

【研究論文】

ケベック演劇における「静かな革命」
ミシェル・トランブレ
『義姉妹 (*Les Belles-sœurs*)』を読む

La Révolution tranquille dans le théâtre québécois
Lire *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay

村石 麻子
MURAISHI Asako

Résumé

Michel Tremblay est un dramaturge révolutionnaire fidèle à son origine prolétaire québécois. En contestant les normes du théâtre élitiste français, il revalorise le parler populaire québécois appelé « jocal » pour aider le peuple à retrouver son identité et sa fierté. Derrière cette revendication se profile la Révolution tranquille qui vise des réformes de modernisation de l'État québécois dans les années 60. Quelle est la posture de Tremblay en face de cette époque en pleine mutation ? Comment procède-t-il au renouvellement de la dramaturgie ?

Les Belles sœurs, sortie en 1968, constituera un tournant important du théâtre québécois en mettant en scène le combat et les lamentations des ouvrières montréalaises. En nous appuyant sur cette œuvre provocatrice aussi bien que humoristique, nous avons pour objectif de mettre en lumière la portée de la révolution tant artistique que socio-politique vaillamment menée par Michel Tremblay. Notre recherche se décline en quatre orientations : nous examinerons en premier lieu le sens du réalisme dans le contexte historique du théâtre québécois. Nous tenterons en deuxième lieu d'éclairer plusieurs facettes du jocal qui fait de Tremblay le précurseur hugolien du théâtre québécois. Notre troisième volet se focalise sur la dichotomie entre la religion traditionnelle et la société de consommation. Nous analyserons en dernier lieu la dimension tragi-comique de cette œuvre à travers sa structure musicale composée de dialogues, de monologues et de chœurs.

キーワード：ミシェル・トランブレ、静かな革命、ジュアル、消費社会、悲喜劇

Mots-clés : Michel Tremblay, Révolution tranquille, joual, société de consommation, tragi-comédie

1942年、モンREALはプラトー・モン＝ロワイヤル、かつての労働者街に生まれ育ったミシェル・トランブレは、自らの出自に忠実に民の言葉を戯曲に乗せ、ケベック演劇に革命をもたらした。フランス演劇の伝統に抗い、ジュアルと呼ばれる俗語ケベック語を積極的に取り入れることで、ケベックのひとびとが自らのアイデンティティに目覚め、誇りと尊厳を取り戻すための求心力となってきた。

その背景には60年代に進められた「静かな革命 (Révolution tranquille)」があった。当時のケベックは、これまでの古い価値観と決別し、新しい思想を迎え入れようとしていた時代であった。それは、戦後15年続いた「大いなる暗黒時代 (Grande Noirceur)」、モーリス・デュプレシ (Maurice Duplessis) 首相によるカトリック保守主義政権に終止符を打ち、既存宗教から政治を解き放つ政教分離の改革であった。そして英語圏の経済支配による労働搾取と不平等を糾弾するプロレタリア革命でもあった。

演劇界の革命児と名高いミシェル・トランブレは、こうしたムーヴメントを牽引する旗手としてどのような演劇を構想したのだろうか。過去の演劇から何を受け継ぎ、未来の演劇のために何を刷新したのか。演劇という芸術メディアの革命のみならず、「静かな革命」という政治社会革命に劇作家としてどう関わったのだろうか。

多作で知られるトランブレであるが、数ある戯曲作品のなかでも、奇しくも世界が五月革命に沸いた1968年に初演された『義姉妹 (Les Belles-sœurs)』は、ケベック演劇史の分水嶺を画したまさに革新的な作品である。大量の商品スタンプを当てた掃除婦ジェルメーヌ・ロズンが、自分を取り巻く女性の家族・友人を自宅の台所に招集して、スタンプを台帳に張り付ける「パーティー」を催すが、彼女のひげらかしが女たちの嫉妬を呼び、結局室の山は盗まれてしまう。女たちの歌う『おおカナダ』が響き渡るなか、怒りと失望で茫然自失となったジェルメーヌが放り投げた、スタンプの紙吹雪が舞うところで幕は閉じる。同作は、ジュアルで作品を書く戯曲家を増やし、また女性の生き方を問うフェミニズム演劇を誕生させた。アンドレ・ブラッサー

ケベック演劇における「静かな革命」ミシェル・トランブレー『義姉妹 (*Les Belles-sœurs*)』を読む

ルの演出により、国内の評価はさることながら国際的評価も高く、英語からイディッシュ語まで15か国語に翻訳され、フランス語演劇——正確を期してケベック語演劇と言おう——の中で最も上演回数の多い作品となった。

本稿は、このケベック演劇のメルクマル的作品を通じてトランブレーが目指した革命の射程を見定めることが目的である。まずケベック演劇誕生の歴史を紐解き、そのなかでトランブレーが果たした役割は何だったか検証する。次にジュエル使用によるユゴーに比する演劇革命の諸相、さらには伝統宗教の消費社会との相克の行く末、最後に孤独な女たちの悲喜劇のドラマツルギーを考察する。

