

# ヴァレール・ノヴァリナ試論

## 役者の身体／記憶の経験<sup>1)</sup>

中 筋 朋

### 序：劇的衝突の内面化

政治的、社会的に変化が多かった1968年を中心とした時期は演劇においてもさまざまな実験的試みがおこなわれた重要な時期であった。もちろん、「五月革命以後の演劇」というレッテルのもとに舞台芸術の傾向の変遷を単純に図式化するのは危険だが、この時期の試みが、根強かったテキスト至上主義を再考するきっかけを与えたことは事実である。舞台製作におけるテキストの重要性がこの時期に否定されたとは一概に言えないが、たとえば太陽劇団に代表されるような集団創造の成功が劇作家の特権的かつ自律的な地位の再検討をせまるものであるように<sup>2)</sup>、これらの試みをうけて、演劇テキストが上演においてどのような役割を果たすのかを考え直す必要があるだろう。

このことを考える上で重要なのが「劇的衝突（アゴーン）」をいかに表象するかという問題である。現代演劇において、劇的衝突は一見不在であるように見える。しかし、実際は以前のようにドラマという形を通して舞台上で表象されることが少なくなっただけであり、劇的衝突は依然として舞台上に存在しているのである<sup>3)</sup>。ハンス＝ティス・レーマンは、現代演劇においては劇的なプロセスは複数の身体の「間」ではなく身体という「場」で生成すると指摘した<sup>4)</sup>。つまり、演劇において表象される衝突や闘いは複数の登場人物によって担われるのではなく、一人の役者の身体へと内面化されるというのである。彼はこの現象をおもにコンテンポラリー・ダンスの中に見ているが、これは演劇テキストの役割を考えるうえでも示唆に富んだものである。現代演劇において、テキストの役割とは役者の身体内部に劇的衝突を引き起こすことだとは考えられないだろうか。

この劇的衝突の内面化を語るうえで、レーマンがフランスの劇作家ヴァレール・ノヴァリナ(1947-)の文章の一節を引用しているのは注目に値する<sup>5)</sup>。ノヴァリナは、1970年代から本格的に劇作を始めた作家であるが、そのテキストの特殊性によって現代の劇作家の中では特異な位置を占めている。ノヴァリナの戯曲は、一見保守的とも言えるほど伝統的な体裁を保っている。それにもかかわらず彼が他の劇作家たちから隔たって見えるのは、その戯曲が彼自身の言語観につよい影響を受けているからだと考えられる。ノヴァリナは、戯曲だけでなく言語と人間の関わりについて記した文章も書いているが、そのような思索が劇作と結びつくことにより、戯曲におけ

る言語的実験はしばしば極端にまで押し進められ、ノヴァリナのテキストはしばしば非常に難解なものとなっているのである。このことから彼の戯曲あるいは理論的テキストを、ともに理論と演劇の中間的なものとして位置づける論者もいるが<sup>6)</sup>、ノヴァリナのテキストのこのような特殊性は、劇的衝突の役者の身体への内面化がいかに行われるかをテキストを通じて分析することを可能にしてくれる。役者の身体への働きかけが、多くの場合上演のレベルで行われることであっても、ノヴァリナはあくまでテキストの執筆を通してみずからの演劇を実現しようとしているからである。

劇的衝突の内面化という問題においてノヴァリナが重要な意味をもつのは、彼が考える言語と人間の理想的な関係が、舞台上で役者がテキストに向き合うことにより再現されようとしているからである。つまり重要なのは、テキスト内でテーマや音韻などの諸要素がいかの一つの虚構世界を構築するのではなく、テキストが舞台製作の現場で役者とどのような関係を結ぶかなのである。これは、役者の身体に劇的衝突を引き起こすものとしてテキストを考えていくときにも言えることである。

以上のような視点からノヴァリナのテキストを分析していくが、本論では特に「記憶」のテーマに注目する。また、ノヴァリナの戯曲のうち、ここでは役者とテキストの関係の問題と関連の深い「食事」を題材にした戯曲<sup>7)</sup>の分析から、彼のテキストが記憶という経験を通じていかに役者の身体内部に劇的な衝突を生み出そうとしているのかを検討し、ノヴァリナにとって役者がどのようなものかを明らかにすることを目指す。

## 1. テキストと記憶

記憶というテーマは、これまであまり注目されてこなかった<sup>8)</sup>。確かにこのテーマは、ノヴァリナ自身によって言及される回数も少ないが、演劇の経験を規定する根源的な要素として語られている。彼は、演劇とは「記憶の経験」であり、「われわれがもはや話題にしないものが再び現れ、忘れていたものが現れる場である」と述べている<sup>9)</sup>。役者について考えるうえでもこの語は無視することはできない。役者についての文章の一節を見てみよう。

L'acteur est l'artiste de la mémoire. Tout résonne en lui. C'est en ce sens que l'acteur est *voyant*. [...] Se souvenir et parler, voilà la devise de l'acteur – et tout ce qu'il sait faire : annoncer et redire<sup>10)</sup>.

ここでノヴァリナは役者を「記憶の芸術家」と定義しているが、ノヴァリナにとっての役者像に関するこれまでの研究においてはこの語は言及されることがなかった<sup>11)</sup>。また、ノヴァリナ自身、記憶の詳細については明らかにしていない。そこでまず、役者が舞台上でなにを想起するのかについて考えることから始めたい。

## 1. 幼年期の記憶—口唇的快楽と言語習得の記憶

### 「子供」という名の登場人物たち

ノヴァリナにおける過去の記憶という問題について考えるとき、まず気づくのは「子供」という語を含む名前の登場人物が頻出することである。こういった名の人物は、一作品にたいてい一人は登場する。たとえば戯曲 *Le Repas* には « L'Enfant d'Outre Bec » という人物が、*La Chair de l'homme* には « L'Enfant savoyard », « L'Enfant adamique », « L'Enfant cadavrier » などの名をもつ人物が登場する。

ノヴァリナの戯曲においては、それぞれの登場人物に具体的な性格や、ストーリー展開のための役割が与えられることは少ない。また、台詞の語調や内容が同一人物において一貫していることもまれである。つまり、役者にとって演技の基本的態度をさだめることは決して容易ではない。このとき、登場人物の名は役者にとって重要な情報となる。つぎつぎと違う名を持つ人物が登場するのはノヴァリナの作品の特徴の一つであり、一人の役者が一作品の上演で5～6、あるいはそれ以上の役を演じることはめずらしくないが、このとき登場人物の名は、その場その場における演技の基本的性格を指示するものとしてとらえることができる。ノエル・ルノードは、ノヴァリナの作品について「登場人物の名前がト書きの役割を果たすことがある」という指摘をしている<sup>12)</sup>。それぞれの台詞の前に登場人物の名を書き入れる形式は、一見伝統的な形式を踏襲しているように見えるが、この指摘に従えば、それは台詞の話し手を示すこと以外の役割を果たしていると考えられる。役者をテキストの読み手として設定するとき、それは演技の指針を提示することだと言えるだろう。

もしそうなら、「子供」という語を含む名前の登場人物がノヴァリナの作品において大きな存在感をもっていることは、役者がまるで子供のようにテキストを受容し、舞台上で表現することを求めていることだと解釈することができる。では、それは具体的にはいったいどのようなことを指すのだろうか。

### テキストの「咀嚼」

まず第一に、それは言葉の物質性と戯れることだと考えられる。ノヴァリナは、役者がいかにテキストを読むべきかについて、「役者への手紙」という文章の中で次のように書いている。

Mâcher et manger le texte. Le spectateur aveugle doit entendre croquer et déglutir, se demander ce que ça mange, là-bas, sur ce plateau. Qu'est-ce qu'ils mangent ? Ils se mangent ? Mâcher ou avaler. Mastication, succion, déglutition. Des bouts de texte doivent être mordus, attaqués méchamment par les mangeuses (lèvres, dents) ; d'autres morceaux doivent être vite gobés, déglutis, engloutis, aspirés, avalés. Mange, gobe, mâche, poumone sec, mâche, mastique, cannibale<sup>13)</sup> !

