

ドリュ・ラ・ロシエルの『ジル』ファシズム思想を めぐる考察

松尾, 剛

<https://doi.org/10.15017/9957>

出版情報 : Stella. 14, pp.1-34, 1995-03-30. 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 :

ドリュ・ラ・ロシエルの『ジル』

—— ファシズム思想をめぐる考察 ——

松 尾 剛

ピエール・ドリュ・ラ・ロシエルの『ジル』(1939年)は、おそらく彼の作品中もっとも著名なものであろう¹⁾。それは作家の半生とともに、兩次大戦間のフランス社会が壮大なパノラマのように描かれているからというだけではない。なによりも主人公ジル・ガンビエがスペイン内戦のさなかファシストとしての自己に覚醒する、ファシスト生成の物語が綴られているからである。ジルはさまざまな女性遍歴をへてのち、内戦に巻きこまれ死地にのぞむ。そのとき彼は自己のファシズム思想に開眼するのである。

ところで、これまでの研究はドリュ作品の主題論的問題としての女性たちの重要性を認識するとどうじに、作家の実存的問題としてのファシズムにも着目してきた。だが両者の照応関係にかぎって言えば、意外なほどに考察が及んでいないといわねばならない。それゆえ本稿においてはジルと女性たちとの関係に、ドリュのファシズム的世界観の反映を探ることが目的となる。そこでわれわれは、『ジル』に現れた作家の世界観を考察するにあたっては、作品世界を完結した小宇宙とみなす方法を採用しないことをあらかじめ確認しておこう。なるほど、この3人称で書かれた小説における作者と主人公ジルとを完全に同一視してしまうことは忌避されねばなるまい。しかしドリュがつねに自らのことをのみ語ろうとしたことを思えば²⁾、作品だけをまったくの独立世界として考察することもまた不可能なのではないだろうか。ドリュは『ジル』の42年版によせた序文でこう語る——

そのうえわたしにあっては、デカダンスという観念のために、内省は道徳的意味をおびていた。仮面をひきはがし告発せざるをえなかったわたしは、自分自身の問題からはじめたのは正当だと思っていた。『自己と友人たちへの弾劾』と題する本をかつ

て書こうとしていたことをわたしは思いおこす。つまりそれが時代への罵倒の書をあみだす一方法なのかもしれない。

わたしは題材として取りあげた自分自身にたいしても、時代をともに歩いたどんな他人にたいしても、手厳しかった。自分のなかの時代を情け容赦なく罵倒した、社会がいとも速やかに老廃していった時代を。[12]

作品を創造するにあたってドリユ・ラ・ロシエルが自己の内面を根拠とするとどうじに、その主張が政治エッセーと緊密なつながりをもっていることが理解されよう。じじつのちに検討するように、作中でジルが語る政治思想は、『ファシスト社会主義』（1934年）でのドリユの主張と酷似している。なるほど彼はたしかにこの序文のなかで、いくども自伝的読解、いわば「モデル探し」を拒否してはいるが、それは「ジル＝ドリユ」の公式の拒否を表してはいても、そこに作者の意志の反映を見ることを拒否しているわけではない³⁾。さらに、たとえ作中人物たちが現実的指示対象へと還元されることをドリユが拒否したとしても、じつは彼自身が『日記』（1992年）のなかで女性たちをしばしば、『ジル』のなかで与えた名前と呼んでいるのである⁴⁾。換言すれば、作者は『ジル』における政治思想と自己のそれとのつながりを認め、さらにその思想の根拠を自身の内部に置いているのである。もちろん「ジル＝ドリユ」という公式を無前提に受け入れることはできないにせよ、本稿において『ジル』とその作者の政治思想とのつながりを認めることは決して不当なこととは思われない。それゆえわれわれは、作家が自らをファシストであると規定した『ファシスト社会主義』、および同時期に執筆された他の著作を参照しながら、ドリユのファシズム思想とはなにかを考察し、そののちに彼の政治思想と『ジル』に描かれた性的関係との接点を探ることにしよう。

I. ファシスト社会主義

『ファシスト社会主義』には33年から34年にかけて執筆された論説が収録されている。本節ではファシズムにたいする彼の心性を考察するにあたって、33年6月執筆の「ニーチェ対マルクス」、34年3月の「2月の出来事、あるいはシーソー」と「フランス青年対戦争」、7月の「街路での覚書」を中心に考えていきたい。そのさいドリユのファシズム思想の推移を考察することを第一

とするので、著書における論文の配列よりも、その執筆順序が重視される⁵⁾。

1. 矛盾の超克

まず彼は「ニーチェ対マルクス」において前者に依拠しながら後者をもその精神的側面において否定し、自己の世界観を開陳する。ドリュによれば世界は普遍的・究極の意味を持たず、そこにあらわれるすべては偶成的なものであり、したがって人間もまたひとつの偶然にすぎない。つまりヘーゲル＝マルクスの世界観、世界と人間とは最終的な姿にむかって予定調和的に進んでいくとする世界観は無効であると考え。究極の意味をもたないニーチェの世界に意味をもたらすものは、情熱とそれに支えられた行動である。「まず行動を、思考はそれからだ」という定式と、「それがいかなるものであれ、行動と、行動の美德を信じること」とを彼はローマとベルリンのファシズムのなかに見ているのである⁶⁾。この行動主義的思想は、ドリュ・ラ・ロシュルが14歳で『ツァラトストラかく語りき』に啓示をうけ、またパレスにたいして尊敬の念を抱いていたことを思えば、けっして突飛なものではないことが理解されよう⁷⁾。

ところで、1934年2月6日のパリでの暴動は彼のメルクマルとなるのであるが、この事件に触れて書かれた文書が「2月の出来事、あるいはシーソー」である。彼は旧来の左翼と右翼に、ある一定の役割を認めながらも、その対立が革命のチャンスを流産させてしまったと考え、強力な新政党の登場を求め――

それゆえ、新たなるひとつの力を創造せねばならない。[…]

現在の種々の力を束ねるために非常に広範な支持を得た一党。動的で総合する力に活気づけられた党。今日ではわかたれているさまざまな素材を融合する党。いまの各々の団体の苦しんでいる限界に苦しむことのないもの。今日では孤立し目的をなくしている熱狂を用いる政党。⁸⁾

ここで作家は「新たなるひとつの力」を融合のイメージで語っている。「街路での覚書」においてもファシズムの方法は「釣りあいの政治ではないし、バランスの政治ではないし、シーソーのそれでもない。それは融合の政治だ。急進主義が、そのなかで戯れている諸力に、ファシズムはぶつかりあうことを強いるのだ」と述べられており⁹⁾、「融合」のイメージは彼のファシズム思想

の根幹をなすものと考えられる。つまりドリユにとっての「新たなるひとつの力」とは、世界内の諸矛盾（この場合は対立する諸勢力）を非合理的に乗り越える力、あるいはそれらが同時に存在することを許す力なのであり、ニーチェに依拠しながら世界のなかで人間のとるべき態度を「行動と情熱」と規定する彼であってみれば、「ひとつの力」が「熱狂」の基づくものであることは当然のことであるといえよう。

世界の矛盾を非合理的に乗り越えることはこの作家の妄執であつたらしく、そのことを端的に示しているのが、革命時のロシアを舞台にした短編小説「二重スパイ」（1935年）である。その大部分が、自分を処刑にやってきた коммуニストたちにたいする二重スパイの独白から構成されるこの短編は、作者の本質とでもいうべきものをもっともよく表現していると考えられている¹⁰⁾。男は коммуニストの会合に参加したとき、その思想にではなく「指導者」と、「男たちの輪から湧きおこるあの突然の力」¹¹⁾に魅惑され、 коммуニストとなる。しかし後にはツァー側の「指導者」である東方正教会の神父に魅了されるが、それでもやはり коммуニストたちの生き方も愛さざるをえず、両者のあいだで二重スパイとなって働くのである。そんな彼を冷笑する処刑者たちにたいして、ツァーか коммуニズムかの二者択一を排し、彼はこう答えた――

「ロシア、それはツァーであり коммуニズムなのです。それはまったく別のことなのです」ロシア、それは私です。ロシアと私はあらゆる瞬間を、あらゆる外観をはるかに追い越しているのです。あなたがたはわたしを二重スパイとおっしゃるが、そうではなく、わたしは巨大なのです……

〔…〕革命、それをなすものは人民の肉体でしかありません。そしてとうにご承知のように、東方正教会、それもまたロシア人民の肉体なのです。20世紀は、奇妙な和解なしには終わらないでしょう。〔強調ドリユ〕¹²⁾

ツァーリズムと коммуニズムという両立せぬはずのもの、自らのうちでの和解を語る二重スパイの言葉を通して、作者のオブセッションが現れている¹³⁾。

いますこし『ファシスト社会主義』を離れて、ドリユ・ラ・ロシエルの文学作品に目をむけてみるならば、われわれの視界にはいつてくるものは中編小説集『シャルルロワの喜劇』（1934年）の表題作であろう。大戦後、死んだ戦友の母親の秘書になっている語り手は息子の死んだ場所を案内せよとの命令にし

たがって、看護婦の恰好をした彼女にシャルルロワを案内してまわる。そのさなか、突然戦場の記憶が蘇るところから始まるこの小説は、圧倒的火力をもちいて迫りくるドイツ軍を前にして、主人公が生命の力を感じるシーンでクライマックスをむかえる。みずからを指導者であると感じた彼は、先頭にたって突撃し、仲間も彼の後を追ってくる――

男たちの勝利だ。なににたいして？ なににでもない。すべてを越えてゆこう。[…]
勇気で恐怖に打ち勝つことが問題なのではなかった。――勇気のなかに恐怖を、恐怖のなかに勇気を混ぜあわせて、跳躍の極点で身を投げるのが問題であった。¹⁴⁾

