

Title	ジャン・コクトーの『ポトマック』を読む
Sub Title	Lire Le Potomak de Jean Cocteau
Author	笠井, 裕之(Kasai, Hiroyuki)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1989
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.55, (1989. 3) ,p.90- 115
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	西村享教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00550001-0330

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.

ジャン・コクトーの『ポトマック』を読む

笠井裕之

I

ジャン・コクトー Jean Cocteau の初期作品『ポトマック』*Le Potomak* は1919年に初版、1924年に決定版 *Texte définitif* が刊行されたが¹⁾、その執筆時期は第一次大戦前夜、1913年から1914年に遡る²⁾。それ以前の詩集³⁾その他は後に著作目録から削除されており、したがってこれがコクトー自ら「認知」した最初の作品ということになる。

『ポトマック』には、当時24歳であったコクトーの重要な自己変革の一時期、作品中に彼がいうところの「脱皮」*«mue»*⁴⁾の跡が記されている。散文、デッサン、詩篇、アフォリズムのメランジュをなす混沌としたテクストの解説を通じ、以下にその過程の概略を明らかにしたい。

II

語り手の説明に従えば、この作品の執筆を、そしておそらくは詩人の「脱皮」を開始させたのは、「ウージェーヌたち」*les Eugènes*なるものの出現であるという。作品の冒頭近い一章「いかにして彼らはやって来たか」*«Comment ils vinrent»*によると、ある夜、半睡状態にあった語り手は、吸取紙の上に人物の横顔めいたものをなぐり描きしていたことに気付く。この最初のウージェーヌ、「ウージェーヌたちの使者」*«l'envoyé des Eugènes»*⁵⁾に続いてその多くのヴァリエーションが描かれ、増殖したウージェーヌは複数化されて「ウージェーヌたち」*les Eugènes*となる。その後、さらに「女ウージェーヌ」*la femme Eugène*がやはり半睡状態の

うちに描かれて同様に増殖し、ウージェーヌたちは「一にして無数なる」
«un et innombrable»⁶⁾ クーブルを構成することになる。

J'avais donc reçu, sinon l'ordre, du moins *la manie* de sortir l'Eugène du buvard où je le voyais aussi plastique et aussi indéchiffrable qu'un hiéroglyphe qui représente un crocodile et qui raconte une bataille. Je le considérais, ne cherchant même plus les raisons de sa force. Je m'accoutumais docilement à lui.⁷⁾

(強調はコクトー)

「ウージェーヌたちの使者」を、そしてウージェーヌたちを詩人に描かせた「執念」とはいかなるものであったのか、「解読困難な」なぐり描きそのものから答えを得ることは難しい。それよりもここでは、その出現と同時にいささかのためらいもなく詩人が口にしてしまったという «Eugène» なる名に注目したい。

この名について、1924年決定版には «Je ne le baptisai pas. «Tien, dis-je, un Eugène!» [...] Les Eugènes me transmirent leur nom comme ils m'avaient envoyé le schéma d'une silhouette équivalente à leur masse informe.»⁸⁾ と説明されているに過ぎない。しかし1919年初版では、決定版で削除された以下の異文が続いている。

Peut-être ce choix par malice, parce que le nom d'Eugène contient le mot gêne. Je méprise un si médiocre calembour. Si je ne te harcèle pas d'étymologie, c'est par crainte que tu m'accuses de pédantisme. Pense une seconde aux «bien nés», aux «Euménides» même, et n'en parlons plus, s'il te plaît.⁹⁾

この一節から読み取れるのは、「Eugène」という名が抱えている両義的な性格である。「gêne」という否定的な意味をもつ語が組み込まれている一方、この名は語源的には肯定的な «bien né(s)» を意味しているのである。また最後に言及されている「エウメニデス」«Euménides» は、ギリシア神話において «bien-veillantes» の意味をもつ「慈悲深い」女神たち

の名だが、これは元来エリーニュエス *Erinnyes* と呼ばれ、社会の掟、特に尊属殺人など血縁関係の掟の冒瀆を厳しく懲罰する恐ろしい女神たちであった。その怒りを鎮めるため、古代ギリシアの人々は呼び名を変えたのであるともいう¹⁰⁾。つまり《*Euménides*》という名にも、こうして両義的な意味が隠されているのである。また、《*Eugène*》の《*eu-*》が接頭辞として肯定的な意味をもつことを考えれば、それと否定的な《*gêne*》が組み合わせられた形の《*eu-gêne*》という言葉自体、ある両義性をはらんでいるということもできる。ではその両義性とは、当時の詩人にとって具体的にいかなる意味をもつものであったのか。

ところで、この名についてミロラド *Milorad* が興味深い事実を指摘している。すなわち、コクトーの戸籍上の正式な名は *Clément Eugène Jean Maurice Cocteau* といい、《*Eugène*》という名がその中に含まれている。さらに彼の母親はその女性形である *Eugénie*、そして母方の祖父の名はまさに *Eugène (Lecomte)* であり、したがってこの名は詩人の家系に共有されているというのである¹¹⁾。さきにみた通り、《*Eugène*》には《*bien né(s)*》という出生にまつわる語源の意味があること、また同じ一節で言及されていたエウメニデスの前身エリーニュエスが、特に血縁関係の掟の冒瀆に対する懲罰者であったことをも考えあわせ、この名に詩人の「家」に対する複雑な思いが影を落としていることは確実であるように思える。

1956年に行われたオックスフォード大学における講演の中で、コクトーは彼を育んだ家庭環境について語っている。ひと口にいてディレッタントなブルジョア家庭であった彼の「家」は、幼い詩人に芸術に対する漠然とした愛着をしか植えつけず、彼にとって詩はせいぜい「遊びの一種」《*une sorte de jeu*》に過ぎなかったという。そして早熟な詩人として文学サロンでもてはやされるまま、彼は三冊の詩集を公けにする。この「成功が私を盲目にしていたかなり長い時期」¹²⁾の後、彼は『春の祭典』*Le Sacre du Printemps* の洗礼を受けることになる。

Un soir, au théâtre, on jouait un nouveau chef-d'œuvre. On sifflait, on riait, on miaulait, on aboyait. Ah ! que j'enviai ce martyr !

J'enviai, je redoutai ce martyr. Je eus honte de me sentir indigne.¹³⁾

1913年5月29日のこの伝説的にまでなった「スキャンダル」は若いコクトーを完全に圧倒する。そしてその数ヵ月後、彼は『春の祭典』の作曲者イゴール・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky に捧げられる作品、『ポトマック』の執筆に着手する。「遊びの一種」としての詩を棄て、ストラヴィンスキーの孤独な「殉教」の場にあえて赴こうとするその試みは、まず自らの過去とそれを育んだ「家」を否定することから始められた。

Je ne sauverai rien de mon passé qui flambe. Ne deviendrais-je pas une colonne de sucre si je me retourne?¹⁴⁾

J'ai chaque jour, étouffant ou ménageant des atavismes, assassiné ou volé sept membres de ma famille, comme Troppmann.¹⁵⁾

しかしこうした振舞いは言うまでもなく、同時に詩人のうちに激しい葛藤をひき起こさすにおかない。炎を放たれてなお彼の過去は誘惑を止めぬであろうし、肉親に対する殺戮と掠奪の罪はあのエリーニュエス = エウメニデスの赦すところではない。「Eugène」の名が暗示する両義性の一方、否定的な側面 «gêne» とは、詩人の自己変革の試みに対する「過去」「家」のこのような桎梏としてとりあえず捉えることができるだろう。

