

# ミシェル・ビュトールという銀河

— ポール・デルヴォーの絵の中の物語をめぐる —

内 山 憲 一

La Galaxie Michel Butor

A propos du *rêve de Paul Delvaux*

UCHIYAMA Kenichi

伝統的な国文学研究と同様、大学における外国文学研究の環境が厳しいものになってきたという声が聞かれて久しい。出版の状況も同じである。特に海外の純文学の翻訳の分野が厳しい状況に置かれているという。『カラマーゾフの兄弟』の新訳が売れていることが大分話題になったが、その売れ行きが異例とされることの背景には、純文学の翻訳の読者が減っているという現実がある。

これはかなり前から続いていることであるから、特に「今の若者は…」というのは間違いであろうが、自分の知る範囲では、翻訳小説を好んで読む若者は確かに少ない。フランス近代文学が専門の私は本学においては主に第二外国語としてのフランス語を教えているが、総合文化科目の「世界の文学」も担当している。「世界の」と冠されてはいても、フランス文学に焦点を絞って話をしているわけであるが、受講生には今売れている作品ではなく、できるだけ「古典」と言われるものに目を向けてもらいたいと考えている。若者にとって十九世紀は既に古めかしい古典ではあるが、その古典も決して現在と隔絶したものではなく、古典を理解し味読する教養の上に現代のテクノロジーは築かれているということを感じてもらいたいからである。

そこで、学生の反応を探るために感想を求めてみると、「翻訳小説は読んだことがない」という声がちらほら聞かれるが、これは想定内である。いままで一番驚いたのはボードレーの短い散文詩を読んだ感想で、「こんな難しい文章は今まで読んだことがない」というものであった。韻文詩ならば翻訳の質や訳語の耐用年数などの問題から、原文がいかに魅惑的なものであれ、現代の感性にはあまり響かないものもある。けれども散文詩ならば、特に

ボードレールのものは、同じく授業であつかったランボオの散文詩よりは物語性がある分だけ読みやすいのではないか。「人はみなシメール——生きていく上で誰もが持たざるをえない希望でもあり、見方を変えれば幻想でもあるところのもの——を背負いながら歩いているのだ」という『悪の華』の詩人の声<sup>1</sup>は十分な普遍性を持って若者の心にも届くと思っていたわけではあるが…前置きが長くなってしまった。

## 1. ヌーヴォー・ロマンから『モビール』へ

かつてジッドやサルトルなど文学の枠を超えて社会的な発言力を持つ巨人がいたころのフランス文学の人気は遠いものになってしまった。ジッドが去りサルトルが衰えた晩年にも構造主義のブームがあり、「新しい小説」、いわゆるヌーヴォー・ロマンの作家たちの翻訳は続き、それなりに読まれていた。ヌーヴォー・ロマンは実に本国フランスよりも極東の国、日本でのほうが売れたとまで言われたという。ナタリー・サロート、クロード・シモンが没し、「新しい小説」の代表とみなされたアラン・ロブ＝グリエも昨年2008年に亡くなったが、同年夏の終わりに、残った最後の旗手、ミシェル・ビュトール(1926-)が82歳で来日している。

ラ・ディフェランス社から全集が刊行され<sup>2</sup>、フランス大使館協賛のもと、立教大学で開催された自らが主題の国際学会に招待されていたこの大家は、単なる「小説家」ではない。『時間割 *L'Emploi du temps*』(1956)やルノー賞を獲得した『心変わり *La Modification*』(1957)など初期の小説でその名を知られるようになった1960年前後から、時に既成のジャンルには収まりきれない作品を世に問い、いわゆる「小説」を書くことはやめてしまったと評されている。

もっとも、初期の革新的な小説でビュトールはヌーヴォー・ロマンの担い手の一人と見なされてはいたとはいえ、例えばシュルレアリスムなどとは違って、「新しい小説」は一つの運動はなかった。来日を機に行われた朝日新聞のインタビュー<sup>3</sup>で作家自身が述べているように、「運動」を率いるリーダーがいたわけではなく、「めいめいが別々に書き、共通点はスタイルの実験性や細部の描写だけ」であった。ビュトールは続けて、「60年にアメリカに半年行って、当時フランスになかった高速道路やスーパーを見ているうちに、小説を書く気がなくなってしまった」と述べている。1950年代からエジプトなどフランス語圏外の各地で教員生活を経験していたビュトールは、アメリカの学校に招聘され、1960年に半年間フィ

