

Title	フィリップ・クロードルにおける死者/写真/人形
Sub Title	Les morts/photographies/poupées chez Philippe Claudel
Author	林, 栄美子(Hayashi, Emiko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.46 (2008.) ,p.203- 228
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	森英樹教授・西尾修教授・高山晶教授退職記念論文集 = Mélanges offerts à Mori Hideki, à Nishio Osamu, et à Takayama Aki
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20080331-0203

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

フィリップ・クローデルにおける 死者／写真／人形

きみが変わっていないことくらい知ってるよ。それは死者の属性だ。

——『灰色の魂』XXVII章より

林 栄美子

序章

もう数年前になるが、久しぶりに現代作家の作品のなかで、興味深い作品に出会った。フィリップ・クローデル Philippe Claudel の『灰色の魂 *Les âmes grises*』¹⁾である。作者は、2003年にその作品でルノー賞をはじめ三つの文学賞を獲ったところからすっかり人気作家になったようであるが、実際にはその4年前から作家活動を始め、すでに十篇以上の作品を発表していた作家である²⁾。受賞後も変わらぬペースで作品を発表し続けているが、2005年に再び『リンさんの小さな子 *La petite fille de Monsieur Linh*』³⁾で話題になった。フィリップ・クローデルの作品のなかでは、おそらく最も多く読まれているこの2作品は、文体がかなり異なるにもかかわらず、いくつかの良く似た興味深い特徴を有している。本論ではそれについて考察してみたい。

これらの作品のなかでは、中心となる登場人物たちと同程度の濃密な存在感を持った「死者たち」が登場する。それらの死者たちの描かれ方に、きわめてフィリップ・クローデル的とも言える特徴が見て取れるように思う。クローデルの死者たちは、写真や人形と親密な関係を有しているのである。作品内の死者たちは、もちろん生きている登場人物とのかかわりにおいて描かれる。死によって愛する対象を失った人間が、作品の中心的人物であったり、語り手であったりするわけだが、ここで考察する2作品では、彼らはいずれ

も「寡夫」である。しかも喪の悲しみ・苦しみから抜け出せずに、常に死者と共に生きているような男たち。それゆえに、彼らを残して逝った死者たちは、彼らと等しいほどの濃密さを持って描かれることになるわけである。処女作『忘却のムーズ川 *Meuse L'oubli*』⁴⁾でもすでにそういう「寡夫」が描かれていたことを思い出せば、それがクロード的人物の一典型と言えるのかもしれない。

第1章 『灰色の魂』をめぐって

「私」という語り手は、20年前のことから語り起こす。「これからたくさんの影たちを練り歩かせよう。」⁵⁾ 記述の現在においては、他の登場人物はほとんどがすでに死者となっており、「私」にとって20年来心を苛まれてきた事柄を書くためにその記述が書かれる、という設定になっている。中心に配置されるのは、地方都市V市の検察官デスティナ Destinat である。伯爵家の末裔として、V市に程近いP町に「城」と呼ばれる邸宅持ち、妻に若くして先立たれてからはそこで孤独な生活を送っている。謹厳な検察官として恐れられる彼は、実はその若かった妻を非常に愛しており、自分の喪のなかに閉じこもって生きているような男である。「私」はそのP町に住む刑事という設定になっているためデスティナをよく知っているわけだが、「私」もまた若くして最愛の妻を失っているため、同じような喪の悲しみを背負い続けている人物同士として秘かに共感を抱いている。「寡夫は寡夫を理解できる」(XXI章にこの表現がある)⁶⁾のである。

また、小説の時代設定が第一次大戦前後になっていることにも注意を向けおくべきだろう。場所もフランス北西部、つまり戦場に近しい小都市である。次第に戦傷者たちや戦死者たちの存在が、色濃い影でこの町を覆っていくようになる。やがて一人の登場人物とその設定が密接なつながりを持つことが明らかにされていくのだが、そもそも『灰色の魂』は、このような死者たちの群れを背景に背負っている。

1. クレリス／死者／肖像画

デスティナの妻であった、若くして病死したクレリス Cléris は、邸宅の玄関広間の壁に飾られた大きな肖像画としてのみこの小説に登場する。すでに美しい顔に間近な死の影を顔に負った像として、絵のなかに定着されている。

Le peintre était venu de Paris. Il avait saisi au travers du visage la fin prochaine. C'était frappant cette pâleur de future morte, et cette résignation dans les traits.⁷⁾

「描いたのはパリから来た画家だった。その顔に末期^{まっご}の相を見抜いていた。その青ざめた死相、その断念の相貌は鮮烈だった。」

彼女の死はあまりにも前のことなので、語り手の記憶にも、町の人々の記憶にも、生きているクレリスのイマージュは残っていない。この小説ではデスティナの内面が（推測以外では）描かれることはないので、夫の記憶には残っているはずの生き生きした妻の動きも言葉も、描かれはしない。クレリスは、過ぎ去った時代の衣装をまとい、移り変わって行く世を変わらぬ同じ微笑を浮かべて見つめたままの、動かぬ肖像である。そのことによって、彼女は最も死者らしい死者となっている。

一方夫のデスティナのほうは、亡き妻の肖像画と共に毎日暮らしながらも、いやおうなく次第に老い衰えていき、二人はますます互いに遠ざかっていかざるを得ないのである。

2. ベル／死体／人形

『灰色の魂』は、始まりの部分ではまるで探偵小説であるかのように見える。1917年12月の寒い朝、十歳の少女の絞殺死体がP町の運河で発見されるのだ。隣のV市のレストラン「レビヨン *Rébillon*」の主人ブーラッシュ *Bourrache* の末娘で、町の人々に「ベル（別嬪さん）*Belle*」とか「昼顔 *Belle de jour*」と呼ばれていた美しい少女だった。

ベルは最初から死体として、この小説に登場するのである。この第Ⅱ章冒頭の場面のせいで、ベルという娘のイメージは、何よりも川岸に引き上げられた死体として、動かない美しい人形のようなものとして読者の印象に残る。

Elle ressemblait à une princesse de conte aux lèvres bleuies et aux paupières blanches. Ses cheveux se mêlaient aux herbes roussies par les matins de gel. Ses petites mains s'étaient fermées sur du vide.⁸⁾

