

國學院大學學術情報リポジトリ

C・F・ラミュについてのフローベール

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 國學院大學 公開日: 2024-03-13 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 笠間, 直穂子, Kasama, Naoko メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002000187

C・F・ラミュにとっての フローベール

笠間直穂子

スイスを代表するフランス語作家、C・F・ラミュ（1878-1947）は、話し言葉を基調とした独自の文体で知られる。作品の舞台となる地域は一貫してスイス・ロマンド（スイスのフランス語圏）であり、ラミュはこの地域の地理と暮らしを言葉に写しとることを目指して、山地や湖畔や農地といった場所、そして、ぶどう農家や漁師、船乗り、放牧で暮らす酪農家といった人びとを小説に描いた。

そのようなラミュの作品は、一見したところ、ギュスターヴ・フローベール（1821-1880）の遺した一連の小説とは大きく異なる。フローベールは『ボヴァリー夫人』（1857）や『感情教育』（1869）といった同時代を扱った小説で、フランスの中産階級に属する人物たちを、皮肉をこめて描き出した。また、それらに比べると今日では知られる機会が少ないが、『サランポー』（1862）で古代カルタゴを取りあげたほか、デビュー前から晩年にかけて、三度にわたり、聖人譚に想を得た幻想的な作品『聖アントワヌの誘惑』（1849, 1856, 1874）に取り組んだ。いずれも、ラミュの作風として一般に知られるものは大きく異なるように見える。

しかし、若いころのラミュはフローベールをよく読んでおり、日記において「立派な男で、偉大なる善き神」⁽¹⁾と形容するほど、敬愛していた。また、初期や中期もふくめてラミュの作品を辿っていくならば、フローベールの仕事と共通する点も見出され、むしろラミュが自作の方向性を固めるにあたり、重要な参照項となったのではないと思われる。本論では、彼がフローベールのどのような作品を、どのように読んでいたのか、また、そのことが自身の創作にどのような影響をあたえたのかを探る。

ラミュの時代のフローベール

フローベールが59歳で世を去ったのは、ラミュが2歳に満たないときである。したがって、少年時代のラミュにとって、フローベールは、亡くなってからそれほど時間が経たない作家だった。

このころのフローベールは、まだ今日知られるような古典的大作家ではない。

ラミュが十代半ばで作家を志し、大学を出て、パリとスイスを行き来しながら執筆活動をはじめ、作家として頭角をあらわす19世紀末から20世紀初頭にかけては、社交界に出入りするベストセラー作家であったフローベールが、死後、文体の彫琢に全霊を傾ける「クロワッセの隠者」へと、作家としてのイメージを大きく変え、文学的な地位を確立する時期と重なる。ラミュにとってフローベールがどのような作家であったかを知るために、まずは、彼が立ち会った、フローベールという作家の読まれ方に関する変化を跡づけてみよう。

死の翌年となる1881年に刊行されたフローベールの未完の遺作『ブヴァールとペキュシェ』⁽²⁾は、筆耕の職を退いた二人の男が、さまざまな分野の勉強に挑んでは失敗を繰り返し、最後には「書き写す」仕事に戻るといふ、それまでに発表されてきたフローベール作品とは様相の異なる作品だった。フローベールが晩年を捧げた本作は、その後、文学言語そのものを問い直すラディカルな作品として高く評価されることになるが、構造上、物語としては単調にならざるをえない内容に、刊行当時の読者の多くは戸惑ったようだ。そのなかで、本作の眼目が主人公二人の失敗の反復よりも、二人の言葉を通じて組上に載せられる学問・思想の衝突にあることを看破したのが、フローベールの弟子をもって任ずるギ・ド・モーパッサンであったことは、菅谷憲興氏が本作邦訳の解説で指摘するとおりである⁽³⁾。

1887年から1893年にかけては、姪のカロリーヌ・コマンヴィルによる序文を添えた、4巻からなる初の『書簡集』が発売された⁽⁴⁾。これにより、フローベールが作品制作にかけける異様なまでの執念が衆目に晒されることとなった。韻文と異なり、定まった形をもたない散文を、それでも、もはや動かしようのない完成された文体になるまで磨きあげようとして、一文一語に時間をかけ、幾度も書き直し、反故にし、朗読して響きをたしかめ、といった作業が逐一報告される書簡は、美的探求に生涯を賭けた作家としてのフローベール像を醸成し、そこから、「文体の苦悶」「クロワッセの隠者」といった言葉が、この作家の枕詞として文学界に定着していく。

そして、1908年には『初稿 聖アントワヌの誘惑 1849-1856』が出版される⁽⁵⁾。これは今日、『聖アントワヌの誘惑』の「第二稿」ないし「1856年版」として知られるテキストを収めたものだ。『聖アントワヌの誘惑』は上述のとおり、フローベールが生涯気にかけていた主題だった。『ボヴァリー夫人』(1857)によってデビューする前、1849年に仕上げた第一稿は、一心に書きあげ、傑作と信じていたにもかかわらず、友人のルイ・ブイエとマクシム・デュ・カン相手に朗読してみせたところ酷評され、フローベールは打撃を受けた。この失望が、現代における地方の一女性の姦通と自殺という三面記事の主題を掘り下げた『ボヴァリー夫人』へと、彼を向かわせる。だが、『ボヴァリー夫人』刊行後、彼はふたたび『聖アントワヌの誘惑』に取りかかり、完成させた。これが1856年版である。しかし、この第二稿は日の目を見ることなく、晩年にいたって全面的

に書き換えた第三稿が、1874年によく上梓されることとなった。

1856年版を収録した1908年刊の『初稿 聖アントワヌの誘惑 1849-1856』により、読者は1874年版以前の『聖アントワヌの誘惑』を、初めて具体的なテキストとして目にしたことになる。ラミュは刊行と同年に本書の書評記事を書いた（後述）。2年後の1910年には、コナール版フローベール全集の一環として1849年の「初稿」が発表され、これにより『聖アントワヌの誘惑』の三つのバージョンが公になった⁽⁶⁾。

このように、執筆の苦難を著者自身の言葉が語る書簡と、苦難の跡をしのばせる未発表作品が徐々に表に出てきたところで、1910年、18巻からなるコナール版全集が刊行される⁽⁷⁾。これにより、デビュー前の初期作品から主要長篇小説、旅行記、戯曲、書簡まで、作家の軌跡を一望する場が整えられた。

死後の単行本出版から、この初期作品等をふくむ全集刊行にいたるまでの流れについては、この作家が、大作の草稿であれ青年期の習作であれ、自身の一生分の膨大な書きものをすべて保管していたからこそ可能になった点に注意したい。書くという営為への執着を反映したものと解される自筆原稿の徹底した保管があつてはじめて、フローベールの名声は準備された。

