

占領下の恋人たちはどこを目指すか —アンリ・ドコワン『初めてのランデヴー』を めぐって—

水野雅司

はじめに

第二次世界大戦ナチ・ドイツ占領下のパリで寄宿学校から脱走したドラという名の一人のユダヤ人少女の足跡を辿った作品 *Dora Bruder* (『1941年。パリの尋ね人』) のなかで、パトリック・モディアノ (1945-) は、占領下で製作・公開されたアンリ・ドコワン監督 (1890-1969) の映画 *Premier Rendez-vous* (『初めてのランデヴー』)¹ について次のように言及している。

1941年夏、占領の当初から撮影がつづいていた映画が「ノルマンディー館」で封切られ、それから町の一般の映画館で上映された。『初めてのランデヴー』という愛らしいコメディだった。前回この映画を観たとき、軽妙な筋立てや主役の陽気な調子からは説明のつかない不思議な印象を受けた。映画の主題はドラと同じ年頃の娘の脱走の話だが、ドラはひょっとしたら、とある日曜日、この映画を観に行ったのではないだろうか。映画の主人公は〔ドラのいた〕聖マリア学院を思わせる寄宿学校から逃げ出す。逃亡の途中で、おとぎ話やロマンスに出てくるあの美しい王子さまに会おう²。

1 Henri Decoin, *Premier Rendez-vous*, 1941. (DVD, Gaumont Vidéo, 2014)

2 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Gallimard, coll. « Folio », 1997, pp.79-80. 引用に際しては、白井成雄訳『1941年。パリの尋ね人』(作品社, 1998年, 97-98頁) を使用させていただいた。なお、訳文中の映画タイトル「初めての逢いびき」を本稿の邦題に合わせ「初めてのランデヴー」に変更した。

モディアーノは、彼一流の文学的想像力を駆使して、自身の存在とドラの存在とを「共鳴箱 (caisse de résonance)」³ のように共振させながら、彼女の足取りを辿ってパリの街を彷徨い、この映画が 1941 年 10 月にドラの住む地区の映画館「オルナノ 43」で上映されたことをつきとめる。そして、この映画で描かれているヒロインの境遇がドラのそれと似ているところから、ドラの脱走との関連を指摘しているのだが、一方で、この映画が「ドラの実人生で起きたことを、甘ったるく毒にも薬にもならない形 (la version rose et anodine) に仕立て直したもの」⁴ にすぎず、占領下のドラが置かれていた境遇とこの映画の楽天的な展開とのあまりにも大きな落差に戸惑っているようにも見える。

確かに、この映画の、占領下という時代の暗さとは一見無縁のコミカルな調子と、さまざまな障害を乗り越えてときに御都合主義的な展開を見せながらハッピーエンドに至るストーリーは、ドラや当時のユダヤ人が置かれていた状況から見ると、いかにも現実味を欠いた「おとぎ話」であり、また、とりわけその映画が、コンチナンタル・フィルムというドイツ資本のフランスの映画会社による作品となれば、それがナチ・ドイツ側の意向に沿った「毒にも薬にもならない」物語であるという見方はごく妥当なもののように思われる。

一方で、モディアーノは先に引用した箇所の少し後で、この映画が与える「不思議な印象」について、「この映画には占領下の時代の観客たちの眼差しが深く刺し通っている」と言い、「外部の戦争と脅威を忘れ」て「画面いっぱいに映し出される映像を追いかける」観客たちの眼差しが、この映画全体を「一種の化学変化の作用によって変質させてしまったのだ」とも述べている⁵。モディアーノはこの映画のなかに、それが表面的に与える印象とは別の何かを直観的に感じ

3 ベルナル・ピヴォー監修のドキュメンタリー番組 *Patrick Modiano Je me souviens de tout* におけるモディアーノの発言。またドラがこの映画を見たのではないかという発言をこのドキュメンタリーでも繰り返している。 *Patrick Modiano Je me souviens de tout* (DVD, écrit par Bernard Pivot, réalisé par Antoine de Meaux, Équipe France 5, 2007, Éditions Gallimard, 2015) を参照した。参照した箇所は DVD の 42:30 あたり。

4 Modiano, *op.cit.*, p.80.

5 *Ibid.*, p.80.

取っているように見える。

実際、この映画を仔細に見直してみると、そこには、無害な娯楽映画というには奇妙な細部がいくつかあり、必ずしもそれが、作り手に対する当局の圧力、あるいは撮影期間の短かさや財政的な問題といった、単なる製作環境の劣悪さ⁶に起因する偶発的な要素と片づけることはできず、より詳細な検討に値するように思われる。そして、この奇妙な細部から出発して作品を検討し直すことは、占領下におけるプロパガンダと芸術家との関係を考えるうえで興味深いだけでなく、この作品のメッセージそのものについても再考を迫るものであるように思われる。

本稿では、この映画を単なる恋愛コメディとしてではなく、占領下という特殊な状況における映画の作り手とそれを享受する観客とのコミュニケーション（メッセージの発信と受信）という側面に注目して、いわば「占領下の観客の眼差し」をより積極的な解釈格子として用いることで、この映画が表面的に発しているように見えるメッセージとは別のメッセージを潜ませている可能性を検討してみたい。

コンチナンタル・フィルム

コンチナンタル・フィルム (la Continental Films) は、1940年10月に、ナチ・ドイツの占領政策の一環として宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルスの肝いりでアルフレート・グレフェン (Alfred Greven) をトップとして設立されたドイツ資本の映画会社である。その目的は、占領軍が、フランス占領地区における映画産

6 モーリス・トゥルヌールによれば、コンチナンタルでの撮影は「極度に不快な人物たち」に囲まれ、「20日から30日」撮り終えなければならなかったという。cité par Christine Leteur, *Continental Films : Cinéma français sous contrôle allemand*, La Tour Verte, 2017, p.81. また、コンチナンタルにおけるレジスタンス活動家と対独協力者の奇妙な共存、脅しや密告と隣り合わせの撮影の様子は、『悪魔の手』 (*La main du diable*, 1943) 撮影時にトゥルヌールの助監督を務めたジャン・ドヴェーヴル (Jean Devaivre) と、フェルナンデルの『アドリアン』 (*Adrien*, 1943) などの脚本を担当したジャン・オランシュ (Jean Aurenche) の視点から、ベルトラン・タヴェルニエが『レッセ・パッセ—自由への通行許可証』 (*Laissez-passer*, 2002) において活写している。

業を掌握しつつ、ドイツの国益に反しない限りで、フランス国民に娯楽を提供することである⁷。すでにウーファでチーフプロデューサーとして映画製作に携わり、フランスの映画界ともコネクションをもち、流暢なフランス語を話すグレフェンはその意味で適任であった。

実際、1930年代以降、ルネ・クレールやジャック・フェデーールといった監督たちが、ウーファのベルリン・スタジオなどで、仏独両国に向けて、フランス版とドイツ版を並行して製作しており、グレフェンはプロデューサーとしてその中心にいた。そして、コンチナンタル・フィルムの設立は、「その精神において、映画におけるドイツとフランスの協力の伝統を継承したもの」であり、グレフェンは戦前の仕事を、占領下において、ときに「ゲッベルスとの不和も覚悟をして」⁸より大きな権限で実現しようとしていた。