この一節で、テキストは食物のようなものとしてとらえられており<sup>14)</sup>、テキストを舞台上で朗読

する行為は食べるという行為になぞらえて描写されている。ここでそもそも問題になっているのが、テキストをもとに、いかにして役者がある登場人物を構築すべきかではなく、テキストを受容し、舞台のうえで表現する一人の個人として役者がいかにテキストに向かい合うべきかであることにまず注目したい。

引用をもう少し詳しく見てみよう。ここでは、役者はテキストを食物を咀嚼するように噛み砕き、呑み込まなければならないとされているが、そのことを述べるためにかなり多くの動詞が用いられている。そもそもノヴァリナは、動詞が動作を表すものであり、また自身が活用することにより姿を変えながら用いられるという点において、テキストに動きを与えるものであると述べている<sup>15)</sup>。ここでは、同じような動作を表すためにもいくつもの異なる動詞が用いられ、またそれらの動詞は、この短い一節のうちにさまざまな活用（不定詞、直説法現在、過去分詞、命令法）がなされている。

では、このような動きを誘発する動詞の力により何が強調されているのだろうか。それは、テキストを読む役者の口の動きである。食物を摂取する口の動きを表すさまざまな動詞は、役者に口およびその周辺の筋肉の動きをより精密に意識させる役割を果たしている。このような動きに関する言及は、具体的な器官名（唇、歯）に対する言及があることでより具体性を帯びている。役者は、みずからの身体で単語の物質性を確かめるようにしてテキストに取り組むべきなのであり、それがテキストを「咀嚼」するという表現を用いて言われていることなのである。

### 造語の羅列／変則的な綴り

このような考えは、実際の戯曲にも反映されているのだろうか。ここでまず、ノヴァリナが頻繁におこなう造語の羅列について考えてみたい。彼の作品にはフランス語には存在しない単語が非常によく現れるが、そのような語の使用は、単語に一種の「触覚性」を与える音韻的快樂の追求だとパトリス・パヴィスは指摘している<sup>16)</sup>。つまり、重要なのは意味ではなく、役者がみずからの口によって体験することのできるような語の物質性なのである。たとえば外国語を学ぶときにも経験することであるが、言い慣れない単語を繰り返すとき、われわれは口とその周辺の筋肉に疲労を感じる。母語を話しているときには気づきにくいことであるが、われわれは話すためにも多くの筋肉を働かせているのである。造語の羅列を読むことを課せられた役者は、その体験を通して単語を発するときの口の動きに意識的になることができるのである。

また、ノヴァリナは単語の綴り方に変化を加えることもあるが、それも同じような文脈で理解することができるだろう。ノヴァリナは、たとえば「la terre」という単語を「la teerrre」<sup>17)</sup>と綴ったり、「Ôte [...]」という命令文を「Ô ô ô ôte [...]」<sup>18)</sup>としたりする。また、単語をハイフンにより区切って「Tant que ce cierge brû-le-ra, cette scène du-re-ra」<sup>19)</sup>、「su-pporté」<sup>20)</sup>と書いたり、逆に複数の単語を連ねて「Si-je-progresse je-ne-me-presse-pas, je-ne-recule-pas-d'où-je-viens！」<sup>21)</sup>としたりすることもある。このように単語の一部の文字を増殖させたり単語と単語の切れ目に変化を与えるような綴り方をすることで、ノヴァリナは役者に、テキストを通常の「単語」という意味の区切りによってではなく、純粹に音のかたまりとしてとらえることを促していると考えられる。

### 原初的快樂の記憶—口の動きによる記憶の喚起

このような試みは幼年期と深く結びついたものだと言える。口唇的な快樂は、われわれが生まれてから覚えるもっとも原初的な快樂のうちの一つだからである。口という器官が原初的な快樂の換喩的イメージを担うものであるとアンヌ・ユベスフェルドは述べているが<sup>22)</sup>、ノヴァリナの考える役者のテキストへの取り組みは幼年期の口唇的快樂を追体験することと深い関わりをもっている。そしてノヴァリナは、意味とは無関係な綴り方をするこゝで、意味をよく伝えるため意味のかたまりごとに読まなければならないという制約から一度自由になるきっかけを役者に与えているのである。

そして観客の視線は、舞台上でまるで食物を咀嚼するようによく動く役者の口へとそそがれる。細部まで意識してなされた口の動きは、それを見る観客の記憶をも甦らせることになる。さらに、観客の原初的な記憶を呼び覚ますのは役者の口による視覚的效果だけではない。さきほどの「役者への手紙」の一節で、ノヴァリナは「目の見えない観客が噛み砕き、呑み込む音をきいて、あそこ、舞台上では一体なにを食べているのかと不思議に思うほどでなくてはならない」と述べていたが、ここからわかるのは観客が聞くのが単語の音だけではないということである。役者が懸命に口を動かすとき、観客はその口の中で身体の内部分がお互いにぶつかり合い、摩擦を起こす音を聞く。そのような聴覚上の効果もまた、記憶の喚起に結びついているのである。

## 2. 言語との出会いの記憶—テキストへの驚き

### 言語習得の追体験

口とは原初的快樂を象徴するものであると同時に、子供にとって世界を確認するための器官でもある。初めて何かを見たとき、子供はしばしば口に入れることでそれが何であるかを理解しようとする。それは言語を学ぶときも同様であり、子供はあたらしい言葉を覚えるとしばしばはその表現を、さまざまな局面で（しばしば必要のないときにも）繰り返し口にしている。

この意味では、テキストを咀嚼するように読む役者は、言語との初めての出会いを追体験しているのだと考えられる。実際ノヴァリナは、次のような一節で、役者は上演のたびに舞台上でふたたび言語習得の体験をするのであり、その点で役者は子供のようなものだと述べている。

Il [l'acteur] entend toujours le français comme une langue étrangère qu'il a dû d'abord écouter [...] avant de parler. Le bon acteur français doit refaire chaque jour l'acquisition du français, pas trouver cet idiome naturel. Les sons français [...] le plongent dans la stupeur, l'étrangeté, le frappent, hébété. Il est comme l'enfant qui doit parler par les oreilles, car c'est avec les oreilles qu'on parle : elles qui font tout le travail de la parole, qui ont l'intelligence de tout. L'acteur doit refaire l'enfance du parlant. Il doit, tous les jours, réouvrir, réopérer le jour où il a appris la parole<sup>23)</sup>.

