

身体なき声、声なき身体、あるいは近代フランス文学における音声装置（グラ
モフォン、電話）の表象
～ヴィリエ・ド・リラダンからコクトーまで～

阿部 宏慈
(フランス文化論)

はじめに

二十世紀は、映画をはじめとする視覚的な記録再生装置の時代であると同時に、レコードブレイヤーやテープレコーダーといった音声の記録再生装置の発展と普及の時代でもあった。記録再生という機能はまた、伝達媒介の手段でもある。時間的にも空間的にも。過去の視覚的音声的情報の現在への伝達媒介ということであるならば、それはたちまち痕跡としての書字の問題に結合するだろう。碑文や壁画、そして郵便。メッセージの発信と受信の間に生じる差延。空間的伝達媒介が問題になるならば、それはむしろ波動とエーテル的なもの問題に結合するだろう。周波数、電気的信号、それらを運ぶ媒体としての空気と線。過去から甦り来る声。彼方へと運ばれ反響する声。

神話がかつて甦を擬人化した。森の精エコ。本来自分の言葉をもたなかったエコ。それがユノの怒りを買ったせいで、ただ他人の言葉を、それも相手の言った言葉の最後の短い部分を繰り返すことしかできなくなった。そのエコが恋に落ちる。おのれ自身をしか愛することのできないナルキッススに。ナルキッススの冷淡に絶望したエコは身体を失い、ただ声だけの存在となって森にさまよう。一方のナルキッススは、水面に写しだされる自らの姿への恋着のあまりに溺れ死ぬ。音声的再生装置と自己愛的映像の装置の死を介した交錯。オウィディウスの『転身物語』は、ナルキッススの最期を、それとは知らずおのれ自身へと別れを告げる彼の言葉を反復するエコの言葉によって描き出す¹。

木霊返しの「弱々しい力」へと限定されてしまったエコの言語能力。ジャック・デリダに依拠しつつ、次のように書いているのは、シェンディとオデッロである。「ユノによって下された懲罰は、デリダが『自らが話す声を聞きたいという絶対的な欲求 [le vouloir-s'entendre-parler

¹ オウィディウス、田中秀央・前田敬作訳『転身物語』巻三の五、人文書院、1966年、pp. 97-105.

absolu』であるところの形而上学の歴史全体を条件づけたものに似ている²。『グラマトロジーについて』のなかで、経験の普遍的な構造として定義されているところの³ 音声的な自己=愛 [l'auto-affection vocale]、声を通して『自らが話すのを聴く』ということは、音声言語中心主義的な形而上学の結節点それ自体をなしているのである。声は特殊な記号表現 [シニフィアン] である。外部でもなく、経験的でもなく、精神的な素材からなっており、消え去ることによって理念的な記号内容 [シニフィエ] の純粋性を聞かせる。声は私が話す瞬間にぼやけ、それによってそれを聞き取ることを可能にする。外界を経由することなく、外部世界に落ちることなく、それは自己=愛の内部性にとどまる⁴。」

遅延なき声。ナルキッススがエコを退けるのは、エコが彼の言葉を外在化し、つねに一定の遅延を伴いつつ反復するからだ。あわれなエコは、純粋な声のみの存在になる。声と骨だけ。骨は岩と化し、声はそれ自体で反響する。「声は、人が自ら話すのを聴かせる声は、意識に到達する。つまり、おのれ自身に、つねに自己の自己への回帰として、反復、冚として返ってくる。声とはこの隔たりそのものである。残響の効果、自己の反響、余波、電話、グラモフォニーである。」

そして再びデリダ。「『自らの話すのを聴くことは、自分自身へと閉ざされた内部の内部性ではない⁵。』「反響は、内部と外部をかき乱す。声なしに、自らが話すのを聴くことを望む哲学的なナルシズムによって否認されたエコは、おのれを消し去ることで舞台から去り、洞窟の中に避難する (*Solis ex illo vivit in antris*)。ここにおいて彼女の声は、その断片的な反響は、ますます死の影を帯び、地下墓所的なものにさえなる。地下墓所は欲望の墓である⁶。」

身体なき声は、死の影を帯びる。不吉な運命の凶兆を告げる声、電話、あるいはレコードの中に残された声の事例は、数多くある。たとえば内田百閒『サラサーテの盤』。あるいは、不吉な映像の呪いと同様に、殺人や死の予告電話を小道具とする数多くの映画。

それでは、電話やグラモフォンあるいはラジオといった近代的な発明の驚異に接した、そういった事物を驚異として受容することがまだ可能であった時代の作家や詩人たちは、それをどのように描いたのか。

本論は、フォノグラフや電話という小道具を作品の中心的なしかけとして用いた文学作品の系譜の一端をたどりつつ、声と身体、そしてそれを描き出す劇的テキストとの関係という問題を考察するものである⁷。

² Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 115.

³ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 33 et pass.

⁴ Peter Szendy et Laura Odello, "Antriloquies. Voix déviées dans la caverne", in *Revue des Sciences Humaines*, No.288, 4/2007, p. 16.

⁵ Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, op. cit., p. 124.

⁶ Peter Szendy et Laura Odello, op. cit., p. 18.

⁷ 本論は、科学研究費補助金基盤研究 (C)「近代以降のヨーロッパにおける声とテキスト」(代表: 相沢直

1 電話と自動人形

ユージン・ウェーバーは、『世紀末：19世紀末のフランス』において、次のように述べている。

「1878年の万国博覧会電気部門審査委員会がグラハム・ベルの発明を、ぺてんあるいは玩具とみなして、危うく拒絶しそうになったとすると、同年にはもう、ジュール・フェリーがこの新しい驚異の進歩を彼の弟に誇らしげに語った。これより少し後、1881年の電気博覧会を訪れた音楽愛好家たちは、そこから1キロの距離にあるオペラ座から中継されてくるコンサートを全曲聴くことができた。演劇作品であれ、リサイタルであれ、国会の議論であれ、聴く事のできるこの“テアトロフォン”は、それを聴くだけの財力のある人たちの間で、たちまち大成功を博した。その出現が、ただちに電話の契約者を倍増させた（その数は2442にまで達した）。そして、1930年代にラジオに取って代わられるまで、音楽通を魅了し続けた（プルーストはテアトロフォンのおかげで、『ペレアスとメリザンド』を発見した）。もっと散文的な領域では、電話はまずは犯罪と闘うために、警察署に出現した。ただし、見たところでは、犯罪者が電話を利用する方が早かったようであるが⁸。」

1878年には、デュ・モンセル公爵による『電話、マイクロフォン、蓄音機⁹』が出版された。この著作自体が、「驚異叢書 [Bibliothèque des Merveilles]」と名付けられているのは示唆的であるが、デュ・モンセルはそこで、グラハム・ベルの発明が、フィラデルフィアの博覧会に出品された1876年の時点で、W.・トンプソン卿によって「驚異の中の驚異」と呼ばれたこと、たちまちそれが世間の耳目を集め、物見高い人々が殺到したにもかかわらず、はじめは何か怪しげなものではないかと疑いをいだく人があったことを述べている¹⁰。さらに、磁石を用いた電信の技術の研究を通じて培われた技術を、いかにして音声の波動を鉄線を経由して伝達することができる技術として確立するかを語ったベル自身の文章を引用する。そこでベルは、最初の電話の実験について語る。自分の側の機械（送話器）を手に、「私の言うことがわかるか？」と問いかけたベルの言葉に助手は、「完全にわかります」と答えた、という¹¹。あらゆる新技術がそうであるように、電話もまた、懐疑と驚嘆の入り交じったまなざしによって迎えられたのだ。もともと音声の遠距離伝達の技術である電話については、アイデアは太古から存在していた、

樹) 課題番号 21520311 の助成を受けておこなわれた研究の成果として、山形大学人文学部研究年報第9号(2012.2)31-68に発表されたものである。

⁸ Eugen Weber, *Fin de siècle : la France à la fin du XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1986, p. 97.

⁹ Le comte Th. Du Moncel, *Le Téléphone, le microphone et le phonographe*, Librairie Hachette, 1878.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹ *Ibid.*, p. 46.

とデュ・モンセルはこの本の冒頭で述べている。ただ、多くの人々がそれに対する懐疑の態度を解かないのは、それがしばしば異教の技術であったからだ、と言う。「ギリシャ人は、これを実現することの可能な手段をすでに用いていたが、この手法は時には異教の神託に貢献したであろうことは疑い得ない¹²。」さらに時代が下れば、たちまち声の反響が消えてしまう空気ではなく、より堅牢な物体を媒体とする音声伝達の可能性が様々な形でさぐられることになるが、その事例としてデュ・モンセルが挙げるのは、ひとつは1819年に公開されたウィートストーン「魔法の堅琴」であり、そこでは縦の木を伝わって運ばれた音楽が、反響箱のなかで拡大されて、誰もいないところから音楽が鳴ったような錯覚を与えたという例を引いている。あるいは、金属線を用いた会話の原型は、一種の糸電話に求められるとして、スペインではそれが愛の会話のやりとりのために用いられていた、と述べる。今では子供の玩具に墮した糸電話であるが、科学的に見たその重要性は否定し難いとデュ・モンセルは語る¹³。

驚異は、たちまち神話に結びつく。それは時には神的な何者かの声を伝える（ただしペテンとして）、あるいは離れた恋人たちの対話を可能にする（ただし糸の届く範囲で）。龍人デルピユネエーは洞窟の番人、デルポイの神託所を守る番人ではなかったか。洞窟の中に響く声。1876年におこなわれたグラハム・ベルの電話のデモンストレーションでは、受話器の向こうから響いて来た声は「生きるべきか、死ぬべきか、それが問題だ」と呟き、さらに行き当たりばつりにニュー・ヨークの新聞記事の抜粋を読み上げた、とトムソンは報告していた¹⁴。プロスペローの洞窟を出たミランダは、人間の美しさに感嘆の声をもらすだろうが、近代の共和国の住人は、プラトンの洞窟の中の奇妙な囚人たちに向かって不思議な影絵芝居を見せる者たちよろしく（そこには声や音も欠けていなかった）ハムレットの台詞を断片的に反復するか、あるいは現代の神託とも言うべき新聞記事を読み上げるかしかない。

他方、ウェーバーが電話の普及にあたって大きな貢献をしたとするテアトロフォンは、デュ・モンセルの語っていた魔法の堅琴の延長線上にあるようにも見える。オルペウスにふさわしい道具。近代的なテクノロジーの私生活的空間への侵入に対して警戒を緩めない人々を、技術の魔力へと誘い込んで行くのは言葉ではなく、音楽である。ウェーバーは、犯罪者と異なり、良き市民の側は電話を取り入れるに慎重だったと述べ、その例として大統領のグレヴィは、大統領府に電話を設置するまでかなりためらったことを挙げている。その上で、社交界の花形でもあったグレフル公爵夫人が、電話のもたらす「超自然的な魔法の生活」を評価していたことを紹介する。「一人の女性にとって、ベッドにいながら、おそらくは同じ状態にある男性と話すことができるというのは、面白い [singulier] ことです」と彼女は述べたというのだ。その上

¹² *Ibid.*, p.1.

¹³ *Ibid.*, pp. 2-3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

で、「夫が来たら、電話機をベッドの下に投げこめば良いのですから」と¹⁵。

『失われた時を求めて』のゲルマント公爵夫人のモデルの一人としても知られるグレフェル公爵夫人のこの才気あふれる電話談義は、電話という新規な発明に対する人々の疑念をむしろ裏書きする。それは、本来結ばれる筈のない二つの親密な空間を、密かに、隠された形で結びつける。尤も、デュ・モンセルの記述にあったように、糸電話がスペインにおいては恋人同士の会話の道具として用いられていたという（どこまでが真実であるか、それがどのようなものであったかの記述はない、これもまたある種の技術をめぐる神話であろうが）くだりを想起するなら、距離を超える私的で秘密の会話は、たちどころに裏切りや姦通といった主題に結びつくのに驚く必要はない。しかも、痕跡を遺すことのない交信は、「電話機をベッドの下に投げこめば」、たとえどんな疑念を抱かれようとも決して証拠を捉えさせないという利点を持つ。そういう意味では、電話は、「つかの間 [l'éphémère]」の文明に最も良く適応した技術である。言葉は、記憶との対応を失い、容易に否認されうるものとなった（「私はそんなことを言った覚えはない」）¹⁶。一方で、音声を（言葉だけでなく声の肌理まで）記録し再現する機械であるフォノグラフ（蓄音機）の出現は、発話の一回性を宙づりにする。それは、複製の技術である以上に、再現、反復の技術である。言葉は、記憶ではなく、非言語的な媒体の中に閉じ込められ、保存される。録音された自分の声を、ひとは否認することが出来るであろうか。またしてもデュ・モンセルに拠るならば、最初期の音声記録再生装置は、特にその再生の機能において、人間の発声器官を模倣する機械の発明に多くのエネルギーを費やした。そのために作り上げられた機械は複雑を極め、エディソンの発明の大いなる驚異は、それが実現した音声の再現それ自体もさることながら、その機械の極度の単純さであった、と言う¹⁷。声の振動の細やかな襲の再現を技術的に可能にしようか否か、という問題はすでに電話によって解決済みであった。あとは、それを媒体上に痕跡として記録し、それを記録とは逆の回路によって再現する技術が発明されさえすれば良かった。発明に付けられたエディソンの覚え書きは、この記録が容易に複製しようものであることを、可能性の問題としてではあるが述べている¹⁸。それゆえ、エディソンによれば、「フォノグラフは、音楽にも十分な利点をもって適用可能であるということのをわれわれは疑わない。なぜなら、私の信ずるところによれば、この機械の動作によって、歌を大きく明瞭な音で再現することができるようになるからである。友人が、朝の挨拶とともに、一曲の歌を届けてくれて、それが夕べの集いに大いなる幸福をもたらすことも可能だろう¹⁹。」

さらに、エディソンは、これに続いて、遺言を記録したフォノグラフは、言葉の写真とも言

¹⁵ Eugen Weber, *op.cit.*, p. 97.

