

『絶望的な地帯』を抜けて：ジャン・ジュネの『綱渡り芸人』

池田，和隆

<https://doi.org/10.15017/10014>

出版情報：Stella. 18, pp.207-217, 1999-06-10. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン：
権利関係：

「絶望的な地帯」を抜けて

—— ジャン・ジュネの『綱渡り芸人』 ——

池 田 和 隆

1944年に『花のノートルダム』の抜粋を雑誌「ラルバレート」に掲載したジュネは、以後間をおくことなく矢継ぎ早に作品を発表していく。『薔薇の奇跡』や『葬儀』『女中たち』など初期の主要作品は概ねこの時期に執筆・出版されたものだ¹⁾。だが異様なまでの豊饒多作はわずか数年で終わりを告げる。1947年からは一転して、「ドアを開けたり、煙草に火をつけたりという、日常生活を維持していくだけの愚かな6年間」²⁾がつづくことになるのである。この長い創作不能状態をへてジュネがようやく活動を再開するのは、1955年の『バルコニー』にはじまり『黒人たち』『屏風』とつづく戯曲群によってであったが、それと並行してエッセーもいくつかものしている。なかでも彫刻家アルベルト・ジャコメッティとの交友をもとにした『ジャコメッティのアトリエ』はよく知られている³⁾。『綱渡り芸人』はこれとほぼ同時期に書かれたテキストで、当時の恋人アブダラ・ベンタガにサーカス芸人としての心構えを説く「助言」の体裁をとっているが、そこには「作品を実現するために必要な絶対的孤独を手に入れるため […] 詩人は自分にとってもっとも危険な状況に身をさらすことがある」⁴⁾ など、芸術創作への言及も散見する。彫刻家にかんするエッセーが芸術一般の考察に及ぶのは自然のなりゆきであろうが、一風かわった綱渡り芸人へのメッセージもまた同じく芸術論へと発展していくのである。表立って芸術を論じることの少なかったジュネだけに、注目すべきテキストといえるだろう。本稿では、執筆の背景をも睨みつつ、そこに表明されたいくつかの基本概念について考察したい。

作品の具体的な検討に入るまえに、まずはそれに先立つ時期のジュネに触れておこう。『綱渡り芸人』以前、すなわちジュネが執筆を放棄していた数年間とはどのようなものだったのだろうか。

ジュネが創作活動を停止したのが恩赦獲得とほぼ同じ時期であるのは看過できない事実である⁵⁾。また1952年にサルトルの『聖ジュネ』が発表され、ひきつづいてガリマール社から『全集』の刊行が始まったことも忘れることはできない。すなわち「聖人に列せられ、聖別され、とり込まれ、ジュネはもはや社会の災厄ではなく、マスコットにすぎない」⁶⁾状態にされてしまったのである。作家自身が多くを語らず、また関連資料の乏しさも災いしてその原因を特定することは難しいが、わずかに残された証言としてジュネはつぎのように回想している——「想念——呼び声ではなく——自殺への想念が、40歳前後のわたしの内部にはっきりとあらわれた。それは決定的な滑脱以外では消せないような、生きることの倦怠、内面の虚しさによってもたらされたものであるように思われた」⁷⁾。少なくとも危機の深刻さだけは疑えまい。そしてそれは自殺へと結びつきかねない精神的危機だったが、「存在すること、唄の力はわたしには虚しいものに見えた。わたしは消えてしまうべきだった」⁸⁾と語られるように、同時に創作上の危機でもあったのだ。

ジュネは1950年頃からわずかながらも創作を試みはじめるが、かつてのような執筆意欲を回復したとは到底いいがたい状態がつづく。すでに触れたように、この「陰鬱な時期」⁹⁾がようやく終わりを迎えるのは1955年のことであった。この年、ジュネは『バルコニー』を書き上げ、また『屏風』『徒刑場』などにも着手、翌年には自ら『女中たち』の舞台稽古に立ちあうなど、作家としての活動を積極的に再開していく¹⁰⁾。「アブダラのために」という献辞を添えて『綱渡り芸人』を発表したのはさらにその翌年の1957年のことである。アブダラは、アルジェリア人の軽業師を父に、ドイツ人女性を母にもつ青年で、前年18歳のときに46歳のジュネと知り合った。もともとは幼少時に亡くした父と同じく地上での曲芸を専門としていたが、ジュネの勧めにしたがいがい、ほどなく綱渡りに挑むようになる。エッセーが書かれたのはそうした時期のことであった。

