

[論 文]

もう一つの〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉

Another Nouvelle Vague

永 田 道 弘

Nagata Michihiro

0. はじめに

〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉といえば、誰しも1950年代の末にフランスで起こった映画の革新運動を思い浮かべるであろう。トリュフォーやゴダール、ロメールといった才能あふれる一群の若き監督たちが、まさに「綺羅、星のごとく」出現し、フランス国内のみならず、世界の映画界に大きな衝撃を与えたことは今や神話として語り継がれている。しかし、時代を遡ること約20年、ドイツの占領下にあったフランスで、少なくない数の無名の監督たちが突如として新しい世代の代表として躍り出て、苦境にあえいでいた当時のフランス映画界の窮地を救った事実は一般的に知られていない。〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉の中核を担ったトリュフォーが、占領時代における新人監督らの出現について、それもまた〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉であったと述べている¹。このもう一つの〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉を担った人物とは以下の監督たちであった。シナリオ作家出身のアンドレ・カヤットやアンリ＝ジョルジュ・クルーゾー、助監督出身のジャック・ベッケルやクロード・オータン＝ララ、俳優出身のルネ・ルフェーヴルとピエール・ブランシャール、映像編集者出身のジャン・ドラノワ。そしてここにロベール・ブレッソンというアウトサイダーが加わることになる²。そして彼らの存在こそが、いろいろな意味で戦後の映画運動が出現する下地を築いたのである。

以下では、占領時代のフランス映画の全体像を、おもにリモーヌ・ヤジル³やジャン＝ピエール・バルタン＝マギ⁴、そしてジャック・シクリエ⁵の著作に拠りながら整理するとともに、このもう一つの〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉で重要な役割を演じる主な監督たちを取り上げ、戦前のフランス映画の影響や戦後の映画史における意義などを考察していきたい。

¹ François Truffaut, «André Bazin, l'occupation et moi», in André Bazin, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Union générale d'éditions, 1975, p. 25-26.

² *Ibid.*, p. 26.

³ Limone Yagil, *Au nom de l'art 1933-1945 Exils, solidarités et engagements*, Fayard, 2015.

⁴ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'occupation, Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Perrin.

⁵ Jacques Siclier, *La France de Pétain et son cinéma*, Henri Veyrier, 1981.

1. 瀕死の状態にあった戦前のフランス映画

トリュフォーの『終電車』(1980)には、監督自身の幼年時代でもあったドイツ占領時代における一般庶民の風俗が描かれている。レジスタンス神話のコンテクストでは、物資が欠乏し灯火管制も敷かれ街も人心も暗かったなど、占領下の負の側面ばかりが強調されがちであったが、『終電車』は人々の日常がそういった暗い面ばかりでなかったことを強調している。その意味でトリュフォーのこの作品は1980年代におけるレジスタンス神話の見直しの先鞭をつけたともいえる⁶。

『終電車』には、国が非常事態にあっても人々が娯楽を熱狂的に求め、劇場とならんで映画館も空前の活況を呈していた様子が伺われる。しかし、戦争が勃発した時点においてフランス映画は1930年代からの経済危機の影響に苦しんでいた⁷。1932年までのフランスの映画産業は、パテとゴーモンの二大映画会社に牽引されるかたちで隆盛を極めていた。しかし、1932年以降、経済危機に見舞われた映画界では多くの映画製作会社が倒産し、パテ社とゴーモン社もその例外ではなかった⁸。

フランスにおける映画産業の停滞には経済危機以外にも様々な要因があった。フランス映画は海外への輸出に大きく遅れをとっていただけでなく、自国の映画に対する保護政策のなかった国内においても外国映画との厳しい競争にさらされていた⁹。フランス映画の主要な輸出先はフランス語圏もしくはフランスの影響が強い国々(ベルギー、スイス、エジプト、カナダ)に限られており、1935年の時点で全世界におけるフランス映画の観客数は7500万人にすぎず、イギリス映画の2億2500万人に遠く及ばなかった¹⁰。一方でフランス国内には外国映画が氾濫していた。それらの大半は国内に入ってくる時点ですでに賞味期限切れとなっていたため、新作のフランス映画よりもフィルムが安く貸し出されるといった状況であった¹¹。

さらにフランス映画は過重な租税に苦しんでいた。映画館は国税や地方税、貧困税などの名目によって収入の約40パーセントが税金に持っていかれるといった状況であった。この他にも照明を使った宣伝やポスターにも課税がされた¹²。

興行収入の減少に加えて、製作費の高騰がフランスの映画産業を脆弱なものとしていた。製作費は1935年の150万フランから1938年の300万フランと、わずか3年間で2倍に跳ね上がったが、スタジオの使用料と俳優の給料の上昇がこの製作費の高騰を招いた主要要因で

⁶ 渡辺和行『ナチ占領下のフランス—沈黙、抵抗、協力』、講談社〈講談社選書メチエ〉、1994年、17-18頁。ジャン＝ミシェル・フロドンもレジスタンス神話の問い直しの動きは映画を通してであったと述べているが、その端緒を開いた作品として、『終電車』よりも10年ほど前に撮られたマルセル・オフェルスの『悲しみと憐み』(1971)をあげている(ジャン＝ミシェル・フロドン『映画と国民国家』野崎歓訳、岩波書店、2002年、150頁)。

⁷ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 255.

⁸ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 12-13.

⁹ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 255.

