Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-16

カミュ研究ー部屋の思い出

山下，泰平

(Degree)
博士（文学）
(Date of Degree)
2011-03-25
(Date of Publication)
2014-08-20
(Resource Type)
doctoral thesis
(Report Number)
甲5182
(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1005182

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。

博　士　論　文

平成 22 年 12 月 8 日

カミュ研究 —— 部屋の思い出

神戸大学大学院人文学研究科博士課程
後期課程文化構造専攻

山　下　泰　平

Sigles et Abréviations

I.. Albert CAMUS*, Théâtres, récits, nouvelles,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2002.

II.. Albert CAMUS, *Essais,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993.

*MH..*Albert CAMUS, *La Mort heureuse,* Gallimard, 1971.

PH.. Albert CAMUS, *Le Premier Homme*, Gallimard (collection folio), 2005.

C1.. Albert CAMUS, *Carnets*：*mai 1935-février 1942*, Gallimard, 1962.

C2.. Albert CAMUS, *Carnets*：*janvier 1942-mars 1951*, Gallimard, 1964.

C3.. Albert CAMUS, *Carnets III*：*mars 1951-décembre 1959*, Gallimard, 1989.

JV... Albert CAMUS, *Journaux de Voyage*, mars 1978, Gallimard.

CAC « Cahiers Albert Camus », Gallimard.

各々，略記号のあとに頁数のみを記す．なお，上記諸作品からの邦文による引用は既訳を参照しつつ，必要に応じて論者が拙訳を試みている．

目　次

序 p.4

I　南米紀行 p.7

II　「船のデッキ」をめぐって p.18

III 窓辺の空間と母親　テラス / バルコン p.23

IV　カミュと部屋をめぐって ― 母なる空間 p.41

V　眼差しとエクリチュール / 海に浮かびあがるイマージュ p.91

結びにかえて p.101

書誌 p.105

序

ひとはアルベール・カミュ（1913－1960）の名にどのようなイメージを抱くのだろうか.『異邦人』(*L'Etranger*, 1942) によって世界的に成功した，20 世紀フランスのノーベル文学賞作家というのが文学史における彼の公的な位置づけである.『異邦人』『ペスト』『シーシュポスの神話』で彼の描く作品世界は，第二次大戦後の世相と絶妙にマッチしていた．いつしか彼は「不条理の作家」として認知され，彼自身その役回りを引き受けていた．また同時代の哲学者ジャン＝ポール・サルトルと交流を深め，激しい論争の果てに決別した．こうした事実があまりにエポック・メイキングな出来事であり過ぎたのだろうか，カミュについて語ろうとする者は誰しも『異邦人』を筆頭に，燦々と照りつける太陽ときらめく地中海に触れ，カミュ文学の主軸とされる「不条理」の解読を試み，サルトルとの相違を語ろうとする．しかしながらカミュ文学をめぐる状況は大いに変わったはずである．カミュと同時代の人びとが経験し，そして共有できた戦争の記憶はもはや生々しい記憶とはなり得なくなった（いま『ペスト』を読んで，ナチズムとの闘いの寓意であるとすぐに察知できる読者がどれほどいるだろうか)．そして，サルトルと激しく論争を繰り広げる発端となった歴史認識や，共産主義をめぐる解釈はそれ自体 1989 年のベルリンの壁崩壊を境に，完全に色褪せて見えてしまう．

1960 年にカミュが不慮の事故で亡くなって後，71 年に « Cahiers Albert Camus »の第一巻としてガリマール社から『幸福な死』(*La Mort heureuse*) が刊行されはじめ，94 年に最終巻『最初の人間』(*Le Premier Homme*) まで順次刊行された．1978 年にはタイプ原稿から起こされた『旅日記』*Journaux de Voyage* が，そして 89 年に日記の『手帖』（全 4 巻）が，そして 2006 年には最初期の小説『ルイ・ランガール』を収めるプレイヤード版がジャクリーヌ・レヴィ＝ヴァランシによる編集を経て全 4 巻となり，カミュの原稿は完全に出揃ったと言える状況にある．無論，その間にも，機関誌 *Lettres Modernes*, そして各国の大学機関の発刊する研究誌をはじめ実に多くの論文が公にされてきた．わが国におけるカミュ研究は本国フランスでカミュが活躍していた時期からリアルタイムで行われ，エディション・クリティックに定評のあるプレイヤード版全集からの完訳も早かった．フランス文学と言えばカミュの『異邦人』を思い浮かべる日本人読者が数世代にわたって存在する．ならば，すべての資料が出揃い，時代が変わり，絶えず研究が続けられてゆくなかで，カミュ文学を捉える視座は実り豊かに発展を遂げ，更新を経てきたはずである．だが，果たしてどうだろうか.

振り返って，あえて厳しい客観的な判断を試みれば，カミュ文学をめぐる状況の変化のなかで，テクスト研究自体の進展が深まっているとは言い難い．

『異邦人』は「太陽の小説」か

少なくとも，『異邦人』をめぐる解釈は議論が尽くされたといっても過言ではない．テーマ批評，精神分析批評，言語学的批評，構造主義批評などあらゆる手法を用いて『異邦人』は分析を試みられてきた．特に二人の文学者の初期の論評が与えた影響は計り知れない．ジャン＝ポール・サルトルとロラン・バルトの二人である．

「『異邦人』は光り輝く場面の連続をわれわれに提供する．（…）朝，澄んだ夕暮れ，灼熱の午後が，そのお気に入りの時刻である．アルジェの永遠の夏がその季節である．夜はこの世界ではほとんど場所を持たない」[1] とサルトルが先鞭をつけ，さらにロラン・バルトが，「ムルソーは，肉体的に≪太陽≫に従属した人間である．／太陽の現前によって支配されないような，この小説のいかなる三つのエピソード［埋葬・ 海岸・訴訟］も存在しない．［太陽は］すべての物質を金属に，海を剣に，砂を鋼に，身振りを殺人に変えるのだ」[2] と評したことで，『異邦人』の読みの方向はほぼ確定してしまった感がある．

確かに，主人公ムルソー Meurlsault の名から死 meurs と太陽 soleil を連想し得るため，そして，彼が法廷でアラブ人の殺害を問い詰められたとき，その理由として「太陽のせいだ」と応える台詞があまりにも突飛で，常軌を逸しているため，『異邦人』を語る際，地中海に降り注ぐ「強烈な太陽」のイマージュを真っ向から否定することは困難である．しかしながら，サルトルやバルトが重視したように「狂気的な太陽」だけがこの作品を支配するものなのだろうか．彼の諸作品をたどってみると，その文筆活動のごく初期の頃から，カミュは黄昏から夜へと移行する時間帯を極めて印象的な筆致で描いていることが分かる．1934 年 12 月，カミュが最初の妻シモーヌに捧げたエッセイ集『貧民街の声』所収の 4 編はすべて夜を舞台にしたものであるし，また 1937 年に出版されたカミュの公的な処女作『裏と表』では灼熱の太陽と輝く地中海とともに，「生きることへの絶望」を象徴するような闇が支配していることがすぐさま見出せるはずである．しかも，ムルソーが「世界の優しい無関心に心を開き」，幸福に満たされるのは「徴と星に満たされた夜」であったし，『ペスト』で主人公の医師リウーがタルーと友情の記念に泳いだ海も，さらには死後出版された『幸福な死』で主人公メルソーが幸福に満たされて泳いだ海も，ともに夜の海であったことを想起するなら，カ

---

[1] Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Etranger* », *Situations I*, pp.104-105.

[2] Roland Barthes , « *L'Etranger*, roman solaire », in *Œuvres complètes*, tome I, 1942-1965, Seuil, 1995, pp.398-400.

ミュにとって闇の訪れる時間帯が極めて重要な時間であったことは間違いないと言える.

しかしながら，バルトやサルトルが半世紀以上も前に下した『異邦人』への評価が，カミュ文学を取り巻く状況が一変した現在まで変わることなく（ときにカミュ文学全般に渡って）受け継がれているのは一体どういうことだろうか. いまも解説書や大学の教科書では，カミュの紹介に必ずと言っていいほど，彼の生まれ育った地理的条件，すなわち「太陽と地中海的感性」への言及と彼の生きた歴史的，思想的条件，すなわち「不条理の思想」に多くの項が割かれている．[1]

本博士論文で試みようとするのは，アルベール・カミュを取り巻くこうした固定的なイメージの打破である. われわれが光の世界よりは闇の世界に着目し，カミュと母親の関係や，心身の危機的状況をめぐって多くを語るのは，それらがいわゆる「不条理の作家」の感性と思考を醸成する上で決定的な役割を果たしたと考えているからである. 新たなカミュ像の獲得に向けて最初にわれわれが取り組みたいのは，1946 年の南米旅行でカミュが体験したという船上での危機体験である. そこでわれわれは北アフリカの強烈な陽光に照らされながら紺碧の地中海と対面する，あのアルベール・カミュとは違うもう一人のカミュを見出すはずである.

[1]「小説『異邦人』(1942 年）や『転落』(1956 年)，哲学的エッセイ『シーシュポスの神話』(1942 年）や『反抗的人間』(1951 年）で知られるノーベル文学賞作家アルベール・カミュ(1913－1960 年）は，フランスの植民地だったアルジェリアの貧しい労働者の家に生まれました．北アフリカの苛烈な陽光と紺碧の地中海から吹きつけてくる潮風は，思春期から青春期にかけてのカミュの文学的感性の形成に決定的な役割を演じ，死の匂い立つ官能に五感すべてがうち震えているような彼の小説世界の物質的基盤をかたちづくっています．カミュのいわゆる「不条理」の思想とは，世界にはいかなる条理もなく生にはいかなる意味もない，しかしだからこそ生というこの大きなパラドックスが単なる蒼ざめた知的遊戯に終わらず，熱い希望のメッセージとして第二次世界大戦直後の世界中の多くの人々の心を捉えたのは，その中核に，思春期から青春期にかけて海と太陽から彼が受け取った大いなる感覚的快楽が生き生きと脈打っていたからでしょう.『異邦人』の主人公ムルソーは殺人を犯したわけを訊かれて「太陽のせいだ」と答えますが，それは地中海の中天でぎらぎらと輝き，砕け散る波頭に眩い光をきらめかせている太陽だったのです.」 « Passage-De France et d'ailleurs 東京大学フランス語教材 »，東京大学教養学部フランス語部会，2003 年，p.123.（強調は原文）

第Ⅰ章　南米紀行

アルベール・カミュは 1946 年 3 月から 5 月にかけてアメリカとカナダへ，また，1949 年 6 月末から 8 月にかけてブラジル，ウルグアイ，アルゼンチン，そしてチリへ講演旅行に出かけている．その間に船上で書き綴られた日記は作者の死後 18 年を経て，『旅日記』(*Journaux de Voyage*) の題名のもと，ようやく公表された．洋上のカミュは努めて人との交わりを避け，海を眺めて多くの時間を過ごし，その様子を書き留めている．その他，航海のあいだに目についたことを事細かにメモしており，それはのちの小品「間近の海」（エセー集『夏』所収）に活かされるが，そこにはメモからそのまま引用した箇所やヴァリアントも散見される．雑多な，と言えばそれまでなのだが，この日記には公的に活字になった「間近の海」よりもカミュの心情がはるかに直感的に吐露されているという点で貴重な記録なのだ．航海を始めるやいなや，彼の精神は高揚したかと思えば危機的なまでに沈滞し，ついには自殺を考えるまでに至る．

これは，「船旅」という非日常的な経験をすることで，カミュを取り巻く時間と空間が劇的に変化したことに起因するものであるに違いない．とりわけこの船という地上でも天空でもない場が作家の精神に激しい揺さぶりをかけていたのではあるまいか．以下に，その様子を詳しく追いながら，その理由を明らかにしよう．

出航から二日目，このときすでに『異邦人』『ペスト』の作者として全世界的な名声を得ていたカミュは，堰を切ったように自殺願望をノートに記し出す．出航の日である 6 月 30 日付の「内心は一切漏らさぬこと」(*JV*, 58) という，日記にしてはいささか大げさな警戒に続く，翌 7 月 1 日の『旅日記』を見てみよう．（引用文中の下線強調は断りのない限り論者による．以下同様）

> 夕食後にはおしゃべりだ．だが，<u>私は海を眺め，私が二十年このかた求めてきたイマージュを，つまり船首が蹴立てる水が海の上に作り出すあの花模様や意匠を象徴するイマージュを，いま一度定着してみようとするのだった</u>．そのイマージュを見つけることができたら，それは終わるだろう．<u>繰り返し二度，自殺を思う</u>．二度目は，やはり海を眺めているとこめかみを焦がすほどの激しい痛みが私を襲った．人はどのようにして自殺するのか，今はそれが分かる．（…）私は暗闇のなかをデッキに上っていく．そして海や月や星たちを前にして仕事の決意を固めてから，私の一日を終える．海面には辛うじて月の光が差している．だが，海の深い闇が感じられるのだ．海とはこんなものだ．そして，それだから私は海が好きだ！生への呼びかけと死への誘い．
>
> （傍点強調はカミュ）

Après dîner, conversation, mais je regarde la mer et tente une fois de plus de fixer l'image que je cherche depuis vingt ans pour ces ramages et ces dessins que fait sur la mer l'eau rejetée par l'étrave. Quand je l'aurai trouvée, ce sera fini. A deux reprises, idée de suicide. La deuxième fois, toujours regardant la mer, une affreuse brûlure me vient aux tempes. Je crois que je comprends maintenant *comment* on se tue. [...] Je monte sur le pont supérieur, dans l'obscurité, et finis ma journée, après avoir pris des décisions de travail, devant la mer, la lune et les étoiles. —— Les eaux sont à peine illuminées sur la surface, mais on sent leur obscurité profonde. La mer est ainsi, et c'est pourquoi je l'aime ! Appel de vie et invitation à la mort.

(*JV*, 58, nous soulignons et italique par Camus)

果たして，洋上のカミュが死を熱望するほどの苦悩とは一体何だろうか．政治的及び文学的苦悩を挙げながらその謎の解明を試みたものに，村上正明の「カミュの『旅日記』」(『フランス文学にあらわれた自然のイメージ』, 駿河台出版社, 1998 所収）があるが，そうした主張の嚆矢となったのが，西永良成の『カミュと対独協力派粛清問題』である．しかしながら，その前にまずは政治的苦悩の根拠として両者が挙げている「カミュ・モーリヤック論争」について触れておかなければならない．

カミュは 1944 年から 47 年にかけて,『コンバ』紙の主幹を務めているが， 特に 44 年の 10 月から 45 年 1 月の間はその社説で，ナチスドイツに加担したフランス人を「異物」(un corps étranger）と糾弾し，粛清を積極的に主張した．あるジャーナリストが対独協力の罪で死刑を宣告されたとき，「慈悲が必要である」と訴えるフランソワ・モーリヤックにカミュは真っ向から対立することになる．カミュは『コンバ』紙で次のように主張したのである．

粛正が話題になるたびに，私は正義について語り，モーリヤック氏は慈悲について語る．（…） 私たちの国が死に至るには二つの道があるということだけは彼に言いたい．（…） 憎しみの道と赦しの道である．私にはいずれ劣らず有害なものに思われる．私は憎しみが好きなわけではない．敵を作る考え方だけは世の中でもっとも醜悪なものであるし，われわれ，つまり同胞と私にとって人を恨むことは多大な努力を必要とする．しかし，赦しがそれよりも安らぐものだとは思えない．いま，赦しを語ることは侮辱しているのに等しい．私に確言できるのは，私たちには赦す権利がない，ということだけである．

Chaque fois qu'à propos de l'épuration, j'ai parlé de justice, M. Mauriac a parlé de charité. [...] Je voudrais seulement lui dire que je vois deux chemins de mort pour

notre pays [...]. Ces deux chemins sont ceux de la haine et du pardon. Ils me paraissent aussi désastreux l'un que l'autre. Je n'ai aucun goût pour la haine. La seule idée d'avoir des ennemis me paraît la chose la plus lassante du monde, et il nous fallut, mes camarades et moi, le plus grand effort pour supporter d'en avoir. Mais le pardon ne me paraît pas plus heureux et, pour aujourd'hui, il aurait des airs d'injure. Dans tous les cas, ma conviction est qu'il ne nous appartient pas.

(11 janvier, 1945, *CAC8*, 439-440)

ところが，粛清推進の急先鋒として発言を繰り返していたカミュはこの発言のわずか二週間後，劇的なまでの思想転向を果たすことになる．カミュは対独協力者として名を知られていたジャーナリストのロベール・ブラジャック，そして作家リュシアン・ラバテの減刑嘆願書の署名に同意するのだ[1].

カミュの思想的軌道修正はそれだけに留まらなかったとする村上の見解に従えば，47 年に発表した『ペスト』のなかで描かれるタルーの独白には，「直接自分の口から語れなかった胸の内を，彼は虚構の人物の口を借りて吐露」[2] するカミュの心情がうかがえるという．

私は自分が，何千人という人間の死に間接的に同意していたということ，不可避的にそうした死を引き起こすものであった行為や原理を善と認めることによって， その挑発さえしていたということを知った．(…) それからずいぶん長い間，私は恥ずかしく思っていた．たとえ，きわめて間接的であったとしても，また善意の意図からにせよ，今度は自分が殺人者になってしまったことが死ぬほど恥ずかしい．

(I, 1424-1425)

このタルーの言葉は自責の念にとらわれたカミュの内実を示したものである

---

[1]「1945 年 1 月 25 日，マルセル・エメは『コンバ』の論説委員であるカミュに訴えた． (…) カミュは 27 日に自分の感情も不安も隠さずに返事を書いた．『あなたのために苦しい夜を過ごしました．結局，わたしは本日，あなたに求められた署名を送りました．(…) わたしはいつも死刑を嫌悪してきました．そして少なくとも個人としては，たとえ意見保留という形ではあっても，死刑に荷担することはできないと判断いたしました』」(O. Todd, *Albert Camus, une vie*, Gallimard, 1996, p.378)．なお，引用訳文は O・トッド『アルベール・カミュ〈ある一生〉』(上・下)，有田英也・稲田晴年訳，毎日新聞社，2001 を参照した．/「カミュはまた，『残骸』を書いたリュシアン・ラバテのためにも介入した．『リュシアン・ラバテの特赦請願書に署名して欲しいと頼まれています．わたしはこの人物の過ちを隠蔽するつもりなどなく，それどころか，当時の彼を徹底的にやっつけたこともあります．しかし，今日ではより強い感情に動かされて，受刑者となった彼を赦してやって欲しいと願わずにいられません．ひとりの男を殺すよりも，その男に自らの過ちを反省する機会を与えるほうが，より緊急かつ模範的な行為なのです」(O. Todd, *ibid*, p.375)．

[2] 村上正明，「カミュの『旅日記』」，『フランス文学にあらわれた自然のイメージ』，駿河台出版社, 1998，p.62.

とすれば，翌 48 年に行った講演会での自己批判がそれを裏付けていると言える．

> 論争で争った点について，これまで私自身のこころのなかで，そして，この場ではじめておおやけに私は認めます．フランソワ・モーリャック氏との論争は，根本的にモーリャック氏のほうが正しく，私が間違っていました．[1]

村上の主張によれば，大西洋を航行中のカミュの脳裏には粛清にまつわる一連の苦々しい発言や前年の自己批判がよみがえり，「新たな決定的な覚醒」[2] を連鎖的に引き起こすに至ったというのだが，死の誘惑に苛まれるまでに噴出したというその覚醒とは一体何か．

それは，「築き上げた文学そのものが，もっぱら『私』の視点のみの捉えた世界であったことに，つまり『他者』の視点の排除された文学」[3] だったこと，そして「粛清は，何よりも文学者カミュの文学的信念にもとづく主張だった」[4] ことにカミュ自身がはっきりと気が付いたために他ならないと村上は断じる．そしてまた 船上のカミュが死を望みながら，飽くことなく海を見つめ続けるのは，「いつもすべてを海で癒してきた」(*JV,* 56) からであり，海は「粛清の主張となって収束することになった自分の文学の営みの全体を，その『永遠の処女性』によって祓い清めてくれる．(…) 自分の犯してきた罪を海が拭い去ってくれないとすれば，自分はもうこのまま死ぬほかない」[5] という強迫観念に支配されていたからだともいうのだ．

村上は『異邦人』のムルソーが，アラブ人殺害に関して被害者にまったく無関心で，殺害行為を後悔することもない点や，『カリギュラ』の主人公が気まぐれに家臣たちを殺していく点を捉えて，アルジェリア時代，そしてパリにおけるレジスタンス活動期に発表した作品の特性を「〈他者〉を自分とおなじ独立した人間として認知すること拒む」[6] と位置づけたことで，そこにレジスタンス運動に積極的に関与していた当時の作者の内実を重ね合わせたいらしい．

確かに，『異邦人』のムルソーの冷淡な性格を際立たせる側面には他者への関心の希薄さに依るところが大きい．母親の死に全く動揺せず，恋人のマリイから「愛しているか」と問われても，パリへ栄転できる話を持ってきた上司に対

---

[1] « [...], j'en suis venu à reconnaître en moi-même, et publiquement ici, que, pour le fond, et sur le point précis de notre controverse, M. François Mauriac avait raison contre moi. »（*Actuelles*, Gallimard, 1950, pp. 212-213.）

[2] 村上，前掲論文，p.63.

[3] 同上，pp.63-64.

[4] 同上，p.64.

[5] 同上，p.69.

[6] 同上.

しても，そっけなく「どうでもいい」(Cela m'est égal.）と答える．作中，もっとも印象に残り，謎めいているアラブ人殺害の理由についてもムルソーは「太陽のせい」とだけ答える．ムルソーから他者を意識した謝罪や反省の言葉が吐かれることはない．後年,『転落』において「私の毎日は，ひたすら私，私，私の連続でした」(I, 1501）と悔いるように回顧したり，セーヌ川から身投げした女性を救わなかった出来事に自らの責任と罪を痛感したりする主人公クラマンスの存在を知っているわれわれからすれば,『異邦人』のムルソーのなかに「他者」は存在しないということは可能だろう．[1]

このように，当時のカミュの政治的，文学的信念を作品の系譜に遡って考えるのは一つの有効な手立てではあるし，それなりに説得力もあると思われるが，どこまでも推量の域を出ないのは否めない．それに『異邦人』におけるムルソーのアラブ人殺害が，村上の主張するように，例えば，粛正と言った絶対的な権力の側からの一方的な裁きと等しいものであるとは言い難い．ムルソーのアラブ人殺害事件に関しは，内田樹が提示して見せた回答が最も明快で，的を射たものと思われる．[2]

ここでは内田の言う「異邦人のモラル」について要点のみを紹介する．ムルソーの殺人行為は内田によると，アルジェの労働人街ベルクールの男たちを律する四つの戒律 [3] に裏付けされた行為として捉えることができる．その戒律に

---

[1] とはいえ，ムルソーが第二部の終わりで,「この徴と星々とに満ちた夜を前にして， 私は初めて世界の優しい無関心に心を開いた．これほど世界を自分に近いものと感じ，自分の兄弟のように感じると，私は，自分が幸福だったし，今もなお幸福であることを悟った．すべてが終わって，私がより孤独でないことを感じるために，この私の残された望みといっては，私の処刑の日に大勢の見物人が集まり，憎悪の叫びをあげて，私を迎えてくれることだけだった」と述べる箇所はどう解釈すればよいだろうか．死を前にしてムルソーは「他者」や世界に関わりを持つことを積極的に受け入れようとしているのかどうか一考に値する重要な問題を含んでいる場面だと言える．注目すべき点を一つだけ指摘しておくとすれば，この独白の直前，ムルソーは恋人のマリイが「今日，もう一人のムルソーにキスを与え」ることを思い描いてみたり，「なぜママンが生涯の終わりにフィアンセを持ったのかが分かった」と言ってみたりする.「他者」の未来や過去に想像力を逞しくすることのみをもってして，ムルソーの変貌を指摘することは無論できないが， 少なくとも，これまで彼のなかで存在価値すら持っていなかった「他者」が唐突と思えるほど言及に値する存在として浮上してくるのも事実である．しかしそれは，字義通りの「他者」ではない．つまり,「世界の優しい無関心」とは全くの第三者的存在を念頭に置いて発せられたものではなく，彼が実生活において少なからず関わりを持った人間を中心に据えた上での言葉だと考えられる．

[2] 内田樹,「ためらいの倫理学」,『カミュ研究 4』，青山社，2000, pp.26-43. 内田はこのなかでカミュのレジスタンス時代のイデオロギーと『異邦人』との内在的関係を論じ，その親和的な関係と破綻を詳細に論じている．

[3] 4 つの戒律は次のようなものである.「この男たちは彼らなりの原則に従っている．彼らには彼らなりのモラルがある．男は母親に背いてはならない．外では妻の体面を重んじなければならない．妊婦には思いやりを示さなければならない．一人の相手に二人でかかっていってはならない.『卑怯だ』からだ．これらの基本的な戒律を守らないものは『男ではない』それで一件落着する」(II, p.72).

従えば,「暴力について定められているのは『条件を等しくした決闘（duel)』だけが正しい暴力行使である，という規定である．司直の介入を求めることは許されない．男たちの係争に介入し，高みから理非を裁断し，制裁を執行する『第三者』は『卑怯なもの（vilain)』としてベルクールの男たちのモラルからは排除される」[1] のだ. そして,「後にカミュが『等価の原則』(principe d'équivalence) と呼ぶことになるものが『異邦人』の海岸での抗争全体を支配している」[2]．内田が述べるように，海辺でアラブ人二人組と対峙したムルソーとレイモンとマソンは「ベルクールの男たちのモラル」を忠実に遵守していたと言える．

まず，最初の戦いではムルソーの側が数の上で優位に立っていたので，ムルソーは戦いに加わらず傍観した．二度目に同じアラブ人たちに遭遇した際も，何もされていないうちから銃を持ち出すのは「卑怯だ」と言って，彼は相方のレイモンを制していた．公判のなかで殺害の理由について問い質されたとき，「太陽のせい」と答えたことで，ムルソーの行為のすべてが支離滅裂で，ただ欲望の赴くまま殺人を犯したような印象を読み手に与えがちだが，彼の行為を「卑怯」と呼ばれるような一方的かつ理不尽な殺害と容易に断罪することはできない．内田はこの海岸での出来事を以下のように総括している．

> 海岸での殺害事件は「ベルクールの男たち」を律する「等価の原則」の必然的帰結である．ここで定式化された「異邦人のモラル」とは平等性さえ確保されていれば暴力は免責され，みずから死のリスクを冒す用意のあるものには「人間を殺す権利がある」という考え方のことである[3].

粛清を主張したときのカミュにはこの「等価の原則」が明らかに欠如していた．司直の介入が全面的に押し出された「粛清は『決闘』ではなく『制裁』」[4] であり，本来カミュの文学世界の価値観からすれば「卑怯」と分類される相容れないはずの主張となるはずのもであった. だとすれば, 問われるべきはむしろ, カミュの文学観と政治行動との齟齬であるはずだ．少なくとも，村上が主張するように,「戦前からの文学作品そのものがすでに粛清を認め，その方向を助長するものでさえあった」[5] と断定する論調には疑問符がつく．

ブラジャックやラバテらの減刑嘆願書署名,『ペスト』の主人公タルーの言葉, 公の場での自己批判という風に，あらゆる表現手段を用いて己の非を認めたカ

---

[1] 内田，前掲論文，p.28.
[2] 同上，p.29.
[3] 同上，p.30.
[4] 同上，p.33.
[5] 村上，前掲論文，p.64.

ミュは政治的には完全に死んだ．それでもなお，罪の意識に執拗に囚われて，死を意識していたのであれば，日記のなかに何らかの記述があってもおかしくはないし，もはや秘密にする必要などないようにも思えるのだが，それがまったくない．それはなぜなのか．

われわれは船上で夜の海を見つめながら語られる「苦悩」自体の信憑性を問題にしようとしているのではない．この旅を終えた時期のカミュの健康状態が極めて危険な状態であったことは事実である．持病の結核が再発し，不眠症にも悩まされていたようだ[1]．ただ，南米紀行の日記には，実生活の面での苦悩も散見できることを鑑みると，下船後に表明される死の欲望の根源が政治的，文学的苦悩に限定されているとは考えにくい．８月１日及び２日の日記を続けて引用しておこう．

８月１日
なかなか目が覚めない．生きるということは，他人を傷つけることであり，他人を介して自分自身を傷つけることだ．残酷な大地よ！何も関わらないためには，どうしたらよいのだろう？いかなる決定的な追放を見出したらよいのだろう？

1er août
Réveil difficile. Vivre, c'est faire mal, aux autres, et à soi-même à travers les autres. Terre cruelle ! Comment faire pour ne toucher à rien ? Quel exil définitif trouver ?
(*JV,* 112)

８月２日
私は告白しなければならない．他人を苦しめることに，私はこれまで長い間無関心だった．私の目を開かせてくれたのは愛である．もうこれ以上耐えられない．ある意味では苦しめるくらいなら殺してしまうほうがましなのだ．昨日そしてやっとはっきりと私に分かったこと，それは私が死にたがっているということだ．

2 août
[...] Faire souffrir m'a longtemps été indifférent, il faut l'avouer. C'est l'amour qui m'a éclairé là-dessus. Maintenant, je ne peux plus le supporter. Dans un sens il vaut mieux tuer que faire souffrir. Ce qui m'est apparu clairement hier, et enfin, c'est que je désirais mourir. (*JV*, 114-115)

実生活での苦悩が死への思いを募らせていた一因であるとしたら，洋上で書き留められた日々の内容にその伏線となるものを指摘することができるかもしれない．例えば次のような記述にカミュの苦悩の隠れた本源が垣間見えるのか

[1] 「カミュは人生の二ヶ月間を無駄にし，不眠症にかかり，湿疹に冒され，鬱状態で戻ってきた．彼はパリで何人もの医者の診察を受けた．医者は彼の痰のなかに結核菌を発見し，結核病巣が発達しているという診察を下した」(Todd, *op., cit*, p.161).

もしれない.

> 7 月 4 日
> 私はヴィニーのなかに，私の精神状態と一致するものを多く見つける．しかもこうした一節.「もし，自殺が許されるとしたら，一人の人間が家族のなかで余計者であり，彼の死が，これまで生きていたことで迷惑をかけてきたすべての人に平和をもたらすことになる場合である」

> 4 juillet
> [...] j'y [à Vigny] trouve beaucoup de choses qui recoupent mon état d'esprit. Et ceci encore « Si le suicide est permis, c'est dans l'une de ces situations où un homme est de trop au milieu d'une famille et où sa mort rendait la paix à tous ceux que trouble sa vie ». (*JV*, 60-61)

南米紀行においてカミュが抱いていた苦悩には，家族の誰かを傷つけ，苦しめてきたことへの無関心に起因する可能性を排除することができない．何らかの形で身近な人間の愛を知り，同時に自分が疎外されていることを自覚した彼は，死をもって償いたいとさえ思い詰めているのかもしれない．当時，カミュは女優マリア・カザレスと激しい恋愛関係にあり，「旅日記」の草稿の一部は彼女の手に渡っていたという．彼女との関係が病弱な妻フランシーヌをいかに追いつめていたのかを悟り，激しい自責の念にとらわれたのか．しかし，カザレスとの関係はその後も長く続いている．[1] あるいは，「愛」と言うとき，恐らくカミュにとって最も根源的な問いであろう母親との関係に根ざした愛がここでもやはり問題なのだろうか.

母親との関係をここでも問うことが出来るとすれば，われわれにとってもなかなか興味深い問題であるが，『旅日記』の限られた叙述を基にしてはどれも推論と仮説の域を出ず，真相を特定することは不可能に近い．何よりもカミュ自身が己の自殺願望について漠としか語っておらず，不明な点があまりにも多すぎるという事実にわれわれは改めて直面せざるを得ない．実際にカミュが自殺を願ったか否か，そしてその理由が何なのか，その原因を究明する資料が十分に残されていないことを嘆くべきだろうか．たしかにあらゆる仮定が憶測の域を出ないという点ではこの欠如は小さくない．ただ，われわれがもっとも興味を惹かれるのは，死の誘惑に襲われ，己の窮地を語る姿勢，あるいはそうした状況に置かれた作家が自らを奮い立たせて紡ごうとするときのエクリチュール

[1] 「カミュはフランシーヌをいたわろうとしたがカザレスとの関係は隠さなかった.（…）カミュの友人たちの証言ではマリアは彼の生涯の女性であった」(Todd, *op., cit*, p.472.). また，カミュの妻フランシーヌは後に自殺未遂を犯すほどの危険な状態に陥ってしまうが，「彼女の家族は次第にフランシーヌの鬱病をアルベールの浮気，特にマリアとの関係のせいにするようになった」（*ibid*, p.588）という.

の営みである．最初に自殺願望を表明した 7 月 1 日の日記の記述をいま一度思い起こしてみよう．カミュは人知れぬ苦悩の真っ只中にいるという．ならば，生命を脅かすほどの苦悩に苛まれている書き手の筆致はその動揺を映し出すかのように激しく乱れ，解読が困難な状態でわれわれに残されているのだろうか．どうやら全く逆のようである．それどころか，これが死を望み，惑乱する人間の書く文章だろうか，と問わずにはいられないほど，内的危機を語るカミュの眼差しもエクリチュールも極めて明晰で，研ぎ澄まされている．いや，強いて言えば，われわれにはこの一節があまりにもうまく書けすぎているようにさえ思える．

実はカミュは後々，何らかの形でこのときの旅行体験を作品化する予定であったらしく，その状況は，『旅日記』監修者ロジェ・キーヨの序文によれば，覚書（cahier）は文書（dossier）として大切に保管，整理されていた．[1] つまり，日記の草稿は入念に管理され，カミュのなかで特別な位置を占めていた．実際には成されなかったが，自分の日記から「一篇の大きな物語」を引き出すことを，あるいは，いつの日にか衆目に曝されることをカミュは想定していたのではあるまいか．ちなみに『手帖』にしても彼は入念に手を加えていたという[2]．たとえ個人的な苦悩でさえも，語り方次第では他人が読むに耐えるものになること，だとすればいかに語るべきか ――― こうした心境は作家にとってそれほど特異な現象ではないのかもしれない．例えばポール・ヴァレリーはパスカルの『パンセ』を取り上げたとき[3]，パスカルの最も有名な一節の一つ「この無限の空間の永遠の沈黙は私を怖れさせる」（Le Silence éternel de ces espaces infinis m'effraye）を引いて，「これは一個の『詩』であって，『思想』といったものではまったくない」（*ŒI*, p.458）と看破し，こう続ける．

> これは惨めなまでに裸のまま，すぐ隣に口を開けた虚無に，たった一人きりで向き

---

[1] 「南米」に当てられたノートは他の覚書と一緒に分類されてはいなかった．その草稿も，他のものとは区別されていた．それには「南米紀行」という表題が付けられていた．著者がそれをどこに用いたらよいか自問していたことは明らかだった．それに，1954 年にカミュがこれら「手帖」の全体をタイプライターに打ったテクストを私に渡したときにも，この「南米旅行」は特別な一件書類のなかに入っていたのだ．(…) カミュはその旅行記に，より以上の豊かさを与え，そこから規模の大きな一篇の物語を引き出すことを念頭に置いていたのだろうか．だが，すべてはこの旅行と旅行記が，カミュの精神のなかで特別な位置を占めていたことを示している．(*Préface de Roger Quillot*, *JV*, 7-8)

[2] 「カミュは第一ノートから第七ノートまではタイプ原稿を作らせて，それに修正を施している．このことは『手帖』の発表を作者が考えていたことの証となる」（大久保敏彦「訳者あとがき」カミュ『手帖 1935-1959（全）』，新潮社, 1992 年，p.650）．

[3] Paul Valéry, « Variation sur une pensée » in *Œuvres complètes,* I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, pp.458-473. (*ŒI* と略す)．訳はポール・ヴァレリー『ヴァレリー ・セレクション』(下)，松田浩則・東宏治編訳，平凡社ライブラリー, 2005 年，pp.22-49. を参照した．

合っている絶望した人間にいかにもふさわしいありようなのだが，大体そういう人が，果たしてなおも，書くという戯れを思いつくだろうか．（…） 私が思うに，ひとは誰か読み手がなければ決してものを書かないし，一人以上の読み手がなければ技巧をこらして書いたりしない．もし私がすべては虚しいと感じるなら，そういう考えそのものが，そう書くこと私に禁じるはずだ．

（「『パンセの一句をめぐる変奏』，*ŒI*, p.464）

本当に絶望し，死を願う人間がどうしてみずからの絶望ぶりを，技巧を凝らして書くことができるのだろうか．空間と沈黙に押し潰されそうになる状況を，長大な主語を周到に配置することで，視覚の面にまで見事に訴えたパスカルが本当に怖れおののき，絶望に浸っていただけだとは到底思えない．それがヴァレリーの素朴な疑問である．カミュの場合も同様に —— あえてヴァレリー風に言うならば —— われわれには「カミュの手がよく見える」と言いうるのではないだろうか．[1] 内的危機を語る作家のほとんどがそうであるように，一切はすべて，語る人間の内部で行われる．何十年も書くという内省的作業を通してきた人間に何らかの苦悩や不安，危機的状態，死の誘惑が訪れるのはそう珍しいことではない．書くことで生きてきた人間はやはりまた書くことで己の内側にある苦悩や葛藤を言い表そうとするだろうし，書くこと以外に内的危機を処理する方法が見つかれば，またそれを何らかの形で書き表そうと努めるのだろう．船上での危機的体験からしばらく後（1950 年 2 月末頃），ニーチェついて触れながらカミュはこう述べていた．

それ ［ニーチェ］ はかつてわたしが著作から影響を受けた唯一の人間だ．その後わたしは彼から離れた．今，彼はちょうどよい時に現れた．彼は存在するものを愛することを教え，すべてを，まず苦しみを支えにすることを教えてくれる．（…）彼の言葉によ

[1] 2009 年 2 月にパリのスイユ社からロラン・バルトの遺稿『喪の日記』が刊行された．内容は 1977 年の秋に亡くなった母の死の翌日から二年間にわたって書き記された日記である．日記は 320 枚のカードに記されており，手稿を直接目にし，邦訳を手がけた石川美子の解説によれば，「カードはおおむね青のインクで書かれているが，黒のボールペンで走り書きされたり，鉛筆でなぐり書きされていたりするものもある．乱れた文字からはバルトの苦悩や悲しみがにじみでている」という．ただし，「万年筆やボールペンで書かれたカードは，のちになって，鉛筆でところどころに訂正や加筆がなされ」，「鉛筆で書きなぐられたカードは，逆に青いインクで字を直したり，語句を補ったりされている」ことから，「それらの文章をのちに何らかの作品のなかで用いようという意図があったからではないか」と石川は推察する．つまり，残されたカードは一個の作品へと変貌する可能性を秘めていた（実際にバルトはこの二年間の間に母へのオマージュとも言うべき『明るい部屋』を上梓している）．また，なによりもバルト自身が日記に記した言葉が「作品」への意思を明確に示すだろう．「この悲しみをエクリチュールに組み込むこと」（78 年 3 月 23 日）という文言が如実に示すように，人が悲しみをエクリチュールへ，そこからエクリチュールを作品にまで変えてゆける一例として取り上げておきたい．ロラン・バルト，『喪の日記』，石川美子訳，みすず書房，2009 年参照．

ると，偉大な文体を作り出すものは，自分が自らの幸福と不幸の主人であると感じることである．[1]

「偉大な文体を作り出すものは，自分が自らの幸福と不幸の主人であると感じることである」 —— 船上で夜の海を見つめながら，まさにそうした内的危機に陥っているとき，いかに語るべきか，強いて言うならどのような文体でこの苦悩を効果的かつ印象的に言い表すことができるだろうか，という戦略的な意識がまったく欠落していたとは思えない．「ちょうどよい時に現れた」という一文が何よりも，こうした状況に立たされたときの心境を雄弁に語っている．タイプ原稿まで施されていた日記，詩情豊かな情景を織り込んで語られる苦悩，カミュは明らかに第三者に読まれることを十分に意識している．

鬱状態の原因に少なからず影響を及ぼしていたであろう持病の肺結核からは，その後，新薬ストレプトマイシンの投与が功を奏し，カミュの体調は回復した．「もう自殺のことは考えなくなった」[2] と，カミュは執筆を再開することになる．日記のなかで語られる危機的状況を前にしたとき，われわれが注意を必要とするのは，惑乱を語る作者本人の限りなく明晰な精神状態である．われわれは，作家のエクリチュールが惑乱によって乱れているどころか，逆に見事なまでに彫琢されていくことにまず驚かなければならない．

カミュはあるとき『手帖』のなかで「境界線上に立つこと —— そしてその後は演技だ．ぼくはいやなのだ。ぼくは卑怯で弱い人間なのだ。あたかも強く，勇敢な人間であるかのように行動する．意志の問題＝不条理を最後まで推し進めること＝僕には何かが可能なのだということ」という風に自分の立場を表明していた．ここで言う「境界線上に立つこと」が，具体的に何を指し示すのかはっきりとは明示されていないものの，あらゆる状況において —— 例えば，政治的立場やものを書く上での意識，あるいは何か決断を迫られたとき全般にわたって ——— 汎用できるかのようにこの文句は用いられているような気がするが，カミュはこうして，「境界線上」に身をさらすときにこそ，身を，ある時は心を奮い立たせて，書く術を心得ていた．

次章からは，そうした作家の心象に迫るべく作家が好んで取り上げた時間や

---

[1] « Et sur Nietszche : « C'est le seul homme dont les écrits aient exercé, autrefois, une influence sur moi. Et puis je m'en étais détaché. En ce moment il tombe à pic. Il apprend à aimer ce qui est, à se faire un appui de tout, et de la douleur d'abord. [...] Ce qui fait le grand style, dit-il : se sentir maître de son bonheur comme de son malheur. » (Todd, *op., cit*, p.510)

[2] 「二ヶ月間ストレプトマイシンで治療し，三ヶ月カブリに滞在すると，彼の『唖然とさせるほどの』健康が勢力を回復した．もう自殺のことは考えなくなり，反抗に関するエッセイから解放された」(Todd,*op., cit*, p.166)．

場所について分析を試みるつもりである．まずは危機体験の現場となった船のデッキが作家にとっていかなる場であったのかを考察していこう．

II「船のデッキ」をめぐって

カミュが死を意識していたと語る「船のデッキ」とはいかなる空間なのだろうか．夜，船のデッキの上に身を置いていたカミュはそこを全く経験したことのない異質な場として認識していただろうか．旅先で一人過ごす夜はカミュにとって，比類のない安息を味わいつつも，同時に不安をかき立てる空間に身を置くことを意味する．そのような心理は以前プラハのホテルの一室で経験したときのように，「多くの放棄と孤独を前にしてある恐ろしい甘美な味わい」[1] という，相反する感覚を覚えた際の状況を思い起こさせたに違いない．

「日記」は無論デッキの上で実況中継のように書き綴られていた訳では決してないので，航海の後，デッキの上の自分の姿を思い描きながらカミュはタイプライターに向かっていたはずである．このとき，船のデッキは何度も記憶に呼び覚まされる別の空間と重なり合うことはなかっただろうか．

海の様相を語る 7 月 1 日付の日記の一節,「(…) 私が二十年このかた求めてきたイマージュを，つまり船首が蹴立てる水が海の上に作り出すあの花模様や意匠を象徴するイマージュを，いま一度定着してみようとする」(*JV*, 58) という第 I 章冒頭で引用した表現にもう一度立ち帰って，この点を検証していきたい．

まず，海面に浮かび上がるイマージュを「二十年このかた」求め続けたという告白は本当だろうか．もしそれが本当なら，その探求は十代の頃にまでさかのぼるはずである. 1933 年頃，カミュが書いたエッセイ「モール人の家」（初期作品集『カイエ・アルベール・カミュ 2 』所収）には，日没を迎えた海に浮かびあがる模様に，遠い眼差しを投げかける場面が描き込まれていた．伝記作家ロットマンの指摘によれば，この作品の「主題は，1930 年の《征服百年祭》にちなんで，カスバの頂上に建てられたアルジェリア風の家である．カミュはこの家を一連の省察の出発点として選び，それを《感情の館》に作り上げていく」[2] のだった．そして，この時期に書かれた他の作品と同様，詩的情緒に富んだ

[1] « Il regarda sa chambre une nouvelle fois en se grattant les côtes sous sa chemise. Une affreuse douceur lui venait à la bouche devant tant d'abandon et de solitude. » (*MH*, p.97)

[2] H・R・ロットマン『伝記アルベール・カミュ』，大久保敏彦・石崎晴己訳，清水弘文堂，1982 年，p.71.

