



Title	ヴァレール・ノヴァリナの演劇における救済：『激昂空間』の「ジャン」をめぐって
Author(s)	井上, 由里子
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2009, 43, p. 25-49
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/3502
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ヴァレール・ノヴァリナの演劇における救済

——『激昂空間』の「ジャン」をめぐる——

井 上 由里子

はじめに

1942年にスイスに生まれ、劇作家、演出家、画家として活躍するフランス人のヴァレール・ノヴァリナ Valère Novarina は一風変わった演劇でその名を知られている。物語や登場人物の心理的葛藤を欠き、造語やパロディにみちたテキストは、神や死、言葉と思考の関係といった形而上学的問いを掘り下げると同時に、陽気なカーニバルの空気ですべてを包みこむ。一見すると訳の分からない言葉の氾濫のようなこの演劇は、一体何を指しているのか。ノヴァリナ自身はエッセー中でこう述べている。「真の宗教は劇だ。身体はわたしたちにとって親密なものでありまた疎遠なものでもある。ひとは劇場に行き見て、俳優が自分の身体に、空間に、時間に苦しめられ、最後の救済において苦しみから解放されるのを。」(LC 16)

本論考の目的は、「ジャン」の変容という観点から『激昂空間 *L'Espace furieux*』を読むことで、一見すると無秩序なこの演劇が登場人物の変容に基づいて構造化されていることを明らかにし、その構造からノヴァリナが演劇に求める「最後の救済」を解明することにある。

ノヴァリナの演劇に関する研究はフランスでも端緒を開いたところである。その多くは、造語や言葉の音楽性といった特定の観点からノヴァリナという言葉进行分析するもので¹⁾、管見の限り、俯瞰的に作品全体を見渡してその構造を明らかにする試みはまだない。ここでは、劇作品として構成され

ていることに留意しながらテキストに向き合う。それによって、豊かな音響だけが評価の対象になりがちな作品に、何らかの構造と主題を見出すことができるだろう。

ノヴァリナの演劇にどのような構造があるのか。もちろん、アリストテレスの言うような有機的な動物という意味での始めと終わりをもつ首尾一貫した筋はない。しかし、上演時間という始まりと終わりで限られた枠のなかで見世物を構成するために何らかの工夫がされているだろうし、「最後の救済」へと至る段階が用意されていると推測できる。

それを探るため登場人物に着目する。西洋演劇では19世紀末以降、登場人物とドラマ形式が危機に晒されてきたが²⁾、ジャン=ピエール・サラザック Jean-Pierre Sarrazac によると、これら二つの危機は別個のものではなく、人格の欠如が物語の細分化や解体をもたらしているという³⁾。たしかに、ペーター・シオンディ Peter Szondi の言うように、ドラマ形式というものが「人と人のあいだにあり対話のなかで言葉となる弁証法が、たえず矛盾の止揚を成就しては、ふたたびその止揚を破壊してゆく運動によって成立する」⁴⁾なら、登場人物の人格の破綻は対話というドラマ形式の基盤を崩壊にみちびくであろう。もちろんだからといってドラマ形式に代わるものが登場人物を基盤にするとは限らない。しかし、両者が密接に関係するものであり、さらにはノヴァリナの演劇が人間の生と死を問題にする以上、登場人物を抜きにして劇の構造を語ることはできない。

1. 『激昂空間』はどのような劇か

『激昂空間 *L'Espace furieux*』は、1991年に出版された『わたしは *Je suis*』の上演用テキストのひとつであり、同年に初演が行なわれた。2005年にフランス国立劇場コメディ・フランセーズの上演目録入りを果たしたとき、ノヴァリナ本人が自作のなかから選びだした劇であるという点で重要な作

品と言える。ノヴァリナの作品史からみても、『激昂空間』は1984年の『生の劇 *Le Drame de la vie*』から試行錯誤が続けられてきたモノローグ劇という形式のひとつの到達点とみなすこともできる。

登場人物のリストには次の7つの名がある。〈超短の子 *L'Enfant d'Outrebref*〉、〈渡る子 *L'Enfant Traversant*〉、〈肉色の夜警 *Le Vieillard Carnatif*〉、〈非凡なジャン *Jean Singulier*〉、〈貧しい顔 *La Figure Pauvre*〉、〈瓜二つ *Sosie*〉、〈預言者 *Le Prophète*〉である⁵⁾。テキストは22場からなるが、それぞれの場のあいだには時系列のつながりも因果関係もない。戯曲というよりもサーカスやキャバレーで繰り広げられる出し物に近いだろうか。数ページに渡る長いモノローグがほとんどすべての登場人物に割りふられ、それぞれの場は俳優ひとりひとりにとって芸の見せどころになっている。

簡単にではあるがテキストの概観を示しておこう。第1場、第11場、第12場は、口上や幕間劇の役割を果たしている⁶⁾。たとえば、哲学的言説のパロディによる形式論理の破綻、ファブリオのような皮肉の効いた社会風刺がある。劇の大半を占める深刻な「語り *récit*」を能とすれば、これら三つの滑稽な場は狂言であり、息抜きができるよう配慮されている。

第6場、第7場、第8場、第13場、第19場、第21場における「対話」は比較的短い質問と返答からなり、そこでは神や光、言葉、精神、身体、物質、演劇についての考えが提示される。また、舞台で起こっている出来事が説明される場合には、「対話」は観客を導く道標になる。

本稿での主な文析対象は、特権的地位を与えられている「語り」のモノローグである。その多くは厭世観に貫かれた過去の人生を語っている。第2場では「空虚、欠如、不完全、誤り、死体、自殺、腐敗、墮落、失望、病気、罪」(EF 18-32)といった不吉な語が続き、暗鬱たる空気がたちこめる。その後も、「わたしは生れつきなにも愛することができなかった、人類、憎たらしい、人間、呪わしい」⁷⁾ (EF78)、「空間が嫌い、あなたと

同じくらい嫌い、空間で形づくられる物、あなたも含めてぜんぶ同じくらい嫌い。なんといっても存在がつくりだすこの騒音」⁸⁾(EF53)と、人類も、空間も、この世のあらゆるものが嫌悪されている。

