

継続と変化—初期トーキー時代におけるルネ・クレールの映画観

武 田 潔

筆者はこれまで、フランスの最も代表的な映画作家の1人であったルネ・クレールをめぐって、その作品や発言の内に認められる“自己反省的”な映画観、すなわち映画を通じて映画それ自体のあり方を問い直そうとする姿勢に焦点を当て、それが同時代の批評においていかに論じられ、あるいは論じられてこなかったかを検証してきた⁽¹⁾。その目的とするところは、彼に対する各時代の評価を支えていた基本的な言説の位相と、その変容を明らかにすることによって、現在の我々がいとなみつつある映画の言説をよりの確に理解し、その問題点についての認識を深めることにある。その一環として、本稿ではこれまで取り上げる機会のなかった、初期トーキー時代におけるクレールの評価について検討してみることにする。

トーキーへの反応

まずはトーキー映画の出現に対してクレールが示した反応を確認しておこう。周知の通り、サイレント時代の主要な映画作家たちの多くと同様に、クレールもまた当初はトーキー映画に強く反発した。しかし、トーキー出現前夜の1927年初頭に、アメリカでの開発が間近と伝えられるこの新技術に対して、「トーキー映画、恐るべき怪物、貧弱な演劇となるであろう本性に背いた創造物」⁽²⁾と厳しい批判の言葉を浴びせ、さらに「この器械から生まれ出る芸術とは視覚的な芸術、また運動の芸術でなければなりません。[中略]映画が私たちに求めているのは見るすべを学ぶということなのです」⁽³⁾との主張を堅持していた彼も、それから2年後、初のトーキー映画『ジャズ・シンガー』(アラン・クロスランド、1927)がフランスでも大ヒットし(パリでの公開は1929年1月)、トーキーの急速な普及が避けられそうにない情勢となると、トーキー化では他のヨーロッパ諸都市に先んじていたロンドンに赴き、視察のルポルタージュ記事を雑誌に連載している⁽⁴⁾。その冒頭で彼は、「映像の芸術を愛する人々にとって、もはやこの野蛮な侵略の所産を嘆いている時ではない。むしろさらなる損害を食い止めるための策を講じることが大切だ」と述べて、以下、滞在中に鑑賞した諸作品についての所見を交えながら、幾つかの提言を行っている。

彼がそこで強調するのは、劣悪なトーキー映画の典型とは演劇の複製にほかならず、そうでなくとも、そもそも言語表現の明確さは、映像の持つ詩情や、夢のような雰囲気や、非現実的性格を損なってしまうという考えである。このため、彼は「トーキー映画」に対しては根本的な危惧

を表明し、他方、サイレントからトーキーへの移行期に現れた過渡的な形態で、音声を音楽と物音のみに限った「サウンド映画」に希望を託す。ただし、登場して間もないにもかかわらず、そこでは早くも、歌や演奏や日常の物音などを素材として、「新奇さのみで面白がらせる（人がすぐに飽きてしまう）ような音声効果」がはびこっており、重要なのは、その種の月並みな効果と、「アクションの理解に有用で、映像のみを見たのでは生じないような感動を呼び起こすのに役立つそれ」とを区別することだと彼は訴える。要するに、既存の映画作法の延命を図るべく単に音を伴う素材を導入するというのではなく、視聴覚を組み合わせた新たな媒体に相応しい、独自の表現法を開拓することこそが必要だと説いているのである。その事例の1つとして彼が注目したのが、例えば『ブロードウェイ・メロディ』（ハリー・ポーモント、1929）の幾つかの場面における映像と音声の関係である。彼は、窓辺から外を窺っていたヒロインの煩悶の表情に、車のドアが閉まり、発車して行く音が被せられ、あるいはベッドに横たわった彼女の姿がフェイドによって闇に消え、真っ暗な画面からむせび泣く声だけが聞こえてくるといった手法を高く評価し、「これら2つの例では、音が時機に応じて映像の代わりをしていることがわかるだろう。サウンド映画が独創的な効果を見出し得るのは、こうした表現手段の節約においてであるように思われる。〔中略〕ある題材の映像と、その題材が発する音との交替的使用——同時的使用ではなく——が、サウンドおよびトーキー映画の最良の効果を創り出すのだ」と述べている⁽⁵⁾。同様に、『恋愛行進曲』（ジョン・クロムウェルとエドワード・サザーランド、1929）についても、クレールは、ダンスホールでの2人の男の乱闘の様子が、彼らを取り巻く見物人の陰に隠れて見えず、叫び声や物音だけで暗示されている点に注目している。そして、これらの手法はほとんどそのまま、翌年初頭に制作された彼のトーキー第1作『巴里の屋根の下』（1930）に採り入れられることになる。まさしく、「彼のルポルタージュはトーキー映画を修得するための研修」⁽⁶⁾にほかならなかったのである。

評価の基調

今日ではトーキー初期のフランス映画の代表作として知られる『巴里の屋根の下』も、実は公開当初（1930年5月）にはさほど芳しい評価を得ていない。無論、始めからこの作品を、「音に関しても演出技巧に関しても、アメリカの最良の作品に匹敵しうる」成果とみなし、「フランス映画の歴史においてこの上なく重要な一時代を画すことは間違いない」⁽⁷⁾と絶賛する批評も存在したし、とりわけ、上述した視察の成果を遺憾なく採り入れた一連の技法（特に、主人公の男女が明かりを消した真っ暗な寝室で言い争う場面や、大詰め、傍らを通る汽車の騒音や暗闇の中に響く殴り合いの音を活かした、線路脇での乱闘場面）をめぐって、「作者は音に適応することで満足したのではない。それを映像のために役立てたのだ」⁽⁸⁾として、それらの試みを高く評価する批評も数多く存在した。しかし、その一方で、音声に対するアプローチを評価しつつも、他の要因については否定的な評価を下したり⁽⁹⁾、あるいは、ここで展開されるトーキーの技法そのも

