

陰画としての『ナジャ』： マンディアルグ『すべては消えゆく』に残されたブルトンの足跡

松原 冬二

アンドレ・ピエール・ド・マンディアルグがアンドレ・ブルトンにはじめて会ったのは、1947年である。この年は、第二次世界大戦中にアメリカへ亡命していたブルトンが帰国し、それ以前の時代との断絶を回復しようと、シュルレアリスム運動がふたたび活気を取り戻しはじめた、いわばシュルレアリスム回春期の最初の時期にあたる。以来、1959年のシュルレアリスム展のカタログのために、ブルトンの要請にしたがって短編「満ち潮」を執筆するなど、マンディアルグは積極的にシュルレアリスム運動に加担してゆく。しかしその一方で、自分のことを「両生類」と揶揄しつつ、シュルレアリストとしての肩書を拒否し、運動そのものから距離を取ろうとする。マンディアルグはこうした自分の矛盾した性格を、自身のホロスコープの中にある対立する星の影響のせいであるとするが、30年代のシュルレアリスムに最も魅せられていた彼からすれば、50年代以降の運動に参加することにそれほど大きな価値を見いだしていなかったのかもしれない。いや、それよりもむしろ、シュルレアリスム運動そのものではなく、アンドレ・ブルトンというひとりの絶対的存在、彼が「現代においてもっとも並はずれており、最も賞賛に値する男のひとり」¹⁾と考える男の存在そのものに惹きつけられていたのだと言った方が、おそらく正鵠を射ているだろう。

マンディアルグはブルトンについて、彼の評論集や対談集、雑誌のインタビューなどで、ほとんど手放しの賛辞とともに情熱的に語っているのだが、彼の初期の作品、とりわけ『ナジャ』(1928)については、その1963年版の著者による全面改定版に対する不満をもちいた以外は、ほとんど踏み込んだ発言を残していない。彼の最後の小説『すべては消えゆく』(1987)のなかには、「1896年2月18日、午後10時30分、最も高々とこの終りゆく世紀の冠を戴いた人物が生まれた時」²⁾というブルトンへのオマージュを直截的に表現する箇所もみられるが、実のところ、この小説自体がブルトンの『ナジャ』と多くの暗号によって結ばれており、作品そのものがブルトンへのオマージュになっているのである。すでにドミニク・グラ＝デュロシーニ³⁾が、彼の論文の中でこの二作品の比較を試みているが、論文そのものの主題がその比較にあてられているのではなく、あくまで一章が割かれているといった体の分析にとどまっているため、残念ながらあまり実りの多い成果を残したとは言い難い。それ以外の研究で、この二作品の比較研究をモノグラフィとして提出したという事実を、寡聞にしてまだ聞かない。

それゆえ以下の分析において、この二作品を比較しながら、『ナジャ』を読み直すというのではなく、マンディアルグの『すべては消えゆく』を通して『ナジャ』を再び発見するという方向

性で分析を進めていきたい。そのうえで、マンディアルグが『ナジャ』という作品を自作の創作においてどのように取り入れて行ったのか、その過程を追い、そこからマンディアルグ自身によっては表明されていない『すべては消えゆく』の隠された意義を明らかにしたい。

I

1. 幽霊／オブジェ

『ナジャ』の第一部は、周知のように、ブルトンの自分自身に対する問いかけ (« Qui suis-je ? »)、「私は誰か」あるいは「私は誰を追っているのか」という自己のアイデンティティに対する確信のぐらつきから始まる。この問いはさらに、「付き合う／つきまとう (hanter)」という二重の意味を担う動詞をともなって、自分自身であると思い込んでいる現実の存在（ブルトン）が実は存在の「幽霊 (fantôme)」なのではないか、という実存そのものに対する不信へと移行する⁴⁾。こうした現実における自己の不在という直観から、ブルトンは主観的な判断や独断的な解釈がいかんにか世界にたいする認識を狭めているかをさと、個人が世界（他者あるいは事物）と取り結ぶ関係のなかにこそシュルレアリスムが驚異とよぶべき何かが把握され、客観的な「証人」としてその驚異的な接近すなわち「信号 (signal)」を受け取りそれに従うことで、人生の意味（あるいはこの世において個人に課された「使命」）が開示されるのだとする⁵⁾。人間の認識に対するこうした倫理的要請は、必然的にカルロ・パジの指摘するような「不安定なエクリチュール」を作品に導入し、ナジャを中心とした「他者」との出会いを「異質性の、奇異なもの発見」、あるいは「他性 (altérité) との接触」として刻印し、それが「主体を拡散させ」、「抑圧された地帯へと彼を駆り立てる」のだ⁶⁾。すなわち『ナジャ』という書物は、あくまでも「実名」を要求し、「扉のように開け放った」書物であることを目指してはいるが⁷⁾、その冒頭からすでに、「他性」との接触によってしかその内実を保証されない幽霊としての主体像を示すことによって、存在そのものの本性が何よりもまずその個体としてのアイデンティティを剥奪された赤裸な「無名的存在」においてしか規定されないということを確認している。こうした事実はまだ、冒頭に続く一連の考察の中で、デ・キリコの描く絵画の神秘性がオブジェの「配置」、すなわちオブジェ同士の空間的な関係に還元されていることから確認される⁸⁾。(シュルレアリスムの文脈における) オブジェとは、いわばそれ自体では何も意味しないもの、作家や芸術家の無意識の中に眠る欲望が投影され普遍的に共有されることで初めてその存在を得るものであり、それゆえその第一の特質は何よりも「無名性」であるということが出来る (例えば、アラゴンがシュルレアリスムを定義するうえで強調した「絶対的唯名論 (Le nominalisme absolu)」も、こうした事物の無名性を前提として考えられなければならない概念である⁹⁾)。すなわち幽霊あるいはオブジェとしての無名の存在同士が、共通する欲望の磁場を介して互いに触れ合うことで、はじめて客観的に存在することを知るのである。それは鏡像段階を経た幼児が、他者としての自己の鏡像に向かい合うことで、はじめて同一性の感覚を得る過程に似ていると言えるかもしれない。

さて、『すべては消えゆく』の冒頭を飾るいくつかのエピソードは、『ナジャ』の冒頭におけると同様、人間における存在論の主題をめぐって展開する。

53歳になる初老の主人公ユゴー・アルノルドは、夏の夕刻近く、セーヌ左岸にあるシャバネ通りに面した自宅のアパートマンをでて、パレ・ロワイヤルから地下鉄に乗り、セーヌ右岸のゲネゴー通りでフォルトゥニーのドレスを卸しているノラ・ニックスという女の店へ向かう。「定職」をもたない彼は¹⁰⁾、ときどきこうした商売をすることで生活の資を得ているのだ。パレ・ロワイヤルの柱廊にさしかかった時、ユゴーは時代物のフォルトゥニーのドレスとパレ・ロワイヤルの歴史と結びつく総裁政府時代のバリとの連想から、このドレスを「想像力が掻き立てる、本物の幽霊 (fantôme)、あるいは偽物の幽霊の裸体」(p.12)を覆うドレスであると夢想する¹¹⁾。この表現から、『ナジャ』の冒頭で「生きたまま幽霊の役割を演じるブルトンが直ちに想起されるのだが、ここで幽霊に擬せられているのは、18世紀の総裁政府時代の貴婦人たちであり、ユゴー本人ではない。しかし、この幽霊のドレスというフォルトゥニーのイメージは、続く描写の中で、ユゴーに次のような連想を引きおこす。

Là-dessus, sans doute à partir de la robe de Fortuné qui n'a pour lui aucune existence concrète encore, une vitrine, devant laquelle il vient de s'arrêter, lui retourne en mémoire. C'était dans la rue de Richelieu, quelques pas avant l'armurier, celle d'un magasin de vêtements féminins qui dans son espace vide ne présentait qu'une robe de soie noire jetée, comme après arrachement d'un corps, au pied d'un miroir rectangulaire tourné vers la rue, et après qu'il l'eut promené longuement sur la plaisante dépouille son regard était remonté sur le grand miroir et précisément sur le visage qui s'y reflétait, le sien propre, dans le plein éclairage du soleil.¹²⁾

夜、オペラ小路に面した店のショーウィンドウのなかで人魚のように泳ぐ女の「魅惑的な亡霊 (charmant spectre)」をみたアラゴンのように¹³⁾、ユゴーは現代の服飾店のなかに幽霊と結びついた自分自身の像をみとめる。自己の鏡像を前にしたユゴーは、自分自身のポートレイトを前に「私は誰か」を問い続けるブルトンであり¹⁴⁾、また鏡に映った自分の姿に「外界世界に対する私の限界を含んだものを見る」¹⁵⁾ マンディアルグ自身の似姿であるといってもよいだろう。そしてこの描写より後、フォルトゥニーのドレスは決定的に<幽霊=ユゴー>という観念のライトモチーフとなって、『ナジャ』の場合と同様、最後までユゴーに「つきまとい」続ける。

こうして鏡の魔力によってアイデンティティの確信を奪われたユゴーは¹⁶⁾、日中の光を避けて地下の暗闇に安息の地を求め幽霊の如く、地下鉄へと降りてゆく。

2. オブジェとしての女

地下鉄がマンディアルグにとって特権的なトポスであるということは、ここで確認するまでもなく、彼の全作品を一読すればすぐに了解される事実である。マンディアルグが自ら告白してい

るように、この暗く閉ざされた地下の空間は、何よりもまず幼年時代の父の死と喪のヴェールをまとった母の記憶に結びつけられており、墓や冥界のイメージをともなう陰鬱な死の印象を刻印される¹⁷⁾。しかしまた一方で、「電車がその漆黒の色彩の中に到着するのを聞くことは、決して快樂がないわけでもなかった」とも語っており、「地下鉄は私の最良の娛樂であった」¹⁸⁾と追懐してもいる。こうした幼年時代に発する地下鉄のイメージは、マンディアルグにとって、死と快樂のアンビヴァレンスが統合される魔術的な非日常の空間として、エクリチュール以前にすでに特権化されていたのだといえるだろう。

