

# 秘められた声，受け継がれる人生

——ジャン・グレミヨン『ある女の愛』における  
映画の活喩法——

Secret Voices, Chained Lives: Cinematic Prosopopeia  
in Jean Grémillon's *The Love of a Woman*

新 田 孝 行

## 要 旨

ジャン・グレミヨンの『ある女の愛』(*L'Amour d'une femme*, 1953年)は仏伊合作映画として製作された。物語の中盤で亡くなる老学校教師の埋葬の場面で、弔辞(oration funébre)を読む司祭を演じるのはイタリア人俳優パオロ・ストッパだが、そのフランス語吹き替えは監督自身が行った。俳優経験のないグレミヨンだが、自作のドキュメンタリー映画では常に朗読を担当しており、その延長で劇映画の吹き替えも引き受けたと考えられる。弔辞の場面は本作において話の流れから逸脱したドキュメンタリー性を帯びており、グレミヨンの声によって読まれる弔辞は、フィクションの台詞であると同時に、教師役の女優ギャビー・モルレーが本作や過去作で演じてきたような女性たちに向けられた、彼の個人的メッセージとして受け取ることもできる。弔辞が依拠する頓呼法は、その場にはいない人物に語りかけることでその人物があたかもそこにいるかのようなレトリック、すなわち活喩法を生じさせる。グレミヨンの映画の活喩法は死者となった人物の身代わりとして別の登場人物を差し出す。両者の間の人生の継承が彼の作品の秘められたテーマである。

## キーワード

ジャン・グレミヨン，フランス映画，声，女優，レトリック

## はじめに

映画史において、一人の人間の葬儀や埋葬を描いた作品は数限りない。それが名作のとりわけ感動的なシーンとして、多くの映画ファンに鮮明に記憶されていることも少なくないだろう。しかし、亡くなった人物を埋葬する弔いの言葉が、登場人物ではなく、監督自身の声によって朗読される、そんな劇映画は他にあるだろうか。

フランスの映画監督ジャン・グレミヨン最後の劇映画『ある女の愛』(*L'Amour d'une femme*, 1953年)は、フランス・ブルターニュ地方の沖合に浮かぶウエサン島を舞台に、互いに惹かれ合いながらも結ばれない、一組の男女の心のすれ違いを描いた恋愛メロドラマである。島の病院の新しい医師として若い女性マリー(ミシュリーヌ・ブレル)がやってくる。彼女は、建築工事の現場監督として滞在中のアンドレ(マッシモ・ジロッチェ)と出会い、恋に落ちる。アンドレはマリーにプロポーズする。しかし、結婚後は仕事を辞め家庭に入るよう望むアンドレをマリーは最終的に拒否し、独りで島に留まることを決意する。

『ある女の愛』において埋葬されるのは、孤島に赴任したマリーが出会う老学校教師ジェルメーヌ(ギャビー・モルレー)である。彼女は長年島の子どもたちの教育に身を捧げてきた、いわゆるオールドミスである。アンドレと付き合い始めたマリーが仕事を疎かにするのを危惧するジェルメーヌは、自らの教員人生を誇りつつ、女性が働くことの尊さをマリーに論ずるが、退職を目前にして教会で倒れ、急死する。その埋葬の場面で教会の司祭が故人に送る弔辞(*oraison funébre*)——カトリックの儀式に関する言葉の訳語としてはあまりふさわしくないが、定訳もなく、別の言い方も難しいので、本稿ではこう呼ぶことにする——は、画面上は司祭役のイタリア人俳優パオロ・ストッパが語っているのだが、フランスで公開されたフラ

ンス語のヴァージョン——本作はフランスとイタリアの合作映画として製作された。ジロッティヤストッパといったイタリア人俳優が出演しているのはこうした事情による——では、その声は監督のグレミヨン自身によって吹き替えられている。映画監督の自作自演も、あるいは監督自身が語り手を務める作品——例えばギトリ、ウエルズ、ゴダール——も珍しくないとはいえ、このような形でこっそり——公開当時大多数のフランス人観客はこの事実を知らない——声だけの出演を果たすのは異例である。

本稿は弔辞の場面について、三つの視点から検討する。まず、『ある女の愛』の製作に到る背景として第二次世界大戦後のヨーロッパにおける合作映画の流行に触れ、そのなかでも有名な「ドン・カミロ」シリーズと本作との関連を示したうえで、グレミヨンが自ら吹き替えを担当するようになった事情を彼の経歴、特に、戦後に製作された自作のドキュメンタリーでコメントリーの朗読もしていたことを踏まえつつ推測する。次いで、『ある女の愛』における弔辞を、それを読み上げるグレミヨンからの個人的なメッセージとして解釈する。この点に関して監督は語っていないのでやはり推測になるが、本作はグレミヨンが初めて脚本を担当した劇映画であること、したがって弔辞も彼自身の文章であること、そして、ジェルメーヌ役のギャビー・モルレーの女優像、特に第二次世界大戦中に形成された彼女のイメージを考慮すれば、決して的外れな解釈ではない。最後に、弔辞というテキストが頓呼法 (apostrophe) や活喩法 (prosopopeia) といったレトリックに依拠することを指摘しつつ、『ある女の愛』の弔辞場面の演出を映画的な活喩法の試みとして分析する。

## 一. 秘められた声——吹き替えと朗読

### 1 合作映画という製作形態——バオロ・ストッパと「ドン・カミロ」シリーズ

フランスとイタリアの合作映画のフランス語版で、イタリア人の俳優の台詞のフランス語吹き替えを、フランス人のプロの俳優、あるいは声優ではなく、フランス人である監督自らが行う。なぜそのようなことが起こったのか。まず、これを可能にした背景として、戦後の「合作映画」という製作形態について触れておこう。

フランス映画史を振り返るならば、トーキー初期の1930年代初頭には、主にドイツとの間で、同じ脚本に基づく同じ作品を、異なる二つの言語で製作する慣習があった。その場合、同じスタッフと同じスタジオで、話す言葉の違う俳優たちからなる二つのチームによって撮影が行われる。演出は、両方を同じ監督が行う場合もあれば、それぞれの国の監督二人が別々に演出することもあった。グレミヨンは1935年に、ドイツの映画会社ウーファの敏腕プロデューサー、ラオール・プロカンの依頼で、オペレッタ映画『*Königswalzer*』（監督はヘルベルト・マリッシュ）のフランス語ヴァージョン『*Valse royale*』をベルリンのスタジオで演出した経験がある。

