

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	『二十四時間の情事』 Hiroshima mon amour のトラベリング : トポスとしてのヒロシマ、記憶と忘却
Author(s)	平手, 友彦
Citation	フランス文学 , 31 : 44 - 54
Issue Date	2017-06-01
DOI	
Self DOI	
URL	https://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00043109
Right	
Relation	



『二十四時間の情事』 Hiroshima mon amour のトラベリング
— トポスとしてのヒロシマ、記憶と忘却—

平手 友彦

そう、この映画はヒロシマを描くには冒瀆とも思われる男女がベッドで抱き合うシーンから始まる。裸で交じり合う二人に、灰、続いて粉のようなものが降り注ぎ、やがて汗に変わっていく。男が「君は広島で何も見なかった。何も。」*«Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.»* と言うと、女はすぐさま「わたしはすべて見たわ。すべて。」*«J'ai tout vu. Tout.»* と返して物語は始まる。この冒頭からして既に多くを読み取りたくなるが、最後まで見終われば、記憶と忘却、光と影のような「見た/見ていない」と同じ二項対立から、水(川)と石のイメージ、音楽と音の効果、トラベリングとモンタージュの映像美、更にはフランス人女性を日本人男性が引き留めるという反ステレオタイプの情事まで論じるべき点が尽きないことが分かる¹。

『二十四時間の情事』Hiroshima mon amourのシーンの多くは広島でロケされた。本論ではトラベリングで描かれたヒロシマに注目して、作品に込められた記憶と忘却について論じる。その前に作品が完成するまでの広島、いわば時間上のトポスを振り返っておかねばならない。

1951年9月8日に対日平和条約がサンフランシスコで調印されると、広島では「占領下においてタブー視されていたさまざまな動きが一気に噴き出した」²。日本学術会議が1952年4月に原爆被害調査研究班(文部省)を結成し、8月6日には独立後初の平和式典が広島で開催される。翌年1月に原爆障害者治療対策協議会(広島市)が設置されるが、1954年3月1日に第五福龍丸がビキニ環礁水爆実験で「死の灰」を被災して原爆の記憶が甦ると原水爆禁止を求める決議・署名・集会の動きが強まる。この年の8月6日には「原爆死没者慰霊式ならびに平和記念式」と、原爆・水爆禁止広島市民平和大会(137団体、2万人の参加)が、翌年からは広島市公会堂で「原水爆禁止世界大会」が開催され、原水爆禁止署名運動も高まって、1957年3月には「原子爆弾被爆者の医療等に関する法律」も成立する。

しかし、原爆の記憶が蘇る一方でこれを忘れさせようとする動きもあった。1955年1月27日にアメリカ下院のS. イエーツ議員が「広島と長崎の記憶が鮮明である間に、日本のような国に原子力発電所を建設することは、われわれすべてを両都市に加えた殺傷の記憶から遠ざからせることの出来る劇的で且つキリスト教的精神にそうものである」と広島への原子力発電所の建設を提案し、1958年2月2日にはトルーマン前米大統領が「原爆攻撃を指令したあとに、良心のかしゃくを少しも感じることはなかった」とテレビで発言する³。また、広島でも原爆資料館で「原子力平和利用博」が被爆陳列品を押しつけて1956年5月27日から三週間開催され、ヒロシマとナガサキの記憶を薄める動きは原爆を投下したアメリカ合衆国のみならず日本の側にも現れた。そうして1958年8月6日に原水爆禁止広島市大会(広島市原水協主催、外国代表7名を含む2500人

が参加)を迎えるが、その直前7月終わりに監督アラン・レネ Alain Resnais が広島にやって来る⁴。

レネの日本での動静はシナリオを担当したマルグリット・デュラス Marguerite Duras に彼が宛てた手紙から知ることができる⁵。7月29日に東京帝国ホテルから日本到着をはがきで知らせると直ぐにレネは広島に向かったことが8月3日の手紙から分かる。この時の広島滞在はせいぜい数日だったと推測できるが⁶、精力的に市内中心を歩き回ったようで、「新広島ホテル」を始め、「カフェ・ドーム」、「広島赤十字病院」、キャバレー「カサブランカ」などのロケ地を見つけた。東京に帰ると岡田英次に会って好印象を得る一方で、8月7日には「ヒロシマについての科白はまだ『善意』が強すぎる」⁷などシナリオに厳しい注文を付ける。14日にエマニュエル・リヴァ Emmanuelle Riva と記録のシルヴェット・ボドロ Sylvette Baudrot が到着し、東京で二週間ほどリハーサルを行う。25日にリハーサルを終えた岡田を「とてもうまい役者」*«un très bon acteur»*⁸と評し、続く26日の手紙では9月1日から16日まで「新広島ホテル」に滞在することをデュラスに告げる。広島での撮影を終えると、東京に戻って船橋連合スタジオと大映多摩川撮影所で日本での撮影と編集を完了させる⁹。フランスに帰ってからは、12月に撮影のサシャ・ヴィエルニ Sacha Vierny を伴ってヌヴェールとオータンに12日間のロケに行くが、サシャには広島でカメラを取った高橋通夫の映像を見せることなく撮影をさせる¹⁰。パリに戻ると、岡田を日本から呼び寄せてリヴァとアフレコを行った。こうして日仏合作91分の『二十四時間の情事』*Hiroshima mon amour* (以下、『二十四時間の情事』)は完成し、翌年1959年6月に公開された¹¹。

