

## シャンソン・パルレ

### ——ジャン・コクトーの詩学における詩と音楽<sup>(1)</sup>

中山慎太郎

詩が翻訳する歌は、そこにそのまま含まれている。

詩は歌をうたう。とはいえ、詩句の音楽性について言っているのではない。みんなその役割について思い違いをしているのだ。私が言っているのは別の言語に翻訳された言語のこと。つまり、詩人がよく知らない異質な言語。詩人はそれを自分の言葉のなかに翻訳し、詩に不自然なごちなさや、突飛さや、異常なほどの奇抜さを付与するだろう<sup>(2)</sup>。

#### はじめに

音楽愛好家で、音楽家との知り合いの多かった祖父をもつジャン・コクトーは、幼少より音楽を身近に感じながら育った。1917年、コクトーはパブロ・ピカソ、エリック・サティと共に前衛的バレエ作品『バラード』を上演し、スキヤングルを巻き起こす。その騒動のなか書かれたのが、アフォリスムのような断章からなる一風変わった音楽論『雄鶏とアルルカン』（1918）である。コクトーはそのなかで、当時音楽界で変わり者として名をはせていたエリック・サティを顕彰し、サティを師と仰ぐ「六人組」、ジョルジュ・オーリック、ルイ・デュレ、アルチュール・オネゲル、ダリウス・ミヨー、フランシス・プーランク、ジェルメヌ・タイユフェールのスポークスマンの役割を果たした。また、コクトーの作品と音楽の関わりで言えば、型破りな小説『ポトマック』（1919）はストラヴィンスキーの『春の祭典』に感化されて書かれており、バレエ劇『エッフェル塔の花嫁花婿』（1921）は「六人組」のメンバーが劇中音楽を作曲している（ルイ・デュレを除く）。一方で、コクトー自身も演奏を行い、ミュージック・ホールで、当時最新の音楽として流行していたジャズの演奏を行ったりもしている<sup>(3)</sup>。

詩、小説、劇、絵画、映画と自在にいくつもの芸術ジャンルを渡り歩いたコクトーは「芸術の軽業師」とまで呼ばれたが、その側らには必ず音楽があった。生涯にわたり自らを「詩人」と称したコクトーが音楽との繋がりを常に意識し

続けたことは、詩人＝音楽家であるオルフェウスの神話をもとに映画『オルフェ』(1950)を撮ったことから明らかだろう。確かに、コクトー作品に見られる「オルフェウスの形象」に、幼年時代に父親の自殺を経験したことで常に死を意識し続けなければならない詩人の姿を見ることは間違いではない。しかしながら、「抒情詩」« la poésie lyrique »の« lyrique »という語が楽器「リラ」lyreを語源にもつ以上、次のような文学史的コンテクストも考慮に入れなければならない。19世紀後半、ポール・ヴェルレーヌによって詩句の音楽が目指されたこと<sup>(4)</sup>。ステファヌ・マラルメによって詩と音楽の関係が問い直され、詩こそが本来の「音楽」la Musiqueであると主張されたこと<sup>(5)</sup>。「言葉のオーケストレーション」を目指したルネ・ギルに代表されるように、その後の象徴派の詩人たちによって「音楽から富を取り戻す<sup>(6)</sup>」ことが目指されたこと。さらに、20世紀に入り、シュルレアリスムの詩人によって、音楽との関係よりも絵画や写真といった視覚芸術との関係が特権化されること<sup>(7)</sup>。このようなコンテクストにコクトーが身を置いていたことを考えるなら、コクトーの「オルフェウス」への執着には、現代における詩と音楽の関係を再び問い直そうとする詩人の姿を見ることができのかもしれない。

そこで本稿では、コクトー独自の形式である「シャンソン・パルレ（語りのシャンソン）」の代表作「モンテカルロの女」(1934)を、その詩形式や発話主体の特徴から分析し、コクトー詩学における詩と音楽の関係について考えてみたい<sup>(8)</sup>。

## 「シャンソン・パルレ（語りのシャンソン）」と マリアンヌ・オズワルド

コクトーは、1933年から歌手マリアンヌ・オズワルドのためにシャンソンを書いている。ロレーヌ出身の父とアルザス出身の母を持つオズワルドは、ドイツ国境の町サルグミーンで生まれ、ドイツのキャバレーで歌手としてデビューを果たす。ドイツ語訛りがあり、言いにくそうに発音される彼女のフランス語は、少ししゃがれた声に独特の魅力を与えており、コクトーはその声をいたく気に入っていた。