1919年から1920年にかけて、フローベールの「文法」上の誤謬をあげつらった記事をきっかけに巻き起こった論争は、マルセル・ブルーストとアルベール・ティボーデの応酬に及んだ。論争の経緯については、以前に論じたことがあり⁽⁸⁾、またその後、ジル・フィリップによる詳しい後付けがなされたので⁽⁹⁾、ここでは詳述しない。ただ、この論争を機にブルーストの発表した画期的な論考「フローベールの「文体」について」が、文学言語を変革した大作家というフローベール評価に大きく寄与したことを確認しておこう。

他方、言語学においては、文章において他者の台詞を語りに取りこむ技法が「直接話法」「間接話法」の名で整理される過程で、両方の要素をもつ話法に注目が集まり、シャルル・バイイは1912年発表の論文で、これを「自由間接話法」と名づけた。実は上記のブルーストの論考、およびそれに応えたアルベール・ティボーデの論考において、フローベール作品の特徴のひとつとして挙げられていた技法は、自由間接話法に相当するものだった。間もなく、言語学においてはマルグリット・リップス「フローベールにおける自由間接話法」（1921）が、文芸批評においてはティボーデ『ギュスターヴ・フローベール』（1922）が、自由間接話法を効果的に多用した初めての作家としてフローベールを論じる⁽¹⁰⁾。すなわち、文学言語の革新者、というフローベール評価が、いわば言語学の専門用語によるお墨付きを得た形となった。

このように、フローベールが死後に大きく評価を上げて、フランス文学史を画する存在になっていく期間は、ちょうどラミュが文学に惹かれる少年から第一線の作家へと成長する期間に重なる。以上を踏まえて、ラミュが実際、フローベール

ルをどう読んだのかを見ていこう。

フローベールを読むラミュ

まず、ラミュが読んだことが確認できるフローベールの作品を挙げていく。『日記』には、『ボヴァリー夫人』（1901年12月20日）⁽¹¹⁾、『三つの物語』第二篇である「聖ジュリアン伝」（同日）⁽¹²⁾、『聖アントワースの誘惑』1856年版（1908年5月28日）⁽¹³⁾と1874年版（1902年2月28日）⁽¹⁴⁾、『書簡集』（1901年12月20日および1903年3月25日）⁽¹⁵⁾への言及がある。

また、スラトキン社のラミュ全集には、読んだ本のなかから文章を抜き書きした「手帳（読んだ本から書き留めた文章）」（以下「手帳」と呼ぶ）が収録されており、このなかにフローベールの引用が多くふくまれている。個々の引用には日付が記されていないが、アンヌ＝リーズ・ドラクレタとダニエル・マジュッティの解説によれば、手帳の扉に「1900年12月末」との記載があり、1900年10月より1914年5月にかけて、ほぼ半年ごとにパリとスイスとを行き来する生活を送ったラミュが、パリ滞在の初期に、覚書として使ったものと思われる⁽¹⁶⁾。したがって、『日記』にフローベール作品が登場する1901-1903年あたりと概ね同時期と見ていいだろう。

「手帳」に記されたフローベールの引用中、圧倒的に多いのは『書簡集』からの引用で、30例以上あり、複数の文章を立てつづけに抜き書きしているものも目立つ。その他は、『ボヴァリー夫人』から2例、『三つの物語』第一篇である「純な心」から1例、そして『ブヴァールとベキュシェ』から1例が引かれている⁽¹⁷⁾。

ラミュは、1903年に初の単行本となる詩集『小さな村』を刊行し、翌年には長篇小説『アリース』が出版されて、たちまちスイス・ロマンで高い評価を得た。したがって、彼がフローベールを集中的に読んだのは、ちょうど作家としてデビューする前後ということになる。

『書簡集』からラミュが引いている文章には、まず、フローベールが自分の創作にまつわる考えを示すものが複数ある。たとえば、次のような一節である。

ところでこのほくは、ひとつ頭に想い描いている、いわゆる文体ってやつをね。素晴らしい文体です、十年後か十世紀後かわからないけれど、いつの日か、だれかがこんな文体をつくるでしょう、韻文のようにリズム感があり、チェロの響きをもち、炎のように軽やかな文体（……）そんな文体です。散文は生れたばかりなんです、このことをみずからに言いかせなければなりません。韻文の組み合わせは、すでにありとあらゆるものがつくられてしまったけれど、散文のほうは、まだまだそれどころではありません。⁽¹⁸⁾

韻文のごとく完成された散文を目指して推敲を繰り返したフローベールの「詩学」を表すものとして、今日、人口に膾炙した文章だ。上述の通り、ラミュが最初に刊行したのは詩集だが、翌年には小説を発表し、以降は小説を主たる表現ジャンルとしつつ、一種の詩と小説の融合を志した⁽¹⁹⁾。そう考えると、彼が1901年前後の時点でこのフローベールの言葉を書き留めていることは注目に値する。

あるいは、次のような一節も、ラミュはメモしている。

表現が考えに近づけば近づくほど、言葉がそこにぴったり貼りついて見えなくなればなるほど、美しさは増すのです。⁽²⁰⁾

この一節もまた、学校で習うフランス語と現実の生活環境との乖離に悩み、自分の周囲で実際に話されている言葉の要素を採り入れて独自の文学言語をつくらうとしたラミュの仕事を想起させるものと言える。

他方、ラミュは文学論に属する文章だけではなく、同時代の社会に対するフローベールの発言もいくつか書き留めている。さらに、次のような一節に反応していることも、注目したい。

草の上に寝そべると、自分がすでに地中にある気分になって、腹のなかに菜っ葉の株が生えてきた感じがする。⁽²¹⁾

死への傾きを漂わせながらも、それ以前に、イメージそのものの奇妙さが目を惹く文章だが、フローベールの書簡には、時々こうした夢想が顔を出す。文学や社会に関する発言のみならず、このような断片も抜き書きしていることから、ラミュが創作に資する言葉を求めるばかりではなく、作家の奇想も受けとめつつ書簡を読んでいることがわかる。

ラミュのフローベール論

デビュー前後にフローベールを読んでいたラミュは、じきに、一介の読者から、若手作家としてフローベールを論じる立場へと転ずる。1906年、『週刊文学』での連載「パリ便り」第2回（3月24日号）において、彼はフローベールが最愛の姪、カロリーヌ・コマンヴィルに宛てた書簡からなる新刊、『姪カロリーヌへの手紙』を評している⁽²²⁾。

この中でラミュは、まずフローベールの率直な物言いを高く評価したのち、作家の性格を分析する。ラミュによれば、フローベールは二重性を備えた存在であり、「大きなまとまりをつくと同時に、精密な細部をつくる男」⁽²³⁾、そして「激情と遅さ、また用心深さと熱狂をもって」⁽²⁴⁾書くという。

こうした賞賛の言葉を書きつける一方で、ラミュはフローベールの「ブルジョワ的」な側面も指摘する。彼は自分の活動分野以外に関しては趣味が悪く、絵画についてもこれといった意見をもたない。また、裕福なもの、快適なものを好みがちだ。このようなフローベールの傾向について、ラミュは「愉快だ」と述べており、本稿は全体としてはフローベールを敬う姿勢を崩さない。

