

映画版『眠る男』をみる

—— ともにつくることについて ——

後 藤 渡

I. はじめに一映画と小説との共通点と相違点

ジョルジュ・ペレックは、アラン・コルノー監督の『セリ・ノワール』（1979）のためにディアロークを書き、ジャン＝フランソワ・アダム監督の『いとしき元妻との復縁』（1979）のためにディアロークとシナリオを書くなど、映画製作にも関わっており、映画に強い関心を抱いていたことは間違いない。そして、ペレック自身のテキストの映像化として、ベルナール・ケイザンヌとの共同作品『眠る男』（1974）とテレビ放送された短編「家出の道筋」（1978）があげられる⁽¹⁾。しかしながら、この二つの映像作品、特に、『眠る男』に関しては十分な読解が進んでいない状態にあり、本論は、その不十分性を埋め合わせるために、小説作品の読解とは傾向にあるアダプテーションの可能性を考えようと試みるものである。まずは、映画と小説の共通点をみていくことにしよう。

映画と小説版との共通点は、「中性さ」（« neutre »）、「中性」（« la neutralité »）、「平坦さ」（« plat »）、「言い換えれば「ゼロ度」（« un degré zéro »）の探求にある⁽²⁾。ペレックはこの小説の執筆を通じて、ものや音がまとっている意味の欠落の過程を執拗に描写することで、「中性」と名付けることが可能な状態を示そうとした。これに対して、映画では上映時間の制約により、多くの描写が削除されている。では、この映画においてはこういった手法をもって、作家と映画監督は「ゼロ度」を表現しようとしたのだろうか。「ゼロ度」、「中性」を表現しようとした試みの一つを、劇中に登場する唯一の俳優、ジャック・シュピセールを起用した点にみることができるだろう。この俳優の起用について、ケイザンヌは「[...]彼 [=シュピセール] を完全に鉱物化しなければならなかった。彼を選んだのは、鉱物化に耐えうる才能があったから」と発言している⁽³⁾。「鉱物化」（« minéraliser »）のニュアンスはインタビューの読み手に伝わるが、その意味する所は必ずしも明確ではない。しかし、「« minéraliser »から形容詞« minéral »を視野に入れることによって、ケイザンヌの意図がはっきりみえてくる。プチ・ロベール仏辞典によれば形容詞« minéral »の第一義は「無機質の物質によって組織されたものに関する」とあり、第二義は「無機質の物質で組織された」とある。つまり、場面ごとに独自の反応をする俳優ではなく、場面に対して無関心を貫くことのできる無機物のような俳優を、ケイザンヌとペレックは求めている

たということなのである。小説と同様に映画においても、無関心をへて「中性」にたどり着く。したがって、シュピセルの演技を通じて「中性」を表現しようとしたと考えられるのである。さらに、劇中でテキストを読み上げるナレーションの声も「中性」の表現に一役買っている。ナレーションにリュドミラ・ミカエルを採用した理由はその声の甘美さと「中性」にあったと、ペレックは語っている⁽⁴⁾。映画において演技とナレーションにいかなる俳優を起用するのかという選択もまた、小説の場合と同じく、「中性」の探求という論理に従っているのである。

「中性」やタイトルに共通項を見出せたとしても、映画は、小説の忠実な翻案ではない。なぜなら、アンドレ・バザンがその映画論の中で示したように、小説とそれを原作とした映画は同じ作品ではなく、映画は原作とは別物の「小説」である⁽⁵⁾。したがって、小説の読者が感じるはずの違和感の原因は、根本的に違う小説と映画に、同じタイトルをつけた点に求められる。それでは、小説と映画の相違点は、どこにあるのだろうか。それは、映画版『眠る男』における俳優の起用に関係する共同製作者の配慮において確認することのできた、映画は作家一人の作品ではないという事実、つまり、スタッフ、とりわけ監督と作家が製作にかかわっている点にある。ケイザンヌによれば、彼とペレックは、全ての重要な決定を二人で行い、監督、脚本、編集といった作業も全て二人で行ったとされる⁽⁶⁾。製作に際し、ペレックがいくつかの「制約」を課している点を考慮に入れるなら、ケイザンヌの発言が全て事実であるとは言い難いが、それでも、映画製作の大部分が二人の共同作業であることは間違いないだろう。

そして、共同作業という手段による表現方法の違いによって、小説と映画と、二つの作品の間にズレが生ずることになる。本論では、小説ではなく、映像化された「小説」について考察を深めることを通じて、そのズレがいかなる性質のものであるのか明らかにしてゆく。既にいくつか引用したが、映画版『眠る男』について残されているペレックやケイザンヌの発言を基にして⁽⁷⁾、映画版『眠る男』の公開までの流れを追い、作品の特徴を確認する。次に、小説と映画におけるナレーションの相違を分析し、共同作業が何をもたらすのか明らかにする。

