

生の記述としての伝記と自伝  
— 戦争と強制収容の20世紀を振り返る —

有 田 英 也

## 1 生の記述を読む

フランス語で伝記 (biographie) は、語の作りからして「生 (bio)」の「記述 (graphie)」であり、自伝 (autobiographie) は、この記述行為の対象と主体がひとつであることを示唆している。生きる経験そのものを言語の秩序に移す「生の記述」は、経験についての哲学的考察に依らずとも、個に閉じこめられていた「生」の現実を、言葉という新しい、他者に開かれた現実に移すことを意味する。行為の対象と主体がひとつであるなら、この記述行為は、「みずからに対して」、「自力で」、そして転移される前の経験と転移して生じた言語とが同じものだと主張して遂行されることになる。そして、「生の記述」は、行為の主体にその自伝を書いた者としての新たな現実を付与する。読者の見ている「わたし」には、その本に書かれているような、生きられた経験としての「わたし」があるからである。

自伝作品と自伝作者との二重性は、このように読者を介することで、さまざまに問われることになる。

まず、「わたし」の生の記述に読者をも包含する「わたしたち」の人生が読めるときに、書かれたことと読者とのあいだに距離が意識される。つまり、読者である「わたし」も知っているある現実、あるいは読者は知らずにすませられたある現実が記述されているときに、「こんなことがあったのか」という感想が生まれる。

また、「どうやって知ったのだろうか」と、自伝作品を通して自伝作家への興味が生じるだろう。

さらに、「それは本当だろうか」、つまり語る「わたし」は誰か他人の経験を自己のものとして語っているのではないだろうか、と作品の範疇をフィク

ションと実話とで揺れさせる根本的な問いに導かれる。これらの問いに応答する人格は、もちろん作品にはない。作者不在なのである。

だから、問いには読者自身が答えねばならない。「こんなこと」がまさに現実に起きたという手がかりを、読者である「わたし」の記憶か、あるいは「わたし」がアクセスしうる記録に探ることになる。たとえば、ある回想録の半ばを過ぎたあたりで、アイヒマンというナチ将校がブラームスの弦楽四重奏曲のひとつを自宅で演奏して第二ヴァイオリンを受け持っているが、あれはあのアドルフ・アイヒマンだ、ナチス・ドイツ親衛隊のいわゆる「ユダヤ課」の責任者で、戦後、イスラエルで死刑になった元ナチ将校だ、というふうに史実に照らし合わせて了解する。回想録の作者は、「どうやって知ったのだろうか」。その本の巻頭には、ポーランド総督ハンス・フランクの遺作『死刑台に臨んで』の名が挙げられている。ナチス・ドイツによって殺害されたユダヤ人の総数について、やはり巻頭にニュルンベルク裁判での証言が言及され、アイヒマンの言葉がいくつか引かれ、さらに大戦中にSS全国指導者ハインリヒ・ヒムラーのために統計資料を編纂したコルヘーア博士と回想録作者自身が1943年に「論議」して数字の信憑性に疑義を抱いた、とある。最後に語り手は、「すくなくとも親ドイツ的な見解についてあまり疑わしいところのない、たいへん尊敬されているヒルバーク教授」の著書から数字を引用する。日本語訳の帯に「あるナチ親衛隊将校の回想」とあるこの本は、ジョナサン・リテルの『慈しみの女神たち』である<sup>(1)</sup>。本論の筆者は共訳者のひとりなので、「どうやって知ったのだろうか」という問いへのアプローチがひとつ余分にある。作者は各国語の訳者すべてに、自分が調べた資料と研究書のリスト、写真と地図、登場する実在の人名リスト、ナチ体制の機構図などをCD-ROMに記録して送ってきたのだった。

最後の問いは、「それは本当だろうか」である。民間人に対する職業的な殺人者がいたのは、読者の「わたし」が見たわけではないが、この本を読む前から「本当」だと思っていた。ホロコーストは実在したということだが、それが特殊な認識だと、読者の「わたし」は思っていない。だが、そこで語っている「ナチ親衛隊将校」が実在するかどうかについては、さしあたり作品の内部に手がかりはない。作品の外ならはっきりしている。『慈しみの女神たち』は第二次世界大戦後に生まれた作家が2006年に発表し、その年のアカデミー・フランセーズ小説大賞とゴンクール賞を受賞した話題作だからである。この物語は、一方は歴史に、他方はフィクションに接続された、ある生の記述といえる。

同様の主題と手法を用いた作品を、フランス文学に見いだすことができる。ロベール・メルルの『死はわが職業 La mort est mon métier』(1952)では、アウシュヴィッツ収容所司令が人生の節目を回想している。語り手の名乗るルードルフ・ランゲは、第三帝国の崩壊後、潜伏していたルードルフ・ヘスが実際に用いた偽名である<sup>(2)</sup>。そして実在のヘスもポーランドで判決を待つあいだ、おそらく自己弁護と法廷への協力とのふたつの理由から回想録を書いている。メルルは新版に序文をつけて、架空の回想を書いたことを明言している。ピエール・メルタンスはナチに協力した作家ゴットフリート・ベン(1886-1956)の生涯を『幻惑 Les éblouissements』(1987)に描いた。三人称で書かれ、「小説」と銘打った架空の伝記である。ベンも『二重生活』を書いて当時を回想している。両者は「伝記的なもの」をめぐる雑誌特集号で取りあげられているので、理論上の問題構成を次節で検討する<sup>(3)</sup>。

