

パリのアメリカ黒人

—1920年代半ばのフォークナーの人種意識—

島 貫 香代子

I はじめに

1925年、駆け出しの作家であったウィリアム・フォークナーは、8月から12月にかけてヨーロッパに滞在した¹⁾。友人のウィリアム・スプラトリングとともに、7月7日にルイジアナ州ニューオーリンズを貨物船 *West Ivis* で出発し、8月2日にイタリアのジェノヴァに上陸した後、同国のラパロやミラノ、スイスを経由して、8月13日にフランスのパリに到着した。各地に対する好き嫌いの濃淡はあったにせよ、フォークナーは、パリを中心とした4か月におよぶヨーロッパでの生活を彼なりに楽しんだようである。日々の暮らしや執筆活動の進捗状況に関する報告にくわえて、訪れた土地の印象を、故郷ミシシッピ州オクスフォードにいる家族に宛ててしばしば書き記している (Blotner, *Selected Letters* 8-31)。

パリ滞在時にフォークナーが執筆を開始した長編小説が『蚊』(1927)と『エルマー』(未完)である²⁾。渡欧する前に滞在していたニューオーリンズで、フォークナーは、当時人気作家であったシャーウッド・アンドソンと彼の妻エリザベスの助言や励ましを受けながら、最初の長編小説となる『兵士の報酬』(1926)の原稿を、渡欧直前の1925年5月にはすでに完成させていた。この作品が出版されるのを今か今かとパリで待ち焦がれつつ(実際に出版されたのは帰国後の1926年2月)、『蚊』の執筆に着手したが、途中で中断し、『エルマー』の執筆に精を出すようになった。心血を注いだ『エルマー』は結局書き終えることができなかったが、『蚊』は帰国後に執筆を再開し、1926年9月にタイプ原稿を完成させている。『蚊』はフォークナーの2番目の長編として1927年4月に出版された。

フォークナーが自らの故郷であるアメリカ南部を舞台に作品を書き始めたのは、3作目の『土にまみれた旗』(1973)からである(当時は『サートリス』[1929]として縮小版を出版)。これ以降の、架空の土地ミシシッピ州ヨクナパトーフア郡ジェファソンで繰り広げられる群像劇で、とりわけ読者に強烈な印象を残すのは、奴隷制に遡る人種差別の問題

1) 以下、本稿で言及するフォークナーの自伝的エピソードは、特に明記しない限り、ジョーゼフ・プロットナーとフレデリック・R・カールの伝記に基づく (Blotner, *Biography* 154-72; Karl 238-62)。

2) 1925年11月中旬までにフォークナーが仕上げた作品は、6つの短編小説(どの作品か特定できないが、未出版の可能性が高い)、『エルマー』の約半分、『蚊』の最初の章であった (Watson 195, 204)。

であろう。非ヨクナパトーフア作品に属する初期作品の『兵士の報酬』と『蚊』はフォークナーの習作と見なされ、人種のテーマがクローズアップされることはこれまでほとんどなかった。たとえばフィリップ・ワインスタインは、2009年に開催されたフォークナーとヨクナパトーフア会議において、以下のように述べている。

His fiction begins by ignoring race, then — charged with new energy — moves toward race as mystery (*Light in August*), then plunges into the heart of such mystery (*Absalom, Absalom!*), then turns away from race as mystery (*Go Down, Moses*), and ends in pure detection (*Intruder in the Dust*). . . . In his career, blacks emerge as significant only in *Flags in the Dust* and *The Sound and the Fury*, where no mystery attaches to them. . . . Blacks are minor in *Sanctuary* as well, but everything changes in *Light in August*. (Weinstein 6)

ワインスタインのように、フォークナーが作品を通して人種問題に向き合い始めるのは『土にまみれた旗』以降であると考えるのが一般的である³⁾。たしかに両作品では黒人の描写がきわめて少なく、あったとしても“racist stereotypes” (Jackson 60) で、人種のテーマを念頭に置いて書かれた作品ではないように見える。ブライデン・ジャクソンが主張するとおり、“in Faulkner there are two fictive Negroes, the Negro before Yoknapatawpha and the Negro as he developed, a reliable transcript and model of Faulkner’s sincerest inner impressions and convictions, after Yoknapatawpha preempted Faulkner’s art” (Jackson 62) なのである。歴史的に、1920年前後のジョージア州（『兵士の報酬』の舞台）では7人中3人が、ルイジアナ州（『蚊』の舞台）では17人中7人が黒人であった事実に鑑みると (Jackson 60)、もう少し黒人の当時の様子が両作品で前景化されていてもよさそうだが、当時のフォークナーの関心はそこにはなかったようだ。

『アブサロム、アブサロム！』（1936）の末尾にあるヨクナパトーフア郡ジェファソンの地図には“Whites 6298,” “Negroes 9313” (Faulkner, *Absalom* n. pag) と町の人口の内訳が細かく記されている。白人よりも黒人が多いという環境は、おそらく『兵士の報酬』と『蚊』の執筆時もさほど変わらないため、1920年代半ばのフォークナーが人種問題——黒人との関わり——と無縁であったとは考えにくい。ミシシッピ州が厳格なジム・クロウ（白人と有色人種 [主に黒人] の線引きを行うための人種差別・隔離政策）社会であったとはいえ、あるいは分断されていたからこそ、さまざまな人種間の軋轢を目の当たりにし