このようにつねに憂鬱で悲観的な「語り」であるが、順に追っていくとある流れが見出される。すなわち、そこには職業や過去の思い出といった自伝的語りに始まり、孤独の嘆きを経て、信仰への目覚めへと至る流れがある。終盤の第16場、第18場、第20場における「呼びかけ」や「祈り」、「語の列挙」では、それまでの陰鬱な空気は霧消し、その代わりに青い空、緑の植物、鳥の声や虫の音など、穏やかな自然の光景がっている。

劇全体がどのようなものか、概略にすぎないが、「場：形式（登場人物）——主題」の順に示しておく。

- 1：問答（EO・ET）——文法・言語・思考
- 2：語り（JS）——孤独、失敗にみちた生、職歴
- 3：語り（FP）——光と闇、時間
- 4：語り（EO）——光、神
- 5：語り（SO）——時間、罪
- 6：対話（EO・ET）——神、コギト、演劇
- 7：対話（FP・SO）——生、呼吸、行為
- 8：対話（EO・ET）——思考、物質、空間
- 9：四重奏（EO・ET・FP・SO）——物質、精神、語、演劇
- 10：語り（SO）——無意味、生と死、否定
- 11：会食（全員）——食、交換、世界
- 12：口上（SO）——女、性、出産、死
- 13：対話（SO・JS）——数字、時間、死
- 14：語り（VC）——死、神の光、洗礼、復活

- 15：混沌（JS 以外）——命令・同語反復
 16：語り・呼びかけ（PRO）——物の名、神、復活、真の光
 17：語り（JS）——嘆き、自殺未遂、神との出会い
 18：祈り（SO）——身体への祈り、無限
 19：対話（JS・EO）——身体、死、罪、神
 20：語の列挙（FP）——太陽、空、草木、鳥の歌声、虫の音
 21：対話（SO・JS）——光、叫び
 22：混沌（EO・JS・VC・ET）——神、踊り、死、復活

2. ノヴァリナの演劇における登場人物

テキスト分析に入る前に、西洋の現代演劇およびノヴァリナの演劇における登場人物の問題を確認しておこう。

登場人物とは通常、ひとつの名をもった人間、それ以上分割することのできない個人 *individu* であるが、現代演劇の登場人物にとって、人格の統一性や同一性は必ずしも不可欠のものではない。「内面」や「奥行き」を欠いた登場人物は「実質をもたない幽霊」のようにとらえどころがなく⁹⁾、「人物」というよりも「ことばの交差点」¹⁰⁾ (*le carrefour de paroles*) という呼び名がふさわしいくらいだ。このさまざまなことばが集まる場において、人物の形象は間歇的、断片的に現れるに過ぎない。逆に言えば、現代演劇の登場人物とは、素材も柄もちがう端切れが縫い合わされて一つの地になったパッチワークのようなものである。

ノヴァリナもまた、登場人物を単一の分割不可能な「個人」ではなく「*私* *je* の寄せ集め」とみなし (LC 64)、さらにこの「*私*の寄せ集め」の登場人物が集まって「たった一人の人間」の生を表すと考えている (LC 32)。事実、『激昂空間』においては、〈非凡なジャン〉以外の登場人物も「ジャン」と名乗るばかりか、人生の嫌悪や孤独の嘆きという点で登場人物たちの台

詞は互いに共鳴し合っている¹¹⁾。

アントニ・ピラー Antony Pilar は論文『ヴァレール・ノヴァリナの演劇における身体と言葉——間テキスト性の分析』において、ノヴァリナの演劇に遍在する「ジャンJean」という名に着目し、固有名詞「Jean ジャン」とその同音異義語である「gens 人びと」を結びつけながら、ノヴァリナにおいては「ジャン」という名前が固有名詞であると同時に、他の人間一般に開かれた名であることを指摘している¹²⁾。すなわち、「ジャン」という登場人物の名は一個の人間に限定されず、ノヴァリナの本名「ジャン＝ヴァレール・ノヴァリナ」、彼と親交のあった「ジャン・デュビュッフエ Jean Dubuffet」、あるいは「福音史家ヨハネ Jean l'Évangéliste」といった複数の「Jean」を含むという。

『激昂空間』の登場人物について考察するにあたって、この「ジャン」という名は重要な鍵になる。その理由はふたつある。ひとつめの理由は、前述したように、この劇においても「ジャン」という名が点在しているからである。もうひとつの理由は、第2場と第17場における〈非凡なジャン〉の際立って長い「語り」が劇の始まりと終わりにおいて山場をつくっているからである。そこで、まず第2場〈非凡なジャン〉の語り、次に第3場から第16場までの「ジャン」、最後に第17場〈非凡なジャン〉の語りを読みながら、そこに現れる人間の形象がどのようなものか、また、それらはどのような関係にあるのかということについて検討していこう。

3. 第2場〈非凡なジャン〉の語り

アンドレ・ドゥプラ André Depraz は、「ジャンの集大成」と題した論考のなかで、「ジャン」の逸話とノヴァリナの子ども時代や思春期とを結びつけながら、1978年以降のすべての作品を「ヴァレール・ノヴァリナを主題とするたったひとつの同じ本」として読める可能性を示している¹³⁾。

つまり、どのテキストにも、ノヴァリナが感じていた生きることへの嫌悪、死の恐怖に突如激しく心を乱しては自殺に引きつけられる衝動、そして彼が悩みつづけてきた死や言葉や神をめぐる根源的な問いを読みとれるというのだ。

たしかに、第2場の〈非凡なジャン〉の語りも、「ジャン=ヴァレール・ノヴァリナ」そのひとの人生を彷彿とさせる。

絶えまなく、優等生のなかでは無能、凡庸のところで最悪チャンピオン、成績は後ろから数えて徐々に脱進歩、わたしはn番目の優等生に選ばれた、飛躍してn番目、奥底から八番目、全員のなかでまた最後、落ちこぼれのなかでは天才、元気な失敗、学校の嘘つき。わたしはまんまる八才で、わたしの白い登録番号にぶらさがった白い微粒子、わたしはすでにもっていた、それから数学的に一年後には九才となり、そして突然四十七、そのうち三十五は非行に走り、否定で十九点、アクション練習は二点、矛盾十八点、論理作文四分の一点、ごまかし十五点、拒絶は満点¹⁴⁾。(EF 22)