勇気で恐怖を克服するのではなく、いずれの存在も認めること。敵にたいして勝利を得るのではなく、敵とともにあること。ここには闘争の中で、対立するものが非合理的に共存することがしめされている。突撃の瞬間を回想しながら、「ぼくはあのとき生の統一を知った。つまり食べることと愛することとは、行動することと思考することとは、生きることと死ぬこととはおなじふるまいなのだ。生、それはただ1度きりの噴射だ。ただ1度の噴射なのだ。ぼくは生きると同時に死にたかった」と語る主人公は¹⁵⁾、二重スパイとおなじく作者と等身大の人物といえる。換言すれば矛盾するものの超克に憑かれていたドリュは、ファシズムのなかにそれを可能にする力をもとめたのである。

2. 戦争と革命

34年7月執筆の「街路での覚書」のなかで、フランスの現状にたいするドリュの焦りは先鋭化する。彼はここでフランスにおいてコミニズムは不可能であることを確信し¹⁶⁾、ファシズムへの明白な傾斜を示すのであるが、さきにしめしたようにファシズムを融合の政治学として規定したのち、彼はその問題について述べる――

ムッソリーニ主義とヒトラー主義とスターリン主義とのあいだにどんな違いがあるというのか？ なにもないのだ。[…]
しかし、人間的生の再生だ。この大いなる祝祭、なにも語らぬ曖昧な思想の祭壇と、神格化された顔をまえにしての、民族総出の、この永遠の聖なる踊り。¹⁷⁾

ドリユはファシズム思想の内実を等閑に付し（「なにも語らぬ曖昧な思想」）、その実体を「民族総出の、この永遠の聖なる踊り」という表現を用いることで、目的のない大衆の熱狂として規定している。このことは、さきにわれわれの検討したドリユの非合理主義的思想を思いおこせば納得がいく。デカダンスの原因を近代合理主義に求めつづけ、近代人が知性を重視するあまり、肉体を軽んじてしまったことを告発する彼が、理性ではなく熱狂に、思想ではなく行動に近代世界の超克の可能性をみることは必然的帰結だったのであり、彼によれば非合理主義的行動によってこそ人間の生の再生は可能となるのである¹⁸⁾。ここで重視されねばならないのは、目的なき永遠の熱狂と、そのなかでの矛盾律の共存は、おそらくは彼の戦争体験に根ざすものだということである¹⁹⁾。シャルルロワで敵兵にむかって突撃する中編小説の主人公は、「ぼくらに目標などなかった」²⁰⁾と語ることで群衆の熱狂と運動の重要性を表現している。

非合理主義に存在の基盤を求めるファシズムとそれによる人間の再生が、彼の戦争体験と密接に絡みあっていることを明白にしめすが、34年3月に執筆された「フランス青年対戦争」である。ここでドリユは戦争と革命は同じものであると考えて、その問題を検討する。戦争を国家間戦争と内乱とに大別したのち、彼は前者を不毛なる近代戦、後者を革命の可能性を秘めた戦いであると定義する。作家によれば近代戦とは、銃後の守るべきものは飛行機により無差別に爆殺され、前線の兵士たちは視界を硝煙によってさえぎられ、敵も味方もみえぬまま、孤独に殺しあい、死んでいくだけの「もはや人間的なものなどなにもない」²¹⁾戦争である。それに反して本来の戦争（ドリユはそれを「永遠の戦争」²²⁾と呼ぶ）での戦士はみずからの肉体をもちいて闘い、そのなかで友愛を見出し、敵と競うことで自己を認識し、死ぬまで闘いつづける。これが彼による「戦争一般の、永遠の戦争の図式であり、革命の図式」である²³⁾。この図式は、「シャルルロワの喜劇」に表現されたような戦争と人間の再生との結びつきから生れている。それゆえ戦争のなかにこそ生命の再生、すなわち革命があると彼は信じるのである――

もはやだれも主張するために立ち上がることのできない国家とはいったいなんなのか？ いまは暴動が義務のなかでもっとも神聖なものである時代なのだ。国家は暴動・革命・内戦によってしか生きて、新しくなることはできないのだ。²⁴⁾

そしてドリユはロシア革命が暴力によってしか成就されなかったことを傍証としつつ、「革命＝戦争＝暴力」という図式の真実性を主張し、「虐殺・病院・監獄は軍隊の戦争におけるのと同様に、内戦の道標なのである」と、暴力革命を正当なものとして容認するにいたる²⁵⁾。

われわれの考察によってあきらかになったことを今いちど煩瑣をいとわず整理しておこう。まず前提としてドリユの〈ニーチェ的〉世界観があった。それは世界に普遍的意味などなく、ただ人間の情熱とそれにささえられた熱狂的行動のみが世界に意味を与えるという非合理主義的・行動主義的世界観であり、戦争に代表される暴力がよくそれを体現しうる。さらにこの暴力によって矛盾の超克が可能となり、世界と人間の生は変革される。けっきょくドリユ・ラ・ロシュルの政治思想はまったくの倫理的地平において展開されるのであって、政治的・経済的プログラムを徹底的に欠いているといえよう。じっさい「社会主義」を標榜しながらもこの本の著者は、たとえば労働者の経済条件などについてまったくといっていいほど言及しようとはしないのである²⁶⁾。ところでこの〈倫理的〉ともいうべきファシズムのなかには、重大な矛盾が存在している。次節ではそのことを検討してみよう。

3. 思想的矛盾

彼のファシズムが非合理主義に思想の根拠を求めており、その具体的現れが暴力革命であって、さらには彼のいう「革命」が戦争と等価であることはすでに指摘したとおりである。しかし、ドリユの戦争にたいする評価は両義的であることを忘れてはなるまい。さきに見たように彼にとって第1次世界大戦が如実に具現してみせた近代戦の惨禍は忘れがたいものであり、生涯にわたるトラウマとなった。それを思えば、近代戦の悲惨を訴えることと、近代戦による人間の生の再生を望むことは矛盾しているといわねばならない。じじつ「フランス青年対戦争」では近代戦争と内戦とのあいだに境界はありうるかという問題意識がテーマとして取りあげられており、ファシズムを高く評価しながらも、最終的には近代戦と真の戦争とは区別しがたいとしてファシズムへの全面的帰依を保留しているのである²⁷⁾。この近代戦と革命との乖離は「シャルロワの喜劇」においても表現されている。小説の語り手はドイツ軍にむかって突激しながら彼ら呼びもとめるのである――

だがしかし、ぼくは立ちあがり、走り、叫び、呼ぶのだった。ぼくは呼んでいた。ドイツ人たちとフランス人たちを呼んでいた。

2年後、ヴェルダンで、騒乱のなか、正面に立っていたフリッツ・フォン・X というドイツ士官の大男を覚えている。彼は立って、呼んでいた。ぼくを呼んでいた。そしてぼくは彼に答えず、遠くから狙撃したのだ。

この戦争では、人は呼びあうが、答えない。²⁸⁾

近代戦のなかでは突撃時に湧きおこった生の確信もまたたくまに消失し、対立するもの（フランス軍とドイツ軍）の融合も果たされぬままである。必然的に彼は「けっきょく、この戦争では人が出会うことはない。／あそこで、あのとき、あの戦いのなかで、戦争は、〈戦争〉は破産した」ことを確認することになる²⁹⁾。大文字の〈戦争〉は近代戦のなかでは消失してしまう。つまり、戦争による革命は、その近代的要素によって挫折せざるをえない。それはファシズムによる暴力革命が蹉跌を運命づけられていることをしめしていると考えられよう³⁰⁾。

さらに今ひとつの疑問は、ドリュがつねに自己を知識人として規定する以上、彼自身は盲目的熱狂としてのファシズムから疎外されてしまうのではないかということである。精神的遺書である「冒頭陳述」を持ちだすまでもなく³¹⁾、彼は生涯自らを大衆に対立する知識人として考えていた。『ファシスト社会主義』においても、その最終章「道程」のなかで知識人である以上特定の党派に与することなく、つねにあらゆる可能性を想定し、批判的な観察を忘れるべきではないとドリュはのべる³²⁾。それゆえ熱狂と無目的な行動とを表象するファシズムに、批判的観察者としてのドリュが与することはできないと考えられる³³⁾。

このふたつの矛盾が『ジル』というファシスト生成の物語を侵食し、物語の結末を暗いものにしていないのだろうか、そしてジルと女性たちとの交情にこそ、その軌跡を見ることができるのではないだろうか。そのような問題意識にたって、次節以降『ジル』を具体的に検討してゆくことにしよう。

II. 『ジル』

1937年に執筆されはじめた『ジル』は、検閲による削除をうけながらも 39

年に出版された。本論の冒頭でものべたように、この作品の主人公ジル・ガンビエは幾多の女性遍歴をへてのち、ファシズム思想に目覚めるのであるが、ジルの性的経験のもつ政治的意味を考察するのが小論の目的である。

まずはじめに、ドリユの作品にあってはつねに戦争のイメージと性交のそれとが響応しているということ、さらに『ジル』のなかではセックスというフィルターをとおした隠喩としてだけでなく、作者自身のエクリチュールのレベルで近代戦と「永遠の戦争」との分裂が表現されていることを指摘しておかねばならない。『ファシスト社会主義』では愛と戦争がバラレルな形態のもとに描かれていた。「永遠の戦争」の戦士を描きながら、ドリユは「彼は愛へ走るように戦争へと走り、おのれの肉体を用い、その神経と筋肉を集中させて、その血をまき散らす」、「彼は憎悪よりも愛に満ちている」³⁴⁾と語っている。これらの表現からは、ドリユ・ラ・ロシュルにあっては戦争と愛とが一对のものとなって理解されていることがうかがわれよう。またすでに指摘のあるように、「シャルルロワの喜劇」においてはさらに直接的に戦争の高揚感と性のそれとのアナロジーが語られている³⁵⁾——

ぼくは叫んでいた。なにを叫んでいたのか？ ぼくらは獣のように吼えた。ぼくらは獣だった。だれが跳んで、叫んでいたのか？ 人間のなかの獣だ。人間が命の糧としている獣だ。セックスし、戦争し、革命をする獣だ。[…]

ぼくは2度3度と戦いのなかへ身を投げた、——2度3度とベッドのなかへ身を投げたように。³⁶⁾

ここでは性行為と戦闘行為とが、ベッドと戦場とが等号で結ばれている。作家のファシズム思想の根幹に戦争が存在するのであるから、『ジル』においてもやはり、性的関係がファシズムを暗示している可能性がある。

