

〈論文〉

ヴィクトラン＝イッポリット・ジャッセ 作家か、藝術家か

小 松 弘

映画史の歴史オグラフィーにおいて映画監督が作家論的なステータスで扱われることは決して稀ではないし、あえて留保されることなく自然に行われているように見える。たとえばジョルジュ・サドゥールの「世界映画全史」を見てみると、全巻を通して幾人かの映画監督の個人名が記される章が見受けられる。とりわけグリフィスやエイゼンシュテインやドライヤーのような歴史上のカノンを作る監督たちについては、そうした個人が彼らの作品によって歴史オグラフィーを書き記している。これらの歴史の章を構成する個人としての映画監督は、サドゥールにおいてはそれほど数多くはなく、とりわけグリフィス以前の時代となると、ごく少数に限られる。メリエスは言うまでもないだろうが、そのほかにはポーターがおり、そして（サドゥール日本語版第4巻においては）第9章が「フィヤードとジャッセのデビュー」という表題を持っていることには注目されるべきであろう。

クロノロジカルにはジャッセとフィヤードという順になるべきであるし、私のこの研究のそもその発端に存在する問題が語るように、この二人はサドゥールがそうしたように単純に並列で扱われるべきではない。またこの二人の監督が同時期に映画作品を作っていた1908年から1913年までの期間におけるフランス映画の藝術的新潮流が、それぞれにエクレールおよびゴーモンという映画会社の営業的戦略の中から生まれてきたものであるならば並列する対比が可能だろうし、わけてもこの二人の映画監督の著名な作品に被せられた「連続映画」という冠を入口に置くのであれば、フランスにおける連続映画の始まりを作り上げた二人の監督として、類似した兆候を読み取るのは不可能ではないかもしれない。だが、1913年に急死したジャッセの作品は、要するにこの1913年に突然断絶した。すなわち、1914年以降のジャッセの作品というのは存在しない。ジャッセの作品は1906年から1913年のフランス映画史の歴史オグラフィーの中でしか特徴づけられない。フィヤードのほうはそれよりさらに10年長く生きた。そしてフランスにおける連続映画というジャンルに限るならば、ゴーモンのそれから発展し、フィヤードの死後、アンリ・

フェスクールらをはじめとする優れた監督たちによって展開されたシネ＝ロマン社の連続映画、すなわちゴーモンからパテに引き継がれるフランス映画の一つの流れをすら意識せねばなるまい。

換言すれば、フィヤードはフランス映画史のヒストリオグラフィーにおいて、作家論的なステータスを持ち、それは明確に1920年代を通じてゴーモンからパテ（シネ＝ロマン社）へ繋がり、フランス映画の麗しき藝術的規範である、ロマン（長編小説）の映画化へと舵をとることになったのである。ジャッセにはそのような華やかな歴史的連動が見られない。そもそも私たちのこの文章の開始に、映画監督が作家論的なステータスで扱われると書いたが、ジャッセを果たしてそのようなステータスで扱うことが正しい方法なのだろうか。

ジャッセが生きた時代、そして彼が映画監督の仕事をした時代を見渡した時、作家論というのは何か事後的な規範の中に無理やり映画監督の仕事を押し込んでいるような感覚を持ってしまうのは私だけであろうか。（ジャッセが急死した）1913年の映画史において、作家という概念はドイツにおける「作家映画」Autorenfilmの重要性とともに、そして1913年の世界映画という映画史的なトピックスとともに、ヒストリオグラフィーを構成する上で避けるわけにはいかない概念であろう。それは後の時代の映画作家や作家主義auteurismeとは明確に同一とは言えないが、歴史的には明らかにリンクしている。すなわち、集団によって作られる映画製作において、文学における小説家や詩人のように、一者としての創作者を明確化する意味で映画監督としての作者が想定され、それゆえに映画の作家論が可能だということだ。

作家という言葉の使用は、映画が物語映画を志向する傾向が強まるほどに、容易に受け入れられてきた。考えて見ると、私たちは音楽の作者に作家という言葉はあまり使わない。私たちは普通に作曲家と言うし、あるいは演奏者という。美術作品の作者についても、現代美術においては作家という言い方が広く使われているが、歴史的に時代が古くなるにつれて、そうした言い方は聞かれなくなる。そこには、作家という概念が持つ文学性のコノテーションがついてまわる。確かに語源的にはauthorはラテン語のauctorと関係していることから、それは創作する者であって、必ずしも言語的な創作に限られるわけではない。だが映画史のある段階において、映画が物語を語ることへの傾斜を強めることにより、映画監督の作家としての意味合いは、物語映画への志向と相関的な関係を持った。1913年のドイツにおける作家映画の概念は、明らかに映画の文学性との関係を持つものであった。単純な物語のある、なし、というよりは、明確に映画が文学たりうるや、否や、という問題がそこにはあった。映画映像の連鎖という現象面で見えていくなら、映像の連辞が言語的に構成され、それによって物語が語られるということだ。

このような現象は、映画を見るという観客の側の態度においても変化をもたらすであろう。要は、「映画を読む」という観客の映画を受け取る態度の変化である。これは映画映

像の連辞が言語的に構成されているならば、それを受け止める観客の態度としては必須の条件となる。この態度をもって接しなければ、映画の意図していることに、観客の理解が到達しないのだ。映画がこのように文学的な意味合いで言語化の傾向を強めると、映画を作る作者としての映画監督は作家として認知される。無論この場合の作家とは、単純に物語を作る人というだけの意味では決してあり得ず、映画映像を用いて物語映画の世界を作り上げる一者という総体的存在である作家という意味だ。

映画がこのような統語論的な意味において言語化してくるのは、例えばわかり易く、そして多くの議論がなされてきたアメリカ映画史を例にすると、1906年から1913年頃の時代であったと言われる。一般的に用いられる「移行期」transitional period という用語を使うなら、この時代は映画が言語としてのステータスを獲得するために様々な試行錯誤を行った、ある意味では非常に「実験的な」時代であった。フランスに目を移すと、それはまさしく我々がこの研究で取り上げるジャッセが映画監督として映画を作った時代でもあった。時代をアメリカにおける1908年から1913年までと設定するなら、それはグリフィスのバイオグラフ期でもある訳だが、この期間においてグリフィスが映画の統語論的な課題に取り組んでいたことに異論を差し挟む者はいないだろう。要するに、グリフィスのバイオグラフ期において、アメリカ映画の「移行期」は言語的な実験の時代と言い換えられることもできる。我々の比較映画史においては、こうしたグリフィス的な統語論と対比する意味で、同時代のヨーロッパや日本映画が映画映像の連辞をいかに獲得しようとしていたかを見ることは興味深い。ジャッセの映画はそのための一つの有効な対比となりうる。

ヴィクトラン＝イッポリット・ジャッセ Victorin-Hippolyte Jasset (1862-1913) は、フランス映画のある時代の傑出した映画監督であった。順序を取り違えているにせよ、ジョルジュ・サドゥールが「世界映画全史」のなかでルイ・フィヤードとともに個人名を出して一つの章を書いたことは前に述べたが、つまりは映画史のヒストリオグラフィーにおいて記されるべき個人であり、作家論的なステータスをすら与えられるべき人物として、サドゥールの映画史では登場している。だが、この移行期に活躍したフランスの映画監督を、ほぼ同時期にバイオグラフという一つの会社で非常に数多くの映画を作り続けたグリフィスと同じように見ることはできない。なぜなら、グリフィスは映画の統語論的構成に関心を抱き、そのための様々な実験を行うことになって、文学的な意味で言語化されたその後の映画史に直結しているのに対し、ジャッセのほうは自らの映画世界で完結しているように見えるからだ。同時代のライバルともみなしうるルイ・フィヤードは、ジャッセの死後、ジャッセの映画世界を直接に継承したようには見えない。エクレールとゴーモンというライバル同士の別々の会社で映画を作っていたこととも、ジャッセからフィヤードへの非連結は関係しているだろう。エクレール内の他の監督はどうであろうか。ジャッセと

エクレール社内での活動の時期が若干かぶっているモーリス・トゥルヌールの作品のいわゆる「ピクトリアルな」スタイルに若干のジャッセとの類似点が指摘されるかもしれないが、トゥルヌールは直ぐにアメリカに渡ってしまうので、その「ピクトリアルな」スタイルは、1910年代半ばから後半のアメリカ映画における映画映像の連辞に対するアンティテーゼと見たほうがわかり易い。そこにジャッセ的な孤立した類型を当てはめるのはやはり乱暴であるように思える。そう考えるなら、同時代の他の地域において類似した仕事を行った映画監督がいるかどうかは、とりあえず別にして、ジャッセを映画史の移行期の一つのオルタナティヴと見なすことは可能であろう。グリフィスが映画の文字通りの言語的側面について様々な実験を行った映画史の移行期に、それではジャッセがどのようにオルタナティヴたり得たのか。本論の目的はそれを明確化することにある。

ジャッセの生涯の足跡を追うことは容易なことではない。ジャック・デランドが「ラヴァン＝セヌ・シネマ」の増刊「アントロジー・デュ・シネマ」の第85号としてジャッセの評伝をまとめてくれたおかげで、我々はどうにか彼の足跡の概要をつかむことができる⁽¹⁾。この小冊子の記述を超えるジャッセに関する評伝は現在までのところ書かれていない。ジャッセの足跡について書かれたその後の文章は、フランシス・ラカッサンのもの⁽²⁾にせよ、フランソワーズ・メナジェのもの⁽³⁾にせよ、デランドの記述に基づいており、新たな歴史的記述は加えられていない。私の個人的な調査としては、デランドの冊子が発行された後、とりわけ美術界と演劇界での活動を調査するために、19世紀末から20世紀初めまでの美術（特に応用美術）、演劇関係の雑誌、一般の日報紙などを調査する機会を持ったことがあるが、1900年のイッポドロームでの公演以前の彼の活動の痕跡を追うことはほぼ不可能であった。結局それを追い求め、ジャッセの初期活動を再構成するためには、他者による事後的な証言を集めるほか方法はなかった。それにはエクレールの広報誌「フィルム・ルヴェ」に掲載のジャッセに関する死亡記事、そして1945年から開始されたシネマテーク・フランセーズ歴史調査委員会による当時存命していた初期の映画人たちへの聞き取りをまとめたテキストのファイルが或る程度参考にはなった。また、今から10年ほど前に、ジャッセの初期の美術界での活動と演劇界での活動を結び付けるオリジナルの資料（というか、オリジナルの美術作品といったほうが正確であろう）が、私のコレクションに追加された。それはジャッセが舞台美術や俳優のコスチューム・デザイナーとしてかかわった舞台作品のために彼が描いた色付きの素描画で、フランス人コレクターから入手したもので、全部で48枚私の手元にある。すべてにジャッセのサインが入っているこれらのデッサンは、非常に繊細な描線と、人物たちのキャラクターをよく示す表情の描写力、そして水彩で着色されたと思えるその色彩感覚は、ジャッセという人物が明らかに美術家としての訓練を受け、プロフェッショナルな美術家として活動していたであろうことを示す、動かぬ証拠である。このジャッセによる舞台用の素描画を入手した際、

同じコレクターから1900年のイッポドロームの公演の際に撮影されたオリジナルの銀塩写真2葉も入手できた。

1906年以降のジャッセが映画界に入ってから足跡は、資料的には或る程度充実している。ジャッセの監督した映画のフィルムは世界中の映画アーカイブに散らばっているが、パリのシネマテーク・フランセーズおよびアムステルダムのEYE映画博物館が主要な所蔵元と言ってよいだろう。また、わずかに1点ではあるがロンドンで行われた映画フィルムのオークションで落札したジャッセが監督した、おそらく彼の最後の作品の一つと思える「カリの首飾り」Le Collier de Kali (1913)の35ミリオリジナル可燃性フィルムが私のコレクションにあった⁽⁴⁾。このオリジナル可燃性フィルムは状態が危険であったため、すでに廃棄したが、廃棄する以前にこれから作成された保存用の35ミリ・デューブ・ネガより、私は個人的に16ミリのヴェーイング・コピーを作って所蔵している。1913年、ジャッセ最後の年の作品ということで、彼の映画の手法を知るうえで、大変重要な資料にもなる。