「唇は青く、頬の白いその顔は、おとぎ話のお姫さまのようだった。髪の毛には、朝露でかれた草がからみついていた。小さな手は、空を握りしめていた。」

レストランで給仕の手伝いもしていた人気者だったので、客たちの間をかがいしく動き回る描写もあるのだが、それがこの最初の印象を変えるには至らない。やはり常に人形めいているように思えるのは、ベルの登場する場面のなかに言葉を発するベルについての記述がなく、彼女の容姿（美しさ・かわいさ）に関わる描写に終始するため、ベルの性格などが具体的に感じられないからであろう。つまり、彼女は、あたかも人形のように描かれているのである。

3. リジアの死 あるいは喪の拒絶

P町に小学校の女教師としてやってくるリジア・ヴェラレーヌ Lysia Verharaine は、小説に最初に登場する「生きた」若い女性であるが、彼女もまた、間近な死を運命づけられている。

前任の狂気に陥った教師の代わりとして、急遽この田舎町の小学校に赴任したリジアは、デスティナの邸の中庭にある小さな家に住むことになる。リジアは、そのたおやかな美しさと聡明さ、誰に対しても分け隔てのない優しさにとこやかさで、偏狭なはずの田舎町の人々の心をすぐに魅了するようになるのだが、最も彼女に心を惹かれるのは、他ならぬデスティナである。謹

厳な検察官のイメージからは想像し難い、恋する内気な青年のような彼の行動が、邸の料理女バルブ Barbe の口から語られる⁹⁾。このデスティナの奇妙な恋の理由は、記述の書き手である「私」の想像としてのみ書かれているのだが、デスティナはリジアのなかに亡き妻クレリスのイメージを見ているのである。最初にリジアが間借り人候補としてデスティナに紹介されるのが、玄関広間のクレリスの肖像画の下であることは象徴的であろう。デスティナは彼女と握手し、顔を見つめたまま、しばらく言葉を発することができない¹⁰⁾。

さらに、デスティナがリジアを招待した、二人だけの奇妙な夕食会の場面¹¹⁾。邸の食堂の大きなテーブルの両端に座って、その日だけは特別にデスティナ行きつけの「レビヨン」から出張してきたブーラッシュが料理を作り、バルが給仕をする。二人はあまり食べも飲みもせず、ほとんど会話も交わさず、終始じっと見詰め合っている。リジアが密かにその謹厳な老人に《哀しみ *Tristesse*》というあだ名をつけるのは、彼女が彼を深く理解した証であろう。

リジアという人物像は、何よりも彼女自身の「言葉」によって表現されている。ただし彼女が外に発する言葉ではなく、いつも携帯している赤いモロッコ革の手帳に書き付けられた言葉によって。手帳を手にして、あらぬ方向に目をやって微笑むリジアの心中は、彼女の死後に残された手帳のなかで、初めて明かされることになる。

リジアには出征中の軍人の恋人がいたのである。戦場で戦っている恋人のそばに、たとえ会えなくても最も近くにいられるという理由で、彼女はこの町に来たのだった。毎週日曜になると近くの丘に登るのも（「私」はある時偶然そこで彼女に出くわす）、そこからかろうじて遠くに硝煙のあがる戦場が望めるからであった。手帳に書かれていたのは、恋人に宛てられた手紙の写しである。ほとんど返事が届くこともない、死と隣り合わせにいるはずの、最愛の人にむけられた愛の言葉が綴られたその手帳に見られるのは、普段のリジアからは窺い知れない激しさである。

リジアは開戦1周年の翌日、中庭の小さな家のなかで自殺する。突然の

自殺は町の人に衝撃を与えるが、その理由はついに分からない。手帳の中身とそこに挿まれた手紙を見て、秘かに保管したデスティナだけがそれを知り、さらにデスティナの死後、手帳が「私」の手に渡ることになる。

リジアの死体の描写も、ベルの場合と同様に美しい。生前の美しさのまま、人形のように描かれている¹²⁾。そもそも、町の人々に対しては、リジアはその激しい内面を全く外に見せずに隠し通していたので、常ににこやかで優しい女性であった。その美しい容姿や優雅な動作の描写が多いので、その意味ではどこか人形的であるとも言える。彼女の恋する女としての激しさ・熱さは、すべて手帳のなかの言葉にだけ表されている。恋人の口づけを取り戻せるなら他人の多くの命と交換してもいい、あなたが生きるためなら人だって殺す、と彼女は書く¹³⁾。愛の言葉のなかにおいてのみ、彼女は「人形」ではない姿をさらすのである。

リジアは、デスティナや「私」のような「寡夫」たちの対極にあると言えるだろう。彼女の死は、喪を受け入れることに対する激しい拒絶を表しているからである。リジアは死者と共に生きることを拒否し、自らも死者となることを選んだ。死者を内包しつつ、自らも影のような、半ば死者のような存在として生きている男たちの、灰色に塗りこめられ世界のなかで、一つだけ鮮烈な色彩を感じさせるものとして彼女の死（生ではなく）が描かれている。

4. 三枚の写真によるコンポジション クレリス＝ベル＝リジア

リジアの死後、デスティナは中庭の家を封印し、やがて検察官の職も辞して、再び孤独のなかに閉じこもる。デスティナの死後、その孤独の城に初めて入るのは語り手の「私」である。（この小説は、20年前の出来事から語り起こされる過去の出来事の記述という設定であるが、幾つかの層の異なる過去が並行したり混ざり合ったり、かなり錯綜した複雑な時間構造を持っている。記述している現在あるいは近過去の出来事が描かれる部分もあちこちに散在しており、それが時間の錯綜感をより深めている。）

何年も閉ざされたまま、「物故した場所」となっていたデスティナ邸の中に入って見たとき、デスティナの書き物机の鍵のかかった引き出しのなかか

ら、リジアの赤いモロッコ革の手帳が発見される。リジアの魂の記録とも言えるものを、デスティナは一人で保管していたのである。

手帳の中身は、すでに小説のなかのあちこちで少しずつ明かされてはいるのだが、第XXVI章（最終章の一つ前）になってようやく、手帳に挟まれていたものが明かされる。恋人の戦死を通知する手紙と、三枚の写真——クレリスとベルとリジアの、三人の死んだ女たちの写真である。

17歳ぐらいの頃のクレリスの写真と、写真館で撮られたベルの写真（三人姉妹で撮った写真からベルの部分だけが切り抜かれている）と、リジアの（おそらく恋人によって撮られた）写真。「この動かぬ映画の小さな一場面は、デスティナがお膳立てしたものだった。」（「映画」という比喩はここでだけ使われるのだが、ここでも「動かぬ映画」であることに留意しておこう。）

