

## 例の讃歌——ジャン＝クロード・ビエット

### 『物質の演劇』における文学的参照

Éloge des exemples. Les références littéraires dans *Le Théâtre des matières* de Jean-Claude Biette

新田 孝行

はじめに

『物質の演劇』(*Le Théâtre des matières*, 1977年)は、1960年代に雑誌『カイエ・デュ・シネマ』などの批評家として活躍したジャン＝クロード・ビエット(1942～2003)が初めて監督した長編映画である。本作は、パリ郊外を根拠地とするある劇団をめぐる人間模様、特にその主催者で演出家でもあるドイツ出身の中年男性と、新しく入団した演技経験のない中年女性の二人の関係をめぐって話が展開する。映画内では実際に演劇の一部が公演や稽古として上演されるが、それ以外にも、様々な時代の様々な言語で書かれた文学テキスト——外国語の場合、ほとんどフランス語に翻訳されているとはいえ——が朗読されたり、作品名が言及されたりする。

「ビエットにとって、映画は完成された芸術であったためしなどなく、芸術に関わる思想の発展における論理的な一つの帰結、したがって、まずもって文学や演劇、音楽に育まれたものなのであり、1本の映画が踏み出す不安定な現在には、過去の時間の様々な生が亡霊のようにとりついている」。生前のビエットと親しく、自身映画作家・批評家として活動するピエール・レオンは2013年に出版した『ジャン＝クロード・ビエット パラドクスのセンス』でこう述べている<sup>1</sup>。本稿では、『物質の演劇』において既存の文学・演劇作品が、映画というメディアと触れ合うことで言葉とイメージとの間に新たな関係をフィクションとして作り出すプロセ

<sup>1</sup> Pierre Léon, *Jean-Claude Biette. Le Sens du paradoxe*, Paris, Capricci, 2013, p.21.

スを、できる限り具体的に辿ることにしたい<sup>2</sup>。

以下、参照された作品の出典を確認し、俳優によって朗読、あるいは演じられる場合には、その引用箇所を明らかにする。『物質の演劇』に登場する文学テキストのなかでとりわけ重要なのは、劇団の演目であるシラーの『メアリ・スチュアート』とバタイユの『空の青み』、そして、話の進行とは別のレヴェルで言及されるルクレティウスの『事物の本性について』の三つである。これらをはじめとする諸々の引用は、『物質の演劇』の物語世界を寓話的に拡大し、表向きのあらすじと異なるフィクションを起動させる。その詳細を記述したうえで、ビエットによる映画創作の方法としての文学的参照の特徴と思想的背景を考察する。

## 1 『メアリ・スチュアート』

旅行代理店に勤める中年女性ドロテ（ソニア・サヴィアンジュ）はある日、ふとした偶然から「物質の演劇」なる劇団を主宰するドイツ人舞台演出家ヘルマン（ハワード・ヴェルノン）と出会う。かつて、第二次世界大戦中にヘルマンはヴァイオリニストとして、ドロテはハーピストとして、それぞれドイツとフランスのオーケストラで活動していた。かねてから女優として舞台に立つことに憧れていたドロテに対し、ヘルマンは、シラーの戯曲『メアリ・スチュアート』に、原作にはないカトリーヌ・ド・メディシスの役を付け加え、それを彼女に演じさせる計画をちらつかせる。乗り気になったドロテは、経営の苦しい劇団が存続するためなら経済的な援助も惜しまない。彼女は劇団の一員となるだけでなく、演出家の愛人にもなり、劇場に隣接する彼の家に移り住む。当てにしていた資金が得られなくなった劇団は、予定していた演目を変更しなければならなくなり、バタイユの小説『空の青み』を翻案して上演することになる。ドロテは深夜、職場の金庫から金を盗もうとするが、上司のマダム・ノグレット（ポーレット・ブヴェ）に見つかり、翌朝叱責される。さらにドロテは、偶然聞いたヘルマンの立ち話から自分が役を失うことを知り、これまで金のために利用されていたのではないかと気づく。ドロテはヘルマ

<sup>2</sup> レオンが挙げたもう一つの音楽と『物質の演劇』との関係については別稿で論じた。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』（中央大学人文科学研究所）第98号、2021年、241–265頁。

ンの許を去る。

映画は、劇団「物質の演劇」によるメーテルリンクの『ベレアスとメリザンド』の最終公演が終わり、次のシラーの『メアリ・スチュアート』に向けて稽古が始まるところから始まる。ちょうどその時点で劇団に入ったドロテには、原作にはないカトリーヌ・ド・メディシスの役が与えられる。役と言っても端役であり、英語で文字通り「脇の演技byplay」と呼ばれる台詞のない演技を担当するにすぎない。

『メアリ・スチュアート』(1800年)は、血縁関係にありながら王位継承権をめぐって対立した二人の女王、スコットランド女王メアリ・スチュアート(1542～1587)とイングランド女王エリザベス1世(1533～1603)の史実に基づく(ドロテの役カトリーヌ・ド・メディシスはメアリの義理の母親に当たる)。ただし、本作で演じられる場面に登場するモーティマーはシラーが創作した人物である。『物質の演劇』では『メアリ・スチュアート』から二つの箇所が上演される(なお、ヘルマンが稽古でドイツ語原文を読み上げる時以外は、シラーの戯曲はフランス語訳で朗読される。翻訳者は、画面に一瞬映る公演のポスターによれば「ジャン＝ポール・ルパップJean-Paul Lepape」)。

