

アンリ・ヴェルヌイユ『冬の猿』,あるいは交錯と重層の映画的光景

辻野 稔 哉¹*Un Singe en hiver* d'Henri VERNEUIL ou un croisement surdéterminé dans l'histoire du cinémaToshiya TSUJINO¹

Résumé

Dans *Le Huitième jour* de Jaco VAN DORMAEL, qui a remporté le Prix d'interprétation masculine au festival de Cannes en 1996, nous pouvons trouver une citation d'*Un Singe en hiver* (1962) d'Henri VERNEUIL. Au travers de cette citation, nous révélons la position originale de ce film dans l'histoire du cinéma français. Nous y voyons aussi des échos des affaires contemporaines et des mémoires de plusieurs films. Cependant il ne s'agit pas ici de la similitude des films mêmes, ni du simple hommage, mais de la surdétermination cinématographique.

Mots-clés : citation, VERNEUIL, GABIN, BELMONDO, surdétermination

Key words : citation, VERNEUIL, GABIN, BELMONDO, overdetermination

1 はじめに

アメリカ人監督ジュリアン・シュナーベルが2007年に撮った仏米共同製作映画『潜水服は蝶の夢を見る *Le Scaphandre et le papillon*¹』において、映画の最終盤にフランソワ・トリュフォー監督の『大人は判ってくれない *Les quatre cents coups*』(1959)がそのテーマ音楽とともに引用されていることに、人は驚かされるだろうか。確かに、ロックト・イン・シンドロームによって全身が麻痺し、左目の瞬きのみによって本を書いた男の物語と、学校や家庭に居場所を見つけれない孤独な少年アントワヌ・ドワネルを描く『大人は判ってくれない』との間には、ほとんど繋がりが無い。しかし、もともと画家としてアメリカのモダンアートの一時代を支え、またヨーロッパの文化にも詳しいシュナーベル監督が、「フランス映画」を撮るにあたって、トリュフォーの記念碑的作品の一場面を引用した事は誰の目にも明らかである。

ところで、同じ「引用」あるいは「オマージュ」というアプローチを行っているにも関わらず、1996年のベルギー＝フランス映画『八日目 *Le huitième jour*』(監督:ジャコ・ヴァン・ドルマル)においては、事情が異なる。仕事に追われ家族との絆を失ったサラリーマンとダウン症の青年との奇妙な交流を描いたこの映画では、

1962年にジャン・ギャバンとジャン＝ポール・ベルモンドを主演として製作された映画『冬の猿 *Un Singe en hiver*』(監督:アンリ・ヴェルヌイユ)からの引用が行われているのだが、そのことはあまり知られていない。そもそも『冬の猿』という映画自体、とりわけ日本では1996年に至るまで34年もの間公開されなかったマイナーな映画であるし、同じヴェルヌイユ監督ジャン・ギャバン主演ということであるなら、『ヘッドライト』(1956)や『地下室のメロディ』(1963)、『シシリアン』(1969)といった作品の方がはるかに有名であろう。では、この引用にはどのような意義が見いだせるのだろうか。

我々は、『潜水服は蝶の夢を見る』(以下『潜水服』と略す)と『八日目』という、レンタルショップなどでは「ヒューマンドラマ」などという棚に分類されている二つの作品—しかも両者ともに二カ国の合作による「フランス語映画」である—において、唐突な引用がなされていることを取り立てて指摘したい訳ではない。そうではなく、この二つの引用行為が期せずして発生させている映画史的なコンテキストをもう一度確認し、そこにおいて『冬の猿』という作品の持つ独特な在り方をめぐって、ささやかな考察を試みたいのである。

2 映画史における『冬の猿』

『潜水服』での引用部分は、物語の流れからすれば特

¹ 秋田大学教育文化学部

に必要なものではない。すでに述べたように、この作品はアメリカ人監督シュナーベルが、近年のスピルバーグ映画を支え続けているカメラマン、ヤヌス・カミンスキーを起用して撮った「フランス映画」（正式にはフランス＝アメリカ映画）である。さらに、この映画の製作者として、シュナーベルの映画を一貫して支えて来たジョン・キリクに加え、キャスリーン・ケネディがその名を連ねている事を無視することはできない。彼女は、夫でもあるフランク・マーシャル、そしてスピルバーグと共に製作会社「アンブリン」を設立したプロデューサーとして良く知られており、そのフィルモグラフィには『E.T.』（1982）以降のスピルバーグ作品を始めとするハリウッドの大ヒット作がずらりと並ぶ。当然、シュナーベルは、スピルバーグの『未知との遭遇』（1977）にトリュフォーが出演した事を知らぬはずは無いし、映画史の常識としてのヌーヴェル・ヴァーグ、またその代表作としての『大人は判ってくれない』へのある種の知的なオマージュとして、あの有名なテーマ音楽と共に、冒頭のエッフェル塔を含む印象的なシーケンスが引用されたのだと考える。

