

## 写真的記憶としての『セロトニン』

長田千里 (神戸大学)

### はじめに

作家ミシェル・ウエルベックは、ドイツの哲学者アルトゥール・ショーペンハウアーに関するエッセイ『ショーペンハウアーのために』(2017)の序文で、この哲学者の著作と彼が初めて出会ったのがいつだったのか、その時期が不明瞭であることを述べるにあたり次のような文章を綴っている。

私たちの人生は空間のなかですすみ、時間は付属品、残余でしかない。私は自分の人生の重要な出来事が起こった場所を、写真のような無用な鮮明さで記憶しているが、それがいつ起こったかについては、かなり頑張ってもおおまかにしか時間軸に位置づけることができない。<sup>1</sup>

記憶は優れて視覚的なものであり、出来事が起こった空間、場所はまるで写真を目の前にしているかのように鮮明に思い起こすことができるが、対して時間の記憶は曖昧なものである。作家ミシェル・ウエルベックの声として語られたこのような実感が、2019年刊行の長編小説『セロトニン』における1人称の語り手フロラン＝クロード・ラブルストの声にも反響していることを指摘することから本論考を始めたい。彼は、物語の終盤、最期の棲家とみなすパリ13区の高層アパートの一室で、人生で撮りためてきた写真をプリンタで印刷し、壁に1枚1枚貼り付けていく。その作業にあたって、彼は次のように述べる。

現代のカメラ機能のおかげで作業は簡単だった。ぼくの写真には撮られた日時がすべて残っていて、その条件に沿って仕分けするのは朝飯前だった。歴代使っていたカメラでGPS機能をオンにすれば、写真が撮られた場所を確実に特定できただろう。しかしそれは本当のところは不必要だった、ぼくは自分の人生で訪れた場所を覚えていた、完璧に、外科手術にも似た不必要な正確さで覚えていた。日付の記憶はずっと不確かだった、日付なんて重要ではないのだ、かつてあったことは永遠の出来事なのだといまでは知っている、でもそれは閉じられていて到達不可能な永遠なのだ。<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Nos vies se déroulent dans l'espace, et le temps n'est qu'un accessoire, un résidu. Si je conserve une mémoire photographique, inutilement nette, des lieux où ont pris place les événements de ma vie, je ne parviens à les situer dans le temps que par des recoupements laborieux, approximatifs. » Michel Houellebecq, *En présence de Shopenhauer*, L'Herne, 2017, p. 21. 『ショーペンハウアーとともに』、澤田直訳、国書刊行会、2019年、25頁。

<sup>2</sup> « La tâche était aisée, grâce aux fonctionnalités des caméras modernes ; à chacun de mes clichés étaient associées l'heure et la date de la prise de vue, rien n'était plus simple que de réaliser un tri selon ses critères. Aurais-je activé, sur mes appareils successifs, la fonction GPS que j'aurais également pu, avec certitude, retrouver les lieux ; mais cela en vérité était inutile, je me souvenais des lieux de ma vie, je m'en souvenais même parfaitement, avec une précision chirurgicale, inutile. Ma mémoire des dates était plus incertaine, les dates étaient sans importance, toute chose qui avait

フロランが使用してきたカメラは、各写真の撮られた日時と場所を正確に記憶している。一方で、彼の記憶が紐づけているのは、出来事と場所のみである。こうした視覚にのみ頼る、時間に制限されない記憶は「写真的記憶 *une mémoire photographique*」と呼ぶことができるだろう。これら2つの引用の明らかな類似から、この写真の展示の創作者であり物語の語り手であるフロランは、この「写真的記憶」としての記憶のあり方を、作家自身と共有する存在といえる。一方で、語り手フロランにおいては、そうした記憶が「到達不可能で閉ざされた永遠 *une éternité fermée, inaccessible*」であるという性質が付加され強調されていることも同時に確認できる。語り手は序盤に「悔やむべき状況が重なった」こと、これが作品の主題だと語っている<sup>3</sup>。46歳にしていかなる社会的関係をも絶ち蒸発者となる彼は、過去の恋人たちとの思い出を繰り返し、切れ切れに回想する。したがって、彼が「いまでは知っている」と語る「かつてあったこと」、すなわち、想起を重ねても決して再現されることのない記憶としての「到達不可能な」過去とは、長きにわたって繰り返された過去の回想によって我々読者に共有されてきたこの物語そのものであると言えよう。

では、「到達不可能な」過去の物語を締めくくる、この「フェイスブックのウォール」と称される語り手の創作は、人生の集大成なのだろうか。我々はそれを、『セロトニン』という物語内における「紋中紋 *mise en abyme*<sup>4</sup>」的な創造行為として位置づけることができはしないか。語り手の人生の総体として提示された『セロトニン』とフェイスブックのウォール、2つの創作を重ね合わせるこの解釈によって、我々には『セロトニン』という物語の切れ切れの回想を「写真的記憶」の並べられた物語として再構成するのみならず、その創造行為の描写によって示唆される、語りのあり方そのものを分析する可能性が開かれているように思われる。

## 1. 写真的記憶としての物語

さて、語り手の説明する「到達不可能な」過去が、語りでありながら「写真的記憶」であるとしたら、その特徴的な性質はどのようなものなのか。蒸発後のある夜、ノルマンディー地方はサン＝オーベール＝シュル＝オルヌの民宿に滞在した彼がかつての恋人カミーユの夢を見て目を覚まし、あることに気が付く場面を読んでみよう。

---

lieu avait lieu pour l'éternité, je le savais maintenant, mais il s'agissait d'une éternité fermée, inaccessible. » Michel Houellebecq, *Sérotonine*, Flammarion, 2019, p. 338. 『セロトニン』関口涼子訳、河出書房新社、2019年、281頁。以下、同書を *Sérotonine* と記し、原書／日本語訳の頁数をそれぞれ示す。

<sup>3</sup> « [...] si ma vie se termine dans la tristesse et la souffrance, je ne peux pas les en incriminer, mais plutôt un regrettable enchaînement de circonstances sur lequel j'aurai l'occasion de revenir — et qui constitue même, à vrai dire, l'objet de ce livre [...] » *Sérotonine*, 10/4.

<sup>4</sup> 「紋中紋 *mise en abyme*」とは、アンドレ・ジッドの『贖金使いの日記』以降は粹物語の一種として文芸批評にも使用されるようになった語であるが、元々は紋章学における大きな盾の中に小さな盾がある紋章を指す用語であり、西洋美術において絵の中のイメージがそれ自体を含む技法を指して用いられてきた。ここではこの視覚的なイメージをもつこの言葉をあえて選択した。

ぼくは再び横になり、部屋をひとわり見回した。寝室は完璧な正三角形をなして、壁の2辺が天井の中心の梁のところで繋がっていた。そこで、ぼくは自分が罠にはまったのに気がついた。付き合ってから最初の3ヶ月、ぼくはクレシーで、まったく同じタイプの寝室で毎晩カミーユと寝ていたのだ。<sup>5</sup>

彼の視線は、部屋全体へと向けられる。寝室の構造の一致自体は、同じノルマンディー地方の家である以上は驚くべきものではないと留保がつけられるが、この部屋の一致に気づき、昔の情景がよみがえった瞬間に、空間は彼にとっての罠となる。つまり、視覚的記憶によって想起された過去は、その空間を彼にとって疎外的で耐え難い空間へと変質させるのだ。したがって、彼はこの罠を脱け出し食堂へと逃れて苦しみを逃れようとするが、その苦しみは続く。

ぼくの心は苦悩に痙攣し、思い出は続けて戻ってくる、人を殺すのは未来ではなく過去なのだ、あなたを刺し貫き、蝕み、殺してしまう。<sup>6</sup>

逃れた先の食堂でも、同じ形のキッチンが思い出を想起させ、肉屋や八百屋といった様々な商店での買い物、キッチンで料理をするカミーユの健気な姿など、止めどなく押し寄せる記憶は、彼を苦しませ殺してしまうほどの威力でもって語られる。小説の終わりには、ケイトとカミーユという2人の昔の恋人の姿がパリ5区という地に紐づいて次々とよみがえってくる。カフェに入った彼は、「ここには多分ケイトと来たことがあった、内装はほとんど変わっていなかった」と気づき、そこから逃げ出すも、ムフタル通りに差し掛かると今度は「カミーユのイメージが戻って<sup>7</sup>」くる。このようにして、襲いかかってくる過去のために、家だけでなくカフェや通りでさえ苦しみに満ちた空間となるのだ。

それと同時に、語り手たる彼にとっての疎外的な空間は、過去との対比のうちに生じていること、つまり過去に愛した女性の「不在」と結びついていることは明らかだ。たとえば、かつてカミーユが彼の家で同棲を始めたときの回想は、次のように展開されている。

ぼくはそれまで、この家をホテルのように使っていた、良質のホテル、よくできたオテル・ド・シャルム、でもカミーユが来てから、ここを本当の意味での家だと思えるようになった——それ

---

<sup>5</sup> « Je me rallongeai, jetai un regard circulaire sur la chambre : elle formait un triangle équilatéral parfait, les deux pans de murs inclinés se rejoignant au centre, au niveau de la poutre maîtresse. Alors, je pris conscience du piège qui s'était refermé sur moi : c'est dans une chambre exactement identique que j'avais dormi toutes les nuits avec Camille, à Clécy, les trois premiers mois de notre vie commune. » *Sérotonine*, 280/228.

<sup>6</sup> « [...] mon cœur fut tordu par une crispation douloureuse, les souvenirs revenaient sans discontinuer, ce n'est pas l'avenir c'est le passé qui vous tue, qui revient, qui vous taraude et vous mine, et finit effectivement par vous tuer. » *Sérotonine*, 280/229.

<sup>7</sup> « [...] sans doute même étais-je allé dans ce café avec Kate, l'intérieur avait à peine changé. [...] les images de Camille qui me revinrent [...] » *Sérotonine*, 329-330/273.