Ⅱ. 製作と映画版の特徴—ナレーション、映像、音

映画の製作過程を追う前に、共作者であり、『眠る男』の後にもペレックとともに活動したベルナル・ケイザンヌ（1944-）とペレックのかかわりと、映画公開に至るまでの流れをみておくことにする。ケイザンヌは、60年代後半、ムーランダンデでペレックと知り合った⁽⁸⁾。映画監督と作家は旧知の間柄ではあったものの、映画監督は作家と何かをともにつくろうという気が特にあったわけではなかった⁽⁹⁾。しかし、ペレックは、小説『眠る男』を書いている時から、すでに作品をオペラ、テレビ放送や映画へアダプテーションとする構想を抱いており、1971年3月、ケイザンヌ宛の書簡では、「1°『眠る男』を読んだことある?」、「2°『眠る男』を映画化できると思う?」、「3°君の手で小説を映画化したい?」、この三つの条件で映画を製作しない

かと誘っている⁽¹⁰⁾。この手紙に対して、ケイザンヌは積極的意欲を示し、映画製作が始まることになる。その後、製作予算の確保と製作準備、撮影の手筈を整え、1973年1月から7月にかけて撮影、11月末から12月に完成、同月から翌年1月にかけて試写会、しかし上映を請け負う映画館はなかった。その後、3月にジャン・ヴィゴ賞を受賞、4月には、5区の映画館セヌ劇場で上映が開始される。以上が製作開始から公開に至るまでの、大まかな流れである。

公開に至るまでの過程について確認した上で、まず、映画版を構成する三つの要素、リュドミラ・ミカエルによって読み上げられるナレーション、映像、音（音楽）について目を向けていこう。それぞれの要素の特徴を詳らかにする前に、三つの要素には共通点があることを示しておこう。ペレックとケイザンヌは、ある「制約」を用意していた。その「制約」は、一つのもので、ナレーション、映像、音でもってそれぞれ一回、合計三回表現するというものだ。階段や蛇口からこぼれる滴は、以上の三つの要素によって表現されており、これを「制約」の代表例として挙げるができる。

それではナレーションについての検討からはじめよう。ペレック自身のテキストを基にこの映画が作られていることは言うまでもない。しかし、ペレックとケイザンヌが試しにテキストを読み上げたところ、2時間半かかり、上映時間の関係上、テキストを削る必要があった。ケイザンヌによれば、ペレックは書き直しに際し、いくつかの「制約」を課したが、ナレーションに関しては、小説の言葉を一字一句書き換ええないという「制約」を設けている⁽¹¹⁾。映画版のテキストに相当する、リュドミラ・ミカエルによるナレーション部分をみると、この「制約」が厳密に守られているとは言い難いが、「制約」によって、二人の制作者は、元のテキストを切り貼りし、ナレーションを完成させ、最終的にテキストを読み上げるのにかかる時間を1時間20分まで短縮することに成功した。二人は、ほぼすべてのシーンをパリのみに限定して、登場人物が田舎に戻る場面、作中に何回もあらわれる眠りに入る前の幻覚と眠りのヴィジョンを削除することになった。これ以後、さらに詳しく加筆修正部分をみていくことにする。ここで重要なのは、ナレーションの共同作業の結果としてもたらされた修正作業がペレックとケイザンヌの共同作業だったという点である。つまり、読み上げられるテキストがペレックだけのものではなくなったのである。

共同作業とはいいいながらも、章分けに関して、ペレック独自の「制約」が課されている。「制約」によって、映画用に書き換えられたテキストは、詩法から着想を得て、いわゆる「セクスティーナ」(« sextine ») に一つ足す形をとって章分けされ、「断絶」(« La rupture »)、
「学習」(« L'apprentissage »)、
「幸福」(« Le bonheur »)、
「不安」(« L'inquiétude »)、
「怪物」(« Les monstres »)、
「崩壊」(« La destruction »)、
「帰還」(« Le retour ») の七部構成となったのである⁽¹²⁾。映画版の筋は、小説と同じように、登場人物の社会からの脱落、最後に人間社会への復帰で終わる。削除と修正、章分けによって、ナレーションは、小説を起源にもちながらも、小説と違うものとなっている。

次は映像についてみていこう。映像の大きな特徴として、カラーではなく白黒という点を挙げることができる。映画公開から30年以上後のインタビューで、ケイザンヌは白黒である理由を、「色を制御するため⁽¹³⁾」としている。作家と映画監督のどちらの判断を基に白黒になったのかは確かではないが、色について発言はケイザンヌがしているため、彼自身の発案と考えるのが妥当だろう。ケイザンヌの発案ではあるが、色調の単調さを強調するための作業に、ベレックもまた協力している。なぜなら、二人は、映画版のナレーションの作成にあたって、色に関する多くの描写を削除しているからだ。「青りんご色に塗り替えられた雨戸」(« volets repeint en vert pomme⁽¹⁴⁾ »)、「弁護士、香辛料屋、役人が金魚にえさを与える」(« Des avocats, des épiciers, des fonctionnaires [...] donnent à manger aux poissons rouges⁽¹⁵⁾ »)、「おまえはベンチに座る。ベンチは緑の板で、その鑄造された足は、ライオンの足の形をしている。」(« Tu t'assieds sur les bancs de lattes vertes aux pieds de fonte sculptés en forme de pattes de lion⁽¹⁶⁾. »)といった描写を、こうした書き換えの例として挙げることができる。そして以下のような描写も存在するのである。

