

Title	ピュートルの『ピカソ=迷宮』およびその転生 (三)
Sub Title	Picasso-Labyrinthe de Butor et sa transmigration (3)
Author	林, 栄美子(Hayashi, Emiko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2000
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.31 (2000.) ,p.59- 75
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20000000-0059

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.

ビュトールの『ピカソ＝迷宮』 および その転生（3）

林 栄美子

第五章 『ピカソ＝迷宮』の転生

前回までの二回の論述では、ミシェル・ビュトールの1986年の作品『ピカソ＝迷宮』*Picasso-Labyrinthe*¹⁾について、その多声的・多層的な構造を明らかにしつつ、読解を試みてきた。

『ピカソ＝迷宮』のテキストは、10年後の1996年に、『土地の精霊』*Le Génie du lieu* シリーズを締めくくる、第5巻『ジャイロスコープ』*Gyroscope*の一部となって、我々の前に再び姿を現している。第一回論述の序論にも書いたとおり、まさにそのことが、この『ピカソ＝迷宮』を——ピカソと闘牛のイマージュとミノタウロスをめぐるクレタの伝承がちりばめられ、写真家アンドレ・ヴィレールの作品と組み合わせられた、この魅力的な作品を——あらためて再読し、論じるきっかけとなった。

ビュトールの長年にわたる精力的な創作活動の中で、その変貌の過程を端的に映しつつ、しかも全体を支える背骨のような役割を果たしてきたのは、『土地の精霊』シリーズである。1958年に第1巻が出されてから、あたかも息の長い間欠泉のように続いてきたこのシリーズを、実に38年目に収束すべく出版された、第5巻『ジャイロスコープ』とはいかなる書物なのか。その中に『ピカソ＝迷宮』はどのように姿を変えて転生しているのか。本論第五章ではそこに注目していくことにする。

I 『ジャイロスコープ』の相貌

『土地の精霊』シリーズが、他の作品とも影響しあいながらたどってきた変遷については、その第4巻をとりあげた別論²⁾の中ですでにまとめてあるので、ここではタイトルに関して言及するにとどめよう。『土地の精霊』シリーズのタイトルには、第3巻以後、回転・往還・移動といった運動を表す名詞が選ばれるようになった。第3巻が「ブーメラン」、投げると回転しながら飛んで手元に戻ってくる、オーストラリア原住民アボリジニの狩猟道具の名である。第4巻が「トランジット」、給油や整備のための一時的な寄港や着陸を指し、移動中・通過中というイメージを持つ。そして第5巻が「ジャイロスコープ」。

ちなみに、ジャイロスコープとは、回転儀ともいい、もともとはフーコーによって（あの有名な振り子と同様に）地球の自転を証明するために考案された、独楽のような装置である。独楽の軸を輪環が支え、さらにそれに垂直面と水平面で直角をなすような可動的な輪環が組み合わされたもので、この装置を回転させると、独楽の軸は空間に対して一定の位置を保つ。これを応用して、飛行機や船舶が方向を測ったり、揺れや傾斜を調整する装置が生まれた。

最終巻に、このような回転運動をし続けることによって位置を知らせる装置の名をつけたのは、『土地の精霊』シリーズに完結という閉じた構造を与えまいとする意図の現れの一つであろう。いかにもビュートルらしい価値観の窺える、タイトルの選択である。

『ジャイロスコープ』の書物のフォーマットは、第4巻『トランジットA—トランジットB』³⁾と同じ横長の形をしている。まるで二冊の書物を、片方を上下逆さにして貼り合わせたようになっていところも、そっくりである。つまり中央のページから先は、前半分とは印字が上下逆さまになっている。二つの表紙（表裏の関係が相対的なので裏表紙というものは存在しないことになる）のうち的一方には、GYROSCOPE という文字が LE GÉNIE DU LIEU より大きく印字され、表題の下には小さく PORTE CHIFFRES

(数字の門)と書かれている。もう一方には、今度はLE GÉNIE DU LIEUという文字の方がGYROSCOPEより大きく印字されていて、表題の下にはENTRÉE LETTRES(文字の入口)とある。(図版1)

どちらの側からでもページを開くと、横長のページは左半分と右半分の二つの段に別れている。つまり、見開きにすると全部で四つの段を目の前にすることになる。(図版2)各々の段はCanal(チャンネル)と呼ばれる。PORTE CHIFFRES(数字の門)と書かれていた表紙の側に属する部分(その表紙から本の中央ページまで)では、それらのチャンネルは、左からCanal 1、Canal 2、Canal 3、Canal 4と数字の名前がついており、ENTRÉE LETTRES(文字の入口)と書かれていた表紙の側に属する部分では、左からCanal A、Canal B、Canal C、Canal Dとアルファベットの名前がついている。