はただ、ここが彼女の家になったからなのだ。<sup>8</sup>

女性らしくインテリアを変化させる恋人の振る舞いは、彼にとって空間そのものを「ホテル」から「家」へ変質させるものだ。したがって、恋人こそが親和的空間への変化をもたらす存在であったといえるだろう。放浪の間、語り手は湖を間に挟みながらカミーユとその両親とクリスマスを過ごした家を眺め、また双眼鏡で彼女とその息子の生活を観察する。これらの描写は、空間的な「距離」そのものでありながら、「親和的な空間」との絶対的な「隔たり」として我々に認識されることになる。このようにフロランにとって親和的／疎外的空間が「女性」の存在／不在によって形作られ、視覚的なイメージによってその親和的空間への到達がもはや不可能なものとして端的に表現されている。そうした空間を作り出す思い出のもう1つの性質として、カミーユとの初めての夜の思い出を語る次の一節を参照しよう。

その晩のことは多分死ぬまで覚えているだろう、部屋の滑稽なインテリアのイメージはぼくの人生の最後まで付きまとうだろう、だいたい、そうしたイメージは今も毎晩舞い戻ってくるのだ、それが終わることはなく、その反対にますますぼくの心を苛むような具合に顕著になっていく一方だろう、死がぼくを解放してくれるまで。<sup>9</sup>

彼女との幸福な思い出はホテルの「部屋の滑稽なインテリア」という視覚的なイメージで語られるわけだが、注目したいのは、「*jusqu'à*」という語の反復によって強調されるように、それが彼の人生の終わりまで、つまり彼にとって「永遠」に続くイメージであること、そして、薄まり消えるどころか、ますます強まっていくイメージとなることである。繰り返し思い出されるそのイメージは、その思い出すという行為によって強化され、彼の苦しみはいや増すものとなっていくのであろう。だからこそ、最期に彼は「からっぽで真っ白な何も飾りのない空間 *le vide, le blanc et le nu*<sup>10</sup>」へと行き着く。ポルト・ド・ショワジーとポルト・ディヴリーの間に広がる高層住宅の1つ、からっぽの箱でしかないこの部屋でなら、ノルマンディーの三角屋根の家の思い出にも、ホテルのインテリアの思い出にも出会うことなく、穏やかに過ごせるというわけだ。

しかし、彼が「フェイスブックのウォール」を創作するのは、まさにその壁である。この部屋の壁はしたがって、彼の人生の表象のキャンバスでもあるのだ。フロランが作った展示スペースのあり方も検討してみれば、彼の部屋の4面のうち2面は窓とベッドでふさがり、まっさらな1面と、浴室や

---

<sup>8</sup> « J'y vivais jusqu'à présent comme à l'hôtel, un bon hôtel, un hôtel de charme réussi, mais ce n'est qu'après l'arrivée de Camille que j'eus l'impression qu'il s'agissait, véritablement, de ma maison - et uniquement parce que c'était la sienne. » *Sérotonine*, 170/138.

<sup>9</sup> « [...] il est probable que je m'en souviendrai jusqu'à la fin de mes jours, que les images de cette décoration ridicule reviendront me hanter jusqu'à la dernière limite, d'ailleurs elles reviennent déjà chaque soir et je sais que cela ne cessera pas, que cela ne fera au contraire que s'accroître, de manière de plus en plus lancinante, jusqu'à ce que la mort me délivre. » *Sérotonine*, 169/137.

<sup>10</sup> *Sérotonine*, 330/274.

キッチンに通じる開口部があるのみの1面を使うとされている。「からっぽで真っ白なむきだしの」部屋の隣り合った壁2面に写真を並べていく様子は、まるで白い見開きのページを埋めていく作業のように想起することができるだろう。我々は、数多くの写真で飾られた写真集の見開きのごとき「フェイスブックのウォール」を、切れ切れに配置される「到達不可能な」過去のイメージで構成された『セロトニン』の物語そのものの暗示として読み込むことができるのではないだろうか。

「フェイスブックのウォール」の提示のいたるところに、作者はその作品としての性質をほのめかしている。

ぼくは言ってみればフェイスブックのウォールを作り上げたかった。とはいえ、ぼくの個人用で、ぼく以外は決して見ることのできないフェイスブックのウォールだ。でも、ぼくが死んだ後、アパートの資産価値を査定しに来る不動産屋の人間だけがちらりと見るかもしれない。少し驚くだろうが、そのあとすべてゴミ箱に捨て、壁の糊の跡を剥がすためにおそらく清掃業者を頼むのだろう。<sup>11</sup>

語り手はこの創作を「フェイスブックのウォール」の一種と説明する。それは本来ならば、SNSプラットフォームである Facebook 上で、これまでに自分が投稿した記事や画像などが時系列順にまとまって参照される場所を指す言葉で、現在はタイムラインと呼ばれる。簡単に言えば、SNS 上で自分を表現する場である。繰り返しになるが、彼が創作を行った部屋はワンルームの「からっぽ」の部屋で、ベッドとテレビ、書棚以外にはこれといった家具も置くことはなく、彼はもはや人を招くといった社会的な生活を送ることは想定していない。大きな窓が1つ、外部とのつながりの可能性を仄めかすが、入居時からつねにブラインドは下ろされている。彼にとって自分を周囲の社会から隔てるものとして存在する「壁」が、現代社会の SNS 上で共有される人生史の名であるとは何たる皮肉だろうか。彼はあえてこの名をつけることで、もはや社会的関係を結ばず誰ともアクセスしない自分の人生を表現してみせるのだ。

その上で、「壁 mur」という表現の場そのものに着目するならば、ウエルベック自身の写真展の実績はもちろんのこと、2010年に刊行された小説『地図と領土』の登場人物である作家ミシェル・ウエルベックの次のような発言が想起されるのではないか。

「——絵ですか……。ウエルベックは物思わしげに言った。いずれにせよ、絵をかけるための壁ならもっています。私が人生で真に所有した唯一のもの、それが壁です。」<sup>12</sup>

<sup>11</sup> « Je souhaitais en quelque sorte réaliser un mur Facebook, mais à mon usage personnel, un mur Facebook qui ne serait jamais vu que par moi — et, très brièvement, par l'employé de l'agence immobilière qui aurait à évaluer mon appartement à la suite de mon décès ; il serait un peu surpris, puis il jetterait tout ça à la poubelle, et sans doute prévoirait un lessivage, pour éliminer les traces de colle sur les murs. » *Sérotinine*, 338/281.

<sup>12</sup> « — Un tableau..., dit pensivement Houellebecq. En tous cas, j'ai des murs pour l'accrocher. C'est la seule chose que j'aie vraiment, dans ma vie : des murs. » Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Houellebecq. 2001-2010,

この発言は、同作の主人公である芸術家ジェド・マルタンが、展覧会のカタログ執筆の謝礼として、登場人物である作家ミシェル・ウエルベックの肖像画を描き彼に贈呈したいと申し出たことから生じたものだ。あくまで登場人物としてのウエルベックとはいえ、自らの肖像を残すことのできる場としての壁こそ、真に所有物と言える唯一のものだと彼が述べている点は興味深い。かくして、ウエルベックは自らの肖像画を自宅の壁に飾ることとなる。しかしながら、『地図と領土』において重要なのは、作家の肖像画は盗まれ、彼が無惨に殺されるという点である。この展開については様々に解釈され得るだろうが、少なくとも、壁にかけられた作品がその消失に言及されていたという点は共通の要素として参考にできるのではないだろうか。写真の貼られたアパートの資産価値を査定する人間の到来は、フロランの死後に「壁」を作品として価値づける人間の存在を示唆しているようにも思われる。同様に、その写真はすぐにはがされようとも、少しの時間、粘り強く痕跡を留める可能性も示唆されているのである。

以上を踏まえたとき、語り手フロランによる小説内の創作は、作品そのもの、あるいは作家自身に対する自己言及の可能性を広げる表現のひとつと見なせるのではないか。とはいえ、具体的に展示された写真を検討したとき、それは解釈の余地が多分に残された創作として現れる。というのも、次のように説明されるからだ。

[...]ぼくはこの物語の中で何枚かの写真の話をした。2枚はカミーユとの、1枚はケイトとの。他にもまだ、3000枚ちょっとの、重要度はずっと劣る写真があった。自分の写真がどれほど平凡なのかを確認するなんて驚きですらあった。ヴェネチアやフィレンツェなどで、何十万人もの観光客たちが撮った写真とまったく同じような観光写真を撮るべきだなんてどうして思っていたのか？そして、こんな平凡なイメージを現像しようなんて気にどうしてなったんだろう？それでもぼくは、写真を壁に、それぞれに相応しい場所に貼っていった。それが美しさを発するか、意味を為すかなど期待せず、それでも最後まで続けた。続けることができたからだ、お金もあつたし、肉体的にぼくにもできる作業だった。<sup>13</sup>

ここでは、2つの異質な写真が言及されている。一方は、「1枚はカミーユとの、2枚はケイトとの」写真、つまり女性の写真だ。語り手が述べるように、これら3枚の写真は、語りの中ですでに言及さ

---

Flammarion, « Mille & une pages », 2016, p. 1222. 『地図と領土』野崎敏訳、筑摩書房、2015年、156頁。以下、同書を引用作品名を示した上でH2と略記し、参照した日本語訳頁数を斜線の後に示す。

<sup>13</sup> « [...] J'ai mentionné dans le cours de ce récit certaines photos, deux avec Camille, une avec Kate. Il y en avait d'autres, un peu plus de trois mille autres, d'un intérêt beaucoup moins grand, c'était même surprenant de constater à quel point mes photos étaient médiocres : ces clichés touristiques, à Venise ou à Florence, exactement semblables à ceux de centaines de milliers d'autres touristes, pourquoi avais-je cru bon de les prendre ? Et qu'est-ce qui avait bien pu m'inciter à faire développer ces images banales ? J'allais cependant les coller, chacune à sa place, sur le mur, sans espérer qu'il s'en dégage une beauté ni un sens ; mais j'allais quand même continuer, jusqu'au bout, parce que je pouvais le faire, matériellement je pouvais le faire, c'était une tâche physiquement à ma portée. » *Sérotonine*, 338-339/281.