広場、通り、小さな公園、大通り、木、柵、男と女、子供と犬、期待、雑踏、乗り物と窓、建物、ファサード、柱、柱頭、歩道、側溝、小糠雨で光る、灰色、あるいはほほ赤、あるいはほほ黒、またあるいはほとんど青い砂岩の舗道

Places, avenues, squares et boulevards, arbres et grilles, hommes et femmes, enfants et chiens, attentes, cohues, véhicules et vitrines, bâtiments, façades, colonnes, chapiteaux, trottoirs, caniveaux, pavés de grès luisant sous la pluie fine, gris, ou presque rouges, ou presque noirs, ou presque bleus [...]. (UHQD 270)

ここで挙げた例は、全て映画版のナレーションで削除された箇所であり、多くの色はナレーションからも削除されている。しかし、「ビール、ブラックコーヒー、またはグラスワイン(赤)を前に」(« en face d'une bière ou d'un café noir ou d'un verre de vin rouge⁽¹⁷⁾ »)、「[...]陰気な男、彼にとって灰色はいかなる単調さも思い起こさない」(« [...] homme gris pour qui le gris n'évoque aucun grisaille⁽¹⁸⁾ »)、「信号が赤になると」(« quand le feu est rouge⁽¹⁹⁾ »)などは残っており、映画において黒と灰色、色ではなく意味を示す形容詞、白黒フィルムでも判別できる色は残っているケースもあり、全てを削除したわけではない⁽²⁰⁾。色の支配から逃れる以外にも、白黒フィルムを使った意味はあるだろうか。もの固有の色がそれだけで意味をもつとするならば、あえて色を奪うことを通じて、付与された意味が取り払われていく点に新たな流れをそこにみることができるだろう。白黒もまた「中性」を強調する要素といえるのである。

最後に、映画における音についてみておこう。個々の音は、ベレックとケイザンヌが作ったものではなく、ナレーションおよび映像という他の二つの要素から独立している。音響表現の面に関しては、ジャン＝ピエール・リュがサウンドエンジニアとして製作に参加し、フィリップ・ドロゴーズとウジェニ・キュフレールによる実験音楽グループ、アンサンブル010がサウンドト

ラックを担当している。これらのスタッフを選んだ理由は明らかになっていない。少なくとも、ヘーアシュピール（ラジオ放送用音楽劇）の作曲家であるドロゴーズは、60年代末にムーランダでパレックと知り合い、それまでいくつかの放送作品を、西ドイツ放送局で作家自身と共作した経歴を買われて、起用された。

音の問題に関する二番目の特徴について確認しよう。まず、映画『眠る男』において音響効果とサウンドトラックは切っても切れない関係にあると考えざるをえない。何故、音響効果とサウンドトラックの区別がつかない状態が生じるのか。サウンドトラックに関して、ミュージック・コンクレート（具体音楽）の影響を受けているアンサンブル010は、映画『眠る男』において、日常生活や都市でわれわれも耳にする音によってサウンドトラックを構成した⁽²¹⁾。映画の第二章に相当する「学習」と題された章において、登場人物である「おまえ」の自室での生活が描かれる場面（22:37～23:22）では、「おまえ」が部屋に入ると、水滴の音に似た打楽器を叩く音と映写機の動く音が同時に流れた後、打楽器の音は消え（22:59）、映写機の音のみが残る。このように、ドロゴーズとキュフレールは日常生活の音と楽器の音を加工して、サウンドトラックを構成している⁽²²⁾。そして、この場面の少し後にサウンドトラックと音響効果の不可分な関係をみることができるだろう。「おまえ」が自分の部屋の窓に向かい、窓際に座りパンを食べる場面（23:23～23:29）では、その場面の前から流れている映写機の動く音（サウンドトラック）に戸外から聞こえる街路を走るバイクの音（音響効果）が重なり、バイクの音はサウンドトラックなのか音響効果なのか判別しがたいものとなっている。このように、日常生活の音を加工したものを含むサウンドトラックと音響効果は、不可分なものとして観客の前にあらわれることとなるのである。

映画における音の扱いは、小説『眠る男』における音の機能と同じように、「おまえ」の状態を物語に沿って表現しようとしており、小説における音の描写の代わりになして、この点に音の扱いの三つ目の特徴として認めることができるだろう⁽²³⁾。すなわち、この三つ目の特徴は「不安」や「怪物」と題された章において確認することができる。