¹⁶ Gérard Vincent, "Une Histoire du secret?", in Philippe Ariès et Georges Duby (sous la direction de), *Histoire de la vie privée*, tome 5, De la Première Guerre mondiale à nos jours, Seuil, 1987, p.186.

¹⁷ Du Moncel, *op.cit.*, p. 273.

¹⁸ *Ibid.*, p. 296.

¹⁹ *Ibid.*, p. 302.

うべきものとして機能するであろうから、家族のすべての構成員がこれを手にするならば、全員がともに死者の遺志を共有することができることも述べる²⁰。

音楽と遺言。結局のところ、音声的再現機械の行き着く先は、魔法の豎琴の魅惑と死者の言葉の再現であるとも言えるかのように。ジャック・オッフエンバックが猥雑で崇高なグロテスクさで描き出した自動人形コッペリア（『ホフマン物語』（1881）のアントニア）の不気味さ。生命なき人形が歌うアリアに魅了される詩人。フロイトが『砂男』をめぐる論考「不気味なもの」（1919）を発表するまでには、まだしばらく間があるだろう。

尤も、フロイトを待つまでもなく、オーギュスト・ヴィリエ・ド・リラダンならば、砂男コッペリウスとフォノグラフの父エディソンを結びつけるのにためらいなどまるでなかった。女性版フランケンシュタインとも言える人造人間ハダリーを発明するエディソン（『未来のイヴ』（1886））は、近代的な発明家としてのエディソンというよりは明らかにホフマンの恐怖小説に登場するスパンツァーニ博士の系譜に属する登場人物である。現に、『未来のイヴ』のエディソンの登場を告げる第二の場面「フォノグラフのパパ」では、ホフマンの『砂男』からの一節（「あいつだ！私は、暗闇の中で／大きく目を見開きながら言いました。砂男だ！」）がエピソードに引用されている²¹。

さらに、第三節（III Lamentation d'Edison）では、エディソンがおのれの発明になるフォノグラフに対して、もしそんなことが可能だったらの話だとして、不平を述べるというくだりがある。

「だから、たとえば、私は、フォノグラフに対して、それが、これも音であるのに、音を、ローマ帝国の崩れさる音を、流布する噂の音を、雄弁なる沈黙を再現できないことを、そして、声 [Voix] ということで云えば、良心の声も、血の声も、偉大な人のものとされるあれらのすばらしい言葉を、白鳥の歌も、言外に聞こえる意味も、天の川 [la Voie lactée] も、捉えることができないことを責めるだろうか。いやいや、これは言い過ぎた。」

「音 [bruits]」と「噂 [bruits]」をつなぎ、さらには、「声 [la Voix]」から、「天の川 [la Voie lactée]」を連想するという、さらにはひょっとすると「白鳥 [Cygne]」に記号 [signe] をも重ねているかもしれない、地口すれすれの言葉遊びに飾られた独白は、実業家にして発明家エディソンのイメージからは少々遠い。作中のエディソン博士はともかく実在のエディソンが、このヴィリエ・ド・リラダン風の諧謔にふさわしい人物であったかどうかは、疑問が残る。たとえばデュ・モンセルの書籍に引用されたエディソンの文章のトーンはユーモアとは程遠い。

²⁰ *Ibid.*, p. 303.

²¹ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, Jean-Jacques Pauvert, 1960, p. 14.

それでも、フォノグラフの発明が持つ歴史的・神話的意味を適確に表現しているという点では、エディソンの口を借りて語らせるにふさわしい独白ではある。むしろ、発明家エディソンが、ここではファウスト博士的な探究者として造形されていると言うべきか。その上で、エディソンは、彼の最初のフォノグラフの声が、「[マリオネットの] ポリシネル人形の笛で語る良心の声のようであった」ことは認めなければならない、と言う²²。

そのような独り言を言い続けるエディソンの耳元で、まるで、彼の「声」についての半ば自嘲的な反省を止めるかのように、突然、もうひとつの音が響く。しかも、姿なき声。それは、エディソンの謎の助手、アンダーソン嬢の声であり、しかも、彼女は声だけの存在として出現する。

「しかし、ひとつの影さえもそこにはなかった。

彼は身震いした。

——あなたかね、ソワナ？と彼は大きな声で訊ねた。

——はい。——今夜は私は良い眠りに飢えていましたの。それで、指輪をとって、指にはめましたの。いつもの声をそんなにはりあげなくともよくてよ。私はあなたのおそばに居て、——それで、先刻から、あなたがまるで子供みたいに言葉遊びに耽っておられるのを聞いておりましたよ。

——で、物理的には、あなたはどこだ？

——地下室の中で、鳥たちの茂みのかげ、毛皮の上に横になっていてよ。ハダリーは眠っているよう。彼女には、飴ときれいな水をあげましてよ。彼女が、すっかり……生気をとりもどすように。

電気技師 [エディソン] がソワナと呼んだところのその不可視の存在の声は——この最後の言葉のところで、ちょっと含み笑いをするようだったが——紫がかかったカーテン留め [une patère des rideaux violacés] の中で、ひそやかに、低く、響いていた。このカーテン掛けは、音響盤を形成していて、電気によって運ばれて来る遠い囁きに震えていた。

——教えてくれ、アンダーソンさん、しばしの夢想ののち、エディソンが続けた——この瞬間に、誰か別の人が私にここで何か言ったら、それをあなたは聞くことが出来るとたしかにそう思われますか？

——それはもう、あなたがそれをご自分で、唇の間で、ひとつひとつ、とても低い声で繰り返していただければ。あなたのお答えの中の抑揚のちがいで、私には対話が理解できるでしょう。——お分かりですか？私はいくらかはまるであの『千夜一夜物語』のなかの指輪の精

²² *Ibid.*, p. 14.

のひとりみたいなものなんです。

——だとすると、もしも私があなたに、今あなたが私に話をしているこの電話線を、われらが若い友人たる女性自身に結びつけたならば、私たちが話題にした奇跡が生じると？

——もちろんですとも²³。」

地下室から響いて来る謎めいた声。電話は、ここでは、地下室にある人造人間ハダリーをいわば仲介にして、ほとんど超自然的とも言える装置である指輪によって伝えられて来る声を伝達する。しかも、この声の主は、眠る女性であり、ソワナとは眠りにある時の彼女の自分自身を呼ぶ名であるという。それは亡霊的存在「ひとりの女性の分身と化した亡霊²⁴」である。しかも、こうしてほとんど霊的な存在と化したソワナは、人造人間に合体し、「その《超自然的な》状態によってそれに生気を²⁵」与えようとさえする。

エディソンの一種誇大妄想的とも言える独白は、まさに声と書字との二項対立を基盤としてなされる。書字による記録としての聖なる言葉さえも、もしもエディソンがそれ以前に存在していたならば、聖なる声の「振動 [Vibrations Sacrées]」となっていたかもしれない、とエディソンは言う²⁶。神的な存在からの命令は、どのみち言葉によって、声によって伝えられるのであるからには、本来それを聖なる書字によって記録し伝達しなければならないというのは、奇妙な倒錯であったろう。声は声によって記録され、声として再現されなければならない。遅れて来た天才（「私は何と遅れて人類にもたらされることか！ [Comme j'arrive tard à l'Humanité]」と彼は嘆いてみせる²⁷）としてのエディソン。しかし、そうしてなしとげられた声の再現、神託を告げるべきフォノグラフは、もはや何一つ記録再現に値するような声がなくなってしまった時代に発明される運命であった。しかも、そこで再現される声は、自動人形ならぬ操り人形の機械的な声音を帯びたものでしかない。

エディソンの屋敷の地下室におけるハダリーとエワルド卿との出会いの場面でエワルド卿を驚かすのは、「二週間前に死んだ」ナイチンゲールの美しい歌声である。しかも、このナイチンゲールの末期の歌を「再現するのは、実際にはこの場所から二十五里も離れたところにあるフォノグラフなのです」とエディソンは言う。「それは、ニュー・ヨークはブロードウェイの私の家の寝室に置いてあるのです。そこに私は電話機を設置し、その電話線は上の私の実験室につながっているのです²⁸。」

人造人間と鳥の声、その結び付きはオッフエンバック『ホフマン物語』のオランピアのアリ

²³ *Ibid.*, p. 20.

²⁴ *Ibid.*, p. 360.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 167.

ア「生け垣で小鳥たちが」を想起させずにはおかない。その意味では、『未来のイヴ』の人造人間は明らかに自動人形オランピアの系譜にある。しかも、自動人形が歌った生け垣の小鳥たちは生きた本物の小鳥たちを想定していたとすると、ここで登場する小鳥は、すでに生命なき、これもまた声だけの存在と化している。

魔法と驚異の機械は、それが人間的な機能の（形而上学的な）本質に迫れば迫るほど、魅惑と恐怖をかき立てる両義的な存在と化す。あらゆる近代的なテクノロジーに対する恐怖は、十九世紀の文化人たちを深く痕跡づける志向性であるが、そのことは、電話やフォノグラフといった声をめぐる機械に関しても同じである。

現実世界における理想的な女性像の実現不可能性から人造人間に夢の女性像を託そうとする世紀末的的色彩に彩られたピュグマリオン幻想は、それ自体では科学技術の意匠をまとった反現実主義的耽美的な空想の産物であるにとどまる。その意味では、電話のような機械であっても、人間的な機能を模倣するための人工的な声の代用にすぎない。「地下室に花咲く一千もの光と影なす葉叢の陰に横たわり、ソワナはあらゆる器官の重さから解放され、ハダリーの体内に、液化化したヴィジョンとして取り込まれていたのだ」とエディソンは言う²⁹。その「ヒステリー的な超感覚的状态 [l'état de sursensibilité hystérique]」において、実現された声の体内化が、本来物質的な人造人間の器官に生命にも似たものを生じさせることになるのだ³⁰。なぜなら、器官的な停止状態にあるヒステリー的な身体を支配する神経的電流は、機械的な身体を制御する電流と大きな親和性を有するからだ。こうして、器官なき身体としてのアンダーソン夫人は、夢遊病的なヒステリー的な身体と化し、その眠れる身体のうちにある神経電気によって制御される声のみが、自らをソワナと命名しながら、人造人間ハダリーに合体していく、というのだ。

声の記録再現のもたらすべき神学的形而上学的とも言える転回の可能性が、ただただ理想的な女性像としての人造人間へと集約して行くところに、この科学的寓話の世紀末的な特質を見ることは容易だ。その上で、むしろ機械的身体と心霊的な声という図式に注目するなら、そこに見えてくるのは、制御不能のヒステリー的な身体と化した現代的な身体と他者の声としてしか自らの声を響かせることのできないエコ的存在としての身体なき声の分裂である。しかも、この身体なき声は、それ自体で自律的に存在しうる訳ではない。物語の終幕が示すように、人造人間に声を与えたソワナは、この「超=人類的 [outré-Humanité] ³¹」な存在とともに去り、声を失った身体は冷たい骸と化す。

²⁹ *Ibid.*, pp. 360-61.

³⁰ *Ibid.*, p. 364.

³¹ *Ibid.*, p. 369.

ヴィリエ・ド・リラダンは電話とフォノグラフという二つの発明を、まさにその声と身体との関係において結びつけた。空間と時間を超える声は、それ自体が一種の生氣論的な意味でのエネルギーとなって、これもまた一つの機械に他ならない身体を血の通った生きた存在にすることができる。それはひどく倒錯した視点であるように見えるが、現実の存在の不完全や美的な完全性の欠如は、必然的に、完璧な身体を備えた声を理念として追求することになるだろう。その時、声はほとんど魂というのと同値であり、電話あるいはフォノグラフといった機械は、身体性を削ぎ落とされた純粋な魂としての声を電氣的な手段で運ぶ装置としてイメージされるのだ。

しかし、ヴィリエ・ド・リラダンの想像力がいかに美しくそれを描きだすとしても、この機械的身体と声の融合は、コッペリア＝オランピア的な不気味さから遠ざかることはできない。そのことはとりもなおさず、電話やフォノグラフといった機械の不気味さへの恐怖を示しているだろう。声という身体の内奥にあるべきものに直接接触れ、それを運び、それを保持する機械という観念は、『未来のイヴ』の中に描かれた事物でいえば、黒檀の机の上に、豪華なケースに入れられて保存されている美しい女性の腕、それは実は人工の肉で形成された腕なのだが、しかし、ほとんど本物と見まがうばかりの美しい腕に近い。切断され、しかも生気を失わずに、じっと横たわる腕³²。この「夢の物体」の不気味さこそが、身体なき声の機械的再現のもたらす不気味さのすぐれて世紀末的な形象化となっている。

ポール・ヴァレリーは言う。「思考の内部そして背後には、思考は存在しない。電話線の中に声が存在しないのと同じように。」「しかし、外部装置に到達するや再び思考へと変わる変化がある」と³³。(Cahiers, 1922-1923, IX, 124)

2 ダナエとフリアイ

しかし、世紀末のフランスにおいて、すべての文化人がヴィリエ・ド・リラダンのように、審美的観念との類比によって電話を見ていたわけではない。むしろ、多くの人にとって、電話は近代生活の中に突然ちん入してきた不格好で始末の悪い道具に他ならなかった。

先に引用したウェーバーは、エドゥワール・ドガが画家のジャン＝ルイ・フォランに言ったという言葉を紹介している。それはフォラン家の夕食に招待されたドガが、電話が鳴ったとたんに電話を受けに行ったフォランに述べた言葉である。「ああ、それが電話なんですね。だれかがあなたを呼び鈴で呼んで、そしてあなたはいなくなってしまう」³⁴。もともとは、これは良く知られるように、ポール・ヴァレリーの『ドガ、ダンス、デッサン』中に紹介されている逸話

³² *Ibid.*, pp. 30-33.