1. 新生ケベック演劇の曙におけるリアリズム

まずはケベック演劇史の黎明期に遡ってトランブレー演劇の誕生の背景を探り、その核心にあるリアリズムがどのようなものだったか検証する。

時は世界恐慌下、伝統社会の崩壊後、その瓦礫から産声を上げたのがケベック演劇であった。それまで演劇は、絶大な影響力を誇っていたカトリック教会の布教や道德教育の手段でしかなかったが、次第にケベック人のネーションの意識を育む民主的な芸術となっていった。その立役者となったのがグラシアン・ジェリナス (*Gratien Gélinas*) であり、風刺雑誌『フリドリナード (*Fridolinades*)』の刊行を通じて、教会の説く宗教道德でなく、慣習化した通俗道德に根差して帰属意識を喚起する民衆演劇を根付かせていった。また戦後は、エミール・ルゴー (*Émile Legault*) 神父による聖ロラン劇団 (*Compagnons de Saint-Laurent*) の活動、また新世界劇場 (*Théâtre du Nouveau Monde*) 創設により、より芸術性が高く教育的配慮もある演劇が考案された。その一方、ベケットやアシモフなど不条理演劇を中心に欧州の前衛演劇の洗礼を受けた流派からは、教条主義的な作風に対して批判も起こった。

1965年当時、こうした複数の流れが錯綜する演劇シーンに参入するにあたってトランブレーはどの方針にも帰依せず、それぞれの長所を取り入れつつ、独自路線を歩んだ。知識人階級に支持されていた伝統演劇からは、「死」や「運命」などのギリシャ悲劇のテーマを借用し、そうして古典演劇への敬意を表することで、リドー・ヴェール劇場 (*Théâtre du Rideau Vert*) という大舞台で初演を迎えることもできた。一方ジェリナスからは、民衆的な祝祭空間としての大衆演劇の伝統を受け継ぎ、前衛演劇からは、反商業主義と観衆の期待を裏切るシニシズムを継承した。

そのほかにも語り部 (conteur) やアメリカ風のヴォードヴィル軽喜劇など様々な伝統を受け継ぎながらジャンルを越境しつつ、消費社会の到来と軌を一にして伝統演劇に代わる新しい演劇の方向性を模索したトランブレーだが、その核にあるのがリアリズムである。「静かな革命」がまず英語圏ブルジョワ階級との言語闘争であり政治闘争であったように、同作はケベック訛りのフランス語を話す労働者階級の人々のリアルに肉薄し、そのすべてを炙り出そうとする。なかでも労働者の女たちの涙と笑いがトランブレーの最大の関心事だ。作家自身が母親っ子で女性の多い生育環境だったことも影響してか、トランブレー作品はおしなべて男性の存在が希薄である。『義姉妹』に至っては、希薄どころか妻たちに愚鈍扱いされる負の存在であり、無職だったり病気がちだったり、飲んだくれだったり風來坊だったり頼りない男たちばかりだ。日々の家事に追われ甲斐性のない夫の面倒を見、手のかかる子供と年老いた姑の世話をし、身を粉にして働く。子供の頃から貧困に喘ぎ、身を売ることもある愛に飢えた孤独な女たち。デ＝ネージュ・ヴェレットが、訪問販売のセールスマンの笑顔——その愛想笑いが営業スマイルであることも忘れ——に一目惚れしたことを告白する姿は、いじらしくさえある。舞台は終始、女の聖域とも言うべき台所であり、そこで繰り広げられるのは、因習のくびきから逃れられず七転八倒、欲望の疼きにもがき苦しむ労働者階級の女たちの闘いの物語であり、敗北のエレジーである。

トランブレーのリアリズムはプロレタリア演劇の流れを汲む一方、19世紀フランスの写実主義・自然主義文学の系譜にも位置付けられる。同作巻末には、劇中に登場せずとも台詞の中で言及され、のちの作品に登場する人物のリストが付されており、同作を含むのちの戯曲連作『義姉妹¹⁾』、そして代表作『隣の太った女は妊娠した』を含む小説連作『プラトー・モンロワイヤル年代記²⁾』に連なるトランブレー・ワールドの展開を予告している。その小説空間は、しばしばバルザックの人間喜劇やゾラのルーゴン・マッカール叢書に準えられるように、壮大な叙事詩的世界を構築している。そもそも Germaine ジェルメーヌは germination = 萌芽という含意もあり、どこまでも増殖し成長するケベックの民という大家族の母胎のイメージであろう。

このようにトランブレー演劇は、リアリズムに依拠していると言えるが、リアルの定義も同様にニュアンスを含んでいることを喚起したい。モーパッサンが「本当らしく書くとは、これが現実だという完全な幻想を創り出すことだ。(中略) 才能あるリアリスト作家はむしろイリュージョニストと呼ばれ

ケベック演劇における「静かな革命」ミシェル・トランブレー『義姉妹 (*Les Belles-sœurs*)』を読む

るべきだろう³』と言っているように、現実もまた色眼鏡を通して見られた主観的なヴィジョンであり、精緻に作り上げられた虚構にすぎない。トランブレー作品は、しばしばその音楽的構成が指摘されるが⁴、現実世界の忠実な模造ではなく独立した虚構世界を構築するという意味では、トランブレーもまた、リアルは究極的にはフィクションでしかないというこの19世紀リアリズムが出した結論をわかちあっていると言えるだろう。

2. ケベックのユゴ—ジュアルによる演劇革命

ミシェル・トランブレーによるリアリズムの追求は、言語にも及ぶ。その革新性はとりもなおさず、当時の伝統に抗い、ジュアル (joual) と呼ばれる俗語フランス語を初めて演劇に取り入れたことであった。マイナー言語は、国家統一の過程で公用語・標準語の使用が推進されることでフォークロアの一部として過去の遺産になっていくのが常だが、トランブレーはジュアルを取上げて忘却から救い出した。ここではその試みを追ってみたい。

ジュアルは、辞書によって定義にばらつきはあるが、一般的にケベックの労働者階級の話し言葉を指し、英語圏の経済支配により英語に浸食された俗語フランス語のことである。その呼称は、ケベックの庶民層による *cheval* の誤った発音に由来し、彼らのフランス語の稚拙さを揶揄する侮蔑的なニュアンスがあることから、ケベック人が自らの訛りを恥じるときの代名詞になっていた。トランブレーが最初にジュアルを使った挑発的な作品がこの『義姉妹』であったが、リゼット・ド・クルヴァルという、洗練された正統派のフランス語を話すことを鼻にかける人物が描かれ、自らの出自を肯定できないケベック女性の葛藤とスノビズムが問われている。

マリー＝アンジュ・ブルイエット：たぶん、たぶん、でも周りのほかの家族にとっちゃ面白くないこともあろうね (*ça fait chier*)!

