

演技し、撮られ、映し出された身体
—ズッカとクロソウスキーによる映画『ロベルト¹』注解—

Le corps joué, filmé et projeté

—Commentaire sur *Roberte* par Pierre Zucca et Pierre Klossowski—

後庵野 一樹(Kazuki GOANNO)

Cet article propose une réflexion sur le film *Roberte* (1979), réalisé en collaboration par Pierre Klossowski et Pierre Zucca, et vise à identifier chez Klossowski une pensée propre au cinéma en tant que médium distinct, en abordant la question de l'image et du signe d'une manière qui diffère de celle abordée en littérature ou en peinture. Dans un premier temps, il s'agira de réfléchir à la caractéristique la plus marquante du film, à savoir son casting, avant de passer à l'analyse des différentes séquences qui le composent. Ensuite, en étudiant la mystérieuse séquence finale, qui constitue de même le plus grand mystère dans *Roberte*, nous chercherons à montrer l'importance d'une physionomie vivante qui, grâce à la forme cinématographique, se concrétise en une véritable image et ne se réduit pas à un signifiant.

キーワード：ピエール・クロソウスキー(Pierre Klossowski), ピエール・ズッカ(Pierre Zucca), 『ロベルト』(*Roberte*), 演技者(interprète), 伝達(communication)

I はじめに

ピエール・クロソウスキーは1953年に『ロベルトは今夜²』をミニユイ社より出版した。本書は、作家クロソウスキーのエロティシズム的側面を決定付ける一作であったとともに、晩年に至るまで彼にとって執拗なひとつの「イメージ」であり、また（特殊な）「記号」でもあった「ロベルト」を巡る一連の作品群の幕開けとなる小説である。発表から数十年後のクロソウスキーが、本作品を「主著」のひとつとして挙げていることからわかるように³、『ロベルトは今夜』は彼が有する主張、思想、イデオロギーの多くを時には論理的、時には暗喩的なやり方で読者に示してくれる。1959年には『ナントの勅令破棄⁴』、1960年には『プロンプタ

¹ *Roberte*, film en couleurs de Pierre Zucca, 1979, sur le texte de Pierre Klossowski, sous le titre *Roberte interdite* d'après *La Révocation de l'édit de Nantes* et *Roberte ce soir*, Denise Morin-Sinclare (*Roberte*) et Pierre Klossowski (Octave).

² Pierre Klossowski, *Roberte, ce soir*, Paris, Minuit, 1953.

³ クロソウスキーは次のように書いている。「私の主著たる三冊の本（『ロベルト』、『ディアーナ』、『バフォメット』）は、（演劇的な）タブローから（対話的な）論述へと移行し、そしてそこからまたタブローへと戻るのである。」« Mes trois principaux livres (*Roberte*, *Diane*, *Le Baphomet*) vont du tableau (scénique) à l'argumentation (dialoguée) et de celle-ci reviennent au tableau. » Pierre Klossowski, « Protase et Apodose », dans *Arc*, n°43, 1970, p. 10.

⁴ Pierre Klossowski, *La Révocation de l'édit de Nantes*, Paris, Minuit, 1959.

一あるいは社交劇⁵』がそれぞれ出版されたが、これらの作品はロベルトという名の女性を巡る物語であるという点で『ロベルトは今夜』と通じている。「ロベルト三部作」とも渾名されるこれら三作品は、後に『歓待の掟』（1965年）のタイトルで一冊の書物へと編纂され、ガリマール社より再出版された⁶。

『プロンプター』の出版後、それら三作品（最初の二つはミニユイ社から、三作目はポヴェール社から出版された）はばらばらの順番で読まれ、ある時は一冊、またある時は別の一冊というふうに、惨憺たる読み方のせいでいくつもの誤解や解釈が生じ、私だけがその耐え難い不整合を感じていた。第四の計画に則って、それらを三部作としてまとめる必要性に気づいたのは、ずっと後のことだった⁷。

批評家ジャン・モーリス・モノワイエとの対話中で述べられたクロソウスキーの言葉は、『歓待の掟』が確かな計画に基づいて出版されたものであることを示している。別な言い方をすれば、クロソウスキーにとって『歓待の掟』の出版は、ロベルトのイメージを巡る一連の思索において不可欠であり、単なる過去作品の刷り直し以上の意味を持っていたに違いない。実際、クロソウスキーにとって、ロベルトの表象は何度でも繰り返し表現されるに値するものだった。そのことは、映画『ロベルト』の公開に際して発表された論考「識別し得ぬもの」において、彼が次のように述べていることから明らかである。

「どうしてロベルトについての映画を撮る必要があったのですか？」ある若いメキシコ人が私に尋ねた。彼はその「モデル」の身元については完全に理解していた——「あなたのタブローのうえですでに実現されているのではありませんか？」この控えめで理解ある青年は、確かな「類似性」に基づいて私の絵の「本物らしさ」を称賛しているのだと考えていたのだが、絵から絵へとその類似を繰り返し反復する奇妙な必要性については一切疑っていなかった⁸。

« Qu'avez-vous besoin de faire un film sur Roberte ? » me demandait un jeune Mexicain parfaitement initié quant à l'identité du « modèle » - « n'est-il pas réalisé déjà sur chacun de vos tableaux ? » Ce garçon aussi discret que compréhensif pensait ainsi honorer l'« authenticité » de ma peinture à partir de cette « ressemblance » confirmée sans du tout suspecter l'étrange besoin

⁵ Pierre Klossowski, *Le Souffleur ou le théâtre de société*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1960.

⁶ 『歓待の掟』が刊行される際、収録の順番は出版年順から入れ替えられ、『ナントの勅令破棄』、『ロベルトは今夜』、『プロンプター』の順で並ぶことになった。前書きと後書きもそれぞれ書き下ろされ、冒頭と巻末に収録されることになった。『歓待の掟』出版に伴ってなされた修正には、新たな原稿の追加、タイトルの変更、献辞の追加、挿絵の削除、文言の修正などが含まれる。

⁷ Jean-Maurice Monnoyer, *Le peintre et son démon: entretiens avec Pierre Klossowski*, Flammarion, 1985, p. 59.

⁸ Pierre Klossowski, « L'indiscernable », dans *La Nouvelle revue française*, n°306, juillet 1978; repris dans *Anthologie des écrits de Pierre Klossowski sur l'art*, Paris, La Différence / Centre national des arts plastiques, 1990; et repris dans *La Ressemblance*, Marseille, Ryôan-ji, 1984, p. 85.

de la réitérer d'un tableau à l'autre.