各々のチャンネルには、ちょうどテレビのチャンネルにおける番組のように、いくつかのProgramme(プログラム)がある。しかしそれらのプログラムは、一つのチャンネルにのみ属しているのではなく、いくつかの別のチャンネルに——もちろん数字チャンネルから文字チャンネルにも——飛び移りながら進行していく。この書物全体には、このようなプログラムが八つ含まれている。読者は一つのプログラムをチャンネルを移りながら最後まで追いかけていくこともできるが、途中のページで視線を横にずらせば、すぐ横のチャンネルで進行中の別のプログラムに乗り換えることもできる。複数のプログラムに眼を走らせながら、ページをめくっていくというようなことも可能である。ちょうどテレビのチャンネルをザッピングするのとよく似ている。ビュートル自身がアンドレ・クラヴェルとの対談の中で、zapperあるいはzappingという言葉を用いてそれを説明しており⁴⁾、加えて一般論としても能動的なザッピングを称揚している⁵⁾。

八つのプログラムには、それぞれタイトルがついている。各プログラムがどのようにチャンネルを移って進行していくかを、タイトルと共に示してみよう。

〈見者〉 Voyant	チャンネル 1 → B → 2 → D → 3 → C
〈幻視〉 Vision	チャンネル A → 2 → B → 4
〈変身〉 Avatar	チャンネル 2 → A
〈ミノタウロス〉 Minotaure	チャンネル B → 3 → D → 1
〈空〉 Ciel	チャンネル 3 → B → 2
〈ピラミッド〉 Pyramide	チャンネル C → 2
〈天文台〉 Observatoire	チャンネル 4 → A → C → 3
〈カタイ=中国〉 Cathay	チャンネル D → 1 → C → B → 4 → 3 → A → 2

この中で、〈ミノタウロス〉というプログラムの中に、『ピカソ=迷宮』のテキストが使われ、さらに他のテキストも加えられて、一つのプログラムを形成しているのだが、それについては後で述べていくことにしよう。

『土地の精霊』シリーズでは、第2巻以降は、このように複数のテキストがそれぞれ書物のあちこちに移行しながら（移行の様式は各巻で違ってはいるが）続いていくという形をとってきた。そして、それらの〈テキスト=系列〉はそれぞれがどこかの土地と結びつけられているのが常であった。

第5巻でもそれはほぼ踏襲されている。ただし、〈ミノタウロス〉と〈見者〉だけは、土地という以上に人と結びついており、その人を介して土地が呼び起こされる。〈ミノタウロス〉は当然ピカソであるが、〈見者〉はアルチュール・ランボーであり、従って、アビシニアを中心に、パリ、シャルヴィル、ロンドンなどの土地が登場する。その他のプログラムについて、それぞれ対応する主な土地を大まかに示すならば、〈カタイ=中国〉は北京、〈天文台〉はデンマークのエルスヌール、〈ピラミッド〉はメキシコのかつてのマヤ帝国の地域、〈空〉はパリのヴィレット、〈変身〉はカンボジアのアンコール、〈幻視〉はベルギーのナミュールである。そして、この第5巻はシリーズ最終巻であるだけに、各プログラムはそこに登場する土地や人物を介して、これまでのいずれかの巻に、さらには『土地の精霊』以外の作品とも通底するという広がり仕掛けられている。しかしながら、本論の中では、

各プログラムの詳細について論じるいとまはない。ここでは、論考の対象を〈ミノタウロス〉というプログラムにしぼっていくことにしよう。

II プログラム〈ミノタウロス〉の概要

プログラム〈ミノタウロス〉は、前節で示したように、四つのチャンネルを移動しながら進行する。最初から三つ目まで、すなわちチャンネルBと3とDには、「ピカソ=迷宮」と名付けられたテキストが、三つに分けられて入っている。最後のチャンネル1に入っているのは、新しく加えられた「スザンナの鏡」Miroir de Suzanne というテキストである。以下に、その配分を明らかにしてみよう。

- 〈ミノタウロス1〉 チャンネルBに所属 「文字の入口」 8-38ページ
「ピカソ=迷宮」第1章~第2章
- 〈ミノタウロス2〉 チャンネル3に所属 「数字の門」 45-97ページ
「ピカソ=迷宮」第3章~第5章
- 〈ミノタウロス3〉 チャンネルDに所属 「文字の入口」 129-171ページ
「ピカソ=迷宮」第6章~第7章
- 〈ミノタウロス4〉 チャンネル1に所属 「数字の門」 166-200ページ
「スザンナの鏡」