¹⁰ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 14 ; 290. 多少の数字のばらつきはあるが、1934年から1940年の期間にフランスで公開された映画作品に占めるフランス映画の割合は24~29%にすぎなかった。

¹² *Ibid.*, p. 14.

あった¹³。

一本の映画が製作される過程に多くの中間業者が介在し、製作に投下した資本を適切に回収する仕組みは存在していなかった。パテ社やゴモン社のように自前のスタジオを所有している製作会社であっても、外国映画の流入による市場の飽和状態の中で生き残りをかけるため、自ら映画を製作せずにスタジオの賃貸料収入で急場をしのぎざるをえなかった。投機筋がこの混乱した状況に目をつけたこともあり、スタジオの使用料は瞬く間に跳ね上がった¹⁴。

1932年以降、映画製作は赤字続きで製作者は常に出資者を探す必要に駆られていたが、出資者が見つからない場合には配給者に手形を振り出すことで製作費を捻出せざるをえなかった。この手形代金は映画の興行によって支払われたので、貸し手は確実に観客動員を見込めるスター俳優の起用を求めた。結果、有名俳優の出演料が高騰し、製作費の半分を一人の俳優の出演料が占めるケースもあった¹⁵。

このような危機的な状況にもかかわらず、フランスの映画産業の再編は遅遅として進まなかった。その大きな原因は映画を管轄する省庁が一つではなく複数存在していたことがあげられる¹⁶。また映画界内部でも業界団体などの組織化は未発達のまま、ソビエト連邦やドイツ、イタリア、イギリス、アメリカ合衆国に大きく遅れをとっていた¹⁷。皮肉なことに、後でみるように、占領時代になって初めて映画産業の組織的基盤が整うことになる。また、戦前は労働組合も十全に機能していたわけではなかった。この原因は、規則に馴染まない映画界特有の職人意識に求めることができた¹⁸。

2. COICの果たした役割

第二次世界大戦の勃発はフランスの映画界を大混乱に陥れた。1939年の時点で開始されていたあらゆる映画撮影は中断され、カンヌ映画祭も中止となった。ドイツ軍の占領にとってもってパリの映画館は一時的に閉館を余儀なくされたが、休戦協定締結後に60の映画館が営業を再開した。ただ、技術者の動員や機材とフィルムの欠乏のため映画製作は麻痺したままであった¹⁹。もっとも、すでにみたように、開戦前からフランス映画は無秩序な状態にあり、慢性的な機能不全に陥っていた。

ゲッベルスはヨーロッパにおけるドイツ映画の文化的ヘゲモニーを確立すべく、フランス映画がもっぱら気晴らしを提供するだけの娯楽に留めおかれることを望んでいた。また、ヨーロッパの映画市場でフランスがドイツの競合相手になることを警戒していた²⁰。

¹³ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 15-16. 1938年公開の『チェスプレイヤー』（監督ジャン・ドレヴィル）に出演したドイツ出身のコンラート・ファイト（彼は『カリガリ博士』で夢遊病患者を演じている）のギャラは製作予算の半分にあたる100万フランであった。

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 246-247.

²⁰ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 22.

一方でパリのドイツ軍司令部は、治安の安定化のためにはフランスの映画産業の復興が不可欠と考えており、その方針内容は本国の党指導部のそれと必ずしも一致していなかった。ゲッペルスの友人であり、ドイツの映画会社であるウーファ（Universum Film-Aktiengesellschaft、通称UFA）が出資するコンチネンタル映画社の支配人を務めるアルフレッド・グレフェンも、アングロ・サクソン系の映画に対抗するためには高い質をもったフランス映画を擁護する必要があると考えていた²¹。

占領地域におけるフランス映画は、1940年の7月に設立されたフランス宣伝部（Propaganda-Abteilung Frankreich）の管理下におかれることになる²²。映画部門の責任者であるディートリッヒ博士は、四部五裂の状態にあったフランス映画界に強力に働きかけ、映画産業を立ち直すべく各同業組合の責任者たちに組織の再編成をせまった²³。このようにフランス映画界に圧力をかける占領軍側にヴィシー政府は危惧を感じ、フランス映画復興に必要な諸制度の整備を急ぐことになる。そして1940年11月2日の法律によって映画産業組織委員会（Comité d'organisation de l'industrie cinématographique、通称COIC）が設立された。この組織はフランス宣伝部の監視の下、映画に関係する法律全般の責任を担っていた。また国内でしか配給が認められていなかったフランス映画の市場を確保すべく、占領地域と非占領地域のあいだの作品の自由な流通を保障した²⁴。

フランス映画が危機的な状況から脱することができたのはギ・ド・カルモワとラウル・プロカンの二人のフランス人に負うところが大きい²⁵。会計検査官であったギ・ド・カルモワは、人民戦線政府の時代に、ジャン・ゼイ国民教育相へフランス映画の改革案をまとめたりレポートを提出しているが、ヴィシー政府のとった映画製作会社の統制、財政の健全化、収益の管理、国立銀行を介しての融資、短編映画製作の奨励²⁶といった措置は、この戦前の彼の改革案が元となっている²⁷。ギ・ド・カルモワは1940年8月に情報局の映画部長に着任すると、同年10月、ラウル・プロカンをCOICの事務局長に任命した。ラウル・プロカンはドイツ語が堪能で、戦前にはベルリンのウーファにおいて仏独合作映画のフランス語版の責任者を務めていた²⁸。プロカンはCOICが十分にその機能を果たすべく努め

²¹ *Ibid.*, p. 23.

