

雲居の貴婦人

——ジャン・コクトーのベル・エポック回想記に見る
モード観と思春期像

有 田 英 也

« Je souhaite d'être lu par les personnes qui restent des enfants coûte que coûte. »

Portraits-Souvenir, 1935, p. 45, ch.IV

「いかなる代償を払っても子供にとどまりたい人々に読んでほしいのだ」

はじめに

ジャン・コクトー（1889-1963）は1935年1月19日から5月14日まで、『フィガロ』紙土曜版に連載した短評を、翌6月末に単行本 *Portraits-Souvenir 1900-1914* にまとめた（本論では『肖像と回想』と呼ぶ⁽¹⁾）。これは表題の年代が示すように、世紀転換期から第一次世界大戦勃発までの通称ベル・エポック（美しい時代）にコクトーが出会った社交界の婦人、芸能人、作家についての、また在りし日の劇場、サロン、ミュージックホール、サーカスについての寸評を連ねた回想記である。同作はブレイヤッド叢書（詩と小説が各1巻）に収められていないが、詩人のジャーナリスト活動、そしてコクトーと流行との関わりという点で近年、注目されている⁽²⁾。

劇作家であり映画監督でもあったコクトーには、自作の衣装に強い拘りがあった。『カイエ・ジャン・コクトー』新シリーズ3号（2004）の特集「コクトーとモード」には、コクトーがココ・シャネルのために描いたスタイル画28点がピエール・ル・タンの解説とともに収められている。シャネルはコクトーの戯曲『アンチゴヌ』（1922）と、1937年には『オイディプス王』『円卓の騎士』の衣装を担当したが、スタイル画は1935年作と推定されている。本論が対象とする回想記は、この年に『フィガロ』紙に連載された。他にも特集号には、コクトーのモード短評（21点）、さらにニューヨークのモード雑誌『ハーパーズ・バザー』『ヴォーグ』掲載のスタイル画やシャネルとス

キャパレッリの肖像（1937年頃）などのドローイング（24点）が収録されている⁽³⁾。

また、コクトーは『肖像と回想』に、全部で60枚近い自作のデッサンを収めているので、この回想記はスタイルブックのようにも読める。そこで語られた作家自身の幼年時代と青年時代は、婦人服の流行、いわゆるモードと、どのような関係にあるのだろうか。

最初に指摘しておかねばならない。コクトーはひと時代前のモードを回想した。おそらくそれゆえ、この作品は、邦訳で「わが青春記」と題されている。表題を直訳すれば『お土産肖像写真』となる。観光客が作り物の背景の前に立ったり、板絵に開いた穴から顔を出したりしてポーズを取る仕掛けを意味する。事実、『肖像と回想』は、冒頭で、「店開きしたい肖像写真館の特徴は」（p. 12）と切り出し、最終章で、「店を閉めて河岸を変えよう。放浪者はこうやって休息するものだ」（p. 216）と筆を擱く。作者は写真館店主、読者は客に見立てられ、回想される人物や時代背景は書き割りに擬えられる。つまり、集团的に共有された時代の彩りが主題である。この韜晦とも取れる恥じらいは伊達ではない。ブルーストの大作『失われた時を求めて』以降のフランス作家は、記憶にもとづいて物語を書く際に、とりわけ幼年時代を回想する際に、真実とフィクションの緊張関係を無視できない。言い換えれば、想起の内容と批判的距離を保たざるを得ない。たしかに、コクトーは「厳密さの探求」をみずからに課し、また「詩は厳密」であり、「真実を述べるもっとも唐突な手段」（p. 13）だと誇る。しかし、彼はまた、大新聞の読者大衆が40代半ばの彼に、若書きの回想録を期待しているのではないかと恐れている。それゆえ『肖像と回想』は、「僕に回想録は書けないらしい」（p. 11）という一文で始まる。

ひとつの時代を回想するコクトーにとって、モードとは自分の装いというよりもはるかに、自分が愛し、また自分を育んでくれた女性や年配の男性たちの装いだった。コクトーは、モードの後追いに見せかけて往年の作家、芸能人の復権を図るとともに、懐旧の趣でモードという現象の不易的側面を探り当てようとする。この問題は、本論第3節、第4節で検討しよう。

最後に、この作品の絵と文章はテキスト上で、どのように関わっているのだろうか。ひと口に絵と言っても、最近の研究を参照するなら⁽⁴⁾、コクトー自身が撮影して母親が整理していた写真、風刺画家カピエッロ（Capiello）とセム（Sem 本名ジョルジュ・グルサ）の手になる著名人のカリカチュア（風刺画）の模写、さらには『肖像と回想』の挿画数点がその写しと考えられる芸能雑誌の肖像写真が、コクトーの絵の成立に関与している。そこには絵を入れたコクトーの小説、例えば『ボトマック』や『山師トマ』と比べてどんな特徴があるのだろうか。ひとまず、この作品が、どのようなジャンルに属するのか、またコクトーがジャンルの区分について、書き手としてどう考えていたかを知らねばならない。

1 ジャンルの混交：時評と回想記

『フィガロ』紙土曜版にベル・エボック回想記を連載するコクトーは、定期刊行物に書くことの制約をすでに知っていた。彼は第一次世界大戦初期の1914年9月から1915年7月まで、友人のデザイナー、ポール・イリブと、絵入り情報誌『言葉（Le Mot）』（全20号）を発行していたからである。戦争初期の高揚と、続くドイツ軍の攻勢に対する愛国心の高まり、そしてランス大聖堂の破壊を機にドイツ軍の「蛮行」が指弾される状況下では、反戦はおろ

か冷静を呼びかけることさえ難しかったろう。しかも、「社説」に当たる「私たちがあなた方に申し上げたい一言 (un mot)」から知られるコクトーの狙いは、愛国主義のエスカレーションを避けつつ、望まれる愛国的表現を詩と散文と挿絵で見出そうという凝ったものだった。

『言葉』の皮肉たっぷりのシリーズ「言っていること、悪いこと」には、赤十字で働くドイツ女性を讃える次の言葉が異彩を放つだろう。「言っていること：ワグナーは難しい。しかし、天才だ。ドイツ人は嫌いだ。しかし、彼らの赤十字にはドイツの母親と勇敢な婦人がある」(強調引用者)。それは戦傷者搬送民間団体を立ち上げた『山師トマ』のド・ボルム夫人にも通じていよう。小説のモデルは、コクトーとロシアバレエ団を仲介し、実際に隊を主宰したポーランド出身のミシア・セールである。

また、『言葉』には「モロク將軍 (général Moloch)」なる人物の絵が掲載された。コクトーは、この人肉を食らう將軍は誰かという読者からの問いを想定して社説「あるドイツ軍負傷兵の奇妙かつ真正なる告白」で弁明する。「僕の描いた人物たちは(中略)＜ドイツ人＞そのものではなく、凶暴さと淫乱さと協調と神秘主義の具体化と感じられる一種の図なのだ」⁽⁵⁾。図は観念を表すということだろう。当時のフランス新聞では、最前線で防毒マスクをつけた子供や、男手が足りず牛の代わりに鋤を引く3人の農婦など、捏造写真とって差し支えない図像が宣伝に用いられていた⁽⁶⁾。これに対して、大胆にデフォルメしたコクトーの絵は、それがフィクションだと示しつつ、それでも出版が許容される限りで愛国的である。デカルトの座右の銘「仮面をつけて我は歩む (Larvatus prodeō)」を思わせる。このように戦時下の表現行為には大きな制約が伴った。

また、『言葉』収録の挿絵連作「残虐」には、非戦闘員の女性を殺害するド

イツ兵をリアルに描くカリカチュアとともに、手首の先がクレーンになり、びっしり歯の生えた大口の、まるで一人乗り戦車のような体型の兵隊が描かれている。コクトーは、小説『ポトマック』（1913-1914 執筆）で老夫婦の家に巢食った得体の知れない怪物ウージェーヌをもとに、戦争中の扇情的紙誌の挿絵をリライトして、民間人を虐殺し、女性に暴行するドイツ兵の図とした。