概して1913年以前の多くの映画に指摘されることだが、映画の作者の概念が曖昧なままであったこの時代に、特定の映画監督がどの作品を実際に監督したのかを同一化することは、時に大きな困難を伴う。ジャッセのエクレール期、とりわけ彼がエクレールの藝術監督に就任してからの作品は、実際に彼が監督していなくても、大部分は彼の藝術的イニシャティヴのもとに製作されたと考えるのが自然であろう。これらの作品をどの程度までジャッセ作品として考えるべきなのか、判断に迷うところではある。だが作品が現存する場合、我々は作品そのものを見ることによって、判断することは決して不可能ではないだろう。すなわちジャッセの演出の刻印がその現存する映像の中に認められるかどうか、ということだ。

前にも述べたように1900年のイッポドロームのためのページント以前のジャッセの伝記記述に関する一次資料は残念ながら私の手元にないので、ジャック・デランドの記述および補足的にフランソワーズ・メナジェによる記述に基づき、1862年から1900年までのジャッセの歩みをまとめてみよう。

ヴィクトラン＝イッポリット・ジャッセは、1862年3月31日、ベルギーと国境を接するアルデンヌ県フメイ村のサン＝ジョゼフ水門にほど近いところにあった家（ここはその後サン＝ジョゼフの旅籠になる）で生まれた。彼の父親ジョゼフ・ジャッセは南フランスのイゼールの出身の大工であった。彼（ジョゼフ・ジャッセ）は鉄道建設の仕事でアルデンヌに滞在中、このフメイ村に住むマリー＝ウフラジー・ピカルルという女性と知り合って結婚した。マリーは当時未亡人で、ジョゼフ・ジャッセより2歳年上であった⁽⁵⁾。マリーには前夫ジュール＝ジョゼフ・プランソンとの間にすでに息子が一人いた。アルシド・プランソンという名前のこの息子はヴィクトラン・ジャッセより6歳年上で、彼（ヴィクト

ラン)の異父兄に当たる。この人物は後に1903年から1908年までジヴェ市の市長を務めた。また、ジョゼフとマリーの間にはヴィクトランの後、もう一人ネストルという男子が生まれている。彼(ネストル)はヴィクトランの実の弟ということになる。市庁舎に保存された以上の公的な記録を除くと、その後のヴィクトラン=イッポリット・ジャッセに関する記録は全くと言っていいほど知られていない。だが、デランドもメナジェも、ジャッセがその後パリに出て、彫刻家エティエンヌ=ジュール・ダルーのもとで仕事をしたらしいと述べている。そしてその後、扇専門の画家として、あるいはポスター画家として、あるいは劇場付きの美術家として働いたことも述べられている。デランドもメナジェもその根拠となる一次資料を挙げていないが、これはジャッセが亡くなった時にエクレールの広報誌「フィルム・ルヴュ」誌に掲載された追悼記事の記述によっているものであろうことは疑いえない⁶⁾。1913年の記述であるとはいえ、1900年以前のジャッセの活動に具体的に言及している点で、この追悼記事は非常に貴重な事実を後年の我々に伝えてくれている。またこの記述はエクレール社の広報誌でもあった雑誌に掲載されているため、無署名の記事であるとはいえ、生前のジャッセを直接知っていた人物によって書かれたものであることは容易に想像することができ、十分信頼できる記述であるように思える。

この追悼記事の筆者は、ジャッセがまずは藝術家(美術家)であったと述べる。そして大胆に言えばジャッセはキアロスクーロの巨匠であるレンブラントの一派の直系だとも書いている。私を知るジャッセの描いた絵は、上にも述べた舞台衣装のオリジナルのデッサンとポスター画に過ぎないが、こうした記述を見ると、生前には純粹に絵画(素描やタブロー絵画)も描いていたのかもしれない。だがそうした作品があったにせよ、それらがフランス美術史に残るようなことはなかった。だが彫刻家としてはエティエンヌ=ジュール・ダルーの著名な彫刻「馬」に協力したという。ダルーの「馬」は1891年頃の作品で、現在パリ市美術館で見ることができる。1891年の作品であるとするならジャッセが29歳の頃だ。もっともこの小さな作品を製作するのにダルーが協力者を必要としたのかどうか、やや疑問にも思える。むしろ、ダルーのモニュメント、野外彫刻において彼(ダルー)は力量のある彫刻家を協力者として必要としたのではないか。1880年代から90年代にかけて、ダルーは多くのモニュメントや野外彫刻を手掛けており、20代の若者ジャッセがそうした作品のいくつかにダルーと共に鑿を入れたということならばなんとなく理解することができる。ジャック・デランドはダルーの側の政治的状況を踏まえて推測しているが、その説は極めて説得力を持つ⁷⁾。すなわちダルーがイギリス亡命より帰国するのが1880年であるから、ジャッセがダルーの弟子又は助手になるのは1880年以降ということになる。1880年として、ジャッセの年齢は18歳、まさにパリに出て美術家としての修行をするにふさわしい年齢ではあろう。

彫刻の仕事に引き続き、ジャッセは商業美術もしくは応用美術の世界に入る。ダルーの弟子もしくは助手としての社会的ポジションを考えるなら、そのまま彫刻家として活動す

るか、あるいは画家として純粋藝術の世界に留まる方が自然に見えるが、生活するための必要性ということがあったのだろうか、彼は直ぐに収入に結びつく美術の世界に進んだように見える。まずは扇に絵を描く仕事だ。扇はオリエンタリズムの流行とも関係して19世紀末のフランスでは、上流社会の御婦人方の間で流行した。またジャッセは石版印刷によるポスター画の製作も行った。現在でも1900年のイッポドローム開館記念大ページント「ヴェルサンジェトリクス」のためにジャッセが描いた数枚のポスターがよく知られている。

だが、ジャッセは間もなく演劇の世界に入り、演劇のための美術家としてこの世界で成功しその名前も知られるようになったようだ。「フィルム・ルヴュ」誌のジャッセ追悼記事は次のように断言している。

「しかし、ジャッセが最大の成功を取めたのは、演劇の衣装製作であった。そこでは、歴史的なスタイルに関する非の打ちどころのない知識、豊富な発明、そして豊かな想像力が、それらにふさわしい領域を見出したのである。」⁽⁸⁾

「フィルム・ルヴュ」誌はジャッセが舞台衣装デザインを担当した作品として「水車小屋の攻撃」と「パニユルジュ」という具体的な題名を挙げている。「水車小屋の攻撃」は言うまでもなく、エミール・ゾラの小説であり、それに基づいて作曲されたアルフレッド・ブリュノーのオペラ作品が現在でも非常によく知られている。これはオペラ・コミック社の製作により、1893年11月23日にテアトル・リリック座で初演された。だがデラントも指摘するとおり、この初演のプログラムにはジャッセの名前が記載されていない。舞台装置を担当したのはマルセル・ジャンボン、そして衣装担当としてはテオフィル・トマの名前が記載されている。両者とも当時パリに舞台用美術やコスチュームの工房を持っていた著名な演劇関連業者である。

「パニユルジュ」はラブレールの創作した人物であるが、これに基づくオペラとしてはエルヴェの作品（初演1879年）とマスネの作品（初演1913年）が知られており、マスネのほうは1913年初演ということで可能性はないが、エルヴェの作品の再演時にジャッセが仕事をした可能性は少なくとも時代の上からはある。

いずれにせよ、ジャッセは当時パリにあった劇場御用達の美術工房や衣装工房で、匿名で働いていたに違いない。「フィルム・ルヴュ」誌の追悼記事によると、このほかにマリニー劇場、パリジアナ劇場、トリアノン劇場といったパリの有名な劇場の舞台公演のためにジャッセは俳優たちのコスチュームをデザインした⁽⁹⁾。1900年までに、業界でのジャッセの手腕はかなり知られていたに違いない。なぜなら、この年のイッポドロームの開館、こけら落としのためのスペクタクルは、ジャッセに全て委ねられたからだ。このスペクタクルはまさにジャッセへのカルト・ブランシュでもあった。彼はこれの台本執筆、演出、舞台装置及びコスチュームのデザイン、さらに宣伝用のポスター制作まで、すべて一人で行ったのだから。

イッポドローム L'Hippodrome とは、主として屋内で馬術競技を行う巨大な建築物である。この場所を利用して、馬術以外にも様々なスペクタクルが開催され、サーカスと劇場をミックスしたような機能も持っていた。もともとパリにはイッポドロームを名乗る建築物がこれ以前にも2か所存在したが、一つは火災によってなくなり、一つは土地所有者との賃貸契約のもめごとで取り壊されていた。1900年にパリで万国博覧会が開催されることが決定され、1897年には1900年に開館される予定のイッポドロームの準備作業が開始された。これを担ったのはフランスとイギリスの合弁会社で、パリと同時にロンドンでもヒッポドローム London Hippodrome を開館すべく、計画が練られた。1898年1月16日には定礎の式典が行なわれ、1900年のパリ万博に向けての建設工事が開始された。この新たなイッポドロームの設計に携わったのは、以前パリにあったボン・ドゥ・ラルマおよびシャン・ドゥ・マルスのイッポドロームの設計にもかかわった3人の建築家アンリ・カンボン、アルベール・ガルロン、アンリ・デュレーである。ジャック・デランドは、この新しいイッポドロームが建築家レイ・ガイヨの図面に基づいて建設されたと述べているが¹⁰、その真偽は定かではない。レイ・ガイヨは1888年にヌイイの市立劇場建設のプロジェクトに参加し、座席数700の劇場の図面を作っているのだから、劇場建設に関心があったようだが、一般的にはこのイッポドロームの設計をしたのは、上記3人の建築家であるとされている。イッポドロームはコーランクール通りとフォレスト通りの交わる角に建設され、石と煉瓦でできた巨大な建物で、この時代を象徴するように、鉄の屋根構造を持ち、この屋根は亜鉛で覆われた。コーランクール通り側には、厩舎の上に建てられた6階建ての別棟が並んでいた。馬術競技用のトラックは楕円形で、南側が劇場の舞台になっていた¹¹。

1900年5月12日開館したイッポドロームに関する記事はパリの主要日刊紙がほぼすべて掲載している。その中の一つ「アントランシジューアン」紙の記事から引用してみる。

「パリにはイッポドロームがなくてはならない。クリシー広場、コーランクール通りの入り口に位置する新しいイッポドロームは、有名なムーラン・ルージュの隣にある。新イッポドロームは6000席。内部も外部も電気照明が多用され、外から見ると、この巨大なモニュメントはまるでおとぎ話の宮殿のようだ。」¹²

座席数に関しては、報道によって異同が見られる。「フィガロ」紙は次のように報じている。

「5,000席の着席席を含む7,000席が用意され、どの席からもショー全体を細部まで見渡すことができる。初演の夜、豪華絢爛に飾られたこの巨大な内部と、あらゆる演出を可能にするアリーナ（長さ70メートル、幅35メートル）の大きさに、各方面から感嘆の声が上がった。」¹³

この新しいイッポドロームのこけら落としとして上演されたのが、ジャッセの「ヴェルサンジェトリクス」であった。自分を世間に売り出すことに必ずしも積極的ではなく、そ

の名前は隠され、ほとんど「黒子」のように仕事をしてきたジャッセであったが、イッポドロームのこけら落としの大ページントを丸投げで任されたということは、それだけその才能はすでにこの時点で高く評価されていたということを物語っている。ジャッセの「ヴェルサンジェトリクス」¹⁰¹は、この影のような美術家が演出家として世に出るきっかけを作った作品であった。当時の豪華な演劇専門誌「ル・テートル」(1900年42号)¹⁰²は「ヴィクトラン・ジャッセ氏による3幕4景の大スペクタクル・パントマイム、ジュスタン・クレリス氏による音楽」として「ヴェルサンジェトリクス」を大々的に取り上げている(同誌7ページ-14ページ)。ジャッセによるこのスペクタクルの演出は彼のその後の映画における活動にも直接かかわってくるように思えるので、詳細にその流れを見ていきたいが、「ジル・ブラス」誌が比較的良好にその中身をまとめてくれているので、まずはこれを全文ここに引用してみる。

「イッポドロームの開館

ヴェルサンジェトリクスは3幕4場面のパントマイム大スペクタクルで、ヴィクトラン・ジャッセ氏の作、ジュスタン・クレリス氏の音楽、ヴァン・アムによってバレエと騎兵演習が統率されている。

