

ルネ・クレマンとジャン・コクトー —映画『美女と野獣』小考—

松 田 和 之

映画監督ルネ・クレマンの原点

ルネ・クレマン（1913-1996）は「戦後のフランス人映画監督の中で最も捉え所のない、そして最も評価の別れる人物」であると言える。「冷淡で信条を持たない技巧家」と評される一方で、「最も偉大な映画人」としての人望も厚かった⁽¹⁾。クレマンの代表作として真先に連想されるのはどのような作品だろうか。多くの人は無邪気な子供たちの姿を通して戦争の悲惨さを訴えた佳作『禁じられた遊び』*Jeux interdits*（1952）を思い浮かべることだろう。あるいは、若きアラン・ドロンの青春の光と影を鮮烈に演じきった名作『太陽がいっぱい』*Plein Soleil*（1959）を挙げる人も少なくあるまい。モノクロームの内向的な色調とスクリーンに溢れかえる地中海の陽光。ナルシソ・イエベスが奏でる哀愁に満ちたギターの旋律とニーノ・ロータの甘美な音楽。どこまでも対照的な二作品である。

しかし、第1回カンヌ映画祭で監督賞と国際審査員賞を獲得したクレマン初の長編映画『鉄路の闘い』*La Bataille du rail*（1945）に思いを馳せる人は、恐らく少ないのではないだろうか。占領下のフランス国鉄（SNCF）を舞台に鉄道員たちの不屈のレジスタンス活動を描いたこの作品は、パリがナチス・ドイツの支配から解放された直後、つまりフランスにおけるレジスタンス運動が終局を迎えた直後に、フランス映画総合協同組合（CGCF）の意向を受けて制作された。実話を映画化するにあたり、監督として抜擢されたのが当時短編のドキュメンタリー映画を主に手掛けていた若き日のクレマンだった。キャストは実際に戦時下でレジスタンス運動に加わった人々を含む素人で固められ、銃撃戦の場面では実弾が用いられた。クライマックスで脱線し大破する軍用列車は、戦時中に使われていたものである。オール・ロケによるドキュメンタリー形式で制作されたこの作品は、しばしば最上のレジスタンス映画のひとつに数えられる⁽²⁾。

こうしたクレマンの映画人としての出自は以外と知られていない。だがそれ以上に知られていない彼の業績は、『鉄路の闘い』の撮影と同時期にジャン・コクトー（1889-1963）の名画『美女と野獣』*La Belle et la Bête*（1946）の実質的な助監督の役割を果たしたことだろう。親子ほども歳の離れた二人の接点については定かでない点も多いが、恐らく両作品の撮影を担当していたア

ンリ・アルカン(1909-2001)を通じて、コクトーがクレマンに協力を要請したものと考えられる。

クレマンとコクトー

鉄道員たちが鉄路を爆破したため、崖の上を驀進するナチスの軍用列車は脱線し、谷底に転落してゆく。先に言及した『鉄路の闘い』のクライマックス・シーンだが、その撮影がいまだ完了していないにもかかわらず、クレマンはブルターニュのロケ地を後にし、1945年9月1日、夫人とともにトゥール近郊のロシュコルボンで『美女と野獣』の撮影チームに合流した。その時の彼の心境には複雑なものがあつたに違いない。

短編のドキュメンタリー映画で地道に経験を積んできたクレマンにとって、レジスタンス映画『鉄路の闘い』は本格的な映画監督として飛躍するための踏み台となる作品だった。たとえランク・アップの目処は立っていたとしても、最重要シーンを撮り終えていない段階で現場を離れることに躊躇がなかったとは考えにくい。そして彼が引き受けた技術顧問 (conseiller technique) という裏方的な役割は、ある意味では割りの合わない仕事であつたとも言える。しかも肝心の作品は、美女と野獣が繰り広げる浮世離れした物語だった。『鉄路の闘い』とはおよそ対照的な性格を持つこの作品は、恐らくクレマンの関心領域から逸脱したものであつたに違いない。

いずれにせよ、クレマンに『美女と野獣』の技術顧問を引き受ける積極的な理由はなかったと考えられる。では、なぜ彼はロシュコルボンに赴いたのだろうか。それはやはり、コクトーの存在あつてのことだろう。“アングルのヴァイオリンのパガニーニ”を自称する彼のマルチタレント的な才能は、芸術を志す若者なら誰しも無視しえなかったはずだ。コクトーの芸術に対してクレマンが抱いていた共感の程は定かでないが、詩人の創作の奥義に直に触れる絶好の機会が舞い込んできたのである。それをみすみす逃す手はないだろう。また、各界に膨大な人脈を築いてきたコクトーの後ろ楯を得ることができれば、映画人としてのクレマンのキャリアにプラスになることは間違いない。クレマンの頭の中で打算的な考えが全く働かなかったとは言い切れまい。そして、いささか穿った見方に過ぎるかもしれないが、クレマンの同性愛的な嗜好が彼をコクトーの許へ導いたとも考えられる。