落ちこぼれかと思えば、フランス語は優等であったノヴァリナの子どもの時代の成績を想起させる¹⁵⁾。さらにノヴァリナは子どものころ、ミサで跪くこと、「神 Dieu」という語の最初の文字を大文字で書くことを拒みつづけたというから「拒絶は満点」である。大人になってからもテレビを破壊するなど「否定」にも強い。そして彼の書くテキストそのものが「論理作文」にはほど遠く「矛盾」だらけである。

その他にも、既成の言語との疎外に苦しみ、社会の慣習から逃れて独自の言語をつくらうとしたノヴァリナの苦悩を想起させる箇所も少なくはない(EF 23-25)。しかし〈非凡なジャン〉が登場早々に告白する殺人は、そのような読みの限界を示している。つまり〈非凡のジャン〉の語りすべ

てをジャン=ヴァレール・ノヴァリナの物語として読むことはできない。

オレはぶち殺してきたところだ、親父おふくろ義理の兄その息子にそいつのおとーと、その叔母、やつらのしんせっきじだい、叔父、従兄弟ども、オレの息子、そのオヤジ、そいつの姉、もひとつおまけにそいつの義理の姉¹⁶⁾。(EF 18)

語り手の「オレje」はオヤジを殺し、ことのついでに息子のオヤジ、つまり自分まで殺してしまう。おそらく被害者ひとりひとりの呼び名など問題ではない。ここで重要なのは、血のつながりすべて、そして自分も殺害、抹消してきたということである。

過去の思い出もまた、ノヴァリナを思わせるや、すぐにそれを裏切っている。

かっさり四歳、オレはうんざりだった「力づくの希望」なんておだてられる糧となることに、おなじくうんざり「力づくの死」を糧とすることに、親のここではまっばだか、親から逃げ、親と別れ—そして、べつな町でマシな日々を生きようとした。そのあと大あわてで来ぬずれたのは、最初に出合った女、彼女はどんぴしゃ、7年後に離婚、わたしは3瓶の男の子を生み、1トンの女の子を生んだ、そのうち二人は生き残り、残った半分はあつという間。そんなこんなに随いていつてだから此岸と彼岸に登録した、オレの人生の体験まるごと、悪魔にでも食われる投げやりに¹⁷⁾。(EF 27)

語り手「オレje」の来し方が語られる。幼時にどう育てられ、両親とはどうであったか。なぜ家を出たか。両親への反抗心は強情なノヴァリナ少年に通ずるものがあるが、男であったはずの「je オレ」は子どもを産むことで女性の「je わたし」になる。

以上みたように、〈非凡なジャン〉はかつて血族があり、出産、離婚をしているという点で人間の生を語っているものの、系譜は断ち切れ、自分は死に、性も変わる。一般に、両親や過去を語る言葉は登場人物の人格を構築する要素になるが、ここではそれとは逆の働きをしているようだ。つまり、個人に限定されることから逃れ出るために、個人の同一性を崩すために、系譜や過去が語られているように見える。「3瓶の男の子」に「1トンの女の子」という言回しもまた、その突拍子もない数え方と桁外れの重さによって、人間、登場人物にかんして通常われわれがもっている観念を打ち破っている。

4. 第3場から第16場における「ジャン」

第2場の〈非凡なジャン〉はノヴァリナ自身の過去を想起させる一方で、特定の人物に限定・固定されることから逃れようとした。第3場以降の語りでは、「ジャン」はどのような姿で現れるだろうか。

すでに述べたように、〈非凡なジャン〉以外の登場人物も「ジャン」と称することがある。第3場では〈貧しい顔〉が「無のジャン(Jean de Rien)」(EF 35)と名乗る。第5場では〈瓜二つ〉が「なしのジャン(Jean Sans)、いつもほとんど風邪ひかず、前進なしの虚無 néant のよう」(EF 41)と言い、第10場でもふたたび〈瓜二つ〉が「無車のジャン(Jean Dumoulin à rien)」(EF 80)と自称する。ここでは、どの「ジャン」も「無」によって特徴づけられているようだ。第3場の「無のジャン」の語りを見てみよう。

まったき夜真っ暗の、わたしが見ているような、まったき夜真っ暗の、無の日光、これがそうです。これが夜、わたしたちによって発明されたような...、いえいえ、これが、わたしたちの目には見えない夜です。

[中略] ここでは、風が間違っって吹き、ここでは理由なく雨が降る。

太陽でさえわたしたちの目にまぶしいのは太陽がそう望むときだけ。今わたしはわたしの死を生きたい、そして未知の世界に生きて再び外に出たい。[中略]わたしには何もない。どこに行くの？何がしたいの？自分のしたいことが分かりません！わたしは何も望まなかった、何も見なかった、何もできなかった、何もへきなかった、何もえてきなかった。無のジャンの登場、世界全体は火をつけるべきではなかった唯一のものだと言う。わたしは地上で神と私のあいだにある唯一の障害だった¹⁸⁾。(EF 33-35)

「間違い」があつて「理由」はない「目に見えない夜」。そこで「死を生きたい」という「わたし」は、何ももたず、分からず、望まず、見ず、できない。こうしていっさいの主体性を放棄したときに現れるのが、「無のジャン(Jean de Rien)」である。「わたし」はこの台詞を語る登場人物〈貧しい顔〉でも、前場に登場した〈非凡なジャン〉でも、「ジャン=ヴァレール・ノヴァリナ」でもない。ここでの「ジャン」もまた掴みどころがないが、その掴みどころのなさ第2場のそれとは種類が違っている。第2場では固定観念をあえて裏切ることで、登場人物は単一かつ同一の個人として規定する力から逃れることができたが、それに対して第3場以降では、「無」に近づいていくために捉えがなくなっている。

