

アニエス・ヴァルダとその晩年の映画制作法

－『百一夜』から『落穂拾い』へ

辻野 稔 哉

Angès VARDA et sa manière de faire le cinéma dans les années tardives

TSUJINO, Toshiya

Résumé

Une des cinéastes françaises les plus connues du monde, Agnès VARDA, elle prenait tout à fait conscience de ce qu'elle a fait pour chaque film. Dans cet article, nous allons rechercher sa manière subtile de représenter des pouvoirs cinématographiques par ses films fictionnels et /ou documentaires. Il s'agit surtout de ses films des années tardives, autrement dit, après le centenaire du cinéma.

キーワード: アニエス・ヴァルダ, フィクション, ドキュメンタリー, 自己言及

Mots Clés: Agnès VARDA, fiction, documentaire, autoréférence

はじめに

アニエス・ヴァルダ (1928-2019) はフランスを代表する映画監督、映像アーティストである。2019年3月29日に彼女が90歳でこの世を去った時、多くのマスコミがこれを報じた。とりわけ大衆紙は、「ヌーヴェル・ヴァーグの祖母 la grand-mère de la Nouvelle Vague」という彼女の渾名に言及した¹。無論、彼女への親しみをこめて使われていた渾名ではあるが、すこし考えてみればこれは不思議な表現である。というのも、この表現はヴァルダが1954年に撮った長編デビュー作『ラ・ポワント・クールト *La pointe courte*』が、それまでの保守的な映画制作から自由であった点で、いわゆる「ヌーヴェル・ヴァーグ」(フランソワーズ・ジューがそう呼んだ若者たちの記事を『エクスプレス』紙に書いたのが1957年)のさきがけとされていることに由来する²。しかしながら、確かにゴダール(1930-)やトリュフォー(1932-84)より若干年上とは言え、ヴァルダは祖母(grand-mère)と呼ばれるほど歳が離れているわけでは無い。ヴァルダのモノグラフィー *La Cinécriture d'Agnès Varda* (2021)の筆者ナタリー・モフレールによれば、ヴァルダが「ヌーヴェル・ヴァーグ」の先駆であることを指摘する記事を書いたアメリカ人ジャーナリスト、ジャクリヌ・ルヴィタンが1974年に使ったのは「ヌーヴェル・ヴァーグの母 Mother of the New Wave」という言い回しであった³。それが、なぜ「祖母」になったのか。言うまでもなく、人々が彼女の映画やメディアにおいて、老婦人アニエス・ヴァルダを何度も見て知っているから

である。とりわけ、2000年以降の映画には、彼女自身が何度も画面に登場し、時には語り手として、また狂言回しの役者や物語への介入者として、そしてもちろん演出を指示する監督として、その映像が我々の目に焼き付けられた。晩年に数々の賞を取ったり、表彰を受けたりした彼女は、「おばあさん」としてのその顔を広く知られているのである。つまり、「ヌーヴェル・ヴァーグの祖母」というフレーズは、デビューから晩年に至るまでの彼女の映画制作のあり方そのものから出現したものだと言えよう。本稿では、65年間にわたるヴァルダの全ての映画制作に言及する余裕はないが、晩年の映画作品を中心に、特に世紀の変わり目において、彼女が映画に対してとったスタンスを改めて検討し、その特徴について考えてみたい。

ヴァルダとシネフィリー

ヴァルダは、自分が映画を撮るようになるまでは、映画をあまり見ることはなかった、と自身の作品内やインタビュー等で述べている。しかしながら彼女が、ジャック・ドゥミのパートナーとして、あるいはアラン・レネやジョルジュ・ド・ボールガール、ジャン＝リュック・ゴダールたちの共同作業員として、フランス映画史の中に書き込まれていったことは間違いない。とりわけ1961年の『5時から7時までのクレオ *Cléo de 5 à 7*』は、「男性単数の映画⁴」運動とも指摘されるヌーヴェル・ヴァーグの紅一点としてのヴァルダの代表作となっている。この作品は、女性主人公がある不安を抱えたままパ

