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

Title	舞台に上った「ヌーヴォーロマン」： 演劇作品『ヌーヴォーロマン』をめぐって
Sub Title	«Nouveau roman» sur la scène : À propos de la représentation de Nouveau roman
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	2014
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.58 (2014. 3) ,p.97- 116
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Mélanges offerts au professeur Hashimoto Junichi = 橋本順一教授退職記念論文集
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20140331-0097

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.

舞台に上った「ヌーヴォーロマン」
――演劇作品『ヌーヴォーロマン』をめぐって――

林　　栄美子

『ヌーヴォーロマン』という芝居

2012 年のフランスで、『ヌーヴォーロマン *Nouveau roman*』と題する演劇作品が舞台で上演された。

「ヌーヴォーロマン」という語が文学をめぐる話題の中に登場することがほとんどなくなったこの時代に、しかも芝居にはおよそ似つかわしくないと思われるタイトルを掲げたこの作品は、最初は夏のアヴィニョン演劇祭に正式に参加して好評を得る。ヌーヴォーロマンの作家たちが登場人物となる芝居だということで話題になっていた。

その後、10 月にはまず、作・演出のクリストフ・オノレ Christophe Honoré の活動拠点であるロリアン国立演劇センターで、続いてニーム、トゥールーズで、11 月にはパリ郊外クレテイユと廻りながら、さらに好評を博し続け、11 月 15 日から 12 月 9 日にかけてはパリのテアトル・ナショナル・ドゥ・ラ・コリーヌ Théâtre national de la Colline でほぼ一か月間上演された。筆者が見ることができたパリ公演の楽日とその前日のマチネは、補助席まで使用するほどの満員の盛況であった。いずれの劇場でも連日満員に近い観客を集めていたそうである。この芝居がそれほどの客を集めるとは当初予想されていなかった。そもそもどういう人々が劇場に足を運んできていたのか？「ヌーヴォーロマン」と総称される類の小説群に当時、あるいは隣接した時代に親しんだ経験のある世代なのか？　確かに見たところ、その

世代が多くはあった。しかし、明らかにより若い、大学生になるかならないか、といった年齢の客もおり、むしろ年齢層は一般的な演劇の観客よりも多様であった。

というのも、作・演出をしたクリストフ・オノレ Christophe Honoré[1)]、すでに小説家としても映画監督としても知られているが、生まれは 1970 年である。「ヌーヴォーロマン」という言葉がすでに身近で聞かれなくなったころに生まれているのである。また彼の実弟を含む、この舞台に出演した俳優たちは、大半がさらに若い世代である。これだけですでに、ある種のノスタルジーに基づく作品でないこと、その時代を生きた世代にのみ向けて作られたものではないことは明白であろう。

上演プログラムと諸資料

上演の際に無料で配布されるプログラムには、スタッフやキャストの名前、演出家の文章、舞台写真があるばかりではなく、「ヌーヴォーロマン」の作家たちの小説や論考のテクストの抜粋（選び方が見事である）、さらには時代背景を示す「121 人宣言」の抜粋も載っている。小説家たちは俳優によって「受肉される」だけでなく、何よりも彼ら自身であるテクストの一部と共に復活するように、つまり、プログラムもこの舞台作品の一部をなすことを意図して制作されているのである。このプログラムは、テアトル・ドゥ・ラ・コリーヌのオフィシャルサイトの中に収められた、上演作品に関するアルシーヴのなかに見出すこともできるが、それ以外にも、このサイトからは様々な興味深い資料がダウンロード可能である[2)]。例えば、レペティシオン（稽古）の過程を記した日記の抜粋、自分が演じる作家についての俳優たちの感想、演じる際に考えたことの記録、等々。ウェブサイトを演劇の世界にリンクさせてうまく生かした例と言えるだろう。

作家たちの「受肉（アンカルナシオン）」

この演劇作品の登場人物は、「ヌーヴォーロマン」の作家たちである。アラン・ロブグリエ Alain Robbe-Grillet（1922–2008）、ミシェル・ビュト

ール Michel Butor（1926–）、ナタリー・サロート Natalie Sarraute（1900–1999）、クロード・シモン Claude Simon（1913–2005）、マルグリット・デュラス Marguerite Duras（1914–1996）、クロード・オリエ Claude Ollier（1922–）、クロード・モーリャック Claude Mauriac（1914–1996）、ロベール・パンジェ Robert Pinget（1919–1997）、さらにロブグリエの妻カトリーヌ・ロブグリエ Catherine Robbe-Grillet（1930–）[3]、加えてヌーヴォーロマンの仕掛け人である「深夜叢書（エディション・ド・ミニュイ）」社[4]の編集責任者兼社主ジェローム・ランドン Jérome Lindon（1925–2001）。サミュエル・ベケット Samuel Beckett（1906–1989）は写真でしか登場しない[5]。一人の作家の役は一人の俳優に充てられる。しかしモデルになった人物の性と俳優の性は、必ずしも一致しない。ビュトールとランドンは女優が演じるのである。出演者の中では一番キャリアの長い中年の実績ある女優たちによって[6]。そして同時代の人気作家であったフランソワーズ・サガン Françoise Sagan（1935–2004）も少しだけ登場する[7]のだが、この役だけはオリエ役の男優によって一人二役で演じられる。こうした性のずれが端的に示しているように、俳優たちの外観は作家たちに少しも似ていない。似せようともしていない。それどころか、むしろ「物まね」的な外観の類似は、容貌から動作・声・話し方に至るまで周到に排されているのだ。衣装も、1950–60 年代ごろの服装を再現しようとする意図は全くないようで、ヨージ・ヤマモトなど現代のデザイナーによる既製服が使われている。要するに、作家たちは表層的には全く再現されておらず、俳優たちはみな今現在我々の身近にいくらでもいそうな様子をしている。