言葉によって通常の世界が死を迎えた後に残される、あらゆる主体性が剥がれた「夜」、それはブランシヨの「夜」を思わせる。ブランシヨによれば、通常の「昼」の世界は、理性や普遍的真理への信頼、すなわち「一切が公正な昼の光」に従って秩序づけられ、「あらゆる人々に対して立派に語る、美しい言語」、「規矩のある形式」と「気まぐれから解放された確かな言葉」によって支配されている¹⁹⁾。それに対して「夜」の世界とは、作家が書くときにその身をおく本質的に孤独な空間であり、「誰ひとり語

らぬ言語に、誰にも向けられず、中心も持たず、何ものも明かさぬ言語に属している」²⁰⁾

レヴィナスのブランシヨ論から説明を補足するなら、「昼」の世界とは「すべてのものに価値があり、すべてのものに意味があり、すべてのものは人間の管理の下で、人間の役に立つように構成された」²¹⁾世界である。視覚と認識を通じて対象をとらえることすら、その対象に対して「権能」を発揮し、「対象を距離をおいて支配する」こと、「自我に服属」させることにつながる。この人間中心に意味づけ・秩序づけされた世界、労働や歴史という未来志向にしたがう「昼」の世界は、芸術家や詩人の「誤謬=彷徨 *erreur*」を通じて、「中心をもたない」夜に移行する。「いかなる把持からも、いかなる目的からも逃れ出してしまう」²²⁾運動によって、どんな事物も、過ぎゆき、すべての目に見えるものが目に見えないものとして変形し復活するのが「夜」の世界である。

ノヴァリナの言語観に目を向けるとき、ブランシヨとの近接性がいっそう際立つだろう。ノヴァリナにとって言葉とは「世界を再生産する」ものでも「今日の世界を説明する」ものでもなく (TP 62)、「人間、その空間、知覚、観念、均衡、思想、感情」(DP 148-149)を分解して「世界を別のやり方で生産する」(TP 62)ものである。つまり、ノヴァリナの演劇において、言葉は人間を表象=再現 *représenter* して登場人物を構築する道具ではなく、むしろ先にみた過去のモノローグでのように、通常の言語活動における表象=再現の機能を無効にし、慣習的な思考の流れから逸脱しようとするものである。もちろんノヴァリナに限らず、そもそも詩人というものが言葉を事物から解き放つことで既存の世界を死に至らしめ、世界を新しくするのだと言えるかもしれない。しかし、『文学空間』と『激昂空間』の「夜」において、ブランシヨとノヴァリナはともに書くという「本質的孤独」をそれぞれのやり方で浮かび上がらせようとしているであろう。

この孤独という事態については、〈非凡なジャン〉も第2場と第17場でそれぞれ、「わたしは非人間的な人生を送ってきました、わたしは始まりにおいて、わたし自身の真ん中にいつもあまりにも独りにされた」²³⁾ (EF20)、「なにも妨げはしなかった [申略]、日ごとにわたしが少しずつ深く孤独に沈み込んでいくことを」²⁴⁾ (EF119)と語っているが、第10場の「ジャン」は孤独について語るというより、孤独そのものである。

あそこ中で、俺、明らかにバイクで世界を走った、世界が大きいことが分かった。言葉のなかで闘ったけど全然だめで、小石といっしょに現実をじぶんの頭のうえに投げ捨ててただけ。つうか、公然で、あちこち代わりに石をいくつか置いただけ……。もう何もない！人類なし、人なし、人類の巣なし、残ってる人なし、人まったくなし、獣の動物も全然なし、ものの物体なし、日中なし、よそもなし……。日中、俺は小石と一緒に現実を投げ捨て、6年間、自分の考えといっしょにじっくり考えていた。それから俺は考えをひとつ書いた、ある日、闇のなか、たったひとつ書かれた考え、トンプソン塔のてっぺん。「外は無、内は荒野、真ん中にはなんにもなし。ここに署名せしジャン、思いつくまま人類を嫌悪せり。」²⁵⁾ (EF 76)

言葉との無益な闘争には、またしてもノヴァリナ自身の過去の記憶が映し出されているだろう。1980年代に新しい言語の創造を狙った作品は難しすぎたために出版を拒否され続け、ノヴァリナはそれが原因でノイローゼに陥ったという。

ただし、これがノヴァリナの過去の再現であると断定することはやはりできない。具体性が欠如しているからだ。場所を示す語は「世界」、「あそこ」、「あちこち」、「よそ」であり、具体的なものを表すことはない。時間についても同様で、「日中」や「ある日」は特定できない。さらに、細部

においてもイメージを喚起する語が避けられている。たとえば、わたしの周りの物がうち消されるとき、その周りの物のなかにある「人類の巢」とはおそらく「家」を抽象化したものである。「動物」や「物体」についても具体的な名前が挙げられることはない。

こうして物がことごとく打ち消された後には、何もない空間が現れ、そこには形のない「わたし」が漂っているように見える。何かがあるようで無く、無いようである、そんな不気味な事態は、「不在の現前」、「空虚の充溢」²⁶⁾としてのブランシヨの本質的孤独をふたたび想起させる。

孤独であるという事実は、私が、私の時間でも、汝の時間でも、共通の時間でもなく、「誰か」(Quelqu'un)の時間である死んだ時間に属しているということだ。誰かとは誰ひとりいない場合になおも現存するものだ。私がある所に存在するのではなく、誰ひとりいるのでもない、だが、非人称的(l'impersonnel)なものが、そこに存在する。つまり、人格的な一切の可能性より先にやって来るもの、そのような可能性に先行し、それを解消するものとしての外部が存在するのだ。「誰か」とは、顔かたちを持たぬ「彼は」であり、人びとがその一部をなしている「ひと」(On)である²⁷⁾。