りを彷徨う1日を描いているが、その設定のシリアスな斬新さはもとより、手持ちカメラでの路上撮影、変則的な編集、挿入される映画内映画、友人たちのカメオ出演など、いかにもヌーヴェル・ヴァーグらしい特徴が指摘される⁵。しかし、一方で『カイエ・デュ・シネマ』のグループとはやや距離を置いていたヴァルダは、アラン・レネやジャック・ドゥミらと共に「ヌーヴェル・ヴァーグ左岸派」の一人とも呼ばれる。また、*Numéro* 誌によるインタビューでは、『カイエ』グループの面々とは異なり、アメリカ映画に惹かれることはなかったと語っている。いずれにしてもヴァルダは、ヌーヴェル・ヴァーグ、とりわけ『カイエ』グループの代名詞とも言えるいわゆる生粋の「シネフィル 映画狂」ではなかったようである⁶。

そんなヴァルダが、映画誕生100年（リュミエール兄弟による1895年のシネマトグラフ興行から100年）を記念する作品を手がけることになり、脚本・監督としてクレジットされているのが『百一夜 *Les cent et une nuits de Simon Cinéma*』（1994）である。一見すると、豪華絢爛たる映画俳優たちを散りばめ、古今の映画の断片を引用し、映画誕生100年をふざけ気味に祝う乱痴気騒ぎの映画のように見える。しかし、作品はいくつかのレイヤーが複雑に絡み合う構成と捉えることができる。

まず、この映画の主人公はカミーユという名前の女子大生である。同じ名前を持つ恋人（愛称ミカ）とその仲間たちと短編映画を撮ろうとしている。彼らはシネフィリーの文化を共有している。そのカミーユが、タイトルにもある「ムッシュ・シネマ」の世話係として雇われることが話の発端である。このレイヤーは作品において一貫してリアルな世界として維持されており、映画の終盤には手作り風、初期ヌーヴェル・ヴァーグ風の映画制作の様子が描かれる。

第2にムッシュ・シネマと彼の自宅で開催されるレイヤーが存在する。彼は映画史上の数々の監督や女優達を思い浮かべながら夢想にふける老人であり、行方不明の孫の生存を信じて待っている。映画スターたちが実名で友人として訪ねて来る。どこまでが、本当に起きていることで、どこまでが幻想なのかは判然としない。最後まで謎のままの彼の姿は、まさに虚実の間を生きる映画そのものと言えるかも知れない。

最後に、これらの二つのレイヤーが展開される物語のメタレベルとして演出のレベルが観客には意識される。カミーユとシネマ氏の（ひとまずの）現実世界は、物語上同じ時空間に属していると考えることが可能だが、映画に挿入される他の映画の引用やシネマ氏の周りに散りばめられた装飾などは、全て彼の妄想だとしても、明らかに演出の次元を観客に意識させる。また、シネマ氏は

何故シモンという名前なのか。彼は、あくまで「映画」の寓意的人物なのか。なぜ死に晒されているのかなどなど、一貫した論理性は解体され、現実と妄想、本物と偽物、真実と虚偽、といったものの境界も意図的に攪乱される。

一方、映画の中で挿入されたり、再現されたりすることによって参照される映画の数々は、基本的に『カイエ・デュ・シネマ』の同人たちの映画史観を思わせ、明らかにフランスのシネフィル達がしばしば言及するフランスやアメリカの映画群である。しかしながら、本来この作品が祝うべき映画100年の祝典は、「ブニュエルに習って、全ての儀礼は廃止」という理由でうやむやになり、クライマックスは訪れない。ただ、最後にシネマ氏と共に映画の聖地ハリウッドに行った主人公カミーユが、ミカの所へ帰っては来るものの、彼と距離を置こうとする所で映画は終わる。従って、映画が100年を迎える時点での産業資本主義的映画制作対ヌーヴェル・ヴァーグ的映画制作、あるいはハリウッド的スターシステム対シネフィリーの世界観の対立が、最後の最後に問題になっているかの如くである。