これまで、映画『眠る男』の製作過程において、ナレーション、映像、音という三つの要素が、小説の機能を受け継ぎながら、受け継いだものに新たな変化を加えていることを確認してきた。三つの要素は互いに連動している。そこにおいて重要なのは、「シンクロ」（« la synchronisation »）と「ズレ」（« le décalage »）という要素である。「シンクロ」とは、古典的な映画でみられる、ナレーション、映像、音の同期を指すものである、「ズレ」とは、三つの要素の間の齟齬である。「シンクロ」および「ズレ」というこの二つの要素は映画監督と作家のインタビューにおいてもたびたび言及されている。はじめにそれらの三要素が、「シンクロ」した状況を作り、観客を慣らしていくわけだが、その後は、徐々に「ズレ」を生じさせ、観客をこの「ズレ」に慣れさせ、作品へと没入させる⁽²⁴⁾。「シンクロ」と「ズレ」は意図せぬ場面でも生まれた

が、意図的に仕組まれた「ズレ」の一例として、「不安」の冒頭を検証しよう⁽²⁵⁾。「ネズミは爪を噛まない」(« Mais les rats ne se rongent pas les ongles ») (54:00) というナレーションと「おまえ」が爪を噛む映像 (54:27) には30秒近いラグがある。先に見たように、音は、ナレーションおよび映像という他の二つの要素から独立しているため、本来の性質からして他の二つとズレを生じさせる可能性を多分にはらんでいる。ナレーションと映像のあいだにズレが生ずる30秒間、「おまえ」がパリの街を徘徊するシーン、ピンボール台のクローズアップ、「おまえ」が爪を噛む様子が連続するが、音は、棒のようなものを落とす音であり、ナレーションにそぐわないものである。映像との関係性を考えても、音は、「おまえ」の歩調とズレており、ピンボールや爪を噛む場面とシンクロしているとは言い難い。これまで、ナレーション、映像、音という映画における三要素の大きな特徴と、これらの諸要素の活動の中で、実際に何が起きているのかを示してきた。次の章では、三つの要素のなかの一要素、ナレーション (テキスト) にさらに分析を加えることで、小説における語りと映画におけるナレーションの共通点と相違点を目を向けていく。

Ⅲ. 二つのテキスト—小説における語りと映画におけるナレーション

小説と映画をテキストというレベルで比較検討するために、まず、小説テキストと映画のために書き直されたナレーションのためのテキストの間に、どのような共通点があるのか考えてみよう。『眠る男』というタイトルは、プルーストに起源をもつものであり、小説と映画の両者に共通するものである⁽²⁶⁾。タイトル以外にも、小説の冒頭部分において、「おまえ」が目を閉じることで始まる「眠りの冒険」にも、プルーストの影響をみることができるが、この部分は、ナレーションでは削除されている。それでは、「眠りの冒険」に相当するプルーストへの目配せは、ナレーションには存在しないのだろうか。「断絶」のフレーズと最後のフレーズをみてみよう。映画の第一章に相当する「断絶」は、「おまえの置き時計が鳴る、お前は決して動かない、おまえはベッドの中にいる、おまえはまた目を閉じる」(« Ton réveil sonne, tu ne bouges absolument pas, tu restes dans ton lit, tu refermes les yeux⁽²⁷⁾. ») というフレーズから始まる。映画化に際して、この引用箇所は、これに先立つパラグラフと順序が入れ替わっており、あえて意図的に作品冒頭に置かれている。そして「断絶」は、以下のように終わっている。

置き時計は時を告げなかった、時を告げない、時を告げないだろう。おまえは、開いた本を、自身の側、長椅子の上に置く。おまえは身を伸ばす。すべては重々しく、うなり、麻痺している。おまえは眠気に身を委ねる。おまえは眠りに陥る。

Ce réveil qui n'a pas sonné, qui ne sonne pas, qui ne sonnera pas l'heure de ton réveil. Tu poses le livre ouvert à côté de toi, sur banquette. Tu t'étends. Tout est lourde, bourdonnement, torpeur. Tu te laisses glisser. Tu plonges dans le sommeil. (UHQD, p. 230)

「断絶」の冒頭と最後の部分は、両方とも全体で四つのフレーズから成り立っており、「断絶」の冒頭と最後の四つのフレーズは、置き時計についての描写、ベッドでの「おまえ」の行動に関する二つの描写、そして眠りに関わる描写で構成されている。したがって、「断絶」を構成するにあたり、ペレックとケイザンヌが円環構造を念頭に置いていたと考えることができる。加えて、時間を想起させる「置き時計」という単語が、最初と最後までどちらにも入っている点は、「longtemps」で始まり、「dans le temps」で終わる『失われた時を求めて』を意識しているともできるだろう⁽²⁸⁾。このようにブルーストへの目配せという点は、小説と映画のナレーションの共通する要素だといえる。