一方、『八日目』は、ベルギー出身ではあるが、フランス語圏の監督、ドルマルの作品である。映画のストーリーは別として、映像面から見るこの作品は、どこかで見たようなデジャ・ヴュの感覚に満ちている。例えば、大型トレーラーを追い越して侮辱的仕草を見せた主人公達がそのトレーラーに追われることになる場面はスピルバーグの『激突』（1971）を思わせるし、クライマックスに現れる夜の海辺の遊園地は同じスピルバーグの『1941』（1979）を連想させる。主人公の一人が夢の中で天使の羽をつけて飛び回る姿はチャップリンの『キッド』（1921）を思い起こさせもする。そもそも主人公二人の彷徨がバリー・レヴィンソンの『レインマン』（1988）のそれをなぞっているものとも言えよう。このように、遊戯的「目配せ」のようなシーンが目立つ作品ではあるのだが、我々が最初に述べた『冬の猿』の引用は、そのような類いの引用ではない。まず第一に、映画の物語そのものに関わる点でその他の引用とは異なり、ストーリー上決定的な重要性を持っている（この点については、次項で詳しく見る）。加えて、後で我々が辿る様に、『冬の猿』と『八日目』という二つの映画の結びつきにはこの二作品を越えて広がる様々なコンテクストを見ることができる。そのような意味で、ここでの引用は一つの作品に対するオマージュに留まらない、言わば重層的記憶として存在しているのである。

従って、『潜水服』と『八日目』という二作品における引用の違いは明らかなのであるが、にも関わらず、ここで引用の対象となっている作品、すなわち『大人は判

ってくれない』と『冬の猿』が、それぞれ1959年と1962年という極めて近接的かつ意味深い年に製作されていることが、我々の興味を惹き付ける。フランスの社会史においては、59年と62年と言えば、ドゴールの復活による第五共和制開始とアルジェリア独立の年にあたる。一方映画史的には、言うまでもなく、ヌーヴェル・ヴァーグの監督達が表舞台に登場して来た時代を意味する。1959年という年は『大人は判ってくれない』や『勝手にしやがれ』、『いとこ同士』、『獅子座』などが次々と公開ないし製作された年というだけでなく、フランス映画の製作に対し、政府による資金の前貸し制度が制定された年としても記憶されている²。この制度が、先鋭的な映画批評家集団であった若者達をヌーヴェル・ヴァーグの監督へと押し上げて行った側面は否定できない。言わばフランス映画界に革命的な変化が起きた年であった。加えて、戦中戦後を代表する男優ジェラルド・フィリップが亡くなったのもこの年であり、それと入れ替わる様に『勝手にしやがれ』で一躍脚光を浴びたのがジャン＝ポール・ベルモンドその人であった。翌1960年、ジャック・ベッケルが死去する。戦後のギャバンを『現金に手を出すな』（1953）で復活させたこの監督の早世は、フランス映画界にとって大いなる才能の損失であったのは無論であるが、フランスを代表する「名優」ギャバン³にとって、戦前から仕事を続けて来た監督達（カルネ、デュヴィヴィエ、ルノワールあるいはベッケル等）との別れを象徴するものでもあったように思われる。すなわち、ギャバンは60年代に入ると、戦後に活躍を始めたジル・グランジェ、アンリ・ヴェルヌイユ、ドニス・ド・ラ・パテリエールといった監督達と組んで仕事をすることになって行くのである。

さらに言えば、フランスのみならず、ハリウッドにおいても大手スタジオが本格的に機能不全に陥り、やがて買収されていく変革期が60年代に当たる。そのことと併せて興味深いのがこの時期のギャバン主演映画の在り方である。先に述べた事に付け加えると、彼は50年代末にフランスのプロデューサー、ジャック・パール（1921-2009）を介して、MGMと5本の映画を作るという複数年契約を結んでいる⁴。『冬の猿』はまさにこの契約の中で、その最終年度にあたる62年に製作された映画だったのである。しかし、ハリウッドの大メジャーであったそのMGMも、『冬の猿』の7年後の1969年には、ラスヴェガスの開発業者カーク・カーコリアンによって買収されることになる。テレビの普及や生活スタイルの変化等によって、娯楽王の座を追われ、大手スタジオ製の映画は50年代を通じて徐々に減少して行った⁵、と映画史家たちは振り返る⁶。

