

フロリアン・ゼレール 仮面の愛

フランス演劇における真実と嘘の問題について
(コルネイユ、モリエール、ギトリ作品との比較を交えながら)

秋山伸子

仮面をつけて進むのだ¹
デカルト

愛し合う者たちはいつも仮面をつけている²
フロリアン・ゼレール『いつもの手』
(*Le Manège*, 第2幕、2005年)

はじめに

フロリアン・ゼレール (Florian Zeller) は1979年生まれの若い作家だが、小説家として、劇作家として絶大な人気を誇っている。2002年に発表した小説『人工の雪』(*Neiges artificielles*) によってアシェット財団賞を受賞して名声を確立した後、2003年には『ありふれた恋人たち』(*Les Amants du n'importe quoi*)、2004年には『最悪の事態に魅入られて』(*La Fascination du pire*) を発表。『最悪の事態に魅入られて』はアンテラリエ賞を受賞している。2008年には、新しい世代を代表する10人の作家が書き下ろした短編を集めた選集にも参加してその特異な存在感を示した。そのまま小説家として順調な歩みが続けるかと思いきや、2004年『別の人』(*L'Autre*) を皮切りに劇作家としても頭角を現し、次々と新作を発表していく。『母』(*La Mère*, 2010年) や『父』(*Le Père*, 2012年、モリエール賞最優秀戯曲賞受賞) といった簡潔なタイトルの下に現れるのは、崩壊しつつある人間関係を見つめる冷徹なまでの眼差しである。ただし、深刻なテーマを中心に据えながらも、そこには常に笑いがある。ゼレールの戯曲は多くの名優を魅了して、たとえば『父』の年老いた父親役はロバール・イルシュ

1 *Œuvres de Descartes*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, tome X, J. Vrin, 1986, p. 213.

2 フロリアン・ゼレール『戯曲集1』(Florian Zeller, *Théâtre I*, L'Avant-scène théâtre, « Quatre-vents », 2012, p. 34)、以後、ゼレールの戯曲(『誰も喋ってはならぬ!』『嘘』『舞台裏』『飛び立つ前に』以前の作品)については、この版より引用する。

によって演じられ、『誰も喋ってはならぬ!』（*Une heure de tranquillité*, 2013年）の主演をファブリス・ルキーニが務めている。

ゼレールが日本にはじめて紹介されたのがこの戯曲『誰も喋ってはならぬ!』で、加藤健一事務所により2016年11月23日から12月7日まで下北沢・本多劇場にて、中村まり子訳、堤泰之演出で上演されている。『誰も喋ってはならぬ!』は2014年にパトリス・ルコント監督によって映画化もされた。『父』は2015年に再演され、同年、フィリップ・ル・ゲ監督による映画『フロリダ』（ジャン・ロシュフォール主演）の原作ともなった。私がこの作家に注目したきっかけはこの映画だった。

初の戯曲集が2012年に刊行され³、ほぼ毎年のように新作戯曲を発表して旺盛な創作活動を行っているゼレールの戯曲を貫くテーマ、とりわけ、恋愛をめぐる真実と嘘の問題を中心に考察すること、それが本稿の目指すところである。

さまよえる影たち

上演順としては『別の人』の後になってしまったが、執筆順としては戯曲第一作とされる『いつもの手』では、恋愛相手の選択における恣意性が中心テーマとなっている。第3幕でステファーンはマリーとの出会いについて語る。「とくに意味はないんです。まったく恣意的なものです……たとえば、その日彼女に出会ったのはあなたでしたけど、それは他の誰かでも全然問題なかったわけじゃないですか、ねえ？」（*Théâtre 1*, p. 41）

同じような主張をマリヴォーの登場人物も行っている。『二重の不実』（1723年）において大公殿下に対してシルヴィアはこんなことを言う。「アルルカンが先に来たからこそあなたに不利になってしまったのです。もしも、あなたが後からいらっしやるとわかっていれば、あなたを誠心誠意お待ちしていたことでしょう」⁴（第2幕第3場）。

3 ちなみに、この『戯曲集1』の表紙を飾っているのは、ルネ・マグリットの絵画《恋人たち》（1928年、ニューヨーク近代美術館）であり、白い布で顔を覆った男女がキスを交わしている。『戯曲集1』の表紙として選ばれたこの絵は、ゼレールの問題意識を物語るものであるように思える。

だが、ゼレールはもっと先までいく。「それは他の誰かでも全然問題なかったわけじゃないですか」というこの主張を裏書きするかのようにステファーンは、マリーの昔の恋人ニコラと舞台上で入れ替わった直後にこの台詞を口に示して、自分たちが「交換可能」(interchangeable)であることを身をもって示す。今やニコラとなったステファーンはさらに続ける。「でもそれはあなただった。でもね、たとえば、それは俺であってもよかったわけです。まあ、それは俺じゃなかったわけですけど。でも、それは、あなたじゃなくてもよかったはずなんです。俺が言いたいことわかってもらえます？ お互いの役割は逆だったかもしれないってことです。俺の代わりにあなたがたまたまそこにいたってことだったのかもしれないってことです。そして、あなたの代わりに俺がそこにいた可能性だってある」(*Théâtre I*, p. 41)。

役割を交換するのはステファーンとニコラばかりではない。マリーとアドリーヌも役割を交換し、マリーがニコラに対して裏切りを働いたときの心境をマリーと役割を交換したアドリーヌが語り、ニコラと役割を交換したステファーンが、かつてマリーを誘惑したイギリス訛りのフランス語を喋る男になりきって、過去の誘惑場面を再現する箇所さえある(第4幕第3場、p. 63)。役割の交換というとボーマルシェの『フィガロの結婚』(1784年)において、伯爵夫人がシュザンヌと衣装を交換することや、マリヴォーの喜劇において、主人と召使が衣装や身分を交換するさまが思い浮かぶが、こうした例においては、役割の交換が当事者間で意識的に行われるのに対し、ゼレールの戯曲においては、当事者が気付かぬうちに入れ替わりが行われることが特徴的である。

そのことは、恋人たちの間に無数の「亡霊」が立ちのぼることを無縁ではない。ニコラは言う。「俺が好きな女性と君とは別の女性であることを俺は知りようもなかった。君を通じて俺が愛していたのは、君とは別の女性だったのだ。君ではない別人を君の中で愛していたのだ。なのに、そのことを知るよしもなかった。君は何もかも俺に隠していた。俺たちは普通の生活を続けていた。君はコンサートを重ね、エレベーターでの出会いを重ねた。ニースでも、

