

序章

アリス・ギイ・ブラシェを探して

アリス・ギイという人物に行き着く前に、その人物像を先に描く必要があった。^①

映画研究者になる以前は映画監督として活動していた私は、一九八〇年代末、映画脚本を書くにあたって、メディアが描く女性像に疑問を持った。男性による映像テクストや、ドロシー・アズナーやアイダ・ルピノといった女性映画監督による映像テクストの女性像を、多くの人が批判し、脱構築してきた。私自身は実験映画を作るわけではないが、実験的女性監督によるものでは占められた六〇年代後半から七〇年代の言説を理解しないわけではない。それは、女性に向けた映画は男性優位の既存文化の映画とは異なる映像言語で構築されるべきだという主張だ。お飾り的存在の女性が作った映画

も同様だ。しかし、経済的にも映像スタイル的にもハリウッドの影響を受けずに、女性の映画監督が独自の映像言語を生み出せるものだろうか？ 可能だとすればその映像言語はどのようなものとなるのだろうか？

相当数の映画を製作した女性映画監督をハリウッド以外で見つけ出さなくてはならない。つまり、フェミニスト的映像言語で映画を作るならまずはロールモデルが必要、というわけだ。ロールモデルのプロファイルを描いてからアリス・ギイ調査に入った。映画史の最初の二十年間に盛んに作られていた映画が、その後作られた映画と異なる様相を呈していたことは分かっていた。つまり、一九一三年以前に映画を作っていた女性を探せばよいだろう。見つけることができるのは

アメリカよりもヨーロッパだと考えた。ヨーロッパの方が、古典的ハリウッドのナラティブから離れていられるからだ。製作に大きな影響力を持ち、かなりの数の作品を残した女性を私は探し求めた。それが作品分析の対象となるだろうと。

少なくとも一ダースの女性監督がその時代にいただろうと考えた。確かに何人かいたが、最終的にはたった一人しかいなかった。一九〇八年にゴーマン・フラッシング・スタジオで英語版フォノセーヌを監督し始めたロイス・ウェバー以前に存在していた女性には、もちろんアリス・ギイ、のちのアリス・ギイ・ブラッシュ以外にいなかった。

ギイの経歴はさまざまな視点から興味深い。同じ一八九六年に監督としての仕事を始めた者たちと比べると、彼女の監督歴ははるかに長い。リュミエール兄弟は一九〇五年、ジョルジュ・メリエスは一九一二年、エジソンは一九一七年には映画製作をやめている。彼女に学んだ一人、ロメオ・ボセッティでさえ一九一〇年代半ばには監督業をやめている。もっともボセッティは第一次大戦後に性格俳優として映画界に戻ったのだが。

活動期間が長かったのは、変化する映画界への対応能力の高さを示すものであり、ギイがさまざまな役割に対応できたことを示している。一九〇五年にゴーマン社のスタジオが建設されるまで、ギイが撮影した映画については、製作の細部に至るまで、全ての責任をほぼギイ一人で負っていたことが分かっている。創作のアイデアを出し、パリ中にロケ地を求

め、小道具や衣装を調達し、時には衣装作りも自身で行った。友人を誘って演じさせ、セットデザイナーを雇い、自身が出演もした。

ニューヨークのフラッシングでは、自分のスタジオを持って製作会社ソラックスを経営し、ニュージャージーのフォート・リーでは一九一〇年から一九一四年まで映画製作の全てを掌握した。脚本、美術、編集、そして多くの場合、監督を行った。監督した作品数はざっと千本、加えて多数の作品を製作している。これらのうちフィルムとして現存しているものは百本余りに過ぎない。本書ではこれら現存の作品のうち、ギイ自身が監督したものに焦点を当てた。

とはいえ、映画の作者を特定することは難しい。ゴーマン社時代にギイが関わった映画についてはとりわけ困難だ。仕事が長期にわたりかつ広範囲であったことや、ギイが映画界で果たした役割の幅広さを考えると、「ギイ作」とされる多数の映画にどうアプローチすればよいのか。実際、どのような場合をギイの作品とすべきか。脚本を書いた場合か、監督を行った場合か、製作を行った場合か。あるいはそのいずれかを行った場合か。保存フィルムのアーカイブ調査は長期にわたり、困難を伴った。というのも、アーカイブではギイが監督した映画をもって「ギイ作」と特定していたからだ。たとえば、あるコレクションのソラックス社作品を全て調べたい旨希望を出したところ、ギイ監督の作品と特定した作品だけを見せられた。コレクション側が見せなかった映画でギイ作



