体を通じてロディアとイカロスの恋の相克、そしてダイダロスとイカロスの対立が設けられているが、やはり大きく重心を掛けられているのはダイダロスとイカロスとの対立である。そこで老年ダイダロスは死と諦観とを、若者イカロスは生と冒険とを表象しているのはいまでもない。

後年の著作の方々にある断片的な発言を読めば、ユルスナールは若き日に描き分けたこの二種類の人物像、つまりイカロスとダイダロスの人物の造形に関して、評価の軽重をつけていたのを読者は知っている。後年のユルスナールが自分の造形した人物像として親近感を表明していたのはダイダロスの方であった。『キマイラの庭』の価値には否定的な態度をとりながらも、ユルスナールは以下の様に述べている。

¹²⁸ *Ibid.*, p.117.

« Gloire à l'effort humain vers la beauté du Jour!
Gloire à celui qui croit! Gloire à celui qui songe!
Gloire à celui qui veut s'évader du mensonge!
Gloire à celui qui tente, en un suprême élan,
De monter jusqu'au ciel lumineux et brûlant
Vers le rayonnement des clartés immortelles!
〔…〕
Le sacrifice obscur n'est jamais infertile. »

Il y avait pourtant une scène assez bonne, et assez touchante – mon premier portrait de vieillard – c'était celle où le vieux Dédale conversait avec la Mort¹²⁹.

しかしながらこの書物には、まずまずのシーン、こころの琴線に触れるシーンがひとつありました。私の最初の老人の肖像でした、それは老いたダイダロスが「死」の神と会話する場面でした。

ユルスナールは、上の発言がなされた1970年代から過去を振り返ってみて、死を前にした人物を描く点を、自分の作風の一特徴をみなしていることが分かる。この老年への偏愛、あるいは死と対面している人物の視点による語りにより、作品の叙述スタイルが特徴付けられるという傾向は、ユルスナールという作家の存在に関わる重要な特徴である。ことのほか、彼女は死を前にした老年の人物たちを小説中の登場人物に描き込んでいる。

『ハドリアヌス帝の回想』では心臓水腫に侵されてもはや死に近い皇帝の末期の声で物語が語られ、あるいは『黒の過程』において十六世紀ヨーロッパの知的・空間的放浪の果てに主人公ゼノンが自裁する姿が死の瞬間まで視点が寄り添う形で描かれる。初期作品に限ってみても、ユルスナールが全ての作品で死のモチーフを扱っていることに読者は容易に気付かされる。『アレクシス』の主人公は孤独地獄に陥ったウィーンの都会で死に思いを凝らし、『夢の貨幣』のロザリアは火災による最期が与えられ、『火』に祀られた神話の女性群像が生きているのは情念が死と睦み合う沸点においてである。そして『とどめの一撃』の男と女は、互いが処刑し処刑される関係まで追い込まねばならぬ。酷薄ともいえる作風の根源である死が、十六歳で書かれた処女作から作者によって凝視されていることは、まず『キマイラの庭』を読んで気付かれるべきことだ。

老年という観照的性質についても文字通り老年の登場人物に限られるのではなく、若者にもその性質は色濃く分有されている。『アレクシス』の主人公は、その古い家柄とポーランドのヴォロイノの土地の雰囲気を含み込ませた年齢不相応の箴言的な文体からしてすでに、老年じみた姿勢を滲み出させている。『沼地での対話』という1931年に発表された戯曲では、過去に妻を幽閉し悶死させたシエナの老年の領主が、妻の亡霊に出会い悔恨に苛まれるという受難が劇の主題をなしている。そこに支配しているのは、もはや生が俯瞰的に見渡せそうになっている状態、すなわち死であろう。

これらを踏まえ、上に引いた対談における発言を考慮してみると、気付かれることがある。ユルスナール自身が、ダイダロスの造形において、ひそかな自負さえ感じさせられる口調で「まずまずのシーン、心の琴線に触れるシーン」と挙げていた箇所、つまり「死の神と対話するシーン」とは『キマイラの庭』第一幕第五場のことである。すなわちダイダロスのいまわのきわの告白である。そして、

¹²⁹ YO., p.52.

「私の初めての老人の肖像」といわれる「肖像」*portrait*とはユルスナールが自らの小説手法に屢々与えた「声の肖像」*portrait de la voix*のことである。彼女が初めて描いた「声」が、病魔にすでに犯されたハドリアヌスの声が響いてくる状況、あるいは病床で死に瀕したアレクシスの声の響いてくる状況、すなわち死と親近した状況からここでも生み出されているということは大いに着目されてよい。以下にダイダロスのこの告白を全文掲げるのは、以上の理由からこの部分が「声の肖像」の作家が生まれる淵源だと見なしうるからである。読者は彼女の明瞭な個性が彼女特有の一人称文体によって鳴らされているのを聴きはしないだろうか。

La lampe va mourir et l'âme va s'éteindre...
C'est bien. O Thanatos, sans espérer, sans craindre,
Je t'entends approcher, enfant toujours voilé !
C'est toi. Je te devine et je me sens frôlé
Par ta petite main se posant sur ma tête...
Voici l'heure... Et depuis cent ans que je m'apprête
A te voir m'appeler pour me conduire ailleurs,
—Vers un destin plus sombre ou des destins meilleurs,
Je n'avais pas pensé que ce fût si facile,
Mourir ! Comme il fait noir ! Tout dort, tout est tranquille...
Et tout me paraît vain, tout semble indifférent !...
Hier, j'étais ivre encor. Cette nuit, en mourant,
Mon esprit redevient plus calme et plus paisible,
Et mon âme plus simple... O mon guide invisible,
Endors-moi pour jamais d'un sommeil très profond !...
Oui. La lampe s'éteint. L'univers se confond
Dans la brume qui va s'épaississant encore...
Ah ! Puisses-tu venir me prendre avant l'aurore,
Par cette obscurité douce à mes yeux lassés !
C'est toi. Je sens déjà tous mes désirs passés,
Mes deuils, mes souvenirs et mes remords sans nombres
Se tenir, s'effacer, disparaître dans l'ombre
Qui monte autour de nous à l'instant de la mort¹³⁰.

灯明の光は消え入らんばかりで、私の魂はいま失せんとしている...
よかろう。タナトスよ、のぞみもなく、憂いもなく、
私にはお前が近づくのがわかる。いつも身をひそめていた幼子よ
それはお前なのだ。お前に違いない。そっとお前の小さな手が

¹³⁰ *JC.*, p.60-61.

頭のうえに置かれるのを感じる...
いまやその時がきた……百年前から
お前が私をむこうに、より暗黒のあるいはより良い宿命に連れて行こうとするのを見る心積もりを、私はしていた。
だがそれがこれほど容易なものだとかつて考えたことはなかった、死ぬということが。何と冥よみなることだ。ものみなが眠り、静かだ。すべては虚しくみえる、何事も私の関心をひかない
きのう、私はまだ酔い心地だった。今晚、まさに死なんとして精神はより穏やかでより静かだ、私自身を深い眠りで永久にねむらせてくれ。
そう。ランプは消える。宇宙はさらに濃くなる靄かげのなかに混ざり合う...
ああ！ 夜明け前に私をお前が、私の疲れた目に心地よいこの闇に連れて行って欲しかったら。
お前がきたのだ。私はいままさに感じるすべての過ぎ去った欲望、死の悲しみ、思い出、そして尽きせぬ悔恨それらすべてが互いに寄り添い、互いに消し合い、消えてゆく
死の瞬間にわれわれを取り巻いてたち現れる影の中へと。

告白の前に位置する第一幕第三場で、イカロスとダイダロスと対話は決裂していた。親子は以降対話を持たない。イカロスは父ダイダロスの揺るがぬ思想に動揺を受けるが、朝の陽光を浴びることで森を脱出する肚を決める。諦観を告げた父親にはもはや対話の相手はいないのである。先に挙げた『アレクシス』『新エウリュディケー』あるいは『沼地での対話』でもそうであるように、ユルスナール作品においてはこの長々とした獨白が偏執ともいえるくらいに愛好される。後年『ハドリアヌス帝の回想』で完成される一人称の告白体は、『アレクシスあるいは空しい戦い』（1929）より遡り、『キマイラの庭』のこのダイダロスの告白に源を求められると思われてよい。以下は上の引用の続きである。

Mais Toi ! Qui donc es-tu, grave envoyé du Sort ?
Quel son aura ta voix et quel est ton visage ?
Réponds-moi ! De quels dieux portes-tu le message ?
Serait-ce la Pitié ? Serait-ce la Terreur ?
Par quel trop long chemin de silence et d'horreur
T'avances-tu vers moi depuis ces cent années ?...
Oh ! Toujours, sous le faix des mêmes Destinées,
La lourde incertitude et le doute écrasant !
[...]
Comme il tarde à venir, ce sommeil reposant

Du cauchemar absurde et triste de la vie !
Toi qui libéreras ma pensée asservie,
Frère d'Eros, plus triste et plus beau que l'Amour,
Tu souris, Thanatos, maître tardif et sourd !
Ton regard illumine enfin l'ombre indistincte !
Le vent souffle...¹³¹

しかし、お前は！ 一体誰か、運命より使わされた、厳かなお前とは。
お前の声の響きとは、お前の顔かたちとはどういうものなのだろう。
答えよ！ どの神からのことづけをお前は受けているのか。
それは憐憫の神か。恐怖の神か。
果てしもない沈黙と恐怖の長い道のりを経て
お前は私の方に百年かけて近づいてきたのか。...
おお！ いつも同じ運命たちの重荷
重くのしかかるこの不安、うちひしぐような疑惑という重荷を人間た
ちに負わせて。
〔…〕
どれほど来るのが待たされたことか、
安らぎに充ちた眠りよ、生という不条理で悲しい悪夢から、
わたしの思考を解放してくれるお前よ。
「エロス」の兄弟、「愛」よりかなしくより美しいものよ
お前は微笑む、タナトスよ、遅れて来て我々に耳をかさぬ導師よ。
お前の眼差しは定かならぬ闇をいまようやく明るくする
風がよぎる...

ダイダロスの対話の相手は、生の沸き立つイカロスから、タナトスすなわち「死の神」になり代わっている。この第五場の告白の舞台設定として、ユルスナールは「ダイダロスがかつて夢み、そして未完成のまま放置した翼のある機械¹³²」をト書きに描き込む。この老人の告白には、往年の夢を放棄した人物を浮かび上らせる哀しみの照明が当てられているのに違いない。だが、彼の思想の上のような台詞を重要視するユルスナールにとって、迷宮で命を終えるダイダロスの思想とは、共感に値する人生の態度なのである。また、彼の精神劇を振り返ってみれば、デモーニッシュなキマイラ＝幻想に近づくことを諦め、それを制圧するような抽象的な思索に赴いた、すなわち情熱に身を焼くよりも理性の探求を志した、エジプトでスフィンクスに問いを発し未知のものや知り得ぬものの探求者となった。あるいはオリエントにまではるばる出かけ「魔術師」といわれるまでになった彼であったが、しまいにはダイダロスが悟らねばならなかったのは、世界

¹³¹ *Ibid.*, p.61-62.

¹³² *Ibid.*, p.60: « La machine ailée que Dédale rêva et qu'il ne put achever. »

をキマイラ＝幻想から救済することは不可能という一事であった。彼はみずから創った迷宮ゆえにミノス王に幽閉されたのであるが、脱出の意欲もついに持たなくなったのである¹³³。

こうした知患者のダイダロスの人物造形において、古代ギリシア思想の摂取の痕跡をみる D. マーニュの研究 (1979) がある¹³⁴。マーニュは「無知とは全知にほぼ等しい¹³⁵」という言葉がデルフォイの神託により「最も賢いものとは自己の無知を知るもの」と悟ったソクラテスの叡智と類似すると指摘し、「悪の姉妹である美、憎しみの兄弟である愛よ¹³⁶」という言葉には、万物を構成する四大が、愛と憎しみ（凝集力と反発力）によって結合・解体するというエンペドクレス的な思想が既に投影されているとする。さらに「私はすでに老い、お前はこどもにすぎない。しかしあらゆるものは似通っている。我々の年齢は我々が僅かに触れることも理解することはできぬ、あの晴朗であるがすさまじい「未知なるもの」の前では似たり寄つたりのものにすぎない¹³⁷」という考えの背後には、ヘラクレイトスの思想を思わせるものがあるとマーニュはいう¹³⁸。この意見は確かに後年のユルスナールの古典ギリシアへの接近を考えれば充分参考に値するものである。だが『キマイラの庭』執筆の時点でどのくらいユルスナールが古代ギリシア思想に親しんでいたのかはダイダロスの述べる断片的な言辞との類似のみでは、うかがい知ることは難しいように思われる。

それより我々が注意したいのは、十六歳で書かれたダイダロスの造形が、後年の作中人物の姿に重なり合うという一事であろう。ユルスナールが親愛を感じているダイダロス像は、『黒の過程』で描かれることになるゼノンの忠実なプロトタイプといえることができる。『黒の過程』が、第一部「彷徨」、第二部「蟄居」、第三部「牢屋」となっているのは主人公ゼノンの一生を辿ってのことであるが、

¹³³ *Ibid.* 若き日の物語を終えたあとのダイダロスにイカロスは次の様に言い放っている。「そうしてあなたは諦めたのだ! あなたは仕事し、夢みている、あなたが作ったこの宮殿のなかで」(強調引用者) (Et tu t'es résigné! Tu travailles, tu rêves, / Dans ce palais bâti par toi...)。このイカロスの台詞では、「出ようとしない」という意味とともに、「発案者である彼は出ようとすれば出られるのに」という意味がありはしないだろうか。

¹³⁴ Denys Magne, « Deux œuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar », *Etudes littéraires*, Québec, 1979.

¹³⁵ *Le Jardin des Chimères*, *op.cit.*, p.40: « Tout ignorer est presque égal à tout savoir »

¹³⁶ *Ibid.*: « La beauté sœur du mal, l'amour frère du crime »

¹³⁷ *Ibid.*: « Je suis déjà très vieux et tu n'es qu'un enfant. / Mais tout ressemble à tout. Nos âges sont semblables / Devant les Inconnus sereins et formidables »

¹³⁸ Denys Magne, *op.cit.*, pp. 93-95. ヘラクレイトスには次のような断章がある。

「同じこと□□生きるも死ぬも、目覚めも眠りも、若きも老いも。なぜなら、このものが転じてかのものとなり、かのが転じてこのものとなるからだ。」(廣川洋一『ソクラテス以前の哲学者』講談社学術文庫, 1997, p.244.断章番号88)

この歩みはダイダロスの生涯にも当てはまるのが容易に気付かれる。ゼノンが故郷の町ブリュージュから出奔し、時代背景となる十六世紀の諸科学および諸思想をあまねく渉獵して、果ては故郷ブリュージュに閉じこもり異端審問によって命を落とすという一生は、ダイダロスの西洋東洋に跨る知的な遍歴から自らによる幽閉への道を辿る一生と、同心円を描いている。ユルスナールが少女とについていい歳から抱き続けた人間像は、この探究のすえ瞑目する人物像なのであり、作家の力量の全てを注ぎ込んだゼノンという主人公を育て上げるその胚種はすでにこの処女出版のダイダロスに生じている。

ダイダロスは生に対し、二重性あるいは矛盾を肯定している。若いころ世界を旅した事実からも解るように、飽くなき広大無辺世界への探求心を包含している人物であるが、一方で彼にとって世界はすべて何らかの似通ったものに収斂してしまう。それは「全ては似通っている。／全てに無知であることは、全てに通じているのに等しい¹³⁹」という発言であらわされている。世界は旅と探求を要請するものであると同時に、巡っても巡っても閉ざされているものだ。このパラドックスと対峙する思考は、『黒の過程』でゼノンに作者が後年述べさせた「自分のいる牢獄を一巡りもしないで死ぬことに満足できるものなどいるのだろうか¹⁴⁰」という作者の偏愛した台詞となって脈々と打ち続ける。この「監獄の周回」le tour de la prison という言葉がその後ユルスナールの遺稿集の著作名となっている¹⁴¹。

しかし、いかに後年のユルスナールがダイダロスを重要視したからといって、イカロスというもうひとりの主人公の重要性を蔑ろにすることもまた許されない。この作品でイカロスの試みは失敗に終わるものの、最後のヘリオスが献じる讃歌に作者が同調していなかったとはいえ、執筆時にイカロスの冒険の価値に留保を抱いていた形跡もない。また、読者が容易に気付くのは、この脱出する者としてのイカロス、情念の指し示す方向を選び太陽に焼かれることになるイカロスの姿は、自由を求めて家庭を脱出するアレクシスの姿に重なってくる。

こうした特徴から読者が認識しなければならないことは、十八の若い作者が、老人ダイダロスと若者イカロスという截然たる相違を示す二人の人物を各々の到着点に導き、作者の立場として一方に与することもなく、各々の声に各々の固有性を与え、書き分けたということである。ユルスナールはイカロスを前にしたダイダロスの発言で以下のように語らせていた。

Les jours après les jours, en tous lieux comme ici,
T'offriraient en passant leur couronne ou leurs ronces;
Les mêmes questions et les mêmes réponses

¹³⁹ *Ibid.*, p.40.

¹⁴⁰ *OR.*, p.564 : «Qui serait assez insensé pour mourrir sans avoir fait au moins le tour de la prison.»

¹⁴¹ *Le Tour de la prison*, Gallimard, 1991.

Obsèderaient encor tous les rêves humains,
Car les mêmes rochers ferment tous les chemins.
Ici, du moins, on est plus près du grand Mystère,
Et l'homme le plus sage est le plus solitaire¹⁴².

うち続く日々は、過ぎ去りながら、ここでもどこでも
おまえに王冠を与えましょうが、茨の冠も与えるであろう。
同じ問いと同じ答えが、人間のあらゆる夢に取り憑く、
なぜならどれも同じ岩々が、あらゆる途を閉ざしているからだ。
少なくともここでは、我々は大いなる神秘により近づいている、
そして、もっとも賢い人間とはもっとも孤独な人間である。

後年の「監獄の周回」という思想と響き合うのは、老ダイダロスが上で語るような「なぜならどれも同じ岩々は、あらゆる途を閉ざしているからだ」という思想に違いない。我々がひとたび眼を向ければ普段気にも留めないところにも無限の豊富さがあるという、ある意味で積極的な意味をすでに匂わせている言葉である。成熟した大人であるダイダロスにとって狭い空間である迷宮への蟄居は、世界の豊富さを減ずるものとは取られていない。彼にはその空間さえもが無限に近い拡がりを持ち、そして思考する彼自身が無限の複雑さを彼自身に要請している。だがそう考える彼はまた、世界というものの広さも同時に認めている。息子であるイカロスがかつての自信の試みを再び繰り返すことを、根底で彼は退け得ないであろう。ダイダロスは太陽の誘惑に駆られる危険性をイカロスに告げるのは事実であるが、彼自身もまた若い頃キマイラに憑かれていたからである。一方でイカロスの方もまた、ダイダロスの諫言を深刻に受け止め一度は大空への願望を諦めかける。彼には父親の姿勢もまた抗い難い真実さを持っていることが解っているからである。つまりこの親子ダイダロスとイカロスは補完的な関係にある。あるいは両者で一つの両義性としてとらえられる。こうした対立項を包含する思考は、ユルスナールが年々成熟させてゆく思考である。広大無境界の世界への探求心とどんな些細な事物へも濃やかであろうとする感性が、すなわちマクロコスモスとミクロコスモスを同時に感じる感性が相携えて存在している思考様式は、第二章において詳述するように、ユルスナール自身の事物存在との接触と結びついた創作の思想と齟齬している。

読者は『キマイラの庭』に未来に続く一筋の線を予見しうる。ユルスナールはこの『キマイラの庭』という作品を封印し忘却に放置することを選択した。しかし原形質は既に確固として存在していると思われる。『キマイラの庭』は傑作ではないだろうが、作中のダイダロスを模して、この岩の中にはその後の生の辿るすべての小路が穿たれていると、述べたとしても間違いではない。読者はいつも

¹⁴² JC., p.40.

「処女作にはその作家のすべてが含まれている」という有名な言葉を生々しく味わうのである。

第二部：ユルスナールの創作観

はじめに

ユルスナールが初期作品を書き始めた二十世紀初頭の文藝潮流はどのようなものであったか。当時の精神的雰囲気を探るにあたって、アウエルバッハが『ミメシス』で示した概観みておきたい。

十九世紀末から二十世紀初めまでのヨーロッパでは、旧来の人文主義的な教養の土台がまだ残存していて、共同体の価値基盤はぐらつきながらも保たれており、作家は読者とのあいだに共通の指標をまだあてにできた。だが第一次世界大戦を境にそれが失われてしまったとアウエルバッハはいう¹⁴³。ユルスナールには『アレクシスあるいは空しい戦い』と同時期に書かれた重要なエッセー「ヨーロッパ診断」« Diagnostic de l'Europe » (1929)があるが、そこに説かれた時代認識はアウエルバッハと共通性を持つ。同時代に対する自分の姿勢を表明をしたこの評論文は、エドモン・ジャルーからヴァレリーの「精神の危機」の影響を指摘された¹⁴⁴ユルスナールの貴重な未刊行文献であり、ヨーロッパが崩壊に向かう姿に主題が絞られている。

ユルスナールは述べている。「知性は分別と思考の手段を失った。バランスを狂わされ、知性はお払い箱になっている。我々はありとあらゆる信用価値の、桁外れのインフレに遭遇している¹⁴⁵」。これがユルスナールの同時代への眼差しであった。当時デビューの時期にいた作家は、価値が様々に分解し、その過剰がもたらしている二十世紀初頭の崩壊感覚を痛切に感じ取っていた。「千年に二、三度しかやって来ないこの見せ物を楽しもうではないか。そうでないならむしろ、あとに続いて来る闇を前もって甘受しつつ、この〔混乱・崩壊という〕僥倖に感

¹⁴³ Erich Auerbach, *Mimésis*, traduit d'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1968, p.546. « Au XIXe siècle encore, voire au début du XXe, il subsistait dans ces pays assez de communauté de pensée et de sentiment pour qu'un écrivain qui dépeignait la réalité ait en main des critères assez sûrs pour organiser sa matière. Il pouvait tout au moins reconnaître des directions déterminées au sein des mouvements de son temps et distinguer avec quelque clarté des attitudes et des formes de vie antagonistes. »

¹⁴⁴ *La Nouvelle Littéraire*, no.393, 1930. « Je ne connaissais Mme Yourcenar que par une belle étude de philosophie historique parue dans l'intéressante *Revue de Genève*, et qui s'appellerait *Diagnostique de l'Europe*. Etude assez pessimiste, et d'un pessimisme « valéryen ». »

¹⁴⁵ « Diagnostique de l'Europe »(1929) in *Bibliothèque universelle et revue de Genève*, juin 1929, p.745-752. Repris dans *Essais et Mémoires*, « Bibliothèque de la pléiade », Gallimard, p.1651. « [...] L'intelligence a perdu ses moyens de discrimination et de pensée : balance faussée, elle a été mise au rebut . Nous assistons à une fabuleuse inflation de toutes les valeurs fiduciaires : [...] »

謝して、世界の最後の花火を見届けよう」¹⁴⁶。このような言葉が韜晦を含むものであり、苦い味があることは充分気付かれると思われる。諸価値が百花繚乱し、その花火がもたらすものは「来るべきアナキスム l'anarchisme futur」であり、そのさきには混沌あるいは瓦解が待ち受けていた。さまざまな文学グループが乱立するなかで、ユルスナールは孤立した作家であり文学流派に属した事実も見当たらない。ジッドやルイ・アラゴンあるいはアンドレ・ブルトンらのように共産主義イデオロギーにユートピアを見出だした時期も見当たらず、同人雑誌というものに積極的に関わった形跡も特にない。だがユルスナールが文学者として自己を形成した以上、過去からも孤立することはあり得ず、歴史的な文学遺産を選択し継承していたことはいうまでもない。

第一章：フローベールと「化身」*métensomatose*の思考

第一節：『姉アンナ……』とフローベールの創作書簡

ユルスナールの思想および文学創作の精神的な拠り所となった人物と思われるひとりとして、まずギュスターヴ・フローベールがいる。上記の崩壊感覚、それと密接にかかわった藝術制作の問題意識に、フローベールは密接に関係している。ユルスナールの初期の創作経験を示す発言の中で、フローベールの名は重要な意味を帯びて現れているが、ここでは『姉アンナ……』の後記から引く。

J'ai goûté pour la première fois avec Anna soror... le suprême privilège du romancier, celui de se perdre tout entier dans ses personnages, ou se laisser posséder par eux. Durant ces quelques semaines, et tout en continuant à faire les gestes et à assumer les rapports habituels de l'existence, j'ai vécu sans cesse à l'intérieur de ces deux corps et de ces deux âmes, [...] ¹⁴⁷.

私は『姉アンナ……』を書いているときに初めて小説家の至高の特権というものを味わった。それは登場人物たちの中に完全に自らを失い尽すということ、もしくは自分がその登場人物たちに移られるということである。執筆期間の数週間、日常生活の種々の行いをし、

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.1655. «Jouissons d'un spectacle qui ne revient sur l'affiche que deux ou trois fois par millénaire — ou plutôt, résignés d'avance aux ténèbres qui vont suivre, assistons, reconnaissants d'une telle aubaine, au bouquet final du feu d'artifice d'un monde.»

¹⁴⁷ *OR.*, p.936.

また様々な関係を消化しつつも、私はたえずこの二つの肉体と二つの魂の内部で生きていた。

『姉アンナ……』は1981年に出版され上の述懐もその時に付されたものだが、この作品の原型をなす「グレコ風に」«D'après Greco»は1934年に「死は馬車を導く」*La mort conduit l'attelage*の一篇として世に出た。『グレコ風に』の執筆時期は、作者が十八から二十三歳にかけて計画された長編『渦』の時期であり¹⁴⁸、ユルスナールの処女作とされる『アレクシス』より遡ることになるので、上の文は作家の創作における最古層を語っていると見てよい。上の記述に明瞭なのは、「登場人物らの中に自らを失い尽くす」ということであり、それらをみずから生き直すということとまったく等しいような体験である。言葉が汲まれるのはそこであって、うへの文章ではそれは「至福 *bonheur*」と呼ばれている。この言葉はアレクシスにおいて官能的な合一経験に使われている言葉である。

ユルスナールはこの体験について、フローベールが『ボヴァリー夫人』を書いていたときの経験を読者に提示している。というのは上の引用文にユルスナール自らが註を付け、フローベールがルイズ・コレに送った書簡（1853年12月23日）を読むようわざわざ促しているのである。

Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour¹⁴⁹.

たとえば、今日、同時に男でも女でもあり、愛する男、愛する女として、私は秋の午後、森の中、黄ばんだ樹木の葉の下を馬で散歩しました。そして私は馬たちであり、葉であり、風であり、それらが互いに交しあう言葉であり、彼ら〔エンマとロドルフ〕の愛に浸された両の顔を半ば閉ざさせる赤い太陽でした。

ユルスナールは自分が『姉アンナ』を書いた時の経験を、『ボヴァリー夫人』を書いている時のフローベールと通いあうと述べていることになる。この書簡の末尾「私は、彼らの愛に浸された両の顔を半ば閉ざさせる赤い太陽でした」とあるように、作家は物語にあらわれる人物・事象・事物すべてであり、太陽は

¹⁴⁸ *OR.*, p.931.

¹⁴⁹ Gustave Flaubert, *Correspondances*, tome II, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, p.483.

その隠喩になっている¹⁵⁰。この書簡はフローベールがエンマとロドルフの秋の日の逢瀬を書きあげたとき愛人ルイズ・コレに与えたものであるが、そこに語られるのは、太陽の光が偏在するように、作家はエンマとロドルフに合わせり、感じ受け容れている経験である。その中で言葉の造形をおこなう作家の姿を彷彿とさせるものである。

ユルスナールは若い頃、フローベールの書簡を「大変愛読し、下線をたくさん引いた¹⁵¹」。また代表作『ハドリアヌス帝の回想』は、フローベールの書簡集を読んでいて着想を得たものであったという発言もある¹⁵²。文献収集を徹底的に行う歴史小説家の考証的姿勢は、フローベールのそれと共通することは言うまでもないが、何より『姉アンナ』の後記とそれに付けた引用は、そうした虚構の人物や世界を、いわば受肉するまでに生きるという、このふたりの作家の深奥部における共振を伝えている。書簡の引用をわざわざ原典まで添えて彼女が読者に読むよう示したのは、自らの創作姿勢とフロベールのそれとが大変近い関係にあったことを告げるためであった。

ユルスナール自身の『ボヴァリー夫人』への評価は高く、ブリュッセルのユルスナール国際文献センターの年報第十六号（2008年十一月刊）が公開した新発見の書簡資料にはつぎの様な言葉が見受けられる。

Flaubert a su mener à bien cette espèce de métensomatose, qui transpose certains éléments de l'expérience de Flaubert, et certaines données essentielles de sa nature, telle que la passion de l'impossibilité, dans le corps d'une petite femme ignorante et prétentieuse, sans générosité ni bonté.

フローベールはこの種の〔創造行為における〕化身を正しく導くことを知っていたのです。この化身とは、フローベールの経験におけるあるいくつかの要素、そして不可能なものへの情熱などといった彼自

¹⁵⁰ 『フランス語宝典』 *Trésor de la Langue Française* に記載されている語義にしたがえば、ここで使われている「半ば閉ざす *entrefermer*」という言葉はフローベールの造語であり、特殊な語法が選択されている。この *entrefermer* という言葉をフローベールが『ボヴァリー夫人』で用いている用例が『フランス語宝典』に記載されている。「その匂いをよりよく吸い込むために彼女は瞼を半ば閉ざした *Elle entreferma les paupières pour la mieux respirer [une odeur]*」というものである。匂いと交わるときに為される仕草が、フローベールの中ではこの「半ば瞼を閉ざす」という表現で言い表されている。

¹⁵¹ *OR.*, « [...] un volume de la correspondance de Flaubert, fort lu et fort souligné par moi vers 1927, [...] »

¹⁵² *OR.*, p.519

身の本質的な与件を、この無知で自惚れた、寛大でも善良でもないこの女性に移しかえることでした。¹⁵³

エンマ・ボヴァリーを生きたフローベールのように、作家が垣根を超えてあらゆる生を生きうるという一事にユルスナールは根底で同意していた。そして、この経験が「化身 *métensomatose* 」と呼ばれているのは注目に値する。フローベールの書簡が示すのは、自己と他者の垣根を超えて自由に行き来する魂のある段階、男女両性の垣根はもとより、己と動物、己と自然、そして何より外界とそれをとらえる言葉との関係が親和的な状態に近づいた経験であろう。そうして生きられた経験は作家にとって確かな経験であり、そこで初めて揺るがせにできない言葉が得られる。

マルグリット・ユルスナールの時代認識において、価値の多元化あるいは共通基盤の崩壊が深く認識されていたことはすでに見たとおりである。忘れてはならないことだが、作家の唯一の道具はただの言葉にほかならない。だがこの道具への意識の変革がそこに引き起こされたのが現代である。作家に言葉を取り扱う姿勢そのもの、自己と世界と言葉の三つ巴の関係の深い反省を強いることなしに、現代文学は成立し得なかったことは、いまや文学史の定説であろう。そうした世紀に生きたマルグリット・ユルスナールの言語的支柱となった存在のひとりがギュスターヴ・フローベールであったことを、ユルスナール文学を考えるうえで忘れてはならない。ユルスナールが書くことを「職人仕事」というとき¹⁵⁴、我々はフローベールが言葉に向き合う姿勢がその意識中に根を降ろしていることを認めなければならない。

言語との関係は当然のことながらある種の形而上的な問いかけを作家に投げかけずにはいない。言語で再現される世界は、各自の知覚により切り取られた遠近法的世界である。フローベールほど早くから深刻にこの言語と世界認識の問題にぶつかった作家はいなかったとは、アウエルバッハが克明に語るとおりである。「十九世紀の他の多くの作家と同様、フローベールもまた自分の時代を憎んでいた。彼はこの時代の問題と、来るべき危険を凝視していた。社会のなかにおける秩序の崩壊、『神学的基礎』の喪失、群衆の時代が到来する恐怖を認識していた。また彼は折衷的歴史主義の貧しさを感じ、美辞麗句が世を統べるのを意識していた¹⁵⁵」。すなわち、外界と言語との揺らいだ関係の危機を鋭く意識しつ

¹⁵³ Réponse à une lettre de Ljerka Mifka au 1 août 1970

Marguerite Yourcenar en Question, texte établi et commenté par Michèle Goslar, Bulletin n°16 du Centre international de documentation Marguerite Yourcenar (Cidmy), 2008, p.91.