イッポドロームの開館は、パリで行われる大イベントでよくあるように、大変大きな関心を巻き起こした。この成功は人々を熱狂させた。昨日行なわれたスペクタクルは、これまで思いもかけなかったようなすばらしさを公衆に明らかにし、その巨大なプロポーションを持つホール自体がスペクタクルだった。パリ中が座席にそして花が飾られた楽屋に群がり、クリング嬢、ジェルマン氏、ドゥ・ボワンヴィル氏の三人乗り自転車、ペルシャ劇団ミルザ・ゴーレン、星の直ぐ近くで空中ブランコで宙返りをするネイス一家による素晴らしいエクササイズ、ジェルマン氏の10頭の栗毛の馬、さらに猛獣使いのリストを称賛した。檻の中で輪になって坐っているこれらのライオン、熊、虎はすごい。「批評家のサークルだと誰かが言っている」

私たちのような、慣れっこになってしまった観客に、忘れがたい、比類なき印象を与えてくれたのは、ジャッセ氏が見事に作り上げ、クレリス氏が絵画的で劇的な音楽を書いたバレエ・パントマイム「ヴェルサンジェトリクス」だった。私たちの眼はこれほどまぶしい経験をしたことがなかった。このアクションは、最後のローマ侵攻の時を舞台としている。おびえるガリアはカエサルに対して反乱を起こそうとする。ルクテルとレティッタの結婚を妨害する将校の残虐行為が口実として機能する。ルクテルは民衆の反乱をあと、ヴェルサンジェトリクスは同胞の先頭に立って侵略者を追い出す。

ここは、独立の大義のための勝利を天に求めるドルイド僧の印象的な呪文が行われる場所だ。この場面には素晴らしい宗教的感情があった。次に、アレシアの包囲、両軍の闘争、白い肩と裸の腕をみせ、激しく魅力的な優雅さを持つガリアのアマゾン族

の突撃が始まる。剣、胸当て、長いブロードの髪、馬、兵士、これらすべてがカタカタと音を立て、衝突し、渦を巻き、幻想的に輝く。城塞の火災がこの争いに血塗られた夜明けをもたらし、群衆は巨大な薪の上で屈することになる。カエサルのローマでの勝利は、別の驚異を呼び起こす。行列が通過する時、役人の合図で、バレエ団全体が地面から立ち上がり、馬場の中央舞台は、突如として可憐な少女たちの華やかな花で覆われ、その間をスター・ダンサーのフェレロ嬢の白い光の蝶が行きかう。ローマの朝貢諸国が順番にカエサルの前で行列を作る。敵のこれらの栄光に対して、ヴェルサンジェトリックスは並外れたフィナーレにおいて、ジャンヌ・ダルクからナポレオンに至るまで登場するフランスの将来の栄光を見せてくれる。乗馬しているものの中に、カフェ・コンセルから抜け出たリタ・マルク嬢がいたことには注目しよう。あのブルーネットの美女が、一流の馬乗りになっていた。』⁶⁶

以上のテキストから想像できるように、このイッポドロームのこけら落としのスペクタクルは2部構成になっていた。まず第1部ではイッポドロームの馬場を舞台として、さまざまな演芸の演目がショーとして見せられた。

「馬上でのジャグリング、ハイスクール、ローマのレース、ジュエ兄弟によるイカリアのゲームなど、10種類の様々なアクトが含まれる。この第1部で、ミルザ・ゴーレンの有名なベルシャ曲芸団がラクダの背中で難しい演技を見せる稀有なアクロバティックな技は称賛された」⁶⁷

これら芸人たちのアクロバティックなショーが終わった後、ジャッセ作の「ヴェルサンジェトリックス」が第2部として始まった。

「第1幕では、まずガリア人の饗宴場面。民衆、由緒あるローマの御婦人方、うわついた若い娘たちが参加する。しかし、ここでヤドリギの祭りが、ガリア人の祭りの宗教的な性格に、楽しいニュアンスを加える。アンチテーゼは巧みに強調され、タブローは見事に演出された。祝祭のあちらこちらに武器や宝石の商人が行き交う。

しかし、若い女性を誘う酔ったローマ兵の群れがやってきて、祭りは中断される。兵士たちのリーダーはレティッタを誘拐しようとするが、ちょうど到着したルクテルがこの大胆な男を殺し、民衆の反乱を扇動する。

第2幕では、アレシアの城壁が見せられる。ガリア人は敗北する：アレシアへの襲撃、城塞への襲撃。ヴェルサンジェトリックスはカエサルに降伏する。

凱旋の祝宴。カエサルは、征服した都市に華麗な行列を従えて入場する。このシーンは壮大で、それだけでこのパントマイムの勝利を確信させるに十分である。ローマの朝貢諸国の行進。最後にヴェルサンジェトリックスは、高慢な勝利者の前に姿を現す。ヴェルサンジェトリックスは、直立し、誇り高く、侮蔑的に頭を上げ、フランスの未来の運命を呼び起こす。』⁶⁸

現存する写真が示す如く、これは一大ページェントであり、パントマイムと記されてい

ることから、台詞はなく、マイムとバレエがカイサル率いるローマ軍に抵抗するヴェルサンジェトリクスの活躍を描写していったようだ。古代のコスチュームを着た幾百人もの出演者を見せる写真から、我々はあの「アイダ」の凱旋場面のような魅力—もちろん音楽はヴェルディではなく、ずっとマイナーな作曲家ジュスタン・クレリスによるものではあったが—をそこに感じ取ることができるかもしれない。

だが、この第2部にはコーダがついていて、その後のフランスの歴史上の主要な人物たちを登場させ、1900年の万博に至るフランスの歴史的栄光を示そうとしたようだ。

「奇妙なことに、この台本作家は、ヴェルサンジェトリクスにフランスの将来の運命を予言させ、クロヴィスとシャルルマーニュ、サン・ルイ、《デュノワ（ママ）に引き続き、幻影に先導された》ジャンヌ・ダルク、ルイ14世、ナポレオンが通過する、大団円とはいえ、いささか騒々しいパレードでこの叙事詩を締めくくる必要性を感じたのである。この結末は少なくとも役に立たなかったが、これに先行する3つのタブローは、ジュスタン・クレリス氏が色彩豊かな楽譜を書き、生き生きとして波乱に富んだもので、子供心に興味深い光景を構成している。実際、戦争、侵略に対する愛国的抵抗、都市の略奪、勝利者の行列、宗教的儀式や神聖な踊り、大衆を動かし、集団を動かし、騎馬軍団をトラックに走らせるための素晴らしい口実だ。」⁹⁹

歴史の栄光と現在の肯定という思想的観点からは、例えばわれわれはルイジ・マンゾッティのバレエ「エクセルシオール（エクセルシオール）」（初演1881年）を思い出すかもしれない。このイタリアバレエはフランスでも人気があり、1900年という時代を考えれば、このバレエの構成をジャッセの「ヴェルサンジェトリクス」のコーダに重ね合わせることも、あながち間違いではないかもしれない。

イッポドローム¹⁰⁰のこけら落としスペクタクル「ヴェルサンジェトリクス」は大成功を取めた。大役を見事に果たしたジャッセは、小規模の劇場の舞台美術、コスチューム・デザインの仕事を引き続き行った。この時期になると、演劇や演芸の専門誌の中にもジャッセの名前が若干見受けられるようになる。例えば1901年の暮れにバ・タ・クラン劇場で上演された「その年の品種」（Les variétés de l'année）という題名のレビューについて、当時の日刊紙は次のようなコメントを書いている。

「L. ガルニエ作、マレシャルとモルカ夫人の演出による『その年の品種』は、バ・タ・クランで大成功を収めそうだ。豪華な演出、華麗なセット、光景の変化、神格化、そしてジャッセの藝術的な衣装を着た、いや衣装を脱いだ美女たちの大群は、まさに圧巻で、パリ中を熱狂の渦に巻き込むだろう。」¹⁰¹

デランドは1903年10月31日に上演されたバリジアナ劇場のプログラムにジャッセの名前を見出している。それは「あなたは手に入れるだろう」（T'en Auras）と題するレビューであり、「この見事なスペクタクルの500ものコスチュームは、ジャッセ氏によっ

てデザインされ、ジャッセ夫人（旧姓ヴィクトリーヌ・カロリーヌ・アドルフィン・デイエイ）によって作成されたものである」²²と記載されている。こうして20世紀に入ってから数年間、ジャッセは様々な劇場の美術・コスチューム・デザインを行なったように見える。また私のコレクションにあるジャッセのデザイン原画からは、彼が国境を越えてスイスの劇場の仕事をしたようにも思え、彼のイッポドローム以後の仕事がパリの劇場に限られていたわけではないことが想像できる。

ジャッセが映画業界と初めて接触を持ったのがいつのことなのか、われわれにはいかなる情報もない。

デランドは次のように述べる。「この頃、ジャッセは、他の多くの業界人と同様、シネマトグラフが生活費を稼ぐのに便利であることを知ったのだろう。劇場の役者は、夜の本番前にカメラの前で小銭を稼ぎ、ジャーナリストはシナリオを提供し、舞台美術家はスタジオのためにだまし絵のキャンバスを描き、そこでは常に本物を、本物よりもリアルに、あるいは幻想的なものをさらにリアルに撮影していた。」²³

ジャッセと映画の結びつきのもとにはジョルジュ・アトとの出会いがあったのかもしれない。ジョルジュ・アトはリュミエール社がパリで舞台演出物のジャンルの映画を作成する際に、監督として映画にかかわった、いわばフランス映画史における最古参の映画監督の一人であったわけだが、エクレール社に入社する前後のジャッセの足跡を見ていくと、この人物の影が見え隠れする。シネマテーク・フランセーズの歴史調査委員会が聞き取り調査を行った人物の中で、このジョルジュ・アトへの聞き取りは、ジャッセのキャリアを知るうえで参考になる。ジョルジュ・アトは語る。

「ジャッセをパテに入れたのは私だ。ジャッセは別の資質を持った人物であり、もちろんゼッカのメンタリティーと合うはずがなかった。ジャッセはコスチューム・デザイナーだった。彼は「ヴェルサンジェトリクス」の作者であり、イッポドロームの開館時にはそのディレクターであった。もちろんジャッセは気に入らなかった。彼はいつも邪魔され、私を罠にかけるために、連中はジャッセをも追い詰めた。こんなことがあったので、ジャッセはいつの間にか去って行った。」²⁴

パテでジャッセが作った作品は何かというラングロワの問いに、アトは「シンデレラ」のタイトルを挙げている。これはルヴシエンヌのマダム・デュ・バリー城でロケを行った作品で、当時としては画期的であったとアトは述懐するが、現在では一般的にこの有名なパテ版の「シンデレラ」(Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse) (1907年)は、アルベール・カペラニの監督作品であると言われている。しかし、この映画の後半の野外場面は確かに、デュ・バリー城らしき場所で撮影されているようにも見え、またこの時期の大部分のパテの作品について、さしたる根拠なくカペラニ作品として同一化されていることから考えても、アトの証言は顧みられてもいいだろう。

ジャッセが映画界に入ったころの聞き書き資料としては、シネマテークの歴史調査委員会による「プロテア、パテ」と題されたファイルが別の状況を我々に伝えてくれる。このファイルのプロテアの部分全体がジャッセに関する調査でもある。ここで興味深いのは、後の時代には映画の演出家 *metteur en scène* と呼ばれるべき、監督に相当する人々に *chef de figuration* という言葉を当てていることだ²⁹。これは皆無ではないにせよ、これまでにあまり使われたのを見たことがない言葉であったため、シネマテークの歴史調査委員会の調査に協力したマルセル・ヴァンダルやジャン・トゥルの意図を推しはかってみた。*figuration* とは普通エキストラや端役、あるいは群衆に用いる言葉である。しかしここでいう *chef de figuration* をエキストラ主任や端役主任と訳しても、あまり意味がはっきりしない。*figuration* とはそもそも、名前のはっきりわからない人物（たち）のことなのであるから、このような人々を統率する主任というのは、例えばバレエというなら、コール・ド・バレエの専門の振付家みたいなものである。しかし初期の映画では主役を演ずる俳優であっても、名前はないに等しかった。スターの概念が映画において存在していなかった時代においては、主役を演ずる俳優も、ステータスとしては端役とほぼ同じものであったのではないか。だからここでいう *figuration* とは、端役を指すのではなく、映画に出演する俳優たちを指していると解釈の方が自然であるように思う。であるから、この *chef de figuration* を単純に演出家と訳してみる。このようにして、歴史委員会の調査テキストに立ち返るなら、次のような発言がなされていたことになる。

「ラングロワ：人間的には彼（ジャッセ）はどんな人でしたか？

J.トゥル：昔は演出家でした。

J.J.ルノー：むしろ画家でしたよ。

ヴァンダル：初めはイッポドロームのディレクターでした。あそこはその後、ゴーモンが入りましたね。そこからエクレールに来たのです。始まりはゴーモンでした。イッポドロームの舞台のディレクターでしたよ。エクレールで我々が受け入れたのは監督2名で、この時はジャッセとアトでした。ジャッセは卓越した人物でした。われわれは彼が亡くなるまで一緒にいました。