3) 同様の議論については、Brivic 17, Ladd 137, Fujie 412-13を参照のこと。『蚊』の黒人性を論じたジョン・N・デュヴァルの考察もあるが、これはあくまでも「白人の黒人性」 (“an individual can be black without being African American” [Duvall 151]) であって「黒人」を取り上げたものではない。『蚊』のエスニシティについては、大和田英子が国家としてのアメリカの成立過程や異種混合性との関連で議論を展開している。リー・アン・ダックは、フォークナーの初期長編が社会構造の変化（黒人大移動）に伴う南部黒人の生活を軽視しているものの、初期短編では白人至上主義の恐怖が描かれていると指摘している (Duck 140)。

たはずだ。

実際、ヨクナパトーフア作品の主要な登場人物は、人種的他者に対する価値観の違いを痛感している。たとえば4作目の『響きと怒り』（1929）には、白人男性のクエンティン・コンプソンと裕福そうな身なりをした北部黒人が電車で遭遇する場面が描かれているが、クエンティンは以下のように考えて緊張しながら身構える。“I used to think that a Southerner had to be always conscious of niggers. I thought that Northerners would expect him to. When I first came East I kept thinking You’ve got to remember to think of them as colored people not niggers. . . .” (Faulkner, *Sound* 86) このエピソードには、1910年代後半のフォークナーの汽車移動と北部滞在（コネチカット州のニューヘイヴンとカナダのトロント）の経験が活かされていることが指摘されている（Lester 130）。

フォークナーは北部と南部の人種間作法の違いを認識していたが、これは必ずしも彼が作品を通して自らの人種観を変えようとしたことを意味するわけではない⁴⁾。駆け出し作家時代から、彼は故郷オクスフォードをしばしば離れて、さまざまな場所を訪れていた。そうした訪問地で得た経験は作家の価値観のフィルターを通して作品に反映されていくが、人種のテーマについてはアンビヴァレントな態度を示している。本稿では、1925年後半のフォークナーのパリ滞中に焦点を当て、彼が見たパリと見なかった——書かなかった——パリについて考察してみたい。アメリカを離れ、ヨーロッパで束の間の解放感を味わっていたフォークナーが、パリで活躍するアメリカ黒人を目の当たりにしたとき、彼はどのようなことを思い、どのように反応したのだろうか。本稿では、アメリカ黒人女性で後にフランス国籍を取得することになるジョセフィン・ベイカーを中心に検証する。

II フォークナーとパリ

パリ滞時にフランスの地方都市、イギリスのロンドンやケント、第一次世界大戦（とりわけ西部戦線）の跡地といった場所をあちこち訪れてはいるものの、フォークナーが最も長くヨーロッパで滞在したのは芸術の都パリであった。活気あふれた雰囲気の中、フォークナーはセーヌ川、ムーラン・ルージュ、ノートルダム大聖堂、シャンゼリゼ通りといった市内の名所旧跡を訪れたり、ルーヴル美術館などの美術館や画廊で芸術作品を鑑賞したり、滞在したアパートの近くにあるリュクサンブール公園を散策したりした。本章では、フォークナーのパリ滞中がいかなるものであったかについて述べたうえで、彼が目にしたものと、記録しなかったことの齟齬について考察する。

1920年代のアメリカでは旅行ブームが到来しつつあり、フォークナーの渡欧もその流れに沿ったものであった（Karl 240）。とりわけ当時のパリは、アーネスト・ヘミングウェイ

4) ジム・クロー時代のフォークナーの人種観については島貫も参照のこと。

イ、F・スコット・フィッツジェラルド、T・S・エリオット、ガートルード・スタインといったモダニズムの影響を受けたアメリカ作家や芸術家が集まる場所となっていた。モダニズムを定義することはなかなか難しいが、たとえばマイケル・レヴァンソンは『モダニズムとは何か』の序章で、1890年から1930年までの時期をゆるやかに設定し、共通する表現手段として、「断片化している諸統一体——登場人物、プロット、絵画空間、あるいは抒情詩の形式の諸統一体——の反復行為、神話的諸パラダイムの使用、美の諸規範の拒否、ラディカルな言語的実験を喜んですること」（レヴァンソン 26, 27）を挙げている。技法的関心が多岐に及ぶのも特徴で、本書では形而上学、文化経済、小説、現代詩、演劇、文化政治学、ジェンダー、視覚芸術、映画の項目を設けて、さまざまな観点からモダニズムについて論じている。モダニズムの洗礼を受けたフォークナーであったが、ヨーロッパ滞在時は他の作家たちとはほとんど交流しなかったようである。ラパロにいたエズラ・パウンドに会いに行かなかったり、パリのカフェにいるところを見かけたジェイムズ・ジョイスに話しかけなかったりしたというエピソードは、フォークナーの内気さを物語る（Blotner, *Biography* 156, 159; Karl 247, 251）⁵⁾。しかし、彼がパリで吸収したであろうモダニズムの手法は、内的独白による意識の流れや直接的時間の解体、ポリフォニックな語りなど、その後のさまざまなフォークナー作品で活かされることになる⁶⁾。

