

アラン・ドロンの魅力の解剖

Alain Delon: An Analysis of His Charms

Abstract

Alain Delon was one of the most famous and bankable actors in French cinema during the latter half of the twentieth century. With his first outstanding success in René Clément's film *Plein Soleil* (1959), this glamorous French star achieved international recognition. Then at the end of the 1960s, he gained new popularity playing tough, ruthless figures in criminal genre films. He also formed a film production company and his own brand, "Alain Delon diffusion SA," which sells perfumes and clothing. In this article, I analyze Delon's charms using theories of gender to examine his films. With his breathtaking good looks, images of Delon became objects of the gaze, admired for their feminine characteristics; at the same time, he was positioned as an active male protagonist, the subject of the action. Alain Delon's charms reside in this androgynous component of his persona, the doubling of the man/woman function. I also use film studies' concern with history and sociology to examine the keys to Delon's success as an actor, filmmaker, and businessman. During the 1960s, French society experienced a series of drastic changes: rapid economic growth, the liberalization of morals, and the arrival of consumer society. Alain Delon ingeniously availed himself of all these opportunities.

Keywords: Alain Delon アラン・ドロン, androgyny 男女両性
具有, French cinema フランス映画, French society フランス
社会, gender and film ジェンダーと映画, 1960s 1960 年代

はじめに

アラン・ドロン（1935ー）は、20世紀後半のフランス映画界を代表するスターの一人である。ドロンは1957年に映画デビューし、59年のルネ・クレマン監督の『太陽がいっぱい』（*Plein soleil*）で注目を集めた。その後『地下室のメロディー』（*Mélodie en sous-sol*, アンリ・ヴェルヌイユ監督、63年）や『サムライ』（*Le Samurāi* ジャン＝ピエール・メルヴィル監督、67年）等の作品でフランス映画界のトップスターとなる。また彼はイタリア映画やアメリカ映画にも出演し、日本でも美男の代名詞となり、60-70年代に絶大な人気を博した。ドロンは98年に映画界からの引退を宣言したが、その後もテレビのシリーズものにも出演している。

アラン・ドロンは79本の映画作品に出演し、半世紀にわたりスターの座を守る一方、映画製作者として27本の作品を製作し、時には自身でシナリオを書き監督も手掛けている。また衣料品、化粧品等の「アラン・ドロン」ブランド商品のライセンス契約を管理する「アラン・ドロン・ディフュージオン」を所有し、経営する実業家でもある。

本稿は、そうしたアラン・ドロンの魅力の解明を試みるものである。スターが観客を魅了するメカニズムの解明には、ジェンダー・スタデ

イズを応用した研究がこれまで多数なされてきた¹。しかしそれらの多くがハリウッド映画の女性スターに関するものであった。それに対して本稿は、アラン・ドロンというフランス映画の男性スターをジェンダーの視点から考察し、彼の魅力を解剖してゆく。

1. スター研究について

まず、これまでになされた映画スターの研究を瞥見する。映画スターは、一本のフィルムの中では演技者という作品を構成する一要素であるが、同時に彼らはマネーメーカーであり、またゴシップ雑誌の主人公であり、時にはその時代の精神を象徴する存在ともなり、その影響力は映画以外の世界に及んでいる。従ってスターを論じるには、フィルムの美学や映画史研究という純粋な映画研究の範囲を超えた多面的な考察が必要となる。そこでジェンダー研究や社会学的見地からのアプローチが有効であると考ええる。これまでスター研究があまりなされてこなかった理由は、スターが映画研究の範囲を超越した存在であるためと考えられる。ここにスター研究の特殊性がある。

ハリウッドの古典映画では「スターは映画の物語と画面上の視覚記号の中心に位置するものである。・・・そして観客にスターを見る楽しみを提供する様々なテクニックが使われた²」。その結果、「スタ

¹ 齊藤綾子、「マスキュリン／フェミニン、あるいはフェミニスト映画理論と精神分析の文脈」、『イマーゴ』、1992年11月号、54-59ページ。

² David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, Film Style & Mode of Production 1917-1960*, New York, Columbia University Press, 1985, p.51.

一とは神的な魅力を備えた理想化された人物となり、観客は自己の欲望と畏敬を投射する対象として、神であり商品であるスターという半神像を崇拜する³」と言われた。

だが「スターは観客にとって特別に魅力的な存在ではあるが、スターがフィルムの上で構築された仮構の存在であることも観客は認識している。スターは崇拜の対象となる神的存在ではなく、映画のテキスト、メディアのメッセージ、観客のイメージーションが作り出す複合的存在である」として、「スターの研究は社会学と記号学の観点から試みられるものであり、その二つの視点は相互に関係し合うものである」とリチャード・ダイアーは論じている⁴。そしてジネット・ヴァンサンドーは、「スターとは作品上の演技とメディアが作り出したイメージ、そしてスターである彼、彼女自身の個性、この三要素が創出する独自のキャラクターを持つ一流の俳優である」と定義している⁵。

さらに女性スターを「視覚的快楽」や「崇拜」の対象とする作品のスタイルや物語構造には、無意識的に家父長制社会のイデオロギーが組み込まれているという指摘がジェンダー研究の視点からなされた⁶。また社会史的観点からスターはフィルムの上の存在を超えて、ある時代の感情を客体化し具体化した存在にもなる⁷と論じられている。

³ エドガール・モラン、渡辺淳、山崎正巳訳『スター』、法政大学出版局、1976、91 ページ。

⁴ リチャード・ダイアー、浅見克彦訳『映画スターの〈リアリティ〉』、青弓社、2006、14 ページ。

⁵ Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en france*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.10.

