

パリ・マジック VS ダゲール街の人々

——アニエス・ヴァルダのドキュメンタリー——

金 杉 恭 子

(受付 2010年5月26日)

は じ め に

いまや、21世紀、もう、パリ Paris の名前の威光も、知的、文化的、経済的牽引力も格段に相対的なものになりつつあるのは否めない。しかし、「パリだって、私たちみたいに、愛するもの同士にとっては、小さいものよ。(《Paris est petit pour ceux qui s'aiment bien comme nous.》)」とマルセル・カルネ Marcel Carné の映画『天井桟敷の人々』(*Les Enfants du paradis*, 1945, 脚本, ジャック・プレヴェール Jacques Prévert) で、美しきアルレットが偶然出会った恋人に言い放った台詞が物語るように、パリはいつからか、富の集中する大都会であると同時に、自由と芸術の咲き乱れる華やかで魅惑的な美の都として、伝説化されてきた。

一方、そのパリの南西の隅にある14区には西の辺境への汽車の出るモンパルナス駅や墓地があり、アニエス・ヴァルダがその一角、ダゲール通りに住み始めた1950年代には、パリの中の田舎と言ってよい地区であった。しかし、<郊外>ではない。あくまで、パリ20区内の、しかし、やや隅っこである。

若き日に、女性監督アニエス・ヴァルダは、そんなパリの一角、14区、ダゲール街に棲みつき、そして、20年後、40代になって、自分の住むこの通りと、そこで毎日顔を合わせる商店主たちの日常を主題にしたドキュメンタリー映画を作ろうと決意した。それがドキュメンタリー映画『ダゲール街の人々』(1975年) *Daguerréotypes* だ。

「ダゲール」という通りの名前は写真の発明者ルイ＝ジャック＝マンデ・ダゲール、Louis-Jacques-Mandé Daguerre の名前に、ちなんで付けられたものだ。ヴァルダは写真家として仕事をはじめた頃、自然光で仕事のできる、スタジオとラボと住居の機能を果たしてくれる広さがあって、値段も高くない物件をこの通りの一角に発見、「お前を援助するのには、こんな馬小屋のような場所に住まわせなくちゃいけないのか？」《dois-je t'aider à t'installer dans cette écurie?》¹⁾ と心配する父親に買ってもらった。写真の創始者の名を付した通りにスタジオを構えた彼女は、このいわゆるトルコ式トイレしかない、つぶれた商店が残した雑然と

1) Agnès Varda: Varda par Agnès, 1994, Cahiers du cinéma, p.17

した中庭のついた空き家に大満足だった。住み始めたころのこの住居の、まさに『馬小屋』ないし物置場的なありさまは最近の彼女の自伝的作品『アニエスの浜辺』（2009年）で再現されている。住み始めたのは、写真家として活躍するかたわら、彼女がヌーヴェル・ヴァーグの先駆と言われた画期的な作品、映画『ポワント・クルト』 *Pointe courte* (1954) を作った26歳頃のことだ。彼女の映画初作品である。

原題の「ダゲレオタイプ *Daguerréotypes*」とは、もともと、1939年にダゲールが発明した原初の写真原版のことをさす言葉だ。それを、彼女は、「ダゲール街に住む人々」という意味で、タイトルに用いた。この言葉の二重性はもちろん意図的な洒落であり、世界初の写真原版と、勤勉に働く庶民の原型の肖像という意味での共通性をも意味している。そして、この作品が、彼女の長編ドキュメンタリー第一作、すなわち『最初の写真』という意味をも感じ取ることができる。

棲み付いて20年を経て、彼女は自分の町、ダゲール街とそこに住む人々のドキュメンタリーを撮ろうと思い立った。この場所は住み着いて以来、彼女の映画作りの拠点であり、2人の子供を育て、夫ジャック・ドゥミ *Jacques Demy* と暮らした生活の場であり、「シネ・タマリス社」 *Ciné-Tamaris* というヴァルダの作ったプロダクションの本拠地でもある。この場所は1954年から今日まで、ヴァルダの創作活動の拠点であり、その原点であり、また出発点でもある。

この作品の力は何よりも、当時のダゲレオ街の人々自身の素顔の魅力に他ならない。しかし、この映画の意味は、人々のあこがれる、美と芸術の都、文化の中心〈パリ〉とは違う、もうひとつの「パリ」をあざやかに、提示したことにある。本稿では、ヴァルダがどのようにして、それまで〈見えなかったパリ〉、不可視のパリを見せることに成功したのかを探りつつ、同時に、ヴァルダのドキュメンタリーの革新性について考えてゆきたい。

1. ヴァルダのドキュメンタリー

そもそも、映画は発明当初、ドキュメンタリーから始まった。有名なフランスの映画の創始者リュミエール *Lumière* 兄弟による『リュミエール工場からの退出 *La Sortie des Usines Lumière*』（1894年）、『ラ・シオッタ駅への汽車の到着 *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*』（1895年）など、現実の光景を撮影することから始まった。しかし映画は急速に、エンターテインメントとして、演劇や、ショーに代わるフィクションを中心とした作品へと展開され、そちらのほうが主流となり、ドキュメンタリーはフィクション作品を上映する時の前

座的地位に追いやられる。²⁾

とはいうものの、〈シネマトグラフ〉といわれた映画が急速に広まったのも、映画の発明が19世紀末、すなわち、フランスの植民地政策が本格化した時代（例えばフランス植民地省は1894年創設）であったからであることが大きいということは、重要である。³⁾ リュミエール社のカメラマンたちは、フランス政府の政治家、経済人の進出と平行して、つまりは連携して、新しき土地の新しき映像を求めて世界各地を駆け巡った。彼らは『映像の狩人』chasseurs d'images と呼ばれた。⁴⁾ 映画を広めたのも、植民地への幻想をかきたてたのも、ドキュメンタリー映画だったのだ。