³³ Paul Valéry, *Cahiers*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1973, tome 1, p. 976.

³⁴ Peter Weber, *op.cit.*, p. 97.

である。ヴァレリーによれば、フォランは新築の自宅に設置させた電話を自慢したくてドガを招待し、わざわざ夕食の最中で電話をかけさせたのだという³⁵。ヴァレリーはそれをドガの寸鉄人をさすような警句の一つとして紹介しているのだが、フォランの俗物性に対するドガの揶揄は、根底において近代的テクノロジーへの警戒をにおわせている。親密な対面の場であるべき家庭での夕食にちん入する傍若無人な招かれざる客としての電話。ブルジョワ的な家庭の規範にも反する（無作法この上ない）電話のあり方が、そのまま進歩の戯画となるところにドガの警句の反=近代主義的なニュアンスを読み取ることが出来る。

その一方で、電話は、二十世紀の住居におけるコミュニケーション空間の統合にかかわるひとつのモデルを提示したと見る歴史家もいる。

ミシェル・ペロは「[十九世紀から二十世紀へという]世紀の転換点にあつて、家による世界の併合 [intégration] そして支配 [domination] への度外れな欲求が現われる」と述べている。イギリス的な家庭モデルから第二帝政期におけるブルジョワ市民的な家庭モデルを経てフランスにおいても一般化していった「家」という場所に対する強い執着は、世界全体を「家」によって支配しようとする意志に結びつく。「技術的發展—電話、電気—は、もろもろのコミュニケーションをとらえこむことを、さらに言えば、あらゆる人にとって、仕事を住居へと取り込むことを可能にする。父親の見守る中で、家族全員が仕事に従事する家庭的企業は、広く共有されるあこがれの的となり、ユートピアの主題としてたえず生み出される³⁶。」

たとえばテアトロフォンを、オペラ座という空間への、空間的な移動不要で入り込み、自由にその音楽を聴取することを可能にする機械であると捉えるなら、それは遠方の恋人との会話を可能にする電話と同様に、いながらにして世界の至る所に存在することのできる遍在的な欲望を実現するものであると考えることができる。その一方で、支配的な力（たとえば父性）によって、至る所に張り巡らされた声の装置は、声なき身体としての、神なき神託としての権力支配の道具と化す。ペロはそれをしかし、政治的な権力装置と見るのではなく、むしろ家庭を規範とするブルジョワ的な体制の支配装置、家内工業的な制度の拡張の道具として見る。そのような声の支配的な力は、常に肯定的に受け止められる訳ではない。

トゥーシャトゥー [Touchatout] の筆名で活躍したジャーナリストのレオン=シャルル・ビヤンヴニユ (Léon-Charles Bienvenu [1835-1911]) は、エミール・ゾラの『パリ』をパロディー化した「電話小説」『急いでいる人のためのエミール・ゾラの『パリ』³⁷』を書いた。その冒頭で、語り手たる「私」は、すべての電話契約者に向かって通話が確保されていることを確認し、こ

³⁵ Paul Valéry, "Degas, danse, dessin" in *Œuvres*, II, «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p.1217.

³⁶ Michelle Perrot, "Manières d'habiter", in Philippe Ariès et Georges Duby (sous la direction de), *Histoire de la vie privée*, tome 4, De la Révolution à la Grande Guerre, Seuil, 1987, pp.309-10.

³⁷ Touchatout, *Paris d'Emile Zola raconté par Touchatout, le roman téléphoné aux gens pressés*, Tintamarre, 1898.

れからゾラ氏の大作『パリ』を電話でお話ししよう、と述べる。引用部分は、声にギユメを付けることができないので、鼻声で読み上げる（実際のテキストではもちろん引用符であるギユメに囲まれている上にイタリックに直されており、その上、[ママ SIC.]の文字が（時に必ずしも原文通りでないにもかかわらず）引用であることを示しているのだが）と言う。ゾラの長大な作品を、数分の一に縮小した上で、時に滑稽な注釈を加えながら進行するこのパロディー小説は、最後には、置き去りにされたままの爆弾の行方について、ほとんど挑発的とも言える悪ふざけを発して終る。それだけではない、「さらにもっと急いでいる人のために」と称して、ゾラの大作を二頁に要約してみせる。第二帝政に対する風刺をこととしたジャーナリスト、トゥーシャトゥー³⁸にとって、ゾラの『パリ』が映し出した貧困と騒擾のパリは、必ずしも否定すべき対象ではなかったにしても、信仰に疑いを抱く神父と化学者の兄という図式的な対立や苦悩は、十分に揶揄の対象となるべきものであったと言えるかもしれない。

いずれにしても、「電話小説」という奇妙な形式を装うこの作品は、実際には今日のラジオ小説のようなもので、電話的な双方向性はごくわずか、冒頭のおそらくは電話交換手と目される受け手とのやりとりを除けば、ほんの少ししか確保されていない。トゥーシャトゥーがここで電話という新しいメディアによってイメージしたものは、むしろミシェル・ペロが述べていた声による支配に近い。それは恐らくジャーナリストという職業柄でもあったろう。

電話の使用が、ヴィリエ・ド・リラダンの描いたような何か秘法的なテクノロジーと言うよりは、時間に追われ、エミール・ゾラの長大な作品をじっくりと腰を据えて読むことなどできない人びとにふさわしいというのが、トゥーシャトゥーの皮肉な観察であったろう。一方では、そのような現代生活の余裕のなさを批判し、他方では、そのような時代に信仰上の懐疑にとりつかれている神父を主人公としてパリに解き放つゾラをも批判の射程に入れる。その点では、この風刺新聞ジャーナリストもまたひとりの反=近代主義者である。

電話という道具は、人間生活への機械的なものの浸食の代名詞ともなりうる。ウェーバーによれば、フランスにおける電話網整備の相対的な遅れは、同時に相手の名前の代りに電話番号を言うという新しいシステムの導入が、「非人格化し、貶める」ものとして受け取られたためであったとも述べている³⁹。

初期の電話が、しばしばさまざまな家庭内のトラブルを引き起こし、あるいは電話がなかったならば起きなかったと思われるような思いがけない事件を起こしたという事例は、キャロリン・マーヴィンの『古いメディアが新しかった時：19世紀末社会とテクノロジー⁴⁰』などにも

³⁸ 19世紀ラールス事典は、彼の『タンタマール風ナポレオン三世の歴史』について「情け容赦ないパンフレット、笑いながら歯を見せる、しかもその歯で噛みくだく審判官の作品」と評している。Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, tome 15, p. 331.

³⁹ Peter Weber, *op.cit.*, p. 98.

⁴⁰ キャロリン・マーヴィン著、吉見俊哉・水越伸・伊藤昌亮訳『古いメディアが新しかった時：19世紀末

報告されている。すでに電話の最初期においてそれは、私的な領域を侵食する新たな危険として認識されていた。「家庭内の私的な秘めごとをさらけ出す潜在的な力という点でとりわけ恐れられていたのは、電話であった。一八七七年、ニューヨーク・タイムズ紙はロードアイランド州プロヴィデンスで行なわれた電話実験で四マイル四方にわたって電話機が敷設されたときの様子を報じ、そのなかで電話の『悪辣な性質』について論じている。その記事では笑うに笑えないユーモアとともに、電話局の担当者は、牧師の雄弁な説教やら、誰かの美しい歌声やら、真夜中の猫の鳴き声やら、さらには『何百組の夫婦の秘密の会話』にいたるまで、『人びとがあえて公けに再現しようとは思わないさまじまなこと』を耳にしたと報じている⁴¹。」

機械を前にした時の、反=近代主義的反応には常にある種の二面性がある。一方には原理主義的な批判、あるいはほとんど名状し得ない恐怖に根ざす拒絶反応がある。他方には、実際に生じる様々な予測不能の危険に対する恐怖と、実際に近代的な機械が生み出す時には滑稽な混乱や、あるいは悲劇がある。

このような機械批判的な言説は、機械の進歩や新しい発明の出現と生活の中への侵入の度に、はてしなく繰り返されることになる。我々が問題にしている時代から、さらにはるかに下った 1950 年代には、電話はアメリカ型の生活モデルのフランスへの導入といった問題系と結びつくことになった。電話やテレックス、いずれはパーソナル・コンピューターの導入が、時間の節約と生活の合理化を進めることになり、それが引いては余暇を生み出すことになるという生活モデルである。このような「技術に対する偶像崇拜」をフランソワ・モーリアックは、『エクスプレス』誌上の記事で批判したという⁴²。

電話の混線や、交換手による電話の盗み聞きについては、プルーストも語っている。『ゲルマントの方』の中の、有名な祖母との電話のくだりで、そこでは、「私たちが、誰も私たちの言うことを聴いてはいないだろうと期待しながら、恋人にむかって打ち上げ話を囁くその瞬間に、残酷にも、私たちに向かって『聞いていますよ』と叫ぶ皮肉なフリアイたち」と、電話交換手たちのことが語られている⁴³。ギリシャ神話の復讐の女神であるフリアイや、「たえることなく、音の壺を空けては満たし、手渡し続ける不可視のダナエの娘たち」に喩えられる電話交換手たちはまた、「電話のお嬢さんたち！」と感嘆符を付けて表現されてもいる。

電話そのものの魔術的な魅惑は、もちろん、おとぎ話の比喩を用いて語られる。電話をかけることで、私たちは、たちまちおとぎ話の登場人物と化して、魔法使いの女が、その登場人物の願いに応えるべく見せてくれる愛する者の姿を目にすることが出来るというのだ。「超自然的

社会と電気テクノロジー』新曜社、2003年

⁴¹ *Ibid.*, p.139.

⁴² Kristina Orfati, "Des modèles étrangers?", *Histoire de la vie privée, op.cit.*, tome 4, p. 555.

⁴³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*, édition établie par Jean-Yves Tadié, 1988, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», tome II, p. 432.

な明るさの中に、祖母や恋人が、本の頁を繰ったり、涙を流したり、花を摘んだりしている姿を、見る者のすぐ傍らに出現させる」という⁴⁴。

「そして、私たちの呼び出し音が、私たちの耳だけがそれに向って開かれているさまざまな幻影で満たされた夜の中に鳴る。軽い騒音—抽象的な音—消え去った距離の音が鳴り、愛しい人の声が私たちへと向ってくる⁴⁵。」

「消え去った距離のざわめき」は、『失われた時を求めて』のいたるところに張り巡らされた距離のダイナミズムを思わせずにはいないが、興味深いのは、音声的な装置である電話を語りながら、あくまでも視覚的なイマージュリーに引きずられがちなプルーストの比喩のありかたで、夜の中に満ち満ちているさまざまな通話者はほとんど亡霊的な存在として想像されているとはいえ、「幻影 [apparitions]」すなわち出現あるいは現示というニュアンスをともなって描かれている。だからこそ、電話に出た愛する人の声を耳にする喜びを語りながら、ただちにプルーストの語り手は、「何とその声は遠いことだろう！」と述べ、「見ることの不可能性」のなかで、「外見的には最も甘美な接近」の様相を呈しながら、手を延べあっても互いに抱擁することのできない状態の「不安」を語らずにはいられない。「これほどまで近い声の現実的な現前性—実際には、離ればなれの状態であるのに！」と述べずにはいられない⁴⁶。

しかも、この挿話で語られる祖母との対話は、最初、混線によってかき乱されることで一層不安をかき立てるものとなっている。その晩、電話ボックスに着いた時に語り手が耳にするのは、誰とも知れない他人の声であり、その相手もまた、おそらくは、そこに彼に対して返事をする者が誰もいないことにはまるで気づかずに話し続けているという状態なのだ。そして、「私が、受話器を私の耳元に持って行くと、この木片は、まるでポリシネルのように話し始めた。私はそれをギニョル劇でそうするように、元の場所に戻すことで黙らせたが、それをまた私の耳のところに持ってくると、それはまたお喋り始めるのだった⁴⁷。」

またしてもマリオネットの腹話術的操り人形である。ヴィリエ・ド・リラダンの人造人間の系譜はここにもつながっている。『未来のイヴ』のソワナの声が、地下室から響いてきたことを、ほとんど地下納骨堂を思わせる深みから響いてきたことを思い出そう。プルーストにおいても、電話の声は、「深きから」響き渡ることになる。しかも、受話器のこちら側にいる「私」は、勝手に喋り続けるポリシネルのおしゃべりを止めることさえできない。

ドンシエールでのこの電話のエピソードの中心的な主題は、むしろ、このように切り離され

⁴⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 432.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 432-33.

