慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	劇作家ジャン・ アヌイの著名性 : 公的イメージ生成の考察
Sub Title	La célébrité de Jean Anouilh le dramaturge : la formation d'une image publique
Author	大谷, 理奈(Ōtani, Rina)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2020
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.25, (2020.) ,p.1- 16
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20201201-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

劇作家ジャン・アヌイの著名性：
公的イメージ生成の考察

大谷理奈

０．作家の公的イメージの構築：通時的研究の視座より

文学作品の「受容」の構造について考える時、それを発信と受信という対をなす行為、あるいは発信者と受信者という一対の構成員の間のコミュニケーションに集約することは、20 世紀後半に確立された文学記号論による発見であったが、この図式をそのまま文学の受容分析に当てはめる行為は、文学の受容構造を過度に単純化するものであろう。受容論の視点は、文学作品が頒布され流通する多様な形態を取りこぼし、またその文化的制度や流通網、階層化や正当化の効果を見落とし、あらゆる文学受容の行為を混同するという危険性をはらんでいることに留意しなければならない。

文学者たちは読者（あるいはしばしば公衆[*public*[1]]とくくられる受信者の総体）を二次的な存在とする立場[2]と、文学史の主体として捉える立場に分

---

[1] 読者、あるいは受容者を「公衆」と相互互換的に用いることにも注意が必要だ。読書行為は認知的・言語学的な命題を提示する極めて個人的な知的活動であるが、公衆と文学を対置させる場合、その文学作品が流通し、つまりは出版されたものであることが前提とされる傾向にある。この前提は読書の私的な側面、つまりは親密な行為としての読書体験を排除してしまう。本研究では、出版あるいは上演された作品と公衆の関係だけでなく、公衆の相互的な社会的行為のなかにも、受容の現象をみる。

[2] この前者はヘーゲルやルカーチを論拠に社会経済的な下部構造を重視し、文学の価値をその同時代性にみた。彼らにはリュシアン・ゴールドマンが「相同性(homology)」と呼ぶ作品と現実社会の結びつきは、平均的な読者の理解の及ばぬものと考えられた。それどころか作者たちもまたその大部分が自らの行為に無自覚的であるとするこの観点は、読者はおろか作者自身の証言にも分析的

かれる。大きく捉えればギュスターヴ・ランソンの文芸社会学のながれを汲むこの後者が今日では多数派となっている。読書、すなわち読者による受容プロセスこそが文学テクストを成立たらしめるとする視座にたてば、文学の生成そのものが読書、つまりは公衆によって実行される読書行為の中に位置づけられる。この仮説に発すると、受容者による代表的な証言を収集し分析することで、ある時点、あるいは時代のなかで作者や作品が受けた評価、あるいは判決ともいうべきものを再構築することができる。とりわけ新聞雑誌といった出版物だけでなく作者や出版社による書簡や個人的な記述といった潤沢な資料が残されている 19・20 世紀については、すでにこうした研究が盛んに行われている。この方法論にはまた、通時的なアプローチと共時的なアプローチがみられる。

前者の狙いは、作品のイメージや読書効果の継続的な期間における変遷を辿ることだ。例えば半世紀に渡ってボードレール『悪の花』の受容を追うアンドレ・ギュヨー[3]の研究はこの一例だ。こうした通時的な手法は、印象の変遷の過程をたどることができ、単一の作家についてその動的な受容を俯瞰することができるという利点がある。一方で、対象期間を広く設定するほどに、分析対象が選択的なものになるという難点がある。

そのため、近年増えているのが共時的な受容分析である。例えばジュディス・リオン＝カンによるウージェーヌ・シュー*Les Mystères de Paris* に寄せられたファンレターの蒐集[4]や、バルザック死去に纏わる報道を網羅的に

な価値をみない。文学史家や批評家こそが文学テクストの内包する入り組んだ記号性を読み解くとするこのマルクス主義的な視点は、文学作品と社会を取り持つ「公衆」の存在を軽視する一方、文学史家こそが作品の真実に到達しうることを暗に仄めかすものでもある。

[3] GUYAUX, André. *Un demi-siècle de lectures des « Fleurs du mal » (1855-1905)*, Paris, PUPS, 2007.

[4] Lyon-Caen, Judith. *La lecture et la vie : Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2005.