俳優たちは作家たちの人生を演じるのではない。そもそも作家たちそれぞれの私生活はほとんど描かれない。舞台の上では常に「作家」として存在している。

では、俳優たちは何を演じるのか？　この舞台に参加するまで「ヌーヴォーロマン」とは無縁で、どの作家の作品も読んだことがなかったという者さえ含んでいるかもしれない俳優たちは、どうやってこれらの登場人物に接近すればよかったのか？

舞台創作の過程

この舞台作品は、あらかじめ戯曲として書かれたテクストに基づいて演出されて出来上がったのではない。台本はなかったのである。俳優たちの即興エチュードの積み重ねによって、演出家がそれを採録し、整理・編集しながら台本が作られていったということである。俳優たちはヌーヴォーロマンの作品群のテクストと、作家たちについての多種多様な資料（写真やテレビ・ラジオのインタビューなどの映像・音声資料も含む）、および当時の歴史的背景を知るための資料を与えられて、各自が勉強して準備してからレペティシオン（稽古）に臨む。レペティシオンでは、ある場面や状況の設定が与えられ、その中で俳優たちはそれぞれ作家の役を即興で演じるのである。（配役の割り振りは、演出家のプランをもとにしてミーティングを重ねながら、各自の希望や合議も含めて決められていったようだ。）もちろん最初はうまくいかず、試行錯誤の繰り返しであったようだが、そのようなスリリングな創作の現場にぜひ立ち会ってみたいと思わずにはいられない。その過程は簡単な稽古日誌に少しだけ残されている[8)]。

例えば、ミニュイ社前の舗道上で作家たちが集合写真を撮る、という場面設定がある。「ヌーヴォーロマン」の名称と共にしばしば目にする一枚の写真……1959 年 10 月 16 日に撮られた、有名な集合写真のことである（p. 101 上段の写真参照）。あの写真がいわゆる整然とした集合写真のようには見えず、どこか中途半端で雑然とした雰囲気を感じさせるのは、彼らが一人のまだ来ない仲間をそこで待っているからだということが分かっている。ミニュイ社から 57 年に出版した『心変わり *La Modification*』でルノード賞を受賞して、新しい文学のスター的存在になっていたミシェル・ビュトールを囲んで写真を撮ろうと（計画したのはランドンだろう）、彼らはなにか所在なげに舗道の上に群れて待っているのだ。（デュラスについては、作品の傾向が違うと考えていたランドンがおそらく声をかけていない。）結局当初計画した写真は撮れないまま、舗道の上でなんとなく待っている彼らの写真をマリオ・ドンデロ Mario Dondero というイタリア人の写真家が何枚か撮影して

ミニュイ社前で　　左からロブグリエ、シモン、モーリャック、ランドン、パンジェ、ベケット、サロート、オリエ© Dondero

舞台写真 1

舞台写真 2

いる[9]。そのうちの一枚があの写真なのだ。どんな雰囲気だったのか？　誰と誰がおしゃべりをしているのか？　何を話題にしているのか？　各人はこの時何を考えているのだろう？　今書きかけの本のこと？　未来の読者のこと？　成功するかどうか？　それともただ、早く家に帰りたい、なぜこんなことをしなければならないのかと不満に思っているのか？……[10]　あの写真から想像しうる諸状況を、俳優たちは集団で即興で演じてみるのである。即興は同じ設定で何度か試みられる。

このような作り方は、現代演劇のなかでは今やそれほど珍しいものではない。こうした実験的手法は、演劇では 1960 年代、ヌーヴォーロマンの時代の少し後ぐらいから始まっている。しかしオノレにとってはおそらくこれが初めての試みであったようだ。筆者がオノレの演出する舞台を見たのはこれが初めてであったが、彼がこれまで出版している戯曲を読む限りでは、それらは『ヌーヴォーロマン』のような作り方ではなく、あらかじめ書かれた戯曲が存在し、それに基づいて演出されたものと思われる[11]。また、今回の舞台に出演した俳優たちも（ナタリー・サロート役のリュディヴィーヌ・サニエなどはオノレが監督した映画にも出演している）、このような即興エチュードの積み重ねによる創作に加わった体験は、それ以前にはなかったと語っている[12]。

また、俳優たちそれぞれが、自身の演じる作家についてどう考えているかを書いた文章を読むと、彼らそれぞれの役への接近ぶり（場合によってはそれは精神的格闘でもある）がうかがえて大変興味深い[13]。俳優たちが何を考えながら、どのように演じたのか、それはまた、これらの俳優たちによるヌーヴォーロマン作品の需要の過程を示してもいるだろう。

