

声のペルソナ——ジャン＝クロード・ビエット

『カルパチアの茸』について

新田孝行

はじめに——俳優、役柄、そして声

パリ郊外にある劇場に若い男が訪ねてくる。掃除をしていた女性に案内されて入った暗い部屋の奥では、劇団の演出家らしき初老の男性が若い俳優たちと稽古をしている。ボブと名乗る若い男はどうやらこの劇団に新しく雇われたらしい。演出家はボブに「君はもはやボブではない。ローゼンクランツにも、ギルデンスタンにも、オーランドにも、イアーゴにも、リア王にもなるだろう」と、彼がシェイクスピア劇で演じる役柄の可能性を語る。「私がポローニウスを演じている時、私はジェレミー・フェアファックスであることをやめるのだ」と演出家の実名が明かされる。ボブは実は俳優ではない。この三日間蠟燭の灯りだけで稽古してきたという劇団の、新しい照明係に採用されたのだった。照明が直り、椅子の上に腰かけていた演出家に初めて光が当たる（もっともその顔はいまだ影に覆われ表情をうかがい知ることはできない）。彼は立ち上がり「私の名はジェレミー・フェアファックス」と改めて自己紹介を行う。彼は「ポケット版シェイクスピア・カンパニー」なる劇団の主催者として、ボブに改めて劇団への加入を依頼する——ジャン＝クロード・ビエットの映画『カルパチアの茸』（*Le Champignon des Carpathes*, 1990年）の一場面である。

俳優が役を演じる間は本人であることをやめ別人になるというのはありふれた話だが、注意すべきは以上の会話、とりわけ演出家の台詞自体が芝居じみていることである。暗がりのなか「役を演じると本人でなくなる」と語る演出家が、照明が当たった途端本名で自己紹介を行うのは、直前の彼の語り自体が演技であることを示

唆するだろう。演技の芝居臭さを別の角度から補強するのが演出家（を演じる俳優）の特徴的な話し方やアクセント、何よりも声である。美声とは言い難い、肌理の粗いざらっとしたその声は意外にも表情豊かで、深みに沈むかと思えば微かな艶を帯びたりもする。それはまるで役柄とも、俳優本人とも異なる形でこの場面に参加しているようだ。ある意味「オペラ的」である。どういうことか。

1 「歌のないオペラ」としてのピエット映画

アメリカの哲学者スタンリー・カヴェルによれば、俳優が与えられた役柄を演じる演劇や映画に対し、オペラでは歌手の歌声によって、歌手その人とも、歌手によって演じられる物語の登場人物とも異なる、第三の人物が生み出される。「オペラの場合、歌手と役柄のどちらに重点があるかは決定不可能なように思われる。それどころか、オペラがもちこんだ声と身体の新たな関係においては、この歌手がこの役柄を具体化する（あるいはこの役柄がこの歌手を具体化する）のではなく、この声、この人物、この分身、この登場人物、このペルソナ、この歌手のなかに居場所を見いだす——こうやってよければ憑依する——のである。原則的にその声は役柄から影響を受けない」。したがってオペラの観客＝聴衆は舞台上に、歌手と人物、そして歌声の力が歌手に引き起こす変貌によって生まれる「ペルソナ」、すなわち「仮面」としての「人格」、以上の三者の存在を同時に認めることになる^{*1}。

同時に、というのはあくまで一つのオペラ公演の内部でという意味であり、公演が進むにつれて、この三者の間である種の主導権争いとも言える競合が生じる。それは例えば以下のようなプロセスを辿る。まず、歌手はある役柄を演じる人としてステージ上に現れる。歌手は会話を歌い出す。その不自然さは、歌手の存在を物語からいったん解放し、フィクションの登場人物以前に彼／彼女が職業的な声楽家である事実を思い出させる。歌手はある時は人物を演じ、ある時は自らの歌唱能力で魅了する。しかしオペラが白熱シリアのようなクライマックスに達すると、観客＝聴衆は単に人物の感情に共感したり歌手の技術に驚嘆したりする以上の体験をする。もはや特定の個人のものではない、大文字の歌声とも言うべきものから、人物を歌いながら演じる歌手その人を「仮面」のように覆い隠す、想像上の新たな「人格」が立ち現れる。

しかしこの「仮面」＝「人格」が君臨する瞬間は長続きしない。観客＝聴衆の関

心はその余韻のなかで人物と歌手の間を行ったり来たりする。あの瞬間を待ちわびながら、いささか退屈となった現在の舞台を見守っていると、再びその時が訪れる。人物が登場し、その人が歌い出すことで歌手であることが再認識され、歌声からペルソナが浮上する——こうした三つ巴の繰り返しとしてオペラ体験は記述できる。もちろん不出来な公演においては遂にペルソナが生起しない場合もあるが、それはまた別の話である。

筆者は最近のある論考において、こうしたオペラ的三つ巴の争いと似たことがフランスの映画監督・批評家ジャン＝クロード・ピエットの映画作品で起こっているのではないかと述べた*²。ピエットはクラシック音楽の愛好家で、ラジオで自分の音楽番組までもっていた。西洋古典音楽を特徴づける厳格さと精妙さはそのまま彼の映画についても当て嵌まる。もっとも、オペラとの関係は少なくとも表面上は稀薄である。彼の映画のなかでアリアが歌われることは全くない。劇伴としてオペラの音楽が使われることもほとんどない。そもそもオペラの強烈でエモーショナル、悪く言えばヒステリックな世界は、ピエット作品の表面上は穏やかで謎めいた世界と対照的で、その意味ではアンチ・オペラ的とさえ言える。

ここでいうオペラ的三つ巴とは、ピエットの映画において、選択された台詞の語句を通した声の演出によって俳優たちの独特な話し方やアクセント、訛り、声の音色（声音）がそれぞれの個性を尊重されつつ引き立てられ、オペラでそうであるように人物や俳優本人に拮抗する第三の人物を発生させることを指している。俳優の声が生み出すペルソナが、オペラにおいて歌声が果たす機能に迫ろうとする。端的に、ピエットの映画は歌声を欠いたオペラ、「歌のないオペラ」を志向しているのではないか。本稿はこの仮説を長編第3作『カルパチアの茸』について検討する。それはいかなる映画か。

2 『カルパチアの茸』について

1. あらすじ

チェルノブイリ（チョルノービリ）原子力発電所の事故以後の世界。フランス・ローヌ渓谷地方にある原発で事故が発生する。被爆した若い女性マドレーヌ（フロランス・ダレル）が保護され、マダム・アンブロジーノ（パタシユー）の診療所で治療を受けることになる。彼女は女優で、世間が半ば忘れかけてしまったアメリ

カ人演出家ジェレミー・フェアファックス（ハワード・ヴェルノン）の劇団「ポケット版シェイクスピア・カンパニー」の『ハムレット』の公演でオフィーリアを演じる予定だった。演出家は彼女の回復を待っている。

エッフェル塔の近く、シャン・ド・マルス。放射能の危機が高まるなか、公園のベンチに座った老婦人（ポーレット・ブヴェ）が最後の日々を過ごしている。書店で働くマリー（ヴァレリー・ジャンネ）は近くの樹木の根元で不思議な茸を発見する。「カルパチアの茸」なるこの茸は、光を避けて保存することであらゆる病気に効果を発揮するのだとマリーは弟のボブ（トマ・バデク）に話す。ボブは定職がなく、怪しい取引に関わっているらしい。心配する姉に促されボブはジェレミーの劇団に照明係として就職する。マリーにはリュドヴィク（ローラン・スイグレル）という恋人がいるがうまくいっていない。リュドヴィクはマリーとボブの姉弟の絆に疎外感を感じている。彼は「カルパチアの茸」の効用に疑問をもっており、二人が飲んでいる茸を煎じたミルクを拒否するが、噂を聞きつけた隣人には高い値で茸を売りつける。

