
Abstrait

Les représentations de la «fenêtre» dans
La Chienne, Une Partie de campagne et La Grande illusion de Jean Renoir

Tetsuya Kumamoto

Jean Renoir a recours souvent aux images de la fenêtre dans ses oeuvres pour créer une «profondeur de champ ». Dans *La Chienne* (1931) nous trouvons plusieurs scènes où il y a un «cadre-cache», métaphore du cadre de la caméra, montré comme un cadre de fenêtre. Ici l' image de la fenêtre fonctionne comme l'écran encadré du cinéma sous une forme de "mise en abyme" et signifie le relativisme de Renoir : il peut y avoir toujours d'autres points de vue que le sien. Chacun a son écran subjectif comme le dit Octave dans *La Règle du jeu* (1939) : « Tout le monde a toujours raison. »

Nous pouvons trouver une autre fonction de la fenêtre dans *Une Partie de campagne* (1936) de Renoir. C'est là la scène très connue d'un volet ouvert sur l'extérieur où une fille parisienne joue à la balançoire avec sa famille. Ici cet élément sert de passage entre l'intérieur et l'extérieur, comme si un espace plus vaste s'était créé en apparaissant tout à coup. Dans *La Grande illusion* (1937) aussi, nous pouvons trouver une fonction et une utilisation similaire de la fenêtre : c'est par la fenêtre du camp que les personnages prisonniers Maréchal et Rosenthal s'évadent. Et à la fin du film, le cadre de la fenêtre est la métaphore d'une frontière qu'on ne peut pas passer facilement. Ainsi Jean Renoir préfigurait déjà Hitchcock qui, 'comme on le sait, utilisa très consciemment les représentations de la fenêtre dans son film *Rear Window* (1954).

ジャン・ルノワールの作品における「窓」の表象に関して …第二次大戦前の『牝犬』、『ピクニック』、『大いなる幻影』 の三作品における「窓」の表象の変遷

熊本 哲也

はじめに

ジャン・ルノワール¹⁾、印象派画家オーギュスト・ルノワールの息子にして、しばしば20世紀の映画史上で最高の監督と称されるフランス人映画監督である。このルノワールの作品には繰り返し「窓」の表象が登場すると言われている。それはあるときには、窓越しのショットとして向こう側の対象が提示される窓であったり、またあるときには重要な舞台装置として窓が機能するようなものであったりする。例えば、空間を仕切る境界や壁に「窓」が開けられる瞬間にドラマ性が生じ、ストーリーを強く牽引することがある。ルノワールの未完の作品『ピクニック』²⁾の有名なシーンにその劇的な効果を見ることができよう。二人の男性があまり開放的とはいえない部屋の中で会話しているまさに直後に錠戸が開けられ、その深いカメラの焦点の向こう側にブランコに興じる娘達の映像が映される。この窓の効果は、まるでそこに別の空間が生成しこちらの閉塞した世界との通路が穿たれたかのような印象を見るものに与えるのである。このように、窓は視点や視野の枠＝フレームとして映画にしばしば用いられるが、ルノワール映画においては、窓はそれだけではなく、別の空間への開示を意味する装置としても機能しているだろう。ルノワールの作品群において「窓」という表象は、当初からこうした機能をもっていたのだろうか。ここでは、ルノワール作品群において特に窓の表象が顕著にみられる第二次大戦前の三作品におけるその機能の変化に着目して窓の表象を検討しつつ、窓がルノワール映画においてどのように位置づけられるだろうかについて検討してゆきたい。

初期のルノワール作品にみられる窓…『牝犬』における「窓」というフレーム

ルノワール映画作品における窓といえば、初期において印象的な「窓」を用いたテクニックが1931年の『牝犬』³⁾においてすでに見いだせる。『牝犬』という作品は、喜劇的小説が原作となっている作品であり、ルノワールの本格的トーキー映画の第一作目となるものである。この作品のストーリーは、とある会社の会計係の男が、偶然知り合った娼婦に熱を上げるが、その女の本当の情夫に利用され金品を搾り取られたあげく彼女を殺すはめになるというものである。そして、この映画作品には最初から特徴的なカメラワークが用いられているのである。