¹⁵⁴ *YO.*, p.220: « Le métier d'écrivain est un art, ou plutôt un artisanat, [...] »

¹⁵⁵ Auerbach, *op.cit.*, p.483. « Il discerne avec beaucoup de pénétration ses problèmes et les crises qui se préparent. Il voit l'anarchie intérieure, le manque des bases théologique, la menace d'un âge des masses qui s'annonce. Il sent la misère de l'historisme éclectique, il est conscient du règne de la phraséologie. »

つ創作したフローベールは藝術上の先駆者であった。フローベールをして近代文学における最重要作家のひとりに数えしむるのは、何よりもまず『ボヴァリー夫人』の創作に成功した点にあるのはいうまでもない。先ほどユルスナールが引用していた『ボヴァリー夫人』の執筆中の書簡についてアウエルバッハも絶賛を惜しまず、その背後にひとつの神秘的とさえいえるような定理を見抜く¹⁵⁶。すなわち「精神が我を忘れて現実の中の事物の中に浸されると、『驚くべき化学現象によって』事物は姿を変え、言葉の秩序のなかで、成熟した表現に帰着するという定式である。こうして事物が作家を完全に満たす。彼は我を忘れ、その心臓は、もはや他人の心臓の鼓動を感じずるためにだけにしか用いられない¹⁵⁷」。

技法的な伝統としてフローベールが継承したのは、対象に正しい言葉を与えることを最大限尊重するフランス的な伝統であったが、それが限界まで徹底された結果、言語がすなわち事物であるような藝術的散文を産んだ。その言語への姿勢にたいしてアウエルバッハは「狂信的」という形容すら洩らしている¹⁵⁸。作者の想像力と職人的技量が言語と事物の親和関係を限界まで推し進め、抜き差しならぬ信頼関係を構築するところで獲得されたもの、すなわちアウエルバッハがフローベールの革命的文学性と呼ぶものはそういうものであった。ユルスナールが継承しようとしたのはフローベールのそうした文学精神であったと思われる。

第二節：小説家と作中人物

先ほどのフロベールに関するユルスナールの発言に戻れば、ユルスナールはフローベールにおけるもっとも重要な創作における特徴を「化身」という言葉で言いあらわしていた。

「化身」*métensomatose* という哲学用語については、リトレによれば「ある肉体〔個体〕から別の肉体への変貌〔転換〕」という意味である¹⁵⁹。創造におけるこのメタンソマトーズの能力というのは、説明を聞けば何となく解ったような気になるが、じつはこの言葉で表されている意味には、非常に微妙なニュアンスがある。ユルスナールがこの言葉に託した意味を推量しようとするれば、作者の

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.482. « Elles [lettres des années de 1852 à 1854] convergent toutes vers une théorie, mystique en dernière analyse, mais pratiquement fondée (comme toute vraie mystique) sur la raison, l'expérience et la discipline [...] »

¹⁵⁷ *Ibid.* « [...] une théorie, disons-nous, qui veut que l'esprit s'absorbe en s'oubliant lui-même dans les choses de la réalité, pour les transformer par *une chimie merveilleuse* et les faire venir à leur pleine maturité dans l'ordre du langage. Ainsi l'écrivain se satisfait entièrement de son objet ; il s'oublie, son cœur ne lui sert plus qu'à sentir celui des autres. »

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 483. « [...] sa mystique de l'art, dans son fanatisme, est pour lui presque un substitut de religion, et il s'y cramponne. »

¹⁵⁹ « Terme de philosophie. Transmutation d'un corps en un autre. » (Littré) 「化身」という日本語をあてたが、訳語として「変容」「変身」も該当する。

創作にまつわるさまざまな言葉との関係から色々な問題が出来るのだ。この「化身」の問題の周囲には、奥行きあるいは仄暗い隘路がひろがっている。ユルスナールは、創作における対象と作者との関係という面倒で厄介な主題にかんして、生真面目と言っていいくらいに随所で発言しているが、すべてこのメタンソマトーズという言葉の真意を伝えようとする努力として響いてくるのである。

重要となるのは、先ほど引用した「化身」という言葉へのユルスナールの解説である。小説の制作において作者が登場人物を創造するとき、作中人物に置きかえられるのは「〔作者〕自身のあるいくつかの経験」であるとまず述べられ、それからさらに「彼の性質の本質的な与件」であると続けられていた。この二項は、実はユルスナールにおいては同じものとは見なされないものである。言い換えれば「作者の経験そのまま」であるものと「作者の性質の本質的な与件」と呼ばれるもののあいだには、ユルスナールの思考において峻別される。

「化身」という行為で移し換えられるのが「作者の経験そのまま」だとする説明の問題点は、作者自身が作中人物に自己を投影しているという意味が生じてしまうということである。すなわち作中人物と作者はイコールで結ばれる定式である。この定式のように作者と作中人物の関係を受け取られるのは、実はユルスナールがもっとも避けたいものであった。ユルスナールはいわゆる「ボヴァリー夫人、それは私だ」というフローベールが言ったとされる発言¹⁶⁰になんらの価値を認めていない。

なぜなら「ハドリアヌスそれはあなただ」というフローベールへの言葉を下敷きにした台詞がユルスナールに対して言われたことがあり、それを手厳しく批判して「「ハドリアヌス帝、それはあなただ」というひとの愚かさ」と手記で嘆いている¹⁶¹。作者イコール作中人物と見なす抜きがたい読者の習癖は、ユルスナールにとっては憤慨の原因となっていて、振り払うかのように何度もやり玉に挙げた敵対すべき通念であった。断じてハドリアヌスはユルスナールではない、そうであるから、エンマ・ボヴァリーもまたフローベールであってはならない、そういう理屈になる。この微妙な言い草に、ユルスナールの「私」への考え方が汲み取られねばならぬはずなのであり、「私」や「自我」の扱いに関して極度に慎重だったユルスナールが何としても読者に理解して欲しかったある問題があるのである。

以下の述懐においては、「ボヴァリー夫人は私だ」という文句を否定する理由への有効な説明が見て取られる。

¹⁶⁰ 実際このあまりに有名になった言葉の出所ははっきりしないものなのである。cf. Michel Tournier, « Gustave et Marguerite » in *Sud*, no.55, 1988, p.77: « Flaubert n'a jamais rien écrit de pareil. Il s'agit d'un témoignage oral de deuxième main. De la même façon, on attribuait à Cervantès à qui on demandait qui avait servi de modèle pour Don Quichotte, la réponse: « Don Quichotte, c'est moi. » »

¹⁶¹ *OR.*, p.536. *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*: « Grossièreté de ceux qui vous disent : « Hadrien, c'est vous ». ».

Dans quelque roman que ce soit, historique ou non, l'essentiel me paraît cet abandon total de la personnalité propre qui seul permet à l'écrivain d'utiliser celle-ci comme une substance indifférenciée, une part du tissu [sic.] humain. C'est en somme l'équivalent de l'évangélique «Qui veut sauver sa vie la perdra.» Cela est très sensible chez le grand romancier et sépare souvent les grandes créations des créations moins réussies. Tolstoï met sa *substance*, c'est-à-dire ses réactions instinctives ou non, son expérience, ses possibilités restées virtuelles ou au contraire pleinement accomplies pour créer Nicolai, Pierre ou André, si différents pourtant les uns des autres, et aussi de soi, et crée ainsi des figures inoubliables. Quand il fabrique Lévine, et y met, consciemment, beaucoup de soi, il obtient une personnalité infiniment moins riche et plus linéaire¹⁶². (C'est moi qui souligne.)

およそ小説においては、それが歴史小説か否かにかかわらず、自分の固有人格の完全な放棄が本質だと思われるのです。この自己放棄のみが、まだ〔他者と〕差異化されていない実体として、或いは〔小説中の〕人物を構成する織物の一部として、作者自身の人間性を〔作品のために〕用いることを作者に可能にするのです。つまり福音書にある「生を救はんと欲するものはそれを失はん」という言葉が意味することと同じです。偉大な作家にはこのことは顕著にあらわれており、また大抵の場合、傑作をより劣る作品から隔てる要因となります。トルストイは彼という実体、すなわち先天的であれ後天的であれトルストイ自身の起こす反作用、経験、〔それを書くまで〕隠れていたあるいはすでに実現されていた作家の可能性などを、ニコライやピエールやアンドレイを創造するために注ぎ込んだのです。これらの登場人物たちは互いに異なっていますし、またトルストイ自身とも異なっていますが、作者はこれらの忘れがたい人物の様々な相を創造したのです。彼がレヴィンを作ったとき、そして意識的にこの登場人物に自分自身の多くの要素を注ぎ込んだとき、トルストイは〔上の人物群より〕格段に貧しい単調な人物を得たに過ぎませんでした。（強調引用者）

ここで言われていることを理解するためには少々補足がいるだろう。トルストイの『アンナ・カレーニナ』にはレヴィンという人物が登場する。アンナとヴロンスキーにつぐ長編の主要人物の一人である。作中においてトルストイの提唱した人道主義に直結するような思想を語り実践する人物で、モデルはトルストイ自

¹⁶² Marguerite Yourcenar en *Question*, op.cit., p.90.

身だとされている。作者トルストイが意図して自分とそっくりな人物を通じて自己表白したことを、傑作『アンナ・カレーニナ』の欠陥とみなしていることが、ユルスナールの口吻からくみ取れる。この否認と「ボヴァリー夫人は私だ」という流布した言葉の否認は、ユルスナールにおいて同一線上にある。「ボヴァリー夫人は私だ」という言葉には「フロベールはボヴァリーを通じて自己を表した」というような安直な意味、すなわち作者と登場人物との同一視に読者を誘ってしまうような性質があるが、ユルスナールが潔癖とっていいほどに嫌ったのは、そうした思考の安直さであった。

では、作中人物とは「他者」なのか。読者に浮かぶ素朴な疑問はこれに極まるであろう。ガレーとの対談で、「どうしてフィクションというジャンルを選ぶ必要があるのか」という質問をされたとき、ユルスナールはこういう答え方をした。「自分は実は『フィクション』を書いたことなど一度もないということをあなたに告白しましょうか。私はつねに、思い出が自分にとってそうであるのと同じくらい、登場人物たちが私の中に溶け込むのを待ちます¹⁶³」。

作中人物は作りものではなく「私の中に溶け込んだもの」であるという。作家は対象が自分と親和状態になるのを待つ。それは作中人物への「自己投影」とは別のものである。ユルスナールは、自分の生み出した作中人物のハドリアヌスやゼノンを引き合いに出して、自分の人格との相違点を数え上げたあと「自分と大変異なる存在に自分自身を接ぎ木するのに同意するときほど大きな収穫をもたらす機会はない」と述べている。作中人物は他者であって作家では決してないということがここでも強調される。ハドリアヌスはユルスナールと性格においても遠く隔たった人物だが、その異なった自己を接ぎ木する可能性は肯定するのである。「溶け込む」あるいは「一体になる」という言葉はもう説明を受け付けられない言葉なので、理屈の綻びを指摘するのは外部の観察者には容易であろう。だがもう一步進んでこうしたぎこちない措辞を通じて作家が何をいいたいのかを忖度すれば、微妙であるが手応えのある、経験によって掴まれた考えに行き着くことができる。

第三節：実体と放棄

ふたたび上のトルストイに触れた引用を詳細にみななければならない。そこに、哲学的な語彙、神学的な引用があることに気付く。この難しい問題のヒントがそこにある。それを読み解かなければユルスナールが何を言いたいのかわからないままになると思われる。

一つ目に注目されるのは「実体」という言葉であり、二つ目は「生を救はんと欲するものはそれを失はん」というさりげなく引用されている新訳聖書の言葉で

¹⁶³ YO., p.307: « Vous avouerais-je que je n'ai jamais eu le sentiment d'écrire « de la fiction » ? J'ai toujours attendu que ce que j'écrivais fût assez incorporé à moi pour n'être pas différent de ce que seraient mes propres souvenirs. »

ある。これらの言葉を通じて、作家は自分と創作されたものとの関係について何をいいたいのか。

まず上で語られている「小説家は自己放棄によっておのれを実体として用いる」といわれる、この「実体」substance とは何だろうか。上のユルスナールの発言で、この「実体」という言葉に「(他者と)差異化されていない」indifférenciée という形容詞が付くのは、substance から連想される「個」や「個人」などといった言葉のニュアンスを、「実体」から切り離すユルスナールの意図とみてよい。ユルスナールが言う実体とは、他者と通有性が可能な基本要素を、みずからのうちに濾過・抽出された結果得られるもの、であると解釈できる。このことを明瞭に示している断章が手記の中にある。

S'interdire les ombres portées ; ne pas permettre que la buée d'une haleine s'étale sur le tain du miroir ; prendre seulement ce qu'il y a de plus durable, de plus essentiel en nous, dans les émotions des sens ou dans les opérations de l'esprit, comme point de contact avec ces hommes qui comme nous croquèrent des olives, burent du vin, s'engluèrent les doigts de miel, luttèrent contre le vent aigre et la pluie aveuglante et cherchèrent en été l'ombre d'un platane, et jouirent et pensèrent, et vieillirent, et moururent¹⁶⁴. «Carnet de notes de Mémoires d'Hadrien»

自己の投影を禁じよ。鏡の反射面を呼気が曇らせるのを許してはならない。我々と同じくオリーブの実を噛み、酒を飲み、蜜で指をべとべとにし、寒風と篠突く雨とに堪え、享樂し、思考し、老い、そして死ぬ、そんな人間たちとの接点として、我々の感覚の動きまたは精神の様々な働きのうちでより恒常的より本質的な性質だけを、採り別けること。(『ハドリアヌス帝の回想』覚え書き)

「私」は、解体され純粋物質を得るための材料あるいは原石としての地位はもっているに過ぎず、それ自体としては使い物にならない。そういう、純粋化される前の「私」を尊重することを、ユルスナールは肯定しない。ここが、作者の実体験を「私」という主人公で書くことに同意する私小説作家とユルスナールを隔てる点である。自己の体験は、他者との通有性が生じるところまで、濾過をかけて純化されなければ、小説に生かすことができない。それがなされないまま作者の似姿が作中に描かれるとき、登場人物は生きてこないし、レーヴィンのようなトルストイの焼き直しの人物の印象しか読者に与えない。ユルスナールがいいたいことはこういうことかと思われる。

¹⁶⁴ OR., p.528-529.

生きた登場人物を産むためには、自己省察し、夾雑物にすぎぬものをとりのぞいて、上の引用文にあるように、経験から純度の高い本質的な経験という金属を精錬・濾過し、それを登場人物に接ぐことが大事である。先ほどフローベールの「化身」という言葉に付けられた説明に戻れば、この精錬を経た経験を移入することこそ「本質的な与件を移し換えること」なのであり、「経験そのまま」を投影することとは明瞭に区別されることなのである。

このことと不可分である二つ目の引用「生を救はんと欲するものはそれを失はん」という言葉に移ろう。それはこの「化身」の作業をすることについてのコギト、あるいは創作の出発のようなものを語っている。「生を救はんとするものはそれを失はん」という言葉は四福音のすべてでイエスの口から発せられている言葉で、終末観と救いとのかかわりの深いところで発せられている。キリスト教においては、救済がおとずれる前に、世界はソドムとゴモラのように、一度は必ず滅びねばならない。終末とはそのことを指すが、上のユルスナールの引用句は、救いの前に必然的に到来するこの世の滅亡に臨んで、信者が放棄の気持ちを怠ることへのきびしいイエスからの戒めの言葉である。

ルカ伝¹⁶⁵では、創世記でソドムとゴモラが天の火によって滅ぼされた挿話でこの言葉が現れる。背徳の市をエホバが滅ぼそうとしたとき、神は天使を遣わしロトに逃亡を命じるのだが、そのとき天使から与えられた戒めは、黄泉の国から戻るとき伊邪那美が伊邪那岐に寄せた、あるいはハデスがオルフェに与えたの、あの「回顧みることなかれ」という禁忌であった。伊邪那岐はユツツマグシに火を灯して妻の変わり果てた姿をみてしまい、オルフェはエウリュディケーを闇に奪われる。聖書では火の雨によって焼かれ滅びゆく土地を、ロトの妻は禁忌を犯し振り返ったため、彼女は焼かれ「鹽の柱」となって死ぬ。この旧訳の挿話を挙げつつイエスはルカ伝でいうのである、「人の子の顕るる日にも、その如くなるべし。その日には人もし屋の上ををりて、器物、家の内にあらば、之を取らんとて下るな。ロトの妻を憶へ」。それから「おほよそ己が生命を全うせんとする者は、これを失ひ、失ふものはこれを保つべし」と述べられるのである。ヨハネ福音書(8-24~25)では「一粒の麦、地に落ちて死なずば、唯ひとつにて在らん、もし死なば、多くの果を結ぶべし」という有名な言葉を前置きにして「己が生命を愛する者は、これを失ひ、この世にてその生命を憎む者は、之を保ちて永遠の生命に至るべし」という。また、マタイ伝(10-39)とマルコ伝(8-34)においても同様に、審判の日に帰依を命じる言葉としてこの言葉が発せられている。救済は各福音書で強調して説かれるように、決して現世ではやってこない。それは一度滅んでからのことだ。

聖書において自己放棄と引き換えに信じられているのは救済の到来である。ユルスナールによって同様に自己放棄と引き換えに信じられているのは、対象との直な交わりである。聖書においては、救済の来る日は、いまこの時ではない。現世はまず棄てられなければならない。ユルスナールにとって制作に用いられるの

¹⁶⁵ 聖書本文の引用はすべて日本聖書協会文語訳。

は今そこにある自我ではない。自我は捨てられなければならない。そこからは彼女の行く創造の途は通じてはいない。マルグリット・ユルスナールが信じたのは、藝術制作に必須な絶対的自己放棄であった。作中人物を迎え入れるにせよ、事物を観想するにせよ、放棄はユルスナールにとって出発点であった。そうした対象を迎える姿勢は、「熟視の方法 méthodes de contemplation」または「真っさらな table rase」という瞑想を思わせる表現、あるいは「錯乱 délire」というような狂気の状態を表す言葉でいわれていたりする¹⁶⁶。これらはみな我を殺すこと、つまり無私を求める姿勢に違いない。そこにこそ純粋な貴金属すなわち「実体」を精錬する作業場が発生する。

第二章：^{レアリテ}現実と^{ル・ファンタスティック}幻想

第一節：^{レアリテ}現実について——シャルル・デュ・ボスへの書簡

ユルスナールの創作における核心にある経験を激しいキリストの言葉の引用で表したユルスナールだが、創作姿勢と世界との関わりについてさらに足を踏み入れて考えたい。彼女が言及することが多くまたユルスナールの幼少期の環境を当然ながら色濃く浸していたキリスト教にたいして一体どういう姿勢を取っていたのか。そのことに注目してみることで彼女独自の世界観が照射されることになる。

三十四歳の時、マルグリット・ユルスナールは、フランスの文学界に批評家として地位を確立していたシャルル・デュ・ボスとキリスト教に触れた書簡の遣り取りをした。現在編まれているマルグリット・ユルスナールの書簡集で大半をしめるのは第二次大戦終結後の書簡であるが、それ以前の1937年十二月のデュ・ボス宛書簡は当時のユルスナールの思考を知る貴重な資料である。端的に言えば、この書簡はキリスト教の信仰を勧めるシャルル・デュ・ボスを、ユルスナールが丁重に断る書簡であるが、勧誘の矛先をかわしつつ叙述を進行させる文の曲折のなかに、作家の根本信条ともいべき肺腑の言が述べられている。

あなたのお手紙の中心、よりよく言えば、その心臓の部分に戻ることになります。あなたが高邁にも私にお示しくくださる、寛大なるご厚意に、あなたが一人のカトリック教徒として万人の魂にあたえる感動すべき思慮が付け加わっていることに、わたくしは気づいております。そして、そのような懇請、そのような呼びかけに、あなたがお認めにならずまた賞賛することもご困難であろう留保なくして、わたくしがお答え出来ないことを、今も恐れまた躊躇っております。そればかりではありません、自らの思考をあなたのお考えにいつときぴったりと一致させてみたいという強い思いに負けて、あなたに自分の精神

¹⁶⁶ YO., p.144.

の在り方を説明することが、僅かでもおろそかになりはしまいかと、心配しております。またあなたへの単純な共感と、おのずからなる謙譲の気持により、あなたのほうに自分が靡いてしまっても、またふたたび突如として自分の意見を取り戻すのではないかと、そのことも心配するのです。自分の考えがあなたにどんなに近いと知っていても、わたくしがあなたと同じ地平をともにしているわけではないことに、あなたの一番新しい御著作を再読して気が付きました。あなたとわたくしの違い、わたくしの眼によりは貴兄の眼に本質的に映じているであろうはずのその違いとは、すなわちある一語に、つまり「信仰」という語にかかっております。〔…〕

キリスト教がたとえ自分には崇高 divin だと思われなくても（それがパルテノン神殿や夏の陽盛りの海に対して用いられる意味での「崇高」divin なら別として）、少なくともわたくしは日に日に増してゆく敬意とともに、二十世紀の間に積み上げられた驚嘆すべき経験の総量をキリスト教のうちに認めますし、人類が抱いたなかでもっともうつくしい夢のひとつを認めるのです。〔…〕

さて、もしあなたがわたくしのこうした少々漠然としたもの謂いより、より狭い個人的な告白を好まれるなら、わたくしはさらに付け加えることができます。わたくしにとりましては、現実 les réalités は、宗教的ではないかもしれませんが神秘的であり、生におけるただ一つの基軸 axe としてつねに姿を現します、この現実を選びとることが、しばしば思わぬ出来事において、厳正さと秘められた静謐さ secrète sérénité を内包しているという事実によって¹⁶⁷。

¹⁶⁷ Lettre de M. Yourcenar à Charles Du Bos, 21-23 décembre 1937

dans *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Gallimard, « Folio », 1997(1995), p.61-63 :

« J'en viens à ce qui est le centre de votre lettre, ou pour mieux dire, son cœur. Je me rends compte qu'à l'indulgent intérêt que vous avez toujours eu la générosité de me témoigner, s'ajoute désormais, pour le multiplier à l'infini, l'émouvante sollicitude d'un catholique pour toute âme humaine, et j'hésite ici de peur de ne répondre à ce pressant, à cet amical appel qu'avec les réserves que vous ne pouvez plus admettre, et qu'il vous sera peut-être difficile d'apprécier. Bien plus, je crains qu'un désir profond d'accorder complètement pour un instant ma pensée à la vôtre ne fausse tant soit peu l'exposé de mon état d'esprit, et que la simple sympathie, la bien naturelle politesse n'inclinent dans votre sens ce qui ensuite serait brusquement forcé de se redresser. Peut-être a-t-il fallu la lecture de votre dernier livre pour me faire reconnaître que si proche que je me sente de votre pensée, je ne suis pourtant pas située sur le même plan, et que cette différence, sans doute encore bien plus essentielle à vos yeux qu'aux miens, tient tout entière dans ce seul mot : la foi. [...] Si le christianisme ne me semble pas divin (ou divin

生における唯一の基軸であるもの、それが現実とされている。ここで使われている「基軸」axe という言葉は、幾何学的図形のシンメトリーや球体の回転軸などある運動でひとり静止している観念上の線や点に用いられる。つまり現実^{レアリテ}はユルスナールにおいて揺るがぬ中心を占める。伝記の部分でも触れておいたが、キリスト教よりも外界を選ぶという思考様式は、モン・ノワールでの幼年時代以来、作家の深部に根ざしていた思考であった。ここでは明瞭にも「現実」les réalités はキリスト教を退けるまでに深く信じられ得る対象であることが断言されている。

こうしたそれ自身で充実した存在である「現実」と向き合う姿勢と、前章で論じたフローベールの持つ態度は、密接な関わりがある。文学史においてフローベールのリアリズムとは、当時発展していった自然科学的な正確さを範として前世代の作家には残存していた主観的要素を小説から排除しつとめて客観に向かう姿勢とされた¹⁶⁸。ユルスナールがフローベールから受肉した考えは、自然科学的態度という説明では覆いきれない姿勢だともいえよう。現実というものが作家の生に対峙する態度如何で信仰対象のような充実した存在となることを示しているからだ。アウエルバッハがいみじくも述べるように、フローベールが描く事物は日常的なものであれ何であれ「即物的な厳肅性¹⁶⁹」を与えられ日常を超え出た事物として光輝く。事物の存在が作家の眼差しのなかで濃密に汲み取られた結

seulement au sens où cet adjectifs s'applique au Parthénon, ou à la mer par beau jour d'été) j'y vois du moins, avec un respect sans cesse croissant, l'admirable somme d'une expérience de vingt siècles, et l'un des plus beaux songes humains. [...] Si pourtant vous préférez à ces vues un peu générales des aveux plus étroitement personnels, j'ajouterais que les réalités, non pas religieuses peut-être, mais mystiques, me sont toujours apparues comme le seul axe de notre vie, avec tout ce que ce choix, dans les circonstances souvent les plus inattendues, comporte de rigueur, et aussi de secrète sérénité.»

¹⁶⁸ 中村光夫『小説入門』, 新潮文庫, 1959, p.55: «これ〔自然科学の方法〕が人間の思考の唯一の正しい道という風に考えられたので、これを小説の制作に応用しようという考えは時代精神の現れとして自然におこり、ひろがったのですが、それを最初に作品に実現して、作者の言によれば「幾何学的正確さ」を小説にあたえることに成功したのは、フローベールなのです。」

¹⁶⁹ エーリヒ・アウエルバッハ『ミメーシス』, 篠田一士, 川村二郎訳, ちくま文庫, 1994, p.380-381: 「フローベールは、特にバルザックやスタンダールも含めて、従来の実生活に対する態度や様式の水準とは、全くちがったものを発見した。これをひと言でいえば「即物的な厳肅さ」と称してよいだろう。〔中略〕フローベールは、原理的、即物的な厳肅さをもって、事物そのものに語らせ、その事物の価値に従って読者の前に、悲劇的あるいは喜劇的なものとして、あるいは多くの場合遠慮がちにその両方のものとして、事実を分類するのであるが、この即物的な厳肅さという様式によって、フローベールは、同時代の主題を扱うさいのロマン主義的な激情と不安とを克服した。」

果、普段は気にも留められない低次の日常的事象ですら存在を主張することになる。アウエルバッハがいうように、小説家の扱う主題において「高次の主題とか低次の主題とかはもはや存在しない¹⁷⁰」という「様式混合」とも呼ばれる事態が出来するのである。ユルスナール自身がこうした考えと近いという事実を示しているのは、死後残されたつぎのような創作ノートである。

Autres difficultés presque insurmontables : présenter la vision mentale au lieu du concept intellectuel, sans que le lecteur croie qu'il y a eu régression plutôt que progrès, en France surtout, où le concept intellectuel prédomine à l'exclusion de presque toute autre forme de pensée. Il y a dans la vision mentale une lenteur, et presque une immobilité qui rebute ceux pour qui l'intelligence est quelque chose de rapide, même au prix de la superficialité que cela entraîne. Gide a touché, par exception, à quelque chose de profond dans *Les Nourritures terrestres*, et sans doute a-t-il cru qu'il ne s'agissait que d'un paradoxe, quand il a dit : « Le sage est celui qui s'émeut pour des prunes. »¹⁷¹. (Carnets de notes de *Œuvre au Noir*)

ほとんど超えがたい別の困難。知性的概念の代わりに精神のヴィジョンを示すということ、そこに成長より退行があると読み手から思われないうように示すこと。とくにフランスにおいてその誤解の危険性がある。というのはこの国では知性的概念がその他の全ての思考形態を排除しているのだから。精神のヴィジョンの中には緩慢さがあり、ほとんど不動性がある。それが浅薄さという代償を払っても知性が素早いものであるべきだと信じる人々を、この不動性はうんざりさせる。ジッドは『地の糧』において、例外的に何か深い物に触れた。だがおそらく彼は、自分が「智者とはつまらないもの〔＝プラム〕に驚嘆できる者である」と述べたとき、それは単なる逆説あるとしか思っていなかったに違いない。(『黒の課程』の手記)

レアリテに備わる厳肅性がここで具体的に語られている。作者は「智者とは取るに足りない物(プラム)に驚嘆できる者である」という表現を持ち出している。『地の糧』でこの問題に接近していたジッドにしてもこの言葉を気の利いた

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.374: 「つまり、素材は、その本来の独自性において、神が見ているのと同じ状態で見られていることになる。同時に、この神秘的な現実透視から出てくるのは、様式混合という観点である。高次の主題とか低次の主題とかはもはや存在しない。宇宙はえこひいきなしにつくられた芸術作品である。」

¹⁷¹ *OR.*, p.877. この手記はユルスナールの死後1991年に発表されたもの。

洒落としてに弄したにすぎなかった、という含意がこの引用文にはある。というのもジッドの表現では「たかがプラム」pour des prunes は「取るに足りない物」という意味の慣用句であり、ジッドはつまらない事物に驚くことに発見があるという程度の意味合いを述べたにすぎないのであるが、ユルスナールはその揚げ足を取るように、プラムという一類に驚くことが可能ならば、それは燦然と存在を輝かせるものとなる、それは慣用句的な意味ではなく、言葉そのままのきわめて真面目な意味で、プラムは驚嘆に値する事物となる、ということを述べているのである。ユルスナールが想定するのは、そのまま字義通りに「プラムやその類に心身を消耗させるような神聖な観想」に浸る姿勢であり「あるひとつの精神が事物の不可解さにゆっくりかつ決定的に気付く¹⁷²」ことの重大さなのである。それはボスへの書簡で言われたレアリテに触れること、あるいは事物の向こうにある巨大な力に触れることである。そのような対象との付き合いにおいて一番邪魔になるもの、時間のもたらす親和現象に耐えない我慢の無さ、すなわち如何なるときでも素早く済まそうとする知性である。接触はこの物を熟視しようという姿勢、すなわち緩慢な時間の中で生まれる。物を迎えんがためにこうして空虚をつくる姿勢を知性は損なってしまう。何故なら知性は対象と交わるより対象を素早く切り取る機能であるからだ。ユルスナールにおいて「現実との緊密な接触は、絶対に不可欠な何かだと思われ」るのであり、それを欠けば「紋切り型や生気のない知識主義に陥る¹⁷³」という言葉が漏れていて、戒めの気配を帯びている。

第二節：リルケとジッド

フローベールやトルストイは文学史上の先達であった。ユルスナールと同時代を呼吸した作家のなかで、彼女が自己への影響を肯定していたライナー＝マリア・リルケ Rainer Maria Rilke (1875-1926) がいる。

ユルスナールの初期作品期を見渡すと、リルケ圏ともいうべき空間的・精神的圏域に身を置いていたことがわかる。1919年六月から亡くなる1926年十二月まで、リルケはヴァレー州のシエラ南部にあるミュゾ館で隠棲生活をしてきた。ユルスナールは1926年から1929年にかけてこのスイス・ロマンド地域で過ごしており、1927年八月から1928年九月にかけて『アレクシスあるいは空しい戦い』が執筆されたのはローザンヌであった。ユルスナールが執筆していたこの場所はミュゾ館からそう遠くない。ある研究者の言葉を借りれば

¹⁷² *Ibid*: « un personnage qui s'absorbe dans une contemplation épuisante et sacrée des prunes ou leurs équivalents. Montrer combien lentement et irréversiblement un esprit s'aperçoit de l'étrangeté des choses. »

¹⁷³ *YO.*, p.59. « Le jour où nous sortons de certaines réalités très simples, nous fabulons, nous tombons dans la rhétorique ou dans l'intellectualisme mort. »

「リルケがまだ空気の中に存在していた¹⁷⁴」場所で『アレクシス』は書かれたのである。土地のことに一点付け加えておけば、リルケが好んで滞在し詩作の重要な契機となったイタリアのナポリ湾にあるカプリ島¹⁷⁵は、ユルスナールが「カザレラ」という名のヴィラを借りてあった場所であった。1938年ここに滞在し『とどめの一撃』*Le Coup de grâce* (1939)を一気呵成に書きあげたことは知られている通りだ。この場所もリルケゆかりの場所であった。

創作の場所が偶然の一致であったとしても、それよりも目を惹くのは、ユルスナールの交友関係にリルケに密接に関わったひとびとが多数含まれていたことである。フランスの小説家・批評家エドモン・ジャルー Edmond Jaloux (1878-1949) がまずそれに該当する。当時雑誌の時評などで健筆を振ったジャルーは『アレクシス』をはじめとしてユルスナールの初期作品全般にわたり好意的な書評を寄せ、文壇における後ろ盾のひとりであった。そのジャルーはリルケのフランスにおける紹介者のひとりであった。『アレクシス』における『マルテの手記』との親近性を当初から指摘したのはジャルーであったことも忘れてはならない¹⁷⁶。先ほど書簡を引用したシャルル・デュ・ボス Charles du Bos (1882-1939) も然りである。ジッド、ヴァレリー、ベルクソンらと密接な交流のあったこの批評家は、ジッドの紹介を受けてリルケと出会い¹⁷⁷、その文学の価値を認めていた人物である。未だ評価の高い彼の批評書『アプロキシマシオン（近似値）』*Approximations* (1922-37) において、トーマス・マン、ホーフマンスタールなどの紹介者としての役割を努めた人物であった。

もうひとり重要なのは、オーストリアの批評家ルドルフ・カスナー Rudolf Kassner (1873-1959) である。リルケ伝中の最重要人物のひとりであるこの人物とユルスナールとが深い交誼を結んでいたことは、あまり知られていない。リルケから『ドゥイノの悲歌』第八歌を捧げられたカスナーにユルスナールが抱いた尊敬は破格といってよいもので、1951年『ハドリアヌス帝の回想』の出版を契機にひさしぶりに欧州の地を踏んだとき、いかなる代償を払ってでも再会したいという熱意を彼女が示した人物はカスナーであった¹⁷⁸。上記の人物たちは、まぎれもなくユルスナール伝中の重要な文学史的人物たちだが、彼らがこぞってリルケ圏の人々であるということは無視されてよいことではない。土地の親近と

¹⁷⁴ Walter Wagner, «Sur les traces de Rilke dans Alexis» dans *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes (SIEY), Marguerite Yourcenar et l'univers poétique, Actes du colloque international de Tokyo (9-12 septembre 2004)*, Clermont-Ferrand, 2008, pp.203-204.

¹⁷⁵ 神品芳夫『リルケ研究』, 小沢書店, 1972.所収「風の意味するもの」, pp. 23-40. 参照。

¹⁷⁶ Charles Dédéyan, *Rilke et la France*, tome I, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1961, p.387-388.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.401.

