

# サイレント映画におけるジャンヌ・ダルクと戦争<sup>1</sup>

— C・B・デミルの『女人ジャンヌ』(1916) と  
M・ド・ガスティーヌの『ジャンヌ・ダルクの驚異の一生』(1928) —

Jeanne d'Arc et la guerre dans les films muets :  
*Joan the Woman* (1916) de Cecil B. DeMille et  
*La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (1928) de Marco de Gastyne

北原ルミ

Rumi KITAHARA

## はじめに

ジャンヌ・ダルクを題材とする映画が数多く撮られ続ける中でも<sup>2</sup>、カール・ドライヤーやロベール・ブレッソンによる名画<sup>3</sup>の影で、今やほとんど忘却されたサイレント長編映画が存在する。セシル・B・デミル監督による『女人ジャンヌ』<sup>4</sup>とマルコ・ド・ガスティーヌ監督による『ジャンヌ・ダルクの驚異の一生』<sup>5</sup>である。ドライヤーとブレッソンがジャンヌの処刑裁判のみに焦点を絞り、余計なものをそぎ落とした独自の美学によってジャンヌを映像化したのに対し、デミルとガスティーヌは、いずれもジャンヌが天の使命を受けてから火刑に処されるまでの人生を辿り、とくに壮大な戦闘場面に力を注ぐことで、〈女戦士 la guerrière〉としてのジャンヌ像を前面に押し出した<sup>6</sup>。これらの戦闘場面に、映画と同時代の第一次世界大戦の想起が伴う点でもデミルとガスティーヌは共通している。

<sup>1</sup> 本論は、2015年9月11日に東北大学国際文化研究科で行われた第三回「文学と映画」研究会における口頭発表をまとめ直したものである。

<sup>2</sup> TVドラマも含めてジャンヌの映像作品を網羅的に紹介した文献として、Hervé Dumont, *Jeanne d'Arc de l'histoire à l'écran : cinéma et télévision*, Lausanne, Éditions Favre, Cinémathèque suisse, 2012がある。より新しい映画リストとしては、河野賢司「映像化されたジャンヌ・ダルク—メリエスからフィリップ・ラモスまでの1世紀」、『九州産業大学国際文化学部紀要』57号、2014年、pp.1-33。

なお、サイレント映画のジャンヌ・ダルクは、映画誕生時1895年にエジソン・グループの依頼でアルフレッド・クラークが撮影した一分足らずの『ジャンヌ・ダルクの火刑』(米)に始まり、ドライヤー監督の『裁かる、ジャンヌ』も含めて全部で十本程度あるが、本論では副題に掲げた二作品のみを取り上げる。

<sup>3</sup> カール・ドライヤー監督の『裁かる、ジャンヌ *La Passion de Jeanne d'Arc*』(仏、1928年)、およびロベール・ブレッソン監督の『ジャンヌ・ダルク裁判 *Le Procès de Jeanne d'Arc*』(仏、1962年)。

<sup>4</sup> Cecil B. DeMille監督, *Joan the Woman* (米, パラマウント社, 1916年, 137分) は、邦題『ジャン・ダーク』として前篇が大正6年10月、後篇が同年12月に日本でも公開された。

<sup>5</sup> Marco de Gastyne監督, *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (仏, オーベール=ナタン社, 1928年, 180分) は、日本では未公開。当時のフィルムは失われ、現在では1983年にシネマテーク・フランセーズが復元した版(125分)しか存在しないようである。本論で参照したのはこの復元版である。

<sup>6</sup> 「映画人たちが関心を持ったのは、聖女というより女戦士のジャンヌの方だ。なぜかは見抜けよう。大がかりな見せ場(スペクタクル)は、人物のアクションにこそあり、使命の内にあるわけではないからだ。」(Pierre Leprohon, « Les premières images de Jeanne d'Arc à l'écran. », *Études cinématographiques*, n°18-19, 1962, p.36.)

他方、両者ともに19世紀の文学におけるジャンヌ像を下敷きにしていることも見過ごせない。デミルはフリードリヒ・シラーの戯曲『オルレアンの少女』にヒントを得、ガスティーヌは歴史家ミシュレに多くを負っている。われわれは以前、文学におけるジャンヌ幻想の分析を試みた際、シラーとミシュレのあいだに大きなイメージの反転があることを指摘した<sup>7</sup>。シラーのジャンヌは戦闘に加わり、敵を率先して殺す女戦士であるのに対し、ミシュレのジャンヌは「おのれの清く聖なる肉体、その華奢で傷つきやすい身体で」<sup>8</sup> 敵の剣をくじき、最終的に殺されることによって国を救う聖女として描かれたのだった。19世紀の文学におけるジャンヌ像のこの反転が、20世紀初頭の映画において反復されているのだろうか。また、両映画に共通の背景である第一次世界大戦は、〈女戦士〉としてのジャンヌ幻想に対していかに作用するのか。

本論の流れとしては、まず作品ごとに二段階に分けて分析する（I, II）。第一段階では、文学テキストとの比較を通じて映画の〈女戦士〉ジャンヌ像の特徴を導き出す。次に、サイレント映画という表現方法に視点をあわせ、デミルとガスティーヌとの手法の相違を明らかにする。そして最後に、第一次世界大戦との関わりを整理し、メインともいえる戦闘場面を分析する（III）。

## I. デミル作品のジャンヌ —恋に燃え、愛国に燃えて戦場へ

### I-1. シラー『オルレアンの少女』との比較

#### I-1-1. 敵への恋と聖なる使命

デミルがシラーから借り受けたのは、愛国心溢れるジャンヌが敵のイギリス軍人に恋をしてしまうロマンスの枠である。しかしながら、恋に落ちる状況がシラーとデミルでは大きく異なる。聖なる使命が先か、恋が先かという点で、順番が逆なのである。

シラーの場合、ジャンヌが恋に落ちるのは、戦う使命を聖処女マリアより授けられてのち、まさに戦場においてのことだった。恋の相手は殺すべき敵として登場し、剣を振り上げながらも殺せなかったジャンヌは次のように懊悩する。

あの人を殺さぬのが悪かったらうか？ あの子の  
目に見入って、どうしてそんなことができたらう？ あの人を殺すよりは、  
いっそこの胸に殺人の刃金を突きさしたほうがよかった！  
情けをかければ罰を受けねばならぬのだらうか<sup>9</sup>？

ここでの恋は、聖なる使命に対する重大な違反行為、罪にほかならない。対して、デミルのジャンヌは使命を授かるより先に、恋に落ちた。ドンレミ村を襲ったイギリス兵たちの隊長エリックが、ひとり大怪我を負って取り残されたのをジャンヌが庇い、納屋にかくまったのだ。花で恋占いをするなどの牧歌的な光景が流れ、恋はおおらかに肯定されている。では、デミルのジャンヌはいつ使命を授かるのかといえば、エリックが英軍に戻るため旅立つときである。

<sup>7</sup> 拙論「ジャンヌ・ダルク幻想 大作家にとっての〈処女〉」、『金城学院大学論集 人文科学編』5 (2)、2009年、pp.18-46。

<sup>8</sup> Jules Michelet, *Jeanne d'Arc et autres textes*, éd. par Paul Viallaneix, Gallimard, coll. « folio classique », 1974, p.38.

