

# ジャン・ルノワール『ランジュ氏の犯罪』における空間の力学

人民戦線、大衆小説、ジェンダー

角井 誠

## はじめに

フランスとベルギーの国境にある宿屋。殺人の罪で手配中のランジュ（ルネ・ルフェーヴル）とその恋人のヴァランティース（フロレル）がやって来る。安心してうたた寝を始めるランジュ。しかし宿屋のカフェでは、彼の正体に気づいた宿屋の親子と常連客たちが、通報すべきか否かをめぐって議論を繰り返している。そこにヴァランティースが割り込んでいき、ランジュの「犯罪」について語り始める。こうしてジャン・ルノワールの『ランジュ氏の犯罪』（1936）は幕を開ける。

パリの出版社で繰り返される資本家と労働者の対立を、ディープ・フォーカスと長廻しによる革新的なスタイルで描いた本作は、これまで様々な読解の対象となってきた。本稿では、未刊行の草稿に基づく生成過程の分析と、映画テキストの詳細な分析を組み合わせることで、『ランジュ氏の犯罪』について、より精緻で包括的な読みを提示することを試みたいと思う。

以下、第1節では、先行研究を整理しつつ、本作を論じる上で不可欠の三つの要素——人民戦線、大衆小説、ジェンダー——を確認する。続く第2節では、未刊行の資料に基づき、ルノワールと共同脚本家のジャン・カスタンニエによる初期構想、途中参加したジャック・プレヴェールによる書き直しの過程を辿ることで、前節で確認した諸要素がいかにな生まれ、変化していったのかを明らかにする。その上で、第3節では、人物と空間の関係に着目しつつ映画テキストを分析することで、諸要素とその配置がいかにか書き改められていったかを浮かび上がらせる。そのとき、『ランジュ氏の犯罪』は、空間の力学をめぐる映画として姿を現すことになるはずだ。

本論に入る前に、冒頭に続く映画の粗筋を確認しておこう。ヴァランティースの語りとともに、パリを舞台にした本篇が始まる。ランジュは出版社で働きながら、夜な夜な『アリゾナ・ジム』というアメリカ西部を舞台とする冒険小説を書いている。ヴァランティースは、出版社と同じ中庭に面した洗濯屋を経営している。出版社の社長バタラ（ジュール・ベリー）は、給料は

ろくに払わないくせに自分は贅沢三昧で、女性たちを次々と弄んでいる。ヴァランティーヌは元愛人で、秘書のエディット（シルヴィア・バタイユ）が現在の愛人、さらには洗濯屋で働くエステル（ナディア・シビルスカヤ）もその犠牲となる。一方、ランジュは、エステルを口説くのに失敗し、ヴァランティーヌの恋人となる。債権者たちに追い立てられたバタラは雲隠れを画策。しかし乗った列車が事故に遭う。経営者を失った出版社は、労働者たちによる「協同組合（coopérative）」方式へと移行。ランジュの『アリゾナ・ジム』がヒットしたおかげで経営は軌道に乗る。お祝いのパーティーが開かれるなか、生きていたバタラが帰って来る。ランジュはバタラを殺害。ヴァランティーヌとともに国境まで逃走する。そして宿屋の男たちは判決を下すのだった。それでは、本論へと入っていこう。

## 1. 人民戦線、大衆小説、ジェンダー

『ランジュ氏の犯罪』は、『ゲームの規則』（1939）と並んで、ルノワール作品のなかでも最も盛んに論じられてきた作品である。作品の分析に取りかかる前に、先行する議論を整理しつつ、『ランジュ氏の犯罪』を論じるための三つの要素を確認しておこう。

### 人民戦線

1936年1月に公開された『ランジュ氏の犯罪』は、人民戦線という歴史的な文脈と切り離せない。ファシズムの台頭を前に、共産党、社会党、急進社会党ら左派が連合し、「パンと平和と自由」をスローガンに掲げた「人民連合全国委員会」——後の「人民戦線」——が結成されたのが、1935年7月14日。翌36年の6月には、社会党のレオン＝ブルムを首班とする人民戦線内閣が成立する。もともと左翼ではなかったルノワールも、公私にわたるパートナーであったマルグリット・ウーレや「10月グループ」との交流を通じて、そうした時代の波に巻き込まれていく。「10月グループ」は、政治集会やストなどで労働者向けの寸劇や歌を上演するアジ・プロ演劇集団で、詩人のジャック・プレヴェールや美術監督のジャン・カスタンエもそのメンバーであった。1935年の春から冬にかけて、「10月グループ」の協力のもとで作られた『ランジュ氏の犯罪』は、人民戦線という文脈と深く結びついている。

本作は、内容のみならず、形式もまた政治性の観点から論じられてきた。なかでも、360度のパンを用いて描かれるバタラ殺害のシーンは、アンドレ・

バザンが取り上げて以来、作品の政治性を —— 内容においても形式においても —— 象徴する場面としてくり返し論じられてきた。バザンによる図解を参照しながら、この場面を確認しておこう（図1）<sup>1</sup>。カメラはまず、バタラの事務所にいたランジュが出版社を横切って階段を降りていくまでを左方向のパンで追いかける。ランジュが中庭に通じる出口に着いたところで、フルショットからバーストショットに切り替わる。バタラは中庭の反対側、右手方向にいたので、通常であれば、バタラの所に向かうランジュを追って右方向にパンしていくはずだが、カメラはそこでランジュを離れ、ぐるりと左方向にパンを続けて中庭の全体をとらえていく。そしてバタラを殺害せんとするランジュを再びフレームに収めるに至るのである。バザンは、この破格のカメラの動きが「演出全体の純粋な空間的表現」になっていると指摘した。360度のパンは、「同心円」状に配置された中庭の共同体を「一体主義的」にとらえるという作品の「全体的構想」を結晶化するのである。

以後、360度パンによる殺害シーンは、共同体のためになされる政治的行為を描くものとして論じられてきた。ダニエル・セルソーは、360度パンについて、「その意味するところは明白である。ランジュの行動は協同組合を救うために、それが存在し続けられるようになされる。つまり協同組合に代わって、その利益のためになされるのである」と述べる<sup>2</sup>。クリストファー・フォークナーもまた、1986年の著作で、カメラがランジュからいったん離れることにより「完全な脱主体化」が行われ、映画の「主体」はキャラクターとは別の場所、「共同体」へと位置づけ直されるとした<sup>3</sup>。そしてフィリップ・ド・ヴィータも、2020年の『ジャン・ルノワール事典』で、360度パンはフィクションの「錯覚」を破壊し「言表行為」を前景化することで、「社会的正義への広い呼びかけ」をなす「一つの宣言」ないし「政治的な価値をもつ

---

<sup>1</sup> André Bazin, « Le Crime de Monsieur Lange », *Radio-Cinéma-Télévision*, n° 462, 23 novembre 1958, Jean Renoir, Paris, Champ Libre, 1971, *Écrits complets*, édition établie par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Macula, 2018, p. 2512. (アンドレ・バザン『ジャン・ルノワール』奥村昭夫訳、フィルムアート社、1980年、52頁) 図は、邦訳から引用した。

<sup>2</sup> Daniel Serceau, *Jean Renoir, l'Insurgé*, Paris, Le Sycomore, 1981, p. 64.

<sup>3</sup> Christopher Faulkner, *The Social Cinema of Jean Renoir*, New Jersey, Princeton University Press, 1986, p. 68-69.

一つの言説」として映画を提示する「パフォーマティヴな」振る舞いであると論じた<sup>4</sup>。

他方で、そうした「正統」な読みにも異議を唱える論者がいることも忘れてはならない。コリン・デイヴィスは、2009年の著作で、ランジュの殺人は「欲望、嫉妬、敵対心、所有や殺害の衝動」といった私的な感情を動機とするもので、「政治的ないし道徳的行為としてすんなりと説明することはできない」と指摘する<sup>5</sup>。360度パンでも、共同体は「音響的現前」に止まり、むしろ「ランジュの孤立」が強調されるとした。ランジュの行為のいかにわしさに光を当てるデイヴィスの指摘は重要である。ランジュの殺人をいかにとらえるか。また、360度パンをどう論じるか。後ほどあらためて立ち返ることにしたい。

## 大衆小説

『ランジュ氏の犯罪』を考える上で、人民戦線と並んで重要なのが、作中で主要なモチーフとなる大衆小説である。先に引用したフォークナーも、2000年の別の論考では、『ランジュ氏の犯罪』は「人民戦線の諸理念やイデオロギーとはほとんど関係がない」として、「シュルレアリスムと大衆文学との関係」という「別のコンテクスト」から作品をとらえ直している<sup>6</sup>。

そもそも大衆小説とはいかなるものか。それは、19世紀初頭、新聞連載小説 (roman-feuilleton) の発明とともに盛んになった。以来、大衆小説は様々なジャンル (探偵小説、SF、冒険小説、西部劇、メロドラマなど) を開拓しつつ発展してきた<sup>7</sup>。19世紀後半から20世紀になると、廉価版のシリーズの普及、ジャンルの細分化、出版の専門化が進んでいく。ルノワールやプレヴェールらはそうした大衆小説に親しんでいた。シュルレアリストたちが『ファントマ』などの大衆小説に熱狂したことはよく知られているし、大衆小説

---

<sup>4</sup> Philippe De Vita, *Dictionnaire Jean Renoir : Du cinéaste à l'écrivain*, Paris, Honoré Champion, 2020, p. 92. ヴィータは、360度パンは「抑圧から自らを解き放つランジュの欲動の力」を伝えるとも書いている。

<sup>5</sup> Colin Davis, *Scenes of Love and Murder: Renoir, Film and Philosophy*, London, Wallflower Press, 2009, p. 168. 以下もあわせて参照されたい。Brett Bowles, “Renoir and Popular Front: Aesthetics, Politics, and the Paradoxes of Engagement,” *A Companion to Jean Renoir*, edited by Alastair Phillips and Ginette Vincendeau, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, p. 425-443.