リゼット・ド・クルヴァル：まあ、なんて言葉遣いが悪いの、ブルイエットさん！私をごらんなさい、こんなに上手にしゃべるでしょう、それにもう居心地が悪い感じがしないのよ！

マリー＝アンジュ・ブルイエット：あたしゃ話せるようにしか話さないよ、そんで言うべきことを言うだけだ、それだけだよ！あたしゃヨーロッパにゃ行ってないけど上手に話そうなんて無理するもんか！ (*J'parle comme que j'peux, pis j'dis c'que j'ai à dire, c'est toute ! Chus pas t'allée en Urope, moé, chus pas t'obligée*)

de me forcer pour bien perler !) (Tremblay, 2007, p. 15)

こうして教養人を気取るリゼットは、仲間の女たちの話し方に難癖を付け、シャレードと呼ばれる言葉遊びを話題にすれば、彼女たちの語彙不足を指摘したり、文法知識の欠如に嘆息したりする。しかしリゼットとて、「c'est un ben... bien beau pays (それはすごく…とてもきれいな国よ)」「moé... euh... moi (あたしゃ…私は)」としばしば言い直すように、こうした自己規制からは、染み付いた訛りが一朝一夕には抜けないことが見て取れる。そして最大の皮肉は、リゼットがジュアルを話す人々への蔑視の念を口にする時にこそ、つまり素に戻り本音を語る時にこそ、最も訛りが強くなることにある。

まったく最下層にいる感じだよ！ (中略) ここの人たちはあたしたちの世界の人間じゃもうないんだ！ (中略) それからユーロッパ！育ちが本当にいいんだ、あそこの人たちは！ここよりずっと礼儀正しくて！あそこじゃジェルメーヌ・ロゾンみたいななのにはお目にかからない！すごい人たちだけ！パリじゃきれいに話すしあちこちで本物のフランス語が聴ける…こことは違うんだ…みんな軽蔑してるよ！ (À Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout... c'est pas comme icitte... J'les méprise toutes !) ここにはもう足を踏み入れるものか！ (中略) この連中はみんな安っぽい連中だ、つきあっちゃいけないし話してもいけないし隠さないと！ (Je ne remettrai jamais les pieds ici ! (...) c'monde-là, c'est du monde cheap, y faut même pas les fréquenter, y faut même pas en parler, y faut les cacher !) (中略) 私はほんとにあの人たちが恥ずかしいよ！ (Tremblay, 2007, p. 42)

このようにジュアルは長らくケベックの人々にとって、コンプレックスと疎外感の象徴であり、マイノリティと弱者のステイグマであったが、ケベックが自らのアイデンティティに目覚めた 1960 年代の「静かな革命」の折には、マルクス思想に根差した学生作家グループ主幹雑誌『*Parti pris*』が、ジュアルを自らのレゾン・デートルとしたように、ジュアルはケベックの人々の精神的拠り所となっていく。「英語話者の間に埋もれた仏語話者であるわれわれは、他人がつくったものだ。我らのルーツは海の向こうにある。あんまりにも長い間絡めとられていたものだから、自分たちのあるべき姿を忘れてしまったんだ (Michel Tremblay, *Cahiers de théâtre jeu*, 1988, cité par Jubinville, 1998, p.102)」——トランブレイのこの発言からもわかるように、ジュアルは

フランス語という権威からの解放だけでなく、英語・英語文化の覇権からの解放も意味した。トランブレイにとって「静かな革命」は、フランス系カナダ人という連邦政府の一員としてではなく、そしてフランス人とも袂をわかっケベック人という独立民族としての本来の在り方に覚醒するための闘いであった。そのために必要としたのがジュアルという武器だった。「ジュアル、それは政治的武器であり言語の武器である。日々の暮らしで使っているからこそ人々が理解できるこのジュアルという言葉による闘いである。一人でもジュアルを話すケベック人がいる限り、ジュアルでものを書くことは義務なのだ (Michel Tremblay, *La Presse*, 16 juin 1973, cité par Jubinville, 1998, p.107)」。

ジュアルの具体的な特徴、とりわけトランブレイ演劇におけるジュアルの特色は多岐に渡るため、詳細は専門書に譲るとして⁵、ここでは先に引用したマリー・ブレイエットの台詞「*Chus pas t'allée en Urope, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler*」を例にとって、際立ったものを数点挙げるに留める。まず、発音上の変化で最も著しい現象は、子音 r の前の母音 a の e への変化であり、*parler* が *perler* のように閉じた音になることだ⁶。またほかの母音の発音変化としては、*eu* の u への変化、*Europe* が *Urope* に、そして *oi* の /wé/ への変化、*moi* が *moé* になるのがその代表例である。また *j'dis* のように、母音 e が省略され、*je suis* は *chus* のように、短縮した変形発音になる。そして間違ったりエゾンもあり、*je ne suis pas allée* は *chus pas t'allée* となり、本来不要の t が挿入されている。