¹⁷⁸ *Su.*, p.334 « Ne vous donnez plus la peine de m'envoyer l'adresse de Kassner. Décidée à le retrouver coûte que coûte, je suis allé à Sierre [...] »

いい交友関係といい、偶然というだけでは済まされないかのような形跡が残されているとあってよく、ユルスナールのほうで Rilke の影を追っていたのではないかとさえ推量されるのである。

Rilke について『アレクシス』の序文・対談など、そして近年発見された Rilke 小論などの資料が残されている。だが、そうした Rilke の言及と付随するかたちで必ず現れてくるのが アンドレ・ジッド であるので、まずジッドに触れなければならない。『アレクシス』の序文と マチュー・ガレー との対談においてユルスナールは Rilke について以下のように述べている。

Ce que j'y trouve au contraire dans plus d'une page (et à l'excès peut-être), c'est l'influence de l'œuvre grave et pathétique de Rilke, qu'un hasard heureux m'avait fait connaître de bonne heure¹⁷⁹.

〔アンドレ・ジッドの影響とは〕反対に一ページに留まらず見出すのは（どれもあるいは過剰ともいえるほどに）、深刻で悲愴な Rilke の作品の影響であって私はそれを運良く早い時期から知っていた。
（『アレクシス』序文）

Bien moins gidien qu'on ne l'a dit. Rilkéen, plutôt ; [...] . En fait, il y a une influence qui est bien plus forte, c'est de Rilke, qui avait été ma découverte de ces années-là. Le Rilke de *Malte Laurids Brigges*, pas encore tout à fait celui des *Élégies de Duino*, mais un peu déjà. Le ton même d'Alexis, les scrupules d'Alexis, et pas sur un sujet particulier, sur tout; la religiosité d'Alexis, une sorte de tendresse répandue par Alexis sur les êtres et les choses, tout cela est bien plus près de Rilke. Je me sentis très proche de Rilke durant cette période¹⁸⁰.

人が言うほどジッド的ではありません。むしろ Rilke 的なのです。〔…〕実はそれ〔ジッドの影響〕よりも遙かに強い影響があるのです。Rilke の影響です。彼はあの時期に私が発見した作家でした。『マルテの手記』の Rilke であって、まだ『ドゥイノの悲歌』の Rilke ではありませんでしたが、すでにその兆しは見えていたと思います。アレクシスの口調自体や、ある特定の主題についてだけでなく、あらゆる事象へのアレクシスの良心的な慎重さ、そして彼の宗教性、さらには彼が人々や事物に注ぐ一種の優しさ、そういったものすべてが Rilke のほうに遙かに近いのです。あの時期を通じて自分を Rilke にとて

¹⁷⁹ OR., p.7

¹⁸⁰ YO., p.63.

も近いと感じていました。（『目を見開いて』）

『アレクシス』の序文においては、まず周りから指摘されたジッドの影響云々への反応が語られ、『目を見開いて』の引用文でも質問者の出したジッドとの影響関係への返答がなされているが、気付かれることは、両者ともにジッドとの対比にリルケの名前が現れるということだ。それは偶然のことなのだろうか。ジッドではなく、リルケなのだ、といたいような口吻に、何か読み取られるものがあってもよい。

リルケとジッドの名は、『アレクシス』への書評がエドモン・ジャルーによって書かれたときから、つまりユルスナールについて批評が行われたはじめから、並んで現れていた¹⁸¹。他の同時代評では、ユルスナール作品からジッドをあからさまに連想したのは『アレクシス』に好意的な書評を書いたポール・モーラン Paul Morand (1888-1976) であった。そこでモーランはジッドの『コリドン』、『背徳者』、『地の糧』の系譜に『アレクシス』を連ねている。「〔アレクシスという〕蜜に満ちた書物」を「エルヴェティウスの書物と『地の糧』の作者の書物のあいだに並べなければなるまい¹⁸²」とジッドとの類縁性を強調してモーランは書評を結んでおり、ジッドの最大限の影響を考慮している書評となっている。ユルスナールとジッドを結びつける傾向は、ジャルーやモーランそしてその背後にいる読者たちによって『アレクシス』の出版時から強固に根が張られていたといっている。

ユルスナールの上記の発言をみると、これらの批評への返答の形をなしているようにも見えてくる。大切なのは、ユルスナールにとってリルケとジッドの二人はどうしても区別しておきたかったということである。ジッドへのユルスナールの批評を掴めば、ジッドとのコントラストで述べられるリルケへの評価も照射されるという事態が起こる。またここから、ユルスナールが当時の現代文学について何を重要とみていたかが浮かび上がってくるであろう。

アンドレ・ジッドにたいする評価は、前に挙げた引用文にその要点が表れていた。すなわち、ジッドは『地の糧』において、例外的に何か深い物に触れていたが「智者とはつまらないもの（＝プラム）に驚嘆できる者である」と逆説は述べはしても、それを単なる言葉遊びとしか思っていなかった。ここにユルスナールのジッドへの不満が明瞭なたちで漏れている。ユルスナールにとって、ジッドは事物存在に触れる領域まで迫っていたものの、その経験を深い思想にまで育て上げるまでには達しなかった作家とみなされている。ジッドはいつもユルスナー

¹⁸¹ Edmond Jaloux, *La Nouvelle littéraire* (26 avril 1930): « L'Alexis de Madame Yourcenar ressemble ainsi à Thomas de Quincey et à Chateaubriand, à Pierre Loti et à Barrès et il évoque les traits de Dominique, de Niels Lynhe, du Michel d'André Gide. [...] / Alexis Gera rappelle souvent Malte Laurids Brigge; d'ailleurs, l'influence de Rainer Maria Rilke a dû être grande sur Mme Yourcenar. »

¹⁸² Paul Morand, *Le Courrier Littéraire*, No15, avril 1930, p.158.

ルに歯切れの悪い評価をさせる作家で、リルケにたいする親近感と哀惜の籠った評価と違いすさまじい風が吹いている。

ユルスナールはジッドに一定の評価はしていたが、認めていたのはそのフランス的伝統を生かした作品形式においてであった。『アレクシス』の序文で「彼の初期作品は、洗練されてはいるが、ともすれば古色を帯びてみえかねなかつた純粹な古典様式が、未だに使用可能であることを私に証明した¹⁸³」と語られている。他のジッドへの発言としては、アメリカの大学でなされたジッド生誕百周年記念の講演¹⁸⁴と、NRF の創設期のメンバー、ジャン・シュランベルジェに宛てた書簡があるが、このふたつの発言においてはほとんど内容の変化はみられない。ここではより内心を明瞭に吐露している感のあるシュランベルジェ宛書簡から引用する。

Vos notes m'ont ainsi amenée, un peu malgré moi, à tenter de réévaluer ce qu'a représenté pour nous André Gide. Je crois qu'il a d'abord, peut-être surtout [...] été pour nous un très précieux chaînon entre le chaos littéraire de notre temps et la tradition classique telle que nous la trouvions dans les grands ouvrages du passé. Dans le désordre des années 20, qui a été pour les hommes et les femmes de ma génération celui de la jeunesse, nous décourvions avec joie un écrivain abordant les problèmes qui nous occupaient tous dans une langue aussi pure et aussi précise que celle de Racine.¹⁸⁵ (Lettre à Jean Schlumberger, 20 février 1962)

アンドレ・ジッドが〔当時〕私たちにとって何を意味していたのかを、いささか意に反してですが、あなたのノートは再考してみるように私に促したのです。ジッドはまず、いえ恐らく何よりも、〔…〕我々の時代の文学的混沌と、かつての偉大な作品のなかに見いだすことのできる古典的伝統との間を繋ぐ、ひとつの貴重な鎖の輪であったと思います。我々の世代の男女が青春を送った1920年代という無秩序のなかで、ラシーヌに匹敵する純粹かつ明晰な言語を用いて、私たちみなに関心事であった諸々の問題を扱うこの作家を、我々は喜びとともに発見したのです。

¹⁸³ OR.,p.7: « C'est du point de vue *formel* surtout que la lecture des premiers livres de Gide m'avait été précieuse, en me prouvant qu'il était encore possible d'utiliser la forme purement classique du récit, qui autrement eût risqué peut-être de me sembler à la fois exquise et surannée,[...]»

¹⁸⁴ « André Gide Revisited », dans *Chaiers André Gide 3* « Le Centenaire », Gallimard, 1972, p.21-44.

¹⁸⁵ *Lettres à ses amis et quelques autres, op.cit.*, p.207

上の文章をみれば、範とされているフランス古典作家たちマシヨンやブルダルーやラクロらにくわえて¹⁸⁶、あるいはそれらにまして、彼女の出発時の創作に大きく寄与したのは、アンドレ・ジッドであったということは躊躇なく肯定される。しかし重要なのは、こうした小説の形式の話題から一步踏み込んで思想や精神性などの本質的な話題になると、ジッドの名は一転してリルケの名にとって代われ差異化されてしまうということである。というのも、上記の口吻にすでに漂っているように、アンドレ・ジッドという作家はどこか全面的に肯定はできないような印象を、ユルスナールに与えていたからである。端的に言えば、ユルスナールにとってジッドは誤った途を選んだ作家とみえていたのである。以下はふたたびシュランベルジェ宛書簡である。

Ensuite, à l'époque où nous atteignaient *Les Nourritures Terrestres* et *L'Immoraliste*, il aura été le plus bel exemple d'une sorte de ferveur mythique à l'égard des êtres, des choses, le premier et déjà vertigineux palier d'une série de marches qui peuvent du reste mener dans des directions que Gide lui même n'a pas prises.[...] Ce qui, je crois, d'abord, a détaché partiellement de lui certains lecteurs, c'est de s'apercevoir combien il était resté presque étroitement homme de lettres.[...] N'empêche, il semble qu'une sorte de flux ou de chaleur soit désormais absent, et que de plus en plus l'artiste, et l'homme, solutionne ses problèmes en escamotant certaines de leurs données. ¹⁸⁷ (C'est moi qui souligne.)

『地の糧』と『背徳者』を我々が読んだ時代、ジッドはそのとき、存在や事物への神秘的な熱狂の、最良の模範となったといえるでしょうし、また、階段におけるはじめの、すでに目もくらむような高さにある踊り場になっていました、そしてそれはジッド自身が選び取ることのなかった方向を示し得ました。[...] かなりの読者がある程度ジッドから離反したのは、彼がいかに固陋な文人意識の中に閉じこもっているかに気付いたからだだったのです。[...] それより後は、ある種の流露感や肉感姿を消したように思われましたし、次第にこの藝術

¹⁸⁶ OR., p.5: «Ce style traditionnel de l'examen de conscience se prête si bien à formuler les innombrables nuances de jugement sur un sujet de par sa nature complexe comme la vie elle-même qu'un Bourdaloue ou un Massillon y ont eu recours pour exprimer l'indignation ou le blême, et un Laclos le libertinage ou la volupté.»

¹⁸⁷ Ibid., p.208.

家でありひとりの人間であるジッドはその前提を誤魔化しつつ自分の問題を解決してしまったように思われます。

先に引用した評価を念頭において、この書簡を読めば、なにゆえにユルスナールがアンドレ・ジッドから乖離せざるを得なかったかが明瞭になる。ユルスナールがジッド文学において好んだ作品は、ここに挙げられているように、『地の糧』と『背徳者』であり、「『背徳者』はジッド文学においてもっとも優れた作品である」という別の書簡でも語られている¹⁸⁸。だがそのジッド総評では、『地の糧』の作家が達したのはあくまで創造の階段における「踊り場」にすぎず、望むらくは『地の糧』と『背徳者』という階段を上った先に、さらなる高みにある作品が書かれるべきであった、と別に有り得た発展を惜しんでいた。ここにユルスナールが同時代に期待した文学の典型が告げられているといってもいい。

ジッドが事物に向かう道を選び取らず、実験小説的な方向をたどったことはユルスナールによって「ごまかしの経歴」として断罪されている。ユルスナールの発言にはこうある。ジッドは「〔『背徳者』や『地の糧』を書いたという〕その時点においても、結局、彼の才能は異論の余地のあるもの」であり「『法王庁の抜穴』や『パリュード』のジッドは、当時はたいそう強固で仮借ないものだと思われていた建造物〔＝作品〕が、ちょっと不躰に指ではじくと崩壊してしまうことを示していた¹⁸⁹」。一般に反小説の先駆的作品を書いた作家として文学史家に賞賛されている系列¹⁹⁰すなわち『パリュード』や『法王庁の抜け穴』などの批評的あるいは嘲笑的な性質を持つ茶番劇（ソチ）といわれている系列をユルスナールは評価していなかった。だが『アレクシス』や『新エウリュディケー』はジッドを強く意識したものと考えられることから¹⁹¹、様々な小説実験を試みていた同時代人ジッドはやはり過小評価することはできないと思われる。

第三節：リルケ——事物と聞き取りの詩人

¹⁸⁸ Lettre à Alain Goulet, le 5 novembre 1975.

Lettres à ses amis et quelques autres, op.cit., p.614: « Les premiers ouvrages de Gide qui sont venus jusqu'à moi, entre vingt et vingt-quatre ans, étaient *Le Retour de l'Enfant prodigue*, que j'admirais alors beaucoup, *L'Immoraliste*, dans lequel je sentais dès cette époque un élément d'insincérité, mais qui me semblait et me semble encore un de ses plus grands livres [...]. »

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.208: « Enfin, et là le don est déjà contestable, le Gide des *Caves* et de *Paludes* (c'est par là qu'à vingt-deux ans je l'ai abordé pour la première fois) nous a montré que l'édifice que nous imaginions si solide, parfois si accablant, pouvait s'effondrer (ou paraître le faire) sous une impertinente chiquenaude. »

¹⁹⁰ 『フランス文学史』, 東京大学出版会, p.268.

¹⁹¹ 森真太郎「ユルスナールにおけるジッドのソチの影響——『新エウリュディケー』論——」, 明治大学大学院, 文学研究論集第 29 号, 2008, p.55-72.

ユルスナールにとって、リルケはジッド観とのコントラストを際だたせている。リルケの姿は全面的な信頼と共感とのもとに、とらえられているとあってよい。それは、リルケこそがジッドの歩まなかった道を果てまで歩んだ文学者とみなされたからである。

あまり知られていない資料だが、ユルスナールの死後まで日の目を見ることのなかったリルケへの小論考¹⁹²がある。1990年に詩集『夜の歌』の新訳に附録として初めて掲載されたテキストで、1936年にリルケへのオマージュを書くように依頼された際書かれたものの作者の死後発見されるまで長らく埋もれていた。この小論考には断片的にしか語られなかったユルスナールのリルケ観が具体的に述べられており、何故リルケにこれほどまで惚れ込んだのかを知りたい読者にとっては興味深い資料である。

先ほどのリルケに関する発言（『目を見開いて』）を振り返ってみれば、ユルスナールがこの詩人に認めた特質とは、「細心な配慮」「宗教性」さらには「優しさ」であった。この新たに発見されたリルケ論にある言葉は、ユルスナールが一九三〇年代当時から同様の考え方を抱いていたこと、さらに精細な表現をとまなしながら解説している。

この小論においてユルスナールが語るところを追えば、ユルスナールはリルケ作品において、その詩のみならず、散文や書簡、およびフランス語で直接書かれた文学作品などを当時愛読していたことが解る。〔フランス語の詩集とは『果樹園』や、『ヴァレーのカトラン』などのことであろう。〕ユルスナールはまず、リルケを比べうるとしたら、その作家はヴェルギリウスのみであるとする。両者に対してユルスナールが感じ取っているのは「限りない友愛に満ちた優しさ」*une tendresse infinie et fraternelle* である¹⁹³。そのような資質を持つリルケのような詩人が二十世紀という時代を生きた苦悩をはっきり意識していた。

Il nous est cher parce que sa misère fut à peu près la nôtre, et que le sort lui a assigné la même portion de malheur. Les solutions qu'il a trouvées à sa vie partagée entre l'angoisse et le respect sont parmi celles que nous pourrions accepter, et cette communauté de péril et de solitude nous rend son génie un peu moins étranger¹⁹⁴.

¹⁹² Rainer Maria Rilke, *Poèmes de la nuit*, Préface de Marguerite Yourcenar, traduit de l'allemand et présenté par Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Edition bilangue, Verdier, 1990.

¹⁹³ *Ibid.*, p.7: « A eux seuls, ses ouvrages en prose, ses lettres, quelques vers directement écrits en français, quelques récits de gens qui l'eût aimé, ont suffi à m'inspirer pour lui une tendresse infinie et fraternelle, à qui je ne compare que mon amitié à Virgile. »

¹⁹⁴ *Ibid.*

彼は私たちにとって親愛なる存在である、なぜなら彼の味わった不幸はほとんど私たちのものであるから。運命は、我々におけるのと同じ不幸の分量でもって彼をうちひしいだ。苦悶と尊敬の間で分かたれた生において彼が見出した解決は、我々が受け容れうるものに属するのであり、この苦痛と孤独の共有は彼の天才を私たちにより親しいものにしてている。

ユルスナールがこうして Rilke に共感しているのは、その耐えているような姿であるといっているだろう。先ほどユルスナールが『ヨーロッパ診断』で崩壊を痛切に感じ取っていた現代、この論にある表現だと「人心の侮蔑的な干からびにより、また俗悪な無関心により死にかけている時代¹⁹⁵」に対峙していた詩人、それがまず Rilke という文学者であった。そうした文学者は彼女の時代にきわめて稀であって、ユルスナールが Rilke に感じるものはさながら連帯意識のようなもの、共苦とも呼べる感情であった。ユルスナールが全幅の信頼を置いていたのはこの詩人が生きる孤独な姿であったことが解る。

A Rome,[...] Rilke écrivait à un jeune poète pour lui conseiller d'être seul grand, et le consoler d'être seul. Parmi les compagnons prêts à peupler nos solitudes, il énumérait Dieu, et le printemps, et l'enfance, et le vent surtout, « qui a passé par-dessus les arbres de beaucoup de pays ». Le souvenir de Rilke est maintenant devenu pareil à cette brise, qui rouvre comme rose de Jéricho le cœur desséché des solitaires. Parce qu'il fut triste, notre amertume est moins grande ; nous sommes moins abandonnées, parce qu'il fut seul¹⁹⁶.

ローマにおいて [...] Rilke はある若い詩人に手紙を送り、ひとりいて偉大であることを勧め、ひとりであることを慰めている。我々の孤独を賑わしてくれる朋輩として Rilke は数えている、神を、春を、少年時代を、そして何より国々の木々のうえを通過してきた風を。Rilke の思い出は今ではこのそよ風と等しくなった。ジェリコーの薔薇のように孤独者の枯れた心を開く風。彼は悲しみにひしがれているがゆえに、われわれの苦痛はかれのそれより小さく、彼はひとりであったがゆえに、われわれは彼ほど打ち捨てられてはいないのだ。

¹⁹⁵ *Ibid.*: « A une époque qui se meurt de sécheresse dédaigneuse et d'indifférence grossière,[...] »

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.8.

詩人が事物と対峙する姿勢をユルスナールは「我を失うものは救われん」というキリストの言葉で表現していた。それは全てを棄て去った孤独と放棄の状態のことである。そうした殉ずるもののような姿勢をリルケに認めていることは、こうした文章の痛切な親愛感に漂っている。リルケはユルスナールの言葉でいえば「天才のアンテナが捕らえる秘密のことづて」を所有する詩人であった。そのために「慎ましく、透明なまでに裸でいる」ことが要請されたのであり、そうした姿勢とは「生命の危険というリスクと引き替えに」得られるものであった¹⁹⁷。その生命の危険とはすなわち孤独のことである。慎ましく、透明なまでに裸でいる姿勢、なによりも生に対する謙虚を大事にし、ものみなに「尊敬」respectを失わぬ姿勢を保つことの困難を上の方でユルスナールは読み取っている。森羅万象への敬意、すなわち魂への、肉体への、沈黙への、過去への、「時」への尊敬を失わぬ稀な姿勢をリルケに認めている¹⁹⁸。この尊敬が、ユルスナールにおいては事物存在への接触、さきほどデュ・ボスの書簡で語られた現実とのコンタクトに必要とされたものと同じものであったことは疑い得ないと思われる。

A une époque qui se meurt de sécheresse dédaigneuse et d'indifférence grossière, Rilke est le seul poète à qui les choses et les êtres aient livré leurs suprêmes secrets, parce qu'il fut seul à comprendre la nécessité de l'agenouillement¹⁹⁹.

人心の侮蔑的な干からびにより、また俗悪な無関心により死に絶えているこの時代にあって、リルケは、事物と存在がその崇高な秘密を明け渡した唯一の詩人であった。なぜならリルケはそれらの前でひざまづく必要を理解していた唯一の詩人であったからだ。

この詩人観にある絶対孤独の倫理とそれと表裏一体の文学的熾烈さ、フランス文学においてはフローベールやボードレールに類例が求められるような、孤立無援な文学者の姿、対象とのつびきならない関係を結ぶことを詩人に強いる、ある

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.8: « Si ce poète habitué aux visitations angéliques s'est voulu insubstantiel, humble, dépouillé jusqu'à la transparence, c'est qu'il se savait né pour transmettre, pour écouter, pour traduire au risque de sa vie ces secrets messages que les antennes de son génie lui permettaient de capter ; [...] »

¹⁹⁸ *Ibid.*: « Respect pour les hommes, respect pour leurs âmes invisibles, ou si rarement, si pathétiquement devinées ; respect pour leur tristes corps qu'eux-mêmes ne respectent pas, se contentant de les chérir, de les torturer, ou de les nier. Respect pour le silence, plein du pressentiment des voix futures ; respect pour le passé qu'est présent, comme dans l'écrin la marque laissée par la bague disparue, et respect pour l'instant présent, qui ira bientôt s'ajouter au passé, attiré par l'aimantation de Temps. »

¹⁹⁹ *Ibid.*

いは可能にする、いわば言語の本来的な倫理観、そのようなものをユルスナールは同時代人のリルケに認め、連帯意識を感じていたのではないか。

ここでもう一点、ユルスナールとリルケとの重要な親近性について触れておかなければならない視点がある。リルケやユルスナールにとって言葉は事物・対象との出逢いのなかから響いて来る「ことづて」なのであり、それは授かるもの、聞くものであるという姿勢が共通しているということである。リルケの傑作とされる『ドゥイノの悲歌』が啓示としか呼べないような体験下に書かれ、『オルフォイスのソネット』も嵐のような経験において書かれたというのは有名な挿話であるが、このいわば啓示詩人としてのリルケの面目を表している例のひとつは『C・W 伯の遺稿より抜粋』という詩であろう。この詩はあるときリルケが服を脱いでいるとき口をついて出たものだとされ、詩人は驚いて「この熱情的な詩句は、お前のではない」と自分に言い聞かせた。プレイヤード版リルケ著作集の注解の表現だと「他なる声の聴き取り」« La « dictée » d'une voix étrangère »²⁰⁰といわれている。リルケにはこのような性格が強く認められ、常識的な境界を超えた創作経験が語られている。この「他者の声を聴き取る」性質が誰にもましてマルグリット・ユルスナールに認められる²⁰¹ことは無視できない重要事である。

ライナー・マリア・リルケが体現していた幻視者としての性格を、マルグリット・ユルスナールもまた有していた。これを示す挿話は枚挙に暇もないほど存在する。後年の中編小説『無名の男』に関して彼女が語っていることは、そのひとつである。この小説の主人公ナタナエルは、作者が若年の頃に着想し、1934年に『レンブラント風に』という作品に登場させたあとは彼女の創造意識から消え失せていた。1957年にカナダで講演旅行に向かう際に、深夜電車を待たされ鄙びた旅館の部屋で仮眠をとろうとした「その二時間の間にその並外れたこと l'extraordinaire が起った。ナタナエルのことなど思いさえしなくなってから二十年は経っていたが、私の瞼の下で、無から立ち現れた彼の生涯の様々な挿話が、映画の画面のように早く、せき立てられるように、次々に現れては消えるのを見た²⁰¹。」さながら自分の経験に驚いている者の発言とでもいうもので、幻視者的な体験といっていいいであろう。その後『レンブラント風に』が大幅に増補されるかたちで『無名の男』が書かれた。

もうひとつ有名な例は『黒の過程』の主人公ゼノンである。自分の書いた歴史小説中のこの主人公はユルスナールにとってもはや実在していたような気配がある。というのも「作者の想像の作中の登場人物が中で生きていた」というような

²⁰⁰R.M.Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, « Bibliothèque de la Pléiade », p.1561. Gerald Stieg の付した注釈。

²⁰¹OR., p.1067: « Le froid et des névralgies m'empêchèrent de dormir, mais, durant deux heures, l'extraordinaire se produisit: je vis passer sous mes paupières, subitement sortis de rien, rapides toutefois et pressés comme les images d'un film, les épisodes de la vie de Nathanaël à qui depuis vingt ans, je ne pensais même plus. »

慣用的表現の範疇をユルスナールとゼノンの関係は逸脱しているのである。以下は『黒の過程』のノートにある発言である。「1964年にザルツブルグを去るとき、古いパン屋の石造りの長椅子のところで、私は彼〔ゼノン〕と別れることに決心した。彼は待っていた、私が再び彼のもとに帰ることを信じつつ、彼と再会しにやってくることを信じつつ、待っていた。ちょうど私の生きた友人達がそうするように。〔改行〕もし私が、かりにこのことを公衆に真面目なエッセーにおいてでも書けば、これは幻覚ではないと指示しなければなるまい——だがどうやって？ 私は幻覚などみたことは一度もない。私はハドリアヌスを書きながら何度も自分にいったものだ。『その精神がいつも好きなときにここに現前しているのに、幽霊 *fantôme* を喚起することなど一体何であろう』と²⁰²。」こうした発言をしているユルスナールであるから、つぎのように述べているとしてもそれはありのままを述べていることになる。

Quand G., traductrice, me demande d'expliquer pourquoi tel personnage à tel moment fait tel geste, j'hésite et je cherche une raison. Je l'ai vu faire tel geste²⁰³.

翻訳者の G〔グレース・フリック〕が、どうしてかくかくの人物がし
かじかの時にこのような行いをするのかと尋ねてくるとき、私はためら
いそして答えをみつける。私は彼がそうするのを見たのである、と。

ここでイタリックで「見る」を強調しているのはユルスナールである。『黒の過程』の翻訳者である岩崎力氏は、あたかもゼノンが実在するかのように「ゼノンはあれを見ているはずですよ」とか「ゼノンのことは父よりも良く知っています」とユルスナールが話す姿を「いずれも架空の人ゼノンが実在のひとと同じようにユルスナールのなかで生きていたことを証する言葉である」と述べて回想している²⁰⁴。

ユルスナールとリルケは、事物や存在へ向き合う態度を創作の根幹におく姿勢、そしてその経験のなかで対象と交わり受肉しつつ生きた結果、実在を突き抜けてあたかも幻視としかいいようのない現前^{アクト}を手に入れるまで突き抜けるような姿勢、

²⁰² OR., p.861. « En quittant Salzbourg en 1964, je m'étais décidée à le quitter sur le banc de pierre de la vieille boulangerie. Il attendait, aussi sûr que je lui reviendrais, que j'irais l'y rechercher, comme le sont sûrs certains de nos amis vivants. / Si j'écrivais ceci pour le public, dans quelque soigneux essai, il faudrait indiquer – mais comment? – qu'il ne s'agit pas d'hallucination. Je n'en ai jusqu'ici jamais eu. Je me disais souvent en composant Hadrien: « A quoi bon évoquer un fantôme, quand l'esprit même est à volonté toujours présent. » »

²⁰³ OR., p.862.

²⁰⁴ 『ユルスナール・セレクション2』, 白水社, 2001, p.425. 「改題=訳者あとがきにかえて」より。

すなわちリアリストであると同時にヴィジオネールであるような文学者としての姿勢において深い和音の響きを奏でていた。ユルスナールがさながらリルケの影を追うようにして縁を求めカプリ島で創作を行ったりカスナーに対面を願ったりした親愛感の根底には、創作態度や創作原理の仄暗い深部にまで亘る共振があった。リルケはまさにユルスナールにおける最重要の同時代文学者であったと言えるであろう。

第四節：現実と幻想

ユルスナールの創作で重要と思われるいくつかの思考や言葉を、ここまで追ってきたが、化身や実体、事物や幻視といった考えに触れていると、藝術家におけるこれらの思考が、さらに深部にある世界観に根を降ろしていることが、予測されてよい。

前節でも触れた現実と非現実あるいは現実と幻想の問題について、もういちど別のテキストを通じてみてみたい。ユルスナール初期時代のある重要なテキストを Hélène De Grootte 氏が紹介している文章がある²⁰⁵。Grootte 氏が発掘して紹介につとめているのは 1934 年に *La Revue des vivants* 誌に掲載された「幻想的なものの価値」*Valeur psychologique et artistique du fantastique* というアンケートにユルスナールが返答した短文である。「特異なものと説明し得ないものを包含したマルグリット・ユルスナールの世界についてのヴィジョンが表明された 1934 年のこの二頁足らずのテキストは、ユルスナールの全作品への手引きとして役に立ち得る [...]」²⁰⁶と Grootte 氏がいうように興味深いテキストであるのは確かである。それにくわえて我々がこれまで追ってきた、ユルスナールの現実観や幻視＝ヴィジョンのテーマと深い関わりを持つ内容でもあり、またそこで語られている世界観のイメージが、他のテキストと響き合うものを持っている。

実際、前節で確認したユルスナールの文章には神秘家と見なされても否定できないような要素があらわれていたが、挙げればまだいくらでもある。彼女が占星術や錬金術あるいはヨーガなどの神秘思想に深く接触していたことは周知のことであるし、その方面からユルスナールの思考に近づくことは興味深い試みに間違

²⁰⁵ Hélène De Grootte, « L'univers pathétique de Marguerite Yourcenar, le réel, simulacre de la Réalité ou la déviation signifiante », 福岡大学研究論集, 2004, p.63-69.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.64: « Ce texte de 1934 dont la longueur n'ex ede pas deux pages et dans lequel Marguerite Yourcenar exprime sa vision d'un monde qui intègre l' e trang e et l'inexpliqu e nous a semblé d'autant plus important qu'il peut servir de guide de lecture pour l'ensemble de l' oeuvre de l'auteur, de même qu'il constitue un voie qui nous mène vers l'être que Yourcenar appelait « moi », vers le lieu où ré sonne la voix de sa conscience à l'écoute d'un univers où le fantastique, le merveilleux, le surnaturel ont leur place. »

いない。だが、ここでは「神秘家ユルスナール」という主題は措いて、ユルスナールがどのようにそのような不思議を包含した世界を認識しているのかを、彼女の用いた表現から探ってみたい。

「幻想的なものの価値」は以下のように始まっている。

Nous ne savons rien du réel. Ce que nous appelons ainsi n'est peut-être qu'une déformation utilitaire des choses, précieuse en ce qu'elle nous rassure, en ce qu'elle concentre nos efforts sur notre champ étroitement humain, dangereuse en ce qu'elle nous détourne d'une plus totale réalité²⁰⁷.

私たちは現実について何も知らない。私たちがそのように呼ぶものとは、諸事象の自分たちに都合良く歪曲されたものにほかならないのであり、その歪曲は私たちが安心させるものとして、私たちの努力を人間にかかわる限定された領域に集中させるものとして貴重であるが、より全体的な現実から私たちを逸らしてしまうとき、その歪曲は危険である。

「もっと全体的な現実 *une plus totale réalité*」というものを上位に置き、日常生活のレヴェルの現実を下位におく思想がまずここでは露わである。優越する現実が他でどのように意識されていたかは、ここまで触れてきた事柄でも予想がつくであろう。世界の基軸となる現実レアリテと呼ばれたもの（シャルル・デュ・ボスへの書簡）がその上位の現実レアリテであり、それに触れるために課された態度はまず自分を捨てることである。現実レアリテは宗教と同じくらい信仰されているものであって、宗教に触れるのと同じだけの敬虔さが必要とされるのだ。上の文章において下位の現実レアリテは「都合のよい歪曲」*déformation utilitaire* と呼ばれている。この作者の考えをこれまでの考察から解釈すると、自己放棄を行わずに、自分の利便性のパースペクティヴでのみ切り取られた現実のことである。人間の生活に応じて都合良く歪曲された現実、人間の自我の度合いに応じて見られた現実レアリテはユルスナールにとっては歪曲されたものであり「もっと全体的な現実」とはコントラストをつけて表現されている。この両者が区別されていることは、何度強調しても強調しすぎることはない。

前節において確認したのは、作家がさながら幻視とってよいまで突き抜けたヴィジョンと呼べるものを強固に作り上げ、それを育てているということであった。そこで、本来は想像の領域に属するものが、現実と区別しがたい実在性を持つまでに——あるいは要求するまでに——現実性を主張しているということであった。その例をリルケとの共振点として示したが、幻想や幻視を現実同然に認め

²⁰⁷ Marguerite Yourcenar, « Valeur psychologique et artistique du fantasique » dans *La Revue des vivants*, n°8, août 1934, p. 1295.

る姿勢と、現実を信仰する態度との二つの姿勢は、ごく普通の観点からみれば相容れない。一般日常の眼差しで見れば、現実は真であり、作家の想像はそれがどのように文学的価値があるにせよ虚構だからだ。

だが上の「もっと総合的な現実」という考えにおいて、この両者に共通項があまり出されることも我々には容易に気付かれるのである。幻想や幻視を現実同様に認める態度も、なんの特徴もないつまらないプラムに燦然たる事物の輝きを求める態度も、日常レヴェルを超え出た領域に優位に置くという姿勢で共通しているということである。我を失わぬものは何も得られないというキリストの言葉が示していたのは、安穩としていては突破できないような障壁が現実の諸段階に存在するという、それを超えた先に「より全体的な現実」があるという図式である。そういうモノの背後にさらに充実したモノの世界が潜んでいるという思想はユルスナールがこの世の不思議と呼ばれるものにたいしていつも開かれた姿勢で向き合う態度に直接通じるものであった。科学によって一見合理的に解釈付けられている世界観も、安住するに値するものには彼女には見えなかった以上、科学も不思議も同等のものとして見るユルスナールの姿勢はむしろこだわりのない公平なものになる。このエッセーで「解剖図がブリューゲルの絵より幻想的でないとはいえないし、イオンの飛び交う世界が太陽に関する神話の世界より幻想的でないともいえない²⁰⁸」と述べているところは、ユルスナールがこうした考えをごく初期から持っていたことを証している。

こうした思考は創作という日常レヴェルを超え出た^{レアリテ}現実を相手どる行為が必然的に幻想的なものに至ることを当り前の現象だとみなすことを妨げはしない。

Toute vue globale du monde aboutit au fantastique, parce qu'elle échappe aux routines où s'enferment paresseusement nos vies²⁰⁹.

