

『ギニョルズ・バンド II』の第37セカンス

木下, 樹親
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/9929>

出版情報 : Stella. 10, pp.1-15, 1991-10-24. 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 :

『ギニョルズ・バンド II』の第37セカンス

木 下 樹 親

ロンドンを舞台とする『ギニョルズ・バンド I・II』¹⁾は、『なしくずしの死』と『戦争』につづいて、若き日のセリーヌの体験を題材とする3部作の最終巻として構想されていた作品である。しかしながら、プレイヤッド版で650頁をこえる大著であるにもかかわらず、物語それ自体は完結することなく、続篇『ギニョルズ・バンド III』へ向けて開かれたままになっている。そのうえこの続篇も、詳細な筋書きが残されてはいるものの、実際に執筆されたのはごくわずかな部分だけであり、作品としての体裁を整えているわけではない²⁾。したがって、前作『戦争』が序章的な内容にとどまった未完の小説であることをも考えあわせると、当初の3部作という計画は完全には成し遂げられなかったというべきであろう。ところで、『戦争』が途中で放棄された最大の理由は当時の時代背景そのものにあった。すなわち、第2次世界大戦に突入しつつあった1930年代後半において、セリーヌの関心は過去のものとなった第1次世界大戦ではなく目の危機的状況に向けられていたのであり、彼にとって『戦争』が描こうとした世界はすでに色あせていたのである。こうして彼は反共・反ユダヤ主義の政治文書に手を染め、自らの立場をさらに危ういものにしていくことになる。しかし40年代に入ると、彼は最後の政治文書『苦境』を執筆しながらも、並行してこの『ギニョルズ・バンド I・II』を書き始めるのだ。彼はなぜ再び『戦争』のエピソードにつづく第1次世界大戦末期のロンドンへ戻ったのか。その理由のひとつとして、たとえこの創作行為がたんなる時代錯誤にすぎないものであったとしても、ロンドンが彼にとって抗いがたい無上の魅力を備えた土地でありつづけたということがあげられるであろう。じじつ、彼はロンドンに滞在していた1916年から30年を経たのちでさえ、当時の友人に宛てて「哀れな人生のなかで幸せだったあのわずかな時代を忘れられるものではありません³⁾」と記している。付言すると、ロンドン体験を小説化する構想は『夜の果てへの旅』の執筆中からすではぐくまれていたのだ

が、ようやく機が熟し、具体化したのである。

しかし作家みずからの政治参加が災いして、『ギニョルズ・バンド I・II』というテキストの成立はつぎの2つの点において複雑な過程を経ているといわなければならない。まず第一の点は、本来この小説は1冊の作品として構想されていたにもかかわらず、2巻に分けられてしまったということである。第1巻は1944年にドゥノエル社から『ギニョルズ・バンド』の題名で出版されている。これは、セリーヌが迫りくる危険、逮捕される可能性を察知したために、すでに推敲が終了していた部分のみを独立させた結果である。この序文のなかで、「早合点して私を判断してはいけない！ 続篇がでるのをもう少し待たたまえ！ […] だれが生きてだれが死んでいいのかわからないほど事態は深刻であるから、はやく印刷しなければならなかったのだ！」⁴⁾と述べていることからわかるように、この出版は当時の彼にとってあくまでも暫定的なものにすぎず、やむをえずとられた措置であった。こうした事情を背景に、第二に注目すべき点が見いだされる。すなわち、作品の続きは20年を経た1964年に友人の文芸批評家ロベール・プーレによって『ロンドン橋 ギニョルズ・バンド II』という題名をつけられてガリマール社から出版されているにもかかわらず、この死後出版のテキストは、セリーヌの推敲の手があまりくわえられていないうえに多くのミスを含むタイプ稿にもとづいて印刷されており、作者の意図が十分に反映されているとはいいがたいのである⁵⁾。ここにも当時のセリーヌがおかれていた危うい状況が影響を及ぼしている。つまり、第1巻の出版直後にフランスを逃れドイツを経由してデンマークへたどりついた彼は、パリにいるタイピストのマリー・カナヴァッジアと連絡をとりながら第2巻の推敲を進めていくわけだが、1945年12月に逮捕・投獄されて心身ともに衰弱していくなかで、しだいにこの作品への関心を失っていったのだ。そして、このとき加筆修正された部分は初版時にはまだ発見されておらず、それがテキストとして採用されるには、アンリ・ゴダールの校訂による1988年のプレイヤッド版を待たねばならなかったのである。

ここで、初版とプレイヤッド版の相違点を比較するために、作品執筆の状況と書かれた原稿の種類について簡略に見ておくことにしよう⁶⁾。まず1940年秋から1943年春にかけて、セリーヌは41のセカンスからなる最初の自筆稿(Ms. A)を執筆し、その部分のタイプ稿(D1)を作成させている。そしてそのD1をもとにして、彼は第2の自筆稿(Ms. B)とそれにもとづく第2タイプ稿(D2)を仕上げるが、これはいずれもD1の第1から第36セカンスに相