ドキュメンタリー映画は、専門家のための資料としてだけでなく、映画館の本編の前後に流されるニュース映画として存在しつつ、植民地政策や、戦争を支えるプロパガンダ的役割を果たしていった。歴史的に、ドキュメンタリーは当初から、中立でも、単なる現実の忠実な客観的描写でもなかった。

しかしながら、ドキュメンタリーは、その形成、発展の時代背景の歴史的的政治性に規定されて、〈客観性〉や中立性を失ったわけではない。実は、その性格上、本来、ドキュメンタリー映画は〈客観的〉ではありえない。そのことを、次第に私たちは知り始めている。たしかに、ドキュメンタリーは真実の記録だと思われていた時代があった。なぜ、いまになってそれが、そうではないということが明らかになってきたのか。それは、私たちの多くが、自ら撮影するという体験を重ねてきたことから来る。撮影技術の急速な発達、簡素化、とくにデジタル化によって、カメラの角度、位置取り、照明、編集といった現実の切り取りの過程を多くの人が自ら体験することができるようになった。そんな時代になったからではないだろうか。リアルをどのように切り取るのか、すでに、カメラを手にしたとき、私たちは意識の度合いはともかく、自分の感じ取ったリアルを構成しようとしており、リアルを作り出そうとしているのだ。何らかの物語を創出しかけているのだ。ヴァルダの言葉はドキュメンタリーの基本を言い当てている。

«Il me semble que plus je suis motivée par ce que je filme, plus je filme comme si j'étais objective. On part de ce qu'on sent et on traverse le réel pour communiquer.»⁵⁾

2) Guy Gauthier: *Le Documentaire un autre cinéma*, Arman Colin CINEMA, 2008

3) 川口恵子『ジェンダーの比較映画史—「国家の物語」から「ディアスポラの物語」へ』彩流社、2010年、pp.42-43

4) Michelle Aubert and Jean-Claude Seguin, eds., *La Production cinématographique des frères Lumières* (Paris, Bibliothèque du film, Mémoires de cinéma, 1996) は1895年から1905年までのリュミエール社のカメラマンたちが、世界各国で撮影してきたシネマトグラフの詳細を記している。(上掲書、川口：2010, p.43)

5) Varda par Agnès, *Op. cit.*, p.143

「私は撮影するものに対して、撮りたいという動機が明確であればあるほど、まるで客観的であるかのように、撮影することができる。人はあくまで、心で感じているものから出発し、それを伝えるために、現実を通過するのだ。」(拙訳、特記しない場合は以下同様)

«Concernant mon métier, je dirais que ce n'est pas de faire documentaires sur le social ou le réel qui est important, c'est de trouver une forme agréable, intéressante, voire amusante qui permette de poser sérieusement les questions.»⁶⁾

「私の仕事に関して言えば、社会や現実についてドキュメンタリー映画を作ることが重要なのではなく、気持ちよくて、面白い、つまりは、楽めるような一つの形を見つけることによってこそいろいろな問題を真剣に提起することができるのだといたい。」

<楽めるような形>の問題提起によって、世界の見方を変容させる、あえていえば、世界を変える。まさに、これがヴァルダの仕事のやりかただとってよいだろう。本論では、『ダゲール街の人々』を取り上げ、この作品を通して、ヴァルダのドキュメンタリーのありかた、その手法、そして彼女のドキュメンタリーのなしえたことを明らかにしたい。

2. 『ダゲール街の人々』はどのようにして生まれたか。

ヴァルダがこの映画を撮ろうとしたその出発点は、ダゲール街の一角にある、香水や小物売る古びた化粧品屋『オ・シャルドン・ブルー』*Au Chardon Bleu* であり、とくに、おかみさんのマルセル Marcelle の存在だった。

«Tout avait commencé en 1975 à cause de cette vitrine de Chardon Bleu,⁷⁾ et du couple qui tenait la boutique. Elle surtout me fascinait, souriante au milieu de son domaine mercerie-parfumerie. Elle était toujours là triste et absente, et presque muette.» *in* Boni du DVD 2005

6) Guy Gautheir: 2008, Op. cit., p.298 に引用

7) chardon bleu は、アザミの一種。青い小さな丸い花で、葉や茎にたくさんのトゲがある。Panicaud des Alpes (ヒゴタイサイコ)とも呼ばれ、アルプスなどの高山が原産地。観賞用だが、美しいブルーの色がアロマセラピーに用いる瓶の色と同じ。精油がアロマセラピーに用いられるようだ。

「すべては1975年に『シャルドン・ブルー』の店のショー・ウィンドーと、この店を営むカップルから始まった。とくに、香水と小間物を売る自分の領域の真ん中で、ほほ笑みを浮かべたおかみさんに私は心を惹かれた。彼女は悲しそうに、放心したようすで、ほとんど口をきかず、いつもそこにいた。」2005年 DVD 付録中のヴァルダの言葉より

小間物屋のおかみ、マルセル Marcelle の姿ははじめから頻繁に画面に現れる。彼女の放心したような、ときに、憂いや苦悩を浮かばせる表情からくる老いた女性の美しさが、この映画のひとつの軸である。

しかし、ヴァルダが、とうとう、撮影に踏み切った直接のきっかけは、「手品師ミスタグ来る！」のポスターを通りの端のキャフェで見つけた事だったという。「マジシャン来る！」、のポスターを見て、ヴァルダは初めて、この小さなパリの片隅の日常を撮影することを決めた。

«L'occasion de commencer le film me fut donné par un magicien qui colla une affiche au café du coin annonçant son spectacle pour le samedi suivant. J'agitais en direction de Mayence ma carte blanche qui devint un chèque. On sortit nos réserves, l'INA compléta. Ainsi est né *Daguerréotypes*, un film sur les commerçants de mon pâté de maison au bout de la rue Daguerre, côté avenue du Maine, réunis par Mr. Mystag pour un spectacle au café. (sans augmentation du prix des consommations)»⁸⁾