クロソウスキーは、最期まで「ロベルト」を作品のモチーフとすることをやめなかった。たしかに、時折、ギリシア神話や聖書、少年といったモチーフに心移りを起こすことはあったが、それでも結局は出発点へと戻ってきて、彼は再び「ロベルト」を描いた。小説作品とタブローを介して無数の「ロベルト」を描き続けたクロソウスキーが、新たな表現手法として発見したのが、映画という媒体だった。

本稿では、クロソウスキーとピエール・ズッカ監督の協働によって生まれた映画『ロベルト』(1979年)に注目し、その各シークエンスについて省察する。それぞれのシークエンスが、具体的にどのような効果を生んでいるのかという観点から『ロベルト』について見ていくことで、映画という媒体に対してクロソウスキーがどのように接近し、またどのように思考したのかについて明らかとする。

II 映画『ロベルト』

映画『ロベルト』はピエール・ズッカ監督によって制作された作品で、クロソウスキーがその脚本を担当している。『ロベルトは今夜』と『ナントの勅令破棄』を土台とした新しい物語が書き下ろされた。1975年に構想が始まり、撮影は1977年に行われた。1979年の本上映に先駆けてプロット版が作成された⁹。

クロソウスキーは脚本を提供するだけでなく、俳優として『ロベルト』に参加している。老いた神学研究家のオクターヴをピエール・クロソウスキー本人が演じ、さらには、その実の妻ドニーズ・モラン＝サンクレールがロベルト役を担うという挑戦的な配役になっている。はじめオクターヴ役にはジェームズ・メイソンが考えられていたが、なんらかの理由で取りやめになり、結局クロソウスキー自身が演じることになったという¹⁰。甥のアントワヌ役には二十歳の新人俳優マルタン・ローブが、その家庭教師として雇われ、平行棒の場面の密かな首謀者ヴィクトールの役には、『パリところどころ』(1965年)のプロデューサーで『モア』(1969年)の監督バーベット・シュローダーがそれぞれ出演している。撮影はズッカの盟友ポール・ボニで、彼はズッカの初監督作品の短編映画『^{ピエール}石の檻¹¹』(1968年)や、飛躍作『ヴ

⁹ プロット時点では、『禁じられたロベルト』(*Roberte inédite*)というタイトルだった。少なくとも、上映に先立って出版された『オブリック』誌の「映画でのロベルト」特集号では『禁じられたロベルト』と記載されているのが確認できる。Cf. Pierre Klossowski et Pierre Zucca, *Roberte au cinéma; numéro spécial d'Obliques*, Paris, Borderie, 1978. その後1979年に上映された際に『ロベルト』と改題されたが、その経緯については明らかでない。

¹⁰ Cf. 千葉文夫「ロベルトの転生、あるいは映画のスペクタクルとしての回帰」、『ピエール・クロソウスキーの現在 神学・共同体・イメージ』、大森晋輔編、水声社、2020年、p. 292.

¹¹ *La cage de Pierre*, film en couleurs de Pierre Zucca, 1968, sur le texte de Pierre Klossowski, sous le titre « La Gouvernante abusive », Lise Brunet (Lise), Philippe Duval (le domestique) et Francine Bergé (la voix de la gouvernante). ピエール・ズッカの初監督作品『^{ピエール}石の檻』の脚本はクロソウスキーによって書かれている。脚本のタイトルは「過保護な女家庭教師」(*La Gouvernante abusive*)というものだった。これがズ

アンサンは牧場にロバを入れる¹²』（1975年）でもカメラを担当している。その他の役どころにはクロソウスキーと親交のあった文学者アルフレッド・カーンや監督の実子であるジェローム・ズッカらがクレジットされているが、このあたりまで来るといよいよ本作の“身内”的雰囲気の色濃く思えてくる¹³。

やはり意識が向くのは、オクターヴとロベルトのキャスティングだ。作家でもあり映画監督でもあるジェローム・プリュールは、『新フランス評論』誌に寄せた本作の注解で次のように述べている。

こうしてピエール・クロソウスキーは、比喩抜きで、自らのテキストの俳優となる。彼の妻であるドニーズ・モラン＝サンクレールとともに、二人はあえてこの映画に自らのイメージを提供し、実際まるで並行伝記のように——時にはそんなジャンルがあり得たであろうとしても、決してその名で指し示されることの無かった自伝のように、自分たちの本の解釈者あるいは出演者となるのである¹⁴。

Pierre Klossowski devient ainsi, sans aucune métaphore, l'acteur de son propre texte. Avec Denise Morin-Sinclair, sa femme, ils s'aventurent à prêter à ce film leur image, à être bel et bien les interprètes ou les exécutants de leur livre, comme d'une biographie parallèle, - voire d'une autobiographie qui jamais ne s'est désignée sous ce nom quand bien même elle aurait pu parfois en avoir le genre.

「伝記」と評する言葉が明に示している通り、映画『ロベルト』は、ロベルトとオクターヴという非現実の男女間の秘事に関するフィクションでありながら、むしろそうしたキャラクター性の前景にドニーズとクロソウスキーという夫婦の現実性を否が応でも感じさせるキャスティングの設計になっている。結果として、クロソウスキーという作家や彼の作品について多少なりとも知っている人であればあるほど、知己の夫婦の極めて内的な情事を盗み見ているような気恥ずかしさと、あるいは逆に公公然と見せつけられているかのようなバツの悪さが渾然一体となった奇妙な感情に乱されて、本作をフラットに観ようという鑑賞者の視線を歪ませてしまうのである¹⁵。こうした狙いが、本作のキャスティングに初めから存在して

ッカとクロソウスキーの初仕事ということになるが、不幸にもこの作品は未公開のまま封印された。Cf. « *La Cage de Pierre ou la gouvernante abusive : Court métrage de Pierre Zucca* », *L'Avant-scène cinéma*, n°90, mars 1969, p. 137-144.

¹² *Vincent mit l'âne dans un pré (et s'en vint dans l'autre)*, film en couleurs de Pierre Zucca, 1975, Fabrice Luchini (Vincent Vergne) et Michel Bouquet (Pierre Vergne). なお、クロソウスキーは本作に関する短評を『カイエ・デュ・シネマ』誌に掲載している。Pierre Klossowski, « *Simuler le simulateur* », dans *Cahier du cinéma*, n°268-269, Paris, juillet-août 1976.

¹³ 映画最後部でロベルト役のドニーズとオクターヴ役のクロソウスキーだけが、題字の「ロベルト *Roberte*」が表示されるより先に写真付きでクレジットされ、他の役者はその後にクレジットされる。このことは、さながらこの夫婦のために撮られたプライベート・フィルムのような印象を観客に残すのに一役買っている。

¹⁴ Jérôme Prieur, « *Pierre Zucca : Roberte* », dans *La Nouvelle revue française*, n°306, juillet 1978, p. 156.

¹⁵ とはいっても、原作小説中に見られる秘事の熱狂的で細やかな描写は、映画ではかなりマイルドに

いたのだろうか。オクターヴ役にクロソウスキー自身が起用されたのには、なんらかの成り行きとも言える経緯が見え隠れしているとはいえ、千葉文夫も指摘している通り、これほど身内的雰囲気を漂わせる本作のキャスティング案のなかで、当時すでに『スタア誕生』（1954年）や『ジョージ・ガール』（1966年）でハリウッド俳優としての名声を存分に高めていたジェームズ・メイソンがオクターヴを演じることは、他の俳優陣との「釣り合いがとれるようには到底思えない¹⁶。」単なる憶測に過ぎないことを承知のうえで言わせてもらえば、ジェームズ・メイソンの起用案は一種の隠れ蓑であって、一組の夫婦における貞節を逆説的に例証しようとする『ナントの勅令破棄』や『ロベルトは今夜』を土台とする本作を、そのモデルでもあるドニーズと、彼女の夫クロソウスキーという現実的な一組の夫婦が演じるという虚構と現実の格子模様が映画の構成段階のなかに既に存在していたと考えたとしても、決して不自然ではないのである。少なくとも、ロベルトを演じる女優にドニーズが選ばれたことには、原作者の並ならぬこだわりがあったと考えて良いだろう。実際、先にも取り上げた論考「識別し得ぬもの」には、キャスティングに関するクロソウスキーの懸念も書かれていた。

このような勘違いは、単に私が「モデル」をマーケットで通用する一流スターと交換するということを意味しただろう。[...]もし私が屈服すれば、私の「モデル」の表情の「スタイル」からは何も残らないだろう。すぐに「登場人物」の生きられた前提条件を全く知らない誰かしら今ドキの娘がそれを体現し、必然的に「オリジナル」を破壊してしまうことだろう¹⁷。

Pareille maldonne eût simplement signifié que j'échangeais le « modèle » contre une quelconque tête d'affiche ayant cours sur le marché. [...] si je cédaï, rien ne subsisterait du « style » physiologique de mon « modèle », dès lors que quelque nana au goût du jour, parfaitement ignorante des préalables vécus du « personnage », l'incarnerait et fatalement détruirait l'« original ».

