

# 演戯の精神史——リヴェット『地に堕ちた愛』

The Intellectual History of "Jeu"—Rivette's *L'Amour par terre*

矢橋 透

YABASE Toru

## はじめに

演戯作品が演戯的行為じたいを主題とするメタ的表象のうちに、その時代の人間と世界の関係性が映し出されるさまを追ってきた我々の〈演戯の精神史〉も、その最終幕を迎えた。ここではじめて、演戯いがいの作品に素材を求めたいと思う。それは、ヌーヴェル・ヴァーグの代表的監督であるジャック・リヴェットの映画『地に堕ちた愛 *L'Amour par terre*』（一九八四年フランス公開。以下、作品につけられた年号はフランス公開時を示す）である。だが人は、そうした選択に驚くことはないであろう。リヴェットは、その長いキャリアのなかで初期から近作にいたるまで、作品の素材として演戯を取り込み続けてきたことが知られている（実際には、三割程度の作品に演戯が使われている）。リヴェットの映画を偏愛した哲学者のジル・ドゥルーズは、『彼女たちの舞台 *La Bande des quatre*』（一九八九）を、三つのレヴェル—演戯の舞台、日常生活、四人のヒロインたちが巻き込まれる陰謀—の演技の交錯として描いているが（1）、リヴェット作品では舞台の演技と実人生の演技はつねに絡み合っており、演技はまさに、彼の世界観を構成する鍵となっているのである。

## リヴェットの生涯と作品

ではいつものように、作家の生涯と作品の記述から始めたいと思うが、日本ではリヴェットに関して、これまで略歴などが詳細に紹介されたことが私の知るかぎりないので、ここでは多少とも詳しく見ていくことにしたい（2）。ジャック・リヴェットは、一九二八年三月一日、ノルマンディー地方の中心都市ルーアンで生まれている。彼の実家は、中心街の広場で薬局を経営していた。地元の名門リセ・コルネイユに通うようになった彼は、たいへんな読書家で、とくにバタイユやブランショ、レリスといった当時の尖端的文学を読みふけていたと言う。だがその後しだいに映画に興味に移り、戦後まもなくの四六年に公開されたジャン・コクトーの『美女と野獣』、そしてとりわけコクトーによるその『撮影日誌』に啓示を受け、映画監督になることを夢見るようになり、友人と自主制作映画を撮る。映画高等研究学院を受験し、面接試験で落ちるが、四九年一足先に上京していた友人を頼ってパリに出、たちまち、のちにヌーヴェル・ヴァーグの戦士となるモーリス・シェレル（エリック・ロメールの本名）、ジャン＝リュック・ゴダール、クロード・シャブロールらシネ・フィルたちのグループに溶け込み、映画の新しい波の胎動の核となる。五〇年にはシェレルらと映画批評誌『ガゼット・デュ・シネマ』を創刊、五三年からは、二年まえにアンドレ・バザンらによって創刊されていた『カイエ・デュ・シネマ』に執筆を始め、批評家としての活動を本格化させる。五三年には「ハワード・ホークスの天才」、五五年には「ロッセリーニについての手紙」という、『カイエ』の現在まで続く輝かしい批評史上でももっとも重要とされる評論を書き、ヌーヴェル・ヴァーグの映画理論の基礎を築く（3）。前者は、それまでハリウッドの職人的映画監督と見なされていたホークスを、テーマ批評によってあざやかに「作家」として描き出し、「作家主義」すなわちヒッチコック＝ホークス主義を

確立する。後者は、ネオ・レアリズモの代表的監督の新作『イタリア旅行』のなかの、一見脈略のない身体や事物の生々しい現実的現れのうちに、ハリウッド映画や伝統的フランス映画の本当らしさに対抗する新しい映画のモデルを見出し、のちにヌーヴェル・ヴァーグがその映画の実践において基盤とする「自然主義」を先取りしている（なおリヴェットは、六三年から六五年にかけて、ロメールのあとを襲って『カイエ』の編集長となり、ピエール・ブーレーズやロラン・バルトといった現代芸術・現代思想のトップランナーたちへのインタビューを試みて、映画と他の領域を交流させようとする新たな編集方針を打ち出すことになる）。