文体が用いられている．

> あるとき，私はアラブ人街全体と海が見渡せるテラスへとやってきた．かもめの飛翔とともに夕暮れは和らぎ，昼間の強烈な色彩を忘れた街は，だんだんと悲しみに染まり黒ずんでいく．だが，たとえ色彩がゆっくり薄らいでいくにしても，時刻に反発し反逆する，あの海に向かって下降していく荒々しい動きだけは相変わらずだ．（…）だが，そこで街を忘れなければならない．そしてうんと遠くの海を見つめなければならない．海は平らで，穏やかで，タグボートがまっすぐ大きな航跡を描いているが，それはやがて泡立つ水の身震いのなかに消えていく．
>
> Je me suis avancé sur une terrasse d'où on surprenait toute la ville arabe et la mer. Avec les vols de mouettes s'adourcit le soir et la ville qui oublie ses violentes couleurs du jour s'assombrit de tristesse par degrés. Mais, rebelle et contredisant l'heure, le mouvement brutal de la descente vers la mer reste, si les couleurs se diluent lentement. [...] Mais il faut alors oublier la ville et, très loin, regarder la mer, plate, sereine, où les remorqueurs tracent de grandes lignes droites qui s'épanouissent en frissons écumeux . （*CAC2*, 208）

この初期作品中に確認できる「大きな航跡」こそが，カミュが 20 年に渡って探求してきたという，海面に浮かび上がるイマージュのもっとも早い段階のものである．興味深いことに，この場面には船のデッキを取り囲む空間的要素やそこから見える情景描写に関して，大きく分けて三つの共通点を見出すことができる．

まず,「テラス」と「船のデッキ」がともに地上とも天空とも言えない両義的な場であるという点，そして，ともに暗闇と静寂に包まれはじめる時間帯であるという点，最後に，この時間帯と空間に位置する人間の視線の先には，海面に浮かびあがる航跡が描かれているという点の三つである．海に浮かびあがる波の模様に眼を奪われるだけでなく，南米紀行を綴った日記には，船のデッキから夜空を見上げて故郷アルジェの星に満たされた夜空へ思いを馳せる場面 [1]

[1] 「夕食後，船客たちはローレル組とハーディ組に分けられる．だが，私は船首に逃れ，月と，いま私たちが休みなくその方に進んでいく南十字星を見つめる．この南の空には，ほとんど貧血状態のようにあまりに星が少ししか出ていないのを見て驚いてしまう．私はわがアルジェリアの夜を思ってしまう．ざわめきだったあの夜を」（*JV*, 68）．恐らく，カミュが思い起こしていたのはただの夜空ではない．満点の星に満たされた夜と言えば，もっとも特権的な思い出として銘記されていたであろう，母親と眺めた夏の夜空が脳裏を掠めていたはずである．『最初の人間』では「二，三の特権的なイマージュ」（deux ou trois images privilégiées）が描かれるが，

もあり，「私が二十年このかた求めてきたイマージュ」と言うときのカミュに，文学に目覚め小説やエッセイを書きためつつあった頃の思い出が去来していなかったとは考え難い．

テラスと船のデッキとの同質性を確認するために，まずはカミュが描くテラスという場の意味を明らかにしておこう．「モール人の家」に登場するテラスだけでなく，カミュは生前，何度となくテラスを始めとする窓辺の空間を描いている．

例えば，『幸福な死』では主人公メルソーは親しい仲間と共に，海を見下ろす丘の中腹に家を見つけ，共同生活を始める．彼は「どこもかしこも風景に向かって開」かれ，「色とりどりの乱舞の上できらめく，大空につるされたゴンドラ」と形容されるその家を「世界をのぞむ家」と名付け，「みんなが楽しむ家ではなく，みんなが幸せになる家」になるという思いを託す．そして，この家には海を見下ろすテラスが描かれており，「『世界をのぞむ家』の日々は，星でふくらんだ夜を前にしたテラスで完成する」という．一見，この別荘は何もかもが幸福なイマージュで彩られているように思えるのだが，完成した世界を前にメルソーと仲間たちが抱く感慨には両面的な性質を指摘することができる．

> もしこの夜が，彼らの宿命のかたちのようなものであるなら，彼らはその宿命が同時に肉体的で密やかなものであることに，またその宿命の顔には，涙と太陽が入り混じっていることに，感嘆するのであった．そして苦しみと喜びに満たされた彼らの心は，幸福な死へと導いてくれるこの二重の教訓を納得することができるのだった．
>
> Si cette nuit est comme la figure de leur destin, ils admirent qu'il soit à la fois charnel et secret et que sur son visage se mêlent les larmes et le soleil. Et leur cœur de douleur et de joie sait entendre cette double leçon qui mène vers la mort heureuse. (*MH*, 147)

夜，完成したテラスにたたずむ彼らが夢想するのは，生への賞賛ではなく，「幸福な死」である．彼らの宿命は「肉体的」でありつつ，「密やか」で，「涙」と「太陽」が入り混じっているという比喩が具体的に何を言わんとしているかは議論が別れるところではあるが，重要なのはこうした「二重の教訓」を納得できるのは，いまこの場にいる彼らの心が「苦しみ」と「喜び」という相反する感情に占めら

そこには夏の夜空を見上げながら，母親の肩の上に頭を乗せるジャック少年の思い出が語られている．後に詳しく確認することになるが，普段，冷淡な母親しか知らない少年からするとこの思い出がどれほど特権的であるかは想像に難くない．

れているからである．

『ペスト』においてもテラスが随所に描かれている．まとまった長さを持つものとしては，主人公の医師リウーがある年老いた患者の自宅にあるテラスに二度登場する場面が挙げられる．一度目は友人のタルーとともに街を見下ろしながら「まるでペストもここまでは上がってこないみたいだな」と安堵した様子を見せる場面であり，二度目は，小説の終末部でタルーと妻の死後，ペストから解放された街を一人見下ろす場所である．ここでは二度目の訪問の場面に着目してみよう．

> リウーはすでに階段を上っていた．広い寒々とした空が家々の上にきらめき，丘に近いあたりには星々が火打石のように堅い光を放っていた．この夜はタルーと彼がペストを忘れようとしてこのテラスの上にやってきたあの夜とそう違ってはいなかった．しかし，今日はそのときよりも海の音がずっと騒がしく，断崖の下に聞こえていた．（…）街中のざわめきは，その間も，相変わらず波のような音となって，テラスの下に打ち寄せていた．この夜は解放の夜であり，反抗の夜ではなかった．（…）今や解放された夜のなかで欲望は何にもさえぎられることもなく，そのとどろきがリウーのところまで伝わってくるのであった．

> Rieux montait déjà l'escalier. Le grand ciel froid scintillait au-dessus des maisons et, près des collines, les étoiles durcissaient comme des silex. Cette nuit n'était pas si différente de celle où Tarrou et lui étaient venus sur cette terrasse pour oublier la peste. La mer était seulement plus bruyante qu'alors, au pied des falaises. [...] La rumeur de la ville, cependant, battait toujours le pied des terrasses avec un bruit de vagues. Mais cette nuit était celle de la délivrance, et non de la révolte. [...] Dans la nuit maintenant libérée, le désir devenait sans entraves et c'était son grondement qui parvenait jusqu'à Rieux. (I, 1473)

死の病と闘ってきたこの医師リウーは，ペスト終息の祝賀の花火が打ち上がるのを眺めながら，「あらゆる苦悩を超え」(I, 1473）て，彼が「愛し，そして失った男たち，女たちも，すべて，死んだ者も罪を犯した者」（*ibid.*）と一つになることを感じていた．そして彼は「ここで終わりを告げるこの物語を書きつづろうと決心」（*ibid.*）するに至る． 友人や妻の死を乗り越え，悲しみを振り切り，積極的な行動への起点となる場面であるのは確かなのだが，続く文章を読めば，そこには拭いきれない絶望が共生していることが分かる．「この記録が決定的な勝利の記録ではあり得ないことを知っていた」(I, 1473-1474）と前置きした上で，この物語はこう締めくくられる．

> 事実，市中から立ち上る喜悦の叫びに耳を傾けながら，リウーはこの喜悦がつねに脅かされていることを思い出していた．（…）リウーはペスト菌は決して死ぬことも消滅することもないものであり，（…）いつか人間に不幸と教訓をもたらすためにペストがふたたびそのネズミどもを呼び覚まし，どこかの幸福な都市に彼らを死なせに差し向ける日が来るであろうことを知っていた．

Ecoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait , [...] que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais, [...] , et que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse. (I, 1474)

ペストからの解放に沸き立つ群衆とそれを見つめ，その熱狂を分かち合おうとする心理と現実を見つめる冷静さ，そうした二重性をテラスから眼下を見下ろすリウーの位置が如実に示している構図となっているかのようである．

最後に，晩年の短編集『追放と王国』の「唖者」を見てみよう．作中，カミュは海に面したテラスについてやはり何度となく言及している．樽工場で働く主人公イヴァールにとって，「仕事を終えて腰を落ちつけるわが家のテラスのひとときは心地よ」(I, 1598) く，彼は妻のフェルナンドが「上手にアイロンをかけた清潔なシャツ，アニス酒を入れた曇ったコップに満足」(*ibid*) していた．

あるときイヴァールは生活苦にあえぐ同僚らとともに，給与の引き上げを求めてストライキを起こすが，工場主ラサールによってはねつけられる．かつての親密な雰囲気に満ちた労働は消え去り，イヴァールたちは一転して，深い沈黙のなかで仕事を再開する．彼らは決してラサールと口をきかないという手段に訴えるのだが，ラサールの娘が急病のため倒れたという知らせを受けると，イヴァールたちの心はかすかに揺れ始める．疲労と胸を締め付けられる思いのまま，帰り支度をするイヴァールは「フェルナンドや息子に会いたかった．テラスも見たかった」(I, 1607) と願う．息子は当たり前のように「学校から帰っていて」，雑誌を読みふけり，妻のフェルナンドはいつものように，テラスの椅子に腰をかけているイヴァールにアニス酒を持ってくる．何もかも普段と変わらない時間がそこには流れているのだが，イヴァールの気持ちは晴れない．海を見つめながら「あいつがいけなかったんだ！」と呟くが，読者はイヴァールのこの捨て台詞が本心ではないこと，胸の内は悲痛に打ちひしがれていることを知っている．テラスから海を見つめるときのイヴァールはまさしく，「自分が幸福なのか，泣きたいのか」(I, 1598) 分からなかったに違いない．

こうして見てくると，カミュの諸作品で描かれる夕暮れから夜にかけて身を置くテラスは，その空間的両義性が心理的両義性と見事に呼応しているように思えてくる．『幸福な死』で描かれたように，開放感と同時に死を意識する場所，『ペスト』に描かれたように，避難の場，解放を見届ける場，そして「際限なくつづく敗北」を意識する場，さらに短編「唖者」で描かれたように憩いの場，寂寥と絶望に浸る場，といった風にその描かれ方は決して同質のものではないが，アン

ヴィヴァレンツな感情を映し出すのにふさわしい空間と言えるのかもしれない．高みから外の世界へとその眼差しを向ける人物たちが初期作品『幸福な死』から『ペスト』，そして晩年の『追放と王国』所収の「唖者」，未完の自伝的小説『最後の人間』にまで書き継がれるとき，テラスという一見ありふれた住居の付属物がカミュにとって極めて重要なモチーフとして浮上してくるのである．

第一章で取り上げたように，こうした二面的な感情表現をカミュが選択するときの彼のエクリチュールに，母親との甘美な思い出を追体験しようとする可能性を秘めているとするならば，このバルコンの描写にも母親の影が落ちている可能性を考慮せねばなるまい．われわれはすでに『異邦人』を取り上げた際，休日，通りに向けてムルソーの投げかける眼差しが，母親がかつて過ごした場所であることを確認したが，他の作品や伝記的事実と照らし合わせてみると何が分かるだろうか，詳しく検討する価値があるように思われる．

III 窓辺の空間と母親　テラス / バルコン

ジャン・ガサンはその主著『アルベール・カミュの象徴的宇宙』のなかでカミュの文学を構成する象徴的宇宙を 18 の要素に分類して分析を試みているが，「部屋」や「戸」や「窓」といった空間の持つ象徴的価値について興味深い指摘をしている．ガサンによれば「部屋」はカミュの作品で中心的な場を占め，「多くの作品において行為の枠組みを提供する」という働きによって，その重要さが強調されているというのだ．[1] ガサンが指摘するように，『異邦人』のムルソーも，『幸福な死』のメルソーも生活の大半を自室ですごし，外にあまり出ようとはしない．「不貞の女」（『追放と王国』所収）のジャニーヌの場合はホテルの部屋への嫌悪が彼女を夜空の下へと駆り立てるし，短編「ヨナ」（同書所収）の画家ヨナは弟子や来客が増えるごとに自分の部屋をころころと換え，しまいには薄暗い屋根裏へと引きこもってしまう．「客」（同書所収）のダリュの部屋は小学校教諭の彼と殺人の罪に問われているアラブ人との奇妙な共同生活を送る一夜を提供するのだ．カミュの作品に登場する主人公たちにとって，世界とはまず「部屋の世界」を指すと[2]，ガサンは言うのだが，その理由として彼は『裏と表』の序文で明らかにされるカミュ自身の部屋に対する偏愛を指摘する．

ガサンが結論として導いた部屋の持つ象徴的価値とは，部屋が母胎回帰の場であると同時に，とりわけ母親と過ごした夜の部屋は近親相姦的な願望を満た

---

[1] Jean Gassin, *L'univers symbolique d'Albert Camus : essai d'interprétation psychanalytique*, Minard, 1981, p.79. « Le symbole de la chambre occupe dans l'œuvre de Camus une place centrale »

[2] *Ibid,* p.80. « Pour les personnages camusiens le monde est donc d'abord le monde de leur chambre. »

す特権的な空間であることを示唆している．[1] 部屋の持つ象徴的な意味合いについて考察を試みたガサンは，部屋の内部と外部を結ぶ場である「窓」へと関心を移す．ガサンは「窓」を「空，海，丘，星」いった「大地と宇宙」の象徴が現れる「霊感を受けた領域」[2] と位置づけ，さらに窓から派生する場として「テラス」を挙げている．テラスは「部屋の炸裂であり，同時に窓とバルコンの極地」[3] として，その空間的な位置から「空と大地の結婚」[4] へのまなざしを象徴的に宿命づけられているという．

ガサンが試みたこうした指摘にはすでに，テラスの中間的とも両義的とも言える特性が明らかにされているように思えるのだが，テラスの持つ象徴的意義の裏側には「部屋」のそれと同じように，作家カミュの個人的な偏愛が隠されているのだろうか．その点についてガサンからの指摘は一切ない．だが，恐らくは，こうしたカミュの窓辺の空間に対する偏愛の理由には，母親の存在が大きく関与している．

カミュは作中に何度となく母親を描き，重要な役回りを演じさせているが，どの母親も現実の母親と同様に，無口で何事にも冷淡という点で一致している．そうした母親の姿が息子に与えた影響は大きく，その根拠を示す好例として何度も引用される一節がある．1935 年の 5 月から晩年に至るまで継続的に書き綴られた「手帖」の最初のページに 22 歳のカミュはこう書き記していた．

> 35 年 5 月
> 僕の言いたいこと．人は貧しさへのノスタルジーをロマンチスムなしに抱くことができる．ある年数惨めな暮らしをすることは，ある感受性を形成するに足りる．こうした特別なケースでは息子が母親に対して抱く奇妙な感情が彼の感受性のすべてをなす．

> Mai 35.
> Ce que je veux dire : Qu'on peut avoir —— sans ronantisme —— la nostalgie d'une pauvreté perdue. Une certaine somme d'années vécues misérablement suffisent à construire une sensibilité. Dans ce cas particulier, le sentiment bizarre que le fils porte à sa mère constitue toute sa sensibilité. (*C1*, 15)

---

[1] *Ibid.*, p.86. « La valeur de retour à la mère, de *regressus ad uterum* est une valeur générale du symbolisme de la chambre. »（イタリックはガサンによる）/ « [...] la chambre par excellence sera la chambre maternelle —— et, plus précisément, la chambre *de cette nuit-là*, celle de la scène primitive. [...] la relation de cette nuit que l'enfant passe avec sa mère, en partageant son lit, foisonne du symbolisme sexuel le plus transparent. »（イタリックはガサンによる）

[2] *Ibid.*, p.103.

[3] *Ibid.*, p.108, « [...] les œillères de l'encadrement sautent, c'est l'epanouissement de la terrasse, éclatement de la chambre et superlatif à la fois de la fenêtre et du balcon. »

[4] *Ibid.*, p.108, « La terrasse est donc une aire prédestinée où la contemplation du monde se prolonge symboliquement dans les noces du ciel et de la terre. »

われわれが，さらに注目して取り上げたいのは，続く「息子が母親に対して抱く奇妙な感情」という一節である．この感情をより具体的かつ「作家たちが概して口にしないことについて，できるだけ率直に語ろう」とした例外的なテクスト，それが 1937 年に少部数刊行された『裏と表』である．1958 年，およそ二十年の時を隔てて，カミュはこの作品に序文を付して再版することを決意する．この序文のなかで彼は『裏と表』に収められた 5 つのエッセイが己の文学世界の「源泉」[1] であり，「一人の人間の作品とは心が最初に開かれた二，三の単純で偉大なイマージュを芸術という紆余曲折を経て再発見するための長い道のりにほかならない」(II, 13) と告白した．この序文が付け加えられたのがノーベル文学賞受賞の翌年であり，不慮の事故により命を奪われる二年前であることを考えると，結果的には己の作家人生を振り返ることになった貴重な告白と言えよう．カミュはさらにこう書き記す．「一つの言語を作り上げ，神話を生かすための多くの努力を傾けたにも関わらず，もし私がいつか『裏と表』をふたたび書くことができなければ私はなにものにも到達したことにならないだろう．これこそ私の漠たる信念だ．いずれにせよ，それに成功することを私が夢見たり，一人の母親の素晴らしい沈黙と，この沈黙に釣り合う愛や正義を見出すための一人の男の努力を、またもや私がその作品の中心に捉えようとようと想像することを，何も妨げたりはしない」(*ibid.*) と．彼が目指した「自分の夢見る作品」(II, 12) とは，序文を寄せた当時，彼が目下取り組み，突然の死によって未完となってしまった『最初の人間』に他ならない．カミュが残したあらゆる作品のなかで，遺作『最初の人間』ほど母親への言及が多く，記憶の断片をかき集めるかのようにして少年期を描いた作品は他にない．後年，その大いなる価値を表明することになった「母親の沈黙」はカミュの文学を支える原点であり，結果的にという留保があるにせよ，到達点に位置するテーマと言える．

さて，その『裏と表』において母親の沈黙を中心的課題として描いているのが，先程から何度も取り上げている，「ウイとノンの間」である．ここで描かれるのは，沈黙する母親を前にして，恐怖と追放感を味わいながら「自分を異邦人と感じて自分の苦しみに気づく」ことになる息子の姿である．ただ，少し注意が必要なのは，母親は意図的な悪意を持って息子に対して冷たく接していたわけではなかったらしい．言うなれば，彼女は「母親」という役を演じる術を知らなかったと言える[2]．家計を支えるべく，身をすり減らすような仕事（家政婦）から帰宅

[1] « Pour moi, je sais que ma source est dans *L'Envers et l'Endroit* [...] » (II, p.6).

[2] 「彼女は分け隔てのない愛情で彼らをかわいがっている．だが，一度もそれを彼らにあらわにしたことがなかった．(…) 彼は自分の母親に哀れみを感じている．それは彼女を愛しているということなのだろうか．彼女はこれまで決して彼を愛撫したことがなかった．というのは彼女はそうすることを知らなかったのだ」(II, 25-26)

した母親は，暗闇のなかで不動のまま床板を見つめ続けている．そんな母親の姿を目の当たりにし，硬直した少年の眼差しをカミュは次のように描きだしている．

> 彼女の周囲では夜が濃くなっていく．そのなかでかかる沈黙は癒しがたい悲嘆の影を帯びている．もしこのとき子供が部屋に入ってくると，骨張った両肩の痩せた人影が目に映る．そして彼は立ち止まる．彼は恐怖を覚える．彼は多くのことを感じ始める．彼はこれまで自分自身の生活というものにほとんど気がついていなかったのだ．だが，彼はこの動物的沈黙を前にしてうまく泣けない．彼は自分の母親に憐れみを感じている，それは彼女を愛していることなのだろうか？
>
> Autour d'elle, la nuit s'épaissit dans laquelle ce mutisme est d'une irrémédiable désolation. Si l'enfant entre à ce moment, il distingue la maigre silhouette aux épaules osseuses et s'arrête : il a peur. Il commence à sentir beaucoup de choses. A peine s'est-il aperçu de sa propre existence. Mais il a mal à pleurer devant ce silence animal. Il a pitié de sa mère, est-ce l'aimer ? (II, 25)

少年が暗闇のなかにたたずむ母親に「恐怖」を覚え，立ちすくむのも無理はない．しかもどうやら母親のこうした姿を少年はめったに目にすることのない突発的な行為として受け止めてはいないようである．推し量ることのできない悲嘆にふけり，理由も明かさずに沈黙する母親の姿はカミュのあらゆる作品に反映されることになり，『幸福な死』の草稿の一つには自伝的エピソードとしてその様子がよりストレートに書き留められている．

> (…) 善良で優しいけれども，愛することも愛撫することも知らず，それ故にある無関心な母親．(…) 母親は息子の面倒を見なかった．無関心だったのか．そうではなく，奇妙でほとんど超自然的な性格なのだ．彼女は別世界に属していた．
>
> [...] une mère bonne et douce mais qui ne savait ni aimer ni caresser, par la suite, indifférente. [...] Sa mère ne s'était pas occupée de lui. Indifférence ? non mais caractère étrange et presque surnaturel. Elle était d'un autre monde. (*MH*, 219)

生活を支えるための労苦が，母親を沈黙の世界へと浸らせていたのは十分に理解ができる．ただ，カミュの母親の場合，彼女の身体的な障害もその副因として考慮されなければならない．つまり，カミュの母親は「耳が不自由」(II, 25) なのである．別のテクストには母親の特徴がよりはっきりと描かれており，プレイヤード版に収められた「ウイとノンの間のための草稿原稿」はジャクリーヌ・レヴィ＝ヴァランシ女史の分析によれば，ルイ・ランガールという名を持つ主人公による，カミュが最初に試みた自伝小説であったことが確認されている．[1] そのなかで母親は「耳が聞こえず，三語以上の言葉を話すことができず，とりわけ少

[1] Jacqueline Lévi-Valensi, « La relation au réel dans le roman camusien », in *CAC5,* p.159.

しものを考えることができず，しかも文盲」(II, 1215) とまで形容されている．このテクストの内容に沿えば，息子は母親の身体的な障害のために，言語によるコミュニケーションの手段を最初から奪われていると言えよう．

さて，「ウイとノンの間」にはこうした「別世界」に住む母親の習慣として注目すべき箇所がある．「癒しがたい悲嘆の影を帯びた」沈黙に身を潜める母親には，バルコンにたたずむ習慣があったというのである．

> 一日が終わると，彼女はバルコンに出る習慣があった．　彼女は椅子に座るとバルコンの冷たくて塩辛い鉄柵に口を乗せていた．そのとき彼女は，道行く人を眺めていた．彼女の背後には，夜の闇が次第に厚くなっていった．（…）彼女は何を見るともなく，表を凝視することにわれを忘れていた．
>
> Elle avait l'habitude de se mettre au balcon à la fin de la journée. Elle prenait une chaise et plaçait sa bouche sur le fer froid et salé du balcon. Elle regardait alors passer les gens. Derrière elle, la nuit s'amassait peu à peu. [...] Elle s'y perdait dans une contemplation sans but. (I, 26)

母親のこうした姿は「ウイとノンの間」ばかりではなく，その他の作品にも繰り返し描かれており，特に『最初の人間』では細部を補うように，次のように描かれていた[1]．

> その間に［ジャックがマンガを読んでいる間］母親は椅子をランプの光の外に引き出し，冬には窓に背を向けて，夏にはバルコンに出て，徐々に少なくなっていく市電や通行人を眺めていた．翌日の朝は 5 時半に起きなければならないからもう寝なければいけないよと，とジャックに言うのはまたしても祖母であった．彼はまず祖母に，それから叔父に，最後に母にキスするのだったが，母は優しいが無頓着なキスを返すと，ふたたび薄がりのなかで不動の姿勢をとって，道路と今，彼女がいる高みの下で飽くことなく繰り広げられている生活の方に虚ろな視線を向けるのであった．息子の方は，喉が締めつけられながら，飽くことなく暗がりの母親を観察し，彼が理解し得ない不幸を前にして，訳のわからぬ不安を一杯感じながら，背をかがめている母親の痩せた後ろ姿を眺めていた．　(*PH*, 247)
>
> [...], pendant que sa　mère, tirant une chaise hors de la lumière de la lampe, s'asseyait contre la fenêtre l'hiver ou l'été sur le balcon, et regardait la circulation des trames, des voitures et des passants, qui se raréfiait peu à peu. C'était encore la grand-mère qui disait à Jacques qu'il fallait se coucher car il se levait à cinq heures et demie le lendemain matin, et il l'embrassait d'abord, puis l'oncle, et pour finir sa

[1]『ペスト』に登場する主人公リウーの母親の場合もまた，恐らくは「ウイとノンの間」のバルコンを念頭に置いた形で彼女の窓辺の空間への愛着が描かれている．「彼女は静かな通りに面しているある一つの窓が特別に好きな様子(le goût particulier qu'elle montrait pour une certaine fenêtre, donnant sur la rue calme) で，夕方，その窓の陰でやや背筋を伸ばし気味にして手を休めたまま，　注意深いまなざしをして，たそがれが部屋のなかに押し寄せて彼女を灰色の光のなかの一つの影にし，その灰色の光が次第に濃くなって，やがてその不動のシルエットを溶かし込んでしまうまでじっと座っている」 (I, 1446).

mère, qui lui donnait un baiser tendre et distrait, reprenant sa pose immobile, dans la pénombre, le regard perdu sur la rue et le courant de la vie qui s'écoulait inlassablement, pendant que son fils, inlassablement, la gorge serrée, l'observait dans l'ombre, regardant le maigre dos courbé, plein d'une angoisse obscure devant un malheur qu'il ne pouvait pas comprendre. (*PH*, 247)

カミュの母親は周囲が暗闇と静寂に包まれる時間帯，バルコンから外の通りの眺めをことのほか好んでいた．また，母親がたたずんでいたバルコンはカミュにとって強烈な思い出，ほとんど「原風景」に似た思い出を喚起する場でもある．「一日が終わると，彼女はバルコンに出る習慣があった」という一文の直後には次のような出来事が語られている．

そのまま彼女は何を見るともなく，表を凝視することにわれを忘れていた．問題のその晩，一人の男が彼女の背後にぬっと現れ，彼女を引きずって乱暴を働き，音を聞いてそのまま逃げ去ってしまった．彼女は何も見なかった．そして失神してしまった．（…）彼は医者の意見にもとづいて，その晩は彼女の側で過ごすことにした．

Elle s'y perdait dans une contemplation sans but. Le soir dont il s'agit, un homme avait surgi derrière elle, l'avait traînée, brutalisée et s'était enfui en entendant du bruit. Elle n'avait rien vu, et s'était évanouie. [...] Il décida sur l'avis du docteur de passer la nuit auprès d'elle. (II, 26)

母親が見知らぬ闖入者によって襲われたという出来事が多感な少年にとって，どれほど衝撃だったかは想像に難くないが，果たしてそれだけだったろうか．息子は恐らく，母親がいつもいた特権的な場所が突如破壊されてしまったかのような衝撃をも感じ取っていたはずである．バルコンが母親にとって安寧の場である一方で，こうした悲劇をも呼び込む場であるという点に，カミュにおけるバルコンの両義的な性質を改めて確認することができるのかもしれない．また，伝記的事実に拠れば，同じ頃，カミュは母にアントワーヌという恋人がいることを知った．いつしか，このアントワーヌは家に訪ねてくるようになるが，カミュの叔父エチエンヌ・サンテスは姉の恋愛に抗議する意味を込めて，母親の交際相手に殴りかかったのであった．その状況は『最初の人間』に詳しく，ジャックの少年期の強烈な思い出として脳裏に焼き付いているようである．『最初の人間』では叔父が激怒した二つの出来事が語られるが，そのうちの一つに，ある夏の夕方，母親の愛人アントワーヌと叔父エルネストの殴り合いを目にした場面がある．

ある夏の夕方，ジャックはエルネストがバルコンで何かを待ち構えているのに気がつ

いた．「ダニエルが来るの？」と子供は尋ねた．叔父は唸った．すると，突然ジャックには，この数日姿を見せなかったアントワーヌがやって来るのが見えた．エルネストは飛んでいった．そしてそのすぐ後，階段から鈍い音が聞こえてきた．ジャックが駆けつけると，二人の男が暗闇のなかで一言も言わずに殴り合っているのが見えた．エルネストは相手のパンチをものともせずに，鉄のように固い拳で次から次へと殴り続けていた．そして瞬く間にアントワーヌは階段の下に転がり落ち，口から血を流しながら起き上がると，まるで気が狂ったようにその場を去っていくエルネストから眼を逸らさずに，ハンカチを取り出して血を拭いた．

Un soir d'été, Jacques remarqua qu'il [=Ernest] semblait guetter quelque chose au balcon. « Daniel va venir ? » demanda l'enfant. L'autre grogna. Et soudain Jacques vit arriver Antoine, qui n'est pas venu depuis plusieurs jours. Ernest se précipita et, quelques secondes après, des bruits sourds montèrent de l'escalier. Jacques précipita et vit les deux hommes se battre sans dire un mot dans le noir. Ernest, sans sentir les coups frappait et frappait de ses poings dur comme fer, et l'instant d'après Antoine roulait en bas de l'escalier, se relevait la bouche sanglante, sortait un mouchoir pour essuyer son sang, sans cesser de regarder Ernest qui partait comme fou. (*PH*, 137-138)

また，自伝的小説のための草稿には，「16 歳の頃，彼は母親に恋人がいることを知った，そのことに彼は驚き，悩み，狼狽した」とあるが，そのときの驚きと狼狽は容易に想像ができる．この母親の愛人アントワーヌが息子にとって憎悪すべき存在であることは言うまでもないだろう．バルコンの上から「敵」を待ち構え，見つけるやいなや殴りかかる叔父の姿に家族の恥を晴らす意味の行為以上のものを読み取ったのと同時に，叔父が実の姉に対して姉弟（ていい）以上の愛情を抱いていることをこのとき明確に知ることになったのであろうか．アントワーヌと叔父の喧嘩はジャックにとって「思い出したくない事柄」であり，叔父のことを「その人の良さと寛大さによって愛されていた」と評価しつつも，ジャックは「正確に言って何を非難できるのかあまりよくわからなかったにもかかわらず，長い間，叔父を恨んでいた」[1] のだった．

しかしながら，われわれがここで再び注目したいのは，叔父エルネストがジャックの母親に逢いに来た恋人を迎える場所がバルコンの上からであったという点である．バルコンは母親にとっても少年にとっても，悲劇の幕開けの場として記憶されたのである．喧嘩が終わると，叔父はまだ怒りがおさまらぬ様子で帰ってくる．

ジャックが部屋に戻ると，母親が顔をこわばらせて，身動きもせずに食堂の椅子に座っているのが見えた．何も言わずに，彼も腰を下ろした．それからエルネストも戻ってき

[1] « Longtemps Jacques en voulut à son oncle, sans trop savoir ce que précisément il pouvait lui reprocher » (*PH*, 118)

たが，ぶつぶつ悪口を言い，猛り狂ったような視線を姉に投げた．夕食はいつものように進められたが，ジャックの母親は食べなかった．「お腹が空いていないの」と，食べるように促す祖母に言った．食事が終わると，自分の部屋に行ってしまった．夜の間，眠れないでいたジャックは母がベッドのなかで寝返りを打つのを聞いていた．翌日から彼女はふたたび黒か灰色の服に，まさしく貧乏人の服装に戻った．ジャックはそんな母を美しいと，よそよそしさと放心状態が増し，今や，永久に貧困と孤独と来るべき老いのなかに浸りこんでいるだけに，ますます美しいと思っていた．

Quand il rentra, Jacques trouva sa mère assise dans la salle à manger, immobile, les traits figés. Il s'était assis aussi sans rien dire. Et puis Ernest était rentré, grommelant des injures et jetant un regard furieux à sa sœur. Le dîner s'était déroulé comme à l'ordinaire, sauf que sa mère n'avait pas mangé ; « je n'ai pas faim », disait-elle simplement à sa mère qui insistait. Le repas fini, elle était partie dans sa chambre. Pendant la nuit, Jacques réveillé, l'entendit se retourner dans son lit. A partir du lendemain, elle revint à ses robes noires ou grises à sa tenue stricte de pauvre. Jacques la trouvait aussi belle, plus belle encore à cause d'un éloignement et d'une distraction accrus, installée pour toujours maintenant dans la pauvreté, la solitude et la vieillesse à venir. (*PH*, 138)

上記の通り，次の日から，彼女はアントワーヌに逢う日は決まってしていた化粧をやめ，明るいエプロンも着なくなった．そんな母親を息子ジャックはいつにも増して「美しい」と感じるのであるが，そこには，「貧困と孤独と来るべき老い」へ沈んでいく母親をより「美しい」と感じることが許されるのは，息子のみが持ちうる愛だと言わんばかりである．あるいは他者が相容れぬ絶対的な絆が存在することを強調することによってしか，少年には恋人のアントワーヌと叔父エルネストに対抗できる術を持っていない．