集約し、その過程で作家がカテゴライズされていった過程を追ったステファーヌ・ヴァションの『１８５０年バルザックの墓[5]』などがある。

本研究では、20 世紀パリの私立劇場を代表する劇作家であるジャン・アヌイについて、その公的イメージの生成と変遷を、新聞批評を中心に通時的に辿りながら、そうした方法論のはらむ問題を、いくつかの転換点に着目した新聞、雑誌、研究、回顧録、私的文献といった共時的な集約によって補うものとしている。そこで本論では、アヌイの創作期の最初期と最終期に注目し、主に日刊紙におけるその人物表象を共時的に分析、比較し、その公的イメージの形成を考察する。振り返りにあたって、まずはその最後の印象、すなわち作家の死の瞬間をみてみよう。

１．死亡記事にみるアヌイのペルソナ

1987 年 10 月 3 日、ジャン・アヌイはスイス・ローザンヌ病院で 77 年の生涯を閉じた。多くのメディアがその死を取り上げ、新聞各紙が死亡記事を掲載した。

死はある種の結審である。とりわけ公的な人物の生涯において、死という重大イベントは一種の総決算の側面をもち、人々はこぞってその人物の業績や社会・歴史への貢献を持ち寄り、彼らの公的イメージはその時点で一度固定化されるといえよう。そしてその死亡記事の四角の大きさ、そこに費やされた行数は、その人物の著名性のある側面を反映する。

多くの新聞がアヌイの死を一面で報じたが、とりわけ目につくのはその人物性を総評する次のような表現だ。10 月 5 日のフィガロ紙に寄せて、ピエール・マルカブリュは「明晰さゆえに取り戻すことができない[…]ジャン・アヌイはこちらを呆れさせあちらを騒がせる、古い血脈のペンを持ったアナーキストであり、自らがまたがっているその枝を嬉々として切り落とすような、バランスを欠いた人間の一人だった[6]」とその評し、同欄でフ

---

[5] VACHON, Stéphane. *1850. Tombeau de Balzac*, Montréal- Saint-Denis, XYZ éditeur -Presses universitaires de Vincennes, 2007.

[6] « Lucide donc irrécupérable [...] Jean Anouilh était de cette vieille race des

ランソワ・クルーゼは「あれほど自由な、すなわちあれほど孤独な人はかつていなかった[7]とその孤独を反芻している。共通するのは、かの作家の非順応主義への言及だ。翌 6 日、ル・モンド紙は一面に「ジャン・アヌイ死す：燦めく絶望」(« La Mort de Jean Anouilh : Un désespoir étincelant[8] »)と掲げ、アヌイが「心に決めたルール」(« régles morales »)とした「公的資金の拒否」« le refus des récompenses officielles »やアカデミー入会の拒否を次のように評した：「アヌイは常に、勲章より名誉を好んだ、それはつまり、『オルニフル』の言葉を借りれば、口にした言葉を妥協せずに守るということこそを好んだのだ[9]」こうしたアヌイの人物評は、シュド・ウエスト紙の見出しに集約される。曰く、「人間嫌い、アヌイ」(« Anouilh, le misanthrope[10] »)。

また、これらの記事にみられる容姿への言及についても留意しておこう。

> 総稽古の晩に風の中で明るいコートを纏い、静寂の中で遠ざかっていくそのシルエット、彼の金属製の眼鏡の奥の驚いた鳥のような眼差し、幅の狭い口髭の下で結ばれた唇にどれほど友愛とユーモアに満ちた心が隠れていたかは、わずかな近親者しか知らない… […] こうして、あの多くを明かさぬ人は、慎み深さは未だ存在することを証明し、その秘密を墓まで持っていった[11]。

---

anarchistes de plume qui scandalisent à gauche et déconcertent à droite, hommes en déséquilibre [...] sciant avec délice la branche sur laquelle ils sont assis » (*Le Figaro*, 5 octobre 1987.)

[7] « Jamais personne n'a été plis libre, c'est-à-dire plus seul » (*Ibid.*)

[8] *Le Monde*, 6 octobre 1987.

[9] « Aux honneurs, Anouilh a constamment préféré l'honneur, c'est-à-dire, selon un mot d'*Ornifle*, le respect intraitable de la parole donnée. » (*Ibid.*)

[10] *Sud-Ouest*, 5 octobre 1987.