『言葉』誌の経験はコクトーのその後の創作に少なからぬ影響を与えた。『ポトマック』1919年版では、『言葉』に発表された図版をコクトーが描き直したものが全体の約半数に及んでいる。図版連作に付された「戦争のウージェーヌ 1915」という文章には、「人々は1913年のウージェーヌを先の失った鉄兜〔ドイツ陸軍の兵装〕の下に見出すだろう」⁽⁷⁾と明示してある。また、『山師トマ』（1923）の主人公は、名の類似から將軍の親族と間違われた青年だが、この話の初出が『言葉』誌である⁽⁸⁾。

このように戦時下から戦後数年間におけるフィクションと報道は入り組んでいる。

それでは1930年代半ばのコクトーにも、時評文の連載に何らかの倫理的および美学的な留保があったのだろうか。『フィガロ』紙の連載第1回でイラストを伴わない第1章は、芝居のプロローグ（前口上）の趣でこの点を明らかにする。詩人たる「自分の仕事は思い出すこと、幽霊たちを実体化させる（matérialiser）こと」だが、それは一筋縄でゆかない。なぜなら、今まさに燃えあがる過去を振り返れば、人は塩の柱に、つまり涙の柱になりかねないからだ」（p. 14）。この一節に、宗教的意味を読むこともできる。「創世記」に見えるロトの一家は、神の怒りによって焼かれるソドムとゴモラから逃れたが、禁止を破って振り返ったロトの妻は身体を塩の柱にされた。だが、コク

トーは『フィガロ』紙の読者の期待を、「軽快 (léger) で、インクの乾く間もないほど速書きの記事」(p. 17) と予想している。ならば聖書の引用さえも、大仰な紋切り型と、この回想記の随所に感じられる死の予感とのあいだを揺れると読むべきだろう。それは『肖像と回想』の連載最終回にあたる第16章でも変わらない。コクトーは、ひとつの時代を彩り、その多くが鬼籍に入った人物たちについて語り終えると、ふたたびこの文章が「縁日の肖像写真という演目」(p. 203) だと強調して幕引きをはかる。ベル・エポックの意匠を凝らした、読者参加型の肖像写真の「店」は、軽薄と深刻のあいだを軽やかに揺れるのである。

だが、このプロローグにコクトーの時代認識も読みとれる。

一時代のモードを回想して現代人に語る者は、自分を老人あるいは死者、いや亡霊とさえ感じるかもしれない。同書で詩人を「未知の諸力の本性的な霊媒師 (médium)」(p. 12) にたとえたコクトーは、後述するように、死者と生者を合わせ見る幻視の力を誇示している。モードこそ、ここで言われる「未知の諸力」とするなら、コクトーはこのシャーマン的な詩人像を1930年代半ばという、共産主義、ファシズム、そして植民地におけるナショナリズムが台頭する時代の端緒に表明したことになる。

このように時代と作品を関連づけるのは、自身の創作行為一般を詩的創造 (poésie) の特定の現れとしたコクトーにあって不適切な還元、硬直したリアリズムだと批判する立場はあるだろう。たとえば自選全集で自作の映画化と監督作品は「映画のポエジー」、『肖像と回想』は「批評のポエジー」に分類されている⁽⁹⁾。だが、前述のようにコクトーにとって詩は真実を述べる手段である。それでは、コクトーの『肖像と回想』は、もっぱらどのような人物たちを、どのような服装、動作、情景の中に、文字と絵で定着させたのた

うか。そこには「1900年から1914年まで」の舞台女優、演奏家、作家、アイスタンスの名手、サーカス団員に混じって、作家自身の両親と子供時代の自分が、当時の服装で描かれている。少年の目に映った舞台上の役者も、自分を含む観客席の見物人も、時と場所を特定したうえで、写真を証拠とするでもなく、他者の記憶に突き合わせもせず、まさに思い出すままに描いている。このように、『フィガロ』紙上の回想記連作は、イデオロギーと称される「未知の諸力」が跋扈する世界で、重厚深刻なイデオロギーに対抗して、あえて軽佻浮薄な流行の肩を持つ。それゆえ、コクトーは1935年の現実に対して後ろ向きで、しかも内向的と言えよう。しかし、その作品世界は、重厚深刻なヨーロッパ1930年代とパラレルワールドをなすことで、少なくとも同業作家たちの「政治化」を小声で批判している⁽¹⁰⁾。政治的信念を持つ、あるいはそれを標榜する同業作家とは違った意味で、「この新時代、僕の見立てではこの新世代には大いに見込みがありそうだし、とても興奮する」(p. 17)と、読者を未来に誘う気分がコクトーにも感じられる。「回想する詩人の書く記事」(p. 17)という、回想記と詩と新聞記事にまたがるジャンルの混交をあえてしながら、コクトーは新しいジャーナリズムの文体を開拓しつつあった。『ジャーナリスト・コクトー』の編者のひとりマリー＝エヴ・テランティが言うように⁽¹¹⁾、「1935-1938年は、コクトーがジャーナリズムに深く関わったがゆえに、そのキャリアにおけるとても例外的な時期である」。

『フィガロ』連載の成功によって、コクトーは文芸的な、つまりフィクションと文学作品への言及を交えたルポルタージュに進んだ。それが『パリ・ソワール』紙に連載した『僕たちの幼年時代を見出そう』(1935年8月)と『僕の最初の旅——80日間世界一周』(1936年8～9月)である⁽¹²⁾。コクトーは『肖像と回想』を捧げたパートナー、マルセル・キル (Marcel Khill) を同伴

者として、前者では地中海を漁船で航海し、後者ではジュール・ヴェルヌの同名小説の旅を、空路を用いずに再現した⁽¹³⁾。ルポルタージュは、両世界大戦間のフランス出版界の大ヒット作となった。人民戦線内閣の時代のコクトーは、共産党寄りの『ス・ソワール』紙にほぼ毎週連載された記事 73 本（1937 年 3 月 2 日 -1938 年 8 月 4 日）を通じて、広範な読者層を獲得した。また、その頃からラジオ番組にも出演し始めた。『肖像と回想』は、コクトーが例外的なジャーナリスト期に入るにあたって、みずからの創作の基盤を洗い出すのみならず、人間形成の土台まで掘り起こそうとする特異な作品である。

2 「母さんが着替えする」

コクトーの回想記『肖像と回想』でおそらくもっとも印象的な情景は、まだ観劇に行けない子供が見た、しつけ針を咥えた小間使いに手伝われて着替えをする母親の姿だろう。「僕は母の化粧に立ち会ったものだ。綾織のインド更紗（柄は異国の木々と島の鳥）がいくつも垂れ下がった薄暗い部屋を、香水と赤い粉が雲のように包んでいた。」（p. 33）言語表現は語の連続が必定なので、諸要素を一望にできる絵画と対照的に、断片性と時間性を帯びている。だから、衣服と身体の詳細は、おのずとクローズアップに似てくる。「戸棚と暖炉のあいだの僕から見える母は、細身で、堂々としていて、端折って言うなら、縁に黒玉を縫い付けた硬いビロードのロングドレスで身動きできなさそうだった。それはラオドニツで仕立てた提灯袖のドレスで、とてもシンプルなコースレットに重ねた同じ赤いビロードのねじり編みのところから、青白い腕と肩と胸元が飛び出していた。揺れる黒いレースと鼈甲でできた扇子と持ち上げた螺鈿のオペラグラスが、劇場の棧敷席で控えめに喝采をあげ

る時に、このビロード地はいかにも古典的な舞台の背景となるのだ」(pp. 33-34)。

この一節は接写を繋いだ長いシークエンスになっている。少年が衣装箆笥の鏡に映るかぎりの母親を盗み見ているので、描写はおのずと断片的になる。当時の流行の重々しく「硬い」布地のドレスが、母の身体を「堂々と (monumental)」成形する。母の身体は、それを包む事物によって換喩的に表される。他方、身体が柔らかい布を成形する様子は隠喩的に語られる。すなわち、蛇の抜け殻のような手袋が、「マイヨールが不滅のものとした女らしい仕草によって」(p. 34) 手首の留め金をパチンと言わせて生命を運び、「天窓のように開いた手の甲に僕が接吻」する瞬間こそ、「陶酔的な締め儀式」である。腕と手首が、まるで別の生き物のように動くのを見た少年は、それが母の身体だと口唇で確かめる。