当するものであった。さらに彼はこのうちの第1から第17セカンスを再度推敲して、1944年3月に『ギニョルズ・バンド』として出版している。これが現在の『ギニョルズ・バンド I』であり、つづく第18セカンス以降が『ギニョルズ・バンド II』に相当する。つぎに彼は *Ms. A*, *D1* の第37セカンスを3つに分割して、新しいヴァージョンを書き進めるが、はじめの3分の1 (*Ms. inédit*) を仕上げただけにとどまり、残りの3分の2 (37^{bis}, 37^{ter}, とともに *Ms. inachevé*) を完成させるにはいたらなかった。そしてこのセカンスを放棄したのち、彼は *Ms. B*, *D2* の第18から第28セカンスの推敲に取りかかり、新しい自筆稿 (*Ms. C*) を作成している。以上の経緯を図示すると、つぎのようになる。

原稿\セカンス	1～17	18～28	29～36	37	37 ^{bis}	37 ^{ter}	38～41
<i>Ms. A</i>							
<i>D1</i>							
<i>Ms. B</i>							
<i>D2</i>							
<i>Ms. inédit</i>							
<i>Ms. inachevé</i>							
<i>Ms. C</i>							

『ギニョルズ・バンド I・II』はこのようにして執筆されたわけだが、作者自身が納得したうえで出版した第1巻はともかく、第2巻のほうは、初版にせよプレイヤード版にせよ、セカンスによって異なる推敲状態のままになっているのである。よりわかりやすくするために、この2つの版がそれぞれ準拠している原稿という点から各セカンスごとにもう1度図示してみよう。なお、記号*と**については、前者は、基本的に *Ms. C* に準拠しているものの、その第28セカンスの終わりの部分が判読困難なため、やむをえず先行する *Ms. B* がもちいられたことを、そして後者は、セリーヌが推敲した原稿が発見されたにもかかわらず、あくまでも準備段階にとどまっているため、テキストとしては使用されなかったことを示している。

版\セカンス	18~28	29~36	37	37 ^{bis}	37 ^{ter}	38~41
初版	<i>D2</i>	<i>D2</i>	<i>D1</i>	<i>D1</i>	<i>D1</i>	<i>D1</i>
プレイヤッド版	<i>Ms. C</i>	<i>Ms. B</i>	<i>Ms.</i>	<i>Ms. A</i>	<i>Ms. A</i>	<i>Ms. A</i>
	<i>Ms. B*</i>		<i>inédit</i>			
				<i>Ms. inachevé**</i>		

この表を見ればあきらかなように、タイプ稿と自筆稿という版の典拠の全体的な違いにくわえて、セリーヌが第2次世界大戦の逃避行のさなかに書き改めた第18から第28セカンスおよび第37セカンスがこの2つの版のもっとも大きな相違点である。たとえば、第28セカンスにおけるトゥイ・トゥイ・クラブの描写について、*Ms. C*の該当箇所を書き終えたセリーヌはマリーに宛てて、内容が「そのままでは読むに耐えないものでした」⁷⁾と記しており、初版の印刷にもちいられた*D2*のバージョンが彼にとって満足のいくものではなかったことが理解できよう。この事実だけを取りあげても、プレイヤッド版が作られた意義は大きいといわなければならない。

ところで、書き換えられた部分のなかでとりわけ注目に値するのは第37セカンスである。というのも、初版がプレイヤッド版の活字の分量に換算してわずか2ページ程度であったのにたいし、プレイヤッド版では20ページにもふくれあがっているからだ。しかも、そういった量的増加にともなって、内容もいちじるしく変化している。まさにゴダールがいうように、このセカンスは「原テキストからの増大と変化の度合いにかんして比類のない例」⁸⁾なのである。本稿ではこのセカンスを対象を限定し、両版の比較をとおして、セリーヌの創作的想像力がどのような具体化のプロセスをたどるのかという問題の一側面について検討していきたい。

第37セカンスの主要なモチーフは主人公フェルディナンの心の葛藤である。彼は思いを寄せている少女ヴィルジニーとともにトゥイ・トゥイ・クラブで悪夢のような乱交パーティーに巻き込まれてしまう。そしてそれからしばらくしたのちに彼女から妊娠してしまったことを告白される。驚いた彼は彼女のもとにとどまると約束したものの、未来に不幸な出来事しか思い描くことができず、不安に陥り、今後の対処の仕方について悩みつづけるのである。このような主人公の姿は基本的には2つの版において共通している。しかしながらプレイヤッド版で採用されたテキストには初版テキストとは異なる点や新たなエピソード