しかし、2年後の1908年になると、ラミュはフローベールに対して、より批判的な見方を示す。上述の通り、この年には、現在『聖アントワヌの誘惑』の第二稿（1856年版）として知られる『初稿 聖アントワヌの誘惑 1849-1856』が刊行された。ラミュは『週刊文学』6月20日号に「ふたつの『聖アントワヌ』」と題し、この新刊をめぐる評論を寄せる。

「ふたつの『聖アントワヌ』」は、新刊書評に留まらず、この時期のラミュのフローベール観が明確に把握できる内容となっている。ラミュはまず、『聖アントワヌの誘惑』がフローベールの小説とまったく異なるロマン主義的な作品だという世評を否定する。『聖アントワヌの誘惑』であれ、『感情教育』や『ブヴァールとペキュシェ』のような小説であれ、共通して見られるのは、「広大なものに飢える幻視者の裏に、まず、醒めきった者の姿がある」という、フローベールの内的な構えだ⁽²⁵⁾。

フローベールは「直接的な現実から歴史の彩色画へと一息に移ることができたが […]、本質はつねにまったく変わらなかった。信じることの必要性和、信じることの不可能性だ」⁽²⁶⁾。信じることを強く欲しながら、信じることができないという精神的な揺らぎのなかにいる、その点にこそ、ラミュはフローベールの一貫した性質を見るのだ。先に述べた書簡に関する批評でもラミュが指摘していた、フローベールの「二重性」である。

しかし、ラミュは『聖アントワヌの誘惑』第二稿の「極限的な美」を認めながらも、結局のところ、その美を可能にしているフローベールの芸術至上主義こそが、本作の宗教的側面を不十分なものにもしている、と考える。

この評言は、プロテスタントの価値観が強く反映されたヴォー州の文学的伝統のもと、そこからの距離を測りながら創作を進めるラミュにとって、キリスト教聖人譚にのっとった作品を書く上での芸術と宗教との関係という問題が、切迫したものであったことを窺わせる。実際、ラミュ自身、のちに聖書・聖人譚への参照に彩られた作品に取り組むことになる（後述）。

芸術至上主義者としてのフローベールに対するラミュの両義的な評価は、上の書評から7年後、さらに明確に示される。1915年から1916年にかけて、ラミュは「19世紀フランス芸術の画期」と題した連続講演をおこなう。このなかで、彼はフローベールについての考えをあらためて述べる。

ラミュによると、「芸術のための芸術」という理念を体現した初めての作家であるフローベールは、芸術家としての役目を果たすことに全霊を捧げ、ひたすら

作品の技術的な完成度を上げる作業に没頭した。この場合、「人間は、実のところ、もはや考慮され」ず、芸術は「一種の崇拜の対象」となって、自足する⁽²⁷⁾。この作家が現実を描写するとき、「対象はただそこに配置されるだけではなく、輪郭を大事になぞられる」のであり、そうした丹念な彫琢を通じて、「連続する語りにおいて、現実は初めて、それまで小説にふくまれていなかった高尚な調子をまとうことを許された」⁽²⁸⁾。

しかし、完璧な文体の追求は、別の面で問題を引き起こす。ラミュは、ボードレールと比較することで、フローベールに足りないものを指摘する。

ボードレールのもつ体系的な精神には、論理があり、また同時に哲学的な豊かさがある。これは、たとえばフローベールにはないものです。フローベールはその時々気分にしたがって、抗議し、憤慨し、態度を決めます。フローベールはつねに表層にいます。これに対して、ボードレールには構築的なところがあります。横への広がりとはそれほど大きくないとしても、彼はより高く上昇し、より深く潜るのです。⁽²⁹⁾

個々の表現や音の響きなど、細部の一つ一つに反応し、手を入れることで、フローベールの文章は他に見られないような芸術性を得る。しかし、1906年にすでにラミュが述べた通り、フローベールは散文以外の芸術制作にはさして関心がない。対照的に、ボードレールは、韻文と散文とを行き来し、また文学以外の芸術分野に造詣が深かった。したがって、彼の芸術観は、芸術の諸分野を視野に入れた、より深みのあるものとなる。フローベールが「ある一つの芸術の芸術家」(l'artiste d'un art)であるのに対し、ボードレールは「あらゆる芸術の芸術家」(l'artiste de tous les arts)だと、ラミュは言う⁽³⁰⁾。

ここで思い出されるのは、ラミュが詩と小説との両方に関わり「詩的な小説」を目指したこと、また文学以外の芸術に絶えず関心を寄せたことだ。まず、絵画との関係がある。彼は若いころから、アレクサンドル・サングリアをはじめ画家の友人が多く、1913年に妻となったセシル・セリエも画家である。また、文学作品をつくる上でも、彼にとって絵画は重要な参照項だった。ラミュがヴォー地方に腰を据え、自らの作家としての方向性を定めたときに手本としたのは、画家ポール・セザンヌであった⁽³¹⁾。さらに後年、エッセイ『間い』(1935)の冒頭で、「わたしは画家たちのもとで教えを受けた」⁽³²⁾と記す。それほどまでに、絵画は彼の文学の根幹にある。対象がなんであるかを確定するよりも先に、読者に色を見せていく、といったラミュ独特の情景描写は、ジャン・ポーランの称賛する傑出した色彩表現力があってこそ、可能となる⁽³³⁾。

ラミュはまた、音楽や舞台芸術とも、強いつながりをもつ。友人である指揮者エルネスト・アンセルメを介して1915年に会ったロシア出身の作曲家イーゴリ・

ストラヴィンスキーとは、舞台作品《兵士の物語》などを共作した。

さらに、新しい芸術分野であった映画に対する関心も見逃せない。長篇小説『この世への愛情』(1925)では、映画のカットを模した斬新な語りを試みている⁽³⁴⁾。自身も端役として出演した長篇小説『種族の隔たり』(1923)のディミトリ・キルサノフによる映画化作品『誘拐』(1934)をはじめ⁽³⁵⁾、映像化されたラミュ小説は多いが、これは上記の絵画との関係も合わせ、小説自体が「映画的」であることと関わっている。

エッセイ『存在理由』(1914)などで繰り返し述べる通り、ラミュは学校で習うフランス語・フランス文学と、スイス・ヴォー地方に暮らす自分たちの生活との差異に違和感を覚え、自分たちの現実を映す文学の創造を志すにいたった。文学以外の芸術の要素を作品に採り入れることは、規範的なフランス語に囚われずに、自身が五官を通じて体験している現実世界を直接描こうとする試みに資するものであっただろう。文学のみ、しかもそのなかでも小説のみに閉じこもるフローベールを批判することは、ラミュにとっては、自分の模索する文学のあり方を見出すために必要な過程だったのではないだろうか。