1 はじめに「カサブランカ」ありき

この作品の中で二人が会話を交わすシーンが撮られた場所は現在の広島には殆ど残っていない。冒頭のベッドシーンとラストの謎めいた科白が語られる「新広島ホテル」は公益財団広島平和文化センターが管理する広島国際会議場となり、リヴァがビールを飲みながらヌヴェールを思い出す「カフェ・ドーム」(この屋内シーンは大映多摩川撮影所でのセット撮影)は跡形もない¹²。映画冒頭の「広島赤十字病院」は解体されて近代的な広島赤十字・原爆病院に変貌し、岡田が老婆と日本語で会話する「広島駅の待合室」も当然のこのようにもはや存在しない。また、その直前で雨宿りするリヴァを「ヌヴェールで死ねばよかったんだ」と岡田が責める「巨大な黒人シェフ」*«un gigantesque cuisinier nègre»*¹³看板の広島駅前「グリル・オアシス」も大規模商業施設に変わっている。要するに、その姿を今も留めている建物は残されておらず、今はなき「カフェ・ドーム」に隣接していた原爆ドームだけが物も言わず元安川のほとりに聳えているのである。



写真1 当時のカサブランカ
(撮影時期不詳)

しかし、会話こそ交わされていないが、この映画で印象的なシーンとなるキャバレー「カサブランカ」は別である。広島随一の歓楽街流川の映画が撮られた同じ場所に今もカサブランカビルは存在するからだ（写真1、2）。初めてこのビルを見たときに、ここが『二十四時間の情事』の暁のシーンが撮影された「カサブランカ」ではないかと思った。「カサブランカ」はいわばこの研究の出発点でもある。

映画では広島駅からタクシーで移動するリヴァを追って岡田が「カサブランカ」に入る。続くシーン（カット402 カット番号については後述）で岡田は階段を下りて席に誘導されるリヴァの後に続く。二人は少し離れて座り、視線は交わすがことばは発しない。そこへ日本人男性が日本庭園風の水の流れに架かる橋を渡ってやって来て、リヴァに英語で話しかけて隣に座る（カット406）。その男はしきりにリヴァを誘うが彼女は素っ気なく相づちを打つだけで視線は岡田に向かったままだ。そうしているうちに陽が昇り、天窓から日が差し込んで来る。「二十四時間」が終わろうとしている。

カサブランカビルの前を通るたびに、「果たしてこのビルの地下にあの日本庭園のようなホールがあったのだろうか」という疑問が過ぎた。レネの8月3日の手紙は、「カサブランカはぴったりだと思う。作り物の岩やポリエチレン製のヤシの木、滝、噴水、金魚がいる水の流れにかかる橋がある」とロケに最適な場所を見つけたと報告し、更に20日の手紙には「暁は窓からではなく屋根から入る」と、まさに映画で描かれた「カサブランカ」と同じキャバレーをそこに読むことができるからだ¹⁴。

この疑問を有限会社カサブランカ取締役の新



写真2 カサブランカ
(2016年10月著者撮影)



カット 406



写真3 当時のカサブランカ1階ホール
(撮影時期不肖)

崎智弘氏に向けてみると驚くような回答がもたらされた。「カサブランカ」にはそもそも地下ホールはなかったし、1階ホール（写真3）には映画で描かれたような「日本庭園」が当時存在したという記憶もない。「カフェ・ドーム」の撮影がそうだったとすれば、「カサブランカ」の内部も別の場所、東京のどこかのクラブで撮られたのかもかもしれないという。しかし、当時の「カサブランカ」1階ホールの写真と「カット406」をもう一度よく見比べるとはっきりする。写真でジャズメンが演奏する階上演奏席には音符模様の手すりが付いており、この音符模様の手すりは『二十四時間の情事』で日本人男性が歩いてくる背景奥に見える階上の手すりと同じものである。確かに新崎氏に見せて頂いた当時の写真のどれにも「日本庭園」はなかったし、氏の記憶にもなかった。しかし、写真とカットの同じ「音符模様の手すり」からこのシーンは紛れもなく「カサブランカ」の1階ホールで撮られたことが分かるのである。