fig.1 白い羽根の帽子をつけたアリス

のものが他にも存在していたため、別のソラックス映画のアーカイブも見ることが生じ、これら作品も再チェックしなければならなかった。

初期のゴーマン社フィルムの作者特定にあたっては、意見の相違がかなりある。本書では複数の章でこのことについて述べている（第一章、第三章、第六章）。ゴーマン社がギイ作品であると最初から特定している作品もある。（例えば『キリストの生涯（La Vie du Christ）』、『マダム渴望（Madame des envies）』およびほぼ全てのフォノセーヌ作品）。ギイが監督であるという証拠を見つかったり、スタイルの特徴からギイ作品であろうと特定できた場合もあった。ギイ作品と特定できる根拠については、各作品についての箇所に記した。フランス時代の作品にはギイ作とクレジットされたものは

なかったが（初期の映画にクレジットは付かなかった。また一九一二年までは脚本の著作権もなかった）、各種の受賞歴が自ずと正式承認に代わるものとなっている。一九〇七年一月には、「劇作ディレクター」として教育功労賞を受賞した。「映画監督」という名称はまだ存在していなかったのだ。また、ゴーマン社が大きな存在感を示した万国博覧会でもギイは何度か表彰されている。これはゴーマン社がギイを授賞候補者に挙げ、審査員がそれを認めたことを意味する。一九〇〇年のパリ万国博覧会、一九〇三年のリール万国博覧会では協力者賞を付与され、一九〇四年のセントルイス万国博覧会、一九〇五年のリージュ万国博覧会、一九〇六年のミラノ万国博覧会では金メダルを受賞している。

一九〇五年までのゴーマン社の映画が全てギイの「監督」によるものかどうかについてはさておき、彼女が「製作」したと表現されている。ギイの回想録によると、一九〇五年にゴーマン社のガラス張りスタジオが竣工するまでは、同社のフィクション映画の製作、脚本、監督などあらゆる面の責任者はギイただ一人だった。序章の後半では、ギイの作品をいかに発見し、特定し、フィルム保存に努めたかを述べる。ギイの作品研究は、これとは別に行っていた創成期映画史研究と合わせて行った。序章の最後では、ギイが世界初の女性映画監督となった経緯について述べる。

映画と記録を求めて

現存するフィルムを見つけることが最初の一大歩だった。自分の映画についての様々なアーカイブを探し求める努力はギイ自身が行っていた。まず一九二七年に、次に五〇年代に試みたが成果はなかった。一九六八年にこの世を去った時、ゲルハルト・ランプレヒトが一九五八年にベルリンで発見した三本を除いて、自分の作品のほぼ全ては消失したとギイは思っていた。一九九二年に私が調査を始めた時点では、四十本

が存在するとされていた。多くのアーカイブ担当者や私を含む研究者の努力によって、それが百十本前後に増えた。(そのうち数本は保存処置を必要とした。) その中で長編は二本のみだった。二十二本を超えるギイの長編のうち、もう一本『女帝(The Empress)』(J. S. ア・ビューズメント社、一九一七年)はシネマテーク・フランセーズで未処置の状態で保存されていた。この研究のために私は、アーカイブを求めてアメリカとヨーロッパ各地を回る必要が生じ、それに十年近くを費やした。調査の過程そのものが興味深い。なぜなら、映画創成期の作品および映画の作者の概念をどう捉えるかによつ



fig.2 芸術アカデミーのメダル, 表



fig.3 芸術アカデミーのメダル, 裏



fig.4 ミラノ万国博覧会の銀メダル

て、調査は追い風と逆風の繰り返しだったからだ。これは重要な事柄なので、調査中にギイの経歴の紹介と作品分析を織り交ぜて行った。

この調査は多くの人に助けられた。冒頭でできる限り全ての人への謝辞を述べた。ジョアン・シモンとステイヴ・ヒギンズの助力で創設されたニューヨーク近代美術館のアリス・ギイ・アーカイブは、今後も研究者に恩恵を与えることになるだろう。このアーカイブには文書類、具体的にはロベルタ・ブラシェ・コレクションが含まれ、これはギイの娘であるシモース、そして義理の娘のロベルタ・ブラシェが大切に守ってきた。

この企画は研究の空白部分を埋めるためのものだ。つまり私が調査を始めた当時、アリス・ギイの伝記や批評分析は一冊もなかった。一般的な歴史書はギイについて、まったく触れることがないか、あっても何かのついでに触れる程度だった。⁽³⁾