ここまでに見てきたように、ラミュの初期の日記や読書記録、そして批評文に見られるフローベールへの言及からは、当初、集中的に読んで、その創作に関する考え方や卓越した文章技術に感嘆したのち、次第に狭い範囲での完璧さにこだわる性質への違和感が強くなり、批判的な立場を採るにいたる流れが見てとられる。

それでは、ラミュ自身の創作において、フローベールを読んだ経験はどのように反映されていると考えられるだろうか。ラミュの作品に目を転じよう。

現実の観察

ラミュが発表した初めての小説である『アリーヌ』(1905)は、軽薄な恋人に裏切られる幸薄い村娘の物語であり、容赦なく不幸に襲われる女性をつぶさに描くさまは、先述の通りフローベールの弟子を自認したギ・ド・モーパッサンの『女の一生』を連想させる。平凡な人間の日常生活のなかに起きたことを、観察するように細かく書いていく点で、いわゆる「リアリズム (現実主義)」と総称される小説の書き方に近い。

フランス文学におけるリアリズムは、文学運動としては限定されたものだったが、同時代の現実を写実的手法で語る傾向という意味では、19世紀を通じ、バルザックからゴンクール兄弟、ゾラにかけて見られるもので、文学史においては、『ボヴァリー夫人』と『感情教育』の作者であるフローベールが代表格とされる。

ただし、フローベール自身はリアリズムという呼称を嫌った。実際、『聖アントワヌの誘惑』や『サランボー』といった幻想に満ちた古代を描く作品のことを思えば、リアリズムの作家と呼ばれることを本人が拒否するのは当然と言える。

では、ラミュ自身は『アリーヌ』のリアリスムの手法について、どのように考えていたのだろうか。本作に関し、ラミュは友人の画家アレクサンドル・サンテリアに宛てて、「単に最初の段階として、直接的な現実⁽³⁶⁾に依拠しようと思ったんだ。このあとに、進展していく」⁽³⁶⁾と述べている。つまり彼は、今後、卑近な現実を写実的に書く方法から離れた作品へ発展していくための土台として、はじめはしばらくそのような書き方に徹してみよう、という計画のもとに、あえてこのような作品を書いたのだ。

どのような方向へ「進展」したのかを見る前に、『アリーヌ』につづく二作目の長篇小説、『生活の事情』（1907）に注目しよう。本作は、ラミュがフローベールの「リアリスム」的な現代小説のスタイルを踏襲しようという意図をもって書いたことが、一読して明らかな小説である。

ヴォー州の小さな町に住む公証人、エミール・マニユナは、病弱なエレーヌと結婚して、妻と義母とともに新生活をはじめが、そこへドイツ語圏からの住みこみの娘^{ヴォロンテール}⁽³⁷⁾として、フリーダがやってくる。エレーヌは急死し、エミールはフリーダに誘惑され、関係をもつ。フリーダに振りまわされて、気弱なエミールは転落していく。

小さな町の風俗を皮肉をこめて描き出す、ラミュ自身が「ブルジョワ小説」⁽³⁸⁾と呼ぶ本作は、卑俗な人物類型の設定、日常生活を詳述する描写、会話の構成の仕方から、冒頭近くの結婚式や最初の妻の突然の死といった挿話、さらにポワン＝ヴィルギユル（セミコロン）を多用して節を畳みかけるなどの文体面の特徴まで、とにかく全篇にわたってフローベールを、特に『ボヴァリー夫人』を想起させる。

実際、ラミュが本作の執筆にあたり、フローベールを強く意識していたことについては、当時のラミュをよく知る美術史家アドリアン・ボヴィが証言している。ボヴィによれば、「事実として、『生活の事情』の作者はフローベールを大いに考慮した。わたしはそのことを知っているし、読めばわかる。本作は『ボヴァリー夫人』から生じたのだ」⁽³⁹⁾。

当然ながら、発表当時、本作を『ボヴァリー夫人』と結びつける意見は多かった。画家・小説家のジョルジュ・ド・トラは、ラミュ宛ての書簡で、『生活の事情』が『ボヴァリー夫人』と比較されることについて、実にもっともだと思うのは、あなたがフローベールと同様、非常に統一感のある数行で、胸に響くような描写を書く術を知っているから」だと述べる⁽⁴⁰⁾。

先に挙げたように、類似点はさまざまな面で見られるが、文体上の例をひとつだけ挙げておこう。作中人物に対する皮肉のこもった自由間接話法の多用は、上述の通り、フローベールの文体的特徴を代表するもののひとつだが、『生活の事情』にはこれが多く見られる。たとえば以下は、エレーヌから妊娠の可能性を告げられたエミールが、来し方を振り返ったのち、明るい将来を思い描く場面だ。

Et maintenant il regardait en avant : qu'est-ce qu'il aurait pu désirer de plus que ce qu'il avait ? La clientèle était venue, les affaires marchaient bien ; enfin il était marié. Et, à présent, allait venir ce garçon, car ce serait un garçon ; ce garçon, un baptême.⁽⁴¹⁾

そしていまや、彼は行く先へと目を向けた。いま手にしているもの以上に望むことなどあるだろうか。顧客はついた、仕事は順調。とうとう結婚もした。そこへ、息子がやってくる、だって男の子に決まっているから。息子だ、洗礼だ。

導入の一文によって、発話者を明確化した上で、地の文に直説法半過去形を用いて作中人物の内的独白を書いていくという処理の仕方も、ボワン＝ヴィルギュルで区切りつつ短文を次々と繰り出していく語り口も、ほぼパスティーシュと言ってよいほど、フローベールを彷彿させる。

この自由間接話法にこめられた皮肉にも、注目したい。このあとの物語の流れとしては、じきにエレヌの妊娠は思い違いだったことがわかり、さらにフリーダが現れ、エレヌは死ぬ。したがって、エミールがここで無邪気に想像する幸福な生活は実現しない。作中人物の思いこみを自由間接話法の形で読者に晒しつつ、その人物が現実に裏切られるさまを示していくという悲喜劇的な構成は、フローベールの小説に通底するもので、この点でも、本作はフローベールの姿勢に準ずるかたちで書かれている。

しかし、このようにあからさまに「フローベールの」な作品をラミュが書いたのは、これが最初で最後である。その後の作品において、ラミュはブルジョワ社会を取りあげることはなく、日常生活の凡庸な細部に執着することもない。むしろ、その後のラミュの仕事から振り返ると、自然との対峙や神話的な人物造形、話し言葉を地の文に採り入れた破格の文体といった、その後のラミュ作品を特徴づける要素をいっさい欠いた本作の異質さは際立っている。

ここで思い出されるのは、先に挙げたラミュの『アリーヌ』に関する作者の言葉だ。自分なりの書法を「進展」させるにあたり、その前に「最初の段階として、直接的な現実に依拠」してみるのだ、と彼は語った⁽⁴²⁾。『生活の事情』もまた、「最初の段階」として、「直接的な現実」の表現を、またその表現に見合う『ボヴァリー夫人』的な文体を、意識的に選択して書かれたものと考えるのが順当と思われる。

