

レーモン・クノー『イカロスの飛行』

— 空中のメタフィクション —

原野 葉子

アンリ・ゴダールによれば、レーモン・クノーはとりわけ『わが友ピエロ』*Pierrot mon ami*以降、小説を「これは虚構である」というみずからの存在条件についての思索の場たらしめようとしたという¹⁾。そうした傾向がもっとも顕著に現れているのは、1968年の秋に発表された最後の小説『イカロスの飛行』*Le Vol d'Icare*（以下『イカロス』と略記）であろう。作家の原稿から作中人物が次々と遁走し、現実世界に迷い出るというメタフィクショナルな設定を持つこの作品には、たしかに「虚構の登場人物に“血が通っている”という基本命題をばかばかしいまでに真面目に取るのに可能な幾多の方法」²⁾のおおらかな実践が見られる。

晩年の佳作と呼ぶにふさわしいこの軽快な小説に対して、従来の研究では、たとえば豊富に織り混ぜられた先行テキストをめぐる間テキスト的読解や、特殊な戯曲形式あるいは作中人物の自律性といった形式的諸問題に焦点を当てた分析が行われてきた。だが、この小説を満たしている不思議な浮遊感そのものは、あまり顧みられることがなかったように思われる。そこで本稿では、イカロスの飛行を引き起こす風にあらためて注目してみたい。さまざまな位相においてこの小説が示す「空中の高み」へのあくなき志向と、そこから引き出されるメタ文学的批評性を検討し、さらにそこから、イカロスの飛行に凝縮されたクノーの芸術観を、同時代との関わりにおいて照らし出してみたい。

I. 風が立つ——イカロスの遁走

舞台は1895年頃のパリ、作家ユベール・リュベールは美青年イカロスを主人公とした小説を執筆中である。だが、ふとしたきっかけでユベールの原稿から抜け出したイカロスは、街路を彷徨し、カフェレストランで知り合った女性LN（エレーヌ）と恋に落ちる。クロスワードに用いられるこの特殊な名前の表記によって、彼女もまた文字の世界の住人であることが示される。LNのアパルトマンでみずからの身の上を語ってきかせるイカロスの台詞を引こう。

LN ユベールさんですって？

イカロス あのひとは僕に名前をつけてくれて、僕は彼のおうちで穏やかに暮らしてた。彼が僕のために織り上げてくれる運命を果たすのを待ちながら。ある日、彼は原稿を閉じ忘れた……

LN 原稿ですって？

イカロス そう。隙間風が僕を運んでいった。あの文字の住処に戻るかわりに、僕はそのままずっと進んでいった。そしたら通りに出たんだ。 (p.1190)³⁾

事件の発端となっているのは、一陣の風だ。風が吹いた、だから作中人物が原稿から飛び出してしまった、というふざけたロジックとともに虚構と現実が相互浸透してゆく『イカロス』の小説世界は、しかし無秩序な幻想によってではなく、過剰なまでの厳密さによって支配されている。たとえば、ユベールが探偵モルコルに対し、失踪したイカロスの特徴を伝える場面は以下のとおりである。

モルコル いくつか質問させていただきましょう。年齢は？

ユベール 若いようでしたが。

モルコル もうちょっと詳しく言っていただけませんかね。

ユベール だいたい20歳前後といったところでしょうか。

モルコル(皮肉っぽく) あなたは戸籍とはりあう方面の御仁ではないと。

ユベール たしかにそういう趣味は持ち合わせておりませんな。

モルコル 外見に移りましょう。身長は。

ユベール 正確に1メートル76センチです。

モルコル メートル法とはりあうというわけですか。

ユベール はっは。 (pp.1173-1174)

ユベールの返答に、バルザック的な「戸籍簿」との競争ではなく「メートル法」への挑戦を見出すモルコルの皮肉は、あながち的はずれとも言えない。実際、イカロスが、削除されてしまった自分の過去についてエレヌに告白する場面においても、計測上の精確さだけが突出している。