もちろん、グレフェンが、ヒトラー政権誕生以前からのナチ党員であり、映画への情熱だけでなく、ナチの「反ユダヤ主義と極右思想を全面的に支持していた」⁹ことも忘れてはならない。「グレフェン帝国」と呼ばれるこの映画会社は、戦前の映画における仏独の協力体制を継承しつつ、ナチの政治的・思想的コントロールの下で出発したのであり、グレフェンはそこで、必ずしもあからさまなプロパガンダ映画の製作を進めようとしていたわけではないにしても、「映画に関するいかなる決定も〔グレフェンの〕同意なしにはなされることはなく、グレフェンはフランス映画界のリーダーたちを、自分の思うような結果が得られない場合には報復をちらつかせながらつねに脅していた」¹⁰のである。

そして、占領下でのコンチナンタル・フィルム設立とほぼ時を同じくして、ヴィシー政府は、1940年10月3日に、公職や出版・メディア業界からユダヤ人を

7 クリスチャン＝ジャックの『幻想交響曲』の試写用フィルムを見て憤慨したゲッベルスは、1942年の日記に、「今のような時期には、フランスの観客に向けて、軽薄皮相な、いやキツクエンタメな娯楽映画のみを製作することが望ましい。フランス人はそれで満足するだろう。彼らの国民意識を強化する理由はわれわれには一切ないのだ」と記している。Cité par Christine Leteux, *op.cit.*, p.159.

8 Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation*, Olivier Orban, 1989, pp.27-28.

9 Christine Leteux, *op.cit.*, pp.34-35.

10 Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op.cit.*, p.27.

占領下の恋人たちはどこを目指すか— アンリ・ドコワン『初めてのランデヴー』をめぐる —

締め出す法律を公布し、映画産業においてもユダヤ人は、プロデューサー、監督、俳優はもちろん音楽や脚本などの職種につくことはできなくなっていた。

初めてのランデヴー

『初めてのランデヴー』（以下『ランデヴー』）は、そのような状況下で、アンリ・ドコワン監督により、当時彼の妻で、すでにスター女優としての地位を不動のものにしていたダニエル・ダリユー（Danielle Darrieux）¹¹をヒロインとして、1941年4月から撮影が開始され、同年8月に劇場公開された。先に撮影を終えていたクリスチャン＝ジャック（Christian-Jacque）の『サンタクローズ殺人事件』（*L'Assassinat du père Noël*, 1941年10月公開）とジョルジュ・ラコンブ（Georges Lacombe）の『六人の最後の者』（*Le Dernier des six*, 1941年9月公開）に先んじての公開であり、シャンゼリゼ通りのノルマンディー館での上映では開演前からすでに行列ができていたという¹²。

『ランデヴー』をコンチナンタル社の公開第一弾とするというグレフェンの判断の背景には、おそらく、この映画が、内容的に他の2作のように死や殺人といった物騒な事件なども起こらず、またダリユーという当時22歳の若い人気女優を主演に据え、フェルナン・ルドゥー（Fernand Ledoux）やジャン・ティシエ（Jean Tissier）といった経験豊かな脇役を配したハッピーエンドの物語であるということ、そしてグレフェンが見込んだ人材で再出発した「占領下の」フランス映画の健在ぶりを世に示すことのできる映画であり、同時に「商業的な成功も見込める」¹³という事情があった。グレフェンにとっては自身が君臨する映画会社の船出を祝福する映画であり、コンチナンタルと占領下の観客との、文字どおり「初めてのランデヴー」ということになる。

11 ダリユーとドコワンの結婚生活は1940年には事実上破綻していたが、正式な離婚は1941年10月6日。Christine Leteux. *op.cit.*, p.67.

12 *Ibid.*, p.65 および Jean-Louis Ivani, *Continental Films, l'Incroyable Hollywood nazi*, Lemieux Éditeur, Paris, 2017, p.54 など。

13 Christine Leteux, *ibid.*, p.58.

恋愛コメディ

『ランデヴー』のストーリーの概略は以下のとおりである。

女兒のための孤児院（寄宿学校を兼ねる）で暮らす少女ミシュリーヌ（ダリュール）は、新聞の三行広告欄をきっかけに独身の中年教師ニコラ（ルドゥー）と文通をしている。両者とも自分の正体を明かさず、それぞれ「幻滅した女性(une désenchantée)」と「あなたがまだ見ぬ男 (votre inconnu)」と名乗っている。接続法半過去を見事に使いこなすニコラの文章から相手を身分の高い学識豊かな美青年と思ひ込み、想像のなかの相手への思いを募らせた末、ミシュリーヌは孤児院を脱走してニコラに会いに行くが、その年齢と冴えない風貌に戸惑いを隠すことができない。ニコラの方も相手の失望を感じ取り、自分は代理にすぎず、手紙の差し出し人は、もっと若く、ミシュリーヌにふさわしい、ピエールという名の青年であると嘘をつく。孤児院を脱走し、帰る場所のないミシュリーヌは、自分の身の上をニコラに打ち明け助けを求める。ニコラは自分の勤める寄宿制の男子校内にある自宅に彼女を匿まうことにする。

そんななか、ルイ・ジュールダン（Louis Jourdan）演ずるピエールがニコラのところに帰ってくる。ピエールはニコラの甥でニコラと同居しているが、現在は進学のための別の町に住んでいる。ミシュリーヌとピエールが出会うことで三者の関係は迷走しはじめる。ニコラはピエールに、解決策が見つかるまでのあいだ自分の嘘に口裏を合わせるよう懇願する。こうして三者三様の思惑と感情が交錯したハリウッド風の恋愛コメディがテンポよく展開していく。手紙の書き手がピエールではなくニコラであることを知ったミシュリーヌは、匿まれていた学校で騒動を起こし、孤児院に連れ戻され、感化院へ送られそうになるが、ニコラの学校の男子生徒たちが一致団結し、孤児院の女生徒たちとも協力して彼女を窮地から救い出す。最終的にミシュリーヌは孤児院を出て自立し、ミシュリーヌを迎えに来たピエールとともに汽車で新たな地へと旅立つ。全員が二人の新たな門出を祝福するなかで映画は幕を閉じる。

このようにストーリーだけを見れば、社会的・政治的背景は捨象され、ほぼミシュリーヌのいる孤児院とニコラが教えている寄宿制の男子校という閉じら

占領下の恋人たちはどこを目指すか— アンリ・ドコワン『初めてのランデヴー』をめぐって —

れた世界¹⁴を舞台にした恋愛喜劇である。

占領下のメディアの評価も上々であった。クリスティーン・ルトゥーは、当時の対独協力的で多分に反ユダヤ主義的な記者が書いた批評を紹介している。

『初めてのランデヴー』は、フランス映画の輝かしい革新と同時に、より健康的な映画の構想力への品格ある回帰を画するものである。危うく手遅れになるところであった。われわれの第七芸術は、これまであまりにも、社会の崩壊を目論む破壊分子たちのプロパガンダの道具になり果てていたのだ。そしてもちろんこの破壊分子たちの素性を見抜くのは難しいことではない¹⁵。