<sup>6</sup> Christopher Faulkner, “Paris, Arizona; or the Redemption of Difference: Jean Renoir’s *Le Crime de Monsieur Lange* (1935),” *French Film: Text and Context*, edited by Susan Hayward and Ginette Vincendeau, second edition, London and New York, Routledge, p. 27.

<sup>7</sup> 大衆小説の歴史については以下を参照。ダニエル・コンペール『大衆小説』宮川朗子訳、国文社、2014年。

は映画とも密接なつながりをもっている。人気のある大衆小説は、舞台化、ラジオドラマ化、映画化されたし（たとえば、1911年に連載の始まった『ファントマ』は、1913年にルイ・フィヤードによって映画化された）、逆に、連続映画が小説化されて新聞に連載されることもあった（たとえば、フィヤードの『ジュデックス』は1916年に連続映画として公開され、翌17年にアルチュール・ベルネードの小説版が『ル・プティ・パリジャン』紙に連載された）。「シネロマン」と呼ばれたそれら連載小説は「シネマ＝ビブリオテーク」などのシリーズの一冊として刊行された。また1920年代になると、『フィルム・コンプレ』誌に代表されるような、映画の筋書きを場面写真付きで語る「映画の語りおろし（film raconté）」も一種の大衆小説として一世を風靡する。ルノワールの映画もまた、そうした大衆小説をめぐる間メディア・ネットワークの中にあった。『牝犬』（1931）は、『ルーヴル（L'Œuvre）』紙に連載されたジョルジュ・ド・ラ・フーシャルディエールの小説を映画化したものであったし（映画化の後、場面写真を添えて「シネマ＝ビブリオテーク」の一冊として出版された）、『十字路の夜』（1932）はジョルジュ・シムノンのメグレ警部ものの映画化であった。

『ランジュ氏の犯罪』の作り手たちは、大衆文学というモチーフを映画のなかに意識的に織り込んでいる。フィヤードの作品の常連であったマルセル・ルヴェスクを管理人役に配しているのは、連載小説＝連続映画への目配せだろう。大衆小説は、『ランジュ氏の犯罪』のテキストそのものを構造化している。フォークナーやデイヴィッド・ピーターセンらが指摘するように、バタラとランジュの対立は大衆小説と切り離せない<sup>8</sup>。バタラは様々な大衆向けの読み物を刊行しているが、彼が最も熱を入れて語るのが『ジャヴェール（Javert）』という週刊誌である。ジャヴェールは、ユゴーの『レ・ミゼラブル』でジャン・ヴァルジャンを追う警官の名前で、刊行予告の看板では「文学と探偵物の週刊誌」と説明されている。バタラが、フランス的な犯罪メロドラマを好むのに対し、「ランジュは物語の素材をフランスではなくアメリカに、アメリカの大衆文化、とくに西部劇に求める<sup>9</sup>」。『アリゾナ・ジム』は、ウィリアム・S・ハートが演じたカウボーイ「リオ・ジム」やフランス大衆小説の西部劇を着想源としている。西部劇への参照によって、中庭の共同体の社会的ヴィジョンは、アメリカという記号が象徴する「大衆民主主義」、

<sup>8</sup> David Pettersen, “The Politics of Popular Genres in Jean Renoir’s *Le Crime de Monsieur Lange*,” *Studies in French Cinema*, 12(2), 2012, p. 110.

<sup>9</sup> Faulkner, “Paris, Arizona; or the Redemption of Difference,” art. cit., p. 35.

「社会的な楽観主義」と結びつけられることになる。ランジュ／バタラの対立は、そうした大衆小説のモードの衝突でもある。加えて、大衆小説は、バタラ殺害場面におけるランジュのフィクションへの同一化という問題とも深く結びついてくる。大衆小説は、『ランジュ氏の犯罪』における人物の振る舞い、政治性を理解するための重要な鍵となるだろう。

## ジェンダー

『ランジュ氏の犯罪』を論じるさい、ジェンダーの表象という視座も欠かせない。本作が階級間の対立と男女関係の二つのプロットを並行して描く作品である以上、キャサリン・ゴルサンが言うように、「階級関係が精緻な仕方では転覆されているのだとすれば、それはジェンダーの関係や女性の表象にも当てはまるのか」と問うことは不可欠であるからだ<sup>10</sup>。

フランスの古典映画のジェンダー表象を考えるには、ノエル・バーチとジュヌヴィエーヴ・セリエの『フランス映画の奇妙な性の戦争（1930-1956）』（1996年初版／2019年増補改訂版）を参照するにしくはない<sup>11</sup>。1930年代から50年代までのフランス映画におけるジェンダー表象を文字通り包括的に分析した同書のなかで、二人の著者は、1930年代フランス映画の特徴として、「近親相姦的」父親の存在を挙げている<sup>12</sup>。父親の権力が絶大なものであったこの時代の映画では、娘ないし娘的な若い女性に「近親相姦的」欲望を抱く父親——レミュやアリー・ボール、ジュール・ベリーらによって演じられる——が頻繁に描かれる。バーチとセリエは、それらの父親たちを、「柔和な父（père tranquille）」、「犠牲となる父（père sacrifié）」、「父親失格の父（père indigne）」の三種類に分類してみせた。

では、『ランジュ氏の犯罪』はどうか。ここでもやはり年長の男性と若い女性たちの関係が描かれる。ジュール・ベリー——1883年生まれで当時52歳——演じるバタラが、エディットやエステルら親子ほど年の離れた女性たちを次々と誘惑していく。バーチとセリエは、バタラを「その地位と階級」から「身勝手な父」とみなし、「父親失格の父」の系譜に位置づけている<sup>13</sup>。その一方で、二人の著者は「『ランジュ氏の犯罪』はきわめてユートピア的

---

<sup>10</sup> Katherine Golsan, “Valentine’s Love Story: Feminine Discursive Power and Its Limits in *Le Crime de Monsieur Lange*,” *The French Review*, 79(6), 2006, p. 1168-1186.

<sup>11</sup> Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, édition revue et augmentée, Paris, L’Harmattan, 2019.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 48.

な映画であって、女性の労働を強調し、柔和な男性（アンチ・ギャバンとも言うべきルネ・ルフェーヴル）をヒーローとして描き、野蛮な男らしさをバンドデシネのアメリカへと追い払う」とも指摘する<sup>14</sup>。つまり『ランジュ氏の犯罪』は、「不適格な父」の物語を「古臭い伝統」として清算し（エステルの死産は「バタラに対する最初の勝利」とされる）、男性性の稀薄なヒーローと家庭の外で働く女性の物語を描く反＝家父長制的な作品として論じられるのである。

とはいえ、そうした結論はやや性急すぎるかもしれない。マーティン・オショーネシーは、2000年の著作で、バーチとセリエの指摘を踏まえた上で、洗濯屋の経営者であり物語の語り手でもあるヴァランティースが、同時代のミソジニ的的女性表象とは一線を画す「革命的な人物」であることを高く評価する。他方で、彼女の話を書く宿屋の人々が「男性の集団」であることや、作品を駆動するユートピア的想像力が「二重に男性的」なもの——ランジュという男性によるもの／西部劇の「男性的」世界観に基づくもの——であることを指摘した<sup>15</sup>。さらにキャサリン・ゴルサンは、2006年の論考で、やはりバーチとセリエを叩き台にしつつ、ジェンダー表象の観点からの詳細な作品分析を繰り広げている。ゴルサンもまた、『ランジュ氏の犯罪』のユニークな点として、ヴァランティースによる語りを挙げている。ヴァランティースは「自分自身のラブストーリー」としてランジュの物語を語る。彼女は「声」と「眼差し」をコントロールする力を持ち、男性たちの語りを相対化して自分の物語を勝利させる。しかし、ゴルサンによると、ヴァランティースの語りは、「男性の幻想と欲望をより強力に表現する」上位の語り、撮影や編集を通して物語を語る「第一の語り手」たるルノワールの語りによって脅かされているという<sup>16</sup>。ヴァランティースの語りが、いかにエステルをめぐるランジュとバタラの欲望の物語によって脅かされているかを示しながら、ゴルサンは『ランジュ氏の犯罪』において、女性の語りと男性の語りが拮抗するさまを明らかにする。

ジェンダーの視座から『ランジュ氏の犯罪』を考えるにあたっては、本作に関わった女性の「作り手」の存在にも言及しておかねばならないだろう。スタッフの多くが男性を占めるなか、マルグリット・ウーレ——ルノワ

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>15</sup> Martin O'Shaughnessy, *Jean Renoir*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000, p. 109.

