

マンディアルグ『海百合』における サルデーニャの自然と人工性

松原 冬二

1. バロックとしてのイタリア——幾何学とエロスの美学的コントラスト

16世紀以降、イタリア旅行は、教育課程の一環として貴族の子弟らのあいだでおいに隆盛をきわめた。しかしそれは裏を返せば、イタリアがそれ以前のヴァチカンを中心とする巡礼の聖地あるいはユマニズムの発祥地としての「高尚な」知的・宗教的トposから、ヨーロッパ諸国へのルネッサンス芸術の伝播にともなう「俗化した」文化的中心地へと様変わりしていったことを意味する。爾来、美学的なイタリア巡礼がヨーロッパの知識層のひとつの流行となり¹、その結果、作家による「イタリア旅行記」はひとつの文学形式として確たる地位を築くにいたる（たとえばモンテーニュやゲーテ、ゴッティエ、ディケンズなど）。その伝統は20世紀の現代にいたっても変わることがなく、多くの文学者が、たとえばフランス文学にかぎっても、ジャン・ジオノ（『イタリア旅行記 *Voyage en Italie*』、1953年）、ジャン＝ポール・サルトル（『アルプマルル女王あるいは最後の旅行者 *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*』、1951年〔未完〕）あるいはジュリアン・グラック（『七つの丘をめぐる *Autour des sept collines*』、1988年）らがイタリア旅行記をジャンルとして採用している。

20世紀の幻想作家アンドレ・ピエール・ド・マンディアルグ（1909－1991）もまた、イタリアに魅せられ、イタリアを主題としておおくの作品を書いた作家のひとりである。しかしおおくのフランス文学者の場合とちがい、マンディアルグにとってイタリアは、旅行者の体験するエキゾティシズムの現場ではなく、あくまで生活の中心そのものだった。車を購入した20代前半のころから、マンディアルグはひとりで、あるいは友人のアンリ・カルティエ＝ブレッソンやレオノール・フィニらをとともない、イタリアの各地を旅してまわった。とりわけ1950年にフェッラーラの形而上学派の画家フィリッポ・デ・ピシスの姪で同じく画家のボナ・ティベルテッリ・デ・ピシスと結婚し、ヴェネツィアにあるフィリッポの別荘を彼の死後ボナが相続してからは、毎年のようにパリとこの地を往復し、創作のもうひとつの拠点としている。それゆえ「あらゆる時代、あらゆる言語をつうじて、イタリアについての印象を、退屈で教訓的であるか、あるいは魅力に富んだかたちで報告しなければならないと信じ切っているすべての旅行者たち²」の書く旅行記のたぐいは、マンディアルグにとってひとつの紋切り型としか映らないのである。1953年

出版のイタリアを舞台としたはじめての長篇小説『大理石 *Marbre*』（1985年の再版で『大理石あるいはイタリアの神秘 *Marbre ou les mystères d'Italie*』と改題）のなかで、マンディアルグはつぎのように書いている。「冒険や探検という物語形式（*récits*）を借りずに、旅行の思い出を語ることほど退屈なことはない³」。マルク・オージェは、その著書のなかで、無数の旅行案内や文学者による旅行記の氾濫が、「新しい国」や「違った民族」、「出会い」をもとめての旅行（すなわち発見をとまなう旅）をいまや不可能にしていることを喝破した⁴。すでに言い尽くされたイタリアについて語ることは、クリシェとなって形骸化した「退屈な」言説をまたぞろくどくどと繰り返すことにほかならない。それゆえマンディアルグは「報告する」のではなく、「物語る」ことによって、みずからのイタリア体験を幻想へと昇華させる道を選んだのである⁵。リーズ・シャピュイの言葉を借りるなら、イタリアという「素材 *matière*」から、イタリアという「方法 *manière*」をつくりあげたのである⁶。

ただ、たしかにフランス文学の伝統のなかには、メリメやスタンダール、サドをはじめとして、イタリアという「素材」をもとにフィクション作品を組み立てた作家は過去にもたくさんいる。しかしそれらの作家とマンディアルグを決定的にへだてる一点があるとしたら、それはアンドレ＝アラン・モレロによるつぎの指摘のうちに言い尽くされるだろう。「マンディアルグのイタリアは、シャトーブリアンやテヌのイタリアとは似ても似つかない。それは教会なきイタリア、スタンダールなき、ローマなき、フィレンツェなきイタリアである。むしろそれは幻想的でエロティックな、神秘的かつ怪物的な、秘教的で暴力的、シュルレアリスム的で異教的なイタリアであり、その射程はフェッラーラ、ボマルツォ、プーリア、サルデーニャであり、その導き手はボッカッチョ、アルチンボルド、デ・キリコ、ウンガレッティである⁷」。ある程度の留保を置くとしても（たとえば「スタンダールなき」という点はおおいに反論の余地があるし、都市の名前にヴェネツィアを加えることもできる）、マンディアルグがイタリアのいわゆる「観光のメッカ」と呼ばれる場所（フィレンツェ、ミラノ、ローマなど）にほとんど興味を抱かず、（ラツィオ州郊外の）ボマルツォや南部のプーリア州、島州のサルデーニャ（あるいはシチリア）など、都市化された空間とははっきりと対置されるような「神秘的」かつ「秘教的」な地帯に魅せられ、自身のテキストのなかに積極的に取り入れてきたことは事実である⁸。とりわけマンディアルグが強調するのは、プーリア州の諸都市（とりわけレッツェ）やボマルツォの怪物庭園が空間のなかにもたらしている「（自然と人工の）コントラスト」（マンディアルグ自身の言葉によれば、「等分に計算された熱狂をもって、自然になったり人工になったりしようとする、ボードレールの気質⁹」）を基調とする「バロック的」な自然の姿である。そしてそのバロック的なコントラストは、マンディアルグにおいて、古典的な均整や調和をかたちづくる「幾何学」と、その調和を破壊しながらエロスの錯乱にまでたかまるバロック的な「熱狂」とのコントラストとして定式化される。シチリアのパレルモで毎夜おこなわれる「倒錯的な」舞踏会（女性たちの目の前で男性同士のカップルがダンスを踊り、意中の女性に恋心を伝える伝統的な舞踏会）を語るまえ、マンディアルグはこの（古典とバロックの）コントラストについて読者の注意を喚起する。

たびたび私の心をうってきた次の事実、すなわち幾何学の法則にしたがった場所と、魂あるいは感覚の無秩序な状態、さらにいえば熱狂的な状態とのあいだにみられる諸関係、闘牛場やレオナルド・ダ・ヴィンチの理想的娼館のプランによってもっとも典型的にあらわされるあれらの諸関係、あるいはあれらの奇妙なまでの親近性についていまいちど思い返してみながら、およそ20年前に私がパレルモで遭遇したささやかな舞踏会についてここで語ってみたい¹⁰。

夜の地中海、そしてカミガヤツリ、ハシラサボテン、椰子、ベンガル菩提樹、バオバブなど南国産の植物が繁茂する自然を背景に、半円形の高台の舞台のうえでアコーデオンによる単調なナポリ風タンゴにあわせて、舞踏会の「魂 l'âme」であり「発動機 le moteur」である女性をまえに¹¹、自動人形のように感情（恋情）を押し殺して人工的に踊る一群の男性という構図。たびたびマンディアルグによって引用される「闘牛場」や「レオナルドの娼館」の比喩は、幾何学的に整序された空間（前者では円形もしくは楕円形、後者では男性器のシンメトリー）のなかで、錯乱をとまなう熱狂的な場面（殺害や性行為）が展開する「反対物のコントラスト」についての典型的なイメージを喚起し、それがパレルモの舞踏会の幾何学空間と自然、理性と熱狂（エロス）という対立軸についての考察をうながす。こうした反対物の一致という考え方のなかには、ブルトンの「至高点 le point suprême」やルネ・ゲノンをはじめとする秘教的哲学の諸概念¹²、あるいは中世の錬金術の教義、マニ教起源の二元論¹³など、さまざまな影響関係を指摘することができる。しかしマンディアルグがこうした観念にかんする「具体的な」啓示を得たのは、イタリアという土地そのものからであった。幾何学的な発想源がイタリアにあるのではないかと問われたマンディアルグは次のように答えている。「たしかに、実際のところ私がその最初の確信を得たのはイタリアにおいてであり、幾何学に対するある強迫観念が生じたのもイタリアにおいてです¹⁴」。たとえば幾何学と熱狂のコントラストにかんする最初の例として、マンディアルグはプーリア州にある13世紀の城塞カステル・デル・モンテの奇怪な建築様式を挙げている。この丘上に孤立する中世の建造物と、その正八角形に統一された偏執的な建築プランの（想定される）発案者であり、ローマ・カトリック教会から破門を宣告された異端者でもあるホーエンシュタウフェン家の皇帝フリードリヒ二世の「幼児的な」人物像とを結び付けて論じたエッセイ「プーリアの透視鏡」のなかで、この幾何学的な城がマグナ・グラエキア（南イタリア）にのこるピュタゴラスの数秘術的伝統の中から生まれ、数字が石と化した「知的錯乱 délire intelligent」の産物であると論じている¹⁵。この観念はのちに小説『大理石』を生みだし、そしてマンディアルグの生涯の中心主題へと発展することになる。

