The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アラン・レネにおける空間 : その記号学的諸相
Author(s)	西岡, 恒男
Citation	大阪大学, 2013, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/26160
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

博士論文

題目　アラン・レネにおける
空間 ── その記号学的諸相

提出年月　2013 年 6 月

言語社会研究科言語社会専攻

氏名　西岡恒男

正誤表

・11ページ1段落5行目（誤）接関与しない→（正）直接関与しない
・20ページ注39（誤）mars 1981.→（正）mars 1981, p. 6.
・20ページ注40（誤）*Premier plan*, 1956.→（正）NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*, p. 100.
・32ページ4段落12行目（誤）他の男性と→（正）他の男性との
・45ページ2段落5行目（誤）戦争は終った→（正）『戦争は終った』
・45ページ2段落6行目（誤）の違い。→（正）の違いであり、
・45ページ2段落7行目（誤）（シネマクション）→（正）（『シネマクション』n°140)
・47ページ1段落3行目（誤）おパリは→（正）パリは
・52ページ2段落5行目（誤）できないとい、→（正）できないという、
・84ページ3段落6行目（誤）役立つの→（正）役立つ
・102ページ4段落5行目（誤）彼らがが→（正）彼らが
・127ページ1段落1行目（誤）がセットの→（正）セットの

博士論文　アラン・レネにおける空間－その記号学的諸相

西岡恒男

要約

アラン・レネ（Alain Resnais, 1922-）は、初期の諸作品とともに〈政治〉や〈記憶〉や〈時間〉の映画作家として知られるが、近年発表した作品では〈幻想性〉や〈演劇性〉などのさまざまなテーマがあることを証明している。それゆえ、彼の 60 年以上の全活動を理解する上では、彼の新たな一貫した制作態度を見出すことが重要である。その特徴的な制作態度は、物語が展開される舞台空間の構成方法に現れており、空間的な諸要素による意味の織り成しが本論考の分析対象となる。

空間的な諸要素とは、単にカメラの前にある撮影された物理的な広がりだけではなく、『二十四時間の情事』（1959）における広島やヌヴェールといった都市空間、『去年マリエンバートで』（1961）におけるモンタージュによって再構成されるパッチワーク状の複雑な城館、『ジュテーム、ジュテーム』（1968）におけるタイムマシンによる移動が織り成す想像的な空間、『死に至る愛』（1984）における不吉な雰囲気を漂わせる背景の影や色彩をもった光の変化、『巴里の恋愛協奏曲（コンチェルト）』（2003）における観客の目を引く舞台装置といったものである。また、実在ないし架空の地名の響きも空間的な要素のひとつである。

これらの要素は作品内で二極構成をもち、たえず並置され反復される。その効果として、空間は二極間を揺れ動く不安定な構造物になる。そしてこの揺れ動きは、登場人物の行動や心理に対して、ためらいや戸惑いといった影響を及ぼす。周囲の空間のうごめく存在感は、前景にいる登場人物をくぎ付けにし、亡霊のように立ちすくませ、不活発な状態にする。このような登場人物の不安定さ、居心地の悪さや不安感を描くために、空間的な要素が活用される。これは、レネ作品における根本的なテーマである。

そのとき空間は、物語の中で、もはや副次的で周辺的なものではなく、主人公の行動・心理に影響を与え、主人公と同じような地位を占め、ついにはひとりの〈登場人物〉になるに至る。もちろん、空間的な諸要素の織り成しの方法、背景に広がる空間の前景化の方法は、作品ごとや時代ごとに違いは見られる。しかしながら、空間の前景化に重きを置くことはレネのすべての作品に一貫している。

この空間的な諸要素の織り成しは、作風の変化にしたがって時系列的に、四つの方法に大きく分けることができる。まず、都市論的方法である。短編『夜と霧』（1955）をはじめとして初期の諸長編作品では、戦争によって破壊された、根無し草の都市で物語が展開され、その都市自体がひとりの〈登場人物〉として再構築される。レネはそこで〈断片化されたモンタージュ〉の技法を重用し、観客に空間の意味の織り成しを経験させ、その多義性の読解を委ねる。それは、強制収容所を経験した作家たちとの協力関係から生まれた、都市空間の存在感が登場人物を閉じ込め悪影響を及ぼすという、レネなりの〈映画における都市論〉である。

次に幻想的な方法である。これには、〈断片化されたモンタージュ〉を用いるものと光と影の変化を用いるものとの二方法がある。1960-1970 年代の作品を中心とした前者の場合、空間は、ショットごとに背景や位置を変える、断片化された諸要素のパッチワーク状の再構築として現れる。そこで示されるのは、現実的な空間と想像的な空間との並置、現実世界に生きる主人公の想像世界への経めぐり、ショットごとに変化する想像的空間のありようである。レネ的な幻想映画においては、主人公たちは、迷宮のような構造をし、主人公を惑わせる想像的空間において、オルフェウスのごとく冥界下りさながら手探りの中で恋人を探し求め、愛の感情を深める。そのとき背景の変化は、登場人物には気づかれないが、彼女／彼の行動・心理に影響を与える。ここでは、観客には可視的でありながらも主人公には不可視であるという、周囲の空間の変化が幻想映画の定義のひとつとなる。

第三に、1980 年代以降のレネの幻想映画を取り上げる。1984 年の『死に至る愛』以降、〈断片化されたモンタージュ〉は使用されなくなり、戯曲の脚色を中心とした演劇的作品が増え、ショットごとに空間が変化するのではなく、俳優の連続的な演技や心理状態に合わせて周囲の光や影が変化するようになる。そこには光と影、青い光と赤い光といった二極構成とその反復的提示がある。登場人物たちは、この光と影の戯れに意識的ではないが、それらは彼らの心理と結びつく。強烈なスポットライトや赤い光、濃密な暗闇は禍々しく、物語の死の側面と密接な関係をもつ。それによって、彼らはうまく行動できずに亡霊的な様相を示す。レネが関心をもつのは、ミュージカル映画やバンドデシネにおけるような光や色彩の多様性である。そして〈追う男ー追われる女〉という形式は、愛する男性を女性が死に至らしめるものに移行する。光が消え、背後に濃密な闇が忍び寄るとき、男女は〈死に至る愛〉を交わすのである。このような試みは、1980 年代にスタジオ内で低予算で映画を作る彼の苦心から生まれた。

最後に、舞台装置の構築を取り上げる。レネは演劇的作品において、戯曲を忠実に脚色しつつも、その周囲の舞台装置の構築にこだわりを見せる。それは一体的な空間として提示され、

舞台装置の細部に変化をつける。そしてそれは、登場人物を閉じ込め、心を揺さぶる閉鎖的な空間でもある。そこで、かつて書かれたフランスの文化遺産と言うべき戯曲は再賦活化され、観劇する観客に愉しみを与える。その一方で、舞台空間は、登場人物が退出すれば輝きを失った空虚な空間にもなりうる。舞台空間とは、戯曲が演じられてはじめて輝きうる空間である。すなわちレネは、現代におけるエンターテインメント作品の基盤として演劇作品を活用するのである。そして、観客の愉しみとしてのエンターテインメント性は、空間的な諸要素を通して表現される。

以上の四つの方法を通して、レネ作品における空間的な諸要素の織り成しは議論される。作られた時期や作風によって違いはあれども、周囲の空間は、登場人物を閉じ込め、揺さぶり、彼／彼女になんらかの影響 ── 多くは死に至る悪影響 ── を与えるために、入念に構成される。そして、空間それ自体は圧迫するような存在感をもち、主人公と密接な関係をもつひとりの〈登場人物〉として考察の対象となる。そうした禍々しさの一方で、それは観客にとっては、空間の変化やめくるめく光と影に目を奪われるという、映画の愉しみでもある。

ところで、空間論は、映画分析においてこれまでそれほど取り上げられることのなかった分野である。それは、文学分析をモデルとした映画物語論において、とりわけ語りや語り手の問題に焦点をあてられる中で、空間を副次的な分析対象として十分に考慮しなかったからであろう。しかし、小説はもとより映画においても、空間は意味をなすひとつのシニフィアンである。つまりそれは、映画作家自身が自らの問いを通して新たな意味を組み立てる事象であり、物語の上でひとりの〈登場人物〉として織り成され、われわれに問いを投げかけ、視覚を通してなんらかの感情を喚起・経験させる。その理論的裏付けとして、映画記号学がひとつの要になる。

1960 年代にクリスチャン・メッツが創始した映画記号学からは、多くの理論的支流が生まれたが、とくに 1980 年代以降に活躍する理論家たちは、メッツの理論における空間論的観点の不十分さを認識していた。実際、初期の映画記号学で問題となった映画作家のひとりは、独特の映画技法を駆使して物語の流れを混乱させるレネであった。しかし空間論的に見れば、彼の映画作品は物語の流れに棹さすように作られている。

そういうわけで、本論考では、副題にある第二のテーマとして、レネ作品の再検討は、映画理論を経由することで空間的な諸要素の織り成しを分析の対象にすることで可能になったのではないか、という仮説を立てる。空間が議論の対象となるためには、それ自体が、登場人物の行動を中心とした物語に対して、ある種の〈過剰なもの〉として表現されなければならない。そうでなければ、物語の中で、空間が主人公と影響関係にあるひとりの〈登場人物〉として機能することはない。レネ作品には種々の二極構成があり、その間の揺れ動きが主人公の行動・心

理に影響を及ぼす。それゆえ、理論の方もその二項対立の束の読解に適していることが望ましい。その意味においても、彼の映画作品は〈記号学的〉と言える。われわれが探究すべきは、レネ作品から空間的な要素の数々を取り出し、ありうべき諸システムの多様性を構築することにある。また、レネ自身も、理論には一切言及しないが、この多様性をいつも追求してきたに違いない。このように本論考では、可能な限り多岐にわたり、複眼的な視点に立った記号学的分析の再考も行うことになる。

L'Espace chez Alain Resnais: les aspects sémiologiques

Tsuneo NISHIOKA

résumé

Alain Resnais (né en 1922) traite comme sujet de ses films, non seulement de la « politique », de la « mémoire » ou du « temps », mais aussi de la « ville », du « fantastique » ou de la « théâtralité ». Autrefois, les analystes de ses œuvres soulignaient particulièrement les trois premiers. Cependant, pour comprendre comme cela toutes ses activités de plus de 60 ans, il faut ici d'autres points de vue plus vastes et cohérents. Sa façon cinématographique fait apparaitre en effet clairement l'organisation de l'espace scénique. Par conséquent, nous nous attaquons dans cette thèse aux analyses de la texture des éléments spatiaux.

Ceux-ci désignent, plutôt que l'étendue qui apparait devant nos yeux, la ville comme Hiroshima et Nevers dans *Hiroshima mon amour* (1959), le château dont l'intérieur est composé comme une sorte de « patchwork » dans *L'Année dernière à Marienbad* (1961), l'espace imaginaire qui est organisé par le voyage dans le temps dans *Je t'aime, je t'aime* (1968), le changement fréquent de la lumière et de l'ombre sinistres dans l'arrière-plan dans *L'Amour à mort* (1984) ou le décor bien construit qui attire les yeux du spectateur dans *Pas sur la bouche* (2003).

De plus, le nom de lieu, réel ou fictif, fonctionne comme un élément spatial: effet de réel ou celui de fantastique.

Ces éléments spatiaux construisent, dans les films de Resnais, les deux pôles opposés; ceux-là sont souvent juxtaposés ou répétés avec le « montage fragmenté » à ses films. En conséquence, l'espace filmique porte plus ou moins une structure précaire. Effectivement, cette oscillation entre deux pôles représente l'action et l'émotion des personnages: l'hésitation ou l'embarras; la présence majeure de l'arrière-plan immobilise les personnages qui deviennent

inactifs comme des fantômes. C'est le thème principal de ses œuvres.

En fin de compte, l'espace chez Resnais n'est plus, dans le récit, secondaire ni environnant, mais affecte l'action et l'émotion du héros, occupe le statut de sujet et devient un « personnage ». Bien entendu, le mode d'organisation de l'espace dépend de ses films ou de ses périodes. Pourtant, la mise en avant de l'espace est cohérente à travers toutes les activités de ce cinéaste.

En fait, le mode d'organisation de l'espace distingue chronologiquement ses quatre périodes. Premièrement, le point de vue d'urbanisme apparait dans les années 1950 et 1960; dans *Hiroshima mon amour* ou *Muriel* (1963) (y compris *Nuit et brouillard* (1955)), le récit se déroule dans une ville déracinée qui a été complètement ruinée pendant la guerre; l'espace est réorganisé avec le « montage fragmenté » comme un « personnage » qui affecte les héros. Par ailleurs, cela avait été écrit avec la collaboration des auteurs qui avaient plus ou moins des expériences du camp de concentration.

Deuxièmement, il s'agit du point de vue fantastique, qui est divisé en deux démarches. D'un côté, dans les année 1960-1970, l'espace est organisé avec le « montage fragmenté ». Chaque plan change de lieu, de décor ou d' arrière-plan, par conséquent, l'espace est réorganisé en mosaïque; c'est comme un labyrinthe. Dans *L'Année dernière à Marienbad*, le héros, embarrassé à cause du château en désordre, cherche quand même une femme qu'il aime; il a l'air d' Orphée, et fortifie l'amour en y cherchant son Eurydice.

Ce qui est important comme film fantastique, c'est que le héros ne soit pas conscient du changement d'arrière-plan par rapport au spectateur qui le voit sur l'écran; c'est-à-dire que ce changement influence inconsciemment son action et son émotion.

Troisièmement, dans les années 1980, particulièrement depuis *L'Amour à mort*, les films fantastiques resnaisiens deviennent théâtraux tournés en studio plutôt que fragmentés; cette fois-ci, le changement de lumière et d'ombre autour des personnages y est mis en valeur. La lumière est souvent artificiellement colorée en rouge ou en bleu; l'ombre très foncée couvre de temps en temps

entièrement les personnage qui deviennent donc tout en noir; cela donne à la scène des atmosphères maléfiques et fantomatiques. Lors de la disparition de la lumière et de l'apparition de l'ombre, le héros et l'héroïne constatent leur amour jusqu' à la mort.

Quatrièmement, nous traitons du décor de ses films des années 1990-2000. Resnais, adaptant des pièces fidèlement, construit le décor méticuleusement; l'espace scénique unitaire montre les changements de détails.; C'est aussi l'espace clôt qui enferme les personnages. Cependant, c'est dans cet espace brillant que la pièce pour ainsi dire « patrimoniale » de la France est réactivée et donne au spectateur des plaisirs du spectacle. Tout de même, quand les personnages en sortent, l'espace devient vide. En tout cas, la scène montre tour à tour son côté vif et son côté funeste. C'est un « entertainment » chez Resnais à travers la mise en valeur du changement d'espace théâtral.

Or, théoriquement, envisager l'espace était un sujet moins important dans la sémiologie du cinéma des années 1960 par rapport aux analyses narratologiques. Mais, l'espace est aussi un signifiant qui produit un sens dans le récit. Particulièrement chez Resnais, celui-là est un objet pour penser et organiser un sens neuf à travers des questions du cinéaste; il est construit comme un « personnage », transmet au spectateur des problématiques et des sentiments à travers son regard. Pour analyser ces effets de l'image, il s'agit de la sémiologie des années 1980 comme fondement théorique. C'est-à-dire, comme nous l'avons vu, chez Resnais, l'espace affecte les personnages, si bien que nous nécessitons des théories qui peuvent reconnaître optiquement les éléments spatiaux comme sujet fondamental de l'analyse. Par ailleurs, les films de Resnais montrent des relations spatiales bipolaires qui influencent l'action et l'émotion des personnages; par conséquent, pour tirer des éléments spatiaux de ses œuvres et envisager la variété des systèmes possibles, une théorie sémiologique plus vaste est nécessaire dans cette thèse, bien que le cinéaste n'en parle pas du tout.

目次

凡例 4

第１章　序論

１．１．本論考の構成：四つの方法 5

１．１．１．都市論的方法 6

１．１．２．断片化された空間の再構築 7

１．１．３．光や影の変化 8

１．１．４．舞台装置の構築 8

１．２．映画記号学の展望 9

第２章　都市空間の相貌

２．１．初期短編作品における内的空間の構築 15

２．１．１．映画制作の仕方①：〈断片化／モンタージュ〉 15

２．１．２．映画制作の仕方②：〈訪問／観察〉 17

２．１．３．『夜と霧』の試み：未来の創出 18

２．１．４．〈内部探索〉と〈外部探索〉 20

２．１．５．短編作品から長編作品へ 22

２．２．災厄の都市を描く：『二十四時間の情事』と広島／ヌヴェール 24

２．２．１．広島／昼 27

２．２．２．広島／夜 28

２．２．３．広島におけるヌヴェールへの下降 31

２．３．都市とコミュニケーション不全：『ミュリエル』とブーローニュ=シュル=メール 35

２．３．１．都市の現在の諸状況 36

２．３．２．都市の過去の諸痕跡 39

２．３．３．都市空間の断片化 40

２．３．４．〈逆－逆ユートピア〉としての都市空間 42

２．４．パリの観察：『戦争は終った』と『薔薇のスタビスキー』 45

２．４．１．レネとパリ..... 45
２．４．２．地名の織り成し..... 47
２．４．３．遊歩について..... 48
２．４．４．レアリスムから幻想性へ..... 51

第３章　幻想映画における空間

３．１．幻想映画とはなにか..... 53
３．１．１．文学における〈幻想〉..... 54
３．１．２．映画における〈幻想〉..... 55
３．２．変化する空間：『去年マリエンバートで』について..... 58
３．２．１．変化する背景と淀む時間..... 58
３．２．２．空間の変化と登場人物の行動の関係性..... 60
３．２．３．〈ヒョウつなぎ〉の実践..... 63
３．２．４．オルフェウス物語と視覚..... 65
３．３．拡大する想像的空間：『ジュテーム、ジュテーム』と『プロビデンス』..... 68
３．３．１．閉鎖空間への閉じ込めと拡大する想像的空間..... 68
３．３．２．〈半ー間違ったつなぎ〉による空間の構築..... 70
３．３．３．想像的な母胎..... 74
３．４．断片化されたモンタージュの終焉..... 78

第４章　レネ作品における光と影

４．１．光と影 ── 浅い空間の構築..... 81
４．１．１．映画における光の三機能..... 85
４．１．２．フィギュラルとしての光..... 86
４．１．３．スポットライトの使用..... 88
４．１．４．光の変化..... 90
４．２．レネ作品における光の諸相 ── 青い光／赤い光..... 92
４．２．１．青い光..... 93
４．２．２．赤い光..... 95

４．２．３．フィギュラルとしての光 97
４．３．レネ作品における影の諸相 98
４．３．１．環境としての影 98
４．３．２．影としての登場人物 101
４．３．３．閾の越境 104

第５章　演劇的作品における舞台構成
５．１．〈映画における演劇性〉とは何か 107
５．１．１．映画という手段による戯曲の演出 109
５．１．２．空間の〈断片化〉から〈一体化〉へ 111
５．１．３．シーン的体制：シーンかシークエンスか？：視覚の問題 114
５．１．４．舞台空間の伸張性：カメラと登場人物の距離化 116
５．２．周囲の雰囲気としての舞台装置 118
５．２．１．舞台装置の変化 119
５．２．２．登場人物のぐぎ付けと閉じ込め 122
５．２．３．鏡の使用 123
５．３．舞台空間の〈訪問／観察〉 125
５．３．１．空虚な舞台空間 127

第６章　結論：『あなたはまだ何も見ていない』 131

アラン・レネ／フィルモグラフィー 136
参考文献 138
引用作品一覧 145

凡例

１．本論考では、アラン・レネの映画作品の題名に関して、日本公開時やビデオソフト化の時に採用されたものを用いた。本邦未公開作品は、東京で開催された「フランス映画祭 2010 関連企画：アラン・レネ全作上映」で採用された題名に従った。また、『あなたはまだ何も見ていない』の邦題は、2013 年に東京で開催された「第 16 回カイエ・デュ・シネマ週間」での上映時に採用された題名を用いた。

１．その他の映画作品の題名は、一般的に我が国で通用するものを採用し、本邦未公開作品名は筆者が適宜和訳した。

１．引用の注番号は、単独のものには「　」内に付し、連続するものにはその文末に付した。

１．引用内の筆者による中略や補足は〔　〕内に入れた。

１．引用内の原著者による中略や補足は［　］内に入れた。

１．映画作品名は『　』内に入れ、絵画作品名は《　》内に入れた。

１．原著からの引用は原則として筆者訳を採用した。邦訳がある場合は、脚注の中で該当箇所のページ数を付した。

第１章　序論

１．１．本論考の構成：四つの方法

フランスの映画作家アラン・レネ（Alain Resnais, 1922-）は、60 年以上に及ぶ映画作家としての活動において数々の長編作品を生み出してきた。彼は、とりわけ初期の諸作品とともに、〈記憶〉や〈時間〉の映画作家として世間から注目された[1]。これらの呼称は、1960 年代ごろに発表した、戦争の記憶を扱った『二十四時間の情事』や『ミュリエル』、あるいは時空間を縦横無尽に移動する『去年マリエンバートで』や『ジュテーム、ジュテーム』といった作品に由来する。

しかしながら彼は、近年発表した作品では、〈政治〉や〈記憶〉や〈時間〉以外にも、〈都市〉や〈幻想性〉や〈演劇性〉をはじめとして、まだよく吟味されていないさまざまなテーマがありうることを証明している[2]。また彼は、自分は政治的な映画作家ではないとも述べている[3]。とすれば、上記の呼称をひとまず横に置き、それとは別の一貫した制作態度を見出すことが、彼の全活動を真に理解する上で重要である。

その特徴的な制作態度は、物語が展開される舞台空間の構成方法に現れる。つまりそれは、さまざまな空間的な要素によって、いかに意味の織り成すかということである。それについての包括的な議論は、毎年のように研究書が刊行されているフランスにおいてもまだ十分になされていない。たとえば、カメラの前にある物理的な広がりだけではなく、『二十四時間の情事』における広島とヌヴェールの交錯、『去年マリエンバートで』におけるパッチワーク状の城館、『ジュテーム、ジュテーム』におけるタイムトリップが織り成す想像的な空間、『死に至る愛』や『メ

---

[1] 「私〔レネ〕はいつも『記憶』という言葉に異議を唱えてきました。『想像力』や『意識』という言葉なら異論はないのですが。想像力はわれわれの生活においてかなり大きな役割を果たしています。どんな場合でも映画にはある空想的なテーマがあるように思います。映画は、〔小説に比べて〕それほど時制を巧みに操る手段ではないとしても、ともかくそういったテーマ〔あるいは想像力〕に対してはもっともよくしっくりいく手段でしょう」。*Positif, revue de cinéma, Alain Resnais*, p. 163（初出は *Positif*, N° 79, novembre 1966, « Ne pas faire un film sur l'Espagne », Entretien avec Alain Resnais par Robert Benayoun, Michel Ciment et Jean-Louis Pays）．また、ジョン・ウォードのレネ論の原題は *Alain Resnais, or the Theme of Time* である。

[2] シュザンヌ・リアンドラ=ギーグとジャン=ルイ・ルートラはこう言う。「ごくシンプルに観察すれば、レネのいわゆる〈公式の〉作品には、選択された基準（主題的、形式的、時系列的など）、すなわち鉤括弧付きの言葉に結びついた近似にしたがって、いくつかのまとまりが構成されているのがわかる。〔…〕それらはあまたの〈入口〉をなしており、さらにレネは彼の主題を自ら選ばない（『私は注文に応じて仕事をします』）のを言明することに気をつけているので、どうして彼の仕事が単一性をもつであろうか？」。そして、著者たちは以下のレネ的〈入口〉を列挙する。「ドキュメンタリー的」、「政治参加した」、「現代性」、「時間について」、「四人劇」、「ミュージカル」、「戯曲の脚色」、「アングロ=サクソン」、「閉じた世界」、「パリの」、「地方の」、「国外の」そして「などなど」。 LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et LEUTRAT Jean-Louis, *Alain Resnais: Liaisons secrètes, accords vagabonds*, pp. 68-70.

[3] レネはある対談でこう述べている。「あなた方〔批評家たち〕が〔レネ作品の政治的側面について〕質問なさるとき、私はあなた方を喜ばせようと、『ええ、私は政治的な映画を撮っています』などと答えなければいけないのではないか、と非常に恐れています」。*Positif, revue de cinéma, Alain Resnais*, p.164. レネは、政治的なものは作品の一側面に過ぎない、政治的な主張をするならば映画以外の表現媒体 ── 小説や演説、ラジオなどの言語的な媒体 ── を用いたいと言いたいのであろう。

ロ』における不吉な雰囲気を漂わせる光や影の変化、『スモーキング』『ノー・スモーキング』における大道具や小道具などの舞台装置、『六つの心』や『風にそよぐ草』における登場人物を打ちつける強烈な光、といった空間構成へのこだわりが見られる。くわえて〈広島〉や〈マリエンバート〉という、実在ないし架空の地名の響きも空間的な要素のひとつと言える。

さらに重要なのは、これらがたえず並置され反復されることである。その効果として、空間は二極間を揺れ動く不安定な構造物になる。そしてこの揺れ動きは、登場人物にためらいや戸惑いといった感情を引き起こす。また、そのうごめく周囲の空間の存在感は、前景にいる登場人物をくぎ付けにし、亡霊のように立ちすくませ、不活発な状態にする。この居心地の悪さや不安感は、レネ作品における根本的なテーマである。

そのとき空間は、物語の中で、もはや副次的で周辺的なものではなく、主人公の行動・感情に影響を与え、主人公と同じような地位を占め、究極的にはひとりの〈登場人物〉になるに至る。もちろん、空間的な諸要素の織り成しの方法、背景に広がる空間の前景化の方法は、作品ごとや時代ごとに違いは見られる。しかしながら、空間の前景化に重きを置くことはレネのすべての作品に一貫している。この種々の意味の織り成しを作品から取り出し、織り成しの方法の違いを分類し、それと登場人物との物語上の関係性を〈空間論〉という観点から分析・読解することが本論考の目的である。また、本邦未公開の彼の作品もいくつか存在する。それゆえ彼の全作品を、可能な限り時系列的に紹介しながら分析したい。作風の変化にしたがって、空間的な諸要素の織り成しを四つの方法に分けることができる。

１．１．１．都市論的方法

まず、都市論的方法である。ここに位置付けられるのは、『夜と霧』に代表されるドキュメンタリー的な作品である。もともと短編映画作家として経歴をスタートさせたレネは、初期のいくつかの長編作品においてもその手法を維持する。たとえば『二十四時間の情事』や『ミュリエル』においては、戦争によって破壊された都市で物語が展開されている。

ロベルト・ロッセリーニの『ドイツ零年』（1948）でも、ナチス以後の破壊されたドイツで主人公の少年がいかに生きるのかということが主題となったが、『二十四時間の情事』では復興した都市・広島において、原爆を直接経験していない男女の物語が展開される。つまり、前者では都市空間の廃墟との直面が主人公の絶望をかき立てるが、後者では、広島の復興した都市空間が、14 年の時を経てフランスのヌヴェールにおける女主人公の過去の悲恋の記憶を呼び

起こす。この作品では、都市同士の〈対話〉という限りで、広島やヌヴェールはひとりの〈登場人物〉になる。『ミュリエル』や『戦争は終った』でも、都市空間とそこを彷徨う主人公との並び合う関係性が問題となる。

レネは初期において、モンタージュを重用するとしても、主義主張を断固として繰り広げるエイゼンシュテインとは違って、観客に空間の意味の織り成しを経験させ、その多義性の読解を委ねる。その意味では、彼の作品は、都市をテーマとしたジガ・ヴェルトフやジャン・ヴィゴ、ヨリス・イヴェンスらの 1920 年代の前衛映画に近い。カメラで撮影した周囲の空間は、断片化されモンタージュされて、意味を産出する〈登場人物〉として再構築されるのである。それはレネなりの〈映画における都市論〉である。またその傾向は、強制収容所を経験した作家たちとの協力関係から生まれてもいる。

１．１．２．断片化された空間の再構築

次に幻想的な方法である。これには、断片化されたモンタージュを用いるものと、光と影の変化を用いるものの二方法がある。前者の場合、空間は、ショットごとに背景や位置を変える、断片化された諸要素のパッチワーク状の再構築として現れる。『去年マリエンバートで』や『ジュテーム、ジュテーム』といった 1960 年代の幻想映画は、バンドデシネ（派手な色彩の使用や、コマ割りと断片化されたモンタージュとの類似性）や、レネが何度も映画化を試みたベルギーの小説家ジャン・レイの『ハリー・ディクソンの冒険』などの幻想文学と関係が深い。

ただし、〈幻想映画〉の定義それ自体は曖昧であるので、その定義を示しつつ、レネの諸作品を分析することを第三章の目標とする。そこで示されるのは、現実的な空間と想像的な空間との並置、現実世界に生きる主人公の想像世界への経めぐり、ショットごとに変化する想像的空間のありようである。そして、そうした作品はオルフェウス的主題をもつ。主人公は、迷宮のような構造をした想像的空間において、オルフェウスのごとく冥界下りさながら恋人を探し求め、愛の感情を深める。そのとき背景の変化は、登場人物には気づかれないが、彼女／彼の行動・感情になんらかの影響を与える。ここでは、観客には可視的であり主人公には不可視であるという、周囲の空間の変化が幻想映画の定義のひとつとなる。

レネのこの作風は、ヒッチコックの『めまい』（1958）からの影響が大きい。レネの幻想的作品は、〈追う男ー追われる女〉という形式を一様にもった探偵映画である。それはやはりオルフェウス物語という物語構造と類似する。くわえて、ジャン・コクトーの映画作品 ── とくに『オル

フェ』（1950）── へのレネの長年にわたる傾倒も見られる。のちに見るように、『二十四時間の情事』でさえ『オルフェ』の影響下にあったのである。

１．１．３．光や影の変化

第四章では、レネの 1980 年代における幻想映画を考察する。その作風は第三章で見る作風とは異なる。1984 年の『死に至る愛』以降、断片化されたモンタージュは使用されなくなり、戯曲の脚色を中心とした演劇的作品が増える。今度は、ショットごとに空間が変化するのではなく、俳優の連続的な演技や感情に合わせて、周囲の光や影が変化する。また、そこには光と影、青い光と赤い光といった、空間的な要素の二極構成とその反復的提示もある。登場人物たちは、この光と影の戯れに意識的ではないが、それらは彼らの感情と結びついている。強烈なスポットライトや赤い光、濃密な暗闇は禍々しく、物語の死の側面と密接な関係をもつ。それによって、彼らはうまく行動できずに亡霊的な様相を示す。

映画史においては、光と影のさまざまな使用法が実践されてきた。レネが関心をもつのは、ミュージカル映画やバンドデシネにおけるような光や色彩の多様性である。第三章ではオルフェウス物語に言及するが、第四章ではそのヴァリエーションとしての吸血鬼物語が見られる。つまり、〈追う男－追われる女〉という形式は、愛する男性を、サビーヌ・アゼマが主役を演じる女性が死に至らしめるものに移行する。光が消え、背後に濃密な闇が忍び寄るとき、男女は〈死に至る愛〉を交わすのである。

１．１．４．舞台装置の構築

第五章において、舞台装置の構築を取り上げる。レネは演劇的作品において、戯曲を忠実に脚色しつつも、その周囲の舞台装置の構築にこだわりを見せる。それは一体的な空間として提示され、舞台装置の細部に変化をつける。そしてそれは、登場人物を閉じ込め、心を揺さぶる閉鎖的な空間でもある。そこで、かつて書かれた戯曲は再賦活化され、観劇する観客に愉しみを与える。その一方で、舞台空間は、登場人物が退出すれば、輝きを失った空虚な空間にもなりうる。したがって舞台空間とは、戯曲が演じられてはじめて輝きうる空間である。また観客は、登場人物からは距離をもちながら、このような空間と俳優の演技を観察する。

レネは、1980 年代以降、アンリ・ベルンシュタインやジャン・アヌイなどの演劇作品に回帰し

ているが、空間的な諸要素を際立たせつつ、フランスの文化遺産と言うべき戯曲を再活性化している。また彼は最近では、幻想映画としては古典的な吸血鬼映画やフランク・ボーゼージの映画作品からの影響があり[4]、演劇的作品としては、ヴィスコンティの諸作品にくわえて、ハリウッドのミュージカル・コメディ、サイレント期のチャーリー・チェイス主演のドタバタ喜劇などの古典的なハリウッド映画を参照している[5]。他方で、レネは近年アメリカの連続ドラマへの関心を示すように[6]、それは単なる古典回帰でもない。すなわち彼は、現代におけるエンターテインメント作品の基盤として、演劇的作品における空間的な諸要素を活用するのである。

以上の四章を通して、レネ作品における空間的な諸要素の織り成しは議論される。作られた時期や作風によって違いはあれども、周囲の空間は、登場人物を閉じ込め、揺さぶり、彼／彼女になんらかの影響 ── 多くは死に至る悪影響 ── を与えるために、入念に構成される。そして、空間は主人公を圧迫するような存在感をもち、主人公と密接な関係をもつひとりの〈登場人物〉として考察の対象となる。

１．２．映画記号学の展望

ところで、空間論は、映画分析においてはこれまでそれほど取り上げられることのなかった分野である。それはおそらく、文学分析をモデルとした映画物語論において、とりわけ語りや語り手の問題に焦点をあてられる中で、空間を副次的な分析対象として十分に考慮しなかったからであろう。しかし、小説はもとより映画においても、空間は意味をなすひとつのシニフィアンである。とくに映画では、空間はスクリーン上に現れているので、それを分析対象として見過ごすことはできない。とはいえ、あらゆる映画作品のあらゆる空間が分析に値するわけでもない。

重要なのは、カメラで空間を漫然と撮影するのでもなく、また前景で演技する登場人物の単なる背景として空間を見なすのでもなく、映画作家がある空間に積極的に関与し、あらゆる手段を用いて空間を映像上で再構築し、物語の上で意味をなすひとりの〈登場人物〉として重きを置くことである。レネの短編『夜と霧』を例に取れば、アウシュヴィッツ[7]を単に事後的・観光的に観

---

[4] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 189.
[5] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *ibid.*, p. 190.
[6] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *ibid.*, pp. 206-207. たとえば『ミレニアム』、『24 -TWENTY FOUR-』、『セックス・アンド・ザ・シティ』などのドラマシリーズ。レネ作品では、『六つの心』以降、音楽は『ミレニアム』や『X ファイル』のマーク・スノウが担当している。
[7] なお、本論考における『夜と霧』の舞台としての〈アウシュヴィッツ〉は、実際に撮影されたアウシュヴィッツ・ビルケナウ・マイダネクという絶滅収容所の総称を意味していることを申し添えておく。

察することだけがその目的ではない。観察された空間がわれわれに対して問いを投げかけ、視覚を通してなんらかの感情を直接的に喚起・経験するようにしむける（たとえば『夜の霧』において〈アウシュヴィッツを繰り返さない〉など）という、映画作家自身による空間についての考察とその再構成が肝心である。

したがって、以下の分析で明らかにするのは、個々の空間的な要素の観察を通じて、その諸要素が織り成す効果である。別の言い方をすれば、映画における空間は、映画作家自身が自らの問いを通して新たな意味を組み立てる事象でもある。いうなれば、映画作家とはひとりの〈建築士〉である。レネはこうした映画作家としての資質を持ち合わせている。

それでもなお、以上のことは理念的である。したがって、映画における空間分析を行うためには、それを理論によって裏付けする必要がある。そこで、映画記号学がひとつの要になる。1960年代にクリスチャン・メッツが創始した映画記号学からは、多くの理論的支流が生まれたが、とくに1980年代以降に活躍する理論家たちは、メッツの理論における空間論的観点の不十分さを認識していた。先にも触れたように、空間は登場人物に対して副次的なものと見なされていたのである。その批判としていくつもの空間論が書かれることになる。実際、初期の映画記号学で問題となった映画作家のひとりは、独特の映画技法を駆使して物語の流れを混乱させるレネであった[8]。しかし、空間論的に見れば、彼の映画作品は物語を混乱させるどころか、その流れに棹さすように作られている[9]。

そういうわけで、本論考では、副題にある第二のテーマとして、レネ作品の再検討は、以上のような映画理論を経由することで、空間的な諸要素の織り成しを分析対象にすることが可能になったのではないか、という仮説を立てる。まず、空間が議論の対象となるためには、それ自体が、登場人物の行動を中心とした物語に対して、ある種の〈過剰なもの〉として表現されなければならない。そうでなければ、物語の中で、空間が主人公と影響関係にあるひとりの〈登場人物〉として機能することはなかろう。また、こうした〈過剰さ〉を見出し分析する理論的な作業を通じて、レネと他の映画作家との結びつきを発見することが出来る。

たとえば第二章では、断片化されたモンタージュという技法によって、都市空間の存在感が

---

[8] 「1966年にジャン=リュック・ゴダールやアラン・レネを拒否すること、それはある種映画の外に身を置いてしまうことである」。METZ Christian, « Le cinéma moderne et la narrativité », in *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, pp. 186-187; クリスチャン・メッツ、「現代映画と叙述性」、『映画における意味作用に関する試論』所収、p. 313。邦訳ではここにロブ=グリエの名前も挙げられているが、原書ではそのような記述はない。

[9] 空間に関してではないが、メッツ自身も述べている。「それ〔＝映画〕はよりたくさん、よりよく物語的である」。そして「現代映画の主要な貢献は映画の物語を豊かにしたことにある」。 METZ, *ibid.*, p. 205; メッツ、同書、pp. 335-336。さらには「現代映画作品のもっとも印象深い特徴のひとつは、それらがかなり理解可能であるということである」。 METZ, *ibid.*, p. 220; メッツ、同書、p. 352。

登場人物と並置される形で浮かび上がる。映画理論家アンドレ・ガルディは、その著書において、スクリーン上にあるシニフィアンとしての広がりを「説話空間」とし、それよりも広範囲にわたり物語の基盤をなす、包括的で想像的なシニフィエとしての広がりを「物語世界空間」として、映画における物語空間を二層構造とみなして論じる[10]。『二十四時間の情事』や『ミュリエル』では、「説話空間」の合間に、登場人物の行動に接関与しない「物語世界空間」が断続的に挿入される。後者がスクリーン上に現れれば、それはただちに前者に取り込まれるが、それでも後者と登場人物との物語的な結びつきは弱い。また、それは都市そのものを提示するので、映画における都市空間の考察を可能にする。要するに、レネ初期を特徴づけるのは、都市空間という広がりの、物語への自由な挿入である。それによって、都市が人々に及ぼす影響をわれわれが理解することができる。

第三章では、幻想映画に特徴的な周囲の雰囲気の織り成しが問題となる。この場合、理論的には、デイヴィッド・ボードウェルとクリスティン・トンプソンの小津安二郎論が重要である。そこでは、エイゼンシュテインにおける「倍音モンタージュ」という理論を基礎として[11]、背景の空間の前景への突出が議論される[12]。『去年マリエンバートで』を例に取れば、明と暗、光と影、城館と庭園といった二項対立的な空間的要素の反復が登場人物の周囲で織り成され、前景化し、登場人物の行動性を剥奪する。とりわけ周囲の空間の変化は、登場人物にはなぜか意識されない。そしてそこでは空間が、登場人物を支配するかのような存在感をもつ。

第四章では、光と影、色彩をもった光が〈過剰なもの〉として議論される。映画理論家ジャック・オーモンは、空間的な要素を一種の「マチエール」と見なす[13]。ここでは、フランチェス

---

[10] GARDIES André, *L'Espace au cinéme*, pp. 59-103.

[11] エイゼンシュテインいわく「倍音モンタージュ」とは、「相互に衝突したり、基本的なトーンと衝突したりする二次的な音響の大群」であって、「基本的なトーンを包囲」するものである。エイゼンシュテイン、「映画における四次元」、『エイゼンシュテイン全集6 』所収、pp. 92-110。

[12] 小津作品では、「〔物語の原因ー結果の鎖によって動機づけられていない〕空間は〔物語の〕原因ー結果のシークエンスとならぶよう、時としてはそれに対立して組立てられていて、その〔空間の〕シークエンスは逆にときどきその作品の基本的構造の水準にまで『前面におしだされる』〔…〕。このように『前面におしだされた』空間構造は主音と倍音の相互作用を通して生みだされる〔…〕。空間は主要な要素と倍音の織合わせによって終始動かされ、ショットごとに目立ったり、後退したりする。もし空間にこのような働きの可能性があれば物語的直線性はもはや映画の構造の核心になる必要がない〔…〕」。クリスティン・トンプソン／デイヴィッド・ボードウェル、「小津作品における空間と説話（上）」（出口丈人訳）、『ユリイカ』、1981 年 6 月号、pp.143-144。また、小津作品には「物語とさまざまな空間構造の間にひとつの亀裂があって、この亀裂の範囲内で、われわれは、（エイゼンシュテインや〔ジャック・〕タチの作品のように）空間が原因ー結果の鎖と優位性を争うことができる作品を眼にすることができる」のであり、小津作品の「空間は、複数の読み方を要求し、空間それ自体のために、われわれが、たとえどんなめまいが起きようと、空間の内部でたわむれるよう挑発する」。クリスティン・トンプソン／デイヴィッド・ボードウェル、「小津作品における空間と説話（下）」（出口丈人訳）、『ユリイカ』、1981 年 9 月号、p. 165。なお初出は、TOMPSON Kristin, BORDWELL David, « Space and Narrative in the Films of Ozu », in *Screen*, Summer 1976, Vol. 17, No. 2, Oxford University Press.

[13] 「ここで私〔オーモン〕が狙うものはしたがって少なくとも二重であろう。〔第一に〕マチエールとしての映像の一種の感覚的快楽の、映画作品によるプログラミングである。〔…〕古典映画一般は必ずしもそれを出し惜しみしているわけではない。

コ・カセッティによるオーモンの議論の要約を見てみよう。

〔『ゲームの規則』（1939）の冒頭の分析において〕彼〔オーモン〕は映画作品によって限定される空間に取り組む。空間こそが「現実（レアリテ）」の諸特徴を再生産する。つまりそれは、空間がある出来事の場所を指し示すこと（指示対象空間）、空間が舞台装置として提示されること（舞台空間）、あるいは空間が切り返しショットのような諸手法を動員すること（映画（フィルミック）空間）など、空間は完全に認識可能で、経めぐることが可能で、住まうことが可能なものとして提示される。こういった伝統的な表象モデルに、「こちら側」と「あちら側」が介入する。「こちら側」では、映画の構成要素の数々（黒色と白色、運動、フレーム）が空間を描き出しながら、われわれが見るものをなにか具体的なもの、触知可能なものになるまでに、その物質性を明らかにする。つまりそれはシニフィアンの戯れである。「あちら側」〔＝観客の巻き込み〕では、観客は描き出された空間を再び経めぐり、「マチエールとしての映像の一種の感覚的快楽」を生きる。空間は「喚起（évocation）」という読解へと開かれる[14]。

以上のように、オーモンの映画美学には両義的で難解な表現が多いが、いずれにせよここでオーモンやカセッティが示すのは、カメラがとらえる深さのある空間、われわれが日常で認識するのとほぼ同一の映像空間に対して、その深さの手前や登場人物の周囲に広がる、光や影などで織り成される〈浅い空間〉と言うべきものと、その空間的な要素によって喚起される観客の感情である。それは、ホルバインの絵画《大使たち》（1533）における、人物の手前に描かれた頭蓋骨を読解するかのごとくである。オーモンがレネ作品に言及することは稀であるが、彼の議論は、1980 年代のレネ作品を分析する上でのよき理論的指標であると言える。

第五章では、舞台空間の記号学とでも言うべきものが展開される。オーモンは論文「空間とマチエール」でこう述べる。

この作品〔『ゲームの規則』〕の映像は、演劇的である以前に絵画的でもある。その限り

それを狩り出し、光のディスクールに注意深くなるだけで十分である〔…〕。他方で── この快楽とは相関関係にあるが── 、諸特徴の産出があり、私がそれについて仮定したいのは〔…〕、諸特徴が意味論的な知の言葉遣いでの読解以上に、象徴的な活動〔…〕に属しているということである。普遍的に認めることが可能な『コード化された意味作用』以上に、それらは一連の『喚起』を分配し、それ〔喚起〕は個人に独特の表現モードをもってすればおそらく再把握可能であろう」。AUMONT Jacques, « L'Espace et la matière », in *Théorie du film*, pp. 19-20.

[14] CASSETI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, pp. 261-262.なお引用内引用は、AUMONT, *op. cit.,* p. 20.

で、その映像はやはり造形的／図像的の古い二分法に属している。われわれは古典的映画に対して、さらには物語映画一般に対して、それ〔二分法〕を惹起することにあまり慣れていないが、最近になって静止映像についてのいくつかの仕事を通じて再び脚光を浴びることとなった。したがって、可能であれば厳密な意味での表象の（諸）システムの研究と結びつけながら、このシステムのこちら側といったものの広がりを検討すべきである。そこでは、ミメーシスを確実にするためだけではなく、また── 明白ではないが── 意味の補充、絶え間なく秘やかな一種の対話主義をそこに書き込むためにも、造形的な諸価値（諸色彩、諸表層、単純な諸形式とそれらの結合、光、『純粋な』諸運動など）が構成されるであろう[15]。

ここでオーモンは、どちらかと言えば、絵画的・図像的・表層的なものに重きを置いて論じている。しかしながら本論考において重要なのは、演劇的／絵画的、造形的／図像的という二項対立的な表象のシステムである。第五章の中で、もっぱらレネ作品の舞台装置を吟味するが、それは単独で意味をなすのではなく、別の項との関係において意味の織り成しに参与する[16]。

たとえば望ましき記号からはみ出さないということについて、ある映画作品がバルトが言うところの「情意の祝祭（festival d'affects）」であるだけではなくて、いくばくかもろもろのシニフィアンの諸要素の組織化（あるいは軽い感じだと、集合体）でもあるのだと考えるや否や、われわれはその〔記号学の〕立場にいる。実際もちろん問題はかなり広大かつ複雑で、私はここでそれを示すことはできない。問題は記号学から着想を得た「テクスト」分析という唯一の問いから大きくはみ出し、「意味」それ自体の問いを提起することになろう。映画作品において、何が意味をなすのか？　潜在的には、記号学者にとって、すべてのもの（あるいはほとんどのもの）がである。これはおそらく再検討しなければならない仮定である。そして認めるべきでさえあろうが、読み取り可能であり、また読み取られたこれらすべての意味は、ある同一のシステムに「等しく」帰着すべきか？　おそらくそうではない。というのも、テクスト分析のグループの中でますます強調されるのは、〔ある同一のシステムより

[15] AUMONT, *op. cit.,* p. 12.

[16] 「問題はしたがって、核心としては、『表象のシステム（système de représentation）』の概念に関わり、それを掲げ、ここで吟味することにある。つまり問題は、形象化、レアリテの効果（effets de réalité）のレヴェルと、厳密な意味での表象のレヴェル、これらふたつのレヴェルに結びついた映画というコミュニケーション装置による観客に割り当てられた立場を、それらの相関関係や還元不可能性において斜めから捉えることにある」。AUMONT, *ibid.,* p. 11

も〕ありうべき諸システムの多様性、無限性そのものである。それは、構造分析によって長い間括弧に入れられてきた問題であるが、しかしこの数年来、より様々な形式の下で力強く現れている。つまり、映画作品のどの外観（dehors）のおかげで、この意味は存在するのかということである[17]。

オーモンが言うように、われわれが探究すべきは、レネ作品から空間的な要素の数々を取り出し、「ありうべき諸システムの多様性」、すなわち諸関係の束としての「表象のシステム」を構築することにある。またレネ自身も、こうした理論には一切言及しないとはいえ、この多様性をいつも追求してきたに違いない。それゆえ、シュザンヌ・リアンドラ=ギーグとジャン=ルイ・ルートラのレネ論におけるように、本論考では、可能な限り多岐にわたり、複眼的な視点に立った記号学的分析が必要である[18]。

[17] AUMONT, *ibid.*, p. 11
[18] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 22.

第２章　都市空間の相貌

２．１．初期短編作品における内的空間の構築

アラン・レネは、短編映画の作家としてデビューした。彼は第二次大戦後に、サッシャ・ギトリの映画作品の編集を担当していた友人ミリアム・ボルソツキの仲介で、ニコル・ヴェドレス監督の下で助監督として、長編ドキュメンタリー作品『パリ 1900 年』（1947）に参加する。彼はそれを皮切りに、芸術に関する短編作品を監督することになる。当時彼は、もっぱらピエール・ブロンベルジェら製作者からの注文を請け負う監督であったが、この頃すでにのちの長編作品につながる二種類の映画制作の仕方を見出している。ひとつは映像の〈断片化とモンタージュ〉、もうひとつはどこかを〈訪問し観察すること〉である。

２．１．１．映画制作の仕方①：〈断片化／モンタージュ〉

第一の仕方は、アーカイヴ・フッテージや、絵画や彫像を被写体とした映像を、ひとまず持続時間の短い断片へと解体し、そののちモンタージュによって再構成する手法である。たとえば『ヴァン・ゴッホ』では、もし絵画作品がゴッホの内面の表出であるとすれば、この短編映画でレネが行ったのは、表現されたものから芸術家の内面を探究する行為、タブローで構成された内的空間への没入と遡行である。この作品に関して、ロベール・ベナユンはレネの次のような言葉を引用する。

> 〔『ヴァン・ゴッホ』では〕時系列に応じてタブローを選ばなかったので、私〔レネ〕は空間の自由な探索、タブローの中の旅行が可能になったのです。〔モノクロで撮影したので〕色彩が〔空間の〕不均質性を私に強いるというおそれもありませんでした。私がつねづね望んでいたのは、モンタージュの自由を私に与えるような造形的な材料の内部へのこうした移動を試みることでした[19]。

このレネの発言からすれば、彼が諸断片のモンタージュによって試みたのは、現実空間とは異なる論理をもった、観客の予想だにしないもうひとつの新しい世界、すなわち内的空間を構築し

[19] BENAYOUN Robert, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire: de Hiroshima à Mélo*, p. 41.

開示すること、そして視覚を通して観客にその空間を経めぐらせ、経験させ、対象をよりよく理解させることである。

そのためにレネは、ゴッホの多くの絵画作品だけを素材として使用して、そこに、フレーミングの変化、クロース・アップの使用、モノクロ化、形象の抽象化、カメラ運動などの映画技法をくわえて絵画を断片化する[20]。さらに彼は、映像の自由な配列によって、ゴッホ作品の制作の時系列を無視する。このようにしてレネは、およそ 6 年間にわたるゴッホの画家としての活動期間を要約し、生家からフランスへと放浪する旅人の行程と、〈絶対〉を求めて狂気と自殺へ至る芸術家の秘やかな感情の変遷とを再構成した。

このように、ゴッホの「人生と精神の彷徨[21]」に忠実であるために、彼の絵画しか用いないので、この短編作品は、絵画に触発されてレネが再構成した、ひとつの想像的な〈ヴァン・ゴッホ美術館〉と言える。観客は、視覚を通じて、ゴッホの画家としての人生とこの想像的な美術館を経めぐる。映画研究者ヴァンサン・アミエルが『彫像もまた死す』のナレーションを借りて指摘するように、「ある〔芸術的〕対象は、それに対して向けられた、〔観客の〕いきいきとした眼差しを失ったときに死んでしまう[22]」。レネは、初期短編作品から現在の演劇的作品まで、観客の視覚的経験という点につねに意識的である。たびたびクロース・アップで強調される、カメラ視線のような人物画の力強い眼差しは、観客に対して、「近寄るなかれ」と拒絶するよりも「私を理解せよ」とばかりに、美術館で見る以上に彼の心の内奥を経めぐるように誘う。観客の眼差しによって、ゴッホの絵画もいわば〈救済される〉のである。

ところで、『ヴァン・ゴッホ』のテーマが画家の人生をたどることであったのに対して、レネは『ゲルニカ』や『彫像もまた死す』に政治的な意味合いを含ませる。彼は、芸術作品を用いて、ひとつの想像的な世界を再構築し、抑圧者と被抑圧者という二極が厳然と存在する世界を観客に経験させる。たとえば前者では、ピカソの有名な絵画作品と、そのモチーフになったナチスによるバスク地方の町の爆撃が重ね合わされる。後者においては、黒人芸術の向こう側に透けて見えるのは、アフリカ人の日常生活や儀礼と、それを抑圧するフランスの植民地主義政策である。アミエルによれば、芸術作品とは民衆と世界とを結びつける「インターフェース[23]」であるとされるが、これらの映画作品もまた、民衆と世界をつなぐインターフェース、芸術作品を用いて再

---

[20] この点に関しては、次を参照。AMIEL Vincent, « Unité et fragmentation dans *Van Gogh* et *Guernica* d'Alain Resnais », in *Le Court Métrage français de 1945 à 1968: De l'âge d'or aux contrebandiers*, pp. 111-117.