この世界を包含する完全な眼差しは、幻想的なものに行き着かざるを得ない、なぜならその眼差しは、われわれの生活が怠惰にも閉じこもっているルーチンから逸れるからである。

Les chefs-d'œuvre baignent dans une atmosphère de fantastique qui varie pour chacun d'eux selon la brèche faite par leur auteur dans le mur des apparences: [...] ²¹⁰.

²⁰⁸ *Ibid.*: « Une planche anatomique n'est pas moins fantastique qu'un Breughel, le monde des ions que celui des mythes solaires ; [...] »

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

傑作は幻想的な雰囲気の中かにひたっており、その幻想的な雰囲気とは、その作者が外見の壁にあけた裂け目にしたがって、それぞれさまざまである。

これらの行文を支配する言葉遣いから我々がすでに注目した世界観が認められるだろう。それは「裂け目」la brècheという言葉と「壁」le murという言葉のあらわす世界観である。つまり張り巡らされたものを破ることがより高度な現実＝幻想にいたるという考えである。この張り巡らされたものが「ルーティン」すなわち日常の現実であるならば、それに裂け目を生じさせることは藝術の目的ともなる。ユルスナールのいう高次の現実とは、あくまで現実が深化した知覚で破られた結果生ずるものであるということだ。その場合、事物や存在といった現実の深い凝視と、幻想や幻視としか言いようのないものが実在同然として受け容れられている特徴が併存するわけだが、両者を包含することを可能にしている原世界観のようなものを探らなければならないと思われるのである。

このことに関しては作者がわれわれに与えるイメージの把握が大切であろう。ユルスナールが「より全体的な現実」をどのような表現で語っているか、ということである。先に挙げた裂け目 la brèche や壁 le mur という言葉から抱かされるのは、当然のことながら、閉じ込められているのはこちら側であって、向こう側にはより広大な世界が開かれている感覚である。シャルル・デュ・ボス書簡の箇所では現実が信仰対象としてまで昇華されている点を示したが、同じく信仰の問題から、つぎのようなことが言われていることは注目に値する。1969年に「信仰があるか無神論者 athée か」という雑誌のアンケートに答えた記録である。彼女はこう述べている。

Je crois en l'être, avec un grand E[...]. Je crois passionnément en cette force que nous possédons tous, [...], cette force qui est en quelque sorte un volcan²¹¹.

私は存在を信仰しております、大文字の存在です。〔…〕我々みなが所有しているこの力を、情熱的に信仰しているのです、〔…〕このある種の火山のような力を。

ここで大文字の L'Être といわれる「存在」という言葉が使われているが²¹²、それは鎮まりかえったものではなく、火山のような巨大な力あるいはそれを背

²¹¹ « L'Express va plus loin avec Marguerite Yourcenar », *L'Express*, n° 918, 16 février, 1969, p.51. Cf. *Portrait d'une voix*, Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delacroix, Gallimard, 2002, p.81.

²¹²ユルスナールがこの大文字の L'Être 「存在」という言葉で言い表そうとしているものを目の前にして、ハイデガーやサルトルによって代表される存在哲学や実存哲

後に宿したものの、あるいはその力そのものと認識されており、ものみなすべてがその力を有しているという点が注意を惹起する。この力は日常の世界を超えたところにあり、その背後には巨大で計り知れない異様な力が漲り満ちているという気配がこうした発言から見て取られよう。亀裂があれば大地にマグマを噴出させるような火山のイメージがそれを表している。

先ほどあった裂け目という言葉もこのように採るべきで、傷口を開けることができれば、存在から巨大なエネルギーの一部を受け取ることができるという内意が含まれている。またそれと同時に、裂け目から垣間見られる世界は、触れるのが危険である、という気配も漂っているであろう。散文詩集『火』*Feux* (1936)は自己の危機的な情念の劇を描いた作品であるが、ユルスナールは初版の序文でこの作品をつぎのように喩えて、読者に訴えかけているのが思い浮かぶ。「ある種の建造物、たったひとつの隠し扉しかなく、余所者にとってはその扉は越えられぬ一枚の壁にしか過ぎない、そのような建造物にこの書物は似ているのかもしれない。その壁の裏で、もっとも不気味な仮装舞踏会が演じられている²¹³」。この作品で描かれているのは狂気に近い女の情念であるが、それは壁の隙間から垣間見られる危険な舞踏会として読者に提示されているのである。この作品はユルスナールの全作品中でもっともきな臭い危険な匂いのするテキストである。この言い方では内部が外部から見られるようであるが、渦巻いている情念の劇は鍵を持つものしか見ることが出来ない、と作者が語るように日常からは扉で閉ざされている。

巨大なエネルギーに満ちている外部と閉じられた小さな内部というイメージから連想を誘われるものとして、晩年に近い頃のエッセーに「尊敬すべきベダの数行について」*« Sur quelques lignes de Bède le Vénérable »* (1976)²¹⁴という非常にすぐれた散文が思い当たるのである。ユルスナールはここで、古代イギリスの教父であった尊敬すべきベダ *Beda Venerabilis*(672/673-735)が『イングランド教会史』に記録した古代人の世界観を扱っているのだが、そのなかにこの

学とのかかわりを思い浮かべるのは自然であろう。ユルスナールはサルトルより二歳年長で同時代人といつてよく、実存哲学が出てくる時期と文学的形成期を同一にあり、ユルスナールがこの哲学たちにまったく無関心でなかったという形跡も一応確認される〔Savigneau, *op.cit.*, p. 295.に 1950年の書簡が抜粋されており、その中で「サルトルは、その作品に重く明白なハイデガーの影響が認められなければ、より偉大な存在であろうに」という短評がある。この他にも、ハイデガーをフランスへ紹介したジャン・ボーフレから翻訳本 (*Question IV*, Gallimard, 1976.) を送られたことに返礼する書簡が残っているのも目に留まる (*Lettres à ses amis et quelques autres*, Gallimard, « Folio », 1997(1995), p.660.)

²¹³ *Feux*, Grasset, 1936, p.9-10: « Peut-être en est-il de ce livre comme de certains édifices qui n'ont qu'une porte secrète et dont l'étranger ne connaît qu'un mur infranchissable. Derrière ce mur se donne le plus inquiétant des bals travestis: [...]»

²¹⁴ 単行本では *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, 1978. 所収。

「開かれた外部と閉じられた内部」というイメージが現れている。このエッセーでユルスナールは『イングランド教会史』に描かれたキリスト教化される以前の異教がまだ残る時代の²¹⁵古代の貴族の発言を「驚くべき言葉」と評して引用している。

La vie des hommes sur la terre, ô roi, comparée aux vastes espaces de temps dont nous ne savons rien, me paraît ressembler au vol d'un passereau entrant par une embrassade de la grande salle qu'un bon feu, allumé au centre, réchauffe, et où tu prends tes repas avec tes conseillers et tes liges, tandis qu'au-dehors les pluies et les neiges de l'hiver font rage. Et l'oiseau traverse rapidement la grande salle et sort du côté opposé, et après ce bref répit, venu de l'hiver, il rentre dans l'hiver et se perd à tes yeux. Ainsi de l'éphémère vie des hommes, dont nous ne savons ni ce qui la précède ni ce qui suivra²¹⁶.

人間の地上における生とは、おお王よ、われわれが何ひとつ知らない巨大な時空に比べれば、一羽の雀の飛翔に似ているように私には思われるのだ。冬の雪と雨が外では猛威を振るっているなか、中央が火で温められ部屋、そこであなたがあなたの相談役や臣下たちと食事をとっている大きな部屋に、斜間から入り込んだ雀の飛翔に似ていると。鳥はすばやくこの部屋をよぎり、反対側から出て行く。その小休止ののち冬からやって来た雀は、冬のなかに帰って行き、もはやあなたには見えなくなる。人間の生とはこのように束の間のもので、その前になにがあったかも、その後になにがあるかも解らないものなのだ。

この箇所では、閉じられたものとその外に広がる広大なものというイメージがこの古代人の人生観に見て取られる。閉鎖空間とそれを超えた広大な世界が、先ほどの日常現実とそれを超えた現実とのイメージと重なり合うことはいうまでもない。ユルスナールが直視するのは開かれた方であり、巨大なエネルギーが吹き荒れている方だ。上の文章では、人間個人の生が、小さな快適な部屋の中での束の間のひとときとして掴まれ、外で降りしきる雨や雪の嵐と対比的にこじんまりと閉じられた世界としてと掴まれている。生を此岸に限定する例としてはアルフレッド・ヴィニーの死生観を挙げられる。「例えばヴィニーのような人々、つまり人生のなかに、二つの無限大の暗黒の間における光に満ちた場所を見る人々たち

²¹⁵ *EM.*, p.275: « Nous sommes à cette période de fonte des neiges et de vent aigre où un christianisme encore presque neuf, importé d'Orient par l'entremise de l'Italie, lutte dans les région du Nord contre un paganisme immémorial, s'insinue comme le feu dans une vieille forêt encombrée de bois mort. »

²¹⁶ *Ibid.*, p.276-277.

は、これら二つの暗い空間、すなわち生に先行するそれと後続するそれとを、虚無から出てくる生命のない未分化のものであるとみずから進んで理解しようとしている²¹⁷。」ヴィニーにとって彼が生きている生が重要なのであり、その外部にあるものは生氣のない、無価値なものとされている。だが、ユルスナールが隠さないのは、古代貴族の包括的な世界観への共感である。以下の引用文の冒頭で「反対に」とあるのは、そのようなヴィニーに代表される死生観とは反対に、という意味である。

Pour ce barbare, au contraire, l'oiseau sort de l'ouragan et rentre dans la tempête ; ces rafales de pluie et de neige chassées par le vent dans la nuit druidique font penser au tourbillonnement des atomes, aux cyclones de formes des sùtras hindous. Entre ces deux orages monstrueux, le thane interprète le passage de l'oiseau dans la salle comme un moment de répit. Il nous surprend beaucoup. Le thane d'Edwin savait pourtant qu'un oiseau entré dans une maison des hommes tournoie éperdu, risque de se briser contre ces murs incompréhensibles, de se brûler à la flamme, ou d'être happé par les dogues allongés au bord du foyer. La vie, telle que nous la vivons, n'est pas un moment de répit²¹⁸.

この異教徒にとっては反対に、鳥は嵐の中から出てまた嵐の中に去ってゆく。ドルイドの夜における雨と雪の吹きすさぶ嵐はアトムの子竜巻を思わせ、またヒンドゥー教のストラの螺旋形を思わせる。人生とは、この獰猛な二つの嵐の間を鳥が通過するようなものであり小休止であると、この貴族は解釈した。これは我々を驚かせる。しかしながらこのエドウィンの貴族はつぎのことも知っていた、つまり人間の家に入った鳥が、我を失って旋回したり、思いもよらない壁にぶつかって体を痛めたり、炎に燃やされたり、暖炉の前に寝そべった犬にかみつかれる恐れもあるということ。我々が生きている生というのは、束の間の小休止などではない。

古代貴族の考えにおいて混沌としているが開かれた世界、雀の飛翔が帰っていくように人間もまた帰って行く永遠の運動の世界、上の引用の表現を借りれば「原子の子竜巻」が吹き荒れる生全体を包含している世界、ユルスナールが共感し

²¹⁷ *Ibid.*, p.279: « Ceux qui comme Vigny, voient dans la vie un espace lumineux entre deux ombres infinies se représentent volontiers ces deux zones obscures, celle d'avant et celle d'après, comme inertes, indifférenciées, sorte de néant-frontière.»

²¹⁸ *Ibid.*: p.280.

ているのは、生をそのような運動をも総合して眺めるこの古代貴族の死生観である。そして「こうしたものの見方は開かれた精神による」と述べられている²¹⁹。この「開かれた精神」*esprit ouvert* という言葉はユルスナールの語彙において最大の賛辞である。測りがたい驚異的な広大さを持つ現実が開かれているということ、それが開かれた精神の意味であろう。それと考え合わせれば、人間の抱く幻視や現実^{レアリテ}、そしてリルケの箇所*で*いわれていた詩人が受け取る言づても、人間がその驚異的現実に触れうるための回路であり裂け口になり得る。開かれてあるということは、リルケへの言葉で使われていたように、現実^{レアリテ}を敬うことを忘れないということだが、畏怖に似た感情を基底に持つ世界認識において、現実と幻想の境目が消えるのはむしろ正当なことになる。

²¹⁹ *Ibid.*, p.276: « Une telle vue est d'un esprit ouvert; elle mène à accepter certaines vérités ou hypothèses sublimes, et parfois aussi à accueillir l'imposture et à culbuter dans l'erreur. »

第三部：『アレクシスあるいは空しい戦い』と「声の肖像」

はじめに

書肆オ・サン・パレイユで『アレクシスあるいは空しい戦い』 *Alexis ou le traité du vain combat* (1929)の出版が受諾された思い出は、ユルスナールにとって後年になっても特別な記憶であった。彼女にはすでに『キマイラの庭』などの作品があったが、『アレクシス』ではじめて確かな手応えの作品を書き上げたという感慨があったのである。ユルスナールはそのときの話を何度もインタビュアーに語っていて、目につくだけでも1979年ラジオ番組でジャック・シャンセルがおこなった対話、1981年に出版されたマチュー・ガレーとの対話で回顧している。

1928年九月に書き終えられた『アレクシス』の原稿は、ガリマール書店に送られたが、原稿審査を通過せず、そのあと当時シュールレアリスム関係の著作を多く刊行していたルネ・イルサムとマルタン・ショフィエの両名が立ち上げた書肆オ・サン・パレイユに持ち込まれ晴れて出版の運びになった。書き上げてから一年近く経ってようやく出版に漕ぎ着けたことになる。その日、1929年の秋、ユルスナールは出版社に校正刷りを取りに行きその場で100フランか150フランの前金が支払われ、それを懐にして澄んだ空の下のパリの景観を愉しみながら爽快な気分であらう歩いていったという。大勢いるフランスの作家の中に自分も加わったという連帯の感情が生じた。満ち足りた気分であらう歩いてゆく途次、ヴァンドーム広場にあったルネ・ラリックの店に入り、この生まれて初めて自分の手で得た収入で表現主義ガラス作家ラリックの青い花瓶を買った。マルグリットは終生それを大切に、後年住むことになるアメリカ西海岸のマウント・デザート島にも携えていった²²⁰。『アレクシスあるいは空しい戦い』において彼女は初め

²²⁰ YO, p.70 : « [...] je me souviens que j'ai envoyé *Alexis* à un éditeur, presque tout de suite. Un éditeur qui l'a refusé — ne donnons pas de nom —, puis à d'autres que j'appréciais, parce qu'ils avaient publié un certain nombre de livres qui m'avaient intéressée : c'était René Hilsum et Martin Chauffier, Au Sans-Pareil. Ils ont accepté d'emblée le manuscrit ; c'était son second voyage.

—Vous en avez retiré une grande joie ?

—Oui, j'ai eu une bouffée de satisfaction personnelle, bien sûr. Cela se passait en automne, l'automne de cette année 1929, agitée, pour moi, et pour le monde ; c'était un beau jour froid, à Paris. Je suis sortie avec la magnifique somme de 100 francs, ou de 150 francs, qu'on m'avait donnée en acompte — cela signifiait encore quelque chose à l'époque — et puis, enfin, c'était un premier livre, ils étaient bien généreux de me faire une avance. J'ai marché à pied, de la rue Froidevaux, si je ne me trompe, jusqu'à la place Vendôme, jouissant de Paris, me disant : « Ce n'est qu'un petit livre, on ne sait pas ce qu'il deviendra, mais tout de même, me voilà maintenant parmi les écrivains français, il y a toute une foule avec moi ». J'étais contente. Je suis entrée dans le magasin de Lalique — il existait encore — et j'ai

て自分の文学思想と密接に結びついた表現を刻印することに成功した。出版界からも一定の手応えある反響があった。つまりマルグリット・ユルスナールの紛れもない処女作であったということである。

『アレクシスあるいは空しい戦い』は、プレイヤード叢書の『小説作品集』で七十ページに満たないながらも、長編小説の読後に感じるような厚みを読者に感じさせる密度の濃い作品である。プレイヤード叢書にユルスナール自身によって附された年譜には以下のように自己解説がある。

Août 1927-septembre 1928. Marguerite Yourcenar compose, à Lausanne, le court récit intitulé *Alexis ou le traité du vain combat*, histoire d'un jeune musicien d'une famille aristocratique et pauvre, luttant contre des penchants supposés anormaux et condamnables, et finissant par quitter sa jeune femme, qu'il aime pourtant, et dont il vient d'avoir un fils, pour reprendre une liberté sans laquelle il ne peut plus vivre.²²¹

1927年の八月から1928年の九月にかけて、ローザンヌにおいて『アレクシスあるいは空しい戦い』と名づけられた短い物語が書かれた。貧しい貴族階級の若い音楽家が、異常で弾劾されるべきとされた自分の性向と戦う物語である。主人公が、それなくしては生きられない自由を得るために、自分と子をもうけたばかりの未だ愛する妻のもとを去ってゆくことで物語は幕を閉じる。

『アレクシス』には作者によって構成的な配慮が与えられており、物語 *récit* としての均斉への意識のもとに周到に練られた作品である。ここでまず解きほぐしたいのはその堅牢な物語構成であり、それと密接に対応するこの小説の主題である。フランス風の物語 *récit* で語られる筋立ては、同性愛と自己の藝術家としての自覚をたどる教養小説の枠組みでとらえられるもので、外見的には伝統手法に従い単一視点によるひとりの人間から眺められた遠近法を持つ作品ではあるが、こうした伝統をなぞった作品であると言ったところで、『アレクシス』の独自性を言い尽くすことにはならない。この伝統的外見を装った小説がいかにか独自性を持っているかということが問題となる。その問題とこの作品に与えられた表現の問題は密接に関わるであろう。

acheté, pour 150 francs tout juste, un vase bleu. C'était d'un bleu laiteux, comme la couleur de ce jour d'hiver... Je l'ai toujours.»

他でも、*Radioscopie de Jaques Chancel / Marguerite Yourcenar*, Édition du Rocher, 1999, p.59.でも同様の内容が語られている。

²²¹ *OR.*, p.XVII.

第一章：『アレクシスあるいは空しい戦い』における構成と主題

第一節：啓示 *révélation* による教養小説

作中で語り手のアレクシスがさりげなく物語を整理している箇所があり、それをまず手がかりにしたい。この作品の構成を考える上で、アレクシスが自ら与えている回顧が理解への鍵となる。

J'eus, ce jour-là, par tout mon corps étonné de revivre, ma seconde révélation de la beauté du monde. Comme à la première, je pleurai, [...].²²²

その日私は蘇生したことに驚く肉体全体によって、二回目のこの世の美の啓示を得たのである。一回目の時と同じく、私は泣いた。（強調引用者）

これは物語りの半ばの高揚した美の体験の叙述においてあらわれる文章である。ここで振り返られている「啓示」*révélation* がこの物語の鍵になっている。この回顧に従って物語を見渡すと、これに先立つ啓示と小説の最終部における美的啓示の場面が別に組み込まれていることに読者は気付く。まず重要なのは、こうした指示どおりに構成を把握することであろうと思われる。

このことと関連することだが『アレクシスあるいは空しい戦い』は出版時に書かれたエドモン・ジャルーの批評では「倫理的な形成の物語、ある知的人物の形成の物語²²³」と指摘されていたことを思い出さねばならない。これらの「啓示」のシーンは主人公アレクシスの「形成」の契機としてあらわれていることは明らかで、主人公の発展を跡付け物語を推進してゆく動機の役割を果たしている。ジャルーがこの小説を形成の物語としたのは、小説の特徴を正しく見抜いたものであるといわなくてはならない。啓示の箇所は必ず不安や絶望の塗り込められた暗澹たる状況から差してくる光となり、未来の行動指針を得させるという、物語内の力学をつかさどっている。以下では、これらの啓示のシーンを中心に据えながら、物語の概観を追うことを目的とする。

主人公が記憶を故郷に向ける冒頭ちかくのくだりはしばしば引用される有名な箇所であり、『アレクシスあるいは空しい戦い』の基調がよく表れている。

²²² *OR.*, p.27.

²²³ Edmond Jaloux, *La Nouvelle littéraire* (26 avril 1930) の批評文。«[...] le récit d'une formation morale, la formation d'un intellectuel.»

Vous connaissez les étangs de Woroïno; vous dites qu'ils ressemblent à de grands morceaux de ciel gris tombés sur la terre, et qui s'efforceraient de remonter en brouillard. [...] L'odeur de la pluie m'arrivant par une fenêtre ouverte, un bois de trembles sous la brume, une musique de Cimarose, que les vieilles dames me faisaient jouer parce que, j'imagine, cela leur rappelait leur jeunesse, moins encore, une qualité particulière du silence que je ne trouve qu'à Woroïno, suffisent à rendre non avenus tant de pensées, d'événements et de peines, qui me séparent de cette enfance²²⁴.

貴女はヴォロイノのあの池を知っている。地上に落ちてきた灰色の空の切れはしにその池は似ていると、貴女はいう。霧と化して再び天に戻ろうと努力すると。[...] 開いた窓から入ってくる雨の匂い、霧の下の白楊の森、老女たちが恐らく自分の青春時代を思い出させるために私に演奏させたチマローザ、ましてや、ヴォロイノの他では見出すことの出来ない、あの沈黙の独特な感じ。それらの思い出は、現在の私と少年であった私を分け隔てる数々の思惑、出来事、苦しみを無に帰してしまうに充分だ。

静寂と孤独に覆われたヴォロイノというボヘミアの土地の記憶が語られ、『アレクシス』という小説を霧のように覆う背景色となっている。アンヌ・イヴォンヌ・ジュリアンがリルケの影響を連想している²²⁵上のような喚起的な文体は、この作品の冒頭附近で読者を北方の曇り日の茫漠とした中に連れ去る。ユルスナールに関してもっとも早い時期にモノグラフィーを書いた批評家であるジャン・ブロー²²⁶は、『アレクシス』をユルスナール全作品中の最高傑作とみて憚らないのだが、この作品には他に見られぬ北方の要素すなわちノール県＝フランドルという作家の出自の投影があるとして、土地との交響、疑いや不安、衰弱や崩落の兆しなどを漂わせる陰翳の魅力を『アレクシス』に認めて讃えている²²⁷。それはまず上のような文章に如実にしめされているであろう。

²²⁴ *OR.*, p.11.

²²⁵ Julien, *op.cit.*, p.28. ジュリアンはリルケと関連させて述べている。

²²⁶ Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, «Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui», Seghers, 1971, p.101. 『アレクシス』への賛辞は以下の通り。「 Je viens de relire toute l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Je reste fidèle à *Alexis ou le traité du vain combat*. Ce court roman [...] est un chef-d'œuvre. »

²²⁷ *Ibid.*, p.103: «L'action se passe pourtant en Bohême. Pour la première fois, le Nord surgit dans notre étude. Cette ombre, ce rêve de l'Europe centrale, ce Woroïno où le récitant Alexis est né, entouré d'étangs qui ressemblent à de grands morceaux de ciel gris tombés sur la terre et qui s'efforceraient de remonter en brouillard, prêtent au style et à la pensée un clair-obscur qui ailleurs, lui

田舎の土地の零落した貴族の一家で女に囲まれて育った少年の繊細な気質は、音楽の魅力に憑かれもするが、一般的な対人関係に齟齬をきたす苦しみももたらす。そのような性格が学校における集団生活で困難を覚えるのは当然の成り行きである。アレクシスはプレスブルグの学院の寄宿舎に入り、最初の苦痛の時代となる。この寄宿生時代の描写は文字通り苦渋に満ち、蒲柳の質である少年は病に倒れる。そしてここで、初めての啓示という事件が起こる。

J'étais couché dans mon lit d'infirmier ; je regardais, à travers la vitre le mur gris de la cour voisine, et des voix rauques d'enfants montaient. Je me disais que la vie serait éternellement ce mur gris, ces voix rauques et ce malaise d'un trouble caché. Je me disais que rien n'en valait la peine, et qu'il serait aisé de ne plus vouloir vivre. Et lentement, comme une sorte de réponse que je me faisais à moi-même, une musique montait en moi.[...] Elle emplissait l'infirmier, elle me roulait sous elle comme dans le bercement d'une lente houle régulière, voluptueuse, à laquelle je ne résistais pas, et pendant un instant je me sentais calmé. Je n'étais plus un jeune garçon maladif effrayé par soi-même : je me croyais devenu ce que j'étais vraiment, [...].

Je guéris. Je connus les émotions de la convalescence et ses larmes à fleur de paupière²²⁸.

私は病室の寝台に臥せっていた。窓ガラスのむこうにすぐ傍にある中庭の灰色の壁が見え、生徒たちのしゃがれた声が聞こえた。私は自分にいった。人生とは永遠にあの灰色の壁やしゃがれた声であって、原因不明の不安だろう、苦勞に値するものなど何一つない、生きることを望まぬのは容易なことだ。そのときである、ゆっくりと、今自分に云ったことに答えでもするかのように、音楽が現れた。[...] 音は病室を満たし、まるで揺り籠でも揺るように、整った、享樂的な波のたゆたいでもって私を揺さぶった。それに私は抗わずにいた。そして暫くののち、私は自分が癒えているのを感じた。もはや私は、自分自身に怯えた病んだ若者ではなかった。まさしく自分自身になったと思った。 [...]

feront défaut. C'est la seule des œuvres de l'auteur qui soit placée sous le signe du doute et du scrupule, de la faiblesse et de l'échec et c'est peut-être parce qu'elle relate un vain combat et se fait à son image que je me plais à saluer en elle un triomphe auquel les œuvres autoritaires et ensoleillées ne pourront prétendre... »

²²⁸ OR., p.28.

私は癒えた。回復期のよろこびと、瞼から溢れ出そうになる涙とを知った。

この場面が、アレクシスを音楽家の途に向かわせるきっかけとなる第一の転回点である。先の箇所できりげなく少年期にチマローザの音楽を弾かされたことが話題になっていたように音楽の素養はすでに家庭内で身につけていたという伏線が張られていた。この第一番目の啓示は少年の進むべき方向を指示する経験となる。

物語は以下のように続く。アレクシスはプレスブルグの学校を退学、ウィーンで音楽を糧に生きることになる。ウィーン時代を語る文章は、都会の孤独と、この小説の主題である同性愛という性向との戦いとで、それまでより一層暗い色調になっている。己に厳しい戒律を課し、アレクシスは生活を持続させ得たかに見えたが、ふたたび病に倒れる。ここにおける敗北には、前回のそれにまして、深刻な己の肉体＝快楽に対する苦悶の情が流れ込んでいる。少年時代からの変わらぬ周囲の状況に対する齟齬と都会という巨大な人間の集団に対する不安が吐露され、人生苦が滲み溢れている。ウィーンでの二年目の冬、病床に倒れたアレクシスに二度目の啓示がおとずれるが、それは初めの事件と同じく、病の後の回復期にやってくる。

Je regardais mon corps se débattre, étouffer, souffrir. Mon corps voulait vivre. Il y avait en lui une foi en la vie que j'admirais moi-même: je me repentai presque de l'avoir méprisé, découragé, cruellement puni. Quand j'allai mieux, quand je pus me soulever sur mon lit, mon esprit, encore faible, demeurait incapable de réflexions bien longues: ce fut par l'entremise de mon corps que me parvinrent les premières joies. Je revois la beauté, presque sacrée, du pain, l'humble rayon de soleil où je réchauffai mon visage, et l'étourdissement que me causa la vie. Je n'habitais qu'une rue grise dans un faubourg de Vienne, mais il est des moments où il suffit d'un arbre, dépassant une muraille, pour nous rappeler que des forêts existent. J'eus, ce jour-là, par tout mon corps étonné de revivre, ma seconde révélation de la beauté du monde. Vous savez quelle fut la première. Comme à la première, je pleurai, non tant de bonheur, ni de reconnaissance; je pleurai à l'idée que la vie fût si simple, et serait si facile si nous étions nous-même assez simples pour l'accepter²²⁹.

自分の身体がたたかい、息をつまらせ、苦しむのを私は見ていた。私の身体は生きたがっていた。私自身も畏敬するような生命へ信頼が、

²²⁹ OR., p.51.

私の身体にはあった。その身体を軽蔑し、落胆させ、狂おしいまでに罰したことを、私はほとんど後悔した。回復期になり、寝台から起きられるようになって、私の精神はまだ弱っており、長い時間続けて思考することはできなかった。私に初めの歓喜が訪れたのは、肉体を介してであった。私は再び見た、ほとんど神聖化されたようなパンの美しさ、私の顔がふたたびあたためられた陽光、生命が与える陶醉を。私が住んでいたのはウィーンの郊外にある灰色をした通りに過ぎなかったが、城壁の向こうに森が存在するということを思い出すためには、樹が一本塀の上から覗いているだけで充分という瞬間が存在した。その日、また生きていることに驚いている身体全体をつうじて、私は二回目の啓示を得た。あなたは一回目のそれがどんなものだったかを知っているね。そのときのように、私は涙を流した。幸福や感謝に駆られてではない、私が涙を流したのは、人生がこれほどまでに素朴であり、我々自身がそのことを受け容れさえすれば人生は十分に素朴なのだ、考えたからである。

朝、窓から射し入る陽光と、聖化されたパンなど、事物が輝きわたるような場面がこの情景を占めている。事物は慈しまれ、主人公は自分の肉体を含む事物の存在の奥部に触れている。己の肉体という、親しみすぎて忘れてしまっている我々の所有物すなわち肉体の存在を再認識させてくれる機会が病気の折であることに違いないが、それからの再生が事物全般を直知する機会となっている。己の肉体の発見が、身を取り巻く物質一般の発見に拡がり、存在一般への神秘感に繋る過程が認識されている。第二部で触れたような事物や現実との交わりの重要さが、この初期作品の中核に、すでに明白なかたちで据えられていたことが解る。つまりこの第二番目の啓示では、アレクシスは事物や現実を包含する外界を驚異とともに経験するのである。ここで「私は二度目の……」というふうに初めの啓示が振り返られ、物語が構成付けられていることは前述の通りである。

アレクシスは病後に友人の大公夫人を訪ね、ヴァントという町に招かれる。そこでモニクという女性に出逢い結婚するが、結婚生活は彼の藝術家気質、同性愛気質からも崩壊する運命にあった。第三番目の啓示が訪れるまでに、小説はまた黒い雲を巻きはじめた。アレクシスはすでに音楽からも離れてしまっており、息子の誕生も「ダニエルの誕生は私たちに再び近づけることはなかった。愛と同じように、私たちはもうそのことに絶望していた²³⁰」と述べられるように彼の人生を活気づけない。それはモニクにとって「貴女の当初の単純な性質、結婚前にかつて貴女がそうであった幸福を希求する若さを貴女に再び齎した²³¹」が、その平和は「いわば北方の美しい季節さながらに早々に終わってしまった²³²」。ここ

²³⁰ *OR.*, p.72.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

まで来て主人公に意識されているのは自己の存在の衰滅であり死である。「彼〔ダニエル＝息子〕によって、この古い家系は未来に持続することになったのだ。私という存在が長らえるかどうかは問題ではない。私は祖先にもはや関心がない。私はもう消え去ることもできる、死ぬことも、生きるのを再開することも²³³」というニヒリズムに近い述懐がそれを示しているだろう。

第三番目の、そしてこの物語の最後の啓示が現れるのは、前の二回のように、病気の状況ではない。妻の出産のためヴォロイノに帰省していたアレクシスは、昔弾いていたピアノの誘惑に負ける。アレクシスは長いあいだ演奏活動を停止していたが久しぶりにモーツァルトとドビュッシーを演奏する。ここの描写は、自棄にまかせた主人公の姿を描く修辞が陰鬱でありながら豪奢で、ジャン・ブロも「このくだりに勝る美しさは思い浮かばない²³⁴」と批評している場面である。

Abandonnant mon âme au sommet des arpèges, comme un corps sur la vague quand la vague redescend, j'attendais que la musique me félicitât cette retombée prochaine vers le gouffre et l'oubli²³⁵.

あたかも、高まっては再び落ちる波に身を委すように、アルペジオの登り詰める高音の頂きに己の魂を打ち棄てて、私は音楽がすぐそこに迫った深淵と忘却へ再転落することをを讃えてくれるよう、願った。

アレクシスがピアノを弾きながら経験する心理の動きはかなり難解なのだが、それを辿ってみなければこの小説の結末は理解されない。ここでついに主人公に了解されたのは、「これまで押し殺していたこの内面の音楽の意味、この原始的な歓喜と欲望の音楽」であり荒々しく沸き上がってくる衝動である。「後悔することがあるとすれば、後悔したことへの後悔だ」といったアフォリズム的考察が入り、音というものはそれがやんでしまうまで未来へと投げかけられているが、即興演奏者にとっては、次々に弾かれる音符の選択には、何か驚くべきものがある、自分自身の発展にのみ従う藝術と生命の法がいまになって理解されはじめた、とアレクシスは語る。「リズムは内面の混乱に乗じて高まる。心拍数が高まるときこれを聴診するのは恐ろしいことだ」と自己観察がおこなわれ、ここで自己省察が外界への憎しみに転ずるころの屈折が生まれる。「いま、みずから二年間閉じていたこの楽器から生まれてきたのは、献げ物 *sacrifice* としての歌ではなく、また欲望 *désir* の歌でもない。それは憎しみ *la haine* であり、己を長い間歪め、押し潰してきたすべてのものに対する憎しみである。そして、この憎しみの歌を弾いているのを、妻が聴いていると思い、ある種残酷な喜びを覚える。妻に

²³³ *OR.*, p.73.