れているものだ。他方は、明らかに「平凡 médiocre/banal」であることが強調された多くの観光写真だ。何十万人もの観光客が皆こぞって撮りたがる記念写真とまったく変わらない写真をただ黙々と貼っていく行為にどのような意味があろうか。また、「フェイスブックのウォール」そのものは平凡な写真の集合体として現れているものの、少なくとも、他の写真とは異質なものとして、「重要性」をもつ写真として、再びそのイメージが呼び起こされているということは注目に値する。我々読者は、あまたの観光写真を貼り付ける彼の後ろ姿とともに、3枚の重要な写真のイメージを想起するように仕向けられている。同時に、それらは「人生の総体」を表す写真群として位置づけられる。

ぼくのコンピュータには 3000 枚をやや超える写真が入っていて、それらがぼくの人生の総体を象徴していた。そこから3枚に1枚を選ぶのは賢明に思えた、きわめて賢明でさえあり、また自分の人生はむしろ充実していたような印象をぼくに与えた。<sup>14</sup>

3000 枚の写真は、16 平米の展示スペースと 10×15 センチの写真サイズから生じる枚数の制限から取捨選択されざるを得ない。しかし、むしろそのおかげで、彼は「充実していた」かのような印象を受けるものとして人生を再構成することができた。このように、先の引用では意味のない行為として現れていたウォールの作成に、ここでは彼にとって意義のあるものという創造的性質が与えられていると言えるだろう。矛盾する要素を含みもつこの創作について明らかにするため、ウエルベックの小説作品における主人公たちの創作活動という観点から考察を試みたい。

## 2. 平凡な人生

というのも、「平凡さ」は必ずしも『セロトニン』における創作のみに付与されたものではなく、むしろウエルベック作品の主人公たちの創作に付与された性質であるように思われるからだ。『セロトニン』の創作に最も類似した例として『プラットフォーム』(2001)を提示しよう。主人公ミシェルは、小説の結末箇所で自分の人生の物語を書く。そのテキストに関する次のような記述は、「フェイスブックのウォール」への言及と酷似した印象を与えるはずである。

ぼくは 21×29.7 センチのブロックノートを数冊購入し、自分の人生のパーツを整理することにした。人は死ぬ前にこういうことをもっとやるべきだろう。自分の人生にほんの少しの注釈も、反論も、指摘もする必要なしに生涯を過ごしているような人間のことを考えるのは興味深い。そうした注釈、反論、指摘が宛先や何らかの意味をもつからではない。それでも、結局のところ、や

---

<sup>14</sup> « Il y en avait un peu plus de trois mille sur mon ordinateur portable, qui représentaient l'intégralité de ma vie. En choisir une sur trois cela me paraissait raisonnable, très raisonnable même, et me donnait l'impression que j'avais plutôt bien vécu. » *Sérotinine*, 337/280.

る方がいいとぼくには思える。<sup>15</sup>

主人公たちによる創作がいずれも、あえて数字的・物質的に把握され無機質なものにされているという点、またあらかじめその有意義性を剥奪されている点など、類似は明らかである。したがって、あらかじめ創作の意義を最小限に限定するような提示の仕方は、作家の創作そのものへの認識にも関わるものと考えられるのではないか。

ウエルベックにおけるプルーストの影響について論じたサビヌ・ファン・ヴェーズマルは、主に『ある島の可能性』と『プラットフォーム』について、「人生の物語 *récit de vie*」という形式に見られるプルーストの影響と、プルースト的な修辭的優美さを誇る文体との決別を指摘している。たとえば、『プラットフォーム』という作品は、先ほどの引用を敷衍して、主人公が物語の最後に筆を執って人生を振り返ったノートの内容として読むことができることから、プルーストが『失われた時を求めて』で築いた「小説家になるに至る人生を語る」という形式を踏襲しているとみなせる。ヴェーズマルが指摘するのは、こうした踏襲が読み取れるからといって、ウエルベックはその系譜に簡単に押し込める作家ではないという点だ。作家の決別の実態はこのように説明される。

ミシェル・ウエルベックは、その小説中で、芸術活動を称えるプルーストのような作家たちをつねに嘲笑している。『プラットフォーム』のミシェルは、ヴァレリーの死後、タイの小さな村に引きこもり、自分の人生の物語を書く。しかしながら、そんなことをしても何の慰めにはならないと気づく。彼は叫ぶ。「みんなぼくを忘れるだろう、すぐに忘れるだろう。」<sup>16</sup>

ヴェーズマルの主張において、ウエルベックにおける芸術活動がプルーストのそれと差別化されるのは、それが「称える *glorifier*」対象かどうかという点にある。ウエルベックにおいて創作は、プルーストにおけるそのような美しく修飾的な文体で人生の出来事を語り、その執筆活動によって人生全体が美化され得るような芸術として現れるものではない。なぜなら、「そんなことをしても彼の人生は忘れ去られてしまう」からだ。一方、オレリアン・ベランジェは、ウエルベックに関するモノローグの中で同じく『プラットフォーム』に言及しつつ、このように指摘する。

---

<sup>15</sup> « J'achetai plusieurs rames de papier 21x29,7cm afin d'essayer de mettre en ordre les éléments de ma vie. C'est une chose que les gens devraient faire plus souvent avant de mourir. Il est curieux de penser à tous ces êtres humains qui vivent une vie entière sans avoir à faire le moindre commentaire, la moindre objection, la moindre remarque. Non que ces commentaires, ces objections, ces remarques puissent avoir un destinataire, ou un sens quelconque ; mais il me semble quand même préférable, au bout du compte, qu'ils soient faits. » *Plateforme*, H2, p. 349. 『プラットフォーム』中村佳子訳、角川書店、2002年、336頁。

<sup>16</sup> « Michel Houellebecq, dans ses romans, se moque sans cesse d'auteurs comme Proust qui glorifient l'activité artistique. Michel dans *Plateforme*, après la mort de Valérie, se retire dans un petit village en Thaïlande pour écrire son *récit de vie*. Il se rend compte néanmoins que cela ne le consolera guère : « On m'oubliera, on m'oubliera vite », s'exclame-t-il. » Sabine van Wesemael, « Proust Père Spirituel de Michel Houellebecq ? », *Marcel Proust Aujourd'hui*, Rodopi, 2011, pp. 151-152.

また、ウエルベックが文芸活動を内在的でありロマンティックでないものに還元するにも関わらず、可能な超越性の要素は彼の前に漂い続ける。文学とは、現実に対する反論のシステムである。無味乾燥な証言に還元されようとも、文学はある種の理想主義に結び付けられたままである。絶望の長い旅、嫌気のさす、だが意識ははっきりしている横断のような、悲しい理想主義の一形態 [...] <sup>17</sup>

ベランジェがヴァン・ヴェーズマルと同じく認めるように、ウエルベックは、その芸術活動をより「無味乾燥な証言へと還元」しようとする。先に引用した『プラットフォーム』の主人公のテキストは芸術行為と見なすことができるものであり、ノートは彼の創作物なのだ。にも関わらず、その創作は、恋人をテロで失った後のミシェルを慰めるものではなく、単に苦しんだ人生についての証言にしかない。

それでもなお、ベランジェが文学はある種の理想主義に結び付けられたままであるという点を指摘する点は興味深い。たとえそれが誰かに受容され何らかの効果をもつものでなかったとしても、「やる方がよい」のである。確かに、『セロトニン』においてもこのような可能性が、もっと言えば、生を理想化するプルースト的エクリチュールの残滓が読み取れるように思われる。それは自分の人生が「むしろ充実していたような印象」を与えるという記述に秘かに現れていた。

以上より、「平凡さ」の強調はウエルベック的創作の特徴と言えるが、しかし一方で、創作である以上、何らかの修正の意味を持ちうるような曖昧さも持ち合わせているものだ。

では、そもそもなぜ語り手は自らの人生を「平凡」なものと語らなければならないのか。この点は作家における主人公の造形という観点から分析できると思われる。『セロトニン』の前作にあたる『服従』(2015) 出版後のインタビューで、作者自身がこのような分類を試みさせている。

もし私の登場人物たちを2つに分けなければいけないとなると、一方にはミシェルや『地図と領土』のジェドのように、人生を通じて、人生以外のものに対して知的な関心をもつ者がいるでしょう。そうした関心のおかげで、彼らはあまり多くの問題を課せられないまま、波乱に満ちた生涯を送らずに済むのです。他方には、人生を通じて、人生以外のものに対していかなる関心ももたず、より不安定な振る舞いをする、ブリュノや『プラットフォーム』の語り手などがいるでしょう。フランソワはいささか、両者の間にあると言えるでしょう。 <sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> « Aussi, alors que Houellebecq réduit l'activité littéraire à une activité immanente et peu romantique, les éléments d'une transcendance possible continuent à flotter devant lui. La littérature est un système d'objections faites à la réalité. Même réduite au témoignage sec, la littérature demeure liée à une forme d'idéalisme. Une forme d'idéalisme triste comme une longue traversée du désespoir, dégoûtée et lucide [...] » Aurélien Bellanger, *Houellebecq Écrivain romantique*, Léo Scheer, 2010, p. 113.