<sup>9</sup> 第四幕第一場（シルレル作、佐藤通次訳、『改訳 オルレアンの少女』、岩波文庫、1951年、pp.197-198）

ジャンヌがエリックに手渡す十字架が、突如光を放ち、ジャンヌにだけ見える聖ミカエルの剣と二重写しになって、そこで初めて「フランスと国王を救え」と聖ミカエルがジャンヌに呼びかける。敵に恋をしてしまったからこそ使命が下ったと思わせかねない構図である。敵味方同志で断念せざるをえない恋にしても、純朴な想いそのものはいささかも罪悪視されない。ジャンヌが使命を果たすべく村を離れる際、エリックの残した手袋をそっと荷物に入れる場面など、戦の使命と秘められた恋の内面における両立をデミルは示している。

### I-1-2. 幻視の力と呼びかけをもたらす戦勝

シラーのジャンヌの内面的な苦悩の深さ一病的なまでの一と、デミルのジャンヌのおおらかさとの差は、恋の始まった時期の違いによってのみ生じたのではない。そもそも剣をふるって直接敵を殺すか否かの違いに由来すると考えられる。シラーのジャンヌは、聖なる使命によって巧みな剣の使い手となり、戦場において獅子奮迅の働きをする〈女戦士〉だった<sup>10</sup>。しかしデミルのジャンヌは、敵兵を自らの手で殺さない。敵の命を奪うという感覚がないゆえに、罪の意識にゆらくこともないのである。

とすれば、映画の〈女戦士〉たるジャンヌが戦場で果たす役割は何か。それは、味方の戦意高揚をもたらす巫女的役割である。デミルのジャンヌは幻視によって、はるか遠方のオルレアンが包囲されたことを告げ、さらにはシャルルが王国を放棄する条約に今にも署名せんとするのを別の部屋にいながら察知し、阻止する。条約の文書を破り捨て、イギリスの使者を追い返したジャンヌは、宮廷の武将たちに次のように力強く呼びかける。

フランスの男たちよ、私の後について闘いますか？

私についてこないとしても、フランスの旗の後にはついてきますか？

フランスの貴族たちよ、農民の娘についてくるつもりはありますか？

武将がそろって興奮<sup>11</sup>、一斉に剣をふりまわして跪くなか、シャルルがジャンヌをフランス軍の指揮官に任命する場面が続く。

ジャンヌの幻視や、厳かなお告げの力、確信に満ちた戦闘の呼びかけこそが、兵士たちを熱狂させ、戦に勝利をもたらすのである。

### I-1-3. 敗北を招く告発

それではなぜジャンヌは敗北し、囚われの身となるのか。シラーの場合は恋が原因だった。恋心を抱いてしまったジャンヌは、自らの罪に怯え、教会の中にとどまることもできない。ジャンヌの実の父は、もともとジャンヌの使命を疑っていたが、ランスの戴冠式という輝かしい場

<sup>10</sup> 「けれども、いざといふ場合には、體ぢゅうに力が充ちて、／わたくしの刀が、ひとりでに生きた靈でもあるやうに、／ふるへるわたくしの手を操ってくれます。」(第二幕第九場でのジャンヌの独白。佐藤通次訳、同上、p.129)

<sup>11</sup> この場面を含み、フランス軍の戦意高揚の場面で「ラ・マルセイエーズ」の音楽が高らかに流れるアナクロニズムが見られるが、これについては後に触れたい。

でのジャンヌの異変を観察して疑いが確信に変わり<sup>12</sup>、王や司教、軍の指揮官、戦士、民衆の面前で、ジャンヌが神の使いどころか悪魔の使いであると告発する（第四幕第十一場）。周囲の目の見守る中、一切抗弁できずにうなだれるジャンヌに衝撃を受けた人々は、ジャンヌを「魔女」として追放するが、なによりジャンヌ本人が自らの罪に怯え苦しんでいるからこそ、その成りゆきは必然だった。

デミルのジャンヌも、映画の中盤で、勝利に湧く公衆の面前で突如告発される。ただし告発するのは、父ではなく狂った修道僧（Mad Monk）のロワズルールである。悪党のスパイとしてジャンヌを見張っていた彼は、人々がジャンヌを拝んだり触ったりするのを見て、「女王にでもなるつもりか！」と叫び、逆にその場をつまみ出される。その後「あの娘は魔女です、陛下」とシャルルに告げ口し、ジャンヌへの不信感を吹き込むのに成功するものの、この告発はジャンヌの恋となんら関係なく、敵の陰謀でしかない。ここでの敵はもはやイギリス人たちではなく、「蜘蛛Spider」の字幕とその背景の蜘蛛の網の絵によってまがまがしさを付与されたシャルルの廷臣や、悪魔的な表情のコーション司教である。シラーにおいてはジャンヌ本人の内に聖か魔かという対立の苦悩があったのに対し、デミルにおいてはまがまがしい要素はすべてジャンヌの外部、敵の方に与えられているといえる。

## 1-2. 映画の特徴：喜劇とホラー風味のメロドラマ

### 1-2-1. 喜劇的脇役の配置によるコントラスト

演出面では、シラーの悲劇にまるで見られない喜劇的要素がデミルの映画を彩っている。そもそもサイレントではセリフを随時発せられない分、演技の誇張がなされがちで、これが喜劇的效果を生む。デミルのジャンヌの周囲には、まさしく大げさにふるまう喜劇的脇役が配置されている。臆病な脱走兵ガスパール、つねに無気力でエゴイストの国王シャルル、ジャンヌをつけねらう狂気の僧ロワズルール、ジャンヌへ復讐するための裁判を導く陰險なコーション司教など。彼らとの対比によって、ジャンヌの勇気や健全さ、理性がひととき目立つしくみになっている。

