

初期ジュネにおけるコクトーの影響

池田, 和隆

<https://doi.org/10.15017/9977>

出版情報 : Stella. 16, pp.59-75, 1997-07-01. 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 :

初期ジュネにおけるコクトーの影響

池 田 和 隆

初期ジュネの創作活動を考えるうえで、彼に大きな影響をあたえた同時代の作家といえば、かつてはだれもがジャン＝ポール・サルトルの名を思いうかべた。たしかにサルトルの『聖ジュネ』は最初の本格的なジュネ研究であるだけでなく、ジュネ本人に深刻な影響をあたえた作品でもある¹⁾。しかし後年実証的な研究がすすむにつれて、コクトーの果たした役割もしだいに重要視されるようになった。かつてはサルトルの影響のみに焦点があてられていたが、実質的にはじめてジュネを発見したのはコクトーであるという事実があきらかになってきたのである。もっともジュネ自身はコクトーから受けた影響はまったくないと公言してはばからない²⁾。しかしながら、それまで獄中で出版のあてもなく執筆していた無名のジュネに、発表の機会をあたえ作家としての身分を保証した当時の文壇の主要人物がなんの影響もあたえなかったとは考えにくい。したがって本稿では、本格的に作家としての活動を開始しようとしていた時期のジュネと、彼の名を世に知らしめたコクトーとの交流をふまえ、この時期のジュネの創作活動におこった変容について考察してみたい。

1. コクトー

まず両者の交流がはじまった頃の状況から見ていこう。ジュネは1942年5月以来、フレンヌ中央刑務所で11度目の服役中であったが、同年秋、所内で詩集『死刑囚』を自費出版している。それはわずか100部ばかりのものであったが、この処女詩集がのちに彼とコクトーの出会いのきっかけとなる。翌年2月初め、コクトーの若い友人ロラン・ローダンバックがこれをコクトーに見せたことが出会いの直接の原因となるからである。フランソワ・サンタンの証言によると、1942年10月の時点でジュネの手元には印刷済みの『死刑囚』と、

完成しつつある『花のノートルダム』の草稿が存在していた³⁾。またジュネは他にも相当量の草稿を書きためており、そこには戯曲の台本や映画のシナリオなども存在したという。ではコクトーとジュネの媒介者であり、のちにターブル・ロンド社の社長をつとめることにもなるこのローダンバックはジュネとどのようにして知りあったのだろうか。

ローダンバックは『青年作家への提言』でのコクトーのよびかけに応じて集まった青年たちのひとりであった。彼がジャン＝ジャック・キムらコクトーの伝記作者たちに語ったところによれば、ジュネと知りあったのは1942年の4月頃、ジュネの11度目の服役前である⁴⁾。当時彼はピエール・フランクラと劇団を主宰し、コクトーやクロードル、ペギーといった劇作家たちの作品を上演していた。そのかたわら友人のジャン・チュルレとともにセーヌ河岸のブキニスト巡りをしていたが、そこで出会ったのがそのころブキニストとして生計を立てていたジュネである。その後ジュネがローダンバックに見せた自費出版の『死刑囚』がコクトーとの出会いの直接の原因となるのである。

ローダンバックの仲介によって『死刑囚』を読んだコクトーは、1943年2月6日の日記に感想を記している。それは他のさまざまな事柄のあいだにやささか唐突に挿入され、この日書かれた内容の1割にも満たないものではあるが、彼の受けた強い印象をうかがわせるに足るものである――

ときおり奇跡というものがおこる。ジャン・ジュネの『死刑囚』がそれだ。それはもう4部しか残ってないと思う。残りは彼が破棄してしまったのだ。この長い詩はひとつの輝きだ。ジャン・ジュネはフレンヌからやってきた。(この小冊子には刑務所の名と日付が記されている。)「フレンヌ、1942年9月」。1939年3月12日サン・ブリュクにて死刑に処された20歳の殺人犯モーリス・ピロルジュを称えたエロチックな詩。ジュネのエロチスムが衝撃的なのではない。彼のみだらさはけっしてみだらではない。ある麗な動きが全てを支配しているのだ。終わりの散文は簡潔で、無礼で、尊大だ。完璧な文体だ。⁵⁾

これをコクトー最大級の賛辞とは解釈できないとしても、けっしておざなりの評価と受けとるわけにはいかないだろう。少なくともこの日のコクトーになんらかの強い印象をあたえたということはいえそうだ。この直後彼がローダンバックにジュネと会わせてくれるよう依頼したことを考えるならば、やはり彼

