

# 映画都市パリ

## —エッフェル塔—

渡辺 芳敬

### はじめに

パリを舞台にした映画は多く、またパリ映画を扱った著作も数知れない<sup>1</sup>。とはいえ、そのほとんどが、映画の舞台となったロケ地を紹介したものか、パリがどう描かれてきたか、その制作の跡を追った著作に限られる。最近上梓された『ハリウッド映画から見たパリ』<sup>2</sup>という書物も、ハリウッド映画のなかでパリが舞台になった作品を時系列的に並べ、紹介したもの。なぜパリなのか、なぜパリといえばエッフェル塔なのか、そういった素朴な問いに答えるものは思いのほか少ない。ここでは、映画都市パリを語るうえで、その前提となる観光都市パリ、建築都市パリの特徴について触れ、ついで、パリが映画のなかでどのように描かれてきたか、とりわけ外国人の眼にパリはどう映じているのか、フランス内外の監督たちによるパリ映画を検討することで、パリ映画が都市映画としてどのような固有性と一般性を有するのか、見ていきたい。端的に、なぜエッフェル塔なのか、それがパリという都市とどうリンクしているのか。

### 1 建築都市パリ

パリは観光立国フランスの最大の観光都市であり、ノートル＝ダム・ド・パリ大聖堂、サクレ＝クール寺院、ルーブル美術館、ヴェルサイユ宮殿、凱旋門、オペラ座、エッフェル塔といった観光名所は、そのままパリ映画を飾る特権的場所の数々と重なる。いわゆる観光名所のみならず、橋や駅・空港、さらには広場、市場、パッサージュ、劇場、映画館等々、もろもろの建築物を抜きにしてパリ映画を語ることはできない<sup>3</sup>。

パリには、古典系といわれるギリシャ・ローマ建築の流れを汲むもの（ルネッサンス、バロック、新古典）と、中世系といわれる教会建築の流れを汲むもの（ロマネスク、ゴシック、ゴシック・リヴァイバルあるいはネオ・ゴシック）がともに存在し、両者の魅力をいながらにして満喫することができるが、たとえば前者の代表はヴェルサイユ宮殿であり、後者のそれはノートル＝ダム大聖堂といえよう。柱で建物を支えることを旨とする古典系建築は横へと広がり、人間的崇高の表れとみ

なされ、壁で囲むことを旨とする中世系建築は縦へと伸び、神の偉大さを表象するものとみなされる。鉄とガラスの時代の産物であるオペラ・ガルニエ（1875）とエッフェル塔（1889）は、かくして、19世紀の古典系（ネオ・バロック）と中世系（ネオ・ゴシック）の代表格といっている。19世紀中葉のナポレオン3世治世下、セーヌ県知事オスマンによるパリ都市改造はバロック的それと評されるが、その最後を飾ったのがオペラ座であった（すでにナポレオン3世の時代は終わっていたが）。一方、革命100周年を祝う万国博覧会において登場したエッフェル塔は、ネオ・ゴシックの延長上に位置づけられる。とはいえ、それ以降のパリも、精神性と物質性、天上と地上、聖と俗、いうならば垂直軸と水平軸の交差する二元論的空間かといえ、かならずしもそうではない。というのも、オペラ座は世俗性そのものであると同時に官能的トポスであり、エッフェル塔は、精神性の象徴である前に物質性そのものであるからだ。パリは、精神性と物質性、聖俗がないまぜになった異種混淆の街ということができよう。

ともあれ、パリの建築は、その後、アール・ヌーヴォー、アール・デコと続き、ますます近代化の一途をたどるが、あきらかに他の世界都市、ニューヨークやロンドン、東京と異なるのは、パリ市内にほとんど現代都市の代名詞ともいえる高層建築物がないことだ。もちろんこれは、高さ209メートルのモンパルナス・タワー（1973）ができて以来、景観論争が生まれ、高層建築の建設計画にストップがかかったことが大きい。市内では建物の高さが37メートルに制限され、高層ビルは見当たらない。100メートル超のビルは市外のラ・デファンス地区に集中し、さらに2000年代に入って規制緩和がすすみ、超高層ビルの建設が計画されているが、いずれも市縁辺部の外周道路沿いに限定されている。それほど、パリの人々の高層ビルに対するアレルギーは強い。それだけに、エッフェル塔の象徴性、その唯一無二性はいやまずばかりだが、そのことは他の建築物との関係においてもいうことができる。

19世紀中葉のパリ大改造に続き、1989年の革命200周年を祝い「グラン・プロジェ」が企画され、さまざまな記念建造物が建てられた。ボンピドー、ジスカール・デスタン、ミッテランの3代にわたって引き継がれた国家大プロジェクト「グラン・プロジェ」は、9つにわたるプロジェ——オルセー美術館、ラ・ヴィレット科学工業センター、アラブ世界研究所、グラン・ループル、新大蔵省、第二オペラ座、グランダルシュ、ラ・ヴィレット音楽センター、ラ・ヴィレット公園——が、多かれ少なかれ、すでにある歴史的記念物との関係で考案され、いわばいながらにして歴史と現在の接続を目の当たりにすることができる。歴史を断ち切るのではなく、歴史を再活用し、歴史のなかに現在を位置づける、あるいは歴史を不断に現在化するといったしたたかな戦略。過去の歴史＝物語——フランス語で歴史はそのまま物語を意味する——の引用といってもいいだろうし、新たな物語＝歴史の創出といってもいいかもしれない。たとえば、凱旋門の西4.5キロのところに建てられた新凱旋門（グラダルシュ）。旧凱旋門が新凱旋門の正方形にすっぽり収まってしまう絵柄は、「グラン・プロジェ」の思想を語って余りある。あるいはオルセー美術館。1900年のパリ万博のために建設された駅舎を改良し、美術館へと変身したオルセー美術館は、19世紀美術館と銘打たれた美

術館にふさわしく、建物全体がガラスと鉄骨からなり——石の文化から鉄の文化への移行——、19世紀以前の美術品を集めた旧王宮であるルーブル美術館、20世紀現代美術のメッカで工事現場を思わせるポンピドー・センターと、対照的な景観をなしている。さらに、ネオ・バロックの過剰な装飾で、典型的な馬蹄型のオペラ劇場であるオペラ座（オペラ・ガルニエ）に対し、革命発祥の地に建てられた現代的な建築である第二オペラ座（オペラ・バステューユ）。それらはみな、過去との接続を強調する新たなモニュメントの数々だが、逆に過去との接続が強調されればされるほど、それぞれの建築物の唯一性・固有性が損なわれることも否定できない。その点で、エッフェル塔にかわるものは（すくなくともいまだ）なく、ノートル＝ダム大聖堂の塔にかわる「塔」として屹立しているといっている。エッフェル塔がなにゆえに新たなノートル＝ダムとして位置づけられるかといえば（「エッフェル塔はまさに左岸のノートルダム寺院」とはジャン・コクトーの言葉）、その孤高の高さゆえだろうし、石の建築に唯一拮抗し、かつ屹立する鉄の建築であるからだろう。エッフェル塔は「都市で生まれ、都市から噴出し、都市を昇華させ、都市に君臨する、まさに都市の芸術」（ジャック・ル・ゴフ）であるゴシック建築の系譜に直結する。エッフェル塔のインパクトはそれほど大きかった。

