慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	『ポーラX』またはボーイ・ロスト・ザ・ワールド：レオス・カラックス論（その4）
Sub Title	Pola X ou the boy lost the world : Léos Carax (4)
Author	橋本, 順一(Hashimoto, Jun'ichi)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2008
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.46 (2008.) ,p.143- 151
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	森英樹教授・西尾修教授・高山晶教授退職記念論文集 = Mélanges offerts à Mori Hideki, à Nishio Osamu, et à Takayama Aki
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20080331-0143

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

『ポーラ X』または ボーイ・ロスト・ザ・ワールド

――レオス・カラックス論（その 4）――

橋　本　順　一

序

『ポンヌフの恋人』以来、八年間の空白の後に、1999 年に公開されたカラックスの第四作目は、意外にも外国の小説からの翻案であった。原作は『白鯨』で知られるハーマン・メルヴィルの長編小説『ピエール』（注：原題は *Pierre or the ambiguities*）であり、そのフランスの題名 *Pierre ou les ambiguités* の最初の文字を拾って Pola とし、謎・不可解を意味する X を末尾に付けたのがタイトルの由来らしい。もちろん、時代劇などではなく、時代は、前三作同様、現代フランスであり、背景もパリそして田園と工業都市である。テーマもこれまで同様、いかにもカラックスらしい狂気の愛、そして転落である。当然、ハッピーエンドではない。ここまで書けば、この四作目が今までの三作をなぞり返すだけのように思われてしまいかねない。確かに疾走するバイクシーンといい、ピンボールといい、見つめ合う男女といい、杖を引いての跛行といい、堕ちるプロセスといい、暴力と残酷さが支配する暗い世界の描出といい、ドゥニ・ラヴァンこそ不在であれ、カメラがジャン＝イーヴ・エコフィエではなくエリック・ゴーチエに代わったにせよ、まさしくこれはカラックス映画であることを示す花押がシークエンスごとに画面から透け出してくるのだ。と同時に、それまでの「アレックス三部作」に共通していた「純粋さ」とは異質な夾雑物ともとられかねない、全く異なる要素が、物語に厚みと不透明さを加えているのである。平たく言えば、主題的にはそれまでの基本路線だった「ボーイミーツガール」から「ボーイミー

ツ（ガールインザ）ワールド」へと文字通り世界が拡大したかのようである。しかし、果たしてそうだろうか。

明暗の対比

冒頭、黒みがかったモノトーンの爆撃シーンから映画は始まる。実写の記録フィルムと都市とミニチュアの墓地の爆破シーンを組み合わせて処理したこのシーンは、すでに「世界」、しかも戦争という最大の暴力に縁取られた苛酷な世界が、この作品を包み込む大きな枠であることを明示する。飛び散る墓石は、もはや死者にすら安息はない世界の無惨さを暗示するようだ。

一転して次のシーンはハイキーな画調で、ゆっくりとなめらかに移動するカメラが捉える緑豊かなノルマンディの庭園に囲まれた田舎の豪華なシャトー。スプリンクラーが芝生に水を撒いていることから推して、季節は真夏。快適な環境。出てきた白い上下の青年ピエール（ギョーム・ドパルデュー）がバイクにまたがり、森を通り抜け、フェリーで対岸に渡り、再び田園の中を疾駆して別のシャトーに、まだ寝ているフィアンセ、リュシー（デルフィーヌ・シュイヨー）を訪ねる。何一つとして欠けるもののない、幸福な上流社会の若いカップル。あまつさえ、青年はアラダンという偽名で書いた『光へ』という書物が若い世代に受けているカリスマ作家でもあるらしい。城館では自分を「姉のマリ」と息子に呼ばせる母親（カトリーヌ・ドヌーヴ）が、溺愛する一人息子の帰りを待っている。元高名な外交官だったらしい父こそすでに故人のようだが、どうやら一家は爵位を持つ貴族であるらしい。リュシーの家も貴族の家系らしい。仲のいい従兄弟のチボー（ローラン・リュカ）も当然貴族の血筋を引いているらしい。要するに、それまでの三作品の背景であった、都会のゴミゴミした場末ではなく、そこに登場していた最下層の怪しげな生業の人々が、決して出会うことはないような階層が織り成す、別の（上流）社会が背景となりそうなのである。おそらく、最初の幾つかのシークエンスを見て、カラックスの変貌ぶりに憤り、席を蹴って立った観客もいるのではないか。レオスよ、お前もブルジョワの世界に絡め取られたか、と。

