

## 『ジョナース』について

著者	神垣 享介
雑誌名	仏語仏文学
巻	19
ページ	47-60
発行年	1990-12-20
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/00017435">http://hdl.handle.net/10112/00017435</a>

# 『ジョナス』について

神 垣 享 介

## 序

1957年に上梓された短編集『追放と王国』に収められている『ジョナス』の主人公である画家ジョナスは不思議な人物である。画業において彼は短期間で華々しい成功を収めるが、それは全て星のおかげなのだとは事も無げに言う。その成功は多くの弟子や来客をもたらし、彼のアパルトマンは彼らで一杯となる。そのままに絶頂と思われた瞬間、一転して彼の名声は下降線を辿り始める。そして何も描けなくなった彼は最後に自ら造った屋根裏部屋に籠もり、そこで *solitaire* とも *solidaire* とも読める謎めいた一つの文字を画布の上に残して倒れてしまう。この作品は以上のように要約出来る。本論ではまず、彼が絵を描けなくなってしまうその原因をカミュの絵画に関する論述から推察し、次いで何故彼が暗い屋根裏部屋という空間を最後の仕事部屋として選び、そこでそのような文字を描＝書いたのかをレンブラントの絵を手掛りとして考え、最後にその文字は何を意味するのか、カミュの他のテキストを参照にして解明していきたい。

## I

ジョナスが絵を描けなくなってしまう理由を推察する前に、何故カミュが主人公を画家として設定したのかを考えておきたい。なぜなら、多くの批評家たちはこの画家を当時のカミュとオーバーラップさせることで簡単に片づけており、何故に作家ではなく画家でなければならなかったのかという問題にはあまり触れてこなかったように思われるからである。画家も作家も独自の美的世界を創造する点において何ら変るところは無い。しかしながらカミュにとって画家は、作家以上に自分の思い描いている主題を具現化することの出来る職業であると考えられていた節がある。ジャン・

グルニエはカミュの次のような言葉を伝えている、「書くためにはなんと多くの苦労が必要なことか！ 少なくとも自分の主題を持っている画家ならば、真っ直ぐに突き進むことができ、頭のなかにあるものを迅速に実現することができるのに<sup>1)</sup>」。確かにジョナースは、たいした苦労も無く成功を収めてしまう。しかし、こうした理由だけでカミュが主人公を画家として設定したとは思えない。絵を描く行為そのもののなかに、作品を完成させる過程でしなければならない選択=排除の典型をカミュが見ていたからに違いない。彼は『反抗的人間』のなかで記している。

«Le principe de la peinture est aussi dans un choix. «Le génie même, écrit Delacroix, réfléchissant sur son art, n'est que le don de généraliser et de choisir.» (….) Le premier acte du paysagiste est de cadrer sa toile. Il élimine autant qu'il élit. De même, la peinture de sujet isole dans le temps comme dans l'espace l'action qui, normalement, se perd dans une autre action. Le peintre procède alors à une fixation.»<sup>2)</sup>

絵画の原理は選択=排除にある。すなわち、画布の上の一つのイメージを定着させるには、時空の広がりの中に消えてしまうものを画家の取捨選択によって固定しなければならない、と言っているのである。ところで、創作活動は言うに及ばず、この選択=排除の観点から見た場合、ジョナースほどその行為(=決断)から遠い存在も無い。実際、彼の選択=排除する能力の欠如は、日常生活のあらゆるレベルにも波及している。常に星によって護られており、まるで全てを決定しているのはその星であるかの如くに彼は思っている。

«L'étoile décidément protégeait Jonas.»<sup>3)</sup> (p. 1632)

1) Jean Grenier, *Albert Camus*, Gallimard, 1969, p. 148.

2) Albert Camus, *L'Homme révolté*, Essais, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, (以下 PL. II と略) p. 660.