2 広島のアトラベリング

なるほど二人が会話を交わした場所は「カサブランカ」を除いては残っていない。しかし、この作品には焼け跡から復興する広島の街とそこで暮らす人びとの姿が数多く撮影されており（太田川とデルタ、そこに架かる橋、商店街、ビル、ネオン、アスファルトの道路など）、それらはそのままこの映画の背景となり、今でも跡を辿ることができる。

この復興する広島を最も効果的に描いているのがアトラベリング（移動撮影）である。『二十四時間の情事』は423のカットで構成されているが、アトラベリングの多くは前半の始まりと後半の終わりに集中する¹⁵。『二十四時間の情事』のアトラベリングについては既に多く論じられ、中でもジャン＝リック・ゴダール Jean-Luc Godard の「アトラベリングとはモラルの問題である」*«Les travellings sont affaire de morale.»*¹⁶ はよく知られる。このことばは『カイエ・デュ・シネマ』*Cahiers du cinéma* 1959年7月号の座談会でやや唐突に発せられたとはいえ、ここでゴダールが「アトラベリング」の美学にモラルが内在していると述べたことに変わりはない。

アトラベリングにはカメラが前進する「前進アトラベリング」、後退しながら対象を捉える「後退アトラベリング」、そして左あるいは右に移動する「左・右アトラベリング」がある。「前進」は主観性が強くなって興味や欲望をかき立てる一方、「後退」は客観的に関心を持続し、「左・右」も客観性が強くなって距離感と同時につつましさを感じさせる¹⁷。例えば『二十四時間の情事』の冒頭の広島赤十字病院。一度目は患者が戸口に立つ廊下、二度目は患者不在で看護婦が奥の階段を上る廊下を広角カメラが前進アトラベリングで捉える。この連続する前進アトラベリングは「見た／見ていない」の詩的な科白のリズムに結びついて恐るべき美しさを作り上げるが、同時に見る者の欲望を強くかき立てる。後退アトラベリングはカット165のホテルの廊下で、過去を思い出し始めたリヴァが「ヌヴェールには決して帰らない」ときっぱり言って歩むシーン。また、左・右アトラベリングは原爆資料館で被爆陳列品を見せて、被爆の惨劇を伝える¹⁸。

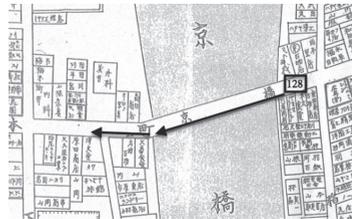
これらのアトラベリングの中でも広島が描かれるのは、前半のカット128（京橋）からカット132（路面電車）の前進アトラベリングであり、後半ではリヴァが

広島を彷徨してヌヴェールの記憶が重なる一連の左・右トラベリング（カット362から381）である。

前半の街中を走る前進トラベリングは、車上の高い位置にカメラを据えて撮影され、京橋を東側から渡るところで始まり（カット128、地図1）¹⁹、本通り商店街を四丁目から五丁目に西進し（カット129、地図2）、新天地広場北側から新天地シネマ前を西に抜け（カット130、地図3）、元安川左河岸を南から原爆ドームに向かい（カット131、地図2）、路面電車で比治山西を南進して終わる（カット132、地図4）。

ここでは「肉体のテーマ」の音楽とともに、復興した広島で生まれた「愛」の喜びが詩的に謳われる。「あなたに殺されてしまう。とっても気持ちがいいわ。・・・あなたが好きな。お願い、わたしを食べ尽くして、めっちゃめちゃにして」、更に「街」と「あなた」が「わたしにぴったりの大きさ」でつくられていると、官能的なことばがリヴァの口から揺れるように囁かれる²⁰。カメラはあたかもリヴァの主観となって、トラベリングは街をなめるように走り、その動きとエロチックなことばは冒頭の抱擁する肉体にそのまま結びつく。レネは後に冒頭の抱擁シーンから始まるこの会話を、一種夢のような無意識の中から聞こえる声で、「二人の人物の登場に至るまで無意識の雲集の中を大きくトラベリングするようなもの」²¹と述べているが、この街中の前進トラベリングは天空から抱擁するリヴァの登場という着地へ降り立つ、文字通りのトラベリングとなっている。