の『死刑囚』とその作者にたいする関心は高かったと考えられる。

それから約1週間後、ジュネはコクトーに紹介される。当日のコクトーの日記からその会談のようすをうかがってみよう。「ジュネは最初、私がかかっていると思ったようだ」⁶⁾とあるように、当初彼は警戒心をあらわにしていたが、この警戒心は会話がすすむにつれ薄らいでいく。いっぽうコクトーはというと、こうしたジュネの態度を「魅力が結ばれてはすぐに解かれる、パラノイアックな顔。恐ろしい速度と悪意」⁷⁾と評し、ジュネのデッサンをその場で描き彼にわたしている。やがて同席していたクリスチアン・ベラールをともなって、彼らは昼食をとる。その場でジュネはコクトーの詩「空の息子」を暗唱してみせる。コクトーの記述によれば、このあたりから少しずつジュネはうちとけはじめ、今度は自分の新しい詩「眠りに落ちるボクサー」を朗読する。その詩には「あまりに美しい詩句があったので、ベラールと私は大笑いした」⁸⁾。この笑いが賞賛を意味することはジュネにも容易に理解できたらしい。この日、彼は執筆を終えた小説の草稿を後日コクトーに持参することを約束する。結局その日のコクトーの印象はつぎの一節に要約されるようだ――

エレガンス、バランス、賢明さ。これらがこの並はずれた偏執狂から発するものだ。私にとって彼の詩はこの時期唯一の大事業だ。しかもそれらは（出版できない）エロチスムに護られており、隠れて読まれ、手から手へひそかにわたされることしかできないものなのだ。⁹⁾

このときコクトーがジュネに寄せた強い関心は『死刑囚』を読んだときと同様かあるいはそれ以上と思われるが、彼が抱いた感想はのちの展開を暗示しているかのようで興味ぶかい。ジュネ作品のエロチスムは出版不可能なものであり、必然的に非合法出版の形態をとらざるをえない、というコクトーの認識は正鵠を射ていたといえよう。じじつ自費出版でないかたちでの最初の作品『花のノートルダム』はほかならぬコクトーの判断で非合法出版というかたちをとることになるのである。

その『花のノートルダム』の草稿は、翌日コクトーの手にわたる。しかしこの小説にたいしてコクトーの評価は一転して否定的なものに変わる。コクトーはただちにジュネにたいし批判の言葉を浴びせるほどに激しい嫌悪感にとらわ

れてしまったほどであった。この評価の激変は興味ぶかい。しかし、それ以上に注目に値するのは同日のうちにふたたび変わるコクトーの態度であろう。すなわち、一度は拒絶した『花のノートルダム』だったが、コクトーはその評価を撤回し、いままで以上の熱意をもって絶賛し、非法法出版を援助する決意さえするのである。この決断にいたるまでの心の動きをコクトー自身はつぎのように語っている――

この小説はおそらく詩よりも驚くべきものだ。調子を狂わせたのはその新しさである。

[...] どうしたらいいだろう。この本を所有し、広めたいと思う。それにそんなことは不可能だし、不可能のほうがよほどいい。[...] ジュネは警察に追われる泥棒だ。彼が姿を消してしまいやしないか、彼の作品が破棄されやしないか心配だ。何部かでも秘密裏に出版しなければならないだろう。¹⁰⁾

こうしてコクトーは秘書ポール・モリヤンを出版者に任じ、『花のノートルダム』の非法出版、いわゆる「袖の下」版の出版の後押しをすることになる。アルベール・ディシィによれば、このときコクトーは信頼しうる意見の持ち主と思われる作家たち、エリュアールやコレット、デスノス、ポーラン、ジュアンドーらにその草稿を見せているという¹¹⁾。たしかにコクトーの行動は『花のノートルダム』を世に出すための動きの一環でしかなかったのかも知れないが、当時の文壇の中核をなす作家たちに、いかなるかたちであれジュネの名を知らしめた最初の機会、ととらえることもできよう。じじつ、これをきっかけにジュネとジュアンドーとの個人的な交際がはじまるのである。ジュアンドーはコクトーを紹介してはじまったジュネとの交際についてつぎのように語っている――

1939年からの戦争中、ある日ジャン・コクトーが電話をかけてきてエリーズにいったんです――「そちらに夕食にお邪魔してよろしいですか。私を夢中にさせたある原稿をマルセルにもっていきたいんですが」。彼はやってきて私たちにその何節かを読んだのです。あまりエリーズを憤慨させないようなところを。そして彼はその原稿をおいてきました。私はそれを自分の楽しみにしていました。私は午前中、わずかばかりを少しずつ読んでいたんです。というのもその作品の調子が私の気に入ったからです。ほとんど4分の3ほどを読みおえたときでした、電話がかかってきたのは。

ジャン・ジュネでした。彼は私にいました——「あなたが私の原稿を読んでいる最中なのは承知しているんですが、私はそれを出版者にわたさなければならないのです」。彼には悪い評判が立っていたので、私にこの原稿を託していたジャンのいる前でこれをわたしたかった。私は彼にいました。——「たしかに。私は一刻もはやくあなたと知りあいたい。グランダルメ通りのクリスタルで今夜一杯やりませんか」¹²⁾

こうしたコクトーを仲介にはじまるジュネの同時代作家たちとの交流については後述するが、ここでは、ジュネとコクトーの交際を名実ともに決定的にしたともいえる1943年7月の裁判、いわゆるジュネ裁判についてふれておこう。