僕は1875年頃、マクマオンの治世下に生まれたのだと言えるだろうね。万国博覧会するときには14歳くらいだった。少なくとも僕自身はそうだったと思ってい

る。たぶん地方に暮らしていたんだらうな。父は鍛冶屋だった——あるいは錠前工か。父は世紀末の驚異を見に僕を連れていってくれた。あの賞賛すべき博覧会の会場面積は 958,572 平方メートルにものぼり、入場者は 33,000,000 人以上とされている。僕は 958,572 平方メートルの面積を歩きまわった 33,000,000 人の入場者のうちの一人だったってわけだ。父は僕に、とりわけ機械館を見せたがったのだけど、それは縦 450 メートル、横 115 メートルで高さは 45 メートルの建物だった […]。 (pp.1189-1190)

『イカロス』におけるメタフィクションの形式は、小説世界が現実の再現に背を向けた虚構空間であることをはなから露呈してしまっている。にもかかわらず、引用部のようなメートル表記によって、叙述の客観性はことさらに強調される。そして強調されすぎた結果、数字は逆に、普遍的な確かさをほとんど失ってしまう。

たとえばモルコルの捜査において重要な手掛かりとされるのは、「1 メートル 76 センチ」というイカロスの身長だ。同様に、イカロスの行方を探る推理の根拠もまた、数字に求められる。「生まれてまだ 10 ページか 15 ページそこらの人生じゃ、たいした人生経験もしてないだらう」(p.1177)、だからイカロスは小説中で居住していた青街(rue Bleue)に似た名前の街に向かうはずだ。そして実際、イカロスは白街(rue Blanche)のカフェレストラン「地球・両世界」⁴⁾に現れるのである。数字を介して虚構と現実の「両世界」がぴたりと接続されてしまう、その極度の合理性は、もはや非合理性と同義でしかない。

それがより極端なかたちで現れているのが、登場人物の年齢だ。『イカロス』においては、小説内小説の時間と小説内現実の時間、異なるコンテキストに置かれているはずの二つの時間軸が正確に一元化される。それゆえ、ユベールの作中人物の一人メートルトゥーが、別の小説家シュルジェの作中人物であるコランタン・デュランダルに出会う場面では、前者は「[...] 私は 50 歳で生まれ、この年で生まれたにもかかわらずすでに 18 歳になる娘がおりました」と語り、後者は「わたしは 40 歳ですが、実在しはじめてから 1 週間になります」と述べることになる(p.1323)。

一陣の風が立ち、活字は舞い、数字はきまじめに跳梁する——純粹理論と現実主義をアクロバティックに邂逅させたこのアイデアは、1950 年に発表された「加算における空気力学上の特性に関する考察」« Quelques remarques sommaires relatives aux propriétés aérodynamiques de l'addition »をおそらく原型としたものだ。これは科学的論文を模したごく短い文章で、「 $2+2=4$ 」という加算式において、風力および天候が各々の記号に及ぼしうる影響と対策とが検討されている。そこでは普遍の真理は吹

けば飛ぶような重みしか与えられないために、文字通り、風に吹かれて飛んで行ってしまふ。

2+2=4 を証明するためこんにちまでなされてきたあらゆる試みにおいて、風速は考慮に入れられてこなかった。

数字の加算というものは、実際、天候が比較のおだやかな時にのみ可能である。そんなときに最初の2が置かれれば、その場にずっと留まっているので、次にちいさな+記号を置き、さらに次の2、そして腰をおろしてよく考えてみるための塀、ついには解答を、置くことができる。こうなれば風が吹いてもかまわない。2たす2は4になっている。

風が吹き始める(Que le vent commence à s'élever)、すると最初の数字は倒れてしまう。計算をあくまでも続けようとする、すると第二の数字にも同じ事態が発生する。ならばそのとき、 $\infty + \infty$ の値はどうなるのか。現行の数学はこれに答えることができないのだ。⁵⁾