他方、映画後半では広島を彷徨うリヴァのカットにヌヴェールの映像が重ねられていく。福屋前で縦る岡田を振り切ったリヴァは、まるでポッティチェリ（『プリ



地図1



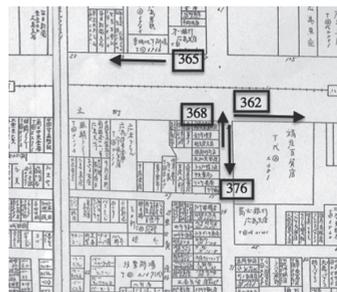
地図2



地図3



地図4



地図5

マヴェッラ』の「フローラ」のように決然と歩み出す(カット362、地図5)。流川の「カサブランカ」の近くにあるシネマ・リッツ前で流しとすれ違った後(カット363、地図3)、本通り積善館前で車に声をかけられたフローラは、東映前を左前進トラベリングで追われると(カット365、地図5)、カメラはネオンを強調して本通り松風堂前の右前進トラベリングに続くが(カット366、地図6)、過去の記憶がよみがえるにつれて、決然としたはずの歩は鈍り始める。

カット365で始まった音楽「肉体のテーマ」はそのまま続き、カット367でヌヴェールの「共和国広場」プレートが左前進トラベリングで入ると、そこから広島とヌヴェールの映像がほぼ交互にクロスカットされる。異なる二つの場所のトラベリングは、いずれもリヴァが歩くのとほぼ同じ速度²²、同じ長さのカットとなり、カット368から始まるリヴァの詩的な科白と二つの交差する音楽(「肉体のテーマ」と「博物館のテーマ」)によって、広島とヌヴェールのイメージの連続性が強調される。

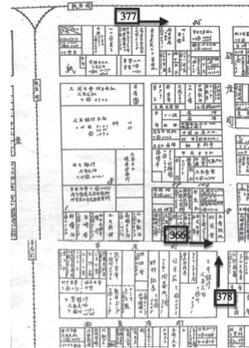
広島の映像は、金座街入口とシネマ・リッツのネオンが捉えられた後(カット368、370、地図5と3)、カット373(地図7)でスナック女王と白鳥(現在の区画は広島PARCO)のネオンを歩むリヴァをロー・アングルで追う。更に、大きな建物の福屋を背景にして同じく低い位置からアップで(カット376、地図5)、続く石造りの三井銀行(現在は広島アンデルセン)の前ではヌヴェールの石の建物に呼応して同じロング・ショット気味に右後退トラベリングで捉え(カット378)、その間に紙屋町交差点東の蔵田金属とロケットネオンが入る(カット377、いずれも地図6)。この連続するトラベリングの最後は広島の新蓬莱前のリヴァの姿で、後退トラベリングで追いながら、彼女が路地に入ろうとしたところを急な左パンで一つ北側の路地を写す(カット381、地図7)。広島の繁華街、半径400mの範囲に収まるこれら一連のカットの中に、ヌヴェールのオラトワール通り、城館切妻、並木、建物窓、



カット362



カット367



地図6



地図7

教会後陣のカットが挿入される。以上を整理すれば、表「広島とヌヴェールのトラベリング」のようになる。

表「広島とヌヴェールのトラベリング」

カット番号	秒数	トラベリング種類	(トラベリング秒数)	場所と説明	(音楽)
362	49	左後退トラベリング	(45)	福屋前で離れる二人	(途中から流しのギター)
363	10	左前進トラベリング	(10)	流川シネマ・リッツ前で流しとすれ違うリヴァ	
364	12	左トラベリング	(1)	積善館前で車に声をかけられるリヴァ	
365	9	左前進トラベリング	(9)	広島東映前・第百生命のネオンを背景にリヴァ	(肉体のテーマ)
366	8	右前進トラベリング	(8)	松風堂前ネオンを背景にリヴァ	(肉体のテーマ)
367	7	左前進トラベリング	(7)	ヌヴェールの「共和国広場」	(肉体のテーマ)
368	5	前進トラベリング	(5)	金座街入口ネオン	(リヴァの科白始まる・肉体のテーマ)
369	5	右トラベリング	(5)	ヌヴェールのオラトワール通り	(博物館のテーマ)
370	11	左前進トラベリング	(11)	シネマ・リッツ前ネオン	(博物館のテーマ)
371	8	左前進トラベリング	(8)	ヌヴェールの城館切妻	(博物館のテーマ+肉体のテーマ)
372	6	右トラベリング	(6)	ヌヴェールの並木	(博物館のテーマ+肉体のテーマ)
373	14	右トラベリング	(14)	女王・白鳥ネオンを背景にリヴァ	(博物館のテーマ+肉体のテーマ)
374	10	左前進トラベリング	(10)	ヌヴェールの並木	(博物館のテーマ)
375	7	左前進トラベリング	(7)	ヌヴェールの建物窓	(博物館のテーマ)
376	8	右後退トラベリング	(8)	福屋を背景にリヴァ	(肉体のテーマ)
377	9	前進トラベリング	(9)	蔵田金属とロケットネオン	(肉体のテーマ)
378	6	右後退トラベリング	(6)	三井銀行を背景にリヴァ	(肉体のテーマ)
379	8	左トラベリング	(8)	ヌヴェールの建物窓	(肉体のテーマ)
380	2	前進トラベリング	(2)	ヌヴェールの教会後陣	(肉体のテーマ)
381	21	後退トラベリング	(12)	新蓬菜前から路地に入るリヴァから左パン	(肉体のテーマ)