またジュアルの語彙の最大の特徴は、英単語の混交であり、例えば女たちの夜の世界を象徴する *club*、アメリカ大量消費社会の象徴である *coke*、欲求不満な主婦たちにとって性的快樂の含意のある *fun* 等が頻出する。また借用過程で発音が変わった英単語、例えば *Califourne* (*Californie*)、*smatte* (*smart*) 等、もしくは英語の直訳的表現、例えば *chambre de bain* (*bath room*)、*magasinage* (*shopping*) 等も散見される。あるいは *sacre* や *bon Dieu* 等、通常でも使用される感嘆詞・強調詞はもちろんのこと、聖杯を意味する *calice* の変形 *calisse*、*Christ* の変形 *Crisse* や、*mon hostie de voyage* など強勢詞として使われる聖体の意の *hostie* など、宗教色の濃いケベックならではの特殊な俗語表現もある。

話し言葉の表記に一定の規則はないが、このようにある程度法則が抽出できることから、緻密に構築されたひとつの言語体系があることがわかる。また純粹に話し言葉を書き言葉に起こしたものであれば、発音しない音をわざわざ文字に起こす必要はないが、例えば *je suis* の省略形 *chus* では発音しない

sも表記しており、ここには徹底的な計算に基づいて、ひなびた訛りを新しい言語として再生させようとする、作家の強い意志が垣間見える。このケベック訛りによる独特の語り口が、登場人物たちの舞台での存在感を一層強め、歴史のまさに表舞台に上がれなかった人々を再び召喚し、光を当てることに成功している。

トランブレーは、ジュアルだけでなく俗語・卑語・罵言・侮言、言い間違いや繰り返し、他愛のないおしゃべり等、「美しい」公式のフランス語から零れ落ちた、民衆の日常言語のすべてをありのままに掬い取った。当然のことながら、旧態依然とした演劇界では物議を醸し、マルシアル・ダッシルヴァが「トランブレーがまっとうに戯曲家としてのその才能を発揮してくれれば、素晴らしい作品ができるに違いない。もちろん彼が下卑たものを好んだり、あのしょうもない界限を題材にものを書いたりしなければだが (Martial Dassylva, *La Presse*, 29 août 1968, cité par Jubinville, 1998, p.102)」と強烈なアイロニーを込めて言ったように、酷評と批判の対象となった。

伝統擁護派は、トランブレーはジュアル普及運動を通じて正統なフランス語を危機に晒す、悪しき物書きと考えるふしがあったが、「私がジュアルで書くのは、自分をアピールしたいからでも、スキャンダルを起こしたいからでもない。ただ人々を描くためだ。ここではみんな同じように話すのだから！ (Michel Tremblay, *Le Jour*, 2 juillet 1976, cité par Dargnat, 2002, p.42)」との作者の言からもわかるように、それはフランス語純粹主義者の邪推にすぎない。そしてトランブレーが「世界のすべての国にジュアルで書く人々がいる (Michel Tremblay, *La Presse*, 16 août 1969, cité par Dargnat, 2002, p.42)」と言うとき、それはすべてのローカルな少数言語を守りたいという意味合いだ。同じ視点からフランスの大手新聞『ル・モンド』も、『アンドロマック』にアレクサンドランありき、ロンドンにコックニーありきのように、ケベックにジュアルありき、色の濃い作品にはその作品に見合った言葉がある、と同作に惜しめない賛辞を送っている (Jacques Cellard, *Le Monde*, 25 novembre 1973, cité par Jubinville, 1998, p.102)。また役者のなかには、以前は「美しい」フランス語をまねるべくパリ留学までしたが、自分はまるで生ける屍のようだった、しかしトランブレー演劇と出会ってからは本来の自分の言葉を取り戻し、ケベック俳優として目覚めた、という深い感動を語る者もあった (André Montmorency, *La Presse*, 27 août 1998, cité par Jubinville, 1998, p.103)。

こうしてトランブレーは『義姉妹』を皮切りに、ブルジョワエリート主義

ケベック演劇における「静かな革命」ミシェル・トランブレー『義姉妹 (*Les Belles-sœurs*)』を読む

の旧来のフランス古典演劇を転覆し、グロテスクなまでのリアルに迫るドラマツルギーを打ち出した。そのインパクトは、ユゴーのエルナニ事件に匹敵するほどのものだったのではないだろうか。「規則も規範もない」と『クロムウェル』序文で言い放ったユゴーはまさに、それぞれの時代に合ったそれぞれの芸術言語を創造しなければならないと説いていた。

(中略) フランス語は決して定まっていない、これからも定まることはないだろう。どんな言語も形が決まってしまうことはないのだ。人間の精神は常に前進しており、言語もまた精神と共に前進する。物事はそうになっているのだ。体形が変わったら服が変わらないことがあるか？ (中略) どの時代にもその時代固有の思想があり、時代はその思想に固有の言葉が必要なのだ。(中略) 言葉も太陽もその動きを止めない。言語が立ち止まり動かなくなってしまう日、それは言語が死ぬ時だ⁷。

ユゴーが韻文詩を以てフランス演劇を書き換えたように、トランブレーはジュアルを以てケベック演劇を書き換えた。『エルナニ』が、ロマン派のマニフェスト的作品であったように、『義姉妹』は、ケベック演劇の夜明けを画した作品だったと言えるのではないだろうか。

3. 「静かな革命」——伝統宗教と消費社会が織りなす不協和音

「静かな革命」は、英語覇権からフランス語を解放する言語闘争であっただけでなく、支配層であるブルジョワからプロレタリアを解放する階級闘争でもあった。戦後の経済成長を経て、グローバリゼーションの波がモンレアルの労働者街まで押し寄せるなか生まれた同作は、物質社会にまみれ欲望に踊らされる人々の織り成す群像劇である。