さて、マンディアルグは一般に短篇作家として知られ、実際に短篇作品のほうに佳作が多いことは事実なのだが、長篇小説もそのキャリアのなかで5冊（地下出版のエロティック小説『閉ざされた城の中で語るイギリス人』、死後出版の習作小説『ムッシュー・ムートン』をふくめると7冊）のこしている（うち一冊の『余白』は1967年のゴンクール賞を受賞している）。しかし興味深いのは、イタリアを題材とした作品を多く残したマンディアルグだが、長篇小説の分野ではイタリ

アを舞台とした作品を2冊しか残しておらず、それがどちらも50年代につづけて発表されたという事実である。ひとつは1953年出版の『大理石』で、もうひとつは1956年に出版された『海百合 *Le Lis de mer*』¹⁶である。サルデーニャを舞台にした小説『海百合』は、3年前の『大理石』と主題の面でおおくの共通点で結ばれており、(1957年出版のエッセイ「ボマルツォの怪物」をくわえて) マンディアルグにおけるイタリア三部作の一冊として、とりわけ50年代における作家とイタリアの関係をひもとくうえでけっして欠かすことのできない作品である。またマンディアルグ自身のサルデーニャ旅行の思い出と、『大理石』で中心的なテーマとして扱った幾何学とエロスの関係への考察が作品のなかで融合し、初期のマンディアルグ作品のなかでもっともマンディアルグの主題が鮮明にあらわれた作品としても注目できる。それゆえ以下の論考ではこの小説をとりあげ、マンディアルグが終生のテーマとして掲げた「自然と人工のコントラスト」とエロスの主題との関係について、サルデーニャの自然と物語の人工性という観点から考察をこころみてみたい。それにより、これまで演劇性や儀式性という主題を中心に個別の作品としておもに分析が重ねられてきたこの作品を¹⁷、マンディアルグの文体に通底するコントラストの美学というより大きな枠組みのなかに捉え直すことで、『大理石』の執筆をふくめた50年代における作家の創作過程がいかにイタリアと密接に結びついていたかを明らかにすることができるだろう。

II. 「オルゴースロ」と「海百合」——サルデーニャ旅行から小説の成立まで

約5億7000万年前に誕生した古い島サルデーニャは、イタリア20州のなかで、地中海に浮かぶ最大の島シチリアとともに自治州としてみとめられ、本国の法律とはことなる独自の文化を持った州である。13世紀末から18世紀にかけてスペイン領であったこともあるが、歴史的には(シチリアとは対照的に) 閉鎖的で、因習的な国民性をもって知られている。海岸沿いには北の超高級リゾート地コスタ・ズメラルダ(エメラルド海岸)をはじめとした観光地や保養地をいくつもかまえるが、島全体は岩石の山に覆われ、「羊飼いの島」とも呼ばれている。1952年の夏に妻のボナをつれてサルデーニャ旅行をおこなったマンディアルグは、そのとき5週間ほど滞在した内陸の町オルゴースロについて、翌年に再開した『新・新フランス評論』誌の連載コラム「時の過ぎゆくままに *Le Temps, comme il passe*」(正確には第2回目からこのタイトルが採用される)の記念すべき第1回「オルゴースロ」(*La NNRF*, n° 1, 1^{er} janvier 1953, pp. 182-184)のなかで次のように書いている。「オルゴースロは、パリが画家の町であるのと同じように、(サルデーニャの) 盗賊たちの町である¹⁸」。またマンディアルグはこの町を「女たちの都 *Ville de femmes*」とも呼んでおり、それは土着のサルデーニャ人たちのあいだにまだ根強いこっている「ヴェンデッタ *vendetta*」(復讐、仇討ち)の風習により、(殺されたり、逮捕されたりして) 夫や男兄弟、息子などを失った女性たちで溢れかえった町であることを意味する¹⁹。「ある有名な盗賊が、男の目の前で、彼を殺す前に、その種を根絶やしにする目的で、その妻の腹から一粒種を引っ張り出して復讐を遂げたのだった。まったく『ジュリエット』のページを繰っているかのようであ

る²⁰」、このように語るマンディアルグのなかで、サルデーニャは野蛮と血と（サド的な）犯罪、そしてしたたかな女性像という連鎖的なイメージとして印象されるのである。そしてこのイメージ群は、そのまま『海百合』の執筆のなかへと引き継がれ、物語の骨子を構成する重要な要素となる。

オルゴースロを訪れた翌年の1953年の夏、マンディアルグはボナをともなってサルデーニャを再訪している。正確な旅程はつまびらかにしないが、現地からジャン・ポーランに送られた手紙（8月9日付）を参照すると、7月19日にサルデーニャの港町オロセイに到着し、そこから車で海岸の町サンタ・ルチア・ディ・シニスコラ（Santa Lucia di Siniscola）に移動し、現地の漁師の家で一ヶ月ほど間借りして過ごした模様である²¹。岩山に囲まれた内陸のオルゴースロとは違い、そこから北東に50キロほどの海岸沿いにあるサンタ・ルチア・ディ・シニスコラは漁業を生業とする漁師たちの村である。この村にたいしてマンディアルグは、盗賊とヴェンデッタの村オルゴースロ（イタリア語でOrgosoloは「独立不羈」といったニュアンスをふくむ）とはまったくちがう印象をいただき、ポーランへの手紙のなかで、その豊富な海の自然について喜ばしげに語っている。「これらの人々（漁師たち）は、言葉は不正確だが、魅力に富んでいる。彼らの家には大きな海鳥が棲みつき、飼い犬のようになつており、彼らはそれをガチョウoieと呼んでいる（ガチョウとは似ても似つかないが）。クモガニle crabe araignéeを彼らは『海のヤギchèvre de mer』と呼ぶ。同様にオマール海老も『ロンゴパンテ longopante』と呼んでいる（イタリア語では『アースティチェ astice』であるのだが）。まだ見たこともない動物なので、私にはいまだに理解できないでいるのが、彼らが『海の夢 rêve de mer』と呼ぶものである。おそらくはヤドカリ、あるいはイチョウガニ le crabe tourteau のことだろう²²」。文明世界の慣用とはちがう新鮮な言葉（シュルレアリスムのとも言えるだろう）への驚きや、子供のように謎解きに熱中するマンディアルグの姿がこの文面から生き生きと伝わってくる。岩山の町オルゴースロの厳酷な社会の閉鎖性からは一変した海辺の町サンタ・ルチア・ディ・シニスコラの開放的な自然風景は、マンディアルグの中にサルデーニャにたいする対比的なイメージの原型を埋め込んだに相違ない。いうなればそれは鉱物（岩石）の「厳格さ」あるいは「(理性的) 秩序」と、海（水）の「柔らかさ」あるいは「(狂躁的) 無秩序」との対比であると考えられることもできる。幼・少年期の10年間ほど、春から夏にかけてのヴァカンスを両親とともに必ずノルマンディのコー地方にあるベルヌヴァル（Berneval）で過ごしたマンディアルグは、大西洋の潮の満ち引きと、海岸の白亜の断崖が精神にもたらす性的な啓示を、幼年期の原体験として対談のなかで何度も語っている。そこでマンディアルグは「性（sexe）の世界と一体化した自然」を発見し、「ノルマンディの海岸、断崖、岩場、海の満ち引きは、女性や少女、女性の裸体、女性のセックスとの深い親近性がある²³」という認識にいたったのである。海と岩の断崖が喚起するエロスへの最初の詩的啓示、マンディアルグがサルデーニャの自然のなかにふたたび見出したのはこうした幼年期の原風景だったのかもしれない²⁴。それでは性（セックス）の世界と一体化する自然、すなわち岩石と海を一つに結び付けるエロスのイメージをマンディアルグはサルデーニャの自然のどこに見出したと考えられるだろうか。

二度目のサルデーニャ旅行に先立つ一月ほど前、マンディアルグは『新・新フランス評論』誌の連載コラム「時の過ぎゆくままに」に掲載するために、「海百合 *Les Lis de mer*」(のちの小説『海百合 *Le Lis de mer*』は単数形であることに注意)と題するエッセイ (*La NNRF*, n° 7, 1^{er} juillet 1953, pp. 184-186) を執筆している²⁵。このなかでマンディアルグは、昨年の夏にサルデーニャの港町オロセイの海岸で見つけた「海百合」(ときおり「海の百合 *les lis marins*」と言い換える)についての印象を書き綴っている。普通なら植物を枯らせてしまう海水の塩のしみこんだ砂丘の「不毛地帯」に、葉の緑も鮮やかにおおきな白い花を堂々と咲かせる海百合を、マンディアルグはなんども「驚異 *la merveille*」という言葉で形容する。

とはいえ私の目には、〔海百合が〕驚異であることに変わりはない。その驚異があらわれるのは、大胆かつ冒険的な、一種のデペイズマンの状態においてである。そしてその驚異は、この植物が、道理からいってもそれに敵対し、あるいは少なからずそれを排除しようとするはずの環境のなかにあつて、異様な存在感を発していることから生じている。もっともやせた砂丘からしか養分をえることがないにもかかわらず、ほかの植物と同じだけ豊富な樹液をたくわえているという点においても驚異なのである。花は誇らしげにみずからの美をさらけだし、それを支える緑の輝きは、不毛な地とのコントラストによって、肉厚的なつやつやした光沢をこれ見よがしに浮かび上がらせている。こうしてひとは、(喜びからであれ、羨みからであれ、観る者の性質に応じてであるが) 生彩に欠けた土地のなかに豪華なものの芽生えを発見して感動に打たれるのである²⁶。