²³⁴ Jean Blot, *op.cit.*, p.111: « Je ne sais rien de plus beau que ce passage[...] »

²³⁵ *OR.*, p.73.

こういう心境で即興演奏しているのを聴かせることは妻への告白もしくは説明として十分である、とアレクシスは思うのである。

以下はこの小説の最期の啓示が起こる場面である

Et ce fut à ce moment que mes mains m'apparurent. Mes mains reposaient sur les touches, deux mains nues, sans bague, sans anneau— et c'était comme si j'avais sous les yeux mon âme deux fois vivante. [...] Elles reposaient, encore un peu tremblantes du rythme, et il y avait en elles tous les gestes de futurs, comme tous les sons possibles dormaient dans ce clavier. Elles avaient noué autours des corps la brève joie des étreintes ; elles avaient palpé, sur les claviers sonores, la forme des notes invisibles ; elles avaient, dans les ténèbres, enfermé d'une caresse le contour des corps endormis. Souvent, je les avais tenues levées, dans l'attitude de prier ; souvent, je les avais unies aux vôtres, mais de tout cela, elles ne se souvenaient plus. C'étaient des mains anonymes, les mains d'un musicien. Elles étaient mon intermédiaire, par la musique, avec cet infini que nous sommes tentés d'appeler Dieu, et par les caresses, mon moyen de contact avec la vie des autres. C'étaient des mains effacées, aussi pâles que l'ivoire auquel elles s'appuyaient, car je les avais privée de soleil, de travail et de joie. Et cependant, c'étaient des servantes bien fidèles ; elles m'avaient nourri, quand la musique était mon gagne-pain ; et je commençais à comprendre qu'il y a quelque beauté à vivre de son art, puisque cela nous libère de tout ce qui n'est pas lui. Mes mains, Monique, me libéreraient de vous. Elles pourraient de nouveau se tendre sans contrainte ; elles m'ouvriraient, mes mains libératrices, la porte du départ. Peut-être mon amie, est-il absurde de tout dire, mais ce soir-là, gauchement, à la façon dont on scelle un pacte avec soi-même, j'ai baisé mes deux mains²³⁶.

その時だった、自分の手がみえた。鍵盤の上に置かれた、裸の、婚約指輪も結婚指輪もしていない、左右の手。まるで二倍も活々とした魂を目のあたりにしたかのようなようだった。[...] 置かれた手は未だリズムに慣れていない。未来のすべての仕種がその手にある、まるで可能な音が悉く眠るピアノのように。その手はかつて、はかない抱擁の悦びを肉体の周囲に結び、かつてピアノの上で目に見えぬ音符の形にふれた。またその手はかつて、愛撫によって寝む肉体の輪郭を取り囲んだ。しばしば、私は祈る時の姿勢のように、その手を持ち上げたこともあった。またしば

²³⁶ OR., p.74-75.

しば、私はその手を貴女のそれと重ね合わせた。しかしそんな思い出はひとつとして、この手は記憶に留めていなかった。この手は今では名の無い手であり、音楽家の手だった。それはいまや音楽を通じた媒介者、我々がころみに神と呼ぶ無限との媒介者であり、我々が愛撫によって通じる他者の肉体との媒介者であった。その手は果敢なく、支えられた鍵盤の象牙と同様に青白かった。何故なら私はその手から太陽と仕事と喜びを奪ってしまっていたから。それはしかし、忠実な従者だった。その手はかつて音楽が生活の糧であった頃に私を養ってくれた。そして私は、藝術で身を立てて行くことにある種の美しさがあるということを理解し始めていた。なぜならそれは藝術それ以外のすべてから私たちを自由にしてくれるから。私の手は、モニクよ、貴女から私を解き放ってくれるだろう。それは強いられることなく新たに差し出すことが出来るだろう。その手、私の解放者は、私に出発への扉を開いてくれた。友よ、残さずすべて言うてしまうのは多分ばかげている。しかしその夕べに、自分自身との契約に押印するように、私は私の両手に不器用に接吻した。

この最後の啓示の場面に与えられている前二回とは違った特徴があることに読者は気付く。啓示は訪れ享受されるものではなく、契約の気配を帯びている。少年が学校の灰色の病室で得たのは音楽という藝術の発見であり、都会の音楽青年のそれは奇跡のような事物との出逢いであった。おしまいに主人公が見出すのは、自己の藝術の選択、それを可能にする肉体に限りなく忠実であれという自己の性向の選択である。

前二回からの流れを追えば、ジャーラーが述べていたように、主人公の発展史、あるいは覚悟が固められていく様子が辿られているのが明瞭に納得されるであろう。この結末に現れているのは、一種の藝術至上宣言であるとともに、自分の手という肉体の発見から起こる肉の世界の積極的な肯定、それとつながる官能世界・感覚世界の肯定であり、それらと同義である自己発見である。それゆえ、この語り手の訣別の辞は、非常に自己中心化された生の宣言、知覚される事物の世界の肯定となっているし、伝統的なキリスト教の世界観とは相容れない官能＝知覚世界をつよく肯定する思想となっている。

第二節：官能と藝術

自分の性向に忠実になる道を選ぶため、彼は妻と子どもを棄てる。この消失点にむけて『アレクシスあるいは空しい戦い』の物語は引き絞られている。だがその結末までには、上に示したあらすじでは掬いきれない細かな襞がある。肉体の性向の問題がこの小説で大きな比重を占めているのをみるにつけても、霊と肉のかかわり、およびその両者と藝術・音楽との関わりに限定して物語を追うことが、作品の主旋律から逸れる振る舞いになるとは思われない。

この構図によるドラマの把握をあらかじめスケッチしておきたい。アレクシスという主人公は同性愛者つまりユルスナール自身がプレイヤード叢書の年譜で与えている表現でいえば「異常で罰せられるべき性向²³⁷」であり、みずからに忠実であることは罪悪意識あるいは他人とは違うという煩悶、あるいは健康な妻を悲しませるなどの懊悩を抱えて生きるが、その一方で彼は事物や世界との交わりが与えるものを大きな恵みと受けとめ得るような感受性を賦与されている。そしてこの問題は藝術の問題と密接に関わっている。ユルスナールの著作の中で、官能と藝術との関わりをこれほどまで執拗に描いた文章は他にないと思われるので、その曲折を追うことはユルスナールという作家を理解するうえでも何らかの寄与があると思われる。

この物語では当初、彼が同性愛者であるという情報は幼年期にふれた微妙な仄めかしで与えられるに過ぎない。該当すると思われる二箇所を挙げておく。たとえば親戚の夫婦の家に招かれ他家の子どもたちと邂逅するときの回想である。

Presque tous ces enfants étaient timides comme moi-même: ainsi, nous ne nous amusions pas. Il s'en trouvait d'effrontés, si turbulents qu'on souhaitait qu'ils s'en lassent; et d'autres, qui ne l'étaient pas moins, mais qui vous tourmentaient sans même qu'on protestât, parce qu'ils étaient beaux ou que leur voix sonnait bien²³⁸.

ほとんどの子どもたちは皆私と同じように臆病だった。そんなわけで、私たちは楽しまなかった。厚かましい連中で、あんまりにもうるさいから帰って欲しいと思われる子どもがいた。だが他では、そういうのと大差がないのに、意地悪をされても反抗する気にならない子どももいた、というのも彼らが美しいかよく響く声だったからだ。

もう一箇所は、彼の姉たちのことを語ったくだりである。

Mes sœurs étaient très réservées; elles se faisaient rarement de confidences les unes et les autres; il leur arrivait parfois d'ignorer ce qu'elles ressentaient. Naturellement, j'étais beaucoup trop jeune pour qu'elles se confiassent à moi; mais je les devinais; je m'associais à leur peines. Lorsque celui qu'elles aimaient entra à l'improviste, le cœur me battait, peut-être plus qu'à elles²³⁹.

²³⁷ OR., p.XVII: « des penchants supposés anormaux et condamnables »

²³⁸ OR., p.20.

²³⁹ OR., p.21.

姉たちはとても慎みぶかかった。彼女たちはお互いに気持ちを打ち明け合うことは稀だった。彼女たちが自分の感じているものに無知なこともしばしばだった。私は稚^{おきな}な過ぎたので、あたりまえのことだが彼女たちから打ち明け話をされることはなかった。だが、私は察していた。自分も彼女たちと痛みを分かち合おうとした。彼女たちの愛しているひとが不意に入ってきたとき、私の心臓は動悸を打った、もしかすると彼女たち以上に。

こうした筆致は意味を明瞭に告げることを迂遠に回避することに終始しているといつてよく、ここだけとれば普通の少年たちの交友あるいは姉やその恋人の単純な描写ともとれないことはない。つまりこれらの箇所他にも仄めかされている箇所はあるが、注意深い読者や再読者を除いて、彼の禁じられた性向は囁^{ささや}の中にまだ埋められているといつてよい。

それがもはやヴェールの下に留め置かれず、読者に事実として晒されるのが、以下の箇所である。下は『アレクシス』からしばしば引用される有名な文章で、アレクシスがプレスブルグの学校で音楽との出会いという体験を経たのち、退学して故郷ヴォロイノに帰ったときの体験を語るくだりである。

Et ce fut alors que cela eut lieu, un matin pareil aux autres, où rien, ni mon esprit, ni mon corps, ne m'avertissaient plus nettement qu'à l'ordinaire. [...]C'était un matin comme tous les matins possibles, ni plus lumineux, ni plus voilé. Je marchais en pleine campagne, dans un chemin bordé par des arbres; tout était silencieux comme si tout s'écoutait vivre; mes pensées, je vous l'affirme, n'étaient pas moins innocentes que cette journée qui commençait. Du moins, je ne puis me souvenir de pensées qui ne fussent pas innocentes, car lorsqu'elles cessèrent de l'être, je ne les contrôlais déjà plus. En ce moment, où je parais m'éloigner de la nature, il me faut la louer d'être partout présente, sous la forme de nécessité. Le fruit ne tombait qu'à son heure, lorsque son poids l'entraînait depuis longtemps vers la terre: il n'y a pas d'autre fatalité que ce mûrissement intime. Je n'ose vous dire cela que d'une façon très vague; j'allais, je n'avais pas de but; ce ne fut pas ma faute si, ce matin là, je rencontrai la beauté...²⁴⁰

そしてそんなときそのことが起こったのだった。それはほかの朝と同じ朝で、私のこころも身体も、ほかの朝と比べてよりはっきりと警告を発しているわけではまったくなかった。[...] その朝は、あり得

²⁴⁰ OR., p.31.

るほかの朝と同じ朝だった。とりわけ快晴でもなく、曇っているわけでもなかった。私は田舎の並木道を歩いていた。まるで皆がみな生に聴き入っているように、静かだった。貴女に断言しよう。私の思考は、始まったばかりのその日の朝の無垢さと比べてなんら遜色はないほど、清浄だった。少なくとも、無垢でない思考は私には思い出せない。というのは、思考が無垢であるのをやめるとき、もはや私はそれを制御することは出来なくなっていたからだ。自分が自然から遠ざかっているように見える今では、私は自然が必然の形相のもと、いたるところに存在しているという事実を賞賛しなければならぬ。果実は、その重みが大地に引っ張るその時に、長い時間を経てやっと落ちるものだ。そのような内面の成熟以外の宿命はこの世にありえない。とても漠然としたかたちでしか私はこのことを貴女に伝えられない。私は先を進んだ。目的もなしに。そしてそれは私のせいではない、その朝私が美に出遭ったということは…。

いうまでもなく、ここでも明瞭な叙述がなされているわけではまったくない。この引用文を読んで、ここで何が起きているかはかなり注意深い読者でなければ判別がつかないのではないか。彼は自然の中におり、事物の世界に出会っていることは判別がつかぬのだが、彼が出会っているものは実際はもっと具体的な存在である。久田原泰子氏の秀逸な論考²⁴¹が述べるように、この箇所におけるアレクシスの行動の叙述は「私は歩いていた」« je marchais », 「私は行った」« j'allais », 「私は出逢った」« je rencontrai » しかなく、しかも最後を締めくくるとある « je rencontrai la beauté » にある定冠詞のついた直接補語 « la beauté » とは一体何物（者）なのかぼかすように書かれている。はたして美と総称される抽象的なものに逢ったのか、あるいは美的な事物に逢ったのか、それとも美しい人に遭遇したのか、曖昧模糊としている。この出逢いの対象があきらかにされるのは、このしばらく後の婉曲な言い方においてである。

L'émotion du matin se prolongeait dans les phrases musicales du soir — telle nuance des saisons, telle odeur, telle ancienne mélodie dont je m'épris alors sont demeurées pour moi d'éternelles tentatrices, parce qu'elles me parlent d'un autre. Puis il ne vint plus²⁴². (C'est nous qui soulignons.)

午前の動揺は夕に奏でる音楽のフレーズに尾を曳いた。この季節の味わい、この匂い、そしてこの古いメロディーは私のなかに永遠なる

²⁴¹ 久田原泰子「マルグリット・ユルスナールの『アレクシス』における語りの形式の問題」、『フランス語フランス文学研究』第55号, 1989, p. 63.

²⁴² OR., p.32.

誘惑者として居残り続けた、なぜならこれらはある別の存在について語ったからだった。それから彼は来るのをやめた。

久田原氏の論文で正しく指摘されているように²⁴³、ここにおいて出会ったとされる女性名詞の« la beauté »は、じきに不定冠詞男性形 « un » をともなった他者« un autre »と言いかえられ、さらに主語人称代名詞 « il » を受けることによって人間の「彼」と告げられるかたちになっている。そしてさらに彼との交わりの終焉がジプシーの去る時期と重ね合わされることで、その人物がジプシーの少年か何かであることが暗示されている。いずれにせよ、アレクシスは初めてとなる実際の性愛体験＝同性愛体験を、ここに開示しているわけである。そう考えれば、上の「そしてそんなことが……」の引用文にある「自分が自然から遠ざかっているように見える今では、私は自然が必然の形相のもと、いたるところに存在しているという事実を賞賛しなければならない」という文章における「自然」la nature とは、彼における性向すなわち同性愛のことであると解されなければならない。『アレクシス』という小説の本格的な劇はここから開始すると言っている。

この関係が終わったあと、彼は社会の眼を意識し、異常者の振る舞いを犯したという罪悪感に苛まれることになるが、しかしこの性愛の経験のはじめに完全な幸福感が謳われていることは、のちのちまで尾を曳くのである。その幸福感について、アレクシスの述懐のなかで目に付くのは「無垢」という言葉である。

Tout bonheur est une innocence. Il faut, même si je vous scandalise, répéter ce mot qui paraît toujours misérable, car rien ne prouve mieux notre misère que l'importance du bonheur²⁴⁴.

いかなる幸福も無垢である。あなたを不快にさせようとも、この惨めにさせる言葉を繰り返すしかない、幸福の重要性ほど我々の惨めさを証明するものはないのだから。

アレクシスの考えでは、キリスト教がさだめるような肉の蔑視は、肯定できない。アレクシスは性愛の幸福における清浄さを語る。この初めての性愛経験をアレクシスは幸福 bonheur と名づけて快樂 plaisir という言葉を避けていることから、それが読み取れよう。少年との性愛経験のあとに罪悪感がやってきてから、「私を震撼させたのは、罪悪意識に襲われる前に、このように幾週間にわたって幸福に生きることができたことなのだった²⁴⁵」といわれる経験は、罪悪意識に

²⁴³ 久田原泰子, *op.cit.*, p.63.

²⁴⁴ *OR.*, p.32.

²⁴⁵ *Ibid.*: « Ce qui m'effrayait surtout, c'était d'avoir pu vivre ainsi, être heureux pendant plusieurs semaines, avant d'être frappé par l'idée du péché. »

襲われたのちの回想であるにもかかわらず、その幸福は強烈な印象を残存させている。反省によって自分の性愛経験の清らかさを濁らせようとはしておらず、罪悪意識とともにそれが社会慣習が習慣として与えるものではないかという疑惑も抱いている。このような性的機能の肯定は、我々の肉体の感官を通じて掴まれる知覚世界とその可能性をもたらす物的世界との繋がりを肯定することから始まる。肉はすなわち物であるからだ。アレクシスは、自己の思想の根底に横たわる知覚についての考えを以下のような直喩や隠喩で繰り返し述べている。

Cette phrase, Monique, vous choque sans doute plus que ma confession tout entière: vous croyez en l'âme immortelle. Pardonnez-moi d'être moins sûr que vous, ou d'avoir moins d'orgueil; l'âme ne me paraît souvent qu'une simple respiration du corps²⁴⁶.

この文句が、モニクよ、あなたをこれまでの私の告白全体よりも驚かせるだろう。あなたは魂が不死だと信じている。私にそれをいうほどの確信がないこと、またはそう告げる矜持がないことを許して欲しい。魂とは私にとってしばしばたんなる肉体の息吹にしか思われぬのだ。

テキストを見渡すと、執念深いまでに、彼が手を変え品を変えこれに似たことを繰り返していることが分かる。「魂は肉体のよりよき夢 son meilleur rêve²⁴⁷」や「魂も肉体のように老いる l'âme vieillit comme la chair²⁴⁸」「〔魂は〕一季節の開花 l'épanouissement d'une saison²⁴⁹」などの表現、あるいは「〔魂は〕束の間の奇跡的な瞬間 un miracle éphémère²⁵⁰」などの表現がそれである。彼がこうした発言を繰り返すのは、「開花」や「奇跡的な」という表現を魂に伴

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *OR.*, p.33: « Ce qui rend peut-être la volupté si terrible, c'est qu'elle nous enseigne que nous avons un corps. Auparavant, il ne nous servait qu'à vivre. Maintenant, nous sentons que ce corps a son existence particulière, ses rêves, sa volonté, et que, jusqu'à notre mort, il nous faudra tenir compte de lui, céder, transiger ou lutter. Nous sentons (nous croyons sentir) que notre âme n'est que son meilleur rêve. »

²⁴⁸ *OR.*, p.42. « Je me suis tu, jusqu'à présent, sur les visages humains où s'est incarné mon désir; je n'ai interposé, entre vous et moi, que des fantômes anonymes. Ne croyez pas qu'une pudeur m'y contraigne, ou la jalousie qu'on éprouve même à l'égard de ses souvenirs. Je ne me vante pas d'avoir aimé. Je sens trop bien que l'âme vieillit comme la chair, n'est, chez les meilleurs, que l'épanouissement d'une saison, un miracle éphémère, comme la jeunesse elle-même. »

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

わせつつも、魂の永続性を剥奪する表現であるといえるであろう。ここで作者がアレクシスに演じているのは、自身が幼い頃にキリスト教と森（外界・感覚界）との間で抱いた煩悶の延長ともとらえられる。

第二部で確認したように、ユルスナールは事物や現実との交わりを信仰していた。シャルル・デュ・ボス宛の書簡で述べられたように、それは、キリスト教の信仰と対立し、それに代わるものとして選び取られていた。すなわち、事物や現実^{リアリテ}は、宗教に対するのとまったく同様の敬虔さで、信仰されるべきものであった。病気からの回復を描く第二回目の啓示において事物世界との驚くべき出逢いが起こったことについては、前節において既に述べたが、それに遡るこの箇所では、性愛を通じた現実との出逢いが動揺とともに描き出されている。いずれにせよ、この1929年に書かれた「処女作」においてすでに、ユルスナールは事物や現実^{リアリテ}との出逢いを大きな契機として作品中に配置していることは、注意されてよい。

事物世界とのあいだに生じるものについて、具体的なイメージがアレクシスの言葉の中にみつかると。例えば上の初めての性愛経験を語ったところで以下のように言われているのは見逃すことはできない。

Mes impressions d'alors, si diverses qu'elles fussent sont une dans ma mémoire : l'on eût dit que ma sensibilité, n'étant plus bornée à moi seul, se fût dilatée dans les choses²⁵¹.

その時私が抱いた印象は、たとえそれがどれだけ多種多様であったにせよ、私の記憶のなかで一なるものである。つまり、私の感覚が、もはや私一人からはみ出て、事物の中に拡大したのであると、言えたかもしれない。

ここで、「拡大する」という言葉が使われていること、第一番目の啓示の場面でも音楽が彼を「満たした」のであったことと類縁関係にある体験である。満たす・満たされるあるいは、内部・外部に膨張するといった感覚は、共感という言葉だけではもはや言い尽くせないような、知覚の深化・拡大の経験、あるいはそれを通じた変容^{メタモルフォーゼ}の経験ともいえる。満たす・満たされるという経験にくわえて、「一なるもの une」にすべてが収斂するという表現は、ホーフマンスタールの現代文藝に革命を起こしたといわれる「チャンドス卿の手紙」の「あの一つのもの」という感覚を想起させるようでもある²⁵²。

²⁵¹ OR., p.32.

²⁵² アレクシスの言葉から「チャンドス卿の手紙」の有名な箇所が思い起こされはしないだろうか。「またぼくの目が、醜い仔犬や、植木鉢のあいだを巧みに身をくねらせて通り抜ける猫から、いつまでも離れずにいるということ、農夫の生活に属

故郷における上記の同性愛のあと、アレクシスはウィーンで一人暮らしを送ることになるが、彼の数年にわたる辛いウィーンの独身生活は「戦いと妄執と謹厳の数年間²⁵³」とアレクシスみずからによって要約されている。集合住宅における様々な人々との生活は彼にとってはそれまで触れたことのない一般庶民に違和感と共感を与えたようだが、それよりもこのフロイトの精神分析学を生み、シュニツラーがその退廃を描写した街にあって彼をもっとも責め苛んだのは、性愛の衝動である。アレクシスはこの大都会で田舎のヴォロイノでは叶わなかった夜な夜なの快楽の機会の危険に抵抗しなければならない。ここに塗り込められているのは濁った色合いに染められた性の暗い膂力であり、初めてのときの清浄さと強烈なコントラストをなすように、陰湿な暴力を執拗に振るう。アレクシスの眼差しにおいて、偶然身を委せた様々な肉体がつぎのように描写されているくぐり、そのなかでも掴もうとする彼の純粹への夢をあらわしていないだろうか。

Puis des souvenirs me reviennent. [...] Je revois la courbe particulière d'une nuque, d'une bouche ou d'une paupière, certains visages aimés pour leur tristesse, le pli de lassitude qui abaissait leurs lèvres, ou même ce je ne sais quoi d'ingénu qu'a la perversité d'un être jeune, ignorant et rieur; tout ce qui affleure d'âme à la

するすべてのむさくるしく粗野な事物のもとに、その目があの一つのものを探し求めているということ、誰一人、思っで見さえしないでしょう。あの一つのものとは、外見はいかにもみすぼらしく、かえりみる人もないままにそのあたりに放り出されていたり、寄せかけあったりしてただひっそりと存在しているのですが、しかもその存在が、あの謎めいた、言葉につくすすべもない放恣な恍惚の源泉となることもできる、そのようなものことです。」（ホーフマンスタール詩集、川村二郎訳、岩波文庫、p. 181-182。）『アレクシス』執筆の時期シャルル・デュ・ボスの序文を付したフランスで初めてのホーフマンスタール作品集が刊行されている。（Hugo von Hofmannsthal, *Ecrits en prose*, traduction de E.H., Edition de la Pléiade, Paris, 1927.）「チャンドス卿の手紙」という小品が仏訳出版時すでにフランスの文学者たちの一部から熱狂的に迎えられた形跡がある。ロジェ・カイヨワの自伝『アルペイオスの流れ』で「このテキスト（「チャンドス卿の手紙」）の訳が発表された1927年の雑誌の古いバックナンバーを、私は今でも大切に、ほとんど後生大事に保存している」（『旅路の果てに——アルペイオスの流れ——』金井裕訳、法政大学出版局、1982、p.189.）と述べられているのがその例である。ユルスナールも上記のデュ・ボスの序文を付した仏訳を蔵書に有している。

²⁵³ OR., p.39: « Ainsi commencèrent plusieurs années de luttes, d'obsessions, de sévérité. »

surface d'un corps. [...]La vie est le mystère de chaque être: elle est si admirable qu'on peut toujours l'aimer²⁵⁴.

そして思い出がやって来るのだ。[...] 私は思い出す、個性的な曲線を持つ首や唇や瞼を。悲しみのために私が愛したあの表情を。彼らの唇を引き下げていた疲れの皺を。無知でよく笑う退廃した少年の何か無邪気なところを。そして魂から出でて肉体の表面に浮かび上がるすべてのものを。[...] 生とは各々の存在の神秘である。生はあまりに感嘆するに値するので、我々は愛さずにはいられないのだ。

ここに描かれているイメージは、ウィーンでアレクシスがやむをえず性愛体験をもったさまざまな相手のそれであろうか、あのジプシーの少年のことであろうか、あるいはそのいずれもか。あたかも腐敗する性質でさえも取り払おうとするかのように肉体から純粋なイメージを得ようとする意志がみられる。だが、対象に抽象化をほどこすようなこうした眼差しと、動物性や混沌としたエネルギーに原点をおく裸形の官能とは、当然のことながら激しく対立するはずである。彼がウィーン的生活以降、次第に塗り込められ、物語の末尾まで一貫して責め苛まれることになるのは、官能の暗い側面、すなわち異常者としての不安と罪悪意識である。彼は極限まで自分に禁忌を課したが、洩れてくるのは、以下のような述懐である。

J'avais eu peur des événements; j'eus peur de mon corps; je finis par reconnaître que nos instincts se communiquent à notre âme, et nous pénètrent tout entiers²⁵⁵.

私は何か起こっていることに恐怖を覚えた。いまでは自分の身体が怖かった。しまいには、性向というものは私たちの魂に伝播し、私たち全体を貫いているのだと認めるに到った。

当時十九から二十歳にかけての年齢だった青年は「もし美德が一連の努力にもとづくものであるなら、私には非のうちどころはなかった²⁵⁶」あるいは「あなたに保証するが、この一年間私は何らの非難されるべき振舞いを犯さなかった²⁵⁷」などという弁解を振りまいているが、つぎの箇所は彼が愛したという「都

²⁵⁴ OR., p.42.

²⁵⁵ OR., p.45.

²⁵⁶ OR., p.45: « Si la vertu consiste en une série d'efforts, je fus irréprochable. »

²⁵⁷ OR., p.47: « Cette année, où je ne commis, je vous l'assure, rien de répréhensible,[...] »

市の熱気が脈打つ時刻」の逢魔時に、抗しえず衝迫に身を委ねざるを得なかった事実をはっきりと仄めかしていないだろうか。

Je ne décrirai pas la recherche hallucinée du plaisir, les déconvenues possibles, l'amertume d'une humiliation morale bien pire qu'après la faute, lorsque aucun apaisement ne vient la compenser. Je passe sur le somnambulisme du désir, la brusque résolution qui balaie toutes les autres, l'alacrité d'une chair qui, enfin, n'obéit plus qu'à elle-même. Nous décrivons souvent le bonheur d'une âme qui se débarrasserait de son corps: il y a des moments, dans la vie, où le corps se débarrasse de l'âme²⁵⁸.

幻影に付きまといわれた快樂の探求、有り得た失望、そしてあの精神的な嫌悪感、すなわち過ちを犯したあとでどんな安らぎをも見返りとして貰えぬ後の苦さよりもっと苦い精神的屈辱の苦さ、それらを私は描くつもりはない。欲望に駆られた夢遊病、ほかのどんな決断も無効にしてしまう突発的な決断、いつも自分自身にしか結局したがおうとしない肉体の快活さなど、それらについても省略する。我々はしばしば肉体を駆逐した魂の幸福を描くけれども、人生のある時期には、肉体が魂を駆逐するのである。

このあと彼が重い病に落ち、啓示体験を得る場面はすでに前節で引いた。さて、あの場面がひとつの大きな転機となるのは、病苦にあえぐ自分の肉体がそれ自体で生きたがっているという、原初の生命の光を確認したからに他ならない。「私自身も畏敬するような生命への信頼が、私の身体にはあった。その身体を軽蔑し、落胆させ、狂おしいまでに罰したことを、私はほとんど後悔した²⁵⁹」という発言と、ここで洩らされている「私に初めの歡喜が訪れたのは、肉体を介してであった²⁶⁰」という強調構文で洩らされる一句には、イロニーが含まれていると取っても間違いではあるまい。物語の末尾でこの秋の朝の思い出はふたたび想起されることになる。

さてこのあと起こるドラマはアレクシスの結婚なのであるが、相手のモニクに与えられているのは健康さあるいは健全さであり、それが強調されていることは注目されてよい。彼女はフランス領アンティル諸島という南方の生まれである。彼女の父親は冒険家であり、彼女自身もフランスの田舎で健やかに信仰深く育て

²⁵⁸ *OR.*, p.46:

²⁵⁹ *OR.*, p.51: « Il y avait en lui une foi en la vie que j'admirais moi-même: je me repentai presque de l'avoir méprisé, découragé, cruellement puni. »

²⁶⁰ *OR.*, p.51: « [...]ce fut par l'entremise de mon corps que me parvinrent les premières joies. »

られた。彼女の浅黒い皮膚の美貌はウィーンの社交界の賛嘆の的になるような健康的なエキゾティシズムを備えている²⁶¹。アレクシスがこの女性に惹かれるのは、まず彼女が若い女性には稀な深い落ち着きを湛えていたからで、またその声が美しかったからである。モニクはアレクシスより二歳上とされ、その彼女に彼が抱く感情は「自分があなたのものになったら幸福であろうにと、夢みたこともあった。あなたの弟に、という意味だが²⁶²」という言葉に表されるように、その優しさを慕う感情であった。アレクシスは妻になった彼女と性愛の経験を経たあとでも「私は後にあなたの息子があなたに寄り添ってうずくまっているのを見て、人間はみな、それと知ることなく、自分の母が受け容れてくれたときの思い出を女性にとくに求めるのだと私は思った²⁶³」と述べられるように、モニクの母性を慕っていたことがわかる。つまりこの健康で美貌でもある女性にアレクシスは官能的には惹きつけられることができないのであり、そのことが暗に結婚生活の苦渋となっていることが行文から窺われる。産まれた子どもダニエルも結婚生活の苦渋をやわらげは決してしない。さて、この結婚生活において同性愛者としてのアレクシスの姿勢が要約されている発言があるので以下引いておく。

Mon amie, nous croyons à tort que la vie nous transforme; elle nous use et ce qu'elle use en nous, ce sont les choses apprises. Je n'avais pas changé; seulement, les événements s'étaient interposés entre moi et ma propre nature; j'étais ce que j'avais été, peut-être plus profondément qu'autrefois, car à mesure que tombent l'une après l'autre nos illusions et nos croyances, nous connaissons mieux notre être véritable. Tant d'efforts et de bonne volonté aboutissaient à me retrouver tel que j'étais jadis: une âme un peu trouble, mais que deux ans de vertu avaient désabusée. Monique, cela décourage²⁶⁴.

友よ、私たちは人生が自分たちを変えるとあやまって信じている。人生は私たちをすり減らす、そのすり減らすものは我々が学んで得たものにすぎない。私は変わらなかった、ただ色々な出来事が私と私の性向とのあいだに置かれたただけだった。私は以前の私だった、もしかしたら以前よりも深く私であったのかもしれない、というのも我々

²⁶¹ *OR.*, p.67: « La société viennoise s'était éprise de votre beauté brune, et cependant pensive. »

²⁶² *OR.*, p. 58: « Il m'arrivait de songer que j'eusse été heureux d'être vôtre: je veux dire votre frère. »

²⁶³ *OR.*, p.63: « J'ai vu plus tard votre enfant se blottir contre vous, et j'ai pensé que tout homme, sans le savoir, cherche surtout dans la femme le souvenir du temps où sa mère l'accueillait. »

²⁶⁴ *OR.*, p.72.