母親の身体と衣服は互いに包み包まれる関係にある。前者が「ビロードに覆われ、ダイヤモンドで首を絞められ、羽で飾られて」芝居見物に行く身体になる一方で、手袋が身体に内側から押されて形をなすように、衣服が生身の腕によって「生命を持ち始める」。このように、身体と布とが合わさって、少年にはまだ想像するだけの棧敷席に、「観劇する母」が出現する。貴婦人の手にキスする少年剣士の所作は、やがて実見する芝居の先ぶれであろう。

コクトーの文章が『フィガロ』に掲載されると、母ウジェニー・コクトーはおよそ30年ぶりだろうか、虫除けのナフタリンと一緒に衣装ケースに仕舞ってあった当時のドレスとアクセサリーを出してくれた。そこには絹の帽子があり、母は、「そうね、これは私が被った最初のルブーの帽子よ」と言ったという。この挿話の出典は、「グレタ・ガルボの小さな帽子」と題され、南仏ヴィルフランシュ＝シュル＝メールの映画館で観た『幻想のヴェール』

(1934年製作)にちなんで婦人服の流行を考察したエッセイである。『肖像と回想』の挿絵の母親は、少年の想像のうちで、シルクハットとタキシード姿の夫に腕を預け、この羽飾りをつけて劇場の階段を登る。時は流れた。夫は8歳のジャンを残してピストル自殺してしまった。今やカロリース・ルブーは釣鐘型のクロッシュのデザイナーとなり、メゾンの帽子は短髪の娘たちのものかもしれない。過去を懐かしむかの母親の所作と映画評は繋がっている。というのは、コクトーはガルボの被った「中国風の小さな帽子」をパリの観客が笑ったと知って、モードの本質について考えこむからである。

「私たちの注意を引き、遠い地平を開いてくれるものが、軽薄だなんてありえない。歴史上の悲劇と不即不離であり続け、死の目眩を内包することで、モードとはびきりの思索の主題をもたらすのだ」⁽¹⁴⁾。

ケースから取り出された手のひらサイズの鳥の巣状のものは、アストラカンの毛織物だった。裏返すと横に潰した鳥があって、巣の中に小さな絹の帽子が収まっていた。その気品に感動しながらも、「僕たちにはニグロのように、発見した機械の＜使い方＞が分からなかった」。だから、当時の流行を回想し、絵を付けて文章にするのである。『肖像と回想』の書き手もまた、自分の気づいたことを他人のために表現する、世話焼きのジャーナリストではあるまいか⁽¹⁵⁾。

ルブーのデザインした母親の帽子を語る文章は、ベル・エポックの婦人服への郷愁にのみ染まっているわけではない。文章の結びの段落は、「帽子は消滅し、風に舞う」で始まる。今やコクトーにとって、昨今の娘がクルマを急発進させて束ねない髪を揺らすこと、またそれほどスポーティーでない娘たちなら、「中国、スペイン、ブルターニュの贅沢に回帰して、巻き毛や愛嬌毛、お下げで顔を粹取る」のが最高に美しい。コクトーは変化を受け入れ

る。そして、1950年の文章「頭（かしら）と被り物」で、「婦人帽デザイナー（modiste）は一種の霊媒師（médiuim）である」と持ち上げる⁽¹⁶⁾。コクトーによれば、婦人帽デザイナーは、「女性の背後に立ち、両手をかざして眠らせる」からである。この言葉遣いは、1935年の『肖像と回想』で詩人を「未知の諸力の霊媒師」に擬えたことを思わせる。また、1950年代のコクトーは、自分と同様に対独協力の嫌疑を受けたココ・シャネルを擁護して、その復帰を喜ぶ文章をいくつも書いたので、「霊媒師」とは「婦人帽デザイナー」として出発したシャネルへの目配せかもしれない。

このように、コクトーのモード観には、1945年の装飾美術館での展覧会「モードの劇場」を挟んで1930年代から1950年代に至る一貫性がある。母親は彼の記憶にあって、モードのギャラリー（回廊）の守護者と言えるだろう。

3 コクトーのモード観

1) 1900年のパリ女性の研究

作家とモードの関係は、執筆者の知るフランス近現代文学に限っても多様である。そこで、本論の問いを明確にしておこう。

この回想記で主として語られるのは、副題の「1900年－1914年」よりも少し広い19世紀末から第一次世界大戦までの、いわゆる「ベル・エポック」のパリ女性の風俗だから、モードを「婦人服の流行」と限定的に使っておこう。後述するように、コクトーは、この風俗が1935年の『フィガロ』紙読者にとって、懐旧というよりむしろ嘲笑の対象となる時代遅れの流行だと承知の上で、その記録と顕彰を試みている。その心理的スタンスはポール・モランのエッセイ『1900年』（1931年刊、1942年改訂版）に通じるだろう⁽¹⁷⁾。モラ

ンは1920年代に、短編集『夜開く』『黒い魔術』や旅行記で一世を風靡した。モランとコクトーはほぼ同年生まれ（それぞれ1888年と1889年）で、それぞれ外交官として、パリの銀行家の子として見聞したことを作品に取り込むことができた。

これら二つの著書のタイトルに含まれる「1900」年にはパリ万国博覧会が開催された。『肖像と回想』第9章の語る「1900年の女性」、あるいは「パリ女」とは、博覧会のあいだコンコルド広場に特設された入場門の頂上に設置された女性像のことである。コクトーがこの章で絵にしたのは飛行家サントス＝デュモン（p. 104）、大きな布と照明でダンスを刷新したが、電飾で目を病み丸いサングラスをしているロイ・フラー（p. 108）、そしてミュージックホール（あるいはカフェ・コンセール）「エルドラド」を舞台とする一連のイラストが、栈敷席の高校生たち（p. 111）、歌手ジャンヌ・レイネット（p. 113）、ドラナン（p. 115）、ミスタンゲット（p. 117）と続く。「マキシム、グラン・パレ、ラリック…たしかに、あなた方の1900年のイメージの出所はそこだ」（p. 108）。コンドルセ高等学校を素行不良で退学させられて家庭教師と大学入学資格試験（バカロレア）の準備をしていたコクトーは、その頃、パリの軽演劇の世界に熱中したことになる。事実を言えば、1900年万博の年、コクトーは11歳になるかならぬかであった。つまりこの章では、彼の思い描く「1900年風俗」が、フィクションを交えて物語られている。

1900年のパリ女性と言えば、花と羽で飾った帽子、第二帝政期に流行って復活したコルセット、腰当てでお尻を強調したバス・スタイルのスカートなど、泡立つような服のラインが特徴的である⁽¹⁸⁾。『肖像と回想』は当時のカフェ・コンセールの人気歌手ボレールを、後述するように氷上のパリジェンヌとして文字（p. 80）と絵（p. 81）で描いた。コクトーが古雑誌の絵と写

真を利用したことは、そうでない場合に、「今日の記事には当時のカリカチュアは使っていない」(p. 148)と断っていることから間接的に知られる。コクトーの絵では必ずしも明瞭でないが、深井寛子が「コルセットからの解放」の文脈で写真とともに示した「41cmのウエストを誇る」ボレールの後ろ姿は⁽¹⁹⁾、人体矯正が行き着いた寒々しい景色に見える。そこまで言わずとも、『肖像と回想』にはセムの描いたような腰が手首ほどしかない女性の挿絵が多い。彼女らは豊かな布で隠された身体の輪郭と対照的に、しばしば露わにされた胸元といった、ブルヴァール劇の女優やモンマルトルの軽演劇の歌手を思わせる性的に徴づけられた身体を男性の目に曝していた⁽²⁰⁾。それは1920年代に短髪とシャネルスーツと職業を選んだ「新しい女」たちが、断固として拒んだ「母」の姿ではなからうか。モードを通して社会に刻まれた歴史的变化が見出される。