ドラマのきっかけを作ったジェルメーヌは、手に入れた百万枚のスタンプでマイホームを美しく飾ることを夢見て、無尽蔵に湧き上がる物欲を徒然に洩らしている。

あたしゃ中にあるもの全部手に入れようと思ってるよ！家を新しくするんだ！レンジも冷蔵庫も台所セットも…金の星がついてる赤いのにするんだ。あんたがみたことあるかはわかんないけどさ…なかなかきれいなもんさ！鍋もカトラリーも、皿セットも塩・胡椒入れもカプリス模様に掘られたグラスも、きれいなんだよ、知ってるかい…ド・クルヴァルさんが去年手に入れたんだよ。高

くついたりって言ってたよ… (中略) 塩と胡椒、紅茶、コーヒー、砂糖、それからいろんなもの全部入れるクロム鉄製の入れ物も見つたよ。それ全部手に入れるつもりだよ…コロニアル様式の寝室一式、付属家具付きの全部揃ったやつさ。カーテン、机の上のカバー、ベッドサイドの床に置くいろんなもの、新しいタピスリーも… (Tremblay, 2007, p. 11)

ジェルメーヌのみならず、女たちの物欲がそのとりとめのない会話のそここに見え隠れする。例えばイヴェットは、娘婿が懸賞で当てたカナリア諸島旅行について得意気に話し、デ＝ネージュは、謝礼にもらったナイアガラ土産について嬉々として語り、ガブリエルは、夫から偽物ながら本物らしく見える毛皮のコートを誕生日にもらったことを披瀝し、毫碌したオリヴィヌが唯一発する言葉は、米国消費社会の象徴、コーラである。登場人物全員が多かれ少なかれ物欲に支配され、物を獲得・所有することに執心している。懸賞の話になれば「何かもう勝ち取ったような人間に見える？ (J'ai-tu l'air de quelqu'un qui a déjà gagné quelque chose ?)」と倦むことなく互いに聞き合い、デ＝ネージュに至っては、出版社アシェットの宣伝大賞に応募したコピーが「Achète bien, qui achète chez Hachette ! (たくさん買いなさい、アシェット社で買う人たちよ！)」と陳腐な駄洒落ながら、そのオブセッションの根深さが感じられる。

こうした消費文化はケベックの当時の社会風潮を否が応にも侵食し、人々の潜在意識を書き換えていく。伝統的な宗教的価値観が、大衆の奏でる消費社会の狂騒曲の中で、不協和音となってゆく。例えばこんなシーンがある。

ジェルメーヌ・ロズン：聖テレザへのノヴェナ！リンダのところにラジオを探しに行かないと…

(中略)

ローズ・ウイメ：何を聖テレザにお願いしようってのかね？あれだけ手に入れたあとにさ！ (Tremblay, 2007, p. 19)

ノヴェナと呼ばれる9日間連続の祈りの日課を思い出し、いそいそと出ていくジェルメーヌを見て、大金を得たうえに何をまだ望むのかとつぶやくローズ。ここには天上の神への祈りが、地上の富への祈りにとって代わっているのが見て取れる。また人々が日曜ミサに熱心に通うのは、そのあとにピ

ング大会があるからだ。漆喰の犬のドアストッパーやトーチランプなどの賞品は、キリストのイコンのように後光を放つ。女たちが声高らかに朗誦する「ビンゴへのオード」は、主唱と合唱が交互に歌われるミサの次第を再現している。

リゼット・ド・クルヴァル：ビンゴへのオード！

オリヴィヌ・デュビュック：ビンゴ！（中略）

ジェルメヌ、ローズ、ガブリエル、テレーズ、マリー＝アンジュ：あたしゃそれが、ビンゴが好きなんだ！あたしゃ、単純なことだよ、それが、ビンゴが好きなんだ！ビンゴより好きなものなんてこの世にないよ！（中略）テーブル置いてカード配って贖金賭けて、ゲーム開始だ！（中略）ほんとに単純なことだよ、おかしくなりそうだし、ああ興奮するね、こりゃ！ひっくり返るくらい体がほてってきて番号が逆に聞こえたり、変な場所に掛け金置いたり、番号繰り返し大声で言わせたりして、もう何が何だか！あたしゃそれが、ビンゴが好きなんだ！（中略）

リゼット・ド・クルヴァル：B14！

5人の女たち：ビンゴ！ビンゴ！勝った！で何が手に入るんだろうね？

リゼット・ド・クルヴァル：先月はドアを止めておく漆喰の犬だった。今月はトーチランプだよ！

9人の女たち：あたしゃそれが、ビンゴが好きなんだ！あたしゃ、単純なことだよ、それが、ビンゴが好きなんだ！ビンゴより好きなものなんてこの世にないよ！（中略）漆喰の犬、万歳！トーチランプ、万歳！ビンゴ万歳！（Tremblay, 2007, p. 64）

定期的に繰り返されるフレーズ「Moi, j'aime ça, le bingo！」が律動を生み、テキストに音楽性を付与している。そもそもジェルメヌのスタンプは聖体、スタンプ張りの作業は聖体拝領のようなもので、ジェルメヌはそれを粛々と執り行う神父のような面持ちながら、神父のような圧倒的なカリスマ性を発揮できず、「信徒」たちに裏切られてしまうという悲しい結末だ。こうしたミサのパロディから読み取れるのは、魂の高揚でなく欲の高揚であり、精神的な修養でなく社会的な上昇志向である。そして物欲のみならず性欲の称揚でもあり、ビンゴゲームで味わう興奮がまるで性的エクスタシーのように描かれていることにも注目したい。宗教までもが持て余してしまうこうした人間の煩惱は、例えばレイプされ気絶した修道女が、第一発見者のジャーナリ