また、舞台にかかった『ヌーヴォーロマン』は、上演時間が初演の時よりもその後は少し短くなっている。新聞・雑誌の劇評を見ると、アヴィニョン演劇祭で上演した時は 3 時間 45 分におよび、「演出家は削除する能力に欠けている、過剰な部分を整理し切り詰める必要がある」、というような批判が見られる[14]。アヴィニョン演劇祭での上演の折に、舞台のはねたあとで行われた観客との意見交換・質疑応答[15]の中で、一般の観客の中にも「長

すぎる」という意見があったが、一方で「長いとは感じなかった」とか「長いとは思うが自分にはそれが苦痛ではなかった」という観客もおり、身体的条件のみならず、各人が演劇とどのように接してきたのか、観客としてのキャリアによっても大いに違いがあると思われる。しかしその批判を反映させたためか、その後各地で再演するにしたがって上演時間が少し短縮され（つまり改訂版になっていき）、パリ公演ではほぼ3時間になっていた[16)]。舞台はまさに生ものであることがうかがえる。（ちなみに、筆者はその休憩なしの3時間の舞台を長いとは全く感じなかった。）パリ公演が最終ではなく、その時点ですでに2013年1月にはトゥーロンとペルピニャンで公演する予定が発表されていた。これはこの作品がまだ変化の途上にあり、筆者がパリで見た舞台も決定版ではないことを示している。

この舞台の各シーンは時間的な順序に従って配列されてはおらず、飛躍することも多々あるのだが、時代背景はかなりきちんと捉えられている。「121人宣言」が登場することからアルジェリア戦争が同時代にあったことはもちろん描かれているが、作家たちの育った時代が第2次世界大戦の影を負っていること、とりわけ彼らがナチスドイツ占領下のフランスを経験していることも（彼らの現実認識にそれが影響を与えていることを、何人かは自著やインタヴューの中で実際に述べてもいる）、いくつかの場面で描かれている。また彼らの多くが左翼的イデオロギーに近しかったことも。（デュラスが、自分は左翼であると明言する場面もある。）しかし大戦の終わりからアルジェリア戦争終結までの期間が、左翼の間でも激しい論争が繰り返された混乱の時期であったことは、さすがに舞台上では表現し得ていなかったが、「整理されていない」と批判を受けもした舞台構成上の（みかけの）混乱のなかに、わずかだがその反映が覗ける部分もあったと思われる。

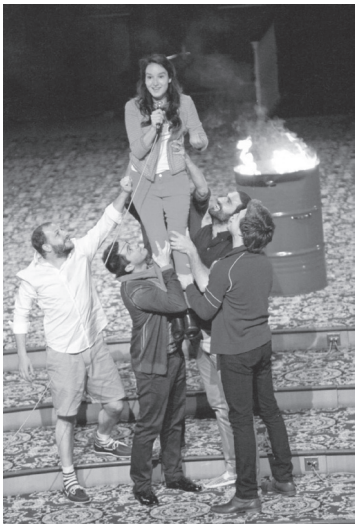
また、即興エチュードで作られた場面の持つ生々しい即物的な魅力は、エチュードの場を離れて繰り返し演じられるようになると少しずつ失せていくものである。観客に差し出せる形に整え、稽古を繰り返していく過程で生まれる必然的ジレンマなのであるが、演出家が、創りつつある舞台が稽古場での最初のエネルギーを失わないように、整理しすぎることを避けようとした

のだとすれば、アヴィニョンでの上演の「未整理な過剰さ」も、むしろ肯定的に捉えられるのではないだろうか。しかしそれならば、アヴィニョンでの舞台を見ておくべきであったということになるのだが……

舞台上の魔法

作家たちを演じる俳優たちが外観から何から本物に全く似ていない、ということは先に書いた通りである。しかし実際の舞台上では「作家たち」は実に生き生きと存在し、意外なほど空々しくは感じられなかった。そればかりか、お互いに異なる意見をぶつけ合って議論する場面や、皆で一つの計画を練る場面などで醸成されてくる一種祝祭的な雰囲気が（時には彼らは歌ったり踊ったりもする）、観客を次第に同じ空気をのなかに巻き込んでゆく。そして次第に、舞台上の彼らが、なぜか私たちの知っているあの作家たち「そのもの」であるように感じられてくるのである。目に見える外観とは別なところで、表象という言葉の通常の意味とは別なところで、見事に「彼ら」が表象されていた。この不思議な現象については、多くの劇評がふれている。とりわけ印象的であったものとして、一つだけ例を挙げるならば、デュラスを演じた女優（アナイス・ドゥムースティエ、p. 105 舞台写真 3 の中央）だろう。『テレラマ Télérama』誌の評者は、「かぼそくて、嬉々としていて、繊細で、見かけは『ヒロシマ、わが愛』の作者に全然似ていないのに、彼女は彼女になっているのだ。10 倍も素晴らしく彼女に。」と絶賛し、それを「舞台の魅惑的な魔法」と表現している[17)]。これはまさしく舞台上にしか存在しえない独特の「リアリティ」であると言えるだろう。映画作家でもあるオノレも、作家を作品の主題にすることに関して、映画では往々にしてうまくいかないことが舞台では可能なのだ、と述べている[18)]。こればかりは、生の舞台の場と時間を共に生きない限り感知し得ない「魔法＝魅力」であろう。

