

## 苦境とけりをつけるために：セリーヌのパンフレ (3)

木下, 樹親

<https://doi.org/10.15017/10012>

---

出版情報：Stella. 18, pp.183-194, 1999-06-10. 九州大学フランス語フランス文学研究会  
バージョン：  
権利関係：

# 苦境とけりをつけるために

—— セリーヌのパンフレ（3） ——

木 下 樹 親

セリーヌの最終誹謗文書『苦境』は、はじめの数セカンスを一瞥すればわかるように、1940年6月のナチスによるパリ陥落直後におこったフランス政府の潰走を契機として執筆された作品である<sup>1)</sup>。彼はこのできごとを国家的威信の失墜ととらえ、深い幻滅を隠さなかった。とりわけ、戦車で一般人を押しつけてわれ先に逃走するフランス軍のふがいなさにたいしては、「ケツからピチクソたれ流し、ゴーゴーとどろくパニックくず鉄」[12]といった辛辣な皮肉を投げつけている。もっとも彼は、この屈辱の光景に衝撃を受けたとはいえ、これは自業自得だ、前年フランスがナチスにおこなった宣戦布告の報いにすぎないのだと総括した。しかもぶざまな敗北を喫した責任を、おのれを過信して安穩とかまえていた軍の上層部のみならず<sup>2)</sup>、その尻馬に乗って好戦欲に駆りたてられた一般人にも帰したのだ。「ところが大ボケかましやがったわけさ、承知のうえで、わかってたくせしやがって、このバカタレどもが」[37]という罵倒は、開戦にノンといわなかったあらゆるフランス人への怒りの声なのである。そもそもセリーヌは『死体の学校』のなかで戦争絶対回避論を唱えたのだが、常軌を逸脱した反ユダヤ主義に彩られた文脈での主張であったがために、読者からはほとんど無視されていた。少なくともこのパンフレ作家はそう理解していた<sup>3)</sup>。したがって彼が敗走をまのあたりにしたとき、もし意見が受けいれられていれば、このような状況に陥ることはなかったのにと考えたであろうことは想像に難くない。そしてこのにががしい思いは、『苦境』を執筆するにさいして、同胞がこの期におよんだからといって聞く耳をもつはずがないという諦念と憎悪へ変わっていったようだ。それを如実に物語るのが、作品の出版広告に掲げられた惹句「腹の耳どもへ」である<sup>4)</sup>。ことわざ「空腹に耳なし」をもじったこの表現ほど、『苦境』における同時代のフランス人への憤

激しさを簡潔に説明するものはあるまい。

このように『苦境』はまさに題名どおりの状態にいたったフランスを痛罵する書なのだが、全67セカンス中もっとも長い最終セカンスに奇異の感をいだかぬ者はいないであろう。というのも、ここにはたしかに占領下のパリのきびしい生活をうかがわせる文章はあるものの、しだいに現実から乖離し、謎めいた幻想的描写のうちに幕を閉じる物語が配置されているからだ。つまり一見しただけでは、作品の論旨をまとめているとはいいいにくいのである。しかしながら、セリーヌがこのセカンスをもって『苦境』を締めくくったという事実にはなんらかの意図を見いだすべきではないか。彼はこれまでも『皆殺しのための戯言』に3編のバレエ台本や物語風にしあげたロシア紀行を挿入したり、『死体の学校』の冒頭のセカンスをセーヌ川にあらわれた墮落人魚との対話にあてたりと、パンフレに虚構的要素を含ませてきた。それらの先例をふまえると、『苦境』の最終セカンスにはいかなる意味を読みとることができるだろうか。以下、このセカンスを精読・検討したい。