*

『綱渡り芸人』のなかでジュネは「これはわたしが君におこなう、無用で不器用な助言だ」[27]と断っているが、実際にテキストが語る内容ははるか

に多彩で、いくつかの主題をめぐり独特の思索を展開していく。そのなかでも真の芸に不可欠なものとしてとりわけ熱をこめて語られるのが〈孤独〉である——

…《死に至る孤独》…

酒場のカウンターで、誰とでもいい、君は冗談をとばし、乾杯してもよいのだ。だが天使が姿をあらわすことがあり、それを迎えるのは一人きりでいるがよい。わたしたちにとって天使は、まばゆいばかりの演技場に降り立つ、夕暮れである。〔…〕砂漠のような孤独のうえで、またそのなかで、目隠しをして、さらにできれば、まぶたをクリップで閉じて、踊ってもらいたい。[11]

たしかに〈孤独〉はけっして目新しい概念ではない。すでにサルトルが指摘したように、それはジュネ作品を読み解くうえで重要な主題であったからだ。「ジュネ、それはわれわれのことだ」^[11]——社会から拒絶され疎外されたジュネが今いる〈孤独〉、そしてジュネが社会にたいしておこなう身振りは、社会内部に生きるわれわれがふだん隠蔽しているものである。「おまえは泥棒だ」と宣告された少年の陥った孤独とは、すなわち「われわれのなかに、そして何らかの挫折のさいに、他者にたいするわれわれの客体性を身に感じる、その仕方」^[12]にほかならないからである。だが、『綱渡り芸人』が説く〈孤独〉の場合も同じように考えてよいのだろうか。

ジュネがアブダラに求める〈孤独〉はなによりもまず綱の上でのそれである。綱渡り芸人には観客の存在が不可欠だが、芸人は観客の存在を意識してはならない。なるほど、観客の存在を忘れ芸に集中せよというのはけっして特殊な忠告ではない。だがジュネの要求はそれとは似ていて非なるものだ。「わたしたちのためにではなく、君のために踊れ」[19]、「君の孤独は白日下のものであってほしい」[11]。観客の幾多の視線にさらされながらも、綱渡り芸人が見つめるべきは自分自身なのである。しかもそれはナルシスムからの要請ではない——「ナルシスが踊る？ これはもう思わせぶりや身勝手やうぬぼれなどの問題ではなく、まったく別のものなのだ」[12]。そして観客との関係についてジュネはつぎのように書く——

観客——君に存在することを許し、彼らなくしてはわたしが君に語った孤独を君が

けっして持たないであろう彼らは、結局君が短刀で刺し殺すことになる猛獣だ。大胆さをともなった君の完璧さが、君が出場する時間に、彼らを消滅させるのだ。[24]

もはやサルトル的な解釈をここに適用するわけにはいくまい。今この場でアブダラに語りかけているジュネは、サルトルの大著が扱った時期の彼とは「まったく別の作家」に変貌したとさえいえるのである¹³⁾。

〈孤独〉と密接に関連したものとして〈死〉もまた重要な主題である。張り渡された綱の上での曲芸にはつねに生命の危険がつきまとう。〈死〉が重要な主題になるのは当然ともいえる。だが『綱渡り芸人』において語られる〈死〉は墜落による肉体の死のことではない――

その死は――この死のことを語っているのだが――君が墜落してからやってくる死のことではなく、綱のうえに君があらわれるよりも先に出てくるそれである。君が死ぬのは綱に梯子で昇って行く前なのだ。あらゆる美に大胆で、どんなことでもやりとげとなれば、踊る人間は死ぬことになろう。[…]

あらわれる前に死ぬよう、そして綱のうえで死が踊るよう注意せよ。[12]

綱の上で芸人は〈孤独〉であるだけでなく、すでに〈死〉と同一化していなければならない。そして〈死〉の舞踏への指向と同時に言及されるのは、綱の上で踊る〈影像〉である。「針金の上に消え去り逃げ失せようとする自分の影像を追い求める」[19] 芸人は、綱のうえにあらわれた時にはすでに死せる存在に、「この不在のかたまり」[14] になっていなければならない。その〈影像〉こそが見る者に「驚愕、恐怖の感動かも知れぬ、不思議な感動」[17] をあたえずにはおかないからである――

