

# 「ドラマ性」の記録

——ジャン＝クロード・ビエットの擬演技指導——

Document of *Dramatisme*:

Pseudo-direction of Actors by Jean-Claude Biette

新 田 孝 行

## 要 旨

あるインタビューでジャン＝クロード・ビエットは、批評家としては一義的な関心の対象である演出が自ら映画を監督する際は二次的な問題になったと述べている。ヌーヴェル・ヴァーグ以後の批評における特権的な価値基準だった演出よりも重要になったのは俳優と人物（役柄）の関係だった。俳優が役を演じることを嫌ったロッセリーニやプレッソン、ゴダールらに対し、ビエットは、パゾリーニとともに、誰もが日常生活でつねにすでに演じているという前提から出発し、その「ドラマ性」を映画に取り込んだ。彼は親しい仲間でもある俳優を観察し、私的な会話での発言を台詞として採用して役を当て書きした。こうした撮影以前の段階が擬似的な演技指導の役割を果たすことで、ビエットの映画では俳優本人の過去の生が人物に反映され、映画内の物語に先行する時間が表現される。

## キーワード

ジャン＝クロード・ビエット、フランス映画、ドラマ性、俳優、演技指導

## はじめに——俳優／人物の謎

1998年に雑誌『ラ・レットル・デュ・シネマ』が行ったインタビューのなかで、ジャン＝クロード・ビエット（1941-2003）は注目すべきことを語っている。個人的にも親交のあったイタリアの映画監督ピエル・パオロ・パ

ゾリーニと自分には、共通して演出に対する不信があったとビエツトは述べる。「つまりは、演出というものを信用していないのです。映画について書く時、演出はまさに映画のなかでもとりわけ豊かになりうる一つの面として関心の対象となるのですが、私にとって〔監督として〕仕事をする場合には二次的なものだと思います」<sup>1)</sup>。

にもかかわらずビエツトの映画は見事に演出されているのだが、そのことはとりあえず措く。1977年に『物質の演劇』(*Le Théâtre des matières*)で長編監督デビューしたビエツトは、『カイエ・デュ・シネマ』を読むことでシネフィルとなった世代に属する。このヌーヴェル・ヴァーグを牽引した雑誌の「作家政策」(*politique des auteurs*)、すなわち、物語の道徳的正しさではなく形式的な質によって映画を判断する批評的立場において、唯一無二の基準となったのが他ならぬ「演出」(*mise en scène*)だった。上記の発言は明らかにそれを踏まえている。確かに演出は映画を観て批評を書く際には重要だが、自らがカメラの後ろ側に回った時、その問題は二の次になった。

ビエツトがとりわけ懸念を抱いているのは、演出が自己目的化することである。そうなると演出という営みは、1本の映画における俳優や物語、ドラマトゥルギーなど、あらゆる要素を「活性化」(*valorisation*)し、あたう限りその価値を高めようとする事と同義となり、結果的に商業主義的な要求と結託する。「とにかく、私が求めるのはそのようなことではないのです」とビエツトは述べ、ジョージ・キューカーやオットー・プレミンジャーといった優れた演出家の映画で特に美しいのは、演出が目的ではなく手段になっている作品だと指摘する<sup>2)</sup>。

では監督ビエツトにとって演出より重要になったものは何か。それは俳優と人物 (*personnage*)<sup>3)</sup>、すなわち役柄の関係である。「私にとっては非常に大切なことなのですが、ごくまれにしか議論されない映画の側面があります。それは俳優と人物の真実という概念です。両者を区別するのは難し

い。謎めているため、ずっと以前から解明できないと考えていることです。映画の真実において何が俳優の真実に属し、何が人物の真実に属するか？ それには映画をつくり、試行錯誤するなかでしか近づくことができません。言葉による答えを見つけることが特に重要だとも思いません。答えは手に入る、あるいは選んだ俳優たちとともに見つけなければならないのです<sup>4)</sup>。

映画における俳優と人物の関係と言えば、まず演技指導の問題が挙げられる。それは監督が俳優から自分のイメージに合った人物を引き出し、つくりあげる作業であり、方法である。演技指導を通じて俳優は人物に成る。しかし「何が俳優の真実に属し、何が人物の真実に属するか」は判別しがたい。それは、批評家のアラン・ベルガラが言う「映画における被造物の存在論的不純さ」<sup>5)</sup>、すなわち、絵画のモデルがキャンパスで画家の純粋なイメージに昇華されるのに対し、映画ではスクリーン上に俳優本人が残り続けるという「不純さ」の必然的な帰結でもある。

この「不純さ」を乗り越えようとする監督も多いなか、ビエットはこの「不純さ」をあえて残そうとしたように思われる。それを示す一つのエピソードがある。彼の作品に数多く出演したジャン＝クリストフ・ブヴェは、映画で人がどもってしまう時どもるのは俳優なのか、人物なのかビエットに尋ねたことがある。「両方」というのが彼の答えだった<sup>6)</sup>。こうした二重性、すなわち、映画における俳優／人物の決定不可能性を、「不純さ」というメディアムの特性に由来する否定的な条件としてではなく、謎やオルタナティブなフィクションを呼び込む活力として捉える理論／実践としてビエットの批評／創作を検討することが本稿の目的である。以下、議論の構成を示す。

第1章「ビエットの「ドラマ性」概念」では、ビエットの評論「フィルムの統治形態」（1998年）で言及される「ドラマ性」（dramatisme）について

考察する。この概念によってビエツトが主張するのは、演技する俳優だけでなく、ドキュメンタリーの被写体も含め、誰もが映画において人物に成れるという考えである。映画におけるドラマトゥルギーはあらゆる人間が有する「ドラマ性」からつくられる。続く第2章「ないがしろにされた「ドラマ性」」では、戦後のモダニズム映画における反演技主義的な非演技指導の系譜を確認する。イタリアのネオレアリズモ映画のロッセリーニやアントニオーニ、フランスのプレッソン、そして彼らより一世代下のゴダールは、俳優に人物を「演技する＝解釈する」(interpréter) 余地を与えないことによって、紋切り型に陥らない人物の創出を試みた。彼らは俳優に「生のままの状態」(virginité) であることを望んだが、それは同時に俳優本人の「ドラマ性」を排除することをも意味した。