4 Marivaux, *Théâtre complet*, tome I, éd. Henri Coulet et Michel Gilot, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 219). 『新マリヴォー戯曲集 I』(大修館書店、1989年)に所収の鈴木康司訳を参照しつつも、拙訳を示す。

他のありとあらゆる場所でも。君と俺の間にはおびただしい数の亡霊がいる。
そして嘘が！」（第4幕第6場、p.71、強調は原著者による）

そもそも、愛する相手は本当に目の前に「いる」のだろうか？ 戯曲『彼女
はあなたを待っている』（*Elle t'attend*, 2008年）^{エビグラフ}の銘句に掲げられたポール・エ
リュアールの詩は、そんな考察へと私たちを誘う。

窓ガラスに額をつけて、悲しみに眠れぬ人たちがそうするように
私はあなたを探す、期待の向こう側に
私自身の向こう側に
あなたを好きすぎてもうわからない
私とあなたのどちらがこの場にいるのか⁵

ポール・エリュアール『愛すなわち詩』（1929年）

ゼレールは、最後の3行を省略しているものの、目の前にいるはずの相手は、
自分の想像力が作り出した幻影かもしれないという思いは、演劇の幻影を生み
出す仕組みを思わせる。そう、「亡霊」（*fantômes*）は、ピエール・コルネイユ
が『舞台は夢』（1635-36年）において言及する「亡霊」を喚起するものでもあ
る。魔法使いは言う。

普通の魔法では力が及ばず、できないことですが、
これからお見せする亡霊たちは口をきくのです。
さあ洞窟に入りましょう。ご用意いたしましたのは
新たな魔法、かくも珍しいものをお目にかけましょう。（第1幕第3場）⁶

劇作家や演出家の比喩的存在であると考えられるこの魔法使いは、ここで演
劇の特性について説明を行っているとも言えるのであり、「口をきく亡霊」（*les*

5 Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, suivi de *L'amour la poésie*, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 168. 安東次男訳、ポール・エリュアール『愛すなわち詩』（平凡社、1969年）を参照しつつも、拙訳を示す。

6 Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, tome I, éd. Georges Couton, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 624. 秋山伸子『フランス演劇の誘惑』（岩波書店、2014年）。

spectres parlants) は、俳優の隠喩ともなっている。ここで魔法使いが見せる「亡霊」は fantômes vains (第2幕第1場) とも表現されているが、「空ろである」がゆえに、変幻自在な登場の仕方ができるのである。空ろであるがゆえに、さまざまな言葉をまとい、自在に人物を演じ分けられることのできる俳優の特性を巧みに利用してゼレールは、恋する男と女の上に立ちほだかる無数の「亡霊」を戯曲の中に組み込んで私たち観客を幻惑する。

執筆順でいうと第2作だが、上演された最初の戯曲となった『別の人』(2004年)においては、登場人物はさらに簡略化され、「彼」、「彼女」、「別の人」の3人に集約されている。「彼女」は「別の人」と愛し合っているが、現在のパートナーである「彼」が障害として立ちほだかるさまを異なるトーンで描き分けた9つの場面から成るこの戯曲は、バスの中で見かけた男の話を99通りの文体で描き分けたレーモン・クノーの『文体練習』(1947年)を思わせもする。この戯曲の第1場面の表題は「さまよえる影たち」であり、パスカル・キニャールのゴンクール賞受賞作(2002年)を思わせるが、各場面の表題は、18世紀フランスで流行した音楽による肖像ポルトレを思わせるものもあり、実際、『別の人』が朗読というかたちで初めて披露されたのは、こうした音楽で知られる作曲家フランソワ・クーブランを讃える音楽祭においてのことであった⁷。

キニャールは言う。私の傍らで本を読む女性の身体は私のすぐそばにありながら、彼女自身は他の場所にいるのだと⁸。キニャールはこうも言う。「読むこと、それはさまようことだ」(p. 53)。時間や空間を越える言葉の持つそうした力を見せつけるかのようにして、ゼレールの戯曲『別の人』第1場面「さまよえる影たち」においては、「彼女」と「別の人」の対話の最中に「彼」の影(演劇的「亡霊」)が闖入して、「彼女」との場面を演じ始め、それまで「彼女」と対話していた「別の人」は突如として観客に転じる。「彼」が旅に出ていた間に「別の人」と結びついてしまった「彼女」は、旅から戻った「彼」にすべてを告げることを決意して言う。「人は霧の中を進むもの。さまよえる影たちのように。いつもそう。それが人生というものなの」(p. 79)。

7 Zeller, *Théâtre I*, Notes, p. 407.

8 Pascal Quignard, *Les Ombres errantes*, Gallimard, « folio », 2002, p. 9. 小川美登里、桑田光平による邦訳『さまよえる影たち』(水声社、2017年)を参照しつつも、拙訳を示す。

さまよえる影がもっともあからさまに登場するのが『もしもあなたが死んだら……』(*Si tu mourais...*, 2006年)であり、アンヌの亡き夫ピエールが回想面に登場するばかりか、ピエールの死後、本人がそこにいないはずの場面においてさえ舞台上にいと書きによって指示されている。

さまよえる影は戯曲全体を支配するものとなる。『母』では、母が息子や娘と繰り広げる場面は、子供たちが巣立った後の虚しさから母の心に巣食いはじめたノスタルジックな願望（とりわけ、息子ニコラの愛情生活が破綻して自分の元に戻ってくれることを望む気持ち）が、子供たちのさまよえる影を出現させているようにも見える。『父』では、どうやら認知症に陥っているらしい80歳の男アンドレと娘のやり取りが繰り広げられるが、はたしてこれは現実なのか、それとも、アンドレの頭の中の光景なのか、どちらが真実なのかが観客にもわからないような描き方がされる。『舞台裏』(*L'Envers du décor*, 2016年)では、登場人物の間で実際に交わされる会話とそれぞれの人物の頭の中の考えという二つの異なるレベルに属する言葉が交錯しながら舞台が展開される。『飛び立つ前に』(*Avant de s'envoler*, 2016年)に登場する父は、『父』に登場するアンドレと同じ名前を持ち、どうやら認知症に陥っているらしいということもあって、観客の目の前に展開する場面が現実のものなのか、それとも父の頭の中の光景なのかどちらとも決めがたい。娘二人との対話からぼんやりと浮かび上がってくるのは、母親マドレーヌはもうこの世にはいないらしいということである。だが、もうこの世にいないはずの母親のさまよえる影もまた登場して、自分を死に至らしめる原因となった場面を再現してみせる。それだけではない。まるでまだ生きているかのように、娘たちと言葉を交わすのである。また、この戯曲に登場する「女」は、「アンドレの昔の恋人」の役を演じているかと思うと、いつの間にか、娘たちが父親を入所させようとしている老人ホームの職員にすり替わっている。ゼレールの戯曲はまさに、さまよえる影たちに満たされている。

