

# ロメール監督『グレースと公爵』における現在性と「動き」

——眼差し、精神／道徳的選択、身振りと絵画に注目して——

小河原あや

## 序

仏ヌーヴェルヴァーグの一人エリック・ロメール監督 (Eric Rohmer, 1920-2010) の映画『グレースと公爵』 (*L'Anglaise et le Duc*, 2001) は、フランス革命下のパリを舞台とする。その主人公はイギリス人女性グレース・エリオットという実在の人物である (Grace Dalrymple Elliott, 1760-1823)。彼女はスコットランドの旧家に生まれ、サー・ジョン・エリオットと結婚するも別れ、英ジョージ四世の愛人として一女をもうけた後、仏オルレアン公爵 (Louis Philippe Joseph d'Orléans, 1747-1793) の恋人となってパリに移住した。公爵とは後に別れても友情で結ばれ、革命中もパリに留まることとなる。本作は、彼女の手記 *Journal de ma vie durant la Révolution française* (『フランス革命下のわが人生の記録』、1859) を原作とするものである。

『グレースと公爵』にまつわる従来の議論には、大きく二つの傾向がある。一つは王党派エリオットの観点から革命描写を取り上げたものであり、この描写は左派の批評家からは攻撃され、右派からは賞賛された (de Baecque & Herpe 2014: 443-446, 英訳 2016: 501-504)。また一つは、背景を絵画にして俳優の演技と CG 合成するという演出に関するものである。この演出はロメールが映画批評家アンドレ・バザンから継承した「写真映像の存在論」に抵触するのではないかという疑問から始まる論 (梅本 2002; de Courville 2007) や、歴史表象の「真正性」を問題化する論がある (Carlson 2014)。なるほど民衆の殺戮行為を描いた場面や、あからさまな合成の演出は、多くの作品でロケーション撮影に

よって現代の若者達の日常と恋愛を描いてきたロメール作品としては、驚くべき特徴である。

しかしそれ以上に、この映画の中心は、深い愛で結ばれたグレースとオルレアン公の関係ではないだろうか。というのも、本作の原題は『イギリス人女性と公爵』の意であり、それぞれ特異な立場にある二人——フランス革命を経験するイギリス人女性と、革命の中心にいるフランス人公爵——の関係が明示されている。ジェイコブ・リーの指摘通り、基本的に本作は原作に忠実に出来事を描いていくが、公爵によるグレース最後の訪問場面の演出や、原作では公爵処刑後も続く内容の省略を勘案すれば、映画化の第一の目的は二人の関係描写にある (Leigh 2012: 222)。さらにリーは指摘していないものの、原作ではグレースが裁判所に連行される際に或る夫人を隠匿しているという劇的な事件があるが、映画では省略され、代わりに、グレースと公爵の悲しみと愛情の滲む最後のやり取りや、裁判所から戻ったグレースが公爵逮捕を聞いて激しく動揺する様子が膨らませられている。それによって、大きな歴史のうねりを概観するだけでは目に止まらない「深い友愛 (une profonde amitié) で結ばれた」(映画 00:01:46-00:01:47) 二人の革命下での生き様と繊細な心の交流に、映画的な仕方で、焦点を当てていると考えられるのである。

そこで本稿は、まず1でエリオットの原作に関するロメールの発言を参照し、たとえ絵画の背景を用いた歴史映画である本作がロメール「後期の実験」(Leigh 2012: 221) だとしても、他のロメール作品と同様に人物の「眼差し」、ひいては「精神／道徳的な (moral)」在り様から構想されている (小河原 2013, 2015a, 2015b 参照) ことを明らかにする。続く2と3ではその構想を具体的に分析するべく、グレースと公爵各々の演出に注目しながら諸場面を辿り、二人の「精神／道徳的な」態度——革命下でいかに生きていくかを決定するグレースと迷える公爵——と、特に公爵に見られるロメール映画独特の身振りに注目する。そうしてその身振りの現在性を考察するところから、4では、公爵の肖像画や本作全体における絵画の使用を検討し、静止画から逆照射される映画的な動き、ひいては現在性を論じる。

## 1. 「眼差し」と「精神／道徳的な」在り様

### 1-1. 映画の基盤としての小説

ロメールは本作公開時に再版された原作に序文を寄せている。そこには、映画とは何かそして人生とは何かという問いから映画に関わり始めたヌーヴェルヴァーグ (de Baecque 2003, 小河原 2015b 参照) の一員である彼の映画観が垣間見られる。何より著者エリオットの「眼差し (regard)」が称賛され、その「眼差し」ゆえに「小説的な質 (qualité romanesque) が際立った」といって (Rohmer 2001a: 5, 邦訳 2002: 5<sup>(1)</sup>)、その「小説的な質」が映画一般に敷衍され説明されていく。

(……) 映画化の演出とは、たとえ新聞記事を題材にしたものであっても、必ずや小説 (un roman) に基づくものである。映画化にあたる者の第一の務めとは、その小説が前もって存在していない場合はそれをまず作り出すこと、前もって存在している場合にはそれを尊重することである。今回の場合は後者であった。(Rohmer 2001a: 6, 邦訳 2002: 7)

映画が小説に立脚しているという信念は、ロメールのフィルモグラフィーからも確認できる。そこには、アマチュア時代の短編「クロイツェル・ソナタ」(*La Sonate à Kreutzer*, 1956) から、遺作『我が至上の愛』(*Les Amours d'Astrée et de Céladon*, 2007) に至るまで、原作小説を忠実に再現した作品があり、小説をそのままシナリオとして使用した『O侯爵夫人』(*Die Marquise von O...*, 1976) や、役者が原作小説の地の文(「……と彼は言った」)まで台詞の一部として読み上げる『聖杯伝説』(*Perceval le Gallois*, 1978) といった試みもある。ロメールは映画作りに際して、「前もって存在している場合にはそれ [小説] を尊重すること」という考えを実行してきたのである。

さらにロメールは、既存の原作がない場合には、自ら小説を執筆した上でシナリオにしており、「全ての彼の映画は、一作品 (*Faux Semblants*) を除いて、先行する文学作品の翻案だ」(de la Bretèque 2013: 53) とされるほどである<sup>(2)</sup>。ドキュメンタリー作品でも、短編「ナジャのバリ」(*Nadja à Paris*, 1964) やテレビ用短編「モンフォコンの農夫」(*Fermière à Montfaucon*, 1967) 等、中

心的登場人物が一人称のテキストを淡々と画面外から読む形式が採られており、そのテキストは原作小説と見なされ得るものである。このようにロメールは、「映画化の演出とは、たとえ新聞記事を題材にしたものであっても、必ずや小説に基づくものである」という考えに忠実に作品を作っている。