3) Albert Camus, *Jonas*, Théâtre, Récits, Nouvelles, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974. (以下 *Jonas* からの引用は本文中にページ数で示す。)

《Jonas en lui-même remerciait son étoile. (...) Il pensait en réalité: 《C'est une chance qui continue.》 Aussi loin qu'il pût remonter dans sa mémoire, il trouvait cette chance à l'oeuvre.》  
(p.1629)

さらには、友人のラトー、妻のルイーズ、弟子たち、その他この作品に顔をみせる有象無象の人物たちも彼が選んだのではなく、逆に彼らによって彼自身選ばれているのである。画家という職業でさえ、給与生活者として働く傍ら、時間潰しの為に偶然描き始めた絵が認められたことがきっかけにすぎない。そうした彼の資性は画家に最も不向きな筈である。だからこそ、画家を主人公としながらも、この作品では彼の創作技法や作品についての具体的な記述がほとんど無いのであろう。物語の前半部で、難なく成功した彼の姿が或種の諧謔と皮肉を込めた文体で描写されているのも、こうしたことと大いに関係があろう。選択=排除を回避しようとする彼の性格は随所に見うけられる。例えば、彼の繰り返す「ご希望どおりに (Ce sera comme vous voudrez)」という決まり文句はその最たるものである。そのような信条を持つからこそ、彼はいかなる来客も拒まず、頼まれればどんな政治的な抗議文書にさえ署名するのであり、又来客が多くなりすぎた結果、仕事部屋の変更をも余儀なくされてしまう。その上、ある一つの事柄に対しても両義的な意味を感じ取ってしまう人物として描かれてもいる。

《Jonas sentait que, d'une certaine manière, ils l'annexaient déjà à leur propre échec. Mais, dans un autre sens, cette solidarité nouvelle avait quelque chose de bienfaisant.》  
(p. 1647)

しかしいくら優柔不断とも言える性格を有し、「来るものは拒まず」を実行する彼にあっても自と限界がある。その結果、《il ne pouvait tout accepter》(p. 1642) のであり、ついには《Il était difficile de peindre le monde et les hommes et, en même temps, de vivre avec eux.》(p. 1642) と意識せざるを得なくなる。しかし彼は決して来客を拒むこと

はしないのだから、必然的に絵を描くことは出来なくなる。しかし、彼が絵を描くのに困難を覚えるようになるのは、来客が多くなって自分の時間を持ってなくなったからだけだろうか。必ずしもそうとは言い切れない。というも、彼は一人である時ですらそうなのだから。

«Jonas travaillait moins, sans qu'il pût savoir pourquoi. Il était toujours assidu, mais il avait maintenant de la difficulté à peindre, même dans les moments de solitude.» (p. 1647)

絵を描けなくなる原因は、外部にあるのではなく、彼自身の内部にすでに存在していたのではあるまいか。それは «Jonas, (…) n'avait qu'une idée obscure de sa propre esthétique.» (p. 1638) ことに起因するのだろう。彼は絵を描くことに困難を覚えるようになってからは、空を眺めては日々を送り、そして絵を描く代りに絵画や自分の天職について思いを廻らせるようになる。

«Ces moments, ils les passait à regarder le ciel. (…) Il pensait à la peinture, à sa vocation, au lieu de peindre.» (p. 1647)

勿論、彼がそうするのは自分自身の美学に対する考えを明確にする為である。画家が絵画についての思考を推し進めていくなら、必ずや「選択すると同じだけ除外」という絵画の原理に行き着く筈である。その曖昧な観念しか持っていなかったが故に、彼は絵を描けなくなってしまったのである。さらには、その曖昧さそのものが、彼の日常生活での選択＝排除の回避にも影響を及ぼしていると考えられる。逆に言えば、そうした性向を持っているが為に、真の「絵画の原理」を得られないのであろう。

ところで、絵画について思案しているとしても、彼はこの原理を自己のものとしているようには思えない。というも、この時期に妻のルイーゼに『働く女性』の絵を描くように勧められて始めてはみるが、結局は放棄してしまうからである。

«Louise suggéra à Jonas de peindre une *Ouvrière*. «Bonne idée», dit Jonas. Il essaya, gâcha deux toiles, puis revint à

un ciel commencé.》(p.1648)