写真の中のクレリスは肖像画の時よりも若いので、まだ死の影はないが、その清らかな像はやはり動かない。その意味ではいくら若い時の写真であっても、やはり動かない＝死んだ女であることに変わりはなく、それまでの小説のなかのクレリスのイメージを変化させはしない。一方写真のなかのリジアの微笑みは「私」を当惑させる。「それはまちががなく、欲望の、狂おしいほどの恋の微笑みであり、（中略）愛する人のためなら、彼女がどういうことをなしうる女であったのか、理解できたからだ。」¹⁴ リジアは手帳に書きつけた言葉（恋人への手紙）の中でのみ真情を吐露し、その写真の中でのみ本来の顔をさらしていたことになる。

ベルの写真についてはすでに、ベルの父ブランシャールから聞いた話として、第XXI章に記述がある。デスティナは退職後も「レビヨン」に時々食事にやって来ては、その度にベルの話をしたがるので、娘を亡くした父親は秘かに苦しい思いを耐えていたのだった。ブランシャールが、ベルの姿に対するデスティナの異様なほどの記憶力と執着ぶりについて語る部分が興味深い。

Mais c'est comme s'il savait tout d'elle. Il m'en faisait une peinture, me parlait de son teint, de ses cheveux, de sa voix d'oiseau, de la forme

de sa bouche et de sa couleur aussi, il citait le nom de peintres du passé que je ne connaissais pas, il disait qu'elle aurait pu être dans leurs tableaux.¹⁵⁾

「あの子のことをすべて知っているような調子なんだ。肖像画でも描くような調子で、あれの肌、髪、鳥のような声、口の形や色について語り、私の知らない昔の画家の名前を挙げては、その絵の中にあの娘が描かれればよかったのと言うんだ。」

そしてある日、ベルの写真を強く所望されたので、写真館で撮って大切に残していた数枚のうちの一枚を贈ると、デスティナは大変喜んで興奮した様子を示すのである。姉二人と共に映っていたその写真から、彼はベルの部分だけを丁寧に切り取って例の手帳に挟んでおいたのである。父親までが、まさしく「聖母マリア *une vraie Sainte Vierbe*」¹⁶⁾ だった、と言うような、どこか宗教的な雰囲気漂わせたベルの写真を。

さらに、これらの写真は三枚一緒に重ねられていたことによって、一つの異様な力を持つイメージとして「私」を襲う。その部分は、この小説のクライマックスの一つである。

Le plus bizzard tout de même dans tout ça, (...) c'était l'impression de contempler trois portraits d'un même visage, mais saisi en des âges defférents, en des époques variées aussi.

Belle de jour, Clélis, Lysia étaient comme trois incarnations de la même âme, une âme qui avait donné aux chairs qu'elle avait revêtues un sourire identique, une douceur et un feu à nul autre pareils. (...) Il y avait dans tout cela quelque chose de pur et de diabolique, un mélange de sérénité et d'effroi. (...)

Mais peut-être qu'il y avait que la mort qui pouvait révéler cela ! Peut-être qu'il y avait que le Procureur et moi pour le voir ! Peut-être que tous les deux, on était pareil, fous pareil !¹⁷⁾

「それにしても何より奇妙なことは、同一人物の、しかし年齢と時代背景の異なる顔を映した三つのポートレートを眺めているような気分になることだった。

<昼顔>、クレリス、リジアは同じ魂の三種の化身であり、同一の微笑みと他に類を見ない柔和さと情熱を備えた肉体を与えられた魂のように思えるのだった。生まれては滅び、現れては立ち去り、何度も立ち戻ってくる同じ美しさ。この三つを並べてみれば、目眩がするほどだった。(略) そこには何か純粹であると同時に悪魔的なもの、平穏と恐怖の入り混じった何かがあった。(略)

だがおそらく、死だけが真実をあばくことができたのだ。おそらく、それが見えるのは検察官と私しかいなかったのだ。おそらくは二人は似たもの同士、同じく狂人だったのだ。」

確かに、この三枚の写真の中の女のイメージを総合すると、おそらくいつの時代にも男性を惹きつけてやまぬ（むしろ陳腐とさえ言える）イコニックな女のイメージ——神聖な色彩を帯びた純潔さと熱い恋の情熱をあわせ持つ女のイメージが出来上がることになり、だからこそ滅びては復活するのだろうと言えないわけではない。しかし、ここでそれをあえて指摘してみても、さしたる意味はないだろう。それよりも、こうした「発見」が何よりも「写真」によってもたらされており、しかも死者の「写真」であるということ。その点にこそ目をむけておくべきであろう。

動かぬ写真の映像のなかで初めて発見される、クレリス＝リジア＝ベルのイメージ！ 写真に写された人の映像は、当然生きている時に撮影されたものでありながら、その人間が死んだ後にこそ、より映像としての力を発揮するのではないだろうか。まさにある生の一瞬の光によって刻印された映像でありながら、写真になるということが不可避的に不動の存在になってしまうことを意味し、写真と死とが秘かな関係を結び合わせるからだろうか。しかし不動になることによって写真は「不変」を獲得する。写真に撮られた映像は年をとらない。死者もまた、残された者の記憶のなかでは同じであ

る。¹⁸⁾

おそらくそれ故にこそ、デスティナは映像を愛する。死んだ妻の肖像画を玄関広間に飾り、毎日それを眺めて共に暮らす。手帳に挟んだ妻の少女時代の写真も、彼が持っていたものだろう。彼は変わらぬイメージを愛蔵し、イメージと共に生きる「寡夫」なのである。亡き妻に対してばかりではない。ベルの写真をめぐる挿話を再度参照してみよう。死んでしまった愛しいものをイメージとして保存し、所有したいという強い欲望。さらには、先に引いた、ベルの容姿に対する彼の詳細な記憶とその執拗な反芻ぶりを見ると、絵画や写真としての物質的画像ばかりでなく、記憶のなかのイメージ（非物質的イメージ）をも彼は愛するのである。まるで彼のベルへの愛着は、ベルのイメージそのものに対する愛であるかのように描かれている。フェティッシュなまでの、イメージへの愛。

そのように描かれたデスティナだからこそ、三人の女の写真に秘められた啓示を見出すのである。彼女たちが死んだ後になって、残された写真のなかでのみ見ることができたもの。生きていたころのリジアやベルを知っている誰もが気づかなかったことを、動かないイメージだけが明かし、イメージを偏愛する男デスティナだけがそれを読み取り、三枚の写真によるコンポジションを作成することができたのであろう。病死と自殺と他殺、死因は様々な三人の死者の写真——それにしてもベルは、まるでこのシリーズに加わるために殺されたかのようだ。この三人のうち、一人は未だ女とはいいがたい少女であるとか、少なくとも二つは一方通行の愛であるという点は、イメージへの愛という見地からいえば、さしたる問題にはならない、少なくともデスティナのような人間にとってはたいした問題ではないだろう。