ナンシー・ヒューストンの『断層線 Lignes de faille』(2006年刊。邦題は『時のかさなり』横川晶子訳)は、四世代にわたって少年少女の回想を

重ね合わせたものだが、そのひとりがレーベンスボルン（生命の泉）という、ナチがアーリア人種を改良するために、占領地の子どもを拉致して集めた施設の出身者ということになっている。

ここに挙げたのは、いずれ劣らず凄惨な物語だが、内容や趣向によってのみ話題になったのではあるまい。わたしたちの生きた20世紀が、記憶し想起するにはあまりに過酷な現実には満ちていたことを読者に思い出させ、書かれたことと自分とのあいだの距離を飛び越えさせようとする点に、これらの作品の力がある。これらの物語は、読者に対して、きわめて遂行的（*performatif*）に作用する。

これまでの文学研究は、後述するように作者の意図を括弧に入れ、作品そのものにだけ注目するきらいがあった。読者についても、作品中に内在する読者（*lecteur impliqué*）の諸相を分析するか、読者をいくつかの集団に分けて歴史叙述的な受容研究を行ってきた。いずれにせよ読者は作業仮説として措定された。これに対して、それぞれの読者に固有の「わたし」を介するのは、たしかにナイーヴな読みである。だが、これら20世紀の過酷な歴史事象に根ざした作品が注目されているいま、読者への遂行的な作用をいくらか客観的に跡づける必要が感じられる。事実を素材に物語が作られる手法、そしてこの物語がフィクションと歴史の双方と結ぶ関係を、どうすれば明らかにできるのだろうか。本論は、これらの問題を次のような手順で考察する。

まず、上述のテキスト外事象を排除する文学理論が隆盛した後に、伝記叙述が復権したとはいえ、新しい伝記と自伝は理論の洗礼を受けている。そこで「生の記述」をめぐる問題を整理しておこう。

次に、伝記とフィクションを、「生の記述」がいずれかに収まるというより、むしろ叙述のふたつの極と捉えられるような枠組みを模索する。そのために、

「伝記」をテーマに開催された国際シンポジウム（1990年8月、スリジー・ラ・サル）の導入講演を行ったアラン・ビュイジヌの提案する「ビオフィクション（biofiction）」という概念を検討する<sup>(4)</sup>。そして、具体的な回想テキストに即して、歴史学と想像力、告白と思い違いや美化、捏造の錯綜を見てゆきたい。参照されるのは、クロード・ロワ（1915–1997）が回想録第2作『わたしたち』（1972）で、第二次世界大戦末期の1945年に、米軍第1軍広報担当将校（Public Relations Officer）とドイツに赴き強制収容所の解放に立ち会った経緯を物語る第5章「荒れる季節」である<sup>(5)</sup>。

この章を取りあげるのは、表題から知られるように、回想記作者が読者も知る一時代、すなわち戦争と強制収容に収斂する20世紀の一時代を記述しようとしているからである。伝記にせよ、自伝にせよ、自伝小説にせよ、20世紀の周知の重い主題を回想の物語に見いだすとき、読者は書かれたことがそのように書かれている理由について思いめぐらして虚構か実録かを判断し、どのように読めばよいか、あるいは読み続けるかどうかを決める。それゆえ生の記述を読む者の立場が問われる。言い換えれば、上述した作者の意図を解説者や批評家に教えてもらうわけにはゆかないという原則（作品には作者が不在である、という原則）は、ここではたんなる形式上の問題ではなくなり、たちまち倫理上の問題に変わるのである<sup>(6)</sup>。

## 2 伝記叙述の復権と文学理論の遺産

文学作品の理解において、いわば作者という王を失墜させて読者たちの民主政を敷かせることになったテーゼがある。

1970年代の日本でフランス現代文学の研究を志した若者たちは、ロラン・

バルトの評論「作者の死」<sup>(7)</sup>をはじめ読んでときの衝撃を覚えているだろう。作品に作者はいない。作者にまつわる情報をいくら集めても作品の理解には役立たない。作者の意図などまやかして、登場人物に作者の分身を求めするのは馬鹿げている。バルトはそこまで書いたわけではない。だが、フランスの学校で作品を解釈するために整理された作家像をどことなく紋切り型だと感じていた若者たちにとって、バルトの短いエッセイは、作家を脇にどけて作品を論じ、作品よりもテキストを重視するはずみになった<sup>(8)</sup>。バルトが想定した主体的な読者としてテキストを理解するために、言語学や記号論、精神分析学が援用された。それらの学問分野においては主体が解体され、意図は錯綜し、意味は多義的になっていた。作品の戸口から叩き出された作者は、もはや窓から戻ってくるわけにはゆかない。テキストはテキストしか参照しない（いわゆるテキストの自己言及性 *autoréférentialité textuelle*）ので、テキスト外の事物がテキストに現れたかのように読んでも、読書経験が視像ではなく、純粹に脳内で生じる以上、それは幻想であった。