[11] « Seuls quelques intimes savent quel cœur fraternel et amusé cachaient son regard d'oiseau surpris, derrières les petites lunettes d'acier, la bouche pincée sous l'étroite moustache, la silhouette s'éloignant en silence, gabardine claire au vent, dans les nuits des générales … […] Donc, l'homme privé emporte ses secrets dans sa tombe, preuve que la pudeur reste possible, si on y met le prix. » (*Op.cit. Le Monde.*)

生前、その哲学は不変であり、その顔も皺のないまま、尖った鼻、鉄製の丸眼鏡の奥の好奇心に満ちた眼差しもまた変わらなかった。ただその頭髪と口髭だけが白くなっていた[12]。

両者に共通するのはまず銀縁の丸眼鏡、その奥の「驚いた鳥」のような、あるいは「好奇心に満ちた」眼差し、そして口ひげの三要素である。「皮肉屋で控えめな[13]」「人間嫌い」であり、名誉や名声を拒絶したはずのこの作家が、しかし当時の新聞購読者たちにとって容易にその顔貌を思い浮かべうる存在であったことが伺える。

訃報が浮き彫りにしたアヌイという作家に対する人々のイメージは、物静かで控えめでありながら、その奥には鋭い批評性と皮肉なユーモアが潜んでいるというものであった。そしてこうしたイメージは、長く保たれた彼の容貌に投影されて記憶されていた。

２．劇作家の著名生

アヌイの死亡記事にみられるような、著名人に貼付された公的イメージのラベルをペルソナと呼ぶこともできる。前記のとおり、作家と読者、劇作家と観客との関係を、前者から後者への作品を介した一方的なものではなく、多様な外的要因に影響されるものとして考察する際、こうした公的イメージを検討することが有効だ。

その死没時に周囲が断じたように、アヌイが「人間嫌い」で「控えめ」な「伝記を拒絶した」人物であったというのが本当ならば、その公的イメージ、そしてその著名性はどのように確立されたのだろうか。著名性の主

---

[12] « Au cours de son existence, sa philosophie n’avait guère changé, pas plus d’ailleurs que son visage resté sans rides, nez pointu, regard fureteur derrières les lunettes rondes cerclées de fer. Les cheveux et la moustache avaient seulement blanchi. » (*Op.cit., Sud-Ouest.*)

[13] *Ibid.* « cette personnalité à la fois ironique et pudique »

題が脚光を浴び始めたのは、20 世紀半ば、まずは映画及び映画スター研究の文脈の中でだ。この潮流は 1990 年代には主に英語圏でセレブリティ・スタディーズとして確立され、今日では映画俳優や歌手だけではなく、テレビのリアリティ番組や SNS といった、一種の「虚業」で名を上げた人物と彼らのファン、すなわち公衆との関係性について、文化論やメディア論、さらには広告論や心理学の分野でも注目を浴びている。フランスでは、ナタリー・エニック[14]が、従来の« fame »、すなわちその名や業績によってひろく公衆に知られる「有名性[15]」に対して、視覚メディアを媒介とした「可視性」« visibilité »のもつ力を文化資本の文脈から論じた。さらに、アントワーヌ・リルティの著書 *Figures publiques : L'Invention de la célébrité* は、歴史学と系譜学の観点から« célébrité »「著名性」を紐解くことで、セレブリティの現象を 18 世紀まで辿り、著名性を「近代社会の特徴」と位置づけた。

こうした近代以降の社会の一側面としての著名性の観点から、アヌイの公的イメージの形成過程をみてみるとどうだろう。「人間嫌い」を気取ったアヌイは、自ずと取材嫌い、記者嫌いという印象を持たれていた。制作過程や上演の際にはパリの劇場に身をおいたものの、転居を好み、晩年は主にスイスの住居で一年の大半を過ごしたことが知られている。その振る舞いやメディアへの露出は「控えめ」であり、私生活についても好んで公にすることは少なかった。では、華やかな銀幕のスターとは違い、情報の限られていたこの人物を、著名人たらしめたのはなんだったのだろうか。

そこにはまず、20 世紀のパリの劇壇そのものの土壌がある。リルティのいうところの栄光こそ遠いものとなっても、19 世紀のパリ演劇界は未だ選別性を備えた場であり、役者も、作家も、評論家すらもその例外ではなかった。フランスにおいて演劇批評が一般化したのは、モーリス・デコテの

---

[14] HEINICH, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique.* Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaine », 2012.

[15] « Célébrité »« visibilité »に対する「有名性」「可視性」の訳語は次の公演報告に倣った：ナタリー・エニック、山上紀子訳.「可視性について」、『関西学院大学社会学紀要』、n° 118、2014、pp.1-10.

