

## 『なしくずしの死』における〈進歩〉と懐古趣味

木下, 樹親  
九州大学大学院博士後期課程

<https://doi.org/10.15017/9938>

---

出版情報 : Stella. 11, pp.93-104, 1992-06-20. 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 :



## 『なしくずしの死』<sup>1)</sup>における〈進歩〉と懐古趣味

木 下 樹 親

セリーヌには、ほとんどつねに「『夜の果てへの旅』の作者」ということばがともなっている。じっさい、この処女作が文壇に大きな波紋を投げ、それまでまったく無名であった一医者を一挙に檜舞台に上がらせたことを考えるならば、そのように形容されるのも当然のことではある。そもそも、この作品が絶賛された最大の理由は、戦争、植民地主義、資本主義などに対する激しい告発とそれのみあうだけの話しことばによる新鮮な文体にあった。このような観点から、セリーヌは左翼に与する作家とみなされ、また左翼系知識人たちもこの新しく力強い仲間の到来を喜び、彼のさらなるアンガージュマンを待望したのである。しかしながら、第2作『なしくずしの死』は彼らの期待を完全に裏切るものであった。というのも、この小説はなにをやっても成功しない主人公の絶望に満ちた描写と彼を取り囲む猥褻で糞尿趣味的な光景描写<sup>2)</sup>を過剰なまでに強調したきわめて陰惨で救いのない作品であったからだ。したがって、左翼の批評家はいうにおよばず、ほとんどすべての批評家がこの作品に対して激しい拒否反応を示し、新聞・雑誌上に作者を非難する文章を書きつらねたのである<sup>3)</sup>。このように『なしくずしの死』が酷評に晒されたことについて、セリーヌは後年、『ギニョルズ・バンド I』の序文のなかで、批評家たちを揶揄しながら、「いいかね、今では『なしくずしの死』のほうが『旅』よりもずっと価値があるんだ<sup>4)</sup>」と述べているが、この発言には、たんなる負け惜しみでなく、彼の作家としての自信のあらわれを読みとるべきであろう。なぜならば、『夜の果てへの旅』と『なしくずしの死』とのあいだにはエクリチュールの大きな隔たりが認められ、後者が前者以上の大胆な試みだという事実は否定できないからだ<sup>5)</sup>。そのうえ、読者の目を覆わせたいくつかの〈黙示録〉的光景、たとえば嵐のさなかイギリスへ向かう船上で激しい嘔吐と暴力に苦悶する客たちの描写や地磁気栽培が失敗したため大量の蛆虫のすみかとなしてしまった土壌の描写などは、悪夢のような錯乱を描くという彼の文学的信条<sup>6)</sup>がみごとに具現化

したものであり、彼の醜化のポエチックはこの作品においていっそう深められているのである。

さて、『なしくずしの死』は医者として生計を立てている主人公フェルディナンが現在の状況を語るところからはじまる。そしてこの導入部を経たのち、彼は物語の本筋である幼年期から青年期にいたる思い出話へと移行する。その口火を切る彼のことは「前世紀についちゃあ、俺は話すことができる、俺はそいつが終わるのを見たんだ……」[544] というものであるが、19世紀は、自然科学のめざましい発達とそれともなう産業革命の進展によって、フランスにも急速な産業化の波が押し寄せた時代であった。たとえば、石炭と蒸気機関の使用が確立されたおかげで、機械による集中工場制生産や鉄道の開設が可能になったのである。まさに19世紀は〈進歩〉のために邁進した時代であった。そして先述した引用文の時代、つまり19世紀末からベル・エポックと呼ばれた今世紀初頭にかけての転換期には、機械化と合理化による〈進歩〉は一段と速度を増し、突進していく。馬車を過去の遺物にするかのごとく街を疾走するバスをまのあたりにして、フェルディナン少年は「俺はそいつが、〈進歩〉がやってくるのをはっきり見た……」[798] といわざるをえない。この驚嘆のことはにはいかなる意味づけが読みとれるであろうか。セリーヌは〈進歩〉を肯定しているのか、それとも否定しているのか。本稿では、『なしくずしの死』における〈進歩〉の諸相をそれに対立する懐古趣味的態度とあわせて検討したい。

