

論文

# 《パレード》覚え書——コクトー、サティ、 ピカソ、マシーンの共作

阿 部 明日香

本論文は、2019年度フランス語学科企画コンサート『エリック・サティ——フランスでいちばん尖った音楽家!?』と関連して執筆される。

## 0. はじめに

オルネラ・ヴォルタはエリック・サティとジャン・コクトーに関する著書の中で、二人の出会いについて次のように語っている。

もしもジャン・コクトーと出会っていなければ、サティは、第二次大戦後まもなく得たような名声を博することなく、恐らく、限られた人達の間でしか知られてはいなかったであろう。また、もしもエリック・サティと出会っていなければ、コクトーは、恐らく、1920年代の音楽美学の擁護者にも、また数年間にわたって全てのアヴァン・ギャルドな若い作曲家達にとって必要不可欠であった精神的擁護者にも、なり得なかったであろう<sup>1)</sup>。

コクトーによってサティは伝説的な人物になり、またサティ（と六人組）とのつながりによって、若手芸術家の旗手としてのコクトー神話は確立した。そして、この二人を結びつけたのがバレエ《パレード》であった。1917年5月、ロシア・バレエ団（以下バレエ・リュス）がパリ・シャトレ座で初演したこの作品は、コクトーが台本を発案し、作曲をサティに、舞台装置と衣装デザインをパブロ・ピカソに依頼した。

コクトーとサティ、そしてピカソというのは、考えようによっては非常に奇妙な組み合わせだ。年齢からしても、当時コクトーは27歳、対するサティは50歳を超えていた。若くしてパリの社交界に出入りし「浮薄王子（Prince

frivole)」のあだ名を冠していたコクトーと、パリ郊外アルクイユの狭い部屋に独居し、モンパルナスの酒場に入出入りしていたサティ。コクトーは10代でバレエ・リュスのパリ公演の常連となっていたが、サティはキャバレーのピアノを弾きで生計を立て、40近くになってからスコラ・カントルムで作曲を学び直している。モンパルナスのボヘミアン画家だった当時35歳のピカソは、ブルジョワ芸術とみなされていたバレエとは全く無縁である以上に、軽蔑さえしていただろう。出自も境遇も明らかに異なる三人が協働してこの《パレード》は作られた。

《パレード》は、それまでバレエ・リュスの仕事をしたことのないいわば外部の音楽家(=サティ)と、画家(=ピカソ)が作曲と舞台装飾を担当した点で、これまでのバレエ・リュスの演目とは大きく異なっている。例えば、それまで舞台装飾についてはレオン・バクスト(Leon Bakst: 1866-1924)や、アレクサンドル・ブノワ(Alexandre Benois: 1870-1960)を中心としたディアギレフとロシア時代から親しい芸術家がほぼバレエ・リュス専属の舞台装飾家としてそのほとんどを担当していた。ニジンスキー振付の《牧神の午後》(1912年)、《遊戯》(1913年)では、ディアギレフまたはニジンスキーのアイデアをもとにドビュッシーに作曲を依頼、ニジンスキーが振付け、バクストが舞台装置を考えるという明確な役割分担と順序で制作されている。ところが、《パレード》においては、原案者は一応コクトーということになっているのだが、確かにシノプシスは描いたものの、作曲をサティに依頼し、外部の芸術家であるピカソが参加したあたりから、そしてとりわけバレエ・リュスのスターダンサー、レオニード・マシーン(Léonide Massine: 1896-1979)が振付に取り掛かったローマでの最終段階において、作品の構想全体はもはや誰の発案とはっきり名指せない複雑な表現物に変貌した。舞台装置と衣装、台本と振付に関する各自のアイデアは互いに干渉し合い、この「現代バレエ」の印象を大きく決定づけることになったのだった。

上記のように《パレード》は、コクトー、サティ、ピカソ、マシーンという、境遇の異なる芸術家がつれ合って生まれた作品であり、制作過程も通常のバレエ・リュス作品とは異なっている。本稿では、コクトー、サティ、ピカソ、マシーンがどのようなやり取りを経てこの作品を創出し、また作品全体にそれぞれがどのように関わってきたのか明らかにするとともに、パレード=見世物の小屋の客寄せというテーマに基づくこの作品を生み出した当時の文化史的背景について考察したい。

## 1. パレードの制作過程

### 1-1. コクトー

1912年にバレエ・リュスのためにインド神話に基づく《青い神》(*Le Dieu bleu*)の台本を手がけたコクトーは、1914年春、次なるバレエ・リュス作品として《ダヴィデ》の構想を膨らませていた。《青い神》はあまり好評を博さず、一方で翌1913年にはストラヴィンスキー《春の祭典》が大きな話題となっていた。コクトーはこれを強く意識しており、名誉挽回の機会を伺っていた。《ダヴィデ》は、コクトーが作曲の協力を求めたストラヴィンスキーがこれを放棄したことや、ディアギレフが乗り気にならなかったため、完成されることがなかったが、この作品がのちに《パレード》に結実することになる。じじつ、コクトーは《ダヴィデ》を「《パレード》の最初の草案」と位置付けている。

一人のアクロバットが、劇場内で演じる筈の大仕掛けの見世物『ダヴィデ』の、客寄せをやる筈だった。あとで、縁日の蓄音機の劇的模造であり、古代仮面の近代的形式である一つの箱と化した道化役が、メガフォンを通してダヴィデの武勇を歌って、劇場内の見世物を見物するように、公衆に懇願することになっていた。

これは、いわば『パレード』の最初の草案であったが、聖書とテキストのために、徒らに繁雑になってしまった<sup>2)</sup>。

ここには既に、パレード、アクロバット、そしてメガフォンを通した声（これは最終的には採用されないのだが）といった《パレード》のアイデアが確認できる<sup>3)</sup>。

もう一つ、《パレード》を準備したプロジェクトがある。1914年、作曲家エドガー・ヴァレーズが、シェイクスピアの『真夏の夜の夢』の劇付随音楽として親しまれてきたメンデルスゾーンの曲に変わる新しい曲を作り、この作品をパリで上演するという野心的なプロジェクトを発案した。この際、フランス語版のテキストを担当したのがジャン・コクトーだった。ヴァレーズは、ストラヴィンスキー、ラヴェル、フロラン・シュミット、サティに声をかけた。この呼びかけに応えて実際に作曲したのは《夏の夜の夢のための5つのしかめっ面》を完成させたサティただ一人だった。舞台美術と衣装は

キュビズムの画家アルベール・グレーズ、アンドレ・ロートが担当した。この計画は戦争によって流れてしまい、現在この作品は、サティの音楽とグレーズの舞台美術の下書きが残るのみである。音楽は未完成ながら、1915年6月には舞台稽古が行われた。その場所に選ばれたのがメドラノ・サーカスだった<sup>4)</sup>。通常の劇場が使えなかったという実際的な理由もあったようだが、サーカスという場所の選択は実験的な試みでもあっただろう。コクトー、サティ、舞台美術を担当したキュビズムの画家、そしてサーカスでのリハーサルという《バラード》に至る要素が確認できる。

## 1-2. コクトー／サティ

コクトーは1915年夏、それまで個人的な付き合いのなかったサティにコンタクトしようと試みるがうまくいかず、10月になって共通の友人である画家のヴァランティエヌ・グロスに仲介を頼みようやくサティと出会った<sup>5)</sup>。コクトーとサティは、どちらも《バラード》の制作の経緯について、逐一ヴァランティエヌ・グロスに報告することになる。最初の対面ではすぐにプロジェクトには結びつかなかったものの、翌1916年4月18日、コクトーはグロスとともに「エリック・サティ＝モーリス・ラヴェル フェスティヴァル」(6, rue Huyghens, Paris) に赴き、そこでサティとリカルド・ヴィニエスとの連弾で《梨の形をした小品》(*Morceaux en forme de poire*, 1903) を聴いた<sup>6)</sup>。この時、《青い神》の失敗を巻き返し、ディアギレフを驚かせる新しいプロジェクトを確信した。《梨の形をした小品》に基づいて、3つの見世物による3幕のバレエを構想したのである。

サティはというと、古い作品を使うコクトーのアイデアには乗り気ではなく、新たに作品を作りたいと考えた。

J'espère que l'admirable Cocteau ne se servira pas de mes vieilles œuvres.  
Faisons du neuf n'est-ce pas ? Pas de blague !

[CCCXXXIII. 1916年4月25日付 ヴァランティエヌ・グロス宛]<sup>7)</sup>

こうしてサティが新しい曲を作ることに乗り気になったことで、《バラード》は実現に向けて大きく動き出す。一週間後の5月1日に、コクトーはアイデアを記した「ノートと草稿の一束」をサティに託し戦線に戻った<sup>8)</sup>。ここに記されていたアイデアは、「見世物小屋がパリの通りに小屋を建て、三人の登場人物（アクロバット、中国人の奇術師、アメリカ人の少女）がお客



を呼び込もうとして演目の一部を演じる<sup>9)</sup>」というもので、この時すでに、3幕を構成する主要な要素は既に出揃っていた。サティはこのアイデアが非常に気に入ったようで、翌日コクトーに手紙を書き送り、早速考えを整理し始めたと伝えている。

J'ai reçu le manuscrit. Très épatant!

Je mets de l'ordre dans mes idées.

Écrivez-moi, n'est-ce pas ?

Il y a là un travail de cheval.

Je suis en train de résumer le tout.