〈ミノタウロス1〉から〈ミノタウロス3〉を形成しているのは『ピカソ=迷宮』を書き直した、新しいヴァージョンである。『ピカソ=迷宮』は、当初はパリのピカソ美術館についての映画のシナリオになるはずであったものが書物の形で発表されたもので、タイプを異にする五つの、別々の名をついたナレーション（当論文ではそれを第1から第5の「声部」と呼ぶことにしていた）によって構成されていたことを思い出しておこう⁶⁾。その一つの声部をいくつかの連に分ける区切り方や、声部の並べ方や順番などに関しては、新しいヴァージョンには、所々変更があり、声部によっては若干の書

き加えや削除も見られる。しかしそれ以上に注目すべき点は、そこに新たに Le Comparateur (比較者) という、もう一つの声部が生まれていることである。さらに声としての名前がついていない新たな部分も加えられている。

その新しい声部を、第6声部と呼ぶことにしよう。この声部は、アリアドネに加えて、ギリシャ神話の登場人物ダナエと、聖書の登場人物スザンナの物語を題材にした詩形式のテキストである。もともとこのテキストは、ジュネーヴの画家ジャン＝クロード・プレートル Jean-Claude Prêtre が、アリアドネとスザンナとダナエをテーマとして描いた連作のために、ミシェル・ビュートルが書いた「絡み合った三人の女」*Tois femmes enlacées* という詩作品であることが、〈ミノタウロス2〉の最後のページで解説されている。他の声部と同様、声についての注釈があり、「スポットライトが色を変えるように、いくつかの外国なまりがかぶさる」という指示がなされている。この詩は、三人の女がそれぞれ一人称で語るような形式をとっているが、第6声部の名はあくまで男性単数形の *Le comparateur* である。声部の名として総称的に用いられているのだろうが、同一の男性の声で語る設定になっているとも考えられる。しかもそこに外国なまりがかぶさるのであるから、二重の異化が行われることになろう。「比較者」という名にふさわしく、テキストに対して、声による距離が仕掛けられている。また、一方では、外国なまりは、ピカソの時代のパリの文化が、多くの外国人によって活性化されていたことを映し出す効果もあるだろう。

もう一つの新しく生まれた部分、声の名のない部分は、必ず各ページの一番上に登場し、他の声部より何字分か左側をあけた位置に、はめ込まれている。これは、プルタルコス『英雄伝』の冒頭にある「テセウス」の章からの引用である⁷⁾。この部分は、第1声部のもとになっているクレタの伝承を客観的に述べて、補強する働きもむろんあるが、プルタルコスが、伝承の様々な異なるヴァリエントを紹介し、検討していることから、この伝承を多角的な視点から眺めることを我々に促してくる。ちょうど、ピカソの複数の視点で描かれた絵のような働きをしていると言えよう。

さらに、〈ミノタウロス4〉は、「ピカソ＝迷宮」とは別に加えられたテク

スト「スザンナの鏡」から成っている。とはいえ、繋がりが無いわけではない。第6声部に登場するスザンナの物語を、それだけ別に取り出して、今度は散文によってさらに詳しく語っているのである。その合間には、第6声部の断片も挟み込まれており、この声部だけは、「ピカソ=迷宮」から外に出て、「スザンナの鏡」にまたがって続いているわけである。

では、その第6声部を、もう少し細かく観察してみることにしよう。

III 第6の声

第6声部は、「ピカソ=迷宮」のすべての章に登場する。先に述べた通り、この第6声部のテキストは「絡み合った三人の女」という詩であるが、そこには「アリアドネの糸」、「スザンナの糸」、「ダナエの糸」という、互いによく似た形式を持つ、三つのユニットを形作る詩が含まれている。第6声部の各連は八行の詩から成っているが、その三つのユニットは、いずれも五つの連で構成されている。

最初のうちは「ピカソ=迷宮」の一つの章に、一つのユニットが独立して入っているが、やがてこれらのユニットは、あたかも糸がほぐれて、別の糸とより合わされていくかのように、次第に複雑に錯綜しあっていく。「ピカソ=迷宮」の各章において、第6声部がどのように作られているかを、以下に示してみよう。

第1章 「アリアドネの糸」 八行一連の形で五連

第2章 「スザンナの糸」 八行一連の形で五連

第3章 「ダナエの糸」 八行一連の形で五連

第4章 「絡み合ったアリアドネとスザンナ」

「アリアドネの糸」と「スザンナの糸」が一連ずつ交互に並び、あわせて十連

第5章 「絡み合ったスザンナとダナエ」

「スザンナの糸」の四行のあとに「ダナエの糸」の四行が連

結して一連を形成し、この形のもものが十連

第6章 「絡み合ったダナエとアリアドネ」

「ダナエの糸」と「アリアドネの糸」が二行ずつ交互に組み合わせられて一連を形成し、この形のもものが十連

第7章 「絡み合った三人の女」

まず三つのユニットが一連ずつ登場して第3連までを形成
 「アリアドネ」六行と「ダナエ」二行で第4連
 「ダナエ」四行と「スザンナ」四行で第5連
 「スザンナ」二行と「アリアドネ」六行で第6連
 「ダナエ」四行と「スザンナ」四行で第7連
 「アリアドネ」四行と「ダナエ」四行で第8連を形成