マリーの書店の同僚ジェニー（トニー・マーシャル）は夫との間に娘がいるが、今は二人と別居している。彼女は実はジェレミー・フェアファックスの娘で、かつては彼女も母親もジェレミーの劇団の女優だった。劇団のために尽くした母親が亡くなって以後、父と不仲となりその音信は途絶えていた。すでに亡くなったという噂を聞いて父の消息が気になったジェニーはその住処を探し、尋ねる。帰宅する父の姿を認めたジェニーは身を隠し、気づかれないようにしてその場を去ったがその後改めて訪れ、父親と再会する。二人の会話は噛み合わないが、ジェニーは父の演出する『ハムレット』にガートルード役で出演することを承諾し、稽古に参加する。

ジェレミーは劇団員たちに一度はマドレーヌの姿を見なければいけないと言う。ボブはハムレット役俳優ジェルマン・ブラズユク（ジャン＝フレデリック・デュカス）とともにマダム・アンブロジーノの診療所を訪れ、マドレーヌに面会する。一切の外傷はないマドレーヌだが、全く言葉を発さない。再び、今度は一人で診療所を訪れたボブは「カルパチアの茸」を看護婦（エデ・カイヨー）に渡すが、結局マドレーヌの治療に使われることはなかった。彼女はある晩、あっさり亡くなる。

ジェレミーは旧知の女優オランピア（ラウラ・ベッティ）の訪問を受ける。ジェニーは書店を訪れたリュドヴィクの知り合いの男性と一夜をともにする。二人はマ

ルヌ川に出かけるが会話は無い。一方マリーとボブは海辺へ出かける。マリーは「カルパチアの茸」が一つだけ残してすべて消えてしまったとボブに告げる。二人は砂浜に並んで座って海を見ている——。

2. 小説『カルパチアの城』

『カルパチアの茸』という題名はジュール・ヴェルヌの小説『カルパチアの城』(*Le Château des Carpathes*, 1892年)に由来する。「Château」を「Champignon」に変えたわけだが、こうした言葉遊びはビエットの映画にはお馴染みのもので、後述するように『カルパチアの茸』の台詞にも頻出する。ではストーリーの面でヴェルヌの小説と関係はあるだろうか。今度は『カルパチアの城』のあらすじを確認しておこう。

トランシルヴァニア地方の村ヴェルスト。廃墟と思われていた古城からある日、煙が立ち上る。村人たちは恐れる。この城では奇怪な現象が起こると噂されていた。そこに若い伯爵フランツ・ド・テレクが訪れる。数年前彼はイタリア各地を席卷したオペラ歌手ラ・スティラと婚約していた。伯爵との結婚を機に引退を決めたラ・スティラは最後の公演となる晩、歌の最中に舞台の上で絶命する。フランツはその原因を、彼女の熱狂的な讚美者ロドルフ・ド・ゴルツ男爵にあるとし、一方ゴルツ男爵は引退がラ・スティラの死を引き起こしたとしてフランツに呪いの手紙を送った。問題の城はこのゴルツ男爵の居城である。フランツはその内部に潜入する。そこで彼は思いもかけぬ光景を目の当たりにする。ラ・スティラが歌っていたのだ。フランツが彼女にかけようとするロドルフは彼女を殺害する。蘇ったかに思われたラ・スティラは、ロドルフの相棒の科学者オルファニックによって鏡のなかに映し出された光のイメージであり、その歌声は技術的に再現されたものにすぎなかった。オルファニックは男爵もろとも城を破壊する。フランツは正気を失う——*3。

『カルパチアの茸』は『カルパチアの城』と題名のみならず内容の面でも共通する点がある。ビエットの映画では放射能に被曝した女性が回復するかどうかテーマとなる。ヴェルヌの小説では死んだ女性が技術によって「復活」する。問題の女性はビエットの映画では若い女性俳優マドレーヌ、ヴェルヌの小説ではオペラのスター女性歌手ラ・スティラ、いずれも舞台芸術家である。最終的に二人は死ぬ。す

なわち、マドレーヌは回復せずに亡くなり、死んだラ・スティラの「復活」は東の間に終わる。

本稿で『カルパチアの茸』を「歌のないオペラ」として考察する一つの根拠は、以上のように『カルパチアの城』におけるオペラ歌手が『カルパチアの茸』の女優に重ねられている点にある。もう一つ、共通するオペラ的な要素を述べれば、男性がアート——芸術あるいは技術——によって女性の命を回復させようとするが最終的に失敗するというストーリーが、オペラの原点とも言えるオルフェウス神話の物語構造をなぞっている。「オルフェウス」的側面は『カルパチアの茸』という作品の製作の動機にも見いだせる。

3. ソニア・サヴィアンジュの死

『カルパチアの茸』に関してはもう一人の女優、出演はしていない実在の女優の死に触れなければいけない。ビエットの前二作、『物質の演劇』(*Le Théâtre des matières*, 1977年)と『マンハッタンから遠く離れて』(*Loin de Manhattan*, 1981年)で女性の主人公を演じたソニア・サヴィアンジュ (Sonia Saviange, 1923～87)の死である。サヴィアンジュはビエットが『ママと娼婦』(ジャン・ユスターシュ監督、1973年)と並ぶ1970年代フランスにおける「金字塔的映画」*⁴と評価したポール・ヴェッキアリの『女たち、女たち』(1974年)に主演。本作をきっかけにヴェッキアリと親交を結んだビエットは、彼の姉でもあるサヴィアンジュを主演の一人に迎え、ヴェッキアリの興した映画製作会社「ディアゴナル」の製作で長編デビュー作『物質の演劇』を撮った。ヴェッキアリの影響力から意図的に離れて製作された次作『マンハッタンから離れて』でも主役を務めたサヴィアンジュを、ビエットはこの作品における「フィクションの妖精」と呼んだ*⁵。しかし彼女は1987年6月22日、自ら命を絶つ。『カルパチアの茸』の撮影は同じ年の2月から毎週末を利用して始まっていた*⁶。映画はようやくその2年後に完成する。

『カルパチアの茸』は物語や人物設定に関して明らかに『物質の演劇』と共通点をもっている。いずれの映画でも劇団が登場し、稽古の様子が描写される。一般観客を前にした公演が行われないのも同じである(劇団が実在するのかどうか疑う余地も生じる)。話は劇団をめぐる人間関係として展開する。何よりその風変りでカリスマ的な主催者を同じ役者(ハワード・ヴェルノン)が演じている。異なるのは、

『物質の演劇』ではヴェルノン演じる演出家と彼の劇団に新加入したサヴィアンジュ演じる女性の恋愛が描かれていたが、『カルパチアの茸』ではこうしたメロドラマ的要素が、不在ではないものの周縁に追いやられていることである。代わりに話を牽引するのは、被爆した瀕死のマドレーヌと彼女の命を救うかもしれない「カルパチアの茸」である。

一種の仮死状態にあるマドレーヌにサヴィアンジュの面影が投影されている、あるいは、本作自体を彼女を送る「喪の作業」だと考えることもできよう。しかしそうした個人的な感情の類推以上にここで問題としたいのは映画の課題、すなわち「フィクションの妖精」亡き後いかにして映画を撮るかという監督ピエットにとつての課題である。一人の女優の死は彼女が体現した映画的人物の死を意味する。自作にとって最も重要な映画の被造物を失ったピエットは『カルパチアの茸』において、前二作でサヴィアンジュが演じた人物の諸々の側面を、本作で初めて起用する女優たちに分散させることで実現しようとしたかに思われる。