⁶ ローラ・マルヴィ、斎藤綾子訳「視覚的快楽と物語映画」『新映画理論集成1』、フィルムアート社、1998、131.ページ。

⁷ ビエール・マイヨー、中山裕史、中山信子訳『フランス映画の社会史』、日本経済評論社、2008、4.ページ。

本稿ではこれらの議論を踏まえて、アラン・ドロンがスターになっていった 1960 年代に出演した作品と演じた役柄、また彼に関するメディアの反応を検証する。そして美男スター、ドロンが観客に与える「視覚的快楽」のメカニズムの解明をジェンダー研究の視点から試みる。さらに彼が「売り出した」60年代は、第二次世界大戦後から石油ショックまで続いた「栄光の 30 年」と呼ばれる経済成長の最中にあった。ドロンの成功とこうした時代との関係を考察する。

2. スターになるまで

2-1 不良少年からトップスターへ

アラン・ドロンは 1935 年にパリ郊外のソーに生まれた。父は映画館主、母は薬局の店員で彼は所謂「婚外子」であった。後に母親は精肉業者と結婚するが、彼は養父と折り合いが悪く家出や非行を繰り返す。学校を退学処分になり、養父の家業肉屋の職業免状取得学校に入れられるが、それを嫌い 17 歳で海軍に入隊しインドシナ戦争に従軍する。ドロンは 56 年に除隊し、パリで様々な職業につく。当時同棲していた 7 歳年上の女優ブリジット・オーベールの影響で映画界に興味を持ち、カンヌ映画祭に行く。そこで彼の美貌が映画関係者の目にとまり、イヴ・アレグレ監督の『女が事件にからむ時』(*Quand la femme s'en mêle*, 57 年) のヤクザ役で映画にデビューした⁸。

⁸ Bernard Violet, *Les Mystères Delon*, Paris, Flammarion, 2000, pp.17-69.

三作目の『恋ひとすじに』(*Christine*、ピエール＝ガスパール・ユイ監督、58年)で、ドロンはロミー・シュナイダーの相手役に抜擢される。当時20歳のロミー・シュナイダーは、全ヨーロッパで2500万人の観客を動員した『プリンセス・シシー』(*Sissi*、エルンスト・マリシュカ監督、55年)で人気が沸騰し、西ドイツ映画界のプリンセスであった。『恋ひとすじに』はシュナイダーのために企画された作品で、相手役も彼女が選び、その出演料はシュナイダーが7500万旧フラン、ドロンは30万旧フランであった⁹。

『恋ひとすじに』でドロンは若手二枚目俳優の一人と目されるようになったが、それ以上に彼の名を高めたのは、ロミー・シュナイダーの「婚約者」となったことであった。西ドイツ映画界のプリンセスと元不良少年のフランスの美男俳優のロマンスはメディアの注目を集めた。またこのカップルは59年のヨーロッパ経済共同体(EEC)の発足に伴う仏独友好の象徴とされ、「ヨーロッパのフィアンセ」と呼ばれた¹⁰。もっとも二人は63年に婚約を解消し、64年にドロンは子持ちの写真家ナタリー・バルテルミーと結婚した。

59年にドロンはルネ・クレマン監督の『太陽がいっぱい』で金持ちの息子フィリップ(モーリス・ロネ)の金と女を手に入れるために殺人を犯すトム・リプリーを演じて、国際的なスターとなる。監督のクレマンは、個人主義者、ナルシストで野心家という複雑なキャラクターを持つ若者の魅力を、ドロンから引き出すことに成功した。クレマンは「ドロンはリプリーそのものであった。彼は並外れた集中力と優

⁹ 佐々木秀一『ロミー』、国書刊行会、2009、63ページ。

¹⁰ Emmanuel Haymann, *Alain Delon, Splendeur et mystères d'une superstar*, Lausanne, Editions Fauve, 1998, p.43.

れた耳をもっており、監督が言わんとすることを即座に理解して演じることの出来る稀な俳優である¹¹」と語っている。

「通常映画の終了と共に俳優と演じた人物の関係も終わる。しかし時にはその両者を包み込む混成的存在が生まれる。それがスターなのである¹²」とされる。『太陽がいっぱい』でドロンが演じたリプリーはこの「混成的存在」であった。批評家のジャン・ド・バロンセリは「アラン・ドロンの演技は賞賛に値する。悪魔的な人物にこれほどの存在感を与えられる俳優は他にはいない。『太陽がいっぱい』で彼は一流の俳優となった」と書いた¹³。

63年の『地下室のメロディー』は同年のフランスでの最多観客動員数を記録し、ドロンは観客の投票でベストワン俳優に選ばれた¹⁴。『地下室のメロディー』の成功の鍵は、ジャン・ギャバンとアラン・ドロンという新旧のスターの共演にあった。30年代に人気のあったギャバンは、53年の『現金に手を出すな』(Touché pas au grisbi, ジャック・ベッケル監督)でスターの座に返り咲き、56-59年のフランスの男優の観客動員数第一位¹⁵の人気を誇っていた。ここでドロンはギャバンと共にカジノの金を強奪する役を演じ、犯罪映画でのギャバンの後継者と目されるようになった。

そして67年にジャン=ピエール・メルヴィル監督の『サムライ』で演じた孤独で寡黙な殺し屋は、ドロンのスターのイメージを決定づけるものとなった。『サムライ』は派手なアクションや感傷的な場面を

¹¹ *ibid*,p47.

¹² エドガール・モラン、前掲書、40ページ。

¹³ Emmanuel Haymann *op.cit.*,p.94.

¹⁴ Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, Anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, 1993, p.237.

¹⁵ Le film français, No.2418, 4 septembre, 1992, Paris.

排し、ドキュメンタリーのように目の前の事象を淡々と描写する「過程の映画 (cinema of process)」であるとコリン・マッカーサーは評している¹⁶。またメルヴィルは、「私の意図は分裂症的性癖に冒された男の精神の混沌を見せることである。ジェフ (ドロンの) は『一匹狼』で『手負いの狼』である、だから危険なのだ」と言っている¹⁷。『サムライ』で彼が演じた強さと脆さを持った孤独なヒーローに観客は魅了された。

2-2 スターへの道

ドロンはその美貌が映画関係者の目にとまり映画界に入った。そしてロミー・シュナイダーの婚約者として有名になり、ルキノ・ヴィスコンティ¹⁸やルネ・クレマンといった同性愛者の監督に気に入られ彼らの作品でスターになった。この経緯は美人コンテストに優勝して映画にデビューし、人気俳優や有名監督の愛人や妻となりスターの座を得るという女性スターに多く見られる成功の過程と同じである。貧しい家庭に育ち、満足な教育も訓練も受けたことがなかったドロンの出世の過程が、「社会的弱者」に置かれていた女性のものと同様しているのは当然かもしれない。映画界での出世の過程でも、彼のアンドロ

¹⁶ Colin McArthur, 《Mis-en-scène degré zéro》*French film; texts and contexts*. ed. Susan Hayward, Ginette Vincendeau, London, Routledge, 2000, p.198.

