

# 「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——

Deconstruction of *malentendu*: Paradigm of Musical  
Performance in Jean-Claude Biette's *Le Théâtre des matières*

新 田 孝 行

## 要 旨

フランスの映画監督・批評家のジャン＝クロード・ビエット（1942～2003）はクラシック音楽の愛好家でもあり、演出家を指揮者、俳優を声という楽器の演奏者と考えていた。長編デビュー作『物質の演劇』（1977）はこの理念の実践である。主人公の2人の男女はオーケストラの元団員として設定されており、人物としての性格と演じる俳優の演技は、それぞれが演奏を共にした指揮者の音楽的個性を反映する。一方、本作を特徴づける、同じ単語やフレーズが異なって解釈される言葉遊びは、同じ楽譜から様々な演奏解釈が生まれる西洋古典音楽の実践に類比的であり、言葉の演奏と呼ぶことができる。過去に作曲された作品を解釈する演奏という実践は、物語世界に先行する時間をいかに表現するかというビエットの問題意識に解答を与えた。聞き間違いによって同一性から差異が生まれるプロセスを記録するビエットの方法は脱構築的であり、似てはいるが本来異なるものをモンタージュによって同じものに見せてしまうゴダールの方法と、目的は共通するかもしれないが、対比的である。

## キーワード

ジャン＝クロード・ビエット、フランス映画、演出、演奏、脱構築

## はじめに

『物質の演劇』（*Le Théâtre des matières*, 1977年）は、1960年代前半から『カ

イエ・デュ・シネマ』などの批評家として活動してきたジャン＝クロード・ビエット（1942～2003）の長編監督第一作である。一組の男女の出会いから別れまでを描いた恋愛メロドラマ映画である本作は、男性が舞台演出家、もう一方の女性は彼の劇団に入った女優であり、いわゆるバックステージものとしての性格ももっている。一方で、『物質の演劇』では西洋古典音楽が重要なテーマとなる。主人公はいずれもオーケストラの元団員と設定されており、両者の間で、それぞれがその指揮の許で演奏した指揮者をめぐって音楽談義が交わされ、かつ、その指揮者たちが過去に残した録音が登場人物の対照的な性格や人生は、それを演じる俳優の声や演技も合わせて、自身が楽器奏者として仕えた指揮者の音楽的個性を反映する。指揮者の指揮ぶりを映像と音声に翻訳した、いわばその映画的アレゴリーと言えるのが二人の人物＝俳優なのである。

『物質の演劇』は私が、演劇と結びついた一種の宇宙論を、あえて音楽的な方法で実現しようとした野心的な映画なのです」と、ジャン＝クロード・ビエットは公開から約20年後のインタビューで語っている<sup>1)</sup>。また、彼に兄事し、その映画作品を論じた著作もある映画監督で批評家のピエール・レオンは、ビエットにとって演出家とは指揮者だったと述べている<sup>2)</sup>。ビエットはクラシック音楽の愛好家でもあり、ラジオ局「フランス・ミュージック」でアーカイブに保存された録音を紹介する番組を担当していた。現代音楽とともに、往年の名指揮者たちの演奏解釈が番組の大きなテーマだった。その意味で、映画による指揮者論であり、また指揮者論である限りにおいて映画監督論でもある『物質の演劇』は、いかにもビエットらしい長編デビュー作だったと言えるだろう。

舞台の演出家であれ、映画の演出家、すなわち映画監督であれ、演出家と指揮者の間には確かに共通点を容易に見出すことができる。第一に、演出家も指揮者も、自分ではプレイしない。すなわち、俳優のように演じた

り、オーケストラの奏者のように演奏したりしない。自らの身体や、その運動によって生じる物質——声や楽器の音——をパフォーマンス——上演・上映や演奏——のために提供することはしない。第二に、にもかかわらず、演出家も指揮者も、そのパフォーマンスに対し、誰よりも創造者として責任をもつ作者と見なされ、論じられる。観客や聴衆は、〇〇演出の舞台、〇〇監督の映画、〇〇指揮の交響曲、として観たり聴いたりする。第三に、演出家や指揮者は大勢のリーダーとして振る舞う。演劇も映画もオーケストラも通常、沢山の人間が関わる集会的な実践として組織される。命令によって彼／彼女らを束ね、ある方向に導くのが演出家や指揮者の役目である。その結果として、第四に、しばしば独裁者としてイメージされる。政治の世界において現代ではほぼ退場させられた独裁者が、まだかろうじて生き永らえているのが演劇や映画やオーケストラの世界かもしれない。演出家や指揮者の横暴な言動——怒って灰皿を投げたり、演者に怒鳴ったり、等々——は、芸術的な追及の厳しさとして、あえて肯定的に語られることすらある。

しかしながら、ジャン＝クロード・ビエットにとって演出家が指揮者だったのは、このような観念的、あるいは通俗的とも言える共通点が理由ではないだろう。ではそれはいかなるものか。本稿では『物質の演劇』において指揮者としての演出家、あるいは映画監督という理念がどのように実現されているかを明らかにする。特に注目すべきは、演奏という西洋古典音楽特有の実践である。それは無からの創造ではなく、過去の作曲家が作曲した楽譜を実際の音にする行為である。結果的に一つの同じ楽譜から様々な演奏解釈が生まれる。この同一性が同一性を維持しつつ差異を生む——例えば、フルトヴェングラーとカラヤンの『運命』は全く違う演奏だが同じ楽曲の再現と見なされる——現象にビエットの関心はあったと思われる。そのことは、本作を特徴づける言葉遊びのみならず、その歴史に対