²² *Ibid.*, p. 22. 当初はフランス宣伝部とパリ宣伝梯隊（Propaganda-Staffel）、そしてドイツ大使館のあいだで主導権争いが起こったが、1942年以降はフランス宣伝部が検閲および映画製作に必要な物資の配給、ユダヤ系の財産の没収などを担い、ドイツ大使館が映画に関する文化政策やプロパガンダ映画の製作に携わった。パリ宣伝梯隊は廃止された。

²³ François Garçon, *De Blum à Pétain, cinéma et société française (1936-1944)*, Les Editions du Cerf, 1984, p. 31-32.

²⁴ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 257.

²⁵ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 28.

²⁶ 第二次世界大戦前から二本立て興行が常態化しており、それが映画の収益性を低くする要因の一つでもあった。ギ・ド・カルモワの改革案のねらいは、併映する短編映画を奨励することで二本立て興行を抑制することであった。

²⁷ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 256.

²⁸ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 27-28.

た。彼は映画会社の目録を作成し、それらの資力や物資のストック、抱えるスタッフなどの把握に努めた。また、プロカンは占領軍に対して全く共感を示さず、COICの事務局長としてフランス映画の対独協力を推進する立場にありながらも、反ユダヤ法を無視してユダヤ系の友人をかくまったりもした²⁹。

占領地域と非占領地域を跨ぐ一つの市場が形成され、さらに二本立て興行の禁止、そして何よりもアメリカ映画との競争の消滅によって、採算に見合った映画製作が可能となった³⁰。解放後、その対独協力の姿勢を批判されることが少なくないCOICであるが、その存在意義は決して小さくない。占領軍の課す諸々の制約や物資が欠乏するなかでフランス映画がそのアイデンティティを失うことなく、経済的にも芸術的にも開花したのはCOICがあったからこそである³¹。COICはフランス芸術映画大賞（Grand Prix du Film d'art Français）を創設したほか³²、高等映画研究所（Institut des Hautes Etudes Cinématographiques、通称IDHEC）を設立した。また、アンリ・ラングロワのシネマテーク・フランセーズを支援したりもしている³³。

3. グレフェンとコンチネンタル映画社

行政面での環境整備を担ったCOICと並んで占領期のフランス映画復興に大きな役割を果たしたのが、ドイツ資本の映画会社であるコンチネンタル映画社（La Continental-Films）であった。この映画会社はゲッベルスにより、ウーファのフランス支社として1940年に設立された。総支配人には第一次世界大戦時には飛行操縦士であり、ウーファの製作部長を務めたアルフレッド・グレフェンが任命された。フランス語が堪能で、フランス文化にも造詣が深かったグレフェンは、ウーファ時代に培ったフランス映画界への人脈を背景に、良質な映画を作ることだけに情熱をそそいだ。これは、上述したように、ドイツ映画のヘゲモニーを確立することを目指したゲッベルスの命に背くものであった³⁴。実際、グレフェンは有能であればフランス人であろうと雇い入れた。グレフェンはコンチネンタル社の総支配人に就くとまず、モーリス・トゥルヌール、マルセル・カルネ、クリスチャン＝ジャック、ジョルジュ・ラコンブ、レオ・ジョアノンらの重要な監督、ピエール・フレネとルイ・ジュヴェなどの有名俳優、および最良のフランス人技師と専属契約を結ぶことを優先した³⁵。これはすでに高い水準にあった戦前のフランス映画の伝統を引き継ぐ形

²⁹ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 257-258.

³⁰ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 28.

³¹ *Ibid.*, p. 31.

³² 1942年はマルセル・カルネの『悪魔は夜来る』、1943年はロベール・プレッソンの『罪の天使たち』がそれぞれグランプリを受賞している（*Ibid.*）。

³³ *Ibid.*

³⁴ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 253.

³⁵ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 36. ただし、マルセル・カルネはドイツの影響力の小さい南仏に逃れ、ニュースのラ・ヴィクトリーヌ・スタジオにおいて『悪魔は夜来る』と『天井桟敷の人々』を撮影することになる。占領軍への協力を拒んだルイ・ジュヴェはアメリカへ亡命する。また、ここで挙げられている名前以外にも、例えばアンリ・ドゥコワンやアンドレ・カヤットなどもコンチネンタル社で監督デビューしている。

で映画製作を開始する方が、ドイツ人を使って映画を撮るよりもはるかに得策であるとグレフェンが考えていたからである³⁶。ギ・ド・カルモワはコンチネンタル社が軌道に乗るか否かにフランス映画の復活がかかっているとみていた。彼はコンチネンタル社の製作部長であるエメ・シュメル（この人物はコンチネンタル社と最初に契約を結んだ技師でもあった）を通じて、フランス人の映画関係者にグレフェンからの契約のオファーを受けるよう説得を試みている³⁷。

フランスでは大戦の開始とともに多くの映画人が職を失っていた。グレフェンはユダヤ人であっても、その出自に目をつぶってコンチネンタル社のスタッフとして採用することもあった。グレフェンはジャック・プレヴェールを自分の組織に引き入れようとするも拒絶される。そのかわりにプレヴェールの腹心のスタッフであったユダヤ人のジャン＝ポール・シャノワやジャン・フェリーらを雇い入れた³⁸。