のに関して、「彼はいかなる言葉も無用にしてしまうような手段を集めた。そして、それらの手段は〔中略〕音楽に支えられる沈黙というものの濫用を際立たせている」⁽¹⁰⁾とか、「前もって俳優たちの言葉を音楽で置き換えているのに、彼らをガラス戸越しに示してその声を聞かせないというようなやり方は効果がなくなってしまう」⁽¹¹⁾などと、いまだサイレントの発想を脱し切れていない点を批判する批評も少なからず存在した。ここで興味深いのは、当時の批評のほとんどが、この作品において形成される映像と音声の關係に注目したのは当然としても、クレールが掲げた「表現手段の節約」としての「映像と音声の交替的使用」という同一の手法が、あるいは安易な音の付与を退けた、巧みな創意工夫として称賛され、あるいはトーキー映画に対する本格的な取り組みを回避した、中途半端な音の用法として批判されたという事実である。そのように評価の割れたクレールの創作原理がいかなる意義を担うものであったかという問題については、後ほどあらためて論じることにするが、いずれにしても、親しみやすい主題歌にのせてパリの下町情緒を謳い上げる大衆的娯楽作品というイメージは、公開当初から広く定着していたものではなかったことが了解されよう。封切から約半年を経て、そうしたイメージが観客と批評家の間で広汎に共有され、こぞって称揚されるに至ったのは、国外（特にドイツ）での公開の大成功に負うところが大きかったのである⁽¹²⁾。

このように少なくとも当初は賛否相半ばした『巴里の屋根の下』と違い、次作の『ル・ミليون』（1931）は公開されるや圧倒的な好評を博し、すぐれてフランス的な映画作家としてのクレールの名声を決定的なものにした。「フランスの精髓を示す最も代表的な芸術作品の一つ」、「これぞトーキーの黎明期に一時代を画すもの」、「目もくらむ達人わざ」⁽¹³⁾といった具合に、絶賛の批評は枚挙にいとまがない。そしてここでも、多くの評者が称賛するのは、例えばオペラ劇場の場面で、実は反目している中年男女の歌手が舞台上では甘美な愛の二重唱を歌い上げ、その歌声にのせて、背後の森のセットの陰に隠れている主人公の若い男女が、諍いから和解へと導かれる様子が描かれたり⁽¹⁴⁾、楽屋裏で、宝くじの当り券の入った上着を取り返そうとする主人公の青年や、それを奪おうとする盗賊団の男たちや、彼らを押し留めようようとする劇場関係者たちの追っかけが、唐突に響き渡る歓声のもとに、まるでラグビー試合のように繰り広げられるといった、映像と音声を巧みに組み合わせた卓抜な手法である。他方、これに続く『自由を我等に』（1931）をめぐっては、現代生活の鋭い風刺という、前2作とは打って変わった角度から新境地の開拓に挑もうとする果敢な姿勢が高く評価され⁽¹⁵⁾、その演出に関しては、刑務所と工場とともに完璧な統制のもとに行われる労働の光景の並行的な描写や、大詰めの新工場完成式典の最中に出来る大混乱の辛辣で力強い描写などが、創意溢れる趣向として大方の称賛を集めている⁽¹⁶⁾。ただし、そうした巧みな技巧とともに、この作品の持つ根本的な二面性（特にリアリズムとファンタジー、機械化による人間の束縛と解放）や、さらにはあまりに多様な様式の混在（風刺的、喜劇的、感傷的、空想的など）を指摘し、そのことが作品にいささかの不均衡をもたらしていると述べた批評

も散見する⁽¹⁷⁾。しかし、戦前のクレールの最高傑作とも目される『巴里祭』(1933)に至って、そうした多様性は見事な調和を達成するところとなり、そこから醸し出される、「感傷的な趣きと、大衆的な喜劇性と、時には悲劇とが、押し付けがましさは微塵も感じられない調子のもとに交互に現れ、また補完し合う、一種のアイロニカルな優しさ」⁽¹⁸⁾にあまたの賛辞が捧げられて、クレールは栄誉の絶頂を極めることになる。

ところが、『最後の億万長者』(1934)が状況を一変させる。架空の王国の財政破綻とそれに続く独裁政治の混迷ぶりを、ファンタジックな風刺喜劇として描いたこの作品は、暗澹たる命運への危機感が広がっていたヨーロッパ情勢のもとで(公開直前にはマルセイユでフランス外相とユーゴスラヴィア国王が暗殺されている)、大多数の観客の反発を買い、ほとんどの批評は酷評で、彼の支持者たちもその多くは時宜の悪さについての当惑や同情を述べざるを得なかった⁽¹⁹⁾。幾つかの秀逸なギャグ(特に鶏で支払いをしたり、その鶏を雛や卵に“くずし”たり、卵1個をチップとして与えたりする、物々交換の場面)も、深刻な社会不安を忘れさせるような笑いは引き起こせなかったのである。そして、この手痛い失敗を機に、クレールはそれまで歩んできた輝かしい道のりに転機を画すべく、新天地を求めてまずはイギリスへ、次いでかねてから招聘の意向を示していたハリウッドへ渡り、以後、第二次大戦が終わるまでかの地で映画制作を続けることになる。

自己反省の様態——継続と変化

ここまで概観してきたように、トーキー初期におけるクレールの活動は、庶民的な題材を基本に、鋭い風刺性や軽妙な喜劇性や優しい感傷性を織り交ぜつつ、多彩な技法を駆使した一連の作品によって、フランス映画の最も代表的な監督としての彼の評価が内外で確立されてゆく過程であると、とりあえずは規定することができよう。そして、そうした過程にあつて、映画表現に対する彼の関心は、何にもまして、いまだ定かでない映像と音声の適正な関係を構築することであり、そこでは、サイレント時代には彼自身が明確に標榜し、批評によってもある程度認知されていた自己反省的な映画観⁽²⁰⁾は、その関与性をほとんど失ってしまったかのように見える。にもかかわらず、この時期におけるクレールの模索とその成果にもまた、いかにも彼らしい、映画それ自体のあり方に対する反省の契機が介在しているのであり、ただその様態が、サイレント期のそれとの間で、意義深い継続性と変化を示しているということなのである。

なるほど、トーキー普及という不可避の流れを受け、ロンドンにまで視察に行つて自分なりの考察をめぐらせた彼が、初のトーキー作品を手がけるにあたり、映像と音声をいかに結び付けるかということをも最大の関心事にしていたことは間違いない。しかしながら、サイレントからトーキーへの移行を模索していたこの時期に、クレールが映画における自己反省の契機をまったく顧みなくなっていたということはおおよそ考えられない。彼が29年の春に執筆した脚本『美人コンク