ところが、さらに見逃すことのできない伝記的事実がある。1898年、コクトーが9歳の年、父ジョルジュ・アルフレッド・コクトー Georges Alfred Cocteau が自宅でピストル自殺しているのである。自らの「家」に思いを凝らす詩人にとって、この事件がおそらく深刻な意味を持っていたであろうことは疑えない。しかしコクトー自身生涯ほとんど口を閉ざし続け、いまだ多くの謎に包まれているこの事件について不用意な憶測をめぐらすことは慎むべきだろう。ここではただ、詩人の「家」がそのブルジョア的な安逸の見せかけのうちに、密かに自殺者の屍臭を漂わせていたら

しいことを確認しておきたい。さらに言えば、エリーニュエス = エウメニデスは単なる比喻である以上に現実味を帯びて、この呪われた家を徘徊していたかもしれないのである¹⁶⁾。

それでは、さきにもみたブルジョア的なディレッタントイスムと同様、あるいはそれ以上に《Eugène》の名と共に彼の身に引き継がれた「死」の観念にどう向きあえば良いのか、それは詩人にとって避けて通れぬ問いであったはずである。先回りして述べておけば、おそらくこれらの否定的要素を捉え直し、ある積極的な肯定性へと転化させる試みこそが、やがてこの作品をつらぬく主題となる。ウージェーヌたちを目の前にした詩人がすでにそうした方向性を意識していたか否かはともかく、そのとき彼は以下のような重要なメッセージを彼らから受け取ってもいたのである。

Avais-je déjà vu quelque chose que les Eugènes me rappelaient? Je croyais saisir, perdre et ressaisir, montant et replongeant comme un ludion dans l'élément de la pensée, une circonstance analogue à celle de leur naissance terrestre, un vague rapport ancien entre ce buvard et un autre buvard, entre le moi de ce geste et un autre moi jumeau que je ne pouvais atteindre.¹⁷⁾

この一種の既視感の由来を詮索することよりも、大切なのは詩人にとってこの体験が日常的な時間 = 空間秩序の外にある別の世界(それは死者である彼の父親が住まう場所でもあったろうか)の存在を、つまりは新しい詩的創造の可能性を垣間見せるものであったという事実だろう。もちろんその全容が即座に開示されたわけではなく、ほんの一瞬、それも極めて不確かな印象が与えられたに過ぎない。しかしこうしてその発端のみがここで示されたからこそ、彼は「詩人」としてこの「ぼんやりとした古い関係」を明らかにする探究の道にあえて踏み入ることになったといえるだろう。

以上のようにウージェーヌたちが両義的存在として出現したことは、次の一節からも裏付けることができる。

Ce gribouillage à peine lisible me soulagea et me troubla.
J'éprouvai la béatitude et l'angoisse d'un faible qui, tout de même,
une bonne fois, se trouve nez à nez avec son adversaire.¹⁸⁾

新たな詩的創造の可能性を告知された「至福」と、そこに到る道の平担ならざることを予感させる「不安」と。両者は渾然として詩人を魅惑＝呪縛していたのである。

ウージェーヌたちの出現の後、一組の夫婦、モルティメール夫妻 *les Mortimer* が着想される。作品中「いかにして彼らはやって来たか」の章には、ウージェーヌたちの場合と異なり、夫妻がより意識的な操作によって案出されたこと、およびその名の中に《mort》という語が隠されていることが明らかにされている¹⁹⁾。このことは、いまだその輪郭が捉え難いウージェーヌたちに対する試薬として、それもさきの考察でも想定された「死」というテーマの枠組みの中で、モルティメール夫妻が導入されたことを示唆しているだろう。そしてこの夫妻は、絵物語「ウージェーヌたちのアルバム」《*Album des Eugènes*》をウージェーヌたちと共に構成することになる。

「アルバム」の舞台はスイスのジュネーヴ湖である。そして語り手によれば、そこは「モルヒネに毒されることを覚悟せねばならぬ」²⁰⁾ いわば致命的な場所であるという。ここから想起されるのは、「死」《*La Mort*》と題された章に語られるエピソード、幼い語り手が、母親に伴われたスイス旅行から帰る列車の中で、誤ってコカインを服用したために死線をさまよった体験である。その時に得た死の印象を語る言葉《*un ménisque avant que le verre déborde*》²¹⁾ がこのジュネーヴ湖について言われている《*Une goutte de plus, il [le lac de Genève] déborde.*》²²⁾ に対応することをみても、スイスの湖という場所の設定もまた、この絵物語を劇薬の効果と共に死のテーマへと傾斜させているといえる²³⁾。

さて、物語の進行はおよそ以下の通りである。まず、ウージェーヌたち

が新婚旅行中のマルチメール夫妻に獲物として狙いをつける。しかしウージェーヌたちはなかなか襲いかかる隙を見つけない。彼らの手口は、まず獲物を何らかの「不安」*«inquiétude»*によって動揺させることなのだが、典型的なブルジョアのマルチメール夫妻、それも新婚とあっては何の悩みもあろうはずがなく、ウージェーヌたちは夫妻の夢の中にさえ忍び込むことができない有り様である。そこで彼らを取り出すのが*«LA CHOSE»*なるもの、実はすでに予告されていたモルヒネ＝阿片であるらしい²⁴⁾。その効果は目覚ましく、とうとう不安に駆られた夫妻にウージェーヌたちは襲いかかり、貪り食ってしまう。ところが、どうしたことからウージェーヌたちは消化不良を起こし、彼らの口から吐き出された夫妻は元の姿に戻り、何事もなかったかのように帰途につく。

さて、この荒唐無稽な話をどのように読み解けばよいのか。まず物語に特徴的な結構、すなわちウージェーヌたちに吐き出された夫妻が元の姿に戻る際、それまでに流れていた物語の時間もまた巻き戻され、場面がふたたびウージェーヌたちが夫妻に襲いかかる寸前に立ち帰ることに注目したい。つまり、ウージェーヌたちとマルチメール夫妻の接触は、日常的な時間＝空間意識を隔絶したところでなされているのである。その場所はおそらく、さきに引いた一節で語り手がウージェーヌたちから一種の既視感として啓示された場所に等しいだろう。そうしたウージェーヌたちが活動する世界と日常的現実の世界、両者は普段は隔てられているのだが、時にその境界が曖昧になることがある。それを可能にするのが半睡状態の詩人にウージェーヌたちを描かせたその睡眠であり、マルチメール夫妻に対し用いられた*«LA CHOSE»*、すなわち阿片の効果ということになる²⁵⁾。