ここで最後に提示される4本の映画とそこに流れる音楽が問題となる⁷。ナタリー・モフレーが指摘する通り、それらの映画は危機に直面する男女のカップルあるいは夫婦を描いた作品であり、そこに流れる音楽はゴダールの『軽蔑 *Le mépris*』のテーマである。ハリウッドの商業主義を批判したこのゴダールの映画の主演は、シネマ氏を演じているミシェル・ピコリである。なぜ名前が「シモン・シネマ」なのかという点について、SimonがSimonie（金によって神業を買おうとする行為）を暗示するとすれば、『軽蔑』において主人公を演じたピコリを「シモン・シネマ」として登場させたのは、産業資本主義的な映画制作に対する皮肉が込められていると解釈できるかも知れない⁸。さらに、70年代に始まるマルチプレックス（シネコン）が80年代以降世界的に拡がり、ブロックバスターが席卷する当時の状況で、リュミエール兄弟の興行からの映画100年を祝うことは、あまりに素朴に過ぎる行為とヴァルダは考えたのかも知れない。こうした問題系をめぐって、まさに1995年のスーザン・ソントグが「映画の一世紀」という文章を書いている。彼女は商業主義的映画を批判して、映画はもはや「退廃芸術と化したかのよう」であると述べるが、しかし「終わったのは、映画ではなく、シネフィリーの方に過ぎないのだろうか」と問うている⁹。何故なら彼女の考察によれば、「人々は今でも映画に行くのが好きである」が、「しかし、映画に対するはつきりとシネフィル的な愛を、少なくとも若い人々の間に見出すことはもうほとんどない」からである。ソントグは結論として、「もし映画に

復活がありうるとするならば、その道はひとつ、新しい映画＝愛の誕生を通してであろう。」と述べている¹⁰。『百一夜』は、映画制作のあり方についての是非を直接的には示しておらず、エンディングも解釈を観客に委ねているが¹¹、当時のヴァルダがソントグと同様の危機感を抱き、自らの制作の道を模索していたとしても不思議ではない。

事実ヴァルダは、その後いわゆる「フィクション」と分類される長編映画を撮ることはなかった。『百一夜』の後、5年ほどはインスタレーションなどの仕事を手がけ、映画そのものを撮ることさえなかった。もちろん、自身が後に述べているように『百一夜』の興行的失敗もあったのだろうが¹²、この空白の期間はハリウッド的な産業資本主義映画でもなく、シネフィリーの映画史を背負うものでもない、そんな映画のあり方を彼女なりに検討していたのではないか。そんな時期に、彼女はハンディタイプのデジタルビデオカメラと出会う。ヴァルダのみならず、世界中で映画を撮ることの意味を変えたと言ええるこのテクノロジーとの出会いの意味は大きかった。それは、何より映画撮影を機動的に行うことを可能にした。さらに、被写体となる人々に過剰な警戒心を与えずに撮影することができた。こうして、ヴァルダは、膨大なバジェットと大掛かりなセットや撮影器具を用いる映画が扱うことのない、あるいは「撮り損なった」景色や人々を撮ることにしたのである。

偶然と編集の粋としてのドキュメンタリー

2000年に発表された映画『落穂拾い *Les Glaneurs et la glaneuse*』は、「落穂拾い *glanage*」という語の辞書的確認から始まる。そして、かつては農村部でありふれた風習であった落穂拾いの「姿勢」が、現代の都会の露天市の跡で食料を拾う貧しい人々の「姿勢」へと重ねられる。絵画では集団での行為が多く描かれている「落穂拾い」ではあるが、ジュール・ブルトン(1827-1906)は落穂を肩に担いだ一人の女性のみの絵を描いている。映画ではこの『落穂拾いの女 *La glaneuse*』を直接見に行ったヴァルダ自身が絵と同じポーズをとる。さらに落穂をデジタル・ハンディカメラに持ち替え、自分が撮影者でもあることが示され、さらに語り手でもあるヴァルダによってタイトルの *la glaneuse* が自分自身を表していることも説明される(«L'autre glaneuse, c'est le titre de ce documentaire, c'est moi.»)。

短いショットで構成された冒頭からここまでの数分間のシークエンスで、タイトルに込められたこの映画の在り方が明らかにされている。この作品は、様々な *glaneurs* がその姿を通して問いかける問題性と、それらを拾い集める一人の *la glaneuse* = ヴァルダが「描かれ

る＝映し出される」映画なのである。2000年以降のヴァルダの長編映画は全てドキュメンタリーと呼ばれているが¹³、このように計算されたシナリオと素早かつ確かなショットを編集することによる緻密な構成を基盤としている。