¹⁷ ルイ・ノゲイラ、井上真希訳『サムライ』、晶文社、2003、253 ページ。

¹⁸ 『若者のすべて』(Rocco e i suoi fratelli, 60 年)、『山猫』(Il gattopardo, 63 年) に出演。

ギュヌス（両性具有性）的な魅力が遺憾なく発揮されている。この点については次章で詳しく述べる。

フランスで同様な経緯で「出世」した男優にジャン・マレー（1913-98）がいる。マレーは両親の離婚後、母親に育てられた。生活は貧しく、彼の少年時代に母親は何度か窃盗罪で刑務所に収監された。16歳でラジオ工場の見習工になるが、俳優を志し端役で映画や舞台に出演する。43年にジャン・コクトーに出会い、コクトーが脚本を書いた『悲恋』（*l'Eternel retour*, ジャン・ドラノワ監督、43年）の主演を演じ一躍有名になる。その後コクトーが監督した『美女と野獣』（*La Belle et la bête*, 46年）、『オルフェ』（*Orphée*, 50年）等の作品で人気スターになり、マレーはコクトーと生涯を共にした。彼はドロンとは異なりバイセクシュアル（両性愛者）ではなかった¹⁹。

50年代までのハリウッドでは、スタジオが新人を発掘しスターに育てるというシステムが機能していた。しかしフランスに同様のシステムは存在しない。フランスの映画界は演劇やショービジネスの世界と関係が深く、映画俳優の多くは演劇学校で演技を学び、映画スターになった後も舞台で活躍する。またジャン・ギャバンのようにミュージックホールの芸人から映画スターになる例も多数ある。それに対してドロンはハリウッドのスターのようにスタジオの力を借りることもなく、また多くのフランスの俳優のように学校で演技を学んだことも芸人として舞台に立った経験もなく、自身の美貌と才能のみを武器にスターになった特異な存在である。

¹⁹ ジャン・マレー、石沢秀二訳『美しき野獣、ジャン・マレー自伝』、新潮社、1997、19-73ページ。

3. アラン・ドロンの魅力の解剖

3-1 欲望の対象と行動の主体

アラン・ドロンの最大の「売り物」はその美貌である。彼を起用した監督はドロンをいかに美しく見せるかに腐心している。『太陽がいっぱい』では、彼の高い頬と青い瞳を際立たせる横顔のショットが多用され、マルジュ（マリー・ラフォレ）とのラブシーンでは、ドロンの瞳の極端なクローズアップが挿入されている。また彼の整った容姿をアピールする上半身裸でヨットの舵をとるショットは、作品のポスターとしても使われた。こうした横顔のショットや身体の露出、瞳のクローズアップシーンが示すように、ドロンはここで魅力的なオブジェとして呈示されている。またナポリの魚市場のシークエンスでは、撮影監督アンリ・ドカエが手持ちカメラでドロンの姿を追う。ドロンは一言もセリフを発することなく、純粹にカメラの対象物となり、時々挿入される頭を切られた魚や秤（司法の象徴）が彼の内面を表現する。このシークエンスは親しい人を撮ったホームムービーのような雰囲気醸し出し、観客はトム（ドロン）の姿とその内面を密かに覗く「窃視症」的快樂を味わう。

ローラ・マルヴィは「見るという行為の快樂は男性と女性ではその立場が異なり、男性が能動的な『見る者』であるのに対し、女性は受動的な『見られる者』の立場に置かれている」。従って「男性の視線の対象となる女性の姿態は、その要望に応えるようなスタイルに作られ、性的なオブジェとして呈示される。その結果『見られる者』である女性の身体は、男性にエロティックな刺激を与えるような形に視覚

的に規則化され、性愛的見世物のライトモチーフ的存在となる²⁰」と述べている。

マルヴィの論に従うなら、美しい男性であるドロンは女性が置かれている「見られる者」となり性愛的見世物として呈示されている。『危険がいっぱい』(Les Félines, ルネ・クレマン監督、64年)では「ドロンは役者ではない、オブジェである²¹」と評された。そしてドロン自身スクリーンの上で自分の容貌を際立たせ、性愛的見世物となることに腐心していた。オムニバス映画『素晴らしき恋人たち』(Les Amours célèbres, ミシェル・ボワロン監督、61年)で、彼はセックスシンボルとして人気のあったブリジット・バルドーと共演した。バルドーは「あの当時ドロンは共演者のことなどこれっぽっちも気にせず、自分の魅力的な容姿とブルーの瞳のことしか考えていない醜悪な俳優だった。・・・ラブシーンでドロンが決して私を見ようとせず、私の後ろに設置されたライトばかりを見つめて、ブルーの瞳を際立たせようとしていたので、私も同じようにした²²」と書いている。

元来美男俳優は、多少なりとも性愛的見世物となることで観客を魅了してきた。20年代のハリウッドでは、ルドルフ・ヴァレンティノがアラブのシークや海賊を演じて女性の人気を得ていた。美しい男性として性愛的見世物となったヴァレンティノが、「本当の男性」であるかどうか当時のマスコミは怪しんだ²³と伝えられている。またフラン

²⁰ ローラ・マルヴィ、前掲書、131ページ。

²¹ Alain Brassart, *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années soixante*, Paris, Editions du cerf, 2004, p.159.