た声が、直接的に対面していた時には気づくことのなかった、祖母の心の苦しみや不安をあらわにする。そして何よりも、この声だけの存在としての祖母は、その亡霊的な性格（«cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte»）ゆえに、いずれ訪れるべき祖母の死を予感させずにはおかない⁴⁸。

よく知られるように、この挿話は、1896年の10月に、フォンテーヌブローのホテルでの滞在中に起きた出来事に起源を有する。実際の電話での対話相手は母親のプルースト夫人であり、そこでプルーストが強い印象を受けたのは、母親の声の中からにじみ出てきた苦痛の表現、「ひび割れと亀裂に満ちた」（アントワーヌ・ビバスコ宛の手紙）声の感触だったのである⁴⁹。ジャン・サントゥイユに書き留められ、「読書の日々 [Journées de lecture⁵⁰]」を経て『失われた時を求めて』の問題の箇所にも再度おさめられることになるこの電話の声に関する挿話は、最終的には、祖母／母への愛情あふれる配慮と、いくらかのユーモアをとまなう混乱の描写によって弱められてしまうが、仔細に見るならば、電話によって伝達される声の、声だけとして切り離されてあるというそのことがもたらす発見、あるいは他の仮装を伴わない声の裏切りを伝えるべきものであるのだ。いずれ、ドンシエールからパリに戻った主人公は、彼の帰宅をまだ知らされずに無防備な状態にいる祖母の姿を、まるで写真にでも撮るかのように目にするようになる。機械の目（「純粋に物質的な対物レンズ」）によって写し取られた祖母の姿は、迫りつつある死の予感を漂わせるものとなる⁵¹。

写真は、その機械的性格と非人間性によって、電話やフォノグラフ以上に死を表出する媒体となりうる。というよりも、機械の目は、対象を凍り付かせ、ある意味では殺すことによってしか、とらえることができない。ドゥルーズ的な言い方をすれば、それは静止した裁断、型取りである⁵²。それは、生氣あるイメージの運動を写し取ることはできない。それに対して、運動をそのままに映像の中に写し取って行くのは映画であるが、プルーストは映画を直接目にすることはなかった。電話やフォノグラフは、声を伝える装置であり、伝えられる声は、決して静止しない。それゆえ、そこには擬似的な運動が生じる。擬似的な生命と言い換えても良い。

なるほど、プルーストにとっての電話は、単に不気味な死のメッセンジャーでばかりあつたはずはない。それが母の声に秘められた苦痛や悲しみをあらわにするとすれば、その意味では、電話もまたひとつの発見を促す装置、隠された真実をあらわにする装置だとする見方もある。「存在の真実」を告げ知らせるという意味では、真実の探求の物語としての『失われた時を求

⁴⁸ *Ibid.*, p.434.

⁴⁹ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, 1996, p. 329.

⁵⁰ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Nouveaux Mélanges*, éd. de P. Clarac et A. Ferré, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, pp. 528-31.

⁵¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, *op.cit.*, tome II, pp. 438-39.

⁵² Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, 1983, p. 39.

めて』全体を貫く探究への意志の、電話もまた格好の隠喩的装置となりうるかもしれない⁵³。

フランシスコ・ゴンサレス・フェルナンデスはこの点に就いて興味深い指摘を行っている。『失われた時を求めて』の中で、隠された真実をあらわにする声、特にその声の質について語り手が大きな関心を寄せる声は、もっぱら女性の声であるという。なるほど、男性が電話の向こうに登場することもないではない。しかし、それらの話し手からは、聞き手は、メッセージの中心しか受け取らない。話し手が女性である時に限って、語り手はその声の「彼方にある真実を明らかにする」抑揚に耳を傾ける、というのである⁵⁴。

フェルナンデスが引いているのは、『囚われの女』の中の一節で、アルベルティーヌがヴェルデュラン家に行くことを止めようとする主人公がアンドレに電話をするくだりである。「私」がアンドレを呼び出そうとすると、無慈悲なる電話の女神である交換手は、冷たく「お話中です」と告げる。アンドレの回線が空くの待つ間、「私」は、こういう電話待ちの場面こそ、十八世紀であればブーシェやフラゴナールが描いたであろう風俗の一場面となり得たろうという空想に耽る。ようやく回線がつながっても、さまざまな連想に身を任せている「私」が黙っていると、電話交換手なる女神は、いらだった声で、「ちょっと、もう空いていますよ。つながってしまえばしばらくになりますから、切ってしまいますよ」と言うのだ。ようやくアンドレと会話することに成功した主人公は、「あなたとお話しできて、とても嬉しかったわ」という電話の普及以来一般的となった美しい決まり文句を残して消えたアンドレの声に思いを馳せる。

「私こそ、そう言うべきだったろう。それも、アンドレ以上に私の方が真情をこめて言えたらう。というのも、私はそれまで彼女が他の女たちとこんなにも違った声をしているということに気づいていなかったのだから、彼女の声にとっても感じるどころがあったからだ。そこで私は、他の声、特に女性たちの声を思い出してみた。ひとつひとつを、ゆっくりと、心の中で吟味しながら、注意深く、それが語ることがらの思いのたけのあふれる力のせいで途切れがちな声であれ、他の言葉のささやきを思い出した。私はバルベックで知り合った若い娘たちの声を一人一人思い出し、それからジルベルトの声、祖母の声、さらにゲルマント夫人の声を。そして、それらが、どれもそれぞれに違って、それぞれの人に特有の言語の鑄型によって作られ、どれも別の楽器を奏でていることに気づいた。そして、心の中で、古い画家たちの絵のように、三四人の奏楽の天使が奏でるだけでは、天国のコンサートは随分貧相なものになるだろうなどひとりごちずにはいられなかった。それに対して、私は、何十、何百、何千という、すべての声のハーモニーと多彩な響きに満ちた祝

⁵³ Francisco González Fernández, “Les Voix de la mémoire : Proust et le téléphone” *Estudion de la Lengua y Literatura Francesas*, No 12, 1998-99 (pp. 71-85), p.74.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

詞が神の方へと昇って行くのを見ていたのだ。私は、音の速度を支配する彼女に対して、私のつまらない言葉のために、それらを雷よりも百倍も速く力をふるうという大いなる恵みを垂れたもうたことに、贖罪と感謝の言葉を述べることなしには、電話を切ることができなかった。けれども、私のこの罪の許しを乞うふるまいに対して、返ってきた返事は、ただ電話を切る音だけだった⁵⁵。」

プルースト一流のユーモラスな記述は、ちょうど、先の祖母との電話のくだりと対を成すべきものでもある。

フェルナンデスは、祖母との電話の場面は、まさにそれが死者の領域への扉を開くという意味で、プルーストにとっての電話はオルフェの豎琴のような役目を果している、と言う。その意味では、死者を蘇らせ、過去の記憶を再生するという点で、電話はコミュニケーションの道具であると同時に記憶の技術でもあると述べている⁵⁶。プルースト的な世界で言えば、それは、プティット・マドレーヌを浸す紅茶のような役割を果たすと言うのだ。

その点で、われわれ同様、フェルナンデスもまた、電話の機能にフォノグラフ的な側面を見る。そして、いずれ偉人の姿をわれわれは絵画などで見るのではなく、その声をフォノグラフで聴くようになるだろうと予言した、ゴンクール日記の一節を引用している。ゴンクールはそこで、「死者の声そのもので語られる有名な言葉を考えてみたことがあるだろうか？しかも、改善を重ねれば、それはもはやポリシネルの鼻にかかったような声ではもはやなくなるだろうか」と述べていると言う⁵⁷。またしても（これで三人目だ！）ポリシネル！

残念ながらプルーストはフォノグラフそのものに、死者の再生の可能性を見ることはなかった。それは、ある意味では当然であって、写真の展覧会や映画のようなものに過去のヴィジョンの再生を期待することはできないのは、プルースト的な芸術論の根幹をなすからだ。同じことが、電話とフォノグラフを分ける。電話は、あくまでもつかの間のコミュニケーションの装置であり、しかも、語の通常の意味でのコミュニケーションそれ自体以上に、無数の声のざわめきの中にコミュニケーションを解放する役割を持っているからだ。それに対して、グラモフォンは、芸術のみが、ひとり芸術のみが可能な過去の再生を前に、過去を、死者の魂を甦らせることに失敗する道具でなければならないだろう。

フェルナンデスは、しかし、あくまでもこの電話＝フォノグラフの記憶再生機能に注目し、最終的には、スワンという「声」のみの存在（「声でスワンだとわかった」）によって開始される『失われた時を求めて』は声を見失い、失われた声を再び見出す（そしてそれは明らかに母

⁵⁵ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, tome III, p. 609.

⁵⁶ Fernández, *op.cit.*, p. 79.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

の声でなければならないのだが) 物語として構造化されていると示唆して論を閉じる⁵⁸。

フェルナンデスの議論が、はじめから声の表す「本質」に係っていたことを思えば、この結論はおそらく当然の到達点であると言える。結局のところ、声の肌理の生み出す差異は、すべてが、母の声の再生(コンブレのタバ、スワンの登場によって妨げられた母の接吻、そしてジョルジュ・サンドの小説を読み上げる母の声)へと収斂することによって、言わば完璧に閉じた環をつくるだろう。

その議論それ自体は全く正しいのだが、それでは、身体なき声として現れたスワンは、物語の最後に再び記憶の再生の契機を与える声として出現し、それによって再び身体なき声としての自動人形的生を果てしなく生きることになるのだろうか? 白鳥の歌、とフェルナンデスは、『未来のイヴ』のエディソンを思わせるような地口を操る。たしかに、スワンの名には、白鳥が、レダの神話が、さらには記号が隠されているかもしれない。しかし、アンドレの電話での声のくだりを想起したい。そこで問題になっていたのは、あれこれの声の本質ではなかった。たしかに、「私」はさまざまな女性たちの声を思い出し、記憶の中でたどりつづけたが、それは「失われた声を求めて」なされる探究であるというよりは、むしろ電話という装置によって解放された複声的多声的な空間、同時に交換手にも対話の相手にも語りかけ、混線する声の交錯の中から、無数の異なる声が響いてくるといふ、そのような状況の歓喜を述べていると撮るべきではないのか。無数の身体なき声にあふれた空間、天上的な騒音にみたされた空間。そして、それらは調和しつつ、しかも差異を保ち続けると言う点で、大いなる声の専制に抵抗するだろう。

このような電話的=混線的空間とでも呼べる状況は、身体なき声の自動人形的ポリシネル的不気味さと表裏一体である。対話というようなコミュニケーションのユートピアとは根本的に異なる雑音と騒音に満ちた現代的な音響空間にこそ、プルースト的電話はつながると考えた方が良い。

それをユートピアと考えるか、あるいは限りなく分裂する心的な危機の表象と捉えるかは読者にゆだねられる。少なくとも、プルーストの時代には、このような多声的な声の差異を響き渡らせることを可能にするような文学空間があった。フェルナンデスが描いてみせたような、一見すると声の音声中心的ロゴス中心的構造ともとれる構造である。

それに対して、電話ももはやことさらに珍しい道具ではなくなる、両大戦間といった時代になると、電話はその神話的な神秘性も失い、しかし他方で、致命的なディスコミュニケーションの象徴とも化して行く。次節では、ジャン・コクトーの、象徴的にも『(人間の)声』と題された作品を見る。

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 84-85.

コクトーもまた、プルースト同様に声に対する強い執着を抱く作家であった。プルーストの死後、1923年に刊行された『N.R.F.』誌の「プルースト特集」において、作家の思い出を求められたコクトーは、「マルセル・プルーストの声」という一文を寄せてこれに応えた。

「プルーストの声は忘れがたい。

私には、彼の声を見ずに、彼の作品を読むのは、困難だ。

大抵いつも彼の声が立ちただけ、私は彼の言葉を彼の声を通してみるのだ。

散文は、何よりも思考の表現法である。それ以外の部分は、装飾的な文体だ。プルーストの思想を賞讃しながらその文体を非難するのは馬鹿げている。この世界に、彼ほど書字を自らにしたがわせた者はない。この世界に、彼ほど声を自らにしたがわせた者はない。書字と声とは、適確に彼の精神を結合した⁵⁹。」

その上で、コクトーは、この（『失われた時を求めて』のあらゆる人物の声の向こう側から聞こえてくる）プルーストの声は、「中心から」響く声であり、「聞いたこともないほどの遠さ [un lointain inouï]」を持っていた、と述べている。そして「腹話術師の声が胸部から出るように、彼の声は魂から立ち上って来るのだ、とひとは感じるのだった」と付け加えている⁶⁰。

その遠さにおいて、プルーストの人物の声は、コクトー的な声の美学と接しつつ離れるだろう。それは、何よりも遠くにある声、さまざまな多声的な声の彼方にあって、すべてを支配しながら、あらゆる声の前に立ちただかる声であるからだ。

3 絞め殺される声

『声』は、ジャン・コクトーが1930年に発表、2月17日、コメディイ・フランセーズ座において、ベルト・ボヴィを主演に上演された戯曲作品である。のちにシモーヌ・シニョレもこれを演じ、録音を残した。後で触れるように、フランシス・プーランクによって音楽が付けられ、女声（ソプラノ）とオーケストラによる声楽作品となっており、劇的演出以外にも独唱作品としてしばしば上演されている。

登場人物は一人。ひとりの女というだけで名前はわからない。一幕。終始同じ舞台装置。以下にコクトー自身の序文を引用する。

「筆者は実験好きだ。そして、自分がやったことを見た後で、一体何をしようとしていたの

⁵⁹ Jean Cocteau, “La voix de Marcel Proust”, in *Hommage à Marcel Proust*, Les Cahiers Marcel Proust (ancienne série), No. 1, N.R.F. Gallimard, 1927, p. 77.