## 1-2. シナリオ的な「眼差し」

では、原作のいかなる点が「小説的」であるのか。それは、ロメールの讃えるエリオットの「眼差し」である。

(……) われわれはそこ〔原作〕に、ひとりの女性が経験した試練の物語だけではなく、彼女の〈眼差し〉の物語をも見出すのだ。その眼差しが空間、時間内のどこから発しているかは、つねに明確にされている。(……)

本物の一人称小説においては、「私」が語り手となるだけでは十分ではない。その「私」にときおり「彼」や「彼女」が取って代わり、そうすることで読者には、語り手の「私」が話の内容に対し距離を置いて語っているのと同じように、その「私」という人物自身を距離を置いて眺めることができるのでなければならない。ようするに「私」自身が表されなければならないのだ (*il se donne lui-même en représentation*) (……) 別の言い方をすれば、「私」は自らを「演出する」のでなければならない。(Rohmer 2001a: 5-6, 邦訳 2002: 6)

この引用で、「その眼差しが空間、時間内のどこから発しているかは、つねに明確にされている」というのは、例えば次のような一文だろう。「翌日9月4日の朝、公爵は11時前にわたしと朝食をとりにやって来た」(Elliott 2001: 82, 邦訳 2002: 97)。この文を前後とあわせて読むと、ここからはじまる場面が1792年9月4日11時のグレースのパリの住まいを舞台とすること、またここで展開される二人の会話が朝食の席で向かいながらのものであることが、明確である。このように原作は、一つのエピソードの大まかな流れよりも、各出来事の具体的な場景を示しており、シナリオとしてすぐ映画の一場面に視覚化できそうな具合である。

またロメールの唱える「その「私」という人物自身を距離を置いて眺めることができるのでなければならない」については、例えば同じ9月4日の記述でグレースが公爵にチャンスネ隠匿を打ち明ける際の「(……) わたしは公爵に、

できるかぎり落ち着いた口調で、自分がしたことを打ち明けた」(Elliott 2001: 83, 邦訳 2002: 97) という文が挙げられよう。ここは重大な秘密を暴露するくだりであり、「私」の内面を中心に記述してもいいだろう。しかしこの文では淡々と、「私」自身に距離を置いて外側から見ているかのように、「落ち着いた口調で」と記されるのみである。それは、映画監督のように外観から「演出」して見せる描写と言える<sup>(3)</sup>。

以上の、臨場感を以って具体的に出来事を記述する「眼差し」と、自身を客観的に見据える「眼差し」とを指して、ロメールは原作について「さきほど私は小説的と言ったが、いささか意味を狭めかねないと思わなかったら、むしろ『シナリオ的』な面白さということだろう」(Rohmer 2001a: 6, 邦訳 2002: 6) と、映画化への適合を明言するのである。

それからロメールは、次のように続ける。

ともかく、もし十九世紀において小説 (le roman) が物語芸術 (l'art de récit) を古典的完成にまで導いていなかったならば、二十世紀になってから映画の物語がわれわれをかくもやすやすと魅惑し、またたちまちのうちにその物語が劇的複雑さ (la complexité dramatique) と心理的深さ (la profondeur psychologique) とを獲得するなどという事態は起こり得なかったと思う。(Rohmer 2001a: 6, 邦訳 2002: 6)

だが、この「劇的複雑さ」と「心理的深さ」という一層高い次元をグレース・エリオットの「眼差し」がいかにか獲得しているのかについては、説明されていない。そこで、他のロメール作品を参照しながら考えていこう。

### 1-3. 「私」に対する「私」の眼差し

#### ——小説に立脚した「精神／道徳的な」在り様の描写

ロメールの初期シリーズ『六つの教訓物語』(Six contes moraux, 1962-1972) を参照しよう。これらはエリオットの原作と同じく、「一人称」小説をロメール自身が執筆した上で映画化したものだからである。なおロメールは、原作小説の一人称の地の文を、シリーズ第1作『モンソーのパン屋の女の子』(La Boulangère de Monceau, 1962) では画面外の語りとして演出するが、第4作『モード家の一晩』(Ma nuit chez Maud, 1968) 以降は登場人物の台詞に組み込

む。『グレースと公爵』は後者に該当し、例えば原作の「オルレアン党員のせいだとされているすべての悪事の原因はこのラクロにあり、侯爵は自分の名前を使って何がなされているのかにほとんど気づいていなかったのだとわたしは思っている」(Elliott 2001: 25, 邦訳 2002: 21) という地の文は、映画では、グレースとオルレアン公が革命について議論する際の台詞の一つとして翻案されている(00:08:06-00:08:44)。

また、原作の地の文が、映画ではグレースの長い独白の一部に改変されている箇所がある。それは、シャンスネを隠し、家宅捜索に来た地区委員を迎えるまでのグレースの心の内についての、次の文章である。

(……) シャンスネ侯爵の深いため息が聞こえてきて、わたしはすぐさま我に返り、神様はそれまでかつて経験したことがないほどの勇気を授けてくださった。街で繰り広げられている残虐行為に対し耐えきれないほどの嫌悪を感じていたから、処刑台にも喜んで登ったことだろう。(Elliott 2001: 74-75, 邦訳 2002: 86)

この内容が映画では、地区委員達が帰って一息ついた後、グレースが渦中の心情を振り返ってシャンスネに長く語って聞かせる台詞の一部とされている(00:51:13-00:53:14)。こうした自身を振り返る言葉こそ、ロメールが原作の「眼差し」について述べた、「その『私』という人物自身を距離を置いて眺める」ところに由来し、さらには物語を「劇的複雑さ」と「心理的深さ」の次元に高めるものなのではないか。

というのも、ロメールは『六つの教訓物語』の頃から、こうした「眼差し」の効果を「精神／道徳的な」という語に基づいて説明している。

(……) 私の興味は、存在を、そして人が精神／道徳的な存在 (un être moral) であるのを、示すことです。(Rohmer 1965→1999: 243)

私が『六つの教訓物語』で断固として示したかったのは、まさに自身に対する自身の関係でした。ですから一人称であり、語りによる説明 (commentaire) があります。それらは、欲望や好みや感情との関係、自身との関係によって取り得る距離を扱っているのです (Ils traitent du recul que quelqu'un peut prendre par rapport à ses goûts, ses désirs, ses sentiments, par rapport à soi-même.) (Rohmer 1965→1999: 251-252)

すなわち、人間は「精神／道徳的な存在」であり、渦中であって行動する「私」と、その「私」を内心との関係で一步下がって反省する「私」とから成立している、というのだ。上記の、グレースが自分に距離を取って心情を振り返る場面が事件終了後に設定されているのは、この「精神／道徳的な存在」としての人間を強調する効果があろう<sup>(4)</sup>。