彼女 [=マリアンヌ・オズワルド] は言いにくそうにフランス語を発音し、金持ちのだんなや、聞き慣れた流行歌なんてごめんだわ、とつっぱねてい

た<sup>(9)</sup>。

コクトーがオズワルドのために書いたシャンソンは、「女中アンナ」(1934)、「モンテカルロの女」、「妹たちよ、水夫なんて愛してはいけない」(1935)の三作。なかでも「女中アンナ」と「モンテカルロの女」が「シャンソン・パルレ」で、シャンソン歌手がシャンソンを歌うのではなく、それを朗読するという独自の形式を持つ。なかでも、「モンテカルロの女」が有名であろう。というのも、1961年に盟友プーランクによって曲をつけられているからで、今となってはそれによってこのテキストが知られるようになっている<sup>(10)</sup>。ただし、プーランクによる作品は「モノ・オペラ」であるため、「シャンソン・パルレ」の形式をとってはいない。「シャンソン・パルレ」としての「モンテカルロの女」は、1936年2月19日にスタジオで収録されたバージョンだ<sup>(11)</sup>。一部、コクトーが「即興」で作った音楽が合わせられている。

## 「モンテカルロの女」

ここで、「モンテカルロの女」の原文と訳を示しておく。

### La Dame de Monte-Carlo

Quand on est morte entre les mortes,  
 Qu'on se traîne chez les vivants -  
 Lorsque tout vous flanque à la porte  
 Et la ferme d'un coup de vent,  
 Ne plus être jeune et aimée...  
 Derrière une porte fermée,  
 Il reste de se fiche à l'eau  
 Ou d'acheter un rigolo.  
 Oui, messieurs, voilà ce qui reste  
 Pour les lâches et les salauds.  
 Mais si la frousse de ce geste  
 S'attache à vous comme un grelot,  
 Si l'on craint de s'ouvrir les veines,

On peut toujours risquer la veine  
D'un voyage à Monte-Carlo.

CHANT

*Monte-Carlo ! Monte-Carlo !  
J'ai fini ma journée.  
Je veux dormir au fond de l'eau  
De la Méditerranée.  
Monte-Carlo ! Monte-Carlo !*

Après avoir vendu votre âme  
Et mis en gage des bijoux  
Que jamais plus on ne réclame,  
La roulette est un beau joujou.  
C'est joli de dire : je joue.  
Cela vous met le feu aux joues  
Et cela vous allume l'œil.  
Sous de joyeux voiles de deuil  
On porte un noble nom de veuve.  
Un titre donne de l'orgueil !  
Et folle, et prête, et toute neuve,  
On prend sa carte au casino.  
Voyez mes plumes et mes voiles,  
Contemplez le strass de l'étoile  
Qui me mène à Monte-Carlo.

La chance est femme. Elle est jalouse  
De ces veuvages solennels.  
Sans doute elle m'a cru l'épouse  
D'un véritable colonel.  
J'ai gagné, gagné sur le douze.  
Et puis les robes se décousent,  
La fourrure perd ses cheveux.

On a beau répéter : « Je veux »,  
 Dès que la chance vous déteste,  
 Dès que votre cœur est nerveux,  
 Vous ne pouvez plus faire un geste,  
 Pousser un sou sur le tableau  
 Sans que la chance qui s'écarte  
 Change les chiffres et les cartes  
 Des tables de Monte-Carlo.

Les voyous ! les buses ! les gales !  
 Ils m'ont mise dehors... dehors...  
 Et ils m'accusent d'être sale  
 De porter malheur dans leurs salles,  
 Dans leurs sales salles en stuc.  
 Moi qui aurais donné mon truc  
 A l'œil, au prince, à la princesse,  
 Au duc de Westminster, au duc,  
 Parfaitement. – Faut que ça cesse,  
 Qu'ils me criaient, votre boulot !  
 Votre boulot ? ... Ma découverte.  
 J'en priverai les tables vertes.  
 C'est bien fait pour Monte-Carlo.

REFRAIN

*Monte-Carlo ! Monte-Carlo !*  
*Etc.*

Et maintenant, moi qui vous parle,  
 Je n'avouerai pas les kilos  
 Que j'ai perdus à Monte-Carle  
 (Monte-Carle ou Monte-Carlo)  
 Je suis une ombre de moi-même...  
 Les martingales, les systèmes

Et les croupiers qui ont le droit  
De taper de loin sur vos doigts  
Quand on veut faucher une mise.  
Et la pension où l'on doit  
Et toujours la même chemise  
Que l'angoisse trempe dans l'eau.  
Ils peuvent courir. Pas si bête.  
Cette nuit je pique une tête  
Dans la mer de Monte-Carlo.