[21] レネは、冒頭の字幕の中で、ゴッホの「人生と精神の彷徨」をたどることを宣言している。また、冒頭で引用される弟への書簡において、ゴッホは自らを「目的地へと向かう旅人」と称している。

[22] AMIEL, *ibid.*, p. 112.

[23] AMIEL, *ibid.*, p. 112.

構築された内的空間をなしている。また、ここでレネの関心は、芸術家個人の内面から、広く世界的で人類史的なテーマへと移行している。

２．１．２．映画制作の仕方②：〈訪問／観察〉

レネの短編映画制作における第二の仕方は、今も多くのドキュメンタリー作品で活用されている。それは、こんにちのフレデリック・ワイズマンや想田和弘、あるいはレイモン・ドゥパルドンの諸作品におけるように、監督がインタヴューや対話を積極的に行うのではなく、むしろ対象から距離を取って、ある施設やある人物を徹底して観察する手法である[24]。つまりレネは、1940 年代後半から 1950 年代前半にかけて、注文仕事の〈画家のアトリエ訪問[25]〉シリーズや『ヴァン・ゴッホ』などにおいて画家や芸術作品を対象としたが、1950 年代後半に入ると、『世界の全ての記憶』や、スチレン工場についての『スチレンの詩』においては、訪問先の空間そのものを観察対象にするのである。

レネは、『世界の全ての記憶』において、ワイズマンがパリで撮影した諸作品を先取りするように[26]、その起源が 14 世紀にまで遡るパリの国立図書館をくまなく観察する。カメラは、あらゆる書物を保管した国立図書館に侵入し、その閉ざされた空間内部で働く司書や調査する読者の活動を一瞥しながら（とはいえそれには密着せずに）、人類の知の集積、世界の〈脳〉、〈世界の全ての記憶〉をわれわれに提示し、迷宮的な空間の秘密を明らかにしようとする。観客は、現在・過去・未来を含んだ記憶の総体の探索を通して、記憶の意義や活用、知識の欠損への恐怖、知識による未来の幸福などについて思考することを促される[27]。視線を担う主体のないカメラによる謎めいた空間の〈訪問／観察〉は、たとえばロバート・モンゴメリーの『湖中の女』（1947）のような一人称の語り手による探偵映画風である[28]。しかし重要なのは、レネがこの観察を、主体のなさやテーマの普遍性ゆえに、あたかも人類全体が行っているかのように見せか

---

[24] 想田の〈観察映画〉については、想田和弘、『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』、第 2 章を参照。

[25] 1947 年にレネが撮影した画家は、アンリ・ゲッツ（Henri Goetz, 1909-1989）ハンス・ハルトゥング（Hans Hartung, 1904-1989）、クリスティーヌ・ブーメステル（Christine Boumeester, 1904-1971）、セザール・ドメラ（César Domela, 1900-1992）、リュシアン・クートー（Lucien Coutaud, 1904-1977）。またレネは、第二次大戦直後に、友人フレデリック・ドゥ・トヴァルニキに同行して、哲学者マルティン・ハイデガーの住む山荘を訪問し、インタビューを行ってもいる。

[26] 『コメディ・フランセーズ：演じられた愛』（*La Comédie-Française ou L'amour joué*, 1996）、『パリ・オペラ座のすべて』（*La danse - Le ballet de l'Opéra de Paris*, 2009）、『クレイジーホース・パリ：夜の宝石たち』（*Crazy Horse* , 2011）の三作品。

[27] このような行程は、レネの短編『アトリエ 15 の秘密』と似ている。これは、ある工場の労働者に発症した謎の病気を調査するという体裁で構成された、工場労働者の職業病に関するドキュメンタリー作品である。

[28] 『世界の全ての記憶』で一瞬映し出される、山積みにされたジャン・レイの『ハリー・ディクソンの冒険』は、レネが映画化しようとした探偵小説である。1951 年以来、脚本を担当したトヴァルニキは、国立図書館に通い詰めて蔵書を参照していた。

けることである。

２．１．３．『夜と霧』の試み：未来の創出

この〈断片化／モンタージュ〉と〈訪問／観察〉という映画制作の姿勢は、代表作『夜と霧』において融合する。レネは、一方では 1955 年にポーランドのアウシュヴィッツを訪問し、鉄条網で仕切られた廃墟な空間をカラー映像で撮影する。カメラは、迷路に迷い込んだようにそこを彷徨い、そこで死んだ人たちと同様にもはや外へ出ることはない。見方を変えれば、この 30 ショットほどのカラー映像は、その色彩の豊かさと人気のない静けさゆえに、過去の忌まわしき出来事などなかったかのような、一種の絵葉書的で観光的な印象を与える[29]。これが『夜と霧』の第一の映像群である。

他方、第二の映像群は、およそ 280 ショットの写真やアーカイヴ・フッテージなど、白黒の過去の映像資料で構成されている。それらは、歴史考証を担当した二人の歴史家、アンリ・ミシェル[30]とオルガ・ヴォルムセール[31]、そしてレネによって、主にオランダやポーランドのアーカイヴで選定された。レネは、これらの映像断片を巧みにモンタージュし、およそ 30 分の短編映画に仕立て上げた[32]。

そもそも『夜と霧』の基本構想は、ミシェルとヴォルムセールが前年の 1954 年にパリ 5 区のユルム通りで企画・開催した、第二次世界大戦が生み出した強制収容所という人類史上例を見ない新たなシステムについての展示会、「抵抗・解放・強制移送」に由来する。それを映像化して半永久的に保存し、各地での上映と鑑賞を可能にし、展示会以上の強烈な視覚的印象と人類史的問題に対する認識を観客に与えることが、『夜と霧』の制作意図である。その意味では、この作品は文字通り「展示会映画[33]」である。『ヴァン・ゴッホ』におけるごとく、観客は映像

---

[29] 「〔過去において〕火葬場は、場合によっては絵葉書のような雰囲気をもちえた。時が経ち、こんにちでは、観光客はそこで写真を撮ってもらうのだ」。CAYROL Jean, *Nuit et Brouillard*, p. 37.

[30] 1907-1986。第二次世界大戦歴史委員会の事務局長を務め、大戦の記録や資料を収集し、雑誌を編纂した歴史家。

[31] 1912-2002。第二次世界大戦直後にドイツに入り、ナチスの強制収容所のシステムを研究した草分け的存在であった。

[32] 実は『夜と霧』には、レネ自身がポーランドで撮影した白黒映像もいくつか存在する。たとえば、画面の下から上へと汽車が駆け抜けるショットである（20 分 54 秒）。このショットに関しては、以下を参照。LINDEPERG Sylvie, *Nuit et Brouillard: Un film dans l'histoire*, pp. 97-98.

[33] 〈展示会映画（film-exposition）〉という造語は、ジャン・コクトーに関するフィリップ・アズーリとジャン=マルク・ラランヌの著作から引用した。AZOURY Philippe et LALANNE Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma: Désordres*, p. 94. その言葉は、コクトーの『オルフェの遺言』（1959）についての記述の中に見られる。ところで彼らの発言において興味深いのは、コクトーがこの作品を撮る前に企画していた三部構成のドキュメンタリー映画（その一部が結局『オルフェの遺言』になった）のある部分の監督として、レネの名前が挙がっていたことである。製作段階には入っていないと思われるが、それでもレネとコクトーのつながり示すエピソードとして貴重である（*Ibid.*, p.90.）。

を通して〈アウシュヴィッツ博物館〉を想像的に一周する。

このように『夜と霧』には、レネによる 1955 年のアウシュヴィッツの〈訪問／観察〉と、収容者の苛酷な生活――到着から寝食、労働、病気や死、解放まで――のモンタージュによる再現という二系列の並置がある。そしてこの作品には、〈アウシュヴィッツを繰り返してはならない〉という世界に向けたメッセージがある。たしかにその断言は、二人の歴史家と、ナレーション部分の執筆を担当した作家ジャン・ケロールに負っている。ケロールが述べるように、この作品は未来に向けた一種の「警報装置」であり、「『夜と霧』は記憶の映画であるだけではなく、大いなる不安の映画でもある」[34]。第二次大戦後のフランスは、インドシナ戦争やアルジェリア戦争という植民地問題に揺れていた。国際的には、朝鮮戦争の勃発や東西冷戦構造の確立、東側への対抗措置としての西ドイツの再軍備が急がれた時代、ソヴィエトにおける収容所の実態も明らかとなった時代であった。それゆえ『夜と霧』には、忍び寄る〈第三次世界大戦〉の開始を阻止し、〈アウシュヴィッツを繰り返してはならない〉というメッセージを発する必要があった。

そこでレネは、ヴォルムセールとミシェル、ケロールのメッセージを、映画という表現媒体に載せ、芸術作品に昇華させて、観客に危機に対する認識を広く喚起する役割を担う。とはいえ、どのようにしてまだ現実のものではない危機を語るのか。また、危機があるとしても、どのようにして観客にそれを阻止せよとの団結を呼びかけるのか。

レネならば、この問いの数々に対して、過去のアウシュヴィッツと現在のアウシュヴィッツの絶え間ない反復、つまり過去と現在の自由なモンタージュという、映画独特の並置と再構成の手法によって危機を語る、と答えるであろう。彼は、多くの消えゆく命と累々たる死体で覆われた過去の断片的な時空間（原因）と、廃墟となり無人となった淀んだ現在の時空間（結果）とを自由に連接し、われわれに未来の生と死の行方、再び迫る戦争の危機を観客に想像させる。ケロールは、「われわれの周りにも、運のいいカポや、社会に復帰した将校、知られていない密告者がいる[35]」や「それでは、誰に責任があるというのか[36]」といった、観客にありうべき未来を喚起する言葉を発する。結局、『夜と霧』の試みは、外的世界から切り離された、ユートピアとは正反対の相貌をもつ「もうひとつの世界[37]」の横断と密接な関係がある。モンタージュによっ

---

[34] « Nous avons conçu *Nuit et Brouillard* comme un dispositif d'alerte », Article de Jean Cayrol, extrait des *Lettres françaises*, n° 606, février 1956.　ただし引用は、2003 年にフランスの Arte 社から発売された『夜と霧』DVD の付録リーフレット（pp. 8-9.）に拠った。

[35] CAYROL, *Nuit et Brouillard*, p. 43.

[36] CAYROL, *ibid.*, p.41.

[37] CAYROL, *ibid.*, p. 21.　ところで、篠田浩一郎は著書『閉ざされた時空――ナチ強制収容所の文学』の中で、強制収容所を、ユートピアとほぼ同じ構造であるが天国と地獄がひっくり返った、「逆ユートピア」（p. 145）と呼ぶ。また彼はそこで、「トレブリンカ駅の時計は〔ペンキで描かれていたので〕いつも午後三時を指していた」（p. 128）ように、強制収容所の中では時

て再構成された過去と現在が自由に混合された無時間的な閉鎖空間内部を、主体のないカメラの鳥瞰的な横断を通じて視覚的に経めぐり、経験することによって、観客は人類全体の問題としてありうべき未来の時空までも予見するようにしむけられるのである。

実際、この方法は逆説的である。というのも、過去における地獄のような強制収容所と現在における廃墟の並置、過去における収容者の飽和から現在における人気なさという落差によって、歴史上類を見ないこの死の空間を、想像的に 180 度反転させて、人類と世界の未来を観客に喚起するからである[38]。それは、マイナスとマイナスの掛け算によってプラスを生み出す弁証法的な試みである[39]。また、〈訪問／観察〉と〈断片化／モンタージュ〉とによる死の空間の徹底した提示は、世界の終わりではなく、一度死して蘇るという、生の起源を想像させる。過去の災厄と廃墟を通じて、〈アウシュヴィッツを繰り返してはならない〉という未来の責任応答と、待ち望まれる新しい世界の再構築を観客に呼びかけるのである[40]。以上の理由から、『夜と霧』における〈訪問／観察〉と〈断片化／モンタージュ〉の融合は倫理的であると言える。

２．１．４．〈内部探索〉と〈外部探索〉

このように、レネの短編ドキュメンタリー作品群（「画家のアトリエ訪問」シリーズを除く）には、追跡するべき中心人物はおらず、その行動がさまざまな場所で展開されることもない。むしろカメラは、物理的な空間にせよ人物の感情にせよ、秘やかなものや閉ざされたものの内部に入り込み、そこを彷徨う。それは、ドキュメンタリー映画研究者フランソワ・ニネーの表現を借りれば、外へと遠心的に展開される〈外部探索（exploration）〉ではなく、渦を巻くように内側へと深く掘り進む〈内部探索（imploration）〉である。

> 〔『夜と霧』における〕レネのゆっくりとしたトラヴェリングの数々は、その運動が舞台装置への観客の投影よりもその内的空間への侵入を生みだすという意味において、外部探索である以上に〈内部探索〉である。伝統的なドキュメンタリー作品の観光的な側面とは逆に、

間は止まっていると述べている。

[38] 篠田浩一郎のいう「逆ー逆ユートピア」。篠田、同書、p. 243。

[39] 実際、レネは「1 ＋1 ＝3 」という表現を好む。「あるショットに別のショット、あるシークエンスに別のシークエンスをつなぎ、ある世界に別の世界、ある速度に別の速度を並置するのだ」と。L'entretien avec Alain Resnais par Claude BEYLIE, *L'Avant-Scène cinéma*, n° 263, mars 1981.

[40] レネ自身はこう言う。「『夜と霧』では、映像が暴力的になればなるほど、音楽はますます軽やかになります。〔ハンス・〕アイスラーが示そうとしたのは、人類の楽観主義と希望がいつも背後には存在するということでした」。*Premier plan*, 1956.

ここではそのトラヴェリングは、各地を移動するものとしてではなく、視覚の内面化、各人が参加する宿命的かつ偶然的な記憶の行程として機能している。『出来事とは人が訪れる場ではなく、ありうべき諸過程の交差、諸関係の結び目』（ポール・ヴェーヌ）なのである[41]。

この指摘は、『夜と霧』のみならず、レネの多くの作品に当てはまる。つまり観客は、各人が思い思いにある空間を観光するのではなく、あまたの人間がカメラの視覚を通して束になって参加し、その出来事としての空間をわれわれの共通問題として認識し、記憶の行程を経験するように促されるのである[42]。またそのために、ここでカメラは、いうなれば非人称的というよりも〈全人称的な眼球〉とでも言うべき視覚を偽装する。この点について、フランソワ・ニネーは、映画批評家セルジュ・ダネーの言葉を引用する。

1960 年代の曲がり角において、レネは良き映画作家以上の存在であった。つまり地震計測（sismographe）なのである。彼に生じたのは、現代性の根本的な出来事を捉えるというこの恐るべきことだった。たとえば、別のところでと同様に映画でも、ひとりの登場人物以上のものを考慮しなければならないだろう。それはすなわち人類である〔強調ダネー〕。ところでこの〔人類という〕登場人物は否定され（強制収容所）、放射能で汚染され（原子爆弾）、貶められた（拷問）ばかりであり、伝統的な映画ではそうしたことを〈回復させる〉のは不可能であった。つまり、ひとつの形式を見つけることが必要だったのである〔強調ニネー〕[43]。

フランソワ・ニネーがレネの短編作品に関して繰り返すのは、「映画の新たな形式を再度考案する[44]」ということである。要するに、伝統的な映画では直視できず、場合によっては隠蔽してしまい、解決できない、そういった出来事が第二次世界大戦において起こったのであるから、それを捉え直すためには映画言語の再考と革新が必要だった、そして、戦後にその一翼を担った映

---

[41] NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*, p. 98.

[42] ジル・ドゥルーズの議論にならって〈外部探索〉を「運動イメージ」、〈内部探索〉を「時間イメージ」と関連づけることは可能だろう。前者の場合、映像上の人物の運動すなわち行動が時間の継起を構成するのに対して、後者では、カメラがたどる記憶の行程が時間を構成するということである。したがって映像上には、前者では行動する現在の時間しかなく、後者では過去・現在・未来が混在して現れるということになる。

[43] NINEY, *ibid.*, p. 96. 原典は、DANEY Serge, *Ciné-journal: 1981-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1986, p. 164.

[44] NINEY, *ibid.*, p. 83 et 93.

画作家のひとりが〈断片化／モンタージュ〉の技法を駆使するレネであった、というのが彼らの主張である[45]。

結局、『世界の全ての記憶』における物理的なものであれ、『ヴァン・ゴッホ』における感情 ── 自殺へと至るゴッホの心境 ── であれ、探索すべき空間には展示会における観覧順序のようにゆるやかな物語構成があり、われわれは再構築されたこの内部空間をトラヴェリングでたどり経験するように誘われる[46]。それが〈内部探索〉である限り、なんらかの問題の追求・解決とそのための行動よりも、幻惑的で迷宮的な内部空間への誘いと彷徨に主眼が置かれているに違いない。レネは、観客を社会問題に挑む人物に同一化させるのではなく──なぜなら中心人物は現れないから──、カメラを〈全人類的な眼球〉のように装いながら、観客がその深奥に謎を秘めた物理的または心理的な内部空間を経めぐり、受容し、理解するようにしむける。彼は、観客に対して自らの主義主張を押しつけるのではなく、視覚を通して再構成されたもうひとつの内部空間から触発される記憶、感情、想像力に作品の意味を委ねるのである。またその限りで、『夜と霧』は未来への「警報装置」として機能するのである。

２．１．５．短編作品から長編作品へ

ここまで短編作品を中心に、初期における〈訪問／観察〉と〈断片化／モンタージュ〉というレネの映画制作の特徴を見た。ところで彼は、閉鎖的な空間の探究、すなわち観客の想像力を喚起する〈内部探索〉に関しては、短編作品で扱うには限界があると感じていたのではないか。『夜と霧』という完成された作品のあとでは類似作をたえず求められるおそれもあり、彼としては非日常的な特殊な空間の〈訪問／観察〉を専門とする映画作家になることを避けたかったのだろう[47]。

そこでレネは、主体のないドキュメンタリー作品よりも、主人公がいるフィクション作品の方が、

---

[45] ニネーがレネの諸作品に触れる前に検討するのは、旧来のプロパガンダ映画やニュース映画では、第二次大戦中に出現した新現象が追跡されるのと同時に、不都合な事実が必然的に隠蔽される、という過程である。ニネーによれば、このような戦中戦後のドキュメンタリー映画の、体制側への傾向に対するアンチテーゼとして、レネやクリス・マルケル、ジョルジュ・フランジュといった映画作家が、新たな形式の映画言語を思考しながら現れたのである。NINEY, *ibid.*, pp. 94-95.

[46] レネがこのような想像的空間の再構築を初めて実践したのは、ニコル・ヴェドレスとともに制作した『パリ 1900 年』においてであろう。この作品の特徴は、映画が誕生して間もない 1900 年から 1914 年までのパリの記録映像（演出の入ったものも含む）のみで構成されていることにある。彼らがモンタージュによって再構築するのは、二つの世界大戦以前のパリである。観客は、スクリーン上に現れた過去のパリを、展示会を訪れるかのごとく視覚的に周遊し、記憶を呼び戻すのである。

[47] 「レネが言うには、はじめに、『夜と霧』の製作者であるアルゴス・フィルムとコモから依頼があって、原爆についての映画を作って欲しいとのことだった。しかしそれでは結局、基本的には同じような作品を繰り返すことになるだけだった」。BENAYOUN, *op. cit.*, p. 62.

表現の可能性が広がると考えたに違いない。とはいえ、この〈訪問／観察〉と〈断片化／モンタージュ〉は、それ以後もしばらくは堅持される。その場合、重要なのは、閉鎖的な傾向性のある空間のモンタージュによる再構成と、そこを〈内部探索〉する登場人物たちの関係性である。この関係性を通して、死から生への反転の物語を描くことが、彼の初期の長編フィクション作品における目標となる。

そしてその閉鎖的な空間は、フィクション作品の舞台として主人公が行動する、より現実的で日常的なひろがりとならねばなるまい。そこでレネは、現代の都市を物語の舞台に設定する。それも、『二十四時間の情事』における広島や『ミュリエル』におけるブーローニュ=シュル=メールといった、第二次世界大戦の災厄を経験した都市が選ばれた。『戦争は終った』では、歴史と記憶をもったパリが舞台となる。結局そこには、都市空間とは閉鎖的であり、強制収容所的な死の空間であるという思想がある。それは『夜と霧』の延長線上にあり、そこには都市についての考察というドキュメンタリー的な要素、時代の拘束性が色濃く残っている。

さらにレネは、登場人物を中心として組織されるフィクション作品に、強制収容所的な死の側面をもつ都市空間の問題を織り込むために、都市を断片化し、モンタージュを用いて都市の描写と登場人物の行動とを並置させ、密接に関連づけさせる。つまり彼は、閉鎖的な都市空間を、主人公に対して影響を及ぼすもうひとりの〈登場人物〉に見立て、ときには都市空間の方が主人公よりも前面に突出するような形で強調する。映画理論家アンドレ・ガルディによれば、「与えられた映画物語においては、場所というものは、その複数性という事実によって、意味を産出する真のシステムへと組織され」るのであり、「その限りでは場所は登場人物とほとんど変わらない（両者はともに物語世界の『対象』である）」[48]。レネ作品の場合、空間と登場人物との間の不安定な関係性が物語の中心的なテーマとなる。いわばレネは、都市についての映画作品（単なる観光的な記述）ではなく、映画作品と主人公を〈ひとつの都市として再建築すること〉を目指すのである。

また、都市の閉鎖性を描くことで主人公の〈内部探索〉は可能となるが、その経めぐりは、レネが助監督を務めた『パリ 1900 年』のように、現代都市の水平的で同時的な描写にとどまる。そういうわけで、生の起源への探究、時間の遡行と過去への沈潜、さらには母胎への退行といった物語がそこに導入される[49]。閉鎖的な都市の描写と主人公の過去への遡行という二重の死の過程があってこそ、未来の希望という死から生への反転はいっそう成し遂げられることになろ

[48] GARDIES, *op. cit.*, p. 78.

[49] たとえば篠田浩一郎が援用するジャン・ケロールの小説『その声はいまも聞こえる』（*Je l'entends encore*, 1968）におけるような、幼児期を母とともに強制収容所で過ごしたがその記憶のない主人公が、その決定的な過去へと遡行する物語。

う。

付け加えると、都市空間と強制収容所の類似性に関連して、これらの作品の脚本を担当した作家たちは事実、強制収容所の経験と強く結びついている。『二十四時間の情事』のシナリオを書いたマルグリット・デュラスが第二次大戦中に結婚していたのは、強制収容所に送られ、戦後まもなくその体験を基に『人類』という小説を書いたロベール・アンテルムである。デュラスもまた後年、夫の身を案じる当時の苦しみを綴った小説『苦悩』を発表している。『夜と霧』のナレーション部分や『ミュリエル』の脚本を書いた詩人で小説家のジャン・ケロールは、マウトハウゼン強制収容所の生き残りとして知られている。『戦争は終った』の脚本を担当したスペイン出身の作家ホルヘ・センプルンは、ブーヘンヴァルト強制収容所での体験を著作に反映させている（『大いなる旅』や『ブーヘンヴァルトの日曜日』）。

このように、レネの初期長編作品のいくつかと強制収容所の問題とは切り離しえない。とくにケロールは、現代の都市空間と強制収容所のシステムを重ね合わせて考察したエッセーを発表してもいる。いずれにせよ、レネ作品と結びつきが強いと一般的に考えられているヌーヴォー・ロマン文学の流行の直前には、その源流をなすものとしての〈強制収容所文学〉があり[50]、レネはまず後者の文学潮流と密接な関係を結んでいる。

ところで、以上の作品群と、強制収容所と関わりのないアラン・ロブ=グリエがその撮影台本を手がけた『去年マリエンバートで』などの幻想映画の作品群とは、分析の上では区別したい。というのも後者では、非現実的で架空の空間が舞台であり、それゆえそこには都市の問題はあまり明瞭に現れていないからである。ともに閉鎖的であるが、後者の系列は次章で取り上げ、本章では現実の都市を舞台とした諸作品を分析対象としたい。

２．２．災厄の都市を描く：『二十四時間の情事』と広島／ヌヴェール

『二十四時間の情事』の冒頭では、呪文のように繰り返す男女の会話――彼「君は広島でなにも見ていないかった。何も」、彼女「私はすべてを見たの。すべてを」[51]――が響く中、彼

---

[50] 「〔ケロールの〕小説『ひとがあなたに語る』（*On vous parle*, 1947）は戦後のフランス小説史のなかで最初の非人称小説として、ユニークな位置を占めている。『ひと』はいわば特定の顔なしの人物、だれでもなくまただれでもありうる人物であり、そうした人物が語る物語として、むしろ無人称の小説であった。それはベケットの同様の小説がフランスに紹介されるに数年先立ち、また一九五〇年代に始まるいわゆる『新しい小説（ヌーヴォー・ロマン）』を、この特異な形式をつうじて予告するものであった」。篠田、前掲書、p. 193（強調篠田）。ところで、篠田の言う〈非人称〉や〈無人称〉は、それが人類の問題に関わるのであれば、〈全人称〉と言い換えてもさしつかえなかろう。

[51] DURAS Margrite, *Hiroshima Mon amour: scénario et dialogues*, p. 16; マルグリット・デュラス、『ヒロシマ私の恋人』、p. 31。

らの絡み合う肉体のショットの数々――灰や泥、汗にまみれた肌――と、原爆の悲惨さや、戦後に復興した広島の街のショットとが交互に提示される。後者のショット群では、主体のない匿名的なカメラがとらえた、登場人物のいない空間が次々に現れる。病院では、廊下での前進トラヴェリングのショットが二度繰り返される。はじめは患者たちが部屋の入口に佇んでいる。直後に病室内の患者をとらえた短いショットがいくつか続き、再び廊下に戻るが、今度は無人になっている。ここでは理由もなく人物が一瞬にして消え、空虚な空間が醸す不気味さをわれわれに感じさせる。

次に、男女のショットを挟んで、原爆資料館の映像が 20 ショットほど継起する。それは外観のショット―― 資料館への到着と入場―― から始まる。カメラは、緩やかな側方トラヴェリングでさまざまな展示物をとらえながら、資料館の内部を一周し、最後には建物の下に出て広場をとらえる。このように、展示物の羅列で構成されたこの部分は、原爆についての〈展示会映画〉をなしている。

それ以降、音声トラックでは男女の会話は続いているが、映像トラックでは、カメラは資料館を出て広島の街を彷徨する。まず男女のショットがあり、原爆投下直後の状況の再現映像、被爆者の記録映像、男女のショット、被爆者の後遺症に関する映像、男女のショット、黒い雨、被爆した魚、デモ行進、記念公園、資料館、原爆ドーム、男女のショットという具合に続く。およそ 13 分間のこの断片的な映像群を通じて、われわれは原爆の後遺症や被害の状況、1959 年当時の日本の政治的・社会的な状況、戦後に復興した広島の街のありようを一挙に知ることができる。

また、男女の声が重ねられているものの、匿名的で遍在的なカメラによる映像群が誰の視点から撮影されたかはわからない。それを、抱き合う男女が見た光景と考えることも不可能ではない。しかし、フランス人女性と日本人男性はこれらのショットには不在であり、われわれは彼らについての知識もまだない。それゆえこれらの映像群は、この男女の行動とは直接関わらない、ドキュメンタリー的なレヴェルに属していると言える。これもやはり〈人類の全人称的な眼球の周遊〉を装ったものである。以上のように、『二十四時間の情事』においても〈訪問／観察〉の手法が用いられている。実際、広島でのロケーション撮影[52]は、地元の有力者との交渉を必要とするので、日本の製作者たちを驚かせた。それでもレネがロケにこだわったのは、その場所を

[52] 広島ロケに関しては、港千尋／マリー=クリスティーヌ・ドゥ・ナヴァセル編、『HIROSHIMA 1958』に詳しい。エマニュエル・リヴァが撮影の合間に撮った多くの写真が所収されている。また、港千尋の『愛の小さな歴史』は『HIROSHIMA 1958』を補足するエッセーである。

直接撮影することで、原爆が投下されて十数年経った広島の現状や被害の状況を世界中の人々に知らしめることができると考えたからであろう。

とはいえ、われわれが目指すところは、都市の観察とはいえども、その成り立ちや機能や構造、住民の生活実態などからある都市を読み解く研究ではない。たとえば長編ドキュメンタリー映画であれば、都市の観察や調査を、住民や建築家のインタヴューなどを交えて綿密に行うことも可能であろう。しかし物語映画においては、都市の精密な実態調査は、不可能ではないにしても、原則としては、登場人物の劇行為の周囲に広がる空間の表面的な観察に終始せざるをえない。また、都市の生活実態は、ほとんど登場人物たちの行動様式から理解させざるをえない。これらの点は、〈映画における都市論〉を考える上でのひとつの制約となる。

くわえて、カメラによる都市の観察は、その自動的な記録装置という性質からして、プロとアマチュアを問わず誰にでも可能ではないかという疑問が生じても不思議ではない。それゆえ、〈映画における都市論〉を吟味する上では、両者を区別する基準、たとえば技法についての考察があってしかるべきである。さしあたり、都市の観察が芸術作品を通じて表現されるには、台詞で都市の歴史などについての言及があること、都市が舞台装置として登場人物の行動と密接な関係をもつこと、映画の技法 ── 場合によっては特殊な技法 ── を用いて都市それ自体を強調して提示すること、そして究極的には、都市空間がひとりの〈登場人物〉として主人公に影響 ── どちらかと言えば悪い影響 ── を及ぼす存在感をもつことなどが条件として挙げられる。レネもこの点に意識的であった。

> 私には徹底してやりたいことがあって、それは映像にある種の想像力の広がりを与えることです。しかしその自由度があるとすれば、それはモンタージュのレヴェルででしかないでしょう。どのように扱っても、カメラはやはり受動的なものでしかない。つまりそれはレンズなのであって、カメラは被写体を記録するだけなのです。ショットそれ自体には何の意味もありません[53]。

彼はこの発言では都市を論じてはいないが、以下のように言い換えることができる。つまり、〈映画における都市論〉としては、映像の中に都市が映っているだけでは十分ではなく、ロケーション撮影にくわえて、素材としての映像をいかに配列＝モンタージュし、存在感をもたせながら都市を再構築し、それを主人公との関係においてどのように解釈するかが重要となる。一言で言え

[53] *L'Arc* n° 31, p. 97; ジョン・ウォード、『アラン・レネの世界』、p. 187。

ば、〈映画における都市論〉とは、先に触れた通り、〈都市についての映画〉ではなく、〈映画作品と主人公の都市化〉である。『二十四時間の情事』では、レネが原爆が投下された都市をいかなる技法で表現するのか、観客がいかにその都市を視覚的に経験するのかが問われることになる。

２．２．１．広島／昼

原爆によって荒廃した街の現在という西欧の観客の好奇心を満たすために、この作品の前半では都市の記述が中心となる。広島には、一方では、資料館や記念公園、女主人公が宿泊するインターナショナル式のホテルなど、幾何学的なデザインをもつ現代的な建造物がある。他方で、病院、土産物店、映画館、繁華街や商店街があり、川や橋、川沿いの道、路面電車、広々とした街路、駅、屋上の遊園地などがある。これらのものは、基本的には戦後に建てられた復興の象徴である。ただしそこからは、主役を演じるエマニュエル・リヴァが撮影の合間に撮ったスナップ写真にあるような、路地裏の木造家屋の風景、未開発地域の光景はほとんど排除されている。したがって導入部では、レネが意図的に都市景観のみを選択したことがわかる。

それに対して、未整備の道（とくに資料館の前）、石仏、葉のない木々が生えた野原、原爆ドームなどのショットは、災厄の痕跡を留めている。また、それ以上にその痕跡をもつのは、広島の住人である。後遺症に苦しむ人たちはもとより、学生服姿の少年たち、川縁に佇む子どもたち、デモ行進の群衆は、多かれ少なかれ原爆の影響を免れていないように思われる。ところで、リヴァのスナップ写真群の被写体は、その多くが子どもであり、いきいきとして笑顔があふれ、後遺症とは一見して無縁な印象を受ける。とすれば、住人に関しても、レネはある程度選別・排除を意図的に行っていたと考えられる。

以上のように、レネの映画作品とリヴァのスナップ写真を比べれば、いくつかのことがわかる。前者では、木造家屋が密集した日常の風景は取り除かれ、観光的な光景が選ばれているけれども、われわれは、後遺症に苛まれる住民と同様に、一度廃墟と化したこの街を無傷でのどかな都市として経験することはもはや不可能であるという印象をもたざるをえない。たしかに植物や生物に生命の息吹を感じることもできるが、たとえ戦後の復興を果たしたとしても、都市が被った死の痕跡はぬぐい去れないことが強調されている。

くわえて『二十四時間の情事』には、『夜と霧』と同様に、アーカイヴ・フッテージや他の映画作品の断片を織り交ぜて、観客に嫌悪や恐怖を与える、原爆の投下直後の街の様子や、

直接的被害や後遺症に関する衝撃的な映像の列挙がある。原爆の威力は、男女の声が語るように、われわれの想像を超えるものである。温度、死者数、後遺症の数々、それらはいずれも人類史上で最悪である。レネが浮き彫りにしたいのは、このような死の側面である。

ところで、視覚的な都市の経めぐりとしては、ソヴィエトの映画監督ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』（1929）の事例が挙げられる。この作品では、オデッサという勃興する都市の活気ある風景が映し出される。当然、レネはそれに影響を受けていると思われるが、広島との違いがあるとすれば、後者は根無し草となった廃墟の都市であり、観客としてもどこか居心地が悪く落ち着かないということである。病院の廊下での人々の消失が示すように、住民たちが突然死に絶えてしまう可能性がそこにはかいま見える。

たしかにカメラは街に没入し、その隅々まで眺めるので、広島の戦後復興や、反戦や反核といった政治的テーマを読み取ることはできる。デモの群衆は人々の活力を示している。それと同時に、われわれは生者が抜き取られた殺風景な現実の空間に直面させられる。広島は、アウシュヴィッツのごとく、原爆という災厄によって焼き尽くされた巨大な「墓地[54]」である。結局、レネはこの冒頭部分で、多様な諸断片を均しく自由に再配列して、都市のいきいきとした様子と現在まで続く地獄のような苦しみを、観客が一度に味わうようにする。ここで観客は、広島の負の相貌を、〈全人称〉を装う視覚を通して我が身に引き受け理解する。

さらに言えば、観客による都市の経験のために、二人の主人公がスクリーン上にまだはっきりと現れていないことが肝心である。それによってこそ、『カメラを持った男』におけるような、〈人類の全人称的な眼球の周遊〉の装いが可能となる。もしそこに登場人物がいれば、彼らの物語が語られてしまい、彼らの記憶を軸とした垂直的な時間性がただちに導入されてしまうだろう。ヴェルトフ作品でも『二十四時間の情事』の冒頭箇所でも、多元同時的な時間性と水平的な空間性において都市空間を提示するために、映像は断片化され、均質化され、羅列されるのである。

２．２．２．広島／夜

『二十四時間の情事』において、街の人々が群れをなして現れるのは日中だけである。作品の後半では、フランス人女性と日本人男性が彷徨する夜の街路には、人の姿はほとんど見ら

[54] 「『私の作品にはいつも墓地があります』と〔レネ自身は言う〕。死の収容所や広島の街は ── ゲルニカの街と同様に ── 、大墓地なのである」。LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 64。

れない[55]。万華鏡のようにきらめくネオンサイン、すなわち光を放つ広告は都市の象徴である。物語の上では、二人は建物の中に入るけれども、川縁のカフェ、百貨店、レストラン、銀行、映画館、駅、そしてキャバレーは、包括的に現代都市を構成している。道々はきらびやかであるが、全体として迷宮のようでもあり、彼らの視覚を刺激し、彼らはどこかに落ち着くことなく歩き続けなければならない。

このように、広島の街は、前半におけるドキュメンタリー的な昼の相貌と、後半におけるきらめく夜の相貌との、二極構成として描かれる。都市はけっして一面的ではなく、昼と夜とでは別の様相を呈する。つまり〈映画における都市論〉では、あらゆる映像の均質等価性と無秩序さによって、都市の全貌が視覚的に把握されるのである。また、観客に都市を経験させるためには、多様な側面が一挙に提示される必要がある。映像を継起させる映画では事実上不可能であるとしても、原理的にはすべてを遍在的かつ同時的に観客に見せなければならない。そのためにこそ、断片化されたモンタージュが用いられる。

たとえばヨリス・イヴェンスの『雨』（1929）には、あらゆる場所や種類の雨が含まれる。そこには雨の映像しかない。それに関して、ハンガリーの映画理論家ベラ・バラージュは、われわれは映画を見ながら、その雨を情報として知るのではなく、雨そのものを経験すると述べる[56]。レネ作品で言えば、それは『ヴァン・ゴッホ』にも当てはまる。ゴッホの絵画の順序や価値は考慮されずに、すべてが均質等価的に混成されている。それによって観客は、その映像の連鎖を包括的な視覚的効果として経験する[57]。

いずれにせよ、都市を〈訪問／観察〉し、撮影した映像を〈断片化／モンタージュ〉することからなる〈映画における都市論〉には、映像の混成的な側面と、個々の作家の技法的な側面がなければならない。そして、すべては等価なものとして断片化され再配列されるので、都市

---

[55] 広島の夜の街は、実際には無人ではない。夜のロケで待機中のリヴァと岡田英次を撮ったスナップ写真には、彼らを取り囲む野次馬が確認できる。港／ドゥ・ナヴァセル、前掲書、p. 91。

[56] 「最高の映画詩人の一人であるオランダの映画作家ヨリス・イヴェンスは、それとは反対に、何らの客観的な現実も観客に示そうとはしない。彼の有名な印象主義的映画『雨』と『橋』は、対象も事実も表現しない。〔…〕イヴェンスのあの情緒や画面の印象は、雨本来のテーマを非素材化する。〔…〕イヴェンスの映画の中の雨は、或る日或る所で降った、特定の具体的な雨ではない。〔…〕繊細な感受性をもってとらえられているのは、実際に雨の降っている光景ではなくて、静かに小止みなく降る春の雨が木の葉から滴り落ちるときの、池の面が雨で鳥肌立つときの、窓硝子を伝って一粒の雨滴がためらうように落ちていくときの、そしてまた濡れた舗道に街の生活が映るときの感じである。〔…〕面白いのは、ただ個々の、近接して眺められた、驚異的な視覚的効果だけである。対象ではなく、これらの映像がわれわれの体験になる」（強調バラージュ）。ベラ・バラージュ、『映画の理論』、pp. 251-253。

[57] ジャン・ヴィゴの『ニースについて』（1930）における都市の観察とは、それをあらゆる方向から見渡すことである。とくに航空俯瞰撮影はその象徴的な技法である。この作品で興味深いのは、場面Aから場面Bに移行するとき、すぐに転換されるのではなく、映像群Aと映像群Bが入り交じりながら徐々に転換していく、モザイク状になった独特のモンタージュ技法 ── モンタージュによるディゾルブ ── である。このモザイク状のモンタージュによって、当時のニースの富裕層と貧困層とが均質的に混ぜ合わされて提示されるのである。

は均質的になる。フランソワ・ニネーが引用した「出来事とは人が訪れる場ではなく、ありうべき諸過程の交差、諸関係の結び目」であるという歴史家ポール・ヴェーヌの言葉を借りれば、まさに都市は出来事であり、このような諸関係・諸価値の結び目となる。都市を考察する映画では、既存の価値や階級などを── ある種〈革命的〉に── すべて取り払い、都市そのものを、映像を通して一から再構築するのである。その意味において、『二十四時間の情事』は、再構築された都市を観察する映画ではなく、われわれが広島の街の再構築を視覚的に経験する映画である[58]。

ところで、ヴァルター・ルットマンの『伯林：大都市交響楽』（1927）では、朝から昼を経て夜へと向かう時系列は〈映画における都市論〉にはそれほど必要はないが、それでもこの作品で興味深いのは、夜の映像（第五幕）である。夜のベルリンは、昼とはまったく異なる、なじみのない相貌を露わにする。ネオンサインがきらめく街は、オーヴァー・ラップの手法が用いられ、その光の重なりによって、見知らぬ都市へと変貌を遂げる[59]。その強烈なネオンサインは、われわれを幻惑して都市のただなかに惹きつける。と同時に、眩暈的な光の重なりはわれわれを撥ねつけもする。それはのっぺりとした鏡のようであり、その魅惑的な光に誘われるが、実際に店の中に入るかどうかは物語上の問題でしかない。むしろ、夜の街路をカメラが通り抜けることが重要である。夜の都市は家庭でも職場でもない。人々はどこにも受け入れられず、落ち着かずに、迷宮的な街路をぶらつく。そこでわれわれは、功と罪の両面をもつ都市を経験する。現代都市の本質とは、綺麗さではなく、その綺麗さの裂け目から噴出する衝撃的なもの、恐怖こそが本質であると言える[60]。このように、〈映画における都市論〉においては、現代社会の正の部分も負の部分も等価的・混成的に提示されなければならない。

話題を『二十四時間の情事』に戻すと、広島の夜の街では、男女のぶらつきの傍らで、人々は姿を消し、空虚さという死の側面が浮かび上がる。そしてわれわれは、彼らとともに、輝く夜の街路という無時間的でユートピア的な空間に誘われる。そこはさまざまなネオンサインに彩ら

---

[58] この〈建築映画〉という点に関しては、鈴木了二の著作『建築映画── マテリアル・サスペンス』が示唆的である。

[59] その点は、ゴダールの『アルファヴィル』と同様である。この作品でも、真っ暗なパリは、もはやそこがどこであるか見当がつかず、鉄橋を走る列車は近未来的な様相をもつ。また、都市の映画としては、ディミトリ・キルサノフの『メニルモンタン』（1926）にも夜のパリの光の氾濫の事例が存在する。

[60] おそらくこれは、ヴァルター・ベンヤミンのある議論と関係がある。「ダダイストたちにおいて芸術作品は、もはや魅惑的な形姿や説得力ある響きであることをやめ、一発の銃弾となった。それは観る者に命中した。芸術作品はある種の性質を獲得した。これによって、映画の需要が促進されることになった。映画のもつ注意散逸をひき起こす要素も、ダダの芸術作品の場合と同様、まずもって触覚的要素だからである。これは場面とショットの転換に基づいている。場面やショットはひとくぎり、またひとくぎり、という具合に観る者に迫ってくるのである。映画は、ダダイズムがまだいわば道徳的なショック作用のなかに包んでおいた身体的なショック作用を、この包装から解放したのである」。ベンヤミン、『複製技術時代の芸術作品』、p.623。とすれば、『夜と霧』や『二十四時間の情事』における衝撃的な映像の数々は、単に視覚的経験であるだけでなく、触覚的経験であるとも言えるのではなかろうか。

れて近未来的な姿を見せる。また登場人物たちは、そこでぼんやりとして目的地もなく彷徨う。

ちなみに、二人が画面右から左へと歩きはじめるとすぐに、〈FUKUYA〉という百貨店のマークが背景に見える。少し経ったあとで、二人は画面左から右へと移動しながら、このマークが入ったシャッターの前を通り過ぎる。ここで彼らは同じところを二度通過したのであろう。しかし、彼らがなぜ出発点に戻るのか、どこに向かっているのかはわからない。また広島駅は、彼らにとって愛の逃避行の出発地になりうる場所である。しかしながら、彼らは光に誘われてそこを通り過ぎただけである。最後に、キャバレー〈カサブランカ〉では、フランス人女性は見知らぬ男に英語で話しかけられるが、ぼんやりとして頷くことしかしない。彼らは、ネオンサインに導かれてここにたどり着いたと言うほかない。登場人物たちは、広島の夜を彩る多量のネオンサインに恍惚として、漫然と歩き、どこかにとどまることはできない。

ただし、広島は原爆の投下という人類史的な出来事を経験している。広島はひとりの〈登場人物〉として深い傷を負っている。したがって、一般的な都市に比べて負の側面は遥かに大きい。夜の街は、一見すると鮮やかに復興した様子があるけれども、一度廃墟になった経験から亀裂が生じており、そこから女主人公の過去の悲恋の記憶が噴出する。カール・グリューネの『蠱惑の街』（1923）における少女の置き去りもわれわれに衝撃を与えるが、そこには過去の記憶の横溢はない。他方、広島は街全体が災厄に覆われ、トラウマを抱えている。フランス人女性の記憶の蘇りは、地の底からの叫びのようである。このように、功罪の両面を提示すること、とくに負の側面として都市空間が生み出すショックを強調すること、そして都市がひとりの〈登場人物〉として悪しき影響を主人公に及ぼすのをとらえること、それがこの作品における都市論の要点である。

２．２．３．広島におけるヌヴェールへの下降

ここで、冒頭から繰り返される男女の会話――彼「君は広島でなにも見ていないかった。何も」、彼女「私はすべてを見たの。すべてを」――に立ち戻ろう。そもそもこの会話は何を意味しているのか。たしかにフランス人女性は原爆を経験していない。それゆえ日本人男性は彼女の言葉を否定する。彼女が経験したのは、故郷ヌヴェールでのドイツ人兵士との悲恋と、解放後に町の人から受けた辱めである。そう考えれば、この作品では、広島の街を舞台としてヌヴェールの物語が展開されると言える。まずは昼から夜にかけて、水平的な都市の広がりが徹底して提示され、やがて夜の彷徨とともに、フランス人女性の過去への沈潜と遡行という垂直的な時間性

が次第に導入される。本節では、このふたつの空間のねじれた関係について考えよう。

アメリカの研究者キャシー・カルースは、著書の中で『二十四時間の情事』を分析している。彼女いわく、「ヒロシマについてのフィクションではなく、ヒロシマという場で起こるフィクションによってこそ、あのような歴史的出来事の特異性が伝達することができる[61]」。つまり、トラウマは、体験の忘却を経て、遅延的に「他の場所、別の時間と関連してはじめて十分はっきりしたものとなる[62]」。広島の夜の街が、災厄による裂け目を通じて、過去のヌヴェールへ直接的に── ダイレクト・カットで── 接続されるのである。

そしてカルースは、この作品における根源的な問題として、以下の点を指摘する。まず、フランス人女性は、ドイツ人兵士とバイエルン地方へと駆け落ちするために正午に待ち合わせをする。その日はヌヴェールの解放と重なり、彼女が着いたとき、彼は狙撃され瀕死の状態にある。彼女はもがく彼に寄り添い、その場で夜を明かす。しかしながら、彼女は結局彼がいつ死んだのかがわからない。それがトラウマとなり、彼女は 14 年の月日が流れたあともそのことについて苦しむ。つまり、カルースによれば『二十四時間の情事』は、「恋人の死を目撃しようとする試みを限りなく反復する[63]」トラウマを描いた物語である。

最初にフランス人女性の忌わしい記憶が蘇るのは、日本人男性のうつぶせの寝姿を見るときである。彼女は、日本人男性の中に恋人の死を目撃して、彼と死んだドイツ人兵士の仰向けの姿を重ね合わせる。これをきっかけにして、彼女は彼に自らの過去を徐々に語りはじめる。とくに興味深いのは、夜に川辺のカフェで二人が語り合う場面である。ここで日本人男性はこう切り出す。

彼　君が地下室にいるとき、僕は死んでいたの？[64]

彼女の過去に関心をもった彼は、カフェで本格的に話を聞き出すとき、死んだドイツ人兵士になり代わって彼女に問いかける。彼女も二人の男性を混同して、心の傷を次第に露わにする。それはまさに精神分析の現場のようである。そして、先のカルースの言葉に付け加えるならば、彼女のトラウマは、他の男性と関係によってもまた明瞭になる。実際、彼女が〈男好き〉と告白

---

[61] キャシー・カルース、『トラウマ・歴史・物語　持ち主なき出来事』、p. 39。強調カルース。
[62] カルース、同書、p. 26。
[63] カルース、同書、p. 57。
[64] DURAS Margrite, *Hiroshima Mon amour: scénario et dialogues*, p. 71; マルグリット・デュラス、『ヒロシマ私の恋人』（清岡卓行訳）、東京、筑摩書房（ちくま文庫）、1990、p. 105。

するように、彼女には道徳への懐疑や表現の慎みなさがある[65]。反戦は、平和に関する映画撮影において表面的に示されるだけである。この道徳のなさはデュラスの筆に由来する。小説『苦悩』に見られるように、女主人公は、強制収容所に送られた夫の身を必死に案じると同時に、彼女の傍らにはつねにもうひとりの男性がいる。つまり、現在の恋人を通して、過去の存在となった夫を思い遣るのである。『二十四時間の情事』においても、日本人男性との一夜の肉体的関係が、彼女の心の傷を開かせ、過去の男性を思い出させる。

それにくわえて、現在の広島において、ヌヴェールの過去が噴出する。原爆によって傷つき裂け目が生じた大地の上で、過去への扉が開かれる。夜の広島は、『蠱惑の街』におけるようにショックを与える迷宮であると同時に、ジャン・コクトーの『オルフェ』における冥界のようである[66]。

実際、フランス人女性の居場所や身振りは注目に値する。まず彼女は、駆け落ちの待ち合わせに到着したとき、階段の上にいる。それと時を同じくして、ヌヴェールがナチスの支配から解放され、ドイツ人兵士は狙撃されて、彼女は階段を降りて彼に駆け寄る。こうした下降運動はそのあとも反復される。彼女は、ドイツ人に通じていたとして周囲の人から丸刈りの辱めを受け、処刑台に上がるように家の階段を登り、やがて狂気となって地獄送りのように地下倉庫に閉じ込められる（後述するが〈閉じ込め〉もレネ的なテーマである）。

同様に、広島でも、彼女はホテルの階段を降り、夜の街に出て過去へ遡行する。日本人男性は、オルフェウスのように彼女を冥界から現実世界に引き戻そうと、平手打ちを浴びせる。しかし、この連れ戻しはおそらく不完全だったのだろう。彼女は、カフェを出て一度ホテルに戻るが、階段でためらい、過去を話してしまったことを〈裏切り〉と考え、生の起源である恋人の死の現場に下りるようにして、夜の広島を再び彷徨いはじめる。日本人男性も、またもやオルフェウスのように彼女を追いかける。

結局、ネオンサインできらめく夜の無人の広島は、歴史的な出来事の場であると同時に、登場人物が記憶を喚起し、生の起源へ遡行する場でもある。ドイツ人兵士と日本人男性の混同を起点として、夜の広島にヌヴェールが徐々に広がりはじめる。レネとデュラスにとっては、西欧の観客には遠く離れた広島を身近に経験させる物語的な工夫が必要となった。そこで彼らがとっ

---

[65] 「あなたは私を殺すのよ。あなたは私の幸福を与えるわ。時間はあるの。おねがい。私をむさぼって。醜くなるまで私の形を変えて」。DURAS, *ibid.*, p. 27; デュラス、同書、pp. 47-48。「私は男が好きなの、本当に。私は疑わしい道徳の持ち主なの。わかるわよね。〔…〕それは他人の道徳を疑うということよ。」DURAS, *ibid.*, p. 41; デュラス、同書、pp. 67-68。

[66] 事実レネはこの場面を、『オルフェ』をイメージして撮影するようにと日本人スタッフに説明した。LEUTRAT Jean-Louis, *Hiroshima mon amour*, p. 35。

た方法とは、広島とヌヴェールを対比させること、登場人物の一方をフランス人にすることであった。ヨーロッパの人々にとって、広島はアウシュヴィッツと同様の重みをもっている。場合によっては、ユダヤ人の受難と絡めて、原爆の開発はホロコーストの帰結であると考えた人さえいるだろう。

さらに興味深いことに、結末において、日本人男性の名前は〈広島〉、フランス人女性の名前は〈ヌヴェール〉と呼ばれることになる。

彼女　ヒ・ロ・シ・マ、それがあなたの名前よ。

彼　それは、僕の名だ。そういうことだ。君の、君の名前は、ヌヴェールだね。フラン　・ス・の・ヌ・ヴェール[67]。

ここで物語は終わるが、すでに見たように、物語の基軸をなすのは、ヌヴェールで展開されたフランス人女性の過去への遡行である。そして過去の悲恋を受け止めるのが、広島に住む日本人男性である。われわれは冒頭以来、広島の街を経めぐり続ける。観客は、断片化されたモンタージュによって再構成された、舞台空間としての広島を経験する。その上に、ヌヴェールの恋愛物語が置かれる。表面的には不連続のものが、その根底では通底器のように繋がっている。両者を接続させるのが戦争のトラウマである。広島の恐ろしさが、彼女に隠していた過去を語らせるに至る。広島とヌヴェールのどちらか一方だけではこの物語は成立しない。

そこでレネとデュラスは、『二十四時間の情事』の二人の主人公を、〈héros〉ではなく〈antihéros〉として描く[68]。人類の問題は、英雄的な人間だけに関わるのではない。それはちっぽけな人間、〈antihéros〉を通して語られる。その意味では、この〈antihéros〉とは、〈人類の全人称的な眼球〉を体現していると言える。彼らは、ごく一般的な存在であるからこそ、人類を代表して、都市の記憶を語る装置を装うことができるのである。

また、広島とヌヴェールが通底器のように繋がっているとすれば、結末から冒頭へ逆行して、広島の物語がヌヴェールにおいて展開されると考えることも可能である。出征中であった日本人男性は原爆を経験していないはずであるので、彼にとって『二十四時間の情事』は、フランス人女性と同様に、広島の住民（親族や昔の恋人）の「死を目撃しようとする試みを限りなく反復

---

[67] DURAS, *op. cit.*, pp. 102-103;　デュラス、前掲書、pp. 152-153。

[68] レネいわく「〔レネとデュラスの〕私たちで話し合ったのは、登場人物たちが〔原爆という〕悲劇には直接的に参加するのではなくて、それを思い出すとか、その結果を経験するような、そういった映画を作ろうとすることは可能か、ということでした。われわれが作り出したかったのは、いわば《 antihéros 》といったものです」。BENAYOUN, *op. cit.*, p. 62.