²² ブリジット・バルドー、渡辺隆司訳『ブリジット・バルドー自伝』、早川書房、1997、355ページ。

²³ ケネス・アンガー、海野弘訳『ハリウッドバビロンI』、リプロポート、1989、166ページ。

スでも 40-50 年代にジャン・マレーやジェラルール・フィリップが美男スターとして人気を集めた。マレーは『悲恋』や『美女と野獣』等の神話や童話に基づいた作品で、フィリップも『花咲ける騎士道』(*Fanfan la tulipe*、クリスチャン・ジャック監督、52 年)、『赤と黒』(*Rouge et noir*、クロード＝オータン・ララ監督、54 年)等の時代物や『夜ごとの美女』(*Belle de nuit*、ルネ・クレール監督、52 年)のようなファンタジックな作品で人気を博した。50 年代までフランスで美男スターが性愛的見世物となったのは時代物や幻想的な作品であり、現代を舞台にしたリアリスティックな作品ではなかった。

それに対してドロンは、『太陽がいっぱい』で上半身裸の身体を晒し、『地下室のメロディー』や『太陽は知っている』(ジャック・ドレー監督、*La Piscine*、68 年)では水着姿になり性愛的見世物となった。ピエール・マイヨは「ドロンの魅力は一種の淫らさにあった。・・・彼はセックスアピールを何のメタファーも仄めかしも使わず直接的に表す²⁴」と書いている。当時の批評家はそれまで女優の専売であったセクシーな身体の誇示を躊躇わないドロンに戸惑いを隠さなかった²⁵が、観客はこうしたドロンに熱狂した。

しかし彼は、性愛的見世物であることだけをアピールしたのではなく、男性に賦与されている強さや行動的という資質を利用することも忘れなかった。「物語映画では女性像より男性像の方が物語化のプロセスが容易である。・・・男性は活動や動作の主体というポーズを『自然』に取ることができるが、女性の身体をプロット化するのは難しい

²⁴ ピエール・マイヨ、前掲書、200 ページ。

²⁵ Joël Magny, «L'insoumis», *Cinémathèque Française, Alain Delon*, Cinémathèque Française et CNC, 1996, p.20.

26」といわれるように、多くの映画の物語の推進役は男性が担っている。彼はこうした「特権」も享受した。女性的ともいえる美男ドロンは、行動的なタフガイを演じることで役柄の幅を広げた。「男性＝見る者、女性＝見られる者とされていた従来の映画コードの中で、見られる者となることは男性として不名誉なことであった。それを払拭するためにドロンはハードなアクションを演じ、男優としての存在感を強調した」と評された²⁷。

『太陽がいっぱい』の前半で、トムはフィリップに対して受身の態度に終始する。しかしフィリップを殺した後は、偽装工作や金と女を手に入れるために主体的に行動する。彼は映画の前半では「視線の対象」（女性的立場）であるが、後半になると「行動の主体」（男性的立場）へと変貌する。ドロンはその美貌で「視線の対象」として注目を集め、同時にハードなアクションを演じ「行動の主体」として観客を魅了した。彼は美しく華やかという女性に賦与される資質と、タフで行動的という男性的な資質を有するアンドロギュヌス（両性具有性）のスターである。ドロンの美貌は女性観客を魅了したが、同時にアクション映画のヒーローとして男性ファンをも獲得した。「ドロンは目の前に現れる男も女も魅了する。というよりも男も女も自ら進んで彼に魅了される²⁸」と評された。

ドロンは『黒いチューリップ』（*La Tulipe noire*, クリスチャン・ジャック監督、64年）、『世にも怪奇な物語』（*Histoires extraordinaires*, 68年）の「ウィリアム・ウィルソン」（ルイ・マル監督）、また『ヌ

²⁶ メアリ・アン・ドーン、松田英男訳『欲望への欲望』、勁草書房、1994、8ページ。

²⁷ Steve Neale, «Masculinity as spectacle», *Screen*, No.24, London, 1983, p.8

²⁸ Alain Brassart, 2004, *op. cit.*, p.163.

ーヴェル・ヴァーグ』(Nouvelle vague, ジャン＝リュック・ゴダール監督、90年)で一人二役を演じ、一本の作品の中で男性的キャラクターと女性的キャラクターを表現している。こうした一人二役を演じるのは映画のフィルムの上では容易であるが、舞台では難しい。ドロンはフランスの映画俳優の中で殆ど舞台に立たない例外的な存在である。その理由は彼が演劇の訓練を受けたことがないという以上に、自分の魅力を発揮できるのは舞台ではなく、映画のフィルムの上であることを認識しているからではないだろうか。

3-2 天使の顔と悪魔の魂

ドロンは『太陽がいっぱい』で「天使の顔と悪魔の魂を持つ若者²⁹」を演じてスターになった。しかし50年代まで「天使の顔」をした俳優が「悪魔の魂」を持つ人物を演じることは少なかった。ハリウッドの古典映画では、「スターとは映画の主人公の英雄的な、即ち神格化された資質の一部を吸い上げ、その代わりに自分の固有のものを付け加え、その実質を豊かにする男優や女優のことである³⁰」と言われた。だがフランス映画のスターは、ハリウッドほど理想化された美男美女ではなかった。ジャン・ギャバンは伝統的な二枚目ではなく、アウトローを数多く演じた。しかし30年代のギャバンは労働者階級の象徴、「人民の男」として人気があった。50年代の美男スター、ジェラルド・フィリップは、女たらしやアル中の役は演じたが、犯罪者は

²⁹ Joël Magny, *op.cit.*, p.20.

³⁰ エドガール・モラン、前掲書、41ページ。

演じなかった。フランスでも 50 年代の^{シネマクラシック}古典映画の時代まで、スターが演じる人物は、たとえそれがアウトローであっても、何らかの英雄的な資質を有していた。しかし^{シネマモデルヌ}現代映画の到来で状況は変わった。『勝手にしやがれ』(A bout de souffle, ジャン＝リュック・ゴダール監督、59 年)のポワカール(ジャン＝ポール・ベルモンド)は警官を殺し警察に追われ、恋人に密告されて死ぬ。『太陽がいっぱい』のトム(ドロロン)は友人を殺しその金と恋人を奪おうとする。彼らは神とも英雄とも無縁な存在である。60 年代の観客はこうした悪事を働き無様に死ぬヒーローに共感を覚えた。「ドロロンとベルモンドが登場した時、観客は彼らの演じる主人公が身近な存在であることに驚いた。・・・これまで別世界の人間であった映画の主人公が、いまや自分たちと同じ^{クラシック}ように話し行動するのを見て熱狂した³¹」。古典映画の時代には「善」を象徴していた美男スターが、エゴイスティックな殺人者を演じて人気を博した

『太陽がいっぱい』でトムはフィリップを殺した後はリンゴを、フレディ(ビル・ギール)を殺した後は鶏の丸焼きを食べる。殺人の後、食物を貪り食うトムを描くことでその動物的な本能が強調される。また『サムライ』のジェフは、虎や狼に喩えられ都会の「アスファルト・ジャングル」で動物的な勘を頼りに生きる。ドロロンは天使のような顔の下に野生動物のような残忍性を持つ人物を演じ、観客はその外見と内面の落差に心を奪われた。