REFRAIN

*Monte-Carlo ! Monte-Carlo !  
Etc.<sup>(12)</sup>.*

モンテカルロの女

死んじまった女たちのなかでもいちばん死人みたいっていうのに  
それでも生きてる奴らの世界で這いずり回っていると——  
みんなからおっぼり出され  
風がふいてドアがバタンと閉まったら  
もう若くはないし愛されもしないんだから……  
閉めだされちまったあとで  
出来ることといたら 水にドボンか  
チャカを買うことぐらい。  
そうさ野郎ども それが末路さ  
腰抜けや ろくでなしの。  
でも 自殺するのが恐くなって  
ガタガタびくついたり  
手首を切るのにビビってるんなら  
とにかく思い切って運だめししてみようか  
モンテカルロへ旅にでて。

歌

モンテカルロ！ モンテカルロ！

もう仕事はおえたの。

ねむりたい 地中海の

水底で。

モンテカルロ！ モンテカルロ！

魂を売り渡し

宝石を質入れしちまったら

とりもどそうなんて絶対しない

いまはルーレットが洒落てておジュー・ジュー気にいり。

ジュ・ジュ「張る」だなんて洒落た言い方。

それだけで頬がジュほてって

目がキラキラしちまう。

陽気な喪のヴェールに隠れて

高貴な寡婦を名乗るのさ。

だって 爵位があれば得意満面！

浮かれながら 支度して まっさらな気分で

カジノの会員になりますの。

ほら この羽根に このヴェールを

よくご覧あそばせ ばったものの星章を

これがあればモンテカルロに行けますの。

ツキってのは女ね。やきもちやきで

こんなまじめくさった未亡人に嫉妬してるんだもの。

たぶん私のこと本当に奥様だと思いこんだのよ

大佐と結婚してたって。

勝ってたの 勝ってたのよ 12に賭けて。

なのに そうこうしてるうちにドレスがほころんで

毛皮から毛が抜けちまった。

ジュ・ヴ「お願い」と繰り返し言っても無駄

ツキに見放され

心が棘ついてしまったなら

何をしても無駄  
台に小銭を置いても  
ツキってのは必ずそっぽ向いて  
数字や札を変えてしまう  
モンテカルロの賭場台では。

ごろつき！ とんま！ 性悪な奴らめ！  
あいつらときたら あたしをつまみ出したの……外によ……  
汚え奴だって罵りやがる  
賭場に厄介事をもってくるってさ  
そっちだって大理石に似せただけの汚え賭博のくせに。  
上手い賭け方を教えることもできたのよ  
タダでね 王子とか 王女とか  
ウエストミンスター卿とか 公爵とかに  
本当よ！ — もういい加減にしろ だって  
あいつら叫ぶんだ 何やってんだ！って  
何やってんだって？…… 見つけちゃった。  
でも 緑の台に教えてやんない。  
いい気味よ モンテカルロには。

リフレイン

モンテカルロ！ モンテカルロ！  
*Etc.*

いまこんなふうにしやべってるけど  
言いやしないさ  
モンテカルルで何キロ失ったかなんて  
(モンテカルル いやモンテカルロ)  
あたしにはもう見る影もないわ……  
倍賭けだって 上手いやり口だって知っている  
クルーピエは当然  
離れたところから手をたたくわ  
賭金をくすねようとする と そうなるわね。



部屋のツケはあるし  
あいかわらず着替えさえないの  
不安でずぶ濡れだけど。  
もうそんなの全部うんざり。あたしだって馬鹿じゃない。  
今夜 頭からドボンしてやる  
モンテカルロの海の中に。

リフレイン

モンテカルロ！ モンテカルロ！

*Etc.*

### コクトー詩学における「シャンソン」の位置づけ

コクトーは様々な芸術分野で革新的手法を用いたり、詩や小説において突飛な形式やイメージを使うことも多いため、前衛作家の印象を持つものも多いだろう。実際、初期詩集『喜望峰』（1919）は、20世紀前半の前衛芸術の影響も明らかで、空白を利用し語の配置も工夫されている。

Désengluons-nous de nos rêves

le grain de seigle  
sans babil d'herbe  
et loin des arbres orateurs

je

le

plante

il     germera

mais renonce aux noces champêtres

car le verbe explosif tombe inoffensivement

éternel à travers

les générations compactes

et sinon toi

rien

ne percute

sa mélinite embaumée

Hoïo

j'écarte l'éloquence

la voile creuse

et la voile grosse

qui font dévier le vaisseau

mon encre encoche

et là

et là

et là

et

là

dort

la profonde poésie<sup>(13)</sup>

自由になろう 僕たちの夢の頸木<sup>くびき</sup>から

ライ麦の種を  
草原がざわめいていないとき  
雄弁な木々から遠いところに

僕は

それを

植える

種は 芽をだすだろう

でも諦めるんだ 田園の結婚式なんて

というのも その爆発性の言葉が落ちても 爆発せず害を及ぼさなかったから  
短く連続する世代世代を  
越えて その言葉はずっと残ってきた  
君以外

何も  
衝撃を与えない

防腐処理がなされている その香しいメリナイトには

よーっ  
遠ざけるぞ 雄弁を  
たわんだ帆  
大きすぎる帆は  
船の針路を狂わすからな

僕のインクが刻みをいれる

そこに

またそこに

またそこに

また

そこに

眠っている

深遠のポエジーが

このように、『喜望峰』に代表される初期詩編では前衛的な手法がよく見られるが、1923年の『平調曲』では均衡と秩序を目指す伝統的な韻律が用いられる。

J'ai, pour tromper du temps la mal-sonnante horloge,

Chanté de vingt façons.