ここでノヴァリナは「役者はフランス語[母語]を常に外国語のように聞く」ことができなければ

ならないとしているが、そのために必要なのが言語に対する驚きである。引用の下線部で、ノヴァリナが役者のテキストに対する驚きを強調しているのはそのためである。言語と初めて出会った幼年期の経験をふたたび舞台上で生きるため、役者は新鮮な驚きを保ちつづけなければならないのだ。

これは、役者にとってはかなり難しいことである。ここでノヴァリナがわざわざ「フランス人の役者」と書いていることに注目したい。つまりこの一節で書かれていることは、特に役者にとって母語で書かれたテキストを演ずるときに注意しなければならないことなのである。外国語で書かれたテキストに比べれば、母語で書かれたテキストは理解が容易なため、ついつい無意識に読んでしまいがちである。しかも、役者は何ヶ月にもわたる稽古とさらに何度も公演の間、同じテキストに関わりつづける。長期間にわたって取り組むテキストに安易に慣れ親しむことをせず、あらたな驚きを持ちつづけるのは決して容易なことではない。だからこそ役者は「毎日フランス語の習得をやり直す」ような態度でテキストに臨まなければならないのである。

それでは、テキストにはそのための何らかの工夫がみられるだろうか。ここで実際の戯曲に目を移してみたいと思う。

#### 母語とのあらたな出会い—造語のさまざまな種類

戯曲 *Le Repas* には実際の食事のシーンはないが、しばしば登場人物が自分たちの食べるものを並べ立てる台詞が挿入されている。このとき、用いられる単語にはもちろん実際の食物の名も含まれるが、それ以上にそのような台詞は造語を羅列するための場となっている。例を一つ挙げてみよう。

[...] nous mangeons de la bistouille, des blètes, du bouli, des catains, du caudieau, des épinoques, du fromache, de la fricasse, de la guince, des guernouilles, des légeumes, du lièfe, du limuchon, du macaron, de la marmelate, des oches, des pèques, du talibur, du viau, des pétotes, de la ratatouille, des ratons, des peimmes-tierre, du patacon, des rapes et des naviois ; nous mangeons le cison, le papet ; [...]<sup>21)</sup>.

羅列された単語の中にはフリカッセ *fricasse* やマカロン *macaron*, チーズタルト *ratons*<sup>25)</sup> などの現実の料理名も含まれているが、ほとんどは造語である。ただし一言に造語といっても、ここで用いられているものの多くは通常の単語を变形してつくられた語である。ここで注意すべきは、その変形の度合いにさまざまなレベルがあることである。

まずは、ラタトゥイユ *ratatouille* が *ratatouille*, 安酒 *bistouille* が *bistouille* となっている場合のように、綴りがごく一部変えられただけのものがある。これは、ともすれば見逃してしまうかもしれないほどの微小な変化である。もう少し変化の大きいものとしては、*guernouilles* や *légeumes*, *pèques* (それぞれ *grenouilles*, *légumes*, *pêches* の語を読みとることができる) が挙げられるし、さらには、たとえば *fromache* にチーズ *fromage* という語、*épinoques* にほうれん草 *épinards* とい

う語を見ることも可能だろう。また、pétotes, peimmes-tierreの語は、ともにじゃがいもを思わせるものとなっている (patates<sup>26)</sup>, pommes de terre)。少し文字を加えれば単語が見えてくる場合もある。例を挙げるなら、cisonという文字の並びにはソーセージ saucissonの語を見いだすことができる。

複数の単語を思わせるものもある。blètesという語は、bletteと綴ってあればフダンソウ betteの別名でもあるが、より一般的な語として麦 blésを思い起こさせる。さらに音声的には、「よく熟れた」という意味の形容詞 bletの女性形 (blette)と同じものとなっている。また、rapesという部分は rapâs となっていれば何かすりおろしたものを連想させるが, râpes となっていればおろし器のことである。

### 更新されつづける言語への驚き

このようにノヴァリナは、容易に元の語を推測できるものから推理が難しいものまで、さまざまな語を並列している。そうすることで、戯曲を繰り返し読む役者の、造語の裏に隠れている単語への「気づき」はより段階的なものとなる。つまり、さまざまなレベルの変形を仕掛けることにより、テキストを読むたびにあらたな発見ができるようになっているのである。

ここで、ノヴァリナのテキストにしばしば含まれる謎めいた語<sup>27)</sup>の機能も明らかとなる。さまざまな仕掛けを施しても、何百回とテキストを読む役者に絶え間ない驚きを抱かせつづけることには限界がある。そこでこのような語が、発見を終わりのないものによって役者がテキストに対する興味や驚き、あるいは違和感を抱きつづけることを促しているのだと考えることができる。そして役者は、造語の中にさまざまな発見をする作業を通じ、言語にはじめて出会ったときの驚きを追体験するのである。

## II. 記憶の儀式と役者の「死」

これまで、役者のテキストとの取り組みが、咀嚼に喩えられることにより「食事」のモチーフと密接な関わりをもっていることを見てきた。しかし、これは役者がテキストを読むときの態度として一般的に言えることであり、それだけではこの「食事」のモチーフが役者についての文章においてだけでなく、戯曲においても重要な位置を占めていることの説明にはならない。そこで本節では、戯曲における「食事」のシーンの機能を考えることを通じてテキストが喚起する記憶についての考察を進めていきたい。

### 1. 記憶の場としての「食事」一言語誕生の記憶へ

#### 「食事」と空間

ノヴァリナの戯曲において、「食事」は頻繁に現れるモチーフの一つである。しかし、「食事」

のシーンにおいて実際に登場人物たちが食事をするのではない。このテーマをタイトルにもつ戯曲 *Le Repas* においても、大部分を占めるのは食事についての言説である。では、戯曲内におけるこのテーマの役割とは何であろうか。

ここで注目したいのは、食事のシーンが *La Chair de l'homme* の冒頭に置かれているという点である。この作品は500ページ以上にもわたる、ノヴァリナの作品のうちもっとも大部のものであり、ノヴァリナはこの作品を母胎として数多くの戯曲を生み出している。直接の翻案ではない場合にも、この作品で現れたテーマはその後の彼の作品を形作る基礎となっている。この点で、この本はノヴァリナの創造世界において中心的な位置を占めていると言える。この作品の幕開けにノヴァリナが選んだのが、食事のシーンだったのである。古典劇における冒頭シーン *scène d'exposition* のような明確な役割は担わされていないにせよ、現代演劇においても幕開けの場面は重要な意味をもっている。この部分が観客の作品を受容するときの基本態度を方向づけ、日常世界とは異なる時空へと導くのである。*La Chair de l'homme* という巨大な本の冒頭に「食事」のシーンが置かれていることは、このテーマがノヴァリナにおいてある特殊な空間をうちたてる機能をもっていることを示唆していると考えることができる。