このテーゼによって致命傷を負ったのが自伝と伝記である。「作者」が「死」んだからには、作者を作品内に捉えねば読めない自伝はもはや現代文学ではない。作者像という幻想を実体と思いきむのは、自伝という文学ジャンルがすでに終わってしまっていることに気づかない愚かしさに他ならなかった。皮肉なことに、1970年代にはフランスの自伝研究が刷新された。フィリップ・ルジュンヌの『自伝契約』（1975）は、おそらく中川久定が『自伝の文学 ルソーとスタンダール』（1979）で自伝の定義の部分を紹介したおかげで日本の文学愛好者に知られたが、一方で、ルジュンヌが著書に収めたジッド、レリス、サルトルら 20 世紀の革新的な文学的自伝の作品研究は、作品自体の難解さによって、また定義からの逸脱を跡づける緻密な分析によって、か

えて外国読者を遠ざけたといえるから、全訳には1993年を待たねばならなかった<sup>(9)</sup>。

自伝が現代文学の鬼門なら、伝記叙述も邪道であった。これは作家の序列についていえる。テキストがテキスト外の事物に何ひとつ言及しないのなら、テキスト外に実在する事物を読者に読み取らせようとする伝記作者は、新聞記事のように文章を書いている。これに対して小説家の書くものは、言葉だけで自足している。『ボヴァリー夫人』は田舎医者 of 夫人の伝記ではない。『失われた時を求めて』に書かれたドレフュス派も第一次世界大戦の休暇兵も、現実の人物とは何の関係もない。そして、ローマ皇帝ハドリアヌスが後に帝位を継ぐ青年(マルクス=アウレリウス)にあてた回想録に仮託するユルスナールの小説『ハドリアヌス帝の回想』はローマ史の入門書ではない。これらの作品にとってフィクションであることは欠点ではないが、伝記において想像力を働かせ過ぎれば傷になる<sup>(10)</sup>。

ところが、1980年代の終わり頃から、『デバ』誌の特集「文学への問い」(1989)や『ルヴェ・デ・シャンス・ジュメイヌ(人文科学誌)』の特集「伝記的なもの」(1991)で、テキスト外の事象に言及する作品への関心がにわかになら高まった<sup>(11)</sup>。なぜだろうか。作家が、それもテキスト派として名をなした作家たちが、あい継いで自伝と評伝の傑作をものしたからである。デュラスがインドシナ時代の経験を語った『愛人』(1984)でかつてない数の読者を獲得し、「ヌーヴォ・ロマン」の旗手ロブ・グリエが半ば自伝小説といえる『戻ってくる鏡』(1985)を発表した。ナタリー・サロートの自伝『幼年時代(生い立ち)』(1983)も多くの読者を得て、文庫化された時は著者の子供時代の写真が表紙を飾った。伝記はどうだろうか。ガリマール社では精神分析医ポンタリスが統括する叢書「ひとりと他者」が1989年から刊行された。『現



在形のフランス文学』（2008年改訂新版）でドミニク・ヴィアールはこの叢書に触れ、ここで曖昧になっているのは、「事物に言及する伝記と虚構の物語の境界だけでなく、物語から肖像を分かち境界も、伝記から自伝を分かち境界もだ」<sup>(12)</sup>と述べる。まさしくメルタンズが小説『幻惑』（1987）でめざしたような、「人生、だが記憶がそれを発明し、わたしたちの想像力がそれを再創造し、情熱がそれを息づかせるような人生。伝統的な伝記からはるか遠く離れた主観的な物語。／ひとりと他者。すなわち作者と、彼の秘められた主人公、画家とそのモデル。彼らには内密で強い絆がある」という言葉が、叢書の惹句についている<sup>(13)</sup>。ひとつの作品で伝記とフィクションが共存するような「生の記述」が、積極的に語られはじめた。本を送り出す側にも読者にも大切なのは、テキストがそれ自体で自足するのか、それともテキストを構成する記号に現実の対応物があるのか、それを読者自身が決められるということなのだ。

次に挙げる2作は、前者は有名な小説家、後者はやはり練達の伝記作家のものである。ほとんど無名の実在人物の人生をテキストで再構築するうちに、作中の語り手と背後の作者までもが、物語の進展とともに調査と執筆に巻きこまれて翻弄される。ともに第二次世界大戦中、ドイツ軍に占領されていたパリのユダヤ系住民についての「生の記述」である。パトリック・モディアーノの『ドラ・ブリュデール Dora Bruder』（1997年刊。邦題は『1941年。パリの尋ね人』白井成雄訳）では、家出した娘を探すために、その名からドイツ系だと分かってしまう親が尋ね人の広告を出した。外国籍のユダヤ人が強制収容所に移送され、フランス国籍のユダヤ人までもが逮捕されていた時代のことである。モディアーノは、すでに故人である二人の足跡を追い、調査の進展が物語の筋になっている。ピエール・アスリーヌの評伝『女性客

La cliente』(1998年刊。邦題は『密告』白井成雄訳)では、ナチ占領下のパリで非合法に自宅営業していたユダヤ系毛皮商が警察に密告されて還らぬ人となり、伝記作家が密告した生花店の女性を追いかける。彼女はかつて毛皮商の顧客だった。女性は過去が暴かれ、脅迫されていると感じ、伝記作家の相次ぐ来訪に怯える。物語は伝記作家自身を主人公として意外な結末を迎える。