たしかに夢みたそのすがたと現実の綱のうえにあるものとはずいぶん遠くはなれているだろう。それでも彼が努めるのは、いま思い描いているあのすがたにいずれ似るということである。いま思い描いているすがたとまったく同じすがただけが、スチール線のうえに登場して、観客の思い出のなかに残ることだ。自分を夢みることが、ただの夢に帰してしまうその夢を他の人たちにも知覚しえるものにするということになるとは、これはじつに興味深い計画ではないか。[15]

観客を拒絶することで芸人は〈孤独〉のなかへ分け入り、そこでみずからの

〈影像〉と一致する。踊るのほもはや〈影像〉そのものであり、〈死〉の舞踏が観客を魅了し捕らえて離さない。他者から隔絶した閉域内にとどまるかに見える芸人の〈孤独〉は、こうして観客の視線と奇妙に絡み合っていくのである。

『ジャコメッティのアトリエ』においても〈孤独〉や〈死〉はやはり重要な主題である¹⁴⁾。さらに、個別例から芸術一般へと議論が展開するという点でも、このエッセーは構造的に『綱渡り芸人』と類似しているといえよう。だが2つのテキストをひとくりに論じることは、それぞれがもつ独自の意味を看過してしまうことになりかねない。そもそも著名な彫刻家と若い恋人とではジュネの人間関係の面でお互いに異質な存在であった。そのことを今いちここで確認しておく必要があるだろう。1981年のアントワーン・ブルセイエとの対談において、ジュネはジャコメッティを「尊敬する唯一の人物」¹⁵⁾と評するいっぽう、アブダラについては多くを語ろうとはしていない――

ドイツと戦い21歳で死んだ коммуニストの青年、ジャン・ドゥカルナンについてもはや語りたくないと同じです。彼ら〔アブダラとジャン・ドゥカルナン〕はふたつの異なった、しかしながらともに英雄的な死の例をわたしにしめします。そして、わたしはそのすべてを自分のなかにしまっています。それについてはもう語りたくありません。¹⁶⁾

彫刻家への敬愛の表明とは対照的な沈黙。だが、この拒絶の身振りのなかにむしろ20年ちかく経ってもなお消えることのないアブダラへの想いを見るべきであろう。「カメラの前では彼のことを話したくない」¹⁷⁾というコメントは、インタビューのさいにしばしば発せられるジュネ独特の韜晦ではなく、この場合にかぎっては、かつての恋人にたいする心情の発露ゆえなのではあるまいか。

とはいえ、同時に想起すべきは『綱渡り芸人』がアブダラのみに捧げられた純然たるオマージュではないという点だ。作品中にはつぎのような一節が挿入されているのである――

なんの気なしにわたしは彼の財布をあけて探ってみる。古い写真、支払伝票、期限切れのバスのチケットなどいっしょに、奇妙な記号を描きこんだ一枚の紙が折り畳まれてあるのを、わたしは見つけ出す。〔…〕経験にたよらねばならぬ危険なトレ―

ニングだけが頼みである技術のなかへ、厳密性、計算された訓練を導入しようと努力している以上、彼は勝利をおさめるだろう。[11]

ここでいう「彼」は綱渡り芸人アブダラを指す。もともと「君 tu」によって語りかける形式の文に、こうしてアブダラを3人称として語るイタリック体の部分が挿入されるのである。この部分はアブダラというよりは、むしろ読者にたいする語りかけと考えるとよいだろう。また「正常で思慮のまともな者なら、誰が綱の上を渡ったり、韻文で書いたりするものか」[16]という一文からも、ジュネがあきらかにサーカスと詩作を重ね合わせているのが分かる。このとき彼は、綱の上で〈死〉の舞踏をおこなう恋人と、〈死〉についての詩を書く自分自身を重ね合わせているとはいえないか。だとすればこのテキストは、まずは読者の存在をじゅうぶんに意識したうえで書かれた恋人にむけての助言・オマージュであるが、同時に自分自身への語りかけ、すなわちモノローグでもあるという奇妙な二重構造からなっているのである。

さて、このようにジュネがアブダラの芸と自身の創作との密接な連関を意識していたのならば、ここでひとつの問いを設定してみたい。すなわち、演劇との連関についてはどうだったのか。『綱渡り芸人』における〈死〉の主題はすでに見たとおりだが、ジュネの演劇でも〈死〉は重要な位置を占める。さらに彼が『綱渡り芸人』執筆とほぼ同じ時期に積極的にとりくんでいたのが演劇であった。それだけにこのエッセーと演劇との関連を探ってみるのは意味のないことではあるまい。