J.J.ルノー：アンビギュ座の昔の演出家がいたなあ。アトじゃなくて。名前を忘れてしまった。この人が、宗教団体のために1本映画を作ったね。地上の楽園があって、サタンの誘惑があって、遠くに列車が通過するのが見えるんだ…

ヴァンダル：あれはリュシアン・ノンゲだよ。』³⁰

シネマテーク・フランセーズの歴史調査委員会が聞き取りした一連の座談会の記録は、初期のフランス映画界の状況を関係者が生々しく語るという意味では興味深いが、40年以上前の出来事をかなり主観的に語っており、客観性という観点から言えば、すべての発言をそのまま事実として受け取ることは到底できない。ジャッセに関して言うならば、ゴーモンが製作した「キリストの生涯」(La Vie de Christ) (1906年) からエクレールへ

の流れがこれまではかなり唐突な印象を与えていたのに対し、少なくとも当時の関係者からの言葉を集めてみると、ジャッセはパテも含めて、映画の世界で仕事をするために様々な会社とコンタクトをとっていたことが、おぼろげながらこうした証言からわかってくる。ジャッセは、演劇界に留まらず、飛ぶ鳥を落とす勢いで成長し続けていた当時の映画界に進んで仕事を求めるようになったのである。

「キリストの生涯」は、1905年の秋から冬にかけて撮影された。この時期、ゴーモンはパテとのライバル関係を激化させており、すでにパテが大成功を収めて世界中にフィルムを売っていたキリスト受難劇映画を、とにかく自社でも作りたいと考えたのであろう。ゴーモン社の映画の主任監督であったアリス・ギイは、ジャッセを（ギイ自身の言い方を借りるなら）アシスタントとして雇い入れた²⁷。イッポドロームにおける大ページエントの演出を行ったジャッセの名声は、アリス・ギイの耳にも届いていたようだ。「キリストの生涯」の、特に多くの人員を配置した演出場面に関しては、こうした大作映画には不慣れなアリス・ギイの目には、ジャッセのような演出家は専門家として映ったに違いない。現存するゴーモン社の「キリストの生涯」を同時期のパテ社のキリスト受難劇映画と比較すると、その違いは比較的明瞭であるように思う。いくつかのスタジオで撮影された場面のほか、フォンテヌブローの森でロケされた諸場面は、パテの受難劇よりはるかにリアリスティックに見える。そのリアリティーはゴーモンのほうが野外で撮影され、パテのほうはすべてスタジオ内の書き割りの中で撮影されているという違いだけにあるのではなく、おそらくジャッセによって演出されたと思える群衆のページエント的な動かし方が、エキストラ俳優たちの演技以上の迫力を見せているという特徴があるからではないか。パテのエキストラたちはそれぞれに演技を演じており、ジャッセの演出のほうはそうした個々のエキストラの演技を抑制しているように見えると言ってもいいかもしれない。それがあつ種のリアリティーを見るものを感じさせる要因になっているのではないか。

ジャッセはそのほか幾つかの映画でもアリス・ギイのアシスタントをしたようだが、まもなくギイおよびレオン・ゴーモンと折り合いが悪くなり、ゴーモンから半ば追放される。ジョルジュ・アトによると、ジャッセが映画に出演した女優たちにちょっかいを出したようで、このことがギイやとりわけゴーモンを激怒させたという。アトとジャッセはゴーモンを出て、今度はパテに入った。1906年の5月から6月にかけてのことだ²⁸。この時期に前にも述べた「シンデレラ」の演出をジャッセが行ったと想像することは可能であろう。だが彼がパテにいた期間は大変短く、パテの映画製作のシステムに慣れるまもなく、新たにパリに設立されたエクリップス社に入社する。この会社はイギリスのチャールズ・アーバンのフランスにおける出先機関のような役割を果たしており、よつて、主としてアーバン社の作った映画がこのエクリップス社によって公開された。ジャック・デランドによると、ジャッセはこの会社で、基本的には脚本と舞台装置の仕事をした²⁹というこ

とで、映画演出を専門に担当したのではなかったようだ。私の手元にある、恐らく最初のエクリプス・カタログ（1907-1908）をみると、アーバン社の作品が多く記載されている中で、〈劇〉と題して、9本のエクリプス社で撮影されたと思える映画の題名とシノプシスの記載がある（プリント・ナンバー、3143から3187まで）⁹³。おそらくこれらの作品の中のいくつかは、ジャッセによってその脚本が書かれ、舞台美術が描かれたのであろう。ジャッセとジョルジュ・アトは、しかしながらエクリプス社にもそう長くは居付かず、1907年5月にエクレール社が設立されると、二人でこの新たな会社に移った。

エクレール社はもともとアンプロワーズ＝フランソワ・パルナランドが1895年4月に設立した会社パルナランド社を起源としている。1896年2月以降、彼はいくつかの独自の映画装置の特許を取得し、そのうちの一つのカメラを使用してクレマン・モーリスが撮影した外科医ドワイヤン博士の手術映画で一躍知られるようになった。パルナランドは自社の映画装置を使って映画撮影も行い、1896年から1907年初めまで、数多くの映画をカタログに記載し販売した。1907年5月、彼は新たに弁護士シャルル・ジュルジョンとともに映画会社エクレール社をスタートさせた。社長には、マルセル・ヴァンダルが就任した⁹⁴。翌1908年1月には新株が発行され増資が行われ、新たな資本によってエクレール社はラセペード伯爵が所有するエビネー＝シュル＝セヌの6.5ヘクタールの土地を購入し、ここに撮影所を建設した。この段階でパルナランドはエクレール社を去り、シャルル・ジュルジョンとマルセル・ヴァンダルの二人による経営の新体制下、エクレールにはヴィクトラン・ジャッセ、ジョルジュ・アトそしてヴィンチェンゾ・デニゾの3名の監督が在籍した。

1908年のエクレール社のヒット作品は「ニック・カーター」である。これは連続映画の形式をとるフランスで最初の映画であった。ダイム・ノベルとして知られる〈ニック・カーター〉は、もともと1886年にアメリカの週刊誌に連載された探偵小説で、大変な人気を誇り、私立探偵ニック・カーターを主人公にしたこの連続小説はながいあいだ、様々な形で刊行されパルプ・フィクションの代表的な小説となった。この連続小説のフランス語版は1907年3月23日より、出版社エイシュレル社によって刊行が始まり、1冊32ページの分冊が25センチでキオスクに並べられた。ニック・カーターは変装の名人でもあり、様々な人物に変装し、悪と対決し、事件を解決する。ジャッセは1908年に「探偵王ニック・カーター」のシリーズ6作を演出した。このうち第一作の「待ち伏せ」が現存している。この作品の中でニック・カーターは犯罪者一味の餌食となり、ベッドに縛られる医師を救出する。見どころは、浮浪者や女に変装するピエール・ブレッソル演ずるニック・カーターの活躍で、クライマックスには犯罪者たちとの対決が用意されている。主要な場面は室内で進行し、スタジオ内に作られたシンプルで、リアリスティックな舞台装置が、美術家としてのジャッセのこれまでのキャリアを考えると、若干意外な気がしないでもない。また後のジャッセの作品と比較して、この「ニック・カーター」第一作は映像の

フレームが場面全体をより大きくとらえているという印象を受ける。よって画面内の登場人物は、やや小さめに広めの室内を動き回る。

ニック・カーターはジャッセにとって、重要なキャラクターになった。1908年のこのシリーズ映画の6作品ばかりではなく、彼の代表作「ジゴマ」にもその第2部からニック・カーターが登場し、悪漢ジゴマと対決するし、1911年には新たに「ニック・カーター、白いベッドの秘密」という独立したニック・カーター映画を作っている（この作品も現存している）。ニック・カーター映画の視覚的な面白さは、映画の編集技法から生ずるといふより、舞台内部に仕掛けられた様々な罠にあると言えるかもしれない。犯罪ものの舞台は、劇場舞台の機械仕掛けを十分に使いこなすことで、犯罪のトリックを観客に視覚的に楽しませるといふ工夫がなされるが、そうした、19世紀末以来の劇場が取り入れていった稼動する舞台装置のスペクタクルが、ジャッセのニック・カーター・シリーズにはある。ジャッセは劇場での仕事の中で、こうした劇場自体が持つ機械仕掛けを様々な局面で目撃してきたのだろうか。映画においては、ジョルジュ・メリエスがこうした劇場の機械仕掛けを彼のトリック映画の内部に巧みに取り入れている。映画の編集技法から作られたこれらの罠は、見るからに映画の視覚的場面を劇場の舞台のようなものに変えるという作用をするので、映画のリアリズムからそうした場面を遠ざけることは必至であろう。

ニック・カーターのシリーズに引き続き、ジャッセは「草原王リッフル・ビル」のシリーズを作る。全部で5本あるこのシリーズは、出版社エイシュレル社が出していたシリアル<バッファロー・ビル>にかけて作ったものに相違ない。つまり、ニック・カーターの探偵ジャンルが、バッファロー・ビルの西部劇ジャンルに結び付けられたのだ。探偵ものと西部劇ものは二大パルプ・フィクションのジャンルでもある。連続映画「ニック・カーター」のシリーズが成功したので、ジャッセは映画版のパルプ・フィクションの開拓に乗り出したかに見える。出版社エイシュレル社が1907年11月から出し始めた新たなパルプ・フィクション「海賊モルガン」のシリーズが、ジャッセによって映画化され、1909年の3月から翌月にかけて映画版の2篇が順次公開された。

さて、ここまでジャッセと行動を共にしてきたジョルジュ・アトは、1909年の5月にエクレールを退社し、モントルイユにエディシオン・デュ・フィルム・ネガティブという映画会社を新たに設立した。エクレールで撮影中の作品を大急ぎで仕上げ、ジャッセもまたこの新会社に合流した。このジョルジュ・アトが設立した新しい映画会社のこの頃の状況については、ジャック・デランドが俳優マルセル・ヴィベールの証言、そしてイギリスの映画雑誌によるこの新スタジオへの訪問記事等を紹介して、絵に描いたように鮮やかに伝えてくれている⁹³。とりわけヴィベールはジャッセがこの新会社の中で、出演俳優たちのコスチュームをデザインしていたことに言及しているが、これはジャッセの映画以前の劇場でのキャリアと深く繋がることであって、こうした証言は、我々が漠然と理解する映画監督の仕事が、少なくともジャッセの場合はコスチュームやその他の美術的な範疇にま

で及んでいたことを明確化してくれる。イギリスの映画業界誌「キネマトグラフ・アンド・ランタン・ウィークリー」の編集者が1909年の夏にこの新しいスタジオ、エディシオン・デュ・フィルム・ネガティブを訪問し、スタジオの詳細を報告しているが、我々にとって中でも興味深いのは、ジャッセがどのように映画演出を行っていたかの一面が、これらの報告から読み取れることだ。この文章の筆者は、ちょうどジャッセがこのスタジオで「ドクター・ファントム」の一篇を演出中に、それを見学している。一部分引用してみよう。

「私は幸運にも、『ドクター・ファントム』という新シリーズの寝室のシーンを見ることができた。ラレー・エ・ロベール社のために3つの題材で製作されていた。イッポドローム劇場の監督であったジャッセ氏が俳優の演出を担当した。女優たちがカメラに収められるよう完璧になるまで、それぞれのシーンをリハーサルした。ガルニエ劇場の主役は、何度も何度も別の女性に毒を盛って部屋に戻った。6回、彼女は怯え興奮しながら部屋に入った。彼女の完璧な演技が観客を興奮の渦に巻き込み、そしてカメラの音が鳴り響くなか、記録は撮影された。最良のものだけを確保するために、2度撮影された。」⁹³

この文章で我々の興味を引くのは、ジャッセがまず撮影前に繰り返し俳優とのリハーサルを行い、その後同一のテイクが2回撮影されたということだ。1909年という映画史の早い時期において、俳優の指導をしっかりと行い、念のため同一のアクションを2回撮影するということは他にあまり例が見られないのではなかろうか。