他にもギイについては語る者がいるが、それは問題含みだ。⁽³⁾本書の第一章、第三章、第六章でこれらについて述べる。アンリ・ラングロワは、「フランス映画——起源」⁽⁶⁾と題する記事を發表し、アリス・ギイのアシスタントだったヴィクトリン・ジャッセ、ジョルジュ・メリエス、フェルディナンド・ゼッカらの名とアリス・ギイの作品をいくつか挙げているが、ギイ自身については触れていない。とはいえラングロワは、一九五七年にシネマテーク・フランセーズで行われたアリス

への表敬式典に彼女を迎えた。チャールズ・フォード、ジェラルド・ペアリ、フランシス・ラカサンらがギイについて記事を書いており、それらのいくつかはインタビューを基にしたものだ。⁽⁷⁾

ギイの回想録は、一九七六年にまずフランス語で出版された。⁽⁸⁾初の英語版は序章抜きで、一九八六年に『アリス・ギイ・ブラシェの回想録 (The Memoirs of Alice Guy Blache)』として出版された。これはアリス・ギイの義理の娘ロベルタ・ブラシェと実の娘シモース・ブラシェが原書を翻訳し、アンソニー・スライドが編集したものだ。一九九六年五月にはスケアクロウ・プレスが序章を加えてペーパーバック版を出した。⁽⁹⁾英語版にもフランス語版にも欠落部分があつて歯がゆい限りだ。回想録の出版によつてアリス・ギイに関する著作ブームが起きた。知られているのはヴィクトール・バシー、ジャン・ミトリ、ジャック・デランド、フランシス・ラカサン、マーク・ワナメイカーらの著述だ。アンソニー・スライドは、その著作『初期女性監督たち (Early Women Directors)』にギイの章を設け、それはリチャード・ダイヤー・マカーンの著作『ファースト・フィルムメーカーズ (The First Filmmakers)』に再録された。⁽¹⁰⁾

フランス語圏では、ジョベット・マルシェゾートによるギイについての論説が実験演劇をテーマとするカナダ人著作集の中に収められている。⁽¹¹⁾エミール・ブレトンはその著作『映像の女性 (Femmes d'images)』でギイについて一章を割いてい



fig.5 ライティング用スモッグ姿のアリス

る。⁽¹⁴⁾ アリス・ギイがなぜ忘れられてしまったのかに関するバシーの論文は、バシーが行った六〇年代初めからのインタビュースクリプトとともにアンソロジー『フランス映画の始まりの数年 (*Les Premiers ans du cinéma français*)』として出版された。⁽¹⁵⁾ 回想録出版は、ギイの回顧ブームをも起こした。一九九四年のクレティユ女性映画祭や一九八五年のニューヨーク近代美術館での回顧展が知られている。回想録はフェミニスト、ことに女性映画作家を研究する著作者の注意を引いた。⁽¹⁶⁾ これら書物は、回想録、『モーシヨン・ピクチャー・ワールド』の記事およびギイ・ブラシェのソラックス時代をテーマとするリサ・ヴィサンジのコロンビア大学における修士論文によるところが大きい。⁽¹⁷⁾ これら論文や、フランスとアメリカで行われたギイ・ブラシェ作品の部分回顧展によって、今やアリス・ギイは一般的な映画史文献に常に登場するよう

になった。⁽¹⁸⁾

ヴィクトール・バシーの『アリス・ギイ・ブラシェ——世界初の女性映画監督 (*Alice Guy Blaché: La Première femme cinéaste du monde*)』(一九九三年)は回想録の空白部分を埋めることに大きく寄与した。バシーはギイの全作品リストを作ったものの、それほど話題を集めることはなかった。筆者はバシーの研究をかなり反芻し、向き合うべき問題の解決に努めた。

空白を埋めようとしたドキュメンタリー作品もある。⁽²⁰⁾ 私の研究はアンソニー・スライドに負うところが大きいのだが、彼はドキュメンタリー映画『沈黙のフェミニスト (*The Silent Feminists*)』を作っている。その一部分をアリス・ギイに割き、娘シモーヌのインタビュを入れた。ニコル・リーズ・ベルンハイムが七〇年代後半に作った短編ドキュメンタリーは、アリス・ギイの私生活について重要な事実を明らかにしている。その他のドキュメンタリーについては、本書巻末にリストを載せた。その中の最たるものは、やはり一九九四年のカナダ国立映画協会によるマルキーズ・ルパージュ監督の『失われた庭園 (*The Lost Garden*)』だ。アリス・ギイの伝記と映画史を巧みに組み合わせ、数多くのギイの作品を一般視聴者にわかりやすく紹介している。