\*

まず最終セカンスの梗概を述べておこう。舞台はパリ近郊。時は作品執筆時と同じく占領下の厳冬である。交通機関が縮小され、物資統制がおこなわれるなか、医師フェルディナンは診察のさまざまな苦勞を語る。往診に行く途中の橋の上で、彼は仕事を終えた同僚ディヴトに出会い、意見交換をする。ある夜、死亡通知を受けたフェルディナンは、埋葬証明書を交付するため郊外の患者宅まで歩を進める。すると患者である老婆は死んだのではなく、遠出ただけだと隣家の女から聞かされる。この女としばらく立ち話をしたのち、彼は他の往診へと向かう。翌日フェルディナンはふたたびディヴトに会う。そして冬の光景描写からはじまる幻想譚へと移行し、作品は終わりをむかえる。

いうまでもなく最後の幻想譚がいくつかの問題を提起しているのだが、その検討にはいる前に、先行するエピソードのなかで重要だと思われる存在、すなわち老婆について考察したい。なぜならば、彼女こそがフェルディナンに幻想譚を語らせる引き金にほかならないからだ。86歳になるこの女はかつて中国やインドシナなどへ旅行した経験があるため、占領下、鎧戸を閉ざした家のな

かで抑圧されるように暮らすのが耐えられないという。そこで彼女は寒さをものともせず、かくしゃくとして外出する――

——寒くたって、凍ってたって、悪魔だってへのかっばよ！ あの人の歌があの人に歌いかけたらもうおしまい！ ごていねいにさようならって行って……それからあの年なのに大急ぎで……〔…〕お友だちの方々にまた会いたがってたわ……いわゆるあっちにいるっていう……あっちがどこかって？……私たちにわかるもんですか！……でもそのためにあの人は毎晩真夜中ごろ原っぱを横切ってたのよ……あの人には音楽が聞こえてたの……あの人の考えによればですけどね……「あっちの人々のところは陽気で！」……みんな「とても楽しんでた」んですって…… [215]

これを語っているのは隣家の女であるが、あきれ果てた口調から、老婆のことばをまるで信用していないことがうかがえよう。じじつ、老婆が会いに行くという友人たちについて「おそらくそんな人たちはいなかったんですよ」[216]と判断をくだしている。つまりこの女にとって老婆は、しばしばシスターの訪問があるとはいえ、独居の寂しさ、虚しさから妄想めいた作り話に固執し、それで気を紛らすしかない哀れな老人にすぎないのだ。さらに徘徊癖のある痴呆症患者だとみなせば、夜ごとの奇行も説明がつくであろう。いくぶん憐れみの感情をいだきつつも、対処に苦慮している――これが隣家の女の老婆にかんする率直な考えだといってまちがいない。彼女がフェルディナンに不満をぶちまけるかのようにしゃべり続けた理由はそこにある。

ではフェルディナンはどう思ったのか。そもそも彼は老婆の言動をじっさいに見聞してはいない。すべては隣家の女によってもたらされた情報である。客観的に見ると、うわさ話のつねで彼女のことばに嘘や誇張がまったく含まれていないとは断言できないし、それを確認するてがかりもいっさい示されていないから、彼にはこの女の語る老婆が実像であるか否かを判断する材料が欠落している。また抵抗力が弱いうえ、占領下の燃料不足でろくに暖をとれない状況にある老人たちへの医療の困難を痛感し、「これは人間の力を越えた問題だ」[208]と嘆息するこの医師にとって、老婆の行動はとうてい信じられるものではない。とはいえ、「あの人とは毎日顔を会わせてたんですよ」[214]というこの女が老婆の日常を知る唯一の証人であるから、フェルディナンは結局、症状を探ろうとするかのように彼女のことにひたすら耳を傾け、それを

ありのまま記憶にとどめるだけであろう。ともかく伝聞という間接的手段での認識であるために、彼には老婆がベール越しにしか見えないのである。

しかしフェルディナンが医師の観点から老婆の容態を推測し、その言動を妄想の産物とみなして一笑に付したかというところではない。それどころか彼には、彼女が現実を超越した神秘的な存在だと理解したふしがあるのだ。だからこそ、翌日ディヴトに会っても「やつに全部は話さなかった……大失敗になるのはそこからなんだ！ 思いやりの欠如から」[217]と説明し、彼女について他者へおおびらに語ることはさしひかえねばならないと考えたのである<sup>5)</sup>。とりわけ、彼女にかんするつぎの2つの情報が彼には重要な意味を帯びていたと思われる。ひとつは音楽が聞こえていたという点。もうひとつは「あっち là-bas」とかかわっていたという点だ。