ただし、本作の場合、ラミュは「直接的な現実」を描くにあたり、『アリーヌ』よりも徹底して、フローベールの方法を用いてみることにした。いずれそこから離れるために、まず他者の口まねをすることを、ラミュは試みたのではないか。ちょうど同じ時代に、マルセル・ブルーストが、「ルモワース事件」をさまざまな作家の文体で書き、それらのパスティーシュを通じて、自分の文体ではないものはなんなのかを確認したのちに、自らの大作に取り組んだことを想起せずにはお

れない⁽⁴³⁾。

ラミュの『日記』において、フローベールへの最後の言及が見られるのは、『生活の事情』刊行翌年の1908年5月28日であり、これは上記「ふたつの『聖アントワヌ』」の執筆中にあたる。このあと、上述の1915年から1916年にかけての連続講義を最後に、少なくとも公刊された資料の範囲内では、ラミュが直接フローベールについて語ることはない。

『生活の事情』のあと、ラミュは『苛まれるジャン＝リュック』（1908）、『エメ・パシュ、ヴォーの画家』（1911）、『サミュエル・ブレの生涯』（1913）と、長篇小説を次々と仕上げていく。これらは現実世界に即した物語ではあるが、『生活の事情』のような中産階級の暮らしに密着したものではなく、ヴァレー州の山村やヴォー州の農村などを舞台とする。また、作中人物の言動や経験は真剣に受けとられるべきものとして描かれており、そこに皮肉や揶揄はない。文体面でも、『生活の事情』に見られたようなフローベールの明らかな模倣は陰をひそめる。

同時に、別の新たな主題が現れる。マルグリット・ニコは、『エメ・パシュ、ヴォーの画家』と『サミュエル・ブレの生涯』について、客観的な現実の観察に納まらない要素として、主人公の身に起きる一種の神秘体験があると指摘する⁽⁴⁴⁾。人間が神と出会う、という超越的な次元の導入は、『悪魔の治世』（1917）以降の、旧約聖書や民間信仰の要素を大幅に採り入れた「神秘的」（mystique）と形容される一連の長篇小説の制作へとつながっていく。また、超越的な存在が人間世界を律しているという世界観は、この先、生涯を通じて彼の作品を支えるものとなる。

さらに、『生活の事情』のあとに来る「進展」として挙げねばならないのは、すでに述べたとおり、ラミュが故郷の土地を描くことを自らのもっとも重要な任務と定めたことである。1914年、彼はパリを完全に引き払って帰国し、エッセイ『存在理由』（1914）によって、自らの暮らす土地にふさわしい文学を目指すことを宣言する。この考えに沿って模索されていく、話し言葉に近いラミュ独特の文体は、たとえば同じ単語を多く繰り返す。したがって、繰り返しを極力つぶし、隙のない緊密な文を完成させることを目指したフローベールの美的感覚とは、むしろ逆方向を向いているように見える。

では、ラミュはリアリズムの手法を経て、自らの文体を見出すことで、フローベールから、いわば「卒業」した、ということになるのだろうか。

フローベールからラミュへ

しかし、すでに述べたとおり、フローベールの仕事は「リアリズム」の呼称で括りうるものではない。彼は『ボヴァリー夫人』や『感情教育』のような同時代の日常生活に即した作品と、『サランボー』や三種の『聖アントワヌの誘惑』のような聖書や史料を駆使した古代の物語を交互に書いた。まさにラミュの言う

とおり、「直接的な現実から歴史の彩色画^{イリュミナシオン}へと」絶えず移行しながら執筆をつづけたのであり、その双方を貫く問いとして、ラミュの指摘によれば「信じることの必要性和、信じることの不可能性」があった⁽⁴⁵⁾。

『生活の事情』が範とした、卑近な現実の細部を見せる小説の代表的な著者としてのフローベールではなく、フローベールが遺した仕事の全体、また死後から20世紀初頭にかけて確立したフローベール作品の文学的評価に照らしたとき、ラミュの文学活動は、どのようにフローベールと関わってくるだろうか。

まず指摘すべきは、同時代の「リアリズム」的な日常と、聖書等に材を取った「ロマンティズム」的な幻想との行き来という、フローベールの創作の道のり自体に、リアリズム「卒業」後のラミュの道程との類似が見出されることだろう。実際、ラミュは1914年の帰国と『存在理由』発表のあと、翌年には、フランス革命の影響下に1798年のヴォーで進められた革命の歴史に取材する『高地での戦い』を刊行し、さらにその後、『悪魔の治世』(1917)から『死の現前』(1922)にいたる、聖書や民間信仰に着想を得た集団劇である「神秘的」作品群5作を世に送り出す。悪魔の跳梁や天変地異、人知を超える奇跡の発現などに彩られたこれらの作品は、フローベールの神話的・幻想的作品の系列に比すべきものと言えよう。

ただしラミュの場合、こうした作品であっても、素材や舞台はすべてヴォー州およびその近辺に属する。彼は、これらの作品執筆を通して、この土地に暮らす人びとの集団が古くから共有してきたイメージや逸話を、徹底的に掘り下げようとしたのではないだろうか。書き尽くした上で、あらためて近現代を対象とする小説に戻ってきたとき、ラミュがそこに描いた光景は、リアリズム小説的なものではまったくなく、むしろ時代を超越した神話的な次元へと移し替えられた近現代、といったものだった。

たとえば『詩人の訪れ』(1923)は、レマン湖畔のぶどうの名産地、ラヴォー地域に属する村を舞台とした作品だが、鉄道が生活の一部になっていること、ワイン用ぶどう栽培において1866年のフィロキセラ病害流行のあと採り入れられた「アメリカ式」(アメリカ産のぶどうの品種を使った接ぎ木)が過去の記憶として定着していること⁽⁴⁶⁾や、19世紀末から開発された電害防止砲への言及があること⁽⁴⁷⁾など、さまざまな細部から、本作の舞台が20世紀であることが示される。しかし全体としては、中世からつづくぶどう作りの季節ごとの作業を中心に、柳細工の行商人、妻に去られた男、ワインの回し飲みで絆をたしかめあう男たち、夏の夜に湖で遊ぶ娘たち、祭りの日に結ばれる恋人たちなど、個性ある作中人物というよりも、昔もいまも村の生活を構成してきた「典型」としての人物たちが描写され、いわば時を超えた村の姿がひとつのユートピアとして浮かびあがる⁽⁴⁸⁾。

このように、現実／現在を描く作品と、幻想／過去を描く作品との両方を書き連ねていくことを通じて、独自の世界をつくりあげていった点において、フローベールとラミュの軌跡は重なる。ただ、ラミュにとって、その往還はつねに、ヴォー