いつも押し黙った母親に，子供はときに「何を考えているの ?」と問いかける．しかし，彼女は「何も」と答えるだけであった．子供はどれほど不可解な気持ちを抱いたことだろう．しかし，夕闇にぼんやりと浮かび上がる沈黙する母親に少なからず恐怖を覚えることがあっても，その子供は「自分のなかに住む感情のほとばしりに，母親への愛を感じるように思うのだ．それはまったく必要なことだ．なぜなら，要するに彼女は彼の母親なのだから」[1] と悟るのである．息子は母親にたいして絶えず「奇妙な感情」を抱きつつも，愛情をうまく表現できないこの不器用な母親を愛していたのだろう．母親の「素晴らしい沈黙」は彼の「感受性のすべてをなす」ことになった．カミュにとって，母親ついて語ることがそのまま，「書くこと」の出発点の一つとしてわれわれが重要視したいのはこのためである．

また，もしかしたら，叔父エルネストがバルコンからアントワーヌを待ち受けたように，母もまた，普段そこから愛人の到来を待ちわびていたのではない

[1] « [...], l'enfant croit sentir, dans l'éclan qui l'habite, de l'amour pour sa mère. » (II, p.26)

か．なぜなら，バルコンは，戦死した夫と最後に視線を交わす間口となっていたからである．

> 彼（＝父）はみんなに力強く，短いキスをして，同じ足取りで帰って行った．そして小さなバルコンに立って合図を送る妻にたいして，大急ぎで走りながら振り向き，かんかん帽を振って答えた．それからふたたび埃と熱で灰色になった通りを走っていき，朝方のまばゆい光を浴びながら，もっと先の映画館の前で姿を消したが，それが彼の最後の姿であった．
>
> [...] il les avait embrassés, fortement, brièvement, et était reparti du même pas, et la femme au petit balcon lui avait fait un signe auquel il avait répondu en pleine course, se retournant pour agiter le canotier, avant de se remettre à courir dans la rue grise de poussière et de chaleur et de disparaître devant le cinéma, plein loin, dans la lumière éclatante du matin pour ne plus jamais revenir. (*PH*, 79)

夫との生活は戦争で，そしてアントワーヌとの恋愛は弟の介入によって断たれる．皮肉なことに，出会いと同時に別れを象徴する場としてバルコンはまたしてもその両義的な性質を負うことになるだろう．こうして，バルコンは母親にとって肯定的な意味でも否定的な意味でも特権的な場となる．そして，カミュにとっては母親のイマージュに極めて密接な場として銘記されることになるのである．

改めてここで「ウイとノンの間」で引用した箇所を取り上げたい．「部屋」の分析のなかで，すでに触れた箇所ではあるが，下記の「彼女の側で過ごした一夜」―― という意味深長な言い回し以外にも，カミュ文学の根幹を支える象徴的なイマージュに富んだ情景となっていて重要である．

> 息子がやってきたとき，彼女は寝ていた．彼は医者の意見にもとづいて，その晩は彼女のそばで過ごすことにした．彼は彼女の傍らのベッドの上で毛布の上にじかに横たわった．（…）彼らは二人きりだった．二人がそろって体熱のこもった空気を吸っていたとき，《他の人びと》は眠っていた．あの古い家のなかではそのときすべてが空っぽのようだった．深夜の電車が走り去りながら人間から生じる一切の希望，街のざわめきが与えてくれる一切の確かさを吸い取っていくのだった．家には走っていく電車の反響がまだ残っていたが，それも次第にすべて消え去っていった．いまはもう大いなる沈黙の庭(un grand jardin de silence)しか残っておらず，ときおり病人のおびえたうめき声が交わるのだった．彼はいままでにこれほど追放されていると感じたことはなかった．(…) もう何も存在していなかった（…） 病と自分が落ち込んでしまったと感じている死以外は何も… しかし，世界が崩壊しようとしていたその時でさえ，彼は生きていた．(…) 後になって，ずっと後になって彼は汗と酢の入り交じったあの匂いや自分を母親にしかと結びつけている絆を感じた瞬間を，きっと思い出すに違いなかった．
>
> Elle était couchée quand son fils arriva. Il décida sur l'avis du docteur de passer la

nuit auprès d'elle. Il s'allongea sur le lit, à côté d'elle, à même les couvertures. [...] Seuls contre tous. Les « autres » dormaient, à l'heure où tous deux respiraient la fièvre. Dans cette vieille maison, tout semblait creux alors. Les tramways de minuit drainaient en s'éloignant toute l'espérance qui nous vient des hommes, toutes les certitudes que nous donne le bruit des villes. La maison résonnait encore de leur passage et par degrés tout s'éteignait. Il ne restait plus qu'un grand jardin de silence où croissaient parfois les gémissements apeurés de la malade. Lui ne s'était jamais senti aussi dépaysé. [...] Rien n'existait plus, [...] Rien que la maladie et la mort où il se sentait plongé... Et pourtant, à l'heure même où le monde croulait, lui vivait. [...] Plus tard, bien plus tard, il devait se souvenir de cette odeur mêlée de sueur et de vinaigre, de ce moment où il avait senti les liens qui l'attachaient à sa mère. (II, 26-27)

己の感情教育に母親の存在が深く関わっていることを作者自身が表明し，上記のような情景を描いていることから，この場面には再三にわたって，精神分析的解釈が試みられている．なかでも典型的なのは，先に紹介したジャン・ガサンとアラン・コストの見解である．まず，ガサンによれば，母親とともに過ごした夜 —— ガサンはベッドを共有した夜とまで踏み込んでいるが —— は「精神分析的な見地からは，ここに初夜と同等のものを見出さないわけにはいかない．ただしそれは母親との初夜であり，子供はライバルに勝ったという付加的な満足を見出している」[1] ということになる．息子にとってこの夜は，普段「別世界」にいる母親に対し近親相姦的な願望を満たした（例外的な）一夜として脳裏に刻み込まれることになるだろう．カミュが何度も繰り返し沈黙する母親の姿を描こうとするのは「母親への愛を言明するのにふさわしい言語の追求」[2] であると，アラン・コストが指摘する理由はここにある．

しかしながら，息子が母親ともに過ごした一夜が欲望を満たした幸福なイマージュにのみ彩られている訳ではないということも同時に指摘しておかねばならないだろう．何故なら「すべてが虚ろ」で「沈黙の庭」が想起させるのは同時に「死の空間」でもあるからだ[3]．「もう何も存在していなかった（…） 病と自分

[1] Gassin, *op.,cit.*, p.88. « [...] la relation de cette nuit que l'enfant passe avec sa mère, en partageant son lit, frisonne du symbolisme sexuel le plus transparent. [...] Il est bien difficile, dans une optique psychanalytique, de ne pas y voir l'équivalent d'une nuit de noces, mais avec la mère, et où l'enfant trouve la satisfaction supplémentaire de triompher de son rival ».

[2] Alain Costes, *Albert Camus ou la parole manquante, étude psychanalytique*, Payot, 1973, p.120 : « Il semble de plus en plus évident que toutes ces œuvres « absurdes » ont, du point de vue de l'auteur, pour fonction *de chercher le langage qui convienne pour déclarer son amour à sa mère.* » (イタリックはコストによる)

[3] 「沈黙の庭」が死の空間であり，『ペスト』においてリウーとその母親が営む通夜の場面に引き継がれている系譜については，その多くを高塚浩由樹の「『ウイとノンの間』から『ペスト』へ —— 沈黙と死の空間の中での母親と息子のコミュニオン——」，『カミュ研究 5』, 2002, 青

が落ち込んでしまったと感じている死以外は何も… しかし，世界が崩壊しようとしていたその時でさえ，彼は生きていた」(II, 27) という一文には「〈死の空間〉に入り込むという異様な経験をした彼の驚きの念が込められている」[1] し，「孤独と追放の極みである死を思わせる絶対的な空間の中で，息子は『別世界』にいるはずだった沈黙する母親との絆を確信する」[2] と言えよう．

また，母子の関係が死の恐怖と容易に結びつくことを示唆する情景が「ウイとノンの間」の別の箇所に描かれていて興味深い．それも母親の傍らで過ごした一夜の直後に，郊外の別荘に住んでいた頃の情景として回想されている．

> かつて僕は郊外の別荘に住んでいたことがあった．たった一人で，あとは一匹の犬，一組の猫のつがいと真っ黒な子猫たちだった．牝猫は子猫を育てることができなかった．一匹，一匹と子猫たちは死んでいった． 彼らのねぐらは汚物で一杯だった．そして毎晩， 家に帰ってくると，必ず一匹が硬直し，唇が反り返っているのを見つけた．ある晩僕は半分母親に食われてしまったその最後の一匹に気がついた．それは，もうすでに腐った匂いを発していた．死臭が，小便の匂いと交じっていた．そのとき僕は，こうした悲惨のまっただなかに腰を下ろした．そして，両手を糞便で汚し，腐った匂いをかぎながら僕は片隅でじっと動かぬ牝猫の緑の眼のなかで輝いている錯乱した炎を長い間みつめた．

> Une autre fois, j'habitais dans une villa de banlieue, seul avec un chien, un couple de chats et leurs petits, tous noirs. La chatte ne pouvait les nourrir. Un à un, tous les petits mouraient. Ils remplissaient leur pièce d'ordures. Et chaque soir, en rentrant, j'en trouvais un tout raidi et les babines retroussées. Un soir, je trouvai le dernier mangé à moitié par sa mère. Il sentait déjà. L'odeur de mort se mélangeait d'urine. Je m'assis alors au milieu de toute cette misère et, les mains dans l'ordure, respirant cette odeur de pourriture, je regardai longtemps la flamme démente qui brillait dans les yeux verts de la chatte, immobile dans un coin. (II, 28)

全体的に暗いトーンで描かれた『裏と表』のなかでも，上に掲げた一節はもっとも死に対する観察が直接的に描かれた場面である．「いつも僕を心の底から揺り動かしていたのは世界の単純さだ」(II, 28) と前置きした上で，カミュはこう書き加える．「僕の母親がそうだし，今夜が，そしてその奇妙な無関心がそれだ」(*ibid*) と．この直後に暗がりで次々と死んでいく子猫とそれを片隅でじっと見つめる母猫が描かれるのはきわめて示唆的である． 子育てを放棄した母猫にカミュが己の母親の無関心を連想しなかったとは思えない．ついにはわが子を食い殺してしまった母猫の動かぬ眼は，決してカミュ少年に異質な光を帯びたも

山社, pp.1-20 から多くを得ている．

[1] 同上，p.15.

[2] 同上.

のとは映らず，自分自身の母子関係を連想させるに十分な情景であったはずである．ガサンらの主張する近親相姦的願望を満たす言語探求もさることながら，「悲惨のまっただなか」に直面したときの戦慄もまたカミュを書く行為に駆り立てた要因の一つに数え上げられて良いはずである．

さて，「ウイとノンの間」で「沈黙の庭」に喩えられた，沈黙の空間はのちの『ペスト』に引き継がれている．それはリウーとその母親が営むタルーの通夜の場面である．「聞き慣れた夜の物音が次々と通りを過ぎ去って」(I, 1458)，「話し声，呼び声」が止み，「夜の息づき」の忍び寄る瞬間は「ウイとノンの間」の母子に訪れたときの死を思わせる絶対的な沈黙に通じている．しかも室内には実際に，タルーの遺骸が横たわっているのだ．リウーと母親を包む死の空間をカミュは次のように描いていた．

> 世界から切り離されたこの部屋のなかで，いまや身なりを整えられたこの死体の上に，リウーはあの驚くべき静寂が漂うのを感じた．それは幾夜も前，ペストを見下ろすテラスの上で，市門の襲撃に続いて生じたあの沈黙であった．すでにあの頃も，彼は自分がどうすることも出来ずに死んでいった人間たちのベッドから立ち上る，あの沈黙のことを思ったものだった．それはどこでも同じ休止，同じ厳粛な合間，戦いの後に生じる同じ静寂であり，それは敗北の沈黙であった．
>
> Dans cette chambre retranchée du monde, au-dessus de ce corps mort maintenant habillé, Rieux sentit planer le calme surprenant qui, bien des nuits auparavant, sur les terrasses au-dessus de la peste, avait suivi l'attaque des portes. Déjà, à cette époque, il avait pensé à ce silence qui s'élevait des lits où il avait laissé mourir des hommes. C'était partout la même pause, le même intervalle solennel, toujours le même apaisement qui suivait les combats, c'était le silence de la défaite.
>
> (I, 1457)

母子は死の沈黙が支配する空間のなかで，見つめ合い，わずかな言葉のやりとりのうちに息子は母親の愛情を確信するのだが[1]，ここでわれわれが注目したいのは，「世界から切り離された」この空間が「ペストを見下ろし」たときにいた「テラス」に引きつけて回想されていることである．先に検討を試みたように，初期作品のなかの「海に浮かびあがるイマージュ」を眺めた場にもテラスが描かれていることを考えると，「船のデッキ」とテラスは極めてパラレルな関係であると言える．

第Ⅰ章でわれわれが詳しく見てきたことを思い出せば，カミュが洋上で死を思

---

1 「彼［リウー］はこの瞬間，母親が何を考えているかを，そして彼女が彼を愛しているということを知っていた．（…）彼の母親と彼とはずっと沈黙のなかで愛し合っていくことだろう」(I, 1458-1459)

い立つに至った要因には，空間それ自体が持つ磁力といったものが関係していることを想定せざるを得ない．「沈黙の庭」を思わせる絶対的な沈黙，デッキという地上でも天空でもない両義的な場，そうしたカミュの原風景を構成する空間的要素がカミュの精神状態に大きく揺さぶりをかけていたに違いない．しかも，海を見つめるカミュの眼差しは，母なるものの存在を十分に意識していたように思えてならない．その好例として，次に「南米日記」を下敷きにして書かれた「間近の海」を見ておきたい．

このエッセイはカミュには珍しく，断章の形式によって成り立っており，《航海日記》*Journal de Bord* という副題が与えられている．読者に与える余韻や印象を十分に意識していたのだろうか，航海に先立つ期待と焦燥，そして理由の明らかにされぬ苦悩が語られる序文に続く二十ほどの断章は，あたかも継続と断絶の二つのリズムを波の持つ運動に呼応させているかのようだ．

まずは回顧的な色彩の濃い序文を見てみよう．この序文は多くの示唆的な言い回しに富んでいて興味深い．

> 私は海のなかで育ち（*J'ai grandi dans la mer*），貧困は私にとって豪華だった．ついで私は海を失い，あらゆる贅沢は灰色になり，貧困は耐え難いものに思われるようになった．以来私は待っている．帰りの船，水の家（*la maison des eaux*）を，清澄な昼を待っている． (II, 879)

「私は海のなかで育った」とカミュは語りはじめるが，普通こうは書かないだろう．アルジェの労働者街ベルクールで生まれ育ったことを書きたいのであれば，「海のなか」(*dans la mer*)　でなく，ここは当然「海のそば」(*au bord de la mer*) とでも書くべきではないか．恐らく，カミュが意図したのは，「私は母のなかで育った」(*J'ai grandi dans la mère*) という当然の事実を，音韻の上でも強く提示することにあったはずである．そう考えると，「水の家」(*la maison des eaux)* も単に故郷の海を意味する以上に，胎内の羊水への回帰を思わせる極めて示唆的な言い回しである．また，次に挙げる一節では，海の持つ母なるイマージュが聴覚の面で強調されている．眠りから覚めた作家はいま，潮騒を聞いていたかのような錯覚を覚えている場面である．[1]

> 長い間私は待っている．時として私はよろめき，へまをやり，成功を取り逃がす．かま

[1] 『ペスト』には喘息持ちの老人の診察に行った後，リウーとタルーがテラスに登り，そこから「断崖に打ち寄せる波のひそかな息づかい」(cette respiration calme de la mer) を耳にする描写が書き込まれていた．海の息づかいに耳を傾ける場という点において，船とテラスの親和的な関係を見出すことができるかもしれない．

うものか，そうなれば私は一人だ．こうして私は夜中に目を覚まし，半ば眠りながら，波の音，水の呼吸（*respiration des eaux*）を聞いたような気がする．完全に目が覚めて，それが葉の茂みを過ぎる風の，人気のない街の不吉なざわめきだったのを知る．

（*Ibid.*）

夢うつつの状態のとき，波と街の喧噪が聞こえてくるという情景は，『最初の人間』（第二部 息子あるいは最初の人間）においても語られており，そこにははっきりと母親のイマージュが刻印されている．ジャック少年が，眠る母親の側で，風の音に耳を澄ませる場面であるが， 風が吹きすさぶなか，ジャックが友達と椰子の実を取って遊んだという回想に続く文章を読んでみよう．

そしてそんな日の晩，くたくたに疲れて，ベッドに横たわり，母親が軽やかな寝息を立てている寝室の静寂のなかで，まだ彼のほうに吹きつけてくる，怒り狂ったような強烈な風の音を聞いていた．生涯ジャックはこの音を愛することになった．

Et le soir, couché rompu de fatigue, dans le silence de la chambre où sa mère dormait légèrement, il écoutait encore hurler en lui le tumulte et la fureur du vent qu'il devait aimer toute sa vie. （*PH*, 265）

ジャックが「生涯愛する」ことになる音には，母親のたてる「軽やかな寝息」と「風の音」が入り交じっている．「間近の海」のなかで，潮騒があたかも人間の呼吸（respiration）であるかのように擬人化されるとき，そしてその音が風の音を連想させるとき，そこにジャックが耳にしていた母親の寝息を重ね合わせてみたくなる．

海が母親に密接な関係があるとするならば，以下の一節は精神分析的解釈からすれば，近親相姦的願望のメタファーとすべき一節だろうか．海の持つ忠実でありながら移ろいやすい性質は，黙して語らない冷淡な性格と共に，息子を裏切り恋人を持った母親を言外に言い表しているように読み込むことも可能かもしれない．

川や大河は流れて行くが，海は流れ，そしてとどまる，忠実でしかも移りゆく愛とはこうしたものでなくてはならないだろう．<u>私は海と結婚する</u>．

La rivière et le fleuve passent, la mer passe et demeure. C'est ainsi qu'il faudrait aimer, fidèle et fugitif. *J'épouse la mer* . （II, 881）

しかしながら，一つ留意せねばならないことがある．それは，カミュの言語活動に母親の存在が深く関わっており，彼の作家的感性に決定的な影響を及ぼしたのは間違いないが，フロイト的な読みが少なからずカミュの意図に反することをつねに念頭に置かねばならないということだ．「謎」（『夏』所収）のなかでカミュは芸術家についてこう語っている．

> （…）人はあわれな自分の姉妹に襲いかかったことはなくとも，いくらでも近親相姦について書くことはできるし，ソポクレスがかつて父を殺害し，母を辱めたなどという話は読んだためしがない．あらゆる作家は必然的に自分について書き，その著作のなかで自分を描くのだという考えはロマン主義がわれわれに残した子供じみた考えの一つである．それどころか芸術家は，まず第一に他人に，あるいは自己の時代に，あるいはまたよく知った神話に興味を持つということは大いにあり得ることである．たとえ自分を舞台に乗せるとしても，芸術家が現実にあるあるがままの自分を語ることは例外とみなしてよい．人間の作品はしばしばその郷愁や誘惑の歴史を物語るが，ほとんどの場合，決して自己自身の歴史を物語ることはなく，とりわけそれらの作品が自伝的であると主張しているときはそうである．いまだかつて，あるがままの自分を描くことをあえてした人間はいない．
>
> 反対に，私はそれが可能である限り，客観的作家でありたいと願った．私は決して自己を対象とすることなしに，主題を考える作家を客観的と呼ぶ．けれども，作家とその主題を混同しようとする現代の狂気は，作者のこうした相対的な自由を許容しないであろう．

> [...], on peut aussi écrire sur l'inceste sans pour autant s'être précipité sur sa malheureuse sœur et je n'ai lu nulle part que Sophocle eût jamais supprimé son père et déshonoré sa mère. L'idée que tout écrivain écrit forcément sur lui-même et se peint dans ses livres est une des puérilités que le romantisme nous a léguées. Il n'est pas du tout exclu, au contraire, qu'un artiste s'intéresse d'abord aux autres, ou à son époque, ou à des mythes familiers. Si même il lui arrive de se mettre en scène, on peut tenir pour exceptionnel qu'il parle de ce qu'il est réellement. Les œuvres d'un homme retracent souvent l'histoire de ses nostalgies ou de ses tentations, presque jamais sa propre histoire, surtout lorsqu'elles prétendent à être autobiographiques. Aucun homme n'a jamais osé se peindre tel qu'il est.
>
> Dans la mesure où cela est possible, j'aurais aimé être, au contraire, un écrivain objectif. J'appelle objectif un auteur qui se propose des sujets sans jamais se prendre lui-même comme objet. Mais la rage contemporaine de confondre l'écrivain avec son sujet ne saurait admettre cette relative liberté de l'auteur. (II, 864)

一読して分かるように，名こそ明示されてはいないが，冒頭の一節はフロイトが唱えるエディプス・コンプレックスの古典的図式を明らかに念頭に置いている．また，周知の通り，伝統的な実証主義に反旗を翻し，作品の内的価値を明るみに出そうとする試みは，カミュの危惧から十年ほど経った1960年代から70年代にかけて文芸批評の主流を成すに至り，「作家とその主題を混同しようとする現代の狂気」は大いに反省されることとなる．

しかしながら，「作者の死」や書き手の無意識的欲望を踏まえた上で，内在的

価値を追求して得られた結果もまた，逆説的に作家と作品を強く結びつけてしまうことも容易に起こりうる．われわれはすでにアラン・コストやジャン・ガサンらの精神分析的な解釈によって，カミュの創造行為が「母親との近親相姦的な願望を満たすための言語追求」であるという見解に触れたが，それは「客観的」でありたいと願うカミュにとってもっとも唾棄すべき見解に他ならず，一笑に付されてしまいかねない．

ちなみに，フロイトの著作が仏訳され，フランスの思想界に続々と流入してきたのは 1920 年代から 30 年代である．当時，アルジェにいたカミュが最先端の思想潮流をどのような形で享受したかは定かではないが，カミュはフロイトの理論にある程度通じていたようである．

カミュにとって一つの節目と言える 1935 年，彼はアルジェリア大学で哲学の文学士号を取得し，共産党へ入党，そして創作のノート「手帖」を記し始める．また，この頃，カミュは共産党の活動の一環として「労働学校」で労働者を相手にフロイトの理論を紹介する講義を試みている．無論そうした（恐らくは一度きりの）経験をもってしてカミュにおけるフロイト思想の影響や，精神分析に対する理解を推し量ることがさほど有意義な試みだとは思えないが，先に紹介した「息子が母親に抱く奇妙な感情が『彼の感受性すべてを形成する』」という一節——しかも 1935 年 5 月，「手帖」の 1 ページ目に書き付けられている —— を記したときのカミュにフロイトの精神分析的な解釈が全く脳裏を掠めなかったとは思えない．

そう考えると，カミュが「フランスの批評家があなたの作品においてないがしろにしている点は何か」という問いに，自分の作品の「思想」ではなくて「暗い部分，私のなかの盲目的で本能的な部分」に着目するように促している [1] からといって，安易に精神分析を用いて深層心理を推し測ろうとするのは，逆に作者の術中にはまってしまいかねない．作者が用意した「意図的な無意識」に覆われたテクストに対し，フロイト理論の古典的図式を当てはめて謎を解き明かしてみても，それが果たして本当に「意図的」でないかどうかさらにまた吟味しなければならないという厄介な連鎖を引き受けねばならないのである．コストやガサンらの見解は，首尾良くカミュの深層心理を白日の下にさらすことに成功していると言えるだろうか．

もし，われわれが，作者自身によって，読解の試みの一つがあらかじめ排除されてしまっている —— 無論，作者の意思が絶対だとは思わないし，作者の意思が反映された批評を望む作家を「客観的作家」と呼ぶことはできないにせよ —— と考えるとすれば，そうした状況をわれれわれは大いに嘆くべきなのだろう．た

[1] « *Dernière intreview d'Albert Camus* » (20 décembre 1959), II, p.1925.

だ，こうしたカミュの警戒が逆に，彼の周到かつ意識的な言語活動を裏打ちしているのも事実である．『手帖』に書かれていたように「作品とは告白である．私は証言しなければならない」(*C1*, 16) と，あらゆる局面において自作の自伝的要素を誇示しつつ，舞台に立たされた「私」が「あるがままの自分を描」いているとは限らないと作者自身が暴露している，その点にこそわれわれの関心は大いに向けられるべきなのかもしれない．

そもそも，海 (la mer) が女性名詞として，それを受ける形の「それ」elle が「彼女」という女性のニュアンスを潜在的に秘めていることも海を擬人化しやすい要因として指摘しておかなければならない．[1]

> 真昼には，耳をふさぐばかりの太陽のもとで，海はぐったりとしてわずかに身をもたげる．そしてまた崩れ落ちるとき，沈黙に口笛を吹かせる．
>
> A midi, sous un soleil assourdissant, la mer se soulève à peine, exténuée. Quand elle retombe sur elle-même, elle fait siffler le silence.
>
> (II, 881)

南米に向かう船のデッキから夜の海を見つめながら，生と死の呼びかけに引き裂かれようとしているカミュの心理状態は両義的である．アメリカ紀行の日記の終末でも，こうしたジレンマに陥っていたらしく，船のデッキで惑乱するカミュの心理状態がうかがえる．上に掲げた一節の細部を補うものとして続けて引用しておこう．

> 私はいつも，人びとへの激しい欲望，昂揚する気持ちへのむなしさと，自分をあの忘却の海に，死の魅惑にも似た際限のない沈黙に等しい存在たらしめようとする願望のあいだで引き裂かれていた．
>
> J'ai toujours été déchiré entre mon appétit des êtres, la vanité de l'agitation et le désir de me rendre égal à ces mers d'oubli, à ces silences démesurés qui sont comme

---

[1] しかも，闇夜に包まれたとき海を眺める世界を取り巻くのは女性的なイマージュによって構成された世界である．(女性名詞及びelle の反復に注目のこと) « La nuit ne tombe pas sur la mer. Du fond des eaux, qu'un soleil déjà noyé noircit peu à peu de ses cendres épaisses, elle monte au contraire vers le ciel encore pâle. Un court instant, Vénus reste solitaire au-dessus de flots noirs. Le temps de fermer les yeux, de les ouvrir, les étoiles pullulent dans la nuit liquide. », II, p.882.ここで言及される Vénus は文脈から判断すれば夜空にきらめく金星であることには間違いない．しかし，海との関連からすると波の泡から生まれたとされる女神（ヴィーナス）を容易に連想させるし，Vénus は裸 (nu) である．
« La lune s'est levée. Elle illumine d'abord faiblemet la surface des eaux, elle monte encore, elle écrit sur l'eau souple. » (*ibid.*)

l'enchantement de la mort. (*JV*, 52)

混在する欲望のなかで「引き裂かれ」ようとしていたここでのカミュと「間近の海」において,「生と死」の狭間にいる状態はほとんど軌を一にしていると言える．また，海の持つ「死の誘惑に似た際限のない沈黙に等し」くなりたいと言うときのカミュと「母親の素晴らしい沈黙とこの沈黙に釣り合う」努力を決意するカミュに，さほど隔たりがあるとは思えない．彼のなかでは死と海と沈黙と母親は極めて密接な関係にある．夜の海はそうした心理を映し出す鏡になるだろうし，カミュのいる船のデッキは多義的でさえある．

また，もう一点，こうした母子を取り囲む「絶対的な沈黙」の空間の描写には，作家が好んで用いる手法がある．例えば，互いが見つめ合っていたときの空間では,「(…) 彼らは二人きりだった．二人がそろって体熱のこもった空気を吸っていたとき，《他の人びと》は眠っていた．あの古い家のなかではそのときすべてが空っぽのようだった．(…)」と描写されていたが，実は，この「空っぽ」の状態を示すときの creux という語は，他作品で同様の状況を示すときにも用いられており．例えば,「魂のなかの死」という題名のエッセイでは,「私は空虚で空ろだ」(je me sens creux et vide) という風に，そして「航海日記」で「不眠の夜，一日中空っぽな頭と虚ろな心を持ち回る」という時にも creuse と vide という言葉を用いてその状況を語っている．南米紀行への船旅が，作家の精神を狂わせ，揺るがすのは，内面的な事情のほかに，空間の持つ〈磁力〉によるものも少なからず関係していると，われわれが推察しようとするのもこのためである．

さらに，別の角度から少年が「自分と母親を結びつけている絆を感じた瞬間」が訪れた空間を分析すれば，以下の点にも着目すべきである．一つは閉ざされた部屋のなか，自分が「体熱」を感じていることであり，そして，部屋には汗と酢の入り交じった匂いが充満していることである．これら二点もまた，カミュのエクリチュールの発生に深く関係していると思われるので，また後に詳しく論じることになるだろう．

さて，多くの論者は，この「大いなる沈黙の庭」の場面にこそ，カミュと母親との関係の全てがあり，このとき得た母親と絆をエクリチュールによって再構成することがカミュ文学の中核にあるとしている．しかしながら，では具体的に他の作品で，いかに再構成されているのかについては，なぜかあまり多くは語られない．例えば，カミュは 7 月 3 日の日記においてこう述べている．

私は，この狭くて清潔な船室よりも，このかたい寝台，がらんとしたありさまを好む.

Et je préfère à cette cabine étroite et nette, cette couchette dure, et ce dénuement.
(*JV*, 60)

カミュはこうした質素な部屋の状態を好んで取り上げる．それは，例えば,『異邦人』のなかのムルソーが，アパルトマンのなかのごく限られた母親の遺品を思い出すときでもそうであったし[1]，後に取り上げる『幸福な死』においても同様である．ちなみに，彼が好むのは部屋のなかでも特に,「ホテルの部屋」であるという.『裏と表』の序文に書かれた次の記述を見ておきたい.

私が他の場所よりも生活したい，そして働きたいと思う場所は（そして，とても稀なことだが，死んでもいいと思える場所は）ホテルの部屋だ.

Le lieu où je préfère vivre (et, chose plus rare, où il me serait égale de mourir) est la chambre d'hôtel. (II, 7)

この一文の謎を解くには,『幸福な死』の第 2 部第 1 章の「意識された死」で描かれる「プラハ滞在」を詳しく見ていく必要がある.

IV 章　カミュと部屋をめぐって ― 母なる空間

ホテルの部屋

自分が今いる場所, そしてそのときその場から得た印象を書き留めようとする行為は，作家と呼ばれる存在であれば，誰しもが捕らわれる抑えがたい誘惑なのだろうか. ある者は夕暮れの群集をつぶさに観察することに没頭し，またある者は眠れぬ夜，かつて過ごした館の部屋を思い起こすことに時を費やした.

アルベール・カミュもまた，自室や旅先で過ごした部屋の印象を細かく記している．いや，むしろ，彼の精神がこれほどが大きく揺さぶられることがあるだろうか，と思わせるほど己の位置する場への反応には顕著なものがある.

前章末尾で示したように，処女作『裏と表』の序文で，カミュは,「私が他の場所よりも生活したい，そして働きたいと思う場所は（そして，とても稀なことだが，死んでもいいと思える場所は）ホテルの部屋だ」(II, 7) と明言していた. しかし「ホテルの部屋」と言っても，俗に思い描くような，豪華な内装や隅々ま

[1] 「私はもうこの部屋でしか生活しない．少しくぼんだわらイスと，鏡の黄色になった衣装ダンスと化粧机と真鍮のベッドとの間に.」(I, 1139)

で清潔に保たれた造りのものをカミュは求めているわけではない．「がらんとした大使館公邸の一室と，どこにでもあるような一流ホテルのどちらかを選ぶように求められる．私は一流ホテルのけがらわしい俗物どもの顔から逃れ，まったく誰もいない公邸に，一番質素で魅力的な部屋を見つけることができたことを喜んでいる」(*JV*, 73) とある．大使館の公邸とホテルとではずいぶん趣を異にするだろうが，カミュが魅力を感じ，安らぎを得やすいだろうと感じているのは「粗末な」造りそのものである．その理由は一体何だろうか．まずはカミュが描き出した部屋のなかでもとりわけ強烈なイマージュに彩られた『幸福な死』のなかのプラハのホテルをめぐる描写から検討を試みたい．

みすぼらしい部屋

『幸福な死』第二部「意識された死」において，ザルグーを殺害した主人公メルソーはプラハへと旅立ち，場末のホテルへと身を落ち着ける．「唯一の財産をなしている自分の周囲のみすぼらしい部屋を眺めることを考えた」(II, 96) メルソーは，絨毯がまるで「惨めさのねばねばする世界を描き出している」(*ibid.*) かのように汚れていることを確認すると，睡魔に襲われ，そのまま眠ってしまう．

> メルソーは寝床に就くとすぐに眠ってしまった．目を覚ますと汗をかいて，寝乱れていた．そして一時，部屋のなかを歩き回った．それからタバコに火をつけ，腰かけたまま，虚ろな頭で，皺くちゃになったズボンの皺を眺めた．口にはタバコと眠りのあとの苦い味が入り混じっていた．彼はシャツの下の両脇をかきながら，改めて部屋を見回した．かくも多くの放棄と孤独を前にして，ある恐ろしい甘美な味わいが彼の口に訪れた．
>
> Mersault se coucha et s'endormit aussitôt. Il s'éveilla en sueur, débraillé, et tourna un moment dans sa chambre. Puis il alluma une cigarette et assis, la tête vide, il regarda les plis de son pantalon froissé. Dans sa bouche se mêlait l'amertume du sommeil et de la cigarette. Il regarda sa chambre une nouvelle fois en se grattant les côtés sous sa chemises. Une affreuse douceur lui venait à la bouche devant tant d'abandon et de solitude. (*MH*, 97)

長旅に疲れた旅行者であれば，ホテルの部屋は安堵を覚える場所であるはずだが，メルソーは自室に入ったとたん，言い知れぬ不安を覚え，立ちすくんでいる．その大きな要因の一つには無論，殺人を犯したという自覚がある．しかしながら，この場面を読むと，部屋全体が与える場の力といったものを感じ取ることが出来はしないだろうか．しかも仮眠の後，発熱し，朦朧とした状態である様子を見ると，安眠を約束する部屋ではなかったようだ．むしろ，この部屋がメルソーに直接，影響を与えたかのような書きぶりである．ちなみに，刊行者の註に従って，この一節を振り返ると，プラハへの旅の叙述が作者自身の体験を下地にして

おり[1]，『裏と表』所収の「魂のなかの死」にも同様に，プラハ滞在時に覚えた不快感や不安がルポルタージュ風に綴られている．先に引用した『幸福な死』を補う場面として確認しておこう．そうすることで，ホテルの部屋のなかで，なぜ恐ろしさと甘美な印象が同時に訪れ，『旅日記』のなかであれほどまでに死を意識せざるを得ないのか，その原因の一端が垣間見えるはずである．

> 部屋は 4 階の 34 号室だ．戸を開けるとそこはとても贅沢な部屋だった．私は値段表を探した．考えていたより，二倍も高かった．お金の問題が厄介になる．この大都会で細々と暮らすより仕方がなかった．たった今まで気にもしていなかった不安が急にはっきりしてきた．私はくつろげなかった．私は自分が空虚で虚ろなのを感じた．（…）ともかく食べなければならない．また歩き安いレストランを探さねばならない．«（…）僕は丸裸だ．看板を読むこともできぬ街，親しみが何も持てない奇妙な文字，語りかける友もいなければ楽しみもない．（…）日の暮れ方になると，ちょうど魂の飢えのように何かがふたたび私の心のなかで虚ろになるあのホテルの部屋 ».