ちなみに、登場人物となっていた作家たち本人がこの舞台を見たらどう感じるのか、という誰もが感じるであろう興味については、現在も存命の 3 人（大半が物故していることに改めて気づかされる）のうち、カトリーヌ・ロブグリエだけがこの舞台を見ており、『マガジーヌ・リテレール』誌によ



舞台写真 3

舞台写真 4

舞台写真 5

るインタヴュー[19]で「大いに楽しんだ」と語っていることを記しておこう。カトリーヌはアヴィニョンばかりでなくパリ公演も見に行っており、彼女の役を演じた女優（メロディー・リシャール）についても高く評価している。彼女もまた「舞台の魔法」に触れたようである。

この演劇作品で示された興味深い視点について

1）集団としてのヌーヴォーロマン

作家たち（とジェローム・ランドン氏）は終始、低くて広めの段がカーヴを描いて重なった階段状の舞台の上にいて（p. 101 の舞台写真 1 を参照）、場面による出入りは少ない。個々は舞台上で立ち位置を変えてみたり、それぞれ恣意的な動きはするが、皆ほとんど舞台の上に居続ける。つまりこの芝居では、彼らは常にひとつの「集団」として描かれるのだ。

ヌーヴォーロマンの作家たちは意志的にグループを組んだわけではなく、共同のマニフェストを発したこともなければ、一緒に雑誌を作ったこともない。彼らを結びつけるものは少なくとも当初は、「深夜叢書（エディション・ド・ミニュイ）」という出版社である。同じ出版社にまとまっているという事実が、それぞれ作品の新しさの度合いもタイプもまちまちであった作家たちを、ひとつのまとまりとして意識させたのである。このような現象は、20 世紀ヨーロッパの中でもこの時代のフランスにのみ見られる独特なものであり、したがってそれは、「深夜叢書（エディション・ド・ミニュイ）」という出版社の、さらに具体的には社主であり編集責任者としてのジェローム・ランドンの決断によってしか実現しえなかったと考えられる。その出自からいって反体制的で独特の経営方針で知られる出版社であるとはいえ、やはり商業活動の一つである出版事業においてのこの決断は、今となってはますます驚異的なものと感じられる。だからこそ、ジェローム・ランドン（の役）はこの舞台に登場しなければならないのであり、そこに演出家オノレの意図も覗けるであろう。

しかも、オノレは興味深い指摘をしている。これらの作家たちは複数でなければならないことを理解したのだ、メディアに取り上げられるためにも、「文壇」のなかに位置を占めて様々な「文学賞」の対象となり得る視野に入

りこむためにも、文学の討論会などに出席を請われるためにも、と[20]。それぞれが目指す新しい文学の企図は必ずしも一致しないとしても、何がしかの影響力を持つために、戦略的に複数でいる、ということ。（これはランドンの戦略であると共に、54年からミニュイ社の文芸顧問になっていた、彼らのリーダー的存在ロブグリエによるものであったようだ[21]。）こうした視点は、積極的な集団的文学運動とは認知されていない「ヌーヴォーロマン」というあいまいな現象を、今少し明確に捉えることを可能にするだろう。これは、オノレが小説・映画・演劇といった様々な場にかかわりつつ活動してきたことから、実践的に得てきた視点であるのかもしれない。

一般にヌーヴォーロマンは、作家個々の差異のほうが重視され、複数や集団のイメージを与えずに語られることが多いのだが、オノレはそれとは違った視点をとっていることになる。

例えば、この芝居を発案した当初、オノレは設定年代を1959年から60年と考えていたという[22]。その期間は具体的な二つの日付によって区切られている。

まずは、「ヌーヴォーロマン」の作家たちのあの有名な一枚の写真の日付である。「深夜叢書（エディション・ド・ミニュイ）」社の所在地、パリのベルナール・パリシー通り7番地の舗道の上でロブグリエ、シモン、オリエ、モーリャック、ベケット、サロート、パンジェとランドンが一緒に写っているあの写真が撮られたのは、1959年10月16日であった。

もう一つは、そのほぼ1年後、1960年9月6日。「われわれはアルジェリア人民に対して武器を取ることを拒否する態度を尊重し、それを正当なものと判断する」、「われわれは、圧政に苦しむアルジェリア人民の名において援助と庇護をもたらすことを自分たちの義務と見なすフランス人の振る舞いを尊重し、それを正当なものと判断する」などの主張を含む宣言文、「121人の宣言―アルジェリア戦争における不服従の権利に関して」« Le Manifeste des 121 » sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie が、121人の芸術家と知識人の署名と共に発表された日である。ヌーヴォーロマンの作家たちのほとんどは（フランス国籍ではないベケットとパンジェを除いて）、