### 1-2-2. 因果関係の単純化・視覚化

もう一つの特徴は、ものごとの因果関係が単純化され、一目で分かるエピソードとして構成されていることだ。

たとえば、ジャンヌが自分の使命についてボードリクール隊長を説得できたのは、剣を一瞬で叩き折ってみせたからだだった。シャルルの宮廷で信用を獲得し軍の指揮を任されたのは、さきほども述べたように、「私には見える…」と遠方のオルレアン包囲を人々の前で予言し、それが事実だったとすぐに判明したこと、またシャルルが不利な条約に署名しかけるのを察知して寸前で阻止したためだった。ほかにも、後半に、シャルルがコーション司教に毒入りワインを飲まされそうになるのをジャンヌが見抜いて、「飲んではいけません！」と阻止する場面

<sup>12</sup> 「はあ、あの子だ！ 眞蒼になってお寺から飛び出した。／神々しいお寺の中には恐ろしくて居たたまらないのだ。——／神様のお裁きがあの子の上に／降って来たのだ！——」（第四幕第八場でのジャンヌの父親の台詞、佐藤通次訳、前出、p.220）

もある。その結果コーションの恨みを買ひ、のちに裁判で火刑を求められることになるという因果関係が作られた。原因と結果を即座にコンパクトに示す、こうしたエピソードの積み重ねによって、そのつどジャンヌの巫女的な幻視の力が（やや喜劇的に）証明されてゆく。

### I-2-3. ホラー的要素

映画ならではの特殊効果を用いて、先ほどの聖ミカエルや、ジャンヌの敗北を示唆する黒騎士が、幽霊のごとく半透明の姿で不安を与えつつ出現する点は、ホラー的と言いうる<sup>13</sup>。さらに、デミル映画が新たに創作したエピソードとして、シャルルに追放されたコーション司教がジャンヌへの復讐を考える場面は注目に値する。コーションが夜、机に向かってひとり思いを巡らす背後で、窓が不意に開き、暗闇より一陣の風が吹き込む。と、蠟燭の火が、壁際におかれていた聖母マリア像の服に燃え移り、めらめら上がった炎を見たコーションは、「そうだ、火だ、火刑だ」と笑みを浮かべる。ジャンヌの火刑という歴史上の事件すら、闇の力によって定まったかにみせる演出といえよう。

ジャンヌの敵の悪魔化は、裁判の後半でさらに推し進められる。ジャンヌに「異端放棄」させるための拷問部屋の場面では、三名の裁判官がクー・クラックス・クランしながら目もとだけ穴のあいた白装束にて登場し、大釜のなかで煮えたぎる熔鉄らしきものをかきまわしてジャンヌを脅すのである。

デミルのジャンヌがシラーから受け継いだのは、イギリス人への恋と聖なる使命との葛藤だったが、デミルにおいてはこの葛藤は互いに敵味方であるゆえ結ばれ得ないという状況的なものでしかない。シラーのジャンヌは敵を手にかけて命を奪う以上、人間的な恋は禁じられた聖なる存在であらねばならず、恋心によって禁忌を破ったとたん、血塗られた「魔女」の立場に転落するほど、聖性と魔性は紙一重だった。しかしデミルのジャンヌは軍隊の士気を高めはしても自らの手を血で汚すことはなく、聖なる使命は猛烈な愛国心からくるものであり、恋する心と内面的に競合はしても矛盾はしない。恋心も含めてジャンヌは健全、健康的な存在にとどまり、むしろ対立する敵の方が悪魔的に演出される。ジャンヌの内面のコントラストではなく、ジャンヌとそのほかの人々とのコントラストが映画では重要視されている。たとえば、最後、独房でぼつねんと処刑の朝を待つジャンヌと交互に映されるシャルルの退廃的酒宴の狂騒も、強烈なコントラストの効果によって映画の大詰めをもりあげるのである。

## II. ガスティーヌ作品のジャンヌ 一少女の純真が人々を戦場へ駆り立てる

文学においてミシュレがみずからのジャンヌ幻想を表現するにあたり、シラーのそれを意識し、対蹠的な要素を強調しようとしたように、映画においてガスティーヌも先行するデミル作

<sup>13</sup> 不吉な「黒色の騎士」はシラーの劇にも登場するが、戦場でジャンヌと言葉を交わす、見た目は普通の黒い鎧の騎士だった（第三幕第九場）。デミルはこれに黒い翼を生やし、無言で登場する霊のような存在に変えた（ジャンヌにしか姿の見えない“The Black Horseman”）。



品を意識し、対蹠的な立場に立とうとするのだろうか。と同時に、すでにデミルとシラーのあいだにずれがあるのと同じく、ガスティヌとミシュレのあいだにもずれが見られるのだろうか。さきほどより話しがやや複雑になるが、ガスティヌとデミルの関係を見、またガスティヌとミシュレの関係を見るというかたちで分析を進めよう。

## II-1. デミルとの比較／ミシュレ『ジャンヌ・ダルク』との比較

### II-1-1. 憐れみの心から生まれる使命

ジャンヌを演じる女優自体が、完全に対照的であることは言うまでもない。デミルのジャンヌがふくよかで力強い大人の女性であるのに対し<sup>14</sup>、ガスティヌのジャンヌは幼く、華奢で優しげな少女である<sup>15</sup>。しかし物語としては、ガスティヌもデミルと同様、ドンレミ村での日常生活、羊を追うジャンヌの映像から始めている。ここに戦争で傷ついた兵や疲れ切った避難民が登場し、ジャンヌは彼らの話に聞き入り、戦争の悲惨を深く憐れむ。デミル映画に登場した脱走兵ガスパールは喜劇的な存在で、ジャンヌに叱り飛ばされていたが<sup>16</sup>、ガスティヌのジャンヌは彼らを受け止める憐れみの心もち、その延長で〈声〉の訪れを受けるのである。使命を授ける〈声〉の映像化においても、デミルとの差異化が図られている。デミルでは剣をもった聖ミカエルという男性的戦闘的存在だったのに対し、ガスティヌでは優しげな二人の聖女、聖カトリーヌと聖マルグリートが寄り添うように出現する。

このような優しく憐れみ深いジャンヌのありかたは、ミシュレの記述に沿うものである。映画では、ジャンヌが猫を撫でる子どもらしいしぐさが印象的だが、ミシュレも、ジャンヌの慈しみの向けられる対象が動物から国にまでいたることを述べていた。