1940～1944年の期間に220本の映画がフランスで撮影された。そのうちの30作品がコンチネンタル社の製作によるものである。同時期にパテとゴーモンの二大映画会社³⁹が製作した作品数はそれぞれ14本と8本であった⁴⁰。これをみても、占領期間中のフランス映画の復活にコンチネンタル社がいかに大きな役割を果たしたかがよくわかるが、これもグレフェンの良質な映画製作へのあくなき情熱があつてこそのものであった。

4. 巨匠たちの国外逃亡、ユダヤ人排斥の余波

常に緊張があつたとはいえ⁴¹、プロカンのCOICとグレフェンのコンチネンタル・フィルム社がいわば両輪となって占領期のフランス映画界を牽引したのであった。ほかにも占領軍の方針によるアメリカ映画の輸入禁止は、外国映画との競合に苦しんできたフランスの映画産業が戦前の停滞から脱出する大きな要因となった。ただ、トリュフォーも指摘するように、新しい世代の監督たちがデビューし映画界に新風を吹き込むためには他の要因も必要であった。戦争の開始とともに30年代のフランス映画界を牽引した巨匠ールノワール、デュヴィヴィエ、クレール、オフュルス、フェデールーが相次いで国外に逃亡したことに加え、ナチスおよびヴィシー政府によるユダヤ人排斥の影響があつた。何人かの監督が収容所に監禁され、ユダヤ人の映画関係者は職を失った。このような状況がそれまでメ

³⁶ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 254.

³⁷ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 36-37. コンチネンタル社と被雇用者が契約を結ぶ場合にギ・ド・カルモワは以下の二つの条件を付した。一つは監督にシナリオを選ぶ自由を保障することであり、もう一つは個々の監督ないし俳優はコンチネンタル社との契約期間中であっても、フランスの映画会社の映画製作に携わる権利をもつことである。これらの条件のおかげで、監督や俳優たちはドイツのプロパガンダ映画製作への協力をまぬがれることができた。

³⁸ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 253.

³⁹ パテ社とゴーモン社はそれぞれ1935年と1938年に破産し、この時期には新会社に移行していた。

⁴⁰ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 42.

⁴¹ プロカンはコンチネンタル社はあくまでフランスの映画会社である以上、フランス国内の規制に従うべきであると主張した。グレフェンはプロカンはフランスの映画産業へのドイツの影響力を削ごうと画策しているとして非難した（Limone Yagil, *op. cit.*, p. 258）。

ガホンを握る機会のなかった助監督たちに有利に働いたのである⁴²。

ジャン・ルノワールは自身の政治的立場からドイツ占領軍とヴィシー政府を恐れていた。ニュースのアメリカ合衆国領事とコンタクトをとり、1940年12月にタンジェ経由でニューヨークに亡命した。ジュリアン・デュヴィヴィエとルネ・クレールはユダヤ人女性と結婚していたためアメリカへの亡命を望んだ。ジャック・フェデーはクルーズ県、コートダジュールへと逃れた。その後、かつて『接吻』(1929)をグレタ・ガルボ主演で撮った地であるアメリカに渡った。ザール地方出身でのちにフランス国籍を取得したマックス・オフュルスは、ドイツからの亡命者の多いスイスのチューリッヒに逃亡しようと試みたが失敗し、1941年にアメリカに亡命した。オフュルスは亡命先のアメリカで長いこと失業生活を強いられることになる⁴³。

ヴィシー政府は率先してユダヤ人排斥につながる様々な法律を制定していく。1940年7月22日に帰化制度を見直す法律が公布され、フランス国籍取得者に対する再審査が行われた。その結果、多くのユダヤ系の映画人がフランス国籍を剥奪された。さらに1940年10月3日に公布されたユダヤ人身分法によって、映画会社の経営者や管理職、監督、撮影監督、シナリオライター、映画館の支配人といった職業からユダヤ人が追放された⁴⁴。また1940年10月26日の法律は、映画産業に従事するものすべてに職業身分証(Carte d'identité professionnelle、通称CIP)の保持を義務付けた。このCIPの適用にあたって中心的役割を果たしたのがCOICであった。CIPにはそれまで野放し状態であった無数の映画会社やそこで働く人間を正確に把握することを可能にし、その発行の審査を専門の機関が行うことで職業的能力を担保し、それが結果として良質の映画作りにつながっていくという肯定的な側面もあったが、ユダヤ人排斥のための有効なツールとして使われたこともまた事実である⁴⁵。

とはいえ、フランス映画界からすべてのユダヤ人が追放されたわけではなかった。例えば、すでに述べたように、グレフェンはユダヤ人と知りながらジャン＝ポール・シャノワをコンチネンタル社で雇っている。彼のようなユダヤ系は大抵の場合、偽名を使うか(シャノワの本名はジャン＝ポール・ドレフュスである)、南の自由地域に逃れることで働き続けることができた。このような状況に業を煮やしたパリ宣伝梯隊は、映画界に反ユダヤ法の厳格な適用を強く求め、一刻も早く追放すべき人物のリストを公表した。その中にはジャン・エプスタンやマックス・オフュルスの名があった⁴⁶。またマルセル・カルネも、彼自身ユダヤ系ではないものの、急進的な反ユダヤ主義者から攻撃された。対独協力派の作家リュシアン・ルバテはカルネをユダヤの強い影響を受けた人物でありマルクス主義者であるとして激しく攻撃した。身の危険を感じたカルネは南仏へ逃れざるをえなかった⁴⁷。

⁴² François Truffaut, *op. cit.*, p. 25-26.