一方、50年代の末にMGMと複数年契約を交わしたギ

ギャバンは、その契約通り、一年に二本ずつの映画に出演する。そして、カメラマンのルイ・パージュを始めとして、ギャバン組とも言えるスタッフ（音響：ジャン・リウール、録音：マルセル・コルヴェジェ、装置：ロベール・クラヴェル、スチール・カメラマン：マルセル・ドール、衣装：ミシュリーヌ・ボネ等々）をほぼ固定し、脚本ないし台詞にミシェル・オーディアール、監督にはジル・グランジェとアンリ・ヴェルヌイユが一作ずつ交代であたるとなる⁷。これではまるでプログラム・ピクチャーである。そもそもフランスでは、群小プロダクションが昔から多く、作品毎にプロジェクトが組まれる事が多かったのだが、この時代のギャバンにはアメリカや日本のスタジオシステム的な製作体制があったと言うべきであろうか。ハリウッドのポスト・スタジオシステムの一つの形態が、作品毎にプロジェクトを組むパッケージ・システムであったことと考へ併せれば、当時のギャバンの製作スタイルそのものが反時代性を帯びているようにも思われる。

このように、様々な意味での新旧が交錯する時期を背景として、我々の考察対象である『冬の猿』が成立してくるのであるが、文字通り、ジャン・ギャバンという戦前からの大スター（当時56歳）と、ジャン＝ポール・ベルモンドというヌーヴェル・ヴァーグと共に現れた若手スター（当時29歳）とのカップリングがこの映画の「売り」であった。では、この新旧交代劇はどのような形で為されたのか、そしてそこに見ることのできる光景は、どのようにその余韻を響かせて行ったのだろうか。

3 『冬の猿』ができるまで

ここでまず、『冬の猿』の監督アンリ・ヴェルヌイユについて簡単に見ておこう。彼は本名をアショッド・マラキアンといい、1920年トルコのテキルダールでアルメニア系の一家に生まれた。彼が4歳の冬、一家はトルコでのアルメニア系住民に対する弾圧を逃れ、ギリシャを経て、海路マルセイユにたどり着く。彼らはそのままマルセイユに留まり、工芸高等学校を卒業したアショッドは、始めはジャーナリストの職に就く。この時、ペンネームとして使用したのが「アンリ・ヴェルヌイユ」という名前だった。ちなみに、ヴェルヌイユという姓は、ノルマンディの小村ヴェルヌイユ＝シュル＝アーヴルから取ったものだという。1947年、マルセイユ出身の大スター、フェルナンデルの後ろ盾を得、ドキュメンタリー作品を撮って映画監督となった。ほどなく商業映画の世界に進出。当然の如くフェルナンデルの作品を中心にキャリアを重ね、やがてギャバンやベルモンドの作品を数多く撮る。ただし、この二人の共演は『冬の猿』が最初で最後である。ヴェルヌイユの監督した作品のテーマ

は多岐にわたったが、それらの多くを興行的好成績へと結びつけた彼は、職人的監督として評価されている⁸。90年代初頭まで現役をつとめ、2002年に81歳の生涯を閉じた⁹。

さて、『冬の猿』がMGMとの契約下において製作されたことはすでに述べたが、当初この企画はアメリカ側から拒否されたという。それは、この映画の原作、アントワヌ・ブロンダンの同名小説が、酔狂譚とでも言うべき物語であったからだとされている¹⁰。しかし、当時進められていた別の企画が頓挫し、さらに契約上の製作達成期間が迫っていたため、やむなく『冬の猿』へのゴーサインが出る。脚本のフランソワ・ボワイエ、台詞を担当したオーディアール、そしてヴェルヌイユの三人は大急ぎで脚本化にあたったという。実際、「もし、我々が翻案に失敗したら、ありふれた酔いどれ物語となつただろう。」とヴェルヌイユは振り返っている¹¹。

その物語は、ノルマンディの小さな架空の町ディグルヴィルを舞台としている。そこで小さなホテルを経営する初老の男カンタンは、第二次大戦の連合軍上陸作戦に巻き込まれた時、「自分がもし生き延びることができ、ホテルを再開することができたなら、酒を断つ」と願いをかけたのだった。以来10年、彼はそれを守り続けている。ある夜、パリから一人の青年がやってくる。フーケという名のこの男は、妻と離婚し、新たな恋人にも愛想を尽かされ、酒で憂さを晴らす毎日だったが、幼い娘マリーを預けた寄宿学校のあるこの町に流れ着いたのだった。次第にフーケの状況を理解し、彼の中に自分の若き日の姿を重ね合わせるようになったカンタンは、自らの中にも満たされぬ思いがあることに気づく。そして万聖節の前夜、ついに自らの禁を破ることになる。羽目をはずした二人は、寄宿舎に押しかけてマリーを引き取ることを認めさせ、余勢を駆って夜の海岸で派手に花火を打ち上げる。そして翌日、カンタンはフーケとマリーをパリへ送り返す。