ジャンヌは動物たちまでも愛した。小鳥はジャンヌを信頼し、手の中に餌を求めに来るほどだった。ジャンヌは、女友達、両親を愛していたが、とりわけ哀れな人々を愛した…ところで、哀れな人々の中で最も哀れな存在、最もみじめで、最も同情に値する存在といえ、まさにこの時、フランスなのだった<sup>17</sup>。

避難民をかいがいしく受け入れ、彼らの話を聞くことでジャンヌの心の中に使命が準備されていったとの説明もミシュレからきている<sup>18</sup>。ジャンヌの使命を憐れみの心と結びつけるミシュレに沿って、デミル的な勇ましい愛国心と恋心のイメージを払拭しているといえる。そもそも映画冒頭で次のミシュレの引用が掲げられ、この映画は基本的にミシュレ的ジャンヌの路線を取ることをすでに予告していたのであった。

<sup>14</sup> 当時人気のオペラ歌手ジェラルディーン・ファラーが熱く演じたが、ミスキャストとの非難を浴びた。

<sup>15</sup> 例えば、映画事典を何冊も一人で執筆・刊行しているジャン・チュラールは、自分にとって最高のジャンヌは、ガスティヌの映画で演じたシモーヌ・ジュヌヴォアだとインタビューにて述べている。（2012年7月5日。[http://www.politiquemagazine.fr/jeanne\\_d\\_arc\\_au\\_cinema/](http://www.politiquemagazine.fr/jeanne_d_arc_au_cinema/)）

<sup>16</sup> ガスパールが剣を投げ捨てると、ジャンヌはその剣を拾い、「フランスのためにひとたび抜かれた剣は、一本たりとて投げ出されるべきではありません！」と叱る。

<sup>17</sup> Michelet, *op.cit.*, p.41.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.50.

つねに思い起こそう——祖国は、我々のもとでは、一人の女性の心から生まれたのだという  
 ことを。かのひとの優しさ、涙、そしてかのひとが我々のために流した血から生まれた  
 のだということ。 (ミシュレ)<sup>19</sup>

## II-1-2. 若々しさ（聖性<sup>20</sup>）の力をもたらす戦勝

このような優しいジャンヌは、戦争という極限的な暴力の場で一体何をなしうるのか。デミルの場合、ジャンヌは幻視の力を用いつつ、神からの託宣を雄々しく告げ、戦士たちを熱狂させたが、ガスティヌのジャンヌは戦士たちに祈るよう諫め、モラルの改革を行う。これもミシュレにのっとっている。

戦争は、戦士たちを野獣に変えてしまっていた。これらの獣を人間に、キリスト教徒に、従順な臣下に、作り直さねばならなかった。膨大かつ困難な仕事だ！そうしたアルマニャック派の武将たちの幾人かは、おそらくこの世に存在した中で最も凶暴な男たちだった。そのうち一人の名を挙げれば十分だろう。その名だけで恐怖を呼び起こす男、青髭のモデルとなったジル・ド・レだ<sup>21</sup>。

残忍な指揮官の代表例としてミシュレはジル・ド・レの名を挙げているが、ガスティヌの映画の中にもジル・ド・レは登場し、強烈な存在感を放っている<sup>22</sup>。

さらに、職業的な軍人だけではなく、民衆—その多くは鍬や鎌をもつ農民—がジャンヌの噂を聞き、各地から軍に加わるために押し寄せてくる場面が長々と映される<sup>23</sup>。デミルにおいてはジャンヌが呼びかけるのは軍人に対してだけだが、ガスティヌでは、敬虔で純真な少女の存在そのものが軍人のみならず民衆の熱狂を呼び覚まし、各地から王のもとへ続々集まって来るさまに重きを置いた。これも以下のミシュレの記述に対応している。

日々、あらゆる地方から、乙女の奇蹟の噂を聞いてやってくる人々が溢れかえった。人々はジャンヌしか信じず、ジャンヌのように、王をランスへ連れて行こうと心急いでいた。まさに巡礼

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.41. デミルの映画でも、冒頭で、王家の紋章のユリの花を背後にジャンヌが手を広げ、十字架にかけられるような身ぶりをする映像が提示され、生贄となる聖女のイメージを一見思わせる。しかし、字幕は、「男たちとともに闘い、男たちに愛され、男たちに殺された——その上、女の心を持ち続けた愛国者の少女」とジャンヌを紹介する。この「女の心」は恋心にほかならず、ミシュレ／ガスティヌのジャンヌからは、やはり程遠い。

<sup>20</sup> ミシュレ自身が「聖性 *sainteté*」の語を用いて指すのは、憐れみに満ちた若々しい心であり、また人々にもそのような心を取り戻させる力である。

<sup>21</sup> Michelet, *op.cit.*, p.64.

<sup>22</sup> 後のゴンクール賞作家フィリップ・エリア (1898 - 1971) がジル・ド・レ役を演じており、その演技および役割の重要性は、当時の映画評でも注目を集めた (Jean de Mirbel, « Une grande première : La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc », *Cinémagazine*, n° 17, 26 avril 1929, p.155 など)。なお、河野氏がジル・ド・レが「イザボー王妃」を口説くと述べているのは間違い (河野, 「映像化されたジャンヌ・ダルク」, 前出, p.8)。相手の女性はシャルルの母で王妃のイザボーではなく、ギイ・ド・ラヴァルの恋人で、「イザボー・ド・ポール」と字幕が出る。ポール Paule はブルターニュの町の名であり、この女性は史実においてギイ・ド・ラヴァルと 1430 年に 20 歳で結婚するイザベル・ド・ブルターニュであろう。

<sup>23</sup> Marcel Omus, « De Lavissee à Michelet ou Jeanne d'Arc entre deux guerres », *Les Cahiers de la cinématographique*, n°42/43, été 1985, p.44.