「この映画の撮影を始めたきっかけを与えてくれたのは、近くのキャフェに、手品師が土曜日公演に来るという予告が貼り出されていたことだった。私は映画製作を依頼していた人のいるマインツの町の方角に、彼らくれた「何を撮ってもよいという」白紙委任状を振りまわして、小切手に換えた。もちろん自分たちの有り金をはたき、INA（国立視聴覚研究所）が残りを出してくれた。ダゲール街の、それもメヌ大通り側の端っこの、自分の家の周りの店の店主たちを描いた映画『ダゲール街の人々』はこうして生まれた。彼らは、皆ミスター・ミスタグのカフェでのショー（飲み物代だけで入場できるようにした）に集合してくれた。」

ヴァルダは、すでに、自前の制作会社『シネ・タマリス社』で制作していた。お金の工面と撮影の開始を一緒くたに、まるで、手品のように描いてみせたこのコメントは実に巧みだ。

8) *Varda par Agnès*, Op. cit., p.p.142-143

ここには、こんな、ごく普通の、とりわけ歴史的、科学的に注目に値する地域でもなく、なんら目立った社会問題も抱えておらず、事件もない、そんな題材をドキュメンタリー映画にする時の、制作の資金調達をするヴァルダの手腕が、リズムカルに語られている。映画の主題はまだ、はっきりと形をとっていないが、資金はあちこちから、かき集めなくてはならないというわけだ。

かくして、撮影は開始された。ミスタグのショーのシーンが、ダゲール街の店主たちの日常の中に挿入された形で映画は進行する。DVD（2005年）に示された章立ては映画の構成を表している。

《Chapîtres

- I. Mystag à la Tour Eiffel
- II. Découverte du bazar-parfumerie 《Au Chardon bleu》 Le couple Léonce et Marcelle
- III. Présentation rapide des voisins commerçants
- IV. Les commerçants et leurs clients
- V. Ils se présentent eux-même. Où sont-ils nés?
- VI. Dans la rue puis début du spectacle de Mystag (en alternance avec les commerçants en activité)
- VII. Les couples. Comment se sont-ils connus?
- VIII. 《Au Chardon bleu》
- IX. Dans la rue puis reprise du spectacle de Mystag (en alternance avec les commerçants en activité)
- X. A quoi rêvent-ils?
- XI. Mystag décide de les endormir.》

「 章立て

- I. ミスタグ、エッフェル塔の元に舞い降りる
- II. 雑貨・香水店『オ・シャルドン・ブルー』を発見。レオンスとマルセルの夫妻
- III. 近所の店主たちの簡単な紹介
- IV. 店での店主たちとお客とのやり取り
- V. 店主たちの自己紹介、出身地など
- VI. 通りの様子とミスタグのショーの始まり（店主たちの店での活動と交互に）
- VII. 店主たち夫婦の馴れ初めを語る
- VIII. 『オ・シャルドン・ブルー』

- IX. 通りの様子とミスタグのショーの続き（商店主たちの店での活動と交互に）
- X. どんな夢を見ますか？
- XI. ミスタグは観客の商店主たちに催眠術をかけることにする。」

この町を作品として撮影したいと思っていたヴァルダが、ミスタグのマジック・ショーという「非日常」を取り込むことによって、映画ができると直感し、撮影が開始された。そして、その狙い通り、ダゲール街の商店主たちの営みの「日常性」はマジック・ショーの「非日常」との対比で生き生きとした姿を現す。

この章立てを見れば、対比的構成は明らかである。オープニングの第1章と最後の第11章はミスタグが仕切る形だ。6章、9章は、ダゲール街の人々の日常の間にミスタグのマジック・ショーが挟み込まれている。そして、そこでは、章全体が「日常」と「マジック・ショー」が、シーンからシーンへと、互いにイメージで連結され、交互にあらわれる。例えば、水がワインになる場面が、店でワインを売るシーンにつながるし、紙幣のマジックは店のお札の支払いのシーンへと接続され、日常と非日常が軽妙に連鎖している。

もうひとつの要素は、ヴァルダが撮影の動機だと語る香水屋『シャルドン・ブルー』の重要性だ。『シャルドン・ブルー』の店のようすは、オープニングに続いて、第2章でじっくりと写される。これは作品の日常・非日常の交代のリズムを貫く重要な軸なのだ。

3. 「14区では、舗道が田舎につながっている」

この作品には、意表をつくような『パリ』の街がある。なぜなら、18世紀末、王朝を覆して、世界的な影響力を持つことになる『人権宣言』をし、初めて共和国が打ち立てられた自由の都、その後も、フランスの国家の中心としてのみならず、世界の文化の中心として、誰しもが憧れる世界に二つとはない都『パリ』しか我々には見えていなかったからだろう。この映画は、そんなパリの顔に新しい光を与える。パリ14区に生きる、庶民の顔と生活だ。この映画によって、人は、パリの根底には、パリでないフランスがあり、それがパリを支えていること、つまり、<もうひとつのパリ>の歴史と起源を知る。それは、いわば、消費するパリ、に対して、その基底にある、生産するパリ、というマルクスの農村と都会の異質性の対比を思い起こさせる。

この映画はダゲール街の隅で働く商店主たちのごく当たり前の日常を見せることによって、パリは、田舎のダンス・パーティで知り合ったかみさんと、白いぼろぼろの半そでシャツ一枚で朝の3時からパンの仕込をやっているパン屋のおっさんに支えられていることを教えてくれる。パリは田舎の人々の持ち込んだ勤勉な生活者のカルチャーとヴァイタリティを吸い



取って、あのように楽しく、美しいのだということ。

前半で、『シャルドン・ブルー』をじっくり写し、ダゲール街の時間をアコーディオン屋のアコーディオンの音色とともに、始まる店じまいのようすまでの一日、つまり、ナレーションでヴァルダが言う〈日常の劇場〉を写したあと、一つ一つの店の店主たちの自己紹介がはじまる。上に述べたパン屋の夫婦。所狭しと缶詰、瓶詰めが積みあがった食料品店の店主は旧植民地出身である。夫婦が一人ずつ、おのおの出身地の村や町や、旧植民地などの出自を言い、ここダゲール街にやってきて店を構えた年を言う、そういうごく基本的自己紹介だ。こうして、彼らがフランス中から、そして国外からもやってきて、〈日常の劇場〉を作り上げていることがわかる。