具体的に述べよう。『物質の演劇』でサヴィアンジュ演じるドロテは旅行代理店に勤めながら女優になろうとするが、『カルパチアの茸』では書店員のジェニー（トニー・マーシャル）が再び女優になる。「ドロテ」（Dorothee）という自分の名前のもじりになっているとも気づかず「お茶を飲むと眠くなる」（dort au thé）と語る彼女の「天然」ぶりは、「カルパチアの茸」の魔法を信じる素朴なマリー（ヴァレリー・ジャネ）に、そしてドロテが劇団で役を得たものの台詞のない黙役だった点は、俳優でありながら診療所で沈黙するマドレーヌ（フロランス・ダレル）に受け継がれる*7。

3 声とテキスト

1. 自立する声

ここでピエットが声についてどう考えていたか、整理しておこう。まず、俳優の声はピエットの映画作りの出発点だった。あるインタビューで彼は「声は決定的な要素だと考えています」と述べ、さらに「その声のせいで撮ろうと思うことができない俳優たちがいます」と言う*8。つまり声が気に入るかどうかがキャスティングの条件となっている。

実際、ピエットの映画は彼によって認められた俳優たちそれぞれの魅力的な声で

溢れている。『カルパチアの声』ではジェレミー（ハワード・ヴェルノン）のガラガラした声、ジェニー（トニー・マーシャル）のハスキーな声は特徴的であるだけでなく、その類似性によって二人が親子であることをうかがわせる。この二人の声と対比を成すのがマリー（ヴァレリー・ジャネ）の夾雑物の少ないクリアな声である。主要登場人物だけでなく、脇役も忘れがたい声を発する。特にマダム・アンブロジャーノを演じるパタシューは有名なシャンソン歌手でもあるが、その深いアルトの声は、少ない登場シーンにもかかわらず観客＝聴衆に強烈な印象を残す。映画冒頭で公園のベンチで佇む老婦人役のポーレット・ブヴェの品のよい朴訥とした声、看護婦役エデ・カイヨーの小鳥のような軽やかな声、男性ではハムレットを演じる予定の俳優ジェルマンを演じるジャン＝フレデリック・デュカスの内省的な声も忘れがたい。

ところで、声のせいで起用できない俳優がいるというビエットの発言は注目すべき示唆を含む。たとえその俳優が登場人物にふさわしい容姿で、演技力もあり、人間的にも優れていても、声がよくなければ使えない。ビエットにとって声は単に重要なだけでない。それは俳優本人からさえ独立した要素であり、人間性を反映するというより排された物理的音声として存在する。それはオペラ歌手の歌声に対するファンの態度に通じる。かりに容姿が人物に合っていない——これはオペラでは非常にしばしば起こる——、あるいは歌手が私生活で問題があったとしても、歌声さえよければ観客＝聴衆はそのことに文字通り「眼を瞑る」。歌声こそが、それだけが重要だからである。ゆえに歌手の声は歌手自身から切り離されて愛好や批判の対象となる。ビエットは同じように俳優の声を捉えている。

もう一つ注意すべきは、ここでビエットが問題にしているのはいわゆる地声だということである。多くの映画監督は、脚本からそれぞれの人物の理想的な姿を思い描き、それに近づけようとして俳優をキャスティングし、稽古を重ねたり撮影現場で演技指導したりする。声についてもその人物にふさわしい声をイメージして、それに近い声を何とか俳優から引き出そうとする。対してビエットは俳優の声を作りかえようとはしない。その意味で俳優の声は役柄からも切り離されている。

ビエットの演技指導——別稿では「擬演技指導」として論じた——は、個人的な友人や常連俳優を念頭に置いて脚本を当て書きし、彼／彼女らの日常をフィクションの人物のなかに取り込むというものだった*⁹。そうすることで俳優本人と登場人

物との間の境は曖昧になる。ビエットが特に重視したのは俳優の生に蓄積された「ドラマ性」を虚構的な人物のそれへと横滑りさせることだった。声は本来なら「ドラマ性」の宝庫と言える。しかしビエットは声に俳優個人の素朴な人間性を読み取ることを拒否する。声は俳優から人物を生み出すプロセスの外部に位置づけられる。ビエットは演技に関しては俳優の「ドラマ性」を人物に転写しようとする一方で、声は誰のものでもない、純粋な音声として切り離して扱う。こうして俳優からも人物からも距離を置かれることで、声は自立した第三の人物としてのペルソナとなる。

2. 「語の演劇」——パゾリーニの演劇理論

声をそれ自体人格として、いわばその「キャラクターを立たせる」ためにはどうしたらよいか。一般的な演技指導はそれをむしろ妨げる。できるのは、俳優に語るべき具体的な台詞を選択することである。ビエットによる声の演出は撮影におけるいわゆる演出ではなく、それ以前の台本テキストによって行われる。彼の映画は実質上すべて彼自身のオリジナル脚本に拠る。また原則として撮影の際、即興演技は許さない^{*10}。俳優たちの声の質感や喋り方、演技を事前に予想しながら書いたテキストを精確に読んでもらうことで、自然にその声が際立つという仕組みである。バンジャマン・エズドラフォが述べるように、「ビエット映画の現代性は確かにその多くが彼の映画において言葉が担う重要な役割に基づく」^{*11}。その役割の一つは俳優たちの声を響かせ、その音やリズムを生き生きと輝かせることで俳優とも人物とも異なる声のペルソナを誕生させる点にある。

ここで言葉の選択による声の演出というビエットのアイディアを、彼の友人でもあったパゾリーニの演劇理論と比較してみたい。ビエットは1966年にイタリアに移住し、そこで初監督作となる数本の短編を撮ったが、同時にフランスやイタリアの映画雑誌に寄稿するなかで当地の映画人たちの知遇を得た。なかでもパゾリーニと親しく彼のフランス語教師、脚本の翻訳者、フランス映画界とのパイプ役になった。『オイディプス王』（1967年）では助監督も務めている。1969年の暮れにフランスに帰国した後もイタリアとの関係は続き、ヴェッキアリの『女たち、女たち』がヴェネツィア映画祭で上映されることに尽力。本作を激賞したパゾリーニは遺作となった『ソドムの市』（1975年）でその二人の主演女優、エレヌ・シウルジェー

ルとソニア・サヴィアンジュを使って『女たち、女たち』の一場面を再現させるという特殊な映画の引用を行った。『物質の演劇』は公開の2年前に亡くなったパゾリーニの思い出に捧げられている。

遡って1968年にパゾリーニは「新しい演劇のための宣言」と題するテキストを雑誌に発表、演劇界に議論を巻き起こした。この理論的マニフェストがパゾリーニの作品も含め実際の演劇として実を結んだとは言い難い。しかしながらビエットの映画はその理論の映画実践と言えるような特徴をもっている。ビエット自身が著作やインタビューで言及しているわけではないが^{*12}、以下に見るように彼の映画との興味深い共通点を指摘することができる。ではそれはいかなる演劇理念か。前述の拙稿でも参考文献を紹介しつつ簡単に触れたが^{*13}、ここではその後出版された四方田犬彦の大部の評伝『パゾリーニ』(2022年)を参照することにしよう。