天候不順の場合には、「2+2」には「=5」の答えもありうることになる。なぜならば「1はとりわけ軽量であるがゆえに、微風が吹くだけで他の無関係の計算式にまぎれこんでしまうことがある」のだから。こうした不具合に対して示される実践的な解決法とは、「大気の乱れが懸念される場合にはすぐさま[...]加算式を右から左へ、それも用紙のできるだけ端に近いところから書き始める」ことだ。その利点は「もし風が実行中の演算を滑らせたとしても、たいてい、欄外に達する前に捕まえることができる」⁶⁾点にある。

つねに理性と明晰さの側に立ちつつも、彼は普遍の知といわれるものを絶対視することがなかった。科学的論証は、彼にとっては唯一無二の真理を規定する形式というよりも、むしろ一般的に認可され共有されたゲームの方法であり、さらには誰も見たことのない夢幻的な世界へと至る回路であった。したがって、万有引力の法則に対しても、以下のような疑問が提示される。

生物と無生物の分類は、化学の基盤でありまた物理学の基盤でもある。というのも物体落下の法則は羽毛や鉛をモデルにしており、モルモットやエスカルゴなどは例として用いられたためしがないからだ。なぜ重力の法則を証明する実験が、鳩や鷺といった生き物によって行われたことがないのか？⁷⁾

この点に物理学者の不誠実を見出すクノーは、鳥のほかに「ほこり」、「雲」、「飛行機」、「惑星」等もまた落下しないという「客観的」事実を指摘した後、物体落下の真の理由を明かしている。それは、地球の重力によるのではなく、「緩衝材」なる物質のきまぐれな働きによるものなのだという。

緩衝材とは目に見えず、想像の中にあって、人を欺く存在であり、物に支えられていない物体に狙いをすましてはそれらにとりつく。それから地面に舞い降りて物体を置く。そうしてふたたび飛んで行く。このようにして、落下したという幻覚がもたらされるのだが、事実はまったく違うのであって、一種の輸送というか、運搬の様式があるだけなのだ。⁸⁾

普遍の法則にかえてこうした「例外的法則」を見る、クノーの想像力にはある共通の傾向が認められる。つまり、整然とした秩序を乱すものとして登場してくるのは、風であり鳥であって、いずれも掟をものともせず「空中に舞い上がる」動きが夢想されているのだ。そして風にしろ鳥にしろ、普段の生活のなかではひとがとりたてて注目することもないような、ごくありふれたものだ。

鳩を用いた物体落下実験によって試されるのは、万有引力ではなく、それをかいくぐる翼の、つまりは想像力のしなやかさであろう。この意味で、物理学の法則だけでなく、文学共和国のさまざまな法をおもちゃにしてゆくこともまた、クノーにとっては文字通りの実験であった。確かに陽気なそうした遊びは、しかしたんなるパロディというよりも、むしろ文学の公準とシステムをめぐる哲学的な省察として読まれうるものだ。では、『イカロス』において、それはどのように現れてくるのだろうか。

II. 今日性から遠く離れて——メタフィクションが生み出す距離

『イカロス』においては、作品世界内における虚構と現実の重層性は解体されており、それぞれ異質なはずの空間の厚みは、ひとしく二次元的な紙の厚みへと還元されている。だが、それはたんに奥行きを奪われた世界なのではないだろう。「本当らしさ」を宙づりにした紙の上の空間で命題とされているのは、小説の理論家たちによって倦むことなく議論されてきた、「虚構における真実」という問題だ。

この点に関しては、ある戯曲との比較が有益だろう。作中人物が現実へと越境してゆくモチーフ、そして演劇的な対話の形式は、作中にも引かれているイタリアの

作家ルイジ・ピランデルロの戯曲『作者を探す六人の登場人物』(1921)を想起させる。あらずじを簡単に説明しておく、とあるリハーサル中の舞台に、六人の家族が闖入してくる。彼らは悲劇の登場人物であり、作者が作品の構想を放棄してしまったために、自分たちの人生の真実を表現してくれる新たな作者を探し求めているのだという。物語の舞台化を申し入れる家族に、演出家と俳優たちも最終的には説得され、上演に向けての舞台稽古が始められる。こうした入れ子構造は『イカロス』とよく似ている。だがそれぞれの作品世界のおもむきは対照的だ。