二国間で行われるこのような映画製作は、第二次世界大戦前夜の政治的緊張もあって1930年代後半には途絶える。しかし戦後になると、いわゆる合作映画がヨーロッパで盛んにつくられるようになる。各国の出資者から豊富な予算を集め、かつ国際的に幅広い観客を獲得できることがその理由である。ハリウッド映画への対抗意識もあった。

戦後ヨーロッパの合作映画では、それぞれの国のスターが自国の言葉で話すのだが、観客にとって外国語になる場合——例えば、フランス語版でイタリア人俳優がイタリア語で喋る箇所——は、外国映画同様、観客と同

じ国の俳優によって吹き替えられるのが一般的だった。例えば、『ある女の愛』のアンドレ役マッシモ・ジロッティは、フランス語を練習したものの、結局フランス人俳優クロード・ベルトランによって吹き替えられている。この吹き替えは批評家に酷評され、興行的にも本作が失敗した原因の一つとなった<sup>1)</sup>。

とりわけ商業的な成功を取めた合作映画として、イタリアの田舎町を舞台に、幼馴染である共産党の町長ベッポネ（イタリア人俳優ジーノ・チェルヴィ）とカトリックの司祭ドン・カミロ（フランス人俳優フェルナンデル）の遣り取りを、当時の冷戦状況を背景にコミカルに描いた「ドン・カミロ」シリーズがある。仏伊合作映画として1952年に第一作『陽気なドン・カミロ』（*Le Petit monde de Don Camillo*）が製作され、1972年の『*Don Camillo et les contestataires*』まで、合計6本がつけられた（ただし最終作で主役を演じてきた二人の俳優は降板した）。『陽気なドン・カミロ』とそれに続く『ドン・カミロ頑張る』（*Le Retour de Don Camillo*, 1953年）——シリーズ中この最初の2本はジュリアン・デュヴィヴィエが監督している——に出演したのが、『ある女の愛』でグレミヨン自身によってフランス語に吹き替えられる司祭を演じたバオロ・ストッパ（1906-1988）である。

舞台出身のストッパは1930年代に映画デビューし、戦後はヴィットリオ・デ・シーカ監督『ミラノの奇蹟』（*Miracolo a Milano*, 1951年）、ルキノ・ヴィスコンティ監督『若者のすべて』（*Rocco e i suoi fratelli*, 1960年）や『山猫』（*Il Gattopardo*, 1963年）といった名作に出演、晩年はテレビ俳優として茶の間の人気を得た。興味深いことに、ストッパはハリウッド映画のイタリア語版の吹き替え声優として、その声をイタリア人観客によく知られる存在でもあった。

『ある女の愛』が撮影された1953年当時、ストッパはすでに数多くの映画に出演していたヴェテランであり、小さい役柄——出番は弔辞を語る場

面以外にない——ながら、仏伊合作映画にイタリア側から出演するにふさわしい、ある程度名の通った俳優であったことは間違いない。直前に出演した『ドン・カミロ頑張る』では、主人公である司祭ドン・カミロの仇敵である元ファシストを演じていたが、同じ俳優が『ある女の愛』では司祭を演じているというのが皮肉である。また、ストッパはグレミヨンと顔がどこことなく似ているようにも思われる（ネット上で検索して御判断いただきたい）。

指摘しておきたいのは、『陽気なドン・カミロ』で評判となった、ある趣向である。それは教会の祭壇のイエス像がドン・カミロに語りかけるというもので、もちろん笑わせる場面なのだが——ちなみに、その声はフランス語版ではサイレント時代から活躍する俳優ジャン・ドゥビュクールがノンクレジットで担当している——、『ある女の愛』と比較すると興味深い。「神の声」を「吹き替え」、画面外から響かせるというアイデアを、本作を撮影する前のグレミヨンは知っていたはずである。司祭の弔辞を吹き替えるという試みは、確かに合作映画の必然として課せられたものであり、グレミヨンはそれを逆手にとって自らの表現に利用したというのが本稿の仮説である。そこには、「ドン・カミロ」シリーズで評判となった戯画的シーンのパロディという側面があったかもしれない。

## 2 朗読者グレミヨン——芸術的表現としてのナレーション

それでは、『ある女の愛』における弔辞の吹き替えを、通例通りプロのフランス人俳優を使わず、なぜグレミヨンが行ったのか。まず、彼自身は演技経験がない。20歳の時音楽家を志し故郷のブルターニュからパリに上京したグレミヨンは、演劇にも興味を抱き、1920年代にモンマルトルにある劇場、アトリエ座に出入りし、ここを本拠地として演劇改革運動を推し進めていたシャルル・デュランの知遇を得る。この名優を主演に迎え

グレミヨンはサイレント時代の代表作『マルドーン』(Maldone, 1927)を撮った。その後も戦後に到るまで劇場に足を運び、新人俳優を発掘して自作の重要な役に抜擢した。『白い足』(Pattes blanches, 1949年)に出演したミシェル・ブーケやアルレット・トマはそうやってグレミヨンに見出された若手の役者たちである。彼自身の著作からも演技に対する強い関心が窺えるし<sup>2)</sup>、実際卓越した演技指導者でもあったことはその監督作が証明している。それでもグレミヨン本人は、同時代のジャン・ルノワールやサッシャ・ギトリのように自作に出演するという事だけはなかった。

その一方で、グレミヨンは自他ともに認める優れた朗読者、ナレーターだった。戦後、劇映画を撮る機会に恵まれなかった彼は、数多くの短編ドキュメンタリーを製作している。そのほとんどの作品で音楽の作曲や編曲、選曲を担当し、コメントリーを執筆し、かつ、書くだけでなくそれを自分で朗読しているのがグレミヨン本人なのである<sup>3)</sup>。グレミヨンの専門家で批評家のフィリップ・ロジェールは、彼の映画の音響的 (sonore) 側面——ロジェールによれば、グレミヨンの映画では人間の声もノイズも音楽も入り混じって独特の音響世界が構成される——について考察した論文で、グレミヨンの朗読に関して次のように述べている。