⁶⁰ *Ibid.*

かと自問するのがならわしになっているのだから、おそらくはあらかじめ、情報を与えておくほうが、ことは単純だろう。

この芝居を書くように筆者を促した動機はいくつかある。

一、詩人のなかの深い怠惰が書くことを拒絶するにもかかわらず、彼に対して書くことを促す神秘的な要因、おそらくは、電話で盗み聞かれた会話の記憶、声音の重々しい不思議と沈黙の永遠性。

二、筆者は、機械で行動すると批判される。劇作品をあまりにも機械化し、過度に演出に頼りすぎると。したがって、ここでは単純の極みまで行くことが重要だった。一幕もの、舞台は一つの部屋で、登場人物は一人、恋愛ものであること、そしてありきたりな現代的な部屋の装飾、電話⁶¹。」「(序文)

単純と言えば、これ以上はないほどに単純な構成だ。一人の登場人物に、単一の舞台、一幕の恋愛劇。モノローグ劇。単純さの原因をコクトーは、外的な要因（他者の批判）に帰している。機械仕掛け、大道具や舞台装置は、『エッフェル塔の花嫁花婿』あるいはそれ以前の『パレード』や『屋根の上の雄牛』でも際立っており、劇的作品とは、「視覚的な驚き」と分ち難く結びついてきた⁶²。実際に、『エッフェル塔の花嫁花婿』の幕が上がるや登場するのは、二人(?)のフォノ(グラフ)であり、というよりも、台詞を口にするのは、この二人の登場人物あるいは機械だけである。人物たちの台詞は、すべてがこれらの機械の口を通して告げられる。声だけの機械としてのフォノグラフと、パントマイム状態で踊り芝居する役者そして踊り手たちがこの舞台を構成している。人間が機械の口を借りてしか語らない芝居、それが『エッフェル塔の花嫁花婿』であった。

機械という言葉は、もちろん、演劇用語では二重三重の意味を持つ。機械仕掛け(*la machinerie*)といえ、大道具から仕掛けのことを言うのであって、道具方は機械操作手とでも訳せるか *le machiniste* と呼ばれるだろう。もちろん、すべての込みあった筋書きに唐突に大団円をもたらす神もあろう。それを敢えて字義通りに機械でできた登場人物として出現させるところに、コクトーの創意があるといえはる。比喩的形象を字義通りに受け取ることで現実にはありえない事態を引き起こしてしまうというのは、比喩の内実(意味内容)の伝達をいたずらに遅延するだけでなく、混乱を生じさせるばかりであろう。『エッフェル塔の花嫁花婿』の写真機は、「さあ、小鳥が飛び出しますよ！」という言葉とともに、トゥルーヴィルの浴女に扮した水着

⁶¹ Jean Cocteau, *La Voix humaine*, Stock, (1930) 1994, pp.7-8.

⁶² Jean Cocteau, postface à *Antigone*, in *Antigone suivi de Les mariés de la Tour Eiffel*, Gallimard, «FOLIO», 1948, pp. 59-60.

姿の踊り子を飛び出させる⁶³。写真を撮るためにカメラを構えながら「チーズ」と言い「茄子」と言ったからといってチーズや茄子が出てくる訳ではないのだが、同じことが、フランスの写真屋の「小鳥が飛び出しますよ！」についても言えるので、「小鳥が飛び出す」と言ったから本当に小鳥が飛び出すだけでもすでに混乱を生じる（比喩的な記号表現が実体化してしまう）のに、それどころか、小鳥ならぬダチョウが飛び出したり（しかもダチョウもまた常套句の好材料であることを思えばなおさら）トゥルーヴィルの水着姿の海水浴客が飛び出したりしたのでは、つまりは、劇的なプロットをぬかりなく伝える筈の道具が、自らしゃしゃり出て来てちゃっかりと主役の位置に坐ってしまう、もっと平たい言い方をすれば記号表現が記号内容そっちのけで自己増殖しつづけることによって意味作用が無限に攪乱されて行くのである。それによってもたらされるのは、もちろんびっくり箱的な驚きであり、そのような「視覚的な驚き」の効果は、機械仕掛けとともに、『パレード』の市の見せ物的な世界を作り出している。「私を驚かせてごらん」と言ったディアギレフの言葉に応えるべく、サティやピカソといったひとを驚かせることでは人後に落ちない面々を集めたコクトーにふさわしい世界でもある。

しかし、演劇的世界を支配する神は、ひとり機械仕掛けの神だけではない。同じ『エッフェル塔の花嫁花婿』の「1922年の序文」において、コクトーは、アンドレ・ジードによる『パリュード』の序文を引用しつつ、すべての「詩的な秩序に属する作品」は、「神の持ち分」とでも呼ぶべきものを持っていると述べる。それは、詩人自身にも予測がつかない。だから、それは作者である詩人にとっても「驚き」の種である。絵画におけるヴォリュームと同じで、そこには何か「隠された意味」があるのだが、その解釈は見る人それぞれにゆだねられるし、第一「真の象徴は決して予見不可能」であるのだ。それは、「計算外の奇妙な、非現実的なものがほんのわずかでも入って来るなら、自ずから湧き出て来る」ものである。しかし、「妖精の出そうな場所には、妖精は現われない。そこでは、妖精たちは不可視のままにさまよっている」とコクトーは言う。そのような妖精たちを見ることが出来るのは、「単純な精神の持ち主」であるような人々である。「私は、照明主任技師こそが、彼のさまざまな思いつき [réflexions] で、しばしば私の劇に光を当ててくれた、とすることが出来るだろう」とコクトーは言う⁶⁴。

照明技師が私の劇に光を当てた、すぐれた思いつきという表現は、半分は洒落で、「思いつき」と訳した réflexions は、熟慮黙考反省することでもあるが、光の反射をも意味するのはフランス語でも同じで、「光を当てた」はもちろん物理的に「照らした」という意味でもある。

「神の持ち分」に戻ろう。『エッフェル塔の花嫁花婿』においては、この「神の持ち分」、「神の役割」は大きい、とコクトーは言う。それを担うのは二台の「人間フォノグラフ」である。それは、「古代の合唱隊のように、代父と代母 [comme le compère et la commère 「客引き」]

⁶³ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 63.

「レビューの世話役」とも読める]のように、舞台の上手と下手にいて、一切の文学性なしに、中央で繰り広げられ、踊られ、マイムされる滑稽な場面を語る」というのだ⁶⁵。

機械によって告げられる神的なるものの声。電話やフォノグラフの神話的な機能とさえ言えるが、しかし、これらの神はまた見世物小屋の客引きであり、さくらでもある。身をやつし、地上に降りた神々は、音声機械の中に隠れるとでも言うかのように。そこで語られる物語は、ギリシャ悲劇の崇高からは遠いように見える。しかし、他方で、コクトーは、ギリシャ悲劇のおなじみの人物たち（アンティゴヌ、オイディプス）を主人公に、彼らの物語を再話するだろう。そこでは、フォノグラフならぬコロスが、神の持ち分を演じることになる。

しかし、そのような「機械」的なるものへの愛好を、コクトー自身は、手放しで肯定していた訳ではない。

「コクトーは、キュビズム（特にドランを通して）とその主題の単純さを想起し（『聖家族は必ずしも聖家族である必要はない。それはまたパイプ一本、1リットル瓶、トランプひと揃い、タバコ一箱でもある』[『雄鶏とアルルカン』]）、アメリカから到来したネオ=モダニズムと機械の詩情に一定の共感を示す。『機械、摩天楼、商船、黒人たちは、たしかに新しい方向性、素晴らしい方向性の起源となった。彼らは、カプアの町を、象の一隊を引き連れて闊歩した。』ただし、注意しよう。『ジャズ・バンドの響きが私たちの目を覚まさせるのは、私たち自身が私たちの響きを作るため』なのであって、特にしてはいけないのは、アメリカの猿真似をすることだ。『われらが女優たちは金髪のカツラをかぶり、犬にキスをする。それは実に良くない。猿真似はよそう。われわれの領域でできる同じぐらいすぐれたことを探そう。』[『白紙』]『さらばニュー・ヨーク！』と散文（『雄鶏』誌で）とジョルジュ・オーリックの音楽[ジョルジュ・オーリックは『雄鶏』誌第一号に“パリよ、今日は”を書く]で叫ぶ。『私は機械崇拜者ではない。「近代的」という言葉は私にはいつも素朴に聞こえた。まるで電話機を前に平伏している黒人を思わせる。』とコクトーは述べている。[『白紙』]⁶⁶」

プーランクやオーリックとともに、ジャズを発見しながら、同時にフランス的なるものを探し求めるためには、単にアメリカの機械文明を模倣するだけではいけない、というコクトーが、無知な「野蛮人」を平伏させる機械の象徴として選んだのが電話であるのは、偶然ではないだろう。実際には、「野蛮人」の住むような電話線の通らない土地に電話を運ぶことは困難であろうから、ドキュメンタリー映画の始祖ロバート・フラハティは、フォノグラフを見せること

⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁶ André Fermigier "Jean Cocteau et Paris 1920", in *Annales, Economies, Sciences, Civilisations*, 1967, volume 22, No. 3, pp. 504-05.

で、イヌイットの偉大な狩人ナヌークを驚かしてみせる。それもまた 1922 年のことだ。ナヌークは、フォノグラフの箱のなかをのぞき込み、その中にいるべき「小人」を探す。コクトーの劇では、フォノグラフの舞台衣裳をまとった人物たちが、コロスの役割を果たす。機械のもたらす魔術的な力に対する驚異の念は、『エッフェル塔の花嫁花婿』は当たりませんわ、と訳知り顔に批判してみせる「エリート」観客ではなく、ナヌークのような「単純な精神」によって共有されるべきものだ。実際にコクトーの舞台を見に足を運ぶのは、エリートであり、社交界の花形たちであるとしても。

アメリカ的な機械文明を音楽の面で代表するのがジャズであった。のちにコクトーとの共同作業によって声楽曲版の『声』を作り上げるプーランクは、すでに 1918 年に『トリアドール』によって、コクトーのテキストをもとにした楽曲を製作する経験をしている。「スペイン=イタリア的シャンソン」と副題を付けられた『トリアドール』はコクトーが 1917 年に書いたテキストをもとにした「音楽的冗談 [plaisanterie musicale]」であった、とプーランクは書いている⁶⁷。

「コクトーのテキストは 1917 年に書かれたものだ。ピエール・ベルタンは、子の時期、何人かの音楽家、作家そして画家のグループ（サティ、オーリック、オネゲル、私自身、コクトー、マックス・ジャコブ、サンドラール、ラ・フレネー、キスリング、ドラン、フォーコネ）の助けを得て、ヴィュー・コロンビエ座で、ボビノ・シュペリユール風のスタイルによるスペクタクル=コンサート・ソワレを開催したいと望んでいた⁶⁸。」

エリック・サティを中心に、いわゆる「六人組」のメンバーのうち三人が参加しただけでなく、モンパルナスの芸術集団の中でも特にコクトーに近かった詩人のジャコブや、アポリネールと並んである意味では「新精神」の一翼を担っていたブレイズ・サンドラールが加わり、さらにどちらかという少々気の良いキスリングなども加えた『トリアドール』は、白状すべきだろうが、このごった煮のスタイルに属していた」とプーランクは回想する。さらに彼は、『トリアドール』について「ミュージック・ホールのシャンソンのカリカチュアであって、一握りのエリートにしか向けられていない作品」だった、と述べている⁶⁹。

一方の『エッフェル塔の花嫁花婿』は、どれほど多くのひとを魅了したことだろう。のちに、廉価版の叢書として知られた「ウーヴル・リーブル」版でこれを読んだジャン・アヌイは、「私は意気揚々としてこの読書を終えた。まるで、雲間から太陽が出たようだった」とその喜びを語っている。「彼は私に贅沢で軽薄な贈り物をしてくれたのだ。彼は私に演劇の詩を贈ってくれ

⁶⁷ Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, Grasset, 1964, p. 48.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

たのだ」とも⁷⁰。

『エッフェル塔の花嫁花婿』から九年が経過した時点で、コクトーが企てたのは、逆にひとりの女性の身体を、その声とともに舞台上にさらす、しかも、フォノグラフィ的な無感動無感覚とは対極をなす、身も世もなくおのれの感情に身を委ねる女性の独白劇である。1930年は、『阿片』の年でもある。レイモン・ラディゲの死以来、阿片の中に逃避し続けていたコクトーが、『恐るべき子供たち2』と『阿片』によって、長い喪の仕事にひとつの区切りを付けようとした時期でもある。ココ・シャネルの紹介で阿片中毒の治療を受けていた治療院からコクトーが退院したのが1929年の春である。

「治療院からの退院の約一週間後、彼はコメディイ・フランセーズ座で、一幕ものの戯曲の朗読をおこなうことになった。正確には、1915年以来エミール・ファールを理事長とするメゾン・ド・モリエールの理事会の記録によれば、それは1929年3月29日のことである。それは、ベルト・ボヴィが1930年の月に、コクトーの演出で上演することになる『声』である。

コクトーは最初それを、おそらくは治療院に入る前にリュドミラ・ピトエフに約束していたらしい。[中略]

執筆はいつ頃からか？ミイのアーカイヴに残るメモには、*シヤブリ*で執筆と書かれている。おそらくは、1927年のクリスマスの滞在期間中であろう。少なくとも、彼が他の時期にもそこに滞在したのでなければ。

マックス・ジャコブ宛の書簡によれば（目付はないが、遅くとも1928年頃のものである。なぜなら、マックスはこの年にサン＝ブノワを離れるからだ）コクトーは彼に、『声』のアイデアを与えてくれたと思われる場面を語っている。『私はここでリアーヌとジョルジュと電話でのやりとりを目撃した。彼らは失神し、電話を切り、またかけ直した。「もしもし、もしもし」と言いながらジョルジュは生命を失った受話器の前で震えていたのさ。』

それに、彼[コクトー]は、すでに『ポトマック』の中で、電話の劇的な残酷さをメモしていた。

切られた

電話は

情事を壊れたままに放置する。

作品は、満場一致で承認された。コクトーは、クリスチャン・ベラールに舞台装置を設計するように依頼した。ベラールは、テアトル・フランセの舞台をごく省略したものにする。

⁷⁰ Jean Anouilh, "Cadeau de Jean Cocteau", in *En Marge du théâtre*, La Table Ronde, 2000, p. 101.