する倫理的態度とも関係している。

ジャン＝クロード・ビエットは国際的にほぼ無名の映画作家であり、本国フランスにおいても、幾つかの著作を通して批評家としては知られているものの、監督としては、作品が全くソフト化されていないこともあって、いまだ知られざる存在である。しかし、『物質の演劇』公開当時、本作が全く新しいタイプの映画観客を要求する作品であると看取した批評家セルジュ・ダネーの予言を裏づけるかのように<sup>3)</sup>、ビエットの映画は少数だが熱狂的な支持者——特に1997年に創刊された映画雑誌『ラ・レットル・デュ・シネマ』の批評家たち——を生み、現代のフランス映画の隠れた参照項となっている。シネマテーク・フランセーズが、2013年に回顧上映を企画したのに続いて、2020年のコロナ禍による映画館の閉鎖を機に開始した動画配信サイト「Henri」の上映作品としてビエットの監督作を2本——『物質の演劇』と『カルパチアの茸』(*Le Champignon des Carpathes*, 1990)——選んでいるのも、その重要性を鑑みてのことだろう<sup>4)</sup>。本稿もその意志に連なるものである<sup>5)</sup>。

映画による音楽論——指揮(者)のアレゴリーとしての人物＝俳優

### 1 あらすじを超えて——人物、ストーリー、文化的参照

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、「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、公演を続けるためなら経済的な援助も惜しまないと伝える。彼女は劇団に加わるだけでなく、演出家の愛人にもなり、彼が暮らす劇場に移り住む。当てにし

ていた資金が得られなくなったためヘルマンは、金がかからないという理由で、演目をシラーの歴史劇からバタイユの小説『空の青み』の翻案へと変更する。ドロテは夜中、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、偶然耳にしたヘルマンの立ち話から、自分が役を失うこと、これまで金のために利用されていたことを悟る。ドロテはヘルマンの許を去る。

以上が『物質の演劇』のあらすじだが、本作においては、以下の三つのレベルから醸成される謎が観客を映画の世界に引き込む。まず、主役以外の登場人物たち。上映時間（78分）の割に、本作には大勢の人物が登場する。ほとんどは何らかの形で劇団に関係したり——俳優、劇場の裏方、批評家や観客——、ドロテに関係したり——職場の同僚や彼女への求婚者——する。ミシェル・ドラエやノエル・シムソロといった批評家や、ブノワ・ジャコやギイ・ジルといった監督のカメオ出演もある。こうした人物たちの形作る複雑で、表面上は見通しにくい関係性が物語世界の基盤となる。

ついで、話（récit）、あるいはストーリー。メロドラマとしてのあらすじは上に示した通りだが、本作では諸々の人物たちの行動の原因や過去が十分に説明されなかったり、話の上で重要であるはずの人物が登場しなかったり、決定的な出来事の描写が省略されたりする。例えば、ヘルマンには実は妻がいるらしいが、彼女は画面に登場しない（したがって、それは嘘で、劇団の女優たちと関係を結んだ演出家が縁を切るための口実の可能性も高い）。また、ドロテは稽古中、身につけていた大きなダイヤモンドをその場で外し、ハンドバックの中に入れて無造作に放り投げる。その勢いでバックからこぼれ落ちてしまったダイヤは、紆余曲折を経て小道具と間違われる。それはやがて公演で使われる王冠を飾ることになるだろう。高価な宝石を失く

したことを知ったらドロテは慌てて取り乱すはずだが、そのような場面はない。

もう一つ、『物質の演劇』には文化的参照による謎もある。ピエール・レオンによれば過剰な「ハイパーテキスト性」が1970年代当時の流行だった<sup>6)</sup>。演劇作品が言及されたり、その一部が演じられる——シラーやバタイユの他に、ドロテが鏡に向かってラシーヌの『アタリー』の一節（第2幕第5場のアタリーの夢）を演じるシーンがある——ことに不思議はないが、映画の中盤では、ルクレティウスの『事物の本性について』が荒涼とした空き地で朗読される。文化的参照はとりわけ連鎖する二項対立として本作を寓意化し、物語世界を多層化する。対立、あるいは競合関係の強調は意図的な戦略だったとピエットは述べている<sup>7)</sup>。その連鎖を具体的に列挙してみよう。

主役二人の名前ヘルマンとドロテは、ドイツ人青年がフランス革命で国を追われた少女と結ばれるまでを描くゲーテの叙事詩『ヘルマンとドロテア』（1797）に因んでいる。フランス対ドイツは本作で核になる対立軸である。劇団の演目『メアリ・スチュアート』（1800）は史実に取材した、イングランド女王とスコットランド女王の政治的対立を描く。ヘルマンはサン＝バルテルミの虐殺（1572）を大スペクタクルとして上演することが夢だと語る。これはカトリックとユグノーの宗教的対立が引き起こした歴史的事件である。主人公の名前が由来する『ヘルマンとドロテア』と、劇団の演目である『メアリ・スチュアート』はゲーテとシラーの組み合わせを示唆する。前者についてはヘルマンが唐突にドイツ語で発するゲーテの言葉「かくして、墓地を超え前進せよ」（1831年2月23日付のツェルター宛書簡）によって、後者についてはドロテの職場の同僚クリストフ（ジャン＝クリストフ・ブヴェ）がおどけて踊りながら歌う、シラーの詩『歓喜に寄せて』に付されたベートーヴェンの第九のメロディとしても言及される。

## 2 指揮者の聞き比べ——デゾルミエール対フルトヴェングラー

諸々の二項対立の中でも特筆すべきは、ロジェ・デゾルミエール (Roger Désormière, 1898~1963) とヴィルヘルム・フルトヴェングラー (Wilhelm Furtwängler, 1886~1954) という、同時代のフランスとドイツの指揮者の組み合わせである。『物質の演劇』は冒頭、五線譜の上に手書きで書かれたオープニング・クレジットで始まるが、それに続いて、やはり手書きで次のような文章が続く。

ビゼーの《アルルの女》からの二つの楽曲、及びドリーブの《シルヴィア》の一部の演奏は、それぞれチェコ・フィルハーモニー管弦楽団とパリ音楽院管弦楽団、指揮はロジェ・デゾルミエールである。