グレミヨンによる「朗読する声」は映画の声の多様な性質を明らかにするものである。その性質は、複雑ではあるが相補的と見なすべき諸々の差異の二元論としてまとめることができる。それはまず、語り／歌の組み合わせである。グレミヨンが朗読者の声を発する時、彼は語りと歌をあえて混ぜ合わせたような、「フランス風」の音楽的な処理によって行う。グレミヨンの映画は、他の何にも増して、彼の母国語に固有の声の芸術に関する個人的な省察なのである<sup>4)</sup>。

柔らかな声によって為されるグレミヨンの朗読を実際に聴けば、ロジェールがここで述べていることは素直に理解されるだろう。確かにそれは、生真面目なアナウンサーのそれとは異なる、語りでもあり歌でもあるような、一種独特のナレーションである。ロジェールはそれをドイツ流のシュプレヒゲザング (Sprechgesang) の影に隠れた、19世紀から20世紀への転換期のフランス音楽——現実派シャンソンにもフランス歌曲にも見られる——に特徴的な「声の芸術」に属するものとしている<sup>5)</sup>。

いずれにせよ、グレミヨンが朗読を自らの芸術的表現の一部と考えていた。『ある女の愛』で彼自身が吹き替えを行ったのは、プロの俳優を雇わずに済むという現実的な理由もあったのかもしれない。しかし重要なのは、その台詞が一方的に読み上げられる弔辞だという点である。それは、グレミヨンが本作における弔辞を一人の登場人物の台詞ではなく、ドキュメンタリーにおけるコメントリーのようなものとして考えていたこと、さらに言えば、弔辞の場面が、劇映画の進行から逸脱したドキュメンタリーの性格をもつことを示唆する。そこにグレミヨンは自らの個人的メッセージを託したのではないだろうか。

## 二. 脚本と引用——弔辞のテキストとコンテクスト

『ある女の愛』において朗読者グレミヨンによって吹き替えられた司祭の弔辞を、監督グレミヨンからの密かなメッセージとする解釈を、映画理論家でグレミヨンに関する最初の評伝を書いたアンリ・アジェルは「単純」で、「作品を貧しくする」と否定している<sup>6)</sup>。それでも、監督自ら俳優の声を吹き替える特異さはそこに何らかの意図を見て取るのに十分と言える。さらにもう二つの観点、すなわちテキストとコンテクスト、双方の観点からアジェルの意見に反論を加えることができる。弔辞を、というより脚本全体をグレミヨンが書いていること、そして、このシーンで弔われ

ている女性を演じているのがギャビー・モルレーだということである。順を追って説明しよう。

### 1 脚本家グレミヨン——新たな作風の子感

実は、グレミヨンが完成させたすべての劇映画のなかで、彼自身がオリジナルの脚本を書いた最初にして最後の作品が『ある女の愛』である。厳密には、ルネ・ウィーラーとルネ・ファレとの共作となっているが、経験豊かな二人の脚本家はグレミヨンのサポート役だったと思われる。彼の名前が監督以外に脚本家としてクレジットされた作品としては、他に『*Pattes de mouche*』（1936年）がある（ロジェ・ヴィトラックとの共同脚本）。これはヴィクトリアン・サルドウの戯曲を映画化したfilm de commande、すなわち「注文映画」であり、グレミヨンの積極的な関与は認めがたい。トーキー以後のグレミヨン映画の脚本や会話は、シャルル・スパークやジャック・プレヴェール、アルベール・ヴァランタンといった、当代きっての名脚本家がずっと担当してきたが、結果的に遺作となった『ある女の愛』のためにグレミヨンは初めて自ら物語を構想し、人物を創造し、俳優たちの台詞を書いたのだった。

自ら脚本を執筆したことは演出にも影響を与えることになった。その端的な例を紹介しよう。アンドレにしつこく迫られ、マリーが彼と付き合い始めてからのシークエンスである。少し長くなるが、問題の弔辞の場面への伏線でもあるのでお付き合いいただきたい。

町の広場でマリーを待つアンドレ。それをジェルメーヌが教室の窓越しに眺めている。マリーが現れる。やれやれといった面持ちのジェルメーヌ。教室の黒板には「青春は人生の春である」と書かれている。文法の授業の例文——文字には下線が引いてあり、「直説法」という説明がある——だが、言うまでもなくそれは付き合い始めた若い男女への注釈と読め

る。同時に、「青春」をとくに過ぎた老教師の人生をアイロニックに喚起する。ジェルメーヌにも「青春」はあり、恋人もいたかもしれない。しかし彼女は「青春」を犠牲にし、大勢の子どもを育てる仕事に励んできた。アンドレとマリーの様子を映画の観客のように眺めるジェルメーヌの視線には、自分には叶わなかった、あるいは自分があえてあきらめた個人的な幸せに対する憧れも読み取れる。

続いて、学校を訪れたマリーがジェルメーヌと会い、話をする場面。校庭では元気よく子どもたちが遊んでいる。「この子たちは私が死んでも私のことを覚えていてくれるでしょう」、「一人の男性があのような大家族を私に与えてくれたと思いますか」と語るジェルメーヌ。授業の開始を告げる鐘が鳴る。生徒たちは整列して校舎に戻っていく。ジェルメーヌが画面奥から手前にいるマリーに手を振る。それは私たち観客への最後の挨拶のようでもある。

場面は変わって教会の内部。日曜のミサが行われている。島の民族衣装を着た女性たちに交じってジェルメーヌが祈りを捧げている。その最中に彼女の体調に異変が生じる。よろめきながら外に出てふらふらと歩くジェルメーヌは、墓地の手前まで辿り着いて遂に事切れる。倒れる瞬間に、まるで一卷の終わりを告げるかのように鐘が鳴り、修道女たちがうづくまる老教師の許に駆け寄る。この一連のシークエンスは台詞もなく、ジェルメーヌが屋外に出てから倒れこむまではワンカットの長回しが続く。そのドキュメンタリー性格は、彼女に捧げられる弔辞の場面のそれに呼応する。

突然女性のけたたましい笑い声が響き、場面が変わる。声の主は、アンドレとのデートの最中のマリーだった。幸せの絶頂にある彼女の笑い声は、ジェルメーヌの身の上に起こっていることと鋭い対比を成すだけでなく、恋愛ではなく仕事を選んだジェルメーヌの人生に対する哄笑にさえ聞