する[69]」トラウマの物語であると言える。彼が川辺のカフェでドイツ人兵士を装うように、フランス人女性もまた、広島で死んだ彼の親族ないし恋人を装うのである。その意味でようやく、冒頭における「君は広島でなにも見ていないかった。何も」、「私はすべてを見たの。すべてを」という会話は、一種の錯時法として理解可能になる。

まとめると、レネは長編第一作においてすでに、登場人物と空間の間に、表裏一体と言える密接な関係をもたせた。『二十四時間の情事』の場合、二人の主人公は都市 ── 広島とヌヴェール ── そのものになる。彼らは名もなき〈antihéros〉というちっぽけな存在であり、都市が彼らに仮託してその記憶を語るのである。その意味では、真の主人公たる都市空間は登場人物たちの脳内に凝縮されており、映像上では断片化されたモンタージュという技法を通じて、都市の存在感ある描写が主人公たちの行動と並置されて展開されると言える。また、両都市は人類の記憶として皆に共有されるために通底器のごとく相互浸透し、登場人物たちもまた互いに死んだ人間の代理をする。いわば、広島はヌヴェールによって救われ、ヌヴェールは広島によって救われる。以上のように、『二十四時間の情事』は、両都市を通じた〈映画作品と主人公の都市化〉を描く映画である。レネ作品における〈映画における都市論〉とは、〈断片化／モンタージュ〉による都市の再構築と、再構築された都市についての考察のことである。

２．３．都市とコミュニケーション不全：『ミュリエル』とブーローニュ=シュル=メール

レネの長編第三作『ミュリエル』では、脚本を書いたジャン・ケロールは、ドーバー海峡に面したフランス北部に位置する市内人口 4 万人ほどの都市、ブーローニュ=シュル=メール（以下、引用以外はブーローニュと略す）を物語の舞台に定めた。

> というのも、ブーローニュは悲劇を経た街でもあるからです。そこにはふたつの街があって、古い地区は戦禍を免れていますが、再建された地区は昔から住むブーローニュの人には地理がわからなくなってしまっているのです。私はこのテーマにかなりこだわりました。ブーローニュでは、すべてが偽りであり、また同時にすべてが本当なのです。すなわちそこは、人が一分たりとも落ち着くことのできない街なのです。そこでは彼の居場所や立ち位置など見つけることはできません[70]。

---

[69] カルース、前掲書、p. 57。
[70] *L'Arc*, p. 11.

つまり、レネとケロールは、爆撃によって破壊され[71]、戦後に都市計画に沿って再建された都市空間を〈訪問／観察〉し、復興の変化という落ち着きなさを、不愉快なものとしてありのまま提示しようとする。繰り返すが、アンドレ・ガルディによれば、「与えられた映画物語においては、場所というものは、その複数性という事実によって、意味を産出する真のシステムへと組織され」るのであり、「その限りでは場所は登場人物とほとんど変わらない」[72]。『ミュリエル』では、なによりもまずブーローニュという場所が、戦争の悲劇を経た「受難の都市[73]」であり、ひとりの〈登場人物〉として物語的意味を織り成す。その上で、「再建された街で生活することの困難さ[74]」が物語の中心に据えられるのである[75]。

２．３．１．都市の現在の諸状況

映画研究者シュザンヌ・リアンドラ=ギーグとジャン=ルイ・ルートラは、『ミュリエル』に関連して、パリとそれ以外の都市を区別しながら以下のように述べる。「〔パリ以外の都市に関しては〕都市の一連(シークエンス)の諸要素の現前に基づき、固有の文体的な扱いがあって、心的投影に従って」おり、「都市はしばしば提示される映像上に影響を持つテクストを伴っている」とされる。そしてその一連(シークエンス)の諸要素の提示の仕方によっては、「都市は舞台装置の機能や、登場人物の機能さえ超えてしまう」[76]。

彼らによれば、ブーローニュに代表されるレネ作品の都市（パリを除く）は、諸断片の再構成というシークエンスで提示され、そこでは台詞などが重要な意味をもつ。そして都市は、その機能として、主人公の行動の場という基礎的なレヴェル、主人公の行動からは独立した〈登場人物〉のレヴェル、さらには主人公の感情を表象する〈心的投影〉のレヴェルに分けられる。このような彼らの議論を参考にしつつ、以下の分析では、意味産出の場という限りで、〈登場人

---

[71] あるウェブサイトによると、ブーローニュでは 1944 年頃の爆撃で、5200 戸が破壊され、さらに 4000 戸が甚大な被害を受け、街の 85% が被災したという。http://www.echo62.com/article-b-comme-buildings-et-b-comme-boulogne

[72] GARDIES, *op. cit.*, p. 78.

[73] CAYROL Jean, *Muriel*, p.49.

[74] CAYROL Jean, *De l'espace humain*, p. 39.

[75] 「ケロールの空間はまず幸福である。なぜなら、そこでは人間はひとりなので、事物はある種の親密さの必然的形式を帯びているからである。しかし同時に、このケロール的空間は恐ろしい。というのも、人間は自分の身体の表層全体を通して、その圧迫、その運動に直接参加するからである。空間に埋もれた現代人のまったく新しい状況を証言する三つのケロール的テーマがある。〈歩行〉と〈都市〉と〈夜〉である。近代的神話である〈都市〉は、空間の芸術に古典的諸表象にはない未知の次元を導入する。すなわち光景それ自身の運動ではなく、人間の身体の運動である」。ロラン・バルト、「ジャン・ケロールとその小説」、p. 164。

[76] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 94.

物〉としての都市を浮き彫りにする[77]。

ところで『ミュリエル』では、『二十四時間の情事』とは違って、ブーローニュに関する過去のアーカイブ・フッテージは一切用いられていない。過去の痕跡はすべて現在において見出される。それは、広島という歴史に名を残す都市と、フランスの一地方都市との違いである。おそらく後者の記録映像はほとんど存在しないのだろう。その意味では、『ミュリエル』においては、それ以前のいくぶん教育的な〈展示会映画〉の手法から離れ、ジガ・ヴェルトフの『カメラを持った男』に接近する。つまり、〈カメラを持った男〉それ自体が登場するのである。それは、女主人公エレーヌ・オーガンの義理の息子ベルナールである。彼は 8 ミリカメラで都市の相貌を活写する。この点について、ジャン=リュック・ゴダールの発言を引用しよう。

> 『ミュリエル』でレネはこれまでと違って未来や過去だけでなく、現在を組み込ませた。〔…〕しかし大衆はこの映画を見てびっくりしないだろう。もし驚くとすれば『去年マリエンバートで』や『二十四時間の情事』と違ってすっかりわかってしまうということからだろう[78]。

ここでゴダールは、『ミュリエル』において同時代のフランスを多元同時的にとらえた、レネのヴェルトフ的方法を評価している[79]。そこには、『夜と霧』や『二十四時間の情事』におけるような人類史的な視点とは少し違った、〈カメラを持った男〉による遍在的な都市観察がある。

それでは『ミュリエル』の舞台装置をなす当時のブーローニュの状況を見てみよう[80]。その象徴的な建造物は、ドーヴァー海峡の入江に面して、四棟並んで建てられたアパルトマンである。それは、建築家ピエール・ヴィヴィアン（Pierre Vivien）による〈ガンベッタ作戦〉（L'Opération Gambetta, 1951-1956）という建築計画に沿って建てられた。女主人公エレーヌ・オーガンは、この現代的なアパルトマンの住人である。

そこは物語の中心的な舞台であると同時に、ブーローニュの縮図でもある。何度も現れるそ

---

[77] リアンドラ=ギーグとルートラの議論では、複雑なことに、〈心的投影〉のレヴェルには二種類ある。『ミュリエル』では、主人公の亀裂や別離の感情は舞台空間に投影されるが、一方では主人公とは直接関わらない空間に対する隠喩的な投影と、他方で登場人物が存在する場で現れる換喩的な投影があるのであろう。しかし、両方を包括して、ブーローニュというひとりの〈登場人物〉を立てる方が、分析としてはわかりやすいように思われる。

[78] 『世界の映画作家 5：ミケランジェロ・アントニオーニ／アラン・レネ』、p. 155。初出は、*L'Express*, 1963, le 3 octobre.

[79] ゴダールは、『ゴダール・ソシアリスム』（2010）の予告編を、本編を丸ごと高速度で圧縮して作った。この予告編こそ、まさにヴェルトフのような、ある社会の同時多元的な観察・把握を示している。また、都市を考察する場合、速度の問題も議論しなければならないだろう。

[80] 「一つ目は月並みだが、舞台装置としての機能である。いくつかのショットは先程すでに見た場所を提示している（時には、直前に見た場所。駅であるとか、ノスフェラトゥが北の街に侵入する時に通るような中世風の門）」。LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 94.

の外観は、壮麗であり峻厳でもある。また、棟と棟は離れていて、その合間には未開発の丘陵地帯も見えるので、その一帯はアンバランスな様子を見せる。それは、戦後さかんに建設された大規模集合住宅、いわゆる団地である。ケロールはその問題点を指摘しているが、それについてはのちに述べることにする。

エレーヌは、このアパルトマンで古物商を営んでいる。彼女の住まいでは、家具はすべて売り物であり、その位置は絶えず変わるので、人は部屋の中で落ち着くことができない。彼女がある夫婦を接客するとき、ベッドにはブーローニュにやってきた昔の恋人アルフォンスが寝ている。そこには店舗＝公的空間と寝室＝私的空間の区別さえない。また、コンクリートがむき出しの階段は寒々としている。金属製の手すりやエレベーターは人と人とを隔てるばかりである。

この団地全体が疎遠な人間関係を象徴するように、主人公たちの関係も実際、その多くが偽りの部分をもつ。エレーヌとベルナールは、血のつながりのない親子である。アルフォンスと、彼が連れてきたフランソワーズは、肉体関係をもちながらも親類のふりをする。エレーヌと建設業者ド・スモークの関係は、長年にわたって友人か恋人か曖昧なままである。ベルナールとロベールは、幼なじみであると同時に敵対者である。彼らはみな家族を装い、親しげなふりをするが、実は根無し草的である。

風景のショットの数々もこの街を象徴している。「これらのショットは〔…〕一貫して作品の途中で反復される〔…〕。それらは造形的で主題的なライトモチーフとして機能している。この街は登場人物たちの上にその足跡を残している。駅やカジノ、滑り落ちるアパルトマン、港に面した建物はそれ自体が登場人物となっている[81]」のであり、そこでは誰も落ち着くことはできない。エレーヌ宅をはじめ、カフェやレストランにおける食事では、ベルナールを中心としてつねに諍いがある。エレーヌはカジノで享楽に溺れ、落胆を繰り返す[82]。レネは登場人物の脆弱さをしばしばヤドカリに例えるが[83]、彼女にとってカジノやアパルトマンは、ヤドカリにとっての貝殻と同様に、つねに落ち着くことのできない空間である。

幾度か現れる中世風の門は、古風で不吉であるが、〈通過〉の象徴でもある。人はそこを通り過ぎざるをえない。この点はブーローニュの駅にも共通している。冒頭ではエレーヌとアルフォンスの再会の場であるが、結末において彼女は、新駅完成により、そこが通過駅になったこと

---

[81] MARIE Michel, *Muriel d'Alain Resnais*, p. 54.

[82] レネいわく、「『ミュリエル』をブレストで撮影しようと考えていました。しかしブレストにはカジノはないのです。そこでケロールはブーローニュ=シュル=メールを提案してくれました」。*L'Arc*, p. 99.

[83] レネ自身は登場人物をしばしば「ヤドカリ」（その脆さと移動性について）になぞらえる。*Positif, revue de cinéma, Alain Resnais*, p. 478 ; ROOB, *Alain Resnais Qui êtes-vous ?*, p. 103 ; LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, pp. 13-14.

を知らされる。駅員はそのとき「時代は変わる[84]」と言う。表面的には経済性や利便性を追求した〈良き変化〉があるが、そこには衰微や悪化の徴候も含まれている。主人公たちは、街の変化にうまく順応できず、それを享受できないでいる。また、悪化という点では、ド・スモークが所有する滑り落ちるアパルトマンは象徴的である。その他、整備された港湾施設、区画整理された幅の広い道路、宣伝カーの通過やバイクの集団など、羅列される都市の風景は、アルジェリア戦争に代表される「当時のフランスの歴史的＝政治的な状況[85]」を際立たせ、中心を失った、根無し草的な現代社会を観客に突きつける[86]。

２．３．２．都市の過去の諸痕跡

このように都市の風景がランダムに示される一方で、過去の記憶を表す光景も提示される。アルフォンスが言うように、ブーローニュは「受難の都市」であり、碑文や通りの名前を記したプレート、廃墟や中世風の門、切り株の年輪など、戦争を生き抜いたけれども復興計画からは取り残された、「ある集団的な歴史の諸痕跡[87]」があちこちに見られる。広島と同様に、ブーローニュの街は深手を負った〈登場人物〉である。

ブーローニュは、爆撃によって大きく破壊された都市である。レストラン〈ムーリッス〉で三人の男が言い争うように、土地の人間にとっては、もはや以前の様子を正確に思い出すことはできない。また、アルザス風カフェの女性従業員は、通りがかりの男性に次のように声をかけられる。

男　街の中心はどこですか?

女　あなたがいるところですよ。

これは『ミュリエル』の根本をなす会話である。すなわち、この街には中心がない、あるいは以前はあったにしても、戦争によって破壊されてもはや誰にもわからないということである。ブーローニュにも教会はあるが、物理的にも精神的にもすでに都市の中心ではなく、その一断片でしかない。

---

[84] CAYROL, *Muriel*, p.138.

[85] MARIE, *op. cit.*, p. 13.

[86] 「レネの第一の新しさとは、中心ないし固定点の消失である。死は今の現在を固定せず、過去の諸相に漂うたくさんの死者がいる」。DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, p. 152; ジル・ドゥルーズ、『シネマ２：時間イメージ』、p.161。

[87] 「三番目の機能は、登場人物としての都市である。都市は消えつつある集団的な歴史の諸痕跡をなおも提示している（《受難の都市》）。通りの名前や記念碑などは、人間の存在を指し示す」。LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 96.

結局、ブーローニュは戦禍や再建計画によって中心を失った。都市の住人はみな紐帯を欠いている。その象徴的存在がミュリエルである。次章でも述べるが、隠れたヒッチコック主義者であるレネは、いわゆる〈マクガフィン（MacGuffin）[88]〉としてこの名前を用いている。アルジェリアでベルナールやロベールらの拷問によって死んだとされる彼女の不在は、都市の中心の不在と重なる。そして観客は、ブーローニュに、亡霊のような不在の女性の姿を探し求めることになる。

２．３．３．都市空間の断片化

『ミュリエル』という群像劇では、登場人物たちは根無し草的であり、すれ違い続ける。この街では、空間は断片化され中心を失っているがゆえに、人間関係は紐帯を欠き疎遠になる。要するに、彼の群像劇の中でも、『ミュリエル』をはじめとして、主要な登場人物がひとつの空間に一堂に会することがない『アメリカの伯父さん』や『スモーキング』『ノー・スモーキング』や『六つの心』においては、舞台空間が断片化されるがゆえに、人間関係は疎遠になる。彼らには和解が訪れず、もの悲しい印象を与える。それに対して、同じ群像劇でも、『お家に帰りたい』や『恋するシャンソン』、『巴里の恋愛協奏曲（コンチェルト）』といった喜劇では、空間が演劇の舞台のように一体化される。そうなれば、人間関係は混乱から和解に向かう[89]。

その意味では、レネ作品における舞台空間は一種の〈磁場〉であると言える。空間が一体化されれば、そこでは登場人物たちの間に求心的な引力が生まれ、互いに理解し合うことができる。他方、『ミュリエル』の場合は、孤立した四棟のアパルトマンが示すように、そもそも都市空間には密集性がない。それにくわえて空間は、中心を欠き、分散化して、登場人物たちは離ればなれになる[90]。

レネの一貫した映画制作の理念とは、作品の中にさまざまな〈二極〉を持ち込むことである。たとえば、昼／夜、古／新、全体／細部、静止／運動といったものである。彼は、断片化されたモンタージュなどを通じて、その二極を反復的に提示して、登場人物の不安定な精神状態、

---

[88]「わたしのやりかたに慣れていないシナリオライターと仕事するときには、きまって、＜マクガフィン＞のことでもめるんだよ。相手は＜マクガフィン＞とは何かということにどうしても執着する。なんでもないんだ、とわたしは言うんだよ」。フランソワ・トリュフォー、『映画術　ヒッチコック／トリュフォー』、p.126。

[89]特に 1980 年代以降は融和的な群像劇が多くなる。その傾向は、ダニエル・セルソーの示唆的な論考（« La vie est un roman, pour celui qui l'écrit », in *Contre bande*, n° 9, « *Alain Resnais* »）と本稿の議論からすれば、冷戦崩壊による東西分裂の危機の克服と、欧州統合による人々の和解を暗示していると言える。

[90] 計画都市における直線道路は、戦車が通過しやすいように広々としている。CAYROL, *op. cit.*, p. 11.

離ればなれの亀裂の感情を表現する。それは「二つの椅子の間に座る[91]」ような居心地の悪さである[92]。中世風の門や尖塔アーチと、アパルトマンやカジノのような現代風のものとの対比、ブーローニュにあるアルザス風カフェ、都市の中心部と郊外の断崖や丘陵地帯など、この街全体が《ごちゃ混ぜ（ペル・メール）》の構成になっている[93]。

たとえば光と影のコントラストもまた、この作品の重要なテーマである。冒頭でエレーヌらがアパルトマンに向かう途中に、登場人物のいない昼のカフェのショットが突然挿入される。それ以後も断続的に行われる「昼と夜のこの交替が当時の批評に多くの衝撃を与えた[94]」のは、そのショットが物語の連続性を不意に断ち切るからである。都市は観客にショックを与える光景を見せる。その直後には、彼らは、賑わうカフェの前を右から左へ通過する時に、死の側面が現れるように、すっぽりと影に覆われてしまう。また、ベルナールの青い服とフランソワーズの赤い服という色彩のコントラストがある[95]。エレベーターの扉の強烈な赤色やランプの点滅も、われわれの感情を刺激するものである。

付け加えると、アルジェリアはともかくとしても、オーストラリア、モンテビデオ、ニューカレドニア、アフリカといった、台詞だけで示される海外の地名がある。それらは、ブーローニュに対しては一種の理想郷として機能する。しかし、人物があちら側に行くことはないので、ここではむしろブーローニュの孤立性や閉鎖性が強調されている。

この亀裂の感情は、都市においてはすぐに表面化する[96]。登場人物の感情はつねに脆く、短

---

91 LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 10.

92 ロラン・バルトによるケロール論は、『ミュリエル』についても当てはまる。「ケロールの小説は、筋がなかろうが神秘的であろうが、真の小説である。というのも、持続、それは多数の誕生の持続であるが、すべて持続で満たされているからだ。ケロール的連続とは、語の通常の意味での筋ではない。それは逸話、出会い、描写の連続であり、そこにおいて出来事は、一種のゼロ状態に帰せられ、その貧弱さがわれわれを面喰らわせる。とはいえ、透明なものはなにもない。ケロール的暗号法の全体というものが存在するからだ。指示、感動、嫌悪、飛躍、憤激そして方針の隠されたシステムのようなものが見てとれるが、それらは、文体の緩叙法以上に深みのある、感情の緩叙法によってつねに表現されている〔…〕」。バルト、前掲書、p. 152。

93 「最後に、心的投影としての都市がある。この一連の諸要素では、ショット群は時空間的な連続性の配慮もなくひしめき合うが、旧知の二人の心を捉える感情の映像となる。それはどちらか一方の心的投影ではなくて、二人の間の亀裂の心的投影である。〔…〕都市のショットのいくつかは古い建物を示し、別のものは近代的な建物、《全体》あるいは細部（扉）を示している。いくつかのショットはポストカードのように固定されており、またいくつかのショットには運動がある。いくつかのショットには人間が存在し、またいくつかのショットには存在しない。こちらには中世の尖塔アーチがあって、あちらにはカジノがある。言葉も混ぜ合わされている。お店のショーウィンドウには《キラヴィ》と《ワイン・アンド・スピリッツ》という二つの表示が並んでいる。遠かったものが近くにあったり、その反対もある。人間の映像に対して、《ごちゃ混ぜに（pêle-mêle）》、細かく砕かれた都市である」。LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 96.　なお、リアンドラ=ギーグらは、おそらく作中の台詞として« pêle-mêle »を引用する。しかしシナリオにはこの表現は存在しない。それでもこの語が発音される場面がある。ここで登場人物たちは煙草の話をしており、エレーヌが言ったのは« Pall Mall »という銘柄である。これは、同じ発音による彼らの勘違いと思われるが、それでもこの《ごちゃ混ぜに》という言葉は、いかにも『ミュリエル』に相応しく、あえて使用したい。

94 MARIE, *op. cit.*, p. 54.

95 この二色のモチーフは、『死に至る愛』や『六つの心』や『風にそよぐ草』では、青い光と赤い光という対の形式で用いられている。

96 『ミュリエル』は、シナリオの上では 1962 年 9 月 29 日から 10 月 14 日の間に展開される。

期間で変化する。ケロールは、著書『人間的空間について』の中で、現代のコンクリートの建物の劣化に言及している。木造や石造りの家屋と違って、コンクリートのアパルトマンでは、亀裂は壁面に瞬く間に入る[97]。それは次の台詞と結びつく。

フランソワーズ　アルフォンス、ここ数日で老けたわね。道で会えば手を引いてあげないといけないわね[98]。

こうした亀裂は、リタ・シュトライヒが作中で歌うように、「穴のあいた籠」のようである。移ろいやすい感情は、亀裂や穴から「流出することも、不意に現れることもある[99]」のである。

要するに、『ミュリエル』には、オンとオフ、プラスとマイナスという二極がつねにある。アルフォンスがエレーヌの部屋のスイッチにしきりに触れるように、レネは両極の絶え間ない切り替えを行う。そこでは、輝くような現代風のものは登場人物の心を高揚させ、過去の痕跡は気持ちを沈み込ませる。レネは、断片化されたモンタージュを通じて、二項対立的な記号の数々を表現する。二項関係の束の効果として、都市における人々の不活発な平衡状態、進むことも戻ることもできない停滞、分岐点の前で立ち往生するためらいが生まれる。それは、平凡な日常生活そのものである。レネは、都市と登場人物とに生じる日常の亀裂を観察し、現代の生活の不愉快さをひたすら提示する。

２．３．４．〈逆ー逆ユートピア〉としての都市空間

主人公たちは以上のように、都市の中で、古きものと新しきものの間でためらう。エレーヌは、アルフォンスとド・スモークのどちらも選べず、アルフォンスの嘘も露見して混乱に陥る。ベルナールは、ロベールを射殺することで過去に一応の決着をつけるが、そのあとでどこに向かうのかわからない。アルフォンスは、エルネストやシモーヌという桎梏から再び逃走する。それでも彼らはそれ以後も、ブーローニュが醸し出す亀裂の雰囲気からは免れえないであろう。

そしてレネとケロールは、一方では再建されたブーローニュを輝く現代都市として描写するが、他方では人間を疎外する強制収容所的傾向をそこに見出す。結局、彼らにとっての都市とはユートピアの対極にある。いうなればそれは、アウシュヴィッツのように絶望しかない「逆ユ

---

97 CAYROL, *De l'espace humain*, p. 34.
98 CAYROL, *Muriel*, p. 123.
99 LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 84.

ートピア[100]」である。しかしながら、死の雰囲気が漂う「逆ユートピア」という発想自体はそれほど難解ではない。問題は、それが映画というメディアに取り込まれることで、どんな価値が付与されるのかである。

すでに見たように、レネ作品では、マイナスとマイナスの掛け算によってプラスを生み出す。まず、『夜と霧』におけるのと同様に、『ミュリエル』においても〈未来への警鐘〉がある。ミュリエルは拷問にかけられたので、ナチス・ドイツはおろかフランス人もまた拷問した事実を忘却してはならないというメッセージがそこにある。くわえてレネは次のように述べる。

> 『ミュリエル』は、一種の居心地の悪さに浸された作品です。それを《幸福の文明》と名付けることができるかもしれません。思うに『ミュリエル』には、どんちゃん騒ぎや出来合いの考えによる、居心地のよい、ささやかな幸福というか、『フランス・ディマンシュ』風の幸福の考えに対する批判があるのです[101]。

このようにレネは、現代社会における、刹那的で安易で無邪気な幸福を批判する。とはいえ、『世界の全ての記憶』の結末に見られるように、彼は〈未来の幸福〉を否定してはいない。実際、登場人物のためらいは、〈再生〉へ向かう助走段階である。つまりレネは、『ミュリエル』において、再生の前段階としての、停滞する日常という現代社会の負の側面をこれみよがしに描いている。もちろん、芸術作品を通して平凡な日常を見せつけられるのは、観客にとっては愉快なことではない。レネとケロールは、断片化によって、観客に都市の不愉快さを経験させ、そこから団結して乗り越えよとメッセージを発している。その限りでこの作品は、五月革命をいくばくか先取りしている。

さらに、正式な題名『ミュリエル、あるいは回帰の時間（le temps d'un retour）』が示すように、この作品には過去への遡行がある。ただしその過去とは、第二次大戦やアルジェリア戦争という〈近い過去〉というよりもむしろ、主人公たちにとっての〈遠い過去〉である。〈回帰の時間〉とは、戦争の災厄を超えた、生の起源への想像的な遡行、すなわち〈再生〉を意味する。また、その〈再生〉のためにこそ、不愉快な現実を徹底的に経めぐる。たとえば、エッセー『人間的空間について』と同年に刊行された、ケロールの小説『その声はいまも聞こえる』

---

[100] 篠田浩一郎、前掲書、p. 145。

[101] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, pp. 14-16.　なお、初出は *Cinéma*63, n° 80, novembre, p. 56. 『ミュリエル』では実際、海辺に止めた車の中で主人公以外の人物が「フランス・ディマンシュ」紙を読んでいる。

は、幼少期にマウトハウゼン強制収容所に入れられ、そこでの記憶が欠落した主人公ジャン=ピエールが、現在を次々に否定しながら時間を遡行し、収容所以前の彼の記憶、とりわけ収容所で死んだ母親の記憶を取り戻す物語である。

その意味では、『ミュリエル』もまた、養母エレーヌに育てられたベルナールが、彼女の前から立ち去ることによって、今は亡き父親ないし母親をたどる旅に出る物語であると見なすことは可能である。レネはいつも、脚本家や俳優に、物語の以前と以後を想像させたり書かせたりする。『ミュリエル』のシナリオにおいても、ケロールはエレーヌの生い立ちを詳しく書いている[102]。そして俳優たちは、登場人物の過去と生の起源を考えながら演じることになる。

まとめよう。レネは『ミュリエル』においてまず、ブーローニュをひとりの〈登場人物〉として描くために、映像を断片化し、外見的には綺麗な都市空間をばらばらにほぐす。そして、中心を抜き取ったあとで、亀裂の感情を際立たせつつ、もうひとつ別の世界＝逆ユートピアに編み直して、都市住民の孤独や別離、疎外やコミュニケーション不全といった、都市の負の部分を前面に突出させる。ある意味では、『ミュリエル、あるいは回帰の時間』とは、過去への遡行のみならず、〈味気ない日常的時間の反復〉と解釈することも可能である。われわれは、〈カメラを持った男〉ベルナールとともに、疎遠な人々が住むブーローニュというごちゃ混ぜの都市に閉じ込められ、そこを経めぐり、不愉快な亀裂の感情を経験する。観客は、この経験によって、生の起源としての遠い過去への遡行と、日常の反復の先にある来るべき未来とを想像する。

すでに触れたように、ケロールは、マウトハウゼン強制収容所の生き残りであり[103]、戦後はその体験を基にして執筆活動を行った[104]。彼の根本にあるのは、収容所体験を通じて培われた現代社会批判、後の都市空間を一種の強制収容所と見なす思想である（« concentrationat »）[105]。〈映画における都市論〉では、このように、空間に閉じ込められた都市生活者の感情と、都市空間の物理的な特徴とは、密接な関係をもち[106]、場合によっては、都市住民の感情は都市空間そのものに投影される。

---

102 CAYROL, *op. cit.*, pp. 25-32.

103 『ミュリエル』では、レストランの料理人が強制収容所の生き残りという設定になっている。

104 レネは『夜と霧』を制作する上で、自身に収容所体験がないことに気後れして、ケロールにテクスト執筆を依頼した。RASKIN Richard, *Nuit et Brouillard*, p. 47.　また、一度死んだのちイエスによって蘇生されたラザロは、強制収容所の生き残りであるケロールにとって重要なテーマであり（*Lazare parmi nous*, 1950）、レネ作品の主人公にもラザロ的側面がある（『ジュ・テーム、ジュ・テーム』や『死に至る愛』など）。

105 篠田浩一郎、前掲書、pp. 219-223。

106 この作品でレネはケロールの文体に影響を受けているという。「私がケロール作品で好きなのは、息せき切ったところ、居心地の悪さ── 心地よい居心地の悪さ── です。たとえば、息がうまくできなくて、息が切れて、また一息ついて、それでいてものすごい頑強さも見せる登場人物が彼の文章にはいます。〔…〕私が『ミュリエル』に用いたのは、デクパージュのあるタイプです。それははっきりとケロールの小説から影響を受けています〔…〕。つまりそれは文章のリズム〔…〕、息継ぎの形式といったものです」。LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 14.

そして、レネはまたもや、ケロールの協力を得て、出口なしの「逆ユートピア」を、映画による想像力によって「逆ー逆ユートピア[107]」へと反転させようとする。生活困難な現代社会において、うわべだけの良き物語を作らずに、モンタージュを通じて不愉快な都市空間を浮き彫りにし、再生への手がかりを想像的に垣間見させることは、レネの一種の正義である。断片化されたモンタージュとは、レネにとって倫理の問題である[108]。

２．４．パリの観察：『戦争は終った』と『薔薇のスタビスキー』

強制収容所から生還したというケロールと似た境遇をもつ、スペイン出身の小説家ホルヘ・センプルンがその脚本を書いた『戦争は終った』において、レネは長編ではじめて、首都パリを舞台に設定する。パリは、歴史や規模からすれば、広島やブーローニュとは比べものにはならない大都市である。数多くの小説や映画もパリを舞台とし、ひとつひとつの場所や地区が歴史の積み重ねをもつ。そしてそれらは、物語の展開とともに重厚な意味を織り成す。戦争は終ったは、もう少し別の観点になる。そこがセンプルンとケロールの違い。パリでスペインの物語が語られる（シネマクション）

２．４．１．レネとパリ

パリを熟知しているレネは、たびたびそこを物語の舞台にする。そして彼は、そこがおおよそどこであるのか見当がつくように描く。実際、この都市の興味深さは、ひとたびスクリーン上で見れば、そこがどこか比較的容易に分かることにある。『ミュリエル』における古びた看板とは違って、パリの「もろもろの場所は（しばしば名前がついていて）まったく同定可能[109]」である。古い建物は、『恋するシャンソン』の冒頭におけるコルテッツの不服従が示すように、ナチスによる破壊を免れた。それゆえ、あまたの地名は今なお歴史をとどめている。

『戦争は終った』でも数多くの地名が示される。フランコ政権と敵対する地下組織の職業革命家であるスペイン人のディエゴは、若い娘ナディーヌと関係をもつが、彼女が住んでいるのは

---

[107] 篠田浩一郎、前掲書、p. 243。

[108] 再びバルトのケロール論を引用しよう。「他者の愛とは、間近にあるが接近不可能な口実であり、未来においてしか到達できないが、まさにそのことによって、充実さのうちにヴェールを剥がされる〈約束の地〉にほかならない」。バルト、前掲書、p. 169。

[109] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 93.

パリ 5 区パンテオン近くのエストラパード通りである[110]。また、ナディーヌの仲間である若い左翼連中が集まるのは 14 区、モンパルナス墓地が見渡せるラスパイユないしエドガール・キネ付近である。このように、パリの中心からさほど外れていない場所がディエゴの活動の場である。

別の作品から事例をいくつか挙げよう。『恋するシャンソン』の冒頭では、ガイドの仕事をするカミーユは、コンコルド広場などの観光地を案内する。次いで、レネの祖父がその近くに住んでいたという北東部のビュット・ショーモン公園が、南部のモン・スーリ公園への言及とともに提示される。また、結末の群像劇が繰り広げられる新居のアパルトマンや貝殻を積み重ねたような彫像は、南西 15 区のアンドレ・シトロエン公園の付近にある。

『六つの心』の冒頭の鳥瞰的なＣＧ映像に見られるのは、新国立図書館（フランソワ・ミッテラン）である。物語もその界隈、パリ南東 13 区、トルビアック通りを舞台としている。ミッテランは近年大規模な再開発がなされ、パリでももっとも新しい地区のひとつである。このビル群は、ブーローニュの四棟の団地のようであり、レネにとってはなじみのない地区でもある。また、男女が待ち合わせをするオベルカンフでは、ガエルにとってはおしゃれなカフェも、軍隊上がりのダンには落ち着かない場所である。この作品では、『ミュリエル』のように、なじみのない新しい場所が登場人物たちに影響を与え、互いの心は通じ合わず、彼らははなればなれである。

実は、これら以上に、パリが舞台として重要な意味をもつ作品群がある。たとえば『メロ』では、ピエールとロメーヌのベルクロワ夫妻は、パリ市内から少し南に外れた郊外のモンルージュに住んでいる。後者は、夫の親友マルセル・ブランと逢い引きをするために、パリ市内へと足繁く通う。そんな中、ピエールは病気に襲われるが、彼女は、マルセルと会うことを止められず、思い悩んで、ついにセーヌ川へ身投げする。このように、郊外のモンルージュからパリへと登ることは、彼女にとって愛と死の境界線を越えることを意味する。

同様の事例は『風にそよぐ草』にも見られる。冒頭で、パリの中心地パレ・ロワイヤルでひったくり事件が起こる。モンルージュよりさらに南のライ=レ=ローズに住む中年の男ジョルジュ・パレは、郊外のショッピングセンターの駐車場で、拾った免許証の写真を見て、そのひったくりの被害者で南部のソーに住む歯科医マルグリット・ミュイールに恋をする。つまり、彼らが住むのはパリ南部の郊外である[111]。それに対して、物語が三分の二ほど進んで、ストーカー的なジョルジュと、彼を拒み続けるマルグリットがはじめて直接会うのは、パリ 13 区の中華街付近の名

---

[110] エストラパード通りは、ジャック・ベッケルの映画作品（『エストラパード街』（1953））やミシェル・ビュトールの小説『心変わり』などの舞台でもある。

[111] 〔どうして冒頭と結末にレネの生まれ故郷であるブルターニュの風景をつけ加えたのかという問いに対して〕あなた方がそういう風に見たのなら残念ですね。これは郊外の映画なんです」。*Cahiers du cinéma*, novembre 2009, n° 650, p. 10.

画座の前[112]、郊外ではなくてパリ市内においてである。この出会いを境に、彼女は次第に狂気を示すことになる。すなわち、『メロ』や『風にそよぐ草』、そしてこれから議論する『戦争は終った』では、『二十四時間の情事』における夜の広島のように、おパリは男女の出会いの場として冥界の様相をもつのである。

このように、レネ作品に登場するパリでは、観光的な名所の数々が問題ではない。むしろ物語の上では、登場人物がどこからどこへ移動したかという、場所と場所との結びつき、それらの織り成しがいかに表現されるかが重要である。それによって、郊外を含めたパリはひとりの〈登場人物〉として意味をもつ。『戦争は終った』では、登場人物がパリの内と外をどのように行動したかがほぼ克明に記されている。パリでの登場人物の行動は、それぞれの場所が同定可能であるので、われわれがそこをたどったような気分にさせる。とはいえ、これまでの議論のように、空間こそが登場人物に影響を与えるので、登場人物はむしろ移動を余儀なくされると言うべきであろう。

２．４．２．地名の織り成し

多元的なメディアである映画においては、映像のみならず、言語（台詞、ナレーション、文字情報）によっても空間は織り成される。アンドレ・ガルディは、空間をその機能に従って、三つのクラス――「指示対象的」、「転位語的」、「照応的」――に分類している[113]。第一のものは、実際に登場人物が行動する場所である。第二のものは、発話行為の中で現れる場所である。そして第三のものは、たとえば物語の伏線となるような場所で、物語の前後で一致が起こるものである。

ガルディは、第二のものの事例として、『戦争は終った』を挙げている。ディエゴが行動する空間は、冒頭の国境越えを除けば、ほとんどパリに限定されている。彼が赴く場所の数々は比較的離れており、数日のパリ滞在における活動範囲としては実に広い。実際の行動の場となるのは、パリ北東部郊外のオベールヴィリエ、南東部郊外のピエール・キュリー、パリ市内ではエストラパード通りやモーベール、ラスパイユ、リヨン駅などである。

他方で、台詞やナレーションで示されるだけの地名もまた数多い。たとえば、ヴィクトル・ユゴー、ジョレス、サン・クルー、ポテルヌ・ドゥ・プープリエ、ポール・ヴァイヤン・クチュリエ

---

[112] フランス版 DVD の特典映像によれば、映画館自体はパリ 14 区、RER のダンフェール・ロシュロー駅付近の映画館の外観を参考にして作られている。

[113] GARDIES, *op.cit.* , p. 78.

などであり、とくに最後の三つはパリ郊外に位置している。周辺地域は、かつてはパリに入る門があった場所で、こんにちは市の境界でもある。郊外に住む登場人物たちは、その〈敷居〉をまたいで、冥界としてのパリに入る。ムルナウの『吸血鬼ノスフェラトゥ』（1922）におけるように、門をくぐり、閾を跨ぐことは、あの世とこの世の行き来である。登場人物は、その通過によって死と関わるのである。また、革命組織の幹部がいる郊外には HLM と呼ばれる団地がある。それはパリ中心部の人混みに対して、ほとんど無人の空虚な空間として提示される。

実在の地名を利用することには、物語を語る上で二重の利点がある。ひとつは、観客が百科事典的な知識を動員することで、より幅広い〈解釈〉を地名にもたせることである。もうひとつは、ある種の〈現実効果〉、つまり信憑性や時事性、親近感や嫌悪感を観客に与えることである[114]。実際、口頭で示される地名はパリの周辺地区に位置しており、ディエゴたち革命家の居場所がパリ周辺に限定されていることがわかる。

それに対して、ディエゴと妻マリアンヌが住むアパルトマンは、地名を特定することができない。5 区に住むナディーヌと別れたのち、セーヌ川を渡るので、彼は右岸に向かったと考えられうる。また、夜のシーンでは、部屋の中に光の揺らめきがある。これは、『二十四時間の情事』の川辺のカフェでも用いられた手法であり、川面の反射を表現している。したがって、彼らはセーヌ川沿いに住んでいると推測される。しかしこの作品では、他の地名が徹底して明示されるのに対して、彼にとっての安らぎの場が明確ではない。自宅にはなじみのない人たちもおり、彼はそこで仕事の秘密を隠すために嘘を重ねなければならない。つまり、彼にとっては自宅こそが、職業革命家という自己同一性を奪われる、偽りの場所である。一方、マリアンヌはそこで、友人たちと都市に関する写真集の出版準備をしている。それは「都市が住民に語りかけるようなやり方で」構成されるという。しかし、写真が映す無人の都市は不気味であり、道路上に塗装された無数の矢印は謎めいている。

このように、『戦争は終った』における冥界としてのパリは、周縁的な地名は具体的であるのに、中心が不確実で虚ろである。しかし、こうした不安定で落ち着かない場所でこそ、ディエゴとマリアンヌは互いの愛を確認するのである。

２．４．３．遊歩について

『戦争は終った』では、ディエゴは一見すると職業革命家として活発に行動しているようであ

[114] GARDIES, *ibid.*, p. 77.

る。しかし別の見方をすれば、彼は、組織幹部からの指示のままに、各地を移動させられているだけであるとも考えられうる。挙げ句の果てに彼は、幹部から「現実を見ていない」と批判され、暇を言い渡されて、急に慣れない日常生活に戻らざるをえなくなる。また彼は後半で、ナディーヌとその仲間が過激な左翼として警察に追われていることを知り、彼女からプラスチック爆弾を預かって、リヨン駅のコインロッカーに隠しに行かなければならなくなる。結局、手助けしたにもかかわらず、彼はラスパイユのアジトで若者たちから突き上げられてしまう。それは五月革命を先取りしたような場面である。ともあれディエゴは、パリ中を動き回るが、そのほとんどが徒労に終わる。このように、『戦争は終った』は、突然手持ちぶさたな状況に追いやられた活動家のとまどいの物語である。

これは現代映画の特徴のひとつである。ある時期から物語映画の主人公は、探偵や兵士のように問題を解決するために活発に行動するのではなく、当てもなくただ歩くだけの人物になってしまった。実際、現代映画において、そのような登場人物を思い浮かべるのはそれほど難しくない。トリュフォーの『大人は判ってくれない』（1959）のアントワーヌ・ドワネルは、そのラストで少年鑑別所から脱走して、当てもなく彷徨いつづける。ゴダールの『勝手にしやがれ』(1959)におけるミシェル・ポワカールの最期もそのようなものである。結局、第二次大戦後の物語映画には、ジャック・リヴェットやヴィム・ヴェンダースのロード・ムーヴィーにおけるように、放浪する主人公が現れるのである。

哲学者ジル・ドゥルーズもその映画論（とくに『シネマ１・2』）においてこうした事態を指摘する。ヨーロッパの伝統的な生活基盤が第二次世界大戦によって破壊され、それによって規範的な行動様式が奪われ、もはや彷徨うことしかできない登場人物が出現する。彼によれば、この事実が戦後ヨーロッパ映画（イタリアのネオ・レアリズモ、フランスのヌーヴェル・ヴァーグなど）を特徴づける。

> 〔第二次世界大戦〕末期になって、ネオ・レアリズモとともに決定的な断絶が現れたのは、感覚＝運動的図式の破綻をネオ・レアリズモが身をもって体験したからにほかなりません。登場人物は自分の力を超えた状況に反応する「すべ」を失う。状況のほうがあまりにも恐ろしいものになったり、美しすぎるもの、あるいは解決しようのないものになってしまったからです…[115]。

[115] ジル・ドゥルーズ、『記号と事件 1972-1990 年の対話』（宮林寛訳）、p.103（本論では 1996 年の改訂版を参照した）。

そう考えると、レネ前期作品の主人公たちのほとんどが、ドゥルーズの図式に当てはまる。ただし、レネ作品のテーマはそれぞれに多様であり、したがって、遊歩者の現れ方や空間の構築のされ方も一様ではない。

レネの多くの作品に共通するのは、ここまで見てきたように、主人公たちが冥界のような空間を彷徨いながら、愛する者への想いを次第に強固にすることである。日本人男性はフランス人女性に対して（『二十四時間の情事』）、X はA に対して（『去年マリエンバートで』）、ディエゴはマリアンヌに対して（『戦争は終った』）、クロードはカトリーヌに対して（『ジュテーム、ジュテーム』）。これらの主人公はオルフェウス的な人物であり、その恋人はエウリュディケ的な人物である。その点については、マルセル・オムスもこう指摘する。

> 〔フランス側の国境の町〕アンダイエを通過して、ディエゴ ── 秘密活動をするオルフェ ── は、エブロ、テルエル、アストゥリアスの戦闘には戻らない約束で、スペインで暮らすために、マリアンヌ＝エウリュディケを探しに戻ってくるのだ[116]。

この引用にある通り、ディエゴはマリアンヌを求めてパリに戻ったオルフェウスのようである。しかし、彼は友人を救うためにスペインに再び向かう。彼の意志は固く、彼が彼女の方を振り返ることはない。結末では一転して、マリアンヌの方が逮捕される危険のあるディエゴをスペインに探しに行く。今度はスペインが冥界となり、マリアンヌが恋人を探すオルフェウスになる。結局この作品では、パリとスペインが互いに反転するように、オルフェウスの冥界下りの舞台になるのである。

以上の事例が示すように、レネ前期作品では、遊歩者のぶらつきも特徴的であるが、その彷徨を操る背後の空間の方がより重要である。原爆であれ、城館であれ、タイムマシンであれ、非日常的な経験が物語の時空間を歪める。そして、不連続になった空間の雰囲気が、登場人物にも影響を及ぼす。すでに見たように、レネは、『二十四時間の情事』の主人公のことを、〈héros〉ではなく〈antihéros〉と見なす[117]。主人公の非英雄性や非行動性は、都市の圧迫する存在感と結びつくのである。

このとき遊歩とは、人が街並みを眺めながらぼんやりと歩くこと、ウィンドー・ショッピングのような〈気晴らし〉ではない。それはむしろ、地名の羅列によって組織された空間が、背後から

---

116 OMS Marcel, *Alain Resnais*, p. 109.
117 BENAYOUN, *op. cit.*, p. 62.

主人公を揺さぶり、渦を巻くように〈内部探索〉をさせ、へとへとになるまで行動させることである。このような空間にいくばくかの物語的な流れがあるとすれば、それは悪化の方に向かう徴候である。これも空間の織り成しから醸し出されるひとつの雰囲気である。『二十四時間の情事』では、カップルは結局すぐに別れるだろう。『ミュリエル』においては、その場に居合わせた者たちの人間関係の破綻が露わとなり、それが元で皆は散り散りになる。『戦争は終った』では、マリアンヌが必死に追いかけるが、スペインに戻るディエゴは逮捕される危険性が高い。最後に残るのは、勝ち誇った人物ではなく、人物が通り過ぎた空間である。

実際、『戦争は終った』には、革新的な技巧はない。ディエゴも、完全無欠の活動家というよりもむしろ凡庸な人物に見える。また、無人の空間を捉えたショットもほとんどなく、通俗的な物語映画になっている。この意味で、都市の住人は〈antihéros〉である。それは、カール・グリューネの『蠱惑の街』の主人公のように、これといった特徴もなく、ただぶらつくだけの人間である。この点は、『戦争は終った』の次作『ジュテーム、ジュテーム』にも現れている。もはや英雄的人物の時代は終わったのである。『戦争は終った』という題名自体、いかようにも読みうる。苦戦の続くスペイン内戦を考えると〈戦争はまだ終わっていない〉。しかし、大量消費社会の到来とパリ郊外で推進される都市計画からすれば〈戦争はすでに終わっている〉。しかしまた、若者たちの来るべき五月革命を考えると〈戦争はまだ終わっていない〉、等々。このあいまいな状況下で、ディエゴの活動も両義的になる。彼は、内戦下のスペインで撮影された、アンドレ・マルローの『希望』（1939）の英雄的な人々と同じことはできない存在である。

ともあれ重要なのは、凡庸な人物を通して都市を考察することである。それは、人物の凡庸さと都市の居心地悪さを観客に抱かせ、なにかを想像させる手法である。すなわち、マイナスとマイナスの積はプラスということである。英雄的な存在は、ある面には明るくても、別の面には盲目的でありうる。それに対して凡庸な人物は、都市をあらゆる角度から観察する見者のように、全人称的な眼球を偽装する存在となるのである。

２．４．４．レアリスムから幻想性へ

レネによるパリの観察は『薔薇のスタビスキー』へと続く。1930 年代に暗躍した実在の大詐欺師アレクサンドル・スタビスキーと、レオン・トロツキーのフランスへの亡命を扱ったこの作品は、『ジュテーム、ジュテーム』以来6 年ぶりに撮った長編作品である。これは、ジャン=ポール・ベルモンドと彼の弟の資本で製作されたスター映画であり、レネはこのとき権限のない請負

監督でしかなかった。おそらくベルモンド自身は、トロツキーのメキシコでの暗殺事件を扱ったアラン・ドロンの主演作『暗殺者のメロディー』（1972、監督：ジョゼフ・ロージー）を意識していたに違いない。また、舞台となるパリの年代や建物の雰囲気（たとえばホテルの外観）は、ベルナルド・ベルトルッチの『暗殺の森』（1970）を意識していたであろう。