理由はともあれ、クレマンは誠実にコクトーの補佐役を務め上げたのだつた。好対照をなす二作品を並行して手掛けた経験は、その後の彼の映画人生の掛け替えのない血肉となつたはずである。では、逆に、クレマンの存在はコクトーにどのような恩恵をもたらしたのだろうか。そもそも、なぜ『美女と野獣』を制作する際に『鉄路の闘い』の監督を技術顧問として招く必要があつたのだろうか。

映画『美女と野獣』の技術顧問

現在に伝わる美女と野獣の物語の雛型になつたのは、ルブラン・ド・ボーモン夫人が子供向けに書き下ろした小説『美女と野獣』(1757)である。映画『美女と野獣』(1946)も、やはりこ

の童話を下敷きにしている。コクトーが自らメガフォンをとるのは、前衛的な実験作『詩人の血』*Le Sang d'un poète* (1930) 以来15年ぶりだった。もっとも、15年ぶりとはいえ、その間も彼は脚本家として、また時には俳優として、さまざまな形で“第七芸術”に係わってきた⁽³⁾。映画界にもすでに太いパイプを築いていたコクトーだが、配給会社が付いた劇場公開作を監督するとなれば話は別である。彼の胸裏では、期待を押し退ける勢いで不安が芽生えていたことだろう。

彼が『美女と野獣』の撮影時につけていた日記『『美女と野獣』、ある映画の日記』（以下、「撮影日記」）はこの映画を理解する上で欠かせない貴重な資料となるが、その中で彼は次のように述べている。

私は本物の演出家ではないし、これからも決してそうはなれないだろう。目の前で繰り広げられていることにどうしようもなく興味を惹かれてしまう。見入ってしまう。劇場に来たような気分になってしまう。観客になってしまい、つなぎのカットを忘れてしまう (BB:1945/8/30:p.31)⁽⁴⁾。

技術顧問としてクレマンが起用されたのは、まず何よりも、不慣れな撮影に伴う技術的な不安を解消するためだった。「撮影日記」に「クレマンが来てくれれば、もうこの手の落とし穴に陥ることはないだろう (BB:1945/8/30:p.31)」という嘆息交じりの言葉が記された翌々日、クレマン夫妻がロシュコルボンに到着する。

よかった。クレマンが今晚、夫人といっしょに到着した。小道具、雲、筋立て、飛行機。これからはそうしたものと格闘する時でも、もうひとりではない (BB:1945/9/1:p.38)。

「雲」による外光不足や「飛行機」の騒音など、予期せぬトラブルに見舞われたコクトーは技術顧問を置く必要性を痛感し、急遽クレマンに助力を仰いだのである。だが、先に述べたように、当時のクレマンはいまだ駆け出しの域を出ず、監督した作品も短編映画8本を数えるばかりであった。それにドキュメンタリー・タッチを信条とする彼のスタイルが「妖精の出てこない妖精物語」である『美女と野獣』の世界にそぐうとも思えない。コクトーは映画界にも通じていたので、技術顧問を委嘱できる人材はほかにも少なからずいたはずである。もちろん大家然としたベテランに助監督的な立場での協力を要請するわけにもゆかず、無名の若手を抜擢することになったのは理の当然と言えるが、それにしても、なぜクレマンだったのか、という疑問は残る。

さらに解せないのは、『鉄路の闘い』がハイライトシーンを撮り残している段階で、つまり完成作の全貌に触れる以前に、コクトーがこのレジスタンス映画を「鉄道員たちや機関車によって演じられた素晴らしい映画 (BB:1945/9/1:p.38)」と評して称賛している点である。友情には厚いが芸術には厳しい普段の詩人らしからぬ、安易なコメントであると言わざるをえない。『美女と

野獣』撮影時のコクトーは、“無条件の称賛”とも受け取れる評価を『鉄路の闘い』に対して下していた。その裏では一体どのような心理が働いたのだろうか。

「撮影日記」の端々からは、ロケの期間中、彼がこのレジスタンス映画の作者にいわば“無条件の信頼”を寄せていたことが窺える。「クレマンは私のスタイルにすっかり染まっているので、私に代わってメガフォンをとることもできるだろう (BB:1945/9/28:p.91)」という言葉は、後述するように、程なくコクトーの入院で現実のものとなるが、彼がクレマンを単なる技術スタッフ以上の存在として捉えていたことは間違いない。

クレマンがロシュコルボンに招かれたのは、もちろん技術顧問としての役割を期待されてのことだったが、そうした表層的な理由とは別に、何らかの深層的な理由がその背後に潜んでいるように思えてならない。そしてそれは、『鉄路の闘い』に対してコクトーが“無条件の称賛”の意を表した理由とも、恐らく符号するはずだ。『美女と野獣』とクレマンを結びつけたコクトーの真意を理解するためには、彼が当時置かれていた状況を正しく把握した上で、この映画の制作にまつわる詩人の秘められた思いを見極めてゆく必要があるだろう。