この「宣言」でパゾリーニはまず、イタリアにおける演劇の傾向を二つに分ける。一方に庶民的なブルヴァール劇としての「おしゃべり演劇」がある。他方に芸術的な前衛演劇としての「身振り・叫び演劇」がある。パゾリーニは前者のみならず、知識階級のエリート層の観客を対象とする後者も「ブルジョワ演劇」に墮したと批判する。問題はいずれも言葉をないがしろにしていることにある。ただらとしたおしゃべりも、言葉以前の叫びも、一つ一つの単語を尊重することはない。第三の新しい演劇としてパゾリーニが提案するのが「il teatro di parola」である。四方田は以下のように説明する。

では何が争点なのだろうか。言葉である。「言葉」といっても、ソシユール言語学でいう「言語活動」language [ママ] や「言語」langueではない。人間が具体的に行使する言葉、すなわちparoleである。「おしゃべり演劇」はこの「言葉」とおしゃべりを取り違えてしまった。逆に「身振り・叫び演劇」は「言葉」を破壊し、叫びに変えてしまった。だが演劇において真に重要なのは「言葉」なのだ。かくしてパゾリーニは「言葉の演劇」il teatro di parolaを提唱する。そこでは「言葉の演劇は見るよりも聴くという観念」の方がより重要とされる。^{*14}

四方田はイタリア語の「parola」をソシユール言語学におけるフランス語の「parole」(パロール)の訳語として、すなわち「話し言葉」として理解しているが、

パゾリーニがここで「parola」と言っているのはシンプルに「語」、すなわち一つ一つの単語——英語で言えば「word」——である（そう考えないと、「話し言葉」に依拠する「おしゃべり演劇」をなぜパゾリーニが退けるかうまく説明できない）。したがって「il teatro di parola」は「語の演劇」、単語による演劇ということである。ではパゾリーニはどのような演劇を実際に念頭に置いていたか。これについてはイタリアにおける国語の状況を顧みる必要がある。

他のヨーロッパ諸国に遅れたとはいえ、1968年当時のイタリアにおいて書き言葉のレベルでは国民共通の標準語が成立していた。しかしそれを話す言葉は様々で、アクセントや訛りによって話す人の出身地や社会階層は自ずと明らかだった。「演劇に関していうならば、どんな俳優も同じように書くことはできる。だが話し方は各人各様であって、誰もが異なっているというのが現状であった」*¹⁵。四方田は「パゾリーニには演劇を通してイタリア語共通の話し言葉を確立できないかという強い期待があったとわたしは推測している」と言うが*¹⁶、これはパゾリーニが「語の演劇」でやろうとしたこととは微妙に異なるだろう。同じ言葉でも話す人の訛りで個性と生命感が与えられる。パゾリーニは話し言葉に刻まれたスティグマとも言える訛りやアクセントを通じて、一つ一つの語を尊重しつつ、その物質的な側面を浮き上がらせることを目指した。演劇による話し言葉の統一などではなく、話す人それぞれの話し方によって単語レベルの言語に焦点を当てることが目標となる。こうした「語の演劇」は、四方田が美学的に対比させるパゾリーニの方言（フリウリ語）による詩作とむしろ首尾一貫している。

理論のまま終わったパゾリーニの新しい演劇の可能性を、ビエットは映画という別のメディアムによって実現した。パゾリーニの「語の演劇」は、語を音楽的な物質と位置づけるビエットの「物質の演劇」にその反響を見いだすことができる。映画的な「語の演劇」を具体的に実践する方法が、次章で述べるビエットによる声の演出となる。

4 声の演出

本章では『カルパチアの茸』における声の演出の具体的な四つの方法を検討する。それは「外国語訛り・アクセントの活用」、「言葉や説明の省略」、「言葉遊び」、「モノローグ」である。以下、順番に説明する。

1. 外国語訛り・アクセントの活用——ストローブ=ユイレの映画との関係

前章で検討したパゾリーニの「語の演劇」の映画実践を考えた時、フランス映画でまず思いつくのはマルセル・パニョルの南仏を舞台とした一連の作品だろう。そこではレミュをはじめとする当地出身の俳優のパロールが発散する地方色が映画のメロドラマ的背景を彩っていた。もっともパリ出身のビエットの映画において、地方の方言の魅力が追及されることはない。その代わりに外国語訛り、すなわち母国語ではない言語を話すときのアクセントは存分に活用される。方言の同質性と対照的なその異種混交性が声をベルソナ化する。

『カルパチアの茸』で劇団の演出家ジェレミーはパリ在住のアメリカ人とされている。フランス語で語る時もあれば英語の時もある。彼を演じる俳優ハワード・ヴェルノンはスイス国籍のポリグロット（多言語使用者）だが、本作においてはあくまでアメリカ人として英語を話している。流暢だがネイティブではない発音が纏うよそよそしさや肩を張った感じが、すでに指摘した肌理の粗いザラザラした声を際立たせ、ミステリアスな人物像——光を避けて保管される「カルパチアの茸」同様、彼は自室や稽古場の薄暗い空間に棲息する——との間で不確かな緊張関係をつくりだす。

ジェレミーの劇団はフランス語の翻訳で『ハムレット』を稽古する。団員の一人アンナ・マリア（イマ・デ・ラネード）はバルセロナ出身という設定である。女優オランピアを演じるラウラ・ベッティはイタリア人だが、本作でイタリア語を話す機会はない。ジェレミーとフランス語で会話した後、『ハムレット』のオフィーリアの死を伝える一節——マドレーヌが亡くなるのはその直後である——を英語で演じてみせる。あらゆる言語でファルスタッフ(!)を演じられると豪語する彼女は、外国語訛りの活用という本作におけるビエットの声の演出をアレゴリー的に表象する。また、診療所の所長役パタシューはフランス人の女優であり、それ以上にシャンソン歌手だが、その低く渋みを感じさせる声には、話し声であっても歌声を予感させる魅力的な異質さを感じさせる。それはフランス人でありながら名前の通りイタリア系の役を演じていることの違和感に通じる。

こうした外国語を話す、あるいはそのような設定の人物を演じる時に生じる違和感によってテキストの物質性を露呈させる方法は、ビエットが俳優として出演したストローブ=ユイレの映画『オトン』（1969年）を想起させる。ストローブ=ユイ

レの映画は古今の文学的テキストを、俳優に役として演じさせるのではなく、しばしば本を手にしたまま朗読させることで知られる。劇の上演の模様を素朴にフィルムに収めた「映画化された演劇」ではなく、自己言及的な上演のドキュメンタリーとしての「上演の映画」（赤坂太輔）である^{*17}。

『オトン』はストローブ＝ユイレの映画のなかでも最もラディカルと言える。というのも、コルネイユのアレクサンドランで書かれたテキストを朗読するのは、古典劇を演じる訓練を重ねたコメディ・フランセーズの俳優などではなく、主役をはじめその多くがイタリア人の素人俳優だからである。その意図はどこにあるのか。本作について千葉文夫は、「ネイティヴではない人間を起用し、むしろ外国語訛りを積極的に利用したこともまた特徴のひとつ」としたうえで、「ただし、正確に言うならば、この場合の「訛り」とは、標準形に対する偏差という以上に、発音、リズム、抑揚など声の特徴づける諸々の力の配分の多様なあり方、あるいは灰汁が強いというときの「あく」に近いものを含むのである」と述べている^{*18}。この「あく」、すなわち異種混交性を隠すのではなく露呈することがストローブ＝ユイレの映画の目的であり、それをピエットの映画はより控え目かつ洗練された形で継承したと言える。