人形劇（ギニョール）の開幕を思わせる人形による前口上とその舞台を表す幕のあるフレームから映画が始まり、次にカメラはケーキが台に載せられてせりあがってくるところを奥の窓口からとらえ向こう側に覗けるレストランでの宴席を映し出す。つまり、レストランで料理を載せる昇降口の奥から映像を撮っているわけである。この映画はこのように覗き窓のようなフレームを付けられてカメラを通して覗いた風景から始められるのである。映画のラストで、カメラが主人公を映し出しながら後ろに退くと、そこにやはり窓というフレームを舞台にみたくて幕が降りてゆくところが見いだせる。このように、『牝犬』では、窓をまさしくカメラフレームのメタファーとして提示していることがわかる。



シーケンス1 最初の料理用昇降口からのショット



シーケンス2 映画ラストのシーケンス。カメラが窓越しに退いてゆきその窓に幕が降りてくる。

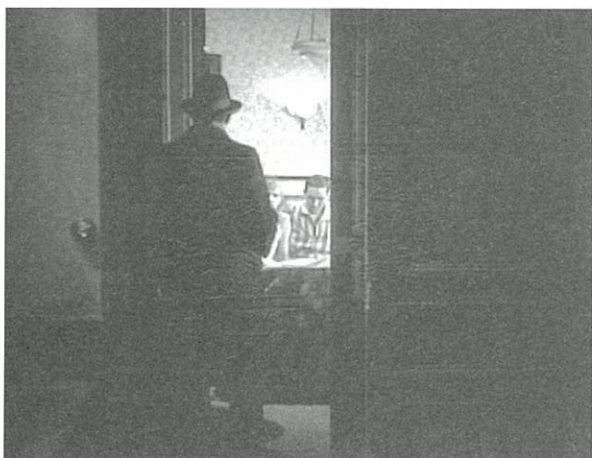
さて、『牝犬』の主人公であるミッシェル・シモン演じるモーリス・ルグランは家族もちではあるが、幾分奇妙な状況の結婚生活を送っている。その妻には実は歴とした軍人の亭主がかつてあって—しかし、亭主は実は生きてることがあとでわかるのだが—それが戦死したという報があったらしく、その後釜にこのモーリスがいわば内縁の夫として収まっているという状況である。妻には頭があがらず、常日頃から口やかましい妻との間に幸せな家庭生活を望むべくもないモーリスは、なにげなく見える向かいの集合住宅にあるひとつの窓の内に幸福そうな家庭の様子を垣間見るのである。ここで、窓のフレームは主人公の視線と同一化して主観的なショットが窓越しにとられることになる。こうしたショットは、おそらくルノワールが意図してディープ・フォーカス（被写界深度）のテクニックや彼独特の映画観による奥行きのある構図を追求したものと解釈されている⁴⁾。つまり、窓越しのショットは画面の奥の方に空間を拡大するルノワール的な試みをよく体現したものである。



シークエンス3 ルグランの家の窓から隣の建物の窓を撮ったショット。左は絵を描きながら妻と言いつ争うシーンから。右のショットは髭をそりながら見る向かいの窓からピアノを弾く音が流れてくる。

別のシークエンスにおいてカメラの視線は主観的視線から突然乖離し、突き放されたかのような客観的視線で情景を撮影することがある。それは、部屋の内で行っている信じられないドラマをカメラが映していると、突然次の瞬間に窓の外にあるカメラが同じシーンを外から傍観者のようにとらえるショットが紛れ込んでくるカメラワークである。アンドレ・バザンはこうしたショットを「隠蔽するフレーム (cadre-cache) の効果」と呼び、『牝犬』にはこうした効果がシステムティックに追及されていると述べている⁵⁾。

モーリスは、自分の家をでていそいそと愛人のリュシエンヌ (ジャニー・マレーズ) のアパートマンに行つて夜を過ごそうとする。しかし、彼女のアパートマンのドアを開けた瞬間、本当の情夫であるデデ (ジョルジュ・フラマン) が彼女とベッドをともにしているところを目撃してしまう。このカメラワークは見事であり、最初ドアを開けたモーリスの後ろ側にあったカメラの視線がベッドでこちらを見ているデデ達を捉えた瞬間、外からの窓越しのショットへと切り替わってしまう。しかも、この窓越しのショットは窓の内側を覗くかのように部屋の内部にいるデデ達とモーリスをパンショットで撮るのである。