『激昂空間』の「ジャン」は、換言すれば「何の顔かたちももたない量り知れない誰か」、「中性的で非人称的な現存」、無限定な「ひと」であるということになるだろう²⁸⁾。こうした「人称が止む自己の果て」、「どんな他者にとってもまったく同じものである孤独」のうちにいる非人称の登場人物を、サラザックは「非人物 impersonnage」と呼んでいる。この「非人物」は誰でもないからこそ誰にでもなることができ、「あらゆる顔が行き交ってはどのような顔立ちにも変身する場」²⁹⁾になる。近代演劇の登場人物において「危機」とみなされた人格の欠如は、20世紀末の登場人物に

とっては他者になる「可能性」であり、自我の束縛からの「自由」に他ならない。

5. 第17場〈非凡なジャン〉の語り

第17場の〈非凡なジャン〉は、これまで見てきたいくつかの「ジャン」の顔、ジャン=ヴァレール・ノヴァリナの顔や「無のジャン」の虚無の顔をふくんでいる。しかし、これまでの「ジャン」とは決定的に異なっている。というのも、〈非凡なジャン〉は無に沈潜するのを止め、「ロープ corde」を買い、「首吊り pendaison, se pendre」自殺に踏み切ろうとするからである。いわゆる劇的な「行為 action」がここにきて初めて起ころうとする。

実は、第17場の前にも、少なくとも二つの場で「ロープ」と自死について語られている。これら三つの場に明白な関係を見出すことはできないが、ノヴァリナ自身が受け手に積極的な読みを求める以上³⁰⁾、それらを結びつけてテキストを編むことも許されるだろう。まず第4場の「ロープ」から。

超短の子：一本のロープ corde では自分の命を捕えられない。首を吊りなさい、わたしは自分に言った！首を吊りなさい、わたしはふたたび言いふたたび言いった、木に向かって。[中略]

渡る子：お前が吊ることになるのはお前ではない、アダム Adam よ、お前はお前がつくられているところの土の球を吊るだろう、その代わりであることを恥じつつもお前がいつも引きずってきた土の球だ³¹⁾。

(EF 48-49)

ロープで首を吊ることを望む〈超短の子〉は、神が土からつくったアダム、最初の人間である。続く第5場の〈瓜二つ〉の語りはどうだろうか。

こうして、ある日、ウルク運河を前にして、ウルクの地に半埋葬されつつ前述運河の前、パンタンの傀儡風車近く、わしにはもう分からなかった、身を投げようとする先は水の面だろうか、水の底だろうか、それともまた梟をつけようとする先はむしろひと思いにロープ corde を買ってそれをひとに打ち明けるは避けることか³²⁾。(EF 51-52)

自死に惹きつけられる人生はここでもノヴァリナを想起させる。細部の事実を語らない人生は、生と死の敷居にたたずむ人間の観念のようであるが、パリ郊外を流れるウルク運河と、その支流沿いの工業都市パンタンの名がもちだされるときに、単なる観念ではなく生きることに疲れた現代人の顔も浮上する。ロープを買うという思いは、第17場の〈非凡なジャン〉に引き継がれる。

心に決めた、人生まるごと仕切り直そうと、群れなす首縊りで。ロープ corde ひとつまみは、世界のつまみか。ロープひとつまみは、世界のつまみの番人だった。ロープひとつまみ、魔法のたぐいか、それならずすでに話しかけたのは旅する子どものこと、材料のたぐいならシリコン製、3メートルの長さで、スポーツ用品店でかつての6月の日付無しに買ったロープ。海の前、最後の留 station をしようと決め、わたしは給油所 station-service の後ろに落ちていて位置する静かな場所を探しにいった…だが給油係はわたしにお手柄を浴びせて、わたしのために総額を手に入れてくれようとして、むりやりわたしに糞フォードを売りつけた、わたしは次の給油所 station でそれを売りつけて、逃走した同じ個人への恨みを晴らした。「青い顔した穴、どうして首を吊っちゃうの pends ?」と月が叫んだ。わたしの声はこう叫んでいた。「ここには十字架 croix がなく、ジャン・ジベ、絞首台のジャン、わたしによってとてもみじめに首を吊られ pendu、ヴェジー街道のこ

の留 station で、6 番道で、六から七へ、七の道で！わたしはわたし
の手で首を吊られる pendu だろう。」³³⁾ (EF 120-121)

ロープを買い、首を吊るために静かな場所を探す途中、ガソリン・スタン
ドに立ち寄る放浪者の姿。語りの終わり近くになると「十字架 croix」
や「絞首台 Gibet」という語が現れ、この首吊りはイエス・キリストの磔
刑に結びつけられる。このときガソリン・スタンドを意味していた
「station」はもう一つの意味を帯びる。すなわち「station」はガソリン・
スタンドであると同時にカトリック信者の勤行のひとつ、「十字架の道行」
の「留」を指し示す。「十字架の道行」とは、一般に、死刑宣告から埋葬
までのイエスの受難を描いた十四の場面、すなわち「留」からなる絵画や
レリーフを順にたどりながら祈りを捧げるというものである。ここでは、
「ガソリン・スタンド」と「留」を示す「station」の意味の連鎖を通じて、
自殺の場所を探してガソリン・スタンドに立ち寄る〈非凡なジャン〉はイ
エスの受難をたどるひとに重ねられる。顔かたちをもたない無限定なひと、
「青い顔した穴」が彷徨する足取りは、密かに十字架の道行をたどってい
る。そして、首を吊ろうとしたまさにそのとき、絶望の際で「ジャン」は
神の声を聴く。

こうして私は言いました簡潔にそうなりますように、そして彼はそれ
をする。そのとき突然のことだった、生がわたしに大きな印象を与え
た、突然見たわたしは突然見たわたしは、絞首刑用の納屋で、二つの
耕作機がわたしに話しかけた [中略]「青い顔した穴、どうして首を
吊るの?」、木が私にこう言った。[中略]翌日、ふたたび神の声が耳
に聴こえはじめました、わたし自身の脳のなかで、わたし自身の呼吸
のうちに、ときどきわたしは神に何も言わず自分の息を止めて神の声
をききました。すべてがここにあるのを見る途方もない喜び、それし