写真や人形といった動かないイメージとして捉えられたとき、フィリップ・クロードルの小説のなかの死者たちは、最も「表現力」を発揮する。不動のイメージが持つ秘められた力に、作者が敏感であることを、それは如実に示している。その意味で、デスティナこそは、きわめてクロードル的な人物ということになる。

さらに、そのデスティナだからこそ、と「私」の記述は、探偵小説のよう

な始まりによりやく呼応する部分に至る。もちろん探偵小説にはなりえないことが、既に十分示された後ではあるが。冬の午後の終わりに、運河のほとりで、デスティナが少女の肩に手をおき（後述のジョゼフィーヌの目撃した場面である）、その手が、少女の華奢な首を絞めていく、という想像上の場面が描かれると共に、記述にはこう書かれる。

Je me dit que Destinât n'étranglait pas une enfant, mais un souvenir, une souffrance, que soudain dans ses mains, sous ses doigts, c'était le fantôme de Clélis, et celui de Lysia Verharaine, à qui il tenait de tordre le cou pour s'en débarrasser à jamais, pour ne plus les voir, ne plus les entendre, ne plus les approcher dans ses nuits sans jamais pouvoir les atteindre, ne plus les aimer en vain.¹⁹⁾

「デスティナは少女の首を絞めたのではなく、ある思い出を、ある苦悩の首を絞めたのではないか、その指のなかにあったのは、クレリスの幽霊、リジア・ヴェラレーヌの幽霊だったのではないか、その首を締めつけることで、永遠にそれを厄介払いし、二度と見なくてもすむように、もうその声を聞かなくてもすむように、結局はたどり着けないのに、夜ごとに近づいていかなくてもすむように、むなしく愛さなくてもすむようにするためではなかったのか。」

「私」は同じような狂気をかかえる男、すなわち喪を克服できぬまま死者と共に生きる男として、デスティナを精神的同類と感じている。デスティナと共に「私」だけが、「三枚の写真によるコンポジション」の啓示を感じ取れるのは、かれらのその資質の故であろう。

それにしても、先の引用の部分が、「刑事」であるはずの「私」が考えることとしてもある種の説得力を持って読まれ得るためには、そして運河のほとりで起こったかもしれない場面を「美しい」イマージュとして感受し得るためには、クレマン스에登場してもらわなければならないだろう。

5. クレマン ス あるいは非イメージ的記憶

「私」の妻であったクレマン ス Clémence が、おそらくこの小説の死者たちのなかの主役である。この記述が書かれるのは、誰よりも彼女に向けてであり、「書くことが彼女と二人で生きさせてくれる」²⁰⁾ からなのである。

『灰色の魂』は、楽曲のような構成を持っている。三つの（三人の死んだ女の）主題は、少しずつ変化しながら奏でられていくが、それらの合間に時折断片的に現れながら曲の中央でようやく完全に姿を現す、最も長く強く奏でられる真の主題を導くためにあったことが分かってくる。リジアの死が描かれるのが、全体で27の章を持つこの小説の半ばにさえ至らない第X章目であることが、その一つの証となるだろう。リジアは前半の主役ということになるのか。それに対し、この小説の最大の山場と思われる中央部分の第XIV章から第XIX章で、クレマン スの死に至るまでの数日間が描かれることになるのを見ても、クレマン スの死こそが真の主題を形成していることが分かる。

ベルの遺体発見から三日後にあたる木曜日、「私」は幼なじみのジョセフィーヌ（落ちぶれて、動物の生皮を売り歩いている女）から、事件当夜に運河のほとりでデスティナとベルが話していたのを見かけた、と聞かされる。この目撃談が気にかかった「私」は、翌朝、ミエルクという判事に彼女を会わせるため、臨月の妻を家においたまま、V市に向かう。しかし、ジョセフィーヌの目撃証言は全く無視され、結局多くの時間を無駄に過ごすうちに、道が軍隊に徴用されて、その日はP町まで帰れず、家に電話も出来ない状態に陥ってしまう。ようやく家にたどりついた土曜の朝、「私」はベッドの上で瀕死の妻を発見する。夫の不在の間に大量の出血が起り、一人で誰にも助けを求められないまま苦しんでいたクレマン スは、すでに衰弱しきっており、翌朝病院で死んでしまう。「私」が長い悔恨と孤独のなかで、死者と共に生きるようになったのは、この時からなのである。

「いるべき時にいなかった」という、私をさいなむ悔恨の念は、この数日間に起こったもうひとつの事態によって二重の意味を持っている。この間の数章の間には、二つのドラマが平行して描かれている。ジョセフィーヌの目

撃証言を無視し、逆に彼女を独房に入れてしまったミエルク判事たちの手に、少女殺人犯として仕立て上げるには格好の脱走兵が送られてくる。脱走兵は自白を強要されて、過酷な拷問を受けた後、ついに発狂して自白に至り、《事件》は「解決」を向かえる。それがちょうど帰宅して瀕死の妻を発見した日のことであり、翌日まで妻に付き添っていた「私」は、その間職場を放棄していたわけである。当時憲兵をしていた男から、後になってその脱走兵が受けた仕打ちの酷さを聞かされたあと、「私」は鋭く問いかけられる。

«Et vous, où vous étiez cette nuit-là ? »²¹⁾

「ところであなたは、あの夜、どこにいたんだ？」

クレマン스의死に至る数日間の《事件》の展開は、彼女の死の原因となった事柄だとはいえ、異様なほどに詳細に描かれているのだが、その理由がその問いの言葉と共に、読者にも納得されるだろう。それはおそらくクレマン스からの問いとしても聞こえるはずのものであり、「私」がその後の人生のなかで背負い続けねばならなかった問いだからである。

さて前項で取り上げた「三枚の写真のコンポジション」の部分で、実はクレマン스가一瞬登場するのである。

J'ai pensé à Clémence. Il m'a semblé soudain que j'aurais pu ajouter une quatrième photographie, pour que la ronde soit complète.²²⁾

「私はクレマンスのことを考えた。そのときふと、ここに四番目の写真を追加すれば、この輪廻^{ロンド}が完成するのではないかと思えた。」

いかにもそこに加わるにふさわしいかに思えるクレマン스는、しかし死者となりながらも、そのロンドに参加することは出来ない。「私」の記述のなかで、クレマン스는、前出の三人の死んだ女たちと違って、イマージュとして存続することを拒否されているからである。