このように、『ランデヴー』が公開当初から対独協力的な言論人から絶賛されているという事実を見るなら、積極的なプロパガンダ映画ではないとしても、反ドイツ的、あるいは過度に愛国的なメッセージを発する危険のない、ナチ・ドイツ当局によって占領下のフランス国民が享受することを許された娯楽の枠内に行儀よく収まる、せいぜい良質な恋愛コメディということになるだろう。

アンリ・ドコワン

ところで監督のアンリ・ドコワンのコンチナンタル・フィルムにおける立場はきわめて微妙なものであった。ドコワンは戦前ドイツでも仕事をしており、グレフェンとはすでに顔見知りであった¹⁶。敗戦時妻のダリュエとともに南仏に

14 ほとんどのシーンがパリ近郊のピヤンクールにあるスタジオで撮られたこの映画では、当時の実際の（占領下の）パリの街が映し出されることはない。ただし、恋人たちの汽車での旅立ちを描くラストシーンは、スタジオ外で撮影され、この映画全体を覆う人工的な閉塞感と対照的な、ハッピーエンドに相応しい開放感が支配している。

15 当時すでに対独協力的かつ反ユダヤ主義的な論陣を張っていた日刊紙『ル・マタン』の1941年8月8日付けのピエール・マロ（Pierre Mallot）なる人物による記事。もちろんここで仄めかされているのは、ユダヤ人によるフランス映画に対する「悪影響」である。cité par Leteux, *op.cit.*, p.68.

16 ドコワンの『緑の仮装服』（*Le Domino vert*, 1935）は、当時の「ヨーロッパ映画協定（alliance

避難していたドコワンは、グレフェンから直接間接に、ダリユーとともにパリに戻りコンチナンタル・フィルムで仕事をするよう強く要請されていたが、状況を慎重に見極めるためしばらく返事を濁していた。

マルセル・カルネやクリスチャン＝ジャック、ジョルジュ・ラコンブといった映画人たちがすでにコンチナンタル・フィルムで働くことになっているという事実¹⁷に後押しされ、最終的にコンチナンタル・フィルムで3本の映画を撮る契約を結ぶことになったが、その際、ドコワンは、先人たちに倣って、「映画の裁量権が自分にあること (maître de son film)」、また「[与えられた] 映画の主題を拒否することも、台本の変更も自由にできる (libre de refuser le sujet, de rectifier un dialogue)」等の文言を入れさせ¹⁸、あくまでも演出家＝映画監督としての自律性を守ろうとした。

また、『ランデヴー』の制作にあたって、ドコワンは、当初コンチナンタル側から提案されたシナリオをすべて断り、前作『胸のときめき』(*Battement de cœur*, 1939) で組んだ脚本家マックス・コルペ (Max Colpet) のシナリオを採用している。ドコワンは、このシナリオについて「ストーリー (l'histoire) はそれほどでもなかったが、主題 (le sujet) は私の気に入った」¹⁹と述べ、採用の決め手がその主題にあったことを明かしている。

ここで確認できるのは、ドコワンはコンチナンタル・フィルムでの映画製作

cinématographique européenne)」の下で、ドコワンのフランス版とヘルベルト・ゼルピン (Herbert Selpin) 監督のドイツ版がドイツのスタジオで同時並行して撮影されていたが、グレフェンはプロデューサーとして現場に顔を見せていただけでなく、主役を務めたダリユーとドコワンとの婚約パーティにも出席していたという。Leteux, *ibid.*, p.62.

17 カルネはコンチナンタルで壮大な SF 映画『紀元 4000 年の逃亡者』(*Les Évadés de l'an 4000*) の撮影の準備を進めていたが、もともとコンチナンタルでの仕事に乗り気ではなく、グレフェンとの関係のよくないジャン・コクトーを衣装に起用して、グレフェンが契約に署名しないことを理由にコンチナンタルを去っている。クリスチャン＝ジャックも契約条項に巧妙に潜ませた文言を楯に2本目の『幻想交響曲』(*La Symphonie fantastique*, 1942) の撮影後契約を解消している。Leteux, *ibid.*, pp.59-60 および pp.101-102.

18 *Ibid.*, p.63.

19 *Ibid.*, p.64.

に関して、演出家＝監督としては、ただグレフェンの言いなりになるのではなく、必要があれば契約を楯に、会社側の介入を拒否できるようにしていたということである。すなわち、『ランデヴー』がナチ・ドイツ当局が望むようなあたりさわりのない娯楽映画になっているとすれば、それは、たとえ会社側の圧力や介入があったとしても、ドコワン自身が慎重な契約によって得た（少なくとも相対的な）自律性のもとでのことであったということである。

実際、ドコワンは、『ランデヴー』撮影の際のさまざまな衝突や摩擦から、「芸術的な次元で (sur le plan artistique) ドイツ人と協調して仕事をすることは困難である」²⁰と悟り、できるだけ早くコンチナンタル・フィルムを去ろうとしていた。そして、3本目の作品『愛の結婚』(Mariage d'amour, 1942) 撮影の際、グレフェンが脚本の修正や場面のカットを要求してきたため、会社側の契約違反を理由にクレジットに自分の名を載せることを拒否してコンチナンタルを去ることになる²¹。

このように見ると、ドコワンが、みずから主題を選び、みずから脚本にも参加し、みずからの演出で制作したこの映画が、占領軍の意向やヴィシー政府の価値観に反しないように、娯楽映画という枠組みのなかで職人的に作られた恋愛コメディであるとする見方は素朴すぎるように思われる。少なくとも、この映画の主題が何であり、なぜドコワンの興味を引いたのかについて検討する必要があるだろう。この点についてはもう少し先で扱うことにして、次に脚本家マックス・コルペとの関係について確認しておきたい。

マックス・コルペの起用

マックス・コルペは、ドイツ出身のユダヤ系の作家・脚本家で、ヒトラーが政権の座に就いたのを機にパリに逃れ、ロバート・シオドマクの『危機は終りぬ』(La Crise est finie, 1934) やドコワンの『胸のとときめき』(いずれもダニエル・

20 Ibid., p.67.

21 Ibid., pp.106-108.

ダリユー主演)などで脚本を担当している。『胸のときめき』は、『ランデヴー』と同系列のハリウッド風の恋愛コメディで、1940年1月、つまり「奇妙な戦争」が続いている最中に公開された。公開時「並外れた成功」を収め、「休戦協定の後もパリと地方で上映されていた」ほどだったという²²。ここでも、主役のダリユーは、『ランデヴー』と同様、物怖じしない快活な、少し茶目っ気のある女性を魅力的に演じている。ドコワンがコルペを指名した理由は、ひとつにはこうしたダリユーの魅力を十分に引き出し、軽妙な喜劇を書くことのできる手腕を信頼していたということがあっただろう。