もう一つ、『オトン』について指摘すべきは、淡々と行われる朗読の驚くべき速さである（千葉は「グレン・グールドによるモーツァルトのピアノ・ソナタの録音」に比している^{*19}）。それは俳優たちが単語の意味をどこまで理解しているか疑わせるほどである。テキストの句切り方などからフランス語の文法を知っていることは伝わるが、諸々の語は一つの文として意味を成す手前で、あたかも楽譜の音符のように処理されている。結果的に朗読から芝居や演技の余地は失われ、代わりにフランス語の統語論（シンタクス）から生まれるリズムが支配する。ストローブ＝ユイレの映画がよく音楽的と称される所以である。ここでは俳優が役を演じるのではなく——「ストローブ＝ユイレの映画がオトンあるいはプロテューヌの人物造型に心を砕いているとは考えにくい」^{*20}——、俳優が本人として出演しているのですらなく、俳優はその人間性を可能な限り縮減され言語が透明な媒体として生起する。

この点に関してはピエットの映画は『オトン』と全く異なる。単に『カルパチアの茸』が劇映画だからというわけではない。俳優＝人物という一元論でも俳優／人物の二元論でもなく、俳優も人物も不在となり声＝テキストとなる零次元を探索す

るストローブ=ユイレに対し、ビエットは俳優／人物／声のペルソナの三者が主導権を争いながら戯れる状態を保持しようとする。ストローブ=ユイレの映画が音楽的、すなわちリズムミックな調子を響かせるのに対し、ビエットの映画はむしろそうした音楽の流れを堰き止め、一つ一つの単語に注意を向けさせる。前者が言語の統語論のもつ強靱さを人間の悲劇的な宿命性として提示するのに対し、後者は、ある種のゴダールの映画のように言語のシンタックスを破壊するとまではいかなくとも、それに絶え間なく亀裂を生じさせることでその強靱さから逃れようとする。

ビエットの映画的「語の演劇」において、諸々の語はそれを発する俳優の声を際立たせ、それ自身のキャラクターを発生させることで文法の支配から一時的に逃避する。その一時的な避難所が以下、ビエットによる声の演出法として述べる台詞における省略と言葉遊びである。いずれにおいても、意味の決定不能性を通じて、意味を決定するマシーンとしての文法（統語論）の不備が露呈される。

2. 言葉や説明の省略——ビエットのバズル映画

人物間の対話を主軸に展開されるビエットの映画だが、その会話にはしばしば省略が起こる。より精確には、言葉による説明が不十分なため、言われていること自体は明確だが誤解の余地が生じる。例えばアンナ・マリアがマドレーヌの事故についてボブに「Elle a été gravement brûlée」と言うと、ボブは「Dans l'accident de centrale?」と返す(20:50)^{*21}。「彼女はひどい火傷を負ったの」「発電所の事故で?」となるが、ボブの軽い調子の質問は、発電所であやまって燃料として燃やされたというブラックなジョークと取れないこともない。判断は観客=聴衆に任される。その手がかりとなるのは、前後の状況や映画全体から伝わるボブの人間性もあるが、何より発話における俳優の声と言い方、イントネーションである。観客=聴衆は真意を推し量るために問題の箇所を反芻するよう要求される。

あるいは終盤、ジェニーと彼女がおそらくは勢いで関係を結んだ新たな恋人との会話に、「Il est resté chez elle.」「Ludovic?」「Non, le champignon.」という遣り取りがある(1:27:00)。「茸」を指して言った代名詞「il」を、恋人のほうは知り合いのリュドヴィクのことだと受け取った。訳せば「彼女のどこ?」「リュドヴィクが?」「違う、茸が」となるだろうか。修正されたとはいえ、最初は言葉足らずのため誤解が生じた。しかもその誤解は、茸と人間を勘違いするという常識的には

起こりえないものである。そのユーモアあるいは皮肉も、観客＝聴衆によって事後的に把握される。

言葉の省略や会話における説明不足は次に扱う言葉遊び同様、意味を宙づりにして観客＝聴衆を謎へと巻き込むだけでなく、一人一人に諸々の語がどのように声として発せられたのかを振り返らせる。その時声がペルソナとして立ち上がる。とはいえこのタイプの声の演出はそれほど頻度が高くない。台詞が省略されすぎれば会話が成立せず、難解な実験映画になってしまう。ピエットの映画はそのような極端さには到らない。

ここで指摘しておきたいのは、台詞の省略ともしばしば連動する台詞以外の省略である。物語上重要な人物が登場しなかったり、あるべきシーンが抜けていたり、見えるべきものが見えなくされていたりする。最もわかりやすい例は題名にある「カルパチアの茸」である。マリーが大切に保管しているが、モノとして画面に映し出されることは一度もない。「茸」は原子爆弾が爆発した後の「茸雲」も連想させるが、原爆の強烈な光を間近で見ることができない（見たら即死する）。その不可視性が、光を避けて保管される「カルパチアの茸」の映像的省略に対応する。

『カルパチアの茸』でジュニーは不安でイライラしている女性として描かれる。放射能の脅威だけでなく、夫や娘と別居しているという個人的な事情のせいである。その意味でこの二人は重要な人物だが、夫は冒頭に出演するのみ、娘ソフィーは全く登場しない。巧みなのはこの不在を換喩的にずらすような形で視覚化するピエットの手法である。ジュニーの別の家族関係、すなわち父や父の劇団に殉じたという母との関係に関する台詞による言及に加え、自分の働く書店に父親と一緒に来た幼い少女シビルが突然いなくなるシュルレアリスティックなエピソードが、彼女自身の娘との関係を暗示し、「娘」の不在を浮き彫りにする。

ピエットの映画における様々なレベルにおける省略は、総合してあたかもパズルのピースだけがある状態を生む。全体は見通すことができない。ピエットの映画は一種のパズル映画とも言えるが、特に英語圏の映画研究で話題となっている1990年代以降のアメリカにおけるパズル映画——例えばデヴィッド・リンチやクリストファー・ノーランの作品——とは全く異なる。ハリウッドのパズル映画はストーリーテリングの工夫や複雑化によって映画を断片化し、パズル化する。その特徴は語り手、すなわち製作者たちの観客に対する絶対的な優位にある*²²。反対にピエッ

ト的パズル映画では語りが前面に出ることはない。外から無理やりプロットを操作するのではなく、映画内の人物にとっても観客＝聴衆にとっても平等に直面する言葉や人物や映像の物理的な欠如によって、物語世界は断片化されると同時に不透明化する。これがパズルのピースだけがある状況である。パズルは完成せず、いわゆる「伏線回収」もない。世界の不透明な謎が残る。

3. 言葉遊び——説教臭くないプレヒト主義

言葉遊びはビエットの映画の最大の特徴と言える。『物質の演劇』を論じた際にそれを言葉の「遊び＝演奏」(jeu)として論じたが*²³、『カルパチアの茸』には質量ともにさらに豊かな言葉遊びが見られる。幾つかの種類に分けて整理しておこう。

まず、同じ一つの語や言い回し、文が画面で起こっていることとの間で二つの異なる意味を発し、しばしば深刻な聞き間違い (malentendu)、すなわち誤解を引き起こすケース。例えば、すでに指摘したようにタイトルにある「champignon」は「茸」と同時に原子力爆弾の「茸雲」を喚起する。同様に、冒頭で原発事故のニュースを伝える「radio」(ラジオ)——アナウンサーはビエット自身——は即座に「radioactivité」(放射能)を喚起する。あるいは、ボブがジェレミーの劇団の照明係として採用された後の場面。アンナ・マリアと道で話しているボブは画面外に誰かを見つけ、彼のことは「encadrer」できないと小声で言う(23:57)。「あいつは我慢ならない」という意味だが、同時にカメラは問題の男を「encadrer」できない、すなわち画面内に収めることができない。