さらにこの声部は先述の通り、「スザンナの鏡」のテキストにもくい込んでいく。そこでは一連が四行になって、第7章に入りきらなかった各ユニットの残りの部分が絡み合い、十四の連を形成している。すなわち、プログラム全体を通して見ると、三つのユニットは複雑に絡み合いながら、それぞれ四回繰り返されていることになる。まさに文字通り「絡み合った三人の女」であるが、すでにお馴染みのアリアドネ以外の二人、スザンナとダナエは、なぜ「ピカソ＝迷宮」の中に導かれてきたのであろうか。

ダナエは、ギリシャ神話に登場する、アルゴス王アクリシオスの娘で、黄金の雨に変身して忍び込んだゼウスと結ばれて、ペルセウスを生む。塔に閉じこめられたダナエは、幽閉のテーマによってダイダロスと、その息子ペルセウスは、飛翔するという点でイカロスに、メドゥーサを退治するという点でテセウスに、というようにして、クレタの伝承との共通項を持っている。一方、同じゼウスの子という点では、多くの兄弟がいるが、とりわけ次の人物が想起される。白い牡牛に変身したゼウスと交わったエウロパから生まれた、ラダマンテウスである。クレタの三神王の一人であり（ミノスもその一人）、冥界において死者の審判官となったといわれ、時にミノスと混同される⁸⁾。前回の論述でもすでにこの点にふれたが⁹⁾、「ピカソ＝迷宮」で

描かれるミノスにも、ラダマンテュスのイマージュが重なっているところが見られる。こうしてみると、ダナエには、「ピカソ=迷宮」の中のテーマ体系や登場人物と繋がる部分があることが納得されるだろう。

もう一人のスザンナはどうであろうか。彼女は、旧約聖書の中のダニエル書第13章¹⁰⁾に登場する、バビロン捕囚時代のユダヤ人である。裕福な評判のよい男ヨアキムの妻である彼女は、二人の老裁判官のよこしまな欲情を拒絶したために、二人に不貞の濡れ衣をきせられて、死罪にされそうになるが、ダニエルに救われる。バビロンのユダヤ人という点で、やはり幽閉のテーマを見ることができ、ダナエの場合ほど、テーマ体系の類似を見出すことはできない。スザンナには、むしろ詩の設定の中で他の二人と絡みあわされていく。

例えば、詩の中の スザンナは、貞淑な妻ではあるが、ダニエルという若者に心を惹かれている。三人の女は、いずれも一人の男に心を奪われることで運命が変わっていく女たちである。さらにこのスザンナは、ダニエルにペルセウスのイマージュをみとめ、老裁判官たちにはミノスの手先たちのイマージュを見ている。

Et c'est seulement à la fin des temps
 que je reconnâtrai Daniel en Persée
 et dans les vieillards les sbires de Minos
 un instant sorti des enfers classiques¹¹⁾

スザンナはダナエとアリアドネに、こうして絡んでくるのである。また、「ピカソ=迷宮」の中にところどころ出没する「鏡」が、スザンナにおいては、彼女が水浴びをする泉として登場する。

一方ダナエは、この詩の中でもペルセウスを身ごもるのだが、その子がやがて解き放つてやることになる女としては、アリアドネがイマージュされており（神話のなかでペルセウスが救うのはアンドロメダである）、さらにそのペルセウスには、ディオニソスの特徴もかいま見られる。

Et c'est seulement au milieu du ciel qu'il reconnaît
 en celle qu'il dévêt de ses chaînes
 nulle autre que cette Ariane
 dont je lui parle si souvent
 qu'il ferait monter parmi les nuages
 dans un cortège de léopards et de vigneron¹²⁾

このように、詩の構造ばかりでなく、詩の喚起するイメージによっても、三人の女は絡み合わされている。

また、「アリアドネの糸」の中では、テセウスはミノタウロスを殺したあと、自らも牛に変身していく。¹³⁾先に指摘した、第1声部における「兄」とテセウスの重層関係が、第6声部の中でより明瞭なイメージで描き出されていることになる。