## 1

この物語が想定している時代には、産業革命はすでに第2段階に入っており、エネルギー源も動力機も大きく変化している。つまり、石炭、蒸気機関以上に効率の良い石油や電力、内燃機関や電動モーターが使用されはじめたのである。このいわゆる第2次産業革命によって大きく〈進歩〉を遂げた文明の利器のひとつに、自動車あげられる。フランスにおいて現代の自動車のプロトタイプと呼びうるガソリンを燃料にした乗り物が登場したのは、1890年代に入ってからのものであった。それ以降、自動車技師の数は急増し、彼らはより合理的なシステムの開発をめざしてしのぎをけずるようになる。フェルディナンの母方の叔父エドゥワールもそのような〈進歩〉を担う技術者のひとりである。ある日曜日、彼は甥の家族を連れてフォンテーヌブローまでのドライブを

敢行する。しかしながら、彼の三輪自動車は御しがたく、爆音をとどろかせ、人間を振り落とそうという意志をもっているかのように激しく振動しながら走行するのだ。

叔父さんは地獄のような操縦席にのっかって、勇敢な潜水夫さながら、無数の火の粉に包まれて、ハンドルごしに、がらくたにしっかりつかまっておくようにいっている！……父さんはあとからついてくる。自転車をこぎながら、僕たちを助けてる。いろんなものがはずれるたびにそいつをみんなかきあつめてんだ、操縦の部品やらボルトやら小さなピンやら大きな部品やら。〔…〕ピクピュスをすぎて街道に出るころにゃ、あんまりたくさんのおものがおこちたんで、父さんも見おとしがあるほどだった……父さんがまたうしろで罵声を吐いてんのがきこえる、「こりゃあ世も終わりだ！ 夜になっちまったらどうすんだ！」[569]

人間を運ぶというよりもみずから解体していく逆説的な乗り物。そのうえ、この車は溝のなかで大破し、汚れ油の悪臭を撒きちらしながら、突きでた鉤などのためにそれを押して運ぶフェルディナンたちの服をぼろぼろに破いてしまうだろう。セリヌ描くところの〈進歩〉の産物は人間に災いをもたらす機械のかたまりにすぎないのだ。このように、彼はけっして〈進歩〉を肯定してはいない。むしろ、その奥にひそむ人間と相いれない凶暴な性格を看取しているのである。

この〈進歩〉観は物語の後半においてさらに象徴的なかたちで敷衍されている。それは、フェルディナンの最後の雇い主で『ジェニトロン』という発明雑誌の主宰者クルシアルが実施した釣鐘型潜水器コンクールの結末にかんするエピソードである。この型の潜水器はすでに13世紀半ばに考案され、実用化された原始的な装置であるが、20世紀初頭には母船から吊り下げる型で約150mまでの潜水が可能になるという〈進歩〉を遂げている<sup>7)</sup>。だがそのいっぽうで、この時期から潜水器ならぬ潜水艦の性能が急上昇しはじめたことも周知の事実である。クルシアルがコンクールをおこなった理由でもある海底の沈没船の財宝を探查するという人間の夢によって培われてきた潜水器開発の技術はその夢をも破壊する戦争兵器の〈進歩〉のためにもちいられることになるのだ。そしてその発明家たちも〈進歩〉という病に犯された結果、みずからの発明が絶対であることを主張して譲らない自己中心的な狂信者へと化していく。じじつ、クルシアルのコンクールが出資者の逮捕のため頓挫したとき、怒り心頭に発した発明家たちは前後の見境をなくした暴徒となってジェニトロン社めがけ

て突進するのである。

その怪物は突っこみ、押し入り、ぐらついて、つぶしやがった！ ジェニトロン的一切が瓦礫となって崩れ落ちた！……〔…〕連中それでもその洪水にのって攻めてきやがる……くず鉄に……ガラスが……天井が滝になって落ちてくる！……釣鐘が跳びはねる！ 床は砕け、ひびが入って、ぱっくり口を開けた……そいつは、すさまじい機械はゆらゆらしてる、断崖絶壁のへりで踊ってやがるんだ！……傾いて……奥にひっくりかえった……なんてこった！……めちゃめちゃじゃねえか！……轟音が天まで響きわたる！…… [961]