2作とも読者の意識において伝記と自伝が交代している点が共通する。主題の中心が、ユダヤ人父娘の運命、あるいはかつての女性客が密告を認めるかどうかという問題から、語り手の意識の変化に向かうからである。ともに占領時代の刊行物が引用される、いわば新聞記事のような書き方でありながら、いつしかフィクションが叙述に忍びこんでいると感じられるのも同様である。この感覚は読者が作品にどう向かい合うかによる。そこで物語における伝記かフィクションかという問いに、どちらのジャンルに所属させるかという分類学的思考ではなく、ある物語が伝記とフィクションを両極とすればどのように計測できるかという形態学的思考によってアプローチしてみたい。

### 3 伝記とフィクション

ナポレオンの伝記は無数にあるだろうが、無名の市民の伝記を書いても読み手はいないだろう。読者の期待が歴史上の偉人の内面か一時代の活写にあるとすれば、どこにでもいる人間の、せいぜい新聞とテレビを通してしか歴史と関わらない人生には、作品外の事物そのものの価値が見込めないのである。それでは、凡人の人生について、ポンタリスの叢書の謳い文句の「伝統的な伝記からはるか遠く離れた主観的な物語」を書いたらどうだろうか。

書き手に力量があれば、釣りこまれた読者には物語を現実と対応できないのだから、伝記は容易にフィクションに傾くだろう。逆に、メルタンズやメルルのようなフィクションの達人は、「小説」と銘打っても実在の人物を読み取らせる。

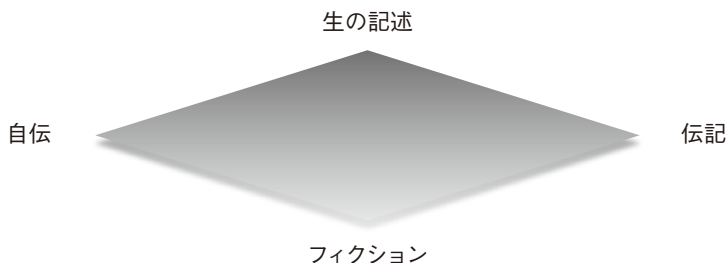
伝記作家は、想像力を使ってフィクションに接近遭遇し、歴史感覚を働かせて巧みに事物から主題を選ぶ。自伝作家は、想起をコントロールして経験を言葉に定着させるが、それをフィクションとは言わない。また、実在する自己を主題に選んでも、自伝作家は資料批判を行って歴史を書きほししない。自伝にあっても伝記にあっても、「伝記的なもの」は、作家がフィクションおよび歴史を意識しつつ自分の領分を囲い込んで始めて成立する。

ルジュンヌは『自伝契約』で自伝作品が作品外で言及する事象の両端を、それぞれ「わたし」と「現実」としている。「わたし」も「現実」の一部であり、また「現実」は「わたし」の内にもある以上、両者は両端ではあるまい。そして、自伝ないし伝記が書かれる重要な動機のひとつに、「わたし」に対する歴史的評価を懸念して、あるいは不満に思っ、あえて人生の総体を、ないしは節目を語るというものがある。個人の記憶と集団の歴史が相克するからこそ書かれる自伝というものがあり、その人に代わって書かれる伝記がある。エマニュエル・ベルルは、自伝小説に「わたしの人生はわたしに似ていない」と書いている。人生を「わたしに似」せるべく小説にするのだ、という韜晦と読めるが、もし生真面目に読み解くなら、読者がこの作品に読む「わたし」の人生は、皆さんの知る「わたし」とは似ていない、だがそれが真実なのだ、という宣言とも読める<sup>(14)</sup>。ならば、「わたし」と「現実」は、自己と社会と言い換えられて対立図式をなす。そして、自伝作家は、作品を世に送り出すことで、「わたし」を書き手の直観ではなく、事物の領域に実在させて、つま

り「脳内」であった「わたし」を「リアル」にすることで、公認の歴史的「現実」の等価物たらしめる。

物語の形態に即して整理してみよう。フランスでは、ルジュンヌの自伝の定義を逆手に取った批評家ドゥブロフスキーが、自伝とも小説ともつかない物語を書いて自伝フィクション (autofiction) と命名した<sup>(15)</sup>。この形式の「主観的な物語」に、伝記の領域で対応するもの、つまり「伝統的な伝記」からフィクションの方に大きく振れた「生の記述」を考えることができる。それはヴィアールが「伝記的フィクション」と括った様々な物語の形態だが、ここではビュイジーヌの1991年の造語、ビオグラフィー (biographie) ならぬバイオフィクション (biofiction) の観念を用いる。読者次第でフィクションと伝記のいずれにも読める物語を指すために、あえて造語を借用するのは、本論の求める形態学的布陣に、この新しい「生の記述」の試みを位置づけたいからである。

横に長い菱形を思い浮かべよう。上に「生の記述」を置いて両端に自伝と伝記を置く。自分の「生」の記述ならば自伝に、他者の生なら伝記に振れる。そして双方が錯綜して出現する日記、手紙、あるいは回想録の肖像などのテ