『美女と野獣』の映画化に懸けるコクトーの執念

『美女と野獣』の撮影時、コクトーは心身ともに生涯を通じて最悪ともいえるコンディションにあった。「撮影日記」はしばしば闘病日記の趣を呈している。「歯こぼれした鋸で首を切られているような (BB:1945/10/21:p.127)」耐えがたい苦痛をもたらす首筋の炎症。それにリンパ管炎や気管支炎、さらには複数の質の悪い皮膚病をも併発したコクトーは、撮影開始から約2ヶ月後の10月24日、ついに入院を余儀なくされる。「撮影日記」中に記された次の言葉に注釈は不要だろう。

仕事を中断するのはとても辛い。だが、もう限界を超えてしまった。もう駄目だ。気が狂いそうだ (BB:1945/10/24:p.130)。

見舞い客が後を絶たない入院生活を一週間そこそこで切り上げ、コクトーは撮影現場に復帰する。拷問のようなペニシリンの投与で病状はある程度改善されたが、完治には程遠かった。「細菌たち」との一進一退の闘いを続けながら、彼はひたすらクランクアップの日を目指したのだった。自らの体調を二の次にして撮影に没頭するコクトー。その鬼気迫る仕事ぶりからは、この作品に対する彼の異常なまでの執着を感じずにはいられない。

誇る気持ちはまったくないが、今私が苦しんでいるようなものに苦しみながら、今私がしているような仕事をする者が、果たしてほかにいるだろうか。私にとって、こうした手仕事に取り組むのは異例のことであるが、それを本職とする人間で、自分自身よりも仕事を、そ

れも精根尽き果てるまで愛し抜ける者が、果たしているだろうか (BB:1945/10/16:p.121)。

一体何が満身創痍の詩人を飽くなき創作へと駆り立てたのだろうか。ミューズたちに寵愛された詩人の悲しい性がそうさせたと言え、極論になってしまうだろう。あるいはこの作品の誕生は、コクトーを惹きつけてやまなかった映画という新しい芸術の魔力がなせる業であったのかもしれない⁽⁵⁾。「撮影日記」の中で彼は、映画制作を「この巨大な夢の機械を動かし、光の天使や機械の天使、空間と時間の天使と格闘すること (BB:1946/1/18:p.220)」であると述べている。最悪なコンディションのもとでテクノロジーと格闘しながら、“二十の顔を持つ”詩人は新たに映画監督としての“顔”を獲得してゆくのである。

だが、そうした観念的な理解だけでは、『美女と野獣』の制作に懸けたコクトーの胸中を十分に酌み取ることはできないように思える。あるいは、作品の完遂へと彼を突き動かしたより個人的要因がほかに存在したのではないか。すでに見てきたように、この映画に関しては作者の手になる詳細な「撮影日記」が残されているが、そうした異例ともいえる日記の存在自体がこの作品の特異な性格を物語っている。「撮影日記」に加えて、占領下の時代のコクトーの心象風景が生々しく映し出された「日記 1942-1945」(以下、「占領下日記」)をも随時繙きながら、『美女と野獣』という映画作品にこめられた詩人の思いを以下に探ってゆこう。この映画にクレマンを起用したコクトーの真の意図は、その過程で自ずと明らかになるだろう。

『美女と野獣』が撮影に至るまで

『美女と野獣』の本格的な撮影が開始されたのは1945年8月27日であるが、ここで思い起こしたいのは、同年8月25日という日付である。その日、ド・ゴール率いる自由フランス軍がパリに入城し、4年余に及ぶナチス占領下の時代によりやく終止符が打たれたのだった。つまり、商業ベースに乗った初のコクトー映画『美女と野獣』は、パリ解放の翌々日にクランクインしたのである。さまざまな外的要因が重なり合った結果とはいえ、こうした絶妙なタイミングには何とも象徴的なものが感じられてならない。

ところで、美女と野獣の物語を映画化するプランは、いつ頃から練られてきたものののだろうか。コクトーが占領下の時代の1942年3月から1945年4月にかけて書き継いできた「占領下日記」に拠れば、『美女と野獣』の撮影に至るおおよその経緯を窺い知ることができる。「占領下日記」で初めてこの映画への言及がなされるのは、1944年1月11日。「読む度に映画のアイデアがとめどなく浮かんでくる (SO:1944/1/11:p.435)⁽⁶⁾」という言葉からは、創作意欲をかき立てられるテーマを手にした詩人の心の昂りが伝わってくる⁽⁷⁾。『美女と野獣』を映画化することで「弔旗を揚げたこの都市やヨーロッパには決して思いつかない一個の世界 (SO:1944/1/15:p.439)」を創出したい。そうした思いに駆られたコクトーは、版の違いにまで細かくこだわりながらボーモン夫人の原作を読み込み、程なく配役の選定にも着手する。

シナリオは2月25日からひと月ほどで書き上げられた。その際、ゴーモン社がシナリオ執筆用の部屋を提供している。映画会社最大手の同社が映画の配給元となる線で話が進んでいたことは間違いない。だが、ゴーモン社側の一方的な都合で、この企画はあえなく頓挫してしまう。憤懣やる方ない思いを1945年4月18日の日記にぶつけたコクトーは、この日付をもって唐突に「占領下日記」の筆を折っている。“捨てる神”がゴーモン社であったとすれば、“拾う神”となったのはアンドレ・ポルヴェ (1898-1982) が設立したディシナ社であった。「撮影日記」に記された最初の日付が1945年8月26日であることに注目したい。コクトーは4ヶ月程の期間でポルヴェを説き伏せ、撮影開始へとこぎ着けたのである⁽⁸⁾。