コクトーと知りあって以後もジュネはたびたび逮捕されていた。罪状は主に窃盗で、ついには累犯者として起訴され、植民地への終身流刑の危機をむかえるにいたる。たびかさなるジュネの投獄にたいする対策として、コクトーはすでにモーリス・ギャルソンという弁護士と契約していた。彼を弁護人に、証人コクトーやモリイェン、ジャン・マレーらが証人として法廷の最前列に陣どった。そのときのやりとりを象徴するのが、ギャルソンの読みあげたコクトーの手紙である——

ギャルソン様。あなたに、自らの肉体と魂を養うために盗むジュネを委ねます。彼はランボーです。ランボーを断罪することはできません。¹³⁾

累犯とみなされるまで重ねられた犯罪。この動かぬ証拠にたいしてコクトー陣営がとった戦略は「文学的価値」を法的規範の上位に位置づけるというものだった。ここで注目しておきたいのは、結局ジュネを無罪へとみちびき、ついには最終恩赦を獲得するにいたるコクトー陣営のはたらきよりもむしろ、コクトーがジュネを救ったという事実が社会的に認知されたことであろう。じっさい7月23日の「ジュ・スイ・パルトゥ」紙にはコクトーにたいする皮肉に満ちた記事が掲載され、以後徐々にではあるが雑誌にジュネの名が登場しはじめるようになる。ジュネ裁判とは、ジュネが終身刑を免れた裁判である以前に、「ジュ・スイ・パルトゥ」紙の言葉を借りるならば「ヴィヨンのごとき窃盗狂にしてランボーのごとき同性愛者」、そしてコクトーの庇護する作家としてジュネを世に知らしめた最初の出来事であったといえる。この一件により、コクトーはもはや自他ともに認めるジュネの「守護天使」(ローダンバック)と

なったのである。

つぎに、コクトーを介して、もしくはコクトーの宣伝によって知りあった同時代の作家たちとどのような交流があったのかを見ていきたい。当時の文壇において確実にひとつの派閥を形成していたコクトーである。彼によって一時期でも支援されていたならば、文壇の内外にかかわらずその知名度は飛躍的に高まったはずである。

まずはジュネ作品の多くを出版したラルバレート社の社長マルク・バルブザである。彼はコクトーが直接ひきあわせたわけではないものの、当時のパリにひそかに流通していた『死刑囚』を読み、その体験がきっかけとなってジュネと面識をもつようになる。バルブザ自身の証言によれば、彼が『死刑囚』を読んだのは1943年の秋のことである¹⁴⁾。のちに彼の妻となるオルガは、彼女と同じ演劇講座の学生だったジャック・フランソワから『死刑囚』を見せてもらったが、それをバルブザ宛の手紙に書き記したという。これを読んで興味を抱いたバルブザは、オルガらを介しフランソワ・サンタンと知りあう。当時コクトーやローダンバック同様にジュネと親交のあったサンタンからジュネの住所を教えられ、バルブザは手紙を書く。このことがのちに、秘密出版でしか存在しえなかった『花のノートルダム』の抜粋ではあるが正式な形での公表、すなわち「ラルバレート」誌への掲載へとつながっていくのである。

バルブザにたいするジュネの返答はごく短いもので、バルブザはそれを紛失したものの内容は憶えているという。それは「100フラン送ってください」というものであった。以後しばらくのバルブザ宛ジュネ書簡には、自らの経済的苦境の訴えや金銭面の要求がつづられる。たとえばつぎに送られてきた1943年9月8日付の手紙は、コクトーとサンタンの助言でバルブザに出版を依頼する内容であったが、その後につづくのは「しかしなによりも私の唯一の関心事は金を稼ぐことだということを知っておいていただきたい」¹⁵⁾ というものだった。

つぎにとりあげてみたいのは、当時コクトーとはある意味では対立する陣営にあるとされていたサルトルとボーヴォワールである。40年代のコクトー傘下の時代をへたのちジュネは、50年代にかけてはしだいにサルトルの陣営へと接近していったというのが文学史的な了解事項となっている。しかしコクトーとの交流が疎遠になったのちにはじめてサルトルと出会ったわけではな

い。つぎにあげるボーヴォワールの記述によれば、コクトーとの交流がはじまって間もない時点でジュネはサルトル夫妻と知りあい、少なくともサルトル夫妻側はジュネにかなりの関心を示していたと考えられる――

私たちは数カ月前から、コクトーが獄中から見だし当代随一の作家だと主張する無名の詩人のことを耳にしていた。[...] パルプザはラルバレー社から彼の散文の断章と何篇かの詩を出版しようとしているらしい。そのためパルプザの妻のオルガはときどき獄中のジュネに会いにいっているという。彼の存在とその詳しい生い立ちを私に教えてくれたのは彼女だ。¹⁶⁾