カンタン役のギャバンに対して、フーケ役にベルモンドを推したのは、ヴェルヌイユ自身であった。ベルモンドは、ギャバンの引き立て役に終わらない役作りを条件に、これを引き受ける。ヴェルヌイユは、この二人に「全く対等な二つの役柄¹²」を約束したのであった。

さて、ここに到って、我々はその『八日目』を思い出す事になる。この映画においても、二人の男（ダニエル・オートゥイユとパスカル・デュケンヌ）が対等な形で主役を演じた。そのことは、この二人が「主演男優」として96年のカンヌ映画祭最優秀男優賞をコンビで受賞した事にも表れている。そして、物語の内容自体は異なるものの、ダニエル・オートゥイユ演じるアリーという男は、家庭を顧みなかったため、妻と子供に家出され

ている。そのことで苦悩している最中に、見知らぬ青年ジョルジュと出会い、互いに心を通わせて行くのだが、こうした展開はどこか『冬の猿』に似ている。しかも、物語のクライマックスにおいて、厚生施設から脱走するような形でジョルジュはアリーと合流し、アリーの妻子の住む家にほど近い海辺で派手に花火を打ち上げる。その日は、娘アリスの誕生日だったのである。これらのことだけで、すでにドルマルが『冬の猿』を意識していることが察せられるのだが、さらにこの花火のシーンには、打ち上げ花火だけではなく、風車状の仕掛け花火が突然登場する。そして、花火騒ぎに駆けつけた警官たちを避けて二人は逃げて行く。言うまでもなく、この一連の花火のシーンが『冬の猿』のクライマックスの直接的な引用なのである。

本稿では、『八日目』の物語に詳しく言及する余裕がないが、結果的にアリーは家族の元へと帰ることになり、他方、ジョルジュはすでに亡くなった母の面影を求めて天国へ旅立つ。この結末について、監督のドルマルは「二人の主人公が、一人の人間として融合するという点においてハッピーな結末だといえます。ジョルジュでありアリーでもある一人の人間に二人はなったのです。…さらに付け加えると、結末ではアリーの方が死んで、かつの（仕事人間で家族を顧みなかった）彼が消えてしまい、ジョルジュのおかげで生まれ変わったとも言えるでしょう、そしてジョルジュが彼の中で生き続けているのです」と述べている¹³。

翻って、『冬の猿』の花火打ち上げの日は、万聖節の前夜（警察署にある小さなカレンダーがそっと教えてくれるだけなのであるが、10月31日となっている）であったことを思い出そう。アングロ・サクソン系諸国で今も祝われるハロウィーンは、ケルト人の死者の祭り「サムハイン」が起源であり、これがキリスト教文化への移行の中で、フランスでは万聖節（11月1日）とその翌日の「死者たちの日」へと変化したとされている¹⁴。従って、フランスではハロウィーンは重視されず、11月の1日や2日に亡き人々を偲んで墓参が行われる。多くのカトリック教国においても、万聖節は敬虔な思いに包まれる日である。しかし、ノルマンディの万聖節には、フランス人のみならず、アメリカ人やイギリス人、そしてドイツ人達も戦没者に祈りを捧げにやって来る。事実我々は、カンタンのホテルの前にフォルクスワーゲンが駐車するのを見ることになる。カンタン達は、花火を打ち上げる時、上陸作戦の戦火の思い出を口にするし、花火の翌朝、米英仏三か国の合同慰霊式典が行われるシーンもちろりと登場する。映画の流れに即して言えば、巻頭間もなく空襲のシーンがあり、最後の海岸シーンが花火に彩られる。つまり、最初と最後が地上と空の二つの

炎によって対応する構造になっている。カンタンとフーケの花火が、死者と生者の境が穢げになるとされる「万聖節前夜」に打ち上げられることには、上記のようなコンテキストが存在している。我々が『八日目』で見たのも、その結末を考え併せれば、単なる花火の引用に留まらず、こうした現世と冥界の狭間の出現という意味合いをも含んだ引用だったと言えるだろう。