めまぐるしくクロスカッティングする広島とヌヴェールのこれら 20 のカットは、ほぼ同じ速度のトラベリングで撮影され、リヴァの科白と音楽がその連続性を強調して広島の現在とヌヴェールの過去をリヴァの意識の中で繋ぎ合わせる。レネはデュラスとの会話の中で、『二十四時間の情事』の二つの愛の時間を二つの異なる櫛のイメージで説明した²³。現在の広島の時間と過去のヌヴェールの時間。異なる二つの時間は二つの櫛の歯が交わるように絡み合う。やがてその絡み合いは深くなり、その到達点とも言えるやや先のカット 386 で最後に重なる。

「巨大な黒人シェフ」での雨宿りのカット 383 にディゾルヴしながら広島駅に入るリヴァを後退トラベリングで捉えたところから始まるこのシーンは、カット 385 で駅の待合室ベンチが前進トラベリングで写されて「ひろしまー、ひろしまー、五分間停車ー」の駅アナウンスが入る²⁴。と、同時にヌヴェールが映し出される(カット 386)。ヌヴェールは意図的にロワール川の対岸から望遠で捉えられ、これがあたかもリヴァの記憶の中のヌヴェールであることを強く印象づけて「ひろしまー」の音が被る。ここにある広島は過去のヌヴェールとなり、ここにはないヌヴェールは現在の広島に重なって、二つの時間と場所が結びつく。これまで



カット 386

のトラベリングが既に二つの時間と場所の結びつきを見事に描いているが、ここでの合致は何よりも美しい。今の広島に過去のヌヴェールを見ているリヴァには、そこが広島駅の待合室であっても老婆と岡田の会話は聞こえない。いや、逆に二人の日本語のやり取りはそこにいる二人から遠く離れてしまったリヴァの不在をあたかも強調しているかのようである²⁵。

3 記憶と忘却

リヴァが彷徨う広島とヌヴェールの映像が重なるトラベリングの美学には、リヴァの科白が欠かせない。後半のトラベリングでは、前半の街中の前進トラベリングでリヴァが謳う官能的な愛の喜びのことば（「わたしを食べ尽くして、めっちゃめっちゃにして…あなたに殺されてしまう。とっても気持ちがいいわ。」）は途中まで並ぶが、最後にそれまでにはなかった「記憶」が姿をみせる。

時は過ぎてゆくでしょう。ただ時だけが、やがて時がやってくる。時がやってくるでしょう。その時、わたしたちは、自分たちを結び合わせてくれるものを名指すことさえできなくなっている。こうして名前はずれず、わたしたちの記憶から消えてゆく。それから、完全に消え去ってしまうでしょう²⁶。

「時間」は「名指すこと」を忘れさせる。「時間」とともに「結び合わせてくれる」はずの「名前」は少しずつわたしたちの「記憶」から消え、やがて完全になくなる。この科白が終わるのは、後退トラベリングで捉えていたリヴァが路地に入ろうとした瞬間、早い左パンで別の路地が写し出されたあのカット381である。「完全に消え去ってしまう」に照応するこのカットはあたかも広島の街の中でリヴァが消えるようだ。

ここで再びレネのことばを借りれば、彼が『二十四時間の情事』の物語を着想したのは、女性がカフェのテラスにいて、そのカフェが突然消えて「誰もいなくなる」イメージだった²⁷。存在したはずのものがそこにはない。一瞬にして消える。それはまさにヒロシマそのものである。ここではその「消失」の恐怖と不条理がリヴァのことばとレネの映像で結ばれる。

しかし、このカットだけから広島の「消失」を読むことは難しい。冒頭でこそ戦慄的な映像で描かれるものの、その後ヒロシマは忘れられたかのように二人の愛の物語から消えてしまうからだ。先に見たように、リヴァが彷徨う広島の街は、映画館やキャバレーのネオンであり、堅牢な石造りの建物であって、「カフェ・ドーム」の直ぐ隣にあるはずの原爆ドームは二人の背後には現れない。