このような通常の時間＝空間意識からの逸脱の例は、コクトーの作品にしばしば認められる。たとえば『オルフェ』*Orphée*（戯曲・映画ともに）において、主人公たちが冥界下りを果たす間、地上の時間は全く流れていないことになっているし、映画『詩人の血』*Le Sang d'un poète*の全編は、冒頭と幕切れに映し出される煙突が崩壊する瞬間の物語として提示されている。そして『存在困難』*La Difficulté d'être*の一章「夢について」*«Du*

rêve》には、歯科医のもとでの麻酔の体験を例にこうした時間のからくりが説明されている²⁶⁾。亜酸化窒素の吸入を受けて眠りにおちた彼は幾世紀にも跨がるような夢をみるのだが、やがてその長い行程は折り返し逆に辿り直され、さらにふたたび幾世紀かを経た後、ようやく彼は目を醒ます。ところがその無限の旅は、彼が眠りにおちる直前に聞いた看護婦の短い言葉が終わらぬ一瞬のうちに果たされていたのである。このことを彼は「夢の即時性」《l'immédiat du rêve》と呼ぶのだが、これはまさに「アルバム」の場合にも当てはまるだろう。さらに同じ一節の中で、彼が自らを夢の法廷を順送りされる被告に喩え、夢みる者が強いられる完全な受動性を指摘していることはウージェーヌたちに貪り喰われる夫妻の全く無抵抗な有り様に、また現実の「単一性」《l'unité》に対して強調されている夢の「多数性」《la multiplicité》はウージェーヌたちが「一にして無数」であることに、それぞれ符合しているともいえるだろう。つまり、「アルバム」はコクトー的な夢のイメージをかたどるものであると考えられるのである²⁷⁾。しかしそれはただの夢ではない。悪夢、それも先に触れた幼い語り手が死線をさまよった体験にも似た死の夢である。

ところで、「死」《La Mort》の章にはまさしくそうした「死の夢」が語られている。

Persicaire, la fenêtre ouverte sur septembre, considérait, debout, son tub.

— Bon jour, dis-je, Persicaire. Ne me demandez pas comment j'ai dormi. Je quitte un sale réveil. Je rêvais à la mort. Elle était pour moi prochaine.

J'étais avec Argémone, des assassins à nos trousses. Enfin, nous nous sauvâmes, ou mieux, le cauchemar cédant la place à une demi-conscience, je me félicitai d'être libre.

Persicaire, c'est alors, après ce sauvetage d'une mort postiche, qu'on en retrouve une autre,
la vraie
assise en train de nous attendre.²⁸⁾

夢に必ず目覚めがあるのであれば、モルティメール夫妻が何事もなかったかのように「自分たちに関係のないことをわずかばかり、とって役に立つほど充分でなく知って」²⁹⁾ 現実に戻ることができたのも、あるいは当然のことであったのかもしれない。その名に刻印されているはずの「死」《mort》に直面しながら、彼らはそれを「自分たちに関係のないこと」として片付けてしまえるのである。しかし語り手にとって事情はそれと異なる。

「贗の死」からいくら逃れたところで、彼は「本物の死」の脅威を避けることはできない。それゆえ語り手はふたたび死の夢に、ウージェーヌたちが待ち構える同じ惨劇の現場へと引き戻されるだろう。そうした事情を暗示するように、上に引いた「死の夢」から始められた語り手とペルシケールの対話は、しばらくしてもう一度同じ出発点に遡らねばならない。

La fenêtre était ouverte sur septembre.

La plaine était vaste,

on devinait autour de soi la terre fuyante et ronde.

— Ah ! soupirai-je, ces malaises ! de quel terrible dialogue ils doivent être l'écho. L'âme voudrait partir ; le corps s'insurge. Ce qui nous en parvient, comme d'une parole, de roche en roche, la dernière syllabe, cela consterne. Oh ! ni tragique (l'idée qu'il faudra mourir), ni sublime, ni grave, mais nez à nez, saisissante, un peu ridicule et prodigieusement désagréable.³⁰⁾

「いつかは死ななければならないという観念」ではなく、もうひとつのなまましい現実として、繰り返し死を間近に夢み続けること。毎朝、死の夢から醒める語り手の朝食は「ココアと死の不安」《Du cacao et un malaise mortel》³¹⁾ であるという。

「ウージェーヌたちのアルバム」において、ウージェーヌたちはこのような「死の不安」《malaise mortel》として意味付けられている。モルティ

メール夫妻が辿った解体と再生(ふたたび解体されるためだけの)の行程を、脱出不可能な「死の不安」の中で永遠に繰り返す地獄的なトートロジー、それは同時に創造行為の死をも意味しているだろう。ウージェーヌたちの両義性の否定的な側面 «gêne» はこうして尖鋭化されている。しかしそれを導いたのが他ならぬその肯定的な側面、新しい詩的創造の可能性を予告するウージェーヌたちの魅惑であったことを見逃してはならない。ここに到って、両義性はむしろ激しい矛盾と化しているようにみえる。

III

作品の後半に移ると、それまで中心的な位置を占めていたウージェーヌたちは突然姿を消してしまう。代わって登場するのは「鯨と腔腸動物の合の子」«Mégaptère Cœlentéré»³²⁾ とされるポトマック le Potomak なる怪物である。ポトマックはパリのマドレーヌ広場の地下に設定されている水族館に棲み、そこを訪れる語り手の合計四度の訪問を軸に後半部分は構成されている。

ウージェーヌたちの場合と異なり、ポトマックの来歴を語る記述は作品の中に見当たらない。それを知る唯一の手掛かりとなるのは、1951年に行なわれたアンドレ・フレニョー André Fraigneau との対談における以下の発言である。

Jacques-Emile Blanche avait un jeune parent que j'amusais, que j'effrayais parce que les enfants ne s'amuse que quand ils s'effraient. Et j'avais trouvé ce mot de «Potomak» pour représenter un monstre informe. Et peu à peu ce monstre informe a pris en moi de l'importance.³³⁾

ここに述べられているのは、作品の執筆が開始された当時、コクトーが北仏オフランヴィルのブランシュ邸で夏のヴァカンスを過ごしていた頃の回想だが、この言葉によれば執筆のかなり早い時期に、«un monstre informe» なるものとそれを表す «Potomak» という語がすでに着想されて

いたことになる。ただし文中の最後の一文、特に «*peu à peu*» という表現には注意するべきだろう。つまりこの怪物は詩人にとって即座に重要性を獲得したわけではなく、それまでにいくらかの熟成の期間が必要であつたらしいのである³⁴⁾。事実、ベルギー王立図書館 *Bibliothèque Royale de Belgique* 所蔵の手筆原稿に含まれるこの作品の初期の執筆プランには、ウージェーヌたちが全編を通じて中心的な役割を果たしている一方、やがて作品のタイトルにもなるはずのポトマックは全く言及されていない³⁵⁾。また作品が脱稿した後も、校正作業の段階になってようやく改められるまで、怪物の名がアメリカに実在する河の名そのまま «*Potomac*» と語末が «*C*» で表記されていたことも、そうした仮説の裏付けとなるだろう³⁶⁾。

さらに興味深いことに、子供に聞かせる物語から怪物が生まれたという話が、そっくり作品の中に挿入されている。「いかにして彼らはやって来たか」の中の「ペルシケールの速達」«*Pneumatique de Persicaire*» がそれに当たる。貴重なヴァリエントを含む初版から以下にその部分を引く。

PNEUMATIQUE DE PERSICAIRE

[...] J'inventais pour mon fils un conte de fée ; or nous en arrivâmes au monstre. C'était, si je ne me trompe, une outarde. (L'outarde est un volatile assez inoffensif, mais le nom flasque, pour peu qu'on ignore l'ornithologie, représente plutôt un animal d'apocalypse.) Je me mis en demeure de la décrire.