レネはもともとこの作品の題名として、〈ヒロシマ・モナムール〉風に、「ビアリッツ＝幸福」（« Biarritz-Bonheur »）という、地名が入ったものを考えていた。しかし結局、彼にとっては不本意ながら、主人公の名前を冠した« Stavisky… »に落ち着いた。その限りで最後の三つの点は、レネのためらいや抵抗を示している。それは、空間を〈登場人物〉として前景化することも、主人公を非英雄化することも、彼に都市を観察する見者の装いをまとわせることもできないとい、スター映画に対する逡巡である。

物語上、スタビスキーとトロツキーの間には、同時代人というだけで直接的なつながりはない。彼らはわずかの登場人物を介して間接的に関わるだけである。レネとすれば、並行モンタージュによって、スタビスキーとトロツキーをできる限り交わらぬように距離をもたせ、両者をモザイク状に配列することでスタビスキーの地位を相対化させ、1930 年代の混沌とした時代の雰囲気で満たして、スター映画に陥らぬようにしたかっただろう（それが成功したかどうかは別として）。それに対して、ベルモンドとすれば、活劇風に自身が演じるスタビスキーの大物ぶりを強調したかったのだろうか。

構想されていた題名にあるごとく、パリとビアリッツの二極構成は十分に機能しなかったが、ともあれこの作品では、一方でトロツキーの挿話を歴史的事実のレヴェルに置き、他方でスタビスキーの暗躍を描いて、レネの関心が 1920-1930 年の両大戦間期に向いていることを示している。この時代と詐欺に取り憑かれたスタビスキーの存在が醸し出す、活発であるけれども怪しげで禍々しい雰囲気は、1980 年代以降はレネ作品の主流をなす。そこには、本章でここまで議論してきた同時代の都市論とは別の問題系、すなわち〈幻想性〉や〈演劇性〉が現れている。それは次章以降の議論となるが、『薔薇のスタビスキー』は、レネ自身不本意だったとしても、その方向性を示した過渡的な作品として見なされるべきである。

第３章　幻想映画における空間

３．１．幻想映画とはなにか

前章では、同時代の実在の場所と、そこで展開される物語との関係を、都市論的な観点から考察したが、戦争に関わる政治性、都市の〈訪問／観察〉というドキュメンタリー的な傾向は、『戦争は終った』において区切りを迎える。その一方で、『去年マリエンバートで』にはじまり、『ジュテーム、ジュテーム』や『プロビデンス』を経て、近年の『六つの心』や『風にそよぐ草』に至るもうひとつの傾向が存在する。非現実的な側面が強調されるこのような作品群は、〈レアリスム映画〉に対して〈幻想映画〉と見なされるべきものである。

物語映画の歴史は、大まかにいって、リュミエール兄弟に端を発する写実的な映画の流れと、ジョルジュ・メリエスを始祖とする空想的な映画の流れの、二傾向に区別できる。前者の系列にはネオ・レアリズモやヌーヴェル・ヴァーグが含まれ、後者の系列にはドイツ表現主義やシュルレアリスムなどが含まれるに違いない。その区分について、レアリスム映画には非現実的で非合理的な要素がほとんど含まれず、幻想映画では程度の差こそあれ夢の世界のような非現実的な物語が展開されると考えることは可能である。

レネは後者の系列に位置づけられる。というのも、以下に論じる『去年マリエンバートで』、『ジュテーム、ジュテーム』、『プロビデンス』あるいは『人生は小説なり』は、架空の地で展開されるからであり、さらには、非現実的な現象によって不思議な世界に迷い込んだ印象を観客に与えるからである。たしかに映画における架空の場所は、近未来都市（『メトロポリス』(1927)や『ブレードランナー』（1982））、迷宮（『審判』（1962））、怪奇的な建物（『シャイニング』（1980））、抽象的な町（『ドッグヴィル』（2003））などと、事例は枚挙に暇がない。しかし、それだけが幻想映画の定義ではなかろう。『ゴジラ』（1954）シリーズのように、現実世界が舞台であっても幻想映画は成立しうる。とはいえ、架空の場所の方がやはり非現実的で非合理的な現象が生起しやすい傾向はある。

それではその非現実的な現象とはなにか。そもそも幻想映画とはなにか。レアリスム／幻想という二分法は明快であるが、後者の許容範囲は幅広く、複数の映画ジャンルにまたがる。この曖昧さを回避しつつレネ作品の本質に迫るために、まずは文学研究の立場から〈幻想〉の定義を考えることにしたい。幻想映画は、幻想文学に由来するに相違なく、幻想文学研究を経由することで、幻想映画なるジャンルを定義づけることができるだろう。

３．１．１．文学における〈幻想〉

超自然的で非論理的な世界や現象をテーマとした幻想文学の定義は、カステックス、ヴァックス、トドロフといったフランスの理論家たちによって整備されてきた。理論家の間の意見の相違はここでは割愛するが、多くの批判を受けつつも、もっとも参照されるトドロフの概念によれば、〈幻想（fantastique）〉の文学は、〈驚異（merveilleux）〉または〈妖精世界（féerique）〉と、〈怪奇（épouvante）〉の文学という、隣接する文学領域の中間形態であるとされる。そして、この中間形態を文学として表現するために、さまざまなテーマや技法が駆使される。しかし、トドロフのこの三分法、とりわけ〈幻想〉の概念は、「ためらい[118]」という言葉を鍵概念としているが、その語には曖昧さが含まれている。それゆえ本論では、彼らの議論を整理した篠田知和基の説明を参照したい。

まず、篠田によれば、「『驚異』と『怪奇』を民話とドラキュラ譚とで代表させると、それらと『幻想』とが異なる文学のレベルの問題にもなる[119]」という。つまり、〈驚異〉や〈怪奇〉が素朴な民話や通俗小説であるのに対して、〈幻想〉には、カフカやネルヴァルら洗練された文学者の技巧が必要とされるのである。

次に、「こんにちの『幻想』は、一般には存在の不安の源をさぐって、隠された問題を追及する文学とみなされる[120]」。つまり〈幻想〉では、探究の過程が重要であり、それに対して〈驚異〉や〈怪奇〉にはそれはない。くわえて〈幻想〉における探究が結末で教訓的説明を得ず、不安が解消されないまま終わることもありうる。

それから、「これはすなわち『閾』とか『もうひとつの世界』の問題であって、〔…〕『幻想』とは『超自然の日常世界への侵入』に関わるものであり、〔…〕あの世とこの世の相克である[121]」。このように〈幻想〉においては、生と死、夢と現実といったふたつの世界が提示される[122]。それに対して、一方で〈驚異〉はおとぎ話の世界、瑕疵のない妖精の世界であり、そこ

---

[118] ツヴェタン・トドロフ、『幻想文学――構造と機能』、p. 41。「幻想とは、こうした不決断の時間を占めているもののことである。いずれかの答えが選択されてしまえば、たちまちに幻想からは離脱し、怪奇、あるいは驚異という隣接ジャンルのいずれかに入ることとなる。幻想とは、自然の法則しか識らぬ者が、超自然的様相をもったできごとに直面して感じるためらいのことなのである」。

[119] 大内和子他、『フランス幻想文学の総合研究』、p.15。

[120] 大内他、同書、p.16

[121] 大内他、同書、p.19

[122] この点に関しては、トドロフもこう述べている。「幻想という概念は、したがって、現実的なるものと想像的なるものというふたつの概念とのかかわりにおいて規定される」。トドロフ、前掲書、p. 41。

には現実は介入しない。他方で〈怪奇〉にも、一見すればあの世とこの世があるようにも思えるが、ドラキュラ譚はおとぎ話のようでもあり、ホラー映画のような怪物との直面の物語では、主人公は怪物の打倒を目指すが、もうひとつの世界や不安の根源の探究は行われない。

最後に、〈幻想〉は視覚に関わる。この点について研究したのはマックス・ミルネールであったが[123]、それについても篠田の議論を援用しよう。それは、視覚芸術である幻想映画の定義にふさわしく、次章の議論にも関連がある。

> 幻想とは本来的に「幻」を「想」うことである。文学において、いかに「見えないもの」を描くか、現実の非整合性を告発するかといったことの以前に、文学でも絵画でもないところで、つまりは表現以前に、「幻想的認識」があるだろう。／それがいかに「この世にありえないもの」＝「幻」であっても、それを「見る」のであれば錯覚であり、〔…〕「幻視」かもしれないが、いずれにしても「見える」だけでは「幻想」ではない。「幻想」はむしろ「見える」ことを必要としない。あるいは見えてはならないのだ。そのかわりに、見えない部分を予感し、察知し、想像するときに、それが「ありえないもの」であれば、「幻想」になる。／想像が無償の知的遊戯であればそれは「空想」である。幻想は、その想像が現実を侵犯するときに成立する[124]。

以上のように、〈幻想〉、および〈驚異〉や〈怪奇〉には視覚の問題が存在する。たとえば〈驚異〉や〈怪奇〉においては、妖精や怪物は登場人物にとって可視的であるに違いない。それに対して、なにか具体的な事物を見るよりも、さまざまな記号を読解・探究し、その結果浮かび上がる事柄がもうひとつの世界への入口になるのであれば、〈幻想〉になろう。以上が手短な幻想文学の定義である。

３．１．２．映画における〈幻想〉

---

[123] マックス・ミルネール、『ファンタスマゴリア―光学と幻想文学』、p. 11。「さらに文学的想像力の研究上、光学が別格の地位を占めるべき第三の理由は、文学というものが――そして奇妙なことに、以下、小論がもっぱらとりあげようとする物語文学が――多かれ少なかれ、常に《視覚に訴える》形式だからである。そのかぎりにおいて光学装置は、〔…〕主体とその欲望に関わるだけでなく、《見せる装置》としてのテキストの働きに関わっているわけだ。小論の研究が幻想文学だけに限定されているのは、この《見せる装置》が、この分野ではしばしば他のジャンルよりも顕著な形で働いており、しかもそれが際立った特異性をもって現われているので、テキストに示された《見る》欲望がはっきりと読みとれるからである」。

[124] 大内他、前掲書、p. 23。〈幻想〉に関して、日本訳語を介して定義する（〈幻〉を〈想〉う）のは問題はなくはないが、篠田もその点は注の中で弁解している。

幻想映画というジャンルは、実際かなり雑然としている。先に挙げた文学における〈驚異〉、〈幻想〉、〈怪奇〉という三分法は、映画においては十分には確立されていない。幻想映画という名称は、広い意味においてしか定義されておらず、複数のジャンルに跨がる。また、フランスの幻想映画に関する書籍を見れば、そこに列挙されている作品のほとんどが、先の三分法では、〈怪奇〉すなわちホラー映画に当てはまるという事実も見出される[125]。

篠田の定義にしたがえば、ジェームズ・ホエールの『フランケンシュタイン』（1931）は、現実空間に介入する怪物がいるので怪奇映画であり、ジャック・ドゥミの『ロバと王女』（1970）は、その舞台設定や登場人物が完全に非現実なので驚異映画である。このように、文学ジャンルと比べても、その定義にほとんど違いはなく、怪奇映画や驚異映画は容易に区分可能である。しかし、これらには一様に〈幻想映画〉のレッテルが貼られる。それでは、文学における〈幻想〉に相当する、〈驚異〉と〈怪奇〉の中間項としての幻想映画を考えよう。

問題は、〈幻想〉が文学において視覚に関わるとすれば、視覚芸術である映画において、篠田の言う「見えてはならない」とは何を意味するのかということである。ましてや、人間の肉眼では見えないものをカメラという機械装置を通じてより鮮明に見えるようにさせるのが写真や映画の特徴であるとすれば、映画では「見えてはならない」ものはどのように表現されるべきであろうか[126]。この疑問に対して有効なのは、先の三分法を映画分析に応用しながら再度定義することである。

まず、驚異映画と幻想映画の相違点を考えると、『ロバと王女』では、登場人物たちは空想の世界におり、王女がロバの皮をかぶった下女に変身したとしても、また彼女が魔法を使いながら料理をしたとしても、その世界ではなにも問題視されない。コクトーの『美女と野獣』（1946）においても、野獣の存在は、美女を怖がらせはするものの、彼女はすぐさま野獣という非現実の存在を受け入れる。そこではすべてが非現実的であり、ひとつの完全な〈驚異〉の世界が成立している。

それに対して、幻想映画の場合、中心となる登場人物は、原則として現実世界に住んでおり、主要な登場人物には超人的な能力は与えられていない。また、その物語世界も基本的には現実的であり、そこに観客を不安にさせる不思議な現象が闖入する。登場人物は、周囲の非現実的

---

[125] たとえば、HENRY Franck, *Le Cinéma fantastique.*; *Le Cinéma fantastique*, CinémAction N° 74.; *Le Cinéma fantastique en France 1897-1982*.

[126] 大内他、前掲書、p. 63。篠田は、「『見えないもの』を暗示する能力はなく、すべて、あきらかな形で描きだしてしまう」絵画芸術において、幻想絵画は成立しうるのだろうかという疑問に対して、可能であると答えている。ホルバインの《大使たち》（1533）におけるアナモルフォーシスは、幻想絵画を成り立たせる技法のひとつである。

な現象に対して、しばしば無知ないしは理解不能であるが、おそらく感覚的には不吉さや恐ろしさを感じて想像力を働かせる。例としては、ウェルズの『審判』のようなカフカ的世界が挙げられる。主人公ヨーゼフ・Kは、不可解な理由で逮捕されるが、その理由は明らかにされず、不吉な世界を虚しく奔走するばかりである。

要するに、驚異映画の世界は一般に人畜無害の空想的なものであり、その一方で幻想映画の世界では、登場人物が感じ取るものは無害であるどころではなく、しばしば死を想起させる。そして、篠田の定義では、驚異映画において超人的な魔術はわれわれには可視的であるのに対して、幻想映画における非現実的な現象は、本来見えてはならないが、場合によっては可視的でもありうる。両者の中間的な作品であるコクトーの『オルフェ』では、主人公オルフェは一般的な人間であるが、周囲の人物たち── 王女、セジェスト、ウルトビーズ── は超人的能力をもっており、その能力はわれわれ観客には可視的である。その限りでは、それは驚異映画と言える。それでもこの作品では、鏡の通り抜けによってあの世とこの世を行き来するので、幻想映画にも分類できる。

それでは怪奇映画はどうだろうか。この場合、物語世界はおおむね現実的である。たとえば数々のドラキュラ譚やジキルとハイド物語は、現実の世界が舞台となっている。そこに、非現実的な中心人物としての怪物が現れる。ここでは、物語として、ごく普通の登場人物が未知の生物や突然の暴力と遭遇する恐怖体験が不可欠である。登場人物は、この怪物から逃れなければならず、場合によってはそれと対決して、試練を乗り越えなければならない。ホラー映画に見られる直面とは、このように〈サプライズ〉の映画の必須条件である。

他方、幻想映画においては、こうした現実と非現実の直接的な対面は見られない。先にカフカの『審判』を例に挙げたが、非現実的な出来事はむしろ、登場人物に忍び寄って取り囲み、それによって物語の舞台は不吉な雰囲気を帯びる。そして、登場人物は、その雰囲気に誘われ、点在する不可思議な記号を読解しようと彷徨う。その意味では、幻想映画とは一種の〈サスペンス〉の映画である。

つまり、幻想映画において、観客にはスクリーン上のすべてが可視的であるが、その一方で登場人物にとっては、必ずしもすべてが可視的ではなく、その周囲には不可視の現象が出現する。たとえばフランク・ボーゼージの『リリオム』（1930）では、主人公リリオムが物語の半ばで死ぬまでは、おおよそレアリスム的である。ところが彼が死の床につくとき、部屋の中に突如として汽車が進入し、彼を天国に連れてゆく。ところが現実世界に住む彼の妻らには、天に召される彼の姿やこの謎の汽車は見えない。この事例が示すように、観客と登場人物の間には、視覚

を通じた認識や知識量の差が生じうる。映画における幻想性は、現実的な登場人物それ自身にではなく、むしろその周囲に生起する。それは、登場人物には見えない場合もあり、謎めいた諸記号は見えるが、それらが織り成す意味が解読できない場合もありえよう。

以上の定義は簡便なものであり、作品によってある程度の幅があることを申し添えておく。その幅は用いられる技法やテーマの違いに現れるが、いずれにせよ問題は、レネ作品における幻想性とはなにか、それはいかに表現されているかである。そこではやはり、登場人物の周囲の空間構成と、その意味の織り成しが問われることになる[127]。

３．２．変化する空間：『去年マリエンバートで』について

３．２．１．変化する背景と淀む時間

幻想映画における〈幻想〉が登場人物とその周囲に広がる現象との関係から生まれるとすれば、レネ作品においてそれはいかに表現されるか。まずは『去年マリエンバートで』を例に取ろう。この作品は、『世界の全ての記憶』におけるような、匿名的なカメラによるトラヴェリングの連続、無人の回廊の経めぐりからはじまる。これがこの作品の導入部 ── 〈マリエンバート〉への到着と侵入 ── を構成している。

冒頭で空間はショットごとに変化する。回廊はパッチワーク状になっているのである。そこには登場人物はおらず、その行動もないので、空間同士のつながりは論理性を欠いている。われわれはここで、目的地へ向かうのではなく、迷路に迷い込んだ印象を受ける。実際、『去年マリエンバートで』における、断片化されたモンタージュによる非論理的で不連続的な空間の再構成は、都市空間を再構築する『二十四時間の情事』や『ミュリエル』の場合とは異なる。後者の場合は、ショットが積み重ねられるほど、都市に関する情報は与えられ、知識は増えていく。それに対して前者の場合、ショットのランダムなつなぎと脈絡なく構築された空間を目の当たりにして、観客はこの城館を知るというよりもむしろ戸惑い、なにか真相を探ろうとしてその内奥に

---

[127] 実際、レネ作品における幻想的な傾向は意外ではない。彼に大いに影響を与えたのは、ベルギーの幻想小説家ジャン・レイの諸作品、とくに『ハリー・ディクソンの冒険』である。少年期からこの冒険小説の熱狂的なファンであったレネは、フレデリック・ドゥ・トヴァルニキとともに、1951 年から 1966 年までその映画化を試みるが、最終的には断念する。なお現在は、そのシナリオのみ刊行されている。*Les Aventures de Harry Dickson : Scénario de Frédéric de Towarnicki pour un film (non realisé) par Alain Resnais*. また、ジャン=ルイ・ルートラは、『去年マリエンバートで』に関する著作の中で、シュルレアリスムの諸著作と同時に、アナトール・ル=ブラースが収集・編纂したブルターニュ地方の民話集を、同地方出身のレネが読み親しんでいたと指摘する。LEUTRAT Jean-Louis, *L'Année dernière à Marienbad*, p. 20.

誘われる。

くわえて、絶え間ない呪文のようなつぶやきは、実は登場人物についてではなく、空間的な要素について言及している。しかしそれは事物の羅列でしかない。それでも観客は、繰り返される言葉に誘われて、カメラのトラヴェリングとともに城館の内部へ次第に入り込む。見方によっては、そこでは、〈マリエンバート〉という空間そのものが、われわれに呪文をかけ、〈内部探索〉を促すかのようである。

このトラヴェリングのあとで、われわれは芝居の光景に立ち会う。その部屋へ入るとき、入口の壁には〈ROSMER〉という文字が見える。これはジャン=ルイ・ルートラらによって、イプセンの『ロスメルスホルム』（1886）へのオマージュであると考えられてきた[128]。しかし、近年ある対談の中でレネは、それは誤解であり、フランスの作家ジャン・ロスメール（Jean Rosmer, 1876-1951）へのオマージュであると告白した。ロスメールには、 *L'Errante mystérieuse*（『彷徨う謎の女』、1935）や *Le Prince errant*（『彷徨う王子』、1939）といった小説作品があるようで、こんにち前者の表紙を見る限り、たしかに『去年マリエンバートで』を思わせる。またレネは、同じ対談においてこうも述べている。

> 私の記憶では、〔この芝居に対して〕ロブ=グリエは〈忠実な恋人（L'Amant fidèle）〉というタイトルを提案しました。しかし、そうした言葉は、フランス語圏の国では、〔そのあとで展開される〕映画のアクションをあらかじめ設定してしまうかもしれません。だから私は、私の知る限りいかなる言語の中にもない Rosmer の名前を彼に提案したのです[129]。

この発言の裏を返せば、『去年マリエンバートで』のテーマとはやはり〈忠実な恋人〉である。それではあまりにもわかりやすく、もっと謎めいた暗号のようなもの、〈開けゴマ〉のような〈内部探索〉への誘いの言葉をと考えて、レネはロスメールの名前を挙げたのであろう。

レネの意図とは違って、研究者たちはそこにイプセンの戯曲を読み取ったが、ともあれジャン・ロスメールという作家が活動した時期は両大戦間期にあたる。ここにレネの意図がある。つまり、1920-1930 年代というテーマである。1922 年生まれの彼にとって、両大戦間期は彼のノスタルジーをかきたてる時代である。それは彼の知識を育んだ時期であり、彼にとって生の起源や母胎をなす時代でもある。実際、彼の作品の時代設定は現代か両大戦間期しかない。彼は、『薔

---

[128] LEUTRAT, *ibid.*, p. 30.
[129] *Positif*, novembre 2009, n° 585, p. 24.

薇のスタビスキー』や『メロ』、『巴里の恋愛協奏曲』など、しばしば後者の時代に立ち戻るのであり、『去年マリエンバートで』はその系列の一番目にあたる。

結局、ちぐはぐな回廊を通り抜けて、たどり着いた入口に飾られたこの〈ROSMER〉という題目は、1920-1930 年代への遡行の敷居をなす。それはオーソン・ウェルズの『市民ケーン』(1941)における冒頭の〈進入禁止〉の看板と通じるものがある。つまり主人公は、われわれとともにこの敷居を越えて、〈マリエンバート〉や〈ザナドゥ〉といった母胎のような城館へ〈内部探索〉に出かけるのである。

ところで、芝居が終わると、登場人物たちは拍手をし、それぞれに言葉を交わす。このとき、偽のストップモーション――彼らによる本当の静止――が数回にわたって行われる。ここでも、迷宮に迷い込んだ導入部として、彼らが知覚しえないところで、波打つような時間のゆらぎが起こる。城館では、この時間のせき止めによって、現実的な時間の流れが失われる。実際、『去年マリエンバートで』では、どれだけの時間が経過しているのかはわからない。一方では観劇や演奏会は日中よりも夜に行われるべきであろうし、他方で庭園のショットはその多くが日光に照らされている。そして、この昼と夜は無秩序に入り乱れて交替する。時間の流れが不規則的なこの城館において、空間もまた多様に変化する。導入部における空間の変化と時間の淀みが、現実世界にはない時空間に迷い込んだ印象を観客に与えるのである。

３．２．２．空間の変化と登場人物の行動の関係性

パッチワーク状の空間の変化はその後もたえず生起する。しかし導入部とは違って、それは今度は登場人物とより密接に関わる。たとえば、観劇の直後にある女性が左へふりむくとき、彼女の位置や大きさは変わらないが、背後の空間がまったく別のものに切り替わる。これは、ショットの移行時に背景を一瞬にして変化させる大胆なつなぎである。中盤では、主人公の男・Ｘと女・Ａが、彼らの過去について激しいやりとりをしながら画面手前に向かって歩くとき、彼らの歩調はほぼ一定であるが、数度にわたって背後の空間が変化する。

これは一種のアクションつなぎ[130]とも言えるが、ここでは視点の変化はないので、それは厳密な意味でのアクションつなぎではない。むしろそれは、人物はそのままで背景だけを変えるつな

[130] アクションつなぎとは「ある人物の行う〔一連の〕行動が、最初のショットで始まり、（視点の変化を伴って）次のショットで終わる」ことである。AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, p. 55; ジャック・オーモン他、『映画理論講義』、p. 87。

ぎである。そして、この変化にはとくに物語的な根拠はなく、登場人物たちもそれに気がつかない。彼らは自らが知らぬ間に、時空間を飛び跳ねるように移動しているのである。そこには、登場人物の行動の現実性に対する、時間の淀みと空間の変化という非現実性というねじれた関係がある。彼らの周囲こそがうごめき、独特の雰囲気を醸し出す。

そもそもこの物語は、〈マリエンバート〉という地で展開される。この地名は、ゲーテにゆかりのあるチェコの温泉保養地から採られたと思われる。しかし、物語がこの〈マリエンバート〉なる街で展開されているという確たる証拠はない。それを、作品の中に登場する〈フレデリクスバート〉、〈カルルスタッド〉、〈バーデンサルサ〉といった別の地名に置き換えてもさしつかえない。この〈マリエンバート〉は、その異国風の地名自体が虚構であり、外界から切り離された非現実的な別世界を構成している。それゆえ、広島やブーローニュやパリといった都市よりも、空間の変化という非現実的な現象が許容されるのである。

また、この作品は一箇所で撮影されたのではなく、数カ所の城館や庭園、スタジオのセットで構成されている。それゆえ必然的に、空間はショットごとに変化する。それは、ロブ=グリエの発案ではなく、レネの意図である。

> 『去年マリエンバートで』で苦労したのは、スタジオの中にいくつかの場所を再現しなければならないことでした。とくに回廊とか、変形する寝室ですね。そうしたわけで、上映の際には、現実の場所から再現された場所への移行は気づかれないのです。長い回廊はスタジオ内に再現されました。そんな長いものは、ミュンヘンの城館では見つけられなかったのです。／はじめはロブ=グリエとも話しましたが、成果は得られませんでした。この物語の枠組みはまだかなり曖昧で、城館での撮影に許可が下りるかどうかも確証はありませんでした。〔…〕問題は、バロック風の城館とフランス式庭園を合わせ持つところを見つけることでした。／ミュンヘンの近くにいくつかの場所――ニンフェンブルクとか、アマリエンブルクとか、シュライスハイムとか、ミュンヘン王宮のアンティクワリウム――を見つけて、レネは写真をたくさん撮りました[131]。

この事実にくわえて、登場人物たちは空間の変化には気がつかないが、空間の変化と登場人物の行動や感情は無関係ではない。背景の変化の事例としては、『去年マリエンバートで』は、『キートンの探偵学入門』（1924）の事例とは対極的である。探偵見習いのバスター・キート

[131] *L'Arc*, p. 52.　ジャック・ソーニエの証言より。

ンは、彼の知らぬ間に背景が変わってしまい、トラブルに巻き込まれる。彼はこの不思議な空間の中で七転八倒しながら、探偵として事件を解決しようと奔走する。つまり、『キートンの探偵学入門』では、キートンがこの夢のような世界――事実、彼は冒頭で居眠りをする――に入り込むという、非論理性への驚きがひとつの愉しみになっている。

それに対して『去年マリエンバートで』では、登場人物は表面的には背景の変化に驚きやとまどいを見せない。Xという男は、一年前の約束を果たそうとAという女を探し求める。しかし、彼女の方は記憶があやふやで、彼との約束を覚えていない。Xは必死にその約束をAに思い出させようとするが、彼女は彼の呼びかけにうまく応答できない。いわば彼女はこの閉鎖的な城館の〈囚われの美女[132]〉である。Xはそこから救い出そうとAを追うが、彼女は逃げるばかりである。このように、彼らの行動や感情はつねに不安定な状態にある。彼らは本当に一年前に〈マリエンバート〉で出会ったのか。なにが正しいのか見出せず、彼らの感情は、興奮と不安、期待と失望、確信と戸惑いという二極の間でたえず揺れ動く。

登場人物たちは、この変化する不安定な空間にとらえられ、夢を見ているかのようにぼんやりとし、感覚が麻痺し、なにが正しいのか戸惑い、反応や行動がうまくできない。これはキートンの事例とは反対である。キートンは、空間の変化に意識的であり、戸惑いながらも事態を解決しようとする。『去年マリエンバートで』では、登場人物たちの行動は、キートンのように、問題解決のために外部へ展開されることはない。彼らは、迷宮的な城館と庭園の中を当てもなく彷徨い、渦を巻くように〈内部探索〉し続ける。以上のような主人公の行動様式の違いは、古典的物語映画と現代映画を分けるひとつの基準となる[133]。別の見方をすれば、登場人物たちの不安定な感情が周囲へと投影され、時空間が変化するとも考えられうる。いずれにせよ、この作品では、登場人物の精神状態と空間の変化とは密接に連動している[134]。

さらに言えば、『去年マリエンバートで』の背景には、明暗のコントラストによる空間の変化がある[135]。登場人物が闇に包まれることもあり、まばゆい白い光を浴びることもある。空間は、その絶え間ない切り替わりによって、ストロボスコープのような明滅の状態になる。登場人物た

---

[132] 『囚われの美女』(*La Belle Captive*, 1983) は、ロブ=グリエが監督した映画作品の題名であり、ロブ=グリエ作品のひとつのテーマと言える。またドゥルーズは、『去年マリエンバートで』に関してこう述べる。「もし『去年マリエンバートで』をふたつに分かちうるのであれば、男Xはレネに近く、女Aはロブ=グリエに近いと言えるかもしれない」。DELEUZE, *L'Image-temps*, p. 137; ドゥルーズ、『シネマ2：時間イメージ』、p.144。

[133] ジル・ドゥルーズ『シネマ1・2』における、〈運動イメージ〉と〈時間イメージ〉の違いを参照。

[134] さらに言えば、〈マリエンバート〉こそがこの作品の真の〈主人公〉なのかもしれない。これまで見た通り、レネ作品の題名には、主人公の名前ではなく、しばしば地名が入っている。

[135] ジャック・ソーニエによれば、『去年マリエンバートで』では、モノクロ映画であるにもかかわらず、セットは彩色されていた。「壁はピンク色で、刳り型は銀色でした。このピンクの色調はかなり奇妙でしたが、とても綺麗な映像が撮れました。とても綺麗な灰色です」。THOMAS François, *L'Atelier d'Alain Resnais*, p. 115.

ちは、この明滅による眩暈作用によって、終始ワルツを踊るように行動が鈍化させられ、催眠状態に置かれる。彼ら自身は、このコントラストには意識的でない。それが、ＸとＡの恋愛物語に独特の不吉さを与えている。力強い明と禍々しい暗という二極の反復によって、彼らは生と死の中間状態に置かれる（これに関しては、第三章で改めて検討したい）。

まとめると、レネ作品における幻想性とは、時空間の変化のみならず、それと登場人物の行動や精神状態との影響関係によって定義される。『去年マリエンバートで』では、登場人物たちは外見上普通に見えるかもしれない。しかしながら彼らは、男が女を追う図式の下で、精神的に不安定である。ＸとＡは、〈追う／追われる〉というサスペンスの中で、不確かな記憶の想起とともに、次第に一種の興奮状態に陥る。しかし、一年前に男女は〈マリエンバート〉で出会ったとして、そこで両者には死や暴力に関係する偶発事があったに違いない。そして、彼女に対するなんらかの過ちと心の負債が、彼に執拗な追跡と罪滅ぼしを促す。このように、興奮と罪悪感が混じった精神状態と連動して、周囲の時空間はさまざまに変化する。しかしながら彼らは、二極間の揺れ動きに気づかず、城館に閉じ込められ、周囲の存在感の影響下に置かれる。要するに、レネの幻想映画においては、二極をもって変化する周囲の空間の存在感と、それに影響される登場人物の居心地の悪い中間状態、生と死の間の揺らぎが表現される。この意味において、〈マリエンバート〉という空間も、自ら変化するひとりの〈登場人物〉となる。

３．２．３．〈ヒョウつなぎ〉の実践

『戦争は終った』にも背景が変化する事例がある。作品の冒頭、主人公ディエゴは、スペインとフランスの国境にある検問所で、フランスの警察から尋問を受ける。そのとき彼は、偽造旅券を所持しており、なりすましている男の娘ナディーヌに電話をするように警察から迫られる。そこで彼は、まだ会ったことのないナディーヌの機転に助けられる。うまく難を逃れ、列車でパリに向かうディエゴは、この利発な女性がどんな人物かを想像する。

この想像のはじまりに背景ががらりと変わるつなぎがある。そこでまずディエゴは、斜め向かいに座る若い女性に惹きつけられる。彼が彼女を見るうちに突然彼女の背景が変わる。彼女はいまや同じ姿勢で、ナディーヌが住むパリのエストラパード通りのカフェに座っている[136]。ディエゴは職務遂行上、ナディーヌの個人情報（学歴、病歴など）を完璧に暗記しているが、彼女の

[136] この点は、『二十四時間の情事』の原案を想起させる。レネのはじめの着想は、カフェのテラスに女性が座っていて、突然背後のカフェが消失し、あたりは無人になるというものであった。LEUTRAT, *Hiroshima mon amour*, p. 32.

外見は知らない。〈あんな女性か、こんな女性か〉とディエゴの想像は膨らむ。通りを歩く想像上のナディーヌは、ジャンプ・カットによって次々に人物が入れ替わる。

ジャン・ヴィゴの『ニースについて』における椅子に座る女性の変化を想起させるような、モンタージュによる空間の変化や人物の変化を、レネは戯れに「ヒョウつなぎ[137]」と呼ぶ。時空間がぴょんぴょんと跳びはねるところからそう名付けられたのだろうか。命名の真意ははっきりしないが、いずれにしてもそれは遊戯的な〈間違ったつなぎ（faux-raccord）〉、大胆なアクションつなぎである。この〈ヒョウつなぎ〉は、作品内での空間的な要素の前景化をなし、映画における幻想性を強調する役割を果たす。このような空間の非論理的なつなぎは、モンタージュの透明性を重視する古典的な手法とは違って、モンタージュの存在それ自体を際立たせる限りで、現代映画に特徴的な技法と言える[138]。

この〈ヒョウつなぎ〉と同じ技法を用いる映画作家は小津安二郎である。彼の実践はかなり意識的であり、映像上で違和感を感じさせる。実際、レネは小津の技法から影響を受けているのかもしれない[139]。ともあれ、小津の遺作『秋刀魚の味』（1962）を見てみよう[140]。まずは、背景が変わるショットがある。はじまってから 12 分ほど経過した料亭の場面である。ここでは猪口で酒を飲む河合と平山の格好が一致している。『去年マリエンバートで』では同一人物が振り向くときに背景が変わるが、『秋刀魚の味』では異なる人物の身振りがぴったりと合う。そこには二人の図形的な一致がある。また、三分の二ほど過ぎて、平山の息子・幸一と友人の三浦がとんかつ屋で食事をする場面では、二人の間に置かれたビール瓶は、奇妙にも、どちらの人物をとらえるにせよ画面左側を占めており、瓶のラベルの向きも同じである。幸一と三浦の姿勢も図形的にほとんど一致している。

このような事例は、他の小津作品でも見出しうるが、やかんやビール瓶といった小道具の配置の一致に関しては、モンタージュよりも後述する舞台装置の問題と関連づけたい。ここで重要

---

137 アンリ・コルピはこの「ヒョウつなぎ」を《raccord-léopard》と呼び、レネ自身は《raccord-panthère》と呼んでいる。LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 90 および p. 268, note. 302.

138 映画作家ルイ・マルは自身の映画作品『地下鉄のザジ』（1960）に関して、「この少女〔ザジ〕とトルスカイヨンがムール貝を食べるシーンで、レストランで向かい合うふたりの、切り返したそれぞれのショットの背景が同じものになっているんだ。〔…〕私は観客が簡単にこのトリックを見抜き笑い出すことを期待していたんだが、このシーンで笑った観客はひとりもいなかった。つまり観客は誰も背景など見ていないということだ。このふたりのやりとりがあまりに面白かったので、観客の注意を完全にさらってしまったんだ」と述べている。実はこれこそ古典的な「透明のモンタージュ」である。現代映画においては、むしろ背景が変化したことを観客に意識させなければならない。フィリップ・フレンチ編、『マル・オン・マル／ルイ・マル、自作を語る』、p. 46。

139 レネ作品への小津の影響を指摘している批評家はおらず、レネ自身も公には小津に言及したことはないが、彼がこの映画作家を好んでいるという証言もたしかに存在する。渡辺淳、「《想像力》の映像化 ── アラン・レネの方法論」、『iichiko』2009 年春号（no.102）所収、pp. 119-120。

140 トンプソン／ボードウェル、「小津作品における空間と説話（下）」、pp. 160-161。

なのは、異なる登場人物の姿勢が図形的にほぼ一致していること、画面と逆画面がまったく異なる背景をもつこと、すなわち、登場人物を中心とした物語とは異なる、背景の空間による意味の織り成しが存在することである。

話をレネ作品に戻せば、彼の前期作品全体を通した問いとは、ある作品をはじめから終わりまで、〈間違ったつなぎ〉や〈ヒョウつなぎ〉で構成すれば、背景としての空間は古典的物語映画と違ってどんな風に現れるのか、その空間にはどんな意味が付加されるのか、それは登場人物にいかなる影響を及ぼすのか、ということである。結局、幻想映画において本質的なのは、背景が織り成す意味の前景化である。

映画理論の分野においても、クリスチャン・メッツに代表される初期の映画記号学には、空間の価値評価という観点が欠落しているという指摘がある。アンドレ・ガルディは、「〔映画における〕空間の重要性ははっきりしている。こんにちまで理論的実践は言説の意味作用の活動の方へと向かい、空間を過小評価してきた[141]」と批判する。このような映画理論の空間論的な再検討は、アンドレ・ガルディやジャック・オーモンら、メッツの後を継ぐ研究者たちによって、1980年代以降さまざまな形で行われてきた。本論考もまた、これらの記号学的な諸考察を理論的な背景としている。それと合わせて、こうした理論の変遷によって、レネ作品の分析に空間論的観点を導入することが可能になったことも指摘しておきたい。

３．２．４．オルフェウス物語と視覚

『去年マリエンバートで』においてわれわれを戸惑わせるのは、始まってから 10 分ほどして画面の右側に現れる、ヒッチコック独特の丸々とした立ち姿に似た看板である。これはおそらく、この作品がヒッチコック的なサスペンスであることを暗示している。もちろんそれはレネなりの目配せである。それでもロブ=グリエが台本を書いた『去年マリエンバートで』という作品には相応しくなく、物語上は余計である。

しかしながら、レネはヒッチコック像にこだわりがある。『ミュリエル』では、レストラン〈ムーリッス〉の正面にある看板がヒッチコックに似ている。『戦争は終った』では、冒頭の検問所の前に佇む男がヒッチコック風の姿をしている。さらには、『風にそよぐ草』本国版ＤＶＤに所収された舞台裏の映像では、話をする舞台監督ジャック・ソーニエ[142]のそばに、ヒッチコックの看

---

[141] GARDIES André, « L'Espace du récit filmique : Propositions », in *Cinémas de la modernité : films, théories*, p. 77.

[142] 彼の名前は日本では〈ジャック・ソルニエ（Saulnier）〉と表記されることも多いが、本論考では原語の正しい発音に合わ

板が置かれている。つまり、この人物像が意味するのは、レネ作品はヒッチコック風であり、観客はヒッチコックのサスペンス作品を見るように記号を読解せよということである[143]。

〈マリエンバート〉におけるXとAの愛の行方は、不安定な空間に揺さぶられながらも最終的には確固とし、二人は出発をする。観客もまた、この不思議な時空間に迷いながらも、断片的な知識を拾い、推論を重ね、二人の愛の物語に惹かれる。ヒッチコックとの関連で言えば、『二十四時間の情事』や『去年マリエンバートで』をはじめとして、多くのレネ作品は、『めまい』と似た物語構造をもっている。あるいは、それらは『めまい』の原型であろうオルフェウス神話と似ている。そもそも『去年マリエンバートで』は、Aという女性に対して、Mという彼女の夫と思われる男と、Xという彼女の恋人との三角関係の物語である。Xは、一年前にAと駆け落ちすると約束したが、今がそのときであると説得する。しかし、XとAの間で、あるいはMとAとの間で、一年前に何があったのかはわからない。ひょっとすれば、Aは一年前にすでに死んでいるのかもしれない。いずれにしてもそれは、どこにも通じることのない回廊の中を、影のように曖昧な女性を延々と追跡する物語、ある男性が最愛の女性を失い彼女を冥界へ追いかける物語である。

そこで〈マリエンバート〉という空間は、オルフェウスが死んだエウリュディケを引き戻すために降りる冥界をなす。ところで、オルフェウス物語に関して、小林康夫は興味深いことを述べている。

> ギリシア神話の原型的なヴァージョンによれば、エウリディーチェを二度にわたって失ったオルフェウスは、最後には、ディオニュソスを祀る女たちによって――やはりテンペウスがそうであったように――身体をばらばらに引き裂かれて死んでしまうのだが、少なくとも現代のわれわれの知にとっては、この途方もなく残酷な死の様態は、まさにジャック・ラカンが〈鏡像段階〉に先行するものとして位置づけている〈分断された身体〉を想い起こさせないわけにはいかないだろう。つまり身体のイマージュ的な統一以前の身体。〔…〕オルフェウスの物語は、もはや人間にとってはそれ以上の後退が不可能であるような極限への退行の物語である[144]。

せて〈ソーニエ〉と表記する。

[143] ジャン=ルイ・ルートラもまた、『去年マリエンバートで』に関する著書の中で、この作品は「探偵映画である」と述べている。LEUTRAT, *L'Année dernière à Marienbad*, p. 28.

[144] 小林康夫、『表象の光学』、pp. 34-35。

これがなぜ興味深いかと言えば、まず、『去年マリエンバートで』における登場人物たちの迷宮的な城館への閉じこもりが、ひとつの退行の行為と考えられるからである。冒頭の呪文のようなつぶやきや〈ROSMER〉という言葉によって、冥界下りの扉が開かれる。登場人物たちは、退行するように一年前の約束に立ち戻りながら、出口のない渦を巻くような城館を〈内部探索〉する。

螺旋（階段）と下降＝退行は、他のレネ作品にも共通するテーマである。『ミュリエル』における主人公たちの出口なしの経めぐりは、それが生の起源へ立ち戻るためのものであれば、ひとつの退行である。『二十四時間の情事』のフランス人女性も、夜の川辺のカフェでドイツ人との悲恋を語るとき、過去へ退行する。『去年マリエンバートで』では、X は一度死んだと思われるA を説得し、彼らは城館からの脱出へ向かう。しかし、彼らが本当に脱出したのかはわからない。彼らは、母胎のような城館から脱出しえたとしても、あるいは母胎から出たがゆえに、外部では無防備な姿をさらけ出すに違いない。また、レネが 1989 年に撮った『お家に帰りたい』（*I want to go home*）の題名は母胎への退行そのものを暗示しており、彼のオルフェウス物語への傾向を裏付ける意味では示唆的である。

その限りでは、『去年マリエンバートで』の城館とは、螺旋形をしたヤドカリの貝――ヤドカリもまたレネ的テーマのひとつ――であり、退行する脆弱な彼らを保護する役割をも果たしていた。とすれば、この城館とはやはり一種の母胎のようなものである。

さらに言えば、この母胎としての城館自体も、モンタージュによって断片化され不連続にされているので、穴だらけで脆く、居心地悪いものである。また、小林康夫が言うように、「残酷な死の様態」や「分断された身体」を晒すのは、本来的にはオルフェウス的主人公であるが、前章からの議論のごとく、舞台空間が登場人物の感情を投影・表象するのであれば、オルフェウスの八つ裂きの死は、その舞台空間の断片化と結びつきはしまいか。すなわち城館は、主人公の経めぐりと退行、八つ裂きの死までも引き受ける、パッチワーク的に分断された無時間的な空虚な母胎、つまり停滞した死の空間である。

そうなれば、城館とオルフェウス的主人公であるX とは相関関係にある。とはいえ主人公には、周囲に広がる母胎としての城館の変化には気がつかない。彼が見つめる先には、亡霊のようなエウリュディケとしてのA しかいない。このような主人公の視野狭窄が幻想性を高める。のちの『死に至る愛』や『メロ』でも、主人公は愛する女性しか見ていない。そのときにこそ、登場人物の感情と密接に関連して、周囲の空間は変化する。それは、まるでオルフェウスが、エウリュディケではなくて周囲を〈見てはならない〉と禁じられているかのようである。

３．３．拡大する想像的空間：『ジュテーム、ジュテーム』と『プロビデンス』

ところで、ロブ=グリエが台本を手がけた『去年マリエンバートで』では、それでもなお、分断された城館がX の混乱した感情を投影しているとする物語的な根拠はそれほど十分ではない。つまり、以上のようにX（あるいはA でもよいが）の感情と城館が換喩的な関係にあるとしても、両者の間の物語上の結びつきはやや弱い。他方、それに続く『ジュテーム、ジュテーム』や『プロビデンス』を見れば、そこで展開される想像的な空間は、主人公の錯乱した感情の投影、あるいはこう言ってよければ主人公の混乱した脳内の直接的な提示であると言えるだろう。事実そのために、この二作品では、主人公を文筆家に設定し、彼の頭の中で想像力を発揮させるようにして、想像的空間を彼から直接的に派生したものとする。それでは以下に『ジュテーム、ジュテーム』と『プロビデンス』を取り上げよう。

３．３．１．閉鎖空間への閉じ込めと拡大する想像的空間

レネの幻想映画においては、周囲にある空間の諸要素から影響を受けて、登場人物も観客も感情を揺さぶられる。『ジュテーム、ジュテーム』では、〈クレスペル〉という謎の科学研究所が、時間に関する実験を行っている。実験台は、恋人カトリーヌを不慮の事故で失い、その原因が自分にあると思い詰めて、拳銃で自殺未遂をした男クロード・リデールである。しがない物書きで、特筆すべき特徴のない彼は、クレスペル研究所で開発されたタイムマシンに乗せられる。そして、カトリーヌと過ごした１年前のコート・ダジュールの海辺に送り込まれ、それ以後、何度も彼女と再会することになる。はじめは成功したかに見えた実験は、次第に機械が失調する。題名にあるごとく、彼の彼女に対する愛情の高まりが機械を狂わせたのであろうか。やがて彼は機械から抜け出せなくなり、数年前からごく最近までの過去のさまざまな瞬間へ、何度も無秩序に送り返されることになる。

まず、〈クレスペル〉という研究所の名前は示唆的である。おそらくこの名前は、ドイツ幻想小説の父といわれるE・T・A・ホフマンからの影響である。というのも、ホフマンには文字通り『クレスペル顧問官[145]』という短編小説が存在するからである。とはいえ、すでに見たように、メディアの性質上、幻想文学と幻想映画との間には違いがある。映画では、空間の広がりは視

[145] 『ホフマン短篇集』（池内紀編訳、岩波文庫、1984）に所収。

覚的に即座に把握される。『ジュテーム、ジュテーム』では、洞窟のような場所に置かれた、玉葱型のタイムマシンの内側は狭い。この機械に閉じ込められ動きを奪われたクロードには、これ以後、その他の行動の場は与えられない。彼の行動範囲はここで極端に狭くなり、この閉じ込めによって、彼は不安を覚えはじめる。もはや外に出られず、彼の身体は、時間が経つと奇妙にも機械の中に埋没する。

それでもその閉じ込めによって、タイムトラベルという〈内部探索〉はむしろ活発化し、彼はさまざまな過去の時空間に送り返される。このようにして、現実空間とは異なる夢のような空間は、タイムトラベルのたびに不連続的に、ショットが積み重ねられるごとに不均質的に広がっていく。空間が狭ければ狭いほど、彼の想像的な領域は限りなく膨らむ。

『ジュテーム、ジュテーム』の場合、クロード・リデールの極小化していく現実空間と、次第に極大化していく想像的な空間とは、直接的に結びついている。彼自身が脳内に折りたたまれた母胎的空間を想像の中で広げているのである。したがってこの想像的空間は、たとえそれが無意識の領域にあるとしても、紛れもなくクロードから生まれている。これが『去年マリエンバートで』とは異なる点である。『ジュテーム、ジュテーム』においてレネは、現実空間と想像空間という異なる二極の反復的提示にこだわる。

クロードが〈内部探索〉に何度も送り込まれるのは、恋人と過ごした１年前のコート・ダジュールの海辺である。それは彼にとって大切な場所である。ところで、反復されるこの海辺は、よく見れば、そのつど身振りや台詞に微妙な差異が含まれており、完全に同じ時空間が反復されているのではない。これはレネの意図であろう。それに対して、職場や路面電車の停車場などの、クロードにはほとんど無意味な時空間も現れる。それもまた主人公の人生の一部である。次々に現れる場所の多くは、一度きりしか現れず、それもみなワン・ショットで撮影されている。つまり、想像的空間のほとんどが断片である。それゆえ、そこには空間の論理的なつながりは見出しえない。タイムトラベルによって構成されるのは、ある部分は反復的な出現によっていびつな厚みをもつ、断片的で主観的な時空間、主人公の追憶の時空間である。

結局、そこで欠如しているのは、物語に一貫性や線状性、論理性を与える登場人物の行動である。クロードは、ある空間から別の空間へ、連続的かつ遠心的に行動しない。別の言い方をすれば、そこでは、たえず変化するショット断片の積み重なりによって、すなわち〈ヒョウつなぎ〉によって、不連続的かつ非論理的に作品全体が構成されている。このようにして、さまざまな様相を呈する空間は、主人公の感情を表象するひとりの〈登場人物〉として、クロードと同様に強調される。それは、粉々に砕けた鏡に映った自己の鏡像のようである。

ただし、クロードが想像する内的空間は、本来であれば、ショットが積み重ねられるたびに情報も増え、より確実なものになるはずである。しかし、実際そうはならない。なぜなら、過去を示すショットがつなぎ合わされるたびに、空間に関する知識量は増えるどころか、脈絡のない断片的な情報が増えすぎて混乱し、過去の出来事に対する判断がますますつかなくなるからである。カトリーヌの死が事故死かクロードのせいかもわからない。挙げ句の果てに、クロードの女友達リアーヌは、カトリーヌには一度も会ったことがないと言う。そもそもカトリーヌは、この物語の中に存在するのか。知識の混乱によってこうした疑問も生じる。

物語が進むにつれて、クロードが何年も一緒に暮らしたカトリーヌの存在は曖昧になる。そして彼は、この不連続な内的空間の中でカトリーヌを捜し求める。彼は他の女性とも付き合っていたようであるが、最終的には彼女だけを求める。こうしたこともまたオルフェウス的である。しかし、『去年マリエンバートで』ではまだ多少なりとも存在した登場人物の彷徨は、『ジュテーム、ジュテーム』ではショットごとに空間が変わるのでもはやない。

唯一クロードの移動があるとすれば、それは最後の場面でである。彼は、過去においてやはりカトリーヌを死に至らしめた責任を感じ、絶望して拳銃自殺を図る。それは想像的空間の中で行われたはずである。しかし、なぜか彼は、タイムマシンの中には戻らずに、瀕死の状態で研究所の庭へ飛ばされて戻る。内的空間の万華鏡のような絶え間ない変化が、主人公を揺さぶって押し流し、死に至らしめるほどの影響を与えたのである。周囲の空間こそが彼の行動を支配し、感情を高ぶらせ、ついには彼を二度目の自死に追いやる。そこには、主人公に対して、ひとりの〈登場人物〉としての空間の優越性があり、彼は恋人を追い求めるばかりで、周囲の変化に気づかない。このように、『ジュテーム、ジュテーム』もまた幻想的な作品である。

３．３．２．〈半ー間違ったつなぎ〉による空間の構築

『ジュテーム、ジュテーム』では、過去は 150 ほどのショットに細分化されている。後半では、クロードは女性と一緒になってベッドに横たわるが、この女性は、それに続くショットごとに入れ替わり、背景もまたショットごとに変化してゆく。はじまってから 10 分ほどして、今度はショットが切り替わっても、クロードの姿勢はほとんど同一であるのに、背景がまったく変わってしまう場面がある。このように、レネは前期作品において〈ヒョウつなぎ〉をしばしば実践する。このようなモンタージュの特徴を、アンドレ・ガルディはこう説明する。

