

フランス・ファシズム文学のレトリック

についての一考察

——その主題と語り——

有 田 英 也

はじめに

ファシズムは、世界中どこの国でも、絶対的な悪を意味する。したがって、ファシストであった文学者には、必ずマイナス・イメージが付着する。ところで、文学とファシズムの関係を、少なくとも客観的に研究したい者が困惑するのは、ひとたびファシストと認定された作家の人生なり作品を研究する方法や、理論、資料は、非常に整備されているながら、肝心のファシスト作家とはどんな存在なのかを、決定する規準が曖昧なことである。

フランスでは、1940年6月から1944-45年まで、パリを含む国土の多くが、ナチス・ドイツとイタリアに占領された。したがって、この時期に文筆を用いて占領軍に奉仕した作家は、「対独協力者」(コラボラトゥール)と呼ばれ、戦後はげしい指弾の的になった。さて、対独協力者はすべてファシストだろうか。たとえばジャーナリストのリュシェールは、フランスの敗戦に乗じてメディアの権力を手中に収めて、財をなした。彼はたしかに言動から判断すればファシストだが、おそらく、より機会主義者なのであって、ファシズムとは思想的に無縁だろう。それでは、もうひとつの問い。対独協力に走らなかったものの、思想的にファシズムに共感した作家はいなかったろうか。

これこそ、近年のハイデガー論争で、議論の背後に見え隠れした「幽霊」である。問題はハイデガーが心からナチ党員であったかどうか、ではなく、彼が主題化した反近代の思想に、ファシズムへの水路がなかったのか、なのである。ファシズムの幽霊、それはアウシュヴィッツを嫌悪し、占領軍への協力をいさぎよしとしない者たちの思考にさえ忍びよ

る、ファシズム的な発想と文体を指すのである。私達の社会は、建設的なポスト・モダンの社会倫理をコンセンサスにじ得ていないという点で、ファシズムの悪夢から、まだ解放されているとはいえない。

本論は、従来のフランス・ファシズム文学研究の対象を広げることで、その拡大された領野から、ファシズム文学の特質をすくい上げることを、目的としている。しかし、研究の現段階では、主として邦訳のある一小説を素材に、方法論を提示するにとどまるだろう。

(1) 理論の必要性

(a) 曖昧さの逆説

この二月(1992年)にプレイヤッド版叢書から、ポール・モランの短編全集第一巻が出版されるにあたって、ピエール・ブルジャッドは書評誌『キャンゼーヌ・リテレール』でこう述べている。「こうして、モランが1940年代に行なった政治上の選択のために、60年代の人々は、彼の1925年から30年にかけてのテキストを、駄作と評価したのである。(モランと同様のことが、あまたの作家についていえるのだ。)われわれは、かくも明晰^{カルテジアン}を愛するのである。」⁽¹⁾

ポール・モランはブルーストの友人で、1920年代にはダンディとして、またモダニズムあふれる都市小説の書き手として、文名を駆せた。林達男の戦前の文章、「旅行者の文学」でも、肯定的な評価がされている⁽²⁾。しかし、フランスが枢軸国に敗北した1940年に、ナチに占領されたパリで、むしろ占領軍と、対独協力的なベタン政権とに好意的な筆をふるったかどで、第二次大戦後は、シャルドンヌやコクトーらとともに、好ましくない作家のリストに挙げられていた。彼が1968年にアカデミー・フランセーズに入会するのに、強い抵抗が見られたのも、そのためである。ブルジャッドがいましめているのは、1940年代のモランの態度を問うのはともかくとして、作家の過去の作品にまで、法律用語を使えば「遡及的に」評価を下すことである。これは、客観的な文学研究を行なうさいに、最低限、要求される原則である。

ところが、これから小論で扱う作家は、一見、ブルジャッドの良識的な警告など無用に思えるような、人生と思想と作品の軌跡をもっている。なぜなら、ドリュウ・ラ・ロシエル、ロベール・ブラジャック、リュシ

アン・ルバテ、そしてルイ＝フェルディナン・セリーヌなどの名前は、フランス・ファシズムを論ずる際に、必ず登場する作家であるからだ⁽³⁾。フランスに、果たして自律的なファシズムが、1940年の敗戦以前に存在していたかどうか、いまだに議論されているからこそ、彼らの作品は「証言」として貴重になる。言い換えれば、彼らが人生の途中で——たとえば1940年に——行なった選択が、ファシズム研究の情報源となるばかりか、彼らの初期作品までもが、ブルジョアの指摘にまさに逆らうかたちで、しばしばファシズムの前史を証す資料として用いられてきた。そこには、第二次大戦の悲惨と誤謬を忘れまいとするフランス人の心理に加えて、これらの作家の作品が、ファシスト作家という解釈格子から、容易に解放されなかったという問題がある。

ポール・モランやコクトーにおいては、1940年は彼らの人生の、数ある節目のひとつである。むしろ、色あせた感のあるモダニズムの文体を、改めて評価しなおすほうが、新しい読者に彼らの作品を提示するうえで大切である。ところが、デンマークで服役した後、1951年に帰国して作品を矢継ぎばやに発表したセリーヌを除けば、1945年に自殺したドリュウと、同年に銃殺されたブラジャックには、1940年の選択を正当化する短いテキストを、ほとんど絶筆のようなかたちで残す余裕しかなかった。また、フランスで服役した後、1947年に恩赦され、没後の1976年に、占領期の問題作『瓦礫』(1942)と、戦後の回想を合わせた『あるファシストの回想録』⁽⁴⁾二巻の刊行を見たルバテにあっては、作家の人生への関心が、再評価に先行している。そして人が彼らの人生に、いわば伝記的な関心を抱くとすれば、それは彼らとファシズムの出会いを重要なテーマとしている。最近、出版されたセリーヌの『エヌ・エル・エフ社への手紙』に散見せられるように、セリーヌもまた、ファシストのイメージから逃れようとして、ファシズムを語るはめになっている。

こうして、彼ら自身も、彼らの伝記作者たちも、1940年を、それまでの生涯と隔絶した、ある特権的な視点として、そこから人生と思想と作品とを概観する手法をとらざるを得ない。文学研究のうえで、挿話の事実を年代を追って、直進的に再構成する、「作家論」と称される手続きが、フランス・ファシズム文学の研究潮流になっていた。文体論、精神分析、テキスト論によるセリーヌ作品へのアプローチが、クリステヴァの『おぞましきものの諸力』(1980、邦題『恐怖の権力』)などで試みられていた

ことを考えあわせても、これは押さえておくべき事実である。つまり、ファシズム文学研究は、調書の容貌を呈していたといえる。命名が、内容の検討に、先行していたのである。

さて、ファシスト作家の定義が曖昧といっても、その核をなす作家に関しては、上記のように驚くほど明快に、名前が挙げられていた。曖昧さは、対独協力政策の背景に登場した、モランのような作家においてのみ生じる。そして、さらにその外側にいる、非政治的な作家についていえば、彼らを、あえてファシズムとの関連で論じる批評家が、(歴史家を除けば)ほとんど皆無という点でも、非ファシスト作家の認定は明快である。

つまり、フランス・ファシズム文学は、ごくわずかの境界領域を除けば、きわめて外延の明瞭な観念であり、かつ、この境界領域の作家たちの評価は、深く名誉に関わるがゆえに、きわめて曖昧なのである。

(b) 思想史からのアプローチ

フランス・ファシズム文学に、初めて内在的な定義の観念をもちこんだのは、思想史家である。一例を挙げると、1911年に「セルクル・ブルードン」の名でエドゥアール・ベルト、ソレルら革命的サンディカリストと、ジョルジュ・ヴァロワらモーラス主義のナショナリストが結合したのは、ステルネルによれば⁽⁵⁾「自由主義的な秩序と、完全に入れ替わる解決策」を提示するためだった。ステルネルは、ドレフュス事件以後の、左右対立という大状況の陰に潜伏していた、国家社会主義的理想を、やや生硬な論述で囲いこんでゆく。

思想史の傍流を訪ね、資料を整理して、忘れられた理論を再構成するのは、たしかに必要である。だが、そのような文献学的な仕事と並行して、文学研究者には、テキストをどう読み、提示すればよいのか、という問いがつきまとう。けだし、ファシズム文学の読解に有効と思われる方法論が、議論されるゆえんである。

これまでフランス・ファシズム文学を研究するうえで、いくつかのカテゴリーが、混乱して議論されてきた。まず、ファシズムについて、理念形としてのファシズム政治体制と、フランスにおけるファシズム運動が、必ずしも区別されていない。特に、ファシズムへの賛意を1940年以前に表明していた、ドリュウやブラジャックの場合、彼らがファシズム