ソードが挿入されており、そのためフェルディナンの葛藤はより複雑化しているのだ。

まず2つの版でもっとも大きく異なっている点は、ヴィルジニーの態度の変化である。両版とも第37セカンスにいたるまでは、この14歳の少女はいつもミニスカートををはき、カモシカのような脚をむきだしにして無邪気に跳ね回る一方、偶然出会った売春婦のビグーディとすぐさま同性愛的な戯れをはじめることさえあり、フェルディナンをつねに振り回す小悪魔的存在として描かれている。しかし、彼女のこういった二面性は初版の第37セカンスでは消え去っているのだ。つまり、彼女は妊娠という事実には驚いて弱気になったためにかつてのおてんばぶりを発揮することもなくなり、主人公への依頼心を強めているのである。

ときどき、階段のところで俺は彼女を抱きしめた。「愛してるよ」って小さな声でいってやったんだ、彼女のそばを通るときに。そうすると彼女は喜んだ、顔つきがずっとよくなったんだ。ほほがまたばら色に変わった。[...] 彼女はあいかわらずとってもきれいだったし、最高にかわいかった。でももうそんなにいたずらっ子じゃなくなった、猫をからかわなくなったし、そいつといっしょに芝生の上を跳ね回ることもなくなった。[854]

このように初版ではヴィルジニーが静かな様変わりをみせているため、フェルディナンは、身の処し方について葛藤してはいるものの、彼女とのあいだにある種の安らいだ気持ちを感じている。ところがプレイヤッド版ではヴィルジニーはあいかわらず身軽に跳ね回る「いたずらっ子」のままなのだ。そしてトゥイ・トゥイ・クラブでいとも簡単に男たちに身を任せたように、今度はソステーナに触られても平然としているのである。

彼は彼女の尻をなでてやがる……そうやって冗談で叩いてんだ……彼女のちっちゃな尻たぶを……ああ！畜生め！……それに彼女はくすくす笑ってケツくねらせてやがる、あばずれが！俺は惑わされてんだ、カッカしてきたぞ！俺をコケにしががって、くそっ！ああ！冗談じゃねえや！って俺はどなる……驚いた、めまいがしやがる…… [592]

おそらくソステーナの行為は実際のところフェルディナンが語っているほど濃い性的ニュアンスを含んではいないように思われる。つまり彼はあくまでもひとりの子供をからかっているにすぎず、またヴィルジニーも男を意識している

のではなく、たんにくすぐったがっているにすぎないのだ。じじつ、このセカンスの終わり近くで、ソステーナは彼女と一緒に寝たいという主人公を「いいか、フェルディナン！ ヴィルジニーはまだ幼い女の子なんだぞ！……」[600]と戒めているし、ヴィルジニーも初版の描写に近い優しさを見せている。しかしこの新しい版で重要なのは、実際のヴィルジニーの行為がいかなるものであれ、フェルディナンの目には彼女が以前と同じような小悪魔として、換言すれば、彼の心をもてあそぶ無情な存在として映っているということなのだ。そのため、彼は彼女にたいする愛憎入り交じった激しい感情にさいなまれつづけ、初版でのような比較的落ち着いた客観的描写ができなくなっている。このように、ヴィルジニーにかんする初版との相違点は主人公の葛藤の過程をより劇的にする効果を生み出しているわけである。

ところで、ヴィルジニーの描写のみがそういった効果をもたらしているわけではない。2つの版を比べてみると、フェルディナンの意識の状態そのものに隔たりがあり、そのことがプレイヤード版において彼の葛藤を錯綜させる根本的な要因となっているのだ。まず初版では、彼はヴィルジニーとの身の処し方を考えているうちに混乱してしまうのだが、けっしてわれを忘れることはなく、冷静ではっきりした意識を保っている。しかしながら、プレイヤード版での彼の意識はしだいに正常な状態から逸脱しているのである。その結果、彼は現実と空想との境界線上に立たされて錯乱するにいたっている。実をいえば、彼がヴィルジニーを先の引用文のようにとらえているのも、彼自身のきわめて不安定な精神状態が引きおこしたいわば幻覚作用のためなのだ。こうして、今後の身の処し方という本来の葛藤の内容にさまざまな空想上の要素がくわり、フェルディナンの意識は錯綜した無秩序な動きを示すことになる。

まずヴィルジニーの妊娠に大きな衝撃を受けた彼は自責の念にかられ、激しい罪悪感に襲われている。そして自分自身にいくつもの罵倒語を投げつけながら独り言をいいつづけるのだが、彼はしだいに他者による罵りの声を想像しはじめるのである。たとえば、彼はカスケードの女たちの声をつぎのように聞いている。「女どもの声らしい……連中みんなの……おまけにまた非難だ……なんであんたあの娘と結婚してやんないのさ？……こんなふうにあいつら俺に話しかけてきやがる……」[583, 下線引用者] ここで下線をほどこした文章は原文ではゴメにもチレにも導かれておらず、フェルディナンの独白で構成されている地の文にそのまま挿入されたいわゆる「自由直接話法」⁹⁾の文章である。このセリーヌに特有の用法は発話内容というよりもむしろ発話行為に、換言す