「私」はクレマン스의写真をすべて焼き捨ててしまっている。「それを持ち

続けていけば、苦しみを増幅させてしまうことを知っていた」²³⁾ からであり、だからこそデスティナがクレリスの肖像画と共に暮らしていたのを知ったとき、驚きを禁じえないのだ。クレマンズの墓の描写が初めて登場するのは第八章の終わりであるが、そこでもすでに、墓に嵌め込まれた陶のメダルに入れたはずの彼女の写真は色あせて、髪の毛の影と微笑みの輪郭しか判別できなくなっている²⁴⁾。

写真としてどころか、クレマンズの顔は「私」の記憶の中からも消えてしまっている。愛した女の顔をさ思い出すことができない「ろくでなし」、と自分を呼びながらも、その顔を意識的に消去しようとしてきたのは、彼自身なのである。(ちなみにそれに対するジョセフィーヌの応答のなかに「人間はみんな灰色の魂」という小説のタイトルの繋がる言葉が出てくる²⁵⁾。

デスティナと「私」は、この点においてだけは対照的な違いをみせている。イマージュを偏愛するか、拒否するか。どちらも喪を背負いながらも生きていくために「寡夫」が選んだ方法なのだが、結果として正反対を向いているとすれば、そのことによってまた、この二人は一对の存在として描かれているのかもしれない。

写真の中でも、記憶の中でも、イマージュとして生き残ることを拒絶されたクレマンズは、それでもなお「私」のなかに生き続けている。とりわけ「声」として、「声」として記憶される「言葉」として。

ジョセフィーヌを連れてV市に向かうために家を出た朝の、クレマンズの見送りの言葉。それが彼女の最後の言葉になる。

Je les ai encore dans l'oreil, intacts, et je les fais jouer chaque soir
Bonne route... Je n'ai plus son visage, mais j'ai sa voix, je le jure.²⁶⁾

「私の耳に手付かずのまま残っているその言葉を、私は毎晩聴く。
行^{ボンヌ・ルート}ってらっしゃい……。顔はもう思い出せない、でも声は残っている、それ
だけは確かだ。」

「声」、「音」、「言葉」の記憶。形として見えない儂いものようでありなが

ら、いつまでも残り、それが死者に関わる場合はより一層生々しいものとなる、いわば非イメージ的な記憶。この場合のイメージとはあくまでも「視像」、つまり視覚的映像である。記憶とは必ずしも視像によって支えられているものではないことは、ブルーストを引き合いにだすまでもなく、誰にとっても馴染みの現実であろう。記憶の領域は、無形の広がりと深みを持っている。亡くした者を悼む気持ちの強さと同じだけの執拗さを持って、小さなポートレートに至るまですべての「視像」を破棄してもなお、クレマンズの記憶は死滅しない。クレマンズは「視像」として残存することを許されなかったが故に、逆にこの小説において特権的存在となっている。

それでも、クレマンズをあえて「非イメージ（非視像）」的な存在と呼んでしまうことには、いくらかの躊躇いを覚える。確かにクレマンズは肖像画や写真の中のイメージとして描かれることはない。クレマンズの顔も（死顔も）容姿も描写されることはない。しかし、あくまでも小説である以上、この作品はすべて言語で表現されている。写真も肖像画もそれ自体として見えるのではなく、言語を介して表現され、言語によって立ち上げられる像として見えてくるのである。それならば、作中では「視像」として存在することを拒まれたクレマンズにしても、読者の頭の中には、いつしか彼女のほんやりした優しげな気配のようなものとなって入り込んでいるはずである。最終章で描かれる、ヴォールル橋の上での、クレマンズとの初めての口づけの回想²⁷⁾。その切ない記憶の描写を読みながら、流れ去っていく川面に目をやるクレマンズの首筋のたおやかさを、そこから立ち上がるヘリオトロープの香りとともに、我々読者は感じることはできないだろうか。クレマンズの顔かたちは明らかに像を結ばなくとも、それらを感じることはできる。言葉が立ち上げるイメージとは、そのような領域も持っているはずである。

6. 死者たちのロンド

第一次世界大戦中の出来事を20年後になってから書くという設定を持つたこの記述は、そもそもほとんどが死者となっている人物たちをそこに登場

させてきたわけであるから、彼らが次々に死んでいくとしても不自然なことではないはずなのだが、やはり特異な印象は残る。まるで「自分がすでに死んでいるように感じている」²⁸⁾ 男によって記述された「死者たちの Rond」とでも呼べそうである。

その Rond の最後に書かれる衝撃的な死と共に、この記述の真の目的が明かされる。クレマンが自分の命と引き換えに残していった子供の死。しかもそれは父親による殺害なのである。つまり、「私」自身の子殺しである。探偵小説のような装いで始まった記述が、最後に明らかにする真実は、ベルの事件の真相ではない。ここに至って、この記述は、かつての「子殺し」を告白するために書き続けられてきたことが明かされる。ベルの事件は、おそらくそこに繋がるいきさつを持っていたからこそ、この記述の初めにとりあげられたのである。しかしこの記述が告白のためであるとしても、それはあくまでも死んだクレマンに向けてられた言葉とされている。だかどのようにならされたか、死者はその言葉を聴くことはないのだから、実際にはそれは自分との対話、「一声の対話」なのである。

生まれたばかりの赤ん坊の顔は「何にも似ていなかった、少なくともきみには似ていなかった」²⁹⁾ と書かれる。そこにクレマンの面影を探すことはできず、自分が生まれ出るために彼女を殺した存在、としか感じられないのである。「私」は彼女の不在の代償としてそれを受け入れることを拒否するのだ。泣き声を上げることもなく、圧死させられた新生児は、クレマンの横に埋められはするが、名前を墓に刻まれることもない。この確信犯的な「子殺し」は、終始恐ろしいほど無感情に描かれる。

Ce n'est pas la douleur qui m'a fait faire cela. C'est le vide. Le vide dans lequel je suis resté, mais dans lequel je voulais rester seul.³⁰⁾

「私は苦しみからそうしたわけではない。それは虚無だ。その虚無のなかに私は留まったわけだが、あくまでもひとりで留まりたかったのだ。」

あたかも自らをも、虚無のなかに埋葬してしまったかのようだ。そして記述

の目的を果たした以上、「私」の命も幕を閉じねばならない。

とはいえ当然ながら「私」が語り手であるこの小説のなかでは、私の死の場面は描かれぬ。20年前の子殺しが告白されたあと、カービン銃が壁から降ろされる。「ようやく君のもとに行ける」³¹⁾という最終行を読み終えたあとの読者の頭の中で、銃声が響きわたるように、作者は仕掛けているのである。作品の世界の外へと響く、この架空の銃声をもって、「死者たちのロンド」は幕を閉じるのである。