ロジェ・デゾルミエールはフランスにおいて1922年から1952年までの間、現代音楽のチャンピオンであり、かつ古い音楽の擁護者であった。彼はラモーから若きブーレーズに到るあらゆるフランス音楽を分け隔てなく聞かせることに精力を傾けた。彼のドビュッシー《ペレアスとメリザンド》の録音が今日、伝説とされていることに異論はないだろう。

ヴィルヘルム・フルトヴェングラーは1922年から1954年までベルリン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮した。ベートーヴェンやヴァーグナー、ブラームスやブルックナーの解釈によって今なおよく知られている。ここでお聞かせするのは、彼とストックホルム・フィルハーモニー管弦楽団とのベートーヴェン《レオノーレ序曲第3番》のリハーサルである。

言葉通り、本作では彼らが指揮した音源が使われる。同時に、ドロテとヘルマンは昔、デゾルミエールとフルトヴェングラーのオーケストラでそれぞれハープとヴァイオリンを弾いていたことが明かされる。二人は思いつき出話をする。ヘルマンは戦争中、フルトヴェングラーの指揮でブルックナーの交響曲を弾いた時、爆撃が近くに迫っても演奏はやめなかったが、テンポは次第に速くなったと語る（曲のクライマックスに向かって駆り立てるように指揮するフルトヴェングラーのスタイルを踏まえたギャグでもある）。一方、ドロテによればデゾルミエールはテンポを揺るがせにせず、楽譜の指示を忠実に守り、己を滅して作曲家への献身を貫いた。

仏独2人の指揮者の対照的な音楽上の個性は、かつてともに演奏したというドロテとヘルマンの人物像や、それを演じるソニア・サヴィアンジュとハワード・ヴェルノンという俳優たちの声や演技に反映されている。二人は人物としても、俳優としても、デゾルミエールとフルトヴェングラーの音楽的個性を、音楽批評のように言語ではなく、映像と音声に移し変えた、いわば映画的なアレゴリーなのである。音楽論を映画で行うというビエットの意図に反することを承知であえて言葉で説明するならば、例えば、緩急を伴ったドラマティックな表現によって魔術のように魅了するフルトヴェングラーの指揮は、ドロテをはじめ女優を次々に誘惑するヘルマンの好色ぶりや、ジェス・フランコが監督した一連の特異なホラー作品で知られるヴェルノンの怪異な容貌に、作曲家や作品を尊重し、表現の精確さと響きの透明性を重んじるデゾルミエールの指揮は、ドロテの献身と、フランス古典劇を学んだサヴィアンジュの明確な発声に受け継がれ、翻訳されている。

### 3 第二次世界大戦の記憶とジャン・グレミヨンの影

同時に重要なのは、デゾルミエール対フルトヴェングラーという対立



が、本作で様々な形で召喚されるフランス対ドイツという対立に、第二次世界大戦という具体的な歴史的文脈を付け加えることである。冒頭の紹介では触れられていないが、音楽愛好家にはよく知られた事実がある。デズルミエールは共産主義者であり、第二次大戦中はレジスタンスとして活動した。一方、フルトヴェングラーはヒトラー政権下のドイツに留まった指揮者であり、その政治的姿勢に関しては、いまだに議論が絶えない人物である。ドロテとヘルマンがオーケストラで弾いていたのも、この戦争中だったと設定されている。

ビエットは『ラ・レットル・デュ・シネマ』のインタビューで興味深いことを語っている。映画を何よりも時間芸術と見なすビエットは、「映画をあるシークエンスから撮る時、私が居合わせるの、世界がずっと前からすでに始まっている、そういう瞬間なのだということを知らなければ何もできません。私は人物を撮影し、俳優を撮影します。私は、始めるために恣意的に選んだある瞬間における人々や場所を撮影します。しかし、それに先行するものがあります。この先行性をどのように形にすればよいのでしょうか?」。その答えとして見出したのが、「映画に先立つ芸術によってこの先行性を表さなければならないということであり、その芸術が私にとっては演劇だったのです」<sup>8)</sup>。

この発言はエンディングでヘルマンの許を去り、やはり彼に捨てられたブリジットの家に引っ越すことを決めたドロテが言う、「私たちは同じ劇団にいたので、いろいろと話すことがあるでしょう」という台詞と考え合わせると興味深い。演劇をしていた過去が新たな話になる。それがまさにこの『物質の演劇』という作品だと自己言及的に解釈することもできよう。その場合、本作は終わった時点からまた始まることになり、無限にループする。

『物質の演劇』の物語世界における先行する時間とは、それぞれの人物

の意図的に不明瞭にされている過去——小文字の歴史——であると同時に、第二次世界大戦という大文字の歴史である。この戦争中のフランスとドイツの関係こそ、『物質の演劇』における隠された主題である。上記のイングランド対スコットランド（『メアリ・スチュアート』）やカトリック対ユグノー（サン＝バルテルミの虐殺）は、その変奏と捉えることができる。もちろん、第二次世界大戦は映画の主題として全く目新しくないが、それを、この時代に活躍したフランスとドイツの指揮者の音楽性を寓意化した男女のメロドラマとして扱った点に『物質の演劇』の独創性がある。

ただ、ある疑問が残る。このフランスとドイツとの戦いで迫害されたユダヤ人はどうなったのか。第二次世界大戦に関する特異な寓話とも呼ぶべき『物質の演劇』に、ユダヤ人の居場所はないのか。この問題には最後で戻る。

もう一つ、補足しておきたいのがジャン・グレミヨンに対する間接的な言及である。本作には、ドイツ占領下で代表作を撮ったこのフランス人監督の影が見え隠れする。まず、デゾルミエールはグレミヨンの親しい友人であり、彼の主要作の音楽を指揮している。加えて、映画冒頭でヘルマンの劇団の演目として紹介されるメーテルランクの『ベレアスとメリザンド』（1892）は、同名のドビュッシーのオペラ（1902）でも知られるが、引用した紹介文でも触れられているデゾルミエールが指揮した《ベレアス》の名録音（1941）は、友人の映画監督の愛聴盤であり、靈感の源だった。さらに、グレミヨンの実現しなかった戦後の企画に、ドビュッシー《ベレアス》の演出とサン＝バルテルミの虐殺に関する映画化があった。