『失われた庭園』のようなドキュメンタリーによって、ギイとその作品が知られるようになったのだが、それでも彼女の私生活と作品についての神話は根強く残った。これらを本書

の各章で取り上げる。これら神話的誤解を解き、真実を明らかにすることに苦心した。アリス・ギイの名を耳にしたことのある人は、誰しも彼女が世界初の女性映画監督であること、初のフィクション映画を作った人物として一大論争（第一章参照）を招いたことを知っているはずだ。ギイがナラティブ映画の成長に果たした役割を疑う者が本書の内容を信じないとしても、初期の音声付き映画製作においてギイが重要な役割を果たしたことは疑う余地がない。ギイは一九〇二年から一九〇六年にかけて、百本もの音声付き映画を監督している。そして、このことが語られることはほとんどない。（第二章参照）。ヨーロッパ人なら『彼女は映画を作ったかった（*Elle voulait faire du cinéma*）』という映画を観た人がいるかもしれない。この物語はギイと上司のレオン・ゴモンが恋愛関係にあったことを前提にしている。これも含めて、第三章ではゴモン社でギイが仕事を続けたことの困難さについて述べる。アメリカ人なら史実として書かれたものを読んだ人もいることだろう。それは、ギイのアメリカのスタジオ、ソラックス社が夫のハーバート・ブラシェのもとで終焉した原因について書かれたものだ。これについては第四章で反証する。ソラックス社の終焉は「アリス・ギイの影響を失った」、つまり将来への転換を行うことができなかったことが原因であったというのを第五章で述べる。第六章では、アリス・ギイが今日の観客に語るものは何か、という筆者の本来の問いに答える。ギイはフェミニストだったのか？ 創成期の映画

言語を理解すれば、ギイの映画のフェミニスト的解釈ができるのか？ ギイはフェミニスト映画作家の指導者的役割を果たしたことになるのか、またギイの映画は理論分析の豊かな土壌となるのか？

アリス・ギイの私生活を取りまく神話と議論は二つのネガティブな結果を生んだ。一つはギイが歴史記録欠落の犠牲者になったこと。ここで責められるべきは、さまざまな男性歴史家だ。もう一つは私生活が注目されるあまりギイの業績が無視されがちなことだ。アリス・ギイにオマージュが捧げられた一九九四年のクレティユ女性映画祭で明らかになったことは、ギイの業績の歴史的・主情的価値はフェミニストにとつてさえ二番目に位置するものだった、ということだった。これはざっと千本にのぼるギイ監督の作品のうち、現存するものが百本余りに過ぎず、そのうちの半分はごく近年に発見されたものだったからだ。ギイの作品は世界各地のアーカイブに分散している。研究者でさえそれら全てを見ることはできないし、多くは早急な保護と保全を必要としている。

本書の目的はギイについての「よく知られた真実」を注意深く検証し、できる限り事実とフィクションに分別し、残されたギイの作品を要約、分析、批評することであり、主要目的は、ギイの映画を現代の観客に、よりわかりやすいものにするのだ。この過程で、映画の誕生と、私たちが今生きているビジュアル文化のはじまりに新たな光が当たることを願う。

本書は一九七八年にブライトンで開催された第三十四回国際フィルム・アーカイブ連盟（FIAF）会議で始まった活動の産物でもある。FIAFは、映画アーカイブの世界的連携機関として一九三五年に設立された。その目的は、世界中のアーカイブを集めて、記録やリサーチが不十分な映画を具体的に研究することだ。一九七八年に行われた会議の元来の目的は一九〇〇年から一九〇六年の間に作られたフィクション映画を調査して議論することだった。

映画を観るという、この膨大な仕事的重要性を軽んじてはいけない。一九七八年のブライトン会議以前の映画史研究家の仕事は、ことに歴史家が書いた黎明期の映画についてのものは、記録に基づくものだった。当時はまだ発見もアーカイブ化もされていない映画が多くあったし、アーカイブ化されていても保存されておらず、保存されていたとしても正確な特定がされなかった。映画の検証と選別を重視することによって、映画史への新たなアプローチが生まれたのだ。一九〇〇年から一九〇六年の間の映画に焦点を当てることは、映画史研究家の利益にもかなった。歴史的にもほとんど手付かずの、未調査で理論づけられていない分野だったからだ。アカデミアと黎明期映画の親密な関係が始まった。ブライトン会議の結果、黎明期映画の映画史研究者によって映画研究が大きく進歩し、それは一九七八年から現在に至るまで続いている。ブライトン会議で、あるいはブライトン会議に触発されて発表された決定事項や観察項目は、その後二十年にわたって