そもそも『二十四時間の情事』には三つの「愛」が存在しているのではないだろうか。第一はリヴァと岡田の現在の時間を生きる二人の「二十四時間」限りの「愛」で、それは復興する広島の街で生まれた。第二はリヴァのドイツ軍人への「愛」。これはヌヴェールの記憶となってリヴァを揺さぶる。最後は、原爆で亡くなった家族への岡田の「愛」。これは他の二つとは異なって前面に現れないが、一瞬にして消されてしまったすべての死者への記憶、わたしたちのヒロシマの記憶でもある。これらの「愛」は『二十四時間の情事』の中で三つの旋律となって響き合うが、第三の愛は聞き取ることが難しい通奏低音として流れる。見る者には、天空からトラベリングする広島の街、リヴァが歩む広島の街

のトラベリングによってかろうじて届くのかもしれないが、リヴァがヌヴェールを思い出すようにわたしたちがヒロシマを思い出せば、その時初めて、リヴァが歩む広島は原爆で破壊された廃墟のヒロシマに見えるだろう。いや、そう見えなければならぬ。しかし、リヴァが天空から見渡し彷徨するこの復興した広島からヒロシマを見ることは容易ではない。わたしたちもまたヒロシマを忘れ始めているからだ。

岡田は「カフェ・ドーム」の会話の最後で「忘却の恐ろしさ」に触れる。

何年かたって、ぼくがきみを忘れてしまったところに、そして、なんとなくずると、今回と同じようなことが何回も経験してしまったときに、ぼくはきみのことを思い出さう、まさに愛の忘却として。忘却の恐ろしさとして、今回のことに想いを馳せるだろう²⁸。

「愛の忘却」を繰り返し、その「忘却」から「記憶」が甦る度に「忘却の恐ろしさ」を知る。自らが、そして世界が「忘却」していく中で「記憶」しておかねばならないことがあるなら、それを「記憶」することは時間に抗うことである。そうであるなら、忘却に抗うため、消えてしまう前に「自分たちを結び合わせてくれるものを名指」さねばならない。

かくして裸の絡み合いで始まった名前を持たない男女の情事は、ヒロシマの記憶を持つ者に「ヒ・ロ・シ・マ」Hi-ro-shi-ma (カット422)、ヌヴェールの記憶を持つ者に「フラン・ス・の・ヌ・ヴェール」Ne-vers-en-Fran-ce (カット423)と「名指」して終わる²⁹。そうすることで「記憶」はかろうじて「忘却」に抗うだろう。それが「記憶」を持つ残された者にとってできることである。

最後に、「フランスのヌヴェール」にも触れておかねばならない。ヌヴェールの記憶から届くほとんど唯一の音であるリヴァの「叫び」が撮影された「共和国広場」Place de la Républiqueは、今も木々が育ち、当時と同じ姿を留めている。その横を抜ける同じくロケ地の「オラトワール通り」rue de l'Oratoireは、今は「マルグリット・デュラス通り」rue Marguerite Durasと名前を変え、そこで『二十四時間の情事』Hiroshima mon amourの撮影があったことを静かに記憶に刻んでいる(写真4)³⁰。



写真4 ヌヴェールのオラトワール通り
(2015年9月筆者撮影)

¹ これら「論じるべき点」に関しては、例えば L. LAGIER, *Hiroshima mon amour*, Cahiers du cinéma, 2007; J.-L. LEUTRAT, *Hiroshima mon amour*, 2 édition, A. Colin, 2008; C. NEYRAT, *Alain Resnais HIROSHIMA MON AMOUR*, Cahiers du cinéma CNC, 2007 とその参考文献、レネの全作品を通してであれば S. LIANDRAT-GUIGUES et J.-L. LEUTRAT, *Alain Resnais, Liaisons secrètes, accords vagabonds*, Cahiers du cinéma / auteurs, 2006 が詳しい。

² 宇吹暁『ヒロシマ戦後史』岩波書店、2014年、p.79。以下の記述は同書に基く。

³ 同上書、p.178、p.189。

⁴ この間に広島では『原爆の子』（新藤兼人監督、近代映画協会、1952年6月）と『ひろしま』（関川秀雄監督、日教組、1953年5月）のロケが行われた。フランスでは、レネが日本に到着する同じ1958年の6月にド・ゴールが再び政権に就き、9月にはFLN（アルジェリア民族解放戦線）によってカイロでアルジェリア共和国臨時政府が設立され、フランス国内外は緊迫していた。

⁵ *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, dir. M-C. DE NAVACELLE et autres, Gallimard, 2009, pp.52-69. 以下の引用は同書による。なお港千尋＋マリー＝クリスティーン・ドゥ・ナヴァセル編、関口涼子訳『HIROSHIMA 1958』インスクリプト、2008年もこの一連の手紙を訳出しているが（pp.62-73）、8月6日の後半と同月20日、25日、26日の手紙は訳されていない。

⁶ 後にレネ自身が語ったところによると、このときの広島滞在は「48時間」«quarante-huit heures»だった（L. LAGIER, *op.cit.*, p.72）。

⁷ «la répli[que] sur Hiroshima fait encore trop «bons sentiments»» (*Tu n'as rien vu à Hiroshima*, *op.cit.*, p.55.)