[CCCXXXVII. 1916年5月2日付 コクトー宛]<sup>10)</sup>

サティはその後も定期的にもコクトーやヴァランティエヌ・グロスに手紙を書き送り、作曲に精力的に取り組んでいること、順調に進んでいることを伝えている。

Je travaille comme un cheval. Ça marche mieux que je ne croyais.

[CCCXLI. 1916年5月16日付 ヴァランティエヌ・グロス宛]<sup>11)</sup>

N'ayez pas peur : ça marche. Quel chic sujet !

Je crois que j'y suis, & bien ! Veine !

[CCCXLIV. 1916年5月18日付 コクトー宛]<sup>12)</sup>

Ne soyez pas inquiet, non plus que nerveux : je travaille. Laissez-moi faire, bon vieux.

Sachez que je ne vous présenterai l'œuvre qu'en octobre.

Vous n'en connaissez pas *une note* avant. Cela, je le jure !

[CCCXLVIII. 1916年6月8日付 サティからコクトー宛]<sup>13)</sup>

そして、作曲過程においてもコクトーと密に話し合っていたことが伺える。

Quand passez-vous à Paris ? J'aimerais vous voir : il y a tellement de choses à faire que, tout seul, j'en suis baba. C'est fou.

Chic ! Bravo ! Vive Cocteau !

[CCCXLIV. 1916年5月18日付 コクトー宛]<sup>14)</sup>

Mon travail Cocteau marche. Nous avons tenu plusieurs conseils. Quel être vivant ! Nous faisons très bon ménage.

[CCCLVIII. 1916年8月4日付 ミシア・エドゥアール宛]<sup>15)</sup>

Cocteau est épatant. Nous travaillons ferme & avec joie.

[CCCLXIII. 1916年8月10日付 ヴァランティーンヌ・グロス宛]<sup>16)</sup>

8月中に「中国人」の作曲が終わり、「アメリカ人の少女」に取り掛かった<sup>17)</sup>。その後、しばらく間が空き、10月半ばに「アメリカ人の少女」が順調に進んでいることを伝えている<sup>18)</sup>。

La « petite Américaine » va bien.

Le « rag » est en bonne santé : il se place bien.

[CCCLXXXV. 1916年10月19日付 コクトー宛]<sup>19)</sup>

11月にはディアギレフに《パレード》の一部を聴かせ、非常に満足した彼から前金を受け取っている<sup>20)</sup>。12月には「赤い幕の小さなプレリュード」が完成する。この部分について、サティは次のように説明している。

J'ai écrit le « *Petit Prélude du Rideau rouge* ». C'est une exposition de fugue, très recueillie, très grave & même assez « barbeuse », mais courte. J'aime ce genre, légèrement « pompier » & faussement naïf, tout à fait « kono » comme disent les « Japans ».

[CCCXCV. 1916年12月12日付 ヴァランティーンヌ・グロス宛]<sup>21)</sup>

「kono」が何を指しているのかは定かではない。「非常に内省的で厳粛で」あり、「少しだけ仰々しく見せかけ上は素朴な」このプレリュードを、「中国人」の軽快なリズムや、「アメリカ人の少女」のラグタイムと対比させた。

そして、翌1917年1月1日を選んで、コクトーに宛てて、《パレード》がついに完成したことを告げた。

« *Parade* » est composée entièrement : Chic !

C'est cette nuit, en rentrant, que « *Parade* » a vu le jour – le « Jour de l'An » – sur le papier. « *Parade* » musique, bien entendu.

Mon rôle est terminé, cher Gros ; le vôtre commence. Il commence bien.

Ce sera – & c'est – la première fois (foie de veau\*) qu'un ballet est réellement fait par un poète. C'est justice.

L'Esprit (poésie) domine là la Matière (musique).

Le même événement aura lieu du côté du peintre, croyez-le.

[CCCXCVIII. 1917年1月1日付 コクトー宛]<sup>22)</sup>

サティは、詩人がバレエを構想したことに賛辞を送り、コクトーのエスプリが自分の作った音楽を支配しているとして、またこの後本格的に制作に加わるピカソについても同様であるとして、コクトーに大きな敬意を表している。ここで作曲家としてのサティの役割は終わり、この後をコクトー、ピカソ、そして振付を担当するマシーンが引き継いでいくこととなるのだが、実はサティの仕事はまだ終わったとは言えなかった。この時点では、まだ連弾用のピアノ譜も完成されてはいない<sup>23)</sup>。サティがディアギレフに四手連弾バージョンを聞かせたのは1月8日のことだが、この時ディアギレフはサティに「フィナーレをより華やかにするように」作り直すことを要求したようだ<sup>24)</sup>。

Ce que demande Diaghilew est très juste – mais votre remarque est encore plus juste. Pour cette fin, nous devrions nous rencontrer tous trois. C'est indispensable & musique en main encore.

[CDVII. 1917年1月9日付 コクトー宛]<sup>25)</sup>

具体的にどんな変更がされたのか、されなかったのかは分からないが、こうしてディアギレフ、コクトーのアドバイスを受けた上で、ピアノ四手連弾バージョンが最終的に完成し、サティはこの後、4月1日までにオーケストラ譜を完成させる約束をすることとなる。

### 1-3. コクトー／ピカソ／サティ

1915年12月、コクトーは、作曲家のエドガー・ヴァレーズに仲介を頼みピカソに出会った。コクトーがいつピカソに《パレード》への協力を依頼したかは明らかではないが、翌1916年8月24日、コクトーとサティは共にヴァ

ランティエヌ・グロスに当てて「ピカソが我々と一緒に《パレード》を制作することになりました！」と書き送っている<sup>26)</sup>。コクトーは、この年、ピカソを仲介にしてモンパルナスの画家たちと親しく付き合うようになっていた。

ピカソは僕をモデルにアルルカンの絵を描きたがっていた。ポーズがすむと、ぼくらは外に出て、立体派の画家たちのアトリエを訪ねたものだ。その散歩は、カフェ・ド・ラ・ロトンドで終るのだった。「ラ・ロトンド」、「ル・ドーム」、それにモンパルナスとラスパージュ大通りとの角にある一軒の料理店とが、いなかの広場みたいになっていて、野菜売りたちは小さな荷車を休め、雑草が石畳の間に生い茂っていた。これがぼくらの散歩場であり、港であり、領地であった。ぼくは向う岸から上陸してきた。そして養子にしてもらった<sup>27)</sup>。

ブルジョワのサロンに出入りしていた右岸の住人コクトーが、まだ田舎の風情を留めるボヘミアンの拠点、左岸のモンパルナスへと乗り込んで行った。ピカソとの出会いがきっかけとなり、彼らの世界を発見したのである。コクトーにはここで何か新しいことが起こっているという確信があった。モディリアニ、キスリングが彼の肖像画を描き【図1/2】、コクトーは画家たちを撮影している【図3/4】。コクトーは当時を次のように回想している。

モディリアニが私の肖像画を描いていたとき、ジョゼフ・バラ街のキスリングと同じアトリエで仕事をしていた。部屋の奥にピカソがいて、黒の格子柄のシャツを着てデッサンしている彼の姿が見える […] <sup>28)</sup>。

ところで、モンパルナスの画家たちは舞台芸術、ましてやブルジョワ芸術とみなされていたバレエとは無縁だった。

僕が関わるピカソは、舞台装置家としてのピカソだ。彼をそこへ引きずり込んだのは、僕だ。彼の周囲の者は、彼が僕の言うなりになるとは信じていなかった。一つの専制がモンマルトルとモンパルナスの上にはびこっていた。キュビズムのきびしい時期を過ごしているときだった。カフェのテーブルの上にあるような品々、スペインのギターが、唯一の許された快樂だった。舞台装置を、殊にバレエ・リュスのために（敬虔な

青年たちはストラヴィンスキーを知らなかった) 描くことは、犯罪だった。ピカソが僕の提案を受け入れたとき、楽屋裏のルナン氏がソルボンヌを震駭させた以上に、ピカソはカフェ・ド・ラ・ロンドを、烈しく憤激させた<sup>29)</sup>。

当時モンパルナスのカフェに集っていた若い前衛画家たちにとって、ブルジョワ芸術の象徴であるバレエ・リュスの仕事をするのは犯罪に等しいとみなされていて、ピカソがコクトーの提案に乗るとは誰も思っていなかったという。彼らは1913年に物議を醸したバレエ・リュスの《春の祭典》さえ知らないままだった。コクトーは、彼らはまるで信仰のように贅沢を糾弾しているといい、このことが視野を狭くしていると指摘する<sup>30)</sup>。芸術家の間にも分断があった。つまり、《パレード》は、ふだん交わることのない芸術家同士を結びつける画期的な試みでもあったのだ。

ピカソはコクトーの提案を受け入れる。そしてこの仕事をきっかけとして出会ったバレエ・リュスのダンサー、オルガ・コクロヴァと結婚したこともあり、その後8年間に渡ってディアギレフに協力し、《三角帽子》(1919年)、《プルチネルラ》(1920年)、《クアドロ・フラメンコ》(1921年)《青列車》(1924年、幕のみ)を手がけた。とはいえ、ピカソの衣装が作品全体のコンセプトに変更を強い、振付を制限するほどの大きな影響を及ぼすのは《パレード》のみである。パレードの後、ディアギレフはピカソに《三角帽子》の舞台美術を依頼するが、今度は既に振付は仕上がっており、ピカソの役割はあくまでも舞台装飾家・衣装デザイナーのそれに留まっていた。つまり、ピカソの舞台芸術の仕事のなかで、《パレード》は非常に特殊な位置を占めている。

ピカソが《パレード》のために製作したのは、舞台の幕、舞台装飾と衣装だったが、とりわけ作品の印象を大きく左右したのが「マネージャー」の造形だった。キュビズム風の巨大な張り子を被ったマネージャーが舞台を圧倒した。《パレード》がしばしば「キュビストのバレエ (ballet cubiste)」と呼ばれるのは、ひとえにこのピカソの造形に由来するといえる。

モンパルナスのボヘミアン芸術家だったピカソは、コクトーよりもむしろサティと近い感覚を持っていたのかもしれない。サティとピカソはすぐに親しくなり、このことがコクトーを嫉妬させることにもなった。コクトーが疎外感を感じて「[...] 親愛なるサティに、私も《パレード》に関わっていること、彼とピカソの二人だけの作品ではないことを、理解させねば…」とまで言うほどだったが<sup>31)</sup>、ピカソが「マネージャー」のアイデアを最初に話

したのもコクトーではなく、サティに対してだった。1916年9月14日、サティは友人のヴァランティーン・グロスに宛てて次のような手紙を送っている。

Chère et douce amie,

[...] Si vous saviez combine je suis triste ! « *Parade* » se transforme en mieux, derrière Cocteau ! Picasso a des idées qui me plaisent *mieux* que celles de notre Jean !