ると、語りの現在に焦点をあてて臨場感をもたせるものであり、フェルディナンと女たちの声が交錯しているかのような印象をあたえている¹⁰⁾。そのため、女たちの声は想像の産物であるにもかかわらず、フェルディナンの意識のなかでは現実味を帯びた生々しい声として機能しているのだ。彼はこの架空の結婚の勧めに小躍りして喜ぶものの、すぐに考えなおし、再び不安に陥っていく。そして、その後も他者の声は彼の身体に絡みつくとつぎつぎとわきおこり、彼を悩ませ、脅かすのである。

1人の声！2人の声！100人の声！1ダース！俺はもうどこにいるのかわからなかった……大パニックだ！〔…〕脅し文句としちゃぞっとするようなもんだっつら俺にいつてるとはどれもこれも……もう駄目だ！俺はあえぐ……俺のひっきりかえった声……そいつが聞こえる……助けてくれ！助けてくれ！俺にはもう自分がわからない……俺は恐くてわれを忘れてる。[585]

この引用文はフェルディナンの錯乱状態の性質を如実にあらわしている。つまり、現実と空想との区別がつかなくなっているなかで、彼は多くの声を媒介にして被害妄想をいだいているのだ。そもそも『ギニョルズ・バンド I・II』は、『なしくずしの死』と同様に、フェルディナンがさまざまな出来事を経験していくうちに被害者意識を強めていく物語である。たとえば、ボロクロームは金貸しのティチュス・ヴァン・クラーベンを殺したうえ、彼の家に放火するというまさにアナキストの名に恥じない所業におよぶのだが、その場に居あわせ、みずからも焼き殺されかけたフェルディナンは、しばらくしたのち、ボロクロームが彼にすべての罪をきせているということをミル・パットから教えられる。そしてこの不具者とともにカスケードのもとへ行こうとするものの、途中で警官のマシューを発見したため、畏ではないかと感じ、彼はミル・パットを地下鉄の線路に突き落として逃げだすのだ。こうして彼を不利な状況に追いやる出来事がたてつづけに起こった結果、彼は仲間たちからつねに迫害されているという妄想にとらわれ、だれにたいしても疑いの目を向けるようになっていく。そしてこのセカンスでは新たに生じたヴィルジニーの問題が契機となって、こういった過去の忌まわしい出来事が彼の脳裏に去来しているのである。上記引用文に話を戻すと、彼を迫害する過去の痕跡は、多くの声の存在以外に、「やつら (ils)」という代名詞の使用にも見いだすことができる。彼に恐怖をもたらす「やつら」とは、直接にはヴィルジニーの叔父オコロガム大佐とソステーンヌをさしている。すなわちフェルディナンは、工房でガスマスク

製作に励んでいる彼らが彼女の体を触りながら、ありとあらゆる罵倒語を彼に投げつけていると思いきや、こんでいっているわけである。しかしながら、コンテクストを考慮すると、この代名詞は彼にとって迫害者にほかならない人々を一括して意味する語でもあるのだ¹¹⁾。じじつ、彼はこの箇所で響きわたっている声のなかにカスケードの罵声を認めている。つまり、実際には彼の庇護者的存在であるにもかかわらず¹²⁾、フェルディナンはこのひもの親玉が悪意をもって彼を捜索させていると信じているのである。あるいはマシューも「やつら」を代表するひとりだといえよう。というのも「俺にはどんな隅っこにでもマシューの姿が見えていた」[582] とか「ひでえや、あいつなんて俺につきまといやがるんだ」[589] といった表現がなんども繰り返されていることから、監視するだけでほとんど行動を起こすことのないこの警官が錯乱しているフェルディナンにとっては現実的な権力を携えた最大の脅威的になっているからだ。

以上のように、このセカンスでは、フェルディナンの現在の葛藤が忌まわしい過去の記憶を誘発し、その両者が妄想となって交錯することによって彼に多大な苦しみを与えつづけている。ところで、主人公は彼を脅かす「やつら」を他の箇所で「亡霊 (les fantômes)」とも呼んでいる。この表現は初版テキストでも1度だけでもちいられているのだが、プレイヤッド版のそれと比較してみると、ニュアンスにかなりのちがいが認められる。

初版：俺は亡霊どもを見据えてるみたいだ。でもやつらには俺にいうべきことはないんだ。[854]

ブ版：俺に襲いかかってんのは亡霊どもだ……やつら上のほうから俺の足を引っ張りやがる……んでゴアやほかのやくざどもが、ソステヌ、マシューがそしてそれにつづく連中が…… [587]