3-3 「危険」な男

³¹ ピエール・マイヨー、前掲書、231 ページ。

1968年10月1日にドロンのスタントマン、ステファン・マルコヴィッチの射殺死体がパリ近郊で発見された。ドロンは前科のあったマルコヴィッチの保釈金を払い、自宅に住ませ運転手やボディガードとしても使っていた。マルコヴィッチは政界の人物と関係があり、その中に次期大統領候補のポンピドゥー夫妻の名前もあった。一時ドロンも容疑者として警察の事情聴取を受けるが、無実であることが判明する。ポンピドゥーは翌年大統領に就任した。

この事件によりドロンと裏世界や政界の人物との繋がりが明らかになった。マルコヴィッチはドロンの妻ナタリーの愛人でもあり、生前弟のアレクサンドル宛に「もし自分に何かあったらアラン・ドロンとコルシカのヤクザ、フランソワ・マルカントニが関係している」という手紙を送っていた。マルカントニは戦前のレジスタンス活動歴を活かして政界や芸能界人士と親しく、ドロンとも十年來の「友人」であった。マルカントニは69年にマルコヴィッチ殺害の容疑で逮捕されるが、75年に証拠不十分で釈放され、事件の真相は今も不明である。ただ、後年にマルカントニは「マルコヴィッチ事件の真相を知るものが3人いる。それはアラン・ドロンと私と神である」と語っている³²。ドロンはフィルムの上だけではなく、現実の世界でも「危険」な男であった。

『サムライ』で上流階級の人々や殺し屋がナイトクラブに集うシーンを見た観客は、現実の再現を目にしているような気分になった。『サムライ』に続いて『仁義』(Le Cercle rouge、70年)、『リスボン特急』(Un flic、72年)でドロンを起用したメルヴィルは、「ドロンは私

³² Emmanuel Haymann, *op.cit.*, pp.88-91.

が知っている最後の『スター』だ。30年代のハリウッド的なスターであり、スキャンダルを抱えるという義務にさえ従ったスターだ」と語っている³³。ドロンはこの時期『太陽が知っている』、『シシリアン』(Le Clan des Siciliens, アンリ・ヴェルヌイユ監督、69年)、『仁義』等の作品で犯罪者を演じた。観客はフィルムの中のドロンと現実のドロンの姿を重ね合わせて見た。その結果「(ドロンとヤクザの交流の)真偽のほどはともかく、そうした噂がいやがおうでも観る者に、虚像と実像の二重写しを感じさせ、そのことがドロンをいっそう魅力ある役者にした。・・・これほど居直りの姿勢で暗黒世界を歩き続ける俳優は他にいなかった³⁴」と書かれた。

3-4 オムファタール 魔性の男 (homme fatal)

ドロンは「天使の顔と悪魔の魂」を持つ男と言われたが、「天使の顔と悪魔の魂」を持つ女はフィルムノワールに登場するファム・ファタールである。そこで彼はファム・ファタールの男性版「オム・ファタール (homme fatal)」と言えるのではないかとジネット・ヴァンサンダーは書いている³⁵。男性でも女性でも並はずれた美貌の持ち主は、近寄りたがたい非情な印象を与える。並はずれた美男ドロンは、多くの犯罪映画で非情な犯罪者や刑事を演じた。『現代のフランス犯罪映画』によると、57年から90年までにフランスで922本の犯罪映画

³³ ルイ・ノゲイラ、前掲書、257ページ。

³⁴ 笹見有弘「ギャング映画のスター史」『世界の映画作家18』、キネマ旬報社、1973、241ページ。

³⁵ Ginette Vincendeau, 2008, *op.cit.*, p.188.

が作られ、その主演を演じた俳優はアラン・ドロンが 29 本で最も多く、次いでジャン＝ポール・ベルモンドの 24 本である³⁶。

ドロンは『リスボン特急』（原題は「刑事」^{デカ} *Un flic*）で冷酷非情なコールマン警部を演じた。彼は密偵を使って捜査を行い、自分の恋敵でもある強盗団のボス、シモン（リチャード・クレナ）が無防備なのを知りながら射殺する、ある意味で犯罪者より卑劣な人物である。『リスボン特急』の冒頭で「人が警察に対して抱く感情はうさんくささと嘲りだけである」というフランソワ・ヴィドックの言葉を引用しているように、メルヴィルの映画では犯罪者＝社会の敵、警察＝正義の味方という図式は通用しない。「その反警察の姿勢は、フランスの警察がゲシュタポの手先となって、レジスタンスの活動家を弾圧しユダヤ人狩りをした記憶がメルヴィルの脳裏から消えていないからであろう³⁷」とされる。

ドロンは 70 年代以降ヤクザな刑事^{デカ}を得意な役とし「刑事」^{デカ}（*flic*）という題名の作品に 5 本出演している³⁸。その中で『危険なささやき』（*Pour la peau d'un flic*, 81 年）では自ら脚本と監督を手掛け、『アラン・ドロンの私刑警察』（*Ne réveillez pas un flic qui dort*, ジョゼ・ピネイロ監督、84 年）では脚本を書いている。ドロンは犯罪者から国家

³⁶ ここでは犯罪映画（Film policier）を「加害者」「被害者」「秩序の擁護者」の三者が登場する作品と定義している。Olivier Philippe, *Le film policier français contemporain*, Paris, Editions cerf., 1996, p.36.