一つは第1幕第6場で、まずモーティマーの以下の台詞を若い俳優フィリップ(フィリップ・シュマン)が朗読する(8:46。以下、シネマテーク・フランセーズの動画配信サイトHENRIにアップされた本作の映像<sup>3</sup>において該当する時間経過を括弧内に示す)。

女王様、わたくしがはたちになったときのことです。小さいときから厳しい義務を教え込まれて育ち、教皇権に対する暗い憎しみによってはぐくまれました。<sup>4</sup>

公演の場面ではこのすぐ後の別の箇所が演じられる。モーティマーの長い台詞とそ

<sup>3</sup> <https://www.cinematheque.fr/henri/film/46812-le-theatre-des-matieres-jean-claude-biette-1977/>

<sup>4</sup> フリードリヒ・シラー「メアリ・スチュアート——五幕悲劇——」、岩淵達治訳、『シラー名作集』、白水社、1972年、122頁。原文は、Friedrich Schiller, « Maria Stuart », *Sämtliche Werke*, t. IV, Berlin, Aufbau-Verlag, 2005, p.298.

れに対するメアリの返答で、フィリップとマルティーン（マルティーン・シモネ）——ドロテにとっては役を争う相手として、そしてヘルマンの愛人としてライヴァルと言える若い女性——によって演じられる（51：22）。

#### モーティマー

ところでわたくしが教会のなかまではいっていったあのときの気持といたらどうだったでしょう。天からは妙なる楽の音が響き、壁や天井のいたるところから、まったく惜しげもなく、さまざまな彫刻がわき出すようにあらわれてきます。この世の最高の輝かしさが、今そこにあり、うっとりとは見とれるわたくしの前を動いていくのです。自分のこの目でわたくしは、神々しい姿を、天使の受胎告知や、主の誕生や、聖母マリアや、三位一体の降臨や、輝くばかりの主イエスの変容を見たのです。それから教皇が、あのすばらしい法衣に身をつつみ、盛大なミサをおあげになり、民衆に祝福を授けるところを見たのです。おお、それに較べれば地上の王者たちの身を飾る金や宝石の輝きも何ほどのことがありますよう！ かの人教皇のみが、神々しさにつつまれた存在です。あのかたの家はほんとうの天の王国です。なぜならあのもろもろの姿かたちはほんとうにこの世のものではないのですから。

#### メアリ

おお、どうかおやめになって！ わたくしをおいたわりください。新鮮な生の絨毯をわたくしの前に広げられるのはおよしく下さい——わたくしはこんなにみじめな、とらわれの身なのに。<sup>5</sup>

メアリの最後の一文（「新鮮な…」）はこのシーン以前にマルティーンによって（27：36）、シーン直後に劇団員のレペトス（コスタ・コムネヌ）——「繰り返す人」といった意味を持つ名前であり、朗読したり、他の俳優やヘルマンの言葉を繰り返すキャラクター——によって（51：40）、口ずさまれる。

『メアリ・スチュアート』からのもう一つの引用は第2幕第2場のエリザベスの台詞である。ヘルマンの自室——彼の自宅は劇場と稽古場を兼ね、劇団員もそこで

<sup>5</sup> 同書、122-123頁。Idid., p.298-299.

生活している——に団員たちが集まっているなか、彼がまずドイツ語で、続いてフランス語で朗読する。エリザベスは「いったい何を？」と言った後、ト書きによれば「(彼女は指から指輪を抜き、それを考え込んでながめ)」ながら、以下のように語る(10:25)。

女王たるものでも身分の卑しい町の女より勝ったところはないのですから、指輪という同じ目じるしで同じ義務を指示され、同じ奉仕を強いられるのです——指輪は結婚を意味し、女を縛る鎖になるものもやっぱり指輪です。殿下にこの贈り物をお渡しください。まだ鎖ではない、まだわたくしを縛るものではありません。でもやがて、わたくしを縛るものになるかもしれないのです。<sup>6</sup>

『メアリ・スチュアート』は『物質の演劇』でテキストが最も長く引用される戯曲であり、そこでの国や宗教——メアリはカトリック、エリザベスはプロテスタント——を異にする2人の女王の対立は、もう一つの競合関係、すなわち、オープニング・クレジットに続いてピエット直筆の原稿で紹介される、主人公二人の過去と関係する対立——ドロテとヘルマンが第2次大戦中にオーケストラの団員として仕えた二人の指揮者、フランスのロジェ・デゾルミエール(1898～1963)とドイツのヴィルヘルム・フルトヴェングラー(1886～1954)の音楽的個性の対立——とともに、本作における「争うこと」の主題を導入する(ちなみ主要引用テキストの一つである『空の青み』の作者の名前Batailleは「闘い」を意味する)。映画の物語における「争うこと」とはヘルマンをめぐる女性団員たちのライヴァル関係である。ただし、引用された台詞では「争うこと」が問題となっていない。ここでは観客が『メアリ・スチュアート』という作品を知っていることが前提されており、これは後述する他の二つの主要テキストについても同じである。

では、引用された台詞の箇所で見つかるべき主題とは何か。二つある。一つは「囚われること」や「縛られること」であり、メアリはもちろん——「わたくしはこんなにみじめな、とらわれの身なのに」——、彼女を幽閉するエリザベスも「女を縛る鎖」としての「指輪」(すなわち結婚)について語る。もう一つは、この「指輪」

<sup>6</sup> 同書、142頁。Ibid., p.332.