⁴³ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 247-248.

⁴⁴ Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit.*, p. 70-71.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 71-72.

⁴⁶ Limone Yagil, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 261-262.

30年代のフランス映画を牽引してきた監督たちの国外への脱出と反ユダヤ法による映画界からのユダヤ人追放の結果、映画界に多くの空席が生じることになり、「多くの新人たちに活躍の場ができた⁴⁸」。トリュフォーが〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉とよぶ事態の出現である⁴⁹。トリュフォーは占領期に撮られた重要な映画作品の代表的なものをリストアップしている⁵⁰。そのラインナップからは、占領期のフランス映画が占領軍当局の検閲やヴィシー政権のプロパガンダ政策にもかかわらず多様性を保ち続けたことがわかる。つまり、戦前から活躍していたマルセル・カルネの『悪魔が夜来る』が挙げられている一方で、クリスチャン＝ジャック、ジャン・ドラノワやクロード・オータン＝ララといった〈詩的リアリズム〉の第二世代の作品や、ジャン・グレミヨンやジャック・ベッケル、そしてアンリ＝ジョルジュ・クルーゾーの作品が言及されている。以下ではトリュフォーのリストを参照しつつ、主要な作品の幾つかを通じてこの時期のフランス映画の動向をみていく。

5. 〈詩的リアリズム〉の第二世代

カルネはジャック・プレヴェールと組んで戦前より活躍していた。『悪魔が夜来る』(1942)もプレヴェールが脚本と台詞を担当している。『陽は上る』(1939)以来のカルネ・プレヴェールのコンビ復活に、当時の観客は『悪魔が夜来る』に拍手喝采した。戦前の作風がペシミスティックとヴィシー政府から非難されていたカルネは、新しい試みに『悪魔が夜来る』の舞台を異郷感あふれる中世に設定する⁵¹。ただし、カルネ・プレヴェールのコンビは戦前からすでに名声を博していたことから、〈新しい波〉の世代に属しているとはいいがたい。

クレールやルノワールといった19世紀生まれの監督たちの空白を埋めるように登場したのが、〈詩的リアリズム〉第二世代ともいうべき20世紀生まれの監督たちである⁵²。トリュ

⁴⁸ ピエール・マイヨ『フランス映画の社会史—マリアン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年、118頁。

⁴⁹ 映画をとりまく環境の激変が新しい才能を出現させ映画芸術そのものを大きく飛躍させた他の事例として日活ロマンポルノがある。日本の映画産業は1960年代をピークに斜陽の道を転げ落ちていく。他の映画会社と同様、急激な時代の変化についてゆけず経営危機に見舞われた日活は、それまでのアクション映画と青春映画の路線を捨て、ポルノ映画に活路を見出そうとする。経営陣の安易な打開策（当時の日活撮影所のスタッフでポルノ映画の作り方に精通しているものは殆どいなかった）に反発し、多くの監督、助監督が退社するなか、自分の映画を撮る機会が与えられた若き才能たち（神代辰巳、小沼勝、田中登、曾根中生ら）によって新しい映画表現の追及が試みられた。

⁵⁰ François Truffaut, *op. cit.*, p. 26-28.

⁵¹ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 142-143.

⁵² 中条省平『フランス映画史の誘惑』集英社新書、2003年、117頁。

フォーが挙げているクリスチャン＝ジャック監督の『サンタクロース殺人事件』(1941)⁵³は、戦前のフランス映画を継承するかたちで映画作りを始めたコンチネンタル社の製作による第一作目の作品である。

映画史家ジョルジュ・サドゥールは戦前の一群のフランス映画にみられる傾向を〈詩的リアリズム〉と名づけた。その特徴としては悲観的な運命論に彩られたロマンチズム(最後には破滅する運命にある主人公たち)、文学的な台詞回し(シャルル・スパーク、アンリ・ジャンソン、ジャック・プレヴェールらによる脚本・台詞)、ドイツの表現派の影響を受けた照明、独特な叙情性を醸し出す舞台装置(雨に濡れた舗道、場末のナイトクラブetc.)といったものがあげられる。ジャック・シクリエは『サンタクロース殺人事件』に30年代の〈詩的リアリズム〉との連続性を指摘する。ヴィシー政府がベシミズムの刻印された〈詩的リアリズム〉の映画を「敗戦主義」と非難するなか、『サンタクロース殺人事件』におけるクリスチャン＝ジャックは、〈詩的リアリズム〉に幻想性の衣を纏わせることで検閲を巧妙に掻い潜ることに成功している。その後、情念に翻弄され運命に敗北する人物が登場する『希望なき旅路』(1943)において、クリスチャン＝ジャックは決定的に〈詩的リアリズム〉に回帰することになる⁵⁴。

のちに「フランス映画のある種の傾向」の中で激しく非難するジャン・ドラノワやクロード・オートン＝ララの作品を、トリュフォーが占領期の重要な作品に入れていることは興味深い⁵⁵。ドラノワの作品では『ポンカラル大佐』(1942)やジャン・コクトー脚本、ジャン・マレー主演の『悲恋』(1943)が挙げられている。〈詩的リアリズム〉の観点からいえば、トリュフォーの言及していない『人殺しは夜を恐れる』(1942)⁵⁶が重要であ

⁵³ 『サンタクロース殺人事件』監督：クリスチャン＝ジャック、脚色・台詞：シャルル・スパーク。雪深いアルプスの麓にある寒村。クリスマスを迎えようとするその村に10年近く行方が知れなかった男爵が戻ってくる。彼は村人を避けるように城にこもる。村人たちは彼がらい病を患っていると噂する。地球儀作りの職人コルニユスは長年サンタクロースに扮して村の子供たちにプレゼントを配ってまわっていた。彼の一人娘カトリーヌは夢想家で白馬の王子様の出現を待っていた。このカトリーヌと男爵が出会い、恋に落ちる。クリスマスイヴの夜、村の教会に伝わる大粒のダイヤモンドが紛失し、それを盗んだとみられるサンタクロースの格好をした男の遺体が雪山で発見される。

⁵⁴ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 155-158.