Quel malheur ! Et je « suis » pour Picasso ! Et Cocteau ne le sait pas ! Que faire !

Picasso me dit de continuer sur le texte de Jean, & lui, Picasso, travaillera sur un autre texte, le *sien* – qui est étourdissant ! Prodigeux !

Je deviens fou & triste ! Que faire ?

Connaissant les belles idées de Picasso, je suis navré d'être obligé de composer sur celles du bon Jean, moins belles – oh ! oui ! moins belles.

Que faire ! Que faire !

Écrivez-moi pour me conseiller. Je suis fou. [...]

[CCCLXXV. 1916年9月14日付、ヴァランティーン・グロス宛]<sup>32)</sup>

ピカソの独断によって《パレード》は変質した。しかもコクトーの知らぬ間に。ピカソはコクトーのテキストに従わず、自分の考えで仕事を進めると断言したようだ。サティはピカソのアイデアを非常に気に入り、同日、コクトーにも手紙を書き送り、ピカソがパレードについて新しいアイデアを持っていることを伝えている。4日後の9月20日には再びヴァランティーンに宛てて、すべてうまく言ったこと、コクトーはすべてを知り、ピカソと意見が一致したことを報告した<sup>33)</sup>。

《パレード》でのピカソの役割は単なる舞台装飾と衣装のデザインではなかった。彼らはそのことをはっきりと認識していた。コクトーはピカソに宛てた手紙の中で次のように述べている。

Diaghilev arrive dans une semaine. S'il pouvait emporter à Massine quelques feuilles à vous, cela lui rendrait un énorme service. Vous allez dire : « Mais je ne suis pas un dessinateur de costumes ! » Soit, ce que vous ferez ne sera jamais du costume, ce sera ce que doit être le costume

au théâtre et ce qu'il n'a encore jamais été. J'ai confiance dans votre génie<sup>34)</sup>.

ピカソは、コクトーの台本にはなかったキュビスム的な登場人物「マネージャー」を考案し、パレードの性格を大きく変えることになった。当然、サティもピカソのアイデアに沿って、同じリズムが執拗に繰り返されるマネージャーのテーマを作曲しただろう。マネージャーの衣装は次章で述べるように振付も大きく制約することになり、コクトーのメガフォンから流れる声のアイデアを放棄させることにもなるのだった。

## 2. ローマでの制作

### 2-1. 振付

バレエ・リュスは1917年4月、ローマのコンスタンツィ劇場で《上機嫌な婦人達》を初演することになっていた（4月12日初演）。コクトーとピカソは、《パレード》の振付と全体の演出のために、バレエ・リュスのローマ公演に同行した。ここで二人は、ニジンスキーに変わってバレエ・リュスのスターダンサーとして活躍していたレオニード・マシーンと合流し、意見交換し合って演出の細部を決めていった。「ピカソとコクトーというような二人の芸術家たちとともに仕事をする興奮を伝えるのは難しい。」とマシーンはのちに回想している。

ヴェネツィア広場での会合のたびごとに、私たちのアイデアの交換が部屋中に火花を散らしているようだった。それぞれの革新的なアイデア—音響効果、キュビスムの衣装、メガフォン—が、振付の新鮮なアイデアを誘発した。私はそれからそれをディアギレフに見せた。私はまた、ピカソの高度に練り上げられた芸術のヴィジョンが、コクトーの無尽蔵に流れ出る創出に刺激されるのを見ることができた<sup>35)</sup>。

《パレード》は、ローマでは完成せず、コクトー、ピカソはナポリ、サン・カルロ劇場での公演にも同行した。そして、ナポリへの長時間の列車の移動の間も「話し合うことを辞めず、バレエへの私たちのアイデアを改良し続けた」のだった。つまり、すでに出来上がっていた音楽に単に振付を乗せていったのではなく、ピカソやコクトーに触発されて、次々とアイデアが生ま

れていったことが伺える。コクトーも積極的にアイデアを提供していた。コクトーは母にあてた手紙で、自分自身がダンサーになってマシーンに振付をやってみせていると伝えている。

Je travaille du matin au soir. Tu rirais de me voir devenu danseur, car Mas-sine désire que je lui montre la moindre chose et j'invente les rôles qu'il transforme séance tenante en chorégraphie.

[1917年11月22日付 コクトーから母への手紙]<sup>36)</sup>

また同じ手紙の中で、当時20歳を超えたばかりのマシンの未熟さについて辛辣な言葉で語り、自分が常に見張っていないといけないとも言っている。

J'écris peu à cause du travail. *C'est une usine à construire*. Comme Mas-sine tombe encore un peu dans cette erreur de l'extrême jeunesse qui consiste à confondre l'originalité avec la complication, je veux être là sans répit<sup>37)</sup>.

このコクトーの言葉は、自らの役割を強調するあまり、マシンの力量をあまりにも過小評価しすぎているだろう。マシンは、1915年に《真夜中の太陽》でデビューし、《パレード》以降もバレエ・リュスの振付家として《風変わりな店》《三角帽子》(1919年)、《ナイチンゲールの歌》《プルチネッタ》(1920年)を手がけてゆくのだから。その上で、コクトーというバレエ界の外にいる人物が振付の細部にまでアイデアを出し、若い振付家が柔軟にそれを取り入れていった制作のありようは強調しておきたい。こうして古典的なバレエの身体表現にマイムの動きをふんだんに取り入れた作品が作られていった。

振付のみならず、演出そして騒音の挿入など、《パレード》はローマでの最終段階で大きく形を変えてゆくことになる。舞台幕もローマに行ってから急遽ピカソが描くことに決めたのだった【図5】<sup>38)</sup>。

### ○マネージャー

登場人物の中でも、観客を圧倒し、強く印象付けたマネージャーについて、まず述べなければならないだろう。バレエ《パレード》の視覚的な印象を決



定したのは何よりも2人のマネージャーの存在だ【図6】。コクトーの初めのアイデアでは、マネージャーは存在せず、それぞれの出し物の後に、メガフォンから声だけが聞こえ、「登場人物のあらましをかいつまみながら、きまり文句を歌う」という仕掛けになっていた<sup>39)</sup>。

コクトーが後に回想するところによると、ピカソの下絵を見たときに、この「非人間的な、超人的な登場人物」を、3人の現実の登場人物に対比させる面白さに気づいたという。そして「残忍で、無教養で、粗野で騒々しい《マネージャー》」を考えついた。一方で、この巨大なマネージャーの造形自体は、ローマに行ってから具現化したようだ。ピカソははじめ、サンドイッチマンのような造形を考えていたが、ローマで、イタリア未来派のフォルトゥナート・デペーロ (Fortunato Depero: 1892-1960) がバレエ・リュスの依頼でストラヴィンスキーの《ナイチンゲールの歌》の舞台装置として巨大な張り子を作ったのに触発され、デペーロに依頼して3mの高さの張り子を作ってもらったのだという<sup>40)</sup>。イタリアでは、マリネッティをはじめとする未来派の芸術家たちが仕事を手伝った。プランポリニ、バルラ、カルラなどが「親切にピカソの衣装の骨組みを作ったり、仕事がやりやすくなるようにいろいろ助けてくれた<sup>41)</sup>」のだった。

マシーンによると、コクトーは、マネージャーの声がメガフォンから聞こえるというアイデアをすぐには放棄しなかったようだ<sup>42)</sup>。メガフォンの使用が、この作品の「キュビスト的コンセプト」に完全にマッチしていると考えていたからだ。最終的にはディアギレフの賛同を得られず放棄するものの、音楽に騒音を挿入するという別のかたちに変えて取り入れられた。マネージャーは「黙って足でリズムを取る」ことになった。コクトーは次のように描写する。

この沈黙<sup>タップ</sup>と足踏ほど、僕を満足させたものはありません。僕たちの人形は、映画で残忍な習慣を見せてくれる昆虫に、忽ち似てしまいました<sup>43)</sup>。