は自分のもつ幻影や信心が次々に剥がれ落ちていくにつれて、ほんとうの自分をよりよく知るのだから。これほどまでの努力と意志が辿り着いたのは、私がむかしそうであった自分のままであると再認することだった。それはいささか乱された魂だったが、しかし二年間の純潔が幻影を払った魂であった。モニクよ、このことはがっかりさせる。

この箇所最後の行で「二年間の美德生活が幻影から醒ました」という表現は、このような美德生活を送ることが馬鹿げたことであった、それが幻影であったという意味にほかならない。はっきりと自分が己の性向に蓋をして生きた時間を否定し、そのような道德概念を強いるキリスト教的な価値観は迷妄であった断罪する果敢さ、この点で、彼は幻想の庭を打ち棄てるイカロスと重なる。彼は妻の出産で故郷のヴォロイノに帰り、十六歳の頃使っていた自室の寝台の窪みに同じ自分の肉体を埋め思考に耽る。それは結婚生活の苦渋と幻滅のなかで、過去の自分に自分を重ね、彼我の差異を測らせる結果になった。そのときのこれは述懐である。この言葉、そして最期の契約がピアノの演奏ともに行われる場面まで、かなり残酷な言葉が投げつけられている。自分は自分自身でしかないという公式は、一種の究極のエゴイズムの確認から出発するものであろうが、それを確信したアレクシスはこのあたりから、次第に妻モニクに宛てているこの書簡の表現の抑制を、ゆるめてゆくようにさえ見える。上の段でやはり興味を抱かざるを得ないのは、彼が「二年間の純潔」という言葉で示しているものが、ひとえに「同性愛を我慢する」ことのみを指すということである。彼は当然のことながらモニクと性愛を経験しているが、彼が自分の性向と相反する性体験を妻とはいえ「愛してはいない」と語られる存在とこころみたことは「純潔」*vertu* を侵犯することではなく、とくに問題にもならないことらしい。あくまで彼の性向である同性愛だけが問題視される彼の思考法は、エゴイズムの極致とも思われまいだろうか。だが、性向というものはたんなる「性の嗜好」に留まるものではなく、藝術と密接に結びつけられて、それへの回路とみなされるものであることは、性向を遵守することは藝術を遵守することとなり、正当性が彼に与えられる。人間の存在に肉体の要素が根源的に関わっていることをこれまでの経験で知っている彼は、肉体を責め苛むことが藝術を殺していくことに気付いている。物語のなかで彼は自分の性向を禁忌の中に押し込めてから、音楽を次第にやめていく。ウィーンでコンサートも成功させて一応の名声は得ていたが、音楽活動は幻滅しか与えず、結婚後は完全に音楽活動を放棄しているのである。彼が身を賭けようとしたもの、つまり最初の生きる啓示であったものが音楽であったことを回想してみれば、これは自己喪失という以外にない。その根底にあったのは、彼が自分の性向を圧殺したという一事である。彼の肉が抑えられている以上、音楽は、音楽の宇宙とのコンタクトは生じてこない。こうした論理を裏返せば、肉体が音楽を圧殺する可能性がある以上、仮に音楽が解き放たれば、肉体をすなわち彼の性向を復活させる可

能性も否定できない。作者がこの物語の結末においたのはこのような仕掛けであった。

彼がピアノを弾きながらつぶやくのは「人生をやり直さなければならない²⁶⁵」という言葉である。「治癒すらも治癒しえないであろう」と自分の人生に絶望しつつも、それでもどうして同時に彼はやり直さなければならないと思うのか。それは彼がセクシュアリティの面で絶望の淵に追い込まれているというよりも、このまま生活を続けなければ彼が人生でもっとも重要な価値を与えた「音楽」が枯れ果ててしまうことに気付いているからである。

Mon âme s'était plus profondément enfoncée dans ma chair; et ce que je regrettais, remontant, de pensées en pensées, d'accords en accords, vers mon passé le plus intime et le moins avoué, c'étaient, non pas mes fautes, mais les possibilités de joies que j'avais repoussées. Ce n'était pas d'avoir cédé trop souvent, c'était d'avoir trop longtemps et trop durement lutté²⁶⁶.

私の魂はより深く肉体に打ち込まれていた。思考から思考へ、和音から和音へと、もっとも慕わしくもっとも秘められた自分の過去のほうへ遡りつつ後悔したのは、私の犯した過ちではなかった、そうではなく自分が峻拒してしまった歓喜の可能性であった。後悔したというのは、しばしば誘惑に負けてしまったことをいうのではない、これほどまで長く執拗に戦ったことに後悔したのである。

ここにある歓喜 *joie* という言葉を、性愛の歓喜とだけ受け取ってしまうのは理解が充分でないということになる。彼の同性愛は音楽を可能にする力に直結するものであるから、肉体の歓喜を禁じてきたことは、音楽の歓喜すなわち魂の宇宙との関わりをも封じてしまっていたことになる。「私は単純に理解しはじめた、この内面の音楽の意味、歓喜 *joie* と野蛮な欲望 *le désir sauvage* の音楽の意味、つまり私が自分のなかに押し殺してきた音楽の意味を²⁶⁷」と彼は語る。彼は自己の禁欲生活を「聖歌しか出てこない²⁶⁸」ものとして遠くに眺める。彼が選ぶのは——幼かった彼女が森の中で教会よりも世界を選ぼうと思ったように——生命に充填された歌の方だ。前節で長く引用したこのあとの最期の契約では、手と

²⁶⁵ *OR.*, p.73: « Je me disais que ma vie était à refaire et que rien ne guérit, pas même la guérison. »

²⁶⁶ *OR.*, p. 73.

²⁶⁷ *OR.*, p.73: « Je commençais seulement à comprendre le sens de cette musique intérieure, de cette musique de joie et de désir sauvage, que j'avais étouffée en moi. »

²⁶⁸ *OR.*, p.73: « J'avais réduit mon âme à une seule mélodie, plaintive et monotone; j'avais fait de ma vie du silence, où ne devait monter qu'un psaume. »

いう自分の身体の一部が、さながらもうひとつの別の生き物のように生彩をあらわし「音楽を通じた媒介者、我々がこころみに神と呼ぶ無限との媒介者であり、我々が愛撫によって通じる他者の肉体との媒介者²⁶⁹」と厳粛に認識されていた。アレクシスがこの手を選ぶことで契約が完了するが、この「手」は、自己の性に従うことでしか、宇宙と魂が支える音楽の世界に参入できないという、絶望と同義の諦念を持って選び取られているとことを、読者は理解しなくてはならないのであろう。

アレクシスが故郷でピアノを弾いたのは九月である。そのあと続く主人公が去るまでの「最後の日々」とは、ウィーンの秋である。アレクシスの以下の述懐が何を仄めかしているかは瞭かであろう。

J'aime mieux garder pour moi mes souvenirs intimes, puisque je n'en puis parler, devant vous, qu'avec les précautions d'une pudeur qui ressemble à de la honte, et que je mentirais si je montrais du repentir. Rien n'égale la douceur d'une défaite qu'on sait définitive: à Vienne, durant ces derniers jours ensoleillés d'automne, j'eus l'émerveillement de retrouver mon corps. Mon corps qui me guérit d'avoir une âme²⁷⁰.

自分の慕わしい思い出をあなたには語らないでおこう、この思い出は、恥辱に似た羞恥心の用心を伴わずにはあなたの前では話せないから、そして仮に私が後悔している素振りをみせればそれは嘘になってしまうのだし。それが決定的だとわかっている敗北の甘やかさを凌駕するものは存在しない。ウィーンでの、この秋の晴れ渡った最後の日々、私は自分の肉体と再会するという驚異を味わった。私の肉体は魂を持つことから私を救ったのである。

ここに婉曲な表現を保ちながらももはや彼が隠そうとしないもの、それは彼が自分の性向に、人生で初めて肯定的に従って行動しはじめたということ、そしてその歓喜についてである。この秋の日々に、彼によって「再び」見出だされたと言われ、記憶を甦えらされているのは、数年前の秋にこの都市のまずしい下宿ではじめて肉体の価値を認めた病床の体験に違いない。ここで使われており、甘やかなものとされる「敗北」*défaite* という言葉（「解体」あるいは「瓦解」とも訳せる）は、ここでもはや暗さ一辺倒では響いてはいない。官能へのこれまでの禁忌が崩れ去ったことを、諦念をとともにアレクシスが許容しているからである。

²⁶⁹ *OR.*, p.74-75: « Elles étaient mon intermédiaire, par la musique, avec cet infini que nous sommes tentés d'appeler Dieu, et par les caresses, mon moyen de contact avec la vie des autres. »

²⁷⁰ *OR.*, p.75.

「私の肉体は魂を持つことから私を救ったのである」といわれるその「魂」という単語は、une âme といわれ定冠詞のつかない魂、普遍性を剥奪された魂となっており、聖歌しか歌えぬ魂はそのような魂のひとつでしかない。こうして自分の性愛を解放することで、彼は自分の藝術との関わりを取り戻すことになる。そして妻子を捨てる。この末尾はモニクという相手をもはや論理においても文章においても振り捨てているという点で、エゴイズムのもたらす酷薄さを与える印象があり、解決し得ない複雑な読後感を読者に与えずにはいないのは、ジュリアンも述べるとおりである²⁷¹。

しかし読者が気付かされるのは、結末におけるアレクシスの口調に、ある種の晴朗さがあるということだ。人間本来の暗いエゴイズムを露呈させざるを得ない芸術家の形成という主題、さらにそこに同性愛という禁忌が絡まり合うこの困難な主題を、誤魔化しを用いず締めくくるならば、この妻を棄ててもう帰らぬ人に、ありきたりな共感を誘うことは諦められねばなるまい。この主人公が、自分に都合のよいことだけを並べ立てて去っていく単なるエゴイストとして読者に受け取られることの危険性を作者は当然気付いていたであろう。だが作者が敢えて屈のような落ち着きをこの末尾にはじめて与えているのはなぜだろうか。それは成就された幸福に与えられているものとは思われない。つまり空しい戦いが終わったことを告げるためではない。彼は官能を肯定するに到ったが、作者はそこにまた新たな迷宮あるいは地獄が生じることは不可避だと識らなかつたはずはない。「それでもお前は逃れたいのか？ だがお前は同様に苦しむだろう」とかつて老ダイダロスから述べられた言葉²⁷²を、苛烈な批判精神を持つ作者がアレクシスに閑却しうるはずはない。この末尾はまた門出の歌なのである。この小説の終わりが、光と翳が激しく交代する果てしない劇のあくまで序曲であるという見通しを、彼がその後演じることになる迷宮を予期していなかつたはずもない作者が、持たないわけがない。だが、いかなる始まりも晴朗であつてよいのである。

第二章：『アレクシスあるいは空しい戦い』の表現

第一節：『アレクシス』と物語——『アドルフ』との比較を通じて

アンドレ・ジッドにかんする箇所、ユルスナールが『アレクシス』に「物語」récit という文学形式を採用したことをすでに確認した。ここではこの物語を詳しく考えることを『アレクシス』の表現面の理解の助けにしたい。この形式の選択に関してはつぎの様に言われていた。

²⁷¹ Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, PUF, 2002, p.34: « Alexis prend nettement en charge une problématique égotiste centré sur le culte de l'individu, de l'unicité de soi et de la différence irréductible. »

²⁷² 本論四十頁参照。

Je crois que j'ai réussi, sans même penser, à résoudre le problème du langage, en ce qui concerne cet Alexis de vingt-quatre ans. Par une série de chances inouïes, j'ai trouvé des solutions, je ne dirais pas faciles, mais plausibles.

二十四歳のアレクシスに関しては、私はそうするつもりなしに、言語表現の問題解決に成功したようにおもいます。信じがたいほどの一連の幸福に恵まれて、私は、容易とはいわないまでも、少なくとも妥当な解決法を見つける事ができたのです²⁷³。

作家が若年のうちに水準の高い作品をものするとき、多くの場合に作品はその形式性に多くを負っている。「慎重で、控えめで、範囲の限定された、フランス風の物語というジャンルのなかで書かれた²⁷⁴」とされる『アレクシス』は当時の批評家からみてもある完成度に達していて、出版後エドモン・ジャルー、ポール・モランなどから賞賛を受けていた²⁷⁵。『アレクシス』執筆後の状況に言及したつぎの発言はもう少しはっきりとこのことについて述懐している。

Jusqu'à un certain point, il y a eu arrêt de mon développement personnel, vers vingt-cinq ans. Je voulais me mettre au pas de la littérature contemporaine, surtout du « récit » à la Gide ou la Schlumberger, m'enfermer dans une forme d'art plus littéraire, plus contenue, ce qui était d'ailleurs une excellente discipline.

二十五歳ごろいわば私の個人的発展が停滞した時期がありました。同時代の文学と歩調を合わせようと思ったのです。とりわけジッド風、シュランベルジェ風の「レシ」と歩調を合わせ、より文学的な、より抑制された藝術形態に閉じこもりたかったのです。それはある面では確かにすばらしい訓練でした²⁷⁶。

同時代作家のジッドやシュランベルジェらと呼応しつつ、ユルスナールはフランスの物語 *récit* の形式が現代に採用可能であるということ学んだ。彼女の言葉をふたたび借りれば「『アドルフ』と同時代の、いや『クレーヴの奥方』までさかのぼる時代遅れだと思われていた形式 [= *récit*] を使うことを学んだ」の

²⁷³ YO., p.66.

²⁷⁴ YO., p.46.

²⁷⁵ Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'invention d'une vie*, Gallimard, « Folio », 1997 (1990), p.129-131. 等参照。

²⁷⁶ YO., p.46.

である²⁷⁷。そこでユルスナールは十七世紀から続いてきた文学伝統へ寄り添い処女小説を書き上げたことを強調しており、『アレクシス』序文ではこれに加えてブーダルーやマシヨンらのモラリストとともに『危険な関係』の著者ラクロの名前もその系列として挙げてられている²⁷⁸。

実際、慧眼なエドモン・ジャルーはバンジャマン・コンスタンの『アドルフ』をこの作品から連想して書評を結んでいた²⁷⁹。ラファイエット夫人からラクロそしてコンスタンに至りアンドレ・ジッドまで脈々と受け継がれていた小説伝統すなわち物語 *récit* は、フランス小説の精華とされる心理小説の系譜に他ならない。明確なフランス語を駆使して鮮やかな分析による切り口を恋愛や人生に与えることで、俎上に載せられた登場人物たちの諸心理は明るみに出され、微妙な心理や感情の起伏がくっきりと隈取られることで、モラリスト的な観察眼のもとに読者は作者とともに人間性の奥処を白日の下にあるかのように観察する、いわばモラリスト小説ともいわれる系譜である。ユルスナールのそうした文体については、エドモン・ジャルーから「抽象的な文体、すなわち本物のフランス的文体、もともと優れた伝統に連なる文体」という絶賛に近い評価を受けていた²⁸⁰。

作者や批評家の評価をみれば解るように、確かに『アレクシス』はそういったフランス風レシの特徴を受け継いでいるのに違いない。だが、ここでまず疑問に思われるのは、二十世紀の小説である『アレクシス』がどの程度までそうしたフランス風のレシなのかということである。ユルスナールとジャルーが共に認めた同系譜の物語『アドルフ』と合わせ読めば興味深い比較が得られるのではないだろうか。

『アレクシスあるいは空しい戦い』も『アドルフ』も、主人公名が小説のタイトルであり、ともに一人称の語り手が物語の中に主人公として属し自己の半生を語る物語である『アドルフ』と『アレクシス』は物語の冒頭附近で幼少年時代の回想を語る。語り手が自分の性格の情報をまず読者に伝えるのはオーソドックスな遣り方であることはいうまでもないが、既に大きな隔たりがあることは見過ごせないことである。

Ma contrainte avec lui eut une grande influence sur mon caractère. Aussi timide que lui, mais plus agité, parce que j'étais plus jeune, je m'accoutumai à renfermer en moi-même tout ce que j'éprouvais, à ne former que des plans solitaires, à ne compter que sur moi pour leur

²⁷⁷ YO., p.64-65.

²⁷⁸ OR., p.5.

²⁷⁹ *Les Nouvelles Littéraires*, n°393, le 26 avril 1930, p.3 : « Certaines des pages d'*Alexis* font penser à Benjamin Constant autant par la musique glacée du style que par la profondeur de l'observation intérieure. »

²⁸⁰ Edmond Jaloux, *La Nouvelle littéraire* (26 avril 1930)の批評文。« [...]Elle préfère le style abstrait—ce qui est le vrai style français, celui de la meilleure tradition[...] »

exécution, à considérer les avis, l'intérêt, l'assistance et jusqu'à la seule présence des autres comme une gêne et comme un obstacle. Je contractai l'habitude de ne jamais parler de ce qui m'occupait, de ne me soumettre à la conversation que comme à une nécessité importune et de l'animer alors par une plaisanterie perpétuelle qui me la rendait moins fatigante, et qui m'aidait à cacher mes véritables pensées. De là une certaine absence d'abandon qu'aujourd'hui encore mes amis me reprochant, et une difficulté de causer sérieusement que j'ai toujours peine à surmonter²⁸¹.

父に対する私の気まずさは、私の性格に大きな影響を与えた。同じように内気でありながら、ただ父より年が若かっただけ、いつそう落ち着きのなかった私は、自分の感じることはみんな胸に秘めてしまう癖で、ひとりの計画ばかりを立て、その計画の実行については自分だけを頼り、人の意見、利害、助力はもとより、人の存在すらこれを窮屈なものに考え、邪魔物と見なしつけていた。心にかかっていることは決して人に話さず、うるさいことだけれども仕方なく話に加わり、そして一度話をし始めると、のべつに冗談をいって話を活気づけ、こうして話の退屈さを緩和し、自分の本心を隠す習慣をつくった。私が今日なお友達に非難される、ざっくばらんなどころのないこと、及び、いかに努めても真面目に話す気になれないのは、そのためである²⁸²。
(大塚幸男訳)

一方で『アレクシス』の少年時代を語る文章は以下のようなものである。

Combien difficile de ne pas être injuste envers soi-même! Je vous disais tout à l'heure que mon adolescence avait été sans troubles; je le crois; je me suis souvent penché sur ce passé un peu puéril et si triste; j'ai tâché de me rappeler mes pensées, mes sensations, plus intimes que des pensées, et jusqu'aux rêves. Je les ai analysés pour voir si je n'y découvrais pas quelque signification inquiétante, qui alors m'avait échappé, et si je n'avais pas pris l'ignorance de l'esprit pour l'innocence du cœur. Vous connaissez les étangs de Woroiño; vous dites qu'ils ressemblent à de grands morceaux de ciel gris

²⁸¹ Benjamin Constant, *Adolphe*, Préface, bibliographie et chronologie par Daniel Leuwers, Garnier-Flammarion, 1999, p.49-50.

²⁸² 『アドルフ』, 大塚幸男訳, 岩波文庫, 1992, p.20.

tombés sur la terre, et qui s'efforceraient de remonter en brouillard.
Enfant, j'en avait peur²⁸³.

自分にたいして不公平でないことはなんと難しいことであろうか。私の幼年時代は何ら問題のないものだったとたった今あなたに語ったばかりだ。私はそう信じている。しばしば私は少しばかり稚くかくも悲しかった過去に身をかがめるのだ。私は自分の思考を、そして思考よりより親密な感覚を思い出そうと努める、夢においてまで。私はそれを分析して、何か当時気がつかなかった不安の兆しが見つかるかと、あるいは、精神の無知を心の無邪気さと混同していないかと確かめようと試みる。あなたはヴォロイノの池を知っている。あなたはそれを、灰色の空の切れ端が落ちてきてまた霧になって登ろうとしている、そんなものに似ているという。こども時代、私はこの池が怖かった。

ここで両者の性格や幼少年時代に類似や違いを分析することはおそらく意味がない。問題となるのはその語り口である。『アドルフ』の語り手の特徴は、その単純過去形の頻繁な使用が示すように、一点の曇りもないまでに自己を明確に過去に定着しているということである。内気な主人公に決定的に影響を与えているのは父の性格であり、自分のひとと馴染めない極端なところもある性格——それが彼に不倫の恋へと突っ走らせる原因ともなるのであるが——が父との気まずい関係という明快な根拠によって理由づけられている。少年時代は明瞭に把握され、自分の狷介で孤独な性格の形成もこの説明で解決がつくよう読者に提示される。

一方でアレクシスの語りには、最初のところで既に、自分に対して不公平にならないのは何と難しいことだろうと述べられる。幼年時代は、特に悩みもなかったと思うが、さて本当にそうだったのだろうか……というふうについて疑問符つきで語られる。つまり過去を語ることへの警戒が伴っていることがまず大事であろう。彼は少年の頃感じた感情に触れようと努力するが、恐れや不安や予感といった原始的な感情の検証に多く終始する。このアレクシスの自己省察にすでに、自己の体験・記憶から純粋な実体を取り出す姿勢があるといってもよい。ヴォロイノの池という灰色のイメージで感情世界の基調色を示すことで、語り手は象徴的な方法を用いているといってもよく、実際にアレクシスが努力しているのは、心理や事実といった情報、その織りなす因果関係を語ることよりも魂のトーンを導こうとすることであるようだ。アレクシスが父母や兄弟姉妹に感じた感情がアドルフのそれのように明確に提示されることはあまりなく、思い出す事に極度の繊細さを自己に求め、その思い出す身振りが言語で示されるのである。この語り手はアドルフのように自信を持って過去を語ることはない。

さて、もうひとつ着眼点をもうけたい。それは語りの権利問題ともいえるべき問題である。『アドルフ』の第三章のこの有名な箇所は、一人称の語り手の青年ア

²⁸³ *OR.*, p.11.

ドルフが自分の恋を受け容れてくれるようエレノールに哀願の手紙を出し、ついに人妻は身を委せるという一篇の山場である。以下はその時の語り手の説明である。

Ellénore n'avait jamais été aimée de la sorte. M. de P*** avait pour elle une affection très vraie, beaucoup de reconnaissance pour son dévouement, beaucoup de respect pour son caractère; mais il y avait toujours dans sa manière une nuance de supériorité sur une femme qui s'était donnée publiquement à lui sans qu'il l'eût épousée. Il aurait pu contracter des liens plus honorables, suivant l'opinion commune: il ne le lui disait point, il ne se le disait peut-être pas à lui-même; mais ce qu'on ne dit pas n'en existe pas moins, et tout ce qui est se devine. Ellénore n'avait eu jusqu'alors aucune notion de ce sentiment passionné, de cette existence perdue dans la sienne, dont mes fureurs mêmes, mes injustices et mes reproches n'étaient que des preuves plus irréfragables. Sa résistance avait exalté toutes mes sensations, toutes mes idées: je revenais des emportements qui effrayaient, à une soumission, à une tendresse, à une vénération idolâtre. Je la considérais comme une créature céleste. Mon amour tenait du culte, et il avait pour elle d'autant plus de charme qu'elle craignait sans cesse de se voir humiliée dans un sens opposé. Elle se donna enfin toute entière²⁸⁴. (C'est nous qui soulignons.)

エレノールはかつてこんなふうに愛されたことはなかった。 P***氏は彼女に大変真実な愛情を傾けていたし、彼女の献身には深く感謝していたし、またその性格をも大いに尊敬してはいた。しかし彼の素振りには、自分の妻としてではなくしかも公然と自分のものになった女を、どこか見下すというところが常にあった。彼は世間の眼から見たもっと立派な縁を結ぶことができたかもしれなかった、もっとも彼はそうと女にいいはしなかった、おそらく自分自身にもいいはしなかったろう、しかし口には出さなくても肚にあるものはやはりあるのだし、それに内に在るものはすべて外から見抜かれる。エレノールはその時までこのような熱情を少しも知らず、かくも彼女の存在に没入しきった存在があらうとは思っていなかった。私の無理な仕打ちや、とがめ立てはもとより、さらに激怒ですらもが、実は私がこのような存在であることの、一段と争えない証拠にほかならなかつたのである。かつて彼女の抵抗は私の感覚という感覚を、観念という観念を興奮させたものであった。今や私は彼女を怖じけづかせるあの激情的な振舞

²⁸⁴ Benjamin Constant, *Adolphe*, *op.cit.*, p.80-81.

いを忘れて、従順さと、やさしさと、偶像崇拜みたいな尊敬へと戻っていった。私は彼女をこの世ならぬものとして見ていた。私の愛は宗教的崇拝の性質を帯びていた。ところでこのような愛は、彼女がこの反対の方向において辱しめを受けはしまいかと絶えず恐れていただけ、一そう彼女にとって魅力あるものであった。彼女はついに身も心もゆだねてしまった²⁸⁵。（強調引用者）

ここで『アドルフ』の語り手がかくまでも明晰な判断を煩悶するエレノールに下すことができるのは、どうしてなのだろうか、と、語り手の位相に敏感にならざるを得ない現代小説の読者ならば、ふと疑問に思わないではいられないであろう。アドルフがいうように、現代小説においては、作者の主観性が現実を不動のものと扱うことを読者が容認することはない²⁸⁶。疑問が起こる理由のひとつは、彼の分析の情報源がよくわからないということである。語り手を含む登場人物たちはドイツの一地方都市における上流階級サロンを形成しているが、そこで飛び交う噂や批評が語り手アドルフの分析を支えているのか、あるいは語り手が後日当時の心理の経過をことこまかにエレノールから聞いた事実によって書いているか、などと言った正当性の在処への疑問である。しかしそれより大きな疑問は、仮にそうした情報源をアドルフが得ていたにしろ、他者の心という蓋然的にしか語られぬもの、不定形で仄暗い闇に塗り込められたものを慎重に扱おうとする姿勢がアドルフにはまったくないということである。エレノールが苦悶のうちにアドルフの恋を受け容れるにいたった激しい魂の劇は、「彼女がこの反対の方向において辱しめを受けはしまいかと絶えず恐れていただけ、（恋は）一そう彼女にとって魅力あるものであった」、それゆえ身を委せたという、あまりに単純な図式をあてても、掬いきれるものではない。それでいて、この語り手はこれで満足しているようにさえ見えるところがある。

²⁸⁵ 『アドルフ』, *op.cit.*, p.49-50.

²⁸⁶ アドルフ「現代小説における語り手の位置」恒川隆男訳、『文学ノートⅠ』, みすず書房, 2009, p.42: «語り手の立場を今日特徴づけるものは、一つのパラドックス、すなわち、今日ではもはや物語ることはできないのに、小説という形式は物語ることを要求するというパラドックスである。小説は市民社会の時代に特有の文学形式であった。小説の出発点には『ドン・キホーテ』の、「魔法を解かれた世界」という経験があり、「たんに存在するもの」を芸術的に処理することが小説の本領であった。リアリズム小説に内在的なものである。素材のうえで空想的な小説でも内容を語るにあたっては、リアルなものを暗示できるように語る努力をしてきた。小説のこうした姿勢が今日疑わしいものになってしまったのは、十九世紀まで遡り、今日極度にテンポが早くなったある発展のせいである。この発展は、語り手の位置ということからすれば、作者の主観性が素材的なものを不動なものとしてもはや容認せず、そのため対象性という叙事文学の要請が空洞化されることにあらわれる。»

『アドルフ』に典型的に現れているのは、小説の語り手が現実と向き合う際のひとつの姿勢であって、それは、彼が語る事実の定着に異様な自信を持っているということである。語り手アドルフはそのサロンに新たに加わった新メンバーであるにもかかわらず、夫P***氏と内縁の妻エレノールとの関係の歴史を俯瞰的にとらえられる位置に立ち、人間関係に無限に発生する感情の機微に裁断をおこないながら、彼の所有する叢の目に引っかけられなかったその他の無数にあり得た事実疑問を持つそぶりは見せない。だが『アドルフ』のスタイルはそうした疑問に構うことなく、あるいは意図的に閑却して、現実を整理していくことにあるのであるといえよう。コンスタンの文章は非常に明晰な印象を読者に与え、事実『アドルフ』は近代フランス小説の名文の一典型とされているわけだが、その印象を支えている特徴とは、上記のような語り手による外界の図式化ある。ある種の構成美も作者の不遜な世界観と表裏一体であるといえよう。

この物語には周知のように末尾にエレノールの死が用意され、物語刊行者への手紙とその返事で作者コンスタンは語り手アドルフを咎めてはいる。だがそれにもかかわらず、結末の勧善懲悪的なバランス感覚は、ラクロが『危険な関係』の結末をメルトゥイユ夫人の破滅で一応のところ勧善懲悪的に締めくくっているような形式性を免れていない。世界観と表裏一体にある小説構成があくまでアドルフという語り手の裁断にもとづく世界観に支えられていることは疑い得ず、そこにこの古典的物語の魅力も限界も存在する。ここにある明晰さと表裏一体の関係にある現実裁断のエゴイズムについて、現代小説の読者は、クロード・エドモン・マニーがフランス心理小説に与えた言葉を借りれば「ナルシスム」²⁸⁷の横暴を覚えることは確かであろう。小説の語り手が現実というこの複雑な総体を描出するとき、それがイロニーや疑いを差し挟むことなしに提出される場合には、ある種の越権行為のように読者に映らざるをえない。

以下の『アレクシス』の一節は、ウィーンで生活するアレクシスが下宿の隣人で彼に好意を寄せているマリーという女性を描写した箇所である。実際、この箇所は、自己の内面への省察をもつぱらとするこの小説のなかで、もっとも詳細にある他者と対面しよう試みる文例なのであるが。

Marie n'était pas intelligente, ni peut-être très bonne, mais elle était serviable, comme sont les pauvres gens qui savent la nécessité de l'entraide. Il semble que la solidarité se dépense, chez eux, en petite monnaie journalière. On doit être reconnaissant des moindres bons procédés; c'est pourquoi je parle de Marie. Elle n'avait autorité

²⁸⁷ クロード・エドモン・マニー『現代フランス小説史』、佐藤朔他訳、白水社、1965、p.110. マニーは、同書第四章「モラリストの小説家」全体で、詳しくは同第四節「自己満足した小説家たち、あるいは亭主学校」で、ラファイエット夫人からレイモン・ラディゲに至る系譜を俎上に載せながらその独断性、自己満足性を批評している。

sur personne; elle aimait, je pense, à en avoir sur moi; elle me donnait des conseils sur la façon de me vêtir chaudement, ou d'allumer mon feu, et s'occupait à ma place de petits riens utiles. [...] Je suppose qu'elle vivait, comme la plupart des femmes, d'une existence imaginaire où elle était meilleure et plus heureuse que dans l'autre. [...] Elle avait, au fond d'elle-même, le souvenir d'une enfance vécue à la campagne, dans un milieu très honorable, et celui d'un vague fiancé. Elle avait aussi d'autres souvenirs, dont elle ne parlait pas. La mémoire des femmes ressemble à ces tables anciennes dont elles se servent pour coudre. Il y a des tiroirs secrets; il y a des fleurs séchées qui ne sont plus que de la poussière de roses; des écheveaux emmêlés, quelquefois des épingles²⁸⁸.

マリーは賢くはなかったし、そんなに善良な女でもたぶんなかったが、お互いに助け合うことを知っている貧しい人々のひとりとして、世話好きで気さくな女性だった。思うに、連帯感は彼らのうちで日常使われるわずかな貨幣のように払われるものなのである。ほんの小さな親切な振り舞いにも人は感謝するべきだ。私がマリーのことを語るのはこのためなのである。彼女は誰にたいしても権威を持たなかった。ただ彼女はそれを私に対して持ちたかったのだと思う。彼女は私に、温かく衣類でくるむように、暖炉の火をつけるように、助言をあたえ、私に代わって日々の雑事を済ませてくれた。[...] 多くの女性と同じように、彼女もまたほかのひとびとより善良で幸福だという想像からなる人生を生きていたと思われる。[...] 彼女は、心の内奥に、尊敬すべき階級のなかで幸福に生きた田舎の幼年時代の思い出を持っていた、そして漠然とした婚約の思い出を持っていた。女性の記憶とは縫いものをするときに使う肘をつくのには便利な机のようなものだ。そこにはいくつかの秘密の引き出しがついている。もう薔薇の粉末にすぎなくなった干からびた花や、絡まり合った糸くず、ときには留め針もあつたりする。

アレクシスの態度を、共感に溢れた温かいものとみなす向きはおそらくあるまい。アレクシスのマリーへの眼差しは一見『アドルフ』のそれに似通っているという感想もあり得る。だが『アレクシス』の文章の生地は『アドルフ』のそれとはかなり異質なのである。アレクシスは自分の観察とその限界に留まり、彼のソースは彼自身の判断しかない。アレクシスがマリーをみる眼差しは、自己の経験の色合いでつねに染められていることが肝要であろう。アレクシスもまたマリーと同じように田舎での幸福な少年時代を経た経験を小説の冒頭で語っているた

²⁸⁸ OR., p.43-44.

め「彼女は、心の内奥に尊敬すべき階級のなかで幸福に生きた田舎の幼年時代の思い出を持っていた」という言葉には自分自身の経験の浸透がある。また彼もピアノ教師で辛うじて生活を支えている身であってみれば、ここでいわれる「貧しい人々」の中から彼が除外されている気配はない。この後貧窮生活が続いたあとアレクシスは病に落ちることは既に触れた。ここに感傷は支配していないが、アレクシスが自分の実体を通じて、マリーという他者を理解しようとする態度がある。

『アレクシス』と『アドルフ』の記述との相違は、他者にたいして距離感が保たれているということであろう。『アドルフ』にあつてはP**氏が密かに情人エレノールに抱いていたとされる軽侮が「他者の心中について「口に出さなくても肚にあるものはやはり在るのだし、それに内に在るものはすべて外から見抜かれる」と一種の箴言で正当づけられているが、この箴言の持つ独断の気配は、アレクシスの箴言「女性の記憶とは縫いものをするときに使う肘をつくの便利な机のようなものだ。そこにはいくつかの秘密の引き出しがついている。もう薔薇の粉末にすぎなくなった干からびた花や、絡まり合った糸くず、ときには留め針もあつたりする」には見当たらない。引き出しとその中身でマリーの大事な記憶や思いが喩えられるものの、それが生にたいしてどういう意味があつたかどうかは、アレクシスにも、マリーにも断定できないように表現されているからである。アレクシスにあるのは距離を保った躊躇いとでもいえばよいものであろう。ここで描かれる二人は、一方が憐れみを持って愛情は持たず、また一方でも初めの恋情が相手の性向にうすうす気付くことで憎しみに変化していくという、詰まるどころ擦れ違う二人の男女に過ぎない。だがこの小説の語り手は、他人としてのこの女性の個性を少なくとも認めており、その像をくまなく理解しようとは到底望まないまでも、二人のずれを正しく見ているあるいは見ようとつとめているということは、いえるのである。このような姿勢は、以下のようなモニクとの恋愛時の叙述にも認められる。断定や陶醉を極度に避ける非常にモラリスト的な距離を対象に失わぬ姿勢は、モニクと恋愛状態にあるときでも変わらない。

Ainsi, j'ai des souvenirs d'amour. Ce n'était pas sans doute une passion véritable, mais je ne suis pas sûr qu'une passion véritable m'eût rendu meilleur, ou seulement plus heureux. Je vois trop, pourtant, ce qu'un tel sentiment contenait d'égoïsme : je m'attachais à vous. Je m'attachais : c'est malheureusement le seul mot qui convienne²⁸⁹.