> J'ai la chambre n° 34, au troisième étage. J'ouvre la porte et me trouve dans une pièce très luxueuse. Je cherche l'indication d'un prix : il est deux fois plus élevé que je ne pensais. La question d'argent devient épineuse. Je ne peux plus vivre que pauvrement dans cette grande ville. L'inquiétude, encore indifférenciée tout à l'heure, se précise. Je suis mal à l'aise. Je me sens creux et vide. [...] Il faut manger, marcher à nouveau et chercher le restaurant modeste. [...] « [...] Me voici sans parure. Ville dont je ne sais pas lire les enseignes, caractères étranges où rien de familier ne s'accroche, sans ami à qui parler, sans divertissement enfin. [...], au bout du jour, cette chambre d'hôtel où quelque chose à nouveau se creuse en moi comme une faim de l'âme. » (II, 31-34)

この二つのテクストに共通するのは，室内ではっきりと意識される不安であるが，その直接の原因が両者で大きく異なる．つまり，『裏と表』で語り手が感じる不安は，もっぱら「豪華な部屋」(une pièce très luxueuse) を取ってしまったことで生じる金銭的な負担と寄る辺のない身の上に起因している．対照的に，『幸福な死』でのそれは，「みすぼらしい部屋」(la misérable chambre) そのものに対する生理的な反応がある．

それにしても，実際には豪華で清潔であったはずの部屋を，なぜカミュは『幸福な死』では「みすぼらしい部屋」として描いたのだろうか．そこには彼が作品を構成する上で，忘れがたい一つのイマージュとしての母親の存在がある．ホテルの部屋で経験した不安は，『裏と表』の「ウイとノンの間」のなかでカミュ少

[1] « Le voyage en Europe centrale, compliqué d'un drame amoureux, a violemment frappé la sensibilité de Camus. Prague représente pour lui l'exil, l'envers du royaume. On ne s'étonnera donc pas que ce premier chapitre — extrait stylisé d'un journal de voyage — ait été préparé par plusieurs textes. L'un d'eux figure dans *L'Envers et l'Endroit* sous le titre : « La mort dans l'âme ». On pourra le comparer au texte de *La Mort heureuse*. » (*MH*, 223)

年が母親と共に過ごした一夜の不安とよく似ている．暴漢に襲われた母親と過ごしたその夜の情景をもう一度思いだそう．

『幸福な死』のメルソーがホテルの室内で発熱のため汗ばみ，「多くの放棄や孤独」に包まれていることや，「何かがふたたび私の心のなかで虚ろになる」（「魂のなかの死」）ことを考えると，その部屋は，「ウイとノンの間」のなかで，母子が過ごした「蒸し暑い部屋」(la chambre surchauffée) や「すべてが虚ろになる」部屋と類似した空間であると言える．[1] また，全体の印象を「孤独という絶望的で優しいイマージュ」と相反する言葉を連ねて表現しているが，メルソーにもやはり，「恐ろしい甘美な味わい」が訪れていた．後々，カミュが好んで用いることになるこの表現手法の原点は，母を看病した部屋の思い出にその原点があるのではないか．周囲を取り囲むようにのしかかる「死」の恐怖と，母親との絆をようやく実感することのできた悦び —— 少年に忘れがたい体験として記憶されたその舞台は，こうした，いわゆる撞着語法（tautologie）の雛形のように繰り返し描かれることになる．そこでは死のイマージュが喚起され，絶望的な空気が漂うことになるが，その一方で多くの場合，肯定的価値を持つ言葉が添えられる．死と生，絶望と希望という，両義的な心理を共生させる最初の場となったこの部屋とプラハのホテルの部屋は互いに通じているはずである．現実には豪華だったプラハのホテルを，「みすぼらしい部屋」として書き換えた裏側には，作家のこうした母親との体験がさりげなく刷り込まれているのである．

---

[1] だとすれば，唐突に思える「レストランの好み」も「魂のなかの死」で作者がプラハのレストラン街を行きつ戻りつしたことを意識した上での表現だろうか．また，カミュはそのとき，同じホテルで起きた殺人事件に遭遇しており，「魂のなかの死」でその状況を詳述している．「ロビーで，マネージャーたちがひそひそ話をしていた．私は急いで階段をのぼり，自分が予想している事態に一刻も早く直面しようとした．まさにその通りだった．部屋の扉は半開きで，青に塗りたくった大きな壁だけが見えていた．だが，さっき話したあの鈍い光が，このスクリーンの上に，ベッドの上に横たわった死者の影と，死体の前で見張りをしている警官の影を映していた．（…）その男は死んでいた．たった一人，部屋のなかで．それが自殺ではないことは分かっていた．私は自分の部屋に飛んで帰り，ベッドに身を投げ出した．その影から判断するかぎり，よその誰かと変わらない太った小男だった．（…）私は横になっていた．頭のなかは空っぽで胸が奇妙に締めつけられた．床板の溝を数えていた．」(II, 35-36) この体験はカミュにとって二重の重みがあったはずである．放心状態で，「床の溝」(les rainures du parquet) を数えていたとあるが，それは「魂のなかの死」のなかで描かれていた母親の姿（II, 25）そのものであり， カミュを取り巻いているのはまさしく，死を意識させる空間である．そう考えると，ここプラハでの殺傷事件は母親の暴行事件を呼び覚ますに十分な出来事であったはずである．後に，詳しく論じるが，後にこの事件は『幸福な死』でも活用され，街を散策中のメルソーが偶然に目撃した事件としてクローズアップされる．さらに，遺作『最初の人間』では，少年ジャックが母親と過ごした「特権的なイマージュ」の一例，自宅近くの発砲事件として描き出されることとなる．1935 年の日記帳（『手帖』）と照合する限り，『幸福な死』の描写がもっとも事実を基にして書かれていそうなのだが，それぞれ，カミュが事実と創作を錯綜させて復元した記憶の一例としてみるべきなのかもしれない．

1936 年プラハの危機体験

ここで一度，カミュとエクリチュールの発生のメカニズムをめぐって，彼と母親との関係に焦点を絞ってきたレンズを少し後退させておきたい．

この章では，プラハで宿泊したホテルの部屋の様子を中心に，われわれはカミュのエクリチュール考えてきたわけだが，同時に街を歩くカミュの足どりも作家の内情を色濃く反映していて興味深い．プラハ滞在を記録した「魂のなかの死」の作家の行動からすぐ読み取れるように，この地への旅行は当初の計画にはなかった．1936 年大学を無事卒業した 23 歳のカミュは友人のイヴ・ブルジョワから以前に誘いを受けていたヨーロッパ周遊を実行に移す．カミュがこの計画に乗り気だった理由には妻シモーヌの抱える問題があったらしい．すなわち，「旅行すれば，妻はアルジェの売人から逃れてモルヒネとも手が切れるだろう」（トッド，123）という思惑があったのである．しかし皮肉なことに，この旅行はカミュ夫婦の関係が決定的に破綻するきっかけをもたらした．アドルフ・ヒトラーの隠棲地ベルヒテスガーデンの北方 24 キロに位置するザルツブルクに滞在したときのことである．

> 旅の間，カミュ夫妻とブルジョワは行く先々で郵便物を受け取っていた．友人たちからの手紙のほかに，現金為替（ブルジョワの給料とマルト・ソグレルからの追加送金），それに勿論，就職の可能性に関する手紙もあった．（クロード・ド・フレマンヴィルは，ジャーナリズムに勤め口が見つかるかもしれない，と書いてきた）．かれらは旅程の主な滞在先に，局留めで郵便物を送って貰えるよう，アルジェに連絡メモを残してあったのだ．7 月 26 日，ザルツブルクで，カミュは郵便物を受け取りに一人で郵便局に出かけた．かれは数通の手紙を見つけたが，そのなかに《メゾン・フィッシュ》の女友達からのが二通あった．同時にシモーヌ宛らしい手紙が一通あったので，カミュは，かの女の代理として，それも貰い受けることができた．その手紙は重要なものらしく，そのうえどこか怪し気に思われた —— 差出人のところには，ある医師の住所が記されていた．かれは開封した．読んでみると援助 —— 麻薬という形での —— の申し出だった．さらに手紙の主とシモーヌとの関係は，医者と患者の通常の関係を越えて，もっとはるかに親密であることがはっきり示されていた．（ロットマン，前掲書，p.125）

カミュはシモーヌにことの詳細を問い質し，事実を確認するとアルジェリアに戻り次第離婚することを決心した．単身でのプラハ行きはこうした諍いの直後，妻を避けるようにして急遽組まれた旅程であった．

ホテルの部屋に入っても「くつろげず」，「空虚で空ろ」であったことは先に述べた通りである．滞在中の心境をつづる言葉は当然のことながらことごとく否定的な文句でちりばめられている．「万事が僕をいらだたせる．頭はぐらぐらするし，空腹も感じない．そして相変わらず心にはあの針が痛く，腹は張っている」．

針のような痛みをもたらす原因がシモーヌとの関係であるのは間違いない．また，レストランに入り，娼婦まがいの女の誘うような微笑みにうんざりさせられながら，「ホテルの一室でひとりぼっちになり，金も情熱もなく，自分自身のな

かに追いやられ，自分の惨めな想いにふけるのはもっと嫌だった」[1] と言う．プラハを立ち去るときにはさらに大きな孤独感に包まれていて，この旅は結局のところ作家にとってなんの癒しももたらさなかったらしい．日記の記述は，「僕の心の奥底には，底なしの亀裂のなかであまりにも目を凝らしすぎた者が味わう，あの茫然自失の状態が残されていた」[2] と結ばれている．

黄金の光

さて，旅先でカミュは市内の観光に多くの時間を費やしている．「できるだけ遅くまでベッドのなか」にいて一日を短くしようと努めはしたが，午後の時間は「計画的に」街のなかを闊歩している[3].

> 一度通りに出ると，彼はホテルを一回りし，先ほど気がついた小さな通路に行き当たった．その通路は古い市役所の広場に通じていて，市役所とチンスキーの古い教会のゴシックの尖塔が，プラハの上に落ちてきた少し重苦しい夕暮れのなかで，暗闇にくっきりと浮かび上がっていた．(…) 光は赤銅色になり，陽は，広場の奥の方に見えるバロック式のいくつものドームの黄金の上で，まだぐずついていた．彼は，そうしたドームの一つを目指していき，教会のなかに入り，古い匂いを嗅ぐと，ベンチの上に座った．円天井はまったく暗くなっていた．だが，柱頭の黄金は，黄金色の神秘的な光の水を注ぎ，その水は列柱の溝のなかを，天使たちや，嘲笑を浮かべた聖者たちの，ふくらんだ顔のあたりまで流れているのだった．それはたしかに甘美だった．そこにはある甘美な風情があった．だがそれは，同時にたいへん苦しいものであったので，メルソーは戸口に戻り，石段の上に立ったまま，いまや一段とさわやかになった夜気を吸い込むと，その夜のなかに身を没しようとするのだった．まだ一瞬間があった．そして彼は一番星が清らかにそしてあらわに，チンスキーの尖塔のあいだで光をともすのを見た．
>
> Une fois dans la rue, il fit le tour de l'hôtel pour déboucher devant le petit passage qu'il avait remarqué. Il s'ouvrait sur la place de la vieille maire et dans le soir un peu lourd qui descendait sur Prague, les flèches gothiques de la mairie et de la vieille église de Tyn se découpaient en noir. [...] La lumière devenait cuivrée et le jour s'attardait encore sur l'or des dômes baroques qu'on voyait au fond de la place. Il se dirigea vers l'un d'eux, entra dans l'église et, saisi par la vieille odeur, s'assit sur un banc. La voûte était parfaitement obscure, mais les ors des chapiteaux

---

[1] « Plus encore d'être seul dans ma chambre d'hôtel, sans argent et sans ardeur, réduit à moi-même et à mes misérables pensées. » (II, 32)

[2] « Mais je gardais au fond de moi l'étourdissement de creux qui ont trop regardé dans une crevasse sans fond. » (II, 36)

[3] « Je restais au lit le plus tard possible et mes journées d'autant. Je faisais ma toilette et j'explorais méthodiquement la ville. » (II, 33) 『幸福な死』では以下のようになる．« En, pyjama, il s'assit à sa table et se fit un emploi du temps systématique qui devait occuper chacune de ses journées pendant une semaine. » (*MH*, 104)また，「魂のなかの死」は，作家の姿が入れ子構造のようにはめ込まれおり，「夕方帰ると，私は一気に続きを書いた．それを私は忠実に書き写そう．なぜなら私は，そうした誇張自体のうちに当時私が感じていたことの複雑さを見出すからだ.」 (II, 34) となっている．自分を眠らせるために必要なお話とは単に旅先での眠れぬ夜を書くことで紛らわせようしたという告白に留まらず，作家の自我に向き合う姿を如実に示す一端であり，また，作家のナルシズムの表れでもあるとも言える．

versaient une eau dorée et mystérieuse qui coulait dans les canneures des colonnes jusqu'au visage bouffi des anges et des saints ricanants. Une douceur, oui, il y avait là une douceur, mais si amère que Mersault se rejeta sur le seuil et, debout sur les marches, respira l'air maintenant plus frais de la nuit, où il allait s'enfoncer. Un instant encore, et il vit la première étoile s'allumer, pure et dénudée, entre les flèches de la Tyn. (*MH*, 99-100)

メルソーがいるプラハはヨーロッパでも随一の美しさを誇る古都である．都内にはおびただしい数の歴史的建造物が立ち並び，好奇心旺盛な青年の眼を飽きさせなかったようで，プラハで過ごした数日間の記述からは，街を隈なく歩き続けた姿が立ちあがってくる．ここで着目したいのが，下線強調にした箇所であるが，メルソーの眼差しは，市内のありとあらゆるところに屹立する壮麗なバロック建築の金色の輝きに釘付けになっている．この黄金の光は彼の内に秘めていた孤独と不安の闇を白日の下にさらすような効果を持っていると言えはしないだろうか．その様相をより，鮮明に表すのが市内のバロック建築の有様をめぐる一連の描写である．

メルソーは遅く目を覚ますと，僧院や教会を見物し，そこの地下室の匂いや香の匂いに避難所を求め，また日向に戻ると，キュウリ売りによって引き起こされる密かな恐怖に出くわすのだったが，そうしたキュウリ売りたちとは，あらゆる街角で出会うのであった．こうした匂いを通して，彼は美術館を見，またプラハを黄金と壮麗さで満たしている，あのバロック的特性の氾濫とその秘密を理解するのだった．なかば薄暗い奥の方にある祭壇の上で輝いている黄金の光は，プラハの上空でしばしば見受けられる，靄と太陽からなる赤銅色の空から奪ってこられたものでもあるように思えるのだった．

Mersault se levait tard, visitait cloître et eglises, cherchait refuge dans leur odeur de cave et d'encens puis, revenu au jour, retrouvait sa peur secrète avec les marchands de concombres qu'on rencontrait à tous les coins de rue. C'est à travers cette odeur qu'il voyait les musées et comprenait la profusion et le mystère du génie baroque qui remplissait Prague de ses ors et de sa magnificence. La lumière dorée qui luisait doucement sur les autels au fond de la pénombre lui semblait prise au ciel cuivré fait de brumes et de soleil, si fréquent au-dessus de Prague.
(*MH*, 105)

メルソーの眼差しの先に，意味のある記号を見出すとすれば，プラハに溢れる黄金の光は金銭的に困窮したメルソーにとって象徴的な光である．メルソーはプラハで宿を見つける際まずこんな会話をしていた．

「どの部屋がお望みですか？」
「どの部屋でも」とメルソーは，相変わらずガラス戸に視線を当てたまま答えた．門番は板の上の鍵を一つ取り，それをメルソーに渡した．
「12 号室にどうぞ」と彼が言った．

メルソーは眼が覚めたようだった.「その部屋はいくらですか？」「30 クローネです」
「それは高すぎる．18 クローネの部屋にしてもらいたい」

> « Quelle chambre désirez-vous, monsieur ? —— N'importe laquelle », dit Mersault, le regard toujours fixé sur la porte vitrée. Le portier prit une clef sur le tableau et la tendit à Mersault.
> « Chambre n° 12 », dit-il. Mersault, sembla se réveiller. « Combien, cette chambre ? —— Trente couronnes. —— C'est trop cher. Je voudrais une chambre à dix-huit couronnes. » (*MH*, 95-96)

ホテルの門番とのこうした気まずいやりとりを考慮すると，メルソーが黄金にきらめく街の風景に目を奪われてしまうのは必然的であると言える．即物的な見方かもしれないが，金銭的に逼迫している旅行者メルソーは，王冠を意味する couronne に否応なしに惹きつけられていくのである．また，もう一方で，教会の光は殺人者メルソーにはあまりに眩しすぎたことであろう．この光は神の元でメルソーを断罪する価値を持っているだろう．また，プラハを彩る黄金の光は，若きカミュの自我を照らし，覚醒を促す光として象徴的な意味を持ってはいなかっただろうか．例えば，「裏と表」の冒頭には，プラハに到着した直後の様子が以下のように描かれている．

> 夕方の 6 時に，私はプラハに着いた．すぐに私は，荷物を一時預けに預けた．（…）駅から出て，庭園にそって歩いていった．すると突然，この時刻には人々がひしめき合うウェンセラス大通りに来てしまった．私の周囲には，これまでここに生きてきた百万の人間がいた．が，しかし彼らの存在が私には何も漏れてこない．彼らは生きていた．私は母国から数千キロも離れていた．私には彼らの言葉が分からなかった．皆，早足に歩いていった．そして私を追い越しながら，皆，私から離れていった．私は途方に暮れた．

> J'arrivai à Prague à six heures du soir. Toute de suite , je portai mes bagages à la consigne. [...] je sorti de la gare, marchai le long de jardins et me trouvai soudain jeté en pleine avenue Wenceslas, bouillonnante de monde à cette heure. Autour de moi, un million d'êtres qui avaient vécu jusue-là et de leur existence rien n'avait transpiré pour moi. Ils vivaient . J'étais à des milliers de kilomètres du pays familier. Je ne comprenais pas leur langage. Tous marchaient vite. Et me dépassant, tous se détachaient de moi. Je perdis pied. (II, 31)

異郷の雑踏に突如放り込まれたことへの戸惑いが生々しく語られるこの一節はプラハ滞在が苦渋に満ちたものになることを十分に予感させる，いわば前奏曲のような役割を果たしている．« bouillonnant(e) » には，あたかも人が奔流となって押し寄せてくる乱暴さがあり，そうした群衆の海のなかで旅人がおぼれていく様子を，カミュは « perdre pied » と表現した．群衆の「海」のイマージュは「間近の海」の序文なかでも強調される．「間近の海」で旅人がパニック状態

になる舞台はニューヨークである．

ニューヨークでのある日々，私は何百万かの人のさまようこの石と鋼の井戸の底で道に迷い，井戸から井戸へと駆けめぐりながら，抜け出すことが出来ず，疲労困憊して，ついには出口を探し求める人間の集団によって身体を支えられているばかりになった．私は窒息しそうになり，恐怖に襲われて叫び出しそうになった．だが，そのたびに遠くからタグボートの呼び声が聞こえてきて，この乾燥した貯水槽のような街は島であり，バッテリー公園の先端には，黒く腐敗し，穴のあいたコルクの群れにおおわれながら，私の洗礼の水が待っていることを思い出させてくれた．

A New York, certains jours, perdu au fond de ces puits de pierre et d'acier où errent des millions d'hommes, je courais de l'un à l'autre, sans en voir la fin, epuisé jusqu'à ce que je ne fusse plus soutenu que par masse humaine qui cherchait son issue. J'étouffais alors, ma panique allait crier. Mais, à chaque fois, un appel lointain de remorquer venait me rappeler que cette ville, citerne, sèche, était une île, et qu'à la pointe de la Battery l'eau de mon baptême m'attendait, noire et pourrie, couverte de lièges creux. （II, 879，強調はカミュ）

カミュは異国の地での閉塞状態を井戸にたとえてみせているが，作家には群衆（プラハやここニューヨークであるように言語の解せない都市）に放り込まれたときに覚える，身体的感覚としての「恐怖」がある．それは例えば，押し寄せる見知らぬ人の群れが，ある一定量を超えていく情景を描いた，プラハのホテルの部屋からの眺めの場面にも顕著に現れている．

警笛が二度三度，大変激しく中庭に鳴ったので，メルソーはふたたび窓にとりついた．すると家の下に，丸屋根のある通路が通りにつながっているのが見えた．それはまるで，通りのありとあらゆる人声が，家の向こう側にある一切の未知の生活が，住所とか家族とか，叔父とのいさかいとか食事の好みとか慢性の病気を持つ人間たちの喧噪が，その一人一人が個性を持つ人々の群れが，まるで群衆の化け物じみた心臓から永遠に切り離された大きな鼓動のようなものが，通路に忍び込み，中庭にそって昇ってきて，いくつも泡のようにメルソーの部屋のなかで破裂するかのだった．自分が多孔質になり，世界の一つ一つの徴候にかくも注意深くなっているのを感じると，メルソーは，彼を生に向かって広げている深い亀裂を感じた．

Deux ou trois avertisseurs résonnèrent dans la cour si brutalement que Mersault regagna la fenêtre. Il vit alors que sous la maison un passage en voûte menait à la rue. C'était comme si toutes voix de la rue, toute vie inconnue de l'autre côté des maisons, les bruits des hommes qui ont une adresse, une famille, des dissentiments avec un oncle, des préférences à table, une maladie chronique, le fourmillement des êtres dont chacun avait sa personnalité, comme de grands battements pour toujours séparés du cœur monstrueux de la foule, s'infiltraient dans le passage et montaient tout le long de la cour pour éclater comme des bulles dans la chambre de Mersault. A se sentir si poreux si attentif à chaque signe du monde, Mersault sentit la fêlure profonde qui l'ouvrait à la vie.

（*MH*, 99）

一読してすぐさまメルソーの混乱ぶりが伝わってくる一節であるが，こうした場面にも，恐らく作家の少年時代の思い出がさりげなく織り込まれていると考えられる．文中に現れる「叔父とのいさかい」は，恋人を作った母親とそれを見咎めたエチエンヌ叔父とのいさかいを念頭に置いた描写であろうし，また「食事の好みとか慢性の病気を持つ人間たちの喧噪」という表現にも『裏と表』の一節との類似を見出すことが出来る[1].

そして，もう一点，『幸福な死』のなかで，プラハのホテルを描写した際に注目したいのが「多孔質 の」という意味を示す« poreux »という語の選択である．本来，植物の葉の気孔について使用されるこの語をカミュはどんな意図で人間の身体の描写に用いたのだろうか．メルソーはいま，部屋のなかで「一人一人が個性を持つ人々の群れが，まるで群衆の化け物じみた心臓から永遠に切り離された大きな鼓動」におののいている．そして同時に，こういう危機的な状況であればこそ，「世界の一つ一つの徴候」に注意深く « attentif » にならざるを得ない.『裏と表』のプラハ体験やニューヨークの街並みを「黒く腐敗し，穴のあいたコルクの群れ」と綴ったことを鑑みると，作家の眼差しは己の身体と群衆との距離を常に計りながら精神の均衡を保とうとしているように思える．あたかも，植物が気孔から空気を取り込み，蒸気を吐き出すことによって，体内の浸透圧や酸素量を正常に保とうとするかのように．そして，ホテルから通りを見下ろすときのメルソーの姿には，精神の均衡を統制する重要な機能を失ってしまったかの印象を受ける．外側と内側の調整弁である気孔が，群衆のもつ暴力的なまでの強い力によって，こじ開けられ，得体のしれない無数の個体となって，自己の内面へと容赦なく侵犯してきたような描写になっている．文字通り，メルソーは全身で (par tous les pores) 群衆を受け止めているのである．ちなみにこの後，メルソーは街中の黄金の光 « la lumière dorée » に面食らうことになるが， 孔だらけ « poreux »の身体を黄金 « or » の光で貫かれるような感覚を覚えたのではないだろうか．先に一度述べたが，メルソーは己の罪に否が応でも向き合わざるを得ない．また，この散策の後に殺人事件を目撃しホテルの部屋に逃げ帰ってしまうのも理由の無いことではない.

実のところ，これまで見てきたような，異郷の地で精神的な揺さぶりを受け，

---

[1]「街の匂い全体が窓から立ちのぼってくる．隣のカフェのアコーデオン，夕方のひしめく雑踏，柔らかいパンに挟んで食べるブロシェットの焼いた肉の匂い，通りで泣いている子供．母親は身を起こし，編み物を手に取る．彼女の指は麻痺して，リュウマチのために形が変わってしまっている」(II, 29).

危機的な状況ないしは特異な心境を語る文学テクストはカミュだけのものではない．極めて類似した例を取り上げれば，例えば，ロンドン橋にたたずむ情景をポール・ヴァレリーは以下のように描いている．ロンドンという大都市，川辺の風景，群衆，そして孤独，この情景を構成するあらゆる要素がカミュの心象風景と共鳴するだろう．

> ロンドン橋.
> 少し前のこと，わたしはロンドン橋を渡っていたが，立ち止まってお気に入りの光景をながめようとした．(…)
> わたしにはこの群衆が，それぞれの自分の歴史を，独自の神を，財産を，傷あとを，独り言を，運命をもつにもかかわらず，個々人の集まりとは少しも思えなかった．私はこの群衆のことを，無意識のうちに，自分の身体の背後に，自分の眼の触れないところで，どれもみな同じかたちの粒の流れが，何か分からぬ真空に向かって同じように吸いこまれていくさまを思い描き，そしてそのもの言わぬ，せかせかした流れが，橋の上を単調に渡っていく音を聞いていた．わたしはかつてこれほどの孤独を，矜持と苦悩がまじった孤独を感じたことがなかった．また，群衆と水の流れのあいだで夢想するという危険の，奇妙で隠微な感触も．
> わたしはロンドン橋の上で，詩の罪を感じていた．

> *London-Brigde.*
> Je passais, il y a quelque temps, sur le Pont de Londres, et m'arrêtai pour regarder ce que j'aime [...].
> Il me semblait que cette foule ne fût point d'êtres singuliers, ayant chacun son histoire, son dieu unique, ses trésors et ses tares, un monologue et un destin ; mais j'en faisais, sans le savoir, à l'ombre de mon corps, à l'abri de mes yeux, *un flux de grains* tous identiques, identiquement aspirés par je ne sais quel vide, et dont j'entendais le courant sourd et précipité passer monotonement le pont. Je n'ai jamais tant ressenti la solitude, et mêlée d'orgueil et d'angoisse ; une perception étrange et obscure du danger de rêver entre la foule et l'eau.
> Je me trouvais coupable du crime de poésie sur le Pont de Londres. [1]

メルソーが感じる罪の意識は殺人を犯したことに対してであり，ヴァレリーのそれは日常から完全に乖離し，群衆が各々持つ凡庸で平穏な生活を自分一人だけ共有していないという詩人，芸術家の矜持に近いが，群衆のなかの孤独という観点から，両者の心理には共通性があると言える．

カフカの街プラハ

ここプラハはフランツ・カフカの街であった．カフカこそこの街を隅々まで歩き尽くし，その風景を事細かに書き残した最初の作家である．カフカはこの街で生まれ，人生の大半をこの街で過ごした．20 世紀文学に多大な影響を及ぼした

[1] Paul Valéry, *Choses tues*, in *Œuvres II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, pp.512-513.

カフカ文学を醸成した「黄金の街」プラハは，多くの論者が指摘するように，カフカにとっては忌まわしい砦のように彼を捕らえて離さなかった[1]．カミュが感じたプラハの持つまがまがしいその属性に，カフカは終生，取り憑かれていたという．先走ったことを言えば，プラハの街をゆく足どりのみならず，カフカの作家的な感性をも含めて，カミュとカフカには不思議な親和性があって興味深い．こうしたカフカの散歩好きの一面に焦点を当ててプラハとの関わりを詳細にたどった書物が，『フランツ・カフカ，青年期の伝記 1883-1912』[2] の著者として知られるクラウス・ヴァーゲンバッハの『カフカのプラハ』[3] である．ヴァーゲンバッハは日記の内容をひきながらカフカの散歩の様子を次のように述べている．

> カフカはたいへんな散歩好きで，街をインディアンのように駆けめぐった．彼は休日や夕暮れ時，あるいは夜間に何時間も歩いた．これは明らかに彼の書法に対応していた．ほとんどメモや下書きなしで長い間頭の中で準備して，« 僕が頭の中にもっている恐るべき世界 »を彼はたいてい夜中に « 一気呵成に » 書きつけたのである．« ただこのようにしてのみ書くことができるのだ » と彼は『判決』で初めての成功の後で日記に書いている．« ほんのわずか書いただけで僕の中に湧き上がる確乎とした気持ちは疑いのないものであり，驚くべきものである．昨日僕が散歩の時にあらゆるものに目を向けた，あの眼差し！ »[4]

カフカは散歩のためにある程度決まったコースを複数持っていた．そのうちの一つ，「ベルヴェデーレ経由でホテク公園とクラインザイテ地区」はそのなかでもカフカがもっとも好んだ散策ルートであり，彼のエクリチュールとも深く関わってくることを，ヴァーゲンバッハは指摘している．[5] ちなみに，カフカは，あるときこの散策ルートを「偶然僕はいつもとは逆の道順で歩いていた．つまり

---

1 「フランツ・カフカは全生涯にわたって，プラハなる迷宮に囚われて生きていると考え，悩み続けた．実際，東欧の古都プラハの街路上には，古い歴史と多くの民族，さまざまな文化が奇妙にも錯雑し，混淆しつつ共存していた．外部からこの街を初めて訪れるものは，迷宮に迷い込んだかのような錯覚にしばしば陥るのだった．しかし，この街に生まれたものにとってすら，プラハはしばしば迷宮として現れるのだった」（中尾光延「第五章　カフカとベンヤミン」，『カフカと二十世紀文学』，同学社，1999 年，p.173）．あるいはまた，「黄金の町プラハは故郷として愛される町ではなかった．あるいはたとえ愛があったとしてもそこには憎悪が裏打ちされていた，少なくともドイツ語でものを書く人々にとっては．十九世紀末から二十世紀初頭においてプラハ出身のドイツ語文学者・ジャーナリストは少なからぬ数のグループを形成しているが，リルケ以外はすべてユダヤ人とも言われるその人々の多くが故郷を忌まわしい町とよんで嫌っており，カフカも例外ではない」（石光輝子「カフカのパリ旅行（上）」，『日吉紀要ドイツ語・文学』第 33 号，慶應義塾大学，2001，p.150.

2 クラウス・ヴァーゲンバッハ『若き日のカフカ』，中野孝次・高辻知義共訳，ちくま学芸文庫，1995 年.

3 須藤正美訳，水声社，2003 年.

4 ヴァーゲンバッハ，前掲書，p.93.

5 同書，p.102.

ケッテンシュテーク，フラッチャヌイ，カール橋というコースだ．いつものコースだと文字通り倒れんばかりに疲れてしまうのだが，今日は逆のルートを歩いて，いくぶんか高揚している」[1] と記した．カフカが日記に書き留めているその道筋の多くは，カミュがプラハ滞在中に行った散策と随所で交錯している．

『判決』を書いた頃のカフカの住まいは旧市街の生家からほど近いツム・シッフ館の最上階（ニクラス通り 36 番，現在はホテル・インターコンチネンタルになっている）にあり，彼はこの最上階から，モルダウ河に建設中のチェフ橋を眺めることができた．その橋を渡って対岸のルドルフ皇太子公園（別称ベルヴェデーレ）へと足を進めるのが彼のお気に入りの散策ルートの一つであった．
ところで，チェフ橋へと続くニクラス通りをカフカは「自殺者のための助走路」と呼んでいた．「橋」はやはりカフカにとっても不吉なものの象徴として意識されていたのだろうか，『判決』の主人公のゲオルグは，この橋から投身自殺を図っている．一家はその後，1913 年，パリ通りと旧市街広場の交わる角の住宅，オッペルトハウスへと移り住む．張り出し窓のある五階建ての高級住宅で六部屋からなる一家の住居は四階の角にあってカフカの部屋はパリ通りに面していた．その後，31 歳のカフカは 1915 年ビーレク小路 10 番地で一人暮らしを始めるが，隣室の騒音があまりにひどかったために，すぐさまランゲ小路 16 番地（かつては 18 番地）の金のカワマス館へと転居する．ところが，この転居先がさらにひどいものだった．以前にも増してより大きな騒音にカフカは苦しめられることになった．

> 引っ越しました．騒音は前のところよりも十倍もひどいのですが，その他の点では比較しようもないくらいに素晴らしい部屋です．部屋の状態や外観など自分には重要ではないと思っていました．でもそうではなかったのです．ある程度の見晴らしの良さ，そして遮るもののない大地というわけにはいかなくとも窓から空の大部分が見え，遠くには例えば，塔を仰ぎ見ることができる，そういう可能性がなかったならば，僕は打ちひしがれた惨めな人間に過ぎません．この惨めさのどこまでが部屋に由来するかはうまく言えませんが，その影響は少なくないはずです．（…）アトリエでは誰かが夜遅くまで重い長靴を履いて歩き回り，それどころか意味不明の騒音発生装置を起動させ，九柱戯（きゅうちゅうぎ）でもしているのではないかと勘ぐりたくなるほどです．[2]

カフカを苦しめたこの騒音の正体は後に，エレベーターの設置状況によるものだと判明するが[3]，執筆に専念したいカフカはこの宿から再び，妹を引き連れ

---

[1] 同書，p.106.
[2] フェリーツェ宛 1915 年 3 月 21 日付の手紙，フランツ・カフカ『決定版カフカ全集 11（「フェリーツェへの手紙 II」）』，城山良彦訳，新潮社，1981 年，p.590.
[3] 「この呪われたコンクリートハウス全体に響く反響音．上の部屋の床でエレベーター装置が騒

フラッチャヌイ（プラハ城内）の「金のカワマス館」へと住居を変更する．「村医者」「天井桟敷にて」「猟師グラックス」「あるアカデミーへの報告」，「家長の心配」など珠玉の名作を産んだ部屋である．上の引用に示唆されているように，カフカの部屋に対する関心は強い．特に，カフカにとって部屋のなかの静寂は絶対的に必要な条件であった．執筆に従事する身であるがゆえにそれは当然の欲求なのかもしれないが，カフカの「静」に対するこだわりには並々ならぬものがあって，フェリーツェに宛てた手紙のなかにはこんな内容のものまである．

> ぼくはもうしばしば考えたのですが，ぼくにとって最良の生活方法は，筆記用具とランプを持って，広々とした，隔離された地下室の最も内部の部屋に住居することでしょう．食事が運ばれ，いつもぼくの部屋からずっと遠く，地下室の最も外側のドアの背部に置かれます．食事のところへ行く道，部屋着のまま，地下室の丸天井の下をすべて通り抜けて行くのがぼくの唯一の散歩でしょう．それから自分のテーブルに戻り，ゆっくりと慎重に食事をし，またすぐに書き始めるでしょう，それからぼくはなにを書くことでしょう！苦労もなしに！というのは，極度の集中は苦労を知りません．[1]

しかしながら，当然カフカの夢想するような給仕付きの「隔離された地下室」などそうそう簡単に手に入るものではない．カフカが現実的な選択のなかで最も愛した場所はホテルの部屋であるという．[2]

> 私がどうして忘れることができたのか分かりませんが，貴方はたしか当時すでに，ひとりでホテルに住むのは不愉快な感じがするとおっしゃった．それに対してあのとき私はおそらく，自分は反対にホテルの部屋にいると特別気分がいいと申しました．（…）一目で見渡せる四壁に囲まれたホテルの部屋のこの空間を，ひとりで閉鎖できるよう持っていること，一定の持物から成り立つ財産を戸棚，机，衣服掛けの一定の場所に置いてあると知っていること，それは少なくともある新しい，使い古しでない，より良いものになると定められた，できるだけ緊張した生活という感情のいぶきをいつも私に与えます．もっともこれはたしかに，自分の外に駆り立てられたある絶望に他ならないかもしれず，絶望はホテルの部屋というこの冷たい墓のなかに適当な位置を見出すのです．とにかく私はそこでいつも大変気持ちよく感じたし，私のいたホテルの部屋のほとんどについても，最上のことしか語れません．[3]

また，カフカは，書く作業において必要な空間の気密性とともに，部屋と外界

音を立てて，それが床下の空間部分で反響するのです．（あのときアトリエの幽霊と思ったものの正体はこれでした．そこにはさらに女中もいて，洗濯物を干すスリッパで文字通り僕の頭蓋骨の上を歩き回るのです）」（フェリーツェ宛の手紙，スタンプ，プラハ ——15 年 4 月 5 日，カフカ，前掲書，p.591）．

[1] フェリーツェ宛の手紙 1913 年 1 月 14 から 15 日，カフカ，前掲書，pp.225-226.

[2] 親友のマックス・ブロートにも同様にホテルの部屋への愛着を語っている．「ホテルの部屋が僕は好きだ．ホテルの部屋にいるともうそのまま家にいるのとおなじだ，いや家にいるよりいい，本当に．［絵はがき．エルベ湖畔テッチェン，消印 1908 年 9 月 2 日］」，「手紙 1902-1924」，フランツ・カフカ『決定版カフカ全集 11』，佐藤亮一訳，新潮社，1981 年，p.60.

[3] フェリーツェ宛手紙 12 年 11 月 3 日，カフカ，前掲書，pp.59-60.

とのつながりにも十分な注意を払っている．カフカの日記や手紙にはバルコンをはじめとする窓辺の空間に対する記述が多く見られ，例えば，1912 年 2 月 14 日の日記の記述には，窓辺の空間の持つ不吉な一面が語られる（文中の F は婚約者フェリーツェを指している）．

> ぼくが自殺するということになっても，それはまったくだれの責任でもない．例えば，その明らかに最も近いきっかけが F の態度であるように見えるとしても．すでにぼくは一度夢うつつのなかで，そこに生じるであろう情景を空想したことがある．ぼくは最後だと思って，別れの手紙をポケットに入れて彼女の家へ入って行く．求婚して撥ねつけられ，手紙を卓上に置いてバルコニーに行く．みんなは急いでかけつけて抱きとめるが，ぼくは身をもぎ離そうともがいて，彼らが余儀なく手を引いた隙に，バルコニーの手摺りから飛び下りるのだ．[1]

カフカは 1924 年にプラハ近郊の小さな町キアーリングで死去する．長らく彼を苦しめていた結核によるものである．1920 年高地タトラの保養地マトリアリにあるサナトリウムに約 8 ヶ月間滞在するが，おおむね彼の満足のいく治療環境であったようだ．その理由の大部分が彼の部屋の構造にあったことは間違いない．ロートラウト・ハッカーミュラーは『病者カフカ――最後の日々の記録』のなかで，「(…) オトラ［カフカの妹］のために予約してあった隣の部屋を小間使いから提供されて，ようやく彼は安心する．彼は思いもかけず，救われたと感じた．なぜなら，部屋はずっと広くて暖かく，照明は一層明るく，上質の木のベッドから程よく離れた所にあったからだった」と述べる．もう少し，補足しておけば，カフカの手に入れた部屋にはバルコンがあり，そのことが彼を安心させたに違いない．それだけにその平穏な場所を侵害されたときの怒りと苦悩は大きかった．結核の他にカフカを悩ますもの，それは彼の過敏なまでの音への反応である．友人のマックス・ブロートには同時期に，近況を報告しつつ，バルコンで繰り広げられる以下のような「惨劇」を語っている．

> 滞在客の，ひとりの青年が，病気だが陽気な男で，僕のバルコニーの下の方でちょっと歌をうたったり，上のほうのバルコニーで友人（例のカシャウの人間，ともかくこの男は，母親が子供に対してするように，僕に対して気を配ってくれる）と談笑したりする ―― つまり，こうしたなんでもないことが起きると，僕は寝椅子の上で，ほとんど痙攣のように七転八倒する．心臓はそれに耐えられない．こめかみに，一語一語が突きささる．こうして神経がかき乱されたあげく，夜も眠れなくなる．(…)
>
> こうしたことをすべて話すのは，第一に，僕がこれにはすっかり堪能していて，まるで世界が，ひたすら僕の上のバルコニーとその不穏状況とからのみで成り立っているような気がすること，第二には，マトリアリに対する君の非難がどれも不当であることを君に示すためだ．というのは，バルコニーの不穏状況というものは（重症患者の咳，部屋のベルの鳴る音！），満員すし詰めのサナトリウムではもっとはるかにひどいし，上からばかりか，四方八方から押しよせてくるからで，マトリアリに対する非難は，僕はお

[1]「日記」，『決定版カフカ全集 7』，谷口茂訳，新潮社，1981 年，p.270.

よそ認めることはできない（もっとも，僕の部屋のあまりろくでもない優雅さは別として．でもこれは苦情ではない）第三にその話をするのは，僕の目下の内的状況を君に見せるためだ．[1]

カフカが第三番目に記した内的状況が，この数日間極めて悪かったことはこの手紙の内容を追えば容易に推し量ることが出来る．そして，カフカの音に対する異常なまでの過敏な反応もさることながら，それがひたすらバルコニーという空間を境界にしていることを確認しておきたい．

また別の事例かもしれないが，人生のほとんどをプラハで過ごしたカフカは，生前に二度（1910 年と 1911 年），この友人マックス・ブロートとパリへ旅行に訪れている．彼とは二度も異国へと旅を共にし，「一切の原稿を焼却すること」という遺言まで託されるほどの親密な間柄である．興味深いことに，パリ旅行の際に彼ら二人はいがみ合いのけんかをしているが，その場所はパリ市街を見下ろす，ホテルの部屋から突き出たバルコンの上であった[2]．ブロートとの二度のパリ旅行は，プラハで隠遁していたカフカの人生のなかでもっとも貴重であったと同時に特異な体験であったことは間違いない．石井輝子によれば，カフカは，一度目の滞在中，努めて「パリを嗅覚と触覚で感知しよう」[3] としたが，やはり彼が嫌悪し，恐れた騒音に対する否定的な感想で日記は埋められているという．「(プラハに帰ってきた最初の夜に見た夢は）パリの馬車，車，バス以外の何物からもできていない家という奇態なる形象. 安らぎ静止する場であるはずの家がたえまのない交通と動きに満たされているという逆説. カフカが大都市パリの交通に強い印象を受けており，その印象が決して初めて電車を見る子どものそれのように心躍るたぐいのものではなく，不安と圧迫感をもたらすものとしてある（そしてパリの医者も同様）ことがわかる」[4]

---

1 「手紙 1902-1924」，カフカ，前掲書，pp.450-451.