<sup>16</sup> Golsan, art. cit., p. 1177.

ルの公私に渡るパートナーであり、マルグリット・ルノワールを名乗った——が、マルト・ユークとともに編集を担当している<sup>17</sup>。1930年代のルノワール作品を語る上で、『荒地』(1929)から『ゲームの規則』までのほぼ全作で編集を手がけたマルグリット・ルノワールの存在を無視することは不可能であろう。残された書簡からも、編集において彼女が強いリーダーシップを執っていたことが知られている<sup>18</sup>。労働者階級出身の熱心な共産黨員でもあった彼女は、ルノワールの人民戦線への傾倒においても大きな役割を果たした。『ランジュ氏の犯罪』では、スクリプターも兼任しているので、彼女は準備から撮影、ポストプロダクションに至る過程に深く関わっている。編集に関する具体的な資料が欠如しているため安易な推測は慎みたいと思うが、労働者階級、働く女性を描く本作において、マルグリット・ルノワールの果たした役割は決して小さくはないと思われる。

## 2. 幾重もの手直し —— 脚本の生成過程

以下では、未刊行の資料から脚本の生成過程を検討していく<sup>19</sup>。『ランジュ氏の犯罪』のそもそもの発端は、ルノワールでなく、ジャック・ベッケルとジャン・カスタニエにあった。中篇を撮り終えていよいよ長篇に挑もうとしていたベッケルは、カスタニエとともに脚本に取りかかる。二人は、印刷

---

<sup>17</sup> 当時の映画業界は男性中心であったものの、映画編集者には女性も比較的多く、マルグリット・ルノワールはじめ、マルト・ボンサン、シュザンヌ・ド・トロワ、マルグリット・ボージェなどが活躍した。以下を参照。Sébastien Denis, « À la recherche du monteur. La lente émergence d'un métier (France, 1895-1935) », 1895, n° 65, 2011. <https://journals.openedition.org/1895/4433> (2023年8月31日閲覧)

<sup>18</sup> Maya Sidhu, "Reconsidering Jean Renoir's *La Marseillaise* through Editor Marguerite Renoir," *French Screen Studies*, 21(1), 2020, p. 3. シドゥーはここで、『ラ・マルセイエーズ』(1937)のスクリプトと映画を比較することで、マルグリット・ルノワールの「作家性」(視点の複数性など)を同定しようとしている。また、余談であるが、マルグリット・ルノワールは、1948年に当時の夫であった歌手のアドルフ・マチューの暴力から身を守るため発砲し(マチューは死亡)、一ヶ月で釈放されている。なお、マルグリットはジャック・ベッケル作品などの編集者としても活躍している。

<sup>19</sup> 以下の分析は、シネマテーク・フランセーズ付属映画図書館(以下 BiFi) ジャン・ルノワール・コレクションおよびカリフォルニア大学ロサンゼルス校チャールズ・ヤング・ライブラリー(以下 UCLA) ジャン・ルノワール・ペーパーズでの未刊行資料の調査に基づく。『ランジュ氏の犯罪』の脚本生成については、以下の先行研究があるが、いずれも内容の概説の域を出ない。Jacques Prévert, *Le Crime de Monsieur Lange*; *Les Portes de la nuit, Scénarios*, Paris, Gallimard, 1990; Alain Keit, *Autopsie d'un meurtre : Le Crime de Monsieur Lange*, Liège, Céfal, 2010; Pascal Mérieux, *Jean Renoir*, Paris, Flammarion, 2010.



所と洗濯屋の労働者の協同組合を描く『中庭で』という物語を構想。プロデューサーのアンドレ・アレイ・デ・フォンテーヌに提案した。アレイ・デ・フォンテーヌは興味を示すものの、経験の浅いベッケルを信頼できず、ルノワールに監督を依頼。ルノワールは、カスタニエとともに企画書の改稿を重ねていった。スペインのカタルーニャ地方出身の画家で、1925年にルイス・ブニュエルとともにパリにやって来たカスタニエは、「10月グループ」に関わるとともに、『素晴らしき放浪者』（1932）などでルノワール作品の舞台装置も手がけていた。『ランジュ氏の犯罪』には、カスタニエのヴィジョンも織り込まれている。その後、最終段階になって、ジャック・プレヴェールが参加し、ルノワール＝カスタニエの脚本に大きく手を加えることになる。『ランジュ氏の犯罪』は、そうした幾重もの手直しを経て、現在の形をとることとなった。そのなかで、作品を構成する要素がどのように生まれ、組み替えられていったのか。その試行錯誤のプロセスを追ってみたい。

#### 初期設定 —— 階級闘争とミソジニー

まずはルノワール＝カスタニエによる初期構想を見てみよう<sup>20</sup>。最初の企画書は、4月15日付の「カスタニエとの共同シナリオの企画の梗概」（以下「企画書1」）と題された4枚のタイプ原稿である。これに、「1935年4月15日のシナリオに関する覚書」（「覚書」）が続き、その内容が18日の「第二のコンテ＝シナリオの企画書」（「企画書2」）に反映される。

「企画書1」は、法廷で、弁護士が陪審員たちに向かって、殺人の罪に問われたピエール（「覚書」でランジュに改められる）の人生を語るところから始まる。事件の舞台となるのは、『有名事件（*Les Causes célèbres*）』なる新聞を発行する出版社。ピエールは勤続20年の校正係で、妻と娘を顧みず、仕事に打ち込んできた。しかし出版社は苦境に陥り、社長のジルベール（「企画書2」ではカルビュクシア）と部下のマックス（同じくピエトリニ）は一芝居打つことを画策。ピエールによるジルベール殺害をでっち上げ、スキャンダルを捏造し部数を増やし、ピエールが逮捕されたところで、ジルベールが姿を現して、司法の不完全さを証明するという計画である。しかしマックスが逮捕されてしまい、感動的な追悼記事を書いたピエールが新たな社長に就任。若いタイピストのマドの協力でピエールは社長の威厳を得ていく。そこへジルベールが戻って来て復職を要求。「世界中の何よりも愛する新聞」

---

<sup>20</sup> 脚本草稿は、BiFiのジャン・ルノワール・コレクション所蔵の資料を参照した（Le Fonds Jean Renoir, 8 B2）。

から放逐されそうになったピエールは、ジルベールを殺害する。ピエールは告白文をしたため自首。その告白文に心打たれた陪審員たちは「無罪」を認定。ピエールは仲間とマドの待つ出版社へと戻っていく。

4月30日付けの「企画書5」に添えられた「序言」で、ルノワール＝カスタニエは本作の趣旨を次のように述べている。

この映画は次のような通念に基づいている。すなわち、社会のなかで重要な地位を獲得し、それにふさわしく振る舞うすべての人間は、その地位を持ち続ける権利、盗人に対してその地位を守り続ける権利をもつ——たとえその盗人の行為が合法的な原則に基づくものであれ。

映画は、そうした通念をひっくり返して、「盗人」＝労働者の勝利を描くものになっている。そこにジャーナリズムというテーマが絡められる。『有名事件』が、どのような媒体であるかは説明されていない。しかし「カルビュクシア」というのが、右翼系週刊誌『グランゴワール (*Gringoire*)』の発行人オラス・ド・カルビュクシアに由来することを踏まえると、おおよその性質が察せられる。カルビュクシアの計画は、業績回復策であると同時に、司法制度批判のキャンペーンでもある。