現代性にうってつけの物語映画では、言表は不確かで脆く、言表行為に侵される自らの道を、存在を賭けて切り開かねばならないというまさにその限りで、周到に準備された── したがって非自然的な── 特徴を示す。そこでわかるのは、すぐに言表の読解可能性を損ねてしまうような、これ見よがしに間違っている間違ったつなぎの介入よりも好ましいのは〔…〕『半ー間違ったつなぎ（semi-faux-raccord）』とでもいうべき作用だ、ということだ。これには二つの相反する力が共存している。ひとつは二つのショット間の連続性の確立であり、もうひとつは両者の不一致の印象である。／〔…〕つまり、映画制度的な観点からすれば間違いではないが、物語世界の観点からすれば間違いというわけである[146]。

結局、ガルディが「半ー間違ったつなぎ」という言葉で指し示すのは、物語映画においてはふたつの〈流れ〉があり、それが現代映画においてはしばしば相反すること、つまり一方では連続性を保ち、もう一方では非連続性を強調するということである。あるいは、ショットの継起によって確立される「映画制度」的なもの（連続的なもの）をシニフィアン、そしてそれによって破壊される「物語世界」的なもの（不連続なもの）をシニフィエと言い換えてもよいかもしれない。もしこのふたつがともに非連続的であれば、物語はばらばらの印象を観客に与えるだろう。たとえば『ミュリエル』では、アルフォンスがブーローニュにやってきた夜に、エレーヌ宅で四人で食事をする。このとき食事は、大胆なモンタージュによってとぎれとぎれになる。食事が始まったかと思えば、次のショットではほとんど終わっているという具合である。それは、途中の経過を一挙に飛ばし、観客には不連続な印象を与えるので、物語の観点からすれば間違いである。他方、このようにとぎれを含んでいても、ショットの連接によって、食事の場面は成立している。別の言い方をすれば、画面上のシニフィアンは不連続であるが、意味内容としてのシニフィエは連続的であるということである。

『ミュリエル』では、たしかにブーローニュは断片化されているが、あまたのショットがブーローニュについてのショットであり、モンタージュによって都市の一体性は構築されている。それに対して、『ジュテーム、ジュテーム』では、ひとつのショットがひとつの場面に相当しており、それがモンタージュによって連なっているので、都市の一体性とは異なるパッチワーク状の広がりが構築される。そのうえ主人公の行動がないので、諸空間の結びつきは緩やかである。両作品において、ショット群は離接的に接合しているが、その離接の度合いは後者の方が大きい。空間構築という観点では、ある特定の場所を構築しないという限りで、後者の方が前者よりもま

146 GARDIES, *op. cit.*, pp. 85-86.

とまりを欠いている。

ところで、この二作品の違いは、群像劇か男女の物語かということにある。結局、群像劇とは違って、『去年マリエンバートで』であれ『ジュテーム、ジュテーム』であれ、男女の物語であるので、オルフェウス物語における〈追う／追われる〉の関係が現れる。そして、こうした点からすれば、男女の物語では、「半ー間違ったつなぎ」によって空間の不連続性が蓄積されるにつれて、それと反比例するように、登場人物の感情はますます強固になっていくと言える。クロード・リデールは、群像劇におけるのとは反対に、空間の断片化によって疎外されはしない。むしろ彼はそのオルフェウス的側面を深化させる。レネの幻想映画では、周囲の空間の変化が登場人物の感情の強度を引き起こすのである。

実際、先の引用でガルディの念頭にある映画作家はロブ=グリエであろう[147]。つまり、ロブ=グリエが映画を作るとき、彼はモンタージュという映画制度の堅牢さを盾にしながら、物語を構築する。その点はレネも同じであるけれども、両者の違いをここで大まかに述べるとすれば、前者が重視するのは、モンタージュによって確立される、流れるような〈軌跡〉である。たとえば『エデン、その後』（*L'Eden et après*, 1971）と、同じ映像を用いた別ヴァージョン『N は賽を持った』（*N. a pris les dès*, 1971）を例に取ろう[148]。後者の作品の題名は示唆的である。作品の中でも三つの骰子が振られるが、少なくともロブ=グリエにとって映画は、骰子一擲のようなものである。事実、ナレーターは結末で観客にこう語りかける。

> 親愛なるテレビ視聴者よ、三人組の。あなた方には、家から出ようとテレビの前にいようと、おそらくあなた方が考えもしなかったささいな事柄がある。それは、一擲がけっしてなにごともあらかじめ意味してはいないということだ。投げる人こそが、勝負を作り出す。投げる人とは、あなた方のことである。あなた方の眼差しがあちこち一瞥する映像は、映像でしかない。それには、消せない自然のように、それに付与された意味はない。それには、あなたが選ぶもの以外の意味もない。安心をもたらす秩序も絶望をもたらす秩序も、あなたが作り出すのだ。怠惰によって、あるいは恐れによって。

そして映画作品も、『エデン、その後』と『N は賽を持った』のように、骰子の出た目によって、

---

147 ガルディは、いくつかの著作でロブ=グリエの映画作品について詳しく論じている。著書一覧は、ガルディのウェブサイトを参照。http://andregardies.com/

148 ロブ=グリエいわく、« *N. a pris les dés* »は« *L'Eden et après* »の一種のアナグラムになっている。『N は賽を持った』イタリア版 DVD の特典映像：ロブ=グリエへのインタヴューより。

そのつど別の軌跡を描く。またこれらの作品では、中心人物を演じるカトリーヌ・ジュールダンの、粗野で即興的な演技に賭けている部分もある。そのようにしてロブ=グリエの映画作品は、彼なりの一種の物語の解体へ向かう。

レネにはこうした即興性はない。モンタージュによる断片化は、物語の解体ではなく、むしろその構築を目指している。レネが作品に必要とするのは〈心の揺れ（émotion）〉である。レネの前期作品を特徴づけるのは、断片化されたモンタージュによるめくるめく空間の変化と、閉鎖空間にとらえられ行動を奪われた主人公の静止、そして彼／彼女の感情の不安定な〈心の揺れ〉である。ショットが積み重ねられればますます、愛する人への感情は積み重なり、濃密になる。空間はそこでひとりの〈登場人物〉として、行動できない主人公とその感情に積極的に関与する。われわれは、空間のまばゆい変化、そのアトラクションやスペクタクルに目を奪われる。ところが登場人物は、空間――アウシュヴィッツ、広島、マリエンバート、パリ…――に閉じ込められ、相手への想いは募るのに、抑制された状態に置かれる。

ちなみに、レネには好きな小話がある。それはある囚人の話で、閉じこめられた牢屋の両側の壁がなぜか突然狭まってきて、その囚人がどこにも逃げられずにじたばたする、というものである。そこでも変化するのは人物ではなく空間の方である。人物も、この壁の接近という空間の変化と閉鎖性によって、別の言い方をすれば死の接近によって、むしろ生へと執着する。ときには不安と激情にかられるように、ときにはなすすべなく落ち込むように、葛藤しながら心は揺さぶられる。レネは『ジュテーム、ジュテーム』に関してこう述べている。

> モンタージュに際して、われわれはいろいろ実験をしてみました。たとえば戯れに導入部を取り除いて、モンタージュを時系列にしてみたのです〔…〕。するとそこにはもはや人の心を動かすものがまったくないのがわかりました。私をはじめ編集係もみな驚きました[149]。

レネ作品において、〈心の揺れ〉は、出発地から目的地へと向かう物語の因果的な流れだけではなく、不連続な空間が生み出す不安定状態と、親しみのない空間で落ち着かない登場人物の寄る辺なさや葛藤状態から生まれる。主人公は、ショットが積み重なることによって、既知の情報がだんだんと未知になり、混乱し、不安になる。その感情は居心地の悪さや不快感である[150]。

---

[149] BENAYOUN, *op.cit.*, p. 133.　ただし初出は *Jeune Cinéma*, mai, 1968.

[150] レネにおける不安感に関しては、LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, pp. 9-16. ここではある逸話が紹介されている。つまり、レネが言うには、「もし私が回想録を二巻本で書くのであれば、題名はもう決まっているのです。第一巻の題名は、『不安定な国への旅行（Voyage en malaisie）』、第二巻は『ポケットいっぱいの非難（Des reproches plein les poches ）』

それを感じるからこそ、主人公は葛藤し、なにか確実なものにすがりつきたくなる。その確実なものとは、愛情もしくは愛する人、すなわちオルフェウスが追うエウリュディケである。

この居心地の悪さは、人間が住まないような廃墟、落ち着くことができず不気味な冥府的空間から醸し出される[151]。その意味では、『ジュテーム、ジュテーム』におけるクロードの想像的世界とは、もともとは空っぽである死の母胎である。彼はタイムマシンによって、オルフェウスの冥界下りを自動的に強制される。いわばこの近未来的な機械装置は、〈オルフェウス体験マシン〉である。走馬燈のように、けっして愉快ではない諸時空へ飛ばされる。そして彼は、死すべきカトリーヌ――彼女は存在しない可能性も残されている――を強制的に追わされる。しまいには彼は、八つ裂きにされるがごとく疲れさせられて、二度目の自殺に至る。

結局、クロードが追うカトリーヌの存在には疑問符がつく。見えていたはずの最愛の人が、過去のさまざまな女性と出会いを通して、次第に遠ざかり、亡霊のごとく見えなくなる。それゆえ、追う側もますます追わざるをえなくなる。レネ作品の場合、登場人物と、ひとりの〈登場人物〉と化した内的空間との投影関係によって、愛情が強くなる。観客も、カトリーヌとは誰かというサスペンスに巻き込まれる。それこそオルフェウス物語である。

３．３．３．想像的な母胎

『ジュテーム、ジュテーム』は、空間的には、クロードがいる場所の極小化と、彼の想像的世界の極大化の二極の往復によって構成されていた。この二極構成は『プロビデンス』でも採用される。今度の主人公は、年老いた小説家クライブ・ランガムである。死に至る病を抱えた彼は夜ごと、その痛みにもがき苦しみながらも、次作の構想を練る。われわれはその構想を、映像を通して目にする。想像的世界における登場人物は、クライブの息子クロードとその妻ソニア、非嫡出子のケヴィンである。クライブの妻は、この時点ではすでに亡くなっており、自殺している。そのことについてクライブは自責の念にかられながら、さらにクライブは妻の自死で息子のクロードに恨まれていると思い込み、二人の息子と義理の娘と死んだ妻を操って、頭の中で想像の執筆活動を行う。しかし、病気や過去の記憶に苛まれて、クライブの妄想は激しくなり、書いては消す作業を繰り返す。彼の息子たちにはいやな役回りをさせ、汚い言葉を吐かせ、自らはむし

です。これにはとても自信がありますね」と（p. 9）。この« malaisie »は、もし« Malaisie »であれば文字通り「マレーシア」を指すが、ここでは駄洒落として『居心地悪さ（malaise）の国』という意味で用いられている。リアンドラ=ギーグ／ルートラは、この言葉こそ「この映画作家の根源的な構成要素」としている。

[151] レネ作品には必ず墓地が現れる。それは生と死のあいだ、〈敷居〉のような中間領域である。

ろ悦に浸っている。そして、狼男や死体解剖も現れて、物語は怪奇映画の様相をも呈する。

くわえて、レネ作品の多くでは、物語が展開される時間経過――ジェラール・ジュネットの言う物語内容（イストワール）――が比較的短いことも、老小説家の妄想の激化に役立っている。つまり、『二十四時間の情事』をはじめとして、レネ作品ではしばしば、物語の主要部分は数時間か数日のうちに展開される。そして、一方では、現実の物語世界における時間経過の短さや空間の閉鎖性、他方では、それによって引き起こされる無時間的な想像的世界の無限の広がりという二極構成も、多くのレネ作品に共通している。そこで、主人公の想像力はたくましくなり、過去のトラウマは蘇る。またこの作品では、それを記述するためにこそ、作家という主人公が要請される。

ところで、題名の〈プロビデンス〉は、本来は神の摂理を意味するが、それと同時に、アメリカ・ロードアイランド州の州都で、ＳＦホラー小説家ハワード・フィリップス・ラヴクラフトの生地にもちなんでいるに違いない。先の『ジュテーム、ジュテーム』における〈クレスペル〉と似て、『プロビデンス』はその題名がある作家や文学ジャンルに言及している。そして冒頭には、この老小説家が住む城館、その名も〈プロビデンス〉という表札が現れる。この表札や、大きな城館に住む死を目前にした老人から、この作品がオーソン・ウェルズの『市民ケーン』に対するオマージュであると考えられる。

ここでまず、『プロビデンス』における空間構成についていくつかの事実を指摘しておこう。先にも触れたように、この作品では、作家の想像力の爆発と、書いては消す前言撤回の行為が見られる。『プロビデンス』では、前言撤回は、登場人物に対しても、設定された空間に対しても適用される。それが徐々に積み重なり、感情は強度をもつに至る。

たとえば、何度か繰り返されるテラスの場面は、のちの演劇的作品『スモーキング』『ノー・スモーキング』の舞台装置を先取りする、書き割りを用いた空間である。このテラスの場面は、場面の切り替わりとともに突然現れるので、われわれを驚かせる。またその背景は、画面に現れるたびに大きく変化する。浜辺であったり丘陵であったり、白っぽいときもあれば緑が濃いときもある。『プロビデンス』では、『ジュテーム、ジュテーム』と同様に、想像的な空間のちぐはぐさが強調されている。

こうした空間のパッチワーク性は、架空の都市で物語が展開される方がより際立つ。『プロビデンス』では、主人公クロードが車で移動する時、彼が通り抜ける風景は、実際には、アントワープ（Anvers）、ルーヴェン（Louvain）、ブリュッセル（Bruxelles）、プロヴィデンス（Providence）、オールバニ（Albany）というベルギーとアメリカの諸都市から構成されてい

る[152]。スタジオのセット、ロケ撮影された都市、大自然の草原と、空間は不連続的・混成的で、不思議な雰囲気を醸し出す。

癌を患う老小説家クライブは、自分の好みにしたがって、ショットごとにセットを大胆に変えてしまう。たとえば、クロードとヘレンがホテルの一室で逢い引きするシーンでは、ヘレンがクロードを出迎えるとき、彼女は室内に設けられた階段を下りてドアまで行く。そこで二人が再会し抱き合ったあと、室内からは階段がなぜかすっかりと消え去っている。その後、書き手の立場にあるクライブは、想像の中で、そのホテルそのものに納得がいかず、前言撤回によって、恣意的に舞台設定を別のホテルに変える。この場面では、彼自身、物語よりも舞台設定に納得がいかないようである。とすれば、主人公にはそうではないが、この小説家には想像した空間がなんらかの形で〈見えている〉ことになろう。ともあれ、これらの空間の変化に関して、ジャン=ピエール・ベルトメはこう述べている。

> 舞台装置それ自体が、不確かな地形や不思議な装飾を施された、ひとつの心的な構築物として現れ、夢見る登場人物〔＝老小説家〕に巣くう病苦を隠喩的に表現している[153]。

この引用が示すように、『プロビデンス』では、小説家の妄想にしたがって空間はいかようにも変化する。朦朧とした意識、走馬燈のような記憶、不確実な過去、自己中心的な情念が、空間を可変的にする。また、想像的世界で中心人物に身内を据えることからもわかるように、クライブには家族への強い執着と葛藤があり、その一方で空間描写への無頓着さも感じられる。

以上のごとく、レネ作品に特徴的なのは、舞台装置をはじめとする、空間的な諸要素の変化である。それは、登場人物たちの精神的な面に影響を与える。個々のセットの変化は、ときに大胆であり、われわれを愉しませるが、先のベルトメの発言にもある通り、〈先程まではこうだったのに、今はこうである…、はたしてどちらは正しいのか？〉という不確かさは、われわれを戸惑わせ不安にもさせる。

しかしながら、この作品で行われるのは、幻想文学の定義である「見えてはならない」、想像力に委ねられている部分を、作者の立場にいるクライブが意のままに操ることである。この作品はまさに、小説を書くことを映画化すればどうなるかという実験である[154]。小説家は文字を使って書くので、空間は、描写されるにしても可視的ではなく、大なり小なり読者の想像力に委ね

---

[152] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 94.
[153] BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le Décor au cinéma*, p. 258.
[154] このことに関しては、以下を参照。REGAZZI Jean, *Le Roman dans le cinéma d'Alain Resnais: Retour à Providence*.

られている。それに対して『プロビデンス』では、物語を書く行為と同時に、舞台空間をこしらえなければならず、それが小説家の心的なイメージとしてスクリーン上に現れる。その心的イメージは曖昧であり、想起するそのつど変化する。

それは、文章を書くときの気分によって、空間が別様になるということである。クライブは病魔に襲われており、アルコールも大量に口にしているので、彼の空間描写はほとんど酩酊状態で行われる。そうしたわけで、その場面にまったく関係のないサッカー選手が混入してしまう。換言すれば、人間は、細部に至るまで同一の可視的な空間を何度も想起し描写することはできない。レネはその事実を肯定的にとらえる。『ジュテーム、ジュテーム』において何度も現れる浜辺のショットが微妙な差異を含んでいるように、同じ場面が異なる様相で再現されるという差異がひとつの効果として、登場人物の感情に影響を及ぼす。

とすれば、ここでクライブが書く小説とは、つねに生まれつつある草稿の状態にあり、登場人物の周りには、重要なものから無関係なものまで、一切合財が散りばめられたままになっている。夾雑物を含んだ無秩序なままの草稿が、われわれには映画作品として可視化されている。またそこには、彼の実際の記憶も混在している。こうした限りでは、『プロビデンス』という映画は、幻想小説を書くことについての幻想映画、一種のメタ幻想映画になっている。『去年マリエンバートで』から『ジュテーム、ジュテーム』を介して『プロビデンス』へと至るレネの幻想映画には、次第にメタレヴェルへと向かう傾向がある。

そして『プロビデンス』もまた、レネのオルフェウス物語の系譜に位置づけられる。クライブは妻を自死へ至らしめた責任に苛まれ、彼が彼女と会えるのは想像的空間においてでしかない。しかし、『ジュテーム、ジュテーム』のクロード・リデールとは違って、『プロビデンス』では、クライブは想像的空間には登場せず、息子たちに役を割り振る。それはクライブ自身の死期が近づいており、敢えて彼女を救い出す必要もないからとも言えるし、老いた自分にはオルフェウスの役は相応しくないとも言える。あるいは息子に主役を演じさせながら、自分の若き日を重ね合わせているとも言える。

いずれにしても想像的世界には、クライブの妻と息子、義理の娘がいる。それはオルフェウスとエウリュディケの邂逅もさることながら、オイディプスとイオカステの近親相姦的な出会いにも近い。つまりこの作品でもまた、想像的世界は息子が母に出会うための母胎になっている。とはいえ、その母胎の持ち主である母は、実際にはすでに死んでいるので、廃墟のような空間でもある。そしてこの母胎を想像し、妻の死を悔恨しながら、自らの死に向かって、老小説家はわがままな少年のようにその空間に感情を投影させ、閉じこもり退行していく。レネ作品にとって空間

とは、タナトスとしての空間である。登場人物の死への欲動は、空間を通して、あるいは空間に閉じこめられて現れる。そのとき彼／彼女は葛藤状態に置かれ、生への執着も見せる。その点は、彼のレアリスム的作品でも幻想的作品でも一貫している。

３．４．断片化されたモンタージュの終焉

レネの前期作品を特徴づけるのは、断片化されたモンタージュの使用であった。しかしその使用は、1983 年の『人生は小説なり』で終了する。この作品は皮肉にも、映画の中で複数の物語を語ることの高価さ、映画製作費の膨らみを示している。レネがロベール・ベナユンとの対談で語るように、『去年マリエンバートで』も『人生は小説なり』も観客動員数はほとんど同じであるのに、かかる費用はこの 30 年で三倍になったという[155]。並行モンタージュは高くつくというレネの苦々しい反省がその発言には含まれている。

ともあれ、『人生は小説なり』の空間的な特徴は、同じ城館を三つの時代に分けて、パラレル・ワールドのように、並行モンタージュによって提示することにある。現代（教育に関する学会）、過去（1910 年代、とくに第一次世界大戦直後）、空想世界（中世を思わせるユートピア）という三層構造をなしている。

物語が展開される空間は、過去のパートの主人公ミシェル・フォルベックが建てた、奇妙でキッチュな建築物〈幸福の寺院〉である。三つの時代にまたがるこの揺るぎない巨大な城館は、この作品の〈登場人物〉である。無駄に広々とした城館は、『ゲームの規則』や『市民ケーン』、あるいは『去年マリエンバートで』や『プロビデンス』の城館を思わせる、迷宮的な雰囲気をもつ。地下の洞窟もまた、コクトーの『オルフェ』におけるように、冥界を思わせる。また、現代の子どもたちは、空想世界を自由に行き来するので、この城館自体が三つの時代に接続された通底器をなしている。

この三つの時代を支配するのは理想主義である。登場人物たちは、〈自由〉や〈調和〉、〈美〉、〈愛〉、〈幸福〉といった括弧付きの理念を唱える。しかしこれらの理念を追求したとしても、奇妙な合唱の不協和音のように実現されることはない。理想を体現した〈幸福の寺院〉の司祭フォルベックは、『プロビデンス』のクライブと同様に独裁者的であり、他人の価値観を認めないので、人々の間で衝突が起こる。すべては城館内で空転し、人々は理想の追求を諦め、城館を離れる。閉じた世界で大騒ぎが起ころうとも、外部にはまったく影響力がない。城館の堅牢

[155] BENAYOUN, *op. cit.*, pp. 256-260.

さや空虚さだけが強調され、そこからはなにも生まれない。

ところで『プロビデンス』の結末では、クライブと息子クロードは、〈ブルジョワ〉の定義について議論する。父は「ブルジョワとは新しいイデオロギーを受けつけない人間だ」と断言する。たしかにフォルベックにもこうした側面がある。それに対して息子は「ブルジョワとは、新しいイデオロギーを自己の価値の死と考えている人間だ」と、父の主張に反論する。そしてクロードは、自らのブルジョワ的価値が正しいかどうかはわからないが、それが生きるための道徳の基盤である、そしてその価値とは、「誠実さ」、「良心」、「眼識」、「保全」、「優しさ」、「暴力やテロリズムの忌避」であると言う。以上のことは、『人生は小説なり』のフォルベックや、ジョルジュ・ルルーやノラ・ウィンクルら現代の教育者たちにも通じる。彼らは、自らの理念や価値の不滅を頑なに信じるので、独裁者のように振る舞う。

映画研究者ダニエル・セルソーも、『人生は小説なり』はブルジョワ・イデオロギーの崩壊を描いた作品であると指摘している[156]。いくら崇高な理念を唱えたとしても、空想世界のパートが示すように、暴力的な権力の簒奪があり、その歴史は何度も繰り返される。それはユートピアの構想と挫折の歴史である。登場人物たちの行動は、この城館になんら影響を及ぼさない。登場人物たちを飲み込む堅牢な城館はつねに不変である。くわえて、〈マリエンバート〉や〈プロビデンス〉のように、周囲の空間が登場人物の感情の表象であるという影響関係は、『人生は小説なり』ではもはや現れない。登場人物たちの理想はこの城館に飲み込まれ、彼らの間に和解は訪れない。それは、『アメリカの伯父さん』における、三人の主人公やアンリ・ラボリの生物学が、ニューヨーク・ブロンクスの廃墟とまったく関係がないのと同様である。それに対して、皆が理解し合えない状況は、広島とヌヴェールの悲劇が記憶の中で混ざり合う『二十四時間の情事』においては考えられていなかったに違いない。

それでは、ここで並行モンタージュはどんな意味をもつのか。その元祖であるデイヴィッド・W・グリフィスは、『イントレランス』（1916）において、並行モンタージュによって物語を四つの時空間に分けた。それぞれの場所では人間の非寛容さが提示されるが、作品には暗黙裏に〈人は寛容でなくてはならない〉という教訓が含まれている。つまりこの場合、非寛容の物語は、並行モンタージュによって弁証法的に止揚されて、よりよき社会の実現を目指している。それに対して『人生は小説なり』では、このようなグリフィス的な発想、ブルジョワ的な理想主義が、もはや並行モンタージュによっては解決しえないこと、ブロンクスの廃墟のような暴力の歴史は繰り返されることが提示される。それは、レネが用いてきた、マイナスとマイナスの積はプラスと

[156] SERCEAU Daniel, « La vie est un roman, pour celui qui l'écrit », in *Contre bande*, n° 9, pp. 61-72.

いう図式がもはや役には立たないということを意味している。

実際、空想世界のパートには、もはや近接ショットは存在しない。われわれはそこで展開される暴力的な権力奪取を、第三者のように傍観するだけである。要するに、ここでレネは、断片化されたモンタージュの硬直化、空間の変化のなさ、そしてなによりもレネ前期という時代の〈終焉〉を、自ら意識的に実践しているのである。レネは、得意とする技法の限界をわれわれに見せることによって、彼自身のひとつの時代の幕引きを行った[157]。そして、レネ的な幻想性は、この作品以後、別の様相を見せることになる。

[157] レネは、基本的にはひとつの作品に三年の準備期間を設ける。しかし『人生は小説なり』とその次の『死に至る愛』の間には一年しかない。これはレネの経歴の中でも珍しい。それは、映画作家として自らが一度死して、直ちに再生するための非常事態であると推測される。その意味では、『死に至る愛』が一度死んだ男の再生の物語であるというのは暗示的である。

第４章　レネ作品における光と影

４．１．光と影 ── 浅い空間の構築

前章では、レネ作品における幻想性を、断片化されたモンタージュとの関係において論じた。ところが『死に至る愛』からは、空間は一体的になり、作風も演劇的になる。演劇性については次章で論じるが、本章では、光と影の使用法について考えたい。それはおおよそ、レネの前期から後期への移行期に位置する。ここでも、光と影という空間的な要素が登場人物の周囲で変化するという、幻想性に関する議論が引き継がれる。

光と影は、同一現象の表裏の関係でもあり ── 光あるところに影あり ── 、また相関関係でもある ── 光減じれば影現る ── 。しかし、映画においては、光と影は機能として必ずしも重なり合う事象ではない。また、映画における光と影は、自然光によって生みだされるが、照明装置を用いて人工的に生みだされることも多い。それらは、装置の操作によって、明暗のコントラストや色彩をもち、作品の中でなんらかの意味をなす。実際、シャロウ・フォーカスで撮影される人物を照らす周囲の淡い光や、環境的な光の拡散などの照明技術の探究は、グリフィスの撮影技師だったビリー・ビッツァーの時代（1910 年代）からすでに始まっていた。

ここでの問題は、レネがどのような光と影の使用法を実践してきたのか ── 他の映画作家たちとの影響関係も含めて ── を考察することにある。しかし、これまでに刊行されたレネ作品に関する数々の著作では、この問題に関する体系的な記述は、ほとんど見られない。それでも、ある論考は、分析の導きの糸としてここで議論するに値する。

映画研究者ベレニス・ボノムは、近年の『六つの心』と『風にそよぐ草』を取り上げ、光と色彩の使用法とレネの演劇性について検討している[158]。この論考が収められた『アラン・レネと演劇』という選集自体が、その題名にある通り、レネ作品における演劇性をテーマとしている。したがって、ボノムの議論は〈演劇的な光〉についての考察であろう。たしかに『六つの心』は、アラン・エイクボーンの戯曲の脚色なので演劇的である。また、レネにとってはじめての小説の脚色[159]である『風にそよぐ草』も、彼が「この小説を読んで気に入ったのは、私が読んできた戯曲以上に演劇的だというところです[160]」と述べているので、ボノムがそれを演劇的である

---

[158] BONHOMME, Bérénice, « *Cœurs* et *Les Herbes folles* d'Alain Resnais : Trembrements dans la lumière », in *Alain Resnais et le théâtre*, pp. 89-97.

[159] 『風にそよぐ草』の原作は、Christian Gailly, *L'Incident*, 1996.

[160] « Le sourire du chat », Entretien avec Alain Resnais par Jean-Philippe Tessé et Stéphane Delorme, in *Cahiers du*

と考えるのには根拠がある。そして彼女は、レネや撮影監督のエリック・ゴチエ[161]の発言を借りながら、これらの作品の光について吟味する。

ボノムの議論の要点は、この二作品が演劇と映画の〈中間的なもの〉であること、観客と人物の間に色彩豊かな光による半透明な〈膜〉を作ることによって、観客の視線や人物を不安定化させること、光の使用法 ── 『六つの心』の光が背景を照らし、『風にそよぐ草』のそれが人物の顔貌を強く照らすという違いはあるものの（実際この違いはあまり明瞭ではない）── がきわめて反自然主義的で人工的であることである。彼女はその〈中間的なもの〉について以下のように述べている。

> ヴァンサン・アミエルが明らかにするのは、演劇が問題なのではなく、演劇のようなもの（comme le théâtre）が問題だということであり、それは関係の中で間隔（écart）を維持するものである。それは間隔を維持することが本質的であるということである[162]。

ここではボノムによる、映画と演劇の間の〈中間的なもの〉、「演劇のようなもの」についての十分な説明は見られない。そこで言い換えをすれば以下のようになろう。つまり、『六つの心』と『風にそよぐ草』の空間には、強烈な色彩の光の領域があり、それはカメラの視覚による〈映画的領域〉と、俳優の演技を中心とした〈演劇的領域〉との〈中間領域〉をなす、ということである。それはやはり周囲の空間であるが、パン・フォーカスによって得られる自然主義的な深く鮮明な空間に対して、光の薄い膜で織り成されたぼやけた〈浅い空間〉であると言える。

ボノムが再三指摘するのは、『六つの心』が演劇的な作品であるにもかかわらず、パン・フォーカスの使用をやめ、人物の背後がぼやけた映像、ある人物から別の人物へのカメラの運動、ある対象から別の対象へ焦点を移動させるラック・フォーカスの手法が多用されていることである。レネも「〔『六つの心』では〕私は焦点の変化をたくさん行っていて、ショットの途中で何度も焦点を近づけたり遠ざけたりしました[163]」と述べている。つまり、映像のぼやけた印象、カ

---

cinéma, n° 650, p. 10.

[161] エリック・ゴチエ（Éric Gautier, 1961-）は、アルノー・デプレシャン作品やオリヴィエ・アサイヤス作品の常連として知られる撮影監督。レネ作品には、『人生は小説なり』ですでに撮影助手として参加している。

[162] BONHOMME, *op. cit.*, p. 96. ボノムはこのあとにこう続ける。「間（intervalle）とは、ギリシア人なら〈分割（diabolé）〉と名づけたであろうものであり、橋でもあると同時に障害でもあるような介在物である。〔ミシェル・〕ドゥギーにおけるX の理論を思い起こそう。二項間のミメーシスは、鏡状の複製を意味せず、両者がある第三項となるという事実である。A はX のようであり、B はX のようである、したがってA はB のようである（三段論法で使われる推移の関係）。このX とは媒介、間隔ないし間であり、ミシェル・ドゥギーならば〈～のような〉、デリダならば〈～のそばに〉、ドゥルーズならば〈～のあいだに〉と名づけるものである」。

[163] « Une ombre qui persiste », Entretien avec Alain Resnais par François Thomas, *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 100.

メラや焦点の揺れ動きが、空間の深さを喪失させて、登場人物とカメラの間の中間的な浅い空間を出現させるのである。これは、映像に取り込むことで光の領域がより鮮明になるという、映画独特の表現方法のひとつである。

この色彩をもつ光の膜によって包まれた人物は、鮮明さを失い、半透明になる。つまり彼／彼女は、周囲の空間的な要素の影響を受けて亡霊的になる。ゴチエは『六つの心』についてこう述べる。

> 誰がぼんやりしていて誰がしゃきっとしているのかなんて、全然わからないでしょう。登場人物たちの周りの世界はあるのですが、大したものではありません。つまり彼らをいくらか半透明にし、亡霊的にするというのがコンセプトだったのです。アラン〔・レネ〕の望みとしては、もがき苦しむこうした登場人物たちの脆さをたえず感じさせることだったのです[164]。

たとえば最後にニコルが自室から出発するショットでは、カメラは頭上へ後退しながら、彼女は背後からの白い光に包まれ、逆光の効果のように彼女の顔貌はもはや失われている。そうすることでレネは、観客が登場人物の内面を覗き込むのではなく、むしろ観客がその手前や周囲に広がるまばゆい光の塊になにかを読み取ろうと、視線をさまよわせるようにしむける。

最終的にボノムは、ヴァンサン・アミエルの造語「映画性（cinémalité）」を援用して、レネ作品における演劇性の概念を定義しようとする。この「映画性」とは、ボノムの議論から推測するに、映画における無垢な自然主義に対する疑問、光の過剰なまでの人工性を通じた映画装置の暴露、映画と演劇に共通する光による空間のスペクタクル化、観客へのそうした視覚的な愉しみの付与、などを意味している[165]。しかし、この「映画性」が結局のところ、映画という枠組みに疑問を投げかけるための演劇への接近と要約しうるのであれば、それはむしろ〈映画における演劇性〉と呼ばれるべきである。「映画性」という言葉はやはり、映画における無垢な自然主義を喚起するおそれがある。また、「映画性」という言葉はやや手短に過ぎ、それが映画の演劇への接近ということを指し示すのであれば、〈映画における演劇性〉として、その意味内容を明瞭に示す方が誤解は少なかろう。ともあれ、後者の術語に関しては次章で改めて検討しよう。

なお引用は BONHOMME, *ibid.*, p. 90 に拠った。

[164] « Les mille reflets de l'aquarium », Entretien avec Éric Gautier par Priska Morrissey et François Thomas, *Positif*, n° 549, p. 104. なお引用は BONHOMME, *ibid.*, p. 95 に拠った。

[165] BONHOMME, *ibid.*, pp. 91-92

それでもボノムの発言で重要なのは、光という物質的なものがカメラと人物の間に半透明な膜として挟まること、その膜によって観客の視線が画面上をさまよい、対象への照準合わせや意味の解釈にまごつきが生じること、観客がまばゆい光のスペクタクルによって恍惚として忘我的な状態、「無気力な興奮状態（fébrilité nonchalante）[166]」 ── スーラの点描画における光の効果のような、ある種の「ホメオスタシス[167]」 ── に置かれることだろう。この章では、光と影が主たる構成要素となる空間、浅さに関わる空間を吟味しよう。

とはいえ、強烈な光による観客の愉しみや興奮状態は、今度は影の出現によって抑制状態に至る。実は、レネが前期作品以来熱心に行ってきたのは、光と影の反復的な織り成しと、それによる観客の感情の制御である[168]。つまりレネは、明暗を反復して、観客の視線や感情を不安定な状態に導こうとする。とすれば、影の問題に直接的には言及していないので、ボノムの議論はやや一面的である印象は否めない。

結局、ボノムの議論の問題点は、彼女が光を「演劇のようなもの」（映画と演劇との中間状態）や、「映画性」という曖昧な表現で片付けたことにあり、それについての具体的な説明はない。したがって、われわれとしては、レネ作品における光と影という空間の構成要素を徹底して検討し、それによって〈演劇のようなもの〉がどんな意味をもつのかを考察するべきである。彼女はこの論考の中で、「〔レネにとって〕映画は〔…〕、一緒に歩むことにはならないような、ア・プリオリに異質な諸要素を共存させるのに役立つの[169]」という、フランソワ・トマの発言を引用するが、それは結局のところ〈断片化／モンタージュ〉のことである。本章では、光のみなら

---

166 « Les mille reflets de l'aquarium », p. 103. なお引用は BONHOMME, *ibid.*, p. 96 に拠った。

167 ホメオスタシスに関して、ジョナサン・クレーリーはスーラ論の中でこう書く。「スーラによる欲望の拒否というより大きな問題の内部で問われるべきは、生理学に基づいた興奮の理論の魅力である〔…〕。〔スーラの絵画〕《サーカスのパレード》において重要なのは、中央の人物における対立物のあきらかな再統一と、昂進／抑制という体系の特殊な形式的展開とが合致していることである。『中間色の』色彩の組織化と同様に、水平線が強調される一方で、対角線がほとんど完全に不在であることによって、この作品が告げているのは、昂進的な効果（喜び）も抑制的な効果（悲しみ）もともに探究されていないこと、そうではなくてむしろ、これらの極の中立化が探求されているということである。〔…〕つまりフロイトが『涅槃原則』やすべての欲動の停止と呼んだゼロ閾への減退である。〔…〕《サーカスのパレード》において、私〔クレーリー〕がこの運命という層を引き合いに出したのは〔…〕スーラが打ち立てた『ホメオスタシス』のとまどうほどの多義性を示唆するためである〔…〕。『〔…〕人間を二元的な対立物に還元して説明しようとする構造主義者のユートピアは、結局『無』に帰する』」（強調クレーリー）。ジョナサン・クレーリー、『知覚の宙吊り：注意、スペクタクル、近代文化』、pp. 200-201。やや強引かもしれないが、以上のようにレネとスーラの間には少なからず親和性がある。以後の研究の課題としたい。

168「レネの諸問題とは理論上のものではなく、『反省』を越えたところにある。つまりそれは構築やリズムの問題で、彼の理論は大部分はエイゼンシュテインにおいて見出される。〔…〕。ゴダールがそう呼ばれるのと同じく、エイゼンシュテイン以後の世界でもっとも偉大な編集担当であるレネは、映画というものを現実再現の道具ではなく、感情的な働きに接近するための最良の方法と考えている。エイゼンシュテインは生物や宇宙、神話や恍惚状態といったものに基盤を持っているが、レネは、リュミエール兄弟の時代の伝統のなかで、実存の擬態とでもいうべきあらゆる闇の部分を疑い、そして現時点での最新作〔＝『アメリカの伯父さん』〕が示すとおり、すべてを理性に従わせることを望んでいるように思う。レネにおいては恍惚と化した主体性はまったくない〔…〕」。ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre*, pp. 181-182.

169 THOMAS, François, « Jeux de constructions, la structure dans le cinéma d'Alain Resnais », *Positif*, n° 395, janvier 1994, p. 95. ただし引用は BONHOMME, *ibid.*, p. 96 に拠った。

ず、光と影という二極のモンタージュ効果を吟味したい。

４．１．１．映画における光の三機能

映画における光の効果は多様である。レネ作品における光と影の効果、つまり周囲の空間的な要素が登場人物に与える効果を際立たせるために、まずは以下の議論を援用しよう。映画理論家ジャック・オーモンは、絵画と映画の表象様態を比較検討した著作『際限のない眼 ── 映画と絵画』において、光に関する三種類の基本的な機能を指摘する[170]。第一には象徴的機能である。それは、映像における光の現前をある意味に結びつける機能である。その意味とは、たとえば超自然的なものや超人的なもの、恩寵、超越であり、その場合、光はとりわけ絵画では一条の〈光線〉として描かれる。とくにキリスト教を背景とした絵画では、光の超自然性と神の至上性とが結びつけられた象徴体系が問題となるが、映画においては、そのような光の神々しさが幾人かの映画作家（ムルナウ、ドライヤー、ベルイマン…）の関心を引くとしても、彼らが実際に、絵画におけるような空から降り注ぐ光線を表現することは稀である。むしろ映画作家たちは、光＝神性という西洋の大きな物語よりも、光の多様で複雑な表現を試みている。結局、象徴的機能をもった光は、直接的に神の存在を描く宗教画とは違って、映画で使用されることは珍しい。

二番目は劇的機能である。光は、カラヴァッジョの絵画作品におけるように、舞台空間のある領域をしかるべき照明法で照らすことで、その場に意味を帯びさせる。すでに触れたように、初期の物語映画では、ビリー・ビッツァーなどの撮影監督たちが、多様な照明法を探究している。また、演劇から借用されたスポットライトの技法もこの劇的機能を担う。この照明法は方向付けられた光束によって、光と影のコントラストを作り出し、映像上のある領域や俳優の演技を強調する。オーモンいわく、「光は映画を絵画から遠ざけることしかできない。〔…〕光は真に絵画的であるよりも、しばしば劇的である。それは指し示し、活動しつつあり、意味をなす[171]」。現実世界において、信号などは別としても、光自体にはなにか定着した意味はない。映画では光は、その場面に応じた照明法を用いて空間構成に関与し物語的な意味をなす。また、この劇的機能をもった光は、容易に理解しうる象徴的な（宗教的な）光とは違って、観客にたえず読解を要求する。レネもまた、光や色彩と影の組み合わせによって生じる意味を作品ごとに探求する。

---

[170] AUMONT Jacques, *L'Œil interminable : cinéma et peinture*, pp. 226-232。
[171] AUMONT, *ibid.*, p. 250.

第三には環境的機能である。オーモンにしたがえば、それは象徴的機能の弱まったものとして定義される。絵画においては、それは、ある季節のある時間帯における陽光といった光の拡散を指し示すが、映画においても「レンブラント風」に、被写体の立体感、場面の雰囲気、映像の調子や肌理などを決定する。しかし、劇的機能と環境的機能の違いは明瞭ではない。もちろん絵画では、カラヴァッジョ作品とレンブラント作品とでは、光の強度や鮮明度、方向性などが異なるのは理解できる。とはいえ、「光は真に絵画的であるよりもしばしば劇的」であるならば、映画においては、環境的機能をもった光もまた、とくにレネ作品の場合、劇的機能をもつに違いない。『六つの心』の舞台に広がる光は、環境的機能を担う以上に、登場人物たちの行動や感情と関連して、劇的機能をもつ。オーモンは、絵画について次のように述べるが、それは当然、絵画の遺産を受け継いだ映画にも関係する。

> 絵画における照明と光の問題は〔…〕、少なくとも二重の問題である。それは演出に関わる。というのも光 ── より正確には照明 ── は劇的で表現的な、力強い方法であるからだ。と同時にそれは手腕や思考にも関わる。というのも絵画における光はけっして所与ではないからで、そこにはいつも少なくとも解きがたい困難さがある[172]。

オーモンはこれらの引用文で、他の二機能にはあまり言及しないのに対して、光の劇的機能について繰り返し説明する。そして、「劇的で表現的な、力強い」光は、空間的な諸要素のひとつとして意味を担うので、レネ作品における光の使用に関わりがある。また、劇的という限りで、多様な光は、舞台上で演技する登場人物の周囲でさまざまに変化し、1980 年代以降のレネの演劇的作品においては欠かせない要素となる。またそれは、しばしば遊戯的であるが、彼／彼女には見えないがわれわれには見えるという限りで幻想的である。

４．１．２．フィギュラルとしての光

ところで、比較的理解しやすい光の三機能に対して、先の発言にある「手腕」や「思考」、「解きがたい困難さ」は難解である。オーモンはここで絵画に関してと断っているので、映画には直接関係がないのかもしれない。しかしそれでも「手腕」とは個々の映画作家の技法の実践、「思考」とはその映画作家の態度や価値判断であると考えることはできる。「解きがたい困難さ」

[172] AUMONT, *ibid.*, pp. 234-235.

については、映画における「劇的で表現的な、力強い」光にはなんらかの解釈が必要なものもある、ということだろう。映画における光や影は必ずしも所与ではないのである。

先のボノムの議論にしたがえば、レネ作品においては、光の膜が観客と登場人物の間に介在することで、観客の視線は不安定になり、われわれの理解にまごつきが生じる。それをロラン・バルトのように「外傷[173]」と呼ぶことは可能である。ただしオーモンは、この「解きがたい困難さ」をもつ光に関して、プンクトゥムとは少し異なる概念 ── おそらくはその変種 ── 、「フィギュラル（figural）」を提案する。なぜこれが必要かといえば、光が映像上に存在する空間の構成要素のひとつである側面、つまり、映画理論家マルク・ヴェルネの言う「不在のフィギュール[174]」という側面を際立たせるためである。いくら謎めいた光でも、それは不在の形象という形で映像内に存在する。ここでオーモンの発言を引用しよう。

> 〔ジャン=フランソワ・〕リオタールが示唆するのは、造形作品におけるフィギュラルが厳密に言って意味をもたないこと、それが解釈可能なものではなく、欲望の力という力の領野として、ただ横断可能だということである。映画作品分析の案内役として理解されれば、この概念はしたがって害がないわけではない。というのもそれが、欲望するデュナミスというこの戯れのもろもろのシニフィアンを、好みに応じて探究するように導くかもしれないからである。そのシニフィアンは、定義上は両義的で、不安定で、そのうえ把握しがたい[175]。

光は、日常と違って、映像表現を通してなんらかの意味を担うシニフィアン、つまりフィギュールになる。それは、特定の場面において、ある色彩とある技法で使用されて、物語を補助する。フィギュラルの概念は、1970 年代の初頭に、哲学者ジャン=フランソワ・リオタールが美学論の中で提案したものである[176]。〈フィギュール〉という言葉はもともと多義的なので、その派生語

---

173 「外傷とは、まさしく言語活動を中断し、意味作用を塞き止めるものである。〔…写真において〕外傷が直接的であればあるほど、共示は困難である」。ロラン・バルト、「写真のメッセージ」、『第三の意味』所収、p. 21。

174 マルク・ヴェルネは、著作『不在のフィギュール：映画における不可視のものについて』において、現実世界では目に見えぬもの、現前していないものが、映画作品においていかに表象されるかを五項目にわたって検討している。この議論は、映画における自然主義的で現実主義的な空間、〈透明な〉空間に対するひとつの問い直しとして、1980 年代に議論されたさまざまな空間論の一角をなしている。VERNET, Marc, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*.

175 AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1996, p. 168.

176 「野生のものとは、無言としての芸術である。芸術の立場はディスクールの立場に対するひとつの否定である。芸術の立場が明らかにするのは、意味されることのないフィギュールの一機能であり、この機能はディスクールの周辺に、そしてディスクールの中にまで存在する。芸術の立場は、象徴の超越性とはフィギュールのことだということを明らかにしているのであり、言い換えれば、言語的空間が揺り動かされることなくしては組み込むことができないような空間的な表現、言語的空間が〈意味作用〉においては内面化することができないような外部性を明らかにしているのだ。〔…〕芸術はフィギュールを求めるのであり、『美』はフィギュラルであって、何にも結びつけられることなく、リズム的である」。LYOTARD Jean-François, *Discours figure*,

によって意味を差異化すべきであるが、その作業をリオタールは行わず、光についても言及していない。それゆえここではジル・ドゥルーズによる〈フィギュラティフ〉と〈フィギュラル〉の説明を借りることにしよう。ドゥルーズにしたがえば、〈フィギュラティフ〉は「説明的で物語的」なものと同義だとされる。それに対立する形で、〈フィギュラル〉は「再現的描写と手を切り、物語を壊し、説明を妨げ、フィギュールを解放するため」のもの[177]、「容易なものやすっかりと出来上がったものの反対物、つまりは紋切型の反対物[178]」であるとされる。「劇的で表現的な、力強い」光というオーモンのフィギュラルの概念も、基本的にはドゥルーズの説明を踏襲している。

結局、フィギュラルとは、説明的でも物語的でもないフィギュール、すなわち、観客の読解をまごつかせる力強い光である。ただしそれは、「定義上は多義的で、不安定で、そのうえ把握しがたいものである」がゆえに、また主観的であるがゆえに、これがそうであると指し示すのは難しい。くわえて、映画におけるあらゆる光がフィギュラルであるとは限らない。むしろそれと出会う方が珍しい。というのも、ドゥルーズやオーモンの説明に反して、劇的機能をもつことで、光は少なからず説明的で物語的になるに違いないからである。ともあれ、このフィギュラルに出会うとすれば、レネ作品における光と影の使用法をつぶさに検証しながらであろう。

４．１．３．スポットライトの使用

レネ作品でよく用いられる光は、スポットライトである。演劇においては、それは、周囲を暗闇にして、光束で舞台上のある領域や特定の登場人物を強調するためのものである。映画においても、「スポットライトは表現豊かな照明法を実現させ、また光束を集中させてさまざまな効果をねらった映像の獲得を可能にする[179]」が、演劇から借用した慣習的な照明技術でもある。その限りでは、スポットライトは先行芸術の技法を後発芸術が模倣した印象を観客に与えるかもしれない。また〈現実を忠実に再現する〉映画の素朴な現実主義的な観点からすれば、〈映画らしさのなさ〉という印象を与えるおそれもある。しかし、演劇的でも映画的でもあるレネ作品では、スポットライトを使用することで、素朴な現実主義的な映画にはない魅力と愉しみを与える。またその使用法次第では、その場面は深刻にも遊戯的にもなりうる。

Paris, Klincksieck, 1971, p. 13。

177 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, p. 12.