と十字軍の逆らいがたい衝動に駆られていたのだ。無気力な若い王その人すら、ついに、この民衆の波、盛り上がり北へと向かう大きなうねりに、動かされるにいたった<sup>24</sup>。

ミシュレ／ガスティヌにとって、ジャンヌが担うのは、民衆、とくに土地に根ざす農民の愛国心、熱意を引き出す触媒の役なのである。

### II-1-3. ミシュレとの大きな違い：戦いにおける「聖性の危機」<sup>25</sup>の有無

このように見ていくと、ガスティヌはかなり忠実にミシュレを映像化しているようだが、実は決定的な違いが存在する。ミシュレの指摘するジャンヌの変質、「聖性の危機」が、ガスティヌには見られないのである。当初、剣で人を殺したくないと言っていたジャンヌが最後に剣を使いこなす悦びを覚え始める—その変化をミシュレはジャンヌの一種の墮落ととらえ、これを浄化するために試練が、すなわち敗北し囚われて火刑の火をくぐることが必要だったと解釈する。

のちに、ジャンヌは、コンピエーニュで身に帯びていた剣について嬉しそうにこう語る、「突いたり切ったりするには、すばらしい剣です」と。変化の兆しがここにはないだろうか？ 聖女が、一人の指揮官となっていたのである<sup>26</sup>。

ガスティヌのフィルムの全貌を見ることができないため、断言はできないが、少なくとも現在の復元版にはこのようなジャンヌの変質は見られない。後半の裁判の場面においてもジャンヌの「浄化」への示唆は読み取れず、また当時の映画評からもそうした要素は窺えない。ガスティヌのジャンヌは一貫して「聖性」を帯びた、若く優しく憐れみ深い少女にとどまっている。ジャンヌ敗北の理由は政治的陰謀であり、敵に脅かされている町を救うため、危険を顧みず、わずかな仲間とともに馳せ参じた「憐れみ深い心」ゆえにジャンヌは敵の手に落ちた、ということになる。

## II-2. 映画の特徴：大型絵本の抒情的歴史ものがたり

### II-2-1. 文字媒体での語り—史実性の強調

サイレント映画としての表現方法を目を向けると、この映画では字幕という文字媒体を生かし、長々としたナレーションが多い。人物の台詞を直接話法で表現する演劇的な対話よりも、語り手が起こっていることをまとめて説明する物語形式が基調となる。

そしてほどなく、国の内奥より、もう一つ別の軍隊が出現したのである。その軍隊は、おのれの家庭、両親、恋人のもとを離れてでも、ある大義に仕えようとするあらゆる人々から成っていた。彼らが奇跡的なものであると見抜いていた大義、それはフランスの誕生にほかならなかった…

<sup>24</sup> Michelet, *op.cit.*, p.76.

<sup>25</sup> 「[...]彼女の聖性は危機に瀕していたのである。」 *Ibid.*, p.85

<sup>26</sup> *Idem.*



このようにミシュレの語り口を意識し、叙情的な歴史物語としてジャンヌの伝記を紡ぐ形式がとられているのである<sup>27</sup>。実は、この映画の中でのジャンヌの直接話法のセリフは、その多くが裁判記録などの史料からの引用の域内にある。さらに、書簡や宣誓書など、映像として出てくる文字媒体を利用して、字幕の代わりに使用するケースも見られる<sup>28</sup>。史実らしさを強調するのにこれらの手法は役立っているといえる。

## II-2-2. ゆったりとした映像展開

語りが重要視される一方で、字幕を差し挟まずに映像を流していきただけで見せる部分も多い。ジャンヌのあどけなさは、言語を介さないほほえみや耳元の髪を撫でつけるしぐさなどに託される。また、風景画のような画面構成で、広い空、広い大地へとカメラの視界を開き、そのなかでジャンヌのシノンに向けた旅や、ジャンヌのもとへ各地から黙々と集まり来る人々の動きを追うところなど、土地とのつながりに裏打ちされた歴史物語であることを感じさせる。語り聞かせる（読ませる）物語と風景画のような映像とが合わさる展開は、大型絵本を思わせる<sup>29</sup>。

さて、同じサイレントの形式ながら、デミルとはまったく対照的なジャンヌ物語を映像化したガスティーヌだが、ここまで見てきた中で、思いもよらない一致点があった。それは、シラー／ミシュレの文学との比較から割り出された一致点、すなわち、いずれの映画のジャンヌも、みずからの「剣で人を殺したり傷つけたりしない」という点である。〈女戦士〉のジャンヌを前面に押し出した戦争の映画とされながら、血なまぐさい殺し合いのただ中で、どちらのジャンヌも手を汚すことはない。

ここで第三部に移り、ジャンヌと戦争がどのように映画の中で関係づけられているのかをより詳しく見たい。

## III. 戦争場面とジャンヌ

### III-1. 第一次世界大戦の直接的表現

#### III-1-1. 戦時下のデミル作品

はじめに軽く触れたように、両映画はジャンヌの時代の戦争を描く際に、同時代の第一次世界大戦を強く意識している。とりわけ戦争中に撮られたデミルの作品は、ジャンヌ物語の前後に、1916年の戦場の場面を枠としてはめ、アクチュアリティに訴える戦略を取った。実は、第一次世界大戦に従軍しているイギリス人兵士エリック・トレントが、戦地フランスの塹壕の中で見た長い夢、それがジャンヌ物語であり、彼はジャンヌの恋の相手であったエリックの生まれ変わりという奇抜な設定がなされていたのだ。現代のエリックは、500年もさかのぼった前

<sup>27</sup> 脚本を担当したジャン＝ジョゼ・フラッパ（1882-1939）は劇作家、監督のガスティーヌ（1888-1982）は画家でもあった。

<sup>28</sup> ジル・ド・レ宛ての出陣を促す手紙、ジャンヌの到着を知らせるシャルル宛て書簡、ジャンヌが署名させられる異端放棄の文書。

<sup>29</sup> 「[この映画は]魅力的な絵本album d'imagesの域を超えていないが、おそらく目指していたのもその程度だったのだろう。」Leprohon, *ibid.*, p.36.

世の自分の罪（ジャンヌを捕えるのに手を貸してしまったこと、火刑から救いだせなかったこと）を贖うために、夢から覚めた後、すすんで危険な任務に名乗りを挙げ、名誉の戦死を遂げる<sup>30</sup>。かつてのジャンヌに聖ミカエルが出現したように、現代のエリックの前に今や〈戦の女神〉と化したジャンヌが出現し、勇敢な任務遂行へ誘ったのだった。

百年戦争においては敵味方であったイギリスとフランスは、第一次世界大戦においては協商国として手を結び、この映画の制作されたアメリカもこれに加わっている。当時、アメリカではフランスへの支援、銃後の支えを宣伝するために、また直接的な参戦へ世論を導くためにジャンヌ・ダルクのイメージはフル回転で用いられていた<sup>31</sup>。こうした時流に便乗したデミルは、戦争プロパガンダのニュアンスを映画に付け加えたわけである。シャルルの宮廷における戦意高揚の場面で、時代錯誤的な「ラ・マルセイエーズ」が流れるのは、まさに現実の戦争を意識してのことだった。この映画がどれだけ世論喚起の効果を示したかは不明だが、映画公開（1916年クリスマスに試写会があり、翌1917年1月から各地で上映された）の直後、1917年5月にアメリカは参戦に踏み切ることとなった。