コクトーの「罪悪感」

記述内容こそ『美女と野獣』という映画の生成にまつわる事柄に特化されているものの、「撮影日記」には、4ヶ月余前に突然中断した「占領下日記」に通底する感情が脈打っている。それをひと言で表現するならば、“痛み”とでも言えようか。『美女と野獣』のシナリオを執筆していた時期、すでにコクトーの体調は下降をたどりつつあったが、身体の痛みにもまして彼を苦しめたのが心の痛みであった。「自分だけが影の存在として生きているように思える (SO:1943/9/17:p.361)」と嘆くコクトー。彼の心に巣くった「凄絶な空虚感 (SO:1945/4/18:p.645)」は一体何に起因していたのだろうか。

占領下の時代を生きたフランス人がナチス・ドイツ、あるいはヴィシー政府に対してとったスタンスの違いを、仮に単純な分布図で示すとすれば、レジスタンスと対独協力を両極とする図の中間部に、極めて曖昧な形でドットが集中することだろう。だが、コクトーをこうした分布図の中に単純なドットのひとつとして位置づけることは至難の業である。「占領下日記」の中で、彼は当時の自らの立場を次のように簡明に表現している。

イギリスのラジオが、「対独協力を行っている」として私を非難している。ドイツの息がかかったフランスの新聞は、私をド・ゴール派だとして非難している。政治との係わりを拒否し、政治にはまったく疎い自由な精神に、こうした事態が降りかかってきたのだった (SO:1943/10/1:p.372)。

コクトーの内では、レジスタンス詩の傑作「自由」の作者ポール・エリュアール (1894-1982) に対する友情とヒトラーの寵愛を受けたナチス・ドイツの彫刻家アルノ・ブレーカー (1900-1991) に対する友情が矛盾なく両立し得ていた。そうした彼特有の倫理が、レジスタンス側、対独協力側の双方から敵視される事態を招いたのである。だが、かねてより自らの身の処し方として“一人一党”を標榜してきた詩人にとって、孤独の境地に追い込まれることはある意味宿命であり、単に自ら招いた社会的孤立が原因で彼が深刻な神経衰弱に陥るとは思えない。

占領下の詩人の心に宿痾ともいえる“痛み”をもたらした、より複雑でよりデリケートな要因が実はほかにあったのである。「占領下日記」中に見られる「罪悪感」という言葉が、それを理解するためのキーワードとなるだろう。

精神科の医師たちが言う「行動への煩悶」から、一刻も早く立ち直らなければならない。そのためには仕事が必要だ。別のものに着手することで生じる胸の苦しくなるような例の努力を自分に課すことが必要だ。逡巡すればするだけ罪悪感が増して、私は病気になってしまふ (SO:1943/8/20:p.336)。

「行動」を自らに禁じることによって、「病気」を引き起こすほどの「罪悪感」が生じる。それから逃れるためには「仕事」に没入するしかない。だが、それでは根本的な問題の解決にはならないだろう。いずれにせよ、コクトーは「行動」しないことに「罪悪感」を覚えていたのである。詳しくは別稿に譲りたいが、ここでコクトーが「行動」という言葉で、恐らく意図して曖昧に表現しているのは、レジスタンスの意志表示にほかなるまい⁽⁹⁾。エリュアールや旧知の神学者ジャック・マリタン (1882-1973) など、コクトーにレジスタンスへの参加を促す親友たちの真摯な声に耳を傾けながらも、彼はそれを潔しとしなかった。なぜだろうか。

占領下における《現実性》と《非現実性》

質量ともに充実した「占領下日記」は時代の証言者としての資料的価値を有するが、その随所で、詩人としての倫理がしばしば苦渋に満ちた筆致でもって表明されている。「詩人」とは本質的に「非現実を生きる人 (inactuel)」であり、「自由」ではあるが「孤独」に身を捧げなければならない。「詩人」の領分である《非現実性 (inactualité)》の対立概念にあたるのが《現実性 (actualité)》である⁽¹⁰⁾。占領下のフランスは《現実性》に支配されている、との認識をコクトーは持っていたが (SO:1942/6/14:p.152)、彼が対独協力のみならずレジスタンスをも《現実性》に侵された行為と見なしていた点は注目に値する。

レジスタンスに加担することは、とりもなおさず《現実性》の領域に進んで身を投じることを意味するだろう。詩人としてのアイデンティティに忠実であるためには、時局に左右されることなく《非現実性》の領域に専念する必要がある。しかし、敬愛する詩人マックス・ジャコブは強制収容所で悶死した。さらに愛弟子ジャン・デボルドは、ゲシュタポの手に落ち、拷問の末なぶり殺しにされたのだった。親しい者たちの非業の死がコクトーの心をレジスタンスへと駆り立てたであろうことは、想像に難くない。だが詩人であることに至上の価値を置く彼には、《非現実性》に拘泥する姿勢を崩すことがどうしてもできなかった。