いっぽうで、六人の登場人物たちは作者を必要としており、彼らの物語は表現されねばならない。劇中劇で演じられる虚構はやがて現実の悲劇へと反転してゆくことになるのだが、そのプロセスは、「幕」や「場」といった従来の区分を排して、劇場の舞台をそのまま虚構の中の舞台に見立てた密室劇のかたちで「リアルに」展開されてゆく。このような「演劇についての演劇」という構造は、舞台上の真実とは何か、という問いをつきつめていった果ての必然として導き出されたものだ。

ピランデルロにおける理論の純化と、息づまるような劇的緊張に対し、『イカロス』はおおよそ正反対の軽さと喜劇性のうえに成り立っている。小説内小説の人物たちは、陳腐で身勝手な物語を押しつける作者のもとからつぎつぎに脱走してゆく。彼らの小説は破綻をきたし、作家と雇われ探偵は、失われたテキスト＝作中人物たちを求めてまるでブルーヴァール演劇のような追いかけてこをくりひろげ、それにしがたって74章に分かたれた作品の舞台はめまぐるしく変転する。

面白いのは、こうしたドタバタが、文学史をにぎわせてきたさまざまな論争の正確な延長線上に発生しているという事実だ。たとえば、イカロス脱走のエピソードが、サルトルの提唱した「作中人物の自由」の忠実な反復であることは言うまでもない。1939年、サルトルはフランソワ・モーリアックの小説『夜の終わり』*La Fin de la nuit*(1935)に対する批判のなかで、神さながらに作中人物の運命を規定してしまう、作者の超越的視点をきびしく断罪した。この主張は、『イカロス』においては字義通り、作中人物の行動を制御できない作家の無力として再現される。言い換えれば、サルトルのテーゼは、創作上の倫理として作品のメタレベルに置かれているのではなく、物語世界の具体的状況として作品内部に組み込まれ、大真面目に演じられる。しまいにはモルコルさえも、依頼を放棄して南仏へとバカンスに出かけようとする始末だ。推理小説において探偵の戦線離脱は最大のルール違反だが、ここでは探偵もまた作中人物の「自由」を満喫しているといわんばかりなのだ。

とはいえ、小説をめぐる哲学的な問いは、ジイドの『贋金使い』*Les Faux-Monnayeurs*(1926)に代表されるような、純然たる「小説についての小説」とし

て提出されるのではない。なぜなら『イカロス』は戯曲を模した小説なのだから。ジャン＝ピエール・ロングルが的確に指摘しているように、戯曲形式を模擬することで、小説には「演技」(jeu)の位相が不可避的に入り込む。こうして導入される批評的距離の存在は、メタフィクションという形式を通じて、いっそうつよく読者に喚起されることになるだろう⁹⁾。

さらにまた、戯曲形式がきわだたせているのは、会話のテンポと筋運びのスピードだ。実際、この小説では人物はみな一様にそわそわと浮足だっているように見える。イカロスがなかば宙に浮いた人物であることは後述するとおりだが、それだけでなく、馬は「飛ぶように駆け」(le cheval vole)(p.1167)、ユベールの愛人シャンヴォー夫人は自転車用のショートパンツを身に着け、「風のように颯爽と」(p.1325)登場する。モルコルもまたずいぶん慌て者の探偵で、第1章でユベールの言葉「早いところ私のイカロスを見つけてください」(retrouvez-moi mon Icare vite)を早とちりして「ニック・ハーヴィットを見つけてください」(retrouvez-moi mon Nick Harwitt)と聞き違え、第18章で間違いが明らかになるまで、存在しないニック探しにさんざん無駄足を踏むことになる。