例えば、自動車教習所の所長はニエーヴル県（ブルゴーニュ）のコレビニ生まれ。親の家業は牛の飼育だった。森に覆われた美しい地方だという。金物屋のおかみさんはレンヌとサンブリアック（ブルターニュ）の間のケディアックという国道12号線沿いの小さな里に生まれた。夫はイレヴィレンヌ県（ブルターニュ）のジャンテイの森生まれ。仕立て屋さんはサントとボルニック（ロワール・アトランティック県、ブルターニュ）の間のサント・バザンヌ村の生まれだという。

ガスのタンクをたくさん車に載せて、配送する金物屋とのおかみ、右と左に男性用、女性用と店を分けて、満員で忙しく立ち働く理髪・美容院の夫婦、時計屋、たくましく、手際よく肉の塊をさばく肉屋、そして会計をするほっそりとしたおかみさん、水道屋夫婦、自動車教習所、アコーディオン屋、夕方遅くまで2人で働く仕立て屋、香水屋『シャルドン・ブルー』の夫婦まで。おのおのが少し緊張気味に自己紹介する。夫婦の出会いのほとんどが、ダンスパーティなのがほほえましい。彼らの仕事ぶりの手際のよさはカメラがあるからだけではないだろう。とくに、お客の一人ひとりにほしい肉の部位をきいて、一枚一枚の肉の厚

さを聞いて、切り取り、大きな脂身は切り取って、量り、値段を言ってから、細部をきれいにカットする。この肉屋の動作のリズミカルな手際のよさは、おそらく今日も（30年たっているが）パリのまともな店では続けられているだろうが、こうして映画で見ても、飽きることがない美しさがそこにはある。

「14区の舗道は田舎につながっている。」《Dans le 14^{ième}, son trottoir est sur la campagne.》ヴァルダもナレーションの中で、こう言っている。パリは田舎からできている。毎日、パリにいる人々が歩いている歩道に並んだ小さな店の中で、朝から、晩まで、律儀に規則正しく、丁寧に仕事をする人たち、その人間たちによって、パリは田舎につながっている。パンを買ったり、肉を買ったり、ボタンを買ったりして、毎日、見ているし、見えているはずなのに、見ていない彼らの姿、その小気味のよい働き振りをこの映画はフィルムに収めた。

パリへ、パリへとやってくる働き者たち、この空間的移動、人間の移動がパリを作っている。いいかえれば、この移動を含んだものが、パリである。深層に移動を秘めているパリの歩道。パリの歩道は深層で、田舎につながっている。

しかし、映画が撮影しているのはダゲール街のごく一部だ。

《Daguerréotypes n'est pas un film sur la rue Daguerre, pittoresque rue du 14^{ème} arrondissement, c'est un film sur un petit morceau de la rue Daguerre, entre le no.70 et le no.90, c'est un document modeste et local sur quelques petits commerçants, un regard attentif sur la majorité silencieuse, (...).》⁹⁾

『ダゲール街の人々』は14区の中でも特に味わい深い名所「ダゲール街」についての映画というのではない。ダゲール街のごく一部、70番地から90番地を撮影した映画で、何人かの商店主についてのささやかな、ほんとにローカルなドキュメントであるが、声なき大衆を注意深く見つめたひとつの凝視なのだ。』

なぜ、こんな小さい地域に限ったのか。それは、彼女の家から左右 50m の範囲内を撮影対象にしたからだという。まだ赤ん坊だった息子のマチユを人に見てもらうのが難しく、赤ん坊から離れたくなかったからだ。自分は赤ちゃんとあまり離れなくてもいい、そういう円の中に暮らしていた。だから、この町のこの円周内のお店の人たちが心底好きになったのだ、ということがあとからわかったという。¹⁰⁾

『ダゲール街の人々』がダゲール街全体のうちのほんの半径 50m 以内の記録だということ

9) ヴァルダのコメント、DVD（2005）添付リーフレットに引用

10) Varda par Agnès, Op. cit., p.143

に関連して、さらに続けて、ヴァルダは面白いエピソードを展開している。

《Ce qui avait tenu lieu d'organisation révélait en fait bien autre chose. Par exemple pour ne pas déranger les commerçants, on éclairait leurs boutiques en branchant à notre compteur un gros câble électrique qui allait de chez nous à chez eux en passant par la fente de la boîte aux lettres. Ce câble mesurait quatre-vingt-dix mètres, impossible d'éclairer et de filmer plus loin. Plus tard, j'ai repensé à ce fil qui m'avait gardée attachée à la maison et à Mathieu. C'était le cordon ombilical, il n'était pas encore coupé! Mes voisins m'intriguaient depuis longtemps, certes, et ce documentaire me semblait nécessaire. Mais le film, ce n'était pas seulement les gens de ma rue, c'était tout autant ce qui se passait en moi.》¹¹⁾

「実際、撮影体制の補完としてやっていたことが、全く、違う意味を持っていたことが後でわかってくることがある。例えば、商店主たちを煩わせまいと、我が家の電源から、太い電気ケーブルを、うちの郵便受けを通して、家から彼らの店まで引っ張って、照明をした。このケーブルの長さが 90m で、それ以上向こうに行って、照明して、撮影するのは無理だったのだ。あとになって、この線が私を家からも、マチューからも離さずに結び付けてくれていたことに思い至った。まさに、この線はへその緒で、まだ切れていなかったのだ！ たしかに以前から、私は隣近所の店の店主たちに飽くことなき関心を抱いていたし、このドキュメンタリーは私にとって、絶対撮らねばならないものだったのだが。しかし、この映画は私の住む通りの人々の映画であったというだけではなく、同じくらの比重で、私の中で起きていた何事かを描いたものだった。」