第3章「「ドラマ性」の復権」では、パゾリーニに始まる「ドラマ性」の再評価が検討される。1960年を境に映画はロッセリーニからパゾリーニに移行したとビエツトは言う。「ドラマ性」を単純化したロッセリーニに対し、パゾリーニは「ドラマ性」に本能的、かつより敏感に反応した。ビエツトにとってはパゾリーニ同様、私たちは普段の生活でつねにすでに演じていることが理論的な前提となる。こうして上述のモダニズム映画において否定された俳優個人の「ドラマ性」が再び見いだされる。この「ドラマ性」を創作において活用するのが、第4章で検討される「再帰的演技主義」である。それは映画において物語が始まる以前の時間を表現する方法でもあり、ビエツト作品の常連ハワード・ヴェルノンはその理想的俳優だった。

第5章「「ドラマ性」の記録」では、再帰的演技主義に基づくビエツトの、非演技指導ならぬ擬演技指導について検討する。彼は個人的にも親しい俳優たちと食事をし、彼／彼女らを観察し、私的な会話での発言を台詞として採用しながら台本を執筆する。撮影前の交友関係と雰囲気作り、そして当て書きされた台本が、本番前の稽古における演技指導の代わりを果

たす。そのうえで基本的にワンテイクで撮影を終わらせる。即興演技は許されない。こうして友人＝俳優の「ドラマ性」がそのまま映画の人物に横滑りしつつ反映される。

最後に、ビエツトが重視した俳優の声の問題について触れる。ジャン・ルノワールや彼に影響を受けた濱口竜介が台本を機械的に朗読させる「イタリア式本読み」を通じて俳優の「ドラマ性」を駆り立て、人物に相応しい声を探りあてようとするのに対し、ビエツトは俳優に普段の声で話させる。その理由と効果について考える。

## 1 ビエツトの「ドラマ性」概念——「フィルムの統治形態」について

1998年に雑誌『トラフィック』に発表された「フィルムの統治形態 (gouvernement)」は批評家ビエツトによる最も重要な論考の一つである。そこで彼は映画を「話」(récit)、「ドラマトゥルギー」(dramaturgie)、「形式的企図」(projet formel)の三つの要素に分割し、それらの競合関係としてフィルムを読み解く方法を提案した。「できあがる過程における1本のフィルムにおいて——ぼんやりとした構想から台本の執筆、画面構成、俳優の配置、構図、音の観念(直接音か合成音か)を経て最後のミキシングの段階に到るまで——、扱う主題が何であろうと、三つの要素が互いに競合し、それぞれが正当な理由の許に他の二つを征服しようとする。話、ドラマトゥルギー、形式的企図である」<sup>7)</sup>。ではここで俳優／人物の関係はどのように位置づけられるのか。ビエツトの考えをまとめてみよう。

映画は物語 (histoire)、すなわち映画が映し出す世界のなかで起こっている出来事から話、すなわち映画が語ることが立ち上がることで始まる。この話は、単なる画面上の俳優ではない、観客にとって近い存在となる人物を発生させる。人物の行動や発言の真意は撮影後、編集作業が終わって話が完成するまではわからない。それとは別に、監督によって構築される

ドラマトゥルギーがある。その最初の材料となるのが、「フィクションの演者であれ自らの生を生きる演者〔ドキュメンタリー映画の被写体となる人間〕であれ、撮影された存在によって表現される内在的な「ドラマ性」(*dramatisme immanent*)」である<sup>8)</sup>。話は自らに固有の論理で発展し、人物たちの間にヒエラルキーをつくりだす一方、ドラマトゥルギーはいわゆる演出(形式的な諸側面の活性化、「形式的企図」とほぼ同義)によって完成されると話に負荷を与える。結果的に話とドラマトゥルギーの間には競合が生じる。「しかし最後の画面に到らないうちは、このフィルムを統治するのが話なのか、あるいはドラマトゥルギーなのか、はたまた形式的企図なのか、立証するのは原則的に困難である」<sup>9)</sup>。

「*dramatisme*」(英語では「*dramatism*」)は「ドラマに関する状況」を意味するが、アメリカの文学理論家ケネス・バーク(1897-1993)の用語としても知られる。それは「人間行為と社会のあり方を一種のドラマの展開とみなし、それらをドラマのメタファーで捉えようとする」理論である<sup>10)</sup>。後述するビエットの再帰的演技主義にも通じる見方だが、「フィルムの統治形態」ではバークの名前も、その理論の諸々の概念も触れられていない(バークの用語は「劇学」などと訳されるが、これと区別するため、ビエットに関しては「ドラマ性」と訳す)。明確に定義されてもいないが、「内在する「ドラマ性」」をここでは、人生の体験において蓄積された生の痕跡の劇的なあり方、と理解しておこう。私たちが普段の生活でかぶっている「仮面」のようなものと言えるかもしれない。

それは演じることを職業とする俳優に特有の能力ではない。しかし興味深いことにビエットは、俳優の場合その「ドラマ性」は過去の出演作によっても形作られるとしている<sup>11)</sup>。また、映画では「ドラマ性」を基に監督がドラマトゥルギーを構成することで諸々の人物それぞれに真実が与えられる。ビエットは陳腐な人物における「ドラマトゥルギーの消去」につい

でも述べている<sup>12)</sup>。つまりその人物が陳腐に感じられるとしたら、ドラマ  
トゥルギー的な配慮が十分為されていないからであって、演じる俳優の人  
間としての「ドラマ性」自体が陳腐なわけではない。そもそも陳腐な「ド  
ラマ性」などない。