より深刻な誤解の可能性は、マドレーヌが死んだ直後の付き添い看護婦とマダム・アンブロジーノの会話にある。看護婦は別の階の勤務への異動を希望するが診療所長は断る。白衣を脱ぎながら看護婦は「Je quitte le service」と言う。勤務を終え帰るという意味にも、仕事自体辞めるという意味にも取れる。彼女に対しマダム・アンブロジーノは「暑いのか?」と訊き「Il a besoin d'un sacré coup de fer, votre service」と語る(1:22:24)。あえて文字通り訳せば「あなたの任務には神聖なる鉄の一撃が必要」、すなわち「この仕事は鉄のように堅い聖なる使命感がなければやっていけない」といった意味合いであり、看護婦を励まそうとしているのかもしれない。しかし「coup de fer」にはアイロンがけの意味がある。し

たがって「あなたの仕事で必要なのはちゃんとアイロンがけすること」、つまり、脱いだ白衣にアイロンをかけなさいという意味にも取れる。

二人がこの状況をどう把握しているかは定かでない。私たちも同様である。省略による意味の決定不能性同様、言葉遊びによる意味の決定不能性も映画内の人物と映画の観客＝聴衆は平等に、同時に直面する。しばらく会話が続き、マダム・アンブロジーノは看護婦を留意させようと白衣を着させるが、彼女はそれを脱ぎ棄て部屋を後にする。何か決定的なことが起こったのは確かであり、その一部始終を私たちは目撃したが、それはいかなる出来事だったのか。次のシークエンスはジェニーの新人恋人がシャツにアイロンがけをする場面から始まる。観客＝聴衆はパタシューの発した「coup de fer」が引き起こした（かもしれない）事態について、シーンが変わっても思い巡らさざるをえない。

同じ語ではなく似た発音のフレーズが異なる意味を発する場合もある。ボブが劇団員として採用される際、一人の俳優が「Bob et ses verres de contact」（ボブと彼のコンタクトレンズ）と不思議な台詞を言う（19：34）。それは「Bob est sévère de contact」のようにも聞こえる（あえて訳せば「ボブは契約が厳しい」）。あるいは、ジェニーが新しい恋人と過ごした夜が明けた後、ジェニーは二人で「au bord de la Marne」、すなわち「マルヌ河畔に」行くことを確認すると（1：25：55）、恋人のほうは「au bord de la mer」、すなわち「海辺に」行くはずだと答える（1：22：58）。「Ça nous fera prendre le RER」（RER [首都圏高速鉄道網]で行くだろう）という彼に対し（1：26：06）、ジェニーは「Ça nous fera surtout prendre l'air」（きっと外の空気を吸うことになるだろう）と返す（1：26：08）。似た音が別の意味を発生させるプロセスが繰り返される^{*24}。

同じ人物に関する複数の呼称も一種の言葉遊びと言える。ジェニーは「マドモワゼル」と呼ばれる度に「マダム」と訂正させる。一方ボブは姉にロベールと呼ばれると「ボブ」と呼ぶように言う。演出家ジェレミーは彼の俳優たちを名前ではなく演じる役名で呼ぶ。また彼の名前「Jeremy Fairfax」はフリッツ・ラングの『ムーンフリート』（1955年）でスチュアート・グレンジャー演じる海賊の名前「Jeremy Fox」を連想させる。同時に「Fairfax」は「faire face」（向き合う）と似た音であり、彼と娘ジェニーとの対面に注釈を付け加える。

ピエット映画における言葉遊びについて、バンジャマン・エズドラフォはピエッ

ト自身がヒントを得たと思われるレーモン・ルーセルをはじめとする、20世紀後半のフランスにおける文学的実験やその理論との関連を論じている^{*25}。一方筆者は『物質の演劇』に関して、言葉遊びが生むダブルバインド的状况——『カルパチアの茸』の例で言えば看護婦と診療所所長との会話が孕む意味の食い違い——について、ポール・ド・マンの文学批評を参照しつつ、その帰結がもたらす倫理的側面を強調した^{*26}。ここではフランスの映画理論家レイモン・ベルールの議論を紹介しつつ、本稿のテーマである声の演出の問題という観点から検討する。

『カルパチアの茸』についてベルールは「あらゆる教育的な価値をなく奪われたプレヒト主義のようなもの」を指摘している^{*27}。ここで言う「プレヒト主義」は「異化」や「叙事的演劇」といったキーワードで説明されるこのドイツの劇作家の演劇理論、すなわち、観客に自分が観ている対象との同一化を妨げ、それがつくられたものであることを不断に告発する演劇観と理解しておけばよいだろう。プレヒトにとってその教育効果、説教臭さは彼の政治的な意図を鑑みれば必須のものだが、ベルールによればビエットの映画はプレヒト的だがそうした政治的な臭みがない。

ではビエットの説教臭さのないプレヒトとはいかなるものか。それは観客＝聴衆に「スクリーン上で展開されることの純粋な現在の外見を生きながら、同時にその外見を諸要素がバラバラになっていくなかで思い出す」よう誘導することである^{*28}。画面において生じる出来事、その瞬間瞬間に最大限の注意力をもって眼差しを向け、耳をそばだてさせつつ、それが様々な要素へと解体されるなかで、過去となりつつある現在の画面を想起させること、端的に言えば、現在の映像と音声を過去のそれと同時に認知させること——ベルールいわく、この映画において最も困難な試みに取り組んだのがビエットにはかならない。ゆえに「ビエットの映画は記憶するのがかくも困難」であり、彼は「他のどの映画作家にも似ていない」^{*29}。

言葉遊びにおいて本質的なのはその事後性である。すなわち、それは一度起こった後に反芻されることによって言葉遊びだとわかる。そこで反芻されるのは言葉の意味というよりその音声的側面である。言葉遊びとそれが引き起こした事態、過去となった現在とその結果としての新たな現在に同時に直面する観客＝聴衆にとって頼りとなるのは、俳優の話し方と声、精確にはその記憶である。声の表情や抑揚が言葉の真意を自ずから伝える（かもしれない）。声のペルソナが現れる瞬間である。

この一連の体験は、プレヒトのような明確な政治性に動機づけられてはいない

が、確かにプレヒト的と言える。異化効果は、現状に対する覚醒を促すというその本来の目的からすれば、誰にとっても違和感を感じさせるような事態によって実現するが、ピエットの控え目で密やかなプレヒト主義は、なにげない日常における出来事や会話の描写を、精確なショットと考え抜かれた画面連鎖、そして語句の選択による俳優の声の演出を細かく積み重ねていくなかで可能となる。

4. モノローグ——二重モノローグ化する会話のパラドクス

言葉遊びが多かれ少なかれピエットの映画作品全般に見られるのに対し、『カルパチアの茸』に特徴的なのは、人物が誰に対してでもなく独り言を語るモノローグが多いことである。後で紹介するジェニーの文字通りのモノローグもあれば、俳優が鏡に向かってする稽古や、マダム・アンブロジャノが最初に登場する時のような電話での会話——話していても相手は見えない——のような、モノローグに類するシーンも多い。ジェレミーがシェイクスピアについて語る講釈もモノローグ的である。映画でエキセントリックな芸術家を描く際によく現れる類の場面で、実際はそれを聞いている劇団員たちが周りにいるのだが、演出家はそれを意識せず独り言のように一方的に語る。