批評家としてのビエットはグレミヨンについて決して多くを語っていない。ただ注目すべき発言がある。グレミヨンの研究者ジュヌヴィエーヴ・セリエがプロデュースしたラジオ番組に出演した際、ビエットはグレミヨンを「フランス映画における最も偉大な演技指導者」と呼び、役を演

じる俳優の、人間性の裏側に隠されたものを露わにすることで、人物造形において余白のような空間を与える手腕を称賛している。特に『不思議なヴィクトル氏』（1938）におけるレミュを「映画史上最も美しい人物の創造」と言っている。また、グレミヨンの映画では台詞に奥行きが常につきまっており、それがしばしば可笑しさを生むとも述べている<sup>9)</sup>。

ビエットがグレミヨンの映画における演技や脚本について指摘した点は、自身の『物質の演劇』にもあてはまるように思われる。よく知られるようにグレミヨンは音楽家出身の映画監督であり、作曲上の理念を映画によって追求した、いわば作曲家としての映画作家だった<sup>10)</sup>。友人の作曲家ロラン＝マニユエルとともに、映画作品のサウンドトラックを楽譜のような形で書き起こしていたグレミヨンは、後のミュージック・コンクレートの先駆者とも言われる<sup>11)</sup>。バンジャマン・エズドラフォが論じるように、ビエットにも同様の作曲家としての映画作家という側面があるが<sup>12)</sup>、本稿は作曲ではなく、演奏こそビエット映画においてより本質的な音楽的パラダイムだと主張する。映画の物語が始まる前の時間をいかに表現するか、言い換えれば、事後の視点から「先行性」をどう語るかという問題への解決策を、ビエットは演劇とともに、既存の楽曲を解釈する演奏というモデルに求めたと考えられるからである。

## 指揮者としての演出家——言葉遊びという演技＝演奏

### 1 自己言及性

人物、ストーリー、文化的参照という様々なレヴェルで謎を醸成する『物質の演劇』は、その一方で全く対照的な、あるいは矛盾する側面、すなわち、謎を消去するような明白さによっても特徴づけられる。それを端的に示すのが自己言及性である。すでに述べた文化的参照による対立の連鎖は、それら自身が互いに参照し合うことで自己言及性を帯び、フラ

ンス対ドイツという明確な対立軸に収斂する。

もっと単純な例もある。劇団の女優であり、やはり演出家の愛人でもあるマルティヌは「私はレーモン・ルーセルしか読みたくない」と言う。確かに『物質の演劇』で数多く見られる言葉遊びはルーセルを連想させるが、ビエットはそれに先んじて、自ら「ネタバレ」を行う。この自己言及性は「偽の謎から解き放つ」、すなわち、「表明されることだけを待つ、曖昧のままであるものなど何もないということだけに貢献する曖昧さを破壊する」とビエットは言う<sup>13)</sup>。

言葉遊びの一つだが、「ドロテ」(Dorothée)という名前には「dort au thé」, すなわち「お茶で眠る」という意味が重ねられている。しかも、彼女は繰り返し「お茶を飲むと眠くなる」と話す。本作で彼女はいわゆる「天然」として描かれているように思われる。聞き間違いがもたらす危機に鈍感だったり、状況を飲み込めず呆然としたりする。

演劇学者のエリカ・フィッシャー＝リヒテは、演劇の「自己言及性においては、素材性、シニフィアン、シニフィエが重なっている」と述べているが<sup>14)</sup>、確かにここでは素材性(ドロテという女性)、シニフィアン(「ドロテ」)、シニフィエ(お茶で眠る)が交差する。明白な自己言及性が、その露骨さゆえにユーモアを生む。この種のユーモアは本作に限らず、後のビエットの映画作品に一貫する特徴にもなっていく。

議論の対象となった演奏が音源として映画で実際に使用されるのも自己言及的である。ヘルマンがジャーナリストとのインタビューで語る演劇理論も同様の側面がある。「演劇はセットの間に置かれた肉体」「テキストを伝えるのではなく、テキストに伝えられなければいけない」「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ミクロコスモスと宇宙というマクロコスモスが振動する」等々の発言を、本作について語ったものとして受け取ることはある程度まで可能で

あり、ビエット自身批評家として似たようなことを書いている。例えば彼の最も有名な評論の一つ、「フィルムの統治形態」(1998)には、「監督にとって、自分の思い描く映画が要求するドラマトゥルギーを構築する際にその最初の材料となるもの」とは、「フィクションの俳優であれ自分自身の生活を生きる俳優[ドキュメンタリーで被写体となる人間]であれ、フィルムに収められた存在によって表現される、内在的な『ドラマ性』」だという一節がある<sup>15)</sup>。

もっとも、『物質の演劇』において、ヴェルノン演じるヘルマンという人物は明らかに否定的に描かれており、その演出理論を完全にビエット自身のものと見なすのはさすがにナイーヴな見方だろう。音楽論についても同様である。指揮者論、あるいは「物質の演劇」の理論の実際の証拠、すなわち実例として映画『物質の演劇』は存在する。しかし本作でより重要なのは、個別のかつ具体的な出来事として起こる、言葉遊びという言葉の演技＝演奏である。

## 2 言葉遊び

文化的参照の連鎖と同じくらい、あるいはそれ以上に『物質の演劇』の際立った特徴と言えるのが台詞に頻出する言葉遊びである。文化的参照による対立関係の連鎖は隠喩的な類似に基づくが、『物質の演劇』における言葉遊びは全く同じ単語やフレーズの、換喩的な意味のズレとして生じる。例えば「ドロテ」という音声は、本作の女性主人公の名前(Dorothee)であると同時に、「お茶で眠る」(dort au thé)という出来事の描写である。これに加えて、ビエットによればd'or ôtée、「外された金」という意味も重ねられている<sup>16)</sup>。これは芝居の小道具で使う王冠に宝石が欠けていることに関連する。すでに述べたようにゲーテの叙事詩の人物名はドロテア(Dorothea)であり、また、ヘルマンの劇団が翻案して上演するバタイユの