この宣言に署名した。

この二つの日付に区切られるということは、これらの作家たちが複数として、集団として自分たちを認識し、公にも提示していた時期、ということになる。あくまでもオノレは、「ヌーヴォーロマン」という現象をそれを形作った「集団」としてとらえようとしていたと言えるだろう。

2）ヌーヴォーロマンの影響力あるいは受容史

しかし彼はすぐに、この当初のプランを改変する。この作家たちの集団の歴史はもっと時間的広がりがあることを理解すると共に、彼は現在活動中の作家たちに次のような質問をしてみたくなり、アンケートを行ったのである。

質問：ヌーヴォーロマンに対して後々繰り返し唱えられた批判、「ヌーヴォーロマンはフィクションを枯渇させ、小説を窒息させた」という説をあなたは肯定しますか？　ヌーヴォーロマンはあなた方にとって何をもたらしたと考えますか？（この質問に対する答えはビデオインタビューとして録画され、断片が舞台でも映写されている[23]。）

質問に答えた作家たちは、フランソワ・ベゴドー François Bégaudeau（1971–）、ジュヌヴィエーヴ・ブリザック Geneviève Brisac（1951–、1996年フェミナ賞）、デニス・クーパー Denis Cooper（1953–）、マリー・ダリューセク Marie Darrieussecq（1969–）、シャルル・ダンツィグ Charles Dantzig（1961–、Belle Lettre 社の編集者でもある）、アラン・フレシェール Alain Fleischer（1944–、映画作家・写真家でもある）、ジル・ルロワ Gilles Leroy（1958–、2007年ゴンクール賞）、マチュー・ランドン Mathieu Lindon（1955–）、エリック・ランナール Eric Reinhardt（1965–）、リディ・サルヴェール Lydie Salvayre（1948–）、フィリップ・ソレルス Philippe Sollers（1936–、1961年メディシス賞、60年 Tel Quel 創刊・主宰[24]）であった。

世代も様々な彼らの答えは多種多様ではあるが、一つの共通点があったという。ヌーヴォーロマンの作家たちは、自分たちにより良い表現が可能になるような自由な空間を開いてくれた、という認識である。アンケートに答え

なかった作家もいたそうなので、あくまでも応じた答えのなかの共通点ということで多少差し引いてみる必要があるだろうが[25]、この結果が、舞台作品『ヌーヴォーロマン』により広いタイムスパンをもたらしたのであった。

では1970年生まれであるクリストフ・オノレ自身はどうなのだろうか？　この芝居の導入部で、これからクロード・モーリャックを演じようとしている、オノレの実弟ジュリアン・オノレが自己紹介と共に語ったところによれば、兄クリストフは12歳のときにデュラスの『ヒロシマ、わが愛 *Hiroshima, mon amour*』に出会ったという。読了に多くの時間を要する小説を避けて、戯曲や映画のシナリオを好んで読んでいて出会ったのだが、その時クリストフはデュラスの名もアラン・レネの名もまだ知らなかった。こののち彼はデュラスの世界に耽溺し、さらにサロート、ロブグリエなどの作品に手をのばすようになっていく。オノレ自身が語っている言葉を借りるならば、彼は「小説の輝ける世界を知るより前に＜小説の廃墟＞を発見してしまった」世代なのである[26]。彼の青年期の読書体験はヌーヴォーロマンとともにあった。ヌーヴォーロマンの作家たちは、現実を型にはまった、すでに存在する形式によって表現することを拒み、未だ存在しない何かを生み出そうと探究したのであるが、それらの小説にふれたことは、彼のその後の好みにはっきりと痕跡を残しており、未だにその影響から離れられずにいるという。

ヌーヴォーロマンは確かに今や文学研究の対象となり（つまり終了した事象であり）、作家たちのうちには大学教育に携わった者もいる。そこから、あれらの作家たちの名を、「フランス文学」の名声を確かなものとする偉大な作家たちの列の最後に加えることによって、文学の制度のなかに回収してしまおうという動きもみられる。それと共に、「文学の実験」について議論される機会は激減し、多少ともそれらの影響は受けながらも、手法的にははるかに穏やかな作風のものが個別に（集団的にではなく）ひそやかに発表されている。他方では、ヌーヴォーロマンなどまるでなかったかのように「小説らしい」小説が生産され、安心感と共に消費されている。それらの風潮がそれぞれ影響しあうわけでもなくただ併存するのである。オノレが多少の皮

肉を込めながら述べる言葉に刺激されつつ、そうした状況を冷静に眺め返してみると、どうやらヌーヴォーロマンの試みの中には未だになお文学の支配的イデオロギーをいらだたせるような反抗的な、馴化され得ない何かが確かに在る、ということに気づかされる。だからこそオノレの言うように、「誕生から 50 年以上たっても未だにそれはアヴァンギャルドでありつづけているのである。」[27)]

筆者自身はヌーヴォーロマンを同時代で受容した世代ではない。15 ～ 20 年ほどおくれてそれらに出会っているため、自分たちは「遅れてきた世代」であるという意識が常にあった。そのせいか、時を遡る方向に目を向けるあまり、自分より後の世代がそれらをどのように受容したのかという点をあまり考えたことがなかった。そういう視点の欠落を、オノレに示してもらったと言える。ヌーヴォーロマンを一時的な流行現象ではないと捉えるならば、受容史的な観点は忘れてはならないはずである。