実際、戯曲においては食事の場面よりもそれを準備するシーンが強調される。登場人物たちが食事をするシーンがないのに対し、食事のためにテーブルなどを設置する行為は具体的に言及されている<sup>30)</sup>。*La Chair de l'homme* の冒頭を飾っているのも食事の準備のシーンだが、そのシーンの上演用の翻案、つまり *Le Repas* の冒頭では、食事のための小道具への言及で1つのシーンが構成されている。登場人物の名を告げる声に続くこの作品の第1番目のシーンは、食事のために必要なものがあるかどうかを確認する台詞によってのみ成り立っている。その際強調されるのがテーブルやテーブルクロスなど空間を区切るものであり、ついには空間そのものである<sup>31)</sup>。そしてこれらの台詞は、暗闇の中に声が響きわたるという形で演じられると指定されている。このことにより、食事のモチーフは儀式的な色合いを帯びることとなる。つまり、食事のシーンはノヴァリナにおいてはある儀礼の始まりとなっているのである。それでは、これは何のための儀式なのだろうか。

### 記憶共有の儀式

そもそも食事には、食べる行為という側面と食事と歓談の時間を共有するために人が集まる場という側面がある。ノヴァリナにとって、舞台とは共有のための一種の儀礼の場である。食事の場面では人物が全員登場することが多く、そうでなくともほかのシーンに比べてより多くの人物が舞台上に集う傾向があるが<sup>30)</sup>、それはこのシーンが共有のための場であるからだと考えることができる。

それでは、これは何を共有するための場なのだろうか。ここで、戯曲中に互いの咀嚼の音を聞き合うことを誘う台詞があることに注意したい<sup>31)</sup>。役者が舞台上で言語習得の時期の追体験をすると述べる時、ノヴァリナが強調していたのもまた聞くことであった。彼は「人は耳によって話す」とまで書いていたが、ここで言われているのは、母語を習得するときに子供が耳にした言



業を不完全でもみずからの口で再現しようとする、その行為のことである。テキストを声に出して読む行為が咀嚼に喩えられるのだとすれば、咀嚼の音を聞くことを促す台詞は、大勢で集い台詞を口にするのを順に聞き合うことによって、役者が言語と出会ったときの記憶を共有することを促しているのだと言える。そして戯曲において空間をうちたてることに重点が置かれ、さらにつくり出される空間が食事という人の集う場であることにより、舞台の「記憶の場」としての特性はより強固なものになっているのである。

### 記憶の集団性—人類の記憶

しかしなぜ、言語との出会いの記憶は個人的な追求によってではなく、他者との共有という形で喚起されるのだろうか。もちろん、ノヴァリナの考える言語習得の過程が他者の存在を前提としているのだから、それを再現する形でこの記憶が追求されることは自然なことである。しかしそれだけではなく、儀式に似た空間をうちたて、その特殊な場で記憶の共有がなされることにより、想起される記憶の普遍性が強調されるのではないだろうか。言語習得の記憶は個別の出来事ではなく、誰もが体験する一般的な出来事の記憶である。舞台上で役者全員によって共有されることで、この記憶が集団的なものであることがはっきりと示されるのである。

そもそも、記憶を共有する食事の場においては、登場人物はあまり個別化されることがない。たとえば *Le Repas* では、登場人物の口調は人物ごとに設定されているのではなく、各場面の性格に合わせて、登場人物全員の台詞の調子がみな同じように変化する。また、戯曲内で同じ台詞が繰り返されることがあるが、その際台詞を繰り返すのは毎回違う人物であることもここで指摘しておくべきだろう。

さらに、誰の台詞であるかが明確に示されないこともある。たとえば *Le Repas* の5番目のシーンでは、台詞を言う人物を示す部分に「食事する人びと」や「食事する人びとのうちの3人」と記された台詞がある（この作品にはこの名前の登場人物は存在しない<sup>32)</sup>）。前者は舞台上にいる人物が複数で、後者はそのうちの3人が話す台詞だと考えることができるが、それ以上の情報はない。つまりこれらの台詞は誰が言ってもいいのである。またこれが、複数の人物によって同時に発せられる台詞であるということにも注意しておこう。このような台詞は、ほかにも6番目から11番目まで、そして20番目のシーンに見られる。より極端な例を挙げるなら、*Je suis* の食事のシーンではすべての台詞が「食事する人びと」に割り当てられており、台詞の分かれ目は示されているものの、誰がその台詞を話すのかという点については注意が払われていない。

主語によく一人称複数形が用いられることも注目し値する。食べる行為についての言及では、それが一般的な内容であっても主語には「わたしたち nous」が用いられる傾向がある。また、先ほど引用した食物の名が羅列される部分にも言えることだが、「何かを食べる」と言うときには主語はやはり nous とされる。このような台詞を読むのが一人であっても、食べる行為はそこにいる者みなでおこなうものとして捉えられているのである。

このように、食事のシーンにおいて登場人物はそれぞれ突出した個性をもって個別化されるよりも、むしろ融合した全体となっている。そのことにより記憶の集団性が強められ、言語との出

会いの記憶はより広い次元へひらけていく。つまり、記憶が個体から全体に向かい普遍的な地平へとひらかれることにより、個人の言語習得の記憶が、人類が言語を「得た」時期の遠い記憶を喚起するのである<sup>33)</sup>。食事というテーマの孕む儀式的な力もこの記憶を甦らせることに貢献していると考えられるが、ここで、ノヴァリナの作品において、常により遠い記憶へと向かう運動性そのものに重点が置かれていることを見ていきたい。

### 絶え間ない遡及—テキストの記憶

そもそも、役者と記憶の結びつきを述べた箇所、役者が追求するのは遠い記憶であるという点はかなり強調されていた<sup>34)</sup>。この部分をもう一度読み直してみれば、ノヴァリナが役者を「記憶の芸術家」と称するとき彼が重視しているのが、よりいっそう遠い過去へと遡っていくベクトルそのものであることがわかる。重要なのは過去を舞台上の現在に再現することではなく、現在にいながらにして過去へ過去へと向かうその運動性である。それではその運動性を生み出す原動力となるものは何だろうか。このことを考えるうえで、次の一節は重要である。

L'action des mots chemine par retour. La phrase procède comme le temps, et l'inverse : va à l'envers de sa portée, en musique rétroactive qui résonne et agit de mémoire. Chaque mot agit rétroactivement sur tous les mots : sur tous les mots depuis le début d'un livre, mais aussi sur tous les mots déjà prononcés depuis que l'on prononce des mots... Ce phénomène d'inversion du temps ne s'observe nulle part de façon aussi manifeste que dans le langage<sup>35)</sup>.