定義に従うならば１７世紀初頭[16]だが、当時の演劇は特権的な芸術形態であり、作者・俳優・観客・批評家はいずれもごく狭い文化的サークルに共存する存在だった[17]。18 世紀末、演劇解放令によって民間劇場が増加し、また印刷技術の向上によって印刷メディアが急速に成長したことで、19 世紀の演劇批評は少数の教養人に委ねられ、新聞劇評は公衆を導き、観劇の作法を解くものとなっていく。作者と批評家の優越性は厳然と保たれ、観客はその才能を享受する存在に過ぎなかった。しかし 20 世紀に入ると、演劇は映画やラジオ、テレビジョンといったより刺激的な娯楽によってその王座を追われる。演劇もまた、時代の要請を受けレパートリーを増やし各劇場はそれぞれの特色を色濃くしていった。演劇批評もまたその姿を変え、週に一度の囲み記事(« chronique »)は初日の翌日に掲載された速報のような初日評へ移行していった。こうした情報配信の加速によって、文化欄は堅実な情報だけでなく、軽快で娯楽性の高い情報を必要とするようになっていく。すなわち、噂やゴシップといったたぐいの情報だ。購読者は、観劇愛好家かそうでないかに関わらず、劇場裏でささやかれる種々のうわさ話を目にするようになる。そこには、多分に野次馬根性が含まれており、欧州諸国にやや遅れ 1950 年代以降多様性を帯びていったフランスのテレビ番

---

[16] DESCOTES, Maurice. *Histoire de la critique dramatique en France*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1980.

[17] 1620 年から 30 年にかけて、若手劇作家たちら（ヂュ・リエ、オーヴレ、レシギエ、マレシャル、ピシュー）がアレクサンドル・アルディー等の前世代の作家を批判し、演劇（悲喜劇）の自由を主張して活動したのを皮切りに、シャルル・ル・ノワール、モンドリー、メレ、ロトルー、スキュデリー、やコルネイユの活躍によって、演劇の地位が飛躍的に向上し、それに伴い「観客」と呼べるものが少しずつ形作られていったとデコテは指摘する。アルディーまでの劇作家たちはあくまでも座付き作家として認識され、大衆の中で個々の作風への意識は希薄であったが、こうした地位向上によって、観客たちは観劇にあたっての指針を演劇人や学者を中心とした知識人たちに求めるようになった。(DESCOTES, *ibid.*)

組がその関心に拍車をかけた。アヌイもまた、そうした関心の対象となっていたことが伺えるエピソードがある。

1956 年 11 月 6 日に放送された *Bouquet de joie* と題するバラエティショーでのことだ。劇作家ジャン・アヌイの遠縁を名乗る「アヌイ氏」がステージに上げられる。司会アンリ・スペードに促されながら細い声で劇作家アヌイとの血縁や、彼の幼少時について伝え聞いたことを語る中年男性の横で、スペードはアヌイが秘密主義であることや、現在大いに議論の対象となっている彼を擁護すべくアヌイ氏を壇上に招いたと説明する。足早にステージを去りながら大きな花飾りに足を取られて転びかけるこの遠縁のアヌイ氏の不器用さは芸長けた歌手やコメディアン、ダンサーたちが名を連ねるこの番組ではひときわ浮いた存在である。この番組の出し物として異例ともいえるこの一幕からいくつかのことが確認できる。まず、専業劇作家であるジャン・アヌイのこの時点での知名度の高さ。また、司会が言及した、前月モンパルナス劇場で行われた *Pauvre Bitos, ou le Dîner de têtes* の公開最終稽古での、ほとんど暴動といえる事件へのゴシップ的な関心だ。本作は批評家からの激しい攻撃と根強い観客からの人気によって注目を集めた。テレビ局としては騒動を受けて、話題となっているアヌイの親類をカメラの前に出したのであろう。番組の主旨にそぐわない形であれ、劇場で置きたスキャンダルが視聴者の関心を喚びうると判断したであろうことが推察される。テレビ視聴者層が演劇人に対しても単なる時事の報道としてでない、いわゆるゴシップとしての関心をもっていたことがわかる。

また、アヌイ作品にもジャーナリストがその作品ではなく劇作家そのものに向ける、時としてエゴイスティックな好奇心の様子が描いたものがある。1948 年 11 月 4 日に『アルデールあるいはマーガレット』(*Ardèle ou la Marguerite*)の開幕劇として初演された『とある作家のエピソード』(*Épisode de la vie d'un auteur*)という一幕劇は、主人公「作家(*L'Auteur*)」が周囲の人々に付きまとわれ難癖をつけられ罵られ、とうとう漏水が原因で部屋の天井が崩れ落ちるというナンセンスな滑稽劇である。注目すべきは、主人公を苦しめる登場人物の一人ルーマニアの雑誌記者(« Madame Bessarabo »)であ