2) モードの詩学

社会の歴史的变化と言っても、本論の目的はモード変遷の法則を突き止めることでも、モードを記号論的に読解することでもない。たしかに短いなりにコクトーのモード論そのものに、モード雑誌の言説に対する批判的考察と斬新な記述の試みがある。だが、彼の関心はむしろ自身の美学を明らかにし、記憶の芸術性を説くことにある。したがって、エレオノール・アンツェンベルジェが「*Portraits-Souvenir* にコクトーの様式論を見るよりも、彼の美学の鍵を探す方がいいだろう」⁽²¹⁾と書いたように、本論もモードをコクトー美学の鍵と考えよう。それでは美学の鍵は、どの扉を開けるために使われるのだろうか。そもそも、鍵には必ずしも開閉する場所が記されているわけではない。

そこで、作家の表現行為を衣服との関わりにおいて区分けし、コクトーの表現行為に対して意味を持つのがどういう関わりなのかを検討しよう。

まず、作家自身が「着る人」である場合はどうだろうか。ボードレールが「現代生活の画家」で論じたダンディは、コクトーの少し前の世代で言えばロベール・ド・モンテスキューにおいて、ブルーストとの関係、世紀末文化論の観点から研究されている⁽²²⁾。

コクトーの装いはダンディとは異なっている。彼は第一次世界大戦中、病弱で応召できず、民間の戦傷者搬送隊に属した。コクトーが着用した制服は、貴族と上層ブルジョワジーを顧客とするポール・ボワレがデザインした。一方、小説『山師トマ』の少年は、コクトーと同様、搬送隊に勤務するが、彼は年齢詐称のうえ軍払い下げ品を着て戦場に赴いた。制服は彼らの舞台衣装である。

このように「着る人」としてのコクトーには芝居臭さがつきまとう。それは『肖像と回想』に収められた数少ない自画像 (p. 57, 111, 143, 217) の着衣に顕著である。最初の「ジョゼフィースが僕をサーカスに連れてゆく」では、セーラー服姿の少年が子守の手を引いてテントに導いている。キャプションと絵が相反して面白い。次の絵では、コンドルセ高等中学校時代のコクトーと悪友たちが、エルドラドの女性歌手らに「スマイレの花束をお見舞いする」ため、めかして貴賓席に陣取っている。平土間からは、さぞ響盛を買ったことだろう。次の仮装姿のコクトーについては「エスコートする人」の範疇になる。

最後は、長いスカーフを巻いた胸像で、巻末に置かれ、「さようなら、読者の皆さん ヴィルフランシュ＝シュル＝メール 1935 年 5 月」と、南仏の執筆地と日付まで付して「著者近影」を演じている⁽²³⁾。写真を手本に書道で言う

臨書のような自画像を入れたのは、セルフイメージを機械的再現にも、職業写真家の表現にも委ねまいとする意志のせいだろう。

本論で注目するのは、これらコクトーの自画像4点の装いがことさらに厚く盛られていることである。これはコクトーが思春期から引きずってきた、素顔の自分を見せることへの恐怖心によるのではないだろうか。同性愛志向とも関わるこの問いについては、本論第4節「思春期像」を参照されたい。

『肖像と回想』で母のオペラ鑑賞のお伴をする父親は、「エスコートする人」のモードを表すが (p. 37)、同伴者コクトーの図もある。サラ・ベルナルと共演した男優エドゥアール・ド・マックスが、頭に鷲を飾ってヴェールを被ったアラブ風で芸術座の舞踏会に現れたとき、仮装の若者3人がお伴をして「スキヤングラスな貴賓席」を占めた (pp. 143-144)。コクトーは頽廢期のローマ皇帝ヘリオガバルスに扮してティアラを付け、真珠を縫いつけたドレスの裾 (traîne) を引き、マニキュアをしたと書く。ヘリオガバルスは女装どころか、男性奴隷の妻になったと伝えられる。思春期のコクトーがエスコートした運命の女性たちについても、第4節で検討しよう。

「デザインする人」としてのコクトーは、スタイル画を描き、自作の戯曲の衣装と舞台装置に注文をつけた。『肖像と回想』には、小説『恐るべき子供たち』(1929)の登場人物ダルジュロスとボールが描かれている (p. 97, 99, 101, 103)。なお、コクトーは『「恐るべき子供たち」のための図版60点』(1935)を版元グラッセから出している⁽²⁴⁾。これらは実際には1934年に製作された61点の図版だが、小説の原案とも言うべきもので、物語には使われなかった場面もある。『肖像と回想』に収められた絵と重複するものはない。中学時代の回想記の挿画は、小説の内容を知らずとも、それとして楽しめる。それぞれ「本物のモンティエ地区」「中坊ダルジュロス」「ビー玉遊び」、そして最後

はキャプションがないが、ダルジュロスの放った雪玉が胸に当たり、舗道に倒れたボールが描かれている。着衣は中学の冬の制服で、ベレー帽、マフラー、ケープ（袖なしの肩掛けマント）、半ズボンという出で立ちだが、巻末のマフラー姿のコクトーは、中学生に仮装して、『肖像と回想』本文に言う「犯行現場」（p. 98）にとどまりたいのかもしれない。衣装デザインとも言えるこれらの挿絵は、この小説がジャン＝ピエール・メルヴィル監督によって映画化される 1950 年に 15 年も先行している。

作家とモードとの関わりにおいて、「断つ人、縫う人、染める人」つまり「縫製する人」については、19 世紀のロマン派以降の小説の常套句となった「お針子」の人物像が考えられよう。彼女らは正午の休憩時間にちなんで « *midinette* » と呼ばれた。たしかに『肖像と回想』には、母親の着付けを手伝う小間使いが描かれている（p. 35）。だが、1935 年から 1938 年にかけて新聞、ラジオでの露出に積極的だったコクトーは、民衆を作品に登場させることよりも、民衆に自作の掛った劇場や映画館に足を運ばせ、彼らの愛読紙で自分の記事を読ませることに気を配った。というより、彼には少数の文化エリートに向けられた表現活動をもっぱらとした時期と、広義のジャーナリズムに力を入れた時期があったようである⁽²⁵⁾。1930 年代半ばを境に、コクトーは映画監督としても『他人の血』（1930）のような実験的で前衛的な手法の作品から、『美女と野獣』（1946）に代表される商業映画に向かうだろう。『ス・ソワール』紙の評論では、読者に「同志」と語りかけさえした。こうしてコクトーは、街で働く女性たちも読者、観客に想定できたのである。

最後に、ダンディズムや肖像画の服装を論じるボードレールのように、「モードを論評する人」としてのコクトーの側面もある。『肖像と回想』第 7 章冒頭の「モードを笑うことの危険性」は、流行の推移に翻弄される女性た

ちを嘲笑する現代人を批判している。「なぜならモードの滑稽さと「新奇を愛でる」恩知らずな時代の弱点をあげつらう誘惑にかられ、より小さな美 (beauté mineure) の先鋭的形態があやまたず通過する不遇の時期に安易につけこんだりしたら、僕たちはより大きな美 (beauté majeure) を嘲笑する悪しき精神を真似ることになるだろう。それはパリ精神のことであり、ボードレールが美の最新表現と呼ぶものにたえず逆らう嫌悪すべき良識のことだ」 (p. 83-84)。つまり、たとえ後世から嘲笑される危険を冒しても、美の「今ここ」に賭けよ、とコクトーは言う。モードとは何かと原理的に問いながら最新モードを探求するのは、ボードレールが「現代生活の画家」で語ったように、最新の美的表現を事物の表層、もしくは風俗に探ることなのだから、それは「軽薄な美 (beauté frivole)」への趣味的な関心には留まらない。1930年代半ばまでのコクトーならば、「軽薄な美」に対する「厳粛な美」は、少数の読者による作品の評価をめざす劇作と詩作で代表させるだろうし、その限りでジャーナリズムの対極にあるだろう。だが、『肖像と回想』第7章によれば、モードと芸術という二つの美は連動している。そこには、どのような根拠があるのだろうか。それとも、コクトーは『フィガロ』の連載に限って挑発的に流行を礼賛しているのだろうか。

3) モードの生理学

この問いは、コクトーのモード観における『肖像と回想』の位置付けと関係する。驚くべきことに、「モードは短命である。そしてこの受刑者の趣 (cet air condamné) がモードに気品 (noblesse) を与えている」 (p. 84) という『肖像と回想』の一節は、5年前の「花咲く浜辺ドーヴィル」にも21年後の「モードの倫理」にもほぼ同じ形で見いだせる⁽²⁶⁾。