シークエンス4 モーリスの主観的ショットから窓越しの客観的ショットへの飛躍と窓越しのパンショット。

こうした主観的ショットから客観的ショットへの唐突とも思われる切り換えは、モーリスがリュシエンヌを殺害するという決定的なシーンにも用いられている。

最初、モーリスとともにあったカメラの視線は、彼がリュシエンヌを殺害するという決定的瞬間には、主観の視線をフォローするのではなく、突然外に飛び出しその後、窓越しからゆっくりと殺人現場へと外から侵入してくる。殺害の瞬間のヴィジョンは主観的な視野から排除されるわけである。窓の外では、人々がたむろしのどかな歌を歌っている風景が映され、建物の窓の中で起こっている悲惨な事件とコントラストをなしている。



シークエンス5 モーリスによるリュシエンヌの殺人現場

このように『牝犬』における窓は、観客の傍観者的な視線や視野と一致しており、カメラのフレームのように映画的空間を切り取る機能をもったものとして表象化されている。それはまた、同時に主観的視野と客観的視野との意図的な錯綜をも企てていると考えられる。ベッドにいるリュシエンヌとデデにモーリスが遭遇した際に、カメラが見せる視点の移動は、現実に対して多様な見方、多様な主観的スクリーンが存在することを暗示していないだろうか。『ゲームの規則』⁶⁾のなかでルノワール自身が演じるオクターブという人物がもらす有名な台詞、「恐ろしいのは、人間だれしも正しいということさ」という言葉に表されるルノワールの哲学の一端を予見させるような演出をこの作品で見ることができるだろう。

開け放たれる鎧戸の窓

『ピクニック』では作品そのものの中心的なシーンに窓が開くシーンが置かれている。有名な女優シルビア・バタイユがブランコを漕ぐシーンであるが、このシーンの重要性はこの映画の製作そのものがまさにこのレストランからブランコを見るシーンの撮影から始められたことから明らかである⁷⁾。ブランコに乗るアンリエット（シルビア・バタイユ）の姿に、窓を開けた男性たちのみならず、監督のジャン・ルノワールを始めこの映画をみる全ての観客が魅了されることが目論まれていたと言っても過言ではないだろう。窓は開かれ、見事な美しい光景が見る者の眼に飛び込んでくるこの瞬間、映画の観客は窓を開けて外を眺める映画内世界の人物の両眼に同一化するだろう。



シークエンス 6 食堂の窓とブランコをこぐアンリエット

『ピクニック』におけるこうした窓越しのショットは、ある意味で『牝犬』におけるいわば画面内フレームの効果の延長上にあるともいえるだろう。なるほど、窓枠があるイメージがそこに別の視線と視野をもたらし、観客の視点を相対化する。しかし、そのこと以上に新たな視野が、新たな空間の被写界が錠戸の窓を開ける瞬間に生成されるということの劇的効果をこのシーンは持っている。その際、窓は単なる舞台装置ではなく、『牝犬』に見られたようなカメラのフレーミングの隠喩でさえもなく、ストーリーに組み込まれ、作品のテーマに関わる重要な装置となるだろう。

『大いなる幻影』における窓の機能

『大いなる幻影』⁸⁾という作品は、第二次大戦直前という時代背景もあり、封切り当初から反戦的で平和主義的な作品という評価をえてきた。その理由のひとつは、ここで国境などに象徴されるふたつの空間を分ける境界線が設定されているにも拘わらず、作品の登場人物たちが開放的に交流できるような環境が描かれていることにあるだろう。そのことの象徴としてあるのが、この作品に現れる「窓」である。この作品は第一次大戦時のドイツとフランスの戦争を描いており、主な登場人物は捕虜となったフランス人兵士と収容所のドイツ人たちである。設定されている場所は二か所の捕虜収容所、ハルバッハ収容所と古城を用いたヴィンターテルン収容所が主な舞台となる作品である。しかし、この作品の収容所は、収容所という本来脱出が困難な閉鎖的な空間が舞台であるにも拘わらず、これらの視覚的なイメージは極めて見通しの良い開放的とさえ言ってよい舞台装置となっている。