真実と嘘

モリエールの喜劇において描かれる恋愛は、『お嫁さんの学校』(1662年)にしても『タルチュフ』(1664年)にしても、若い男女が恋路を邪魔されながらも最後にはめでたく結ばれるというものだ。マリヴォーの喜劇においてもしか

り。愛が生まれていく様子を描いたものが圧倒的に多い。恋が実り、それが結婚という大団円を導く、それが古典喜劇のお約束であった。そのお約束を破るようなかたちでボーマルシェはフィガロ三部作を書いたとも言え、『セビリーヤの理髪師』（1775年）において実った恋は、『フィガロの結婚』（1784年）においてほころびを見せはじめ、『罪ある母』（1792年）においては、伯爵と伯爵夫人の結婚生活の破綻が決定的になっていることが示される。ゼレールの戯曲では、カップルの恋がいかにして壊れていくかに重心が移されていることが特徴的である。『別の人』の一場面が示唆しているように、「結婚して、幸せに暮らし、子供をたくさん作り」ました（第8場、p. 115）的なおとぎ話に終止符が打たれ⁹、恋が壊れる過程において真実と嘘の問題が中心テーマとして浮上する。『母』において「母」は「父」に言う。私たちが出会ったとき、私は22歳だったから、「人生のとてつもなく大きな欺瞞について何も知らなかったのだ」（第1幕第1場、p. 302）と。

『いつもの手』においては、マリーはかつての恋人ニコラが新しい彼女の関心を引こうとしてついた嘘を批判するが、ニコラも負けてはいない。そっちだって新しい恋人の気を引くためにおめかししているじゃないか、と言うのだ。「愛し合う者たちは、お互い嘘をつきながらも、本当のことを言い合っているとと思っている」（第2幕、p. 34）、その例証として、太りすぎていることをうまく隠してくれるワンピースをマリーがデートに着ていこうとしていることをあげつらうのだ。

このように真実と嘘の問題はゼレールの戯曲全体を貫く重要なテーマなのだが、そのことは、『真実』¹⁰ (*La Vérité*, 2011年)、『嘘』 (*Le Mensonge*, 2015年)、『舞台裏』 (*L'Envers du décor*, 2016年) という戯曲のタイトルが雄弁に物語っている。

9 「別の人」は、「彼」と「彼女」の死を見届けた後に次のような台詞を口にする。「彼らが当初思い描いていたのは、結婚して、幸せに暮らし、子供をたくさん作ることでした……これぞ現代のおとぎ話って奴だな！」。パスカル・キニャールの小説『舌の先まで出なかった名前』（1993年）においても同様に、おとぎ話的な結末を相対化するかのように、試練を乗り越えてめでたく結ばれた恋人たちについて次のように述べられている。「二人は生涯幸せに暮らしました。彼らの子供たち、そして、その子供たちの子供たちと増えていき、やがて二人は死にました」（Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Gallimard, « folio », 1995, p. 52）。

10 『真実』は文学座公演として、鶴山仁訳、西川信廣演出により、2018年2月24日から3月5日まで東京芸術劇場シアターウエストにて上演予定である。

『別の人』において、「彼」は「彼女」との愛が永続的なものとなるよう、ルールを定めようと提案するが、その中には次のようなものがある。「お互いに真実を言うことは固く禁止する。というのも、真実はほどなくしておぞましく、期待を裏切るものとなるから」（第2場、p. 82）。では嘘をつくべきなのかという「彼女」の問いに対し「彼」は言う。「そんな贅沢はできない。嘘をつき合うということは、お互いから離れて死にゆくことだから」。「彼」によれば、恋人たちは、「真実を言う権利も嘘をつく権利も持たないから、口をつぐむしかなく」「もう決して互いに話しかけてはいけない」というのだ。

最新の戯曲『飛び立つ前に』¹¹（2016年）においても、真実と嘘の問題は中心を占めており、突然やって来た女は次のように述べる。「人は他人についてどうしてもあるイメージをでっちあげてしまうものですから。なのに突然発見する……真実を。そして真実には常にスキャンダラスなところがある。そう思いませんか？」（第2場面、p. 35）こう言って、昔アンドレと関係があったことを仄めかすことで女はアンドレの妻マドレーヌを死に追いやってしまう。

恋愛における嘘という問題は、創作における嘘の問題についてもまた問いかける。キニャールは言う。

自分が嘘をついていることを黙っていないような嘘つきはいない。

自分が嘘をついていることを黙っていない嘘つきは小説家だけである。

（『さまよえる影たち』、p. 53）

コメディ＝フランセーズの俳優ドゥニ・ポダリデス（1963年生まれ）は次のように述べている¹²。「物語を語るという芸のうちにはつねに〔客寄せの口上を述べる〕香具師やしのようなところがありますが、香具師（bonimenteur）という語には嘘つき（menteur）という語が含まれているではありませんか」。

11 この戯曲からの引用は Florian Zeller, *Avant de s'envoler, L'Avant-scène théâtre*, n° 1413, novembre 2016 による。

12 DVD ボックス *Sacha Guitry — l'âge d'or (1936-1938)*（2012年）に収められた DVD サッシャ・ギトリ監督、主演の映画『とらんぶ譚』（*Le Roman d'un tricheur*, 1936年）の特典映像として収録されたインタビューにおける発言。

この言葉は、ピエール・コルネイユの『嘘つき男』¹³ (*Le menteur*, 1644年) もまた、劇作家の隠喩として機能していることを思い起こさせる。主人公ドラントは次から次へとありもしない話を繰り出して周囲の人を幻惑し、観客である私たちを魅了する。この「嘘つき」という言葉には、望み通りの現実を言葉の力でやすやすと作り出していく人物に対する称賛の念が込められているようにも思える。そのことを象徴的に示しているのが、第2幕第5場のドラントの長台詞である。父親から不本意な結婚を押しつけられそうになって、ドラントは釈明する。じつは、自分はすでに無理やり結婚させられてしまっているため、その縁談には応じられないと言うのである。この長台詞は、それで「僕は降参するしかなかったのです」 (*il fallut composer*) と締めくくられるが、フルティエールの辞書 (1690年) によれば、ここで用いられている動詞 *composer* にはさまざまな意味がある。「降参する」という意味以外にも、「ありもしない話を作る」 (*inventer*)、「あることについて素晴らしい考えを抱き、これを文章にしたり、声に出して朗読したりする」という意味もある。したがってこの文章は、「僕は降参 (結婚) するしかなかった」と父親に向けての言い訳であると同時に、「だから僕は、口からでまかせのこんな話をしなきゃならなくなったわけで」と、観客に向けての言い訳とも取れるのである。こうして、嘘つき男ドラントの巧みな話術を際立たせると同時に、ドラントにこうも見事に語らせる劇作家コルネイユの技量を示すものともなっている。