隣家の女によると、老婆を外へ誘いだす動因が音楽なのだが、それは後者の言い分であって、前者は「私たちにはなんにも聞こえないんですよ」[214]と否定している。もとより後者の話をすべてたわごととみなす前者は、それがいかなる音楽であるか知る由もないし、また知ろうともしなかったはずである。ところがフェルディナンにとって事情は異なっていた。というのも、じつは彼もおそらく同種の音楽を耳にしていたからだ。橋の上で最初にディヴトに会ったとき、彼は吹きすさぶ寒風の音を音楽にみだててメロディーを口ずさみ、キーまでいってみせた。同僚はこれをフェルディナンの気晴らしと考えたようだが、後者がこの音楽は「呼び声」で「空中いっぱいにただよってる」[209]のだとつけくわえるにいたっては、感心していた前者も疑念をいだき、後者をやや立腹させたのであった。この先行エピソードをふまえると、フェルディナンはディヴトと隣家の女を凡庸で感覚が鈍い人物だと低く見つめるいっぽう<sup>6)</sup>、老婆を自分同様に自然の音を音楽として聴取する能力のある存在だと高く評価したと考えられる。しかも「呼び声」に即応して奔放に駆けていく彼女のイメージは、医師という責務ゆえ軽々しい行為ができない主人公に理想的な姿を示したとはいえまいか。老婆を幻想譚のなかであらためて思いえがくとき、彼はわずかながら彼女への憧憬の念を隠さないのである。

このように老婆の意外な能力に着目したフェルディナンは、彼女が赴く「あっち」についても関心を寄せている。彼はディヴトに口まねをしたさい、すでに「あっちが見えるかい？……あの原っぱが」[209]とたずね、強風にあ

おられて舞う雪のドラマを手短に語っていた。もちろん、これは橋の上から風雪の動きがよりダイナミックに見える方向をたまたま示したセリフにすぎず、老婆の「あっち」についての言及ではない。「原っぱ」にしたところで、彼女が横切っていたそれとの同一性が認められるわけでもない<sup>7)</sup>。しかし問題は「あっち」を実在の場所として探索・特定することではなく、曖昧でどの場所をも示しうる多義的なこの副詞を老婆とフェルディナンがともに使用したことにある。つまり「あっち」とは、彼らのように空想力に富む人が自然の荒ぶるエネルギーを媒介にしてみずからの意識に作りだす特殊な場なのだ。したがって、そこでは現実から非現実への移行が容易になる。老婆のばあい、「あっち」を「陽気で」「楽しい」ところだと語ったのは、不自由はないとはいえ、ふだんの孤独な生活からのささやかな逃避願望のあらわれだといってさしつかえあるまい。そして彼女のエピソードに触発されたフェルディナンが語るのが、幻想譚という彼ならではの「あっち」の世界なのだ。彼は老婆のようにそのなかに入りこんで行動することはないが、鋭敏な視覚と聴覚による観察を展開する。

それでは幻想譚の検討に移ろう。フェルディナンが語るのも、一見すると「陽気で」「楽しい」世界である――

おれたちのものだあらゆる妖精たちとその息吹きは！……飛びだそう！ 灰にしてしまえカレンダーなんて！ 重たいものはもうなにもない！ 飛翔する羽根！ 悪魔に食われろ重い時計も古くさい考えも！ おれたちは羽根！ 重さはみんな溶けて！ 飛ぶ魂！ 喜ぶ魂！……大花火みたいに空に散らばってるんだ……あちこちで輝く、かわいい小さな花がきらめいてる！ 群なす星々！……あたり一面に鳴りわたる鈴の音！……これがバレエだ！……みんながからみ合いみんなが追いぬいてく、ピルエット、うっとりさせるファランドール！……銀の音色のリトルネロ……妖精たちの音楽！ [220-221]