要するに、これは「あ然とするような進歩」(p.1224)を遂げる時代のスピード(vitesse)を身に帯びた人物たちの物語なのだ。馬車と自動車が行き交い、「電気の精が町々を照らし始めた」(p.1224)ベル・エポックにあって、時代を一步先取りしようとする彼らの前のめりの姿勢は、さまざまな局面において強調される。医師ラジョワは、伝統的な煎じ薬や、彼が「奇跡の薬」と呼ぶ重曹を患者に処方する反面で、精神分析の自由連想法による治療を試そうとする先進性も持った人物であり、指図に逆らう患者には「これだからモダンな病人は」(p.1243)とつむじをまげる。小説家ジャックは真に迫った描写の参考になればと、自分の決闘場面をメモにとろうとして、「なんて君はモダンなんだ！」(p.1248)と同業者に感心される。シャンヴォー夫人が身に着ける最先端のショートパンツはといえば、ユベールには「ゆきすぎたモダニズム」(p.1326)にさえ映っている。

だが、ひたすらに未来へと向かってゆく一方向性は、その勢いが強ければ強いだけ、現代の読者の目からはいっそう相対化されざるを得ない。なぜならこの物語の時間軸には、多方向の流れをもった複数の時間が流れこむことになるからだ。つまり、一方では1895年の世紀末から輝かしい未来を目指す流れがある。他方では、執筆時期の1960年代後半からベル・エポック当時を回顧する流れがある。さらにはまた、伝説に歌われた古代ギリシャの悠久の時間もそこに重ねあわされるだろう。

このように、『イカロス』には読者を虚構世界に没入させることなく、いま読まれ

つつある小説が置かれている状況を、とおくから展望させる仕掛けが何重にもはりめぐらされている。しかも、小説中でユベールや彼の仲間の小説家たちが専心するのは、通俗的な社交界小説なのだ。19世紀末にもてはやされはしたものの、やがて歴史のまにまに消えていったジャンルが「当世風」として蘇っているのである以上、読者としては、いやでも小説の現代性のはかなさについて思いをはせぬわけにはゆかない。

ひろがえって、1968年における小説の状況とはいかなるものであったのか。それは伝統的な小説作法の解体へと向かうヌーヴォー・ロマンや、過激なまでに理論武装したテル・ケル派らの実験小説が主流を占め、書くという行為そのものをめぐるきわめて抽象的な議論がさかんにたたかわされていた時代であった。

こうした状況のなか、しかも五月革命の直後に出版された『イカロス』について、ザジの戦闘性を持たぬ『イカロス』の軽さを惜しむ評者も少なくなかったという¹⁰⁾。だが、こんにちから振り返ってみるとき、この小説は、「現実的」でも「今日的」でもないことそれ自体によって、つまりは時代からとおく遊離した距離そのものによって、あまりにも哲学に偏重した時代の潮流をこえてひろがる文学空間の広大さを、ふとかえりみさせるような視座を提示していたようにも思われる。

読者の想像上の舞台において、風によって「現実」へと降り立つイカロスの一歩とともに、作品内における虚構と現実の境界は破られる。と同時に、テキストの外でこむづかしい理論の是非をめぐって繰り返される近視眼的な論争もまた、あっさり踏み越えられてしまうだろう。かといって、『イカロス』はけっして単純な諷刺なのではない。作者が『イカロス』を諷刺の枠に閉じこめないよう努めたことは、草稿に書きつけられたメモにも明らかである。

時代を変えることもできる。現代に。そうすれば、あつという間にヌーヴォー・ロマン、テル・ケル、ラカン等々の諷刺になってしまうだろう。避けること。¹¹⁾

周到に組み立てられた作品の、こうした非戦闘的なゆるやかさは、クノーが1960年に創設した潜在文学工房(=ウリポ)の方向性と完全に軌を一にする。周知のとおり、ウリポは過去との断絶を叫ぶ戦闘的なアヴァンギャルドではない。ウリピアンたちはみずからを慎ましくも勤勉なねずみに比しつつ、文学形式の新規開発と同時に、古典のリサイクルを積極的に推し進めていった。彼らが目指したのは時代を牽引していくことではなく、文学の潜在性をゆさぶり、活性化することであったた