この映画におけるジャンヌは、自らが〈女戦士〉であるだけでなく、〈戦の女神〉、ファイティング・スピリットの化身という役割も担っており、15世紀の兵士たちの戦意高揚のみならず、20世紀の(英)米仏の人々の戦意高揚をも使命として与えられていたのだった。塹壕の兵士の元にジャンヌが出現し、導くという画像自体も、当時絵ハガキなど生活の身近な場にあふれており、また実際に兵士たちがお守りとしてジャンヌの肖像メダルなどを身につけていたということも知られている<sup>32</sup>。ジャンヌを現代の戦場に登場させたのはデミル映画のオリジナルではなく、デミルが流行を取り入れたのである。

### III-1-2. 戦後のガスティヌ作品

次に1918年の戦争終結から10年も経たない内に撮影の開始されたガスティヌの作品についてみると、残念ながら復元版には残っていないが、この映画にも第一次世界大戦への直接的な言及がさしはさまれていたとの指摘がある<sup>33</sup>。それによれば、ジャンヌの幼馴染のレミが志願兵として参戦するもオルレアンにて戦死を遂げ、そのレミの名の刻まれた墓標が、その後のフランス史上の大きな戦争の戦死者たちの墓標へと続いていく場面があるという（ロクロア<sup>34</sup>、フォントノア<sup>35</sup>、ヴァルミー<sup>36</sup>、モンミライユ<sup>37</sup>、ヴェルダン<sup>38</sup> ——17世紀から第一次世界大戦に

<sup>30</sup> この設定そのもの（1916年の戦場の場面）は、1919年にフランスで公開された版ではすべてカットされた。

<sup>31</sup> Laura Coyle, « A Universal Patriot : Joan of Arc in America during the Gilded Age and the Great War », in *Joan of Arc Her Image in France and America*, Washington, Corcoran, 2006, pp.68-71. Robin Blaetz, « Ch. 2 : "Joan of Arc Saved France, Woman of America, Save Your Country" Cecil B. DeMille's Joan the Woman 1916 », dans *Visions of the Maid Joan of Arc in American Film and Culture*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2001, pp.47-64.

<sup>32</sup> 第一次世界大戦中、戦地や銃後で流布したジャンヌ・イメージについての展覧会が2008年にドンレミ村にて開催された。（*Une sainte des tranchées : pendant la Grande Guerre*, catalogue de l'exposition organisée à Domrémy-la-Pucelle du 1<sup>er</sup> juin au 30 septembre 2008, Conseil général des Vosges, 2008.）

<sup>33</sup> Robin Blaetz, « La vedette à l'écran, Jeanne d'Arc au cinéma », in *Jeanne d'Arc en garde à vue*, Bruxelles, Le Cri édition, 1999, p.129 ; Michaud-Fréjaville, *op.cit.*, 22e paragraphe.

<sup>34</sup> Rocroiは、ベルギー国境の町。1643年、フランス軍がスペイン軍を破った。

<sup>35</sup> Fontenoyは、フランス国境に近いベルギーの村。1745年、フランス軍が英国・オランダ連合軍を破った。

<sup>36</sup> Valmyは北仏の村。1792年、フランス軍がプロイセン軍を破った。

<sup>37</sup> Montmirailはパリ東方の町。1814年、ここでナポレオンがロシア軍、プロイセン軍を破った。

<sup>38</sup> Verdunはロレーヌ地方、ムーズ川沿いの町。1916年、フランス軍とドイツ軍の激戦の地。フランス軍がドイ

かけて、いずれも、フランス軍が勝利した戦場が選ばれている)。また、映画の最後でルーアンの火刑台が、凱旋門の無名戦士の墓の灯火と重なるのだそう。つまり、この大戦をふくめフランスのために兵士として命をささげた大量の戦没者たちの顕彰と追悼の意味が映画には込められているということになる<sup>39</sup>。

実際に、教会のステンドグラスや、街中での戦没者の記念碑などに、亡くなった兵士を抱きかかえるジャンヌあるいは、天から見守るジャンヌの姿が描かれることも第一次大戦後に多く見られた<sup>40</sup>。戦意高揚だけでなく、戦死者やその家族を慰める役割をもジャンヌは当時担っており、ガスティヌの映画はその流れに積極的に関与していたのである。

### III-2. オルレアンでのトゥーレル砦奪還の決戦

戦時下か戦後かということで戦争への意識が大きく異なるなか、それぞれの映画の中で、ジャンヌが先頭に立って率いた肝心の戦闘シーンに目を向けたい。いずれの映画でも、戦闘シーンは同一の闘い、すなわちオルレアンにおいてイギリス人が占領しているトゥーレル砦をジャンヌたちが奪還する決戦に凝縮されている<sup>41</sup>。

#### III-2-1. デミル作品における決戦

まず馬一列、槍ぶすまなど平地の戦場全体の俯瞰図が提示される。突撃が始まると、整然とした隊列が猛烈な勢いで雪崩を打って崩れて行く様子が映されるだけでなく、カメラはあちこち場所を変える<sup>42</sup>。砦の上での槍の攻防、砦の壁の上下に沿って上からの投石や下からかける梯子、登ったり落とされたりする兵士たち、また砦の下の壕では泥水の中での、敵味方の判別の付かないもみ合いの様子が、交互に映し出される。戦闘における個々の人間の動きというよりは、集団としての動きがさまざまな角度から撮られていると言えようが、この集団の動きを煽るのが、たえず前進を促すジャンヌのたくましい腕の動きなのである。

そのなかでも、砦の壁の内外で、穴を開けようとする試みと、ふさごうとする試みを映すカットに視線を呼び寄せ、勝敗の行方をしだいにこの一点に集中させていくような流れが作られている。必死の戦いには、砦の壁に穴をあけるという明確な目的が与えられ、そのために起こる生身の人間の殺し合いから観客の意識はそらされることになる。

ついに砦に穴をあけて侵入に成功した直後、ジャンヌは矢を受けて負傷するが、ここでエリックと再会し、命を助けてもらって勝利を見る——戦闘は、肝心な所でロマンスに回帰するのである。エリックはジャンヌを殺せないし、そのあとエリックも殺されることなくジャンヌの前

---

ツ軍を破った。

<sup>39</sup> Michaud-Fréjaville, *op.cit.*, 22e paragraphe.