をはじめ「金」や「宝石」といった宝飾品関係の語によって示される金銭や富の主題である。これを契機に映画では、表面上の物語とも関連しつつそこから外れる以下のフィクションが形作られる。

ドロテは劇団存続のため祖母の形見の宝石を売って金をつくるようヘルマンに迫られる。にもかかわらず稽古中、共演者から指につけたその大きなダイヤが頭に触れて痛いと言われたドロテは、これを無造作に放り投げてしまう。行方不明となった高価な宝石は紆余曲折の末に小道具として扱われる。ヘルマンや劇団に対するドロテの献身と同じく、彼女の宝石もその価値を認められずに終わるのだが、その一方、終盤で二度挿入される、夜空に青白く光る小さな月はドロテの輝くダイヤと映像的に呼応する。そもそもドロテの名前にd'or ôtée、「外された金」という語が刻まれていたのだった。この宝石をめぐる引用テキストとメインのストーリー、映像、及び言葉遊びが観客の頭のなかで連携することによって、サブプロットが生まれる。この新たなフィクションは、ドロテが『メアリ・スチュアート』で演じる役のような、物言わぬ「脇の演技」として機能する。

以上に加え、ドロテの宝石が公演存続のために要求されたことに明らかなように、宝飾品の主題は演劇制作の資金、いわば「劇団の物質」の問題を提起する。遺作となった『サルタンバンク』(Saltimbank、2003)でも繰り返される劇団経営の経済的危機というテーマは、限られた予算のなかで映画を撮り続けたビエット自身にとっての切実な問題だったが、同時に美学的な挑戦をも意味した。「まずは予算、それから脚本」<sup>7</sup>をモットーにしたビエットは、与えられた資金の枠内で映画を撮ることに、彼自身が愛する低予算B級ハリウッド映画にも通じる創作の可能性を見いだしていた。

## 2 『事物の本性について』

『物質の演劇』の中盤には、物語の進行を中断させる中間休止的な場面が挿入される。荒涼とした空き地——このシーンの前に一度、劇団員でヘルマンの愛人だったが捨てられて去ることになるブリジット(ブリジット・ジャック)が、公演で彼女を見たという男性に出会って身の上話をする場所として登場していた——に、へ

<sup>7</sup> Pierre Léon, *op. cit.*, p.31.

ルマンやドロテをはじめとする劇団員たちが集まる。そこでレペトスが、ルクレティウスの『事物の本性について』第2巻末尾近くの以下の箇所を朗読する(43:24)。

なぜならすすくとのびてゆき  
 成年への階段を少しずつのぼってゆくと見えるものは、  
 その体から出す物よりも多くの物を取りいれるのだから。  
 そのあいだ、食物はすべての血管の中にたやすく入ってゆき、  
 そして体がそれほどかさばってないため出すものも少なく  
 その年頃が口に入れるよりも多くを費やすこともない。  
 なぜなら、たしかに多くの粒子が物から流れ去ることは  
 認めなければならないが、しかし成長の頂点に達するまでは、  
 もっと多くの粒子がつけ加えられるはずだから。  
 それからのち、年齢は少しずつその力と成熟した強さを  
 そいで行き、衰えて下り坂に向う。  
 じじつ、ものが大きいほど、そして広いほど、いったん成長が  
 とまった時は、それだけいっそう多くの粒子を  
 あらゆる方向にまきちらし、自分の体から救出する  
 そして食物はすべての血管にたやすく行きわたらなくなり、  
 大量のものが大きな流れをなして逃げざるに従って  
 それだけのものを生みおぎなうにはたりなくなる。  
 それゆえ、粒子が流れさって稀薄となり、外からの  
 衝撃によってすべてが屈服したとき当然そのものは亡んでゆく。  
 なぜなら、食物はついに老年をみすて、  
 外部からは粒子がたえまなくそのものにぶつかりつづけて  
 消耗させ、打撃を加えては征服して行くからである。  
 同じようにしてこの大きな世界をとりまく防壁もまた  
 攻撃をうけ、衰えやがて破滅に向ってゆくだろう。  
 じじつ食物こそすべてのものをたえず新たに  
 おぎない、ささえ、補給すべきもののなのに

それがうまく行かない、なぜなら血管は十分なだけの物を  
うける力がなく、自然は必要なだけの物を与えないのだから。<sup>8</sup>

ルクレティウスは紀元前1世紀前半に共和制時代のローマに生きた詩人であり哲学者である。その名前は、6巻7400行からなる六歩格（ヘクサメトロス）の詩形で書かれた『事物の本性について』によって知られる。エピクロスの宇宙論を、古代ギリシャ以来議論されてきた原子論を独自に発展させる形で解説し、無神論的で唯物論的な自然科学の礎を築いたとされる。