こえる。恋人たちの関係は、アンドレがプロポーズし、マリーに仕事を辞めることを当然のように要求する段になって一変する。そして吊鐘が鳴る。もう医者への助けが必要なくなったと皮肉るアンドレ。それでもマリーは去る。

マリーは学校を訪れ、ジェルメーヌが亡くなったことを知る。カメラは教師を失った学校の、がらんとした教室を捉える。一枚の写真が映し出される。生徒たちに囲まれた若きジェルメーヌが写っている。その下には「教師になった最初の年の記念に」と書かれている。それを見つめる、教師になった最初の年を迎えるマリー。

続いてジェルメーヌの埋葬の場面。参列者の島民たちはその多くが彼女の教え子である。しかし、マリーは彼らのうち誰一人として恩師の死を悲しんでいないことを察知し、不安を覚える。亡くなくても自分を覚えていてくれると誇らしげに語った老教師の期待は無残にも裏切られた。残酷さに追い打ちをかけるのが、ジェルメーヌが特にかわいがっていた少年と少女の会話である。「elle est morte?」、すなわち「彼女は死んだの?」と尋ねる台詞に、観客は当然二人がジェルメーヌのことを話していると思う。しかし、「彼女elle」とはジェルメーヌではなく、二人が世話をしていた雌の子羊なのである。子どもたちは、亡くなってしまった先生より、怪我をした羊のことで頭が一杯なのだ<sup>7)</sup>。

以上、マリーとジェルメーヌの対話からジェルメーヌの死、その埋葬に到る場面を駆け足で見えてきた。脚本や台詞、画面連鎖、演出といった映画の様々なレベルで方向性として一貫するのは、ジェルメーヌの死を悲劇的かつ残酷に描こうとする固い意志である。グレミヨンが自ら脚本を書くことによって実現したかったのは、『曳き船』(Remorques, 1939-41年)に代表される従来の曖昧で暗示的な作風とは異なる、平板さや陳腐さを恐れない、突き放した残酷さだったように思われる。この場面以外でもグレミヨ

ン自身による本作の脚本は、例えばプレヴェール流の華麗な台詞回しとは対照的とも言える即物的な表現が多く、端的に良い脚本ではないかもしれない。しかし、まさにその点にグレミヨンの新境地が垣間見える。もっとも、本作の6年後に58歳の若さで他界する監督に、この新しい可能性をさらに発展させる機会は与えられなかった。

## 2 弔辞——劇中劇としてのドキュメンタリー？

ジェルメーヌの死から埋葬に到る過程が突き放した残酷さによって描出された後、問題の弔辞が始まる。まず注目すべきはその長さである。それまでの短い台詞の遣り取りのリズムを中断し、1分近く演説が続く。それはある意味で、劇映画に挿入された劇中劇的ドキュメンタリーとさえ言える。

弔辞の内容は以下のようなものである。全文を日本語に訳出する。

生きる喜び、妻となり母となる喜び、そのすべてをジェルメーヌ・ブラン、あなたはあきらめ、あなた自身のではない子どもたちのために身を捧げました。あなたが愛したこの子どもたちは一人として同じ子どもではありませんでした。彼らはあなたの心を通り過ぎていきました。あなたの心は受け容れましたが、彼らをそこに留めておくことはできませんでした。その無理解にどれほど苦しんだことでしょうか。しかし、あなたは狭き門を、聖人たちが孤独に歩む荒涼とした果てなき道を選んだのでした。道のあざみにあなたは傷つきました。擦り剥き、血を流したあなたの魂は今、主の前にあります。遂に辿り着いたのです。しかし、このあざみの生える道だけが天国に通じているのではありません。他の様々な道もあるのです。キリスト者であっても道端に咲く花や果実を摘み取ることはできるのです。この大地に咲く花

の果実をただ味わってもよいのです。なぜならあなたにそれを用意したのは主御自身なのですから。それでも広大な平原に墮ちた一粒の麦は、天に届かんと虚しく跳躍する孤独なポプラの木を羨んではいけません。無数の麦のなかの一粒であれ。命の種であれ<sup>8)</sup>。

『ヨハネ伝』 第12章24節にあるイエスの言葉、「一粒の麦もし地に墮ちて死なずば、ただ一つにてあらん、死なば多くの実を結ぶべし」を参照して終わるこの弔辞は、グレミヨンが自ら書いたテキストである。教育への献身的な努力を讃え、報われない苦難を慮りつつ、個人的な幸福の追求——「他の様々な道」——を拒否した彼女の人生に対する慰めを表明する。歌いつつ語るようなグレミヨンの朗読は、彼のドキュメンタリーにおけるそれと変わらない。温かく穏やかな調子は、その直前で死者に対する周囲の冷たい仕打ちが半ば誇張されていたがゆえに、より一層の慈愛を感じさせずにはおかない。

ところで、この弔辞をフィクションの一場面を超えた、グレミヨン自身の文字通りの肉声と解釈するならば、その言葉が捧げられている対象もジェルメヌという登場人物には限られないだろう。このシーンのドキュメンタリー的性格はフィクションを宙づりにし、役柄ではなく、女優＝女性その人の身体性を浮上させ、観客に、ジェルメヌ役の女優の映画の記憶を想起させる。ジェルメヌへの言葉は、彼女を演ずる女優が過去に演じた女性たちに向けられた言葉としても受け留めることができるだろう。そのような観点からすれば、ジェルメヌ役のギャビー・モルレーは出来すぎとも言えるほどのキャスティングである。彼女は一体どのような女優だったのか。

### 3 ギャビー・モルレーという「母」——『青いヴェール』について

ギャビー・モルレー（1893-1964）は舞台出身で、1910年代から映画界でも活躍。演劇ではブールヴァール劇、映画ではその映画化作品（例えば、アラン・レネによってリメイクされた『Mélo』、パウル・ツインナー監督、1932年）に数多く出演した。1930年代は映画スター（『かりそめの幸福 *Le Bonheur*』、マルセル・レルビエ監督、1934年）や有閑マダム（『*La Peur (Vertige d'un soir)*』、ヴィクトル・トゥルジャンスキ監督、1936年。『カドリユ *Quadrille*』、サッシヤ・ギトリ監督、1937年）など、気位の高い上流階級の女性を演じることが多かったが、1940年代に入ると、中年に近づいたこともあって次第に包容力のある母親役を演じ始める。これは同時代の、すなわち占領期フランス映画の傾向に即した変更でもあった。