<sup>18</sup> « Si l'on devait séparer mes personnages, il y aurait d'un côté ceux qui ont un intérêt intellectuel, à l'exemple de Michel ou de Jed dans *La carte et le territoire*, ce qui leur permet de ne pas beaucoup vivre sans que cela ne leur pose trop de problèmes. De l'autre, il y aurait ceux qui n'ont aucun intérêt dans leur vie, en dehors de la vie elle-même, et qui ont un comportement plus erratique, que ce soit Bruno ou le narrateur de *Plateforme*. François serait un peu entre les

作品を解釈する上で作者の言い分がつねに正しいとは限らないにしても、作家の創作理念の上でこうした類型化が前提とされていることは事実であろう。前者は芸術や物理といった知的探究から職業人生に打ち込み、後者は実生活、とりわけ性生活の充足を希求する。我々には、『セロトニン』の語り手もまた、このような類型化された生としての己れの生を自覚的に語っているように思われる。というのも、物語を閉じるにあたって彼は次のように述懐するからだ。

死はしかし、最後にはやってくる、分子の甲冑はひび割れ、崩壊のプロセスの一途をたどり始める。世界に一度も属したことがない人たちには、死のプロセスはより早く起こるだろう、生きようと試みたことも、愛そうとも、愛されようとも試みたこともない人にとっては。生は自分の手に入るところにはないといつねに知っていた人にとっては。こうした人々の数は多く、周知の通り、彼らには心残りは何もない。ぼくはこのケースには当てはまらなかった。<sup>19</sup>

語り手はここで否定形を多用しながら「生は自分の手に入るところにはないといつねに知っていた者たち」の存在を示すことで、自分の生の試みを強制的に表明している。作家による分類の前者——「人生を通じて、人生以外のものに対して知的な関心をもつ」者——こそは「試みたこともない人」に属するのではないか。したがって、フロランは分類の後者——「人生を通じて、人生以外のものに対していかなる関心ももたず、より不安定な振る舞いをする」者——に身を置くと考えたくもなるが、かといって彼が後者に属するとも言い切れない。2つの類型に照らしても前作のフランソワがその中間と表現されていたのと同様に、フロランもまたどちらに属するでもないように思われる。2015年と2019年の小説作品の主人公である彼らの特徴とは、知的な関心も恋愛関係もなにもかもはぎ取られてすべてが過去のものとなった状況にいることなのではないか。というのも、彼らはそれぞれ文学研究者と農業の専門家の前線から身を引きつつあり、同時にかつての恋人との関係を振り返る立場にある。したがって、彼らについては、かつて前者でもあり後者でもあったと言うほうが適切だろう。だからこそ、彼らはすべてを「心残り」として語るしかない<sup>20</sup>。

---

deux, je dirais. » Michel Houellebecq, « Entretien avec Valély Toranien et Marin de Viry », *Interventions*2020, Flammarion, 2020, p. 327.

<sup>19</sup> « La mort, cependant, finit par s'imposer, l'armure moléculaire se fendille, le processus de désagrégation reprend son cours. C'est sans doute plus rapide pour ceux qui n'ont jamais appartenu au monde, qui n'ont jamais envisagé de vivre, ni d'aimer, ni d'être aimés ; ceux qui ont toujours su que la vie n'était pas à leur portée. Ceux-là, et ils sont nombreux, n'ont, comme on dit, rien à regretter ; je ne suis pas dans le même cas. » *Sérotonine*, 346-347/247-288.

<sup>20</sup> 『服従』の主人公が物語の最後に示すのは、イスラム教への改宗による第二の人生を前にした「ぼくは何も後悔しないだろう Je n'aurais rien à regretter.」という言葉だ (Michel Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, 2015, p. 300. 『服従』大塚桃訳、河出書房新社、2017年、314頁)。一見すると未来に対する肯定的な言葉にも思われるこの一文だが、条件法の語りにはむしろ後悔の予感が伺える。同作の出版に際したインタビューで作家がこの一文について「実際のところまさに逆の意味で理解することができます」(« Un suicide littéraire français », Mediapart, 2015, <https://blogs.mediapart.fr/sylvain-bourmeau/blog/020115/un-suicide-litteraire-francais>, consulté le 27 déc. 2022. [執筆者確認 2023/01/30]) と答えていることから、自分の人生に対する心残りを示す終焉は『服従』と『セロトニン』の主人公に共通のものに思われる。

主人公の生の「平凡」という性質を説明するのが類型化された生のあり方がだとすれば、そうした生のあり方は社会的な現象の一部なのではないか。というのも、現代資本主義社会に生きる主人公たちの苦悩は、とりわけ 1960 年代の性的解放以降の家族の崩壊に起因する問題として位置づけられているからだ。作家は処女小説『闘争領域の拡大』（1994）以降、競争原理が性の領域にも拡大される点を批判的に描き出してきた。とりわけ、競争原理に基づくようになった性の市場では、その格差が絶対的なものとして描かれる。『素粒子』（1998）に、ウエルベックはこのような言葉を書きつけている。「性的解放により、市場原理から個人を守る最後の砦である、こうした中間的共同体が破壊されることとなった。この破壊過程は今日なお継続中なのである<sup>21</sup>」。『素粒子』の二人の兄弟ミシェルとブリュノは、個人の自由という理想を追求する両親によって捨てられ、両者ともに——まったく対照的な兄弟でありながら——まさに自由化していく時代の犠牲者的な位置付けで現れる。とりわけ、性生活の不満足に振り回されるブリュノに関する次のような記述に注目したい。

ブリュノを1人の個人と考えることができるだろうか？ [...] ブリュノは1人の個人とみなされうるとしても、別の視点に立つならば、ある 歴史的展開の受動的要素にすぎないとも言えるのだった。彼の抱く動機、価値、欲望。そのいずれもが、同時代人に対し彼をいささかも差異化するものではなかった。<sup>22</sup>

彼が抱く性的欲求やその不満足といった個人的状況と思われる要素は、性的解放という歴史的展開のもたらした結果であり、その視点から見れば、彼はそうした状況を共有する無数の同時代人に含まれた1つの個体でしかない。主人公たちは、大学教授の職を得ている『服従』のフランソワや公証人の親の遺産を相続し、また自身は農業の専門家であった『セロトニン』のフロランのように、たとえ社会的身分や経済的境遇に恵まれていたとしてもこの意識を免れることはなく、生は「平凡」なものでしかありえない。このような論理がウエルベックの登場人物の類型的な造形をもたらしていると言えよう。実際、同様の社会的背景を土台とする『セロトニン』において、語り手はすでに社会的な変化の影響を受けた時代に青春を迎えた世代だが、その影響は彼に決定的な印象を与えている。

---

<sup>21</sup> « La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ces communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché. Ce processus de destruction se poursuit de nos jours. » Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires*, Houellebecq, 1991-2000, Flammarion, « Mille & une pages », 2015, p. 664. 『素粒子』野崎敏訳、筑摩書房、2001年、159頁。以下、同書を引用作品名を示した上で H1 と略記し、日本語訳頁数を斜線の後に示す。

<sup>22</sup> « Pouvait-on considérer Bruno comme un individu ? [...] de même Bruno pouvait apparaître comme un individu, mais d'un autre point de vue il n'était que l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique. Ses motivations, ses valeurs, ses désirs : rien de tout cela ne le distinguait, si peu que ce soit, de ses contemporains. » *Les particules élémentaires*, H1, 741/242.

[...] 同時にぼくは、この夫婦間のモデルはすでに破壊されたとどこかに感じていたからでもある。ぼくたちの世代がそれにピリオドを打った、いや、ぼくの世代ではないな、ぼくの世代は何も破壊できず、再構築もできない、おそらくその一世代前が問題なのだ [...] <sup>23</sup>

共同体の「破壊」は彼の一世代前にすでに行われている。つまり、1960年代から1970年代にかけて青春を過ごした世代によって、両親のように1つの揺るぎない共同体として結びついた夫婦像はすでに破壊され、ナルシズムがうずまく男女関係が主流となったのだ。ここで認識しておくべきは、フロランの状況が「破壊」も「再構築」もできない世代として示されている点であろう。このような無力感に紐づいているのは、職業的人生と実生活の双方の失敗である。農業の専門家としてフランスの公益に努めるはずであったフロランは、自由貿易の推進を前に次第に諦めの道を辿った。そんな彼は、かつての自分を振り返るにあたって「理想があったがそれを自分で裏切りつつあった *j'avais eu un idéal et j'étais en train de le trahir*<sup>24</sup>」という表現でその失敗に自責の念を示している。この「裏切る *trahir*」という語彙は、ケイトに対する自らの行為を振り返った際の「ぼくは愛を裏切った *j'ai trahi l'amour*<sup>25</sup>」という表現に共通するものである。彼はこのような自らの人生を次のように振り返る。

ぼくは1人の女性を幸せにできたかもしれない。または2人を。それが誰かはすでに話した。最初から何もかもがあまりにも明白だった。でもぼくたちはそのことを考慮に入れなかったのだ。個人の自由という幻想に身を任せてしまったのだろうか、開かれた生、無限の可能性に？ それもありうる、そういった考えは時代の精神だったからだ。ぼくたちはそうはっきりと言葉に出しては言わなかったと思う、関心がなかったのだ。ただそれに従い、そういった考えに身を滅ぼされるに任せ、そのあと、長い間、それに苦しむことになったのだ。<sup>26</sup>

語り手は、「時代の精神 *l'esprit du temps*<sup>27</sup>」という言葉を用いて自分のもっていた幻想、つまり個人主義の時代の世界観に疑問を投げかけ、彼が幸福にできたかもしれないのに失った「1人、あるいは

---

<sup>23</sup> « [...] mais aussi parce que ce modèle conjugal je le sentais, en quelque sorte, détruit, ma génération y avait mis fin, enfin pas ma génération, ma génération était bien incapable de détruire, encore moins de reconstruire quoi que ce soit, disons la génération antérieure, oui génération antérieure était certainement en cause, [...] » *Sérotinine*, 191/155.

<sup>24</sup> *Sérotinine*, 109/88.

<sup>25</sup> « Nous aurions pu sauver le monde, et nous aurions pu sauver le monde en clin d'œil, *in einem Augenblick*, mais nous ne l'avons pas fait, enfin je ne l'ai pas fait, et l'amour n'a pas triomphé, j'ai trahi l'amour. » *Sérotinine*, 100/80.