そういうわけで、私には恋愛の記憶がある。それは恐らくほんとうの情熱ではなかったが、本当の情熱が私をよりよきものにしたかどうか

²⁸⁹ OR., p.59.

からないし、より仕合わせにしたかも解らない。しかし私は、このたぐいの感情がエゴイズムを含んでいることを知りすぎている。私はあなたに執着を覚えた。「執着を覚えた」というこの言葉だけが、残念ながらふさわしいのである。

アレクシスは自分の体験を恋愛 *amour* という言葉で呼ぶことに抵抗を覚え、執着を覚えるという言い方で言い直す。彼がモニクと結んだ交情が恋愛であったかそうでなかったかは問題ではないが、そうした通念的になった感情装置にあてはめてものを考える姿勢が拒まれているという点に、何より文章表現上の違いがある。つまりここに明晰を範とする『アドルフ』と現代小説『アレクシス』との間の、つまり十九世紀小説と二十世紀小説との大きな溝が横たわっているといえよう。アドルフが心理主義の枠の中で切っていくものを、できるだけ壊さぬように言葉でとらえようとする。そのためには、再びアドルフの言葉を借りれば「出来事のやかましすぎるほどの注釈者となって、彼自身の避けて通れない出発点を正そうと努める²⁹⁰」語り手の姿がいつも前面に出てくるような文体しか、採用できないのである。そうした事情からも、アレクシスの文体がフランス的レシ風に冷ややかであると言われるとき、作者はそうした分析への苛立ちを隠せなくなるのである。

第二節：声の優位

『アレクシス』の語り口は作者によって「震えるような、ためらいにみちた言葉遣い²⁹¹」と述べられたものだ。『アレクシス』の特徴について、須賀敦子は『アレクシス』が二十代半ばで完成された事実に驚きを示しながら、その文章を評して「陰翳に陰翳を重ねつづけることによってテーマの純粹さを確保する」手法²⁹²、また「フランスを中心にした、あの透徹を重んじる文化の伝統をどこか超えた、ヨーロッパ的といっている、重さと複雑さを秘めている²⁹³」と批評した。こうした発言は前節で論じた話題と通じる。つまりこうした文体は単純な意味でのフランス的な伝統の文体ではないという点である。須賀の批評はユルスナール自身のマチュー・ガレーとの対話におけるつぎの発言とも呼応するであろう。

Je ne crois pas du tout que le style d'*Alexis* soit glacé. Il est tremblant. J'ai lu depuis — il y a quelques mois—l'énorme dissertation d'un savant professeur qui étudie ce mouvement de

²⁹⁰ アドルフ、「現代小説における語り手の位置」, *op.cit.*, p. 47.

²⁹¹ *YO.*, p.66.

²⁹² 『須賀敦子全集3』（『ユルスナールの靴』所収）, 河出書房新社, 2000, p.59.

²⁹³ *Ibid.*, p.64.

repli dans le style d'*Alexis*. Son analyse prouve qu'il est fait d'un continuel flottement, d'un retrait, presque d'un balbutiement [...]²⁹⁴.

『アレクシス』文体が冷ややかなものだとは全然思いません。それは震えるような文体なのです。その後私は——数ヶ月前のことですが——『アレクシス』の文体に見られるこの内面に向かう動きを研究した、ある博識な教授の長大な論考を読みました。彼の分析によっても、この文体は絶えまないためらいであり、閉じこもりであり、ほとんどつぶやきのようなものであることが立証されています。

『アレクシス』という作品をユルスナールがフランスの伝統的物語の範疇に繰り入れようとしたところで——うへのガレーの問いはそうした読者が確かに存在することもまた告げているが——『アレクシス』の「震えるような、ためらいにみちた言葉遣い」はそれにうまく噛み合わないのである。引用文を読み解けば、『アレクシス』で目指されたのは、語られることを強固に築き上げる表現ではなく、語ろうとするその語りざまを、現出させようとする表現であった、といえるだろう。「震えるような」語り、あるいは「絶えまないためらい」そして「ほとんどつぶやきのようなもの」を表現するには、『アドルフ』からジッドにいたる結晶化された明晰な散文を使用することは、できない。それに代わる表現が必要とされた。ユルスナール独自の文章表現がここに要請されたといっている。彼女が選び取ったのは、肉声を現出させる文体であり、処女作からこの様式を確立することに、ユルスナールは意識的に取り組んだのである。『アレクシス』の序文で「『アレクシス』は声の肖像である²⁹⁵」とされたのは有名であるが、作者が他でも洩らした「声」について述べた色々な発言を勘案すれば、この「声」が作者の文学者としての生命の再奥部まで包含するひとつの思想に通じているということが解ると思われる。

ここで触れておきたいのは有名な『アレクシス』の冒頭の文章である。「声」との関連に即してこの冒頭の文章を読み解く必要があると思われる。

Cette lettre, mon amie, sera très longue. Je n'aime pas beaucoup écrire. J'ai lu souvent que les paroles trahissent la pensée, mais il me semble que les paroles écrites trahissent encore davantage. Vous savez ce qui reste d'un texte après deux traductions succesives. ²⁹⁶.

²⁹⁴ *YO.*, p. 65.

²⁹⁵ *OR.*, p.5: « Comme tout récit écrit à la première personne, *Alexis* est le portrait d'une voix. »

²⁹⁶ *OR.*, p.8.

この手紙は、友よ、とても長くなるだろう。私はあまり書くのは好きではない。ことばが当人の思考を裏切っているのを私は何度も見たことがあるのだが、それが書かれた言葉の場合、もっとひどい。重訳された後に、元のテキストから何が残るか、あなたも知っている。

冒頭の文章は作品の序曲に当たるであろうが、この箇所の方で言っている意味を読み取るには注意がいることに読者は気付く。「重訳された後に、元のテキストから何が残るか」という箇所、どうして「重訳」という表現が出てくるのか。重訳というのは、AをBという別の言語に訳し、そのBをさらにCというさらに別の言語に訳すという作業であることはいままでのまではない。重訳されたテキストが上の文章でいう「書かれた言葉」parole écriteにあたる。つまり、まず思考があり、それを表現するのは口頭的な言葉 parole となるであろう。ゆえに言葉とはまず肉声で取り交わされる言葉のことである。それをさらに重訳したのが書かれた言葉 parole écrite という順序になる。つまり重訳という考えは、思考がまず口頭の言葉によって表現され、さらにそれが書き言葉に翻訳されることによって、一層歪んでしまうことについて述べているのである。このすぐ後で「低い声であなただけにゆっくりと話した方がよかったかもしれない」とあるのはそのことを立証している。「書簡という書かれた言葉で伝えるよりもむしろ……」という内意があるからだ。つまり口頭で出てくる言葉という「声」に優位を認めているユルスナールは、肉声を歪めることを物語のはじめから嫌う傾向を見せているのである。確かにアレクシスの冒頭に置かれたこうした言葉はこれから書こうとしている言語の有効性について否定的であるのは間違いない。だが重要なのは、この書き言葉と峻別された肉声の価値は最大限に重んじられているということであり、アレクシスの語りという言葉が、できる限りこの肉声の響きを重んじようとしている言葉であるという一事である。つまり、ユルスナールが登場人物に言語不信を表明させたと解釈すれば、それは言い過ぎになる。肉声は、作家があてにできるもの恐らく唯一の存在として、ユルスナールには受け取られているからだ。その諸相を以下で検証していきたい。

第三節：散文と詩

ユルスナールが音声とかかわる言葉の側面に非常に敏感であることについて、詩人として出発した経歴を考えずにはいられないのは、読者の反応としては正当なものだ。なぜなら、すでに第一部ですでに触れたように、処女出版として『キマイラの庭』というアレクサンドランなどの詩型に従った韻文作品を書いていたからである。刊行当時の十九歳という年齢を見れば、言語を詩の音の規則に則って組み上げる能力を証明するデビューだった。肉声を生み出す文体とは、見方によっては、古来演劇や劇場における詩の朗読でおこなわれたような、法則にのっとった形式が理想とされるのであり、それが音楽的性質の再現に格好なのではな

いか、とも考えられる。詩と音楽を潜在意識の中で結びつけてしまいそんな疑問が浮かぶのは読者にとっては何ら不思議はない。だが、ユルスナールの作家としてのキャリアのなかで韻文の制作は傍流を占めるに過ぎず、訳詩などの機会を除けばデビュー以来ユルスナールは詩形式に帰ることは一度もなかったこともまた事実だ。ユルスナールは、言ってみれば詩形式から離れた文学者である。彼女は、音声上の表現に秀でた詩形式にたいして、どんな考えを持っていたのか。

Presque tous les écrivains commencent, ou commençaient, par écrire des poèmes. Ce qui est très naturel, parce qu'on est soutenu aussi bien que contraint par un rythme. Il y a un élément de chant. Il y a un élément de jeu et de redites, qui rend les choses plus faciles. La prose, c'est un océan dans lequel on pourrait très vite se noyer²⁹⁷.

ほとんどの作家が詩を書くことから出発します。あるいはかつてはそうでした。とても自然なことです。なぜなら、リズムによって支えられていると同時に束縛されてもいるからです。そこには歌の要素があります。ものごとをより容易にしてくれる遊びの要素、繰り返しの要素があるのです。散文は大海原で、たちまち溺れてしまいかねません。

ここには、ユルスナールの詩と散文にかんする考えが要約されている。興味を引かれるのは「詩は束縛する」ということである。詩は朗読されたり歌われたり、元来音に乗るものである。だが詩の形式性がもたらす音声的統御は、一般的な通念とは逆に、ユルスナールにとって歪みのようなものとして受け取られている。それは作品を紡ぐという航海を容易にすることはあるが、大海原には通じていない。「声」を乗せる表現は詩ではなく、散文である。こういう理由から、ユルスナールの文章を織りなす営みをつきとめる作業は、彼女の散文観——後述するが彼女の中で散文と詩性は相反しない——に密接にかかわる問題であることはすでに予想がつくであろう。ここで一応散文と詩形式において従来行われた問いのいくつかをすこし振り返ってみることは有意義であろうと思われる。そこからユルスナールの文章観が照らしだされると思われるからである。

ポール・ヴァレリーは、現代詩人にあっても厳密な形式を守り通した詩人として知られている。彼の有名な言葉に従えば、藝術家の扱う道具としての言葉は、例えば音楽家が用いる音符のように整えられてはいない。音楽の材料となる音は、言葉とちがって、はじめから整調されていて雑音とは区別されている。さて文学作品に使われる言語と日常生活におけるそれとの間には、原理上とりわけて区別

²⁹⁷ YO., p.53.

はない。ヴァレリーが言葉に音叉 diapason は存在しないと述べるのは²⁹⁸こういう意味だ。ヴァレリーが強調するのは、詩の形式が言語に当てはめる枠が、より純粋な言語領域を確保するのに役立つということである。

歴史のほうでは、散文には散文で独自性を確立するよう要請した。ボルヘスのエッセー「フローベールあるいは典型的運命」がこうした問題について具体的な言葉を与えてくれるからだ。文学上における詩と散文の藝術的確立者として、ボルヘスはつぎのように述べている。「ミルトン、タッソー、ヴェルギリウスは詩の業に身を捧げた。フローベールは初めて、純粋で美的な《散文による》作品の創造に身を捧げた（「捧げる」というこの言葉のまったくの語義通りの意味でいべき）人であった²⁹⁹。」ボルヘスはこうしたフ観点からフローベールを「新しき種族のアダム」と呼んでいる³⁰⁰。

ここでボルヘスは音楽性に話題を向け、つぎのようなことを述べている。「フローベールは、あらかじめ存在している陶酔と音楽性との調和に信をおいており、『正確な言葉と音楽的な言葉との間にある必然的な関係』に驚嘆していた³⁰¹」。詩から散文に移行するということは、何よりもまず、詩における韻律という音楽性と形式を捨てることであったが、べつの「音楽性」にボルヘスは触れているのである。それは、精確な言葉には音楽性が宿るという意味での音楽性である。自然発生的な要素が奪われたところで生じる音楽性である、というところをボルヘスは強調している。もしフローベールが古代ギリシアにいたら、まわりからぜんぜん理解して貰えなかったであろう、なぜなら当時の文学はすなわち詩であってプラトンが『イオン』のなかでいうように、聖なる存在である詩人が靈感を受けた狂気状態でなければ作られることはなかったからである、というのがその理由だ。散文の職人であるフローベールはそのようなミスティックな詩人と対極にある。ボルヘスがフローベールについて散文に認めた音楽性はそうした神託からあふれでる「音楽性」ではない。詩人というものは、もともと神託のようにマニケーに憑かれて言葉を流露させるものとされ、説明のつかない直観や霊性の存在をみとめ、言語の音律とのあいだに必然的な関係が認められ、靈感と詩は直結して幸福な関係にあった。それに比べて、現代作家のフローベール用いる散文は徹底して職人的であり、そのような自然的言語の対極にある。マニアーにつかれ神託のように溢れる系譜の言葉とは、彼の散文は断絶している。詩のような音楽性とは別の、精確さの奏でる音楽性があるもの、それは決して憑かれるよ

²⁹⁸ Paul Valéry, « Propos sur la poésie », dans *Œuvres I*, « Bibliothèque de la pléiade », Gallimard, p.1368. « [pour le poète] Point de diapasons, point de métronome, point de constructeurs de gammes et de théoriciens de l'harmonie. »

²⁹⁹ Borges, *op.cit.*, p.267.

³⁰⁰ Borges, « Flaubert et le destin exemplaire », dans *Œuvres complètes*, tome I, « Bibliothèque de la pléiade », 1993, p.265: « Flaubert, premier Adam d'une espèce nouvelle [...] »

³⁰¹ *Ibid.* « Il crut en une harmonie préétabli de l'euphorique et de l'exact et s'émerveilla de la « relation nécessaire entre le mot juste et le mot musical. »

うに語られるものではなく、刻苦精励して人工物として作られるもの、それらがボルヘスが見て取ったフローベールが創造した散文のポエジーである。「無のための書物、すなわち外界に膠着せず、何物にも支えられることなく空中に浮かぶ地球のように、文体の内的な力によって自らを支えている書物³⁰²」というフローベールの夢の材質となるのはそうしたテキストなのである。

ユルスナールの散文観は、詩の形式性を純粹として受け取り散文を下位におくヴァレリーの姿勢からも、散文をもはや自然的な生成から断絶させているボルヘスの考えからも、いずれとも吻合しない。というのも、ユルスナールの散文観において、散文は詩に劣るものでもなければ、内から溢れる流露するものを否定するのでもないのである。彼女の散文観において独特の働きをしているのが「声」という考え方である。

Mais, en définitive, la poésie et la prose se ressemblent énormément. La prose est pleine de rythmes sous-jacents qu'on découvre très vite si l'on fait attention. Seulement la poésie, c'est là des effets répétitifs, qui sont capables de jouer un rôle incantatoire, ou du moins de s'imposer au subconscient. Une poésie sans rythmes immédiatement perceptibles n'établit pas ce contact nécessaire au lecteur³⁰³.

結局、詩と散文は大変よく似ている。もし注意深くあれば読者はすぐに散文の中に隠されたリズムが満ちていることに気づくのである。ただ詩だけは繰り返しの効果があり、それは呪文の役割を果たすか、少なくとも無意識に入り込むことが出来る。すぐにリズムが感じられないような詩は、読者とのあいだに必要なコンタクトを生み出すことが出来ない。

引用文で詩と散文が乖離しないものとして捉えられていることに留意したい。つまりユルスナールの考えでは詩と散文は通じ合っている、あるいは通じ合う点があるということである。散文は読者を束縛する力においては到底詩に勝てるものではないという発言からも、音声面の呪縛力についてはユルスナールは詩の威力を深く認識していることが了解される。だがすでにみた引用文にあったように、詩の形式性は足枷になるという考えであった。詩は音韻上の技巧によって読者に読みのアクセントを強制することができ、読み手（聴き手＝受信者）に「ある種

³⁰² Gustave Flaubert, *Correspondances*, «Folio», Gallimard, 2008 (1998), p.156. « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, [...] »

³⁰³ YO., p.197.

の音の構造、ある種の^{イリュージョン}幻、ある種の^{レアリテ}現実」をもたらすことが可能でもあり、それを用いるものに音楽家もしくは魔術師の役割を授けもする³⁰⁴。韻文を散文の行文に密かに混ぜ込んだりしたメーテルランクの試みも、ユルスナールにとっては中途半端なものにしか見えなかった³⁰⁵。詩と散文という二つは形式は、画面と別れていなければならない。そこで鍵になるのはやはり「韻律に従ったテキストに自由はない」というユルスナールの考えである。求められるのはあくまで散文になるのである。ユルスナールが繰り返すのは、前述の発言と同様の事柄、すなわち詩は束縛し散文はひらけているということである。

Mattieu Galey — C'est donc une infériorité de la prose...

Marguerite Yourcenar — Certainement, s'il s'agit d'imposer une vision, un mirage. Mais la prose offre un nombre de possibilités incomparable. Comme la vie, elle propose une série de routes où chacun peut prendre la sienne. Elle ouvre un éventail de moyens beaucoup plus vastes³⁰⁶.

ガレー — すなわち、散文はより劣るということですね……

ユルスナール — ヴィジョンや幻影を入り込ませるという点ではその通りです。ですが、散文は比較にならない多くの可能性を提供します。人生のように各人が自分のものを選び取れるような様々な途を提示します。遙かにより広大な地平を開くのです。

多くの可能性を提供するから彼女は韻律に無縁な散文を選び取る。だが、ユルスナールにおいて散文は韻律に従った詩形式と断絶するものであっても、「詩性」そのものと断絶するものではない。アカデミーフランセーズの入会式における前任者ロジェ・カイヨワを讃える講演において「定義すれば、自由な詩とはあらゆるリズムの規則性を超えた言語のことであり、すなわち散文のことである³⁰⁷」というカイヨワを引用しつつ定義しているが、ユルスナールにおいて、詩の散文内での内在性は保たれていて連続しているということは、詩形式と散文

³⁰⁴ YO., p.198: «Dans un poème, la scansion est plus ou moins préparée d'avance par le poète, qui joue là son rôle de musicien et de magicien : il vous impose une certaine construction sonore, une certaine illusion, ou certaine réalité.»

³⁰⁵ *Discours de Mme Yourcenar à l'Académie française et réponse de M. Jean d'Ormeson*, Gallimard, 1981, p. 20.

³⁰⁶ YO., p.199.

³⁰⁷ *Discours de Madame Yourcenar à l'Académie française et réponse de M. Jean d'Ormeson*, op.cit., p.20: «Maeterlinck, par exemple, mettait des alexandrins dans sa prose; c'est affreux. On s'aperçoit tout de suite que c'est plaqué, et on mesure mieux ce que devrait être l'infinie diversité de la prose. Chargée de rythmes répétitifs et précis, elle devient d'une horrible monotonie.»

形式の峻別に関与しない。ここで問われるのは、散文と詩とを連続させる要素、すなわちポエジーを賦与するものは一体何なのかということであろう。

これまでの議論で予測されるようにマルグリット・ユルスナールの文学観においては「声」がそれを賦与するのである。ユルスナールは「声」自体を詩とみなした。それゆえ、ユルスナールは声を現出しうる散文の創造を目標とした。

「歴史小説における口調と言葉」« Ton et langage dans le roman historique »(1972)というエッセーで重要なことが語られている。

On n'a pas assez souligné que tandis que nous possédons du passé une masse énorme de documents écrits, et de documents visuels, rien ne nous reste des voix avant les premiers et nasillards phonographes du XIXe siècle. Bien plus, dans tout ce qui est représentation de la parole, rien ou presque rien n'a été fait avant certains grands romanciers ou dramaturges du XIXe siècle. J'entends par là qu'ils ont été les premiers à enregistrer dans sa spontanéité, son découpage logique, ses détours complexes, ses lacunes et ses sous-entendus, la conversation, sans la faire passer par la stylisation tragique ou comique, ou par l'exposition lyrique³⁰⁸. (C'est moi qui souligne.)

つぎのようなことはあまり注目されていない、すなわち我々が過去に文字資料と視覚資料の巨大な堆積を所有している一方、十九世紀に鼻がかった声のする蓄音機が初めて現れるまでは、一切の「声」は残されることはなかった。またさらに、十九世紀の偉大な小説家や戯曲家が現れるまでは、話し言葉を表象したものは、全然もしくはほとんど作られることがなかったのである。彼らは話し言葉の首尾一貫のなさや複雑な迂回、言い落としやほのめかしなどのすなわち「会話」を、悲劇や喜劇の様式化もしくは叙情的破裂なしに、その自発性において、写し取った初めての存在であった。(強調引用者)

このエッセーにおいて作者は声を聴くことが出来る作品を挙げているのだが、それはそのまま、ユルスナールにおける一種の文学の判断基準である。ユルスナールは生涯の最初に文学に触れた当初から、テキストを肉声として受け取る膨大な経験を積んでいた。というのもユルスナールが文学作品を読み出した頃、朗読が非常に上手だった父が、娘に声に出して読むよう教育し、父娘は疲れると交代しながらイプセンやトルストイやニーチェやスタンダールを朗読した記憶が生

³⁰⁸ « Ton et langage dans le roman historique » dans *Essais et mémoires*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991. 「歴史小説における口調と言葉」小倉孝誠氏訳、『空間の旅・時間の旅』(ユルスナール・セレクション5), 白水社, 2002. 所収。本文の訳文は拙訳。

き生きと語られているのである³⁰⁹。声を推測しながら読むことが身につき、その中で声が聞こえる文学とそうでないものが分別されてゆくような、根底の経験を持っていた。声は、形式性などの外的な規制条件が働いていないこと、そしてそこに「自発性」*spontanéité*があるときに、聞こえる。

文学テキストでユルスナール自信が例として挙げているのは、トルストイの『戦争と平和』におけるベズーホフとアンドレイ伯爵の会話、マルセルと彼の祖母を診た医師との会話などである。その個人の性質が紛れもなく刻印されている声あるいは話し方、その発限にユルスナールはポエジーをすでに認める。彼女の声の聴き取りは十九世紀の作家に発見に限られるのではない。声はあらゆる時代のテキストに聴かれるとされる。プラトンの対話篇のちょっとした言い回しに、当時のギリシアの話し言葉は嗅ぎ取られる。モンテーニュを読んでいると独り言の会話に参加している気になる³¹⁰とマルグリット・ユルスナールはその読書体験を踏まえて述べている。テキストに肉声という千差万別の個性が感じられるかどうか、ユルスナールが文学に認める最も貴重な条件なのだ。こうした歪曲されていない肉声への意識は「文学と不可分の濾過作用や編集作用」³¹¹を受けていない歴史文献へ鋭い嗅覚を働かせていたことも注意しておくべきであろう。

「歴史小説における口調と言葉」には附録として「文学的修辞をほどこされていない話された言葉の文例—1597年から1601年にかけてのカンパネッラの裁判記録³¹²」が載っているのはその一例である。ユルスナールがフランスの小説家でもっとも評価するひとはプルーストであるが「プルーストほど見事に『声』を聴かせた作家は他に誰もいない³¹³」とこの価値基準で判断するのを見ても、彼女の思考は一貫しているといつてよい。他の文学者の力量を判断する根幹に、声を聴かせられるかどうかという判断に基づいていることがわかる。

この自発性に基づいたその作者独自の声聞こえるという体験に、読者ユルスナールの詩的な経験が求められているのは、これらの発言から理解できる。それゆえユルスナールが「鏡文字で書かれたレオナルド・ダヴィンチの手記などは、

³⁰⁹ *YO.*, p.47 : « Nous avons lu Ibsen ensemble, quand j'avais seize ans ou dix-sept ans. J'ai encore plusieurs pièces annotées par lui : il voulait m'apprendre à lire à haute voix, et il avait imaginé une espèce de notation musicale, pour marquer les endroits où l'on s'arrête, et les endroits où la voix s'élève et retombe. [...] / Nous lisons beaucoup ensemble à haute voix. Nous nous passions le livre. Je lisais, et quand j'étais fatiguée, c'était lui qui prenait le relais. »

³¹⁰ *Ibid.*, p.299: « La lecture de Montaigne donne souvent l'impression de participer silencieusement à une conversation unilatérale ;[...] »

³¹¹ *Ibid.*, p.292: « Il y a, heureusement, les documents sublittéraires[...], n'ayant pas subi le filtrage ou le montage inséparable de la littérature. »

³¹² *Ibid.*, p.306-311: « Exemples de langage parlé n'ayant pas passé par un arrangement littéraire ».

³¹³ *Ibid.*, p.235. « [...] personne n'a mieux fait entendre *les voix* que ne l'a fait Proust[...] »

まったく文学性を排除したものゆえに純粋な詩^{ポエジー}にまで高まっている」³¹⁴と断言するとき、マルグリット・ユルスナールはレオナルドの声を、その存在の独自性を詩性^{ポエジック}として聴いているのである。

トルストイやプルーストの小説における会話、あるいはモンテーニュやダヴィンチの手記など、ユルスナールが声と判断するものは、肉声を写したポエジーを湛えたものであり、それを写し取るのは散文でしかありえない、なぜなら人間の肉声は前もって定められた形式のなかに完全に縛られることはないからだ。ユルスナールの散文という概念は、ボルヘスがフローベールに読み取ったような、彫心鏤骨の人工的言語ではない。だがまた、彼女はヴァレリーを代表としたような韻律に従うような言語を純粋と受け取る感受性も共有することはない。素直で素朴な人間の心の源に流れているものを写し取った散文、詰まるところこれがユルスナールにおける散文の定義なのではなからうか。

Passé un certain seuil, on parle poétiquement sans le vouloir. Il n'y a qu'à écouter le timbre de voix des gens dans la colère, dans l'amour, dans le laisser-aller de la flânerie. Ce sont des rythmes poétiques.

ある閾をこえると、ひとは欲しくなくても詩的に話し始める。憤慨しているひとや恋愛しているひと、散歩に身を委せている人の声を聴けばわかるのである³¹⁵。

「声」は耳を澄ませば各々に生成しつつ偏在しており注意深くあれば聴き取られるものだ。しかし聴く耳を持っていなければとらえることが出来ないものである。先述したシャルル・デュ・ボスとの議論や『黒の過程』のノートの部分で触れた事柄では、ユルスナールが信頼をおく現実^{リアリティ}が燦然と輝くのは、どこにでもあるプラムであれなんであれ構わなかった、という汎神論的実在感を思い出させずにはいない。だが、このプラムの輝きをみるためには、こちらが既成的なまなざしという習性を自己から取り除いて、深く見入らなければならなかったように、声を聴くにも主体的な注意が求められる。つまり自分のほうを^{メタメタ}変容させることにつねに努力は傾けられるのだ。ユルスナールは創作における想像力に関してもっとも重要なのは自己を棄てることであるとキリストの言葉を引用して述べていたが、声を聴くために必要なのも自己放棄である。

³¹⁴« Ton et langage dans le roman historique », *op.cit.*, p.299: « Cahiers a-littéraires, car Léonard est presque, encore plus que Zénon, un autodidacte, mais qui s'élève, comme tout ce qui directement soi, à la poésie du *ton* pur. »

³¹⁵ YO., p.197.

Il est bien certain que tout mon effort est d'incliner ma propre personnalité et de l'effacer pour entendre, pour m'abandonner au personnage, [...] ³¹⁶.

私の全努力は、作中人物に自分を委ねるために、自分自身の人格を退け、消し去ることなのです […]。

共感によって想像力を働かせる行為と声を聴くという行為は、自己放棄という姿勢において統一されるであろう。つねにそこからユルスナールの創作が生まれる。「どれも同じ岩々が、あらゆる途を閉ざしている」という『キマイラの庭』でいわれたダイダロスの台詞にあったような、内部の豊穡な迷宮へまなざしを注ぐ思想がここに貫かれている。ユルスナールの文学の根底にあるこの「声」という考えは、事物や外界と交わるといふことと同じものとして、ユルスナールの思想全般を統べているのである。

De plus en plus, je me suis rendu compte que la manière la plus profonde d'entrer dans un être, c'est encore d'écouter sa voix, de comprendre le chant même dont il est fait ³¹⁷.

私には、次第に以下のことが合点がいくようになった。というのは、ある存在のなかにもっとも深く入り込む方法とは、その存在の声を聴くことであり、その存在をつくっている歌を理解することなのだ。

第四節：『アレクシス』の一人称文体について

『アレクシス』のテキストについては多くの文体研究がこれまで行われている。本節では、それらの先行研究に多くを負う形でいくつかの問題について言及したい。

『アレクシス』には文体上の特徴として、繰り返し *répétition* が多用されていることは、読者にも容易に気付かれることに違いない。それが説得の技法としても用いられている様子を、酒井美貴氏がその優れた論考で分析している。酒井氏の考察は、妻のモニクが説得の相手として見なされることから「この告白の手紙もアレクシスが妻に向けて試みる一種の論証行為とみなすことができる ³¹⁸」とするもので、この繰り返しの技法が説得手段として用いられていることが示されている。そうした説得述として否定辞の繰り返し、あるいは同一語句繰り返し

³¹⁶ YO., p.101.

³¹⁷ YO., p.68.

³¹⁸ 酒井美貴「ユルスナール『アレクシス——あるいは空しい戦いについて』における「告白」の諸相」、関西フランス語フランス文学 (9), 2003, p.52.

の使用を挙げつつ、つぎの様な箇所を分析している（以下強調箇所は酒井氏に従う）。

Mais je ne suis pas ici pour vous parler d'une peinture. [...] Mais je ne suis pas ici pour vous parler de marionnettes.[...] Mais ce n'est guère le lieu de soulever toutes ces questions³¹⁹.

だがあなたに絵のことを話すためにいるのではない。[...] しかしあなたに操り人形のことを話すためにいるのではない。[...] だが、これらのあらゆる問題を持ち上げる場所ではここはない。

Tout simplement, je ne puis pas. Je ne puis pas, non seulement par délicatesse et parce que je m'adresse à vous, je ne puis pas devant moi-même³²⁰.

単純に、私にはできない。私にはできない、単に、気遣いのためでもないしあなたに手紙を書いているという理由でもなく、自分にたいしてもできないのである。

酒井氏は上の引用文における *je ne suis pas* の繰り返しについては「否定辞の繰り返しによって、語られる内容を徐々にぼかし、遠回しに告白するという手法³²¹」と分析し、下の引用文で *je ne puis pas* という表現（目的語は彼の性向を表す科学用語のことであり同性愛 *homosexuel* が仄めかされている）については「ここでは、[同一語句の] 反復の持つたみかける調子によって自分の思考を相手に押し付け、言葉足らずな告白を正当化しているといえるだろう³²²」と分析していて、肯綮にあたる。酒井氏は対話者の妻モニクに共感を訴えたり理解を懇望したりする「情動的手段」と区別して、これらを「言語の技法」あるいは「語りの戦略」と述べているのだが、別の所にある繰り返しの部分に着目してみると、また異なる技法とも呼べるものが見えてくるのである。以下のテキストを見てみたい。

Un soir, en septembre, le soir qui précéda notre retour à Vienne, je cédaï à l'attirance du piano, qui jusqu'à alors était resté fermé. J'étais seul dans le salon presque sombre ; c'était, je vous l'ai dit, mon dernier soir à Woroiño. Depuis de longues semaines, une

³¹⁹ *OR.*, p.17-18.

³²⁰ *OR.*, p.18.

³²¹ 酒井美貴, *op.cit.*, p.55.

³²² *Ibid.*

inquiétude physique s'était glissée en moi, une fièvre, des insomnies, contre lesquelles je luttais et dont j'accusais l'automne. Il est des musiques fraîches où l'on se désaltère : du moins je le pensais. Je me mis à jouer. Je jouais ; je jouais d'abord avec précaution, doucement, délicatement comme si j'avais mon âme à endormir en moi. J'avais choisi les morceaux les plus calmes, de purs miroirs d'intelligence, Debussy ou Mozart, et l'on aurait pu dire, comme autrefois à Vienne, que je craignais la musique trouble. Mais mon âme, Monique, ne voulait pas dormir. Ou, peut-être, ce n'était même pas l'âme. Je jouais vaguement, laissant chaque note flotter sur du silence. C'était (je vous l'ai dit) mon dernier soir à Woroiño³²³.

(C'est nous qui soulignons.)

ある夜、ウィーンに帰る前日の夜、私は長い間閉じられていたピアノの誘惑に負けた。私はほとんど真っ暗なサロンにひとりいた。それはヴォロイノの最後の夜だった。何週間か前からずっと、身体的な不安が私を侵していた。熱や不眠と戦い、秋の季節を責めていた。我々が乾きを癒す清冽な音楽がある、すくなくとも私はそう思う。私は弾き始めた。私は弾いた、はじめは慎重に、やさしく、おそろおそろ、まるで自分の中に自らの魂を眠らせなければならないかのように私は弾いた。私は落ち着いた曲を選んだ、純粹な知性の鏡のような、ドビュッシーやモーツァルトのそれを。昔ウィーンにいたときのように乱れた音楽を恐れていたようにみえたかもしれない。しかし私の魂は、モニクよ、眠りたくなかったのだ。もしくは、もしかしたら、それは魂でさえなかったのかもしれない。私は漠然と弾いた、一つ一つの音符を静けさの中に漂うがままにして。それはヴォロイノの最後の夜だった。

指摘すべきは、ここのテキストが音楽のような効果を読者に与えるということである。この箇所を詠むと、小唄のように、はじめと終わりに「それはヴォロイノの最後の夜だった」というフレーズがあることに気付かれる。つまりこの文章がひとまとまりになったもののように、説話のような遠い記憶のなかに密封されているようにして、語られている。そのなかに、執拗な繰り返しがあられる。まず「ピアノを弾いた」という表現 (Je me mis à jouer ; je jouais avec précaution[...] ; Je jouais d'abord [...] ; Je jouais vaguement[...]) 。この短い文

³²³ OR., p.73.