ル』の例だけを見ても、そのことは明らかである。この脚本の最後では、美人コンクールがきっかけで映画のカメラ・テストを受けたヒロインが、試写室で、嫉妬に狂った恋人の青年に射殺されてしまうが、その時、背後のスクリーンには彼女の顔がクローズ・アップで映し出され、「やきもちを焼かないで、黙っていて。恋人は唯一人、あなただけよ」と歌う彼女の歌声が流れるのである。このラスト・シーンは、当初サイレント映画として書かれた脚本に、歌と音楽を盛り込んで欲しいという製作会社側の要請に応じて、クレール自身が書き加えたものであるが、映画上映の場面を介して、現実の出来事と、映像と音声による表象との乖離を、アイロニカルな趣向のもとに際立たせている⁽²¹⁾。少なくとも、ロンドンの視察に発つ直前のクレールは、トーキー映画における自己反省作用の具現を明快な形象のもとに着想し得たのである。では、「トーキー映画を修得するための研修」を終えたクレールは、果たしてどのような姿勢でそうした作用にアプローチしたのであろうか。

(1) 倒錯した背理法

前述したように、クレールが唱えたサウンド映画独自の表現方法は、音が時機に応じて映像の代わりとなる「表現手段の節約」であり、「ある題材の映像と、その題材が発する音との交替的使用」であった。こうした方針は、映像とそれに伴うシンクロ音声による視聴覚的再現という、トーキー映画の基盤をなす表象形態に明らかに反するものである。より正確に言えば、そうした基盤を全面的に廃棄することを訴えているのではないにせよ（「時機に応じて」という留保）、しかし、通常の視聴覚的アナロジーを損なうような契機こそを、新たな表現原理の本質とみなしているのである。これはあたかも、新生児の健やかな成長を妨げようとするかのような身振りであるが、実は、そうした身振りの内には、サイレントとトーキーの折衷策か独創的なトーキー美学の開拓かといった同時代の問題系とは別の、あるきわめてクレール的な志向が見て取れる。

そこで想起されるのが、処女作『眠れるパリ』（製作1923／公開1925）において彼が目論んだ自己反省作用のあり方である⁽²²⁾。クレール自身の言葉によれば、「映画が動きを記録するために創り出されたということ、それはおよそ異論の余地がないのに、そのことがあまりに忘れられてしまっている」時代に、万物の停止を題材とし、画面静止やコマ落としなどのトリックを駆使して作られたこのファンタジックな作品は、「動く映像の価値についての一種の背理法」を企てるものであった。すなわち、運動をその表現性の基盤とする映画において、運動の不在を主題に据え、多彩な技巧を通じてその不条理を描き出すことで、「映画の本質は運動である」という命題を見事に証明してみせたのである⁽²³⁾。そして、トーキー処女作『巴里の屋根の下』を手がけるにあたって、彼はまたしても背理法に訴えた。ただし、映像と音声の合致を基盤とするはずのトーキー映画において、その不一致を巧みに展開することで彼が“証明”しようとしたのは、そうした不条理によって、「トーキー映画の本質は視聴覚の合致である」という、本来証明されるべき命題そのもの

が無効になるという論理であった。

これら2つの「処女作」における「背理法」の符合と相違は、両作品における自己反省作用の様相をそのまま反映している。『眠れるパリ』にあつては、シネマトグラフの発明から「芸術映画」に代表される誤謬を経て、同時代の憂うべき状況へと至るような、30年近くに及ぶ映画史の推移が、動く映像という原点からの逸脱として踏まえられ、そこでの背理法はあくまでも原点への回帰を訴える使命を担っていた。これに対し、『巴里の屋根の下』では、トーキー出現からわずか数年という短い期間ながら、安直な映画作法が蔓延しつつあった状況下で、「さらなる損害を食い止めるための策」として、トーキー映画の“原点”たる映像と音声の合致から、速やかに脱却すべきことが主張されねばならなかったのである。言わば、証明されるはずの命題はあらかじめ真であることを禁じられていたのであり、にもかかわらず、彼は背理法の論証を装うことで、いっそう巧妙にその真ならざる命題を退けたのである。映画のあるべき姿を模索し、その省察の成果をいささか倒錯的な手続きによって作品中に組み込んだ、『巴里の屋根の下』における自己反省のプロセスは、しかし、映画界全体を揺るがす未曾有の大変革が進行する中で、またクレール自身もかつてのようにそうした意図を語らない中で（ここで触れた『眠れるパリ』との関連性についてはおそらく彼自身も意識していなかったであろう）、同時代の批評的言説においてはほとんど看過されてしまった。

（2）映画の制度から表象的の制度へ

このように、『巴里の屋根の下』における自己反省的な契機は、サイレント時代のように明確な認識を喚起することはなかったのであるが、次の『ル・ミリオン』では、そうした言説に早くもいささかの変化が見て取れる。まずクレール自身、公開に先立つインタビュー⁽²¹⁾の中で、通常のように、挿入歌が歌われる間、アクションの運動を停滞させるようなことは一切しなかったと断った上で、「あまりに芝居じみた二重唱などというものは避け、アクションによって導き出される合唱や軽歌謡を用いて、挿入歌の型にはまった性格を強化し、強調しました」と語っている。慣習によって支えられる見世物の制度性を、アクションによる動機づけを介して際立たせたというわけであるが、クレールに代わって一言補足すれば、先に触れたオペラ劇場の場面などは、まさしくあえて「芝居じみた二重唱」を採り入れ、それを地のレベルにおけるアクションの展開と対比させつつ、かつ関連づけることで、巧緻な自己反省のプロセスを成立させていると言えよう。そうした手法は、サイレント期の『イタリアの麦藁帽子』（1927）の中で、主人公の男性が説明するそれまでのいきさつが、あからさまな田舎芝居仕立てのフラッシュ・バックで描かれたという（現存するプリントからは失われた）場面のそれに通じるものである。その上、ここで上演される当のオペラについても、彼は「かなり辛辣な、ある種の……風にといったやり方を狙って」、自ら台本を書いたことを明かしている。これもまた、クレールの良き理解者である批評家の

リュシアン・ヴァールが、かつて「……風に」と題した記事の中で彼の資質に挙げた、批評的行為としての模^{パステイシス}作の実践にはかならず、そうした振舞いは、草創期の映画界を扱った後年の『沈黙は金』(1947)においても、初期映画の贗作を自ら撮ってしまうという行動となって繰り返されることになるだろう⁽²⁵⁾。