しかし、エクリチュールのレベルにおいても、こうした死と快樂の観念は、あらゆる変奏を含みつつ、地下鉄という特権的な空間のなかで結びついている。そして最も純粹にこうした観念を表現する形式としてマンディアルグが採用しているのが「演劇」である。マンディアルグは「地下の空間では、無名性 (anonymat) が必須条件である」(p.17) とし、また「地下鉄の住人は、半ば役者の半ば観客の状態にあるのだ。それは地下以外の場では通用している身ぶりや羞恥心をはぎ取られた、オブジェとしての人間である」¹⁹⁾と書いている。すでに地上において幽霊の刻印を押され、オブジェの第一の特質である無名性の条件を満たしているユゴーは、「能動的な役割を演じることが出来るような気分」(p.15) とともに、この地下の劇場に入る資格を十分に有しているといえる。しかしオブジェが無名性を脱して客観的に存在するためには、欲望の磁場を介したもう一つのオブジェたる「女性/女優」との出会いを必要とする。マンディアルグはしばしば「オブジェとしての女 (femme-objet)」という言葉を用いるが²⁰⁾、そこには恋愛におけるオブジェ同士の「接近」そして「磁化」というシュルレアリスムに特有な考えが反映している。すなわちマンディアルグ自身の言葉を借りると、「女性、(…) 私の感覚器官を通して私が彼女を、おそらくは私が愛していると認識する前に知るとき、女性はオブジェに過ぎないのだ。また私も彼女の前ではオブジェに過ぎない。彼女に惹かれるやいなや、引力をもつオブジェとなる私はもう一方の極に変わりつつあるだろう。(…) 我々は常にオブジェなのだ」²¹⁾。このもう一方の極を形成するオブジェとしての女が、『すべては消えゆく』ではミリアムなのである。この女優であり娼婦でもある「オブジェとしての女性」との出会いによって、地下鉄はにわかに劇場と化し、無名性のオブジェとしての死の段階から二つの客観的な存在が交わるエロスの段階へ移行する。自分の横の座席に座って大胆に化粧 (舞台化粧) を始めたこの娼婦の存在をみとめた瞬間、ユゴーにとってミリアムは「見知らぬ女」ではなくなる。

La regardant, il se dit qu'elle a cessé d'être une inconnue pour lui depuis qu'elle a eu l'audace de faire sa toilette sous son nez, devant tous les autres voyageurs, dont aucun ne semble s'être intéressé à son inconduite. Qu'il ne sache ni son nom ni la moindre des choses qui la concernent est sans importance.²²⁾

こうした描写の中に我々は、マンディアルグがその最後のフレーズを「(野を開く) 神秘の鍵」と名付けたブルトンの描写、すなわちブルトンが「あばら家宮殿 (palais-masure)」と名付けたグアダラハラ宮殿のなかで出会った少女について叙した一節「彼女がそこにいる限り、彼女

の出自に関しては何も気にならなくなり、その存在に謝意を呈することで十分に満たされる。これこそが美である (Ainsi est la beauté)」²³⁾ の反映をみとめることができるだろう。

3. 三位一体

では、この「(偶然の) 出会い」という共通の機縁において結びつくナジャとミリアム、この二人を二重写しにする「ファム・ファタル」のイメージのなかには、どのような共通分母が隠されていると言えるだろうか。まずもっとも容易に目につく類似は、両者がともに「娼婦」でありかつ「女優」でもあるという点だ。しかしここで直ちに留保しておかなければならないのは、前者が現実の局面においてそうであるのに対し、後者がもっぱら精神の局面においてそうだとみとめられる点である。そしてこの精神の局面において女優は「詩人」に近い位置に置かれる。「女優は一方で娼婦に通じながら、他方で詩人に連なる」(p.29) とミリアムはボードレールの言葉を引用しつつ口にする。そしてつぎのミリアムの台詞においてこの三者の結びつきがさらに強固なものとなる。

Vous ne pensiez pas faussement, Seigneur, dit-elle en l'interrompant, au moins pour certaines des plus glorieuses, qui la recherchent avec furie, mais rappelez-vous la phrase qui nous a mis d'accord et n'oubliez pas que le vrai poète hait de toutes ses forces la publicité, tandis que la courtisane digne d'être ainsi nommée la craint et se cache d'elle.²⁴⁾

ここで「宣伝」として問題にされている言葉には、すでに二人の間に持ちあがっていた駅の宣伝用ポスターの文句「tout doit disparaître」が含みとして与えられており、このフランス語の文句は、「すべては消え去らねばならぬ」という字義どおりの意味と、「在庫一世処分」という商業的な慣用表現を同時に表している。いわばこの言葉には「俗語」と「詩語」という両面価値が付されているのである。またマンディアルグが一貫して「娼婦」をあらわすために「prostituée」という卑語ではなく「courtisane」という高級娼婦を意味する単語をあてていることにも注目しよう。すなわち「(高級) 娼婦の名に値する」女は詩人と同様に「広告」を嫌悪するのであるから、両者は「tout doit disparaître」という文句の広告的な俗語表現をしりぞけ、詩語としての意味において一致するのだと受け取ることが出来る。こうして「詩人」という素質を介して「娼婦」と「女優」がさらに結びつきを強めることで、この三位一体はひとつの定式として確立される。われわれはこの定式に、ブルトンが『秘法 17』のなかで称揚した「愛・自由・詩」の三位一体をそれぞれ、〈愛=娼婦〉、〈自由=女優〉、〈詩=詩人〉として対応させることも可能だろう。また「手袋の貴婦人」リーズ・メイエの家に飾ってある、見る角度によって絵柄の変るパネル (Nadja, p.681)、すなわち「虎 (tigre)」「壺 (vase)」「天使 (ange)」がそれぞれ、虎 (女性形の tigresse は「気性の荒い女」を意味する) は「女優」、性的な意味を暗示する壺²⁵⁾ は「娼婦」、そして天使は「詩人」に対応すると考えることもできるだろう。しかしいずれにせよナジャとミリアムが、「ネルヴァ

陰画としての『ナジャ』

「問題」²⁶⁾とされる) この三位一体を体現した「超現実的」存在であることに疑いを差し挟む余地はないだろう。

4. 遅れて届いたマニフェスト

次に表現における類似点をひとつ指摘しておきたい。ナジャがブルトンにかける有名な言葉、すなわち « André ? André ?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... » (p.707-708)、これにミリアムの次の言葉が呼応する。

Et c'était pour vous attendre, comme vous l'espériez, Seigneur Hugo, j'ose vous le dire. « Tout va disparaître. » Un titre approprié, si quelqu'un écrivait notre aventure...²⁷⁾

このあからさまともいえる類似から、D. グラ=デュロシーニは、ナジャの命令に応えるために、彼女の言葉 « tout disparaît » を未来形 (« tout va disparaître », « tout disparaîtra ») に変え、「マンディアルグは自分なりのやり方でナジャのこうした要求を引き継いだのではないか」²⁸⁾と仮定しているが、われわれはそれ以上にナジャの「小説 (roman) を書くでしょう」という部分にこそ注目しなければならないだろう。なぜならこの点において『すべては消えゆく』が『ナジャ』を引き継いだものであるという証拠が逆説的に提示されていると考えられるからだ。

『シュルレアリスム宣言』以来、ブルトンとシュルレアリスムがつねに「反文学」を標榜してきたことは周知の事実である。そしてその文学のなかでもとりわけ小説というジャンルに露骨な嫌悪感を表明していたことは、『宣言』の冒頭で展開される容赦のない小説批判のくだりをみれば明らかである。しかしこうしたシュルレアリスム全体の「反文学」「反小説」を標榜する態度は、けっしてマンディアルグに継承されることはなかった。なぜならマンディアルグは文学の精華を小説の散文形式のなかにみていたからだ。評論集『第三展望台』の最後を飾る「小説の鏡」は、彼の小説家としての使命を熱狂的にうたいあげた雄編である。「小説は私の過去、現在、想像される未来を映し、私は小説の中に、私の中に結ばれた幾千ものイメージを投射する」²⁹⁾とマンディアルグは書いている。すなわちブルトンが詩においてみとめていた価値を、マンディアルグは小説のなかにみているのだ。「文学と詩の間にブルトンとシュルレアリストたちが設けた区別を、私はけっして受け入れなかった」³⁰⁾と告白し、決然と「私は、作家の職能とは、文学を作ることにある」³¹⁾と断言する。フランシーヌ・マレが指摘するように、マンディアルグにとって詩はあくまで「文学の一カテゴリー」³²⁾としてあったのだと考えることが出来る。そして « La marquise sortit à cinq heures »³³⁾を敷衍して、彼が小説『すべては消えゆく』の第一行目に « Quatre heures et demie ou, comme il se dit souvent, seize heures trente, (...) » (p.9) と書くのも、グラ=デュロシーニが指摘するような「偉大な先覚者」へのパロディーでも「挑戦」でも「戯れ」でもなく³⁴⁾、ナジャの要求に対して「小説」で応えることのできなかつた³⁵⁾亡きブルトンにた

いする個人的オマージュの表明であり、また作家生活の最後にいたってもなお小説への信頼を揺るがすことのないマンディアルグ自身の「遅れて届いた」マニフェストなのだと見るほうがよほど自然なのではないだろうか。

5. ソランジュ／ス・ソランジュ

さて、われわれはここで再び二組の男女が出会った現場に戻り、二人の作家が密かに交わしあう暗号の存在を探っていこう。

ナジャと出会った時、ブルトンは何よりも彼女の奇妙な化粧と眼に注意を引きつけられる³⁶⁾。そして劇場では「命令されている」が、街路では「禁じられている」その演劇的な化粧術から、かつて「双面劇場」で演劇『気のふれた女達』のソランジュ役を演じた舞台女優ブランシュ・デルヴァルを想起する。すでに『ナジャ』の第一部においてブルトンは、ブランシュ扮する墮落した女ソランジュの「きらきらと輝く」眼、しかし同時に「けだるさ、絶望、繊細さ、そして残酷性」(p.670)をひそめた眼の二元性に注目しているが、それはそのままナジャの眼が持つ二元性へと継承される(ブルトン自身は「かつて見たことがない」と書いてはいるが)。