すでに述べたように、1940年10月3日には映画産業からユダヤ人を締め出す法律がヴィシー政府によって公布されたが²³、それに先立って占領地区でも同様のユダヤ人取締法が施行(9月27日公布)されていた。全ユダヤ人の登録とユダヤ系企業の申告が義務化されており²⁴、『ランデヴー』製作時には表立ってコルペを脚本家として使うことはできなくなっていた。ドコワンは、コルペの名を伏せたまま自分名義で脚本をグレフェンに提示し、10万フランでコンチネンタルに買い取らせ、その半額をコルペに渡したという。コルペは、その金とドコワンのついでに占領地区から自由地区への境界線を越え、スイスへの亡命を果たした²⁵。

この事実からも分かるように、ドコワンは、映画制作において、少なくとも物語世界の外、すなわち現実の世界では、ヴィシー政府および占領軍のユダヤ人の排除という方針に従うことなく、非合法にコルペを起用し、グレフェンを欺いて脚本を売り、その金でコルペが国外に逃亡するのを助けるという、一種のレジスタンス活動に手を染めていたことになる。

22 Jean-Louis Ivani, *op.cit.*, p.49.

23 このヴィシーの法律(Loi portant statut des juifs)には、ユダヤ人が就くことのできない職業として、公務員や教師だけでなく、劇場や映画館の支配人等と並び、映画監督(metteurs en scène)や脚本家(compositeurs de scénarios)といった職業名が明示的に列挙されている。

24 渡辺和行『ナチ占領下のフランス 沈黙・抵抗・協力』, 講談社, 1994年, 136頁。

25 Leteux, *op.cit.*, p.64. また、コルペはドコワンのコンチネンタルでの最後の作品『愛の結婚』(*Mariage d'amour*)でも、「非合法に」脚本を担当している。

だとすれば、ドコワンが、このシナリオの「主題に興味を持ち」、それをコルペとともに練り上げ、作品化していく過程で、同じように占領軍の目を欺いて、「毒にも薬にもならない」メッセージとは別のメッセージを作品のなかにひそかに滑り込ませているのではないかと仮定してみることは、それほど荒唐無稽ではないように思われる。実際、ドコワンはコンチナンタルでの2本目の作品『家の中の見知らぬもの』(*Les Inconnus dans la Maison*, 1942)において、卑劣な殺人犯がユダヤ人であるという、ジョルジュ・シムノンの原作小説における反ユダヤ主義的な設定を弱めることで、物語世界の中でも「抵抗」をしている²⁶。

同時にまた、コルペにとっても、脚本を書く過程で、反ナチ的なメッセージ、あるいは少なくとも占領という現実に対する批判的なメッセージを忍び込ませることは、それがあからさまで自分自身あるいは周囲に危険が及ばないかぎり、試みない理由はなく、むしろフィクションを通して、いわば芸術的に抵抗することはごく自然な行為だったのではないだろうか²⁷。

次節以降では、そのような仮定に基づいて、映画の主題と内容を見直して、何が見えてくるかを検証したい。

孤児院あるいは占領下

この物語の主人公ミシュリーヌが置かれた状況は、寄宿学校を兼ねた女子の

26 「フランスで全ユダヤ人が虐げられているときに、ユダヤ人の少年を殺人者という反感をそそる役でスクリーンに映し出すなどいうことは吐き気を催す」という戦後の肅清裁判の趣意書におけるドコワン自身の発言をクリスティヌ・ルトゥーが紹介している。ただし、ルトゥーも指摘しているように、犯人の少年の Ephraïm というユダヤ的な響きを持つ名前を削除することはできなかったようである。戦後に Amédée と変更になり、該当箇所の吹替が施されたが、すでに亡くなっていたレミュの台詞は Ephraïm のままになっている。Leteux, *ibid.*, p.76.

27 同様な事例として、クリスチャン＝ジャックの『サンタクローズ殺人事件』の最後の場面におけるアリ・ボールの台詞のなかに「救い主による解放を待つ占領されたフランスに対する仄めかし」を読み取ることができるが、そこには危険がないわけではなく、コンチナンタル側はクリスチャン＝ジャックに説明を求めてきたという。Leteux, *op.cit.*, pp.55-56 参照。

ための孤児院という、自由に外出することのできない、規律に支配された閉じた世界である。モディアーノにならって占領下の観客の眼差しでこの映画を見るなら、それが占領下の自分たちの置かれた状況のメタファーとなっていることは容易に理解できるだろう。物資の不足や22時以降の夜間外出禁止令のような日常生活にかかわる制限だけでなく、文字通り占領地区に閉じ込められ、当局が発行する通行許可証 (laissez-passer) がなければ自由地区との行き来もできなかったことなどを踏まえれば、自由の制約=規律というテーマは、すでに冒頭の、寄宿学校から出てきた女生徒たちが整然と列をなして街を歩く場面から読み取ることができる。

また、占領下の観客にとって、映画館で映画を見るという行為は、単に映画が提示するフィクションの世界やファンタジーを楽しむことに限られるわけではなく、当時、占領軍の法律によって映画上映前に流すことが義務づけられていたニュース映画を見ることでもあった。つまり観客は、現実を忘るために映画館に入ったとしても、そこで、「[占領軍にとって] 有利な戦況・ヒトラー・ペタン・元気な捕虜・青年運動・反ユダヤ主義・帝国の防衛などをテーマとする」²⁸ 様々なニュース映画に浸ることになるのだ。

観客は、自分たちが占領下にあることを十二分に意識させられたうえで、同じスクリーン上で繰り広げられる夢物語を享受するのである。それだけに、辛い現実を忘れてフィクションの世界に逃げ込むという行為は切実なものであるが、同時に、孤児院から脱出して自分の幸せをつかもうとするミシュリーヌの大胆な行動に共感すればするほど、「脱走」、「反抗」、「旅立ち」といった物語内のテーマは、自分たちの置かれた状況を想起させ、自分たちの願望を何かの拍子に行動に移すよう促す効果を及ぼしうるのではないだろうか。モディアーノが、『1941年。パリの尋ね人』のなかで、この映画のストーリーとドラの脱走とを結びつけているのは、逆説的にも、夢物語に没入すればするほど、現実と物語世界とが共振し、そこから脱出したいという現実的な願望が強化されるという、この映画の主題設定と無関係ではないだろう。

28 渡辺和行, 前掲書, 87頁。

そして、ドコワンがコルペの脚本の「主題に興味を持った」とすれば、それはおそらく閉じ込められた者が自由を求めて脱出を試みるという点であり、そこにある孤児院＝自由の制約＝占領下のフランス人が置かれた状況というアナロジーが魅力的だったからではないだろうか。

実際、映画内では、タクシーの中で涙を流しながら自分は良家の出身ではなく孤児であると正直に告白するミシュリーヌに対し、ニコラに「悲しい現実をなんとか耐えようとして自分に別の人生をこしらえたんだね (Vous vous étiez fabriqué une seconde existence pour vous aider à supporter la triste réalité.)」という台詞を言わせ、嘘＝フィクションが、辛い現実＝占領下を耐えるための切実な手段であるという仄めかしを、注意深い観客ならばすぐにその含意が分かるようなしかたで挿入している。