セリーヌといえば、グロテスクで陰惨な絶望的描写や情け容赦ない誹謗攻撃的言辞の使い手としてつとに有名だが、ここには彼のもうひとつの側面がみごとに結実している。おとぎ話とバレエへの偏愛である<sup>8)</sup>。たくさんの妖精たちが人間をまきこんでくりひろげるダンスの輪。重さが捨てられ、軽さが支配する夢想の世界で戯れること。現実の束縛からの解放を願うかのようなこの文章

はじつは『苦境』後半のいくつかのセカンスにおける重要な主張を反映している。セリーヌはそこで、同時代人の物質化・画一化の根本原因を硬直した学校教育にもとめ、幼少期の感受性を損なうことなく子供たちを育成するために芸術をカリキュラムの中心に置くという、シュタイナー教育を思わせる抜本的改革を説いたのであった<sup>9)</sup>。さきの引用文を、その提言にのっとった情操教育テキストの文面とみなしてもなんら問題はあるまい。あるいは、教師が生徒たちとともに音楽に合わせて楽しく歌い踊っている教育現場の光景だと比喩的に解釈しても無理はないであろう。いずれにせよ、このかぎりにおいて幻想譚は慈愛にみちた世界だといえる。

しかしそれですべてが語りつくせるほど単純ではない。たしかに、現在の「大人のためになすべきことはたいしてない」[169]と考えるセリーヌは子供たちを尊重し、彼らに未来を託す姿勢を示した。だがそこにも『苦境』がパンフレであることをまざまざと見せつける要素が潜んでいる。反ユダヤ主義の影である。つまりどんなに学校教育改革を唱えても、それはフランス人の子弟のみを対象としたもので、ユダヤ人は当初から完全に排除されているのだ<sup>10)</sup>。それゆえ、改革への期待を語った文章「もしフランスが魂をとりもどすことになるとしたら、その魂は学校からほとぼしるだろう」[178]にも、人種主義の発現を見ないわけにはいかないのである。

幻想譚に話をもどすと、作者セリーヌの偏見は語り手フェルディナンに大きく影響を及ぼしている。ときには両者の区別が不明瞭なほどだ<sup>11)</sup>。その最たる例が、「〈カバラ〉が自分の竜涎香を焚くとね……横根もちのガマガエルどもはそのお香を丸のみしちまうのさ」[220]というセリフであろう。ユダヤ人と彼らに追従するフランス人へのあからさまな皮肉を意味するこの表現は、もちろんフェルディナンの口から発せられたわけだが、パンフレ作家のつよい意志が滲みでていることは疑えない。語り手に「メッセージだって？ おれはそんなもんくそくらえだ」[217]といわせ、虚構のおとぎ話に没頭させようとしても、セリーヌは現実の人々への憤りをも彼に語らせざるをえないのである。かくして幻想譚の世界に作家の攻撃対象への呪詛が浸透していく――

やつらの、あのかさぶただらけのかったいどもの誰ひとりとして、おとなしく消えうせやしないさ……漕ぎ手になっても魅惑的な音楽が聞こえても……おれのあの女患者

みたいには……ちょっとあちこち探してみたけど……あんなふうに息吹きとほとばしる〈ハーモニー〉ののっかって雲のほうに漕いでったようには！……ありえないね！……ずる賢いあの悪党どもに不幸を！ やることなすことバカまるだし、はちきれんばかり、嫌みたらたらつめこんで、あまりにも腹黒くて汚く、あまりにも陰険、あまりにもすえた臭いぶんぶんで、生きたまんまてめえでくたばってやがる！……てめえのツラにゲロ吐きかけてるようなもんさ、まるで怪物！ 魂も体ももて余して！ だから肉体のほうがもういらねえっていったんだ、やつらをはねつけ、苦しめ、終わりにしろって勧めてる、泥土に還るほうがましだとよ！ [218-219]