それでは、次に小説とナレーションの相違点を探ってみよう。そのための道筋として、章分けの問題という視点から、パラグラフの操作を検討し、小説と映画のナレーションのあいだにある微細な変更点を確認していく。映画の章分けは、「おまえ」の夢の描写を削除した上で、小説のいくつかの章を組み合わせ、小説のそれぞれの章をブロックのようにしたものであり、小説の章分けに基づいて作成されているように見える。しかし、小説における章の途中で相当する箇所において映画の章が変わる例として、「学習」と「幸福」、「怪物」と「不安」などの例が存在しており、映画の全ての章が規則的に再構成されているわけでないこともまた確かである⁽²⁹⁾。さらに、小説の章分けよりさらに細かい部分においても、小説と異なる変更点を見ることができる。「帰還」において、小説では三つのパラグラフによって構成された部分が、映画のナレーションでは二つのパラグラフによる構成になっており、パラグラフそのものの構成に変化が生じる場合があるのだ⁽³⁰⁾。したがって、映画のナレーションの構成は、小説の構成とはかなり異なるになっているといえる。加えて、フレーズをある個所から別の箇所へと位置を移し替える操作がなされている点に、小説と映画の差異を見ることができる。「断絶」のナレーションにおいて、「おまえ」が、カタコンブの入り口付近をぐるぐる回り、エッフェル塔の下で直立不動になり、パリの名所を回る部分がある。この部分は、映画において「幸福」と題する章にまとめられたものを、「断絶」へと位置を移し替えたものである⁽³¹⁾。このように、映画のナレーションは、一見、小説の章分けやパラグラフといった規則をそのまま厳守して作られているようにも見えるが、新たに改変を加えた部分も存在し、その点に元の小説のテキストの構成とは異なる点が見出される⁽³²⁾。

映画のナレーションにおいては、元の小説と比較して、ペレックのエクリチュールの特徴ともいえる事物や描写の列挙や反復といった要素が少なくなっている。例えば、「学習」と題された章は、部屋の描写で始まり、部屋の事物が次々とあらわれている。事物が次々とあらわれるナレーションの中から、列挙が消えたと言いがたい。しかし、映画のナレーションでは、ものを修飾する列挙が削除されている。映画のナレーションにおける削除の例として壁紙の描写の少し後の部分を見てみよう。

この壁紙、おまえは壁紙のどの花柄も、どの茎模様も、どの組み合わせ模様もよく知っている。プリント方法はほとんど完璧であっても、それぞれの模様が全く似ていないと断言できるのはおまえだけである
ce papier dont tu connais chaque fleur, chaque tige, chaque entrelacs et dont tu es le seul à pouvoir affirmer que malgré la perfection presque infaillible des procédés d'impression, ils ne se ressemblent jamais tout à fait (UHQD, p. 244)

小説においては、「dont」と「chaque fleur, chaque tige, chaque entrelacs」の繰り返しによって、列挙と反復が生まれているが、これに対して映画のナレーションにおいては、名詞にかかる部分が削除され、列挙と反復の強度は弱まっている。映画のナレーションにおける列挙と反復の削除に関して他の例もみていこう。

時間に沿って、不動の生がお前の前にあるだろう。その生は、危機もなく、混乱もない。つまり、いかなる山も谷もなく、いかなる不均衡もない。

Ce sera devant toi, au fil du temps, une vie immobile, sans crise, sans désordre: nulle [→sans] aspérité, nul [→sans] déséquilibre. (UHQD, p. 245)

映画のナレーションでは、「sans crise, sans désordre」が削除され、「nulle [→sans] aspérité, nul [→sans] déséquilibre」という箇所では、「nul (le)」は「sans」に書き換えられている。この引用においても、名詞内の列挙の削除により、列挙の強度は弱まっているといえる。小説から映画のナレーションへの書き換えの過程において、小説『眠る男』の大きな特徴である列挙と反復をみることは難しくなっている。しかしながら、列挙と反復という修辞が映画において、十分にその効果をもたらしていないというわけではない。なぜなら、映画では、ナレーションの他に、映像と音という要素が存在しており、ナレーション以外の要素が反復を行うようになってきているからである。これまで、映画のナレーションの構成からその中の微細な変更点に至るまで、映画と小説のあいだにさまざまな相違点があることを確認してきた。次の章では、加筆修正されたフレーズや語句が映画においてどのような機能を果たしているのかという点について、検証していこう。

IV. 映画におけるナレーション

前章では小説テキストと映画のナレーションのテキストの共通点と相違点について検証してきた。白と黒を強調するために、映画のナレーションから色彩に関する表現が消えるという点をすでに示したが、本章では、色以外の例を示しながら、ナレーションが映画の中でどのような働きをしているのかを明らかにしていきたい。そのための道筋として、映画『眠る男』の前半の三章、「断絶」、「学習」、「幸福」において、ナレーションにより、孤独と「中性」が強調されていく点を検証していこう。

まず孤独についてしてみると、映画版のナレーションにおいて、小説の冒頭に相当する「断絶」では、「おまえ」の家族友人に関する多くの描写が削除されていることがわかる。

おまえはあまりにも遅く起きる。向こうで、~~熱心な、あるいは退屈そうな頭が~~考え込みながら机に屈む。おまえの友人たちのおそらく不安げな視線は、空席のままになっているおまえの場所に注がれている。

Tu te lèves trop tard. Là-bas, ~~des têtes studieuses ou ennuyées se penchent pensivement sur les pupitres. Les regards peut-être inquiets de tes amis convergent vers ta place restée libre.~~ (UHQD, p. 224)

この引用は、「おまえ」の想像の中の場面だが、映画のナレーションでは友人たちが「おまえ」を心配する様子が削除され、次の引用でも同じく、「おまえ」の友人に関する描写の一部が映画のナレーションから削除されている。

彼ら [=友人] の一人が、次の日の朝、お前の部屋へと続く7階に上がってくるだろう。おまえは階段の彼の足音を聞き分けるだろう。おまえは、彼のなすがままにさせるだろう、扉を叩き、待つ、また扉を叩く、もう少し強く [...]