ところで、先の表で見たように、詩の中の三つのユニットが絡み始めるのは、「ピカソ=迷宮」の第4章からである。第4章が「女たちを捕らえる畏」というタイトルであり、「女^{ラス・メニナス}官たち」のイメージを借りて、ピカソをめぐる女たちが描かれていたことを思い出してみると、神話や伝承のなかの三人の女たちが、突然現実的な色合いを帯びてくる。第4章から第5章あたりが語っていた時期のピカソのまわりには、まさに三人の女——オルガ、マリ=テレーズ、ドラ——がおり、様々な葛藤を演じていた。こうした点も頭のすみにおきつつ、新たに生まれた部分が、既存の声部と織りなす関係についても、探ってみたいと思う。第5章の一部をモデルとして、本論で既に取り上げた元のヴァージョンを思いだしなから、たどってみよう。チャンネル3の91ページの終わりから、93ページ・95ページにかけての部分である。

第1声部がテセウスとかつての「兄」の相似を語り、第2声部がニームの闘牛場を想起させるのに続いて、新たに挿入されたプルタルコス引用文が、テセウスに捨てられたアリアドネが首を吊ったという説を告げる。次に入る第1声部は、「私」=アリアドネが「兄」との夫婦ごっこで使った名前の一つがテセウスであった、という例のくだけたものである。そのあとに、スザンナと

ダナエの絡む第6声部が二連加わる。その二連目は、つい先ほど引用した「スザンナ」と「ダナエ」の単位からの二箇所が（二番目の引用は上から四行目まで）結合して、一連になったものである。一方、第6声部の一連目と二連目の間には、第2声部が入りこんでいて、マリ=テレーズが娘を生んだことを告げている。

ページが変わると、再びプルタルコスから、アリアドネがテセウスの子を二人生んだという、別の説の紹介。次に第6声部が一連入り、後半の四行の「ダナエ」の部分では、ペルセウスとディオニソスの重なりが見られる。そして最後に、第1声部が声の強度を増して、クライマックスの「ミノタウロス殺し」の場面を語り、第5章が終了する。

このように、新たに加わった部分が、イマージュの連鎖をより複雑に、厚みのあるものとしている。クライマックスへ向かうスピードとスリルはやや鈍る感があるが、登場人物たちがすべて多層的な存在となり、しかもそれらが多方向に交錯して、イマージュの交響楽を奏でるかのようである。一冊の書物として、一応完結していたはずの『ピカソ=迷宮』のテキストを、他の複数のテキストと混在する『ジャイロスコープ』の一部とするために、ビュートールはこのように変貌させ、変奏してみせたのである。

IV 「スザンナの鏡」をめぐって

最後に、〈ミノタウロス4〉として、プログラムの終わりの部分に据えられている「スザンナの鏡」にも、少しふれておこう。

「スザンナの鏡」も、三種類のテキスト単位が混ざりあって出来ている。

中心をなすのは、先にふれたように、聖書のダニエル書第13章のスザンナの物語を元にして書かれたテキストであり、聖書のヴァージョンよりもかなりふくらまされている。ダニエルは、予言の能力と音楽の才のある若い学生となっている。さらに、長老たちが捏造したスザンナの不貞の相手は、ダニエルを指していることがはっきりと書かれており、疑いの一方の当事者であるダニエル自身が長老たちの嘘をあばき、彼女を冤罪から救うことになる。

このスザンナの物語が、バビロン捕囚時代のユダヤ人の話であることと響きあうように、もう一つのテキスト単位は、旧約聖書のエレミア哀歌の引用によって形成されている。滅びさったかつての自分たちの都エルサレムに思いを残しながら、その運命を嘆く、追放の民の哀歌である。この単位の終わった後には、「スザンナの時代のバビロンのゲッターでは、こんなふうに人々の嘆きが響いていた」¹⁴⁾とある。

そして第6声部の続きが、三つ目のテキスト単位として入り込んでいる。前節でふれたようなイマージュの連鎖・交錯が、ここにも持ち込まれるので、ダニエルにはペルセウスのイマージュが重ねられ、ダニエルに救われるスザンナは、ペルセウスによって怪物の手から守られ、鎖を解かれるアンドロメダ＝アリアドネと結びつけられる。

こうして、スザンナとアリアドネのイマージュが同調すると、バビロンとクレタが、さらには「ピカソ＝迷宮」の世界が共鳴し始める。このような重層を背景にすると、先ほどのバビロンのユダヤ人たちの嘆きの歌のなかに、迷宮に幽閉されたミノタウロスやその生け贄たちの嘆きばかりでなく、スペイン市民戦争の後に、国を離れて異国で暮らす流謫のスペイン人たち（言うまでもなく、ピカソもその一人であった）の嘆きも、重なり合って聞こえてくるようである。

「スザンナの鏡」は、テキスト内部には「鏡」のテーマ体系が強く現れてこないにもかかわらず、「鏡」という語をタイトルの中に持っている。その理由は、ピカソの絵の一つで描かれた、水の精がミノタウロスに差し出す鏡のように（図版3）、このテキスト自体が、スザンナ＝アリアドネによって「ピカソ＝迷宮」に差し出された「鏡」だからであると言えよう。