ここで言われている「勘違い」とは、『ナントの勅令破棄』の映画を制作することに彼が関心を持ったのは、ロベルトを誰か魅惑的なスター女優に演じてもらうことで、スキャンダラスな物語が莫大な収益を稼ぎ出すかもしれないと考えたからだというものだ。クロソウスキーの狙いがそのような所に存在しないことは、もはや自明だろう。

プロの女優が、生きられた出来事や想像された出来事を再現実化しようと考えること

されている。平行棒やあるいは他のシーンでのロベルトが受けるはずの恥辱の細部、彼女の抗い難い快楽を示す身体反応などは、映画ではほのめかされるに留まっている。ここには当然倫理上の、あるいはもっと込み入った事情があったであろうと言うまでもない。

¹⁶ 千葉文夫, *op. cit.*, p. 292.

¹⁷ Pierre Klossowski, « L'indiscernable », *op. cit.*, p. 86.

など、まったくあり得ない¹⁸。

Tant s'en faut qu'une actrice de métier imaginât seulement l'idée de réactualiser un fait vécu ou supposé.

彼がここで「再現実化réactualiser」という言葉を用いることで暗に示そうとしているのは、映画が本当の意味で写し得るのは、映画に先立って「現実化actualiser」していた一つの現実には他ならないということだ。クロソウスキーにとって最も重要だったのは、ロベルトというキャラクターを演技によって表現することではなく、ロベルトが存在していた現実そのものを、カメラを通して撮り直すことだったのである。確かに、彼は「偽りの感情と、モデルが肉体的さらには精神的に感じている感情¹⁹」とが識別不可能であることに同意している。演技の感情と真の感情との区別が困難であるからこそ、映画という形態が産業として成立できるという側面もある。だが、クロソウスキーは演者の「生身の身体²⁰」こそが本来は識別不可能な真の感情を可視化するかもしれないことを予見していた。その可能性に賭けたクロソウスキーにとって、この「モデル」を演じるべき人選は、実のところ初めから決まっていたのではなかろうか。

Ⅲ 日記体小説的シーケンス

映画の脚本はクロソウスキー自身によるもので、『ナントの勅令破棄』と『ロベルトは今夜』をベースにしながら、映画のための新しい物語が書き下ろされている。『ナントの勅令破棄』における、かの悪名高き平行棒のシーンを中心に、合わせて二十数個のシーケンスで構成される。

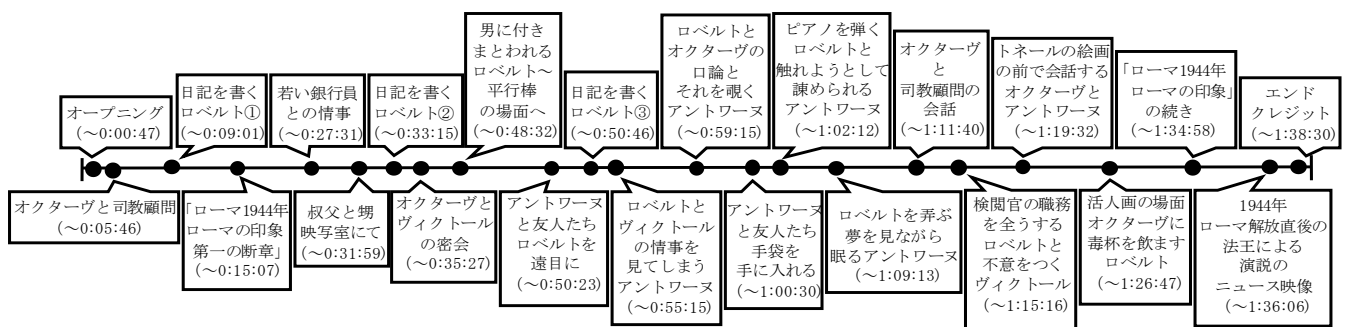


図1：『ロベルト』の各シーケンス

それぞれのシーケンスは必ずしも時系列上あるいは物語展開上の繋がりを持たない。し

¹⁸ Ibid., p. 90.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

ばしばシーケンスとシーケンスの間に挟み込まれるテロップが、場面や空間、時間の連結が破られていることを明示すると同時に、独立した短編作品的シーケンスの集合体という印象を鑑賞者に植え付けるのに役立っている。小説作品『ロベルトは今夜』では、アントワヌによる独白、会話劇、三人称視点で書かれる恥辱描写という三種のパートが、それぞれ幕間を挟んで交互にやってくる構成が取られていた。また、『ナントの勅令破棄』は、ロベルトとオクターヴが書いた個人的な日記を交互に読み進める構成となっていた。このように、幕間による強制的なエクリチュールの分断や、必ずしも時系列上の一貫性を持たない展開といった、クロソウスキーの小説作品に見られる特徴が映画の構成に影響を与えたのだろう。あるいは、映画という形式そのものが標準に備えている別個のシーケンスの集合体的側面が、はじめから彼のエクリチュールの組み立ての中に息づいていたと思いついて言うこともできるかもしれない。

兎にも角にも映画『ロベルト』の集合体的特徴は、『ナントの勅令破棄』の書簡体小説風の日記小説的スタイルの完璧な模倣に成功している。夫婦ふたりがそれぞれ個別に記した内密の日記を交互に読むという構造が生み出すロベルトからオクターヴへ、またオクターヴからロベルトへという視点の往来が、映画におけるシーケンス転換に対応しているのである。まずはオクターヴ視点から映画が始まり（「司教顧問とオクターヴ」）、次いでロベルト視点の物語が始まる（「1944年ローマの印象」）。その後も、夫と妻、時には甥アントワヌの視点へと交互に移り変わりながら映画全体を構成していくのだ。では、はじめのシーケンスから見えていくことにしよう。

最初のシーケンス「オクターヴと司教顧問」

オープニングクレジットが終わると、映画はまずやや古ぼけた館の外観を映す。カメラはエントランスから館の中へと入っていく。その背景ではアラン・キュニーによる朗読の音声流れている。朗読は極めて文学的な表現で人生の豊かさについて触れた後で、「さあ始めよう²¹」と宣言する。すると、ピエール・ズッカ自身が扮する若い家庭教師が館から追い出される場面が映し出され、これをきっかけとして一組の夫婦の物語が始まる。