L'un des eux [amis] , le lendemain matin, va gravir les six étages qui mènent à ta chambre. Tu reconnaîtras son pas dans Pescaire. Tu le laisseras frapper à ta porte, attendre, frapper encore, un peu plus fort [...]. (UHQD, p. 225)

この引用に続く箇所では、小説においては、友人は「おまえ」の不在を確かめるために、「おまえ」が外出の際に使う鍵置き場を探す、映画のナレーションでは友人が鍵を探す部分も削除されている⁽³³⁾。そして、「おまえ」の友人の一人が立ち去った後に、小説においては、他の友人が「おまえ」の様子を見にやってきて、メッセージを「おまえ」の家のドアの下に滑り込ませ、「おまえ」はメッセージを拾い上げてその内容を読む。これに対して映画のナレーションにおいては、小説と同じく「おまえ」の他の友人がやってきてメッセージをドアの下に滑り込ませるものの、「おまえ」がメッセージを読む部分は削除され、メッセージの内容も削除されている⁽³⁴⁾。映画のナレーションにおいて、「おまえ」とその友人たちの親密さのしるし（試験を受けに来なかった「おまえ」に対する友人たちの心配、「おまえ」による友人の足音の判別、「おまえ」の家の鍵置き場を友人が知っている事実、友人から「おまえ」に宛てたメッセージの内容）が消し去られ、映画における「おまえ」と友人の関係性は、小説におけるそれとは異なったものとなっていく。つまり、映画の「おまえ」は、人間社会からの脱落前にすでに、他者と親密な関係を結びたがらない孤独な人物だったと考えることができるのである。「おまえ」の人間関係の希薄さは「おまえは他の物を思い出したがない、おまえの家族、学業、恋愛、恋人、休暇、予定も」（« Tu n'as pas envie de te souvenir d'autre chose, ni de ta famille, ni de ta étude, ni de tes amours, ni de tes amis, ni de tes vacances, ni de tes projets⁽³⁵⁾ »）における、家族、友人、恋人に関する部分の削除や、「波乱の無い、賢い子ども、率直な学友にふさわしい安全な歴史のもと」（« sous ton histoire tranquille et rassurante d'enfant sage, de frane camarade⁽³⁶⁾ »）における、友人を想起させる「学友」の削除によっても示されている。これらの引用からも明らかなように「断絶」のナレーションは、登場人物の孤独を強調していると考えられるのだ⁽³⁷⁾。

加えて、映画のナレーションには、劇中における「中性」を強調する効果も備わっている。まず、次に示す「断絶」の一部分をみてみよう。

おまえは彼 [=他人、自分のそっくりさん、空想上の細かいことを気にするドッペルゲンガー] を [試験の→] 指定された時間に、息切れしながら、得意げに、教室の入り口にたどり着くままにする。

Tu le [un autre, un sosie, un double fantomatique et méticuleuse] lasser [...] arriver à l'heure dite, *essoufflé, triomphant* [→d'examen], aux porte de la salle. (UHQD, p.224)

この引用部分では、想像の「おまえ」の息切れと、得意げな様子をめぐる記述が削除されている。おまえの身体の状態や態度が削除されることで、観客は「おまえ」を無感情な人間ととらえることが可能になる。「学習」においては、加筆修正によって登場人物が「中性」へとより一層近づいていく。

[...] おまえは読書する、おまえは食事する、おまえは眠る、おまえは歩く [→食べる、眠る、歩く、服を着る]、それは [→単なる] 行為であり [→にすぎず]、動きであり [→にすぎず]、[→自明のことにすぎない]、[...]

[...] *tu lis, tu es vêtu, tu manges, tu dors, tu marches* [→ Manger, dormir, marcher, t'habiller], que ce soient [→ simplement] des actions, des gestes, [→ des évidences,] [...]. (UHQD, p.254)

まず、小説における「おまえは～する」という部分が、映画のナレーションでは不定詞に変更されている点に着目しよう。このように不定詞を使うことで、「おまえ」の行為は普遍的な行為に置き換わっている。つまり、このような書き換えを通じて、映画版では「おまえ」の行為が誰のものでもない中性的なものへと変化していると考えられるのである。そして、映画のナレーションで加筆された部分をみると、「単なる～すぎない」(« seulement ») が「おまえ」の「行為」や「動き」に普遍的な様相をあたえ、「自明のこと」(« des évidences ») が、登場人物の行動に更なる普遍性を付与している。そして、「幸福」のナレーションでは、「カキのように」(« comme une huître »)、「ネズミのように」(« comme un rat »)、「木のように」(« comme un arbre ») というフレーズが加筆されている。小説の中で、「カキ」、「ネズミ」、「木」は「中性」と深いつながりを持ち、こうした語を映画のナレーションに加えることで、ペレックとケイザンヌは、「中性」をよりはっきりと示そうとしているといえるのである。本章では、作家と映画監督の加筆修正作業によって、映画前半部のナレーションに、孤独と「中性」という作品の重要なテーマを強調する効果があることを明らかにしてきた。最終章では、共作関係にある作家と映画監督のあいだにある相違点ももたらすものを示していこう。