第2章 『リンさんの小さな子』をめぐって

この小説の中心となるのも、二人の男である。二人の年老いた「寡夫」の心の繋がり、二人に共通しているのは「死者への感性」である。文体そのものや、小説の背景の大きな違いをこえて、それが『灰色の魂』との一番の共通点である。それにしても、この作家の作品のうちおそらく最も読まれているであろう二作が、ともに二人の寡夫を中心に据えるというかなり地味な設定を持っていることは、興味深い特徴ではある。

『リンさんの小さな子 *La petite fille de Monsieur Linh*』には普通の三人称の語りが採用されている。ここでは二人の男は互いに別の言語をもち、言葉が通じ合わないという設定になっているためと思われる。遠い戦乱の故国を離れ、一人で船でやってきた難民のリンさんと、リンさんが収容された港町に一人で暮らすバルクさん。インドシナ半島のどこか（おそらくベトナム）とフランスと想像されるが、土地についての固有名詞は一切記されていない。二人の男の名もどちらも終始「さん」をつけて書かれる。できるかぎり対等な関係として二人を描こうとする、語りのスタンスをそれは示している。ただし、語りはほぼリンさんに寄り添って進行する。バルクさんが登場するのはリンさんと会う場面だけである。そして、リンさんの考えること（内的な言葉）は語りの地の文で描かれるが、バルクさんについては内的な言葉を介しては描かれず、リンさんに語りかける言葉だけが書かれる。この小説がフランス語によって書かれるという限界を意識した、語りの方法の選択である

と思われる。(しかし、リンさんにとってはバルクさんは「声」の男である。彼の言葉の内容は理解できないが、彼の声が好きになるのである。その太った巨体と、ひび割れのたくさんある大きな力強い手とともに、深みのある快い声が、リンさんにとってのバルクさんなのである。『灰色の魂』のクレマンスの声を思い出さずにはいられないが、クロードルにとっては、「声」は大切な要素であるらしい。)

二人の年老いた寡夫の状況はそれぞれに異なる。バルクさんは、最近、病気で妻を失い、未だその喪の悲しみから抜け出せずにいる。リンさんは故国の戦乱を避け、生まれたばかりの赤ん坊、彼の孫娘だけを抱いて、この地にたどり着いた。二人の孤独な男は、町の公園の向かいにあるベンチで出会い、言葉も通じぬままに心を通い合わせていくのである。

言葉が通じぬことによる二人のずれは、以下のような微笑ましい勘違いとして象徴的に描かれている。最初に相手の名を問いかけたバルクさんに対し、意味が分からないリンさんは挨拶をする。「タオ・ライ Tao-lai」。こんにちはこの挨拶の音をバルクさんはリンさんの名前だと思い込み、彼を「タオ・ライさん」と呼ぶようになる。リンさんのほうは相手の名乗りを理解していなかったので、バルクさんはいつまでたってもリンさんにとっては「太った男」である。親しみをこめて繰り返される「タオ・ライさん」という呼びかけに、この国ではしきりに挨拶をする習慣があるのだと思いこんだリンさんは、施設の通訳から挨拶の言葉を教わって覚えるのである。「ボンジュール bonjour」。リンさんがたったひとつだけ、友のために覚えた、その土地の言葉である。

二人の男の描き分け方についても、なかなか興味深い考察ができそうなのだが、本論では、第一章からの流れに沿って、写真と人形というポイントに視点を定めて、この小説を論じてみることにしよう。それらは、二人の男をつなぐ決定的役割をしているのである。

1. 写真

写真は二人を繋ぐ大きな要素の一つとなる。ちょうど小説の中央あたり

(この小説には章のナンバーはついていない)に、二人がカフェで写真を見せ合う場面がある。

リンさんはそれまでの生涯でたった一度だけ写した写真を、故国から持参した少ない荷物のなかに大切にしまってある。その昔の写真には、故郷の家の前に立つリンさん夫婦が写っているのだが、それをバルクさんに見せるのである。すっかり色あせた写真に写っている豊かな髪をした若くて美しい女の映像は、リンさんに残された亡き妻の唯一の映像である。妻は若くして病死した。生き残ったリンさんは写真の中の若い男の面影を残しながらも、年老い、やせ衰えているが、死んだ妻はかつてのままの若さで写真のなかにのみ留まっている。ここでもまた、写真は優しく、かつ残酷である。

バルクさんが見せるのも、亡き妻の写真である。顔だけがアップで写された、微笑んでいるふくよかな女の肖像。二人とも言葉を伴わなくても、写真の意味が理解できる。それぞれが妻の写真であり、その妻はすでにこの世にいないことも、だからこそそれがとても大切な写真であることも。深く愛していた妻を失う経験を共有しているから、彼らにはそれが分かるのであり、言葉以上に写真が互いの理解を確かなものにしていく。

2. 人形

この小説の影の主角とも呼べる存在は「人形」である。そして、予め明かしてしまうならば、リンさんが大切に抱きかかえている小さな孫娘が、実はかわいい人形であるということが、この小説の最大の仕掛けとなっている。その仕掛けがどのように仕組まれているか、今少し仔細に観察してみよう。

小説の冒頭に登場する時³²⁾、それは《un nouveau né 赤ん坊》と表現されている。その後もその存在について言及する言葉は、《l'enfant》《une fille》《la petite》《sa petite fille》などである。女の子で、リンさんの孫娘にあたることなどが次第に書かれていくのだが、いずれにしる普通に読めば、人間の赤ん坊を指すと解釈される言葉で表され続けているのである。

しかも、リンさんがその子を抱いてこの地にやってきた由縁が、冒頭から3ページ目にすでに書かれている。爆撃によって大きな水浸しの穴と化した

田圃の傍らで、家族の死体を発見する場面である。

Il y avait aussi le corps de son fils, celui de sa femme, et plus loin la petite, les yeux grands ouverts, emmaillottée, indemne, et à côté de la petite une poupée, sa poupée, aussi grosse qu'elle, à laquelle un éclat de la bombe avait arraché la tête. La petite fille avait dix jours. (...) Monsieur Linh a pris l'enfant. Il est parti. Il a décidé de partir à jamais. Pour l'enfant.³³⁾