めだ。ならばイカロスは、いかなる「英雄」として書き直されたのだろうか。19世紀末の空に舞うイカロスの飛行には、何が賭けられているのか。

III. 空の青みにたゆたう風

イカロスは作中人物の自由を求めて作者のもとから脱走する。だが彼はそもそも、「自由な作中人物」たりえるのか？ そうではないことを、読者ははじめから知っている。なぜなら彼は、あのギリシャ神話のイカロスでもあるのだから。彼の墜落はすでに運命づけられている。つまりイカロスは、作中人物としての自由を獲得しつつも、神話的人物としてははじめから自由を奪われているのだ。「僕は発案者の手を離れて空気みたいに自由です」(p.1205)と、イカロスは無邪気に喜ぶ。だが彼の自由は、彼の宿命と表裏一体である。第14章でユベールが「お前は自分の翼で飛ぼうとしていったいどこで躓いてしまったんだ？」(Où as-tu échoué en voulant voler de tes propres ailes ?)(p.1223)と独語していることに注意しよう。「文字の住処」から解放された瞬間からすでに、墜落へと至るイカロスの飛行は始まっている。

しかし、それは必ずしも、彼が悲劇の主人公であるということを意味しない。ユベールとモルコルの追跡を尻目に、イカロスはLNとの甘い生活を楽しむ。そして、ほとんど子供同然の無知から出発したイカロスは、いかにも楽しげに、重力とは逆の方向へと次第次第に引き寄せられていくのだが、その過程で、彼はおのれの興味を引きつけてやまない三つのものになけなしの金をはたいている。

まずひとつめはアルコールだ。第2章において、カフェレストランで彼は初めてアップサントを味わい、「飲み物の作用で舞い上がりはじめました」(p.1186)、「重力を感じないみたいな気分です」(p.1188)と感想を述べる。また別の場面では、アップサント5杯ですっかり酔っぱらってしまった彼は、そのたぐいまれなる陶醉を次のように語っている。

アップサントはちょうど熱気球みたいなものだ。それは気球が吊りかごを持ちあげるように精神を高揚させる。気球が乗客を運ぶように、魂を舞い上がらせる。気球が地表をさまざまな視点から眺めさせるように、想像力の幻影を倍加させる。気球が風に流されてゆくように、夢を運んでゆく流れだ。(p.1234)

第二は、自転車の運転である。第25章で、彼は初めて自動車に乗せてもらい、時速35キロメートルを超えるスピードに「いまにも飛べそうな気がする！」(p.1252)、

とすっかり眩惑されてしまう。手始めに自転車の運転を覚えた彼は、やがて自動車修理工の職を得て自立した生活をはじめ。そして、彼は大空への憧れをぼんやりと感じるようになり、雇い主のベルルリエにこう語る。

ぼくは何も怖くなんかありません、ベルルリエさん。ただときどき思うんです、隙間風があつたりしたら、なんだか、飛んで行けるのかもなあって……

(p.1286)

そして第三が、古典力学の書物だ。第5章、古本屋で一冊の『力学概論』*Traité de mécanique*を手にいれた彼は、頁を繰りながらこうつぶやく。「束縛された固体の釣り合い、か……面白い……そしてすこしばかり哀しくもある……」(p.1197)。さらに第63章、城壁を散歩する彼が、はじめて頭上にひろがる大空をはっきりと意識する場面を引こう。

彼はぴたっと立ち止り、周りを観察し始め、そのとき、子供たちが凧揚げをして遊んでいるのに目をとめた。この物体はまだ彼の経験のうちに現れてはいないものだったから、ひどく興味をそそられた。それはごくごく普通の凧であり、巻き紙で飾られた長いしっぽがついていて、それがなんのためのものなのかイカロスにはわからなかった。それ、つまり凧は空のかなりの高さに漂っており、紐を引きまわしている子供は駆け回り、行ったり、来たりして、その菱形はそよ風とあどけない導き手の空想とにしたがって、空中での移動をふらふら続けていた。イカロスはその巧みな仕掛けの単純さと、大気の色をなかにゆく空中の動きの優美さを賞賛した。彼は遊びが終わるまでそこにいた。(p.1340)