映画を構成する最初のシーケンスは、オクターヴ（ピエール・クロソウスキー）が司教

²¹ 「さあ始めよう」«*Andiamo*»という言葉は小説作品『ロベルトは今夜』で、ロベルトを襲ったヴィクトールが、沈黙することによって自らの肉体が辱めを受けている状況を認めずにいられると考えている彼女に対して発する言葉と同一である。「せめてあなたの肉体を確信しさえすれば、私たちは悲しいことながら今夜すべきことをも諦めたでしょう。ですが、この沈黙は私たちにあなたの肉体を否定するように促しているのです。ですから、さあ始めましょう！」«*Convaincus au moins de votre chair, nous serions quittes, encore que tristement quittes, de ce qu'il reste à faire ce soir. C'est à la nier plutôt que nous invite ce silence. Par conséquent: Andiamo!*» (Pierre Klossowski, *Roberte, ce soir*, op. cit., p. 75.) なお、クレジットの中でアラン・キュニーは「天使の声 la voix de pur esprit」と記されており、これもやはり『ロベルトは今夜』におけるオクターヴの「私は天使にロベルトの名を告げたのだ」«*J'ai nommé Roberte au pur esprit.*» (*Ibid.*, p. 30) という言葉などから着想されている。冒頭で流れるアラン・キュニーの朗読は、この後で経験することになるだろうロベルトの恥辱を予感させるものであると同時に、『ロベルトは今夜』に対する強い目配せともなっている。

顧問（アルフレッド・カーン）に向けて一枚の巨大な絵画について講釈するという内容である。そこで二人の考えは折り合うことなく、結局、司教顧問は憤慨して出て行ってしまう。ところで、この場面に限られた話ではないが、本作におけるクロソウスキーの演技はお世辞にも達者とは言えず、そこに映画のフィクションの自然さは微塵も感じられない。だが、意図した結果かそうでないかについては結論し得ないが、彼の演技のぎこちなさがスクリーンに投影される架空の老夫オクターヴと、その前景で「演技」をするクロソウスキーとの間の微妙な距離感覚の形成に一役買っているのもまた事実である。

二人の間に存在する絵画は、フレデリック・トネールという架空の画家の作品である²²。作中では絵画作品として扱われているが、実際の舞台道具には写真が使われていて、ティツィアーノ・ヴェチェッリオによる《タルクィニウスとルクレティア²³》（1571年）を模倣した活人画がスクリーン上には投影されている。活人画のなかでルクレティアに扮しているのは、ドニーズ（ロベルト）である。クロソウスキーが何度も描いたロベルトを主題としたタブローのセルフ・パロディになっているというわけだ。物語上は絵画として扱われているとしても、実際に鑑賞者がスクリーン上に観ることになるのは活人画の写真イメージでしかなく、そこには主演女優と同じ似姿が写っている。フレームの中にまた別のフレームを置く入れ子を成すこうした手法は、ロベルトの実体を三重化して見せている。スクリーンの最も手前に位置するロベルト——彼女の「演技」は現実の夫婦に対する参照作用を有している。その正体

²² フレデリック・トネールは19世紀の画家とされている。『ナントの勅令破棄』と『プロンプター』の登場人物によって語られる実在しない画家で、クールベの弟子という設定になっている。クロソウスキーは、この画家について単に物語作品中で言及させるだけにとどまらず、彼自身の署名で「フレデリック・トネールのユディット像」という論考を『フィギュール』誌に掲載している。Pierre Klossowski, « La Judith de Frédéric Tonnerre », dans *Figures*, Paris, septembre 1961. この論考は、あたかも実在していたかのような口ぶりで架空の画家の架空の作品について語るという内容で、例えば、トネール作品の特徴は「夢想と新古典主義の反映によって和らげられた写実主義」« Le réalisme, tempéré de rêverie et de reflets néoclassicistes » (*Ibid.*, p. 120) にあると述べられている。このように、誰も観ることのできない非実在作品の輪郭だけが言説によって形成されているのである。ここには、『中断された召命』で見られた実在しないイメージの言語化というエクフラシスの手法がそうであったような、虚構と現実との境界をわざと曖昧にするやり方が完全な形で繰り返されている。虚構と現実の対立（あるいはその相互の浸潤）は、映画『ロベルト』でも重要な主題のひとつだった。サラ・ウィルソンによれば、ズッカによって映画化されたフィクションのなかで、架空の絵画は「高度なキッチュの神格化として“生きて”いる」”the paintings come ‘alive’ in his film as apotheoses of high kitsch” (Sarah Wilson, « Pierre Klossowski: Epiphanies and Secrets », dans *Pierre Klossowski*, éd. Anthony Spira et Sarah Wilson, London, Hatje Cantz, 2006, p. 24) のだ。

²³ クロソウスキーは、タルクィニウスとルクレティアをモチーフとしたタブローを数枚、世に出している。基本的にはティツィアーノの絵画に見られる構図が踏襲されつつも、多くの作品では、より直接に性的な行為を想起させるポーズが取られている。最も古いものは1952年の作で、《ルクレティアとタルクィニウス》と題されている。ティツィアーノの作を左右反転させた構図になっていて、寝台に横たわるルクレティアの股の間から覆いかぶさるようにして襲いかかるタルクィニウスが描かれている。彼の左手はルクレティアの乳房に触れ、右手は彼女の左足を掴んで、股を大きく開かせている。この作品は水彩によるもので、クロソウスキーの素描手法への執着が見られるよりも前の作品に相当する。他の作品は黒色鉛筆、あるいは色鉛筆で描かれた「タブロー」で、特に《ルクレティアとタルクィニウスのためにポーズを取るロベルト》（1979年）は、映画『ロベルト』に登場する活人画のタブロー的再現である。最も新しいものは1990年の《ルクレティアとタルクィニウス》である。これは、1979年のタブローとほとんど同じ構図を繰り返している。このように、ルクレティアの伝説もまたクロソウスキーにとって執拗なモチーフのひとつであったと考えられる。

はドニーズであって、クロソウスキーとの関係性の想起によって確かな現実性を持って鑑賞者に現前している。中央に位置する二人目のロベルト——彼女こそがロベルトであり、クロソウスキーのファンタズムを源泉として産み出された「モデル」のシミュラクルであると言える。そしてスクリーンの最奥で、壁に飾られた活人画イメージの内部で動きを止めるロベルト——彼女はドニーズなのか、それともロベルトなのだろうか。彼女を中心として、鑑賞者が物語として受け取る情報と、視覚的に受け取る情報との間に亀裂が生じている。つまり、オクターヴが司教司祭を通して観客に見せつけるルクレティアの姿形と、活人画の中で彼女を演じるロベルトの身体と、そのロベルトをさらに演じるドニーズ・モラン＝サンクレールの奇妙な一致と分裂を、我々鑑賞者は解消できずにいるのである。

謎めいたシークエンス「1944年ローマの印象」

その後、大胆な場面転換が起こり1944年のローマでの出来事を写したシークエンスに入る。『ナントの勅令破棄』でのロベルトの日記にある「ローマの印象 第一の断章²⁴」と題された箇所を土台としたもので、映画全体の中で最も奇妙なイメージに支配されたシークエンスである。全身紫のローブに黒のドミノマスクを身に着けた、いかにも“怪しげな”衣装のロベルトが修道院へと侵入し、祭壇に置かれた聖櫃を開け、奉安された聖杯を手にする。聖杯の底部には小さく丸められた秘密文書が隠されていて、ロベルトはそれを密かに手に取り、手袋の中に収める。だが、ある人物がその一部始終を目撃していた。一見すれば修道院の衛兵のような出で立ちだが、『ナントの勅令破棄』では次のように書かれていた。