ここで注目しなければならないのは、この常軌を逸した攻撃がひとりの発明家が製作した巨大な釣鐘型潜水器によっておこなわれているという点である。つまり、潜水器が本来の目的を喪失し、ものを破壊する強力な武器として機能しているのだ。戦争がセリーヌのいやしがたい精神的外傷でありつづけたことを考えあわせると、彼があらゆる技術の〈進歩〉をこのような殺戮的行為に貢献するものとみなしたとしてもまちがいはあるまい。彼の視線が〈進歩〉の行きつく果てに見いだすものは、まさに狂気にとらえられた発明家とジェニトロン社の残骸のような、破壊衝動に支配され、頹廃しきった人間しか存在しない廃墟の光景なのである<sup>8)</sup>。ところで、セリーヌは『なしくずしの死』に上記の虚構としての暴動以外に現実の出来事に想を得たと思われるそれも挿入している。それは、スタヴィスキー事件に端を発して、1934年2月6日に起こった、ダラディエ新内閣信任に反対する右翼による大規模な暴動である。これはセリーヌ自身まのあたりにした事件であり、ある友人に宛てた書簡のなかで「こちらでは集団ヒステリーです、路上のファシズムですよ。〔…〕フランス人どもはマゾヒストです。これが〈進歩〉ですかね？」<sup>9)</sup>と嘆いてさえいる。群衆の暴動が頻繁化し、強化していっただけでなく、ヨーロッパがかつてない軍靴の響きを耳にし、再び戦争の道を歩みはじめた危機の時代。セリーヌは、物語を今世紀初頭に位置づけながらも、執筆年代の出来事を混在させることによって、〈進歩〉を人間がみずからの価値をおとしめていく過程だという確信を強めているように思われる。

いずれにせよ、セリーヌはとりわけ1900年頃に人間の墮落がはじまったとみなしている。これは、たとえば、『夜の果てへの旅』のなかで、主人公バルダミュの上司である医者に「私は見たんだよ、フェルディナン、精神がしだいに均衡をなくして、黙示録の野望の一大企図のなかで崩壊するのを！ そいつ

は1900年頃にはじまった……これは覚えとくべき年号だよ！」<sup>10)</sup>と語らせていることからあきらかである。じっさい、この19世紀最後の年にはセリーヌにとってひとつのメルクマールともいべきイヴェント、すなわちパリ万国博覧会が実施されている。この万博は、鉄とガラスで建造された機械館に代表されるように、科学技術に裏打ちされた産業部門の繁栄ぶりを示すことに力を入れていた。しかし、そのモニュメントの光景はセリーヌの記憶のなかで大きな妄執となってくすぶりつづけていたと思われる。というのも、30年余を経たのち、彼は『ゾラに捧ぐ』という講演と『なしくずしの死』の両者において、この機械館をまったく同様に「宙吊りの大惨事」<sup>11)</sup>と形容し、畏怖しているからである。人間を圧倒し、人間の精神をなきものにしようとするかのような機械の群れからなる博覧会。ベル・エポックの栄華な雰囲気象徴であったこの催しをセリーヌはとてつもない蛮行とみなしている。結局、この万博から20年もたたないうちにヨーロッパが第1次世界大戦という辛酸をなめる経験をしたこと、そしてまさに機械文明の加速度的な〈進歩〉がその未曾有の大惨事を引きおこす要因になったことを考慮するならば、だれもが〈進歩〉を謳歌したパリ万博に対するセリーヌの態度もおのずと理解されよう。付言すれば、われわれは『夜の果てへの旅』におけるデトロイトのフォード工場の箇所が<sup>12)</sup>、機械が人間の支配の手を逃れて、騒音と振動をとまなう無機的な動きのなかで逆に人間を機械に奉仕させる存在におとしめてしまった疎外状況をみごとに描きだしたことを知っているが、それはまさにこの万博の機械館が〈進歩〉した光景なのである。