を思想的に受容したのか、それとも現実のファシズム運動に加担したのか、そしてそれは、ドイツやイタリアのプロパガンダの枠の中だったのか、それともフランスに自律的なファシズム運動が存在したのか、こうした問いが未解決なまま、研究が行なわれてきた。むしろ問いへの解答を求めて、ドリュウの『ファシスト社会主義』(1934)や小説『ジル』(1939)が読まれてきたとってよい。この傾向を助長したのが、出版ジャーナリズムにも責任の一端のある、伝記あるいはノン・フィクションの流行である。

伝記作家の手法には、対象となる作家の人生、思想、および作品について、一種の予断がありはしないか。虚構と詩を含むあらゆるテキストが、あるパーソナリティーの歴史を綴っていると考えれば、たとえば精神分析など一定の方法論的な手続きを踏めば、全ての作品は作家の人生を叙述したテキストに還元できるからである。言い換えれば、作品研究を伝記に置き換える方向性が、指摘できなくもなかった。このとき創作は、作家が自らの、ある心的傾向を完全に表現するために、実際の入党や従軍以外に、思弁的な次元で選んだ行動とみなされる。たしかに、ドリュウやブラジャックは、1940年の選択を正当化するために、自分の人生を、ファシズムなり自殺に向かう道程として提示しはした。いわば、作家自身が、自分の生涯に対して、思想史家としてふるまったのである。だが、たとえその提示が、来たるべき、だが書かれなかった自伝を暗示しているとしても、彼らの作品の全体が、一個の伝記として読めるかどうかは、別に考えねばならない問題である。

人生と思想と作品の相互浸透は、伝記の叙述において、伝記作者がまず心掛けることではある。そして、伝記がたんに個人への興味だけではなく、ある時代の肖像を描いたり、ある思想的立場のたどった運命を描こうとすれば、いきおい伝記作者は、事実の列挙から離れて、小説家のようにふるまう。ドリュウ・ラ・ロシエルの伝記作家でもあるドミニク・ドゥサンチ女史は、サシャ・ギトリ伝の序文で、「そして私のコミンテルン委員やスターリン主義者や、『狂った時代』の女銀行家〔女史が伝記を書いているマルト・アノー〕、そしてあの、欺かれた誘惑者である私のドリュウ・ラ・ロシエルが生きていたときに、大勢の芝居客は——その中には、私の登場人物がたくさんいた——サシャとともに、一時間の忘却を見つけに通ったのである」⁽⁶⁾と述べている。彼女にとって

ドリュウは、資料を駆使した年代記小説の登場人物である。たしかに、伝記はファシスト作家の人物像に厚みをもたらした。だが、そのためにフランス・ファシズム文学は、人生と思想と作品の三要素の混乱をこうむってきた。

さらに、フランス・ファシズム文学が、多く手記や自伝、自伝的小説のかたちをとっていることも、作品を思想史の資料とみなす傾向を強めてしまった。自伝では、人生と思想と、これまで書かれた作品、および今まさに書かれつつある自伝との四者が、相互に干渉しあうはずである。ファシストと目された作家の回想録において、語り手は、現実の作家が到達した、勝ち誇るファシズムなり、1940年6月のフランスの敗戦なり、あるいは連合軍の北アフリカ上陸、ないしノルマンディー上陸以後のドイツ軍の撤退という視点から、それらの事態を知らなかった過去の自分を語るのだし、描写は社会理論や哲学をめぐる考察と拮抗するだろう。作品の中の、歴史資料や理論的著作からの引用が、間テキスト性の観点から問題になる。

さらに語り手は、過去の著作を、過去の行動とともに、人生の全体において意味づけねばならない。「回心」した語り手が、彷徨と恩寵とをどう描くかは、アウグスチヌス以来の難題である。ところが、ドリュウの自伝的作品である初期の『戸籍』(1921)や、小説『ジル』(1939)とその第二版序文(1942)の読者は、作者と語り手と主要登場人物を同一視し、一致しないばあいは、ペルザの研究にみられるように⁽⁶⁾、ファシストを名乗るに名乗れない作者ドリュウの自己欺瞞を、そこに見ようとした。ペルザの指摘が、随所で有効であるだけに、作品論にあたって概念を整理しておく必要が痛感されるのである。

最後に、概念の整理は、ジャンルの間でも必要である。自伝は、自分で書いた伝記なのだろうか。自伝(的)小説とは、虚偽や間違いを多くふくんだ自伝なのだろうか。一人称の虚構と自伝の区別は、人生と作品をつきあわせる読者の手に委ねられるのだろうか。一人称で罵詈雑言を誇張的に書きつらねるパンフレ(非難攻撃文)は、自伝や小説とどんな関係に置かれるべきか。ファシズムへの加担の真意を問われてきた作家たちであるからこそ、そして、ファシズムへの共鳴が作品の重要な主題であるからこそ、今日これらの問題が、理論的に解明されねばならない。

(2) 主題論的方法

フランス・ファシズム文学が、特定の主題を共有しているという指摘は、ポール・セランの1959年の研究以来⁽⁷⁾、たびたび強調されている。また、アメリカの研究者ロバート・スーシーは、社会心理学、および第二次世界大戦でのドイツ軍捕虜への臨床的調査にもとづいた、「権威的パーソナリティー」という概念を、ドリユウ・ラ・ロシエルの個人史と評論、虚構作品に適用しているが、これもすでに一定の評価を得ている⁽⁸⁾。

フランス・ファシズム文学を研究するさいに、次に試みられねばならないのは、詩的言語の解説において、重要な役割を果たしたテーマティック（主題論）の方法を、社会思想史における概念の操作と折りあわせることである。隠喩や、特定の構文（たとえば「……でなく……でなく」といった第三の道を暗示する表現）に注目して、文学テキストの明示的意味の背後に、もうひとつ、あるいは複数の統一的な意味領域を読み取ってゆくテーマティックの方法は、バシュラールの『水と夢』（1941）にみられるように、絵画と文学を横断し、それまで夢占いとロマン主義的な印象批評の言語しか届かなかった領域に、少なくとも論理的な説明をつける基礎となった。ところが、ファシズムの芸術においては、誰かれの展覧会に誰それが出席したといった文学史的挿話に還元するか、もしくは、ナチ公認の彫刻家アルノ・ブレーカーの「アーリア的（!）」作品と、極めて評価の曖昧な作家エルンスト・ユンガーの小説との関係を問題にしても、個々の作品に内在する主題を忠実に突きあわせるのではなく、手頃な共通項、すなわちナチの人種政策や、突撃隊（SS）のイメージに還元してしまっていた。還元が行なわれた段階ですでに、解説格子は選ばれており、したがって結論は述べられていたのである。

(a) ファシズム文学の外的規定要因

ここには、ファシズム芸術とは何かという問いを、たとえばロマン主義芸術とは何かという問いとは、まったく異なったやり方で構成してきた研究史上の習慣がある。フランス・ファシズム文学の範囲は、おおざっぱに言って、次の三段階を経て画定されていた。まず、ファシスト作

家の「認定」には、法的根拠があった。フレイヌ刑務所に投獄された後に処刑されたブラジャックというに及ばず、ドリユウにも逮捕状が出ることがレジスタンス系の新聞で明らかになっており、他の作家も、投獄されたモーラス、ルバテ、セリーヌ、またペタン元帥の側近で、アカデミー・フランセーズから除名されたルネ・バンジャマンなど、作品の解釈に先立って、作家の公私の行動に照らして、対独協力者との評価がされていた。次に、ともすれば報復に傾きがちな解放直後を過ぎて、対独協力それ自体が、レジスタンスとならんで一定の国益保全の方策だったとの主張⁽⁹⁾が、徐々にではあるが社会的コンセンサスを得るようになることになると、こうして公職に復帰し、ジャーナリズムに返り咲いた旧協力者（コラボラトゥール）に対して、ヴィシー政権の隠れ蓑の利かないファシストという烙印を押そうと、精力的に筆をふるう批評家が現われた。『文学の衛生学-2』（1955）の著者エチャンブルを筆頭とする、ファシズムの追及者である⁽¹⁰⁾。彼らは、法的には無罪とされたり、恩赦を勝ち取った作家にたいして、ナチとの実質的な交渉を暴いたり、主題や語彙における共通性を証したりした。