Que peut-il bien passer de si extraordinaire dans ces yeux ? Que s'y mire-t-il à la fois obscurément de détresse et lumineusement d'orgueil ?³⁷⁾

「双面劇場(Théâtre des Deux-Masques)」という劇場の名前と相まって、ナジャのもつ二つの仮面、すなわち「娼婦」(ソランジュ)と「女優」(ブランシュ)という二元性が暗示される。

他方、ユゴーの隣の座席に腰掛けたミリアムは、地下鉄の電車内では「禁じられている」化粧を始め、その「サファイアのような紫がかかった濃紺」の眼(p.21)によってユゴーの注意を引きつける。白粉によって「蒼白さ」(p.20)を際立たせたその化粧を見て、ユゴーは「幽霊のような(spectrale)」(p.21)印象をいただき、「鏡の劇場のなかの女優の演技」(p.21)を見逃すまいとして彼女を凝視する。ユゴーがすでに幽霊の刻印を押された状態にあることは上に述べたが、存在の根拠を求めて« Qui suis je ? »を問い続ける<ユゴー=幽霊>が、ここでもまた鏡の魔力によって幽霊と化した<ミリアム=幽霊>に自分の分身をみとめようとする。自分の失われた片割れを求めてさまよう存在同士が、互いをみとめた瞬間にエロティックな欲望の磁場を開くのである。こうしてユゴーの視線によって³⁸⁾地下の規則である「無名性」を逃れたミリアムは、「女が鏡の中で理想的な仮面(masque idéal)を追求するかのごとく」(p.22)化粧に没頭する。娼婦が客引きのために施す「仮面」と女優が舞台のために施す「仮面」、ここでも「双面」のイメージを通してミリアムの二元性が暗示される。マンディアルグが仮面に付した価値は、まさにこうした二元性という役割のなかにあった。なぜなら「言語活動の中にこの言葉(=仮面 masque)が紛れこむたびに、人間の生活の中にそのオブジェが紛れこむたびに、間違いなくそこは怪しげな時間となり、眩暈をともなう瞬間となる。そしてそうした瞬間の中で、人間は自分自身との関係

を断ち切ろうとし、他のものに変化しようとし、自分自身を脱するか、あるいは少なくとも空間や環境から逃れ出ようとし、また常日頃従っている規則から逃れようとするのだ³⁹⁾。また、マンディアルグは夢を「仮装舞踏会 (mascarade)」と形容し、フロイトの「夢判断」のアナロジー的解釈に対し反論を企てているが⁴⁰⁾、ここから地下鉄は、あるいはもっと一般的に地下空間は、マンディアルグにとって夢や無意識のもつカオスのイメージそのものであったと考えられる。とするなら、幽霊が地下へ降りるイメージは、無意識の中への自己探求の比喩、しかしそれはマンディアルグにとって、無意識の中の「幸福なメタモルフォーズの源泉」⁴¹⁾である「怪物」との出会いを求める比喩として考えられるだろう。そしてジュリアン・グラックが「金羊毛」や「聖杯」の神話的・叙事詩的探求に『ナジャ』をなぞらえたように⁴²⁾、この比喩は地下を地上のパリに移して、そのままナジャとブルトンの冒険にあてはめることができるだろう。

しかしながら、ここで二人のヒロインを、単純に、同一の次元における比較対象として扱ってはならない。二人は同一というよりもむしろ対照的な存在なのだ。それはいわば「地上の劇場」と「地下の劇場」という二項対立から生じる対照性である。以下にそれを詳しく論じてみる。

すでにプレイヤッド版の注も指摘しているように (p.1544)、『ナジャ』を読み解くうえで、伝統的にソランジュ (Solange) は«sol» (太陽あるいは土) と«ange» (天使) に分解して論じられてきた⁴³⁾。太陽も土も地上的要素であり、そしてこのソランジュ (太陽/土の天使) を演じるのはブランシュ (Blanche = 「白色」)・デルヴァルである。すなわち「白日の光に照らされた天使」というイメージが<ブランシュ=ソランジュ=ナジャ>の観念連合に結びつく。他方、地下の劇場の女優であるミリアムは、いうなれば「ス・ソランジュ (Sous-solange)」であり、暗い闇に暗躍する(墮)天使のイメージに近い。実際、ミリアムは黒い服を着て登場し (p.19)、ユゴーが彼女を「闇黒の天使 (ange sombre)」 (p.127) と呼んでいる箇所も見つかる。さて、この白と黒、光と闇の対照から、われわれはマンディアルグの書いたひとつの論文を参照できるように思う。それは評論集『月時計』に収載された「黒いエロス」という論文である。このなかでマンディアルグは文字通り「黒いエロス」を「白いエロス」に対立させて示している。すなわち、非常に単純な言葉でまとめるなら、後者が一般的にノーマルとみなされる性的態度であるのに対し、前者はサドやP.レアーシュに代表されるようなアブノーマルな性一般を代表する態度である。タイトルからもわかるように、マンディアルグはこの論文全体のなかで黒いエロスの擁護に全力を傾けており、白いエロスは「愛の広大な光り輝く王国を統べ」、黒いエロスは「その影によって、正しいかどうかは別として、『エロティスム』の名の下に示される一切のものを覆う」とする⁴⁴⁾。さらにこの黒いエロスは人間を「人格の喪失」にまで導き、善が悪と交わり、万物が平等な「無限の共同体」となる。そして文章は次のように続く。

Si l'on veut remonter au point de départ, que l'on considère un peu le « bal masqué », où la couleur érotique du loup déjà est souveraine malgré le chatoisement des dominos, et dont la règle est d'abolir le nom et la qualité. Il faudrait être bien sottement vaniteux pour vouloir sous le masque affirmer, conserver même, sa personnalité, son titre. Le masque est le portier de la nuit. Il vous fait glisser, bonheur, par l'étroite

ouverture, dans un autre monde où vous n'êtes plus vous-même.⁴⁵⁾

テキストはこれに続く文章の中で、この黒いエロスが夢や無意識と結びつく性質のものであり、人間の狂気に対して無限のエネルギーを供給する源であることを明かしている。名前や身分を廃棄して、もはや自分自身ではない世界へと滑り込むというのはまさに、地上と訣別して地下の空間（無意識・夢の領域）へ足を踏み入れることを意味する。また「仮面舞踏会」とは、仮面をつけ別人格となって踊り狂う狂乱の宴、人間の狂気を解放する「性の情熱的なイリュミネーション」⁴⁶⁾である。「私は文学を一種の劇場とみなしたい。そして性 (sexe) をこの想像上の舞台の主要登場人物とする見方を好む」⁴⁷⁾、とマンディアルグは書いている。彼にとって、地下の劇場という観念は、そのまま彼の文学観に反映する強迫観念だったのだといえるだろう。それに対して、性的に至純な愛、白いエロスの支配をうける地上の劇場は、まさにブルトンのエクリチュールそのものを反映したイメージだといえないだろうか。ナジャへの性的な潔白性（あくまで倫理的な面における）、逸脱への恐怖、「君」と呼びかける女性への宮廷愛的な熱情、唯一の愛。地下の狂気の世界へ連れ去られたナジャを、地上に再び連れ戻すことをためらうオルフェ⁴⁸⁾。ナジャがブルトンによってあらゆる穢れを落とされ崇高化される「聖女としてのヒロイン」であるとするなら、ミリアムは地下の世界に君臨するアンチ・キリストならぬ反逆天使としての「アンチ・ヒロイン」である。地上の陰画としての地下の劇場はそれゆえ、想像力の支配するフィクションの領域であり、「反文学」を掲げるブルトンにとっては最も近寄りがたい禁断の領域であったのだといえるだろう。とはいえ地上のナジャを補完する地下の存在としての黒い天使ミリアムは、ブルトン（あるいはシュルレアリスム）に対するマンディアルグの正確なスタンスを象徴する、分身的な存在⁴⁹⁾であったとも考えられるのである。

II

地下鉄構内において、役者と観客の役割を交互に交代させながら、オペラ風の詩的演劇を演じた後、ミリアムとユゴーはその演劇の舞台を地上に移すべくサン＝ジェルマン＝デ＝プレの駅で地下鉄を出る。ユゴーの頭のなかには再びフォルトゥニーのドレスの幻影がよぎるも、娼婦ミリアムとの「交わり (connaissance)」⁵⁰⁾への期待を捨てることができず、そのままミリアムとともに、彼女の女主人サラ・サンドが経営する「フートワール (foutoir)」という一種の曖昧宿のような場所へ向かう。我々はこのフートワールへ向かう二人の行程のなかに、マンディアルグとブルトン（あるいはシュルレアリスム）を結ぶじつに多くの暗号を見つけ出すことができるのだ。以下にはそれを順次指摘し、最後にそこから引き出される総合的な考察を試みたい。