<sup>1</sup> シャルル・ボードレール『パリの憂鬱』第六篇「人はみなシメールを」。阿部良雄氏は『ボードレール全詩集II』(ちくま文庫)の中でこの散文詩を「おのがじし噴火獣(キマイラ)を背に」と訳している。

<sup>2</sup> *Œuvres complètes de Michel Butor*, Éditions de la Différence, 2006年より刊行継続中で全十三巻の予定。

<sup>3</sup> 2008年10月18日付朝刊文化欄。

ラデルフィア郊外に住むことになる。大戦後のアメリカを知ることはビュトールにとって、「ルネッサンス期の作家がローマに旅することや、ロマン派の作家が中近東に赴くことと同じくらい重要であった」<sup>4</sup>。周りの者やパリの文壇は当然、大国アメリカの印象記・旅行記を期待するわけであるが、彼はすぐに従来のスタイルでは巨大化したアメリカの現実をうまく写し取ることはできないと気づく。つまり文学者として、新しいフォルム創造の必要性を感じるのである。そこで二年後に書き上げた作品が「アメリカ合衆国表現のための試作」という副題を持つ『モビール *Mobile*』である。

同書でビュトールは直線的な文章の流れに沿って一行一行ずつ読むことを要請する読書の慣習から逃れて、書物とはまず一つのオブジェであることを目指した。すなわち五十の州の名前をアルファベット順に並べ、二日間という時間的枠組みの中で各州に一時間を割り当て、ページという物理的枠組みの中で活字を自在に散らして組んでいる。また挟み込んだ断片的な文章の出どころは史的資料から観光ガイド本、パンフレットやカタログにまで至っている。様々なテキストのパッチワークといった様相を呈したこの本は批評家たちの評価を得られず、読者を当惑させることとなった。空間詩ともいべきこの試みは、息苦しさを感じていた小説という伝統的なジャンルから離れていくビュトールの転回点となっている。酷評された『モビール』の弁護をしているうちに「いよいよ小説は過去のものに見えてきた」と前述のインタビューで作家は述べている。

## 2. 銀河 ビュトールと芸術家たち

その後のビュトールの創造活動のうち一つの大きな柱となるものは、様々な造形芸術家たちの作品にテキストを添えるコラボレーションである。2006年に本国フランスの新国立図書館で開催された展覧会、「ミシェル・ビュトール、遊動するエクリチュール」に際して上梓されたカタログ<sup>5</sup>によると、彼は二百名ほどの国籍も知名度も表現様式も異なる造形芸術家たちとのコラボレーションによって、およそ千もの作品の創造に関わり、その形態は挿絵本といえるものから、オブジェとしての本 (*livres-objets*)、すなわちテキストも手書きで、まさに芸術作品というべきものにまで渡っている<sup>6</sup>。世間に知られるようになったとき、ビュトールはたまたま「小説」に与していただけであり、『心がわり』も若き日々から現在にまで綿々と続いているその創作活動のほんの小さな一側面にすぎない——そのような印象を与えるほど捉えがたい存在であるビュトールは、実に芸術家たちを引きつけ束ねる「銀

<sup>4</sup> Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993, p.145.

<sup>5</sup> Michel Butor, *l'écriture nomade*, Bibliothèque nationale de France, 2006.

<sup>6</sup> CD・DVDブック、Michel Butor, *Petite histoire de la littérature française*, Carnets Nord, 2008. 付属のDVDで様々な *livres-objets* を堪能することができる。

河」に喩えられている<sup>7</sup>。

ところで意外なことに、この共同作業においては通常のプロセスとは逆に、芸術家の作業の後に作家が介入している。芸術家がまず「挿絵本」の紙質と判型とページ数を決め、しかるべきページに絵なり版画なり写真なりを割り振る。これが終わった後、こんどはビュートルがそれらに自筆の詩的文章を添える。このような「手書きによる本」は多くても十部ほどしか作成されず、中には二部または三部のものもあり、コレクター向けの「宝石本」になっているという。このコラボレーションの意義について、ビュートルは次のように述べている。

私にとってとても大切なことは、このような種類のコラボレーションによって文体上の考案ができるということです。画家と一緒に作業することによって、私は自分が書くものを大幅に変えることができるのです<sup>8</sup>。