最後に、ファシズム研究者は、ナチズムの成立以前に遡る十九世紀末の思想潮流にまで研究対象を広げ、フランス・ファシズムの「系譜学」を明らかにしようとしている。こうして、若くしてニーチェの影響を受けたドリユウにあっては、第一次大戦に出征する前の知的形成までが、ファシズム前史研究の射程に入る。この思想史的研究には、必ずしもその後にはファシズムと対独協力に赴かなかった、たとえば元モーラス主義者でイタリア・ファシズムの影響下にフェーソーを結成しつつも、レジスタンスの一員として収容所で死んだジョルジュ・ヴァロワをも問題にできる利点がある。政治科学院（シャンス・ポ）出身のジープ・ステルネルの一連の著作は⁽¹¹⁾、フランス・ファシズムの「系譜学」を基礎づけるうえで大きな役割をはたした。だが、ファシストとの評価は、当然ポレミックの対象となり、ステルネルはベルトラン・ド・ジュエヴネルから起訴されたことがある。また、占領初期のフランス共産党と、エマニュエル・ムニエら、左派カトリックのいわゆる「ベルソナリスト」の評価をめぐる、ベルナル・アンリ・レヴィの『フランス・イデオロギー』（1981）は、論争を引き起こした。さらに、ベルソナリストらを中心に、ヴィシー政権の管掌のもとに設立された「ユリアージュ幹部養

成学校」は、出身者の多くが後にはレジスタンスと、戦後のジャーナリズムに合流したことも含めて、いまだに論議の対象である。「系譜学」は、まだ端緒がついたばかりというのが現状である。

このように、フランス・ファシズム文学は、依然として作品外の要因から強く規定されている。作家について、これらの外的要因を整理すると、(1)1940年以降に占領軍か、ペタン政権に協力した。あるいは1944年以降の擬似軍事組織ミリスに協力した。(2)評論の分野で、ファシズムや対独協力政策に協力した。(3)虚構作品で、ファシズムや対独協力政策を好意的に描いた。(4)ファシズムが敵対しているカテゴリー（ユダヤ人、レジスタンス、イギリスなど）を攻撃した、以上の四点になるだろう。

(1)では、1941年と翌年に、ワイマールで開かれたヨーロッパ作家会議や、彫刻家デスプレオー、ヴラマンクも加わったゲッベルスの肝いりのドイツ旅行も、ひとつの指標になる⁽¹²⁾。(2)では、協力したジャーナリズムをどう認定するかが問題になる。たしかにリュシェールはドイツ大使アベッツのはからいで夕刊紙『ヌーヴォー・タン』を掌握した。だが、この新聞に文芸時評を掲載することが、文章の内容にかかわらず対独協力的な行為だとは、一概に言えない。出版では事情はさらに複雑で、占領下のパリにとどまった出版業者は、アベッツと自主検閲に関わる協定を結んでいた。また、ドイツ外務省とドイツ研究所は、ひんばんに推薦図書を指定した。(3)は、作品の評価そのものに関わる。たとえば、兩次大戦間のフランス社会を批判し、ファシストになりたくてなれない主人公を描いたドリユウ・ラ・ロシエルの『ジル』は、どのような意味において協力文学とされるのだろうか。

こうした問題点を考慮しながらも、前述のドリユウ、ブラジャック、ルバテ、セリーヌは、ファシズム文学に関わった作家としての、外的要因を満たしている。

だが、ファシスト作家ないしは芸術家一般、あるいは評論家の用いた主題を検討してみると、私達はただちに次のような困難に直面する。なるほど、彼らには反ユダヤ主義があり、曖昧な民族的源泉を血や土に求める傾向もある。そしてモデルニテの定義は不明瞭としても反近代的言説を用いている。だが、このような傾向をあわせもつ他の作家たちと異なっていて、なぜ彼らが、ファシズムにおいて、したがってフランスの特殊事情に即せば占領軍への協力において、これらの傾向を表現したのだから

うか。『協力者たち 1940-1945』の著者パスカル・オルリの言葉を借りれば、「どうして彼らが、どうしてこの[タイプの]社会疎外が」対独協力を選んだのだろうか⁽¹³⁾。

その解答への道筋は、彼らが自分自身にファシズムの選択を納得させ、読者にも「回心」を呼び掛けた、自伝的ないし伝記的テキストの読解の過程で、明らかになるだろう。なぜならば、彼らは自らがファシストであることを、外的要因に頼って表明するばかりではなく、テキストの中にファシズムを主題化して、ファシズムの想像力(イマジネール)に個性的な表現手段を与えたからである。

(b) 回帰運動の主題

ファシズムは旧制度の転覆をかかげる、一種の革命思想だったが、今日では、それが「保守革命」と深い関連を持っていたことが明らかになっている⁽¹⁴⁾。フランスのファシスト知識人のあるものは、1930年代にすでに、ファシズムがフランス革命の後に確立された諸価値に対抗しているという意味で、これを反近代的であると同時に二十世紀的な運動と考えた。

ドリュウ・ラ・ロシエルは、1934年に評論集を出版してファシズムへの参加を表明し、1936年以降1938年まで、ドリオのフランス人民党の同伴作家として、思想的選択を政治的意志表明で裏打ちしたが、「ドリオ運動」に幻滅しつつあった時期に執筆された小説『ジル』は、自らの選択を、あるファシストの知的伝記という形式で、いわば思考実験している。こうしてドリュウは、小説の携える隠喩や、長口舌、描写、対話、イメージと説明的叙述との並行をとおして、評論の直線的で一義的な叙述よりもはるかに巧みに、彼の理解するファシズムが想像力に訴えてくるところを表現した。

『ジル』に現われたファシズムの「寓意」を、政治思想史家ミシェル・ヴィノックは、フランスでドリュウ・ラ・ロシエルの作品の再評価が始まった時期(1972年)の論文で、「デカダンス」、「黄金時代の神話」、「新秩序」と位置づけている⁽¹⁵⁾。これらの主題は、本論の主張とおおむね合致するが、分析にあたっては、以下の点に留意したい。

まず、ここではフランス・ファシズム文学研究の理論的基礎を探る目的から、その代表的作品『ジル』を扱うが、しかし、この作品は、ナチ

ズムと対独協力政策の宣伝に貢献したという意味で、代表的というのではない。1942年末にナチの宣伝部 (Propaganda-Abteilung Frankreich) の発表した「推薦書」には、ドリュウ・ラ・ロシエルの評論『今世紀を理解するための覚書』と『もはや猶予の時はない』が挙げられているものの、初版の検閲による削除部分を補い、この年に序文をつけて再版された『ジル』は、載っていない⁽¹⁶⁾。政策としてのフランス・ファシズムに、必ずしも適合する作品ではなかったからである。『ジル』は、フランス・ファシズムのなんたるかを理解するにあたって、有意義な作品ではあるが、対独協力期におけるフランス・ファシズムの運動を促進するために有効だとはいえなかった。ヴィノックは、なぜ自分がこの小説に関心を抱いたのかを明快に述べている。

「この小説は実際、政治思想史家には不可欠である。筋は混乱しているように見えるが、二年間にわたって、フランス人民党の思想家だった著者のイデオロギーに即した論理に基づいて、この小説は、フランスで表現され得たファシズム的思想の豊かなカタログを、あまたの理論書より巧みに提示しているのである。」⁽¹⁷⁾。

ヴィノックのいうとおり、「黄金時代」は「デカダンス」を知らない、墮落の前の時空と想定されており、「新秩序」は、復古運動に他ならないので、三つはたがいに関連しあう主題系である。

そして、この主題系が、小説の筋 (プロット) に照らして、主人公ジルの成長とどんな関係にあるかが問題になる。なぜなら『ジル』は、1914年に大学生活も早々に終えて徴兵された若者の生涯を、1934年2月のコンコルド広場での騒擾まで追った後に、「エピソード」でスペイン戦争を舞台にして主人公の変貌を描く、一種の教養小説 (Bildungsroman) だからである。ファシズムとの出会い、および「黄金時代」の主題は、この小説に描かれた一人物の伝記に対して、どんな意味を持つのが、吟味されねばならない。この点で、本論の視点は、ヴィノックのそれとは離れざるを得ない。彼がフランス・ファシズム研究のために利用した「カタログ」は、小説の読者には「物語」として、伝記のかたちに再構成されるからである。