コクトーが最後までレジスタンスに与しなかったのは、日和見を決め込んだからではなく、詩人としての生き方を貫いたからにほかならない。だが、《非現実性》の領域に固執しながらも、

レジスタンスという《現実性》に囚われた行為が持つ崇高さをも、彼は否定しきれなかったはずだ。常に友情を自らの行動の指針にしてきた彼の内で、詩人としての孤高の精神と良心が激しくせめぎ合い、致命的ともいえる「罪悪感」が育まれていったのである。深刻なジレンマに苛まれたコクトーの苦悩は、3年余に及ぶ大部の日記を次第に陰鬱な色調に染めてゆく。彼を精神的に追い詰めた「罪悪感」の根底にあったのは、レジスタンスに対するアンビヴァレントな感情だった。

レジスタンスに寄せるコクトーの思い

占領下の時代が終わりを告げたからといって、コクトーが抱えていた内的葛藤がすぐさま雲散霧消するはずもない。パリ解放後も、彼は危機的な精神状態を引きずっていたのである。「占領下日記」の続編ともいえる「撮影日記」の中で、コクトーは繰り返し占領下の時代の「5年間」について言及している。

この5年間、私は敵意と憎悪と危険に満ちた雰囲気にかんじがらめにされ、力を殺がれてきた。観客の前で即興を繰り広げることもできず、私の天性は完全に失われてしまった。今、私は少しずつ寛ぎを取り戻しつつある。何かの問題について考えをめぐらせ、それを自分の部屋で、ひとりきりで、言葉でもって解決することが、ようやくできるようになった。やがて、観客たちとの、あの実に心地よい交流を再開することもできるだろう。そんな気がする(BB:1945/11/12(13):p.160)。

レジスタンス側からも対独協力側からも敵視されていた時代をコクトーは苦々しく回想しているが、同時にここでは、控えめながら、解放後に芽生えた希望についても言及されている。傷心の詩人にとって、占領下の時代に失われた自らの「天性」を取り戻すきっかけとなる作品こそが、映画『美女と野獣』だった。しかし、「天性」を回復して戦前の彼に戻るのは、決して容易なことではないだろう。コクトーは「5年間」について、仮借のない言葉で次のように道破している。

私たちは現在、誰もがあの忌まわしい5年間の代償を支払わされている。気をもむことを「血を悪くする」というが、これは言葉の綾ではない。私たちは血を悪くしてしまったのだ。そしてこの悪い血が私たちを解体させる。憎悪と恐怖の5年間。悪夢で目を覚ました5年間。恥辱と汚泥の5年間。私たちは、魂まで汚されてしまった。辛抱が必要だった。待つしかなかった。この張り詰めた待機に対して、今、私たちは高い代償を支払っている(BB:1945/10/7:pp.106-107)。

この日のコクトーは、一人称複数の主語を用いて「5年間」により普遍的な評価を下そうとしている。ここで注目すべきは最後の一文である。「張り詰めた待機 (attente nerveuse)」という抽象的な表現が用いられているが、その意味するところは明らかだろう。占領下で人々がナチスに対してとったスタンスについては先にも述べたが、改めてそれを三つの動詞で分類するとすれば、「抵抗する (résister)」、「協力する (collaborer)」、そして「待機する (attendre)」になるだろう⁽¹¹⁾。自らの立場を明らかにしないまま、ナチスという大厄が過ぎ去る日を身を潜めて待つ姿勢。それこそが「張り詰めた待機」であり、レジスタンスを座視した大勢の人々の態度であった。もちろんその中にはコクトー自身も含まれていた。

そうした「待機する」姿勢をパリ解放後のコクトーが否定的に捉えている点に注意したい。占領下の時代に、詩人として「罪悪感」を覚えながらもレジスタンス運動を傍観したコクトー。彼は戦後、明らかにそのことを後悔している。レジスタンスの意志を示し得なかったことに対して「5年間の代償」を支払わなければならない、とする彼の思いは、悪化の一途をたどる自らの体調をその「代償」と捉えて記した「私はあの5年間で黒胆汁と悪い血で贖っている (BB:1945/9/22:p.79)」という言葉からも窺い知れるだろう。レジスタンスに関して、「占領下日記」においては慎重な物言いに終始したコクトーだったが、1945年の大晦日の日記では、比喩的な表現を用いながらも、次のように明快な見解を披露している。

占領というものがどのようなものであるか、私はよく知っている。私の身体は今、細菌たちに占領されている。私を苦しめるこれらの赤い斑点は、今は消えているあの灰色の苔を思わせる。私の身体から細菌を追い出してくれる人がいれば、私はその人にどれほど感謝することか。フランスからそれらを追い払ってくれた人々に対しては、ただただ称賛あるのみ (BB:1945/12/31:p.209)。