本論冒頭で述べたように、『苦境』の最大の攻撃対象が同時代のふがいないフランス人たちであることを考えあわせると、この「やつら」もそれにほかならない。反ユダヤ的観点からすれば、ユダヤ化した同胞といい換えられよう。そして注意すべきが、あの老婆との対比である。彼女が軽やかに雲間をただよえる存在であるのにたいし、彼らはあらゆる醜悪を身にまとい、「重さ」の権化のごとくうごめいている。しかも自分の肉体にさえ愛想をつかされるほど、魂が腐っているという。フェルディナンは結局、彼らが現実の汚濁にまみれ続け、「たちの悪い死」[218]の状態にとどまるかぎり、よこしまなところが皆無の老婆とは異なって、「あっち」の世界には行けまいと断罪するのである。

ところでセリーヌは『皆殺しのための戯言』に、「すべての決着をつけずに死ぬ者は天国に行けない」というエピグラフを掲げていた<sup>12)</sup>。このアフォリズムが『苦境』においても有効だとするならば、つぎの2つのことを認めねばなるまい。ひとつは、「やつら」のように「劫罰を背負ったおそろしい輩」[218]こそこの表現の対象で、文字どおり地獄落ちが運命づけられていること。またひとつは、彼らとは対極に位置する老婆が向かった「あっち」がまさに天国をも意味するということだ。このように推論すると、幻想譚の実相がよりきわだつのではないか――

知らなきゃどこでそよ風が絶えるのか……どこへ死に行くのかセキレイや……ひな鳥たちは……どこではしゃいでるのかおれの女患者は？ 〈オペラ〉の大アリアかなんかにあわせて？……ああ……それからしっかり口をつぐんで！ 〈世界〉のチャンスなんだ……呼び声を！ へ短調で励ませ！……これならしつこくない！……諸君のだ！……諸君のなんだよ熱意ある波は！……もし諸君がわずかでも魂をもってたら事態の解決にはならないぜ……魂がイッチまった！……知らなければアルベジオの紡ぎ



かたを……群なすシャープや……飛ぶトリルを……心臓が止まっちゃう！……ああそ  
 いつぁ好都合！ [220]<sup>13)</sup>

ここで老婆は、此岸から彼岸へ赴くさい、小動物たちと同等にあつかわれている。セリーヌは「動物たち、幼子たち、昆虫への優しさ」[175]を学びなおさなければならぬと説いたが、隣家の女が老人たちを「ちょっと子供みたいなもんだから」[216]と評していたことを思いだせば、老婆と「幼子たち」との置換は容易である<sup>14)</sup>。ともかくフェルディナンは、現実ではないがしろにされがちなこういう弱者たちが主役となって戯れ、天国へ向かう光景を幻視した。そして老婆のように、音楽との一体化によって魂を解放する、すなわち現実のしがらみを解消することが、天国の扉をきちんと開くことにつうじると考えたのだ。さらにこの考えは「諸君 vous」へも提起される。『またの日の夢物語 I』や〈ドイツ3部作〉で戦略的にもちいられるこの語は、作家にたいして賛否いずれの意見をもつ者であれ、作品執筆時に想定される読者をさす<sup>15)</sup>。その「諸君」に向けて、自然の音楽への没入による魂の浄化・消滅を訴えたのである。なぜならば、今こそ「事態の解決」をすべき〈世界〉のチャンスであるからだ。さりげなく挿入されたこれらの表現が、執筆時のフランスの苦境を示唆することはいうまでもない。われわれは語り手と作家が交錯するさまをつねに目のあたりにしている。