<sup>26</sup> « J'aurais pu rendre une femme heureuse. Enfin, deux ; j'ai dit lesquelles. Tout était clair, extrêmement clair, dès le début ; mais nous n'en avons pas tenu compte. Avons-nous cédé à des illusions de liberté individuelle, de vie ouverte, d'infini des possibles ? Cela se peut, ces idées étaient dans *l'esprit du temps* ; nous ne les avons pas formalisées, nous n'en avions pas le goût ; nous nous sommes contentés de nous y conformer, de nous laisser détruire par elles ; et puis, très longuement, d'en souffrir. » *Sérotinine*, 347/288,

<sup>27</sup> ここで言及される「時代の精神」とは、その表現に若干の差異はあるものの、各作品の中で一貫して言及され、とりわけ性的解放とそれに続く共同体の破壊の文脈で語られてきたものと同一であると考えられる。たとえば、『地図と領土』では、「*nature des temps*」（*La carte et le territoire*, H2, p.1181）がこれに相当する言葉として使われている。

は2人の女性」を想起する。同時に、「ぼくたち nous」という語で巧みに彼と同じく歴史の受動的な一要素に過ぎない同時代人たちの存在を、苦しみ続ける多くの人間の存在をイメージさせるのだ。彼は、「個人の自由、開かれた生、無限の可能性に囚われてしまった」あまたの人間の1人であり、そのような「平凡さ」を自覚しているのだ。さらに言えば、ここで我々読者もまた、フロランを我々の一部として捉えるよう仕向けられているのではないか。それゆえ、抽象的に提起されるフロランの失った「1人、または2人の女性」とは、彼の同時代人である我々自身が失ったであろう女性の象徴でもあるのだ。そして、我々読者には、彼女たちの写真のイメージが残されている。具体的な女性の像の分析に入っていくが、その前に、このように提起される時代性、とりわけ性の問題認識について確認しておきたい。

### 3. 性の衰退と女性の像

#### 3-1. 理想／現実の女性像

作家が現代社会における性に対してもつ問題意識の核ともいえる考えが、『プラットフォーム』についてのインタビューにおける次の問答に端的に示されているように思われる。

クリスチャン・オティエ：西洋における性について、ミシェル〔作者と同名の登場人物〕が問題にしているのは、ナルシシズム、交換や贈与への嗜好の消滅、セックスを自然なものだと感じることの不可能性です。こうしたナルシシズム文化こそ、問題の真の核心にあるように思われますか。

ミシェル・ウエルベック：ええ、それが主要なポイントです。人々は自分を評価し、他人を評価することにあまりに長く時間を費やしている。ですが愛するためには自分の価値を忘れてしまわねばならないのです。誘惑的であることがそれ自体として目的化すると、性は不可能になります。センチメンタルな側面の衰退は性の衰退を引き起こしめます。SMの流行は一過性の流行現象以上のものです。<sup>28</sup>

すでに述べたような性的解放以降の性の現状は、ナルシシズムが問題であるとウエルベック自身によって解釈されている。ここで、『プラットフォーム』において、作者はそうした現状の対極にある女性としてヴァレリーを造形している点を指摘しておきたい。

---

<sup>28</sup> « À propos de la sexualité en Occident, Michel met en cause le narcissisme, la perte du goût de l'échange et du don ainsi que l'impossibilité de ressentir le sexe comme quelque chose de naturel. Cette culture du narcissisme vous semble-t-elle le véritable cœur du problème ?

Oui, c'est le point principal. On passe beaucoup trop de temps à s'évaluer, s'évaluer les autres. Il faut quand même oublier sa propre valeur pour faire l'amour. À partir du moment où le fait d'être séduisant est un but en soi, la sexualité devient impossible. Le déclin du sentimentalisme provoque aussi le déclin de la sexualité. La vogue du SM dépasse le phénomène de mode. » « Entretien avec Christian Authier », *Interventions*, H2, p. 1006-1007. 『ウエルベック発言集』西山雄二・八木悠允・関大聡・安達孝信訳、白水社、2022年、145頁。

というのも、その関係において強調され主人公ミシェルが感嘆してやまないのは、彼に対して何の対価も求めず性的贈与を行う存在としてのヴァレリーだからだ。南国タイにおける2人の幸福な恋愛関係を可能にしたのは、ヴァレリーの特質によるものだと言っても過言ではない。「彼女に欠けているもの、それは結局、人を惹きつけたいと思う心だった」<sup>29</sup>という表現には、西欧の傾向としての「誘惑的であることの目的化」とは対極な女性としての彼女の姿が演出されている。と同時に、ミシェル・ヴァレリーの関係は儚い夢のようなもの、あるいは得難いものとして想定されていることも認めなければならない。なぜなら、この物語が展開されるのは南国タイでのことであり、またヴァレリーがテロ事件によって物語世界から排除されるからだ。このように、ウエルベックは恋人を性の可能性の象徴のようにして登場させ、同時にその消失によって性の不可能な現状を表現してみせたのだ。

2005年刊行の『ある島の可能性』において、ウエルベックはダニエル1の人生記を織り込んだが、そこでは2人の女性との関係性が展開されている。「イザベルは快楽を嫌ったが、エステルは愛を嫌う<sup>30</sup>」という言葉で端的に表現されるように、彼女たち2人もそれぞれが象徴的な存在であり、その対比によって物語を構造化する存在だ。そして、主人公ダニエル1は、中年という老いの中で性の不可能性に直面する人物として、次のような現状を確認する。

しかも肉体的な愛について、ぼくはほとんど幻想を抱いていない。若さ、美、力。肉体的な愛の基準というのは、ナチズムの基準とまったく同じだ。ようするに、ぼくは途方に暮れていた。<sup>31</sup>

性におけるナルシズムを内面化した世代にとって、愛は若さや美、力を賛美する肉体的なものとして現れるにすぎない。これらの基準から零れ落ちる弱者はそのシステムから排除される。それと同時に、「このエロチシズムと愛情の対立が、明らかに、この時代の最悪事のひとつ、ある文明に最終的にくだった、死刑判決の証のひとつに思える」<sup>32</sup>と嘆かれることになる。かくしてダニエル1は、鋭敏な知性をもった愛情深い雑誌編集者イザベルから離れ、若く美しいエステルとの関係にすぎることになる。しかし、彼はエステルに捨てられることを予見しており、実際、エステルは「強者」としてすげなく振る舞う。そこには、くつがえしようのない「強者」と「弱者」の姿が描かれている。

このような構図は『セロトニン』の冒頭でも導入されている。フロランが物語の冒頭で同棲してい

<sup>29</sup> « Ce qui lui manquait, au fond, c'était surtout le désir de séduire. » *Plateforme*, H2, 65/59.

<sup>30</sup> « Isabelle n'aimait pas la jouissance, mais Esther n'aimait pas l'amour, elle ne voulait pas être amoureuse, elle refusait ce sentiment d'exclusivité, de dépendance, c'est toute sa génération, la sexualité n'était qu'un divertissement plaisant, guidé par la séduction et l'érotisme, qui n'impliquait aucun engagement sentimental particulier. » *La possibilité d'une île*, H2, p. 687. 『ある島の可能性』中村佳子訳、角川書店、2007年、373頁。

<sup>31</sup> « Et sur l'amour physique, je ne me faisais guère d'illusions. Jeunesse, beauté, force : les critères de l'amour physique sont exactement les mêmes que ceux du nazisme. En résumé, j'étais dans un beau merdier. » *La possibilité d'une île*, 74/80.

<sup>32</sup> « Il n'empêche [...] que cette opposition entre l'érotisme et la tendresse m'apparaissait, avec une parfaite clarté, comme l'une des pires saloperies de notre époque, comme l'une de celles qui signent, sans rémission, l'arrêt de mort d'une civilisation. » *La possibilité d'une île*, H2, 447/102.

た相手ユズは「日本人女性というだけでなく、若く、セクシーで、名家の出身<sup>33</sup>」と形容され、年齢はフロランより 20 も若い 26 歳である。したがって、ユズはまさに性的強者として『セロトニン』の物語に現れるのであり、実際に、自由奔放な性生活を享受する様子が描かれる。彼女の性行為は「自己愛の陶醉状態 *une état d'ivresse narcissique*<sup>34</sup>」と表現されるなど、その姿は、西欧的な性の行く着く先として描かれているように思われる。日本人であるという設定は、むしろ彼女が遠く離れた日本の家族との関係をなおざりにする理由の 1 つとして、つまり個人主義を体現した人物としての性格を強める要素として働いている。

そんな彼女にまつわる性の表現もまた、視覚的なイメージで展開されている点に注目しよう。彼女がパリ日本文化会館で携わった写真展が、まさに女性の性的表象であるということは示唆的である。それは「ダイキチ・アマノ<sup>35</sup>」という芸術家の写真展であり、その展覧会に並べられた写真は、フロランにとって受け入れがたいものとして現れるのだ。

ぼくはダイキチ・アマノの展覧会の後、ユズの企画する展覧会に足を運ぶのをもう半年ほど止めていた。ダイキチ・アマノは写真家兼ビデオアーティストで、ウナギ・タコ・ゴキブリ・ミミズなど虫唾の走る生き物が裸の女性を覆いつくす写真や映像を展示していた。ビデオ作品の 1 つでは、日本人の女性が、トイレの便座から出てくるタコの足を歯でくわえていた。ぼくはこれほど汚らしいものを目にしたことは今までにない。不幸なことに、ぼくはいつものようにビュッフェで食事をすませてから、展示作品を鑑賞してしまった。数分後、ぼくはパリ日本文化会館のトイレに駆け込んで、米と生魚を吐き出した。<sup>36</sup>

ダイキチ・アマノの写真は、若い女性の裸体を被写体になっているが、それは「虫唾の走る」生き物に覆いつくされたいかにもおぞましいものとして現れる。こうした女性の性的表象は、フロランにとって「吐き気<sup>37</sup>」を引き起こすほどの拒絶の対象である。一方で、ユズ自身の性的な姿を視覚的に残すものとして、彼女の性行為が納められたビデオも挙げられよう。それはユズと犬が性行為を行うとい

---

<sup>33</sup> « une Japonaise jeune, sexy, appartenant à une famille japonaise éminente » *Sérotonine*, 32/23-24.

<sup>34</sup> *Sérotonine*, 68/54.