Ainsi de l'habitude évitai-je l'éloge,

Et les nobles glaçons.

C'est peu que l'habitude une gloire couronne

Lorsqu'elle a vieux le chef ;

Il faut qu'un long amour souvent le cœur étonne

À force d'être bref.

[...]

Quoi, vous avez écrit LE CAP, VOCABULAIRE ?

Vous écrivez ceci ! Vous ne pouvez me plaire.

L'homme aime l'uniforme et qu'on n'en change point.

Mais après notre mort se livre notre course,

La voiture s'étoile ainsi qu'une Grande Ourse,

Et nos fruits aigrelets se révèlent à point<sup>(14)</sup>.

とき  
刻という耳ざわりな時計をあざむこうと  
僕は歌ってきた 二十ものやり方で  
こんなふうにも いつも避けてきた 賞讃も  
威厳ある冷評も。

いつもやってきたことに榮譽が与えられても不十分  
第一人者とはいえ 今ではもう古めかしい  
必要なのは 長く続く愛が心をよくよく震撼させること  
手短かに表現することで。

(中略)

何だって? 『喜望峰』や『用語集』を書いたお前が?  
今さらこんなもの書くのか! 気に入らん。  
人というものは制服が好きで 着替えようと なんてしないんだ。  
なのに 死んだあとも僕たちの生涯が続く  
車が星のように輝いているぞ おおぐま座みたく  
そして 毒っ気ある僕たちの成果が丁度良いってことがはっきりするんだ。

この詩句は、6//6の区切りをもつアレクサンドランと、アレクサンドランの半句にもなる六音綴の詩句によって成り立っている。『喜望峰』ではタイポグラフィの効果が優先されているが、『平調曲』では『喜望峰』にあったような形式面での「前衛らしさ」は影をひそめている。例えば二節目の冒頭をみてみよう。「C'est peu que l'habitud(e) // une gloire couronne」と6//6のアレクサンドランの句切りを維持するために、「直接目的補語+主語+動詞」という破格の文構造をとり、シンタックスを韻律リズムに従属させている。このような「詩的許容」を前提とする韻律リズムの優位に、コクトーの古典主義的詩法への回帰を見ることができよう。

次に「モンテカルロの女」の韻律形式に注目しよう。この作品は、伝統的にシャンソンに使われてきた八音綴で構成され、シャンソン形式の特徴のひとつ

であるリフレインも見られる。このように「モンテカルロの女」は形式的に伝統的なシャンソンの構造をとっている。

一方で、コクトーにとってシャンソンはある程度の自由さを許容するものであった。シャンソンについてコクトーは次のように述べている。

二次的な芸術が存在する。詩人というものは、きわめて自由のない芸術家、秩序や几帳面さにもっとも縛られた芸術家ではあるが、その芸術のおかげで、少しばかり自由気ままさを学ぶ羽目になってしまう。

(中略)

二次的芸術の女王であるシャンソンは、生まれながらにしてあまりに独特なので、次のように思ってしまう。シャンソンは中心地の歩道からひとりで飛び出てきたのではないかと、そして、出かけにシャンソンを歌うみんなが、その本当の作詞者となるのではないかと<sup>(15)</sup>。

ヴィクトル・ユゴー、テオフィル・ゴーチエ、テオドール・ド・バンヴィル、ジュール・ラフォルクなど19世紀の詩人たちは、歌われることを前提としない「詩的シャンソン」を作り、作品の主題においては、これまでアカデミックな詩が対象としてこなかった「素朴さ」や「大衆性」をテーマとしてその幅を広げた。また、詩的形式の面では、シャンソンは、ある程度の形式の柔軟さ、非規則性を許容するが故に、自由詩への道を開くことになった。

20世紀の詩人であっても、古典に回帰したコクトーにとって、シャンソンはテーマ的には「大衆的」であり、形式、語彙のレベルにおいても自由の幅が広く、柔軟な詩形であった。実際、「モンテカルロの女」では、詩の言葉には話し言葉や俗語が多く使われ、語彙のレベルでも大衆性が維持されている。また、韻も踏んでおり、ほとんどの詩句がシャンソンの韻律である八音綴から成っているが、例えばリフレインの箇所のように、一部それとは異なる音綴による詩句も見られる。