## 2

さて、前節の最初の引用文には、もうひとつぜひとも注意しなければならない点がある。それは、叔父エドゥワールと彼の車のあとを自転車に乗って追いかけてくる父オーギュストとの対比である。つまり、前者が〈進歩〉の最先端に位置する近代的人物であるのに対して、後者はむしろ反〈進歩〉的で保守的な人物なのだ<sup>13)</sup>。そして苦勞してエドゥワールの尻拭いをするという光景からもうかがわれるように、オーギュストは〈進歩〉の犠牲者として設定されている。たとえば、彼は保険会社の下級職員なのだが、上司からつねに罵られるだけでなく、若くて有能な書記たちの入社によってますます肩身の狭い思いをしなければならない。そのため、彼は進退きわまったときのことを考えて、タイ

ライターという新しい機械の操作方法を習得しようと努める。しかしながら、彼はいっこうになじめず、フェルディナンがいうように、「そいつは父さんの気質にあわなかった」[779]のである。またオーギュストが自転車を愛好し、エドゥワールの車にはけっして乗ろうとしなかった点も彼の反〈進歩〉の態度を象徴している。もちろん、自転車も19世紀の〈進歩〉がもたらした産物ではあるが、エドゥワールの自動車のような凶暴性は皆無で、あくまでも素朴で人間と一体になった軽やかな機械、いわば走る小さなユートピアなのだ。この自転車への固執はオーギュストの夢にふける傾向と通底している。彼は若いころ抱いていた船乗りになる夢を捨てきれず、いつもひさし帽をかぶっては海や船に思いを馳せ、熱中して船の水彩画を描くことによって苛酷な現実から逃避するのである。

実をいえば、『なしくずしの死』は〈進歩〉の残酷な相貌をあばくいっぽうで、オーギュストのような〈進歩〉の波に乗ることのできない、いわば懐古趣味にとりつかれた人々が没落していく過程を繰り返して描いている。彼らはしだいに時代から取り残され、過去の栄光のなかにしか自己の存在理由を見いだせないのだ。オーギュストの妻、あるいはフェルディナンの母クレマンヌもそのような人物のひとりである。彼女はレース製品をあつかう店を経営しているが、生産過程の〈進歩〉のまっただなかにあって嘆きの声をあげざるをえない。なぜならば、職人が丹念に作りあげた手織りの製品が機械による画一的な大量生産品に席卷され、大衆の嗜好も後者のほうへ移ってしまったからである。

〈美〉のために骨を折ったってどうなるっていうの？ 奥方たちがほしがってんのはそんなものなのよ！ 新式の安ピカもの！ 糸くずみたいで！ とてつもなくおぞましい！ 真正正銘のごみくずよ！ きれいなレース細工なんてすたれちまったんだわ！……やっきになったってどうなるっていうのさ？ [776]

精密なテキスト分析をとおして時代の証言を導き出すことで定評のあるイギリスのセリーヌ研究家ニコラス・ヒーウィットは、万国博覧会を契機として商品の使用価値が交換価値にとって代わられたというベンヤミンによる指摘を重視しながら、クレマンヌに代表されるプチブル階級者たちが1900年の博覧会の犠牲者なのだと述べている<sup>14)</sup>。このような複製消費時代の到来は真正なるものの優越性を形骸化し、流行による生産支配をもたらす。そのうえ、流行のきま

ぐれにはきりがなく、絶頂期にあったものが即座にすたれてしまう。新しい品物が生産されるいっぽうで、古くなった品物はそのまま放置され、顧みられなくなっていく。〈進歩〉は流行の時期を逸した品物からそれがかつて所持していた意味を剥奪し、いわば死の刻印をほどこすのだ。たとえば、フェルディナンの祖母キャロリーヌの店の「もはや名前さえないがらくた、まったくわけのわからん代物」[553] や彫金師ゴルロージュの工房にある「世界中の人間を不眠症にしちまう……かざりもの版のキチガイ収容所」[661] などがそのよい例である。フェルディナンは過去の遺物となったこれらの品物に恐怖を感じ、驚愕せざるをえない。ところで、ヴァレリーは1929年に発表した『進歩について』というエッセーのなかで、「進歩のもっとも確実でもっとも残酷な効果のひとつは、死に二次的な苦痛をつけくわえることである。[…] それは滅びるだけでは十分でない。理解不可能で、ほとんど滑稽なものにならねばならないのだ」<sup>15)</sup> と記したが、この文章は『なくすの死』の世界をみごとに形容しているといえよう。