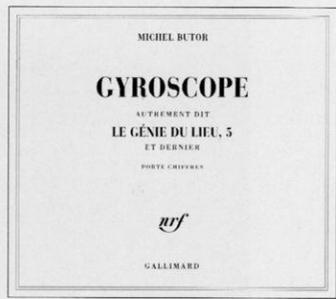
V 『ジャイロスコープ』の中の「ピカソ＝迷宮」

最後にもう一度、『ジャイロスコープ』全体を視野に入れてみよう。

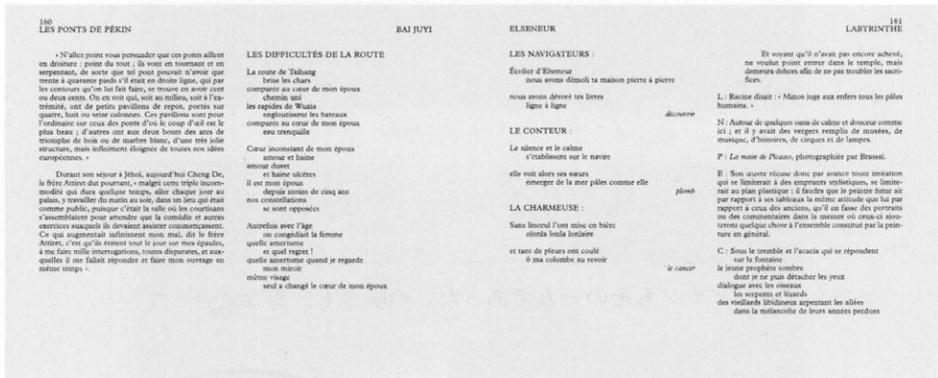
『土地の精霊』シリーズには、様々な土地が空間的・時間的に捉えられてきた。第1巻では地中海世界、第2巻では北半球、第3巻では南半球をも含む



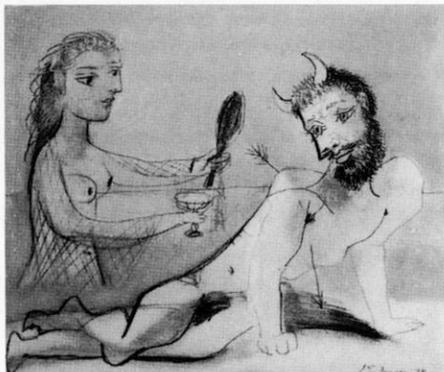
MICHEL BUTOR CYROSCOPE



図版1 『ジャイロスコープ』の2つの表紙



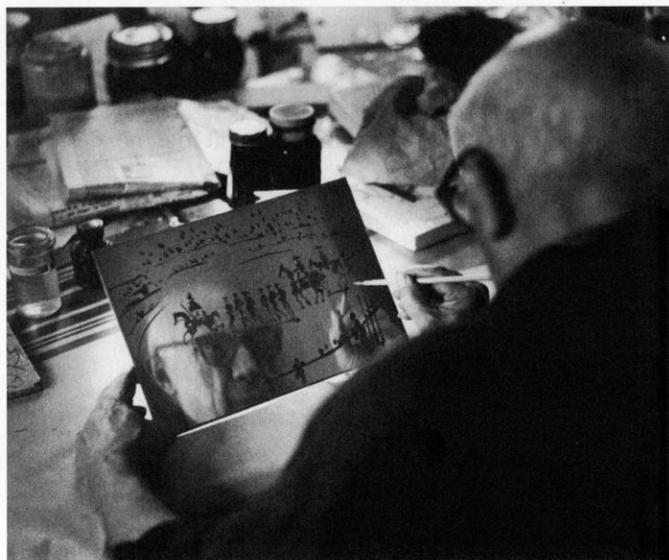
図版2 『ジャイロスコープ』の見開き



図版3 ピカソ「傷ついたミノタウロスとナイアス」



図版4 アルル闘牛場で最前列に座るピカソ



図版5 制作中のピカソ

出典：図版4、5ともデイヴィッド・ダグラス・ダンカン（写真と文）
『ピカソとジャクリヌ』造形社ジャパン、1988.