### 「モンテカルロの女」における抒情的主体

次に、「モンテカルロの女」における発話主体、すなわち抒情的主体の特徴を確認したい。この詩の語り手は一人のやさぐれた娼婦。なにもかも失った「女」が、命をかけてモンテカルロ<sup>(16)</sup>のカジノで一発当てようとルーレットに

望む。しかし、最初は勝っていても、すでに「ツキ」に見放された「女」は負けてしまい、自暴自棄になる。ただし、この作品は一見、救いがたい話のように感じられるが、最終的に見ることができるのは、最後に自殺するという究極の選択をするとはいえ、一人の女性の矜持、プライドであり、その強がりともみえる彼女の態度故に私たちは、いっそう彼女に対して哀れみと、ある種の美しさを感じざるを得ない。

また、この作品を特徴づけるのは、「女」の心情の激しい変化であろう。最初は憂鬱な気持ちから始まり、つぎに、期待故の感情の高ぶり、自尊心の高まり、激しい怒り、皮肉、恐怖、自暴自棄、最後には再びプライドが現われるといった風に女性の心情がドラマチックに変化していく。このことは、訳の上では表現できてはいないが、語り手である「女」自身をさす代名詞に« je »だけではなく、« on »や« vous »が「私」の意味で使われており、その揺らぎによって私の心情の不安定さが強調されている。

そこで、「シャンソン・パルレ」における抒情的主体の特徴を明らかにするために、まず、コクトーの詩における「私」の形象の特徴について確認したい。というのも、コクトーはシャンソンおよび「シャンソン・パルレ」と、詩を区別しているからだ。

だから、僕はシャンソン・パルレを作った。シャンソンはひとつのジャンルである。それが歌われようと、朗読されようと、決してモノローグにも、詩にも属さない。それはいつまでもシャンソンだ<sup>(17)</sup>。

このように「ジャンル」を厳格に分けるコクトーはそれぞれにおいて、抒情的主体が異なることを意識している。詩においては、コクトーは自らを登場させる。そのことは、先に見た引用にもある、自らの詩法を語る姿にも見出せるだろう。また、「六人組」といった自身の盟友を登場させることによって、詩における発話主体をコクトー自身として提示したりもする。

オーリックよ ミヨーよ プーランクよ タイユフェールよ オネゲルよ  
 僕は君らの花束を同じ花瓶の水に活け  
 そして君らを根もとから大切にねじる  
 自分たちの道を空に向かってみんな選べるようにと。

ところが 各々が別の火で火箭に星を添え  
火箭が音楽のアーチを描き それぞれ別の箇所に着ちるので  
いつの日か僕の榮譽は消えてしまうだろう  
結束の闇の守護者という榮譽は<sup>(18)</sup>。

ただし、「私」が必ずしも実際のジャン・コクトー自身の「自我」と同一化されるわけではない。コクトーは次のようにも述べている。

僕という人物は虚言だが、つねに眞実を告げる虚言である<sup>(19)</sup>

すなわち、コクトーは、己（鉤括弧つきの「ジャン・コクトー」）を舞台に上げ、「私」という虚構の形象、すなわち「ジャン・コクトー」という抒情的主体を通して、未知なるもの、見えないもの（見えていないもの）をあぶり出すことを目指している。

僕の詩のすべてはそこにあるのだ。僕は複写する  
見えないものを（君たちに見えないものを）<sup>(20)</sup>。

一方、一般的にシャンソンという音楽ジャンルのなかで響く声は、そこで語られる物語内の登場人物の声であるため、作詞者が歌詞の発話主体として提示される場合は少ない。「シャンソン・パルレ」である「モンテカルロの女」の場合も同じく、「詩人コクトー」が抒情的主体として提示されない。発話主体は当然のことながら「モンテカルロの女」という虚構の登場人物である。

「モンテカルロの女」における抒情的主体の特徴をより明らかにするために、シャンソンのもう一つの特徴を確認したい。19世紀における「詩的シャンソン」の実践を歴史的かつ包括的に研究したブリジット・ビュファール＝モレは、中世史研究家ポール・ズムトールの言葉を引用しながら、シャンソンの特徴のひとつを次のように定義している。

加えて、シャンソンは他者によって歌われるように作られているので、中世の音楽詩 *la lyrique* のように「ほとんど完全に客体化された詩、すなわち、主体、かつてテキスト内に与えられていた主観性を完全に消し去った詩」と呼びうるものだろう<sup>(21)</sup>。