戦争にかんして、革命戦争と近代戦争とが両立不可能であり、ドリユ・ラ・ロシュルがその不可能性を認識しながらも、やむをえぬこととして近代戦の現実を受けいれてしまったことについてはすでに言及した。彼は「ヨーロッパにおける暴力」(36年9月発表)というエッセーにおいても同様のことを主張している——

暴力、それは戦争である。戦争は愛のように必要なものだ。自然の名のもとに、自

然のこのさげがたい側面を否定しようと躍起になるのは無意味なことである。戦争が人間の欲求から除外されるために、他のすべての欲求が想像もつかないやりかたで均質化され、脆弱化されるにちがいない。風土の違いや歴史の産みだした多用途に無関心になってしまった人間どもは、弱々しくも、同時にまったく同じものを欲しがるに違いない。生氣と血でできたこの星になすべきことをもたない、天上の青ざめた夢想だ。〔…〕

他方、彼ら〔合理主義者たち〕は実際には好戦的だ。左翼の老いぼれ政党に満ちている合理主義者たちは、たとえ国家間戦争を必要とはしていなくても、内戦の必要性を認めているのである。彼らは平和主義者にして革命家を自称する。しかし内戦、それは戦争なのだ、ただそれだけなのだ。³⁷⁾

ここで注目したいのは近代戦が革命のための条件として完全に許容されてしまっていることである。近代戦への嫌悪感は後景へと退き、かわって戦争による革命への意志が前面を占めるようになっていく。ドリユの考えるファシズムが「戦争＝革命」という図式のうえに成りたっている以上は、戦争は受けいれられなければならないし、近代戦の現実には甘受されることが求められるようになる。ファシスト生成の物語である『ジル』にも同じことが求められたにちがいない。すなわち、主人公ジルは戦場を賛美し、革命戦争を夢見なければならないはずなのである³⁸⁾。だがその第1部12章で、ドリユの戦争にたいする本音が現われる。つぎの引用はジルが彼の養父カランタンをたずねてノルマンディへとむかう場面である――

ジルの驚きは大きかった。数カ月もパリで過ごしたにもかかわらず、自分が戦争の圏外にいると実感できたのはこれがはじめてだったからである。この自然は戦争をまったく無知と無関心のなかに追いやっているかに見えた。とはいえ、それは平和な自然ではなかった。この大地と海はみづからの戦い、永遠の戦争を遂行していた。しかしそれはもうひとつの戦争、科学と冶金学の戦争、イデオロギーと官僚政治の戦争とは無縁のものであった。[143]

ここで、問題となるのは大地と海のイメージをとおして語られる「永遠の戦争」と、もうひとつの戦争との対比である。革命戦争はドリユにあっては、つねに「永遠の戦争」と形容されることを思いおこそう。おそらくは、引用文で自然の姿をかりて作家が描きだそうとしているのは彼の理想とする戦争であり、つまりは革命戦争なのである。「永遠の戦争」が自然の姿をまとして現れ

るのは、とりもなおさず化学と冶金学、イデオロギーと官僚たちに支配された近代戦との対照をきわだたせるためなのではないだろうか。それでは、全編をつうじてつねに自然への回帰を願い、いわゆる〈黄金時代〉を夢みるジルは、必然的に近代戦と対立せざるをえない³⁹⁾。

『ジル』を読むにあたって、ふたつの指摘をすることができたと思う。まずドリユの作品において性的関係と戦争がアナロジーによって結びつき、それが『ジル』にあってはドリユ・ラ・ロシエルのファシズムを表現しているということ。今ひとつは『ジル』を執筆するドリユがかならずしも近代戦を全面的には受入れていることである。いじょうのことを念頭において、いよいよ『ジル』の具体的検討に移りたい。

1. 戦争の失墜

小説は、1917年の冬、ジル・ガンビエが負傷兵として前線からパリへと帰還する場面からはじまるが、まず冒頭のエピソードについて考えてみたい。

ジル・ガンビエは作者であるドリユ・ラ・ロシエルのファシズム思想の要請をうけて戦場を懐かしむ。ジルは「自然と過去のあのすばらしい回帰に陶然となり、原始の命ずるがままに野獣ごっこや兵隊ごっこに興ずる子供たちの、思いもかけずふいに実現した夢を、長いこと胸に抱きしめてきた」[29-30] 兵士として描きだされているのであるが、この原始的なものの回帰する世界としての戦場は、理想化された革命戦争であり、また近代戦と対立するものでもある。しかしドリユの経験した第一次世界大戦は、さきに考察したようにまぎれもない近代戦であった。それゆえここに「問題小説」を構築しようとするドリユと、偽りがたい自己の経験に憑かれているドリユとの亀裂を見ることができよう。第一次世界大戦が近代戦であったことを経験的に知っていたドリユは、ファシスト生成の物語のために原始的世界を想起させる形容を冠することで、自己の本質的体験を偽ろうとするのである。しかしその亀裂はすでに小説の冒頭のエピソードに現われてしまう。

ジルは戦友ベネディクトとともに、ふたりの女性に声をかけ、アンリ・ベルンスタンの劇を見るためにコメディ・フランセーズへと4人で連れだつてゆく。戦場を舞台とした作品をまえにしても、ジルはなんの感興も覚えず、連れの女性を抱くことばかり考えているのである――

コメディ・フランセーズには墓場のような静けさがみなぎっていた。舞台の上には兵士の苦しんでいる肉体が、観客の貪欲な憐憫に、汚された聖体パンのようにさしだされていた。場内は、半分ほど兵士やその近親者たちでいっぱい、みんなが夢中で見入っていた。場内をひんしゅくさせたのは、ひとつの棧敷席から発せられる冷笑だった。席にはいかかわしい女たちと、安隠無事な後方部隊兵にちがいない、あまりにも粹で嘲笑的な兵士たちがいた。[34]

「汚された聖体パン」としての兵士と、それを嘲笑し、女たちと戯れるジル。劇場は「墓場」であり、観客は「貪欲」である。ファシストにとって神聖なはずの戦場は徹底的に愚弄されている。その後4人はホテルへと入る。ベネディクトと同食する女は戦死した恋人の子供を妊娠しているのだが、子供のことを考えろとの忠告も無視し、ベネディクトと性交をはじめ。他方、彼女を止めようとする女にはじつは兵士の恋人がいるのだが、もはや愛情を感じていないため彼女はジルの前で兵士を罵倒する。つまり、妊娠した女は戦死した恋人を間接的に侮辱することで、もうひとりの女は直接的に兵士を罵倒することで、この物語において戦争をおとしめる機能の一端を担っているのである。このことは、もはやドリユが「戦争=革命」の図式のうえに構築されたファシズム思想を根本的には信じることができなくなっていることを予感させる。

この見解を補足するのが、負傷兵ジルの看護婦であったマベルのエピソードであろう。パリへ帰還したジルは戦死したユダヤ人である友人の遺族のところへ金の無心にゆく。そこで友人の妹であり、大学で生物学を専攻するミリアン・ファルカンベルと出会う。そこにある近代的逸楽のすべて、ミリアンがもつすべてが彼を魅惑し、それらを手に入れるために彼女と結婚しようとジルは考える。彼にとってミリアンを得ることは、生活の糧を手にするのであった。しかし彼女の肉体に欲望を感じることでできないジルはマベルを欲する。ユダヤ人女性ミリアンについては後述することにして、さしあたってわれわれはマベルについて考察しよう。いったい彼女はこの物語のなかでいかなる役割をあたえられ、それを演じているのだろうか。

退院したジルは、自分の看護婦をしていたマベルとバーで再会するが、みずから積極的に相手に接近するのはマベルのほうであり、けっしてジルではない。陽気で人生を享楽するマベルとその仲間たちとのあいだにあって彼は、自分が生の安楽をみずから拒否する「不具者」[93]であるとを感じる。だが彼女

から欲望をしめされ、愛されていることを知るとジルは陶醉し、勝ち誇った男となった。ところが彼女と性的交渉をもとうとするときに、彼女の衣服の脱ぎかたがあまりに手馴れていることから、ジルは彼女がすでに処女でないことを見抜き激怒するのである。ジルは「検事」となって、「論告文」を読みあげ、マベルに「残酷な有罪宣告」を行うのである [100-102]。この激しい詰問はなにに由来しているのか。もちろんそのきっかけはマベルが処女でなかったことであり、さらには彼女があまり裕福でなかったからである。つまり彼女は金銭と処女性との二重の欠如によってミリアンの陰画を形成しているのであり、その意味ではミリアンの「引立て役」にすぎず、ジルにたいして積極的役割を担っているとはいいがたい。しかしそれだけであろうか⁴⁰。ここでふたりの関係のほうへ目を向けたい。

より激しく相手を求めるのはジルではなくマベルであることに注意しよう。彼女はジルを陶醉させ、勝ちほこらせることで「不具者」のジルを再生させているのであり、このことはジルがマベルより下位に位置していることをしめしている。彼らがタクシーのなかでキスするとき、ジルが「自分が侵略され、強姦されているように感じた」[98] ことが、そのことを暗示しているが、彼がマベルにたいして激怒するのはこの直後である。それでは、彼の怒りは彼女の支配への反抗といえるのではないか。すくなくとも「論告文」、「有罪宣告」、「検事」という語彙を用いることで彼らの争いの場面をドリュが法廷として提示しており、そのさいジルに検事の役割を演じさせることで、マベルにたいして優利な立場を彼に与え、言葉の暴力をふるわせていることはまちがいない。そしてこの審問の場面をへてマベルを完全に屈服させたのち、ジルがつねに衣服の乱れた状態の彼女を欲することを想起し、そこに強姦のイメージを重ねあわせるならば、審問をさかいにふたりの役割が逆転してしまっていることは首肯しうる。では、この激しい詰問がみずからを虐げる者への逆襲であると考えられることはけっして大胆に過ぎる解釈とはいえまい。さらにたがいの支配権を巡るこの争いが、戦争のメタファーとして機能しているのではないかと考えることもできよう。じじつ、ジルは自分のまえでうちひしがれるマベルのなかに、戦場におけるかつての自己を投影してしまうのである――