この『働く女性』を完成出来ないのは、その題名そのものが持つ社会主義的リアリズム<sup>4)</sup>とでも言い得るテーマや技法の選択に、彼が耐えられないからではあるまいか。そして、その絵を放棄した後で彼が再び描きかけの空の絵に戻った、という事実が我々の興味を引く。彼が空を眺めていた理由について、B.T.フィッチは「かつてのように描くことが困難であると意識すればするほど、ジョナスは不在の星を求めるかのように空を見ては時間を過す<sup>5)</sup>と指摘している。それは、この段階にあってもなお、彼が星によって再び選ばれるのを待っていることを意味しよう。ところでカミュは、ジョナスの空の絵がどんなものなのか全く言及していない。彼が描き始める前に見た空が星のないものだったという記述が唯一の手掛りである。

《Jonas contemplait les fenêtres d'en face. Puis, il leva les yeux vers le ciel sans étoiles, (….)》(p. 1645)

星のない空は、彼にとって何もない「からっぽの空」に等しい筈である。<sup>6)</sup>だが同時に、そのような何も描かれない空だけが、彼に何の選択=排除を強いることのない画材なのでもあろう。しかし、星のないからっぽの空を描く彼の画布 (toile) は、彼が行き着いた芸術的不毛を象徴してもいよ

- 4) ローラン・マイヨも次のように指摘している、《(…) sa femme lui suggère de peindre une *Ouvrière* dans l'esprit du réalisme socialiste (….)》Laurent Mailhot, 《L'intellectuel et l'artiste: sur deux ou trois tableaux d'Albert Camus》, *Albert Camus, textes réunis par Paul-F. Smets*, éditions de l'université de Bruxelles, 1985. p.138.
- 5) Brian T.Fitch, 《《Jonas》ou la production d'une étoile》, *Albert Camus 6, Lettres modernes*, Minard, 1973, p. 55.
- 6) Isabelle Cielens もこの空がからっぽのものだと指摘している。《(…) Jonas contemple parfois le ciel, mais c'est un ciel incolore et vide, (….)》Isabelle Cielens, *Trois fonctions de l'exil dans les oeuvres de fiction d'Albert Camus; initiation, révolté, conflit d'identité*, UPPSALA, 1985, p. 174.

う。<sup>7)</sup> それ故に、以後のジョナースに残されているのは、画布に再び星を見出し、画布そのものを星に変えることなのである。その為の場となるのは、言うまでもなく最後の屋根裏部屋である。

## II

これまで見てきたように、『ジョナース』のなかで主要テーマとなっているのは、芸術的にも日常生活でも選択=排除出来なくなった芸術家の言わば金縛りの状態なのである。そうした事態に陥った人間の姿を端的に表徴しているのが、レンブラントの哲学者である。この哲学者と同質の状態に身を置く時、ジョナースは初めて自ら星を見出すことが出来るのだ。この絵<sup>8)</sup>についてカミュは、オスカー・ワイルドを論じた『牢獄の芸術家』と『反抗的人間』で言及している。特に1952年に発表された『牢獄の芸術家』は、『ジョナース』を構想していた当時のカミュの「精神状態の隠喩のごときものであった」<sup>9)</sup>とロットマンは指摘している。カミュはそこで主に現実と芸術(家)の問題に関して、ワイルドを素材にして論じているが、その現実か芸術かという二者択一に直面したワイルドの苦悩する姿をあの哲学者に準<sup>なぞら</sup>えて次のように記している。

«Si l'artiste ne peut refuser la réalité, c'est qu'il a pour charge de lui donner une justification plus haute. Comment la justifier si on décide de l'ignorer? Mais comment la transfigurer, si on consent à s'y asservir? À la rencontre de ces deux mouvements contraires, comme le philosophe de Rembrandt

- 
- 7) スタロピンスキーはゴヤについて次のように記している、「(…) 芸術家のたたかいは想像力のかなた、イメージのかなたの不毛の地にたどりつくまで続けられねばならなかったかに見える。そのとき彼はからっぽの空を描く。」ジャン・スタロピンスキー、『自由の創出』、小西嘉幸訳、白水社、1982、p. 86。
- 8) 哲学者という語と、カミュが説明している内容から推定すると、その絵とは『ホメロスの胸像を眺めるアリストテレス』であろう。
- 9) H・R・ロットマン、『伝記 アルベール・カミュ』、大久保敏彦・石崎晴巳訳、清水弘文堂、1982、p. 561。

entre l'ombre et la lumière, se tient, tranquille et étrange, le vrai génie.》<sup>10)</sup>