その後すぐ、リヴェットは創作の道に進んでいく。ジャン・ルノワールやジャック・ベッケルといったヌーヴェル・ヴァーグの精神的父である大監督たちの助監督を勤めたのち、五六年には短編映画『王手飛車取り *Le Coup du berger*』を完成。フランソワ・トリュフォーやシャブロルら同志たちが総動員で協力参加したこの作品は、まさにヌーヴェル・ヴァーグ映画の発火点となった。つづいて五八年には、資金繰りのめどがつかないまま、処女長編『パリはわれらのもの *Paris nous appartient*』にクランクイン。えたいの知れない陰謀事件と演劇上演の試みの組み合わせという、その後彼がなんども繰り返す題材をつうじて、東西冷戦とアルジェリア戦争のもとでの逼塞した時代の精神状況を描き出そうとしたこの野心作は、資金難のため途中で製作が停止するが、『いとこ同士』で一足さきに成功を手にしてしていたシャブロルの援助で完成。六一年には一般公開にこぎつけた。その後リヴェットは、やはり演劇上演を題材にしながら、即興演技を大胆に取り入れ、社会的コミュニケーションの可能性の臨界を探ろうとする『狂気的愛 *L'Amour fou*』（一九六八）、『アウト・ワン *Out 1*』（一九七一）という実験的作品をあいついで発表する。それらは、前者が四時間一〇分、後者がなんと一二時間三〇分（！）という途方もない長さを含めて、この世界的騒乱の時代に花開いた前衛映画のなかでも、もっとも野心的な試みのうちに数えられるであろう。

『パリはわれらのもの』から『アウト・ワン』までの、六〇年代を中心とするリヴェットの創作時期を、社会的関心と実験性に特徴づけられる〈前衛の時代〉と名づけるなら、『セリーヌとジュリーは舟でゆく *Céline et Julie vont en bateau*』（一九七四）に始まり、『メリーゴーラウンド *Merry-Go-Round*』（一九七八）へといたる七〇年代を、〈幻想の時代〉と呼ぶことができるだろう。実際七〇年代は、監督自身が『カイエ』のインタビューで、「多かれ少なかれそのころフランスで起きていたことに関わるものは、いっさい作りたくない時期」（４）だったのであり、意識的に社会的関心から離れ、秘教的遊戯的な幻想世界を構築することで、シネ・フィルたちにカルト的な人気を博していったのである。だがそれは同時に、古典的映画ジャンルを幻想的題材をとおして描くことで、彼なりに消化していく時期でもあった。古典的ジャンルとは、恋愛映画・ファンタジー映画・西部劇・ミュージカル映画であり、『デュエル *Duelle*』（一九七六）がファンタジー映画、『ノロワ *Noroit*』（一九七六）が西部劇にあたる。だが、七〇年代にはそこでリヴェットの力が尽き、あとふたつのジャンルの実現は先送りになってしまうのだが、のちに見るようにそれは九〇年代以降に実現されることになる。

『北の橋 *Le Pont du Nord*』（一九八二年）で、ある意味で社会的関心に立ち戻り、当時のフランス社会を、再開発で廃墟化したパリの街並みと陰謀の暗い相貌のもとに描き出したのち、八〇年代のリヴェットは〈美学の時代〉に入ったと言えるだろう。『地に堕ちた愛』『彼女たちの舞台』そして『美しき諍い女 *La Belle Noiseuse*』（一九九一）は、いずれも演出家（画家）と俳優（モデル）の関係を扱い、そこから一本論で詳しく論じるように一新たな芸術創造のあり方、芸術家と世界との関係を問う試みであった。またこの時代は、リヴェットがカルト監督から大監督へと社会的階梯を上っていく時期にあたっており、それは『美しき諍い女』のカヌ映画祭グランプリ受賞で絶頂に達したと言える（日本でリヴェットの新作が一般公開されるようになるのも、この時代から一正確には『彼女たちの舞台』以降一である）。