へその緒で赤ん坊に結び付けられていたかのように、子供と一体化したぎりぎりの生活を必死に生きる母親であった自分と、『ダゲール街の人々』の映画空間は同一化されている。幼い命を養い、守る生活は、いのちの原点との油断ならぬ対峙である。それは画面に登場した、規則正しい、几帳面な商いのあけくれを楽しんでやっている人々との生活への感動と重なるものだ。商店主たちも見えない存在であり、また厳しい育児に無心に明け暮れる母たちもまた見えない存在だ。

ヴァルダは、『オペラ・ムッフ』*L'Opéra-Mouffe* (1958年) という短編で、妊娠を題材にセミ・ドキュメンタリーを作ったが、育児のドキュメンタリーも作ってほしかった。しかし、

11) Varda par Agnès, Id., p.143

育児をしながら、それを撮らせることは矛盾だ。『ダゲール街の人々』は、幼い子を抱えて、子育てする者の内面を反映させた映画であるとするなら、さらに貴重な作品になってくる。

その対極にあるのが、マジシャン・ミスタグの存在だ。映画は、マジシャン・ミスタグが、ひげを生やし、シルクハットにきらきらしたマントをひるがえして、パリのエッフェル塔のもとに降り立つところから始まる。彼はまさに、「非日常」の象徴であるといえる。ダゲール街の時間が流れ、そこここで、店じまいと掃除する人々の姿に、アコーディオンの音色が、夕方という時を表し、やがて、ミスタグのマジック・ショウが始まる。

4. ミスタグのショー：日常と非日常の連鎖

水がワインに変わる。すると食料品店のワインの瓶が並んだ場面になり、お札3枚が6枚に変わる、それが店での日常の支払いのおつりの計算になり、またマジック・ショウの紙幣が3枚が6枚、9枚へと増えてゆく場面へと替わる。この連鎖のシーンでは、奇術は同じお金でもお金の魔術が横行する都会であるパリを思い起こさせ、それと、末端の小さな商売での几帳面な勘定が対比されているとよむことができる。この対比は、たしかに、陳腐ではあるが、それこそ、ふだん勘定に神経を使う商店主にとっては、解放感があって楽しい奇術だろう。それが、奇術という「非日常」の楽しさだ。

演目のなかでも、インパクトがあるのは、やはり、パン屋の窯の火のシーンと入れ替わりに、ミスタグが注意深く火を飲み込む手品があらわれるところだ。肉屋が肉の塊を持ち出すシーンが、すぐにミスタグが腕に包丁をつきたてるシーンにつながるところなどは、ショウのほうが、現実の肉塊より、血みどろで恐ろしい。こうなると、皮肉なことに、手品のほうが、労働の火や包丁より、迫力がある。このどんでん返しが面白いが、なんだろうか。自動車教習所で、道路標識を試験のために覚えさせる時に、所長のおじさんが、「よく頭に入れてくださいよ。」という台詞の後、奇術のシーンに移り、女性の頭に箱をかぶせ、そこにどんどん剣を突き刺してゆく手品に展開してゆく編集は、ばかばかしいが、そのばかばかしさが、まさに本当は仕掛けがあることを知っていても、楽しめるという奇術のばかばかしさと同質で、ここまでやれば、泥臭いけれども、迫力がある。

ミスタグの芸は、生活の中で繰り返されるありのままの日常的現実の場面のルールをどんどんひっくり返して見せるところにある。しかし、会場での派手な口上や、もっともらしさや人々の興奮によって、かえってその対比から、住民たちの営む日常の地味な商いの世界の美しさが、きわだち、うかびあがってくるから不思議である。

ミスタグの弁舌は知的言説を真似ている。フランスの大学やコレージュ・ドゥ・フランスなどでの講義の言葉に似せて、知の権威をなぞりながら、演目を進めてゆく。そこには胡散

臭さがぷんぷんしている。日常から、一瞬逸脱させる庶民のエンターテインメントも科学の仮面を利用した演出をする。「サイエンス・フィクションはとうとう未来においては現実になるのです！」などと大見得を切る。

〈非日常〉は演出されている。ミスタグの公演は、うさんくさい口上で非日常を演出しているが、彼の陳腐なドラマ化は、壮麗なフランス文化の一つのスタイルでもある。日常を昇華、すなわち、文化や知としてドラマ化しているのが、パリの知的権威性にほかならないではないか。しかし、人々の生活のシーンは、判で押したようなドラマのない物語であり、この魔術師のドラマティゼーションとも、知的権威のドラマティゼーションとも対照的だ。マジシャン・ミスタグの言説は、知と権力という表の文化をまねることで、かえって、対照的に、パリの生活を支える勤勉な人々の生活という裏あるいは、地下の文化、営みの美しさを表に出し、画面に焼き付けている。ヴァルダはこのようにして、私たちに『もうひとつのパリ』を見せることに成功したのだ。

そして、またたくまに、この映画の評判は1975年の世界に認められることとなった。しかし、にもかかわらず、ダゲール通りの住民たちのある人たちから、連名でヴァルダのところに『あなたはわれわれの町の間人を時代遅れの精神遅滞者のように描いた映画を作った。』という厳しい非難の手紙が届いた。彼女はこのことを、2005年のDVDの付録フィルムの中で、はじめて明かしている。『アニエスによるヴァルダ』*Varda par Agnès*のフィルモグラフィのなかに引用されているだけでも、「『大衆』のカリカチュアでもない(...)日常の神秘を見せてくれた」(「ル・モンド」*Le Monde*)「見ようと思えば見慣れたものが、不思議な力のある、魅惑的なものを見せてくれるということを私たちに教えてくれた。」(「コティディアン・ド・パリ」)*Le Quotidien de Paris*)「(映画を見る前の)その一時間前にはわれわれがまったく知らなかったこの人々への抗しがたい親愛の情」(「テレラマ」*Télérama*)と、有力各紙がこぞって、映画を見た人たちのほとんどがダゲール街の人々のとりこになったことを証明している。¹²⁾