ここにしめされているように、マンディアルグは海百合のなかにも「コントラスト」によって浮かび上がるバロックの美をみとめている。そしてそのコントラストがなぜ驚異的であるかという、それは「不毛な」土地と「豪華な」海百合とのあいだに「デペイズマン(日常との違和)」の関係が結ばれているからにはほかならない。1957年出版のエッセイ『ボマルツォの怪物』のなかでマンディアルグは、ボマルツォの彫像群(モニュメント群)のもつ魁偉で怪物的な人工造形と繁茂する植物の自然とのあいだに生じるコントラストを「バロック」と呼び、それが「モニュメントとモニュメントを取り巻く環境との関係」から生じる「ロートレアモンの美」すなわちシュルレアリスム的な「デペイズマン」の美にほかならないと断じている²⁷。また同じ1957年6月に『眼 *L'Œil*』誌(第33号)に掲載されたプーリア州の案内記「未踏の大地 *Terra incognita*」(のち「プーリアの小キケロ」と改題し、補筆・修正のうえ翌年出版の評論集『展望台』に再録される)の冒頭でも、マンディアルグはプーリアの手つかずの原初的な空間を「デペイズマン」の感覚と結び付け、この地がわれわれに「遠く隔たった時間や空間のなかにいると感じる心地よい印象」をもたらし、「日常性を脱する快楽」を与えてくれると書いている²⁸。こうした「故国喪失」〔デペイズマンの原義〕の感覚こそ、マンディアルグがイタリアで味わう最大の快楽だったことは疑いえないし、またそれが開発の進んだ都市部(ローマ、フィレンツェ、ミラノ)からは(時間的にも空間的にも)遠く隔てられた、自然のなかに存在する原初的な「もうひとつの」イタリ

アであったことも疑いなき事実なのである。こうして海百合を砂丘の不毛地帯に咲く「驚異」としてながめるマンディアルグのなかで、サルデーニャの自然のなかに「違和」を生じさせる存在としてのこの豪華な植物は、その独特なユリ科を模した名前（海百合の学名は「パンクラス」で実際にはスイセン科に属する）からの連想をとおして、女性（の身体）との相似的関係をつくりあげる。1974年にイリーナ・イヨネスコの写真集に付した「序文」のなかで、マンディアルグは彼女が唯一の被写体とする娘のエヴァの「全体的に植物的」で「百合のような lilies」外観から、次のような考察をもたらす。

強かろうと弱かろうと、重かろうと軽かろうと、ユリ科植物の香りは、自然の中でもっとも暗示に富み、もっとも心惑わせるのだ。海百合 *lis de mer* と呼ばれるパンクラスから貴重なバラ色のアマリリスまで、池に咲く百合であるヒヤシンスから、インカ百合、聖ヨハネの百合、聖ヤコブの百合、スーラの百合、マルタゴン・リリーそして野生の百合にいたるまで、用心深い人びとは寝室からそれらを遠ざけるが、それらすべては女性に、そして女性の持つ奥深い親密さに結びつき、どれほどの甘美さを凝集していることか²⁹。

小説『海百合』のイメージをほとんど要約したような論述である。百合の名を冠されたあらゆる植物が、女性とその性的なイメージを喚起する。百合（白百合）は、西洋では伝統的に聖母マリアと結びつき、純潔や乙女の象徴として特別視される花である。性的なニュアンスは禁忌とされ、女性の「処女性」との結びつきをとくに強調される。しかしマンディアルグは、同じ白い花を咲かせる海百合を、聖性を鼓吹する清浄な教会のなかに咲いた一輪の楚々たる白百合とはまったく逆の、塩に浸食された不毛な土地に傲然と咲きほこる一種の反逆性の象徴のような、反転されたイメージとして提示する。とうぜん「処女性」は否定されなければならない。こうして処女性の喪失という観念が、のちの小説『海百合』の中心主題となることは必然のはこびであったことがわかるのである。

こうしてマンディアルグはこの年の夏、ボナをつれてふたたびサルデーニャの地を踏み、漁師の村サンタ・ルチア・ディ・シニスコラの自然の中に小説『海百合』の舞台を発見するのである。すなわち海百合と女性（官能的なアンチ＝ヒロイン）の類同性を契機に、自然のなかに驚異をもたらすバロック的なコントラストの美学というテーマを、オルゴソロの酷薄なヴェンデッタの現実から得た血塗られたサド的残酷と、処女性の喪失という文明にたいする反逆的イメージに混ぜ合わせ、地中海の大自然を舞台にそれらを総合的に展開させようという構想を得たのである。1953年（1月）は、くしくも『大理石』が出版された年でもある。この小説で追求されたイタリアと幾何学の関係が、サルデーニャによって啓示された血とエロスのテーマへと引き継がれ、三年後に小説『海百合』となって結実するのである。

III. 小説『海百合』における自然と人工——機械論的宇宙論とユートピア

小説『海百合』は1956年10月、『大理石』とおなじロベール・ラフォン出版社から出版された（のち72年にガリマール出版社の「フォリオ folio」叢書から再刊される）。53年のサルデーニャ旅行からじつに3年を要している（「書くことは好きですが、その実践は容易ではありません。そこにいたるためには、無意識の夜から生まれた主題 *sujet* が、私の人生の一時期全体を傾注するにふさわしいと思われるにたるほどの十分な力をもって、頭角を現すことが必要なのです。作品のアイデアが浮かんだときと、私が書き始めるときの間には数年を要するのであります³⁰」というマンディアルグの言葉どおりに）。物語のあらすじは非常に単純であり、かいつまんで記すと以下のようになる。

貴族の令嬢でロンバルディア州ベルガモ出身の18歳のイタリア娘ヴァニーナ（Vanina）は、彼女の後見人であるマリノ・マリ伯爵の許しをえて、スイスの寄宿学校の同僚であるジュリエットとともに、一夏のヴァカンスをサルデーニャ旅行にあてる。島に渡った二人の少女は、車で島を南下しながら、サンタ・ルチア・ディ・シニスコラで漁師の家を間借りし、そこで3日間を過ごす。海辺で過ごす二人のまえに、本土から渡ってきた20歳前のひとりの青年が姿をあらわし、その「ジョルジョーネの絵画」のなかの人物のような青年の容貌がヴァニーナの注意を引きつける。彼女は自分の処女を彼に捧げる決意をし、彼と密会の約束をかわす。松林のなかで再会した二人はしかし、ひとつの口づけを交わすこともなく、ヴァニーナによる次の命令を青年が忠実に守るという条件のもとに、翌日の真夜中を運命の時間とさだめる。その命令とは、明日のその時間がくるまでヴァニーナに指一本触れないということ、青年の名前はおろか素性の一切を明かさないう完全な「無名の」存在でいるということ、そしていよいよ二人が結ばれる時には彼女の腕をネクタイで後ろ手に縛って、「女奴隷」のように乱暴に彼女をあつかいながら思いを遂げるということ。役者のように、これらの取り決め（ト書き）の一切を忠実に守ることで、（青年にとって）最大の快楽が保証されるだろう。こうして演技指導を終えたヴァニーナは、自分の処女を捧げる翌日をまえに、その日の夜に青年に自分の身体を見る機会を与える。ヴァニーナが間借りしている漁師の部屋に青年が夜間を利用してやってきて、「窓越しに」裸体の彼女の身体を検分するという仕儀である。その夜、約束通り青年はやってきて、窓を境に、ストリップ＝ティーズの女優と観客のごとく、部屋（舞台）のなかで裸体をさらすヴァニーナをとつくりと眺める（部屋に侵入するという禁忌をけっして犯さず）。部屋の中は浜辺で摘んできた「海百合」の濃厚な香りで満ち、月の光が窓越しにスポットライトのように裸体を照らす。翌日の深夜になってヴァニーナは密会の場所である浜辺へ移動し、青年が自分の命令通り首尾よく自分を縛り、服をはぎとり、乱暴に扱いながら彼女のなかに侵入し「血を流させる」。周りでは海百合が咲き誇り、舞台（パンクラス〔ギリシア語で「拳闘」〕の花に囲まれた闘技場）となった砂浜の円形の窪地のなかにその濃密な香りを注ぎ込み、月の光も同様にこの隔離された空間をあかあかと照らす。青年は夜に輝く太陽に同化し、自分はそれに奉仕する「月の処女」なのだとヴァニーナは考え、自然全

体と一体となり、宇宙の流れを自分の身体のなかに感じる。事を終えたとき、ヴァニーナの脳裡に幼年時代に経験した残酷な「流血の」思い出が浮かぶ。それはスイスの乳母のもとに彼女が預けられていたとき、両親が滞在していたベルガモの別荘に「愛国者たち」と呼ばれる一団が強盗にはいり、父を縛ってその目の前で母を犯し、その後二人を弾丸で惨殺して去っていったという不幸な記憶である。「わたしは血の刻印が押されている」(LM, p. 143) と考えるヴァニーナは、(命令通りに) 自分を無体な青年がその「愛国者たち」の一人と似ていたのではないかという幻想をいだき、両親の流した血を自分の血であがなったことにたいして幸福を感じる。翌日はやくに彼女はサンタ・ルチア・ディ・シニスコラを車で去り、「愛の世界」をでて「労働の世界」にもどってきたのだと考えながら、青年の名前を聞かなかったことに満足を感じる。なぜなら「愛にラベルは必要ないのだから L'amour a-t-il besoin d'une étiquette ?」(LM, p. 151)。