石の街に忽然と現れた醜悪な鉄の塊が多くの人たちの反感を買ったことはよく知られている（「無益にして醜悪なるエッフェル塔」と1887年2月14日の「ル・タン」紙で批判された）、エッフェル塔に追いつき追い越せとばかり、各国がタワー競争に挑んだことも周知の事実であろう。「高さ比べ地図（ダイアグラム）」が登場するのは、エッフェル塔建設のすこし前だが、エッフェル塔の登場以降、ロンドンの「グレート・タワー」コンペ（結局実現しなかったが）やチェコの「ペトリン・タワー」（1891, 63.5メートル [以下 M]）、イギリスの海浜町に建てられた「ブラックプール・タワー」（1894, 158M）「ニュー・ブライトン・タワー」（1900, 178.2メートル）等々、日本の通天閣（1912, 75M）や東京タワー（1958, 333M）にまでその影響はしかと受け継がれている。近年でも中国ハルビンの電波塔「龍塔」（2000, 336M）、ロンドン・オリンピックに建設された展望塔「アルセール・ミッタル・オービット」（2012, 115M）など、エッフェル塔の威光は依然として衰えていない。ことはタワーに留まらない。「高さ世界一」を目指して、「記念建築物部門」「教会部門」「鉄橋部門」「高層ビル部門」と部門ごとに競争は激化していく。たとえば、トリノの記念碑的建造物「モーレ・アントネッリアーナ」（1863～89, 163M）、ドイツの「ウルム大聖堂」（1890, 161.5M）、ドイツの「ミュンヘンステン橋」（1897, 高さ10M・全長465M）、といった具合だ。アメリカの高層ビルの高さ競争も19世紀後半以降加熱し、「クライスラー・ビル」（1930, 319M）「エンパイア・ステートビル」（1931, 443M）「世界貿易センター・ビル」（1971）と続くが、「センター・ビル」を最後に幕を閉じる。その意味で、映画『キング・コング』（1933）の最後の舞台が再演版（1976）で「エンパイア・ステートビル」から「世界貿易センター・ビル」に変わっていることは興味深い（ただし2005年の再再演版では、ふたたび「エンパイア・ステートビル」に戻っている。9.11の歴史の痕跡を消すかのように）。ちなみに、現在、世界一高い高層建築物はドバイの「ブル

ジェ・ハリファ」(828M)、タワーは東京スカイ・ツリー (634M) である。

すべてはエッフェル塔に端を発するが、エッフェル塔そのものはもはや高さ競争の埒外にあるといえよう。なぜなら、エッフェル塔は世界一高い塔から、世界一美しい塔へとシフトしていったからだ。さらに、同じ高層建築物とはいえ、エッフェル塔と摩天楼 (高層ビル) との質的な違いも見逃せない。たとえば、マグダ・レヴェツ・アレクサンダーはエッフェル塔をネオ・ゴシックの末裔として認めるのに対し、高層ビルはまったく認めない。

新しい理念の具体化、望ましい未来の夢の表現でありながら、いぜんとしてエッフェル塔には、偉大なゴシックの歴史への感傷と、おそらくまた、どうしても芸術品でありたいという郷愁が流れている。(…) 新しい技術の優位によって、高さの驚異はもはや驚異ではなくなり、人びとをそれほど感嘆させるものではなくなってしまった。垂直高層化の中に見られるものは、単なる物質的なものだけであって、精神的生命ではない。そこに誇示されるのは、ますます膨大になっていく経済的効率の可能性のみである。<sup>4</sup>

アメリカの摩天楼は、横に広がることを縦に積み上げただけの「巨大な複合家屋、業務センター」であって、垂直上昇というタワーへの精神的情熱とは無縁、とアレクサンダーは切り捨てる。

こうして、エッフェル塔の唯一無二性が際立てば際立つほど、映画のなかのエッフェル塔が、もはやたんなる書割を越えて、文字通りパリそのもののシンボル、世界にひとつしかない都市パリの唯一無二性を表象するシニフィアンであることは十分に予想される。たとえば、フレッド・アステアとオードリー・ヘプバーンが主演した『パリの恋人 Funny face』(1957)。パリに着いたふたりが観光名所を歩いたあげく、なにか見落としているものがあるといって期せずしていきつのがエッフェル塔だ。凱旋門も、オペラ座も、セーヌ河も見た。しかし何か足りない。そうやって、彼らはエッフェル塔に向かうのだ。エッフェル塔は彼らの何を満足させたのだろうか。パリのなかのアメリカだろうか (摩天楼の美学!?)<sup>5</sup>、あるいは新しい時代の美的センスだろうか。端的に、エッフェル塔がパリというメッセージである。最近の『プラダを着た悪魔』(2006)でも、パリを象徴するものとしてエッフェル塔が登場する。では、エッフェル塔の魅力は唯一無二性に尽きるのだろうか。

以下、具体的にパリ映画を見ながら、エッフェル塔の読解可能性を探ることにしたい。

## 2 映画のなかのパリ

### 1) フランス人のパリ

では、映画のなかでパリはどう描かれてきたのか。ここではポイントだけ記すことにしたい<sup>6</sup>。

パリ映画、ひいてはフランス映画のこの100年余りの歴史は、大きく、ヌーヴェル・ヴァーグ以前、ヌーヴェル・ヴァーグ、ヌーヴェル・ヴァーグ以後とわけることができるが、ヌーヴェル・

ヴァーグ以前は、実写ではなく、セット撮影がほとんどであった。そこに描かれるパリは「詩的巴里」ともいうべき、1910年以前のパリがモデルといわれている。トーキー第一作目の『巴里の屋根の下』(1930)『ル・ミリオン』(32)『巴里祭 Quatorze Juillet』(33)といったルネ・クレール作品、『北ホテル』(38)『天井桟敷の人々 Les Enfants du paradis』(45)といったマルセル・カルネ作品がその代表だが、すべてセット撮影であった。「詩的リアリズム」(ファンタジーとリアリズムの融合)といわれるフランス映画の黄金時代をそういった「古き良き巴里」——だまし絵——の造形を可能にしたものこそ、ロシア系ポーランド生まれの美術監督ラザール・メールソンや、かれの片腕として活躍した亡命ハンガリー人アレクサンドル・トロネル等、外国人スタッフであった。微妙に歪んだ遠近法と微妙に傾いた建物。実際のパリ以上にパリらしいパリ。パリのイメージが外国人の手によって作られたイメージとしてのパリ、エキゾチックなパリであったことはいくら強調しても強調し過ぎることはないだろう。もちろん、この時期、実写映画がなかったわけではない。ルノワールの『素晴らしき放浪者 Boudu Sauve des Eaux』(32)やヴィーゴの『アトランタ号』(34)などに、当時のセーヌ河畔周辺を垣間見ることができる。わけても、放浪者、いや浮浪者の日常を描いた『素晴らしき放浪者』は、ロメールの『獅子座』やカラックスの『ポン＝ヌフの恋人たち』の先駆的作品とみなされる。

ヌーヴェル・ヴァーグ期において、パリのイメージは一変する。セットのパリではなく、実写のパリが登場するからだ。ヌーヴェル・ヴァーグ以前の「パリ・イメージ」の異化だ。

ヌーヴェル・ヴァーグの映画監督たちは、映画熱が高じて映画を作りだした映画狂(シネフィル)の素人であり、彼らは従来の映画手法・文法を無視し、パリの街中へと飛び出していった。シナリオ・ライター優位の「詩的リアリズム」の映画を「映画の詩」の死とみなし、従来の撮影所・スターシステムを徹底的に批判した。オールロケ、自然光の活用、即興演出という彼らのスタイルは、低予算のなせる業であったが、彼らは「作家主義 Politique d'auteur」を標榜し、あくまで監督優位の立場を主張した。極端な場合、プロデューサー兼シナリオ・ライター兼役者兼監督兼……、といった風にひとり何役もこなしてしまうのが、彼らの特徴だった。

ヌーヴェル・ヴァーグ前夜ともいうべき、ジャック・ベッケルの『現金に手を出すな』(54)、ルイ・マルの『死刑台のエレベーター』(58)といった作品は、暗黒街のパリ、夜のパリを映画に登場させた稀有な作品。ついで登場した『大人はわかってくれない Les Quatre cents coups』(59)『勝手にしやがれ A Bout de souffle』(59)『獅子座』(59)といった作品は、反抗世代・虚無世代といわれた彼らの姿勢さながらに、パリを愛憎の対象として撮ったものといえる。フランソワ・トリュフォーの『大人はわかってくれない』のタイトルバックを飾る、遠ざかる、いやつねに近くて遠いエッフェル塔はなにを示唆しているのだろう。それは、眼にみえぬ親だろうか、いや神の眼だろうか。あるいは、ジャン＝リュック・ゴダールの『勝手にしやがれ』のワンシーン＝ワンショットで隠し撮りされたシャンゼリゼ通りは、映画のテクニクがそのまま映画の思想にほかならないことを教えてくれる。とりわけエリック・ロメールの『獅子座』は、ヴァカンス映画の巨匠の原点とも