しかし、そうした世界はこれから主人公たちが堕ちていく、ピエールの言葉を借りれば「真実の世界」とは無縁のものとして、いやむしろ否定態として提示されているに過ぎない。すでにピエールはリュシーとの幸福な逢瀬の間にも、自分につきまとうある夢魔から自由ではない。その夢魔は彼をじっと凝視(みつ)める黒髪の娘として現実生活でも彼につきまとう。彼の方でも憑かれたかのように、その娘を追い求める。バイクでウロウロ探すうちに車に接触して転倒するが、バイクでの転倒はすでにヒーロー失墜の前兆である。バイクはこの後も二度倒れる。二度目は森の中に消えたイザベル（カテリーナ・ゴルベワ）を追うために乗り捨てられた時。そして三度目は母マリーが息子のそして亡き夫の愛車にまたがり、ほとんど自殺同然に森を疾駆して事故死する時。そしてついに、夜闇に閉ざされた森の中でのその娘との邂逅によって、ピエールは何かに対して覚醒する。異母姉を名乗るその東欧系難民の娘イザベルの出現は、それまでの彼の生活を転覆させ、リュシーとの結婚も含め、約束された未来をすべて棒に振る決心をさせる。婚約者も母も父の形見のバイクも安逸な作家生活も、要するに何もかもを捨てて、この姉を自称する娘と安ホテルで暮らし、ついには怪しげなテロリスト集団が根城にする、工場のロフト様の空間に奇妙な共同生活をすることになる。仮面を脱いでテレビに出たものの偽者として追われ、脚に怪我をし、新作を否定され、絶望の余り――入水自殺を図って病院に収容されたイザベルのもとを訪れたチボーがリュシーのことを何もかも話してしまったのだ。またこれも事実が明かされないが、どうやらチボーは半覚醒状態のイザベルを強姦した可能性もある（ピエールの詰問に対してイザベルははっきりと否定はしない）――怒りに我を忘れ、テロリストグループから奪った二挺の拳銃をポケットに、これも彼らから盗んだ車でパリに走り、チボーを射殺して警察に拉致される。これを見て同じく絶望したイザベルはみずから消防車に身を投げ出し自殺を遂げる。

「姉」イザベルとの出会いから、何もかもが狂い始める。いや、ピエールの中では、欺瞞的な無知に閉塞していたそれまでの安逸な生活が音を立てて崩壊し、彼は突如として「真実に目覚めた」のである。闇に包まれた森の