かなかったのです³⁴⁾。(EF 124)

このように信仰に目覚めた後、おそらく聖パウロの手紙にある「あなたの体は、神からいただいた聖霊が宿ってくださる神殿であり、あなたがたはもはや自分自身のものではないのです³⁵⁾」という一節に基づいて、神との一体感が語られる。

神は永久にわたしのうちに生きていらして、神の名においてのみ、わたしはこれから息をする。ここで今ここでわたしたちの代わりに場の代わりに神が息をなさいませう！神がここでわたしたちの元にわたしたちによって息なさいませう、そしてこのように、ひきつづき、わたしたちとは別のところで息なさいませう！兄弟よ、もはや自分自身によって呼吸していないわたしを信じなさい、たとえ目には見えなくても！³⁶⁾ (EF 128)

これまで過去に圧迫されてきた「語り」は、ここで現在という起点に立ち、未来へと開かれる。繰り返しによって強調される「今、ここ」とは、語りの時だけではなく、上演の発話の時でもある。つまり、呼吸する「わたし」は語り手であると同時に、舞台上の俳優である。観客に「兄弟よ」と呼びかけつつ、観客の目の前で言葉としての神が自分のうちに生きていることを説くこの「わたし」は、もはや死を見つめる「青い顔した穴」ではない。呼吸ごとに生を感じるその人は「すべてがある」ことへの喜びに満ちている。

始源のアダムからペシミスティックな現代人へと引き継がれ、キリストの十字架の道行で断ち切られたロープ、それは聖書で語られる罪、すなわち、最初のアダムがもたらして最後のアダムが赦しを与えた、死という罪ではないだろうか。そうだとすれば、ノヴァリナにおける「最後の救済」

もまた、死からの解放を意味するだろう。

なるほど『激昂空間』では、死が嘘であることが繰り返される。「死は存在しない。それは精神の誤った発明だ。」(EF 48)、「超短の子：死は自分で発明したものだと思ってるんじゃない？／瓜二つ：そうです。死を考慮に入れてはなりません。」(EF 115) さらに、劇の締めくくりで狂ったように踊る〈非凡のジャン〉は突然倒れて命尽きたようにみえるが、「起きなさい、死は本物ではない」と命ぜられるや、あっさり身を起こす(EF 130)。あまりにもあっけない幕切れである。それもそのはず、その狙いは「死が本物ではない」ことを、死がちっぽけなものであることを示すことにあるからで、死が存在しないなら、蘇りも起こりえないだろう。

『激昂空間』における「最後の救済」は、死という観念のもたらす不安からの解放、死の観念にとらわれずに「今、ここ」にある生を肯定することにある。そしてそれは俳優が言葉を話すという、まさにそのことによって、舞台の上で実現される。

おわりに

以上、「ジャン Jean」が必ずしも固有名詞に限定されない「人びと gens」でもあるという指摘を手がかりに、「ジャン」の変容をめぐって『激昂空間』を読んできた。至るところで「ジャン=ヴァレール・ノヴァリナ」作家本人の姿が透けて見えるが、「ジャン」はノヴァリナ本人と断定されることはなく、つねに他者へと開かれている。

第2場の〈非凡なジャン〉は人間についての通常の表象に束縛されることなく、むしろそこから逸脱することで増殖する身体を手に入れる。他方、第3場から第16場の「ジャン」は虚無に接近して身体を喪失するがゆえに捉えがたくなる。劇の山場となる第17場では、〈非凡なジャン〉はそれまでの〈ジャン〉の苦悩、すなわちアダムに由来する死の苦悩を引き継ぎ、

それを清算する。こうした変容の流れを簡単にまとめると、「ジャン」は理由のない怒りと生への嫌悪にあふれているが、中心を喪失した孤独の彷徨の末、自殺を選んだときに信仰に目覚め、舞台上の俳優となって生の歓喜で満たされる。

第17場は急展開をみせる場であるが、それにしても十字架の道行における神秘体験は唐突すぎないか。この論考では「ロープと自死」を通じて前後の関連を指摘したにすぎないが、聖書のパロディという観点から『激昂空間』を読み直すなら、洗礼者ヨハネ Jean-Baptiste やイエスを裏切ったことを悔いて首を吊るユダといった形象を通して、より穏やかで自然な変容を見出すことができるのではないだろうか。

このような登場人物を俳優はどのように演じるのかという問いは手つかずのままに残っており、またノヴァリナのカトリック思想や言葉の受肉の問題にかんしても厳密に検討する必要がある。とはいえ、この論考は、現代演劇に特有の「ことばの交差点」と呼ばれる登場人物の諸相を素描するとともに、登場人物の変容と劇構造との密接なつながりを示したことで、ノヴァリナの演劇を無秩序なものとする従来の見方を改められるだろう。

注

本稿で参照するノヴァリナの著作およびその略記号は以下のとおり。著作略記号に続く数字は頁数を示す。

EF: *L'Espace furieux*, P.O.L, 1997 (『激昂空間』)

TP: *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989 (『ことばの演劇』)

DP: *Devant la parole*, P.O.L, 1999 (『ことばの前に』)

LC: *Lumière du corps*, P.O.L, 2006 (『身体之光』)

邦訳のない外国語文献については拙訳を試みた。引用内の付点は原文のイタリック体を、[中略]は一部省略を示す。『激昂空間』の引用にかぎりフランス語の原文を註に付けた。

- 1) ノヴァリナの演劇に関する主な先行研究は次の三つに分けられる。

引用に着目した間テキスト性の分析(A. Pilar, *Le Corps et le langage dans le théâtre de Novarina*, 1994; C. Hersant, *L'œuvre dans ses états, trois histoires de recyclage (V. Novarina, M. Duras, Th. Bernhard)*, 2001.)

造語や韻律についての詳細なテキスト読解(B. Betsch, *La Créativité lexicale dans Vous qui habitez le temps de Valère Novarina: un certain usage de la langue*, 1994; M. Chenetier-Alev, *L'Oralité dans le théâtre contemporain: Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, 2004.)