州とその周辺の土地でしか生まれえないものをつくるという目的にしたがうかたちで進められていった。そこに両者の大きな違いがある。

仕事の根底において両者に共通の要素があり、ただし利用の仕方が異なるということ、そしてラミュにおけるその利用の仕方が「わたしたちのところでしか書かれないひとつの書物、ひとつの章、たったひとつの文」⁽⁴⁹⁾を実現するという目標に沿ったものであることは、小説技法のレベルにも当て嵌まる。フローベール小説の言語論的な特徴とされ、かつラミュも多用しているものとして、以下に三点を挙げたい。

一点目として、フローベールが発達させた「視点描写」がある。地の文において空間描写をおこなう際に、小説の語り手が見たものを「客観的」に語るかたちを採るのではなく、その空間を見る特定の作中人物を設定した上で、作中人物の目に映ったものとして「主観的」に描く。その場合、視線の動きや、なにかに阻まれて見えないものや、特に目を留める対象などに、作中人物の主観性が表れることになる。この技法を、ラミュは多用する。

ラミュによる視点描写の使用についてはすでに別の論文で論じたため詳細は省くが⁽⁵⁰⁾、そもそもヴォーという土地の地勢を言葉で表現することを重視したラミュが、情景描写をきわめて重視するのは、当然と言える⁽⁵¹⁾。このとき、見る主体を設定するならば、その風景のなかにいる自分を読み手に疑似体験させることができる。特に、切り立った山などを描く場合には、人物の足元の虚空や、一歩ごとに見え方が変わる遠くの山並みなどを視点描写を用いて書くことで、土地の高低差が臨場感をもって読み手に伝わる。フローベールが確立した手法を、ラミュは継承しつつ、自身の目論見に合わせて独自に発展させていると考えることができるのだ。

二点目として、フローベール作品を特徴づける技法であり『生活の事情』に多用されるものとして先に挙げた「自由間接話法」がある。これについても、1914年以降のラミュ作品においては、視点描写と同様、フローベールの技法の継承および独自の展開が見てとられる。

地の文に作中人物の台詞を溶けこませるこの話法は、通常の間接話法のように「～と誰々は言った」といった形で発話主体を明示することをせず、地の文に台詞を挿入する。語り手の介入なしに台詞が示される点では、直接話法に近い。ただし、台詞に当たる部分では、間接話法と同じく、発話する作中人物を三人称で示し、直説法現在形で発話される台詞を直説法半過去形に変換する。これにより、直接話法でも間接話法でもない形で、作中人物と完全に同化することなく作中人物の声を（半ば）じかに届ける話法が、自由間接話法ということになる。先に述べたとおり、この話法はフローベールが初めて意識的に使いこなしたものとして、フローベールの文学的評価の定着に貢献し、またフローベール以降の小説家たちにとって常套的な手法となった。

『生活の事情』でフローベールを模して自由間接話法を用いたラミュは、その後の作品においても、地の文に作中人物の台詞を挿入する。それらは、作中人物たちの思考や発言が、語り手の媒介なしに刻々と読み手に伝えられる効果をもつ点では、フローベールの自由間接話法に近い。ただし、自由間接話法が基本的に間接話法と同じ人称・時制（三人称・半過去）を採るのに対し、ラミュが地の文に織りこむ作中人物の台詞は、直接話法の人称・時制（一人称・現在）であることが少なくない。この場合は、引用符なしの直接話法であるから、「自由直接話法」と呼ばれるものに当たる⁽⁵²⁾。

フローベールの自由間接話法が、作中人物から少し離れた立ち位置を設定することで、絶えず作中人物の言動を皮肉をこめて眺める目の存在を意識させるのに対し、ラミュにおける地の文への作中人物の台詞の挿入には、先述のとおりフローベールを強く意識して書かれた『生活の事情』を除き、そういった視線は感じられない。この違いは、なにを意味するのか。この点を考えるためには、フローベールとラミュを結ぶ三点目の言語論上の特徴を、先に見ておいたほうがよいだろう。

三点目の特徴とは、主語代名詞onの多用である。フランス語の主語代名詞のなかでも特殊な位置づけにあるonは、「わたしたち」を指すことも、不特定の「ひと」「人びと」「誰か」を指すこともできる人称だ。小説の地の文において、特定の作中人物を代名詞で示すのであれば、用いられるのは当然「彼女」(elle)や「彼」(il)であって、onではない。onという代名詞で表される行為主体は、集団や、特定する必要のない人間といった、輪郭の曖昧な存在だ。

フローベールにおけるonの使用については、すでに多くの指摘がなされてきた⁽⁵³⁾。フローベールの作品に通底する傾向を考えれば、onが好んで使われることに不思議はない。彼の作品は、特定の非凡な人間を活写するというよりは、平凡な人びとのうごめくさまを描くものだからだ。

フローベールの小説には、ヒーローと呼ぶべき目覚ましい活躍を遂げる主人公はいない。「地方風俗」という副題をもつ『ボヴァリー夫人』も、また『サランボー』や『感情教育』も、主要登場人物が後景に退いて、群衆の動きが延々と描かれる場面に事欠かない。また、遺作の『ブヴァールとベキュシェ』は、世の中に流通するさまざまな知識にまつわる言葉を主人公二人が反復する奇怪な小説であり、さらにこの遺作と関連して、ある話題に関するありきたりな思いこみや、ひねった一言を集めた愚言集もフローベールは遺している（『紋切型辞典』として死後出版）。

つまり彼は、個性あふれる人物による唯一無二の言動よりも、集団のあいだに蔓延するしぐさや考え方に強い関心があり、個人を描く場合にも、読んできた本に現実を当て嵌めようとして破綻するエンマ・ボヴァリーをはじめ、個人が独自に考えたつもりでいながら、実は巷にはびこる言説に流されているという生のあり方を示した。その愚かなありさまに、フローベールは「もの悲しい醜悪」

(grotesque triste)⁽⁵⁴⁾を觀じ、皮肉の入り交じる捩れた共感を寄せる。このような構えをもつ彼の作品に、不特定の誰かを表すonが主語としてしばしば登場するのは、自然な成りゆきと言えよう。

ラミュは、どうだろうか。彼もまた、集団を描く作家である。ただし、1914年以降のラミュが書こうとするのは、群衆の「主体性のなさ」や「愚かさ」ではない。たとえば、前述した視点描写を使う際、彼は時に特定の作中人物ではなく、onを視点人物に設定する⁽⁵⁵⁾。誰ともしれない、その土地に住む不特定の誰かの視点を借りるのだ。これにより、土地を形づくる集団の主観、さらには土地そのものの主観と感じられるような語りが現出する。フローベールが「人びと」と距離を置くことで、彼らの悲哀と滑稽を表現するのだとすれば、ラミュは逆に、「人びと」にかぎりなく近づくことで、いわば、この土地に暮らす集団の同一性を、言語化しようとする。

ここで、先の話法をめぐる問いに戻ろう。フローベールが作中人物の台詞を地の文のなかに転記する際に、自由間接話法を用いて皮肉をこめるのに対し、『存在理由』以降のラミュは、作中人物の台詞に対して距離を置かず、しばしば自由直接話法を用いて、語り手と作中人物の区別を文法のレベルで示すことをやめてしまう。