ある造詣芸術家たちのために書いたものは、彼らとの共同作業なしに書きえたものとは根本的に異なってくる。それに実はそのためにこそ、彼らは自分と一緒に仕事をしたかったのだ。「というのも、私は彼らに口を開かせるからなのです。彼らのデッサンが口をきき始めるのです。」あらかじめ書いてあったものを画家たちの作品に添えるのではなく、テキストは彼らとのコンタクトから、いわば一種の婚姻から生まれるのである。これは若い頃からビュートルの創造活動の核をなしている詩作における態度とも呼応している。

とても奇妙なことなのですが、私の詩は外からの注文とか要求といったものに結びついています。一般に詩人は逆のことを言い張りますよね。これは秘密の、自分だけの領土であると。私にはまったくそんなことはありません。詩というものは私から引き剥がされるのです。私に詩を作らせるのは他の人たちなのです<sup>9</sup>。

### 3. 「夢」の五部作

通常の意味での小説を書かず、または書けなくなったとしても、このような詩作観に見られる開かれた感性の持ち主の創作活動は狭く閉じることはなく、作家自身が、あるいは共に作業をする友人たちが自らに課す束縛以外の拘束から解放され、様々な方向へと広がってゆく。ビュートルは新たな未知の大陸を探していた。その意識の内奥にうごめくもの、いわ

<sup>7</sup> Michel Butor, *l'écriture nomade*, op.cit. p.81.

<sup>8</sup> *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, vol.II, Joseph K., 1999, p.234.

<sup>9</sup> *Ibid.*, vol.III, op.cit. p.313.

ば夜の領域に形を与えたものが五巻本の大作、総タイトル『夢の素材 *Matière de rêves*<sup>10</sup>』(1975-1985)である。

当初からそれは五巻という構成で、それぞれの巻に五つの夢の話を収める予定であったという。ガリマール社から「ル・シュマン」叢書の一環として、総タイトルともなっている最初の巻が出たのは1975年。以後出版は十年に渡り、第二巻『地下二階 *Second Sous-sol*』(1976)、第三巻『第三下層 *Troisième Dessous*』(1977)、第四巻『四重底 *Quadruple Fond*』(1981)、第五巻『千一の襷 *Mille et Un Plis*』(1985)と続いている。タイトルの選び方から分かるように、ビュトールは人間の無意識をいくつもの階層を持つ構造物のイメージで捉えている。犯した罪の重さによって何層にも分かれている漏斗状の空間を次々に下降していくダンテの地獄めぐりの構成も想起されるところである。

「とりわけ、精神分析学者たちに」という献辞が付き、自伝的要素が強く表れている第一巻の最初に置かれているのは『牡蠣の夢』である。自らをミシェル・ビュトールと名指す語り手は講演を行った後、カクテルパーティーを抜け出し、息抜きのために海岸へと降りてゆく。気がつくと足が砂にはまり込んでいき、海水が滲出してくる。服を濡らさないように悪戦苦闘するが、ついにそれも脱がなければならず、自分のアイデンティティも脱ぎ捨てなければならない。とうとう牡蠣になってしまい、ディナーの席で食べられそうになる。このユーモアも含み持つ「悪夢」が坑道入り乱れる採掘坑の第一の層への最初の下降となっている。

夢を語る形式——ビュトールがその形式をどのように練り上げて、『夢の素材』全体を一つの有機体のように組織していったか。前述のラ・ディフェランス社発行のビュトール全集編者カル＝グリュベールは「引用の体系」を指摘している。すなわち、一つの夢の中には他の夢からの引用が紛れ込んでいて、それを基点に語りは移行し分岐していく。この方式は巻から巻へとさらに複雑になり、第二巻以降は同じ巻で隣接する夢からだけではなく、先行する他の巻からの引用、さらには小説など他の自作品から採られ嵌め込まれた断片も見られるという。ビュトールにとって重要なのは、われわれに存在の秘密を開示してくれるヒントとしての夢を単に記述するだけではなく、夢がテキストとなるプロセスはどのようなものか、夢の語りをどのように練り上げていくことが可能かを確かめることである。

#### 4. ポール・デルヴォーの絵の中の物語

さて、『夢の素材』第一巻、第二話『アンモナイトの夢』はビュトールが共同作業をしたベルギー出身の画家・素描家のピエール・アルシンスキーの五枚のエッチングに想を得たも

<sup>10</sup> 通常『夢の物質』と訳されるが、後述する理由から敢えて「素材」と訳した(注18参照)。夢の領域に関する興味は言うまでもなくシュルレアリスムの影響によるところが大きい、若きビュトールはその強力な磁場に飲み込まれて精神の自由を失うことを恐れ、一定の距離を置いていたようである。