『事物の本性について』からの引用は、『メアリ・スチュアート』の台詞によって提示された劇団経営の資金という経済に関するマテリアルな問題を、ヘルマンが唱える演劇の素材としての俳優という別のマテリアルな問題へとシフトさせる。『物質の演劇』ではジャーナリスト、パスキエ（リザ・ブラコニエ）とのインタビュー——もっとも、劇団の置かれた状況を考えれば不似合いな豪華なホテルのロビーで行われる会見の様子は、ヘルマン自身言うようにどの新聞にも掲載されることはない——の場面で、劇団の名称ともなった「物質の演劇」の骨子が演出家自身の口から、幾分かリカチュア的な描写を伴って述べられる。「演劇はセットの間に置かれた肉体」「俳優が話し言葉で語れなくなった地点で身体が表現し始める」「演劇では俳優の肉体というマイクロコスモスと宇宙というマクロコスモスが振動する」云々といった具合である。この文字通り唯物論的な演劇理念に対応する哲学的著作としてルクレティウスが参照されている。

この点についてピエール・レオンは、『事物の本性について』からの引用がもつ自己言及性を指摘する。それは他の文学的参照と異なり、「登場人物たちの明らかに不可思議な外見から、彼らが従っている秩序について、控え目な形ではあるが情報を与えるような幾つかのイメージを引き出す」<sup>9</sup>、つまり、本作の謎めいた人物たちに関する注釈のような役割を果たす。では、ルクレティウスの哲学によって『物質の演劇』の人物たちはどのように説明されるのか。「師エピクロスの教義を明ら

<sup>8</sup> ルクレティウス「事物の本性について——宇宙論」、藤沢令夫・岩田義一訳、『世界古典文学全集21 ウェルギリウス ルクレティウス』、筑摩書房、1970年、333-334頁。原書の行数では第2巻1122-1149行。

<sup>9</sup> Pierre Léon, *op. cit.*, p.19.



かにするなかでルクレティウスは、宇宙を無（「肉体の運動によるこの永遠の演劇」）と物質の連関として記述する。この物質、絶え間なく動く量塊から私たちの感覚は現実を把握するのだが、完全にはではない。というのも、この量塊の最小単位である原子は五感の対象にならないからである<sup>10</sup>。レオンはルクレティウスのテキストを引用する。「いかに目をこらしても見破ることができない。／さらにまた年代とともにやせて細ってゆくものも、／また海の上につきでた岩が浸蝕する塩のために侵されて／それぞれの時にどれだけのものを失うかも、見わけることができない。／それゆえ目に見えない物体を用いて自然はその営みをはたしているのだ」。この人間の知覚を可能にするがそれ自身は「目に見えない物体」は『物質の演劇』のなかに充満しているとレオンは指摘する<sup>11</sup>。つまり、その登場人物は不可視の原子として在る。

ところで、ここでもまた朗読される箇所では「物質の演劇」の理念とは異なる別の主題、すなわち、人間が食物を摂取し、栄養を蓄え、成長することに関する省察である。この「食べること」の主題も『物質の演劇』に繰り返し登場する。例えば、マルティースが芝居で使う小道具の王冠の色を塗りながら無造作にバゲットを食べるしぐさ（同様の場面がやはり『サルタンバンク』にある）。他にも、フィリップがレストランの調理師として働く場面（もっとも、演劇に夢中の彼は仕事そっちのけで本を読み耽っていたため叱られるのだが）。あるいは、ドロテとヴィクトルとの2度の食事の場面——1回目では客を演じる批評家のミシェル・ドラエが料理についての奇妙な蘊蓄を披露し、2回目はヴィクトルが笑いを誘うほどあっけなく死ぬ——がある。こうしたエピソードの蓄積を引用箇所と照合する観客には、また新たなサイドストーリーが生まれるだろう。さらに、ルクレティウスの『事物の本性について』における「食べること」の主題は、次に見るバタイユの『空の青み』の嘔吐や排泄の主題とコントラストを成しつつ連結されることになる。

<sup>10</sup> *Idid.*, p.19. ルクレティウスからの引用は『事物の本性について』第1巻955行。前掲日本語訳では「空虚、すなわち、その中で万事が行われるところの／場所」と訳されているが（310頁）、レオンの引用した仏訳をそのまま訳した。

<sup>11</sup> *Idid.*, p.19. ルクレティウスからの引用は前掲日本語訳では297頁、原書では第1巻325-329行。

### 3 『空の青み』

#### 1. 製作の原点

ヘルマンは『メアリ・スチュアート』に続く演目として、サン＝バルテルミの虐殺の演劇化を考えていた。カトリックとプロテスタント（ユグノー）の対立が引き起こした大量虐殺事件（1572年）は、『メアリ・スチュアート』が参照した史実とも歴史的な因縁があり、シラーの歴史劇によって導入された「争うこと」の主題にも連なる。期待した援助が得られなかったヘルマンはこの企画をあきらめる。しかし、衣装やセットの代わりに人間の生身の肉体を活用する「物質の演劇」をやるのだと言い、演者が恐怖のあまり失禁するさまを舞台上で見せることに異様な熱意を燃やす。