階級や政治の問題が転覆的な仕方であられる一方で、ジェンダーの関係は必ずしもそうではないようだ。ベッケル＝カスタニエ版での洗濯屋という要素は姿を消して、もっぱら男性中心の出版社が舞台になる。ピエール＝ランジュの物語は、男性弁護士によって語られ、男性陪審員によって判断される。ピエール＝ランジュのキャラクターも「妻と娘たち家族を蔑ろにし、自らを捧げる会社のことしか考えない」家父長的な仕事人間として造形されているし、ピエールに恋する若いタイピストのマドも、彼に社長に「ふさわしい」身なりや振る舞いを教え、「社交教育 (*éducation sociale*)」を施す補助的役割に収まっている。「覚書」で、女性キャラクターに修正が加えられる。妻は裕福な男性を相手に「売春」をしているとされ（愛人と出奔する）、娘は消えて、ピエールを責め立てる信心深い義母が付け加えられる。ピエールに「社交教育」を施す役割は、少女向け雑誌の編集担当の女性に取って代わられ（「企画書2」以降はマリオン）、若いタイピストは「上品」で「挑発的」な社長の愛人という設定になる（同じくエディット）。マリオンを除く女性

たちは、30年代フランス映画を特徴付ける「売春婦」と「悪しき母親」の「二分されたミソジニー」の構図に収まっているように見える<sup>21</sup>。

### 修正 1 —— 女性の対決への置換

次に、4月23日付け「ランジュ氏の興隆 企画書4」（「企画書4」）——「3」は現存していない——を見てみよう。『ランジュ氏の興隆』という仮題は、フランソワ・トリュフォーが指摘するように、ベルトルト・ブレヒトが41年に発表する戯曲『アルトゥロ・ウィの興隆』を先取りしている<sup>22</sup>。じっさい、ブレヒトはしばしば、ルノワールがカスタニエと一緒に缶詰になっていたムードンの別荘を訪れていた<sup>23</sup>。

「企画書4」では、マリオンが存在が大きくなるとともに、様々な設定に修正、補足が加えられる。まず冒頭の法廷が、スペイン国境の宿屋に変更される。本物の法廷ではなく、庶民＝労働者からなる別の法廷がランジュの道徳的正しさを判断する役割を担うことになる。それが、カスタニエの出身地でもあるスペインとの国境に設定されている点が興味深い（フォークナーの言うように、ここにカスタニエの無政府主義的なヴィジョンの反映を見ることが出来るかもしれない）<sup>24</sup>。さらに、ランジュの人生の語り手が弁護士からマリオンに変更される。ランジュが40歳で、マリオンが30代という設定。マリオンはランジュに密かに思いを寄せているものの、ランジュは若いエディットに惚れ込んでいる。「女らしさ（féminité）」を武器に世を渡るエディットは、カタラやピエトリーニとも関係をもっているとされる。

出版社は、大衆向けの三つの「小さな」日刊紙を発刊している。一つ目が、少年向けの『ボーイ・スカウト』で、編集はひ弱な元ボーイ・スカウトのルロン氏。二つ目が、少女向けの『かわいいリゼット』で、マリオンが担当。そして最も重要な『絵付き週刊誌』は、カルビュクシア改めカタラが、ピエトリーニとともに率いている。しかし業績は芳しくない。カタラとピエトリーニは、会社売却を画策するが頓挫。大株主であるムニエ氏の代理人ビュイ

<sup>21</sup> Burch et Sellier, *op. cit.*, p. 39-40. ルノワールの『牝犬』（1931）は、そうした「二分されたミソジニー」があからさまに定式化された作品として取り上げられている。

<sup>22</sup> André Bazin, *Jean Renoir* [1971], Paris, Ivrea, p. 154. (アンドレ・バザン、前掲書、193頁)

<sup>23</sup> Jean Renoir, « *Le Crime de Monsieur Lange* », *Le Passé vivant*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 85.

<sup>24</sup> Faulkner, “Paris, Arizona; or the Redemption of Difference,” *art. cit.*, p. 37.

ソン氏をレストランで懐柔しようとするが、これも失敗する。そしてカタラは外国への高飛びを決意。しかしカタラの乗った列車は事故に遭ってしまう。

その後、ムニエ氏 —— 酔っぱらいの気さくな資本家 —— に気に入られたランジュが臨時社長に就任。会社は従業員によって運営されることとなる。不満を募らせたピエトリーニはビュイソンと共謀して、会社売却の交渉を秘密裡に進める。他方、ランジュとマリオンは少年少女を招待しての田舎でのお祭りを企画。お祭りの席で、エディットはランジュを誘惑して会社を断念させようとする。会社売却計画が明るみになり、マリオンはエディットを糾弾。ルロン氏は、子供たちを怖がらせないように二人の対決を「アトラクション」に見せかける。そして従業員たちは会社存続の資金を得るため、私財を持ち寄って「富くじ」を企画。ムニエ氏の大判振るいもあって会社売却の危機は回避されることになる。ここでは、カタラの帰還は描かれていない。ランジュ／カタラの対立が、マリオン／エディットの対決へと置き換えられ、エディットが男性たちの罪を肩代わりして罰されるという構成になっている。

## 修正 2 —— ランジュの新生、ランジュとカタラの諍い

4 月 30 日の「企画書 5」は内容の点で大きな発展はないが、5 月 1 日の「企画書 6」と翌 2 日の「企画書 7」、日付不明の 9 枚のタイプ原稿（「企画書 8」とする）において、大きな書き直しが施される。

「企画書 6」で、校正係のランジュが、『ボーイ・スカウト』の編集長のルロンと統合されて、「想像力豊かな」人物へと作り直される。さらに、「企画書 8」では、ランジュと対照をなす出納係のミシュレという人物が導入される。ミシュレは頭の切れる理論肌で、バタラなき後、協同組合設立の議論をリードする。他方、ランジュは、シャルルの部屋を覆う看板を撤去することを提案する。その後、従業員たちは協同組合の提案のためムニエ氏を訪れるが、「ミシュレは素晴らしい理論家であるものの、ジャーナリストの仕事には想像力豊かな人間が必要だ」という理由でランジュが代表に選ばれる。こうしてランジュが、想像力の人として生まれ変わる。

「企画書 7」では、カタラが帰還し、ランジュとカタラの対決が物語の中心に回帰する。さらに読者招待のお祭りは「極西部（Far West）」をモチーフとした仮装パーティーとなり、演劇性の主題がはっきりと導入される。カタラはピエトリーニとともに会社売却を画策するが、やはりお祭りで頓挫する。その夜、カタラとランジュが出版社で対峙する。カタラは、会社は自分のものだ主張するが、ランジュは、カタラの「雑誌や社員への愛情の欠如」

が許せない。会社をめぐる二人の諍いは「一人の女性をめぐる感情的な諍いの様相を呈する」。「誠実な恋人役」ランジュ対「シニカルな色男の役」カタラ。警察に帰還を報告しようとするカタラを、ランジュは思わず殺害する。会社をめぐる対立が、女性をめぐる私的な喧嘩として描かれている。

その他、「企画書 8」では、エステルとヴァランタンという若いカップルが付け加わっている。エステルは妊娠しているとされる。

### 総合と再構成 —— ルノワール＝カスタニエ版からプレヴェール版へ

「企画書」での試行錯誤を経て、ルノワールとカスタニエは『ランジュ氏の興隆（仮）』と題された脚本を書き上げる<sup>25</sup>。変更点を確認しておこう。

冒頭、国境沿いの場面で、ランジュは「パリから離れるほど、君を好きになっていく。こんな風に誰かを愛するなんて思わなかった」と、マリオンに愛を語る。二人が恋人になっていることが強調される。だが、続く宿屋での回想で、マリオンがまず語るのは、ランジュとの物語ではなく、カタラの愛人であったという過去である。本篇冒頭部分も、マリオンに焦点化されていて、観客は彼女を通じて中庭を発見していくことになる。マリオンの語りが強調されているのがわかる。マリオンとランジュは元々ただの同僚であったが、カタラから「脅迫」の仕事 —— さる御仁から金を巻き上げる —— を命じられたランジュを彼女が心配するところから二人の距離が近づいていくとされる。また、色男のヴァランタンがエステルを妊娠させるものの、シャルルは彼女との結婚を望むという変更も見逃せない。この妊娠、私生児のテーマは、プレヴェール版でさらに発展させられることになる。

ランジュとカタラの対決は、出版社に戻った後ではなく、仮装パーティーの最中に変更されている。ランジュは、アリゾナ・ジムの姿のまま、カタラと対決するのである。カタラは、会社は「自分のもの」であって、従業員が失業しようが知ったことではないと言い放つ。15分の猶予を与えられたランジュは、熟慮の末、カタラを殺害。首を絞め、逃げるカタラを一発、二発、三発と銃で撃つ。アリゾナ・ジムに自身を重ねつつ殺害に及ぶランジュ。演劇性、フィクションと現実の入れ子構造が明白になっている。