研究に影響を与えた。例えば会議の主催者はフィクション映画に注目することにしてしたが、この時期にはノンフィクションが市場を占めていた。その後フィクションへの注目過多の傾向になり、現在はそれが修正に向かっている。（ノンフィクション映画からフィクション映画への発展が多く見られた。）また、アメリカからブライトン会議に持ち込まれた映画のほとんどはエジソン社と、D・W・グリフィスが監督デビューした映画会社、バイオグラフィ社の製作によるものだった。しかしながら、一九〇七年までのアメリカ市場を独占していた映画はフランスのパテ社製作だった。さらに、一九〇五年までは、ノンフィクション映画のほとんどは現場で撮影され、フィクション映画は撮影所で撮影されていた。フィクションに重心を置くということは、撮影所のセットを重要視することになる。さらに、フィクション映画は撮影に手間取る。「フェイクの（出来事を再現する）」ニュース・フィルムはフィクションなのかノンフィクションなのかどちらだろう？ 主催者はこれをフィクションとした。ボードヴィル芸の記録はフィクションかノンフィクションか？ これはフィクションとされた。一九〇四年まではほとんどの映画はボードヴィルショーのプログラムの一部だったからだ。

ブライトン会議で発表され、あるいは会議に触発された論文は書物となった。リチャード・アベル、ベン・ブルースター、ノエル・バーチ、アンドレ・ゴドロ、サンディ・フリッターマン・ルイス、トム・ガニング、ミリアム・ハンセン、

ジュディス・メイン、チャールズ・マッサー、バリー・ソルト、ジャネット・スタイナーらがそうだ。トマス・エルサセーが編集した『初期映画——スペース、フレーム、ナラティブ (Space, Frame, Narrative)』⁽²⁾は、ブライトンで発表された論文に他の論文を加えた書籍だ。

ブライトン会議から十三年後、ガニングは会議が参加者に与えた影響をまとめた。

われわれの多くにとって、創成期の映画体験は何やら理解できないものとして始まった。これら映画との出会いで私が惹きつけられたのは、スクリーンで起きている出来事をほとんど理解できないという事実だった。映画を観る時にはほぼ自動的に起きるプロセス、つまりジョークを理解し、ジャンルを特定し、時間と空間の関係を理解するという根本的な現象行為、あるいはスクリーンの枠内のどの部分を見るべきかなどは、創成期の映画については不確実な賭けのようなものとなった⁽³⁾。

ガニングらが感じた驚きは映画学に豊かな成果をもたらし、創成期の映画に限らず、映画史全体における革命的出来事となった。ガニングは一九九二年に続編を書き終え、当時未開拓であった分野を指し示すことができた。すなわち、記録映画の制作、一八九〇年代の映画、創成期映画のジャンルの役割、一卷ものの映画のナラティブ様式、各国民映画の比較(ブ

ライトンで優先的に扱われたアメリカ、イギリス、フランスの他に、多くの国で創成期映画が作られ、これらは全て検証される必要がある)そしてあらゆる映画間の相互関係である。ガニングがこれを発表してから十年、多くの研究が行われた。世界中の学者が各地域の初期映画史を研究した。ジャンル分析は急速に進歩し、中でも知られるのは西部劇のジャンルだ。一八九〇年代の映画や映画前史が、ことにフランスのローラン・マノニらによって詳細に検証された。リチャード・アベル(特に『レッド・ルースター・スケア (Red Rooster Scare)』において)のように、各国間の映画の關係に注目する者もいる。黎明期映画では最も難しい分野である受容については、ジュディス・ティサン、ベン・シンガー、シェリー・スタンブ、ケイ・スローンらが現在研究中だ。

ガニングの一九九二年の研究リストには、まだ未研究の重要分野が残されている。フェミニストによる研究は、著名なものではリンダ・ウィリアムズ、近年ではコンスタンス・バリデによって行われたが、研究すべき部分が多く残る。また、監督、製作、脚本、編集あるいは展示事業も含めて女性の映画制作についてはまだ知られざる部分がある。さらに異人種や国外出身者の映画制作についての研究なども、最近までは明らかに残り残された分野だった。近年発表されたオスカ・ミシヨール(第四章参照)についての四冊の書物はその空白を埋めるもので、アナ・エヴァレット、ジャクリン・スチュワート、エリザベス・エズラをして私自身の著作活動を刺激

し、一九一五年以前のアメリカとヨーロッパにおける人種の観点からの映画製作と表象に注目する事になった。

アリソン・グリフィスの研究で知られる植民地映画についてもさらなる研究が必要とされる。アニメーション映画や初期の音声付き映画も、リック・アルトマンや、ドナルド・クラフトンの研究はあるものの、残された分野と言える。