1. 水平性／垂直性

まず、このフートワールの場所が故意に謎とされている点に注目しよう。これまでのユゴーの

歩みは、現代のパリ市の地図と地下鉄の路線図を参照すれば、ほぼ正確に割り出すことが出来る。すなわちセヌ右岸のシャバネ通りにある自宅を出た後、パレ＝ロワイヤルから地下鉄の1番線に乗り、シャトー＝ド＝ヴァンセンヌ方面の二番目の駅シャトレでポルト＝ドルレアン行の4番線に乗り換え、左岸のサン＝ジェルマン＝デ＝プレ駅から地上に出る、その後ミリアムと一緒に駅前のサン＝ジェルマン＝デ＝プレ教会に入り、そこを出た後にフートワールに向かうべく、サン＝ジェルマン通りを東に歩き、セヌ通との交差点を北上するのである。そこまで来たとき、ミリアムはだしぬけにユゴーに眼を閉じる（あるいは下を向く）ように命じ、ただ彼女の導きだけに歩みを委ね、外界への意識を捨てて、けっしてフートワールまでの地理を覚えぬよう厳命する。この命じられた盲目状態は、外界の地理の喪失という効果とともに、その反作用として「自分の内奥を見つめる」(p.108)という効果をも生み出す。シモーヌ・グロスマンによれば、こうして故意に作られた盲目状態は「彼らが関係を断ち切った外界世界の反転」⁵¹⁾という意味をもち、「現実の水平面(plan horizontal)に別れを告げる」⁵²⁾ことであるとされる。すなわち、眼を閉じた瞬間から街路の移動という「水平運動」が、内面的な「垂直運動」に取って代わられるのである。自分の内面への降下という自己探求的な垂直運動はもちろんであるが、ここではさらに、空間の「水平軸」に対する時間の「垂直軸」という観念がつけ加わる。なぜなら、ミリアムに導かれるままにフートワールを目指す道すがら、ユゴーは16世紀の陶工であり錬金術師でもあったベルナル・パリッシーの住居の前を通ったことを告げられ、さらにその後には、1699年にラシーヌが息を引き取った住居を教えられるからである。錬金術への傾倒(秘教に通じる道)と古典演劇の因習的秩序(三一一致の法則など)に対する反感⁵³⁾(ラシーヌの死)は、いわばブルトンらシュルレアリストたちのとった道筋でもある。そしてさらに、この後ユゴーは住宅に付属した一種の「塔」の最上階にあるフートワールを目指して上昇することになるのだが、このフートワールの位置は、二人の足取りから推算して、およそパリ市第六区の、南はサン＝ジェルマン通り、東はセヌ通り、西はサン＝ペール通り、そして北はセヌ河に囲まれた地区内に限定できると考えられる。そして錬金術に磁化されたセヌ左岸のこの地区は、この小説の最終到着地であり『ナジャ』のなかで魔術的な地帯を構成しているセヌ河の中州「シテ島」を間に挟んで、セヌ右岸の「サン＝ジャック塔」が含まれる地区と地理的にはほぼシンメトリックな位置関係にあるのだ。「サン＝ジャック塔」といえば、ブルトンが『狂気の愛』の第五部で、「ひまわり」(« Tournesol »)の詩を解釈する際に、中世の錬金術師ニコラ・フラメルの伝説と結びつけ、その界隈一帯を錬金術的磁場で満たす特権的なモニュメントとして描かれている(実際この塔から北に延びる路地はニコラ・フラメル通りと名付けられている)。実際、クロード・マルタンは、『ナジャ』の中で中世の摂政シュジェに触れてブルトンが付したアポリネールの詩「サン＝メリの音楽師」の一節に触れつつ、サン＝ジャック塔に近いこのサン＝メリ教会がアポリネールの思い出を介して詩で満たされていると書いている⁵⁴⁾。事実、このサン＝メリ教会の正面玄関アーチの先端には中世のテンプル騎士団によって崇拜された両性具有のバフォメットと目される像が彫刻されており、伝統的に両性具有は錬金術において賢者の石を象徴する図像学的表現だとされている。さらにこうした側面で興味深い記述が『通底器』のなかに見つかる。

Cédant à l'attrance que depuis tant d'années exerce sur moi le quartier Saint-Denis, attrance que je m'explique par l'isolement des deux portes qu'on y rencontre et qui doivent sans doute leur aspect si émouvant à ce que naguère elles ont fait partie de l'enceinte de Paris, ce qui donne à ces deux vaisseaux, comme entraînés par la force centrifuge de la ville, un aspect totalement éperdu, qu'elles ne partagent pour moi qu'avec la géniale tour Saint-Jacques, (...) ⁵⁵⁾

サン＝ドニ門はサン＝ジャック塔同様、『ナジャ』の中では特権的なモニュメントとして置かれ、魅惑と幻滅の精神的対応物として象徴的な役割を果たしている。二つの門と一つの塔を等価に扱うこの記述には多分に性的なニュアンスが含まれているが、それ以上に二元的な要素を一つに統合するという錬金術的な観念を端的に表現した一節として注目できるのではないだろうか。

さて、こうしてシテ島（正確にはドーフィヌ広場を中心とする西端）を挟んで右岸と左岸にシンメトリックに屹立する垂直性の建造物は、空間の垂直性と時間の垂直性を一つにするシンボルと考えることができるのではないだろうか。マンディアルグは錬金術と詩とのあいだの親近性を「シンボリズムの実践」であると考え、それを「平凡さから身を引き離し、絶えず詩人の思考が進化し爆発する『天上の』あるいは『超人間的な』空間へと、できうる限り近づくために利用することができる、上昇のための最良の道具」⁵⁶⁾と定義している。ブルトンもまた、『秘法 17』のなかで、秘教的思考を「普遍的なシンボリズム (symbolisme universel)」⁵⁷⁾と書いている。こうしてブルトンにとっての詩的・錬金術的シンボルとなったサン＝ジャック塔は、まさに彼の墓石に刻まれた文句「私は時の黄金を探す」⁵⁸⁾の現実における対応物であるといえよう。さらに言えば、彼の墓の上に置かれた二つの正四面体（ピラミッド）を組み合わせた不可思議なオブジェは、二元論的対立を一つに統一した「賢者の石」であったのだと考えられるだろう。そしてマンディアルグにとっては、左岸にそそり立つサン＝ジャック塔の歪んだ影像でありまたその等価物でもあるフートワールの塔こそ、錬金術的な伝統へと回帰する時間的下降のリズムが物理的な上昇運動のリズムと融け合う、シンボリズムの具体的表現だったのだといえるだろう。シンボリズムを実践しつつ、マンディアルグはシュルレアリスムの詩的な「足跡」をたどっていくのだ。

2. フートワールへの上昇

さて、そもそもフートワール (foutoir) とは、アポリネールが好んで使ったと説明される語であり (p.102)、おそらく foutre (動詞「やる」の俗語表現) と boudoir (貴婦人の寝室) を掛け合わせた言葉だと思われるが、同様にシュルレアリスム (surréalisme) という言葉も、アポリネールが最初に用いた言葉である。それゆえフートワールを目指すことは、シュルレアリスムあるいは「超現実 (surréalité)」に近づくためのイニシエーションというニュアンスが含まれるのではないか。さらに言えば、フートワールとは現実の地理に含まれながらも現実の世界から隔絶された場所である、それは現実と連続していながらも現実とは隔てられた場所にある超現実の概念に

非常に近いものがありはしないか。現実中存在するのだが、その存在自体が謎の場所という意味において、フートワールは『ナジャ』の終結部にあらわれる「サーブル島 (Île du Sable)」にもっとも近い存在であるといえるだろう。このサーブル島は、『狂気的愛』の第五部の舞台となるテネリフェのティデ山の山頂とともに、超現実の同意語ともいえる「至高点 (point suprême)」の具体的イメージとして論者のあいだでしばしば引用される⁵⁹⁾。それゆえひとまずフートワールはこうした<至高点=超現実>のシーニュのもとに置くこととして、次にそのフートワールを率領する女主人サラ・サンド (Sarah Sand) に論点を移そう。

まず、この女主人も、フートワールそのものの存在と同じように、(おそらくは) 存在しているのだが、その存在をけって表には現さない「不在の」人物として物語に登場する。このフートワールも一種の劇場として展開するのだから、サラ・サンドはいわば不在の舞台監督、といった存在であろう⁶⁰⁾。とはいえ、この女性がフートワールの建物内で起こるあらゆる出来事を、さらにはミリアムの意志をも支配する絶対的な存在として物語に君臨してくるのである。「見えるサラ・サンドの意志」(p.104) がミリアム自身を仲介して間接的にユゴーに働きかけてくるという仕掛である。すなわち超現実からの呼びかけといったニュアンスがそこに含まれ、サラ (=フートワール) を超現実のレベルとするなら、それを受け取る受信機としてのミリアムは『ナジャ』におけるナジャの立場に、そしてそのミリアムを通してサラ (超現実) の可能性を知るユゴーはブルトンの立場にいるといえるだろう。しかしこの図式はいずれ検討するとして、ひとまずここではサラ・サンドという謎の人物に焦点を絞ろう。まずサンド (Sand) という響きは、「サーブル (Sable) 島」に呼応し、「砂」というイメージにおいて結ばれる。そしてサラ (Sarah) のほうは、シュルレアリスムにとって最重要の概念「偶然 (hasard)」のアナグラムとして読むことができる。またサラは、太陽の光が満ち溢れた楽園的なイメージのフートワールに同一視される存在なのであるから、「太陽」の擬人的イメージをつけ加えることができるだろう。そして太陽は、マンディアルグによってしばしば「ライオン」に結び付けられるイメージでもあるのだ⁶¹⁾。前二者のサラ・サンドの名前からくる連想的イメージは、そのままシュルレアリスムのイメージにつながる。そして太陽やライオンといったイメージは、まさしくナジャがブルトンに与えた、あるいはブルトンの中に見たイメージなのである。さらにいえばフートワールを取り仕切る女王としてのサラのイメージは、ナジャがブルトンの中に見た、彼女を支配する王のイメージにもつながる。またサラという東方的なアラビア語名は、「現実僅少論序説」の最後で「勝利者たる」東方へ呼びかけたブルトン⁶²⁾を、ナジャがその手紙のなかでブルトンに与えたエジプト名« Knephen »(p.713, n.1) を、そして「あなたはラテン語かアラビア語の偽名を見つけるのよ」(p.708) と言ったナジャの言葉を思い起こさせる。

また別の角度から検討するために、ミリアムによる次の言葉を引用しておく。

Cette persuasion délicieuse qui était le but du long cheminement que nous avons fait ensemble, dit-elle, j'ai vrillé dans mon âme et vous allez tout à l'heure me la vriller dans le corps, puisque derrière vous je suis sur le point de monter la spirale qui ne conduit qu'à votre tente, ou à ce qui en tient lieu au temps non pas

d'Homère mais de Mishima, et où vous allez m'étendre et jouir de ma soumission.⁶³⁾