本作は、食料の大量廃棄問題、定住先の無い人々の問題、ゴミ箱に廃棄されたものを食料とする人々の考え、農林水産業者の立場や法的解釈、廃棄物を使ったアート、ゴミの分別問題、粗大ゴミの問題等々を、それらに関わる人々の姿やインタビュー形式の発言によって綴って行く。それぞれのシーンが時系列順に並んでいるかどうかは示されず、一つの場所から次の場所へと何らかの意味の連関性を保って映画は続いて行く。話題や場面の転換点には、高速道路を移動する車内からのシーンが挿入され、疾走するトラックが反復して映されており、それらが映画内のリズムを作り出している。時には彼女自身が被写体となって、物を食べたり、絵を買ったりするシーンが示され、車中から外を撮影する場面も挿入される。さらに語り手でもある彼女は、映画が扱っている事柄に対して意見を述べ、説明を行うが、それはヴァルダ自身の過去の回想や撮影中の思い出でもあり、ある古物商で偶然見つけた「落穂拾い」の模写を買うシーンを「これはヤラセではない」などと語ることで、言わば注釈者の役割も果たす構造になっている。

こうした手法は、現実をそのまま写しとる形のドキュメンタリーを半ば解体しつつ、フィクションやファンタジーとも異なる世界を作り出す。エチエンヌ・ジュール・マレーの子孫をあくまで「落穂拾いに寛容な人物」として訪ね、マレーの作品や写真銃の解説や映像を交える場面は、映画史への参照を忘れないヌーヴェル・ヴァーグの精神がそこに息づいているとも取れる。

そして、この映画の最後の「落穂拾い」として登場するのがアランという青年である。彼は生物学を学び、修士号を持ちながら路上で新聞や雑誌を売って生活する青年である。彼は、パン屋が早朝に捨てる売れ残りのパンを食べ、市場が片付けられる時に捨てられる野菜や果物を食べて節約生活を送っている。さらに夜は、自分が居住する施設で文字を読めない人々に、読み書きをボランティアで教えている。映画上では10分ほど登場するだけの青年であるが、ヴァルダは彼を「今回の撮影で最も印象に残った人物」と述べている。そして「数週間にわたって彼を撮影し続けた」とも述べ、彼が語り始めるのを辛抱強く待ち、少しずつ彼を撮影し、漸く夜の授業の撮影を行うことができたことが明かされている。文字通り食べ物「落穂拾い」を實踐していた青年は、社会からこぼれ落ちた人々を掬い上げる活動をも實踐していたことが映し出されるのだ。

こうして『落穂拾い』の制作姿勢を辿ってみると、特撮やCGの類を使っていないが故にイリュージョンやフィクションといった映画の側面が強調されていないだけで、この映画が「現実の引き写し」ではないことが明らかである。シナリオ的には偶然が作用した可能性を排除できないが、最終的にヴァルダの手の込んだ編集によって仕上げられた「作品」であることには疑いがない。誰もが知るオルセー美術館所蔵の『落穂拾い *Des glaneuses*』(ジャン＝フランソワ・ミレー)の絵画を冒頭近くに配してごく身近なところから映画を始め、倉庫の奥から引っ張り出されて来たエドモン・エドゥアンの知られざる『嵐を避ける落穂拾い *Les glaneuses à Chambaudois*』を掲げて印象的なラストショットにするという一点を取っても、綿密に練り上げられた作爲は明らかである。フィクションとまでは言わずとも、ノンフィクションと言うには作り込まれた作品である¹⁴。無論そのような境界はさして意味のないものであろう。いずれにしても、20年以上前の映画でありながら、テーマ、さらに形式面その他において、およそ古びていないことに驚かされる。

翻って、ここで『百一夜』を振り返るとどうだろうか。制作年においてわずか5年ほどの差異しかなくとも関わらず、古色蒼然と言え言い過ぎになるが、その差は非常に大きいと言わねばならないだろう。映画愛の衰退、映画史への関心の希薄化といった問題だけでなく、そもそも例えば『百一夜』に登場する数々のスターや監督達の何人が今この作品をDVDで視聴する人々に認知されているだろうか。もちろん、ここでは事の是非を問うことが問題なのではなく、豊富な予算を背景とした産業資本主義的映画など作れるはずもないヴァルダが、どのような戦略をもって映画生誕100年以降を生き抜いて行ったのかを検討しなければならない。そしてここで、実は『落穂拾い』は単独で語られるべき映画ではないことを確認しよう。言うまでもなく『落穂拾い・2年後 *Les glaneurs et la glaneuse...deux ans après*』(2002)という映画が存在するからである。我々は、この2作をセットとして捉えることによって、ヴァルダの方法論をより詳細に考察することができるだろう。