そしてこの後の物語が、ミシュリーヌが「悲しい現実」を脱出して、周囲の協力を得て最終的に自立を獲得するという方向に展開していくことを見るなら、そこに散りばめられた、現実とアナロジーをなす細部を介して、観客はフィクションに浸りながら、同時にそのフィクションにみずからの現実の世界における願望を投影することで、フィクションが表面的に伝える物語から「占領下からの脱出」という主題にかかわるより現実的なメッセージを受け取る可能性が生まれてくる。それは、映画内の特定の要素が外部の現実のメタファーとなっているという構造的な二重性が生み出す可能性である²⁹。

29 こうした構造的な二重性を補強する要素として、この映画のメタフィクション的な細部を指摘することができるだろう。後半にミシュリーヌとビエールが、森のなかの無人のカフェのテラスで自分たちのありえなかった最初の出会いをやり直すシーンがある。そこでビエールはミシュリーヌに「初めてのランデヴーをやり直そう (On joue au premier rendez-vous !)」と言い、また、通りかかった警官に何をしているのか尋ねられ、「初めてのランデヴーをして遊んでいるんです (Nous jouons au premier rendez-vous.)」と答える。このちょっとした劇中劇と台詞 (jouer「遊ぶ」には「演ずる」という意味もある) が中心紋 (mise en abîme) となって、映画が表面的に提示する物語のフィクション性を顕在化させ、観客が新たな解釈を追求するよう促し、ありえなかった出会いの再演というかたちで、まだ実現していない世界への希望を間接的に表現しているとも言える。

日付けの挿入

とはいえ、ただ単に、映画内のいくつかの台詞や状況が外部の現実とアナロジーを構成しているというだけであれば、それは見る側の自由な解釈の範囲内のことであり、誤読とは言えないまでも映画が発しうる数あるメッセージのひとつに過ぎず、作り手が、そのような数ある解釈の可能性のなかから、「占領下」の現実を積極的に意識させることで、観客にこの物語を解釈し直させることを意図的に狙っていたという根拠にはならないだろう。

しかし、この映画には、こうした一見偶然的にも見える構造的な二重性をより強力に顕在化させ、観客に隠れたメッセージをより積極的に解読するように促す決定的とも言える仕掛けが施されている。それは映画内に明示的に示される日付けの存在である³⁰。ミシュリーヌはまだ見ぬ文通相手からの手紙を受け取るために局留め郵便を利用しており、教師に引率され列をなして郵便局の近くを通る際に級友に頼んで気絶したふりをしてもらい、そのすきに手紙を取りに行くようにしていた。しかしある時、列を抜け出そうとしたところを教師に見咎められ郵便局に行く機会を逸してしまう。ニコラからの手紙はしばらくのあいだ郵便局に留め置かれたままになるが、その期間を示すため、映画では、日捲りのカレンダーが映し出される。そして、日付けは1941年5月26日の月曜日から始まり、1941年6月3日の火曜日までめくられたところで止まる。

ミシュリーヌ宛の手紙が1週間放置されていることを示すための場面だが、ドクワンはなぜこのようなかたちで具体的な日付けを挿入する必要があったのだろうか。単なる娯楽映画として、観客にひとときの気晴らしを提供することが目的だったとすれば、他ならぬ「占領下」を直接指示することになる日付けの挿入は、映画を見ている間だけは「辛い現実」を忘れることができるというファンタジーの自己完結性を傷つけてしまう。

手紙が長期間放置されたことを示す方法は、例えばそのような台詞を一言追

30 ジャン＝ルイ・イヴァニは、『ランデヴー』がコンチナンタルで撮影された合計30本ある長編劇映画のうち「[時代劇を除いて]唯一、年月日の入った作品 (le seul titre vraiment « millésimé »)」であり、他の現代劇は「漠然とした同時代的雰囲気の中で (dans une vague contemporanéité)」展開していると指摘し、この映画における日付けの存在の特殊性を強調している。Ivani, *op.cit.*, pp.61-62.

加するなど³¹、他にいくらでもあり、このように年月日を明示して日捲りがめくられていく様子を数秒間視覚的に提示するという方法は、意図的に選択されたものであると言わざるをえない。

そして、この仕掛けが巧妙なのは、それが占領する側から見れば、手紙が放置されていた期間を示すという明確な物語上の機能をもっているため、それが別のメッセージを発している可能性に気づきにくいという点である。実際、1941年という西暦の表示は、めくられていく日付けの記された紙の白さとの対照ですぐに目立たなくなり、画面上部の暗がりに吸い込まれてゆく。一方、占領された側から見れば、最初に目に飛び込んでくる西暦年は、敗戦とその後の占領という「いまここ」の苦い現実を突きつけてくるものであり、きわめて居心地の悪いものになるだろう。

1941年6月2日ユダヤ人身分法

『ランデヴー』の撮影の開始は、1941年の4月22日からであるが、日捲りによって示される、この「5月26日から6月3日」という日付けがどのような経緯で選ばれたのかは詳らかではない。また、このシーンが撮られたのが正確にいつなのかも現時点では分からない。したがって、この具体的な日付けの正確な意味を知ることは難しいが、それが観客に与える効果について想像してみることができるだろう。実際、この間、6月2日にヴィシー政府による二つ目の「ユダヤ人身分法」が公布されたことは、歴史的事実として、当時の観客によるこの映画の受容においてきわめて重要な意味を持つだろう。すでに前年の1940年10月3日の「ユダヤ人身分法」によって、社会からのユダヤ人排除を積極的に進めていたヴィシー政府は、この6月2日の法律によって、ユダヤ人を「人種的にも宗教的にも」³²定義することで、この後、ユダヤ人殲滅へと突き進んでいくナチ・ドイツとの協働体制を完成させつつあったと言えるからであ

31 実際、ミシュリーヌが「手紙はもう一週間も私を待っている」と言う場面（15:04）もある。

32 渡辺和行、『ホロコーストのフランス』、人文書院、1998年、49頁。

る。また、ジャン＝ルイ・イヴァニは、撮影開始の4月22日に、1061人のユダヤ人がフランス警察によって逮捕されたことを指摘している³³。

したがって、撮影時において、ドコワンの側にこの法律に対する明確な仄めかしの意図がなかったとしても、この映画が公開された8月の時点では、少なくとも占領下の観客にとっては、自分たちの社会がよりいっそう不自由なものになり、反対勢力に対してよりいっそう攻撃的になっていることは紛れもない事実として認識されていたはずである³⁴。

同時に例えば映画製作に関わる監督、役者、あるいは様々な職種の映画人にとっても、コンチナンタルでの撮影は、「極度に不快な人たち」に囲まれていただけでなく、そもそもコンチナンタルとの契約自体が対等なものではなく、場合によっては脅しにも近い性質のものであったことを考えれば³⁵、占領下という状況での映画の作り手と観客は同じ不遇を託っていたのであり、そこには、抑圧された者同士だけが共有する文脈でのコミュニケーションの可能性を考えることができるのではないだろうか。