代わりの演目に選ばれたのはジョルジュ・バタイユの小説『空の青み』であり、これを芝居として上演するというのがヘルマンのアイディアである。1935年に書き上げられたものの戦後、1957年になって出版されたバタイユの小説は、戦争の予感漂うヨーロッパ各地を舞台に展開される奇妙な恋愛小説である。主人公トロップマン——この名前は実在の殺人鬼に由来する——は、物語には登場しない妻がいるもののドン・ファン的な漁食家で、愛人たちと酒場とホテルを行き来する自堕落な放蕩三昧の生活を送っている。彼にとって特別な愛人が通称「ダーティ」ことドロテアである。「ダーティ」、すなわち汚いと呼ばれているように、彼女は泥酔しては嘔吐を繰り返す、その意味では汚辱に塗れた女性だが、彼女のなかにトロップマンは他の愛人には代えがたい純粋さを見出し、またそれゆえに彼女を前にすると性的不能に陥ってしまう。

ヘルマンの「物質の演劇」にとって格好の素材と言えるが、そもそも『空の青み』のダーティの本名はドロテアであり、トロップマンは、名前もそうだがそれ以上に人物像の点でヘルマンに似ている<sup>12</sup>。実は、『物質の演劇』は『空の青み』の序章を映画化するという企画から始まった。監督する予定だったのはビエットと親交のあったブノワ・ジャコで、脚色について相談を受けるうち、ビエットは自分のため

<sup>12</sup> ビエットは同じくドン・ファンの人物が登場する文学作品の映画化を構想していた。『青髭』である。映画化はできなかったものの芝居として、ジャック・リヴェットの脚本家としても知られる映画監督クリスティヌ・ローランの演出によって上演された。詳しくは、Pierre Léon, *op. cit.*, p.113-119を参照。

に、『空の青み』そのものではなくこの小説を演劇として上演しようとする演出家の話として脚本を書き上げた。結局ジャコの映画は実現せず、一方ビエットは執筆した台本によって映画製作の前借金を得ることができた。そこで撮られたのが『物質の演劇』である<sup>13</sup>。

いずれにせよ、『空の青み』の参照を通じて『物質の演劇』にまた新たな唯物論的主題が提起される。すなわち、人間が生や性を剥き出しにされ、物化する極限状態である。このカタストロフの主題にヘルマン同様、と言っては語弊があるが、ビエットが強い関心をもっていたことは、チェルノブイリ原発事故直後の世界を描いた『カルパチアの茸』(*Le Champignon des Carpathes*, 1989年)からもうかがえる。『物質の演劇』で言及されるエリザベスによるメアリの殺害やサン＝バルテルミの虐殺といった事件は、劇団の演目変更を契機として、『空の青み』の淫蕩と汚辱の世界、その歴史的な背景を成すファシズムとそれが招いたホロコーストの問題へと接続される<sup>14</sup>。それは同時に、ビエットの親友ピエル・パオロ・パゾリーニの遺作であり、ドロテ役のソニア・サヴィアンジュが出演し、自らもフランス語版の製作に携わった『ソドムの市』(1975年)が、最もスキャンダルな形で問いかけたテーマだった。『物質の演劇』冒頭には、製作直前に殺害されたパゾリーニへの献辞がある。

## 2. 朗読とダイレクト・アドレス

バタイユの小説自体が『物質の演劇』で言及される理由は明らかになった。今度は引用された箇所について見ていこう。ここでもまた、小説自体が導くのと異なる主題が引用テキストをめぐって提示されることになる。

『メアリ・スチュアート』の公演が終わった後、ドロテはヴィクトルとレストランで食事するが、劇団を止めラジオの仕事をしないかという提案をドロテに断られたヴィクトルは急に倒れ、あっけなく死ぬ。帰宅したドロテは取り乱しつつヘルマンにそれを打ち明けるが、彼は上の空で、次の演目について考えている。画面切り替わって、おそらくはルクレティウスが朗読された空き地だと思われる場所に、マ

<sup>13</sup> « Entretien avec Jean-Claude Biette (*Le Théâtre des matières*) », propos recueillis par Pascal Bonitzer et Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, n° 277, juin 1977, p.47, 49.

<sup>14</sup> 『物質の演劇』におけるホロコーストやユダヤ人問題については、推論として以下で検討した。新田、前掲論文、260-263頁。

ルティーンとフィリップが並んで立っている。画面外から声が聞こえ、カメラが右にパンすると、本を手に持った声の主、レペトスを捉える（以上の引用されたテキストがバタイユの『空の青み』であることが明かされるのは、これに続くホテルのロビーでのジャーナリスト、パスキエとの会話においてである）。朗読されるのは『空の青み』序章の最後に近い箇所である（56：25）。

ようやくのことでダーティは窓のところまで行った。眼下にはテムズ河があり、彼方には、ロンドンの建物の中でも最も怪物じみたのがいくつか、薄暗いのでぼうっと大きく見えていた。彼女は大気に向かってせわしげに吐いた。気分が良くなった彼女は私を呼んだ。私は彼女と向き合いながら不潔などぶのような風景を、川とドックの様子をじっと見つめていた。それが、ホテルの近くになると、きらびやかな照明をほどこした華美な建物が、突然その横柄な姿を現わすのだった。