る。ユーモラスなその描写の中に、10 年以上文化記者と付き合ってきた作者からの目配せが散りばめられる。主人公とモリエールを並べて称える(« J'ai une telle admiration pour tout ce que vous faites et pour Molière aussi, d'ailleurs…[18] »)この女性記者は、作者の最新作を取材したいと言いつつ、度々中断されるインタビューのなかで話すのは自分のことばかり(« Figurez-vous qu'en Roumanie, il m'est arrivé exactement la même chose ! », « Comme c'est étrange. Figurez-vous qu'en Roumanie, dans la maison de mon grand-oncle l'archimandrite, il est arrivé presque la même chose[.] ») 。どうやらインタビューの結論はきまっていて、彼女はその答えを求めている(« MADAME BESSARABO *pousse un cri, soulagée* : Ah! enfin ! maître, je vais le câbler tout de suite[.] »)。周囲の身勝手な騒ぎについに腹を立てた作者(« Foutez le camp, vous ! Foutez-moi le camp en Roumanie tout de suite ! »)に、彼女はむしろ歓喜の声を上げる(« Il est devenu fou, c'est admirable ! (*Elle crie au Photographe* :) Tant pis, photographiez-le comme ça. Cela va faire un titre sensationnel ! »)。はじめは他のジャーナリストを腐しながら自分は違うのだと主張していた彼女(« Je vous écoute, maître, et je vous jure que, moi, je vous serai fidèle […] Parce qu'il y a des journalistes qui trahissent, mois, je ne trahis jamais. »)も、結局は「センセーション」を前にしてあっさりと裏切る。

この滑稽劇で描かれるのは、ジャーナリズムとその媒介する「公衆」、すなわち観客たちの無邪気な残酷さだ。しかし一方で、ジョナサン・ゴールドマンが指摘するように著名性はこの残酷な好奇心にこそ依拠している。「著名性によって自己は偶発的なものとなる。アイデンティティは観客とその継続的な存在に依存し、個人を、死ぬまで演じる(perform)ことを運命づけられた紋切り型へと変貌させる[19]。」という指摘は、現代における著名

---

[18] ANOUILH, Jean. « Épisode de la vie d'un auteur » *Théâtre*, tome 1, Bibliothéque de la Plèiade, 2008.

[19] « [C]elebrity makes the self contingent; identity depends on an audience for its continued existence, turning the individual into a stereotype, condemned to perform

人と著名性の連関的な構造を捉えている。すなわち、著名人を消費する公衆の存在によって初めてその著名性が担保されるという構造だ。

３．公的イメージの生成：若さと容貌

アヌイもまた、公衆によってその著名性を獲得したといえる。1932 年 4 月、彼はまずその処女作によって劇壇に名を知られるようになる。4 月 15 日、ル・マタン紙にひっそりと 3 行の告知が掲載された：「ウーヴル座にて、4 月 26 日火曜、夜公演、ジャン・アヌイ氏作『エルミーヌ』の総稽古[20]」4 月 25 日にはフィガロ紙・ジュルナル紙等にありふれた形式の広告が掲載される。作品タイトル(« HERMINE »)が最も大きな太字体で強調され、次に大きく印字されたのはすでにスターであった俳優ピエール・フレネーの名だ。初日の日付(「今週水曜日より」)と場所(「ウーヴル座にて」)が明記され、作者名(「ジャン・アヌイ」)はタイトル下に控えめに添えられている[21]。

『エルミーヌ』上演時、30 前後の新聞記事が本作及びその作者を取り上げている。当時、あくまで無名の新人作家であるアヌイとその作品について、記者たちはまず表層的な印象を積み上げていく。その最初の手がかりとなったのが、作家の「若さ」であった。『エルミーヌ』制作時、アヌイは若干 21 歳だったのだ。この年齢は、コメディア紙の表現を借りるならば「劇壇において、ピアノやバイオリンの世界でいう 10 歳に相当する[22]」若年であり、また新人作家というこのニューカマーの属性とも極めて親和性の高いものだった。オーレリアン・リュネ＝ポーによる創立以来、ウーヴル座はフランス内外の新しい才能の発掘・紹介をその使命としてきた[23]。

---

itself until death. » (GOLDMAN, Jonathan. *Modernism is the literature of Celebrity*, University of Texas Press, 2011. p.1.)

[20] *Le Matin*, 15 avril 1932.

[21] *Le Journal*, 25 avril 1932. *Le Figaro* 25, avril 1932.

[22] *Comœdia*, 28 avril 1932, p.4.