ところで、フォークナーが1920年代半ばのパリで目にしたアメリカ人は、前衛的なモダニスト作家・芸術家や、第一次世界大戦によって旧来の価値観に対する懐疑や戦死といった災禍に襲われた経験を持つ「失われた世代」だけではなかったはずである。第一次世界大戦の頃から、アメリカ南部発祥のジャズ（むしろブラスバンド演奏）がフランスでも演奏されるようになり、アメリカの黒人ジャズ・ミュージシャンがパリで活躍していた。1917年12月にアメリカン・シェルボ・バンドや黒人部隊の軍楽隊が演奏し始めたのを皮切りに、1918年6月にはカジノ・ジャズバンド、同年11月にはアメリカ軍の369連隊に所属する黒人軍楽隊「ハーレム・ヘルファイターズ」がパリで演奏した。大戦後は、軍楽隊と入れ替わるかたちで、さまざまな楽団がヨーロッパ中の劇場、ダンスホール、リゾートホテルなどで活躍した（昼間 153-54; 猪俣 46-47）。人種差別が根強いアメリカとは異なり、ヨーロッパには比較的自由に平等な雰囲気があったため、黒人ミュージシャンはパリをはじめとするヨーロッパ各地をまわって演奏し、熱狂的な歓迎を受けていたようである⁷⁾。

機会あるごとに、故郷オクスフォードにいる家族に宛てて、訪問したヨーロッパ各地の様子を報告していたフォークナーだが、南部出身者としては奇妙なことに、こうした手

5) フォークナーはパリのカフェ文化になじまず、公園でクロッカーの試合や子どもたちが遊ぶ様子をずっと眺めていたようである（Watson 203）。

6) フォークナーは、ヘミングウェイのようにヨーロッパ滞在費を執筆活動でまかなおうとした形跡があるが、残念ながらそれはうまく行かなかっただけ（Karl 240）。

7) 原始的なイメージとしてのステレオタイプはあったにせよ、パリで黒人が「人間」と見なされていたことは、人種差別の激しいアメリカとの違いを考えるうえで大きい。ジャズ・エイジのパリにおける人種観については Stovall 68-81 を参照のこと。

紙でパリのジャズ事情を紹介した形跡は見られない。音楽で言及されているのは、9月22日付けの母親宛ての手紙に記された、リュクサンブール公園で開催されたベルギー軍楽隊とフランスのトロンボーンの競演と、ムーラン・ルージュの公演のみである (Blotner, *Selected Letters* 23-24)⁸⁾。フォークナーは前者の音楽を気に入ったようだが、後者のことは “it is the last word in sin and iniquity” (Blotner, *Selected Letters* 24) とやや批判的に語るものの、公演自体には満足していたようである。

It is a music hall, a vaudeville, where ladies come out clothed principally in lip stick. Lots of bare beef, but that is only secondary. Their songs and dances are set to real music — there was one with not a rag on except a coat of gold paint who danced a ballet of Rimsky-Korsakoff's, a Persian thing; and two others, a man stained brown like a faun and a lady who had on at least 20 beads, I'll bet money, performed a short tone poem of the Scandinavian composer Sibelius. It was beautiful. Every one goes there — often you have to stand up. (Blotner, *Selected Letters* 24)

フォークナーは、モンマルトルにある老舗キャバレーのムーラン・ルージュのミュージック・ホールを “a vaudeville” と紹介しているが、これはもともと15世紀半ばの風刺歌に端を発するフランス語で、「酒場などで歌われる戯れ唄」(日比野 680) や「唄のない、取り違えや三角関係など滑稽味を中心とした艶笑ドタバタ喜劇」(猪俣 59-60) を意味した。19世紀になると、ヴォードヴィルはアメリカで寄席演芸へと発展し、1930年代初め頃までかの地で好評を博した (日比野 680)。1925年当時のアメリカで大流行していたヴォードヴィルにムーラン・ルージュの公演を例えたフォークナーは、興奮した様子で “It was beautiful” と語り、その大盛況ぶりを手紙で伝えている。

ジョーゼフ・ブロットナーは、1912年にパリで初演され、露骨な性的表現でセンセーションを巻き起こしたロシア・バレエ団 (バレエ・リュス) の伝説的な演目『牧神の午後』(ヴァーツラフ・ニジンスキー振付・主演) を念頭に置きながら、フォークナーがムーラン・ルージュの公演に関する手紙を書いたのではないかと指摘している (Blotner, *Biography* 161)。モダン・バレエやモダン・ダンスの草分け的作品ともいわれる『牧神の午後』は、パリ1区にあるシャトレ座で初演が行われた。たしかに、手紙にある “one with not a rag on except a coat of gold paint” や “a man stained brown like a faun” は、牛のような黒い斑模様肌の肌着を身にまとったニジンスキーの牧神の姿に重なる。フォークナーは詩集『大理石の牧神』(1924) を自費出版しており、ギリシャ神話に登場する「牧

8) 同様の記述は Karl 250 と Blotner, *Biography* 160-61 にもある。

神」のモチーフには以前から深い関心を寄せていた。1920年代前半まで詩人になることを夢見ていたフォークナーはパリでも詩を書き続けており、パリ滞在時は詩人から小説家への移行期であった。パリで書いた詩には“the marble faun's gentle melancholy pastoral lament” (Blotner, *Biography* 157) の要素が皆無であったものの、「牧神」のイメージがその後の小説で多用されていることから、特定のモチーフに対する作家のこだわりは1920年代後半以降も消えることがなかったと思われる。