頂上に辿り着いたら「ホメロスの時代」が「三島の時代」にかわるというなんとも謎めいた言い方だが、これは、この言葉に先駆けて展開されていたホメロス『イリアス』に関する二人の問答を前提としている。そのなかでは、ギリシャ軍の大将アガメムノンの奴隷となったトロイアの姫ブリセイスの、抵抗することなく素直に服従するすばらしい隷属的態度をミリアムが絶賛したのである。ここには暗に男性の女性に対する高圧的な態度、すなわち絶対的弱者に対するサディズム的態度が表明されている。そして一方の三島由紀夫は、同時代における「最も模範的なヒーローの一人」⁶⁴⁾と言いきるほど、マンディアルグが熱烈な賛辞を送っていた小説家である。そして「赤い薔薇」と「サン・セバステイアン」のイメージから、マンディアルグは「女性的忍苦」を、すなわちマゾヒズムを三島のうちに読みとっている⁶⁵⁾。以上より、ホメロスから三島への移行は、単に時間の垂直的移動という一つのシンボリズムをあらわすのみならず、男性のサディズムからマゾヒズムへの移行という契機も同時に含んでいるのである。これを我々の議論に適用するなら、すなわちサディズムの「主体性」からマゾヒズムの「客体性」への移行、「主観」から「客観」、「能動性」から「受動性」への移行を意味する。いわばシュルレアリスムの目標である「客観性(objectivité)」の時代への移行というダイナミズムを含んでいるのである。またフートワールはミリアムによれば「魂と肉体の終着点」(p.118)とされるが、それはサン＝ジェルマン＝デ＝ブレ教会の中で、教会の天井を支える柱のなかに「精神の物質的受肉」⁶⁶⁾をみとめたことと正しく一致する。すなわち、精神の物質化というシュルレアリスムの客観性のあり方がここで示されているのだ。

以上、他にも螺旋階段やミリアムが持つ二重の鍵など、アレゴリックなオブジェは幾つか指摘できるのだが、紙数の都合上、このあたりで割愛し次の考察に移ることとする。

以下ではフートワールへの上昇がもつ意味について考えてみよう。目的地に到着したユゴーとミリアムは、「星型」の入った鉄格子を開けて中に入る。そして建物の中に入ると、その建物に付属する塔の「五階」(フランス語では quatrième étage と表記されるが)すなわち頂上にあるとされるフートワールを目指して、ひたすら二人は地上と天上をつなぐ螺旋階段をのぼる。

さて、こうしたフートワールの構造をみると、ナジャがブルトンと過ごした日々の最終日(あくまでブルトンの「日記」のなかの)に、彼女の「羊歯の眼が開かれた」(p.714)日に、その最終到着点であったサン＝ジェルマンで、ひとつの城に付属する塔を示して、それがサン＝ジェルマンで「知っておく (connaître) べきすべて」(p.716)だという、あのエピソードがゆくりなく思い起こされる。そしてそれに先立つ10月4日、すなわち二人が出会った日に、ナジャは次のような幻視的イメージをブルトンに告げる。

« Tant pis. Mais... et cette grande idée ? J'avais si bien commencé tout à l'heure à la voir. C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d'arriver à cette étoile. À vous entendre

parler, je sentais que rien ne vous en empêcherait : rien, pas même moi... Vous ne pourrez jamais voir cette étoile comme je la voyais. Vous ne comprenez pas : elle est comme le cœur d'une fleur sans cœur. »⁶⁷⁾

「心のない花の心のような」星、「柄の欠けた、刀身のないナイフ」⁶⁸⁾にも似た謎めいた表現だが、例えばこれを M.C. バンカールの主張するように「空間の外側にあると同時にあらゆる空間の中心にあるという至高点」⁶⁹⁾を示した表現だと信ずるなら、いや、「けっして私が見たように（あの星を）あなたは見ることはできませんでしょう」とナジャが言っている時点で、この星はシュルレアリスムが到達すべき何か、至高点と呼ばれる超現実的な地点を示す何かであると容易に仮定できるわけだが、これは、そのナジャのみが見ることのできる（あるいは知ることのできる）星へと、彼女自身がブルトンを導いていくのだという、この『ナジャ』という書物のもつ最も重要な主題のひとつを語った、けっして無視することのできないナジャの発言のひとつであるといえる。すなわちこの星（超現実）へとブルトンを導く秘伝伝授者（initiatrice）としての役割をナジャが担うわけである。

我々はすでにこれまでの分析の中で、「知る（connaître）」という動詞が「(肉体的に) 知る」という意味と「(精神的に) 認識する」という二重の意味を含んで『すべては消えゆく』のなかで用いられていることを書いた。「魂と肉体の終着点」とされるフートワールへの上昇は、まさにこの二重の約束への期待とともに行われる上昇であるといえるだろう。であるとすれば、そこへユゴーを導く秘伝伝授者はミリアム以外の何者でもない。ここで「星」を目指す上昇としての意味が浮かび上がってくる。そもそもフートワールの位置が「五階」（フランス風には地上階プラス四階）にあるというのも意味深である。なぜなら、S. ラロック＝テクシエも指摘するように、5という数字はマンディアルグにとっては「知覚できる世界」から「観念（pensée）の世界」へと導いてゆく仲介的な数字であるからだ⁷⁰⁾。たとえば『大理石あるいはイタリアの神秘』では、巨大な塔へとメタモルフォーズするトゥダイグサのおしべの数が5本であり、またそれに対応して現れるプラトン立体の数も5である。「螺旋」（『みだらな門』所収）という短編では、星型に設計された都市の男女が対になった5つの門が示される。またイタリアのプイユという街にある、五角形の印の下におかれた星型の城砦についてマンディアルグは報告している⁷¹⁾、等々。このように5という数字は、マンディアルグにとって、星の頂点の数と一致する、特別で、神秘的な意味を包蔵した数字であるということができる。

一方『ナジャ』においても、髪の毛を五つに分け、額のところで星型を形づくるような髪型にして、メリュジーヌと同一化しようとするナジャのエピソード（p.727）が語られているが、ブルトンにとってこの星のもつ意味は非常に決定的なものであった。そもそも星は錬金術の表象に結びつきやすく、『狂気的愛』第五部の終わりの一節にでてくる深淵の斜面に開かれた星型の城⁷²⁾も、錬金術の賢者の石からできている。『秘法 17 (Arcane 17)』すなわちタロット・カードの大アルカナ 17番は「星」であり、何よりも「希望」を意味するカードである。それゆえこの星には、ロシア語の「希望（Nadejda）のはじまりの部分」をあらわすナジャ（Nadja）という名前との関連が指摘できる。またブルトンは、自分の名前の頭文字（A.B.）がそれぞれ 17 と 13 という数

字に類似していることから、この二つの数字を特別視し、自分の運命と照らし合わせて考えることがよくあった（彼の制作した「ポエム＝オブジェ」には、この二つの数字をあわせた1713年という年号から着想を得たものがある）。それから、『ナジャ』の挿図となり、一般的にナジャの自画像とされているコラージュのなかで、ナジャの顔の鼻から下の部分を覆うハート型のなかに、ABというブルトンの頭文字、あるいは見方によって単に13という数字がみとめられる。タロットの大アルカナ13番は「死神」のカードであり、それゆえナジャの心臓を意味すると思われるハート型のなかに、ブルトンと死が同居していることになる。

以上の事実を念頭に、さらに突っ込んだ考察を試みてみるなら、タロットの大アルカナ17番の「星」は、図像学的には水瓶と女性の形象によってあらわされる。水瓶とは、黄道十二宮においてはその第11番目の宝瓶宮、すなわちみずがめ座である。ブルトンの生年月日は1896年2月19日であり、黄道十二宮においては第12番目の双魚宮、すなわちうお座にあたるのであるが、なぜかブルトンは自分を2月18日生まれだと称して、その日に太陽が入る宝瓶宮をもとに自分のホロスコープを作成したりしている。ブルトンは『宣言』のなかで自分を「溶ける魚」と呼び、この言葉をそのまま自動記述のテキストを集めた本のタイトルに選んだ。自動記述とは一種の自己解体の作業、主体としての自分を客体という複数性の中に「溶け込ませ」、ひとつの超現実を体験する作業である。自己の解体とは、いわば個体としての存在の死である。誕生日の移動という事実のなかに、死の刻印を押された双魚宮を逃れ、宝瓶宮の星のなかに「希望」をつかもうとした、ブルトンの生に執着する貪欲な姿勢が透けてみえてくるように感じられる。ちなみにマンディアルグ自身も、1909年3月14日の双魚宮の生まれである。1947年に彼が初めてブルトンに会った時、最初の話柄が互いのホロスコープの話だったらしく、そのときマンディアルグはブルトンに「双魚宮、双魚宮、まったく驚くかぎりだ、ただ君においてはそこにライオンの気質があるに違いないが」と言われたことを告白している⁷³⁾。まさにマンディアルグの上昇宮は獅子宮だったのであり、ライオンと魚という共通点を通して、この二人の作家が再び結びつくように思われる。

さてここで翻ってフートワールの上昇の場面に戻ろう。以上の考察より得られた収穫から、ひとまずフートワールへの上昇を星に向かっての上昇と位置付けることができる。そしてその星に向けての上昇は、ユゴーがミリアムを通して「知る」ためのイニシエーションである。それは肉体的に「知る」ことでありまた精神的に「知る」ことでもある。もちろんユゴーは前者のなかに「希望」を見ているわけだが、このエロスの約束はまた、「希望（17、宝瓶宮）」から「死（13、双魚宮）」への横滑りの契機、すなわちタナトスの契機も同時に含んでいると見られる。ではこのエロスからタナトスへの横滑りは、物語の中でどのような形であらわれてくるのだろうか。次節においてそれを検討する。