白い小さな箱、寝乱れたままのベッド、ランプがひとつ。71」

電話という道具についてコクトーはジャン＝マリ・マニャン宛の手紙の中で「悪魔的な装置 [Appareil diabolique]」と述べたという72。電話の残酷性。一方的に切断されうる対話の残酷さは、それが、機械的な操作によって、対話の相手の存在そのものとして声を切断したり再出現させたりすることができる場所にあるだろう。電話が切られれば、たちまち情事は破壊される。

しかしながら『声』の執筆動機は、ただ、知り合いのジョルジュとリアーヌのギカ大公夫妻の愛情のもつれ、行き違いについての観察だけではない。そこには、当時、ラディゲに代わってコクトーの関心の中心にあったジャン・デボルドとの関係がある。

「私たちの本当の出会いは 1926 年のクリスマスのことである。彼はパリの海軍省で兵役についていた。彼は、だから、世界一魅力的な制服を着ていたが、この魅力の使い方については言わぬが花だろう。なぜなら、我々が水兵は、一度も海に出たことはなかったからだ。[中略]」73

コクトーはのちに「眠れる男の25のデッサン」としてデボルドの肖像デッサンを発表するが、そこでもデボルドは海兵の制服をまとっている。いずれにせよ、こうして出会ったデボルドは彼自身、文学者志望の若者であった。

「彼は草稿を、まとまりのない叫びをタイプで打った原稿の一束を私のところに持って来た。突然、彼は眠り込み、別世界について語り、飛行し、水の上を歩いていた74。」

こうして持ち込まれた原稿を一読したコクトーは、そこに、レイモン・ラディゲ以来の新たな才能の現出を見る。1927年9月、モーリス・マルタン・デュガールは、コクトーのデボルド讃を書き留めている。

「9月30日：偶然サン＝ディディエのガレージでジャン・コクトーに会う。彼はシトロエンのカプリオレを注文しているが、その日のうちに納車されないというので嘆いている。

71 Jean-Jacques Kihm et Elizabeth Sprigge, Henri C. Béhat, *Jean Cocteau : L'homme et les miroirs*, La Table Ronde, 1968, pp. 198-199.

72 Lettre à Jean-Marie Magnan, citée dans Hugues de La Touche, *L'esprit de Jean Cocteau*, Lumière du Sud, 2005, p.106.

73 Jean Cocteau, "Préface" à *J'adore* de Jacques Desbordes, Grasset, 1928, p. 7.

74 *Ibid.*,

—— [ジャック・] マリタンが、クローデルから手紙を受け取って、と彼は私に言う、その中でクローデルが僕のことをとても良く言ってくれているらしいのだが、ただ、それに加えて“彼が『黄金の葦』誌（マリタンが責任編集している叢書）をあのシュルレアリストの馬鹿どもの侵略のままに任しているのは残念なことだ”と言っているというんだ。僕のことを何も知らないね！シュルレアリストたちだって！あいつらは、僕を殺したがっている、僕を忌み嫌っているんだ。クローデルは今の文学について何も知らないからな。僕は最近、若い男を発見したんだが、レイモン（・ラディゲ）のような才能はないのは確かなんだけど、しかし、天分に恵まれているんだ。この冬には、みんなそれがわかるだろう⁷⁵。」

こうしてコクトーの肝いりで刊行されたのが、詩的エッセー集『熱愛 [J'adore]』であり、そこには、コクトーの序文を別にしても「ジャン・コクトー」「『オルフェ』の楽屋」「『アンティゴヌ』の楽屋」など、コクトーの影が色濃く落ちたエッセーが並ぶ。ジャン・デボルドはそこで、銜もためらいの影も感じさせない口調で『詐欺師トマ』と『大股びらき』この二冊の書物が、僕の孤独な田舎暮らしを変容させていた。詩に触れられたこの新しい人生を僕は愛しはじめていた」と述べる⁷⁶。「詩が触れた [la poésie touchait]」と言うとき、その「詩」はそのままコクトーという存在であろう。『熱愛』のさまざまな断片を通して読んでみると、そこに見えてくるのは、たしかにラディゲを思わせるような早熟な才能と挑発的な肉感の融合である。「僕の心は愛に満ちている。僕の四肢は精気にあふれている。そして永遠に春を生きている。僕は至るところで、庭で、僕の身体の上で、快樂を味わう。それは肉体的な祈りだ」というような、ラディゲにも通じる若者特有の自己愛的な独白が、その特質をなしている。コクトーの弟子という意味でならば、むしろ次の『悲劇役者 [Les tragédiens]』（1931）の方がふさわしいかもしれない。母親との緊張関係、父母の間の葛藤と、悲劇的な事件ののちの父の失踪、そして戦争中の父の死など、田舎のブルジョワ家庭を舞台にしたオイディプス的な心理ドラマが、ラディゲを思わせるような奇妙な戦争や休戦協定といった時代背景の上に展開するという点で、コクトー的世界に接している。

しかしながら、『声』との関係でいえば、重要なのはやはり『熱愛』が引き起こしたスキャンダルの方で、それはさらにコクトー自身が自分の同性愛的傾向を自ら名乗ることはしなかったとはいえ詩的な文体で告白した『白書』の刊行によってさらに深刻な事態へと展開していく。

「まるで、マリタンから決定的に自由になろうとでもするかのように、コクトーは今や著者名も、出版社名もなしで豪華限定21部の『白書』を刊行する。彼は母親を苦しめたく

⁷⁵ Maurice Martin Du Gard, *Les Mémoires (1918-1945)*, Gallimard, 1957, pp. 581-82.

⁷⁶ Jean Desbordes, *J'adore*, *op.cit.*, p. 107.

なかったのだ、と述べている（彼女はすでに、その息子の性的傾向について十分に情報を提供するシュルレアリストたちからの匿名の罵倒の電話をいくつも受けていた）が、しかし、文壇では、誰もこの本の著者を知らぬ者はなかった。匿名の出版者は、モーリス・ザックスである⁷⁷。」

シュルレアリストたちの悪意ある電話攻撃によって母親にまで暴露されたコクトーとデボルドとのスキャンダルが、『白書』の刊行によって鎮静するとは想像し難い。他方ではカトリックの哲学者マリタンやクローデルとも決別して、新たな道をさぐろうとするコクトーの孤立状態の中で生まれて来たのが、『恐るべき子供たち』と『声』であると考えらるべきであろう。

その意味では、この単純さ、ほとんどいかなる「視覚的驚き」とも無縁の『声』の簡素さは、シュルレアリストたちの仲間と誤解されがちなコクトーの「前衛」的身振り（むしろ彼のいわゆる「近代的」な外見、それは、ランボー的な意味での「絶対に近代的であらねばならない」という攻撃性とはいささか異なるものであるが）との決定的な決別の意志を告げるものであったともとれる。コクトーは、『声』の序文で、あえてそれをコメディ・フランセーズに託した理由を、「公式的な舞台に対して若い演劇が抱く、最悪の偏見」と決別するためであると述べている。「大通り [ブルヴァール] が映画に地位を譲り、前衛と呼ばれる舞台が、次第次第に大通りの地位を奪うようになった今、公的な枠組み、金の額縁だけが、新しさばかりを売り物にしない作品を際立たせることの出来る舞台となったのだ」と述べている。「新たな大通り劇場の観客たちはあらゆることを待ち構えている。彼らはセンセーションに飢えていて、何ひとつ敬意をもって見ようとしな⁷⁸。」かつて、その新奇な装いによってひとを「驚かし」、クローデルなどから見ればシュルレアリストのひとりで見なされることもあったコクトー的な新しさへの意志は、ここにおいてはもはや影を潜める。そこから、クリスチャン・ベラルの極度に切り詰められたセットも生まれて来た。

「それは、彼の最初の舞台装置だった。コクトーは、それを犯罪の部屋と呼んだ。遠く距離を隔てて犯される犯罪。血が噴き出すわけではないが、涙と叫びには事欠かない。舞台にはただ一人の人物、ベルト・ボヴィ、そして電話。[中略] 一時間以上の間、すさんだ表情の一人の女が、助けを求め続ける。彼女の恋人が、別れの電話をかけて来たのだ⁷⁹。」

ここでは、電話は距離を隔てた犯罪の道具として、セットの中に置かれる。電話に殺されよう

⁷⁷ Jean-Jacques Kihm, *et alii.*, *op.cit.*, p. 192.

⁷⁸ Jean Cocteau, *La voix humaine*, *op.cit.*, pp. 10-11.

⁷⁹ Maurice Martin Du Gard, *op.cit.*, p. 720.

としている女が、電話に向かって救いを求める物語。独白劇というのは、正確ではない。全編がひとりの女性の台詞によって成り立っているというのは事実だが、独白劇と名付けるにふさわしいような、観客に向かっての語りかけもなければ、自分自身への独語もない。彼女の言葉は、すべて電話の向こう側に居る者に向かって発せられる。観客はただ、彼女の声によって、対話の相手が欠落した対話に立ち会うのである。盗み聞きでもするように。

「プロンプター口の前には、一脚の低い椅子と小さなテーブル。電話、何冊かの本、残酷な光を放つランプ。

幕が上がると、殺人の部屋が見えて来る。ベッドの前、床の上に、一人の長い寝間着を着た女が横たわっている。まるで殺されたように。沈黙。女は身を起こし、別のポーズをとり、またしてもじっと動かない。ついに彼女は意を決して、立ち上がり、ベッドの上の外套を手に取り、ドアの方に歩いて行く。その間に、一度、電話の前で立ち止まる。彼女がドアに手を触れたところで電話のベルが鳴る。彼女は外套を脱ぎ捨て、飛びつく。外套が邪魔になり、彼女はそれを足で蹴る。彼女は電話の受話器をはずす。

この瞬間から、彼女は立って、坐って、後ろ向きに、正面を向いて、横向きに、長椅子の背もたれのうしろに膝まずいて、頭を背もたれの向こうに隠して、背もたれに乗せて、電話線を引きずりながら部屋の中を歩き回り、話し続ける。最後に、腹ばいに、ベッドの上に倒れるまで。そのとき彼女の頭は首つり状態になり、まるで石のように彼女の手は受話器を離す⁸⁰。」

電話は、物語の語りの枠組みであり（電話が鳴り、電話に答えるところから芝居は始まり、人物が死んで、電話が落ちるところで芝居が終わる）、同時にこの死に彩られた空間の全体の枠組みでもある。それは電話線にしたがって、部屋中に移動し、どこまでも人物を追まわす。それだけではない、最後にはまるで意志あるもののように、彼女の首に巻き付き、悲嘆にくれる女を生之苦痛から解放するだろう。尤も、それを心理的な解決と思ってもらっては困る、とコクトーは念を押す。それは演劇的な解決に過ぎないのだ。

作者の指示は続く。

「登場人物は、頭の前からつま先まで恋する凡庸な犠牲者である。彼女はただ一つの策略しか試みない。男が嘘を告白できるように、彼がその卑劣な思い出だけを残さないようにと助け舟を出すこと。著者はこの女優が血を流すような、血を失い、びっこをひく獣のように、

⁸⁰ Jean Cocteau, *La voix humaine, op.cit.*, p. 14.

血で満たされた部屋で息絶えるような印象を与えることを望む。

テキストを尊重すること。そこに現われるフランス語の誤りも、繰り返しも、文学的な表現も、平板さも、みな注意深く配分した結果なのだから⁸¹。」

「テキストを尊重すること」。奇妙な、自明の指示。それは、この作品のテキストが、まるで即興で生み出されているような、混乱した言葉の連続になっているからだ。しかし、この混乱は計算された混乱である。俳優にとっては、大きな試練であるかもしれないが、それは、計算済みのことだろう。ひたすら語りかける声と、沈黙によってしか観客には伝えられないもうひとつの声。電話の向こう側にいる相手を、抱擁しようとしても、引き止めようとしても、どんなに説得しようとしても、それは不可能である。昔なら、直接対面して口説き、嘆願し、すがりつくことも可能であったろうが、電話とともに、終わったことはもはや取り返しもなく終わったことになってしまう。

劇のはじめから、電話は混線している。外套を落として電話にとびついたあとの最初の台詞は「もしもし、もしもし、いいえ、奥さま、私たちは何人もが同じ線につながっていますわ。どうかお切りになって。」(VH., 19⁸²)である。しかも、電話のこちら側にいる女も、向こうにいる男も、互いに嘘をつく。男は家からかけていると言いながら、実は外出先からかけているし、使用人には、今夜はもう家には帰らないと言っているらしい(VH., 37)。それでいて、彼女に向かっては、部屋着で(VH., 32)、袖まくりをして(VH., 34)、まもなく寝る支度をしているが、それでも仕事申中だと言っているらしい(VH., 32)。女の方も、そうだ。ずっと電話のかかってくるのを待っていたことを隠し、真っ先に「十分前に帰って来たところ」(VH., 21)と告げる。外出して、マルトのところで食事をしてきたと嘘をつく(VH., 21)。帰って来たばかりで、ピンクのワンピースを着て、毛皮のコートをまとっている、さらにはまだ帽子を頭に載せているとまで言う(VH., 22)。

対話の連続の中で次第に理解されるのは、男が電話をして来たひとつの目的が、彼女に送った手紙の束や、彼女のところに置いて来てしまったのではないかと思っている品物の返却であるということだ。しかし、男から運転用の手袋を見なかったかと聞かれた女は、見なかったわと答えながら、いとおしげにその手袋に頬ずりする。「椅子の上も、箆筒の中も」探したけれど見つからなかったわ、と(VH., 30)。嘘の応酬。しかし、相手に嘘を告白させたい一心で、今度は嘘を告白してしまう。「十五分ぐらい前から、私はあなたに嘘を言っていたわ」(VH., 39)。

⁸¹ *Ibid.*, p. 16.