いうべき映画だ。金がなく、どこにも行けないアメリカの中年男の悲哀をとおして、パリの石畳——主人公ピエールはフランス語で石の意——の冷たさが描かれる。監督と実年齢の主人公はこれが最初で最後であり、その後、ロメール映画の登場人物たちは、監督の年齢と反比例してどんどん若返り、パリと地方を往還しはじめる<sup>7</sup>。都市の迷宮化を狙った『地下鉄のザジ』(60)も忘れ難い作品だ。

ヌーヴェル・ヴァーグ以降、まずネオ・ヌーヴェル・ヴァーグ(内向の世代)といわれた1980年代に登場した若き作家たち(ベネックス、ベッソン、カラックス etc.)もみな、のきなみパリ映画を発表する。『ディーバ』(81)『サブウェイ』(84)『ボーイ・ミーツ・ガール』(84)『ボン・ヌフの恋人たち』(91)といった作品群だ。彼らは実写とセット、自然と人工をうまく使い分け、地上と地下、光と闇、表と裏といったパリの二重性を活写する。彼らの特徴は、現実のパリ／虚構のパリという二項対立を創造のバネにし、その原理にしていることだ。いうならば、現実逃避としての虚構ではなく、現実を異化するための虚構であり、登場人物はみなパリのエイリアンということができる。そこに登場するのは、行き場を失った地下生活者や橋上生活者たち。一方、90年代以降は、外向する世代ともいうべきあらたな映画人が登場し、「移民都市」パリ「外国人の街」パリにダイレクトに目が向けられる。ネオ・ヌーヴェルヴァーグと呼ばれた監督たちの作品にはいまだ甘いセンチメンタリズムが感じられるが、90年代に入ると、白昼夢的にパリに逃げ込むことはもはや許されない。いちやく複合家族を映画にしたコリーヌ・セロー(『赤ちゃん乾杯 *Hommes et un couffin*』『ロミュアルドとジュリエット』)、マイノリティーの住む郊外に目を向けたマチュウ・カソヴィッツ(『カフェ・オレ *Métissage*』『憎しみ』)、移民・難民たちの悲哀を描き続けるフィリップ・リオレ(『パリ空港の人々 *Tombés du ciel*』『君を想って海をゆく *Welcome*』)等、現代フランスの「暗部」にメスをいれる作家たちの登場だ。ユダヤ、アラブ、マグレブ、アジア、アフリカ系の移民たちを主人公にした作品が増える一方<sup>8</sup>、スペインやポルトガル(いまなおフランスへの移民が一番多い国)、さらには東欧や北欧からの移民の悲哀を描いた作品も存在する<sup>9</sup>。

フランス内外の監督18人による『パリ、ジュテーム』(2006)は、そんなパリ20区(のうち18区)をさまざまな角度から切り取ったオムニバス映画。アラブ系女性との出会いを描いた「セーヌ河岸」(5区)、中華街に迷い込んだ男の夢想を描いた「ショワジー門」(13区)、孤独に死んでいく黒人が主人公の「お祭り広場」(19区)、ハネムーンを墓地で過ごすイギリス人カップルの「ペーラ・シェーズ墓地」(16区)、女優志願のアメリカ女性と盲目の男性との時の流れを描いた「フォーブール・サン・ドニ」(10区)、憧れのパリにやってきたデンバー出身女性の「14区」。彼女の英語訛りのフランス語がなんとも微笑ましい。たとえば、シーモヌ・ボーヴォワールではなく、シモン・ボリバル。彼女は、モンパルナス墓地、モンパルナス・タワー、モンスリー公園をひとり散策する。「私は喜びと同時に悲しみを感じていました。大きな悲しみではない。なぜなら私は“生きている”と感じたから。そう……わたしは生きている。その瞬間私はパリを愛し始めていました。そしてその瞬間——パリも私を愛していると感じました」。フランス語やら英語やら、さまざまなアクサン

の言語が飛び交い、行き交う。パリは異邦人で溢れかえっている。そんななか、精力的に異文化都市パリを中心に、異種混淆の文化的可能性を撮り続けているのがセドリック・クラピッシュだ。

## 2) クラピッシュのパリ

クラピッシュは、パリで映画を学んだ後、ニューヨーク大学に留学。帰国後、パリのデパートを舞台にした『百貨店大百科 *Riens du tout*』(1992)、再開発の只中にあるバステューのいまを活写した『猫が行方不明 *Chacun cherche son chat*』(96)を発表。一躍人気監督に躍り出た。等身大のパリジャン(ロマン・デュリス主演)を描いたといわれる「グザヴィエ三部作」(『スパニッシュ・アパートメント』『ロシア人形』『ニューヨークのパリジャン *Casse-tête chinois*』)は、パリを離れることによってパリが見えてくるシリーズである。

『スパニッシュ・アパートメント』(2002)は、バルセロナを舞台に、スペイン、イギリス、ドイツ、イタリア、デンマーク、ベルギーという国籍の違う男女6人がアパートをシェアしあう物語で、異なる言語が飛び交い、いまのヨーロッパの近くで遠い関係が浮き彫りにされる。カタロニア文化の中心地「スペインの異国」バルセロナに集った異国の若者たち。そして、バルセロナから戻った主人公グザヴィエが最初に行くのが、パリのモンマルトル。普段フランス人なら行かないモンマルトルになぜかれは行ったのか。外国の観光客でごったがえす「パリの異国」で、かれは自分がかれは「パリの異邦人」でしかないことを自覚する。かれは自分の写真をみながらひとりごつ。「これは僕ではない。これも違う。今の僕ではない。でもすべて僕だ。これも、これも。(バルセロナの友人たちを思いうかべながら)かれも、かれも。僕は彼女たちでもある。フランス。スペイン。イギリス。デンマーク。僕はひとつではない。多くのものだ。ヨーロッパのように混乱している」。そう、この映画は作家として生きようとする主人公グザヴィエの「あらたな出発の物語」である。

その続編『ロシアン・ドールズ』(2005)は、「また僕は旅をしている」ではじまる。グザヴィエがパリと恋人のいるロンドンを往復する一方で、ロシアのパレリーナに恋した恋人の弟が一年かけてロシア語を勉強し、ロシアまで行ってプロポーズするという話だ。文字通り「相手に近づくために遠くへ旅だつ」のは、恋人の弟だけではない。主人公自身、「ロシア人形(マトリョーシカ)」に隠された最後の人形を求めて彷徨い続ける。「欠点こそ最高」「完璧ではないものを愛する」というイギリス人の恋人の言葉を噛みしめつつ、まだ見ぬ「真の恋人」を求めるところで映画は終わる。最新作の『ニューヨークのパリジャン』(2013)では、イギリス人の恋人との結婚生活が破綻し、ニューヨークへ旅立つところから映画ははじまる。前作でも彼女は英語しか話さなかったが、今回も二人の会話は常時英語とフランス語でなされ、最初からふたりの溝がはっきりうかがえる。当然ニューヨークではそれが常態だ。二重言語、いや多数言語・文化状況で生きるということ。突然ショーペンハウアーやヘーゲルが現れたりするが、それだけかれが孤独ということだろうか。文字通りニューヨークの外国人として試行錯誤、いや七転八倒し、最終的に「ニューヨークのパリジャン」として生きる決意をする。いやニューヨークはたまたま子供が住む街、ワン・オブ・ゼムにす

ぎないとすれば、「パリの異邦人」から「異国の異邦人」へということだろうか。グザヴィエはパリとニューヨーク、仏語と英語、かれをめぐる3人の女たち、いやこれまでの人生とこれからの人生（という混乱そのもの、人生という難問 *casse-tête chinois*）をまるごと受け入れようとする。ニューヨークの中華街が舞台となるのは、タイトルに「中国」があるからだろうか。監督一流の洒落だろうが。

ともあれ、相変わらずの遊び感覚一杯の画面構成、才気を感じる場面転換。わけてもここでは、地下鉄シーンと屋上からニューヨークのビル街を映し出すシーンが印象的だ。グザヴィエはその中間で生き、よく走る。地上は走るためにあるかのように。「地上で働くと空への憧れがよくわかる。ニューヨークの売りは空にそびえ立つ高層ビル。誰もが空へ近づきたがる。だが地上には格差がある。新参者にアップダウンは無理だ。ダウントウンに住むしかない。空とは無縁。下からは上がる人生だ。地上のニューヨークは試合後のボクサーのように傷だらけ。だがしぶとく、タトゥーやピアス、注射針にも耐えている」。