彼女のからだは、激しい犠牲を示していた。それは戦場で時と場合にに応じてジル自

身がみずからの肉体に求めた犠牲にひとしいものだった。ジルは暗々のうちに、情事のなかにそうした犠牲に対応するものを求めていたのである。さほど強くない兵士は、往時の自分と同じく、女のからだが辱められ、痛めつけられるのを見ずにはられないのだろう。[103]

この引用は彼らの闘争が戦争体験と等価であることを明示するばかりでなく、戦場でのジルが勇敢であるどころか、よわよわしく、侮辱され、痛めつけられていたことを暴露している。彼のマベルにくわえる打撃の激しさはそのままジルのうけた打撃の激しさなのであり、彼らの関係を逆転するはずのない力の秩序が支配する法廷の比喻をもちいて表すことで、ドリュは戦場における兵士の屈辱をよりいっそう表現しているのである。ここで戦場を美しいものとする思想の虚偽が露呈する。さらに、マベルを詰問するジルにたいしてドリュがきわめて否定的な形容を冠していることにも注意したい――

ジルはばかげた論文文をいつまでもくりかえしていた。[100]

こんな場合、女にむかって理屈を並べたてる男は、ペダンチックな人間か、おそろしいほどつまらないことにいちいちちをつける検事ようになるものである。[102]

ふたりの争いを戦争のメタファーとして描きだし、そこに否定的言辞を冠することで語り手としてのドリュは、いっそう自己の戦争にたいする否定の意志をあらわにする。

マベルという女性はたんなるミリアンの対照ではない。ミリアンやドラ、ポーリーヌのように明白なアナロジーを与えられてはいないが、彼女はジルとの関係をとおして彼の戦争観の偽りを暴き、この男が侮辱された一兵卒にすぎないことを白日のもとにさらすことで、戦争の価値をおとしめているのである。そして、激しい審問をへてジルに屈服したマベルは、その役割を終えたかのように、数ページ後に物語の舞台から退場してしまう。

それでは第1部をしめくくる存在としてあらわれるアリスについてはどのように考えるべきなのだろうか。ジルはミリアンのもとを離れ、腐敗したパリを遺棄して前線へとむかい、そこでアリスと出会う。彼女は中年の母性的な女性であると同時に、戦場の価値の具現者でもある。彼女は前線で看護婦をしているのであるが、それは死んでしまった愛人が兵士であったからであった。かつ

ての愛人があたえた軍隊への情熱をもったアリスにジルは魅了される。戦士の美德の体现者であるアリスを愛することでジルは「奇蹟」[211]を受けとるのであるから、それではふたたび戦場が称揚されているのだろうか。

しかしジルとアリスの愛が繰りひろげられる舞台は、戦場とはいえないことを忘れてはなるまい。彼が配属されるのは歩兵旅団の参謀本部であり、その士官が彼の与えられた地位である。それは彼が軽蔑していた地位であり、くわえて旅団は前線からきわめて遠いところに配置され、任務にはほとんど危険がなく、もっと深刻な地区へと移動するまで暇があるのである。この戦場の描写は『ファシスト社会主義』のなかでドリユ・ラ・ロシェルが語る「永遠の戦争」からは程遠いといわざるをえない。もちろん、われわれはアリス自身が「戦士の美德」の表象であることを否定するのではない。むしろ、ジルが戦士の美德と抱擁するのは、パリとなんらかわるところのない平和と余暇のなかであるのだから、最終的にアリスがジルを軽蔑し、ふたりが決裂してしまうのは予定調和的であると考えるのである。じじつ、ジルははやくも戦後の平和を思いはじめ、捨てたはずのパリへ戻ろうとする――

アリスがパリを離れてからもうずいぶんになるし、銃後の生活への嫌悪さえあった。いまや彼女はジルゆえにパリを恐れていた。休暇はパリで過ごさないとはじめはいいながら、パリへ行かないとどれだけの犠牲を払わなければならないかを、ジルは抜け目なく主張した。

「けっきょく、これから戦争が終わるまでぼくは死にそうもない。とすれば、外務省での旧交をあたために行かなくちゃ」[223-224]

もはやジルの戦争にたいする姿勢はあきらかである。彼はあくまで平和の内部にとどまっているのであり、アリスに顕現した戦争の世界とは異なる世界に住んでいるといわざるをえない。なるほどたしかに第1部の末尾で、彼は危険な地区へと出撃する。それをみれば、ジルは戦士の世界へ帰ってゆくといえないこともない。しかし彼がふたたび戦場へむかうのも、みずからの運命をアリスに縛られまいとする動機からなのであり、そこにはミリアンのもつ財産や戦後の生活への配慮も混在している。つまり、ジルは戦争への〈忠誠〉を放棄してしまったといえるのではないだろうか。彼はアリスという戦争の使者を拒み、かつそれに拒まれることで、ファシズム思想を支える価値を崩壊させてしまっ

ているのである。

冒頭のふたりの女性とマベルをとおしてジルの戦場体験はおとしめられ、アリスをとおして現れた「永遠の戦争」の世界は逃れていく。ドリュのファシズム世界の根幹である戦争の概念は力を失っている。くわえてファシズムによる近代世界の超克の可能性も、さきに検討したようにその内包する矛盾ゆえに蹉跌を余儀なくされる。ではその挫折はいかなるかたちで現れているのだろうか。

2. ミリアンと近代

前述したようにジルは金銭を求めてファルカンベール家を訪ね、そこでミリアンと出会う。彼女は彼を魅惑するのであるが、シャルロット・ワルディやベネディクト・ポーショの指摘をまつまでもなく、この魅惑力は金銭や蔵書などに代表される近代的価値のそれなのであり、彼女はジルをデカダンスへといざなう誘惑者として登場するのである⁴¹⁾——

刻一刻と人生の照明が変わってきた。すべてを永遠に奪われた前線の男である彼、孤独、無関心、逃避の男である彼、1枚の薄っぺらな紙幣をにぎって、夢想や道楽に帰ってゆくためにのみそこにいた彼、その彼がとりこになり、くぎづけに、欲望によってくぎづけになっていた。この光り輝くものすべてが知性であり、金銭だった。

このすべてが自分のものになりうるという確信が、すぐさま彼の内心に割りこみ、気骨を犯した。[45]

もちろんこの近代的快樂はユダヤ的なものとして提示されているのであり、そのことはカラントンの言葉である「さて！ わしにはユダヤ人どもががまんがならない。やつらこそ、わしの大嫌いな近代世界だからな」[159]と正確に呼応していることはいうまでもない。ドリュ・ラ・ロシエルの反ユダヤ主義については稿をあらためて論ずるほかないが、しかしここでジルがミリアンにひきつけられていることには注意する必要があるだろう。なぜならジルは、すでにみたように原始の世界に慣れる反近代主義的人間として冒頭で提示されていたのであるから。それゆえポーショのように彼女と彼の関係を誘惑者と被誘惑者のそれとして規定することもできようし、ワルディにならってジルの金銭結婚を「一種の悪魔との盟約」と形容することもまた可能であろう⁴²⁾。われわれ

は諸家の解釈の可能性を認めたくえで、さらなる解釈を提示したい。

ところで、ドリュの作品にあってはしばしば性的行為が戦争と等価なものとして描かれていることはすでに考察した。ではミリアンとの性交が戦争のメタファーとして機能していることはありえないことではない。しかしジルは彼女の肉体を欲しない。そればかりか彼女のそれには嫌悪感さえいだいているのである。彼女の肉体はジルのなかにいかなる欲望も惹起せず、彼はついにはミリアンを「怪物」[79]とみなすようになった。ジルがミリアンを欲することができないのは醜い肉体ゆえである。ドリュは近代世界とは合理主義を追いもつめるあまり肉体を墮落させてしまった世界であると認識していた。それゆえ近代世界の具現者としてのユダヤ人女性に性的欲求をいだくことができないのは、ドリュの思想を体現したジルにとって当然のことであった。しかし彼は現代において最高の価値をもつ金銭を欲して彼女と結婚した。この近代世界への憧憬と拒否という相矛盾する感情の止揚はベッドのなかで試みられる。すでに検討したように、ドリュにあっては矛盾するものの超克がつねに問題となっており、それは終わりのなき闘争のなかで可能となる。それではジルの矛盾の止揚は戦争、すなわち男女間における性交によって成就されることになるだろう。じじつふたりは新婚旅行の夜に、それを試みる。しかしミリアンは処女であるため性行にさいして困惑し、通常よりいっそう弱い立場にある。それにたいして暴力的な言動にでるジルの姿は、マベルにたいする彼の行為を想起させずにはおかないが、マベルと異なりミリアンは激しく抵抗するのである――

自分がひとつの脅威、ひとつの危険であることをジルは自覚した。彼は敵であった、喜びに満ち、自己満足に陶醉し、ゆるぎない自信をもち全身をふるわせて、相手を嘲弄する敵であった。彼は恐れられていた、どうして憎まれないはずがあったろう？ もちろん、どうやら彼への憎しみがはじまり、敵対の戦いがあった。さていまや、肉体は肉体に感溺することをやめ、肉体が肉体を憎んでいる。世界はそうたやすく自身と折りあいのつくものではない。世界が幸福な一致をとげたがっているというのはほんとうではない。世界は分裂し、部分是对立しあっている。[197]

「脅威」、「危険」、「敵」という一連の言葉の使用が、この情景が戦争のイメージで描きだされていることをしめしているが、むしろわれわれには肉体同士が調和することなく争いあうことがひととき興味深い。「シャルルロワの喜劇」

においては、語り手は敵にむかって突撃しながら敵を呼びもとめすべての対立を越えてゆこうとしていた。しかしここでは敵はあくまで敵であり、世界は対立している。それゆえドリュにおける戦争概念の根本である調和は訪れない。「肉体は」から「対立しあっている」までを現在形で語ることで、世界の不調和がふたりだけのものではなく、あたかも普遍的なものとなみなされているかのようだ——「世界のふたつの部位が再結合し、和解し、調和することのないよう事物は配置されている。おお、調和よ、おまえはどこにいるのか？／憎悪がジルのなかに入ってきた。抵抗が彼を激怒させた。女にたいして残酷であることへの恐ろしい誘惑が思いもよらぬ勢いで戻ってきた」[197]。