この哲学者が示す静かで奇妙なポーズは、「なにものをも排除しまいと欲する思想の二元論が示す矛盾しあう力のあいだの緊張」<sup>11)</sup>が強いものだ、とモニック・クロシェは指摘している。こうした緊張関係を生じさせるのは現実と芸術に限らない。その他にもいくつかの要因を挙げることが出来るが、カミュはこの相反するものの緊張にこそ芸術の偉大さを見ている。

《Pour finir, peut-être touchons-nous ici la grandeur de l'art, dans cette perpétuelle tension entre la beauté et la douleur, l'amour des hommes et la folie de la création, la solitude insupportable et la foule harassante, le refus et le consentement.》<sup>12)</sup>

ここで具体的に示されている緊張（特に人間への愛と創造の熱狂、耐えがたい孤独と煩わしい群衆）は、『ジョナース』でも明白に読取れるものである。そうした緊張は最後の屋根裏部屋で頂点に達するが、そこに至るまでの推移が影と光のコントラストで示されている。ジョナースが妻と暮らし始めるアパートマンは光が充満しているがその描写は少々大袈裟である。

《En été, à cause de la vaste surface vitrée, l'appartement était littéralement violé par la lumière.》 (p. 1634)

《(…) les êtres, perdus dans la lumière blanche et violente, semblaient flotter comme des ludions dans un aquarium vertical.》 (p. 1635)

過剰とも思われるこうした光のなかで彼は画業に勤しみ、易々と成功を収める。しかしその成功が多くの弟子や来客をもたらすことによって、彼は徐々に光を奪われていく。弟子たちが日々持込む画布のエピソードがそのことを良く示している。

10) Albert Camus, *L'Artiste en prison*, PL. II, p. 1127.

11) モニック・クロシェ, 『カミュと神話の哲学』大久保敏彦訳, 清水弘文堂, 1978, p.127.

12) Albert Camus, *Discours de Suède*, PL. II, p.1092.  
クロシェもこの文章を引用している。



◀Il ne se passait pas de jours, en effet, qu'on ne lui apportât quelque toile à peine ébauchée que son auteur plaçait entre Jonas et le tableau en train, afin de faire bénéficier l'ébauche de la meilleure lumière.▶ (p. 1639)

さらには、余りに多くなってしまった来客たちの席をつくる為に、仕事に最も適した部屋さえも明渡さざるを得なくなってしまう。

◀Les jours qui suivirent, il tenta de travailler dans le couloir, le surlendemain dans la salle de douches, à l'électricité, le jour d'après dans la cuisine.▶ (p. 1648)

十分すぎる程の光を享受していた彼が、電灯の助けを借りるまでになったのである。光の喪失と歩調を合せるかのように、彼の名声も下降線を辿り、彼自身も空を眺めては日々を過すようになる。彼の光と仕事の関係を最も理解しているのは、幼少の頃からの友であり、彼の芸術を真に愛しているラトーである。彼だけが意識的に光の邪魔になるのを避けている。

◀Rateau, lui, ne venait qu'après dîner. (...) il savait que les peintres travaillent à la lumière du jour.▶ (p. 1637)

ところで、光の衰退は必然的に影の侵食を意味するが、それはジョナス自身の性格にまで影響を及ぼすに至る。

◀ (...) il devenait de plus en plus fuyant et *ombrageux*. Il lui suffisait. entrant dans un café, d'avoir le sentiment d'être reconnu par une personne de l'assistance pour que *tout s'obscurcît* en lui.▶ (p. 1649)

(イタリックは引用者)

こうして内も外も影に侵食され、絵を描けなくなった彼は放蕩に救いを求める。しかし妻のルイーゼの◀ce visage de noyée que donnent la surprise et l'excès de la douleur▶ (p. 1650)を見て立直る決意をする。その手立として屋根裏部屋を自分で造るのだが、それはその狭く暗い空間のなかで再び星＝光を見出す為である。仕事部屋をこの薄暗い空間に設定するに際して、彼は或る種の啓示を受けているように思われる。それはもう全く仕事もせず、カフェに入浸りになっていた頃に、彼の背後で言われていた次