サッシャ・ギトリ監督、主演の映画『とらんぶ譚』において、さまざまな登場人物たちのさまよえる影たちに命を与えるのは、騙りを職業としてきた主人公を演じ、語り手としても君臨するサッシャ・ギトリの声であり、その声こそが画面上の登場人物を動かしているかに見える語り (騙り) は、見る者を魅了せずにおかない。

サッシャ・ギトリは無声記録映画『祖国の人々』 (1915年) に自らナレーションをつけた版を1952年に公開しているが、女優サラ・ベルナールや画家ピエール＝オーギュスト・ルノワールらの姿に命を吹き込むのは、まさに語り手であるサッシャ・ギトリの声である。梅本洋一は言う。「記録としてのドキュメン

13 この戯曲からの引用は Pierre Corneille, *Œuvres complètes, édition citée*, tome II, 1984による。

タリーに、記憶を付加する行為、それがサッシャのナレーションである」¹⁴。声は、時間と空間を超越し、今はもういない人、その場にはいない人を今ここに招き入れることを可能にする。ベケットの戯曲『クラップの最後のテープ』(1958年)において、老人クラップが再生して耳を傾けるテープは、若い頃のクラップの声とともに、昔生きた時を蘇らせる。前川知大の戯曲『プレイヤー』(2017年)は、死者の声を「再生」する人物たちが登場する芝居を演じる俳優たちの物語だが、そもそも、俳優の生業そのものが、そこにはないはずの声を「再生」することにある。そのことを鮮やかに浮かび上がらせるのが、ジャン・コクトーの戯曲『声』(1930年)である。舞台上の女は受話器を手にして、電話の向こう側にいるはずの男と話し続ける。自分を捨てて去っていく男からの最後の電話。電話の声は「まるであなたが部屋の中にいるみたい」¹⁵な感覚を与え、かつて男の胸に顔をうずめて聞いたあの声と「まったく同じ」(p. 460)響きを持つように思える。女は電話のコードを首に巻き付けて言う。「あなたの声が私の首に巻きついているの」(p. 465)。電話を通じて聞こえてくる声を『失われた時を求めて』(1913-27年)の語り手は、相手が「死んでしまった後に私を訪ねて戻って来るかもしれない亡霊と同じように、手で触れることのできない亡霊」¹⁶と評しているが、俳優によって「再生」される声は、空間と時間を越えて、まさに「死者」をも蘇らせるのである。

セルジュ・ル・ペロン監督のドキュメンタリー映画『サッシャ・ギトリと映画、仮面の愛』(2007年)において映画監督ジャック・リヴェット(1928-2016年)は次のように述べている。サッシャ・ギトリの魅力のひとつは、「嘘だと思っていたところに真実があり、真実だと思っていたところに嘘があることを常に示して見せた」ところだと。これはゼレールの戯曲の魅力にも通じるとこ

14 梅本洋一『サッシャ・ギトリ 都市・演劇・映画』勁草書房、1990年、p. 110。

15 *La Voix humaine*, in Jean Cocteau, *Théâtre complet*, éd. Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 456. 渡辺守章訳『声』(光文社古典新訳文庫、2010年)を参照しつつも拙訳を示す。

16 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1988, p. 434. 吉川一義訳『失われた時を求めて』5 ゲルマンのほう I』(岩波文庫、2013年)を参照しつつも拙訳を示す。

ろがある。

サッシャ・ギトリの戯曲に『仮面の愛』(*L'Amour masqué*, 1923年)と題されたオペレッタ¹⁷があるが、中心場面は、仮面舞踏会であり、主人公の「彼女」と「彼」は、「彼」が身につけていた「仮面」という障害を乗り越えて真実の愛で結ばれる。「彼女」は写真館で偶然目にした肖像写真の男性に恋をして、その写真を無断で持ち去る。その写真の持ち主である「彼」が「彼女」の家にやって来るのだが、「彼女」は「彼」を、その写真の男性の父親だと思い込む(写真は、若い頃の「彼」の姿を写したものであった)。「彼」は誤解をそのままにして、仮面舞踏会を利用して「彼」の「息子」の役を演じて「彼女」を誘惑することに成功する。一夜を共にした翌朝、「彼女」が目覚めると「彼」の姿はもうそこにはない。そこに「彼」がやって来て「息子」からの手紙を「彼女」に渡すため、「彼女」は「彼」の「息子」からの別れの手紙だと思い悲しむ。これを見て「彼」はためらう(第3幕)。

彼女が名残を惜しんでくれているのはこの私なのだ。

彼女を微笑ませることができるかどうか、

彼女に真実を告げることで！

どうするべきだろうか。

口をつぐむべきか、

それともすべてを告げるべきなのか。¹⁸

結局、「彼女」は「彼」こそが愛する人だったのだと気付いてめでたしとなる。この戯曲では、「真実」が明るみになることで、結末が導かれる。じつは、このような構造は多くの戯曲において共有されている。たとえば、ロベール・トマの推理劇『罫』(1960年)においては、新婚夫妻ダニエルとエリザベートを中心に筋書きが展開するのだが、一旦失踪して戻って来た妻が偽者であると

17 アンドレ・メサジェ作曲のこのオペレッタは2013年にサミュエル・ジャン指揮によりアヴィニヨンのオペラ座において演奏会形式で上演されたが、その演奏をCDブック(*L'Amour masqué*, Actes Sud, 2014)で味わうことができる。

18 Sacha Guitry, *Théâtre 2*, Omnibus, 1996, p. 415.

主張する夫が「真実」を証明しようとして講じる手段がことごとく裏目に出て追い詰められる様子を見せていく。妻エリザベートになりすます女性に対してダニエルは言う。「なぜこんなお芝居をするのか。俺の妻はここにはいない。何が目的なんだ。なぜ俺の妻の役を演じているのか」¹⁹。この台詞が示すように、女性がダニエルの妻の役を演じていることは、観客にとっては明らかであるため、観客はダニエルに感情移入する。ところが、すべては妻殺しというダニエルの罪を暴くために仕組まれた「お芝居」であったことが判明するというどんでん返しによって、「真実」が明らかになって結末がつく。