クストは「生の記述」の頂点の近くに散在する。上下方向の対角線を「生の記述」から「フィクション」に降りてゆくとき「ビオフィクション」が現れる。

そこには伝記の形式を帯びた虚構の物語、たとえば偽物の誰そのの伝記、あるいは仮構された自伝が収まる。ビュイジヌのいう「ビオフィクション」は、本論では下位ジャンルの名ではなく、フィクションと「生の記述」がこれから向かってゆく可能的形態の名とされる。ロベール・メルルの『死はわが職業』は、実在したアウシュヴィッツ収容所司令の架空の自伝である。ナンシー・ヒューストンの『断層線』も、ジョナサン・リテルの『慈しみの女神たち』も、20世紀の悲劇を前者は被害者として、後者は加害者として生きた人物による自伝を仮構している。とりわけ後者では、「伝記的なもの」を自己に適用して語るために、歴史資料が駆使されているのを特徴とする。読者はインターネットを使って、物語と歴史を照合できるのである<sup>(16)</sup>。

#### 4 クロード・ロワの回想記

これまでその諸相を検討してきた「生の記述」が、戦争と強制収容に収斂する20世紀の一時代を対象に選ぶときに、読者はどのようなスタンスをテキストに対して持つことになるのだろうか。クロード・ロワの長大な回想『わたしはといえば』『わたしたち』のなかで、具体的に強制収容所を描いた場面を取りあげて答えよう。

クロード・ロワは大人から子どもまで読者のいる詩人で、児童書、俳優ジェラルド・フィリップの伝記、画家バルテュス論などをものした多才な作家である。本論の主題である20世紀史の戦争と収容所についていえば、ロワにはそれを語る資格がある。第二次世界大戦をフランス陸軍で戦車兵として戦

い、ロレーヌ地方の捕虜収容所から脱走したロウは、その当時、もし身元が知れると強制収容されるおそれのあるユダヤ人の伴侶と転居を繰り返した。

大戦末期、ドイツの強制収容所の解放を目撃した彼は、自分の経験とはまったく異なる拘留のあり方を知った。この体験を語る『わたしたち』第5章は、「荒れる季節」と題されて、読者にも思い当たる一時代の逸脱をめぐって、みずからの「生の記述」を歴史と通わせる<sup>(17)</sup>。回想記作者ロウは一人称でそれを語るのをためらい、虚構の物語に特徴的な文体で「ピオフィクション」を試みている。

まず、物語の登場人物が小説のように演出される。米軍広報官ゴールドスターン大尉が部隊の宿営としたのは、接収したドイツ婦人の郊外の館だった。このユダヤ系将校は、わざわざ彼女にイーディッシュ語をはさんだ冗談を言い、絶対にフラウ・シュミットと呼びかけず、「マルタ」と声をかけ、繕い物をさせた。婦人の夫は工兵で東部戦線におり、長男はリビアで戦死、次男はノルマンディーで行方不明だったが、誰も他人に同情などしてられる状況ではなかったのだ。おそらく「ナチ黨員」(p.86)である彼女が、自分たちが迫害したユダヤ人の同胞から精神的に痛めつけられるのも、ジープの運転手がイタリアンクォーターで危ない橋を渡っていたマックという青年であることも、どこか大衆演劇めいている。ゴールドスターンはイギリス軍が解放した強制収容所には同行しなかったので、物語は見てしまった者と、まだ見ていない者との対比を伴って進行する。

語りのトーンはベルゲンベルゼン強制収容所に到着して一変する。ロウは第5章4節では後述する二カ所を除き、対象から距離を取って三人称で叙述する。被拘留者は「骨を入れた皮のよう」だった。「人々 (on) は薪のように死者を重ねて積んでいた」(p.89)。なぜなら、まだ「人々 (on) が死ん

でいる」(p.90) からだ。先に到着した「イギリス軍は、捕虜の親衛隊員に死の収容所の掃除をさせていた」(p.89)。必要最小限の説明があるものの、記述に見えるのは「人々」が死体となり、その死体を別の「人々」が縦に、その上に横、ふたたび縦に並べるさまである。実在のナチ将校ヨーゼフ・クラマーが登場する。史実によれば、クラマーは解放直前の1944年12月2日に収容所司令に着任したSS大尉である。「余暇にはボクシングでもしそうなビジネスマン然とした」元司令に、丸坊主で縞の制服を着た被拘留者が四人、飛びかかった。「彼なら爪で弾き飛ばせそうだった。それほど彼らは痩せ細っていたのだから。だが、クラマーは不意を突かれた。イギリス兵はしばらく彼らを放置し、それから尋問室にクラマーを引っ立てた」(p.90)。

最初に一人称が現れるのは、そこにいる「わたし」と語る「わたし」を差異化するためである。

「クラマーを驚かせていたのは、イギリス軍が来る前に起きていたことではなく、その後に彼の身に起きたことだったのだ。クラマーはストーリーフトで初陣を飾っていた。わたしはまだ友人のイヴァン・ルレがそこで死んだことを知らなかった。外ではブルドーザーが遺体を溝に押し込んでいた」<sup>(18)</sup>

ここまでは、ナチの強制収容所がどのようなものをまだ知らない「わたし」の眼に映る惨状が、第5章に特徴的な、小説の言語である単純過去で語られる。「バラックでは人々がまだ死んでいる」(p.90) という、現在形の叙述を皮切りに、語る「わたし」と語られる「わたし」の距離が縮まる。ところが、語られる事態の意味はかえって不鮮明になる。次の一人称はバラックの