こうしてロメールのフィルモグラフィや発言をたどると、ロメールが小説に立脚して映画を作る理由が明らかになってくる。すなわち小説とは、上記の原作の文章からも見て取られる通り、登場人物が内面と外面を自由に往来する「眼差し」を持ち得る媒体である。ゆえに小説は、行動する「私」と反省する「私」の両方を描くのに適している。だから小説を原作とすることで、映画は、「精神／道徳的な存在」である人間を描き得るのではないか。エリオットの手記はまさにこのロメールの小説・映画観、そして人間観にも合致する。あの「街で繰り広げられている残虐行為に対し耐えきれないほどの嫌悪を感じていたから、処刑台にも喜んで登ったことだろう」という文には、彼女が革命下でいかなる態度を採るか、いかに生きていくかについて、目的や他者の考え等との関係からではなく、ひたすら自身の心に基づいて思考していることが窺える。それは、「精神／道徳的な」もの——ロメールによれば、フランス語の *moral* は、英語のそれが社会的道徳を意味するのと異なり、「個人的道徳」という語感がある (Pertie 1971: 38-39)——に他ならない。

だが具体的に、こうした「精神／道徳的な」態度決定にグレースはいかに辿りつくのだろうか<sup>(5)</sup>。次にみていこう。

## 2. イギリス人女性の「精神／道徳的物語」

ロメールは、「精神／道徳的な」選択にグレースが辿り着くまでを、映画の前半、チャンスネ隠匿が成功するまでのシーケンスで、丁寧に描いていく。順に追っていこう。

### 2-1. 映画最初の二人の会話

映画開始後二つ目の場面、グレースと公爵の映画最初の会話からみよう。

1790年7月14日、バスティーユ襲撃一周年記念の連盟祭にあわせてイギリスからパリに帰ってきた公爵が、その足でグレースを訪れ、再会を喜び合う場面である。グレースは着替え中でも公爵を迎え入れ、彼は彼女を見て相好を崩し、会話中に度々その手を握る。二人の親密な関係は一目瞭然である。

原作にはこの場面に該当する箇所はないが、地の文に記されているエリオットの革命観や公爵についての見方が、ここでの二人の会話に巧妙に組み込まれている。例えば、「オルレアン公は快樂を好む人間であり、どんなやっかいごとにも耐えられなかった。決して読書をせず、自分の楽しみ以外のことは何もしなかった」(Elliott 2001: 25, 邦訳 2002: 22)という文は、グレースが公爵に向かってラクロの小説をけなし、公爵があの本は退屈で読み進められなかったと応じるかたちで翻案されている(00:08:29-00:08:44)。こうして原作に記された人物の考えや特徴が、この最初の会話場面で明示される。

なお、この時グレースは、いまだ自分の立場を安寧なものと思っている。公爵に、あなたは勇敢にもフランスに留まっていると言われると、「私はよそ者(une étrangère)ですから」と悠然と微笑むのである(00:06:21-00:06:28)。

## 2-2. 「よそ者」の道行き

次の場面から、公爵は約43分間、つまり映画全体の3分の1の間、登場しない。その間に、1792年8月10日のチュイルリー宮殿襲撃事件から、惨禍を逃れるためにグレースがパリからムードン別宅へと何とか脱出し、しかし9月3日に友人に助けを求められると、虐殺が進行中のパリに戻ってシャンスネ公爵を隠匿・救出するという、劇的な事件が続く。これらを通じて、グレースが、公爵との関係をしばし離れて、一人「精神／道徳的」遍歴を辿る様子が描かれていく。

この一連のシーケンスでは、グレースの道程が一つ一つ丁寧に描かれる。パリとムードンを往來する際の道のりと歩行、そしてパリ市内の歩行である。彼女は、虐殺の舞台となったコンコルド広場を、震える小間使いを落ち着かせながら歩き、セヌ川にかかる橋を小走りし、一人でパリの城壁を乗り越え、ムードンの畑を痛む足を引かずって泣きながら進み、通りすがりの人に怯え、漸く別宅に辿り着く(00:15:35-00:18:50)。そうしてムードンで友人からの助けを求



める手紙を読むやパリに馬車で戻るのが、槍に刺した首を差し出す民衆らに脅かされ、泣いてしまう (00:20:26-00:25:50)。だが足を怪我したお尋ね者のチャンスネと共に行動し始めると、彼女は変わっていく。馬車の御者に気づかれぬようチャンスネが酔っぱらいである振りをして、頬を叩く。そうして馬車から降り、彼を支えながら、背筋を伸ばして歩き始める (00:31:30-00:37:50)。彼から自分を置いて逃げてくれと言われると、「あなたを助けると決めたからには、あなたとともに為し遂げるか、あなたとともに命を失うかです。それは運命に委ねられているのです (Ce que la soit dit)」 (00:36:15-00:36:21) と決意を口にする。前述の公爵との会話でグレースは、自分は「よそ者ですから」とフランス革命を悠然と眺める構えであったが、今や自らの意志で、革命との関わり方について「精神／道徳的な」態度を決め、その結果は運命に委ねることを口にするのだ。

こうした道行き、そして「精神／道徳的な」態度は、ロメールの他の作品群の主人公達にも見出される。例えば先述の『モンソーのパン屋の女の子』や『モード家の一晩』、また『緑の光線』 (*Le Rayon vert*, 1986) や『冬物語』 (*Conte d'hiver*, 1992) 等々では、主人公達がパリあるいは地方都市の街の中を、あるいはパリと別の都市の間を、車や歩行によって移動し、その移動自体も繰り返し示される。その中で彼らは色々な出会いを経験し、様々な考えに触れ、何かしら選択・態度決定をする。そして、『冬物語』のヒロインが行方不明の恋人との再会を信じて、他の恋人達と別れて奇跡を待つ決断をするように、ロメールの主人公達は、自分の決めた態度の結果を運命に任せる (小河原 2013, 2015b 参照)。こうした人生観・世界観をロメールはエリオットの手記に見出し、映画化に際して、これまでの作品と同様に、その決意までの道のりを描いているのではないか<sup>(6)</sup>。

ロメールの初長編『獅子座』にも、同様の主人公が登場する。彼はパリの街をひたすら歩いて浮浪者になり、セーヌ川や石畳や大聖堂をじっと見つめる。外国人である彼は、そうした自分を取り囲むものを、ただ見つめるしかない (小河原 2015a 参照)。前掲の他の作品の主人公達も、多かれ少なかれ「よそ者」であり、違う都市の出身者であったり、その地域に馴染まない者であったりする。彼らは「よそ者」の目で世界を発見して行く<sup>(7)</sup>。グレースはといえば、外国人であり、先述の「私はよそ者ですから」と言うくぐりでは、単独でフレーミングされ、その言葉をゆっくり口にする演出が付けられている (00:06:21-