³⁷ 古山敏幸『映画伝説ジャン＝ピエール・メルヴィル』、フィルムアート社、2009、201 ページ。

³⁸ 文中で挙げた以外に『フリック・ストーリー』（*Flic Story*）ジャック・ドレー監督、75 年、『復讐のビッグガン』（*Parole de flic*）ジョゼ・ピネイロ監督、85 年に出演。

権力を背負った冷酷非情な「刑事」へと役柄を広げることで、「オム・ファタール」にふさわしい「凄み」を増していった。

3-5 男の世界

前節でドロンはファム・ファタールの男性版「オム・ファタール」といえると述べた。しかし「オム・ファタール」とファム・ファタールには違いがある。それはファム・ファタールの多くが直接男を殺すのではなく自滅させるのに対し、「オム・ファタール」であるドロンは自身の手で相手を殺す。またファム・ファタールが破滅させるのは異性である男だが、ドロンが殺すのは同性である男で、女は殺すにも値しないのである。

『サムライ』に登場する二人の女性は、アリバイ工作の道具ジャンヌ（ナタリー・ドロン）とジェフを死に誘う死神³⁹のピアニスト（ロジェ・カティ）である。『リスボン特急』にはスター女優カトリーヌ・ドヌーヴが出演するが、彼女は強盗団のボスと刑事の間をさまよう曖昧な存在でしかない。

ドロンが出演した犯罪映画では、男同士の絆や派手なアクションを通じて「男性性」が誇示される。こうした男の映画に「華」を添えるのがドロンの美貌である。そこで描かれる荒くれ男と美男ドロンとの関係は、ホモ・ソーシャルというよりはホモ・エロティックな関係が濃厚である。『仁義』のドロンとジャン＝マリア・ヴォロンテの別れ

³⁹ ルイ・ノゲイラ、前掲書、259 ページ。

の場面の会話は「愛し合う男女の別れ際の会話にしか聞こえないであろう。どこか立ち去り難く、二度も振り返るドロンの風情にはホモ・ソーシャルというよりはホモセクシュアルの匂いがする⁴⁰」と評されている。また『さらば友よ』（*Adieu l'ami*, ジャン・エルマン監督、68年）のドロンとチャールス・ブロンソンの同性愛的な雰囲気は日本で公開当時に指摘された⁴¹。

『太陽がいっぱい』でトムはフィリップの衣服を身につけ、鏡の中の姿に見入る。フィリップは情事の邪魔になるトムを救命ボートに追いやり、彼の食事のマナーの悪さをあげつらう。こうした男性二人の肉体的、精神的なサド／マゾ的な濃密な関係が描かれる一方、彼らの女性に対する態度は冷淡である。二人はベルギー人女性を「引っ掛けて」そのイヤリングを盗む。フィリップは恋人マルジュの原稿を海に投げ捨てる。またトムはフィリップの財産をマルジュに相続させ、その後マルジュを手に入れフィリップの財産を自分のものにしようと企む。彼らにとって女性はナルシズムを満足させ、金を手に入れる手段にすぎない。

パトリシア・ハイスミス原作ではトムとフィリップの同性愛の関係が明示的に描かれている。しかし監督のクレマンは二人の同性愛関係を否定し、その関係は「食人」願望であるとした⁴²。だが精神分析学の解釈によれば、相手を所有したいという欲望が「食べてしまいたい」という形で表現される。またトムがフィリップをナイフ(男根の象徴)で刺殺するのは性行為を示唆するが、フレディを殴殺するのは憎し

⁴⁰ 古山敏幸、前掲書、187 ページ。

⁴¹ 淀川長治『キネマ旬報』68年11月上旬号、55-56 ページ。

⁴² Jean-Claud Missiaen, *L'avant-scène*, Paris, 1er février, 1981, p.21.

みの表れであるとされる⁴³。60年当時、同性愛を明示的に描くことは観客に受け入れられなかったため、こうした曖昧な表現になったと考えられる。『太陽がいっぱい』の日本公開時に、映画評論家の淀川長治は「この作品はホモセクシュアル映画の第一号である」と喝破している⁴⁴。

ドロンが出演した犯罪映画の多くは女性を排除する女性嫌悪（ミゾジニー）の映画である。「オム・ファタール」であるドロンの前に、魅力的なファム・ファタールの居場所はない。彼は一貫して男同士の絆を重視する伝統的な男性を演じ、ヒッピーや男女平等主義者を演じることはなかった。

3-6 フランス社会の「よそ者」^{エトランジェ}

ドロンは犯罪者を演じてスターになり、その後もギャングや刑事^{デカ}を得意な役とした。また弁護士『愛人関係』（*Les Seins de glace*、ジョルジュ・ロートネル監督、74年）や政治家『個人生活』（*La Race des seigneurs*、ピエール・グラニエ＝ドフェール監督、74年）に扮することもあったが、彼はサラリーマンや労働者、農民といった「普通のフランス人」を演じることは殆どなかった。

またドロンは生粋のフランス人であるが外国人の役を多く演じた。『太陽がいっぱい』ではアメリカ人リブリー、『ボルサリーノ』

⁴³ Alain Brassart, *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau monde, 2007, pp.95-96.

⁴⁴ 吉行淳之介『恐怖対談』、新潮社、1972、114 ページ。

(*Borsalino*、ジャック・ドレー監督、70年)ではイタリア人ヤクザを演じている。また外国人と明示されていないが、彼が演じたジェフ・コストロ(『サムライ』)、ウィリアム・ウィルソン(『世にも怪奇な物語』)等は伝統的なフランス人の名前ではない。

ドロンの犯罪映画の人物や「^{エトランジェ}外国人」という、普通の市民社会から遊離した「^{エトランジェ}よそ者」を多く演じたことは、彼がフランス映画界で異端の存在であることと無関係ではないと思われる。ドロンは演技を学んだことも芸人として舞台に立ったこともなく、また二世俳優のように親の名前を借りることもなくスターの座をかちえ、その地位を保っている稀有な存在である。アメリカとは異なり階級社会であるフランスでは、「成り上がり者」は異端視される。そうした「^{エトランジェ}よそ者」扱いされる人間にドロンは強い思い入れを持っていた。72年にイタリアのヴァレリオ・ズルリーニ監督はドロンに『高校教師』(*Le Professeur*)への出演を打診した。彼はこの教師役を気に入り出演のみならず、プロデュースも引き受けた。ピストルもカーチェイスも登場しないこの作品で、ドロンはくたびれたコートを着て無精ひげを生やした教師を演じた。「この教師は社会からはみ出した『^{エトランジェ}よそ者』である、私はこうした人物に惹かれる」と彼は語っている⁴⁵。

ロラン・バルトは、「観客にとってスターは絶対的に同じ人間であると同時に絶対的な他者である⁴⁶」と言っている。ドロンはデビュー当時の身近にいる不良がかった美青年という観客と「同じ人間」から、フランス映画界の異端者という自身の「他者」性を反映させた「絶対

⁴⁵ Emmanuel Haymann, *op.cit.*, p.136.