このフローベールとラミュとの違いもまた、onの使用と同じ根拠によって説明できるのではないだろうか。つまり、人びとが生きるひとつの土地の姿を描くために、ラミュは、共同体の構成員がひとつに溶け合う場を、複数の審級が混在する語りのうちに実現しようとしている、と読むことができるのだ。

おわりに

ラミュが文学青年から新進作家となった時代は、フローベールの文学的地位が固められていった時代だった。そのような環境のなかで、熱心にフローベールを読んだ若きラミュは、当初の手放しの称賛から、次第に評価を保留すべき部分を意識するようになっていく。乗り越えるべき一段階として『生活の事情』で意図的にフローベールのブルジョワ小説を模倣したのち、ラミュは一見、フローベールから離れていくように見える。

しかし実際のところ、ラミュが見出した独自の文学言語は、フローベールから多くを受け継いでいる。ただし、それはフローベールにあるものを、そのまま採り入れているのではない。パリ文壇から遠く離れたスイスのヴォー州で、この場所にしか生まれえず、かつ普遍的な価値をもつ作品を創造するという、『存在理由』に記した構想を、ラミュはフローベールから受けとったものを咀嚼し、読み替えることで具現化しようとした。フローベールと同様に、現実と幻想との行き来を通じて自らの立ち位置を探りつつ、ラミュは視点描写、自由間接話法／自由直接

話法、不特定の「人びと」を指す on の多用といったフローベールのな方法を活用しつつ、それらにフローベールとは別の目的を担わせ、自らの文学を形づくっていく。

ミシェル・レモンがラミュ小説の主要な特徴として挙げる「主観的リアリズム」⁽⁵⁶⁾、あるいはフィリップ・ルノーが、やはりラミュ独特の書法として分析する極度に複雑な「視点の定め方」(prises de vue)と「声の定め方」(prises de voix)の絡み合い⁽⁵⁷⁾は、フローベールなくしては生まれえなかったものである。ラミュがラミュになる上で、フローベールは間違いなく、なくてはならない存在だった。

そして、なによりも、そのように小説の言葉を憑かれたように書きつける姿勢において、両者の影は重なる。ステファヌ・ペテルマンは、憂鬱と不信に苛まれがちなラミュが「書くことにおいてのみ、救済を見出せると信じた」と書く⁽⁵⁸⁾。才能よりも、優れた素材よりも、ただ書きつづけ、書き直しつづけること自体を宿命と心得て、自らを「ペンの人間」(l'homme-plume)⁽⁵⁹⁾と称したフローベールの作家としてのあり方は、実のところ、フローベールと同様に自らもまた「信じることの必要性」と「信じることの不可能性」のあいだで揺れるラミュにとって、生きていくための有効な処方だったのではないだろうか。

注

- (1) C. F. Ramuz, *Journal*, t. 1, *Œuvres complètes*, dir. Roger Francillon et Daniel Maggetti, Genève, Slatkine, 2005, I, 2005, p. 244.
- (2) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Lemerre, 1881.
- (3) フローベール『ブヴァールとベキュシェ』、菅谷憲興訳、作品社、2019年、463ページ（菅谷憲興「解説」）。
- (4) Flaubert, *Correspondance*, Paris, Charpentier, 4 vol., 1887-1893 (Charpentier et E. Fasquelle pour le quatrième volume).
- (5) Flaubert, *La Première Tentation de Saint Antoine (1849-1856)*, Paris, Fasquelle, 1908.
- (6) 『聖アントワヌの誘惑』各版の出版の歴史については、以下を参照のこと。Gisèle Séginger, « Note sur le texte », Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* (1849), *Œuvres complètes*, dir. Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, « Pléiade », t. 2, 2013, p. 1418.
- (7) Flaubert, *Œuvres complètes*, Paris, Conard, 1910, 18 vol.
- (8) 笠間直穂子「『文体』の問題へ フローベールに関する1919-1920年の『論争』を読む」『年報 地域文化研究』第4号、東京大学大学院総合文化研究科・地域文化研究専攻、2001年、57-73ページ。
- (9) Gilles Philippe, *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, Grenoble, UGA Éditions, 2004. また、文学作品を文法の視点で批評する言説の歴史については、同じくジル・フィリップの以下の著書に詳しい。Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.
- (10) この間の動きについて、詳しくは次を参照のこと。笠間直穂子「言語学と文学批評の間に 自由間接話法理論の黎明期におけるフローベール作品の位置 (1887-1926)」『日本フランス語フ

ランス文学会 関東支部論集』、第14号、2005年、123-135ページ。

- (11) Ramuz, *Journal*, t. 1, *Œuvres complètes, op. cit.*, I, p. 244.
- (12) *Ibid.*
- (13) *Id.*, *Journal*, t. 2, *Œuvres complètes, op. cit.*, II, p. 95.
- (14) *Id.*, *Journal*, t. 1, *Œuvres complètes, op. cit.*, I, p. 270.
- (15) *Ibid.*, p. 244 : *Ibid.*, p. 372.
- (16) « Carnet (phrases notées au hasard des lectures) », *Notes anciennes et textes retrouvés, Œuvres complètes, op. cit.*, XXIX, p. 283 (Anne-Lise Delacrétaz et Daniel Maggetti, « Notice »).
- (17) *Ibid.*, p. 163-282.
- (18) *Ibid.*, p. 168 : Flaubert, *Correspondance*, dir. Jean Bruneau, Gallimard, « Pléiade », t. 2, p. 79 (à Louise Colet, [24 avril 1852]) : 『ボヴァリー夫人の手紙』工藤庸子編訳、筑摩書房、1986年、121-122ページ。以下、フローベール書簡の邦訳は特記のないかぎり本訳書に拠る。なお、引用文中の (……) はラミュによる中略。
- (19) 「小説は詩でなければならない」というラミュの「指令」については、フィリップ・ルノーによる次の『詩人の訪れ』論を参照。Philippe Renaud, « Passage du poète comme « symphonie » ? », *Fabula / Les colloques*, Charles Ferdinand Ramuz, Silence(s), bruit(s), musique(s), textes réunis par Sylviane Dupuis et Martin Rueff, 2019 (<https://www.fabula.org/colloques/document5904.php>).
- (20) Ramuz, *Notes anciennes et textes retrouvés, Œuvres complètes, op. cit.*, XXIX, p. 203 : Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, t. 2, p. 31 (à Louise Colet, [16 janvier 1952]) : 『ボヴァリー夫人の手紙』、前掲書、101-102ページ。
- (21) Ramuz, *Notes anciennes et textes retrouvés, Œuvres complètes, op. cit.*, XXIX, p. 270 : Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, t. 4, p. 65 (à George Sand, [5 juillet 1869]). 邦訳は拙訳による。
- (22) Flaubert, *Lettres à sa nièce Caroline*, Paris, Fasquelle, 1906.
- (23) Ramuz, « Lettre de Paris. Les lettres de Flaubert à sa nièce - L'exposition Manet chez Durand-Ruel - Des Cézanne », *Articles et chroniques*, t. 1, *Œuvres complètes, op. cit.*, XI, p. 103.
- (24) *Ibid.*, p. 106.
- (25) « Les Deux Saint Antoine », *Ibid.*, p. 316.
- (26) *Ibid.*
- (27) *Id.*, « Les Grands moments de l'art français au XIX^e siècle », *Essais*, t. 1, *Œuvres complètes, op. cit.*, XV, p. 441.
- (28) *Ibid.*, p. 447.
- (29) *Ibid.*, p. 453.
- (30) *Ibid.*, p. 453 et 457.
- (31) *Id.*, « L'Exemple de Cézanne », *Essais*, t. 1, *Œuvres complètes, op. cit.*, XV. (ラミュ「手本としてのセザンヌ」『詩人の訪れ 他三篇』笠間直穂子訳、幻戯書房、2022年。)
- (32) *Id.*, *Questions, Essais*, t. 2, *Œuvres complètes, op. cit.*, XVI, p. 343.
- (33) 「ラミュほど目が見える者はいない。射るようになってしまうので、見つめる必要すらない。一度に多くを目に入れる必要もない。彼がまず見分けるのは、ごく素朴な（と本人の言う）物体だ。塩、パン、ペンキ塗りのトタン、石鹼水。そして色！ 古い梁と焼きすぎたパン、食料品店の布袋と乾いた土、ハムの薄皮とベーコンの厚い皮を混同することは、彼にかぎつ