章内で、優に四回も同じ動詞が繰り返されている。そして繰り返される「魂」*âme* という言葉。ここで作者が紡ごうとしているのはリズムとか拍ともいえる肉声の震えであり、また前節で作者が述べていた本来ひとに備わるリズムのようなものなのかもしれない。ここで過剰なまでの繰り返しの使用が表しているのは、論証的な意図やあるいは意志ではなく、むしろ己が回想を何度も揺り動かしながら明瞭にしてゆき、その現前を味わうかのように確認しつつ話をすすめていく、その吐息や呼吸のようなものを現前させようとする作者の意図であろう。

さて、アレクシスの語りの相手である妻モニクはときには論証の説得対象となり、ときにはまったく消え失せているのは、これまでの引いた用例を見ても解ることである。この語りにおいて妻がどういう役割を果たしているのかということに関しては、議論になるところであろう。前述の論文で酒井氏は妻モニクに対するアレクシスの信頼を「絶大なもの」と評し「〔モニクがアレクシスに〕憐愍の気持ちを抱かないわけがあるだろうか？ つまり冒頭に記された言語上の苦悩の表明こそが、手紙の中で語られていくこととなる数々の苦しみや悲しみの告白、執拗に強調される揺るぎない信頼関係、その美点に対する称賛と相まって妻の心に揺さぶりをかけ〔…〕手紙という一方通行の語りかけの行為を妻との「魂の触れ合い」の場へと移行³²⁴」させると酒井氏は説いている。酒井氏はあくまでアレクシスの言語が妻との信頼関係に基づいているというヒューマニスティックな側面を強調している。

一方で、ジャン・イヴ・ドゥブルイユは「この冒頭〔アレクシスの冒頭〕はあらゆることばに先立ってそれを形成するある考えの存在を断言している。つまりことばは、他者に向けられたものとしてしか現れないという考えであり、それはことばの機能であると同時にことばの不満足な点なのである³²⁵」と述べ、妻との「魂の触れ合い」という問題は措いて、何より言語活動がその裸形において、相手（他者）を要請するという前提から問題を分析している。ドゥブルイユが言語学や物語論のタームを駆使して仕分けた言説分析をここに再現することは不可能であるが、語り手アレクシスと聴き手モニクの関係という問題について、彼の考えはつぎの発言に要約されている。「したがって、論理的にも、他者の存在はことばに対して大きな力をふるう、つまりそのことばを中断させたりする。つまり、ことばは存在するために聴き手を前提とするが、それと同時に聴き手を不在にさせなければならない³²⁶」。言語の存在は相手を原初から必要とするが、必要とする相手とはまた同時に言語を遮ったり修正したりする存在にもなりうるという

³²⁴ 酒井美貴, *op.cit.*, p.54.

³²⁵ Jean-Yves Debreuille, « Formes et fonction de la confidence, d'*Alexis à Hadrien* », *SUD*, 1990, p.32: « Ce préambule affirme l'existence d'une pensée antérieure à toute parole qui la formule: la parole n'apparaît que comme un pour autrui, c'est sa fonction et en même temps son insuffisance. »

³²⁶ *Ibid.*: « Dès lors, et très logiquement, la présence d'autrui a tout pouvoir sur l'existence de cette parole, et en particulier celui de l'interrompre. Il faut donc, pour qu'elle existe, postuler son allocutaire, mais en même temps l'absenter:[...]. »

ことである。アレクシス自身が、手紙なしで済ますとしたら「私たちが互いにあまりよく見えない時刻³²⁷」に低い声で話せばよかったというが、その薄闇の中での相手との関係というものが、話者にとって都合のよい言語環境だとドゥブレユは説く。言語ははじめから他者を必要としているが、一方で他者に邪魔されて不満足にも陥るというジレンマがあるという考えを押し進めると、必要な時に相手呼び出すことができ、不要なときは放っておくことができる関係、つまり、いわば「仮の他者」とでもいうべき聴き手と関係を結ぶという方策があらわれる。そしてアレクシスはモニクをそういう立場に置いているように見える。「私の妻よ」あるいは「モニクよ」という呼びかけが、語り手の語りの位（身分）statut をできる限りしばしば再活性化 réactiver させるために、聴き手＝モニクを恒常的に現前させるために用いられているという意見をドゥブレユは機能的な観点から説くのであるが³²⁸、モニクとの信頼構築のさらに以前にある言語の根源的な機能を踏まえたものとして、押さえておかなければならない意見であると思われる。

しかしいずれにしても、こうした呟きのようなモノローグの支えとして、語り手の相手であるモニクへの呼びかけがつねにあるということ、すなわち二人称で語りかけられる相手との関係が強く結ばれていることが重要な役割を果たしているを忘れてはならない。事実、ここまでの引用文においてもあなたへの呼びかけが頻出している。一人称の形式を踏んでいるということが、この相手へ呼びかけを可能とし、語り手と聴き手の親しい関係において声が生まれる。この声は、相手何かが読み取ってくれることをあらかじめ予期しているような言葉、相手の反響も考慮にいられた言葉となる。単一の相手が想定されている以上、この打ち明け話のモニクの位置には読者が置かれる、つまり読者はアレクシスと二人称の関係のような位置に置かれることになる。

『キマイラの庭』におけるダイダロスの死を前にした独白で、初めて声を表現し得たという作者の発言を思い起こせば、彼の声はイカロスという対話相手と決裂して孤独になったあと、タナトス＝死の神に語りかけられる状態で発されていた。死が擬人化された二人称の語りかけの相手として機能し、その相手に親しく呼びかけられるダイダロスの台詞を、ユルスナールは自分が書いた初めての「肖像」としていた。言い換えれば、これが初めての「声の肖像」であった。この関係はアレクシスとモニクとの関係において声が生み出される関係と共通していることに注意しておきたい。

『アレクシス』の文体はしかしドゥブレユがいうように、語り手が必要な時に相手を召喚でき、そして必要の無いときはいつまでも沈黙させておけるとい

³²⁷ *OR.*, p.8: «[...]cette heure sans lumière où l'on se voit si peu[...]»

³²⁸ J.-Y. Debreuille, *op.cit.*: « Ajoutons qu'elle [la pensée sur la parole] donne la possibilité[...] réactiver aussi souvent que nécessaire le statut de la confiance en présentifiant le destinataire sous forme d'une adresse : « mon amie », ou « Monique ».

うような関係、直説語法でモニクの声が引用されることもないような一人称のテキストにおいて可能になっている。『アレクシス』はいわばモニクの一切の沈黙という犠牲のうえに成り立っているテキストであり、そうした意識を作者もまた有していたからこそ、小説家は妻モニクの視点から返歌のようにしてもう一篇物語を書きたく思っていたのであろう。読後、残された妻側の立場を読者が想うことも了解していた。作者はそのことについてつぎのように『アレクシス』の序文で述べている。

J'ai parfois songé à composer une réponse de Monique, qui, sans contredire en rien la confidence d'Alexis, éclairerait sur certains points cette aventure, et nous donnerait de la jeune femme une image moins idéalisée, mais plus complète. J'ai pour le moment renoncé. Rien n'est plus secret qu'une existence féminine. Le récit de Monique serait peut-être plus difficile à écrire que les aveux d'Alexis³²⁹.

モニクからの返事を書こうと思ったことが何度かある。アレクシスの告白にまったく反論しないにせよ、この事件のいくつかの点を照らし出し、若い女性について我々にこれほど理想化され過ぎていない、より完全な像を与えるような物語を。私はそれを今のところ断念している。女の生より秘密なものはない。モニクの物語はアレクシスの告白より書くのが難しいだろう。

この試みは果たされずに終わったが、声を聴く相手のあり得べき声を作者がまざまざと心中に描いていたことを示す発言である。一人称文体は相聞の関係において成立する声なのだとなれば、我々はアレクシスの声の中にモニクの声をやはり聴いていることにもなるのであろう。

³²⁹ *OR.*, p.6.

結論

三島由紀夫がユルスナールについて公の場で言及した機会が管見では一度ある³³⁰。『源氏物語』に関するある座談会でのことで、そこで三島は紫式部にことよせて小説家のあるべき姿を独自の観点から分析している。以下要約すれば、小説家というものはまず客観的な眼を持たなければならないが、その「男性的」客観性は女流小説家に見出だすのが困難である。というのも女流作家の作品からは「ソプラノの声」しか聞こえない場合が多いからだ。その中でひとり紫式部だけは例外的に「七色の声」を現前させることができたからだ。つまり小説家の条件とされる声の創出能力に不可欠な客観性が式部には備わっていた。三島が声の創出能力をもたらず客観性において小説家の資質を量っていることが重要であろう。この文脈から「最近ではマルグリット・ユルスナルというフランスの作家がどうしてこんなに男性的なんだろうと思うくらい男性的なんですよ」と言及されている。つまり三島がユルスナールに認めていた資質とは、声の創出能力である。これは慧眼といってよい批評である。本論がここまでの記述で伝えたかったのも、ユルスナールが努力を傾注した声の創造にかんしてであった。

ユルスナールにとって他の存在の声を聴くことと、事物あるいは現実に触れることとは源泉を同じくする経験であった。人物においても事物においても、それに直に触れ得ることが信じられている。そしてそれは彼女に創作への根本経験をもたらし、詩性に触れる経験を与える。そのために第一に課せられるのは自己放棄であった。ユルスナールの思考の中で大きな比重を占めていたのは、作家がこの声を得るために意識的にとらなければならない姿勢あるいは努力である。ユルスナールが「私」というものに懐疑しか抱かず「ボヴァリー夫人は私だ」という図式を拒絶したのは、自我の尊重が多種多様な存在への回路を塞いでしまうからだ。フローベールに関する書簡で述べられた「化身」*métensomatose* あるいは「実体」*substance* という言葉は、他者への回路を得るための努力であっ

³³⁰ 「座談会『源氏物語』と現代」、『文藝』、河出書房新社、昭和40年（1965）七月。（出席者：三島由紀夫、瀬戸内晴美。ききて：竹西寛子）Cf. 『批評集成・源氏物語 第三巻 近代の批評』、監修秋山虔、ゆまに書房、1999、p.174-201.

以下三島の発言を抜粋：「ぼくは本質的に女流作家というものはあり得ないという説ですが、例外があっちゃ困るのだけれども、紫式部だけはどうも例外になっちゃうのだね。もちろんぼくは女の方は、ソプラノみたいなものはね、女でなければ出ない声だから、これは絶対必要だと思う〔...〕。だけれどもね、七つの声の雲月じゃあるまいし、いろいろな声を出す女流作家というのは本質的にウソだと思うのだけれどもね。ところが紫式部は七色の声を出しちゃうような、しかも客観的な小説だろう。〔...〕こういうの〔紫式部のこと〕はほんとに困りますよね。〔...〕僕は絶対、小説というものは、男性的客観性というものが小説だと、頭から信じている〔...〕。ぼくは最近では、マルグリット・ユルスナルというフランスの作家が、どうしてこんな男性的なんだろうと思うくらい男性的なんですよ。どういふものでしょうね、紫式部というの、よほどまあ普通の人間じゃないだろうね。」

たことが思い出される。登場人物の創造は決して作家の「私」の投影ではなく、「私」の解体および濾過作業から行われる。作家の自我には、他者に通じ得る経験や感情が潜在する坩堝という地位しか与えられていない。この容器から、多様性すなわち多声へ通じる通貨を鑄造するための純度の高い金属を取り出さねばならない。ユルスナールの創作における人物創造において「生を救はんと欲するものはそれを失はん」という熾烈な聖書の引用で自己放棄を述べたのは、このいわば無私という情熱が、「私」を消失させる火、「実体」という純粋金属を精製する錬金術に必要な火であったからであろう。この努力を磨くことで、作家は世界に在るさまざまな事物と生物の発する歌と和するための、いわば楽器になる。その弦は日常の事象に留まらず、非日常や幻視にといった現実の裂け目 *brèche* から洩れてくる音にも等しく震える。

この「声」の現出に賭けた作家が、処女出版『キマイラの庭』で複数の声を描き、とりわけダイダロスとイカロスの二つの「声」を描くことに力を傾けたことは重要である。十六歳の執筆時にすでに対立する二つの声を描き出していたことは何を我々読者に告げているであろうか。多声への意志がそこに汲み取られてもよい。『キマイラの庭』において若者イカロスと老人ダイダロスの声が聴かれ現出された。後年の彼女の親近感が老ダイダロスに注がれていたとはいえ、迷宮の閉鎖空間から脱出する者としてのイカロスの姿は、ユルスナール作品で以後演じ続けられる重要な原型となっていることも間違いない。家庭と常識的倫理観から脱出するアレクシスには、この性格が明らかに分有されている。だが『アレクシス』の中で演じられる劇はユルスナールが老人に認めた、事物の豊穡を巡る劇でもあった。全てが同じものに見えるが、また全てが異なるもののようにも見えるまなざし、閉ざされていると同時に開かれており、単純であると同時に複雑であるような世界観、つまりこの老人が持つ迷宮への感性を、アレクシスが事物や世界とのかかわりで演じていたこともまた疑い得ない。その意味で、イカロスとダイダロスのふたりが体現する各々の性質は渾然となってアレクシスの劇に受け継がれたといっている。

この世のもたらす迷宮の中で、アレクシスに演じられたそのひとつは官能という迷宮であった。肉体が与え得る多種多様への回路を、性向に禁忌を与えることで塞いでよいのか、という問いかけがこの小説から響いていた。官能性を殺すことは音楽家の生を殺すことであるが、それはまた事物一般を含む世界全体との回路を塞ぐことを意味する。聖なる純潔な唯一の歌と唱和することが正しいのか、あるいは多種多様な歌と唱和することか、というこの問いは、ユルスナールが幼い頃から持つ根源的な問いかけ、つまり宗教か森（自然）か、つまりはキリスト教か現実・事物かという問いに淵源を發してアレクシスの問いに反響している。だがアレクシスの問いかけが複雑な陰翳を持つことを読者は看過できない。この物語は、彼の官能的性向に禁忌を強いるものとの戦いが「空しい戦い」であったことを悟るところで打ち切られる、つまり「幻想」を彼が振り払ったところで幕を閉じる。だが作者が小説の題に添えて「彼自身に *À lui-même*」献辞したこの

告白は、果たして「幻想」から逃れおおせる結末を得ているであろうか。彼が官能に忠実に生きるということは、飛翔と同時に危険な瓦解ももたらす美しき怪物キマイラと生きることを示してはいないだろうか。アレクシスによっても継続して演じられているのは『キマイラの庭』という作品で用いられたシメール chimères という言葉のはらむ情熱と危険性が表裏一体となった両義性ではなかろうか。

処女出版でダイダロスが顕していたもうひとつの特徴があった。それは死のことである。死と対峙させられた老人において、晩年のユルスナールは初めて人物を描き得たと評していた。どうして、死と向き合い言葉を繰り延べる老人に、ユルスナールは声の始原を汲んだのか。声は他者あるいは事物に通じるユルスナールが信じ得た唯一のものの名称であったが、その声を初めて発した人物が死に瀕した老人であったのはどうしてだろうか。それは、死というものが、多種多様なあらゆる存在への優しい眼差しと慮り、そして慕わしさを可能にすることを、稚い作者が既に感受していたからだ。そうしてユルスナールはこの透徹したまなざしを保ち続けたといえるであろう。アレクシスの啓示において、事物がその存在を輝かせるなか「城壁の向こうに森が存在するということを思い出すためには、樹が一本塀の上から覗いているだけで充分であった」という声を発させたのは、死に瀕したときであった。「タナトスよ […] 私にはお前が近づくのがわかっている。いつも身をひそめていた幼子よ／それはお前なのだ」という作者の声の始原をダイダロスに生み出させたのも死であった。終焉としての死が、ダイダロスとアレクシスに対して、彼らを含む存在一般への慎みを取り戻させるところで、声がうまれている。ユルスナールがリルケとアレクシスとの共通性として「人々や事物に注ぐ一種の優しさ」と述べたものには死が寄り添っている。彼女の描いた滅びゆく光源氏が「事物や存在や心が滅びゆくものであることを嘆くのではない、それらの美の一部はこの不幸でつくられているのだから³³¹」と述べるとき、末期の眼でこの世を眺めている。

ここに、彼女の最も古い詩がある。

Promenade du matin (1919)

Sans espoir importun, sans inutile envie,
Frémissant d'un bonheur qui confine à l'effroi,
J'avance, corps empli d'un merveilleux émoi,
Adorant en moi ma fragile vie [...]
La mer et le soleil sont l'élément farouche
De mon sang plein de sel, de mon cœur plein de feux

³³¹ OR., p.1207-1208: « Je ne me plains pas que les choses, les êtres, les cœurs soient périssables, puisqu'une part de leur beauté est faite de ce malheur. »

Et je crois dans l'ardeur du vaste matin bleu
Accorder ma bouche au baiser d'un dieu³³².

朝の散歩

わずらわしい希望も、無益な欲望もなく
戦きと隣り合わせの仕合わせにふるえ、
わたしは進む、妙なるときめきに我が身をみたされて、
このはかない命をみずからに愛しみながら。〔…〕
海と太陽は、鹽に満ちるわが血液と火に満ちたわが心臓の
生のままの構成物。
そしてわたしは信じる、青みわたる朝空のこの熾烈さのなか
この唇くちびるが一柱の神の接吻にひびく、と。

無垢は、美の戦きおののと命のはかなさへの思いをともなって、すでに謳われている。自らを四大の一部に濾過することで神に触れる詩人は、血液の鹽辛さが海のそれと、心臓の火が太陽のそれと響き合うのを感じている。そうした純粋物に自らを解体することは、自らを刻々の死に追い遣ることであろう。だが、刻々の終焉には、刻々の新生がある。無垢はそこでしか保たれない。彼女の好んだモーツァルト³³³の旋律のようなこの晴朗な青空のヴィジョンには、死の色でもあり生の色でもある、空虚といってもいいが清冽といってもいい色合いがすでにあるように思われる。

³³² *Sd.*, p.50.に所収。「Poèmes de la quinzième à la dix-neuvième année」という題で、ハーヴァード大学ユルスナル文庫に所蔵。

³³³ *Radioscopie de Jacques Chancel / Marguerite Yourcenar*, Éditions du Rocher, 1999, p.90-93. 参照。

参考文献

注記 (I) : 著作集について

2013年現在のところユルスナールの全集は存在しない。著作集としてガリマール書店刊プレイヤード叢書の二冊、『小説作品集』 *Œuvres romanesques* (初版1982, 増補版1991) と『エッセーと回想録』 *Essais et mémoires* (1991) が残されている。どちらもユルスナールの生前に編集されたもので『小説作品集』は生前出版になった。ユルスナールのプレイヤード叢書は通常のプレイヤード叢書とはかなり異なっていた。『小説作品集』の1982年における出版は、ガリマール社の営業的な狙いがとりわけ関与した特異な例でミシェル・ゴスラールいわく (Gs., p.283-284)、刊行計画はアカデミー入りが囁かれ始めた1978年頃に協議されはじめた。「女性初」という話題が社会現象となることは確定的で、ガリマール社はそれに合わせて出版に踏み切った。1980年年末に入会決定、1981年1月入会、1982年出版という流れがそれを示している。作者本人が著作集の編集に大幅に介入できる条件が整っていたのは、ゴスラールの指摘する通りであろう。その結果、異文の提示を含む文学的情報を盛り込んだ注の部分は完全に除かれ、各国語の翻訳のリストのみが巻末にある。この編集は「偽のプレイヤード」 (Sv., p.645) といわれる原因になっている。死後出版の『エッセーと回想録』も生前の意図で同様の編集方針が取られている。

『小説作品集』で唯一貴重な資料となっているのは「年譜」である。この年譜はマルグリット・ユルスナールにおける公的な伝記資料となっている。作成者を示す記載はないが、ユルスナール自身が関与したという事実は確定的であるとサヴィニョーラから検証されている (Sv., p.25)。生前ユルスナールは伝記を嫌い甥のジョルジュ・ド・クレイヤンクールに宛てて「私は伝記作者の好餌となるであろう」 (Sv., p.29) と漏らしていた。年譜を書く人間はユルスナール自身しかいなかったのである。読者はこの年譜のいたるところに自己追懐の響きがあることをおのずと感じ取るであろう。その意味でもこの年譜はひとつの作品であることをここに注記しておきたい。

注記 (II) : 公開されつつある資料について

近年、これまで明るみに出なかった資料が続々と公開されつつある。ユルスナールは死後ハーバード大学図書館に文書を残した。現在大冊の書簡集数巻と往復書簡集が刊行中であるが、それらはこのハーバード大学図書館に残された資料から成立している。手紙を書く際には翻訳者であり秘書であったグレース・フリックの助けを借りてかならずその写しをとり、届いた手紙でも重要なものは保存していた。一部の文書は、作家の死後50年すなわち2037年までという期限で封印された。そこには、書簡の一部に加えて、1935年から1945年にかけて

ての内的日記を含む様々な内的文書があると推測されている。この半世紀の封印が解かれれば新たな重要資料が読者の手に与えられることは果たしてあり得るのであろうか。この封印文書の価値について、伝記作者のサヴィニョーは否定的な見解を示している。サヴィニョーによれば、1987年の夏、つまり生前最後の夏、ユルスナールは大量の文書を「整理」したと身近にいた人々に告げた(Sv., p.22-23.)。かなりの文書を火中に投げられたという。サヴィニョーは、作家が後生に残す必要はないと判断した文書を破棄したのだとみなしている。こうした推測から、2037年以降に封印が解かれてもそれほど重要なものは出てこないのでは、という見解をサヴィニョーは示している。散逸してしまったテキスト、あるいは雑誌や新聞などの媒体に掲載されたままで、書物に編まれることがなかった資料などについては、ミシェル・ゴスラールが創設したマルグリット・ユルスナール国際文献センターが毎年出す年報などで収集および公開を行っており寄与するところが大きい。

* * *

I. マルグリット・ユルスナールの作品

- Œuvres romanesques (OR)*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991(1982).
Essais et mémoires (EM), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991.
- Le Jardin des Chimères*, signé Marg Yourcenar, Librairie académique Perrin, 1921.
Les Dieux ne sont pas morts, signé Marg Yourcenar, Sansot, 1924.
Alexis ou le traité du vain combat, signé Marg Yourcenar, Au Sans Pareil, 1929.
Pindare, Grasset, 1932.
Le Dialogue dans le marécage, «Le Manteau d'arlequin», Gallimard, 1971.
Denier du rêve, Grasset, 1934.
Feux, Plon, 1936.
Nouvelles orientales, Gallimard, 1938.
Le Coup de Grâce, Gallimard, 1939.
Mémoires d'Hadrien, Plon, 1951.
Les Charités d'Alcippe, La Flûte enchantée, 1956.
Présentation de Constantin Cavafy 1863-1933, suivie d'une traduction intégrale de ses Poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin

Dimaras, Gallimard, 1958.
Sous bénéfice d'inventaire, Gallimard, 1962,
L'Œuvre au Noir, Gallimard, 1968.
Théâtre I, Gallimard, 1971.
Théâtre II, Gallimard, 1971.
Souvenirs pieux, Gallimard, 1974.
Archives du Nord, Gallimard, 1977.
Comme l'eau qui coule, Gallimard, 1981.
Le Temps, ce grand sculpteur, Gallimard, 1982.
La Voix des choses, Gallimard, 1987.
Quoi, l'Éternité, Gallimard, 1988.
En perlin et en étranger, Gallimard, p. 1989.
Le Tour de la prison, Gallimard, p. 1991.

岩崎力編、『ユルスナール・セレクション』（1～6）、白水社、2001～2002。
岩崎力訳『追悼のしおり』、白水社、2011。
小倉孝誠訳『北の古文書』、白水社、2011。
多田智満子訳『ピラネージの黒い脳髓』、白水社、1985。

II. M.ユルスナールの：書簡・対談・講演・手記・著書未収録の短文

Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar, Patrick de Rosbo, Mercure de France, 1972.
Les Yeux ouverts, entretiens de Marguerite Yourcenar avec Mathieu Galey, Livre de poche, 2003. (Édition du Centurion, 1981). (YO)
Lettres à ses amis et quelques autres, édition établie et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Élyane Dezon-Jones, Gallimard, « Folio », 1997(1995).
Marguerite Yourcenar. Radioscopie de Jacques Chancel, Édition du Rocher, 1999.
Portrait d'une voix, vingt-trois entretiens 1952-1987. Textes réunis, présentés et annotés par Maurice Delcroix, Gallimard, 2002.
Discours de réception de Madame Marguerite Yourcenar à l'Académie française et réponse de Monsieur Jean d'Ormesson, Gallimard, 1981.
Sources II, texte établi et annoté par Élyane Dezon Jones, présenté par Michèle Sarde, Gallimard, 1999.
« Valeur psychologique et artistique du fantastique », dans *La Revue des vivants*, n°8, août 1934, p. 1295-1296.

« André Gide Revisited », dans *Cahiers André Gide 3*, « Le Centenaire », Gallimard, 1972, p.21-44.

« Rainer Maria Rilke », dans *Poèmes de la nuit*, Préface de Marguerite Yourcenar, traduit de l'allemand et présenté par Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Edition bilingue, Verdier, 1990.

岩崎力訳『目を見開いて』, 『ユルスナール・セレクション 6』, 白水社, 2002.

III. 伝記研究

Michèle Goslar, *Marguerite Yourcenar, biographie*, Édition Racine, 1998.

Michèle Sarde, *Vous Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Robert Laffont, 1995.

Josyane Savigneau, *Marguerite Yourcenar. L'Invention d'une vie*, Gallimard, « Folio », 1997 (1990)

IV. ユルスナール研究 (著書)

Yvon Bernier, *En mémoire d'une souveraine. Marguerite Yourcenar*, Boréal, 1990.

Jean Blot, *M. Yourcenar*, Seghers, 1971.

Voyage avec Marguerite Yourcenar, textes choisis et présentés par Michèle Goslar, La Quinzaine littéraire, 2009.

Marguerite Yourcenar en questions, textes établis et commentés par Michèle Goslar, Bulletin de Centre international de Documentation Marguerite Yourcenar, No.16, 2008.

Achmy Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie, archéologie d'un silence*, Amsterdam / New York Radopi, 2005.

Anne-Yvonne Julien, *Marguerite Yourcenar ou la signature de l'arbre*, PUF, 2002.

Marthe Peyroux, *Marguerite Yourcenar, la difficulté héroïque de vivre*, Erudit, 2003.

V. ユルスナール研究 (論文)

Bibliothèque de Marguerite Yourcenar, établi par Yvon Bernier, SIEY, 2004,

Jean-Yves Debreuille, « Formes et fonction de la confidence, d'Alexis à Hadrien », *Sud*, 1990, p. 31-44.

- Hélène De Groote, « L'univers pathétique de Marguerite Yourcenar, le réel, simulacre de la Réalité ou la déviation signifiante », 福岡大学研究論集, 2004, p.63-69.
- Denys Magne, « Deux œuvres de jeunesse de Marguerite Yourcenar », Études littéraires, Québec, 1979, p.93-112.
- Michel Tournier, « Gustave et Marguerite » in *Sud*, no.55, 1988, p. 68-77.
- Walter Wagner, « Sur les traces de Rilke dans Alexis », dans *Bulletin SIEY, Marguerite Yourcenar et l'univers poétique*, Actes du colloque international de Tokyo (9-12 septembre 2004), textes réunis par Osamu Hayashi, Naoko Hiramatsu, et Rémy Poigneau, Clermont-Ferrand, 2008, p.203-213.
- François Wasserfallen, « Aspect de la temporalité dans la poésie de M.Youcenar avant 1939 », Bulletin SIEY, N° 8, 1991, p.52-70.
- 久田原泰子 「マルグリット・ユルスナールの『アレクシス』における語りの形式の問題」, 『フランス語フランス文学研究』第 55 号, 1989, p. 58-66.
- 久田原泰子 『マルグリット・ユルスナールと日本文学』 (博士論文、大阪大学) 2005.
- 酒井美貴 「ユルスナール『アレクシスあるいは空しい戦いについて』における「告白」の諸相」, 『関西フランス語フランス文学』, 2003, p. 50-61.
- 森真太郎 :
- 「『火』における箴言への試論——ある情念の定理の読解」, 明治大学大学院, 文学研究論集第 28 号, 2008, p.57-72.
- 「マルグリット・ユルスナール『システイナ礼拝堂』——翻訳と解釈の試み」, 明治大学大学院仏語仏文学研究会誌, L'ARCHE 第 19 号, 2008, p.61-71.
- 「ユルスナールにおけるジッドのソチの影響——『新エウリュディケー』論——」, 明治大学大学院, 文学研究論集第 29 号, 2008, p.55-72.
- 「マルグリット・ユルスナールの散文論——「声の肖像」について——」, 『文芸研究』明治大学文学研究所文芸研究会編 109 号, 2009, p. 65-91.
- « Yourcenar, Genji et Don Juan » dans *Marguerite Yourcenar et la culture du masculin*, dirigé par Marc-Jean Filaire, Lucie éditions, 6 octobre 2011, p. 89-100.
- 「M. ユルスナール——我を失うものは救われん——」 武蔵野大学教養リサーチセンター紀要第 2 号, 2012, p.153-164.
- 「ユルスナールの処女出版『キマイラの庭』——末期の眼の作家——」 明治大学大学院仏語仏文学研究会誌, L'ARCHE 第 23 号, 2013, p.47-69.

VI. その他

- Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, «Champs essais», Flammarion, 1984.
- Erich Auerbach, *Mimésis*, traduit d'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1968.
- Jorge Louis Borges, «Flaubert et le destin exemplaire», dans *Œuvres complètes*, tome I, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p. 264-268.
- Benjamin Constant, *Adolphe*, Préface, bibliographie et chronologie par Daniel Leuwers, Garnier-Flammarion, 1999.
- Charles Dédéyan, *Rilke et la France*, tome I, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1961.
- Gustave Flaubert, *Correspondances*, tome II, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1980.
- André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1958.
- Caroline Guslevic, *Étude sur Yourcenar, Alexis ou le traité du vain combat*, Ellipes, 2003.
- John Amos Komensky, *Le Labyrinthe du monde et Paradis du cœur*, adaptation française par M. de Crayencour d'après la traduction anglaise du Comte Lutzow, Lile, Imprimerie L. Danel, 1906.
- Henriette Levillain, *Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, « Foliothèque », Gallimard, 1992.
- Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, 1950.
- Claude Martin, *Gide*, « Écrivains de toujours », Seuil, 1995.
- R.M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduit par Maurice Betz, Seuil, 1966.
- R.M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1997.
- Jean Rousset, *Narcisse romancier*, José Corti, 1972.
- La Littérature française : dynamique et histoire II*, M. Delon, F. Mélonio, B. Marchal, et J. Noiray, A. Compagnon, sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, 2007.
- Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française, de 1978 à nos jours*, Stock, 1936.
- Paul Valéry, « Propos sur la poésie », dans *Œuvres I*, « Bibliothèque de la pléiade », Gallimard, 1957.

- エーリヒ・アウエルバッハ『ミメーシス』, 篠田一士, 川村二郎訳, ちくま文庫, 1994.
- アリストテレース『詩学』, 松本仁助, 岡道男訳, 岩波文庫, 1997.
- アドルノ『文学ノート 1』, 三長光治, 恒川隆男他訳, みすず書房, 2009.
- ヴォリンゲル『抽象と感情移入』, 草薙正夫訳, 岩波文庫, 1953.
- 『小林秀雄全集』, 新潮社, 2001-2002.
- 河盛好蔵『フランス文壇史』, 文藝春秋, 1964.
- バンジャマン・コンスタン『アドルフ』, 大塚幸男訳, 岩波文庫, 1965.
- 須賀敦子『ユルスナールの靴』, 『須賀敦子全集第三巻』, 河出文庫, 2007.
- アンドレ・ジッド『地の糧』, 今日出海訳, 新潮文庫, 1959.
- アンドレ・ジッド『背徳の人』, 二宮正之, ちくま文庫, 2008.
- アンドレ・ジッド『贋金つかい』, 山内義雄訳, 新潮文庫, 1969.
- アンドレ・ジッド『贋金つくりの日記』, 堀口大學訳, 1953.
- F. シュタンツェル『物語の構造』前田彰一訳, 岩波書店, 1989.
- 田村毅、塩川徹也編『フランス文学史』, 東京大学出版会, 1995.
- アルベール・チボーデ『フランス文学史』(上・中・下), 辰野隆, 鈴木信太郎監修, 角川文庫, 1961
- 辻邦生『薔薇の沈黙——リルケ論の試み——』, 筑摩書房, 2000.
- 中川久定『自伝の文学』, 岩波新書, 1979.
- 中村光夫『風俗小説論』, 新潮文庫, 1958.
- 中村光夫『小説入門』, 新潮文庫, 1959.
- ニーチェ『悲劇の誕生』, 秋山英夫訳, 岩波文庫, 1966.
- 廣川洋一『ソクラテス以前の哲学者』, 講談社学術文庫, 1997.
- F. フェルマン『現象学と表現主義』, 講談社学術文庫, 1994.
- 藤澤令夫『プラトン『パイドロス』注解』, 岩波書店, 1984.
- プラトン『国家』(上・下), 岩波文庫, 2012.
- 『ホーフマンスタール詩集』, 川村二郎訳, 岩波文庫, 2009.
- クロード・エドモン・マニー『現代フランス小説史』, 佐藤朔他訳, 白水社, 1965.
- クロード・マルタン『アンドレ・ジッド』, 吉井亮雄訳, 九州大学出版, 2003.
- リルケ『マルテの手記』, 大山定一訳, 新潮文庫, 2011.
- 『リルケ詩集』, 高安国世訳, 岩波文庫, 2010.
- 渡辺一夫『曲折フランス文学』, 岩波現代文庫, 2000.