のような台詞である。

«Il savait ce qu'on disait derrière lui: «Il se prend pour Rembrandt», et son malaise grandissait.» (p. 1649)

レンブラントという言葉は、ジョナースの人に会うのを極力避けるようになった大家然とした態度を評して言われたものである。それ故に、彼の不快の念も増すのだ。しかし、カミュは何故ここで敢えてレンブラントの名前を持出してきたのだろうか。ロラン・バルトは、固有名詞が持つ意味の重要性を次のように記している。「固有名詞は、つねに注意深く検討しなければならない。というのも、固有名詞は、もしこう言ってよければ、記号表現の王者だからである。固有名詞の共示的意味は豊かで、社会的で、象徴的である。』<sup>13)</sup>『ジョナース』でもこの固有名詞は象徴的意味を持っているように思われる。というのも、ジョナースが初めて自発的に選び取ったとも言える暗い屋根裏部屋で、ランプの明りで仕事をする状況そのものがレンブラント的影と光の世界（より具体的に言えば、あの哲学者の絵）を強く示唆しているからである。又、彼がそこに入って行く時に洩らす«Il y a eu de grands peintres qui peignaient à la chandelle» (p. 1651)という台詞もレンブラントを意識してのことだと考えられる。<sup>14)</sup>

ところで、その部屋のなかで直ぐに彼は影と光の世界に身を置く訳ではない。そこはまだランプも無い暗闇なのだ。ランプを点けない理由は、次

13) ロラン・バルト、『記号学の冒険』花輪光訳、みすず書房、1988、p. 193.

14) カミュにとってレンブラントは、ジョナースと同種類の経験（若くしての成功から一転して名声の失墜）を共有する者として見做されていた、という事実がある。最近やっと刊行された*Carnets III*, Gallimard, 1989、の中でレンブラントについて次のように記している。

«Rembrandt: la gloire jusqu'en 1642, à 36 ans. À partir de cette date, la marche à la solitude et à la pauvreté. Expérience rare et plus significative que celle, banale, de l'artiste méconnu. Sur une telle expérience on n'a pas encore rien dit.» (p. 129) この記述は、カミュが『ジョナース』を推敲していた当時の1954年になされている。レンブラントの経験の内実をカミュは小説家としてジョナースに仮託して描いたのかも知れない。

のように説明されている。

《Il fallait qu'il découvre ce qu'il n'avait pas encore compris clairement, bien qu'il l'eût toujours su, et qu'il eût toujours peint comme s'il le savait. Il devait se saisir enfin de ce secret qui n'était pas seulement celui de l'art, il le voyait bien. C'est pourquoy il n'allumait pas la lampe》 (p. 1652)

彼が捉えなければならない、単に芸術上のものだけではない秘密とは、これまでに見てきた選択=排除の原理であろう。彼はそれを知ってはいたが、まだはっきりとは理解しておらず、まるで知っているかのように描いて（行動して）いただけなのである。その秘密の発見こそが、彼の新しい星となるのであり、その為に彼はランプを点けなかったのだ。それからどれくらいの日々が経過したのか分らないが部屋にランプが灯り、彼は初めて仕事に取掛るのである。

《La lampe resta allumée toute la nuit et la matinée du lendemain. À ceux qui venaient, Rateau ou Louise, Jonas répondait seulement: 《Laisse, je travaille.》》 (p. 1653)

そこで彼がしている仕事とは、言うまでもなく《on ne savait s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire*》 (p. 1654) 一つの言葉を画布の中央に描=書きつけることである。影と光のなかで *solitaire* あるいは *solidaire* という二つの相反する心の動き (ces deux mouvements contraires) のどちらをも選択=排除出来ない彼の姿は、レンブラントの哲学者を彷彿とさせる。その哲学者と同様、矛盾しあう力の緊張を維持することこそがジョナースの行着いた結論なのであり、彼が描=書いた文字はそうした自らの状況を表現する芸術家としての唯一の手段だったのである。ピーター・クライルはそうしたことを次のように的確に述べている。