## 2 ないがしろにされた「ドラマ性」——ロッセリーニ、アントニ オーニ、ブレッソン、ゴダール

### 1. 戦後モダニズム映画における反演技主義の系譜

以上がビエットにおける「ドラマ性」の概念である。戦後のモダニズム  
映画の系譜において、このような「ドラマ性」はないがしろにされてきた。  
それについて、先に名前を挙げたアラン・ベルガラの議論をたよりに整理  
しておこう。

「ジャン＝リュック・ゴダールの非演技指導」と題する論考のなかでベル  
ガラは、「モデルニテの映画作家たち」(cinéastes de la modernité)に共通す  
るのは、「映画における作業が、俳優自身であるところのものからしか行う  
ことができない」という確信だと述べている<sup>13)</sup>。ここで「モデルニテの映  
画作家たち」と呼ばれているのは、戦後イタリアのネオレアリズモのロッ  
セリーニやアントニオーニ、同時代フランスのブレッソンであり、彼らに  
続く世代に属するゴダールもこの確信を基本的に継承した。

「俳優自身であるところのもの」から映画作りを出発させるためには、俳  
優が自身以外の人間に成ること、すなわち、役柄としての人物を「演技＝  
解釈」(interprétation)することを避けなければならない。「モデルニテの映  
画の主要な傾向は、俳優の問題に関して言うならば、俳優が演技すること、  
すなわち、自分ではない別の人間を演じ、その人物 (personnage) を支配  
し、慣用的な表現で言う「その人の立場になって考える」(se mettre dans sa  
peau) のを妨げることにあったと言えるだろう<sup>14)</sup>。俳優とは定義上演技す

る人であり、その俳優に演技をさせないようにすることは矛盾である。しかし、バルガラによれば戦後になって映画作家たちは演技を「猥褻」<sup>15)</sup> だと感じ始めた。こうした演技への嫌悪を反演技主義と名づけよう<sup>16)</sup>。

映画でも演劇でも通常、職業的な俳優は役作りを行う。つまり、台本を与えられ、物語を理解し、自らの演じる役がどういう人間であるか想像し、その職業について調べたり、場合によっては実際に行ったりする。そのうえで稽古に臨み、撮影あるいは公演に備える。ここで前提されているのは、前もって役柄としての人物が確固として存在し、その人間性やその時々々の感情を解釈 (interpréter) することが、その人物を演じる (interpréter) ことになる、という考えである。「心理表象主義」<sup>17)</sup> とも呼ばれる。このように役作りを行い、人物を演じる職業的な俳優は、「人物という見かけの裏側に自らの固有の存在を隠すことに慣れすぎている」<sup>18)</sup>。結果的にその演技は俳優その人を曝け出すよりも、隠してしまう。しかし、「モデルニテの映画作家たち」にとってはこの隠されてしまうもの、「俳優自身であるところのもの」こそが映画創作の原点なのである。

この「俳優自身であるところのもの」は一見ビエットの言う「ドラマ性」に近いように思われる。しかし、俳優にできる限り演技をさせない方法、すなわち「非演技指導」において、俳優の人間的「ドラマ性」はむしろノイズとなる。最も手っ取り早い非演技指導は、ロッセリーニやプレッソンのように職業的な俳優を拒否することである。また、俳優が役作りできないように台本を撮影の直前に渡したり、役柄について情報を与えず、俳優からの質問にも答えなかったり、即興で演技させたりすることもその手段となる。こうした方法は、「ドラマ性」を含めた俳優の人間的側面への無関心や軽視に端を発している。俳優というものは放っておけば勝手に演技をしてしまう。その演技にも滲み出る「ドラマ性」が、仮面のように真実を隠しているのではないかと監督たちは恐れる。

## 2. 非演技指導と「生のままの状態」からの人物の創造

次のアントニオーニの言葉は職業的な俳優やその演技に対する危惧を要約する。「映画俳優は理解してはいけない。彼は存在しなければならない。存在するためには彼は理解しなければならないという反論があるかもしれない。それは間違っている。[中略] 演じる人物について彼が反省的に考えることは一般的な意見にしたがったものであり、問題の人物を精確に特徴づけることへと彼を導いたとしても、最終的に彼の仕事の妨げとなり、彼から自然さを奪ってしまう。俳優は撮影現場に生のままの状態 (virginité) で現れなければならない。彼の努力が本能的な性質をもてばもつほど結果は自発的なものとなる」<sup>19)</sup>。この「生のままの状態」は「ドラマ性」の対義語と言ってよい。

「モデルニテの映画作家たち」にとって理想となるのは、俳優から「ドラマ性」を排除し、自らの力で人物を一からつくりだすことである。例えばブレッソンは、演技経験のない素人俳優——彼は「モデル」と呼ぶ——から提供された映像と音声のデータを集積し、これらをモンタージュすることで現実にはいない人物を仮構する。そこでは、「映画作家が——あくまで編集の段階になってからだが——そこから意味が生まれるよう組織できるような、意図を逃れたアクションや粗野な姿勢を構成する演者としての「モデル」を存在させるために、伝統的な俳優による演技の抑圧」が遂行され、「件のモデルは人物を構成せず、編集作業が引き受けることになるであろう身振りの断片、声の破片を映画作家に供するにとどまる」<sup>20)</sup>。

一方、ゴダールにおいては撮影現場の監督と俳優の共同作業がより重要となる。「ゴダールにとって1本の映画を撮影することはキャンバスを満たすというより、撮影の現実と俳優の現実から映画を形作ることだったと考える。人物とは撮影が進行する間、次いで編集作業において、俳優の現実や容姿、諸々の状況と、ゴダールが映画を構想した時に頭の中にあった人