«*Gras, mélancolique, farouche, il reste continuellement à sentir sous son ventre la chaleur de la boue. Son crâne est tellement lourd qu'il lui est impossible de le porter. Il le roule autour de lui, lentement, et, la mâchoire entr'ouverte, il arrache avec sa langue les herbes véneuses arrosées de son haleine. Une fois, il s'est dévoré les pattes sans s'en apercevoir.*»

Excusez-moi si j'interpole. Il faut tout de suite habituer les enfants aux belles choses et, de plus, j'avais sommeil.

«*Personne, continuai-je, n'a jamais vu ses yeux, ou ceux qui les ont vus sont morts. S'il relevait ses paupières, ses paupières roses et gon-*

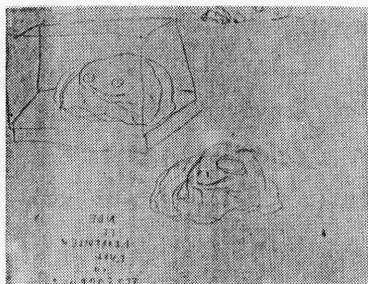
flées — Oh ! papa, papa, arrête, je t'en supplie, s'écria Mélique.
Puis d'une voix blanche :

«J'ai peur de l'outarde. Si elle allait sortir du conte !»³⁷⁾

一見してフレニョーに語られたエピソードとの類似は明らかだろう。しかしこの一節を含む「いかにして彼らはやって来たか」はウージェーヌたちの出現のいきさつが語られる章であったはずであるし、「ペルシケールの速達」に続いて話題にされているのは、まさに最初のウージェーヌが吸取紙の上に現れた事実なのである。またこの「l'outarde」は手筆原稿中のプランにも、刊行されたテキストにおける配列と同様、ウージェーヌの出現を暗示すると思われる「le buvard」なる項目の直前に言及されているのだが、そもそもこのプランにはすでに述べた通りポトマックの名は見当たらない。さらに付け加えれば、ペルシケールの「おとぎ話」は実はフローベールの『聖アントワヌの誘惑』*La Tentation de saint Antoine* からの引用であるのだが、これはもともと原作ではアントワヌを誘惑する怪物カトブレパス *le Catoblépas* の台詞であり（コクトーはカトブレパスの一人称で書かれた原文を三人称に改めている）、怪物はアントワヌにその目を見せて彼を殺そうとしているのである。つまり「l'outarde」のエピソードは「死の誘惑」のテーマに裏打ちされていることになる。そしてそのことはただちに、「死の不安」としてのウージェーヌたちに脅かされながら同時に魅惑されてもいた詩人の葛藤に結びつけられるだろう。以上を考え合わせれば、「ペルシケールの速達」はあくまでウージェーヌたちの出現に関わるものとして捉えるのが妥当であると思われる。

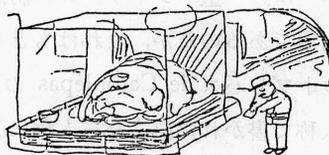
しかしそれを認めた上でなお、1951年の証言との明らかな符合は、「l'outarde」とポトマックとの間に何らかの繋がりをおぼえずにいない。ポトマックには「l'outarde」（あるいはカトブレパス）のように凶暴な恐ろしさが見られないといっても、それは作品の後半における語り手の印象に過ぎず、水族館に同行したアルジェモーヌにとってこの怪物が恐怖の対象であることに変わりはない³⁸⁾。また「l'outarde」が「黙示録的な動物」であることも、あるいはその名が選ばれた根拠とされる語感「flasque」にし

ても、ウージェーヌたちというよりはむしろ「鯨と腔腸動物の合いの子」たるポトマックにふさわしいとも考えられる。それにもかかわらず《l'ou-tarde》がウージェーヌたちに結びつけられるべきであるとするならば、そのことは逆にウージェーヌたちが少なくともその初期の様相のうちに、のちのポトマックに到る何ものかを含んでいたことを示唆しているといえるのではないだろうか。こう考えることはポトマックが重要性を獲得するまでにある程度の熟成期間を必要としたらしいことと矛盾しない。そして事実、そうした仮説を裏付けるような一枚のデッサンが手筆原稿の中に残されているのである。



39)

〔参考〕



40)

上に掲げた二枚のうち、左が問題のデッサンである。右はやはり手筆原稿中の一枚で、ほぼ確実にポトマックを描いたと見做しうるものである。両者を比べると、明らかによく似ていることが分かる。刊行されたテキストにはポトマックのデッサンは収められていないが、左のデッサンは「鯨と腔腸動物の合いの子」に似つかわしく見える上に、水槽めいたケースに収まっているところもポトマックを思わせる。ところが余白には書き込みがあり、《LES EUGENES ou L'ART D'EXPLOITER LE VIDE》と読める。絵と上下逆さに書かれているとはいえ、書き込みがデッサンを説明するものであるとするなら、これもウージェーヌたちのヴァリエーションのひとつと見做さなければならない。むしろポトマックと見えるものがウージェーヌたちと呼ばれている事実、そこから導かれるのは、ウージェ

エーヌたちからポトマックへの連続的な移行の可能性である。

語り手が初めて水族館を訪れる「最初のポトマック訪問」《*Première visite au Potomak*》と題する一章を通じ、主に話題にされるのは睡眠と夢のテーマである。ウージェーヌたちの場合よりも明らかな形で、ポトマックは何よりもまず睡眠と夢に深く結びつけられて提示されていることになる。

ところでコクトーの作品において、睡眠はしばしば鳥と魚の複合的なイメージで表される。たとえば『ポトマック』の執筆が始まる直前に発表された『ひとりの子供が見たヴェニス』*Venise vue par un enfant* には、次のような一節がある。

Je me tournais et me retournais dans le lit, attendant le sommeil qui ne nous appartient pas, et qui surgit, lorsqu'il le désire, descendant du ciel comme un mol oiseau et montant des profondeurs comme un poisson nébuleux.⁴¹⁾

同様な箇所は他にも『大股びらき』*Le Grand écart* などに見出されるのだが⁴²⁾、実はポトマックもまたその例に洩れない。「鯨と腔腸動物の合の子」たるこの怪物に「魚」のイメージが無縁でないことは言うまでもない。では「鳥」のイメージはどうか。作品の終わり近く、語り手がポトマックに別れを告げる「特別版」《*Tirage spécial*》に二箇所、その用例が認められる。まず、この章のエピグラフとして掲げられているシェイクスピア『テンペスト』の断片《*Ariel, mon petit oiseau, retourne aux éléments.*》⁴³⁾、そして聖書の言葉を踏まえた《*Allez oiseaux! dit Dieu le quatrième jour [...]*》⁴⁴⁾。もともと、これらはいずれもかなり控え目な例といわざるを得ない。しかし『ポトマック』執筆の翌1915年、コクトー自ら共同編集者であった絵入り新聞 *Le Mot* の記事（《*Professeur J.M.S.*》と署名があるが、コクトーの筆になるものだろう）にその生態が取り上げられたポトマックの一変種とおぼしい怪物、「鯨と腔腸動物、そ

してトカゲの合いの子」《un animal de la famille des Sauriens et des Mégaptères Cœlentérés》であるツェップラン le Zeppelin は、その名の通り一種の飛行船であり、いうなれば「空飛ぶポトマック」といったところである⁴⁵⁾。さらに『ポトマック』の続篇である『ポトマックの最後』*La Fin du Potomak* においては、ポトマックを捕らえようとする主人公が「鳥刺し」《l'oiseleur》と呼ばれ、この怪物もあたかも鳥類であるかのように扱われている。以上から1913年のポトマックにも、少なくとも潜在的な可能性として「鳥」のイメージが宿されていたと言えそうである⁴⁶⁾。