00:06:28)。そもそもこれは原作に無い言葉であり、映画が強調する彼女の立場である。彼女はフランス貴族でも、革命を支持する民衆でもなく、外側から状況を見つめる立場にある。この立場は映画の端々で強調され、時に彼女を助け、時に窮地に陥れる。例えば、ムードンからパリへの通行許可証を申請する際には、Dalrymple というミドルネームをフランス風に発音されて訂正し(00:20:43-00:20:46)、市門通過時には、イギリス人という立場はパリでは危険だと指摘される(00:23:06-00:23:09)。パリでは、民衆の一人が馬車に近寄り「貴族か、降りろ」と襲いかからんばかりの時に「イギリス人です」と言って見逃される(00:25:01-00:25:30)。シャンスネ隠匿時には、地区委員達の目を眩ませるためネグリジェでベッドに入っているグレースだが、ベッドを出て着替えざるを得ない状況になると、「着替えを手伝ってやるぜ!」とからかう輩に、一人が「マダムはイギリス人だ。祖国の名誉を外国人(étrangère)の前で汚すな」とたしなめ、危機を逃れる(00:46:55-00:47:06)<sup>(8)</sup>。こうして次第にグレースは、「よそ者」として安全な観察者の視点から世界を眺めるのではなく、世界に関わらざるを得なくなり、やがてはシャンスネを助け、積極的に自分の立場を世界内に定める態度決定をする。

なおグレースがその「精神／道徳的な」決定を語る際に、ロメールは原作にはない台詞を加える。それは、友人に助けを求められてパリに戻ってきた理由を、或る人のためになると思ったからだと言明するところであり、「あなた[シャンスネ]以上に友愛(amitié)を感じる人がいるのです」という言葉である。これによって、グレースの「精神／道徳的な」道行の発端がオルレアン公への愛であったこと、公爵の登場しない間にも、彼女の心の根底には彼への愛がいつも在ることが察せられる。そして映画はこの次の場面から、公爵に焦点を当て始める。

### 3. 公爵——「自らの魂の奥底を少しものぞかせない」男

映画後半には、公爵がグレースを訪れる場面が6回、グレースによる公爵訪問場面が1回、そして裁判所での二人の偶然の出会いの場面が1回あり、その時々公爵の発言と振る舞いから、曖昧な人物像が浮き彫りにされていく。そ

れは、「精神／道徳的な」選択を行うグレースとは反対に、激しさと愛を秘めつつ、選択しているのかさえ疑問の残る人物像である。

### 3-1. 激しさと愛

グレースが地区委員達の中からチャンスネを隠しおおせ、あの独白をした次の朝、公爵が早速訪れて来る場面である（00:55:30-01:01:27）。彼は、彼女がパリから戻ったと聞くや駆けつけてきたのだ。グレースは寝起きの恰好のまま彼に会うが、これは映画最初の会話場面と同様、二人の親密さが分かるエピソードである。ただし両場面が異なるのは、ここでは公爵がグレースよりも、単独で長く映し出されることである。ここで彼は、この悲惨なパリにあっても悲観的ではないこと、革命が子孫のためになると信じていること、地位に固執してはいないこと等を語る。彼の考えの提示が場面の中心とされているのである。帰り際には、グレースとの政治的立場上の齟齬に苦悩を感じて「もう政治的な話題は口にしないで欲しい」と言いながらも、彼女の顔色の悪さを案じて「医者を寄越そう」と言い、その手を大切に握る。ここには、彼の深い愛情も演出されている。

あくる日の場面（01:02:06-01:05:31）では、グレースが公爵にチャンスネ隠匿を明かして助けを請うと、「何の役にも絶たないあの男！」と口を極めて罵り、自分が彼を抜擢したのは王妃を困らせるためであった、しかしあの男は私の恩を感じるどころか裏切ったのだ、と恨みを述べ立てる。この時カメラは3分間ほどの長回しで二人の会話を撮り、些かグレースの背中越しに公爵が映される。つまり、私達観客が彼女の視点を共有して、公爵の姿を注視する演出がされている。彼は最初悩まし気な様子で下を向き、グレースに心配されるが、一度チャンスネの名を聞くと激しく怒り出す。その変化が長廻しによって提示されることで、気性の激しさと人に対する憎しみの強さが、映画的な演出をもって示されているのである。

場面は翌日（01:06:03-01:07:53）、グレースは公爵にチャンスネ本人を会わせる。すると、あんなに彼を嫌う発言をしていた公爵が、「あなたは弱っている。ブイオンを飲むといいでしょう」と温かい言葉をかける。だがこの昔の部下が過去の無礼を謝ろうとすると態度が変わり、「お互いにかつて知り合いだったこ

とは忘れましょう。あなたとは二度と会いたくない」とまで言う。ここには、原作では「オルレアン公はとても親切で、礼儀作法をわきまえた、この上なく素晴らしい人柄の人物だった」と記述されている性格 (Elliott 2001: 26, 邦訳 2002: 23)<sup>(9)</sup> と、激しさとが、一つの場面で入り混じって見られる。さらにこの場面は、原作では公爵が時間を気にして帰るところまでが記されているのだが、映画においては、超クローズアップで映された彼が、小説と同様にチャンスネに向かって「(……) あなたの命を救おうとして自らの命を危険にさらしたこの素晴らしいご婦人が、いまだんな立場に追い込まれているのかが重要です。(……) あなたがこの屋敷の中にいらっしゃる限り、安心できないからです」(Elliott 2001: 85-86, 邦訳 2002: 101-102) と述べた後で、映画独自の台詞として「もう十分です (j'en ai assez dit)」と言い切るところで場面が終わる。すなわち、チャンスネを助けるのはグレースへの愛情ゆえだということを、断固とした口調と厳しい表情で言うところで場面を終わらせ、愛情と激しさの共存する公爵の性格を強調するのである。

### 3-2. 選択しない者——曖昧さと手の動き

それから公爵の導きで無事にチャンスネが逃亡したことが字幕に出ると、シーケンスは1793年に移り、ルイ16世裁判にまつわる話となる。公爵は裁判の数日前、ピロン公爵とともにグレースを訪ね (01:12:43-01:15:10)、彼女から王の釈放に投票するよう迫られると、承諾する。だがピロンに「棄権するのが賢明でしょう」と言われ、グレースもそれに同意すると、今度はそちらを約束する。そして、なぜなら王は国民の権利を侵害した罪があるが、私の従兄弟だからと述べると、グレースに「頼りない理由だ」と眉を顰められる。確かに彼は、彼女の提案にもピロンの提案にも首を縦に振ってすぐに意見を変えており、その決意は頼りない。椅子に前のめりに座る彼のクローズアップからは、いずれの答えにおいても真剣で迫力ある表情が見られ、どの言葉を信じたらいいか判然としない。そして裁判の日、公爵は処刑に票を投じてしまう。