初版のばあい、「亡霊」はフェルディナンに良心の呵責を感じさせている対象の漠然とした比喩にすぎず、具体化されてもいない。そのうえ、「やつら」に置き換えられてはいるものの、なんらかの行動を起こすどころか声ひとつ発することなく、きわめて影の薄い存在として描かれている。一方、プレイヤッド版の「亡霊」は、たとえ主人公の妄想のなかの存在とはいえ、これまでに見てきたとおり、さまざまな人物の姿をして悪意にみちた行為でフェルディナンを恐怖に陥れているのである。この相違点を見ても、シリーズの想像力が、主人公に激しい被害者意識をあたえ、その描写をとおして現実と空想、現在と過

去の入り交じった激しい錯乱世界を現出させることにその主眼点を置いていたということがうかがわれるであろう。

さて、これまでに見た「亡霊」はいずれもこの作品の第37セカンス以前に登場した人物たちが素材となっている例である。ところがセリーヌはそれらとは異なった種類の「亡霊」を主人公の意識のなかに挿入している。すなわちそれは、『ギニョルズ・バンド I・II』という枠をこえて、それに先行する作品のなかからよみがえって姿をあらわした人物たちのことである。本稿の冒頭で述べたように、当初この作品は3部作の最終巻として構想されていたため、物語の筋の連続・共通性、主人公の名前の統一など、この小説がひとつづきの大きな作品に組み込まれるべきものであることを示す要素は容易に見いだされる。だいたいセリーヌの作家としての基本的な方針は虚構化された自伝小説を築きあげること、換言すれば、自分の人生を小説化してしまうことであり、したがって、彼がある作品のなかでそれに先行して書かれた作品の登場人物やエピソードにしばしば言及するのは、作品相互の関連性を保つうえで当然のことなのである。われわれがここで検討している作品のセカンスのばあいも、先行作品への回帰はそれぞれのエピソードを関連づけ、同一の主人公が場所を変えて冒険をしているという印象を与えている。たとえば、このセカンスでフェルディナンの耳に最初に聞こえてくるのは、悪徳に染まった若者は重罪院行きだと罵る彼の母の声なのだが、それは『なしくずしの死』において失敗の連続で何度も職をくびになった息子にたいして精根尽き果てた母クレマンスがこぼす愚痴そのものであるし、あるいは、錯乱のまったなかで地獄の責め苦を味わっているフェルディナンがみずからの姿を父になぞらえ、「彼はいつも怒って顔から目ん玉飛び出させて俺にしゃべったもんだ」[588]というとき、この父はあきらかに『なしくずしの死』のオーギュストと同一視できるのである¹³⁾。また、先行作品と響きあうエピソードの挿入はたんに作品どうしの結びつきを密接で堅固なものにするばかりか、そのエピソードが無意識裡に主人公の妄執となっていることをあらわしているといえよう。じじつ、『なしくずしの死』の主要テーマのひとつは主人公と両親との葛藤であり、終わることのない不和と貧困は彼に彼らへの深い憎悪と哀れみをいだかせるのに十分なものであった。だが、この第37セカンスには、そういった両親の姿いじょうに複数の作品が交錯し、主人公の精神的外傷が表面化するうえで大きな効果をあげているエピソードが見いだされる。それは、フェルディナンがマッシュューの「亡霊」からのがれようと目をこすっているとき、突然見えはじめる戦場の光景の

ことである。つまり、オコログム大佐の工房にいる主人公は錯乱のさなか、周囲のあまりにもけたたましい物音をいつのまにか戦場での騒然とした攻防の様子にオーバーラップさせてしまうのだ。

彼はフランドルんときみたいにどなりちらす……それがやつ十八番なんだ！「騎兵隊、散開！とつげきーっ！」〔…〕俺は後ろ脚立ちしてもがく！すべてが俺を駆り立てやがる！軍勢につられて早駆けだ！で6つ！いや9つの！13の騎兵隊だ！われを忘れて俺たちは転げ落ち倒れ込む……階段めがけて大潰走だ……〔…〕デ・ザントライユは俺のうなじに身をかがめ、しっかり鎧ふんで、俺の脇腹にけりいれやがる……野郎こんなに長い拍車つけてんだ！あいつはそんなやつさ！俺をむちゃくちゃにしゃがむ！力まかせにひと暴れするか！俺は復讐戦ですぐくたばったってかまやしねえぞ！猛スピードだ！ちくしょおお！「妖精ちゃん！すぐ行くぞ！」俺は彼女にわめく！「ズベ公め、俺はここだ！」あの娘がなにをつかもうとしてるかわかったぞ！あぁ！あのちっちゃなケツに！14,000もの復讐ポコチンだ！[594]