クレマン스에話をもしれば、たしかに彼女はひんぱんに過去をふりかえる人物である。物語の本筋から30年余を経た導入部においてさえ、彼女は今は亡き夫が婚約時代に自転車を乗りまわしていたことをよき思い出として回想している。だが、彼女の懐古趣味はあくまでも日常の苦しみを癒すための逃げ場にすぎない。なぜならば、生活を立てなおし、時代の流れに順応することが彼女のただひとつの目的であるからだ。じじつ、その名前が示すとおり、彼女はつねに寛大で、苦痛を一身に担って家庭を支えている。そのようなきわめて現実的な苦勞に耐えているがゆえに、慰めとして「彼女は空想に耽らざるをえない」[541] のである。このように現実とのつながりを維持しているかぎりにおいて、彼女の懐古趣味は軽度のものだといえよう。しかしながら、懐古趣味どころか、現在から遊離し、完全に過去のなかに埋没してしまった人々も見上げられる。それは、フェルディナンがゴルロージュの見本品をかかえてセールスに訪れたさきの宝石商たちである。

彼らはもう飢えて苦しんでなんかいなかった、ほこりを食ってしのいでたんだ。連中も見本をもってた、ぜんぶ鉛でできた、僕のとほとんどおんなじようなやつで、棺桶1,000個分ほどもあった。ほかにも神話ものの首飾りなんか……それにお守りの山、あんまりいっぱいあるんで、やつらはカウンターもろとも地面にめりこんでやがった……肩んとこまで埋まってたんだ……やつらは消えかかった、とっくにエジプト人になってた。もう僕の話に答えてもくれなかった。それにしても、僕はこの連中が恐



かった…… [663]

セリーヌは『夜の果てへの旅』のなかで、〈もの〉が無限に老いる力を秘めているだけでなく、人間の内部で進行する一種の死と深く溶けあうのだと述べているが<sup>16)</sup>、ここに見られる宝石商たちこそ、その具体例だといえよう。彼らはすたれてしまった装飾品に取り囲まれて生活するうちにみずからの死が助長され、生きながらにして死者と化しているのだ。彼らは〈進歩〉の犠牲者である以上に、もっとも極端な懐古趣味の犠牲者でもある。そして、この疑似死者たちを恐れる主人公の姿から、懐古趣味にふけることの危険が感じとれるであろう。結局、セリーヌは懐古趣味に対してもけっして全面的な信頼を寄せてはいないのである。

このように、〈進歩〉の流れに従うにせよ、懐古趣味に浸るにせよ、セリーヌの世界ではいずれも否定的にとらえられているのだが、両者のあいだで危うい綱渡りをつづけた人物がいる。それは、物語の後半全体にわたって重要な位置を占めるクルシアル・デ・ペレール (Courtial des Pereires) である。批評家フィリップ・ミュレーが指摘したように、名前のなかに父 (père) という語を含むこの男はフェルディナンが象徴的な〈父親殺し〉を演じたあとに登場し、彼の第2の父として機能しはじめる<sup>17)</sup>。彼は多岐にわたって200有余の手引書を著し、応用科学の普及にいちじるしく貢献した〈進歩〉的人物である。しかし、その反面、競馬狂で淫売窟に通ってばかりいるうえ、洪水のように嘘のこぼを氾濫させて相手を煙に巻く山師にすぎない。じじつ、彼がフェルディナンを雇ったのちにおこなった事業、つまり永久運動や釣鐘型潜水器のコンクール、地磁気放電による野菜栽培、そしてフーリエ風の『新しい仲間の革新的家族共同体』はあくまでも〈進歩〉をよそおったまやかしであり、惨憺たる結末を迎えるのだ。そもそも、クルシアルがこれらの苦肉の策に着手せざるをえなかったのは、妻イレーヌとともに長年おこなってきた気球のデモンストラーション飛行が、20世紀にはいって、飛行機という大〈進歩〉によってしだいに駆逐され、財政難に陥ったためであった。ここで興味深いことは、クルシアルが気球の凋落を半ば認め、新たな〈進歩〉の担い手たらんと望んだとしても、すたれてしまった気球からはけっして逃れられなかったという事実である。たとえば、彼が猟銃自殺という悲惨な最期を遂げたのちでさえ、忘れ去られていた古い気球アルキメデス号が主人を待ちうけていたかのように登場する。