さらに、「黄金時代」の主題が、論述的に表現されるばかりではなく、

メタファーを介して暗示される箇所にも注意がはらわれる。ヴィノックは正当にも、樹木のイメージの重要性に触れているが、このイメージは、ドリュウが自分の小説観を熟成させるにあたって、師であるとともに反面教師でもあったモーリス・バレスの代表作『根こそぎにされた者（テラシネ）』と関連するばかりか、農村=都市、定住民（原住民）=流浪の民（ユダヤ人、篡奪者）の二項対立を導くうえでも意味深い⁽¹⁸⁾。それでは、『ジル』のなかから、少し長いが、「黄金時代」と樹木の関わりを、先に挙げた主題系、筋との関連、そしてメタファーに注意しながら、分析してみよう。

「あなたはさっき、この町が、丘のもう一方の斜面に広がっているのを見た。壁も、屋根も、教会の鐘楼も、みな簡素で、確かで、無駄のない線をしていた。見かけは貧しくても、そこには黄金の価値 (valeur d'or) がある。さて、パリであなたの住んでいる屋敷の、醜さといったらどうだ。この違いこそ、ぼくの言いたいことのすべてだ。あらゆる変質をまだ受けていない、黄金の価値、原始的な (primitive) 価値について、絶えずぼくは考えているんだ。」『ジル』第二部「エリゼ宮」⁽¹⁹⁾

「あらゆる変質をまだ受けていない」*avant toute altération* という表現には、ある無垢で「原始的な」*primitive* 自然状態が想定されている。そして「変質」は、デカダンスを意味する。その結果は、パリの「醜さ」に他ならない。ただし、この自然状態は、丘の中腹に広がる町に代表されるような、過去の間人が作った文化であって、このような伝統的価値に基づく文明観が、「黄金の価値」の背景にある。つまり、伝統回帰こそ、「原始的な価値」への回帰運動に他ならない。

また、「線」が「原始的な価値」とされているのは、ここでいう原始性が、俗に日本の情緒と呼ばれる自然への回帰とは異なり、人為的な抽象によっているからである。丘に広がる町は、周囲の樹木と紛れているのではない。周囲の自然に、過去の間人が対置した、「簡素で、確かで、無駄のない線」を表わしているのである。いわゆる未開民族の芸術が、幾何図形を用いた抽象であり、したがって「自然主義」あるいは「写実」とは程遠いのを想起しても良いだろう。引用箇所で強調される「黄金の

価値」とは、自然と対立する極めて意志的な文明についての観念なのである。

ところで、「黄金の価値」を現代に復古させる運動は、右翼の主張として、いきおい政治的になる。しかも、引用した箇所は、第二部「エリゼ宮」の一節、つまり小説の舞台は、大統領官邸をも含んでいる。

引用した言葉を述べているのは、主人公ジルである。彼は夫のある愛人ドラ・リーディングを連れて、ノルマンディーのリヨンの森に出かけ、散歩のあと、自動車に戻ってこんな話をしたのだった。森に女を連れてゆくこと、それはこの小説では主人公の成長の、無視しがたい指標となる。数ページ前で語り手は、「以前には、彼は決して女性を、大樹のあいだに連れてゆこうとはしなかった。ジルは、彼女をサロンから、ゴルフから、レストランから、引き離そうと願っていた。フランスは森林国である」(p. 296)「以前には」という表現は、主人公が次のステップに進んだことを示す里程碑である。「大樹」は、都市の有閑階級の、享樂的な生活の諸相と対比される。このように、観念の連合をもとにしなければ、「女性 (=恋愛の対象)」、「サロン」、「森林国」は通常の意味での論理的連関を欠いてしまう。

また、樹木は人間と郷土との結び付きの比喩になる。ドラとジルは、この日の会話の折に、「でも、アメリカ人はアメリカに根付いた(enracinés)のでは?——ええ、と彼女は言う。これといって確かではないけれど、私は自分の根(racines)を感じます」(p. 300)と、話し合う。バレスの小説への言及もさることながら、ここには人間を、生得の特徴に照らして規定する志向がみられる。この志向は、十九世紀後半に遺伝学と、社会ダーウィニズムを介して、バレスの「自然主義」的小説に流れ込んだ、人種主義(racisme)に他ならない。『ジル』では、ドラの肉体が「ある種族(race)の美しさ」(p. 271)を持ち、彼女が「偉大なドーリア族」(p. 272)の末裔であることが、ほのめかされている。ジルにとってドラは、彼女との恋愛を経由して、自らが属すべき種族を自覚するにいたる、ステップなのである。ジルは自分自身を探している。鍵は異国の女性の姿で、また樹木のかたちで書き込まれている。したがって、主人公が愛人について、「この女、それは俺なんだ。ついに出会い、それと判った、祝福された俺自身なんだ」(p. 272)と、悦に入るのは偶然ではない。

したがって、主人公がリヨンの森を歩き、おそらく十二世紀の教会と、

これは廃虚だが十三世紀の僧院を見たのは、愛人と一緒というよりも、独り言をつぶやきながらだったと考えてよい。そして、引用箇所、教会の鐘楼については、これがバレスが愛国主義の象徴として用いたイメージだと指摘すべきである。さらに、第二部末尾の廃村のイメージ、そして第三部のジャーナリストになったジルが、バレスの『自由人』と似通う表現で、教会墓地の祖先と自分が結ばれていると述懐するくだりにも⁽²⁰⁾、引用箇所の思想的な出所が知られよう。つまり、『ジル』において森は、デカダンスの刻印を蒙った主人公が、再生の可能性を確信する場所であり、「大樹」は、そのような浄化が太古の昔から繰り返されてきたことの証しである。「線」に象徴される「黄金時代」の文化は、このように森に媒介されて神話に至る。ワグナーを引くまでもなく、世界樹は北方神話の重要な要素である。

(c) バタイユと聖なるもの

芸術の領域で、第一次大戦後に発生したモダニズムの運動と、今世紀初頭のそれとの大きな違いのひとつは、シュルレアリストら戦後派の作家たちのなかに、言葉の魔術を用いて、この散文的な世界をもう一度、神聖にしようと試みるものが輩出したことである。そして、ドリュウ・ラ・ロシェルがパリ・ダダ運動の、初期のメンバーだったことを思い出せば、彼が後のシュルレアリスト、というよりブルトンと離反したルネヴィルら『グラン・ジュ』の神秘思想家グループ、もしくはレリス、バタイユら「民族学」に再結集した詩人・作家たちと、「神話」の現代社会への作用について、何か較べる価値のある文章を残してはいないか、と注目してもよいだろう。

ダダイストと「魔術」との関係については、必ずしも多くのことが知られているわけではない。なるほど、ミシェル・レリスを語る時、人は彼の自伝四部作に依拠しながら、言葉の魔力への信奉を失ったシュルレアリスト時代を経て、マルセル・グリオールに同行してアフリカを横断して憑依現象を調査したことに触れるだろう。こうして、世界をもう一度、聖の次元で捕えなおすさいに、シュルレアリズムが不完全ながら受け皿を提供したと指摘できる。また、植民地博覧会（1931）でパリ島の舞踏に接して、肉体の意味に触発されるものがあったとされる、発狂した演劇人アントナン・アルトーの挿話を、人は思い出しもするだろう。

さらに、ドリユウ・ラ・ロシエルが1925年にシュルレアリストと決別するにあたって、「神」という言葉に満ち満ちた公開状を『新フランス評論』誌に発表してアラゴンを当惑させたのも、彼がもともとカトリック教育を受けながら、自伝的エッセー⁽²¹⁾とフレデリック・ルフェーブルとのインタビュー⁽²²⁾で述べるように、教会に失望していたために、ブルトンたちの運動を、現代に一種の超越性を回復させる方便と捕えていたからだろう。このような評価は、たしかに一時期のピカソのアフリカ芸術への関心や、『ニグロ文集』を出版したブレース・サンドラールの挿話と並べると、漠然と時代の雰囲気伝えてくれるだろう。