とはいえ、あれらの作品を書店でほとんど見ることがなくなった現在の世代は、いかにしてヌーヴォーロマンに出会えばいいのだろうか？　いくつかは教科書版のような形で出版されており、文学の授業でテクストとして使われているようだ。オノレのように、映画作品から出会いが始まるという可能性も多少はあるだろう。そして、こういった数少ない貴重な機会の一つにこの舞台作品自体も入ってくるわけであるが、そうしてみるとそもそも、この舞台の企画は単に舞台上の作品としてだけではない広がりを持っていたことに思い至る。当初アヴィニョン演劇祭に参加する折に、俳優たちのための資料作りにアヴィニョン大学と修士課程の学生たちが尽力しており、プログラムには彼らへの謝辞も記されている。その学生たちのなかに、ヌーヴォーロマンの作品や作家たちをすでに知っていた者、すでに読んでいた者がどれだけいただろうか？　多くは名前だけ知っている程度だったと思われるので、その作業を通じて彼らもまたヌーヴォーロマンや、当時の歴史的背景に出会ったことだろう。上演に関する資料のうち、作家や背景を知るための資料に「教育的資料」という名前がついていることはなかなか意味深い。資料を作った側も、それによって学んで演じた俳優たちにとっても（「舞台創作の過

程」の項ですでに述べたように、俳優たちによる受容の過程がそこに示されている)、さらには舞台を見に来たヌーヴォーロマンを知らない若い観客たちにも、それは有効であったはずだ。何よりも舞台を作っていく過程が、またその舞台に出会って考える過程が、最も豊かな出会いとなったことは想像に難くない。(筆者は知り合いの若い観客にその実例を一つ知っている。)こうして舞台作品『ヌーヴォーロマン *Nouveau Roman*』は、ヌーヴォーロマンの受容史にしっかりとその名を刻んだことになるのである。

3)「声」への関心

この舞台の中で、奇妙な違和感と共に印象に残っている場面がある。クロード・シモン役の俳優(セバスティアン・プードゥルー)が、突然『フランドルへの道 *La route des Flandres*』の一節を口にし始める。おそらく数ページ分、時間にして数分間、かなり長く感じられる間朗誦は続く。朗誦と呼べるかどうかわからない。舞台全体の明かりは落ちていき、他の俳優たちは暗い後景に佇み、シモン役にだけ照明があたった状態で、彼は舞台を少しずつ歩いて移動し、身体を(とりわけ腕を)動かしながら、口調は次第に激しさをまして、作品の朗誦というよりは激しい長台詞のようにそれは続いていく。

この直前に演じられていたのは、「ヌーヴォーロマン語彙辞典」作りの場面である。アラン・ロブグリエ(ロブグリエ役のジャン＝シャルル・クリシェは、このグループのリーダー格であり戦略家であった人物の自負と熱意と、それが空回りしていく過程を、過度なパロディーになることを避けながら表現し得ていて好演だった)が提案した、アカデミー・フランセーズの権威あるフランス語辞典のパロディーのような辞典を作る計画のために彼らは集まっているが、かなり滑稽に描かれていたこの場面のタッチが示すように、まとまるはずもなく、四分五裂していく。これは 1960 年のことであり、彼らが自分たちを集団として意識していた時期の終わりごろにあたる。『フランドルへの道』はこの年に発表された。

シモンの作品の一部が役者の声によって登場したことは、驚きと共に記憶している。ヌーヴォーロマンの作品群のほとんどは(多分デュラスの作品を

除いて）朗誦には向かない特徴に満ちているからである。おそらく朗読する側にとってもそれを聞く側にとっても至難に違いない[28)]。ヌーヴォーロマン的エクリチュールは文字の領域でしか存在し得ないものだ、とそう思ってきたからこそ、驚きがあった。確かにあの朗誦部分は劇的に成功していたかどうかは疑わしい。他の部分から明らかに浮いており、演出の意図を疑いながらその時間を過ごしていた記憶がある。しかし、それだけに強く印象づけられたことも確かであって、ヌーヴォーロマンと声というあまり考えたことのなかった問題に直面することになった。そう気づくと、実はあの作家たちと「声」の関係は決して浅くはないのである。

ヌーヴォーロマンの作家たちは、決して文字の世界にだけ生きていたわけではない。言うまでもなくロブグリエは映画作家でもある。彼の作品においては、映像ばかりでなく語りや声が重要なものが多い。アラン・レネの『去年マリエンバードで *L'Année dernière à Marienbad*』（1961）の脚本においてすでにそれが見られたが、自身が監督した『嘘をつく男 *L'Homme qui ment*』（1968）では映像と声の関係における大胆な実験的試みがなされていた。ビュトールには、ナイアガラ瀑布を表現する試みとして『毎秒水量 681 万リットル *6 810 000 litres d'eau par seconde*』（1965）というラジオで放送された音と声による作品がある（「ステレオ音響的エチュード」という副題がついている）。これはビュトールの転機となった『モビール *Mobile*』（1962）、『サン・マルコ寺院の描写 *Description de Saint-Marco*』（1963）に続くもので、いずれも音声・音響として発表されることを意図していた。ベケットも小説と戯曲ばかりでなく、ラジオやテレビで放送されたドラマをいくつも発表している。『すべて倒れんとするもの *All that fall*』（1957）、『残り火 *Embers*』（1959）、『カスカンド *Cascando*』（1963）、『ねえジョウ *Eh Joe*』（1966）、など。いずれも書物や舞台とは違う新しいメディアの表現の可能性を探るものであった。