九〇年代以後のリヴェットは、高い社会的評価と安定した製作体制に支えられ、みずからの多様な

映画的欲求を、円熟の手際で自在に実現させる〈多様性の時代〉に入ったと言える。まず『ジャンヌ *Jeanne la Pucelle*』(一九九四)では、聖処女の生涯と中世の風景を、見事な「自然主義」で壮大なスケールのもとに描く(リヴェットにはこれまで言及してこなかったが、ディドロ原作の『修道女 *La Religieuse*』(一九六七)、ブロンテ原作の『嵐が丘 *Hurlevent*』(一九八五)といった文芸物の系譜もある)。つぎに、『パリでかくれんぼ *Haut Bas Fragile*』(一九九五)ではミュージカル、最近作『Mの物語 *Histoire de Marie et Julien*』(二〇〇三)では恋愛物と、古典的映画ジャンルを独自のテーマのもとに実現し、七〇年代からの宿願であった古典ジャンル四部作をついに完結させる。また『恋心 *Va savoir*』(二〇〇一)では、生涯のテーマと言っていい演劇のテーマへの回帰も果たしている。そこでは、〈前衛の時代〉の、演劇を通して人間のコミュニケーションを回復しようとする重苦しく張りつめた雰囲気は一変して、フランス古典主義演劇を髣髴とさせるような、演技によって人が幸福な結末へと達する、ファンタジックな世界が展開されるのである。

### 『地に堕ちた愛』のストーリー、また製作スタッフについて

映画が始まると、我々の視線は、映画のなかで係りの者によって案内される観客とともに、パリの街中の広場からとあるアパートマンへと誘導される。そこでは、エミリー(ジェーン・バーキン)、シャルロット(ジェラルディン・チャップリン)、シルヴァーノ(ファクンド・ボー)による、実際の住居のなかで芝居を行うテアトル・ダパルトマンが上演されている。観客のなかには劇作家のクレマン・ロクモール(ジャン＝ピエール・カルフォン)もいるが、じつはそこで上演されている戯曲はクレマン作のもので、公演は作者に無断で行われていたのである。終演後楽屋に現れたクレマンは三人の役者に、無断上演の責を問わないかわりに、一週間のリハーサルののち自邸でみずからの最近作を演じるよう提案する。

だがその翌朝……エミリーとシャルロットがクレマンの屋敷に着くと、そこにはクレマンの友人でマジシャンのポール(アンドレ・デュソリエ)や、召使でじつはシェイクスピアのフィンランド語への翻訳家でもあると言うヴィルジル(ラズロ・サボ)、女優でクレマンとは腐れ縁であるようなエレオノール(サンドラ・モンテギュ)ら不思議な人物たちがいる。またその極彩色に塗られた神秘的な館では、開かずの間から突然海のざわめきが聞こえたり、見る者の未来を予見する映像が鏡に映ったりする(それには、霊媒の能力があるポールが関わっているらしい)。その夜屋敷に泊まりこんでリハーサルに臨むことになった女優たちを、館の男たちが誘惑する。ポールはエミリーをマジック・ショーに誘い出し、その間にクレマンはシャルロットと夜をともにしたようす……