小説『空の青み』における主人公の愛人の一人、ダーティ (Dirty) の本名はドロテア (Dorothea) である。

一方ヘルマン (Hermann) もやはりゲーテの叙事詩に由来する名前だが、劇団の女優で、彼の愛人だったが捨てられるブリジットが以前結婚していたのはエルヴェ (Hervé)。あたかも彼女は Her という綴りに引き寄せられたかのようである。人の名前にちなんだ言葉遊びとしては、ドロテが稽古中に聞いた「*désormais*」という台詞に促されるように「*Désormière!*」とつぶやいたり、ヘルマンにインタビューするジャーナリストが「*Théâtre des matières*」を最初「*Théâtre d'Emma Thiers*」だと思ったと言ったり、『メアリ・スチュアート』の稽古で「メアリ・スタート」という掛け声がかかったりする。

このような言葉遊びがレーモン・ルーセルの影響であることをビエツト自身否定していないが、ルーセルの有名な「方法 (プロセデ)」は、「ほとんど同音ながら、全く意味の異なる二行の文章をはじめに考え、その一行で始まって、もう一行で終わる筋を作り出す」ものだった<sup>17)</sup>。これに対しビエツトは、音声と映像の助けを借りつつ単語やフレーズの意味を多様化する。あくまで映画の技術を活用した言葉遊びなのである。これについて、後に (1991年) ビエツトとともに映画雑誌『トラフィック』を創刊することになる批評家セルジュ・ダネーは『物質の演劇』公開時、ラカンの精神分析を援用しながら論じた<sup>18)</sup>。一方、ピエール・レオンはプレヒトの異化効果と関連づけている<sup>19)</sup>。本稿では以下のように、音楽演奏のパラダイムに依拠する特徴として理解したい。

フランス語には言葉遊びを指す「*calembour*」という名詞があるが、文字通り「*jeu de mots*」とも言う。*jeu* の動詞化である *jouer* には、「遊ぶ」という意味の他に、「役を演じる」や「音楽を演奏する」という意味がある。ドロテ／ヘルマンという役柄、あるいはサヴィアンジュ／ヴェルノン

という演者は、デゾルミエール／フルトヴェングラーの演奏の擬人化だったが、『物質の演劇』では同時に、台詞として言葉が実際に演奏 (jouer) される (様々な言葉遊び=演奏の共存は、ビエツトが担当したラジオ番組を思わせなくもない)。指揮者としての演出家という理念は、同じ単語やフレーズから演出によって様々な意味、すなわち演奏解釈を引き出す行為として実践されている。俳優とは演奏家、すなわち声という楽器を演奏する楽器奏者である。ビエツトが、キャスティングにおいて俳優の声が最も重要だと述べていることは、この理念に一致する<sup>20)</sup>。

## 日常的なるものの悲劇——脱構築論者ビエツト

### 1 聞き間違い

これまでに紹介した『物質の演劇』における言葉遊びは、意味の複数性や自己言及性によって物語世界を多層化したり、ユーモアを生むものだった。しかし本作には、同じ単語やフレーズが二人の人物の間で違う意味に使われたり、全く反対の意味で受け取られたりすることで、深刻なディスコミュニケーションを引き起こす言葉遊びもある。聞き間違い (malentendu)、すなわち誤解の原因となる言葉遊びである。ビエツトは普段の何気ない会話における聞き間違いを通して、日常的なるものの悲劇を浮き上がらせ、時に観客を震撼させる。

例えば、ある公演が終わった後のドロテとヘルマンの会話である。8人しか観客が入らず明らかな失敗だったが、ドロテは「うまく演じられた」と言う。落胆するヘルマンは、「それは8人の客に訊いてみないと」と吐き捨てる。それに対しドロテは、「急がなくちゃ」と返す。彼女は求婚者との約束にもう遅れているのでそう言うのだが、文脈を考えると、公演の感想を訊くために帰った客を急いで捕まえよう、というニュアンスも生じる。ヘルマンは皮肉で言っているのであって、本当に観客の意見を知り

たいわけではない。

映画の最初の方で、ヘルマンから経済的援助を打診されたドロテに、ブリジットは「断ったんでしょ？」と訊く。ドロテは「すぐに」と答える。ブリジットは「よかった」と安堵する。対してドロテは「違うの。彼にそう言ったの。すぐに、って」と訂正する。「すぐに調査を始めて資金を何とかする、って言ったの」。「tout de suite」という同じ一つのフレーズが、二人の間で異なる意味、しかも互いに否定し合う——ブリジットが即座に断ったと思った援助をドロテは今にもやろうとしている——意味を発生させる。レオンも指摘するように、ビエットはドロテが3度目に「tout de suite」と言う瞬間に、ブリジットのクローズアップからドロテのそれへと画面を切り替えることで、このフレーズの重大性を見事に強調する<sup>21)</sup>。

最も深刻な聞き間違いは、ドロテと、会社の上司であるマダム・ノグレットの2度の会話にわたって発される「prendre l'air」というフレーズをめぐって生じる。まずドロテは上司の個室に呼ばれる。

マダム・ノグレット：「まあ、あなただってたまには息を吐かなきゃね (Eh bien, vous devriez prendre l'air quelquefois.)」

ドロテ：「でもノグレットさん、私わかりません」

マダム・ノグレット：「たいしたことじゃないわ。行って!」

この時点ですでにドロテはヘルマンの劇団に出入りしている。そのために旅行会社での仕事が疎かになっているらしい。マダム・ノグレットはそれについてやんわり、「ほどほどにしないと、クビになるわよ」と警告したのだろう。彼女が言った「prendre l'air」は文字通りには「息を吐く」「一息入れる」「リラックスする」という意味合いである。しかしドロテは「わかりません」と困惑する。「prendre l'air」には「散歩する」「外出する」