この引用文にあらわれているフランドルという土地やデ・ザントライユという人物はいずれも『夜の果てへの旅』に登場しており、われわれはいきなりこの処女作の世界へ連れ戻される。そして、破天荒にも自分がデ・ザントライユを背にのせて戦場を駆けめぐる馬だと思いこんでいるフェルディナンは、まさに『戦争』で描かれた火の玉のごとく疾走して大暴れする馬の力を体現しているのだ。この2作品についていえば、『夜の果てへの旅』の冒頭で愛国心にあおられて志願兵となったバルダミュは、戦場に放りだされるや否や戦争の恐ろしさを痛感し、驚愕をもってそれを語っている¹⁴⁾、『戦争』は騎兵たちと相容れず御しがたい性格をあらわにする馬たちのきわめて誇張されたグロテスク描写に多くのページをさいているのである¹⁵⁾。さらに引用の後半では、いつのまにか戦場とトゥイ・トゥイ・クラブが交錯し、凌辱されるヴィルジニーの悪夢的光景がよみがえっている。このように、フェルディナンが独白している〈現在〉という時に侵入してきた作品内の過去や作品をこえた過去が彼の意識の流れを荒唐無稽なものに仕立てあげ、錯乱の激しさを強調しているのである。またその結果、これらの過去の出来事、とりわけ戦争や馬が消しがたい妄執として主人公の脳裏に刻み込まれていたことが暗示されているといえるであろう。

付言すると、この最後の引用文にはもうひとつ注目に値する箇所がある。それは「潰走 (débâcle)」という語の使用である。このことばは本来のコンテクストでは第1次世界大戦時の騎兵隊の敗走を示しているのだが、それだけではなく、1940年6月、ドイツ軍にパリを侵攻され、ボルドーへ向けて逃亡す

るフランス政府の姿を共示しているようにも思われるのだ。じじつ、このとき無料診療所の主任医師であったセリーヌは妻リュセットとともに救急車で老婆と赤ん坊の「集団避難 (exode)」をラ・ロシェルまで敢行しており、フランスが逃げ出す様子を目撃している¹⁶⁾。そのうえ本稿で取り扱った『ギニョルズ・バンド II』第37セカンスのプレイヤード版が書き直されたのは、作者がパリを逃れたのち、ジークマリンゲンに滞在しているところであり、方角こそちがうとはいえ、状況の類似性が彼にこのことばをもちいさせたとも考えられるのである。そうすると、先の引用文における虚構の現在と虚構あるいは現実の過去との交錯には、執筆している作家の現在や「歴史」上の現在さえもが織り込まれているのではないか。そして、この後者の2つの現在が読者の想像力をうながし、錯綜した物語の基底をなしているのではないだろうか。じっさい、40年6月の事件後まもなく書きはじめられた『ギニョルズ・バンド I』はドイツ軍による壮絶なオルレアン橋爆撃のまっただなかを救急車に乗ったセリーヌ一行が南下する光景からはじまっているのだが、この導入部は、作者自身の、そしてその時代の読者と共有した「歴史」上の現実をとおして読者を物語のなかへ導いているのである¹⁷⁾。小説家でもあるセリーヌ研究家ジャン・ゲノーは「彼の文体は、読んでみると、しゃべっている男を目の当たりにしているような印象を与える」¹⁸⁾と記しているが、こういった語っている作家の現在という観点から、その存在がもっとも顕著な『ギニョルズ・バンド I』の冒頭とも関連させて、第37セカンスの時間と空間はさらに検討されるべきであろう。しかし、それについては、稿を改めて論じたい。

付録 『ギニョルズ・バンド I・II』の梗概

・『ギニョルズ・バンド I』

物語は1940年6月のオルレアン橋爆撃の光景からはじまる。この現在の地点から語り手＝主人公のフェルディナンは物語の本筋である第1次世界大戦末期のロンドンへとわれわれをいざなう。ワッピング地区で見られる子供たちの戯れ、行き交う船、山積みされた貨物などは彼にとって汲みつくしえぬ夢の源泉となっている。第1次世界大戦で負傷した主人公は病院で知りあったラウール・ファルスイに勧められて、後者の叔父カスケードのもとに身を寄せている。彼はレスター地区にいる売春婦たちのひもの親玉である。そこでは売春婦どうしのいさかいが絶えず、警官のマシューも目を光らせている。またアナキストのボロクロームなる人物も潜伏している。彼はある飲み屋で起こった騒ぎに乗じて爆弾を投げつけ、そこを破壊してしまう。一方、フランス大使館か

ら追われているという強迫観念に取りつかれたフェルディナンは、数日さまよったのち、ティチュス・ヴァン・クラーベンという金貸しの家に隠れているボロクロームを発見する。ある晩ぜん息の発作を起こしたクラーベンのために、元女優の女中デルフィーヌは医者クロドヴィッツを呼びに行くが、途中で正体不明の人物に出会い、麻薬煙草をもらって帰ってくる。その煙草を吸った彼らは幻覚にとらわれ、金貨を食べはじめる。あげくのはてにボロクロームはクラーベンを殺し、デルフィーヌとフェルディナンを閉じ込めたまま爆弾を投げて家を燃やしてしまう。その火事の嫌疑をかけられることを恐れて逃げ出したフェルディナンは地下鉄の駅で不具のミル・パットを線路に突き落とす。こうして半狂乱になった彼はフランス大使館へ行き、戦場に戻してくれるように頼むが、追い払われる。その後、かつて魔術師だったソステヌ・ド・ロディヤンクールに出会い、チベットの探検をするさいの馬の世話係として雇われる。そして2人は新聞の広告でガスマスク製作のスタッフを募集しているオコログム大佐を知り、彼のもとへと飛び出して行く。