バルセロナからロンドン、さらにはサントペテルブルク、そしてニューヨークまで。「グザヴィエ三部作」は、かくして、パリからどんどん離れていく物語だが、逆にフランスはいま外の血を必要としているというメッセージなのかもしれない。

ところで、遠心的にパリからどんどん遠ざかる三部作に抗うように、クラピッシュは2007年パリ論ともいべき『パリ』を発表する。

この映画、ストーリーらしいストーリーはない。「世界はいたるところにある」という冒頭の台詞が示唆するように、さまざまな境遇にいる人々（元ダンサーと姉の社会福祉士、大学教員と弟の建築家、教員が憧れる女子大生、市場で働く男たち、パン屋のマダム、そこで働く女子店員、清掃する移民（黒人）とカメルーンにいる弟、等々）がそれぞれの場所で生き、死んで行く物語だ。姉と弟、兄と弟の姉弟・兄弟関係が3組登場するが、彼らは偶然交差するだけで、そこからなにがしかの関係が生まれるわけではない。映画自体があるエピソードからエピソードへ、いやある映像から映像へ、しりとりのようにシニフィアンレベルでつながり、パリの多様性が浮き彫りにされるという仕掛けだ。たとえば、1) 葬式が終わった墓地風景 2) その墓地をアパートの階上から見ている元ダンサー 3) かれが見下ろす先には坂を上ってくるかれの姉の姿 4) アパートに到着した姉と弟の会話、といったように。

高所（エッフェル塔であれ、モンパルナス・タワーであれ、アパートの上層階のバルコニーであれ）からの俯瞰映像が多い。ときおり、神の眼の如き天上からの視線（パリを見下ろすカメラ）がインサートされることによってパリ全体が俯瞰されるが、興味深いのは、病に犯された主人公である元ダンサーが、一種、パリの観察者（末期の眼）と化していることだ（「本当は窓の外を眺めて空想してる 人の暮らしを眺めてる あれは誰か？ どこへ行くのか？ 彼らを主人公にストーリーを考えるのさ」）。アパートの上層階のバルコニーからパリを観察するかれの眼のはるか先には、エッフェル塔とモンパルナス・タワーが並びたち、目前のアパートには女子大生の部屋、左下方に



はペーラ・シェーズ（墓地）が見えるという格好だ。かれは最終的に手術を受けるために、地上に舞い降りるが、ここではじめてかれの視線は見下ろすそれではなく、パリの街を、ひいてはパリの空を見上げる視線へと転ずる。かれはタクシーのなかから外部を眺めながらいう。

これがパリ。誰もが不満で文句をいうのが好き。皆幸運に気づいていない。歩いて、息して、走って、口論して、遅刻して…… なんとという幸せ。気楽にパリで生きられるなんて。

パリの街を見下ろすのはかれだけではない。歴史を専門とする大学教員もまたエッフェル塔の高見からパリを俯瞰すると同時にエッフェル塔の高見をみあげつつ、ペーラ・シェーズからカタコンブ（地下墓地）へと降りて行く。モンパルナス・タワーの屋上で、ひとりの男によって亡き元妻の遺灰が空中に撒かれる一方、カタコンブ（地下墓地）の一角が映し出される。パリの垂直軸がいやでも強調される瞬間だ。では水平軸はといえば、はるかパリを超えてカメルーンまで広がっている。カメルーンは旧ドイツ植民地から、イギリスとフランスの植民地に分かれ、経済、文化、軍事面でフランスとの関係が深い。イギリス連邦にも加盟しているが、フランコフォニー国際機関にも加盟している国だ。否応無しに、地理的距離ではない、歴史的距離が示唆されるが、カメルーンに住む青年はパリへと上ってくる。パリの中心ともいうべきノートル＝ダム大聖堂に向かって。

ともあれ、ここには見下ろす目、仰ぎ見る目、行き交う目、さまざまな眼差しが二重三重に重なり、交錯している。生きているものと死んでしまったもの、あるいは死んでいくもの、これから生まれてくるもの、さらには行き交うものと永遠に行き交うことのないもの、時間的にも空間的にも、偶然の織りなす人生の断片を切り取ったのがこの映画といえよう。パリは生きている、死を含みつつ、たくましく、しぶとく、したたかに。

### 3) 外国人のパリ

パリを描いた外国映画は多い。とりわけアメリカ人やハリウッド映画にパリを舞台にしたミュージカルが多いのはなぜだろう？ 『パリのアメリカ人』（1951）『紳士は金髪がお好き』（53）『ジジ』（58）『パリの恋人』（57）『世界中がアイ・ラブ・ユー』（96）『ムーラン・ルージュ』（99）と、「芸術の都」パリを舞台にしたミュージカルの歴史は連綿と続いている。

『パリのアメリカ人』は、3人のアメリカ人（画家、音楽家、歌手）が織りなす「芸術の都」パリを舞台にしたミュージカル映画。監督はヴィンセント・ミネリで、音楽は、交響詩「パリのアメリカ人」を作曲したジョージ・ガーシュインとその兄が担当している。

アメリカ人のパリ・イメージがどのようなものであるか、はっきりとわかる映画だ。ワルツのウィーンとジャズのパリ。セーヌ河岸とモンマルトル。「芸術の都」パリ・イメージの氾濫はこの作品をもって嚆矢とする！ コンコルド広場、凱旋門、ルーブル美術館、オペラ座、アレクサンドル3世橋といったパリの実写からはじまるものの、最大の見せ場は最後の17分。ガーシュインの

「パリのアメリカ人」をバックに、ジーン・ケリーとフランス人レスリー・キャロンが踊りまくるダンスシーンは圧巻だ。背景は、実写のパリでもセットのパリでもなく、ユトリロ、ルソーあるいはロートレック張りのデッサンを書割にしたもの。印象派のパリ、ベル・エポックのパリ・イメージはいまなお消えていない。

たとえば、ウッディ・アレンの『世界中がアイ・ラブ・ユー』の舞台も最後はセーヌ河畔であり、『ムーラン・ルージュ』はもちろんモンマルトルだ。オードリー・ヘプバーンの作品の多くが、パリを舞台にしていることは言わずもがなであろう。『パリの恋人』についてはすでに触れたが、『麗しのサブリナ』(54)『昼下がりの情事』(57)『パリで一緒に Paris – when it sizzles』(63)『シャレード』(63)『おしゃれ泥棒 How to steal a million』(66)計6本の舞台がパリだ。オードリーは、ジヴェンシーのファッションと相俟って、フランス・ファッションの牽引者となった。

ミュージカル以外にも、パリを描いたハリウッド作品は多いが、パリを描いた著名な外国人映画監督として、ロマン・ポランスキー、ルイス・ブニュエル、ベルナルド・ベルトリッチ等の名前がまず挙げられよう<sup>10</sup>。そのなかでもベルトリッチの『ラスト・タンゴ・イン・パリ』(73)は、外国人の悲哀を表現したものとして特筆される。「君も僕も名前を持たない。ここでは名前は必要ない。君のことは何も知りたくない。君の過去なんか聞きたくない」。妻に自殺されたアメリカ人(マーロン・ブランド)が、名前を捨て、過去を捨て、性の営みをとおしてのみ、若いフランス人女性(マリア・シュナイダー)とつながろうとするが、最終的に、名前を得ることで(「君の名を知りたい」)人間として再生しようとする物語。つまり、人間としてもう一度相手と相渉ろうとするが、ときすでに遅く、かれは彼女の銃弾に倒れる。名前を知りたかったのに、いざかれが「名前」をあかさそうとするや怖くなり、斥ける彼女。「かれの名前は知らない。どんな人か知らない」。うわ事のようにくりかえす彼女のアップで映画は終わる。何度も登場するビル・アケム橋と高架を走るメトロが印象的だ。パリだからこそ可能な物語、すくなくともパリがたんなる背景としてではなく、物語の核心であると思わせる作品だ。なぜだろう？