4か月におよぶフォークナーのパリ滞在は、伝記研究においてそれほど重要視されてこなかった。たしかに、それぞれのエピソードは些末であり、滞在時に書いたとされる作品のほとんどが未完か未出版である。当時の様子の情報量が圧倒的に少ないため、彼が家族に送った手紙から多くのことを判断せざるをえないのも難しいところだ。しかしここで推測できるのは、彼が手紙に書かなかった事柄も少なくなかったのではないかということだ。その文脈で注目したいのが、前述のムーラン・ルージュに関する手紙である。この時期、パリではさまざまなミュージック・ホールでさまざまな舞台が繰り広げられており、中にはフォークナーが意識せざるをえなかった演目があったかもしれない。次章では、フォークナーが手紙で触れなかったアメリカ由来の公演に焦点を当てる。

Ⅲ ジョセフィン・ベイカーとパリ

フォークナーが『牧神の午後』ひいてはバレエ・リュスについて一定の知識と興味を有していたとするならば、このバレエ団が1913年にパリで行った『春の祭典』（ニジンスキー振付）の公演の存在も当然知っていたであろう。これはパリ8区にあるシャンゼリゼ劇場の柿落としの一つとして生まれ、マルセル・ブルスト、ギョーム・アポリネール、ガートルード・スタイン、ジャン・コクトーなどモダニズムともゆかりのある人たちが観劇した。本章では、1925年10月のシャンゼリゼ劇場で、『春の祭典』のような一大セッションを巻き起こしたアメリカの劇団公演を中心に検討したうえで、フォークナーのムーラン・ルージュに対するコメントについて改めて考えてみたい。

この劇団の名前はルヴュ・ネーグル（ニグロ・レビュー）で、アメリカ黒人25名からなるレビュー団である。公演は1925年10月2日の初日から大盛況で、当初2週間の予定であったのが11月19日まで延長され、さらにエトワール劇場に場所を移して年末まで上演された。猪俣良樹はバレエ・リュスとルヴュ・ネーグルの関係性を、前者が「ダンスにセクシュアリティ、エロティシズムを持ち込んだことでパリの人心を揺さぶったことを考えれば、その上、野性味まで加わったルヴュ・ネーグルのダンスを、より大きな熱狂（フォーリー）が待ち受けていたのは必然と言うべきだろう」と述べている（猪俣 26）。シャンゼリゼ劇場の演目は二部に分かれており、前半は当時のミュージック・ホールでよく行われていた多種多芸のショーで、後半がルヴュ・ネーグルの公演となっていた。ルヴュ・ネー

グルでは、物悲しくも鋭いジャズの調べにのせて、歌とチャールストン・ダンスが繰り広げられる中、突如として舞台を飛び跳ねては転げまわる正体不明の人物が登場しては消える。アクロバティックなダンサーの踊りがもたらす観客の高揚感と期待感は最後の「ダンス・ソヴァージュ（野性の踊り）」で頂点に達し、舞台の幕が下りる。最も観客が衝撃を受けたと言われる最後のダンスは、ほとんど全裸の黒人の男女が激しく体をくねらせながら絡み合う官能的な動きをとまなうもので、当時の観客の評価は毀誉褒貶であった。「全員が黒人の劇団はフランス史上初めて」（昼間 167）でもあり、当時のパリのカフェやメディアはルヴュ・ネーグルとダンサーの話題で持ち切りであったという（猪俣 23-44）。

この劇団で最も注目を浴びたのが、アメリカ黒人女性のジョセフィン・ベイカーであった。当時まだ19歳であった彼女は、シャンゼリゼ劇場での衝撃的なデビューで舞踏評論家のアンドレ・ルヴァンソンから「黒いヴィーナス」（猪俣 37）と称され、パリひいてはヨーロッパ各地で一躍人気者となった。黒人性を前面に押し出した、奇抜で野性的な踊りで観客の度肝を抜いたベイカーだが、彼女はどのような経緯でアメリカからフランスに渡ったのだろうか。以下で簡単に確認しておきたい⁹⁾。

ベイカーの本名はフリーダ・J・マクドナルドで、1906年6月3日にミズーリ州セントルイスの最貧困地域で誕生した。母親はバーヤレストランで歌うアマチュアのダンサーであったが、父親が誰であったのかは不明である。極貧生活の中、自宅付近にあった黒人用のブッカー・T・ワシントン劇場で、シカゴからやってきたヴォードヴィルをこっそり観ては、舞台への憧れを募らせていったという。13歳のときに家出し、ブルースの歌手として有名であったクララ・スミスの付き人としてヴォードヴィルの巡行に参加して全米各地をまわった。さらに、黒人劇団のミュージカル・ショー『シャッフル・アロング』（1921年初演）に参加したり、黒人ミュージカル『チョコレート・ダンディーズ』（1924年初演）のニューヨーク公演にコーラス・ガールとして出演したりしていたが、1925年に入るとニューヨークのハーレムにある白人専用クラブのプランテーション・クラブに移る。そこにたまたまパリのアメリカ大使館の外交官夫人を務めることになったキャロライン・ダドリー・レーガンがやってきて、エンド・ガール（コーラスラインの端で観客の笑いを誘う滑稽な役）を務めていたベイカーに注目した。それが縁で、ベイカーは同年9月15日（16日の説もある）に他のルヴュ・ネーグルの団員とともにニューヨークからパリへと向かうのである¹⁰⁾。

1920年代という時代——ジャズ・エイジ——もベイカーの勢いを後押しした。「ジャズ・

9) 以下、本稿で言及するベイカーの自伝的エピソードは、特に明記しない限り、猪俣と荒による伝記、そして Stovall の研究書に基づく（猪俣 96-104; 荒 48-61; Stovall 49-56）。