「モードは過去と未来にまるでリスペクトを欠く若者のように生意気で、きつくて、冷酷だ。その形態と手法と陽気な歌声から発するメランコリーと気品は、モードが短命なこと、それを知って一息に燃えあがること起因する」。

「モードはとても短命であり、それゆえ一種のリン光で照らされ、その頬は赤みを帯びて私たちをホロリとさせる。モードは生まれた時から有罪宣告されている。ほとんど生きる前から死んでいるのだ」。

コクトーが擬人化したモードは佳人薄命の運命だが、彼と親しかったココ・シャネルの見立てはこれと似て非なる強靱なものである⁽²⁷⁾。「モードは死なねばならず、短命でなくてはならない。商売が生きてゆくために」。「モードは束の間の命ならそれだけ完璧なのだ。ゆえに、すでに死んでいるものを守れようはずもあるまい」。

短命で高貴な生き物としてのモードは、しかし詩人が回想すればフェニックスのように蘇る。『肖像と回想』第1章がロマン主義の道具立てを持ち出して大げさに語ったように、詩人は「霊媒師」のように故人の魂を呼び出せるからである。このモードと芸術の緊密で相補的な関係は、シャネルの言葉を引いて語られる。前述の「花咲く浜辺ドーヴィル」には、「ある高名な女性服飾デザイナーが同業者に語った言葉」が引かれている。

「私たちのような芸術家はいわゆる芸術家とは逆だ。彼らは醜いものを創造し、それが美しくなる。私たちは美しいものを創造するけれど、それが醜悪になるのよ」(p. 79)。

ほぼ同じ文章が、1955年の「帰ってきたシャネル嬢」でも、前述の「モードの倫理」でも、1957年の「さらばクリスチャン・ディオール」でも、シャネルの名を明かして繰り返される⁽²⁸⁾。このように、コクトーのモード観は一

貫している。同時代人からやれ醜悪だ、無価値だと散々に言われた詩人、画家、音楽家らの創作が、やがて後世の尊ぶ美となるのに対して、デザイナーがシーズンごとに発表する服は短命を余儀なくされている。モードの創作者と受容者は、極めて錆びやすい素材を身体の一部とする生き物なのだろう。

受容者コクトーが滑稽さを引き受けてまで古いモードを蘇らせるのに対して、創作者シャネルは自己を強く肯定する。どうしてデザイナーの道に進んだのかと自問して、「それは自分の好みのものを創造するためではなく、何よりもまず、自分が嫌うものを流行遅れにしてみる（démoder）ためだった。（中略）私は必然的に洗淨を行う運命の道具だったのだ」とシャネルは答えるのだから。舞台とモードの関係についても両者は対照的である。コクトーはポレールやミスタンゲットら舞台上で演じる女性を想起して書く。シャネルはベル・エポックの軽演劇の舞台に立ち、ポレールがパレ・ド・グラスで 1898 年にヒットさせた「Ko Ko Ri Ko（コケコッコ）」を歌い、自分の持ち歌「Qui qu'a vu Coco dans le Trocadéro?（トロカデロでココを見たって誰?）」の犬の名からココと名乗った。だが、ひとたび成功すると、「私の顧客に女優は一人もいなかった。モードにとって、女優は 1914 年以降もはや存在しない。それ以前は、彼女たちがモードを作っていたのだ」と社会の決定的変化を、私が変えたのだ、と言わんばかりに肯定する。コクトーがその中国風の帽子を擁護した映画女優も、シャネルにかかれば、「私たちにとって最高の映画女優グレタ・ガルボは、世界で一番着こなし下手の女だった」とにべもない⁽²⁹⁾。コクトーは、シャネルによれば美しく創造してもすぐに醜くなってしまふものを、懸命に擁護している。

そう考えれば、『肖像と回想』が絵と文で描き出したスタイルブックには、普通の人間と共存する、特異なモード人とても称すべき眷属の世界観が読み

取れるはずである。

4) モードの特権的な担い手

コクトーはベル・エポックの玄人筋をどのように描いているのだろうか。セム (Sem) のカリカチュアを敷き写したような第6章の女性たちは、手首のように細い腰をくねらせて氷上を滑る (p. 74, 75)。あるいはコクトーは男性客とレストランで同伴するココット (高級娼婦) たちを、プーローニュの森の社交場アルムノンヴィルと明示して絵にしたり、「見て来た僕が言うのだ」と絵の下に注記したりしている (p. 74, 75)。これらのキャプションがコクトーの言葉なのか、それともカリカチュア作家の言葉を一種の保証書として写したのか、それは絵からだけでは分からない。それにしても、テーブル脇でジブシー音楽をヴァイオリン演奏するボルディに、冷たい微笑を送る胸元も露わな女性をコクトー少年が目撃したとは考えがたいが、回想記作家は、「首の周りにナプキンをつけているのはフランス流のシャンパンボトルのみ」 (p. 77) と、新聞の男性読者の目を女性客の首に誘導して澄ましている。子供の生活圏からさらに離れているのが、レストランで女性作家コレット、その夫ウィリーに挟まれてテーブルについたポレールである (p. 77)。ポレールの誇る「41cm」の、当時の言葉で「スズメバチの腰」はテーブルに隠れて見えない。3人とも大きな帽子を被っているが、コクトーによれば当時のコレットは、1935年現在の彼女と違って、「うんと痩せていて、サイクリング選手のいでたちの小狐、スカートを履いたフォックステリア然としていた」 (pp. 78-79)。スカートとはおそらく、アメリカ19世紀半ばのフェミニスト、ブルマー女史の改良婦人服が、世紀末になって自転車に乗る女性に流行したキュロットスカートに化けたものだろう。

次のポレール像は、少年の実見として描かれている。その理由は、「午後5時になると、ヌーヴォー・シルクと同様（中略）パレ・ド・グラスのスケート場も、まるで魔法のように、中学生や従姉妹たちや家族連れがいなくなり、羽飾りをつけたシックな社会（milieu chic）のご婦人方と入れ替わる」（p. 75）からである。こちらの絵のポレールは、たしかに痩せぎすだが、街を歩く格好で帽子を被り、手提げを持って、編み上げのスケートシューズの両足を揃え、トルコ軍人風のスケーターとリンクを滑走する。氷に刻んだフィギュア（図形）の先が伸びて、いつしかJeanという署名になる。ポレールはアーティストと同席する芸人であり、スターであって、男に媚びるコクトーではない。だから、「彼女はモードを見おろしている。女性たちを途方に暮れさせる」（p. 81）。それは、ベル・エポックの女性たちが、ポレールの体型を持ってないからではなく、「北極の（polaire）」という名を持つ彼女の登場そのものがパレ・ド・グラス（氷の宮殿）の「傑作」だからである。子供が追い出される時刻まで居残った少年は、その魅惑を知った。「子供は素早く記録する。後でネガを現像するのだ」（p. 80）。前述のように、続く第7章でコクトーが古びたモードを持ち上げるのは偶然ではない。

4 思春期像

『肖像と回想』は「詩人たちが死ぬまで引き延ばす幼年時代」（p. 43）に捧げられた賛歌であり、幼年から思春期にかけての不安定な時期の自分に対するアンビヴァレントな感情の表出である。それは、コクトーが読者を強く意識する次の二つの引用から知られる。原文を示した箇所には下線を施した。

「いかなる代償を払っても子供にとどまりたい（qui restent des enfants coûte

que coûte) 人々に読んでほしいのだ」(p. 45)

「僕には青二才(jeunesse)が通ぶって師に背を向ける恩知らずで長い一時期に、カチュル＝マンデスをからかって、彼をひどく無慈悲に描いた。悔やまれることだ。」(p. 149)