<sup>35</sup> この名前は、実在の日本人 AV 監督、芸術家の天野大吉から取られている。

<sup>36</sup> « C [=Daikichi Amano] était un photographe et vidéaste qui présentait des images de filles nues recouvertes de différents animaux répugnants tels qu'anguilles, poulpes, cafards, vers annelés... Sur un vidéo, une Japonaise attrapait par les dents les tentacules d'un poulpe qui sortaient d'une cuvette de WC, Je crois que je n'avais jamais rien vu d'aussi dégueulasse. Malheureusement, comme d'habitude, j'avais commencé par le buffet avant de m'intéresser aux œuvres exposées ; deux minutes plus tard, je me précipitai dans les toilettes du centre culturel pour vomir mon riz et mon poisson cru. » *Sérotonine*, 50/39.

<sup>37</sup> ウェルベックにおける「吐き気」について、ここで『地図と領土』との共通点を指摘しておきたい。というのも、ある表象を見て「吐き気」を催すという描写は、『地図と領土』の主人公である芸術家ジェド・マルタンが自らの創作中の絵画、「ジェフ・クーンズとダミアン・ハースト、アート市場を分け合う」を見て嘔吐した場面と共通するからだ。いずれも西欧文化における性やアートの現状を表すものに対する嫌悪、あるいはそれを表象することへの嫌悪と解釈できるのではないか。

う性的逸脱の映像であり、このシーンを見たフロランはやはり「気分が悪くなって<sup>38</sup>」しまう。彼女の視覚的イメージに対する嫌悪感は語りにおける「あの売女 *la salope*」や「毒蜘蛛 *une araignée piqueuse et venimeuse*」といった罵倒との一致を見せている。

視覚的なイメージでその性のあり方が表現されるとはいえ、彼女にまつわる写真や映像は彼自身によって撮られたものではあり得ず、したがって、かつての2人の恋人とは違ってフェイスブックのウォールへの言及では思い起こされることもない。このような差別化が念入りに施されている点にも留意しておきたい。彼はユズとのアパートを後にするとき、次のように述べる。

ぼくにはもっていきべき思い出が少しもないことに気づいて少し悲しくなった。手紙も、写真も、本ですらない。そうしたものは全部マックブックエアに、磨きのかかったアルミニウムの薄い六面体の中に、収まっている。ぼくの過去は 1100 グラムだ。<sup>39</sup>

ユズとの思い出に与えられたのは、薄く、そして冷たいアルミニウムの六面体でしかない。このような冷たい物質的なイメージは、1100 グラムという数字で表されてしまうような、ちっぽけなものであり、次第に増幅し痛みを増していくような幸福な思い出にはなり得ない。カミーユとケイトのイメージは、やはり幸福と結びつくからこそ永遠のイメージとして彼を苦しめるのだ。それでは、フェイスブックのウォールで言及され、フロランの手元に残された2人の女性の3枚の写真は、何を意味するのだろうか。まずは、フロランの青春時代最後の相手、デンマーク人の聡明な女性ケイトの最後の写真を検討しよう。それは、ドイツのシュヴェリーン城公園で撮られたものだ。冬の光景の中のケイトの姿は、こんなふうに提示される。

ケイトはこちらを振り向き、ぼくに笑いかけている。おそらくぼくは、写真を撮るからこっちを見てと彼女に呼びかけたにちがいない。彼女はぼくを見ていて、その視線は愛情に満ちているけれど、同時に悲しみと寛容さに包まれてもいるのは、ぼくがこの先彼女を裏切ることになり、この恋愛は終わりを告げると彼女はおそらくすでにわかっていたからだろう。<sup>40</sup>

フロランはこのように写真を描写しながら、振り向くケイトの視線に愛情のみならず、悲しみと寛容さをも読み取っている。その理由は、彼がこの写真を撮った後に他の女にかまけて彼女との関係をなおざりにし、失望した彼女は NGO の職に就くためウガンダに旅立っているという事実によ

---

<sup>38</sup> « Après ce mini gang-bang canin, j'interrompis mon visionnage, j'étais écœuré mais surtout pour les chiens [...] » *Sérotonine*, 55/42.

<sup>39</sup> « Il était un peu triste de constater que je n'avais aucun souvenir personnel à emmener : aucune lettre, aucune photo ni même aucun livre, tout cela tenait sur mon Macbook Air, un mince parallélépipède d'aluminium brossé, mon passé pesait 1100 grammes. » *Sérotonine*, 79/63.

<sup>40</sup> « Kate se retourne vers moi et me sourit, j'ai probablement dû lui crier de se retourner pour que je la prenne en photo, elle me regarde et son regard est plein d'amour, mais aussi d'indulgence et de tristesse parce qu'elle a probablement déjà compris que je vais la trahir, et que l'histoire va se terminer. » *Sérotonine*, 99/80.

って説明されるだろう。したがって、それは愛情深い姿であると同時に、自分の裏切り行為を思い出させるまなざしであり、彼の青春時代への憧憬と同時に後悔を映し出すものでもある。というのも、当時の彼は「青春時代 la jeunesse」を生きており、その時代の精神状態が「あの魅力的な無頓着さ（不愉快な無責任さと言い換えてもいいが）<sup>41</sup>」と語られることを鑑みれば、それは肯定的／否定的な評価のいずれの対象となり得るものだからだ。この写真に収められた彼女の眼差しは後に語りの中でもう一度言及されるのだが、そこでは「ぼくは最初ケイトがシュヴェリーン城でぼくの方を振り向いた時の眼差しを思い出した、優しく寛容な眼差し、すでにその時ぼくを許していた眼差しだ [...]」<sup>42</sup>と述べられる。こちらのケイトの眼差しは「寛容さ」そのものであり、むしろ語り手の願望を映し出すものとして物語に挿入されていると考えられよう。このように語り手に投げかけられるケイトの視線は繰り返し想起されるのみならず、微妙な変化を伴って立ち上がるものであり、それは文字通り永遠に生きていくような印象を与えるものでもある。

さて、もう一人の忘れられぬ恋人カミーユはフロランより 10 歳ほど年下で、5 年間を共にしたにも関わらず、またしても彼の浮気の発覚によって関係を失った女性である。その写真もまた、単なる描写ではなく彼女の象徴的な姿として提示されていることが確認できる。

1 枚目の写真では彼女の顔は輝くばかりのほほ笑みに照らされ、文字通り幸福に満ちあふれている。そして、その幸福の源がぼくだなんて考えるのは、今となってみると、とんでもないことに思える。2 枚目の写真は官能的で、これはぼくが唯一保存した彼女の官能的な写真だ。[...] 目を閉じ、フェラチオにあまりにも集中しているので、彼女の顔からは表現が消え、完璧に純粋な輪郭が現れている、こんな贈与の表象を見る機会はその後まったくなかった。

43

1 枚目は紛れもない幸福の、そして 2 枚目は性的な贈与の表象として語られている。かつての幸福の象徴的な表象が彼にはありえないことに思われるのは、その幸福が現在の彼には手の届かない彼女の性質によって特徴づけられているからにちがいない。その性質は、カミーユとの恋愛が、真面目さ、その視線に宿る重さで特徴づけられるような 5 年間として語られたことから理解される。つまり、当時 19 歳の「性的強者」であるはずのカミーユは、弱肉強食の世界、誘惑の論理からはほど遠い女性だったのだ。実際、2 人の関係は、外の苛酷な世界から守ってくれる一種の避難所的な役割を果たすと

<sup>41</sup> « [...] cette insouciance charmante (ou, au choix, cette dégoûtante irresponsabilité) [...] » *Sérotonine*, 97/78.

<sup>42</sup> « [...] je revis d'abord son regard tourné vers moi dans le parc du château de Schwerin, son regard tolérant et doux, qui me pardonnait déjà [...] » *Sérotonine*, 254/208.

<sup>43</sup> « Sur la première photographie son visage est illuminé par un sourire radieux, elle éclate littéralement de bonheur — et il me paraît aujourd'hui insensé de me dire que la source de son bonheur, c'est moi. La seconde photographie est pornographique, c'est le seul cliché pornographique que j'aie conservé d'elle. [...] Ses yeux sont clos, et elle est tellement concentrée sur cette fellation que son visage en est vide d'expression, ses traits sont parfaitement purs, je n'ai plus jamais eu l'occasion de voir une telle représentation du don. » *Sérotonine*, 173-174/141.

いうイメージが語られている<sup>44</sup>。そして「ぼくは毎回ビュロ貝のマヨネーズ添え、それからオマール海老のテルミドールを注文したんじゃないか、そしてその都度美味しいなと思い、メニューの他の料理を試してみたいと思う必要も欲求も決して感じなかった。」<sup>45</sup>とあるように、カップルの安定した世界は、現実世界にはびこる誘惑の論理から離れることを意味するものとしてイメージされているように思われる。

したがって、2枚の写真は、『プラットフォーム』のヴァレリーと同じく、そのようなカップルの関係を可能にした稀有な女性の性質を象徴するものとみなすことができるだろう<sup>46</sup>。それは一方では、かつて彼に与えられたところの「幸福」と「贈与」の証拠として残り続けるのだと考えることも可能だろう。ただし、最も回想の多いカミーユという女性が2枚の写真という形で残されている点には解釈の余地がある。つまり、表象の観点では、幸福な姿と性的贈与の像は1つの姿に残せるものではなく、2つに分けて表さざるをえないものなのだと考えられる点には留意しておきたい。

さて、女性の写真表象について考察を深めるため、ここで小説内部の考察から離れ、ウエルベック自身の写真における女性の扱いを参照してみよう。『セロトニン』刊行の3年前、2016年にパリのパレ・ド・トーキョーで行われた自ら撮影した写真を中心とした展覧会「生きてあり続けること *Rester vivant*」を考察の一助としたい。というのも、彼の同名詩集<sup>47</sup>からその名前がとられたこの展覧会では、女性の写真が例外的な位置を占めているからである。ウエルベックがその人生で撮り続けた写真が、フランスの郊外、フランスの自然や道具、愛犬といった各テーマ系で並べられ、女性をテーマとした部屋は、唯一、人間を写したものだ。ウエルベックは「それは例外なのです。私はまだエロティックな夢を見ているのでしょ<sup>48</sup>」と述べている。この「女たち」という部屋は、展示会の終盤、16番目の部屋に位置し、6枚の写真からなるシリーズが2つ配置された。1つ目のシリーズは、作家の実人生において『ある島の可能性』の人物を着想させた女性エステルを写したものであり、2つ目のシリーズは、雑誌の企画において『素粒子』のアナベルを想像して撮られた写真群だ。ここで注目したい

---

<sup>44</sup> « [...] le caractère en quelque sorte installé, bourgeois de notre couple satisfaisait en elle un besoin profond - le fait que nous nous rendions chaque vendredi soir dans une brasserie 1900 vieillotte, plutôt que dans un bar à tapas d'Oberkampf, me paraît symptomatique du rêve dans lequel nous essayions de vivre. Le monde extérieur était dur, impitoyable aux faibles, il ne tenait presque jamais ses promesses, et l'amour restait la seule chose en laquelle on puisse encore, peut-être, avoir foi. » *Sérotinine*, 179/146.