『ファシスト社会主義』で否定されていたはずの憎悪が彼のなかに入りこみ、しかも「永遠の戦争」には不可欠であったはずの敵の抵抗が彼を激怒させてしまう。闘争のなかでの矛盾律の共存というドリュの思想はここで挫折するのであるが、たがいに肉体を用いるという作者にとっては理想的な形での闘争でありながらそれが蹉跌を迎えざるをえないのは、相手の肉体がユダヤ的=近代的なそれだからであると考えることができないだろうか⁴³⁾。さらにふたりの不調和を普遍的なものとして語ることで、近代的要素の入りこまない闘争はなく、それゆえあらかじめ失敗を宿命づけられていることをドリュはジルとミアンの性交をつうじて明らかにしているように思われる。

ミアンはたんなる近代の象徴としてのみ創造されたのではなく、近代戦の現実をベッドのなかで再現するために現れたのである。つまり第1部「休暇」は戦争の価値が崩壊してゆく過程を描いているといえるのであり、冒頭のふたりの女性、それにマベル、ミアン、アリスらとジルは交情を重ねることで、戦場体験の失墜を目のあたりにすることになる。戦場は冒頭で侮辱され、マベルはジルが戦場では屈辱しか知らなかったことを暴露し、ミアンは近代の戦場ではいかなる融合もありえぬことを教え、アリスはすでにジルが戦場で死ぬことのできない男であることを明らかにする。第1部「休暇」におけるジルと女性たちとの関係を考察することで、ひとつの解釈にわれわれは達することができた。ここから、『ジル』の結末のもつ意味を浮かびあがらせることができる。そこで「エピローグ」最終節へと目を向けてみよう。

「エピローグ」においてジルはワルテルと名を変えてスペイン戦争に参加する。その後再度ジルの名でジャーナリストとしてフランコ軍の前線を視察、要

塞となっていた闘牛場で偶然にも政府軍との戦闘に巻き込まれる。かつては戦争を愛したジルも、年老いたいまは激しい恐怖にかられ逃げだそうとする。だが出口と思いついていたところは逆に闘牛場の内部であった。内部の空間で静寂に捕えられたとき、彼は自分自身をとりもどして死地に残ることを決心し、銃を乱射する。そこでついに20年にわたるジルの冒険もおわりをつけるのである。ところで彼らの要塞となっている闘牛場は「近代風」にして「醜悪」, 「ばかばかしい円形をなし」「ガスタンク」[678] のようだと形容されており、これが近代の象徴であることは明白であろう⁴⁴⁾。彼らが赤軍とおこなう戦闘も、近代戦の様相をおびてくる。敵は姿を見せず、遠方から砲撃してくるのであり、彼らと直接に対峙するわけではなく、しかも暗闇のなかで一切は進行するのである――

ああ、そうなんだ！ 彼は忘れてしまっていた。恐ろしく、とてもつらかった。昔よりはるかにこわかった。年をとったのである。にっちもさっちもいかなかった。どうしてこんなところにいるのか？ 負傷した青年がわめき散らす声が脇で耳についた。暗闇で、もうランプもない。

中尉の号令が聞こえた。

「部署につけ」

その声は変わっていた。しかし、彼はスペイン将校ではなかったし、こんな愚劣な戦争に巻き込まれたくなかった。暗闇の戦争なんかまっぴらだ。逃げなくちゃ。[683-684]

敵の姿の見えない戦争のテーマは、「シャルルロワの喜劇」における狙撃しあうだけの戦争のそれと重なり、暗闇の戦争のイメージは、『ファシスト社会主義』での硝煙にさえぎられ、敵も味方も見えないまま孤独に死んでゆく戦争のそれと等価である。すなわち、小説の第1部で明らかにされた近代戦の愚劣さと、ジル自身の近代戦への憎悪が「こんな愚劣な戦争」というあたかもファシスト生成の物語を否定するかのような言葉を主人公に吐かせるのである。しかし「休暇」そのものが、ドリュのファシスト思想の出発点である戦争概念を否定するものなのであるから、ジルの感じる恐怖はこの作品のもつ主題の体系から逸脱するものではない。だがそれでも疑問は残る。ジルはなぜ最後に死ぬことを決意するのか。なぜ死地にとどまるのが「気が狂うほど」[686] 彼自身

になることなのか。だがいまは、性急に解答を求めることを避けて、第2部「エリゼ宮」へと視線を戻さなければならない。

3. 知識人の問題

第2部「エリゼ宮」ではふたつの物語が平行して展開する。ひとつはジルとドラとの恋愛、いまひとつは文学的・政治的グループ「反逆」の物語であるが、本稿においては女性たちとジルとの交情を考察することを目的としているのであるから、主としてふたりの恋愛を検討し、後に「反逆」の物語にかんしての若干の言及をおこないたい。

「エリゼ宮」でジルはアメリカ人女性ドラと恋に落ちるが、すでに人妻である彼女は最終的には夫にしたがってアメリカへと帰国してしまう。このドラがアーリア的美を体現した存在であることはすでに指摘されている⁴⁵⁾。しかしここで注目したいのはその明白なアナロジーのほうではなく、彼女にたいしてジルが熱狂する姿なのである。「この大きなからだを腕に抱きしめたとき、ジルはなつかしい生の概念を抱きしめていたのだった」[271]とドリュは語る。このような感動は、ドラがアーリア的人種であることからきていると思われるが、重要なことは彼の熱狂がひとつの自己放棄である点であろう――

彼は慎みも、恥じらいも、体面もかなぐり捨てて情熱に身をまかせていた。[...] かくも過激な自己放棄は、こんな過剰は女たちにはほとんど不可能だとドラは思った。彼女はなかならず、ジルが彼女の肉体に示すやみくもの激しい欲望に恐れをなしていた。[...] 彼女はジルのこわごとと眺めた。彼はもえつきてしまわないだろうか？

だがけっきょく、彼女を眩惑している炎は彼からだけではなく、自分自身からもほとばしりでてくるものであると、ドラは認めざるをえなかった。[287-288]

この愛の激しさを、『ファシスト社会主義』における世界に意味を付与する熱狂と同じものとしてとらえることはけっして不可能ではあるまい。なぜなら、ドラを抱きしめることが「生の概念」を得ることなのであり、のちにはドラを失うことが世界の喪失として述懐されることになるのであるから⁴⁶⁾。さらに彼女がアーリア的人種であることを考えあわせるならば、ジルのドラにたいする熱狂は人種主義にたいする熱狂のアナロジーであると思われる。だがこの熱狂が引用文最終節でドラをも巻きこむ熱狂であることが表明された時点で、彼ら

の愛はたんなる北方人種崇拜から、熱狂としてのファシズムのアナロジーへと移行してゆくことになる。ふたりの愛が、終わることのない流れとして表現されるのはそういう理由からなのだ——

まさしくこれこそ、彼女の恐れていたことであり、この恋はひとつの苦悶だった。歎びと気苦労、疑惑と希望、調和と衝突とのあいだの移行はあまりにも唐突でめまぐるしすぎた。ジルとは何者だろうか？ 自分とは何者だろうか？ ふたりはどこへ行くのだろうか？

彼女がそんなことを考えていると、てこでも動かないほどしっかりと落ちつきはらってパーシーが帰ってきた。それはすがりつける手すりのような手だった。ドラの手はものすごい急流を渡ってきたので、すっかり憔悴してわなわなとふるえてはいたけれども、それでもまだこの手すりにしがみつくとはいえた。[302-303]

ふたりの愛が「あまりにも唐突でめまぐるしすぎた」移行であり、「ものすごい急流」であることは注目に値する。この無限の運動のイメージは、『ファシスト社会主義』における「永遠の聖なる踊り」と同義であり、さらに彼らが目的を失っている（「彼らはどこへ行くのか？」）ことを指摘するならば、ここにファシズム的運動へのコノテーションを見ないことはむしろむずかしい⁴⁷⁾。ジルはファシズムの終わりなき熱狂の渦に巻きこまれることで、世界に意味を与えることに成功しているといえる。それゆえにこそ彼らの愛の亀裂が顕在化しはじめてからは、流れのとぎれるイメージが表出するようになるのである——

あの小さな家を引き払った当初、ジルは狂おしい苦悩を感じた。最悪性の風邪にもひとしい苦悩に狂い、マルセイユの北の高原を縦断している人気ない夜道を車で疾走して、とうとう車も自分自身も制御できなくなって、溝に身を投げてしまった。夜のさなか、痴呆のごとく溝にはまったまま、寒気を墓穴の悦楽として受けとめていた。
[393]

車と彼は同一視され、コントロールを失い身を投げる姿が、ドラにたいする彼の熱狂を暗示しながらも、その到着点は溝であり、墓場である。ここには挫折する熱狂の隠喩をみることができよう。また第2部最終章で、ジルは年老いたカラントンをたずねるとちゅう、瞑想し静寂を味わうために道すがら何度も車をとめるのであるが、それはジルがドラや「反逆」との喧騒から離れて、自我

のなかに閉じこもる姿をかいまみさせる。このことは引用文において、身を投げたジルが溝のなかで動かずにいることからあきらかであろう。「墓場の悦楽」という比喩がよりいっそうジルが死に限りなく近い、自閉的な状態にあることを思わせる。ドラとの別れが明白となったとき、彼女のことを思う彼にとって、美しい海の光景は彼とは無縁のものに感じられるが、それもまた彼がすでにして熱狂を失い、つまりは世界の意味と、世界との接点とを失って、孤独な自我へと退行していることのあらわれであると考えられる。

ところでわれわれはすでにドリユ・ラ・ロシュルのファシズム思想に内在するふたつの矛盾を指摘しているが、第一のものはすでに検討した。ここで問題となるのはとうぜん第二の矛盾、つまり知識人ドリユの、熱狂としてのファシズムからの疎外の問題である。ジルとドラとの愛をとおしてわれわれは熱狂とそこからの疎外というテーマを導きだしたと考えるが、しかし現在の時点ではそれがジルの知識人的な特性に由来しているかどうかは不明といわざるをえない。この問題を考察するにあたっては、第2部「エリゼ宮」におけるもうひとつのエピソードである「反逆」グループのそれにわずかながらでも触れなければならない。