そうした睡眠あるいは夢の表象としてのポトマックと語り手が結ぶ関係は、しかし『ひとりの子供が見たヴェニス』の場合とも、また「ウージェーヌたちのアルバム」の場合とも異なっている。制御不可能な眠りを受動的に待つ、あるいは「死の夢」の中で呪縛されてしまうのではなく、「最初のポトマック訪問」の語り手は、自らの意志で水族館を訪れるという積極的な行為も示唆するように、《Des rêves me dirigent et je dirige mes rêves.》⁴⁷⁾ と、夢との対等な関わりを強調するのである。そしてその夢は目覚めと共にたち消える他愛ない夢ではなく、意識的に「継続」され（《*Je continue.*》⁴⁸⁾）、現実と等価、あるいはそれ以上に明晰に生きうる《*léthargie lucide*》⁴⁹⁾ であるという。

その結果、ポトマックと語り手の間にはある親和的なコミュニケーションが成立する。

De plus en plus le Potomak me fascinait. Mon inquiétude en recevait une réponse. Une onde allait, venait, entre nous.⁵⁰⁾

Un même fluide nous traverse.⁵¹⁾

言葉によらぬこの対話、というより語り手のアイデンティティがポトマックの中に融合してしまうまでの一体感、そこから彼は自らの「不安」——それはウージェーヌたちが獲物を動揺させる「不安」《*inquiétude*》であり、「アルバム」に定着された「死の不安」《*malaise mortel*》でもある

う——に対するひとつの返答を受け取ったという。それはいかなるものであったのか。ポトマックの、そしてポトマックを通じて語り手にも共有される夢にその秘密があるだろう。

Lui [le Potomak] n'était pas de l'Arche. L'équipage le prenait pour un madrépore. Il nageait, il surnageait, Argémone. Il rêve aux phénomènes de l'infini dont sa gélatine est l'image.⁵²⁾

— Ah ! coller son oreille contre cette froide chair molle et surprendre le flux et le reflux des vagues antédiluviennes, le silence des météores.⁵³⁾

このようにポトマックは、人類の誕生以前にも遡るいわば創世紀的な射程において意味づけられている。ポトマックが登場したのち、作品の後半には、たとえば地球開闢から「悲しい生物学的誤謬」⁵⁴⁾としての人類の誕生とその進化に到る歴史を物語る章「放浪生活」《Vagabondage》を始め、個人的な生の次元を超えて過去に遡る視座が導入されてくる。また空間的にも詩人の想像力は拡大し、「不可能なる利用」《Utilisation impossible》に挿入されている詩篇では、恋愛をモチーフとしつつもそのヴィジョンは宇宙空間にまで及び、そこを支配する「神秘的なシステム」《un mystérieux système》に、あまたの天体と共に恋人たちも従っていることが歌われている。

Il y a un mystérieux système
Et des lois, et des influences,
Pour la gravitation des cœurs
Et la gravitation des astres.⁵⁵⁾

時間的にも、また空間的にも遥かな次元において展開されるこれらのイメージは、「人間のダイメンションの箱を開く」⁵⁶⁾ 夢の機能の意識的な適用のひとつの帰結であり、また吸取紙の上のウージェーヌが予告したあの日常的な時空を超えた別の世界の実現であるともいえるだろう。

そしてポトマックという夢の形象を通じて開示されたこの世界観・宇宙観は、「ウージェーヌたちのアルバム」に定着されていた「死の不安」にも新しい意味を与えている。「死」の章に挿入されている詩篇とそれに続く一節によれば、人の魂は遠く離れた湖から汲まれた水に過ぎず、死はそれが元の湖に帰ることにほかならない、つまり命あるものはみな同じ魂の一部分を、いわば「断片的な神」《Dieu fragmentaire》として分有している、という⁵⁷⁾。これを言い換えるなら、ひとりひとりの生と死も、宇宙を統べるあの「神秘的なシステム」(別の箇所では「深遠な諸法則」《(les) lois profondes》「永遠の秩序」《l'ordre éternel》とも呼ばれる)⁵⁸⁾に属し、その有機的な統一に何らかの形で貢献しているということになる。ならば「自分がつまらない欠陥のあるひとつの歯車であると思ってしまうにしても、それでもやはり自分の役割は受け持たねばならない」⁵⁹⁾、あるいはむしろ自らの「年齢と、若さの渴望と、胸の希望とを利用しなければならぬ」⁶⁰⁾、つまり生を積極的に肯定する見方が開かれてくる。語り手がポトマックとの親密な交渉の中で受け取った彼の「不安」に対する「返答」とは、このようなものであったのではないか⁶¹⁾。

こうして「神秘的なシステム」の中にいわば回収されてしまった「死の不安」は、もはや語り手を恐れさせるものではない。彼を呪縛していたウージェーヌたちは、新たな眼差しで見つめ直される。夢を、そしてそこに告知される死を、今や臆することなく自らの探究の対象とすることができる語り手にとって、その時すでに、ウージェーヌたちはそのより真実の姿としてポトマックに変貌していたのではないだろうか。《EUGENES ou L'ART D'EXPLOITER LE VIDE》と書き込みのあった手筆原稿のデッサンは、そうした重大な移行の跡を証し立てているように思われる。

ところで、この作品に一貫する「死」のテーマの淵源に、父親の自殺という悲劇的な事件が想定されうることはすでに触れた。しかしウージェーヌたちをめぐる作品の前半からそのことを検証するのは困難であり、それはあくまで憶測にとどまっていたのだが、語り手がポトマックを訪問する後半の各章には、この父親の面影を伝えるひとりの人物が、常に怪物のそ

ば近く控えていることに注目しておきたい。それは水族館の番人、「この深い穴倉の中で年老いていく」⁶²⁾ アルフレッド Alfred である。ミロラドが指摘する様に、この《Alfred》という名は、詩人の父親の二つ目の prénom に当たる (Georges Alfred Cocteau)。ミロラドはさらに、アルフレッドがアマチュアの詩人とされていることを、生前コクトーの父が折りに触れ絵筆をとる絵画愛好者であった事実の反映とみるのだが、これも妥当な解釈といえるだろう⁶³⁾。アルフレッドが自殺した父親の分身であるとするれば、水族館を訪れる語り手はあえてひとりの死者のもとに赴いていることになり、さらに言うなら彼は一種の冥界下りを果たしていることになる。そしてこの最も身近な死者を常に仲介役として、語り手とポトマックの交渉は成立しているのである。上に述べたウージェーヌたちからポトマックへの変容がなされる以前、語り手が「死の不安」に脅かされているうちはこうした試みは不可能であったに違いない⁶⁴⁾。

さて、以上のように詩人の「脱皮」のドラマはポトマックの登場と共に新たな局面を迎えたのだが、実はそれを支える基盤は意外にも脆い。「神秘的なシステム」を構成する遥かな階層秩序は時として果てしない深淵に等しい⁶⁵⁾。ポトマックは、いつまたあの恐ろしいウージェーヌたちにたち戻らないとも限らない。「アリアドネ」《Ariane》の冒頭では、詩人の歩みは虚無と死の上に張られた綱を渡る危険なアクロバットに喩えられており、この比喻はそのまま、彼の創造の営みの成否に重ね合わされている⁶⁶⁾。『雄鶏とアルルカン』*Le Coq et l'Arlequin* には、そのあたりの事情を明らかにする以下のように示唆的な断章がある。