そいつはあの惨事の晩に彼女が残骸の奥から救い出した切れ端だ……彼女はそいつを僕の目の前で広げた……床の上に延ばした……まだ布地はしっかりしてた。ただ色が変わっちゃってた……もう真っ赤じゃなかった……すっかり茶色になってた……彼女はそいつでクルシアルを包むのを僕に手伝わせようとしなかった……ぜんぶ自分自身でやった…… [1058 - 1059]

このとき、夫以上に気球に固執していたイレヌが、変色した、つまり老いをむかえた〈もの〉で彼を包みこむことによって、クルシアルは完全に懐古的な立場へと引きもどされたのである<sup>18)</sup>。したがって、彼の名前のなかには「衰弱する (dépérir)」という語の響きも読みとることができよう。しかし、かつてクルシアルは、不可能と知りながらも、気球を擁護するために飛行機が「いかに誤った進歩であるか」[907] ということをとてつづけに訴えた。それを考慮すると、逆説的だが、たとえ彼がいかかわしい存在であったとしても、彼の冒険は〈進歩〉と懐古趣味のあいだで折り合いをつけること、換言すれば、戦争へ通じるのでも過去の遺物を作りだすのでもない、本当の〈進歩〉を導くことであったといえはしまいか。もちろん、それは、彼がしばしばフェルディナンに語ってきかせた天空の夢想的な世界でたわむれることであり、現世を超越した悠久の時の流れのなかでしか実現できないことであろう<sup>19)</sup>。それでもなお、徹底したペシミストであった反面、夢幻的なバレエや妖精物語などをこよなく愛したセリーヌの理想的な〈進歩〉観は、クルシアルのそれに凝縮されているといえるのだ。

## 結 語

セリーヌの死後刊行の作品に『進歩』<sup>20)</sup>と題された戯曲がある。これは1927年頃に執筆された小品で、フェルディナンが生まれる前の両親をモデルにした、『なしくずしの死』の先駆形ともいべき作品である。たしかにこの作品には、本論で検討した〈進歩〉とそれにもとづく頹廃した社会への嫌悪が随所に散見される。たとえば、ピュネー夫人がプチブル商人の不景気の原因をクレジット払いの増加に求め、1900年へ言及したり、オーギュストを思わせるガストンが会社での抑圧の不満を妻へぶつけたりしている点である。しかしながら、作品全体の構成を考えると、われわれが最後に考察したクルシアル的な理想としての〈進歩〉もかいまみえるのではないか。なぜならば、この4幕からなる戯曲は、奇数幕が登場人物たちの現実的な生活を描いているのに対し、偶

数幕は天使や神による夢幻的な光景に重点を置いており、物語は前者から後者へ収束するかたちで進行しているからだ。そして、その両者を結びつける役割を果たすのが、老婆であり、神の使者でもあるドゥーメルグ夫人である。つねに天上界に憧れていたクルシアルをドゥーメルグ夫人になりきれなかった存在だといえ、飛躍にすぎるのであろうか。

『なしくずしの死』 *Mort à crédit* という特異なタイトルは、人生とはクレジット払いのようにじわじわと死を買いとっていくことだというセリーヌのペシニズムを簡潔にあらわす表現である<sup>21)</sup>。たとえば、〈進歩〉の最先端にいようと、懐古趣味に浸っていようと、なしくずしの死をまめがれることはできないのだ。結局、このような苛酷な現実の軛を前提としているかぎり、この作品における〈進歩〉の諸相は絶望的な暗いトーンを帯びる運命にあったのである。