柱のそばに、なにか別世界の模^{シミュラクル}像に違いない巨大な人物の輪郭が見えた。槍斧の柄にもたれかかって、ランツクネヒト[15世紀ドイツの歩兵傭兵]の衣装を身に纏い、兜の下で目を光らせている、この世のものとは全く思えず、まるで古い巨匠の絵画から飛び出したかのような姿で私[ロベルト]の非現実さをこっそり見張っている²⁵。

Près d'un pilier se discernaient les contours d'un personnage trop gigantesque pour ne pas être le simulacre d'un autre monde : appuyé sur la hampe de sa hallebarde, en costume de lansquenet, ses yeux étincelant sous le heaulme [*sic*; heaume], tout irréel, comme brusquement sorti de quelque tableau de vieux maître pour épier ici ma propre irréalité.

映画『ロベルト』におけるこの修道院の場面全体を構成しているのは、姿を見せず声だけで話しかける神父、修道女の儀式めいた所作、時を悟らせない暗がりと光のコントラスト、静謐な空間、ロベルト、そしてこの「巨人」である。ひとつひとつのイメージが寄り集まることで、この場面に夢幻光景的な印象を付与している。とりわけこの衛兵らしき男は、存在の明らかな時代錯誤と非現実性によってこの場面効果に貢献している。スクリーンに映し出

²⁴ *La Révocation de l'édit de Nantes, op. cit.*, p. 17-20.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

される男は瞬きもせず、ロベルトの一举手一投足を睨みつけている。顔の右半分を黒い影が覆っていて、目は力強く開かれ、口は真一文字に固く結ばれている。男の表情は、厳格な衛兵らしさのイメージを体現するとともに、ロベルトに狙いを定め、獲物を決して逃すまいとする捕食者の雰囲気も漂わせている。聖杯がロベルトの手から離れ落ちると、中に入っていた聖体（ホスチア）が祭壇の上にばら撒かれる。突然、聖櫃の中から人間の二本の腕²⁶が伸びてロベルトの両腕を掴む。逃げられなくなった彼女の身体を大男が取り押さえる。男がロベルトの右手に香油を塗ると、彼女の手指が「始めに言葉ありき、言葉は神と共にあり、言葉は神であった²⁷」*« in principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum »*と書かれた福音書の一ページに押し当てられる。香油の染み込んだページ上に男が黒炭の粉末を撒く。すると、女スパイの手形がそっくりと現れるのである。「天よ、これこそパリ、ニューヨークの腐敗なのです」*« Ciel, voici bien la corruption de Paris, New York »*と言いながら男がロベルトのヴェールを取り払い、コルセットを着けた女体が露わになる。大男は「悲しみの時代だ²⁸」*« Triste époque »*と二度呟きながら、手にした懐中電灯で暴露された彼女の身体を照らし出す——。空間と小道具が示す神聖さと、そこで行われる行為の猥雑さがこの場面には同居している。ロベルトの手形の付いた福音書の一ページが、それを象徴するキーアイテムとなっているのである。

映写機のシークエンスから「平行棒」へ

次のシークエンスで再び現代に戻る。屋敷を訪れた若い銀行員（フレデリック・ミッテラ

²⁶ 『ナントの勅令破棄』には「聖櫃の底が開くと、反対側から差し込む光の中で白く輝く女性の二本の腕が、恐ろしくなるほど私のものとそっくりな二本の腕が前に出てきて、私の手首をつかんだ途端、まるで鉄でできているかのように動かさなくなった」*« le fond du tabernacle s'ouvrit et, à la lumière qui pénétrait de l'autre côté, deux mains de femme d'une blancheur éclatante, deux longues mains tellement semblables aux miennes que j'en fus effrayée, s'avancèrent, me saisirent aux poignets et m'immobilisèrent sur-le-champ comme si elles eussent été de fer »* (*Ibid.*, p. 20) とある。映画では、これらの描写がかなり忠実に再現されている。

²⁷ このシークエンスがほぼ忠実に再現した『ナントの勅令破棄』における「ローマの印象」の断章では、福音書の具体的なページまでは言及されていなかった。小説には「彼[大男]は私の油のべったりとつけた両の手を福音書の一ページに押しあてた」*« il appliqua mes deux paumes tout onctueuses sur une page de l'Évangile »* (*Idem.*) とあるのみで、ヨハネによる福音書における創世の句を用いる必然性はなかったはずだ。確かに、数ある福音書の一節のなかで、最も有名で象徴的な箇所であるから、このページが選ばれたことに不自然な点はひとつもない。一方で、これまで見てきたように、ロベルトとロゴス（言葉）との関係性には、並ならぬ深みがあることもまた事実である。小説で大男がロベルトを責める言葉は次のようなものだった。「御言葉に平手打ちを食らわせる貴女は、いったい何者なのか？」*« Vous qui avez souffleté le Verbe, qui êtes-vous? »* (*Idem.*) つまり、この行為がロゴスに対する侮辱を意味する行為として想定されていたのは明らかだ。ロベルトがロゴスを侮辱するカットの演出意図には、ロゴスとの訣別、身体の「固有言語」への再帰を視覚的に示す狙いが含まれていたと考えられよう。

²⁸ ここで男が発する言葉は、1851年12月8日、ギュスターヴ・フローベールがアンリエット・コリエに宛てた書簡中にある「人々はフランスで非常に悲しい時代を迎えることになるでしょう、そして私も同じようになるのです」*« Nous allons en France entrer dans une bien triste époque. et moi je deviens comme l'époque »* (Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 19-20) という一節にレフェランスがあると考えられる。

ン)とロベルトの淫行、二人の情事を目撃し、横槍を入れ、銀行員を締め出そうとするオクターヴと銀行員との暴力沙汰が描かれるシークエンス²⁹が挟まり、次いで映写機でロベルトの写真を投影しながら「天使」(pur esprit)の介在についてオクターヴがアントワヌに啓蒙するシークエンス³⁰へと移っていく。小説『ロベルトは今夜』における当該場面では、アスコナでの滞在中、ド・ワットヴィル夫人の別荘で撮られた、暖炉の前でロベルトが大男にスカートを剥ぎ取られる瞬間を写した写真が映写されていたが、映画『ロベルト』ではパレ・ロワイヤルの一角でロベルトを写した一連のスナップ写真に変更されている。映写機がネガを送る時の乾いた音が鳴ると、ロベルトが左手につけた革手袋を少しずつ外していく。最後には彼女を狙うレンズの存在に気がついたのか、あるいは偶然か、ロベルトの視線がカメラの視線と完全に交差する写真が映写される。ロベルトの視線と彼女を覗き見る鑑賞者の視線が、カメラのファインダー越しに結びつく瞬間である。映画という媒体だからこそ可能となった表現だと言える。彼女の眼差しは、「ローマの印象」におけるドラマ、若い銀行員とのシークエンスにおける挑発と緊張を見ることですっかり「映画の観客」となってしまった我々鑑賞者の視線を、再び窃視者のそれへと連れ戻す眼差しである。クロソウスキーとドニーズという“現実の”夫婦の秘事を盗み見る我々の後ろ暗さを諷めているのである。この映画で我々鑑賞者は常に窃視者であり続ける。映画のエンドクレジットで用いられるデザインが、鍵穴を模した象徴的なものであったことを忘れてはならない。