ジャッセの名前は映画史的には常にエクレール社と結びついており、それはファイヤードがゴーモン社と結びついているのと同じように考えられがちだが、これまでも見てきたように、彼はまずはゴーモン社で映画の演出家としてデビューし、その後短期間にパテ社とエクリプス社を渡り歩き、そのあとにエクレール社に入った。だが今見たように、盟友のジョルジュ・アトが新会社を設立すると、それに加わる。もっともこの会社で製作された映画はエクレールを通じて公開されたから、実体としてはエクレールの子会社のようなところがあった。とりあえずは軸足をこの新会社に置きつつ、上に記したように、1909年にジャッセはイギリスのウォリク社のフランス代理店であったラレー・エ・ロベール社の注文で、連続映画「ドクター・ファントム」のシリーズ6篇を製作した。撮影はモントルイユのエディシオン・デュ・フィルム・ネガティブ社のスタジオで行われたために、この会社の作品と異なる何かがあるかと問われるかもしれないが、形式上はラレー・エ・ロベール社の作品ということになる。「ドクター・ファントム」は完全に失われた作品であるが、ニック・カーターをさらに発展させ、超人的な医者を主人公にした犯罪映画ということでは、ジャッセの代表作である「ジゴマ」に一步近づいていると言えよう。「ドクター・ファントム」を仕上げると、ジャッセとアトはチュニジアに行き、エキゾチックな風景を背景として用いた数編の作品をそこで撮影する。1910年5月のことだ。この中

の一篇、現存する「カルタゴの廃墟の中で」という作品を少し詳しく見てみよう。

シネマテーク・フランセーズが数年前に復元したこの作品には、シネマテークによって監督としてアトとジャッセの二人の名前が記されている。彼らがチュニジアで撮影した7編の映画のうち、現在でも見ることができるのはこの「カルタゴの廃墟の中で」と「ラザロの復活」と「死の花」の合計3篇のみだが、いずれの作品も野外で撮影された野外劇の特徴を有している。現存しないその他の作品も、スチール写真などから判断するに、同じ傾向を持っている。チュニジアには当時映画用のスタジオがなかったのであろう。室内場面は、実際の建物の内部で撮影されているのがわかる。「カルタゴの廃墟の中で」では室内場面が2か所あるが、両方とも同じ場所、同じ撮影角度によって撮影されている。ニック・カーター映画では、スタジオ内に作られた室内場面の中に機械仕掛けによっていくつかのトリックを作り、そうしたトリックの操作によって奇怪な犯罪の手口が観客に披露されるが、チュニジアで撮影されたこれらの野外劇では、まずそうした仕掛けを作ることができない。だがジャッセ（そしてアト）は、これらの作品の中で、尋常でない場所を舞台として選んだわけで、自然の背景が奇怪な犯罪の舞台となる。「ラザロの復活」のような聖書劇においても、チュニジアでのロケーションの特性が巧みに利用されている。

「カルタゴの廃墟の中で」は遺跡発掘の現場が舞台となる。最初の中間字幕「何世紀もの間、考古学者や山師たちがエシューンの財宝を探し求めていたが、何の成果もなかった…」がこの映画のストーリーをほぼ言い当てている。考古学者のマルティノーが財宝の隠された場所を示す地図を発見、これが悪者に盗まれる。だが、マルティノーはこれを奪い返し、最後には確かに財宝を目の前にするのである。物語は単純かつ予想がつくという点でミニマルである。これはジャッセの映画の特徴を作っているのも、今一度確認しておこう。「カルタゴの廃墟の中で」は物語のレベルにおいて次のことが時間の経過とともに起こる。①カルタゴの遺跡の発掘現場で、考古学者のマルティノーはエシューンの財宝のありかを示す地図を発見する。②発掘作業に携わっている一人の男（悪役）が、この地図を盗み、一名の共謀者とともに地図を頼りに財宝のありかを突き止め、財宝を掘り出し、それを別の場所に隠す。③地図が盗まれていることに気づいたマルティノーは犯人を見つけ、彼らの隠し場所から財宝を取り戻す。以上が大体のシノプシスだ。上映時間が11分ほどであるから、物語もこのように単純になる。しかしその単純さは、11分という上映時間からきているのではなく、ジャッセの映画のストーリー上の本質と関係する。物語がミニマルであるのは、確かに多くの場合1巻物の映画が普通であった時代の映画に共通しているよう。だが、例えば1910年という時点で考えるなら、アメリカのD・W・グリフィスのように短い時間の中に物語の要素をできうる限り多く含ませようという努力が多くの作品の中で確認できる監督もいる。グリフィスの場合は、小説や舞台劇に基づいた映画に特にそのような傾向が認められる。つまりそこには、たとえ映画の上映時間が短かろうと、物語のミニマリズムは映画芸術にとっての敗北宣言に過ぎないと考える姿勢が見て取

れる。ジャッセと同時代のフランスの映画監督でも、例えばフィヤードの映画には歴史劇にせよ、現代劇にせよ物語的諸要素を増加させる傾向を我々は認めうるように思う。これに対して、パテ社のアルペール・カペラニの場合は物語のミニマリズムではないが、類型化のようなものを好み、それゆえにいたずらに文学的なストーリー線分だけを良しとしないところはあるかもしれない。1910年前後の映画における文学や演劇との物語的コンフリクションについては、また別の枠でとらえなおされなければならないだろう。ここではたんにジャッセの映画における、ストーリー展開のミニマリズムの重要性だけを指摘するにとどめておく。

「カルタゴの廃墟の中で」はストーリー展開が単純で、完璧に予想されうるものであるが、同時にまた、これら一連の作品群があえてチュニジアの地で撮影されたことに、物語のレベル以上に注目される必要がある。題名にカルタゴと記されているとはいえ、この映画には古代カルタゴが登場するわけではない。ジャッセとしては人物のコスチュームや舞台装置という観点では、古代カルタゴを舞台にした方が、より美的なものとして作品を作り出せたのだろうが、映画スタジオのないチュニジアでは、舞台装置を作って室内場面の撮影を行うことは不可能であった。さらに、潤沢な資金があるゴーモン社のフィヤードなどは容易に古代や歴史ものの映画をスタジオ内で撮影できたのに対し、ジャッセやアトの所属した小さな新会社では、そうした企画は不可能であった。それ故に最大限に生かすべきは、チュニジアの風景であった。チュニジアで撮影された作品のうち、現存する3作品を見てわかるのは、これらがすべて望むか望まないかにかかわらず野外劇として進行する。ここには、その後のジャッセの作品に共通する特徴がある。もっとも彼は、風光明媚な美しい景色という側面では、決して野外をとらえない。つまり、映画の自然主義を標榜するようなパテ社の作品にある、野外場面のトラベローグ的な映像は、決してジャッセの望むものではなかった。映画の自然主義という意味では、例えばアンドレ・アントワヌおよび、カペラニやアンリ・クロースらを含めたアントワヌ派ともいべき映画作家らの一連の自然主義映画には、野外そのものが映画観客にとって魅力的な映像素材になっているという意味で、トラベローグの質を持つと言いうる。それらとジャッセの映画の野外は質的に異なっていることは指摘されねばならない。

アトとジャッセによって撮影されたこれらの映画は、エクレール社によって公開されたわけだが、エキゾチックな魅力を持つこれらの作品は、エクレール社の映画のレパートリーに確かな色どりを与えた。ジャッセはチュニジア滞在中に「海賊モルガン」シリーズの映画をも1本撮影しており、エクレール社を喜ばせた。アトとともにチュニジアからフランスに戻ったジャッセのもとに、エクレールから大変重要な職業上の打診があった。それはエクレールが自社の藝術監督としてジャッセを迎えたいという願ってもない申し出である。1910年に入って、ゴーモン社はルイ・フィヤードのイニシヤティヴで〈美的映画〉のシリーズを開始する。これは歴史的な背景を持った物語を美術的に再現すると

いう藝術映画の試みであり、かつてのパテ社やフィルム・ダール社の試みと同様に映画の社会的ステイタスを向上させる企てとして、注目を浴びていた。アトの設立した子会社に行ってしまったとはいえ、実際にはエクレールと緊密な関係をもって仕事を行っていたジャッセである。エクレール社としても、かつて美術の世界でも仕事をしてきたこの人物に戻ってきてもらって、ゴーモンの作品に対抗できる映画を作ってもらうメリットはあった。ジャッセとしても、チュニジアにおける映画撮影は様々な意味において実験的な試みであり、そこからしか引き出しえないエキゾティシズムに基づいた効果は、新たな発見であったに違いない。だが本来、その美術的センスを生かして演劇の世界で活躍したジャッセがスタジオ内に思う存分の舞台装置を作り上げて俳優の指導を行うことに魅力を感じないはずはなかった。こうして、1910年の秋からジャッセはエクレール社に戻り、製作部門の最高の地位である藝術監督に就任した。パテのフェルディナン・ゼッカ、ゴーモンのルイ・フィヤードに並び、新たにエクレールの藝術監督ヴィクトラン・ジャッセが誕生した。

エクレール社がパテや、とりわけゴーモンの一群の藝術映画を意識しての抜擢であったことは確かであろう。すでにエクレール社は1909年の末に、A.C.A.D.という製作ユニットを作って、いわゆる藝術映画をシリーズ化しようと企てていた。この会社の名称は、Association Cinématographique des Auteurs Dramatiquesの頭文字をつなげたもので、パテの製作ユニットS.C.A.G.L.の模倣であることは明らかだ。かつてのイッポドロームの演出家なら、追真に満ちた歴史的背景を持つ藝術映画を作ってくれるに違いない。その第一弾として、ジャッセは「エロディアド」を映画化した。マスネのオペラにある歴史的な舞台背景は、数多くのエキストラで舞台を埋め尽くすページェント的な側面を持っており、かつて「ヴェルサンジェトリクス」の大ページェントで名声を博したジャッセであるなら、この絢爛たるオペラを見事に映画の場面に移し替ええたであろう。残念ながら、この作品のフィルムは残っていないようだが、<大作藝術映画>と名付けられたこの作品は、パテ、ゴーモンに次いでフランスで三番目に大きな映画会社に成長しつつあったエクレール社が、藝術映画の分野でも一つの大きな方向性を持って今後製作を続けていくというマニフェストにもなりえた。だが皮肉なことに、ジャッセが自らを投入しようとしていたのは、こうした藝術映画の世界ではなかったようだ。エクレール社の藝術監督としてこの会社で製作される全映画の責任者でもあったジャッセはA.C.A.D.のユニットで作られる藝術映画を、当時エクレール社に在籍していたほかの監督たち（アルマン・ニューメやエミール・ショタルら）に任せた。「ニック・カーター」や「ドクター・ファントム」といった連続映画の経験、チュニジアでの野外劇撮影の試みが、ジャッセの映画藝術に対する考えを大きく変貌させたのではないかと思える。換言するなら、ジャッセにとって映画の藝術とは演劇的舞台藝術の模倣ではなくて、むしろアメリカ文化に根付いているようなパルプ・フィクションから持ってこられた、文学性が削除されているような素材を用い

たりアリスティックな舞台藝術へ向かうことになったのである。

1913年以前のフランス映画、とりわけパテ、ゴーモン、エクレールの三大映画会社の劇映画を分析する際に、常に問われるのが、誰が実際に監督したかということである。パテではフェルディナン・ゼッカが初期の劇映画の多くを実際に監督していたが、スカグル(S.C.A.G.L.)のような製作ユニットが加わると、これは基本的にはパテの系列の別会社であるから、たとえばアルベール・カベラニがそうしたユニットで監督の業務に当たる。また、喜劇映画に特化したユニットや、地方に設立されたパテの子会社、あるいはロシア・パテや、ローマのフィルム・ダルテ・イタリアーナのように外国におけるパテ系列の映画会社などでは、独自にそれらの国々の技師が監督を行ったり、場合によってはフランスから技師が派遣されて監督の任に当たった。ヴァンセンヌの撮影所で製作される映画に限っても、すべての作品においてゼッカが何らかの関与をしているはずだが、かといって彼がすべての作品を監督したわけでもなかった。ゴーモンの場合、アリス・ギイがいた頃は大半の作品を彼女自身が監督したはずだが、ルイ・フィヤードが藝術監督になって以降は、フィヤードが多くの映画を監督するにしても、やはりいくつかの作品は様々な監督によって演出された。それではエクレールの場合はどうかというと、ジャッセがどの程度監督の任に当たっているのか、パテやゴーモンの場合以上に見極めが難しい。ジャック・デランドはジャッセのフィルモグラフィにおいて、確実にジャッセによって監督されたことがわかる作品には印をつけている。しかしこれもかなり状況証拠に基づいての判断であるに違いない。例えば、ジャッセの好む俳優が出演している作品は、ジャッセの監督作品と判断されるかもしれない。彼の愛人であったともいわれているジョゼット・アンドリオが出演している作品などは、確かに説得力を持って、ジャッセ監督作品と言いうるかもしれない。