⁴⁶ ロラン・バルト、塚本昌則訳「スターの人気調査は？」『コミュニケーション』、1963年3月号、『ロラン・バルト著作集4』、みすず書房、2005、332ページ。

的な他者」を演じ、独自のキャラクターを構築した。そして彼は 99 年に「経済的利益⁴⁷⁾」の観点からスイス国籍を取得し、本当の「外国人^{エトランジェ}」になった⁴⁸⁾。

4. 「新しい時代」のスター

4-1 1960年代のフランス社会

「ある時代のスターは観客にとって最も望ましく、魅力的と思われる姿を具体的な形で表象している⁴⁹⁾」と言われる。ドロンは 59 年の『太陽がいっぱい』で注目を集め、60 年代を通じてスターになっていった。本章ではなぜ彼がこの時代の観客を魅了したのかを検証する。

フランスは第二次世界大戦の戦勝国であった。しかし 1945 年の国民一人当たりの国内総生産 (GDP) を見ると、フランスは 816 ドル、日本は 760 ドル、アメリカは 3,667 ドルで GDP を見る限り、第二次世界大戦直後のフランスと日本の経済力にあまり差はなかった。フランスの GDP は 51 年に戦前の水準に戻り、65 年には 2,992 ドル (日本は 1,812 ドル) となった⁵⁰⁾。まさに 1960 年のフランスは、「栄光の 30 年」と呼ばれる経済成長の真只中にあった。

⁴⁷⁾ Emmanuel Haymann, *op.cit.*, p.202.

⁴⁸⁾ ドロンはフランスとスイスの二重国籍を持つ。

⁴⁹⁾ ピエール・マイヨール、前掲書、4 ページ。

⁵⁰⁾ モーリス・レヴィールボワイエ、中山裕史訳『市場の創出』、日本経済評論社、2003、403 ページ。

こうした急激な経済成長の結果豊かになった人々はモノを求めた。「20世紀後半以降、モノの生産能力が高まるにつれ、モノに対する人々の関心が高まっていった」。その結果「モノの入手が人間の様々な行為の中心となり、それさえ実現されれば満足と幸福がもたらされ、社会的価値が実現されるかのような錯覚が広く行き渡るようになった⁵¹」。つまり消費社会が到来したのである。

4-2 アメリカへの傾倒

アメリカでは戦後すぐ消費社会を迎え、新しい生活様式が登場した。豊かなアメリカをフランス人に誇示したのは、戦後多数公開されたアメリカ映画であった。46年のブルム＝バーンズ協定でフランスはアメリカからの多額の経済援助の見返りとして、ハリウッド映画の全面的な受け入れを認めた。この協定の目的は戦争で疲弊したフランスの経済的復興のみならず、アメリカ映画を通じてモダンで豊かな「アメリカン・ウェイ・オブ・ライフ」を喧伝することであった。この半ば政府主導のプロパガンダ攻勢は驚くべき効果を上げた⁵²。

この時期大量に流入したアメリカの大衆文化は、文化＝ブルジョワ的教養という枠組みしか頭になかったフランス人に大きな衝撃を与えた。ヌーヴェル・ヴァーグの映画作家はアメリカ映画に魅了され、若者はマーロン・ブランドやジェームス・ディーンに熱狂した。ドロ

⁵¹ 間々田孝夫『消費社会のゆくえ』、有斐閣、2005、152ページ。

⁵² Kristin Ross, *Rouller plus vite laver plus blanc*, Traduit par Sylvie Durastani, Paris, Flammarion, 2006, pp.52-53.

ンもデビュー時に「フランスのジェームス・ディーン」として売り出された⁵³。「アメリカはあらゆる望ましいものの代名詞であった。アメリカ軍の協力のもとに成し遂げられたドイツ占領軍からの領土解放以来、フランス人はアメリカに異様なほど憧れ、アメリカは宗教の救いのようなものになっていた⁵⁴」と言われるように、当時のフランス人にとってアメリカ文化とは北米の一地域の文化ではなく、従来の価値観を覆す新しい文化を意味していた。

4-3 風俗の解放

1956年にブリジット・バルドー主演の『素直な悪女』(*Et Dieu créa la femme*、ロジェ・ヴァディム監督)が公開された。ヒロイン(バルドー)の自由奔放な行動やヌードシーンが保守層の反発を招き、カトリック教会は作品の上映禁止を求めた。しかし『素直な悪女』は大ヒットを記録し、バルドーはセックスシンボルとして人気を得た。批評家は、この作品は時代の空気を取っ先し風俗の解放という面でヌーヴェル・ヴァーグに影響を与えたと評価し⁵⁵、また「女性の欲望を男性と同様に自然なものと正当化するヴァディムは、ある意味でフェミニストである⁵⁶」とも評された。

⁵³ Alain Brassart. 2004 ,op.cit.,p.150.

⁵⁴ ピエール・マイヨー、前掲書、p.215.

⁵⁵ 村川英、「ロジェ・ヴァディム、海外の評価」『世界の映画作家、13』、キネマ旬報社、1974、226-232 ページ。

⁵⁶ 矢島翠「ロジェ・ヴァディムの世界」、同書、28 ページ

この時期フランスで、カトリックの教義に基づく伝統的なモラルに対する反発が若者の間で広まった。こうしたモラルは社会秩序を維持し経済を発展させてきたが、豊かになった人々はその裏側にある偽善性に気づいた。風俗の自由を求める動きは 60 年代を通じて盛んになり、68 年の五月革命で頂点を迎える。五月革命が学生の反乱から始まったように、この運動は豊かさを享受する人々の中から発生した。この革命は経済成長がもたらした成果により勃発したのである⁵⁷。

そして経済成長により到来した消費社会では、「消費対象のモノの中で最も貴重で素晴らしいものは肉体である。・・・長い間続いたピューリタニズムの時代の後に、肉体と性の解放を標榜して肉体の再発見が行われ、今や肉体は広告、モード、大衆文化など至る所に氾濫するようになった⁵⁸」。カトリック社会であるフランスでも厳格な禁欲モラルの呪縛から解放され、60 年代は身体と性の解放の時代となった。人々は美しい身体とセックスアピールを誇示するドロンの憧憬と称賛の目を向けた。