ビュファール＝モレがシャンソンを中世の「音楽詩」la lyrique、すなわち「音楽の伴奏をともなう抒情詩」と結びつけながらその特徴を定義しているところが興味深い、とりあえず、ここではシャンソンが他者によって歌われる詩と定義されていることを押さえておきたい。「シャンソン・パルレ」である「モンテカルロの女」は、「コクトー」が舞台化される詩とは異なり、シャンソン歌手のオズワルドに朗読されてはじめて、「シャンソン・パルレ」の作品として成り立つ。すなわち、この作品の抒情的主体はオズワルドの声を通して形象化される。

そのことを前提としたうえで、「モンテカルロの女」の抒情的主体の特徴を指摘したい。ここで注目したいのは、シャンソンに挿入される詩の要素と、シャンソンの特徴の一つであるリフレインである。

まず、シャンソンに挿入される詩の要素について。コクトーは詩を朗読することを非常に重要視した詩人で、事あるごとに自作の詩を朗読しており、視覚的な効果を狙った前衛的な色彩の強い『喜望峰』でも人前で何度も朗読された。すなわち、虚構的形象としての自己を舞台化するコクトーは、パフォーマンスとしての朗読を詩の重要な要素のひとつに考えていた。一方で、「モンテカルロの女」は、シャンソンとして書かれてあるにもかかわらず、朗読される。すなわち、シャンソンは歌という音楽的な属性を奪われつつも、ジャズとしてシャンソンのまま、詩の重要な要素である朗読へと変えられているのだ。

次に歌の要素に注目しよう。「モンテカルロの女」は「シャンソン・パルレ」として作られているが、リフレインの箇所は「歌」となっている。実際、その箇所では、コクトーが作った曲にあわせてオズワルドが歌っている。つまり、語られるシャンソンの途中で歌が挿入されているのだ。コクトーはシャンソンの形式から、一度、歌という音楽的な属性を奪い、それを朗読へと変える一方、最もシャンソン的なものを特徴づけるリフレインの箇所で、歌の要素を再び導入する。

このように、シャンソンに詩が、そして、詩にシャンソンが、互いに異なるジャンルとして混ざりあっている。それは何を意味するのか。次はシャンソン歌手オズワルド自体に焦点をあてよう。というのも、繰り返しになるが、「モンテカルロの女」はオズワルドのために書かれた作品であり、彼女なしには作品として成り立たないからだ。オズワルドは、例えば最初の一節目で、やさぐれた娼婦が命をかけてモンテカルロのカジノで一か八か一発当てようと、すべてを捨ててルーレットに望む女のセリフを語る。その声にはシャンソン歌手が

シャンソンを歌うのではなく、朗読するというズレが内包されている。すなわち、これまでの自分を捨て、自分を装い、偽りながらルーレットに臨む「女」の姿が、歌を捨て、まるで役者のように朗読するシャンソン歌手の姿を通して形象化される。

次にリフレインの箇所に入ると、そこは「歌」になっており、今度は「モンテカルロの女」を演じていたオズワルドの朗読の声は、シャンソン歌手の「声」へと戻る。すなわち、「女」の声を朗読することで、シャンソン歌手としての属性を奪われていたオズワルドは、このリフレインの箇所ですべて歌をうたうことで、本職の「シャンソン歌手」として舞台化されることになる。

ただし、単純に「朗読者の声」と「歌手の声」を並置することが目指されているわけではない。「女」は最後の節で「本当の私はこうではない」ことを匂わせ、自暴自棄になりながらも、最後には自らのプライド、本来の「私」を取り戻し、死を選んでいる。すなわち、「シャンソン歌手」としての声を奪われ、朗読をするものとなったオズワルド、さらに、朗読のあとに続く歌によって「シャンソン歌手」のプロとしての声を取り戻すオズワルド、この二つの異なる主体の形象によって、現状を否定する「女」の姿と、プライドを取り戻す「女」の姿が表現されていると言えるだろう。それ故、「モンテカルロの女」で、音楽はただの伴奏としてあるのではない。発話行為のみならず、歌という音楽的要素もまた、それが消されたり、挿入されたりすることで、この作品独自の抒情的主体を形象化している。

## むすびにかえて

「モンテカルロの女」は、詩句のみならず、曲もコクトー自身によって作られた作品である。韻律構造、テーマ、語彙のレベル、大衆性といった面では伝統的なシャンソンの形式を守った作品であるが、その中にはズレなり、異質なものが含まれている。

まとめるなら、まずシャンソンが歌われるのではなく、朗読され、詩化される。ただし朗読とはいってもアカデミックな朗読ではなく、ドイツ語訛りによる、決して上手とは言えない、言うなれば大衆的な、すなわちシャンソン歌手による素人の朗読である。一方で、「歌」の部分は本職によるものだ。