意味深長なことに、イカロスは「ごくごく普通の凧」のうちに、最新の科学技術を駆使した自動車よりもなお魅惑的な「乗り物」を見出している。子供の遊びに魅了されたイカロスは、物語の最終章となる第74章ではLNとともにみずから凧に乗り、大空高く舞い上がる。彼を現実世界へと運びこんだのと同じ風の力が、今度もまた彼を飛びたせさるだろう。凧、つまりイカロスが「紙製の菱形」(p.1347)と呼ぶ玩具の、「巧みな仕掛けの単純さ」に支えられた彼の飛行は、徹頭徹尾、紙の上の演技=遊戯として展開されるこの小説の縮図にほかならない。

クノーはかねてより、科学を認識ではなく規則と方法として、つまり遊戯に近接するものとしてとらえてきた。それは当然、もうひとつの人間の営みである技芸(art)

の領野へと接続されていく。子供の遊びと力学の実験のあいだをゆれうごく凧での飛行は、そのような芸術のありようの、ひとつのモデルとして解釈されうるものだ。

イカロスの神話はしばしば教訓とともに語られてきた。たとえば、ブリューゲルの名画「イカロスの墜落」では、イカロスの墜落直後が描きだされる。画面の隅で、海中からわずかに足だけを突きだしてもがくイカロスの卑小な姿は、彼に背を向けたまま黙々と勤労に従事する前景の里人たちと明らかな対照をなしている。この画が端的に示すように、神話の鳥人イカロスが伝統的に演じてきた役割とは、おのれの悲惨な運命をもって人間の傲慢をいましめ、「身のほどをわきまえよ」という中庸の美德を教え伝えることであった。

これに対して、『イカロス』の物語は墜落の瞬間で幕切れとなる。強調されるのは、不可避の墜落ではなく飛行の優美さだ。羽根ペンの先から生まれたクノーのイカロスは、大空をただ無心に漂う。神々の領域である天空には達しえないとしても、中空を駆け、「想像力の幻影を倍加」させつつ、古から伝わる物語を意外な様相のもとに再発見させる。そうした彼の飛行姿は「面白」く、また「すこしばかり哀し」くはあったとしても、けっして悲劇的ではない。

IV. おわりに

物語の最終行は、読者に最後の驚きを用意している。ユベールはイカロスについての原稿を閉じながらこう言うのだ。「すべてが予測通りに起きた。わたしの小説は終わった」(p.1359)と。物語のパースペクティヴはひっくり返され、読者はこれまで読み進めてきたテキストを、さらにまた違った角度から眺めることを余儀なくされる。

この両義性に満ちて揺れうごく空中のメタフィクションは、文学についての省察を、間断なき笑いととともに展開させてゆく。誰もが知っている神話を揺さぶって、クノーは伝説に虚構ののびやかさを与え返した。そうしていわば「文学の科学」の実験を遊ぶことで、同時代のいささか閉塞した文学空間に、一陣の風を吹き抜けさせたのだと言える。

1968年、65歳のクノーは、飛行するイカロスの肩越しになにを眺めていたのだろうか？ 確かなのは、そこに人間的な時の流れを超えた、文学の不滅の生命へのおいまなざしがあることだ。1939年に、作家はこう書き記している。

文学とは海の波がしらのようなものだ。あるひとつの民族によって歴史の渦中

で発された、そしてあらゆる民族によって歴史の渦中で発された、言葉の大海原の化身たる不滅の泡のようなものなのだ。¹²⁾

イカロスはだから死んだというよりも、再び海に戻っていったのだ。伝説の海へ、時を超えてあらゆる言葉の渦巻く果てしないテキストの大海原へ。

注

1) Cf. Henri GODARD, « Préface : QUENEAU et la fiction », dans Raymond QUENEAU, *Romans II (Œuvres complètes, III)*, Gallimard, (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 2006, pp.XXIV-XXXVII.