そうしたクレールの姿勢に込めるかのように、『ル・ミリオン』をめぐる批評では、そこに込められた自己反省的な志向を的確にとらえたものが幾つも見られる。例えば、オペラの場面の詳細な記述を交えつつ、深い洞察を展開したフランソワ・ヴィヌイユは、「映画自身によるこの素晴らしい映画の模作」とこの作品の意義を端的に評した上で、「ルネ・クレールの作品は、映像の素朴さや本来的な力と、古い文明人としての、我々の批判的感覚や論理や洗練とが、およそ相容れないものではないということを十分に証明している」と述べている⁽²⁶⁾。しかも、甚だ興味深いことに、そうした自己反省的な契機についての言及は、この作品を称賛する批評ばかりか、それに批判的な一部の評論によっても、きわめて鋭利な形でなされている。例えばある記事⁽²⁷⁾は、批評家にも観客にも大好評のこの作品が、「運動によって、しかも運動によってのみ、価値を有する」点に不満を表明し、その「明確にパロディ的な性格」を指摘しつつ、そこで繰り返されるアクションは、初期映画の追っかけやドタバタの、トーキーにおける等価物をなしているという見解を示している。そうした意見は、「機械的な笑いを引き起こすモチーフ以外のもの」も必要だとする、批判的な立場から述べられているのであるが、実は、過去の特徴的な映画的形象の介在を指摘することは、これもクレール自身が上に引いたインタビューの中で語っている、「喜劇的な効果を探求するのに、私は古い映画の手段とトーキーのそれとを同時に使いました」という、通時的なアプローチを的確にとらえた言辞にかならず、そうした特色を、「運動」の至上的価値や「パロディ」の意図と結び付けることは、賛否の判断は別にして、クレールの狙いにきわめて鋭敏に反応する身振りとなっているのである。さらに、当時の代表的な批評家ジャン・ジョルジュ・オリオルが、『巴里の屋根の下』と同様に、クレールはこの作品でも「執拗なまでにサイレントの神話に忠実であり続けようとして」おり、そこではトーキーの技法が「またしてもほとんど作為的なだけの救済策となっている」と断じて、「彼の映画は実際のところ、批評的証明としての価値しかない。『ル・ミリオン』を、隠された自己批評の特異な一例ととらえることさえできよう」と強く批判した論評⁽²⁸⁾は、いかなる賛辞にもまして、この作品の自己反省的な射程を見事に言い当てている。

しかしまた、クレールのトーキー初期作品に見出される自己反省作用は、それを具現する表現上の契機に関して、サイレント期、少なくとも『イタリアの麦藁帽子』以前におけるそれとは、いささか異なる様相を呈しているように思われる。実際、彼の最初期の作品で目立つのは、『眠れるパリ』や『幕間』(1924)における画面静止やコマ落としやスロー・モーション、『ムーラン・ルージュの幽霊』(1925)における二重写しなど、映像による視覚的再現の様態そのものに関わるト

リックの技法を介した(当時のクレール自身の表現によれば、「撮影機特有の能力の幾つかを使った」)、自己反省的意識の喚起であった。これに対し、トーキー初期の作品では、確かに映像と音声の交替的使用の原理に代表されるような、視聴覚的アナロジーの基本的な様態を損なう手法が導入されはしたものの、それらは必ずしも映画においてのみ成立し得る、固有の体験をもたらすものではない。暗闇の中で会話を交わしたり、物音から状況を察したり、さらには遠くで、あるいはガラス越しに、話している人の言葉を推測したりすることは、現実生活の中でも十分に起こり得る出来事である。そして、そうした現実的な動機づけによらずに、まったく恣意的に映像と音声を組み合わせた事例は——いわゆる「非ディエジェーズ的」な背景音楽を除けば——この時期の作品には実は意外なほど少ない⁽²⁹⁾。その意味で、クレールの自己反省的な映画観は、サイレント初期には、「^{ヴレガンフランス}本当らしさ」を排して、非現実的なアクションを多彩なトリックを交えて描き出し、それによって映画本来の表現性に対する覚醒を促そうとするものであったのに対し、トーキー初期には、より本当らしさの規範に則して、(少なくとも現実の物理法則に反しないという限りで)現実的なアクションを、トリックではないが、しかし同様に視聴覚による世界の把握に深く関わるような形象を介して進展させ、そうすることで映画の、さらには他の見世物の、根本的な性質を再認識させようとするものとなっている。言い換えれば、2つの時期を通じて、彼の作品が生起させる自己反省作用は、映画的な固有性は減少させてゆくものの、他方では、単に映画表現のあり方にとどまらない、より日常的で広範な表象作用の制度性について、あらためて省察を促すものへと変容していったのである。

そこで注目されるのが、この時期のクレールの作品にとりわけ際立つ“見ること”の主題系である。実際、『巴里の屋根の下』の冒頭で、アパルトマンの壁にそって上昇するカメラが、街頭で歌う人々を窓辺から見降ろす住人たちの姿を次々とらえて以来、『ル・ミリオン』の冒頭では隣人たちが屋上の窓から最上階の広間に集う人々の宴を覗き込んだり、『自由を我等に』の浮浪者アンリが、投獄された牢の窓から通りを挟んだアパルトマンの窓辺に佇む麗人の姿を見やったりと、見ることのいとなみは、それを具現する特権的な装置としての窓を介して、この時期のクレール作品の至る所に出現する。なかんずく、『巴里祭』では、ヒロインの娘が寝巻き姿で朝の窓辺に佇み、向かいのアパルトマンに住む恋人の青年の視線に気づいて、慌てて窓枠の陰に身を隠す開巻部から、全編にわたって、窓やガラス戸を介した“見ること”のいとなみが繰り返られる。ピエール・ビヤールは、それらの場面に表れた“覗き見る”行為への強い執着を、人々の生活の実態を暴こうとする「アスモデ・コンプレックス」と形容しているが⁽³⁰⁾、ここで強調しておきたいのは、そうした“見ること”の形象が、物語的次元への帰属を慎ましく装いつつも、時として稀に見るほどの喚起力をもって、映画的話法の力学を開示するという点である。その意味で特筆すべきは、『巴里祭』の冒頭と後半に見られる2つの場面の対比である。まず、上で触れた冒頭の場面では、無邪気に窓辺で歯を磨いていたヒロインが、画面外の何ものかに気づいて慌てて窓を