その後グレースは、毎日のように公爵から謝罪の手紙を受け取り、パリの自宅を訪問する (01:31:00-01:36:18)。彼は彼女に厳しくなじられても、「こんなにも弱ってしまって…気付かずに無理を言って来てもらった私が悪かった」とそ

の身を心配し、愛情を滲ませる。そして「私を裁いてはいけない。私は誰よりもこの国の過激派の犠牲者なのだ」と言って、自らの考えに基づいた決定をしていないことを暗示する。先述のロメールの議論を思い出せば、公爵は、「欲望や好みや感情との関係、自身との関係」による選択、すなわち「精神／道徳的な」選択をしていないのである。

こうした公爵の態度は、他のロメール作品の登場人物達に通じるものである。例えば『クレールの膝』(*Le Genou de Claire*, 1970)の主人公は、婚約者がいながら二人の少女に心惹かれて判然としない態度を採る。『夏物語』(*Conte d'été*, 1996)の主人公は、三人の女性それぞれに同じ場所へ旅行に誘われ、全員に良い返事をしてしまい、身動きが取れない。その上、こうした曖昧さの演出についても、公爵と他の登場人物達とは共通する。話しながら所在なくその場を往来することと、手を動かすことである。例えば公爵が、例のシャンスネ隠匿が成功した翌朝の場面で革命について意見を述べる時、腰から上辺りが映し出される中で、立ち上がって左右に歩き、手を動かす(00:59:15-00:59:44)。またグレースの公爵邸訪問時も、彼はやはり腰の上辺りを映されながら、うろうろと歩き手振りをつけながら話す(01:33:38-01:35:06, 図1)。同様に『クレールの膝』の主人公は、少女への欲望について友人に話しながら、手振りをつけて左右に歩くところを、腰から上のフレーミングで撮影される(図2)。『夏物語』の主人公も、三人目の女性に旅行に迫られた際に、同様の話し方と手振り、フレーミングで映し出される(図3、ただしこうしたフレーミングは歩行にあわ



図1



図 2



図 3

せて変わり得る)。ロメールは「私の俳優達の身振りや態度は極めて大切なもので……、たとえば、しぐさ、手のしぐさは、私にとって、顔の表情と同じくらい大切なものです」（ロメール 2002: 132）と述べているが、このように人物がうろうろ歩き、不確かに手を動かす様を映し出すことで、その曖昧な心の内を

表そうとしているのではないか。

ノエル・エルプは、『グレースと公爵』の公爵と『クレールの膝』の主人公が共通するといって「自分のけちな陰謀を正当化するために口にする、巧妙な詭弁」を指摘し、「ロメール的な『不誠実 (mauvaise foi)』のこの上ない例」だと述べる (Herpe 2013: 46)<sup>(10)</sup>。そしてロメールは、まさに公爵のこうした疑わしさを、原作の一つの魅力と見做している。

それは自らの身の安全をかえりみず、信念をも曲げて危険な橋を渡りながら、しかし同時に約束をたがえもする、とどのつまり自らの魂の奥底を少しものぞかせない人物なのである。そうした曖昧さゆえにオルレアン公はわれわれにとって遠い存在となるどころか、神秘性を保ち、(……) 小説的なスケールを獲得するのである。(Rohmer 2001a: 10, 邦訳 2002: 12)

この公爵像の描写こそは、映画後半の要とされていていよう。というのも、二人の会話場面で、グレースはほとんど動かないが、公爵は歩いたり手を動かしたりしながら話し、カメラはその彼を追う。公爵の方がグレースよりも強調されているのだ。そのような彼の不確定的な態度・身振りの一つ一つに触れるうちに、私達観客は、たとえ彼について歴史的事実を知っていたとしても、すでに評価の定まった人物として以上に、今日の前で評価を定めたい人物と感ずるのではないか。言い換えれば、彼が今ここに、その都度立ち現われる人物に感じられるのではないだろうか。このことを、公爵の振舞いや肖像画の演出からさらに考えよう。

#### 4. 映画の「動き」——瞬間性、現在性、生成変化

##### 4-1. 時計を見る公爵——瞬間性

公爵の今ここの立ち現れについては、原作についてロメール自身がすでに指摘していることでもある。

(……) 私が映画化した彼女 [エリオット] の著書に登場する私的な生活の細部は、現実感 (an effect of reality) を創り出します。例えば私は、オルレアン公が時

計を見る瞬間を考えています。その瞬間、私達はその現在にいる。それによって映画的なものが作られます。小説の時制は過去形であり、映画の時制は現在形なのです。(Rohmer 2013: 144)

映画では、公爵に時計を見る動作を全部で三回行わせている。とりわけその映画的な「瞬間」性・「現在」性を高めるようにして、彼がグレースを訪ねてから帰るまでの一連の流れを省略することなく一場面で撮ったり (00:55:30-01:00:53, 01:12:40-01:14:50)、長回しで二人の会話を映し出したりして (01:02:07-01:05:10)、一つの連続した時間の後に彼が不意に時計を見る、という演出がされている。これは、ピロン公爵が時計を見る際のそれ (01:12:17-01:12:22) とは異なる。ピロンの場合は、訪ねて来るところは省略されて、会話の途中から場面が始まる。しかも、暖炉上の置き時計を見遣るところは、彼が画面外を見るショットと、彼が見ていると想定される時計のショットとを繋いだ「視点ショット (point-of-view shot)」で表現されている。つまり、時計を見る行為の時間が、物語映画的に再構成されているのだ。それに対してオルレアン公の場合は三度とも、会話中の連続した一ショットの中で不意に目を落として懐中時計を見る。つまり、その行為の時間は再構成されておらず、観客が見ているのと同じ連続した時間における、不意の瞬間である。

#### 4-2. 今ここの「現実」——動く絵画＝映画の生成変化

だが、映画の瞬間性・現在性に反するように、本作は、絵画すなわち静止画という停止した時間の表象から始まる。冒頭、画面外の声が過去形でグレースと公爵について説明するのに合わせて、絵画——二人の屋敷やバリの通り、グレースと娘、ジョージ4世、そしてオルレアン公のそれ——が次々に映し出される (00:00:44-00:02:00)。その画面外の声すなわち映画の外側からの語りが終り、エリオットの原作から一節が字幕で示される。つまり、語りの主体がグレースに移行するのが暗示されて、私達はその眼差しに沿い始める。すると突然、絵の中の人々が動き始める (00:02:03-00:02:06)。