監督リチャード・リンクレーター、主演イーサン・ホーク、ジュリー・デルピーの三部作(『ビフォア・サンライズ』『ビフォア・サンセット』『ビフォア・ミッドナイト』)のうち、パリを舞台にした『ビフォア・サンセット』(2004)もまた、パリがたんなる書割に墮していないと思わせる映画だ。ウィーンでの出会いと別れを描いた前作『ビフォア・サンライズ』(1995)の続篇であり、パリで再会したふたりがずっと会話し続ける映画。一見、アドリブに見えるが、そうではなく、台詞・動きのすべてが用意周到に準備された。カフェ以外、ふたりはほとんど向き合うことなく、並んで歩く。通りからカフェ、そしてセーヌの遊覧船(バトー・ムッシュ)へ。さらにはタクシーにのって喋り続ける。移動する「恋人たちの密室」といったていだ。遊覧船は、いわば開かれた密室、あるいは動く密室にほかならず、タクシーも閉ざされた密室とすることができるが、ともに動く密室であることに変わりない。そして最終的に、彼女のアパートの部屋、文字通り(動かない、かつ他者と完全に遮断された、ふたりだけの)密室にたどり着くところで映画は終わる。恋人たちの空

間ともいうべき密室を、カフェ、船、タクシー、部屋といった小道具を使いながら、密室=恋人たちの空間の揺れ具合をカメラは執拗に追い続ける。ふたりが向き合うことはほとんどなく、並びあい、隣り合ったままだ。

セーヌの揺れは当然、ふたりの心の揺れを助長するが、同じバトー・ムッシュを小道具として使っているのが、監督・脚本北川悦吏子、制作・撮影岩井俊二、音楽坂本龍一の『新しい靴を買わなくちゃ』(2012)だ。『ローマの休日』のような作品を狙ったというこの作品、舞台はパリでなければいけなかった、パリだからこそ可能であった作品といえよう。「(エッフェル塔は)特別って程じゃないけど、いつもそこにある。人間はどこか行っちゃうからね」という中山美穂の台詞は、この映画のテーマを語って余りあるが、セーヌとエッフェル塔の対比は、流れるもの・立去るものと動かないもののそれとしてきわめて明快だ。

ところで、『ピフォア・サンセット』主演のジュリー・デルピーがみずから監督・脚本・主演・音楽を担当したのが、『パリ、恋人たちの2日間 2 days in Paris』(2007)。この映画、『ピフォア・サンセット』以上に、夫婦という設定もあるだろうが、主演のふたりは口角泡を飛ばし、激しく対立する。米仏夫婦、典型的な「アメリカ男」と「フランス女」の話で、デルピーの両親も出演している。ドキュメンタリー的要素も加わり、撮影場所も庶民的・生活感のある20区と18区。

彼女は『ニューヨーク、恋人たちの2日間』(2012)も撮っており、やはり実の父が典型的なアメリカ嫌い役で主演している。外国人、いや二重国籍的な発想で、歯に衣着せぬ発言が飛び交い、おたがいの偏見を引きだそうとしているのがよくわかる。若干誇張があり、まます式的だが、問題の所在ははっきりしよう。クラピッシュのようなほろ甘い余韻はなく、英語とフランス語、ニューヨークとパリ、アメリカ男とフランス女等々、たんなる比較対立を超えて、両者がせめぎあう構図がこれでもかといわんばかりにリアルに迫ってくる映画である。ラブストーリーを期待していた向きには辛く、しんどい映画だ。

結婚30年目の節目にロンドンからやってきた老夫婦の「ウィークエンド」を描いた『ウィークエンドはパリで Le Week-end』(2013)もほろ苦さの残る作品。ウィークエンド(週末)と老夫婦の人生の終末が重ね合わされる。ひさしぶりのパリに興奮し、タクシーに乗り込み、盲滅法に車を走らせるシーンは、ストレス解放以上に、やり場のない気持ちの表れだろうか。

なぜパリかといえば新婚旅行先だったから、というのが表向きの理由だが、感傷旅行(センチメンタル・ジャーニー)に見えて、実は30年後の自分たちの関係を検証するためにこの地にやってきたというのが真実のようだ。職場も家庭も子供も、すべてうまくいっていない。変わらない夫と変わりたい妻。最終的に妻しか愛せない男と、夫しか愛せない女。いやお互いに他の選択肢がない、もはやお互いに依存するしかない老夫婦の悲哀を描いた佳作だ。ふたりが向かい合ってすわる時、かならずといっていいほどふたりのあいだに緊張が走る。夫婦の時間は並び合うときにしかない、とでもいいかげんに。何度かインサートされるエッフェル塔が、いわば彼らの心象風景と重なる。昼のエッフェル塔と夜のエッフェル塔、さらに明け方のエッフェル塔。書割をこえたな

か。しかしそこに近づくことはない。映画のなかに登場するゴダールの『はなればなれに *Bande à part*』の一駒——ミシェル・ルグランの音楽に合わせ、アンナ・カリーナ、クロード・ブラッサー、サミ・フレールの3人が踊る有名なシーン——こそ、彼らのパリなのかもしれない。映画のなかにしかないパリ。

#### 4) ウッディ・アレン『ミッドナイト・イン・パリ』

ウッディ・アレンやマーティン・スコセッシはニューヨークを舞台に映画を撮り続けていることで有名だが、実はパリ映画も存在する。『世界中がアイ・ラブ・ユー』『ヒューゴの不思議な発明 *Hugo*』(2011)といった作品だ。とりわけ、アレンの『ミッドナイト・イン・パリ』はたんなるアメリカ人が見たパリを越えて、外国人のパリ・イメージを徹底的に描いたものとして分析に値しよう。

映画は、「シ・テュ・ヴォア・マ・メル」の音楽(シドニー・ベシエのクラリネット)とともに、美しいパリの風景——朝、昼、夜のパリ——で幕をあげる。『マンハッタン』(1979)と同じ手法だ。ただし、かたや白黒、かたやカラーから明らかなように、街の印象は相当異なる。前者は現実のニューヨークを映し出しているが、後者は観光都市パリ、絵葉書のなかのパリという具合だ。

映画は、パリ、しかも「ロスト・ジェネレーション」が暮らした1920年代のパリに取り憑かれた(作家を夢見る)主人公が、フィアンセおよびその両親とともにパリにやってきて、ついにパリに飲み込まれてしまうストーリーだ。ここでは、昼と夜、現実・現在のパリと幻想・過去のパリが対比的に描かれ、24時の鐘を合図に主人公は、左岸「カルティエ・カタン」界隈の、旧サント・ジュヌヴィエール修道会の並びにあるサン＝エティエンヌ＝デュ＝モン教会前で車に乗り込み、過去の世界に移動する。フランス語はほとんど聞こえず、パリのアメリカ人、いやアメリカ人のパリでしかない。依然として文学者のパリ、芸術の都パリだ。しかも、登場するのはフランス人作家ではなく、過去のアメリカ人作家たち、ヘミングウェイであり、フィッツジェラルド夫妻、彼らを支援したスターン夫人の面々だ。もちろん、同時代の芸術家たち——ピカソ、ダリ、ブニエール、マン・レイ、マティス等々——も登場し、ピカソの恋人アドリアナとともに、ベル・エポックへとスライドする(今度は馬車に乗って)。そこには、ロートレックやゴーギャン、ドガ等も登場する。アドリアナはベル・エポックこそ「パリが一番輝いていた時代」「黄金時代」とばかり、そこに踏みとどまることを決意するが(ゴーギャン、ドガはルネッサンス期こそ、黄金の時代という)、主人公は「現在から逃げて黄金時代へ行きたい」と思いつつ、「もしこの時代に残っても、いずれまた別の時代に憧れるようになる」、要するに「“現在”って不満なものなんだ。それが人生」「過去への憧れも捨てるべき」と現実への帰還を決意する。そしてパリ嫌いのフィアンセと別れ、アレクサンドル3世橋を渡り、ふたたび左岸に赴こうとする。漆黒の夜空にネオンで光り輝くエッフェル塔の姿が浮かびあがる。そのとき、24時の鐘が聞こえ、未来の恋人?、現実のフランス女性とでくわし、いまきた道を引き返すところで映画は終わる。橋を渡りきらないことの意味は何だろう?