ので、原型となった挿絵付きの単行本は1975年にファタ・モルガーナ社から刊行されている。これを嚆矢として第二巻『地下二階』の夢はすべて、作家が共感する造詣芸術作品との直接的・間接的な交流から生まれている。第一話『ヴィーナスの夢 *Le rêve de Vénus*』において触媒となっているのは、ポール・デルヴォーの十八枚の絵である。この夢の初期稿はまさに『ポール・デルヴォーの夢 *Le rêve de Paul Delvaux*』と題され、ビュトールが編集に関わり1975年にラ・ビブリオテック・デ・ザール社から出た画集『デルヴォー』の序文として書かれたものであるが、それに先立ってガリマール社発行の『レ・カイエ・デュ・シュマン』誌1975年1月号にも掲載されている。初期稿には「ジョルジュ・ランブリクスとピエール・クロソウスキーに」という献辞が付いていた。ジョルジュ・ランブリクスは若きビュトールの才能を認め、その小説の出版に尽力した編集者、ピエール・クロソウスキーは著名な画家バルチュスの兄で小説家。ビュトールはリセ在学中から、この知的環境に恵まれた二十一歳も年上の知識人と親しく付き合い、多大な影響を受けていることが知られている。

『ポール・デルヴォーの夢』は『夢の素材』第二巻『地下二階』に収められるにあたって大幅に加筆され、長さがほぼ1.5倍になるとともに、タイトルも『ヴィーナスの夢』と変更されることになる。初期稿において、デルヴォーの絵のタイトルは、その発表年を表す数字とともに、ただしそれがデルヴォーの絵のタイトルであるという注はなしに各章冒頭に置かれていた。『ヴィーナスの夢』においては、そのような構成は採用されず、引用句以外は区切りのない一連のテキストとなっている。絵のタイトルとはいえば、加筆された部分にイタリック体で朗誦の詞のように散らされていて、やはり注は皆無である。画家の名前にしても末尾近く、一見脈絡のない文章の中に絵のタイトルとは離れて「ポール・デルヴォーという署名」という挿入句があるだけである。デルヴォーが何者であるか、また名前は知っていてもそれがどのような画家であるか知らない読者にとっては、加筆された部分は脈絡が見えないだけに難解で、怒涛のようなテキストとなっている。

このように、決定稿においては一見覆い隠されているデルヴォーの十八枚の絵のタイトルはどのようなものだろうか。まず、それらの絵が収録されている日本語版の画集を二冊挙げておこう。『アート・ギャラリー 現代世界の美術19 デルヴォー』（中原佑介解説、集英社、1986年）と『デルヴォー画集』（バーバラ・エマーソン著、リプロポート、1987年）である。集英社の画集は現在も販売されているが、リプロポートの画集は古本でのみ入手可能である。ビュトールにインスピレーションを与えたデルヴォーの絵のタイトルは順に以下のとおりである。入手しやすい集英社版に掲載されている絵の方は図版の番号を、番号の振られていないリプロポート版にのみ掲載されている絵の場合はページ数を添えてある。なお、フランス語の原タイトルの日本語訳には若干の揺れがある。

1. 「挨拶 Le salut」1938年（リプロポート86ページ）<sup>11</sup>
2. 「眠れる町 La ville endormie」1938年（集英社52）
3. 「ノクターン Nocturne」1939年（リプロポート266ページ）<sup>12</sup>
4. 「ピグマリオン Pygmalion」1939年（集英社45）
5. 「月の位相I Les phases de la Lune I」1939年（集英社17）
6. 「町の入り口 L'entrée de la ville」1940年（リプロポート94ページ）
7. 「町の夜明け L'aube sur la ville」1940年（集英社20）
8. 「月の位相II Les phases de la Lune II」1941年（集英社5）
9. 「不安な町 La ville inquiète」1941年（リプロポート90-91ページ）<sup>13</sup>
10. 「月の位相III Les phases de la Lune III」1942年（集英社16）
11. 「囚われの女 La prisonnière」1942年（集英社22）
12. 「眠れるヴィーナス Vénus endormie」1944年（集英社57）
13. 「夜の汽車 Le train de nuit」1947年（集英社9）
14. 「十字架降下 Descente de croix」1949年（リプロポート257ページ）
15. 「クリスマスの夜 Nuit de Noël」1956年（リプロポート166ページ）
16. 「学者の学校 L'école des savants」1958年（リプロポート188ページ）<sup>14</sup>
17. 「見捨てられて L'abandon」1964年（集英社8）
18. 「ジュール・ヴェルヌを称える Hommage à Jules Verne」1971年（リプロポート204-205ページ）