カメラマンを撮影3日前に頼まれてオーケーしたというニュリト・アヴィヴ Nurith Aviv はヴァルダとの対談で、金物屋の店じまいの風景について、その阿吽の呼吸でテキパキと進められるシンメトリーのしぐさは、まるで、夫婦二人の「舞踏」のようだと言っている。¹³⁾

私たちが見ていたのに、見えなかった「もう一つの美しいパリ」をヴァルダは可視化したのだ。

12) *Varda par Agnès*, Idem, p.251

13) *Varda par Agnès*, Idem, p.142

5. 『シャルドン・ブルー』のマルセル——「夢を見ますか？」

『ダゲール街の人々』撮影の原点である香水店『シャルドン・ブルー』は、ダゲール街の他の店々のなかでも特権的な場所であり、またその老夫婦も作品の核となっている。

映画の始めにミスタグがパリに到着して、監督、編集、音、カメラ、などのスタッフを入れたオープニング・クレジットを読み上げたあと、映画はこの店から始まる。ヴァルダの娘、ロザリー Rosalie が香水を求めに店にやってくるシーンである。若いロザリーは二人に親しげに挨拶し、「香水の瓶を選んでいい？」と聞く。さまざまな香水や薬などのガラスや陶器のまちまちな空き瓶がきれいに洗って積み上げて、おいてあって、その中から好きな瓶に、自分の好きな香水をつめてもらうのだ。この古めかしい、リサイクルのスタイルや、細長いガラスの計量器で香水を几帳面に量って、ロザリーの選んだ可愛い丸いロマンティックなガラスの容器に、丁寧にそそぐ店主レオンスの手つきは見ごたえがある。そこには、几帳面に仕事をし、ゆっくりと、静かに日常を果たしてゆく特別の時間が感ぜられる。

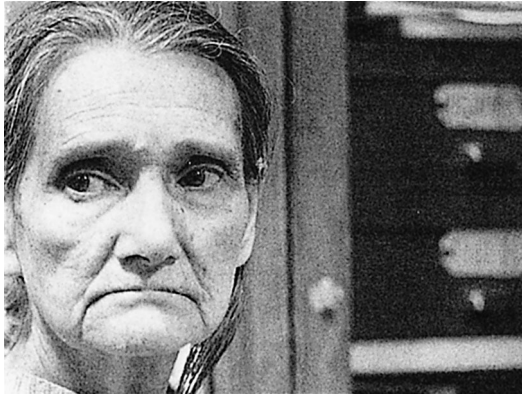
また、違う場面では、白いボタンを2つ買う客に対して、ゆっくりと、高いところに積まれた箱のうちのひとつを下ろし、客に、ボタンを選ばせ、またその箱を大事そうにもとの位置に正確に戻す。その動作には、何年も続けてきた生活の不動性の美学が凝縮されている。

おかみさんのマルセルは、外を見ていたり、店の仕事には手を出さないがいつも店の中にいる。老いだ。今でいう、認知症であろうか。ヴァルダは彼女がこの映画の一番のスターであるという。

«J'ai filmé une vieille dame dans la boutique Chardon Bleu. Un peu amnésique. Extraordinaire. C'est une star. C'est Marilyn. Elle a un visage inoubliable! Des gens qui ont vu le film m'ont envoyé 50 Francs pour lui offrir des fleurs. Tout simplement, elle s'est mise à exister tellement pour ces gens qu'ils s'étaient mis à l'aimer»¹⁴⁾

「私は『シャルドン・ブルー』の年老いた女性を撮影した。少しぼけがきていた。すばらしい女性だ。スターだ。私たちのマリリンだ。彼女の顔には忘れがたいものがある。映画を見た人たちは彼女に花を贈りたいと50フラン送ってきた。その人たちにとって、彼女の存在があまりにも大きくなり、しまいには彼女が大好きになってしまったのだ。」

14) Cinémaction, No.41, 1987, propos de Varda recueilli par Colette Milon, cité par Bernard Bastide, *Varda par Agnès*, Idem, p.251, 『シネマクシオン』1978年, 41号, コレット・ミロンによるインタビューより, 『アニエスによるヴァルダ』p.251, DVD (2005年) 付録リーフレットにも引用



夕方、彼女は落ち着かなくなる。外へでてみたりする。レオンスはマルセルが「夕方になると、心の中でどこかへ出てゆくように誘うような力が働くというのか、そういう傾向がある。出て行くというのではなしに、出て行きたくなる。いや、彼女はけして出て行ってしまったことはない。《Vers le soir, une tendance, c'est une force intérieure qui pousse pour sortir. Non, elle n'est jamais partie.》」と言っている。

<夕方になるとどこかへ行きたくなる>それは、マルセルでなくとも、すべての住民が多かれ少なかれ、ときおり感ずることではないのだろうか。それほどに生活は不変、不動だ。そうかもしれないが、彼らはめったに、出ては行かない。この生活の不動性から、「夢を見ますか?」というインタビューができたのだろう。後半は、このインタビューへの彼らの答えの収録だ。彼らはほとんど、ずれた形で答える。それが彼らの答えだろう。つまり、ほとんどが<夢を見る暇はないね>という答えだ。パン屋のおかみだけは「楽しい夢」を見るという。生活の不動性は揺るぐことがない。

手品師ミスタグは『金縛り (カタルプシス)』のマジックを理髪店の店主に施す。これは不動性のメタファーだろう。そして最後に、ミスタグは「眠りなさい!《Dormez!》」と言う掛け声で、全員を催眠にかける。

老いて、メランコリーに沈んでいるが、店の動向をうかがう、静かだが内面性そのもののようなマルセルの美しさは、活発で、明るいパン屋のおかみと対照的だ。『シャルドン・ブルー』で、客が口紅を求めるあいだ、こっそり客のコートを触ってみるというような、意味不明の動作をするのも、優雅ですらある。夫に寄り添って老いを過ごしているが、日常を逸脱する境界線にほんやりと佇んでいる。静かに年老いた、少し病んだ女性が、こんなに中心化された映画はないだろう。生きることの営みが尊厳を持って描かれている。彼女の世界は、日常/非日常を超えた、脱日常へと移っている。映画はこの店の二人を写して終わる。こんな、生活者の町であるからこそ、生と死という形而上学的な問いが現実性を帯びるのだ。生