178 DELEUZE, *ibid.*, p. 39.

179 PINEL Vincent , *Vocabulaire technique du cinéma*, p. 376.

一般的なスポットライトは、上方や側方から特定の登場人物に強い光をあてるものである。また、光と影のコントラストによって、光束の外側に位置する登場人物は、薄暗がりの中にとどまることになる。『薔薇のスタビスキー』では、詐欺師の主人公スタビスキーの所有する劇場でオーディションが行われていて、志願者のある女性は彼に相手役を依頼する。その間、彼女は舞台上で前方からのスポットライトで照らされているのに対して、スタビスキー自身は彼女の背後の薄暗がりに立っている。

この事例では、光と影のコントラストには物語的な意味がある。強烈な光による蒼白さや周囲の闇はどこか禍々しい。ナチスによる政権奪取直後にパリに逃げてきた、ユダヤ人である志願者の女性は亡霊のようである。またスタビスキーは、影の中にとどまり、そこで亡霊の役を演じ、死についての台詞を読み上げている[180]。『薔薇のスタビスキー』では、さまざまな光と影が、主人公の自殺、トロツキーの亡命とメキシコでの暗殺、ユダヤ人の行く末を暗示している。両大戦間期である 1930 年代は、この実在の大詐欺師が華々しく暗躍した時代でもあり、人類に暗い影を落とす時代でもある。そこには愉しみと不吉さという二極が見られる。

次いで、スポットライトは、登場人物の顔貌を至近距離から強烈に打ちつけ、焦点化することもある。『二十四時間の情事』や『ジュテーム、ジュテーム』における女主人公への強烈でスポットライトの使用は、その顔貌を蒼白にする。それと同時に、彼女と向かい合う主人公は、スタビスキーと同様に、周囲に生じる暗闇にとどまる。『二十四時間の情事』の川辺のカフェでは、女性が過去の悲恋を想起するとき、光はフランス人女性に集中する。ところが、直後に日本人男性が平手打ちをして正気に戻らせるように、彼女はそこでなにかに憑かれて、うわごとを語り、顔面が蒼白になるとも言える。その一方で、男性は、女性の記憶の想起からはほとんど埒外に置かれている。あるいは彼は、死んだドイツ人と同一化しており（「僕は死んでいたの？」）、闇に置かれるという解釈も可能である。いずれにせよ、登場人物たちは光と影のコントラストには意識的でないので、そこには幻想性がある。

それに対して『六つの心』では、家政婦シャルロットが寝たきりの老人を性的に満足させるために変装し、薄暗い居間を通って寝室に入るとき、彼女は、ナイト・ショーのごとく上下に揺れるスポットライトの強烈な光を背後から浴びる。観客とすれば、この光がどこから、どうしてやってくるのかは理解できない。それにはとりたてて物語的な必然性はなく、それまでの現実的な室内とは異なる次元の空間を作り出す。物語の上では、シャルロットの蜘蛛のような踊りが老人を発作に追い込むので、この光は死に関わり幻想的であるが、それでも派手な衣装や鳴り響く音

[180] それは、ジャン・ジロドゥの『間奏曲』からの引用である── 「死者の顔には光はない」など。

楽があるので遊戯的でもある。

いずれにせよ、スポットライトによって生み出された強い光は、登場人物が気づくこともないので、幻想的なものである。また、光と影のコントラストによって、空間は両義的になる。光は生の力強さの象徴であるが、その周囲には死の闇が広がる。拮抗し葛藤し合うこの二極は表裏一体である。

４．１．４．光の変化

光の明度は変化もする。スポットライトであれ、他の照明装置 ── フットライトや、上方や背面からのライトなど ── であれ、演劇においては、場面場面で操作されて、光は舞台上で変化する。それは、物語や登場人物の感情に付随する雰囲気をその場で与えている。くわえて、ある場面が終われば舞台は暗転するので、演劇では光の変化は不可欠である。

それに対して映画では、フェイド・イン／フェイド・アウト、アイリス・イン／アイリス・アウトのような、光学的な処理によって暗転は表現可能であるので、光の変化や照明を落とした暗転は必ずしも必要ではない。くわえて戸外の撮影では、暗転はほぼ実現不可能である。そうした事情から、映画ではフェイドやアイリスといった句読法が使用されてきた。

また、連続するショットで、あるいは同一ショット内で、はっきりとわかる程度に光が変化することは、映画ではあまり見られない。というのも、明度の一貫性は ── 自然なものであれ人工的なものであれ ── 、物語を滑らかに進める上で必要であるからである。たとえばレネ作品では、『ジュテーム、ジュテーム』にこういう事例がある。冒頭、クロード・リデールは病院を出て、通りでタクシーに乗ろうとする。そのときクロードは、彼を待っていたクレスペル研究所の職員たちに呼び止められる。ここで、光の具合は不自然である。つまり、病院から出たときには通りは曇っていたのに、切り返しショットを重ねていくと、唐突に通りには陽光が差し込むのである。時間の経過による陽光の変化は日常的な現象であるが、ショットが切り替わった瞬間に明度が変わると、空間は同一であれども時間が飛んだ印象を与えてしまう。レアリスムの観点からすると、これは好ましくない事例である。

しかし光の変化は、スタジオ内の撮影では照明の操作によって可能となる。そしてそれは、登場人物の背後で意味をもつ。レネ作品の場合、登場人物の気づかぬうちに、明るい空間が急激に暗くなる事例が多い。それは登場人物の心の揺れを象徴的に示すが、そこではとくに死の側面が強調される。すなわち、突然死の闇が登場人物の背後に侵入するかのごとくである。

一度死んだ男の復活の物語である『死に至る愛』の中盤、復活した主人公シモンと彼の恋人エリザベトは、暖炉の前に座り、シモンの死と彼が死者たちの世界で見た光について語り合う。その会話の間、彼らは抱きしめ合うが、その背後では暖炉の中で燃えていた炎が一挙に消える。背景は真っ暗になり、シモンの顔貌はスポットライトで強く照らされる。この場合、スポットライトによる光の集中と、一挙に消える背後の照明の二重の変化を含んでいる。彼らはそこで死者たちの世界に赴くようであるが、彼らがその変化に気づくことはない。

『メロ』の第１幕では、ピエールとロメーヌの自宅に招かれたマルセルは、この夫妻に彼の終わった愛を話す場面がある。マルセルが彼らにそれを語るとき、光は彼の周りでゆっくりと変化する。まず、映像の中心を占めるマルセルは、光が届かず影になった壁を背にして座っている。ここでレネはこの人物に対して、左右からふたつのスポットライトを使用している。なぜならそのとき、光輪と彼の投射影が彼の右側と左側に現れるからである。次いで、一方ではカメラは画面右へと移動しつつマルセルに接近し、他方では、彼の右側（画面の左側）の投射影は消える。技術的には、カメラが光を遮るおそれがあったと考えられる。もうひとつのスポットライトは消えず、彼の顔貌に集中し、打ち明け話が終われば光は徐々に元に戻る。ここでも登場人物たちは光の変化に気がつかない。

これらの事例のように、ワン・ショット内での光の漸進的な変化という細やかな演出は、スポットライトによって可能となる。レネの諸作品では、光は演劇と同様に、俳優の演技と同調しながら変化する。ただし、彼らはそれに意識的ではない。そして、ときにはゆっくりと、ときには急激に変化する光と影は、日常生活とは異なる空間性や時間性をそこに導入する。

他方で、光の変化がとりたてて物語的な必然性がなく、唐突で観客を驚かせることもある。それはしばしば喜劇的な作品の中で遊戯的に用いられる。『巴里の恋愛協奏曲』では、主人公の一人ジョルジュが〈細君の貞節〉理論なるものについて語る最中、光は急に変化し、彼は正当化なくスポットライトで上方から照らされ、周囲は闇に包まれる。そののち光は、ショットが切り替わる瞬間に一挙に舞台に戻る。

『六つの心』の終盤にも、光の変化は存在する。シャルロットと寝たきりの父をもつリオネルが後者の家の居間で語り合う場面では、室内の照明は徐々に弱まってゆき、ほとんど影のような青い光が周囲を満たす。その瞬間には、奇妙にも部屋の中に雪が降る。その薄暗がりのショットのあとで、部屋の照明は、突然に以前の状態に戻る。この光の変化は、『去年マリエンバートで』における〈ヒョウつなぎ〉とほとんど同じ手法であるが、やはり遊戯的である。

『風にそよぐ草』でも、背景の光の変化は重要な場面で用いられる。それは、ジョルジュと

マルグリットがはじめて出会うカフェの場面である。彼女は、映画館から出てきた彼をつかまえて、向かいにあるカフェに誘う。二人が座ると、映画館とカフェの間の通りは急に真っ暗になる。それによって、外部から切り離された二人だけの世界がそこに出来上がる。ここまで電話や手紙でのやりとりだけで結びついていた中年の男女の初対面は、この作品でもっとも肝心な場面である。そこで光の変化が起こる。そして、両者には感情的な結びつきが芽生えるが、それと同時に死の闇もそこに侵入する。結局、ジョルジュの狂気がマルグリットに乗り移り、それ以後彼女の歯科医としての仕事ぶりはとても乱暴になる。

こうした光の変化は、イングマール・ベルイマンの『不良少女モニカ』（1952）にも見られる。作品の後半で、モニカはカフェで向かい合う男に煙草の火を借りる。このとき男は影に入り、モニカには光が当たっている。これは、『二十四時間の情事』におけるカフェの場面と似ている。それから彼女は、突如カメラに視線を合わせる。ここで、カメラが彼女に接近すると同時に、明るかった彼女の背後が真っ暗になり、彼女の顔貌が暗い背景の上で際立つ[181]。

ところで、『メロ』では 13 回の光の変化が用いられている[182]。演劇の観客は、スポットライトの使用や光の変化に慣れているが、映画においては、画面上に光源がないので、舞台の急激な暗化はわれわれを不安にさせる。レネにとっては、背景の光の変化、それによる〈環境としての影（ombre-milieu）〉の飽和は、周囲の空間的な要素の前景化を促す。また光が変化すれば、登場人物の活発な動きは奪われ、その場にくぎ付けにされ、亡霊のようになる。

以上のように、スポットライトの使用や光と影の変化は、喜劇的な作品では観客に愉しみを与えるが、悲劇的な作品では闇の侵入を浮き彫りにする。またそれは、物語上重要な場面で実行される。そのとき、登場人物たちの心にも闇が忍び寄り、〈心の揺れ〉や葛藤状態が起こる。『風にそよぐ草』や『メロ』などの深刻な物語では、この変化を契機に事態は悪化へ向かう。登場人物が意識しない光や影の変化が、レネ作品の幻想性を支えているのである。

４．２．レネ作品における光の諸相── 青い光／赤い光

映画における光は、演劇における照明と同様に、色彩とも密接な関連がある。空間は、その場の雰囲気を作るために、色彩をもった光で構成されることもある。そして色彩は、場面場面で

[181] アルノー・デプレシャンの『クリスマス・ストーリー』（2008）にも、一家の屋敷の二階で姉と弟のやりとりがあるときに、背景が突然真っ暗になってしまう事例が見られる。
[182] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 91。

意味を担い、登場人物の感情に影響を与える。以下にその事例を見てみよう。

『死に至る愛』は、題名にある通り、死の問題をめぐって展開される。主人公の二組のカップル、シモンとエリザベト、およびジェロームとジュディットは友人同士である。前者に関しては、冒頭でいきなりシモンは死んでしまうが ── 脳に障害があったのだろう ── 、数分後には、何事もなかったかのように ── ラザロのごとく ── 生き返る。この奇跡的な体験のおかげで、エリザベトは彼をますますかけがえのない存在として愛する。しかし中盤において、シモンは決定的に死ぬ。それによってエリザベトは、彼の後を追うことを彼に約束する。ここにも愛する死者を追うオルフェ的な主題の変奏が見られる。それに対して、牧師であるジェロームとジュディットは、エリザベトが早まらないように懸命に説得を試みる。また、四人は牧師夫妻宅で会食をするが、そこでは聖書や神、エロスやアガペー、死についての議論が交わされる。

マルセル・オムスが言うように、「レネがドライヤーの『奇跡』（1954）、もしくはベルイマンの『冬の光』（1963）を参照していることは、かなり明白なことである[183]」とすれば、『死に至る愛』における光の演出にも、彼らの諸作品における神々しい光が使われているのだろうか。たとえば『冬の光』では、教会で牧師トーマスが絶望した男ヨーナスに神について話をしたあと、トーマスの背後には、次第に強烈になる光が窓から差し込み、窓枠の影を残して彼の背後を真っ白にしてしまう。これは、神の顕現と言える神々しい光である。とはいえそれは、必ずしも神の恩寵を示してはいない。というのも、その光が差し込むからといって、ヨーナスが救われることもなく（事実、彼は直後に自殺する）、聖職者であることに悩むトーマスが救われることもないからである。ここで光は、力強いひとつの謎として現れる。

しかし、『死に至る愛』では、神の顕現を喚起する光を見出すことはできない。たとえば、牧師夫妻の教会で行われる二度の葬儀 ── ある自殺した男のそれとシモンのそれ ── では、特筆すべき光は現れていない。この作品に特徴的な死にまつわる光はどこに現れるのか。

４．２．１．青い光

『死に至る愛』における興味深い光は、まずは夜の戸外に見出される。すなわち〈青みがかった光〉である。レネは、自然の中には存在しないその光を、照明を使って表現する。それはしばしば森の近く、シモンとエリザベトの家の周囲に降り注ぐ。またそれは、夜や冷たさや死の隠喩である。この青い光は寒々とした雰囲気を与えており、生者の世界と死者の世界とを取り結

[183] OMS, *op. cit.*, p. 156。

ぶ薄暗い洞窟を森の中で形成している。そして、夜や死を喚起するがゆえに、ここではむしろ一種の薄暗がりとして機能している。

実際レネは、『薔薇のスタビスキー』以来、これまでに何度も青い光を用いている。この作品では、ふたつある事例のうちのひとつは、キャバレーのネオンサインである。とはいえ、スタビスキーの妻アルレットの服や、雪や包帯などの白と、キャバレーの照明、薔薇、血の赤に比べれば、青い光はあまり目立ってはいない。

『人生は小説なり』では、軽くて薄い青みがかった光が、過去の世界と空想世界で用いられている。過去のパートでは、それは二人の死体が横たわる城館の地下洞窟に降り注ぐ。それはやはり死と結びついており、洞窟内にひんやりとした印象を与える。しかしこの作品でも、たとえば死体の顔貌を強烈に打ちつけることはない。また、空想世界では、青い光は降り注ぐが、禍々しさは少なく、王子やこびとたちの所作は大袈裟で滑稽である。つまり、青い光の軽さは、なにか喜劇的なものと関係があるに違いない。地下洞窟の場面では、女主人公リーヴィアは、常軌を逸した城館の主フォルベックの手から逃れるために、手元にあった香炉の蓋で彼の頭を殴りつける。そのとき、死体を前にしているにもかかわらず、その蓋は滑稽なほど軽く振り回され、フォルベックに致命傷を与えるとは思われない。

このように、レネには青い光に対する嗜好がある。しかし、アベル・フェラーラの『キング・オブ・ニューヨーク』（1989）などに比べれば、レネ作品では、青い光が登場人物の顔貌に激しく打ちつけることもない。またそれは、ほとんど影や薄暗がりとして機能し、死と隠喩的な関係をもつにもかかわらず、それほど不吉でもなく、登場人物の背後から触れるように降り注ぐ。『六つの心』のラストでは、不動産屋にいるシャルロットは、ひんやりとした青い光に満たされた空間に佇むが、幻想的ではあってもそこには深刻さはあまりない。

それに対して、『風にそよぐ草』における青い光は、強烈であり、その使用法が新たな段階に進んだと思わせる。主人公ジョルジュは、ショッピングセンターの駐車場で拾った財布を警察署に届けに行く。彼は、その財布の持ち主マルグリットに恋をしてしまってもいる。署内では、強烈で濃い青い光が彼を打ちつけ、その顔貌は真っ青である。彼は、どうやら女性問題で前科があるらしく、精神的に不安定であり、青い光を浴びて、冷静であるどころかますます混乱しているようである。ジョルジュには、青い光にくわえて、赤い光や緑の光[184]も降り注ぐので、彼の精神状態は、めまぐるしく変化しているように思われる。

いずれにせよ、レネ作品における青い光は、悲劇的であれ喜劇的であれ、死の隠喩の表現と

[184] 緑の光は、レネの経歴の中でも初めて現れる。おそらくそれは、ヒッチコックの『めまい』へのオマージュであろう。

結びつく。その意味では、その使用法は通俗的である。それは、マノエル・ド・オリヴェイラの『カニバイシュ』（1988）においても同様である。この人肉食をテーマとした怪奇的な喜劇（オペラ・ブッファ）において、不吉な夜を示すものとして、戸外には青い光が使われている。青い光は、映画においては不吉なテーマを扱うときに使用されるのである。

４．２．２．赤い光

『死に至る愛』には、青い光よりも観客に強い印象を与える光がある。赤い光であり、やはり自然の中には存在しない光であって、物語的な観点からすればしばしば理解しがたい。『薔薇のスタビスキー』では、赤い光は青い光と対をなして現れている。先に挙げたキャバレーでの会食の場面では、まず、外にある青いネオンサインが強調される。次いで場面は室内へと移る。そこに集まった人々は、実は死や牢獄といった不吉なものについて語る。そこで彼らの顔貌は、強い赤い光で照らされる。それは、おそらくは室内照明によるものであろうが、光源が提示されていないので、謎めいた形象として映像上に現れる。一方で、『薔薇のスタビスキー』では、赤い光はこの場面でしか現れない。それゆえその使用はまだなお控え目である。

赤は〈生命〉、〈情熱〉、〈怒り〉、〈荒々しさ〉、〈血〉といった慣習的な隠喩をもっており、赤い光も映画史においては必ずしも珍しいものではない。ヒッチコックの『マーニー』（1963）やベルイマンの『叫びとささやき』（1971）における赤い光の事例がすぐに浮かぶが、本論考ではまずフリッツ・ラングの『死滅の谷』（1921）が重要である。フランス語の題名が« Les Trois lumières »であるこの作品では、モノクロ作品なので色彩は不明であるが、登場人物の生死や復活がロウソクの炎と結びつけられている── トリュフォーの『緑色の部屋』（1978）は、この作品へのオマージュであろう── ので、『死に至る愛』と関連があるように思われる。

次に関連があるのは、ジャン・コクトー原作、ジャン=ピエール・メルヴィル監督作品『恐るべき子供たち』（1949）である。これもモノクロ作品であるが、その最後の場面では、原作にもある通り、電気スタンドに掛けられた赤い布によって、衝立の部屋は赤い光で染められることになる。これもまた禍々しさや死の象徴である。レネにおけるコクトー作品の影響は、ここにも見出すことができる。

また、1960-1970 年代のイタリア映画（ヴィスコンティ、ベルトルッチ、アントニオーニら）でも事物や光に赤色はよく使われている。その流れからの影響は、レネ作品には大いにある。くわえて、ジョゼフ・ロージーの『パリの灯は遠く』（1976）にも赤い光は現れる。駅で列車を待つ

アラン・ドロンに、なぜか赤い光が当てられている。これらの作品では、『恐るべき子供たち』とは違って、光源のはっきりしない赤い光が使用されている。それは、死を連想させるが、光源の不明さゆえに理解しがたさが残る。

さらに言えば、小津安二郎作品では、赤い小道具が好まれる。すでに見たように、『秋刀魚の味』では、店の看板や巨大な提灯、消化器、バケツ、食器、あるいは衣類に至るまで、赤い小道具は何度も使用される。くわえて、バーの入口は、赤い透明のガラス扉でできており、扉の上部には外からの点滅した光が入ってくる。この点滅は、これまでに挙げてきた小道具の数々と同様に、空間内で存在感をもっている。

話を戻すと、『死に至る愛』では四度の赤い光の生起がある。最初の三度はシモン宅のベッドの上に現れる。そのうち最初のものと二度目のものは、シモンとエリザベトの抱き合う場面で、彼らを強烈に照らしている。たしかに、ベッドのそばには電気スタンドが置いてあり、さらにはシェードには赤い布が掛かってさえいる。これは『恐るべき子供たち』からの引用であろう。しかし、照明の観点からすれば、この布は何の役にも立たない。電気スタンドの光は、寝室全体を照らすほど強くはないのである。したがって、この赤い布は赤い光の口実でしかない。二番目の生起に関しては、われわれは心臓の鼓動（おそらくはシモンのもの）を聴くので、この赤い光を一度死んで復活したシモンの生命の息吹として解釈することは可能である。このように、家の周囲の青い光を死と結びつけ、家の中の赤い光を生と結びつけることで、青と赤が想起させる否定性／肯定性、死／生、冷静／情熱などの二項対立的な隠喩は確立される。

しかし、第三の生起においては、赤い光はいくぶんかすれており、その光を浴びつつ、シモンは決定的に死ぬ。ここでわれわれは、赤い光を生命の隠喩として理解することはもはやできない。この場面では、赤い光は、死や不吉さと直接的な関係をもつ。とすれば、赤い光のここまでの三度の生起について、改めてひとつの解釈を与えることができる。要するに、それは血を象徴する不吉なものである。そしてこの作品は、エリザベトがシモンの命を奪う吸血鬼物語と考えることができる[185]。赤い光が現れるとき、彼女は彼と抱き合いながら生命を吸い上げているのである。この作品以降、男たちに取り憑き、彼らを疲弊させ、場合によっては死に至らしめる吸血

[185] 事実、エリザベトは吸血鬼ドラキュラにも似て、赤いセーターと黒いマントという、この二色を基調とした服装をしている。吸血鬼物語に関しては、ルートラとリアンドラ=ギーグは、『死に至る愛』に捧げられた著作の中で、以下のように述べている。「『死に至る愛』、この生ける屍の物語は、復活の主題と同様に、吸血鬼の出没（vampirisme）の主題を喚起させる。この作品ではこの主題にはっきりと言及している。エリザベトがその名を読み上げた女性を、シモンは『彼女は吸血鬼だ』と形容している。またこのシーンでは、シモンとエリザベトに注がれる照明は、モノクロの印象を与えるようなものであり、シモンはその瞬間に吸血鬼映画の役者に似ている。蜂の巣のインサート・ショットと傷ついたトマトの枝にある瘤のそれを並置させたパッセージは、〔ムルナウの〕『吸血鬼ノスフェラトゥ』（1922）の中で植物界を動物界に結びつけるバルヴァー教授の講義に対するオマージュとして読みうる（食虫植物とポリプ）…」。*Théorème*, n° 2, « *Resnais. L'Amour à mort* », p. 22。

鬼的＝ヴァンプ的な女性が登場し、エリザベトを演じるサビーヌ・アゼマがそれをいつも担う（『メロ』、『六つの心』、『風にそよぐ草』など）[186]。

ところで、先に挙げたマルセル・オムスの言葉に一言付け加えるとすれば、もし『死に至る愛』をドライヤー作品と結びつけるのであれば、『奇跡』だけではなく『吸血鬼』との関係も指摘しなければならない。それは、主題の類似だけではなく、ドライヤーが『吸血鬼』で実践した悪魔的な光と影の戯れが『死に至る愛』と共通しているということである。さらに言えば、ここまで見てきたオルフェウス物語はある程度維持されているものの、そこにエウリュディケとは異なる、アゼマ演じる吸血鬼的＝ヴァンプ的な女性のタイプが出現しているのも事実である。後期のレネ作品では、オルフェウスは見てはならぬものとして、エウリュディケではなくむしろメドゥーサ[187]に襲われるのである。

４．２．３．フィギュラルとしての光

ここまで、『死に至る愛』における青い光や赤い光について述べてきたが、それらはやはり登場人物の死と象徴的に関わる。それに対して、先の三つとは異なる第四の赤い光は、最後のショットに現れる。ここで戸外にいるエリザベトは、ついにシモンの後を追って死ぬことを決意し、牧師宅から去って闇の中に消える。彼女が画面から消えたあと、カメラは左から右へとパンして、エリザベトの説得に失敗し、絶望して戸口の前に立ちつくす牧師夫婦をとらえる。カメラは、まずは通りに注ぐ青い光をとらえているが、カメラがパンをしている途中で、われわれは、赤い光がなんら正当化されることなく戸外の壁に当たっているのを見出す。四度目もまた、それは力強さや濃度を保っているが、謎めいてもいる。なぜなら、それが現れるのが夜の戸外であるからである。

このショットには、青い光と赤い光という二極の並置がある。たしかに『人生は小説なり』においても、地下洞窟の場面や空想世界の場面では、青い光と赤い光の並置は見られるが、それは『死に至る愛』の事例よりも軽さをもっている。前者では、それらはそれほど濃密でも強烈でもなく、色彩としては赤というよりもピンクやオレンジに近い。そしてこの軽さゆえに、『人生

---

[186] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 65。

[187] 私生活においても赤色を好むというサビーヌ・アゼマの髪は赤く染められ、髪型はメドゥーサを思わせるカーリーヘアである。またアゼマ自身は、あるドキュメンタリー作品の中で、『スモーキング』『ノー・スモーキング』の役の中では、淡いピンクを基調とした服をまとう貞淑なシリア・ティーズデイルではなく、赤の服を着てさまざまな男と付き合う派手なロウィナ・クームズが普段の自分に近いと述べている。フランソワ・トマによるドキュメンタリー映画『アラン・レネのアトリエ～『恋するシャンソン』をめぐって～』（1997）より。

は小説なり』は、『死に至る愛』よりも空想的で喜劇的だと考えることも可能である。しかしながら実際には、逆説的であるが、『人生は小説なり』の事例よりも、現実主義的な『死に至る愛』や『薔薇のスタビスキー』の事例のほうが、赤い光も青い光もより濃度が高く、力強く、謎めいている。

この四度目の生起は、吸血鬼物語というわれわれの解釈を超越している。物語に直接関わらないのであれば、そこにはある種の遊戯性があるだろう。また、パンが終わって画面上に現れた、さめざめと泣くジェロームと、目を見開いて驚愕の表情を浮かべるジュディットは、赤い光によって、感情を激しく揺さぶられたのかもしれない。あるいは、やはり男女四人の物語『恐るべき子供たち』の最後の場面の赤い光へのオマージュでもあろう。いずれにせよ、この大胆な第四の赤い光は、映像の中に現前しており、それゆえそれを見逃すことはできない。しかしそれは、登場人物には直接的には関わらない。それは、ひとつの過剰なものとして現れる。オーモンは、こうした表現的で力強い光を、フィギュラルとしての光と考えた。この作品では、その現実主義的な主題を越えて、周囲の空間には幻想的な光の戯れがある。

４．３．レネ作品における影の諸相

カメラが写し取るものは光と影の配分であり、光が画面に現れるときには影もまた現れる。それゆえ影もまた、映画の本質的な構成要素である。とはいえ、光と影は異なる現象である。色彩を帯びた光は日常には現れない事象であるので、それが映像上に現れるとき、場合によっては謎めいた形象になることもある。それに対して影は、日常では珍しい現象ではない。そのうえそれは、悪や死や喪の悲しみといった、一般的な隠喩と容易に結びつきうる。明と暗、光と影は、単純な善悪二元論を想起させる。しかしながらレネは、この図式にしたがわずに、作品に応じて、影を空間的な要素として用いる。『去年マリエンバートで』では、明と暗は絶え間なく入れ替わり、光と影は対等で相補的な関係にある。たとえば〈ヒョウつなぎ〉の事例に見られるように、明るい空間から暗い空間への突然の移行では、両者は優劣や善悪の関係にはない。つまりレネ作品では、光と影は反復される二極をなしている。光を〈生〉の側面、影を〈死〉の側面とすれば、両極間の絶え間ない葛藤状態は、〈死んでいる生〉ないし〈生きている死〉と言うべき中間状態を出現させるのである。

４．３．１．環境としての影

影はいかにして映像の中に配置されるのか。レネ作品における空間は、主要な舞台を構成する前景がつねに暗く、影に覆われており── 影の種類としては〈環境としての影〉 ── 、反対に、後景は光に満ちている。登場人物たちはこの二領域を行き来する。画面上では、後景はしばしば戸口の部分だけが開き、その大部分は壁によって遮られ、不可視になっている。

まず、『死に至る愛』のふたつの場面を見てみよう。冒頭の場面では、ジュディットは、電話でのやりとりでシモン宅での異変を察知し、やがてそこに駆けつける。しかし、部屋にいるエリザベトは、ジュディットに会いたくないので、部屋の明かりを消して闇の中（＝前景）に隠れ、一度死んで復活したシモンを抱きしめる。それに対してジュディットは、鍵がかかったガラス張りの扉からシモン宅に入ることができず、そこから室内を覗くことしかできない。そのとき彼女は灰色がかった光を背後から浴びている。

最後の夜の場面では、ジュディットとジェロームの牧師夫妻は、死んでしまったシモンの後追いを願うエリザベトの説得に失敗する。彼女をなすすべなく見送ったあとで、この夫妻は落胆し、お互いの体を支えながら自宅に入る（方向としては画面奥）。前景は戸外であり、それゆえ自然な暗さがある。それに対して夫妻が入る後景は屋内にあり、扉のガラスを通して白く強い光が現れる。

これらの事例では、カメラは前景の暗闇に置かれ、逆方向である後景からの切り返しショットは見られない。つまり、カメラは明るい空間には置かれない。暗闇にはやがて死ぬであろう男女がとどまり、それに対して牧師夫妻は光の中に入る。結局、暗闇と〈光浴（bain lumineux）〉という二極は、この作品の空間的な構成要素であり、とくに死すべき登場人物がいる暗闇は主要な舞台空間となる。

そもそもこの空間の二極構成は、幻想物語においては一般的である。ジャン=ルイ・ルートラはある著作の中で、ドラキュラ物語（およびムルナウの『吸血鬼ノスフェラトゥ』）に関してこう述べている。

> 多くの幻想物語の想定は、地理的な二つの極、あるいは二つの「様相」を必要としており、〔…〕地形の点からすると、吸血鬼物語というものは、〔『吸血鬼ドラキュラ』の著者であるブラム・〕ストーカーがしばらくはそう決めたように、こことよそ、親しい世界と奇妙で不安にさせるもうひとつの世界、同時代的で「近代的」な世界と懐古的で退行的な世界を含んでいる。〔…〕境界という概念はしたがってこういった物語の空間構成においては根本的

である[188]。

以上のような二極構成に言及しながらも、ルートラは、この著作も含め、彼のいくつかのレネ論においては、光と影のコントラストに関しては何も述べていない。いずれにせよ、幻想映画には、光と影という二極があり、影が主要な舞台となる。レネもこうした手法を踏襲している。死に至る登場人物は、意識せずにこの影の領域にとどまり、不吉な刻印を押されるのである。

実は、レネは、『二十四時間の情事』から『風にそよぐ草』に至るまで一貫して、この光と影の配置を用いている。俳優が演技する前景は、物語内容の如何に関わらずつねに暗い。それとは反対の事柄 ── 前景が明るく後景が暗い ── というのは、彼の作品にはほとんど見られない。日中の戸外での撮影の場合は、そのような空間構成は困難である。しかし、室内であれば、光と影のコントラストは容易に構築可能である。また、この映画作家が狭く閉鎖的な空間を舞台装置として好むのも、以上の事情によると考えられる。

くわえて、死すべき登場人物は闇の空間に置かれ、スポットライトなどの光の集中は、さらにそうした死すべき登場人物の焦点化という効果をもつ。『メロ』の舞台空間もキャバレーの場面以外は薄暗い。この作品では、すでに触れたように、頻繁に光の変化が起こる。光が減じれば、暗がりが現れるのである。登場人物が意識せざる影の出現は、物語に禍々しき影響を及ぼす。

またこの作品では、終盤において、ピエールは親友マルセルの自宅に押しかけ、自殺した彼の妻ロメーヌとマルセルの不倫関係を問いただす。ここには 1 分以上の長回しの、左から右へのトラヴェリング・ショットがある。それはかなりゆっくりしたもので、画面上のいくつかの被写体には完全にピントが合っていない。そのうえ空間はほとんど暗闇である。画面は一時的に完全に暗くなり、われわれは少しの間、そのトラヴェリングにさえ気がつかない。このショットでは、カメラは、はじめはロメーヌの死を語るピエールをとらえ、その声が途切れずにトラヴェリングが行われ、最後には彼女の愛を改めて知りむせび泣くマルセルをとらえる。しかし、マルセルの頬をつたう涙は唐突な印象を与える。というのも、トラヴェリングが終わり、不意に画面上に現れた彼が、いつ涙を流したのかがわからないからである。

ここで重要なのは、トラヴェリングによる暗闇の通過である。ピエールの言葉とともに、暗闇がマルセルに心の揺れを与えたのである。先に見た『死に至る愛』の最後の赤い光もまた、左から右へのパンとトラヴェリングの間に現れ、ジェロームは涙を流した。したがって、この二作品には、同じ形式のトラヴェリングがある。赤い光や影は、死の領域であり、トラヴェリングの始点

[188] LEUTRAT, *Vie des fantômes : Le Fantastique au cinéma*, p. 58.

と終点の間の空虚な空間に〈染み〉のように介入し、そこを通過することで登場人物の感情に不吉な影響を及ぼす。登場人物にはそれははっきりとは見えないだろうが、その禍々しき領域を感じ取り、涙を流すのである。

また、少し異なる観点ではあるが、『二十四時間の情事』では、空間の明暗の差異は比較的明瞭である。というのも、このドキュメンタリー色の強い作品では、この明暗は、実のところ、現実的な空間と、物語が展開される亡霊的な空間との間の差異に対応しているからである。すなわち前者は、広島ではデモ行進や商店街のショットなどである。そこには基本的には主要人物は登場せず、客観的な事実＝原爆に関連した映像だけになっており、陽光で照らされた戸外のショットが多い。それに対して、暗がりは二人の主人公が行動する場である。日本間の場面でも夜の街の場面でも、登場人物たちは亡霊のように暗がりに位置する。

くわえて、『巴里の恋愛協奏曲』のヴァランドレ宅の広間、薄暗がりの空間では、登場人物たちは落ち着かず、動き回り、雛壇の座る位置も決めかねている。結局、そうした暗い空間とは一種の迷宮や母胎のようであり、生と死を結ぶ冥界的な中間的空間である。それは、レネの具体的な記憶からすれば、パリのパッサージュを想起させる。そこでは、軒を連ねた店々はきらめくが、昼間にはあまり照明がつかず、頭上から差し込む陽光によって照らされた、人が住まうことのできない薄暗がりの空間である。パッサージュの出口の向こう側にある明るい空間は、もはや幻想的な雰囲気をもたぬ現実である。

とはいえ、レネ作品における光と影のコントラストは、やはり通俗的な二項対立でもある。ルートラが示した幻想物語における空間の二極構成はレネ作品にもあり、環境としての影を用いて表現されているのである。そしてそれは、死の主題と結びつく。ただしそれは、映画においては一般的な事例かもしれない。レネ作品における独創的な影の使用法はあるだろうか。

４．３．２．影としての登場人物

前景の影と後景の光という二極構成の空間においては、前景にある暗闇がますます濃くなり、登場人物をすっぽりと影に包み込むことがある。それは〈影としての登場人物〉と呼ぶべきものである。光と影のコントラストはなおも維持されているが、今度は登場人物たちに照明は当てられない。彼らは影絵のような姿をわれわれに晒すのである。

その起源のひとつはおそらく、ベルギーのシュルレアリスム画家ルネ・マグリットの一連の絵画作品《光の帝国》にあろう。この作品群でも、絵画の下の部分を占める家は暗闇で覆われて

おり、上半分の空は青々としている、という明と暗の二極構成がある。実際、この時空間のねじれた超現実的な絵画は、ベルギーで制作された『ジュテーム、ジュテーム』においても引用されている。主人公のベッドの上には、このマグリットの絵画が貼られている。このように、レネがマグリットの構図を意識していたのは間違いない。

ともあれここで分析すべきは、前景にある影と、そこで行動する登場人物との関係である。その事例をいくつか見てみよう。『ミュリエル』の冒頭では、エレーヌ、アルフォンス、フランソワーズの三人は、駅からエレーヌ宅に向かう。夜の通りを歩くとき、彼らは光をあまり浴びていない。そして、彼らがカフェの前を通るとき、向こう側つまりカフェの内部は光に満ちているのに対して、彼らは逆光になって、全員がシルエットになってしまう。また、ブーローニュにやって来たエルネストがはじめて現れるときも、彼の顔貌は影になる。さらに、別の箇所では、顔が黒く塗りつぶされた写真 ── おそらくはベルナールの所持品 ── も存在する。

『去年マリエンバードで』では、登場人物たちが広間でワルツを踊るとき、後景には光があるが、前景は薄暗がりに包まれ、彼らはシルエットとして現れる。すでに見たように、この作品では、光と影の明滅によって、生の側面と死の側面が反復的に表現される。ここでは、登場人物のいる前景が闇になるので、死の側面がネガのように前面に押し出されて強調されている。

同様の場面は『巴里の恋愛協奏曲』にも存在する。このオペレッタ映画では、陽気で速いテンポの歌の場面（« Sur le quai, le quai Malaquais... »）で、あるショットだけが急に真っ暗になる。そして、六人の登場人物はみな、柱の後ろからシルエットになって姿を現す。光は舞台の奥にあり、やはり光と影のコントラストは維持されている。しかし、なぜこのショットだけが真っ暗になるのかはわからない。それが陽気な歌の場面であるので、なおさら彼らがが亡霊のごとく影になるのか理解しがたい。それでもこの反転は遊戯的であり、各人の胸中の隠し事の存在を暴露しているのである。

また、『恋するシャンソン』のカミーユは、レストランで精神的なストレスを感じ、手摺りを掴んで階段を下りたあと、なぜか博士論文のテーマとして研究している中世の湖の前にたどり着く。彼女はここで幻覚を見ているが、絵画のようなこの風景を前にして、彼女は観察者の姿勢で立ちすくんで、実体を抜き取られたようなシルエットになって現れる。この作品も喜劇的であり、そのシルエット化は遊戯的なので、禍々しさは少ない。とはいえ、この作品には抑鬱状態の登場人物が多数おり[189]、シルエット化はそうした虚ろな感情の表現であると言える。

---

[189] 『恋するシャンソン』では、カミーユ、クロード、ニコラ、シモンが一種の抑鬱状態にあるが、『ミュリエル』のベルナールや『戦争は終った』のディエゴ、『スモーキング』のマイルズ、『六つの心』のティエリーやダンやガエル、『風にそよぐ草』

いずれにしても、影絵のように現れる登場人物は亡霊的である。そしてそれは、レネの経歴を通じて見出される。リアンドラ=ギーグ／ルートラはこう述べる。

> レネの諸作品における死者に関する側面、あるいは陰鬱な側面は、明白である…。「私の作品にはいつも墓地があります」と〔レネ自身は言う〕。死の収容所や広島の街は ── ゲルニカの街と同様に ── 、大墓地なのである。ブーローニュについては、『ミュリエル』が示すのは、第二次世界大戦の犠牲者たちを記念するプレートである[190]。

この著者たちは、やはり影については語らないが、ここまで見たように、影は死の象徴である。亡霊的な要素の表現として、登場人物たちはスクリーン上で影になり、死者のように現れる。

他方で、喜劇的な作品においても影は強調されるので、あらゆる影が禍々しいわけではない。影としての登場人物がみな、死に至るのでもない。むしろ物語の上では、顔貌という個人を識別する特徴を失いつつも、彼らは死ぬことなく、なおも街や部屋の中を彷徨する。ジャック・オーモンによれば、「顔貌の消失とは、もし消失というものがあれば、〔…〕失われた死、死の剥奪である」と述べる。伝統的なスリー・ポイント・ライティングでは、前方・側面・背後の三方向から照明を人物に当て、側面からの光は顔などに立体感をもたせる。それに対して、登場人物が影に包まれシルエットになると、立体感は失われ、影絵のように平板化し、顔の表情や身体的特徴は失われる。つまり、映画における顔貌の消失は、人間が死に至る存在であると示唆しつつも、登場人物はなおも行動を宿命づけられていることを意味している。

その引用の直後に、オーモンは「映画とは、作動する死（la mort au travail）である」というジャン・コクトーの言葉を引き合いに出す[191]。『オルフェ』と同様に、レネは、死者が生と死の狭間で、冥界 ── 都市空間であれ舞台空間であれ ── において、なおも行動することを物語として描く。そこにはルイ・フイヤードの『ファントマ』（1913）も影響していよう。事実レネは、黒づくめの人物が主人公であるこの作品に賛辞を示している[192]。その題名が示すように、顔貌の剥奪によって、登場人物は亡霊的なものとして現れる。

また、上述の諸例では、登場人物たちはたえずシルエットになるのではない。それは瞬間的

のジョルジュなど、そうした登場人物の事例は枚挙に暇がない。

190 LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 64.

191 AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, p. 197。

192 LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, p. 35。ちなみに同書 41 頁によれば、レネが少年の頃の 1936 年に戯れに撮影した8 mm 映画のタイトルも *Fantômas* であった。

なネガとポジの反転、明暗の逆転に近い。ネガの提示は、コクトーの『オルフェ』、ムルナウの『吸血鬼ノスフェラトゥ』、ゴダールの『アルファヴィル』（1965）などに見られる。その場合、フィルムの物質性と非現実性を強調し、空間を平板化させ、登場人物を亡霊的にする。ただし、この手法は極端であるために、一般的には持続的ないし反復的に使用されない。それに対してレネ作品の場合、彼らからの影響があるとはいえ、ネガ／ポジの反転を使用せずに、影としての登場人物を用いてネガ映像の等価物を表現する。影を用いる方が、表現としては控え目であるが反復可能になり、明滅の効果を与えることができる。

このように、影としての登場人物は、物語の上では遊戯的な〈愉しみ〉を与えることもあるが、その隠された〈死〉の側面を前面に押し出す。そこでわれわれは人々の、普段は見られることのない、あるいは見たくはない虚ろな裏の側面を目の当たりにする。それは一時的なものであるが、われわれは映像上、明と暗の二極構成の絶え間ない反復によって、人間の禍々しき側面、人間の生と死の中間状態という不安定さを見せつけられる。レネの幻想映画では、登場人物の周囲の空間的な要素、ここでは明と暗の反転が、彼／彼女の感情の実際を、彼らが発する言葉以上に視覚的に物語るのである。

４．３．３．閾の越境

以上のように、レネ作品における空間は、とくに室内では、光（後景）と影（前景）の二領域に区切られる。とすれば、登場人物が二領域の〈閾（いき）〉を通るとき、あるいは〈閾（いき）〉で立ち止まるときもまた、物語の一契機となる。閾は、光と影の〈境界〉であり、建築の観点からすれば〈敷居〉とも呼ばれる。実際、そこはしばしば壁と扉によって区切られている。その境界で登場人物が立ち止まれば、後景からの光によって影 ── 登場人物を包む影、または彼／彼女の前方に伸びる投射影[193] ── が生まれる。

『死に至る愛』の前半では、すでに見たように、なにか危険を察知したジュディットはシモン宅にやってくる。彼女は、閾となるガラス扉に近づくにつれて、手前の影に包まれる。しかし、鍵がかかっているので、彼女は閾を通ることができない。生者としてのジュディットは、死者の世界としての暗いシモンの部屋に入ることはできず、彼らは〈閾〉で厳然と区別されているのである。また、この作品の一番最後のショットでは、牧師夫妻が玄関の奥に向かい、閾を通過す

[193] 両者の違いについて述べると、環境としての影は、登場人物が影に包まれる現象である。登場人物が閾の上で立ち止まれば、後景が明るいので、逆光の効果が生じる。それに対して投射影とは、光によって影が投射されるとき、登場人物の身体から離れたところに影が現れる現象である。

るとき、扉のガラスには彼らの投射影が映る。彼らは闇にとどまらずに、光ある生者の世界に進む。

『二十四時間の情事』の前半では、フランス人女性は、コーヒーカップを手にして、朝の日差しがあふれるホテルのテラスに佇んでいる。それから彼女は部屋に戻るが、部屋には入らずに閾に立ち止まる。そのとき、ベッドの上にうつ伏せで眠る日本人男性をとらえたショットが入り、その直後にヌヴェール時代の彼女と瀕死のドイツ人兵士のショットが挿入される。閾に立ち止まったときに、彼女の悲恋と戦争体験が蘇る。広島の現在からヌヴェールの過去という影と死の世界への唐突な移行、トラウマの蘇りが、この閾の上で行われる。

『人生は小説なり』でも、登場人物は閾で立ち止まる。すり鉢状の広間と、その周囲とは壁で仕切られており、光と影によって区分されている。そして、過去の物語と現在のそれとは、閾において重なり合う。学会の場面では、最後に紛糾し、多くの人は現実世界に戻るために画面奥の閾を通る。頑迷な主催者ジョルジュ・ルルーは、説得に失敗し、壁にもたれて閾に立ち、彼の投射影を前方に投げかける。このよろめきと影の投射は、過去の世界において、独裁者的なフォルベックがリーヴィアに香炉の蓋で殴打されたあとの行動とほぼ同一である。歴史が繰り返されるように、無力な二人は光と影の中間的な閾において同じ身振りをする。

また、閾を跨ぐことも重要である。『去年マリエンバードで』では、薄暗い城館内部を前景とすれば、陽光を浴びたバルコニーと庭園は後景となる。ここで強調されるのは、むしろ光である。X が彼女に随伴するカメラとともにバルコニーへ出るとき、映像は露出過度になり、画面に光が溢れる。レネ作品では露出過度の事例は珍しいが、その現象は、女主人公と彼女に随伴するカメラが閾を跨ぐとき、レネ的な法則に反して影の方から光の方へと閾を通過するときに現れる。結果として、彼女は罰を受けるように強い光を浴びる。レネ的な光と影のコントラストは、犯さざるべき空間的な規則である。

『巴里の恋愛協奏曲』でも、登場人物たちが主に行動するのは、前景としての薄暗い大広間においてである。そして、敷居を跨いで煌々とした玄関ホールに退出するとき、彼らは文字通り消えてしまう。その反対の事例 ── 玄関から大広間への消失 ── は存在しない。彼らの消失は、舞台を降りるときに遊戯的に生じるが、不吉な死をも喚起している。

結局、閾の通過は、登場人物を影で包み、彼らに亡霊的な要素を付与する。登場人物が影に入ると、周囲の空間の存在感、すなわち幻想性の目盛りはひとつ高まる。『オルフェ』における鏡の通り抜けと冥界下りは、レネ作品における光と影の空間構成、閾の越境に影響を与えている。その影響は『二十四時間の情事』において見られるが、レネは『夜と霧』においてす

でに冥界と閾の越境という主題に取り組んでいる。強制収容所のひとつだけの入口や、周囲に張り巡らされた鉄条網もまた、ひとつの閾、生死の境界である。

まとめよう。以上のように、登場人物は、色彩をもった光を浴び、また影の中に置かれる。青い光／赤い光の組み合わせをはじめ、レネ作品における空間は二項対立の束で織り成される。そしてその二極を反復させて、光のきらめきが与える愉しみ、スペクタクルを増加させる。それと同時に、影の領域、死の側面も増加する。レネは光と影を用いて、生の合間から間断なく死の側面を前面に押し出すのである。それによって生みだされる効果は、〈生きている死〉や〈死んでいる生〉といった、正と負の両面を同時的に味わうような、登場人物の一種の「無気力な興奮状態[194]」という不安定さ、葛藤状態である。それこそレネにとっては人間の真の姿であり、彼は映画を通じてそれを表現する。

もちろん、本論考での幻想性の定義として、登場人物には気づかれない周囲の空間的な要素の変化がある。レネは、光と影で登場人物を覆い、彼／彼女の感情を揺さぶるもうひとりの〈登場人物〉、すなわち〈浅い空間〉を作り上げることによって、その絶え間なく昂揚と抑制を繰り返す感情を表象する。そして、その周囲の空間の存在感によって、登場人物は亡霊のように身動きを奪われ、薄暗がりの空間に閉じ込められる。劇行為は、光と影が意味を織り成すこの舞台の上で、ときに禍々しく、ときに遊戯的に展開される。〈浅い空間〉とは、カメラと登場人物の間に構築される、レネ作品に独特の舞台空間のことである。

ところで、光と影に満ちた〈浅い空間〉が存在感を発揮するためには、カメラと登場人物とがある程度距離をもたなければならない。つまり、空間にある程度の広がりがなければ、カメラが光と影の変化を十分にとらえることはできないに違いない。カメラと登場人物のこの〈距離化〉は、実際、レネ後期における演劇的作品のひとつの主題でもある。次章において、それを舞台装置の問題として改めて考えてみたい。

[194] « Les mille reflets de l'aquarium », p. 103. なお引用は BONHOMME, *op. cit.*, p. 96 に拠った。

第５章　演劇的作品における舞台構成

５．１．〈映画における演劇性〉とは何か

この章では、主に 1990 年代以降のレネの演劇的作品を取り上げ、そこで構築される空間的な要素、すなわち舞台空間について考察する。彼は若い頃から演劇への関心も高く、前期作品では、芝居の上演という直接的なやり方で演劇を取り入れており（『去年マリエンバートで』『スタヴィスキー…』『アメリカの伯父さん』）、エマニュエル・リヴァやデルフィーヌ・セイリグといった、映画への出演経験のない舞台女優を起用してもいる。しかし 1960 年代には、演劇への嗜好はそれほど目立たなかった。

1980 年代以降は、『死に至る愛』や『メロ』[195]をはじめ、二部作『スモーキング』『ノー・スモーキング』、ジャン・アヌイの二つの戯曲が原作の『あなたはまだ何も見ていない』（2012）まで、演劇は中心的な主題となる。1980 年代はレネにとって多産な時期であったが、『人生は小説なり』の商業的失敗[196]によって低予算・早撮りの小規模な制作を強いられた試行錯誤の時期でもあった。その過程で、スタジオ撮影による演劇的な作風が現れた。

しかしながら、演劇の問題、より正確に言えば〈映画における演劇性〉の問題は、これまで多様な議論があったとはいえ、それでも映画分析の分野においては十分に明確にされていない。その理由のひとつとして、演劇的とされる映画作品が映画作家ごとに千差万別であることが挙げられる。戯曲の脚色は、その絶対的な基準ではなく、そうではない映画作品が演劇的と呼ばれることもある。したがって、本章では、〈映画における演劇性〉とは何かという問題を吟味しながら、レネの演劇的作品を分析することになる。

バルテルミー・アマンガルの議論を参考にすれば、同時代の演劇界から直接派生したサッシャ・ギトリやマルセル・パニョルの映画作品、シェークスピアの戯曲を映画化したローレンス・オリヴィエやオーソン・ウェルズの諸作品が演劇的であるのは言うまでもない。その他にも、歴史的事件を再現＝再演するという意味では、テオ・アンゲロプロスの諸作品、また極端な例であるが、学生運動を戯画化して再現するという意味では、1968 年の五月革命を先取りしたと言

---

[195] 『メロ』は、ブールヴァール演劇の劇作家アンリ・ベルンスタインの戯曲の脚色である。この戯曲自体は 1929 年に書かれた。ロベール・ベナユンによれば、『メロ』自体は 1930 年代にそれぞれ異なる国で三度映画化されている。それらは現在見ることのできないものであるらしい。BENAYOUN, *op. cit.*, p. 206.

[196] 1983 年の『人生は小説なり』の公開時期に、「ル・モンド」紙上にこの作品に対する辛辣な批判（「最悪」という言葉を用いて）が掲載された。それが引き金となり、この作品は興行的に失敗した。BENAYOUN, *ibid.*, p. 257. また、SERCEAU, *op. cit.*, p. 61 も参照。

われるジャン=リュック・ゴダールの『中国女』（1967）も、演劇的と言ってもさしつかえなかろう。また、マックス・オフュルスの『歴史は女で作られる』（1955）では、女主人公ローラ・モンテスの人生がひとつの見世物になっているので、これもまた演劇的であろう。ラース・フォン・トリアーの『ドッグヴィル』では、平らな床に仕切り線をつけただけの簡素な舞台での俳優の演技を際立たせており、演劇的と言えるに違いない[197]。

以上のように、〈映画における演劇性〉は、互いに共通点がないほど映画作家同士で異なる。ここで注目すべきは、戯曲の脚色や芝居小屋風のセットといった事実よりもむしろ、物語映画のある種の限界事例を示す実践の数々である[198]。つまり、われわれとしては、前章でも触れたが、〈映画における演劇性〉とは、映画の演劇への単なる接近ではなく、映画の古典的な枠組みを再考し変容させる実践と考えたい。

たとえば 1910 年代のフィルム・ダール作品[199]は、演劇をカメラで正面からそのまま写し取っているので、演劇の複製でしかない。その場合、両芸術が互いに影響・変容を被ることはない。それに対して、ジャン・コクトーの映画作品『恐るべき親たち』（1948）では、冒頭の天井からのぞき込む垂直俯瞰ショットや、ラストの空間が後方に広がる後退トラヴェリングは、中心となる戯曲は堅持しつつ、映画技法としては大胆な実践である。こうした実践に関して、映画理論家ジャック・ジェルステンコルンはこう述べている。

> 映画的事象が〔分析の〕対象となるとき、われわれはときに演劇性の概念を、まさに演劇的な事実を見失うおそれを犯しながらも、人工的で、誇張され、作為であると思われるものすべてにまで広げる。〔…とはいえ〕人工性が演劇的事象を必ずしも意味するわけではなく、また同様に、演劇性のすべての効果が作り物の美しさに属しているのでもない。演劇性が演劇的なものの特徴を指し示すという考え ── 見たところ同語反復かもしれないが ── を受け入れることは、かなり操作上のものでもあるように思われる[200]。

---

197 « Gilles Deleuze et la théâtralité: Echange entre Philippe Roger et Barthélémy Amengual », in *Cinéma et théâtralité*, pp. 45-49.