かれはやっと過去から解放され、幻想のパリ（左岸）から現実のパリ（右岸）へ戻った、いや一歩踏み出したということだろうか。とはいえ、かれのパリ・イメージは変わるのだろうか。かれにとってパリはイメージのままであり、イメージの囚人であることはおそらくかわらない。現実のパリもまた、かれにとってはイメージのパリ、イメージで覆われたパリでしかないだろうからだ。事実、未来の恋人も雨が好きな、ノスタルジー・ショップで働く英語を話すフランス女性でしかない。ウッデイ・アレンの眼にいわゆる現実の、薄汚れたパリが映らなかったはずはない。だがかれはこういういたいのだろう、イメージのパリこそ、〈現実〉のパリである、と。そのかぎり、「世界一の都」パリの絵葉書的ショットが続く冒頭の3分あまりこそ、この映画の本質をもっとも如実に表現しているといえよう。朝のエッフェル塔にはじまりシテ島からエトワール広場までの幾つかの有名スポット（ノートル＝ダム、リュクサンブル公園、コンコルド広場、オデオン界限、凱旋門 etc.）にモンマルトルの風景がインサートされ、最後は夜のエッフェル塔で終わるこの冒頭シーンこそ、イメージのパリの集大成であろう。これ以外にパリは存在しないとでもいうように。現実のパリではない、文字通り「映画のなかのパリ」。

### 3 映画のなかのエッフェル塔

では、イメージのパリにあって、その最たるものといっていいエッフェル塔は、なぜこれほどまでに映画に登場するのか。ここでは、エッフェル塔に焦点をあてて、パリ映画を見ていくことにしよう。エッフェル塔はパリの象徴であるという結論で事足りるとすることなく、もう一歩踏み込んで、エッフェル塔映画の核心に迫っていきたい。

#### 1) フランス人の描いたエッフェル塔

エッフェル塔がはじめて登場する本格的なフランス映画といえば、驚くなかれ、ルネ・クレールの『眠る巴里』（1924）である。1930年以降すべてをセット撮影で通した、あのクレールの初期作品。実写でありながらSF仕立ての作品——謎の光線を受けて眠り込んでしまったパリが目覚めるまでの話——となっており、そこに描かれるのは、現実のパリというより幻想のパリといっていい。エッフェル塔の最上階に住む警備員の主人公が事の異変に気づき、エッフェル塔を降りて巴里の街中を徘徊する。エッフェル塔の螺旋階段を降りる映像は、後年の『地下鉄のザジ』を彷彿とさせる。あたかも下界へ下降し、地獄巡りならぬ都市巡りを敢行するコメディだ。

ついで印象に残るエッフェル塔映画といえば、そのほかならぬ『地下鉄のザジ』（60）。原題は *Zazie dans le métro* で、ザジはジグザグを連想させ、メトロは、*chemin de fer métropolitain*（首都の鉄道）の略。要するに、原題には「首都をジグザグ歩く」といった意味がかけられている。19世紀の香りのするパッサージュや、ビル・アケム橋の橋脚、エッフェル塔などが登場し、パリファンにとっては必見の映画だが、気をつけなければいけないのは、映像に映された場所と実際の場所がかならずしも対応していないということだ。たとえば、ザジが到着するオーステルリッツ駅は実

は東駅だし、マドレーヌ寺院はサン・ヴァンサン・ド・ポール教会といった具合だ。要するに、都市の迷路化がはかられているわけで、あるがままのパリをいま一度イメージ化、いやステレオタイプ化されたパリ・イメージを徹底的に壊乱させ、パロディー化する映画となっている。とりわけ、エッフェル塔にエレベーターで登り（その点は、『パリの恋人』も同じだ）、階段を下り、風船にすがって落下するという「移動」を見せる点で、他のエッフェル塔映画とは一線を画している。「昇ったり降ったり 行ったり来たり……そして人は消えていく タクシーが エレベーターが人を運ぶ だが塔はすべてに無関心 パリは夢 ザジは夢 すべては夢のまた夢」。エッフェル塔上で戯れるフィリップ・ノワレの朗唱だ。

『愛さずにいられない *Un Monde sans pitié*』(89) は、エッフェル塔の明かりが真夜中に消えることを知っている青年が、恋人を前に、合図ひとつでエッフェル塔を消して見せる、いや明かりが消える洒落た映画。「エッフェル塔が姿を消すと 屋根やテラスにすこしずつ忍び出る 梯子を登り 避雷針やアンテナにしがみつくと スレートを滑り降り 軒を駆け抜け 手すりをまたぎ 路地を飛び越す 煙突の陰でキスを交し 気分が乗るとテラスで愛し合う」。

『僕はパリに恋をする *Un Indien dans la ville*』(94) にも、アマゾンからパリに出向いた野生の少年がまっさきにエッフェル塔を目指し、猿のごとくよじ登り、パリを眺望するシーンがある。エッフェル塔はかれの故里、いやかれそのもの——パリの異邦人（エトランジェ）——の暗喩なのかもしれない。

『憎しみ』(95) は郊外行の終電に乗り遅れた若者3人——ユダヤ人、アラブ人、黒人——が真夜中のパリを徘徊する物語で、つぎのような詩ではじまる。「50階から飛び降りた男がいた 落ちながら彼は確かめ続けた “ここまでは大丈夫” “ここまでは大丈夫” “ここまでは大丈夫” だが大事なのは落下ではなく——着地だ」。午前3時（真夜中ではない）、エッフェル塔の明かりを消してやるとひとりが息巻くが、『愛さずにいられない』とちがってうまく消えない。彼らは明かりが消え去る前に立ち去ってしまい、しばらくして消えるという落ち。ポタンの掛け違いのような場面で、若者たちの落下（どんどん社会から疎外されていくさま）が示唆される。エッフェル塔は決して彼らを慰撫してくれない。冷たい鉄塔として君臨し続ける。エッフェル塔は、パリのエトランジェの暗喩のみならず、エトランジェのエトランジェそのものかもしれない。

ところで、『パリ』のエッフェル塔はけっして唯一無二の特権的な対象として捉えられていない。そこが面白いし、新しい。主人公がいるアパート上層階からみえるエッフェル塔は、モンパルナス・タワーと一対であり、タワーとしてたえず相対化される。モンパルナス・タワーは（シャイヨ宮テラスからみるとき）エッフェル塔の陰に隠れた日陰の女のように見えるだが、モンパルナス・タワーから見ると、エッフェル塔もまた、もうひとつのタワーでしかない（エッフェル塔がみえるというのを売りにしているが）。石の塔（ノートル＝ダム）と鉄の塔（エッフェル塔）に欠けている高さで室内を満たしたのがモンパルナス・タワーということになるのだろうが、この孤立する「塔」は高層ビル・摩天楼というには低すぎ、塔というにはエッフェル塔の後ろに隠れて目立たな

い。しかし、たがいに「見る一見られる」関係にあるとき、エッフェル塔の唯一無二性神話は崩れざるを得ない。ふたつの塔はともに、見る主体であると同時に見られる対象であるからだ。

『間奏曲はパリで La Ritournelle』(2013)は、地方の農家で働く中年女性がアヴァンチュールを求めてパリに上京してくる物語。観光客よろしくバトー・ムッシュに乗り込み、ノートル＝ダム、エッフェル塔とおきまりのコースを楽しむが、興味深いのは、偶然出会ったデンマーク男性と一緒に観覧車に乗りこむことだ。観覧車(回転展望タワー)は、エッフェル塔をライバル視してアメリカで誕生したものだが、いまや都市を展望する「動く高層タワー」(河村英和)とみなされる。ここでは、エッフェル塔ではなく、観覧車というのが面白い。彼女はじつは高所恐怖症で、上空で酔っ払い、文字通り宙吊り状態になってしまうのだが。文字通り彼女の「パリ酔い」の頂点を示す場面である。

## 2) 外国人の描いたエッフェル塔

パリの象徴、書割として、エッフェル塔が登場する外国映画は多い。一連のオードリー・ヘプバーン主演のパリ映画には、パリの記号としてエッフェル塔が瀕出する。『パリの恋人』はその典型だが、『サブリーナ』も最初に登場するのが、一枚の絵の如く、円形の窓枠のなかに屹立するエッフェル塔であるし、『パリで一緒に』でも、シナリオ『エッフェル塔を盗んだ娘』の主役として、フランク・シナトラの主題歌「エッフェル塔を盗んだ娘 僕のハートも盗んだ」とともに画面中央に現れるのがエッフェル塔だ。映画の最後もエッフェル塔で、いや、正確にはエッフェル塔ではなく、花火と噴水が美しいエッフェル塔前のシャイヨ宮広場で終わる。最後にエッフェル塔が映らないのは、盗まれたのはエッフェル塔ではなく、主人公のハートという主題歌を踏まえたからだろうか。