他に画集としては数多くの絵が収録されている『ポール・デルヴォー』（マルク・ロンボー著、美術出版社、1991年）があるが、これも古本でしか入手できない。また1975年に河出書房から出て長く品切れになっていた「シュルレアリスムと画家叢書」の『ポール・デルヴォー』（アントワヌ・テラス著）の増補新版が2006年に出ている。図版の数は多くはないが、白黒の「クリスマスの夜」が収録されている。

ポール・デルヴォーの絵の中の物語、その十八枚の絵の中にビュートルが透視した夢は以下のように始まる。少々長くなるが、物語の雰囲気伝えるために、第一の絵「挨拶」が触発した出だしをそっくり挙げてみよう。

<sup>11</sup> 集英社版の72ページにも白黒の図版が掲載されている。

<sup>12</sup> カラーではなく、白黒の図版。

<sup>13</sup> 集英社版の74ページにも白黒の図版が掲載されている。

<sup>14</sup> 1975年に東京と京都で開催された日本初の大規模なデルヴォー展のカタログ（毎日新聞社発行）には、より大きな図版が掲載されている。

私は着古した黒いビロードのスーツを着ている。ズボン、上着、ベスト、みんな私には少し大きすぎる。やはり大きすぎる黒い靴を履き、先のとがっていない襟の白いワイシャツの上に黒いネクタイをつけ、黒くて丸い帽子をかぶっている。夏の宵であり、まるでイタリアにいるかのようだ。けれども自分ではハンブルクの最も古い地区の一つにいるものと思っていた。街は清潔で静かであり、人々はその中を滑るように歩いている。自動車はまったく見当たらない。ただ市街電車だけが車体を軋らせ、火花を放ち進んでいく。御影石を敷いた広い街路が直角に交わるころには、白い石を鎖のように積み重ねた角の煉瓦の家があり、伝統の小さな飾り、球の上に乗り細く尖ったピラミッド型の飾りを標柱のように屋上に立ててある。静まった火山の麓に続く森が近くにあり、吹き寄せる風がそのささやきと香り——泥や枯れ草、菩提樹の花、マンネンロウ、月桂樹、朝鮮朝顔の匂いを運んでくる。穏やかな陽気にもかかわらずしっかりと閉められた二階の内開き窓のカーテンの後ろでは、いくつかの慎み深い裸体がうごめき、アーケードの下、歩道に比べて二段高くなった歩廊では、私が近づくと、背中に大きく切れ込んだ丈の長いドレスを着た女たちがゆっくりと逃げていく。何か天の射手のための標的にも似た、大理石のモザイクの印のついた十字路で私の前に現れるのは導きの女——<sup>デチエローネ</sup>

「青い目をした魅力的な娘で、性格は少々重々しく、考え方はいささか地道だ」

女は最初、金の刺繍に縁取られた重々しい寛布を身にまとっていたが、その布はゆっくりと背中に切れ込んでゆき、女が私の方に、そして左側へと視線を向けるにつれ、その乳房の片方をあらわにしたかと思うと、すでにもう片方の乳房の半分、へそと陰毛をあらわにし、それから尻の下、片方のふくろはぎにまで滑り落ちてゆく。そこで私は無言で女に挨拶をするが、女が私に応えはしないだろうことは分かっている。私は女が右の道を指し示すだろうと思っていた。いや、ちがった。左手がゆっくりと折り曲げられた。そしてもう一方の手が、そのまま進むように、ただし女を迂回して進むようにと命ずる。その間にも、寛布はまだたっぷり数分間は片方の肩に引っかかりながらも滑り落ち続け、あらわになる女の踵を私は通りすがりに横目で垣間見ることだろう。黄昏の進入を告げる微風が突然吹くと、寛布は私の背後ではためきながら飛び去ってゆく。