というように範囲を広げ、第4巻では両半球を複数の視点で捉えることが試みられた。第5巻でも、ヨーロッパ、アジア、アフリカ、アメリカの四大陸にわたる土地が登場するという点ではそれらの延長上にあるが、これまでに無い要素も含まれている。

作者を思わせる「私」と名乗る話者が、どのプログラムにも登場せず、各プログラムのナレーションの視点が常に相対的であるということも、第5巻の特徴の一つである。ジャイロスコープの軸が空間上にとる位置が、移動すれば場所によって変わる相対的なものであることと、それは通じているようである。また、この書物の構造にも適合させた選択であろうと思われる。ビュートルは、各プログラムを、互いにそこから他のプログラムを観察できるような「一種の展望台」¹⁵⁾という言い方で表現している。

さらに、もう一つの重要な特徴について、ビュートル自身が語っている言葉にも注目してみよう。

Si *Transit* est construit comme une pyramide, *Gyroscope*, lui, a la forme d'un labyrinthe. Avec des portes pour s'échapper vers l'univers. C'est le premier livre où j'essaie vraiment de me détacher de la terre.¹⁶⁾

これまで、地球の上を経巡ってきた『土地の精霊』が、初めて宇宙へ向かって飛び立つ方向性を与えられたということである。確かに、『ジャイロスコープ』のテキストには、天文台、天文学者、プラネタリウムをはじめ、様々な時代の天文学を表す要素や、天空に向かう想像力を示す要素がちりばめられている。そしてそれが、時には複数のプログラムが互いに越境しあう(例えば〈天文台〉と〈空〉のプログラムのように)契機としても働いている。

『ジャイロスコープ』の一部を成す「ピカソ=迷宮」でも、イカロスやダイダロスが、そしてペルセウスが、飛翔のテーマによって、そうした要素を表現していた。さらには、迷宮自体が、決まった場所を持たず、地を這い、

空を飛ぶ存在として描かれてさえいた。しかもビュートルは『ジャイロスコープ』を、「天空に向かう脱出口を持つ迷宮」にたとえている。そうだとすれば、「ピカソ＝迷宮」は『ジャイロスコープ』の中にはめ込まれた、それ自身を表す雛形であることになろう。それはまた、『ジャイロスコープ』というさらなる迷宮が密かに差し示す、最も誘惑的な入口なのではあるまいか。

地球の自転を証明するために考案されたジャイロスコープは、地球の似姿でもあるという。『ジャイロスコープ』というこの書物も、土地の精霊たちの響き交わす声を乗せて、自ら回転しながら同時に宇宙を回転移動し続ける地球を表していると言えるだろう。

終章 迷宮の魅力

当論文でも何度か引用した『履歴書』*Curriculum vitae* と題する対談集で、『土地の精霊』最終巻の極めておおまかな説明をしていたビュートルが、最後に、ピカソとランボーに関するテキストも含まれていると言うと、対談の相手アンドレ・クラヴェルは、すかさずこう問いかける。「なぜピカソなのですか？」

このクラヴェルの率直な反応は、なかなか興味深い。ランボーでもなく、そのほかにいろいろあがっていた人名や地名でもなく、彼が真っ先に聴こうとしたのは、ピカソが題材に選ばれている理由なのである。確かにランボーについては、ビュートルは一冊の評論を初めいくつものテキストを発表しているので、選ばれるのは当然という感がある。しかしその他の名前を押しやって、まず「なぜピカソなのか」という問が寄せられたということは、やはりビュートルとピカソという取り合わせが、彼にとって驚きであったからに他なるまい。クラヴェルに限らず、その二つの名前をよく知る人の多くが、同じ反応をするに違いない。当論文序章でも、まさにその点から記述を開始したのであった。

その二つの名前にはどのようなデュエットが可能なのか、ビュートルに

とってピカソとはどういう存在なのか、本論で(とりわけ前回までの『ピカソ=迷宮』についての論述で)述べてきたことは、そのままクラヴェルの問に対する答えになるだろう。さらに、『ピカソ=迷宮』が『土地の精霊』最終巻のなかに転生しているさまが、その答えを補強することにもなっている。ここでそれらをまわりくどくまとめるような無粋をおかすよりも、ビュートルの簡潔にして洒脱な答えを引いておこう。

Parce qu'il est, comme moi, obsédé par la figure du labyrinthe, le meurtre du Minotaure, toutes ces histoires de sacrifices. Picasso me facine aussi parce qu'il n'a cessé de renouveler son inspiration. J'aimerais pouvoir rivaliser avec lui!¹⁷⁾

自分のインスピレーションをたえず新たなものにし続けたピカソと張り合ってみたいとは、ビュートルもまた「晩年」という言葉の似合わない人である。

さて、『ピカソ=迷宮』の最後は、再び鉄格子が閉まるシーンで終わる。映像の上では、これは美術館の収蔵庫の鉄格子のはずであるから、最後に閉めなければならないのは当然とも言えようが、そこに重ね合わされてきた、イマージュとしての迷宮もまた、閉じてしまうのだろうか。しかしその迷宮は、第1声部の語る迷宮であるばかりではなく、五つの声の重唱が立ち上げてきた、「ピカソという名の迷宮」である。まさに、この書物のタイトルがそれを示していたのである。