こうして書き直しを経るなかで、女性の語り、演劇性、入れ子構造が前景化していった。しかしルノワール＝カスタニエ版は、統一性を欠いていて、

---

<sup>25</sup> ルノワール＝カスタニエ版脚本は、BiFi 所蔵の資料（Le Fonds Jean Renoir, 9B4）および UCLA 所蔵の資料（Jean Renoir Papers, B2F）を参照した。89 頁のタイプ原稿の他、断片的な原稿とメモが残されている。

多様な要素をまとめきれていない。7 月頃になって、プレヴェールが脚本を引き継ぎ、仕上げを施すことになる。

プレヴェールの脚本は、ルノワールとカスタニエ版を大幅に書き換えるものであった<sup>26</sup>。プレヴェールの最大の功績は、ベッケル＝カスタニエ版に立ち返り、物語が展開する空間を、中庭に限定した点にあるだろう。同じくベッケル＝カスタニエの構想にあった洗濯屋も復活し、マリオンが洗濯屋の主人ヴァランティエヌとして生まれ変わる。控えめな知的女性から強気な庶民的女性へと性格付けも変化する。プレヴェールはさらに、ルノワール＝カスタニエ版では收拾がつかなくなっていた男女関係を刈り込んで整理していった。ランジュが熱を上げる相手がエディットからエステルへとスライドし、カタラ改めバタラがエステルを妊娠させることになる（ヴァランタンは削除される）。こうして中高年男性の「近親相姦的」欲望というテーマが前景化され（「父親失格の父」のモチーフの導入）、ヴァランティエヌとエステルをめぐってバタラとランジュが対立する構図となる。プレヴェール版は、バタラ殺害の場面においても、女性をめぐる私的な動機の側面を強調するものになっている。プレヴェールの改変は、ルノワール＝カスタニエ版での諸要素の配置、関係性を大きく変更するものであった。

### 3. 中庭の物語 —— 完成版映画における空間の力学

では、ルノワールは、それをどのように映画化していったのか。『ランジュ氏の犯罪』の演出を理解するためには、バザンが指摘したように、映画の「舞台装置」から出発するのがよいだろう<sup>27</sup>。ルノワール＝カスタニエ版の脚本のト書きには、中庭の「舞台装置」に関する指示がすでに詳細に描き込まれていた。中庭にアクションを集中させるプレヴェールの脚本に基づいて、ルノワールとカスタニエは、中庭の装置をさらに発展させ、そこに様々なア

<sup>26</sup> プレヴェール版脚本は、BiFi 所蔵の資料（Le Fonds Jean Renoir, 12B6）を参照した。これは、ガリマールより公刊されているものとはほぼ同じ内容であるが、そこにはない 98 のシーン番号が振られている。

<sup>27</sup> Bazin, *op. cit.*, p. 2513. (邦訳, 53 頁) なお、同時代の批評においてすでに、舞台装置の重要性は指摘されていた。「この映画には、予告されていないもう一人の登場人物、台詞のない登場人物がいる。舞台装置である。下町の古い家屋に注目いただきたい。カメラによって限なく探査されるその家屋は、アクションに加わっているかのような一風変わった趣をもっている」（*Le Petit Parisien*, 31 janvier 1936）。

アイデアを据え直していった<sup>28</sup>。中庭の空間は、独自の構造をもち複雑な力学に支配される場として設計される。そしてカット割りやカメラワークはそれらの構造と力学との相関で構想される。ルノワールは、そうした映画のエクリチュールの作業によって、プレヴェールの脚本を上書きしていった。それでは、空間の構造と力学に着目しながら、完成版映画を分析していくことにしよう。

### 男性の空間、女性の語り —— 国境の宿屋

国境の宿屋は、カフェと隣接する寝室からなっている。カフェには、バーカウンターと座席があり、宿屋の主人とその息子、四人の常連客がいる。いずれも男性で、ルイズと呼ばれる女給がいるものの、彼女は一切言葉を発することがない。寝室には、白いシーツの敷かれたベッドがあり、壁には自転車<sup>29</sup>が雑然と立てかけられている。ヴァランティーンは「真っ白なシーツ」を賞賛する（この時点では、彼女が洗濯屋の主人であることはまだわからない）。空間はオブジェによって意味づけられる。隣のカフェでは、ランジュが指名手配犯であると気づいた男たちが、警察に突き出すかどうか議論を繰り広げている。ヴァランティーンは男性たちの空間に乗り込み、男たちの間、つまり画面の中心に場所を占め、男たちから語りの権利を奪う。彼女が語り出すと、クロースアップのショットに切り替わり、男たちは画面から排除される。ヴァランティーンは映画内の聴衆と映画外の観客に向けて自己紹介をする。彼女は自分が労働者、庶民の出自であること —— 「仕事の、貧困の何たるかを知っている」 —— を強調する。そして彼女は物語を語り始める。

### 夢想と現実のあわい —— ランジュの部屋

フラッシュバックによって、パリの中庭で繰り上げられる本篇が始まる。「夜、みんなが寝ている頃、彼は突拍子もない物語を書いていた」というヴァランティーンの語りとともに、ランジュの姿が映し出される。しかし彼は書いているのではなく、興奮気味に原稿を読み上げている。まるでラジオドラマを演じているかのように。少し後で、彼は「僕は眠るように書くんだ」と

---

<sup>28</sup> 『ランジュ氏の犯罪』のデクパーージュは残されていない。しかし BiFi（に残された「作業ノート」には Le Fonds Jean Renoir, 14B6）、プレヴェール版脚本にある 98 のシーンごとに「舞台」、「アクション」、「人物」、「小道具」が書き出されており、ネガの現像記録にも同じシーン番号がある。ルノワールらは、別に撮影台本を作るのではなく、プレヴェール版に基づいて準備を進めていったことが窺える。映画は基本的に脚本をなぞるが、複数のシーンを統合やシーンの省略、台詞の改変など異動も多い。

語る。ランジュの物語は彼の夢である。彼は自分の夢を演じている。では、どのような夢だろうか。読み上げられるのは、アリゾナ・ジムが、吊るし首にされそうになっている「哀れな黒人」を救出するため、悪党どもを次々と撃ち殺し馬で駆けていく場面である。カメラは、興奮状態のランジュを離れて、ゆっくりとパンをしながら室内を映しだしていく。壁には、カウボーイの帽子やガンベルト、レザーのチャップス、アメリカの地図 —— アリゾナの所に印が付けられている —— が飾られている。右方向へパンしていったカメラは、扉のところで引き返して再びランジュの方へ戻ってくる。カメラの動きは、人物のアクションや心理状態とは同期せず相対的に自立していて、空間の観察者であるかのように振る舞う。ランジュの部屋の窓からは向かいの建物が見えるものの、彼の部屋が中庭のどこにあるかを正確に同定することはできない。それは、中庭の空間の一部をなしながらも、そこから切断された宙ぶらりんな夢の空間としてある。

ヴァランティーヌは、この現実離れた天使 (l'ange) を地上に下ろす役割を果たす。洗濯物を届けるという口実で、彼女は中庭の様々な空間に出入りすることができる。ランジュは地図でアリゾナを示しながら言う —— 「アリゾナでは、盗賊や無法者たちが哀れな人々から金品を強奪している。苛酷で、恐ろしい暮らし。刃物沙汰の世界さ」。ヴァランティーヌは「じゃあ、ここでの暮らしはどうなの。誰が哀れな人々の金品を強奪しているの」と切り返し、「あなたのインディアン物語にはほとんど女が出てこないのね」と指摘。「私が好きなのはラブストーリーだけよ」と、彼を恋愛へとけしかける。やがてランジュは、中庭で繰り広げられる搾取の現実と恋愛に巻き込まれていくことになる。ランジュに『アリゾナ・ジム』出版を薦めるのがヴァランティーヌであることも忘れてはならない。彼女は、ランジュの夢を現実の空間へと接続する。以後、ランジュの部屋が映されることはない。

### 流れと閉塞 —— 中庭の構造と力学

ランジュの部屋が宙ぶらりんである一方、中庭の空間そのものは現実のパリの中にしっかりと書き込まれている。中庭が最初に映る場面を見てみよう。朝の通りのショット。カメラは、画面奥に見える教会から中庭に通じる門扉を開く管理人ベスナールへとパンをする。ほぼ同軸の寄りのショットになって、中庭に入るベスナールを追いかけていく。最初のショットがパリの4区にあるセヴィニエ通りでロケーション撮影されたものであるのに対し、続くショットはビヤンクルの撮影所に建てられたセットで撮影されている。ロ