『カルパチアの茸』におけるモノローグ及びモノローグ的場面は、公開当時に批評家ルイ・スコレッキが見どころとして指摘した、「ニュー・フェイスを発見する」ための舞台としても機能している^{*30}。若手俳優たちに演技をアピールする機会が与えられ、ある種のショーケースを構成する。オペラで言えばアリアに相当するだろうか。短い場面でも、たとえ脇役でも、ピエットは俳優を大切にフィルムに収める。そもそも、モノローグは印象に残る短い台詞を吐いては舞台を去っていく脇役の領分でもあるが、本作は主要人物を含め誰もが脇役である世界を描いているとも言える^{*31}。いずれにせよ、他人へのメッセージの伝達という目的を欠いたモノローグは詩的な場面であり、そこでは身振り以上に俳優の声に関心が集まる。

『カルパチアの茸』のジェニーの以下のモノローグは、本作に関して批評家たちが最も話題にしてきた場面の一つである。

Aujourd'hui, tout le monde me ment, le gouvernement, les aliments, le bâtiment, les vêtements, les compliments, les armements, tout est boniment,

constamment. Même mon amant ment. Maman.

今はみんな私に嘘をつく。政府も、食べ物も、建物も、着る物も、お世辞も、軍隊も、いつだってすべて出鱈目。恋人さえ嘘をつく。お母さん。(1 : 28 : 02)

語られているのは何もかもが信じられない悲劇的状况であり、本作のペシミスティックなトーンを設定するモノローグではある。しかし他方で、ジェニーはそれ自体「嘘をつく」という意味をもつ「ment」という音で韻を踏みたいがために独白しているのかもしれない^{*32}。そのことによって意味やテーマではなく、ジェニーを演じるトニー・マーシャルの声自体がなお一層焦点化される。この声は文字通りに言われた内容とは裏腹に、諸々の語が韻を踏むような、ある種の連帯の可能性を開く。それは先ほど述べた、全く異なるシークエンスがアイロンによって繋がることと通底する。

このモノローグは、いわゆる「私は嘘つき」型のパラドクスともなっている。「みんな私に嘘をつく」のならジェニーも自分自身に嘘をついているかもしれない。嘘とはこの場合、言われている内容と言われている手段が食い違うことである。俳優によって演じられる人物の台詞と声のペルソナが争う。一般にモノローグは真実を語るとされる。誰に聞かれているわけでもない時にあえて嘘を言う必要はないからである。ピエットはこの演劇的な約束事も問題化し、モノローグの内容の真実性を映画的に宙づりにする^{*33}。

モノローグではないが、本作には面と向って会話しているはずの二人の話が噛み合わない場面がある。例えば、マリーとリュドヴィクの会話で、マリーは「カルパチアの茸」の保存法について語る一方、リュドヴィクは核の脅威について語る。また、フェアファックス親子は再会するが、父はシェークスピアについて語る一方、娘はかつて彼の劇団に所属していた自分や母について語る。いずれの場合も会話する二人は画面のなかで奇妙な形で配置されている。前者は「茸(雲)」、後者は演劇という共通項を背景に対話は並行線を辿る。共通項があるがゆえに話の噛み合わなさが目立つとも言えるが、話が噛み合っていないのに共通項があるとも言える。オペラの二重唱——二人の歌手が同じ旋律を歌いながら全く異なる内容を語る事が珍しくない——にも似た、パラドキシカルな構造を見逃すべきではない。

演劇においてこうした二つの噛み合わないモノローグの同時進行は「二重モノローグ」と呼ばれる。佐々木健一によれば、この手法を確立したのはドイツの劇作家フランツ・ヴェーデキントである。興味深いのは二重モノローグにおいて、それぞれの台詞にある共通の語が蝶番的な役割を果たす場合があることである。「この同じ台詞のくりかえしによるレトリックの効果は、その両義性に拠るものである（一種の“paronomase”——^{かけことば}掛詞）。言葉の表層は同一でありながら、二人の言う意味は全く異っている。同じ言葉の両義性が、二人の心の「関心の分裂」を一層くっきりと際立たせている」*34。それは端的に言葉遊びにはかならない。逆に言葉遊びを二重モノローグの局所化かつ極小化として理解することもできよう。

ここで改めて考慮すべきは演劇と映画の違いである。演劇は一回性の出来事である。一方映画は複製メディアであり、二重モノローグであれ言葉遊びであれ、出来事として記録する。したがって次のように肯定的に考えることもできよう。言語が通じ合わないバベル的な状況をペシミスティックに描くまさにその映画が、原因となる出来事を映像と音声によって記録することで、心が離れ離れになった人間たちを、バラバラになった世界を、辛うじて繋ぎ留めている、と。このパラドクスを、俳優が人物として語る台詞の意味とは異なる声のペルソナが支える。

おわりに——ジャン＝クロード・ピエットと三元論的映画思考

本稿は『カルパチアの茸』を人物と俳優と声のペルソナが拮抗する作品と位置づけたうえで、声のペルソナを発生させる具体的な方法を映画あるいは演劇的背景も踏まえつつ明らかにした。タイトルが由来する小説『カルパチアの城』がオペラ歌手にまつわる話だということを一つの根拠に、ピエットの映画にあえてオペラ的な「人物／俳優／声のペルソナ」の三つ巴を検証しようとした試みが成功したかどうかは読者に委ねるが、補足として触れておきたいのはピエットと三つ巴、すなわち三元論との深い関係である。というのも、批評家ピエットの最も有名な二つのテキストはいずれも映画を三元論的競合として読み解く構造をもっているからである。それは「映画作家とは何か」（1996年）*35と「フィルムの統治形態」（1998年）*36であり、いずれもピエットがセルジュ・ダネーとともに創刊した雑誌『トラフィック』に掲載された。

「映画作家とは何か」でピエットは映画監督を「réalisateur」（監督）、「mettre

en scène] (演出家)、「auteur」(作家)、「cinéaste」(映画作家)に分けた。四つではないか、と思われるかもしれない。しかし最初の「réalisateur」は中立的で事務的な呼称であり、本格的な考察から退けられている。重要なのは、どの映画にも存する演劇的な出自とヌーヴェル・ヴァーグにおける「演出」至上主義を含意し、とりわけ1950年代のある種のハリウッド映画監督たちのように、注文された映画において自らの個性を発揮させることのできる「演出家」と、その逆に何が何でも自分の作品をつくりあげることに拘る「作者」——同じ時代の例ではジョン・ヒューストン——、そして自分でも予測しなかった、訳のわからない世界をつくりだしてしまうミステリアスな「映画作家」、この三者である。ビエットによれば同じ監督でも「映画作家」から「演出家」になったり、「作家」が「映画作家」になったりする。監督の作風の変化とは何か考える際の興味深い視点にもなっている。

もう一つの「フィルムの統治形態」に関しては、前述の拙稿でも詳しく紹介した^{*37}。簡単に振り返れば、一本のフィルムを「話」「ドラマトウルギー」「形式的企図」の三つに分け、その競合として映画を分析する方法を提示し、実践したのがこの文章である。特に三つのうち二つの間で争いが生じると、残りのもう一つがないがしろにされるという点が興味深い。いずれにせよ、本稿で論じた人物／俳優／声のペルソナのそれも含め、ビエットの映画的思考は三元論的構造をもっており、それがレイモン・バルールの言う「他のどの映画作家にも似ていない」彼の作品の魅力的な源泉となっているのである。

註

- 1 Stanley Cavell, "Opera and the Lease of Voice", in: *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Cambridge: Harvard University Press, 1994, p.151. 邦訳はスタンリー・カヴェル「オペラと〈声〉の貸借」、『哲学の〈声〉——デリダのオースティン批判論駁』中川雄一訳、春秋社、2008年、221頁。ただし訳文を一部変更した。「ペルソナ」については以下を参照。坂口ふみ『〈個〉の誕生—キリスト教原理をつくった人びと』、岩波書店、1996年、135-137頁。
- 2 新田孝行「『ドラマ性』の記録—ジャン＝クロード・ビエットの擬演技指導」、『人文研紀要』101号、中央大学人文学研究所、61-85頁。特に79-81頁参照。
- 3 Jules Verne, *Le Château des Carpathes*, Paris, Hachette, Le Livre de poche, 1966. (邦訳: ジュール・ヴェルヌ「カルパチアの城」新島進訳、『ジュール・ヴェルヌ<驚異の旅>コレクション5』石橋正孝解説、インスクリプト、2018年、7-185頁)
- 4 Jean-Claude Biette, *Poétique des auteurs*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Écrits », 1988.

p.18.