198 サッシャ・ギトリの映画作品では、長い台詞を言う主人公を正面からではなく背後からとぎれなく撮影したり、主人公とナレーターをはっきりと区別しなかったり（どちらもギトリ本人が演じる）と、意識的にせよ無意識的にせよ、一般的な物語映画ではあまり使用されない技法が用いられている。しかし、それらは失敗というよりも、ギトリの力量も合わさって、不思議な魅力をもっている。レネやトリュフォーなど多くの映画作家がギトリの映画作品を好むのは、その自由な作風に由来するのかもしれない。

199 フィルム・ダールとは、使用可能なフィルムが長くなるにつれて、1910 年頃に作られた、壮大で芸術性ないし教養度の高いものを目指した映画作品群。史劇『ギーズ公の暗殺』は 1908 年に完成し、世界的な成功を収めた。コメディ・フランセーズの俳優たちも出演者として関わっており、演劇界との関係も深い。それゆえ、フィルム・ダールは〈撮影された演劇〉という側面を含んでいる。

200 GERSTENKORN Jacques, « Lever de rideau », in *Cinéma et théâtralité*, p. 15.

要するに、ジェルステンコルンによれば、〈映画における演劇性〉は、映画作品に現れる演劇的事象を必ずしも指すのではない。重要なのは、「演劇性の印のうんざりするような一覧表」を作成することではなく、演劇的事象の映画への「持ち込みの過程を分析すること」である[201]。言い換えれば、演劇性の諸規則のリストを作るのではなく、個々人の実践を分析することが肝心である。そしてその実践は、極端な場合には「演劇的な事実を見失うおそれを犯しながらも」、いくぶん誇張的に行われる。一種の〈ラングなきランガージュ〉であるこのような実践は、映画における演出の広い領域、その限界にまで及ぶ。

レネ作品における演劇性も、演劇への嗜好、戯曲の脚色、芝居風の舞台装置、連続的な演技、傍白、観劇のシーン、スポットライトの使用、といった事実によって定義されてきた[202]。しかしそれらは、ほとんどの映画作品に見られる一般的な事柄である。それらだけでレネ作品に特徴的な演劇性を浮き彫りにすることは難しいので、ここで一例として手短に、レネ作品とジャック・リヴェット作品を比較してみよう。彼らが演劇性の名の下に目指すものとしては、たとえば空間構成の仕方が異なるという事実がある。前者では、スタジオに芝居小屋のようなセットが組み立てられ、狭く閉じた単一的な舞台で物語が展開される。その意味では、レネ作品は演劇に忠実である。

それに対して、後者の場合、登場人物が狭い室内に閉じこもることはあまりなく、物語はしばしば戸外で展開される。空間は、双六のように、登場人物の行動とともに遠心的に広がる。彼の長編第 1 作『パリはわれらのもの』（1958-1960）では、偶然に芝居に出演することになった女主人公は、慣れない芝居の稽古を強いられる。それと同時に、彼女は、周囲の人々の間で起こるなにかを察知し、事件の真相を探るうち、犯罪に巻き込まれてパリを彷徨う。そこには、〈芝居の稽古〉と〈事件の解決〉という二重の過程がある。つまり、リヴェット作品における空間とは二重の修練の場である。それは一種の〈バックステージもの〉であり、〈映画における演劇性〉は逆説的にも舞台裏にある。彼の場合、『地に墜ちた愛』（1983）や『彼女たちの舞台』（1988）もこれと似た物語構造をもっている。

5．1．1．映画という手段による戯曲の演出

[201] GERSTENKORN, *ibid.*, p. 15.
[202] 2011 年にフランスで刊行された *Alain Resnais et le théâtre* は、レネの演劇性に関する初のまとまった論文集である。

以上のように、〈映画における演劇性〉は、演劇や再現や演技に対して、映画技法を通じて取り組む映画作家の姿勢に関わる。もちろん、作品の中心にはテクストすなわち戯曲が存在する。レネの後期作品の場合、その多くは戯曲の脚色であり、テクストへの忠実さを堅持しながら、空間的な要素を用いて、古典的物語映画の枠組みを揺さぶる。アンドレ・バザンが言うように、「映画という手段によって、ある戯曲は演出される[203]」のである。

> 古典的な作品に拠るのであれ、現代の作品に拠るのであれ、アメリカ、イギリス、フランスにおける演劇映画の進化は軌を一にしている。つまりその進化を特徴づけているのは、書かれた原作に対するますます揺るぎない忠実さである〔…〕。かつて映画作家がまず腐心したことといえば、モデルの演劇的な出所を隠し、そのモデルを脚色し、映画の中にそれを溶け込ませることであったように思われる。今はそのことを放棄しているように見えるだけでなく、作品の演劇的性格を徹底して強調することさえある[204]。

このように、バザンが分析する第二次大戦後の演劇映画の特徴は、テクストへの忠実さと映画技法の多様な実践にある。彼によれば、戯曲という「モデルの演劇的な出所」を隠すことによっては映画技法の「進化」はありえず、戯曲を「徹底して強調する」ことを通じて映画技法は変容するのである。

その指摘は、レネの後期作品にも当てはまる。彼の場合、戯曲という安易な改変を許さぬものを担保にして、周囲の空間を大胆に構築する。『メロ』では、レネと舞台監督のジャック・ソーニエは、アンリ・ベルンシュタインの戯曲が発表された 1929 年当時の舞台装置を参照しなかったという[205]。彼らにとって尊重すべきは戯曲であって、当時の舞台装置ではない。

また、レネは後期において、断片化された寄る辺なき現代社会とは異なる、一方では華々しい過去を想起させるような、他方では取り戻しえない死んだ過去を想像させるような、そのような二側面を喚起させる舞台空間をスタジオ内に構築する。『人生は小説なり』や『メロ』には、マルセル・レルビエの『人でなしの女』（1923）やフリッツ・ラングの『死滅の谷』、ジャン・ルノワールの『ゲームの規則』など、両大戦間期の作品を想起させる、東洋風の風変わりなセ

---

[203] BAZIN, « Théâtre et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, p. 149. アンドレ・バザン、「映画と演劇」、『映画とは何かⅣ』所収、p. 119。

[204] BAZIN, *ibid.*, p. 138. バザン、同書、p. 104。

[205] 「〔『メロ』の上演当時の舞台装置の写真は〕私〔ソーニエ〕にはなんの興味もありませんでした。それは唯一の視点から見られた、演劇の舞台装置なのですから」。*Positif, revue de cinéma, Alain Resnais*, p. 366.

ットが登場する。それもまた、華やかさと不吉さを交えた舞台装置である。

いずれにせよ、後期の人工的な舞台装置は、背景の空間の前景化に奉仕する。すでに考察したように、前期における背景は、パッチワーク状でたえず変化して、観客を不安にさせた。後期における空間は、テクストと俳優の演技の周囲になんらかの雰囲気を与えるが、居心地悪さを強調すると同時に、観劇の愉しみを与えもするという二極構成をもつ。理論家レイモン・ベルールは、『スモーキング』『ノー・スモーキング』についてこう述べる。

> 『パッション』〔ジャン=リュック・ゴダール、1982〕以来〔…〕、多かれ少なかれ絵画と向き合った映画作品は、〈新しい映像〉（ビデオ、ＣＧ）に直面した、映画映像のアウラの喪失の恐怖によって掻き立てられた、反応の数々であるように思われる。それと同じように、レネの作品は、映像そのものや新しい映像にまったく違う力を授けるインタラクティヴ技術の加速度的な発展に対する、演劇の助けを借りた映画による反駁として現れうる[206]。

ここでベルールがレネの〈映画における演劇性〉を、演劇を通じて「新しい映像」に対抗しながら[207]、映画の枠組みを再検討する諸実践と見なしており、われわれとしては興味深い。

ところで、この二部作の特徴は、ひとつの出発点から 12 の結末が派生する独特の物語構造にある。作品はまず、主人公のひとり、シリア・ティーズデイルが冒頭でタバコを吸うか否かで、『スモーキング』と『ノー・スモーキング』とに分岐する。そののち、物語は〈あるいは…〉という字幕を挟んで行きつ戻りつし、合計 12 回の結末が導き出される。この物語構造は、戯曲の作者アラン・エイクボーンに負っている。しかし原作は、ふたつの結末をもつ戯曲が八つまとまって構成されていたので、すべて観劇しようと思えば、何日も劇場へ赴かなければならない。レネはそれを二部作にまとめた。それは、彼の実験精神による、〈映画による演劇の完成〉である。

このように、レネが戯曲の脚色に挑むのは、演劇的な力を借りることによって、実験的で独創的な映画作品の制作が可能になるからである。３Ｄ映画などの「新しい映像」は、たしかに観客に娯楽としての愉しみを与える。それに対してレネは、別のやり方で、すなわち演劇作品を通じた物語映画の限界への遊戯的・実験的な挑戦によって、愉しみを与えようとする。その実践

---

[206] BELLOUR Raymond, « Avant, après », in *L'Entre-Images 2*, pp. 210-211. 初出は *Trafic*, n° 10, printemps 1994.,

[207] ただし、レネはＣＧ映像を用いること自体に反対してはいない。『六つの心』の冒頭では、パリ 13 区のビブリオテーク・ナショナル上空を滑空し、アパルトマンの一室へと飛び込むＣＧが用いられている。また、『あなたはまだ何も見ていない』では、背景はほとんどがＣＧで構成されている。

の数々がレネの〈演劇性〉ということになる。繰り返すが、「映画という手段によって、ある戯曲は演出される[208]」のである。この二部作が示すように、戯曲を重視する点では演劇的であり、映画の技法にこだわる点では映画的である。その限りで、彼が求めるのは、前章でも指摘した通り、演劇と映画の中間的なものである。

５．１．２．空間の〈断片化〉から〈一体化〉へ

レネ後期作品では、とぎれのない劇行為が展開される。そして、1920-1930 年代のブールヴァール演劇などを脚色した『メロ』や『巴里の恋愛協奏曲』でも、現代イギリスの劇作家アラン・エイクボーンの戯曲を用いた『スモーキング』『ノー・スモーキング』や『六つの心』でも、あるいは戯曲の脚色ではない『恋するシャンソン』や『風にそよぐ草』でも、連続的な劇行為が成立するには、物語が一体的で閉じた空間において展開される必要がある。

一方、先述の通り、『去年マリエンバートで』における城館は、断片化によって時空間の単一性や連続性は欠如している。『二十四時間の情事』では、広島の街にヌヴェールの風景が断続的に与えられる。『ジュテーム、ジュテーム』のクロードや『プロビデンス』のクライブは、狭く閉じた空間にいるが、その一方で想像的が空間が限りなく広がる。このような空間に関して、映画研究者ミシェル・マリーは、著作『ミュリエル』の中で以下のように書いている。

> 〔とりわけ『ミュリエル』において〕もしモンタージュによって構成される空間を研究するなら、この〔連続性／不連続性という〕二つのシステムの対立は、それほどはっきりしたものではないように思われる。つまり二つの支配的システムが実際にあるのではなく、むしろ連続性の中に副次的な不連続性のきわめて大きな多様性があるのだ。したがってこの作品の空間構成は、実際きわめて複雑である。それは、出発点において、与えられ経験される空間の中の連続的な〈シーン〉でありうることから、あらゆる方向転換が可能なシステムなのである[209]。

マリーによれば、まずは「現実の錯覚の尊重に基づく『古典的デクパージュ』」がその基礎にあり、『ミュリエル』におけるように、その細部では空間の「連続性を完全に破壊してしまう」モ

---

[208] BAZIN, *op. cit.*, p. 149. バザン、前掲書、p. 119。
[209] BAILBLÉ et al., *Muriel*, p. 125.

ンタージュがあることになる。さらに彼は、「空間的な観点からすれば、いかなるとぎれ (hiatus) もない。〔…〕中断は、会話によってであれ、登場人物の位置〔…〕においてであれ、物語的なレヴェルで生み出される[210]」と述べる。彼が指摘するように、『ミュリエル』においても、物語のレヴェルではとぎれはあるが、〈夕食の場面〉という基礎をなす包括的な空間にとぎれはない[211]。

『ミュリエル』や『去年マリエンバートで』でも、人々が集う場面がある。そこでは、群像劇のような連続的な劇行為よりも、時空間は断片化されてちぐはぐさが際立つ。『戦争は終った』におけるディエゴのアパルトマンの場面や若者たちと討論する場面、『人生は小説なり』における城館の大広間の場面でも、場の一体感がある。それでも、これらの作品でもモンタージュが技法の中心を占めていた。

それに対して『お家に帰りたい』では、三度行われる夜会のうち、最初の二つ ── 漫画の展覧会と、それに続くゴチエ氏宅の夜会 ── では、多くの登場人物は入り交じるが、出入りの自由さや頻繁さのために、空間は比較的簡素で一体的である。この種の空間は、『恋するシャンソン』における新しいアパルトマン、『巴里の恋愛協奏曲』におけるヴァランドレ氏宅の広間や単身者用の部屋でも見られる。要するに、『死に至る愛』以降の作品では、物語は線状的で、時空間の省略は少なく、同一の場所で長時間の劇行為が展開される、という傾向が一様に認められる。くわえて、芝居小屋のようなセットを組んだスタジオ撮影が多くなる。前期から後期に至って、空間は〈一体化〉や〈中心化〉へ向かうのである。

それでは、空間が〈一体化〉に至れば、『ミュリエル』に代表される断片化された空間と、『スモーキング』『ノー・スモーキング』における一体的な空間とは、カメラが空間をとらえる仕方はどこが異なるのか。ミシェル・マリーは先の引用の最後でこう述べる。

> 〔『ミュリエル』における空間の時間的連続性に関する〕第一のレヴェルは、この作品のもろもろの〈シーン〉の相対的な連続性の扱いに関わるだろう。〔…〕しかし空間の包括的なこの認識は、舞台装置の全景ショットによって一挙に与えられることはない[212]。

重要なのは最後の箇所である。前期作品では、包括的な空間認識は、観客には一挙に与えられることはない。空間は断片化され、全景を見通すようなショット、いわゆるマスター・ショット

---

[210] BAILBLÉ et al., *ibid.*, p. 126.
[211] これは第 2 章で述べた「半ー間違ったつなぎ」と同じことである。
[212] BAILBLÉ et al., *op. cit.*, p. 147.

は存在しない。画面の奥行きも、壁に遮られて圧迫感がある。『ミュリエル』のアパルトマン内部や、『去年マリエンバートで』の城館内の構造は複雑である。廊下や壁によって分離・寸断されて見通しがきかず、物語に沿って因果的・線状的に提示されることもないので、われわれは迷宮に迷い込んだ印象を受ける。これがレネ前期における空間の特徴である。それは、精神的な問題を抱えた、すれ違い続ける登場人物たちの根無し草的な感情を投影している。

後期作品では、すべてが舞台上で白日の下にある[213]。典型的なのは、『ノー・スモーキング』におけるゴルフ場の場面である。グリーン上では、登場人物たちを遮るものは何もない。このように、前期から後期へと、空間は〈遮断化〉から〈舞台化〉に向かい、カメラが空間を見渡す視覚体制も変わる。

とはいえ、フィルム・ダール作品における舞台空間と、レネ後期作品における空間とは異なる。前者の場合、すでに触れたように、カメラは舞台正面に固定されており、それゆえ視覚的に与えられる空間の広がりは限定される。後者の場合は、トラヴェリングや俯瞰ショット、パン・フォーカスなど、さまざまな視点からの撮影行為やモンタージュを活用して空間全体を見通すことで、空間に一体感が与えられる。また、のちに検討するが、あらゆる角度から空間を観察するという意味では、初期作品にみられた〈全人称的な眼球の周遊〉を偽装するカメラワークが、主題や方法を変えて後期においても存在していることになる。

５．１．３．シーン的体制：シーンかシークエンスか？：視覚の問題

要するに、〈映画における演劇性〉では、視覚の問題が重要となる。そして、アンドレ・ガルディにしたがえば、演劇的な視覚体制には二種類あることになる。それは、シーン的体制とシークエンス的体制である[214]。後者は、ときにはトラヴェリングを伴う登場人物の動的な劇行為と結びついた、長回し撮影によって構築される遠心的な空間を成り立たしめる視覚体制である。その事例として、彼はアニエス・ヴァルダの『5 時から 7 時までのクレオ』（1961）のみを挙げている。それ以外にも、ルノワールやリヴェット、溝口健二の諸作品でも、パン・フォーカスが用いられて、遠心的に広がる空間が見られる[215]。

---

[213] その最も極端な事例は、ラース・フォン・トリアーの『ドッグヴィル』における、平面に縄の仕切りを敷いただけで空間を表現した舞台装置である。

[214] GARDIES André, « Scène ou régime scénique ? », in *Cinéma et théâtralité*, pp. 53-57.

[215] 遠心的な空間の事例として、溝口の『愛怨峡』（1937）や『残菊物語』（1939）では、パン・フォーカスの映像のまま、カメラは 90 度のパンを行うので、ふたつの方向にわたって深い空間が与えられる。また、ジャン・ルノワールの『ランジュ氏の犯罪』（1936）、オーソン・ウェルズの『黒い罠』（1957-1958）における冒頭のシークエンスや、タル・ベーラの諸作品（『ヴ

それに対して、シーンの空間構成の方向性は、シークエンスとは反対である。シーンの場合、カメラは舞台空間のような限定的な空間を、周辺部分から中心へ向かって囲むようにとらえる。結局、ガルディによれば、シークエンス的体制とは〈遠心的な空間〉を成り立たしめる力動的な視覚体制であり、シーン的体制とは〈求心的な空間〉を構築する静的な視覚体制である。演劇のような舞台空間は求心的に撮影され、空間の広がりや登場人物の移動は限定的になる。ガルディが援用するピーター・ブルックの『雨のしのび逢い』（1960）の冒頭であれば、ピアノのレッスンを行う室内は広くなく、ほとんど密閉空間になる。それ以外では、ウェルズの『マクベス』（1948）でも、舞台は中央にあって、周囲からパン・フォーカスで撮影される。演劇的なシーンには、このような閉鎖性と一体性がある。

また、シーンの場合、観客がさまざまな位置から中心に向かって閉ざされた空間を見渡すので、舞台上ではすべてが白日の下に晒される。それは、ガルディにしたがえば、観客の「全望視的視覚（vision panoptique）」を通して再構築される。「シーン的体制（とそれが意味する中心化）が練り上げる全望視的視覚は、『シーン』をまったく特異な物語的契機にするのである。それは作品がすっかりと明らかに提示するような、提示する（見させる）という事実が本質的行為を構成するような契機である[216]」。

『巴里の恋愛協奏曲』では、空間は一体的で舞台化され、すべては舞台上で白日の下にある。カメラは、あらゆる位置・角度から中心に位置する登場人物を観察する。また、この作品では傍白も多い。これは、周辺から観察するカメラに登場人物が向いたり近づいたりすることによって成り立つ。人物がひな壇にいるときには、カメラは人物には接近せず、空間的な隔たりが維持される。さらには、出入りによって、空間は一時的に空虚にもなる。

結局、ガルディの言うシーン的体制が興味深いのは、空間の中心に位置する登場人物を、周辺に置かれたカメラが観察する行為を、ひとつの演劇的契機として認めるからである。実際、この視覚体制は、『夜と霧』や『世界の全ての記憶』における〈人類の全人称的な眼球の周遊〉と似ている。もちろん後期作品には、災厄を見つめる人類史的な視点の装いはない。そこにあるのは日常の些細な出来事である。とはいえ、議論を先取りすれば、演劇的作品では、舞台上の戯曲の再現を観客が目撃すること、より厳密に言えば、その戯曲が演じられたであろう過去の瞬間を現在の俳優の演技を通じて目撃すること、また、観客がこの舞台空間に積極的に参加することが肝心である。そこには、全方向的なカメラの視覚を通して、観客がきらめく舞台空間を

ェルクマイスター・ハーモニー』（2000）や『倫敦から来た男』（2007）など）に見られる極端な長回しとトラヴェリングなど、その事例には事欠かない。

[216] GARDIES, *op. cit.*, p. 56.

経めぐる視覚的経験があるのである。

５．１．４．舞台空間の伸張性：カメラと登場人物の距離化

それでも、全方向的な視覚はさまざまに表現される。『メロ』では、ベルクロワ夫妻宅の庭で展開される第一幕において、開始からかなりの時間は一定の方向、いわゆる観客席側の、第四の壁の方から撮影されている。しかし突然、逆画面として第四の壁が現れる。そこではまずマルセル・ブランの長い打ち明け話がある。その間、カメラは彼を近接ショットでとらえる。話が終わり、ショットが切り替わると、壁の手前で席に着いている三人の登場人物がロング・ショットで提示される。ここでは、近接ショットからロング・ショットへの距離化が行われている。これにより、空間がカメラの後方へと伸張した印象を受ける。彼らはそこで、テーブルを挟んで座る寄る辺なき姿を晒す。また、打ち明け話と長回しの近接ショットによって築かれた観客と登場人物との親密さも、ここで一挙に失われる。

『六つの心』の不動産屋では、カメラは衝立を挟んで会話するシャルロットとティエリーをとらえている[217]。次いで、その逆画面が現れる。二人は今度は壁の方から、すなわちその背後から撮影される。ここで彼らは、ロング・ショットによって寄る辺なき姿を見せる。それと同時に、壁の方から彼らをロング・ショットでとらえるので、われわれはカメラがかなり後方に下がっているのに気づかされる。ここで空間は壁側に伸張するのである。

これは、レネがしばしば用いる〈距離化〉の手法である。古典的な物語映画では、ショットの切り替えによって違和感なく登場人物に接近するために、ロング・ショットから近接ショットへの滑らかなつなぎ、いわゆる〈透明のモンタージュ〉が用いられる。それに対して、レネは、近接ショットからロング・ショットにつなぐことがある。

『ミュリエル』の冒頭のカフェでは、三人の登場人物をとらえた近接ショットがある。次に逆画面では、彼らはロング・ショットで撮影される。このショットの等級の差異によって、切り返したあとの彼らの姿勢は、われわれが認識していない空間の広さやセットの配置も手伝って、亡霊のように立ちつくしているように見える。エレーヌ宅での食事の場面でも、カーテンが引き開けら

[217] 前期の断片化されたモンタージュを用いた作品であれば、空間自体が多くの壁によって区切られていたため、仕切りという小道具は必ずしも必要ではなかっただろう。それに対して、レネ後期の演劇的作品では、舞台空間の一体感のある広がりを、さまざまな形の人工的な仕切りでもって区切ることで、人物間の物理的ないしは感情的距離感を表現する。また、仕切りを挟んで画面の左右に人物を配し、それを第三者的に撮影する行為は、映画における演劇性の基本的な理念（切り返しを使わないこと、演技の持続など）とも合致する。これはこれ見よがしの小道具を用いた作為的な状況設定であるが、演劇性という名の下にその使用は正当化されている。

れると、ロング・ショットでの切り返しが行われる。それによって、空間の未知の広がり、カメラと人物の間の距離感、登場人物たちの落ち着かない姿が暴露される。

オーソン・ウェルズの『市民ケーン』の選挙演説の場面では、カメラは、対立候補者ゲディスへの批判を繰り返すケーンを近くからとらえている。その直後、カメラはケーンから遠く離れた高い場所に置かれる。そこにはゲディスがおり、彼のケーンに対する冷ややかな視線と、ケーンの孤立感が強調される。また、コクトーの『恐るべき親たち』の最後の場面では、イヴォンヌは、和気あいあいとした家族から疎外された気分になり、後退トラヴェリングとともに彼らから遠ざかる。それと同時に、舞台空間は後方に伸張する。この〈距離化〉は、観客に違和感を抱かせ、登場人物への同一化を妨げる効果がある。

また、少し別の観点になるが、ルノワールの『女優ナナ』（1926）では、ある登場人物が画面から退出するとき、カメラの真横を通ってその後方へ出て行く。ここでわれわれは、空間がカメラの後方にも広がっていることに気づかされる。このように舞台空間は、周辺に置かれたカメラの位置の変化によって、思いがけない方向に伸張することがある。

この舞台空間の伸張は、カメラの後方に限らない。たとえば空間を真上から見つめる、大胆な垂直俯瞰ショットがある。『六つの心』の部屋探しの場面では、ニコルとダンは、断面図と化した迷路のような空間を、『アメリカの伯父さん』におけるラットのように、窮屈そうに右往左往する。オペレッタ作品『巴里の恋愛協奏曲（コンチェルト）』は、茶会に用意されたティー・カップやマカロンをとらえた、真上からの垂直俯瞰ショットで幕を開ける。ジャック・ドゥミの『シェルブールの雨傘』（1963）のオープニングを思わせる、このありそうもない視点からの匿名的なショットも、真上のカメラにしっかりと視線を合わせ歌い出す、三人の女性の傍白という演劇的姿勢によって正当化される。このように演劇的作品では、カメラ・ポジションには慎みがない。

コクトーもまた、『恐るべき親たち』の冒頭で、洗面台で気絶している母親イヴォンヌをとらえるのに、カメラを天井に据え、垂直俯瞰ショットを行う。この作品での舞台空間の伸張性は、やはり母親の孤独感や精神失調状態と関連している。このように、レネにはコクトーからの影響がある。つまり、「この作品〔＝『双頭の鷲』（1947）〕から読み取りうるコクトーの好みは、『エベルト劇場の照明台をうろついている』ときに発見した、上に張り出すような視点からの、俯瞰のフレーミング[218]」であり、それはレネの好みでもある[219]。

---

[218] CLERC Jeanne-Marie, *Ecrivains et cinéma : Des mots aux images, des images aux mots : adaptations et ciné-romans*, p. 85.

[219] ちなみに、レネ作品では使われていないが、垂直方向へのトラヴェリングも存在する。『市民ケーン』におけるスーザンのオペラの場面では、カメラは、ひとまず舞台正面に置かれるが、舞台の幕が上がると上方にトラヴェリングする。舞台の真上では、梁にいるふたりの男がこのオペラに冷ややかな視線を送っている。ルノワールの『女優ナナ』の冒頭では、はじめは舞

カメラは、うろうろして頼りなげな登場人物を真上から撮影する。その視点は物語的には正当化されず、この特異な視点を通して観客が登場人物に同一化することも難しい。なぜなら、われわれには登場人物の頭しか見えず、さらには断面図という舞台装置の暴露が際立つからである。観客は、カメラを通して舞台に侵入しそこを経めぐるが、登場人物に対しては距離を置く。これは、演劇と映画の中間性に通じている。要するに、登場人物への同一化をある程度抑制した観劇である。それによって観客は、登場人物を見るだけではなく、周囲の存在感や雰囲気にも意識的になる。

レネ作品では、俯瞰ショットとは反対に、カメラが仰角になり、大きな弧を描くようなパン・ショットやトラヴェリングも行われる。もっとも顕著な事例は、『プロビデンス』のラストにおける、360 度旋回するパン・ショットである。これは、病魔に苛まれたクライブが、自身の価値観の終焉や人生の終末を受け入れるようにして、豊かな自然をぐるりと見渡す開放的なショットであるように思われる。しかしながらこのショットでは、彼はちっぽけな存在として置き去りにされ、物語とは関係のない空間が提示されているとも考えられる[220]。また、『六つの心』の冒頭の部屋探しでは、カメラは蜘蛛の巣状になった天井をぐるりととらえる。そこでは、原爆ドームの丸屋根を思わせるこの圧迫感のある天井に、登場人物たちが虜になっているという解釈も可能だろう。

まとめると、舞台空間の伸張性からわかるのは、周囲の存在感の強調と、登場人物の寄る辺なさである。すでに見たように、『六つの心』では、ティエリーは背後からのロング・ショットでとらえられて、座ったまま身動きがとれない。ニコルは、アパルトマンを探すとき、垂直俯瞰ショットによって孤独な姿を露呈し、仰角ショットによって天井の圧迫感に苛まれて、うまく行動を起こせない。彼女は恋人ダンのために部屋を探すが、結局彼の方が先に家を出て、彼女は自室に置き去りにされるのである。また、舞台空間の伸張は遊戯的でもある。一方では、カメラの視点のユニークさによって観客を驚かせ愉しませるが、他方では登場人物の寄る辺なさを強調して観客の心を沈み込ませもする。レネの狙いは、登場人物の心の昂揚と抑制という不安定な平衡状態である。その葛藤とためらいゆえに、彼の作品は一種の静けさ、行動性のなさをもつ。それはいわば愉しみと死の混交である。

５．２．周囲の雰囲気としての舞台装置

台の平面が提示されるが、空間は思いがけなく上の方向に広がる。ナナはブランコに宙吊りにされ、今にも落ちそうである。この上方向への空間の伸張と視点の浮遊感は、われわれに居心地の良さを与えない。

[220] 結末における、物語とは直接関係のない空間の提示は、『アメリカの伯父さん』や『風にそよぐ草』にも見られる。

映画においては、大道具から小道具まで、舞台装置は登場人物の周囲で意味を織り成す要素のひとつである。レネの舞台装置への執着は、『去年マリエンバートで』にまで遡る。この作品で、彼のこんにちまでの腹心である舞台監督のジャック・ソーニエと出会う。彼らはそこで、回廊や彫像などのセットをショットごとに変更し、モノクロであるが回廊の柱の色彩にこだわったことはすでに見た。ソーニエや、記録係のシルヴェット・ボドロら、レネに親しいスタッフは、彼の好みをよく把握している。

> たとえレネが何を望んでいるのか彼自身わかっていないとしても、それでも彼は何が望みではないのかはよくわかっているのです。彼は何かに強制されることもなく、かなり具体的に、些細なものにでも大いに重要性を与えつつ、探し求めるのです。セットや小道具をいつもレアリスムの観点からみているのです[221]。

舞台装置に関して、すべてがレネなりの映画的レアリスムに基づいている。ともあれこの発言は、1960 年代においてすでに、スタッフがこの映画作家の好みを把握していた証拠である。レネ作品の場合、登場人物の葛藤する感情を反映するように、セットは可塑的で、変化し、不安定である。そしてそれが醸し出すのは、概して不安感や不吉さである。またそれは、第 2 章で見たように、登場人物は意識的ではないが、物語と関連して、周囲では空間の変化が強調され、彼／彼女の感情に影響を及ぼすという、映画における幻想性の理念と合致している。

とはいえ、後期作品では、舞台装置の変化はより遊戯的である。その詳細はのちほど検討するが、1980 年代までの作品に見られた、同時代の政治的状況を含んだ深刻さは、1990 年代以降、多様な光に彩られて、軽妙で華やかなものになる。上に挙げたベルールの引用にもあったように、レネは、戯曲を脚色しながら、「新しい映像」に劣らぬ離れ業、観劇の愉しみ、こんにちの表現で言えば〈エンターテインメント性〉を追求する。

５．２．１．舞台装置の変化

初期作品以来、舞台装置の変化は一貫して行われている。『去年マリエンバートで』では、テラスにおかれた彫像の位置や角度、回廊の相貌が一定しないのはすでに見た。『ミュリエル』のエレーヌ宅では、家具がすべて売り物なのでたえず配置が変わる。焚き火を模した照明装置

[221] *L'ARC*, p. 56.

は、彼女の家にあるものが偽物であることを示す。そもそも、エレーヌがまともな古物商かどうかも疑わしい。虚言癖のあるアルフォンス、カジノにのめり込むエレーヌ、彼女にまとわりつく怪しげな不動産業ド・スモークたちは、恋愛関係や親族関係などに偽りの部分をもつ。また、ミシェル・マリーが分析しているように、アルザス風カフェでは、アルフォンスとエレーヌの背後にある赤い笠のついた電気スタンドは、ショットごとに少しずつその位置を変えている[222]。

『ジュテーム、ジュテーム』でも、クロードのベッドの上にあるポスターなどは、ショットごとにその位置を変える。われわれは、空間に関して、なにが正しくなにが間違っているのかわからない。これらの作品では、空間的な諸要素の移ろいやすさもまた、悪化の徴候や、登場人物の精神の不安定な状態を示している。クロードはカトリーヌを殺したのかどうかわからない。そのとまどいの中で、彼が彼女を愛する感情だけが強まっていく。すでに見た『プロビデンス』におけるホテルの場面では、癌を患うクライブは、自分の好みにしたがって、ショットごとにセットをがらりと変える。彼の病苦と妄想が想像的空間を恣意的に変化させる。

このような舞台装置の変化は、後期作品にも見られる。しかし、繰り返すが、それはむしろ遊戯的で、観客に観劇する愉しみを与えている。『スモーキング』『ノー・スモーキング』のティーズデイル家の庭には、勝手口に掛けられたテニスラケット、背景の運動場や廃墟、庭に置かれた猫の彫像など、登場人物の周囲で存在感を醸し出すセットがある。パン・フォーカスで撮影されているので、これらは手前にいる登場人物たちと同じぐらいはっきりとした輪郭をもつ。おそらくこれらは、画面に映り込むようにショットごとに位置を変えている。

また、この二部作では、12 度の結末は、すべて同じ墓地で展開され、そのつどベンチや墓石の位置は変わる。墓穴が掘られ、物置小屋さえ建てられることもある。このセットの移ろいやすさは、墓地であるがゆえに、亡霊的な雰囲気を帯びる。登場人物は、このセットの中で落ち着かず、そこから出ていかざるをえない。他方、観客は、セットの変化という離れ業を、観劇の愉しみとして 12 度も享受することができる。

『巴里の恋愛協奏曲』のヴァランドレ夫妻宅の広間では、舞台の手前で行われる劇行為に対して、後方には、電気スタンドや、光を浴びて輝く小さな彫像がたえず現れる。この広間はつねに薄暗いが、こうした光が、周囲の空間にリズムをつけ、画面内で存在感を示す。またこの作品では、大きな円柱も変化する。アメリカ人トムソンが歌いながら登るひな壇が据えられた場所には、もともと二本の円柱が立っていた。しかし、それらはひな壇の設置とともに取り払われる。さらに、後半の大勢で歌う場面では、テラスの手前に立てられた柱は、それまでよりも数が増え

[222] BAILBLÉ et al., *op. cit.*, pp. 144-146.

る。そのあとでは、木の円柱は鏡の柱に変化してさえいる。それは、登場人物たちの間に疑惑が深まるのと連動していると思われる。ともあれ、この柱の増減や変化は、場面転換によって生じたとはいえ、やはり大胆で遊戯的である。

『恋するシャンソン』では、ニコラと医者とのやりとりの中で、病気に関する会話が進み、鬱の傾向があるニコラの杞憂が増えるにしたがって、向かい合って座る二人の距離がだんだんと広がる。しまいには二人の間にぽっかりと空間ができ、両者の関係は冷ややかで疎遠になる。この場面でも、空間は登場人物の感情に応じて変化する。セットの変化は、登場人物の感情と連動し、人々の関係に疎遠さを生み出す。また、これは、先に考察した空間の伸張性と〈距離化〉の一事例でもある。

レネ作品ではこのように、セットの変化は観劇の愉しみにつながる。そしてそれは登場人物の感情と密接に結びつく。演劇的作品における空間もまた、登場人物の気分の落ち込みなどを投影しており、正と負の両面の雰囲気を織り交ぜている。楽しいだけでも悲しいだけでもない。両者の均衡 ── より正確に言えば、外見的な冷静さの装いに対する内面的な葛藤状態 ── が彼にとっての問題である。ちなみにレネは、ある対談の中で、「ガウス曲線[223]」という言葉を用いている。それは、厳密な数学的意味ではなく、彼が作りたい作品のイメージ、高揚と抑制の断続的な反復による感情の平衡状態を示している。

そしてレネは、ときには秘やかに、ときには大胆に、セットの位置や距離を変える。舞台装置は、ひとりの不安定な〈登場人物〉として変化し、動きをもち、物語的な主題を帯びる。ソーニエは、「舞台装置をあるがままに作るべきではなく、語られる物語に応じて作るべきだと考えています[224]」と述べている。セットは作ったままにはせず、物語の展開、とりわけ登場人物の感情の変化に応じて、そのつど修正が加えられるのである。

また、セットや小道具の中には、いくつもの作品を通じて反復されるものがある。ソーニエは、舞台装置の観点からすれば、レネはいつも同じような作品を作っていると指摘する[225]。代表的なのは、城館、螺旋階段、新聞や皿や本の積み重なり、格子、円柱、ドーム、墓などである。これらは、いずれも幻想的な雰囲気を帯びている。なかでも螺旋階段は、第 2 章で見たように、

---

[223] 『夜と霧』についての対談において。「いうなれば、こんにち、私に強い印象を与えるもの ── といっても私には解決策はないのですが、たぶん哲学者たちは持っているのでしょう ── とは、破壊したり、拷問したり、抑圧したり、他人に対して行使する支配から喜びを引き出す人々と、犠牲や償い、教化などの中に喜びを見出す人々との間の、一種の釣り合いです〔…〕。まるでガウス曲線にふたつの極があるような…、わかりませんが、そういうのをガウス曲線と言いませんか、多分そうでしょう、用語として正しいかはわかりませんが。ともかく 6000 年もの昔から人類をはぐくんできたふたつの力がある、というその根拠を考えて欲しいのです」。RASKIN, *op. cit.*, p. 59.

[224] *Positif, revue de cinéma, Alain Resnais*, p. 438.

[225] *ibid.*, p. 357.

オルフェウスの冥界下りをイメージさせる。そして、広大な城館や狭いアパルトマンは閉鎖的であり、一種の母胎を思わせる空虚な空間である。

くわえて、レネとソーニエによる空間の構築は、バザンによる演劇性についての記述とも合致する。バザンによれば、「ある種の人工性、演劇的な舞台装置の入念な移し替えは、映画における生来のレアリスムと、厳密に言って両立しえないのである[226]」。ソーニエが手がける舞台装置は、自然なものではなく、なにか慎みのないもの、過剰なものである。それゆえ、セットはひとりの〈登場人物〉として、観客に不安感や居心地の悪さを与えることができるのである。

５．２．２．登場人物のくぎ付けと閉じ込め

前期ではすでに、『ジュテーム、ジュテーム』のタイムマシンや、『アメリカの伯父さん』の実験箱のような閉鎖空間があったが、このようにレネ作品には、もうひとつの空間的な主題、舞台装置への人物の〈くぎ付け〉や〈閉じ込め〉がある。後期作品でも、舞台装置の圧迫感は俳優の演技に影響を及ぼす。迫りくる壁に挟まれそうな囚人の小話と同じように、演劇的作品では、閉所に追い込まれた俳優による半狂乱の演技がある。

とりわけサビーヌ・アゼマの熱のこもった演技は、レネ後期作品には欠かせない。『スモーキング』『ノー・スモーキング』では、ライオネル・ヘップルウィックは、村のお祭りで壊れた晒し台から抜け出すことができず、いらだちをみせる。別の場面では、今度はシルヴィ・ベルの方が晒し台にくぎ付けにされて、自暴自棄になる。村の運動会では、シリア・ティーズデイルは、宅配の仕事がうまくいかず、ヒステリックになって、シーツにくるまれる。ジョー・ヘップルウィックは、車椅子に座ったままで、怒鳴ったり詩をそらんじたりする。

とはいえ、ヒステリックな感情の爆発だけがすべてではない。この二部作で登場人物たちが愛を交わし合うのは、われわれには見えない小屋の中においてである[227]。また、マイルズは、失望と憂鬱によって、ティーズデイル家の物置に何週間も閉じこもる。他方、『巴里の恋愛協奏曲』でも、単身者用の部屋で登場人物たちが愛を交わし合うのは、観客には覗くことのできない扉の向こう側の小部屋においてである。

---

[226] バザンは続ける。「モリエールのテクストは書き割りの森の中でしか意味をなさないのであり、俳優の演技にしたってそうである。〔…〕要するに、〔『いやいやながら医者にされ』における〕薪の束のシーンは、幕の前でなら演じられうるのであり、木の根元ではもはやありえないのである。／この失敗は演劇映画においては重大な異端と見なされるものをかなりよく示している。つまりそれは『映画を作ろう』とする配慮である。成功した戯曲のありきたりの脚色とは、大なり小なり、まさにそのような配慮に帰着する」。BAZIN, *op. cit.*, p. 139; バザン、前掲書、p. 106。

[227] たとえば、ティーズデイル家の物置でのシリアとマイルズ・クームズ、崖の上の避難小屋でのシルヴィとマイルズ。

『六つの心』では、〈閉じ込め〉が作品の主題そのものである。登場人物たちは、自分が住みなれた世界から抜け出せずにいる。彼らは、ヤドカリのように脆い存在であり、彼らを保護する母胎のような空間が必要である。しかし、ニコルは部屋を探しても、自分にぴったり合う住まいが見つからない。外の世界へ踏みだしたかに見えたガエルは、ダンとの恋も実らず、兄ティエリーのところに戻る。軍隊上がりのダンもまた、外の世界にうまく適合できない。シャルロットだけは住まいが示されず、吸血鬼のようにあちこちを飛び回り、男を虜にしてしまう。このようにこの作品では、『人生は小説なり』と同様に、それぞれの空間は並行関係にある。登場人物たちはそれぞれの居場所に縛られ、互いにうまく交わらずに、〈六つの心〉は疎遠である。

『風にそよぐ草』でも、いくつかの閉鎖空間がある。後半でマルグリットとジョゼファが観劇に行く場面では、前者は幕間に取り乱して、執拗にジョルジュに会いたいと主張する。彼女が彼に電話するのは、劇場の内扉と外扉の間でである。その前後の空間にはピントは合っておらず、彼女はこの閉じた空間に入ることで落ち着きを取り戻す。そして、仕事を無断で休み、心配したジョゼファの車に乗ったとき、マルグリットの横顔にはピントが合っているが、奥の空間はピントが外れている。彼女は特殊効果によって、周りの世界から切り離され、狭い空間の中で落ち着きを得ている。さらに、飛行機の操縦免許をもつ彼女は、コックピットで寝ることも厭わない。最後の場面は、飛行中のセスナ機の狭い操縦席で展開される。そこでは、ジョルジュのズボンのファスナーが開いていて、それをマルグリットに見られ、取り乱すが、彼女はなぜか口元に微笑みを浮かべている。この落ち着いた様子が、操縦桿を握る彼を動転させ、結末に至る。

付け加えると、複数の人間が空間に閉じ込められることもある。『アメリカの伯父さん』では、二人の人間がひとつの部屋に押し込まれ、対立や葛藤の関係を生み出す。それはこの作品の主題、ラボリ氏の生物学的実験でもある。また、多くの後期作品は群像劇である。したがって、閉鎖空間にたくさんの登場人物がひしめくこともある。『お家に帰りたい』や『恋するシャンソン』におけるように、互いにうまくいっていない彼らの関係は、ある空間に押し込められて混乱するが、結末ではどうにか和解を得る。

このように舞台装置は、スタジオ内に故意に狭く作られている。登場人物はそこにくぎ付けにされ、閉じ込められる。彼らは、そこで高揚することも、抑制的になることもある。閉鎖空間は、彼らを圧迫し感情の爆発を促す〈登場人物〉である。

５．２．３．鏡の使用

映画では、空間に広がりをもたせるために、鏡がよく用いられる。ルノワールの『ゲームの規則』では、空間構成は「見通しの良さとパン・フォーカスが結びつき強調された作用や、扉や廊下、鏡といった視覚を際立たせる事物のひしめきに基づいている。〔『ゲームの規則』の〕あとの方の城館での夜会では、この作用はさらに体系化される。空間はどこまでも開かれる[228]」のである。『市民ケーン』でも、鏡の効果がいくつかある。インクワイラ紙でのパーティーの場面では、踊り子たちと一緒になって踊るケーンの姿が窓に映る。その像は、プラクシノスコープを思わせるような綺麗なものであるが、背面の暗闇によって不気味さをも漂わせている。後半のザナドゥでも、鏡の効果で、ケーンが無限に増殖するとともに、空間もどこまでも広がるように見える。また、ウェルズの『上海から来た女』（1947）やチャップリンの『サーカス』（1928）などにおけるミラーハウス、さらにはコクトーの『オルフェ』における死の世界へと通じる閾としての鏡は、鏡の使用の事例として有名である。

レネ作品では、『メロ』においては、金銭的な問題から狭い舞台しかもちえず、ナイトクラブに集う人々を多く見せるために鏡が用いられた。彼はそれでもやはり、登場人物の感情と連動した形で鏡を用いることが多い。『去年マリエンバートで』においては、桟が入って格子状の大きな鏡や三面鏡は、分裂的な複数の鏡像を生みだす。『巴里の恋愛協奏曲』では、どこからやってきたのかわからないが、ミラーハウスのように多くの鏡が用いられる。ここでは、チャップリン作品にも似て遊戯的ではあるが、登場人物たちの混乱し疑念にかられた感情を反映して、鏡が増殖し、それにともなって鏡像も増殖するのである。

さまざまな鏡の使用はこのように観客を愉しませるが、そこに映る鏡像自体は、現実の人物をそのまま反映したものではない。レネ作品の鏡はしばしば、タイル状になっていたり、歪んだでいたり、くすんでいたりする。『巴里の恋愛協奏曲』における単身者用の部屋の入口に置かれた鏡、『六つの心』におけるリオネルが働くバーの金色の壁、『メロ』におけるマルセルのアパルトマンの壁などに映る、登場人物の鏡像は鮮明ではない。

それらは分裂し、歪み、ぼやけており、登場人物とは似ても似つかない。むしろそれは、彼／彼女の虚ろな感情の反映である。もちろん、鏡が人物を正確に複製しないように、レネはそれを意識的に使用している。醜く亡霊のような、本人も見知らぬ不気味な自己の相貌が、鏡を通して束の間現れる。この場合、登場人物の周囲にある鏡に映った、歪んだ鏡像こそが、登場人物の内面を正確に表象しているのである。また、登場人物の実像と鏡像の相違は、観客の彼

[228] AUMONT, « L'Espace et la matière », p. 13. この論文でオーモンが分析の対象として取り上げているのは、『ゲームの規則』の最初の数シーンである。

／彼女に対する同一化を阻む効果、つまり距離化の効果をもつ。われわれは、登場人物の内面を知ることはできないが、空間的な要素を手がかりとしてそれを知ろうとする。しかし、われわれに提示される鏡像は歪んでいるので、一種のショックを受けて、両者の間には感情的な距離ができるのである。

５．３．舞台空間の〈訪問／観察〉

演劇的な映画作品でしばしば見られるのは、〈登場人物に随伴するカメラ〉による撮影行為である。それは、登場人物の劇行為に寄り添いながら、彼／彼女とともに行動するかのごとく動き回り、ときには登場人物のひとりであるかのような存在感をもつ撮影方法である。

たとえば、オリヴィエ・アサイヤスの『イルマ・ヴェップ』（1994）の特徴は、カメラが激しく動き回ることにある。冒頭の映画事務所の場面では、カメラは、登場人物たちの仕事や会話をひたすら追う。カメラは、知りたがりの人間のように、人物を追いかけ、その場に入り込む。しかしそれは、女主人公（マギー・チャン）の視点に立つことはなく、フランスという慣れない地で、一風変わった役を演じるという彼女のとまどいの姿を、どんな風にとらえればよいのかと悩み、肉薄しつつ観察する。このように、カメラは、登場人物に接近するために、舞台空間に入り込む。ジャック・オーモンによれば、空間とは「侵入可能なものである〔…〕。登場人物の絶え間ない動きに随伴する、カメラの運動の広がりや多様性、柔軟性がそのことを裏付けている。いかなる位置も、いかなるアングルも、カメラにはア・プリオリに拒否されることはない[229]」。

それは、レネの演劇的作品でも同様である。ただし、アサイヤス作品と比べれば、登場人物とカメラの間にはもっと距離がある。『イルマ・ヴェップ』の場合は、たとえば女主人公が窃盗をする場面では、彼女とカメラはともに行動するので、半ば共犯関係にあると言える。それに対してレネ作品の場合は、カメラは、登場人物の身動きを奪われ戸惑う姿を、離れたところから観察する。『風にそよぐ草』では、居間でうたた寝をするシュザンヌに対して、カメラはまず高い位置にあり、俯瞰で彼女をとらえる。次いで、カメラは彼女を追いかけるが、それでもはじめに俯瞰ショットがあるので、空間の広がりや距離感、彼女の寄る辺なさ、奇妙な視点は強調される。同様に、『六つの心』における天井裏からの垂直俯瞰ショットも、『巴里の恋愛協奏曲』におけるひな壇の場面でも、カメラは離れた位置から人物を見つめる。

それは、レネの経歴においては、災厄を被った場所の〈訪問／観察〉の手法と関係がある。

---

229 AUMONT, *ibid.*, p. 13.

つまり、舞台空間の〈訪問／観察〉である。そこで重要なのはセットの構築である。レネとソーニエは、舞台装置を作る前にまず模型を作って、俳優の動きをシミュレーションするという[230]。それは、カメラが舞台装置の周囲を遍在的に動くことと似ている。その意味では、レネが演劇的作品において究極的に目指すのは、単に戯曲の脚色というよりも、舞台空間で演技する俳優の観察、より厳密に言えば、ある戯曲について思考し解釈する俳優の周辺からの観察である。つまり、そこには二段階の作業がある。極言すれば、そこにはふたつの異なる作品があるとさえ言える。第一に、俳優による戯曲の解釈＝演技の過程がある。そして二番目に、その過程を映画作品として舞台装置の中に置き、その情景をカメラが周辺から観察する過程がある。この二重の過程は、レネ後期作品を考える上で本質的である。

実は、この二段階の過程を別々の作品にした映画作家がいる。レネを敬愛するアルノー・デプレシャンである。彼は 2003 年に『〈男たちと共に〉演技するレオ』という一本の長編物語映画を作ったが、その稽古風景をも一本の作品にした（『アンプラグド』）。後者は、劇場公開作品ではなく、前者の付録として付けられたものである。しかし、それは 92 分という長さをもつので、単なる特典映像ではない。穿った見方をすれば、『〈男たちと共に〉演技するレオ』は、その稽古風景の映画化である[231]。

もちろんどんな映画作品においても、稽古と撮影という二重の過程が存在する。重要なのは、演劇的な作品における、演技する俳優と、その舞台装置との一定の距離感である。換言すれば、生身の人間である俳優と、もうひとりの〈登場人物〉である舞台空間との関係性を、カメラで観察することである。レネ作品に話を戻せば、彼が実践するのは、一方では映画の撮影であり、他方では演劇の演出である。このふたつの過程が、一方を無化する形でひとつの作品になってはならない。

戯曲を強調しつつ映画作品にするためには、カメラと俳優との間の〈距離化〉、そしてそれを促すための周囲の舞台装置の人工性、さらにはカメラが登場人物に容易に接近できないような

---

[230] ソーニエは若い頃、アンリ・ヴェルヌイユ（『シシリアン』(1969)、『華麗なる大泥棒』(1971)）やクロード・シャブロル（『いとこ同士』(1959)、『二重の鍵』(1959)）とも仕事をしたが、ミニチュアを使った舞台装置の説明など、彼のやり方を一番理解したのはレネだったと述懐している。

[231] デプレシャンは『アンプラグド』について、以下のようにコメントしている。「私の作品に関しては、私はいつも俳優たちとの初めての接触をヴィデオで撮影しています。『〈男たちと共に〉演技するレオ』の 24 日に及ぶ目のくらむような撮影の前に、私たちは体育館で、作品の場面の数々をざっと目を通すために、トレーニングのようにして、1 日 6 時間、それを 8 日間会うことに決めました。はじめの日々は、俳優たちには演技するのではなく、読むことだけをお願いしました。まもなく私は、彼らが登場人物へと没入していくのをもはや止められなくなっていました。そして、悦ばしきヒステリーが立ち上ってきて、俳優たちは、毎日惜しみなく熱狂的に、台本をこっそりと覚えてきたのです。それが《アンプラグド》です」。2004 年に Arte から発売された、『〈男たちと共に〉演技するレオ』フランス版 DVD パッケージより。

がセットの狭さが必要となる[232]。たしかにどんな映画作品においても、カメラは舞台装置に入り込む。それでも、〈映画における演劇性〉においては、この〈入り込む〉という感覚自体の強調が肝心である。それは、カメラの存在感を観客に意識させることでもある。繰り返すが、それは、レネ作品においては、映画と演劇の中間的なものである。『二十四時間の情事』を例にとれば、すでに触れた通り、エマニュエル・リヴァと岡田英次は、広島という舞台空間において、ヌヴェールの物語を演じた。この作品では、ある舞台空間に、次元が異なる物語が嵌め込まれているのである。

５．３．１．空虚な舞台空間

そうすると、原理的には、舞台空間から俳優を抜き取ることも可能になる。カメラは、空間の中に入り込んでいるので、そこから離脱することはできない。しかし俳優は、演技が終わればそこから退出する。結局、俳優の出入りが引き起こすのは、究極的には、舞台空間の〈希薄化〉や〈無人化〉である。レネは、物語の核となる戯曲には忠実である。それと同時に、空虚な空間の提示をも行う。それは、秘やかで私的な空間というよりも、パーティーが催されるような社会的に開放された空間[233]や、工事中で住むことができない空間である。一時的には多くの人が集って、その場は賑やかになる。しかし、夜会がお開きになり、部屋探しが不首尾に終われば、空間はまた無人になる。それは、『ジュテーム、ジュテーム』における無人のタイムマシンのようなもの、機能が停止した真っ暗な装置、空虚な母胎のようなものである。そこに戯曲と俳優を置おけば、舞台装置は輝きを取り戻すのである。

ところで、レネはロケーション・ハンティングを綿密に行う。彼はある対談でこう述べている。

> たいていの場合、私がまず行うのは、撮影場所の目星をつけながら一人で歩き回ることです。〔…〕その町〔『ミュリエル』の舞台となったブーローニュ=シュル=メール〕でも気の向くままに散歩して、目についたものは何でも写真に撮りました。〔…ライカを〕メモ代わり

---

[232] バザンはコクトー『恐るべき親たち』についてこう述べる。「彼の戯曲は一見すると最も《レアリスム的》なもののひとつであったが、映画作家コクトーは、舞台装置になにもつけ加えてはならないこと、映画は舞台装置を増大させるのはなく強化させるためにあるということを理解した。もし部屋がアパルトマンになれば、後者は、スクリーンとカメラワークのおかげで、舞台上の部屋よりもずっと狭いものとして感じられるだろう。ここで本質的なことは、閉じ込めと共同生活という劇的事実であり、わずかの太陽光線も、電灯以外のどんな光も、脆く宿命的なこの共生を破壊したことだろう。〔…〕カメラが演劇的な舞台装置の性質を尊重し、その有用性を増大させることだけを努力し、登場人物との関係性を変えないようにいつも気をつけていることを、多くの事例が証明している」。BAZIN, *op. cit.*, pp. 143-144; バザン、前掲書、pp. 112-114。

[233] 『六つの心』の原作となったアラン・エイクボーンの戯曲の原題 *Private fears in Public places* は意味深長である。

に使って、様々なイメージをごちゃ混ぜに記録していくのです。それからしばらくして、あちこちで集めた材料で物語を肉付けし、もうひとつの現実を作り上げるときに、こういった映像が役に立つのです。結局それをどう組み立てるかが問題ですね[234]。

レネは、まず舞台となる場所を可能なかぎり撮影し、それをメモのようにつぎはぎにして、舞台空間についてのイメージを膨らませる[235]。そして撮影に入る前に、台詞の稽古のかたわらで、彼は俳優に写真を見せて、場所の雰囲気をあらかじめつかませようとする。実際、レネが撮影した写真は数多い。その写真群のほとんどは、無人の風景である。これらの写真は、1974 年に『ロケハン』*Repérages* というタイトルで、写真集として出版された[236]。モノクロで、その多くが重々しい雰囲気が漂うロンドンなど、アングロ=サクソン的な風景が多くを占めている。それは、活力を抜き取られた空虚な空間である。そこにはすでに、レネ的な主題である冥界のイメージが刻印されている。そこに輝きを与えるのが戯曲、俳優の演技、照明や小道具、音楽などである。

こうした冥界の問題は、オルフェウス神話をはじめとして、ヨーロッパの文化や芸術の伝統に根ざしている。ジャン=ルイ・ルートラは、ウージェーヌ・アジェの写真に関して以下のように述べている。

不安感は空虚から生まれる。考えてみれば、20 世紀初頭のウージェーヌ・アジェの写真は、パリの無人の風景を示しているのである。「もし写真そのものが死者のような映像になるならば ── とヴァルター・ベンヤミンはいう ── 、空虚な場所の写真の数々は、その不気味な奇妙さによって、ある不安感を生みだす。それはまるで不在が衝撃を与える光景、死が訪れたかのような場所が問題となっているかのごとくである。スーラの晩年の風景画 ── それらは現在でも未来の予告でもなくて、過去の映像、《過ぎ去った時間》である ── では、出来事、人々、生命あるものさえ消えてしまい、動きはすべて、すでに起こってしまい、あの世から見つめられたこの世の終わり、とでもいうべき超現実的な光の中で凝固してしまっ

---

[234] ベルナール・パンゴーとの対談より。*L'ARC*, p. 99.