ブライトン会議のもう一つの遺産は、映画学者たちと映画アカイブとのこれまでにない連携を生んだことだ。世界中のアカイブ担当者たちの協力関係、およびブライトン会議で実現した映画へのアクセスの容易化なくして、本書が生まれることはなかった。

初期のアリス・ギイ

次の女性映画監督たちが現れる何年も前に、いったいギイはいかにして映画監督になったのか？

アリス・ギイ誕生の一八七三年七月一日当時、フランス人の父エミール・ギイは、チリのサンチャゴで書店チェーンを経営していた。ギイの母親は、五番目の子供が「正當なフランス人」として出生するようフランスに里帰りした。ギイは、ヴァンサンヌの森近く、当時はパリ郊外だったサン＝マンデで生まれた。ギイの子供時代については詳しくはわからない。「革命で失った財産を再び築くために」多くのフランス人が南米へ渡った、とギイは回想録で説明している。こうしたフ

ランス人たちの中に、ギイの母マリーの叔母と叔父がいた。彼らは、ひと財産手に入れてフランスへ戻った折、美しく魅力的に成長した姪のマリーに会い、チリのフランス人コミュニティのエミール・ギイを結婚相手として引き合わせたのだ。当時の典型的縁組み結婚だ。まだ十代だったマリーは、厳格な修道院で寄宿生活を送っていたのだが、突然エミール・ギイと結婚することになり、南米行きの船客となった。チリでは夫の書店経営を助け、コミュニティで慈善活動を行った。ギイが生まれた当時、母親は二十六歳、すでに何人かの子供がいた。兄と姉が何人いたかは正確にはわからない。回想録でギイは「兄たち」と複数形を使い、年長の兄がリウマチ性心疾患のために十七歳で亡くなったと述べている。もう一人の兄については触れていない。姉についてはもう少し明らかだ。上からジュリア、アンリエット、マルグリットと三人いた。ガブリエル・アリネによると、ジュリアは「コルシカ人」と恋愛関係にあったらしいが、結婚することなくリヨンの修道院で一生を終えた。アンリエット（一八七二—一九三九年）は結婚してイヴォンヌという娘をもうけた。イヴォンヌの娘がクリスチヌとガブリエル・アリネだ。ギイの姪にあたるガブリエルは、アニメーターとして映画業界に入り、引退後のアリス・ギイと親交を持った⁽¹⁾。

アンリエットの下の子が二十五歳で亡くなったマルグリットで、次がアリスだ。ギイの母親はフランスまで七週間の船旅をして、五番目の子アリスを出産した。母娘の関係

は終始良好だった。晩年のアリスと近い関係にあったアリス・ギイの義理の娘、ロベルタ・ブラシェの話では、この「家族の秘密」について、アリス・ギイは笑みを浮かべていたという。ギイの母親マリーが五番目の子供を出産するためにフランスへ帰ったのは、用心のためであった。というのも、彼女は農場に出入りするチリ人の牧夫と情事を重ねていたからだ。もしも生まれてくる子供がエミール・ギイの子供でなければ、誕生時にそれが明らかになる。好奇の目から逃れられる場所を出産するのが賢明だった。これについて確かめようとしたり、話題にしようとしたりすると、アリス・ギイはいたずらっぽい目をして肩をすくめるだけだったという。真偽を確かめるすべはもはやないのだが、晩年になつて自ら語ったという事実が、彼女のユーモアのセンスを感じさせる。

とはいえ、彼女の出生事情はかなり特異だ。ギイ家の子供たちは六歳になるとヨーロッパのイエズス会修道院の寄宿学校へ送られた。ギイが言うところの「当時、適切だとされた唯一の教育を受けるため」に⁽³²⁾。病気になるつた時や、学校が休暇の時には兄や姉たちはスイスに住んでいた母方の祖母の家で過ごした。ギイの幼少期が兄や姉たちと少し違っているのは、両親がパリまで行つて出産したことだ。父親はすぐにサンチャゴに戻り、数カ月後にはマリーも赤ん坊をスイスの母に預けて後を追つた。ギイは祖母と暮らした三年間を懐かしく思い出し、両親が自分を「放棄したこと」は何の悪影響も