さて、新参者ベルモンドの加入にも関わらず、『冬の猿』のノルマンディーロケは順調に進んだ¹⁵。近くに自らの邸宅があったのだが、ギャバンはスタッフと共に「ホテル・ノルマンディ Le Normandy」に宿泊し、和気あいあいの撮影を楽しんだという。1962年5月11日、『冬の猿』は封切の日を迎える。ギャバン—ベルモンドの共演という謳い文句もさほどのヒットには繋がらず、観客動員数212万4873人という、ヴェルヌイユ監督の長編映画全34本中、19番目という中ヒットに終わる。しかし、新旧スターの顔合わせという企画自体は失敗とは見なされず、続く63年にはギャバンとアラン・ドロンの共演で『地下室のメロディ』が製作され、こちらは大きな商業的成功を収めることになったのである¹⁶。

4 『冬の猿』における演出とフランス映画史的記憶

ところで、原作者のブロンタンは、映画の製作陣が「ちょっとした“オーディアル・タッチ”を加えて、原作をうまく写し取った」旨の発言を行い、映画を肯定的に評価している¹⁷。また、監督ヴェルヌイユも、自分たちが原作を尊重し、原作を離れたのは「小説に会話が無い所やドラマティックな状況がはっきりとした言葉で述べられていない時だけだ」と述べている¹⁸。しかし、果たしてこれらを文字通りに受け取る事ができるだろうか。我々はここで、その違いの方に注目したい。

小説では、フーケがカンタンの営むステラ・ホテルにやって来て三週間たったある晩から物語が始まる。その夜、フーケは近くの酒場でしたたかに酔ってホテルに戻る。心配して様子を見に来たカンタンは、フーケととりとめのない会話を交わし、彼がティグルヴィルに来た状況を初めて知る。そして、この時から、彼らは互いに父子の様な感情を抱き始める。翌朝、フーケは二日酔いの朦朧とした意識の中で、それまでの日々を回想する。この小説は三人称小説であるが、唯一この回想の部分だけは一人称が使われる。そして、この辺りから、この小説に極めて特徴的な「見ること」と「見られること」という、視線をめぐる描写が前面に出てくる。例えば、フーケはそれまで放ったらかしにしていた娘マリーに突然会うことをためらい、彼女をこっそり観察する。

[……] je me suis proposé également d'acheter des

jumelles. Jusqu'ici les décrets de Marie me sont demeurés impénétrables ; quant aux lorgnettes, j'ai craint d'avoir l'air d'un cochon. Mais je pouvais m'asseoir là, appuyé au varech, jeter de temps en temps un regard sur Marie, [...] (p.65)¹⁹

僕は、オペラグラスのようなものを買う事も考えてみた。これまでのところ、マリーの心は僕には計りかねるままだった。オペラグラスについては、変質者に見える事を恐れた。だが、海藻にもたれてそこに座り、時々マリーに視線を投げかけることができた。[・・・]

さらに、彼女を観察していたある日、彼女と仲間の「かくれんぼune partie de cache-cache」に巻き込まれるような形になり、彼女にその存在を気づかれそうになりながらも子供達の様子を目で追って行く。勿論、彼自身、常に余所者として町の人々の視線を受ける立場にある。〈On riait en me regardant sous cape, guettant l'effet. (p.46)「(酒場の)みんなは、僕をそっと見ながら笑い、反応を窺っていた。〉また、町に住む若い女性達と「見る／見られる」関係を通して誘惑者を演じたりもする。〈Cette fois, Fouquet a senti dans son dos qu'on le regardait longuement. (p.108)「今度は、フーケは(彼女達に)背中をじっと見られているのを感じた。〉従って、その映画化に当たって、こうした原作における「見る／見られる」と「見られること」を強調した演出も可能であったはずである。

しかし、そのような演出は行われなかった。確かに、ストーリー全体としては、ほぼ原作通りなのであるが、この映画において我々は、特権的な「場」が存在していることに気がつく。それは、原作にはほとんど登場しない「階段」という「場」である。無論、欧米の建築物において階段は重要な空間を構成し、映画監督達もこれを頻繁にフィルムに収めて来たのは確かである。しかし、映画『冬の猿』においては、まるで階段のヴァリエーションを並べ立てるかの様に、様々な階段が繰り返し登場する。

映画の開始早々、岡の上に立つ酒場に向かってその店の女主人が長い階段を上ってくる。映画ではドイツ占領中のティグルヴィルから話が始まっている。店のカウンターにはカンタン＝ギャバンと飲み仲間のエノーがいる。そこへ空襲警報が鳴り、酒場の二階からドイツの将校達が慌てて階段を降りてくる。すなわち冒頭から、階段が異質なものを繋ぐ役割を担っている事に、観客は気づかされるのである。時が流れ、フーケ＝ベルモンドがやってくる。そのシーンでは、最初に、ホテルの二階にある自室の窓からカンタンがフーケを見下ろす。そして、階下に降りたカンタンがフーケを迎え、一緒に階段を上