だがその翌朝……リハーサルが始まると、どうやら新作の劇が、クレマンとポールそしてなぞの失踪を遂げたクレマンの妻ベアトリスの三角関係を扱ったものであることが分かる。しかもその戯曲はいまだ結末が書かれておらず、作者にして演出家のクレマンは、リハーサルを通して、役者の反応を見、また彼らの意見を取り入れながら、劇を書き直していくのである。ベアトリスの存在が気になってしかたがないシャルロットは、館のなかを探して、ベアトリスのものとおぼしき部屋を発見するが、それはまだ生活の痕跡をなまなましく残したままになっている。またヴィルジルはシャルロットの問いに、ベアトリスは消え去ったのであり、出て行ったのではないと謎めいたことを言う。疑心暗鬼になったシャルロットはやけ酒を飲み、クレマンの庭の愛神像を壊してしまう(地に堕ちた愛(神)、愛(神)の中身はがらんどろであった)。次の日シャルロットが壊れた像の後片づけをしていると、ポールが現れて手伝い、隙を狙って彼女に接吻する。そのようすを眼にしたエミリーは、かっとしてシャルロットを殴り、シャルロットに追われて転び額に怪我をする。このようにふたりの女優は、劇作家とマジシャンに翻弄され、精神的に追い詰められるが、なんとか仲直りし、翌日の公演に臨むこ

とになる。

クレマンの屋敷に観客が集まり、テアトル・ダパルトマンの幕が上がる。劇が進むとちゅうで、クレマンは役者たちに結末が書かれたメモを渡す。それによれば、ベアトリスにあたる登場人物が三角関係のもつれに悩んで出て行ったあと、ポール役が絶望して服毒し、クレマン役の腕のなかで息を引き取ることになっている。演技が実際そこまで進んだとき、舞台上に突然ひとりの女が現れる。それこそが、消え去ったベアトリス（イザベル・リナルツ）にほかならない（どうやらポールが、裏で手を回したらしい）。ベアトリスとクレマンは手を携え、再会を祝す。しかしここで、それまでいよいよ利用されてきた女優たちの復讐が始まる。シャルロットにたきつけられたエミリーが、クレマンにむかい、彼とねんごろであったかのような演技をする。ベアトリスはクレマンに、あなたは恋の最後の機会をふいにしたと告げて、立ち去る。だがその翌朝……演技の報酬を手にしたエミリーとシャルロットは、ヴィルヅルに見送られて、クレマンの屋敷を出て行く。そのようすを、新しく買い換えられた空の愛神像が見守っている。

映画作品は、これまで〈演戯の精神史〉で扱ってきた戯曲とは異なり、数多いスタッフの参加のもとに成り立つ集団創造である。製作スタッフについても、簡単に触れておきたい。脚本は、パスカル・ボニツェール、マリルー・パロリーニ、シュザンヌ・シフマンそしてリヴェットの共同執筆。『カイエ』の重要な批評家であり監督作品もあるボニツェールは、この映画ではじめてリヴェット作品に参加するが、これいこうのすべての作品に脚本家として名を連ねることになる。ぎゃくにパロリーニは、『狂気的愛』いこうの多くのリヴェット作品に参加していたが、この映画が最後となった。トリュフォー作品などにも参加している著名な脚本家であるシフマンは、リヴェットとはシネ・フィル時代いらいの親友で、『アウト・ワン』の脚本を担当している。略歴の記述からも理解されたと思うが、同じ演戯に関するテーマでも、六〇年代の〈前衛の時代〉と八〇年代の〈美学の時代〉では、その扱いに相違一単純化して言えば、社会的コミュニケーションから芸術的方法論へ—がある。そうした変化に、ボニツェールの参加が影響を与えた可能性はある。あるいは、この『地に墮ちた愛』という作品において、シフマン＝パロリーニからボニツェールに、演戯的テーマに関する引継ぎ作業が行われたとも見える。いずれにせよこうした脚本陣は、『デュエル』いこうほとんどのリヴェット作品の撮影を担当する名カメラマン、ウィリアム・リュブシャンスキーを含め、「リヴェット組」とでも言えるものを形成していると考えられる。