ジャッセの作品として広く知られている作品の中で、それでもなお議論の余地があるように見えるのが、「闇の国にて」である。ジャッセ作品の特徴を見てゆくと、あまりジャッセらしからぬ作品に見えるがゆえに、まずこの作品を検討してみる。典型的なジャッセらしさの仕掛けを持つ「ニック・カーター、白いベッドの秘密」(1911年12月)の次にリリースされたのがこの「闇の国にて」(1912年1月)だ。ニック・カーター以降、パルプ・フィクションの物語世界に浸り、ドクター・ファントムのような新たなキャラクターを作り上げたり、さらなる魅力的なキャラクターを探る中でジゴマのような悪漢に遭遇し、映画によるピカレスク世界を形成し始めたジャッセが、エミール・ゾラの小説「ジェルミナール」から借用した炭鉱労働者の生活を映画にしたのだ。自然主義文学はエクレール社としてはA.C.A.D.のユニットに加えるものとしても、あまりにアクチュアルで現代文学的過ぎるように思える。「闇の国にて」がまずジャッセらしからぬのは、この文学性にある。だが、現在フィルムにつけられているクレジット(いつの時代につけられたのか不明である)によると、この映画はジャッセによって脚本が書かれ、監督され

ている。この映画ができてから1年後、パテ（S.C.A.G.L.のユニット）ではアルペール・カペラニが正真正銘の「ジェルミナル」を大作映画として製作する。カペラニはもちろんアンドレ・アントワヌの弟子であったから、その意味では自然主義演劇から映画界に入った人物である。ゾラの文学を映画化するにふさわしいのはカペラニの方だ。実際彼はすでに「居酒屋」を1909年に映画化している（撮影は1908年の冬）。これに対してジャッセのほうは、自然主義文学はおろか、いかなる文学的なカノンをも映画化する背景を持たない。もちろん、会社の方針として様々な文学が映画の脚本に移され、最終的にスクリーン上に映画の映像として展開するということがごく普通のこととしてありうるから、ジャッセに対するこうした疑いを持つことこそ、偏見に満ちた判断と言えるかもしれない。だが、ジャッセの映画全体に認められるジャッセらしさをこれから考えるうえで、文学的世界の目指すところとは異なった世界をとりあえずは設定してみたい。ニック・カーターのパルプ・フィクションの生む世界とはまさしく、文学、少なくとも20世紀の初めころまでの文学がまっとうに目指していた世界からは外れた、大衆娯楽の感覚的世界のように思われるからである。

それでは、「闇の国にて」の中で何かジャッセ的な特徴があるかどうかという点についてはどうであろうか。自然主義文学という素材がジャッセの関心から乖離しているにせよ、まずこの映画はジャッセの生まれ故郷に近い、ベルギー南部のシャルルロワの炭鉱地域でロケーション撮影がなされている。ジャッセは映画界に入ったばかりの頃、ゴーモン社で映画を企画する際にアリス・ギイに自分の生まれ故郷フメイ村を舞台にした映画を製作するよう提案している。「闇の国にて」が実際にジャッセの監督作品であるならば、シャルルロワにおいて敢えてロケーション撮影を行ったことは、十分理解できる。エピネイ＝シュル＝セヌのエクレール・スタジオで撮影された、室内場面および坑内場面が実際の炭鉱町シャルルロワで撮影された野外場面と、奇妙な結びつきをしている。野外場面はおよそ記録映画のような背景を示しながら、俳優たちの自然な表情をとらえる。それをドキュメンタリー的と言い直していいかどうか、躊躇するところではあるが、ジャッセの映画の野外場面には常にこのような丸裸にされた情景のリアリティーのようなものが存在している。それは一般的に、詩情あふれた野外を背景とするパテの同時代の劇映画よりも、まだ南フランスのピクチャレスクな光景を発見していないこの時期のファイヤードのゴーモン社作品により近い感覚を持つ。また、文学という素材から離れて、舞台演出の面ととらえなおしてみるなら、例えば坑道内の爆発事故の後の、閉所恐怖症的な演出には、ジャッセの典型的な感覚があるということが出来る。坑道内に水が入って、人々に迫ってくるくんだり、ジャッセのパルプ・フィクション的映画のなかでも十分通用するだろう。

ジャッセのもっとも有名な作品は「ジゴマ」と言ってよかろう。まずはこの作品によって、いかなる疑義もさしはさむ余地なくジャッセの特徴をとらえておこう。レオン・サ

ジューの連続小説「ジゴマ」は日刊紙「ル・マタン」の1909年12月7日号から開始され、1910年6月22日号まで掲載された。ほぼ半年間、毎日掲載されたこの新聞小説は、一週間分掲載されると小冊子にまとめられ、Zの文字が赤く塗られたZigomarのタイトルとともに、おどろおどろしい表紙絵を伴って、分冊が毎週キオスクや書店に並べられた。J・フェレンツィ社によって出版されたこの小型の分冊は、毎回128ページと決まっており、1冊20サンチームで売られた。現在では全く忘れられてしまったレオン・サジーという小説家は、いわばフランス版のバルブ・フィクションの作家であり、超人的な犯罪者ジゴマのキャラクターを生み出したこの新聞小説のヒットで当時有名になったが、特段に文学史上に残っている作家では決してない。

「ジゴマ」の映画化という発想を最初を持ったのは、ラファエル・アダムという名前の俳優で、彼は1910年の2月にこの話をエクレール社に持ち込んだ⁶⁴。このラファエル・アダムという人物がエクレール社とレオン・サジーの間に入って「ジゴマ」の映画化権を取得したのか、あるいはエクレールが単独で契約したのか、はっきりしないが、少なくともこれ以降このラファエル・アダムは「ジゴマ」の映画には特に何も関与していないように見える。この映画は、内容面では原作の小説と接触するところがあまりない。つまり、映画はレオン・サジーの創作したジゴマという悪漢を主人公として取り入れただけで、あとは物語の面でレオン・サジーが関与した所はほぼないとみてよからう。つまり、物語進行はジャッセによる創作なのだ。映画化の企画が持ち上がってから1年半以上経過して、この異様な映画「ジゴマ」は1911年9月14日にパリの映画館で封切られた。レオン・サジーの物語を無視して、ジャッセによって語られた物語の進行をまずざっと確認しておこう。

(第1巻) 最近パリで起こっている奇妙な窃盗事件に関する資料を、探偵のポーラン・ブロケは見ている。この一連の窃盗事件で奇妙なのはZと書かれたカードが窃盗の現場に残されていることだ。ポーラン探偵がちよっと席を外したすきに、先ほどまで彼が見ていた資料が消えてなくなっている。そしてそこにはZの文字が記されていた。ある時、道で若い娘が中年の男に誘惑されているところに出くわしたポーランは、彼女を助ける。男は逃げるが、Zの文字が記されているカードを落としていった。

この娘はお針子のリリで、ジゴマは彼女を誘拐する指令を出す。ジゴマの一味はリリを誘拐し、聖マグロワール教会の地下にあるアジトに監禁する。彫刻に化けたポーランはリリを救おうとするが、逆にジゴマの罠にかかってしまう。どうにか罠から逃れたポーランは、馬でジゴマを追跡するが、捕えてみるとそれはジゴマではなく彼の手下であった。

(第2巻) ジゴマが夜な夜な変装してレストランに行くという内部情報を得たポーランは、このレストランでジゴマを捕らえようとするが、逃げられてしまう。ポーランから逃れて列車に乗り込んだジゴマは、列車の乗客たちから金品を奪う。ポーランはス

イス・アルプスの村グリンデルワルトにあるホテルで大規模な盗難事件が起きたという新聞記事を見て、これがジゴマ一味による犯罪であると考え、スイスに向かう。ポーランは山の絶壁でジゴマを捕まえようとするが、またしても逃げられてしまう。(第3巻) ムーラン・ルージュで舞踏会が開かれることになる。見事な真珠の首飾りをつけたダンサーのエスメーが踊りを披露する。ジゴマは真珠の首飾りを奪おうとして、火を放つ。ポーランは閉じ込められていた部屋から脱出し、リリを救出する。警察とポーランはジゴマを追うが、ジゴマはダイナマイトを使って地下室を破壊する。ポーランはまたしてもジゴマに逃げられてしまう。

ジャッセがレオン・サジーの原作小説のストーリーを追うことに関心がなかった理由はほぼ明らかである。ジャッセはそもそもこの映画に小説的なストーリー性をもたらすことを拒んだのだ。探偵ポーラン・プロケとジゴマの対決のシチュエーションが用意されると、次に来るのは対決そのものなのだ。そこには登場人物の心理などは微塵もない。登場人物の行動の動機付けも大して必要とされない。ただただ、対決とアクションがある。「ジゴマ」はそのような、前例のない構成の映画である⁹⁹。自分の小説が映画によってゆがめられたとしてサジーによって訴訟問題にまで発展したのも当然であろう。もっともサジーはこの映画の大ヒットによって作家としての名前が売れたし、そもそも契約には原作小説のストーリーを改変してはならぬなどという条項はなかったのだから、エクレル社はこの訴訟沙汰を大して深刻には受けとめなかったように見える。

ジャッセによるこうしたストーリーの極小化は、この映画そのものの意味的世界というより、この映画を見る観客の側の受け止め方に大きな影響を及ぼす。映画雑誌などに記載されたストーリーを読まない限り、いや、ストーリーを読んだとしても、観客の映画体験の中で「ジゴマ」は強度の物語性を構成してくれないということだ。弱度の物語性は確かに存在するだろう。だが、物語映画を見に行く観客は、通常はおおむね映画映像が展開させる〈お話〉に焦点を定め、その意味的世界の体験によって満足を得るのではなかったか。ジャッセは弱度の物語性によって、物語映画の体験そのものを「ジゴマ」によって変質させようとしたかに見える。こうした体験は例えばクラシック・バレエを鑑賞する時に時として起こりうる。バレエのような、ストーリーを語ることを一義的な目標にしているわけではない芸術においては、弱度の物語性があれば、むしろ十分なのではないか。ストーリーは事前に読んでおくか、事後的にプログラム冊子で確認すればいいのである。その程度の物語の読み取りだけでよいというのは、踊りそのものが美的対象の大部分を構成しているからに他ならない。かつて大ページントを演出することによって、演出家としての地位を確立したジャッセにとって、映画における物語性が絶対的である必要はなかったのだろう。エクレル社の藝術監督に就任して、「ジゴマ」によってジャッセはこうした独自の映画の美学を打ち立てることになった。

ジャッセは当時映画のレプラントと呼ばれた。それほどに照明による画面の明暗法に凝っていた。「ジゴマ」ではバレエ・ダンサー、エスメーによる踊り場面の、暗闇の中にポイント照明を施した照明手法は、1911年という時代を考えて見るならば、驚異的である。このような照明は、例えば数年後にイタリアのジョヴァンニ・パストローネらによって活用されることになるだろう。しかし我々にとって重要なのは、こうした照明手法（照明技法というより、やはり照明手法だ）が、例えば夜の場面や、暗がりの場面といった意味的な生産物としてではなく、徹頭徹尾藝術的気分の創出のために使われているということだ。非常に似た照明手法は「ジゴマ第2部ニック・カーター対ジゴマ」の阿片窟の夢の場面でも用いられている。このエスメーのバレエが含まれるムーラン・ルージュの仮装パーティーのシークエンスでは、仮装した人々の行列が見られるが、これも、かつてページントの演出家であったジャッセらしいアトラクションだ。こうした行列は、しばしばパレード的に機能し、映画空間に奥行きを与えてくれる。初期の映画では映画スクリーンの空間的特性は、演劇の舞台とのアナロジーによって成り立っていた。すなわち画面の右と左、劇場の舞台の上手と下手という両端が、スクリーンの映像面のオン（現前）とオフ（不在）の境界線であった。こうした映像の空間の平面的な特性は1911年という時代を考えるなら、とりわけパテ社の映画で顕著だった。アルベール・カペラニはこうした特性下での空間を広げるためにしばしば俳優を右もしくは左に歩かせ、カメラはそれに伴ってパン移動を行なった。ゴーモン社では映像の空間の平面的な特性は、舞台装置を奥にまで広げることで、新たな深度を獲得していた。だが、舞台装置によって作られるこうした深度は、しばしば室内空間の常に類似した家具調度品の位置関係という様相を呈することになる。そうした様相のブルジョワの邸宅の室内のデザインが、ゴーモンの言われればその通りで、ゴーモン映画の室内という記号のようなものですらありえた。