⁸ *Ibid.*, p.68.

⁹ 白井更生「アラン・レネとヒロシマ」、『世界の映像作家5 ミケランジェロ・アントニオーニ アラン・レネ』キネマ旬報、1970年所収、p.176。

¹⁰ J.-L. LEUTRAT, *op.cit.*, p.42.

¹¹ フランスと日本での公開はそれぞれ6月10日と20日。8月4日のレネと岡田の対面を紹介した新聞記事ではこの映画のタイトルは「ピカドン」Pickadonであった（*Tu n'as rien vu à Hiroshima*, *op.cit.*, p.61）。なお、『二十四時間の情事』制作のフランス側の背景と日本での上映の反響については、関末玲「映画『ヒロシマ・モナムール』はどう受け止められたのか」、『立教大学ランゲージセンター紀要』28、2012年、pp.15-24及び本号所収の関末玲「『ヒロシマ・モナムール』—2つの都市をつなぐ試みとしての日仏映画」も参照。

¹² 同じくリヴァがヌヴェールの思い出を語り始める「岡田の家」は、映画の中では外観は写されていないが、8月3日のレネの手紙には「岡田の家」を見つけたという報告がある。「A Hiroshima, j'ai trouvé la maison qui pourrait être celle d'Okada.» (*Tu n'as rien vu à Hiroshima*, *op.cit.*, p.57.)

¹³ *Ibid.*, p.58.

¹⁴ ««Le Casablanca» me paraît très bien convenir. Faux rochers, faux palmiers en alkathène, cascades, jets d'eau, petites passerelles qui enjambent des cours d'eau avec poissons rouges» (*ibid.*, p.57) ; «l'aube viendra du toit, pas des fenêtres» (*ibid.*, p.67.)

¹⁵ トラベリングは前半のカット7（広島赤十字病院の廊下）からカット37（原爆資料館の展示物）まで頻繁に、カット128（京橋）からカット132（路面電車）までは連続で、そして後半はカット362（福屋前）からカット386（ロワール川対岸のヌヴェール）まで連続的に現れる。カット分析には「シナリオ『二十四時間の情事』」、『映画芸術』第11巻8号、1963年8月、pp.82-118を参照した。また、作品中の音楽タイトルもこれに準じた。

¹⁶ J. DOMARCHI, J. DONIOL-VALCROZE, J.-L. GODARD, P. KAST, J. RIVETTE, E. ROHMER, "Hiroshima, notre amour", *Cahiers du Cinéma*, N. 97, juillet 1959, p.5. この発言が出たゴダール側の経緯と背景については、堀潤之「アラン・レネを見るゴダール - 『ヒロシマ・モナムール』から『映画史』へ」、杉野健太郎編著『映画のなかの社会 / 社会のなかの映画』、ミネルヴァ書房、2011年所収、pp.171-202が詳しい。

¹⁷ C. NEYRAT, *op.cit.*, p.12.

¹⁸ この左・右トラベリングは「客観性が強くなって距離感と同時につましさを感じさせる」が、後年同じくヒロシマを描くことになる森弘太監督『河あゝの裏切りが重く』（1967年）は、太田川沿いの原爆スラムを船上から捉え続ける極めて長い右トラベリングで映画を終える。この限りなく重いラストシーンは見る者を「つましやかか」な位置から引きずり出す強い力を持っている。

¹⁹ 以下の撮影ロケ地は映像を解析して当時の住宅地図から特定した。地図は、榎本孝一編『日本住宅詳細地図 広島市』弘文社、1960年とM.P.G通信社編『広島市住宅案内図』M.P.G通信社、1958年に拠り、上記の二地図で不明瞭なカット373と381については、この地域に詳しい重富酒店代表取締役の重富寛氏のご好意で久保田耕一氏所有の「昭和34年の広島市個別地図」を使わせて頂いた。久保田耕一氏にはこの場を借りてお礼申し上げます。