閉め、窓枠の下半分を覆うカーテンの陰からガラス越しにその方向を窺うと、それを受けた切り返しによって、恋人の青年が彼女に不躰な眼差しを投げかけていたことが明かされる。ここでは、視線の主体と対象をめぐる最も基本的な話法の原理が機能して、ヒロインの恥じらいの身振りを交えながらも、愛し合う2人の眼差しが交錯することで、初々しい幸福のイメージが刻み付けられる。ところが、作品の後半で、今は青年と別れてカフェに勤めるヒロインが、それとは知らずに店の前にやって来た青年の姿を、始めは戸口から、次いで閉められたガラス戸越しに、見つめる場面では、冒頭とまったく同じアクションが、同じ技法を介して繰り返されながら、思い詰めた眼差しを送り続けるヒロインの姿は、舗道に佇む青年のそれと虚しく交替するばかりで、2人の視線が交わることは遂にない。このすぐれて映画的な残酷さの露呈こそ、この時期のクレール作品を特徴づける、慎ましくも鮮烈な自己反省の様態を凝縮するものと言えよう。そこでは、サイレント期のように映画の固有性をことさらに顕示する意匠に訴えるのではなく、“見ること”のいとなみが繰り返される多様で豊かな相関作用を通じて⁽³¹⁾、映画と表象をめぐる根元的な省察が導き出されるのである。

脚本『美人コンクール』における試写室の場面とともに始まり、『最後の億万長者』におけるニュース映画の場面⁽³²⁾とともに終わるとも形容し得る、初期トーキー時代におけるクレールの映画的な自己反省は、しかし、単に映画のわざを問い直すのではなく、広く「見るすべを学ぶ」となみにほかならなかった。

(3) 機械じかけの無秩序

このトーキー初期にあつて、クレールの自己反省的な映画観が、あからさまに映画的な次元から、より広範に表象全般をも射程に収めるものへと移行していったことと合わせて、いま1つ、それまでの作品にも多かれ少なかれ見出されながら、この時期にきわめて先鋭な形で表出されるようになった要因がある——文明社会に対する風刺の視点がそれである。既に別のところでも触れたが⁽³³⁾、処女作『眠れるパリ』の着想は、社会生活から遊離したユートピア幻想の不可能性を描いた彼自身の短編小説『怪物の島』(1920)の主題を一面において受け継ぐものであり、また、詩人のロベール・デスノスは、『ムーラン・ルーージュの幽霊』に関して、「ルネ・クレールの主人公たちは世界の主人になろうという野望に取り憑かれているようだ。しかし、そうなった途端に、悲しいかな、彼らの官能が声を上げて、その伝導活動は恐るべき道徳的破滅と化してしまうのだ」⁽³⁴⁾と評し、トリックを駆使したファンタジックな幽霊譚に託された、社会的使命と個人的欲望の葛藤という寓意をきわめて的確に指摘している。そして、サイレント後期のクレールは、『イタリアの麦藁帽子』や『二人の臆病者』(1929)といった、前世紀のヴォードヴィル作品の映画化を通じて、ブルジョワ的な価値観と生活規範を軽妙でコミカルなタッチのもとに揶揄するのであるが、30年代に入って、彼は題材においても演出においても、そうした社会批判的観点をいっそう鮮明

に打ち出してゆくことになる。

『自由を我等に』をめぐって、大方の批評が、刑務所と工場における労働の光景の並行的な描写に注目し、その創意を高く評価したことは既に述べたが、そうした趣向の内に、資本主義体制下での労働管理や、機械化が招く人間性の抑圧に対する、多少なりとも明確な批判の意図が込められていたことは——後年のクレールが、「それは私が最も極左に近づいた時代でした」⁽³⁵⁾と述べた言葉を、そのまま信じてよいか否かは別にして——まず間違いないであろう。しかし、その一方で、これも先に述べたように、この作品では、機械化の推進による人間の束縛と解放という2つの相反する主題が、互いに錯綜し、拮抗していることを明敏に察知した批評も存在した⁽³⁶⁾。そこで注目したいのが、この作品における“メカニックなもの”の相貌である。

ビヤールが正しく指摘するように⁽³⁷⁾、「この映画は初期のクレールの作品全体を支配している無秩序の原理を解き明かす鍵を提供してくれる」。そして、エミールとルイの友情溢れる共謀関係に比べて、エミールの恋の挫折のエピソードが、明らかに生彩を欠いているにもかかわらず、やはりこの作品の核心に関わってくるのは、彼が結婚というブルジョワ社会の規範からは決定的に逸脱すべく宿命づけられているからだとするビヤールの見解は、確かに正鵠を射ている。しかし、エミールを「持ち前の自由の原則を頑固に主張することで、いかなる形の秩序をも崩壊させてしまう社会的な扇動者」ととらえ、さらにはそれまでの作品において展開されてきたのも、「都市、家庭、公証人事務所、結婚、葬儀、宴会、裁判所、企業といった、堅固に構成されたすべての要素に対して、無秩序な電子（うっかり者の学者、夢、気も狂わんばかりの内気さ、馬鹿げた追っかけなど）が雨あられとぶつけられるさまにほかならなかった」と結論づけるのは、いささか短慮に過ぎるように思われる。なるほど、工場での流れ作業も、社長宅での晩餐会も、エミールの（ある意味で戦略的な）不器用さによって大混乱を来すが、それにしても、この映画全体を貫くメカニックなもの増殖ぶりは、混乱の前提として完璧な同期のもとに整然と進行する労働や食事の様子をはじめ、主人公の2人が肩車をして牢の格子を切断したり、鉤状の器具を刑務所の扉に引っかけたり、あるいは脱獄したルイが唐突に自転車競技に加わって逃走したり、蓄音器の製造を手がけたり（これら2つのモチーフが円盤の回転を伴うことは偶然だろうか）、さらにはエミールが見惚れる麗人の傍らでも蓄音器が鳴っていたり、彼が牢で首吊り自殺をしようと窓の格子に綱を結わえ、台から跳び降りた途端にその格子が外れたりといった具合に、本来的な意味でも比喩的な意味でも、人の行動や事物の運動を、ひたすら機械的な様相のもとに浮かび上がらせようとしているかに見える。そして、新工場の完成式典の最中に突如として疾風が巻き起こり、正装した紳士たちが散乱するお札を追って駆けずり回るあのクライマックスも、ヴィゴの『新时期・操行ゼロ』（1934）やルノワールの『草の上の昼食』（1959）の同種の場面に感じられるような、混沌を混沌そのものとして称える率直さや大らかさとは趣きを異にした、ある種のプログラムに従った展開のようにも思われる。実際、その大混乱を経て稼動し始めるのは、社長のルイが