以上が簡単な梗概であるが、一読してまず、スタンダールの短篇「ヴァニーナ・ヴァニーニ Vanina Vanini」との類似を指摘することができる。『イタリア年代記 *Chroniques italiennes*』に収録され、1829年12月の『ルヴュ・ド・フランス』誌に発表された短篇である。まずなによりヒロインの名前が同じ(また同じ貴族の出自)であるということ、そしてイタリアの「愛国者」がイタリア独立運動のために、祖国の自由、イタリア統一を目的として活躍した19世紀のカルボナーロ(カルボナリ[炭焼き] 党員)を想起させ、その「愛国者」の一員と同一視された青年が、スタンダールのヴァニーナが情熱の限りをつくして愛した(素性の知れぬ)カルボナリ党の領袖のイメージと重なるのである。事実、マンディアルグは1956年11月に『新・新フランス評論』誌(第47号)にこのテキストを発表したさい、そのタイトルを『海百合』ではなく『ヴァニーナ Vanina』としていた。ポーラン宛の56年7月10日付の書簡には、「ラフォンはたしかに、『ヴァニーナ』を10月1日頃に出版したい意向をもっています³¹⁾」と記されている。しかしラフォン社との出版契約のさい、似たようなタイトルの本がすでに出版されているからという理由で、そのタイトルは却下される。8月18日付のドミニック・オーリー(公私ともにポーランと行動をとともにしていた女流作家)宛の手紙にその際の辛い心情が綴られている。「タイトルは『海百合』に決まりそうです(なぜならラフォンがわたしに『ヴァニーナ、我が愛 Vanina, mon amour』なる本があることを指摘したからです)。しかしわたしとしては、『〔新・〕新フランス評論』のためにも、より申し分のない『ヴァニーナ』というタイトルをそのまま使いたいのですが³²⁾。すでに「海百合」というタイトルでエッセイを発表していたこともあり、マンディアルグがこの『海百合』というタイトルに二の足を踏んでいたいことは確かである(書籍出版と重なり『新・新フランス評論』11月号に「ヴァニーナ」というタイトルを変更できぬまま掲載されたとき、マンディアルグはポーランに「雑誌の最初のページに『ヴァニーナ』をみつけたとき、どれほどの幸福感、どれほどの誇らしさを感じたことでしょう³³⁾」[10月11日付]と興奮気味に書き送っている)。しかしそれ以上にマンディアルグのなかにはヴァニーナというヒロインの名前が、スタンダールのヒロインの名前と韻を踏むようにイメージ的に連動する効果を狙っていたのではないかと考えられる。

マンディアルグは1965年、ジャン＝ジャック・ポーヴェール出版社からスタンダールの『恋

愛論 *De l'Amour*』についての45ページほどの評論書『ベイラムール *Beylamour*』〔スタンダールの本名 Henri Beyle にたいする愛といった意味〕を出版した³⁴。このなかでマンディアルグは、普遍恋愛擁護の立場から、イタリア人しか立派な恋愛はできないと強調するスタンダールにたいして「幼稚なほど『ジャーナリスティック』 *puérilement « journaliste »*」であると反論しつつも、情熱恋愛 (*passion d'amour*) とその「結晶化作用 *cristallisation*」についてはほとんど手ばなしの共感を表明している。そしてスタンダールがシェイクスピアや16世紀のエリザベス朝演劇とおなじ領域のなかに恋愛によって生じる諸事件を置き、「積極的な方向にせよ消極的な方向にせよ、人間が自然の法則たる偉大な生の流れ *grand courant vital* のままに動くか否かによって³⁵」人間の行動を判断していることに言及し、その生の流れにしたがう感覚をブルトンの用語を借りて「上昇感覚 *sens ascendant*」と名づける。

たとえば犯罪は、人間がひとたび入りこんだら誇らしげに安全無垢なままに出てこれないようなあるいくつかの情熱的な恋愛の駆け引きの、必然にして道徳的な結論でもありうるし、また生の帰結でもありうるのだ。血は、太陽に対する樹液のように、スタンダールのモラルによって、上昇の流れに従う³⁶。

こうしてスタンダールは「シュルレアリスムのモラルの先駆者」と見なされる。マンディアルグがシェイクスピアやエリザベス朝演劇のなかに再三みとめていた「血」と「残酷」と「犯罪」というテーマ系³⁷を恋愛のなかに導き入れたのがスタンダールだとマンディアルグはみとめている。そしてその舞台となったのがほかならぬイタリアであった。血の流れ（生の流れ）にしたがった情熱恋愛は、「ヴァニーナ・ヴァニーニ」のなかで、恋心からカルボナリー党員たちを処刑に追いやったヴァニーナの狂気そのものとして提示されている。しかしヴァニーナは最後に恋人に罵倒されて捨てられ、その後平凡な貴族と結婚する。狂気にまで高まった彼女の恋愛は、一場の夢芝居であったのかと読者は錯覚する。平凡な日常はこうして犯罪によって、犯罪がもたらす「上昇感覚」によって、演劇的な様相を帯びるのである。

『海百合』もまた、エリザベス朝演劇のもつ残酷や犯罪、流血のテーマをもって進行する。自らの破瓜（流血）の儀式を演劇的コードに当てはめて、サルデーニャという舞台のうえで一場の芝居を敢行しようとするヴァニーナは、あきらかにスタンダールのヒロインからつづく流れのなかに位置づけられる³⁸。しかし過去と現在の流血沙汰を（死とエロスの対比にもとづいて）結び付ける『海百合』のヴァニーナ³⁹のほうは、フロイトによる無意識の発見とともに臨床心理学によって現象化された「懲罰欲求」の傾向をしめし⁴⁰、より現代的な色を帯びているといえる（「親殺し」というエディプス的テーマをくわえると、技巧的な点がいつそう強調されるだろう⁴¹）。また同じ「狂気 *folie*」であっても、マンディアルグのヴァニーナの場合は純粋な恋愛の炎ではなく、「意識を失うほどに彼女を抱きしめ、彼女を燃えあがらせるであろう、絶対的に清浄で偉大なもの *une grande chose absolument blanche*」 (*LM*, p. 44) であり、サルデーニャの自然を鎮する牧神パンの力 (*force panique*) でもある（「ヴァニーナは三日前からこのパンの領地

domaine panique にいたのだった」LM, p. 13)。すなわち技巧のなかにあって自然と一体化することがマンディアルグのヴァニーナの考える唯一の愛の概念であって、そのため（スタンダールのヴァニーナの恋人がピエトロ・ミッシリッリという名前をもつのは反対に）青年に「ラベル（名前や肩書き）」や「言葉」は必要なく、「この人が私を愛しているなんてことは、絶対に必要なこと」（LM, p. 145）と考える。こうしてマンディアルグの小説において愛は相互性を失い、おおきな宇宙の流れのなかへと拡散してゆく。すなわち愛の概念が、個人的な次元から宇宙的な次元へと一気に拡大するのである。

こうした宇宙の機構のなかにあって、人間はもはや歯車でしかない。『バレエ・メカニク』（1922年）を創始した後期未来派のイーヴォ・パナッジは、マリネッティの未来主義ダンス（人間と機械の融合を提言）を発展的にとらえ、パラディーニとの共同署名になる「機械的芸術宣言」で次のように述べている。「歯車はわれわれの目から露や不確かなものを取り除いてくれるので、すべてがより鋭角的になり、決定的になり、高貴になり、明確になる。われわれは機械的にものを感じているし、自分自身が鋼鉄でできていると感じている。われわれもまた機械であり、そして、環境によって機械的に動かされているのである⁴²」。パナッジは、機械のように動く人間こそもっとも芸術的に高貴であり、世界を機械とみなし、そのなかでその歯車として演じる人間こそがもっとも美しいと断じている。それはまた（クライストによる『マリオネット演劇について *Sur le théâtre de marionnette*』[1810年]の継承ともいえる）E. G. クレイグの提唱する「ユーバー＝マリオネット *Sur-Marionette*」論とも重なる部分がある。クレイグは1907年に発表した『劇場芸術について *De l'Art du théâtre*』のなかで、役者は偶然に支配されているため、その演技は「芸術」ではない、芸術とは厳密な秩序によって整序されたプランのもとに進行することを要求するのだと書いている。そこから「超＝人形」としてのユーバー＝マリオネットの存在を提唱し、「至高の芸術 *un art suprême*」という「上なる知性 *une intelligence supérieure*」、いわばプラトンのアイデアのような存在によってこのマリオネットは操作され、死を乗り越えた生としての聖性を付与されるのだと論じている⁴³。すなわち神の似姿としての「人形 *marionette*」という古代信仰を、現代においてふたたび取り戻さなければ演劇の未来はないと考えているのである。世界を動かす機械の歯車として人間をとらえるパナッジと、純粋な秩序としてのマリオネットを情念に左右される人間に置き換えようとするクレイグのあいだには、（厳密には隔たりがあるものの）劇場の中で役者が決められた動きのみを繰り返すことを要求していることに変わりはない。科学の発展した近代以降、こうしたいわば「人間機械論」的な考え方が、未来派を中心として観念的なひろがりを見せており、そのひとつの現れとしてクレイグの「ユーバー＝マリオネット」があり、そしてさらにその流れのなかにもまたマンディアルグも位置づけられる。しかし歯車として人間を完全に機械化してしまう未来派の考え方とはちがひ、マンディアルグの機械論のなかで人間を動かす原動力となるのは情念の力、すなわち「エロティスム」に他ならない。そのエロティスムを最大限に発動させる場として演劇の舞台という秩序立った空間が（彼のコントラストの美学に則って）必要とされるのである。