という比喩的な意味があり、そうなるとマダム・ノグレットの最初の台詞は「あなたもたまには散歩に出かけなきゃね」と（いう皮肉にも）受け取れる。にもかかわらず、ダネーが指摘するように、マダム・ノグレットはドロテの行く手を阻むように、彼女に対して威圧的な姿勢で机の上に腰かけている<sup>22)</sup>。このダブル・バインドの状況におけるドロテの「わかりません」という反応は彼女らしく素直だが、全く正しいとも言える。

「prendre l'air」というフレーズは2度目の二人の会話でも繰り返される。前の夜にドロテは事務所の金庫から金を盗もうとしたところをマダム・ノグレットに見つかっている（もっとも、上司の姿は影でしか示されない）。彼女は前夜の「恥ずべき行為」についてドロテを責めるが、警察に通報せず忘れることにしたと告げ、それは友情と「戦争中の美しいレジスタンス」——ハープ奏者として、レジスタンスの闘士だったデゾルミエールのオーケストラの一員だったことを暗示する——ゆえに見逃そうと告げ、やはり「Allez donc prendre l'air」と言う。「外に出て、頭でも冷やさない」程度に理解すべきだが、観客は当然、前の会話で同じフレーズをめぐって起きた聞き間違いを思い出し、鈍い不安を覚える。実際、自分のデスクに戻り、こちらに背を向け、立ったままうなだれるドロテの後ろ姿はクビを宣告されたかのような、何か決定的な出来事が起こったことを如実に語る。

そこに「大丈夫？」とクリストフが声をかける。しかしこの同僚の優しさにも疑念が生じる。ドロテがマダム・ノグレットに呼ばれ彼女の個室に入ると、それと同時にクリストフがベートーヴェンの第九のメロディを歌いつつ、踊りながら画面に入ってくる。しかも彼はそのメロディに「猫がいない間に……」と歌詞を付ける。「猫がいない間に鼠は踊る」という諺——意味的には日本語の「鬼の居ぬ間に洗濯」——の出だしだが、この諺は「prendre l'air du bureau」というフレーズを連想させる（bureauの一般的な意味は、ドロテらが働いているようなオフィスである）。それは「誰かがい

ない間にあれこれ探る」「スパイする」という意味をもつ。実は、クリストフは劇団員の伝手で一度ヘルマンの劇場を訪れたことがある。稽古にドロテの姿を認めた彼は即座にその場を去った。クリストフは上司にドロテの女優活動を告げ口したのでは？あるいは、もともとスパイしていたのでは？という疑念が浮かぶ。失意のドロテに手を差し伸べるクリストフの真意は？

## 2 ビエットの脱構築——ポール・ド・マンとの比較

『物質の演劇』は同じ単語やフレーズが聞き間違われる過程、あるいは、言われたことと起きていることが矛盾する状況を精確に記録する。本作におけるビエットは、フランスの哲学者ジャック・デリダの脱構築思想に影響を受けた文学批評家ポール・ド・マンが繰り返し問題にした、文学テキストの読解をめぐる決定不能性を、映画というメディアムによって思考したとも言える<sup>23)</sup>。ド・マンの挙げる有名な例に、テレビのコメディ番組における「What's the difference?」という一文がある（『読むことのアレゴリー』所収「記号論とレトリック」）。靴紐を上結びにするか下結びにするか妻に尋ねられた夫が言う台詞で、いわゆる修辞疑問文としては「どっちでもいい!」という意味だが、それを「何の違いがある?」と文字通りに読むことも原理的には可能であり、しかもこの二つの意味は互いの内容を否定する。一方は違いが何か訊いているのに、他方は違いの存在自体を認めない。「tout de suite」に関する聞き間違い、あるいは、「散歩にでも言ったら?」と促す上司がその行く手を阻んでいるのと同じ、ダブル・バインドの状況である。

ド・マンが晩年問題にしたのは、意味のない言語が対象指示の作用によって何かを意味してしまう事態だった。彼はルソーの『告白』のエピソードを取り上げる（『読むことのアレゴリー』所収「弁解（告白）」）。ルソー

はある時、職場で窃盗を働く。主人に詰問された彼は、思わず同僚マリオンの名を口にする。彼女に罪を擦り付けようという意図はなく、ただその場で思いついた彼女の名前を、たまたま口にしただけだった。しかしマリオンは泥棒として解雇される。ルソーが発した「マリオン」は統語論的埋め草——詩などで調子を整えるために使われるだけの無意味な言葉。短歌の枕詞のようなもの——のような無意味な音声にすぎなかったが、実際の女性を指す固有名詞として受け取られた。言い換えれば、聞き間違えられた。ド・マンは言語一般がこの「マリオン」と同じだと見なしている。それは（歌詞のない）音楽のようなものである。言語は本来、文法や統語論の規則が要請するリズムに合わせて人間が発してしまう、音楽のように無意味な音声なのであり、にもかかわらずそれに意味があるかのように感じられるのは、受け取る側が好き勝手に意味を押し付けているからにすぎない。

ド・マンの考えはラディカルだが、聞き間違いという決定不能性を露呈する——脱構築するビエットの映画に通じるものがある。その共通性は、ド・マンがビエット同様音楽愛好家であり、その思考にやはり音楽演奏のパラダイムに依拠する部分があることに由来する。例えば、ド・マンの「脱構築的読解」は、先程の例で述べたような文字通りの意味と比喩的な意味の決定不能性の暴露として一般に理解されるが、そうではなく、同じ文でも句切り方や語調、文脈によって意味が通ったり通らなったり、複数の意味をもったりすることが明らかになるプロセスとして捉えるべきである。それは、同じ旋律が演奏のやり方、例えばアーティキュレーションによって正しく聞こえなかったり、全く違う旋律として聞こえるという現象に類比的である。