新人発掘にたいするコクトーの嗜好を知っている彼女は、コクトーのこの評価をそのまま信用することはなかった。その懐疑の念は直接ジュネを知るパルプザ夫人から具体的な話を聞いた後も変わることはなかったようだ。しかし彼女の評価が一変し、確固たるものになるのはそれからしばらく後、1944年4月の「ラルバレー」誌に部分的に掲載された『花のノートルダム』を読んだ時点である――

現在、あるひとつの読書体験が文学におけるわたしたちの信仰を刷新することなどまったくまれであるが、その作品はわたしたちにことばの力というものを新たに発見させてくれた。コクトーは正確に見抜いていた。ひとりの偉大な作家があらわれたのだ。¹⁷⁾

こうして彼女のジュネにたいする関心は高まり、『花のノートルダム』が雑誌掲載されたわずか1カ月後に、ジュネの方からサルトル夫妻への接近がこころみられる。5月のある日、彼女とサルトル、そしてカミュがいるカフェにジュネがあらわれる。ジュネは最初から「疑いぶかく、ほとんど攻撃的な眼差し」¹⁸⁾で、挑発的な態度をあらわにしていた。しかし彼女は、ジュネの表面上の尊大さにもかかわらず、彼の振舞いにある種の知性を読みとろうとする――

話題においても、その著作と同じように、彼は故意に人を不愉快にしようとしていた。彼は友人を裏切ったり友人から盗んだりするのに躊躇しないと断言していた。しかしながら私は彼が誰かを悪くいうのをけって聞かなかった。また、彼の前では誰もコクトーを攻撃するのを許さなかった。抽象的な挑発よりもその振舞いに敏感に

なっていたので、わたしたちは彼との交際の最初から、彼に愛着を覚えたのだった。¹⁹⁾

彼女にとってジュネは、挑発的な態度にもかかわらず誠実であった。しかし彼女とサルトルがジュネのなかに見だし評価していた点は、つぎに引用するような「もっとも鋭い知性」であった――

ある対象、ある事件、ある人物が彼にとって意味があったとき、彼はもっともダイレクトで、もっとも正確な言葉を見つけ、それらについて語るのだった。ただ、彼はなにもかもを受け入れはしなかった。彼はあるいくつかの真実を必要としており、それらの真実が自らに明かされるような鍵を、しばしば奇妙な迂回によって探そうとしていた。彼は一種の派閥性をもって、しかし同時に私が知るかぎりもっとも鋭い知性で、この探求をおこなっていた。その頃の彼の逆説は、態度が意固地であり、それゆえほとんど開かれてはいなかったが、彼はまったく自由な精神のもち主であった。サルトルと彼の友好の基礎には、なにもものにも脅かされないこの自由、またその自由を妨げる一切のもの、すなわち魂の高貴さ、恒久的な倫理観、普遍的な正義、大原則、体制、観念論といったものにたいする、彼らの共通の嫌悪感があった²⁰⁾。

ここにはのちの『聖ジュネ』の全体を貫く主張と同質のものが感じられる。ジュネがこの対話をどのように受けとめていたかは定かではないが、少なくともサルトルやボーヴォワールにとっては、ジュネという存在は好ましいものに映ったようである。

1943年にはじまるジュネとコクトーとの交流を、伝記的事実の再確認によって概観してきたが、めまぐるしい環境の変化のなかにあったジュネの心境について、ここで若干の考察をこころみたい。これまで援用してきたものはコクトーの日記やボーヴォワールの回想録など、ジュネの交際相手の残したものである。ジュネ自身の自己にたいする言及は少なく、この時期にかんする明確な記述は乏しい。いきおい周囲の人物たちの証言などを主な手がかりとせざるをえないのだが、コクトーの日記の以下の一節は、彼に見いだされ、自らの作品が出版されて作家としての知名度が高まっていくさなかのジュネの反応を的確にとらえていると思われる――

ジュネの最初の心の動き。「私は世に出たくない」。2番目の動き。「何人かの相棒

たちだけのために世に出たい」。3番目の動き。「私はボルノ作家として世に出て、金を稼ぎたい。あとのことは私にはどうでもよいことだ」。4番目の動き。「私は非法のかたちで世に出たい」。5番目の動き。「ドノエルは非法のかたちで私を世に出すなんて臆病だ。彼は投獄されるかもしれない。で、私はというと、私は生涯を獄中で送ったし、そこで自分の本を書いたのだ」²¹⁾

これは、コクトーによってなけば直感的に描かれた、1943年以降の周囲の一連の動きにたいするジュネの反応であるといえるかもしれない。少数の読者を対象としたいといったかと思えば通俗作家としてのデビューを望んだり、非法出版をみずから積極的に受け入れた直後に出版者の臆病さを非難するなど、彼の主張はあきらかに矛盾しており、そこには一貫性が欠如している。ここにはジュネのなかに生起する作家としての自己認識や彼なりの野心、困惑などの入り交じった複雑な心境が端的に表現されているのではあるまいか。