## 註

- 1) Louis-Ferdinand CÉLINE, *Mort à crédit*, in *Romans I*, édition présentée, établie et annotée par Henri GODARD, Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1981. この作品からの引用（すべて拙訳）は、ページ数のみを文中 [ ] 内に示す。なお訳出にあたっては、高坂和彦氏による邦訳『なしくずしの死』上・下（国書刊行会、1978年）を参照した。
- 2) そのため、1936年にドゥノエル・エ・スチール社から出版された初版本では、発禁処分になるのを恐れた出版主ロベール・ドゥノエルの要請により、きわどい性描写の多くが空白のままにされていた。Voir Jean-Pierre DAUPHIN et Jacques BOUDILLET, *Album Céline*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, pp. 136 - 137.
- 3) 当時の批評家たちの反応については、Henri GODARD, «Notice», in *Romans I*, op. cit., pp. 1401 - 1411, および François GIBAUT, *Céline, tome II (Délires et persécutions 1932-1944)*, Paris: Mercure de France, 1985, pp. 118 - 121 を参照されたい。おおむね、右翼系の人々はこの本のなかに頹廃したものを、左翼系の人々はファシスト的態度を見いだしていたようである。また『夜の果てへの旅』を強く推挙した当時のゴンクール賞選考委員リュシアン・デカーヴでさえ、文壇での思い出を綴った本のなかでは、セリーヌが彼に敬意を表して『なしくずしの死』を捧げたという事実しか記述していない。Voir Lucien DESCAVES, *Souvenir d'un ours*, Paris: Éd. de Paris, 1946, p. 270.
- 4) CÉLINE, «Préface» de *Guignol's band I*, in *Romans III*, édition présentée, établie et annotée par Henri GODARD, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, p. 84.
- 5) たとえば、統辞構造の細分化、対話者を想定した口語的ディスクール組織化、中断符に代表される句読点の特殊な使用などがあげられる。これらはいずれも感情

の流れに忠実で生々しいエクリチュールを創出するための方法だといえよう。この点にかんして、ゴダールは、『夜の果てへの旅』にすべての萌芽を認めながらも、『なしくずしの死』がセリーヌにとって第2の誕生のようなものだとしている。また彼は、処女作のバルダミュという主人公の名前が第2作以降まったく登場しない点を取りあげ、ここにも両作品間の隔たりを見ている。Voir Henri GODARD, *Poétique de Céline*, Gallimard, 1985, pp. 32 et 286-290.

- 6) セリーヌはあるインタビューのなかで、「もし文学に口実があるとしたら、それはわれわれの錯乱を語ることだ。それしかないよ」(*Interview avec Charles Chassé*, in *Cahiers Céline 1*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre DAUPHIN et Henri GODARD, Gallimard, 1976, p. 88) と述べているし、またエリー・フォールに宛てて、「真実の調子に近づくにはあえて悪夢の状態に身を置かなければならないのです」(lettre à Élie Faure, s. d., reproduite dans *L'Herne*, n<sup>os</sup> 3 et 5, 1963 et 1965, Paris: Herne [éd. en un volume, 1972], p. 70) と記している。
- 7) 伊東俊太郎, 坂本賢三, 山田慶児, 村上陽一郎編, 『科学技術史事典』, 弘文堂, 1983年, 572-573頁。
- 8) 1920年代後半からセリーヌは精神分析理論に接近し、『なしくずしの死』の執筆に着手した1933年夏には、ある書簡のなかで「フロイトの研究はじっさいにとっても重要です」(lettre à Évelyne Pollet, [juillet 1933], in *Cahiers Céline 5*, textes réunis et présentés par Colin W. NETTELBECK, Gallimard, 1979, p. 175) と記すまでになっている。そして、彼はとりわけ「死の本能」という概念に関心を持ち、人間には死へ向かって突進する欲望が潜んでいるという確信を強めたのである。この引用文に見られる狂気的な光景もそのような彼の考察が具現化したものかといえよう。ただし、この作品が発表時に不評だったため、彼はしだいにフロイトから遠ざかり、彼の擁護者のひとりレオン・ドーズの反精神分析パンフレット『白日夢』にみずからの想像力の錯乱の裏付けを見いだそうとしたことは注意しておかなければならない。Voir GODARD, «Notice», in *Romans I*, op. cit., pp. 1388-1390.
- 9) Lettre à Joseph Garcin, du 15 [février 1934], in *Lettres à Joseph Garcin*, textes établis et présentés par Pierre LAINÉ, Paris: Libr. Monnier, 1987, p. 66.
- 10) CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans I*, op. cit., p. 425.
- 11) CÉLINE, *Hommage à Zola*, in *Cahiers Céline 1*, op. cit., p. 78. この講演は1933年10月1日にメダンでおこなわれたものだが、ゾラを讃えることよりむしろセリーヌ自身の文明観、文学観の表明に重点が置かれており、『なしくずしの死』の思想的背景を物語る資料として重要である。また機械館にかんしては、『なしくずしの死』の第579頁に同様の表現がみられる。
- 12) CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 226.
- 13) それを示す一例として、オーギュストが『祖国』紙を購読している点があげられる。プレイヤッド版の註によれば、この新聞は第1次世界大戦前にかんりの部数を誇った右派の新聞で、世紀末の危機のなかで反議会主義、反ユダヤ主義、イギリス嫌悪、反フリー・メーソン主義などに訴えかけたとのことである (voir GODARD, «Notes et variantes», in *Romans I*, op. cit., p. 1422)。じっさい、オーギュストはこの新聞にあおられてか、食卓で反ユダヤ的、反フリー・メーソンの言辞を弄している。また『なしくずしの死』はもっとも自伝的色彩の強い作品であるが、セリーヌの実父フェルナンもこの新聞を読み、食卓でオーギュストのような罵倒語を