コクトーはここで自らの身体をフランスに、そしてそれを蝕む細菌をナチスになぞらえているが、退院後も一向に好転しない体調が、占領下の時代を自らの身体でもって追体験しているかのような奇妙な錯覚を彼に与えたのかもしれない。いずれにせよ、「撮影日記」中で彼は、レジスタンスに身を投じた人々の「ヒロイズム」を暗に明に繰り返し称賛しているのである。レジスタンスを積極的に肯定しようとするこうした姿勢は「占領下日記」からはほとんど読み取れなかったものであり、戦後のコクトーの新たな境地が窺える。

《現実性》と《非現実性》：対立から両立へ

長い煩悶の末に、コクトーは《現実性》に浸潤された行為であるレジスタンスを肯定した。しかし、だからといって、《非現実性》を領分とする詩人の倫理が打ち捨てられたわけではなかった。「撮影日記」中に記された次の言葉は、パリ解放後のコクトーの心境を端的に言い表したも

のとして注目される。

私の閉じこもっている世界がいかに私的で非現実なものであるにせよ、ニュールンベルク裁判に興味を抱かないわけにはいかない (BB:1945/12/1:p.185)。

コクトーは相変わらず、「私的で非現実な」世界に閉じこもっている。パリ解放後も、『非現実性』を領分とする彼の詩人としての価値観・世界観に変化は見られない。だが、ナチスの戦犯を裁くニュールンベルク裁判にコクトーが注ぐ眼差しは、もはや占領下の時代のような傍観者のなものではないだろう。『現実性』の領分とも積極的に係わりようとする決意が、そこには秘められている⁽¹²⁾。先に見たレジスタンスを称賛する発言は、『現実性』と『非現実性』の対立の図式が彼の内部で徐々に解消されつつあったことを、暗に物語っているのではないだろうか。

詩人としての『非現実性』を損なうことなく『現実性』の領分に係わるにはどのようにすればよいのか。さまざまな思いをめぐらせた際に、コクトーの省察は両者の対立の図式を生み出した詩人の倫理にまで及んだことだろう。改めて彼は、詩人としての生き方について深く考えさせられたに違いない。それを窺わせる興味深い言葉が「撮影日記」の終盤に記されている。

自分を詩人だと自認することは、詩的に生きることであり、王子だと自認すれば、歴史の中の人物として生きることになる。それは滑稽なことであるが、同時に大きな代償を強いられることにもなり、二重の意味での過失に相当する。エリック・サティがよく言っていたように、そうであることとそうである振りをするとは両立しえないのである (BB:1946/2/13:p.229)。

コクトーはここで、敬愛する作曲家サティの言葉を引きながら「そうであることとそうである振りをする」との違いについて述べているが、この一節が、実は一般論の形を借りた自己総括になっている点を見逃してはならない。彼は占領下の5年間を真摯に顧みて、詩人として生きたつもりが実は詩人である振りをしてきたに過ぎなかったことを、暗に認めている。上辺だけの詩的な生き方をしてきた5年間は、他人の目に滑稽に映るどころでは済まず、「罪悪感」に苛まれる懊悩の日々と化してしまった。コクトーはこうした認識に至ってようやく、占領下の時代の悪夢から抜け出すための糸口をつかんだのだった。

詩人であろうとする自意識が強すぎたあまり、依怙地なまでにレジスタンスを黙殺してしまったが、もしかすると、詩人としての本質を損なうことなくレジスタンスに加わることもできたのではないか。『非現実性』と『現実性』は、場合によれば両立しうるものなのではないか。自らの「過失」を十分に認識したコクトーは、恐らくそうした自問を繰り返したに違いない。そして彼は、解放後最初に手掛けた作品である『美女と野獣』において、独自のやり方で『非現実性』

と《現実性》を止揚させ、自らの良心と折り合いをつけようとしたのである。同時期に制作された『鉄路の闘い』には、レジスタンスの記録を後世に伝えようとする国家レベルでの意向が反映されていたが、『美女と野獣』のクランクインには、占領下の時代を清算しようとする一詩人の極めて個人的な意向が働いていたのだった。

5年間のやる瀬ない思いを清算するために彼が選んだ作品は、「過去でも現在でも未来でもない場所に組み上げられる建築物 (BB:1945/10/4:p.100)」としての映画であった。しかも、扱う題材は美女と野獣の物語。当然《非現実性》に偏った作品にならざるをえない。しかしコクトーは、この作品に意表を衝くやり方で《現実性》を注入したのである。それがほかでもない、技術顧問ルネ・クレマンの存在だった。

クレマンが『美女と野獣』にもたらしたもの

クレマンが当時『鉄路の闘い』というレジスタンス映画を撮影中であったことはすでに述べたが、彼との共同作業で作品を仕上げるにより、コクトーは象徴的な形で、《非現実性》の映画『美女と野獣』に《現実性》の映画『鉄路の闘い』の精神を注ぎ込もうとしたのではないか。このように考えれば、一見不可解とも思えた『美女と野獣』とクレマンの組み合わせが実は必然的なものであったことに思い至るのである。