言語や登場人物をめぐる理論的研究(J. Sermon, *L'effet-figure: états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, 2004; O. Dubouclez, *Valère Novarina, la physique du drame*, 2005.)

- 2) ベーター・シオンディは『現代戯曲の理論』において、ドラマの危機を対話による弁証法から物語の叙事化として読みとき、ロベール・アビラシェット Robert Abirached は『現代演劇における登場人物の危機』で19世紀末以降のフランス演劇における登場人物の人格破綻を詳細に描写している。
- 3) Jean-Pierre Sarrazac, “L’impersonnage. En relisant *La crise du personnage*”, in *Études Théâtrales* «Jouer le monde. La scène et le travail de l’imaginaire, Pour Robert Abirached», N° 21, Centre d’études théâtrales, Université catholique de Louvain, 2001, pp.41-50.
- 4) ベーター・シオンディ『現代戯曲の理論』市村仁／丸山匠訳、法政大学出版、1979年、p.14.
- 5) それぞれ、EO、ET、VC、JS、FP、SO、PRO と略すことがある。
- 6) 実際、2005年のノヴァリナによる演出では二部構成がとられ、第11場と第12場のあいだに休憩が挟まれた。
- 7) «J’ai rien su aimer par nature: humains j’abomine, hommes j’exècre.» (EF 78)
- 8) «Je déteste l’espace autant que vous et toutes les choses qui y figurent, y compris vous. Surtout ces bruits que les êtres font.» (EF 53)
- 9) Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, éditions THÉÂTRALES, 2006, pp.117-118.
- 10) Jean-Pierre Ryngaert, “Personnage (crise du)” in «Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d’une recherche» dirigé par Jean-Pierre

Sarrazac, *Études Théâtrales*, N° 22, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, p.89.

- 11) ノヴァリナの創作方法を考えれば、ごく自然なことである。彼はまずノートに手書きで書いた後、それをパソコンに入力する。それから「コピー・ペースト」を使って編集し、登場人物に言葉を割りふっていく。つまり、執筆の段階ではっきりしたアイデンティティをもつ複数の登場人物がいるのではない。最初にあるのは、さまざまな言葉、まさに「私の寄せ集め」である。
- 12) Pilar Antony, *Le Corps et le langage dans le théâtre de Novarina*, mémoire de maîtrise d'Études théâtrales, sous la direction de M. Corvin, Paris III/Sorbonne Nouvelle, 1994, pp.139-140.
- 13) André Depraz, «Le grand livre de Jean» in *europa*, N° 880-881 / Août-Septembre 2002, pp.46-53.
- 14) «je fus élu énième des bons, énième au bond, huitième du fond, redernier de tous, aigle des cancre, échec vivant, trompeur scolaire. J'avais huit ans tout rond et j'étais déjà un enfant révolu. [...] et puis neuf ans mathématiquement l'an plus tard ; et puis soudain quarante-sept dont trente-six d'inconduite, dix-neuf en négation, deux en exercices d'action, dix-huit en contradiction, un quart en thème logique, quinze en falsification, et vingt sur vingt en refus.» (EF 22)
- 15) 本稿でのノヴァリナの子ども時代や経歴についての言及は、次の二つの年譜を参照：Gérard-Julien Salvy, “Vie de Valère Novarina” (*Valère Novarina, théâtres du verbe*, dirigé par Alian Berset, José Corti, 2001, pp.353-354.); “Chronologie” (Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, Gallimard (folio théâtre), 2009, pp.191-196.).
- 16) «Je viens d'assassiner mon père ma mère mon beau frère son fils et son p'tit frère, sa tante, leur récipient, mon oncle et leurs cousins, mon fils, son père, sa sœur et sa belle-sœur.» (EF 18)
- 17) «A quatre ans très juste, j'en avais marre d'être nourri «espoir de force» et marre d'être nourri-à-mourir-de-force: tout nu chez mes parents, je les enfuis pour les quitter et vivre ailleurs des jours meilleurs. Jusqu'à me pendre à la sauvette à la première femme venue; laquelle trouvée, j'en divorçai sept ans plus tard, ayant enfanté trois bocaux de garçons et une tonne de filles, dont deux de viables, et l'aut'moitié vite fait. A la suite de quoi j'allai donc déposer ici-bas et là-bas, tout le vécu de ma vie à la diable.»(EF 27)
- 18) «La pleine nuit noire telle que je la vois, la pleine nuit noire, jour de

- rien, la voici. Voici la nuit, comme elle a été inventée par nous... non non: Voici la nuit que nous ne voyons pas.[...]Ici, le vent souffle à tort; ici il pleut sans raison. Même le soleil ne brille à nos yeux que s'il le veut. Je veux maintenant vivre ma mort et ressortir vivant dans un monde inconnu.[...]J'ai rien. Où vas-tu donc? et que veux-tu? J'en sais rien de ce que je veux! J'ai rien voulu, j'ai rien vu, j'ai rien pu, j'ai rien fu, j'ai rien été. C'est Jean de Rien qui entre, qui dit que le monde entier est le seul à pas avoir été allumé. J'ai été sur terre l'unique obstacle entre Dieu et moi.» (EF 33-35)
- 19) モーリス・ブランシヨ 『文学空間』 粟津則雄、出口裕弘訳、現代思想社、p.21(Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955).
- 20) *Ibid.*
- 21) エマニュエル・レヴィナス 『モーリス・ブランシヨ』 内田樹訳、国文社、1992年、p.29 (Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, fata morgana, 1975).
- 22) *Ibid.*
- 23) «J'ai mené une vie inhumaine; j'ai toujours été mis trop seul en naissance au milieu de moi-même.»(EF 20)
- 24) «rien m'empêcha[...]de m'enfoncer encore un peu plus profondément chaque jour dans la solitude»(EF 119)
- 25) «Là-bas d'dans, je parcrus visiblement le monde à moto et vis qu'il était grand. J'avais beau lutter parmi les mots, je me jetais le réel avec des cailloux sur la tête: à la face de tout, je mettais des pierres à la place de partout... Plus rien! ni des humains, ni des gens, ni des nids d'humains, ni des gens restants, ni des gens en rien, ni d'aucun des animaux en bêtes, ni des objets en choses, ni le long du jour, ni ailleurs... Le long du jour, je me jetais le réel avec des cailloux et je réfléchissais six ans avec mes pensées. Puis j'en ai écrit une, un jour dans le noir, toute seule écrite, sommet d'une tour Thompson: «Néant dehors, moi au désert; désert dedans, rien au milieu. Ici Jean qui signe avoir abhorré l'humanité en vrac.»(EF 76)
- 26) レヴィナス、前掲書、p.24.
- 27) ブランシヨ、前掲書、pp.24-25.
- 28) *Ibid.*, pp.26-28.
- 29) Jean-Pierre Sarrazac, “L'impersonnage. En relisant La crise du personnage”, p.49.
- 30) 『激昂空間』の上演の際、ノヴァリナはインタビューでこう語っている。「ド