最初の引用は、子供時代に体験したヴェルヌ原作の劇場版『80日間世界一周』について語る『肖像と回想』第4章の冒頭に置かれている。

2番目の引用に挙げられた詩人カチュル＝マンデス(1841-1909)は高踏派を代表するユダヤ系フランス人だが、その肖像を『フィガロ』読者に差し出すにあたって、コクトーはカリカチュアと混同しないよう警告する。それほどまでに、この「ロマン主義風の厳粛な廃墟と、その神々しい緋衣[王位]の裳裾を引く故人の姿」(p. 150)は描きがたいので、コクトーは輪郭を一本の線で引かずに、斜線を連続させて影のように処理している(p. 151)。この亡霊を描くかの筆致で次に描かれたのが、シラノ役で男装したサラ・ベルナール(p. 153)、『シラノ・ド・ベルジュラック』の作者エドモン・ロスタン(p. 155)とその子モーリス(p. 157)である。

この第12章は詩人カチュル＝マンデスの不慮の鉄道事故死で終わる。「一枚の布が轢死体を覆い、ロウソクが惚れ惚れするような美顔を照らしていた。死者の表情は青春(adolescence)のとげとげしさを取り戻す」(p. 158)。コクトーには詩人の死に顔がハインリヒ・ハイネに似て見えた。かつてカチュル＝マンデスは、ハイネ夫人に会った時、夫の病に悩む夫人がハイネその人と間違えて卒倒した、と語っていたという。この大げさな挿話そのものが、若きコクトーが敬愛し、おそらくそれゆえ時代遅れだとあえて揶揄し、今また他の親しい死者たちとともに和解を試みる「聖なる怪物たち(monstres sacrés)」⁽³⁰⁾にふさわしい道具立てだろう。「生身の聖なる怪物は稀だ。今日の

若者たち (jeunesse actuelle) にカチュル＝マンデスの一派と同じものは見られまい」(p. 150)。

とはいえ、コクトーが好んで回想するのは、一時代を象徴するかの女性群像である。これにブルーストの『失われた時を求めて』第2巻「花咲く乙女たちのかげに」冒頭の章「スワン夫人をめぐって」を思う読者も多いだろう。コクトーの狙いはより個人的なもの、つまり子供時代の彼が祖母や母に連れられて知り合ったり、街で見かけたりした在りし日の女性たちを、服の下にはけっして立ち入らずに、その表層から描くことにあった。幼年と思春期の回想という観点から、モードの表象について考えてみよう。

本論第2章で、母親が観劇のために着替えする場面と、新聞でそのくだりを読んだ母親とのやり取りを紹介した。次は、世紀転換期にロングドレスで競馬見物やテニスを楽しむ女性たちのモードを回想する文脈で、母親と少年のスキンシップを描く文と絵 (p. 89) に注目しよう (第7章)。朝の買い物を終えた母親の上半身は、密集してカールした羊毛の吸った朝霧かそれとも汗のせいで、「冷たいアストラカンのボレロ」に覆われている。そこに「鼻を埋めて香りたつ湿気を感じる」(p. 88) コクトー少年は、父親の不在のもとで、母との想像的一体感を味わっている。対象がヌードでなく着衣であるのは、ブルジョワ社会のタブーというより、作者の思春期の母子関係から規定されているはずである。

絵には「アストラカン」とだけキャプションがあり、大きな帽子を被った女性が、濃色のウールのボレロを羽織って、居間で正面を向き、ポーズを取っている。コルセットで締め上げられたウエストが異様に細い。絵は明らかにアストラカンのボレロを強調している。おそらくこれは訪問着のファッションプレートを、コクトーが敷き写したもののだろう。というのは、本文で

アストラカンのボレロは、絵とは異なり、立ち襟が銀糸で縁取られた黒いラシャの「エグロン・ケープ (cape Aiglon)」に合わせたからである。女優サラ・ベルナールは、エドモン・ロスタンが悲劇の皇帝ナポレオン2世を主人公として書いた戯曲『エグロン』(1900)を、自身の劇場で主演した。彼女は初演の翌年にも、英国王立劇場で主演している。この男装がミリタリー調の婦人服にアレンジされて流行したのだろう。

アストラカンのファッションプレート (p. 89) と母親の描写文 (p. 88) が食い違っているのは、そもそも後者が、海景に秀でてブルースト小説のエルスチールのモデルと言われるポール・セザール・エルー (Paul César Helleu) の「白い女」(プーシキン美術館蔵) と思しい、「欄干に持たれ、日傘を差した弓なりの夫人 (帽子にカモメ、波間にもカモメ、いたるところにカモメ)」(pp. 87-88) を描いた油絵を手本に書き進められているからである。文章ではケープの色が白から黒に変わり、アストラカンのボレロが加わって母子のご対面となる。

コクトーの文章は、母の放つ香気に触れた後、「ドレス丈が長くなり、短くなって、また長くなり、袖が膨らんでは縮んで膨らみ」とモードのめまぐるしい変転を、映画の長回しのような長文に収めてみせる (pp. 88-90)。それは1900年風を語るには、アールヌーヴォー様式の地下鉄入口(ギマール)やシャンデリア(ラリック)よりも、「若い僕たちが育ったあの時代 (période) の軽佻浮薄な (frivole) なアクセサリ」が「不自然な定まらない姿勢のまま、メドゥーサの首のように華麗にうごめく」のを思い出す方がいい、と結ぶためである。

モードの波をサーフィンする早回しの叙述とは対照的に、コクトーのカメラが、不特定のモデルが着衣するスタイル画ではなく、特定の人物にずっと

寄ることもある。コクトーの回想録は、ベル・エボックの代表的人物たち、とりわけ彼が慕った女性たちに捧げた弔文でもある。第1章に見える「パリの空の星たち」、あれらの「聖なる怪物たち」(p. 15, p. 150)を真に彼らたらしめているのは、「死に抗して戦うこと」(p. 15)である。最後まで死と戦ったからこそ、次のような情熱的な言葉が、黒人ダンサーを率いてアメリカからやって来たクラウン二人組と、白人と黒人のクラウン二人組について書かれる⁽³¹⁾。「エルク夫妻は死んだ、ショコラとフーティーは死んだ、ヌーヴォー＝シルク座は死んだ。でも(et)死のうが生きようが、エルク夫妻の短いステッキとリボンを巻いた骸骨に先導されて、行列は踊り続ける」(p. 67)。

幻想的な筆致は、運命の出会い、生涯の恋人、戻れない場所といった思春期特有のテーマと結びついて、後年のコクトー映画につながってゆく。

この筆致は、『肖像と回想』に次いで、今度は『パリ＝ソワール』紙に連載されたルボルタージュ『僕たちの幼年時代を見出そう』に顕著である⁽³²⁾。コクトーは前作『肖像と回想』を捧げたマルセル・キルを道連れに、漁船を購入して南仏ヴィルフランシュ＝シュル＝メールからトゥーロンまでの航海を記録した。同作は単行本に収録されなかったが、前述のように掲載紙も道連れも同じ『僕の最初の旅——80日間世界一周』のさきがけとなった点で重要な作品である。「幼年時代」と言いながらコクトーが「見出す」のは、『肖像と回想』第10章で語られたホテル・ウェルカムの思い出と同様、やや遅めに設定された彼の青春時代(コクトー37歳)である。コクトーは1926年にヴィルフランシュ＝シュル＝メールに滞在して、ストラヴィンスキーとバレエ『オイディプス王(Œdipus rex)』を制作し、画家で後にコクトーの映画『美女と野獣』で美術を担当するクリスチャン・ベラルが「幻影の絵画」を発

明していたことを思い出す⁽³³⁾。それは『肖像と回想』の語る「1935年の孤独」(p. 123)を埋める輝かしい青春時代だった。だからこそサン＝マンドリエで港を写生中のキスリングは、「コクトーは死んだも同然、もはや自身の影に過ぎず、1行も書けない」という世評に反して水夫のように血色がいい陽気な詩人の様子を驚いた。そこでコクトーは、「僕は自分自身の影でしかないものになりたい」と、デビューしたばかりのルイズ・ド・ヴィルモランの小説『サント・ユヌフォワ』(1934)の一節を引いた⁽³⁴⁾。ジャーナリズムに深く関わり、ベル・エポックの幼年時代と青年詩人の時代を回想したことで創作力の枯渇を言い立てられたコクトーは、世評通りに生ける屍を演じながら、『肖像と回想』で詩人一般を擬えた霊媒師が自身と取りむすぶ関係を、「自分自身の影」という言葉で言い表す⁽³⁵⁾。