くりかえしになるが、『綱渡り芸人』の公表は、沈黙期以降最初の演劇作品である『バルコニー』のそれから3年後であり、『黒人たち』とほぼ同時期である。アルペール・ディシーによれば、『死刑囚監視』『女中たち』などの初期の演劇作品と『バルコニー』以降とでははっきりと違いが認められる。以前の作品では直観的・散発的にしかもちいられていなかったいくつかの演劇的手法が意識的・恒常的にもちいられるようになった、というのである¹⁸⁾。そのひとつが、ベルナル・ドルトも指摘するように、演技の場としての演劇を徹底しておしすすめることによってその作為性を露呈させる、という手法の確立である¹⁹⁾。これと関連して〈祭楽〉としての演劇、というジュネ独自の演劇観の確立も見逃してはなるまい。『ロジェ・ブランへの手紙』から――

戯曲には通常ひとつの意味があるという。この戯曲は違う。これは、構成要素がばらばらのひとつの祝祭であり、なにかの祭儀執行ではない。²⁰⁾

こういった演劇の祝祭性にかんする考え方は、綱渡り芸人を語るつぎのような一節と奇妙だが興味ぶかい一致を見せる——

綱のうえの狩猟、君の影像の追跡、そしてあの矢で、君が触れもせず傷つけ、痛手を負わせ、光り輝かせると、それは祝祭である。もし君が追いつくならば、あの影像、それは祝祭となる。[21]

〈祝祭〉は「一家の父親母親たちが感謝して和合する祭日」[25]といったものとは本質を異にするものなのである。祝祭をさらに光り輝かせるために必要なのはなにか。ジュネによれば、それは祝祭と非祝祭とのあいだの落差を拡大させることである。そのためには祝祭時の煌びやかさだけでなく、普段の生活にもある配慮をしなければならない——

わたしは彼に私生活でぜいたくをさけるように忠告し、型のくずれた服を着、かかとのつぶれた靴をはいて、やや垢じみているように忠告する。というのも、演技場の夕暮れ、異郷の思いがいっそうつのようにするためであり、昼間のうちの希望が祝祭のちかづくにつれあおり立てられるようにするためであり、目に立つみすばらしさからひとときわ絢爛たる登場への距離に緊張を先立てて舞踏がさげび声と一斉射撃のようになるためにであり […] [14]

すべてが祝祭時の輝きのためである。こうして日常のみすばらしさを強調すると同時に、綱の上では日常性から逸脱しなければならない——「君のメーカーキャップか？ どはずれなやつ。どぎついのがいい」[16]。まさにこの忠告は、ジュネが『屏風』上演にさいして語った俳優たちの指導の仕方——「彼らが生活のなかでするようなのとはかかわりのない、むつかしい足の動き、華々しい身振りを彼らに納得させなければなりません」——と符合する。身振りだけでなく衣装についても同様である。ジュネは「日常の美ではなく、あのメーカーキャップや調子をずらした声のような、必然の美を持たねばならない」とブランに語っているが²¹⁾、これはアブドラの衣装について論じた「貞潔であるとともに煽情的」という記述や、スパンコールにいろどられながらいつか引き裂か

れてしまう危険をはらむタイトの記述——「傷口を見せてなおそれを気高くさせようと努めない裸体はばからしい。だから綱渡り芸人はタイトを身につけなければならない」[19-20]——を想起させるだろう。

6年にわたる沈黙ののちジュネが積極的に取り組みはじめるのは演劇であった。しかし演劇で彼が目指したものは、このように別種のテキストにおいても表明されていたのである。もちろん『綱渡り芸人』におけるアブダラは何よりもまず〈影像〉としてのアブダラである。作家の夢想のなかにだけ存在する幻といえるかもしれない。だが、それだけにいっそう純粋なかたちでジュネの指向した〈祝祭〉を象徴しているともいえるのではあるまいか。

*

『綱渡り芸人』の末尾近くでジュネはつぎのように語っている——

トレーニングの時、こつを忘れても君は悲しんではならない。非常な熟達さを示して君は取りかかるのだが、ここでは、綱に、跳躍に、サーカスと舞踊に、すこしでも絶望しないことが必要だ。

