

〈ベル・エポック〉の幼年時代の文学的回想における観劇

— コクトー、レリス、サルトル —

有 田 英 也

はじめに 自己劇化と告白

20世紀のフランス作家は、幼年時代に劇場に連れられて観た芝居をどのように自伝で語っているのだろうか。少年の目で捉えられた観劇体験の分析を通して、個々の作家の創作法に迫れないか。そこから「文学としての自伝」一般に通じる問題群を取り出せないか。これが本論の主題である。扱われるのはジャン・コクトー（1889–1963）、ジャン＝ポール・サルトル（1905–1980）、ミシェル・レリス（1901–1990）の三人である。第1節ではコクトー『肖像＝回想〔記念写真〕*Portraits-souvenir*』（1935）、第2節ではレリス『成熟の年齢 *L'Age d'homme*』（1946, 第2版）、第3節ではサルトル『言葉 *Les Mots*』（1964）が対象となる⁽¹⁾。個々の自伝作品における観劇体験の位置づけを論じる前に、これらの作家と演劇の関わりについて略述しよう。

三人のフランス作家のうちジャン・コクトーとジャン＝ポール・サルトルは、ともに革新的な劇作家として知られている。円熟期に幼年時代の回想を発表した彼らは、読者が彼らの少年時代の観劇体験と、長じて世に問うことになる演劇との関わりに興味を抱くことを熟知していた。ミシェル・レリスは劇作家ではないが、その一家がオペラ座の前座敷席で観劇するようなアマチュアであり、また民族学者としてアフリカで体験した儀礼に独特の演劇性を見出している。それは民族学調査旅行の記録である『幻のアフリカ』（1934）のエチオピア滞在のくだりに、参与観察の形で記述され、次いで博士号請求論文『ゴンドルのエチオピア人における憑依とその演劇的諸相』（1958）にまとめられた。

本論で扱われるのが劇作でも演劇論でもなく、幼年時代の観劇体験の回想であるのは、三人の作家が、自伝叙述の可能性を探るために、幼年時代を観

劇の相において再訪したからである。それは回想と並んで自分の書き方が、「私」をめぐる文学に手を染めるにあたって感じたはずの後ろめたさとともに反省されていることから推測できる。

サルトルを例にとろう。2010年に公刊された新しいプレイヤッド叢書の一巻『『言葉』および他の自伝的著作』に付されたジャン＝フランソワ・ルエットの解説によれば、サルトルには1930年代から自身の創作活動の根源を吟味する欲求と、これに反して自己への関心を戒める批評への気配りがあった。この自伝へのアンビヴァレントな関心のゆえに、サルトルは変化する時代状況や交友関係に応じて、「私」をめぐる文学をあえて書き、そればかりか時をおかずに公表する決断をした。そのためさまざまなジャンル、すなわち日記体小説（『嘔吐』）、日記（『奇妙な戦争の手帖』）、伝記（『メルロー＝ポンティ』）、自伝（『言葉』）、インタビュー（『70歳の自伝』）を試すことになった、という⁽²⁾。語りは騙りでもあり、また回想が必ずしも告白でないことが、サルトルの試みから知られる。

コクトー、レリス、サルトルには、ともに自伝へのアンビヴァレントな関心がある。だからこそ、これら三作品は、「私」をめぐる文学というジャンルの変遷において重要な里程標となるだろう⁽³⁾。

扱われる三人の作家から一作ずつ選んだのは、三作の共通点と相違を明らかにするためである。それらはほぼ同じ時代を扱っているが、語られる芝居はコクトーの場合、オペラと風俗劇、家庭倫理を問題とする写実劇で、レリスは音楽性に富んだオペラと悲劇、とりわけ凄惨な場面である。一方、サルトルは演劇に言及しつつ、もっぱら映画体験を語る。当時はピアノ伴奏かオーケストラの付いた無声映画で、映画館には改装した劇場もあった。彼らの観劇体験は時代の刻印を帯びており、作家はそれに無頓着ではない。なぜなら、

それぞれの執筆当時、つまりコクトーの1930年代半ば、レリスの1930年代前半、サルトルの1955年から1960年代初頭において、彼らの回想が描き出したのは、1900年のパリ万国博からヨーロッパ大戦勃発まで、つまり後世の人々がベル・エポック（美しい時代）と呼んで懐かしんだ一時代に他ならないからである。本論では、作家たちのいずれも使っていない「ベル・エポック」という語を、語られる時代に被せられがちな形容句を特定しておくために選んだ。20世紀初めのパリの劇場と言え、旧オペラ座（ガルニエ）を訪れる観光客が期待するように、過ぎ去りし良き時代を懐かしむ気分が漂っている。観劇ないし映画鑑賞は、これらの幼年時代の回想が、少年の生きる現在ではなく、彼の経験を含んだひとつの時代に対する社会的見晴らしを帯びるほとんど唯一の主題である。その意味で、これらの挿話は自己への関心が外界につながる結節点をなしている。少年は、ある特定の役柄を、時代という舞台で振られていたと知るからである。

観劇以外にそのような挿話をあえて探せば、レリスの自伝の全体が芝居がかっている。「ごく幼かった時でさえ、一体いつわたしが本当にありのままであったか、いつわたしがある人物になりきっていたかを言うのはほとんど不可能だろう。」(p.148) サルトルにあっては例外的に、リュクサンブール公園で母親から年齢の異なる他の子供たちと遊ぶように促されて果たせなかった一節が挙げられる⁽⁴⁾。もしくは「この子は作家になるわ」と母親の友人から言われたことで少年の「天職」がにわかにな一家の話題となる一節が挙げられよう⁽⁵⁾。ともに語り手はみずからの体験を劇化して提示している。レリスにあっては、第7章の例外的に長い（「ケイ Kay」という女性の名を持つ）一節が劇化にあたるが、これは青年時代の思い出になる⁽⁶⁾。