2 「(…）彼はぼくを従えてバルコニーに出て，辺りの眺めを，とりわけそれがいかにパリ的であるかを品評した．実際にぼくが見たことと言えば，マックスがいかにも瑞々しくいかにも的確に，ぼくがまったく気づかなかったある種のパリに調和しており，彼がいま薄暗い裏部屋から一年ぶりに陽光のなかのパリのバルコニーに出てきて，そして彼自身そのことに値することを自覚しているのにひきかえて，残念ながらぼくの方はマックスがくる少し前に初めてバルコニーに出て行ったときと較べて明らかに疲れが目立ってきている，ということだった．そしてパリでのぼくの疲労は眠って取れるものではなく，歩き回らなければ解消しないのである．ぼくはよく，それがパリの一つの特質なのだとさえ，思うことがある」，同書，p. 450

3 石井，前掲論文，p.146.

4 ただ，不思議なことに，二回目のパリ旅行になると，このパリの交通の喧噪に対してまったく対照的に好意的な反応がなされるという．石井は，「僕が生涯で初めてモンマルトルからグラン・ブールヴァールへとメトロに乗ったとき，すさまじかったのはその騒音だった．それからは騒音はそれほど悪いものではなく，それどころか速度の早さの快く穏やかな感覚を強めてくれる.」というカフカの日記の記録を引いて，「『モンマルトルからグラン・ブールヴァールへ』乗ったのは無論昨年のこと，総じて音に対して拒否的で，特に騒音には敏感なカフカが最初の

カフカのいわゆる過敏体質を差し引いたとしても，やはり異国でのこうした街中の喧噪には，旅行者を不安に陥れる何かがあるのだろうか．カミュについて振り返っておけば，彼もまたプラハの街中に響く種々の音に敏感に反応し不安を駆り立てられている．カミュの描く世界観について沈黙を語る者は多い．作家が母親との絆を意識した瞬間が絶対的な沈黙の世界によって支配され，そこに彼の創造世界の根源があるが故に，カミュ文学において沈黙は特権的な位置を占めているのはわれわれがここまで確認したとおりである．しかしながら，その沈黙が訪れるまでに，テクストには様々な音が鳴り響いている．プラハの街中にも絶えず多種多様な都会の喧噪があふれ，作家の聴覚はそれらに敏感に反応している．

> メルソーはウルタル河の岸辺を散歩したが，そこには庭園がいくつかあり，一日の終わるさなかでオーケストラが音楽を奏でていた．幾艘かの小舟が堰から堰へと河を遡っていた．メルソーはそうした船と一緒に河をのぼり，耳を聾さんばかりのざわめきや，水門の泡立つ騒音を離れ，少しずつ夕べの平和と沈黙を取り戻すのだった．それからふたたび，轟音にまでふくらんだ水音のほうへ歩いた．新しい堰にさしかかると，彼は，　色のついた数艘の小さなボートが転覆せずになんとかその堰を乗り越えようとしては仕損じているさまを見ていた．そのうちの一艘は危険な地点を渡りきり，そのための歓声が，水音の上に高く響きわたった．こうした水は，叫び声や，音楽の旋律や，庭園の匂いとともにくだっていたが，それはまた，夕暮れの空の赤銅色の微光とカレル橋に立つ銅像の，くねくねと曲がるグロテスクな影をいっぱい映しだしながら，愛とはもはや無関係な，熱情のない孤独の，悩ましく燃えるような意識をメルソーにもたらすのだった．
>
> Mersault se promenait sur les bords de la Vltava chargés de jardins et d'orchestres dans le jour finissant. De petits bateaux remontaient le fleuve de barrage en barrage. Mersault remontait avec eux, quittait le bruit assourdissant et le bouillonnement d'une écluse, retrouvait peu à peu la paix et le silence du soir, puis marchait à nouveau à la rencontre d'un grondement qui s'enflait jusqu'au vacarme. Arrivé au nouveau barrage, il regardait de petits canots de couleur essayer vainement de passer le barrage sans se renverser jusqu'à ce que l'un d'eux ayant passé le point dangereux des clameurs s'élevassent au-dessus du bruit des eaux. Toute cette eau descendant avec son chargement de cris, de mélodies, et d'odeur de jardins, pleine des lueurs cuivrées du ciel couchant et des ombres contorsionnées et grotesques des statues du pont Charles, apportait à Mersault la conscience douloureuse et ardente d'une solitude sans ferveur où l'amour n'avait plus de part.
> (*MH,* 106)

このように，カフカとカミュの間には不思議なほど多くの類似点が見つかるが，果たしてカミュはどれほど，カフカのことを知り，その著作を読んでいたのだろ

地下鉄体験の折りにメトロの音を『すさまじい』と評したのは当然肯ける話であるが，しかし注意を惹かれるのは二年目にはその騒音をむしろ肯定的に捕らえていて，その『快さ』すら挙げていることである．(…) カフカも所詮は『乗り物好きな男の子』だったと言うべきか，騒音が乗り物と結びついている場合は許容されているのだ．」と述べている（石井輝子「観察と疲労―カフカのパリ旅行（下）―」，『日吉紀要ドイツ語・文学』第 34 号，慶應義塾大学，2002 年，pp.38-39）．

うか．生前から，カフカと比較されることの多かったカミュであるが，カミュがカフカについて述べた資料は驚くほど少ない．プラハへ実際に旅行した頃のカミュはカフカについて，さほど多くの情報を持ち合わせてはいなかったのではないか．

フランスにおけるカフカ文学の受容史を確認しておけば，1928 年に A・ヴィアラットによる『変身』（*La Métamorphose*, tr. par Alexandre Vialatte, NRF）の仏訳が最初に出てから，1930 年には P・クロフソウスキーによる『判決』（*Le Verdict,* tr.par. Pierre Klossowski, in *Bifur*, nº 5, pp.5-17）が，1933 年には『審判』（*Le Procès*, tr. par A.Vialatte, Gallimard）が，そして 38 年には『城』（*Le Château*, tr.par A. Vialatte）が出ている[1]．カフカの『日記』がフランスで公になるのが 1945 年であるから，これまで見てきたような，必ずやカミュが関心を惹かれるであろう，このチェコ作家カフカの実生活の詳細を，『裏と表』や『幸福な死』を書いていた頃の彼は知り得なかったであろう．

カミュは 37 年の 1 月にアルジェの女友達三人と「世界を望む家」で共同生活を始め，8 月にはパリへ上京．そして，11 月にアルジェ地球物理研究所で臨時気象観測助手に採用されている．プラハからの帰国後の 36 年からカミュが構想を練り始めたのが，『幸福な死』であり，38 年頃までこの小説を温めていた[2]．その間の 37 年には友人のエドモン・シャルロが経営するシャルロ社から三百部限定で処女作『裏と表』を刊行している．カミュがカフカの諸作品に最初に触れたのは，プラハ旅行後，共同生活を始めたり，気象台の助手をしたり，演劇に精を出したりと，何かと活発的なこの時期においてであろう．若き日のカミュを追いかける伝記作家ロットマンは『異邦人』の爆発的な成功前の小説家の姿を次のように捕らえてみせている．

> カミュは，シャルロ書店で過ごす時間がますます多くなった．勿論彼は，開店以来，これまでも新刊雑誌（「N・R・F」，「コメルス」，「ウーロップ」）や新刊書，それにフォークナー，ヘミングウェイ，ドス・パソス，カフカ，シローネの仏訳本をぱらぱらめくりながら，時々この店で時を過ごしていた（…）．[3]

エドモン・シャルロ社の主任文芸編集顧問となり，同時にパスカル・ピアの知

---

[1] 城山良彦「イギリスの『三十年代の人びと』とフランスのシュールレアリストたち」，『カフカ全集 6 付録』，新潮社，1976 年，p.4.　またこの当時のフランス文学におけるカフカ受容の詳細をまとめたものに，室淳介「カフカとフランス文学」，『総合世界文芸』7 号，1953.12, pp.80-116. がある．

[2]「『幸福な死』のための最後のエスキスには，1938 年の日付がある．メルソーの名前は 1939 年 1 月にもまた出てくるが，以後カミュの関心を惹いているのは『異邦人』だ．だから『幸福な死』は，1936 年から 38 年にかけてその構想が抱かれ，かつ書かれたものであった．」（ジャン・サロッチ「『幸福な死』成立について」（*Genèse de « La Mort Heureuse »*，*MH*, 7-8）.

[3] ロットマン，前掲書，pp.205.

遇を得，日刊紙『アルジェ・レピュブリカン』の発行に携わるようになった 38 年にカミュはエッセイ『シーシュポスの神話』を書き上げる．

> ついにかれはカフカに関するエッセイに取り掛かったが，それは秋にフランス語版が出たばかりの『城』を読んで思いついたものらしい．かれはまた『審判』を論ずることにもなる．かれは「カフカにおける希望と不条理」という題のこのエッセイを「N・R・F」誌に委ねるつもりだった．1939 年初頭（たぶん 2 月）に書き上げると，かれはすぐにそれをジャック・ウルゴンに渡したのだが，そのときかれは，この論文はそれ自体で完結しているように見えるかもしれないが，後に《哲学と小説》に関するもっとも長いエッセイのなかに収めるつもりであり，さらにそのエッセイ自体ももっと大きな作品『不条理』――『シーシュポスの神話』の最初の表題――の補遺となるものだと述べた．[1]

『シーシュポスの神話』所収の「フランツ・カフカの作品における希望と不条理」を読む限り，当時のカミュのカフカ理解は『審判』と『城』を中心に進んでいたことが分かる．『シーシュポスの神話』は一般に「哲学的エッセイ」に分類されてはいるが，体系的に整った哲学とは言えず，いわゆる「不条理」が明快に理解できる書物とは言い難く，カフカ論におけるカミュの世界認識もやはり難解ではある．ただ，カフカへの評価を試みようとするカミュの姿勢にのみ注目すれば，彼がいかにカフカ文学を丹念に読んでいたかがよく分かる．であるからこそ，カフカの文学世界に強く惹かれる一方で，自身の文学との差異を模索している．例えば，『城』について，「彼の中心的な作品である『城』においては，日常生活の細部のほうが優位を取戻しているが，にもかかわらず，なにひとつ達成されず，すべてが繰り返し繰り返しはじめられるこの奇怪な小説のなかで具体的に描きだされているのは，赦しを求めている魂の生の本質的な波瀾なのだ」(II, 204）と分析し，「不条理な作品をカフカの作品のなかに認める」(II, 205）と述べながらも，「私はカフカのように語るであろう，しかもカフカの作品はたぶん不条理なものではないと言おう．」(II，209）と矛盾した結論を導き出すのである．かつて，『ヌーヴェル・リテレール』誌のインタヴューに応じた際，カミュは，今まで影響を受けてきた作家たちについて質問を受けている[2]．その際，単刀直入に，「あなたが，思想上の師として名指さないことに，多くの者が驚くような人たちもいるのですよ．たとえば，チェコのフランツ・カフカ，不条理の大画家です」と尋ねられているのだが，カミュの返答は先の「カフカ論」と同様，肯定的とも否定的とも受け取れる答え方であった．

---

[1] 同上，p.220.

[2] 「ジッドはぼくの青春を支配していました．―― しかもグルニエがあの庭園の守衛ですしね ―― ジッド，あるいはもっと正確に言うなら，マルロー＝ジッドの連合です・・・その頃のモンテルランにも，深い影響を受けましたが，それは単に彼の文体の力によるものではないのです．」

ぼくはカフカを偉大な物語と見なしています．でも彼の影響を受けたと言ったら，嘘になるでしょうね．不条理の画家で，ぼくが文芸についてつくりあげている観念に，一つの役割を演じている人があるとすれば，あのすばらしい『白鯨』の作家，アメリカ人メルヴィルですよ・・・．ぼくがカフカにすこし嫌気がさすのは，そのファンタスティックなものが，得手じゃないのです．芸術家の世界は，なに一つ排除してはいけません．カフカの世界はこの世の準全体性を排除していますよ．それから・・・すべてに絶望した文学に，ぼくは本当の執着をもてません．

「アルベール・カミュ会見記（ガブリエル・ドーバレード）」[1]

ただし，面白いことにここの発言には原注として，「とはいえ，これらの辛辣な指摘を重視するわけにはいかないだろう．カミュはカフカに関して，『シーシュポスの神話』のなかで熟慮の末，その考えを述べた．ルネ・シャールの証言によれば，カミュはカフカに深く心をかき乱され，取り憑かれてさえいたのだ．そして，晩年に至って惜しみない賛辞をカフカに捧げたのだった」（前掲書，p.275）ともある．残念ながら，シャールのこの発言を裏付ける資料をわれわれは持ち合わせていない．ただし，文学的恩師ジャン・グルニエがカミュと交わした書簡のなかからは，カミュがかなり早い段階から，カフカの文学の影響を指摘されることを予測していたことがわかる．例えば，『異邦人』の草稿原稿を送られたグルニエは，「『異邦人』はとても良くできています．── 特に第 2 章，カフカの影響には戸惑いを覚えますが．（…）カフカと共通の観念 ── 世界の不条理，反抗の無用性．しかし君には，登場人物に「心」がないという非難をする人びとへの反駁の余地があります」[2] と読了後の感想を述べている．グルニエのこうした反応にカミュはすぐさま返事を寄こし次のように釈明する．

お手紙，大変ありがとうございます．あなたが『異邦人』のなかに多くの美点を見出してくださったことに私はとても満足しています，それでも，全体的には，お送りしたものは，ほとんどお気に召さなかったのではないかと思っています．（…）少なくとも私はあなたの分析のなかで一つだけお答えしたいのはわずかにこのことです，つまりカフカの影響についてです．私は『異邦人』を書く以前からこの問題を自問していました．つまりあのような裁判のテーマを扱うのが正しいことかどうなのかを考えました．そのテーマは私の頭のなかでは，カフカとは遠いものでしたが，外から見るとそうではなかったようです．（…）しかし自分でその影響について判断しうる限りでは，『異邦人』の登場人物とエピソードはとても個別化されており，またあまりにも《日常的》なので，カフカの象徴と符合するところはありません．とは言え，ひとりよがりな思いかもしれませんが．[3]

カミュのあまりに正面切った反論に，逆にグルニエはカミュのなかでいかにカフカが大きな存在となっているかを確信したであろうが，もし，『幸福な死』を

---

[1] 『カミュ全集 5』，新潮社，1973 年，pp.268-276.

[2] *Albert Camus Jean Grenier Correspondance 1932-1960*, NRF, 1981, pp.50-51.

[3] *Ibid.*, p.53.

書いていた頃のカミュが，カフカを評価するとすれば果たして，どんな点に関してであると考えられるだろうか．カミュが魅せられたのは『判決』や『審判』のなかに，ごく断片的に現れる仮想都市プラハではないし，すでにみたように，彼は日記も手紙も未見である．「フランツ・カフカの作品における希望と不条理」のなかで，カミュがとりわけ注目して論じているのは『城』であり，主人公 K... の行動の執拗さである．

> 作品の展開の仕方という点で『城』ほど厳密な作品はほとんどない．K... は城の観測技師に任命されて，村に到着する．しかし村から城に連絡をとることができない．何百ページものあいだ，K... は，どの道を進むべきか執拗に探し求め，四方八方奔走し，策略をめぐらし，迂回し，決して腹を立てず，読者のほうで面くらってしまうほどの信念を持って委嘱された役目を果たそうとするだろう．どの章も挫折の記録である．そしてまた新たな開始である．しかも，この開始は論理によって始まるのではなく，辛抱づよい精神に発するものなのだ．こうした決してかれることのない執拗さがこの作品の悲劇性をなすのである．

> Peu d'œuvres sont plus rigoureuses, dans leur démarche, que *le Château*. K...est nommé arpenteur du château et il arrive dans le village. Mais du village au château, il est impossible de communiquer. Pendant des certaines de pages, K... s'entêtera à trouver son chemin, fera toutes les démarches, rusera, biaisera, ne se fâchera jamais, et avec une foi déconcertante, voudra rentrer dans la fonction qu'on lui a confiée. Chaque chapitre est un échec. Et aussi un recommencement. Ce n'est pas de la logique, mais de l'esprit de suite. L'ampleur de cet entêtement fait le tragique de l'œuvre. (II, pp.205-206.)

カミュの描く登場人物もまた，意味もない仕草や行動を執拗に繰り返す傾向がある．メルソーは四日間，飽きることなくプラハの街を歩き回り，そのなかで日々同じ生活を繰り返しているレストランのアコーディオンの楽士，常連の客，娼婦たちを眼にし，そして毎度，キュウリの匂いに打ちのめされる．彼らはひたすら同じことの繰り返しに決して飽きはしない．このような当たり前のように繰り返される日常への違和感，そしてそこから発展して疎外感を得るとは，まさしく「不条理」ではないだろうか．カミュには機械的なまでに繰り返される事象に対する異常なまでの執着がある．『旅日記』のなかで語られていた，海の見せる〈絶えず変わらない〉表情を二十年にわたって見つめ続けることからもその執着は分かるだろうが，ここで取り上げたいのは 7 月 7 日の一節である．

> 7 月 7 日
> （…）それからこの旅のはじめから観察していた奇妙な人物を甲板の上で追跡する．いつも回帰線の直下にいたっても絹の三つ揃いのダーク・スーツを着，硬いカラーをつけ，旅行帽をかぶり，黒い靴を履き，年の頃は六十歳くらいだ．小柄でやせていてわざとねずみのような様子をしている．一人で食卓につき，彼のデッキ・チェアは遊歩甲板のいつもの場所に置いてあって，『ヌーベル・リテレール』紙しか読んでいないがどうやら彼はその無尽蔵なコレクションを持っているようであり，最初から最後の一行までそれ

を読んでいる．彼は葉巻を次々と吸い，誰にも言葉をかけない．（…）今夜，彼の跡を追って甲板を四巡した私は，彼がただの一度も海を眺めなかったことに気がついた．この船に乗っている誰もが彼の職業を知らない．

[...] Et puis je suis sur le pont promenade cet étrange personnage que j'observe depuis le début du voyage. Toujours vêtu, et jusque sous le Tropique, d'un complet de laine gris noir, col dur, casquette de voyage, 60 ans. Petit, mince, l'air d'un rat volontaire. Seul à table, sa chaise longue toujours à la même place sur le pont promenade, il ne lit que *Les Nouvelles littéraires* dont il semble avoir une collection inépuisable et qu'il lit de la première à la dernière ligne. Il fume cigare sur cigare et n'adresse la parole à personne. [...] Ce soir, le suivant pendant quatre tours du pont promenade, je remarque qu'il n'a pas regardé une seul fois la mer. Personne, à bord, ne sait son métier. (*JV*, pp.63-64)

結局のところこの男の正体が詳細に語られることも，その後この人物が登場することもない．カミュの理想とする人生の象徴として見る見方もあるようだが[1]，この場面に限らず，カミュには，人間が繰り返す一見無意味とも不可解とも思える行動への嗜好がある．『異邦人』第 1 部第 5 章では恋人のマリイと別れたあと，同じく機械的に行動する見知らぬ女に過剰な関心を示し，追いつづける場面があるが，『異邦人』の全体的な流れには大きな意味を成さないように思えるだけに謎の多い挿話である．

私はセレストのところで夕食をとった．すでに食べ始めていると，小柄の奇妙な女が入ってきて，私のテーブルに座ってもいいかと尋ねた．もちろん，かまわない．彼女はぎくしゃくとしたそぶりで，小さなリンゴみたいな顔に，きらきらした眼が光る．彼女はジャケットを脱ぎ，席につくと，せわしなくメニューを調べた．彼女はセレストを呼び，すぐさま，はっきりと，そして，あわただしい声で料理をいっぺんに注文した．オードブルを待ちながら，彼女はハンドバッグを開けて四角い紙と鉛筆をとりだし，あらかじめ足し算をして，それから，ポケットから，チップを加えた正確な金額を目の前においた．このとき，オードブルが運ばれてきたので，彼女は大急ぎでそれを飲み込んだ．次の料理を待ちながら，彼女はふたたびハンドバッグから青鉛筆と今週のラジオのプログラムの載っている雑誌を取り出した．細心の注意を持って，ひとつひとつ，ほぼすべての番組に印をつけた．その雑誌は十数ページほどあったので，彼女は食事の間中，丹念にその作業を続けた．私が食事を終えても，彼女はなお同じ熱心さで印をつけていた．それから，彼女は立ち上がり，同じように機械的な正確さで，ふたたびジャケットを着て，出て行った．私は何もすることがなかったので，私も外へ出てしばらくの間，彼女を追った．彼女は歩道の縁へ立っていて，信じがたい速さと正確さで自分の道をそれもせず，振り返りもせず進んでいた．私はついに彼女を見失うと，自分の来た道を引き返した．私は，彼女は奇妙だ，と思ったが，すぐに忘れてしまった．

J'ai dîné chez Céleste. J'avais déjà commencé à manger lorsqu'il est entré une

[1] 村上，前掲書，p.71．「彼はこの人物に，背中合わせに立っているもう一人の自分を見ていたのではないかと推測される．つまり，文学を全的に信じ，無名の人として生き，社会的な行動に出ることもない，それゆえ海を執拗に眺める必要もない．」

bizarre petite femme qui m'a demandé si elle pouvait s'asseoir à ma table. Naturellement, elle le pouvait. Elle avait des gestes saccadés et des yeux brillants dans une petite figure de pomme. Elle s'est débarrassée de sa jaquette, s'est assise et a consulté fiévreusement la carte. Elle a appelé Céleste et a commandé immédiatement tous ses plats d'une voix à la fois précise et précipitée. En attendant les hors-d'œuvre, elle a ouvert son sac, en a sorti un petit carré de papier et un crayon, a fait d'avance l'addition, puis a tiré d'un gousset, augmentée du pourboire, la somme exacte qu'elle a placée devant elle. A ce moment, on lui a apporté des hors-d'œuvre qu'elle a engloutis à toute vitesse. En attendant le plat suivant, elle a encore sorti de son sac un crayon bleu et un magazine qui donnait les programmes radiophoniques de la semaine. Avec beaucoup de soin, elle a coché une à une presque toutes les émissions. Comme le magazine avait une douzaine de pages, elle a continué ce travail méticuleusement pendant tout le repas. J'avais déjà fini qu'elle cochait encore avec la même application. Puis elle s'est levée, a remis sa jaquette avec les mêmes gestes précis d'automate et elle est partie. Comme je n'avais rien à faire, je suis sorti aussi et je l'ai suivie un moment. Elle s'était placée sur la bordure du trottoir et avec une vitesse et une sûreté incroyables, elle suivait son chemin sans dévier et sans se retourner. J'ai fini par la perdre de vue et par revenir sur mes pas. J'ai pensé qu'elle était bizarre, mais je l'ai oubliée assez vite. (I, 1157)

物語のなかにおけるこの「自動人形の女」の存在理由に真っ正面からアプローチを試みたジャン・ガサンによれば，この女には様々な象徴的側面があるという．[1] ガサンはまず，ムルソーが「自動人形の女」と出会い，しばらくの間，彼女の後を追いかけるという，「彼が恐らく，唯一，他人へ積極的に興味を示す」行動を起こしたにもかかわらず，「すぐに忘れてしまった」と言い足すのは「逆に，その風景の思い出を抑制する何らかの困難を感じたにちがいない，万一、抑制することに完全に成功したにしてもである」と述べる。そして、ガサンは彼女の特徴として，自動人形の女が《細心の注意を持って》雑誌に載っているラジオのプログラムに,《丹念に》印をつけたことに注目する. ガサンによれば、それは、『戒厳令』において，女秘書がメモに載っている犠牲者の名を「リストの順に」線を引いて消していく姿, あるいは、『カリギュラ』において主人公ローマ皇帝カリギュラが同様に「リストの順に従って」処刑を行うこと，あるいは，『ペスト』に登場する死刑執行人と関わりの深いタルーの父親が「ほとんど毎晩」にわたって「シェクスの列車時刻表」を正確に覚えこむ姿を連想させるという。つまり，この「自動人形の女」は，これまでカミュが描き，死と結びつきやすい人物と同じ平面にあると見なせるわけである．また，ガサンに拠れば，「自動人形の女」は「その貪欲さにおいても際立っている．彼女は食べるのではない,《大急ぎで飲み込む》」ことから，この一面はただちに,『誤解』において,「水中の怪物のように，息子を川へ沈ませる母親」や,『裏と表』において,

[1] Jean Gassin, « A propos de la femme « automate » de *L'Etranger* », in *Cahiers Albert Camus 5, Albert Camus : œuvre fermée, œuvre ouverte ?,* Gallimard, 1985, pp.77-90.

《輝く眼》で「子猫をむさぼり食う母親の黒猫」を連想させるため，明らかに（精神分析学で言うところの）「悪い母親の幻想的領域に属するもの」であるという．読者に「悪い母親」について知らせるためとして「自動人形の女」の挿話は，形容詞《bizarre（奇妙な）》で始まり，同じく，《bizarre》で終わる．このことは「《étrange》と《singulier》と共に，カミュにおいて，つねに，『悪い母親』の系を映し出す」のである．[1] ここではガサンの精神分析的解釈を細かに検討することは避けたいが，この女が母親の象徴であり，すなわち，結末の死を暗示する存在であるらしいという見解だけは参考としておきたい[2].

しかしながら，そこまで緻密な論理の元に，作家がこの物語を構築していたかどうかは疑問である．ピエール＝ルイ・レイの言うように，「＜奇妙な小柄の女＞の観察に一ページ半費やされているのは，そのときムルソーは彼女を観察すること以外することがなかったからにすぎない」し[3]，第二部（ムルソーの裁判）において傍聴席に再びその女が登場するのも，「犯行に先立つ日々のなかで，ムルソーに接した者たちすべてを，入念な捜査によって，司法当局が探し出すことに成功したから」[4] という意見がもっとも妥当性のある見解であろう．

しかし何よりも，カミュは，人間の生み出す，何やら不可解で，無意味なものに並々ならぬ関心を抱いていた．「無意味なもののアンソロジーをひとつ編んでみたい」，そう最初に漏らしながらカミュは「無意味について」というエッセイを残している．彼は無意味の定義づけをあれこれと思案しながら，以下の結論へと至る．

> よく考えてみると，無意味についてなにかきっぱりとしたことが言えそうだという気に突然なってくる．（…）無意味な行動はいつでも事物や人びとの機械的な側面を，それら本来のうちの習慣的な部分をあばきだすものだということに，私も他の人びと同様に注目してきた．そして，《結局，こういうことも他の部分と同じくらい重要なのだ》と内心つぶやいてきた．いやそれどころか，そういうことは他の部分よりずっと重要なのだと確信したほどだ，なぜなら，つまるところ他の部分などないのだから．なんだって結局最後には習慣になってしまうとすれば，いかに偉大な思想，いかに偉大な行動にせよ，ついには無意味なものになってしまうだろう，こうして人生とはどうやら無意味ということを目的として指定しているようだ，そんな風に信じられるのである．そこからこのアンソロジーの面白さが生まれるのだ．このアンソロジーは生きていくことのもっ

---

[1] Gassin, *ibid.,* pp.77-78.

[2] ガサンの見解を批判的に敷衍しつつ，物語における視点の移動に焦点を当てることにより，不条理な世界の構造を見出そうとした論考に東浦弘樹「見るものと見られるもの ――『異邦人』の「自動人形の女」をめぐって」，『人文論究第』52 巻第 3 号，関西学院大学人文学会，2002 年，pp.101-114 がある．

[3] Pierre-Louis Rey, L'Etranger *de Camus,* Hatier, 1970, p.43.

[4] Pierre-Louis Rey, *ibid.*

とも重要な部分，ちょっとした動作や，ささやかな思考や，わずかな気分によって占められる部分ばかりでなく，われわれの共通の未来をも描写するものなのである．

A y bien réfléchir, après ce que je viens de dire il me semble tout d'un coup que je puis affirmer quelque chose sur le compte de l'insignifiance. [...] J'ai remarqué avec tout le monde que les actions insignifiantes trahissent toujours l'aspect mécanique des choses et des êtres, l'habitude de ce qu'ils sont. Et je me suis dit qu'« après tout, cela était bien plus important que le reste ». Je me suis même persuadé que cela était bien plus important que le reste, parce qu'au bout du compte, il n'y a pas de reste ; parce que, tout aboutissant à l'habitude, on est assuré que les plus grandes pensées et les plus grandes actions finiront par devenir insignifiantes et qu'ainsi la vie semble avoir pour but assigné l'insignifiance. D'où l'intérêt de l'anthologie. Elle décrit non seulement la part considérable de l'existence, celles des petits gestes, des petites gestes, des petites pensées et des petites humeurs, mais enocre notre avenir commun.
(I, pp.1904-1906)

こうした「無意味なもの」への憧れの多くを，カミュはカフカに学んだのではなかろうか．全くの徒労にこそ生の本質が現れてくる，それは，『シーシュポスの神話』の表題が示すとおり，シーシュスポスが絶え間なく繰り返し岩を山頂に上げる姿そのものである．彼のようにただひたすらに押し上げるべき岩がある宿命に，つまり書き上げるべきものがあることに，作家はときに羨望を抱いたことがあったかもしれない．そして，そう長くはなかった作家生活において，大作『城』を残したカフカに憧れを抱くことがあったかもしれない．南米旅行を終えた頃の日記には，カミュを取り巻く苦悩の断片的な覚え書きがあり，そこにはどうやら，職業作家として「書けない」苦しみのなかで，もがいている様子がうかがえる．

49 年 9 月
他のものはふんだんに与えられたのだから（ただし私には関心のない富を除いて），人生における私の目標は，ただ普通の人間の暮らしをすることだけだった．わたしは深淵の人間にはなりたくはなかった．だが，その膨大な努力は何の役にも立たなかった．わたしの企てを次第にうまくなし遂げるどころか，徐々に，深淵が近づいてくるのが少しずつみえてくる．

Le seul effort de ma vie, le reste m'ayant étê donné, et largement (sauf fortune qui m'indiffère) : vivre une vie d'homme normal. Je ne voulais pas être un homme des abîmes. Cet effort démesuré n'a servi de rien. Peu à peu, au lieu de réussir de mieux en mieux dans mon entreprise, je vois l'abîme s'approcher. (*C2*, 275)

ここでカミュが吐露しているのは，己の売文業に対する嫌悪であろうが，特に，この時，カミュは書けない苦しみの真っ只中にいた．しかも 36 歳の作家はいまだに「大作」を書いていないことにかなり焦燥を感じていたらしいのである．同年の『手帖』のなかには敬愛する二人の文学者をめぐって次のような記

述も残している．要するにカミュは彼らに比肩できるほどの作品を残せるかどうか自問しているのである．

> 彼（トルストイ）は 1828 年に生まれた．1863 年から 1869 年の間に『戦争と平和』を書いた．35 歳から 41 歳にかけてだ．
>
> Il [= Tolstoï] est né en 1828. Il a écrit *La Guerre et la Paix* entre 1863-1869. Entre 35 et 41ans. (*C2*, 292)

アメリカ紀行を綴った 46 年の「旅日記」では，よりはっきりと作家的使命に押しつぶされそうな，耐え難いプレッシャーを吐露している．カミュは，長い間，夜の海を眺めているが，南米紀行とほとんど同じ言い回しで「私はいつも海を愛していたのだろう．海はいつも私の心のなかの一切を鎮めてくれたのだろう」(*JV*, 50) と感慨に浸ることになる．

> まだこれほどに傷つきやすいことを感じている悲しさ．あと 25 年で 57 歳になる，だがそれは，作品を書き，私が求めているものを見出さねばならぬ 25 年なのだ．それから老いが，死がやってくる．[1]
>
> Tristesse de me sentir encore si vulnérable. Dans 25 ans j'en aurai 57. 25 ans donc pour faire mon œuvre et trouver ce que je cherche. Ensuite, la vieillesse et la mort. (*JV*, 51)

カミュはこのように，文学への嫌悪を表明する一方で，カミュは敬愛する文豪と自分の位置関係と残された時間とを十分に意識しつつ，同じ歳を迎えながら自分は『戦争と平和』や『白鯨』に比肩できるような大作を書いていない，これから果たしてそれが可能かという切実な焦燥を露わにしてみせる．物書く自

---

[1] ほぼ，同じ時期に書かれた「手帖」執筆中の『ペスト』に関する記述があるが，書けない苦しみあるいは書くことで必然的に生み出される世評への恐怖におびえるカミュの姿が良く伝わってくる．訳注と併せて確認しておきたい．「『ペスト』．これまでの生涯において，これほど大きな挫折感を味わったことは一度もなかった．最後まで行き着けるかどうかさえ分からない．（訳注）この覚書が書かれたのは，46 年 6 月末（北米旅行から帰った）から 10 月（日付をもつ次の覚書）の間である．『ペスト』の刊行は 47 年だが，46 年の 12 月にはすでに脱稿しているので，カミュは最後になってこの小説の執筆に大きなためらいを覚えたように思える．この点に触れて，カミュは 46 年 12 月 21 日グルニエにこう書き送っている．「アメリカから帰って以来，ものごとがあまりうまく進んでおりません．〈ペスト〉に関する本を書き上げるためにはありとあらゆる辛酸を嘗めつくしました．いまは脱稿しましたが，私はこの本にたいして（また私自身にたいしても）はなはだ懐疑的なのです．前の私の著作が過度なほど好意的に受け入れられたとは申せ，私はのぼせておりません．」（カミュ『手帖』（全），大久保敏彦訳，新潮社，1992 年，p.293）

分への嫌悪を繰り返し表明して見せながら，そうした心境をその都度，几帳面に書き残し伝えようとしている．こうした一面にはカミュの苦悩と共に強烈な自意識（はっきり言えばナルシスム）を垣間見ることができるだろう．「書けない」ことにいらだちを覚えている作家とは対照的に，ひたすら日常的な生活を繰り返すことのできる甲板の男は，もしかしたら貪欲に生を享受している幸福な男の典型であり，苦悩の渦中にいる作家にとっては憧憬の対象であったのかもしれない．事実，死を夢見るほどのカミュの苦悩は，「書けない」というスランプを脱したとたん，（少なくともこの時期は）解消されてしまう．[1] カミュのエクリチュールの根底を支えているのは母親への憧憬であることは間違いなのだろうが，書くために奮闘する作家の強靭な意志も同時に強調されてよいはずである．カミュは様々な世評にさらされ，日々の生活に忙殺され，病気に苦しめられ続けたが，決して書くことを辞めなかった．

パリの思い出

さて，これまで，われわれはカミュ文学における磁場として，ホテルの部屋や船のデッキという空間ついて論じてきたわけだが，「間近の海」には，I 章で論じた政治的敗北をやや自嘲的に語りながら，街を孤独にさまよい歩く姿が描かれており，カミュの意識する都市空間と自我を考える上で興味深いと言える．35 ページで引用した，「私は海を失い，あらゆる贅沢は灰色になり」（II, 879）と語られる冒頭の直後の一節を見ていきたい．

> 私は耐え，必死になって礼儀正しくしている．人は美しい文化的な街を歩いている私の姿を見ていて，私は景色に見とれ，人々と同じように喝采し，手を差出しているが，しゃべっているのは私ではない．人に誉められては少しばかり夢を見，人に傷つけられてもほとんど驚かない．そして私はまた忘れてしまい，侮辱する人に対してほほ笑み，あるいは，愛する人に対してもばか丁寧に頭を下げる．たった一つの映像しか記憶にないとしたら，どうしたらいいのか？ ついに人は私が何者であるか言えと命じる．「まだ何者でもない，何者でもない・・・」

> *Je patiente, je suis poli de toutes mes forces. On me voit passer dans de belles rues savantes, j'admire les paysages, j'applaudis comme tout le monde, je donne la main, ce n'est pas moi qui parle. On me loue, je rêve un peu, on m'offense, je m'étonne à peine. Puis j'oublie et souris à qui m'outrage, ou je salue trop courtoisement celui*

[1]「二ヶ月間ストレプトマイシンで治療し，3 ヶ月間カブリに滞在すると，彼の『唖然とさせるほど』の健康が勢力を回復した．もう自殺のことは考えなくなり，反抗に関するエッセイから解放された」（Todd, *ibid.*, p.166）

que j'aime. Que faire si je n'ai de mémoire que pour une seule image ? On me somme enfin de dire qui je suis. « Rien encore, rien encore... »

（*Ibid.*, 強調はカミュ）

作家が故郷アルジェリアの海を「失った」悲哀を感じ，灰色と結びつく「美しい文化的な街」と言えばパリ以外に考えられない．彼はパリで名声を得，喝采を浴び，そして同時に多くの屈辱を経験した．自分を護るために，礼儀正しく，如才なく振舞いながら，文化都市パリを窮屈な思いで，生きている様子を自嘲的に語るとき，彼の脳裏にあったのは，かつてのモーリャックとの論争であり，そして，ほんの二年前に起き，文壇を大いに賑わわせたサルトルとの論争だったはずである．当時，大方の見解ではカミュはこの論争で敗北を喫し，声価を落としたとまで言われた．「手帖」を紐解くと，その時受けた打撃を示唆する記述が散見される．モーリャックとの論争でも負けを認めた過去を考えれば，彼にとっては二度目の大きな敗北である．カミュは自ら求め，パリへと上京し，成功を収めたが，「間近の海」の序文を見る限り，結果的には敗北と苦難の象徴のような都市となった（晩年にはパリから遠く離れたルールマランへ移住をしている）．論争の勝敗の行方や歴史的意義についてはすでに多くの研究者がそれぞれ見解を述べているからここでは深入りはしない．ただ，本稿では空間とエクリチュールを中心に論じてきたので，作家がパリという都市空間にどのようなイマージュを抱き，そしていかに書き記していたかについて考察を試みることはあながち無意味だとは思われない．

1937 年 8 月，初めてパリを訪れたときの印象を彼は，「パリで味わった優しさと感動．猫，子供たち，人びとの屈託のなさ．灰色，空と石と水の壮大なパレード」とだけ記した．ジッドとプルーストに熱中し，マルローの戯曲を脚本上演した文学青年にしてはあまりにそっけない印象に思えなくもない．アルジェリアでリセの教員になるべく勉学に励んでいたカミュにとってパリはあまり現実的な関わりを持つことが想像できない都市であったのもかもしれない．[1] しかし，別の資料では，「たぶん，僕が貧しかったせいだろう．ベルクールはパリの一角（ム

[1] 「カミュはリセ教員になるべく，上級教員資格の受験を決心した．大学当局から 4500 フランの貸与があるので貧しくても何とかなった．そして，面倒見のよい義母，ソグレル夫人の援助と個人授業で赤字は埋まった．上級教員試験を受けるには，学士号をとったうえ，100 ないし 200 ページの小型の博士論文を提出して高等教育修了証を得なくてはならなかった．予想される赴任先は―マルローの足跡を訪ねる―アジアか，フランス本国だったが，第一志望はアルジェリアにした．二十二歳の彼は，味気ないが収入の安定した公務員暮らしを思い描いていた．」(Todd, *op.cit.*, p.114)

フタール通り，シテ通りなど）に酷似している．（…）いまや僕はこの街に，人が自分を裏切る女に持つ愛着を抱いているのだ. つまり, もしここで暮らしたら, 僕は不幸の底に沈むだろうが，同時に筆舌に尽くせないほど豊かになる」（ジャンヌ・シカール宛 1937 年 8 月 17 日付書簡，トッド，前掲書，p.167）や「(…) 一年間，パリのみすぼらしい部屋で，独りで過ごす術を学ぶことは，数多くのサロンに出入りし，40 年の《パリ生活》を経験すること以上に，人間にとって教育的である．恐ろしいことであり，ときとしては拷問にも等しいことであり，つねに狂気と紙一重のことではある．しかしこの狂気との隣り合わせによって，人間の長所は鍛えられ，強められなければならない」(*C1*, 206). カミュのその予見は大きく間違ってはいなかった. 地方の文学青年はその人生で何度となくパリに身を置き，奮闘し．そして敗れた．ちなみに，この最初のパリ観光中カミュは健康を害し，サヴォア地方での療養を余儀なくされる.