物の理念との間で構成されていく、神秘的な結びつきにほかならないであろう」<sup>21)</sup>。全体としてベルガラの論考は、ゴダールがこの「神秘的な結びつき」に撮影時の偶然が介在することを歓迎する点を強調するものだが、すでにロッセリーニも次のように述べていた。「私は私の物語を最後まで語り切ることを私に許すような、役柄に相応しい身体的側面をもっていると私に思われる個人を選ぶ。そして、もし彼が俳優ではなく、素人ならば、私は彼を徹底して研究し、自分のものとし、再構成し、筋肉の特性やチックを利用して人物をつくりだす。結果的に、私が想像していた人物とは途中で変わってしまったかもしれないが、同じ目的には達する(傍点は引用者)」<sup>22)</sup>。

予想できない偶然やコントロールできない現実というノイズは、しかしながら、あくまで映画作家が「生のままの状態」の俳優から新しい人物をつくりだそうとした過程において生じたものであり、その限りで自分が引き起こしたものである。一方俳優の「ドラマ性」に監督の責任はない。もつことはできない。それでは、「生のままの状態」ではなく、「ドラマ性」という「俳優自身であるところのもの」、言い換えれば、私たちがつねにすでに演じているという前提から出発する映画はないのか。

### 3 「ドラマ性」の復権——ロッセリーニからパゾリーニへ

#### 1. 人物の不在——ロッセリーニ

ビエットにとって上記の反演技主義・非演技指導の監督たちのなかで俳優の「ドラマ性」に最も近づいたのはロッセリーニだが、まさにそれゆえにその映画は疑念の対象となった。件の1998年のインタビューでビエットは、今や自分がロッセリーニの映画から遠ざかってしまったこと、個人的に気に入らないものがあることを打ち明け、その理由を次のように説明する。「ロッセリーニの映画には人物が存在しません。諸々の宿命をもった個人はいて、社会的な変動、もっと言えば歴史的な変動にとらわれているの

ですが、ロッセリーニはそうした変動を単純化しようとするのです<sup>23)</sup>。

「諸々の宿命」とは「ドラマ性」にほかならない。しかしロッセリーニはその原因ともなる個人と歴史や社会との関係を「単純化」したがゆえに、彼の映画の被写体は人物に成り損ねた。ビエットによれば、人物に真実を与えるドラマトゥルギーの出発点となるのはあくまで俳優自身の「内在的な「ドラマ性」」であり、もし人物をつくることができなかつたならば、端的に「ドラマ性」に対する軽視があつたことになる。

そもそも人物という概念がロッセリーニの映画では重要ではなく、特に彼の偉大な作品では意味を成さない、そこに存在するのは現実であつて、人物はそれを媒介する役割に留まっている、彼の映画ではアンナ・マニャーニやイングリッド・バーグマンのような有名女優は確かに人物だが、それ以外は脇役 (*figures secondaires*) にすぎない——ビエットはこのように批判する<sup>24)</sup>。「脱ドラマ化」を推し進めたロッセリーニは、プレッソンとともに「ドラマトゥルギーを破壊」したのだが<sup>25)</sup>、芸術的な水準はともかく、それは映画作家ビエットの倫理的立場からは決して許すことのできないものであつた。

## 2. 「人間性の具現」——パゾリーニ

「次第に欲望、あるいはいわゆる映画への「信」(*croyance*)を失つた」<sup>26)</sup> ロッセリーニに代わって重要な存在となつたのはパゾリーニである。「ある瞬間に映画はロッセリーニからパゾリーニになつた」、すなわち、「歴史や過去の時代との関係において、1960年まではロッセリーニ、1960年から75年の間はパゾリーニ〔の時代〕だつたのです」<sup>27)</sup>。なぜパゾリーニなのか。ビエットは晩年のロッセリーニとパゾリーニの違いを強調しながら次のように語る。「パゾリーニの映画には、人物とは言えないにしても、人間性の具現 (*incarnations humaines*) が少なくともあります。それはロッセリーニの

映画よりはるかに強烈に悲劇的な存在です」<sup>28)</sup>。

もっとも、監督としてパゾリーニは反演技主義に属する。「彼〔パゾリーニ〕はつねに、俳優を起用する際意図的にその演技のテクニクを無視して、彼らが、彼らの真実としてもっているものを撮影しました。しかも、俳優でいるという事実は、動いたり、何かやったりするための、ある種のゆとりしか彼らに与えませんでした。パゾリーニは決して芝居 (performance) を要求しませんでした」<sup>29)</sup>。この反演技主義は、ロッセリーニはじめ「モデルニテの映画作家たち」において俳優が「生のままの状態」であることを要求した。パゾリーニに関しても事情は同じだったかもしれない。それゆえ、ビエツトが認めるような人物の創出にパゾリーニは到らなかった。しかし彼には一方で、俳優自身の「ドラマ性」に対する鋭敏な感覚があった。それを示すのがキャスティングの才能である。

「私がパゾリーニの仕事、パゾリーニとの仕事で記憶に残っているのはキャスティングの概念です。思うに彼の映画の大きな力の一つは被写体の選択で決して間違いを犯さなかったことにあります」<sup>30)</sup>。確かにパゾリーニ映画の俳優、例えば彼によって見いだされたニネット・ダヴォリは「強烈に悲劇的な存在」であり、演技以前の「ドラマ性」が横溢する。「パゾリーニの映画では演者が演者であるところのものを演じるよう促される」とビエツトが言う時<sup>31)</sup>、その「演者であるところのもの」には明らかに悲劇的な「ドラマ性」が含まれる。キャスティングに関して間違わないパゾリーニの直観が、ロッセリーニが取り損ねた「ドラマ性」に触れることを可能にしたのである。

#### 4 再帰的演技主義——ビエツトの演劇論

##### 1. 生活のなかの演技, 日常の悲劇

ビエツトの言うように映画史においてパゾリーニが画期的だったならば、

それは俳優が「生のままの状態」ではありえず、その「ドラマ性」が否応なしに撮影の現場で発揮されることを、結果的にその作品によって証明してしまった点にある。パゾリーニ——とケネス・バーク——同様、ビエツトは再認識された人間の「ドラマ性」、すなわち、私たち誰もが普段の生活においてつねにすでに演じている——あるいは演じさせられている——という前提から出発する<sup>32)</sup>。