三人のフランス作家は、幼年時代の回想という物語作品を制作するにあ

たって、自己をめぐる出来事を劇化するとともに、観劇体験を物語ることで読者にこの劇化された体験を読み取る手法を提示したが、それは必ずしも自伝作家の告白そのものに読者の注意を惹くためではない⁽⁷⁾。これが本論の出発点となる仮説である。

1 コクトー

コクトーの『肖像=回想』(1935)は、日刊紙『フィガロ』編集長ピエール・ブリッソンの勧めで同紙土曜版に俳優や音楽家にまつわる回想を連載したものである。自身によるカリカチュア風のペン画を多数収めた、眺めても楽しい本で、副題には「1900 - 1914」とある。コクトーの自伝的作品なら『僕あるいは存在困難』のような重い主題のもの、薬物中毒からの回復を語る『阿片』、ないしは大部の日記を挙げるべきだが、観劇体験と少年時代の回想を読むならこれにまさるテキストはない。

本論で扱う三作に共通するが、コクトーは観劇体験そのものを語るのに、ある特徴的なためらい (*réticence*) を示す。

たとえばコクトーは芝居に出かけるために化粧する母親の姿を、まるで回復期の患者が幸福感に身を任せるように冗長な文体で描き出す。少年にパントマイムを思わせた「長手袋の儀式 (*cérémonie*)」は、生命のない事物が身体を挿入されて生き生きと動き出し、手首のところでボタンを留めてもらう「締め の儀 (*rite final*)」で終わっていた。観劇そのものはまだ始まっておらず、「ぼくは劇場を夢見ていた」と回想するジャン少年は、兄が芝居にお供するようになると、自分も「禁断の金色大ホール」(p.36)に行ける日を期待する。ところが肝心の観劇体験は描かれない。女優ベルト・セルニーは横

様にスカートの裾をたくし上げ、片足を暖炉の薪より高く掲げて男優の気を引くが、スカートの中身は客には見えず、大人たちも子どもの前で芝居の話はせず、この舞台も、いつでもどこで、と具体的に語られない。当時の流行だった「問題劇」の意義も、控えめなエロティシズムも、少年の理解を超えており、語り手は初めての劇場体験をドラマチックに描こうとしない。

代わりに詳述されるのは、近所の中庭で紙箱を素材に友達と「建造」した劇場模型の数々である。内装と照明を施した凝った造りの劇場製作はリセ・コンドルセ時代まで続いたとあるが、観劇体験そのものは焦点から外れている。そのわけは、現実の劇場が子どもの物ではなかったことにある。「幼年時代はぼくたちを間断なく見世物で酔わせてくれていたのに、家に居たくない哀れな大人たち」(p.41)がサラ・ベルナルルらを見に劇場に通っていた。そもそも紙箱の出所であった洋品店「オールド・イングランド」からして「ぼくたちの幼年時代に大きな位置を占めて」いた。そして、少年たちの舞台には、女優だけでなくグレッタ・ガルボのような映画スター、リングの花形選手、いやチャンネルの服を着るモデルたちもいて、彼女らは「ジョッキーと同じで、乗っている馬と一体になり、氷のパドックを旋回していた」。つまり、日常が演劇であった。「公衆はジョッキーたちを詩人と同じくらい警戒している、とぼくは内心で眩していた」(p.42)。

ここに詩人コクトーが19世紀から引き継いだ「呪われた詩人」のイメージと、「大人たちが失ったことを自慢している幼年時代を死ぬまで引き伸ばす詩人」(p.43)という、後年の映画『美女と野獣』に通じる思想が見える。

大人たちとは違うものを日常に見ていた子どもの目を取り戻すこと、それが、すべてが劇であった幼年時代を再訪する『肖像=回想』の語り手の意図とあってよい。コクトーは幼年時代を劇化することで、演劇に興行しか見ず、

詩作におどましさを感じとる社会に、ブルジョワジーの機関紙ともいえる『フィガロ』紙上で一石を投じている。

2 レリス

同じ関心は、ミシェル・レリスの自伝的評論「日常生活の中の聖なるもの」(1938)にも見える。これはシュルレアリスム系の詩作の後、ダカール＝ジブチ民族学調査旅行を経て民族学者となったレリスが、パタイユ、カイヨワらと社会学研究所で活動した成果を『新フランス評論』誌に発表したものである。そこではシャーマンにたとえられたロンシャン競馬場のジョッキー⁽⁸⁾、父親の所蔵していた華美な飾りの拳銃、あるいは「家の守り神」であるストーブの魅惑が語られている。列挙された事物が芝居の書割のように見えることは否定できない。聖なるものは、このような演劇性を通して、いわば日常から浮き出た現象として可視的になる。コクトーもひんばんに「儀式」を語っていた。

レリスにとって演劇が、実際の観劇よりもはるかに深い体験であることは、自伝『成熟の年齢』に先行するシュルレアリスト時代の夢の記述や、詩的散文『基本方位』(1927)の最初の文章、「ぼくは劇場に居た」⁽⁹⁾で始まる悪夢のような物語から納得される。