V. 結論—相違から「開かれ」へ

これまで、本論では、小説と映画、ナレーション、映像表現と音楽、小説とナレーションの共通点と相違点を軸に論を展開してきた。共同製作のなかで、ペレックとケイザンヌは、意図的なものから意図しなかったものまで、小説と映画のあいだに様々な相違点を生じさせた。そして、ほとんどすべての作業を共に行ったこの二人の間にも相違点は存在しており、「おまえ」がヴィラン通りを降りていく映画の最後のシーンに関して、二人は異なった解釈を行っている。ペレックは、映画の最後のシーンを社会への復帰と解釈しており、それ以外の解釈は難しいと述べている。これに対して、ケイザンヌは、最後のシーンの後で「おまえ」は屋根裏部屋に戻ることになり、問題は何も解決せず、出来事らしきものはなにも起きないだろうという見通しを述べている。両者のあいだにある解釈の相違は、共作によって生じた「開かれた結末」(« cette fin ouverte »)に起因するものであるとケイザンヌは述べている。そして、「映画は開かれたままとなる。」(« Il se trouve que le film reste ouvert⁽³⁸⁾. ») この「開かれ」という言葉はケイザンヌのものだが、ウンベルト・エーコ『開かれた作品』を意識した言葉である可能性が高く、その場合「開かれ」とは、作家によって押し付けられた一方的な解釈ではなく、作者や読者による自由な読解可能性を持つ状態と考えることができる⁽³⁹⁾。

そして、ペレックもまた映画『眠る男』製作以前に「開かれ」について言及したことがあった。作家は、1967年の講演「エクリチュールとマスメディア」で、メディアがフィクションに与える影響の先に、「開かれた構成」(« une structure ouverte⁽⁴⁰⁾»)という言葉を用いて「開かれ」の可能性を示している。共同制作という行為そのものに起因するズレによって、1967年に示された「開かれた構成」は、映画『眠る男』の結末において現実のものとなった。そして、『人生使用法』において、章毎の展開に沿わない読書のあり方や、「制約」のコンテクストなしの読解が可能になった点を考慮に入れると、映画『眠る男』以降、『人生使用法』に至るまで、「開かれ」というテーマは作家の創作中にあり続けたといえるのである⁽⁴¹⁾。最後に、映画『眠る男』に、「制約」が使われていた点を思い出してみよう。映画製作時にはウリポの一員であったペレックが映画に「制約」を課したという事実は、映画『眠る男』がウリポの作品として読解できる可能性を我々に示しているのではないだろうか。

注釈

- (1) 本文中の二作品以外に、作家が自身の作品の映画化を試みた例がもう一つ存在する。小説『物の時代』(1965)も1966年に映画化が試みられたが頓挫している。Mireille Ribière, « les projets inaboutis de Georges Perec », in *Cahier Georges Perec* n° 9, Le Castor Astral, 2006, pp. 152-153.
- (2) Georges Perec, *Entretiens et Conférences*, vol. I, Joseph K, p. 174. 以下 E.C. I と表記
- (3) E.C. I, p. 176. 下線強調は論者による。以下同様。