ケーションのショットと巧みにつながりあわされて、中庭のセットは現実のパリに書き込まれることになる。

中庭の舞台装置を確認しておこう。バザンが図で示した通り、四角い中庭を中心として商店や住居が並んでいる。バザンの図に幾つか修正を加えねばならない。バザンの図では、通りから入って左手に管理人室があるが、管理人室は、出版社の真下、洗濯屋のちょうど向かいの位置が正しい。そして管理人の家にあるシャルルの部屋の窓は看板で覆われている。また、出版社、洗濯屋、管理人室の他にも、洗濯屋の反対側に印刷所があり、その横の、門扉から入って右手の部分には自転車屋がある。ときに画面の奥に映り込むが（バタラとビューイソン氏が握手する背景で自転車屋の店員と顧客も握手をする）、物語と直接的な関わりをもたない自転車屋の存在はほとんど指摘されることがない。しかし、それは意味もなく配置されているわけではない。自転車は、冒頭の宿屋ですでに登場していたし、新聞配達人であるシャルル（モーリス・バケ）の移動手段としても登場する。自転車は、移動、外部への越境を暗示しているだろう<sup>29</sup>。

中庭に面して事務所や店舗、住居が並び、それらが扉や窓、階段を介してつながりあう。中庭の空間は、構造上、様々な人や物の流れが行き交う、一体的＝循環的空間としてある。バザンが指摘したように、そうした空間配置において、ディープ・フォーカスとカメラの動きは極めて有効な手法となる——「ディープ・フォーカスは、アクションが舞台装置の周辺部のどこかで展開される場合つねに理に適った撮影方法であり、パンの方は、アクションが中庭から撮影される場合に舞台装置の全体的配置によって課される特有のカメラの動きである<sup>30</sup>」。音もまた仕切りを越える。中庭と騒音問題は切り離せない。ディープ・フォーカスやパンは、多くの場合、越境する音（ヴァランティーヌの歌やラジオ）と結びついている。

しかし中庭が、構造上、循環的な空間であるとしても、詰まりが生じることで、流れは妨げられる。本篇冒頭近く、管理人のベスナールは「詰まった（bouché）」配管の修理に呼び出される。中庭では、至るところで流れが詰まっている。流れの閉塞を端的に示すのが、シャルルの部屋の窓に貼り付けられた看板だろう（図 2）。ルノワール＝カスタニエ版脚本ですでに、「こ

<sup>29</sup> 他にも幾つか相違がある。中庭の敷石は厳密には同心円ではなく三角形になっている。階段を下りるには踊り場を抜けて回り込む必要がある。また、バタラの事務所の窓の位置なども異なる。

<sup>30</sup> Bazin, *op. cit.*, p. 2513. (邦訳、53 頁)

の木製の看板は窓を完全に塞いでいる（boucher）」とある。シャルルの部屋に陽光と空気を運び込み、外へとつなぐ流れを作る窓は塞がれている。自転車で街を駆け回る若者シャルルが流れ、移動と結びついた人物であるとしたら、彼の部屋が看板によって塞がれているというのは極めて象徴的な事態であるだろう。その後、看板の呪いでもあるかのように、シャルルは足を怪我して部屋の中に閉じ込められてしまう。流れが、視界が遮られると、ディープ・フォーカスやカメラの動きも本領を発揮することができない。必然的に空間＝ショットは断片化されることになる。

では、中庭の流れを塞いでいるのは誰か。流れを支配しているのは誰か。それは、もちろん、バタラである。シャルルの部屋の窓に看板を出しているのは、バタラに他ならない。シャルルの父で中庭の管理人であるベスナール—— 彼は門扉の開閉や配管修理を担う —— は、バタラの言いなりでしかない。中庭の空間は、バタラによって秩序化、階層化されている。彼の出版社が中庭の中心であり、その最奥には彼の事務所がある。そこに出入りする流れを接続／遮断する扉は、看板と並ぶバタラの権力の象徴であるだろう（ルノワール＝カスタニエ版脚本には、「バタラの事務所に通じる両開きの大きな扉」が書き込まれている）。バタラの力はまさに、人や物の流れ、動線をコントロールするところに発揮される。彼は、マシンガンのように繰り返される言葉とせわしない手の動きでもって、人を呼び寄せ、追い払い、意のままに操ってしまう（それは、ジュール・ベリーの演技と不可分である）。バタラは異常なほど人に触る。男性従業員たちの肩や頭をぼんぼんと叩き、出資者たちと握手を交わし、女性たちの腰に手を回しべたべたと触れる……。看板が流れをコントロールする間接的な手段であるとしたら、身体への接触はその最も直接的な手段だと言えるだろう。

### 「性の戦争」 —— バタラの事務所とヴァランティーヌの洗濯屋

中庭の空間は、ジェンダーの力学によって分節化されている。そこは「性の戦争」の舞台となる。バタラの出版社は男性の空間である。ルノワール＝カスタニエ版では、少女向け雑誌の編集という女性的な要素が組み込まれていたが、プレヴェールはそれを出版社の外部、洗濯屋に移し替え、出版社をもっぱら男性的な空間に変更する。彼はさらに、出版社を男性の性的欲望、とりわけ中高年ブルジョワ男性の「近親相姦」的欲望と明確に結びつける。バタラの出版社は『パリの腿（Cuisse de Paris）』など低俗な出版物を出している（バタラは、犯罪ドラマと同時にポルノグラフィと結びつけられる）。

ランジュが読者から投稿された個人広告をバタラに読んできかせる——「当方、高齢男性。心は若く、教養あり。夜の読み聞かせをしてくれる若い女性を希望……」。出資者のベニエール（ジャック・ブリュニウス）も、女性たちを舐め回すように見る。バタラの事務所には、机や棚だけでなく、ベッドも据えられている。出版社は、男性の欲望の空間として造形されている。

冒頭、出版社を通り抜けたバタラは、秘書兼愛人のエディットとともに事務所に入る。エディットは、外で一夜を過ごしたバタラを責める。しかしバタラは彼女の小指に齧り付き、抱き寄せてキスをして黙らせる。ルノワール＝カスタンエの構想では、男を誘惑する悪女であったエディットは、ここでは、バタラに搾取される犠牲者、徹底して受動的な存在となっている。彼女はいつもバタラに命令されるがまま孤独に事務所と外部を行ったり来たりする。ベニエールに身を売るという指示さえも甘受する。バタラを見送って涙に暮れながらハンカチを噛む彼女を、別の年長の男性が連れ去っていく<sup>31</sup>。エディットはくり返し「父」たちの「近親相姦」的欲望の犠牲者となる。

他方、かつてバタラの愛人であったヴァランティーンは彼の言いなりになりはしない。バタラがエディットに抱きついていてる最中、ヴァランティーンはノックもせず洗濯物を届けにやってくる。エディットを追ひ払うと、バタラはすぐさま彼女の腰に手を回して、身を引き寄せようとする。しかし彼女はバタラを振りほどき、その手から身を引き剥がしてみせる。「昔は子猫のようだったのに」と小言を言うバタラに、彼女は「女にはいつだってひどく馬鹿げた（bête）言葉が付きまとう」とぼつさり切り捨てる。ルノワールは、エディットが退場したところで、机を挟んで180度反対側にカメラを置き直すことで、エディットとヴァランティーンスの対比を際立たせている<sup>32</sup>。ヴァランティーンは、バタラの手と言葉に抗い、対等にやりあう強さをもつ。

対して、洗濯屋で働くエステルは、か弱く無垢な存在として造形されている。ゆえに彼女は次々と男たちの欲望の対象となる。同僚の女性たちは、男

---

<sup>31</sup> プレヴェールの脚本では、「きちんとした身なりの年配の男性」が「父親のような（paternel）」微笑みを浮かべながら近づいてくると書きされている（Prévert, *op. cit.*, p. 96）。

<sup>32</sup> 対比という点で、階段で、ランジュが次々と女性たちとすれ違う場面が興味深い。ランジュは、エステルをデートに誘い、階段を上るエディットの脚を見つめる。見られる対象としてのエディット。そして、ランジュがエディットの脚を見つめているところに、ヴァランティーンが画面外から呼びかける。ランジュが振り向くのにあわせて、カメラはパンをして彼女をとらえる。ヴァランティーンは、男性の「視線」にとらえられるのではなく、ランジュの視線と同時に、かつカメラの視線もコントロールする。

たちから彼女を守ろうとする。冒頭、中庭の門扉の横——中庭と外部の関——で、シャルルがエステルに愛を囁く。シャルルは不器用ながらも関係を進めようと望むが、エステルは一步を踏み出せない。仲間の女性が彼女を引き離していく。次いで、ランジュが階段で彼女をデートに誘う（ここでも仲間の女性が救援にやってくる）。彼はヴァランティーンでなく、エステルを「ラブストーリー」の相手に選ぶ。エステルを公園——中庭の外——に誘い出すのに成功したランジュは、彼女を「君はメキシコ人のようだ」と言いながら口説こうとする。エキゾティシズムで染め上げられた幻想をエステルというスクリーンへと投影するランジュ。しかし彼女は、自分はリモージュ出身だと答える。そしてランジュのメキシコがすべて空想であることに落胆した彼女は、かつて立派な身なりの「老人」に乱暴されそうになって声を上げたところ、かえって自分が「折檻」を受ける羽目になったという過去を語り始める。エステルは、ランジュの幻想に対して、家父長制社会における女性の現実を対置する。そして彼女は、震えるような声で、別の男性に寄せる想いを吐露する<sup>33</sup>。