このように物語の語り手は一人称の「私」で、文面及び一連のデルヴォーの絵から判断すると、青年と呼ぶことのできる層に属している。「私」には有名な地質・鉱物学者の伯父がいて、それはオットー・リーデンプロック教授、つまりジュール・ヴェルヌの『地球中心への旅（地底旅行）』の主要作中人物である。したがって、ヴェルヌの小説を知っている読者は『ヴィーナスの夢』の語り手を、『地球中心への旅』の語り手である青年、リーデンプロック教授の甥で助手をしているアクセルに重ねて読むことができる。



「私」はデルヴォーの絵に満ち溢れる女、気にする様子も見せずに己の裸体をさらす女、「導きの女（チチェローネ）」に誘導されて、追いついては見失ってしまうリーデンプロック教授の後を追いかけて、無名の都市の荒涼とした街中——何枚かの絵には古代ローマの遺跡のような建物が見られる——をさ迷って行く。デルヴォーの「ジュール・ヴェルヌを称える」という絵を基に書かれた最後の部分では、画家の幼少年時代を喚起するイメージが羅列されるが、その後で「私」はついに教授に再会する。『地球中心への旅』の末尾近く、冒険者たちがアイスランドの火山から入って南国イタリアのストロンボリ島の火山から出てきたのだと気づき驚きの声を上げる部分が最後の引用となる。「私」が教授とともに町外れに佇み、地中海の東、東方へと向かっている帆船を沖合遠く眺める場面で物語は終わっている。

## 5. 引用の織物

ところで上の『ヴィーナスの夢』からの引用の内部にも「青い目をした魅力的な娘」、すなわちアクセルの思い人グラウベンに言及するヴェルヌからの引用が見られるように、デルヴォーのそれぞれの絵に対応する各パートには『地球中心への旅』からの短い引用がある。ただし原文には出典に関する注は一切ないので、ヴェルヌの愛読者ではない多くの読者にとっては何の引用であるのか見当がつかないかもしれない。

もっとも、ヴェルヌの冒険物語への指標はこれらの引用だけではない。『ヴィーナスの夢』の語り手は「ハンプルクの最も古い地区の一つ」にいるものと思いつつも、まるでイタリアにいるかのようにも感じている。一方、イタリアのストロンボリ火山の斜面に吐き出されることによって終わる地球中心への旅の冒頭は、リーデンプロック教授がハンプルクの旧市街の中の最も古い通りの一つにある自宅に大急ぎで帰る場面で始まっていた。また、一般的な読者にとっては、ビュートルよりはデルヴォーの名前の方が馴染み深いと思われるが、この画家もまた作家と同様に小さい頃からジュール・ヴェルヌを愛読し、まさにビュートルが選んだ三枚目の絵である「ノクターン」を嚆矢として、以後自分の絵の中に『地球中心への旅』に添えられたリウーによる挿絵に見られるリーデンプロック教授の姿をそのまま頻繁に登場させたことが知られている。このように、引用の出典が明示されていないとはいえ、ヴェルヌの作品への指標は、いわば浮き彫りになっていると言える。

しかし、『夢の素材』全体の構造を考えるにあたってより重要なのは、形の上ではっきりとしたこのような引用ではなく、前に言及した「引用の体系」である。初期稿『ポール・デルヴォーの夢』に加筆された部分は難解であると言いたが、実はその脈絡のなさは他の夢からの、引用という形を取らない引用に起因している。そこには例えば、海辺で予期しない困難な状況に陥った『牡蠣の夢』の語り手が悪戦苦闘する描写が挿入されているが、これなどは『ヴィーナスの夢』だけを読む人にとっては意味不明であろう。デルヴォーの絵への指示が覆い隠されてしまったがためにテキストの喚起力を補う必要があったのだろうか。必ずし

もそうではなく、この加筆は作家ビュトールの文学観に関わる構造的な「引用の体系」から導かれたものであり、『夢の素材』総体の構築性を堅固にするためになされたのである。

『夢の素材』第一巻の十年後に出た最終巻『千一の襞』は特にそのことを明らかにしている。最初の四編の夢はそれぞれ、文学史上知られているシャルル・ソレル、ネルヴァル、ボードレール、ユイスマンスが作品の中で語った夢を、時制や人称や語彙を変えて自由に書き直したものである。タイトルは『千一夜物語』のパロディーでもあり、地形の波打つ襞の比喻ともなっている。つまりビュトールという地質学者が、先行する著名な作家たちの書き記した夢という深い地層を明るみに出し、光を当てているのである。また、最後の『消え去る署名の夢』の最初の十行ほどは、『夢の素材』シリーズ冒頭に置かれた『牡蠣の夢』の出だしの忠実な転写となっている。『夢の素材』各巻は文体も素材も一様ではないが、実は自己のテキストからの引用によって緊密に結びついている。そして引用は巻やシリーズの内部だけからではなく、ビュトール自身の他の作品、他の作家たちからのものと様々なレベルに渡り、他のテキストに移植されるごとに別の光が当てられるかのように見える。移植され、変形され、新たな様相を呈するテキストの真の作者は誰なのか。「消え去る署名」という言葉は意味深長である。ビュトールによると、どのようなテキストも、いわば無垢のものではなく、消化され形を変えた他の無数のテキストを内包しているという。