⁵⁵ 戦後にアメリカ映画を発見し「フランス派」を攻撃するようになるトリュフォーだが、占領期のフランス映画の影響はやはり大きかった。占領時代、オートン＝ララの『優しい人』を繰り返し7回も観たと自身の手帳に記している(セルジュ・トゥビアナ、アントワヌ・ド・ベック『フランソワ・トリュフォー』稲松三千野訳、原書房、2006年、32頁)。

⁵⁶ 『人殺しは夜を恐れる』監督：ジャン・ドラノワ、脚本：ジャン・ドラノワ、ロジェ・ヴィトラック、台詞：ロジェ・ヴィトラック。盗みを働いたオリビエは警察の手を逃れるために南仏のプロヴァンスに身を隠す。逃避行先でオリビエはモニックという名の娘に出会い彼女の清純さに惹かれるが、勤め先での揉め事のため南仏にとどまることができなくなる。パリに舞い戻ってきたオリビエはかつての愛人であるローラの巻き添えを食い、誤って古物商を置き時計で撲り倒してしまう。オリビエは悔恨に苛まれ、ホテルの部屋で一睡もできず朝を迎える。再びプロヴァンスへと旅立ったオリビエと、彼を追うローラ。その二人を追ってパイヨ刑事も南へと向う。

る。この作品に描かれる古物商が殺される商店や、殺人を犯したと思い込んだ主人公が時計の振り子の音に苛まれ一睡もできないでいるホテルの部屋が、カルネの『霧の波止場』や『陽は昇る』の舞台を連想させるとジャック・シクリエは指摘している⁵⁷。

占領期のフランス映画は政治的制約もあって穏当な内容の作品が大半であったが、クロード・オータン＝ララは、次節でみるアンリ＝ジョルジュ・クルーゾー同様、不穏当で体制に非順応的な作品を多く撮った⁵⁸。助監督あがりのオータン＝ララはすでに1923年に実験的な短編映画『三面記事』（この作品にはアントナン・アルトーが出演している）を撮り、1925年には同じく短編の『信号機建設』をアナモルフィック・レンズ（後のシネマスコープ）を用いて撮っている⁵⁹。トリュフォーが挙げている『優しい人』（1943）⁶⁰もまた、階級対立を描く主題や大胆な演出でヴィシー当局を当惑させた⁶¹。

「良質の伝統」を体現する一人であるオータン＝ララは、少なくとも占領期には非常に野心的であったことがわかる。この時代、彼やジャン・ドラノワといった若くて才能あるものに門戸は広く開けられていた。実際、フランスが占領されていた4年のあいだに25人もの新人が監督としてのキャリアをスタートさせた⁶²。しかし、一度地位を確立してしまったこれらの監督たちが、彼らに続く世代の障壁となってしまったことも事実である。戦後、アメリカ映画の輸入再開にともないフランス映画が停滞期に入ったこともあり、1945年から（ヌーヴェル・ヴァーグが始まる）1959年のあいだに新しくデビューした監督は数えるほどしかない⁶³。トリュフォーの「フランス映画のある種の傾向」は、占領期に登場した新しい世代が戦後に権威化してしまったことに対する批判でもあった⁶⁴。

6. 新しいリアリズム

占領期における最良の映画は〈詩的リアリズム〉とは一線を画す監督たちによって撮ら

⁵⁷ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 225-226.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 228.

⁶⁰ 『優しい人』監督：クロード・オータン＝ララ、脚色・台詞：ジャン・オーランシュ、ピエール・ポスト。19世紀末、貴族の令嬢であるドゥースは財産管理人のファビアンに密かに心を寄せていたが、ファビアンはドゥースの養育係であるイレーヌと親密な関係にあった。そのイレーヌは寡夫であるドゥースの父親の伯爵を誘惑し、妻の座に収まろうと画策する。ファビアンは復讐心からドゥースを連れ去ってしまい、伯爵家にスキャンダルが巻き起こる。やがてドゥースはファビアンへの恋心は単なる夢にすぎなかったことに気づく。ドゥースとファビアンがオペラ＝コミック座で観劇している最中に火災が起こる。ドゥースは自ら炎に身を投げて絶命する。

⁶¹ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 233-236.

⁶² François Truffaut, *op. cit.*, p. 30.

⁶³ この14年間に監督となれたのはルネ・クレマン、ジャック・タチ、ジャン＝ピエール・メルヴィル、ロジェ・レーナルト、イヴ・シャンピ、アレクサンドル・アストリュック、マルセル・カミュだけである (*Ibid.*)。

⁶⁴ *Le dictionnaire Truffaut*, sous la direction de Antoine de Baecque et Arnaud Guigue, Editions de La Martinière, 2004, p. 395.