また、レリスは「文明」(1929)というエッセイで⁽¹⁰⁾、彫刻家ジャコメティの言葉を引きながら、「彼[ジャコメティ]によれば唯一可能な芝居とは、幕が上がると消防士が舞台に飛び込んできて『火事だ』と叫び」、その後、幕がふたたび下りて場内が騒然とすることに他ならない、と述べている。このエッセイでレリスは、死の危険を伴う軽業を見に行く同時代の公衆の気安さ

についても苦々しく叙述している。彼の考える演劇は、舞台では役者が死に臨んで勇気を試され、見物客もまた舞台に上がり、迷路をさ迷う悪夢に他ならない。

ならばレリスが1939年に初版を発表した自伝『成熟の年齢 *L'Age d'homme*』が、演劇の相におかれているのは当然といえる。この自伝と演劇の関係は次の3点から考察できよう。まず、作品そのものが、幼年時代の観劇を表象している。作中の「悲劇」と題された章がとりわけ観劇体験を詳しく物語るとともに、「ジュディット (ユディット)」と題された章では、一家の夕食によく招かれ、レリスと兄妹らからまるで親戚のように「リーズ叔母さん」と呼ばれていた、フランドル出身の女性歌手が登場する。

次に、悲劇一般と、しばしばその主題となってきた神話、伝承、あるいは聖書の記述がレリスの自伝に持つ特別な意味も注目に値する。レリスは作品の執筆を1930年12月から1935年11月までと末尾に記しているが、執筆開始の前年10月末から精神分析を定期的に受けていた。だから、レリスには、悲劇の登場人物に即して、みずからの強迫観念を明らかにする意思があったと見てよい。幼年時代への関心と観劇体験の記述は、ある種の方法的意図に基づいている。レリスを治療した精神科医アドリアン・ボレルは作家に作品を書かせたことで知られている。そして、レリスが『成熟の年齢』の巻頭で「この本の起源にいるジョルジュ・バタイユに」と献辞を書いたバタイユは、この医師の勧めで『眼球譚』を書いた。また、バタイユはレリスに、ユディットとルクレティアに取材し、しかも幼年時代の回想を交えたエロティックな物語を書かせたが、それが「この本の起源」のひとつになった。旧約聖書に見えるユディットは敵将ホロフェルネスの野営で身を任せて寝首を取り、ルクレティアは辱めを受けて義父の前で自害した。これら三人の神話的人物の

名が、『成熟の年齢』全8章のうち、第3章から第7章までの表題にあるように、性愛と死の交錯する人物たちの劇が自伝の骨格をなす。このように、演劇的主題と道具立ては、心理的現実を目の当たりにしているかのように叙述する手がかりとなる。これをレリスは第2章「古代」冒頭で「アレゴリー」という手法によってあらかじめ説明した⁽¹¹⁾。

最後に、一般に幼年時代を回想する文章では、少年の自分と、語る自分の二重性、言い換えればテキストという舞台の上で回想に酔いつつ醒めている二重の身体が、きわめて演劇的な問題を提起する。語り手は少年時代に経験したことの意味を当時よりもよく知っているはずだが、少年が経験したように書くには、知っていることをいまだ知らないかのように振舞わねばならない。それをよく表すのが、第1章「悲劇」のエピグラフで荒野のファウストとメフィストフェレスが幻影と出会うくだりである。レリスはグノーがオペラ化したネルヴァル訳『ファウスト』（楽曲では「マルガレーテ」）から三組の掛け合いを引いている（p.51）。なお、このフランス・オペラでは、魔法で若返ったファウストに誘惑されるグレートヒェンの名がマルガレーテになっている。

まず、ファウストは、自分の見ているのが自分のせいで宿した不義の子を殺害して処刑される女だと気づかない。一方、メフィストフェレスは、ゴルゴーンの一人で、頭に毒蛇の髪を生やしたメドゥーサに言及し、「その揺るぎない眼差しは男の血を凍らせる」と警告する。

ファウストはやがてその女性が死人の目をしていること、またはだけた乳房からマルガレーテその人だと気づく。だが、メフィストフェレスは、メドゥーサに人は己の愛する者を見るのだ、と諭す⁽¹²⁾。ファウストが気づくのを一方で促し、他方で関心を逸らしながら対象を見えなくするのが同行者

の役目と心得ている。

ついに、ファウストが女の首を飾るかのような、「刃の背ほども薄い」「一本きりの赤いリボン」を認めると、メフィストフェレスはそれが斬首による血痕だとは告げずに、「腕に持つこともできるだろう、バルセウスが切り落としたのだから」と、ゴルゴーン退治をほめかして、ファウストの当事者性を神話上の人物に転嫁する。

ここにはフィリップ・ルジュンヌが『レリスを読む』で指摘したように、幼年時代を再び生きる語り手の二重性が、ファウストとメフィストフェレスに分与されている⁽¹³⁾。

レリスの自伝的作品を知るには、青年期よりも幼年時代をむしろ多く扱っている後続の四部作『ゲームの規則』（1948-1976）を問題にすべきかもしれない。しかし、『ミシェル・レリスにおける自伝とその演劇の様相』（1995）の中でカトリーヌ・マッソンが、「レリスが彼の告白に演劇的形態を与えようとしたのは、演劇が帯びる魔術的で範例的な性格のせいである」⁽¹⁴⁾と指摘するように、コクトーが言及した幼年時代の「魅惑」や「魔術師」と通底するのは『成熟の年齢』である。『ゲームの規則』では、自伝叙述に演劇とは異なる形態が選ばれている⁽¹⁵⁾。