がってホテルの部屋へ案内する。これが、二人の最初のツーショットシーンである。このホテルの階段を含め、海岸沿いの道路と浜辺を繋ぐ階段や、警察署の階段、最初に言及した岡の上の酒場への長い階段など、建物の内外を問わず、彼らは何度も階段を一緒に上り、そして下る。さらに、カンタンが妻のシュザンヌに禁酒を誓う場面、最初のマリー登場の場面、カンタンが禁酒を破る決意をする場面、花火の翌日にカンタンとフーケが戦没者追悼式典に遭遇する場面、そしてシュザンヌが朝帰りしたカンタンを迎える場面、こうした節目節目の場面がいずれも階段の途中に設定されているのである。それぞれの場面への詳細な言及を行う余裕は無いが、階段とは異なる空間を繋ぐ構造物であり、それぞれの階段が象徴的に使われている事は容易に理解できるだろう。カンタンとフーケ(あるいはギャバンとベルモンド)に限れば、彼らは元々違う空間に属していたが、共に階段の上り下りを繰り返すことによって、次第に心を通わせて行く。そして花火と共に打ち上げた後も、一緒に浜辺から階段を上ってホテルへと帰ってくるのだが、そのホテルではマリーとシュザンヌが彼らを待っている。最後の階段を上るのはカンタン一人である。彼は一夜の夢から覚めて、元の居場所に戻って行き、フーケはマリーと共に階下に残される。象徴的な意味に於いて、彼らは、階段を通じて出会い、そしてすれ違って行くのである。

さらに映像面から考えると、階段の存在は画面に上下のアングルを導入する事になる。元々ティグルヴィルの町自体が海岸沿いの丘にそって広がる町である為、俯瞰ショットが何度も登場する。そして、映画の最初には空襲シーンがあり、ギャバンが空を見上げる仰角のシーンが何度も出てくる。そうした要素に加えて、「階段」が室内や屋外の俯瞰・仰角のアングルを反復させる。こうして、原作に特徴的だった「見る／見られる」関係は、映画においてはただの「切り返し」ではなく、上下のアングルを伴った視線の動きへと重心がずらされて行く。そしてクライマックスでは、町の中に居る人々の頭上で、つまり町の建物の上空で花火が始まる。人々は通りに出て来て花火を見上げ、海岸沿いの道の方へと走り出す。そして浜辺を走り回るカンタン達を見下ろすと同時に、彼らが打ち上げる花火を見上げる。こうして、上下のアングルが多用される映像面の特徴とその内容が一貫性を持ってクライマックスシーンを形成するのである。その上で、ラストシーンには、それまでとは全く異なる長い移動撮影が効果的に使われている。先に述べた様に、画面上に階段が現れる最後の場面であるホテルのシーンで、カンタンとフーケは別の階に分かれる。すなわち二人の進むべき道は異なるということになろう。カンタンは、フーケとマリーをパリに送る途中、父親の墓参りを

する為にリジューで二人と別れ、列車を降りる。ラストシーンは人気の無いリジューの駅のホームである。原作では、カンタンがフーケに「また戻ってこい」と声を上げて列車を追うのだが、映画ではカンタンは一人静かにベンチに座っており、カメラはそれを列車の窓からのフーケの目線ショットで、カンタンが小さく遠ざかって行くまで捉え続ける。

このようにして、一つ間違えれば人生と酒をめぐる酔いどれ話に堕しかねない題材を、家族の危機とその再生への希望という枠に押しとどめ、むしろ世代を異にする男達が互いに心を通わせるといふ主題に焦点を絞って、映像的にも一貫性を持たせたのが映画版『冬の猿』なのである。ヴェルヌイユは、小説にある程度忠実でありながら、映画ならではの形でこれを表現し得たと言えよう。