自己言及化と反復

そのタイトルにある通り、『落穂拾い』の2年後に、初めはDVDの特典として制作されたという『2年後』は、ヴァルダがその前作の登場人物を再訪するという形を取っている為、「続編」、「後日談」として語られがちだが、むしろ「自己言及 *autoréférence*」もしくは前作への「批判的検討 *critique*」と位置付けられるべき重要な作品である。

『2年後』は、『落穂拾い』の様々なシーンの一コマずつの「画像」が並べられた画面から始まる。語り手(ヴァルダ)は、それぞれの画像によって「ものを拾う仕事」が繰り返されていることに注意を促している。つまりヴァルダは、『落穂拾い』が扱った社会的な問題というより、映像的な特徴について注釈することから始めている。そして、『落穂拾い』の反響や登場した人物たちのその後などを語っていく。最初に再会するのは、前作で「最も印象的だった」と語られたアランである。注目すべきは、彼が前作を振り返っての感想として、ヴァルダが自分自身を撮った場面が失敗していると指摘していることである。個人的には必要なかったシーンだと感じた、と彼は語る。特に彼女が自分の髪や手の皸やしみを映して、老いを強調している場面を取り上げ、存在感が強すぎると指摘する。このアランの発言は、この映画の根幹に関わる問題であるが、この場面では彼の一意見として扱われている。続いて、今回初めて出会う人々との場面や前作に出演した人々との再会シーンが綴られる。それらのシーンの為に、アニエスは前作にも増して積極的に画面の中に現れる。再会の場面では、前作の短い引用が挿入される。さらには前作で没シーンとなった場面を挿入したり、自分が過去に撮った作品(1980年の *Documenteur*)を引用して、すでに廃品を拾う人物を描いていたことを示し、文字通り「再利用すること *recycler*」を行為遂行的に表象している。また、『落穂拾い』においてすっかり有名になった「ハート型のジャガイモ」ならぬ「ハート型のにんじん」の写真を送ってくれた人の手紙に、「落穂拾い Part2 に使えるのではないか」という言葉が書かれていたという自己言及的なエピソードも紹介している。

そして、最後から二つ目のエピソードとして、ポマールに住むジャン・ラブランシュとの再会が描かれる。実は『落穂拾い』においては、「ぶどう園の所有者であり精神分析医でもある人」として登場したこの人物は、精神分析学を学ぶ者には必携と言われる『精神分析用語辞典』の共著者ジャン・ラブランシュである。ヴァルダは前回そのことに気づいていなかったと言い、ラブランシュも「捨てられたぶどうがどうなるのか」という映画監督の問いに、精神分析的な意味を考えなかった、と述べる。そして改めて、「落穂拾い」とは、「発話されなかったことを拾うこと」であり、まさに精神分析に通じるものだと語る。我々は前作『落穂拾い』が、その辞書的定義から始まっていたことを確認しておいたが、『2年後』ではその言葉がフロイト・ラカン的な解釈へと接続されることを文字通り「見る」ことができるのである。

それに続く実質的にこの映画の最後のシーンは、ヴァルダがテーブルを前にして椅子に座り、独白するシーン

である。その内容は、ある友人が『落穂拾い』の中でヴァルダの白くなった髪や皺としみだらけの手を映したシーンを見て、『ジャック・ドゥミの少年期 *Jacquot de Nantes*』(1990)でのドゥミの手や顔を映したシーンを思い出した、と語ったというものである。ヴァルダは、『落穂拾い』のシーンは、他の登場人物達と同様に自分を晒け出すつもりで撮ったが、全く意識せずにジャックと同じように自分を撮っていたことに気付かされ、不思議であり感動したと告白する。しかし、その話を娘のロザリーに話すと、その反応は当然のことであり、「皆がそう思っている」と述べたという。自分だけが馬鹿みたいだと言ってヴァルダは苦笑する。