たとえば、それは主人公であるフランス人士官のマレシャル（ジャン・ギャバン）達が最初に収容されるハルバッハ収容所の集団房には収容所の房にふさわしいとは思われない大きな窓がつけられていることに顕著である。この窓を背景に捕虜たちは会話を弾ませながら食事をとり、また開け放された窓の外と窓越しにコミュニケーションが可能となっている。



シーケンス7 開け放たれた窓越しに内と外で会話が行われる。

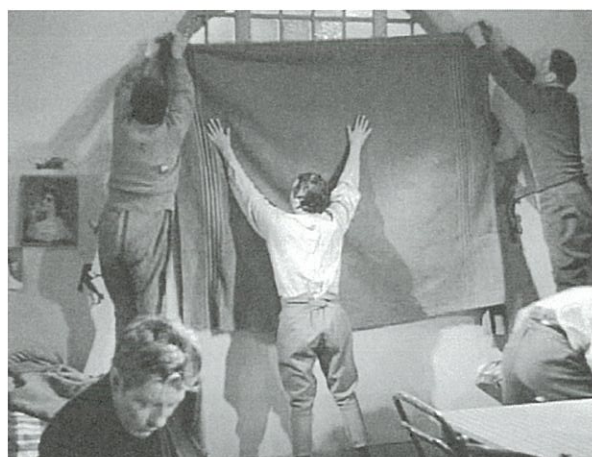
窓は集団房に収容されている人々の背景や前景となって、彼らを映し出す映像には欠かせない枠となっていることが分かるだろう。それはちょうど、『牝犬』において窓が隠れたカメラフレームとしてあったと同様に、ここではスクリーンや舞台の枠として機能しているのではないだろうか。それは以下のイメージのように房の全員が画面に映される時、しばしばなにかしらの画面内のフレームとして提示されるのである。更には、この部屋の地下に秘密裏にトンネルを掘る際には、窓を幕状のカーテンで塞いで作業が行われるのであるが、このカーテンは舞台の幕、緞帳を思わせはしないだろうか。



シークエンス 8 集団房と大きすぎる窓



シークエンス 9 窓に幕が張られる様子



『幻影』における窓はこのように、『牝犬』における画面内フレームの機能を果たしつつ、また『ピクニック』の新たな空間を生成する窓の機能も担っている。それは次のような錠戸を開けるシーンにやはり見られるだろう。

ストーリーを先取りして説明すると、後の古城の収容所を脱出したマレシャルとローゼンタール（ダリオ）は、後者の足の負傷もあって、戦争で夫をなくしたドイツ人女性が子供と暮らす農家に避難していた。ローゼンタールの足の傷も癒え、もはや家に逗留する理由もなくなった二人は彼女の家を発たねばならないことを告げるシークエンスで、われわれは『ピクニック』に見たような開け放たれる窓をみることになる。



シーケンス10 ローゼンタールが開ける窓と窓越しに映されるマレシャル

ここでの滞在中、急速に親密度を増したマレシャルとエルザ（ディタ・パルロ）は言語的文化的な差異を超えて愛し合うようになっている。そこで、出発を自分から切り出すことができないマレシャルに代わってドイツ語に堪能なローゼンタールがこれを彼女に告げることになる。このシーンにおいて窓のこちら側ではローゼンタールはエルザとドイツ語で会話しているのだが、その直後に開かれる窓の向こう側に見いだせるのは草原や山々を背景とし哀愁を漂わせるマレシャルの姿である。そもそも、哀愁にひたるギャバンをクローズアップしたければショットを切り替えれば済むはずのシーンなのだが、ルノワールはここで家の中にいるローゼンタールが窓を開ける過程、そしてそのフレームの中に佇むマレシャルを窓越しに奥まった空間に鮮明なショットで提示したのである。『ピクニック』において窓越しに飛び込んでくる情景と比べると、文脈的に全く対照的ともいってよいこのギャバンのイメージは、しかしながら観客の眼になにかしらの印象を訴えかけるだろう。それは、この作品に通底している不安と陰鬱としたペシミズムである。

この「窓」はおそらくは、戦争状態にあるドイツとフランスとの間の文化的民族的境界であると言ってもよいし、ユダヤ人であるローゼンタールとフランスへの愛国心にあふれたマレシャルとの境界と言ってもよい。その境界線を越境することは、映画のラストで雪原の中を二人がスイス領へと足を踏み入れていくように、或いはフランス人マレシャルがドイツ人女性と愛し合うことができるように、この窓を開ける程度にさほど難しいことではない。しかし、その容易さにも拘わらずこのように窓を開け通路を作ることは決定的な解決とはならないのである。