しかしながら「魔術」への関心を、より明瞭に示すのは、トロカデロの民族学博物館に集った作家たちである。1928年に博物館副館長に就任したポール・リヴェのまわりには、マルセル・グリオール、レリス、アルフレッド・メトロ、バタイユが集った。ところが、これらの作家たちの活動は、あまりに豊かであったために、ひとつの主題のもとにまとめることはおろか、発展段階を指摘することさえ困難である。1930年代のバタイユを中心とした批評活動は、文学、美術、哲学、政治を横断している。1929年から翌年にかけて、国立図書館賞牌部門 (Cabinet des Medailles) のバタイユが編集した『ドキュマン』誌は、「学説／考古学／美術／民族学／[第四号より] 雑報」と銘打ったアカデミックな雑誌だった。そして、シュルレアリストを中心にしてではあるが、スイスの出版人アルベール・スキラの存在抜きには語れない芸術評論誌『ミノトール』(1933-1939)⁽²³⁾と並行して、『社会批評』誌が発行され、バタイユはその10号(1933年11月)と11号(1934年3月)に「ファシズムの心理構造」を掲載している⁽²⁴⁾。民族学の知見、特に供犠についての文章の多いのが、宗教的秘密結社「アセファル(無頭人)」の同名の雑誌(1936-37, 四号)である。全集1, 2巻に収められた評論は、バタイユの「内的体験」の形成を、「階級闘争」と「神話」の主題との関連で探るうえで決定的なものである。これらの雑誌に発表された論考をもとに、既に京都大学人文研『1930年代研究』(1980)の、富永茂樹の論文「ジョルジュ・バタイユあるいは社会学の沸騰」が、バタイユの精神的軌跡を1930年の文化状況と対比しながら特定しようとしている⁽²⁵⁾。

特に、ヒトラー政権が成立し、フランスの中道左派政党の汚職が明るみに出ていた1933年から翌年にかけての政治情勢にあっては、ファシズ

ムへの関心と革命への希望が結び付く土壤がたしかにあった。『ジル』でも、ドリュウ・ラ・ロシエルの人生でも、ともに重要な役割を演じたスタヴィスキー事件と1934年2月6日の暴動が、バタイユの思想でそれなりの意味をもつゆえんである。富永茂樹は、巻末でバタイユのいわゆる「聖なるものとともにある精神の昂揚」が後のヴィシー政権ともレジスタンスとも結び付かなかったと明言しつつ、前掲論文にこう記している。「また、この事件の直後の三四年二月六日の出来事も、バタイユの関心を引くに足るものであったにちがいない。それ以後燃えさかる群衆——右であれ左であれ——のなかに、彼は無気力な現代社会を越える可能性を見出そうとした。」⁽²⁶⁾ 実際、バタイユ独自の「消費の概念」が、前述の「ファシズムの心理構造」の基礎をなしていたのは明瞭である。

だが、いわば偶発的なファシズム的暴動の、バタイユの思想の全体における意味はあまりに複雑で、本論のフランス・ファシズム文学への主題論的アプローチへの、部分的な使用には適さない⁽²⁷⁾。

本論で追う主題論的方法に最も合致するのは、バタイユやカイヨワ、クロソフスキーが1937年に創設した「コレージュ・ド・ソシオロジー（社会学研究所）を中心とした運動である。1938年に『新フランス評論』誌に発表された「ノート」には、レリスも一文を寄せている。ドニ・オリエの編集になる『コレージュ・ド・ソシオロジー』⁽²⁸⁾（邦訳『聖社会学』）が、今のところこの運動の資料として必須の文献である。

これは挿話的な指摘であって、特に証拠を挙げてはいるわけではないが、リンデンベルグは『地下をゆく歳月1937-1947』⁽²⁹⁾で、ドリュウが「コレージュ」の講演を、よく聴きに行っていたと述べている。ドリュウは、ジャック・ドリオのフランス人民党に入党した1936年夏以来、隔週で機関誌『レマンシパシオン・ナショナル』に評論を書いていた⁽³⁰⁾。フランス人民党は、共産党を除名されたドリオと、彼が市長を務めていたサン＝ドニ市の旧党員を核とする、明瞭な反人民戦線・反共政党だったので、ドリュウはマルクス主義に替わる社会理論を求めていた。

1934年の評論集『ファシスト社会主義』でドリュウは、彼なりにニーチェをマルクスに対置し、パレートのエリート理論を援用するなどして、いかにも政治科学院出身者らしい手際で、彼のいう「改良的社会主義」⁽³¹⁾を主唱していた。

一方、小説『ジル』では、「エピローグ」にいたるまでの物語が、ま

さに1934年2月6日の出来事で締めくくられ、それ以降の主人公のファシズム観の深まりは、それとして描かれない。小説で、1934年以降のドリリュウの立場から、物語を眺めうるのは、語り手に他ならない。

「フランスではほとんど誰も、ファシズムを知らなかった当時のことなので——というのも、ファシズムはナチズムを生んで初めて、少しは知られるようになったのだ——ブルジョワ社会を破壊するという観念は、マルクシズムと関連させてしか、問題にできなかった。」
p. 522 第三部「黙示録」

このように、ある高みから物語を概観し、主人公の成長を、段階を追って見守る語り手の役割は、次章（説話論による検討）で論じよう。ここでは、「ブルジョワ社会を破壊する」という行動の指針が、登場人物の言動や、筋の展開から予想されるのではなく、語り手によって「提示」されていることにだけ触れておこう。

先に見たように、『ジル』では、都市の退廃と、山あいの町の「黄金の価値」が対比されていた。だが、「黄金時代」の神話は、保守主義には結び付いても、それ自体ファシズムに転化しない。ブルジョワ社会の破壊をめざす人びとを、できるだけ多く自陣営に吸収すること、それが1930年代にファシズムに接近したとされる⁽³²⁾ドリリオ運動、元社会党リーダー、マルセル・デアの「ネオ・ソーシャリズム」、元急進社会党の改革派「青年トルコ党」ガストン・ベルジュリの反ファシズム運動「フロンティスム」の目標だった。結果からいえば、これらの運動はみな、従来の左翼運動の轍から抜け出せないか、クロワ・ドゥ・フ（火の十字架団）など極右組織との区別が曖昧になってしまった。ドリリュウの1934年の評論集でも、主唱される改良社会主義運動と、来たるべき国家の関係には論理的な詰めが効かなくなっていた。するとスターリン主義とヒトラー体制の「魔術」的側面が、まるで「機械の神」のように論証に導くのであった。

「だがしかし、[これは] 人間生活の革新なのだ。つまり、これらの偉大な祭典がそうだ。民族のすべてが、ある神がかった顔に向かい、声のない曖昧な観念を奉る祭壇の前で、聖なる (danse sacrée)

舞踏を永遠に踊るのである。」⁽³³⁾

1937年初頭から執筆された『ジル』では、この極めて「ファシスト的な」主題が、主人公が2月6日の騒擾のなかで体験する恍惚感として提示される。儀礼についての知識が、物語の要素となることで、現代人ジルの生活と溶け合うのである。

それまでにもドリユウは、ギリシャのアナーキストと外交官夫人の恋を扱った小説『窓辺の女』(1929)で、デルポイの入神状態の巫女 (face divinisée) の伝える謎めいたメッセージ (une idée muette et ambiguë) を、物語の要素にしていた。もっとも、恋人たちは、遺跡に立ち寄るだけで、実際に神託を聞きはしなかった。

さらに、グラナダを舞台にした『奇妙な旅』(1933)では、レリスを魅惑した闘牛を描く。ただし、ここでもドリユウ独特の美学が働く。マタドールは牡牛と対峙し、観客は息を飲むが、なぜか猛獣は興味を失って角を背けてしまう。それまで語り手の口調とメタファーが、場面の象徴的な盛り上がりを過度に作ってきただけに、この突然の機能不全には肩すかし以上のものが意味される。ドリユウの小説では、論理的に約束されたものが、登場人物の行為において、怠惰や弱気によって台なしにされ、一種の不能感を後味に残すのである。これは、フランス・ファシズムの運命の象徴といってもよい。政治思想史の専門家が示すようにフランスでは、ファシズムに転化したであろう要素は、人民戦線に先立つ時代から左翼系逸脱者や右翼の思想と行動に現われていたものの、結局フランス・ファシズムは1940年の敗戦から生じたのであり、しかも占領軍への協力政策に従属して表現された⁽³⁴⁾。したがって、ドイツ大使(ただし軍属)オットー・アベッツに交渉相手としてベルジュリとドリオを推薦するドリユウのような、いわば真性ファシストにとって、高邁な理想は、卑劣な駆け引きによって、あらかじめ損なわれていたのである。この点で、ドリユウ・ラ・ロシエルの文学は、フランス・ファシズムの脆弱さを体現している。

しかし、1939年に発表された『ジル』は、上記二作の小説と『ファシスト社会主義』とで部分的に表現した、「聖なるもの」への希求を、十分に開花させようとする。それは、ドリオ運動に幻滅したドリユウにとって、しかも書くうちにおのずと不能を描いてしまう傾向があるので、