《Jonas n'a pas voulu choisir, et sa satisfaction d'artiste est justifiée, car il a réussi à exprimer la réalité fondamentale de

sa situation, même si cette réalité est en elle-même ambiguë.》<sup>15)</sup>

### III

次に, *solitaire* と *solidaire* ともつかないその文字自体何を意味し得るのか考えてみよう。その前に, その文字が描=書かれた画布 (*toile*) と星 (*étoile*) が持っている意味作用の連関性についてのフィッチの興味深い説を紹介しておきたい。『*ジョナース*』では夥しい言葉遊びが演じられているが, なかでも *toile* と *étoile* は同義的な意味作用を持っており, それ故に, ランプが灯る何日か前にラトーがジョナースに向かって《*tu n'a pas de toile*》(p. 1653) という時, それは同時に《*tu n'a pas d'étoile*》をも意味している, とフィッチは指摘している。<sup>16)</sup>このフィッチの説に倣って言うなら, ジョナースがその *toile* を要求したことは, 自ら積極的に *étoile* を求めたことになろう。この際, 言葉遊びに徹底的に付合ってみるのも一つの手である。というのも, その *toile* に描=書かれた文字自体言葉遊びの要素を持つものであり, その文字のなかに隠された一つの言葉こそが *toile* を *étoile* として輝かせる原動力となるからである。その隠された言葉とは, これもフィッチの指摘するように,<sup>17)</sup> *solitaire* と *solidaire* の公分母として現れる *solaire* である。謎のような文字のなかに隠されているこの *solaire* は一体何を意味するのだろうか。それを解説するのに最も適した人物は, カミュを措いて他にいまい。彼はそのタイトルからして暗示的なエッセー『*謎*』において, 謎の中に存在する太陽のイメージについて語っている。<sup>18)</sup> 彼はアイスキュロスを例に取りながら, 彼の宇宙の中心にあるのは無意味ではなく, その意味が眩いの

15) Peter Cryle, *Bilan critique, L'exil et le royaume d'Albert Camus*, Minard, 1973, p. 173.

16) Brian T. Fitch, *op. cit.*, p. 57.

17) *Ibid.*, p. 61.

18) *L'Énigme* と *Jonas* の比較については, Gabrielle Moix の論文が多くの示唆を与えてくれる。Gabrielle Moix, 《《*L'Énigme*》 d'Albert Camus》, *Albert Camus 13, Lettres modernes*, Minard, 1989, pp. 141-162.

で解読するに困難な謎だと記している。

«Eschyle est souvent désespérant; pourtant, il rayonne et réchauffe. Au centre de son univers, ce n'est pas le maigre non-sens que nous trouvons, mais l'énigme, c'est-à-dire un sens qu'on déchiffre mal parce qu'il éblouit.»<sup>19)</sup>

アイスキュロスをジョナースの画布に置き換えてみるなら、そこに描＝書かれた文字も無意味なものではなく、一つの謎なのだと納得出来よう。

続けて彼は、この謎は我々の営み (oeuvre) にも存在しており、その営みが例え暗黒のものでもその中心には一つの太陽が輝いていると言っている。

«Au centre de notre oeuvre, fût-elle noire, rayonne un soleil inépuisable, (...)»<sup>20)</sup>

notre oeuvre を、我々が今問題としている画布（作品）と理解するなら次のようにも訳せよう。「我々の作品はたとえそれが不可解なものであっても、その中心には汲みつくすことの出来ない一つの太陽が輝いている。」フイッチの指摘を待つまでもなく、カミュ自身が種明しをしているかのようである。

さらに続けて、その太陽は何の為に存在し、どのような役目を果たすのかも見事に説明している。つまり、この太陽はいつの日か全てがそこに来て燃え上るに違いない中心に埋れており、真理を探求する作家の作品が彼をその太陽の近くへと向わせるのだ。

«Chaque artiste, sans doute, est à la recherche de sa vérité.

S'il est grand, chaque oeuvre l'en rapproche ou, du moins, gravite encore plus près de ce centre, soleil enfoui, où tout doit venir brûler un jour.»<sup>21)</sup>

ジョナースに則して言えば、彼を太陽＝中心に向わせる作品とは最後の

19) Albert Camus, *L'Énigme*, in *L'Été*, PL. II, p. 865.