セリーヌがフェルディナンに語らせた幻想譚は、笑いさざめく妖精たちを登場させたとしても、苦境を見すえ、それとけりをつけることを要求する。生を十全に終えること。死すべき人間のこの宿命を描いたという意味で、イギリスのセリーヌ研究家マーリン・トーマスが最終セカンスを「宿命と死についての叙情的瞑想」と評価したのは当を得ているというべきである<sup>16)</sup>。

最後に幻想譚の締めくくりを見よう――

微笑の魔術がおれたちの息の根を止める……おれたちはつかまった！……逃れられるもんじゃない！ おれたちの敗北が決まったんだ！……うっとりするような喜びでいっぱいだ！ ひそかに！ あっという間の変転だ！ 降伏したほうがいい！……おれたちはあの〈白鳥たち〉の場所で敗れたのさ……メロディーがおれたちを導いたところ…… […]

すべて消えさるがいい、魔法をかけるがいい、くるくる回れ、快活な群になって！

魔法つかいたちよ！もういないのさ……空を舞うちっちなこだまが！ファ！  
ミ！レ！ド！シ！……それからもっとかすかになっておれたちにからみつき……  
おれたちをみんなひっくるめて追放する！……とどろき過ぎてく強風で！…… [221-  
222, 強調引用者]

多用される1人称複数の代名詞に注意したい。もはや老婆や「諸君」にとどまらず、語り手自身を含む不特定多数の人間にたいして、宿命の受諾が説かれるのだ。しかも傍点部は主語人称代名詞«nous»が省略された破格体で、統辞構造からも「おれたち」の消滅が暗示されている。けっしてあらがえない、魅惑的な自然の力にからめとられること。そうすることでセリーヌは、時代のコンテクストでは否定的な共示をもつ「敗北」「降伏」「追放」という語の意味を逆転させたのである。残るのはただ、譜面としての空に充満する風の音階、換言すれば、フェルディナンが最初にディヴトに会った「〈白鳥たち〉の場所」で聞こえてきたスワンソングだけなのだ。

\*

ともにフランスの潰走を題材にした『苦境』と『ギニョルズ・バンドⅠ』の冒頭を対比考察したオーストラリアのセリーヌ研究家コリン・ネットルベックは、前者における潰走描写がパンフレ特有の重いアプローチのため、時間の動きをもたず、最終セカンスの冬の光景で固定されているのにたいし、後者におけるそれが歴史認識をふまえた象徴的なイメージとタッチで構成されているとして、より高い評価をくだしている<sup>17)</sup>。たしかにネットルベックが指摘するように、『ギニョルズ・バンドⅠ』の冒頭には、晩年のセリーヌが年代記作家と自称した姿勢の萌芽が認められるがゆえに、〈ドイツ3部作〉につうじる新たなスタイルの模索がこの小説からはじまったとみなすことは可能である。しかし本論で検討したとおり、彼はすでに『苦境』の最終セカンスにおいて、リズムにみちた省略的エクリチュールの創作実験を試みていたのだ。その意味で、パンフレ作家を脱し、小説家としての再生をはかろうとするセリーヌの意志をここに確認してもさしつかえあるまい<sup>18)</sup>。

戦後、セリーヌの復権につとめた友人の作家アルベール・パラズが自作に『皆殺しのための戯言』の抜粋をいれると提案したさい、セリーヌは『苦境』

の最後もおすすめだと答えた<sup>19)</sup>。小説家としての道をふたたび歩きはじめたこの時期、彼は同セカンスが今後の作家活動の試金石となりうることを直感したのではないか。少なくとも、その完成度に自負心をいだいていたことはまちがいない。つまるところ苦境とは、ナチスによる占領を許してしまったフランスの状態である以上に、パンフレという暗黒の森に足を踏み入れてしまった小説家自身の状態であるといっていいただろう。そこからぬけ出すには、やはりポエジーの力に依拠するしか方法はなかったのである。