『美女と野獣』の技術顧問として、さまざまな人選が考えられる中でなぜクレマンに白羽の矢が立ったのか。それは彼が当時、レジスタンス映画『鉄路の闘い』を撮影中であったからにはかならない。なぜコクトーは作品内容を十分に吟味することなく『鉄路の闘い』を称賛したのか。レジスタンスを迫真のドキュメンタリー・タッチで描いたこの作品は記録映画に近い性格を持っており、レジスタンスに負い目を感じていた当時のコクトーには、称賛こそすれ批判はできなかったに違いない。

『美女と野獣』の物語の本質にクレマンの存在が何らかの影響を及ぼしたとは考えにくい⁽¹³⁾。コクトーにすれば、美女と野獣の物語を、例えば占領下に時代を設定し、レジスタンスを絡めて描くことも可能であったはずだ⁽¹⁴⁾。そうすれば、クレマンの知識と経験を作品に反映させることもできただろう。だが、彼がそうした奇策に打って出ることはなかった。『美女と野獣』はあくまでも《非現実性》の映画として制作されたのである。しかし、クレマンを助監督に相当する重要なスタッフとして撮影チームに迎えることで、この作品はレジスタンス映画『鉄路の闘い』に共鳴する《現実性》の精神をも宿すことになった。映画という芸術の特異性を巧みに利用して、コクトーは懸案であった《非現実性》と《現実性》の両立を果たしたのである。それこそが、まさしく奇策であった。

ひとりの力で映画作品を完成させるのは、まずもって不可能である。その点において、映画は文学や絵画と決定的に性格を異にしている。映画はチームで作るものなのである。コクトーは『美女と野獣』を制作する過程でそのことを痛感させられたのだった⁽¹⁵⁾。スクリーンに映し出さ

れる映像だけが映画ではない。完成に至るまでの形には残らないスタッフたちの熱意や創意、献身もまた、映画作品を構成する掛け替えのない要素なのである。映画のオープニングあるいはエンディングに流れるテロップは、そうした映画人たちの認識が形になって表れたものにほかならない。

『美女と野獣』のテロップには印象的な趣向が凝らされている。映画の冒頭でチョークを手にしたコクトーが登場し、黒板にクレマンをはじめとするスタッフの名前をひとりずつ書いては消してゆく。手作りの味わいが微笑ましいこのオープニング・テロップからは、スタッフの面々に寄せるコクトーの友情と感謝の念がひしひしと伝わってくる。そしてそれは「撮影日記」の端々からも読み取れ、「占領下日記」とは異なるこの日記特有の清々しい雰囲気醸し出している。最後に、撮影チームに捧げられたオマージュともとれる日記の一節を引用して本論を締めくくりたい。

[.....]私の撮影チームには心から感謝と称賛の意を捧げなければならない。真剣で、よく働き、融通が利く、友好的な人たちばかり。駆け出しの映写技師までもが親身になってくれる。外部からの気まぐれとも思える指示に従ってコードや撮影機や可動装置の数々をあちこち移動させる作業には、耐え難いものがあるはずだ。だが、不満顔を見せる者はひとりもない。私が出会うのは微笑みだけだった (BB:1945/9/28/p.91)。

注

- (1) Cf. *Dictionnaire du Cinéma*, sous la direction de Jean Loup Passek, Larousse, 1992, pp.129-130.
- (2) 第1回のカンヌ映画祭はレジスタンスの記憶も生々しい1946年に開催されたが、そこで『鉄路の闘い』と並び称されたのがロベルト・ロッセリーニの不朽の名作『無防備都市』*Roma, città aperta* (1945) だった。この凄絶なレジスタンス映画が呼び水となり、イタリア映画はネオ・レアリズモの時代を迎えることになる。フランスでは『無防備都市』に呼応するかのように『鉄路の闘い』が制作されたものの、ネオ・レアリズモに相当する新たな映画運動の展開には至らなかった。
- (3) とりわけ注目されるのが、トリスタンとイゾルデの伝説を題材に取り上げた映画『悲恋』*L'Eternel Retour* (1943) だろう。監督の座こそジャン・ドラノワに譲ったものの、コクトーは自身の脚本になるこの作品の制作に脚本家の領分を超えて積極的に関与したのだった。それは彼にとって、現場で映画作りのノウハウを直に学べるまたとない機会になったはずだ。コクトーが『美女と野獣』の監督を自ら担当する決意を固めた際、その時の経験が彼の決断を力強く後押ししたに違いない。
- (4) Jean Cocteau, *La Belle et la Bête, Journal d'un film*, J.B.Janin, 1946. 本論中の括弧内にBBの略号とともに記された頁数は、すべて同書のものである。頁数の前に日記の日付(年/月/日)を明記した。なお、引用文の訳出にあたっては、既訳「ジャン・コクトー『美女と野獣——ある映画の日記』、秋山和夫訳、筑摩書房、1991年」を参照した。
- (5) 一般にリュミエール兄弟がパリのオペラ座に程近いグラン・カフェでシネマトグラフの最初の有料上映会を催した1895年12月28日をもって映画が誕生したと見なされるが、1889年生まれのコクトーは常々「自分と映画は同い年だ」という認識を持っていた。