「息子の遺体、その妻の遺体、そこから少し離れたところに、産着でくるまれ、目をぱっちりとして開けたままの無傷の赤ん坊、その横には人形、赤ん坊と同じくらいの大きさの人形がころがっていた。その人形は爆弾で首が飛んでいた。赤ん坊は生後十日だった。(略) リンさんはその子を抱いた。そして立ち去った。永遠に立ち去ろうと心に決めた。この子のために。」

しかし一方、リンさんとバルクさんの出会いの場面を改めて読み返してみれば、バルクさんは最初にはっきりそれを「人形」と呼んでいるのである。

«Une belle petite poupée que vous avait là. Comment s'appelle-t-elle?»³⁴⁾ (下線筆者)

「かわいい人形をお連れだね。名前は？」(傍点筆者)

名前は「サン・ディウ Sang diù」、「おだやかな朝」という意味だが、それが音としてしか伝わらないバルクさんにとっては、《Sans Dieu 神なし》と聞こえる。この滑稽にして悲しいずれは、挨拶と名前の取り違えの部分と共鳴しつつ、彼ら自身の否応のないずれをも反映している。

そして、最終章になって、「サン・ディウ」は初めてその真の姿を明らかにする。車にはねとばされて、地面に横たわるリンさんのそばに、野次馬を押しつけて近づくバルクさんの場面。

(...) c'est justement quand l'un d'eux se retire, comme on se retire devant plus beau et plus lumineux que soi, que Monsieur Bark aperçoit, aux pieds de cet homme, *Sans Dieu, la jolie poupée* dont son ami Monsieur Tao-laï ne se séparait jamais, ayant pour elle des attentions de tous les instants, comme s'il s'était agi d'une véritable enfant.(...) Ses yeux sont grands ouverts. Elle n'a rien. Aucune éraflure. On dirait qu'elle semble juste un peu étonnée, et qu'elle attend.³⁵⁾ (下線筆者)

「ちょうどそのとき、なかの一人が、自分よりも美しく光り輝くもの前にして後ずさりするように引き下がったときに、バルクさんはその男の足もとに、《^{サン・デュー}神なし》がいるのを見たのだ。友のタオ・ライさんが肌身離さず連れ歩き、まるで本当の子供のように、片時も忘れず気遣っていた、あのかわいらしい人形がそこにいる。(略)目を大きく見開いている。無事だ。かすり傷ひとつない。まるで少し驚いているようにも、待っていたようにも見える。」(傍点筆者)

この部分を読んだ時、読者の頭の中には、先の爆撃された田圃の場面がフラッシュバックしてくるだろう。しかも、「首の飛んだ人形」と「無傷の赤ん坊」が逆転した、禍々しい陰画として——あの時、首が飛んでいたのはリンさんの孫娘の方であり、無傷でいたのは人形だったのだ。その人形は、リンさんの生まれてまもない孫娘の代わりとなったばかりでない。彼が戦乱で失ったすべてのもの、故郷の村や隣人や親類や家族などすべての身代わりとして、その「無傷の人形」はある。だからこそ、彼はまるで本当の生きた赤ん坊のようにその人形を常に連れ歩き、孫と同じ名前呼び、あやし、風呂に入れ、着替えさせ、食事をあたえて、大切に守ってきたのである。

それにしても、これは「トリック」といえるのだろうか。「その子」についての描写は、生きた人間の赤ん坊としては誰が読んでもおかしいと思うところがたくさんあるのである。「その子」はどんな場合でも泣き出さない。いつもおとなしく微笑んでいる。目をぱっちり開けたり、眠ったり（閉じたり）はするが、あまりおなががすかないらしく、与えられる食べ物や飲み物

が度々口元からあふれてしまう、等々、人間の赤ん坊としてはどうにも不自然なところが多いのである。真相を知った後に改めて読めば、不可解だったところに納得がいきもする。周りの人々にとってリンさんがちょっと異様に見える、時にはからかいの的になる本当の理由も分かるのである。それにもかかわらず、多くの読者が、おそらく末尾近くまで「生きた赤ん坊」として読み進めることができるのは、その描写の仕掛けによるものであろう。

そこに最も大きく貢献しているのは、バルクさんの態度である。先の引用のように、最初はそれを「人形」と呼んだ彼は、すぐにそれを「赤ん坊」として扱い始める。(そもそも「人形」だとしたら、名前を尋ねるだろうか?) リンさんと同じように「赤ん坊」を気遣い、時にはやさしく抱いてやる。かわいいプリンセスのようなドレスさえプレゼントしてあげるのである。彼には、リンさんの「人形」の意味を感じ取り、リンさんという人間を理解することができたからであろう。

リンさんは「人形」の瞳の中に死んだ「サン・デュウ」の瞳を見ている。彼女の瞳にそっくりの、息子の瞳を、息子の母、つまり彼の妻の瞳をも見ている。彼の大切な死者たちは、今も彼の中にくっきりしたイメージとして残っているが、その手触りのある実体を持つ代替物として、サン・デュウと名づけられた「人形」がいる。その「人形」と共に過ごし、生きた赤ん坊のように守り続けることが、リンさんが生き続けるための動機=力になっているのである。

彼はその人形のために、その人形によって、生きている。そのことを誰よりも深く理解したのが、異国の男バルクさんであった。その背景としては、彼もまた大切な人を失い、その悲しみの最中にいるということに加えて、彼自身の戦争体験がある——被害者としてではなく、加害者としての。リンさんのこうむった戦禍とは直接に対応せず、時代のずれはあるものの、バルクさんはリンさんの故郷の地で参戦した(おそらくインドシナ戦争に) 経験を持つ。小説の中では、海岸で沖合いを見つめながら故国の名を呼ぶリンさんの傍らで、その同じ国での記憶を反芻しつつ、バルクさんがリンさんに告白するという形で描かれる³⁶⁾。バルクさんにとってもトラウマになっている

その経験は、リンさんの体験とちょうど逆のベクトルで対称をなしているのだが、バルクさんの「人形」に対する態度は、その過去の贖罪のようにも読むことができるだろう。

二人の男の言葉を介さぬ精神的な繋がり、作中で様々な相で描かれているのだが、実は何よりもまず、「生き残った赤ん坊」という幻想を共有することによって始まり、強まっていったのである。この二人の男のドラマは、読者がその仕掛けの秘密を感じ取る時、さらに感動的な深みを増すように作られているのではないだろうか。その幻想が、いずれにしる彼らにとって取り返しのつかぬことがらの反映であるという哀切さをも含みつつ……。この小説の持つ最大の力は、そこに潜んでいるように思う。