これにたいしてエクレール社のジャッセはどうかであったかという、彼は舞台の正面の中央に穴をあけた。すなわち、スクリーンの映像面はもはや奥行きの限られた平面ではなくなった。「ジゴマ」において、聖マグロワール教会に入ってゆくジゴマー味の行列場面は、ジャッセの映画の空間がどのように構成されているかを知るための良い事例である。この悪人たちのパレードにおいて、行列は中央の奥から教会の入口へ、すなわち手前まで進んできて、次に蛇行して教会の内部へと進んでゆく。それは直線的なパレードではなく、途中で折れ、方向を変えるパレードだ。こうして映像の右と左という二元的な空間とは全く異なった映画の平面上の空間が生み出される。もちろん同時期、あるいはもう少し以前のイタリア映画では、部屋の中央にはカーテンがついていて、新たな空間を示すためにそのカーテンが開かれて、その奥の空間が示されることは頻繁に見られた。同時期のデンマーク映画でも舞台構成上、すでに手前と奥の部屋が一続きに示されるような光景もよく見られた。だがジャッセは単にカーテンや舞台装置といった仕掛けに頼るだけではなく、行進、パレードの不意な方向転換によって一つのテイクで、連続した不在の空間を現出さ

せている。

「ジゴマ」が示した弱度の物語性は、「自動車強盗団」（1912年）ではより明確に示される。これは1911年末から1912年にかけてフランスで起きたアナーキスト集団〈ポノ一味〉による、自動車をういた一連の乱暴な犯罪を描いた作品で、実話に基づいているという意味ではドキュ・ドラマのような性格の作品だが、そのドラマの部分が弱度の物語性によって薄められ、まるでドキュメンタリーそのもののような構成にすらなっている。この事件はその大胆な手口、きわめて暴力的な行為によってフランス中を震撼させ、犯行現場は写真撮影され、また犯行の手口は絵に描かれ図解された。ジャッセはこうした写真や絵に基づき、首謀者ジュール・ボノの名前にちなんで名づけられた〈ポノ一味〉の犯罪を驚くべき迫力をもって再現する。次から次へ様々な場所で自動車を使って犯行を繰り返す犯罪の行為それ自体がスペクタクルとなったこの作品は、「ジゴマ」の中でかろうじて各エピソードをつなぎとめていた弱度の物語性の線分すら取り去ってしまい、犯罪の場面があたかも順を追ってドキュメンタリー的に記録されているかのようだ。これがロバート・フラハティーの「ナヌーク」より10年も前の作品であることは、明記されるべきである。こうした、犯罪行為の繰り返しはジャッセの作品の中心となり、物語性に左右されないスペクタクルになった。表向きはガストン・ルルーの小説を原作としていながら、実際上はたいしてストーリーを語ることのない、「バラオー」のような異様な映画でも、主人公の類猿人はひたすら各場面で人間を襲う。「ジゴマ」で舞台がフランスからスイスアルプスに移るように、この作品でもバラオーの超人的な行動範囲の移り変わりに応じて、舞台はフランスからスイスへと移動する。

無論ジャッセは彼の作品から物語性を全く消し去ったわけではない。アクションのスペクタクルの連続だけからなる商業映画は限られている。商業映画はまずもって売れねばならないから、観客が喜ぶ物語性は排除するわけにはゆかない。例えば、近年シネマテーク・フランセーズが復元したジャッセの末期作品「地獄谷」（1913年）などは、波乱万丈の運命が展開するフランス文学の伝統的ピカレスク・ロマンの話を展開してゆく。まさに10年後にロシアからフランスに亡命したアレクサンドル・ヴォルコフがフランスで作った傑作連続映画「秘密の家」（1923年）の物語そのままに、側近に裏切られ、無実の罪を着せられ服役する伯爵の脱獄・復讐譚である。現在残っている映像はオリジナルの半分にも満たないが、主人公の伯爵が、自分の財産の一部を鞆に入れ、保全のために地獄谷の中にそれを隠す場面の岩山、伯爵が穴を掘って坑道を伝って脱出する絵に描いたようなプリミティヴな場面等、同時期のパテやゴーモンの同種の映画と見比べてもジャッセの独自な混合様式ーリアリズムとプリミティヴィズムの混合ーが確認できる。

リアリズムとプリミティヴィズムと言ったが、その混合様式がなぜ特異なものであり、ジャッセの様式と言えるのであろうか。ジャッセにおいては映画のリアリスト的側面は内容においても映像の形式においても、例えば「闇の国にて」の中で見る事ができた。「闇

の国にて」が自然主義文学に依拠していることから、現実生活の露わな断面図を捕らえたという意味において、パルプ・フィクションに傾倒していたジャッセらしからぬその素材について我々は指摘した。だが我々は「ジゴマ」を含む様々な場所で、ジャッセの映画の思いもかけぬリアリストの側面を見ることになるのである。「自動車強盗団」は事件が起きた現場でロケーション撮影が行われた。その意味でこれはドキュ・ドラマのドラマの部分に欠けた、半ばドキュメンタリーのような性格を持つ映画となった。そしてまた我々は、この時期の映画に、映画の内容がファンタスティックであればあるほど、ある種のリアリストの側面が映像において露わになることを知っている。ファイヤードの「ファントマ」の映像を思い出すといい。あの映画にさしはさまれた、さほど長いとは言えないパリの街の中の情景に、われわれは驚くほどのリアリティーを感じるのである。あの街中で、ファントマのような空想的な悪人が多くの通行人の中を歩いていることなど、誰が想像しようだろうか。だが「ファントマ」よりも早い時期に、ジャッセは「ジゴマ」の中で同じようなリアリスト的光景を観客に感じさせた。「ジゴマ」も含むジャッセの映画のなかで、マルセーユという港町がなんとリアルに捉えられていることだろう。「ジゴマ」や「バラオー」の中のスイスの地方の風景は紀行映画から剥ぎ取られてきたかのようだ。紀行映画のリアリティーの中に劇性を統合しようとしたのは、ルイ・ドゥリュックであるが、それはジャッセよりも10年後のことである。

また、ジャッセの映画のなかの書き割りの舞台装置は、典型的なプリミティヴな時代の映画の視覚的特徴の一つを反映している。ジョルジュ・メリエスにおいては魅力的であった、こうしたトロンプ・ルイユが、たとえば1907年のエドウィン・S・ポーターの映画では断罪される。ポーターはこの時代になってもいまだプリミティヴな映画の痕跡である背景面を使っている、といった非難である。ジャッセは1911年の「ジゴマ」でも、あるいは1913年の「地獄谷」でもそれを堂々と使う。それは誰にも非難されないどころか、美術家としてのジャッセ、映画のレンブラントとしてのジャッセの作品の藝術性の証とすら考えられる。

ジャッセの最後のヒット作は「プロテア」であった。この作品の大ヒットによって、エクレール社はその後、これをシリーズ化し、第5編まで製作したが、ジャッセの急死によって、企画立案者のジャッセ自身が監督したのは第1篇のみにとどまった。ジゴマやトム・バトラー（「悪魔バトラ」の主人公）は悪を代表していたが、後のファイヤードのようにファントマやバラバスといった悪の権化を主人公にした映画への反省としてジュデックスが生まれ出され、映画の主人公が正義を求める方向付けがなされたのとは異なり、ジャッセの場合はニック・カーターやドクター・ファントムのような正義は初めから主人公として登場していた。プロテアは悪の主人公に対する反省として出来上がった正義の主人公ではなく、正義（というか、国家の利益）のために活動するのが男ではなく女であるというところに特徴がある。すでにドイツ映画では1911年以来アスタ・ニールセンの映

画シリーズが女が中心になる映画を生産し続けていた。ジャッセにとってのディーバであるジョゼット・アンドリオが、男性ヒーローと同等、あるいはそれ以上の活躍をするのが「プロテア」の主題である。ジャッセにとっては、アスタ・ニールセンのような、いわゆる〈映画的〉な演技をする女優は必要とされない。必要だったのは、アスリートであり、アクロバティックな演技ができる女優であった。そこでは、アスタ・ニールセンのような内面性は必要とされない。むしろヒロインは何を考えているのかよくわからない、無表情な女優であることが求められた。それはもちろん、弱度の物語性に直結する。「プロテア」に至って、ジャッセはジョルジュ・メリエス的なプリミティヴィズムへの遡及を示していると言ってもよいかも。リュシアン・バタイユ演ずるプロテアの従者は、トリック撮影によって変幻自在な怪人になる。14年後に同じリュシアン・バタイユはジェルメース・デュラック監督、アントナン・アルトー脚本の映画「貝殻と僧侶」(1927年)の僧侶役になって、かつてのプロテアの従者の面目を保つのである。いわばジャッセの映画「プロテア」は、早すぎたシュルレアリスム映画の様相すら身に纏うことになるのだ。もはやジョルジュ・メリエスの存在など忘れ去られていた1913年に、ジャッセがメリエスの驚異的なプリミティヴィズムに遡及すると言及することは恣意的であるのだろうか。いや決してそうではない。ここには明確に、ジャッセによるメリエスへの言及、そして14年後のシュルレアリスム映画への予言がある。それを確証するためにはジャッセが映画史に対して、ある種学術的にアプローチしていた事実を見逃してはならない。

われわれは、ジャッセの多面的な仕事の領域を見てきた。彼は美術の世界で彫刻家であり、画家であり、デザイナーでもあった。演劇の世界に入って彼は俳優のコスチュームや舞台美術の仕事をし、さらに舞台用の脚本を書き、舞台演出家にもなった。そして映画界に監督として招かれ、20世紀初頭のフランスにおける多様な映画会社で仕事をしてきて、最終的にはエクレール社の全映画に対して責任を持つ藝術監督に就任した。そうした中でジャッセの名前を後世にまでとどめた彼のもう一つの仕事があった。映画史家としての仕事である。映画雑誌「シネ＝ジュルナル」の1911年10月21日号から11月25日号にかけて、ジャッセは「映画における演出の研究」と題する論文を連載した⁶⁹。長い間忘れられていたこの論文を、新たな世代の映画研究者たちに知らしめたのは、マルセル・ラビエールの功績であろう。彼は歴史的に重要な映画に関する書き物をまとめた「映画のアンソロジー」という書物を1946年に上梓した⁶⁹。この本の中でラビエールはジャッセの1911年に連載された論文の全文を掲載した。ラビエールは導入文の中でジャッセをリアリストとして捉え、ジャッセが監督した作品として、「エロディアード」「闇の国にて」「ジゴマ」「プロテア」の題名を挙げている。これは見過ごされそうだが、非常に重要な列挙である。1946年にこれらの映画がヴィクトラン・ジャッセという監督によって作られたことを覚えている人々がどれだけいただろう。ジャッセの名前は彼が1913年に急死した後、ジャッセと生前に仕事をした幾人かの人たちによってごくまれに語られた以外は、僅かな映画史の

書物の中での言及は別にして、長い間闇の中に沈んでいたのである³⁸。日本映画史で非常に重要な役割を演じた「ジゴマ」は戦前期の日本で、ヴィクトラン・ジャッセという名の監督によって作られたと記されたことは皆無であった。おそらく1962年に日仏交換映画祭が東京の国立近代美術館（当時）で開かれ、日本に残っていた再編集された「ジゴマ」のプリントが上映されたときに、プログラム冊子にジャッセの名前が記載されたのだが、ジャッセの名前が「ジゴマ」という映画と結びつけられたのは、日本ではこれが初めてではなかったかと思う。それほどにも長い間、ジャッセという監督は映画史の記述の中では不在であった。