言い換えれば、モダニズムの映画作家たちが信じ、出発点とした純粹無垢な「俳優自身であるところのもの」という理念は失われた。演技はスターが彩るスクリーンや、エリート層の観客が集まる劇場の舞台でのみ展開されるわけでない。日常がすでに演劇なのである。この現実を踏まえたうえで、俳優たちの「ドラマ性」を、彼／彼女らの演技やその悦びを抑圧するのではなく開放することで映画のなかに横滑りさせ、自己言及的な反復として再現すること、すなわち再帰的な演技主義がビエツトの映画を特徴づけることになる。

「私にとって演劇は日常生活なのです。同じ水準にはない別の何かに移るための、ちょっとした足台のようなもの、それが演劇なのです」<sup>33)</sup>。こうした彼の演劇観は、シェイクスピア流の“世界は劇場であり、我々は皆その役者だ”といった格言とは無縁である。それはミクロな生活の細部で起こる演劇に目を向ける。彼の映画に頻出する些細な言葉遊び＝言葉の演技 (jeu de mots) による演劇、あるいは、意図せざる言葉遊びとしての「聞き間違い」によって露呈される深刻なディスコミュニケーションが引き起こす日常の悲劇もその重要な一つである<sup>34)</sup>。

## 2. 過去としての演劇——ハワード・ヴェルノンについて

再帰的演技主義は1970年代フランスの時代状況と結びつけて政治的に解釈することもできるだろうが本稿では触れない。ここで重視したいのはビ

エット個人の美学的関心である。彼はインタビューで、冒頭に引用した発言に続いていささか唐突に映画が時間芸術であると述べ、興味深い監督の二分法を提示する。すなわち、映画が始まった時点ですでに時間が経過していると感じさせる監督と、映画が始まった瞬間に世界が始まった——言い換えれば映画以前に世界は存在しない——と感じさせる監督がいる。後者の例としてビエットはセシル・B・デミルなどを挙げるが、本人は前者に属する<sup>35)</sup>。

「映画をあるシークエンスから撮る時、私が居合わせるのは、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?」。ビエットはその答えを演劇に見いだした。「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>36)</sup>。

確かにビエットの映画では長編デビュー作『物質の演劇』から遺作の『サルタンバンク』(Saltimbank, 2003年)まで、つねに演劇が大きなテーマとなっている。しかし、映画の物語が始まる前の時間を映画より古い演劇という芸術によって表現する、というのは一体どういうことか。彼によれば演劇は日常である。演劇が映画に先行し、かつ日常に存在するということは、現在の日常生活には演劇という形で過去が潜んでいることになる。演劇を主題とするビエットの物語的構造はこれを端的に示す。例えば『物質の演劇』では、劇団の女性たちが演出家の寵愛と公演の主役を得るために争う日頃のライバル関係が、この劇団の演目であるシラーの『メアリ・ステュアート』でモデルとなった実在の二人の女王の歴史的な対立と重ねられていた。

『物質の演劇』で演出家ヘルマンを演じたのはハワード・ヴェルノン(Howard Vernon, 1908-96)である。本作を含め4本のビエットの映画で主演を務めたヴェルノンは、スイス出身で、ジャン＝ピエール・メルヴィルの『海の沈黙』(1949年)で音楽を愛するナチスの軍人を演じて注目を集めた後、ラングやゴダール、ストロープ＝ユイレといった「作家」の映画に出演、一方で、ジェス・フランコのセクспロイテーション映画36本——とビエットは計算している——で主に残虐な博士役を怪演し、ファンの間でカルト的人気を誇った異色の俳優である。このようなフィルモグラフィーを俳優本人の「ドラマ性」の一部としてビエットが考えていたことはすでに述べた。

「若いハワード・ヴェルノンを想像することはなかなかできません。あたかも彼はあなたの映画における演劇と同じくらい歳を取っています」というインタヴューアの発言に「まさにそうです!」と同意しつつ、ビエットは言う。「それは彼が直接過去を具現化しているからです。私は無意識にそれが気に入ったのでしょう」<sup>37)</sup>。舞台演出家や画家のような芸術家を演じ、日常に潜む演劇や過去を喚起する俳優／人物としてのヴェルノンは、反演技主義の監督たちが求める無垢な演者がもちえない老いを体現することで、ビエットの再帰的演技主義における理想的な俳優であった。

## 5 「ドラマ性」の記録——ビエット映画の創作過程

### 1. 友人としての俳優——ジャン＝クリストフ・ブヴェの証言

最後にビエットの再帰的演技主義がいかにして創作として実践されるのかを検討しよう。映画における俳優と人物の関係はすべて現場において解答を見つけなければならないとビエットは述べていた。彼はまた「俳優たちとの仕事に関して私の映画に参照項はないと思います」とも述べている<sup>38)</sup>。ここで参考になるのは、ビエットがセルジュ・ダネーとともに始め

た雑誌『トラフィック』が没後10年を記念して企画したビエツト特集号に俳優ジャン＝クリストフ・ブヴェが寄稿した文章である。ブヴェは最初の長編『物質の演劇』から遺作となった『サルタンバンク』まで計4本のビエツト作品に出演した俳優であり、映画内で監督の分身のような存在を演じるとともに私生活でも彼と親しかった。

この文章には「ビエツトはブヴェをいかに消化したのか」という奇妙なタイトルが付けられている。これは「消化する」(digérer)を「(演技)指導する」(diriger)に引っかけた題である。ビエツトの映画で頻出する言葉遊びは彼らの共通の趣味だった。「私はビエツトに演技指導は食事、コーヒープレイク、昼寝(消化)から成る会食として分解されると言ったことがある。彼は笑いながら聞いていた。別段同意している様子もなかったが。私の判断によれば、ビエツトの映画の演技指導は肉体における吸収と消化のプロセスとして構築される」<sup>39)</sup>。一体どういうことか。