- 口にすることがしばしばあったという (voir GIBAUT, *Céline, tome I (Le Temps des espérances 1894-1932)*, Mercure de France, 1985, p. 57)。
- 14) Nicholas HEWITT, *The Golden age of Louis-Ferdinand Céline*, Leamington Spa: Berg Publishers, 1987, p. 95.
  - 15) Voir Paul VALÉRY, «Propos sur le progrès», in *Œuvres II*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, pp. 1025-1026.
  - 16) Voir CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 373.
  - 17) Philippe MURAY «Mort à credo, Céline. Le positivisme et l'occultisme» in *L'Infini*, Paris: Denoël, n° 11, octobre 1985, p. 31. ところで、『なしくずしの死』の親子関係がセリーヌ自身のそのの反映であると同時に、精神分析を踏まえたものであることはいうまでもない。じじつ、三者は典型的なエディプス三角形を構成している。そして、この葛藤の果てにフェルディナンはオーギュストにはじめて力をもって反抗し、彼を完膚なきまでに殴り、厳然たる父の権威を失墜させるのである。
  - 18) クルシアルは都合が悪くなると地下室の暗い空間に閉じこもるという母胎回帰願望のある未成熟な人間であった。ここに先行する箇所では、かつて産婆であったイレヌが錯乱しながら彼のつぶれた頭部を胎盤だといひ張っていつくしむことを考えあわせると、クルシアルは死によって懐古的立場と出産の瞬間そのものへと二重の象徴的な回帰を果たしているといえるであろう。
  - 19) 地磁気放電の失敗の兆しが見えはじめたころ、クルシアルは「わしにはもういっぺんに2つのことはできんよ……〔…〕わしは生命のことをいっとるんじゃない、フェルディナン、〈時間〉のことだよ！……生命ってのはわたしたちだ、そんなものは無だ……〈時間〉だよ！それがすべてなんだ！……」[1018-1019]と述べている。これはいいわけのことばにすぎないのだが、ここであえて大文字で「Temps」と記された時間とは、まさにわれわれの生命を越えた宇宙の次元のそれだと解釈できよう。
  - 20) CÉLINE, *Progrès*, in *Cahiers Céline 8*, textes réunis et présentés par Pascal FOUCHÉ, Gallimard, 1988. なお、初版はメルキユール・ド・フランス社より1978年に出版された。
  - 21) あるいは、『夜の果てへの旅』におけるもっとも有名な「真実とは、終わることのない苦悶である。この世の真実死だ」というアフォリズムを敷衍したものだともいえる。Voir CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 200.