ストのインタビューに恍惚とした表情で「もっともっと」と答えたという猥談に、嬉々とする女たちの下卑た笑いにも見え隠れる。

この宗教的表象による消費社会批判は、1950年末からアメリカで最盛期を迎えたポップ・アートの影響もあるだろう。大量生産された工業製品を象徴するウォーホルのキャンベル・スープ缶は、同一イメージの反復・複製という広告戦略を模倣することで、消費社会を皮肉っている。このキッチン手法は、そもそも百万枚もあるスタンプを貼り続けるという単純作業に象徴されているし、またジェルメヌによる買い物リスト、またイヴェットによる娘の結婚披露宴参列者名の羅列など、登場人物の台詞回しにも使われている。そしてアメリカポップアートがケベックに上陸し、ティーポップアート (Ti-Pop Art) となったとき、例えば、「なぜ私を冒すのか」と記された段ボール製の流血する聖心など、キリスト教的モチーフのパロディが盛り込まれたアンドレ・モンプティのオブジェ作品⁸を始めとして既存宗教を批判するシニカルな作品ながら、ケベック現代アートの真骨頂を生んだことを強調しておかねばなるまい。

消費社会の暗部としてテレビ文化も、トランブレの批判の対象だ。テレビにより人々は、情報を鵜呑みにする愚衆に成り下がる。「呪われた凡庸な人生 (une maudite vie plate)」を憂える女たちのコーラスは、お決まりの1週間の過ごし方を唱え、各曜日の締めくくりごとに「pis le soir, on regarde la télévision ! (そして晩はみんなでテレビの前だ)」(Tremblay, 2007, pp. 13-14)と謳う。その嘆きの歌は、当時人気を博したラジオカナダ局の連続テレビ小説『ピニオン通り (Rue des Pignons)』(1966年～1977年)が描いたような幸福な家族像が幻影にすぎないことを示唆している。また2幕から成る同作では、2幕冒頭で1幕最後のシーンが再演されるのだが、前回までの粗筋を各回冒頭で振り返るというこうしたテレビドラマ風演出を敢えて取り入れることで、テレビ文化を暗に揶揄している。

ジェルメヌはこうして富と財の楽園の一步手前にいたわけだが、女たちの嫉妬を買い見事に挫折してしまう。50年代ニューヨークでは、俗語が積極的に文学に取り入れられ、消費生活を享受する人々がこぞって描き出されるが、物質的な豊かさや社会的成功が何ら幸福を約束しないという現代社会の闇を照らし出す社会風刺という意味では、トランブレはアメリカの劇作家テネシー・ウィリアムの系譜にその名を連ねると言えるだろう。

4. 孤独な女たちの悲喜劇——ダイアログ・モノログ・コーラス

こうしてトランブレーは同作を通して、革命支持者が思い描くような希望に満ちたユートピアを忌憚なく打ち砕く。ジェルメヌはリフォームしたマイホームで、リゼットはミンクのコートでのしあがろうとし、互いに足を引っ張り合う始末。『義姉妹』の女たちの確執には、宗教社会の終焉と消費社会の幕開けという新旧交代劇と、そこに潜むパラドクスが垣間見える。価値観を一元的に担保していた教会の巨大権力が崩壊し、自由競争を促すリベラルな市場経済により階級が流動化することで、新興ブルジョワとプロレタリアとの摩擦が起こった。2幕から成る同作、1幕では、労働者階級という同じ社会的条件に生きる女同士互いに慕っている様子のレオナとアンジェリーヌが、2幕では、ピエレットの闖入によって対立構造に陥る。1幕の調和した場の空気と、2幕の陰悪な雰囲気のコントラストが、この資本主義社会の光と影を象徴しているかのようだ。

常識と道徳を重んじるレオナと、ナイトクラブに入り浸り享乐的な生活を謳歌するアンジェリーヌ、前者がある意味牧歌的な伝統的宗教社会を、後者が戦々恐々たる自由主義社会を代弁しているのは明らかだ。それぞれが自らのイデオロギーを主張し、周りを自らの陣営に引き入れることに躍起になり、二人の間に対話は成立せず、どこまでも平行線である。そして何より二人を取り巻く女たちのコーラスが、二人の対話を中断させ、かまびすしいおしゃべりの渦にそれぞれの自我も飲み込まれてしまう。演劇では対話は、物語を進行させる言語行為であるが、おしゃべりは解決を与えず、堂々巡りをさせる不毛な些事である。そしてレオナにとって歩み寄りと言説の道具である言語は、アンジェリーヌにとっては、自らの自由を束縛する拒否の対象ではない。時代の端境期にあって、新しい思想を語る言語が生まれる。そもそも二人は、異なる言語を操り始めているのだ。

他者との衝突は個の内的葛藤へと移行し、ダイアログによる相互理解が成立しない世界では、それぞれが自らに向かって独り言つ。モノログは孤独な個の牢獄であり、それぞれの胸に秘めた欲望を吐露し、それぞれの頭に渦巻く妄想を開陳する手立てである。リゼットは、知性も財力もある自らの優越感を抱き、格下の田舎者の女たちへの軽蔑をあらわにし、マリー＝アンジュは、懸賞に外れたがゆえの不公平感と、勝者への嫉妬心を剥き出しにする。イヴェットは、娘の結婚式で特大ケーキの最上階を切り分けてもらった話を病的な事細かさで語り、ローズは、美人で成績優秀だった妹に対し親に