10) こうした経緯でパリに到着したベイカーは、パリやヨーロッパで活躍した初めてのアメリカ黒人女性というわけではない。たとえば、「ブリックトップ」が愛称のエイダ・スミスも、ヴォードヴィルの世界ですでにパリで活躍していた（後にナイトクラブの経営にも乗り出す）。ブリックトップの紹介については、Stovall 44-46を参照のこと。なお、1924年の時点でパリにいたアメリカ黒人は25名から30名に満たない人数であったようで、そのほとんどがモンマルトルに住んでいた（Stovall 39）。

エイジ」とは「狂騒の20年代」とも呼ばれるアメリカの1920年代を体現する言葉で、経済的繁栄の時代としてとらえられている。語源はフィッツジェラルドの短編集『ジャズ・エイジの物語』(1922)だが、その後に書かれたエッセイ「ジャズ・エイジのこだま」(1931)で、彼はこの時代を以下のように述懐している。ジャズ・エイジの時期は1919年のメーデーから1929年10月のウォール街大暴落までで、この時代の特徴を換言すれば“an age of miracles,” “an age of art,” “an age of excess,” “an age of satire,” であり、“[a] whole race going hedonistic, deciding on pleasure” という (Fitzgerald 11-13)。この時代を象徴するかのようなルヴュ・ネーグルの登場は、パリにも本格的なジャズ・エイジをもたらし、ベイカーは黒人の美を象徴する存在として、パリで最も称賛された黒人となった (Stovall 54)。パリにおけるジャズ・エイジの浸透は、アメリカの「失われた世代」に属する人たちが、1920年代にパリで享乐的な生活——ジャズ・エイジの特徴——を満喫していたことからもうかがえる (ヘミングウェイの『日はまた昇る』[1926] と『移動祝祭日』[1964] はその一例である)。

フィッツジェラルドはまた、「ジャズ」の語源についても以下のように言及している。“The word jazz in its progress toward respectability has meant first sex, then dancing, then music.” (Fitzgerald 13) フィッツジェラルドは性的な意味合いを含めて、自身の作品の題名に「ジャズ」を用いたようだ¹¹⁾。ルヴュ・ネーグルの官能的な踊りにジャズが使われていたのは、当時の最先端の音楽という理由だけでなく、ジャズの持つ魅惑的な側面もあったからだと思われる。

ここで「失われた世代」に属するパリ時代のフォークナーに話を戻すと、ムーラン・ルージュの公演に対するコメントで、前述した感想に続けて、彼は以下のように母親に書き送っている。

They have plays here just for Americans. The suggestive lewd, where it is indicated that the heroine has on nothing except a bath robe, say. Then at the proper time the lights are all turned off and you are led to believe that the worst has happened. Nasty things. But Americans eat it up, stand in line for hours to get tickets. The French of course dont [sic] go to them at all. After having observed Americans in Europe I believe more than ever that sex with us has become a national disease. The way we get it into our politics and religion, where it does not belong anymore than digestion belongs there. All our paintings, our novels, our music, is concerned with it, sort of leering and winking and rubbing hands on it.

11) 「ジャズ」の語源は、ルイジアナ州のクレオール社会で使われていた「ジャゼ (jaser: べちゃくちゃ喋る。うるさく鳴く) というフランス語」に由来し、最初は「JASS」であったのが現在の「JAZZ」になったとも考えられている (猪俣 46)。

But Latin people keep it where it belongs, in a secondary place. Their painting and music and literature has nothing to do with sex. Far more healthy than our way. (Blotner, *Selected Letters* 24)

フォークナーがこの手紙を書いたのは9月のことだが、その翌月には性的な魅力と黒人という異質性を持ち合わせたベイカーが、パリの人たちを新たな世界に導き、圧倒することになる。アメリカ人観光客向けに仕立てられたムーラン・ルージュのショーを、フォークナーは“lewd, where it is indicated that the heroine has on nothing except a bath robe”と説明しているが、それをさらにきわどいところまで推し進めたのがアメリカ生まれのベイカーひいてはルヴュ・ネーグルであった。ムーラン・ルージュの舞台で“the lights are all turned off”なのも、ルヴュ・ネーグルの冒頭で、「薄暗い幕前に一人また一人と現れたミュージシャンたち」(猪俣 30)を彷彿とさせる。フォークナーはアメリカ人の“sex”に対する欲望について書くが、ルヴュ・ネーグルのショーは、パリの人たちも同様の感情を“sex”に対して抱いており、必ずしも“healthy”なわけではないことを物語る。ジャズ・エイジの性的な側面を強調したのがムーラン・ルージュであり、ルヴュ・ネーグルであった。

パリで人気を博したベイカーは、その後再びアメリカで暮らすことはなかった。1925年にフランスに渡ってからちょうど10年後の1935年秋に、彼女は一度アメリカに一時帰国している。興行師フローレンツ・ジグフェルドによるブロードウェイ・レビューのジグフェルド・フォリーズの公演に出演するためだったが、母国から歓迎されることはなかった。白人用のホテルでは宿泊やロビーの使用が拒否されてホテル探しが難航し、公用車に乗ることを嫌がられた。公演は12月30日にボストンで幕を開け、フィラデルフィア公演の後、1936年1月31日にウィンター・ガーデン劇場でニューヨーク公演が始まったが、彼女の歌と踊りに対する評価は散々なものであった。失意の中、ベイカーはパリへ戻り、帰国翌年の1937年に結婚してフランス国籍を取得する(猪俣 92-95, 104-07)。昼間賢によると「20世紀初頭のフランスでは、早くから『^{アール・ネーグル}黒人芸術』が^{キュビスト}立体派の台頭とともに流行し、黒人の芸術表現を受け入れる素地が整っていた」(昼間 168)という。パリでは絶大な人気を誇ったベイカーだが、アメリカの人種の壁は1930年代後半になっても依然として高かったのである。