演技指導が始まるのは私たちが映画、政治ニュース、性の問題、言語学、記号論などといった様々な話題について語る会食の前後だった。それは口から開始された。まずは私の母ポーレット [ポーレット・ブヴェ。ビエツトの映画に繰り返し出演した] の料理、それから交わされる言葉。その間じゅうつねに映画の企画が進行していた。ジャン＝クロード・ビエツトはジャン＝クリストフ・ブヴェを演出することになるだろう。ビエツトは注文を受け取るように書いていた。そして私に関しては、話したことをリライトしていた。私が演じなければならなかったテキストはしばしば私自身のものだった。こうした会食の際、彼は自分のテーブルの右手に手帳を置いて、そこにアイデアや言い回し、出席した友人たちの発言を書き留めていた。それを隠すそぶりもなかった。しかし他の人たちと違って、かなり書き直したりまとめ

たりしていた。

饗宴と午睡の間にはエスプレッソが、コーヒープレイクがある。つまり撮影だ。撮影は長くは続かなかった（『マンハッタンから遠く離れて』*[Loïen de Manhattan, 1981年]*の時は3週間の早撮り)<sup>40)</sup>。

あたかも撮影本番より撮影準備としての会食が大事だったかのような書きぶりである。「早撮り」(tournage éclair)と言っているが、具体的には「稽古が1回、最初のテイク、保険のための2度目のテイク」、以上で終わりだったと言う<sup>41)</sup>。どもったり、つかえたり、声が震えたりしてもそのままだった。食事中の会話に加え、撮影の前段階としての「環境作り」が間接的な演技指導として貢献した。「撮影の際、食事が終わる少し前になると、ビエットは時折現場で、よくテーブルの下の地べたに横になって、10分ほどのほんの短い昼寝をするのだった。なぜテーブルの下なのか訊くと、プロジェクターが落ちこちる危険から身を守るためだと私に答えた。撮影時のこうした振る舞いがある種の環境、俳優たちが指標とするものを再確認させるような雰囲気を生み出すのだった」<sup>42)</sup>。

会食、撮影に続く「ビエットの演技指導の第3段階は、こうしてため込んだもの（映像、音声、テキスト）の消化に相当する。言い換えれば、編集のプロセス」である<sup>43)</sup>。「編集におけるビエットの配慮は俳優の演技を中心とし、それに優先権を与えるものだった。「俳優は人物より重要だ」と彼はよく言っていた」<sup>44)</sup>。もっとも、冒頭で引用した発言にあるように、ビエットにとって俳優と人物の関係は本来もっと謎めいた、複雑なものだったろう。これが俳優に対する発言であることは忘れてならない。

## 2. ビエットの擬演技指導

以上がビエットの演技指導 (direction d'acteur) ならぬ演技消化 (digestion

d'acteur)である。本稿ではそれを「擬演技指導」(pseudo-direction d'acteur)と言ひ換えることにしたい。というのも、ここで行われているのは、稽古という形を取らない演技指導、あるいは、演技指導の役割を実際は果たしているのだが、指導されている側にはそう思われていない作業だからである。ビエツトは食事をともにする親しい間柄である友人たちの発言を書き留め、台詞として活かす。役柄は具体的な彼／彼女らを念頭に置いて構想される。こうした台本作りや上述の雰囲気作りが、ある意味では本番以上に大切な意味をもつ。

撮影では監督もスタッフもよく知る俳優たちの過去が、容姿や身振り、声や発音が放射するその豊かな「ドラマ性」を通して虚構的な人物のものとしてフィルムに取り込まれる。彼／彼女らが自分の過去をしばしば文字通り演じ直すことで、先行性なるものが、俳優たちを個人的に知らない観客に対しても喚起される。こうして「ドラマ性」の転位をめぐる俳優／人物の曖昧な関係が時間の重層性として機能することになる。

ブヴェによれば俳優の演技に優先権を与えたというビエツトは、にもかかわらず原則即興を許さなかった<sup>45)</sup>。そして前述したように稽古はおそらく確認のための1回だけ、テイクも基本的に一つである。モダニズムの監督たちも採用したこの方法がビエツトにおいては、俳優から「ドラマ性」を消去するのではなく、これを保持し記録するために使われる。

演技に関しては、テキストの明瞭性に最大限の注意が払われる。現代を舞台にした会話劇であるビエツトの映画において、俳優たちはオーヴァーアクトせず、それぞれのやり方で一つ一つの単語がハッキリわかるように発音する<sup>46)</sup>。くだけた会話ではないという意味では少し芝居がかっており、それぞれの俳優に特徴的なアクセント——魅力的で時にユーモアを誘う——もその印象を強めるが、それでも非日常へと大きくはみ出すものではない。結果的に日常と芝居、俳優と人物の間に絶妙なバランスが保たれ、“自然な

不自然さ”が形成される。すなわち、両者の見分けがたさが映像と音声に残される。バルガラが言う「不純さ」に由来するこのサスペンスが、ビエットの映画では進行とともに観客にとってのミステリーとなり、文字通りのストーリーとは異なるオルタナティブなフィクションを付け加える<sup>47)</sup>。

こうしたすべては俳優たちが友人でもある監督の視線に包まれることで達成される。その眼差しが演技指導たりえることをビエットは自覚していた。インタビューで彼は、ジャン・ルノワールが言ったという「俳優の指導（演技指導）などない。それは関係である」という聞き手の発言に同意しながら、マックス・オフルスが、結局は撮影されなかった映画『ランジェ公爵夫人』のために行ったグレッタ・ガルボのカメラ・テストの例を挙げ、「画面外にオフルスがいるだけで、彼のグレッタ・ガルボへの眼差しが、それを彼女について撮影されたおそらく最も美しいショットにしている」とし、「私にとってはこのような、演出家と女優の内奥の関係こそ演技指導なのです」と述べている<sup>48)</sup>。カメラ・テストもそうだが、撮影以前の準備に当たるこうした時間における眼差しの交流を、映画創作の方法として意識的に応用しようとしたのがビエットの擬演技指導と言える。