ならばレリスの幼年時代の観劇体験は、演劇を語る口実にすぎないのだろうか。そして、演劇は著者の心理的葛藤を美的に表現するファンタスム、架空の物語であり、著者が忌避しつつ追う抽象概念を擬人化したアレゴリーにすぎないのだろうか。そうではない。夢の記述や、著者みずから「象徴的」「暗黒的」と述べる『オーロラ』の叙述が、たしかに演劇的ではありながら、あくまでレリスの心象に留まっているのに対し、実際の観劇体験は劇場という実在の場での夢幻体験であって外に開かれている。幼年時代の観劇体

験を具体的に読んでみよう。

「悲劇」という章で挙げられた作品は、いずれも殺人、つまり自傷と他者加害をあわせた人の命を奪う行為を舞台にのせる。たしかに幼い自分にはエロティシズムがよく理解できなかったとは言え、悲劇の持つ「儀式(rite)」と残酷さが十分に捉えられている。ただ、レリスの一家が裕福な顧客から借り受けていた前棧敷席からは、身を乗り出したところで、せいぜい舞台の左半分しか見えず、ファウストの見た幻影がどうしても見えなかったと語られているのが興味深い(p.50)。性的暗示と舞台上の所作に少年が通じていなかったのと同様、舞台で起きていることそれ自体は、かつての少年に意識を託した語り手に隠されている。観劇体験は長々と語られながらも、実は何ひとつ語られていない。すくなくともその意味は、語り手自身が舞台に上げられたと気づくまで、言い換えれば儀礼的役割をみずから引き受けて死の危険にさらされるまで隠されている。

このことを暗示するのが、コクトーの回想とも通じる、観劇以前の体験である。13歳年長の姉が少年に、見てきたばかりのレオンカヴァロの歌劇『道化師』の筋を話してくれた。これはドニゼッティが泣きながら化粧する道化師を演じて有名なオペラである。妻に浮気された道化師が、劇中の舞台で彼女を殺害し、観客は迫真の演技に大喝采をおくる。その後、本当の殺人だと分かって大騒ぎになるのだが、少年には姉の拙い説明のせいもあって劇中劇の意味が分からず、劇場では本物の殺人が行われている、と戦慄する⁽¹⁶⁾。他愛もない誤解だが、観劇体験のいわば序曲が、そのように叙述されていることで、作品の構成が決定される。さしあたり『成熟の年齢』の内容は、後になってしまえば何でもない「成人」への階梯に、かぎりない恐怖を抱いた男性の物語である。いや、その恐怖に見あう試練を経た自覚がない以上、初

版の自著書評依頼文に書かれているように、本当の「成人」にはいまだ達していないと感じるような男性の物語である。

こう考えれば、『成熟の年齢』の多くの挿話は、幼年時代の不完全な観劇体験の変奏として読まれうる。たとえば、ファウストは、「文明」というエッセイで批判された、劇につきものの流血を期待しながら、その果てまで行って見るのを結果的に拒んだ軽業見物の公衆に他ならない。

レリスにとって、現実には仮想現実を重ねる技法のひとつに夢の記述がある。第2章「古代」のエピグラムには、1925年7月の夢と注記されて、ある売春宿かダンスホールで知り合った魅惑的な女たちが、やがて人間離れた鼻孔の形と唇の血糊とで吸血鬼と分かるまでの顛末が書かれている。自分自身が被害者として劇中劇の主役になる、という夢の体験は、夢の記述を集めた『夜なき夜、昼なき昼』⁽¹⁷⁾の冒頭にも明らかで、夢でたびたび繰り返される情景こそが、少年時代の観劇において体験した戦慄に他ならなかったと了解される。たとえば、公開処刑の見物人だった語り手は、いつのまにか刑吏に脇をつかまれ、お前の番だと台に上らされる。

儀礼的役割には舞台俳優のような仮装が必要であることを、青年時代を回想した第7章「ホロフェルネスの愛」のエピグラフで明らかにするのも夢の記述である。日記から1924年の叙述として引用されたテキストの冒頭に、「わたしはわたしの人生を覆う白粉を手の指に持っている。なんの変哲もない出来事の織物よ、わたしは自分の視点という魔術のおかげでお前を彩るのだ」(p.153)とある。ここで「白粉」は仮装の道具である以上に、平板な日常の「織物」を、ある特定の仕方で語って染めあげる手助けを果たしている。

最後に、自伝叙述と観劇がどのように作中で関連づけられているかを見よう。レリスは前棧敷で半分だけ見た舞台について語ったすぐ後で、「わた

しがつねに暗示や隠喩によって書き、あたかも自分が劇中にいる (sur un théâtre) かのようには振舞う習慣は、おそらくこれらの芝居から受けた印象に起因する」(p.42)と書いている。この断言は、同じ章の末尾近くで、「告白と回想録の製造者」と卑下しながら、「わたしはすべてを劇場にいる (au théâtre) かのようには、他人に連れて行ってもらった芝居の光のもとで見ている、と言うにとどめよう」(p.49)とやや後退するものの、大筋は変わっていない。