ところで、この映画のロケーション撮影はドーヴィルで行われた。4年後の1966年、同じドーヴィルを舞台とする当時29歳のクロード・ルルーシュ監督作品『男と女』が大ヒットし、カンヌ映画祭グランプリを獲得する。この映画もまた、家族の崩壊、子供を寄宿舎に預けて人生を模索する親たち、そして家族再生の予感、といったテーマをストーリーに織り込んだ映画である。『男と女』のラストシーンは、アヌーク・エーメが降り立ったパリ・サンラザールの駅だったが、それはフーケ＝ベルモンドとその娘を乗せた列車の終着駅でもあった。そして『八日目』におけるアリー＝オートゥイユの家族の物語には、『男と女』からのこだまも感じ取れる。父親に会いに来た子供達が、父親に会えずに列車に乗って駅を離れるシーンや、都会と海辺の町を何度も車で往復するシーンなどがそれである。『八日目』では、ほぼすべてのシーンにおいて、それがどこでの出来事なのかという指標が無い。先に述べた駅の列車案内板に「オステンテ」（フランス国境に近いベルギーの海辺の町である）の文字が一瞬だけ見えるが、そこが娘達の住む家のある場所かどうかは判然としない。いずれにしても我々が目にするのは、イギリス海峡に面した海辺の風景である。フランス・ベルギー国境には、ヴェルヌイユ＝ベルモンドコンビの映画『ダンケルク』（1964）の舞台となった海岸もある。そして『大人は判ってくれない』のラストシーンがノルマンディの浜辺であったことも付け加えておこう。このような意味において『八日目』の海辺は、それがどこだとは明示されていないために、かえってフランス映画史の重層的な記憶と結びつけられている。その上で、ドルマルが引用して映画の中心に据えたのがあの花火のシーンなのであった。

我々が辿って来た考察をまとめると、『冬の猿』という映画は、ハリウッドのスタジオシステムの崩壊やフランスに於ける製作体制の変化を陰画のように反映すると

ともに、何と言ってもギャバンに象徴される古いフランス映画とヌヴェール・ヴァーグの世代がすれ違ったことを、「階段」において映画そのものが表象している作品であった。また、ノルマンディを舞台に万聖節が描かれたことで、歴史的であると共に普遍的な生と死の交錯を示していた。さらに家族の危機と再生の物語として、その残響はその後の映画にも広がって行った。我々は、これらのことを、『八日目』における引用に導かれて見ることができたのである。

5 おわりに代えて

最後に、我々の考察に含まれていたもう一つの主題を瞥見してとりあえずの終わりとしたい。それは、「娘を家族のもとへ帰し、残される男」というものである。この主題の持つ意味や解釈は映画個々の問題でもあるため、稿を改める必要があるだろう。しかし、ハリウッド映画において、このテーマの代表としてすぐに挙げられるのはジョン・フォードの『搜索者』（1956）であろう。主人公イーサン（ジョン・ウェイン）は、一家の最後の生き残りであった娘を家に連れ帰る。しかし、そこは彼自身の家ではないため、彼がその家に入ることを思いとどまる所でラストシーンを迎える。娘を父親フーケの元に帰し、一人駅のベンチに残されるカンタン＝ギャバンも同様である。そして『八日目』では、構図は逆転しているが、父親アリーが娘の所へ戻ったのを一人見つめるジョルジュの姿がある。さらに、異星人達の攻撃にさらされながらも娘を元妻に届ける男（トム・クルーズ）を描いたスピルバーグの『宇宙戦争』（2005）もこれに続く事になるだろう。『冬の猿』と『八日目』は、フランス語による映画であり、フランス映画史という文脈によって繋がっていることは確かであるが、別の文脈においては一国の映画史に収まらない主題を持つことも明らかである。我々は再び、これらの映画を、映画というメディアそのものの多重決定的な在り方の中に送り返さなければならない。それぞれの国においてそれぞれの映画史が存在することは事実であるが、本質的に一国の映画史ないし映画文化に閉じこもって作品や作家を語る事は、極めて困難であるだろう。各国の映画製作が—例えば『潜水服』の様に—ますますグローバル化を続けることは別の意味で、我々は改めてそのことを思うのである。

【注】

- 1 監督を始め、カメラマン、脚本家など多くのスタッフがアメリカ人であるが、原作者、出演者はフランス人であり、フランス語によってフランスで撮影された。
- 2 グザビエ・グレフは、日仏共同事業「クロードル講座」の為のテキストの中で、この製作資金前貸し制度 *avances sur re-*