2) *Ibid.*, p.XXIV.

3) 『イカロス』(Raymond QUENEAU, *Le Vol d'Icare*, dans *Romans II, op.cit.*)からの引用は、本文中に直接ページ数を記す。なお、引用中の下線は筆者による。

4) 酒場の名前 « Taverne du Globe et des Deux-Mondes » は、19世紀前半に高名であった『グローブ』*Le Globe* 紙および『両世界評論』*Revue des deux mondes* にちなむ。

5) Raymond QUENEAU, « Quelques remarques sommaires relatives aux propriétés aérodynamiques de l'addition », dans *Contes et propos*, Gallimard, (coll. « Folio »), 1981, p.213.

6) *Ibid.*, p.214.

7) Raymond QUENEAU, « Lorsque l'esprit », *ibid.*, p.31.

8) *Ibid.*, p.32.

9) ロングルは、「戯曲小説」である『イカロス』に、クノーの小説を貫く演劇的諸要素の集大成を見出し、詳細な分析を行っている。Cf. Jean-Pierre LONGRES, *Raymond QUENEAU en scène*, Pulim, 2005, pp.132-143.ただ彼が強調しているように、「戯曲小説」とはエクリチュールにおいて「見られ」てのみ十全に機能する仕掛けである。戯曲、小説、メタフィクションの多重構造から発生する距離は、いったん戯曲が実際の舞台でほんとうに上演されてしまえば、すぐに見えなくなってしまう種類のものだからだ。

10) Cf. Henri GODARD, « Notice [du *Vol d'Icare*] », dans Raymond QUENEAU, *Romans II, op.cit.*, p.1800.

11) *Propos de QUENEAU* cité in *ibid.*, p.1807.

12) Raymond QUENEAU, « L'Écrivain et le langage », dans *Le Voyage en Grèce*, Gallimard, 1973, p.186.

Le Vol d'Icare de Raymond Queneau ou la métafiction ailée

Yoko HARANO

Le Vol d'Icare (1968), le dernier roman de Raymond Queneau, se caractérise par une légèreté flottante qui émane systématiquement des jeux de logique, de la distanciation burlesque et de la vision pluridimensionnelle du survol légendaire.

Dans cette œuvre ouvertement fictionnelle, un plaisir fantasque se dégage de prime abord dans le développement d'une logique absurde : le vent se lève, et voilà Icare, le personnage principal, s'envolant du manuscrit d'un romancier, Hubert Lubert, pour explorer le Paris de la Belle époque. De même, si l'extrême exactitude des chiffres se manifeste à tout propos, ce n'est pas dans le but de garantir une quelconque objectivité, mais bien pour marquer la charnière de deux mondes foncièrement différents : celui du réel et celui de l'imaginaire. On y retrouve la souplesse intellectuelle de Queneau déjà déployée dans les articles pseudo-scientifiques, « Quelques remarques sommaires relatives aux propriétés aérodynamiques de l'addition » et « Lorsque l'esprit » ; ici, l'auteur remet en question la loi de la gravitation universelle.

Composé essentiellement de dialogues théâtraux, l'espace romanesque se présente comme une scène imaginaire, et surtout, comme un lieu de mise en scène des réflexions métafictionnelles. Ainsi, le lecteur-spectateur est invité à regarder de loin la représentation à la fois littéraire et vaudevillesque des problèmes théoriques comme « la dichotomie entre la réalité et la fiction » pirandellienne, « la liberté des personnages » sartrienne et « la nécessité de la modernité » rimbaldienne.

Enfin, dans cet exercice de réécriture, le destin d'Icare apparaît sous un aspect nouveau ; empreint d'une ambiguïté indéfinissable, son itinéraire vers le ciel est « intéressant » et certes « un peu triste », mais pas inévitablement tragique. Dans le dernier chapitre, il s'envole à nouveau avec un cerf-volant : son vol au gré de la brise sur un « losange de papier » résume parfaitement cette métafiction comme « jeux » dans tous les sens du terme.