この一連の流れは、『2年後』がまさに『落穂拾い』の「落穂拾い」であることを語っており、ヴァルダの友人は彼女が無意識に実行して、気付かぬままにしてしまったものを、拾ってくれたという訳である。ラブランチのシーンがすぐ直前にあるだけに精神分析的観点からも出来過ぎの感があるが、最初はDVD用の特典映像として準備されたものが独立した作品となったのは、このことが大きな原因だったであろう。また、先に述べたように、問題の髪や手のシーンは、この映画の最初の方に配置されたアランが「必要なかった」と述べたシーンでもある。すなわち、人それぞれの捉え方があるのが映画であるし、気付かずに通り過ぎたものが実は重要なものであったことに後から気付かされることもあるという訳だ。これら二つの映画は、総体として「落穂拾い」という行為とその可能性に開かれた映像作品の潜勢力に自己言及しているのである。

従って、この二つの映画を一つの「映画という表現の戦略」として捉える時、例えばミリアム・ハンセンがクラカウアーの読解を通して捉えた映画の特質、すなわち写真を前提とする映画の可能性との関わりを考えるのも無駄ではないと思われる。ハンセンによれば、クラカウアーの主張する写真と映画の関係は、以下のようなものである。

映画は、「自然の諸要素の関係」を宙吊りにすることで、「写真に映っている廃棄物の無秩序ぶり」を証し立てるばかりでなく、これらの要素を「ごたませにする」という、つまりは動員や再配置を行なうという能力を備えてもいる。映画は、写真的な偶発性と映画的なモンタージュを結びつけることによって、「切り刻まれた自然の断片」と戯れることができる。言い換えるならば、夢のなかでごく最近の日常的なものの残滓と無意識の隠された論理が互いに重ね合わせられるように、映画は、写真的な自然が壊死し、断片化して行くなかで、生気を欠いた諸々

の断片にふたたび生命を吹き込み、組み立てなおすことで、ひとつの異なった歴史の可能性を示唆することができるのである¹⁵。

ハンセンによるクラカウアー解釈は、一見繋がりを欠いた(写真によって切り取られ、断片化されたような)日常の細部が、モンタージュによって映画として構成される時、新たな繋がりを生み出し、既存の社会システムの問題点を示唆したり、そこに無意識の論理が働くことを示したりしながら、未知の共同体へと開かれるという可能性を示している。

『落穂拾い』に即して言えば、まず農村の古い風習であった「落穂拾い」の姿を都市の市場で廃棄物を拾う姿に重ねることでこの映画は成立している。次に現代の農村で機械化され制度化された「正規の収穫」からこぼれ落ちたもの、あるいは規格外のものとして廃棄されるもの(それはジャガイモであったり、おどろであったりするのだが)を、「落穂拾い」の対象としてモンタージュしていく。そのような編集を通して、この映画は映像の無秩序ぶりとは裏腹に、生活の困窮と表裏一体にある大量消費社会の問題を浮き彫りにするのだが、見方を変えると、正規の配給ルートから排除された『ル・ポワント・クールト』でデビューしたヴァルダもまた、同じ映画内の被写体として、映画の大量消費社会から疎外された存在だという解釈も成り立たせている。そして『2年後』冒頭において、一旦そうした場面の映像が文字通り、写真的に断片化した状態で宙吊りにされる。しかし、それらの断片に再びヴァルダは生命を吹き込み、それぞれの断片に前作とは異なるそれぞれの展開があることを示す。そして、ヴァルダ自身が『落穂拾い』にそれとは意識せずに挿入したと言う自らの髪や手の皮膚の映像が、多くの人に『少年期』におけるジャック・ドゥミの皮膚の描写を思い出させたという事実がやはりポイントである。もちろん彼女がその指摘を受けて、これを作品内で自己言及的に分析していることがさらに重要である。すなわち、自身の個人史やその時点で自分の姿を撮ることもまた映画というものの可能性の探究であり、新たな発見につながることを『2年後』という作品は示している。実は、こうした「個人的な」主題こそ、トリュフォーが1957年に言及していた映画のあり方であり、当時の硬直した映画制作に対してオルタナティブなものを提示する契機として提唱されたものであろう¹⁶。つまりヴァルダが、映画の生誕100年を祝うべき映画において見せた戸惑いの後にたどり着いたのが、「ヌーヴェル・ヴァーグ」の原点の一つである「個人的な」主題だったということになる。しかし、勿論それは単なる前線からの後退や原点回帰ではあるまい。これらの作品を通して、映像