前栈敷の観客、とりわけ子どもには隠された真意がつねにあるという事実から、表現には暗示や隠喩が選ばれた。エピグラフのメフィストフェレスは自伝の本文にそのまま姿を見せない。その台詞だけが、たとえばメドゥーサの性質についての叙述のように引用される。そもそもエピグラフはネルヴァルの訳したゲーテの引用なのである。こうして『成熟の年齢』では、作家の自伝ではお決まりの性的成熟を、身を乗り出してもよく見えないもののように描くことが正当化される。なにしろ、この成熟の物語は、レリス自身が明快に予告しているのだが、「もしそれが一編の劇作品ならば(中略)その主題は次のように要約されるだろう。いかにして主人公——すなわちホロフェルネス——は、幼年時代の奇跡のようなカオスから、どうにかこうにか(いやむしろ、ほうほうの体で)男性という凄まじい秩序へといたるか、というものである」(p.40)。つまり、およそ現実ではありえない想念の真実だからである。

3 サルトル

サルトルは1964年に『言葉 *Les Mots*』を発表した。この自伝はおおよそ

1907年から1915年のリセ（国立高等中学校）アンリ四世校への入学、ないしその数年後までを語っている。執筆当時のサルトルは「参加する作家」で、苛烈な反植民地主義知識人でもあった。語り手は回想の時代を次のように形容して、同じ時代を「ベル・エポック」と呼ぶような人々と距離を取る。「この時代、西洋は窒息死しつつあった。つまり、人が《生きることの心地よさ》と呼んだものである」（p.123）。

サルトルは『言葉』で自身の観劇体験そのものを語っていないが、劇と比較して映画の体験を語り、観劇が「前世紀」（19世紀）のブルジョワに持つ意味を分析している。サルトルのテキストは、ともにパリ右岸の住民であった銀行家の子コクトーと株式仲買人の子レリスの観劇体験を批判的に相対化し、前二者のテキストの読みにヒントを与えてくれる。

サルトルの自伝もまた、レリスのそれとは違った意味で演劇の相におかれている。その劇とは、老いた祖父の許で、神童として家長の後継者を演じる少年の喜劇に他ならない。本論の主題である「観劇」そのものを論じる3-(2)の前に、幼年時代の回想における自己劇化と告白がきわめて巧みに表現されているこの「喜劇」に3-(1)で注目しよう。

(1) 神童物語

幼いジャン＝ポールは、夫を病で亡くした母親とともに、大学教員をしていた祖父の暮らすパリ郊外、ムードンの家に引き取られた。サルトルの自伝において、子どもの言動は、「ぼくの道化芝居 (bouffonnerie)」（p.28）と書かれ、作中の祖母から夫と孫の「へっほこ芝居 (cabotinage)」（p.31）を見透かされる。また、すでに斜視の兆候のあった息子の写真を、母親がことごとく色鉛筆で修正して、「うっとりするような (adorable)」（p.26）美貌

を演出したのも悲喜劇だった。引退するつもりだった祖父は、孫に十分な教育を与えようと左岸のパリ中心部に転居して語学学校を始める。そこは生徒集めに適していたが、エリートを養成するリセの多い文教地区だった。少年は学校のクリスマスパーティーで天使の扮装をしてクレマンティーヌ（小ぶりの蜜柑）を配る。これは祖父の故郷アルザス地方のクリスマスの習慣だが、孫を秀才扱いするのは、あからさまな営業政策である。このように自伝『言葉』は、それぞれみずからの価値を信じ、あえて世間に対して、いや家族に対してさえ演技した在りし日の家族たちを再訪する物語であった。それは、たんなる告白によるカタルシスをめざさない。

フランス文化に憧れる外国人のために神童を演じ、老いた祖父のために知的相続人を演じたみずからの幼年時代を辛辣に語るサルトルには、レリスの挙げた観劇体験に起因する二つ目の習慣、つまり「あたかも自分が劇中にあるかのように振舞う習慣」が認められる。サルトルもまた「彼の告白に演劇的形態を与えようと決め」たが、それは次の長い文章が明瞭に表すように、書きつつある作家の確信を試す自己劇化の契機だった。そこでは自由を語る哲学者にして行動家のサルトルが、幼年時代に遺贈された富と負債ゆえに書く不自由な存在とされている。

「それに読者にはほくがほくの幼年時代と、その残存物を嫌悪していることが分かってしまった。というのは、ほくの祖父の声、あの録音されて、ほくを急に目覚めさせ、ほくをテーブルに投げつける声が、もし自分の声でなかったなら、もし8歳から10歳の間に、ほくがへりくだって受け取った〔選挙民から議員への〕強制委任を尊大に

引き受けなかったとしたら、ぼくはそれを聞かないでいられるだろうに。」(p.135)⁽¹⁸⁾

『言葉』の叙述によれば、幼いサルトルは「10歳まで、ひとりの老人とふたりの女たちの間でずっとひとりぼっちだった」(p.70)が、それはリセ・アンリ4世校に登録して級友ができるまでの間にかぎられる。そのかん彼は早熟な孫として、祖父の賞賛を欲しいままにした。『言葉』の語り手は「へっぽこ芝居」と批判的距離を保って語るが、次の一節を読むと、少年を役に配した芝居の何たるかが分かる。「それはぼくが結局なんであるかを示している。つまり、文化財だ。文化がぼくに浸潤し、ぼくは池が夕方になって昼間の熱を放出するように、家族に文化を放射して返すのだ」(p.35)。文化財としての子どもをめぐる喜劇は、少年が神童でなかったことが発覚して終わるはずだった。意外な展開を、自伝の初稿と決定稿を比較しながら追うことにする⁽¹⁹⁾。引用の下線部は「失地王ジャン」と共通する。