私たちは常に文学の「内部で」ものを書いている。私たちは作品の中で自分がしていることを「表現している」のだから、その環境もしくは要素であるところの文学を(…)そのままの引用かパロディーである変形された引用によって表現しなければならない。はっきりとそう分かるパロディーはどれでも、己自身のモデルに無知な通常の文学に潜在しているパロディーを暴きだし、私たちにそのモデルを返してくれるのだ。昔のテキストでも最近のテキストでもよいが、一貫したもじりで模倣することによって、そのテキストに新しい色合いを与え、それが私たちに言える内容を変えることができる。同じように、撮影する対象物に当てる光を調整することによって、私たちはその他の側面をあらわにさせるのである<sup>15</sup>。

ビュトールは『夢の素材』という試みを大河に喩えている。そこには膨大なテキストが変形され、織り込まれているからだ。大河はあらゆる要素を押し流していき、それらを見分けることは時に努力を要する。識別が困難なのは改変されたからだけではない。コンテキストによって異質なものになったのである。そのような場合は当の本人にとっても識別は難しいと作家は述べている<sup>16</sup>。

<sup>15</sup> *Répertoire III* in *Œuvres complètes de Michel Butor*, vol.II, op.cit., p.728.

<sup>16</sup> *Œuvres complètes de Michel Butor*, vol.VIII, op.cit., p.852.

引用の織物が新しい色合いを帯びるように、造詣芸術家との出会いは、それが直接的な交流であっても、おそらくポール・デルヴォーとの場合がそうであるように主に作品を通してのみの出会いであっても、開かれた精神に新たなインスピレーションを与え、作家の内部で今まで閉ざされていた部屋の扉が開かれる。それはまるで、ミシェル・ビュトールという器の中で何かが醸成され、未知の結晶が育っていくかのようなのである。最後の夢が最初の夢になげられ、『夢の素材』のサイクルは一応閉じたが、「銀河」にも喩えられるその人の周りに多くの才能を引きつけて、ミシェル・ビュトールの探求は他の形で続けられることになる。

## 6. おわりに

加筆され『ヴィーナスの夢』となる前の『ポール・デルヴォーの夢』には既訳がある。朝日出版社から1982年に刊行された『文学と夜』に収められていて、清水徹・工藤庸子の両氏により訳されている。同書には他に、チェーザレ・ペヴェレルリのエッチングに呼応しビュトールが執筆したテキスト『影の夢』<sup>17</sup>と、1980年に作家が来日した際に行った講演の原稿『文学と夜』の翻訳、及び清水徹氏による論考『ミシェル・ビュトールと夢』が収録されている<sup>18</sup>。

当時、仏文学を専攻する学部生であった私は、うかつにもこの本の存在を知らなかった。後述するように偶然に雑誌所収の『ポール・デルヴォーの夢』原文に出会い、以来画家の絵とともに、この散文詩のようなテキストへの思いは頭の隅から消えることはなかった。ふと思いついてその翻訳を始めてみたのは、個人的な事情から研究論文の執筆が長い間で、リハビリの必要性を感じていたことが一点。論文の執筆よりは翻訳の方が取り組みやすいと思ったからである。そして第二の点としては、画集の入手が比較的困難なデルヴォーの絵を添えれば実に魅力的な本になり、翻訳文学には目を向けない若者を含めた一般読者の興味も引くのではないかと思ったからである。三分の一ほど訳し終えたところで既訳の存在を知り愕然としたが、思い直して『地下二階』所収の増補版を最後まで訳出してみた。この『ヴィーナスの夢』において加筆された部分は、まさに夢の中でのように脈絡の見えないイメージが羅列され、訳出にあたってはシュルレアリスムの詩のように難解であった。占星学