役者陣も、名女優チャップリンはすでに『ノロワ』に主演しているし、バーキンはこののち『美しき諍い女』に参加することになる（リヴェットの主演女優は、回帰する傾向がある。エマニュエル・ベアールしかり〔『美しき諍い女』『Mの物語』〕、サンドリーヌ・ボネールしかり〔『ジャンヌ』『スクレ・デフェンス *Secret Défense*』[一九九八]〕。彼女たちはリヴェットに心酔し、ふたたびともに仕事をすることを熱望するようになる傾向があるようだ。）男優側では、名優デュソリエはともかく、カルフォンは『狂気的愛』で、「リヴェットのミューズ」ビュル・オジェとともに主演している。最後にプロデューサーのマルチヌ・マリニャックは、この作品ではじめて製作を担当したが、それいこうすべてのリヴェット作品を製作することになり、リヴェットの後期の充実した仕事を可能にした最大の貢献者と言っていい。こうした、リヴェットという存在を核とし彼の仕事を深く理解したスタッフの集合が、リヴェット作品の多様だが一貫性のある「作家性」を保証していると考えられるのである。

## 開かれた演技

では、『地に墮ちた愛』における〈演戯〉を見ていくことにしよう。ここでの〈演戯〉は言うまで

もなく、劇中劇（映画中劇？）であるクレマン作のテアトル・ダパルトマン、とりわけそのリハーサルとして現れている。そして、まずもって注目すべきなのは、それが〈他者に開かれた演技〉という特徴を持っていることで、その点で、我々がこれまで〈演劇の精神史〉で見てきた〈偽りの演技〉（マリヴォー）〈分裂の演技〉（ミュッセ）〈イメージの演技〉（ジュネ）といった、他者を排除（搾取）し主体に収束していく演技とは、根本的に異なるベクトルをとっていることだ。その演技はまず、動機において開かれている。それは、クレマンが、ベアトリスという他者の失踪の原因を見出すために行う試みなのである。つぎにそれは、過程において開かれている。クレマンの作品はいまだ結末を持たず、すでに書かれた部分にしても、エミリーやシャルロットといった役者たち、またモデルであるポールが意見を出し合い書き直していく、共同作業に委ねられている。

そして、こうした演技のあり方は、リヴェットじしんの映画作りの方法論とも重なってくる。リヴェット映画の脚本は大まかな内容だけで結末が決まっていなかったり、撮影と同時進行で書かれる場合が多い（5）。またそこでは、俳優がひじょうにアクティヴに内容に関わっていくことが求められる。略歴のところで、〈前衛の時代〉には即興演技がリヴェット映画の方法論的根幹を成していることを指摘したが、その後の時代でも俳優が脚本に共同クレジットされていることも多い。そうでない場合でも、俳優は監督との撮影に入るまえの話し合いによって、役のイメージの形成に積極的に関与することがある（6）。リヴェットの映画作りとは、未知の結末へ向けての現在進行形の共同作業なのである。

エレーヌ・フラッパも『彼女たちの舞台』の分析で、リヴェット作品の演技のテーマにおいて、「他者性」がきわめて重要な意味を有していることを指摘している。『彼女たちの舞台』は、演劇学校を舞台としており、コンスタンス（ビュル・オジェ）の指導のもと、四人のヒロインたちを含む俳優の卵たちが、マリヴォーの『二重の不実』をもとに練習に励む姿が描かれる。そこでは古典的テキストが使われているわけで、『地に堕ちた愛』でのクレマンの未完のテキストとはじゃっかん状況を異にするのだが、「他者との出会い」の体験として演技を考えることは両者にまったく共通している。コンスタンスは、マリヴォー作品の主人公シルヴィアが怒る場面を演じるヒロインのひとりアンナ（フェイリア・ドゥリバ）の演技を、怒りの感情が抽象的で、シルヴィアの怒りを具体的に生きている点で批判する。演技とは、他者を体験することなのだ。フラッパのテキストを引用しよう。