- (4) EC. I, p. 160.
- (5) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? Édition définitive*, édition du cerf, 1987, pp. 126-127.
- (6) Bernard Queysanne, « Entretien avec Bernard Queysanne », in *Cabier Georges Perec* n° 9, Le Castor Astral, 2006, p. 122 et *Un homme qui dort texte intégral inédit du film*, La vie est belle, 2007, p. 47.
- (7) 一般に作家や映画監督の発言がその場限りのものであるケースは多いかもしれない。しかし、映画版『眠る男』については、一つの時期に数多くの場で整合性のある発言している点を考慮に入れて、その場限りの発言とは言い難い。加えて、作品の封切から三十数年後に行われたベルナル・ケイザンヌへのインタビューでも、映画監督は以前と変わらない内容話を話しており、本論で扱うインタビューの真正性を裏付けている。
- (8) David Bellos, *Une vie dans les mots*, Seuil, 1994, p. 433.
- (9) E.C. I, pp. 158-159.
- (10) *Un homme qui dort text intégral inédit du film*, La vie est belle, 2007, p. 39.
- (11) *Ibid.*, p. 47.
- (12) 製作前の段階では、ペレックは、映像においても、章分けに使用した「制約」、「セクスティヌ」を課していた。例えば、ものや動作を、六回、違うアングルやカメラワークで撮影するというやり方である。共同作業を行う二人にとって、この手法は、撮影の段階までは有用と判断されていた。しかし、モンタージュの段階になって、二人はこの「制約」の不備に気づき、「制約」は放棄された。六つの撮影方法の内、「中性の視線」(« un regard neutre »)、「不安」における「劇的な視線」(« un regard dramatique »)、「怪物」における「恐慌の視線」(« un regard d'épouvante ») という、三つの撮り方しか明らかになっていない。なお、この« sextine »はケイザンヌとペレックの映像作品『ギュスターヴ・フローベール 物書きの仕事』の中でも使われている。
- Voir. Bernard Queysanne, « Entretien avec Bernard Queysanne », in *op.cit.*, 2006, p. 120, *Ibid.*, p. 110 et Bernard Queysanne, « Nous étions inspirés par la ville et la lumière », dans *Vertigo* no 35, Editions, Lignes, 2009. (http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE = VER_035_0078#pa7, 2015/8/4)
- (13) Bernard Queysanne, « Entretien avec Bernard Queysanne », in *op.cit.*, 2006, p. 121.
- (14) Georges Perec, *Un homme qui dort*, dans *Romans et récits*, éd. par Bernard Magné, Le Livre de poche, « La Pochothèque », 2002, p. 236. なお以下の中では作品名を *UHQD* とする。小説テキストからナレーションのテキストに書き直されるにあたり、削除された箇所は、訂正線、加筆された箇所は[→]で示す。
- (15) *Ibid.*, p. 236.
- (16) *Ibid.*, p. 250.
- (17) *Ibid.*, p. 280.
- (18) *Ibid.*, p. 272.
- (19) *Ibid.*, p. 270.
- (20) « un verre de vin rouge » (*UHQD*, p. 254) は削除されており、色彩の削除にも上映時間の「制約」も影響している。ケイザンヌは2008年のインタビューで色が邪魔立てをしようという旨の発言をしている。Voir. Bernard Queysanne, « Nous étions inspirés par la ville et la lumière », dans *op. cit.*, 2009.
- (21) Lisa Villeneuve, « The urban Experiences of Phacelessness Perceptual Rhythms in Georges Perec's *Un homme qui dort* », in *Rhythms: Essays in French Literature, Thought and Culture*, Peter Lang Inc, col. Modern French Identities, 2008, pp. 181-182.
- (22) 時間に関しては、*Un homme qui dort* (La vie est belle, 2007) を参照した。以下同様。
- (23) 小説における音の描写とその役割については、後藤渡「『眠る男』における音と声—生のリズムの方へ」(『フランス文学語学研究』第33号、早稲田大学大学院「フランス文学語学研究」刊行会、2014、33-44項)を参照。
- (24) EC. I, p. 174
- (25) ナレーション、映像、音の偶然の一致や「ズレ」があった事実については以下を参照。
- Voir. Bernard Queysanne, « Entretien avec Bernard Queysanne », in *op. cit.*, 2006, p. 118 et Bernard Queysanne, « Nous

étions inspirés par la ville et la lumière », dans op. cit., 2009.

- (26) ベレックが、1965年に『失われた時を求めて』を読んだ際、『スワン家のほうへ』の「眠る男は自身の周りに時間の糸、歳月や世界の規則を巻きつけている」(« un homme qui dort, tient encerclé autour de lui le fil des heures l'ordre des années et des mondes. ») というフレーズに着想を得て、自作のタイトルとした。
Voir. *EC I*, p. 162 et Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard, col. folio classique, 1988, p. 5.
- (27) *UHQD*, p. 224.
- (28) Marcel Proust, *op. cit.*, p. 3 et idem, *Le temps retrouvé*, Gallimard, col. folio classique, 1990, p. 353.
- (29) *UHQD*, pp. 261-262 et p. 283.
- (30) *Ibid.*, p. 304.
「学習」にも同じ例が存在する。Voir. *Ibid.*, p. 258.
- (31) *Ibid.*, p. 268.
- (32) 規則、「制約」から外れた部分が存在する点は、ベレックが何度も言及したクレーの言葉、「天才とはシステムのエラーである」(« le génie, c'est l'erreur dans le système ») も想起させる。
Voir. *EC. I*, pp. 240-241.
- (33) *UHQD*, p. 225
- (34) *Ibid.*
- (35) *Ibid.*, p. 227.
- (36) *Ibid.*, p. 229.
- (37) 「学習」でも「友人か敵」(« amis ou ennemis » (*Ibid.*, p. 243)) というフレーズが削除されている。
- (38) *EC. I*, pp. 176.
- (39) ウンベルト・エーコ、『開かれた作品』、篠原資明、和田忠彦共訳、青土社、1990、16-20項。
- (40) *Ibid.*, I, pp. 101.
- (41) 『人生使用法』を自由に読解できるという説を、デイヴィッド・ガスコインが示している。
cf. David Gascoigne, « Péric et la fiction ludique: lire l'adversaire, » dans *Littérature et jeu*, dir. Par Samir Mazouki, Peter Lang, pp. 41-52.