このあきらかにシュルレアリストたちをモデルとしているグループの物語とドラのそれとが唯一交錯するのは詩人ボニファス・サン＝ボニファスを称える集会の場面である。「反逆」の詩人たちはボニファス・サン＝ボニファスを称える会を妨害にやってくる。グループの一員であるガランの友人としてジルはドラを連れて見物に行く。会はけっきょく大混乱のうちに終わるのであるが、そのさなかドラは「反逆」の詩人たちをみて惨めな印象を受け、その仲間であるジルをも嫌悪しはじめる。そして彼女の冷たい視線を感じたジルはふたりの愛の終結を予感するのである。ドラの目のなかでジルと「反逆」の詩人たちとの姿が重なり、これ以後急速にふたりの愛が崩壊してゆくことを考慮するならば⁴⁸⁾、彼らの愛の崩壊はジルの知識人としての特性ゆえであるという結論が導きだされよう。ワルディによれば「ドラはジルがデカダンな世界に属していることに気付いて、彼のもとを去る」のである⁴⁹⁾。そして彼は自分が熱狂から疎外されていることを第2部最終章で確認することになる――

なかんずく、自己自身についても貪欲だった。自分の孤独と名づけているもの、それ

はエゴへの執着でなくてなんであろう。自分の殻から完全に脱けだしてドラに身を挺することはついぞなかった。そして、彼女から肘鉄砲をくらったとき、内心では悦に入り、陰気な喜びを味わいながら自分の殻に戻ったのだ。[494]

ここにいたりジルのファシズム的熱狂は根本的に否定される。彼は究極的には熱狂に身をまかせることではできなかったことが理解されるのである⁵⁰⁾。さらにふたりの亀裂のきっかけがドラの目に映った知識人としてのジルの卑小さであったことから、この最終的判断は自己の知識人的属性にたいする批判であると考えられよう。じつは第3部「黙示録」の中心となる事件、2月6日のパリ暴動の場面はそのような知識人としての自己への仮借ない批判なのである。

パリ暴動にフランス再生のチャンスを見たジルは急進党の代議士である友人クレランスの事務所へ彼を説得に行く。ジルの主張はドリユ・ラ・ロシュの『ファシスト社会主義』における融合の政治学に忠実に展開される——「万難を排して古い政党の因襲を脱し、マニフェストをだしたり、会合を開いたり、論説を書いたり、談話を発表したりすることはよすんだ。そうすればたちまちきみは、すごい結集力を持つことになるだろう。右翼と左翼のあいだにある柵は永久に破られ、生命の上げ潮はあらゆる方向へ勢いよく流れだすだろう」[599]。ジルの主張は以上の言葉につきる。ジルの政治思想が作者その人のそれであることは明白であり、それはまたラモン・フェルナンデスやロベール・ブラジャックが批判したように非現実的な思想なのである。だからこそクレランスは「きみは24時間のために政治をするインテリだ」[603]と断罪せざるをえない。彼はジルを、人にばかり行動することを求め自分はなにもしない卑怯者だと罵倒することで、彼の意志をくじくことに成功し、ジルもまたみずからの無力さを認めるにいたる。このジルの姿は、ボニファス・サン＝ボニファスを称える会からの帰途、ドラに「あなたは不満があるくせになにもしないじゃないの。ジル、なぜ発言しなかったの？」[313]と責められる姿と同一である。つねにドリユが行動者と知識人が一体となれないことを嘆いていたことを想起するならば、2月6日の革命の流産は、ジル自身の無力さにその原因が求められていると考えられよう⁵¹⁾。

ここでいままでの『ジル』にたいするわれわれの読解を、今後の展開のためにも要約してみたい。なにが問題として残されているのだろうか。第1部「休

暇」においては、女性たちをとおして戦場の価値が失墜し、また第2部「エリゼ宮」ではドラによって知識人の不能が暴かれる。前者は「エピローグ」の戦場においてジルの感じる恐怖に、後者は2月6日の革命の流産にそれぞれ顕現してしまう。すなわち、ドリユ・ラ・ロシエルのファシズム思想は戦争による矛盾の超克と、熱狂的行動による世界の意味づけというふたつの存在理由を喪失しているのである。それではこの小説は失敗したファシストの物語なのだろうか。しかしもしそうだとすれば、さきに提起しておいた疑問、すなわち死をまえにした主人公の歓喜をいかに理解すべきなのか。この問題に答えるために、われわれは第3部「黙示録」におけるポーリーヌの物語へと移動しなければならない。

4. 死と再生の思想

第3部「黙示録」ではポーリーヌが物語の中心となる。彼女はもと娼婦のアルジェリア女性で、健康的で野性的な女であった。彼女はジルの子供を体内に宿し、彼は再生への希望をつのらせる。ところがポーリーヌは癌に冒され、手術により一命をとりとめるも子供の産めないからだになってしまい、そのうえ社交生活のなかでブルジョワ化してしまい、野生の魅力をも失う。いっぽうパリではスタヴィスキー事件に端を発した暴動が2月6日に起きる。右翼と左翼とを抱擁したデモが行われるにおよび、ジルはついにフランス再生の時がきたことを確信する。しかし、知識人たちと自分自身のデカダンスは癒やしがたいほどに重く、革命はついでてしまう。ポーリーヌもまたそれとどうじに病気のため死亡するのである。

以上の梗概からもわかるように、ここではドリユ・ラ・ロシエルのファシズム思想における中心的主題である革命のテーマが現れる。さらにミリアンが近代の、ドラがアéria人種のアナロジーであったように、ポーリーヌが死にゆくフランスのアナロジーであることには疑いの余地はない⁵²⁾。それをふまえながら、本節は『ジル』の結末にひとつの解釈を与えようとするものであるが、まずひときわ注意を引くのは解体してゆくポーリーヌの姿が美しいものとして描写されることである。

手術により一命をとりとめた彼女はしかし、妊娠できないからだになると同時に野生の魅力を失ってしまう。だが皮肉なことに再発した癌がポーリーヌに

生命力を与えるのである。「ポーリーヌの女らしさをだいなしにしてしまった病苦が、生命を顔に逆流させ、新しい美をもたらした」[585]。彼女の髪は「この世のものとは思えぬ輝きを帯び」、「両眼は官能の逸楽の秘密よりもさらに珍しいひとつの秘密に輝いていた」、その口は「謎の果実」[585-586]であった——

彼女はまたあらたに手術を受けたのだが、無残に腹をえぐってはみたものの、死の輝きを閉じこめることはできなかった。破壊の果実はふたたび大きくなってしまったのである。[…]

彼女はベッドに腰をかけていた。髪はミイラのそれのように驚くばかりにすばらしい生命の余力を保っていた。娼婦だったころの寝巻きから、やせ衰えた胸があらわに見えてたけれど、思い出をよすがとするわずかばかりの力にたよって見つめている昔の愛人の視線に、その胸はふくらんできた。美が死に挑戦していたのである。[588]

ここでは死が彼女に美を与えたことが、一連のイメージを共有する語の連結によって語られている（「死の輝き／この世のものとは思えぬ輝き／輝いていた」⁵³⁾、「破壊の果実／謎の果実」）。ジルは彼女を見つめ、「わけのわからぬ恐怖の恍惚感」[586] なかに埋没する。ところで「シャルルロワの喜劇」における死の表現が、ポーリーヌの解体の描写と酷似していることは指摘するに値しよう——

もし自分の命を、ライターのように死にぶつけるために使わないのなら、生きたところでなんだというのか？ 戦争——あるいは革命、それもまた戦争なのだが——、そこから出る必要はない。もし、死が硬い核のように生を中心にないとすれば——生はどんなにかぶよぶよして、すぐにも熟れすぎて腐ってしまう果実のようだろうか？⁵⁴⁾

「ぶよぶよして、すぐにも熟れすぎて腐ってしまう果実 (fruit mou et bientôt blet)」, この表現が上記の「破壊の果実 (fruit d'abolition)」 「謎の果実 (fruit énigmatique)」 という表現と響応していることは明白である。もちろん、「シャルルロワの喜劇」における果実は「生」であり、『ジル』のそれが「死」であるという違いはある。しかしあくまでそのイメージに着目するのであれば、生と死のわかちがたい関係はつねに果実のイメージを伴っていること

が理解されよう。また「シャルルロワの喜劇」での核としての死のイメージは、ポーリーヌの腹部に宿る癌というかたちで等価値を保ったまま変奏されている。さらに前者での生を保持するものとしての「死」の機能は、ブルジョワ化したポーリーヌにふたたび美を与える癌の機能へと継承されていると考えられるのである。

ここでふたたび『ジル』へと立ち戻ろう。革命のチャンスをバリの暴動のなかにジルは見るのであるが、そこで以前の自分を「ひどくぶよぶよしたもののなかに埋没させられていた」[595]と回想する。クレランスにむかっても、戦争が終わってなにごともしななかったのは、「おれたちがもはや一握りの若者でしかなくなって、あっというまに熟れすぎて腐れかけた魂のかたまりのなかに落ちこんでしまっていたからだ」[602]と語る。ここで「熟れすぎて腐りかけた魂のかたまり (la masse des âmes blettes)」, 「ひどくぶよぶよしたもののなかに (au plus mou)」という表現が、解体するポーリーヌの肉体と「シャルルロワの喜劇」における生のイメージとを想起させる。このイメージの連結から、腐敗してゆくもののなかにはまりこんでいるジルたちが、解体する生を再起させるものとしての「死」と同一視されていると考えることは不可能なことではあるまい。ところで、すでに魅力を失っていたポーリーヌに死がふたたび美を与えたことはすでに述べた。そのポーリーヌが死にゆくフランスの象徴であるならば、フランスの再生は死によらねばならないと思索されることになる。つまり、ジル自身がフランスに生を与えるひとつの死とならねばならないとドリュが主張していると解釈することは、あまりに大胆すぎるであろうか。