²⁰ «Tu me tues. Tu me fais du bien. [...] Tu me plais. [...] Je t'en prie. Dévore-moi. Déforme-moi.»; «cette ville était faite à la taille de l'amour [...] tu étais fait à la taille de mon corps même?» 映画の台詞の引用と翻訳は以下の文献を参考にしている。M. DURAS, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960. マルグリット・デュラス、工藤庸子訳『ヒロシマ・モナムール』河出書房新社、2014年。

²¹ «une espèce de grand travelling dans les nuages de l'inconscience pour arriver aux deux personnages» (*Tu n'as rien vu à Hiroshima!*, Editions de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1962, p. 219. 引用はS. LIANDRAT-GUIGUES et J.-L. LEUTRAT, *op.cit.*, p.79 による。)

²² 記録のポドロの証言によれば、広島ロケにはメトロノームがなかったこともあって、トラベリングでは、レネがいつも同じ歩幅で歩いてカメラがその速さに合わせて動いたらしい (J.-L. LEUTRAT, *op.cit.*, p.98)。

²³ «J'avais envie d'une intrigue à deux vitesses, comme les dents de deux peignes qu'on mettrait les uns dans les autres, l'un des deux peignes n'ayant pas du tout la même vitesses que l'autre.» (*Vertigo*, No.1, 1987, p.67. 引用はS. LIANDRAT-GUIGUES et J.-L. LEUTRAT, *op.cit.*, p.272 による。)

²⁴ この「ひろしまへ、ひろしまへ」のアナウンスでどうしても思い出してしまうのが福永武彦の『死の島』(1966年1月執筆開始、1971年刊行)である。広島に旅立った二人の女性の死の知らせを受けて広島駅に降り立った相馬鼎はこのアナウンスを「しのしまへ、しのしまへ」と聞く。『死の島』のテーマは時間と記憶であり、ヒロシマであり、忘却である。また、物語の終わりも、「朝」、「もう一つの朝」、「また別の朝」と三通りの結末を用意して、リヴァが広島に留まるか離れるかが最後まで分からない『二十四時間の情事』とも重なる。福永がこの作品を見たかどうか判然としないが、1962年公開のアントニオニーの『太陽はひとりぼっち』を見ている映画好きの福永(『太陽はひとりぼっち』と内面的風景』、『文芸』1963年3月号)が日本では不評で上映期間が短かったとはいえ『二十四時間の情事』を見逃したはずはない。

²⁵ デュラスのシナリオでは、この老婆と岡田の会話は「日本語で。翻訳しない。」«En japonais. Non traduit.»と指示されている (M. DURAS, *op.cit.*, p.120)。

²⁶ «Du temps passera. Du temps seulement. Et du temps va venir. Du temps viendra. Où nous ne saurons plus du tout nommer ce qui nous unira. Le nom s'en effacera peu à peu de notre mémoire. Puis, il disparaîtra tout à fait.» この科白はシナリオ通りで、訳は工藤庸子による (マルグリット・デュラス、前掲書、p.133)。

²⁷ «je voyais une femme seule à la terrasse d'un café; le café disparaissait brusquement et la place devenait déserte.» (S. LIANDRAT-GUIGUES et J.-L. LEUTRAT, *op.cit.*, p.138.)

²⁸ «Dans quelques années, quand je t'aurai oubliée, et que d'autres histoires comme celle-là, par la force encore de l'habitude, arriveront encore, je me souviendrai de toi comme de l'oubli de l'amour même. Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli.» この科白もシナリオ通りで、訳は工藤庸子による (マルグリット・デュラス、前掲書、p.118)。

²⁹ 実はここにヴァリエーションがある。ポドロの撮影記録には、岡田の「そう、それはぼくの名前。」と「きみの名前、それはスヴェール。」の間に«On en est là seulement encore. Et on en restera là pour toujours.»の文字を読むことができる (L. LAGIER, *op.cit.*, p.77)。工藤訳では説明はないが、「それだけの仲ということになる。そしていつまでも、そのままにいるだろう。」(マルグリット・デュラス、前掲書、p.145)の訳が加えられている。これは最終的には採用されなかったが、名指すことと時間への抗いの繋がりをここからも読むことができる。

³⁰ 本論は2016年11月26日に広島市内で開催されたシンポジウム『ヒロシマ・モナムール』— トポスとしてのヒロシマ (日本フランス語フランス文学会中国・四国支部主催) で発表した内容 (『ヒロシマ 忘却 トラベリング 時間 アムール』) を加筆したものである。調査に協力して下さった重富寛氏 (重富酒店代表取締役) と新崎智弘氏 (カサブランカ取締役)、そして映像を提供して下さったアイ・ヴィー・シー (濱野氏) にはこの場を借りてお礼申し上げます。