Ce qui fait l'optimisme de pessimistes tels que nous, c'est l'intuition que l'œuvre d'art collabore à des équilibres surnaturels.⁶⁷⁾

ここで言われる「いくつかの超自然的な均衡」は、あの「神秘的なシステム」「深遠な諸法則」「永遠の秩序」といったものと等しいだろう。詩人は自らの作品がそうしたものに参与しているという直観によってのみ、

ウージェーヌたちの呪縛を脱し、「死の不安」に陥ることなくかろうじて綱を渡りきることができる。これに続く断章では、作品創造の現場が天体の運行にすら何らかの責任を負っていることが述べられているが⁶⁸⁾、「不可能なる利用」の詩篇「子守唄」《Berceuse》には、詩人の言葉が遙かな惑星をも共鳴させ、そこに宇宙的なハーモニーを組織するさまが歌われている。

Dors, je ferai vibrer pour toi les planètes qui te dirigent.
Jupiter par le B et par l'Ou
Saturne par l'S et par l'Aï
Et j'embrasserai tes pieds et tes genoux.
O Pentagramme ! O Serpentine ! Etain de Jupiter sacré ! Or-
chstre éolien des anneaux de Saturne ! Géométrie incandescente !
Jupiter : loi. Saturne : mort.⁶⁹⁾

このような詩的創造に到る段階は、「三度目のポトマック訪問」《Troisième visite au Potomak》とそのあくる日「翌日」《Lendemain》の二章にわたり、怪物の「消化」と「排泄」のエピソードとして語られるのだが、この作品においてこの消化機能は夢と不可分の関係にある。たとえば「死の不安」に浸された夢の表象といえる「アルバム」のウージェーヌたちは、たまたま消化不良を起こしたとはいえ、モルティメル夫妻を貪り喰らう旺盛な消化能力の持ち主であった。そのウージェーヌたちから変容したポトマックも、より高次のそれであるにせよひとつの夢の表象であることに違いなく、その消化能力はウージェーヌたちのそれに勝るとも劣らない。

ところで『存在困難』の「夢について」には、夢が文字通り「覚醒時の出来事を排泄物となす消化機能」を備えていることが指摘されているのだが⁷⁰⁾、それはまた「最初のポトマック訪問」の次の一節が語ることに等しい。

Bien des spectacles de la veille, je les enregistre sans méthode,

comme on recueillerait des fragments de verroterie multicolore pour que le sommeil les coordonne et les tourne au fond d'un kaléidoscope ténébreux.⁷¹⁾

つまり消化機能は、現実を組み替え、そこから何らかの意味を産出する装置としての夢にとって本質的な機能である。さらにはその点において消化機能が詩的創造のメカニズムにも比較されるものであることは『雄鶏とアルルカン』の以下の断章から確認されるだろう。

Notre esprit digère bien. L'objet profondément assimilé se mue en force et provoque un réalisme supérieur à la simple copie infidèle.⁷²⁾

「三度目のポトマック訪問」から「翌日」にかけて、蓄音機を飲み込んだポトマックは体内から鳴り響くワグナーの『ジークフリート』や『パルジファル』、またロシア・バレエのプログラムをまどろみながら消化する⁷³⁾。そして語り手が注視する目の前で、ポトマックはやがて虹色の泡粒を次々と排泄する。この「分析の手が及ばない」⁷⁴⁾創造物の誕生をもって、ようやく詩人の「脱皮」の過程はその最終的な段階を終えたことになる。

ここで、この怪物の命名の由来が明らかになるだろう。「Potomac」(校正作業中に改められるまでは「Potomac」という名は、「poète-estomac」の合成語と解することができるのではないだろうか。「詩人＝消化器官」、アメリカに実在する河の名は、コクトーにとって単なる河の名以上の象徴的な意味を秘めていたことになる⁷⁵⁾。

IV

さて、作品がこうして詩的創造の成就というひとつの帰結をもって閉じられていることにより、そこに到るためのイニシアシオン「initiation」の物語としての一貫性がこの作品に与えられている。その出現に際して認められたウージェーヌたちの両義性は、「アルバム」において激しい矛盾と化したようにみえた。しかし徹底的な自己否定とそれに伴う「死の不安」

とは、他ならぬウージェーヌたちが垣間見せた新しい詩的創造の場に到るために、くぐらねばならぬひとつの試練として語り手に課されたものだったのである。そして「神秘的なシステム」が支配する超時間的・超空間的なヴィジョンの中で「死の不安」を乗り超えることにより、言い換えればウージェーヌたちをポトマック、すなわち「詩人=消化器官」として捉え直し、そこに自らのアイデンティティをすすんで融合させることにより、彼はついにポトマックの「排泄」のエピソードとして寓話化されている詩的創造の秘義に参入し、詩人としての自己を肯定するに到るのである。

この作品に定着されたコクトーの「脱皮」の過程とは、およそ以上のようなものであったと思われる。

註

- 1) *Le Potomak 1913-1914 précédé d'un Prospectus 1916 et suivi des Eugènes de la guerre 1915*, Société littéraire de France, 1919. *Le Potomak 1913-1914 précédé d'un Prospectus 1916*, Stock, 1924.
- 2) この作品の執筆時期について、実は未だ定説と呼べるものはない。多くの年譜あるいは評伝の作者によってその見解はまちまちなのが現状である。それらすべてをここで詳しく検討する余裕はないが、Jean Cocteau: *Lettres à André Gide avec quelques réponses d'André Gide*, préface et commentaires de J.-J. Kihm, La Table Ronde, 1970. における当時のコクトーのジッド宛書簡と編者 J.-J. キムの見解 (pp. 33-55), および Francis Steegmuller: *Cocteau, a biography*, Godine, 1986. の実証的な記述 (pp. 90-118) などを勘案すれば、1913年夏から秋にかけて執筆が開始され、1914年3月に脱稿、そして同年夏まで校正作業が行われたと考えるのが妥当と思われる。もっとも、作品が刊行されるのは大戦終結後の1919年であるから、それまでの間にコクトーが作品に手を入れた可能性は否定できない。
- 3) *La Lampe d'Aladin*, De Bouville et Cie, 1909. *Le Prince frivole*, Mercure de France, 1910. *La Danse de Sophocle*, Mercure de France, 1912.
- 4) *Le Potomak*, 1924, p. 334.
- 5) *Ibid.*, p. 68.
- 6) *Ibid.*, p. 71.
- 7) *Ibid.*, p. 70.
- 8) *Ibid.*, p. 68.
- 9) *Le Potomak*, 1919, p. 72.
- 10) アイスキュロスの『オレスティア』第三部『エウメニデス』には、オレステスの母殺しの罪を追求する復讐の女神たちエリーニュエスが、アテナの説得に

よりついに自らを慈しみの女神たちエウメニデスに変容させていく場面がある。当然コクトーはこの名高い劇のクライマックスを想起していたであろう。またこのエリーニュエスからエウメニデスへの変容が、後述するウージェーヌたちからポトマックへの変容を連想させることも付け加えておきたい。ところで「エウメニデス」の語源の意味は本文中にも指摘した通り明らかだが、「エリーニュエス」については未だその意味するところは知られていない。