さて、この作品での窓は以上のようなフレームの提示や空間の生成という機能に加えて、実際に物理的になにかが通り抜ける通路としても機能するだろう。それはまさしく抜け道としてある脱出用の窓である。しかし、ハルバッハ収容所の集団房では、あの大きな窓ではなく秘密裡に部屋の地下に掘られたトンネルがそれであった。主人公たちと同室する捕虜らによって部屋の地下にトンネルを掘られ脱走が企てられるのである。しかし、穴が完成しいよいよ脱走するという当日、捕虜達は別の収容所へと移送される。残されたのは「穴」の掘られたいわば策のような房。このあまりに無防備な収容所がこの作品に描かれる「閉鎖的」な空間を象徴している。すなわち、空間自体はいつでも通り抜けが可能であるように見えるのだが、そこからの脱出、閉鎖状況の決定的解決はやはり困難なものなのである。

主人公の捕虜達が入られたドイツの古城で第二の収容所も出口が地面から高い所にありロープを使って降りる必要がある、という困難さだけがあるがそれ以外の空間はあらゆる意味で開放的であると言ってよいだろう。そして、この収容所からマレシャルとローゼンタールは、ともに捕えられていた貴族出身の将校ボワルデュ（ピエール・フレネー）等の自己犠牲的行動などによって脱出することができる。それは、やはりこの古城の窓からなのであった。



シーケンス11 古城の窓からの脱出

さて、古城の収容所を脱出した二人は、先に述べたようにエルザの家にかくまわれ、そこを出発した後ドイツからスイスへと雪原の国境を越えて逃げてゆく。そこに居合わせたドイツ人兵の一人が彼らを狙撃しようとするが、もう一人の兵士が、この眼には見えない国境を二人が既に越えたようであり、

それゆえに狙撃をもう一方の兵士に断念させるように言うのである。このドイツ兵が順守しようとした国境とは自然的な風景とはいささかも関係しない人為的なものでしかなく、二人の脱走兵が歩いている雪原の上には線引きはされるわけもない。しかし、この国境はこの映画のタイトルにあるような「幻影」ではない。戦争という状況においては無視できない現実であり、収容所から脱出した後にマレシャルに向かってローゼンタールが言うように、「戦争が終わること」の方が幻影に過ぎない、のである。

ここにおいて最後の窓は目には見えない国境という窓=フレームであろう。これは、映像の中に具体化されることがないのだが、すくなくとも、狙撃をあきらめたドイツ兵にはスイス国境というフレームが見えていたはずである。そして、この映画のラストはこの狙撃兵からの視点を起点にするロングショットで幕を閉じることになる。このロングショットは、丁度、なにかしらの窓の向こう側の奥に焦点を絞った時のショットと同じ効果を生み出すだろう。あえてイメージ化せずに、視覚化されないフレームを登場人物たちの心理的視点を考慮させることで、今度はわれわれがそこに「幻影」としてのフレームを見るように誘われるであろう。

結論

かくして、ルノワールの作品群において窓という表象は様々な機能を持って現れてくることがわかる。窓を通して撮られるショットは、彼の映画技法の特徴であるリアルな奥行きのある空間を描き出すことになってつけの舞台装置である。それは、様々な形の窓として現れるが、基本的には窓越しに向こう側の空間の奥深いところを示し、前景と後景の二重の空間を連絡するものとして提示することのできる装置である。そのことによってカメラで写される人為的空間の中にいわば入れ子式の空間のフレームを潜ませ、カメラの視点や視野が相対的な見方でしかないことを、ひいては観客であるわれわれの視点・視野というものも畢竟、独自のフレームでの見方でしかないことを暗示しているのではないだろうか。