<sup>40</sup> 例として、ドルマンの町における、マルヌの戦いの記念館（1921-1931に建造）のステンドグラスには、甲冑姿のジャンヌと聖ミカエルが戦没兵士をキリストに導く図が描かれている。

([www.cheminsdememoire/gouv.fr/fr/memorial-des-batailles-de-la-marne-dormans](http://www.cheminsdememoire/gouv.fr/fr/memorial-des-batailles-de-la-marne-dormans))

その他の1920-30年代のステンドグラスや記念碑の例は*Une sainte des tranchées : pendant la Grande Guerre*, *op.cit.*, 2008参照。

<sup>41</sup> 戦闘場面は、デミルでは10分、ガスティヌでは17分も続く。史実においては、1429年5月7日、一日中続いた決定的な戦いだった。

<sup>42</sup> フランス側の騎兵100人と歩兵700人、イギリス側兵士200人が動員され、17人のカメラマンが、その動きを追った。Dumont, *op.cit.*, p.33.

に引き出され、生身の人間として名前を与えられた登場人物がこの戦闘で死ぬことはない。一挙に戦場の現実感が希薄になる。

### III-2-2. ガスティーヌ作品における決戦

次にガスティーヌを見よう。突撃が開始されると、走る人々、走る馬が、横から、かなり近い所から撮られており、その速度と危険な感じがデミル以上に迫りくる<sup>43</sup>。

戦いの中では、鉄球の付いた鎖の武器をくりかえし振るう僧、悪鬼の形相で剣を何度も打ち下ろす大柄の兵、一対一での取っ組み合いなどにカメラの焦点が定まり、集団の動きというよりは、個々の人間の殺傷行為が、くりかえし画面に映し出される。さらにその行為の結果として、断末魔にあえぎつつ息を引き取る犠牲者、杭に貫かれた死体、床の血だまりなどの映像がそれぞれ一瞬だが、あちらこちらにちりばめられ、個々の死体も近くから大写しにされる。

そしてジャンヌの負傷による退却、そこからの再攻撃の流れは、動と静とのメリハリゆえに、いっそう再攻撃における人々の興奮状態、狂騒状態を際立たせている。ドラムをたたく鼓手のカットの挿入の仕方も非常に効果的である。ジャンヌ自身が興奮しているが（汗をぬぐう）、ふと我に返った後は、怯えと苦しみで目を閉じるため、戦闘は二重化する視線（勝利に向けての興奮／残虐さへの絶望）でとらえられる。

ガスティーヌの戦闘シーンは、戦闘のもたらす陶酔と我に返ったときの悔いや恐怖、痛みをも描き、残虐さを見せつけるものだったのである。ジャンヌの台詞「私たちは何をしてしまったのでしょうか、神さま、私たちは何をしたのか」は、この映画オリジナルの台詞と思われるが、平和主義的すぎると当時の右翼的な映画評で嘲笑されたという<sup>44</sup>。

大戦のさなかのプロパガンダ的なデミル作品においては、戦争は美化され、目的達成・任務遂行のための集団的なエネルギーの動きとして描かれた。ジャンヌはその集団の動きを生み出し、方向づける導き手であり、500年の時を越えて〈戦争の女神〉として(英)米仏の兵士をも導く存在とみなされた。シラーのジャンヌのように恋を罪として悩むよりも、恋のエネルギーを愛国へ向けさせる方が目的に適っていたといえる。さらに、なぜジャンヌが敵を殺す場面がないのかを考えると、ジャンヌ個人が敵を殺し血に汚れることになれば、戦争のなまなましい現実を突き付けてしまうことになり、それはデミルの世界では忌避されるべきだったのではないか。またオルレアンのとーレル砦の激戦をジャンヌとエリックのロマンスで締めくくるとい設定は、戦地であるヨーロッパから遠く離れたアメリカにおいて、戦争がどこか非現実的なものだったことも示唆しているように思える。

一方ガスティーヌ作品は、実際の大戦で受けた深い傷からまだ癒されないフランスにおいて、個々の生身の戦士が殺し、殺されるという現実に肉薄することをめざしている。ここでのジャンヌは戦士たちとともに興奮状態を経験し、同時に恐怖や後悔、苦しみ、嘆きをも味わい、死者たちに寄り添う存在なのである。そのジャンヌがミシュレのいう〈聖性の危機〉を迎えるとすれば一戦争に慣れてみずから剣をふるい、平然と敵を突けるようになるとすれば一、あまり

<sup>43</sup> フランス国軍の協力により、3000人の現役兵が撮影に動員された。Dumont, *ibid.*, p.53.

<sup>44</sup> Dumont, p.53によれば、l'hebdomadaire *Candide* le 25 avril 1929の記事。



にも惨すぎることになる。

## 結論

19世紀の文学においてシラーとミシュレのあいだにジャンヌ像の反転があったように、20世紀初頭のサイレント映画において、同じ〈女戦士〉を描くとみられたデミルとガスティーヌのあいだにも反転はあった。そこには、第一次世界大戦という現実の戦争への意識が大きく作用している。

しかしながら、文学と映画とのあいだでの差も明らかになった。シラーとミシュレは、戦闘を率いる以上は免れ得ないジャンヌの影の部分までを射程に入れていた。ジャンヌの率いる軍勢によって殺される敵の視点からみれば、ジャンヌは死をもたらす者、恐怖を呼び起こす「魔女」にほかならない。ジャンヌの味方にとっては神の助けであっても、相手の側には悪魔や悪霊の力としか見えないのは当然だろう。そのような〈女戦士〉ジャンヌの両義性を、デミルとガスティーヌの映画はそれぞれ見せないようにしたといえる。「喜劇とホラー風味のメロドラマ」、あるいは「大型絵本の叙情的歴史ものがたり」の形式にそぐわなかったのであり、また同時に、現実の現代の戦争においてジャンヌに期待される役割が両義的なものであってはならなかったためでもあろう。あくまで味方にとっての支えとしてのジャンヌでなくてはならなかったのである。

ところで、時代を超えて高く評価されるドライバー、ブレッソンのジャンヌ映画は、両者とも物語枠をジャンヌ処刑裁判に絞ることで戦争の血なまぐさを切り離し、ジャンヌの精神的な戦いと受難へ関心を集中させた。ここでのジャンヌの敵は聖職者、知識人、抑圧的体制そのものとなり、裁判は精神性のドラマへ昇華され、美的完成度の高い独創的な映画作品に結実した。その一方で、これらの芸術映画は、歴史上のジャンヌが血なまぐさい戦争を生き、その勝敗を左右した両義的な存在であったことを忘れさせてしまう。そしてまたジャンヌが、とりわけ19世紀末以来、同時代の戦争において戦意高揚と戦死者追悼の機能を併せ持つ軍神のごとき存在とみなされた事実も見過ごされてしまう。もちろん、ドライバー、ブレッソンは、通俗的な〈戦の女神〉としてのジャンヌ像を打ち消すべく新たな精神的ジャンヌ像を創造したわけだが、その際に、〈戦の女神〉像とは逆の立場からではあっても、やはりジャンヌの両義性を「余分なもの」として切り捨ててしまったとは言えまいか。