なおのこと力技になる。したがって、彼は民族学、なかんずく供犠に関する知見のなかに、「聖なるもの」と現代社会との接点を探ったのである。

「俺は、王政の宗教的起源についてのフレイザー説が、今やっと理解できたぞ。王は、共同体の恵みと汚れのありったけを帯びた、贖罪の山羊なんだ。」p.435「エリゼ宮」

引用箇所は、ジルが共和国大統領と差し向かいで話すくだりである。父親に反抗したがつている大統領の息子を、反ブルジョワ的な集会の演目に利用しようとした、「反抗」グループ（ダダイストを模してある）と共産主義者の目論見が、かえって彼らにも災いをもたらしかねなくなり、彼らの首領とその腹心（プルトンとアラゴンを模してある）がジルに仲介を頼んだのである。この頃、ドラとの恋愛で漠然と「黄金の価値」に目覚めつつあった主人公は、民主主義を倒し王政を（あるいは権威主義的体制を）樹立する方法を、フレイザーに求めている。やがてドリユウは、対独協力政策の行き詰まりとともに、キリストを贖罪の山羊とするユダのイメージを膨らませ、未完の戯曲「ユダ」からかなりの文章を挿入した小説『藁の犬たち』（1944）を発表するだろう⁽³⁵⁾。

ドリユウ・ラ・ロシエルの『ジル』に素材を限ってではあるが、フランス・ファシズム文学を主題論の立場から見ると、1930年代の活動的な若手知識人の間で支配的だった反民主主義・反ブルジョワジーの傾向を、伝統的な文化形象につなぐ保守的傾向がみられる。しかし、現代をデカダンスと断ずる発想には、「黄金時代」を求める心理が含まれており、ファシストは伝統的右翼・保守主義者とは異なり、神話の力を借りて暴力的な回帰運動を正当化しようとした。ここで、ファシズム思想とファシズム文学の違いが生じる。1940年の敗戦に先立つ数少ない作品である『ジル』が典型的に示すように、ファシズムを体現する人物を描く場合、舞台をフランスにするかぎり、それは敗者の文学になりやすかったのである。『ジル』の長い「エピローグ」で、作者がスペイン戦争に取材しなくてはならなかったことは、たんに『希望』（1937）の著者マルローとのライヴァル意識を越えて重要になってくる。

(3) 説話論による検討

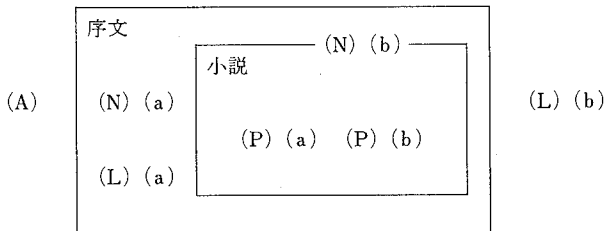
これまで本論では、ファシズム文学に現われた主題を、テキスト内の誰がその主題を含む発言を担っているかに注意せず扱ってきた。ジルが愛人ドラに自分の分身を見たことに触れた時も、リヨンの森での二人の会話は、実は独り言であると指摘した。つまり、この箇所は、「黄金の価値」を語るために設定された対話である。さて、ドラをジルと同一視した場合、語り手と主人公の関係はどうなるのだろうか。やはり、この日のドライブの叙述で、ジルは「カトリシズムは、その腹に、あらゆる神がみの種（子孫）を宿している」と述べる。語り手は、すぐ後に、「そうだ (Oui), そのとおり。彼は [養父] カランタンの教えの精髓を覚えていたのだ」と続けている。登場人物の言葉に、ウィと応じる語り手とは何であろうか。このウィという声を聴くのは、誰の耳なのだろうか。

(a) 語り手の役割

小説の叙述に語り手が割り込んで、登場人物や事件を論評するのは、スタンダールが好んだ手法で、「作者の介入 (intervention)」の名のもとに分析されてきた。『ジル』でも、先に引いたファシズムが知られていなかったことを述べるくんだりや、バスク海岸の往時を偲ぶ箇所 (p. 280) で、語り手は極めてお喋りである。ただし、ファシズム文学が問題にされる場合、ここに「介入」したとされる「作者」は、ファシスト作家ドリユウと同一視されやすい。これを、「そうだ (Oui), そのとおり、彼は [養父] カランタンの教えの精髓を覚えていたのだ」の一節に即して、図式化しておく以下ようになる。

- (A) 作者：ドリユウ・ラ・ロシェル。
- (N(a)) 序文の語り手：一人称単数。
- (N(b)) 小説の語り手：三人称単数。物語には登場しない。
- (P(a)) 登場人物・主人公ジル (ほとんどの章に登場)。
- (P(b)) 登場人物・脇役：ドラなど。
- (L(a)) 読者・テキスト内：序文の聞き手。
- (L(b)) 読者・テキスト外：小説と序文の実際の読者。

(N)(b)が説明, 描写, 「彼は言った」などの連結装置を整えて小説のディスクール(言述)の素地を作り, そこに(P)(a)と多数の(P)(b)が, それぞれの言述をならべ, さらに小説の外側に「1942年7月」と明記された序文が加わる。タイトルの『ジル』が物語の焦点を定めるとともに, 三つの部分に続くスペイン戦争の物語は, 「エピソード」という指示のもとに, 本編から切り離される。読者のうち, (L)(a)は, 「もし, あなたに胸のうちを明かすとしたら」(p. 20) という表現が示すように, 想定された架空の読者であるが, この序文では一般の自伝の前書きとは異なり, 実在の出版者や近親がテキストに呼び出されて, 読者像を明瞭にするわけではない。ただ, 一人称単数の告白めいた口調だけが, (L)(a)がそこにいると暗示している。(L)(b)は, (A)と同様, 生身の人間である。小説のディスクールとの包含関係を図示すれば, 以下のようになる。



ここで小説読者(L)(b)は, 今日の日本の読者のように作者(A)と時空を共有しない場合がほとんどであるが, テキスト外という点で作者と同じレベルに居る。「作者の介入」とは, この本来は作品の外にいる(A)が, (N)(b)の声を借りて小説テキストに割り込むことである。裏返していえば, 読者(L)(b)には作者(A)の気分なり意見が, 物語と並行して読み取れる。

ところで, ドリュウの小説においては, この割り込みが, 小説のよそよそしさに作家の情熱を補う効果を持つ。だが一方で, 割り込みは未熟な小説の証しである。たとえば『ジル』第二部を『新フランス評論』誌に掲載してくれるよう, ドリュウから依頼された編集長ジャン・ポーランは, 断りの手紙の下書きで, 「けれども [(P)(b)] カエル= [(L)(b)] ブルトンの方では, あなたの怒りと軽蔑が, 人物に先行しているように見受けられます」と述べた。そしてバスク海岸のくんだりでは, 「蛮族」というバレスの小説を思わせる言葉をとらえて, 「もはや蛮族でさえ, こんな物言いはしないものだ」とコメントしている⁽³⁶⁾。このように, 「介入」

に対する読者の印象は様々だとしても、三人称小説に作者の肉声が聞えることが指摘される。「そうだ、そのとおり」と述べる語り手には、操り人形ジルの背後にいるドリユウの手が見える。この手の持ち主ドリユウは、作者を直接に知る読者にとっては、生々しい実在感を帯びるだろう。この場合、読者(L)(b)は、作者(A)と同じ時空を共有した気になり、自分に係わることを読んでいると思う。この錯覚に誘いこむのが、語り手の役割である。

この時、この一節にかぎり、そして読みのある一定の時点で、次のような同一視が生じる。

(A)作者=(N)(b)語り手

ここで『ジル』を一種の教養小説と見なしうる点に注意しよう。語り手は、ジル青年の伝記を述べている。この語り手はホームズ・シリーズの語り手ワトソン君のような、物語にも登場する一人称の語り手ではない。しかし、それまでのドリユウの内省的な作風と、序文で展開されたモデル小説論（「真相は、すべての小説はモデル小説ということなのである」p.14）を知る『ジル』の読者は、作者は主人公と何かを共有していると予感する。また序文には「自分と友人にあてた非難文書」を書こうとしたとあるので、告白の形式で叙述するより、むしろドリユウは虚構で、自分と（アラゴンなど）友人たちの真実を描こうとした、と考えるだろう。少なくとも、この素朴な読みに誘導するのが、第二版序文の目的のひとつである。すると作者とジルが、漠然と二重写しになり、