3. 狂気のヒロイン

フートワールに到達した二人は、見えざる女主人サラ・サンドの支配のもとに、愛戯の限り

を尽くす。地下鉄から続く演劇の第二幕は、まず口淫から始まる。「精神と魂の王国」(p.146)である脳を護る頭蓋のなかへ、ユゴーの男性器が、「腰のぎくしゃくした衝撃 (l'impulsion saccadée des reins)」(p.145-6)をともなって、ミリアムの口の門から侵入する。聖(脳)と俗(陰莖)、高さ(頭)と低さ(下半身)、内的なもの(口腔)と外的なもの(付属物)という反対物の結合が、この口淫という行為に、何か秘教めいた錬金術的な入信の儀式といった趣を与える。次いで、いよいよ器官同士の接続を迎えようかというとき、ミリアムはユゴーに次のことを告げる。

Pour ce qui est de mon corps, dit Miriam, en prenant la pose avec un rire qui pourrait être peu rassurant, ma volonté est abolie au profit de la tienne comme si je m'étais retirée de lui, mais ne te fais pas d'illusions sur ma pensée, que d'autres appelleront mon âme et qui est justement ce qui sort de moi lorsque je joue le jeu que tu exiges. Elle pourrait te regarder d'en haut pendant que tu t'escrimerais, grondant et soufflant, ou même aller se perdre parmi les iris en fleur et les grands papillons qui battent l'air de là avec le bleu de mes yeux. Pourquoi ne sortirait-elle pas de la pièce où tu userais du corps qui t'est cédé sans restriction pour le temps que tu pourras en faire usage ; pourquoi ne serait-elle pas en un plus agréable lieu où tu ne serais jamais reçu, à cause de ta virilité grossière, justement ? ⁷⁴⁾

「私は鏡のない部屋の中で浴槽の上をただよう思考なの(を追いかけているの)」(Nadja, p.708)というナジャの詩的な言い回しを、散文的なヴァリエーションで敷衍したような言葉である。ただ細かく見ると、この言葉の中には三つの段階が含まれているようである。一つ目は、肉体的な活動という段階(すなわち性行為)、二つ目は<魂=思考>が肉体から分離されるという段階、そして最後にその<魂=思考>が他の「より快適な場所」を求めて移動するという段階である。この「より快適な場所」はさらに従属節がついて、「その粗野な生殖能力のせいで、あなたにはけっして入ることのできない」場所とされる。ナジャがブルトンに言った「けっしてあなたには見るることのできない星」とはこの「より快適な場所」に対応するのではないか。すなわちオートマティスムの実践によって予感される超現実的空間である。また「蝶の中に紛れ込んで」という表現も、『秘法 17』のなかで蝶が再生のシンボルとして扱われていたことを考えれば、「新しい生」あるいは「真の生」への接近というシュルレアリスムが掲げたスローガンへのつながりが指摘できる。「あなたがうなり、喘ぎつつ奮闘するあいだ、高みからあなたを見下ろす」という態度は、粗野な生殖能力(自分の分身、すなわち作品という子孫を残そうとする文学者の経験主義的な態度)を発揮して不毛に消耗する人間を嘲笑するシュルレアリストたちの超然たる態度に由来するものではないか。すなわち、このミリアムの言葉は、一種の自動記述のアレゴリーであり、それとともに超現実のありかたそのものを記述した表現だといえないだろうか。「実存は他の場所にある」のである。そして肉体的な性行為も、ただ自分の快樂のみを追求する行為、個人的でエゴイスティックな行為のアレゴリーとして断罪されている。書く行為は、個人性を超えて相互的な複数性へと浸透していかなければならないのだ。書く行為におけるシュルレアリスムの倫理性がここに反映されていると考えられる。そしてこの肉体的な性行為という芝居がはねたあと、「また

悲しみに落ち込むことになるでしょう」(p.152)とミリアムはつけ加える。

しかしこのミリアムの忠告にもユゴーは馬耳東風で、ひたすら個人主義的な快楽を楽しむ。その結果、「燃えるような熱い屍体」(p.156)を相手にしているような虚無を感じる。そしてついに「サラ・サンドに乾杯」(p.156)などという冒瀆的言辞を口にし、ミリアムとの断絶を自ら決定的なものにしてしまう。この瞬間、自分のいる高みにまでユゴーが達していないことを知り、ミリアムは狂気を爆発させる。いや、もともとこのフートワールへの上昇が「並はずれた『狂気 (Folie)』に向かったの」(p.121) 上昇と銘打たれて始められたのだから、この天上の空間では狂気こそが普通の状態であるか、あるいは狂気と理性のあいだの境界がないのだ。すなわちこの超現実的空間では狂気こそが新しい秩序 (nouvel ordre) なのだ。サラ・サンドの指令を受けたミリアムは、親指以外の八本の指に刃をはめて、ユゴーに血の懲罰を与える。出会った瞬間にユゴーが引きつけられたミリアムのサファイアのような青い目も「消えることのない炎で輝いている」⁷⁵⁾ (p.163)。性交のあと、雄に襲いかかって捕食してしまうという雌カマキリのイメージをここに重ねることもできるだろう。雌カマキリ (mante religieuse) は、人間に適用されると「男を食物にする女」という意味も併せ持ち、なにか残酷なエロティズムを匂わせるような言葉である。シュルレアリストたちにとってこの雌カマキリのイメージは、1930年代前後に、ダリを中心にブルトン、エルンスト、エリュアール、カイヨワへと次々に伝播していった伝染性の強迫的イメージとして、集合的なファンタズムを引き起こした⁷⁶⁾。他方、マンディアルグにとって、この雌カマキリのイメージはより積極的な価値として受け取られている。たとえば『ボマルツォの怪物』のなかでマンディアルグが「驚異的な美」とよんでいるマルドロール的なデペイズマンの瞬間において、驚異が自然のただ中に現れたとき、マンディアルグはそうした驚異を雌カマキりに比較しているのだ⁷⁷⁾。すなわちマンディアルグにとって驚異的な美とは、一種の暴力の形式 (エロティズム、残酷性) において表現されるものであったのだから、雌カマキリのイメージはマンディアルグにとって、自然に対する暴力としての美の完璧な象徴的イメージだったに違いない。

ミリアムのヒステリックな狂乱は高まるばかりで、ユゴーはその刃の爪で容赦なく全身を血まみれにされる。次いで上唇を攻撃し、その顎まで流れ落ちる血の水路を見てさらに興奮の度を増したミリアムは、「気まぐれから、その血を吸い上げるための長い接吻をする」(p.169)。先程、ユゴーの精液を受けとめ、飲み下した同じ口で、今度はユゴーの血をすすする。精液の白色は、血の赤色によって染まる。ここにおいて、エロス (性/白) はタナトス (血/赤) へと横滑りを起こす。白と赤のこの強烈なコントラストは、『ナジャ』第一部の終結部、ナジャが登場する第二部の直前に置かれた、「断崖型の」次の描写を喚起する。

Enfin voici que la tour du Manoir d'Ango saute, et que toute une neige de plumes, qui tombe de ses colombes, fond en touchant le sol de la grande cour naguère empierrée de débris de tuiles et maintenant couverte de vrai sang!⁷⁸⁾

こうした鳩の羽の血に塗れたメタモルフォーズから、この描写が「ナジャの哀れな運命を前もっ

て示している」⁷⁹⁾とピエール・テステュは主張するが、彼ならずとも、白色から赤色への変化には、何か不吉な予言めいた信号を感じざるをえないだろう。そしてアンゴの館の「塔」とことさらに書いているのも、暗示的で興味深く感じる。この描写のなかにある「sol」と「Ango」から、「Solange」を連想せずにはいられない。また「Ango」という語には、ジャック・ヴァシェの死の記憶が反響する⁸⁰⁾。そして「tour」からはサン＝ジャック塔（「sang」の音とも相まって）のイメージが想起させられるが、そのサン＝ジャック塔はブルトンによって、「tour」と「sol」を含む「ひまわり (tournesol)」とつねに同一視されていた。それとともにこの「tournesol」という単語がもつもうひとつの意味「リトマス試験紙」にも同一視され、「青から赤に変わる」というリトマス試験紙の化学反応から、サン＝ジャック塔にはそのそそり立つ外観とともに、ことさらに性的な意味が付されていたのであった⁸¹⁾。そしてサン＝ジャック塔がひまわりと結びつくとき、「Solange」の「sol」は「太陽」を意味していたが、ここではすでに「地面 (土)」を意味するにすぎなくなっている。ナジャの描いた、分銅で地面につなぎとめられた猫のデッサンのように、「太陽の天使 (Solange)」はその軽さを失い、「地の天使 (Solange)」となってその自由な飛翔能力を永遠に奪われるのだ。こうして飛翔能力を意味する鳩の羽が地に落ち、それが悲劇的な血に染まることの意味が理解できる。それは「ほとんど地につけずに」(p.683) 歩く「自由な精霊」(p.714) であったナジャが精神病院に収容される不幸な顛末を、かつてはナジャによって魔術的な磁化をうけていたソランジュやサン＝ジャック塔の凋落とともに、象徴的に描きだしているのである。それはまた、ナジャの魔力を失って（ブルトンの想像力の中で）閉鎖したサン＝ドニエール、「単面劇場」に変わったかつての「双面劇場」の凋落と事情が変わることはないだろう。

翻って、サン＝ジャック塔と対をなす左岸の塔フートワールでは、どのような結末を迎えようとしているのだろうか。白色の性の劇場から赤色の死の劇場へと変貌したこの天上の舞台でもまた、アンゴの塔と同様、ひとつの破綻が用意されているのだ。

狂乱の発作が治まったあと、ミリアムは冷静にかえり、ユゴーにたいして次のように言う。

Sans un mot, ai-je dit, reprend-elle ! Il n'y a pas ici pour toi de Miriam, il n'y en aura plus jamais, peut-être n'y en a-t-il jamais eu et as-tu poursuivi un être inexistant. (...) La grâce que l'on te fait est de ne donner aucune substance, pas la moindre réalité, à ta présence ici. Tout ce que tu crois qui te serait arrivé n'est même pas un rêve, comme se plaisent à dire tes pareils en sottise. Non. Simplement, une fois de plus, ce ne fut, ce n'est rien du tout. Sors...⁸²⁾