ノエル・バーチとジュヌヴィエーヴ・セリエの共著『フランス映画の奇妙な性戦争』が明らかにしたように、ドイツ占領期のフランス映画は、事実上の敗北という屈辱を許したフランス人男性の男性性の危機を背景に女性の自立や欲望を描くフェミニズム的側面をもっていた。これを最もよく体现する女優が、『ある女の愛』でマリーを演じたミシュリーヌ・プレールである（例えば『*Félicie Nanteuil*』、マルク・アレグレ監督、1942年。『偽れる装い *Falbalas*』、ジャック・ベッケル監督、1944年）。しかし同時に女性たち、特に母親たちが強いられる自己犠牲を美化する傾向も見られた<sup>9)</sup>。ヴィシー政権下の母性称揚イデオロギーを喧伝する映画、いわゆる「ペタン派メロドラマ」である。『「ペタン派メロドラマ」(mélo pétaniste) に登場する女たちは、苦しみながら己の欲望に打ち勝ち、母性に目覚め、最後には聖母へと変貌するのである』<sup>10)</sup>。

ドイツ占領期のフランス映画でこのような女性を誰よりも印象的に演じたのがギャビー・モルレーにほかならない。バーチとセリエは皮肉を込めて「ペタニスムの女王」と呼んでいる<sup>11)</sup>。そんな彼女のイメージを決定

づけた作品が、1942年に製作され大ヒットしたメロドラマ『青いヴェール』(Le Voile bleu, ジャン・ステリ監督)である<sup>12)</sup>。モルレーが演じるのは、裕福な家庭の乳母として子どもたちとの出会いと別れを繰り返す戦争未亡人役である。『青いヴェール』と『ある女の愛』でモルレーが演じた役は、個人的な幸福を犠牲にし、他人の子どもたちの教育に奉仕する女性という点で完全に一致する。弔辞の冒頭、「生きる喜び、妻となり母となる喜び、そのすべてをジェルメヌ・ルブラン、あなたはあきらめ、あなた自身のではない子どもたちのために身を捧げました」という一節は、『青いヴェール』の乳母にも完全に当てはまる。グレミヨンは『青いヴェール』のギャビー・モルレーをいわば引用したのである<sup>13)</sup>。

『ある女の愛』でマリーに結婚を考えたことはなかったか尋ねられたジェルメヌは、教え子たちを見ながら、「一人の男性があのような大家族を私に与えてくれたと思いますか」と返す。この台詞もまた、『青いヴェール』の乳母が言ったとしても全く違和感はなかっただろう。ただし、モルレーが演じた二人の女性が迎える結末は正反対である。『青いヴェール』では、老いて孤独な生活を送っていたモルレーがクリスマス・パーティーに招かれ、成長した子どもたちやその子どもたち、いわば「孫たち」と対面する。彼らに囲まれ彼女は感極まる。このお涙頂戴的ハッピー・エンディングは、『ある女の愛』で同じ女優が迎える孤独な最期、それに続く埋葬の冷淡な雰囲気とあまりにも対照的である。

モルレーは戦後、『ある女の愛』に出演した前後も、平均的フランス人女性の母親役を演じ続けていたが<sup>14)</sup>、とりわけ当時の観客にとって、ジェルメヌ役から連想するのは戦時中に演じた「ペタニスムの女王」としての彼女の記憶だったはずである。『ある女の愛』へのモルレーの出演は、別の女優(シュザンヌ・デエリ)の降板によるものであり、彼女の起用はグレミヨンの選択によるものではなかったかもしれない。しかし結果的に

は、ギャビー・モルレーの身体的存在と映画的記憶によって、ジェルメーヌという役柄がある種のアレゴリー性を帯びることになった。グレミヨンは、弔辞の場면을劇中劇的ドキュメンタリーとし、台詞をそのコメントリーに変貌させることで、登場人物の死をフィクションとして弔うと同時に、その役を演じる女優が過去に演じてきたような女性たちに対し、ナレーターとして自らの声でオマージュを捧げたのである。

### 三、人生の継承、あるいは連鎖

#### 1 弔辞のレトリック

それでは、弔辞が読まれる場面は実際にどのように撮影され、演出されているか。まず、カメラは葬儀用の白い祭服に身を包んだパオロ・ストッパを捉え、彼が弔いの言葉を死者に語りかける様子を固定画面で映し出す。その間、大勢の参列者を背景に、不安げな表情をしたマリーの姿が挿入される。ジェルメーヌの教え子である島の人々が、彼女の死を実は悲しんでいないことを知っているマリーにとって、弔辞に耳を傾ける彼らの様子はむしろ動揺を与えるものでしかない。

この箇所は簡潔な、というよりありきたりな画面とその連鎖から構成されている。しかし、ここでは見かけの単純さ以上の複雑な仕掛けが作動しているとも言える。例えば、フランス語版の本作を見る観客が聴いているフランス語の弔辞を、画面内の演者たち——島民を演じているのはプロの俳優ではなく、実際のウエサン島の住民である——は本当は聞いていない。なぜなら、それはアフレコで吹き替えられたものだからである。これは、司祭の言葉が島民たちの耳に届いていないことのメタファーだろうか。さらに、このフランス語への吹き替えを監督のグレミヨンが行ったことも公開当時の観客は知らない。司祭役の俳優パオロ・ストッパがグレミヨンに似ていることも、大多数の観客は知らなかっただろう。これらのこ

とも、弔辞に込めたメッセージが観客の心には響かないというグレミヨンのアイロニーだろうか。

それ以上に重要なのは、弔辞というテキストが依拠する頓呼法と活喩法のレトリックである。順を追って説明しよう。まず、弔辞は死者に捧げられるテキストである。それはその場にいない人間に、あたかもその人が今そこにいるかのように呼びかける。例えば、「ジェルメーヌ・ルブラン、あなたは……」といった具合である。これを修辞学的には頓呼法(apostrophe)と呼ぶ。さらに、この呼びかけられた人間が別のものに譬えられることがある。例えば、「一粒の麦」である。これを活喩法(prosopopeia)と言う。