その迷宮に分け入るための糸は、第3声部でピカソの休まない制作ぶりを、途絶えることのない糸にたとえていたのを思い出してみれば明らかなように、映像に映し出される作品たちであり、同時にそこに聞こえてくる、様々な次元でのピカソを語る一つ一つの「声」たち以外ではないだろう。しかしその糸はまた、鉄格子の向こうに誘い込み、たどっていくうちに絡みつき、逆に人を踏み迷わせる糸でもある。だが、迷宮というものの魅力は、まさに迷う

ことよってのみ、逆説的に体感し得るものではないだろうか。しかも、迷宮それ自体は、人を幻惑しつつも、同時に解かれることを求め、探求へと誘う構造を内包しているものである。

そしてこの迷宮は、すでに一度引用したビュートルの言葉を借りれば、「天空に向かう脱出口を持つ迷宮」であったはずだ。鉄格子の閉まる直前にスクリーンに浮かぶことになっている、ピカソの作品が周囲にぐるりと飾られた闘牛場のイメージは、その脱出口から抜け出してきたのであろうか。そうだとすればあの闘牛場は、空の上のいずこかにあることになるだろう。

ビュートルが、ピカソ論をほとんど書いてこなかったのは、彼がピカソに惹かれる部分が、あれこれの作品であるという以上に、ピカソの創作活動全体、その方法論・想像力・価値観などを含めた全体であったからであり、いわゆる評論の形式では、自分のピカソに対する興味の幅を捉えきれなかったからではないだろうか。本論でもとりあげた評論の他には、作品論の類も書いていないことが、それを示しているように思う。そして、様々な新しい表現形式の模索を経た後に、ようやく自分にとっての魅力あるピカソを、自らの主要なテーマの一つである「迷宮」として表現する方法を、練り上げることができたのである。

その意味では、『ピカソ＝迷宮』は、ビュートルがビュートル独自の方法によって書き上げた、類まれな「評伝」と言えるだろう。 (了)

注

- 1) Michel Butor/André Villers, *Picasso-Labyrinthe*, 《Tübingen Rive Gauche》, Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, Tübingen, 1986.
- 2) 『トランジットA—トランジットB (土地の精霊IV)』をめぐって (1)」、慶應義塾大学日吉紀要「フランス語・フランス文学」第18号、1994年、pp. 59-79。
- 3) Michel Butor, *Transit A-Transit B : Le Génie du lieu 4*, Gallimard, 1992, Paris.
- 4) Michel Butor, *Curriculum vitae : Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, Paris, p. 262.
- 5) *ibid.*, pp. 262-263 :

Le zapping est une donnée fondamentale de notre rapport aux images,

surtout pour les jeunes. Certains s'en offusquent. Personnellement, je trouve ça très bien. Certes, il y a un zapping paresseux que je déteste, mais le zapping actif, lui, est un moyen de suivre plusieurs programmes, plusieurs histoires à la fois. C'est aussi une façon de lutter contre la pauvreté de l'information qui menace de plus en plus la télévision.

- 6) 「ビュートルの『ピカソ=迷宮』およびその転生 (1)」、慶應義塾大学日吉紀要「フランス語・フランス文学」第29号、1999年、pp. 136-139.
- 7) テキストは十六世紀のジャック・アミヨによる仏訳文が使われている。邦訳は以下のものを参照した。プルタルコス/村川堅太郎編『プルタルコス英雄伝 上』筑摩書房 (ちくま学芸文庫)、1996年。「テセウス」の章は pp. 7-50.
- 8) パーバラ・ウォーカー『神話・伝承事典』大修館書店 p. 679
- 9) 慶應義塾大学日吉紀要『フランス語・フランス文学』第30号所載、「ビュートルの『ピカソ=迷宮』およびその転生 (2)」の第四章のII、および注(22) 参照。
- 10) 第13章は、ダニエル書補遺であり、旧約聖書続編に入っている。カトリック教会では、第二聖典として認められている。仏訳と邦訳は以下を参照した。
Le Bible (traduit par Emil Osty et Josephe Trinquet), Seuil, Paris, 1973, pp. 1934-1936.
 『聖書』(旧約聖書続編つき) 日本聖書協会 1998年 pp. (続) 296-299
- 11) *Gyroscope*, Canal B, p. 36.
- 12) *ibid.*, Canal 3, p. 57.
- 13) *ibid.*, Canal B, p. 20.
- 14) *Gyroscope*, Canal 1, p. 196.
- 15) Michel Butor, *Curriculum vitae : Entretiens avec André Clavel*, Plon, 1996, Paris, p. 263.
- 16) *ibid.*, p. 265.
- 17) *ibid.*, p. 265.