このシークエンスのあと、いくつかの物語展開上必要なシーンを挟んで、かの悪名高き平行棒のシークエンスが始まる。大柄な男(ジャン・トゥーリエ)と小柄な男(マックス・ベルト)に襲われるロベルトが映し出されるシーンで、俳優たちの無言と途中で消失する音楽が本シークエンスに緊張感をもたらしている。一方で、批評家パスカル・ボニゼールは、『カイエ・デュ・シネマ』第二九九号に寄せた本作の評論の中で、平行棒のシークエンスを中心に『ロベルト』全体を支配する「不可侵の柔らかさ」について指摘しており、傾聴に値する。

ロベルトのありえない世界には、あちこちに犯罪や犯罪者(戦争犯罪人でさえも)、老いた偏執者^{マニアック}や若い両性具有の卑劣漢が存在するが、映画の中には絶対的な奇妙さを引き起こす不可侵の柔らかさがある。もしかすると、この奇妙な柔らかさ—たとえば室内運動場での素晴らしいシーン[平行棒のシークエンス]や、「無気力さ」のシーン[銀行員とロベルトのシークエンス]に見られるような、罵倒や割れたガラスがあるにもかかわらず、これ以上ないほど心地よく優しい争い—が、何人かの批評家たちの激しい反応を引き起こしたのかも知れない³¹。

Dans l'improbable univers de Roberte, il y a partout des crimes et des criminels (même des

²⁹ 『ナントの勅令破棄』では1954年3月付けの日記の一部に当該場面が含まれる。*La Révocation de l'édit de Nantes, op. cit.*, p. 28-33.

³⁰ 『ロベルトは今夜』第一章「告発」に相当する。*Roberte, ce soir, op. cit.*, p. 23-62.

³¹ Pascal Bonitzer, « ROBERTE (PIERRE ZUCCA) », *Cahiers du Cinéma*, n°299, April 1979, p. 50.

criminels de guerre), des vieux maniaques et de jeunes salauds androgynes, mais une imprescriptible douceur qui, au cinéma, fait effet d'étrangeté absolue. C'est peut-être cette étrange douceur - dans la scène splendide du gymnase, par exemple, ou dans celle du « mollusque », où jamais l'on ne vit bagarre plus ouatée et gentille, malgré les insultes et le verre brisé - qui a déclenché les réactions violentes de quelques critiques.

確かに、本作は描かれているモチーフそのもの（妻の不貞、夫と卑劣漢の密かな共謀、乱暴される妻、夫の死）がもたらす破滅的な印象とは反対に、全体を通して直接的な暴力性はかなり抑えられており、それがあある意味では極めてフェティッシュな場面形成に貢献している。アントワヌが夢の中でロベルトに襲いかかるシークエンスは、まさにその好例であると言える。これは甥が友人と結託して叔母を罠に嵌め、その身体を弄ぶという極めてスキャンダラスなシーンだが、アントワヌの興味が早々に叔母の下着から彼女の革手袋をつけた手と指先のほうへと移ることで、直接的な過激さや加虐性が失われると同時に、ロベルトの手袋を外すというフェティシズムに溢れたシーンへと変貌するのである。主演に素人俳優、それも現実の夫婦を起用したことによるのっぴきならない事情が背景に介在しているとはいえ、結果として『ロベルト』は、「猥褻さのないポルノ³²pornographie sans obscénité」として独特な評価を勝ち取ったのである。

IV 最も謎めいたシークエンス

これまで見てきた点から明らかな通り、映画『ロベルト』は端的に言って風変わりな作品である。だが本作の最も奇妙なシークエンスは、実は映画の最後にやってくる。そのひとつ前のシークエンス「ローマの印象の続き」から見ていこう。最終盤に置かれ、ローマでのロベルトの過去を映した本シークエンスは、三番目のシークエンス「1944年ローマの印象」に対応したもので、捕らえられた彼女のその後の顛末を描いている³³。このシークエンスは、他のシークエンスと比較すると演出の面で極めて特殊であると言える。全体を通して無声映画のごとき趣で、登場人物たちの音声や、環境が生む騒音は消失している。代わりに、登場人物の台詞が、映像の幕間に黒バックと白文字で挿入される。音楽はメインテーマへと再帰しながら最高潮へと達し、鑑賞者はいよいよ映画のクライマックスが到来することを確信するだろう。ところが、ついに訪れた『ロベルト』の最終シークエンスで、鑑賞者はあまりに思いがけない映像を見ることになる。エンドクレジットの直前で流れるのは、ローマ解放直後の1944年、ローマ法王ピウス十二世による演説とそれを聞く聴衆の姿を報道するニュース映

³² *Idem.*

³³ 『ナントの勅令破棄』におけるロベルトの最後の日記「ロベルトの日記（終わり）」に相当する。*La Révocation de l'édit de Nantes, op. cit.*, p. 88-103.

像なのである³⁴。ピウス十二世といえば、在位中ナチスによるユダヤ人に対する残虐行為を公に非難しなかった廉で戦後強く批判され、「ヒトラーの教皇」とまで揶揄された人物である。現在ではピウス十二世に関するこうした汚名は、必ずしも事実を反映してはいないとする見方もあるが³⁵、映画シナリオが執筆された当時の状況下においては、その立場は微妙なものだった。1963年にロルフ・ホーホフートの戯曲『神の代理人』(*Der Stellvertreter*)の中で、ピウス十二世の「沈黙」はナチズムに対する共犯的態度であると強く非難されたことを受けて、1964年に教皇パウロ六世の認許のもと、『第二次世界大戦に関する教皇庁の議事録および文書』(*Actes et Documents du Saint Siège relatifs à la Seconde Guerre Mondiale*)が編纂され、出版されることが決まった³⁶。これは全十一巻からなる資料で、第二次世界大戦直前から戦中にかけて教皇ピウス十二世がナチスやファシズムをどれほど警戒していたか、ユダヤ人への残虐行為に対してどのような手段で抵抗すべきかについてどれほど議論を重ねていたのかを示している。結果として『文書』の発表は、「ヒトラーの教皇」の汚名を雪ぎ、その功績を再認するのに十分な根拠をもたらした。『文書』は、1965年から81年にかけて順次刊行された。75年の時点ですでにそのプロットが組み上がっていた映画『ロベルト』の脚本や構成は、『文書』が続々と世に出始め、第二次世界大戦中の教皇に対する再評価の機運が高まっていた頃にかかれたことになる。

最終シークエンス直前には、短いワンシーンが挿入されている。ローマを訪れたロベルトとアントワヌが、子供が何かを叫びながら号外新聞を配っているのを見て教皇の帰天を知るというカットだ³⁷。原作小説には存在しない、突拍子の無ささえ感じられる最終シークエンスにも、一応は筋道立てた導入を準備しようという狙いから撮影されたのだろうか。ピウス十二世の死去は1958年のことで、ちょうどクロソウスキーが小説作品『ナントの勅令破棄』を執筆していた時期と重なっている。教皇の死を知ったクロソウスキーが何を思ったのか。ロベルトとアンワヌが無言で遠方を見つめる、オクターヴ（クロソウスキー）が不在のカットからは何も伺い知れない。

³⁴ 映画『ロベルト』全編を成すうちの最後のシークエンスに実際のニュース映像を充てる不可解な演出に関して、ズッカないしはクロソウスキーの意図をこの無機質な映像から正確に図ることは困難であろう。本シークエンスについては、千葉文夫による「ロベルトの転生、あるいは映画のスペクタクルとしての回帰」が詳しく、氏はこのシークエンスを「擬装と歴史的現実のグロテスクなモンタージュ」（千葉文夫、*op. cit.*, p. 297）と評し、その効果はロベルトを巡る非現実的な空想空間から、あまりに現実的な「歴史の闇」への接続にあると論述している。Cf. *Ibid.*, p. 296-299.