苦しい時期を——一種の地獄を——君は知ることになろうし、この暗い森を通り過ぎてから君はふたたびすがたをあらわすことになろう、君の芸の支配者となつて。[26]

ジュネが語りかけるのはアブダラただひとりなのだろうか。危機的な時期をのりこえた作家が、「もっとも感動的な不可思議のひとつはつぎのことだ。華麗な時期のあとで、すべての芸人は絶望的な地帯を通り抜けることになる、彼の理性と技術を失おうとする危険をおかしながら。たとえ彼が勝利者としてそこから出てくるとしても」[26]と話をつづけると、**「暗い森」** = **「絶望的な地帯」**でもがき苦しんでいたかつての自身を重ねあわせてはいないだろうか。またイタリック体の挿入部分、たとえば「そこで上演されるのはわたしたちの祝祭ではない。わたしたちに目覚めたままであることを強要する絶妙の技芸なのだ」[24]という一節で、ジュネが1人称複数形をもちいて語っていることにも注目したい。ここにいるのは、『花のノートルダム』などで**「あなたがた」**をもちい読者に戦いを挑んでいたかつてジュネなのだろうか²²⁾。いやそれより

はむしろ分身たる綱渡り芸人との自他合一の〈影像〉を「燃え上がらせよう」[27] とする新たなジュネであったとさえいえるのではないだろうか²³⁾。

註

- 1) マルク・バルブザ主宰の「ラルバレー」誌に掲載された『花のノートルダム』の抜粋が、合法的なかたちでのジュネ作品の最初の出版である。ただし非合法出版ではポール・モリヤンによる『花のノートルダム』の出版(1943年12月)がこれに先行している。なお、この時期のジュネについてバルブザはつぎのように証言している——「32歳から36歳のあいだ、すなわち1942年から1946年におけるジュネの創作力は、まったく例外的なものだ。彼もそのことを意識し、しばしば語ってもいた。これほどわずかのあいだに、非常に密度の高い小説を続けざまに5作、いっきに書き上げたのだ」(propos rapporté par Edmund WHITE, in Jean GENET, *Fragment... et autres textes*, Paris: Gallimard, 1990, p. 12)。
- 2) 1964年4月「プレイボーイ」誌によるインタビュー (*Magazine littéraire*, n° 174, juin 1981, p. 21 に再録)。引用箇所につづけてジュネはつぎのように答えている——「人生にはいくばくかのかがやきがあるのみです。それ以外はすべて陰鬱でしかないので。しかしながらこの荒んだ時期が、わたしを演劇へとむかわせる熟考をうながしたのです」。
- 3) ジュネの政治的エッセーを集めたガリマール版全集第6巻『公然の敵』において、編註者のアルベール・ディシーはつぎのように述べている——「1955年から1961年のあいだにジュネは『バルコニー』『黒人たち』『屏風』の戯曲3作を執筆・出版している。同時に芸術にかんする短い重要なエッセーを書いているが、そのなかでもっとも重要なもののひとつが、友人ジャコメッティについて書かれた『ジャコメッティのアトリエ』である」(Jean GENET, *L'Ennemi déclaré*. Édition établie et annotée par Albert DICHY. Paris: Gallimard, 1991, p. 4)。
- 4) Jean GENET, *Le Funambule*, in *Œuvres complètes V*, Paris: Gallimard, 1979, p. 16。以下『綱渡り芸人』のテキストは同版をもちい、引用箇所は本文中 [] 内にページ数のみを示す。なお訳出にあたっては新潮社版『ジャン・ジュネ全集3』に所収の曽根元吉訳を参照した。
- 5) コクトーやサルトルの呼びかけで集った作家たちの嘆願書によって恩赦を獲得したことにより、ジュネは作家としての活動に専念することができるようになった。しかしそれが逆説的に彼が創作から遠ざかる原因となってしまったのではないかとディシーは指摘している。Voir Albert DICHY, «Genet, écrivain?», in *Europe*, n° 808-809, août-septembre 1996, p. 5。
- 6) Edmund WHITE, *Genet*, Paris: Gallimard, 1993, p. 343。