マンディアルグはいくつもエロティスム論を書いているが、そのなかでももっとも注目すべき

なのが1969年に書かれた「文学の強力な原動力 Un Puissant moteur de la littérature」である⁴⁴。まずマンディアルグは「男女の器官の密接な結合」自体は、「精神の劇場」のうえでおこなわれる各種の役割のための活力にすぎないことを説明する（この肉体的行為の描写のみに汲々とする文学はいわゆる「ポルノグラフィ」であって真の「エロティスム文学」ではない）。そして「言葉の贅沢な氾濫、私は文学を一種の劇場とみなしたい」と続け、「性 *sexe*」を「この想像上の舞台の主要人物」とする⁴⁵。そして次のように書いている。

ところでエロティスムが驚異的であるのは次の事実からである、他の領域よりも易々とエロティスムは文学（すなわち人工の形式）を、ある絶対の方にまで、あるいは少なくともそれと同等のある彼岸の方にまで、今日の陳腐な作家連が満足げに自分の意志で限ってしまった世界に対して、推し進めることができるのだ⁴⁶。

文学の「強力な原動力（モーター）」としてのエロティスムは、劇場と化した「人工的な」文学という機構全体に活力を与え、それを「絶対」や「彼岸」のほうにまで推し進める事ができるのである。「精神の劇場」をもつ人間と「性の劇場」たる文学とのフラクタル的な関係は言うまでもない（すなわちどちらもエロティスムを原動力として「彼岸」にいたる）。このいわば「機械論」的な考え方は、『海百合』のみならず、マンディアルグの他の作品にも確認できる。たとえば、『すべては消えゆく』のミリアムは「我々は、あらゆるものがセックスを中心に回転する一つの世界に生きているのです⁴⁷」（『すべては消えゆく』）と語り、「洞窟」のドニは「俺にはいい道具 *bon outil* が必要なんだ」と言い、相手の娼婦は「あなたにわたしを機械化する *mécaniser*（いじくる）権利はないわ」と抗議する⁴⁸。そしてなにより1959年に、ダニエル・コルディエにおける「エロス」をテーマとしたシュルレアリスム国際展の豪華版カタログのために執筆された短篇「満ち潮 *La Marée*」（1971年の短編集『海嘯 *Mascarets*』に再録）において、上げ潮のリズムとともに高まる射精の欲求を宇宙論的なアナロジーとして扱ったテーマのなかに、この機械論的宇宙観が繰り返されている。

こうして「性の劇場」たる文学という大きな機構のなかで、その劇場を動かす原動力（モーター）として人間はエロスを燃えあがらせる。その所作は細かく脚本化され、かつ厳粛に儀式化されなければならない。なぜなら破瓜の儀式は人生において一度限りの舞台であり、けっして失敗はゆるされないから。『海百合』のヴァニーナは青年に演出プランを伝えたあと、自分のなかに変化が生じ、性格が変わってしまったことに気づく。そして自分が「変わった娘の役目を完全にこなしている *elle était entrée complètement dans la peau de la bizzare demoiselle*」ことを自覚し、次のように考える。

もっと簡単に言えば、彼女は心も身体も、明日の夜身をまかせる娘になりきっていたのである。そして彼女は、自分うまくやれることを確信しながら、相手の若者がどのように自分の役をこなすのかを愉しげに想像しながら、束縛の重みを感じているのだった⁴⁹。

相手役の青年が彼の「役 rôle」をこなすことを期待しつつ、演出家兼主演女優たるヴァニーナは自らも自分の役になりきることを確信する。こうしてサルデーニャの自然というパンの神がやどる現代のアルカディアの中で、エロスによる人工の舞台が用意されたことになる。

マニエリスム時代の庭園建築がユートピアの夢の投影であり、建築家たちはそこに牧神パンの王国としてのアルカディアのノスタルジアを再現しようとしたのだと主張する C. F. シュレーは、アルカディアが、神のつくった楽園そのもののイメージたる「エデンの園」とはことなり、「楽園の還俗化 *sécularisation*」であると述べている⁵⁰。すなわちアトランティスやアヴァロン、イタカやシテールなどとおなじく、時間や空間からのがれた人知れぬノスタルジックな島、すなわちユートピア（人工的な楽園）なのである。一般の理解とはことなり、ユートピアの無時間性が、厳密な秩序と、規則化された行動によって成り立ち、きわめて「人工的な性格」をもつということを説いた著書『ユートピアと文明』の著者ジル・ラプージュは、ユートピアのシステムと精密な機械との類似を指摘し、次のように書いている。「宇宙 *cosmos*、これこそふさわしい自然である。ギリシア語では『整序 *arrangement*』を意味する。筋金入りのユートピストの目に宇宙はあらゆる美質をそなえて見える。それは消耗を知らない。それは厳格と紀律である。(…) その配置は何世紀にもわたって少しの変化もなく再生される。その法則は同一であり、なににもましてすばらしい美質は、その明澄さが全体にゆきわたっていることだ。それは神秘も、自由も、闇も隠しはしない。それは数学の輝きと明白さと平静さをもっている⁵¹」。ユートピアに生きる人間は、宇宙の秩序にしたがって機械的に厳密な行動をとらなければならないのである。マンディアルグは、「人の見方によって、あらゆる自然が聖域 *sanctuaire* となる。すなわち、(…) そこには一人の神（あるいは複数の神）が宿っているのだ。ここ〔サンタ・ルチア・ディ・シニスコラ〕では、神はパン以外には存在できない」（*LM*, p. 13）と書いており、「本土から遠く隔てられ、忘れさられたこの大きな島」（*LM*, p. 33）に、古代アルカディアの人工楽園にたいするノスタルジアをにじませている。ルネッサンスが、ヤコポ・サンナッツァーロの田園小説『アルカディア』の「大いなるパンは死んだ」という喪の宣言とともにアルカディアの黄金時代を復活させたのと同じく、マンディアルグは小説『海百合』をパンの現代への復活とともに始めるのである。

しかしマンディアルグが伝統的なユートピストと決定的にことなるのは、16世紀以降の庭園建築にみられるように、（宇宙の秩序モデルにならって）自然を「矯正」したりしないということである。むしろ自然と「共生」（あるいは同化）する道をえらぶ。すなわち人間のプログラムではなく、自然（宇宙）のプログラムに従うのである。若者に演技指導するヴァニーナの言葉は、「吟味して」語られるのではなく「考えるよりも先に、言葉が飛び出してくる *les pensées courant à la suite des mots*」（*LM*, p. 51）。自分の思考ではなく、パンの神のインスピレーション（神的狂気）にしたがって自分ならぬ者の言葉を発するヴァニーナは、まるで（処女を失うことで死刑に処された）古代のヴェスタ巫女のような一種の憑坐にすぎない。自然（宇宙）の化身たる牧神パンによって動かされ、マリオネットのように行動するヴァニーナと青年のカップルは、まさにサルデーニャという大自然の舞台のうえでクレイグのいわゆる「上なる知性」によって操られる一

対の人形のごときである。愛の行為そのものも、ジュリアン・グラックが指摘するように「靈的結合のひとつの儀式 *une cérémonie unitive*」のようであり、「そこにおいて、宇宙のコミュニケーションの中で、生が一新され、莊嚴化される⁵²」。人間と文学を「彼岸」や「絶対」へいたらせるエロティスムの原理は、こうして作家という「上なる知性」のさだめる周到なプログラムにしたがって、サルデーニャの自然を人工的な舞台へと変えてしまうのである。そのなかで不毛な大地と豊穡な存在をひとつに統一する海百合は、マンディアルグの文体をささえるコントラストの美をそのイメージのなかに記号化することで、サルデーニャの豊かな自然を演劇的なコードへと抽象化してしまう暗示的な舞台装置となる。それはまさにヴァニーナの足取りをエロティスムの原理のほうへと先導する靈魂導師 (*initiateur*) としてのオブジェである。こうして象徴としての役割をになうことで、海百合もまた人工的な舞台のなかで機械化され、エロティスムの主題を推進する「原動力」のひとつとなる。そうした意味で、(一度は作家を落胆させた)『海百合』というタイトルは、反対物を統合するコントラストの美学と、形而上学的なエロティスムの美学というマンディアルグ美学の両輪をひとつのイメージとして提示する象徴的なタイトルとしてもっともふさわしいものであったとすることができるだろう。