## 註

- 1) Louis-Ferdinand CÉLINE, *Les Beaux draps*, Paris: Nouvelles Éditions Françaises, 1941. この作品からの引用は拙訳で、頁数のみを [ ] 内に示す。なお訳出引用にあたっては、磯野秀和訳(国書刊行会, 1982年)を参照した。
- 2) 渡辺和行は、両次大戦間期のフランスが立脚していた防衛中心主義が、じつは老人支配と退嬰主義のあらわれにほかならず、その結果、1940年6月の時点で軍事的官僚制のさまざまな欠陥が噴出し、司令部が無能に近い状態にあったことを指摘している。渡辺『ナチ占領下のフランス』, 講談社, 1994年, 31-32頁を参照。
- 3) たとえばセリーヌは、「なによりもまず戦争を避けることさ。戦争とは、今のわれわれにとって、音楽の終わり、ユダヤ人による死体置場への最終的な跳ね板なのだ」と記したのだが(Louis-Ferdinand CÉLINE, *L'École des cadavres*, Paris: Denoël, 1938, p. 82), 『死体の学校』の再版につけられた序文のなかで、初版刊行時、この作品がマスコミから完全に無視され、なんの反響も呼びおこさなかったと述懐するにいたった(voir Louis-Ferdinand CÉLINE, «Préface» de la réédition de *L'École des cadavres*, Paris: Denoël, 1942, p. 11)。また歴史学者パスカル・オリエも、「『皆殺しのための戯言』と『死体の学校』はもはやもっとも疑わしい反ユダヤ主義小冊子を食べて消化不良をおこしたときのげっぶでしかない」と述べている(Pascal ORY, *La France allemande (1933-1945)*, Paris: Gallimard / Julliard, coll. «Folio Histoire», 1995, p. 106)。
- 4) Voir Pierre-Édomond ROBERT, *Céline & les Éditions Denoël 1932-1948*, Paris: Gallimard et IMEC, 1991, p. 141.
- 5) この文章については、患者のプライバシーを、たとえ同僚といえども他者にたやすくしゃべるべきではないという配慮を語ったものだとか、あるいは、万一老婆がじっさいに死去していたならば、確認しなかったことが職務怠慢にあたるため、それを隠蔽しようとしてあえてしゃべらなかったのだといったリアリズムの範疇での解釈は十分に可能である。

- 6) ニコラス・ヒーウィットの指摘を俟つまでもなく、主人公以外で唯一示される名前ディヴト (Divetot) は即座に、フローベールが『紋切り型辞典』の最後の項目に、めだつた特徴もない町の典型として皮肉的にかかげたイヴト (Yvetot) を想起させる。牽強附会になるかもしれないが、ディヴトをこの町の出身 (d'Yvetot) だと考えるならば、彼はまさに凡庸の記号として機能する人物だといえよう。Voir Nicholas HEWITT, *The Life of Céline*, Oxford : Blackwell Publishers, 1998, p. 195; Gustave FLAUBERT, *Le Dictionnaire des idées reçues*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome II [1952], p. 1023.
- 7) 最終セカンスで言及される実在の地名がすべて、作品執筆時のセリーヌの勤務地に近いパリ北西の郊外に集中していることは事実である。とはいえ、場所が明確に示されたわけではないため、老婆とフェルディナンがそれぞれ語った「あっち」と「原っぱ」が近い位置関係にあるとはいえ、同一だと断定するには無理がある。
- 8) 本論冒頭で記した『皆殺しのための戯言』所収の3編のパレエ台本に2編をくわえた台本集が出版されている (Louis-Ferdinand CÉLINE, *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*, Paris : Gallimard, 1959)。なおこれにかんしては、拙論「セリーヌの夢幻劇」、『流域』第34号、青山社、1993年5月、30-37頁を参照されたい。
- 9) Voir CÉLINE, *Les Beaux draps*, op. cit., pp. 159-163 et 169-178.
- 10) これは作品のもうひとつの重要な主張であるラビッシュ共産主義をふまえた改革案なのだが、賃金の平等化にもとづくこの政策にしても、適用範囲からのユダヤ人の完全排除を前提条件としているのだ (CÉLINE, *ibid.*, pp. 151-154)。なおラビッシュ共産主義にかんしては、拙論「セリーヌの3つの〈バガテル〉」、『フランス文学論集』第32号、九州フランス文学会、1997年11月、8-9頁を参照されたい。
- 11) セリーヌがみずからの体験を素材に小説を執筆しつづけたことは周知の事実であるが、主人公名に自分が現実に呼ばれていた名前「ルイ」はけっしてもちいず、「フェルディナン」の使用をつねとした。つまり、後者が作品の虚構性を示す指標のひとつであるわけだ。しかし、自伝を思わせる1人称形式を採用していることにくわえ、とりわけ『またの日の夢物語Ⅰ』と〈ドイツ3部作〉においては、セリーヌ自身を登場させているため、自伝と虚構との境界線は切りくずされているといわざるをえない。
- 12) Louis-Ferdinand CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, Paris : Denoël, 1937, p. 9.
- 13) 引用中、老婆のために発した一文 «l'exhorte en fa mineur» が、『皆殺しのための戯言』第92セカンスで言及された老ピアニストのエピソードを想起させることを付言しておきたい。セリーヌが滞在したロシアのホテルの向かいにある事務所で働く彼女は、長期の外国生活のち帰国したため、同胞から疑われ、ピアニストとしてもきわめて冷遇されていた。そしてすべてに絶望した結果、彼に自殺の意志をほめかすのだが、セリーヌは彼女を慈しんで、心から励ましたのである (voir