20) *Ibid.*, p. 865.

21) *Ibid.*, p. 866.

画布であり、その太陽 (solaire) は solitaire と solidaire の中間地帯にこそ埋れているのだ。このことは、カミュが初期作品以来追求してきた『裏と表』『諾と否のあいだ』『追放と王国』等々に代表される反語並列の世界についても言えよう。solitaire/solidaire はそれらの象徴なのだ。そして、いつの日か全てがそこに来て燃え上る中心=太陽とは、「希望も絶望も根拠がなくなったように思われて、生全体が一つのイメージに要約されてしまう」<sup>22)</sup> ような、反語並列の世界が溶解してしまうような空間=中間地帯であろう。そうした中間地帯の発見こそが、ジョナースの新しい星になるのだ。そして、その星はあの不可解な言葉が描=書かれている画布に他ならない。なぜなら、toile が solaire を内在させた時初めて、その光りで étoile となって輝き始めるからだ。それ故に、部屋のランプが消えた後でも輝き続ける étoile は、toile に置き換えられても何ら差支えないものとなる。

«Il éteignit la lampe et dans l'obscurité revenue, là, n'était-ce pas son étoile qui brillait toujours ? C'était elle.» (p. 1654)

ジョナースの toile が étoile となる為には、solitaire か solidaire のどちらかに決してその意味を固定してはならず、飽くまでそれは不可分の一つの謎でなければならない。

### 結語

ジョナースが自分の星を見出したのは確かであろう。しかしそれは何とも辛いものだ。選択=排除の観点から言えば、「選択と排除のあいだ」とでも形容するしかないものである。こうした中間地帯にこそ自分の星を見出さねばならなかった彼はこれから一体どうなってしまうのだろうか。彼は«ne travaillerait plus jamais» (p. 1653) と考えている。それは、選択=排除の原理が最も顕著な形を取らざるを得ない画家であってみれば当然のことかも知れない。彼の場合、その原理 (の回避) が、日常生活の

22) Albert Camus, *L'Envers et l'endroit*, PL. II, p.28. (訳は高島正明氏)

態度のなかにも影響を及ぼしていたのだから尚更である。しかし彼に救いが無い訳ではない。彼を愛している家族、そして誰よりも彼の芸術を愛しているラトーの存在が彼の再起を暗示しているかに思える。芸術家を愛する人たちだけが彼にあの太陽＝中心へと向う探求の助けとなることが出来る、とカミュは『謎』の終りで書いている。<sup>23)</sup>しかし『ジョナース』でカミュが意図したのは、そうした以後のことではなく、ジョナースが自ら自分の屋を見出した絵画的とも言えるあの一瞬を頂点とする物語ではなかったか。ローラン・マイヨは、『転落』や『追放と王国』は絵画的印象を与える、と記している。

«Comme les oeuvres de Cimabué ou de Piero della Francesca, La Chute et L'Exil et le royaume donnent l'impression que «la fixation vient de se faire».»<sup>24)</sup>

「固定化がまさにおこなわれたという印象」は、影と光りのなかで謎のような文字をまさにと描＝書こうとしているジョナースにこそ相応しかろう。そうした絵画的な一瞬の姿をカミュはこの作品のなかで固定させようとしたのであろう。彼はそれに成功したように思われる。しかし、ジョナースはカミュではない。彼は画家なのだ。言葉ではなく絵で表現しなくてはならないのだ。今度は彼が、自ら生きたあの瞬間を画布の上に定着させねばならないのだ。それ故に、ジョナースが再び筆を取るとすれば、その絵はレンブラントの哲学者に限りなく近いモチーフに基づいたものとなるだろう。

(本学非常勤講師)

23) «Mais dans sa recherche obstinée, seuls peuvent aider l'artiste ceux qui l'aiment et ceux-là aussi qui, aimant ou créant eux-mêmes, trouvent dans leur passion la mesure de toute passion, et savent alors juger.» Albert Camus, *L'Enigme*, in *L'Été*, PL. II, p. 866.

24) Laurent Mailhot, op. cit., p. 141.