IV 1920年代半ばのフォークナーの人種意識

フォークナーがパリに滞在していたとき、ベイカーがアメリカからパリにやってくる、一大センセーションを巻き起こした。しかし、彼がベイカーに言及した手紙を家族に送った形跡はどこにも見当たらない。たしかに一時期、フォークナーはパリを離れていたと

きもある。10月3日付けの手紙にはパリ近郊のコンピエーニュ、ポン＝サント＝マクサンス、そしてサンリスを訪れるつもりであることが書かれているし、10月7日付けの手紙はロンドンから出されている。しかし、イギリスのケントとフランスのディエップを経由して10月17日にパリに戻った後は、12月9日にアメリカへの帰路に着くまでパリにとどまっていたようである。伝記によると、11月のパリでフォークナーが日課にしていたことは、“kept his routine, writing, spending time in the Luxembourg [Garden], occasionally seeing [William] Odiorne and Bill Hoffmann and other artists”であったという (Blotner, *Biography* 170)。前述したとおり、ルヴュ・ネーグルのパリ公演は当初よりも延長されて年末まで続いていたため、このあいだ、ベイカーの評判が色々なところから耳に入ってきたと考えるのが自然である。本章では、フォークナーの伝記や手紙にルヴュ・ネーグルのエピソードが含まれていない背景について考察する。

まず、フォークナーが厳格なジム・クロウ社会であるアメリカ南部出身の白人男性であることは、ベイカーに対する評価を複雑なものとしたことが考えられる。ベイカーは、中西部のコスモポリタンな都市セントルイスから東部の大都会ニューヨークに出てきて、1920年代当時、隆盛を極めていたハーレム・ルネサンス——アフリカ系の人種的アイデンティティを求め、主に美術・文学・音楽・舞台芸術の分野で展開した思想的・社会的運動——に触れる機会を得ていた。白人と黒人が厳格に隔離された南部の田舎町のジム・クロウ社会で生まれ育ったフォークナーにとって、たとえパリで故郷のしがらみから離れて解放感にひたっていたとしても、アヴァンギャルドなベイカーの存在は大きなカルチャーショックであったことだろう。

フォークナーがパリで書き始め、帰国後に完成させた『蚊』では、“gender and sexuality” (Duvall 148) のテーマが全面に打ち出されている。『蚊』の黒人性について論じるにあたり、デュヴァルはフォークナーの出自の影響を以下のように述べている。“Growing up white in the South in the first quarter of the twentieth century, Faulkner found blackness to be an immediately available and flexible trope to serve as a hinge between racial and sexual otherness.” (Duvall 152) デュヴァルによると、『蚊』には“blackness, artistic production, and non-normative sexuality” (Duvall 149) が作者の心象風景を反映するモチーフとして混在している。『蚊』にベイカーの直接的な影響を見て取ることは難しいが、作家が人種的・性的他者に対する関心を深めるきっかけの一つになったことは大いに考えられる。アメリカ北部滞在や、パリで活躍するアメリカ黒人を目の当たりにするなど、1910年代後半から1920年代半ばまでの駆け出し時代のさまざまな経験や知識を通して、フォークナーは小説家としての問題意識を形成していったのである。

ただし、当時のフォークナーは黒人の資質や能力を必ずしも否定的に見ていたわけではなかった。パリから送った手紙の中で、フォークナーは “And Cezanne! That man dipped his brush in light like Tobe Caruthers would dip his in red lead to paint a lamp-

post. . .” (Blotner, *Selected Letters* 24) と書き記している。プロットナーによると、トービー・キャルザーズとは “an Oxford Negro of many talents” (Blotner, *Biography* 160) のことである。フォークナー作品で「トービー」と言うと、「エミリーへのバラ」(1930)のグリアソン家の黒人使用人をまず連想するが、実在したトービーの具体的な業績に関する資料は残されていないようだ¹²⁾。とは言え、後期印象派の巨匠セザンヌを故郷オクスフォードの黒人男性になぞらえたこのエピソードは、フォークナーが芸術面や創作活動においては人種的背景にとらわれない比較的フェアなスタンスで評価していたことを物語る。

また、当時のフォークナーが黒人音楽で親しんでいたのはジャズだけではない。サディマス・M・デイヴィスやアダム・ガッソーが指摘するとおり、フォークナーは10代の頃からブルースをはじめとする黒人音楽になじんでいた (Davis 74-75; Gussow 134-35)。19世紀末の深南部でブルースが誕生した背景には、急速に強化されたジム・クロウと社会的地位の格差があった。深南部発祥のブルースはその後、黒人大移動を経て北部や中西部などの他地域へと広がっていく。デイヴィスは、渡欧以前に執筆された『兵士の報酬』の黒人描写に “an impulse toward blues as a mode of development” を、そしてこの物語の最後に登場する黒人教会の礼拝出席者の歌声に “a traditional folk culture that defies time while accepting mortality” を見出している (Davis 84, 82)。これは、ジム・クロウ時代の限られた機会を活かして、フォークナーが初期段階から作品に自らの黒人体験を組み込もうとしていたことを示している。