しかし彼女は、バタラの欲望の犠牲者になってしまう。ベニエールの元に向かうエディットと入れ替わりに、彼女は洗濯物を持ってバタラの事務所に入る。バタラは扉を開けて鍵をかける。そして「君は子供のような目をしている」と言いながら「近親相姦的」欲望丸出しで彼女を押し倒す（エステルは望まぬ妊娠をしてしまうことになる）<sup>34</sup>。そのとき、シャルルの部屋では、シャルルとランジュがエステルをめぐって喧嘩をしている。看板で覆われた部屋と扉で閉じられた部屋がモンタージュされる。バタラの支配する空間の中で、ランジュとシャルルは無力である。

その後、ランジュはヴァランティーンの恋人となる。ヴァランティーンの方もまた、彼女が自分の領域——洗濯屋——をもつことと切り離せない。バタラが出奔した夜、彼女はそこにランジュを招き入れる。ランジュ相手に歌を歌うヴァランティーン。彼女は、エステルとのデートを話題にする。「エ

---

<sup>33</sup> BiFi にネガの現像指示が残されており、各ショットのテイク数を知ることができる（Le Fonds Jean Renoir, 14B6）。公園のシーンは、屋外ということもあるが、テイク数が多く、とくにシャルルへの思いを告白するショットは10テイクが重ねられている。ナディア・シビルスカヤのショットに力を入れる一方、フロレルは撮影現場でのルノワールが「感じが良くなかった」と回想している（Cinéma 61, n° 55, p. 27）。ランジュ／エステル／ヴァランティーンの三角関係に、ルノワール／シビルスカヤ／フロレルの関係を重ねることも可能かもしれない。

<sup>34</sup> 彼女が抵抗しないのが不自然に見えるが、空間の力学の作動に加え、公園で語られた「老人」の事件での経験が影を落としているためであると考えられる。

ステルが好きなのはシャルル」だと話を逸らすランジュ。ヴァランティーンは、「若者は若者どうし」と言いながらランジュに身を寄せ、『アリゾナ・ジム』に出てくる「美しいメキシコ女」は誰かと問い詰める。ランジュは答えに窮しつつも、彼女の口づけを受け入れ彼女を抱きしめる。ヴァランティーンは、自分の空間で、ランジュとの「ラブストーリー」を実現する。空間を制する者が「性の戦争」を制する。

### 再編成される空間 —— ランジュの中庭

バタラが不在となると、中庭の空間の再編成が行われる。出版社では運営をめぐる議論が繰り返されている。ルイが協同組合設立を提案するが、ビュイソンはそれに反対。そこに、ムニエ氏の息子（アンリ・ギソル）が病気の父に代わって登場し、協同組合に同意する（若く友好的な資本家への交代）<sup>35</sup>。その一方で、ランジュは、シャルルの部屋を塞ぐ看板の撤去に取り組む。ここで、ランジュが議論に参加していないことは、必ずしも彼が政治に無関心であることを表しているのではないだろう。看板がバタラの権力の象徴であるとしたら、それを撤去することは、バタラの覇権の終焉を示し、空間の力学の正常化を行う一種の政治的行為であるからだ。

看板の撤去のシーンを見てみよう。ここでは、ディープ・フォーカスとカメラの動きがその本領を発揮する。カメラはまず看板の正面に据えられる。看板を外そうとするランジュと、それを止めようとするベスナールが口論になる。カメラはゆっくりと上昇していき、出版社の窓から騒ぎを見下ろす従業員たちをとらえる。ランジュが『アリゾナ・ジム』の作者だと知ったムニエが下りていくのに合わせて、カメラも再び地上に下りる。ランジュとムニエ —— 彼は『アリゾナ・ジム』のファンでもある —— が協力して看板を撤去することになる。ここでは、プレヴェールの脚本において5つのシーンに分かれていたものが、カメラの動きを用いて1分20秒ほどのワンカットで処理されている。そして看板が外れる瞬間に、シャルルの部屋の内側からのショットに切り替わる。シャルルが「エステルはどこ」と尋ねると、人だかりが捌けて、画面奥に洗濯屋の窓がとらえられる（図3）。奥行きの深い画面のなかで窓と窓がつながりあう。そしてエステルが姿を現す。ルノワールは、管理人室と洗濯屋を向かいに配置し奥行きの深い画面で撮影することで、

---

<sup>35</sup> 資本家そのものが不在になるのではなく、あくまで協力的な資本家、より無害な資本家にとって代わられるのは、ルノワール＝カスタニエ版以来の設定である。

脚本で4つのシーンにまたがる場面を50秒のワンカットに圧縮する<sup>36</sup>。画面の奥行きは、シャルルの部屋と洗濯屋、つまりシャルルとエステルをつなぐ流れを見事に視覚化している。こうしてバタラの支配は終焉し、シャルル＝エステルの若いカップルが成立する<sup>37</sup>。

中庭の再編成の中心を担うのは、ランジュである。『アリゾナ・ジム』が、経済的にも観念的にも協同組合の支えとなる。『アリゾナ・ジム』の表紙がイラストから写真へとリニューアルして、中庭の住人が人物に扮した表紙写真が次々と映し出される。それに続く表紙写真の撮影場面を見てみよう(図4)。プレヴェール版では、屋内のアトリエに設定されていた表紙撮影は、中庭に変更される。中庭に書き割りの簡易なセットが設置され、衣装を着た人々がポーズを取る。アリゾナ・ジムとなったランジュが馬に跨がり、メキシコ女に扮したエステルを抱きかかえる。馬の足元には、カウボーイ役のシャルル。メキシコの将校に扮したベスナールが敵役を演じている。撮影が終わると、シャルルとエステルが抱き合い、それを嘆くベスナールを、ランジュとヴァランティーンが窘める。中庭は『アリゾナ・ジム』と地続きになる。それは拡張されたランジュの部屋である。

ここで、エステルが「メキシコ女」を演じていることに、失敗した誘惑に対する想像的な埋め合わせを見てとることも可能だろう<sup>38</sup>。他方で、写真は、それと必ずしも一致しないキャプションによって補完される。撮影後、ランジュはキャプションの指示を与える——「エステルは、卑劣なるカグラールにおぞましい乱暴を受けたが、幸運にも、子供は死産となった<sup>39</sup>」。カグラールは、おそらくベスナール演じる将校だろう。それは、もちろん、バタラをモデルとしている。カグラールはまた、実在する極右政治団体「カグール(Cagoule)」の構成員を指す言葉でもある(その多くが裕福なブルジョワで、暴動や暗殺事件などに関わった)。それはファシズムの脅威を象徴していると言える。二人のカウボーイは、バタラ＝ファシストからエステルを救

<sup>36</sup> そもそもルノワール＝カスタニエ版において、看板の撤去の場面で、「看板が下ろされるところでシャルルの部屋の内側へカットする」というト書きがあり、シャルルがエステルに「これでお互いに合図を送り合えるね」と言う流れになっていた。

<sup>37</sup> エステルがバタラの子を妊娠しているという事実をシャルルがあっさりと受け入れるのはご都合主義的に見えるかもしれない。バーチとセリエは、当時のフランスの庶民階級において、非嫡出子は必ずしも問題となるものではなかった点を指摘している(Burch et Sellier, *op. cit.*, p. 48)。これは、脚本草稿を踏まえれば、年長世代とは違うシャルルの楽観的な愛情を示すものだとも言える。

<sup>38</sup> Cf. Golsan, *art. cit.*, p. 1180-1181.