そしてやはり「声」といえばマルグリット・デュラスの作品を連想しないではいられない。自作の戯曲を自ら映画化した『アガタ *Agatha*』（1981）では自身の声で朗読を入れている。翌年の映画『ローマの対話 *Dialogue de*

Rome』（1982）では、映像では描かれない男女の物語を対話の声だけで語っている。さらに、やはり自分でシナリオも書いて制作した映画『大西洋の男 *L'Homme atlantique*』（1982）では、真っ黒の画面に「オフの声」（画面には表れない人物の声）のみが響くという手法をとっている。映像ではなく、声のみによって喚起されるイメージを求めた試みであった。そもそもデュラスの作品は小説であっても、語りが声として響いてくるような書き方がなされているのではないだろうか。

ヌーヴォーロマンの作家たちと「声」の関係については、また別の場で考えてみたいと思う。

註

1）クリストフ・オノレ Christophe Honoré (1970–）は、映画監督であるとともに、小説、戯曲、映画批評などを書く。映画作品としては『ジョルジュ・バタイユ：ママン *Ma mère*』（2004）、『パリの中で *Dans Paris*』（2006）、『愛のうた、パリ *Les chansons d'amour*』（2007）、『美しいひと *La Belle Personne*』（2008）など。ヌーヴェルヴァーグの影響を色濃く残した作品が多い。

2）http://www.colline.fr/fr/spectacle/nouveau-roman?page=spectacle、http://www.colline.fr/fr/spectacle/nouveau-roman?page=documents

3）カトリーヌ・ロブグリエは一般にヌーヴォーロマンの作家とは見なされていない。ジャン・ド・ベール Jean de Berg という筆名で『イメージ *L'image*』という性愛小説を 1956 年にミニュイ社から出版してはいるが、当時は彼女の作品であることは知られていなかった。カトリーヌがこの舞台の登場人物の 1 人になっている理由は、57 年のアランとの結婚前後から常に彼と行動を共にし、ヌーヴォーロマンの作家たちと交流があったからであろう。（註 16 にあげたインタヴューで彼女は、アランにいつもついて行ったが、彼ら作家たちの議論に加わったことはなく、常に横で聞いているだけだった、と語っている。）加えて、2004 年に発表した『若き妻の日誌 *Jeune mariée : journal, 1957–1962*』によってアランとの結婚生活（とりわけ性生活）を描いたことで知られているという点も理由の一つと思われる。

4）Les Editions de Minuit：第二次大戦中、ドイツ軍占領下のパリで非合法出版の文学叢書として出発。作家ヴェルコール Vercors の主宰で他 1 名と共に 1941 年に創始。翌 42 年に最初の出版物としてヴェルコールの『海の沈黙 *Le Silence de la mer*』を出版。1948 年ヴェルコールが離れ、ランドン家の増資によってジェローム・ランドンが社主となる。ランドンの死後は娘のイレーヌ・ランドンが

社主となっている。終始十数名の社員のみによる運営を貫く独自の経営方針で知られる。

5）ベケットを登場人物にしなかったのは、ランドンが最も敬意を払っていたこの特異な作家だけは「受肉」させるのは困難だろうと感じたからだと、オノレ自身が語っており（Le Monde の記事より）、また俳優たちも誰もベケットを演じることを望まなかった（Le Nouvel Observateur のブログより）などの理由によるらしい。
http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/13/christophe-honore-la-nouvelle-vie-du-nouveau-roman_1733543_3246.html
http://blogs.rue89.nouvelobs.com/balagan/2012/07/13/avignon-christophe-honore-dans-le-miroir-du-nouveau-roman-228003

6）ビュトールを演じたのはブリジット・カティヨン Brigitte Catillon、ランドンを演じたのはアニー・メルシエ Annie Mercier。どちらも映画においても舞台においても名を知られた名優である。この舞台でも彼女らの強い存在感と鮮やかな印象を残した演技は忘れがたく、多くの劇評で絶賛されていた。

7）「121 人宣言」に署名した作家の 1 人であることも彼女が登場する理由と思われる。

8）http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_nr.pdf の pp. 9–10：« Processus de travail, extraits du journal de bord des répétitions »

9）マリオ・ドンデロ Mario Dondero はイタリアのフォト・ジャーナリスト（1928–）。1950 年代後半にフランスの新聞や雑誌でフォトジャーナリズムの仕事をしており、その時期にあの写真を撮っている。オノレはあの写真にインスピレーションを受けたと語っている。

10）この場面の準備については、プレス向けの資料の一部に含まれる、オノレによる「俳優たちへの手紙 Lettre aux acteurs」という文章の中に書かれていることが大いに参考になった。
http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dp_nr.pdf pp. 6–8