モディアーノの『1941年。パリの尋ね人』におけるドラのようなユダヤ人にとっ

33 Ivani, *op.cit.*, p.59.

34 ドコワンは、コンチナンタルにおける第二作目『家の中の見知らぬもの』（脚本はアンリ＝ジョルジュ・クルーザー）のなかで、レミュ演じる弁護士ルルサに「だが法律が厳しくなった。19歳で処刑されたものもいる」という台詞を言わせている。これは、ルルサがカフェの店主に「犯人に情状酌量はあるか」と問われた際の台詞で、『ランデヴー』のように物語世界内が占領下であるという明示的な言及はなく、占領下の現実を直接指示しているわけではないが、現実とのアナロジーをそこに読み取ることは難しくないだろう。また、ジャン＝ピエール・ベルタン＝マギットは、『家の中の見知らぬもの』において、若者たちを犯罪に至らしめるのは社会そのものであることを述べる際のルルサの演説が、第三共和制の指導的なブルジョワジーの失敗のアンソロジーとなっていると指摘している。Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op.cit.*, p.147.

35 例えば主役のダニエル・ダリューは、ドコワンとの離婚後、ドミニカ共和国の外交官ポルフィリオ・ルビロサ (Porfirio Rubirosa) と婚約していたが、ルビロサはドミニカ共和国が連合軍への参加を表明し、ドイツに宣戦布告したため、敵性外国人としてドイツ国内に収容された。ダリューは、ドイツでの『ランデヴー』のプレミアのツアーに参加しているが、それはルビロサをいわば人質にして半ば強制されたものであった。このときドコワン自身はコンチナンタルを去っており、ツアーには同行していない。Bertin-Maghit, *ibid.*, p.167.

ては、こうした日付けの挿入は、歴史的現実の物語内への流入であり、「おとぎ話」の世界を「悲しい現実」に引き戻し、この物語が占領下の「いまここで」起きている出来事であることを意識させるものである。むしろそれは、注意深い観客の眼差しを大きく転換させ、表面的なメッセージを顛倒し、物語の、別の視点からの解釈を促す起爆剤のような働きを担っていると考えられる。

そして、映画の中でミシュリーヌの脱走という冒険が始まるのは、この日付け以後のことであり、それは現実の世界では「6月2日ユダヤ人身分法」以降の世界に対応している。ドラあるいは占領下の観客の眼差しを通して見るなら、その脱走の試みはつねにそれを妨げる勢力との「戦い」あるいは「抵抗」というかたちをとり、その「戦い」あるいは「抵抗」の、現実の世界の中での含意を押し量るよう促すものとなるだろう。

老いたフランスに対する抵抗

このように、日付けの挿入を意図的な仕掛けとしてこの映画を見直してみると、そこには占領下のフランスの社会を風刺したり、「反ドイツ的な」メッセージあるいは現状に対する「抵抗」を鼓舞するような細部が存在していることが分かる。

例えば、イヴァニは、ペタンが1940年12月29日のラジオ演説でフランス国民に呼びかけた際の「幸福かつ安全な生活を勝ち取るためにはフランス国民はまず自己を忘れて没頭する＝自分自身を忘れる (s'oublier lui-même) とことから始めなければならない」という表現を念頭に、フェルナン・ルドゥー演じるニコラ・ルージュモンが、「くたびれて、色褪せた笑顔」をしており、「ペタンの命ずるままに自分自身を忘れようとしている1940-1941年の《フランス人》のイメージにいくらか似て」いるという指摘をしている³⁶。

確かに、善人であり、教養もあるが、ミシュリーヌへの好意とピエールへの嫉妬のあいだで煮えきらない態度を示すニコラの行動や性格の描写は、ミシュ

36 Ivani, *op.cit.*, p.61.

リーヌやピエールの、ときに無礼ではあるが健全な反抗心とは対照的であり、そこに老いた世代と若者の世代との対立を読み取ることは容易である。そして、イヴァニも指摘しているように、ミシュリーヌとピエールを送り出す際のニコラの最後の台詞は「ああ、青春、真実はそこにしかない (Ah la jeunesse, il n'y a que ça de vrai !)」であり³⁷、老いた世代の敗北宣言とも言えるものなのだ。それを証明するかのように、映画の最後の場面でピエールはミシュリーヌの乗った車を全速力で追いかけて飛び乗るのであり、それはニコラの停滞した動きと正反対の若々しい躍動感と諦めることを知らない意志を観客に伝える場面となっている。

ニコラは必ずしも否定的なイメージだけを負わされているわけではないが、この物語のなかでは、たとえ根は善人であってもミシュリーヌにはふさわしくない相手である。それを突き詰めていけば、ペタンという老人が先頭に立って敵国と妥協していく老いたフランスと、自由と自立を求める若者という対立が自然と浮かび上がってくる。映画のなかの若者たちは、孤児院の女生徒も、寄宿学校の男子生徒もまずは大人たちとその社会に「反抗する」存在として描かれている。

自由への逃走

孤児院という場所が、厳しい規律を課せられ、自由のない占領下のフランスのメタファーとして機能することはすでに述べたとおりだが、こうした規律からの解放という主題をより鮮明に観客に伝える場面がある。

寄宿学校の食堂で、教師たちから級友のアンリエットが翌日孤児院を出ていくことを知らされ、その後、彼女のために全員で合唱する。この催しは教師たちの管理の下で「規律正しく」行われる。その後、共同寝室で、女生徒たちはその歌を今度は「自由に」自分たちの流儀で反復するのである。ミシュリーヌ

37 *Ibid.*, p.61. そしてこの直前のニコラの台詞は「私だったら絶対に (列車に) 追いつけなかっただろう (Moi, je n'aurais jamais rattrapé.)」である。

占領下の恋人たちはどこを目指すか— アンリ・ドコワン『初めてのランデヴー』をめぐって —

がその日の集会での教師の一人の物真似をして皆を笑わせながら、同じ歌を全員で合唱する場面であるが、それは直前の規律に縛られた合唱とは対照的に、寛いだ雰囲気なかで伸びやかに展開する。教師のまねをするダリュエの演技の剽軽で生き生きとした魅力と観客の心にストレートに飛び込んでくる歌声によって、教師なしの生徒同士の団結を至福の時間として描く、最初の盛り上がりの場面である。

楽しい気持ちで私たちの自由の日を掴み取らなければ。

ここを去る前に歌いましょう。

宿題もお仕舞い、共同寝室もお仕舞い、並足での行進もお仕舞い。

それこそが私たちの夢見る生活。³⁸

女生徒たちは、全員でこの歌の続きを口ずさみながら、ペアになり手を取り合って自分たちだけの歌とダンスの時間を楽しむ。

一見、義務と共同生活の窮屈さからの解放と長年夢見ていた孤児院の外での独立した生活への憧れを歌う内容であるが、注意深い観客であれば、「私たちの自由の日」(le jour de notre liberté) が実現されていないこと、そして「並足で行進する」(marcher au pas) といった軍隊を連想させる表現など、孤児たち＝占領下のフランス人という類比はここでも明かである。また、この歌は後に、ミシュリーヌが学校を脱走した後、残った女生徒たちが教師に「反抗して」歌うものでもある。

38 歌詞の原文は以下のとおり。

« Il faut saisir avec gaité le jour de notre liberté.