引用① 「1911年、ぼくたちはムードンを去ってパリの、ル・ゴフ通り1番地に居を構えた。祖父は引退するはずだったが、ぼくたちを養うために、現代語学院を創立したところだった。そこでは行きずりの外国人にフランス語を教える。ダイレクトメソッドだ。生徒の大半はドイツから来る。金離れがよく、祖父は上着のポケットにルイ金貨を勘定もせずにつっこんでいる。(中略)フランスとドイツが戦争したら、アルザスが戻ってきて、学院は破産するだろう。」(pp.33-34)

初稿では、現代語学院を介して広がる歴史的展望なしに『言葉』の次の一節（下線を付した）が続いていた。

引用② 「祖父はぼくをリセ・モンテーニュに登録しようと決めていた。
ある朝、彼はぼくを校長のもとに連れて行き、ぼくをほめちぎった、この子は、歳のわりに進みすぎているのが玉に瑕だ、と。」
(p.65)⁽²⁰⁾

初稿でも決定稿でも、この後、校長は書き取りをさせ、結果を伝えるために祖父を呼び出す。六歳になる孫は進んでいるどころか、「野うさぎはタイムの葉が好きだ」という文を、たとえば *sauvage* を *çovache* と綴る劣等生ぶりで、これでは学年をひとつ下げて始めたほうがよいと忠告される始末だった。

サルトルは引用①の後、前述の「文化財」の一節を含むかなりの分量を加筆しており、回想を劇化させるにあたって異なる方針が採られたことがうかがえる。加筆はおおむね、少年の早熟な勉強ぶりを語るために費やされたが、そのみならずあたかも少年を舞台上の俳優のように見せる超越論的な視点が示されている。

超越論的視点は、まず、語る「現在」の語られる「過去」に対する優位によって導入される。「失地王ジャン」への加筆部分で、『言葉』の語り手は、「ぼくは人生を、たぶん終わるときと同じように始めたのだ、書物に囲まれて」(p.35)と、子どもの「ぼく」と書く「わたし」を短絡させる。また、子どもに体験できない事態を語りに差し込んで、「後に、わたしは反ユダヤ主義者

がユダヤ人に、自然の教えと沈黙を知らない、と言って非難するのを百回も聞いたが、わたしは答えたものだ、〈詰まるところ、わたしは彼ら以上にユダヤ人だ〉と」(p.42)と、評論『ユダヤ人問題の考察』(1946)の著者を言外に匂わせる。語られる物語の時空を超越した語り手がそこに暗示されている。

さらに、この視点は、いわば作家の死後に公開される「墓の彼方の回想」という趣になる。「今日、1963年4月22日、わたしはこの原稿に新しい家の11階で手を入れている。開いた窓から墓所が、パリが、サン＝クルーの蒼い丘が見える」(p.52)という具合に、書く「わたし」を円熟した作家に引きつけ、書かれる子どもの「ぼく」を、つねに手直しされる文字としての存在に追い込む。そのような自伝語りの切り返しショットを経ると、一見、中立的な次の一節が複数の観点から読めるようになるだろう。

「人々は、〈この子は学びに飢えているね、ラルース事典を貪っているよ〉とも言ったが、ぼくはいつも言わせておいた。」(p.61)

「言わせておいた」と驕る少年の滑稽さは、彼を外から見る視点によって浮き彫りにされる。少年サルトルは、祖父の書斎の事典を読みふけて、文学作品そのものではなく、引用と要約を貪るように読んでいた。それは学院経営者の孫が「文化財」として演じる喜劇、この子どもが文学を知る前にダイジェストでそれを記憶に刻む喜劇、そして偏った能力をいわずらに伸ばす神童の喜劇だった。その幕引きが先ほど引いたりセ・モンテーニュ登録の一節だが、『言葉』はこれを劇的に、「ぼくは一番だった。(中略)人々がぼくを共通の規則にあてはめたとき、ぼくは最下位に落ちた」(p.65)と、引用②の「失

地王ジャン」と共通する下線部の直前に加筆して強調する。サルトルは精神分析に対して挑発的に、「ぼくには超自我がない」(p.19)と言い放っていたが、幼児期の幻想的万能感は、現実 접촉して砕かれたのである。

(2) 演劇批判

こうして、家庭の神童が学校の劣等生に転じた家庭内喜劇の後で、サルトルは「失地王ジャン」と『言葉』でかなり共通する観劇体験を物語る。現実との接触の後に、子どもは観劇によって社会を発見する。『言葉』の叙述に添いながら、初稿の「失地王ジャン」にしかない箇所を補って読んでみよう。

「前世紀 [19世紀] のブルジョワたちは彼らが初めて劇場に行った夕べをけっして忘れず、御用作家たちはその経緯を思い起こさせる役目をおおせつかった。」(p.98)

「失地王ジャン」では、「作家たちがわたしたちにその経緯を思い出させた通過儀礼 (initiation)」とある⁽²¹⁾。どちらのバージョンでも演劇では「犯罪にさえ聖なるものが宿っており」、それが「金糸、紫衣、炎、白粉、大げさな言い回しとわざとらしさ」によるものだとされている。これはレリスが悲劇に見出したものに他ならない。だが、サルトルが演劇そのものを語らないのは、彼が前時代の、ブルジョワたちに奉仕する作家とは異なる時代、異なる社会階層に育ったからである。

「わたしは同世代の人々と、映画との最初の出逢いを言えるかどうか賭けをしてもいい [言えっこない]。わたしたちは伝統のない世紀の中に闇雲に入りつつあったのだが、それは他の世紀と無作法さによって