ここでノヴァリナは、単語どうしの働き合いにより過去へと向かう動きがつくり出されると述べている。つまり、テキストの記憶が過去へと向かうベクトルの核心となるのである。ノヴァリナのテキストにおいてかなり多くの繰り返しが見られることは、この文脈に位置づけられるのではないだろうか。

*Le Repas*においてもっとも顕著に見られる傾向だが、ノヴァリナの戯曲では、人物がすぐ前に話された台詞を真似るようにして話すことがよくある。登場人物は、しばしば前の台詞の一部の単語だけを変え、まるで繰り返すように言葉を継ぐ。このとき、(役者であれ観客であれ)受容者の注意はすでに言われた台詞へ向けられるよう促される。つまり、台詞がすぐ前で言われたことに対する記憶を喚起しつづける構成になっているのである。

このような現象はより広い範囲で見られる。似た表現、あるいは同じ表現の繰り返しは隣接する台詞だけでなく、同じページ内、同じ場面内、さらには戯曲を通してかなり頻繁におこなわれる。さらに、このような繰り返しが一つの戯曲内にとどまらないことがノヴァリナの特徴である。彼は、まず母胎となるテキストを書き、そこから何本もの戯曲を生み出すという手法をとっているが、このとき戯曲はもとのテキストの記憶を背負っていることになる。また、異なる作品群の中でも、本論で扱っている「食事」のテーマのように内容のうえで結びつき、同じ台詞が繰り返されることもある。さらには、関連の薄い作品間でも表現の繰り返しは珍しいことではない。こ

のように、繰り返しが共鳴し絶えず遠くへと向かうことにより、テキストが促す記憶は、引用中にもあったように、ついには人間が言語を用いるようになってから「これまでに口にされたすべての語」へと向かう。つまり役者は、遠く言語の起源にまで遡る記憶を舞台上で経験するのであり、役者の身体は遙かな記憶を背負う場となるのである。ノヴァリナが、劇場でわれわれは「世界の誕生を見るために役者の身体へと耳を澄ます」<sup>36)</sup>と言っていることもここで指摘しておこう。

### 生のままの世界との対面

しかし、このように言語誕生のころの記憶を呼び覚ますことは、わたしたちの生活からある種の保証を奪うことである。なぜなら、われわれが言語を学ぶことにより外界を知覚するための一定のモデルを得ていくのだとすれば、世界に対する原初的な驚きを回復させることは分節化以前の生のままの世界に直面することと等価だからである。

そして、言語という「防護壁」なしに世界に向き合うことには、つねに現在の世界観が完全に崩れ去ってしまう危険が伴っており、このことがある種の恐怖を引き起こす。ここで注意しなければならないのは、この原初の世界と対峙するときの恐怖感が戯曲中の登場人物にとってのものである以上に、役者個人のものであるという点である。自分の周囲にあるものを、言語という網で整理して切り取ることなくあるがまま受け取ろうとすると、わたしたちはこれまで知らなかった世界の顔に驚きを覚えると同時に、その未知の姿、つかみどころのなさに怯えを覚えるかもしれない。この怯えは、舞台上で演じられる虚構に由来するものではなく、役者自身の世界との向き合い方にかかわる「現実」のものだと言える。

### 現実と虚構の領域侵犯

このとき、ノヴァリナの戯曲においてしばしば現実と虚構の境界が曖昧になることは示唆的である。まず、*La Scène*の次のような台詞を見てみよう。

ISAÏE ANIMAL.

[...] est-il vrai, dis-moi, est-il vrai – est-il vrai que dans cette pièce tout est vrai ? Ici même dans l'univers et dans l'instant présent ?

TRINITÉ.

Oui <sup>37)</sup> !

この部分では、舞台上で今起っていることが現実ではないかという不安が切迫した調子で表されている。「この戯曲」とははっきり言われていることから、この台詞がむしろ役を演ずる役者の立場から発せられたものだと考えることができる。さらに「今／ここ」という点の強調により、舞台上で役者が経験することが、舞台という特権的空間の上だけの、日常とは異なるレベルの時間ではなく、われわれの暮らす現実の世界の時間に属するものであることが示される。

また、役者の個人名が戯曲に書き込まれることもある。*Le Repas*では、人物が自分に呼びかけ

るシーンで、初演でその人物を演じた役者の名が挿入されている部分があるし<sup>38)</sup>、*Je suis*では複数のシーン（5, 14, 15, 17）で登場人物の名の代わりに役者個人の名前が記されている。*L'Espace furieux*では、登場人物が上演の日付を「ここ」という場所の指示とともに告げる部分もある（戯曲に実際書かれているのは当時の日付だが、「上演当日の日付を言う」という指定がある）<sup>39)</sup>。

このように現実の要素が台詞に突如入りこむことにより、舞台上で経験されることが現実の相において感じ取られるよう促される。この感覚は、みずからの名が書き込まれた戯曲に相対する役者にとってはより強いものとなるだろう。つまり、このように現実が侵入してくることにより、役者はテキストとの取り組みによって呼び覚まされる記憶の経験を、みずからにとってより切実な、現実の問題として捉えることになるのである。しかし、あくまで役者の舞台上での体験について考えている以上、経験される記憶とそれに伴う感覚の現実性を指摘するだけでは不十分である。そのような感覚がいかにして舞台上の表現となるか、遙かな記憶に身をゆだねることで役者の身体がどのように変容するのかを問わねばならない。生のままの世界と向き合う不安は、身体的にはどのような状態を引き起こすのだろうか。

## 2. 役者の身体の変容—舞台上の「死」

### 咀嚼の破壊性

ここで、食事という行為の孕む暴力性に注目したい。食事というのは通常快楽の行為だが、ノヴァリナにおいてはその破壊性も同時に強調される。I-1.の「テキストの“咀嚼”」の項で引用した「役者への手紙」の一節についても言えることだが、咀嚼について述べる時、彼はその攻撃性を強調する動詞を多用する（引用箇所では「*croquer*」、「*mordus*」、「*attaqués*」を挙げることができる）。また、食事に関する台詞の中でも、食物を噛み砕く器官であり、咀嚼による食物の破壊をより直接的に思い起こさせる「歯」という単語がよく用いられる<sup>40)</sup>。遠い記憶への入り口となる幼年期も、そもそも破壊性と深く結びついたものである<sup>41)</sup>。

ノヴァリナの食事のテーマにおいては、カニバリズムが重要な要素となっていることに着目しよう<sup>42)</sup>。つまり、咀嚼のもつ暴力性は人間へと向けられる可能性を孕んだものだと言えるが、なかでも頻出するのは「自分を食べる」というテーマである。このテーマは食事を扱ったどの戯曲においても現れるものであり、*Je suis*ではこのテーマだけに一つの場面が割かれているほどであるが、これは咀嚼のもつ破壊性がテキストを読む役者によって自分自身に向けられるものであることを暗示していると解釈することはできないだろうか。

同じ「役者への手紙」の一節の中で、テキストを読む役者の口の動きは、目の見えない観客なら「*Ils se mangent ?*」と自問するほど激しい音を立てるものとされていた。この「*se manger*」という代名動詞を相互的用法とすることも可能だが、再帰的用法として、この問いを「彼ら[役者たち]は自分を食べているのだろうか」と読むこともできる。このとき、役者はみずからの身体の内部を摺り合わせながら、はっきりと音が聞こえるまで口を激しく動かすことになる。その激し