※

ダンテは『神曲・天国篇』をつぎの一行で終わらせている、「*l'amor che move il sole e l'altre stelle*⁵³」(愛が、太陽と他の天体を動かす)。ダンテが宇宙の最後の階梯(至高天)に見たのは清純な愛の象徴たる「白薔薇」のイメージであった。マンディアルグはサルデーニャという地上の樂園に、おなじ白い花を咲かせる官能的な愛の象徴「海百合」のイメージを鑲めた。「俗なる」愛はしかし、宇宙との同化をうながす儀式化された行動をとることで、神にたいする「聖なる」愛へと転化する。『海百合』はこうした聖と俗の弁証法を、神秘主義的な手法によるのではなく、あくまで官能的なエロティスムの手法によってみごとに描ききった作品であるといえる。そのなかでマンディアルグは、サルデーニャの自然のなかに人工的な舞台を用意するために、数年にわたる周到な準備をほどこした。イタリアの土地がもたらすバロック的なコントラストの美学は、海百合=ヴァニーナの(不毛な地帯に咲く豪華という)象徴をとおして、聖と俗、昼と夜、エロスと死、そして自然と人工性というコントラストのなかへと収斂された。さらにオルゴソロやサンタ・ルチア・ディ・シニスコラへの二度の滞在をとおして、残酷と血の物語が、処女の血の喪失はエロティスムの主題へ、そして犯罪による血はエリザベス朝演劇の劇的主题へとそれぞれ結実し、豊かな自然への共感の中で、物語として総合されたのである。そのなかでヴァニーナは、自然神パン(あるいは作者)の演出プログラムにしたがって演劇の舞台として構築されたサルデーニャの自然に同化することで、機械論的に正確なリズムをきざむ宇宙の流れへとその存在を解消させる。そして二元論(宇宙の秩序とエロスの無秩序)を統一する海百合のイメージは、舞台装置となって彼女の破瓜の儀式を先導し、形而上学的な彼岸(宇宙)のほうへと存在をたかめるエ

ロティスムの原動力としての象徴的な役割を果たすのである。

最後にマンディアルグの言葉を紹介しよう。「自分の作品でもっとも好きなのは」と問われたマンディアルグは次のように答えている。「『海百合』は〔わたしの作品の中で〕もっともハッピーな小説です。その雰囲気は官能的であり、ある種それは原初の楽園のなかに存在していた雰囲気なのです⁵⁴」。しかし（『海百合』を構想したもっともハッピーな時期と）同じ時期に、マンディアルグは、残酷と流血と犯罪と倒錯とグロテスクのめくるめく万華鏡ともいべきエロティック小説『閉ざされた城の中で語るイギリス人 *L'Anglais décrit dans le château fermé*』を、（エリザベス女王〔二世〕戴冠の日に合わせて）1953年6月2日にピエール・モリオン名義で地下出版している（1979年6月1日の『新フランス評論』誌317号で、はじめて自分が作者であることを明かした）。この小説にかんして、のちの対談で次のように語っている。「〔『イギリス人』の〕序文にも書いたように、そのとき〔執筆時〕の私は人生の幸福の絶頂期だったのです、しかしその幸福は、デュビュッフエが言ったように、多少疑わしいものと私には思え、とても残酷な本を書くことで多少なりとも悪魔払いにしたいと目論んだのです⁵⁵」。徹底したゼロサム思考の二元論者マンディアルグは、フランス人がブルーチーズに貴腐ワインを合わせるように、幸福であるいユートピアの世界を、精神的なカウンターパートとしてのサド的な黒いディストピアの世界で補償しようと考えたのである（「エロスは黒い神である」、これは『イギリス人』の最後の一行を飾る言葉であるが、ここで牡山羊の自然神パンは、サバトの黒い神サタンに反転したのだろうか）。またどちらの小説も「閉ざされた」空間（島）のなかで3日間という非日常の時間（演劇的時間）が用意されている点で同じ設定を共有している。いずれにせよ『海百合』は、現代のユートピア小説のひとつとして、作者の幸福の思い出とともに、ながく20世紀フランス文学史にその名をとどめ続けることだろう。

注

- 1) ヨーロッパの知識層がイタリアにたいしてもつ典型的なイメージをジャン・セヌリエは次のように説明している。「ダニエル・アレヴィは書いている、イタリアはヨーロッパの知識人や芸術家たちにとって、青年期の避難所であり、彼らの優柔不断な魂を満たす堅固にして喜ばしいイメージであった。イタリアを離れると彼らは問題に直面し、イタリアの中で彼らは至福（extase）に浸っていられたのだった」（Jean Sènequier, « Le Voyage en Italie », *Mélanges à la mémoire de Franco Simone, France et Italie dans la culture européenne, III, XIX^e et XX^e siècles*, Genève : Slatkine, 1984, p. 11）。
- 2) André Pieyre de Mandiargues [以後 APM と略記], *Le Belvédère* [1958], Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1990, p. 147.
- 3) APM, *Marbre ou les mystères d'Italie* [1953], Gallimard, « L'imaginaire », 1985, p. 16.
- 4) Marc Augé, *L'Impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Payot et Rivages, 1997, p. 13.

- 5) 体験と執筆の関係についてマンディアルグは次のように語っている。「体験と執筆には明確な関係があり、言語そのものは経験との関連からしか存在しないし、経験からことばを仲介にして言語活動がはじまる」(Élisabeth Reynaud, *Le Sang de l'écriture*, [32 écrivains parlent], Édition du Rocher, 2002, p. 40)。
- 6) すなわちイタリアを直接あつかわない作品の場合でも、「素材」としてのイタリアの思い出が「エクリチュールの中心に刻まれている」(p. 46) ことを、「イタリアという方法 *manière d'Italie*」という独自の語で示しているのである。Lise Chapuis, « La « matière » d'Italie dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues », *L'Information littéraire*, n° 2, 2003, pp. 46-50.
- 7) André-Alain Morello, « André Pieyre de Mandiargues et ses mystères d'Italie », *Franco-Italica*, n° 2, 1992, p. 49.
- 8) マンディアルグが都市化された空間よりも地方(郊外)の開発されていない自然のままの風景のうちにイタリア的な本質を見出していたことは、ミラノとその郊外とを比較したつぎのテキストのうちに読み取ることができる。「われわれがミラノを離れたのは先週の日曜日である。小さな自動車はボナの絵で満載で、われわれはそれらを明後日の展覧会のためにモデナに運んだのである。ピアチェンツァ門 [la Porte de Plaisance : 「喜悦の門」]とも読める)から出たわれわれは、郊外にでるやすぐに喜びに包まれた、なぜなら私はイタリアを再び見出したのだから。この国の空気は、私にとって、家々を彩るいくつかの色彩、再開発されたミラノの街区ではほとんど失われてしまったいくつかの赤色、いくつかの黄土色、いくつかの黄色に由来している。あたらしい建物群(薄板状の石や大理石をかぶせたセメント)が、すぐに汚れるその冷ややかな色調によって、その磨かれた材質のよそよそしさによって、ひとつの葬送の町をつくりあげ、騒がしい広大な霊園に似たものにする。そこではもっとも晴れた日ですら、熱を失った悪天候だと私には感じられる。他方で、郊外はレンガ作りの大きな壁、年を経た工場、長大なポルチコ、ピンと硬く直立した高い煙突群をもち、暖かみのある色彩で彩られたそれらすべてを通して、春が4月の空のライト・ブルーを背景に、新鮮さにはち切れんばかりの緑を萌えださせるのだ」(APM, « Milan, Modène », *Le Cadran lunaire*, [1958], Gallimard, 1972, pp. 84-85)。
- 9) « André Pieyre de Mandiargues ou le romantique dénié », entretien avec Robert Poulet, *Écrits de Paris*, n° 219, oct. 1963, p. 94.
- 10) « Revenant une fois de plus sur ce qui m'a souvent frappé : ces rapports, ou ces affinités curieuses, que l'on observe entre des lieux soumis aux règles de la géométrie et les états désordonnés, voire frénétiques, de l'âme ou des sens, rapports qui sont illustrés de façon tout exemplaire par l'arène de la corrida et par le plan du lupanar idéal de Léonard de Vinci, je voudrais parler enfin d'un petit bal que je vis à Palerme, il y a une vingtaine d'années ou peu s'en faut. » (APM, « Le Bal de Palerme », *Le Cadran lunaire*, *op.cit.*, p. 226).
- 11) *Ibid.*, p. 231.
- 12) 至高点とゲノン哲学の類似についてエディ・バターシュの次のように指摘している。「至高点が伝統的な概念から派生し、少なくとも反対物が解消するという点に関して、ルネ・ゲノンがあたえた観念と一致することは明らかだ。両者の本質的な違いは、あらゆる伝統がみとめる神の存在を、至高点が一掃している点である」(Eddie Batache, *Surréalisme et tradition : la pensée d'André Breton jugée selon l'œuvre de René Guénon*, Ed. Traditionnelles, 1978, p. 154)。マンディアルグはジャン・ポーランがガリマール社のために

「秘伝 Tradition」というコレクションを編纂し始めたとき（1945年）からルネ・ゲノンを意識し始め、ピュタゴラスやカバラにかんするシンボリックな数学的解釈をふくめた知識のおおくをゲノンの著作から得たと考えられる。