際立っており、新しい芸術、平民の芸術がわたしたちの野蛮さを予告していたのだ」。(p.98)

『言葉』において劇場は映画館との対比のうちにしか捉えられない。劇場の観客は自分たちの祖父が殺害した人々(王侯貴族)を舞台に発見し、幕間に飲み物を探しにゆく階がそのまま客の社会階層を教えてくれ、ボックス席にはむき出しの肩と生きている貴族たちがいた。彼ら観客は帰宅すると、「儀式ばった運命」に目覚めて、ジュール・フェリーやジュール・グレヴィのような共和主義政治家になる覚悟をした。「ともに三階のバルコン席の常連だった亡父と祖父には、劇場の社会的序列によって儀式ばったものへの嗜好が生じたのだ」(pp.100-101)。これに対して、「わたしは儀式嫌いが癖になり、大衆を賞賛した」。この大衆は、『言葉』でも「失地王ジャン」でも、「兵隊さんも界限の女中」もいる映画館の平土間の観客とされているが、『言葉』では特筆すべきことに、大衆の裸性をふたたび見出したのが、第二次世界大戦中の1940年に捕虜として連行されたドイツの「中核収容所12号D棟」(p.101)においてであったと添えられている。サルトルは『言葉』が同世代人みんなの自伝であるよう望んでいるようである。特別な人々の回想でもあったコクトーの観劇体験との違いが際だつ。

同じ映画館でも劇場を改装したヴォードヴィル座では、金の房のついた赤いカーテンがスクリーンをさえぎり、まるで芝居のように上演をドラ三回で知らせ、オーケストラが序曲を奏でたが、そんな「場違いな儀式風にわたしは苛立っていた」(p.101)とある。観劇体験は、好ましい映画体験の陰画なのであろう。なお、コクトーはヴォードヴィル座の転用を嘆き、自分の母親が少女時代にこの劇場の建つところを見たと言っていた。祖父が無理をして

幼いジャン＝ポールとともに文教地区に移り住んだサルトルの家では、このような世代を跨ぐ感想は聞けない。

これは趣味や社会階層の違いにとどまらない。『言葉』でも「失地王ジャン」でも、「聖なるものには手が届かなかったので、わたしは魔術を賞賛していた」(p.102)と、演劇から疎外され、映画の魔術に魅了される20世紀人を語っている。レリスおよびコクトーと通底する「魔術」に言い及びながら、なぜサルトルは演劇に「聖なるもの」を期待しないのだろうか。初稿では「聖なるもの」に手が届かない事情がやや詳しく語られている。

「しばらくしてわたしは劇場を知った。(中略)だが、わたしは聖なるものに居場所のない礼儀正しく世俗的な社会に暮らしていたので、これらの宗教的娯楽を前にすると、ちょうどわたしたち[母と子]が日曜日に、サン＝シュルピス教会の大きなパイプオルガンを聞きに行くときのように、〈お客さん〉になった気がしていた」⁽²²⁾。以下は『言葉』とほぼ同一の文章が続いている。「失地王ジャン」を書き継いだ『言葉』では、この聖なるものは第二部(「書くこと」)で作家という「天職(vocation)」にまつわる「新たなイカサマ(imposture nouvelle)」(p.112)として、「精霊(Saint-Esprit)」の守護のもとに語られることになる。サルトルにおける宗教性は、いつか別稿で論じてみたい。

註

- (1) Jean Cocteau, *Portraits-souvenir*, Grasset, 1935 ; Michel Leiris, *L'Age d'homme*, Gallimard, 1993, «folio» ; Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964, «folio» 三作品からの引用は堀口大學訳『わが青春記』東京創元社《ジャン・コクトー全集V》、1981年、松崎芳隆訳『成熟の年齢』現代思潮

社、1969年、澤田直訳『言葉』人文書院、2006年、を参照しつつ自分で訳し、本文中に(p.36)と示した。

- (2) Jean-François Louette, « Introduction La Main extime de Sartre », in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Gallimard, « Pléiade », pp.XI–LIII.
- (3) それまで「私」について語ることはおろか、現実の何かを表象することさえ嫌っていた作家たちの自伝叙述への回帰については、1980年代末に、歴史家、小説家、文学研究者らが寄稿した『ル・デバ』誌の特集「文学への問い」、とりわけ「人称と登場人物」についての考察が有益。*Le débat*, mars-avril 1989.
- (4) 巧みに描かれた情景だが、ブランショは、「伝統派の批評家」がサルトルもやがて味方になると予感した、と辛辣に評した。Maurice Blanchot, *L'Amitié*, 1971, Gallimard, p.77.
- (5) 作家が「天職 vocation」に目覚める挿話は、作家の自伝の必須項目である。教科書版の選集を参照。Loïc Marcou, *L'Autobiographie Anthologie*, GF Flammarion, 2001.
- (6) おそらくそれは没後刊の『日記』(1933年8月26日)が語る、『成熟の年齢』の先行形態のひとつ、「ダモクレス・シリエルの青春」に対応する。Leiris, *Journal*, Gallimard, 1992, p.231 レリスは自分の姓を逆さまにしたシリエル(Siriel)という若者の、「戦争初期からD [デイジー]との関係の初期」までを物語る「感傷的自伝」を予告している。なお、ダモクレス・シリエルは『オーロラ』の登場人物のひとりで、みずからの幼年時代を物語る。Leiris, *Aurora*, Gallimard, « L'imaginaire », 1946, pp.80–99.
- (7) 福田恒存は評論「自己劇化と告白」(『文学界』1952年12月号、『福田恒存評論集』第2巻、麗澤大學出版會、2009)で中村光夫の批判に答えつつ、「告白のリアリズムによった凡百の告白文学は読むに値しないと同時に、告白につながる文学もまた文学に値しない」p.247と断じ、日本の自然主義作家と異なる告白のあり方をめぐって次のように示唆する。「自己劇化とは、この善と悪との両極のあいだに身を処し、両者の間隙をますます押しひろげるように激しく運動しつづけることであり、告白とは、その振幅にたえきれなくなって、とたんに運動を停止することであろう。」p.251 旧仮名遣いを改めた。福田も言及するルソーが『告白録』で「最後の審判のラッパよ、今