——自らの偽りの成功を清算しようと決意する前から——進めてきた事業である、極限にまで機械化された工場であった。その結果、もはや労働者は働くことを求められず、ひたすら余暇の時間のみを過ごすこととなる。この非現実的な結末は、ある意味できわめてアイロニカルな、さらには倒錯的ですからある、メカニクな秩序の究極的な勝利に捧げられた賛歌である。その点で、クレールのこの作品は、同じく気ままな放浪者を主人公とし、かつ題材においても演出においてもおよそメカニクな統制とは無縁である、同時代のルノワールの『素晴しき放浪者』(1932)とはまったく対照的である。秩序を混乱させるいとなみすら、混沌の内にはなく、整然とした秩序のもとに遂行する——それこそがクレールのキャリアを貫く、映画作家としての根本的な資質なのである。

そうしたクレールのメカニクな資質が、それとして明確に意識され始めたのはまさにこのトーキー初期においてであり、とりわけ『ル・ミリオン』がそうしたイメージの形成を促した。クレール自身がこの作品について「よくできてはいるが、いささか機械的だ」⁽³⁸⁾と漏らしたことに導かれてか否かはわからないが、この作品をめぐるのは、先に引いた「機械的な笑いを引き起こすモチーフ以外のもの」も必要だとした評言のほかにも、「機械的であると同時に軽やかなギャグ」⁽³⁹⁾を称えたり、ここに盛り込まれた「多くの芸術的慣習は、創作者がその作動を確信しているような、機械的な運動に演出を還元するために介在しているように見える」⁽⁴⁰⁾と難じたりと、作品自体の評価は別にして、そこに窺われる機械じかけのような作法を多くの批評が指摘している。そして、そのような認識が共有されてゆくにつれて、彼の作品の登場人物を、感情を欠いた「操り人形」に喩える言辞もまた——好意的な立場からであれ批判的な立場からであれ——頻繁に現れるようになるのである⁽⁴¹⁾。

34年に公開された『最後の億万長者』が、時代の趨勢の中で厳しい拒絶に遭ったことは先に述べたが、そうした事態の背景には、実はクレールの映画そのものに対して、ある種の倦怠感が醸成されつつあったという事実があり、上で取り上げた形容もまた、そのような状況の推移と密接に結び付いている。この作品を手がけるにあたって、クレール自身は「一種の映画的な人形劇」をめざし、「イギリス人たちがナンセンスと呼ぶ、冷笑的なユーモアに基づく効果」を狙ったのであるが⁽⁴²⁾、そうした意図はほとんど理解されず、あるいは理解されても時流に合わないと言われ、代わって目立ったのは、この作品における「数学的な厳密さ」は『ル・ミリオン』の素晴らしい時計じかけとは大違いであり、「それにしても、これらの操り人形にも少しは肉が付いているべきだ。それらは非人間的だ。これは抽象的な人形劇だ」と⁽⁴³⁾、クレールの資質やこの作品の意図を踏まえながらも、否定的な判断を下す論調であった。そして、そうした判断はこの映画にとどまらず、彼の過去の作品にも及ぶこととなり、かつて『巴里の屋根の下』に厳しい批判を呈したヴェイエルモズは、この作品はクレールが袋小路にはまっているという懸念を正当化するものであり、『ル・ミリオン』の後には、作品の質は常に低下し続けていたと断言する⁽⁴⁴⁾。このような評

価に対し、クレール本人はいかにも彼らしい誠実さと真摯さで、厳しい批評は甘んじて受けることを表明し、また映画の発展のためには厳しい批評が必要であること、さらにはそうした評価も時代とともに変わり得ることを説明するが⁽⁴⁵⁾、無論、それらの言葉が事態を好転させることはあり得なかった。

こうしてクレールはフランス映画界を離れることになるが、『巴里の屋根の下』の世界的な成功以来、再三にわたってアメリカから招聘の打診がなされたにもかかわらず、フランスで享受している自由な製作条件をあくまでも保持したいという理由から、それらの誘いを断り続けてきた彼が、当のフランス映画界でのただ一度の失敗によって、国外での活動に踏み切ることになったというのは実に皮肉な命運である。ただ、そうした決意の底には、当面の窮状を脱しようとする思惑などには矮小化することのできない⁽⁴⁶⁾、自身のキャリアについてのクレールの聡明な判断が働いていたように思われる。この点で、クレールの良き理解者であったアレクサンドル・アルヌーが、既に『巴里の屋根の下』の時点で、彼がフランスを代表すべく宿命づけられていること、その慎重で細心な性格のゆえに、暴力的で不条理な創作態度に徹することがないこと、要するに彼の映画は観客と対決しない映画であることなどを、友好的な筆致の内にも鋭く指摘していたことは⁽⁴⁷⁾、きわめて示唆的である。そして、前述したように『自由を我等に』における新境地開拓の企てを称賛した批評もあれば、逆に、彼の集大成とも評された『巴里祭』をめぐる、「自分自身に等しいルネ・クレール。結構なことだ。しかし、ルネ・クレール自身ほど見事に、ルネ・クレールを超える者はいないだろうに……」⁽⁴⁸⁾との意見があったこともまた事実なのである。予定調和的で破綻のない映画作法、名声の大きさとそれに伴う停滞への批判……後年、クレールがフランス映画界に復帰して以降、顕著となってゆく評価⁽⁴⁹⁾の祖型は、この時代、まさに彼の栄光が確立されていった時代に、既に形成されていたのである。そのような言説の枠組に自らを収めることを潔しとしなかったことが、クレールに新天地を求める決意を促したのだとすれば、それこそ言葉の最も本来的な意味での、自己反省の振舞いに違いないであろう。