『物質の演劇』では俳優たちによって、そしてビエットの演出によって、同じ台詞＝音楽が様々に演じられ、演奏される。「tout de suite」や

「prendre l'air」をめぐるドロテとブリジット、ドロテとマダム・ノグレットとの間で生じた聞き間違いによって強調されるのは、私たちの日常生活にそのような事故の可能性が潜在していること、なおかつ、それが実際に起こるのを予測することはできないことである。聞き間違いにおいては同じ言葉に各人が、それぞれの考える意味を押し付ける。『物質の演劇』の語る最も恐ろしい真実は、ド・マンが例にしたルソーのエピソードも証言するように、聞き間違いは突然、たまたま起きるものだとということである。また、そうであるがゆえに聞き間違いは事後的にしか把握されない。結局、それがもたらす事態をフィクションとして記録し、再現するビエットの映画の瞬間瞬間の細部に目を凝らし、耳をそばだてる観客のみが間違いが起こる前の、先行する時間に思いを致すことになる。

#### むすびにかえて——ビエットとゴダール

最後に残しておいた問題について考えたい。すなわち、第二次世界大戦中のフランスとドイツの関係を話の下敷きとする『物質の演劇』において、この時代に迫害されたユダヤ人はどのような位置を与えられている、あるいは、いないのか。ラシーヌの『アタリー』が引用されるとはいえ、本作でユダヤ人問題が言及されることはない。管見の及ぶ範囲でビエットも、『物質の演劇』を論じた批評家たちも、そのことに触れてはいない。彼自身がユダヤ系だという話もない。にもかかわらず、本作には第二次大戦中のユダヤ人の運命を喚起させる箇所がある。ヘルマンの、しばしば稽古部屋としても使われる寝室のベッド脇の壁に貼られた、大きな一枚の白黒写真である。そこには河岸の船着き場に立つ、外套をまとい、山高帽をかぶった男たちの後ろ姿が写っている。壁に飾られている写真はこの一枚だけなので、当然目を引くうえに、画面に繰り返して登場する。背中をこちらに見せている男たちは、戦争中の、家や財産を奪われ、着の身着のままの

移動を余儀なくされたユダヤ人を容易に思わせる。実際、2013年にパリのシネマテーク・フランセーズでビエットの特集が組まれた際、映画上映後の質疑応答で一人の観客がこれを指摘していた。

この写真に呼応するかのように、『物質の演劇』では人物の後ろ姿が繰り返される。まず、ヘルマンに妻がいると聞かされた後のブリジットが、「奥さん、いたんだ……」とつぶやきながら去っていく後ろ姿であり、ついで、空き地でルクレティウスが朗読される不思議な場面で、ヘルマンの掛け声とともに劇団員が去っていく時の後ろ姿であり、何よりすでに触れた、未遂に終わった盗難を指摘された後のドロテが見せる後ろ姿である。つまり、写真の中の「ユダヤ人」に「物質の演劇」の劇団員が重ねられている。彼／彼女らがもともとどこに住んでいるのかわからない人々として描かれていることも、その印象を強める。これは何を意味するか。

少し寄り道をしよう。映画監督のジャン＝リュック・ゴダールは1970年代から、とりわけ1990年代以降、作品においてユダヤ人やパレスチナの問題を盛んに取り上げるようになった。その際ゴダールはイスラエルとパレスチナ、場合によってはユダヤ人と反ユダヤ主義者といった対立する両者を、類似した形態や身振りのイメージのモンタージュによってつなぎ、重ね合わせるといった操作を行っている。両者の間に偽りの同一性を捏造するようなゴダールの方法は、当然のことながら反発も招き、彼自身に反ユダヤ主義者のレッテルを張ろうとする論者さえ現れた<sup>24)</sup>。もともと、「類似」する複数のイメージを、「外的世界への参照なしに、内在的な結合」として見るように促すのはゴダール映画の基本的な編集の方法だったが、次第に「類似」の論理は、「復活」の実践へと展開される<sup>25)</sup>。ゴダールは非業の死を遂げたユダヤ人を映画によって、映画の名の許に救済し、「復活」させようとする。そうした彼の挙措を映画評論家の蓮實重彦は、「自分はユダヤ人でないけれども、同時にユダヤ人でありたいという

驚くべき夢」と要約する<sup>26)</sup>。

もしかすると、ビエットはこのゴダールの夢について、彼よりも早く『物質の演劇』で考えていたのかもしれない。しかし、似てはいるが実際は異なるものどうしを一気に結びつけ、同じものに見せるゴダールのモンタージュに対し、本当に同じものが似てはいるが異なるものになってしまうのを見せるのがビエットの聞き間違いである。それは、偶然を必然化する方法と、必然を偶然化する方法の違いである。すなわち、ゴダールが、ユダヤ人ではないという偶然をユダヤ人でもあると必然化するのにに対し、ビエットは、ユダヤ人ではない必然をユダヤ人であるかもしれない、あるいはあったかもしれないと偶然化する。

『物質の演劇』に登場する人物は、後ろ姿を見せるという、あの写真の中の「ユダヤ人」と同じ身振りを繰り返すことで、ユダヤ人に見間違えられる。もっとも、ゴダールのモンタージュのように強制されるのでなく、反復による変奏を通して、観客によってはそう見えるかもしれないという程度にすぎない。この不確かさ、決定不能性が、第二次世界大戦におけるフランスとドイツの対立を寓意的に描きながらホロコーストには直接言及しない本作の倫理的態度を示す。単語やフレーズに聞き間違えられる余地が、ある曲に常に別の演奏解釈があるように、ユダヤ人ではない人間にもユダヤ人のような運命の可能性はあり、ユダヤ人にもそうではない運命の可能性があった。「自分はユダヤ人でないけれども、同時にユダヤ人でありたい」ゴダールに対し、ビエットは本作で、「私たちはユダヤ人であったかもしれない」という「驚くべき夢」を語っているように思われる。ヘルマンやドロテが戦争中を生き延びられたのも、殺された人間が殺されたのも、たまたまだったのであり、この確率的な偶然性にこそ真の悲劇が存する<sup>27)</sup>。『物質の演劇』で聞き間違いが起こるのもたまたまだった。本作における脱構築、すなわち、言葉の遊び＝演奏が引き起こすダブルバイン