たとえばジュアンドーとの会話のなかで彼はこう語る——「いま私はとても穏やかな気持ちです。私は自分に才能があることが分かりました。だから私はペンで生活していくことにしますよ」²²⁾。しかしそうっていたかと思えば、1943年6月の逮捕後、獄中からコクトーに宛てた手紙では「獄中でだけきちんと書けるってことを思いだして愉快ですよ」²³⁾と、ジュネの言説にはつねに一定したところがない。かくのごとき非一貫性が当時の彼の心理的不安定性のあらわれであるとするならば、1952年以降の沈黙の一因はすでにここに認められるのではないだろうか²⁴⁾。

2. 『プレストのクレル』

本節では、これまでの考察をふまえつつ、作品の分析をとおして1940年代のジュネに起こった変容と、コクトーの及ぼした影響をさぐってみたい。

おもに小説や戯曲の作家として知られているが、ジュネは早くから映画にも関心を寄せていた。サンタンによれば、1942年10月に彼がジュネの部屋を訪れたさい、戯曲をふくむ多くの草稿に混じって映画のシナリオも存在していたという²⁵⁾。しかも当初コクトーに見せるつもりだったのは『死刑囚』でも『花のノートルダム』の草稿でもなく、「ヘリオガバルス」というタイトルのシナリオであつたらしい。こういったことから、すでにコクトーと知りあう以前

から映画に寄せていた彼の強い関心がうかがえよう。しかしコクトーとの出会いはジュネの映画への関心にある変化をもたらすことになる。

この点についてアルベル・ディシィは、本当の意味でジュネが映画の世界と接触をもったのはコクトーを介してだと述べている²⁶⁾。パリの映画界へ引き入れる役目を果たしたのはコクトーにほかならないというのがその理由である。たしかに映画のシナリオを書きためていたといっても結局のところそれは発表の機会をもたないアマチュア・レベルのものである。コクトーの庇護なしにはジュネが映画製作に着手することはありえなかったであろう。またディシィは、そういった実践面でのコクトーの援助だけではなく、文学と映画という両方のジャンルで華々しい成功をおさめるコクトーという存在がジュネにとっていわば目標としての役割を果たし、彼がその2つのジャンルに意欲的にとり組むきっかけとなったと述べている。では、コクトーによって映画界に参入したことの影響ははたして作品のなかに痕跡として残っていないのであろうか。コクトーと出会う以前にすでに草稿の完成していた『花のノートルダム』と1947年発表の『 prest のクレル』を比較することでこの問題を考えてみよう²⁷⁾。

映画製作にたいする関心のほかにも、ジュネは映画的な技法を小説に応用しようとしていたように思われる。彼は小説の創作過程において、まずそれぞれ直線の時間軸にそった複数の物語を作成し、それらを切り張りするようにしてひとつの作品を完成させる、あたかもモンタージュやコラージュを想起させる方法をとっていたという²⁸⁾。『花のノートルダム』から『 prest のクレル』まで、1940年代に発表された小説作品では、そういった映画的手法を思わせる表現が随所に見られる。

たとえば『花のノートルダム』において時折挿入される「ディヴィーヌ抄」と題された一節もそうだ。この作品では、語り手が主要登場人物のひとりディヴィーヌをたたえる断章が物語を中断して挿入されるのだが、それに先立ち語り手はつぎのように述べるのである――

これはあなた方のために集めた「ディヴィーヌ抄」であります。私はこれを何らかのだしぬけの状態でお見せしたいと思いますので、期間や時間の経過を感じる工夫をしていただき、最初の章のあいだ、彼女が20歳から30歳であると了解していただくのは、読者の方においてです。²⁹⁾

ここでは、それまでの物語の時間軸とはあきらかに異なる系列の挿話が唐突に開始されている。同じような例は『葬儀』においても認められる³⁰⁾。作品はわが子を亡くした女中ジュリエットの物語ではじまる。主たる舞台は村とその墓地であるが、物語がすすんでいくと、パリ解放の日に死んだ抵抗派の少年ジャン・ドゥカルナンの挿話がはじまる。ところが唐突に最初のジュリエットと墓地の挿話へと立ちもどることもある。一見無関係に展開していく2つの挿話は、ジュリエットがドゥカルナンの婚約者だったという点で交叉するのである。

同様な手法はさらに『 prest のクレル』においても確認することができる。港町 prest を舞台に進行していく物語の合間に唐突に挿入される、クレルの上官セブロン のモノログである。『 prest のクレル』の物語は大きく3つに分けられる。ひとつは主人公ジョルジュ・クレルを中心とする物語。これは弟のロベールやその愛人リジアース、その夫ノルベール、警官のマリオなどが多くの人物が登場し、もっとも多くのページを占める基幹となる物語である。もうひとつは同じく prest における、水兵ジルとロジェ、テオラの挿話。さらに、 prest に寄港中の軍艦を舞台におこなわれるセブロンとクレルのやりとりという物語である。それぞれの物語は、前半部分においてはほとんど絡み合うことなく、同時並行的に進行していく。なかでも3番目のセブロン の挿話は、自らの同性愛の嗜好を恥じ隠しつつも部下クレルへの思慕をつのらせ苦悩するという本線とは別に、手帖からの抜粋というかたちで彼のモノログが随所に挿入されているのである。