い動きにより、役者は自分を内部から食べていくのである。つまり、記憶を喚起するための咀嚼の行為は、身体に苦痛をもたらしてしまうもの、また苦痛を伴うほどまでに追求されるべきものと考えられているのである。

### 死を抱えこむこと—記憶の蓄積と自己の消失

記憶共有の儀式においては人物たちは全体として融合していくことを先に述べたが、このとき集団性が優先されることにより、一人一人の個性は失われることを指摘した。人類全体の記憶という大きな波に呑み込まれることで、個人は姿を消してしまうのである。しかし、自己の消失の危険性はそもそも食べるという行為自体に内在している。食事とは、食物を口の中でいったん破壊し、それを消化してみずからの血肉とする行為だが、食物を取り入れる身体が単なる動作の主体として安全な位置にいるわけではないことに注意しよう。つまり、外部から取り込んだものをみずからの身体内部で変容させることによって、主体もまた変化を余儀なくされるのである。

ノヴァリナの戯曲の台詞の中でこのことが言われるとき、強調されるのは、われわれが取り入れるのが「死んだもの」であるという点である。いくつか例を挙げよう。

Lorsque nous mangeons, nous échangeons des choses mortes contre du vivant<sup>153</sup> .

Les choses mortes qui sont nos vies, échangeons-les ici contre la vie des choses<sup>154</sup> .

Ce que nous mangeons deviendra corps par la mort<sup>155</sup> .

このように、食べることは「死」を「生」に変えて自分の中で生きさせることである。つまり、われわれは食べることにより過去をどんどん背負っていくことになる。こうして死を抱えこんで変化していくうちに、もとの姿は完全に失われてしまう可能性がある。また、取り込んだものの影響力が強ければ自己は失われてしまうかもしれない。ノヴァリナは役者について語りながら、「あらゆる姿のもとに姿を消す」<sup>156</sup> ことに言及しているが、食べるという行為は、過度の変化に身をさらすことにより自己を喪失する可能性を孕んでいるのである。

### テキストと役者の衝突

そもそもこれは、ノヴァリナにとって芸術家であるための条件でもある。彼にとって、芸術家とは自己の内的昂揚を外部へと表出するのではなく、むしろみずからをさまざまなものの通過するひらかれた場とする者である<sup>157</sup>。そしてノヴァリナによれば、役者にとって身体を通過する外部の要素は何よりもまず言語である。そのことは表現者を定義した箇所でも述べられていることだが、さらにテキストと役者の関係について書かれた次の一節を参照しよう。

Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps. Chercher la musculature de c'veieux [sic] cadavre imprimé, ses mouvements possibles, par où il veut bouger ; le voir p'tit à p'tit [sic] s'ranimer [sic] quand on lui souffle dedans, refaire l'acte de faire le texte, le ré-écrire avec son corps, [...] voir que

c'est pas un texte mais un corps qui bouge, respire, bande, suinte, sort, s'use. Encore ! C'est ça la vraie lecture, celle du corps, de l'acteur<sup>50</sup> .

この一節によれば、「死んだもの」を食べて生に変えるのと同じように、役者はいったん印刷という形で固定され「死体」となったテキストに息を吹き込み、復活させるのである<sup>49</sup>。役者が舞台上でテキストにふたたび生命を与えるのだが、そのとき役者とテキストの関係は決して静的なものではない。それはこの部分の調子からもわかる。これは上演用に書かれたテキストではなくむしろ理論的な文章だが、省略的な表記法（« c'vieux », « p'tit à p'tit », « s'ranimer »）に加えて、下線を引いた部分でのneの省略や « C'est ça la vraie lecture » という文の構成によって話し言葉の特徴をそなえたものになっている。さらに同じ下線部で、動詞を並列するときに接続詞を用いず、羅列が終わったすぐ後に « Encore ! » という言葉が置かれることにより、文章に動きが出ている。

この部分から想像される役者とテキストの関係は、きわめて身体的で動きのあるものである。役者がテキストを読む行為は、テキストをみずからの身体とぶつかり合わせるにより甦らせることとされているが、その営みがきわめて激しいものとなったとき、その衝突は、テキストだけでなく役者の身をも削らせる可能性をもっている。つまり役者は、言葉に自身を貫かせ、身体を変容させる覚悟をもって常にテキストと対峙しなければならないのである。

### 「役者」としての身体

ここまで見てきたことは、食物を取り込み過去を背負っていくことにせよ、「死んだ」テキストと触れ合いふたたび生命を与えることにせよ、役者にとって死を近しく感じる体験であった。このような死との親和性は、役者の身体に深い痕跡を残すこととなる。ノヴァリナが舞台上での役者の身体の変容を語る時、「死」と関連した語彙を用いていることにここで注目すべきだろう。引用を見てみよう。

L'acteur qui joue sait bien que ça lui modifie réellement son corps, que ça le tue à chaque fois<sup>50</sup> .

[L'acteur] Construit pas son personnage mais s'décompose [sic] le corps civil maintenu en ordre, se suicide<sup>51</sup> .

ノヴァリナは演ずることが「実際に」役者の身体を変化させるとしているが、この変化は役者を死に至らしめるものと考えられている。みずからの身体を内部にわたるまで深く死と触れ合わせる経験が、ある種の暴力性を孕んだものであることはすでに指摘したが、ここで「自殺」という語が用いられているのは、役者がその激しい破壊性の中にみずから身を投じることが求められているからである<sup>52</sup>。

これは実際にはどういうことなのだろうか。前者の引用で、役者が「毎回殺される」とされていることに注意しよう。「毎回」とは上演の度ごとという意味だろうが、つまり舞台上で死の経

験をするのは役者の個人としての肉体ではなく、あくまで「役者」としての肉体だと考えられる。第I節で見たような世界と直接に向かい合う恐怖が現実には属するものであるとはいえ、舞台上にいるのが登場人物を完全に具現する身体でないのと同様、役者の日常の身体でもありえない。舞台上にいるのは社会に属し日常生活を送るその人本人ではなく、役者としてのその人なのである。ノヴァリナは、役者の身体は外部の異質な要素を取り込み、それが身体の内部でさまざまに作用し合うさまを見せることのできる特殊なものとして捉えている（このときノヴァリナがイメージしているのは透明な皮膚をもち、観客が内を見通すことのできる身体である<sup>53)</sup>）。舞台の上で死を迎えるのは、あくまでこのような特権的な場としての身体なのである。

### 市民的身体の「死」—存在の根源へ

しかし、舞台上で死に至るのが「役者」の身体であるとしても、その「死」とは何を指すのだろうか。前節で引用した部分で、ノヴァリナは「役者はみずからの市民的身体を解体し、自殺する」のだと述べていたが、舞台上で体験される死とは、役者の「市民的身体 *corps civil*」の解体だと言えないだろうか。人間は、社会の中で他者と共存するために多かれ少なかれ何らかの役割を「演じて」いる。「市民的身体」とは、このような社会的振りを習得した身体だと考えられる。ノヴァリナは、また別の箇所でも「この世界に役者以上に剥き出しの状態のものは存在しない」<sup>54)</sup>と書いているが、この意味では、役者の「死」を、身体をいっさいの社会的制約から解放することとして読み換えることも可能だろう。