両者の関係を文学批評家ポール・ド・マンの言葉で整理すると、以下のようになる。「その場にいない、または亡くなった、あるいは声のない存在に呼びかける頓呼法という虚構」を通して「そういった存在の返答の可能性を措定し、話す力をそれらに授ける」のが「活喩法」——「prosopopeia」は「prosopon poein」、すなわち「仮面あるいは顔(prosopon)を与える」に由来する——である。仮構された返答の声を、ド・マンは「墓の向こうからの声」と呼んでいる<sup>15)</sup>。

## 2 演出家グレミヨン——映像と音声による活喩法

そこにいない存在に呼びかける声が、その存在に「仮面」や「顔」を与える。『ある女の愛』の弔辞の場面では、朗読されるテキストの内容のレベルと連動しつつ、映像と音声による活喩法と呼ぶべき演出が働いている。それは、死者の蘇りを描く宗教映画、あるいはホラー映画の活喩法とも、映画という芸術に備わる一種の蘇生術——すでに亡くなった人間の生きた姿をスクリーンに観ることができる——としての活喩法とも異なる、グレミヨン独自の方法である。それは、死んだ人間からまだ生きている人間に人生が受け継がれることを表現する。

『ある女の愛』の弔辞がジェルメーヌを弔うものでありながら、実際にはマリーに投げかけられているのを見るのは容易い。仕事に意欲を燃やす知的な女性という二人の共通性は明らかだからである。マリーはこの島で教師を始めた若い頃——子どもたちと写真を撮った時期——のジェルメーヌを想起させずにはいない。あるいは、悲劇的な死を迎えたジェルメーヌはマリーの未来の姿かもしれない。

マリーがジェルメーヌの一種の身代わりであることは、映像と音声によって疑う余地のない、宿命のような確かさで観客に印象づけられる。弔辞を朗読する画面外のグレミヨンの声——「墓の向こうからの声」——は、ジェルメーヌが「一粒の麦」として「命の種」となること、すなわち新たな命を生むだろうと語る<sup>16)</sup>。弔辞の最中にインサートされるマリーがまさにそれである。死んだジェルメーヌに、生きるマリーの「仮面あるいは顔」が与えられる。

二人の登場人物、とりわけ世代の異なる同性の二人を年の違う分身のように設定する作劇法は、演劇においても、映画においても、決して珍しいものではない。だが、グレミヨンの映画作品においてこのような作劇法は、二人の人物間で果たされる人生の継承——否定的な意味合いも込めて言い直せば、繋がれた人生——という際立った主題を形成する。詳述する紙幅はないが、この主題は、古くはサイレント時代の『マルドゥ』における分身のような兄弟、サイレント以降は『父帰らず』(*La Petite Lise*, 1930年)の父親とその娘の不良の恋人、『愛慾』(*Gueule d'amour*, 1937年)の友情以上の感情で結ばれる二人の男、『不思議なヴィクトル氏』(*L'Étrange Monsieur Victor*, 1938年)や『曳き船』における同じ男を愛する二人の女、『この空は君のもの』の飛行機熱に憑かれた夫婦の子どもたちと行進する孤児たち、等々の間に読み取ることができる。文字通りの物語と並行して、いわば通奏低音のように流れるのが、世代が違ったり、本来は対

立すべき二者の間でさえ交代し、連鎖する人生というテーマなのである。これを描く映像と音声の演出法がグレミヨン特有の映画の活喩法にほかならない。

例えば『曳き船』では、不倫相手（ミシェル・モルガン）と逢引き中に妻（マドレーヌ・ルノー）危篤の報せを受け夫（ジャン・ギャバン）は家に帰る。病床の妻はそれまで会っていた不倫相手の面影を感じさせる（モルガンとルノーは全く容姿は異なるが、濃淡の深い照明によって最大限似ているように見せる撮り方が為されている）。妻は死ぬ。その瞬間、女声の祈禱に導かれオラトリオが画面外から聞こえてくる。不倫相手→妻→女声の語り手、という具合に、一人の人間がいなくなるとその代わりに別の人間が現れ、人生が受け継がれ、連鎖していく。

『ある女の愛』における活喩法の特徴は、ジェルメーン役のギャビー・モルレーという戦時中の記憶に結びついたスターの身体を通じて、人生の継承というテーマに、フランスという国家や政治の歴史が関連づけられている点にあるのだが、それについて最後に触れておきたい。

### おわりに——政治と歴史、そして自己犠牲

本稿は、『ある女の愛』の弔辞の場面をめぐる様々な歴史的経緯、すなわち、合作映画という製作形態、司祭役パオロ・ストッパの俳優歴、グレミヨンの朗読者としての活動、彼が初めて脚本を書いた意義、及びジェルメーン役ギャビー・モルレーの映画の記憶を振り返りつつ、最終的に、言語的なそれとは異なるグレミヨンの映画ならではの活喩法を明らかにした。遺作である『ある女の愛』の活喩法にそれまでとの違いがあるとすれば、当時の状況を踏まえた政治的含意ということになる。

グレミヨンには戦争直後、1940年代後半に4本の映画の企画があった。いずれも彼の高い問題意識を反映する映画で、実現まであともう一歩まで

進んだ企画もあれば、脚本の段階で終わった企画もあった。それらはヒーローではなく無名の市民の立場から大文字の歴史を描くエイゼンシュタイン的映画であり、従来のグレミヨンとは大きく作風を異にする作品になるはずだった。これらに共通するもう一つの重要な特徴は、第二次世界大戦の災禍やホロコースト、解放後の左翼的革命の可能性といった近過去のフランスの歴史に関する、主に間接的な言及である。

すなわち、『*La Commune de Paris*』は題名通りパリ・コムニオンがテーマ、『*Le Massacre des innocents*』はスペイン内戦から第二次世界大戦終結までを描き、大戦中の強制収容所が舞台の一つとなる。『*La Commedia dell'arte*』は宗教的対立を原因とする最初のホロコーストであるサン・バルテルミの大虐殺がテーマ、ラジオ番組として放送されたりシナリオが書籍化されたりするなど、撮影の段階に最も近づいた『*Le Printemps de la liberté*』は、1848年の革命を題材にしていた。予算が莫大になるだけでなく内容が政治的に問題があると判断され、革命の機運もろともこれらの企画はすべて頓挫することになった<sup>17)</sup>。