ドの記録と再現は、第二次大戦中に音楽家として活動していたフランス人とドイツ人という主人公の人物設定を通して、ホロコーストという歴史的な出来事にも通底する日常的なるものの悲劇の、秘められたアレゴリーを形作るのである。

註

- 1) «Une sorte de souvenir général : entretien avec Jean-Claude Biette (1er partie)», Propos recueillis par Benjamin Esdraffo et Julien Husson, *La Lettre du cinéma*, n° 7, Automne 1998, p. 45.
- 2) «Melodramas pobres. Conversación con Pierre Léon», par Fernando Ganzo, <http://www.elumiere.net/especiales/biette/vencidos3.php> (最終閲覧：2021年3月1日)
- 3) Serge Daney, «Éloge d'Emma Thiers», *Cahiers du cinéma*, n° 285, février 1978, p. 35.
- 4) 『物質の演劇』は2021年3月1日現在、以下のサイトで視聴することができる。<https://www.cinematheque.fr/henri/film/46812-le-theatre-des-matieres-jean-claude-biette-1977/>
- 5) ジャン＝クロード・ピエットの映画監督及び批評家としての詳しい経歴については、『物質の演劇』が2016年の広島国際映画祭で日本初上映された際に筆者が寄稿した以下の記事を参照。新田孝行「監督紹介（下） ジャン＝クロード・ピエット」, 『ディアゴナルの映画作家たち』, <https://www.nobodymag.com/interview/diagonale/05/index2.html>, 2016年（最終閲覧：2021年3月1日）。
- 6) «Melodramas pobres»
- 7) «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. 51.
- 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. 42.
- 9) «Mardis du cinéma - Jean Grémillon», 初回放送：1989年10月3日 <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/mardis-du-cinema-jean-gremillon> (最終閲覧：2021年3月1日)

- 10) 新田孝行「音楽家 = 映画作家としてのジャン・グレミヨン—《曳き船》とオペラ、その分身」、『美学』第62巻2号, 2011年, 25-36頁参照。
- 11) 例えば, Philippe Langlois, «Jean Grémillon, pionnier de la musique concrète», Yann Calvet, Philippe Roger (dir.), *Jean Grémillon et les quatre Éléments*, Presses universitaires du Septentrion, 2019, pp. 111-122.
- 12) バンジャマン・エズドラフォは, ビエットの映画について, 「純粋な会話の瞬間と沈黙の時間帯が交代し, 映画の間じゅうリズム的かつ視覚的な, まぎれもない総譜を創り出す」と述べている (Benjamin Esdraffo, *Poétique de Jean-Claude Biette*, Maîtrise d'études cinématographiques et audiovisuelles, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean-Louis Leutrat, 1994, p. 165)。エズドラフォはさらにこの沈黙を, ビエットの作品に繰り返し登場する人物の文字通り, あるいは比喩的な沈黙——例えば, 『マンハッタンから遠く離れて』(*Loin de Manhattan*, 1982) に登場する画家の創作活動の休止——に結びつけている。エズドラフォは主要な分析の対象としていないが, 『物質の演劇』でもドロテが『メアリ・スチュアート』の公演で与えられるのは, 原作にはない, したがって台詞のないカトリヌ・ド・メディシスの役 (黙役) である。
- 13) «Entretien avec Jean-Claude Biette (*Le Théâtre des matières*)», p. 51.
- 14) エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』, 中島裕昭 [ほか] 訳, 論創社, 2009年, 208頁。
- 15) Jean-Claude Biette, «Le gouvernement des films», *Qu'est-ce qu'un cinéaste?*, Éditions P.O.L, 2000, p. 119.
- 16) «Entretien avec Jean-Claude Biette (*Le Théâtre des matières*)», p. 51.
- 17) 岡谷公二『レーモン・ルーセルの謎』, 国書刊行会, 1998年, 20頁。
- 18) Serge Daney, *op.cit.*, p. 34.
- 19) Pierre Léon, *Le Sens du paradoxe*, Capricci, 2013, p. 41.
- 20) «Avec un rien de théâtre», p. 61.
- 21) Léon, *op.cit.*, p. 50.
- 22) Daney, *op.cit.*, p. 34.
- 23) 以下の議論の詳しい内容は, 「読解と音楽—ポール・ド・マンの「盲目性のレトリック」と「汚損されたシェリー」について」, 『美学』第60巻2号, 2009年, 44-55頁参照。
- 24) 堀潤之「ゴダールの「ユダヤ人問題」: 歴史のモンタージュとの関わりを中心に」, 杉野健太郎 (編), 加藤幹郎 (監修)『映画学叢書 映画とイデオロギー』, ミネルヴァ書房, 2015年, 247-275頁参照。



- 25) 平倉圭『ゴダールの方法』, インスクリプト, 2010年, 312頁。
- 26) 蓮實重彦「いつも同時に二つのものでありたいゴダールの病い」, 『映画論講義』, 東京大学出版会, 2008年, 280頁。
- 27) 哲学者の東浩紀は, アウシュヴィッツで殺されたユダヤ人——「ハンス」——の生が偶然性によって決まったことにホロコーストの悲劇の本質を見ている。「ハンスが殺されたことが悲劇なのではない。むしろハンスでも誰でもよかったこと, つまりハンスが殺されなかったかも知れないことが悲劇なのだ」。東浩紀『存在論的, 郵便的—ジャック・デリダについて』, 新潮出版社, 1998年, 61頁。