ピカソの作った衣装＝舞台装置は、ダンサーの動きを著しく制限するが、コクトーはこの装置が振付を貧しくするのではなく、逆にこれまでのバレエの振付の紋切り型と手を切り、動きではなく、動きの中心にあるものから新しい着想を得ることを強いるという点で有利に働くと考えた。あるいは考えようとしたのかもしれない。というのも、翌1918年に書かれたテキストでは次のように語り、ピカソの衣装＝舞台装置に不満を漏らしているからだ。

ピカソの骸骨を使わずに稽古をつけた《マネージャーの踊》は、踊り手が骸骨を着込んでやってみると、抒情的な力がすっかり消えてしまった<sup>44)</sup>。

バレエは、フランス人のマネージャーの登場によって始まる。マネージャーは「サティのオープニングのフレーズに合わせて、ギクシャクしたスタッカートの様式で、足を踏みならし、杖を床に打ちつけて観客の注意を引きながら登場する<sup>45)</sup>。」

### ○中国人の奇術師

フランス人のマネージャー退場後、カーテンが上がると、「ナンバーワン」と書かれたプラカードが出る。それを合図に中国人の奇術師を演じるレオニード・マシーンが登場する。マシーンは、この中国人を「擬似東洋的なエンターテイナーのパロディ」として考えていた。中国人の奇術師は、当時パリのミュージック・ホールでありふれた登場人物だった。1912年から1914年まで、アルハンブラのスターの一人、Chung Ling Soo は、ピカソがデザインしたのと同様のオレンジ色のチュニックを着ていた【図7】<sup>46)</sup>。

中国人の奇術師は頭を振りながらステージをぐるりと回って登場し、ステージ中央で一礼してからパフォーマンスを開始する。マシーンは当初、中国人の奇術師がどのような手品をさせるか決めかねていた。そこで、奇術師入場の振付をコクトーに見せると、コクトーから「卵を飲み込む動き」を入れるべきだという提案があった。この提案に触発されて、マシーンは次のような一連の動作を考案した。

[...] 袖から卵を出し、口に入れるふりをする。そして卵を飲み込む真似をしてから、両腕を伸ばし、左脚をほとんど座るような体勢になるまで横にスライドさせ、左手でつま先から卵を取り出すふりをする。[...] 卵を取り出してから、もう一度ステージを跳躍しながら回り、立ち止まり、唇をすぼめて火を吐くふりをする。最後にもう一度ステージをぐるりとまわり、深くお辞儀をして退場する<sup>47)</sup>。

マシーンの回想に従うならば、コクトーが「卵を飲み込む動き」という最初のアイデアを提供し、そこから着想を膨らませマシーンがパントマイム的な一連の動きを振付に取り入れた<sup>48)</sup>。

### ○アメリカ人の少女

第二のマネージャーに続いて、アメリカ人の少女が登場する。彼女の動作についてもマシーンとコクトーの記述を確認しておこう。

彼女（アメリカ人の少女）が舞台上に飛び出してきて、両腕を広く振って飛び跳ねながら舞台を横切る。それからチャーリー・チャップリンの足を引きずって歩く歩き方を真似した後、『ポーリンの危機（*The Perils of Pauline*）』から連想した一連の動作をする。走り出した列車に飛び乗り、川を泳いで渡り、ピストルを向けて走りながら戦い、最後にはタイタニック号の沈没とともに海で彷徨う<sup>49)</sup>。（マシーン）

少女は競馬馬に乗り、自転車で散歩をし、映画のイマージュのように震え、チャップリンの真似をし、ピストルで泥棒を追払い、拳闘をし、ラグタイムを踊り、眠り、難破し、草の上に嘔り、コダックを撮す…<sup>50)</sup>（コクトー）

『ポーリンの危機（*The Perils of Pauline*）』は1914年に公開されたアメリカ映画で、主人公ポーリンが相続することになる遺産を狙って、彼女を亡き者にしようとして仕掛けられた罠をかいくぐって活躍する連続活劇だ。アメリカ人の少女は、ハリウッド映画に着想を得ていると同時に、1912年に起こったタイタニックの悲劇も連想させる。印象的なボクシングの動作は、『チャップリンの拳闘』（1915年）とも関連するだろう。ボクシングはまた、当時サーカスで行われた見世物でもあった【図8】。

アメリカ人の少女は、ほかの登場人物とは異なり、見世物小屋の出し物とは無縁だ。彼女はアメリカ文化の一端、とりわけ映画を具現化した存在だといえる。大衆娯楽の世界はやがて見世物小屋に変わって映画に席卷されていく。そのことを予感させるのだ。

### ○馬

アメリカ人の少女に続いて、第三のマネージャーが馬に乗って登場するはずになっていた。この馬をどうするかが問題になった。そして、現実的な馬を表現するよりも、二人の人間で馬を形作る「古いミュージック・ホールの装置」を使う方が本作の精神に見合っているということになった<sup>51)</sup>。初めは、馬に第二のマネージャーの人形を乗せることになっていたが、リハーサルで

落下し、結局馬だけを使うことになった。

### ○アクロバット

アクロバットについて、コクトーははじめ一人のアクロバットを考えていたが、マシンの提案で2人に変えた。二人のアクロバットは、ピルエットやアラベスクといったクラシック・バレエの要素を取り入れた振付がされている。

### 2-2. 騒音

《パレード》の特徴の一つとして、様々な騒音が楽曲に挿入されていることがあるが、これはサティではなくコクトーのアイデアだった。コクトーは様々な騒音、とりわけ、「アメリカ人の少女」にタイプライターの音を入れるために、4人のタイピストがタイプするテキストを書き、サティにこのアイデアを伝えた。サティはこの提案に非常に面食らい、苛立ったようだが、最終的に受け入れた<sup>52)</sup>。

J'ai froid aux doigts – même à ceux des pieds.

Excusez-moi, je vous prie.

Je voudrais avoir – le plus tôt possible – la lettre de l' « *Américaine* » écrite à la *machine*. J'en ai besoin immédiatement, car j'envoie l'orchestre à la copie.

[1917年3月24日付 コクトー宛]<sup>53)</sup>

Mais oui. Les changements me vont. Je leur reproche une chose, très grave pour la partition d'orchestre : leur manque d'exactitude; car je ne sais point l'endroit précis où ils se manifestent.

Soyez donc, cher Vieux, très précis sur ce point.

J'ai vu Mutin (Cavaillé-Coll) pour les tuyaux. Il peut – je les ai vus – nous monter ces trucs.

Il demande quinze jours pour cela.

[…]

P.S. Écrivez vite. Mon travail d'orchestre est suspendu.

[1917年3月29日 コクトー宛]<sup>54)</sup>

最終的にはタイプライター4台、ボトルフォン（2オクターヴ）、サイレン2台（高音と低音）、ルーレット、水、アメリカ人の少女のタップダンスを真似るためのクラケット、レボルバー1台、パイプオルガンのパイプが挿入されることになった。パイプオルガンについては、サティがCavallé-Collに相談したことがわかる。サティにとっては、これらの音をオーケストラ譜のどこに入れるか、その正確な場所を決めることが問題だった。

Et la lettre-machine? Et les changements ?

N'oubliez pas envoyer détails.

Orchestre fini. Fais faire double copie. Prévoyance.

[1917年4月2日付 コクトー宛]<sup>55)</sup>

4月に入っても詳細が決まっていなかったが、最終的には5月16日にオーケストラのリハーサルが行われた。

コクトーは翌1918年、このアイデアについて次のように語っている。

『パレード』の楽譜には、ジョルジュ・ブラックが正確にも「実物」と呼んだもののように使ったサイレンとかタイプライターとか、飛行機とか、ダイナモのような、擬音の音楽的背景を使うことになっていた。物質上の困難と、大急ぎの稽古とが、これらの雑音を実現することを妨げた。僕たちはそのほとんど全てを除外した。つまりこの作品を不完全に、呼び物なしに、上演したのだ<sup>56)</sup>。

コクトーは、ブラックを引き合いに出し、絵画におけるコラージュの手法を音楽で実現したと述べている。しかし、コクトーが上げている擬音—サイレン、タイプライター、飛行機、ダイナモ—が、すべて近代文明の象徴的産物であることを考えれば、このアイデアはむしろイタリア未来派と関連するものとみなすのが自然だろう。コクトーがこれら騒音のアイデアを思いついたのがローマ滞在中だったのだから尚更だ。既に述べたように、マリネッティをはじめとする未来派のアーティストたちが《パレード》制作に手を貸していたのだから。

バレエ・リュスが公演を予定していたコンスタンツィ劇場では、この4年前の1913年3月9日、未来派の音楽家バリラ・プラテッラによる未来派音楽のコンサートが行われ、大変な物議を醸していた。このコンサートを受け

て、2日後の3月11日、未来派の画家で作曲家のルイージ・ルッソロがバリラ・プラテッラに宛てるかたちで「騒音芸術、未来派宣言 (*L'Arte dei rumori, Manifesto futurista*)」という音楽に関わる未来派のマニフェストを出し、フランス語版も同年頒布されていたが、1916年、このマニフェストを第1章とした同名の書籍『騒音芸術 (*L'Arte dei rumori*)』が出版されていた<sup>57)</sup>。

ルッソロは宣言の中で、「騒音」を、19世紀機械の発明によって初めて生まれたものだとしている。ルッソロは音楽の歴史を純粹で清澄な和音から複雑な不協和音への変遷の歴史として考えていた。つまり、音楽は音＝騒音 (*son-bruit*) に近づいていくのだと。そして、こうした変化の背景には、増加していく機械の影響があった。現代人の耳はこうした騒音に慣れているため、これまで内容なより幅広い感覚を求めているとする。それに対しオーケストラの音は非常に限られており、音楽はこの限定された範囲に留まっている。ルッソロはベートーヴェンやワグナーのハーモニーがこれまで長年の間、私たちを感動させてきたことを挙げつつ、現代には別の音楽—トラムウェイ、自動車、騒々しい群衆の騒音を理想的に組み合わせた音楽—が必要だとする。

Nous en sommes rassasiés. C'EST POURQUOI NOUS PRENONS INFINIMENT PLUS DE PLAISIR À COMBINER IDÉALEMENT DES BRUITS DE TRAMWAYS, D'AUTOS, DE VOITURES ET DE FOULES CRIARDES QU'À ÉCOUTER ENCORE, PAR EXEMPLE L' « HÉROÏQUE » OU LA « PASTORALE »<sup>58)</sup>.