[23] ストリンドベリやイプセン、ワイルドやバーナード・ショーをフランスに紹介し、またトリスタン・ベルナール、アルフレッド・ジャリ、マルセル・アシ

多くの新聞が、この年齢を枕詞として新人作家を紹介している：「若き作者」« jeune auteur »,「成人したばかり」« à peine majeur[24] »、「洗礼」« le baptême[25] »、「半ズボンとセーラー襟の」« en culottes courts et en col marin[26] »、「純朴な」« naiveté[27] »、「早熟な技巧」« habileté précoce[28] »、「経験不足」« l'inexpérience »、「幼さ」« puéril[29] »といった表現が並ぶ。記者らは、作家の年若さを読者に周知すべき事実と考えたようだ。ジャン・プリュドムは、「若い」「若者」などという明示的な表現こそ用いなかったが、作者が本作で初お目見えであることは読者に断っている[30]。

こうした若い年齢とそれを連想させる形容詞の羅列には、当時この無名作家について記者が知り得た数少ない情報がこの数値であったことを差し置いても、ある期待とそれに背反する意地悪なあら探しが見え隠れする。

ル・タン紙によせたピエール・ブリッソンの次の文章は当時の劇壇に漂っていた若き才能への期待を映すものだ。

> この 10 年来、若い作家がしきりに話題になっている。彼らは今日、おそらくはこれまでのどの時代にもなかったほどの地位を占めている。才能の片鱗でもみせようものなら、批評家たちがラッパを吹く。新人たちの若さが、現在の劇場の状況にあって、手に負えぬほどの希望の象徴となっているのだ。
>
> 断言するが、切実な希求に基づくからこそ、彼らへの注目が保たれているのだ。その期待は焦燥と脅迫の期間を示唆している。戦後の演劇作品は基準を欠いていた。突如あらゆる基準が古びてしまい、一発で消え

ャールらを見出したこの劇場は、その使命に基づいた確かな実績によって知られていた。

[24] *Comœdia*, 27 avril 1932, p.2.

[25] Comœdia 26 avril 1932, p.2.

[26] *Paris-Soir*, 28 avril 1932.

[27] *Figaro*, 29 avril, p.5, *L'Aube*, 30 avril 1932, p.2.

[28] *Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mai 1932, p.3.

[29] *La République*, 11 mai 1932, p.2.

[30] *Matin*, 27 avril 1932.

去ってしまった！レパートリーの精神そのものが過去へ消え失せてしまったのだ。戯曲の現代的でない側面は、われわれの父たちは経験しなかったような居心地の悪さと羞恥を呼び起こすようになった[31]。

ブリッソンが語るのは劇場におきたある変革だ。伝統や名作重視のレパートリー演劇が、現代の社会問題や公感情を反映した迅速で今日的な演劇に取って代わられる。新奇性や独創性を求める新たな観客層は、慎重に計算され工夫された作品よりも荒削りで無骨な作品を求めた。こうした状況下で、時代は作家の若さに「手に負えぬほどの期待」を抱いた。

ジョルジュ・ヌヴーは、アヌイを革新的な青年劇作家たちの世代の中に位置づけている。

まずは「若者たちの革命」だ。自らの年齢よりも先にまず、自らの世代の年齢である。戦前は大人の時代だったが、戦後は若者の時代になる。今日、新たな世代がやってきている。ジャン・アヌイは今日の人だ。彼は 20 歳なのだ。彼について語る時、「若者」や「若手作家」という言葉は意味を持たない。こうした言葉もまた、過去の言葉なのだ[32]。

---

[31] « Depuis dix ans, on ne cesse de parler des jeunes auteurs. Ils tiennent plus de placé à notre époque, sans aucun doute qu'à aucune autre. Au moindre indice de talent, la critique entonne ses trompettes. C'est que la jeunesse des nouveaux venus, dans les conditions actuelles du théâtre, est devenue le symbole d'un espoir qui les dépasse. L'attention qu'on leur prête ne se maintiendrait guère, soyez-en sûrs, si elle ne répondait à un besoin réel. Elle signale une période d'inquiétudes et de menaces. La dramaturgie d'après-guerre manqua de points d'appui. Toutes les références, brusquement vieillies, disparurent d'un seul coup ! L'esprit entier d'un répertoire s'effaçait dans le passé. Le côté inactuel d'une pièce créait un malaise et une gêné que n'ont certainement pas connus nos pères »
BRISSON, Pierre. *Le Temps*, 23 janvier 1933, p.2.