もしこのうち一つでも実現していれば、グレミヨンの映画作家としての位置づけ、のみならずフランス映画史が大きく書き換えられていたことだろう。なぜなら、映画というメディアが第二次世界大戦の悲劇、とりわけホロコーストをどのような形で表象しうるのか、表象すべでではないのかという問いは戦後、つまりモダニズム以後の映画史を大きく規定するものだったからである。『ゴダールの映画史』(1988-1998年)はもちろん、アラン・レネの『夜と霧』(1956年)よりも早く、その約10年前からグレミヨンはホロコーストに対し映画がどう応対すべきかを思考していた。

『ある女の愛』は第二次世界大戦を一般市民の目線から描く試みを、ギャビー・モルレーという占領期の記憶と深く結びついた特権的な女優の存在を借りることでかすかに実現した。それはまた、政治的な映画でもあ

る。ジェルメーヌの死を報われない人生として描く残酷さは、『青いヴェール』のハッピー・エンディング、すなわち、ドイツ占領下のフランスを覆ったイデオロギーの欺瞞を鋭く告発する。

そのことを強調したうえで同時に、グレミヨンがジェルメーヌのような人間や人生に敬意を抱いていたことも指摘しなければならない。自ら筆を執った弔辞が単なる台詞以上のものであることを否定するのは難しい。その奉仕の精神はもう失われてしまったのか。冷戦の時代、すなわち、共産党に近しかったグレミヨンが戦争直後に期待した政治的革命や連帯の熱気がすでに過去のものとなった状況において、『ある女の愛』は、表面上は型通りの恋愛メロドラマという形を取りながら<sup>18)</sup>、ジェルメーヌの人生のやり直しとも言えるマリーの葛藤を通してこの疑問を投げかける。

グレミヨン自身はジェルメーヌのような人生を生きた。戦後彼が思うように映画を撮れなかった一つの理由は、シネマテーク・フランセーズの理事長や映画関係者の各種団体の取り纏め役としての仕事に忙殺されたことにあった。グレミヨンも自己犠牲の、あるいは自己破壊的な人間であり<sup>19)</sup>、それは彼の映画の重要なテーマの一つとなっている。『曳き船』で妻の死にも拘らず、職務を全うするため海に出ていくジャン・ギャバンはその象徴的な例である。ジェルメーヌとはすなわちグレミヨンであり、彼女が埋葬される作品が彼の遺作となったのだった。

## 註

- 1) 本作の批評的受容については以下を参照。Laurent Marie, «La réception critique de *L'Amour d'une femme*», 1895, *revue d'histoire du cinéma, numéro hors-série*, 1997. Jean Grémillon, sous la direction de Geneviève Sellier, pp. 83–100.
- 2) 俳優や演技に関するグレミヨンの考えについては、新田孝行「音楽家 = 映画作家としてのジャン・グレミヨン—《曳き船》とオペラ、その分身」,

『美学』第62巻2号、2011年、25-36頁、とりわけ32-33頁を参照。

- 3) グレミヨンがナレーションを担当したドキュメンタリー映画は以下の通り：

*Le Six juin à l'aube* (1944)

*Les Charmes de l'existence* (ピエール・カストと共同監督, 1949)

*Les Désastres de la guerre* (ピエール・カスト監督, 1951)

*Alchimie* (1952)

*Astrologie ou le miroir de la vie* (1952)

*Au cœur de l'Île-de-France* (1954)

*La Maison aux images* (1955)

*Haute lisse* (1956)

*André Masson et les quatre éléments* (1957)

グレミヨンが監督した戦後のドキュメンタリー作品については以下が詳しい。Jean-Pierre Berthomé, «*L'alchimie de l'art : Grémillon et le court métrage*», Dominique Bluher et François Thomas (dir.), *Le Court métrage français de 1945 à 1968 : De l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 184-194.

- 4) Philippe Roger, «Le chant du monde: Les voix méditées-mélobodées du biographe selon Jean Grémillon», *Entrelacs*, n°11, 2014, p. 10. <https://journals.openedition.org/entrelacs/1383> (最終確認：2020年3月1日、頁数はPDF版による)
- 5) Roger, *Ibid.*, p. 11.
- 6) Henri Agel, *Jean Grémillon*, Paris : Seghers, 1969 ; réédition Paris : Lherminier, 1984, p. 113.
- 7) 二人が世話をする動物が子羊であるのは偶然ではない。その宗教的含意は明らかだろう。すなわち「神の子羊」としてのイエスであり、生贄である。そしてこの場面で想起される生贄とはジェルメヌ以外にない。したがって、この挿話は残酷ではあるが、次のような希望も物語る。確かにこの少年と少女は、自分たちを特別かわいがってくれたジェルメヌの愛情やその死の意味をまだ理解していない。しかし、怪我をした子羊を大切に思う優しい心を持った二人は、いずれそれを理解するだろう——。これは後述する人生の継承というテーマに連なる。付言すれば、グレミヨンがドイツ占領期に撮った『この空は君のもの』(*Le Ciel est à vous*, 1943年)では、戦争孤児という犠牲者の行列に羊の群れが重ね合わされていた。
- 8) 原文のフランス語は以下の通り：

Cette raison de vivre, cette joie d'être épouse et d'être mère, vous vous les êtes refusées, Germaine Leblanc, pour vous consacrer à des enfants qui n'étaient pas les vôtres. Ces enfants que vous aimiez n'étaient jamais les mêmes. Ils traversaient votre coeur. Votre coeur avait beau se serrer, il ne pouvait les retenir. Combien avez-vous du souffrir de cette humaine indifférence. Vous avez choisi le chemin aride, interminable, où les saints vont en solitaire. Vous êtes déchirée aux ronces du chemin. Votre âme écorchée et saignante se présente aujourd'hui devant Dieu. Vous voilà arrivée, enfin. Mais ce chemin de ronces n'est pas le seul qui mène au ciel. Il en est d'autres, de fleurs et de fruits, que le chrétien peut cueillir en marchant. Ces fleurs et ces fruits de la terre, vous pouvez en user simplement. En effet, c'est Dieu qui vous les offre. Si, dans la plaine immense, vous êtes le grain de blé, n'enviez pas le peuplier solitaire qui, d'un élan désespéré, s'en va toucher le ciel. Restez le grain de blé parmi les millions d'autres. Restez le grain de vie.