とはいえ、ルッソロのいう騒音芸術とは、単純に身の回りにある騒音を模倣的に再現するだけには留まらない。ルッソロは騒音を6つのカテゴリーに分け、その組み合わせで新しい響きを作り出そうとした。カテゴリー1には例えば「とどろき (*Grondements*)」「突然の大きな音 (*Éclats*)」「水が落ちる音 (*Bruits d'eau tombante*)」、カテゴリー2には「パイパイいう音 (*Sifflements*)」「うなる音 (*Ronflements*)」、カテゴリー4には「甲高い音 (*Stridences*)」「カチャカチャいう音 (*Cliquetis*)」「足を踏みならず音 (*Piétinements*)」などが分類されている。《パレード》に挿入されたタイプライター、サイレン (高音と低音)、ルーレット、水、クラケット、レボルバーの音と

の対応関係を見出すこともできるだろう。

### 3. 《パレード》のインスピレーション源

コクトーが1918年3月に書いた「雄鶏とアルルカン——音楽をめぐるノート」は、ドイツ音楽、とりわけワグナーの影響から脱し切れないフランス音楽の現状や、サンサーンス、ドビュッシー、サティといった音楽家、公衆、古典主義とロマン主義、印象派など芸術の潮流などについて短文を連ねた評論である。この中でコクトーは、劇場とミュージック・ホール、サーカス、黒人音楽を様々な言い回しで対比させている。

- ★ キャフェ・コンセルはしばしば純粹であり、劇場はいつも腐っている。  
[…]
- ★ サーカスやミュージック・ホールでやる見世物スペクタクルの方が、劇場で上演されるどんなものより好きだと言っても、劇場で上演されるどんなものより、それらのほうが好きだというわけではない。
- ★ ミュージック・ホール、サーカス、黒人たちのアメリカ式オーケストラ、これらはすべて、人生と同じように芸術家を豊富にする。  
[…] これらの見世物スペクタクルは芸術ではない。それは機械、動物、風景、危険と同じように刺戟になる。
- ★ ミュージック・ホールの舞台で表現される生命力は、最初一瞥しただけで、僕たちの大胆さのどれをも時代遅れにしてしまう。それは、芸術というものがろくさくて、最も向う見ずの革命の最中でさえ、用心深いものだからだ。ここでは人は躊躇しないで、階段を跳び上る。

コクトーは既存のフランス音楽の生ぬるさを指弾し、大衆的な見世物が持つ一面、芸術作品にはないスピード感や大胆さ、どぎつさ、軽快さに強く惹かれている。ここでは、パレードの着想源となったサーカスやミュージック・ホールに着目する。

### 3-1. サーカス

サーカスのテーマは19世紀半ば以降、画家たちを魅了してきた。ルノワール、ドガ、スーラ、トゥールーズ＝ロートレックらの名前をすぐさま上げることができるだろう。ルノワールは1879年、フェルナンド・サーカスでアクロバットを演じた姉妹を描いているし【図9】、ドガも同年フェルナンド・サーカスのスター、ララ嬢を描いている【図10】。ララ嬢は、口に加えたロープでサーカスの天井まで釣り上げられるアクロバットで人気を博していた。また、少し時代を下るとスーラ、トゥールーズ＝ロートレックがともに馬の曲乗りを描いているし【図11／図12】、スーラは《サーカスの客寄せ》(1887-88年)【図13】も取り上げている<sup>59)</sup>。

さて、ルノワール、ドガ、トゥールーズ＝ロートレックがともに主題としたのは1875年にマルティール通り (rue des Martyrs) とロシュシュアル大通り (boulevard Rochechouart) の角にフェルディナン・ベール (Ferdinand Beert) によって建設されたフェルナンド・サーカス (le Cirque Fernando) であった。のちにジロラモ・メドラノ (Girolamo Medrano) が買い取り、メドラノ (le Cirque Médrano) と名を変えたこのサーカスには、20世紀初頭ピカソが毎晩のように通い<sup>60)</sup>、旅芸人やアクロバットを主題にさまざまな作品を残している【図14／15】。

コクトーも「わが青春記」(1935年)において<sup>61)</sup>、7歳の頃 (つまり1896年頃)に通ったサーカスの思い出を語っている。コクトーが通っていた新サーカス座 (Nouveau Cirque) は、1886年にサントノレ通り (251, rue Saint-Honoré) にできたサーカスで、舞台がスイミングプールに変わるのが特徴だった<sup>62)</sup>。

少年には少年の愛する匂いがあるものだ。中でも僕が思い出すのは、病室で切り抜く絵紙の膠の匂い、雷鳴が近づくと狂おしいほど強烈になるメーゾン・ラフィットの菩提樹の匂い […。]。だが、これらの厳めしい匂いのどの一つも、あのサーカスの匂い、あの新サーカス座の匂い、あのたまらなく嬉しい素敵な匂いを消し去りはしない。[…]

案内人と＜フロイライン＞ジョゼフィーヌに護られて、僕が昇降口の一つの階段のてっぺんに現れると同時に、早くもこの生きた埃が、体操機械や帆桁や広い脇間の宙に浮いたオーケストラの周囲に神々しい円光を描いて僕の日を引くのだった。軽業師と道化役とが、僕にとっての最も



大切な見物だった<sup>63)</sup>。

### ○フーティとショコラ

新サーカス座では当時、イギリス、ノッティンガム出身のフーティ (Foottit または Footit) とハバナ出身のショコラ (Chocolat; 本名 Raphaël) の白人と黒人のピエロのデュオが人気を集めていた【図 16】。新サーカス座の入口の屋根には「エジヌの寺院の上の射手のように、彩色のある薄肉彫りのフーチとショコラが、破風の三角に跨っていた」<sup>64)</sup>。

フーティが最初に成功を取めたのは、騎手のパロディによるものだった【図 17】<sup>65)</sup>。馬は、二人の人間が前脚と後脚をそれぞれ担当しており、パレードの馬のアイデアの源泉をここに認めることができるだろう。コクトーは「わが青春の記」において、当時のサーカスを回想にし、フーティとショコラについて次のように語っている。

彼 [フーティ] の人気と威勢はどんな見物人よりも気難しい子供たちの間にあった。『パレード』上演の時、僕は廊下で一紳士が、「こんな馬鹿げたものだと分っていたら、子供を連れて来たのに」と言うのを耳にしたが、この讃辞は直接に僕の心を打った。フーチは子供を悦ばしたことはもちろんだが、彼はまた同時に大人にも喜ばれ、彼らに童心を取り戻させるという放れ業にも成功した<sup>66)</sup>。

フーティがヌーヴォー・シルクで人気の絶頂に登り詰めたのは、1890年にサラ・ベルナルの『クレオパトラ』のパロディを演じてのことだった<sup>67)</sup>。道化役は、芸術のもつ生真面目さを茶化して笑いを取る。子供時代のコクトーが軽業師と同等に愛していた道化役は《パレード》には登場しない。しかし、《パレード》は道化役を持つ「ばかばかしさ」のエッセンスを劇場に持ち込むことに成功している。

### 3-2. カフェ・コンセール、キャバレー、ミュージック・ホール

カフェ・コンセール、キャバレー、ミュージック・ホールといった大衆劇場もマネ、ドガ、スーラ、ロートレックらの主題となってきた。時代を下って、ピカソの分析的キュビズム時代の代表的な作品のひとつ《マ・ジョリ (Ma Jolie)》(1911-12年、ニューヨーク近代美術館)は、ピカソが当時の恋人マルセル・アンバールを呼ぶ呼び名であると同時に、ピカソが通っていた

パリのミュージック・ホールで演奏されていたポピュラーソングのリフレインと言われている<sup>68)</sup>。タイトルとなっている「Ma Jolie」のレタリングの近くにト音記号が記され、中央下方にはギターを思わせる縦の線が引かれている。

20代のサティは、モンマルトルの文学酒場「黒猫」の第二ピアニストの職を得、その後「オーベルジュ・デュ・クル」「カフェ・ド・ラ・ヌーヴェル・アテヌ」のピアニストとして収入を得ていた。1898年、32歳でモンマルトルを離れ、パリ郊外アルクイユへと転居するが、その後も毎晩パリの酒場へ歩いて通っていた。1899年、歌手ヴァンサン・イスパのピアノ伴奏者となると、イスパやポーレット・ダルティのために数多くのシャンソンを作曲する。ポーレット・ダルティのレパートリーとなった《ジュ・トゥ・ヴ》(1900年)や《エンパイア劇場のプリマドンナ》、ヴァンサン・イスパが作詞した《優しく》(1900年前後)、そしてミュージック・ホールのオーケストラ用として書かれたワルツ《金の粉》(1902年)など、その数は50曲以上に及ぶといわれる<sup>69)</sup>。