注

引用文は邦訳のあるものも含めてすべて拙訳。また引用文中の強調は原文のもの。

- (1) 『『眠れるパリ』を読む——映画言説史に向けて』、『映像学』、第55号、日本映像学会、1995年11月；「成熟と逆説——クレール論の変遷に関する一考察」、同誌、第56号、1996年5月；「回帰と更新——戦後のクレールをめぐる二つの視座」、同誌、第59号、1997年11月；「果たされなかった出会い——ヌーヴェル・ヴァークによるルネ・クレール論』、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』、第45輯・第3分冊、2000年2月。
- (2) René Clair, "Et demain?", *Le Crapouillot*, numéro spécial sur le cinéma, mars 1927, repris in Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrèa, 1946, rééd., Plan de la Tour (Var), Editions d'aujourd'hui/Paris, Buchet-Chastel, 1977, p.139.
- (3) René Clair, "Le Cinématographe contre l'esprit" (suite), *Cinémagazine*, 25 mars 1927. これはクレールが1927年2月に行った講演を採録した連載記事の一部。
- (4) René Clair, "Une enquête à Londres : l'avenir du film parlant", *Pour vous*, n° 28-30, 30 mai-13 juin 1929, repris

- in René Clair, *Réflexion faite*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 144-159; nouvelle édition remaniée et mise à jour, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, pp.196-214. ルネ・クレール『映画をわれらに』、山口昌子訳、フィルムアート社、1980年、178-194頁、所収。
- (5) こうした考えは、エイゼンシュテインらがトーキーの出現を受けていち早く打ち出した「視聴覚の対位法」の原理を連想させるが、クレール自身はこの時、まだ彼らのマニフェストを知らない——Voir Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 214-215 (クレール、前掲書、194頁)。
- (6) Pierre Billard, *Le Mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998, p.155. ビエール・ビヤール『ルネ・クレールの謎』、清水馨・中井多津夫・榎山文男訳、ワイズ出版、2000年、202頁。なお、上述した通り、「サウンド映画 (cinéma sonore)」は厳密には「トーキー映画 (cinéma parlant)」と区別されるが、この表現は広義には (また特にサイレントからトーキーへの移行期には) トーキー映画全般を指すことも多く、この引用文中の用法もそれに当たると思われるので、そうした場合には特に断ることなく「トーキー映画」と訳すことにする。
- (7) Jean-Paul Coutisson, "Sous les toits de Paris", *Comœdia*, 30 avril 1930.
- (8) Maurice Diamant-Berger, "Sous les toits de Paris", *Le Courrier musical & théâtral*, 15 mai 1930. このほか、同様の判断を下した批評の例として——W., "Sous les toits de Paris", *Pour vous*, n° 76, 1^{er} mai 1930; François Vinneuil, "René Clair et le film parlant", *L'Action française*, 2 mai 1930.
- (9) 例えば、Emile Vuillermoz, "Sous les toits de Paris", *Le Temps*, 24 mai 1930は、技術的および技巧的な手腕を高く評価しつつも、パリの下町風俗 (特に暗黒街のそれ) を扱った題材を凡庸の極みとして厳しく批判している。
- (10) J. G. Auriol, "Les principaux films que vous pourrez voir cette semaine : *Sous les toits de Paris*", *L'Ami du peuple*, 2 mai 1930.
- (11) J. Bernard Brunius, "Sous les toits de Paris", *La Revue du cinéma*, n° 11, juin 1930.
- (12) ベルリンでの公開時の盛況ぶりについては、例えば Robert de Thomasson, "Albert Prejean, "chouchou" de Berlin, nous dit...", *Pour vous*, n° 106, 27 novembre 1930を参照せよ。また、当時のドイツでの大成功が担った意義については Billard, *op. cit.* pp.164-165 (ビヤール、前掲書、213-214頁) を参照せよ。
- (13) 引用順に J.-P. Coutisson, "Un film de René Clair, *Le Million*", *Comœdia*, 19 mars 1931; Alexandre Arnoux, "*Le Million* de René Clair", *L'Intransigeant*, 21 mars 1931; Emile Vuillermoz, "*Le Million*", *Le Temps*, 4 avril 1931. 最後の記事の中で、評者のヴェイエルモズは自らが厳しく批判した前作『巴里の屋根の下』も (平然と!) 高く評価している。
- (14) この演出は、クレールがロンドンでの視察中に注目したいま1つの作品『ショウ・ボート』(ハリー・A・ボラード、1929)の中で、男女の俳優が舞台上で朗々とした口調で役を演じつつ、愛の言葉を囁く場面がヒントになっているのではないかと思われる——cf. Clair, "Une enquête à Londres : l'avenir du film parlant", article cité; Clair, *Réflexion faite*, *op. cit.*, p. 154, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 207 (クレール、前掲書、188頁)。この作品のプリントは現存しないので具体的に比較することはできないが、少なくともクレールの作品では、若い男女をとらえた映像に、歌手たちの歌声があたかもアフレコのように被せられるという、すぐれて視聴覚的な技術が活用されている。
- (15) François Vinneuil, "*A nous, la liberté!*", *L'Action française*, 18 décembre 1931; Alexandre Arnoux, "*A nous la liberté!*", *L'Intransigeant*, 19 décembre 1931 et "Variations sur *A nous la liberté!*", *Les Nouvelles Littéraires*, 2 janvier 1932.
- (16) 前注の始めの2つの記事に加えて——Lucien Wahl, "*A nous la liberté, film de René Clair...*", *Pour vous*, n° 161, 17 décembre 1931; René Jeanne, "Les films de la semaine : *A nous la liberté!*", *Le Petit Journal*, 18 décembre 1931; Léon Moussinac, "Notre point de vue : *A nous la liberté!*", *L'Humanité*, 25 décembre 1931.
- (17) 二面性を指摘したものとして Arnoux, "Variations sur *A nous la liberté!*" et Moussinac, "Notre point de vue : *A nous la liberté!*" (articles cités)、様式の多様性を指摘したものとして Emile Vuillermoz, "*A nous la liberté!*",

Le Temps, 26 décembre 1931.