・『ギニョルズ・バンド II』

フェルディナンは大佐の姪ヴィルジニーに魅了される。ソステヌは服を買いたがる主人公に大佐の水銀の瓶を手渡し、金にかえさせるが、フェルディナンがそれを盗んだことにしてしまう。彼はソステヌとの口論が絶えない。ある日、魔術書『ヴェガ』を取りに行くように命じられてソステヌの家に戻ったところ、彼の妻ベベは縁日の見世物にするために夫の祖父のミラを持ち出そうとしていた。フェルディナンは彼女を脅してようやく本を持ち帰る。やがて工房で大爆発が起こる。フェルディナンとヴィルジニーは仕事を再開するのに必要な品物を買いにでかけるが、彼は過去の忌まわしい出来事にさいなまれる。偶然出会ったレスターの売春婦ビグーディはヴィルジニーに魅了され、同性愛的戯れをはじめ。すると今度は、土砂降りのなか、かつて殺したはずのミル・パットが異様ないでたちであられる。彼に導かれてトゥイ・トゥイ・クラブへ連れて行かれた2人は悪夢のような大乱交パーティーに巻き込まれてしまう。そしてヴィルジニーはこの晩の出来事がもとで妊娠したことを主人公に告げる。あいかわらず工房で作業はつづいているが、解決の糸口が見いだせないフェルディナンは錯乱状態に陥り、脱糞しながら、過去と現実が入り混じったあいまいな意識のなかで苦しむ。ソステヌは魔術の実践で悪魔の力を得たと信じており、それを確かめるためにピカデリー・サーカスで踊りはじめ、めちゃくちゃな交通渋滞を引き起こす。大佐が突然姿を消すや否や、ミル・パットたちが再びあらわれ、フェルディナンを悩ませる。彼はかつての知人プロスペロのつてをたよりに、ひとりで船コング・ハムスン号に乗って逃げ出す算段をつける。出発の時刻を待つためにプロスペロの店へソステヌとヴィルジニーを連れて行くと、ゼッペリンによるロンドン爆撃のため、知人たちが次々とあらわれて宴がはじまる。畏ではないかと疑問に思ったフェルディナンは2人を連れて外へ出る。そして、結局、船に乗ることもできなかった3人が家に戻るためロンドン橋を渡っているところで物語は終わる。

註

- 1) この作品のテキストとしては、CÉLINE, *Guignol's band I・II*, in *Romans III*, édition présentée, établie et annotée par Henri GODARD, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988 を使用し、邦訳（すべて拙訳）による引用にあたっては、そのページ数のみを本文中 [] 内に示す。また比較のために第37セカンスの初版テキストをもちいるが、これはプレイヤッド版に再録されているもの（«Appendice VII – Les Deux premières pages de la séquence 37 dans la version A (*Le Pont de Londres*)», in *Romans III*, pp. 853–854）を使用し、同様にページ数のみを本文中 [] 内に示す。なお、付録として作品の梗概を添えた。
- 2) Voir «Appendice I – Début de rédaction de *Guignol's band III*», «Appendice II – Synopsis de *Guignol's band III*» et «Appendice III – Fragment d'une suite de *Guignol's band*», in *Romans III*, pp. 761–771.
- 3) Lettre à Georges Geoffroy du 4 novembre 1947, reproduite par Henri GODARD, «Notice», in *Romans III*, p. 974.
- 4) CÉLINE, *Guignol's band I*, in *Romans III*, p. 83.
- 5) 初版の作成に携わったロベール・プーレはその序文のなかで、セリーヌのタイプストから手渡された原稿の写しが3種類あり、そのうちの2つはほぼ同じだが（彼はこれを一括して第1バージョンと呼んでいる）、3番目の写し（同様に第2バージョン）は不完全で全体の2/3までしか達していないと述べている。そして、この最後のバージョンがもっともすすめられているにもかかわらず、途中で中断しているため、第2バージョンに第1バージョンの終わりを継ぎ足さざるをえなかったとしている（voir Robert POULET, «L'avant-propos» de *Le Pont de Londres. Guignol's band II*, Gallimard, coll. «Soleil», 1964, p. 5）。なお、この版の問題点については、プレイヤッド版のゴダールによる解説を参照されたい（voir GODARD, «Notice», in *Romans III*, pp. 957–958）。
- 6) 以下は、ゴダールによる解説の該当箇所の要約である（voir GODARD, *ibid.*, pp. 949–958）。
- 7) Lettre à Marie Canavaglia du 19 novembre 1945, reproduite par GODARD, «Notice», in *Romans III*, p. 955.
- 8) GODARD, «Notes et variantes», in *Romans III*, p. 1137.
- 9) ジェラルド・ジュネットは自由間接話法におけるミメーシスの可能性について述べている箇所、ブライアン・マックヘイルによる分類を紹介している。後者によると、もっともミメーシスの度合いが高い自由直接話法は、境界表示記号がなく、「直接的言説」の自立した状態だと規定される（voir Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Seuil, coll. «Poétique», 1983, p. 38）。
- 10) これが一般に「多声主義 (plurivocalisme)」とか「語りのポリフォニー構造」と呼ばれる現象の一例である。ミハイル・バフチンがドストエフスキーやラブレールの作品をとおしてあきらかにした「対話主義」に源をもっているこの現象について