<sup>45</sup> « Il me semble qu'à chaque fois j'ai pris des bulots mayonnaises et un homard Thermidor, et qu'à chaque fois j'ai trouvé ça bon, je n'ai jamais éprouvé le besoin, ni même le désir d'explorer le reste de la carte. » *Sérotinine*, 178/144.

<sup>46</sup> 『ある島の可能性』において、ダニエル1に再会したイザベルは、次のように語ってみせる。  
« —Ils [=hommes] veulent des choses contradictoires, sans doute. Enfin les femmes aussi maintenant, mais c'est plus récent. Au fond, la polygamie était peut-être une bonne solution... »

「男性は、相反するものを欲しがっているの、おそらくね。結局は、今の女性も同じだけれど、でもそれはごく最近のこと。とどのつまり、一夫多妻、あるいは一妻多夫制というのが、正解だったのかもしれない [...]」 (*La possibilité d'une île*, H2, 697/383.)

ダニエル1は、家庭を象徴するイザベルとも、性愛を象徴するエステルとも結局のところうまくいくことはない。男性の求めるものが「相反するもの」であることがここで指摘されているように、「家庭」と「性愛」の両方を実現させる女性は稀有、もっといえば存在しがたいものであると言えるかもしれない。

<sup>47</sup> *Rester vivant : méthode*, La Différence, Paris, 1991.

<sup>48</sup> « C'est une exception : il se trouve que je fais encore des rêves érotiques. » *Michel Houellebecq : Rester vivant/To Stay Alive*, Magazine PALAIS, N°23, Paris, Palais de Tokyo, 2016, p. 165.

のは、これら2つのシリーズに、「小さなぬいぐるみ」が繰り返し現れることの理由を質問されたウエルベックが、次のような回答を示していることである。

女の中に少女を見ること、それは男を過度な性的興奮に陥れます。小児性愛的者では一切ない男だとしても。女の身体を手に入れながら、幼いころの遊びとまったく同じ無邪気さ、同じ情熱でセックスに臨むという考えは、間違っているかもしれないが、すばらしいものです。これが男の夢なのです。<sup>49</sup>

この発言が明かしているのは、女性を写真に撮るウエルベックの手中とそのイメージには、男の夢としての性的興奮をもたらす女性という理想像があるということだろう。すでに引用した『プラットフォーム』に関するインタビューでミシェルとヴァレリーの性について問われ「私にとって性は無垢なものです。侵犯的なものでは決してありません<sup>50</sup>」と述べていたことも加味すれば、そのような理想像はウエルベックにおける「性の自然の姿」とも言えるものかもしれない。実際、その理想像はすでに引用したカミーユの写真における性的贈与に対する評価にそのまま反映されているように思われる。物語の中で、突然キンダーのチョコレートを食べたがるなど日頃の振る舞いにおいても少なからず「無邪気さ *innocence*<sup>51</sup>」が強調されたカミーユの在り方も、この理想との一致を際立たせている。

以上を踏まえれば、ウエルベックの表現活動においては、自分の眼を喜ばせた理想の姿として女性の写真を残すという行為があり、とりわけ性的な場面となる時、そこには「無邪気さ」という要素が意図的に差し込まれているように思われる。ただし、それは自然な性のあり方として想定されているとしても、実在するかどうかを保証するものではない。「間違っているかもしれない」と留保がつけられているように、そして男が「夢見るもの」として表現されているように、ヴァレリー＝カミーユ的な女性像は少なくとも現代においては稀有な在り方として捉えられていることも確かである。

ここまで、ある種の理想像として、また西欧における性の理想と現実の対置構造として物語に提示されている女性のイメージを確認した。『セロトニン』という物語において到達不可能な永遠として繰り返された視覚的記憶は、このように写真という形で物語の中に配置され、我々の読者の眼には対比的な女性の姿として象徴的に映し出されるのだ。とはいえ、その理想の姿はすぐさま裏切りを思いおこさせ自己批判につながりうるものであると同時に、1人の女性としての存在を疑わせる表象である

---

<sup>49</sup> « Voir la petite fille dans la femme plonge l'homme dans une excitation sexuelle exagérée, qui pourtant n'a rien de pédophile. C'est idée peut-être fausse mais merveilleuse que, tout en ayant acquis en corps de femme, elle aborde le sexe avec le même enthousiasme, la même innocence qu'elle apportait à ses jeux d'enfants. Voilà ce qui fait rêver les hommes. » *Ibid.*, p. 165.

<sup>50</sup> « La sexualité est innocente chez moi. Ce n'est jamais transgressif; [...] » « Entretien avec Christian Authier », *Interventions*, H2, p. 1006-1007. 『ウエルベック発言集』、前掲書、145頁。

<sup>51</sup> また、物語の冒頭、最期の性欲の思い出として描かれるスペイン娘たちには、賢く情愛深い娘という印象が与えられるとともに、「彼女たちは動揺してあどけなく反応し、ブラウンヘアーの子はぼくの二の腕に手を置いた *Elles réagirent avec émotion et innocence, la châtain posa une main sur mon avant-bras*」(*Sérotonine*, 16/9) という表現で、同じく「無邪気さ *innocence*」という性質が与えられている点も指摘しておく。

ことは留意しておきたい。

本論で確認してきたのは、女性の記憶が視覚的に、また象徴的な写真によって表現され、さらにはそうした写真的記憶が紋中紋的に構造化されている点こそが『セロトニン』の物語を特徴づけているということである。次に行われるべきは、そのような特徴がこの物語の中でどのように機能しうのかを模索することだろう。そこで我々は、写真による対比によって表現された性の様相が「フェイスブックのウォール」創作の直前、語り手によるある種の文学論においても適用されている点に注目し、この二重の人生の表象の可能性に迫っていくこととしよう。

### 3-2. 忘れ得ぬ女性像——ラマルティエヌへの傾倒

最期の棲家でテレビを見て暇をつぶしていた語り手は、やがてテレビにも飽き読書を始めるが、そこで持ち出されるのが、トーマス・マンの『魔の山』である。読書が進むにつれこの作品に対する感嘆の念に留保がつけられると、彼はトーマス・マンとプルーストを一方におき、他方にラマルティエヌの名を提示して対比する、ある種の文学論を展開する。

小娘がトーマス・マンを骨抜きにし、リアーナがマルセル・プルーストをぞっこんにさせることだってできただろう。それぞれの文学において栄冠を授かっているこの2人の作家は、言い方を変えれば尊敬すべき男たちではなく、もっと健康的で純粋な空気を吸うためには、おそらくロマン主義の擡頭しつつある時代までさかのぼる必要があるのだろう。<sup>52</sup>

この「尊敬すべき男たちではない」という明言から、ドイツ・フランス文学の両巨頭たるトーマス・マンと、マルセル・プルーストに対する厳しい評価はまったく隠されていない。彼らの問題点は、イタリック体で«*raide dingue*»、«*flasher*»と強調されているように、誘惑に屈するという点にある。引用直前には「トーマス・マン自身も若さと美の誘惑から逃れることができず<sup>53</sup>」と述べられることからわかるように、彼らは性的解放によって加速した西欧の価値観の一例として、その先駆けに位置づけられており、語り手は20世紀西欧文学にこの価値観をすでに見出すのである。プルーストについても、彼が高く評価した「花咲く乙女たちとの軽やかな愛」の、「花咲く乙女たち *jeunes filles en fleurs*」は、フロランの言い換えによれば、率直に「濡れた若いヴァギナ *jeunes chattes humides*」に他ならないとされている。したがって、端的に彼らが肉体的な誘惑に生きていることを批判しているのだ。

そして興味深いのは、語り手が20世紀末文学の空気を「悲壮な *triste*」という語で語りながら、19世紀のラマルティエヌを「より健康で純粋 *plus salubre et plus pur*」と表現することであろう。手放し

<sup>52</sup> « Une minette aurait pu rendre *raide dingue* Thomas Mann ; Rihanna aurait fait *flasher* Marcel Proust ; ces deux auteurs, couronnements de leurs littératures respectives, n'étaient, pour le dire autrement, pas des hommes honorables, et il aurait fallu remonter bien plus haut, au début du XIX<sup>e</sup> siècle sans doute, aux temps du romantisme naissant, pour respirer un air plus salubre et plus pur. » *Sérotinine*, 335/278-279.

<sup>53</sup> « Thomas Mann lui-même [...] avait été incapable d'échapper à la fascination de la jeunesse et de la beauté » *Sérotinine*, 333/277.