また、「シャンソン・パルレ」における音楽は単なる詩句の伴奏となっているのではない。歌はそれ自体が消えること、すなわち「シャンソン」として朗

読されることで、本来の自分とは異なる様相をまとう「女」の姿を形象化する。また、リフレインの箇所では歌という音楽的要素が再び挿入されることによって、歌手としてのオズワルド自身の存在が詩句のなかに挿入され、プライドを取り戻す「女」が具体的に提示される。コクトー独自の形式である「シャンソン・パルレ」では、詩と音楽がそれぞれ別なものとして出会い、そこから独自の抒情的主体が生まれている。

このように「シャンソン・パルレ」を分析していくと、コクトーの詩学における詩と音楽の関係が明確になるだろう。「詩句の音楽」が目指されるわけでもなければ、象徴主義の詩人たちが目指したように、詩こそが本当の「音楽」la Musiqueであると主張されるわけでもない。コクトーの詩学において、詩と音楽はまったく異質なものであり、それ故にこそ響きあうものなのである。

本研究はJSPS科研費JP20K12987（研究課題：20世紀におけるフランス詩と音楽）の助成を受けたものです。

## 注

- (1) 本稿は2022年3月21日に神戸大学で行なわれた第4回フランス抒情詩研究会での口頭発表をもとに、加筆、修正を加えたものである。
- (2) Jean Cocteau, « Apollinaire », *Poésie critique*, t.1, Gallimard, 1959, p. 94.
- (3) 「私はジャズの演奏が得意だと自負しています。デッサンと同じく、ジャズは私の十八番。ヴィエネルのピアノ、黒人ヴァンスのサクソフォン、ジャズは私を酔わせてくれました、苦手なアルコールなんかよりも。」*D'un ordre considéré comme une anarchie* », *ibid.*, p. 75.
- (4) 「まず何よりも音楽を／そのためには音綴数は〈奇数〉を選びなさい／〈偶数〉よりも漠然と虚空に溶け／そのなかには重くのしかかったりあるいは気取ったりするものは何もない／同時になすべきなのは 何らかの思い違いがおきるよう／ことばを選ぶこと／灰色の歌ほど尊いものはない／〈曖昧さ〉と〈明瞭さ〉がひとつになっているのだから。」Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et naguère dans Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 326.
- (5) 「また想像するに、私たちは、[中略]文学の偉大なリズムが破綻しているのを目の当たりにし、そして、そのリズムがまるでオーケストレーションのように構成された震えをなしつつ散乱しているのに直面しているので、まさしく交響曲を〈書物〉へと転位させる方法<sup>アール</sup>、率直にいうと、[音楽から] 私たちの富を取り戻す方法を模索しなければならないのだ。というのも、〈音楽 la Musique〉は金管、弦、木管による基礎的な音の響きからではなく、極みにある知的な言葉<sup>パロール</sup>からこそ、完璧かつ明らかな形で、万象に存する関係の総体として生じるに違いないからだ。」(Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 212.) ここでマラルメが言っている「音楽」la Musiqueは、いわゆる交響楽や歌など一般的に考えられている音楽ではない。マラルメはこの大文字の「音楽」について、1893年1月10日エドモンド・ゴス宛の手紙のなかで次のように定義している。「〈音楽〉をギリシア語の意味で使ってください。実際、そ

れは〈観念〉あるいは諸関係のあいだのリズムを意味するのです。そのような〈音楽〉は、公衆向けの音楽、すなわち交響曲といった音楽より、はるかに神々しいのです。」(Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, VI Janvier 1893-juillet 1894, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1981, p. 26.)