11）Christophe Honoré, *Le pire du troupeau*, Editions de l'Olivier, 2001、Christophe Honoré, *La Faculté/ Un jeune se tue*, Actes Sud, 2012 など。
上記の *La Faculté* は Théâtre de Lorient からの、*Un jeune se tue* は国立演劇学校 Ecole de la Comédie de Saint-Etienne からの依頼で書かれたものであり、どちらも同じ 2012 年夏のアヴィニョン演劇祭で、それぞれの劇団によって上演されている。

12）アヴィニョン演劇祭の折、上演のあとで行われた観客との質疑応答において、出席した俳優たちが「初めての経験だった」と語っている。この時の録音は、テアトル・ドゥ・ラ・コリーヌのサイトのアルシーヴから聞くことが出来

る。http://www.colline.fr/Radio/170712_dialogue_NouveauRoman.mp3
ちなみにフランスでは、このような観客との交流の企画は「ランコントル（出会い）rencontre」と呼ばれ、フェスティバルの時に限らず、劇場でもよく行われている。『ヌーヴォーロマン』のパリ上演の際にも行われていたが、筆者は残念ながら「ランコントル」が行われる日と日程が合わなかった。

13）http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_nr.pdf (dossier pédagogique) pp. 12–24

14）« Télérama », « Les inrocks » などの批評
http://www.telerama.fr/scenes/nouveau-roman-la-saga-soulante-et-seduisante-de-christophe-honore,84102.php
http://www.lesinrocks.com/2012/07/16/arts-scenes/scenes/nouveau-roman-christophe-honore-avignon-11278470/

15）註 12 にあげた、アヴィニョンでの「ランコントル」にて。

16）アヴィニョン演劇祭における公演とパリ公演の双方を見たカトリーヌ・ロブグリエも、パリ公演はアヴィニョンでの公演よりも少し短く、縮小されたり省かれたりした場面があった、と『マガジーヌ・リテレール *Magazine littéraire*』誌のインタヴューで述べている。
http://www.magazine-litteraire.com/actualite/entretien/catherine-robbe-grillet-gloire-du-nouveau-roman-28-11-2012-59204

17）« Surtout, on n'oubliera pas de sitôt la grâce folle d'Anaïs Demoustier en Marguerite Duras. Fluette, ravissante, délicate, elle ne ressemble apparemment en rien à l'auteur d'*Hiroshima mon amour* et elle devient elle. Dix fois plus, dix fois mieux qu'elle. Irrésistible magie de la scène. » par Fabienne Pascaud. (http://www.telerama.fr/scenes/nouveau-roman-la-saga-soulante-et-seduisante-de-christophe-honore,84102.php）
なお、アナイス・ドゥムースティエは映画俳優としてセザール賞の有望若手女優賞に二度ノミネートされ、オノレが監督した映画にも出演経験がある。

18）2012 年アヴィニョン演劇祭で上演の折の、ジャン＝フランソワ・ペリエとの対談で。
http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_nr.pdf (dossier pédagogique) p. 6: « Entretien avec Christophe Honoré »

19）註 16 にあげた、『マガジーヌ・リテレール』誌のインタヴューより。

20）註 10 にあげた「俳優たちへの手紙」より。
http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dp_nr.pdf p. 7

21）註 16 にあげた、『マガジーヌ・リテレール』誌のインタヴューより。

22）註 18 にあげたペリエとの対談より。

http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_nr.pdf (dossier pédagogique) p. 7

23）舞台上で劇中に流されるヴィデオのインタヴューに登場するのは、作家以外では女優のイザベル・ユペール（オノレの映画に主演）と美術家のエミリオ・ロペス＝メンチェロである。

24）フィリップ・ソレルスが質問される側にいるというのは奇妙な感じもする。彼は伝統的な小説作品で高い評価を受けるが、そうした手法を自ら放棄して 61 年の『公園』をはじめとする実験的小説を発表していた時期には、むしろヌーヴォーロマンの作家の 1 人とみなさていたからである。しかし同時に彼の活動は何よりも 60 年に彼の主宰で創刊した、文学という規制のジャンルにとどまらない前衛的雑誌『テル・ケル』と共にあったため、ヌーヴォーロマンには距離を置いていたとみなされたと思われる。

25）ヌーヴォーロマンの直後の時代には、それに続く新しい文学が登場したとは言えず、エディション・ド・ミニュイも文学作品をあまり出版していない。現代の作家たちの好意的な見解は、長い時間を経て初めて出て来たものでもあるだろう。

26）http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_nr.pdf (dossier pédagogique) p. 5 « Note d’intention »

27）*Ibid.*

28）一つだけ例外的と思われる例がある。シモンの『フランドルへの道』を、フランスの名優にして優れた演出家でもあったアントワーヌ・ヴィテーズ Antoine Vitez（1930–90）が朗読した音声が録音資料として残されている（Auvidis 社から 1986 年にカセットテープとして発表）。

挿入した舞台写真は『ヌーヴォーロマン』上演の折に配布されたプログラムに掲載されたものを使用した。

（本稿は平成 24 年度慶應義塾学事振興資金による補助を受けた。）