(A)作者=(N)(b)語り手=(P)(a)主人公

という同一視が生じる。これが、『ジル』を「自伝的小説」と評価させる論理である。この小説で語り手は、ときおり同一視を生じさせるように介入している。この「ときおり」という限定がポイントであって、露骨な同一視は、ポーランの例にあるように、読者を白けさせる。語り口は曖昧さを醸し出す道具である。「そうだ」とは、語り手が膝を打ったように聞こえるかぎり、テキスト外の読者(L)(b)に向けられた目配せといえよう。

(b) 自伝／伝記

だが、もしも同一視が徹底され、全編が小説を装った自伝であるとされれば、読者のなかには実在の作者の人生と、主人公の経歴とに、明らかな相違を見いだす者が出てこよう。それは、ジルが孤児であるとか、第三部のポーリーヌとの恋愛は、実は1920年代初頭のことだったといった、グロヴェールやドゥサンチの伝記を読んで初めて判る事柄についてではなく、「エピローグ」で主人公がおそらく銃を撃ち続けながら死ぬからである。論理的にいった、死者は語り手にはなれず、序文も付けられない。

『ジル』の一節で、主人公が愛人ドラに、探していた自分を見いだした箇所があった。この小説は、ファシストとしての自分を見いだす教養小説として読める。「エピローグ」末尾でも、敵に包囲されて闘牛場に逃げ込んだ主人公が我に返って抱く感慨は「彼は狂おしいほどに自分自身になっていた。ちょうど酔った男が、次のグラスに手を伸ばすまえに、宙吊りのひとときを味わうように」(p.686)とあるように、見失った自我同一性を回復するのが、『ジル』の主題のひとつといえる。すると、ドリュウは自分探しの主題を、自伝や自画像では書かなかったものの、やはり伝統的な「伝記」の手法を用いて、自伝の本質ともいえる自我探求を試みたことになる。「自伝的小説」という折衷的な言葉は、本来避けるべきだが、あえてこれを使用するのは、『ジル』が形式において小説であり、意図において自伝という折衷的な作品だからである。

ここで「伝統的な」と但し書きしたのは、もはや精神分析は、このような統一的な自我など、最初から認めていないからである。古来自伝は、作者が読者に対して、自己に関わる真実を語った文学として定義されてきた。しかし、この考えは、作者が統一的な自我を持ち、その不動の自我から生じる自意識が、テキストに置き換えられることを前提としている。また、小説の説話論的構造を表わす先の図表も、作者(A)の自意識が、語り手(N)(b)の言葉に反映し、さらには特定の登場人物(P)(a)(b)の人物像に、作者の自我のある側面が投影される、と考えて初めて意味を持つ。だが、精神分析の衝撃を受けた現代小説は、自伝を基礎づけている、統一的な自我と、作者から読者への直進的なメッセージという二つの前提を切り崩す。

先の、「(A)作者=(N)(b)語り手=(P)(a)主人公」という図式は、後述する

フィリップ・ルジェンヌが1973年に発表した「自伝契約」の考えに基づいていたが、この図式には明らかに方向性がある。つまり、作者は語り手に、語り手は主人公に、ある実在の人物（作者）のパーソナリティーの歴史を託し、それを読者が受け取るのである。ところが、実際は直進的なメッセージばかりが、読者の目に触れるわけではない。

一例を挙げれば、『ジル』を「自伝的小説」と呼べなくしてしまう主人公の（推定される）死である。「エピローグ」でジルが自分自身を回復し、ディオニュソスの名を思い浮かべながら、つまり神話に依拠して再生を祈りつつ、銃を撃ち続けるのは、フランス・ファシズムの不可能性を表象するうえで、極めて論理的である。だが、三人称で語られるジルの背後に語り手と作者を見て「自伝的小説」と見なすのであれば、主人公の死によって、ある限度を越えてしまったことになるだろう。さらに問題を孕むのが、一人称で幼少年の回想を綴った『戸籍』（1921）の場合で、この一人称の語り手は十六歳で死んだと述べておきながら、それ以後に起こった事実、たとえば第一次世界大戦での塹壕や、戦後まもなくのラグビーの試合を物語る。それは、現在の自分と幼少年の頃の自分の間に、語り手が明らかな断絶を認め、嫌悪感に駆られて同一視を拒むからである。つまり、『戸籍』のディスクールは、自己否定の上に成立しており、作者は小説めかすことで、語り手と描かれた少年との絆を断ったのである⁽³⁷⁾。一般に、自伝の語りには、語る主体と語られる主題（つまり語り手の過去と現在）との間に、緊張関係がある。小説『ジル』でさえ、語り手はときおり主人公の言動に、「そうだ、そのとおりだ」と感情的に反応していた。もし『ジル』に、作者が序文で語るように、自己の何程かが投影されているとしたら、小説には「投影」そのものを憎む気持ちまでもが書き込まれているのである。

たしかにこの現象は、ドリュウ・ラ・ロシエルに顕著だとはいえよう。彼は三人称小説でさえ、自分との関連を匂わせずには書けなかった。形式的には最も「自然主義小説」に近い『夢見るブルジョワジー』を評してジャック・ローランは、「ドリュウ・ラ・ロシエルでは『サランボー』におけるフロベールとは」反対に、『夢見るブルジョワジー』の中の、登場人物たちが交わす言葉の卑しさが、作者の書きぶりに伝染して現われた⁽³⁸⁾と指摘している。さらに、語り手と主人公の葛藤が意味深いのは、作者のファシズムへの傾倒にはるか先立つ『戸籍』のテキストが、

ロバート・スーシーによって早くからフランス・ファシズムの資料として用いられてきたからである。いうなれば、『戸籍』は、自伝の形式を揺さぶることで、作者の自我に潜伏する傾向を表象した作品だといえる。「心理学の本は忘れてしまった」という『戸籍』の中の一節が、ダダイスト経由でフロイトを知らなくもなかった筈のドリユウの韜晦をうかがわせる。

こうして自伝の根柢そのものが揺るがされるのであれば、自伝研究の基礎をもう一度捕え直す必要がある。自我探求の課題と、統一的自画像を描く困難さ、という観点から、今日の自伝研究の置かれている状況を知るために、スペンジマンの著書『自伝のかたち』⁽³⁹⁾に即して略述しよう。

スペンジマンは、自伝研究における批評の関心が、人生から精神へ、精神からテキストへと、中心を移動させたと述べている。これは二十世紀の文芸批評の変遷と、軌を一にするものである。評論集『体験と創作』で知られるディルタイの影響下で、作家の人生への関心が、文芸時評ではなく真面目な文学研究の課題として認知された。その後、精神分析学が作家研究だけでなく、作品研究にも持ち込まれるようになると、読者はテキストと実際の人生とが類似しているかどうかよりも、語り手や作者の示す心理的葛藤に、むしろ注目するようになる。そして、主題論や説話論が盛んになるにつれ、かりに自伝が母子関係の危機を語ったり、作者が幼年時代の罪を告白したりしても、批評はそれらの箇所が、作品全体の意味と形式において、どんな位置関係にあるのか注目するようになる。人生は、テキストの意味作用の関説物（指示物）でありながら、テキスト外の要素として考察の対象から除外され、人生とテキストの類似など問題にならなくなる。そして、詩や散文の文学テキストを分析するさいに用いられる様々な批評理論が、文学作品としての自伝の読解に使われる。ここにおいて、伝記では必須の条件であった真実性は、少なくとも描かれた事態と生起した事実との類似性とは、異なる規準ではかかれるようになる。以上がスペンジマンの主張である。自伝文学の受容について、スペンジマンの書誌を兼ねた粗述には説得力がある。

さて、この主張は、フランス・ファシズム文学の受容を考えるさいにも有効である。ファシスト文学者は誰か、という人生の問題から、人はいかにしてファシスト文学者になるか、という精神の問題に、たしかに

関心は移動している。本論第二章で触れたバタイユの例は、精神がいかにかにしてファシズムに到り、いかにかしてそこから引き返すかに関わっている。そして、作者がファシストであったことはとりあえず捨象して、テクストを分析するのが昨今のセリヌ研究である。だが、本論の『ジル』と『戸籍』を扱う箇所にも明らかなように、たとえ虚構と見なしても、ファシスト作家の自伝的作品のあるものは、作家の潜在的な自意識の表出という点で、豊かに問題を孕んでいる。

それでは、ルジュンヌの「自伝契約」と、それを修正した1983年の「自伝契約再考」が、フランス・ファシズム文学のレトリックを研究するにあたって、どれだけ有効かを検討して、本論のまとめとしよう⁽⁴⁰⁾。