これら19世紀末の軽演劇と1935年夏の南仏航海の回想に読める死の影は、たんに寿命や事故、忘れがちな世間の黙殺といったものだけではなく、非業の死の予感でもありうる。「僕は誰を見ているのだろう。クロード・カジミール＝ペリエ、死去。アラン＝フルニエ、死去。ペギー、死去」(p. 185)。コクトーの心の中でまだ笑っている若き詩人3人は、すべて戦死した。

とはいえ、第15章のほぼすべてを費やしたアンナ・ド・ノワイユ(1876-1933)の思い出は、乾いた明るい音色を帯びる。詩人ノワイユ伯爵夫人は女性初のレジオンドヌール受勲者であり、ベルギー王立アカデミーのフランス文学部門会員だった。その後任はコレット、次いでコクトーその人である。アンナ・ド・ノワイユは1933年4月30日、『肖像と回想』連載の2年前に死去した。

「アンナが話している」(p. 187)と手書きされたノワイユ伯爵夫人の肖像画とは、次の一節が対応する。「僕は死んだら、アンナ・ド・ノワイユに会い

にゆこう。雲の拝廊を通り過ぎよう。門を押しあげ、喧嘩腰の声を聞こう。
く坊や、ご覧なさい、後には何にもないわよ。覚えているかしら…言ったわ
よね>…そして、もう一度すべてが始まる。僕にとって永遠の喜びだ、伯爵
夫人が話している」(p. 200)。このくだりをより現実的に描き、かつ語った
のが、次の一枚である。伯爵夫人は黒い斑（ぶち）を入れた半透明のヴェー
ルで半分隠した顔を、心持ちこちらに向けて、横目づかいで口元を緩めてい
る。コクトーは、「僕は目を閉じる。アンナ、あなたの思い出を再び見ようと
するのだ」(p. 201)と、手書きで絵に文を添える。

この回想記が作者の手になる挿絵を多く収録したのは、たんに大新聞の読
者大衆に多才ぶりを印象づけるセルフイメージ戦略のせいだけではあるまい。
大新聞に寄せた詩人たちへの弔辞は、死せる想い人を探して黄泉に赴くオル
フェウスに自身を擬える、きわめて思春期的な自己劇化である⁽³⁶⁾。

註

- (1) Jean Cocteau, *Portraits-Souvenir 1900-1914*, Grasset, 本論では同書の引用が多数にな
り、引用ページを文中に「(p. 15)」と算用数字で示した。『ジャン・コクトー全
集Ⅴ 評論**』（東京創元社、1981）収録の堀口大學訳『わが青春記』を参照し
つつ、本論筆者が訳出した。その責はすべて筆者にある。
- (2) コクトー研究誌とシンポジウムで同作を取り上げた論文を挙げる。Eléonore
Antzenberger, « L'élégance féminine dans Portraits-Souvenir » in *Cahiers Jean Cocteau*,
Nouvelle série N° 3, « Cocteau et la mode », 2004, pp. 21-48 ; Serge Linaès, « Mémoires
en éclats (sur Portraits-Souvenir) » in Pierre-Marie Héron et Marie-Eve Thérenty, *Cocteau
journaliste*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 133-143
- (3) 特集号の緒言は服飾デザイナー、イヴ・サン・ローランが書いた。サン・ローラ
ンがコクトー作品に魅了されたのは、『聖なる怪物』の再演（アンバサドゥール座
でコクトーの没後の1966年9月19日）で、エステルを演じた歌手で女優のアル
レッティの衣装を担当したのがきっかけであり、生前のコクトーと仕事ができな

かったことを悔やんでいる。その後、サン・ローランは戯曲『双頭の鷲』再演（1978）の衣装と舞台装置を任された（アテネ＝ルイ＝ジュエ座）。これはサン・ローランにとって初の舞台監督で、王妃の寝所と図書室のオリエンタル風が話題になった。特集号収録の「コクトーのモード短評」には『ハーバーズ・バザー』誌（ニューヨーク）掲載のものもある（1937年3月号。コクトーの原稿ではなく英語から仏訳）。同誌がシュルレアリスト系アーティストに寄せた関心と芸術家側からの働きかけに注目して、木水千里氏は「芸術と非芸術の境界に位置する場」と呼んでいる。木水千里『マン・レイ 軽さの方程式』三元社、2018、p. 40、コクトーの同誌への寄稿とデッサンおよび写真の発表については木水、註1部1章（56）p. 7を参照。

- (4) Saurine Bonnafous, « Jean Cocteau dessinateur photographe » in Pierre Caizergues (dir.), *Jean Cocteau quarante ans après 1963-2003*, Centre d'étude du XX^e siècle Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005, pp. 235-254
- (5) Eléonore Antzenberger et Yoan Vêrilhac, « Le journaliste politique depuis le toit : *Le Mot* de Paul Iribé et Jean Cocteau (1914-1915) », P.-M. Héron et M.-E. Thérenty, *Ibid.*, p. 104, p. 111 ; Gérard Piouffre, « *Lusitania*, la faute du Kapitänleutnant », *Le Monde hors-série*, 14-18 Les leçons d'une guerre Les enjeux d'un centenaire, février-avril 2014, pp. 38-39
- (6) イギリス食糧庁の小麦節約キャンペーンには、このプロパガンダ写真を「絵」にしたものが使われた。Jean-Marc Moriceau, « Les paysannes en première ligne », *Le Monde hors-série*, pp. 22-23
- (7) Jean Cocteau, *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, p. 227 なお図版は1924年版から削除された。
- (8) プレイヤッド版所収の先行テキストに言及した拙論「フランス人の文学的記憶のなかの＜大いなる戦争＞——ジャン・コクトーの『山師トマ』の比喩表現をめぐって」『成城文藝』第231号、2015年6月、pp. 63-77 参照。
- (9) ピエール・シャネルがコクトーの没後に、単行本未収録の新聞記事をまとめた先駆的な評論集 Jean Cocteau, *Poésie de journalisme 1935-1938*, Belfond, 1973 は、「ジャーナリズムのポエジー」の表題のもとに『パリ・ソワール』連載の紀行文「僕たちの幼年時代を見出そう」と『ス・ソワール』掲載の評論を収める。
- (10) 作家の「政治化」への批判を文学者コクトーの潔癖さと呼ぶことには躊躇いがある。パリを含むフランス北半分がドイツ軍に占領されていた時期に、コクトーは

ドイツ大使館が主催したヒトラー総統お気に入りの彫刻家アルノ・ブレーカーの展覧会に名士として出席し、また当時からすでに対独協力メディアと見なされていた演劇専門誌『コメディア』に、1941年10月から1944年4月まで14回も寄稿したからである。Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite 1940-1944*, Seuil, pp. 96-101 同書でコクトーは占領ドイツ軍に文化協力した「パリ社交団 (le Tout-Paris)」の重鎮のひとりとされる。コクトーの二重生活ぶりは当時の日記(1942年5月28日)の、「僕がブレーカーだったら、あんな勝利はやがて災厄をもたらすと見るだろう(中略)。ブレーカーに挨拶したのは、いつだって白黒はつきりさせる立場を英雄的とは納得できないように僕を追い込むあの精神のせいなのだ。英雄的とは、僕が狼たちと一緒に吠えていると勝手に思わせておくことだと考えていた」という苦いぐだりに読み取れる(J. Cocteau, *Journal 1942-1945*, Gallimard, 1989, p. 137)。日記のコクトーは、自分の重んじる逆説とニュアンスが、「読み飛ばして読み違える」手合いに誤解されても構わないと「英雄的」に納得していた。より鮮明に協力作家の烙印を負ったドリユ・ラ・ロシェルらについては拙論を参照。「ワイマールへの旅——1941年11月第1回ヨーロッパ作家会議についての覚え書き」『ヨーロッパ文化研究』第13号、1994年、pp. 213-232