最近の『ブラダを着た悪魔』でも、あいかわらずエッフェル塔はパリの記号として登場する。窓の向こうにエッフェル塔の姿が映るだけだが、一挙にニューヨークからパリへと移動したことがみとれる。

不思議なことに、アメリカのパリ映画の原点ともいべき『パリのアメリカ人』にエッフェル塔はほとんど登場しない。辛うじて、ジーン・ケリーとレスリー・キャロンがバルコニーで語り合う別れのシーンで、背景にぼんやりと映るのみである。その意味はすぐわかる。レスリー・キャロンが立ち去った後、ふたりのやりとりを聞いてしまったレスリーの恋人が左手から現れ、ちょうどふたりのあいだにエッフェル塔が立ち尽くす映像があらわれるからだ。あきらかにふたりのあいだで逡巡する、しかし毅然とした恋人レスリーの比喩であろう。

パリの恋を描いたビリー・クリスタル脚本・監督の『彼と彼女の第2章』(95)でも、パリの思い出はエッフェル塔であり、凱旋門であり、セーヌ河——『パリのアメリカ人』の主題歌を口ずさむふたり——にほかならない。パリで意気投合したふたりは結婚するが、その後、仕事、子供、介護と問題が山積し、愛し合いながら溝を広げていく。興味深いのは、原題の *Forget Paris* (パリを

忘れて)。パリに住む彼女の言葉だ。しかし、最終的に彼女のほうがかれのもとにやってくる。パリの思い出にひたっているかぎり、第2章ははじまらないとでもいうように。パリ・イメージよさらば！ いずれにせよ、パリの思い出の核心にあるのは、エッフェル塔を背にアレクサンドル3世橋で抱き合うふたりの姿だ。ポン＝ヌフでもポン・デザール（芸術橋）でもなく、アレクサンドル3世橋。この橋は、1900年の万博に合わせ、ロシア皇帝ニコライ2世によって寄贈された橋で、アンヴァリッド広場とグラン・パレ、プティ・パレを結ぶ装飾的で華麗な橋として有名である。最近の映画でよく登場するのは（『ミッドナイト・イン・パリ』『アンジェラ』etc.）、エッフェル塔との「絵になる」構図ゆえだろうか。

実際にエッフェル塔に登る映画もないわけではない。古くはルビッチ監督、グレタ・ガルボ主演の『ニノチカ』（39）。ただし映るのはエッフェル塔の入り口のみで（セット）、エッフェル塔からの夜景が映し出されるだけ。エッフェル塔本体が登場するのは、ニノチカを乗せた飛行機がそばを通るときにすぎない（ほとんどありえないシーンだが）。アクション映画まで広げれば、007シリーズの『美しき獲物たち A view to a kill』（85）に、エッフェル塔の階段を使ったはでな追跡シーンやエッフェル塔からのジャンピングが見られるが、あくまでアクション・シーンの一背景にとどまる。逆に、68年の5月革命を描いたベルトリッチの『ドリーマーズ』（2004）では、（人間ではなく）カメラがエッフェル塔の上から下へ降りてくる、いやにわかにかエッフェル塔とわからないほどむき出しの、鉄骨のアップ映像の降下だ。目の前にフィルムセンターのあったシャイヨ宮前広場が映し出されることで、それとわかる仕掛けだ。

実際にエッフェル塔に昇ったり、エッフェル塔から降りたりしないまでも、単なる書割を超えて、エッフェル塔がなんらかの意味ある表象として登場する映画もある。たとえばエストニアからの移民女性を描いた『クロワッサンで朝食を Une Estonienne à Paris』（2012）。言葉も習慣もままならぬ北欧エストニアの一女性が、ジャンヌ・モロー演じる、パリの孤独な老女の家政婦として働きにやってくる。エッフェル塔は彼女の前に二度あらわれる。一度目は、メトロから眼に入るエッフェル塔。些細なことでジャンヌ・モローに咎められ、家を出た彼女が6番線のメトロでセーヌを越えるとき（『ラスト・タンゴ・イン・パリ』の、あのビル・アケム橋の高架線だ）、エッフェル塔が彼女の眼に飛び込んでくる。思わず身を乗り出す彼女。つぎの瞬間、彼女は観光客で賑わうシャイヨ宮前のテラスにいる。二度目は国に帰ろうと決意した彼女が彷徨いながらたどりついたシャイヨ宮前テラスの前にそびえたつエッフェル塔。明け方で人っ子一人いない。彼女はエッフェル塔に向かって歩いていく。エッフェル塔と対峙し、クロワッサンを口にする。するとエッフェル塔の頂上が映し出される。もちろんエッフェル塔は物言わぬ。彼女の瞳にそれはどう映ったのか。何をそこに感じたのか。

もう一歩進んで、エッフェル塔でなければいけない、その必然性を感じさせる映画といえば、やはり『新しい靴を買わなくちゃ』だ。「（エッフェル塔は）特別って程じゃないけど、いつもそこにある。人間はどこか行っちゃうからね」。子供をなくし、パリで一人暮らす中山美穂が一介の旅



行者にすぎない向井理に向かってつぶやく、生活者の悲哀が滲み出た言葉だ。いつもそこにあるもの。セーヌの流れのように、動いていく、動いていかざるを得ない人生にあって、いつもそこにあるもの。パリの単なる書割としてではなく、変わらざるもの、見守るもの、指針となるもの<sup>11</sup>としてエッフェル塔はそこにある。

その意味で、エッフェル塔ではじまりエッフェル塔で終わる『ミッドナイト・イン・パリ』の冒塔のシーンは、エッフェル塔の何であるかを如実に語っているといえよう。わけでも、主人公が夢から覚めて、現実に戻ろうとするとき、ふたたび左岸にいこうとする（つまりまた夢の世界に戻ろうとする）かれを、いわば思い止まらせるのが、アレクサンドル3世橋であり、エッフェル塔であるからだ。主人公が夜な夜な通いつめていたのがカルチェ・ラタンであり、ソルボンヌの近くであったことを思えば、アレクサンドル3世橋からはかなり遠い。とすれば、かれの眼はエッフェル塔に導かれていたということだろうか。いや、エッフェル塔の光がかれを押し返したということか。エッフェル塔は単なる書割にみえて、じつはパリ・イメージのまさにイメージ性を保証する光源としてそこにあるということだろうか。現実のパリもまた、イメージのパリであるとすれば、つまりわれわれが半永久的にパリ・イメージの囚人であるとすれば、パリの（すくなくとも現代人にとって）典型的イメージであり、イメージ湧出のほかならぬ源であるエッフェル塔こそ、パリを旅する迷子たちの紛うことなき守護神といえるのかもしれない。

### 3) なぜエッフェル塔か

パリといえばエッフェル塔。ある社会心理学者<sup>12</sup>が、映画の中でニューヨークという場所を認識させるには摩天楼の輪郭を数秒間スクリーンに映せばいいと語ったように、パリもまた、エッフェル塔を数秒間映せば十分であろう。エッフェル塔はパリにあって唯一無二の存在であり、他にかわるものがないという意味で、パリと等価だからである。（写真であれ映画であれ）エッフェル塔のイメージをみれば、そこがパリであることがわかるし、実際に眼にすれば、自分がパリにいることを実感させてくれよう。さらに移民や外国人労働者としてパリに生活せざるをえないとすれば、エッフェル塔はまた別の意味を持つことになる。自分を支え、守ってくれる守護神にも、逆に絶対的な他者——自分を斥ける異邦人そのもの——にも。一方、パリジャンたちにとってエッフェル塔は自明の前提でしかなく、つねにすでにそこにあるもの、（おそらく）それ以上でもそれ以下でもないかもしれない。