にも鳴り響くがいい」と宣言し、また『ルソー、ジャン＝ジャックを裁く』で対話形式の告白を試みたことは有名だが、本論で扱う「私」をめぐる文学作品には、ルソーの意識したであろう善悪の葛藤はさしあたり感じられない。

- (8) Denis Hollier, *Collège de sociologie*, « idées », 1979, p.63, pp.67–69 岡谷公二訳『日常生活の中の聖なるもの』思潮社、1986年。
- (9) *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969, pp.27–35「どの階にも血と水が」と題された物語で、「はく」は芝居が終わって客席がまばらになると、いつの間にか舞台におり、楽屋にいるはずの女を探して、人体の内部のような迷路に囚われる。ついに見出した女の股の間に突進して、「時間、空間、そして劇場を忘れ」て脱出を果たす。ここには性愛が死の誘惑と不可分なレリス独特の主題が明らかである。
- (10) *Brisées*, Mercure de France, 1966, pp.26–31 末尾の、「殺人者は一種の魔術師となり、もっとも身のすくむ供犠を祭儀に則って (rituellement) 完遂する」p.31 という一節は、ボードレルの遺稿「裸に剥かれたわが心」の死刑執行人＝犠牲者という交換可能性の図式を思わせる。
- (11) アレゴリー(寓喩)は修辞の技法で、真実や貧困などの抽象概念を擬人化あるいは動植物への仮託によって表す。レリスはこれを、「解かれるべき謎」であるとともに、「象徴が定義からして有する不穩 (trouble) なもの」と「それ自体の美とをたっぷり兼ね備えた女性像」でもある複合体だという (p.51)。アレゴリーは、たんにコード(規則)によって解説される暗喩ではなく、性的妄想を掻き立てて惑わす多義的な人物像である。
- (12) レリスは同じ章で言及するオフエンバックのオペラ『ホフマン物語』でホフマンの目には順にオランピア、ジュリエッタ、アントーニアと見えるステッラをメドゥーサに重ねて、エピグラフの言葉を本文中で引き取り (p.49)、物語の円環を閉じようとする。
- (13) Philippe Lejeune, *Lire Leiris Autobiographie et langage*, Klincksieck, 1975, pp.53–55.
- (14) Catherine Masson, *L'autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, L'Harmattan, 1995, p.20.
- (15) 初歩的な考察を示した拙論「幼年期の言語使用にもとづく世界の再神秘化——ミシェル・レリスの自伝四部作『ゲームの規則』」『ヨーロッパ文化研究』23集、2004年、参照。

- (16) レリスはコミカルに語る。「道化師が妻を殺すの、それも本当に殺して、対面する観客はブラヴォーと叫ぶのよ」(p.43)。これでは誤解するなど言う方が無理である。
- (17) *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Gallimard, 1961, p.9「とても古い夢」と題された日付のない記述。
- (18) 語り手は嫌悪の対象を「ぼくの幼年時代 (mon enfance)」と呼ぶ。「この幼年時代 (cette enfance)」ならば、作家サルトルは書かれた過去にある程度距離を取りつつ読者に呼びかけているとも言えようが、引用文では過去を現在として生きる子どもの頃の「ぼく」と不可分である。
- (19) サルトルとシモーヌ・ド・ボーヴォワールの対談『別れの儀式』から引く。「あなたはそれを Jean-sans-terre [失地王ジャン] と名づけたでしょう？ 題名にはどんな意味があったの？ —土地が無い、とは相続も所有物もない、という意味だった。つまりわたしの人となりだった。—それで、あなたは人生のいつ頃までを書いたの？ —『言葉』と同じさ。—結局、それはまさに『言葉』の初稿ね。—『言葉』の初稿、ただし、まだまだ続くはずのバージョンだった。」 Simone de Beauvoir, *La cérémonie des adieux, suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974*, Gallimard, 1981, p.275 この証言には自伝叙述をめぐる大切な指摘がある。「まだ続く」とは、「わたしは何年何月何日に生まれた」から始めても、「わたしは死んだ」とはけっして書けない自伝作家の宿命的な制約のことである。そのつど「つづく」と書いてペンを措くうちに、作家の気まぐれなり不慮の死なりによって中断されるのが「失地王ジャン」のような自伝叙述の形式的特徴だが、その制約にサルトルは『言葉』で抗ってみせ、終わらせられないはずの時系列叙述に、劇的構成を伴う論証的叙述を重ねた。「我はいかにしてサルトルになりしか」という物語を年代記に重ねて書いたわけである。
- (20) 初稿 Jean-sans-terre を収めるプレイヤッド版のページは①②とも次のようになる。 *Les Mots*, « Pléiade », p.988.
- (21) *ibid.*, p.999.
- (22) *ibid.*, p.1000.