- 11) Milorad: «Le mythe orphique dans l'œuvre de Cocteau» in *Jean Cocteau 1, Cocteau et les mythes*, La Revue des Lettres Modernes, 1972, pp. 127-128. および Milorad: «Les *Potomak*» in *Cahiers Jean Cocteau 8*, Gallimard, 1979, pp. 10-11.
- 12) «une assez longue période où le succès me rendit aveugle». *Discours d'Oxford* in *Poésie critique II*, Gallimard, 1983, p. 187.
- 13) *Le Potomak*. 1924, p. 260.
- 14) *Ibid.*, p. 54.
- 15) *Ibid.*, p. 31. Jean-Baptiste Troppmann は 19 世紀フランスの名高い犯罪者。一家七人を殺害したという。
- 16) *Opium* には以下のような亡父にまつわる夢が紹介されている。「Mon père, qui était mort, ne l'était pas. Il était devenu un perroquet du Pré-Catelan, un des perroquets dont le charivari reste à jamais lié, pour moi, au goût du lait mousseux. Pendant ce rêve, ma mère et moi nous allions nous asseoir à une table de la ferme du Pré-Catelan, qui mélangeait plusieurs fermes avec la terrasse des cacatoès du Jardin d'Acclimatation. Je savais que ma mère savait et ne savait pas que je savais, et je devinais qu'elle cherchait lequel de ces oiseaux mon père devenu, et pourquoi il l'était devenu. Je me réveillais en larmes à cause de sa figure qui essayait de sourire.» (*Opium*, Stock, 1930, pp. 216-219.) この夢をコクトーは 10 歳の時以来、1912 年に跡絶えるまで繰り返し見続けたという。ということは 1913 年の『ポトマック』執筆当時にもその印象は生々しいものであったに違いない。さらに、夢が跡絶えた年を大まかに捉えるなら、この作品の執筆もしくは彼の「脱皮」の過程そのものが、後述するように父親の死という悲劇の事実を彼に何らかの形で捉え直させる契機を与えた、と解することも不可能ではない。
- 17) *Le Potomak*, 1924, pp. 71-72.
- 18) *Le Potomak*, 1919, p. 73.
- 19) «Or, au lieu que, mi-riant, mi-inquiet, j'inventai (je crus inventer) tout des Mortimer, et aussi leur nom qui ne cache rien, sinon que le mot «mort» s'y incruste, je n'inventai rien des Eugènes.» *Le Potomak*, 1924, p. 69.
- 20) «Le lac de Genève, il faut se résoudre à subir sa morphine.» *Le Potomak*, 1919, p. 87.
- 21) *Le Potomak*, 1924, p. 275.
- 22) *Le Potomak*, 1919, p. 87.

- 23) 1908年9月、当時19歳のコクトーは母親と共にスイス・イタリアの湖水地方を経てヴェニスを訪れている。そこで彼は三歳年長の作家レイモン・ローラン Raymond Laurent に出会い、しばらく行動を共にしたらしいが、間もなくローランは謎のピストル自殺を遂げてしまう。この旅行と衝撃的な事件は人物関係を置き換えて *Le Grand écart* の中に移植されている (*Le Grand écart*, Stock, 1923, p.20)。また『ポトマック』執筆の直前に発表されたエッセー *Venise vue par un enfant* もこの折の旅行の印象を語るものと考えられるのだが、奇妙なことにそこにはローランの事件への暗示は認められない。コクトーの中にこの事件に対する何らかの禁忌が働いていたのだろうか。ともあれ、「アルバム」の舞台となるジュネーヴ湖もおそらくこの旅行の旅程に含まれていた可能性が高く、この場所はローランの事件を介してやはり死に結びつけられていたといえる。さらにローランのピストル自殺は、コクトーにとって父親のピストル自殺に容易に重ね合わされるものでもあったろう。
- 24) ウージェーヌたちが《LA CHOSE》を準備するさまを描いたうちの一枚、《Parsifal IV》と題されたデッサンを見ると、正面に据えられているのは阿片を精製するために用いられる器具である。
- 25) 《LA CHOSE》が準備されるさまを描く四枚の《Parsifal》について Serge Dieudonné は、ワグナーの同名の楽劇の中の台詞《Zum Raum wird hier die Zeit (Le temps ici devient espace)》に示され、そこからコクトーが自らの時間意識に取り入れたと思われる「空間化された時間」の観念への暗示と解するべきであるという (Serge Dieudonné: «Dionysos et Orphée» in *Cahiers Jean Cocteau 10*, Gallimard, 1985, p.223.) ワグナーのこの楽劇は他にも『ポトマック』に重要な影響を与えていると思われるが、この問題はいずれ稿を改めて詳しく論ずることにしたい (註(73)も参照のこと)。阿片が果たす役割については *Opium* の以下の一節が参考になる。《L'opium, qui change nos vitesses, nous procure l'intuition très nette de mondes qui se superposent, se compénètrent, et ne s'entre-soupçonnent même pas.》 (*Opium*, p.148.)
- 26) *La Difficulté d'être*, Rocher, 1983, pp.77-78.
- 27) 吸取紙の上に最初のウージェーヌを描いた語り手が半睡状態にあったことを想起すれば、ウージェーヌたちはすでにその出現に際し、睡眠に深く結び付けられていたことになる。
- 28) *Le Potomak*, 1924, p.267.
- 29) «Que les Mortimer se réincarnent, sachant un peu de ce qui ne les regarde pas, mais point assez pour que cela leur serve, [...]» *Ibid*, p.30.
- 30) *Ibid.*, p.271.
- 31) *Ibid.*, p.268. この«cacao»は註(16)に引いたコクトーの亡父にまつわる夢に登場する«cacatoès»に音が類似している。「死の不安」に父親の死の影が落ちていることを暗示しているだろう。
- 32) *Ibid.*, p.245.
- 33) *Entretiens avec André Fraigneau*, Union Générale d'Éditions, 1965, coll.