私は、どうしたらよいかわからない不安と苦悩のあまり、ロンドンを見つめながらほとんど泣いているようなものだった。新鮮な夜気を吸い込んでいると、幼年時の思い出が、かつて一緒にディアボロや「鳩は飛ぶ」遊びをした小さな女の子の姿が、エレベーター係のゴリラもどきの手に重なってくるのだ。今の事態もべつにどうということもなく、なんとなく滑稽に思えた。私自身うつろなのだ。なにが新たな恐ろしいことでこのうつろさを充たしたら、などと想像してみることもほとんどなかった。我ながら無力で駄目になった思いであった。こんな、なにかすっかり塞がってしまったような、また、すべてどうでもいいような気分で、私は街中までダーティについて行ったのだ。私はダーティに引っぱられて行っていた。だがしかし、彼女ぐらい流されるままになっている人間を、私は想像することもできなかった。<sup>15</sup>

朗読の途中で画面が切り替わって自室のヘルマンが映し出される。朗読は続いているが声の音量が小さくなり、それに耳を傾けているように見えるとはいえ、この

<sup>15</sup> ジョルジュ・バタイユ「空の青み」、伊東守男訳、『ジョルジュ・バタイユ著作集第4巻 死者／空の青み』、二見書房、1971年、82-83頁。原文は、Georges Bataille, *Le Bleu du ciel*, Paris, J. Pauvert, 1957, p.24.

部屋と空き地との位置関係が不明なため奇妙な印象を与える。空き地が部屋に隣接し、そこからの声を直接聞いていると考えることもできるが、隣接していることは映画では示されておらず確証は得られない。むしろ、本来全く別の場所にいるはずのレペトスの声が、急にヘルマンの部屋の隣から聞こえたような気がして驚く。

レペトスの朗読を聞いていたヘルマンは「すばらしい。舞台化しよう」と言う。レペトスはもう一つ段落がある——実際最後のパラグラフが残っている——と伝えるが、「もういい」とヘルマンは断る。このやりとりは、画面に映らないレペトスがヘルマンと話せるくらい近くにいることを示すが、遠く離れた人物たちが直に会話しているという空間把握の混乱を終わらせる情報は与えられない。その後、ヘルマンはカメラに向かって、「みんなよく理解しただろう。台本が出来次第、台詞を覚えて稽古を始めよう。同時に一人の役を」と語る。それに続いて、先ほどの空き地にいるマルティースとフィリップ。金網の前に佇む二人はちょっとくつろいで、微笑も見せる。

この最後の二つのカットは、それまでの謎を解決するどころかむしろ深める。まず、ヘルマンの台詞は、意味を考えれば劇団員に対するものだが、彼と他の3人が声の届く距離にいと判断できる材料はない。実際、それに続くマルティースとフィリップはヘルマンの呼びかけに全く反応しない。何より、カメラに向かって話すダイレクト・アドレスの効果により、演出家は画面を見る私たち観客に語りかけているように思える。「同時に一つの役を」という発言はそれだけではわからないが、そのあとの、別の場所で同時にダーティの役を稽古しているドロテとマルティースの「トロップマン!」という声が重なる瞬間に対応する。これについては最後にもう一度検討したい。

続くマルティースとフィリップを捉えたショットは、二人の、ヘルマンやドロテからは失われた若さと、特にマルティースがもらす笑みの無邪気さによって、バタイユのテキストで過去の幸福として回顧される「幼年時の思い出」や「小さな女の子の姿」に関連するのかもしれない<sup>16</sup>。一方で、マルティースとフィリップの背後に

<sup>16</sup> 舞台となっているロンドンにはピエット自身が少年時代暮らしていた。彼にとってロンドンは幸福な「幼年時の思い出」に包まれた場所であり、『トゥーロンのコンプレクス』(*Le Complexe de Toulon*, 1996年)中盤で主人公が当地に出張する場面では一種のユートピアとして描かれる。

見える金網は「囚われること」の主題を呼び起こす。この二人は『メアリ・スチュアート』の公演で、幽閉されることになるメアリと、彼女を救出しようとする熱血漢モーティマーを演じていた。劇ではいずれも死ぬ役である。そのことも二人の姿に、現在の時制であるにもかかわらず在りし日の面影という意味合いを与える。

『空の青み』への言及はもう一箇所、ダーティが与えた金をホテルのエレベーター・ボーイが数える場面を稽古するシーンがある（1：12：13）。映画製作資金の問題の示唆であり、ヘルマンには稽古中に劇団が経済的援助を獲得したという吉報がもたらされる。

#### 4 その他の文学的参照

『物質の演劇』では上記三つのテキスト以外にも数多くの文学作品が言及される。それらを以下、列挙していこう。まず、主役の男女二人の名前、「ヘルマン」と「ドロテ」はゲーテの『ヘルマンとドロテーア』（1797年）に由来する。フランス革命の引き起こした混乱のため、ライン河を渡ってドイツに逃れてきた少女ドロテーアがドイツ人のヘルマンと出会い、最終的に結婚するという叙事詩である。