[235] 「写真にはその場で使える便利さがあります。舞台監督やプロデューサーと話し合うとき、『ここにビストロが欲しいんです、あそこには交差点が欲しいんです』と言うよりも、ビストロと交差点〔の写真〕を見せればすぐに済むのです。あとでデクパージュのしかるべきところにその写真を貼り付けておけば、助監督も〔場所を〕改めて探す手間が省けます」。*ibid.*, p. 99.

[236] RESNAIS Alain, *Repérages*, Préface de Jorge Semprun, Paris, Éditions du Chêne, 1974. 絶版であるこの本に掲載された 77 点の写真のうち、16 点が次の書籍に再録されている。*Les Aventures de Harry Dickson : Scénario de Frédéric de Towarnicki pour un film (non réalisé) par Alain Resnais*. 本論では後者を参照した。また下記の BIFI のウェブサイトには、本書に関するリアンドラ=ギーグとルートラのルポルタージュが掲載されている。http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=215

ている」と〔…〕[237]。

この引用は、写真について述べたものなので、レネの映画作品と直接結びつけるには、いささか問題があるのかもしれない。しかし、ウージェーヌ・アジェの写真やジョルジュ・スーラの風景画に匹敵する、空虚な空間の不気味さを描くという点では、この引用ほどレネ作品と合うものもない。事実ルートラは、この引用に付した注で、『ロケハン』の序文を結びつける。その序文はホルヘ・センプルンが書いている。

> 『ロケハン』（1974）と題された、アラン・レネの写真集の序文を書いたホルヘ・センプルンは、的確にこう記す。「ロンドン、オータン、東京、エディンバラ、ヌヴェール、あるいはニューヨークといった具合に、レネはまずはじめに人物像や男性や女性の顔を見ようとはしない。彼の網膜は、その点でダゲレオタイプの銀メッキ銅板に似ていて、人に惹きつけられることはない。したがって彼の場合、ポーズ時間の問題などもはやない。おそらく彼が長い間使っているカメラは古いモデルだろうが（『世界の全ての記憶』のロケハンのためにアニエス・ヴァルダが貸したとされる、1930 年代のライカのことである）、それでも動きを記録し、スナップ写真や風変わりなもの、一瞬の美しさや束の間の恐ろしさをとらえることは、まったく可能である。だからポーズ時間の問題ではなくて、形而上学の問題なのだ［…］。それらは場所の ── 舞台装置の ── 写真であり、レネは現世であれ来世であれ、いつの日かそこでアクションが展開されることを望んでいる。それは、登場人物たちがまだ位置についていない、あるいは彼らがすでに去ってしまった舞台装置なのである。つまり、アクション以前ないしはアクション以後の空虚な場所というわけだ」、と[238]。

レネ作品における空虚な空間に関して、センプルンの序文ほど適切なものはない。空虚な空間は、作品によってさまざまな様相を見せる。アウシュヴィッツや広島、ブーローニュは、戦争によって破壊された廃墟である。『去年マリエンバートで』や『人生は小説なり』や『お家に帰りたい』の城館は、人が落ち着く場所というよりも、不気味な雰囲気をもつ巨大な洞窟のようである。他方、後期作品では、広がりとしてはそれほど大きくないけれども、舞台装置は登場人物の出入りによって空虚になる。

---

[237] LEUTRAT, *Vie des fantômes : Le Fantastique au cinéma*, pp. 37-38. 引用内の引用部分は ISHAGHPOUR Youssef, *Seurat. La pureté de l'élément spectral*, L'Echoppe, 1992.
[238] LEUTRAT, *ibid.*, pp. 37-38, note 35.

もちろん劇行為が行われるので、そこは基本的には空虚な空間ではない。しかし、後期作品では、カメラは登場人物と距離をもち、彼／彼女がその場から去ったあとでも、カメラはその空間を見つめ続けることがある。『ノー・スモーキング』における断崖の場面では、旅行でそこを訪れたマイルズとシルヴィは、無人の小屋に入って愛し合う。そのとき、彼らの話し声は聞こえるが、スクリーン上は無人になる。カメラは、小屋に入らずに周辺にとどまる。

『六つの心』や『恋するシャンソン』でも、わずかな時間であるが、空間が空虚になることがある。いずれにせよ、そこには、空虚な舞台装置という限りでの、空間の静止状態がある。しかしながら、センプルンの言葉にある通り、「レネは現世であれ来世であれ、いつの日かそこでアクションが展開されることを望んでいる」。たとえ、かつて廃墟と化した都市空間の不気味さや、古びてしまった城館や舞台装置の空虚さがあるとしても、そこで劇行為が再び行われれば、空間は少なくともその間は輝きを取り戻すのである。

結局、レネ後期作品の舞台空間は、空虚であれども、胎児が宿ることを待つ母胎のよう〈内的空間〉である。『死に至る愛』では、シモンは古代の遺跡の発掘を行い、エリザベトは人類の未来のために植物学を研究する。このように、レネ作品の舞台空間には、〈生〉と〈死〉、〈未来〉と〈過去〉というふたつの流れが、舞台上で交差している。その意味では、レネ作品における舞台装置とは、過去と未来をつなぐ結節点である。そして、現在において劇行為が行われる。この舞台装置という内的空間においては、劇行為こそが、現在において過去と未来の時間性を開く。レネのカメラは、空間を訪問し見つめると同時に、見者のごとくこの時間をも俯瞰で見つめるのである。

第 6 章　結論：『あなたはまだ何も見ていない』

本論考を終えるにあたり、90 歳を迎えたレネの最新作『あなたはまだ何も見ていない』を分析する。この作品は、ジャン・アヌイのふたつの戯曲で構成されている。ひとつが『アントワーヌ、あるいは挫折した恋』（*Cher Antoine ou l'Amour raté*, 1969）、もうひとつが『ユリディス』（*Eurydice*, 1942）である。『アントワーヌ』は主に導入部や舞台設定として用いられ、『ユリディス』が物語の核をなしている。このように、レネはようやく『あなたはまだ何も見ていない』において、正面からオルフェウス物語に取り組むのである。

物語はアントワーヌ・ダンタックという演劇人の死で始まる。彼の執事は、遺言の公開と葬儀に立ち会うことが生前の希望であった、と彼に縁のあった俳優たちに次々に電話をかけ、この演劇人の人里離れた自宅に呼び集める。アントワーヌは、新しい恋人を見つけるたびにヤドカリのごとく引っ越しをすることを好み、最後の住処は断崖の上にそびえる城館である。しかし、そこには若い恋人の姿はもはやなく、主を失った空虚な建物に呼び出された 13 人の俳優は、『人生は小説なり』のように大広間に閉じ込められることになる。一度客間に下がって軽い食事を取ったあと、彼らは遺言の開示のために階段を下りて── 冥界下りのように── 、大広間に集う。そこには黒いソファーがいくつも並べられている。彼らが腰掛けると、執事は壁に嵌め込まれたスクリーンを開き、映像を流し出す。

するとスクリーンにはアントワーヌが現れ、彼の遺言を自ら語り始める。若い俳優で構成されたある劇団が、彼の戯曲『ユリディス』の再演を申し出ており、その可否を皆で判断して欲しいというのがその内容である。つまり、城館に集った俳優たちは過去に『ユリディス』を演じた人々、初演メンバーと再演メンバーである。スクリーン上では、若手俳優が演じる『ユリディス』が四幕にわたって展開される。舞台はがらんとした廃工場のような場所で、若者たちはドラム缶をテーブルに見立てて芝居をしており、いかにも現代風という印象を与えている。城館に幽閉された俳優たちは、眼前の若手の演技に触発され、過去に演じた記憶を取り戻すように台詞をつぶやき、やがて初演組と再演組の二手に分かれて『ユリディス』を演じ始める。

このように『あなたはまだ何も見ていない』はいくぶん複雑な構造をもつ映画作品である。つまり、ひとつの映画作品の中で『ユリディス』が三重に演じられるのである。スクリーン上では若手俳優が演じる『ユリディス』が展開され、それを手本としつつ、老練な俳優たちは第二、第三の『ユリディス』を演じる。レネは、まず若手を使って戯曲をスクリーン上に可視化し、初演・再演の俳優たちにそれを見させ、過去に演じた記憶を喚起させ、ついにはそれに触発され

て演技をさせる。要するに、そこには、集まった俳優が台本を読むように若手の演技を見る過程と、それを見ながら真剣に演技しはじめる俳優をカメラが観察する過程、という二段階がある。

長いキャリアをもつ俳優たちは、廃工場で展開されて粗野な印象を与えるおそれのある若手の芝居を蔑むことはない。むしろ彼らはそれに惹きつけられ、はじめは勘を取り戻すようにつぶやき、物語が進むにつれて、初演組・再演組ともに演技は熱を帯び、スクリーンに向かって語りかけるなど、三者の台詞は交錯する。その意味では、この作品におけるオルフェとユリディスの愛と悲劇は、あちこちで同時に誘発されて、三倍の強度をもつと言える。

城館の大広間は、はじめは何もない広がりであったが、演技の迫真性が高まってくると、背景が駅の食堂やプラットフォーム、オルフェとユリディスが逃避行するホテルへと次々に変化する。『去年マリエンバートで』における〈ヒョウつなぎ〉のように、背景の空間が瞬く間に変化するのである。また、『メロ』におけるごとく、スポットライトも演技に合わせて変化する。このとき俳優たちは、過去に立ち戻って演技に集中し、周囲の変化に気づくことはない。実際、『あなたはまだ何も見ていない』では、この背景の絶え間ない変化を表現するために、ＣＧ映像がふんだんに用いられている。

若手が演じる廃墟のように殺風景な現代の舞台空間 ── 『アメリカの伯父さん』のラストにおけるブロンクスを思わせる ── が終始変化しないのとは対照的に、円熟した俳優たちが集まる主なき城館の大広間は、当初は虚ろで寒々としていたが、俳優たちによる熱を帯びた演技とともに変化し、過去の輝きを取り戻す。レネ作品の場合、戯曲が演じられるためには、母胎となる舞台装置が必要であり、戯曲と演技がなければ舞台は死んだ空間となる。その限りでは、母胎となる城館の空っぽの大広間は、『ジュテーム、ジュテーム』の機械装置のごとく、過去と現在を横断するタイムマシンをなしている。舞台装置は変化しつつ、彼らを何度も過去へと送り込むのである。

ホルヘ・センプルンの的確な指摘を再び借りれば、この城館に関して、「レネは現世であれ来世であれ、いつの日かそこでアクションが展開されることを望んでいる。それは、登場人物たちがまだ位置についていない、あるいは彼らがすでに去ってしまった舞台装置なのである。つまり、アクション以前ないしはアクション以後の空虚な場所[239]」である。カメラは、登場人物たちからは距離を取っているが、空間に入り込んで、彼らの再演を〈訪問／観察〉する。

以上のように、『あなたはまだ何も見ていない』は、実は本論考におけるここまでのいくつもの議論を改めて裏付けている。オルフェウス物語はもとより、城館への閉じ込め、〈ヒョウつな

[239] LEUTRAT, *ibid.*, pp. 37-38, note 35.

ぎ〉、演技にともなう光の調節、空虚な空間の〈訪問／観察〉、過去の輝きを取り戻す戯曲と演技が見られるのである。

そこに、もうひとつの議論を付け加えることができる。この虚ろな空間への〈訪問／観察〉の行為は、単に観劇だけを意味するのではない。先に挙げたレイモン・ベルールの引用を再び取れば、レネは、古びて埃の積もった戯曲を三重化し、今度は「新しい映像」を積極的に活用して、『あなたはまだ何も見ていない』をこんにち的なエンターテインメント作品に仕立て上げるのである。したがってレネはこの作品で、後期の諸作品と同様に、過去 ── とくに両大戦間期 ── の戯曲という文化遺産を、映画制作を通して完成させようとする。『パリ 1900 年』や『ヴァン・ゴッホ』のように、あるいは『夜と霧』のように、観客の視線を得てはじめて、過去の作品や出来事は救い出され、いきいきとした輝きを取り戻す。その姿勢は『あなたはまだ何も見ていない』まで失われていない。レネは、過去への遡行と現在における演技のための時空間に対して、新しい映像技術を活用することを厭わない。

結局、後期レネ作品では、タイムマシンでも作家の妄想でもなく、過去の戯曲の再演すなわち再賦活化を通じて、観客は過去と現在を行き来することができる。レネ作品につきものの〈脳〉という考え方からすれば、この映画作家は、われわれの脳内に保存され記憶に埋もれた文化遺産を発掘し、現代に適する形にアレンジしながら芸術作品へと昇華させ、われわれにその古い記憶を呼び起こさせるのである[240]。

その意味では、とりわけレネ後期における取り組みは、チュニジア出身の映画作家アブデラティフ・ケシシュがパリ郊外に住む移民の少年少女にマリヴォーの戯曲を演じさせた『身をかわして』（2004）の試みにも通じる。この作品では、スラングによるマリヴォダージュという形式で、過去の遺産を現在社会へ埋め込み直し、映画に新たな息吹を与えるという、一種の文化的な再プログラミング作業を行う。一方レネ作品では、その再プログラミング作業のためにこそ、舞台空間は、過去と現在を横断する一種のタイムマシンとして、すなわち過去の輝きを取り戻させるための土台として、変幻自在の柔軟さをもつ。そしてわれわれは、この舞台空間を、〈人類の全人称的な眼球〉を偽装して〈訪問／観察〉するのである。そのためにこそ、『巴里の恋愛協奏曲』や『六つの心』における、登場人物から距離をもったショットが活用される。

レネの経歴を見れば、たしかに〈断片化／モンタージュ〉から〈舞台化／一体化〉という空間構成には違いは見られる。しかし、空間が主人公たちの心を揺り動かすひとりの〈登場人物〉

[240] 近年、フランスでは〈文化遺産〉を活用した映画（いわゆる時代劇）に関する研究が行われている（*Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*）。

であるというレネの制作姿勢は、前期作品から一貫している。『あなたはまだ何も見ていない』における若手の芝居では、舞台空間は廃墟のようである。そこには、過去の戯曲が廃れ死んでしまったかのような不吉さがある。それと連動したような空虚な城館は、経験豊かな俳優たちの演技によって、多彩な舞台に変化していく。『ジュテーム、ジュテーム』や『プロビデンス』の場合は、主人公の想像力が過去への遡行と空間の変化を可能にしたが、『あなたはまだ何も見ていない』では、物語の展開につれて、彼らの演技の熱心さに呼応するように空間は変化する。そして結末では、『お家に帰りたい』の最後に城館が次々伸びるように、つまり干からびたものが花咲くように、若手の芝居も廃墟から立派な劇場で演じられることになる。このように、空間の変化と演技への没入は密接に連動しているのである[241]。

すでに見たように、広島でしかヌヴェールの記憶は蘇らず、マリエンバートでしか二人の愛は成立しない。ブーローニュやパリでしか、恋人たちは出会えない。彼らがそこを出てしまえば、二人の愛は終わるだろう。恋人を失った男は、クレスペルやプロビデンスでしか過去の愛を取り戻せない。古びたシャンソンの数々は、パリで歌うことによって輝きを取り戻す。また、演劇的作品では、過去に演じられた戯曲の魅力は、意匠を凝らした現代の舞台装置でしか見ることはできない。舞台装置以外の場所で、戯曲は輝くことはできないのである。

このようにレネ作品における空間は、ある場所を出てしまえば恋人同士の関係が想像できないような、死に至るほどの愛を見せる場である。その意味において、空間は、物語を成立させるために重要なひとりの〈登場人物〉として現れる。空間こそが登場人物を閉じ込め、その感情に働きかけ、記憶を取り戻させ、混乱させ、心を揺さぶらせ、愛を高めさせ、ときには死に至らしめる。登場人物の心を揺さぶるためには、空間的な諸要素自体がたえず変化し、昂揚と抑制を繰り返す。それ自体が生命をもって、明滅しているかのごとくである。そしてそれは厳密な二項対立的な諸要素によって構成され、両極間の明滅や揺れ動きの中で、舞台空間も登場人物も観客も、一種の平衡状態を確立する。

しかし、レネ作品における空間的な諸要素は、「安定した位置や理解可能な価値の組織化を示すのではなく[242]」、登場人物をとらえて閉じ込めるものであり、それによってわれわれの感情を露わにさせるものである。もちろんその中心には愛の感情がある。レネは視覚を通じて観客にこの感情の経験を与える。レネが実践する記号学があるとすれば、「過去と未来のこの二重の

---

[241] 『あなたはまだ何も見ていない』の結末では、死んだと思われていたアントワーヌ・ダンタックは、最後に皆の前に生きた姿を現す。しかし結局彼は、謎の入水自殺してしまう。『死に至る愛』におけるようにアントワーヌは二度死ぬが、他のレネ作品と同様に、華やかな場面の裏では、死の側面が必ず顔を覗かせるのである。

[242] クレーリー、前掲書、p. 203。

顔」をもつ、「つねに同時に進歩論的で後退論的な」、現代社会の観客の心理の制御である[243]。彼はそれを〈都市〉や〈幻想性〉や〈演劇性〉を通して表現しようとした。成功しているかどうかは別にしても、それは映画作品においてはあまり試みられることのなかった独特のものであるに違いない。

とはいえ、この点は本論考では十分に展開できなかった議論である。さまざまな映画作家、芸術家、小説家、理論家との影響関係も、これからさらに論じることが必要である。とくに、レネ的な〈ホメオスタシス〉に関しては、おそらくフロイトとアーサー・ケストラーがレネに影響を与えていると思われるので[244]、その分析を今後の課題としたい。くわえて、レネは現在、アラン・エイクボーンの戯曲の三度目の脚色である *Aimer, boire et chanter* を撮影中という。この作品の分析も今後の課題となろう。

---

[243] クレーリー、同書、p. 210。

[244] LIANDRAT-GUIGUES et LEUTRAT, *op. cit.*, pp..200-201.

アラン・レネ／フィルモグラフィー

1948 『ヴァン・ゴッホ』*Van Gogh*：17min. 45sec. Noir et blanc.

1950 『ゴーギャン』*Paul Gauguin*：12min. 20sec. Noir et blanc.

1950 『ゲルニカ』*Guernica*：13min. Noir et blanc (réalisé par Resnais et Robert Hessens).

1950-1953 『彫像もまた死す』*Les Statues meurent aussi*：30min. Noir et blanc. (réalisé par Resnais, Chris Marker et Ghislain Cloquet).

1955 『夜と霧』*Nuit et brouillard*：30min. 27sec. Color et Archive en Noir et blanc.

1956 『世界の全ての記憶』*Toute la mémoire du monde*：20min. 54sec. Noir et blanc.

1957 『アトリエ 15 の秘密』*Le Mystère de l'atelier quinze*：18min. 16sec. Noir et blanc.

1958 『スチレンの詩』*Le Chant du styrène*：13min. Color.

1959 『二十四時間の情事』*Hiroshima mon amour*：91min. Noir et blanc.

1961 『去年マリエンバートで』*L'Année dernière à Marienbad*：93min. Noir et blanc.

1963 『ミュリエル』*Muriel ou le temps d'un retour*：116min. Color.

1966 『戦争は終った』*La Guerre est finie*：121min. Noir et blanc.

1967 『ベトナムから遠く離れて』« Claude Ridder », sketch pour *Loin du Vietnam*：15min. Color.

1968 『ジュテーム、ジュテーム』*Je t'aime je t'aime*：91min. Color.

1968 『シネトラクト』*Ciné-Tracts*：Noir et blanc.

1972 『01 年』« épisode Wall Street », sketch pour *L'An 01* (de Jacques Doillon)：3min. 57sec. Color.

1974 『薔薇のスタビスキー』*Stavisky...*：115min. Color.

1976 『プロビデンス』*Providence*：110min. Color.

1980 『アメリカの伯父さん』*Mon Oncle d'Amérique*：125min. Color.

1983 『人生は小説なり』*La Vie est un roman*：111min. Color.

1984 『死に至る愛』*L'Amour à mort*：92min. Color.

1986 『メロ』*Mélo*：112min. Color.

1989 『お家に帰りたい』*I Want to Go Home*：105min. Color.

1991 『キューバのエステバン・ゴンザレス・ゴンザレスのために』*Pour Esteban Gonzalez Gonzalez, Cuba*：Color.

1992 『ガーシュイン』*Gershwin*：52min. Color.

1993 『スモーキング』『ノー・スモーキング』*Smoking / No smoking*：140min. / 145min. Color.

1997 『恋するシャンソン』*On connaît la chanson*：117min. Color.

2003　『巴里の恋愛協奏曲（コンチェルト）』*Pas sur la bouche*：115min. Color.

2006　『六つの心』*Cœurs*：120min. Color.

2009　『風にそよぐ草』*Les Herbes folles*：104min. Color.

2012　『あなたはまだ何も見ていない』*Vous n'avez encore rien vu*：115min. Color.

2013　*Aimer, boire et chante*（撮影中）

参考文献

Alain Resnais et le théâtre, sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux et Jean-Louis Libois, Caen, Presses universitaires de Caen, 2011.

AMENGUAL Barthélemy, *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971.

ANDREW Dudley, *André Bazin*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983.

ロベール・アンテルム、『人類』（右京頼三訳）、東京、未來社、1993。

L'ARC, n° 31, *Alain Resnais ou la création au cinéma*, sous la direction de Bernard Pingaud et Pierre Samson, Paris, Duponchelle, 1967.

ARMES Roy, *The cinema of Alain Resnais*, London et New York, Zwemmer et Barnes, 1968.

AUMONT Jacques, « Le point de vue », in *Communication* n° 38, « Énonciation et cinéma », 1983, Seuil.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.

AUMONT Jacques, *Le cinéma et la mise en scène*, Paris, Armand Colin, 2006.

AUMONT Jacques, *L'Œil interminable : cinéma et peinture*, édition augmentée, Paris, Éditions de la Différence, 2007.

AUMONT Jacques, *L'Attrait de la lumière*, Liège, Yellow Now, 2010.

AUMONT Jacques, *Le montreur d'ombre*, Paris, Vrin, 2012.

AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Paris, Armand Colin, 3e édition, 2008.

── ジャック・オーモン、アラン・ベルガラ、ミシェル・マリー、マルク・ヴェルネ、『映画理論講義』（武田潔訳）、東京、勁草書房、2000。

L'Avant-Scène cinéma, n° 263, mars 1981, l'entretien avec Alain Resnais par Claude BEYLIE.

L'Avant-Scène cinéma, n° 359, avril 1987, l'entretien avec Alain Resnais par Claude BEYLIE.

Les Aventures de Harry Dickson: Scénario de Frédéric de Towarnicki pour un film (non realisé) par Alain Resnais, Nantes, Capricci, 2007.

AZOURY Philippe et LALANNE Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma: Désordres*, Paris, Cahiers du cinéma / Centre Pompidou, 2003.

BAILBLÉ Claude, MARIE Michel, ROPARS Marie-Claire, *Muriel*, Paris, Éditions Galilée, 1974.

ベラ・バラージュ、『映画の理論』、東京、學藝書林、1992。

ロラン・バルト、『ロラン・バルト著作集 1：文学のユートピア 1942-1954』（渡辺諒訳）所収、東京、みすず

書房、2004。

ロラン・バルト、『第三の意味』（沢崎浩平訳）、東京、みすず書房、1984。

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1985.

── アンドレ・バザン、『映画とは何かⅣ：映画と他の諸芸術』（小海永二訳）所収、東京、美術出版社、1977。

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images 2*, Paris, P.O.L, 1999.

BENAYOUN Robert, *Alian Resnais, arpenteur de l'imaginaire : De Hiroshima à Mélo*, nouvelle édition augmentée, Paris, Stock (Ramsay poche cinéma), 1985/1986.

ヴァルター・ベンヤミン、『複製技術時代の芸術作品』、『ベンヤミン・コレクションⅠ：近代の意味』（浅井健二郎編訳）所収、東京、筑摩書店、1995。

BERTHOMÉ Jean-Pierre, *Le Décor au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

BOUNOURE Gaston, *Alian Resnais*, Paris, Seghers (« cinéma d'aujourd'hui » 5), 1962.

── ガストン・ブーヌール、『現代のシネマ 5：アラン・レネ』（岡本利男訳）、東京、三一書房、1969。

Cahiers du cinéma, n° 474, 1993.

Cahiers du cinéma, n° 650, novembre 2009.

Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville, sous la direction de Philippe Simay, Paris, Éditions de l'éclat, 2005.

キャシー・カルース、『トラウマ・歴史・物語　持ち主なき出来事』（下河辺美知子訳）、東京、みすず書房、2005。

CASSETI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, tr. par Sophie Saffi, Paris, Armand Colin, 2005.

CAYROL Jean, « Nous avons conçu *Nuit et Brouillard* comme un dispositif d'alerte », extrait des *Lettres françaises*, n° 606, février 1956.

CAYROL Jean, *Muriel*, Paris, Seuil, 1963.

CAYROL Jean, *De l'espace humain*, Paris, Seuil, 1968.

CAYROL Jean, *Nuit et Brouillard*, Paris, Fayard, 1997.

ジャン・ケロール、『その声はいまも聞こえる』（篠田知和基訳）、新しい世界の文学 59、東京、白水社、1973。

CAYROL Jean, *Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, 2007.

シーモア・チャトマン、『小説と映画の修辞学』（田中秀人訳）、叢書記号学的実践 19、東京、水声社、1998。

Christian Metz et la théorie du cinéma, Iris, n° 10, Centre Culturel International de Cerisy-la Salle, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

Cinémas de la modernité: films, théories, sous la direction de Dominique Chateau, André Gardies et François Jost, Paris, Klincksieck, Colloque de Cerisy, 1981.

Cinéma et théâtralité, sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon, Aléas, 1994.

Le Cinéma fantastique, réuni par Jean-Pierre Piton, CinémAction N° 74, Paris, Corlet-Télérama, 1995.

Le Cinéma fantastique en France 1897-1982, sous la direction de Béatrice de Pastre, Paris, CNC, 2012.

CLERC Jeanne-Marie, *Ecrivains et cinéma : Des mots aux images, des images aux mots : adaptations et ciné-romans*, Paris, Klincksieck, 1985.

Cœurs, Arles, Actes Sud, 2006.

Le Court Métrage français de 1945 à 1968: De l'âge d'or aux contrebandiers, sous la direction de Dominique Bluher et François Thomas, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

ジョナサン・クレーリー、『知覚の宙吊り：注意、スペクタクル、近代文化』（岡田温司監訳）、東京、平凡社、2005。

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981.

── ジル・ドゥルーズ『感覚の論理 ： 画家フランシス・ベーコン論』（山縣熙訳）、2004。

DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

── ジル・ドゥルーズ、『シネマ 1：運動イメージ』（財津理訳）、叢書ウニベルシタス 855、東京、法政大学出版局、2008。

DELEUZE Gilles, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

── ジル・ドゥルーズ、『シネマ 2：時間イメージ』（宇野邦一他訳）、叢書ウニベルシタス 856、東京、法政大学出版局、2006。

ジル・ドゥルーズ、『記号と事件 1972-1990 年の対話』（宮林寛訳）、東京、河出書房新社、1992；改訂版、1996。

De NAVACELLE Marie-Christine, *Tu n'a rien vu à Hiroshima: Photots d'Emmanuelle Riva*, Paris, Gallimard, 2009.

── マリー=クリスティーヌ・ドゥ・ナヴァセル編、『HIROSHIMA 1958』、東京、インスクリプト、2008。

ジョルジュ・ディディ=ユベルマン、『イメージ、それでもなお：アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』（橋本一径訳）、東京、平凡社、2006。

DURAS Margrite, *Hiroshima Mon amour: scénario et dialogues*, Paris, Gallimard, 1960.

── マルグリット・デュラス、『ヒロシマ私の恋人』（清岡卓行訳）、ちくま文庫、東京、筑摩書房、1990。

マルグリット・デュラス、『苦悩』（田中倫郎訳）、東京、河出書房新社、1985。

マルグリット・デュラス、『戦争ノート』（田中倫郎訳）、東京、河出書房新社、2008。

ESTÈVE Michel, *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet : évolution d'une écriture*, Paris, Lettres Modernes (Coll. « Études cinématographiques » 100-103), 1974.

エイゼンシュテイン、「映画における四次元」、『エイゼンシュテイン全集6 』所収（エイゼンシュテイン全集刊行委員会訳）、東京、キネマ旬報社、1980、pp. 92-110。

Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, sous la direction de Pierre Beylot et Raphaëlle Moine, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009.

FLEISCHER Alain, *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1998.

フィリップ・フレンチ編、『マル・オン・マル／ルイ・マル、自作を語る』（平井ゆかり訳）、東京、キネマ旬報社、1993。

GAGNEBIN Murielle, *Du divan à l'écran : Montages cinématographiques et montages interprétatifs*, Paris, Presse Universitaire de France, 1999.

GAILLY Christian, *L'Incident*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.

── クリスチャン・ガイイ、『風にそよぐ草』（河野万里子訳）、東京、集英社、2011。

GARDIES André, *L'Espace au cinéme*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.

GRUAULT Jean, *Ce que dit l'autre*, Paris, Julliard, 1992.

HENRY Franck, *Le Cinéma fantastique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009.

Ｅ・Ｔ・Ａ・ホフマン、『ホフマン短篇集』（池内紀編訳）、岩波文庫、1984。

ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre*, Paris, Éditins Denoël / Gonthier, 1982.

小林康夫、『表象の光学』、東京、未來社、2003。

ジークフリート・クラカウアー、『大衆の装飾』（船戸満之・野村美紀子訳）、叢書ウニベルシタス 518、東京、法政大学出版局、1996。

LAGIER Luc, *Hiroshima mon amour*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

アナトール・ル=ブラース編、『ブルターニュ幻想民話集』（見目誠訳）、東京、国書刊行会、2009。

アナトール・ル=ブラース編、『ブルターニュ 死の伝承』（後平澪子訳）、東京、藤原書店、2009。

LEPERCHEY Sarah, *Alain Resnais, Une lecture topologique*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LEUTRAT Jean-Louis, *L'Année dernière à Marienbad*, London, BFI, 2000.

LEUTRAT Jean-Louis, *Hiroshima mon amour*, Paris, Nathan (Coll. « Synopsis »), 1994.

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes : Le Fantastique au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne / LEUTRAT Jean-Louis, *Alain Resnais : Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

LINDEPERG Sylvie, *Nuit et Brouillard: Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

LYOTARD Jean-François, *Discours figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

── ジャン=フランソワ・リオタール、『言説、形象』（合田正人監訳）、叢書ウニベルシタス 960、東京、法政大学出版局、2011。

MARIE Michel, *Muriel d'Alain Resnais*, Paris, Éditions Atlande, 2005.

ヴィンフリート・メニングハウス、『敷居学：ベンヤミンの神話のパサージュ』（伊藤秀一訳）、東京、現代思潮新社、2000。

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Paris, Klincksieck, 1968.

── クリスチャン・メッツ、『映画における意味作用に関する試論』（浅沼圭司監訳）、叢書記号学的実践 23、東京、水声社、2005。

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome II, Paris, Klincksieck, 1972.

── クリスチャン・メッツ、『映画記号学の諸問題』（浅沼圭司監訳）、叢書記号学的実践 8、東京、水声社、1987。

METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971；édition augmentée, Paris, Éditions Albatros, 1977.

METZ Christian, *Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977；réédité, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1984.

── クリスチャン・メッツ、『映画と精神分析：想像的シニフィアン』（鹿島茂訳）、東京、白水社、1981。

METZ Christian, *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977.

── クリスチャン・メッツ、『エッセ・セミオティック』（樋口桂子訳）、東京、勁草書房、1993。

METZ Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

マックス・ミルネール、『ファンタスマゴリア―光学と幻想文学』（川口顕弘、篠田知和基、森永徹訳）、東京、ありな書房、1994。

港千尋、『愛の小さな歴史』、東京、インスクリプト、2009。

MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 1, Paris, Éditions universitaires, 1963.

MONACO James, *Alain Resnais*, New York, Oxford University Press, 1979.

NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*, 2e édition, De Boeck, Bruxelles, 2002.

野村喜和夫、『オルフェウス的主題』、東京、水声社、2008。

OLLIER Claude, *Souvenirs écran*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1981.

OMS Marcel, *Alain Resnais*, Paris, Rivages (Coll. « Rivages Cinéma »), 1988.

大内和子他、『フランス幻想文学の総合研究』、東京、国書刊行会、1989。

PAÏNI Dominique, *L'Attrait de l'ombre*, Liège, Yellow Now, 2010.

Pas sur la bouche, carnet de tournage, Arles, Actes Sud, 2003.

PINEL Vincent , *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1999.

Positif, novembre 2009, n° 585.

Positif, mai 2012, n° 615.

Positif, revue de cinéma, Alain Resnais, anthologie établie par Stéphane Goudet, Paris, Gallimard (Coll. « folio » 3687), 2002.

PRÉDAL René, *Alain Resnais*, Paris, Lettres Modernes (Coll. « Études cinématographiques » 64-68), 1968.

PRÉDAL René, *L'itinéraire d'Alain Resnais*, Paris, Lettres Modernes (Coll. « Études cinématographiques » 211-222), 1996.

PRÉDAL René, *Le cinéma français des années 1990 : Une génération de transition*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2008.

RASKIN Richard, *Nuit et Brouillard*, Aarhus, Aarhus University Press, 1987.

RAYMOND Hélène, *Poétique du témoignage: Autour du film Nuit et brouillard d'Alain Resnais*, Paris, L'Harmattan, 2008.

REGAZZI Jean, *Le Roman dans le cinéma d'Alain Resnais: Retour à Providence*,Paris, L'Harmattan, 2010.

ROBBE-GRILLET Alain, *L'Anneé dernière à Marienbad: ciné-roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.

—— アラン・ロブ=グリエ、『去年マリエンバートで／不滅の女』（天沢退二郎・蓮實重彦訳）、東京、筑摩書房、1969。

ROOB Jean-Daniel, *Alain Resnais Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1986.

ヴォルフガング・シヴェルブシュ、『闇をひらく光：19 世紀における照明の歴史』（小川さくえ訳）、東京、法政大学出版局、1988。

ヴォルフガング・シヴェルブシュ、『光と影のドラマトゥルギー：20 世紀における電気照明の登場』（小川さくえ訳）、東京、法政大学出版局、1997。

『世界の映画作家 5：ミケランジェロ・アントニオーニ／アラン・レネ』、東京、キネマ旬報社、1970。

SEMPRUN Jorge, *Le Grand voyage*, « folio 276 », Paris Gallimard, 1963.

SEMPRUN Jorge, *La Guerre est finie*, Paris Gallimard, 1966. Tr. par Richard Seaver, New York, Grove Press, Inc., 1967.

SEMPRUN Jorge, *Le « Stavisky » d'Alain Resnais*, Paris Gallimard, 1974.

ホルヘ・センプルン、『ブーヘンヴァルトの日曜日』、東京、紀伊國屋書店、1995。

SERCEAU Daniel, « La vie est un roman, pour celui qui l'écrit », in *Contre bande*, n° 9, « *Alain Resnais* », Paris, Université de Paris I / Panthéon-Sorbonne, 2003.

篠田浩一郎、『閉ざされた時空——ナチ強制収容所の文学』（白水叢書 46）、東京、白水社、1980。

想田和弘、『なぜ僕はドキュメンタリーを撮るのか』、講談社現代新書 2113、東京、講談社、2001。

STAM Robert, BURGOYNE Robert, FLITTERMAN-LEWIS Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics : Structuralism, Post-structuralism and Beyond*, Londre, Routledge, 1992.

STERNBERG Jacques, *Je t'aime, Je t'aime*, Paris, Eric Losfeld, 1969.

ヴィクトル・I ・ストイキツァ、『影の歴史』（岡田温司・西田兼訳）東京、平凡社、2008。

鈴木了二、『建築映画 —— マテリアル・サスペンス』、東京、LIXIL 出版、2013。

Théorème, n° 2, « *Resnais. L'Amour à mort* », sous la direction de Jean-Louis Leutrat, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

Théorème, n° 10, « *Villes cinématographiques: Ciné-lieux* », sous la direction de Laurent Creton et Kristian Feigelson, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007.

Théorie du film, sous la direction de Jacques Aumont et Jean-Louis Leutrat, Paris, Éditions Albatros, 1980.

THOMAS François, *L'Atelier d'Alain Resnais*, Paris, Flammarion, 1989.

クリスティン・トンプソン／デイヴィッド・ボードウェル、「小津作品における空間と説話（上）（中）（下）」（出口丈人訳）、東京、『ユリイカ』、1981 年 6, 8, 9 月号。

ツヴェタン・トドロフ、『幻想文学——構造と機能』（渡辺明正・三好郁朗訳）、東京、朝日出版社、1975。

フランソワ・トリュフォー、『映画術　ヒッチコック／トリュフォー』（山田宏一・蓮實重彦訳）、東京、晶文社、1981。

VERNET, Marc, *Figures de l'absence: de l'invisible au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

WARD John, *Alain Resnais, or the Theme of Time*, London, Secker & Warburg, 1968.

—— ジョン・ウォード、『アラン・レネの世界』（出淵博訳）、東京、竹内書店、1969。

渡辺淳、「《想像力》の映像化 —— アラン・レネの方法論」、『iichiko』2009 年春号（no.102）所収。

WILSON Emma, *Alain Resnais*, Manchester, Manchester University Press, 2009.

引用作品一覧

ここでは脚注を含めたすべての映画作品を日本語題名の五十音順で列挙し、そのページ数を付した。

『愛怨峡』（溝口健二、1937）　**114**

『アトリエ 15 の秘密』（アラン・レネ、1957）　**17**

『あなたはまだ何も見ていない』（アラン・レネ、2012）　**107, 131-134**

『雨』（ヨリス・イヴェンス、1929）　**29**

『雨のしのび逢い』（ピーター・ブルック、1960）　**115**

『アメリカの伯父さん』（アラン・レネ、1980）　**40, 79, 107, 117, 122, 123, 132**

『アラン・レネのアトリエ～『恋するシャンソン』をめぐって～』（フランソワ・トマ、1997）　**97**

『アルファヴィル』（ジャン=リュック・ゴダール、1965）　**104**

『暗殺者のメロディー』（ジョゼフ・ロージー、1972）　**52**

『暗殺の森』（ベルナルド・ベルトルッチ、1970）　**52**

『いとこ同士』（クロード・シャブロル、1959）　**126**

『イルマ・ヴェップ』（オリヴィエ・アサイヤス、1994）　**125**

『イントレランス』（デイヴィッド・W・グリフィス、1916）　**79**

『ヴァン・ゴッホ』（アラン・レネ、1948）　**15-18, 22, 29, 133**

『ヴェルクマイスター・ハーモニー』（タル・ベーラ、2000）　**114**

『エストラパード街』（ジャック・ベッケル、1953）　**46**

『エデン、その後』（アラン・ロブ=グリエ、1971）　**72**

『N は賽を持った』（アラン・ロブ=グリエ、1971）　**72**

『お家に帰りたい』（アラン・レネ、1989）　**40, 67, 113, 123, 129, 134**

『恐るべき親たち』（ジャン・コクトー、1948）　**108, 117, 127**

『恐るべき子供たち』（ジャン=ピエール・メルヴィル、1949）　**95, 96, 98**

『〈男たちと共に〉演技するレオ』（アルノー・デプレシャン、2003）　**126**

『大人は判ってくれない』（フランソワ・トリュフォー、1959）　**49**

『オルフェ』（ジャン・コクトー、1950）　**8, 33, 57, 78, 103, 104, 105, 124**

『風にそよぐ草』（アラン・レネ、2009）　**6, 46, 47, 53, 65, 81, 82, 91, 92, 94, 97, 100, 112, 123, 125**

『勝手にしやがれ』（ジャン=リュック・ゴダール 1959）　**49**

『カニバイシュ』（マノエル・ド・オリヴェイラ、1988）　95

『彼女たちの舞台』（ジャック・リヴェット、1988）　109

『カメラを持った男』（ジガ・ヴェルトフ、1929）　28, 37

『華麗なる大泥棒』（アンリ・ヴェルヌイユ、1971）　126

『ギーズ公の暗殺』（アンドレ・カルメット／シャルル・ル・バルジ、1908）　108

『奇跡』（カール・Th・ドライヤー、1954）　93, 97

『キートンの探偵学入門』（バスター・キートン、1924）　61, 62

『希望』（アンドレ・マルロー、1939）　51

『吸血鬼』（カール・Th・ドライヤー、1931）　97

『吸血鬼ノスフェラトゥ』（F ・W・ムルナウ、1922）　48, 96, 99, 104

『去年マリエンバートで』（アラン・レネ、1961）　5, 7, 11, 24, 37, 50, 53, 58-70, 72, 77, 78, 91, 98, 107, 112-114, 119, 124, 129, 132

『キング・オブ・ニューヨーク』（アベル・フェラーラ、1989）　94

『クリスマス・ストーリー』（アルノー・デプレシャン、2008）　92

『クレイジーホース・パリ：夜の宝石たち』（フレデリック・ワイズマン、2011）　17

『黒い罠』（オーソン・ウェルズ、1957-1958）　114

『ゲームの規則』（ジャン・ルノワール、1939）　12, 78, 110, 124

『ゲルニカ』（アラン・レネ、1950）　16

『恋するシャンソン』（アラン・レネ、1997）　40, 45, 46, 102, 112, 113, 121, 123, 130

『5 時から 7 時までのクレオ』（アニエス・ヴァルダ、1961）　114

『ゴジラ』（本多猪四郎、1954）　53

『ゴダール・ソシアリスム』（ジャン=リュック・ゴダール、2010）　37

『湖中の女』（ロバート・モンゴメリー、1947）　17

『コメディ・フランセーズ：演じられた愛』（フレデリック・ワイズマン、1996）　17

『蠱惑の街』（カール・グリューネ、1923）　31, 33, 51

『サーカス』（チャールズ・チャップリン、1928）　124

『叫びとささやき』（イングマール・ベルイマン、1971）　95

『残菊物語』（溝口健二、1939）　114

『秋刀魚の味』（小津安二郎、1962）　64, 96

『シェルブールの雨傘』（ジャック・ドゥミ、1963）　117

『シシリアン』（アンリ・ヴェルヌイユ 1969） 126

『死に至る愛』（アラン・レネ、1984） 5, 8, 67, 81, 91, 93, 95-100, 104, 107, 113, 130

『死滅の谷』（フリッツ・ラング、1921） 95, 110

『上海から来た女』（オーソン・ウェルズ、1947） 124

『シャイニング』（スタンリー・キューブリック、1980） 53

『ジュテーム、ジュテーム』（アラン・レネ、1968） 5, 7, 50, 51, 53, 68-71, 73-75, 77, 89, 90, 102, 112, 120,122, 127, 132, 134

『女優ナナ』（ジャン・ルノワール、1926） 117

『人生は小説なり』（アラン・レネ、1983） 53, 78, 79, 94, 97, 98, 105, 107, 110, 113, 123, 129, 131

『審判』（オーソン・ウェルズ、1962） 53, 57

『スチレンの詩』（アラン・レネ、1958） 17

『スモーキング』（アラン・レネ、1993） 6, 40, 75, 107, 111-113, 120, 122

『世界の全ての記憶』（アラン・レネ、1956） 17, 22, 43, 58, 115, 129

『戦争は終った』（アラン・レネ、1966）7, 23, 24, 45, 47-51, 53, 63, 65, 113

『双頭の鷲』（ジャン・コクトー、1947） 117

『地に墜ちた愛』（ジャック・リヴェット、1983） 109

『中国女』（ジャン=リュック・ゴダール、1967） 108

『彫像もまた死す』（アラン・レネ、1950-1953） 16

『ドイツ零年』（ロベルト・ロッセリーニ、1948） 6

『ドッグヴィル』（ラース・フォン・トリアー、2003） 53, 108, 114

『囚われの美女』（アラン・ロブ=グリエ、1983） 62

『二重の鍵』（クロード・シャブロル、1959） 126

『二十四時間の情事』（アラン・レネ、1959） 5, 6, 8, 11, 23-25, 27, 28, 30, 32-35, 37, 47, 48, 50, 51, 58, 63, 66, 67, 75, 79, 89, 92, 100, 101, 105, 112, 127

『ニースについて』（ジャン・ヴィゴ、1930） 29, 64

『ノー・スモーキング』（アラン・レネ、1993） 6, 40, 75, 107, 111-114, 120, 122, 130

『パッション』（ジャン=リュック・ゴダール、1982） 111

『薔薇のスタビスキー』（アラン・レネ、1974） 44, 51, 52, 89, 94, 95, 98

『パリ・オペラ座のすべて』（フレデリック・ワイズマン、2009） 17

『パリ 1900 年』（ニコル・ヴェドレス、1947） 15, 22, 23, 133

『パリの灯は遠く』（ジョゼフ・ロージー、1976） 95

『巴里の恋愛協奏曲（コンチェルト）』（アラン・レネ、2003）　40, 60, 91, 101, 102, 105, 112, 113, 115, 120, 122, 124, 125, 133

『パリはわれらのもの』（ジャック・リヴェット、1958-1960）　109

『美女と野獣』（ジャン・コクトー、1946）　56

『人でなしの女』（マルセル・レルビエ、1923）　110

『ファントマ』（ルイ・フイヤード、1913）　103

『冬の光』（イングマール・ベルイマン 1963）　93

『フランケンシュタイン』（ジェームズ・ホエール、1931）　56

『不良少女モニカ』（イングマール・ベルイマン、1952）　92

『ブレードランナー』（リドリー・スコット、1982）　53

『プロビデンス』（アラン・レネ、1976）　53, 68, 74-79, 112, 118, 120, 134

『伯林：大都市交響楽』（ヴァルター・ルットマン、1927）　30

『マクベス』（オーソン・ウェルズ、1948）　115

『マーニー』（アルフレッド・ヒッチコック、1963）　95

『緑色の部屋』（フランソワ・トリュフォー、1978）　95

『ミュリエル』（アラン・レネ、1963）　5-7, 11, 23, 24, 35-46, 51, 58, 65, 67, 71, 102, 103, 112-114, 116, 119, 127

『身をかわして』（アブデラティフ・ケシシュ、2004）　133

『メトロポリス』（フリッツ・ラング、1927）　53

『めまい』（アルフレッド・ヒッチコック、1958）　7, 11, 66, 94

『六つの心』（アラン・レネ、2006）　6, 46, 53, 81-83, 86, 91, 94, 97, 116-118, 123-125, 133

『メロ』（アラン・レネ、1986）　5, 46, 47, 60, 67, 91, 92, 97, 100, 107, 110, 112, 116, 124, 132

『夜と霧』（アラン・レネ、1955）　6, 9, 18-24, 27, 30, 37, 43, 44, 105, 115, 121, 133

『ランジュ氏の犯罪』（ジャン・ルノワール、1936）　114

『リリオム』（フランク・ボーゼージ、1930）　57

『歴史は女で作られる』（マックス・オフュルス、1955）　108

『ロバと王女』（ジャック・ドゥミ、1970）　56

『倫敦から来た男』（タル・ベーラ、2007）　115