- (6) ポール・ヴァレリーは、マラルメの言葉を引用しながら象徴主義の詩人たちの試みを次のように定義している。「〈象徴主義〉と名づけられたものが目指したものは、非常に率直に言うと、[中略] いくつもの詩人のグループが共有していた〈音楽から富を取り戻す〉という意図に集約される。」Paul Valéry, *Variété*, Gallimard, 1924, p. 95.
- (7) アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』のなかで次のように述べている。「このような感じかたのさまざまな段階に、それぞれじゅうぶんに正確で区別のはっきりした精神の実現が呼応しているので、視覚的表現に対してはひとつの価値を認めることをゆるされるが、反面、どの表現よりも深く混乱している音楽的表現に対しては、私はその価値をこぼむことをやめないう。事実、聴覚的イメージというものは、明瞭さばかりでなく厳密さの点でも視覚的イメージにおとっているわけで、一部の音楽狂諸氏にはお気の毒ながら、それは人間の偉大さという観念を裏づけるようにはできていない。とすれば、オーケストラの上には夜のとぼりが落ちつづけてほしいものだし、この世でまだ何かを探しもとめている私を、どうか眼をひらいたまま、眼をとじたまま——夜はすっかり明けている——、静かな瞑想にふけらせてほしいものだ。」アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』監修：瀧口修三、巖谷國士、京都、人文書院、1997年、14-15頁。André Breton, *Écrits sur l'art et autres textes, Œuvres complètes IV*, édition de Marguerite Bonnet; publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert; avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 349-350.
- (8) コクトー詩学と音楽の関係についての先行研究は、サティや「六人組」との関わりで数多くあるが、その詩学の射程を測るものとして重要なのは以下の書籍や論集であろう。Ornella Volta, *Satie / Cocteau : les malentendus d'une entente : avec des lettres et des textes inédits d'Erik Satie, Jean Cocteau, Valentine Hugo et Guillaume Apollinaire*, Le Castor Astral, 1993 (オルネラ・ヴォルタ編著、大谷千正訳『サティとコクトー：理解の誤解』新評論、1994年)。David Gullentops et Malou Haine, *Jean cocteau : textes et musique*, Mardaga, 2005. *Cocteau & la musique*, sous la direction scientifique de David Gullentops, *Cahiers Jean Cocteau* n° 4, Michel de Maule, 2006.
- (9) Jean Cocteau, « Des goûts et des couleurs », *Écrits sur la musique*, textes rassemblés, présentés et annotés par David Gullentops et Malou Haine, Vrin, collection Musicologies, 2016, p. 338.
- (10) 「突然、私の音楽が昔の幻影で満たされた。モンテカルロ。モンテカルロ、僕が20歳のときのヴェネチア!……二週間前、偶然カンヌで、ジャン・コクトーの〈アトル・ドゥ・ポッシュ〉を買った。〈モンテカルロの女〉は20年以上前にマリヤヌス・オズワルドのために書かれたものだが、僕は読んだことも聞いたこともなかった。いま僕はこのモノローグに夢中になっている。皇帝のようなディアギレフの庇護のもと、オーリックと一緒にモンテカルロで暮らしていた1923年から25年が思い出されるのだ。(中略)〈モンテカルロの女〉は〈トスカ〉の祈りのように歌わなければならない! 絶対にね!」Francis Poulenc, *Journal de mes mélodies*, avant-propos de Henri Sauguet, La Société des amis de Francis Poulenc chez Grasset, 1964, p. 94-95.
- (11) 「シャンソン・パルレ」としての「モンテカルロの女」は以下の音源で聞くことが出来る。Marianne Oswald, « Diction parlé-chanté à la voix tout à tour brutale et tendre », Anna la

- bonne 25 succès (1932-1937), 2021. « Jean Cocteau et ses interprètes », Pathé, Collection Disques Pathé, 2004.
- (12) Jean Cocteau, *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin ; avec la collaboration de Pierre Caizergues, Pierre Chanel, Gérard Lieber, Francis Ramirez, Christian Rolot et Jean Touzot, Gallimard, 2003, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1339-1341.
- (13) Jean Cocteau, *Le Cap de Bonne-Espérance* dans *Œuvres poétiques complètes*, édition publiée sous la direction de Michel Décaudin, avec la collaboration de Monique Bourdin, Pierre Caizergues, David Gullentop et Léon Somville, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 (以下 *OPC*), p. 14-15.
- (14) *Plain-chant*, *OPC*, p. 355-357.
- (15) « Pourquoi j'ai composé de la musique », *Écrit sur la musique*, *op. cit.*, p. 324-325.
- (16) コクトーはモナコのモンテカルロがお気に入りであった。「モンテカルロは極めて恥ずべき街、ヴェニスに極めて美しい街、ルルドは極めて感動的な街だと思われている。でも、ルルドに不快な思いをし、ヴェニスにがっかりすることもあるだろう。実をいうと、僕が気に入っているのはモンテカルロ。金のうえには太陽が見え、カフェ・ド・バリはサン＝マルクに似ている。空色の椅子は上品。ファサードの白いお菓子は僕たちの生きたいという欲求を掻き立ててくる。」 *Le Coq et l'arlequin. Notes autour de la musique* dans *Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Vol. IX, Genève, Marguerat, 1950, p. 58-59.
- (17) Jean Cocteau, *Portraits-souvenir* dans *Œuvres complètes de Jean Cocteau, Portraits-souvenir, Mon premier voyage, Le foyer des artistes, Hommages*, vol. XI, Genève, Marguerat, 1951, p. 19.
- (18) *Plain-chant*, *OPC*, p. 370.
- (19) *Opéra*, *OPC*, p. 540.
- (20) *Opéra*, *OPC*, p. 517.
- (21) Brigitte Buffard-Moret, *La chanson poétique du XIX<sup>e</sup> siècle - Origine, statut et formes*, Presses universitaires de Rennes, collection « Interférence », 2006, p. 336.