れたとってよい⁶⁵。トリュフォーのラインナップにはジャン・グレミヨンの『この空は君のもの』(1943)⁶⁶がみられる。ジョルジュ・サドゥールはグレミヨンのこの映画が「ナチス占領下のフランス映画の最良作であった⁶⁷」と述べている。記録映画出身のグレミヨンは『この空は君のもの』においてニュース映画にちかい撮影スタイルを採っているが、サドゥールはその無駄なものを削ぎ落とした表現方法が戦後のネオレアリズモの先駆をなすものとしている⁶⁸。アンドレ・バザンもグレミヨンの簡潔で正確な撮影技術が、観る者にそれが映画であることを忘れさせるほどの完璧なリアリズムに達していると評価している⁶⁹。

なお『この空は君のもの』はラウル・プロカン・フィルム社の製作である。この映画会社は、ラヴァルによってCOICの指導部を追われたラウル・プロカンが1943年に設立したものである。ラウル・プロカン・フィルム社は他にもロベール・ブレッソンの『ブローニュの森の貴婦人たち』(1944)の製作を手がけており、フランス映画の発展に多大な貢献をした映画会社であった⁷⁰。

ジャン・ルノワールの助監督をつとめたジャック・ベッケルは、ブレッソン同様、ドイツ軍の捕虜となった経験をもつ。フランスに帰国後、映画監督としてのキャリアを積む機会に恵まれる。幼馴染のアンドレ・アレイ・デ・フォンテーヌが設立した映画会社がベッケルの監督第一作『最後の切札』(1942)の制作を引き受けた⁷¹。そして翌年に撮られた『赤い手のグッピー』(1943)⁷²は大成功を収め、ベッケルの名を一躍有名にした。

⁶⁵ 中条省平、前掲書、118頁。

⁶⁶ 『この空は君のもの』監督：ジャン・グレミヨン、脚本：アルベール・ヴァランタン、脚色・台詞：シャルル・スパーク。自動車修理工のピエールの飛行機熱を何とか冷まそうとしていた妻のテレーズ。夫が自分に隠れて飛行機に乗っているのではないかと訝り、現場を押さえようと飛行場に赴く。ところが初めて飛行機に乗った彼女は逆にその魅力にとりつかれ、夫婦は自分たちの飛行機を買うために全財産をつぎ込んでしまう。テレーズは念願かなって女性飛行士のレースに挑戦するが、マルセイユから飛び立った彼女の飛行機は消息不明となってしまふ。

⁶⁷ ジョルジュ・サドゥール『世界映画史 I 第二版』丸尾定訳、みすず書房、1980年、250頁。

⁶⁸ 同書、250-251頁。

⁶⁹ André Bazin, «Le Ciel est à vous de Jean Grémillon», in André Bazin, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, op. cit., p. 83-85.

⁷⁰ Jacques Siclier, op. cit., p. 202.

⁷¹ *Ibid.*, p. 211-212.

⁷² 『赤い手のグッピー』監督：ジャック・ベッケル、脚色：ジャック・ベッケル、ピエール・ヴェリー、台詞：ピエール・ヴェリー。シャラント地方の村に住むグッピー家の人々は、性格や奇癖にちなんだ渾名をもっていた。106歳のグッピー＝アンペール（皇帝）とその息子で家長のグッピー＝ラ＝ロワ（法律）。ラ＝ロワには3人の子供－ティザンヌ（煎薬）、メ＝スー（畜畜）、ディクトン（諺）－がいる。一族の実権は憂鬱症で気難しい長女のティザンヌが握っている。ディクトンの娘ミュゲ（鈴蘭）はグッピー家唯一の跡取り娘である。一族の除け者であるマン＝ルージュは一人森の中に住んでいる。メ＝スーは前妻とのあいだに生まれ、今はパリに住んでいるムッシュ（紳士）をミュゲと結婚させることに決める。ただ植民地帰りの青年トンキンもミュゲに心を寄せていた。ムッシュが村に戻ってきた翌日、ティザンヌの死体が藪の中で発見される。

『赤い手のグッピー』はフランスの片田舎を舞台とするミステリーである。ただサドゥールによれば、動機が弱い一連の出来事は単なる口実にすぎず、作品の力点はむしろ粗野な農民一家を描いた綿密な描写（宿屋、密猟者の家、田園風景、生活様式、特徴的な人物像）におかれている。サドゥールはそこにルノワールとの親近性を指摘する⁷³。ベッケルは多岐にわたる題材を多彩なスタイルで撮り続けたが、どの作品にも共通するものとして、人物や社会の描写における細部の正確さを指摘することができる。強欲、嫉妬、憎悪のはびこる閉鎖的で因習にとらわれたグッピー家を描いた『赤い手のグッピー』は、まぎれもなく当時のフランスの農村社会のリアルな風俗画であり、同じ時代の地方都市の裏面をすどく暴いたクルーゾーの『密告』に比肩する作品といえよう。ジャック・シクリエは、『赤い手のグッピー』がコンチネンタル社で製作されていたならば、フランス解放時にクルーゾーの『密告』が受けたような非難を免れなかったであろうと述べている⁷⁴。これは『赤い手のグッピー』が人々に潜在的拒否反応を引き起こすほどに仮借ないリアリズムに達していることを意味している。

アンリ＝ジョルジュ・クルーゾーはコンチネンタル社が製作した『六人の最後の者』（ジョルジュ・ラコンブ監督）で脚本を担当し、1942年に同じコンチネンタル社から『犯人は21番に住む』で監督デビューを飾る。そして第二作目の『密告』（1943）⁷⁵で監督としての地位を確固たるものとする。