初めてのパリ訪問後, カミュはあらかじめ申請しておいたアルジェの代用助教の辞令を受け，シティ＝ベル＝アベスで文法教員の職を打診される．しかし，あまりに刺激のない辺鄙な街に埋もれてしまうことを恐れ，この申し出を断った[1]. 37 年の 11 月にアルジェリア出身でパリ在住の作家ガブリエル・オーデジオに手紙を送り，パリでの職を斡旋してもらえるよう依頼している.「目下職がありませんが，僕は是非ともパリで暮らしたいのです．24 歳，文学士号と哲学の高等教育修了証書取得，ジャーナリズムの経験一年（編集・割付）俳優および演出家としての演劇活動一年という経歴の僕が自活できしかも自分の仕事もできるような職をパリで見つけることができるとお考えですか. できるだけ早い時期にパリで暮らせることが僕にとってとても大切です」と. しかし, その願いは叶わず, アルジェの地球物理観測研究所の臨時観測助手に採用され，38 年 9 月までの 11 ヶ月間奉職することになる.

カミュが希望通りパリを拠点に生活を送れることになるのは 40 年，パスカル・ピアの手助けによって『パリ・ソワール』紙に雇われる[2]ときまで待たねば

---

[1] 「僕は最近まで人生でなにかしなければならないと考えていながら，もっと正確に言えば，自分は貧乏なのだから，生活費を稼ぎ，一つの職に就き，生活を安定させなければいけないと考えながら生きてきた．そして僕はまだ偏見と呼ぶまでには至らないが，そのような考えが僕のなかにしっかりと根を下ろしていた．その点に関して，僕は決定的な形で皮肉やさまざまな言説を弄してきたにもかかわらず，そうした考えが根強く残っていたからだ．ところが，一度ベル＝アベスに任命され，そうした生活の安定のなかにある決定的なものを前にするや，突然すべてが逆転してしまった．真実の生活を得る機会に比べれば，生活の保証などはものの数には入らないと思えてきて, 僕は就任を断ってしまった. あそこの陰鬱で無気力な生活を前にして, 僕は二の足をふんだのだ.（37 年 10 月 4 日）」（*C1,* 67-68）.

[2]「総動員の結果,『パリ・ソワール』紙にポストが一つ空きそうになると，パスカル・ピアはすぐに編集局のピエール・ラザレフのところに行ってカミュのことを話した．カミュならこの仕事がこなせることは分かっていたし，職種などにカミュはこだわるまい，とピアは考えていた（…）．カミュは 3 月 14 日にオランで通知を受けるや，すぐに荷物をまとめて，その日のうち

ならなかった．希望を抱き，熱烈に望んだパリの生活は果たしてどのようなものになったのだろうか．パリに生活を移してしばらくの間，彼の日記はパリに抱いた断片的な印象で埋まっている．

> パリにて．1940 年 3 月
> パリのもつ鼻持ちならないもの ―― 優しさ，情緒，美しいものを好ましいとみなし，好ましいものを美しいものと判断する感情癖．この曇り空と，てかてか光る屋根とこのいつまでも降り止まぬ雨につきまとう優しさと絶望．心を奮い立たせるもの―恐ろしい孤独．(･･･) あるのは魂だけだが，しかもその魂は堰を切って感傷に酔いしれたり，女々しい感動から大げさに涙を流したり，といったようなことをするのだ．とはいえ，その魂にもまた唯一の偉大さがある．つまり沈黙のみなぎる孤独だ．
>
> (*C1,* 146-147)

念願のパリ生活はカミュにとって華々しいものではありえなかったことはこの内容から容易に想像がつく．しかし今回のパリ滞在も長くは続かなかった．『パリ・ソワール』紙のスタッフらは戦局悪化によりわずか 3 ヶ月でパリを離れ，クレルモン＝フェランへと疎開を余儀なくされたのだった．パリの街はカミュに冷たかった．一度目は発病，二度目は戦争によってカミュのパリ滞在は短く，実りをもたらさないものとなる．『異邦人』『シーシュポスの神話』『ペスト』などの代表作が完成したのは遠くパリから離れているときであった．

モーリャックと粛清問題について，カミュが論争を続けている最中，サルトルとボーヴォワールはカミュの断固たる態度を好意的に受けとめていた．しかし，よく知られているとおり，サルトルとは後に，歴史認識のとらえ方をめぐって，修復不可能な溝ができる．その前哨戦とも言える戦いにアンドレ・ブルトンとの論争があった．[1] 51 年 10 月の『反抗的人間』の出版に先立ち，カミュはその断章を方々の雑誌に送ったが，その一つ『カイエ・デュ・シュッド』がロートレアモンに関する章を掲載した．その内容は「ロートレアモンと平俗」というタイトルが示すとおり，シュルレアリスム運動の先駆的な作品『マルドロールの歌』を否定的に解釈する内容だった．カミュに言わせれば，ロートレアモンは「純粋なる反抗を賛美する詩人として賛美されているが，逆に今日流行の知的隷属への嗜好を予告している」という．またシュルレアリスム運動が結局は「革命に導いていったマルクス主義と一致させることに絶えず努力してきた」ことへの反発があった．ブルトンは「大衆の人気を博している作家が，自分たちよりも千倍も偉大なものの価値をおとしめようと躍起になっていることには，怒りを禁じえない」と，『アール』誌ですぐさま反撃に出た．ブルトンの周囲にはシュルレアリ

に出発した．3 月 23 日には，彼はもうパリで働いていた」（ロットマン，前掲書，p.249）．

[1] 以下，アンドレ・ブルトン及びジャン・ポール＝サルトルとの論争についてはオリヴィエ・トッド（「第 40 章『モーターボート』と『戦艦』」，前掲書，pp.215-232.）と R･H.ロットマン（「第 37 章サルトル対カミュ」，前掲書，pp.540-553.）の伝記的資料に拠っている．

スムの取り巻きたちが加わり，『反抗への疑問』なる小論集まで編まれ，カミュは方々からの攻撃を浴び続けることになった．

その厳しい状況を決定的なものとするかのように，「サルトル＝カミュ論争」が勃発する．形勢はカミュにとってまったく不利な状況だった．はじめは「タン・モデルヌ」誌にフランシス・ジャンソンの「アルベール・カミュあるいは反抗する魂」（52 年 5 月号）が載り，そこで彼は文学作品としては端正に仕上がっているものの，哲学書としての価値はまったく認めず，「『反抗的人間』，それはまず偉大な失敗作である」と評価を下した．カミュは即座に同誌に反論を載せたがそのやり方がサルトルの怒りを買った．論文の出だしをあえて慇懃に「編集長殿」とし，ジャンソンの後ろ盾がサルトルであることを揶揄するかのような書き出しにした．サルトルはジャンソンよりもはるかに辛辣な批評を行った．『反抗的人間』だけでなくカミュには確かに哲学に関して体系的な思想といえるものはなかった．しかし，苛烈を極めたのはむしろ著作を離れてほとんどカミュその人への攻撃だった．サルトルはカミュを「陰湿なうぬぼれ」，「過激な自尊心」と糾弾し，彼の言い回しにあてつけてわざわざ接続法を用い，ブルジョワ的なマルクス主義というジャンソンへの批判には「あなたは，かつて貧しかったかもしれない．しかし今では貧しくない．あなたは一個のブルジョワなのだ．ジャンソンや私と同様に...」と反撃した．サルトルが何よりも気に入らなかったのは，カミュの気取ったうやうやしさだった．

「間近の海」の序文で明らかなように，そうした慇懃さをカミュは自ら演じていた節もある．そしてこの冒頭で語られる「美しい文化的な街」（*de belles rues savantes*）の根底には，文化都市パリでの苦々しい経験を読み取るべきである．後年カミュは『転落』を上梓するがそのなかの主人公ジャン＝バチスト・クラマンスは，パリの生活に倦みつかれ，オランダのアムステルダムを彷徨する弁護士であるが，そのモデルはほかならぬカミュである．

> 明後日お発ちになるんですね．それでは急がなくては．（…）パリにお帰りで？ パリは遠いですな，パリは美しい，忘れてはいませんよ．ちょうど今頃のあそこの夕暮れを思い出します．（…）私はその頃通りをさ迷い歩きました．あそこの連中だって今頃はさ迷い歩いていますよ．私には分かります！彼らは疲れきった妻や耐え難い家庭の方に向かって急いでいるような振りをしながらさ迷っているのです・・・ああ！ あなたは大都会をさ迷い歩く孤独な人間がどんなものかご存じですか？・・・

> Vous partez après-demain, nous sommes donc pressés. [...] Vous retrournez à Paris ? Paris est loin, Paris est beau, je ne l'ai pas oublié. Je me souviens de ses crépuscules, à la même époque, à peu près. [...] J'errais alors dans les rues. Ils errent aussi, maintenant, je le sais ! Ils errent, faisant semblant de se hâter vers la femme lasse, la maison sévère.... Ah ! mon ami, savez-vous ce qu'est la créature solitaire, errant dans les grandes villes ?.... (I, 1536)

「大都会をさ迷い歩く孤独な人間」――『転落』を読み進めるとき，この辣腕弁護士クラマンスの独白の端々に，作家が陥っていた孤独が如実に表明されている気がしてならない．しかし，第 IV 章で強調したように，その孤独と言い知れぬ悲哀を振り払うように，またあるときは書くことの原動力のように，カミュは自らを奮い立たせて，エクリチュールを紡いでいった．バルトが『喪の日記』で記していたように，「悲しみをエクリチュールにすること」を誰よりも心得た作家であったし，強いて言えば，カミュ文学とは，太陽と生きることへの賛歌であるよりはむしろ，生きることに倦み疲れた者の悲哀を書き続けた悲しみの文学ともいうべき一面を兼ね備えている．クラマンスの独白には「間近の海」の詩的表現を補う表現が随所に散りばめられていて，例えば，「必死になって礼儀正しくしている私」« [...]*, je suis poli de toutes mes forces* [...] » と露骨な自嘲でもって語る作家の「慇懃さ」は次のようなものである．

> むしろわたしの慇懃さについてお話することにしましょう．それはもう有名でしたが，その上一点の非の打ち所もないものでした．礼儀正しさは実際わたしに多くの喜びをもたらしてくれました．（…）私は気前のよい人間とみなされてきましたし，実際にその通りでした．公的にも私的にも多くのものを与えてきました．しかも何か物品なり，かなりの額の金を手放さなければならなかったときでも，それを苦痛に思うどころか，そこから確かな喜びを引き出していたのです．どんなに些細な喜びであっても，そうした贈り物が不毛に終わり，その結果として恩知らずなことをされても，時として心のなかに生まれるあのやり切れなさとは違うものでした．わたしは与えることに，はなはだ大きな喜びを味わっていたものですから，与えるよう強制されることは大嫌いでした．
>
> Parlons plutôt da ma courtoisie. Elle était célèbre et pourtant indiscutable. La politesse me donnait en effet de grandes joies. [...]. Je passais aussi pour généreux et je l'étais. J'ai beaucoup donné, en public et dans le privé. Mais loin de souffrir quand il fallait me séparer d'un objet ou d'une somme d'argent, j'en tirais de constants plaisirs dont le moindre n'était pas une sorte de mélancolie qui, parfois, naisssait en moi, à la considération de la stérilité de ces dons et de l'ingratitude probable qui les suivrait. J'avais même un tel plaisir à donner que je détestais d'y être obligé.
>
> (I, 1486-1487)

その他にも，パリでの生きにくい生活を描いたものに短編「ヨナ」(『追放と王国』）があるが，そこで描かれるのは，他人に自分の時間を食い散らかされる芸術家の耐え難い苦しみである．[1] パリで画家として成功を博した主人公のヨナは，

---

[1] 「(…)『ジョナース』［＝ヨナ］は，カミュが 1953 年に 2 月 15 日にジャーナリストのピエール・ベランジェに書いた手紙と突き合わせて読まれるべきものである．ベランジェから申し込まれた面会の約束を取り消したことがあった．そこでベランジェがカミュを扱いにくい人間と非難した．それに対する返事が，次の手紙である．『もしあなたが，私の生活の四分の一でも知っておられ，そこに伴う様々な義務をご存知でしたなら，この度の手紙を，一行たりともお書きになれなかったでしょう』と反駁したのち，続けている．『あなたが不満に思われている《尊大な孤独》とやらは，あなたのような資格を持たない多くの人間からも抗議を受ける点なのです

画壇の寵児としてもてはやされ，ありとあらゆる機会にジャーナリズムから発言を求められる．個人的な崇拝者，宗教家，慈善家も次第に彼の元へ足を運ぶようになり，あれこれと指南を求めてはヨナの生活の時間を奪っていく．ヨナの苦しみは，作家カミュが抱いていた苦しみでもある．成功したヨナが新たに居を構えた部屋の構造は，他人の視線に絶えずさらされている状況を見事に示しており，作家の部屋に対する意識をうかがわせる．

> 天井の異様な高さと部屋の狭さのために，このアパルトマンは，扉も窓もほとんどすべてガラス張りの，不思議な平行六面体のかたまりのように見えた．そこでは家具は支えさえ見つけられず，人間は激しい白い光のなかにさ迷い，垂直な水槽のなかの潜水人形のように漂うかと見えた．おまけに，窓という窓は，中庭に，すなわちわずかに離れて，同じスタイルの他人の窓に向いていた．

> La hauteur vraiment extraordinaire des profonds, et l'exiguïté des pièces, faisaient de cet appartement un étrange assemblage de parallélépipèdes presque entièrement vitrés, tout en portes et en fenêtres où les meubles ne pouvaient trouver d'appui et où les êtres, perdus dans la lumière blanche et violente, semblaient flotter comme des ludions dans un aquarium vertical. De plus, toutes les fenêtres donnaient sur la cour, c'est-à-dire, à peu de distance, sur d'autres fenêtres du même style [...].
> (I, 1635)

さらに注目したいのは，部屋が母親との関わりとは別に，作家自身の生活の有り様を象徴することもある点である．次に引用するのは，『転落』のなかで，クラマンスが自分の居るべき場所の必須条件について言及しており，作家と病の関係なしには語れない描写となっている．

病あるいは不眠の夜

> そうです．私は高いところにいないとまったく寛げないんです．人生の細々とした事柄にいたるまで，何かの上にいる必要があったのです．地下鉄よりもバスの方が，タク

が，いずれにせよ，もしそんなのが本当にあるのなら，私にとってはむしろ大慶この上ないことなのです』── 実際，勿論そんな生活を送っているのは，先ず第一に自分自身の責任であることは認めるが ──自分がやりたいことを総て行うには，命は三つ，心臓は幾つあっても足らないという有様である．会いたい友人に会うことさえ，ままならない ── 『私が兄弟のように愛しているシャールに，月何度われわれが会っているか，尋ねてご覧になるとよい．』論説を書く時間も，病気になる時間さえも無いのだ．しかし，一番重大なのは，本を書く時間も，内面のゆとりもないことです．他の用事がなく，自由に書けたなら，一，二年で出来上がったはずのものに，四年もかかってしまいました．その上，ここ数年来というもの，私の作品は，私を自由にするどころか，かえって奴隷にしてしまったのです」（ロットマン，前掲書，pp.558-559）

シーより馬車の方が，中二階よりもテラスのほうが好きでした．空中で顔をあげていられるスポーツ飛行の愛好家でもあったし，また船に乗るとき歩きまわるのはいつでも船尾楼甲板の上．山では，峠や高台を作りだす険しい谷間は避けていました．少なくとも私は高原に近い方を向いていた．もしも運命が職人，つまり旋盤工か屋根屋を選ぶよう強いたら，いいですね，私は屋根を選んで，眩暈と折り合いをつけたでしょう．船底や地下や洞窟や深淵はまっぴらごめんでした．(…)

眼下に夕暮れ前の海が光を浴びながら広がっているような海抜五，六百メートルの自然のバルコンは，反対に，私がもっとも楽に呼吸できる場所でした．蟻のような人間を一人で見下ろしているときにはなおさらそうでした．

Oui, je me suis jamais senti à l'aise que dans les siutations élevées. Jusque dans le détail de la vie, j'avais besoin d'être au-dessus. Je préférais l'autobus au métro, les calèches aux taxis, les terrasses aux entresols. Amateur des avions de sport où l'on porte la tête en plein ciel, je figurais aussi, sur les bateaux, l'éternel promeneur des dunettes. En montagne, je fuyais les vallées encaissées pour les cols et les plateaux ; j'étais l'homme des pénéplaines, au moins. Si le destin m'avait obligé de choisir un métier manuel, tourneur ou couvreur, soyez tranquille, j'eusse choisi les toits et fait amitié avec les vertiges. Les soutes, les cales, les souterrains, les grottes, les gouffres me faisaient horreur. [...]

Un balcon naturel, à cinq ou six cents mètres au-dessus d'une mer encore visible et baignée de lumière, était au contraire l'endroit où je respirais le mieux, surtout si j'étais seul, bien au-dessus des fourmis humaines.

(I, 1487-1488)

「高いところにいないとまったく寛げなかった．(…) 中二階よりもテラスのほうが好きでした」と言うクラマンスの言葉に，われわれはもう違和感を覚えないはずであるが，バルコンという場のもつ肯定的な価値が，母なるイマージュとは異なる形で示されていることに注目したい．また先ほどの「手帖」の記述のなかの「わたしは深淵の人間にはなりたくはなかった」(*C2*, 275) という表現で用いられた「深淵」(abîme) と似た意味の「深淵」(gouffre) が，比喩としてではなく，実際に空間的な構造を指していることにも注意しておきたい．南米紀行のとき，夜の甲板に立ちながら海を見つめながら作家が感じていた恐怖は，暗い海の淵に立っていることそのものへの身体的拒否感に因る部分も少なくなかったと言える．

クラマンスが言うには，バルコンをはじめとする高台は「私がもっとも楽に呼吸できる場所」であるという．また別の箇所には「[気分が優れないのは]
多分天気のせいでしょう．息苦しいので，肺に負担がかかりそうだ」[1] と聞き手に漏らしている．作家が生涯結核に苦しんでいたことを考えると，クラマンスの苦しみは文字通り呼吸器系の発作に因るものとみていいのかもしれない．あまり正面から語られることがないように思えるのだが，カミュはどこまで己の病気を意識的だったのだろうか．残された証言などから察すると，病との関わりは根深

[1] « Le temps, sans doute. On respire mal, l'air est si lourd qu'il pèse sur la poitrine. » (I, 1497)

いように思えてならない．さらに言えば，「間近の海」の序文で明らかにされたように，カミュはパリ上京とともに当然のごとく海を失ったが，それは何よりも，海を見下ろすバルコンという場そして，気持ちよく呼吸できる場を〈身体的に〉失ったことへの落胆ではないか．

ところで，南米紀行（『旅日記』）の二日目，7 月 1 日の記述にある「こめかみを焦がすほどの激しい痛み」（*JV*, 58）は文字通り，身体的な痛みと捉えるべきではないか．つまり，カミュは発熱し，頭痛に苛まれているのである．絶え間ない疲労と緊張を強いられた結果，自身の不調が尋常ではないことを彼がはっきりと意識する記述が『旅日記』の終わりの方にある．

8 月 26 日，27 日

怖ろしい二日間．その間私は風邪をひきずったまま，それぞれちがった人びととちがった場所に赴き，何を見たのかもわからず，ただ，体力を回復することだけに心を奪われ，その友情や興奮状態をもってしても私がいまどんな状態にあるのかを何も気づいてくれない人たちのなかにいて，おかげで風邪はまた少し悪化してしまうのだった．（…）土曜日，16 時．飛行機のエンジンが故障し，明日の日曜日にならなければ飛び立てぬことをきかされる．熱が上がり，それは風邪とは別のものではないかと思い始める．

26 et 27 août

Deux jours affreux où je traîne avec ma grippe dans différents coins avec différentes gens, insensible à ce que je vois, préoccupé seulement de retrouver ma force, au milieu de gens dont l'amitié ou l'hystérie n'aperçoivent rien de l'état où je suis et l'aggravent ainsi un peu plus.

Samedi 16 heures. On m'avertit que l'avion a eu une panne de moteur et ne partira que demain, dimanche. La fièvre augmente et je commence à me demander s'il ne s'agit pas d'autre chose que d'une grippe. (*JV*, 144)

8 月 31 日

病気．少なくとも気管支炎．今日の午後出立することが電話で知らされる．晴れやかな一日だ．医者．ペニシリン．気狂いの医者と外交官に挟まれて，旅はパリに行く金属の棺のなかで終わりを告げる．

Malade. Bronchite au moins. On téléphone que nous partons cet après-midi. Il fait une journée radieuse. Médecin. Pénicilline. Le voyage se termine dans un cercueil métallique entre un médecin fou et un diplomate, vers Paris. (*Ibid.*)

精神的な危機と肉体的な病理反応，そのどちらが先かを特定するのは困難だが，名声を博した多忙な作家が，さらに南米旅行という非日常的な状況下におかれたことによって，持病を誘発させた可能性が高い．結核を主体とする熱と呼吸不全，そして全身を覆う倦怠感が，作家の疲弊した身体に襲いかかった．しかしながら，時間をさかのぼって，出発時から日記を紐解いてみると，「眼を

覚ますと熱があり，夢を見たり，うとうとしたりしながら，朝のひと時を横になったまま過ごす」（7 月 1 日），「同様の一日．半睡状態によってさらに鬱陶しさが増す．――まるでかつてのあの不眠の夜の果てしない連続（cette interminable série de nuits d'insomnie）が突然，私のことを思い出したかのように．日中私は幾度となく横になり，その度に眠りこけてしまうが，かといって夜は夜で快適だったのだ」（7 月 4 日）といった記述を見いだせるように，カミュはこの船旅のはじめから発熱にさいなまれていたことがわかる[1].

カミュ自身も結核があらゆる不調の原因であることを十分に承知していたらしく，―― 彼自身が病気のことを公言した記録は少ない ―― 病を克服すべく，この航海の直後，新薬ストレプトマイシンによる治療を試みている．『手帖』には，その服用法が細かく記載されており，「ストレプトマイシン ― 49 年 11 月 6 日から 12 月 5 日まで，40 グラム．パス 49 年 11 月 6 日から 12 月 5 日まで，360 グラム．＋11 月 13 日から 1 月 2 日まで，ストレプトマイシン 20 グラム」とある。当初，この治療法は眼に見える効果を発揮しなかった．カミュは 49 年から 51 年の間，頻繁にグラースに近いカブリに転地し，そこで休養を図りながら執筆を進める．喘息などの気管支系の病気と同じく，治療にはまだ転地治療が有効だと考えられていたことも理由の一つだが，海を見下ろせる地での生活は『幸福な死』のなかで描かれた日々のように，この上ない静養となっていたはずである．転地先から妻フランシーヌに宛てた手紙のなかでカミュは「僕は自分の思考と二人きりだ」と洩らしながら，次のように書き綴った．

> でも始終喋っている訳にはいかない．それにぼくは，これが肝心な点だが，議論の最中の考えや観念のぶつかり合いなど信用してはいない．ぼくは哲学者ではないし，ぼくにとって思考とは内面の冒険であって，この冒険が熟したり，痛みを与えたり，有頂天にさせたりするのだ．思考とは，何年も何日もかかって形をとり，前進し，言葉を見つ

[1] 清水徹は論文「『転落』の位置」（『明治学院大学叢書』第 341 号フランス文学特輯 16，1983 年，pp.75-115）のなかで次のような興味深い指摘をしている．「状況や背景はそれぞれに違うのだが，カミュはおそらくは無意識のうちに用いていると思えるある同一の言い回しがある．『血管がこめかみの下で脈打つ』という言い回しである」．カミュが『異邦人』『幸福な死』『南米紀行』などでもそれぞれ使用しているこの兆候を「死」と「太陽」の象徴的価値の視点から説明しようと清水は試みている．「『こめかみに血が脈打つ』という兆候において《死》と《太陽》と《父》は同一の想像力的回路のうちにある」とした上で，「《太陽》が《父》を象徴するのはむしろ普遍的な想像界上の真実である．万物の上に照り輝き，容赦のない光を降り注ぎ，一切を支配し，統率し，構成する《太陽》，それは《父》であり，《掟》であり，《超自我》である．おそらくカミュの想像界においてやや特異なのは，太陽がそこで《死》でもあることだ」と彼は主張する．このように清水は「太陽の明るさ・輝き．熱とそれらの過剰とがつくりあげる二重性にとどまり，明るさ・輝き・熱の過剰としての太陽が《掟＝父＝死》として登場する」用例をさまざまに取り上げて見せる．ここでは字義通り「こめかみに脈打つ血」をカミュがそれほど多用していたことにまず驚くとともに，結核の典型的なこの症例を絶えず経験していたからこそ作品に反映できたのではないかと単純に想像をめぐらせてみることも可能なのではないか．

ける瞑想のことだ.
（1950 年 2 月 1 日付，ジャニーヌおよびミシェル・ガリマール宛書簡，
トッド，前掲書，p.163.）

強調部の記述にあるように，体調不良に苦しめられ，ときには発熱を覚えながらも，そうした状況であるからこそ「内面の冒険」へと作家は入っていけるという．南米紀行の船の甲板の上で彼がしていたことは，発熱という身体的条件から考えて，こうした「内面の冒険」の側面がきっとあったはずである．
また，『転落』のなかでクラマンスは発熱と息苦さを覚えながら，一種の陶酔に浸ってさえいる．ちなみに前半はパリで負った政治的敗北を匂わす一節でもある．

私は生活を変えずに，相変わらず自分を愛しているし，他人を利用しています．ただ自分の過ちを告白したせいで．前より簡単にそれができるし，まず自分の性質と，次いで心地よい後悔を同時に楽しむことができるのです．（…）
この解決策を見つけて以来，私はすべてに身を任せているんです．女にも，驕りにも，倦怠にも，恨みにも発熱にもね．今も熱が上がってきたようですが，これもまた楽しいことですよ．（…）
ちょっとこの毛布をどけてください．息が苦しくて．あなたは戻ってくるでしょう？そうしたら私のテクニックの細かいところまでお見せしますよ．（…）そのとき，私は大きく，大きくなって自由に息ができるんです．私は山に登り，眼下に平原が広がっていくというわけです．自分を父なる神と感じ，悪しき生活者と悪しき風習の決定的な証明書を授与してやるというのはなんと大きな陶酔でしょうか．

Je n'ai pas changé de vie, je continue de m'aimer et de me servir des autres. Seulement, la confession de mes fautes me permet de recommencer plus légèrement et de jouir deux fois, de ma nature d'abord, et ensuite d'un charmant repentir. [...]
Depuis que j'ai trouvé ma solution, je m'abandonne à tout, aux femmes, à l'orgueil, à l'ennui, au ressentiment et même à la fièvre qu'avec délices je sens monter en ce mement. [...]
Mais ôtez cette couverture, je veux respirer. Vous viendrez, n'est-ce pas ? Je vous monterai même les détails de ma technique, [...]. Alors je grandis, très cher, je grandis, je respire librement, je suis sur la montagne, la plaine s'étend sous mes yeux. Quelle ivresse de se sentir Dieu le père et de distribuer des certificats définitifs de mauvaise vie et mœurs. (II, 1548-1549)

思考が「内面の冒険」であることを，カミュは恐らく結核に罹患した少年期から実感していた．多感な文学少年は，たびたび訪れる呼吸困難と発熱の度に，ありとあらゆる思考をめぐらせていたのだろう．『裏と表』の草稿には病床に伏しているときの様子とその時抱いた感情が描かれているが，それは不幸な思い出の記録と言うよりはむしろ，何か作家の感情教育において重要な試練となった思い出として記憶されており，母親と部屋と病と思考が絡みあって成される世界を作家は甘美なものとして描き出す．

いままで彼に決して説明のつかなかったある一つのことというのは，彼女の息子を

襲ったかなり重い病の時の母親の態度だった．血を大量に吐いた最初の兆候のときも，彼女はほとんど驚かなかった．たしかに彼女は不安を示しはした ―だがそれは，通常の神経を持った人が近親者の誰かを悩ます頭痛に対して抱くそれでしかなかった．にもかかわらず彼の方は，彼女がひどく動揺していたことを知っていたし，また他方彼は彼女が自分に大層愛情を抱いていたことを知ってもいた（…）

この二人の存在の間には，まるであの死の深淵をなしている感情が存在しているようだった．そして，人が非常に頻繁に，愛だと思い違いをする，優しさとか，感情とかの過去の一式ではなく，こうした感情の深い感覚をつくっている何かがあるようだった．いかなる沈黙もそれを揺るがすことができないほどに強い愛情なのだ・・・

Une chose encore qu'il ne s'était jamais expliquée, c'est l'attitude singulière de sa mère lors d'une maladie assez grave qui avait atteint son fils. Lors des premiers symptômes, des crachements de sang très abondants, elle ne s'était guère effrayée ; elle avait certes marqué une inquiétude —— mais celle qu'un être de sensibilité normale porte au mal de tête qui afflige l'un de ses proches. Il la savait pourtant d'une émotivité bouleversante, il savait d'autre part qu'elle avait pour lui un grand sentiment. [...]

Il semblait qu'entre ces deux êtres existât ce sentiment qui fait toute la profondeur de la mort. Et non pas l'attirail de tendresse, d'émotion et de passé qu'on prend trop souvent pour l'amour, mais bien ce qui fait le sens profond de ce sentiment. Un attachement si puissant qu'aucun silence ne le peut entamer...

(II, Fragment manuscrit pour « *Entre oui et non* », 1214-1215)

この「『ウイとノンの間』のための草稿原稿」を読んで，まず驚かされるのが，息子の母親に対するストレートな愛情表現である．決定稿の「後になって，ずっと後になって（…）自分を母親にしかと結びつけている絆を感じた瞬間を，きっと思い出すに違いなかった」という風に未来に開かれた形で希望を語るのではなく，現段階での母親への心情を語っている点に大きな違いがある．しかしながら，あまりにストレートな愛の告白であるがゆえに，技巧的に拙劣であるという作家の戦略的判断があったのだろうか，この草稿は〈破棄〉された．病は通常，苦痛しかもたらさないものである．しかし，カミュが罹患した結核という病は，母親の愛を試し，そしてごくわずかとは言え，息子への注意を引く術になりうるという積極的な意義を与えられている．[1]

[1] ただし，子どもに死をもたらすほどの病に対しては，カミュは医師の眼を持って激しい抵抗を示す．『ペスト』のなかでペストに罹患し，激しい呼吸困難の末に死亡してしまう「罪の無い」少年の姿に直面したとき，医師リウーは完全に理性を失ってしまう．「『とてもこれ以上僕は耐えられない』とリウーは言った．『もう聞いていられないんだ』」「まったく，あの子だけは，少なくとも罪のない者でした」「（…）子どもたちが責めさいなまれるように作られたこんな世界を愛することなどは，死んでも肯んじません」「人間の健康ということが，僕の関心の対象なんです．まず第一に人間の健康です」「僕が憎んでいるのは死と不幸です」．いずれの発言も，普段，寡黙で冷静なリウーの性格からする異例である．また，「磔にかけられた者のようなグロテスクなポーズ」をしていたためか，子どもの死は神聖化されたかのようにパヌルー司祭の説教でも言及される．パルヌーはリウーの言葉をそのまま借りて「遊蕩児が雷電の一撃を受けていたことは正当であるとしても，子どもが苦しむということは納得できないのである．そして，

カミュとプルースト

カミュと同様あるいはそれ以上に，喘息の呼吸困難に苦しみ続けたマルセル・プルーストは，母親の愛を得たいが故に，この疾患を積極的に利用したとまで言われている．作家と病気の関係が看過できない大きな問題であることをわれわれに教えてくれるのは，例えば，吉田城『プルーストと身体』のなかの第１章の論考「プルーストと喘息」である．

吉田がプルーストと喘息に焦点を当てるのは，「作家が生涯苦しんだこの病気は，有形無形に作品の個性を決定する身体性の一つを形成しているように見えるから」という至極まっとうな関心からである．「喘息のおかげで，健康な人なら意識しないような空気の存在，呼吸のリズム，そのような生命原理自体を意識することができた」という立場に立っている吉田は，プルーストが，1904 年友人のヨット「エレーヌ号」に乗ったとき母親に書き送った手紙[1] を引用し，「プルーストはふだん冷気やすきま風を嫌って，窓を閉め切る習慣があったが，転地療法のときは，湿気のない開けた場所，新鮮な大気を吸い込める場所を好んでいた．」と述べている．逆に言えば，湿度があって閉鎖的な空間は結核を誘発しやすいため身体的に忌避しているということである．また，喘息が不眠症と深い関係を持つことに着目し，プルーストがトリオナール等の薬を服用していたことを吉田は指摘している[2]．絶えず病に脅かされる己の身体への注意は，実生活に留まらず，確かに「作品の個性」に少なからぬ影響を与えていたに違いない．

以上取り上げた要素は不思議なことに，ことごとくカミュにも当てはまる．母親の愛を受けたいと願う少年時代は『裏と表』に描かれているし，高校教員になるのを諦めたのは結核が原因であり，この病は生涯を通じて彼を悩ませた．しばしば呼吸困難と不眠に襲われた様子はすでに述べたとおりである．

周知の通り，プルーストがあの長大な『失われた時を求めて』を書くに至った契機の一つには，母親の死があったという．『失われた時を求めて』は，息子が

じつに，この地上における何ものも，子どもの苦しみと，この苦しみにまつわるむごたらしさ，またこれに見出すべき理由というものほど，重要なものはないのである」「たしかに子どもの苦しみということは，精神にとっても心情にとっても屈辱的なことである」と述べる．こうした発言の裏には，作者が病に苦しむ息子に対して母親が抱くべき感情をそのまま投影した一種の願望として解釈することも可能なのかもしれないが，彼らを突き動かしている，いわばカミュのエクリチュールを動かしているものが紛れもなく子どもの病，「罪のない」存在を死に至らしめる病であることを指摘することも出来るだろう．

[1] 「ル・アーブルの港に着いたとき，ひどい喘息（息詰まりも発作もなくて，ただの風邪です）が起こり，ヨットに乗り込むころに息詰まりのない喘息がひどくなりました．（…）よく眠りましたが，七時に激しい喘息で目が覚めました．天気は雨模様で，小雨です．私の喘息は船の上の湿気のせいでしょう．」，吉田城，『プルーストと身体：「失われた時を求めて」における病・性愛・飛翔』，吉川一義編，白水社，2008，p.28.

[2] 吉田，前掲書，p.31.

作家として独り立ちすることを望んでいた母親へのオマージュであり[1]，例えばそれは，第 1 篇「スワン家の方へ」のなかで —— いわゆる〈お休みのキス〉の場面 —— 母親のキスを受けるために策をめぐらせる少年時代の甘美な思い出に多分に活かされている．アルベール・カミュの場合もまた，十代の頃からその死に至るまで，絶えることなく続いた物書く行為の源泉には母親の存在が大きく関与していることは，本博士論文で何度も確認してきた事実である．カミュはプルーストのように，裕福な家庭に生まれ育った訳でもなく，彼が母親を描き続けたのはその存命中の頃からであり，沈黙する母親を前に「満たされない愛」を描くことにより多くの比重が傾けられていることを考えると，両者における母子関係はことごとく対照的なのだが，生涯揺らぐことのなかった母親への愛，そして幼少期に，病を通して母親の愛を引きつけようとしていた経験を考えるとき，異なる二人の作家のエクリチュールに，一つの共通した指向を見出すことができるだろう．

カミュの描こうとする世界には，絶えず母親の影が見え隠れするが，その世界を構成する方法は，まさにプルースト的なとしか言いようのない記憶のたどりかたによってである．カミュのエクリチュールのそのような発展の仕方をいま一度プラハの街の情景を通して確認していきたい．

ふたたびプラハの街をめぐって

プラハを彩る黄金のバロック建築と喧噪とともに，この街の印象として作家の記憶に強く印象づけられたのが，街中に充満するある物の「匂い」である．下記の引用はカレル橋を散策しながら，その匂いへと突き進んでいく情景を描いたものである．作家がここで言及する「例の匂い」とは，街の全体に充満するキュウリ売りの匂いであり，この匂いが彼の不安と孤独を一層かき立てていく．面白いことに，この匂いはあたかも女体のように擬人化され，メルソーの目の前に立ち上がってくるように描かれており，レストランで彼に誘いかけてきた娼婦（この点でかかりつけの医者と浮気をしていたシモーヌのメタファーとも読める）のように彼を惑乱させる．特に，「匂い」が elle へと女性形に置き換えられ，強迫的に繰り返されること，またキュウリの chair（果肉／肉体）が噛み切られ，むさぼり食われていく描写に強いセクシュアリティを読み取りながら，この匂いが最初に登場する場面を確認しておきたい．

> 突如彼は立ち止まった．ある奇妙な匂いが，夜の底から彼のところへ届いてきたからだ．刺激的で酸っぱいその匂いは，彼の心のなかで，潜在していたありとあらゆる不安を目覚めさせていた．彼はその匂いを，舌先に，鼻孔の奥に，そして目に，感じていた．そ

[1] 吉田城，「『失われた時を求めて』の誕生小史」，『「失われた時を求めて」草稿研究』，平凡社，1993, p.37.

れはまだ遠かった. ついでに街角にやってくると, いまや暗くなった空と, ぬるぬるし, ねばねばする敷石との間に，その匂いは，あたかもプラハの夜の悪質な魔法の呪いのように存在していた．彼は匂いの方に進んだ．するとそれは次第に，もっと生々しいものになり，彼の全身にしみわたり，涙が出るほど彼の目を刺激し，彼を無防備な状態にしてしまった．とある街角で，彼には合点がいった．一人の老婆が，酢漬けのキュウリを売っていたのだ．そしてメルソーを捉えたのは，まさにキュウリの匂いだった．一人の通行人が立ち止まり，キュウリを一本買うと，その老婆はそれを紙にくるんだ．男は数歩歩き，メルソーの前まで来るとその包みを開き，口をいっぱいにあけてキュウリをかじった．すると，噛み切られ，きらきらと輝くその肉からは，さらに一層強烈な匂いが思う存分発散させられるのだった．気分が悪くなって，メルソーは柱に寄りかかり，この瞬間に世界が彼に差し出す異国的で孤独な一切を，ながながと吸い込んだ.