「真実」と「嘘」の問題が扱われることがあるにせよ、たいていの戯曲では、「真実」が判明することによって、また、「嘘」の仮面がはがされることによって、一応の決着がつけられる。「嘘」の仮面がはがされるとまではいなくても、たとえばモリエールのコメディ＝バレエ『ジョルジュ・ダンダン』（1668年）においては、妻の浮気の現場を押さえたと思って妻の両親を呼びにやっている間に形勢が逆転して、自分のほうが酔っぱらってデタラメなことを言っているように思われてしまう夫の姿が描かれている。このように、夫と観客が認識している「真実」に対して、妻がねつ造した「嘘」のほうが「真実」として他の登場人物に受け入れられるという具合に、「真実」と「嘘」の境目は判然としている。ところが、ゼレールの戯曲においては、「真実」と「嘘」の境目は曖昧で、登場人物だけでなく、戯曲の読者や観客もまた、「真実」と「嘘」の戯れに巻き込まれ、翻弄されるのである。

ゼレールの戯曲『真実』の副題は「真実を口にせず黙っていることの利点から、真実を口にするものの不都合まで」となっており、この戯曲が真実と嘘の問題をめぐって展開することを明確にしている。銘句として掲げられたヴォルテールからの引用がこの戯曲の方向性を示す。「嘘というのは、害を及ぼす場合にのみ悪徳なのであって、それが良い結果をもたらす場合には大変大きな美德なのである。したがって、かつてないほど美德ある振る舞いをなさい。猛烈に嘘をつくべきなのであって、おずおずと一時的にではなく、大胆に常に嘘をつくのです。[……] 嘘をつきなさい、友人たちよ、嘘をつきなさい。機会が

19 Robert Thomas, *Piège pour un homme seul*, in *L'Avant-scène-fémina-théâtre*, n° 231, le 15 novembre 1960, Acte I, p. 10.

あれば、私もそのお返しをしてあげましょう」(Zeller, *Théâtre I*, p. 233)。

ヴォルテールのこの発言に呼応するかのように、ナタリー・サロートの戯曲『嘘』(*Le Mensonge*, 1967年)において、どんな些細な嘘も許せない人物ピエールに対して、他の登場人物が言う。「誰もが多かれ少なかれやっていることでしょう……小さな嘘は……誰も自分をよく見せたいと思っているのですから、仕方ないじゃありませんか……」²⁰。あくまでも「事実。真実」にこだわるピエールに対し別の人物が言う。では、それを真実と呼ぶのをやめてはどうか、「真実の名前を変えてやるのです。真実という名前が口にされるから、強い印象を与えるのです。まるで私たちの命がそこにかかっているみたいに……どうしてもこれを守らなきゃならないように思えてくる……そんな状況を変えるのです……真実を嘘と呼ぶことにするのです……」(p. 48-49)。「真実」や「嘘」という言葉を登場人物が口にすると、その下には何があるのか。『不信の時代』(1956年)に収められた小説論「会話と会話の下の会話」において、新しい小説における「対話」の重要性を説き、対話となって現れるもの下には「数知れぬ微小な動き」²¹があるとするサロートの問題意識がここには反映されている。虚構においていかにして「真実」を語るかというサロートの根源的な問いに応えるものとして、ゼレールの戯曲を読むこともできるかもしれない²²。

ゼレールの戯曲『真実』の銘句としては、ハロルド・ビンターの戯曲『背信』(1978年)からの一節も掲げられているが、『真実』はこの戯曲を明らかに意識して書かれたものである。銘句として選ばれているのは『背信』の最後の場面、親友の妻エマにキスしているところをその夫に見つかってしまった男ジェリーがする言い訳の台詞である。「君は僕の無二の親友にして最も古い友であり、かつ現在の場合、僕に対してホスト役でもあるが故をもって、僕は決心したんだ、この機会を利用して君の奥方に、彼女がいかに美しいか教えて差し上げよう」と²³。この戯曲は、エマとジェリーの恋が始まる場面(1968年)を

20 Nathalie Sarraute, *Le Mensonge*, éd. Arnaud Rykner, Gallimard, « folio théâtre », 2005, p. 30.

21 Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, « folio essais », 1956, p. 114. 白井浩司訳(紀伊國屋書店、1958年)を参照しつつも拙訳を示す。

22 『舞台裏』は「会話の下の会話」を浮かび上がらせるものとしても読めそうだ。

結末部（第9場）に置き、この恋が終焉を迎えてから2年後の再会の場面（1977年）を冒頭（第1場）に配して、その間に挟み込むようにして、夫を含めた3者間のこの9年間の回想場面をいくつか（1975年（第3場）、1974年（第4場）、1973年（第5場から第7場まで）、1971年（第8場））見せるという趣向になっている。第2場で明かされるのは、妻と親友が不倫関係にあることを夫は4年前から知っていたということであり、この手掛かりを与えられることで観客は続く回想場面における登場人物の心理的駆け引きを楽しむことになる。この戯曲においては、夫が親友と妻の不倫をいかにして知ることになったかが中心に据えられており、全9場から構成された戯曲全体の中央にあたる第5場において、夫は妻の不貞の証拠をつかみ、妻に真相を問いたず場面が展開されている。だがゼレールの戯曲『真実』においては、夫が妻に真相を問いただし、妻が浮気を認めるといった場面が描かれることはなく、むしろ、恋愛をめぐる真実と嘘の問題が中心主題となっているのであり、登場人物は確たる結論を出せない状態に置かれているように見える。

『真実』において、ミシェルは妻ローランスを裏切っている。しかも、不倫相手は親友ポールの妻アリスなのだ。アリスは良心の呵責を感じて言う。「嘘の中で生きるのはもうたくさん」「彼〔夫〕に真実を告げるべきじゃないかしら」（第3場、p. 258）。これに対し、ミシェルは反論する。「君の良心の呵責を和らげるためだけに真実を告げようとするなんて利己主義じゃないか」（p. 259）。「もしも嘘をつくのを皆が急にやめてしまったら、地上にカップルなんて一組もいなくなってしまうよ。それに、ある意味じゃ、文明が終わってしまうことにもなりかねない」（p. 260）とまで言う。『真実』と対をなす戯曲『嘘』²⁴においても同じような台詞がある。「もしも誰もが真実を言うようになってしまったら、地上にカップルなんて一組もいなくなってしまうよ」（p. 37）。カップルの愛を存続させるためには嘘は必要である、「嘘をつくことは、愛の証拠なのだ」（『嘘』第3場、p. 36）という論理が、『真実』においても、『嘘』においても展開される。