### おわりに——垂直の声，水平の声

本稿を締めくくるに当たって俳優の声について問題にしたい。「声は決定的な要素だと考えています。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」<sup>49)</sup>とビエットは語る。大のクラシック音楽愛好家で、ラジオの音楽番組を制作するほどだったこの映画作家・批評家が<sup>50)</sup>、声という音声に敏感なのは自然なことのように思える。ここで考えたいのは、彼の映画において声が俳優／人物とどのような関係に置かれているかである。

声は一人一人の人間に固有のものであり、まさにその人間から「ドラマ性」を引き出す際の豊かな源泉と言える。同時に声は同じ人間の内部でも

変化しうる。例えば映画監督の濱口竜介は、ジャン・ルノワールが採用したという「イタリア式本読み」、すなわち、台本を機械的に何度も朗読させることで俳優から「演技＝解釈」への意志を減じさせ、監督が役柄に相應しいと思われる人物をつくりだす演技指導法を採用することで知られる<sup>51)</sup>。その目的が、俳優が俳優自身でありながら人物になるという逆説を実現することであり、それはその俳優の日常的な声ではない、「はらわた」からの声を引き出すことによるのみ達成されると濱口は言う。

演じる際に「恥を捨てる」ということは即ち「彼女は私ではない」と断じることだ。このとき、演者と役柄は切り分けられてしまう。ここでは演技にとって本質的なパラドクスが生きられない。目指されているのは、あくまで「彼女は私ではない。かつ、彼女は私でしかない」というこの不可能な両立を実践することだ。「自分が自分のまま、別の何かになる」と言ってもいい。それは当然起こり得ないのだが、万に一つ起こり得るとしたら、それはたった一つの場所において起こる。演者が自身の「最も深い恥」に出会う場だ。社会の目でなく、ただ自分自身による吟味がなされる場だ。それは日常には現れない自分自身の深部として「はらわた」と呼ぼう。求めていることがそこでしか為され得ないのであれば、演者を「はらわた」へと導くように準備するしかない<sup>52)</sup>。

俳優が「自分が自分のまま、別の何かになる」、本稿の表現で言い換えれば、俳優本人の「ドラマ性」から人物を生み出す点で、ルノワールに学んだ濱口の演技指導とビエットの擬演技指導の目標は一致する。しかし濱口が、俳優を「恥」という実存的な心理上の危機に陥れてまでその声に含まれる「ドラマ性」を駆り立て、「はらわた」からの声を取り出そうとするの

に対し、意外にもビエットは、プライベートな発言をそのまま台詞にしたように、俳優の声にも手を付けない。彼の映画の俳優たちは、その生まれながらの地声で明晰に話す、少なくともそのように聞こえる。確かに声の好き嫌いには監督の音楽愛好家らしい趣味が働いているだろうが、無理して違う声を出させる必要はない。嫌いな声の役者は単に使わなければよい。

いずれにせよビエットは、「ドラマ性」の宝庫とも言うべき俳優の声を、濱口のように俳優から人物を生む手段として使わずにあえて放棄する。極端に言えば、様々な俳優の声を「ドラマ性」を欠いた、楽器のような非人間的で物質的な音やリズムとして扱い、それを集めてオーケストラの指揮者のようにポリフォニックなシンフォニーの演奏を繰り広げてみせる。その諸々の声は誰のものでもある、あるいは誰のものでもない声となり、俳優でも人物でもない不可視の別の人格を、俳優／人物の傍らに浮上させる。優れた音楽演奏が、あるいはオペラの歌唱が、演奏者や歌手に還元できない、ある「人格」を感じさせるように<sup>53)</sup>。

ビエットの俳優たちは、決して「はらわた」のような奥底から湧き上がる声で喋らない。「自分が自分のまま、別の何かになる」逆説は彼の映画において、一人の俳優内部の声の強いられた垂直変化ではなく、俳優／人物の間での声の自由な水平移動によって為される。こうしてもともと曖昧で「不純な」決定不可能性の状態にある俳優／人物に、さらにそれ自体が人格をもつ声に加わり、新たな三つ巴の競合関係が展開されるのである。

## 註

- 1) «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. 50.
- 2) Ibid., pp. 50-51.

- 3) フィクションの「登場人物」を指すこのフランス語は英語では「character」、すなわち「キャラクター」と訳されるが、もともとは「仮面」を意味したラテン語の「persona」に由来する語感は消えてしまう。映像メディアにおける登場人物＝キャラクターについては、以下を参照。Johannes Riis and Aaron Taylor (eds.), *Screening Characters: Theories of Character in Film, Television, and Interactive Media*, London: Routledge, 2019. また、フランスの映画理論家ニコル・ブルネーズは、映画において俳優の身体からいかにして「フィギュール」、すなわち形象としての人物が生まれるのかを論じている。Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention de la figure humaine au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1998.
- 4) «Avec un rien de théâtre», p. 41.
- 5) Alain Bergala, «De l'impureté ontologique des creatures de cinéma», *Trafic*, n°50, été 2004, pp. 23-36.
- 6) Jean-Christoph Bouvet, «Comment Biette digérait-il Bouvet?», *Trafic*, n°85, printemps 2013, p. 29.
- 7) Jean-Claude Biette, «Le gouvernement des films», *Qu'est-ce qu'un cinéaste?*, Paris: P.O.L, 2000, p. 118.
- 8) *Ibid.*, p. 119.
- 9) *Ibid.*, p. 120.
- 10) 船津衛「ケネス・パークのドラマティズム」, 『人文研究』第29巻10号, 大阪市立大学文学部, 1977年, 80頁。
- 11) Jean-Claude Biette, «Le gouvernement des films», p. 119.
- 12) *Ibid.*, p. 119.
- 13) Alain Bergala, «La non-direction d'acteur selon Godard», *Études théâtrales*, n° 35, 2006, p. 70.
- 14) *Ibid.*, p. 68.
- 15) *Ibid.*, pp. 68-70, 参照。
- 16) 反演技主義は同時代の批評家アンドレ・バザンの俳優に関する考えにも見られる。以下を参照。角井誠「存在の刻印, 魂の痕跡—アンドレ・バザンの(反)演技論」, 『アンドレ・バザン研究』第4号, 2020年, 5-33頁。俳優の演技ならざる顔の「表皮」の運動に注目するバザンの反演技主義は、やはり俳優本人の「ドラマ性」を排除する傾向にある。
- 17) 「「心理」がまずあって、それが台詞なり身ぶりで表現される、という単線的な因果関係を想定する考え方を、ここでは「心理表象主義」と呼んでおこう」, 三浦哲哉『『ハッピーアワー』論』, 羽鳥書店, 2018年, 20頁。