- 9) Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris : Nathan, 1996.
- 10) 永田道弘「戦争／映画／文学 — 『ランジェ公爵夫人』と『罪の天使たち』をめぐる考察」, 『九州フランス文学会 フランス文学論集』第52巻, 2017年, 13頁。
- 11) Burch, *op. cit.*, p. 100.
- 12) 本作は1951年にハリウッドで『*The Blue Veil*』してリメイクされている。監督はカーティス・バーンハート (クルト・ベルンハルト), 主演はダグラス・サークのメロドラマ映画で知られるジェーン・ワイマン。ドイツ占領下のフランスで撮られた「ベタン派メロドラマ」を, ドイツを逃れフランスを経てアメリカに渡った亡命映画監督が, 戦後アメリカのハリウッド・メロドラマとして撮り直したわけである。
- 13) 批評家のアンドレ・バザンは『ある女の愛』公開時の批評 (*Radio-Cinéma-Télévision*, n° 225, 9 mai 1954) で『青いヴェール』に言及している。André Bazin, *Écrits complets*, édition établie, annotée et présentée par Hervé Joubert-Laurencin avec la collaboration de Pierre Eugène et Gaspard Nectoux, Paris : Macula, 2018, p. 1520.
- 14) 戦時中のモルレーについては, Burch et Sellier, *op. cit.*, pp. 100-101。戦後の作品も含め, 彼女が母親役を演じた映画は以下の通り :  
*L'Arlésienne* (マルク・アレグレ監督, 1942年)

*La Cavalcade des heures* (イヴァン・ノエ監督, 1943年)

*Trois garçons, une fille* (モーリス・ラブロ監督, 1948年)

*Mammy* (ジャン・ステリ監督, 1950年),

*Papa, maman, la bonne et moi* (ジャン=ポール・ル・シャノワ監督, 1954年)

*Papa, maman, ma femme et moi* (ジャン=ポール・ル・シャノワ監督, 1955年)

- 15) Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, p. 76. (ポール・ド・マン『ロマ主義のレトリック』新装版, 山形和美・岩坪友子訳, 法政大学出版局, 2014年, 96-97頁。ただし訳語を一部変更した。)
- 16) ポール・ド・マンにとって「活喩法は自叙伝の転義」である (*Ibid.*, p. 76. 邦訳, 97頁)。つまり, 死者とは虚構であり, その比喩によって表現されるのは, 死者に呼びかける自分にはかなならない。話者はそこにいない人物に託して自分を語っているにすぎない, というのがド・マンの透徹した洞察である。『ある女の愛』で弔辞を読むのは司祭役のパオロ・ストッパだが, テクストを書いたのも, フランス公開版でそれを声にするのも, グレミヨンである。ならば, 死んだジェルメーヌ——そして後述するように, その人生の継承者としてのマリ——とは実はグレミヨン自身ということになる。この点については「おわりに」で改めて触れる。
- 17) これらの頓挫した企画については以下が詳しい。Alain Weber, « Jean Grémillon et les « malédicteurs »: Sur quatre scénarios non réalisés (1944-1948) », 1895, *revue d'histoire du cinéma, numéro hors-série*, 1997. Jean Grémillon, sous la direction de Geneviève Sellier, pp. 67-81.
- 18) ジュヌヴィエーヴ・セリエは『ジャン・グレミヨン, この映画は君のもの』(1989年)において, 『ある女の愛』を, 同時代のフランス映画のなかでは例外的なそのフェミニズムによって特徴づけ, 評価した。『『ある女の愛』は『曳き船』においてすでに扱われていた, 働く人間としての人生と恋愛して結婚する(恋愛したり結婚したりする)人生の間に存在する諸々の矛盾というテーマを再び取り上げているのだが, ここでは視点が完全に女性の側にある。社会生活と私生活の間でバランスを取ろうとする女性に固有の困難を本作は強調するのだが, それは1950年代の旧弊なフランス社会において完全なるタブーだった。』(Geneviève Sellier, *Jean Grémillon, le cinéma est à vous*, Paris: Méridiens Klincksieck, 1989; réédition 2012, p. 269.)  
グレミヨン自身も『ポジティブ』誌第10号(1954年)のインタビューで, 同時代の働く女性をめぐる社会問題が作品のテーマの一つであると明言している。

[本作の製作動機は] 三つあります。第一に、一般的な見方として、社会階層に完全に縛られる女性たちの運命やそうした運命の孤独、独身女性が増加している現状がありました。第二に、個人的な例ですが、家族の友人に、ある感傷的な出来事のせいで、始まる前に人生が破壊されてしまった女性がいました。そして第三に、私があるプロデューサーに中世をテーマとしたカラー映画の企画を持ちかけたところ、そのプロデューサーは女性をめぐる社会状況という現代的な主題の方がいいと言ったのです！(Jean Grémillon, Jean. *Le Cinéma? Plus qu'un art! : Écrits et propos, 1925-1959*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Lherminier, Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 114-115.)

しかし、『ある女の愛』のフェミニズム——それは当時の観客に受け容れられず、逆に今日では当たり前の古びたものになってしまった——を評価するセリエの解釈は、本稿で論じてきた隠されたメッセージや通奏低音として流れる人生の継承というテーマを見逃しているか、少なくとも軽視している。グレミヨンの発言に関連づけるならば、「個人的な例」として第二の製作動機に挙げられている、「始まる前に終わった人生」(の継承)という観点から『ある女の愛』を再検討したのが本稿である。

- 19) サイレント時代以来コンビを組んだ脚本家であり、個人的にも親しかったシャルル・スパークはグレミヨンの自己破壊衝動について語っている。「長い間——おそらく45歳までは——彼 [グレミヨン] はドストエフスキーの主人公たちに見られるような感情、自己破壊への情熱のようなものを持っていた。あんなに才能があったのに、不幸になりたがっていた。彼はマゾヒストだったか？ それはかなり複雑な意味をもつ言葉だが、しかし彼がある意味追放されること、映画の殉教者になることに喜びを感じていたのは確かだ」, cited in: Chris Fujiwara, "Resurrection of a martyr: Jean Grémillon at the HFA; plus *La bûche* at the MFA", *Boston Phoenix*, November 22-29, 2001. <https://web.archive.org/web/20061112093134/http://www.bostonphoenix.com/boston/movies/documents/02018085.htm> (最終確認: 2020年3月1日)