ここで「エピローグ」最終章について検討してみたい。ジャーナリストとして戦闘にまきこまれたジルは、賛美していたはずの戦争に恐怖を感じる。戦線を逃亡しようとしながらもまちがって闘牛場の中央の空間に飛びだしてしまったジルは、その瞬間「気が狂うほど」自分をとりもどし、死地に残ることを決心するのである。戦争を恐怖することはかならずしもこの小説の主題体系から逸脱するものではないことはすでに確認した。では死をまえにしたジルの歓喜はなにを意味するのか。彼が死を迎える闘牛場の描写をいまいちど引用してみよう――

ふたつの石の塊が町を見下ろしていた。ひとつは古代ローマの水道橋で、空のまった
だなかでふいに切断されており、ひとつの橋弧が青空に噛みついていて。もうひとつ
は近代風の醜悪な闘牛場で、ばかばかしい円形をなし、ガスタンクをおもわせた。
[678]

この要塞となる闘牛場が「近代風」、「醜悪」、「ばかばかしい円形」と形容され
ていることを考慮にいれるならば、すでに言及したように主人公は死地とし
て、近代文明に汚染された場を選んだことに気付かざるをえない。さらに円形
であることが果実を、そしてジルが死をまえにした歓喜にとらわれる中央空間
が果実の核を連想させる⁵⁵⁾。ここで、ドリユのもっとも嫌悪する近代世界にか
こまれながら、主人公ジルが悦楽とともに死を迎える理由が理解されるのであ
る。

つまりこういうことなのだ。闘牛場という近代的で醜いかたまりは、ポー
リーヌの肉体やフランスと同様に解体しつつある生命である。それを再生させ
るにはやはり死が必要である。ところでジルは戦争から帰還した自分たちをぶ
よぶよして腐りかけたかたまりのなかにはまりこんだイメージで表現すること
で、自己をフランスにたいして死による再生をもたらすものとして提示してい
た。それゆえ、この解体しつつある闘牛場の中央空間の静寂のなかでの自我の
覚醒は、再生をもたらすものとしての「死」への同一性の確立と考えることが
可能となるのである。

死と再生の主題。ここから復活するキリストのイメージが連想されるだろ
う。じじつ、ジルは最後にキリストの名を呼ぶ――

死して甦る神々。ディオニソス、キリスト。なにものも血のなかでしか成就しない。
不断に甦るためには、不断に死ななければならない。大伽藍のキリスト、偉大なる白
き、雄々しき神。王、王の御子。[687]

ここでの主人公の叫びはきわめて神秘的なものであるが、果実のイメージとの
連結によって導かれた死と再生の主題を、古代の神々の名のもとに表現しよう
としていることはあきらかである。さらに彼の『日記』の第1日である1939
年9月9日。そこでは作家の神秘主義的思想が断片的にはあるが語られてい
る――

——冬がくるたびに大地は死ぬ。原始的人間は自分があらゆる生命に依存しており、あらゆる生命が彼しだいであることを知っている。彼は春が再生するように、彼の魔法をふるう。儀式や、祝祭や、司祭たちや、王たちの行動がそれだ。

いっぽうで狩猟の人間は、獣に依存しており、獣は彼しだいである。彼は、動物とのこの二重のつながりを保つために彼の魔法をふるう。そこにもまた、死と再生のリズムがある。人間は飢えて死に、食物で再生する。彼にとって動物は神だ、なぜなら動物は彼にそのからだを捧げることで命を与えるからだ。動物は儀式によって神々しくも捕らえられ、差し出される生贄として、やむことなく死に、再生する。

第三として、人は祖先を育て、命を与える。かわりに祖先は人間たちに、自分たちが生者としてもっていた力と、死者としてもっているもっとも強大な力とを与える。

自然の再生、動物の再生、祖先の魂の再生。3つのものごとが供儀のなかで結ばれるのである。⁵⁶⁾

日付から見て、この記述が『ジル』と密接な関係をもつものであることは疑いをいれない。そこで注目したいのは、まず、自然も、動物も死ぬことで再生するものとして描かれている点である。すなわち自然は冬という死をへることで、動物は人間に命を与えることでいちどは死に、そして再生するのである。このテーマはさきに『ジル』を検討することで導きえた死と再生のそれと符合している。さらに、殺すものと殺されるものが死のなかでひとつになることも、指摘しておきたい。動物は人間に殺されるが、それゆえにこそ神となり、受肉される。人間の死者は生者のなかで甦る。1940年冒頭に発表されたテキストにおいてもドリュは、「木々は傲然として、壮麗で、素晴らしかった。樹液は坑しがたい力をもって、葉のなかを流れていた」⁵⁷⁾とパリをとりかこむ木々の美しさを語りつつ、そこに死と再生の思想を託す——「そしてわたしもまた、頭のなかにこの樹液を感じたのだ。明日このような幹や、このような頭蓋骨が打ち砕かれるかもしれない。しかし、生命そのものがこの破壊をとおして存続しているのだ。生命は、やむことなく我身を引き裂いて自死するこたいがいに、自らを永遠のものとする方法をしらないのだ」⁵⁸⁾。つまり、この時期のドリュのなかでは死と再生のテーマがきわめて重要な位置を占めていたと考えられよう。それゆえ本稿で検討した『ジル』における死と再生のそれがいかに奇妙なものに見えようとも、作家が実存的レベルで抱えていた問題意識を大きく逸脱するものではないのである。

話を『ジル』にもどせば、主人公の死は、みずからが銃をとり死をもたらす

ものとなることでフランスを再生させるものとなることを、その射程に収めているといえる。さらにフランスを殺すことで、フランスを再生させるという主題は、ユダのイメージへと収斂していくだろう。自己をイスカリオテのユダに重ねあわせた作品である『わらの犬』（1944年）はそこから生れたと考えられる。しかしこの主題を扱うことは、もはや本稿の論題を越えてしまうことになるだろう。

以上のように、冒頭のふたりの女性に始まって、マベル、ミリアン、アリスをへてドラ、そしてポーリーヌに到るまでの女性たちとジルとの関係は、ジルの、そして作者ドリユのファシズム思想の表象として機能していることが確認できたと考える。こうして自己の思想遍歴を終えたジルは、女性たちの世界から離れてゆく。美貌の持主であり、富裕なベルト・サントンは、自己形成の旅を終えたジルには女性は不用のものであることを確認するために登場していると考えられる。じじつ、エルヴィエの指摘にもあるように、ドリユ・ラ・ロシュルの作品にあっては女性と政治は密接な形で結びついており、それゆえ『ジル』以後政治問題を小説の題材として扱わなくなるにつれて、女性の影も薄れてゆくのである⁵⁹。それを思えば、ベルト・サントンとジルとの別れを、ドリユ・ラ・ロシュルが主題としての女性たちに告げた別れに重ねて読むことも許されるのではなかろうか。

結 語

最後にわれわれの議論をまとめておこう。すなわち、世界には先験の意味などなく、それに意味を与えるものは人間の熱狂的行動であり、これを体現するのが戦争や革命に代表される暴力である。この暴力の行使のさなかにこそ、あらゆる矛盾が非合理的に超克され、世界の再生する瞬間が訪れる。それが彼のファシズムである。しかし作家が嫌悪するはずの近代戦によって矛盾を止揚するのは不可能であり、知識人としての自己の熱狂的アンガージュマンもまた不可能である。これを暴露してゆくの第1部「休暇」から第2部「エリゼ宮」にかけて登場する女性たちである。小説の第2部にいたり彼のファシズムは瓦解してしまう。そこでポーリーヌに導かれるかたちで死と再生のテーマが浮上してくるのである。この再生への意志が小説の結末を支配しているとわれわれ

は考えた。では果たしてこの『ジル』という作品で、ドリュは自己のファシズムにたいする姿勢を否定的に問題としているのであろうか。

たしかに『ファシスト社会主義』におけるファシズム思想は否定され、清算されたといわねばならない。しかし彼のファシズムの根本概念である生命の再生という名の革命は、小説の後半へと受けつがれている。彼の語る革命はあらたに死という媒体を得るのである。この意味においてドリュのファシズムはけっして否定されているとはいえない。それゆえ彼の対独協力もまた偶然や自暴自棄の結果としての行動ではなかった、と考えるのは飛躍にすぎであろうか。それはともかくこれ以後、死と再生の主題は作者の小説世界では「供儀」と「ユダ」のそれへと継承されてゆくことになる。つまりドリュのファシズム思想におけるひとつの結節点としてこの小説を読むことが可能なのである。

『ジル』は、作者に代表される非合理主義的ファシズム思想を、おそらくはもっとも赤裸々に描きえたがゆえに今日読むに値する作品なのであり、かつ作者自身の思想遍歴の結節点に位置するがゆえに、ドリュ・ラ・ロシェルを考えてゆくうえで不可欠な作品となっているのである。

註

- 1) テキストとしてはフォリオ版 (Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Gilles*, Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1973) を使用。同版からの引用にあたっては、そのページ数のみを [] に数字で示す。なお42年版 (Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Gilles*, édition intégrale contenant une préface, Paris: Gallimard, 1942) を適宜参照した。また本稿において引用するその他のドリュ・ラ・ロシェルのテキストは以下の略号を用いて、略号とそのページ数を註記する。

CC: Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *La Comédie de Charleroi*, Paris: Gallimard, 1934.

HD: Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Histoires déplorables*, Paris: Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1988.

J: Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Journal 1939-1945*, édition établie, présentée et annotée par Julien HERVIER, Paris: Gallimard, coll. «Témoins», 1992.

SF: Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Socialisme fasciste*, Paris: Gallimard, 1934.

TR: Pierre DRIEU LA ROCHELLE, *Textes retrouvés* [édition établie par Jean José MARCHAND], Monaco: Éd. du Rocher, coll. «Alphée», 1992.