なかったと言う。「放棄」は永遠に続いたわけではなく、四年後にマリーが彼女をチリへ連れ戻した。その頃までにすっかり母親のことを忘れていたギイにとつて、それは大きな痛みだった⁽³³⁾が、船旅が別れの痛みを癒してくれた。回想録にはその船旅で彼女が目にした光景が生き生きと記されている。ことにマゼラン海峡で氷河の壁の間を抜けた光景などが。母親はいつものように船酔いがひどく、下船の折りには歩くのがやっとだった。バルパライソ到着時、ギイは父親と初めて対面した。

キャンビンボーイが私を母親のところに案内してくれた。大変驚いたのは、背の高い紳士が母を抱いて何度もキスし、丹念にながめていたことだ。「船旅で疲れたのだね。かわいそうなマリー」、「具合が悪そうだね」と言った。そのフランス風の口髭の紳士が私の父だったのだが、父はその時初めて私に気がついたようだった。彼は私を引き寄せて長い間見つめていた。

「君に似ているね、マリー」、最後にこう言つて私を抱きしめた⁽³⁴⁾。

というわけで、アリス・ギイは四歳から六歳までチリ、バルパライソの大農園で暮らした。この間のことは回想録に書かれた情報があるのみだ。両親に会うことはあまりなかったと明確に述べている。父親は仕事に忙しく、母親は社交や慈

善活動に忙しかったのだ。アリスの世話は一コンチータという子守りに委ねられ、日曜日でさえコンチータと過ごした。ランドリー室にも、市場にもミサにも、日曜日の午後には海岸の崖にもついて行った。そこでコンチータが友人たちと集まって、岩の上や農園でエンパナーダ（ミートパイ）をつくる小麦を捏ねた。ギイは柳のハンモックの上で眠り、スペイン語を覚えた。

六歳になった時、今度は母親ではなく父親がアリスをフランスへ連れて行った。明らかに何らかのトラブルと関係していた。父と母の関係が仕事の問題か、旅の間じゅう父親が苦悩していて、近寄り難かったことをギイは覚えていた。到着するや父はアリスを、スイス国境近くのヴィリーにある聖心会修道院に入れた。彼女の姉三人が学んだ場所だ。修道院の生活はチリとはあまりにも違っていた。修道院は暗く陰気で厳しかった。食事は祈禱を聞きながら沈黙して行い、些細な過ちにも両腕を交差して四時間ひざまずくという罰が課せられた。ギイはしばしば扁桃腺を患ったのだが病気の時だけが息抜きであり、この時は祖母の家で一週間を過ごした。

修道院での六年間についてギイは、「監獄の年月」と述べている。しかし「シスターたちが冷酷だというわけではなかった。彼女たちに対しても戒律は厳しかったのだ。それに修道院長は素晴らしい女性だった。私たちが強い人間、何かを成し遂げる人間になり、社会のいかなる場においても正しく自己管理できる人間になることを望んでいた。その目的のた

めに、院長はその時代のやり方を実行したのだ。とはいえ、私も姉たちも修道院ではある恩恵に浴していた。当時ジュネーブのカトリック司教だったメルリーノ閣下が私たち家族と親交があり、私たちの後見人だったからだ⁽³⁵⁾」。

「監獄生活」は、ギイが十二歳になった時に終わった。この頃の辛い年月について、回想録では短く触れているだけだ。

チリで大地震、火災、盗難事件が起きて、家は零落した。父はフランスへ戻り、兄と姉達と私が一緒になった。すぐ上の姉と私は授業料の安いフィルネーの修道院へ行くことになった。ヴォルテールの居城だったところが修道院になっていて、きちんと悪魔祓いが行われていた。ヴォルテールの亡霊が庭園や居室をさまよって、私たちの授業を皮肉な面持ちで聞いているかもしれないかった。

上の兄はリウマチ性心疾患で十七歳の時に他界した。この時に母はフランスに戻り、私たちはパリで再会したのだが、生活は以前とはすっかり変わった。一番上の姉は師範学校に入り、残る二人の姉は急いで結婚した。私は教育を終えるためにカルディネ通りの小さな学校に行った。父は五十一歳で死亡した。病によるというよりは、心痛による死だった。私は母と二人きりになったのだが、母はその時初めて現実の生活と向き合うことになった。

友人達のおかげで、母は母親のための共済組織、恵まれない女性労働者のための繊維組合の組織長に推薦された。当時まだ存在しなかった、のちの社会保障機関だった。惨めな現実があったが、私は元気だった。母は私を仕事場に連れて行って手伝わせた。私の社会デビューは難しかった。その頃の私は、全くの小さな白いガチョウだった。少しうぬぼれていて、郊外に住む人々を別階級の種族のように感じていた。何度か訪れて人々と接することで私の良識や思いやり、敬いの心が目覚めた。⁽³⁶⁾