しかし『花のノートルダム』における「ディヴィーヌ抄」と『 prest のクレル』におけるセブロン のモノログを比較すると、そこには微妙な違いを認めることもできる。前者における挿入部分はどこまでつづくのかが判然とせず、いつのまにか最初の物語の流れにもどっているのにたいし、後者はさらに断片化の度合いがすすみ、それぞれの断片間の関連も希薄である。作品全体を見渡したばあい、『 prest のクレル』における断章部分は『花のノートルダム』のばあいよりも無造作に散りばめられているという印象をうける。しかし断章の挿入が、つぎつぎと映像の変わっていく映画のような効果をねらった意図的なものであるとすれば、散りばめられた断章の無造作なさまも意図的なものであるともいえよう。

さらに『 prest のクレル 』には、語り手みずからが映画的手法の使用を予告するかのような一節がある。クレルが prest で最初の殺人を犯す描写の直後、語り手が読者に語りかけるというかたちで挿入される一節である――

この出来事をわれわれはスローモーションで表現したかった。われわれの目的は読者に恐怖の印象をかきたてることではなく、アニメーションが時折手に入れるようなものを、この殺人にあたえることである。また、われわれが主人公の筋肉や魂の変容を示すのに好んでもちいるのもこの方法なのである。[253]

ここでいう「アニメーション」がいわゆる動画一般を指しているとするならば、連続した「運動」そのものが問題になっていると考えていいだろう。また映写技術によって可能となった映像処理のテクニックを意識していることは「スローモーション」という語をもちいていることからあきらかであろう。「読者を苛立たせないために、また、読者は自身の不快感によって、われわれのなかの殺人の観念のもつ矛盾や、ねじりあわせたような思考の歩みをおぎなうだろうから」[253] という理由で、語り手は実際には殺人のさまを「スローモーションで表現」することはない。しかしここで注目すべきは、映画的手法を語り手みずからが明言し、意図的に読者に提示しようとしている点であろう。

このように『花のノートルダム』と『 prest のクレル 』はいずれも映画的兴趣を凝らしているものの、『 prest のクレル 』のほうがはるかに意識的・技巧的である。そして両作品の発表時期のあいだには、ジュネの映画界への本格的参入が挟まれていることを思えば、彼を映画界へと導いたコクトーの存在が無関係であるとは考えにくい。映画製作自体にも早くから関心をもち、シナリオにも着手していたジュネにとって、コクトーとの交流や映画界での関係者たちとの接触や、自身による映画撮影といった体験が小説の執筆に変容をもたらしたとしてもけっして不思議ではない。コクトーによる影響はこのようにところにも痕跡を残しているのではあるまいか³¹⁾。

『 prest のクレル 』の特徴としてもう一点、作中人物の同一化をとりあげてみよう。もともとジュネの小説作品には語り手の作中人物への同一化が頻出することはよく知られている。たとえば『花のノートルダム』における語り手

のディヴィーヌへの同一化である³²⁾。そこに見られるのは他者との同一化による完全な閉鎖空間、自我と他者の境界の消滅である³³⁾。しかし『プレストのクレル』においてその同一化の様相はいささか異なってくる。一例として、双子のように酷似した兄弟の存在が挙げられよう。主人公の水兵ジョルジュ・クレルと、その弟で娼館ラ・フェリアの女主人リジアーヌの愛人ロベール。まずは彼らがどのような描かれかたをされているか見てみよう。この兄弟を特徴づけるのは、何よりもまず外見上での「奇妙なまでの類似」[209]である。2人を見わけるわずかな違い「おそらくは〔ロベールのほうが〕内向的で、もうひとりのほうが激しい気性である」[213]こそ存在するものの、やはり「クレルは弟ロベールの正確な複製」[213]なのである。また彼らのほとんど同一性といってよいほどの類似は外見だけにとどまらない――

われわれは、クレルのなかに見つけたこの真の受動性を、リジアーヌ夫人に愛されるがままになっているロベールのなかにも見いだすのである。[292]

仲がよいとはけっしていえぬ兄弟だが、にもかかわらずその内的傾向においてもこのような類似が存在する。さらに2人の対立さえもその類似を強調させる材料となっている。街中でいさかいをおこし取っ組みあいの喧嘩をはじめた2人だが、それを見つめる少年デデと通行人たちは奇妙な錯覚にとらわれるのである――

取っ組みあいのため道はふさがれ、女たちは道を通ることもできず、その目は髪をふり乱し汗にまみれた男たちの絡みあいに釘づけになっていた。しだいに2人の兄弟は似かよってきた。彼らの顔のなかの瞳はすでに凶暴さを失っていた。デデは落ちついてた。デデにとっては、どちらが勝つかはあまり重要でないことのように思われた。というのも結局、破れてほこりにまみれた服をはたいて、帽子をかぶる前に乱れた髪の毛を無造作に手でかきあげるのは、同じ顔、同じ肉体なのだから。〔…〕殴りあっているというよりもむしろ、この2つの品種をもとにきわめて珍奇な1匹の獣が生まれるようなひとつのものに、2人は合体し融合しようとしているように見えた。[297]