中での出会いがその転回点となる。この瞬間を境に、画面の基調は白から黒へと転じる。ピエールの白い上下のスーツ、リュシーの白い夏服、従兄弟チボーも白い服、そして縫い上げられつつあるリュシーの純白のウェディングドレス、ついでのバイクの白い燃料タンク……と、世界は一点の曇りもなく、無垢な光に包まれて明るく輝いていた。いわば過剰な光の集合が世界をまばゆく照らし出していたのだ。いかなる疑問も暗部も影もそこにはなかった。しかし世界は夏から冬へと、昼から夜へと、光から闇へと移行する。二人の決定的な出会いは夜の森であった。イザベルたちが住むのは廃線となったトンネルの奥、光の射さない闇の空間である。パリに着く早々（これも夜だ）、タクシー運転手といざこざを起こしたピエールは、護身用催涙スプレーを浴びせられて視覚をしばし失う。これが闇の決定的な始まりでなくて何であろう。訪ねていったオスマン通り（高級住宅街だ）に住むチボーからは、まるで別人のような扱いを受けて追い出され、高級ホテルでは連れの浮浪者のような娘たちを見て宿泊を断られる。アラブ人が経営する場末の安ホテルに住み、動物園、中華レストランめぐりと、しばしの幸福に浸る。しかし、同行していた小さな女の子の死をきっかけにパリを逃げるようにして離れる。本格的な凍てつく冬が訪れ、ピエールは黒い厚手のコートに身を包んだままだ。転がり込んだ工場跡のロフトは暖房もなく、ピエールは足許を反古にした原稿用紙でくるんで寒さをしのぎながら、かつてのようにパソコンのキーボードを叩きながらではなく、ペン、それも赤ペンをきしらせながら、新作の執筆に集中する。馬やピアノに囲まれた貴族（冒頭、リュシーの弟はピエールを「男爵様」と呼んで迎え入れる）の安逸な生活から、不法移民かテロリストか分からない集団（彼らはロック音楽と射撃練習に明け暮れながら爆弾テロをも指揮する、不気味な人物に統率されている）の只中での不安定な立場へと見事に転落したのだ。それだけではなく、カリスマ的仮面のヒーローから、テレビ出演を契機にペテン師呼ばわりされる落ちた偶像へと成り下がる。半狂乱となって訪ねてきたリュシーを連れ戻しに来た従兄弟チボーの冷たい反応と敵意は、おそらく自分たちが属する階級を裏切った者への怨嗟と憎悪の現われであろう。女編集者マルグリット（パタシューがさりげなく好演）

もまた、ピエールのヒーローから堕天使への転落を、積極的にではないが後押しする。自立していたと思っていた若き作家は、実は文学という商品のマーケティングに長けた実業家＝編集者の手の中で踊らされていた猿回しの猿に過ぎなかった。だからこそこの編集者は、自分の書きたいものを書こうとした（コントロールのきかなくなった）ピエールを冷たく手紙一本で突き放すのである。

これらの対比は色彩的にも、主人公の身体的不自由さの度合の増加というレベルでも、演技の上でも、非常に分かりやすく表現されており、いかなる鈍感な観客であろうとも、これが転落の物語であることを見逃しようもない。しかし、なぜ、転落は始まったのか。「姉」との出会いがきっかけであるらしいことは分かる。が、それはこれまでの生活を一蹴し、愛する母を、フィアンセを捨てて、出奔を促すほどの理由になるのだろうか。

イザベルとは誰か

鍵を握るのはいうまでもなくイザベルである。ピエールの異母姉を自称するこの娘の不意の出現が、広大な邸宅と息子を溺愛する母の庇護の下、死んだ父の名声にも守られたピエールの、それまでの安穏な生活を覆し、彼女をいざなっての家出の契機になるのだが、そこには、隠された秘密から自分が目をそむけさせられていたことへの、いかにも青年らしい憤懣が大きな動機となっていたと想像される。内的独白やナレーションによって、人物の内面を説明する方法はカラックスが従来と同様、ここでも採用しない方法なので、ピエールの心理の推移をしかと同定することはできない。ただ一つ、あれほど何もかもを打ち明けていた母＝「姉マリー」に固く口を閉ざし、父の秘密が隠されていると目された開かずの扉を槌で叩き壊し、その内部に押し入ろうとする主人公の姿を映し出すのみである。しかし案に相違して、穿たれた扉の向こうには、何もない虚ろな空間が広がっているだけであり、父の東欧での外交官生活の秘密を明らかにするようなものは、何も出てこなかった。姉を自称するイザベルの言葉の真偽を確かめる手段はない。確かなのは、母を始め、執事のアウグストも含め、そしておそらくは意識せざる共犯者とし