フォークナーが以前から黒人音楽に親しんでいたにもかかわらず、ルヴェ・ネーグルのジャズ演奏や公演、ひいてはベイカーへの言及がパリ滞在時の手紙に見られないのは、おそらく彼の家族が人種的・性的魅力を強調した黒人女性の活躍を好まなかった（あるいは興味を持たなかった）ことに起因するようにも思われる。『響きと怒り』のクエンティンの北部移動を黒人大移動になぞらえる際、フォークナーが時期をずらして黒人大移動に批判的であった他の南部白人に配慮したように見えることを想起してもいいだろう (Lester 129, 136)。ヨクナパトファの初期作品にあたる『響きと怒り』の時点で未だ人種問題に踏み込んだ描写を避けていたことに鑑みると、それ以前のフォークナーが（私的な手紙とは言え）人種的なテーマに触れるのにはもっと慎重であったことは容易に想像できる。彼が人種的他者に本格的に向き合うようになるのは『八月の光』(1932)以降のことであり、自分の文学スタイルを確立することに必死だった1920年代半ばの時点では、自らの南部白人としてのルーツや人種意識を前景化するまでには未だ至っていなかった。フォークナーの手紙におけるベイカーの不在は、それを間接的に物語る。

12) 1940年の国勢調査にはミシシッピ州オクスフォード在住のトービー・キャルザーズの名前があり、フォークナーが手紙で言及した人物と同一だと思われるが、確証はない。この国勢調査に記載されているトービーは78歳で、職業は “Skilled Mechanic” となっている (“Tobe Caruthers” n. pag)。なお、『行け、モーセ』(1942)にはキャロザーズ (Carothers) と名付けられた登場人物が複数いる。

V おわりに

1925年12月9日にS.S. *Republic* という遠洋定期船でフランスを去ったフォークナーは、同月19日にニュージャージー州のホーボーケンに到着した。ニューヨークにある出版社ボーニ・アンド・リヴライトに出向いて『兵士の報酬』の出版に向けての話し合いを行った後、故郷オクスフォードに帰郷した。クリスマスを家族と過ごした後、『兵士の報酬』が出版された翌年2月末には再びニューオーリンズへと向かい、年末のクリスマス近くまでそこに滞在する。パリから帰国後も、しばらくのあいだ、フォークナーは作家としてのアイデンティティ——詩人から小説家への転換——の模索を故郷以外の場所で続けていたのである。1926年末に帰郷した後は、アンダソンからの助言もあり、故郷を題材にしたヨクナパトーフアの世界を構築し始めることになる。

ヨクナパトーフアに至るまでの国内外の数々の経験は、作家にとって大きな財産となったはずだ。フォークナーはパリへの愛着を終生抱き続けていたし（彼の作品を最初期に評価したのがフランス人であったことも、彼の好印象に影響を及ぼしているかもしれない）、その後の作品で駆使していくモダニズムの手法は間違いなくその時期に習得したものである。1927年以降も、カリフォルニア州ロサンゼルスハリウッドをはじめ、好むと好まざるとを問わず、さまざまな場所に滞在したことが彼の創作意欲を刺激し、作品に活かされていくことになる。

フランス国籍を取得したベイカーは、その後もフランスにとどまり、1975年4月8日、パリでのデビュー50周年を記念したレビュー『ジョセフィン』の公演初日が終わった後に脳梗塞の発作で倒れ、意識不明のまま12日に亡くなった。4月15日にパリのマドレーヌ寺院で葬式が執り行われ、ベイカーの遺体は、モナコのサン・シャルル教会の墓地に埋葬されている。一世を風靡したパリのアメリカ黒人は、大ヒットしたシャンソン「二つの恋」（1930）の歌詞にある「私の故郷とパリ」を、1935年から1936年にかけてのアメリカ公演以降は「私の故郷、それはパリ」に置き換えている（猪俣 107）。ベイカーにとってアメリカはもはや故郷ではなく、遠い過去の記憶と化してしまったことを示している。

故郷に関して相反する道を選ぶことになったフォークナーとベイカーは、1925年10月から12月にかけてパリでニアミスの経験をした。当時のベイカーはフォークナーの存在を知る由もないであろうし、当時のフォークナーがベイカーに対してどのような印象を抱いていたかについての言及も見当たらない。しかし、両者とも、新しい自分のあり方や可能性を求めてパリにやってきたことは共通している。その意味で、パリは両者にとって重要なターニングポイントの一つになったと言えるが、フォークナーが本格的に人種問題に向き合うようになるには、まだ時間と経験と実感が必要であったようである。