- cettesに言及し、トリュフォーやシャブロール、ドゥミたちが映画監督としての仕事の開始時から、この制度の恩恵に浴した事を改めて指摘している。(グザビエ・グリフェ『フランスの文化政策』、垣内恵美子監訳、水曜社、2007)
- 3 ジャン・ギャバンは単に大スターであっただけではない。Jean-Michel FRODON は、*Projection nationale cinéma et nation*, Editions Odile Jacob, 1998 において「両大戦間において、もしフランスを一つの身体が体现するとしたら、それはまさにジャン・ギャバンの身体である。ギャバンはスクリーン上で、フランス人というものに、一つの顔、声、しぐさ、そして一つの「運命」さえ与えたのである。」と書いている。
- 4 André BRUNELIN, *GABIN*, Robert Laffont, 1987, p.456.
- 5 例えば、MGM の製作映画本数で見た場合、51年には41本であったものが、61年にはおよそその半数の21本に激減している。(上島春彦、遠山純生『60's New Cinema 60年代アメリカ映画』、E/M Books vol.9, スクエア・マガジン・ジャパン, 2001, pp.130-131)
- 6 例えば Robert SKLAR は、*Movie-Made America - A Cultural History of American Movies - (revised and up date)*, Vintage Books Edition, 1994において、この間の状況説明に一章(16 The Disappearing Audience and the Television Crisis)を割り、いわゆる「パラマウント訴訟」やテレビの影響などによってハリウッドの観客動員数が減少する様子を詳述すると共に、60年代初頭において、映画が他のエンターテイメントとの相対評価において、大きく後退していたことを指摘している。
- そうした中で、50年代にはワイドスクリーンや3D映画などの技術的工夫が行われたことは良く知られているが、我々の文脈において興味深いのは「アート・シアター」や「アート・ハウス」と呼ばれた、主にヨーロッパの映画を輸入・紹介する映画館の流行であろう。フランス映画で言えば、30年代にジャン・ルノワール監督によって撮られたギャバン出演の『大いなる幻影』(1937)が広く紹介されたのも50年代のことである。大まかに言えば、50年代を通じたスタジオシステムの緩慢なる崩壊過程において、隙間産業として成立した「アート・ハウス」や、海外の作品を紹介してそれなりの地位を確立した独立プロダクションが、アメリカ映画産業において新たな観客層の掘り起こしの役割を果たし、海外の映画をアメリカに紹介することにも貢献したのである。この点については同書 pp.293-294, および内藤篤『ハリウッド・パワーゲーム—アメリカ映画産業の「法と経済」』、TBSブリタニカ, 1991, p.196などを参照されたい。
- 7 プリュヌランは、これらのスタッフ雇用の件がMGMとの契約に含まれていたことを強調している。(André BRUNELIN, *Op.cit.*, pp.456-457)
- 8 田山力哉は、『世界の映画作家29 フランス映画史』、キネマ旬報社、1979の中で、ヴェルヌイユについて「生っ粋の商業監督」(p.211)という表現を用いている。
- 9 Roger VIGNAUD, *Henri Verneuil Les plus grands succès du cinéma*, Autres Temps, 2008.
- 10 *Ibid.*, p.138.
- 11 *Ibid.*, p.138.
- 12 *Ibid.*, p.139.
- 13 「日本ダウン症ネットワーク」サイト内『八日目』のページに於ける監督インタビューより (<http://jdsn.ac.affrc.go.jp/8days/> 2009年11月8日現在) 括弧内の補足は本稿執筆者。
- 14 バーバラ・ウォーカー『神話・伝承事典』山下主一郎他訳、大修館書店、1988、「Halloween」の項目による。また、ジョルジュ・ビドー・ド・リール『フランス文化誌事典』、堀田郷弘・野池恵子訳、原書房、1996では、エジプトの祖先供養の習慣が、キリスト教によって現在の形になったとの指摘がされているが、いずれにしても、キリスト教にとって異教的な風習であったものを取り込む形で11月1日あるいは2日に亡き人々を追悼する風習がフランスに定着したものであろう。原作ではカンタン達の花火は万聖節の夜に上げられるが、映画では10月31日へとずらされている。
- 15 この共演が決まった当初、当然の如くベルモンドは「怖じ気付いて死にそうだった」と告白しているが、スポーツの話題などをきっかけに、ギャバンには息子の様にかわいがられたと言われている。(Gilles DURIEUX, *Belmondo, le cherche midi*, 2009, p.147.) またその様子は、プリユヌランによっても証言されている。(André BRUNELIN, *Op.cit.*, pp.486-493)
- 16 ピエール・マイヨは *Les fiancés de Marianne*, Les éditions du CERF, 1996 (邦訳『フランス映画の社会史 マリアヌのフィアンセたち』、中山裕史、中山信子訳、日本経済評論社、2008)の中で、1959年から1968年のフランスを「アメリカ熱とフランスの解体」という名の下に捉え、それまでのフランス的伝統と断絶したヒーローとして、ベルモンドとドロンを挙げています。そして、この時期のギャバンの復活にも言及しているが、先の二人が同じ監督の下でギャバンと共演した事には触れていない。マイヨにおいては、ベルモンドやドロンの登場は、フランス社会史における「断絶」という側面が強調されて捉えられている。
- 17 VIGNAUD, *Op.cit.*, p.139.
- 18 *Ibid.*, p.142.
- 19 小説『冬の猿』の原文の引用には、Antoine BLONDIN, *Un Singe en hiver*, Table Ronde, (Collection Folio), 1959を用い、本文中ではページ数のみを付した。