映画の冒頭、オープニング・クレジットと上述の指揮者紹介に続いて、「物質の演劇」の『ペレアスとメリザンド』の公演が最終日であることを示す手書きの公演チラシが映し出される（2：05）。メーテルリンクの戯曲（1892年）だが、同時に、その直前の紹介文にあるようにデゾルミエールの代表的録音がドビュッシーのオペラ『ペレアスとメリザンド』（1902年）であり（1941年）、この指揮者を尊敬するドロテがヘルマンの劇場を訪れた理由を暗示する。その後の二人のシーンで映るテーブルに置かれた本の一冊はブレヒトの『セチュアンの善人』（1943年）の仏訳本である（7：14）<sup>17</sup>。

ドロテの部屋には壁に4枚の写真が貼られている（14：59）。1枚はハープを弾いているかつてのドロテ、2枚はデゾルミエールの異なる写真だが、もう1枚は俳優シャルル・デュランである。これはイギリス・エリザベス朝時代の劇作家ベン・ジョンソンの喜劇『ヴォルポーネ』（1606年）に基づく同名映画（*Volpone*、モー

<sup>17</sup> Bertolt Brecht, *La Bonne âme du Se-Tchouan*, trad. fr. de Jeanne Stern et Geneviève Serreau, Paris, L'Arche, 1960.

リス・トゥールヌール監督、1943年）に出演した際のもの。耳の大きなイヤリングは宝飾品のテーマの一部。また、この映画がドイツ占領期に製作されたこと、そしてそのオーケストラ音楽の指揮をデゾルミエールが担当していることも無視できない<sup>18</sup>。

マルティースがふと、「私が好きなのはレーモン・ルーセルだけ」（24：36）と語る（にもかかわらず、シラーの歴史劇を演じさせられるのだが）。これはマルティース役のマルティース・シモネ自身が漏らした言葉をビエットが台詞として採用したもの<sup>19</sup>。また、彼女がフィリップと一緒に芝居で使われる王冠に色を塗りながら発するのは、『尺には尺を』（シェイクスピア、1604年）の第4幕第1場の公爵の台詞、「ああ、権力の座にある者よ！ 無数の疑惑の目が／お前を見つめている。」（25：29）<sup>20</sup>。また、この引用と先の『ヴォルポーネ』への言及によって、ドイツの文豪ゲーテ／シラーに対応する、英国エリザベス朝時代の二大劇作家シェイクスピア／ベン・ジョンソンの組み合わせが設置される。シラーに関しては、フィリップがドロテの職場の同僚であるクリストフ（ジャン＝クリストフ・ブヴェ）と河岸で言葉を交わす場面で、『「メアリ・スチュアート」の稽古をしている」と話すフィリップに、クリストフは同じシラーの『群盗』（1781年）なら知っていると答える（37：52）。

最後にラシーヌの『アタリー』（1691年）からの引用。ドロテが鏡に向かってひとり稽古をする。彼女が朗読するのは一般に「アタリーの夢」として知られる、

<sup>18</sup> デュランはまた、ドロテ役のソニア・サヴィアンジュが若い頃出会って、役者を志すきっかけになった人物であった。「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.57.

<sup>19</sup> « Entretien avec Jean-Claude Biette (*Le Théâtre des matières*) », p.49. ビエットは俳優たちとの私的な会話での発言をそのまま映画の台詞として使うことがよくあった。本作ではまだ出番が少ないが、次作『マンハッタンと遠く離れて』（*Loin de Manhattan*, 1981年）以後ビエット作品の顔になる俳優ジャン＝クリストフ・ブヴェの証言を参照。Jean-Christoph Bouvet, « Comment Biette digérait-il Bouvet? », *Traffic*, n° 85, printemps 2013, p.29.

<sup>20</sup> 「尺には尺を」、松岡和子訳、『シェイクスピア全集28』、ちくま文庫、筑摩書房、2016年、126頁。



第1幕第5場のアタリーの独白である（1：02：41）。

ある夜更けの身の毛のよだつような夢枕に、  
 母イゼベルがわたしの前に現われ、  
 殺された日そのままに華やかに着飾っていた。  
 その不幸の数々もあの烈しい気性を弱らせず、  
 寄る年波に取り返すすべもない衰えを繕おうと、  
 念入りに顔に化粧し、飾りたててこしらえた  
 あの見せかけのみずみずしさを保ってさえた。  
 その母がわたしにいった、「震え戦け、わたしに似つかわしい娘よ。  
 ユダヤ人たちの苛酷な神は、おもえをも打ち拉ぐだろう。  
 その恐ろしい手に斃れるおまえが不憫でならぬ。  
 わが娘よ」と。この身の毛もよだつような言葉を告げ終わると、  
 母の亡霊はわたしの臥床に身を屈めるように見えたので、  
 わたしは、抱き締めようと両の手をさしのべた。  
 ところが、見るとそれはただ、傷つき泥に塗れた  
 骨と肉の塊り、血みどろの肉片、  
 それに、飢えた野犬どもの争ってむさぼり食う  
 おぞましい肢体だけだった。<sup>21</sup>