Chantons avant de nous quitter

Finis les devoirs, fini le dortoir, fini de nous faire marcher au pas.

Voilà la vie qui nous fait rêver. »

秘密の手紙

寝室での合唱が教師の一人（この若い教師は厳しく注意するものの、生徒の側に立ち、寮長にはこの騒ぎを伝えない）に咎められ、全員がそれぞれのベッドに戻った後、ミシュリーヌは、アンリエットのベッドに忍び込み、自分が見知らぬ男性と文通をしていることを打ち明け、手紙の投函を依頼するシーンがある。その時、アンリエットはミシュリーヌに、「それは秘密の手紙なの？」と尋ねる。

「秘密の手紙 (lettre clandestine)」という表現にある clandestin という形容詞の持つ「非合法の」「地下活動の」といった意味は、フランス人にとっては自明であり、この時点で深読みする観客がいても不思議ではないが、単なる恋愛コメディとして見るなら、これが「人目を避けた」やりとりであるという意味以上の含みをここで読み取ることは難しい。しかし、この後に来る日付けの挿入の場面から遡行してこのシーンを見返すなら、ここには表面的な物語上の意味とは別の、メタレベルのメッセージが隠れているように見える。

ドコワンとコルペは、文字通り「非合法に」このシナリオを書いていたのであり、占領下の「いまここ」を示す日付けの挿入をあえて行なったことを考えれば、この clandestin という語の使用には自覚的であったはずである。占領下において、文字通り「非合法の」メッセージを届ける lettre clandestine という表現を、罪のない少女たちのやりとりに紛れ込ませることは、ドコワンとコルペの、少なくともナチ・ドイツの管理下にある映画会社製作による恋愛映画という形式のなかでその裏をかく「いたずら」であったということではできらう。

しかし、この「非合法の手紙」をめぐる、ミシュリーヌの脱走と自由への逃亡が企てられるのであってみれば、この手紙という小道具は、この映画全体が匿しているもっと別のメッセージの存在を暗示しているように思われる。

ピエールと海軍学校

日付けの挿入によって、この映画のなかに持ち込まれる最大の矛盾は、ピエールが進学の準備をしていることになっている海軍学校 (l'École navale) に関す

占領下の恋人たちはどこを目指すかー アンリ・ドクワン『初めてのランデヴー』をめぐってー

るものである。海軍学校への言及は、合計3回にわたっている。最初は、ニコラが、ミシュリーヌに夢中になりつつあるピエールを嗜めようとして「海軍学校の入学準備をしていることを忘れるな」と言う場面。次に孤児院に連れ戻され感化院に送られそうになったミシュリーヌが級友にピエール宛の手紙を託し、級友がそこに書かれた「あなたは海軍学校に行つて将来海軍大臣になって戦争に勝つよ」³⁹という文面を読み上げる場面。3度目は、結末近くでピエールがミシュリーヌ宛てに新聞に掲載した三行広告が大写しされる場面で、そこには「ピエール、将来の海軍士官 (Pierre, futur officier de marine)」という文字がはっきりと読み取れる。

そして結末のシーンでは、ピエールに会いに行くためにミシュリーヌが乗り込む汽車の標識が映し出され、それがブレスト (Brest) 行きであることが示される。同時にピエールがミシュリーヌを迎えに来るために乗ってきた汽車が到着し、プラットフォームの掲示板の「ブレスト発の列車」(Train venant de Brest) という文字が画面に大きく映し出される。最終的にピエールがミシュリーヌの乗る汽車に飛び乗って映画は幕を閉じるが、このように彼らの行き先が海軍学校のあるブレストであることがさりげなく示されているのである。

占領下、すでにフランス軍はブレストから撤退し、この軍港はドイツ軍の管理下に置かれていた。そしてこの1941年から連合軍によるブレストのドイツ軍への攻撃が始まり、終戦までに町全体が甚大な被害を被ることになる。ジャック・プレヴェールの詩「バルバラ (Barbara)」は、この連合軍の激しい爆撃が「鉄と火と鋼と血の雨 (cette pluie de fer de feu d'acier de sang)」⁴⁰ となって降りそそぐなか犠牲となっていった無名の市民たち＝恋人たちに向けて書かれていることはよく知られている。

ピエールが海軍学校に通う物語上の必然性はなく、占領下において辛い現実

39 ここでミシュリーヌは手紙とともに母親から譲り受けた十字架を託している。読み上げられる手紙の原文は以下のとおり。

« Quand je quitterai la maison de correction, et que vous serez à l'École navale, je penserai à vous [...] Quand vous serez amiral, elle [la croix] vous portera bonheur et vous fera gagner la bataille. »

40 Jacques Prévert, *Paroles*, Gallimard, coll. « Folio », 1949, p.207.

を忘れひとときの恋愛物語を楽しむことのできる娯楽映画としての一貫性を考えれば、あらずもがなの設定でしかない。ドコワンとコルペは、例えば、ピエールを芸術家を目指す青年として描くこともできただろう。にもかかわらず、日付けを挿入した上で、すでにプレストから撤収してしまった海軍学校にピエールを通わせるという奇妙な設定は、偶然や不用意によるものではなく、ドコワンとコルペの確信犯的な仕掛けと考えるのが妥当である。すなわち、ドコワン＝コルペの側に、ピエールを将来「戦う人」として描く明確な意図があったということである。

恋人たちの旅立ち

後半のもっとも印象的な場面として、ニコラの留守中にミシュリーヌがピエールのピアノ伴奏で主題歌「初めてのランデヴー」を歌う場面がある。その歌詞に込められているのは、字義通りの意味としてはまだ見ぬ恋人との初めてのデート（ランデヴー）を待ち望む少女の願望であるが、「自由を求める」ミシュリーヌの境遇と「将来の海軍士官」ピエールという組み合わせによって、そして、この歌が歌われているのが（物語内でも）占領下であることを思い出せば、きわめて意味深なメッセージを発していることが分かる。

あなた、少しおかしな夢の中のまだ見ぬ人
どうか彼がわたしたちに運んでくれますように
この人生のすべてを愛する幸せを⁴¹

自由を求めて脱出するミシュリーヌが待ち望む「少しおかしな夢の中のまだ見ぬ人（l'inconnu d'un rêve un peu fou）」が「未来の戦う人」であるとすれば、

41 原文は以下のとおり。

« Vous l'inconnu d'un rêve un peu fou
Faites qu'il apporte pour nous
Le bonheur d'aimer la vie entière »

この歌の続きの部分「どうか彼が人生のすべてを愛する幸福を運んでくれますように」という歌詞が意味するのは、「人生全体を愛する幸福」が今は奪われていること、そしてそれは戦って勝ち獲るものであるということではないだろうか。