中に入ったときに現れる。

「彼らはもはや話す力もなく、ほとんど微笑むことさえできない（それに、わたしたちが入室するときの、あの憔悴した虫の羽音のようなもの、にわかにブンブンと悲しげに立つ音は何だろう。彼らの力のかぎりの喜びだ。彼らの歎声なのだ）」(p.91)

語り手の耳は、聞こえてくる音の意味を探り当てられない。一方で、眼に映る被拘留者は、1971年の回想録の読者なら、数々の記録映像ですでに馴染みのものである。「顔に輝く大きすぎる眼に、もはやスローモーションのまなざしがあるだけの身体、そして堪えがたい汚物の臭い、内蔵を流れて逃げ去る生命を自分の排泄物に混ぜ合わせ、腹を抜かれて死んでゆく人間たちだ」(p.91)。その場の「わたし」は、語る「わたし」の知っていることを知らず、読む「わたしたち」は、知識という点では後者の「わたし」にむしろ近い。

だが、このくんだりで、現在形叙述と限定された知覚によって例外的に「語られるわたし」に接近した「語るわたし」は、だからといって見ているものの意味を了解し尽くしたわけではなかった。

続く第5節で、語り手はリデル大尉らイギリス軍将校、そしてフランス共和国臨時政府から派遣され、被拘留者からフランス人を選び出す任務を帯びた使節団のひとりマリー＝ジャンヌと、見てきたばかりの収容所の歴史的意義について食堂で議論する。地の文は文章語に特有の単純過去で叙述されて小説らしさが際立っている。リデルがカエサルらの暴虐を挙げてヒトラーの所業を相対化するのに対して、マリー＝ジャンヌは「これまでずっとそうだったからと言って、これからもずっとそうだというのは正しくない」(p.93)と、



新しい社会の建設を見越して反論する。物語のトーンをよく表す一節を引用しよう。字の文は、やはり物語叙述に用いられる描写的半過去の時制になっている。

「君はマルクス主義者なのかい」とリデルはマリー＝ジャンヌに尋ねていた。

「あなたは違うの？」と彼女は、ほとんど非難がましい苦い調子で答えていた。

「ほくもそうだよ」とわたしが言った。

「ケンブリッジでは」とリデルが言った。「学友たちの半分が共産主義者だった。トリニティ・カレッジの仲間たちの半数が…多くがスペインに行って戦った。戻ってきた彼らは必ずしも君らのように、そんなに単純だと確信していたわけではないがね…」(p.95)

ロワがこのやり取りを1971年以前に発表していたかどうかは分からないが、『わたしたち』第1章「バリケード」で語られたパリ解放のくだりは、ほぼ同じ文章が、1944年にジュネーヴで刊行された『反乱のパリで目を見開いて』<sup>(19)</sup>に収められていたから、記者だった彼が取材ノートをもとに、議論を再現している可能性は高い。語る「わたし」が議論の中で見返される立場にあるとき、収容所の被拘留者は見られる対象ではなく、話者の彼方の語られる主題になっている。こうして「生の記述」はエッセイに振れるのである。

ベルゲンベルゼン収容所訪問に同道し、後に共産黨員として同志になるマリー＝ジャンヌは、後年、収容所を訪れた経験をこう語っている。第5章6の叙述である。この叙述は、前述のモディアアーノとアスリーヌが、それぞれ

他者の「生」を伝記に再構成しようとしながら、書き手である自分自身を作品内に強く印象づけた手法に似ている。

回想記作者によれば、ロワはマリー＝ジャンヌと「四年前にバスの中で」再会した。「アンドレとわたしは一昨年から党员証を更新していないわ」(p.98)。歳月が過ぎ去っていた。また、ベルゲンベルゼン到着のくだりを執筆したときは、彼女と「二、三年会っていなかった」(p.98)とも語られる。つまり、ロワはマリー＝ジャンヌから以下に引く述懐を聞かずに、第5章4と5の、最初の収容所体験を書いたわけである。

「わかるでしょ」とマリー＝ジャンヌは言った。「当時のわたしは怯えっぱなしで、それを誰にも言い出せなかったわ」

「何が怖かったんだい。もう戦争は終わりかけていたじゃないか」

「チフスよ」と彼女は言った。「ありとあらゆるワクチンを打ったわ。それでも怖かったの」(p.100)

マリー＝ジャンヌは、被拘留者ではなく、自分のことを心配していた事実を言い出せなかった。その時、「わたし」は、当時の自分も死の脅威にさらされていたことを知る。史実によれば、アンネ・フランクは姉とともに、このベルゲンベルゼン強制収容所でチフスに罹って死んだ。「わたしたちの世紀は、いずれ歴史の本では原子の世紀でもサイバネティクスの世紀でも、避妊薬の世紀でもなくなるでしょうね。収容所の世紀よ」(p.101)と言い切ったとき、ロワは収容所について語れない自分に気づく。なぜ、と自問した彼は、自分以外に収容所を語るにふさわしい人がいるからだ、という答え