- (18) Lucien Wahl, "14 juillet", *L'Information*, 15 janvier 1933. Alexandre Arnoux, "14 juillet", *Pour vous*, n° 218, 19 janvier 1933もまた、印象批評的な形容の羅列ぶりによってこの作品の多面的性格を際立たせつつ、それらが完成された調和をなしていることを称えている。
- (19) 公開時の観客の反応については Billard, *op. cit.* pp.206-208 (ビヤール、前掲書、266-268頁)を参照せよ。代表的な酷評記事として—Emile Vuillermoz, "Le dernier milliardaire", *Le Temps*, 20 octobre 1934. 当惑や同情を表明した記事として—François Vinneuil, "Le dernier milliardaire", *L'Action française*, 26 octobre 1934; Alexandre Arnoux, "Le dernier milliardaire", *Les Nouvelles Littéraires*, 27 octobre 1934. 数少ない好意的な記事として—Lucien Wahl, "Le dernier milliardaire", *L'intransigeant*, 14 octobre 1934.
- (20) 拙稿「『眠れるパリ』を読む」(前掲論文)の全体、および同「成熟と逆説」(前掲論文)の「サイレント時代」の項を参照せよ。
- (21) もともとゲオルク・ヴィルヘルム・パプストにより、【パンドラの箱】(1929)に続くルイズ・ブルックス主演作品として企画されたこの映画は、クレールが脚本を書き、監督する予定であったが、製作上の紆余曲折を経て、結局、イタリアのアウグスト・ジェニーナが監督にあたった(作品の邦題は【ミス・ヨーロッパ】)。この映画の製作の経緯については Billard, *op. cit.* pp.151-153 (ビヤール、前掲書、196-199頁)を参照せよ。
- (22) 詳しくは拙稿「『眠れるパリ』を読む」(前掲論文)を参照せよ。
- (23) ちなみに、「背理法」に当たるフランス語 "démonstration par l'absurde" は、直訳すれば「不条理による証明」を意味する。もっとも、あらためて断るまでもなく、この用語はここではあくまでもメタファーとして使われている。
- (24) "René Clair dirige une scène du *Million*" (interview recueillie par Suzanne Chantal), *Cinéma*, n° 124, 5 mars 1931.
- (25) これら一連の点については拙稿「成熟と逆説」(前掲論文)を参照せよ。
- (26) François Vinneuil, "Le Million", *L'Action française*, 10 avril 1931.
- (27) Benjamin Crémieux, "Le Million", *Je suis partout*, 11 avril 1931.
- (28) J. G. Auriol, "Le Million", *La Revue du cinéma*, n° 23, juin 1931.
- (29) 先に触れた【ル・ミリオン】の追っかけ場面に付されるラグビー試合の歓声や、同じ作品の随所に流れる「心の声」による合唱などは、そうした技法の数少ない例と言えようが、それでも前者はアクション自体がラグビーの様相を呈していることで、後者は画面に映っている人物の心理状態との関連によって、完全に動機づけられるわけではないにせよ、その恣意性はいくぶん緩和されている。
- (30) Billard, *op. cit.* p. 205. ビヤール、前掲書、264-265頁。アスモデ(またはアスモデウス)とは、スペインのルイス・ベレス・デ・ゲバラの小説【跛の悪魔】(1641)を翻案した、フランスのアラン・ルネ・ルサージュの風刺小説【跛の悪魔】(1707)に登場する悪魔の名で、彼は主人公のために、街の人々の住居の屋根を剥いで見せ、邪悪にして滑稽な、人間の秘められた本性を暴露する。
- (31) 窓や戸口のモチーフに限らず、この時期のクレールにおける“見ること”の主題系は、例えば『真や鏡』といった、特権的な魅惑に彩られた素材によっても織り成される。この点については、拙稿「クレールの『明や鏡』」(『NFC ニューズレター』、第24号、東京国立近代美術館、1999年3月)において簡略ながら論じておいた。
- (32) 舞台となる架空の王国を紹介する冒頭のそれは、『市民ケーン』の開巻部を先取りしているかのようである。
- (33) 拙稿「『眠れるパリ』を読む」(前掲論文)を参照。
- (34) Robert Desnos, "Une nouvelle formule : *Le Fantôme du Moulin Rouge*", *Le Journal Littéraire* 28 février 1925, repris in *Les Rayons et les ombres : cinéma*, Paris, Gallimard, 1992, p.57.
- (35) Propos de Clair, cité in Georges Charensol et Roger Regent, *Un maître du cinéma, René Clair*, Paris, La Table Ronde, 1952, p.126.
- (36) 正確には注17のアルスーの記事。

- (37) Billard, *op. cit.* pp.181-184. ビヤール、前掲書、234-238頁。
- (38) Propos de Clair, cité in Arnoux, "Le Million de René Clair", article cité.
- (39) Alexandre Arnoux, "Pabst et René Clair", *Les Nouvelles Littéraires*, 4 avril 1931.
- (40) Auriol, "Le Million", article cité.
- (41) 例として、評価の如何にかかわらず——Brunius, "Sous les toits de Paris", article cité; Alexandre Arnoux, "A propos du 14 juillet, de René Clair", *Les Nouvelles Littéraires*, 21 janvier 1933; Emile Vuillermoz, "14 juillet", *Le Temps*, 28 janvier 1933; Wahl, "Le dernier milliardaire", article cité.
- (42) Propos de Clair, cité in Benjamin Fainsilber, "Le dernier milliardaire vu par 3 René Clair", *Cinémonde*, n° 313, 18 octobre 1934.
- (43) Vinneuil, "Le dernier milliardaire", article cité.
- (44) Vuillermoz, "Le dernier milliardaire", article cité.
- (45) Propos de Clair, cité in R. de Thomasson, "René Clair confie à "Pour vous"", *Pour vous*, n° 311, 1^{er} novembre 1934. こうしたクレールの姿勢は決して見せかけだけのものではない。先述した通り、かつクレール自身もこのインタビューの中で触れているように、『巴里の屋根の下』は当初は必ずしも好評を得なかったし、また時代の変遷に伴う評価の変化は、彼が監督となって以来、繰り返し強調していたことであった（拙稿「『眠れるパリ』を読む」を参照）。
- (46) ビヤールはクレール自身も後に語っていた、『最後の億万長者』の失敗によって国外での活動を余儀なくされたという説明が、事実と反するものであることを論証している——cf. Billard, *op. cit.* pp.215-216（ビヤール、前掲書、277-278頁）。
- (47) Alexandre Arnoux, "Sous les toits de Paris", *Les Nouvelles Littéraires*, 17 mai 1930.
- (48) J.-M. Aimot, "René Clair égale à lui-même", *Le Carnet de la Semaine*, n° 920, 22 janvier 1933.
- (49) そうした時期のクレールの評価に関しては、拙稿「帰郷と更新」および「果たされなかった出会い」（ともに前掲論文）を参照せよ。

本稿は2000年度早稲田大学特定課題研究助成費(2000A-056)を得て執筆された。