クレル兄弟の同一化が構築する空間は、そこに介入しようとするものにたいして強固な閉鎖性を保とうとする。ロベールの情婦リジアーヌ夫人にとって兄弟

の同一性は名状しがたい嫌悪感を感じさせるものとなる。「私はもううんざりよ、ロベール！あなたたちの不潔さには、もううんざりよ！」[344]と叫ぶ彼女は、2人の完璧なまでの類似が一種の閉鎖空間を構築しており、自分はそのから疎外されたという妄想にとられる――

「あなたたちは互に見つめあってばかりいる。私はそこにはもういない。もうまったく存在してないのよ！私は何なの？私とはあなたたち2人のあいだにどうやってはいていけばいいの？え、教えてちょうだい、教えてちょうだいしたら！ねえ？」[345]

まず『プレストのクレル』がそれ以前の作品と異なるのはつぎの点である。他の同一化現象は、語り手とその分身であるような作中人物とのあいだ、もしくは語り手とその恋愛対象とのあいだに形成される同一性であった。それにたいし『クレル』における兄弟の同一性は作中人物どうしのあいだの同一性であり、語り手自身はそのなかに入っていくとはしない。これまで語り手の同一化への欲望が前面に押しだされていたものが、『クレル』では同一化という様相の提示へと力点が移っているように思われるのだ。また同一性を保ちながらもそこにはある種の差異が存在するという点にも注目したい。兄弟の同一性の悪夢にあれほどさいなまれていたリジャーヌ夫人が、2人の同一性を認めつつも、嫌悪感を感じることなく両者の差異をはっきりと認識するようになる。「私は兄弟のうちのひとりを、ただひとりを愛してる」一方で「もし私が兄弟のひとりを愛しているなら、もうひとりをも愛してる」という逆説的なやり方で、彼女は兄弟の両方とそれぞれ関係をもつ。たしかに2人のあいだに明確な差異を認めている以上、完璧な同一性とはいえないかもしれないが、しかしながらリジャーヌにおいてはクレル兄弟の対照性と同一性は矛盾なく併存している。リジャーヌ夫人のベッドの上では、クレルとロベールとが入れ替わり可能となるのである。

また入れ替わり可能な同一性の空間、同一化を契機とした役割転換といえは、のちに書かれることになる戯曲『女中たち』が否応なく想起されよう。「奥様」の留守中に「奥様と女中」の芝居をする2人の女中は、時計のベルによって一瞬にして現実での役割へともどる。さらには終盤近く、奥様が出かけ

たあとでふたたび冒頭の役割へと転換するわけだが、そのさい「最後まで行く」ことをのぞんだクレルは自らが演じていた役割である「奥様」のまま、芝居のなかではなく現実の世界での「奥様殺し」を完了してしまう。これはまた模倣であるはずの鏡に映った水兵が、境界面である鏡をこえて現実の世界へやってくる『アダム・ミロワール』をも想起させる。このように考えるならば『プレストのクレル』において生じた同一化の変容は、たんなる変容というだけでなく、ひとつの結節点としてとらえることも可能であろう。

しかしながら鏡は戯曲『オルフェ』においてコクトーがもちいたオブジェであり、『詩人の血』において洗練された形で完成させた技法である³⁴⁾。シュルレアリストがはやらせていた鏡のオブジェを、1926年の『オルフェ』においてコクトーはもちいていたが、1932年製作の『詩人の血』では鏡が重要な役割を果たしている。この映画では主人公は鏡のなかへと飛びこみ、鏡の向こうがわの世界でさまざまな幻想的な光景を垣間見ることになるのである。そこは全身に鈴をつけ飛翔の訓練をする少女や両性具有者などの部屋が並ぶ、まさに非現実の世界である。この時点で鏡はすでに流行のオブジェではなく、コクトー特有のテーマとなっているのである³⁵⁾。したがって『プレストのクレル』執筆時点でジュネがコクトーの鏡を意識していた可能性は十分にある。クレル兄弟の同一性について具体的に鏡をもちいた描写はないが、彼の作中人物の同一性はつねに鏡を想起させるからだ³⁶⁾。鏡といっても従来のジュネのそれは同一化の構築する一元的な空間でしかなかった。この一元的な空間に変化をあたえ意識的な読者への提示をおこなうようになるのはあきらかにコクトーとの出会い以降のことであり、だからこそジュネは、先輩作家に対抗するかのようになり、独自の「鏡」を模索していたのではあるまいか。

結 語

われわれはまずジュネとコクトーの出会いから順に主要な出来事をたどり、つづいて1940年代の小説作品のなかから『プレストのクレル』を中心に、そこに見られる映画的手法と同一性の2点にしぼって考察した。いずれの問題においてもわれわれがしばしば出会ったのはコクトーの名前であった。コクトーによって実現した新世界への複数のレベルでの参入、すなわち文壇への参加や