³⁵ ピウス十二世とナチズムの関係性に対する当時の批判と擁護、また後世における議論展開や再評価までの流れについては、ブラウン大学のデイヴィット・ケルツァーによる『戦中の教皇』中にある「教皇の沈黙」の章が詳しい。David I. Kertzer, *The Pope at War: The Secret History of Pius XII, Mussolini, and Hitler*, New York, Penguin Random House, 2022, p. 472-480.

³⁶ 編纂者の一人にフランスの歴史家ピエール・ブレがいるが、彼はピウス十二世の最も熱心な擁護者として知られている。

³⁷ 号外新聞を手にした子供がイタリア語で何かを叫びながら足早にかけていく。ロベルトが「何を叫んでいるのかしら」« Qu'est-ce qu'il crie? »とアントワヌに尋ねると、彼は「教皇が死んだ」« Le pape est mort »と答える。この短いカットは、原案小説の『ナントの勅令破棄』や『ロベルトは今夜』には存在しない。

最終シーケンスで流れる映像はパテ社が放送した実際のニュース映像で、1944年6月、解放直後のローマ・バチカンの教会に集まった米軍兵士たちを祝福するピウス十二世を映したものだ。玉座上の教皇が米兵に向かって祝福の言葉を投げ、最後には教皇神輿に腰掛けたまま担がれ退場する。ファシズムが排されたローマ・イタリアでの影響力を誇示するためか、必要以上の仰々しさを伴って演説を行う教皇の姿と、玉座に視線を向ける兵士たちの顔つきの対比は、単にカトリックとプロテスタントという対立には還元し得ない秘奥の溝のようなものを感じさせる。映像は一部編集されている。とりわけ音声は完全にカットされていて、代わりにエリック・デマルサンによる音楽に差し替えられている。歴史的重要性を備えた一事件を報じるニュース映像とは対照的に、デマルサンの音楽に荘厳さや深刻さは全く感じられない。それが映像と音楽との間に明らかなミスマッチを生じさせている。結果的に、この不均衡さがシーケンス全体に夢幻的な印象を与えており、ローマ解放という圧倒的現実性が鑑賞者に与えたかもしれない衝撃が和らいでしまっている。そのうえ兵士を祝福する教皇の手振りや指先の動きまでもが、それまでクロソウスキーやドニーズの素人俳優なりの「演技」が繰り返し映されてきただけになおのこと、どこか誇張された粗悪な演技であるかのような印象を生んでしまっているのである。

結局のところ、映画『ロベルト』の最終シーケンスを我々鑑賞者はどのように消化すべきなのか。原作小説に存在せず、映画のクライマックスを演出することもなければ、物語上の関連性を一切持たないゆえに必然性を欠いたニュース映像を配置する編集の狙いはどこに存していたのだろうか。映像の中心を占めるピウス十二世に対する当時の評価を鑑みれば、ファシズムに対する具体的対抗策を打ち出しもせず、ナチスの反ユダヤ人政策に対して無言を貫いた教皇を暗に批判したい狙いがあったと、まずは指摘可能だろう。1930年代には秘密結社アセファルや社会学研究会に参加し機関誌への投稿や講演を行ったことや（これらの団体は、どちらも反ファシズムを掲揚していた。アセファルは、ナチスの反ユダヤ政策の思想的根拠となるよう「改竄」されたニーチェ哲学を取り戻すという理想を掲げ、社会学研究会はファシズムに代わるべき新たな共同体確立の試みとして企図されていた）、『ナントの勅令破棄』にあるロベルトの日記中に教皇庁を強く批判する箇所があること³⁸、さらにはクロソウ

³⁸ 『ナントの勅令破棄』のロベルトの日記には次のようにある。「ここでわざわざ言うまでもないことだが、私にとって敵味方の区別をつけることは何の意味も持たなかった。ヨーロッパ諸国に枝分かれしている私の一族は、何世紀もの間、教皇庁以外に敵を知らず、自由検討の他に祖国を知らなかった。ナントの勅令が破棄されて以来、生が福音書的な自由を許容しないことは、私にとって規定の事実であった。様々な面でローマは自由を征服してきたが、それは生が完全に教会のものだったからというわけではなく、生が福音書によって下された糾弾に立ち向かってきたからだ。」*« Est-il besoin de noter ici que je n'ai jamais eu de sens aucun pour ce qui distinguerait un ennemi d'un autre homme; ma propre famille trop ramifiée en divers pays de l'Europe n'avait depuis des siècles connu[sic] d'autre ennemie que la Papauté, d'autre patrie que le Libre Examen. Depuis la révocation de l'Édit de Nantes, c'était pour moi affaire entendue que la vie ne souffrait pas la liberté évangélique; sous maints aspects Rome avait vaincu, non qu'elle fût du tout l'Église, mais parce que la vie défiait la condamnation portée contre elle par l'Évangile. »* (La Révocation de l'édit de Nantes, *op. cit.*, p. 93.) ただしこの文章は、あくまで自由意思に基づいて生きる反カトリック的なロベルトの「日記」という体で書かれている点に留意が必要である。

スキー自身、第二次世界大戦中にはプロテスタンティズムへと傾倒していた事実³⁹も、こうした見方を補強してくれるかもしれない。とはいえ、謎めいた最終シーケンスが単なる教皇批判だと断定するのは些か性急が過ぎるというものだろう。クロソウスキーは生まれこそ確かにパリだが、その氏素性のルーツは中東欧にあり、また思想的あるいは宗教的ルーツのひとつは明らかにローマに存している。少なくとも、ロベルトに関する小説三部作を著した時、彼はカトリック教徒だった。このような背景を持つクロソウスキーにとって、ピウス十二世という教皇の存在が、あるいはその死が、理と非の狭間で宙吊りになっていたとしても当然のように思われる。結局、最終シーケンスを前にして鑑賞者は途方に暮れる他ない。ローマ解放という圧倒的現実を前にして、あるいはそれをどこか嘲笑っているかのようなクロソウスキーの密謀を嗅ぎ取って、ただ思考の渦の中に落ちていく他ないのである。

V おわりに

結局、『ロベルト』の最終シーケンスにはどのような狙いがあったのだろうか。この問いは、実のところクロソウスキーにおける映画とイメージとの関係における本質的な問題に接近している。