- (6) Jean Cocteau, *Journal (1942-1945)*, Gallimard, 1989. 本論中の括弧内にSOの略号とともに記された頁数は、すべて同書のものである。頁数の前に日記の日付（年／月／日）を明記した。引用文の訳出にあたっては、既訳「ジャン・コクトー『占領下日記 1942-1945』、秋山和夫訳、筑摩書房、1991年」を参照した。
- (7) ジャン・マレーの証言によれば、映画『美女と野獣』の起源を、さらに1943年のクリスマスにまで遡って考えることができる。当時ブルターニュに滞在していたコクトーは、のちに『双頭の鷲』*L'Aigle à deux têtes* (1946) として発表されることになる自作の戯曲のタイトルとして「美女と野獣」を候補に挙げたという。すかさずマレーは、そのタイトルで別個に映画をつくるようコクトーに進言する。それがきっかけで『美女と野獣』のシナリオが執筆されることになった、と彼は述べている (cf. Jean Marais, *Préface de La Belle et la Bête, scénario et dialogues, texte établi et annoté par Robert Hammond, Pierre Belfond, 1990, p.23*)。
- (8) ボルヴェは、占領下でマルセル・カルネの名画『天井桟敷の人々』*Les Enfants du paradis* (1945) を果敢にプロデュースした人物で、かねてから『美女と野獣』にも注目していた。彼がこの作品を引き受ける上でまず難色を示したのは、コクトー自身が監督を務める点だった。さらにボルヴェは、「野獣に扮した役者に興味を持つ者などひとりもない」として、消極的な姿勢を崩さなかったが、『美女と野獣』のテスト・フィルムを観て涙を流す妻の姿に心を打たれ、この映画の配給元を務める決心を固めたのだった (cf. Jean Marais, *Histoires de ma vie*, Albin Michel, 1975, p.175)。コクトーは「撮影日記」中で「自由なプロデューサーの果敢な冒険精神 (BB:1946/2/13:p.229)」を称賛している。
- (9) Cf. 拙論「『現実性』の文学と『非現実性』の文学——ナチス占領下のヴェルコールとコクトー——」、高岡幸一教授退職記念論文集刊行会編『シュンボシオン』、朝日出版社、2006年、pp.285-294。
- (10) 《actualité/inactualité》というフランス語には「現代性／非現代性」あるいは「今日性／非今日性」といった訳語を充てることも可能だろう。だがそれらはいずれも、時間の流れの中における現在と過去をイメージさせる言葉である。コクトーが《actualité/inactualité》という言葉を用いる時、そこからは、時間に縛られたものと時間から解放されたものとの対立の図式が浮かび上がってくる。フランス語で言えば、《temporalité/intemporalité》に近いニュアンスをこめて、彼はこれらの単語を用いているのである。そうした点を考慮し、本論ではあえて「現実性／非現実性」という訳語を採用した。
- (11) Cf. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'Occupation, «que sais-je?»*, Presses universitaires de France, 1994, pp.54-74。
- (12) ソルボンヌで教鞭をとる傍ら映画監督としても活動したルネ・ジルソンは、「撮影日記」中でなされたニュールンベルク裁判への言及に注目し、当時のコクトーが「詩人として時代から超然とした生き方をしていたわけでは決してなく、社会的な出来事にも関心を寄せていた」ことを指摘している。そしてその文脈で彼は、コクトーが『鉄路の闘い』をはじめとするレジスタンス映画を好んだ事実に触れ、さらに《intemporalité》（「非時間性」）という言葉を用いて次のように述べている。

しかし彼 [=コクトー] 自身とはいえば、シネマトグラフの世界に再び手を染めるからには、自らの神話や詩学に立ち戻り、彼の領分である非時間性に基づいた作品を作り上げなければならなかった。いつの時代においても、寓話や詩人は必要とされるのだから。

(René Gilson, *Jean Cocteau, cinéaste*, Editions des Quatre-Vents, 1988, p.37)

- (13) ジャン・マレーは後年になって自著の中で当時を回想し、クレマンは「彼の役割を見事に果たしたが、自分に期待されている以上のことをやろうとはしなかった」と述べている (cf. Jean Marais, *Histoires de ma vie*, p.176)。
- (14) こうした演出はコクトーが得意とするところで、例えば、先に触れた『悲恋』においては、トリスタンと

イゾルデの物語が現代に置き換えられ、パトリスとナタリーという洗練された大人の男女の恋物語として描かれていた。そして映画『オルフェ』 *Orphée* (1950) は、ギリシャ神話のオルフェウスの物語を1950年代のサン＝ジェルマン＝デ＝プレとおぼしき界隈を舞台に映画化したものだった。

- (15) 1945年10月19日の「カルフル (Carrefour)」紙に寄せた文章の中で、『美女と野獣』を撮影中であったコクトーは、「映画監督とは何か。数ヵ月間この仕事をしてみてはっきり判った。それはチームだ (Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Pierre Belfond, 1988, p.114)」と述べている。