における無意識の問題や、バラバラで偶然に見える細部との出会いが映画に新たな可能性を生み出すという事実を、映画自体において明るみにすることこそ、ハンセン＝クラカウアー的な映画の捉え方を21世紀に提示するヴァルダの方法論だったと考えたい。

終わりに代えて

ヴァルダは、『落穂拾い』二部作の後、『アニエスの浜辺 *Les plages d'Agnès*』(2008)や遺作となった『アニエスによるヴァルダ *Varda par Agnès*』(2019)というドキュメンタリー映画で自身の過去の回想・再現といった自己言及性をさらに高め、自作についてもその評価を反復しつつ再認識するという姿勢を最後まで貫いた¹⁷。また若きフォト・アーティストJRと組んだ『顔たち、ところどころ *Visages, Villages*』(2017)についても、DVDに収録されているロングインタビュー¹⁸において、JRやインタビュアーとの対話を通して自作について様々な解説、持論を展開している¹⁹。もはやこれも一つの独立した出演作品として受け取れよう。

こうして2000年以降の長編映画において、我々は、アニエス・ヴァルダというアーティストを、監督、語り手、出演者、注釈者の4役を一人で行う存在として捉えることが可能であろう。また、彼女は極めてその制作態度の意味について意図的であり、また脚本・演出のみならず編集に至るまで完全な自己裁量権を求めた。そうした意味でまさに作家的な映画監督とも言えるだろう。ヴァルダの作品は、その表面的なテーマが投げかけている問題性のみならず、映画としての在り方において、極めて高度に練り上げられた構成をなしており、親しみやすさの陰に強靱な意思の存在を感じさせる。本稿では、彼女の中で大きな意味を持つフェミニズムの問題や数々のインスタレーションを取り上げなかったし、本稿の対象とした作品群についても、語り残した点が多い。「アニエス・ヴァルダ」の全体像についての考察は始まったばかりであり、また逆に、残された多彩な作品についてもまだまだ多くのことが詳細に語られなければならない。

1 例えばファッション誌である *Numéro* 紙は、同日付の Web 記事でヴァルダの死亡を伝え、オマージュとしてヴァルダへの2012年のカンヌ国際映画祭でのインタビューを再掲載しているが、(<https://www.numero.com/fr/cinema/agnes-var-da-hommage-mort-disparition-cleo-de-5-a-7-les-plages-visages-village-nouvelle-vague-la-pointe-courte>: 最終閲覧2021年12月28日)そこにおいても繰り返し *la grand-mère de la Nouvelle Vague* という表現が見られる。また、このインタビューの中で、ヴァルダ自身が時折そう呼ばれることを嫌ってはいない、と述べている。

2 『ラ・ボワント・クールト』は、ドキュメンタリー的な要素とフィクションが組み合わされた斬新な内容もさることながら、低予算かつ当時の映画制作配給システムの外で制作が行われたため、商業的流通経路で配給されることがなかった。このことが、後のヌーヴェル・ヴァーグの監督たちへの教訓的先行事例ともなったことに、ミシェル・マリが言及している。(ミシェル・マリ、『ヌーヴェル・ヴァーグの全体像』、矢橋透訳、水声社、2014年)

3 Nathalie MAUFFREY, *La cinécriture d'Agnès Varda*, Presses universitaires de Provence, 2021, p.351.

4 Geneviève SELLIER, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS Éditions, 2005

5 遠山純生編『ヌーヴェル・ヴァーグの時代』、紀伊國屋書店、2010年、pp.130-131(執筆:吉田広明)

6 もちろんヴァルダは、映画に取り組むようになってからはアラン・レネに影響されたこともあってシネマテークに足繁く通うようになったと言われる。(大寺眞輔「アニエスからあなたへ」、『アニエス・ヴァルダ 愛と記憶のシネアスト』所収、neoneo 編集室、2021年、pp.25-26 参照。)