さて、「人形」＝「生きた赤ん坊」という幻想のゲームに参加するのは、バルクさん一人というわけではない。時には他の登場人物もそこに加わる。なかでも興味深い人物をあげるならば、収容施設で健康診断をする若い医師である。（通訳をする若い女も加えておくべきだろうか。彼女はその地で生まれたものの、ルーツがリンさんと同じという設定である。）自分だけでなく、孫の診断もしてくれとせまるリンさんの要求に、初めはためらいを見せるものの、すぐに自然に医師（と通訳）は応じる。服を脱がせ、診察台に寝かせ、（本当の赤ん坊を診る時のように）きちんと診察して、問題ないことを告げ、その子のかわいさを褒めてやりさえして、リンさんを喜ばせる³⁷⁾。真相を知った上で読むと、じつにはほほえましい場面になるわけだが、そこに、フランス人である作家自身の、そうした仕事に携わる同胞に対する期待と願望のようなものが見て取れるように思う³⁸⁾。

あらためて『灰色の魂』と比較しながら考えてみた場合、リンさんもバルクさんもあの二人の「寡夫」と同様に「死者と共に生きる男」である、と言うことができるわけであり、死者のイメージの扱い方には（とりわけ写真に関しては）かなりの類似が見られる。しかし『リンさんの小さな子』では、イメージの持つ意味が、「人形」を介して大きく違ってくる。それがこの二作品の色合いの決定的な違いを生んでいる。リンさんの「人形」は死者であって死者ではない。死者の身代わりではあるが、人間に生を与える存在で

もある。それはまた、作品の枠を超えて、『灰色の魂』の人知れず葬りさらされた「殺された赤ん坊」に呼応する反歌でもあるのではないだろうか。

註

- 1) Philippe Claudel, *Les âmes grises*, Edition Stock, 2003.
邦訳は、高橋啓訳『灰色の魂』、みすず書房、2004年
(本論文中のクローデル作品からの引用の和訳には、いずれも高橋啓氏の訳文を使用させていただいた。)
- 2) フィリップ・クローデルは、1962年フランスのロレーヌ地方に生まれる。小説『忘却のムーズ川 *Meuse L'oubli*』(1999)でデビューし、その後も『私は捨てる *J'abandonne*』(2000、同年度フランス・テレビジョン賞)、『鍵束の音 *Le bruit des trousseaux*』(2002)など、着実に作品を発表してきた。2003年の『灰色の魂』によって、同年度ルノード賞と書評誌『リアル *Lire*』の編集委員賞、翌年度に『エル *Elle*』の女性読者賞を受賞し、ベストセラーとなる。その邦訳出版を機に来日。日本では『灰色の魂』のほか、『リンさんの小さな子』(2005)『子どもたちのいない世界』(2006)の邦訳が共にみすず書房から刊行されている。2007年の『プロデックの報告書 *Le rapport de Brodeck*』が「高校生が選ぶゴンクール賞2007」を受賞、(2008年みすず書房より刊行予定)。現在、ナンシー大学で文学と文化人類学を教えながら、故郷の小さな町で執筆を続けている。
- 3) Philippe Claudel, *La Petite fille de Monsieur Linh*, Stock, 2005.
邦訳は、高橋啓訳『リンさんの小さな子』、みすず書房、2005年
- 4) Philippe Claudel, *Meuse l'oubli*, Balland, 1999.
- 5) Philippe Claudel, *Les âmes grises*, Edition Stock, 2003, p.11
- 6) *Ibid.* p.234 : Un veuf comprend un autre veuf, enfin, il me semble.
- 7) *Ibid.* p.32
- 8) *Ibid.* p.19
- 9) *Ibid.* pp.74-76
- 10) *Ibid.* p.68
- 11) *Ibid.* p.77
- 12) *Ibid.* pp.95-96
- 13) *Ibid.* p.265
- 14) *Ibid.* p.272: C'était celui du désir, de l'amour fou, à ne pas se tromper, (...) et on comprenait qui elle était vraiment, et de quoi elle était

capable, pour celui qu'elle aimait (...).

- 15) *Ibid.* p.231
- 16) *Ibid.* p.232
- 17) *Ibid.* pp.272-273
- 18) クローデルが小説のなかで描く写真には、ロラン・バルト Roland Barthes の遺作となった写真論『明るい部屋 *La chambre claire*』(Seuil, 1980) のなかの数節と共鳴するものがある。
 La photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. (p.133)
 (...) fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, partagée (d'un côté «ce n'est pas là», de l'autre «mais cela a bien été») : image folle, frottée de réel. (p.177)
 Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de noeud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par l'appeler : la souffrance d'amour. (p.178-179)
- 19) *Ibid.* pp.273-274
- 20) *Ibid.* p.234
- 21) *Ibid.* p.204
- 22) *bid.* p.273
- 23) *Ibid.* p.244 : Je savais qu'en les gardant, (...) j'aurais augmenté ma peine,
- 24) *Ibid.* p.80
- 25) *Ibid.* p.136 : «Rien n'est ni tout noir, ni tout blanc, c'est le gris qui gagne. Les hommes et leurs âmes, c'est pareil... T'es une âme grise, joliment grise, comme nous tous...»
 「真っ黒だとか、真っ白なものなんてありゃしない。この世にはびこるのは灰色さ。人間も、その魂も同じことさ……。あんたは灰色の魂、みごとに灰色、みんなと同じようにね……」
- 26) *Ibid.* p.145
- 27) *Ibid.* p.283
- 28) *Ibid.* p.127 : Depuis si longtemps je me sens mort.
- 29) *Ibid.* p.280 : Mais il ne ressemblait à rien, en tout cas pas à toi.
- 30) *Ibid.* p.282
- 31) *Ibid.* p.285 : Je peux maintenant te rejoindre.
- 32) Philippe Claudel, *La Petite fille de Monsieur Linh*, Stock, 2005, p.9 : C'est

un vieil homme debout à l'arrière e'un bateau. Il serre dans ses bras une valise légère et un nouveau- né, plus léger encore que la valise.

33) *Ibid.* pp.13-14

34) *Ibid.* p.26

35) *Ibid.* p.181

36) *Ibid.* pp.95-99

37) *Ibid.* pp .111-112

38) クローデルはベトナムを旅したおりに出会った、当時1才そこそこの女の子を引き取り、養女としている。邦訳のあとがきによると、彼は彼女のために『リンさんの小さな子』を書いた、と言っているそうであり、この小説の文体が、彼の他の作品の凝った文体と全く違って、簡潔でリズムのよい文体になっている理由は、そこにあるのかもしれない。