愛されなかった自らを呪い、うだつの上がない夫との色褪せた結婚生活を嘆く。ピエレットは、10年貢いだ伊達男に捨てられた老いぼれ女の運命を憂え、リーズ・パケットは、望まない妊娠で墮胎手術を受ける苦悩を吐露する。チェーホフの技法の模倣だろうか、それぞれがそれぞれの胸中を明かし、受け手のいない独白同士はフーガのように追いつ追われつ虚しく響く。

ピエレット・ゲラン：(中略) あたしゃおいぼれだよ！10年生きちゃった女にはもう誰も寄ってこないよ！もうおしまいだ！(中略) どうなるかわかったもんじゃない、ぜんぜんわからないよ！

リーズ・パケット (台所のもう片端から)：どうなるかわかったもんじゃない、ぜんぜんわからないよ！墮ろすなんてちよいとできるもんじゃないよ！
(Tremblay, 2007, pp. 70-71)

モノログで切々と訴えられる女たちの思惑と妄執はそれぞれながら、向かうところはただひとつ、個を抑圧するこの家庭と言う牢獄から、この偏狭なムラ社会から脱出することのみ。女たちのコーラスが声を揃えて訴えるのはこの切なる願いである。

5人の女たち (一斉に)、5重奏：呪われた凡庸な人生！月曜日！

リゼット・ドゥ・クルヴァル：太陽がその光芒で野の小さな花々を愛撫し始め、小さき鳥たちがそのか細き鳴き声を天空に向かって放つべくその小さな嘴を開いたとき...

ほかの4人の女たち：あたしゃ起き上がって朝ご飯の準備だ！トースト、コーヒー、ベーコンに卵。子供たちは学校に行って、夫は働きに出かけてく。

マリー＝アンジュ・ブレイエット：あたしんとは違うよ、失業者がいるから。寝たまんま。

5人の女たち：それでそれで、あたしゃ狂ったように昼まで働く。洗濯だ。ドレス、スカート、ストッキング、セーター、ズボン、パンツ、ブラジャー、なんでもござれ！それでこすって絞ってまたこすってそれで濯ぎだ... ひどいもんだよ、手が真っ赤で、もう本当にうんざりだ。うんざりだ。昼になると子供たちが戻ってくる。まるで豚みたいによく食べて家中引っ掻き回してまたいなくなる。午後は洗濯干しだ。これは本当にやなこと！女中みたいにあたしゃこれが嫌いさ！それで今度は夕ご飯の支度して、するとみんなが戻ってくる。馬鹿みたいな面下げて、また喧嘩さ！それで晩はみんなテレビの前！火曜日！

4人のほかの女たち：あたしゃ起き上がって朝ご飯の準備だ。いつも同じ呪われた人生さ！トースト、コーヒー、卵、ベーコン... みんなを起こして外に追い出す。今度はアイロンがけだ。働いて働いて働いて。子供たちが帰ってきたのも気付かず昼がやってくる。子供がぐずるのはあたしが夕ご飯の準備をしてないからだって？サンドイッチを作ってやったのに。午後中働いて夕飯時、また喧嘩。それで晩はみんなでテレビの前さ！水曜日！（中略）(Tremblay, 2007, pp. 13-14)

「ビンゴへのオード」と同様にこの「呪われた凡庸な人生」のコーラスは、「J'me lève, pis j'prépare le déjeuner!(あたしゃ起き上がって朝ご飯の準備だ!)」 「Pis le soir, on regarde la télévision!(そんで晩はみんなでテレビの前だ!)」などの定型句がしばしば挿入されることでリズムが作られ、やはり主唱と合唱との掛け合いにより、音楽的な構成が意識されていることがわかる。そして女たちのコーラスは、ダイアログを頓挫させるだけでなく、一人ひとりの心の叫びたるモノログもまた押し殺してしまう。冒頭、リゼットが詩心を吐露し自己陶醉しようものなら、コーラスが情緒のかけらもないぶつ切れの節回しで邪魔に入る。このモノログを飲み込んでしまうコーラスは、消費社会とともに誕生した大衆、匿名の無数の個が埋没する大衆を表しているのではないだろうか。ギリシャ悲劇のコーラスが、メタ的見地から物語の注釈を担う観衆の立ち位置にあるのに対し、トランブレー劇のコーラスは、物語に埋もれてしまっている。しかしそれゆえに解釈を観衆に委ねることで、観衆を楽しませるよりむしろ考えさせようとしており、観衆による演劇世界の客観視を可能にするプレヒト的な異化効果の手法を取っている。来たるべき世界の創造が急務である転換期に演劇に求められるのは、カタルシス効果以上に、こうした異化効果による観照の姿勢であることは、想像に難くない。

貴族と言う均質な共同体が舞台の古典演劇とも、また独立した孤高の個を描く近代演劇とも異なり、現代演劇、とりわけこのトランブレーの『義姉妹』は、法的強制力による絆しかない家族、利害関係でしか結ばれていない友人を描き、他者同士が寄り集まり共生の道を模索する、複雑な社会の在り様を問うている。トランブレーにとって家族は、「みんな一緒のたった一人の独房 (*cellule de tu-seuls ensemble*)⁹」という撞着語法でしか語りえないものであり、孤立した個人が分かり合えないまま生活を共にし、いがみ合い憎しみ合うことを強いられた運命共同体のようなものだ。尻切れトンボで無限に続くかみ

合わないおしゃべりは、ベケットの不条理演劇を思い起こさせ、ベケット演劇がそうであるように、トランブレー演劇は基本的にコミカルで、最下層の人々を描いていても不思議と暗いトーンはなく、人物のカリカチュアに悲哀とともにそこはかたないユーモアも漂っている。