てのリュシーやチボーらによって、自分が「世界の真実」から周到に遠ざけられていた、ということである。いや共犯者というよりはピエールと同格の被害者であるかもしれない婚約者のリュシーは、そのようにしてでっち上げられた偽の世界の一部に過ぎない。従兄弟チボーは「世界を見」てきた男として、「株をやる」現実の世界に一歩先に踏み出しはするが、より拝金主義的な価値感の支配する世界に横すべりしていっただけである。言うなればピエールの「覚醒」には何ら寄与しない。彼の役割はピエールの破滅を完成するラストシーンのためにとって置かれるだけといってよい。

イザベルは、登場した時から最後の彼女の死の瞬間まで、終始謎めいた女としてピエールに付きまとう。父が捨てた女の娘である、つまりピエールの姉であるという言葉の真実は物語のレベルではついに明かされない。姉であるにしては、二人の性的な交わりは近親相姦的なタブーとの葛藤に苦しむ気配をどちらの側にも微塵も感じさせない。寒さ（存在の孤独）に凍える二つの若い肉体があるだけである。いわば、姉弟という関係性は二人にとって、いや少なくともピエールにとっては介在しないに均しいほどに希薄である。というより、そもそも近親相姦のタブー性は彼には全く意識されていない、というべきだろう。彼にとってイザベルは「姉」である前に「妻」になるべき女なのだ。だからこそベルことイザベルが「私の弟」と呼ぶことを忌み嫌うのである。そもそもイザベルが実の姉であるという証拠はどこにもない。セーヌ河岸の古本屋で見つけた父の肖像写真を見せても、イザベルは何らの反応も見せないのだ。「君は誰なの？」という問いに対する真実の答えはついに与えられないままなのだ。というより、当のピエール自身がこの問いの答えを本気で求めているとは思えず、この問いは開かれたままに終わる。

母マリーのまるで擬似恋人のような息子への接し方を思い起こそう。おそらくは単身で赴任することが多く、赴任先で適当に女遊びをしていた夫（その結果としてのイザベル）とは対照的に、自宅で貞淑な妻の役を演じてきたマリーが、夫の代替として息子に性愛的感情を注いできたとしても何ら不思議ではない。婚約者リュシーの元から携帯電話一本で息子を呼び戻すこの母親の静かな専横ぶりに、そしてその母親の言葉に唯々諾々と従う息子の素直

さ加減に、彼ら母子の間に紡がれている（もっとも、ピエールが紡いだのではないが）関係の歪みが歴然としている。リュシーとの結婚は、息子を自分から引き離すことはないだろう。やがて嫁いでくる若い娘にシャトーの鍵束を手渡しなどするものか。生きている限り、自分がこの小さな世界の主人なのだ。ピエールはその庭で遊ばされている人形にすぎない。リュシーという遊び相手の人形と共に。

しかし、イザベルの出現は彼女のこうした想像界に築かれた（それゆえに完璧な）世界に突然の終焉をもたらす。息子の離反と出奔によって、この危うい完璧さを誇っていた世界は、いとも簡単に崩壊する。ピエールを欠いて、そしてその相手となるはずだったリュシーとの関係の破綻（婚約者の突然の不可解な行動に、若い娘は精神を病む）によって、生きる希望を失った、というより、自分の世界がもはや存続不能に陥ったことを知ったマリーは、夫と息子の愛車だったバイクを疾駆させて事故死を遂げる。息子の自立を妨げる母親の最期としては、あまりに図式的にすぎるこの死は、しかし事態を修復しはしない。あれほど熱愛した母の埋葬に遠くから、人々の視線を避けるように墓石の間から密かに立ち会うピエールに、もはや帰るべき懐はない。いよいよ、他者との関係のうちに自立を果たすしかない。