- てはありえない。彼はわたしたちの目をこすってくれる。わたしたちの視界を洗い清めるという大事業を推進しているのだ。」Jean Paulhan, « Ramuz à l'œil d'épervier », in C. F. Ramuz, *Fin de vie*, Lausanne, La Guilde du livre, 1949, p. 13.
- (34) Ramuz, *L'Amour du monde, Romans*, dir. Doris Jakubec, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2005, t. 2, p. 374. また、ラミュが本作の語りに映画を導入した脈絡については、同書の解説を参照。*Ibid.*, p. 1565 (Doris Jakubec, « Notice »).
- (35) *La Séparation des races*, *ibid.* ; Dimitri Kirsanoff, *Rapt*, Mentor-Film, 1934. なお、ラミュと諸芸術との関係については、次の連載のコラムにおいて簡単に紹介した。笠間直穂子「対訳で楽しむ ラミュの短編『ふらんす』」、白水社、2019年4-9月(6月号「ストラヴィンスキーとの出会い」39ページ；7月号「絵画にまなぶ」39ページ；8月号「小説から映画へ」43ページ)。
- (36) Ramuz, *Lettres, 1900-1918*, Lausanne, Clairefontaine, 1956, p. 63. 傍点は原文イタリック。
- (37) ドイツないしスイス・ドイツ語圏の若い女性が、スイス・フランス語圏の家庭に住みこみ、無給で家事を手伝いつつフランス語を学ぶ習慣があり、その女性のことを「ヴォロンテール」(ボランティエ)と呼んだ。ラミュの小説に登場する一例として、以下を参照。C・F・ラミュ「恋」、『パストラル ラミュ短編集』所収、笠間直穂子訳、東宣出版、2019年、207ページ。
- (38) *Ibid.*, p. 126.
- (39) « De l'ami au poète », *Suisse contemporaine*, n° 9-10, nov. 1947, p. 839, cité dans Marguerite Nicod, *Du réalisme à la réalité. Évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*, Genève, Droz, 1966, p. 77.
- (40) Gilbert Guisan, *Ramuz, ses amis et son temps*, Lausanne/Paris, La Bibliothèque des arts, 1967-70, t. 3, p. 155.
- (41) Ramuz, *Les Circonstances de la vie, Romans*, *op cit.*, t. 1, p. 110. 邦訳は拙訳。
- (42) 註36参照。
- (43) Marcel Proust, *Pastiches et mélanges, Essais*, dir. A. Compagnon, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2022. (ブルースト「ルモワーズ事件」、平岡篤頼訳、『ブルースト全集』第14巻、筑摩書房、1986年。) これらのパスティーシュは1908年に雑誌掲載されている。
- (44) Marguerite Nicod, *op. cit.*, p. 124-125.
- (45) 註26参照。
- (46) Ramuz, *Passage du poète, Romans*, *op. cit.*, t. 2, p. 290 ; ラミュ『詩人の訪れ』、『詩人の訪れ 他三篇』所収、前掲書、107ページ。
- (47) *Ibid.*, p. 307 ; 同書、135ページ。
- (48) 『詩人の訪れ』が村人の「典型」からなる点については、以下の拙論を参照。笠間直穂子「ひとつの土地を描く ラミュ『詩人の訪れ』」『O-M 2011-2012』(学習院大学大学院人文科学研究科・共同プロジェクト「社会のカタログ化と文学」)、2012年、5-20ページ。
- (49) *Id.*, *Raison d'être, Essais*, t. 1, *Œuvres complètes, op. cit.*, XV, p. 36 ; 『存在理由』、『詩人の訪れ 他三篇』所収、前掲書、199ページ。
- (50) 笠間直穂子「空気と鏡像 ラミュ晩年の短篇小説における空間描写」『國學院雑誌』第120巻9号、2019年、1-14ページ。
- (51) ラミュは『存在理由』の末尾で、「とある丘の曲線をまねた抑揚」をもつ文を書くことを願っている。また、ラミュにとっての地形の重要性については、『詩人の訪れ 他三篇』(前掲書)の「訳者解題」313-315ページを参照。
- (52) ラミュの自由直接話法の使用例については、たとえば以下を参照。笠間直穂子「対訳で楽しむラミュの短編(1)『山にひびく声』」『ふらんす』、2019年4月号、白水社、61-62ページ。

- (53) 散文作品におけるonの役割やフローベールにおける使用例については、以下を参照。Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993 p. 27 et suiv.
- (54) Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, t. 1, p. 306 (à Louise Colet, [21-22 août 1846]) ; 『ボヴァリー夫人の手紙』、前掲書、47ページ。
- (55) onを視点人物とする視点描写については、以下を参照。笠間直穂子「空気と鏡像 ラミュ晩年の短篇小説における空間描写」前掲論文、4ページ。
- (56) Michel Raimond, *La Crise du roman*, Paris, José Corti, 1966, p. 320 et suiv.
- (57) Philippe Renaud, *Ramuz ou l'intensité d'en bas*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1986, p. 96.
- (58) Stéphane Petermann, *Ramuz. L'écriture comme absolu*, Gollion, Infolio, 2020, p. 51.
- (59) Flaubert, *Correspondance, op. cit.*, t. 2, p. 42 (à Louise Colet, [31 janvier 1852]) ; 『ボヴァリー夫人の手紙』、前掲書、106ページ。