そして『義姉妹』は、喜劇である以上に、消費社会が伝統宗教に取って代わる当時の時代の空気を惜しみなく吸い込んだ、まさに神なき時代の悲劇と言えないだろうか。超越的存在の計らいにより、運命に翻弄される人間を主人公に据えるのが悲劇とするなら、自分だけが利を得てしまったがために、信頼していた友人や家族に裏切られるジェルメーヌもまた、悲劇の主人公ではないだろうか。人知の及ばない不可抗力であるのはどちらも同じ、人間の運命を支配するのは、もはや神ではなく、偶然であり社会である。癒しがたい孤独と鬱積した不満にがんじがらめになった女たちはみな、年老いたオリヴィヌの耳が聞こえない (sourd = surdus) ように、不条理 (absurde = absurde) という鉛のように重い沈黙の世界に閉じ込められ、右往左往しているのだ。

振り返ってみれば、ユゴーが『クロムウェル』序文で主張したのは、革命を経て激動する現実世界は、もはや従来の古典演劇では表現しきれないこと、そのために新しい表現方法の模索が必要であるということだった。その結果、悲劇・喜劇のジャンル区分が廃棄され、両者を包括する *drame* の概念が打ち出された。悲劇的な「崇高 (sublime)」美も喜劇的な「グロテスク (grotesque)」もすべてが盛り込まれた『義姉妹』は、トランブレーをケベックのユゴーたらしめたと言っても過言ではないが、さてトランブレーの断行した革命は果たして成功したのだろうか。

女たちが最後に声高らかに歌う『おおかナダ』は、ケベックを蹂躪してきたカナダ連邦政府へのプロテストである。そして「ビンゴへのオード」は、「静かな革命」で謳われた自由と繁栄のユートピアへの憧憬であり、「呪われた凡庸な人生」は、その欺瞞を暴き自らの宿命を憂える哀歌である。ケベックをケベックたらしめるもの——*Québécoisité* を称えるこれらケベック賛歌がなかったら、「チープな連中 (*monde cheap*)」は救われなかった。トランブレーの演劇革命は成功したのか。この郷土愛溢れる戯曲家が、共感と笑いとペーソスを以てケベックの女たちにスポットライトを当てた結果に鑑みれば、その答えは言うまでもないだろう。

注

- 1 戯曲連作『義姉妹』は以下の6作を指す。*Les pièces détachées* (1970), *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1970), *Hosanna* (1973), *La Duchesse de Langeais* (1973), *Sainte-Carmen de la Main* (1976), *Damnée Manon, sacré Sandra* (1977)
- 2 小説連作『プラトー・モン＝ロワイヤル年代記』は以下の6作を指す。*La Grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980), *La Duchesse et le Routier* (1982), *Des nouvelles d'Édouard* (1984), *Le Premier Quartier de la lune* (1989), *Un Objet de beauté* (1997)
- 3 『ピエールとジャン (*Pierre et Jean*)』(1888) 序文でリアリズム小説を論じている。
- 4 トランブレール作品をシンフォニー（交響楽）と捉える批評家もいる（« Michel [Tremblay] est le premier écrivain québécois à construire ses textes comme une symphonie : ses phrases sont comme des partitions... », Gérald Godin, *La Presse*, 27 août 1988, cité par Jubinville, 1998, p.103）。また小説の音楽性については以下を参照。Amélie Nadeau, *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire : l'univers musical dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal et l'Oratorio de Noël de Göran Tunström*, Imaginaire/Nord, coll. « droit au pôle », 2005.
- 5 以下の第2章「La chevachée des Belles-sœurs」を参照のこと。Mathilde Dargnat, *Michel Tremblay : le joual dans « Les belles-sœurs »*, Paris ; Budapest ; Torino, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002.
- 6 そのほかの顕著な例として *marde* (merde)、*marci* (merci)、*énarver* (énerver)、*parsonne* (personne)、*farmer* (fermer) がある。
- 7 Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, 1827.
- 8 マルク・アントワヌ・ナドーとの共同制作『ケベック核抑止力の黄色い潜水艦 (André Montpetit & Marc-Antoine Nadeau, *Le sous-marin jaune de force de frappe québécoise*)』(1967) のこと。
- 9 トランブレールの戯曲『きみに、永遠に、きみのマリ＝ルー』の表現による。「あたしたち結婚するのは、独りぼっちで一緒にいるためだよ。あんたもたった一人、隣にいるあんたの旦那もひとりぼっち、そのうえ坊主たちもあつちはあっちで一人ぼっち (Toé, t'es tu-seule, ton mari à côté de toé est tu-seul, pis tes enfants sont tu-seuls de leur bord) …それでみんな揃って犬猿の仲間だ…独りぼっちが一緒になったギャングたちさ、それだよあたしたちは！」(Michel Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Leméac, 1971)

参考文献

- Arino, Marc (2007) *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, Université de Michel de Montaigne Bordeaux 3, coll. « Eidôlon » 77.
- Dargnat, Mathilde (2002) *Michel Tremblay : le joual dans « Les belles-sœurs »*, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- Jubenville, Yves (1998) *Une étude de « Les Belles-sœurs » de Michel Tremblay*, Boréal, coll. « Les classiques québécois expliqués » 5.
- Nadeau, Amélie (2005) *Une passerelle entre le réel et l'imaginaire : l'univers musical dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal et l'Oratorio de Noël de Göran Tunström*, Imaginaire/Nord, coll. « droit au pôle ».
- Piccione, Marie-Lyne (1999) *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores ».
- Tremblay, Michel (2007) *Les Belles-sœurs*, Leméac : Actes sud, coll. « Actes sud-papiers ».
- (1979) *La Grosse femme d'à côté est enceinte : roman*, Editions R. Laffont.