真の意味での映画との出会いなどは、この時期のジュネを語るうえで必ず考慮に入れなければならない要素なのである。小説家や演劇人、映画人という彼のもついくつもの顔のいずれを論じるさいにもそれは同様である。ただ、なぜジュネはこれほどまでに関わりのあったコクトーの影響を否認するのか、という問題は依然として残る。ホワイトはそれをあらゆるジャンルで成功したコクトーにたいする嫉妬心からくるものだと語るが³⁷⁾、それすらもコクトーがジュネに残した痕跡の深さを証するものといえるのではあるまいか。

註

- 1) 1946年1月の「プレイボーイ」誌のインタビューにおいて、ジュネは『聖ジュネ』を読んだ印象はどうであったかという質問につきのように答えている——「ある種の嫌悪感だった。なぜなら自分以外のだれかによって裸にされたと感じたからだ。[...] サルトルの本は空虚を生み、それがあつた種の心理的荒廃を引き起こしたのだ。この荒廃が私に熟考をうながし、演劇へと私をみちびいた」(repris dans Jean GENET, *Œuvres complètes VI. L'Ennemi déclaré*. Édition établie et annotée par Albert DICHY. Paris: Gallimard, 1991, p. 22)。
- 2) Voir *ibid.*, p. 175.
- 3) Voir Albert DICHY et Pascal FOUCHÉ, *Jean Genet. Essai de chronologie 1910-1944*, Paris: Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université Paris VII, 1988, pp. 200-201.
- 4) Voir Jean-Jacques KIHM, Elizabeth SPRIGGE et Henri C. BÉHAR, *Jean Cocteau. L'homme et les miroirs*, Paris: Éd. de la Table Ronde, 1968, p. 274.
- 5) Jean COCTEAU, *Journal 1942-1945*. Texte établi, présenté et annoté par Jean TOUZOT. Paris: Gallimard, 1989, p. 261.
- 6) *Ibid.*, p. 269.
- 7) *Idem.*
- 8) *Idem.*
- 9) *Idem.*
- 10) *Ibid.*, pp. 269-270.
- 11) Voir DICHY et FOUCHÉ *op. cit.*, p. 207.
- 12) Marcel JOUHANDEAU, *La Vie comme une fête*, Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1977, p. 161.
- 13) KIHM, SPRIGGE et BÉHAR, *op. cit.*, p. 276.

- 14) Voir GENET, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Paris : L'Arbalète, 1988, p. 236.
- 15) *Ibid.*, p. 7.
- 16) Simone de BEAUVOIR, *La force de l'âge*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1960, pp. 662-663.
- 17) *Ibid.*, p. 663.
- 18) *Idem.*
- 19) *Ibid.*, p. 664.
- 20) *Ibid.*, p. 664-665.
- 21) COCTEAU, *op. cit.*, p. 303.
- 22) JOUHANDEAU, *op. cit.*, p. 161.
- 23) COCTEAU, *op. cit.*, p. 310.
- 24) 「プレイボーイ」誌のインタビューにおいては、ジュネは自らの危機が『聖ジュネ』のみに起因するものだと語っているが、1952年12月には、その原因がコクトーにもあると彼を非難している。Voir COCTEAU, *Le Passé défini*, Paris : Gallimard, tome I [1983], p. 391.
- 25) Voir DICHY et FOUCHÉ *op. cit.*, p. 201.
- 26) Voir Jane GILES, *Un Chant d'amour. Le cinéma de Jean Genet*, Paris : Macula, 1993, p. 128.
- 27) 『プレストのクレル』のテキストとしては、Jean GENET, *Œuvres complètes III*, Paris : Gallimard, 1953 所収のものを使用し、引用はそのページ数を本文中の [] 内に示した。訳は拙訳によるが、濹澤龍彦による邦訳（新潮社版『ジュネ全集』第2巻、1967年）を参照した。
- 28) Voir GILES, *op. cit.*, p. 138.
- 29) GENET, *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, 1951, p. 46.
- 30) D'après le propos d'Edmund WHITE, rapporté in GILES, *op. cit.*, p. 137.
- 31) 映画関係者との接触としては1948年にコクトーらとともに『ユリシーズもしくは悪しき出会い』という映画に出演していたことが挙げられる。またジュネ自身の監督作品としては1950年撮影の『愛の唄』がある（voir Guillaume HANOTEAU, *L'Âge d'or de Saint-Germain des Prés*, Paris : Denoël, 1965, p. 92）。
- 32) Voir Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, in GENET, *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, 1952, pp. 578-579.
- 33) 平井啓之『文学と疎外』, 竹内書店, 1969年, 146-147頁を参照。
- 34) Voir KIHM, SPRIGGE et BÉHAR, *op. cit.*, p. 207.
- 35) Voir *ibid.*, p. 206.
- 36) Voir Jean-Marie MAGNAN, *Jean Genet*, Paris : Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1966, p. 49.
- 37) Voir GILES, *op. cit.*, p. 128.