※ 本研究は JSPS 科研費 JP17K02555 の助成を受けたものである。

引用文献

- Blotner, Joseph. *Faulkner: A Biography*. One-volume ed. UP of Mississippi, 2005.
- Blotner, Joseph, editor. *Selected Letters of William Faulkner*. Random House, 1977.
- Brivic, Shelly. *Tears of Rage: The Racial Interface of Modern American Fiction: Faulkner, Wright, Pynchon, Morrison*. Louisiana State UP, 2008.
- Davis, Thadious M. "From Jazz Syncopation to Blues Elegy: Faulkner's Development of Black Characterization." *Faulkner and Race: Faulkner and Yoknapatawpha, 1986*, edited by Doreen Fowler and Ann J. Abadie, UP of Mississippi, 1987, pp. 70-92.
- Duck, Leigh Anne. "The World of Jim Crow." *William Faulkner in Context*, edited by John T. Matthews, Cambridge UP, 2015, pp. 135-43.
- Duvall, John N. "'Why Are You So Black?': Faulkner's Whiteface Minstrels, Primitivism, and Perversion." *A Companion to William Faulkner*, edited by Richard C. Moreland, Wiley, 2007, pp. 148-64.
- Faulkner, William. *Absalom, Absalom!* Vintage, 1990.
- . *The Sound and the Fury*. Vintage, 1990.
- Fitzgerald, F. Scott. "Echoes of the the Jazz Age." *Scott Fitzgerald*. vol. 2, Bodley Head, 1959. pp. 11-20.
- Fujie, Kristin. "'Through a Piece of Colored Glass': Faulkner, Race, and Mediation." *Modern Fiction Studies*, vol. 65, no. 3, 2019, pp. 411-38.
- Gussow, Adam. *Journeyman's Road: Modern Blues Lives from Faulkner's Mississippi to Post-9/11 New York*. U of Tennessee P, 2007.
- Jackson, Blyden. "Faulkner's Negroes Twain." *Faulkner and Race: Faulkner and Yoknapatawpha, 1986*, edited by Doreen Fowler and Ann J. Abadie, UP of Mississippi, 1987, pp. 58-69.
- Karl, Frederick R. *William Faulkner: American Writer*. Weidenfeld & Nicolson, 1989.
- Ladd, Barbara. "Race as Fact and Fiction in William Faulkner." *A Companion to William Faulkner*, edited by Richard C. Moreland, Wiley, 2007, pp. 133-47.
- Lester, Cheryl. "Racial Awareness and Arrested Development: *The Sound and the Fury* and the Great Migration (1915-1928)." *The Cambridge Companion to William Faulkner*, edited by Philip M. Weinstein, Cambridge UP, 1995, pp. 123-45.
- Stovall, Tyler. *Paris Noir: African Americans in the City of Light*. 1996. Houghton Mifflin, 2012.
- "Tobe Caruthers." *Sixteenth Census of the United States: 1940*, Ancestry.com, 2012, https://www.ancestry.com/discoveryui-content/view/122811011:2442?indiv=try&o_cvc=Image%3aOtherRecord. Accessed 26 November 2020.
- Watson, James G., editor. *Thinking of Home: William Faulkner's Letters to His Mother and Father, 1918-1925*. Norton, 1992.
- Weinstein, Philip. "'And you are ——?': Faulkner's Mysteries of Race and Identity." *Faulkner and Mystery: Faulkner and Yoknapatawpha, 2009*, edited by Annette Trefzer and Ann J. Abadie, UP of Mississippi, 2014, pp. 3-18.
- 荒このみ『歌姫あるいは闘士——ジョセフィン・ベイカー』講談社, 2007年。
- 猪俣良樹『黒いヴィーナス ジョセフィン・ベイカー——狂瀾の1920年代、パリ』青土社, 2006年。
- 大和田英子「『蚊』とエスニシティ」『フォークナー』10号, 2008年, 14-25頁。
- 島貫香代子「ジム・クローウ時代の南部で生きる——「あの夕陽」における人種意識の形成」『北海道アメ

リカ文学』36号, 2020年, 19-35頁.

日比野啓「ヴォードヴィル」『アメリカ文化事典』アメリカ学会編, 丸善出版, 2018年, 680-81頁.

昼間賢「訳者解説」『始原のジャズ——アフロ・アメリカンの音響の考察』アンドレ・シェフネル, 昼間賢訳, みすず書房, 2012年, 146-221頁.

レヴァンソン, マイケル編『モダニズムとは何か』萩野勝・下楠昌哉監訳, 松柏社, 2002年.

Black Americans in Paris and Faulkner's Racial Consciousness in the Mid-1920s

Kayoko SHIMANUKI

This essay focuses on the year 1925, when William Faulkner and Josephine Baker both moved to Paris from the United States. Faulkner stayed there for four months, whereas Baker lived there for the rest of her life until her death in 1975. While they had no personal acquaintance with each other in Paris, Baker's strong presence must have caught Faulkner's attention because her show, *La Revue Nègre*, proved a huge hit at that time. Many people in Paris were fascinated by the revue's African American culture and talked about their unforgettable experiences at the Théâtre des Champs-Élysées. Faulkner mentioned nothing about this groundbreaking event in the letters he sent to his mother in Oxford, Mississippi. Likewise, biographers mentioned nothing about Baker nor her performance in their books about Faulkner's life. As such, the relationship between Faulkner and Baker has been neglected by many critics and needs further research.

One reason Faulkner avoided writing about Baker in his letters was the Jim Crow-era society of the American South. "Jim Crow" is the name of the American racial caste system, whose laws legalized racial segregation. It seems that Faulkner felt uncomfortable with Baker, who emphasized her blackness, femininity, and sexuality. Faulkner understood that other places such as the American North and Europe had different attitudes toward blacks. These places were more generous and hospitable than the South. But his letter's lack of any commentary on Baker's performance suggests that he was not yet ready to face racial issues. It was not until the creation of his Yoknapatawpha world that he started working on such topic.