飯島正は「前衛映画理論と前衛芸術」（1970年刊）のなかで、マルセル・ラピエールによって全文再録されたテキストを用い、ジャッセのこの論文を比較的詳細に紹介している³⁹。また、リチャード・エイベルは1988年に出版されたアンソロジー「フランス映画理論と批評1907-1939」のなかで、マルセル・ラピエールに倣って、このジャッセのテキストの英訳を掲載した（ただしフィルム・ダールとヴァイタグラフに関する箇所のみ）⁴⁰。ここに至って、ジャッセは非常に初期の映画史家という面も持っていたことが分かった。この論文は1911年までの映画史の簡潔な要約になっている。現在多くの資料を所有する我々だからそのように理解できるのであるが、一体ジャッセはこれらの歴史的事実をどこで知りえたのであろうか。この論文が掲載された「シネ＝ジュルナル」誌を遡っても、1908年までしかたどり着けないし、それ以前の「フォノ＝シネ＝ガゼット」誌のような雑誌は、映画だけを専門に報道したわけではなかったもので、ジャッセが映画史をまとめるうえで、それほど参考にしたようには見えない。ジャッセは一切自分がどのような資料を用いてこの文章を書いたかについて触れてはいない。無論映画の発明史や装置の歴史に関しては、1911年という時点を見てもすでに過去にいくつかの優れた書物が刊行されている。だが、ジャッセのこの映画史は発明史や装置の歴史ではなく、そのものずばり映画藝術の歴史なのだ。一体ジャッセはいつから映画を藝術史を構成する対象として見ていたのであろうか。ジョルジュ・メリエスがいまだ現役で映画の製作を行っていた1911年にジャッセは自らも直接にかかわっている映画製作について、その歴史的パースペクティヴを提示し映画藝術の自立性を確信をもって主張したのである。

「プロテア」を仕上げた後、虚栄心の強い妻の願望を満たすために夫がインドの彫像がつけている首飾りを奪うが、そのために呪われるという不思議な物語を語る「カリの首飾り」をジャッセは作る。彫像およびその生まれ変わりを演ずるのはジョゼット・アンドリオ、夫の役はシャルル・クロースが演じる。完璧なジャッセ映画のキャスティングだ。ニック・カーターやジゴマ以来のジャッセ映画のなかにある罫がここでも見事に使用される。だが、この作品がジャッセの最後の作品となった。1913年4月、ジャッセはジュール・ヴェルヌ原作の「グラント船長の子供たち」を撮影するためにコート・ダジュールに

向かった。だが撮影が開始されるとまもなくして、ジャッセの体調が悪化し、彼はパリに戻って病院に入院した。「グラント船長の子供たち」はエミール・ショタルあるいはモーリス・トゥルヌールの両者もしくはどちらかによって完成された。現存するこの作品を見ても、ジャッセ的な手法は見当たらず、ジャッセが手掛けた箇所は初めからほとんどなかったか、あるいは事後的に削除されたのかもしれない。ジャッセは手術を受けたが、同年6月22日に死亡した。

ジャッセの映画史論文は、アメリカ映画における俳優の演技の特徴に言及し始めたところで中断してしまい、未完のままになっている。ジャッセにとってのアメリカ映画はヴァイタグラフ社の映画だ。ヴァイタグラフは早くからパリに事務所を開設し、自社の映画のフランスおよび他のヨーロッパ諸国への売り込みに熱心であった。これに対して、グリフィスの在籍したバイオグラフのほうは、必ずしも熱心に自社作品を国外に売り込もうとはしていなかった。ジャッセがグリフィス作品を多く見ることができていたなら、映画の物語性にもっと注目したことであろう。ヴァイタグラフ社のほうはフランスにおいて、物語性というより、俳優が画面上に占める大きさといった、映像面の特性によって注目された。必然的にジャッセはフランスの俳優とアメリカの俳優の特徴的な差異に気づいたのである。フランス映画はどのように変貌すればよいのか、そうした問いに対するマニフェストのような論文をジャッセは書きたかったのだろう。

最後にこの論文の初めの問いに戻ろう。それはジャッセを映画のヒストリオグラフィーにおいていかに位置づけるかという問いであった。ジャッセを類比的な用語として映画作家として書き記していくことは可能であろうが、歴史記述上の誤解を生まないためにも、藝術家としてのステイタスで、彼の活動を追ってゆく方が我々の比較映画史のプロジェクトにおいては重要であるように考える。ジャッセの映画監督としての活動期は、ほぼグリフィスのバイオグラフ期と重なる。ジャッセの方が若干早く映画の監督としての活動を開始するが、1913年の春にジャッセの映画が終了することを考えるなら、それはグリフィスのバイオグラフの最後の時期に相当する。グリフィスは確かに映画作家として位置づけられる。なぜならグリフィスにとって、物語を語ることは一義的な問題であったからだ。語りのための統語論的観点、グリフィスの映画を評価する上での中心となる。そしてそうした観点はそれ以降の映画史が向かう＜ドミナントな映画史＞に直結している。それは映画史が作家主義的に語られるということの意味する。無論これ以降の映画史の語り方が、作家主義的なものだけではないことは当然である。ここでは映画が監督の名前の冠によって消費される時に、多くの場合その冠は統語論上の諸特徴によって対比されていくことになるのだから。

これに対して、ジャッセはグリフィス以前の初期の映画に所属する監督として、その諸作品はいわゆる＜アトラクションの映画＞として並べられうるものなのだろうか。「ジゴ

マ」や「プロテア」のスマートなエピソード連鎖、「自動車強盗団」の暴力的ともいえるエピソード連鎖、「闇の国にて」の露わな表象を開示するある種のリアリズム、これらはいわゆる〈アトラクションの映画〉に所属するものなのだろうか。ジャッセは美術界、演劇界から映画界に移ってきた人物として、自らのキャリアをトータルに藝術家として生きた人物ではなかったか。「シネ＝ジュルナル」に掲載された映画史論文は、彼が映画藝術に常に意識的であったことを証言するものである。ジャッセがグリフィス以前にも、グリフィス以降にも所属しないのだとしたら、比較映画史のヒストリオグラフィーとコンテクストにおいて、われわれは新たなパラダイムによって彼を映画藝術家として捉えなおす必要があるのではないか。

(付記) 2022年ポーロニアの「復元映画祭」Il cinema ritrovatoで、ジャッセの映画の特集上映を行うことができた。特集上映の企画者として、映画祭のカタログには短いテキストを寄稿できたが、本来はこの特集上映の前後にはある程度の長さのジャッセ論を発表するべきだと感じていた。だいぶ遅い発表にはなったが、ジャッセを今後の映画史においてどのように捉えていくべきかの方向を私なりに記したのが本論文である。

- 注(1) Jacques Deslandes: Victorin-Hippolyte Jasset 1862-1913, L'Avant-Scène, supplément Anthologie, nr. 85 (1975)
- (2) Francis Lacassin: Victorin Jasset, maître conteur du grand péril, in Lacassin: Pour une contre-histoire du cinéma (Institut Lumière / Actes sud, 1994) pp. 99-125
- (3) Françoise Ménagé: Victorin-Hippolyte Jasset, in Ardenne Wallonne, Hors-série (mai 2013)
- (4) このフィルムは中間字幕が英語になっているため、イギリス公開プリントであろう。私が入手した時点ですでに、ある部分のエマルジョンに深刻な溶けの兆候が見えていた。そのため、早稲田大学演劇博物館の21世紀COEの予算を使って、この可燃性ポジプリントの不燃性デュープ・ネガフィルムを作った。このネガフィルムは現在、演劇博物館のフィルムコレクションとして保管されている。私はこの35ミリデュープネガから16ミリのポジプリントを作り、これを上映用のプリントとして、過去に2回、ポーロニアの復元映画祭にて上映した。諸外国の映画アーカイブにもこの作品は保存されていないため、これはジャッセ作品研究のための貴重な資料になる。ただし、オリジナルの35ミリ可燃性ポジフィルムはデュープネガを作った後、かなり危険な状態になっていたため、残念ながら廃棄処分とした。ギリギリの状況でデュープネガを作ることができ、21世紀COEのプロジェクトには大変感謝する。このプロジェクトのおかげでジャッセの作品は一つ救われたのだ。
- (5) デランドはマリーがジョゼフより3歳年上であったと書いているが、ここではプランソン家の資料を参照しているように見える、より新しいメナジェの記述に従った。
- (6) V.-H. Jasset, in Film-Revue (nr. 29, 27 juin, 1913)
- (7) パリ・コミューンの議員に選出された画家のギュスターヴ・クールベは、美術品が破壊されるのを恐れて、ダルーをルーブル美術館の臨時副管理者に任命した。1871年5月、家族とともにダルーは監視を行うためにルーブル美術館に居住するが、まもなくコミューン派として迫害を受けたために、イギリスに亡命した。彼は1879年までロンドンで亡命生活を送る。1880年パリのレピュブリック広場に共和国の記念碑を設置するための美術家コンペティションが行われ、その制作者に選出されたダルーは20年かけてナシオン広場の共和国凱旋門を完成させた。これはダルー

- の代表作となった。Cf: Amélie Simier, Marine Kisiel, *Jules Dalou : le sculpteur de la République*, Paris, Éditions Paris Musées, 2013
- (8) V.-H. Jasset, in *Film-Revue*. op.cit.
 - (9) Ibid.
 - (10) Jacques Deslandes, op.cit.p. 245
 - (11) Jacques Deslandes, ibid.
 - (12) *L'Intransigeant*, 16 mai 1900
 - (13) *Le Figaro*, 13 mai 1900
 - (14) Vercingétorix とは、カエサルによるガリア侵略に対して果敢に戦ったケルト人の英雄であり、日本語ではラテン読みで「ヴェルキンゲトリクス」と表記されることが一般的だが、ここではあえてフランス読み「ヴェルサンジェトリクス」で統一する。
 - (15) *Le Théâtre*, nr. 42, septembre II, 1900
 - (16) *Gil Blas*, 14 mai 1900
 - (17) *Le Théâtre*, op.cit., p. 14
 - (18) Jacques Deslandes, op.cit., pp. 245-246
 - (19) *Le Théâtre*, op.cit., p. 14
 - (20) イッポドロームはその後映画と縁が深かった。1907 年になるとここでは映画の上映も行われるようになり、さらにその後レオン・ゴーモンがここを買い取り豪華な映画館として改造し、ゴーモン・パラスとして開館したことはよく知られている。
 - (21) *La Lanterne*, 26 décembre 1901
 - (22) Jacques Deslandes, op.cit., p. 246
 - (23) Deslandes, op.cit., p. 247
 - (24) *Débuts du cinéma. Les Souvenir de M.Hatot.*, La Cinémathèque française., Lundi 15 mars 1948., corrigé par M.Hatot et Musidora, 20 janvier 1949
 - (25) RH, Protéa, Pathé: Cinémathèque - recherches historiques - samedi 24 janvier 1948, p. 5
 - (26) Ibid.
 - (27) Alice Guy: *Autobiographie d'une pionnière du cinéma* (Paris, 1976) p. 81
 - (28) *Débuts du cinéma. Les Souvenir de M. Hatot.*, op.cit., p. 10
 - (29) Jacques Deslandes: op.cit., p. 249
 - (30) Société générale des cinématographes et films Eclipse 1907-8, p. 110
 - (31) パルナランド社とエクレール社の設立の詳細に関しては次の論文を参照のこと。Laurent Mannoni: *Naissance et vie de la société*, in *Eclair 1907-1918*, 1895 nr. 12 (Paris, 1992) pp. 9-51
 - (32) Deslandes:op.cit., pp. 257-258
 - (33) *Making a Sensational- Film A Lesson from Paris.*,in *The Kinematograph and Lantern Weekly*, Aug. 5. 1909, p. 599
 - (34) Cf *The Kinematograph and Lantern Weekly*, (Feb. 24, 1910) p. 857, (Mar. 3, 1910) p. 917
 - (35) 1920 年代の中盤から日本映画においてはやり出す剣劇映画のジャンルにおいては非常に頻繁にストーリーからの必然性を欠いたようなチャンバラ場面が挿入されるが、これはかつて日本の映画ファンを熱狂させた「ジゴマ」の特異な構成の、日本映画に刻まれた残滓と言えるかもしれない。
 - (36) V. Jasset: *Etude sur la Mise en scène en Cinématographie.*, Ciné-Journal, du 21 octobre au 25 novembre 1911.
 - (37) Marcel Lapiere (ed): *Anthologie du Cinéma* (Paris, 1946)
 - (38) フランスで最初に出版された本格的な映画史の研究書であるミシェル・コワサックの「映画史」

(1925年刊)において、ジャッセの名前はわずか1か所に記載されているにすぎない。

Cf. G.-Michel Coissac: Histoire du Cinématographe (Paris, 1925) p. 503

一方、マルセル・ラピエールはジャッセの映画藝術を評価した、おそらくもっとも初期の映画史家の一人であった。

Cf. Marcel Lapierre: Les Cent visages du cinéma (Paris, 1948) p. 107

39) 飯島正「前衛映画理論と前衛芸術」(白水社、1970年) 95-103 ページ

40) Richard Abel (ed): French Film Theory and Criticism 1907-1939 (Princeton, 1988) pp. 55-58