とは言えないものの、彼の文学は次のように称賛の対象となる。

とはいえ、その純粋さについては議論の余地がある、ラマルティエヌは本当のところ一種のエルヴィス・プレスリーでしかなかったし、彼にはその叙情によって若い娘をメロメロにする能力があったが、少なくとも純粋な叙情の名により女性たちの心を勝ち取り、ラマルティエヌはエルヴィスのようには腰を振らなかったのだ、まあ、多分そうだと思う [...] <sup>54</sup>

先ほどのトーマス・マンとブルーストへの言及に対応するように、「*craquer les gonzesses*」という表現がイタリック体で用いられているが、それをなし得るのは「純粋な叙情 *lyrisme pur*」であることが、免罪符となるかのように表現されている。「腰を振らなかった」という推断からも明らかなおおりに、それは肉体的な魅力に対比される知的なあるいは心的な魅力である。しかし、読者は語り手の人生を振り返ったとき、彼がむしろ肉体的魅力に誘惑された側であることに気づくだろう。つまり、この比較は単なる批判と称賛という以上に、自己批判と憧憬の色を帯びているのである。

さて、ここで我々は、「ジェ・リュ (*J'ai Lu*)」文庫の50周年を記念して作家が送付し、後に『発言集2』に収録されたエッセイにおいて、ラマルティエヌから影響を受けたとするウエルベック自身の姿を確認することができる。作家は同エッセイで、自分の生涯が幸福なものになるだろうと思ひ、不幸なことなど想像してもみなかったという子供時代から、現実の人間の一生がどんなものかを少しずつ学び、書物にも教えられたのだと述べる。そして、10歳のときのラマルティエヌ『グラツィエツラ』の読書の影響が語られるのである。

[...] 要するに、総じて出だしは順調だったわけだが、まもなく思春期が訪れ、それがショートパンツの流行する時期と重なってしまった。そうしたものを『グラツィエツラ』の読書とうまく折り合わせられなかった私は、自分に手を差し伸べてくれるものを——恐ろしいほど焦がれてもいたのに——拒絶しはじめ、人生には見つからないものを探し始めた、そうして物事はひどい失敗へと向かい始めたのだ。それは多少ラマルティエヌのせいでもある、と私はいまでも考えている。 <sup>56</sup>

ウエルベックをして青年期におけるロマンティシズムのすべて、最初の躍動があると言わしめたラマルティエヌの『グラツィエツラ』のその純潔さは、彼のその幼少期の経験においては「ショートパ

<sup>54</sup> « Encore cela pouvait-il se discuter, cette pureté, Lamartine n'était au fond qu'une sorte d'Elvis Presley, il avait la capacité par son lyrisme de faire *craquer les gonzesses*, au moins ces conquêtes furent-elles gagnées au nom du lyrisme pur, Lamartine se déhancha avec davantage de modération qu'Elvis, enfin je le présume [...] » *Sérotonine*, 335/279.

<sup>56</sup> « [...] enfin, dans l'ensemble s'était très bien parti, mais tout de suite après il y a eu la puberté, et c'est tombé au moment de la mode du mini-short, j'ai eu du mal à concilier ça avec la lecture de Graziella, j'ai commencé à rejeter ce qui me tendait les bras — et qui me faisait terriblement envie pourtant — pour chercher dans la vie des choses qui ne s'y trouvaient pas, bref les choses ont commencé à merder gravement pour moi, et je continue à penser que c'est un peu de la faute de Lamartine. » « J'ai lu toute ma vie », *Interventions*, H2, p. 1077.

ンツ」と対立するものとして認識されている。それは『セロトニン』におけるプルーストとラマルティエヌの対立に対応づけて考えられるものであり、ウエルベックにおいては、肉体的魅力を利用して人を惹きつけるものの対立項として、ラマルティエヌのロマンティシズムのイメージが確かに存在しているといえるだろう。

さらに指摘すべきは、ラマルティエヌの影響が作品中盤の語り自体に及んでいる点であろう。それは、語り手とこの詩人の驚くべき重ね合わせとして解釈され得る。カミーユとの思い出を語った後、次のように語りが再開されるのだ。

Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées, comme disait l'autre, je veux rêver et non pleurer, ajoutait-il comme si l'on avait le choix, il me suffira de dire que notre histoire dura un peu plus de cinq ans, cinq ans de bonheur c'est déjà considérable, je m'en méritais certainement pas tant [...]<sup>57</sup>

でもどうしてこんな過去のシーンに引きずられるのか、こういうと常套句だが、ぼくは泣きたいのではなく夢を見たいのに、ああ、これもどこかで聞いたような文句だな、ぼくたちの関係は五年ちょっと続いたといえれば足りるだろう、五年間幸福が続くなんてすでにそれだけでかなりのことだ、ぼくには間違いなくそれだけの価値はなかったはずだ [...]

この「*Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées*», «*je veux rêver et non pleurer*» は、明示されていないものの共にアルフォンス・ド・ラマルティエヌの『詩的で宗教的な調べ』に収められた「初めての哀惜」*« Le Premier Regret »* の中で反復される同じ節に含まれる2行からとられている<sup>58</sup>。このナポリの島娘への追悼は、後日に詩人が書き上げた「初めての哀惜」として、自伝的小説『グラツィエツラ』の末尾に掲げられており、物語の一部を構成している。つまり、若い頃に自ら離れてしまった相手であるグラツィエツラを想う老年のラマルティエヌの言葉を、語り手は使用しているのだ。女性を追悼したこの詩をその語りに取り込んだフロランは、自らをラマルティエヌに同一化するかのようであり、自らの過ちによる女性の喪失への後悔に、2人の老いた男は涙するのだ。ウエルベックはラマルティエヌの読書によって、「人生には見つからないもの」を探し始めたと言っていたが、それは次のような悲痛な問いによっても繰り返される。

ラマルティエヌは、18歳にして16歳のグラツィエツラのような女性を知りながら、どうして彼

---

<sup>57</sup> *Sérotine*, 181/147.

<sup>58</sup> 1830年の詩集『詩的で宗教的な調べ』に収められた「初めての哀惜」*« Le Premier Regret »* の4行は以下の通り。

Mais pourquoi m'entraîner vers ces scènes passées ?  
Laissons le vent gémir et le flot murmurer ;  
Revenez, revenez, ô mes tristes pensées !  
Je veux rêver et non pleurer !

(A.de Lamartine, « *Le Premier Regret »* dans *Harmonies poétiques et religieuses*, Hachette, 1893, pp. 338-345.)

女を忘れることができたのだろうか？ その後、どうして生き続けることができたのだろうか？ そしてラマルティエヌの読者は、16歳のグラツィエッタのような女性に出会うこと以外の、何に人生を捧げることができるのだろうか。<sup>59</sup>

「女性の喪失」という立場を『グラツィエッタ』と同じくする『セロトニン』のその根本には、『グラツィエッタ』を読んで以来ウエルベックが抱き続けてきた、この率直な疑問が横たわっているのではないだろうか。読者としてのウエルベックが後にグラツィエッタの女性の存在を探し求めたと告白することを踏まえれば、『セロトニン』もまた、「忘却 oublier」されることなく繰り返し語られる、到達不可能な永遠としての二人の女性の姿を我々読者に残すのだろうか。愛した女性への追悼の意を示すラマルティエヌへの言及や傾倒は、確かに語り手における純粋かつロマンティックな文学への憧憬を示すように思われる。しかしながら、西欧における性の現状の中、時代に規定された「平凡な生」の一例としての語り手にあっては、それは同時に自己批判となることを逃れるものではなく、その可能性はあらかじめ奪われている。このように、『セロトニン』という「写真的記憶」の物語は、語りが含まれ持つ紋中紋的な創作に反射させることで、そのような矛盾した状況を提出する物語であると言える。とはいえ、我々の眼は、我々現代人が失ったであろう理想的な女性の姿に注がれることは確かである。

#### 引用・参考文献一覧

Michel Houellebecq, *Houellebecq. 1991-2000*, Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2015.

Michel Houellebecq *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

Michel Houellebecq, *Houellebecq. 2001-2010*, Paris, Flammarion, « Mille & une pages », 2016.

*Michel Houellebecq : Rester vivant / To stay alive*, sous la direction de Jean de Loisy, magazine de Palais de Tokyo n°23, Paris, Flammarion/Palais de Tokyo, 2016.

Michel Houellebecq, *En présence de Shopenhauer*, Paris, L'Herne, 2017.

Michel Houellebecq, *Sérotonine*, Paris, Flammarion, 2019.

Michel Houellebecq, *Interventions2020*, Paris, Flammarion, 2020.

Sabine van Wesemael, « Proust Père Spirituel de Michel Houellebecq ? », *Marcel Proust Aujourd'hui*, pp.143-165, Amsterdam, Rodopi, 2011.

Aurélien Bellanger, *Houellebecq Écrivain romantique*, Paris, Léo Scheer, 2010.

Alphonse de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, Hachette, 1893 (Gosselin, 1830) ; « Le Premier Regret », repris dans *Graziella*, Paris, Librairie nouvelle, 1852.

« Un suicide littéraire français », Mediapart, 2015, <https://blogs.mediapart.fr/sylvain-bourmeau/blog/020115/un->

---

<sup>59</sup> « Comment Lamartine a-t-il pu, ayant connu à l'âge de dix-huit ans une Graziella qui en avait seize, l'oublier ? Comment a-t-il pu, ensuite, continuer à vivre ? Et comment le lecteur de Lamartine pourrait-il consacrer sa vie à autre chose qu'à rencontrer une Graziella de seize ans ? » « J'ai lu toute ma vie », *Interventions*, H2, p. 1076.

suicide-litteraire-francais, consulté le 27 déc. 2022.

ミシェル・ウエルベック 『素粒子』 野崎歓訳、筑摩書房、2006年。

ミシェル・ウエルベック 『プラットフォーム』 中村佳子訳、角川書店、2002年。

ミシェル・ウエルベック 『ある島の可能性』 中村佳子訳、河出書房新社、2016年。

ミシェル・ウエルベック 『地図と領土』 野崎歓訳、筑摩書房、2015年。

ミシェル・ウエルベック 『服従』 大塚桃訳、河出書房新社、2017年。

ミシェル・ウエルベック 『ショーペンハウアーとともに』 澤田直訳、国書刊行会、2019年。

ミシェル・ウエルベック 『セロトニン』 関口涼子訳、河出書房新社、2019年。

ミシェル・ウエルベック 『ウエルベック発言集』 西山雄二・八木悠允・関大聡・安達孝信訳、白水社、2022年。

アルフォンス・ド・ラマルティエヌ 『若き日の夢——グラツィエツラ』 桜井成夫訳、角川文庫、1957年。

\*本稿は、2023年1月、神戸大学大学院人文学研究科に提出した  
修士論文の一部に加筆修正を加えたものである。