23 喜志哲雄訳、『ハロルド・ピンター I 温室／背信／家族の声』ハヤカワ演劇文庫、2009年、p. 298。

24 この戯曲からの引用は Florian Zeller, *Le Mensonge, L'Avant-scène théâtre*, n° 1390, le premier octobre 2015 による。

『真実』に戻ろう。ミシェルとの不倫についてアリスはとうの昔に夫に打ち明けていたことがボールの口からミシェルに明かされる(第6場)。ミシェルは親友の妻を寝取ったことを棚にあげて言う。「そうならそうと、なんで話してくれなかったんだ」「僕は君の友達じゃないか!」(p. 278)。そればかりではない。ポールはミシェルの妻と不倫をしていて、そのことをアリスも知っているというのだ(第6場)。ミシェルは仰天して言う。「アリスはなんで何も言ってくれなかったのか」。これに対しポールは言う。僕が彼女を止めたのだ。「アリスは嘘の中で生きることはこれ以上できないと言った。何もかも君に打ち明けると言ったんだ……だが、君はいつも言っていただろう、真実を言うべきではないって……」(p. 283)。第3場でのミシェルの主張が、ミシェル自身を追い詰めるものとなるという皮肉な状況が笑いを誘う。

妻に怒りをぶつけるミシェルだが、妻にいいように丸めこまれてしまう(第7場)。自分はポールと関係を持ったことはない、あなたが浮気をしているなんて夢にも思っていなかったのに、こんなふういきなり打ち明けられて悲しいと言うローランスに対してミシェルは言う。「今日からは、もっとうまく嘘をつくようにすると約束する。必要なときには嘘をつくことにするから」(p. 291)。これに対してローランスも言う。「私も、お返しにあなたに嘘をつく約束する」(p. 292)。ただ、アリスとの関係についてはもう知ってしまったのだから、「真実をすべて」(p. 292)話してほしいと要求されてミシェルは言う。じつはそんなに深い関係ではなかったのだ、なんといっても親友の奥さん相手なのだから。それに、もう会うこともなくなる。というのも失業中だったボールの就職先が決まって、スウェーデンに行くことになったから。こうミシェルが言うと、ローランスの表情が曇る。二人の間のわだかまりが晴れたと信じるミシェルの言葉(「嘘はなしだ。そう……信じてほしい。真実、これ以上の真実はない」(p. 294))が空ろに響いて幕が下りる。

『真実』と対をなす戯曲『嘘』においても、『真実』の登場人物と同じ名前を持つ男女、それぞれ二人ずつ、ポールとアリス夫妻、ミシェルとローランス夫妻が登場し、やはりそれぞれの伴侶を交換するかたちで不貞を働いている。だがそのことは最後になってから明らかになるのであり、それまではやはり、真実と嘘の問題をめぐる言葉のやり取りが中心的な位置を占める。第1場では、ポールとアリス夫妻が夕食に招待した親友のミシェルとローランス夫妻の到着

を待っている。ところがアリスは急に気が進まないと言いだす。ミシェルが別の女性とキスをしているところをさっき偶然目撃してしまったため、親友のローランスにそのことを言わないでおく自信がない、彼女に嘘をつくのは耐えられないと言うのだ。「彼女と親密だからこそ、嘘をつきたくない」というアリスに対しポールは言う。「だから、彼女が君の友人だからこそ、何も言うべきじゃないんだよ」(p. 20、強調は原著者による)。こうして、2人の間で、真実と嘘をめぐる議論がたたかわされるのである。こうして2人が言い争ううち、ミシェルとローランス夫妻が到着してしまう。ポールはアリスが本当のこと(ミシェルが別の女性とキスしていたこと)をローランスに言ってしまうのではないかと気が気ではない。その様子が笑いを誘う。

アリスは、出版社で働くミシェルに真実について謎かけをする。ひどい原稿が送られてきたら、その著者には何と言うか、と。ミシェルは答える。これは出版できませんと言いますよ。でも、その著者が親友だったら、その人に真実を告げますか？(第2場、p. 26)。いやそこは、婉曲に伝えますよという答えを聞いてアリスは言う。じゃああなたもポールと同じね、「だって、嘘は友情の証だってポールは思っているんですから」(p. 27)。アリスは続ける。「私の女友達の一人の夫が、別の女性にキスしているところを見たんです」(p. 28)。もしそれがあなたの夫だったらどう思うかと尋ねられてローランスは言う。「すべてを知らずにおくということにこそ、ある種の知恵があるのではないかしら」(p. 30、強調は原著者による)。

ミシェルは言う。「人は真実を伝えてほしいなんて思っちゃいないんですよ」(p. 31)。だが、ミシェルもポールも、親友である相手の妻を好きだという「真実」を思わず口にしてしまう。妻をいかに愛しているかを公言するミシェルの台詞につられるようにしてポールは思わず「私もです」と口走ってしまう。そして、この「私もです」が意味する本当のところ(「自分も妻を愛している」、ではなく、「自分もあなたが愛しているのと同じ人を愛している」)が察知されてしまったのではないかと思い、慌てて付け加える。「つまり、私の妻のことですけどね」。さらに、ミシェルとポールは役割を交換して、同じようなやり取りを繰り返すことで、この場面の喜劇性が高められているが、笑いをちりばめながらも、ゼレールは、真実と嘘の問題に鋭く切り込んでいく。「駆け出しの頃、彼らの原稿について正直どう思うかを言うってしまうという過ちを犯した

がために、どれほど多くの作家と気まづくなってしまったことか」(p. 31) と言うミシエルの台詞は、モリエールの『人間嫌い』(1666年)においてアルセストがオロントの詩をけなして怒らせてしまう場面(第1幕第2場)を連想させる。