[32] « D'abord « le coup de la jeunesse ». Avant d'avoir son fige, on a l'âge de sa génération. L'avant-guerre était une époque de vieux. L'après-guerre fut une époque de jeunes. Aujourd'hui, voici venir une génération d'hommes. Jean Anouilh est

ヌヴーは数十年後に起こる圧倒的な文化的主権の移動を予言するかたちで戦前の大人たちの支配の後にくる、戦後の若者たちの台頭を待ち構える若い世代を予告し、アヌイを「若者たちの革命」を率いる一種の先駆者と捉えている。若き作家を、新たな時代の旗手になぞらえているのだ。

他方で、若さは欠点にもなる。『エルミーヌ』の翌年に制作された『マンダリーヌ』(*Mandarine*)に対して、批評家たちは容赦なくこのカードを切った。アヌイの最初にして最大の失敗とされるこの作品は、バイネッキ貴重書・手稿図書館に残されたタイプ原稿を見る限り、多分に荒削りで散漫な戯曲である。紙面には「高校生の空想」« fantaisie de lycéen[33] »、「人々を驚かせてやろうという子供っぽい願望」« désir puéril d'étonner les gens[34] »、「無益な尊大さ」« audace vain[35] »、「子供っぽい」« enfantine[36] »、「子供じみて不愉快」« puerile et désagréable »といった厳しい評価が行を連ねた。わずか 13 公演で打ち切られたこの作品における「若さ」はつまりは未熟さであり、それは公衆への裏切りと受け止められた。

しかしこの手痛い失敗も、アヌイの著名性の構築という観点から見ると 2 つの点で興味深い。ひとつめは、初演より以前に、広告や宣伝目的の取材だけではなくいわゆる「舞台裏の噂」(« Bruits des coulisses »)欄に取り上げられたという点だ。1933 年 1 月 17 日の初日に先立つこと実に 5 ヶ月、シーズン開幕前の 1932 年 8 月に本作の題が報じられた：「J.アヌイ氏の新作は『マンダリーヌ』という題になる。これはどうやら来シーズン、パリの劇

---

d'aujourd'hui. C'est un homme — un homme de vingt ans. Avec lui les mots « jeunes » et « jeune auteur » n'ont plus guère de sens. Ce sont des mots qui datent d'hier » (NEVEUX, Georges. « Jean Anouilh ou le cynisme par tendresse », 20 janvier 1933, *Paris-soir*, p.8.)

[33] *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 janvier 1933.

[34] *Le Figaro*, 18 janvier 1933.

[35] *Le Figaro*, 20 janvier 1933.

[36] *Le Journal*, 21 janvier 1933.

場において、ダリオ氏を主演に迎えて上演されるという[37]」処女作を成功させた新人作家への期待とその自作への好奇心を窺わせる。

また、総稽古時に起こった奇妙な出来事に纏わる報道も注目に値する。その夜の事件を翌日早々に四紙(*Le Journal*, *L'Echo de Paris*, *L'Excelsior*, *Le Matin*)もが報じた。曰く総稽古の直前、思いがけない小火騒動が起こったという。

> 客席は二度にわたって静粛に待つようにと言われたが、何らかのワーグナー演出を鑑賞しているかのごとく、煙が手摺を超えて立ちつづけていた…煙が落ち着くと幕が開き、われわれの眼前には朝の雪模様とは打って変わり日に照らされた砂浜と水着をまとった若者たちが現れた…観客を完全に落ち着かせようと、俳優がちょっと効果を狙って「靄が晴れてきた！」と二度言う中、絶え間ない青空が背景美術を覆っていた[38]…

コメディア紙は同 18 日に『マンダリーヌ』に割いた二段の３分の１をアルモリーによる事件の回想に当てている。この珍騒動は、言ってみれば作品の内容には関わりのない挿話だともいえる。そのユーモアを交えた筆致には、少々の悪意をこめたまさに野次馬根性が見え隠れしている。

とすると、作家自身が自らの経歴から消し去ったこの若気の至りとも言える失敗の経験の裏に、ジャン・アヌイの著名性の芽生えが垣間見えてくる。依然演劇人たちとごく少数の愛好家の中というごく狭い範囲に限った

---

[37] *Comœdia*, 12 août 1932.

[38] « Par deux fois on vint nous faire prendre patience, mais la fumée s'élevait toujours de la rampe comme si nous allions assister à quelque mise en scène wagnérienne…Puis cela sembla se dissoudre, le rideau se leva et nous eûmes, après la neige du matin, la vision d'une plage ensoleillée avec jeunes personnes vêtues du minimum de maillots… Pour rasséréner tout à fait le public un comédien trouva son petit effet : « Le brouillard se dissipe! », dit-il deux fois, alors qu'un ciel d'un bleu implacable tapissait le décor du fond… »
Armory, *Comœdia*, 18 janvier 1933, p.2.