7 Nathalie MAUFFREY, *op.cit.*, pp.127-128. ちなみにその4本の映画とはジャン・コクトー『オルフェ』(1949)、ジャン・ヴィゴ『アタラント号』(1934)、パトリシア・マズィ『走り来る男』(1988)、レオス・カラックス『汚れた血』(1986)である。

8 ヴァルダ自身は『アニエスによるヴァルダ』において、Simon Cinéma は「*Si mon cinéma ne t'a pas plu, va voir un autre.*」[「もし私の映画が嫌なら他を当たれ」という意味だと解説している。

9 スーザン・ソントグ、「映画の一世紀」、『書くこと、ロラン・バルトについて』、富山太佳夫訳、みすず書房、p.180。(一部改訳させていただいた)

10 同上、pp.187-188(一部改訳させていただいた)

11 Blu-ray disc 添付の解説によると「ラストでは、女性に囲まれ金貨にまみれたシネマ氏の姿を描いたヴァージョンが存在したが、監督の意に沿わないものとして現在販売されているソフトからはカットされている、と説明されている。従って、シネマ氏の行く末は宙吊りにされたままである。(Blu-Ray『アニエス・ヴァルダの百一夜』紀伊國屋書店、1994)

12 この作品の興行的失敗には『アニエスの浜辺』『アニエスによるヴァルダ』で繰り返し言及し、後者においては、惨憺たる結果 *désastre* だったと表現している。

13 ここでの作品のカテゴリは Nathalie MAUFFREY, *op.cit.* に従うものとする。

14 ヴァルダは『アニエスによるヴァルダ』において、ドキュメンタリーには二つの種類(「純粋なりアリティを求めるドキュメンタリー」と「準備して撮るドキュメンタリー」)があると説明し、自分が撮るのは後者の方だと言っている。

15 ミリアム・ブラトゥ・ハンセン『映画と経験 クラカウアー、ベンヤミン、アドルノ』、竹峰義和・滝浪佑紀訳、法政大学出版局、2017年、p.95

- 16 トリュフォーは1957年のカンヌ映画祭特集を組んだ「アール」誌で下記のように書いている。ヌーヴェル・ヴァーグが本格的な波となる以前に書かれた予言とも願望とも言えるこの文章は、トリュフォー自身よりも、ヴァルダにこそ相応しいように思える。「これからの映画は小説よりもさらに個人的なものになると私には思える。告白や日記のように個人的で自伝的なものになるだろう。若いシネアストたちは1人称で自分の考えを伝え、我々に彼らに起きたことを語ってくれるだろう。それは、彼らの最初のあるいは最近の恋の物語、彼らの政治に対する自覚、旅行の話、病気、兵役、結婚、一番新しいヴァカンスといったもので、それらは必ず好評を博すだろう。なぜならそれらは真実であり、斬新なものだからだ。」(François TRUFFAUT, *Le plaisir des yeux*, Cahiers du Cinéma, 1987, pp.223-224.)
- 17 原田麻衣は、『アニエスの浜辺』を過去の再演、『アニエスによるヴァルダ』を過去の回想として区別し、「自分をどう語るか」また「過去をどう提示するか」を巡って『ア

ニエスの浜辺』を詳細に分析している。原田麻衣「アニエス・ヴァルダの「エッセー」」、『アニエス・ヴァルダ 愛と記憶のシネアスト』所収, neoneo 編集室, 2021年, pp.35-47.

- 18 「Chance is the Best Assistant」(ローレンス・カルデイスによるアニエス・ヴァルダとJRへのインタビュー), DVD『顔たち, ところどころ』, アップリンク, 2019年に映像特典として所収。
- 19 大寺眞輔はこの点について次のように説明している。「作品が成功し多くの観客の心を捉えるためには、そのクオリティが高いたけだけでは十分ではない。映画監督が世界を旅し、その作品について観客やジャーナリストたちに魅力的に語らなければならない。これは、アニエスがこの作品(『5時から7時までのクレオ』)の公開時に気づき、その後生涯にわたって貫いたアーティストとしてのモットーである。」大寺眞輔, art.cit., pp.28-29. (括弧内は引用者の補足)