とすれば、エッフェル塔になんらかの想い入れを抱くのは、（よしんばフランス人であっても）どこかしらエトランジェであるという感慨があるからではないだろうか。そのかぎりにおいて、内外のエッフェル塔映画がその「パリ・イメージ」（プラスであれマイナスであれ）を紡ぎ続けていることは否定できない。もちろん、その自明性そのものにメスを入れ、「パリ・イメージ」のたえざる脱構築化をはかっている映画も含めて。

映画のなかのエッフェル塔は、なによりも「見る主体／見られる対象」として描かれる。

見られる対象としてのエッフェル塔は、真正面から撮られるケースがもっとも多いだろう。ヒトラーがエッフェル塔を背にして撮った写真の構図でもある。シャイヨ宮のテラスから見られたものであれ、アンヴァリッドから見られたものであれ、エッフェル塔の全容がみてとれる。わけでも、仰角的に撮られるとき、エッフェル塔の圧迫感がより強調される。

ついで多いのが、前景にセーヌあるいは橋が横たわり、後景にエッフェル塔という構図であろう。ポン＝ヌフあるいはアレクサンドル3世橋を前景とし、左手後方にエッフェル塔が見える構図や、ビル・アケム橋を前景に、中央奥あるいは右手後方にエッフェル塔が位置する構図だ。横と縦、水平と垂直の安定した構図が人気の理由だろうか。「エッフェル塔は天と地を結ぶ橋」といったのはロラン・バルトだが<sup>11</sup>、ビル・アケム橋の高架をメトロが走るとき、たしかにエッフェル塔が橋に見えてくる。二重の橋。横に伸びた橋と縦に伸びた橋。

三つ目は、見られるタワーのひとつ、*one of them* としてのエッフェル塔である。パリ市内に屹立するもうひとつのタワー、モンパルナス・タワーの存在をわれわれは忘れてはいけない。高層ビルがニューヨークのように林立する都市ならまだしも、モンパルナス・タワーはつねにエッフェル塔の陰に見え隠れする。モンパルナス・タワーが視界にはいるとき、エッフェル塔はもはや特権的なタワーではない。

一方、見る主体としてのエッフェル塔に関していうなら、これはパリの全容がパノラマ的に見てとれるということだ。もちろん、エッフェル塔そのものは見えない。とはいえ、エッフェル塔を真にエッフェル塔たらしめているものはなにかといえば、それは、内部がそのまま外部、外がそのまま内であるということであろう。内と外を隔てるものがない。内側にいながらにして即外気にさらされるということ。

見物人とエッフェル塔を結びつける親密な関係は、常に洞窟を原型とする古典的な記念建造物の場合とちがって、もぐり込むことにあるのではなく、空中を滑走することにあるのだ。エッフェル塔を訪れるということは、寄生する者になるということであって、探検する者になるということではない。<sup>14)</sup>

このことは、洞窟のような内部も外部もない、いや内部であると同時に外部であることと（おそらく）別のことではない。われわれはエッフェル塔において、内と外、精神と身体の二元論からいうならば解放される。この両義性こそ、エッフェル塔の最大の魅力であり、核心ではないだろうか。

そのことは、他の高層建築物と違って、エッフェル塔内の昇降運動がそのまま上下関係にスライドしていかないということとも関係しよう。高層建築が権力関係（上下関係、支配・隷属関係）の比喩として使われ、権力者が高見に位置し、労働者・抵抗者が地下にいるという構図はよく見られる（たとえば『メトロポリス』）。権力者は上から見おろし／見くだし、下にいる者を抑えつけよう

とする。他方、下にいる抵抗者は、「見おろされた／見くだされた」口惜しさをそのままバネとし、権力者を引きずりおとそうとする。上下関係の転倒の試みだ。いわゆる「上から目線」(俯瞰撮影)は神の眼のごとき特権的な眼のメタファーとなり得るが、権力者の支配的視線に転化しやすいことも事実であり、その「上から目線」を覆すことはことのほか難しい。

エッフェル塔にみられる昇降運動に、そのような権力関係はほとんど感じられない。なぜだろう？(原則として)すべての人間がエッフェル塔を昇り降りすることができるからだ。実際、エッフェル塔を昇るシーンを描いた作品は少なく(エレベーターで昇るシーンは別)、エッフェル塔の螺旋階段をかけ降りるシーンも(『眠る巴里』『地下鉄のザジ』など)、特権的な行為としてはなく、ダイナミックな滑走行為として描かれるにすぎない。何人もエッフェル塔を独占することはできない。

## おわりに

映画におけるエッフェル塔イメージは、パリ・イメージとしてこれからも半永久的に紡がれ、かつ脱構築化されていくだろう。エッフェル塔から遠く離れて、われわれはいかなるパリ・イメージに逢着するのだろうか。エッフェル塔のないパリ映画、いやエッフェル塔映画ははたして存在するのだろうか。

## [注]

\*映画のタイトル名で日本語タイトルと異なるものは原語を付した。

- 1 日本語で読めるものとしては以下の通り。ドゥーシェ&ナドー『パリ、シネマ リュミエールからヌーヴェルヴァークにいたる映画と都市のイストワール』(フィルムアート社、1993)、鈴木布美子『映画で歩くパリ』(とんぼの本 新潮社、1993)、澤登めぐみ『映画気分でパリを散歩』(ピエ・ブックス、2005)、ジュウ・ドゥ・ポウム『映画でお散歩パリガイド』(主婦の友社、2005)、Screen 特別編集『シネマで散歩、パリの旅』(近代映画社、2008)、佐藤久里子『映画で歩くパリ』(スペースシャワーネットワーク、2015)等々。
- 2 Antoine de Baecque, *Paris vu par Hollywood*, Skira Dlammarion, 2012
- 3 地下を描いた映画としては『レ・ミゼラブル』(下水道)『穴』(刑務所)『サブウェイ』(メトロ)『オペラ座の怪人』(オペラ座)、橋映画としては『素晴らしき放浪者』(ボンデザール)『ボン＝ヌフの恋人たち』(ボン＝ヌフ)『アンジェラ』(アレクサンドル3世橋)、駅映画としては『北駅』、空港映画として『パリ空港の人々』、パッサージュを描いたものとしては『地下鉄のザジ』などが挙げられる。
- 4 マグダ・レヴェツ・アレクサンダー『塔の思想 ヨーロッパ文明の鍵』、河出書房新社、1972、157 / 166 頁
- 5 松浦寿輝は、『エッフェル塔試論』(筑摩書房、1995)のなかで、イメージとしてのエッフェル塔を近代(産業、進歩) + 前近代(自足的な美的オブジェ)という両義的な存在として捉え、「パリ」として存在しつつ、「アメリカ」として機能、つまりパリをアメリカ的に擁護している分裂症的な表象装置とみなしている。
- 6 拙稿「パリの映画・映画のパリ」『国文学』2006年6月
- 7 『海辺のポーリーヌ』(83)『緑の光線』(85)『冬物語』(91)『夏物語』(96)など。
- 8 最近上梓された清岡智比呂『パリ移民映画』(白水社、2015)は1970年代以降パリの移民映画を扱った好著。ここでは、ユダヤ人が主人公の『サンドイッチの年』(88)、ユダヤ人少年とアラブ人との交流を描いた『イブラヒムおじさんとコーランの花たち』(2003)、ユダヤ人とアラブ人の恋を描いた『戦争より愛のカンケイ』(2010)などが扱われている。

- 9 ポルトガル移民を描いた『黄金の籠』(2012)、スペイン移民を描いた『屋根裏部屋のマリアたち Les Femmes du 6<sup>e</sup> étage』(2010)、さらにはエストニア移民を描いた『クロワッサンで朝食を』など。
- 10 ボランスキーの『フランティック』(88)『赤い航路』(92)ブニュエルの『昼顔』(67)、ベルトリッチの『ラストタンゴ・イン・パリ』『ドリーマーズ』など。
- 11 江國香織原作、源孝志監督作品の『東京タワー』(2004)は、年上の恋人と別れ、パリに出向いた主人公が、東京タワーならぬエッフェル塔が見えるアパートで暮らしているという結末。タワーから離れられないとでもいうように。
- 12 大澤昭彦『高層建築物の世界史』(講談社現代新書, 2015) 参照。
- 13 ロラン・バルト『エッフェル塔』, みすず書房, 1991, 16 頁
- 14 同上, 15-16 頁