最後の一文の最中にヘルマンが鏡のなかに現れる。ドロテは「職場のボスかと思った」と言うが、のちに金庫泥棒をしようとした時彼女に見られるのを予言した格好になる。『アタリー』におけるユダヤ教と邪教の対立は、宗教上の理由による「争うこと」の主題としてサン＝バルテルミの虐殺と一貫した言説を形成し、血みどろの権力争いが招いた残虐な殺人行為、とりわけ人間の死体が物と化した状態の凄惨な描写は、本作におけるカストロフの主題を強力に押し出す。それが、公演では黙役に甘んじ、まともに演技する場を与えられてこなかったドロテの、溜まってい

<sup>21</sup> ジャン・ラシーヌ「アタリー」、渡辺義愛訳、『ラシーヌ 古典世界文学34』、筑摩書房、1976年、493頁。原文は、Jean Racine, « Athalie », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p.1024-1025.



たものが流れ出たかのような長いモノローグによって行われるのである。

おわりに——引用としての例、例としての脇の演技

『物質の演劇』の上映時間は80分弱と、長編映画としては短い。そのなかでシラー、ルクレティウス、バタイユ、ラシーヌのテキストが長々と引用され、シェイクスピアやベン・ジョンソン、ゲーテやブレヒト、メーテルリンクやレイモン・ルーセルといった作家やその作品の名前が言及される。何の、どこを選ぶかについて、周到な計算が働いていることは以上の考察によって明らかになった。博覧な文学的参照は一つの引用でも複数の主題を提起する。それらは一人一人の観客の記憶に蓄積され、上映中に与えられる視覚的・聴覚的情報と触れ合い、組み合わせられることで新たなフィクションを立ち上げる。あくまで個人的に発見されるこのフィクションにおいて、映画『物質の演劇』は終了する。

ところで、文学的参照に由来するフィクションの他に、『物質の演劇』には、音楽的とも言える言葉遊びによるフィクション——すでに別稿で論じた——と、人物と俳優との間から引き出されるフィクション——別稿で論じる予定である——もあり、さらにこれらの相互作用から生まれるフィクションもある。ここで指摘したいのは、諸々のビエットのフィクションを発生させる文学的参照、言葉遊び、人物／俳優の関係に共通して見られる構造である。それは、映画内のヘルマンの発言を踏まえれば「ミクロコスモスとマクロコスモスの振動」、すなわち、個と全体の並立的共存である。どういうことか。

本作の主要な三つの文学的参照において検討した際その都度注意したように、引用箇所と作品全体はそれぞれ異なった主題を提示していた。言い換えれば、選ばれたテキストは作品を代表しない。例えば、『メアリ・スチュアート』から引用された台詞が浮上させる「囚われること」と宝飾品の主題は、戯曲全体の主題である「争うこと」と、因果関係によってあえて結びつけることはできるものの、端的に意味が異なる。引用箇所は作品全体を要約したり、それに置き換わろうとするのではなく、あくまでその断片として、例に留まっている。同じ発音の語や語句が違った意味を発生させる言葉遊びにおいても、それぞれの意味は元の語や語句に対する一例としてある。人物（役柄）に対する俳優の場合も同様で、後者は前者の一例にすぎない。この諸々の例が全体の一部でありながら全体性から逸脱する構造、修辞学的

な用語でまとめれば、個と全体が一致する提喩（シネクドキ）的な全体化＝象徴ではなく、個と全体が差異を保持しつつ共存し、「振動」する換喩（メトニミー）的なズレ＝アレゴリーこそ、『物質の演劇』における創作の、すなわち、観客それぞれにとってのフィクションを作り出すための原理である。

『物質の演劇』においては、引用が例（ドイツ語のBeispiel）に留まることを知り、言葉の遊びや「聞き間違い」がもたらす悲劇<sup>22</sup>を受け容れ、「主役でいるのをあきらめること」<sup>23</sup>、すなわち脇の演技（英語のbyplay）に甘んじることこそが奨励される。ビエットにも影響を与えたアメリカの哲学者スタンリー・カヴェルは、「演劇が強調するのは、この役柄はこの俳優ではなく他の俳優を受け入れることもできた（できる）であろうという点」、「人間のもつ運命的性格」だとする一方で、映画は、スターを通して「この俳優は他の役柄を演じることもできる（できた）であろうという点」、「人間の潜在的可能性」を強調すると述べている<sup>24</sup>。ビエットは例えばドロテ、あるいはそれを演じる映画スターとは程遠いソニア・サヴィアンジュを通して、映画において「人間のもつ運命的性格」を描き、例＝脇の演技にオマージュを捧げる。ドロテやソニアだけでない。ヘルマンはカメラに向かって「一つの役を同時に」と語りかける。つまりスクリーンを見つめる私たち一人一人も観客の例＝脇の演技を演じ、『物質の演劇』の例＝脇の演技としてのサブプロットのフィクションの生産にそれぞれ参加するのである。

<sup>22</sup> 新田、前掲論文、255-260頁、参照。

<sup>23</sup> Pierre Léon, *op.cit.*, p.33.

<sup>24</sup> スタンリー・カヴェル『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。原文は、Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy : Autobiographical Exercises*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994, p.137.