この演出について、ロメールは次のように述べている。

写真的な現実 (photographic reality) は気にしませんでした。この映画では革命を、



その当時に人々がそれを見たであろうように描いています。そして人物達を、絵画の中に見出される現実という風に作ろうとしています。本作の冒頭場面は絵画ですが、もし事前に情報を得ていない観客がそれらを時代物と思い、突然動き始める (come to life) のに驚いたら、嬉しいですね。(Rohmer 2013: 141-142)

私は絵画 (tableau) から始めました。まず諸々の絵画に基づいたドキュメンタリーであるという印象がもたれ、それから、絵画が生命を得て動き出します (le tableau s'animent)。絵画が現実に入り込むものではありません (ce n'est pas le tableau qui rentre dans la réalité)。反対に、絵画が現実になるのです (le tableau qui devient réel)。(Rohmer 2001b: 56, 邦訳 9)

ここで最初の発言には、二つの前提が読み取られる。一つは、「絵画の中に見出される現実」という表現から、私達が絵画を見る際には、描かれた事物が実在したことを信じて見ているのだ、というものである。そしてもう一つは、「その当時に人々がそれを見たであろうように」という箇所から、絵画にはそれを描いた画家の当時の事物の見方が反映されている、というものである。そしてその次の発言は、絵画が動きを生じることの効果を説明しているが、歴史ドキュメンタリーのように現在の私達の眼差しの現実にかつての存在が供されるのではなく、むしろ描かれた当時の存在とその眼差しとがそのまま「現実」として私達の前に生命を以って立ち現れることになるのだと、言われている。

以上の絵画に描かれた事物についてのロメールの考え、すなわち、①過去における実在と、②それを表象する際の人間の眼差しの介在、さらに、③動きによってその絵画は生命を以って立ち現れるのだという考えは、写真・映画論の古典ともいえるアンドレ・バザンの1945年の論考「写真映像の存在論」と発想を等しくするだろう。バザンは、①絵画と彫刻ひいては写真の起源として、「ミイラ」と同様の、「存在をその外観 [の保存] によって救うという原初の機能」を挙げている (Bazin 2008: 9, 邦訳 19)。ここには、絵画や彫刻には過去の存在が見て取られるという、ロメールの第一点と同じ前提が読み取られる。それとともにバザンは、②写真と比べて絵画の特徴を、「人間の眼」の介在に見出す (Bazin 2008: 13, 邦訳 13-14)。これはそのままロメールの第二点に当てはまる。③そしてバザンは、写真ひいては映画に「客観性」を指摘するとともに、とりわけ映画の「持続性」に関して「事物 (l'objet) を瞬間の中に組みこんで保存

するだけで満足していない」のだと言って、映画の「像 (l'image)」を「変化するミイラ (la momie du changement)」と呼ぶ。この議論には、ロメールの発言の第三点における「生命を得て動く」に準ずる言い回しは見られないものの、「変化」という語にその発想がみられないか。

だが、映画において動きを重視し、そこに映画の独自性と生命、そして現実性の源をみるのは、バザンというよりも、ロメールの重要な議論であろう。だからこそロメールは『グレースと公爵』の冒頭で、「動き」によって「絵画が現実になる」ことを意図しているはずだ。彼は、1951年の「絵画の空しさ」という論考で、バザンのように絵画と比較して写真および映画の「客観性」を論じるのではなく、むしろ「それ [写真のような機械的複製手段] が鉛筆や絵筆以上に物事を歪める」とさえ述べ (Rohmer 1951→2004: 81, 邦訳 58)、しかし「[[映画の] カメラにしか備わっていないもの」として、次のように運動性を讃える。

映画が運動芸術であるというだけでは十分ではない。失われた均衡の探求をせず、動きを目的とするのは、映画において他にない。(Rohmer 1951→2004: 81, 邦訳 59)

さらに1949年の論考においてもロメールは、次のように書いている。

(……) 映画にとって、すべては生成変化 (devenir) に他ならない。映画にとって、顔に何の価値があろう。それが自ら選んだりズムにしたがって和らいだり、皺を寄せたりするのでなければ。映画にとって、木の葉に何の価値があろう、その揺らめきから映画ならではの美がもたらされるのでなければ。動きは映画が加工する素材であり、映画が抽象化したり、再構成したりしなければならない唯一の領域である。(Rohmer 1949→2004: 73, 邦訳 51)

こうしてロメールは、動きを映画の「目的」と考え、絶えざる「生成変化」とまで捉える。それは、映画を「運動芸術」という一媒体と見做すのみならず、動くことで「生成変化」するもの、現実における生命そのものと捉えるような、独自の強い主張である。これに鑑みれば、絵画が動き出すことをロメールが「絵画が現実になる」と言い表すことも了解される。

『グレースと公爵』においてロメールが特に動きを「加工する」のは、公爵の

演出に関してである。冒頭、絵画が動き出した直後に、最初にクローズアップでその横顔が映されるのは、公爵である。彼は動きを誇示するかのようになり、揺れ動く馬車に乗り、手で顔を仰いでいる<sup>(11)</sup>。そうして前述の通り、会話時にはうろうろと歩き、手を振り動かす。そうした動きは、ロメールに従えば、瞬間毎の「生成変化」であり、映画的な「現在時制」を作り、それによって画面が「現実になる」ものである。動きから、歴史的人物が観客の今ここに立ち現れることになるのである。

#### 4-3. 公爵と肖像画——動き／静止の分かち生と死

本作における絵画と言えばまた、室内に飾られた肖像画がある。グレースは自室に、自らと娘が描かれた肖像と、公爵の肖像を飾っている。また、映画最初のグレースと公爵の会話場面で、皮肉にも彼の背後に小さく見えるのは、ルイ16世の肖像画と王妃の彫像のように思われる（00:07:40-00:08:42）。さらにグレースが公爵のパレ・ロワイヤルを訪れた際に小さく見える肖像画は、おそらく今の愛人ビュフォン夫人のものであろう（01:31:06-01:31:40）。このように肖像画や彫像は、その部屋の主が愛するものを表す。

グレースが飾る公爵の肖像は、まさに彼に対する愛、もっと言えば、バザンの論じるような、彼の生命を保存したいという願望を表すだろうが、それ以上に、まるで彼の生命そのものであるかのように扱われている。彼女は、彼が国王処刑に投票したのを知ると、その肖像画を隠す。後に公爵は、例のごとく歩きながら話している最中に、今は空っぽのその壁（映画の演出として照明が当てられている）の前を通過してわずかに表情を変化させる（01:39:21-01:42:01, 図4）。彼はそれについて何も言わない代わりに、自分の方が早く死ぬのだからグレースに財産の一部が行くよう手配しておこう、誰にも愛されずに生きていても価値がないのだ、と述べる。肖像画の取り外しが、グレースの愛の喪失のみならず自らの死をも暗示していると考えているかのようなのだ。それに対して彼女は、「どんなことがあっても私があなたを愛していることを分かって下さい」と返事をする。このくだりは、原作には無い映画独自の演出である。