今回取り上げたデミルとガスティーヌの作品は、ジャンヌと戦争との深く根本的な関わりを思い出させる。そしてまた、シラーやミシュレに照らしてみると、映画の背景である現代の戦争に利用されるジャンヌ像が両義性を欠いていることも見えてくる。ドライバー、ブレッソンからも、またデミル、ガスティーヌからも忌避された生身の〈女戦士〉ジャンヌの両義性を、ジャンヌその人の内にある暴力性として挑戦的に描き出したのが、リュック・ベッソンの『ジャンヌ・ダルク』（1999年）であった<sup>45</sup>。

<sup>45</sup> 中世史家のフランソワーズ・ミショー＝フレジャヴィルは、ベッソンの作品を、ジャンヌ映画史上初めて敵方のイギリス＝ブルゴーニュ側の視点に立ったものと評価する——ただしこの映画脚本のジャンヌには人間的な厚みがなく「知性のかげらもない」と付け加えてもいる（Michaud-Fréjaville, *op.cit.*, 25e paragraphe）。同じく中世史家で、この映画の歴史考証に協力したオリヴィエ・ブズィーは、単純な善悪二元論に陥らない姿勢を示したとして作品の意義を認め、またジャンヌが暴力的すぎて異常だという批判に対



## 参考文献

- BLAETZ, Robin, « La vedette de l'écran, Jeanne d'Arc au cinéma », trad. par D. Goy-Blanquet, in *Jeanne d'Arc en garde à vue*, Bruxelles, Le Cri édition, 1999, pp.119-154.
- , *Visions of the Maid Joan of Arc in American Film and Culture*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2001.
- BOUZY, Olivier, « Le cinéaste et son public, Jeanne d'Arc et l'historien », in *Bulletin de l'Association des amis du Centre Jeanne-d'Arc*, n°23, 1999, pp.3-27.
- , « Filmographie », *Jeanne d'Arc Histoire et Dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2012, pp.1153-1165.
- COYLE, Laura, « A Universal Patriot : Joan of Arc in America during the Gilded Age and the Great War », in *Joan of Arc Her Image in France and America*, Washington, Corcoran, 2006, pp.53-78.
- DARRAS, Jacques, « Procès d'un mythe », in *Jeanne d'Arc en garde à vue*, Bruxelles, Le Cri édition, 1999, pp.155-176.
- DUMONT, Hervé, *Jeanne d'Arc de l'histoire à l'écran : cinéma et télévision*, Lausanne, Éditions Favre, Cinémathèque suisse, 2012.
- GOUSSEAU, Benoît, « Jeanne d'Arc au cinéma » [Interview à Jean Tulard], *Politique Magazine*, 5 juillet 2012.
- URL : [http://www.politiquemagazine.fr/jeanne\\_d\\_arc\\_au\\_cinema](http://www.politiquemagazine.fr/jeanne_d_arc_au_cinema)
- HARTY, Kevin J., « Jeanne au cinéma », in *Fresh verdicts on Joan of Arc*, edited by Bonnie Wheeler and Charles T. Wood, New York and London, Garland Publishing INC, 1996, pp.237-264.
- KILGORE, Jennifer, « Joan of Arc as Propaganda Motif from Dreyfus Affair to the Second World War », *Revue LISA/LISA e-journal* [en ligne], Vol.VI – n°2008, mise en ligne le 16 juin 2009, consulté le 6 août 2015.
- URL : <http://lisa.revues.org/519> ; DOI : 10.4000/lisa.519
- LEPROHON, Pierre, « Les premières images de Jeanne d'Arc à l'écran », *Études cinématographique*, n°18-19, 1962, pp.32-37.
- MARGOLIS, Nadia, *Joan of Arc in History, Literature, and Film : A Select, Annotated Bibliography*, New York and London, Garland Publishing INC, 1990.
- MARGUET, Jean, « Un film national : *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* », *Cinémagazine*, n°21, 24 Mai 1929, pp.323-326.
- MICHAUD-FRÉJAVILLE, Françoise, « Cinéma, Histoire. Autour du thème « Johannique » », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [en ligne], n°12 spécial (« Une ville, une destinée : Orléans et Jeanne d'Arc »), 2005, mise en ligne le 2 juin 2008, consulté le 5 août 2015.
- URL : <http://crm.revues.org/740> ; DOI : 10.4000/crm.740
- MIRBEL, Jean de, « Une grande première : *La Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* », *Cinémagazine*, n° 17, 26 Avril 1929, pp.154-155 et 159.
- OMS, Marcel, « De Lavisse à Michelet ou Jeanne d'Arc entre-deux-guerre », *Cahiers de la cinémathèque* (« Le Moyen Âge au cinéma »), n°42-43, été 1985, pp.43-44.
- WARNER, Marina, *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1981.
- Une sainte des tranchées : Jeanne d'Arc pendant la Grande Guerre*, catalogue de l'exposition organisée à Domrémy-la-Pucelle du 1<sup>er</sup> juin au 30 septembre 2008, Conseil général des Vosges, 2008.
- 河野賢司, 「映像化されたジャンヌ・ダルク —メリエスからフィリップ・ラモスまでの1世紀」, 『九州産業大学国際文化学部紀要』 57号, 2014年, pp.1-33.

---

し, 他のジャンヌ映画より戦場の現実に近いと擁護している (Olivier Bouzy, « Filmographie », in *Jeanne d'Arc Histoire et Dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2012, p.1156, p.1160および「Les cinéastes et son public, Jeanne d'Arc et l'historien », in *Bulletin de l'Association des amis du Centre Jeanne d'Arc*, n°23, 1999, pp.3-27)。

寺本弘子, 「身体のprocès : フランス映画に見るジャンヌ・ダルク裁判 (シンポジウム報告—ジャンヌ・ダルクのさまざまな表象: 生誕600年を記念して)」, 『Nord-Est : 日本フランス語フランス文学会東北支部会報』, 5-6号, 2013年, pp.43-48.

三木宮彦, 『ジャンヌ・ダルク, 誰? —聖少女の幻影を追って』, フィルムアート社, 1995年