<sup>39</sup> このキャプションはプレヴェール脚本によるものである(Prévert, *op. cit.*, p. 126)。

い出す。乱暴を受けるエステルは、エステル自身であると同時に、虐げられる労働者の象徴でもあるだろう。冒頭では「哀れな黒人」を救出するファンタジーであった『アリゾナ・ジム』は、いまやヴァランティエヌの指示通り、恋愛が盛り込まれた、現実のアレゴリーへと変貌している。

### 360 度パン再考 —— 曖昧さの美学

ヴァランティエヌの洗濯屋で『アリゾナ・ジム』の成功を祝うパーティーが開かれる。出版社と洗濯屋の労働者、ベスナールら管理人一家、ムニエらが集い一体となるユートピア的な時空間の出現。まさにそのとき、死んでいたはずのバタラが戻ってくる。事務所に現れたバタラは「すべて」を取り戻そうとする —— 出版社も、『アリゾナ・ジム』も、そして女性たちも。彼にとって、万人が平等に仕切る協同組合は、馬鹿げた「無秩序 (pagaille)」でしかない。一切を指揮する「権威」が必要であって、それは「私」なのだと言ふ。ファシストとしてのバタラ。

プレヴェールの脚本は、バタラとランジュの対決を、ヴァランティエヌをめぐる心理的対立を軸として描き出している。バタラ再登場の直前、ランジュは、ヴァランティエヌに「ここに来る前は何かをしていたのか」と、彼女の過去を問う（これは映画版でも残される）<sup>40</sup>。事務所のやりとりでは、バタラが「お前さんはヴァランティエヌ相手に情夫を、ドン・ジュアンをやりたいのさ」と挑発し、ランジュが「私はお前を殺さないといけない」と返答する（映画では、挑発は削除され、バタラの方が「私を殺したいか」と問う）<sup>41</sup>。その後、中庭の場面で、バタラは「私が先に手を付けたんだ。[...] 私が彼女をどこで見つけたか、拾ってきたかお前さんが知ったら……」と焚きつけ、ランジュは「知りたくない」と言いながら発砲することになる<sup>42</sup>。動機と行為の連鎖はこれ以上なく明白である。

映画では、動機と行為の関係はもっと曖昧になっている。具体的に見てみよう。中庭の隅で、バタラがヴァランティエヌに掴みかかる。カメラは二人から上昇し、事務所にいるランジュをとらえる。ランジュは銃を手にとって出版社を抜けて階段を下りていく。カメラは窓越しにランジュの動きを追い、中庭への扉口に着いたところで同軸の寄りのショットに切り替わる。そのさ

<sup>40</sup> Prévert, *op. cit.*, p. 142. 公園の場面での娼婦の登場が彼女の過去を暗示している。

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 144-154.

<sup>42</sup> ゴルサンが言うように、これはヴァランティエヌの「ラブストーリー」にとって「びったりのクライマックス」であり、彼女の欲望の実現でもある。Golsan, *art. cit.*, p. 1175-1176.

い、微かに左手を上げるランジュの動きでショットがつながれていて、彼のアクションがカメラの動き、編集を主導する役割を担っている。しかし、次の瞬間、ランジュが画面右へと踏み出していくのにあわせて、カメラはランジュのアクションに背を向けて、反対方向へとパンをする。180度システムを無視して中庭をとらえていくその破格のパンは、動機と行為の連鎖に——それを断ち切るのでもないにしても——亀裂を走らせ、ランジュの行為を謎めいた不透明なものにする。ベリーやフロレルと比べて、控え目なルフェーヴルの演技が、ランジュを一層曖昧な存在にしているだろう。ランジュの行為をめぐる様々な解釈が積み上げられる所以である。だが、ここでは、あくまで空間の力学のうちにとどまりながら考えることにしよう。

これまで見てきたように、中庭は『アリゾナ・ジム』と不可分になっている。ここでも、ランジュが出版社を抜けると、窓越しにアメリカの地図が貼られているのが見えるし、「メキシコの太陽」みたいに神経質だとランジュを嘲笑するバタラの声も聞こえる。そして逆方向へのパンがとらえるのは、表紙撮影のシーンで、書き割りのセットが設置されていた場所に他ならない(図5)。360度のパンは、心理的な因果関係に亀裂を入れると同時に、ランジュとアリゾナ・ジムの結びつき、ランジュのアリゾナ・ジムへの変貌をしるし付けるものであるのだ。ルノワール=カスタンエ版脚本で、ランジュのアリゾナ・ジム化がはっきり描かれていたことを思い出そう。ランジュはアリゾナ・ジムとして、バタラ=カグラールを殺害する(バタラを射殺したランジュはふと我に返る)。このとき、『アリゾナ・ジム』は、単なるランジュの夢ではなく、ヴァランティエヌの指示通り書き換えられた現実のアレゴリーでもある。ゆえに、ランジュ=アリゾナ・ジムの行為は、バタラの魔の手から女性たち——ヴァランティエヌとエステル——を救う私的な行為であると同時に、資本家とファシズムの魔の手から協同組合を救う政治的行為でもあるのだ。

ここでのランジュ=アリゾナ・ジムの行為は、極めて多義的で、曖昧なものになっている。それは、心理的な動機によってばかりではなく、空間の力学によっても規定される——彼自身を含む複数の人物によって作られた空間の力学によって。人間は空間を作り出すと同時に、その空間によって支配される。ランジュの行為のもつ曖昧さは、そうした人間と空間の相互作用と切り離せない<sup>43</sup>。かくして、ランジュの行為において、フィクションと現実、

---

<sup>43</sup> もちろん、それによって殺人が正当化されるわけではない。ランジュはその空間の中の、社会の中の居場所を失うことになる。



政治的なものと私的なもの、男性の欲望と女性の欲望が複雑に絡み合うことになる（そこでは、カスタンエ、プレヴェール、あるいはマルグリット・ルノワールから様々な「作り手」の視点もまた絡み合っているだろう）。そうした目眩く曖昧さこそが、『ランジュ氏の犯罪』というテキストの尽きせぬ魅力をなしているのではないだろうか。

## おわりに

そしてランジュとヴァランティースは、ムニエの車で国境へと運ばれる。ヴァランティースの語りは終わる。男たちは、二人の越境を認めることになる。強い風が吹く曇天のなか、ぬかるんだ砂浜を画面向こうへと歩いていくランジュとヴァランティースが映し出される。振り返り手を振る二人。二人の男が手を振って応える。向こうへと歩いていく二人の恋人たちの上に「FIN」の文字が浮かぶ。ハッピーエンドと言うにはいかにも頼りない幕切れである。

中庭とは反対の茫漠たる砂丘。国境という分断の線がどこにあるかさえ定かではない。しかし、そこを超えることは二人にとって死活問題である。ここには、野崎敏が『大いなる幻影』（1937）のラストシーンについて語った「いくら目を凝らしても見えてこないラインが人間の生死を分ける分岐線ともなりうるという事実の兇暴さと不可解さ」が示されているだろう<sup>44</sup>。中庭を後にした二人は、空間の力学から解放されるのではなく、より大きな空間の分節化に直面することになる。国境の宿屋の「裁判」が示していたのは、そうした事実他にない。二人は、今、名もなき民衆の無言の同意とともにその境界をすり抜けていく。その姿は、第二次大戦勃発とともに、新たなパートナーのディド・フレールとともにフランスを離れることになるルノワール自身を予告しているかのようでもある。

本稿では、『ランジュ氏の犯罪』を構成する諸力——政治、ジェンダー、それらと結びついた文化的想像力——について、それらがいかに生まれ、完成した映画の中に書き込まれていったかを子細に検討することを通じて、空間という視座から映画をとらえ直すことを試みた。『ランジュ氏の犯罪』は、空間の力学をめぐる映画である。歴史的、地理的に限定された空間を扱いつつも、『ランジュ氏の犯罪』は、空間と身体の関係性という普遍的な

---

<sup>44</sup> 野崎敏『ジャン・ルノワール——越境する映画』青土社、2001年、9頁。

問題を提起する。ルノワール映画の総体を、空間と身体の映画としてとらえ直してみる。この新たな課題とともに、本稿を閉じたいと思う。

・本研究は JSPS 科研費 19K13006 の助成を受けたものである。

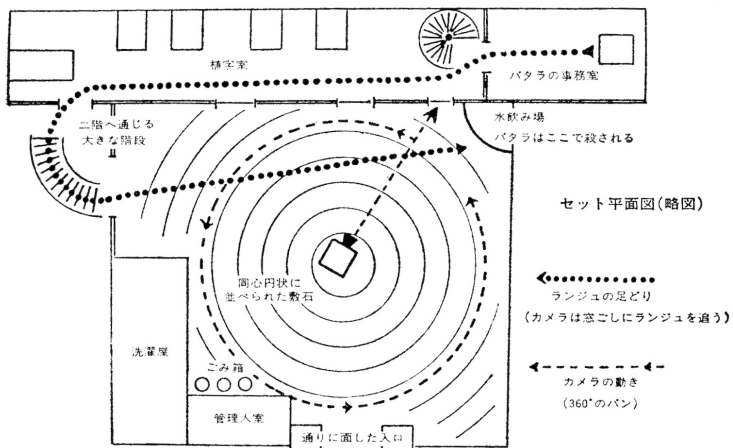


図 1

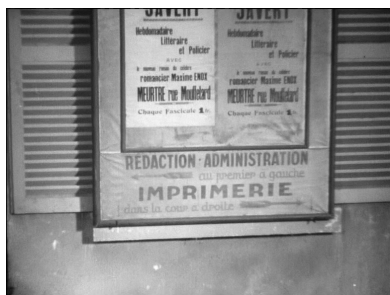


図 2



図 3



図 4



図 5