- 7) GENET, *Fragments... et autres textes*, op. cit., p. 76.
- 8) *Ibid.*, p. 77.
- 9) これはエドモンド・ホワイトの評言。*Ibid.*, p. 29.
- 10) 『女中たち』がピーター・ザデックの演出によってロンドンで公演されるにあたり、ジュネはその補佐として渡英している。
- 11) Voir Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, in Jean GENET, *Œuvres complètes I*, Paris: Gallimard, 1952, p. 661.
- 12) *Ibid.*, p. 654.
- 13) ジャン＝ベルナル・モラリーは、1949年以降の沈黙期を経たのち劇作家として活動を再開したジュネを評して、「1954年以降、あらわれたのはまったく別の作家である」と評している (Jean-Bernard MORALY, *Les Nègres au port de la lune*, Paris: La Différence, 1988, p. 419)。
- 14) 『ジャコモッティのアトリエ』において見られる〈孤独〉についての言及として、つぎのような箇所があげられよう。旅行中、列車内でひとりの老人と同席したジュネは、そこで「どんな人間も、自分の醜さ、愚かさ、意地悪さを超越して愛されることができると」いう奇妙な感覚をいだく。この体験は彼のなかでジャコモッティの作品と結びついていく——「問題はわたしのなかに生まれた慈悲の心ではない。そうではなくて承認なのだ。ジャコモッティの眼は久しい以前からそのことを見知っていた」。そうしてジュネがジャコモッティのなかに見出したのは、ある種の〈孤独〉であった——「彼〔ジャコモッティ〕のさまざまな人物像が示すあの血縁性とは、そこにおいて人間存在がそのもっとも本質的なものにまで、つまり他のいかなる人間とも完全に等価であるという彼の孤独にまで導かれる、そんなかけがえのない地点なのではないか」 (Jean GENET, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, in *Œuvres complètes V*, op. cit., pp. 50-51)。
- 15) GENET, *L'Ennemi déclaré*, op. cit., pp. 219-220.
- 16) *Ibid.*, p. 219.
- 17) *Idem.*
- 18) Voir DICHY, *art. cité*, pp. 5-6.
- 19) 「ジュネの劇作は、演劇との仮借ないたたかいの産物である。彼はまず演劇に同意し、演劇の意味するところに極端なまでに徹底してしたが、その作為性をいっそう強調する」 (Bernard DORT, *Théâtre réel*, Paris: Éd. du Seuil, 1971, p. 188)。
- 20) Jean GENET, *Lettres à Roger Blin*, in *Œuvres complètes IV*, Paris: Gallimard, 1968, p. 223. これに関連してドルトの評言を引けば——「それではジュネ自身が、彼の戯曲の〈前書き〉や〈如何に演ずるか〉や『ロジェ・ブランへの手紙』によって、彼の演劇の鍵をわれわれに与えているのだろうか。詳細を極めると同時に幅広いこれらテキストにおいて、ひとつの主要な関心が絶えず表明されている。それは演劇をひとつの儀式に、ひとつの祭典に、祝祭に変えることだ」 (DORT, *op. cit.*, p. 180)。

- 21) GENET, *Lettres à Roger Blin*, op. cit., pp. 221-222
- 22) とくに初期作品においてしばしばもちいられる代名詞 *vous* の使用について、ディシーはつぎのように述べている——「ではこの《あなたがた》とは誰に向けられているのか？ あなたがたと私、みなすべて、社会全体、そしてまずその最前列の読者たちである。読書の共犯性が作り出されると同時に裏切られる。作品と読者のあいだに銃火の列が引かれる」(DICHY, *art. cité*, p. 4)。
- 23) ただし、その後のアブダラとの関係はけっして幸福なものだったとはいいがたい。1959年の春アブダラは綱から転落し重傷を負う。術後、再起を期してアブダラはジュネとともに練習を開始するがふたたび事故により綱渡り芸人としての道を閉ざされる。やむなく曲馬芸へと転じたが、ジュネの心はしだいにアブダラから離れていく。1964年にアブダラは自殺し、それがきっかけとなりジュネはふたたび筆を折ることになるのである。以前の沈黙よりもさらに長く深刻なそれへと彼は向かっていく。永久に書くことをやめたかに思われたジュネであったが、1968年のパリの学生運動が彼をまたも文筆活動へとむかわせる。同年に政治評論を発表し政治家へと変貌をとげていく。移民労働者の支援運動などにも関心を示し、ブラック・パンサーと行動を共にする。そして彼は、こうした数々の運動のなかにありながらも書きつづけていく。その営みはのちに『恋する虜』というかたちで結実するのである。