引用は若林真による邦訳『ジル』(上・下)(国書刊行会,《もう一つのフランス》,1987年)を使用した,文脈によっては筆者が改変をほどこしたところもある。その他の引用はすべて拙訳によるが,「シャルルロワの喜劇」については山内義雄による邦訳(「シャルルロワの喜劇」,『女達に覆はれた男』収載,第一書房,《現代フランス小説》,1936年)を、『日記』については有田英也による邦訳(『日記1939-1945』,メタログ,1994年)を参照した。

- 2) 「わたしは十分に自分の物語をかたった。それしかかたることがないのだ。何度も自分の外に主題を得ようとしたが,そんなことはわたしにはなんの興味もないし,それでは始められない」(*J*, p. 144)。
- 3) たとえばつぎの一文を想起されたい——「批評家達は,わたしの多様な表現手段のそこに,主として小説と政治エッセーのあいだに同一の見解があるのをみようとはしなかった」[9]。
- 4) Voir *J*, pp. 74, 219 et 378.
- 5) 各論説の末尾には日付が記載されているが,この日付が発表時期と一致した場合にはそれが制作年月日のものなのか否かが問題となる。ところで最終章「道程」には1934年8月の記述があり,しかも発表は10月である。ランサールの指摘するようにこの日付が制作時のものであることは疑いをいれない(voir Jean LANSARD, *Drieu la Rochelle. Bibliographie générale. Drieu la Rochelle ou la passion tragique de l'Unité*, t. III, Paris: Aux Amateurs de Livres, coll. «Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne», 1991, p. 60)。ゆえにほかの論説にもやはり制作時の日付が与えられていると考えるのが妥当な推測ではあるまいか。
- 6) «Nietzsche contre Marx», *SF*, p. 70.
- 7) ドリュにおけるニーチェとバレスの影響については以下の論文を参照。Michel WINOCK, «Une Parabole fasciste: Gilles de Drieu la Rochelle», in *Édouard Drumont et C^{ae}. Antisémisme et fascisme en France*, Paris: Éd. du Seuil, 1982, pp. 151-180.
- 8) «Les Événements de février ou la balançoire», *SF*, p. 95.
- 9) *Ibid.*, p. 102.
- 10) Voir Pierre ANDREU et Frédéric GROVER, *Drieu la Rochelle*, Paris: Hachette, 1979, pp. 325-331.
- 11) «L'Agent double», *HD*, p. 111.
- 12) *Ibid.*, pp. 118-119.
- 13) Voir la lettre à Beloukia, avril 1935, citée par ANDREU et GROVER, *op. cit.*, p. 326.
- 14) «La Comédie de Charleroi», *CC*, p. 58.
- 15) *Ibid.*, pp. 59-60.
- 16) «Écrits dans la rue», *SF*, p. 101.
- 17) *Ibid.*, pp. 112-113.

- 18) ドリュ・ラ・ロシエルの非合理主義的思想については以下の論文を参照。Marie BALVET, «Décadence et restauration du corps chez Drieu la Rochelle», *Les Temps modernes*, n° 437, décembre 1982, pp.1182–1197; Charlotte WARDI, «Décadence et rationalisme dans Gilles de Drieu la Rochelle», *Travaux de linguistique et de littérature*, t. XV, n° 2, 1977, pp.263–274.
- 19) Voir Julien HERVIER, *Deux individus contre l'histoire. Drieu la Rochelle, Ernst Jünger*, Paris: Klincksieck, coll. «Bibliothèque de la XX^e siècle», pp.111–112.
- 20) «La Comédie de Charleroi», *CC*, p. 59.
- 21) «La Jeunesse française contre la guerre», *SF*, p. 142.
- 22) *Ibid.*, p. 139.
- 23) *Idem.*
- 24) *Ibid.*, p. 144.
- 25) *Ibid.*, pp. 145–146.
- 26) Voir Robert Soucy, «Le Fascisme de Drieu la Rochelle», *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*, n° 66, avril 1967, pp.79–80. 『ファシスト社会主義』発表時から同様の批判がよせられていた。ラモン・フェルナンデスはこの書物が現実に対応物を持たぬ、「詩的政治著作」でしかないと批判 (voir Ramon FERNANDEZ, «Littérature et politique», *N. R. F.*, n° 257, février 1935, pp.285–291)。さらにロベール・ブラジャックはこの著書は「センチメンタルな政治学」にすぎないと酷評している (voir Robert BRASILLACH, «Drieu la Rochelle ou le feu de paille», in *Œuvres complètes de Robert Brasillach*, première édition annotée par Maurice BARDÈCHE, t. VII, Paris: Au Club de l'Honnête Homme, 1964, pp.323–326)。
- 27) Voir «La Jeunesse française contre la guerre», *SF*, p. 153.
- 28) «La Comédie de Charleroi», *CC*, p. 62.
- 29) *Ibid.*, p. 61.
- 30) ドリュがたんなる戦争賛美者ではないことははじめて活字となった彼の作品「工場 = 工場」に明らかである。そこでは戦場が工場の隠喩で、兵士たちは鞭打たれる労働者として描かれる (voir Pierre DRIEU LA ROCHELLE, «Un Poème: Usine = Usine», *Sic*, n° 8–9–10, août–septembre–octobre, 1916, série reproduite en un volume aux Éd. Jean-Michel Place, 1980, p. 73)。
- 31) Voir «Exorde», *J*, pp. 502–503.
- 32) Voir «Itinéraire», *SF*, pp. 227–228.
- 33) ちなみにエルヴィエは、ドリュが個人主義者であり大衆を軽蔑しながらも、同時に大衆の匿名性こそが近代にあっては個人の自由を確保してくれるという両義的認識をもつ作家であることを指摘している (voir HERVIER, *op. cit.*, pp. 93–94)。
- 34) «La Jeunesse française contre la guerre», *SF*, pp. 138–139.

- 35) 松本勤「〈ジル〉あるいは厳肅な道化」, 河野健二編『ヨーロッパ——1930年代』収載, 岩波書店, 1980年, 85頁参照。
- 36) «La Comédie de Charleroi», CC, p. 59.
- 37) «La Violence en Europe», TR, pp. 184-185.
- 38) 「ただし、『ジル』において第1次大戦の前線の体験を一人物の、そして一世代の基点として据えたとき、ドリュが『シャルルロワ』の回想の、滑稽な、皮肉な、ものうい、へっぴり腰の部分をすべて取り去り、もっばら生の高揚を可能にする特権的な機会として戦争体験を価値づけたことに留意しなければならない」(前掲松本論文, 86頁)。われわれはこの優れた指摘を踏まえてさらに考察を進めよう。
- 39) ジルの夢見る黄金時代については、すでにヴィノックが詳細に論じている (voir WINOCK, *art. cité*, pp. 166-170)。ところでナチズムがフリードレンダーのいうように神話時代への回帰をその魅惑力の本質においているのだとすれば (サユル・フリードレンダー『ナチズムの美学——キッチュと死についての考察』, 田中正人訳, 社会思想社, 1990年, 21-61頁参照), ドリュが強クナチズムにひかれたのも当然と言えよう。
- 40) 『ジル』に登場する主要な女性たちのほとんどがそのモデルを特定できるにもかかわらず、マベルにかんしては筆者の知るかぎりそのモデルは知られていない。もちろんこれをもってマベルがまったくの虚構であるとすることはできまい。しかし名前まで与えられながらそのモデルが見当たらないマベルに、彼女に重要な役割を演じさせるための作者の創造力がおおきく寄与している可能性を考えることは、あながち恣意的ともいえないのではなかろうか。
- 41) Voir WARDI, *art. cité*, pp. 264-266; Bénédicte BAUCHAU, «Le Gille de P. Drieu la Rochelle ou l'illusion d'un paganisme chrétien», *Studi Francesi*, n° 99, settembre-dicembre 1989, p. 477.
- 42) Voir BAUCHAU, *art. cité*, pp. 477-479; WARDI, *art. cité*, p. 265.
- 43) ジルがミリアンにたいして「おまえを愛してはいない。おまえのからだにはぞっとする」[202]と叫ぼうとすることを想起したい。
- 44) 松本前掲論文, 99頁参照。
- 45) Voir, par exemple, WARDI, *art. cité*, p. 271.
- 46) 「そして彼女は全身をジルの腕にゆだねたのだった。だから? これらのことがすべてにせものだったとすれば、世界は存在しなかったことになる。世界は存在しようと試みながら、やはり存在できなかったのである」[365]。
- 47) さらに「彼は、永遠の炎の旅に彼女をめざして出立してしまっていた」[365]という一節を思いうかべるべきであろう。
- 48) このエピソードが語られるのは第2部6章であるが、7章ではドラがジルにたいしてはじめて別れ話を切り出すことになる。
- 49) WARDI, *art. cité*, p. 271.
- 50) たとえばつぎの一節も想起に値するかと思われる。ドラから別れ話を聞いたときの

ジルの心理描写である——「ジルの頭のなかのどこかにもうひとりの人間がいて、最後の審判の天使のように、目を光らせ、吟味し、看破し、記録していた。しかしその人間は彼の頭の奥のほうにいた。表面にある彼の神経は、少しでも安堵の材料があればそれにすがりつこうとしていた」[374-375]。

- 51) 「ぼくはいつも人間がけっして完全ではなく、芸術家は行動する男ではありえないことを残念に思っていた。ときには半身でしかないことをひどく残念に思った」(lettre à son frère du 10 août 1944, *J*, p. 505)。
- 52) Voir WINOCK, *art. cité*, p. 161.
- 53) 「死の輝き (le rayonnement de la mort)」は文脈から「死の放射範囲」とも訳せるが、ここではイメージを重視して「死の輝き」とした。
- 54) «La Comédie de Charleroi», *CC*, p. 70.
- 55) たとえばつぎの一節を想起されたい——「万事休す。／大地は冒された。／大地はまるく、人間の手にある。あの成熟はまるくなる。円形のヴィジョンが精神のなかへはいつてくる。果実が口のなかにはいつてくるように」(Pierre DRIEU LA ROCHELLE, «Dernière nouvelle», *Sic*, n° 21-22, septembre-octobre, 1917, Éd. Jean-Michel Place, p. 165)。
- 56) *J*, pp. 74-75.
- 57) «Encore sur les toits de Paris», *TR*, p. 174.
- 58) *Ibid.*, pp. 174-175.
- 59) Voir HERVIER, *op. cit.*, p. 164.