ここでわれわれは、テキストにより喚起される遠い記憶がこの「死」のために必要なものであることに気づくことができる。つまり、世界を既成の言語によって捉えるとき、われわれは言語の慣習的な知覚方法に捕らわれていると言える。みずからを規定するあらゆるものから自由になるためには、一度言語の庇護から抜け出す必要があるのである。

そのために必要なのが、言語に対する驚きである。造語の羅列を前にして、役者はそれぞれの単語からさまざまなものを連想するだろうが、このとき思い浮かべるものは人によりかなり異なるはずである。つまり、造語から自由に連想をすることを通じて、役者は自分を規定している文化的・社会的背景がどのようなものを自覚することができる。そして、そのような自覚こそがそこから自由になる契機を与えるのである。

このような「市民的身体」の解体により、役者は自己を表出して得られるような個性とは異なる存在感を得る。これは、バルトが「声の肌理」という文章の中でロシア人の聖歌手について語ったような、独特の身体性の表現である。バルトは、その歌手の声を魂の表現であるような「個人的 *personnel*」なものではなく、「個々の *individuel*」ものとして捉え、その声が「なにか、直接に歌い手の身体であるようなもの」をもたらすと述べた<sup>55)</sup>。

舞台上での死の経験を通して役者が至る「もっとも剥き出しの状態」とは、このようにわれわれが普段考えるような「個性」を超えた、「個」の状態と言える。同じ箇所でもバルトは、「母語を語る身体の物質性 *la matérialité du corps parlant sa langue maternelle*」が「肌理」としてい

るが、このとき「母語」と称されているものこそ、あらゆる規定から自由になった存在の根源的な状態だと考えることはできないだろうか。そして、そのような状態をみずからの身体のもつ物質としての存在感によって示すことこそ、役者に求められていることなのではないだろうか。

\*

ノヴァリナが役者を「記憶の芸術家」と称したのは、追憶の主体が現在と過去の狭間に位置するのと同様、役者が相反する二つの状態の「間」に位置することが重要だからであると考えることができる。役者は矛盾する状態に身をさらさなければならないが、それはとりわけ生と死の間にある「敷居」にみずからを置き、テキストと戯れるのと同時にその行為の孕む暴力性に身を委ね、「死」を経験することである。

このような「死」を通じて役者は存在の根源的な表現へとたどり着くが、この表現は身体のもつ物質的な迫力と深く結びついたものである。しばしば指摘されるように、役者の生身の身体が舞台上にあることこそ、演劇と他の芸術を隔てるもっとも大きな特徴である<sup>56)</sup>。ノヴァリナのテキストは、演劇のこの根源的魅力を最大限に生かすため、役者の身体がもっとも直接的な形で現前できるように働きかけていると言えるのではないだろうか。

## 注

- 1) 本稿は、2005年1月に京都大学大学院文学研究科に提出した修士論文「*Étude sur Valère Novarina. Le corps de l'acteur et l'expérience de la mémoire*」を構成しなおし、加筆修正したものである。その際、おもに第2章、第3章で検証した「役者の犠牲」という概念については、紙幅の都合もあり割愛したことをお断りしておく。
- 2) このことは、ジャン＝ピエール・ランゲールが次に挙げる箇所指摘している。Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain* [Dunod, 1993], Nathan/HER, 2000, p.38.
- 3) この点が、現代演劇と「不条理演劇」と呼ばれた一連の作品との違いである。不条理演劇においては劇的衝突、あるいは決定的な「出来事」はしばしば舞台の外で起こる。それは時間的な外部（すでに起こったこと）であることもあれば、空間的な外部（外部からの脅威）であることもある。
- 4) Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* [Verlag der Autoren, Francfort-sur-le-Main, 1999], traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002, p.264.
- 5) *Loc.cit.*
- 6) Marco Baschera, « Pour une pensée dramatique » dans *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance* (sous la dir. de Louis Dieuzayde), Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2004, p.177.
- 7) 具体的には、全編を通して食事のテーマを扱っている *Le Repas* (P.O.L, 1996. 略号：RP) を中心に扱う。この作品は、*La Chair de l'homme* (P.O.L, 1994. 略号：CH) という作品のうちの食事のシーンを集めて舞台用書き直したものである。ほかには、*La Chair de l'homme* の別の上演用翻案である *L'Équilibre de la croix* (P.O.L, 2003. 略号：EC), さらに別の作品群をなす *Je suis* (P.O.L, 1991. 略号：JS) と *L'Espace*



- furieux* (P.O.L, 1997. 略号：EF), *La Scène*, (P.O.L, 2003. 略号：SC)を分析の対象とする。
- 8) ノヴァリナに関する研究のうち、主なものとしては以下のものが挙げられる。Alain Berset (dir.), *Valère Novarina, théâtres du verbe*, José Corti, 2001 ; Louis Dieuzayde (dir.), *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, éd.cit. ; *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, « Valère Novarina ».
  - 9) *Pendant la matière*, P.O.L, 1991 (以下PM と略す), p.70.
  - 10) « Le débat avec l'espace », dans *Devant la parole*, P.O.L, 1999 (以下DP と略す), pp.81-82.
  - 11) Bernard Martin, « L'Acteur novarinien », *Théâtre/Public*, n°168, mai-juin 2003, p.66-69 ; Marion Chénétier, « Pour ou contre Louis de Funès : ambigüités de l'acteur novarinien » dans *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, éd.cit., pp.161-169.
  - 12) « Offrir le théâtre aux acteurs », entretien avec Noëlle Renaude, *Théâtre/Public*, n° 101-102, septembre-décembre 1991, p.9.
  - 13) « Lettre aux acteurs », dans *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989 (以下TP と略す), p.9.
  - 14) このことは、同じ文章の別の箇所でも明言されている。「Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps. » (*Ibid.*, p.20). また、戯曲 *Le Repas* の台詞でもいくつか同じような言及がある。
  - 15) « Devant la parole » dans DP, p.23 ; « Le débat avec l'espace » dans DP, pp.70-71.
  - 16) Patrice Pavis, *Théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nathan/VUEF, 2002, p.125.
  - 17) RP, p.130.
  - 18) SC, p.154.
  - 19) *Ibid.*, p.21.
  - 20) RP, p.130.
  - 21) *Loc.cit.*
  - 22) Anne Übersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, rééd. revue et mise à jour, Belin, 1996, p.190.
  - 23) « Pour Louis de Funès », dans TP, p.132.
  - 24) RP, p.69.
  - 25) « raton » という語はもちろん菓子の名称でもあるが、むしろ一般的なのは「子ネズミ」という意味だろう。後者の意味では、この語は嫌悪感など否定的な意味合いを込めて用いられることが多い。食事というテーマの孕む別の側面をのちに見るが、このような複数の意味をもった単語に、すでにこのテーマの意味合いの転換の可能性が潜んでいることをここで指摘しておこう。
  - 26) この語は「さつまいも」の意味もあるが、日常の使用ではしばしばじゃがいものことを指す。
  - 27) アレン・S・ヴァイスは、構成要素を同定することがほぼ不可能なこのような語をミシェル・テヴォーの用語を借りて“mots sphinx” と形容している(Allen S. Weiss, « La parole éclatée, le langage en mutation : le théâtre des oreilles de Valère Novarina », dans *Valère Novarina, théâtres du verbe* (sous la dir. d'Alain Berset), José Corti, 2001, p.190)。また、ノヴァリナの造語を分類したエカテリーナ・ドミトリエーヴァも、まったくの謎の語、というカテゴリーを設けている(Ekaterina Dmitrieva, « Traduire l'intraduisible : essais de relecture du théâtre de Valère Novarina à travers l'expérience russe », dans *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance*, éd.cit., p.77-79)。
  - 28) SC, p.75 ; RP, pp.12-13 ; CH, p.36-38.
  - 29) テーブルクロス、テーブルがあるかどうかの確認に続いて、このシーンには « L'espace est-il ici ? », « L'espace es-tu là ? » という台詞も含まれている (RP, p.12)。
  - 30) 食事の場面とその他の場面をともに含む戯曲においては、食事の場面に登場する人物は、その戯曲の各シーンに登場する人物の平均数よりも多い。戯曲を通じて食事をテーマとしている *Le Repas* においては、これまでのノヴァリナ戯曲に比べ、そもそもシーンごとの登場人物がこれまでよりも多くなっている。