Il s'arrêta soudain. Une étrange odeur venait à lui du fond de la nuit. Piquante, aigrette, elle réveillait en lui toutes ses puissances d'angoisse. Il la sentait sur sa langue, au fond de son nez et sur ses yeux. Elle était loin, puis au coin de la rue, et entre le ciel maintenant obscurci et les pavés gras et gluants, elle était là, comme le sortilège mauvais des nuits de Prague. Il avança vers elle qui, au fur et à mesure, devenait plus réelle, l'envahissait tout entier, piquait ses yeux de larmes et le laissait sans défense. Au coin d'une rue, il comprit : une vieille femme vendait des concombres trempés dans du vinaigre et c'était leur odeur qui avait saisi Mersault. Un passant s'arrêta, acheta un concombre que la vieille enroula dans un papier. Il fit quelques pas et, devant Mersault, ouvrit son paquet, mordit à pleines dents dans le concombre dont la chair déchirée et ruisselante laissa s'exhaler l'odeur encore plus puissante. Mal à l'aise, Mersault s'appuya contre un pilier et respira un long moment tout ce que le monde lui offrait d'étrange et de solitaire à cette minute.

(*MH*, 100-101)

上記の場面で，メルソーの身体がプラハの街中ではっきりと拒絶反応を示し，彼を「無防備な状態」にしてしまうキュウリの匂いには,「ウイとノンの間」で，気絶した母親の気付け薬に少年が用いていた「酢」を思い出させる．しかも,「ウイとノンの間」と同様,「死」を意識せざるを得ない出来事が，メルソーの身に降りかかる．プラハに到着してから数日後のある日，彼は夜中，偶然，殺人現場に遭遇してしまう．「最初の晩に例の匂いに出くわしたあの小さな路地を通ってレストランに向かっていた」時,「一人の男が両腕を交差し，首を頬の方にかしげ, 歩道の上に横たわ」っている傍らで,「三, 四人の人が壁にもたれ」(*MH*, 108) そのうちの一人が「じらすようなインディアンの足どりで野蛮な踊りの真似をして」(*ibid.*) いる．そんな「皮肉なコントラストとただならぬ沈黙」(cet ironique contraste et ce silence inusité) [1] が支配する世界に迷い込んだときの様子が以下の引用である.

[1] 原註によれば，この inusité の文字は判読できない．ただこの出来事がカミュが幼少期を過ごした貧民街のベルクールでの一件であることがヴァリアントからうかがえる.

(i)

死んだ男の頭は血に浸っていた．顔は傷口の方を向き，いまではそのままになっていた．プラハの片隅のひっそりとしたこの界隈では，少しねっとりとした舗石の上に投げかけるまばらな燈火の光や，ほんの少し先を走っていく自動車の湿った長くきしる音，音を立てて間を置いてやってくる電車が遠くの方で駅に着く音などの間で，死は穏やかな様相を呈するかと思うと，同時に執拗なその姿を示すのだった．メルソーが感じたのはまさに死の呼び声それ自体と，その湿った吐息で，その瞬間，彼は振り返ることもなく，そこを急ぎ足で立ち去った．突然，例の匂いが彼を打ちのめした．（…）彼はレストランに入りテーブルについた．（…）何も注文しないうちに突然彼はそこから逃げだし，ホテルまで走っていくとベッドに身を投げた．鋭い何かが，彼のこめかみを焼いていた．(…) 彼は自分の手と指を見た．そして子供のようなさまざまな欲望が彼の心にわきあがってきた．ある燃えるような密やかな情熱が涙をともなって彼の心にふくらんできたが，それこそは太陽と女たちでいっぱいの街，緑の夕方がくれば傷口を閉ざしてくれる街，そうした街への郷愁だった．涙が堰をきってあふれ出した．彼の心の内には孤独と沈黙の大きな湖がひろがっていったが，その湖の上に，解放の悲しい歌が流れていた．

La tête du mort baignait dans du sang. C'était sur la plaie que la tête s'était retournée et reposait maintenant. Dans ce coin reculé de Prague, entre la lumière rare sur le pavé un peu gras, les longs glissements mouillés d'autos qui passaient à quelques pas de là, l'arrivée lointaine de tramways sonores et espacés, la mort se révélait doucereuse et insistante et c'est son appel même et son souffle humide que sentit Mersault au moment où il partit à grands pas sans se retourner. Soudain, l'odeur vint frapper, qu'il avait oubliée : il entra dans le restaurant et se mit à sa table. [...] Avant de rien commander, il s'enfuit brusquement, courut jusqu'à son hôtel et se jeta sut son lit. Une pointe aiguë brûlait la tempe. [...] Il regarda ses mains et ses doigts, et des désirs d'enfant se levaient dans son cœur. Une ferveur ardente et secrète se gonflait en lui avec des larmes et c'était une nostalgie de villes pleines de soleil et de femmes, avec des soirs verts ferment les blessures. Les larmes crevèrent. En lui s'élargissait un grand lac de solitude et de silence sur lequel courait le chant triste de sa délivrance.

(II, 108-109)

末尾にある「太陽と女たちでいっぱいの街」への郷愁は恐らく，故郷アルジェを念頭においているのだろうが，さらにその場を狭めて考えることが可能かもしれない．周囲を包み込むように広がる沈黙のなかに路面電車の通り過ぎる反響が静かに聞こえるこの場面は，「ウイとノンの間」で，「大いなる沈黙の庭」が広がる場面と酷似している．しかもメルソーは間近に見た死におののきながらも，その後ホテルの一室では，「孤独と沈黙の湖」に包まれているのを感じ，あたかも解放されたかのように安堵を得ている．この情景の根底を支えるのは間違いなく，母とのつながりを意識したあの一夜の出来事である．しかもこの場面の草稿原稿には，その空間が生み出す「死」のイメージがはっきりと書き込まれていて注目に値するだろう．

(ii)

事件は単純だったので，翌日は，一行の新聞記事で片付けられてしまうだろう．だが，さしあたり，世界の片隅のひっそりとした界隈では，先刻の雨で湿った舗道に投げかけるまばらな燈火の光りや，自動車の湿ったきしる音，あかあかと明かりをつけ，音をたてて間をおいてやってくる電車が，あの世を思わせるあたりの光景に不安な浮き彫りを与えていた．それはこの界隈の穏やかでありながら不安なイマージュである．

L'aventure était simple et se clorait demain dans un article de journal. Mais pour l'instant, dans ce coin reculé du quartier, la lumière rare, sur le pavé gras de *pluies encore récentes*, les longs glissements mouillés des autos, l'arrivée *espacée* des tramways sonores et *illuminées*, *donnaient un relief inquiétant à cette scène d'un autre monde* : image doucereuse et inquiétante de ce quartier.

(*MH*, 224, イタリックは原文)

(ii) のような率直な印象の描写を退けて，(i) の引用を「決定稿」（死後刊行であるため厳密には異なるが）としただけに，母親と沈黙のなかで向き合う場が死の空間であることをカミュが明白に意識していることが想像できる．また，「孤独と沈黙の大きな湖」という心情表現から，カミュが，母親との甘美な思い出を，書く行為によって追体験しようとするかのように，カミュが二律背反を用いた描写を用いることがここでも確認されるだろう．

記憶と匂い ——— プルーストに倣って

『幸福な死』や『裏と表』に留まらず，カミュは作中，頻繁に「匂い」を契機として思い出を語る．海，街，草花から生活用品にいたるまで，おびただしいほどの「匂い」にカミュ作品はあふれている．部屋との関連で言うなら，例えば，『幸福な死』の第一部第一章でメルソーが初めて幸福を実感するのは室内を満たす甘い香りである．部屋はテラスに面しており，夜気に乗ってオレンジの甘い匂いが漂ってくる．

ときには夏の夜，彼は部屋を暗いままにしておき，テラスや薄暗い果樹園に面した窓を開け放しておいた．夜から夜に向かって，オレンジの樹木の匂いが強い香りを放ちながら立ち上ってきて，その軽やかなショールでふんわりと彼を包んでくれるのだった．夏の夜の間じゅう，彼の部屋と彼は，繊細であると同時に濃厚なその香りに浸されていた．それはまるで，長い期間の間，死んでいた彼が，初めて窓を人生に向かって開け放っているようだった．

Parfois, les nuits d'été, il laissait la chambre dans l'obscurité et il ouvrait la fenêtre sur la terrasse et les jardins obscurs. De la nuit vers la nuit, l'odeur de l'oranger montait très forte et l'entourait de ses écharpes légères. Toute la nuit d'été, sa chambre et lui-même étaient alors dans ce parfum à la fois subtil et dense et c'était comme si, mort pendant de longs jours, il ouvrait pour la première fois sa fenêtre sur la vie. (*MH*, 42)

オレンジの濃密な香りを嗅ぐとき，「初めて窓を人生に向かって開け放っているよう」な実感を得ると言うが，あたかも「軽やかなショール」のように漂う甘い匂いを感じることによって，人生に肯定的な意味を見出すことができるというのは，カミュが好んで繰り返す情景描写である．鼻孔を突く酸味を帯びた匂いが死を連想させ，その死のイマージュによって絆を感じるパターンとは対照的な例を見ておこう．母親と息子が長い年月を隔てて再会する感動的な場面であり，バルコンの上で待ちかまえていた母親を息子のジャックは強く抱きしめる．

> ドアの前に来ると，母親はドアを開けて，彼の両腕のなかに身を投げかけてきた．そして二人が再会するときはいつもそうであるように，彼女は二，三回キスをして，ありったけの力で彼を抱きしめた．すると，両腕に彼女の肋骨と少し震えている両肩の固く尖った骨を感じていたが，その一方，彼はのど元の二本の腱に挟まれた喉仏の下の肌の甘い匂いを嗅ぎながら例の場所を思い出していた．それは今ではもう思い切ってキスすることはできない場所であったものの，子供の頃の彼が好んで匂いを嗅いだり，愛撫していたりしたところであった．滅多にないことだったが，母親が彼を膝の上に乗せてくれたとき，彼は子供の頃の生活のなかで，あまりにも少なかった優しさの香りを嗅ぐために，鼻をその小さな窪みに押しつけて，眠ったふりをしていた．母は彼にキスをし，それから一度身体を離してから，彼を眺め，もう一度キスするために抱きしめた（…）．

> Quand il arriva devant la porte, sa mère l'ouvrait et se jetait dans ses bras. Et là, comme chaque fois qu'ils se retrouvaient, elle l'embrassait deux ou trois fois, le serrant contre elle de toutes ses forces, et il sentait contre ses bras les côtes, les os durs et saillants des épaules un peu tremblantes, tandis qu'il respirait la douce odeur de sa peau qui lui rappelait cet endroit, sous la pomme d'Adam, entre les deux tendons jugulaires, qu'il n'osait plus embrasser chez elle, mais qu'il aimait respirer et caresser étant enfant et les rares fois où elle le prenait sur ses genoux et où il faisait semblant de s'endormir, le nez dans ce petit creux qui avait pour lui l'odeur, trop rare dans sa vie d'enfant, de la tendresse. Elle l'embrassait et puis, après l'avoir lâché, le regardait et le reprenait pour l'embrasser encore une fois, [...]. (*PH*, 68)

この場面のように，惜しげもなく互いの愛をぶつけあう親子の姿は初期作品を知るわれわれからしてみれば異様にすら感じる．何よりも驚かされるのは，息子と母親がお互いの絆を確認する術が視覚にのみ限られている訳では決してないことである．高塚浩由樹は「ウイとノンの間」における親子の関係を取り上げ，「母親と息子の関係は五感のうち，圧倒的に視覚によって支配されている」とし，「『奇妙な母親』とその息子との間には，触覚的コンタクトもまた欠如している．こうして，言語的・聴覚的接触も，触覚によるコンタクトも大きく欠如したまま，唯一視覚だけが母親との豊かな接触を可能にする感覚として息子に残されている」[1]と主張している．確かに，「ウイとノンの間」のなかで親子の感情伝達の手段はほとんど視覚に限られている，しかし，嗅覚もまた親子の絆を示す上で大き

[1] 「到達不可能なものへの愛― 母親をめぐるエクリチュール― 」，『カミュ研究』第 1 号，1994 年，青山社，p.4.

な役割を果たしていたことが後の『最初の人間』で明らかにされることを付け加えておきたい.

不吉な酢の匂いとは対極的に，心地好い，甘い匂いも母親と自分を結びつけるものとして存在していた点にカミュの母親像の変遷を見ることができるのだろうが，もうひとつ，語り手が「匂い」よって，いま，ここではない，別世界の時空へと誘われていく場面を確認しておきたい.「部屋の暗がり」や「周囲の喧騒」が消失していくその世界が，またしても母親と共にしたあの一夜を連想させる場面である.

> さらに本は印刷されている紙にしたがって一冊一冊がどれも特殊な匂いを持っており，どの場所でも心地好く，神秘的な匂いがしていたが，それはあまりにも特殊なので，ジャックは目をつぶっていても，それは当時ファスケル社が刊行していた普及版のどのネルソン叢書かをすぐ嗅ぎ分けることができた．またそれぞれの匂いは，読み始める前からでも，ジャックをすでに［守られた］約束で一杯満たされた，別の世界に誘ってうっとりさせるのだった．その世界はすでに彼のいる部屋の暗がりに沈め，街自体とその喧騒を消し去ろうとしており，狂ったように情熱を込めて興奮状態で彼が読書を始めるやいなや，街と世界全体が完全に消えてなくなり，ついに子供は完全な陶酔状態に陥り，何回命令を受けてもそこから出ることはできなかった.
> Chaque livre, en outre, avait une odeur particulière selon le papier où il était imprimé, odeur fine, secrète, dans chaque cas, mais si singulière que J. [*sic*.] aurait pu distinguer les yeux fermés un livre de la collection Nelson des éditions courantes que publiait alors Fasquelle. Et chacune de ces odeurs, avant même que la lecture fût commencée, ravissait Jacques dans un autre univers plein de promesses déjà[tenues] qui commençait déjà d'obscurcir la pièce où il se tenait, de supprimer le quartier lui-même et ses bruits, la ville et le monde entier qui allait disparaître totalement aussitôt la lecture commencée avec une avidité folle, exaltée, qui finissait par jeter l'enfant dans une totale ivresse dont des ordres répétés n'arrivaient même pas à le tirer. (*PH*, 270)

酔わせるようなという表現から，ジャックが匂いによって得た快楽を書くことによって，ふたたび追体験しようという作家の試みでもあろう．[1] このように，

[1] また，作家は『最初の人間』（第二部 息子あるいは最初の人間「2 事故にたいする不可解さ」）のなかで，人生を語る際，「より現実味のある生活」（une seconde vie, plus vraie）とは「日常的な現れ」（les apparences quotidiennes）の下に潜んでおり，それを物語るには，「一連の暗い欲望と強力だが筆舌に尽くしがたい感覚」（une suite de désirs obscurs et de sensations puissantes et indescriptibles）を必要とするとして，やはりそこでも嗅覚による感覚を重視している.「学校や，街の廐舎や，母親が手にする洗濯物や，山の手のジャスミンとスイカズラや，字引のページと貪り読んだ本の匂い．自宅と金物屋のトイレのすえたような臭い，授業の前や後に独りで入ったことのある大教室の匂い，好きな仲間の温かさ，温かい毛糸やデディエが引きずっていた糞尿の臭い，背の高いマルコニの母親がふんだんに息子に振りかけていて，教室の椅子に座っていたジャックを羨ましがらせ，いっそう友の近くに行かせたオーデコロンの匂い，ピエールが叔母の一人からくすねてきて，雌の猟犬が通っていった家の中にいる犬の

「匂い」を記憶の要としながら，回想を重ねていく自らの表現手法にカミュはどこまで意識的であったのだろうか．例えば，『反抗的人間』（*L'homme révolté*, 1951）で，彼は敬愛する作家の創造活動について持論を展開しながら，マルセル・プルーストが芸に果たした役割を次のようにまとめている．

> アメリカ小説の世界が記憶のない人間たちの世界とすれば，プルーストの世界はただ，彼自身の記憶に他ならない．それはひたすら記憶のうちでもっとも困難でもっとも正確なもの，つまりあるがままの散漫な世界を拒み，見出された匂いから新しく，しかも古い世界の秘密を引きだす記憶を問題にしている．（…）プルーストの真の偉大さは分散した世界を集め，分裂した状態そのものに意味を与える『見出された時』を書いたことにある．
>
> Si le monde du roman américain est celui des hommes sans mémoire, le monde de Proust n'est à lui seul qu'une mémoire. Il s'agit seulement de la plus difficile et de la plus exigeante des mémoires, celles qui refuse la dispersion du monde tel qu'il est et qui tire d'un parfum retrouvé le secret d'un nouvel et ancien univers.[...] La grandeur réelle de Proust est d'avoir écrit *le Temps retrouvé*, qui rassemble un monde dispersé et lui donne une signification au niveau même du déchirement. (II, 670)

カミュは，『反抗的人間』より以前にも，プルーストを引き合いに「創造とは二度生きることだ」(II, 173）と述べつつ，「誰もが，自分自身の現実を模倣し，反復し，再創造しようとする．（…）創造とは偉大な模倣である」(II, 174）として，記憶をたどり再構築していくことに積極的な意味を見出そうとした．人の記憶が失われた感覚のなかに潜んでいて，ある行為を通じ，突如として豊穣な記憶とともに湧き上がるという，優れてプルースト的なエクリチュールの所説にきわめて忠実であった．[1]

ように不安で動揺しながら，二人で何回も匂いを嗅いだあの口紅の香り．女というものはこのようなベルガモットとクリームのように甘い化粧品の固まりと同じなのだと想像すると，怒鳴り声と汗と埃からなる乱暴な世界の中にも，それは洗練されて，繊細で，筆舌に尽くしがたい誘惑からなる世界が存在することを知らせてくれた」（*PH*, 303-304）

[1] カフカの場合と同様，プルーストについてもジャン・グルニエからの興味深い証言がある．「同じ 17 歳の頃，カミュはプルーストのことを創造者（彼にとってそれ以上の褒め言葉はなかった）だと考えていた．そしてプルーストの作品に存在する揺るぎない構成と細部の綿密さとの対照に心を引かれていた．プルーストの本から離れるのは辛いことだとカミュは常々言っていた．彼の言によれば，プルーストのうちには誰もが感じていることがあまりに多く感じられるため．「すべては言い尽くされた．もはやそれに立ち戻る必要はない」，と終いには考えてしまうほどだった．私はさして深く考えもせず，またプルーストの世界が彼に合うかどうか分からぬまま，『失われた時を求めて』を彼に与えただけに，この感嘆ぶりが嬉しかった」（ジャン・グルニエ

プルーストの用いる記憶のたどり方としては，例えば「花咲く乙女たちのかげに」(『失われた時を求めて』第 2 篇）で語り手がかつて滞在した部屋の思い出を語る場面が挙げられるであろう．

> 私は引っきりなしに視線を上げて ―― パリの自分の部屋の品物なら，私の身体の諸器官の付属物であり，私自身の延長に過ぎなかったから，自分の瞳が邪魔にならないのと同様に視線の邪魔にはならなかったが ―― その視線を祖母が選んでくれたホテルの最上階にあるこの展望台のような部屋の，やたらに高い天井の方へと向けるのだった．それに，見たり聞いたりする領域よりもはるかにひそやかな領域，あの匂いの良し悪しを感じとる領域にまで，防虫剤の匂いはこちらの最後の砦を押し破って，ほとんど私の自我の内部に侵入してきており，その攻撃に対して私はくたくたになりながら，不安げに鼻をすすって，たえず無用な反撃を行うのだった．周囲の敵におびやかされ，骨の髄まで熱におかされた者としてでなければ，もはや宇宙にも部屋にも肉体にも実感が持てなくなった私は，孤独のあまり死んでしまいたいくらいだった．そのとき祖母が入ってきた．すると押し込まれていた私の心がぱっと開け，それに応じてたちまち無限の空間が広がった．

> Je levais à tout moment mes regards －que les objets de ma chambre de Paris ne gênaient pas plus que ne faisaient mes propres prunelles, car ils n'étaient plus que des annexes de mes organes, un agrandissement de moi-même－vers le plafond surélevé de ce belvédère situé au sommet de l'hôtel et que ma grand-mère avait choisi pour moi ; et, jusque dans cette région plus intime que celle où nous éprouvons la qualité des odeurs, c'était presque à l'intérieur de mon moi que celle du vétiver venait pousser dans mes derniers retranchements son offensive, à laquelle j'opposais non sans fatigue la riposte inutile et incessante d'un reniflement alarmé. N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir. Alors ma grand-mère entra ; et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis. [1]

語り手の言によれば，初めて踏み込む部屋はまるで「敵意」を持って襲い掛かってくるかのように思え[2]，「そこでは思考が正確に部屋の形そのもの」になってしまう．何週にもわたって苦しめられた精神が救われるのは「習慣」という「ひどくのろまな調整者」によってだという．[3] これまでの考察を踏まえながら読んでみると，カミュがこの一節に無関心であったとは思えない語句にあふれていると

『アルベール・カミュ――思い出すままに――』，大久保敏彦訳，国文社，2004 年，pp.69-70）．

[1] Marcel Proust, « A l'ombre des jeunes filles en fleurs», *A la recherche du temps perdu*, Edition établie sous la direction de Jean MILLY, GF –Flammarion, 1987, pp.35-36.

[2] 「(…）そこに足を踏み入れるやいなや，私ははじめてかぐ防虫剤（ヴェチヴェール）の臭いですっかり気分を悪くしてしまい，紫のカーテンの放つ敵意と，こちらのことなど眼中にないかのように大声でわめいている柱時計の人を人とも思わない無頓着さとを，思い知らされる．」(*ibid.*, 101）なお，『失われた時を求めて』からの訳文は全て集英社版の鈴木道彦訳を参照した．

[3] *Ibid.*

言えるのではないか.

また，カミュは書くことをめぐって以下のように語っているが，それはプルーストの語る愛の形と同一のベクトルを成している. つまり両者には繰り返しとしての愛の形にこそ意義があり，手を変え品を変えながら，書き続けることが重要であることを示唆する．1955 年のあるインタヴューでの発言をみてみよう.

> いずれにせよ私に言えることは，あらゆる作家は前進すると同時に反復するということ， ある一つの思いの進展は直線的なものではないということ，その進展は，上昇したりしなかったりするとはいえ，一種の螺旋状のものであって，一つの思いはかつてたどった道の上に絶えずせり出しながら，その道をたどり直すということです.

> Je ne peux en tout cas vous dire que tout écrivain se répète en même temps qu'il progresse, que l'évolution d'une pensée ne se fait en ligne droite, qu'elle soit ascendante ou non, mais selon une sorte de spirale où la pensée repasse par d'anciens chemins sans cesser de les surplomber. (II, 1614-1615)

ここで言う「一つの思い」の対象として意識されているものやはり母親であろうか．カミュの母親への愛は一直線に向かうのではなく，いつも行きつ戻りつ，気持ちが高ぶるかと思えば，落ち込み，絶えず螺旋を描くようにしてエクリチュールを生成していくのである. [1] カミュによる愛の思い出の語り方は一通りではなく, 時間の経過と共に幾度となく更新されていくということなのだが,『失われた時を求めて』のなかにはカミュの反復の愛と類似した語り手の告白がある. 第 6 篇「逃げ去る女」で語り手が突如，目の前から消え去ったアルベルチーヌを回想する場面である．語り手はこれまでのアルベルチーヌに抱いていた感情が，彼女が消え去ってから時を経るにしたがって微妙に変化していくことに気がつ

---

[1] カミュが好んで使用する動詞の「再開する／繰り返す」(recommencer) に着目し,『ペスト』をナチズムへの戦いの寓話としてではなく，失われた愛の回復という観点から読み直そうとした論考に，清水徹「『ペスト』再読 ――すこし古風な小説の，すこし古風な読解」(『明治学院論叢』425 号，明治学院大学，1988 年，pp.93-119）がある．清水はカミュの描く愛の形について，最後に「けっしてかっこいい《愛》などではないもの，失敗つづき，敗北続き，下手くそな人生をたえず繕い，補い，できれば失地回復を願う ――そんな小説的な倍音を医師リウーの行動から聴きとっても，あながち荒唐無稽ではないだろう.《こわれた愛の補綴》ということについて言えば, それはカミュにとって《書くこと》の原動力であったにちがいない」(清水, p.118) とまとめている．清水が看破したように，この繰り返しの《愛の補綴》こそ，まさしくカミュと母親の愛の関係を描こうとする彼のエクリチュールの有様である．ちなみに,『裏と表』の再版（1958 年）に際して寄せた序文にも，同じような言い回しで母親への愛を語る方法が，繰り返し出発点へと戻っていく性質ものであること明かしている.「この本のときからずいぶん歩みはしたが，それほどに進歩はしなかったことをただ記憶にとどめたかったのだ．しばしば，前進したいと思っても，私は後退していたのだ．だが，結局，私の過誤，私の無知，そして私の忠実さは，私が『裏と表』で開き始めたあの昔ながらの道にいつも私を連れ戻すのであった.」(II, 11-12)

き，以下のように語る．

> しかしながら，たしかに最初の出発点であった無関心に戻るに先立って，愛に到達するために乗り越えた距離を逆方向に走破しないわけにはゆかないとしても，そのときたどる道筋や路線はかならずしも同一ではない．ただ，共通なのは，それが直線ではないということだ．なぜなら忘却も愛と同様に，規則的に進行するものではないからだ．しかも，忘却と愛は同じ道をとるとも限らない．

> Et pourtant, s'il ne peut pas, avant de revenir à l'indifférence d'où on était parti, se dispenser de couvrir en sens inverse les distances qu'on avait franchies pour arriver à l'amour, le trajet, la ligne qu'on suit, ne sont pas forcément les mêmes. Ils ont de commun avec l'aller de ne pas être directs parce que l'oubli pas plus que l'amour ne progresse régulièrement. Mais ils n'empruntent pas forcément les mêmes voies. [1]

また，第 3 章で問題にした「作家とその主題を混同しようとする現代の狂気」（「謎」エセー集『夏』所収）を危惧する一文には，「一冊の書物は、私たちが普段の習慣，交際，さまざまな癖などに露呈させているのとは，はっきりと違ったもう一つの自我の所産だ」(『サント＝ブーヴに反論する』）と説いた批評家プルーストの姿がはっきりと透けて見えるし，傍らで眠る母親へ注がれる息子の眼差しにしてもまた，「眠る女を見つめて」（『失われた時を求めて』第 5 篇『囚われの女』） において，語り手が深い眠りに陥った恋人アルベルチーヌを語る場面と親和的な要素が多い．すなわち，アルベルチーヌの振る舞いは謎に満ちていて，猜疑心の強い語り手にとって彼女の本心は掴み所のないものに見える．そうした語り手がごく稀に見出す幸福なひとときとは，眠る彼女の姿を見つめるときだったというのである．

> 一人のとき彼女を思うことはできたが，彼女はそこにおらず，私は彼女を所有できなかった．彼女が目の前にいれば彼女に話しかけるが，心は自分自身から遠く離れてしまうので，考えることができない．ところが，彼女が眠っているときには，もう話しかける必要もなく，彼女に見られていないことも分かっていた．(…) 彼女は外部にあるすべての自分を呼び戻し，その肉体のなかに逃避し，閉じこもり，凝縮されてしまっていた．その肉体を視線や両手でとらえつつ，私は彼女の目ざめているときにはすでに感じられない印象，彼女を完全に所有しているという印象を持つのだ．彼女の生命は私に服従し，私に向かって軽い息づかいを発している．海の微風のようになごやかで，月光のように夢幻的なこのつぶやくごとくに発散する神秘的なもの，つまり彼女の眠り，私はそれに

[1] Marcel Proust, « la fugitive (Albertine disparue) », *A la recherche du temps perdu*,Edition établie sous la direction de Jean MILLY, GF –Flammarion, 1986, pp.205-206.

耳を傾ける.

[...] seul , je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, [...]. Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était en dehors, elle s'était réfugiée, enclose, résumée, dans son corps. En la tenant sous mon regard, dans mes mains j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. J'écoutais cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féerique comme ce clair de lune, qu'était son sommeil. [1]

「何台もの車が騒々しく通りすぎていった」(*La Prisonnière*, 164) 後，静寂が支配する部屋で語り手がこうして耳を澄ますのは「彼女の唇に消えていく息づかい」であるが，その息づかいは「海の微風」(*ibid.*,163) や「断続的に規則正しい，引き潮の音」(*ibid.*)といった風に，「海」に連想づけられている．そして，語り手は彼女の眠るベッドに腰掛けながら，「私はアルベルチーヌと話をしたり遊んだりして楽しい幾夜かを過ごしたが，眠る女を眺めているときほど甘美なものはかつてなかった」(*ibid.,*164) と改めて感嘆することになる．この場面には，「ウイとノンの間」において，暴漢に襲われて気絶した母親に付き添って息子が過ごした一夜の情景と多くの共通項を見出すことができるはずである．「ウイとノンの間」において，深夜の電車が通り過ぎた後には，母子の周囲に「沈黙の庭」が広がり，そんな時，息子は「別世界」にいるはずの母親との強い絆を感じていたのである．[2]

ただ，こうした類似をどこまで突き詰めても，決定的な影響関係を指摘できるほどの確証を得ることはできない以上，一方の作家が他方の作家と類似した主題なり意識を扱いながら，いかに別の物語を構築していったかを検証することのほうが重要である．「眠る女」に関して大ざっぱな差異を指摘しておけば，プルーストの語り手が目指したのは「所有する」(posséder) という語が示しているよ

---

[1] Marcel Proust, « La Prisonnière », *A la recherchu du temps perdu*, Edition établie sous la direction de Jean MILLY, GF-Flammarion, 1984, pp.162-163.

[2] また，眠るアルベルチーヌは「あたかも彼女が眠ったまま植物に変わってしまったかのように」(*ibid.*, 162) と植物にたとえられる．「ウイとノンの間」の場面でも，走り去る深夜の電車は「人間から生じる一切の希望，街のざわめきが与えてくれる一切の確かさ」(II,26-27) を奪い去りながら，静寂でならされた「庭」(jardin) を作りだし，母親のうめき声だけがそこであたかも植物のように生育して(croître) いく．

うに，アルベルチーヌを完全に支配下に置くことであり，眠る姿を見つめながら得る感動は性的な「快楽」を充足することで完結する ―― 語り手が彼女を見つめながらする行為は十分にオナニスムを暗示させる．しかも，アルベルチーヌの素性は後に，清純な娘などでは到底なく，売春婦のような背徳性を持った女であることが明らかにされる．カミュのテクストに描かれる息子と母親の関係がこうした世界と価値を共有できるのは，精神分析的な手法を用いて得られた象徴的価値基準においてのみであり，すでに述べたようにそれはカミュ文学の核となるものとは言えない．

一方で，ここに紹介したプルーストの「眠る女」をめぐる一節は，われわれに一つの興味深い心理的メカニスムを教示してくれる．それは，語り手がアルベルチーヌというあたかも実体のない到達不可能な存在を，到達可能な存在として扱うことが可能となった理由に，「話しかける必要もなく，彼女に見られていない」点を挙げていることである．

カミュの場合もまた，眠る母親の存在を核とする「沈黙の庭」が「大いなる」と形容され，母親との絆を強く意識できた理由の一つには，彼女の眠りによって――「別世界」に属する，理解し得ない沈黙に包まれた存在としてではなく――単に沈黙した存在として母親が捕捉可能となった点も数え挙げられるのではないか．つまり，母親が眠っているからこそ，もはや彼女の先天的な言語的コミュニケーションの欠陥も，自分に向けられているのか，いないのかはっきりとしない眼差しも，両者を隔てる障害とはなり得なくなるのだ．

このとき体験した感動的な沈黙をいかに語るべきか，いや，それと同時に，眠る母親の生み出す沈黙に比肩するような沈黙を他に見出し，言語活動を通じて，代替的に悦びを見出すような言語追求へと駆り立てられていく心理がカミュの内にはあったはずである．「一つの思いの進展が直線的」ではなく「螺旋状のものである」というカミュの言葉は，そうした重層的なエクリチュールを求めるものだったのかもしれない．

V　眼差しとエクリチュール / 海に浮かびあがるイマージュ

果たして，母親との愛を繰り返し描こうとする営みは，カミュの他のテクストではどのような形で発生するのだろうか．南米紀行の洋上で苦悩を語りながら，カミュは夜の海を眺めることに多くの時間を費やしていたが，一見，漠然と海を見つめているように思える場面にも，実は多くの示唆的なイマージュに富んだエクリチュールをカミュは展開している．このときの彼が書き留めてい

る海面の情景は，アメリカ講演旅行（1946 年）の経験を下敷きにしており，身を引き裂かれる思いを吐露しようとする直前には，瞳を捕らえて離さない海の表情についての言及がある．

> いま一度私は，数年来そうしているように，泡沫や航跡が水面に描き出すデッサンを，編みだされては消えてゆくあのレース織りを，液状の大理石を，じっと見つめているのだった・・・そしていま一度，かくも久しい以前から私が定着できずにいる海と水と光のあの素晴らしい開花を，少しでも私のために固定してくれるような正確な比喩を，いま一度探し求めるのであった．またしても空しかった．それは私には延々と続く象徴なのだ．
>
> Une fois de plus je regarde, comme, je le fais depuis des années, les dessins que l'écume et le sillage font sur la surface des eaux, cette dentelle faite et défaite, ce marbre liquide... et une fois de plus je cherche la comparaison exacte qui fixera un peu pour moi cette merveilleuse éclosion de mer, d'eau et de lumière qui m'échappe depuis si longtemps. Encore en vain. Pour moi, c'est un symbole qui continue.
>
> (*JV*, 26)

長年にわたる，この海に浮かびあがるイマージュへの執拗なまでの眼差しは何だろうか．単に海への並々ならぬ愛着にその理由を求めるだけで収まらない，何かもっとカミュの内にある，根源的な要請を見出してみたくなるほど，彼の眼差しは異様に強烈である．カミュは海を女性にたとえ，「間近の海」のなかではその魅力に過ぎ去り(passer) つつも留まる(demeurer) 性質を挙げていた．しかもその「女」は強烈なセクシュアリティと死の欲望を体現している．

こうした不吉なイマージュに彩られた女性像というのは，物書く人間の感性を強く惹きつけるところがあるのだろうか．例えば，ボードレールは心象風景に刻みこまれたあるひとりの女をめぐって，「描きたい欲望」[1] という題の散文詩を書いているが，この詩で問題となる女はイマージュのみを残して消え去った女であり，「彼女の呼び覚ます思いはすべて夜に似て奥深い」という．「黒い色に溢れている」点や「黒い太陽」に喩えられている点からも，この女が「喪」のイマージュに裏打ちされていることが分かるし，終末においてはっきりとこの女の「眼差しのもとでゆっくりと死んでいきたい」と語られている．[2]

---

[1] Charles Baudelaire, « XXXXVI Le désir de peindre », in *Le Spleen de Paris* (Petits poèmes en prose), Le livre de Poche, 2005, pp.175-176.

[2] « Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. » (p.175.) « En elle le noir

「享受したいという欲望を呼び覚ます女たち」との対比としてこの消え去った女が語られることを考えるならば，「描きたい欲望」の欲望（désir）には明らかに性的なそれに比肩する根源的な欲望がある．ただ，ボードレールに言わせれば，この女がごく稀に姿を現し，「消え去った」が故に，その魅力の価値はつり上がるようである．何故だろうか．そこにはミロのヴィーナスの魅力がその失った腕にあり，人の眼に見えぬ部分があるからこそ，惹きつけられるような感覚が働いているのだろうか．先の，プルーストの「眠る女」を見つめる場面を思い起こしつつ考えてみたいのだが，こうしたメカニズムをめぐって，ジャン・スタロバンスキーは「ポッペアのヴェール」[1] というテクストにおいて，随所に鋭い考察を提示している．

スタロバンスキーに拠れば，ポッペアの魅惑の神髄は消え去った部分，あるいは視覚から隠され，遮られ，不在の部分があるからこそ，ますます深まるのである．ボードレールの眼差しが典型的に語るように，見知らぬ女は到達不能な対象であり，「隠蔽と不在」[2] にこそ女の真価がある．だとすれば，逃げ去ることによってますますかき立てられる欲望は果たしてどこへ向かうのだろうか．スタロバンスキーはルソーを論じた章において，こうした欲望の持つ特性をきわめて明快に指摘した．

> 欲望は何かに妨げられていない限り，安定した感情状態ではない．それは，遅滞なく所有しなくてはならない対象のほうに引きずられて，快楽に向かって飛んでいく．それは目的に達することで満たされる(したがって消滅させられる)までは，止まることがないのだ．
>
> 獲物に向けられ，獲物に魅せられた欲望する視線は，自らの存在と異なる存在を前にして，休止していることができない．[3]

多くの場合，「獲物」は目の前から隠れようし，容易に所有することができない．こうしたとき，欲望する眼差しは，不在の対象に向かって暴走を始めてしまう．ただ，もし，「何かに妨げられ」れば，「獲物」との距離は代替的に埋め

---

abonde, et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. »(*ibid.*) « Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard. » (*Ibid.*, p.176)

[1] Jean Starobinski, « Le voile de Poppée », in *L'Œil vivant*, Gallimard, 2001, pp. 9-28.

[2] *Ibid.*, p.9.