ミシュリーヌが「あなた、少しおかしな（狂った）夢のまだ見ぬ人」と呼びかけると学校の男子生徒たち全員がその声に耳を澄まし、聞き惚れる。そして静かに耳を傾ける男子生徒たちの表情は、あたかも待たれているのが他ならぬ自分自身であるともいうように歌声に没入している。そして実際、男子生徒たちはこの後、ミシュリーヌを救い出すために一致協力して奔走するのである。

ミシュリーヌが歌うこの場面はおそらくこの映画のなかでもっとも生き生きとした場面であり、ミシュリーヌの夢見るような表情とピアノ伴奏するピエールの屈託のないまっすぐな瞳がこの二人をしっかりと結びつけている⁴²。

そして、日付けの挿入とピエールの海軍学校との奇妙な並立の唯一合理的な説明は、ブレストというすでに占領軍の管理下にある機能していない施設をピエールの行く先として示すことで、占領している側にとっては害のない、荒唐無稽な夢物語に見せかけ、占領下の観客に対しては、ピエールが戦う人となって「将来の戦いに勝つ」というメッセージを挿入すること以外にはないように思われる。

実際、歴史的事実として、海軍のブレストからの撤退の際、海軍学校も同時に避難し、一部はイギリスの「自由フランス海軍学校」に合流し、残りは自由地区のクレラック（Clairac）と当時植民地のアルジェやカサブカンなどに分散

42 それとは対照的にこの映画での二人の恋愛は、よく見ると奇妙な点が多い。ピエールはまじめな青年というよりは、ニコラが言うように「ジゴロっぽく」見えるし、二度ある二人のキスシーンの一度目は、ミシュリーヌがはっきりと「心のどきどき」がないとピエールに告白し、二度目は、ピエールが強引すぎて呆然とした顔をしているだけであり、恋愛コメディに相応しい相思相愛のキスシーンが描かれることはない。ドクワン＝コルベのコンビによる『胸のときめき』では、相思相愛のキスシーンがしかるべく描かれていたことを考えると、この作品には恋愛コメディにおける中心的な要素が欠けていることになる。

していた⁴³。つまり、この海軍学校は、ドゴールの自由フランス、旧植民地における連合軍の巻き返し、そしてレジスタンスの戦い⁴⁴に通じているのである。ブレストは、反撃の機会をうかがうレジスタンスの可能性＝希望を象徴するものとなる。

日付けの挿入と海軍学校に入学するピエールという設定によって、この映画が表面上の物語に重ね合わせるようにして潜在的に生み出すのは、こうした、占領下でありながら、近い将来の戦いの準備のために出発する若者たちがいる世界である。ドコワンとコルベは、ミシュリーヌとピエールの列車での旅立ちに託して、ひそかに、将来のフランスの勝利を暗示する、もうひとつのハッピーエンドを用意しようとしたと考えることができる。

映画の中盤のシーンで、ミシュリーヌに「手紙を受け取らないなんて悲しすぎる、誰もあなたのことを気につけないなんて (C'est triste de ne pas recevoir de lettre, personne ne vous intéresse...)」という台詞を言わせている。ここでミシュリーヌが自分のことを念頭に置きながらも「あなた(たち)」という二人称をそっと挿入しているのは、一般的な「ひと」を表す用法に潜ませた、占領下で見捨てられたと感じている観客へのひそかな連帯の合図であるようにも見える。そして、レジスタンスに通じるこのもうひとつのハッピーエンドこそ、「秘密の手紙 (lettre clandestine)」によって観客が受け取るべきメッセージだったのではないだろうか。

おわりに

本稿では、モディアノがこの映画を貫いていると指摘した「占領下の観客の眼差し」を構造的な解読格子としてこの映画を見直すことで、そこに表面上の物語とは別のメッセージが匿されている可能性を検討し、そのメッセージがきわめて高い確率でドコワンとコルベによる意識的な仕掛けとして占領軍への抵

43 l'École navale の公式サイト (<https://www.ecole-navale.fr/Seconde-guerre-mondiale>) に、第二次世界大戦中の経緯が詳しく掲載されている (最終閲覧日 2024 年 1 月 9 日)。

44 Clairac に退避した士官学校の一部は、最終的にマキに合流した。

抗と将来のフランスの勝利を暗示するものであることを示した。しかし、そのメッセージが実際に当時の観客に届いたかどうかは、そのような証言が見つからないかぎり永久に分からないだろう。おそらく当時の多くの観客にとって、いくつかの細部がノイズとなって現実に引き戻されることがあったとしても、戦前から続いていたフランス映画という自国の文化的伝統＝娯楽に（占領下においても）参加するという行為自体が貴重な慰めの時間だったというのが実際のところだったのではないだろうか。

しかし、少なくとも、日付けの挿入に気づいた観客のいくらかは、物語の内部が外部の現実と繋がっているのだという、いわば夢のなかでの覚醒状態に置かれ、自由を求めて逃走するミシュリーヌと士官学校に赴くピエールという二人の若者の旅立ちというかたちで、この時点ではまだ現実ではない連合軍の勝利という別のハッピーエンドの可能性を垣間見たと想像することは許されるだろう。そのような可能性をひそかに仕掛けておくことが、占領という歴史の苦い現実に対するドコワンとコルペという芸術家の、芸術的手段を用いた抵抗であったに違いない。そして、そのハッピーエンドが数年後に現実となることを知っているわれわれは、まだそのことを知らない当時の観客とその夢＝映画を共有することで、現代のわれわれもまた別の「少しおかしな夢」のなかにいる可能性に思いを馳せるのである。

Où vont les jeunes amoureux ? — Sur *Premier Rendez-vous* d'Henri Decoin —

MIZUNO Masashi

Premier Rendez-vous d'Henri Decoin a été la première production de la Continental Films à sortir sur les écrans en août 1941. Ce film est considéré comme une comédie romantique qui permet au public d'oublier ses problèmes quotidiens sous l'Occupation. Cependant, en le regardant de près, on y trouve quelques détails qui pourraient modifier de manière radicale l'interprétation du message du film.

Decoin, avec Max Colpet, scénariste juif travaillant clandestinement pour ce film, a inséré dans le film des dates qui marquent une exacte contemporanéité. L'aventure de l'héroïne (Danielle Darrieux) se déroule autour de la période affichée sur le calendrier effeuillé dans le film : le 26 mai – le 3 juin 1941. Le film rappelle aux spectateurs que tout se passe sous l'Occupation.

À la fin du film, Pierre (Louis Jourdan) part, en accompagnant Micheline (Darrieux), pour l'École navale de Brest, alors que la ville était à cette époque-là sous contrôle des Allemands. Si l'on prend au sérieux cette incohérence, la destination du jeune couple symbolise un lieu autre que Brest dans la réalité, un lieu virtuel où se prépare la bataille. Car l'École navale de Brest a été déjà évacuée pour permettre aux élèves de rejoindre la France Libre en Angleterre ou de se réfugier en zone libre et à Alger.

L'incorporation discrète de dates contemporaines et le statut de Pierre en tant que « futur officier de marine » insérés dans cette comédie romantique introduisent subrepticement la possibilité d'un autre *happy end* : la future victoire dans la guerre en cours.