話ではあるが、次に何をするのだろうという注目を集め、またその失敗に、わずかに意地の悪い視線を向けられる。若さというモチーフを中心に、アヌイという著名人の下地が少しずつ築かれはじめていた。

この若さという要素が経歴的表層だったとすると、同時に公的イメージの形成に寄与した表層的要素はその容貌だった。死亡記事を思い出してみよう。アヌイの特徴は丸眼鏡、その奥の眼差しと口髭であった。では、デビュー間もないこの頃のアヌイの容貌についてはどう表象がされたか。

アヌイの肖像はまず 1932 年 4 月 28 日のコメディア紙の記事[39]に添えられた挿画に確認できる。挿画を手掛けたジョルジュ・バスティアは著名人の本質を捉えた作品で知られ、後年発表した『スターたちの動物園[40]』では映画や劇場スターらを動物の姿にかえて描いてみせた。そんな彼が描く若きアヌイの顔にはすでに象徴的な丸眼鏡と興味深げにアーチを描いた眉がそろっている。口髭こそ描かれていないものの、お馴染みの眼鏡だけでなく、高い位置に描かれた眉がその奥の好奇心旺盛な眼差しが表現されている。

その翌月、ラントランズィジャン紙 5 月 15 日号にはアヌイ自身が初めての総稽古の所感を綴った記事に添えて、同じくその自画像が掲載された[41]。このイラストが大きな丸眼鏡と鼻を示す短い曲線が書き込まれた単純化されたものだ。目や口は描かれず、ほとんどのっぺらぼうの頭部が、チェックのジャケットとネクタイに包まれた長い首に乗っかっている。

翌 1933 年には、アヌイを写したスナップ写真がラントランズィジャン紙に掲載された[42]。『マンダリーヌ』稽古期間に主演女優マグダレーヌ・オズレイの隣に腰掛けコーヒーを啜る姿は、演出されたものだろうか。背広をまとい丸眼鏡をかけたその姿は、逝去時に連想されたあの容貌と大きく相違しない。

---

[39] *Comœdia*, 28 avril 1928, p.1.

[40] BASTIA, Georges. *Le Zoo des vedettes*, Monaco, Éditions Héracléïa, c.1947.

[41] *L'Intransigeant*, 15 mai 1932.

[42] *L'Intransigeant*, 15 janvier 1933, p.8.

終生丸眼鏡を愛用したアヌイだが、この装身具はただ視力矯正具としての必需品であるだけでなく、人々と彼自身との間を分かつある種の仮面、あるいは壁のようなものであったのだろうか。モンティエ、マーティンス、ルヴェルソウらは、作家の肖像の頒布によって「公衆の、より総合的に言えばユルゲン・ハーバーマスが公共圏あるいは公共空間とよんだものの出現：例えば言語的あるいは視覚的情報によって形作られ、構成され、情報機関によって中継された世論[43]」に貢献したと論じる。変化しないアヌイの顔貌は、人々のなかのアヌイのイメージを固定化するのに寄与しただろう。

４．アヌイの著名性：公的イメージ生成の考察

ジャン・アヌイの半世紀に及ぶ活動期間の中で、その作品の評価は決して安定したものではなかった。一方で、彼自身の著名性とそれに伴う公的イメージの変化を認識すべく、本論ではその半生の両端に着目した。

死亡記事や作品評に散りばめられた作家の人間性に関する言及からは、その容貌の印象に象徴される不変性の印象が確認できた。それでは、アヌイの人間性およびその作劇哲学は、本当に不変のものであったろうか。その容貌の不変性は、人々の印象にどのように作用しているのだろうか。

視覚的表層が人間性の判断に与える影響は、直接コミュニケーションにおいてすでに盛んに研究されている[44]。その理論的枠組みを参照しつつ、メディアを介した受容のプロセスの中で、その容貌がどのように公的イメージの形成に関与しているかを分析することが、本研究の今後の課題となる。

映画俳優や歌手と異なり、エンターテインメントの世界における公人と私人の狭間に位置づけられる劇作家について、その著名性の生成過程を考察しその受容と創作の力学関係を示すことは、現代社会における演劇メディアの意義を考える上でも必ずや有益なものになると確信する。

---

[43] MARTENS David, MONTIER, Jean-Pierre et REVERSEAU Anne (dir.) *L'écrivain vu par la photographie*, Presses universitaires de Rennes, 2017.

[44] C.f. ZEBROWITZ, Leslie. *Reading faces: Window to the soul?* Boulder, Westview Press. 1997.