「もしも誰もが真実を言うようになってしまったら、地上にカップルなんて一組もいなくなってしまうよ」(p. 37) というポールという言葉に刺激されてアリスは問う。では、私たちはどうなのか、あなたは何か私に隠していることはないのか。ポールは別の女性との浮気を告白してアリスを怒らせてしまう(第3場)。だが翌朝ポールは釈明する。自分は「“ありそうにもない” この話をでっちあげたのだ」(第4場, p. 45) と。もしこれが本当のことなら、嘘をついたにきまっているではないか。ミシエルがローラン스에 本当のことを言っていたとしたらどうなったか、身をもって証明しようとしたんじゃないか。アリスは言う。じつは自分もあなたを裏切っていた。ショックを受けたポールは親友ミシエルに相談するが、そのミシエルこそがアリスの不倫相手なのだ。だがミシエルはやはり「でっちあげる」(inventer) という語を用いて言う。「彼女がこんな話をでっちあげたのも、君に復讐するためさ」(第5場, p. 52)。彼女の嘘はもっとエスカレートして、こんなことまで言い出すだろうな。浮気相手はこの俺だとまで。じつはアリスと俺は何カ月も前から付き合っていた。ところが、彼女から急にもう終わりにしようと言われて絶望した俺が、君に無理に頼みこんで夕食に招いてもらった。君の奥さんに会うためにね。ミシエルが語る「物語」はあまりに出来過ぎた話なので、ポールは「そのシナリオ」(p. 53) はとても信じられないという。「でっちあげる」(inventer) という語が「嘘をつく」(mentir) と結び合わされるかたちで多用されているのは、物語を生み出す原動力としての「嘘」という問題意識を強調するためではないかとさえ思える。「君が彼女に真実を言ったからこそ、彼女は君に嘘をついているんだ」「これこそが真実だ、彼女は嘘をついている」(p. 54) といったミシエルの台詞は、たんなる言葉遊びという枠組みを越えて、真実と嘘の逆説をコミカルに浮かび上がらせる。第6場においてアリスが語る「真実」は、その前の場面で(アリスが語るであろうとして)ミシエルが語った「作り話」(嘘)とあまりにそっくりなので、ポールは大笑いする(p. 57)。もはや、「真実」は「真実」としてではなく「嘘」として受け止められてしまうという逆転が起きるのだ。

ポールは言う。「そんな話をでっちあげるなんて、よっぽど俺に腹を立てていたんだなあ。ミシェルと？ 俺の大親友と？ 考えてみるだけでもおかしいよ！ 君とミシェルが！」(p.58)。ここにもまた、動詞「でっちあげる」(inventer)が顔を出して、嘘と創作活動との親近性を示唆している。

だが、この第6場において、「真実」と「嘘」の関係は二転三転する。ミシェルが別の女性にキスをしているのを見たのは本当だ、とアリスは主張し、目の前で奥さんとの仲を見せつけるのにも腹を立て、もうこれっきりにしましょうとミシェルにはっきり言ったのだ、という。とても「嘘」をついているようには見えないアリスに対しポールは言う。「あの夜のそんな物語をでっちあげたのは、俺に復讐するためだったんだと言って、俺を安心させてくれ(しばらく間があって)そんなこと本当ではないと言ってくれ……(しばらく間があって)アリス、本当なのか？ それが真実なのか？ ミシェルと？」(p.59)。ショックを受けたポールが涙を見せまいとして部屋を出ていこうとするとアリスがポールを呼びとめる。まさか今の言葉を信じたわけじゃないでしょ、冗談よ、「私がすべてをでっちあげたのよ」(p.60)と。

ポール 誰かを愛すること、それは、真実の姿であること。何も隠さないこと。

アリス まさにその通り。お互いに真実を言い合えること。

ポール そう。真実のすべてを。

アリス 真実だけを。(p.61)

こう言って二人はキスして伸直りして、いったん幕が下り、役者たちのカーテンコールまでである。ところが、幕は再びあがり、第7場、エピローグとして、前夜の夕食の場面が再現される。第2場の途中からのいくつかのやり取りがそっくりそのまま演じられる。腹を立てたアリスが立ちあがってキッチンに姿を消すところまでは同じだが、そこから後の展開が変化している。「リビングとキッチンを隔てる壁が、ある透明感を獲得し」(p.63)で、ミシェルとアリスがキッチンで痴話げんからしきものをしているのが見える。そしてリビングに残ったポールがローラン스에愛をささやく。

ポール さっき、君のワンピースが素晴らしいと言ったけど、あれは真実の言葉だったんだよ。

ローランス 何？

ポール 真実さ。

ローランス（肩をすくめて）まさか。（p.65、強調は原著者による）

こうして、第6場のアリスとポールの会話で確認された「真実」が不確かなものであることが示唆された後にふたたび幕が下りる。どこにでもいるカップルの物語として、『真実』と『嘘』に登場する同名の2組のカップルは、「真実」と「嘘」の境界が危ういものであることを暴き出すのである。

サッシャ・ギトリの戯曲『トア』（1949年）第2幕において劇作家として登場する人物にこんな台詞がある。「真実を言っていると胸をはって言うことのできる人などいるだろうか！……真実を言うためには多くの想像力を持ち合わせていなければなりません。だって、人が真実をすっかり知ることなど決してないのですから」²⁵。この劇作家は「あなたの戯曲には一抹の真実があり、そして一抹の虚構があるのですね」（第3幕、p.993）と指摘されるが、この劇作家が私生活において経験した女性との別れ話に着想した戯曲の展開をまるでなぞるかのようにして、現実が虚構を追いかけて模倣し、最後には「私生活のほうが戯曲に合わせるようになる」（第3幕、p.1005）。恋愛における真実と嘘の問題は、創作活動における現実と虚構の問題と密接にからみあう。そのことを意識するかのよう、ゼレールの戯曲『もしもあなたが死んだなら……』においてまるで亡霊のようにすべての場面を見守る人物ピエールの職業は劇作家である。

真実と嘘のテーマは仮面のテーマにも繋がっていく。『真実』においてミシェルが親友のポールを責める台詞の中に用いられている「お芝居」（pièce）という言葉は象徴的である。「おまえは俺にどんなお芝居をしているのか」という表現自体は、「おまえはどんな風に俺を騙しているのか」という意味で用いられているのだが、そこには、仮面のテーマもまた顔をのぞかせている。そのことを明確にするかのようにミシェルは続ける。「これは喜劇なのか悲劇な