- 18) Alain Bergala, «La non-direction d'acteur selon Godard», p. 70.
- 19) Michelangelo Antonioni, *Écrits*, Paris, Images modernes, 2004, cité par Alain Bergala, «La non-direction d'acteur selon Godard», p. 68.
- 20) Vincent Amiel, «BRESSION Robert, 1901-1999», Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 113.
- 21) Alain Bergala, «La non-direction d'acteur selon Godard», p. 69.
- 22) Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. «La petite bibliothèque», 2006, cité par Alain Bergala, «La non-direction d'acteur selon Godard», p. 70.
- 23) «Avec un rien de théâtre», p. 45.
- 24) Ibid., p. 45.
- 25) Ibid., p. 46.
- 26) Ibid., p. 45.
- 27) Ibid., p. 45.
- 28) Ibid., p. 46.
- 29) Ibid., p. 47.
- 30) Ibid., p. 41.
- 31) Ibid., p. 55.
- 32) この点はおそらく、バゾリーニやビエツトが男性同性愛者であったことと深く関係する（一方、本稿で言及した反演技主義的なモダニストの映画作家たちがいずれもシスジェンダーの男性であることも見逃せない）。クィア映画としてのビエツト作品については稿を改めて論じたい。
- 33) Ibid., p. 39.
- 34) ビエツトの映画における日常の悲劇に関しては、新田孝行「聞き間違い」の脱構築—ジャン＝クロード・ビエツト『物質の演劇』における音楽演奏のパラダイム」、『人文研紀要』第98号、中央大学人文科学研究所、2021年、241-265頁、特に255-258頁を参照。
- 35) Ibid., p. 41.
- 36) Ibid., p. 42.
- 37) Ibid., p. 49.
- 38) Ibid., p. 47.
- 39) Jean-Christoph Bouvet, «Comment Biette digérait-il Bouvet?», p. 28.
- 40) Ibid., p. 29.
- 41) Ibid., p. 31.

- 42) Ibid., p. 29-30.
- 43) Ibid., p. 30.
- 44) Ibid., p. 31.
- 45) Ibid., p. 56.
- 46) 言葉の物質性を俳優それぞれの発音によって際立たせる点については、パゾリーニからの影響を指摘できるかもしれない。1960年代に彼は、ジョルジョ・ストレーレルのような新しい演劇における俳優の演技を「アカデミズム」と批判し、現実には存在しない標準イタリア語で書かれた台詞を俳優に本人のなまりで発声させることで「言葉と分かちがたく結びついた感情と身体をも巻き込む表現」を目指す「言葉の演劇」を標榜した。長谷川若枝「パゾリーニと「新しい演劇」—〈言葉〉と詩の発話をめぐって」、『言語・地域文化研究』第19号、東京外国語大学大学院総合国際学研究科、2013年、45-59頁、引用は47頁。その他の点でもパゾリーニの——映画ではなく——演劇理論がビエットの映画や俳優の演技に示唆を与えた可能性はある（ラウラ・ベッティのように両者の映画に出演した俳優もいる）。パゾリーニの「言葉の演劇」に関しては以下も参照。鈴木真由美「パゾリーニによる現代の悲劇—『寓話』読解」、『言語・地域文化研究』第14号、東京外国語大学大学院総合国際学研究科、2008年、1-13頁。William Van Watson, *Pier Paolo Pasolini and the Theatre of the Word*, with a foreword by Millicent Marcus, Ann Arbor: UMI Press, 1989, pp. 31-44.
- 47) この俳優／人物の間で生まれるフィクションに対し、言葉／イメージの間で生じるサイドストーリー的フィクションについては、新田孝行「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」、『人文学報』第518巻15号、東京都立大学人文科学研究科、2022年、57-74頁、特に62頁を参照。
- 48) «Avec un rien de théâtre», p. 52.
- 49) Ibid., p. 61.
- 50) 筆者は前述の別稿で、ビエットの『物質の演劇』を映画による音楽批評として考察した。新田孝行「聞き間違いの脱構築」, 244-251頁を参照。
- 51) 角井誠「「演者のからだに固有のニュアンス」を聞く—濱口竜介と「本読み」の方法」、『ユリイカ』（特集＝濱口竜介）、2018年9月号、234-243頁、参照。ルノワールの「イタリア式本読み」については以下も参照。角井誠「テクスト、情動、動物性—ジャン・ルノワールとルイ・ジュヴェの演技論をめぐって」、『表象』第7号、2007年、191-206頁。
- 52) 濱口竜介・野原位・高橋知由『カメラの前で演じること—映画「ハッピー

アワー」テキスト集成』, 左右社, 2015年, 53頁。

- 53) 例えばオペラ歌手について, 哲学者のスタンリー・カヴェルは, その歌声が歌手(俳優)と役柄(人物)のどちらに重点があるかを「決定不可能」にし, そのいずれでもない, 「この人物, この分身, この登場人物, この仮面」を生み出すとしている。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.