肉体に執着した男の哀れな末路と言うべきだろうか。ミリアムの精神性に到達することのできなかった男は、この高みにとどまっていることを許されない。現実の生への執着からもうひとつの生からの呼びかけに耳を傾けることのできない散文の人間には、ここで起こったことの現実性は致命的な危険になりかねない。全身傷だらけになりながらも、命をつながれたユゴーは、まさに「慈悲 (grâce)」をこうむったのだといえる。自動記述の実践は、それにのめり込み過ぎると命にかかわるものだと、ブルトンは再三忠告していなかったか（『ナジャ』の第一部で語られる

« BOIS-CHARBONS » の強迫観念を思い出せば十分だ)。超現実に触れたいと願う精神には、それだけの自分の人生をかけた覚悟ができていなければ、危険な冒険に足を踏み入れた反作用として、ユゴーが受けたような容赦ない懲罰を蒙るのである。要するに「何も起らなかったし、一切が何でもない」のだ。「通れ (passe)」⁸³⁾ではなく、「出て行け (sors)」と命ずる声は、生存本能を捨て切ることのできない自分自身の内面の声の反射として受け止めなければならないだろう。こうして狂気の楽園の無垢は純粹に保たれるのだ。

「有罪」(p.174) 判決を受けたユゴーは、「精神のみじめな不能者」(p.175) の烙印を押され、「フォルトゥニーのドレスのところに戻りなさい」(p.176) と罵倒される。「フォルトゥニーのドレス」は、自己同一性の幽霊となったユゴーが、現実に復帰するための、地上に残されたたったひとつの実体であった。しかしユゴーはここで二者択一の分岐点に立たされる。すなわち、彼が向うべきはフォルトゥニーのドレスの方向(南)か、あるいは「聖なる三位一体の宿る」(p.176) セーヌ河(北)か。いずれにせよ楽園を追放されたユゴーは、自己同一性を求めて何度も自分の名前をたずねるドゥルイ氏のように、血まみれになって地上に墜落する。ミリアムを狂気の中に閉じこめたまま。

結語にかえて：秘教伝授者としてのマンディアルグ

『すべては消えゆく』の物語はここまでが第一部になる（とはいえテキストの5分の4以上の分量をこの第一部が占めている）。それに続く第二部は、いわばこれまでの物語の総合、もっといえばマンディアルグの詩学そのものの総合といった観を呈し、宇宙論的、形而上学的、錬金術的にイメージが膨れ上がる、非常に読み応えのあるテキストとなっている。しかし今回の論文ではこの第二部をあえて省いた。なぜなら、第一には、この小論で第一部と併せて論じるにはあまりにも内容が豊か過ぎる為であり、第二には、この第二部に登場するヒロイン、メリエム（ミリアムというヘブライ名のアラブ語形で、いわばミリアムの分身的存在）は、ユゴーの「救済のアニマ」⁸⁴⁾として登場する以上、この小論内では『ナジャ』第三部における「君」に対応しなければならないはずなのだが、どちらかといえばこのメリエムもナジャの人格に同一化されうる人物像を呈しているためである（たとえばセーヌの流れを「逆に」泳いで姿を現す描写は、ナジャが人波に逆らってブルトンに近づいてくる記述に一致するし、また「泳ぐ (nager)」という動詞の単純過去形は « nagea » であり、「Nadja」の発音に類似している点も指摘できる）。また第二部のメインとなる舞台は、ブルトンが「バリの性器」⁸⁵⁾と呼んだ「シテ島」であるのだが、マンディアルグも先人の響に倣って、この場所を女性器のイメージを喚起させる描写によって抽象化（あるいは象徴化）してゆく。またこの女性器としてのシテ島に関しては、『ナジャ』におけるドーフィヌ広場と『すべては消えゆく』におけるヴェール・ギャラン公園が、それぞれ男性器としてのサン＝ジャック塔、フートワールに対応する場所であることをここに特記しておきたい。この『すべては消えゆく』の第二部と『ナジャ』との比較研究は、また他に機会をもうけて論じてみたいと思う主題である。

以上、「長いこと息を切らさず」書いてきたものを振り返ってみて、「開かれたままの扉のような書物」を目指して書かれた『ナジャ』が、テキスト内のブルトンだけにとどまらず、どれほど多くの読者をナジャの軌跡の「証人」として巻き込んできたか、またその日記風文体に触発されて『成熟期 *L'Âge d'homme*』(1939)を執筆したミシェル・レリスをはじめ多くの作家たちに、同時代・後代の別なく、どれほど強烈な刺激を提供してきたか、その一端をマンディアルグという厳密にはシュルレアリストとされない作家のテキストを通して、ある程度は示すことが出来たのではないかと思う。マンディアルグが「意識的に」この先人の書物を自分の創作に取り入れたことはほぼ間違いないと思われるのだが、それによってマンディアルグは、この魔法書 (grimoire) を自分なりに読み解き、そして自らのエクリチュールを通して、ナジャの属する超現実に参加するためのイニシエーションの儀式を、自分の想像力が生み出した一人 (ミリアム／メリエム) のヒロインに導かれながら、物語の中でなしとげようとしたのではないだろうか。すなわち、この本がブルトンへのオマージュであることは疑い得ないが、それと同時に、この最後の小説をもって、遅ればせながらも、秘教伝授者としてマンディアルグはシュルレアリストたちの最後の序列に加わることができたのではないだろうか。

注

- 1) « A cœur ouvert », in *Le belvédère*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990[1958], p.58.
- 2) *Tout disparaîtra*, Gallimard, « folio », 1987, p.197. (以下 *T.D.* と略記)
- 3) Dominique Gras-Durosini, « *Tout disparaîtra* : un jeu de dupes ? », *Roman 20-50*, hors série n°5, « André Pieyre de Mandiargues : De *La Motocyclette* à *Monsieur Mouton* », avril 2009, p.171-182.
- 4) ピエール・テストュの主張によれば、「人間の二元性 (dualité) を引き起こす」幽霊のイメージは、「存在の二つのレベルを報告するための好都合な」イメージだとされる (Pierre Testud, « *Nadja, ou la métamorphose* », *Revue des Sciences humaines*, nouvelle série, n°144, octobre-décembre, 1971, p.581)。
- 5) 例えばピエール・アルプーイは、ジル・ドゥルーズの『マルセル・ブルーストとシーニュ』を援用しつつ、ブルトンとブルーストの記号 (シーニュ) に対する態度の違いを分析している。彼によれば、ブルーストにとって「記号 (サンザシの垣、紅茶に浸したマドレーヌ等)」は突然の啓示とともに「絶えず本質を目指す」知的な探求を要求するが、ブルトンにとって記号はむしろ「意味作用を導く記号」としての「信号」であり、「彼の内側まで追いかけてくる」、「強迫観念」的なイメージである。端的には「記号は本質を明らかにする」が、「信号はそれに従うことを望む」(cf. Pierre Albouy, « Signe et signal dans *Nadja* », in *Europe*, n°483-484, juillet-août 1969, p.234-239)。
- 6) Carlo Pasi, « *Nadja* ou l'écriture erratique », in *Pleine Marge*, n°10, décembre 1989, p.88.
- 7) *Œuvres complètes, III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p.651. (以下、『ナジャ』からの引用は *Nadja*、その他のブルトンの作品からの引用は *O.C.* と略記する)。
- 8) *Nadja*, p.649-650.
- 9) cf. Louis Aragon, *Une vague de rêves*, Seghers, « Poésie d'abord », 2006 [1924], p.17.
- 10) ブルトンもナジャも当然定職にはついていない。『ナジャ』の第一部の最後 (p.681) と、第二部冒頭 (p.687-688) のナジャとの会話の中でブルトンは、一般通念に反して労働を搾取・隷属の温床とし、自由のモラルにおいてこれを厳しく断罪する。プレイヤッド版の注はこの点に関して、マルクス主義社会

- 主義者ポール・ラファルグの『怠惰の権利』（1883）からの影響を指摘している（p.1540-41）。
- 11) グラ＝デュロシーニは、「パレ＝ロワイヤルという歴史的な場所が、多かれ少なかれ売春婦である女優との出会いの場として、『ナジャ』と『すべては消えゆく』の）作品間の比較の中で主要な役割を演じる」と主張している（*op.cit.*, p.176）。
 - 12) *T.D.*, p.13.
 - 13) L.Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, « folio », 1953 [1926], p.31.
 - 14) *Nadja*, p.745.
 - 15) « Là-dedans », in *Quatrième Belvédère*, Gallimard, « nrf », 1995, p.11.
 - 16) マンディアルグの作品において、鏡は、最も登場頻度の高いバロックのオブジェである。『オートバイ』のサラ、「夢と地下鉄」のゾエ、『余白』のシジスモンなど、これ以外にも数え上げたらきりがないうほど、物語の登場人物たちは鏡（あるいはショーウィンドウのガラス）に自分の姿を映し、そこに浮かびあがる自己像を確認しようとする。それはまさに、自分が今ここに存在しているのだという事実を、自分の眼で客観的に把握しようとする儀式のようでもある。自分が何者であるかという問いかけと、自己同一性の把握は、マンディアルグの作品においては、ほとんどが自分の鏡像と向かい合うことから始まるといえる。
 - 17) Cf. *Un saturne gai*, Gallimard, 1982, p.53. またこうしたマンディアルグの幼年期の記憶から、クロード・ルロワは、リトレ事典の« métromanie »の項目を引き、この語が子宮回帰の願望を示す医学用語であることを示した上で、地下鉄への下降がマンディアルグにとって母親の胎内へと還ろうとする幼児的願望を象徴するものであると主張している。（cf. C.Leroy, *Le mythe de la passante de Baudelaire à Mandiargues*, PUF, 1999, p.233-235）。
 - 18) *Ibid.*, p.53.
 - 19) « Métro-mirage », in *Troisième Belvédère*, Gallimard, « nrf », 1971, p.145-146.
 - 20) 靈感を与える女、支配者たる女に変わる新しい女のイメージとしてマンディアルグはこの「オブジェとしての女」という表現を用いている（cf. « Dans un certain miroir », in *Le Belvédère*, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990 [1958], p.96）。
 - 21) *Le désordre de la mémoire*, Gallimard, « nrf », 1975, 147.
 - 22) *T.D.*, p.21-22.
 - 23) « A cœur ouvert », in *Le Belvédère*, p.61.
 - 24) *T.D.*, p.30.
 - 25) マンディアルグは、パウル・クレーの絵画のなかに遍満するセクシュアリテの類型として男性的形態（尖塔、嘴）と女性的形態（壺、円錐、螺旋）を区別し、両者が対立構図にあることを示している（« Klee à Berne », in *Le Belvédère*, p.38.）。
 - 26) « Quant aux grands problèmes nervaliens (...), je me hâte de dire que je voudrais les confondre en un seul, qui me paraît l'essentiel et qui est celui de la femme, déesse, comédienne et courtisane, (...) » (« La Pandora », in *Quatrième Belvédère*, p.26).
 - 27) *T.D.*, p.32
 - 28) D.Gras-Durosini, *op.cit.*, p.176.
 - 29) « Miroir du roman », in *Troisième Belvédère*, p.357.
 - 30) *Le désordre de la mémoire*, p.132.
 - 31) *Ibid.*, p.133.
 - 32) *Ibid.*, p.18.
 - 33) *Manifeste du surréalisme, O.C.I.*, p.314.
 - 34) D.Gras-Durosini, *op.cit.*, p.179.