クルーゾーの計算された演出（緊張の高まり→激情の発作→小康状態→また別の発作）⁷⁶はサスペンスの効果をいやがうえにも高め、またその緻密な人物描写により地方の小市民にはびこる悪意や欲望が鮮やかにあぶりだされていく。サドゥールはクルーゾーをすぐれた「雰囲気描写」の作家とみなすが⁷⁷、作品全体の陰鬱なトーンは細部を積み重ねるなかで作られるものであり、〈詩的リアリズム〉のマンネリ化した人工的な「陰惨さ」とは全く別物である。『密告』の「暗い」リアリズムはイヴ・アレグレなどの戦後フラン

⁷³ ジョルジュ・サドゥール、前掲書、249-250頁。

⁷⁴ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁵ 『密告』監督：アンリ＝ジョルジュ・クルーゾー、脚本：ルイ・シャヴァンス、台詞：ルイ・シャヴァンス、アンリ＝ジョルジュ・クルーゾー。フランスの地方都市サン・ロバンにある病院にジェルマン医師が着任する。彼がどこからやって来たのか知るものはない。ある日、ジェルマンは〈カラス〉と署名された匿名の手紙を受け取る。それは彼が医長ヴォルゼの妻ローラと不貞を働いているという中傷的な内容だった。町の多くの有力者たちにも彼らを中傷する怪文書が届く。人々は互いに疑心暗鬼に陥り、犯人捜しに躍起になる。やがてローラの姉で看護婦のマリ・コルバンが疑われ、警察は彼女を逮捕する。人々が安堵するのも束の間、別の匿名の手紙がミサの最中に教会の天井から舞い落ちてきて、聴衆は再びパニックに落ちる。ジェルマンは犯人の追及に乗り出す。

⁷⁶ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁷ ジョルジュ・サドゥール、前掲書、249頁。サドゥールは『密告』を「表現派風」と形容し、そこにシュトロハイムらの影響をみてとるが、クルーゾー自身はシュトロハイムを発見したのは『密告』を撮った後だったと証言している（José-Louis Bocquet, Marc Godin, *Clouzot Cinéaste, La Table Ronde*, 2011, p. 70）。

ス映画の一派に影響をおよぼすことになる⁷⁸。

ところで、戦時中のレジスタンス派の出版物が、反フランスのプロパガンダに手を貸したとしてクルーズーの『密告』を激しく非難した。さらに『密告』がドイツにおいて『フランスのある小さな町』という題名で上演されたとする噂が流れた。1944年にはフランス映画解放委員会によって、戦時中のコンチネンタル社での仕事を理由に（多くの映画人が委員会の決定に反対したにもかかわらず）クルーズーは4年間の活動休止に追い込まれる。『密告』も上演禁止の憂き目にあう⁷⁹。クルーズーの『密告』が引き起こした拒否反応は、作品によって占領期の不都合な真実（フランス人自身がユダヤ人やレジスタンスを密告した）をいやがうえにも意識せざるをえなかったフランス人の心理的抵抗のあらわれといえよう。同時にそれは『密告』がもつ比類なきリアリズムの証左でもある⁸⁰。

7. 結論にかえて

長い間、ヴィシー政権下のフランスは戦後のフランスと無縁のものとされてきた。占領期に撮られた映画も例外ではない。『密告』への激しいバッシングは、そこに対独協力やユダヤ人迫害といった暗黒の歴史を封殺したいというフランス国民の集団的な防衛機制がいかに強く働いていたかを如実に語っている。しかし、占領期のフランス映画を俯瞰すれば、それが戦前と戦後のフランス映画を結ぶいわば蝶番として存在していたことがわかる。コンチネンタル社というドイツ資本の映画会社によって30年代のフランス映画の遺産が継承される中で、戦後の「良質の伝統」を担う若き監督が数多く輩出された。またこの「良質の伝統」の傍流として、ネオリアリズムからトリュフォーらの〈ヌーヴェル・ヴァーグ〉へと続いていくリアリズムの映画も生み出された。本稿はこのように豊穡な占領期のフランス映画のごく一部を見たにすぎない。特にトリュフォーがこの時期の最良の映画といっているロベール・ブレッションの『罪の天使たち』⁸¹には触れずに終わってしまった。本稿で言及した監督たちの作品のより詳細な分析は今後の課題としたい。

⁷⁸ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁹ José-Louis Bocquet, Marc Godin, *op., cit.* p. 121-125.

⁸⁰ Jacques Siclier, *op. cit.*, p. 237. レジスタンス派の雑誌 *L'Écran français* においてジョルジュ・アダムとピエール・ブランシャールは『密告』の道徳観念の欠如を批判しつつ、その対極として『この空は君のもの』に見られる「精神の健全さ *santé morale*」を称揚している。しかし、ヴィシー政府の新聞雑誌や親ナチ派の作家リュシアン・ルバテもグレミヨンの映画を同じような表現（「健全な作品 *œuvre saine*」）を使って賞賛している（Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, Editions Points, 2014, p. 27-28 ; 38-39）。結局のところ、『密告』や『この空は君のもの』に対する同時代の評価は作品そのものに由来するというよりも、時の政治情勢という外的要因に大きく左右されたといえる。

⁸¹ François Truffaut, *op. cit.*, p. 26.