5. アラン・ドロンという商品

5-1 プロデューサーとしてのアラン・ドロン

⁵⁷ 宮島喬、梶田孝道、伊藤るり『先進社会のジレンマ』、有斐閣、1985、13 ページ。

⁵⁸ ジャン・ボードリヤール、今村仁司、塚原史訳『消費社会の神話と構造』、紀伊国屋書店、1979、187-188 ページ。

ドロンはデビューして5年目の62年に映画製作会社を設立した。以後、彼は自身のプロダクションで27本の作品を製作し、映画製作者として優れた手腕を発揮した。彼が初めて製作した『さすらいの狼』（*L'Insoumis*, アラン・カバリエ監督、64年）は、アルジェリア戦争時のOAS（極右の秘密武装組織）による左翼の女性弁護士誘拐事件という実話に基づく白黒映画である。ここでドロンは二枚目のイメージを一新してOASの脱走兵（原題）を演じ、批評家の称賛を浴びた⁵⁹。しかしこの作品は検閲によりフィルムの一部カットを余儀なくされ、興行的には失敗した。

デビュー当時、ドロンの魅力はその美貌にあった。しかしそれは同時に、俳優としてのキャリアの足枷にもなった。彼に提示される役はプレイボーイ（『お嬢さんお手やわらかに！』*Faibles femmes*, ミシェル・ボワロン監督、59）やジゴロ（『危険がいっぱい』）、またギャング役でも未熟な若造（『地下室のメロディー』）等が多かった。美しい男ドロンには、頼りなく自立できないという女性に賦与される資質がついてまわった。

彼がプロダクションを設立したのは、自分で出演する作品の脚本や監督を選び、自らのイメージを作りそれを守るためであった。『さすらいの狼』は商業的には失敗したが、ドロンは寡黙な一匹狼という人物像を創出し、このキャラクターは『サムライ』で完成され、彼が演じる犯罪映画の人物の基本となる。また自ら製作した『パリの灯は遠く』（*M.Klin*, ジョセフ・ロージー監督、76年）や『真夜中のミラージュ』（*Notre histoire*, ベルトラン・ブリエ監督、84年）では、派手なアクションや美貌を誇示するスターではなく、一人の演技者として

⁵⁹ Alain Brassart, 2004, *op.cit.*, p.188.

優れた力量を発揮し批評家に絶賛された。彼は単なる美男俳優として「消費」されないように「望ましいアラン・ドロンの像」の構築を目指し、時には脚本や監督も手掛けた。

5-2 「アラン・ドロンの」ブランド

映画製作会社を設立した時ドロンは、「ここに『アラン・ドロンの』という商品がある。私がそれを売って、利益を手にはしていない理由があるのか⁶⁰」と語っている。上述のように彼は映画製作を通じて、「アラン・ドロンの」という商品をフィルムの上で観客にアピールした。だがそれだけでは満足しなかった。

ドロンは 81 年に「アラン・ドロンの・ディフュージョン」をスイスのジュネーヴに設立した。この会社は全世界における「アラン・ドロンの」ブランド商品のライセンス契約を管理し、アラン・ドロンの名前とそのロゴマークを冠した製品が販売される度に 4-6%のロイヤリティを得ている。「アラン・ドロンの」ブランドの商品は衣料品、化粧品等多岐にわたっており、経済誌『キャピタル』によるとこの会社の 97 年度の年間売上高は 1 億 5 千万フラン（約 32 億円⁶¹）で、その 80%が香港、日本などのアジア地域で上げられている⁶²。

「現代社会では、商品はその使用価値だけで用いられるのではなく、社会的権威や幸福感といった他人との差異を示す『記号』として現れ

⁶⁰ Emmanuel Haymann, *op.cit.*, p.167.

⁶¹ 総務省統計局の為替レート（1フラン=21.57円）で換算。

⁶² Emmanuel Haymann, *op.cit.* pp.174-178.

る。消費が万人のものになり、誰もが接近可能なはずのモノが、その内部で差別表示記号として機能し始める⁶³」のである。日本ではレナウンの系列会社ダーバンが、アラン・ドロブランドの衣料品を「現代の男のエレガンス」というコピーで売り出した。人々はドロブランドのモノに賦与された「現代の男のエレガンス」という「差別表示記号」を手に入れるために、他のモノより高くてもそれを買った。モノの実体よりもイメージに価値を見出す「ポストモダン」と言われる時代に、自らのイメージを商品化した彼の戦略は成功した。「観客はスターのようになりたいという欲望を、想像の世界でスターに自己同一化することで満たす⁶⁴」とエドガール・モランは書いているが、消費社会の観客はスターブランドのモノを買うことでスターのようになりたいという欲望を満たした。

おわりに

ドロンはセックスアピールの誇示が女優の専売であった 1960 年代初めに、その美貌とセクシーな身体を売り物にしてスターとなった。また「天使の顔と悪魔の魂」を持つファム・ファタールの男性版「オム・ファタール」を演じて観客を魅了した。バイセクシュアルであるドロンは、ジェンダーのレベルでもその両性具有性を武器にスターになった。現在も人気の高い「アラン・ドロ」ブランドの香水「サムライウーマン」は、彼の持つ両性具有性を象徴するネーミングといえ

⁶³ ジャン・ボードリヤール、前掲書、68-70 ページ。

る。そして 1960 年代は身体と性の解放が叫ばれた時期であった。しかし社会が保守化した 70 年以降、スターの座を確立したドロンは、一貫して伝統的なマッチョなタフガイを演じ続けた。ドロンの成功の鍵は、時代の「ジェンダーコード」を巧みに利用する術を心得ていたためと言える。

ドロン (Delon) は才能 (le don) のアナグラムであると評されている⁶⁴。彼は俳優としてだけでなく、映画製作者、実業家として優れた才能を発揮したことは本論で述べた通りである。時代を読むことに敏なドロンは、81 年の社会党のミッテラン大統領就任後その活動を映画界から実業界へ移した。そして彼は 84 年に「持てる者」を手厚く保護するスイスに移住し、99 年にはスイス国籍を取得し純粋な「フランス人」であることをやめた。

⁶⁴ エドガール・モラン、前掲書、91 ページ。

⁶⁵ Thierry Jousse, Serge Toubiana, «Mystère Delon», *Cahiers du cinema*, Paris, No.501, avril, 1996, p.19.