### ○ラグタイム

《パレード》の「アメリカ人の少女」の場面に登場するラグタイムは、アーヴィング・バーリン (Irving Berlin : 1888-1989) とテッド・スナイダー (Ted Snyder) の《ザット・ミステリアス・ラグ (That Mysterious Rag)》(1911年) から着想を得たものであることが指摘されている<sup>70)</sup>。この曲はこの年アメリカで大ヒットし<sup>71)</sup>、1913年にはパリ、ムーラン・ルージュで大成功を収めたレビュー「Tais-toi, tu m'affoles」のハイライトとして演奏された。同年にサラベール社 (Éditions Édouard Salabert) から出版もされている。このムーラン・ルージュのレビューでは、ダンス・デュオのマンザノとラ・モーラ (Manzano y la Mora) が音楽に合わせて踊ったが、この様子を未来派の画家ジノ・セヴェリーニが描き残している【図18】。サティ自身は、バーリングとの関連について決定づける証言を残してはいないが<sup>72)</sup>、サティはセヴェリーニとも親しく、ミュージック・ホールにも通じていたから、おそらくこの曲を知っていたはずだ。

サティはパリにケーク・ウォークがもたらされると、いち早くそのリズムを取り入れた《ル・ピカデリー》(1901年)を作曲している。この曲は、もともとはカフェ・コンセル用オーケストラ曲として作曲され、1904年にピアノ曲に編曲されたものだった<sup>73)</sup>。サティはバレエ音楽《パレード》に

においても同様に、当時大衆劇場でヒットしていた最新の音楽を取り入れたのだった。その後《パレード》のラグタイムは、単独でも出版されている。また、ストラヴィンスキーが《11 楽器のためのラグタイム》を作曲したのは、1917年から18年にかけてのことだった。

#### 4. 反応

コクトーは《パレード》の初演がいかにスキャンダルを巻き起こしたかを度々語っている。

1917年のシャトレ劇場でのスキャンダルはすさまじいものでした。上演時間は二十分でした。幕が降りたあと十五分も続いた場内での騒ぎのあと、私がアポリネールと一緒に、棧敷席で待っているピカソとサティのところへ行こうとして廊下を通っていますと一人の肥った女性歌手が私を見つけました。「ここにも一人いたわ!」と彼女は叫びました。作者の一人という意味でした。そして彼女は私におどりかかり、帽子のピンを振り回して私の目をつぶそうとしました<sup>74)</sup>。

[...] 2年前の1917年には、世間から完全に呪われて、わずかにポール・スーデー氏が、作曲をしたサティと、装置をしたピカソと、脚本を書いた僕と、この三人は、ドイツ人でもなく、と言ってまた罪人でもないと言ってくれたのが、当時最大の讃辞だった<sup>75)</sup>。

辛辣な批評家に対してサティは侮辱的な手紙を出し<sup>76)</sup>、このことで有罪判決を受けることにもなった。

《パレード》に対する反応を考えるために、当時どのような状況で作品が演じられたかを確認しておかねばならないだろう。1917年5月のバレエ・リュスの公演は戦争が始まって以来、初めてのバレエ・リュスの公演だった。マシーンは「いつも陽気なパリの観客は、侵略の脅威に沈んでいるように見えた」と回想している<sup>77)</sup>。公演が第一次大戦の只中で行われたことは思い起こす必要があるだろう。公演は、11日、ストラヴィンスキーの《火の鳥》で幕を開けた<sup>78)</sup>。大騒乱になったと伝えられている1913年の初演後、《春の祭典》は翌1914年に演奏会形式での再演で成功をおさめており、オーケストラのレパートリーとして定着していた。18日、すなわちパレード初演の

日、パリの日刊紙 (*L'Action française*, *Le Gaulois*, *L'Humanité*, *Le Petit Journal*, *Le Rappel*) には、プレスリリースをそのまま掲載したのだろう、次のような同文が掲載されている。

C'est aujourd'hui qu'aura lieu, au Châtelet, à 3h.45, la seconde matinée de bienfaisance pour trois œuvres de bienfaisance, et pour lesquelles les ballets russes donneront les premières de *Parade*, musique d'Eric [ ママ ] Satie, rideau, décor et costumes du peintre cubiste Picasso, thème de Jean Cocteau, chorégraphe de Léonide Massine; de *Soleil de nuit* (danses russes), musique de Rimsky-Korsakow, décor, rideaux et costumes du peintre caricaturiste russe Larionow, composition chorégraphique de L. Massine; *Sylphides*, de Chopin, et *Pétrouchkha*, de Stravinsky.

《パレード》は、慈善公演の一環として《夜の太陽》(1915年)、《シルフィード》(1909年)、《ペトルーシュカ》(1911年)とともに演じられたことにまずは注目すべきだろう。いずれも既に上演されていたものであり、古典的なバレエの形式を踏襲する作品だった。《シルフィード》のようなロマンチックで幻想的なバレエの後に、突然、《パレード》が上演されたのである。観客は《パレード》を観に来たのではなく、1909年以来毎年のようにパリ中の話題をさらっていたバレエ・リュスの公演を、1914年以来3年ぶりに行われた公演を見に来たのだ。

マシーンは、観客の反応について、コクトーの記述に真っ向から反する回想を残している。

観客はテーマの新しさ、サティの音楽のウィット、キュビズム的な舞台装置と衣装を喜んでいました。この作品全体を面白いと思っているように見えました […] <sup>79)</sup>

観客の反応についてのこの相反する記述をどのように考えれば良いだろうか。当時の批評から考えてみたい<sup>80)</sup>。1917年5月20日付のエクセルシオール紙 (*Excelsior*) には、アベル・エルマン (Abel Hermant) の署名でバレエ・リュスの公演について比較的長い評が掲載されている。エルマンは、この公演全体を驚嘆すべきもの (*éblouissante*) と高く評価するものの、《パレード》については非常に懐疑的だ。

Êtes-vous cubiste ? Je vais faire un acte de courage, je vais avouer que je ne le suis pas. La plupart des spectateurs ne sont pas plus cubistes que moi, mais ils n'ont pas le courage de leur opinion.<sup>81)</sup>

キュビズムという言葉が、当時の最先端の理解不能な芸術を表す用語として執拗に繰り返されている。また、アクロバット、アメリカ人の少女、中国人の奇術師には「一切キュビズム的などころはない」とし、舞台装置やマネージャーと切り離し、この部分だけ評価しようとしている。そして、「奇妙なパレード (l'étrange Parade)」のちに《夜の太陽》《ペトルーシュカ》を踊ったマシーンのパフォーマンスに大きな賛辞を贈っている。マシーンに絶大な賛辞を送るフィガロ紙 (*Le Figaro*) の評は、ピカソを「超モダンなキュビズムの画家 (les peintres ultra-modernes, cubistes)」の一人として位置付けており、観客を驚かせすぎないようにその大胆なコンセプトを見世物小屋というアイデアに巧みに乗せたと評している<sup>82)</sup>。

つまり、批評家を驚かせ、時に拒絶反応を起こさせたのは、何よりもピカソの造形物だったといえる<sup>83)</sup>。このことについて、コクトーは次のように反論している。

公衆の考えとは反対に、これらの登場人物 [中国人の奇術師、アメリカ人の少女、アクロバット] は、マネージャーたちよりずっと立体派的です。マネージャーたちは背景の人物であり、ピカソの動く肖像画なのです。[...] 四人の登場人物は、一続きの現実的の身振りをして、現実的な力をなくさずに舞踊に変形することが問題でした<sup>84)</sup>。

コクトーはおそらく一目で強烈なインパクトを与えるピカソの造形物ばかりに注目する批評に苛立ち、ダンサーの動きを制限したマネージャーの衣装を揶揄しつつ、作品全体のコンセプト、つまりパピエ=コレのように現実を一身振りや騒音というかたちで一作品の中に取り込もうとした自身のコンセプトの重要性を主張している。

さらに言えば、のちにコクトー自身が「2年前の、シャトレ座上演の時は、[...] わざとこの曲をキュビズムの作品だと呼んだりして」と述べているように<sup>85)</sup>、サティの曲はもとよりバレエ《パレード》自体はキュビズムとはそれほど関わりがない。すでに述べたとおり、騒音はむしろ未来派の音楽と関連していると思われ、またバレエに現実的な身振りを取り入れることについ

ては、パピエ＝コレを引き合いに出すまでもなく、すでにニジンスキーがテニス題材に《遊戯》(1913年)で試みている。

コクトーのいうように《パレード》が凄まじいスキャンダルを巻き起こしたとしたら、それは、様々な要素が分野を越境してバレエ作品のなかに共存していたことによるだろう。ピカソの《アヴィニョンの娘たち》は1907年、ブラックがカーンワイラーの画廊でキュビズム的風景画を公開したのは1908年のことであり、1917年にはさまざまな画家がキュビズム風のスタイルを取り入れていた。つまり、キュビズム風の造形物そのものがスキャンダルとなったわけではなく、それがバレエの中に持ち込まれ、さらにダンサーの動きを制限していたことが問題になったのだ。