*ibid.*, pp. 357–360)。

- 14) こういったか弱い存在への優しいまなざしは後期セリーヌの特徴のひとつである。もっとも簡潔な例として、『またの日の夢物語 I』に掲げた「動物たちへ / 病人たちへ / 囚人たちへ」という献辞があげられる (Louis-Ferdinand CÉLINE, *Féerie pour une autre fois I*, in *Romans IV*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p.1)。
- 15) これらの小説において、セリーヌは仮想的な読者の声を大胆に導入した。そして皮肉にみちたことばで口をはさんでくる彼らへの返答や逆攻撃などを織りまぜることで、物語の進行と脱線のリズムを策定したのである。
- 16) Merlin THOMAS, *Louis-Ferdinand Céline*, London : Faber & Faber, 1979, p. 171.
- 17) Colin NETTELBECK, «Céline devant l'an 40 : *Les Beaux draps* et le début de *Guignol's band*», in *Actes du colloque international d'Oxford 13-16 juillet 1981*, Paris : Bibliothèque L.-F. Céline de l'Université Paris VII, 1981, pp. 67–79.
- 18) セリーヌ小説を特徴づけるセンテンスの断片化と中断符の多用は、第2長編『なしくずしの死』以降、とりわけ『またの日の夢物語 I』から急速に進行した。さらに文法的に必要な要素の省略、熟語表現の簡略変形、文頭の語を小文字で書きはじめる手法などの結果、文意が曖昧かつ多様で、話者および話法の転換の特定が困難な部分をもつ独特の文体が形成されていくのである。こういう特徴はたしかに『苦境』の最終セカンスに認められるのだが、セリーヌが作品出版後も、極右系の新聞にパンフレの主張となら変わらぬ意見を投稿しつづけたことを、ひとつの留保事項としておさえておかねばならない。彼は、これらの書簡が編集部への私信にすぎないにもかかわらず各紙が勝手に公表したのであり、自分の公的見解ではないという考えをとおした。とはいえ彼が掲載を黙認したのは事実であり、結局、発言への責任回避を想定した巧妙な発表方法であったことは否めないのである。
- 19) Voir la lettre à Albert Paraz, du 13 mai 1949, in *Cahiers Céline 6*, Paris : Gallimard, 1980, p. 158.