劇場で俳優は、作家の言葉をつうじて、試練を体験・通過する。その体験とは、他者の試練である。それは、演じる他者（台本）であり、協力して演じる他者（演出家）、なりきる他者（登場人物）、向かって演じる他者（観客）である。そうしたことこそが、役を演じるということなのだ。女優は、他者と出会うことでみずからの位置を発見する。アンナは、シルヴィアを演じることで自分自身になる。（7）

そしてフラッパは、八〇年代いこうのリヴェット映画（『彼女たちの舞台』『パリでかくれんぼ』『恋心』）で、ヒロインたちが「繰り返し演じること」の体験をつうじて、人間的に成長し、成熟した女性になっていくさまが描かれていることを指摘する（8）。〈他者に開かれた演技〉は、芸術的方法論であるだけでなく、人生とも関わっているのである。

またさらに言えば、他者へと開かれたリヴェット映画の演技は、世界へも開かれていると言えるのではないか。ルノワールやロッセリーニの「自然主義」を受け継ぐ彼は、人間を環境＝世界との関係のなかで総合的に捉えようとする（9）。あらかじめ完璧に書かれたシナリオに沿って、計算しつくされたセットのなかで、分析的・記号的に行われるハリウッド流の映画作りとはぎゃくに、ルノワール＝リヴェットの演出は、大まかな、あるいは同時進行で書かれるシナリオのもと、俳優をロケの環境のなかに放り込み、天候など偶発事も取り込みながら、環境に反応する俳優の肉体の即興を生かして、物語を自由に生成させていく。ここには、人間の主体＝主観が突出し、環境＝世界が消去される

傾向のある近代的世界観とはあきらかに異なる、人間と世界の調和的關係が志向されており、〈演戯の精神史〉においても大きな転換が印されていると言える。それは、主体と世界の齟齬という近代的世界観の限界を意識し、そこからの転換を図っていった現代思想・現代芸術の大きな動きのなかに位置づけられるであろう (10)。

### 俳優たちの復讐，あるいは作者を探す登場人物たち

いじょう述べてきたように、リヴェットの映画作りにおいて演出家（監督）は、俳優やスタッフと創意を出し合い、環境の力や偶然性も取り込みながら、〈他者と世界に開かれた演技〉によって、世界がその秘密を明かすような特権的瞬間をフィルムに収めようとする。そうした演出家と俳優の理想的關係は、たとえば『美しき諍い女』で、画家とモデルという關係に移し変えられて描き出されていると考えられる。そこでは、画家とモデルのSM關係にも似た攻守ところを変える濃密な対決から、世界（女性）のカオス的な力が奇跡的にキャンバスに定着される（だが完成された作品は、そのあまりの強度のため、ただちに壁に塗りこめられなければならなかった）。

だが『地に墮ちた愛』では、そうした理想的共同關係が描かれるわけではない。たしかに作家にして演出家のクレマンは、妻という他者の失踪の謎を、俳優という他者との共同作業によって解明しようとする〈開かれた演技〉を開始させるのだが、彼はしょうしょうエゴイズムとうぬぼれが強すぎるようなのだ。演出家は、恋する女優から感情的眞実を引き出すために、彼女たちを誘惑し、利用するだけ利用して捨て去る。さらに、自己正当化と自己満足の結果のような安易で凡庸な結末を、公演のとちゅうで唐突に俳優たちに提示する。

こうした作家＝演出家の横暴に、たちまち復讐のときの声上がる。まず、結末で自殺という落ちをつけられたモデルであるポールは、実際のベアトリスを突然結末の舞台に登場させ、クレマンの度肝を抜く（彼女はクレマンのもとを離れただけで、ポールとは連絡がついていたのだ）。また、もてあそばれたシャルロットは、エミリーをたきつけて、クレマンとできているかのような演技をさせ、ベアトリスを彼のもとから永遠に去らせる。さらに、召使でありながらシェイクスピアの翻訳家でもあるヴィルジルは、館を去ろうとするふたりの女優に、自分が主人である劇作家の作品を手直ししていることをほのめかす（！）。このように、『地に墮ちた愛』は、〈開かれた演技〉の中途挫折のさまを、優雅なバーレスク的手法によって、あざやかに描き出した作品であると言える。あるいは、作品全体が、作者＝演出家の意図を超えて自由に生成していく〈開かれた演技〉〈開かれた物語〉の比喩になっているとも考えられるのである。