## 5. まとめ

シャトレ座初演のちょうど2年後の1919年5月11日、《パレード》は当時すでに「クラシックの殿堂」すなわち教養あるブルジョワの社交場とみなされていたサル・ガヴォー (Salle Gaveau) で演奏されることになった(指揮: デルグランジュ)。ベートーヴェン《レオノーレ序曲》、シューベルト《未完成シンフォニー》、シューマン《コンセルト》、セザール・フランク《プロセクション》、フォーレの《バラード》、クロード・ドビュッシー《海》と、音楽史の教科書そのままのプログラムの最後に《パレード》が用意されていた<sup>86)</sup>。この時、騒音は省かれ「タイプライターの響きの代りに、細い棒でチクタクと打つだけにとどめた」が、コクトーは、このことは、「またもや騒々しい音楽を聴かされるものと覚悟していた」聴衆を「幾分失望させた」と述べている<sup>87)</sup>。パレード初演の際には、騒音は聴衆を立腹させる大きな要素だったが、その後ジャズ・バンドやアメリカ風のレビューに慣れた聴衆は、より激しい音響に慣れてしまった。そして初演から3年後の1920年、バレエ《パレード》はシャンゼリゼ劇場で再演され大成功を収める。

私たち、サティとピカソと私は、十二回も呼び戻されて、棧敷席の縁に挨拶に出なければなりません。1917年には私たちの死を望んだその同じ人たちが、1920年には立ち上がって私たちに拍手を送ったのです<sup>88)</sup>。

《パレード》は19世紀半ばから、芸術家たちに親しまれ、その着想源となっ

ていたサーカスやミュージック・ホールをテーマにしている。サーカスやミュージック・ホールは、20世紀初頭以来アメリカからもたらされた新しい文化——ケーク・ウォークやラグタイムを受け入れる母胎ともなっていたが、《パレード》はそうした大衆娯楽施設のアクチュアルも作品の中に取り込んだ。一方で、（コクトーがいつも腐っているといた）古典的な劇場という形式と古典的バレエの身体表現によって支えられてもいる。19世紀から20世紀へと、また第一次世界大戦を挟んで大きく変貌する世界の表現に関わる諸々のファクターが作品の中に同時に押し出され、「生」のまま共存している《パレード》は、この時代、この組み合わせによって可能となった現象だったといえるだろう。

《パレード》を契機として、今後バレエ・リュスの作品にはドラン、マティス、グロス、ブラック、マリー＝ローランサン、ココ・シャネルなど、パリの画家、服飾デザイナーが参加するが、造形作家と脚本家、作曲家、振付家が同等の立場でお互いにその役割を主張し合い侵食しながら作品を作り上げていった例はほかにはないかもしれない。

図版



図 1



図 2

図 1 モディリアニ《ジャン・コクトーの肖像》1916年、100.4×81.3 cm、プリンストン大学美術館

図 2 キスリング《ジャン・コクトーの肖像》1916年、73×60 cm、ジュネーヴ、プティ・パレ美術館



図 3



図 4

図 3 カフェ・ロトンドでのキスリング（左）とピカソ（右）コクトーによる撮影（1916年8月12日）

図 4 カフェ・ロトンドの前のモディリアニ、ピカソ、アンドレ・サルモン コクトーによる撮影（1916年8月12日）





図 5



図 6

図 5 《パレード》の幕を制作中のピカソ（右から2番目）

図 6 ピカソのデザインに基づくマネージャーの衣装

Exposition Ballets russes Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris

“D'après Pablo Picasso Costume pour le Manager français (gauche) Costume pour le Manager américain (droite)” *by dalbera is licensed under CC BY 2.0*



図 7



図 8

図 7 中国人の奇術師を演じるレオニード・マシーン

“Léonide Massine (Ballets russes, Opéra)” *by dalbera is licensed under CC BY 2.0*

図 8 Billie Papke -Willie Lewis 1910年3月19日 Cirque de Paris



図 9



図 10

図 9 ルノワール《フェルナンド・サーカスのアクロバット (Francisca and Angelina Wartenberg)》1879年、131.2×99.2 cm、シカゴ美術館

図 10 ドガ《フェルナンド・サーカスのララ嬢》1879年、117.2×77.5 cm、ロンドン・ナショナルギャラリー



図 11

図 11 トゥールーズ＝ロートレック《馬乗り (フェルナンド・サーカスにて)》1887-88年、100.3×161.3 cm、シカゴ美術館



図 12



図 13

図 12 ジョルジュ・スーラ 《サーカス》1890-91年、185×152 cm、オルセー美術館

図 13 ジョルジュ・スーラ 《サーカスの客寄せ》1887-1888年、99.7×149.9 cm、メトロポリタン美術館



図 14



図 15

図 14 ピカソ 《アクロバットと若いアルルカン》1905年、191.1×108.6 cm、バーンズ財団（フィラデルフィア）

図 15 ピカソ 《ボールに乗るアクロバット》1905年、147×95 cm、プーシキン美術館



図 16



図 17

図 16 Franc-Nohain, *Les mémoires de Footit et Chocolat clowns*, Paris : Pierre Lafitte&Cie, 1907, p. 9.

図 17 Foottit (1901) [http://www.circopedia.org/Foottit\\_et\\_Chocolat/fr](http://www.circopedia.org/Foottit_et_Chocolat/fr)



図 18

図 18 ジーノ・セヴェリーニ《ムーラン・ルージュの熊のダンス》1913年、100×73.5 cm、国立近代美術館（パリ）

《注》

- 1) オルネラ・ヴォルタ『サティとコクトー 理解の誤解』大谷千正（訳）、新評論、1994年、10-11頁
- 2) ジャン・コクトー「雄鶏とアルルカン 音楽をめぐるノート」（佐藤朔訳）『コクトー全集』第IV巻、1980年、40頁；Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin Notes autour de la musique* (1918), dans *Le Rappel à l'Ordre, Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Genève : Marguerat, 1950, p. 49. 以下、邦訳のみを記す。
- 3) 《バラード》とコクトーのそれ以前の作品、とりわけ《ポトマック》《ダヴィデ》との関連については次の論文に詳しい。笠井裕之「コクトーの初期作品としての『バラード』——『バラード』覚え書2）』『教養論叢』慶應義塾大学法学研究会、93号、1993年、127-148頁
- 4) Erik Satie, *Correspondance presque compète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Librairie Arthème Fayard/Éditions de l'IMEC, 2000, deuxième édition entièrement révisée, 2003, p. 206. サティの書簡については全て同書を参照した。以下、Satie, *Correspondance* とする。
- 5) Ornella Volta, *Satie et la Danse*, Paris : Éditions Plume, 1992, p. 63.
- 6) コクトー自身は1917年、雑誌『南北』の主筆ポール・デルメヘ充てた手紙の中で経緯について説明しているが、そこでは1915年4月に《梨の形をした曲》の連弾を聞いたとしている。しかし続けてその1週間後にサティにバラードのアイデアを託したと書いていることから、これは1916年4月の誤りと思われる。Cocteau, « Lettre à Paul Dermée, directeur de la revue Nord-Sud », dans *Le Rappel à l'Ordre, Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Genève : Marguerat, 1950, pp. 50-54 ; 邦訳「『バラード』の合作（1917年春）雑誌『南北』の主筆ポール・デルメヘの手紙」『ジャン・コクトー全集』堀口大学（訳）第IV巻、創元社、1980年、41-44頁。以下、「『バラード』の合作」とし、引用は邦訳のみを記す。
- 7) *Satie Correspondance, op.cit.*, p. 239.
- 8) タイプライター用紙3枚に非常に簡略に登場人物について記述したもの出会ったようだ。Ornella Volta, *Satie et la Danse*, p. 64, note 8.
- 9) Bruno Giner, *Erik Satie Parade Chronique épistolaire d'une création*, Berg International, 2013, p. 14.
- 10) Satie, *Correspondance*, p. 241.
- 11) *ibid.*, p. 243.
- 12) *ibid.*, p. 244.
- 13) *ibid.*, p. 246.
- 14) *ibid.*, p. 244
- 15) *ibid.*, p. 251. コクトーから直接ではなく、サティからこのプロジェクトのことを知ったミシアは腹を立て、二人の間に首を挟んで不和の種をまくことになる。サティは彼女の態度に怒り、この後彼女を「la tante（おばさん）」「faiseuse d'ange（墮胎業の女）」とまで呼ぶまでになる。
- 16) Satie, *Correspondance*, p. 252.