に行き当たった。

戦後のロワが「わたしたち」と呼ぶサン＝ブノワ通りのマルグリット・デュラスの家に集まったディオニュス・マスコロ、エドガール・モランら常連、そして顔を見せていたホルヘ・センプルン、モーリス・メルロー＝ポンティ、クララ・マルロー、フランシス・ボンジュにまじって物静かな男性が、女主人デュラスの夫で終戦まで強制収容所に拘留されていたロバール・アンテルムだった<sup>(20)</sup>。その彼が、ほとんど体験を語らなかつたのである (p.105)。戦争と収容所の 20 世紀は回想記作者ロワの心に深く沈潜し、代わりにみずからの迷いと愚行を語ろうと決意する。

ここで回想録第 1 巻『わたしはといえば』(1969) の記述と合わせて整理しておくと、ロワは 1930 年代の青年期にはアクション・フランセーズのシャルル・モーラスに心酔するほど極右に共感を抱いていたが、やがて文芸批評で認められ、上述の捕虜収容所からの脱走の後に、対独協力ヴィシー政権の文化事業「若いフランス」でリヨンの出版部門の主任を勤めた。ここまでは「右翼」としての思想遍歴である。その後はレジスタンスを経て共産党に入党し、1958 年 6 月に除名された。いわば「党に裏切られた左翼」の軌跡である。この時代に右から左に抜けた人物はそう多くない。著名な人物を挙げれば、前述のマスコロの友人で「若いフランス」のパリ文芸部門で働いたモーリス・ブランショ、そしてジャルナック (シャラント) 出身で同郷のフランソワ・ミッテランがいる。

ロワは自分の回想が胡散臭く読まれることを知っており、また回想録第 2 巻の執筆時期、すなわちドゴール辞任後の 1969 年 10 月から 1971 年 11 月までの時点では、かつての葛藤と後ろめたさが気の抜けたものとなっていることも承知しながら、あえて共産党入党の経緯を次のようなアクロバットの

なフランス語で記述する。

「自分の代わりに誰かに決定してほしかったクロードは、党に戻り、結婚した。彼は子どもが欲しかった。クロードは選び、賭け、限定し、持ちこたえ、繋がれたかったのだ」(p.187)

ロワが三人称で自己を語ったのは、伝記作家のように自己を処したかったからである。彼は自身を歴史の「地震計」「心電図」とみなして、後の「自伝フィクション」ないし「伝記的フィクション」を試みた。だが、次に見るように、すでに回想記作者は、「わたし」を胸に沈めて証言者に徹することに失敗していた。

戦争中は献身的に守った伴侶が、売れ始めた彼の浮気で精神を病むくたりを書くにあたって、ロワは自分たちを「若い男」、「若い女」と名指す三人称の語りと、虚構の物語に特有の単純過去を使って試みたが、それだけでは語られる対象との距離を保てなかった。「もちろん、人 (on) は彼らをつねに是認できるわけではない。だが、わたし (je) には彼らのことがよく分かる」(p.144) という一文を契機に、叙述が「クレールとわたし」(p.156) という一人称に転がりこんでしまったのである。

この突然の一人称の介入は、語り手と語られる対象との心的関係、おそらく罪悪感による。回想記作者は、だから対象との距離を保ちやすい主題を選びもする。たとえば、アメリカ、中国を舞台とする旅行記である。それでも、この作品に特徴的なのは、フランス共産党と関わりのあったエリュアル、アラゴン、ピカソ、そして仲間を見殺しにしてスターリン主義者の汚名を着たユダヤ系ソ連作家イリヤ・エレンブルクの肖像を1970年代にあえて

書いていることであろう。ロワは一人称で語る権利を控えめに行使しながら、これらの著名人について伝記作家のように「生の記述」をしている。それらの挿話の多くは、政治に関わった芸術家の、悲しい愚かしさを証すものだが、そのように語る理由を次のように記すとき、読者は続けて読むかどうかの選択を迫られる。共産主義、あるいは革命一般が生んだ強制収容を知る読者は、ロワの言葉が恥ずべき自己弁護かどうかをみずから判断しなくてはならないからである。

「わたしはここで、わたしがかつてそうだった狂人の肖像を、できるだけ症例的に試みよう。わたしたちの人生の長い疎外された季節をともに生きた人々の肖像をすこし描きたいのは、治癒したいためでもある。わたしのことだけではない。わたしたちだけではないのだ、今となっては。そうではなく、これから来る人々のためにだ」(p.397)

ロワがかつて囚われていた共産主義という狂気について語るのは、その狂気の犠牲者への鎮魂だろうか。巻き添えになった人々の心的外傷を治癒するためだろうか。来るべき世代に「わたしたち」の苦悩を知ってもらうためだろうか。「そうではなく」、これからも戦場と収容所に送られかねない「これから来る人々」が、自分で考える力を持てるように、である。

## 註

- (1) ジョナサン・リテル『慈しみの女神たち』菅野昭正、星埜守之、篠田勝英、有田英也訳、集英社、2011; Jonathen Littell, *Les Bienveillantes*, Gallimard,