⁸² Jean Cocteau, *La voix humaine*, *op.cit.*, p. 19. 以下『声』の台詞への参照は、VH.の略号と頁数のみで記す。

やがて、彼女が前日の晩に、自殺をはかり、マルトに電話して、医者をつれて来てもらったことを告白する（*VH.*, 41-42）。それとても、夢と混乱しており、どこまでが真実であるかは判然しない。

会話、この一方的な沈黙と嘆願からなる欠落した会話（テキストではそれは、空白、句点の並ぶ空白によって表されているのだが）は、観客が期待するような何か謎めいた筋書きの進展や、あるいは悲劇的な出来事を伝えることはない。最初から最後まで、ただただ、ありきたりと言えばあまりにありふれた、恋人に去られようとしている女の嘆きを伝えるだけである。

それも、きわめて不完全なかたちで。二人の会話はしばしば他の声によって遮られ、時には、人の関心を惹こうとして電話で痴話喧嘩をしているという非難を受ける（*VH.*, 55）。彼らの会話に耳を傾けているのは、観客だけではないのだ。電話の声が、複数の聴き手に向かって開かれているという可能性は、この時代でもまだ残っていたのだろう。プルーストが電話の彼方に空想したような声のみの存在の空間。しかし、その一方で、電話は、プルーストの時代以上に明白な道具としての存在感を増している。時にはそれは、ベッドの中に持ち込むことさえ可能な道具になる（*VH.*, 47）。切り取られた身体の一部でもあるかのように。

「……………昨日の晩？眠ったわ。私、電話と一緒に寝たのよ……………。いいえ、いいえ。ベッドで……………そう。わかってるわ。私、滑稽だわね、でも、私、電話をベッドに持ち込んだの、だって、何はともあれ、私たちを結んでいるのは電話なんですもの。電話はあなたの家に行けるし、それにあなたは私に電話してくれるって約束したから。それで、考えてみて、私、変な短い夢をいっぱい見たの。その電話をかけてくれるってことが、私には本当に弾丸のように私にぶつかってきて、私は倒れたの。あるいは、その電話のをかけるってのが、首にかけるって、だれかが私の首をしめるってことになって、さもなきや、私はオートウイユのアパルトマンにそっくりの海の底にいて、で私は、潜水夫の空気の管であなたにつながっていて、管を切らないで、ってあなたにお願いしているところなの」（*VH.*, 47-48）

「電話をかける」の意味を表す *« donner un coup de téléphone »* が、銃などで撃つ一撃を与える *« donner un coup »* の連想を呼び、さらに、「一撃 *un coup* 」と「首 *un cou* 」が同音であるために、首に巻き付く電話線と、首をしめる腕の連想を生み出し、さらに、息のできなくなる苦しさが海底を歩く潜水夫のイメージにつながるこのくぐりだりは、ほとんど『エッフェル塔の花嫁花婿』の記号表現の連鎖を思わせる。ただ、ここでは、銃声も響かなければ、潜水夫が突然出現することもない。視覚的な驚きは、すべて声の中に消え去ってしまう。

とはいえ、電話と銃の連想は、あながち罪なき夢のたわむれにとどまらない。なぜなら、「あなたがもしも私を愛していなくて、それでももしもあなたが狡い方だったら、電話は、怖い武器

になる」からだ。「痕跡も残さず、音も立てない武器」に (VH., 36)。実際、彼女は次第に首に、電話線をぐるぐると巻き付けて行く (VH., 61)。潜水夫にとっての空気の管と同じように、電話線だけが、今や彼女と恋人を結びつける唯一の命綱となっているからだ。しかし、彼女の恋人は、もはや彼女を愛してもいないし、そしてまた、十分に狡猾で嘘つきであるのだから、電話は今や彼女の命を奪うべき最良の武器となる。「私は、首の周りに線を巻き付けているわ。私はあなたの声を首に巻いているの」(VH., 61)「事務所が、私たちの電話を偶然に切ってしまうべきかもしれないわ」と彼女は言う (VH., 62)。そうでもしなければ、どうなるのか。彼女がどこまでも巻き付けて行く電話線によって命を落とすのか。幕切れでは、女は相変わらずコードを首に巻いたまま電話機をだきしめて、「切って [Coupe !]」、「早く切って [Coupe vite!]」と相手に懇願しながら、息を引き取る (VH., 63)。

電話機を、殺人の道具とするというハリウッド映画でもおなじみの道具立て (ヒッチコックの『ダイヤル M を回せ』やアナトール・リトヴァクの『私は殺される』を想起しよう) のひとつの淵源をここに見ることも出来るが、むしろスリラー映画という夢的構造物の中に取り込まれて行く電話の不気味な恐怖を、一層露骨な欲望のドラマの中にあらわに描き出したのがコクトーであると考えの方が良いだろう。『声』のスキャンダラスな性格はそこに由来すると考えるべきだ。

コメディー・フランセーズの理事会をすすり泣かせた [«Le Comité sanglotait»] とモーリス・マルタン・デュ・ガールが伝えるコクトー自身による朗読ののち、10月に当初予定されていた (これも同じマルタン・デュ・ガールによれば) 『人間の声』の初演は翌年の2月に行われることになった⁸³。

初演に先立つ総リハーサルのために、コクトーは、二千人にのぼる招待状を友人たちのために用意したとされる。事件はその総リハーサルの時に起きた。

「ボヴィは、髪の毛を振り乱して、まるでコクトーその人のように額の上に突っ立てて、時折、コクトー自身かと思われるイントネーションで——コクトーが自分で口移しで教えたのではないかとさえ疑われた！彼にとっては、何という苦しみだったろう！彼には！彼女はもはやいっぱいいっぱいだった。『わいせつだ！』誰かがバルコン席から叫んだ。ボヴィには聞こえなかった。数分後、同じところから声がかかった。『たくさんだ！たくさんだ！わいせつだ！あんたはデボルドに電話してるのか？』一階の前方席の方が波だつ。観客たちが振り返って、上で騒ぎを起こしている者を探す。シュルレアリストか？アンドレ・ブルトンだろうか？『ブルトンだ！』と誰かが言った。いや、それはブルトンではない。声

⁸³ Maurice Martin Du Gard, «Visite de Jean Cocteau», *op.cit.*, p. 656.

はもっと柔らかで、ブルトンの憎らしい声ではない。私の目に入ったのは、灰色の上着を着て、帽子を頭にのせて、そこに立っている、ポール・エリュアールの姿だった⁸⁴。」

会場は騒然となり、コクトーは静かにするように叫び、エリュアールと一緒にそこに来ていたロシアの映画作家エイゼンシュテインは、紙つぶてを受けた。一方、コクトーの仲間が、エリュアールの帽子をたたき落とし、別の男が彼の首筋をタバコで焦がした。彼らはさらに喧嘩の態勢だったが、コクトーが割って入って、次第に騒ぎは収まる。再び照明が戻り、喝采を受けながら、ボヴィは劇を最後まで演じきるだろう。マルタン・デュ・ガールは、「何にせよ、美しいドラマ、それも愛のドラマだ」と締めくくっている⁸⁵。

『パレード』の引き起こした大ブーイングに比べれば、この騒ぎは何ほどでもないし、結局エリュアールとコクトーが、その後も友達付き合いをするのに、妨げになることもない。第一、騒ぎの標的はコクトーとデボルドの個人的な関係であって、『パレード』の時のような作品そのものを問題にすることはなかったからだ⁸⁶。

しかし、エリュアールの反応はむしろある種の正当性を持っていたとも言える。たしかに、表面的な猥雑さや奇異な表現（それこそシュルレアリストたちにとっては十八番であったような）とは別の次元において、自分自身の性的なアヴァンチュールの細部を、そのまま舞台上に裸体でさらけ出すようなコクトーのこの劇作品は、一見そう見える以上に猥雑であり、不気味な生々しさを漂わせる。ミュージック・ホールや大通りの劇場の前衛劇の猥雑さとは異質の、ブルジョワ家庭の内部に直接入り込み、男と女の嘘まみれの会話を盗み聞くような、『恐るべき子供たち』の子供たちが傷として心にかかえるような秘密を盗み聴くという意味での猥雑さである。ジャン・デボルドは『悲劇役者』において悲劇について語り、「燃え上がることを知らない魂にとって、悲劇は滑稽だ。しかし、悲劇のひとつもない、喪の、破滅の存在しない家庭など、存在するだろうか？」と問いかける。「そして子供時代は、その上に接合されるのだ」とも⁸⁷。

その意味では、『声』は、たしかに、ひとつの悲劇を生み出すことに成功したし、何よりもそのいかにも陳腐な物語の単純さ故に、いかにも表層的な筋立てと技法ゆえに、両大戦間にふさわしい悲劇の様相を呈したとも言える。

最後に、『声』の音楽版にも触れておく必要があるだろう。

ソプラノとオーケストラのための『声』（音楽版、これはしばしば「人間の声」の題で演奏さ

⁸⁴ Maurice Martin Du Gard, *op.cit.*, p. 720.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 721.

⁸⁶ Jean-Jacques Kihm, *et alii.*, *op.cit.*, p. 203.

⁸⁷ Jean Desbordes, *Les Tragédiens*, Grasset, 1931, p. 7.

れる)は、フランシス・プーランクの音楽(1958年の二月から六月の間に作曲)、コクトーの演出と舞台装置、ジョルジュ・プレートルの指揮により、1959年二月六日にパリのオペラ＝コミック座で初演された。主演はドニーズ・デュヴァルがつとめた⁸⁸。初演は成功を収めた。コクトーの表現によれば、「奇跡は、ドビュッシーが、まるで愛の行為の最中に雄を食べるカマキリのように、メーテルリンクを食べてしまったとすると、プーランクは、私を食い尽くすどころか、私の筋立てを超越し、それを中国あるいはギリシャの儀礼にも似たものへと高めたことだ。ただ、舞台上では、アントワーヌ [・ヴィテ] のリアリズムがそれを殺してしまったのだが⁸⁹。」

コクトーとプーランクの関係については、多言を要しない。早く1916年前後からプーランクとコクトーの周辺はサティを中心にある種の芸術運動体をなしていた。プーランクもその一人とされる「六人組」は、彼に言わせれば、共通の音楽美学的理念があった訳ではなく、「スローガンに困ったある批評家」(コクトーのこと)が彼のもとに集まった若い作曲家をそう命名したにすぎない。サティを中心に、というのも必ずしも正確ではない。プーランクは、「私たちの音楽は、互いにまるで似ていなかった」と断言している。「私たちの間では、好き嫌いが逆転していた。たとえばオネゲルは、一度たりともサティの音楽を好きになったことはなかったし、彼が大好きだったシュミットについて、ミヨーと私は当時怖気をふるっていた。コクトーは、ある人々がそう言いたがるように、理論家だったわけではなく、私たちの友人であり、よき代弁者だったのだ⁹⁰。」

こうして、1921年にはコクトーの詩に曲をつけたプーランクの歌曲集『コカルド [リボン飾り]』が発表される。1921年は、『雄鶏 [ル・コック]』刊行の年である。ピカソやヴァランティエヌ・ユゴー、マリ・ローランサンといった画家や、ミヨー、プーランクといった作曲家との夕食会から出発したこの小冊子の第一号には、ラディゲが「フランス人に知性的であれと要求する」大革命以来の伝統に抗議の声をあげる文章が掲載され、さらに、ストラヴィンスキーに対する批判的な立場を明確にすべく、「アルノルト・シェーンベルク、六人の音楽家は、汝に敬意を表する！」という宣言が載せられた⁹¹。コクトーとラディゲの出会いをいわば記念するこの雑誌はまた、ラディゲとプーランクの出会いの場でもあった。1920年12月9日の、『雄鶏』最終号記念のソワレには、トリスタン・ツァラや、いずれ激しくコクトーのグループを批判するブルトンさえもが招かれたが、その席上で、ジョルジュ・オーリックとプーランク、それにコクトーの三人を加えたジャズ・トリオが、「私の男 [Mon homme]」「さらばニューヨーク [Adieu

⁸⁸ Marc Honegger et Paul Prevost, *Dictionnaire des Œuvres de l'Art vocal.*, Bordas, 1992, tome 3, p. 2204.

⁸⁹ Jean Cocteau, *Le Passé défini*, tome VI, 1958-59, *op.cit.*, p. 456.

⁹⁰ このくだりは、以下による。Francis Steegmuller, *Jean Cocteau*, Buchet / Chastel, (1973), 2003, pp. 176-77.

⁹¹ Francis Steegmuller, *op.cit.*, pp. 183-84.