もう一つ、映画のみに見られる肖像画の演出として、公爵逮捕を聞いたグレースがすぐに彼の画を壁にかけるところがある。その画をカメラがズームアップ



図 4



図 5

で大きく映し、公爵の処刑を告げる字幕が重ねられる (02:04:20-02:05:36)。彼はもはや絵画の中でのみ存在する人物となり、死して動かないことが表されているのだ。こうして肖像画の意味が、死へと変わる。関連して、チャンスネ隠匿が成功した翌朝に公爵が訪ねてくる場面で、彼は例のごとく歩きながら話している最中に、自分の肖像画の前を通る。その前に立ってそれを隠し、また歩き出して踵にする (00:59:30-00:59:44, 図 5)。こうして自らの肖像画・静止画を隠したり見せたりする中で、動いている公爵の現在時制の生が際立つことになる。

このように静止画と動きが対置され、死と生を表すことは、映画最後の場面からも明らかである (02:05:37-02:06:29)。ここではグレースを真ん中にして格

子の前に人々が立ち、字幕が「グレースも囚われの身だった。独房の仲間の首が幾つも落ちた」と告げると、ピロン公爵を含む人々が一人ずつカメラの方に目を向けて前に進み出、カメラを凝視して動きを止める。まるで肖像画を描いてもらうためにポーズを採っているようだ。だが字幕を鑑みれば、それはギロチンにかけられて死んだことを表すポーズである。ここでは、動きを止めて肖像画に収まり得る人物になることが、死を表すのである。グレースはと言えば、偶然にも処刑されなかったことを示す字幕とともに、僅かに口を震わせながらカメラの方を見て立ちすくむ。その微かな震えが、死にゆく人達と彼女を分ける。こうして、肖像画の採用と、それに関連した静止と動きの対比の演出は、過去に存在した事物・人物が今ここに立ち現れていることを強調するものとなっているのである。

## 結

以上のように本稿は、『グレースと公爵』を二人の描写を中心に分析してきた。まず、自身を振り返る「眼差し」を持ち、「精神／道徳的な」態度決定をしてそれを信じるイギリス人女性と、曖昧で選択をしない公爵との、演出の特徴やその意味を明らかにした。そして、オルレアン公といういわば歴史的評価の定まった人物を、曖昧で心の内の分からない者として示し、ゆえに私達観客が現在の彼を注視して、彼が今ここに立ち現れるようにしているのではないかという考察をした。そこから、公爵の身振り・動きと、本作における絵画の使用との関係を取り上げ、ロメールが、もはや偶然が起こり得ない過去の出来事を扱いながらも、映画の動きから成立する瞬間性・現在性を信じて、絵画＝静止画を用いながら逆用に、今ここにそれを現実のものとして生ぜしめる演出を行っているのではないかということを検討した。

なるほど映画はその誕生から初期においてすでに、肖像画を作品の鍵にして「生と死、運動と静止、過去と現在のあいだの往復」の意味合いを持たせていた(岡田 2015: 144-147)。しかしそうした映画は、肖像画に描かれた人物が動き出したり画家を誘惑したりするなど、肖像画内の動きを映画の物語に取り込む(岡田 2015: 146)が、ロメールの場合は違う。肖像画はあくまで画面の一部であ

り、その中の人物が動くことはない。むしろ画面全体が、まず絵画的に演出され——屋外場面における描かれた背景と役者の動きとのCG合成にせよ、室内場面における、輪郭が強く出ない照明（Rohmer 2001b: 56, 邦訳9）、室内背景への衣装の色の同調（Humbert 2007: 217）、正面からの撮影などにせよ——、その上で、カメラの前に実在する役者の動きによって「現実になる」ことが構想されている。つまり、初期映画以上に、根本的に絵画の静止と映画の動きとが対置され、後者が強調されるのである。

歴史上の人物オルレアン公の、そしてロメール作品の多くの登場人物達の手振りは、彼らが「われわれにとって遠い存在となるどころか」今ここに立ち現れる端緒となる、映画ならではの動きである。人物だけではない。微細に変化していく空模様や、流れを止めぬセヌ川についても、実在のものを絵画とCG合成している『グレースと公爵』には、映画的な動きに対するあのロメールの感嘆——「映画にとって、木の葉に何の価値があろう、その揺らめきから映画ならではの美がもたらされるのでなければ」——さながら、事物の決して物語に還元されることのない動きが、生命に等しい「生成変化」としてそのまま、美しくスクリーンに刻まれているのである。

## 註

- (1) 邦訳のある文献については参照させていただき、文脈上言葉を変える必要のあるところについては変更した。
- (2) さらにロメールの映画には小説的要素が端々にみられる。例えば『クレールの膝』（*Le Genou de Claire*, 1970）や『満月の夜』（*Les Nuits de la pleine lune*, 1984）といった作品は、主要登場人物の一人が小説家であり、映画の物語が小説に擬えられるかたちで進められる。また「モンソーのパン屋の女の子」（*La Boulangère de Monceau*, 1963）では、主人公が女の子をデートに誘う際に「あなたは空想好き＝小説的な人ですか（romanesque）」と聞いて、返事に際してお互いの身振りを「小説的」に演出する。
- (3) なお映画においてこの箇所は、グレースが下を向いて「私は或る人を隠しています」と手短かに言い、それを背中越しに撮影するという演出が採られている。つまり、一層グレースの心情が混ざらないような、距離をおいた演出である。