も美しく、死へ向かうこと、老いも美しいと感ずることができると。

6. アニエス・ヴァルダの方法

ドキュメンタリーの仕事は何か。それは、不可視のものを見せ、見えているものの裏切りを露出させることだ。観客が映画の幕の前で、世界を見る目、自分の視角を変えるだけでなく、映画館から出た後の現実のヴィジョン、見え方、すなわち、まさに、事実、現実が変る。私たちの目が、〈見ていなかったもの〉の探求に出発する。フィルムによってモノと人、そして、世界を再発見・再定義してゆくヴァルダのドキュメンタリーの方法論がここにある。それは、新しい視線の発見であり、また創造である。

商店主たちの《日常》/マジシャンの演出たっぷりの《非日常》のリズミカルな交代に、老夫婦の店に流れるゆったりとした時間を組み合わせることで、パリの各地からやってきた職人気質の店主たちの勤勉な日常の所作の美しさに目を覚まさせ、同時に、老いること、すなわち時の移ろいの残酷さをも、美しい肖像へと変えた。このもう一つのパリが、それまでのいわば、文化の頂点にあるにぎわしいパリのイメージを変えた。これがヴァルダの方法だ。

第二に、ヴァルダの方法の特徴として、見逃せないのは、身軽さだ。撮影姿勢の自由さである。フットワークの軽さとでもいおうか。2000年のドキュメンタリー『落穂拾い』*Les Glaneurs et la Graneuse*の小型ビデオ・カメラでの撮影で、彼女は思い切りこれを発揮した。『クレオ』*Cléo de 5 à 7*のようなフィクションでも彼女の技術的、創作的身軽さは一貫している。これは、ヴァルダのドキュメンタリーの大きな魅力である。最近の技術革新によるDVDの発達、映画作成の簡素化の波に貪欲であるばかりではなく、『ダゲール』を撮影した1970年代から、そうであった。彼女の映画をみると、だれだって映画が作れるという気持ちに陥りそうだ。意志さえあれば。こうして、作る自由さをアピールし続けるヴァルダの姿勢は、人々に限りない自由感を伝えてやまない。自分の感性がすぐに映像となり、感ずている現実の新しい構成を表現できそうな自由の味わい、これがヴァルダ映画の与える、もう一つの快楽である。創造、クレアシオンの民主主義だ。

『ダゲール』の撮影風景のヴァルダの説明にもそれが表れている。

«On a tourné en très petite équipe. Je dis bien petite. Ni Nurith, ni Christote qui faisait la régisseuse et la scripte, ni moi n'atteignons un mètre cinquante-quatre. Nous allions et venions, comme trois petites souris se planquant derrière la caisse d'un magasin ou dans un coin entre deux paquets.»¹⁵⁾

15) *Varda par Agnès*, Idem. p.143

「とても小さな撮影隊だった。本当に小さかった。ニュリトも助監督・スクリプトのクリストットも私も154センチなかった。私たちは店のレジの後ろか、二つの荷物の箱の間に身をひそめている3匹の小さな二十日鼠のように行ったり、来たりしていた。」

第三点は、第二点と共通するが、作家（自分）の存在を隠そうとしないことだ。作家は神の様な第三者面をせず、むしろ、この引用からも感じ取れるし、また本論の1章でも見てきたように、ヴァルダにとって、世界を撮ることは、自分の存在を撮ることに等しいことを隠さない。こうしてヴァルダは、ニュース映画やプロパガンダ映画で培われたドキュメンタリーの伝統と幻想を完全に覆すことに成功している。この作品では、ヴァルダは映像としては登場しないが、ナレーターとして、自分自身の声で語っている。『落穂ひろい』ではごく自然に、姿を現し、自分の80歳の皺だらけシミだらけの手をじっくり映している。『アニエスの浜辺』では、この点を全面的に展開し、自ら出演しつつ、自伝的作品を作り上げた。しかし、第二点、三点とも、ヴァルダの写真家としての絵画的な枠取り、配置の美意識の卓越さがあってこそ、美と親密さ・恐ろしさが共存する世界をつくりえたことも忘れてはならない。

《参 考 文 献》

- Agnès Varda: *Varda par Angès*, Cahier du cinéma, 1985
Agnès Varda, *Etudes Cinématologiques 179-186*, Minard, Lettres Modernes, 1991
Sandy Flitterman = Lewis: *To Desire Differently—Feminism and the French Cinema*, University of Illinois Press, 1990
Allison Smith: *Agnès Varda*, (French Film Directors), Manchester University Press, 1998
Françoise Audé: *Cinéma d'Elles 1981-2001*, L'Age d'Hommes, Lausanne
Gayatri Chakravorty Spivak: *In Other Worlds—Essays in Cultural Politics*
— (1987), Methuen, Inc., 『文化としての他者』, 鈴木聡, 他訳, 紀伊国屋書店, 2000年
Guy Gauthier: *Le Documentaire un autre cinéma*, Arman Colin CINEMA, 2008
Antony Fiant, Roxan Hamery et Eric Thouvenel: *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, 2009
Fredy Denaès et Gaël Teicher (Eds): *Les Plage d'Agnès, text illustré*, Eds de l'œil, 2010
川口恵子 『ジェンダーの比較映画史—「国家の物語」から「ディアスポラの物語」へ』 彩流社, 2010年

《Agnès Varda の映像作品》 **Filmographie** (ブロック体は長編作品を示す)