クロソウスキーによって既に発表された小説作品の筋書きに、ある程度は寄り添いながら展開される映画冒頭から終盤までの一連の流れは、本作の受容と理解という観点からすれば極めて有効であった。その一方で、最終シーケンスで流れるニュース映像は、そこに差し挟まれる疑問に対するいかなる回答も鑑賞者のために提示されることはない。このような終幕は、急転直下の解決を見せる小説作品『プロンプターあるいは社交劇』のエピローグ⁴⁰を思い起こさせるが、直前まで書かれていた物語内容との関連を一応は保持している「プロンプター」とは異なり、映画『ロベルト』の唐突な最終シーケンスは、ただただ鑑賞者を終わりの無い思索の中に閉じ込めてしまう。

この点に関して、クロソウスキーは1966年の『カイエ・デュ・シネマ』誌上で、「小説家への質問」と題された映画に関するアンケートに対して、アルフレッド・カーンやピエール・ジャン・ジューブラと共に回答を掲載していた。そこで彼は、映画が文学や絵画とは異なった「伝達の仕方」を有していると述べ、次のように続けている。

諸記号の解釈から始めて、厳密な意味での感情へと行き着く読者や絵画を観る人とは違

³⁹ 1940年代、クロソウスキーはプロテスタンティズムに救いを見出し、とりわけルターの哲学に熱中していた。だが、戦後まもなく1946年にムッシュ通りにある教会で、マルセル・モレ、アラン＝ザカリー・セランの立ち会いのもと、クロソウスキーはガストン・フェサル神父に「背教」の撤回を献言、神父が彼に「赦免」を与えたことでプロテスタンティズムと断絶し、カトリック教徒へと出戻りしている。

⁴⁰ 『プロンプター』の主人公テオドル・ラカズはロベルトを巡ってKという男と敵対の関係にあったが、エピローグで主人公が目覚めると、彼自身こそがKであったこと、テオドルという人物は実在せず、その名は息子のジェロームが飼っていた鳩のものであったことが矢継ぎ早に開示される。

って——スクリーンの鑑賞者は、まず無意識のうちに影響を受け、^{イメディエット}直接的な感情的反応から出発してイメージの意図を解釈するに至るのである⁴¹。

A la différence du lecteur ou du contemplateur de tableaux, qui vont d'une interprétation de signes à l'émotion proprement dite – le spectateur de l'écran se voit préalablement atteint dans son inconscient et n'arrive à interpréter l'intention de l'image qu'à partir de la donnée émotionnelle immédiate.

エクリチュールによる非具体的な伝達であれ、色彩や線による具体的な伝達であれ、そうした作品を読んだり、観たりする人は最初にそれを記号として理解することで、解釈を通じて作品から何らかの感情を自らのうちに引き出すことができる。一方、映画の鑑賞は、読書や絵画鑑賞とは逆のアプローチ方法によって成り立っている。映画の場合、まず始めに感情の反応がやってくる。記号の理解や解釈は、感情の揺さぶりよりも後になってようやく鑑賞者の思考に現れる。書物を読んだり絵画を眺めたりする行為は、行為者の脳内で記号から感情を生み出す。この形成は脳内の営みであるがゆえに個人的な経験や記憶との結びつきが不可避であるため、基本的には、本人によってしか理解されず、他者と共有することはできない。このことを、クロソウスキーは「特異体質⁴²idiosyncrasies」と表現している。そしてもちろん、小説家には小説家の、画家には画家の「特異体質」がある以上、畢竟、読書や絵画鑑賞は「作家と読者などの特異体質の間で打ち立てられる妥協⁴³le compromis qui s'établit entre les idiosyncrasies de l'auteur et du lecteur, etc.」を本質として有することになる。反対に映画の場合は、感情の揺さぶりが記号の認識よりも先にやってくる。そして、この感情の揺さぶりは、スクリーンと鑑賞者の間で起こるため「特異体質」が介在しない、すなわち^{イメディエット}無媒介的に起こる。そのため、クロソウスキーの言うところによれば、映画イメージは「中立⁴⁴neutre」であり、個々人に依存する諸要素によって変形されない。であるがゆえに、映画は「個人の特異体質とその伝達との間の断絶を乗り越えるための手段⁴⁵moyen de surmonter la rupture entre l'idiosyncrasie individuelle et sa communication」となり得るのである。

このアンケート回答は、クロソウスキーが映画について語った数少ない文献のひとつであり、示唆に富んだ重要なものだが、彼の映画論について精読する機会は別稿に譲らざるを得まい。ひとまず、本稿では次の一点を指摘することで結びとしたい。

1966年という時点において、クロソウスキーが映画という表現形式に並ならぬ夢を想い描いていたことは間違いない。個々人における諸感情の、つまりは「特異体質」の伝達について絶えず思案するクロソウスキーにとって、映画はひとつの回答たり得たのかもしれない。

⁴¹ « Questions aux romanciers (Réponse de Pierre Klossowski) », *Cahiers du Cinéma*, n°185, Décembre 1966, p. 97.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 98.

実際、1966年は、彼がロベール・ブレッソン監督の『バルタザールどこへ行く』で俳優デビューを経験し、『ナントの勅令破棄』の映像化に向けた具体的な準備を始めた年でもある。この直後、彼は得難い映画監督ピエール・ブッカと僥倖とも言える出会いを果たし、その十年後に映画『ロベルト』がついに撮影された。映画の撮影に際して、クロソウスキーは「言説による叙述に先立って「モデル」の表情によって示唆される諸事件⁴⁶*incidents suggérés par la physionomie du « modèle » - antérieurement à leur description discursive*」の必要性について述べていたが、このことからわかる通り、彼が映画に対して求めている要素は常に一貫していたのだ。それは、言語や記号へと還元される以前の生きた表情であり、鑑賞者の感情を無媒介に揺さぶる生のイメージそのものだったのである。ロベルトの表情、素人俳優の身振り、過剰なフェチズム、それらあらゆる記号化される前のイメージが鑑賞者の感情を揺さぶっている。そして、最終シークエンスにおける教皇の映像も、また同様のものだ。この映像は、本来、第二次世界大戦とローマ解放という強烈なコンテクストに支えられている。それゆえに、パテ社のニュース映像は、圧倒的な現実性を持って鑑賞者に訴求し得るに違いない。ところが、これまで約九〇分の間、『ロベルト』におけるクロソウスキーとドニーズを盗み見てきた鑑賞者にとって、最終シークエンスはあまりに思いがけないものであり、ただ漠然としたニュース映像のイメージだけが脳裏に反映される。映像が持つコンテクストは、その後に遅れてやってくる。ピウス十二世の嘘っぽい身振りや軽薄な音楽が、歴史的現実との接続遅延をさらに助長させている。つまり、ここでは鑑賞者の情緒が、映像が持つ意味作用に完全に先立っている。映画『ロベルト』の最終シークエンスは、クロソウスキーが述べた映画が持つ「中立」を、完全な形で表現しているのである。こうして、表現形式としての映画に夢想された「断絶を乗り越える」可能性に対して、ブッカと共にクロソウスキーは、『ロベルト』を通してひとつの回答を呈示し得たのである。

(ごあんの かずき / 筑波大学大学院博士後期課程)

⁴⁶ Pierre Klossowski, « L'indiscernable », *op. cit.*, p. 87.