- «Le Monde en 10/18», p. 10.
- 34) 作品中にも以下のような同様の表現がある。「De plus en plus le Potomak me fascinait.» *Le Potomak*, 1924, p. 247. «Vous me demandez la raison pourquoi mes curiosités, de plus en plus, au Potomak se limitent?» *Le Potomak*, 1919, p. 266.
- 35) Cf. Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge et Henri C. Béhar : *Jean Cocteau, l'homme et les miroirs*, La Table ronde, 1968, «Appendice 4. Plan du *Potomak* dans le manuscrit de la Bibliothèque Royale de Belgique», pp. 408-409.
- 36) 1914年3月のもので推定されるジッド宛書簡でコクトーは作品の脱稿を告げているが、そこではタイトルはまだ「*le Potomac*」と表記されている (*Lettres à André Gide avec quelques réponses d'André Gide*, p. 47.)。また J.-J. キムらによれば、当時の affichette の校正刷でもタイトルの語尾は「C」が用いられていたという (J.-J. Kihm, etc., *op. cit.*, p. 73)。しかし1914年7月のもので推定されるジッド宛書簡には「*Dernières épreuves du Potomak.*」とあり、すでに「K」に改められている (*Lettres à André Gide avec quelques réponses d'André Gide*, p. 54)。
- 37) *Le Potomak*, 1919, pp. 68-69. 1924年決定版ではこの怪物に「l'outarde」という名は与えられておらず、単に「(le) monstre」「la bête」と呼ばれているに過ぎない。したがって怪物の命名の由来を語る一節も削除されている。
- 38) «Votre Potomak me fait peur [. . .]» *Le Potomak*, 1924, p. 249.
- 39) Reproduit par Pierre Chanel dans *Album Cocteau*, Henri Veyrier-Tchou, 1979, p. 21.
- 40) Reproduit par J.-J. Kihm etc. dans *op. cit.*, p. 73.
- 41) «Venise vue par un enfant» in *Cahiers Jean Cocteau 10*, p. 57.
- 42) «Le sommeil n'est pas à nos ordres. C'est un poisson aveugle qui monte des profondeurs, un oiseau qui s'abat sur nous.» *Le Grand écart*, p. 152.
- 43) *Le Potomak*, 1924, p. 329.
- 44) *Ibid.*, p. 330.
- 45) *Le mot*, n° 16, samedi 3 avril 1916.
- 46) «l'outarde」の場合も同様である。言うまでもなくその名は鳥類を意味しているし、「腹の下に泥の温みを感じ続けている」この怪物は湿地に棲むものとおぼしく、魚のイメージにも必ずしも遠いわけではない。またペルシケールが話を中断し、睡気を催していることを告白しているのをみても («[. . .] de plus, j'avais sommeil.»), «l'outarde」が睡眠と密接な関わりをもつことが窺える。
- 47) *Le Potomak*, 1924, p. 250.
- 48) *Ibid.*, p. 250.
- 49) *Ibid.*, p. 251.
- 50) *Ibid.*, p. 247.
- 51) *Ibid.*, p. 249.

- 52) *Ibid.*, p. 245.
- 53) *Ibid.*, p. 247.
- 54) «O Persicaire! quelle triste erreur biologique, [. . .]» *Ibid.*, p. 292.
- 55) *Ibid.*, p. 317.
- 56) «[. . .] car la vie du rêve ouvre la boîte des dimensions humaines.» *Ibid.*, p. 250.
- 57) *Ibid.*, pp. 280-281.
- 58) *Ibid.*, p. 318.
- 59) «Pour se croire un rouage d'une erreur commune, il n'en faut pas moins tenir son rôle.» *Ibid.*, p. 251.
- 60) «Puisque tu es dans un rouage, / Malgré l'erreur, / Il faut profiter de ton âge, / Des avidités de la jeunesse / Et des espérances du cœur.» *Ibid.*, pp. 237-238.
- 61) このあたりの思想、特に後に引く詩篇《Berceuse》などには、何らかの神秘主義的な教説の影がおちているように思われる。コクトーは『ポトマック』の執筆と並行して旧約聖書に題材をとるバレエ『ダヴィデ』*David* の上演を計画していたが、共作者となるはずであったストラヴィンスキーに宛てた 1914 年 2 月 21 日付の書簡 (cité par F. Steegmuller dans *op. cit.*, p. 98) によれば、彼はある「神知論者の女性」の意見を聞きながら、この未完に終わることになるバレエの構想を立てていたという。
- 62) «[. . .] le gardien Alfred, qui vieillit dans cette cave profonde.» *Le Potomak*, 1919, p. 250.
- 63) Milorad: «Les *Potomak*» in *Cahiers Jean Cocteau* 8, p. 16.
- 64) 「三度目のポトマック訪問」において、水族館の蒸し暑さは語り手に幼い頃よく出掛けた Jardin d'Acclimatation の温室を思い出させるのだが、そこは註(16) に引いたコクトーの父親にまつわる夢に親しい場所である。
- 65) *Le Secret professionnel* の以下の一節が、無限の階層秩序を前に詩人が襲われる深刻な不安と孤独を説明している。「Les métaux de notre atmosphère m'inclinent à comprendre que notre air, notre éther sont un de ces espaces qui séparent les molécules d'un solide. / J'arrive à la certitude que la terre, le soleil, la lune, les étoiles sont un peu d'une tête de clou, sur une terre qui, elle-même, etc. . . Me voilà bien avancé. / Quel malaise! qu'elle solitude!» *Le Secret professionnel* in *Le Rappel à l'ordre*, Stock, 1926, p. 225.
- 66) *Le Potomak*, 1924, pp. 257-258.
- 67) *Le Coq et l'Arlequin* in *Le Rappel à l'ordre*, p. 22.
- 68) «Je travaille à ma table de bois, sur ma chaise de bois, avec mon porte-plume de bois, ce qui ne m'empêche pas d'être responsable, dans une certaine mesure, du cours des astres.» *Ibid.*, p. 22.
- 69) *Le Potomak*, 1924, p. 321.
- 70) «Les actes du rêve ne sont pas valables dans la veille et les actes de la

veille ne sont pas valable dans le rêve que parce qu'il possède la faculté digestive d'en faire des excréments.» *La Difficulté d'être*, p. 79.

- 71) *Le Potomak*, 1924, p. 250.
- 72) *Le Coq et l'Arlequin* in *Le Rappel à l'ordre*, p. 39.
- 73) 「アルバム」において「LA CHOSE」を準備するウージェーヌたちを描く四枚のデッサンには、ワグナーの楽劇と同じ「Parsifal」というタイトルが与えられており、そのことが「アルバム」にもみられるコクトーの時間意識に深く関わるという S. Dieudonné の指摘は註 (25) ですでに紹介した。またそれに続く「Esprit de cérémonial」「Cortège」は、*Parsifal* 第一幕で聖杯の騎士たちが祈りを唱えながら聖堂に入場する場面を思わせるし、何よりもその場面で用いられる「聖堂への入場の動機」の楽譜が「Cortège」に添えられているのである。さらに「Atrocités」(「アルバム」の続編として *Le Mot* 紙上に連載され、1919年初版にも「Les Eugènes de la guerre」として収められたが、1924年決定版では削除)を説明する以下のコクトーの言葉をみれば、彼にとってワグナーのこの楽劇がいわば「音楽のウージェーヌ」と呼べるものであったと考えることができる。「[...] je voudrais par des courbes, des taches et des «expressions» communiquer mon malaise, suggérer et non représenter l'entomologisme d'un certain esprit «PARSIFAL» mâtiné de «DOCTEUR PLUME».」(*Le Mot*, n° 7, samedi 1er mai 1915. この一節を含む記事の全文が『ポトマック』初版に引かれている。*Le Potomak*, 1919, pp. 27-30. ただし決定版では削除。)この「音楽のウージェーヌ」を消化し、ついでコクトーに自己変革を促す契機を与えた『春の祭典』におそらく代表される「ロシア・バレエのプログラム」を消化するポトマックに、ここまで辿られた詩人の「脱皮」の過程が集約されているともいえるだろう。
- 74) «— Elles [des bulles] échappent à l'analyse.» *Le Potomak*, 1924, p. 307.
- 75) 怪物の名の語尾が「C」から「K」に改められた意味については、J.-J. キムらの以下の説明が参考になるだろう。「Transformer le C en K, [...] c'est un mécanisme qui consiste à fabriquer un mystère artificiel à partir de l'élément quotidien.» J.-J. Kihm, etc., *op. cit.*, p. 73. 実在する河の名「POTOMAC」が「POTOMAK」となることにより、この語の現実への参照機能は失われ、より高次の詩的価値とでもいうべきものが付与されたと考えられることができるだろう。