### おわりに

我々が辿ってきた「演戯の精神史」の流れを、まとめておこう。一八世紀のマリヴォー作品に見出された—その淵源は一七世紀後半の古典主義演劇にあるのだが (11)— 〈欺きの演技〉は、欺く主体と欺かれる他者＝世界とが峻別されるモデルの提示によって、近代的主体の成立を反映すると同時にその普及に貢献したと考えられた。それは、一七世紀前半のバロック時代のロトルー作品に見られる〈受動的演技〉が反映するような、人間が世界（そして他者である神）のうちに包摂される中世的世界観からの脱却を意味し、主体である人間が他者と世界を客体として操作する近代的 세계観を可能にする、「近代形成装置」であったと考えられるのである。

だが、そうして形成された近代的主体も、一九世紀ロマン主義のミュッセの作品では、演じるうち

に何が素顔で何が仮面なのか分からなくなる〈分裂の演技〉において、大いなる動揺を見せることになる（そうした混乱には、主体＝精神への肉体の影響が認められた）。そこではまた、客体としての他者＝世界が主体の主観性のうちに呑み込まれ、主客の分離が不明瞭になる傾向が生じていた。そして、そうした傾向は、二〇世紀のジュネ作品に表れる〈イメージの演技〉で徹底化される。そこでは、主体は完全にみずからのイメージ世界に自足し、他者＝世界は消え去る。そしてジュネは、そうしたイメージの世界観を究極まで一国家の次元にまで一拡張し、その果てに死・虚無を顕現させることで、近代的主体・近代的 세계観にたいし終焉を突きつけるのである。

今回見たリヴェット作品の〈開かれた演技〉は、そうした近代的主体の終焉後のいわばグラウンド・ゼロから、いまいちど主体を他者＝世界との交感のうちに形成していこうとする試みであると考えられる（12）。そこで表れる主体と他者＝世界との関係は、近代的 세계観形成後の主体による他者の搾取＝排除の関係とはまったく異なる、演技による相互理解共同理解のうに打ち立てられようとする（こうした他者理解を目指す演技の先駆的表れとして、マリヴォー作品にかいま見られた〈他者の演技〉が上げられるだろう）。こうしたリヴェットの試みは、前述のように近代的 세계観を乗り越えようとする現代芸術の様々な動き—ルノワールやネオ・レアリズモからヌーヴェル・ヴァーグにいたる映画史の運動、六〇年代前衛演劇運動など—と連動するものであると同時に、八〇年代以降とみに顕著になってくる、現代思想の「他者」「共同体」への強い関心（レヴィナス思想の再評価、デリダの倫理＝政治的転回、ジャン＝リュック・ナンシーらの試み）とも、あきらかに呼応している。

以上のように、〈演劇〉は、その時代時代の世界観が胚胎する根本的なプロブレマティックを、驚くほど見事に反映し描ききっていた。そのことは、たんに思想史の動きを映したというのではなく、劇作家たちが各時代の世界観に関わる焦眉の問題を鋭敏な直感によって捉えていったということだろうし、なにより大きいのは、〈演劇〉が人間の演技＝行為の意味をメタレヴェルで一段うえから表象するゆえに、人間と世界との関係を根底的に捉える最適の形式であったということであろう。そして、そうして〈演劇〉によって描き出されたプロブレマティックは、演劇（あるいは映画）という社会的なメディアによって、同時代に広範に受け入れられていったと考えられる。我々の〈演劇の精神史〉がいくぶんなりとも存在意義を有するとしたら、それはまさに、以上のような〈演劇〉の持つメディア的特性に起因していると言える。