しかしどうやって。

ピエール、曖昧さの化身

映画のタイトルからは直接には見えてこない「曖昧さ」（ambiguities, ambiguités）の問題にいよいよ触れざるを得ない。高名な外交官ヴァロンブルーズ男爵の御曹司でありながら、アラダンという筆名で売り出し、今またロックという筆名で二作目に挑む、ピエールが求める「真実」とそれは無関係ではない。彼が書こうとしている真実は、欺瞞的な世界をどうやら暴力的にあばく怒れる若者の物語という形を取りそうだが、その梗概も編集者から送られてきた拒否の手紙による限り、独創性に欠けた剽窃まがいのものらしい。そもそも二十万部も売れたという処女作『光へ』の内容についても、我々は知らされることがない。イザベルへの感情も、実は正体不明である。

姉と恋人のどちらなのか。その愛はいかなる性質のものなのか。血が激流となって流れる川の中でイザベルと抱き合う悪（？）夢の解析が、その本質の一端を顕わにしてくれるだろうが、イザベルにとっての「弟」から普通の恋人への変化の過程も定かではない。そもそも、ピエールは「弟」のままなのか。でなければ、最初から「弟」ですらないのか。母＝姉マリーとピエールの関係も曖昧である。カトリーヌ・ドヌーヴの演技は、明らかに母子相姦関係をふんぷんと匂わせるものだった。だが、あくまでもただ匂わせるだけであり、カラックス監督も「暗示」に留める演出に徹しているようだ。

そして婚約者リュシーとの関係もそれに輪をかけて曖昧である。冒頭のシーンは若い二人の早朝の性的戯れ合いを示すのだが、その愛の深さは、少なくともピエールの側からは推し量りがたい。確かに体の触れ合い、言葉のやり取りは、二人が紛れもない幸福なカップルであることを示す。そうであればあるほど、結婚式の寸前に婚約者を捨てるにはいささかなりの釈明が欲しくなるところだが、それは姉イザベルの性的に強力な吸引力という単純な理由のみではなさそうなだけに、突然の家出の決心に我々は母マリー以上に戸惑わされる。

チボーにしてもそうである。パーティー会場に現れた従兄弟を「こいつは誰だ」「追い出せ」と冷たくあしらう動機が不明で、ただただピエールと同じ立場からチボーの「本当の姿」に怒り狂うしかないものの、ラストで殺す必要があるのかどうか。追い詰められ、才能を否認されて、その絶望の捌け口がたまたま、チボーに向けられただけではないのか。チボー役のローラン・リュカは確かに憎々しげな表情が際立ちはするものの、リュシーの弟フレッド程度の無難で小さな存在に過ぎないではないか。エイハブ船長が執拗に付け狙うモビー・ディックほどの巨大さとシンボル性はチボーにはない。ピエールはいわば雑魚を巨大な怪魚と誤認した、現代版ドン・キホーテなのではないか。世界の真実、ピエールの言う「本当の真実」la vraie vérité は、一頭の白鯨の形を取らず、群れなす小魚に拡散し、分散し、捕まえようとしてもその断片しか手中に残らず、全体はいつもするりと逃げてしまうのではないか。

ピエールが“Elle existe！”と言う時の elle はイザベルではなく、「真実」のことであり、殴り倒したピエールに引導を渡すようにチボーが叫ぶ、“Regardez-le! La vérité, en chair et en os.”が「真実」を巡る最後の言葉であるとすれば、ピエールが憑かれた「真実」とは、ヒッチコック的マクガフィン[1]と紙一重のものであったということになるのではないか。

ただヒッチコックのそれが振り回してきた主人公たちに最終的に世界を回復させるのとは違って、ここでは主人公はそれゆえに世界を愛もろとも失うのである。（了）

注

1）マクガフィンについては『映画術ヒッチコック／トリュフォー』（晶文社、1981 年、山田・蓮實訳）p.125–127 にヒッチコック自身の定義あり。