窓越しに見える空間は、それがいかなるものであれ窓によって枠づけられて異なった空間として提示されるものである。ルノワールもやはり単に空間を画面の奥へと延長することだけを追求したわけではなく、窓によってフレームをつけ空間のなかで境界を確定させること、さらには窓を開けることで、その境界を取り払うことを意図していたのではないだろうか。そもそも、ルノワール自身の監督としてのキャリアは国と国の境界を軽々と越境することで成り立ってきた。第二次大戦前にはフランスにおいて様々な傑作を撮り監督としての評価を高めた後、ムッソリーニのイタリアに招待されたかと思うと、大戦勃発後ドイツ軍の侵攻するなかでアメリカへ亡命。「越境する監督」⁹⁾ルノワールの作品には、監督自身の遍歴がそうであるように、本来的に異質な空間、文化、国家の間に窓をあけるように見通しと風通しをよくするに至る要素が様々な所に散種されているのではないだろうか。映画史を辿ってゆくとき、窓という表象は、その後、たとえばヒッチコックの『裏窓』に見られるように、向こう側に秘められたものがのぞき見されるガラスの窓が自らの欲望を映すものとしての「ファンタズムの窓」¹⁰⁾とでもいべきものになるだろう。ルノワールが目にした窓という表象はフレーム内ですべてを語る映画において極めて本質的な装置であり、そのことをルノワールは早くから意識していたのである。1931年というトーキー革命の翌年に制作された『牝犬』において、単に音だけではなく視覚的装置としての窓に傾倒していたことによって、後のルノワール作品のショットにおいて奥行きをもった画面構成が可能になった考えることができるだろう。

1 ジャン・ルノワール Jean Renoir (1894-1974)。20世紀フランス映画を代表する監督であり、後年ヌーヴェル・ヴァーグの父と称され再評価をうけた。

2 『ピクニック』 *Une Partie de campagne* (1936)。モーパッサンの短編小説に基づいている作品。未完ではあるが、その後プロデューサーによって残されたラッシュなどが集まれ再編集され現在作品として見られる形となった。しかし、未完成だからこそルノワール映画の無垢な灵感の息吹がそのまま封じ込められていると言われる「未完のまま完成」された傑作とされている。若菜薫著、『ジャン・ルノワールの誘惑 薔薇のミロワール』、鳥影社、2009年刊を参照。

3 『牝犬』 *La Chienne* (1931)。いわゆる情痴殺人事件のストーリーとなっているためフィルム・ノワールの先駆的作品ともいわれる映画。怪優ミッシェル・シモンはいくつかのルノワール作品で主演として演じているが、これはその中でも『素晴らしき放浪者』 *Boudu sauve des eaux* (1932) と並ぶシモンの代表作。

4 Cf. Andre Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, chapitre VI <Montage interdit>, Les Editions du cerf, 1958.

5 Cf. Andre Bazin, *Jean Renoir*, Edition Ivrea, 1971, p.27.

6 『ゲームの規則』 *La Regle du jeu* (1939) ルノワールの最高傑作の一本と言われる作品。しかし、大戦前の封切り上映の際には観客の敵意を誘発し興業的に大失敗した。戦後ルノワール再評価の動きの中で特にヌーヴェル・ヴァーグの評論家・監督等によってこの作品もルノワールの最高傑作とされるようになった。

7 現在残っている撮影日誌の資料によると、なにをおいても最初に撮られたのがこのブランコのシーンであったことがわかる。山田宏一責任編集『ユリイカ総特集ジャン・ルノワール』、青土社、2008年刊、pp.124-138を参照。

8 『大いなる幻影』 *La Grande illusion*。反戦ヒューマニズム映画としてルノワールの名声を世界的に高からしめた作品である。こうした高い評価にも拘わらず、ルノワール自身はこの映画について世間が大いなる「誤解」をしていたことを自伝に述べている。ルノワールがフランスで撮った作品の中で「最も気違いじみていない映画」だというアンドレ・バザンの評がある。発表当時はナチス・ドイツから目の敵にされ、ゲッベルスが上映禁止映画のリストに入れたことも有名である。

9 野崎敏著、『ジャン・ルノワール越境する映画』青土社、2001年刊を参照。

10 『裏窓』は1954年にアルフレッド・ヒッチコックにより撮られた作品である。「ファンタスムの窓」という表現は、スラボイ・ジジェク著『ヒッチコックによるラカン』の第23章「裏窓」に用いられている表現である。スラボイ・ジジェク著、霜崎俊和他訳、『ヒッチコックによるラカン』株式会社トレヴィル、1994年刊を参照。