[3] « Le désir, si rien ne le brime, n'est pas un état stable du sentiment : il court au plaisir, entraîné vers l'objet dont la possession n'admet pas d'être différée. Il n'a de cesse qu'il ne se soit satisfait (et donc anéanti) en rejoignant son but. Le regard désirant, braqué sur sa proie, ensorcelé par elle, ne peut demeurer en repos devant cette existence différente de la sienne. » (Jean Starobinski, *ibid.*, p.144)

られるはずである．それはボードレールが示したように，多くの芸術家にとって，「描く」という活動を通して昇華されるに違いない．「獲物」に魅せられてしまった視線がエクリチュールへと変貌していく過程を再度，スタロバンスキーの言葉を借りて述べるなら，「視線は言葉（parole）になろうとし，逃げ去るものを持続的に固定する（fixer）する能力を獲得するためには，直接的に知覚する機能を失うこともいとわない」ものなのだ．[1]

こうした＜スタロバンスキーの定理＞に従えば，船のデッキから海を見つめる眼差しがかくも激しいのは，生まれては消えていく波紋のはかない性質そのものに因るところが大きい．

生み出される線の多様さを見つめる視線は本能的な欲望に突き動かされ，どこまでも尽きることがないが，「妨げられない限り，安定した感情状態」── 死に脅かされていることを考えればすでに不安定な状態にあるわけだが ── を保つことができない．そこで視線は言葉になり，作家のエクリチュールとなる．

眼差しが文字になる ─── 7 月 3 日の日付を持つ南米紀行の日記には，海に浮かびあがる意匠がまさしく，「言語」へと変貌していく過程が記されている．ちなみに，アラビア文字（des signes arabes）と形容される波の模様には，あたかもアラベスク模様のように，始まりと終わりが判別しがたい，多様な線の戯れがあるだろうし，作家の眼差しはそこに何かしらのメッセージを読み取ろう取ろうとするかのように釘付けになっている．

> いつものように私は海を眺めながら一日を終える．今宵海は月光の下，豪奢な気配に満ち，月は燐光を発する線描で，ゆったりとした波の上にアラビア文字を書いている．
>
> Je finis la journée, comme d'habitude devant la mer, somptueuse ce soir sous la lune, qui écrit sur la houle lente des signes arabes en traits phosphorescents .
>
> (*JV*, 60)

野崎歓もまた『理想の教室　カミュ「よそもの」のきみの友だち』（みすず書房，2006 年）のなかで，メルソーが老人たちと一緒に過ごした通夜に臨み，「人々の姿は，これまでそんな風に見えた試しがないほど鮮明に見え，顔や服のすみずみまで見てとることができた」（同書，p.50）場面を捉えて，作家の眼差しの強さについて，次のように言及している．

---

[1] « Le regard s'en tient difficilement à la pure constatation des apparences. Il est dans sa nature même de réclamer davantage. [...] Goethe l'a dit dans une Elégie célèbre : les mains veulent voir, les yeux souhaitent caresser. A quoi l'on peut ajouter : le regard veut devenir parole, il consent à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui le fuit. » (*Ibid,* p.12)

もちろん，それは白壁の部屋をまぶしい照明が照らしているがゆえの効果ではあります．だが視覚的な卓越ともいうべき資質を，主人公は随所で発揮している．例えば，霊安室のまんなかに安置された棺の蓋がしまっている．（…）しかし，「きらきら光るネジが，完全に閉められないまま，褐色に染められた板から頭を出していた」というあたりはどうでしょう．観察がきわめて細かい．しかもその目の動きは，もっぱら対象を正確に把握するという，いわば知的な機能に専念している．[1]

野崎の指摘するように，ムルソーの観察は実に細かい．通りにどんな人間が歩いているのか，性別，服装，動作，人柄にまでその眼差しは及んでいる．それも幾度も形容詞を重ね，例えば写実主義の作家たちがするような微に入り細を穿つような描写はしていないにもかかわらず，場面からは南国の夕べの豊かな色彩と歓声がまるで映画のワンシーンのように浮き彫りになる．野崎が「ムルソーとは一個のカメラである」[2] 述べ，ムルソーの心情が欠落しているように思えるのは，「カメラが対象と接触することがないのと同じように，見つめる男はその対象と――心理的にも―― 溶けあうことがない，視覚偏重と感情の抑制は明らかに結びついて」いるからに他ならないとする指摘は正しい．しかしながら同時に，カミュにおいては，強い眼差しを通して生まれてくる言葉を，エクリチュールへと変換する活動は必ずしも積極的な言語活動とはなり得ないのかもしれない．

例えば，同じ，『異邦人』の冒頭，ムルソーは母親の死を知らせる養老院からの電報を受け取るが，「ハハウエノシヲイタム　マイソウアス」という電報であるがゆえの無味乾燥な表記とともに「これは何も意味しない」(Cela ne veut rien dire)とその言語表象は否定される．「古新聞の広告」をノートに貼り付けたりする行為（何故その日の時事内容ではないのだろう？）や，友人のレイモンの代わりにいい加減な手紙を書いたりする場面，あるいは，第二部で登場する書記がタイプミスする場面の挿入など，三野博司が指摘するように，いずれもエクリチュールに対する否定的な側面を示しているように思えてならない．[3]

また『ペスト』では，より明瞭に，死んだ言語活動が浮き彫りにされている．

---

[1] 野崎，同書，p.50.

[2] 同上，p.51.

[3] 三野博司はウリ・アイゼンツヴァイクの『カミュ「異邦人」におけるエクリチュールの戯れ』（1983）を敷衍しつつ，「よく分析してみれば，ムルソーは物語のあいだずっと，書字にかかわるものすべてに対して背を向けていることが明らかになるだろう．ところが，ムルソー自身がカミュのエクリチュールによって創り出された存在であるからには，ムルソーがテクストに背を向けることは，自分自身の存在に終止符を打つことにほかならない」とし，『異邦人』におけるエクリチュールの「否定的かつ遊戯的な性格」を指摘している（『カミュ「異邦人」を読む』，彩流社，2002 年，p.226）

ペストに襲われ，封鎖された街オランの住民が外部と接触を持てる手段は最小限に限られてしまうが，手紙を書いて近況を伝える人びとの描き方はきわめて否定的である．[1]

> われわれのうちでもある人びとは，それでもなお，手紙を書くことに執着し，外部と文通するために，ひっきりなしに様々な工夫を案じるのであったが，結局いつも当てはずれを確認する結果に終わった．たとえまたこっちの考えた方法のいくつかが成功したとしても，返事が来ないので，それについては何も分からなかった．何週間もの間，そこでわれわれは絶えず同じ手紙を書き直し，同じ情報，同じ訴えを写し直すことになってしまい，その挙げ句，ある時期が過ぎると，最初われわれの心臓から血の滴るような生々しさで出てきた言葉も，すっかりその意味が失われてしまうのであった．われわれは，そこでただ機械的にそれを書き写しながら，それらの死んだ文言によって，われわれの困難な生活の徴を見せようと努めていたのである．そして最後にはこの得るところのない執拗な独白，壁とのこの無味乾燥な対話よりは，電報の紋切り型の呼びかけのほうがまだましだと思われたのであった．

> Certains d'entre nous, cependant, s'obstinaient à écrire et imaginaient sans trêve, pour correspondre avec l'extérieur, des combinaisons qui finissaient toujours par s'avérer illusoires. Quand même quelques-uns des moyens que nous avions imaginés réussissaient, nous n'en savions rien, ne recevant pas de réponse. Pendant des semaines, nous fûmes réduits alors à recommencer sans cesse la même lettre, à recopier les mêmes appels, si bien qu'au bout d'un certain temps, les mots qui d'abord étaient sortis tout saignants de notre cœur se vidaient de leur sens. Nous les recopiions alors machinalement, essayant de donner au moyen de ces phases mortes des signes de notre vie difficile. Et pour finir, à ce monologue stérile et entêté, à cette conversation aride avec un mur, l'appel conventionnel du tétégramme nous paraissait préférable. (I, 1274-1275)

カミュのエクリチュールをめぐっては，かつてロラン・バルトが『異邦人』を論じて主張したような，いわゆる「中性のエクリチュール」(l'écriture neutre)，つまり「文体が理想的なまでに不在なエクリチュール」として強調される，エクリチュールの「一種否定的な法（モード）」があまりに有名だが，上に紹介した『ペス

[1] 言語活動とは異なるが，画家の悲劇を描いた短編「ヨナ」の場合も同様ではないか．画家として成功を収めたヨナには絶えず多くの弟子が集まり，批評を求めてくる．次第に彼は絵の創作に没頭する時間を失っていき，場所も限られてくるようになる．ヨナはルイーズという女中を雇い入れることになるが，やがて，彼女の静かなたたずまいに惹かれ，「働く女」という絵でも描いてみたい気になる．しかし，二枚カンバスを無駄にしただけで作品は完成をみない．最終的にヨナは屋根裏に閉じこもって創作に専念しようとするが，真っ白なカンバスに「孤独」(solitaire) と 読んでいいのか「連帯」(solidaire) と読んでいいのか判然としない文字のみを残し倒れてしまう．「描くのが好きだ」と言いながら彼は一枚も絵を仕上げることがなかった．

ト』の一節はそうしたバルトの説を裏付けているように思える．しかしながら，海に浮かぶイマージュを追い求め，それを書き留めようとするカミュのエクリチュールはバルトの言うような，「単調さのために目がくらむ」ほど無感覚で，情念を欠いたという意味での中性のエクリチュールとは対極的なエクリチュールではないか．つまり，われわれとしては，波に浮かぶ模様という，生まれては消えてゆく多様な線のイマージュを捉え，それを書き表そうとしつつも，文字記号として，文体として構築することを完全には受け入れない，流動的な意味での「中性的」エクリチュールをここで指摘しておきたい．

さて，海に浮かびあがるイマージュを書き留めようとするカミュのエクリチュールには，母親の姿を写し取ろうとするときの，彼の執拗な，尽きることのないエクリチュールとの同質性を指摘することができる．『最初の人間』の創作ノートには「母親と息子」の関係を記した次のような断片がある．

> 私はここで，同じ血とあらゆる違いで結ばれているが，まったく異なる一組の男女の話を書いてみたい．（…）彼女は大抵の場合寡黙で，自分の意思を伝えるのにわずかな言葉しか使わない．彼は絶えず話すが，何千もの言葉をもってしても，彼女が沈黙の一つによって言わんとすることを見つけることができない・・・

> Je veux écrire ici l'histoire d'un couple lié par un même sang et toutes les différences. [...] Elle silencieuse la plupart du temps et disposant à peine de quelques mots pour s'exprimer ; lui parlant sans cesse et incapable de trouver à travers des milliers de mots ce qu'elle pouvait dire à travers un seul de ses silences... (*PH*, 352)

母親の沈黙はいつも同じだが，それを語ろうとする言葉はいくつあっても足らない．語ろうとする度に頓挫してしまう空しさや無力感は，海に浮かびあがるイマージュを眺め，「正確な比喩」を求めながらも叶わず，「永遠に続く象徴」を翻訳しようとする試みと同一線上の感覚に違いない．カミュの物書く行為の源泉である母親は彼女の位置する「空間」とそこから生み出される「沈黙」をめぐる思い出に密接に結びついているが，そうした「空間」や「沈黙」が見事に融合した典型的な場面として，ここに取り上げたいのが「間近の海」を締めくくる一節である．

> 真夜中に一人波打ち際に立つ．（…）空自身もまた，すべての星と共に停止している．（…）空間と沈黙はただ一つの重みとなって心にのしかかる．突然の愛，偉大な一作品，決定的な行為，変貌する思想もまた，ある瞬間，逆らいがたい魅力と重なった同じ耐え難い不安を与える．存在することの甘美な苦悩，名を知らぬ危険の得も言われぬ接近，そうなると生きるとは，その破滅に向かって走ることか．改めて，休むことなく，われ

われの破滅に向かって走ろう．

私はいつも大洋の沖合で，脅かされながら，王者の幸福のただ中に生きるような気がしていた．

A minuit, seul sur le rivage. [...] Le ciel lui-même est en panne, avec toutes ses étoiles, [...]. L'espace et le silence pèsent d'un seul poids sur le cœur. Un brusque amour, une grande œuvre, un acte décisif, une pensée qui transfigure, à certains moments donnent la même intolérable anxiété, doublée d'un attrait irrésistible. Délicieuse angoisse d'être, proximité exquise d'un danger dont nous ne connaissons pas le nom, vivre, alors, est-ce courir à sa perte ? A nouveau, sans répit, courons à notre perte.

J'ai toujours eu l'impression de vivre en haute mer, menacé, au cœur d'un bonheur royal . (*JV*, 886)

まずは，精神的な揺れを意識し始める時間帯に注目しておこう．周囲は闇に包まれ，星々が停まった（en panne）という語が示すように，時間は静止している．「ウイとノンの間」においても，この言葉に似た「ある絶え間」(un temps d'arrêt）が訪れた瞬間，少年は母親と向き合い，椅子に腰を下ろして床板の溝をじっと眺め続けている母親の姿に恐怖を抱いていた．母親と過ごした一夜も，タルーの通夜の場面も，時間の流れは周囲の静寂と軌を一にしたかのようにその動きを止めていた．また，カミュにおける「空間」について，改めて確認しておくとすれば，彼がある「空間」に身を置いた際，彼の精神や視覚が最も敏感に反応するのは恐らく，その空間の持つ「寸法」(mesure）であろう．例えば，二十歳のときに詠った「地中海に捧げる詩」のなかでカミュは地中海についてこう述べていた．

地中海よ！おまえの世界はわたしたちの寸法に合っている．

Méditerranée ! ton monde *est à notre mesure* , [...] (*CAC2*, 224)

海という外界の世界とぴったり重なり合うこと（être à la mesure）への幸福感や身の丈にあった空間への安堵感とは別に，カミュは自分を押し潰すほどの空間にも敏感に反応せざるを得なかった．「間近の海」に見られる「空間と沈黙がただ一つの重みとなって心にのしかかる」という一文にはそうした周囲を取り囲む空間の寸法が，いわば処理可能なレヴェルを超えてしまったことに対する率直な反応がうかがえるし，そのとき空間は果てしない沈黙と固く結びつく

ことになる．

陽光のもとで燦然と輝く海は，実のところカミュの扱える範疇におとなしく収まっているのである，南米紀行の言葉を借りれば，「海は光に圧倒され，ほとんど呼吸もできない」(*JV*, 57) 状態にある．しかし，夜の海はどうだろうか．アメリカ紀行の日記のなかですでに見たように，カミュを本当に惹きつけるのは，夜の海の発する「静かで広大な広がり」(immensité calme) であり，「際限のない沈黙」(silences démesurés) である．カミュはそうした夜の海が生み出す「空間と沈黙」を前にして次のように述べている．

> いま初めて水平線に，人間の呼吸に等しいリズム，つまりその不敵さに見合う大きな空間がある．
>
> Pour la première fois un horizon a la mesure d'une respiration de l'homme, un espace aussi grand que son audace. (*JV*, 52)

この一文にある « mesure » は，人間の呼吸との関わりからすると，「寸法」というよりはリズムの意味で用いられているようなのだが，その直後に続く「人間の呼吸の不敵さ」が空間の持つ「大きさ」と同等に対比されていることから，この « mesure » の側面にはやはり，大きさを示す「寸法」が十分に意識されていたはずだ．この直後にカミュは，「私はいつも引き裂かれそうになっていた」(J'ai toujours été déchiré) と語り出すが，そのときのカミュはパスカルの場合と同様，「沈黙と空間」に押し潰されそうになることへの恐怖にのみ襲われていただけではあるまい．この一文には，« avoir la mesure » という表現が示すように，制御可能で身の丈にぴったりと合った空間への受動的な対応ではなく，むしろ，特筆すべき対象としての「計り知れない沈黙」と，それを勝ち得たかのような感動的なまでのおののきが能動的に語られていると言える．

そして恐らく，こうした絶対的な沈黙への親しみをさかのぼれば，やはり，少年カミュが母親との絆を意識した一夜の思い出へとつながっていく．しかも，闇と沈黙が支配するこの場面にはもう一つ，母親と関わりの深い空間を彷彿とさせる極めて両義的な場が設定されている．闇と沈黙の支配する空間に取り囲まれたカミュが，己の内的危機を語る場として選んだのは「波打ち際」(rivage) であった．海と陸の境界に属するその場所は，それ自体が優れて両義的な領域であり，「沖合に生きている気がしていた」のであれば，彼の視線は船のデッキの延長線上にあると言える．果たして，このときのカミュもまた，眼の前で生まれては消えていく多様な線の喧噪に向き合っていたのだろうか．

洋上の危機的体験と同様，波打ち際に立つカミュが列挙する「突然の愛，偉大な一作品，決定的な行為，変貌する思想」の内容が具体的に明かされることも，いかなる理由によってそれらが「耐え難い不安」をもたらすのかも，読み手のわれわれにはまったく明らかにされることはない．しかしながら，内実を語ろうとするときの作家の奮闘ぶりは，残されたエクリチュールの営みから十分に伝わってくる．

死や苦悩を語るときほど，カミュのエクリチュールが彫琢されたものとして，われわれに強く訴えかけるのは，書くことの原動力となった母親の面影が周到に織り込まれているからであろう．そして，それは言語追求によって母親と共有することのできた時間と空間，そしてその沈黙の世界をも再構築しようとする途方もない試みであった．「テラス」，「船のデッキ」，「波打ち際」といった空間が，カミュの精神を大いに刺激し，エクリチュールの営みへと促す特権的な価値を持つのは，その眼差しの先に，バルコンにたたずむ母親の姿が絶えず意識されていたからに違いない．

結びにかえて

カミュのエクリチュールはあらゆる点で母親を主軸として展開される．彼の描こうとする母親像は，単に「母親の素晴らしい沈黙」へのオマージュ，あるいは「愛」の表明とは言い難い．美しい思い出があるとすれば，それはきっと過去を振り返るにあたって作家が抱こうとした願望に違いない．カミュのエクリチュールの根幹にあるのは，幼少期に母親という名の「異国」の世界において，まざまざと実感した〈異邦人〉としての恐怖であろう．幼少時代の彼が母親に対して抱く感情は，「恐怖」« peur » であった．カミュ文学の多くは「幸福とは何か」を主題にし，幸福を求めようとして不条理なこの世界に反抗を試みようと抗う人間たちの姿を描いている．主人公たちが求めるのは確かに，「幸福」の一点に尽きるのであろうが，カミュ文学の根底にはまず，恐怖があった．われわれが，絶えず警戒心を持って退けてきた精神分析をここで引き合いに出すのは，いささか姑息かもしれないが，イギリスの小児科医であり精神分析医であるウィニコットは『情緒発達の精神分析理論』のなかで，「ひとりでいる能力」（capacity to be alone）ということを言っている．[1] この能力がないと，寂しさや絶望を持たずには独りでいることができない．この能力は，抱きかかえる母親の腕のなかで芽生え，やがて成長に応じて，子どもは母親の腕のなかから膝の上へ，そして部屋のなか，家の中，さらに外部へと「ひとりでいられる」範囲を広げていく．とは言え，子どもは心のどこかで，「母親と共にいる」ことを確信しているからこそ，成長する過程のなかでその行動範囲を拡大していくことが，可能になる．逆に言えば，こうした確信を持てない子どもには，時の過程を経ても，どうしようもない寂しさがまとわりつくという．「旅」は，そうした孤独な幼少時代を経験したものにとって，大人になってからも，大きな試練であり続けたはずである．1936年の『手帖』には，若き日のカミュが旅先を回想して綴った文章があるが，『幸福な死』のホテルの部屋の場面と照らし合わせて読んでみると，そこにもまた，いくつかの類似項を見出すことが可能であろう．

> バレアス諸島　：去年の夏
> 旅の価値をなすもの，それは恐怖だ．その証拠に，自国や自国の言葉からあまりにも遠くにいると，ふとした瞬間に，私たちは漠とした恐怖にとらわれ，本能的に元の習慣のなかに避難したくなる．（フランス語の新聞一つが途方もない価値を持ってくる．それに他の人たちと肘を突き合わしにやってくるあの夕方のカフェのひとときも）．それはまごうことのない旅の収穫である．そんなときには，私たちは，熱っぽく，だが多孔質になる．どんなに小さな衝撃にも存在の奥底まで揺すられてしまう．

[1] Winnicott, D.W., « The capacity to be alone », *The maturational processes and the facilitating enviroment Studies in the Theory of Emotional Development* ; Karnac, 1965, pp.29-36.

Aux Baléares : L'été passé.
Ce qui fait le prix du voyage, c'est la peur. C'est qu'à un certain moment, si loin de notre pays, de notre langue (un journal français devient d'un prix inestimable. Et ces heures du soir dans les cafés où l'on cherche à toucher du coude d'autres hommes), une vague peur nous saisit, et un désir instinctif de regarder l'abri des vieilles habitudes. C'est le plus clair apport du voyage. A ce moment-là, nous sommes fébriles mais poreux. Le moindre choc nous ébranle jusqu'au fond de l'être.
(*C1*, 26)

この覚え書きは『幸福な死』の構想のなかに突如として現れるため,『幸福な死』で語られる 36 年のプラハ体験の後に記されたものとして位置付られるべきなのだろうが，バレアレス諸島に滞在中，ロジェ・グルニエに出した絵葉書から，この旅行が 1935 年の 8 月に行われたことが確認できる．しかし上記のその内容は,「多孔質」(poreux) の語に明らかなように,『幸福な死』で語られるプラハ体験を思わせる．プラハで得た印象を，後になってこの島の印象として語った可能性も十分に考えられるが，カミュはプラハという異郷を語るにあたって，生まれて初めて体験した船旅の思い出を自身の「旅」の原点として捉え，ここに書き記しておこうとしたと考えるのが自然であろう．

この一文に表明されている通り,「旅」とはカミュにとって，とりもなおさず,「恐怖」(peur) である．その「恐怖」(peur) という枠組みで,『幸福な死』のプラハは，いかに語られるべきか. そうした思考の流れによって，この『手帖』の記述は時系列的に乱れた状態になったのだと考えられる．そして，この一節に如実に表明されている「恐怖」(peur) こそが，カミュの精神に揺さぶりをかけ，エクリチュールを作動させる〈震源〉である．

以上のように考えてくると，46 年の南米紀行を記録した『旅日記』においても, カミュの苦悩のなかにある何か本質的な要因に先行する形で,「旅をする」, その行為自体が作家の精神に大きな揺さぶりをかけていたと言えるに違いない. 「どんな小さな衝撃にも存在の奥底まで揺さぶられる」という文言が如実に示すように「旅」そのものが作家の内面をさらけ出させる起爆剤として機能するのである．カミュにおいて，旅は己自身と直面する（それは多くの場合，母親との関係を見つめ直すことに等しい)，重大な行為であり続けた．母親の姿を繰り返し描くことを自身の文学の源泉として標榜するカミュにとっては，旅，そして船のデッキほど格好な，エクリチュールの試みの場はなかったとさえ言えるだろう．

旅は，こうして自身の孤独と向き合うことを必然的に要求する．36 年のある日の『手帖』には，孤独ゆえに抱く苦悩を映しだすかのような記述がある．

ふれあいを求めること. ありとあらゆるふれあいを. 人間について書きたいとは言え，どうして私は風景から離れられるだろう？ また空や光に魅せられるからといって，私は愛する人の眼差しや声を忘れることができるだろうか？ いつでも私は友情の一部や愛情の切れ端をもらうが，友情や愛情そのものをもらったことは一度もない.

Chercher les contacts. Tous les contacts. Si je veux écrire sur les hommes, comment m'écarter du paysage ? Et si le ciel ou la lumière m'attire, oublierai-je les yeux ou la voix de ceux que j'aime ? A chaque fois, on me donne les éléments d'une amitié et les morceaux d'une émotion, jamais l'émotion, jamais l'amitié. (*C1*, 28)

新たな風景に触れ，新たな人間関係を生む旅は，否応なしにこれまでの人生を振り返らせ, 作家を孤独に陥れたことだろう.「内面は一切漏らさぬこと」(*JV*, 58) や,「芸術家と芸術作品．真の芸術作品はもっとも言葉少なに語る作品である」(*C1*, 127) という作家の自戒が一方にあるだけに，上記の引用文のストレートな感情の有り様には驚くべきものがある．それは同時に，公にするテクストのなかに，いかに濃密に，そしていかに秘められた形で，愛や孤独を織り込むべきなのか，作家カミュの書く上での戦略性を垣間見ることが出来る.

この一節を信じれば, 人間を語ることと風景を語ることは不可分であるということになり，海に浮かび上がるイマージュへの眼差しに，これまで関わってきた人間の友情や愛情の残滓（あるいは全体像）を，見出す試みが必ずしも無意味ではなかったことが分かる．また，孤独について言えば，カミュはあるときこんな風に書き記していた.

ものを書くときは，つねに表現を少々控えめにすること（過剰にするよりは）．いずれにしても，饒舌はいけない.
孤独の《真の》体験とは，もっとも文学的ならざる体験である ——それは人が孤独について抱いている文学的観念とははなれたものだ.

Pour écrire, être toujours un peu en deçà dans l'expression (plutôt qu'au-delà). Pas de bavardages en tout cas.
L'expérience « réelle » de la solitude est une des moins littéraires qui soient —— à mille lieues de l'idée littéraire qu'on se fait de la solitude. (*C1*, 118)

言葉少なく，文学的観念を離れて，つまり実体験で語る孤独と言えば，それは母親との関係によって経験した孤独以外にあり得ない．カミュは風景を眺め，人と交わる度ごとに，心のどこかに感動以上の孤独を感じていた．[1] そうした繰り

[1] カミュはグルニエに宛てた 33 年の書簡なかで，風景を眺めることで感じる孤独について明言している.「僕が理解しえた多くの事柄 ——二度と見られないほどほど美しい光景を前にしたとき，無力感から流す涙．それが友人＝他者のことであるのは奇妙なことだ.」« Des tas de choses

返される孤独な思い出を―― たとえそれが不毛で，記憶をたどる一切の努力が虚しくても ―― ，エクリチュールの力によっていかに再構築していくか，絶えず書くことに意識的だった作家カミュ．カミュが範とした先達はフランツ・カフカでありマルセル・プルーストの文学であった．当然のことながら，ある作家が先行する別の作家にいかに多くを学んだかを緻密に検討しても，結局のところ「類似」を指摘する以上の発見があるのかという疑問は尽きない．言うまでもなく，真に問うべきは，一方の作家から別の作家へ何がどのように受容されたかであり，重要なのは差異にこそあるからである．

ただ，例えば，プルーストはすたれたとされた時代に，カミュが率先してその文学的価値を肯定的に評価していたこと[1]，そしてプルーストに倣って―「死と忘却」に反抗するかのごとく―，己の作品世界の構築に奮闘していたことは大いに強調されるべきである．それは，きらめく地中海的感性と＜不条理＞の作家という，従来の紋切り型のカミュ像に新たな一面を加えることになるはずであろうから．

---

que j'ai comprises : les pleurs d'impuissance devant le spectacle trop beau pour être retrouvé. L'étrange est que ce soit un ami —— un autre. », *Albert Camus*, *Jean Grenier Correspondance 1932-1960*, *op.cit.*, p.13.

[1] プルースト研究者のジャン＝イヴ・タディエは「1930 年代から 50 年代までのほぼ二十年間プルーストの名声はすたれた．(…) プルーストとかつて親交のあったコクトーやモーリヤックが，彼を話題にすることはもはやまれであった．ただひとりアルベール・カミュだけが『反抗的人間』のなかで，プルーストを好意的に分析している」と述べている（ジャン＝イヴ・タディエ，「現代の作家 プルースト」，『失われた時を求めて』（第 7 篇「見出された時」II），鈴木道彦訳，集英社収録《月報プルーストの手帖 13》，柴田都志子訳）．細かな誤りを正すつもりはないが，『反抗的人間』よりはるか以前に，カミュは『シーシュポスの神話』のなかでプルーストの名を挙げている（本論文 86 ページ参照）．

書誌

1. カミュの著作

Théâtre, Récit, Nouvelles, préface de Jean Grenier, textes établis et annotés par Roger Quilliot, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962 ; édition utilisée : 2002.

Essais, introduction de Roger Quilliot et Louis Faucon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 ; édition utilisée : 1993.
（『カミュ全集』，佐藤朔・高畠正明訳，新潮社，1972-1973）

La Mort heureuse, in *Cahiers Albert Camus 1* , introduction et notes de Jeam Sarocchi, Gallimard, 1971 ; édition utilisée : 2001. （『幸福な死』，高畠正明訳，新潮社，1972）

Écrits de jeunesse, in *Cahiers Albert Camus 2*, Le Premier Camus, par Paul Viallaneix, Gallimard, 1973. （『直感』，高畠正明訳，新潮社，1974）

*Articles d'*Alger Républicain *et du* Soir Républicain, édition établie, présentée et annontée par Jacqueline Lévi-Valensi et André Abbou, in *Cahiers Albert Camus 3*, Fragments d'un combat 1938-1940, *Alger Républicain*, *Le Soir républicain*, (2 vol.), Gallimard, 1978.

Caligula, texte établi d'après la dactylographie de février 1941 par A. James Arnold, suivie de *La Poétique du premier Caligula* par A. James Arnold, in *Cahiers Albert Camus 4*, Gallimard, 1984.

Éditoriaux de L'Express, introduction, commentaires et notes par Paul-F. Smets in *Cahiers Albert Camus 6*, Albert Camus éditorialiste à *L'Express* (mai 1955-février 1956), Gallimard, 1987.

Le Premier Homme, in *Cahiers Alber Camus 7*, Gallimard, 1994. （『最初の人間』，大久保敏彦訳，新潮社，1996）

Journaux de voyage, texte établi, présenté et annonté par Roger Quilliot, Gallimard, 1978 ; édition utilisée : 1991.

Correspondance, Albert Camus, Jean Grenier, *1932-1960*, avertissement et notes par Marguerite Dobrenn, Gallimard, 1981.（『カミュ＝グルニエ往復書簡』，大久保敏彦訳，国文社，1987）

Carnets I, mai 1935-février 1942, Gallimard, 1962 ; édition utilisée : 1984.

Carnets II, janvier 1942-mars 1951, Gallimard, 1964.

Carnets III, mars 1951-décembre 1959, Gallimard, 1989.
（『カミュの手帖』，大久保敏彦訳，新潮社，1996）

2. 伝記

Lottman (Herbert R.), *Albert Camus*, traduit de l'américain par Marianne Véron, Seuil , « Points », 1978：édition utilisée：1980.（『伝記アルベール・カミュ』，大久保敏彦・石崎晴巳訳，清水弘文堂，1982）

Todd (Olivier), *Albert Camus une vie*, Gallimard, 1996.（『アルベール・カミュ：ある人生（上・下）』，有田英也・稲田晴年訳，毎日新聞社，2001）

3. 研究雑誌及び論文

Albert Camus1：autour de *L'Étranger* , textes réunis par B.T.Fitch, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1968.

Albert Camus 2：langue et langage, textes réunis par B.T.Fitch, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1969.

Albert Camus 3：sur *La Chute*, textes réunis par B.T.Fitch, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1970.

Albert Camus 4：sources et influences, textes réunis par B.T.Fitch, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1971.

Albert Camus 5：jouranalisme et politique, l'entrée dans l'Histoire 1938-1940, textes réunis par Abbou et J. Lévi-Valensi, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1972.

Albert Camus 6：Camus nouveliste, *L'Exil et le royaume,* textes réunis par B.T.Fitch, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1973.

Albert Camus 7：le théâtre, textes réunis par R.Gay-Crosier, Minard, « La Revue des lettres modernes »

Albert Camus 8：Camus romansier, *La Peste,* textes reunis par B.T.Fitch, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1976.

Albert Camus 9：la pensée de Camus, textes réunis par R. Gay-Crosier, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1979.

Albert Camus 10：nouvelles approches, textes réunis par B.T.Fitch, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1982.

Albert Camus 11：Camus et la religion, textes réunis par B.T.Fitch, Minrad, « La Revue des lettres modernes », 1985.

Albert Camus 12：la révolte en question, textes réunis par R.Gay-Crosier, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1985.

Albert Camus 13：études comparatives, textes réunis par R. Gay-Crosier, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1989.

Albert Camus 14：le texte et ses langages, textes réunis par R.Gay-Crosier,

Minard, « La Revue des lettres modernes », 1991.
Albert Camus 15：textes, intertextes, contextesm autour de *La Chute,* textes réunis par Gay-Crosier, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1994.
Albert Camus 16：*L'Etranger*：cinquante ans après*,* textes réunis par R. Gay-Crosier, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1995.
Albert Camus 17：toujours autour de *L'Étranger,* textes réunis par R.Gay-Crosier, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1996.
Albert Camus 18：la réception de l'œuvre de Camus en U.R.S.S. et R.D.A.,textes réunis par Raymond Gay-Crosier, Minard, « La Revue des lettres modernes », 1999.
Cahiers Albert Camus 5：œuvres fermée, œuvre œuverte ? *,* Actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, juin 1982, sous la direction de Raymond Gay-Crosier et Jacqueline Lévi-Valensi, Gallimard,1985.
Albert Camus de 1937 à 1944, Minard, « Archives des littres modernes »,1971.
『カミュ研究』1～5 号，カミュ研究会，青山社，1994-2002.

4. カミュに関する研究書及び論文

Brée, Germaine；*Camus and Sartre*, A Delta Book, 1972.（『カミュとサルトル』，村松仙太郎訳，早川書房，1976）
Champigny, Robert ：*Sur un héro païen*, Gallimard, 1959. （『カミュ「異邦人」のムルソー』，平田重和訳，関西大学出版社，1997）
Costes, Alain：*Albert Camus ou la parole manquante*, *étude psychanalytique*, Payot, 1973.
Castex, Pierre-Georges：*Albert Camus et* L'Étranger, José Corti,1994-2002.
Crochet, Monique： *Les Mythes dans l'œuvre de Camus*, Éditions universaires, 1973. （『カミュと神話の哲学』，大久保敏彦訳，清水弘文堂，1978）
Fitch, B.T.： *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Minard, 1964.
Fitch, B.T.：*L'Étranger Camus*, Larousse, 1972.
Fitch, B.T.：« Le Paradigme herméneutique chez Camus », in *Albert Camus 1980*, University Presse of Florida, 1980.
Gascar, Pierre：« Le Dernier visage de Camus » in *Camus*, Hachette.

Gassin, Jean：*L'Univers symbolique d'Albert Camus*, Minard, 1981.

Gassin, Jean：« A propos de la femme « automate » de *L'Etranger »,* in *Cahiers Albert Camus 5, Albert Camus：œuvre fermée, œuvre ouverte ?,* Gallimard, 1985, pp.77-90.

Gay-Crosier, Raymond：*Les envers d'un échec, étude sur le théâtre de Camus*, Minard, 1967.

Gay-Crosier, Raymond：« Lyrisme et ironie：Le Cas du *Premier Homme* », in *Camus et le lyrime*, Sedes.

King, Adele (1964)：*Albert Camus*, Olivier and Boyd. （『カミュ論』，大久保敏彦，清水弘文堂，1973）

O'Brien, Conor Cruise (1970)：*Camus*, Fontana/Collins, Modern Masters. （『カミュ』，冨士川義之訳，新潮社，1971）

Onimus, Jean (1965)：*Camus*, Desclée de Brouwer. （『カミュ』，鈴木悌男・浜崎史郎，ヨルダン社，1973）

Pingaud, Bernatd (1971)：L'Étranger *de Camus*, Classiques Hachettes. （『カミュの「異邦人」』花輪光訳，審美社，1975）

Hiroki Toura：*La Quête et les expressions du bonheur dans L'Œuvre d'Albert Camus*, Européenne d'édition numérique, 2004.

東浦弘樹「ムルソーとレエモン ――カミュの『異邦人』をめぐって」,『商学論究』第 44 号，関西学院大学商学研究会，1997, pp.127-143.

東浦弘樹「見るものと見られるもの ――『異邦人』の「自動人形の女」をめぐって」,『人文論究』第 52 巻第 3 号, 関西学院大学人文学会, 2002, pp.101-114.

東浦弘樹「アルベール・カミュの作品における「夜」」,『人文論究』第 55 巻第一号，関西学院大学人文学会，2005，pp.223-243.

東浦弘樹「カミュの作品にみられる恋愛観，結婚観 ――『追放と王国』を中心に ――」,『人文論究』第 56 巻第一号，関西学院大学人文学会，2006, pp.133-153.

5.その他の文献

Barthes, Roland：*Le Degré zéro de l'écriture, in Œuvres Complètes tome I*, Seuil, 1993. （『零度のエクリチュール』，渡辺淳訳，みすず書房，1971：『零度の文学』森本和夫訳，現代思想社，1971）

Grenier, Jean：*Les Iles*, Gallimard, 1959.（『孤島』，井上究一郎訳，竹内書店，1972）

Parain, Brice：*Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Gallimard, 1942. （『ことばの思想史』三嶋唯義訳，大修館書店，1972）

Picard, Max ：*Le Monde du silence*, traduit de l'allemand par J-J. Anstett, PUF. （『沈黙の世界』佐野利勝訳，みすず書房，1964）

Proust, Marcel：*A la recherche du temps perdu I,* Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration de Florance Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »1987. （マルセル・プルースト『失われた時を求めて 1』第一編「スワン家の方へ I」/マルセル・プルースト『失われた時を求めて 2』第一編「スワン家の方へ II」, 鈴木道彦訳, 集英社文庫ヘリテージシリーズ, 2006）

Proust, Marcel：*A la recherche du temps perdu III,* Édition publiée, sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration d' Dharntipaya Kaotipaya, Thierry Laget, Pierre-Louis Rey et Brian Rogers, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.（マルセル・プルースト『失われた時を求めて 3』第二篇「花咲く乙女たちのかげに I」/マルセル・プルースト『失われた時を求めて 4』第二篇「花咲く乙女たちのかげに II」，鈴木道彦訳，集英社文庫ヘリテージシリーズ，2006 年.

Proust, Marcel：*A la recherche du temps perdu III,* Édition publiée, sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration d'Antoine Compagnon et de Pierre-Edmond Robert, Gallimard, « Bibliothéque de la Pléiade », 1988. （マルセル・プルースト『失われた時を求めて 9』第五篇「囚われの女 I」/マルセル・プルースト『失われた時を求めて 10』第五篇「囚われの女 II」, 鈴木道彦訳, 集英社文庫ヘリテージシリーズ，2007.

Proust, Marcel：*A la recherchu de temps perdu*, « la fugitive（Albertine disparue）», Edition établie sous la diréction de Jean MILLY, GF Flammarion, 1986. （マルセル・プルースト『失われた時を求めて 11』第六編「逃げ去る女」, 鈴木道彦, 集英社文庫ヘリテージシリーズ, 2007.

マルセル・プルースト『プルースト評論選 I』（文学篇），保苅瑞穂編，筑摩書房，2002.

Rey, Pierre-Louis, *L'Étranger, Camus, Hatier*, « Profil d'une œuvre », 1985.

Sartre, Jean-Paul：« Explication de *L'Étranger* », in *Situations I*, Gallimard, 1947. (paru d'abord dans *Les Cahiers du Sud*, février 1943)（「『異邦人』解説」，窪田啓作訳、『シチュアシオン I』，人文書院，1965）

Sartre, Jean-Sartre：« La République du Silence », in *Situations III*, 人文書院，1964）

Sartre, Jean-Paul : « Réponse à Albert Camus », in *Situations IV*, Gallimard.（「アルベール・カミュに答える」佐藤朔訳，『シチュアシオン IV』人文書院，1964）
Tody, Philip : *Albert Camus 1913-1960*, Hamish Hamilton. （『アルベール・カミュ』安達昭雄訳，紀伊国屋書店，1968）
三野博司『カミュ『異邦人』を読む：その謎と魅力』，彩流社，2002.
三野博司『カミュ　沈黙の誘惑』，彩流社，2003.
Valéry, Paul : *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
ヴァレリー，ポール：『ヴァレリー・セレクション（上）』，松田浩則・東宏治編訳，平凡社，2005.
ヴァレリー，ポール：『ヴァレリー・セレクション（下）』，松田浩則・東宏治編訳，平凡社，2005.
エルマン，ミシェル『評伝マルセル・プルースト ― その生の軌跡 ―』，吉田城訳，青山社，1999.
カフカ，フランツ『決定版カフカ全集』1～12 巻，マックス・ブロート編集，新潮社.
清水徹『ヴァレリーの肖像』，筑摩書房，2004.
中畑寛之『世紀末の白い爆弾 ―― ステファヌ・マラルメの書物と演劇，そして行動』，水声社，2009.
松田浩則「ヴァレリー，あるいはロヴィラ夫人の変貌」，『文学部紀要』27，神戸大学，2001，pp.455-483.
松田浩則『ヴァレリー，あるいはヴィーナスの変貌』，『文学部紀要』28，神戸大学，2002，pp.103-138.
ベルトレ，ドニ『ポール・ヴァレリー 1871-1945』，松田浩則訳，法政大学出版局，2008.
吉川一義『プルーストの世界を読む』，岩波書店，（岩波セミナーブックス 92）2004.
吉田城『プルーストと身体：「失われた時を求めて」における病・性愛・飛翔』，吉川一義編，白水社，2008.
吉田城『『失われた時を求めて』草稿研究』，平凡社，1993.