- 35) とはいえミシェル・ボージュールの主張によれば、『ナジャ』の第二部は日記形式の語りを装った擬日記 (pseudo-journal) だとされる。すなわちナジャと出会った瞬間から用いられる語りの現在形は、あくまで「歴史的現在形」であり、この現在形の採用こそ、「多くの読者を『ナジャ』が一冊の小説であると信じ込ませることを加速させているのである」(cf. Michel Beaujour, « Qu'est-ce que *Nadja* », *NRF*, n°172, 1967, p.200-219)。
- 36) 巖谷國士は彼の研究の中で、『ナジャ』の主要なテーマ系のひとつに「眼の物語」があると指摘している(『ナジャ論』、白水社、1977年、62頁)。
- 37) *Nadja*, p.685.
- 38) アレクサンドロ・カスタンは、マンディアルグの用いる「眼」(« l'œil », « les yeux ») は「視線」(« regard ») と異なり、「何も見ない、それらは見る為にそこにあるのでは」なく、「それ自身が(自律的で、独立し、すでに明確な意味をもつ) オブジェであるのだ」と主張している(Alexandre Castant, *Esthétique de L'image, Fiction d'André Pieyre de Mandiargues*, Publications de la Sorbonne, 2001, p.57)。他方で「視線」はエクリチュールに結びつくとする(p.55)。
- 39) « Le nageur masqué », in *Deuxième Belvédère*, p.245.
- 40) Cf. *Le cadran lunaire*, Gallimard, « Le Chemin », 1972 [1958], p.148-149. またジェラルド・マセは、「シュルレアリストの中でただ一人」マンディアルグだけが、「精神分析に懐疑的だった」と述べている(« Physiologie du rêve. André Pieyre de Mandiargues » in *Nouvelle Revue Française*, n° 471, 1992, p.61)。しかし、マンディアルグをシュルレアリストのなかに含めるかどうかは、これとは別の問題として考えなければならないだろう。
- 41) Marc Kober, « De la métamorphose dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues : Des chimères et des monstres », *Melusine*, n° XXVI, L'Âge d'Homme, 2006, p.75. この論考のなかで筆者は、精神的な内的生活の自由を保証する「神的な力」としての「怪物 *monstre*」という概念を強調している。マンディアルグの生み出す怪物がもつメタモルフォーズの原理は、こうして精神による創造のアクティヴな原理に結び付けられる。
- 42) Julien Gracq, *André Breton : Quelques aspects de l'écrivain*, Paris, José Corti, 1985[1948], p.102.
- 43) とくに巖谷國士の研究書(前掲書)、あるいはジョルジュ・ライヤールの論文(Georges Raillard, « On signe ici », *Littérature*, n° 25, février 1977, p.3-18)において詳しく論じられている。
- 44) « Éros noir », in *Le cadran lunaire*, p.199.
- 45) *Ibid.*, p.201-202.
- 46) « Un puissant moteur de la littérature », in *Troisième Belvédère*, p.321.
- 47) *Ibid.*, p.322.
- 48) アルベール・ピイは、ブルトンとナジャをそれぞれオルフェとユリディスにたとえ、<ブルトン=オルフェ>は「生者たちの理性的な太陽の下」にとどまり、<ナジャ=ユリディス>は「死者たちの、狂人たちの世界へたった一人で降りてゆく」と書いている(Albert Py, « De l'amour et du comportement lyrique chez André Breton », *De Ronsard à Breton*, Paris, José Corti, 1967, p.265)。
- 49) 「本当に私は、言葉に出せぬ喜びをもって、ヒロインに化身する」とマンディアルグ自身も語っている(*Un saturne gai*, p.160)。
- 50) *T.D.*, p.92-93. この単語は肉体的に相手を「知る」と精神的な「認識」という二重の意味が込められており、今後の物語の展開においてもっとも重要なキーワードとなる。
- 51) Simone Grossman, *L'Œil du poète. Pieyre de Mandiargues et la peinture*, Lettres modernes Minard, coll. « Archives des lettres modernes », Paris-Caen, 1999, p.26.
- 52) *Ibid.*, p.28
- 53) マンディアルグは1988年のインタビューの中で次のように語っている。「彼(ブルトン)はモリエール

を非常に軽蔑していたのですが、私もまたその同じ軽蔑を共有しています」

(« Les multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Aliette Armel, *Magazine littéraire*, n° 257 septembre 1988, p.98)。

- 54) Claude Martin, « Nadja et le mieux-dire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 72° année-n° 2, mars-avril 1972, p.275.
- 55) Breton, *O.C.II*, p.173.
- 56) « La lune feuillée », in *Troisième Belvédère*, p.291.
- 57) Breton, *O.C.III*, p.86.
- 58) Breton, *O.C.II*, p.265.
- 59) 例えばマリー＝クレール・バンカールは、サーブル島をはっきりと「至高点」であると断言している (Marie-Claire Banquart, *Paris des Surréalistes*, éd. De la Différence, « Les essais », 2004 [1973, Seghers], p.147)。
- 60) この点においてサラ・サンドは著者であるマンディアルグ本人と重なる。アラン・クレルヴァルによれば、マンディアルグはつねに彼のレンにおいて「見えない舞台監督」の役割を担っているとされる (Alain Clerval, « André Pieyre de Mandiargues : un érotique baroque » in *Nouvelle Revue Française*, n° 224, 1971, p.79.)
- 61) 例えば「ダイヤモンド」(『燠火』所収)では、太陽から生まれた青年がライオンの風貌をまとい、『余白』では主人公シジスモンの乳母が彼の想像力の中で太陽とライオンに結び付けられる。
- 62) Breton, *O.C.II*, p.280.
- 63) *T.D.*, p.117-118
- 64) *Un saturne gai*, p.157.
- 65) « Rosa la rose », in *Quatrième Belvédère*, p.87.
- 66) Cf. *T.D.*, p.71-72.
- 67) *Nadja*, p.688
- 68) Breton, *O.C.III*, p.902.
- 69) Marie-Claire Banquart, *op.cit.*, p.134.
- 70) Cf. Sophie Laroque-Texier, *Lecture de Mandiargues*, L'Harmattan, 1995, p.36.
- 71) « Petit Cicéron des Pouilles », in *Le Belvédère*, p.118.
- 72) プレイヤッド版の注によれば、この星型の城はブラハに現存し、チェコ語で星を意味するフヴェツダとよばれる「夏の離宮」(レト・フラテーク)のことをさしている (*O.C.II*, p.763, n.5)。
- 73) Entretien avec Aliette Arme, *op.cit.*, p.101.
- 74) *T.D.*, p.151-152.
- 75) この青から赤への色の移行も非常に暗示的である。青も赤もタロット・カードの色であり、この二色は対立する原理を表象している。すなわち青は「女性的 (féminin)」、「水分性 (aquatique)」、「夜行性 (nocturne)」を表象し、赤は「男性的 (masculin)」、「火燃性 (igné)」、「光輝的 (lumineux)」を表象する。またこの青と赤はパリ市の紋章の色でもある。以上の事実から、『ナジャ』のなかでこの青と赤は最も支配的な色だと主張する論者もある (Patrice Higonnet, *Paris, capitale du monde : Des Lumières au Surréalisme*, éd. Tallandier, 2005, p.356)。
- 76) Cf. Laurent Jenny, « Système et délire de Dali à Caillois », *Europe*, « Roger Caillois », n° 859-860, novembre-décembre 2000.
- 77) Bernard Quiriny, « Mandiargues, secret alchimiste », *Magazine Littéraire*, n° 484, mars 2009, p.90-92.
- 78) *Nadja*, p.682.
- 79) P.Testud, *op.cit.*, p.583.

陰画としての『ナジャ』

- 80) ジャン・サルマンの小説『ジャン＝ジャック・ド・ナント』(1922)のなかで、ジャック・ヴァシェは「アング (Angot)」と言う名をもって登場する (Breton, *O.C.I*, p.198, n.1)。
- 81) 鈴木雅雄、「ひまわりは誰の花－『狂気の愛』と客観的偶然の問題」、ユリイカ、「特集アンドレ・ブルトン」、1991年12月、青土社、50－71頁参照。
- 82) *TD*, p.172-173.
- 83) Breton, *O.C., II*, p.724.
- 84) Sophie Laroque-Textier, *op.cit.*, p.222.
- 85) Breton, *O.C.III*, p.893.