## 注

- (1) Gilles Deleuze, 《Les trois cercles de Rivette》, *Cahiers du cinéma*, février 1989.
- (2) 伝記的事実に関しては、リヴェットについての初の本格的評価と言っていいかの著作に依拠するところが大きい。Helène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, *Cahiers du cinéma*, 2001.
- (3) Cf. 梅本洋一, 「〈ロッセリーニについての手紙〉解題」, 『ヌーヴェルヴァーグの現在—二世紀目の映画のために』, 頤草書房, 一九九六年, 一四一—一四四頁。
- (4) 『カイエ・デュ・シネマ』一九八一年五月号での、セルジュ・ダネーとジャン・ナルボニによるインタビューでの発言。Cf. Frappat, *Op. cit.*, p.150.
- (5) 『地に堕ちた愛』の撮影でも、ジェーン・バーキンはラスト・シーンの直前まで監督から脚本を見せられなかったという。まさに、映画の内容と二重写しの情景が展開していたわけだ。Cf. 中条省平, 「ミノタウロスとアリアドネーの戯れ」, 『映画作家論—リヴェットからホークスまで』, 平凡社, 一九九四年, 五七頁。
- (6) Cf. 「エマニュエル・ベアール/インタビュー」, 『カイエ・デュ・シネマ・ジャポン』, 一九九二年春号, 一二五頁。

- (7) Frappat, *Op. cit.*, p.35.
- (8) *Ibid.*, p.231.
- (9) ルノワールは、リヴェットによるインタビュー映画 (*Jean Renoir le Patron* [1966]) のなかで、自らの映画世界が汎神論的であると語っている。*Ibid.*, p.89.
- (10) エレーヌ・デシャンは、『狂気的愛』に関する著書 (Helène Deschamps, *Jacques Rivette: théâtre, amour, cinéma*, L'Harmattan, 2001.) のなかで、当時の前衛演劇と共通する (『狂気的愛』には、ラシーヌの『アンドロマック』の前衛的上演が嵌め込まれているのだが) 方法論—即興演技, 集団演出, 俳優の肉体の重視, 偶然性の導入, 芸術と日常生活の融合など—を確認しつつ, 作品の革命的—反近代的反ブルジョワ的一性格を強調している (撮影は一九六七年七月から八月, 翌年にせまった五月革命の予兆的雰囲気の中で行われている)。ここには、『地に堕ちた愛』をはじめとする, その後のリヴェットの映画作りに関する基本的ポリシーが出揃っている。リヴェットは, 映画史におけるルノワールからロッセリーニにいたる「自然主義」の流れとともに, 六〇年代の前衛演劇からも多くを受け継いでいることが分かる。また佐々木敦は, リヴェット映画のテーマ=方法論と, 現代音楽のノイズ, インプロヴィゼーション, チャンス・オペレーションなどの手法との類似性に注目している (「ジャック・リヴェットを聴く試み」, 『ゴダール・レッスン』, フィルムアート社, 一九九四年)。略歴のところでも触れたように, リヴェットは映画と他の現代芸術ジャンル (そして現代思想) の交流に意を注いでいたが, 彼の映画は, 六〇年代後半に絶頂に達する現代芸術・現代思想の前衛的志向が集束する, メルティング・ポットのような観を呈しているのである。
- (11) Cf. 矢橋透, 『劇場としての世界—フランス古典主義演劇再考』, 水声社, 一九九六年。『仮想現実メディアとしての演劇—フランス古典主義芸術における〈演技〉と〈視覚〉』, 水声社, 二〇〇三年。
- (12) 略歴の記述からも理解されるように, 今回扱った『地に堕ちた愛』が属する〈美学の時代〉の作品群と, 〈前衛の時代〉の諸作また〈多様性の時代〉の『恋心』では, 同じ〈演戯〉が扱われていても, そのテーマ内容には違いがある。だが, それらはいずれの時代でも, 他者との交流・コミュニケーションを志向するものであることは共通している。