- (4) 同様に、『六つの教訓 [精神／道徳的 (moraux)] 物語』を始めほとんどのロメール作品で、人々は、一つの出来事が終了すると、それについて自分の心情を振り返りながら長々と語る。
- (5) このグレースの態度決定は「復活 (rebirth)」と呼ばれもする (Tester 2008: 37)。
- (6) こうした態度決定には、キリスト教信仰が関わっている。十字架がグレースの部屋に掲げられ、首元にかけてられ、また彼女が「祈るしかないわ」と口にする時もある (00:15:00辺り)。さらにグレースがムードンからパリに戻る際に最初に目にする残虐行為が神父虐殺であり (00:23:10-00:23:40)、信仰の有無が革命に結びつけられていよう。本作を含むロメール映画とカトリック思想との関係については、Tester 2008に詳しい。
- (7) ロメールを含むヌーヴェルヴァーグの監督達の映画における「よそ者」の視点については、箭内・小河原 2014: 115-116における『『間』において思考すること』も参照。
- (8) 付け加えれば、映画後半で裁判にかけられる際にも、グレースは革命委員の一人に「自由の敵」イギリス人として糾弾されるが、ロベスピエールがやって来て英語の書類をひと目見ると、なぜか彼女を釈放する (2:02:05-2:02:37)。
- (9) 映画では同じ内容がグレースの口からピロン公爵に語られる (01:15:37-01:15:46)。
- (10) ただし革命についての映画の主人公である公爵が、他のロメール作品の主人公達と異なるのは、社会的立場の中で身動きの取れない状況にあることである。従来のロメール映画で人が語るのは恋愛や日常的なことだが、公爵の場合、政治的潮流や時代の流れについて語る。
- (11) 彼は、「オルレアン公万歳！」と通りの人々が叫ぶのを聞いて手を振り返すまで、窓外を見ることがない。「精神／道徳的な」選択をする「よそ者」のグレースが馬車にじっと座って民衆の残虐さを見つめるのとは、正反対である。

## 参考文献

- Rohmer, Eric, 1949→2004 «Réflexion sur la couleur», *Opéra*, juin, reprinted in *Le Gout de la beauté*, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, pp.78-89 (邦訳『美の味わい』1988、梅本洋一、武田潔、勁草書房、56-67頁)。
- 1951→2004 «Vanité que la peinture», *Cahiers du cinéma*, n°3, juin, reprinted in *Le Gout de la beauté*, op.cit., pp.78-89 (邦訳『美の味わい』前掲書、56-67頁)。

- 1965 «Entretien avec Eric Rohmer: L'Ancien et le nouveau», par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, n°172, novembre, pp.33-43, 56-58 (reprinted in *La Nouvelle Vague*, 1999, Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, pp.231-263)。
- 2001a «Avant-propos», *Journal de ma vie durant la Révolution française*, Paris: Les Editions de Paris (英国初版 1859、仏訳初版 1861、邦訳『グレースと公爵』2002、野崎愼訳、集英社、5-12頁)。
- 2001b «Je voulais que la réalité devienne tableau», Patrice Blouin, Stéphane Bouquet, et Charles Tesson, *Cahiers du cinéma* n°559, Juillet-Août, pp.50-58 (抄訳『グレースと公爵』DVD 解説リーフレット2003、pp.8-9)。
- 2002, 「エリック・ロメール、確かな証拠」(ジャン・ドゥーシェ、アンドレ・S・ラバルトによる1994年インタビュー番組の書き起こし)、坂本安美訳、『ユリイカ』、青土社、118-139頁。
- 2013 “Interviews with Eric Rohmer”, Aurélien Ferenzi, *Eric Rohmer Interviews*, Handyside, Fiona (Ed.), University Press of Mississippi (originally 2001 September-October, *Senses of Cinema*, no.16)。
- Bazin, André, 2008, “Ontologie de l'image photographique”, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 18ème édition, Paris: Cerf-Corlet, pp.9-17 (邦訳 1975 『映画とは何かⅡ—映像言語の諸問題』、小海永二訳、美術出版社、13-25頁)。
- Carson, Jerry W., 2014, in Anderst, Leah (Ed.), *The Films of Eric Rohmer: French New Wave to Old Master*, New York: Palgrave Macmillan, pp.205-214.
- de Baecque, Antoine, 2003, *La cinéphilie: invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris: Fayard.
- de Baecque, Antoine, Herpe, Noël, 2014, *Biographie d'Éric Rohmer*, Paris: Stock (Translated in English by Rendall, Steven, and Neal, Lisa, *Éric Rohmer: A Biography*, 2016, New York: Columbia University Press).
- de Courville, Florence Bernard, 2007, «L'Anglaise et le Duc: le réel et le tableau», *Rohmer et les Autres*, Noël Herpe (éd.), Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp.169-181.
- de la Bretèque, François Amy, 2013, «Eric Rohmer et son rapport à l'Histoire en particulier dans ses «tragédies de l'Histoire» », *Rohmer en perspectives*, Sylvie Robic, Laurence Schifano (ed.), Paris: Presses universitaires de Paris Ouest, pp.53-70.
- Elliott, Grace, 2001, *Journal de ma vie durant la Révolution française*, op.cit. (邦訳『グレースと公爵』前掲書)。
- Herpe, Noël, 2013, «Des Contes des quatre saisons à L'Anglaise et le Duc: la chute dans la



ロメール監督『グレースと公爵』における現在性と「動き」

- parole», *Rohmer en perspectives*, op.cit., pp.45-52. (translated in English in Anderst, Leah (ed.), 2014, op.cit., pp.65-72.)
- Humbert, Michelle, 2007, «Promenade avec Pierre-Jean Larroque: Le tissu déchiré de l'Histoire», *Rohmer et les Autres*, Noël Herpe (éd.), op.cit., pp.214-217.
- Leigh, Jacob, 2012, *The Cinema of Eric Rohmer: Irony, Imagination, and the Social World*, New York: Continuum.
- 岡田、温司、2015、『映画は絵画のように——静止・運動・時間』、岩波書店。
- 小河原、あや、2013、12月、「エリック・ロメール監督『モンソーのパン屋の女の子』における「偶然」と映画映像の「超直接性」(玉田健太「映画は主人公に反抗する」に依って)」、成城大学文芸学部紀要『成城文藝』225号、成城大学。56-80頁。
- 2015a、3月、「エリック・ロメール監督『獅子座』における眼差し・歩行・カメラ移動の方向性の「形式」に具現されたカトリシズム的テーマ：ヒッチコック論を参照して」、『成城美学美術史』第21号、15-35頁。
- 2015b、「ヒッチコック、新たな波——ロメール&シャブロール『ヒッチコック』の成立状況とその影響」、『ヒッチコック』、エリック・ロメール、クロード・シャブロール著、木村建哉、小河原あや訳、インスクリプト、223-248頁。
- Pertie, Graham, 1971, “Eric Rohmer, An Interview”, *Film Quarterly, Summer*, pp.34-41.
- Tester, Keith, 2008, *Eric Rohmer: Film as Theology*, New York: Palgrave Macmillan.
- 梅本、洋一、2002、11月、「二〇〇一年のヌーヴェルヴァーグ」、『ユリイカ』、青土社、155-163頁。
- 箭内、匡、小河原、あや、2014「映画作家ルーシユ——ヌーヴェルヴァーグ映画を鏡として考える」、『映像人類学——シネ・アンソロポロジー人類学の新たな実践へ』、せりか書房、109-127頁。