- は、GODARD, *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985, pp. 125 – 182 を参照されたい。
- 11) こういった3人称複数代名詞はセリーヌの作品のいたるところに見られるが、ここでは『なしくずしの死』の冒頭にあるつぎのような文章を例としてあげておこう——「俺の部屋にはたくさん連中がやってきた。やつらはいろんなことをいいやがった。でもたいしたことは俺にいわなかった。やつらは行ってしまった。やつらはおいぼれて、みじめたらしく、のろまになっちゃったのさ、それぞれ世界の片隅で。[...] あの連中はみんな遠くにいやがる……やつらもっと人を裏切り、もっと忘れちゃって、いつだってほかのことをしゃべってられるように魂がかわちまったんだ……」(CÉLINE, *Mort à crédit*, in *Romans I*, édition présentée, établie et annotée par Henri GODARD, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, p. 511)。この引用文の「やつら」は、文脈のうえでは語り手の診療室を訪れた患者たちをさしているが、それだけでなく彼が憎悪をいだいている人間一般をもあらわしている。
- 12) そもそもフェルディナンがカスケードをたよってイギリスへ渡ったのは、前者が戦場で負傷したのちに収容された病院で後者の甥ラウル・フェルスィと知りあい、カスケードのもとへ行くように勧められたからである。フェルディナンはアナキストの性格のラウルが処刑されたという報をもって彼の叔父を訪ねるわけだが、カスケードは実の甥のようにフェルディナンのめんどろをみている。この両者の関係は『なしくずしの死』におけるフェルディナンと叔父エドゥワールの関係を敷衍させたものである。
- 13) クレマンスの愚痴とオーギュストの激怒については、それぞれ一例ずつ引用しておく——「ほんとにおまえには真心がないんだよ……結局のところ、それが原因なんだね……よく思うだけだ……おまえはだれに似たのかねえ？ / のつけから彼はひどくどもりはじめた、あんまり激しいんで、ことばじゃなくて蒸気みたいなのが出てきやがった……もうわけがわからなかった……ただ火花を吹き出してやがんだ……彼のハンチングはぶっとんでしまった」(CÉLINE, *Mort à crédit*, in *Romans I*, pp. 700 et 686)。
- 14) 戦争にかんするアフォリズムとしてしばしば引用されることばには、以下のような例があげられる——「戦争ってのは結局まったくわけのわからんしろものだ。[...] とてつもない、宇宙規模のからかいじゃねえか / 監獄からなら生きて出られる、でも戦争じゃそうはいかねえ。戦争以外は、みんなたわごとさ」(CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans I*, pp. 12 et 15)。
- 15) 『戦争』における馬のグロテスク描写については、拙論「セリーヌの『戦争』における〈グロテスク〉」、『ステラ』第9号、九州大学フランス語フランス文学研究会、1991年3月、113–128頁を参照されたい。
- 16) この「集団避難」の直後、セリーヌはセーヌ・エ・オワーズ県の保健所長宛ての書簡で、道中、多くの負傷者や病人の手当をし、生後1か月の赤ん坊2人を安全な場所へ移したと述べ、長くとってもつらい移動だったと結論づけている (voir la lettre au Directeur du Service de Santé à la Préfecture de Seine-et-Oise, du 23 juillet [1940], in CÉLINE, *Quinze lettres*, édition établie par Jean-Paul

Louis, Tusson : Du Lérot, 1989, p. 13)。

- 17) 『ギニョルズ・バンド I』の序文と冒頭部分の機能を分析したヴァレリー・グランディは、この箇所においては語り手の言説が書記行為の現在、虚構の現在、読書の現在、歴史的現在のあいだを揺れ動くことで、読者の想像力を働かせ、彼を物語の参加者にするうえで大きな役割を果たしていると述べている (voir Valérie GRUNDY, «Temps et logique dans *Guignol's band*», in *Actes du Colloque international de Paris. L.-F. Céline (20-21 juin 1986)*, Tusson : Du Lérot / Paris : Société des Études Céliniennes, 1987, pp. 96 - 108)。
- 18) Jean GUÉNOT, *Louis-Ferdinand Céline damné par l'écriture*, Saint-Cloud : Jean Guénot, 1984, p. 96.