度重なる不幸な出来事についての短く、抑制した叙述からわかるのは、厳格な修道院の教えをギイがすっかり学んだということだ。

不幸にも悪いことは続いた。経営側との意見の相違によりギイ夫人の組合機関での仕事は数カ月で終わった。しかし組合の事務長で、アリスがいた修道院の創立者の甥という新しい友人ができた。当時彼は七十歳で、アリスは十七歳。しかしアリスは、「彼にすっかり魅了された」という。この人物がアリスにタイプライター速記を習得するように勧めた。タイプ速記は当時最新の技術だった。アリスは速やかに習得し、ほどなく教官が仕事を見つけてくれた。ニス会社での仕事は一時的なものだったが、ここで技術が上達した。この仕事場でアリスは、セクシャル・ハラスメントに遭っている。その建物で働いた一人の女性だったアリスに、同僚男性が品の

ない言葉を容赦なく浴びせ嫌がらせをしたというのだ。アリスは立ち上がったが、逆にその男性がアリスの行いを上司に訴えた。ギイも上司に事情を説明する。そして不思議なことに、結局アリスとその男性は友人になったというのだ！

一八九五年三月、速記の教官が彼女にふさわしい、より良い仕事場を紹介してくれた。こうして二十一歳のアリスは、フォトグラフィ商会の門を叩くことになったのだ。フェリックス・リシヤールが経営する、写真機器製造の会社だった。レオン・ゴーマンという若い発明家がフェリックスの次席にいて、秘書に応募してきたギイを面接した。回想録によると、ギイの紹介状を読んで、レオンはこう言った。

「紹介状は申し分ありません。ただ、この大切な職にあなただけは若すぎるのではないでしょうか。」

私の希望は碎かれた。

「どうぞお願いです。何とかします。」

彼は私をもう一度見て笑った。

「それはそうだ。」と彼は言った。⁽³⁸⁾

「何とかなるでしょう。じゃあ、試してみましよう。」

やってみるとうまく行った。アリスはフォトグラフィ商会で職を得た。そこでの仕事について彼女は次のように述べている。

オペラ通りに向かった窓辺にタイプライターを備えた小さなテーブルが置いてあった。間仕切りで区切られた席は、電気仕掛けの呼び鈴で上司の部屋と繋がっていた。朝の八時から夜の八時まで週六日、上司からベルで呼ばれたら応えることになっていた。

ジュールとフェリックス・リシャール兄弟は一八七七年に父の精密機器会社を引き継ぎ、一八八二年に六万フランの資本金でリシャール兄弟社として再編した。同じ年、三人の実業家、ペリションとピカル兄弟が、サンロッシュ通り五七番で写真機器の店を始めた。

一八九一年十一月二十九日、リシャール兄弟は共同経営に終止符をうった。フェリックスが兄に三〇万フランで権利を譲り、いかなる競合会社も作らないという取り決めた。しかしフェリックスはサンロッシュ通りの写真機器の店を買収したのだ。すぐさま彼は、カルバンティエが発明したフォトジュメルというカメラの販売を始めた。カルバンティエは、のちにリュミエール兄弟のシネマトグラフを製造した技術者だ。

一八九三年十月五日、パリ裁判所は、写真店の契約違反を

認め、営業ならびにカルバンティエのフォトジュメル販売を禁じる判決をフェリックス・リシャールに出した。カルバンティエの弟子だったレオン・ゴーマンは一八九三年にフェリックス・リシャールの下で働き始めていた。リシャールは控訴したが一八九五年五月二十八日、同じ裁判が出た。営業活動をやめざるを得なくなったリシャールは、部下のゴーマンに、五万フランで会社を買わないかと持ちかけた。ゴーマンは会社にならざるの価値があるとは思えなかったが、リシャールはカルバンティエのフォトジュメルの独占販売権を約束すると説き伏せた。(のちに偽りであることが分かった。)一八九五年七月六日、ゴーマンは会社を買収した。八月十日にはゴーマン社 (J. Gaumont et Cie.) が設立された。ギイの回想録によると、これらの出来事が起きたのは彼女がフォトグラフィ商会で仕事を始めて数カ月後のことだった。ゴーマンが会社を買収して社名が変わっても、ギイは責任ある立場の従業員として残った。いまで言う事務担当責任者のようなものだった。こうしてギイは二十世紀を代表する産業の誕生を目撃するという恵まれた立場に居ることになったわけだ。飛行機、人間や動物の運動力学をして映画、この三つは互いに関連して発達してゆく。