- (11) Pierre-Marie Héron et Marie-Eve Thérenty, *Ibid.*, p. 205 同様にピエール・シャネルは評論集緒言で、「この4年間はコクトーが広範な読者のために、記憶の探索と災厄に瀕した世界の観察とに身を捧げた〔創作の〕停止期間」としている。*Poésie de journalisme 1935-1938*, p. 8
- (12) テランティによれば小説よりむしろアドルフ・デヌリーとヴェルヌ自身による舞台化の方が、旅行記の発想源になっている(pp. 214-215)。『肖像と回想』でもシャンゼリゼ劇場での観劇経験が語られた(p. 51)。
- (13) 作品の前口上にあたる「ヴェルヌのユートピアと80日間の旅の現実」でコクトーは、「乗り換えの所要時間を縮め、空路をみずからに禁じて」と旅のルールを明かしている。Jean Cocteau, *Tour du monde en 80 jours (mon premier voyage)*, Gallimard, Idées, p. 18
- (14) « Le petit chapeau de Greta Garbo », *Cahier Jean Cocteau*, Nouvelle série N° 3, p. 82, p. 84
- (15) 2年後にコクトーは、不特定多数の読者に取って置きの内緒話をする書き方を「告白型ジャーナリズム」と呼ぶだろう。『ス・ソワール』1937年11月23日号掲載。*Poésie de journalisme 1935-1938*, p. 98

- (16) « Chefs et couvre-chefs », *Cahier Jean Cocteau*, Nouvelle série N° 3, p. 116
- (17) Paul Morand, 1900, Flammarion, 2^e édition, 1942 拙論『幻影の1900年——ポスターと万国博』『ユリイカ』（特集：ベル・エポック）、1992年12月号所収。
- (18) *Femmes fin de siècle 1885-1895*, Musée de la mode et des costumes, 1990
- (19) 深井寛子『ジャポニスム・イン・ファッション』平凡社、1994年、p. 215
- (20) これに反して、コクトーの母親の着替えでは、顔にほとんど線が入っておらず表情、つまり感情が伝わってこない。もう一枚は後ろ姿で、わずかに顔の左半分を覗かせる。
- (21) *Cahier Jean Cocteau*, Nouvelle série N° 3, p. 48
- (22) フィリップ・ジュリアン『1900年のプリンス——伯爵ロベール・ド・モンテスキュー伝』志村信英訳、国書刊行会、1987（新装版1996）とロジェ・ケンプ『ダンディ——ある男たちの美学』櫻井哲夫訳、講談社現代新書、1989など。歴史文化にわたる研究では北山晴一『おしゃれの社会史』（朝日選書、1991）、装いという行為の現象学的考察では鷺田清一『モードの迷宮』（ちくま学芸文庫、1996）、『ひとはなぜ服を着るのか——文化装置としてのファッション』（ちくま文庫、2012）を参照した。
- (23) コクトーの肖像写真には、頭頂部の髪が逆立ったものが多いが、この絵ではその部分が描かれていない。
- (24) Cocteau, *Œuvres romanesques complètes*, Pléiade, 2006, pp. 639-672
- (25) 論集『ジャーナリスト・コクトー』の編者二人は、コクトーとジャーナリズムの関係を三幕物の芝居に見立てて、『肖像と回想』を第二幕の冒頭に置いた。幕間のコクトーは新聞雑誌から遠ざかっていたとする。同じ論集でギー・デュクレーは、『戦中日記』と1950年代の日録『決定過去』（没後刊、全8巻）を根拠に、コクトーがジャーナリズムを毛嫌いしたと述べる。そのデュクレーも1937年にコクトーが『ス・ソワール』紙（共産党系）に寄せた評論で定式化した「告白型ジャーナリズム」については、諸家の解釈を引き、自説を述べて肯定している。ならば、コクトーがジャーナリズムと結んだ蜜月が1935年から1938年にだったと見るべきだろう。Pierre-Marie Héron et Marie-Eve Thérénty, « Cocteau journaliste : pièce en trois actes, *Cocteau journaliste*, pp. 9-28 ; Guy Ducrey, « Haine du journalisme », *Ibid.*, pp. 157-168
- (26) « La mode et les artiste » et « Morale de la mode », *Cahier Jean Cocteau*, Nouvelle série N° 3, p. 77, p. 120

- (27) ポール・モランがシャネルから聞き知ったことを書いた体裁の回想を参照した。
Paul Morand, *L'allure de Chanel*, Hermann, 1977, p. 137, p. 141
- (28) « La mode et les artistes », « Le retour de Mademoiselle Chanel », « Morale de la mode »
et « Adieu à Christian Dior », *Cahier Jean Cocteau*, Nouvelle série N° 3, p. 79, p. 117, p.
121, p. 123
- (29) Morand, *Ibid.*, p. 143, p. 148, p. 145
- (30) ボーヴォワールはサルトルとアントワー座の新しい持ち主シモース・ベリオの屋
敷を訪問して、コクトーと同席するコレットについて、「サルトルも＜聖なる怪
物＞と近づきになったようだった」と回想している（*La Force des choses*, Pléiade,
I, 2018, p. 1179）。会見は1948年3月5日だったが、回想録では1950年代、つま
り『第二の性』（1949）出版後に移し替えている。
- (31) ジェラルド・ノワリエル『ショコラ 歴史から消し去られたある黒人芸人の数奇
な運命』館葉月訳、集英社インターナショナル、2017
- (32) « Retrouvons notre enfance », *Paris-Soir*, 6-16 août 1935, in Jean Cocteau, *Poésie de
journalisme 1935-1938*, Belfond, 1973, p. 52 コクトーは「ルボルタージュの詩」と
いう表現を連載第7回で用いている。*Ibid.*, p. 44 コクトーに特徴的なジャーナリ
ズムの文体については、『僕の最初の旅——80日間世界一周』のアジア見聞記を
中心に、『僕たちの幼年時代を見出そう』と『ス・ソワール』紙への寄稿とを関連
付けた次の研究を参照。Jean Touzon, « De la poésie de reportage au journalisme
confidentiel : l'étape de *Mon premier voyage* », in Pierre Caizergues et Pierre-Marie Héron
(dir.), *Le siècle de Jean Cocteau Actes du Colloque de Toronto (2-4 octobre 1998)*,
Université Paul-Valéry, Université de Toronto, 2000
- (33) « Retrouvons notre enfance », *op. cit.*, p. 14
- (34) *Ibid.*, p. 52 コクトーは『僕たちの幼年時代を見出そう』（1935年8月10日）に同
乗者マルセル・キルの詩を紹介した際に、世間ではルイズ・ド・ヴィルモラン
の作品を自分が書いたと噂しているが、「『サント・ユヌフォワ』を読んでから知
り合ったのだから軽業も度が過ぎている」（*Ibid.*, p. 35）。この小説の書評が全集に
収録されている。Œuvres complètes de Jean Cocteau, Marguerat, Genève, 1950, t. 10,
pp. 264-266 初出は『新フランス評論』1935年1月号。
- (35) Louise de Vilmorin, *Sainte-Unefois*, édition établie et présentée par Martine Reid,
Gallimard, 2010, pp. 25-26 「大佐はグラスに、体調はいいのですが、もはや自
分自身の影に過ぎません、と答えて、こう付け加えた。私は老けこんできました、

と。そこでグラスは、自分自身の影以外のものにはなれずにいたいもののだわ、と言った。大佐は咳きこんだ」。

- (36) 「自己劇化」という語は、福田恆存の評論「自己劇化と告白」（『文學界』1952年12月号、『福田恆存評論集』第2巻、麗澤大學出版會、2009）から借りた。福田によれば「自己劇化とは、この善と悪との両極のあいだに身を処し、両者の間隙をますます押しひろげるように激しく運動しつづけることであり、告白とは、その振幅にたえきれなくなって、とたんに運動を停止することであろう」（p. 251 旧仮名遣いを改めた）。福田の言う「停止」を「宙吊り」と捉えれば、コクトーの偏愛する空中ブランコ乗りの技と、コクトー文学の鍵である「天使」像、とりわけ詩集『オペラ』所収の《L'Ange Heurtebise》の意味するところに接近できるだろう。いずれ稿を改めてジャック・マリタンとコクトーの往復書簡における「善と悪」を論じたい。Jean Cocteau, Jacques Maritain, *Correspondance 1923-1963*, édition établie par Michel Bressolette et Pierre Glaudes, *Les Cahiers de la N.R.F.*, 1993 ; Danielle Chaperon, *Jean Cocteau La chute des anges*, Presses Universitaires de Lille, 1990