2006

- (2) 本論では名だけ挙げたフランス語作品については書誌を記さない。偽名の指摘は下記を参照した。Ruth Amossy, «Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto) biographique : *La mort est mon métier* de Robert Merle» in *Revue des Sciences Humaines* (以下 *RSH*), 263, 2001-3, pp.161-182
- (3) メルルは註(2)参照。Pierre Mertens, *Les éblouissements*, Seuil, 1987 については、Alain Buisine, «Biofictions» in *RSH*, 224, 1991-4, pp.10-11 を参照。
- (4) 註(3)参照。同じ著者による同誌で2度目の伝記特集への寄稿も参照。Alain Buisine, «Ecrire des biographies» in *RSH*, 263, 2001-3, pp.149-159
- (5) Claude Roy, *Nous*, 1972 この作品について『流域』2011年秋号に書いたエッセイ「一人称で語る権利」も併せお読みいただきたい。
- (6) 註(1)の『慈しみの女神たち』原書に対するフランス語の批判には、小説を面白くするために同性愛やステレオタイプのナチ女性党員が細かく描写され、本論のいう「20世紀の重い主題」が娯楽性に還元されているというものがある。この小説を「倫理的に」批判しているわけである。
- (7) Roland Barthes, «La mort de l'auteur» in *Le Bruissement de la langue Essais critiques IV*, Seuil, 1984, pp.63-69 花輪光訳『物語の構造分析』みすず書房、1987に収録。
- (8) バルトの批判は、作者についての情報を独占し、読みの場で権威的に振舞う「教科書」「教師」「文学史」に向けられていたようである。1880年代に始まるフランスの義務教育でフランス文学がどう教えられたかを指導要領と文学史の著名作家の言説をもとに跡づけた下記の論考を参照。Brigitte Diaz, «Vie des grands auteurs du programme. Les biographies d'écrivains dans les manuels scolaires» in *RSH*, 224, 1991-4, pp. 249-264
- (9) Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975 ; 『自伝契約』花輪光監訳、水声社、1993 ; 中川久定『自伝の文学 ルソーとスタンダール』岩波新書、1979 たえば日本史家の鹿野政直は「自伝のうちそと」『日本人の自伝 300 選』平凡社、1982 (本巻 23 冊、別巻 2 冊よりなるシリーズ『日本人の自伝』の別巻 II に収録) で、300 選を作るにあたってルジュンヌの定義を枠組みとして用い、例外を入れたと述べている。作品研究が外国読者を

- 遠ざけたとは著者の見解でもある。Lejeune, *Signes de vie*, Seuil, 2005, p. 21
- (10) これはゴシップに属するかもしれないがダニエル・ペロスのジョルジュ・ペレック伝が仏訳されるとペレック研究者は専門誌で特集を組んで批判した。その名も「Antibiotique (抗生物質)」という、「生の記述」を「伝記フィクション」にすることに反発した号だが、収録論文のうち比較的穏健なコンパールでさえ、ペロスが伝記の主題を、ジョルジュ、ジョジョ (愛称) と呼び、「真面目であるべきところで場違いな」書き方をしていると評した。Daniel Compère, «Biographie : ré-énonciation, traduction, trahison (pistes de recherche)» in *Cahiers Georges Perec* 7, 2003, p. 29
- (11) «Question à la littérature» in *Le Débat*, 1989 ; «Le Biographique» in *RSH*, 224, 1991-4
- (12) Dominique Viart, «Fictions biographiques» in D.Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2008, p. 106
- (13) 叢書の意義には註(3)のピュイジーンヌ論文も注目している。*RSH*, 1991-4, p. 11, Viart et Vercier, *op. cit.*, p. 105. cf. Viart in *RSH*, 2001-3, PP. 17-18
- (14) 拙論「ユダヤ人とフランス人——エマニュエル・バルルに見る自己了解の仕組みの自覚的変容」『思想』2009年6月号を参照。ルジュンヌ前掲書邦訳 p. 45 に、「『モデル』という語で私は、言表が、それに似ていると主張するところの現実を言おうとしている」とある。原書 p. 37
- (15) Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, PUF, 1988, pp. 61-79 この論考はルジュンヌの定義を逆手に取って自伝フィクションを書いたと表明している。「自伝フィクション」はそのまま「オートフィクション」と訳されることもある。
- (16) コンパニオンは書評するにあたり、小説前半部をヴァカンス中の滞在地でも調べずに読み、後半で主人公が強制収容所監察部勤務になってからの物語を、仕事場でネット検索しながら読んだという。Antoine Compagnon, «Nazisme, histoire et féerie : retour sur *les Bienveillantes*», *Critique*, 726, nov. 2007, p. 881
- (17) Claude Roy, *Nous*, Gallimard, 1972, folio, pp. 71-117 以下、引用が多数であるため本文中に、(p. 86) と記す。
- (18) p. 90 ストリュートフは、当時ナチスドイツに併合されて gau (大管区) に

なっていたアルザス地方の収容所で、生体実験で知られる。

- (19) C. Roy, *Les yeux ouverts dans Paris insurgé*, Skira, 1944, pp.17-18 ; 回想記で p.19 の叙述が対応する。
- (20) p.124 言うまでもなくアンテルムの作品はフランスのホロコースト文学で不可欠のものである。Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, La cité universelle, 1947; rééd. Gallimard, Tel, 1957, 1999; 篠田浩一郎『閉ざされた時空 ナチ強制収容所の文学』白水社、1980 を参照。