25 Sacha Guitry, *Théâtre 2*, édition citée, p. 980.

のか教えてもらいたいもんだ」(p. 284) と。戯曲『もしもあなたが死んだなら……』においてアンヌは言う。「誰かのことをよく知っていると思うこともある。でも実際には、その人の仮面を知っているに過ぎない」(第1場、p. 122)。劇作家である夫を亡くしたアンヌは、夫ピエールの残した創作ノートを読むうち、そこに書いてある物語(夫には別に好きな女性がいたという物語)が夫の身に実際に起きていたことではないかという疑いを抱き、苦しむ。友人ダニエルはアンヌを慰めようとして言う。「彼は自分の人生を語っているわけじゃない。作家というのはコピー機じゃないんだから²⁶。ね? 創作するものさ、作家というのは。いつも嘘をついている。だから、人生においてじゃなく、本の中で……」(第1場面、p. 126)。ここでもまた「創作する」(inventer)と「嘘をつく」(mentir)が対になって用いられており、両者が緊密な関係にあることをうかがわせる。アンヌはダニエルに訴える。それまでの恋では、本当にこの人のことが好きなのか確信が持てなかったけれどピエールに出会ってはじめて、自分が好きなのはこの人に間違いのないと思った。「やっと自分に嘘をつかなくてよくなったって思ったのよ。その人の本当の姿を愛しているんだって。その人の本当の顔を」(第3場、p. 137)。だけど、その彼に別の女性がいたってことになると、これまで彼と暮らしてきた歳月が別の意味を持つことになる。私は裏切られていたということになる。彼にも、自分にも。とアンヌは嘆く。

ピエールとアンヌのある一日を描く回想場面(第4場)において、アンヌはピエールに言う。「もしもあなたが死んだなら、どんな発見をすることになるかしら。そこには別の人がいるのではないか。そう思って、疑り深い妻の役を演じてみたの」(p. 142) と。

ギトリの戯曲『トア』においては、現実が虚構に迫いつき、誤解がとけて、幸せな結婚という結末が待っているが、ゼレールの戯曲『もしもあなたが死んだなら……』では、夫の死によって真相は謎のままとなる。「真実」を求めるアンヌの悲痛な叫びでこの戯曲は幕を下ろす。「真実を言ってちょうだい。あ

26 エリック＝エマニュエル・シュミットの戯曲『謎の変奏曲』(1996年)に登場する作家もまた似たような表現を用いて「私は作家であって、コピー機ではありません」と言っている(Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 2*, Le Livre de Poche, 2003, p. 137) が、この戯曲では、実際にやり取りされた書簡がそのまま小説として刊行されたことが判明するという展開となっている。

の娘なんか問題じゃなかったんでしょ……（しばらく間があって）もう忘れてしまったんでしょ、ね？ 私をまだ愛してくれているのよね……それこそが真実なのよね……（しばらく間があって）そうなんでしょ？（しばらく間があって）ねえピエール……そうでしょ？」（第9場、p.173）

『真実』において、親友に妻を寝取られたことを知ったポールは、その親友に対して言う。「友人たちが本当に死んでしまうのよりかなり前に、死んでいく姿を見るのさ。たしかにそれは友人たちの声、友人たちの顔、友人たちの喋り方なんだけど、その中身はもう同じ人間ではなくなっている」（第4場、p.268、強調は原著者による）。妻アリスが君と不倫をしていることは最初から知っていた、そのことは君の奥さんのローランスから教えてもらったのだと親友ポールに明かされて、ミシェルは愕然とする。「つまり妻は、もう6カ月もずっと俺の前で〔俺の浮気など気づいてもいないという〕芝居を演じ続けていたっていうのか」（第6場、p.280）。

仮面の愛

劇作家としての活動に軸足を移したためか、『ジュリヤン・パルム』（*Julien Parme*, 2006年）を最後に小説からは遠ざかっていたゼレールが久しぶりに発表した小説『悦び ヨーロッパの小説』（*La Jouissance — Un roman européen*, 2012年）において、待ち合わせ場所で恋人ニコラが自分に気付く直前に見せた暗い表情にショックを受けてポーリーヌは思う。「あの時垣間見た暗い表情、自分が見られているとは知らずに彼が見せていたあの表情こそが、本当はニコラのことを一番よく捉えたものではないかしら。ニコラがいつも情熱的なのは、美しい仮面であって、その仮面の下に本性を隠しているのではないかしら」²⁷（第1部第8章、p.26）。

27 この作品からの引用は、Florian Zeller, *La Jouissance*, J'ai lu, 2013による。ポーリーヌのこの疑念は、エリック＝エマニュエル・シュミット『謎の変奏曲』において発される疑問（「私たちは愛の言葉を交わし合うけれど、私たちが誰なのかしら？」「君を愛している」とあなたは言うけれど、それは誰に向けた言葉なの？」「あなたを愛している」と私は誰に対して言っているのかしら。人は自分が愛している人のことを知らないし、決して知ることはない。」*édition citée*, p.178）と響き合う。

ドイツとフランスとの関係をポーリーヌとニコラの恋愛関係になぞらえて描くこの小説においてもまた仮面は中心的なテーマとなっている。ポーリーヌとニコラの恋愛を描く章と交互に展開される哲学的考察のうちで、スタンリー・キューブリックの映画『アイズ・ワイド・シャット』（1999年）が話題となる（第3部第19章）。

ウィーン、謝肉祭の時期、医師フリドリンは、真夜中に往診に出かける。眠っている妻を残し、死にゆく人の枕辺に赴く。こうして彼は神秘的で頹廢的な仮面舞踏会へと引きずり込まれる。そこでは女たちは皆裸だ。朝になり罪悪感にまみれて彼が帰宅すると、アルベルティーネが目覚め彼に語るエロチックな夢は、まさに彼が今体験したばかりの官能的な出来事と響き合うのだった。

キューブリックはシュニッツラーの小説に忠実だと言ったが、実際には、どんな小さな細部においても忠実でありながらも、結末は同じではない。キューブリックにおいては、妻は謝肉祭の仮面を見つけ、夫の枕の上に置く。夫は自らの密かな二面性と自分がついた嘘の重みに耐えかねて、彼女の前に崩れ落ち、泣きじゃくり始める。こうして二人は互いの想いを話す。真実が吹き出し、今度は妻が泣く。自分が思いもしなかった影を夫が宿していることを知ったのだ。

そして、嵐が過ぎ去ると彼は彼女に言う。「僕たちの間のことを今、どう思う？」

「感謝しなければね……。だって、あれが現実のことであれ、想像上のことであれ、私たちはあんな出来事があった後でもこうしてここにいますもの……。大切なのは、私たちが目覚めたということ。そして、この目覚めが長いこと続くよう願いましょう……」

(p. 152-153、強調は原著者による)

だがその願いはむなしい。そのことをゼレールの戯曲は描いてやまない。