- 17) *ibid.*, p. 255. Lettre à Valentine Gross, le 1er septembre 1916, no.CCCLXIX.
- 18) *ibid.*, p. 262. Lettre à Cocteau, le 19 octobre 1916, no.CCCLXXXV.
- 19) *ibid.*, p. 262.
- 20) *ibid.*, p. 265. Lettre à Georges Jean-Aubry, le 6 novembre 1916, no.CCCXCI.
- 21) *ibid.*, p. 267.
- 22) *ibid.*, p. 271.
- 23) サティは1月3日にヴィニエスとともにパラードの稽古をするが(4 bis, rue du Sergent Hoff)、この際には、四手連弾は出来上がっていないので「アクロバット」の一部しか聴けないと言っている。Satie, *Correspondance*, p. 272. Lettre à Valentine Gross, le 2 janvier 1917, no.CCCXCIX.
- 24) *ibid.*, p. 269.
- 25) *ibid.*, p. 276.
- 26) Satie, *Correspondance*, p. 254, Lettre de Satie et Cocteau à Valentine Grosse, le 24 août 1916, no. CCCLXVII.
- 27) コクトー「モディリアニ」曾根元吉(訳)『ジャン・コクトー全集』第VI巻、550頁
- 28) コクトー「ピカソ」佐藤朔(訳)『ジャン・コクトー全集』第VI巻、479頁
- 29) 同上、466頁
- 30) Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin Notes autour de la musique* (1918), Appendice Fragments de « Igor Stravinsky et le Ballet russe » dans *Le Rappel à l'Ordre, Œuvres complètes* de Jean Cocteau, Genève : Marguerat, 1950, p. 47.  
コクトーはピカソに宛てた1916年10月31日付の手紙で、ディアギレフの気前の良さ、通常の劇場の仕事とは比較にならない規模を上げており、ディアギレフの提案を受け入れるように促している。「Acceptez les offres de S.de D. Outre qu'elles dépassent tout ce qui se donne au théâtre (pour une chose que nous aurions faite au besoin de notre poche), c'est un homme large avec lequel on s'arrange toujours. Il se ruine pour ce qu'il aime. » : lettre de Cocteau à Picasso du 31 octobre 1916. Paris, Musée national Picasso, fonds Picasso, inv. 515 AP, AP CS 1126, cité dans Mathias Auclair, « Picasso & les ballets russes. La peinture au service de la danse ou la peinture qui danse ? » in Bérenger Hainaut et Inès Piovesan (sous la direction de), *Picasso & la danse*, Bibliothèque nationale de France, 2018, p. 46
- 31) オルネラ・ヴォルタ『サティとコクトー』前掲書、39頁
- 32) Satie, *Correspondance*, p. 258.
- 33) *ibid.*, p. 259, Lettre à Valentine Gross, le 20 septembre 1916, no. CCCLXXIX.
- 34) Lettre de Cocteau à Picasso (1917), citée dans Mathias Auclair, *op.cit.*, p. 57 : Paris, Musée national Picasso, fonds Picasso, inv. 515 AP, AP CS 1083.
- 35) Léonide Massine, *My life in ballet*, Macmillian Press, 1968, p. 106.
- 36) Jean Cocteau, *Lettres à sa mère, I. 1898-1918*, Paris : Gallimard, 1989, p. 296, no. 223.
- 37) *ibid.*
- 38) Volta, *Satie et la danse, op.cit.*, p. 61.
- 39) コクトー「『パラード』の合作」前掲書、42頁

- 40) Volta, *Satie et la danse, op.cit.*, p. 64.
- 41) コクトー「ピカソ」前掲書、480 頁
- 42) Massine, *op.cit.*, pp. 102-103.
- 43) コクトー「『パレード』の合作」前掲書、43 頁
- 44) コクトー「雄鶏とアルルカン 音楽をめぐるノート」前掲書、20 頁
- 45) Massine, *op.cit.*, p. 103.
- 46) Volta, *Satie et la danse, op.cit.*, p. 64, note12
- 47) Massine, *op.cit.*, p. 103.
- 48) コクトーの回想では、中国人は弁髪から卵を取り出すことになっている。コクトーは中国人の奇術師の動作について次のように説明している。「支那人は弁髪から卵を出し、それを食べ、消化し、靴の尖にも再び見つけ、火を吐き、彼自身が燃え出し、火の子を消すために足踏をする…」(コクトー「『パレード』の合作」前掲書 43-44 頁)
- 49) Massine, *op.cit.*, p. 104.
- 50) コクトー「『パレード』の合作」前掲書、44 頁
- 51) Massine, *op.cit.*, p. 104.
- 52) サティはやはり騒音については気に入らず、1923 年の再演の際にディアギレフにこぼしている。[…] Je n'aime pas beaucoup les « bruits » faits par Jean. De ce côté, rien à faire: nous avons devant nous un amiable maniaque… (Satie, *Correspondance, op.cit.*, p. 544, lettre à Diaghilew, le 19 juin 1923.)
- 53) *ibid.*, p. 284.
- 54) *ibid.*, p. 285.
- 55) *ibid.*, p. 285.
- 56) コクトー「雄鶏とアルルカン」前掲書、20 頁
- 57) Luigi Russolo, *L'Art des bruits, Manifeste Futuriste*, 1913, reedité par Paris: Éditions ALLA, 2013.
- 58) *ibid.*, p. 15.
- 59) スーラが描いたのは、ナシオン広場 (la place de la Nation) で毎年行われていた縁日 (La Foire aux pain d'épice) のコルヴィ・サーカス (le Cirque Corvi) の前で行われる客引きの演目だ。https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/corvi-circus-gingerbread-fair (2019 年 12 月 3 日閲覧)
- 60) Jean Clair, *Picasso et le cirque, Parade et palingénésie*, Paris: L'Échoppe, 2014, p. 9.
- 61) コクトー「わが青春記」堀口大學 (訳) コクトー全集第 V 巻、1981 年、1-129 頁
- 62) コクトーはこの点についても回想している。「プログラムの呼び物は、水中默劇だった。あの水の出る来る様子は、いま思い出しても、たまらなく懐かしい。[…] 筵を片付けた緑色のピストが、鈍い物音を立てながら沈んで行く。板の隙間から水が溢り出る。すると水盤に変わったピストの上に、背景が組み立てられる。」(コクトー「わが青春記」、34 頁)
- 63) 同上、29-31 頁
- 64) 同上、29 頁
- 65) Franc-Nohain, *Les mémoires de Footit et Chocolat clowns*, Paris : Pierre Lafitte&Cie, 1907, p. 32.

- 66) コクトー「わが青春記」前掲書、33頁
- 67) Franc-Nohain, *op.cit.*, p. 99.
- 68) [https://www.moma.org/collection/works/79051?classifications=any&date\\_begin=Pre-1850&date\\_end=2019&locale=ja&page=1&q=Picasso+ma+jolie&with\\_images=1](https://www.moma.org/collection/works/79051?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2019&locale=ja&page=1&q=Picasso+ma+jolie&with_images=1) (2019年12月3日閲覧)
- 69) 秋山邦晴『エリック・サティ覚え書』青土社、2016年、47-48頁
- 70) Volta, *Satie et la danse, op.cit.*, p. 29.
- 71) Mary E. Davis, *Classic Chic: Music, Fashion, and Modernism*, 2006, University of California Press, pp. 124-125.
- 72) Satie, *Correspondance*, P.263. 唯一、ヴァランティース・グロスに宛てた手紙で、ラグタイムについて触れている部分がある。「Vous ferai entendre « son » Rag-Time. C'est *Canvas Rag*. » (Satie, *Correspondance, op.cit.*, p. 263, Lettre à Valentine Gross, le 25 octobre 1916, no.CCCLXXXVII.) またサティは1922年頃、パリで実際にパーリングと会っている。(Volta, *Satie et la danse, op.cit.*, p. 32.)
- 73) サティはこの楽曲にはじめ“La Transatlantique”というタイトルをつけていた。またコクトーは、フーティとショコラが活躍していたヌーヴォー・シルクで、ケーキ・ウォークが初演された際の衝撃を次のように綴っている。「不意に、ケーキ・ウォークが、すべてを吹き飛ばし、すべてを青ざめさせてしまった。[...] どんな流行の見世物も、この時のケーキ・ウォークの出現に比較されるものはまだ一度もなかった。」(コクトー「わが青春記」前掲書、34-35頁)
- 74) コクトー「青春とスキヤンダル」前掲書、217-218頁
- 75) コクトー「白紙」堀口大學(訳)『コクトー全集』第IV巻、87-88頁; *Carte Blanche Portrait de journalism. Articles parus dans Paris-Midi* (1920), dans *Le Rappel à l'Ordre, Œuvres complètes de Jean Cocteau*, Genève: Marguerat, 1950, p. 92.
- 76) Jean Poueigh 宛の手紙が4通確認できるが、5月30日、6月3日、6月5日に2通と立て続けに相手に罵る手紙を書き送っている。Satie, *Correspondance*, pp. 289-290, Lettres à Jean Poueigh, no.CDXXXI, CDXXXII CDXXXIII, CDXXXIV.
- 77) Massine, *op.cit.*, p. 111.
- 78) *ibid.*, p. 110. バレエ作品としての《春の祭典》ではなく、オーケストラ形式の演奏だったと考えられる。
- 79) *ibid.*
- 80) 次の17紙を参照した。*L'Action française, L'Aurore, L'Écho de Paris, Excelsior, Le Figaro, Le Gaulois, L'Intransigeant, Le Journal, Le Journal des débats, La Lanterne, L'œuvre, Le Petit journal, La Presse, Le Radical, Le Rappel, Le Siècle, Le Temps*.
- 81) Abel Hermant, « Théâtres: Les Ballets russes. Les Sylphides. – Parade. – Soleil de nuit. – Petrouchka. », *Excelsior*, le 20 mai 1917.
- 82) Régis Gignoux, « Courrier des théâtres. Avant-première. Théâtre du Châtelet: Parade et Soleil de nuit, de M. Léonide Massine », *Le Figaro*, le 18 mai 1917.
- 83) ピカソのキュビズム時代の作品は戦前ドイツ出身の画商カーンワイラーが扱っていた。カーンワイラーは1908年、ブラックの個展でキュビズム作品をまとめて展示す



《パレード》覚え書——コクトー、サティ、ピカソ、マシーンの共作

る最初の機会をつくったため、キュビズムの画商というイメージが定着していた。そのため、キュビズムという親しみづらい前衛芸術を敵国ドイツの価値と結びつける言説もあった。

- 84) コクトー「『パレード』の合作」前掲書、43頁
- 85) コクトー「白紙」前掲書、86頁
- 86) 同上、85頁
- 87) 同上、87頁
- 88) コクトー「青春とスキャンダル」前掲書、218頁