- 31) « Mangeons et écoutons nos bruits. »という台詞は、2つの異なる戯曲で繰り返されている。(RP, p.14 ; EC, p.65).
- 32) RP, pp.38, 39.
- 33) « Notre parole »という文章の中で、ノヴァリナは言語に対する子供の驚きを、人間が言葉を持っていることに対する驚きへと展開して述べている(« Notre parole », dans TP, p.163)。
- 34) « L'acteur est l'artiste de la mémoire. Tout résonne en lui. C'est en ce sens que l'acteur est *voyant*. La mémoire n'est pas du tout une fonction subalterne, mécanique, mais une bête extraordinairement intelligente qui descend dans le labyrinthe du texte, va écouter très loin, voyage profond pour tout retenir, pénètre le secret réseau résonné - *dialogique* et *hyperlogal* -, va dans les galeries, les chambre d'écho les moins explorées, retrouver les retours et mémoriser l'architecture souterraine. Pour dérouler la matière des mots en volutes et défaire devant nous l'écheveau respiral, l'acteur a dû courir toute la caverne sonore au plus profond... » (« Le débat avec l'espace », dans DP, p.81. 強調は引用者)。
- 35) « Demeure fragile », dans DP, pp.161-162. (強調は引用者)。
- 36) PM, p.35.
- 37) SC, pp.172-173.
- 38) RP, p.137.
- 39) EF, p.141.
- 40) *Le Repas* を例にとるなら、具体的な台詞はたとえば次の箇所に見られる。RP, pp.15, 18, 56, 76.
- 41) 子供のもつ破壊力について、ノヴァリナは次のように言及している。「Comme s'il [l'acteur] jouait à détruire le monde en soufflant. Avec la force des enfants. » (« Pour Louis de Funès », dans TP, p.127).
- 42) 「役者の手紙」の引用した一節においても« cannibale »の語が用いられているし、戯曲中にも食人を思わせる箇所がある。たとえば« [...] nous nous préparons à manger les uns les autres le repas humain. » (RP, p.42)という部分では、「les uns les autres」という表現をどの動詞にかけるか、また« humain »という形容詞の解釈の仕方によっては、お互いに食べ合うことについて話しているのだとも読める。また、「母語とのあらたな出会いー造語のさまざまな種類」の項で引用した食物の羅列の最後におかれていたのが祖父を指す« papet »という単語だったことにも注目したい。
- 43) RP, p.14 ; EC, p.65 ; JS, p.129.
- 44) JS, p.129.
- 45) RP, p.81.
- 46) DP, p.63.
- 47) « Celui qui chante est traversé [...]. Il n'y a aucune parole qui sorte de moi. C'est ce que je souhaite toujours en parlant. Je n'aspire qu'à ça : être traversé par la langue française qui n'est pas de moi. Aucune parole qui ne sorte de moi. Nous ne pouvons chanter que loin de nous. » (PM, p.88) ; « La parole nous est étrangère, elle vient de dehors et elle nous ouvre par dedans. La parole ne sort pas du moi, ne m'exprime pas, elle vient au contraire à l'intérieur de nous, de ce qui est hors de nous. Elle est étrangère à nous et comme en nous la marque d'un passage étranger. Au plus profond de moi, la parole ne m'appartient pas ; elle est la trace du mystère d'autrui. » (*Ibid.*, p.10).
- 48) « Lettre aux acteurs », dans TP, p.20. (強調は引用者)。
- 49) そもそもノヴァリナは、執筆の段階でもこれに似た作業を繰り返している。彼は、まず鉛筆で書き、次にペンでの執筆、その次にはパソコンでの作業にうつる。そしてそれをふたたび手書きで書き直す、という手順を繰り返しながら執筆をしている。鉛筆からペン、そしてパソコンの画面へと文字が固定されていく過程に「死」を見るなら、彼の戯曲の執筆段階もまた、生と死の間の往復運動と捉えることができる。
- 50) *Ibid.*, p.25. (強調は引用者)。

- 51) *Ibid.*, p.24. (強調は引用者)。
- 52) 役者が身体の危険へすすんで身をさらすことについては、次の箇所も参照。「*Qu'êre acteur c'est pas aimer paraître, c'est aimer énormément disparaître.* » (« Pour Louis de Funès », dans TP, p.118).
- 53) « Lettre aux acteurs », dans TP, p.23.
- 54) « Pour Louis de Funès », dans TP, p.120.
- 55) ここにその一節の一部を引用しておこう。「*Cette voix [la voix d'une basse russe] n'est pas personnelle : elle n'exprime rien du chantre, de son âme ; elle n'est pas originale (tous les chantres russes ont en gros la même voix), et en même temps elle est individuelle : elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de « personnalité », mais qui est tout de même un corps séparé ; et surtout cette voix charrie directement le symbolique, par-dessus l'intelligible, l'expressif : voici jeté devant nous, comme un paquet, le Père, sa stature phallique. Le « grain », ce serait cela : la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre ; presque sûrement la signifiante.* » (Roland Barthes, « Le grain de la voix » [1972], dans *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, « Points », 1982, p.238. 強調は引用者)。
- 56) たとえばアンヌ・ユベスフェルドは次のように述べている。「*La fascination qu'exerce le théâtre – en crise perpétuelle, mais indestructible - tient d'abord à ce qu'il est un objet dans le monde, un objet concret, à ce que sa manière n'est pas une image, mais des objets et des êtres réels : des êtres surtout, le corps et la voix des comédiens.* » (Anne Übersfeld, *Lire le théâtre I*, rééd. revue, Belin, 1996, p.224. 強調は引用者)。