New York]」と、ダリウス・ミヨーの『屋根の上の牡牛』からのナンバーを演奏したという⁹²。

このように見て行くなれば、コクトーとプーランクのコラボレーションは、ごく自然なことのようにも見えるが、先に挙げた『コカルド』は例外であって、これと他にもう一集「破棄された歌曲集を例外として、この作曲家 [プーランク] は、完全な成熟の年齢に達するまでコクトーの作品に挑戦しなかった」と音楽学者マルク・オネゲルの『声楽事典』は『声』の項目で指摘している⁹³。若年の交流（六人組の結成にあたってコクトーが果たした役割を考えるなら、単なる詩人と作曲家の交流という程度のものに留まらないだろうと想像される関係）は、ただちにふたりの芸術家の共同作業を生み出すきっかけとはならなかったのかもしれない。もうひとつの例外が、ラディゲを介しての共同制作である。

1921年、プーランク、コクトーとラディゲは、マラルメのパロディー「理解されない憲兵」を上演した。また、プーランクが1934年に書いたピアノ作品「バディナージュ」はラディゲの詩の一節を銘に引用している⁹⁴。しかし、ラディゲ、コクトー、プーランクというコラボレーションは、ラディゲの早すぎる死（1923）によって途絶してしまう。

一方、『声』の初演の年、1930年はまたコクトーにとって、新たな芸術活動の領域への進出の年でもある。ジャン・デボルドも俳優として参加することになる映画『詩人の血』の製作である。音楽を担当したのは、こののちコクトーの長編映画すべての音楽を担当することになるジョルジュ・オーリックである。

「あの頃は、正直に言って、ジャン・コクトーは映画の仕事については何も知らなかったね。彼はカメラがいかなるものかも見たことがなかったし、どうやって映画をモンタージュしたら良いかも知らなかった。そして、私はといえば、映画の楽譜の中に、どうすればオーケストラの録音を楽にやっつけさせるか、あるいは逆に邪魔することができるかといったことさえ、まるで何も思いつかなかったんだ⁹⁵。」

オーリックは、コクトーが、すでに『詩人の血』の製作段階から、彼の音楽に対して全幅の信頼を寄せたと述べている。映画という新しい映像と声と音楽の融合する領域に挑戦するにあたり、六人組の作曲家の中でコクトーが白羽の矢を立てたのは、プーランクではなくオーリックだった。その点について考えるならば、また新たな論点が生じるだろうが、ここでは措く。それよりもむしろプーランクの独唱オペラに至る道筋を考える。

⁹² *Ibid.*, p.194.

⁹³ Marc Honegger et Paul Prevost, *Ibid.*

⁹⁴ *Musique française du XXe siècle pour piano*, Editions Salabert, volume 1, s.d., p.72.

⁹⁵ Georges Auric, Témoignages, enregistrés au magnétophone en 1976-77, *Cahiers Jean Cocteau* 5, «Jean Cocteau et son théâtre», Gallimard, 1975, p. 68.

モノログ劇という『声』の実験は、シャンソン歌手のエディット・ピアフのためのモノログ劇（ただし、電話によるモノログではなく、舞台上でずっと相手の言葉を黙殺し続ける男優相手のモノログ）『冷淡な美男子 *Le Bel Indifférent*』（1937）に引き継がれる。高橋洋一はこの劇について「劇作のタイプとしては、かつて女優ベルト・ボヴィが演じた実験的な一幕のモノログ劇『声』（1930）に、＜女優のための独唱曲＞という性格づけをしたのと似ている。＜歌手が話す劇＞『冷淡な美男子』が、『声』の変奏曲的作品とされるゆえんである」と述べている⁹⁶。

『冷淡な美男子』は、その後も多くの人を魅了し、1957年には、ジャック・ドゥミによって映画化されている。赤い壁紙と黒い衣装のコントラストが美しい（ひとつの部屋、そして電話という小道具もまた『声』と共通する）この短篇映画を、しかし、コクトー自身は、あまり気に入らなかったと見えて、ロッセリーニがマニャーニを主演に据えて『声』の映画化作品である『愛』を撮影したのと同じフォレストスタジオで、映画『冷淡な美男子』を「何とか救おうと試みた」と記している⁹⁷。同じ年には、オペラ座のフォワイエで、同作のバレエ版が演じられ⁹⁸、さらに翌1958年の3月には、ロンドンのテレビで大成功を博したと、コクトーはクロード・ベッシーの言葉を書き留めている⁹⁹。

これら一連のコクトーの前衛的な試みを、映画や舞踊、さらにはオペラへと展開しようとする動きの延長線上に現われるのがプーランクによる『声』のオペラ化である。1958年、プーランクはすでに『カルメル会修道女の対話』で彼の作品を歌った歌手のドニーズ・デュヴァルのために、コクトーのテキストを40分の独唱作品として書き上げる。

「『声』が完成した。コクトーは大喜びしているし、女たちは泣いている。この悪夢から解放されるべく、私はさっさとオーケストラ編曲をしよう。というのも、この作品は、私が、本物のトランス状態で書いた作品だからだ。『カルメル会修道女の対話』のあとで、もう私は残忍なジャンルはたくさんだ¹⁰⁰。」

コクトー自身は、コメディイ・フランセーズでジャック・シャロン演出、ルイーズ・コント主演で上演されていた『声』について「嫌悪で泣き出してしまいそうだ」とまで怒っているのに対して、プーランクの作品には積極的に参加し、リハーサルでは、ドニーズ・デュヴァルに対

⁹⁶ 高橋洋一『ジャン・コクトー』平凡社、平凡社ライブラリー、2003、p. 150.

⁹⁷ Jean Cocteau, *Le Passé défini, tome V, 1957*, Gallimard, 2006, p. 754.

⁹⁸ Jean Cocteau, *Ibid.*, p. 745.

⁹⁹ Jean Cocteau, *Le Passé défini, tome VI, 1958-1959*, Gallimard, 2011, p. 79.

¹⁰⁰ Francis Poulenc, *Moi et Mes Amis, entretiens avec Stéphane Audel, tenus pour la radio Suisse-Romande*, La Palatine, 1963, p. 14.

して演技指導までおこなっていたという¹⁰¹。声楽曲『[人間の]声』は、『冷淡な美男子』の成功と失敗した映画化を経て、再びかつての盟友との協力関係のもとに、40分を越える独唱作品という新たな実験的作品としてよみがえったのである。

冒頭、急迫し不安をかき立てるような弦楽の短い響きののち、シロフォンが電話のベル音を模倣し、「もしもし [アロー、アロー]」という歌声から始まるこの曲は、はじめのうち、女主人公の声と音楽が応答するような形式で進むが、やがて主人公の心情吐露に寄り添うようにメロディアスな高まりを見せることになる。それは一見するとオペラの登場人物が心に秘めた思いを切々と歌う独唱曲の拡大されたもののようにも、あるいは日本の能楽、特に夢幻能における独白のようにも見える。だが、演劇版の『声』以上に、この声楽版の『[人間の]声』は、その情感が激しければ激しいほど、観客ではない別の聴き手（姿も見せず声も発することのない男）を意識させる、言い換えれば、観客とは別の存在へと差し向けられる声となる。主人公が哀訴すれば哀訴するほど、彼女の存在は遠ざかる。それは、すでに自らの死を意識しつつ『オルフェの遺言』を製作しはじめていたコクトーにふさわしく、遠い過去に葬り去られてしまった恋人たちへの悼みの声とならざるを得なかったろう。

電話をまるで作品の重要な登場人物のように中心化し、鳴り響き、沈黙し、裏切り、じらし、部屋中に這い回り、やがては女主人公の身体に巻き付き、首を締めて彼女を死に至らしめる、命なき登場人物としたという点で、『声』は、電話と文学作品を考える上で、今もって重要な作品であり続けている。たしかに、『エッフェル塔の花嫁花婿』においても声の機械である具等もフォンは重要な役割を果たした。さらにはダチョウを追いかけていた狩人が、誤って撃ち落としてしまう青い電報もまた忘れるべきではないだろう。しかも、電報は「もう死んでいるので」読むことが出来る、という設定は、なかなか示唆的である。『声』では、まるで生き物のように存在感をたたえた電話機が、ついには恋する女の共犯者として彼女を絞め殺し、その声を消し去る。プーランクが、それを「残忍な」と形容したのも、無理はない。『声』は舞台上で絞め殺される声を主人公とする声楽曲だからだ。かつては、コクトーとともにデボルドとの友情を分かっていたこともあるプーランクが、あらためてコクトーとともに作り上げようとしたこの作品は、だからこそ、ヒステリー的な「トランス」の状態で、書き上げられなければなかった。

おわりに

『恐るべき子供たち』『声』（演劇版）そして『詩人の血』というコクトーのこの時期の軌跡は、文学、演劇、バレエから映画へと進んでいくコクトーのいわば「前衛」時代の終わりを告

¹⁰¹ Jean-Jacques Kihm, *et alii.*, *op.cit.*, pp. 371-72.

げると言える。『詩人の血』は、かつては、しばしば、シュルレアリスムとの関係で語られたが、今日それをたとえばブニエルの『アンダルシアの犬』と比較してみればシュルレアリスムの前衛性とは何のかかわりもない作品であることは一目瞭然である。そのことは、だからといって映画作家としてのコクトーの価値を貶めるものではない。重要なのは、コクトーの映画作家としての出発が、映画における音声の獲得と軌を一にすることだろう。フィルムの上に刻まれたジャン・デボルドの身体と、ジャン・コクトーの声。声なき身体と身体なき声のつかの間の融合。

一方、電話という神話的な道具は、かつて頻繁に起きた混線のもたらした空間的な広がりや失い、ほとんど機械的な連結による単一線上のやりとりとして確立されるにしたがって、その機能を別の道具、たとえばラジオに譲っていくように見える。たとえば、コクトーが『オルフェ』において、詩的メッセージとしての靈感の源泉として視覚化するのにはラジオである。鏡を抜け、冥界を旅し、おのれを写す水鏡の上に目覚める、詩人オルフェはナルキッスを思わせるし、見ることを禁じられたその妻は、ある意味では、エコ的な声の存在に変わるだろう。しかし、そこではもはや電話の介入する余地はない。最終的におのれの存在を消し去るのは、死神の方である。

本論では、19世紀末から両大戦間のフランスを中心に、電話という声のテクノロジーが生み出した新たな文学的表象の問題を、特に、ヴィリエ・ド・リラダン、マルセル・ブルースト、ジャン・コクトーという三人の作家の作品を取り上げながら論じた。

電話は、本来であるならば、純粋な声のテクノロジーとして、特権化されても不思議はなかったろうに、実際には、まさにその身体性と機械性の融合ゆえにフロイト的な意味での「不気味さ」を体現するテクノロジーのひとつとなった。ヴィリエ・ド・リラダンの『未来のイヴ』が描き出すのは、人造人間主題に直接接合された電話およびフォノグラフという二つのテクノロジーの形象であった。それらは、確かにしばしば極めて形而上学的神学的な問題系とのかかわりにおいて論じられた。『未来のイヴ』が皮肉を込めて描き出すのは、そのような神的な何者かや、記録にとどむべき偉大な事件が、もはや少しも存在しないような、卑俗で地上的で物質的な文明こそが、それらを記録しえたであろうテクノロジーを生み出したというパラドックスである。複製技術時代の「声」。「ひとはもはや複製作品しか愛さなくなっている」とコクトーは書いた。そのような時代には「声はもはや声ではない」。「彫像は彫像ではない」とも。「写真と [アンドレ・] マルローの勝利。オリジナルの作品を後光のように包んでいた神秘はもはや重要ではない」¹⁰²。そのような「声」ならざる「声」の時代に、にもかかわらず肉声を、それ

¹⁰² Jean Cocteau, *Le Passé défini*, tome VI, 1958-59, op.cit., p. 19.

も当の肉体の不在の相のもとに伝えるかにみえる電話。

ブルーストの時代は、すでに機械的な技術の進歩が明白な形をとって日常生活全体を支配するようになった時期にさしかかっている。電話の女神たちは、ことさらに神秘的で不気味な存在ではもはやない。それ以上に、電話線の彼方から伝えられて来る声、身体なき声もまた、神託めいた神秘性や自動人形的な不気味さとは無縁である。それでいながら、声はむしろそれぞれの差異を保ちつつ、本質の方にむかって収斂するのではなく、騒音に満たされた世界の空間へと解き放たれる。声だけの存在と化したエコのように、記憶の森のいたるところに反響し、拡散していく。

コクトーが『声』で描き出したのは、こうしてわれわれの日常生活の中に、まるで同作の中で話題にのぼる犬のように、すっかり腰を据えた電話という<生き物>である。それは、時には思いがけない証人を呼び出し、あるいは電話交換手を召喚し、沈黙のうちに、女主人公を追いつめて行くだろう。電話が私たちを呼び出し、電話が私たちをなぐさめ、電話が私たちを裏切り、電話が私たちを殺す。絞め殺される「人間の声」。それはしかし、非人間的な機械の声に対する恐怖や嫌悪の表現ではない。電話の声は、すでに私たちのメディア的な、メディア化された存在の中心にあって、私たちの声を奪いつつあるのだ。

『声』が発表された1930年時点に戻ろう。映画は声を獲得し、ラジオ放送も拡大の一途をたどる。無線電信も発達する。ジャン・デボルドはそのややバーレスクな劇作品において、勝手に喋りはじめる無線電話（ここではほとんどラジオと同義であるが）と格闘する母と娘を登場させている¹⁰³。さらに、ほとんど推理小説的な結構を持つ『ロワイヤル街の犯罪』では、愛国心故にスパイ行為に走る電信技師の物語を描いてみせる¹⁰⁴。デボルド自身も、ドイツ占領下においてレジスタンスに参加し、ゲシュタポに捕らえられ虐殺される。

しかし、すでに時代は、大陸をこえて声の飛び交う時代に入っていた。自由フランスの声もBBCによるイギリスの声も、もちろんヴィシーの声も、飛び交う声の交錯の中で、ひとは新たな音風景を生きることになる。そのような空中を飛び交う聞こえない声のサウンドスケープと文学の問題、ラジオの時代の文学については、また稿を改めて考えるべきだろう。

¹⁰³ Jean Desbordes, *La Mue*, Stock, 1936, p. 27.

¹⁰⁴ Jean Desbordes, *Le Crime de la rue Royale*, Gallimard, 1940.