ルジュンヌによる自伝の定義は、用語の混乱から生じる誤解を排した点にまず功績がある。彼は自伝の条件として、「作者＝語り手＝主要登場人物」の一致を挙げた。ただし、本論では三者は、それぞれ三角形の頂点とすべきである。そして、「作者＝語り手」の等号は、序文やタイトルで明瞭に自伝とうたっていること、つまりルジュンヌの言葉で「自伝契約」がなされていることを指す。「語り手＝主要登場人物」の等号は、ルジュンヌの『私とは他者である』（1980）に収められた三人称の自伝についての論稿も加味していえば、これは読者がテクストを読んで判断すべき事象である。最後の「主要登場人物＝作者」の等号は、さらに読者に判断が委ねられている。人生とテクストの内容の類似性が規準だからである。ルジュンヌは1972年の「自伝契約」で、伝記と自伝を比較し、伝記ではこの類似こそが真実性であるが、自伝では、自伝作家が真実を言おうとする意図が尊重されねばならず、たとえ誤りや言い落としがあっても、つまり人生とテクストの内容が類似していなくても、「真正性 *authenticité*」と呼べる関係がある、という。さらに、この部分の等号は、比の関係であって、「語り手：主要登場人物＝作者：モデル」と指摘した⁽⁴¹⁾。つまり、自身をモデルにして悪戦苦闘する作者の姿は、語り手が語られる主題（自分自身）を扱うさいの迷いや苛立ちに現われよう、という考えである。

本論は『ジル』の語り手の役割を論じた時に、旧来の「作者の介入」に寄せて、この発想を援用した。これは、多くのファシスト作家の回想録を読む時にも、応用できる批評の立場である。ただしこの立場は、作家が真実の告白に賭けており、言語にそれを許す透明性があり、そして

自我は、たとえ拡散し相互に矛盾する像としてであれ、テキストに反映する筈だ、との前提に基づいている。これはルジュンヌが「自伝契約再考」で、「自伝のイデオロギー」⁽⁴²⁾の名で自己批判している先入観に他ならない。

今日、文学を読む読み方そのもののイデオロギー性を暴く、いわゆる脱構築批評の格好の餌食が、「旧自伝研究」であるのは想像に難くない。自伝を研究する視線が、テキストを自伝たらしめているからである。だが、フランス・ファシズム文学から証言性を奪えば、残るのはわずかである。しかも、テキスト外との絶縁が、しばしば作家の政治的選択への無理解、つまり免罪と手を携えることを思えば、ファシズム文学の研究は、研究自体のイデオロギー性をたえず意識しながら、ファシズムに対して真に自由な表現とは何であるのかを、問い続けなくてはなるまい。

(1992. 3. 8)

〔註〕

- (1) Pierre Bourgeade: "Le voyageur qui n'arrive jamais" *Quinzaine littéraire*, 594, pp. 9-10.
- (2) 林達夫「旅行者の文学」(『思想の運命』所収。1939年刊) 中公文庫版。
- (3) Tarmo Kunnas: *Drieu la Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*, Les Sept Couleurs, 1972; Pascal Ory: *les Collaborateurs 1940-1945*, Seuil, 1976. Oryの本では第二章「彼らの戦前」で1940年以前のファシスト作家の活動が述べられている。この章の題は、ブラジャックの回想(『我等の戦前』)のもじり。
- (4) Lucien Rebatet: *les Mémoires d'un fasciste*, I, II, Pauvert, 1976. 出版社は「第一級の資料」と銘打ち、本に含まれた教義とは「つねに戦わねばならない」と主張するシールを貼って発売した。
- (5) Zeev Sternell: *la Droite révolutionnaire, 1885-1914*, Seuil, 1983, pp. 25-26.
- (6) Dominique Desanti: *Sacha Guitry, 50 ans de spectacle*, Grasset & Fasquelle, 1982, p. 9.
- (6') Jean-Marie Pêrusat: *Drieu la Rochelle ou le goût du malentendu*, Peter Lang, Francfurt am Main, 1977.
- (7) Paul Sérant: *le Romantisme fasciste*, Fasquelle, 1959. セランの扱う作家は、アルフォンス・ド・シャトーブリアン、アベル・ボナール、セリーヌ、ドリユウ、ブラジャック、ルバテである。

- (8) Robert Soucy: *Fascist Intellectual: Drieu la Rochelle*, University of California Press, Berkeley, 1979. 特に第九章。
- (9) これをフランスでは剣 (épée) と盾 (bouclier) の論理と呼ぶ。
- (10) René Etiemble: *Hygiène des lettres II : Littérature dégagée (1942-1953)*, Gallimard, 1955.
- (11) 特に *Ni droite ni gauche, l'idéologie fasciste en France*, Seuil, 1983.
- (12) G. Ragache, J.-R. Ragache: *des écrivains et des artistes sous l'occupation 1940-1944*, Hachette, 1988.
- (13) Ory, op. cit. p. 269.
- (14) 藤山宏『ワイマール文化とファシズム』みすず書房 1986年。
- (15) Michel Winock: "Gilles de Drieu la Rochelle", *Mouvement social*, 80, juill.-sept. 1972 in *Edouard Drumond et Cie, antisémitisme et fascisme en France*, Seuil, 1982.
- (16) Gerard Loiseaux: *la Littérature de la défaite et de la collaboration*, Publications de la Sorbonne, 1984.
- (17) Winock, op. cit. p. 154.
- (18) ジェフリー・ハーフ著, 中村幹雄, 谷口健治, 姫岡とし子訳『保守革命とモダニズム——ワイマール・第三帝国のテクノロジー・文化・政治』岩波書店 1991年, 特に pp. 253-258。
- (19) Poche 459, 参照ページは本文中にアラビア数字で示した。訳出には若林真訳『ジル』国書刊行会, を参照し, 本論の主旨にあわせて適宜, 字句を変えさせていただいた。
- (20) *Le Culte du Moi*, 10/18, p. 181; *Gilles*, p. 560.
- (21) *Etat civil*, Gallimard, 1921, 第二部第三章「神」を参照。
- (22) Frédéric Lefèvre: *Une heure avec...*, Gallimard, 1927.
- (23) 『アール・ヴィヴァン』1986年 22号 「特集・モニター」。
- (24) "La structure psychologique du fascisme", *Œuvres complètes*, I, 1970, pp. 339-371.
- (25) 河野健二編, 京大人文研報告『ヨーロッパ1930年代』岩波書店 1980年。
- (26) 富永前掲論文, p. 328。
- (27) このテーマを扱う本に Jean-Michel Besnier: *La politique de l'impossible L'intellectuel entre révolte et engagement*, La Découverte, 1988; Jean-Michel Heimonet: *Politique de l'écriture, Bataille/ Derrida : le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, Univ. of North Carolina at

Chapel Hill, 1987.

- (28) Denis Hollier: *le Collège de sociologie*, Gallimard, “idées”, 1979.
- (29) Daniel Lindenberg: *les années souterraines 1937-1947*, La Découverte, 1990, p. 61.
- (30) *Avec Doriot*, Gallimard, 1937. 収められた評論は1936年7月4日から1937年5月29日までの日付。
- (31) *Socialisme fasciste*, Gallimard, 1934, p. 232.
- (32) Philippe Burrin: *la dérive fasciste, Doriot, Déat, Bergery 1933-1945*, Seuil, 1986.
- (33) *Socialisme fasciste*, p. 113.
- (34) René Rémond: *les droites en France*, Aubier, 1982. 特に第十章。
- (35) Jean Lansard: *Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité*, t. 2 Aux Amateurs de Livres, 1987. この巻には未発表戯曲の研究が収められている。
- (36) Jean-Claude Zylberstein: “Paulhan récrivain” in *Colloque de Cerisy (1973): Jean Paulhan le souterrain*, 10/18, 1976. pp. 398, 400.
- (37) 拙論 “Qui a donc tué le petit Cogle? Une lecture d'*Etat civil* de Drieu la Rochelle” in *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, 58, 1991. 特に pp. 185-186.
- (38) Jacques Laurent: *roman du roman*, Gallimard, “idées”, 1977, p. 132.
- (39) ウィリアム・C・スペンジマン著, 船倉正憲訳『自伝のかたち, 一文学ジャンルにおける出来事』法政大学出版局 1991年。
- (40) Ph. Lejeune: “le pacte autobiographique”, *Poétique*, 14, 1973, repris in *Pacte autobiographique*, Seuil, 1975 ; “le pacte autobiographique (bis)”, *Poétique*, 56, 1983.
- (41) *Pacte autobiographique*, p. 39.
- (42) “Pacte autobiographique (bis)”, p.426.