- 5 Pierre Léon, *Jean-Claude Biette. Le sens du paradoxe*, Paris, Capricci, 2013, p.31.
- 6 Serge Toubiana, « La petite lumière dans le bocal », *Cahiers du cinéma*, n°429, mars 1990, p.56.
- 7 ビエットによる声の演出を検討する本稿において、本来ならマドレーヌの沈黙についても考察すべきところだが、紙幅の関係、及び今回は声について、隠喩としての思想的・哲学的含意ではなく、あくまで現実の声とその具体的な演出を主題とする観点から、声の全き不在である沈黙については問題としない。稿を改めて論じることにしたい。
- 8 « Avec un rien de théâtre: entretien avec Jean-Claude Biette (2e partie) », propos recueillis par Benjamin Esdraffo et Julien Husson, *La Lettre du cinéma*, n° 8, hiver 1998, p.49.
- 9 新田孝行 「「ドラマ性」の記録」、77-79頁参照。
- 10 « Avec un rien de théâtre », p.56.
- 11 Benjamin Esdraffo, *Poétique de Jean-Claude Biette*, sous la direction de Jean-Louis Leutrat, mémoire de DEA, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR Cinéma et Audiovisuel, 1994, p.44.
- 12 『カルパチアの茸』の終盤、ジュレミーとオランピアとの会話から、オランピアがジョルジョ・ストレーレルの演出で演じる企画があったことがわかる。ストレーレルはパゾリーニの「新しい演劇のための宣言」で非難の槍玉に挙げられている演出家である。言うまでもなくオランピア役のラウラ・ベッティはパゾリーニの親しい友人であり、彼の映画のみならず演劇作品にも数多く出演している。
- 13 新田孝行 「「ドラマ性」の記録」、84頁の註46参照。
- 14 四方田犬彦『パゾリーニ』、作品社、2022年、553頁。
- 15 同上。
- 16 同上。
- 17 赤坂太輔『フレームの外へ——現代映画のメディア批判』、森話社、2019年。特に第5章「時代劇から上演の映画へ」（110-135頁）参照。
- 18 千葉文夫「テキストの声、大地のざわめき」、渋谷哲也編『ストロープ＝ユイレーシネマの絶対に向けて』、森話社、2018年、108頁。
- 19 同書、109頁。
- 20 同上。
- 21 以下『カルパチアの茸』の台詞を引用する場合は、その箇所をシネマテーク・フランセーズのサイト「Henri」にアップされた本作の動画における時間表示を示す。<https://www.cinematheque.fr/henri/film/46898-le-champignon-des-carpathes-jean-claude-biette-1988/>（最終アクセス：2022年12月31日）
- 22 例えば以下を参照。*Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, edited by Warren Buckland, Malden: Wiley-Blackwell, 2009.
- 23 新田孝行 「「聞き間違い」の脱構築—ジャン＝クロード・ビエット『物質の演劇』における音楽演奏のパラダイム」、『人文研紀要』98号、中央大学人文学研究所、241-265頁。特に253-255頁参照。

- 24 ちなみに「au bord de la Marne」と「prendre le RER」はこれより前に一度台詞として発話されていた（それぞれ55：20、45：13）。件のシーンでは一度出たフレーズがそれと音が似たフレーズとともに繰り返されたことになる。
- 25 Benjamin Esdraffo, *op.cit.*, p.24-46.
- 26 新田孝行「『聞き間違い』の脱構築」、255-260頁参照。
- 27 Raymond Bellour, « Le Champignon des Carpathes, un grand film politique », *Trafic*, n° 85, « Jean-Claude Biette, l'évidence et le secret », printemps 2013, p.151.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*
- 30 Louis Skorecki, « LES FILMS DE NOS 25 ANS. 1990. Le Champignon des Carpatés. Biette hallucinogène », https://www.liberation.fr/cinema/1998/05/13/les-films-de-nos-25-ans-1990-le-champignon-des-carpatés-biette-hallucinogène_238629/（最終アクセス：2022年12月31日）
- 31 以下の拙稿では、ピエットの映画における文学作品の引用の方法を俳優や人物たちの脇役の性格と関連づけた。新田孝行「例の讃歌——ジャン＝クロード・ピエット『物質の演劇』における文学的参照」、『人文学報』第518巻15号、東京都立大学人文科学研究所、57-74頁。
- 32 これに続くシークエンスでジェレミーと対面したマダム・アンブロジャーノは意味ありげに「certainement」と口にする。それはしばらく間を置いて別のショットによって繰り返される（それぞれ1：13：47、1：13：56）。ピエットの映画には珍しいこの意図的な「つなぎ間違い」の目的が「ment」の強調にあることは明らかだろう。この音によって異なるシークエンスが連結される。
- 33 「みんな嘘をつく」というジェニーのモノローグはまた、ヴェッキアリの『女たち、お女たち』において二人の仕事のない女優たちが叫ぶ「Tout est vrai」（すべて本当）とコントラスを成す。この対比は時代の変化を反映する。『女たち、女たち』の撮影された1970年代半ばと『カルパチアの茸』の1980年代後半の間に何があったのか。前者に関連するバゾリーニやサヴィアンジュの不在、それがピエットに与えた個人的影響のみならず、フランス社会全体の状況を考える必要があるだろう。一つだけ述べれば、前述のシネマテーク・フランセーズがアップしている本作の映像に付された紹介文で、エルヴェ・ピシャルがジェニーのモノローグを引用しつつ言及しているエイズの問題が挙げられる。彼女の疑心暗鬼は同時代の、特に男性同性愛者たちの心情を代弁する。当時フランスでタブーだったこの問題に対する映画的反応に言及した以下の論文では触れられていないが、『カルパチアの茸』をその最初期の作品として解読することは可能であり、また必要でもあるだろう。ここでは問題の所在のみ指摘する。James S. Williams, “Representations 1980- Present: From Gay Visibility to Queer In/Visibilities”, in: *The French Cinema Book*, 2nd ed., edited by Michael Temple and Michael Witt, London: British Film Institute, 2018, pp.313-320.
- 34 佐々木健一『せりふの構造』、講談社学術文庫、1994年（単行本初出：1982年）、131頁。
- 35 Jean-Claude Biette, « Qu'est-ce qu'un cinéaste? », *Qu'est-ce qu'un cinéaste?*, Paris, P.O.L., 2000, p.15-31.

- 36 *Ibid.*, « Le gouvernement des films », p.109-123.
- 37 新田孝行 「「ドラマ性」の記録」、65-67頁参照。