- 13) マンディアルグは、J. O. ローリーとの対談のなかで、マニ教主義者であることを問われてつぎのように答えている。「もし私の占星術的なテーマをご覧になっていただければ、私のマニ教的側面のすべてがそのなかにあり、つねに水と火、善と悪が対置された状態にあることがおわかりになります・・・」(Joyce O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *The French Review*, vol. 55, n° 1, octobre 1981, p. 78)。たしかにマンディアルグの誕生日（1909年3月14日）のホロスコープをみると、太陽が双魚宮（水、木星の夜の宿）にはいり、上昇宮が獅子宮（火、太陽の昼の宿）にあたる日に生まれたことがわかる。
- 14) *Ibid.*, p. 80.
- 15) APM, « L'Espion des Pouilles », *Le Cadran lunaire*, *op.cit.*, pp. 181-188. 拙論「マンディアルグとマグナ・グラエキア——『大理石』における「南部」の意味をめぐって」（『関西フランス語フランス文学』、日本フランス語フランス文学会関西支部、第21号、pp. 135-146、2015年）において、マンディアルグのテキストとカステル・デル・モンテの錬金術的解釈をめぐる問題を論じているので、そちらも参照されたい。
- 16) APM, *Le Lis de mer*, [1956], Gallimard, « folio », 1972. 以後 *LM* と略記し、本文中で引用する際は頁数のみを追記する。
- 17) 『海百合』にかんする研究は、おもに論文というかたちでいくつか存在している。そのなかでも、アンドレ・ロバンが1965年に『レ・カイエ・デュ・シュッド』誌に二号連続で掲載したマンディアルグ論の第二論文（André Robin, « André Pieyre de Mandiargues ; II. — L'Initiation panique », *Les Cahiers du Sud*, n° 385, nov.-déc. 1965, pp. 295-313）が『海百合』にかんするもっとも古典的なモノグラフィとして知られている。この論文のなかでロバンは、この小説の展開と原始宗教的なイニシエーションの儀式との類似に着目し、エゾテリックな宗教性と神話的な時間との融合がこの小説のテーマとして横たわっていることを主張している。ただ残念ながら、『海百合』についてのテーマ研究として、このロバンの分析に匹敵する充実した内容をもつ論文は2000年以前にはほとんど見られない（反して書評の数は多いが）。しかし近年になり、マンディアルグ生誕100周年（2009年）にあわせて開かれたコロクをもとに出版された2冊の論文集（*Roman 20-50*, hors série n° 5 (« André Pieyre de Mandiargues. De *La Motocyclette* à *Monsieur Mouton* »), Septentrion, avril 2009 ; *Plaisir à Mandiargues*, actes du colloque du centenaire, Caen-IMEC, dir. Marie-Paule Berranger et Claude Leroy, Hermann, 2011) のなかに、『海百合』をテーマにしたり、他の作品と関連づけて分析した論文がいくつか提出されている。そのなかでもっとも注目すべきはC. テルニシアン論文「Vanina passionnément contée ; Sur une héroïne mandiarquienne」（*Plaisir à Mandiargues*, *op.cit.*, pp. 201-219）であろう。カーン大学に付属するIMEC（現代出版資料研究所）に保存されたマンディアルグの手稿を丁寧に繙きながら、ヒロインのヴァニーナが誕生した由来をテキストの生成研究と関連づけて述べている。また同じ論文集に掲載されたB. ワグナーの論文「Lis de mer et tours aux Sarrasins : Mandiargues et Ernst Jünger」（*ibid.*, pp. 297-310）では、エルンスト・ユンカーの紀行録『サラセン人の塔 *Am Sarazenenurm* (*La Tour aux Sarrasins*)』で描かれたサルデーニャの記述とマンディアルグの小説との比較研究をこころみ、エキゾティシズムの土地としてサルデーニャを描いたユンカーとそれを否定するマンディアルグのテキスト性の違いに着目した考察がなされている。その他には、作家の

立場から鋭く『海百合』を分析したジュリアン・グラックによるエッセイ風の論文 (Julien Gracq, « Sur *Le Lis de mer* d'André Pieyre de Mandiargues », [1974], *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, pp. 1167-1170) がある。このなかでグラックは、エロティスムが儀式化・演劇化してゆく中で、現実を遠ざかり弁証法的な思考の次元に至ること、そして錬金術が実践と観念の同時的な浄化であったのと同様に、マンディアルグにおけるエロティスムも性交とその形而上学的観念との同時的追求なのであるという原則を『海百合』のテキストから読み解いている。現在のところ以上が、マンディアルグ関連の研究書のいくつかを除き、テキスト分析において参照することのできる論文であるといえるだろう。

- 18) APM, « Orgosolo », *Le Cadran lunaire*, op.cit., p. 20.
- 19) マンディアルグはヴェンデッタの風習から生まれたオルゴソロの奇妙な語法について次のように報告している。ある未亡人の叫び、「『ああ！ですがわれわれもまた彼の殺害者たちを死なせたのです nous avons mouru ses meurtriers』。mourir という動詞は、オルゴソロでは、能動態でしばしば用いられる、すなわち殺す tuer という意味で」(ibid., p. 23)。この語法にかんして、それがサルデーニャの各地に浸透している興味深い例証を偶然見つけることができた。ガヴィーノ・レッダ(世界的な言語学者)の自伝小説を映画化したパオロ & ヴィットーリオ・タヴィアーニの映画『パードレ・パドローネ Padre Padrone』(1977年)のなかに、因習的な父のもとで羊飼いとて育ったガヴィーノ青年が、はじめてサルデーニャ島をはなれ、本国の軍隊に志願兵として入隊したとき、蟻の駆除を命令した上官の軍曹とのあいだで次のようなやりとりがみられる。ガヴィーノ：« Ho morto tutte le formiche » (蟻はすべて死なせました)——軍曹：« Tu non hai morto le formiche, li hai uccisi » (蟻を死なせたのではない、殺したと言うのだ)。ちなみにこの映画のなかでもヴェンデッタは、サルデーニャが伝統的にかかえる痼疾のひとつとして、リアリズムの手法で印象的に描かれている。
- 20) Ibid., p. 24.
- 21) Cf. *Mandiargues-Paulhan : Correspondance 1947-1968*, édition établie, annotée et préfacée par Éric Dussert et Iwona Tokarska-Castant, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2009. p. 103-104. サルデーニャに一ヶ月ほど滞在したとできる根拠は、10月4日付のポーランへの手紙のなかで昨日(3日)にイタリアからパリに戻った旨が綴られており、7月19日から8月9日までと、マンディアルグ夫妻がイタリアでの拠点としているヴェネツィアで過ごした期間を半月ほどと見積もり(9月26日にはヴェネツィアからと覚しい仕事に関連した手紙がポーラン宛に送られている)、そこから差し引いた残りの期間を考え合わせて逆算すると、おおよそ一ヶ月ほどと予想されるからである。
- 22) Ibid., p. 104.
- 23) APM, *Le Désordre de la mémoire*, entretiens avec Francine Mallet, Gallimard, 1975, p. 86.
- 24) しかしそのエロスの啓示のなかには、それに対立するフロイト的な「死(タナトス)」のイメージもまた同じ強度で結びついていることを見逃してはならない。マンディアルグの次の告白はその点で注目値する。「ノルマンディの海岸にいたとき、そこに彼岸の大嵐がおそったとき、私は飲み込まれてしまう危険も意に介さず、ずっと何時間も、波のうねりの前にたたずんでいました、家で食事にかなり遅れてしまうほどにです。私を感じていた感動、それを私は後年、『波 La vague』のようなクールベの驚くべき作品のなかに、またボードレールの驚くべき詩篇(たとえば「自由なる男よ、君はいつも海を愛するだろう」)のなかに再発見したのです。しかしまた言っておきたいのは、こうしためくるめくインスピレーションの源泉は同時に、ユーモア、ある何らかのエロティスム、何らかのサディスム、何らかのマ