ラマに決着をつけるか、反対にドラマを不可解なままに終らせるか、それは観客にかかっている。[中略]俳優は観客に、数々の語、ドラマ、場面を投げかける。そうしたものを観客は自分なりに解決する。笑いや感動によることもあれば、突然あふれでる子どもの頃の思い出によるかもしれない」。 (Marion Faure, «Rencontre avec Valère Novarina» in *Journal des trois théâtres*, N° 18, Comédie-Française, Janvier 2006, p.13.)

- 31) «L'ENFANT D'OUTREBREF: On ne capture pas sa vie avec une corde. Pends-toi, me redis-je! Pends-moi, re-dis-je-redis-je à l'arbre.[...]»

L'ENFANT TRAVERSANT: Ce n'est pas toi que tu pendras: c'est le globe de la terre dont tu es fait, toi Adam – et que tu as toujours traîné par terre en ayant honte d'être à sa place.»(EF 48-49)

- 32) «Ainsi, un jour, devant le canal de l'Ourcq, en terre de Ourcq et devant le canal susdit, près du moulin de Pantin, je ne savais plus si j'allais me jeter à l'eau ou au fond de l'eau, ou si j'allais finir par préférer m'acheter une corde d'emblée pour éviter de parler de ça à personne.»(EF 51-52)

- 33) «Je décidai de recommencer toute ma vie par une nuée de pendaisons. Une corde toute petite est-elle la porte du monde? Une corde toute petite était la portière du monde: une corde toute petite, en matière magique, à qui je parlais déjà enfant pour voyager, en matière parlée, en silicron, en trois mètres de long, achetée dans une boutique de sport un arrière-juin sans date. Décidé de faire ma toute dernière station avant la mer, j'allai chercher un coin tranquille calmement situé derrière la station-service... mais le pompiste m'accabla de points-bons, et pour m'obtenir un total, me vendit de force une Ford-Excrément, que je revendis à la suivante station pour me venger du même individu qui avait pris la fuite. «Pourquoi t'pends-tu, trou du face bleu», cria la lune? Ma voix criait: «Ici sans croix, Jean Gibet, très tristement pendu par moi, dans cette station route de Veigy, sur la route 6, de six à sept, sur la route de Sept! je vais être pendu par moi-même.»(EF 120-121)

- 34) «Ainsi dis-je soit-il en bref – et il le fait. C'est alors soudainement que la vie me fit grande impression: soudain je-vis-soudain-je-vis-soudain dans la grange à pendaison deux instruments aratoires qui me parlaient[...]. «Pourquoi te pends-tu, trou du face bleu?» me dirent les bois.[...]Le lendemain, je me remis à entendre à nouveau Dieu dans mon propre cerveau et à l'intérieur de ma propre respiration; je retenais parfois mon souffle sans rien lui dire pour l'écouter; j'avais rien d'autre qu'une joie immense de voir que

tout soit là.»(EF 124)

- 35) 『聖書』新共同訳、「コリントの信徒への手紙一」(6:19.)、日本聖書協会、2004年.
- 36) «Dieu vivait en moi pour de bon et c'est en son nom seul que je respirerai dorénavant. Qu'il souffle ici maintenant ici à notre place et à la place de lieu! Qu'il soit soufflé ici sur nous et par nous; et qu'il aille ainsi, ainsi de suite, souffler chez les ailleurs que nous! Frères, croyez en moi qui ne respire plus par moi-même, même si ça ne se voit pas!»(EF 128)

(大学院博士後期課程学生)

RÉSUMÉ

Le salut dans le théâtre de Valère Novarina
—autour de Jean de *L'Espace furieux*—

Yuriko INOUE

Dans le théâtre contemporain, dit post-dramatique, la crise du personnage induit souvent un éclatement ou une fragmentation de la fable. Tel est le cas aussi pour le théâtre de Valère Novarina, né en 1942 et d'origine savoyarde, qui travaille comme dramaturge, metteur en scène et peintre. Loin d'être un sujet qui agit et n'ayant aucune identité, son personnage constitue un amalgame de plusieurs «je», un patchwork de différentes figures humaines.

Notre lecture de *L'Espace furieux*, créé en 1991 et entré dans le répertoire de la Comédie Française en 2005, a pour but de déceler une sorte de variation autour de «Jean» et de réfléchir sur ses effets dramatiques dans le théâtre qui est considéré la plupart du temps chaotique et non-sens.

À travers le vécu de de l'auteur dont le nom total est «Jean-Valère Novarina», «Jean» devient un homme moderne souffrant de la dépression que l'on pourrait appeler une maladie de civilisation. Il devient aussi d'une part «Adam» qui apporta aux hommes le péché de la mort et d'autre part «le Christ» pour délivrer tous les hommes de la mort. D'abord décomposé, puis devenant impersonnel et enfin s'ouvrant à l'autre, le personnage novarinien tente de se libérer de l'idée de la mort par le salut final.

キーワード：ヴァレール・ノヴァリナ、『激昂空間』、登場人物、非人称、
ポストドラマ