<sup>17</sup> これも加筆の上、『地下二階』に収録されている。

<sup>18</sup> この論考の中で清水徹氏はビュトールの五部作を「夢の物質」と訳すことを提唱している。挙げている理由のうちの一つは清水氏の質問に対するビュトール自身からの提案であり、それだけで必要十分な理由のように思えるが、私は敢えて「素材」を選んでみた。第一に、「夢の物質」という言葉に「夢のように素晴らしい物質」というニュアンスがつかまとう点が幾分気になる。それから、読者は作家の手を離れた作品を、作家の意図とは別に自由に解釈する権利を有するのではないか。このように考えるからである。いずれにしても *Matière* は多義的な語である。正確に言うと、清水氏は「物質」に「マチエール」というルビを振っているのであるが、むしろ抽象的であるだけに解釈の余地を広げる「夢のマチエール」を採用すべきかもしれない。

の用語、したがって星座や星の名前等が頻出するので、その日本語表記の問題もあるが、前述のように他のテキストからの引用の問題が大きい。研究書や参考文献に目を通さず『ヴィーナスの夢』だけ読んでいたら、その存在にさえ気づかなかったかもしれない。あらためて、研究においては部分だけ細かく見るのではなく、対象の全体を見通すことが重要であること、ある作家を理解するには（外国語で読む場合には非常に難しいことではあるが）そのすべての著作を読みこなすことが理想であること、これを思い知った次第である。

訳稿は出版社の編集部で見てもらったが、出版は難しいとのことであった。作品の面白さは理解してもらえたと思うが、これを出版するにはカラー図版が必要となり、その経費はかなりのものとなり定価に影響してくるということである。デルヴォーの十八枚の絵のカラー図版も合わせて載せることは私自身の提案であったが、著作権に関わるものなど、経費についてはあまり実感を持って考えてはいなかった。ビュトールと何度も共同作業をしたピエール・アルシンスキーは「ほとんどすべてのイマージュが彼においては見事に支えとなり、夢の素材になったので、それを変換する者としての才能豊かな眼差しを注ぐと、彼は私たちに（時に実に幸運なことであるが）そのイマージュのことは忘れさせてしまうのである」と述べている<sup>19</sup>。このように、ビュトールのテキストはイマージュの全面的な支えがなくても十分に読み応えがあるものであり、関連するテキストと抱き合わせれば採算が取れる本になるのではないだろうか——私は密かに夢を続けている。

特に『ポール・デルヴォーの夢』には個人的に強い思い入れがある。卒業論文には後にノーベル文学賞を受賞することになるル・クレジオを選んだ。卒論の資料として、ある雑誌に掲載されたエッセイを閲覧する必要があるがあった。在籍していた大学の図書館の蔵書にはない。調べてみると学習院大学仏文科が所蔵していた。学習院といえば、処女作『調書』がルノー賞を受賞し二十三歳で華々しいデビューを飾ったル・クレジオの記者として有名な豊崎光一教授がいた。さっそく紹介状を携えて出かけ、雑誌を引っ張り出してもらい、件のエッセイを自分でコピーした。目次を参照したときに、「ポール・デルヴォーの夢」という魅力的なタイトルにも目が止まり、とっさの判断でそれもコピーすることにした。読んだのは翌年である。大学は卒業したが、さらに一年後大学院に進学するまでは、身分の無い不安で空白の日々を過ごしていた。

難しいが実に面白い作品だった。各パートにイタリック体の見出しが付いていたが、年号らしきものが添えられており、作品の総タイトルからデルヴォーの絵のタイトルであることが分かった。図書館で画集をめくってみたが、一部の絵しか載っていない。対訳本のように見開きで文章と絵を並べる本があればいいのと思ったものである。「地底旅行」と訳されているジュール・ヴェルヌの『地球中心への旅』は読んでいたので、引用はそこから取られたものであることだけは見当がついた。

<sup>19</sup> Michel Butor, *l'écriture nomade*, op.cit., p.133.

さて、学習院大学の仏文科の応接室では、たまたま居合わせた豊崎教授に質問までする幸運に浴した。何を質問したかはまったく憶えていないが、教授の答えだけは憶えている。「それは危険な方法ですねえ。」きっと卒論の執筆方針について何か未熟なことを口走ったのだと思う。教授に会えたのは実に幸運だった。大学の先生が毎日出勤するわけではないことは知ってはいたが、それを身をもって実感したのは自分が専任教員として大学の教壇に立つようになってからのことである。

(うちやま けんいち 本学准教授)