- ゾヒスム、この上なく繊細なものの観察、人生に対する限りない愛をともなった苦しみでもあるのです」(Yves de Bayser, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *Plexus*, novembre 1969, n° 29, p. 50)。ちなみに「波 vague」はフランス語では lame と綴ることもでき、「刃 lame」の含意がある(1976年の短篇集のタイトルはまさに『刃の下 *Sous la lame*』である)。
- 25) 『新・新フランス評論』誌の編集責任者であったポーランに、マンディアルグは「あなた宛に明日、雑誌掲載の『百合 *Lis*』の手稿をお送りします」という旨をしるした「6月16日付」の手紙を書き送っている (*Mandiargues-Paulhan : Correspondance 1947-1968, op.cit.*, p. 103)。
- 26) « Pourtant, la merveille, à mes yeux, demeure. Elle est dans une sorte d'audacieux, d'aventureux dépaysement ; elle est dans la présence insolite de cette plante (admirable) en un milieu qui, raisonnablement, devrait lui être hostile, ou du moins étranger ; elle est dans la montée d'une sève aussi riche et qui n'est nourrie que par les plus pauvres sables. La beauté de la fleur se fait insolente, insolent l'éclat de son vert support, brillant gras, par contraste avec l'aride. Ainsi l'on est ému (de joie ou de dépit, selon le tempérament de l'observateur) devant une pousse de luxe en pays morne. » (APM, « Les Lis de mer », *Le Cadran lunaire, op.cit.*, p. 30)。ここでわれわれは、「東洋と西洋のあいだの不毛地帯 terre aride に投げ入れられたこの星形のプリズム、この完璧な立体、この哲学のダイヤモンド」(APM, « L'Espion des Pouilles », *ibid.*, p. 183) とマンディアルグによって表現された、南イタリアのカステル・デル・モンテとのイメージ上の類似を指摘しておかなければならないだろう。
- 27) Cf. APM, *Les Monstres de Bomarzo*, photographies de Glasberg, Grasset, « La Galerie en images », 1957, pp. 10-11.
- 28) APM, « Petit Cicéron des Pouilles », *Le Belvédère, op.cit.*, p. 112。さらにマンディアルグは「美しいものをみたいという欲望とはべつに、ひとは多少ともデペイゼ (dépaycé) されたいという欲望のために旅をするのではないだろうか」と書いている (*Idem.*)。
- 29) « Forts ou faibles, lourds ou légers, les parfums des liliacées sont les plus suggestifs et les plus troublants qui soient dans la nature. Du pancrace, dit aussi lis de mer, à la précieuse amaryllis rose, du narcisse au lis d'étang, au lis des Incas, au lis de Saint Jean et à celui de Saint Jacques, au lis de Surate, à l'altier lis martagon et au lis des champs que les gens prudents retirent des chambres où l'on va dormir, quelle foison de suavités, liées toutes à la femme et à l'intimité profonde de la femme. » (*Liliacées langoureuses aux parfums d'Arabie : Photographies de Irina Ionesco*, préface de André Pieyre de Mandiargues, Chêne, 1974, non paginé)。
- 30) Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, [entretiens], Flammarion, 1978, p. 122.
- 31) *Mandiargues-Paulhan : Correspondance 1947-1968, op.cit.*, p. 151.
- 32) *Ibid.*, p. 155。その後のポーラン宛の8月27日付の手紙のなかに「(『ヴァニーナ、我が愛』との) 混乱を避けるため、私の物語は『海百合』というタイトルで書店に並ぶことになるでしょう」(*ibid.*, p.157) と諦め混じりで書きおくっている。ちなみに『ヴァニーナ、我が愛』は、レイモン・デュメイ (Raymond Dumay) が1955年に出版 (Club de la Femme) した小説であり、二年後にガリマール社から再刊されている。まさに一歩違いであったことがわかる。
- 33) *Ibid.*, p. 158。

- 34) APM, *Beylamour*, Jean-Jacques Pauvert, 1965 [repris in *Troisième belvédère*, Gallimard, 1971, pp. 192-203].
- 35) APM, « Beylamour », *Troisième belvédère*, *ibid.*, pp. 195-196.
- 36) « Le crime, par exemple, peut être la conclusion nécessaire et morale, l'aboutissement vital, de certaines intrigues passionnelles dans lesquelles l'homme est entré et desquelles il ne pourrait honorablement sortir innocent et sauf. Le sang, comme le sève au soleil, suit un cours ascendant selon la morale stendhalienne. » (*Ibid.*, p. 196).
- 37) この点にかんして、1988年の対談でマンディアルグは次のように語っている。「シェイクスピアについてまだ話していませんでしたね。彼はかつて存在した天才のなかでもっとも驚くべき天才の一人です。私は最近ボナをシェイクスピアの『ティトゥス・アンドロニクス』を見に連れて行きました。彼女は時々、私が戯曲を書くときに、いつも陵辱、犯罪、殺人を繰り返しとりあげるといって非難します。しかしティトゥス・アンドロニクスは絶えざる血の泉なのです。すべての者がたがいに殺し合う、私が多大な賞賛を送るあのエリザベス朝演劇のなかでよく起こるように」(« Les Multiples visages d'André Pieyre de Mandiargues », entretien avec Aliette Armel, *Magazine littéraire*, n° 257, septembre 1988, p. 104)。
- 38) ステファータ・カロンもこの点を指摘しており(「ヴァニーナによって描かれる、若く美しい愛国者たちは、かつてスタンダールによって脚色された『カルボナリー党員 *carbonaro*』を想起させなくもない」)、さらに彼女の伯父マリーノ・マリ伯爵の名も、かつての有名な反ファシスト派のフィレンツェ人から借り受けたものであると書いている(Stéphanie Caron, « Les Mystères de Sardaigne : Sur *Le Lis de mer* », *Europe*, n° 981-982, janvier-février 2011, p. 308)。
- 39) 処女喪失と死の連続性にかんするイメージについてマンディアルグはイタリアの作家クアラントッティ・ガンビーニについての論文のなかで次のように書いている。「クアラントッティ・ガンビーニにとって女性とは、ずっと以前に母親の腹を傷つけた後で、彼女自身の引き裂きである破瓜の血から生まれる、この第二の誕生こそとりわけ彼を引き付け、そして彼のレシに道を開いている。『巡洋艦の波、軍人の恋 *L'onda dell'incrociatore, Amor militare*』のような作品群は、赤い液体との関連においてのみ説得力や存在を有し、その赤い血の少量の流出は少女をして女の段階へと変化させるが、しかしその血が枯渇したり多量に流しすぎたりすると、死へと導かれる」(APM, *Troisième belvédère*, *op.cit.*, p. 231)。
- 40) フロイトは論文「文化の中の居心地悪さ」(1939年)のなかで、(文化がつくり上げた)超自我によって禁止された攻撃性が内面(自我)へと転向する起源を語り、その文脈から「懲罰欲求とは、サディズム的な超自我の影響のもとでマゾヒズム的となった自我の欲動の表れである」と書いている。さらに「罪の意識については、それが超自我よりも前から、したがってまた良心よりも前から存在していると認めなければならないだろう。(…)後悔とは、自我が罪責感を覚える場合に示す反応の総称であり、その中に、背後に作用する不安の感覚素材をほとんど元のままのかたちで含んでおり、それ自体が懲罰であって、しかも懲罰欲求を含むこともあり、またそれゆえ良心よりも古いのかもしれない」と、超自我の発達よりも古い原初的な感覚からうまれる罪責感としての懲罰欲求について説明している(「文化の中の居心地悪さ」[嶺秀樹、高田珠樹訳]、『フロイト全集 20』、岩波書店、2011年、pp. 496-497)。
- 41) 「親殺し」のテーマは、古代より、人間が生まれかわるためのひとつの重要な儀式でもあった。ロジェ・カイヨワは『人間と聖なるもの』のなかで、古代ローマにおいて親殺しは、家族と

- いう秩序を解体に向かわせる者としての「聖なる者 *sacer*」(＝地上からの超越者)であったことを報告している (Cf. Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, 1950, pp. 72-73)。
- 42) 田之倉稔『イタリアのアヴァン・ギャルド——未来派からピラネッロへ』、白水社、1981年、pp. 170-171。
- 43) Cf. Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*, Édition O. Lieutier, 1954, pp. 54-81.
- 44) フランソワ・ベルカンは、この評論に機械論の考え方を読み取りつぎのように書いている。「*moteur* という語はここでは字義通りに受け取られなければならない、すなわち『機械論的な *mécanistique*』意味で。実際、性愛の実践が動かすのは、リンクやピストン、ボルト、シリンダー、バルブなどでつくられるひとつの機械なのだ」(François Berquin, « La brouette de chair », *Roman 20-50, op.cit.*, p. 201)。
- 45) APM, « Un Puissant moteur de la littérature ». *Troisième belvédère, op.cit.*, p. 321-322.
- 46) « Or, l'érotisme a ceci de merveilleux que plus aisément qu'aucun autre ressort il est capable de pousser la littérature, c'est-à-dire une forme d'artifice, vers un certain absolu, ou tout au moins, ce qui est presque équivalent, vers un certain au-delà par rapport à l'univers volontairement restreint auquel se limitent les narrateurs de la banalité quotidienne. » (*Ibid.*, p. 321).
- 47) APM, *Tout disparaîtra*, Gallimard, « folio », 1987, p. 97.
- 48) APM, « La Grotte », *Porte dévergondée*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1965, p. 47.
- 49) « Plus simplement : elle était devenue de corps et d'âme celle qui serait livrée dans la nuit du lendemain, et elle éprouvait le poids des liens, sûre d'elle-même et curieuse de savoir comment l'autre tiendrait son rôle. » (APM, *LM*, p. 55).
- 50) Cf. Carl Friedrich Schröer, « Le jardin – esquisse d'un monde meilleur », *L'architecture des jardins en Europe 1450-1800*, Benedikt Taschen, pp. 9-11.
- 51) Gilles Lapouge, *Utopie et civilisations*, Flammarion, 1978, p. 16.
- 52) Julien Gracq, « Sur *Le Lis de mer* d'André Pieyre de Mandiargues », *op.cit.*, p. 1170.
- 53) Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Arnaldo Mondadori Editore, « Oscar classici », p. 928.
- 54) Bettina Knapp, *French Novelists Speak Out*, [entretiens], Troy, New York, 1976, p. 51.
- 55) Joyce O. Lowrie, « Entretien avec André Pieyre de Mandiargues », *The French Review*, vol. 55, n° 1, octobre 1981, p. 85.