- 1954 *La Pointe courte*, 89 min., Prix de l'Age d'Or Bruxelles (1955)
1957 *Ô Saisons Ô chateaux*, 22min.
1958 *L'Opéra-Mouffé*, 17min.
1958 *Du Côté de la Côte*, 24min.
1961 *Cléo de 5 à 7*, 90min., Sélection française au Festival de Cannes (1962), Prix Méliès (1962)
1963 *Salut les Cubains*, 30min., Colombe d'Argent au Festival de Leipzig (1964)
1964 *Le Bonheur*, 82min. Ours d'Argent au festival de Berlin, Prix Louis Delluc David Selznick Award (1965)
1964 *Les Enfants du musée*, 7min.
1965 *Elsa La Rose*, 20 min.
1966 *Les Créatures*, 105 min.
1967 *Uncle Yanco*, 22 min.
1968 *Black Panthers*, 28 min. 1er Prix Festival d'Obserhausen (1970)
1969 *Lions Love[...and Lies]*, 110 min.
1975 *Daguerréotypes*, 80min. [documentaire] Prix du Cinéma d'Art et Essai (1975), Sélection aux Oscars Catégorie Documentaire (1975)
1975 *Réponse de femmes*, 8min.
1976 *Plaisir d'amour en Iran*, 6 min.
1976 *L'une chante l'autre pas*, 120 min. Grand Prix Festival de Taormina (1977)
1980 *Mur Murs*, 81min. [documentaire] Grand Prix Festival dei Populi Florence (1981), Prix Josef von Sternberg Mannheim (1981)
1981 *Documenteur*, 63 min. Prix du public au festival du Film de Femmes de Bruxelles (1982)
1982 *Ulysse*, 22 min. César du court metrage (1984)
1984 *Les Dites cariatudes*, 13min.
1984 *7P., cuis., s.d.b... (à saisir)*, 27min.
1985 *Sans Toit ni loi*, 105min. Lion d'Or au Festival de Venise(1985), Prix Méliès (1985)
1986 *T'as de beau escalier tu sais*, 3 min.
1986 *Jane B. pour Agnès V.*, 97min., Sélection française au Festival de Berlin (1988)
1987 *Kung-Fu-Master*, 78 min., Sélection française au Festival de Berlin (1988)
1990 *Jacquot de Nante*, 118 min., Sélection française hors compétition, Festival de Cannes
1992 *Les Demoiselle ont eu 25 ans*, 63 min., [documentaire] Un Certain regard, Cannes (1993)
1993-95 *L'Univers de Jacques Demy*, [Documentaire] 100 min.,
1994 *Les Cent et une nuits*, 100min., Sélection française au Festival de Berlin (1995)
2000 *Les Glaneurs et la glaneuse*, 82min., [documentaire] Sélection française hors compétition, Festival de Cannes 2000, Prix Méliès, Meilleur Documentaire Européen 2000
2002 *Deux Ans après* [documentaire], 64 min.
2003 *Le Lion volatil*, 12 min.,
2004 *Ydessa, les Ours et Etc.*, 43min..
2006 *Quelque Veuves de Noirmoutier* [documentaire], 69 min.
2008 *Les Plages d'Agnès*, 107min, [documentaire] Sélection officielle festival de Venise (2008), César du Meilleur Film Documentaire (2008), Prix Henri Langlois (2009), Prix du Meilleur Film français (2008), «Etoile d'Or» du Documentaire (2008), Grand Prix de la SACD (2009)

Résumée

Paris magique vs le peuple de la rue Daguerre

—Le Documentaire d'Agnès Varda—

Kyoko Kanasugi

On ne sais pas depuis quand la ville de Paris a pu s'acquérir ce prestige unique au monde d'une ville rêvée du monde entier d'art, de savoir, et du luxe de tous les genres. La splendeur de son prestige se sent pourtant assombrie, peu à peu récemment avec la modération de la valeur de tout ce qui est européen.

En fait, l'image de Paris magique a été déjà bien nuancée par Agnès Varda en 1975, par son documentaire *Daguerréotypes*, qui mettait en valeur le charme et la vie modeste et laborieuse de petits commerçants tout à fait ordinaires dans le 14^e arrondissement, ceux qui habitaient autour de là où habitait Varda et siégeait Ciné-Tamaris., sa production cinématographique. Ces gens-là, pour la plupart des cas étaient venus bien loin de Paris, de la campagne, et c'est eux qui soutenait en fait la vie de la grande capitale.

Agnès Varda a pu saisir et montrer la simplicité et la franchise de leur personnalité en filmant leur vie dure et régulière comme celle d'artisans d'autrefois. Sa stratégie est de les filmer en les mettant en comparaison avec un magicien Mystag qui faisait une séance de prestigitation, ainsi les gestes rigoureux des marchands au travail avec les numéros fantastiques de Mystag. L'artificiel de Mystag saute au yeux mais l'authenticité des figures des marchands se détachaient et s'éternisaient dans notre coeur. Ce film nous permet de découvrir «un autre Paris».

La méthodologie de Varda pour le documentaire est de partir de sa motivation intime, sinon intérieure et, par là, de créer une autre vision du monde. En plus, elle ne cache pas son existence personnelle de réalisatrice. Elle est toujours présente.

Ici, le point de départ du film était son admiration d'une vieille dame «Au Chardon Bleu», une vieille parfumerie-mercerie artisanale du coin. Un peu amnésique, elle est toujours dans sa boutique, "triste et absente, presque muette". Elle représente la fin de la vie et la mort, pourtant inoubliable. Elle était comme si elle vit la frontière qui sépare la vie et la mort, précisément au moment où Varda avait un bébé, une nouvelle vie à ses soins. La présence

fréquente de cette femme nous donne une sorte d'image métaphisique dans le quotidien.

Un autre cadeau d'Agnès Varda est sa façon de filmer. C'est de détruire la barrière entre ceux qui ont les moyens de réarlier un film, et les amateurs du cinéma, en nous montrant toujours ses propres images de filmer simple et sur place. Voici donc trois qualités exceptionnelles du documentaire vardienne: primo, personnelle contre objective, second, novatrice (destructive) contre conservatrice, tertio, démocratie contre élitisme. Ce qui reste permanent et bien dynamique dans *Les Plages d'Agnès* (2008), son film documentaire récent.