

女性映画監督たちのフランス

——アニエス・ヴァルダを探して——

金 杉 恭 子

(受付 2005 年 4 月 29 日)

は じ め に

ジャン・リュック・ゴダール Jean-Luc Godard (1930～) は、彼の長大な映画による映画論、『映画史』 *Histoire(s) du Cinéma*¹⁾ の中で「歴史とは映画の歴史なのであって、映画の歴史は他の歴史たちより大きいのだ。」(“la grande histoire c’est l’histoire du cinéma/elle est plus grande que les autres”) と言っている。つまりは、歴史が事実をわれわれのイマジネーションがつなぎ合わせて構成している、一つの、あるいは、複数の作品であるとすれば、それをもっとも統括的に、徹底的に、大きくとらえているのが、映画であり、映画の歴史であるということだ。

であるとすれば、女性が今まで、おもに映画の映像対象であって、映画を製作する主体としては、あまり活躍してこなかったことは、重大な問題である。私たちは、女性も男性も、男たちの視点による歴史、現実の解釈、切り取り方、すなわち男性のまなざしによる映像にどっぷりつかっており、それがすなわち < 歴史 > そのものになっているということになる。少なくとも現在まで、日本の映画 (2005年の現在、水面下ではまちがいなく事態は刻々と変わりつつあるのではあろうが) は圧倒的に、男性たちによって製作され、監督され、配給されているという事実は否定できない。

それに対して、現在、フランスでは映画作りの男性中心性が大きく変わりつつある。そして、この激変はすでに常態化していると見たほうがよい。

1) Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du Cinéma*, Gallimard-Gaumont, 1998

最近、たとえば、クレール・ドゥニ Claire Denis (1948～) やアンヌ・フォンテーヌ Anne Fontaine (1959～)、サンドリーヌ・ヴェッセ Sandrine Vesset (1967～) などの、多くの異彩を放つフランスの女性監督作品が、時おり、シネクラブ的な映画館で上映されていたり、ビデオや DVD、BS 放送で日本に飛び込んできている。そして、これらの作品はみな〈新しいフランス映画〉が生まれつつあるという革新の予感を次々に与えている。そこにあるのは、新しいフランス像、フランスの人々の今の暮らしぶり、われわれ自身もフランスに行く時には、身近に変化を感じてはいるのだが、なおかつ、おそらく、およそ言語では、まだ十分に形にできず、定義できず、描写できないでいる現代の日々変わりつつある、多文化的、モザイク的なフランスのいろいろな顔である。

たとえば、クレール・ドゥニの『ネネットとボニ』*Nenette et Boni* (1996) がある。この映画は彼女の 5 作目で、ロカルノ映画祭で金豹賞、その他多く賞を獲得したものだ。マルセイユの南国の空気の中で、母親のいない家庭で、父親はどこか違うところに住んでいて、時々やってくる。家と娘を息子のボニにまかせて、違う場所に住んでいるのだ。ボニは、妹ネネットが病院で、出産した子どもを手ばなそうとしているところへ飛び込み、大立ち回りを演じて、その子を取り返し、その子を育てようとする。父権的な呪縛のゆるんでしまった家庭の中には、罪も罰もないが、そこにあるのは必ずしも自由ではなく、むしろ欠如感だ。自分から手を伸ばし、口を出し、相手を振り向かせなければ、つながりが保てない。関係性の中にまだ形がない。その中で、男女の愛だけではない、つながりを探り当て、手に入れようとするボニの感じている危うさがとても現代的だ。新しい父性の誕生なのだろうか。それは、もはや権力でも、男女の性でもない絆、あるいは新しい欲望の形といったもののなのだが、それが、非常に新鮮でありながら、また自然である。つまりは、さりげなく、今までにない形で、今のフランスの人々の交わりをうまくとらえた衝撃作だ。従来マッチョであったはずのマルセイユという町が、ステレオタイプを脱して、南国の風

の吹く新しい絆を育む生活空間に変貌してゆく。

サンドリーヌ・ヴェッセの『クリスマスに雪は降るの？』*Y aura-t-il de la neige à Noël* (1996) もまた光あふれる南仏の物語だ。雇われ農婦の女性は7人もの子どもを抱え、貧しい物置小屋同然の住まいに住んで、酷暑の中、厳しい毎日の農作業に子どもたちと一緒にかり出されている。特異なのは、彼女を雇っている農主の男は彼女の愛人であり、7人の子どもの父親でもあるということだ。しかし、これは特異なことなのだろうか？それとも、女性の労働力の搾取と、子どもの生産というもうひとつの労働の搾取は同時に起こることが多いのか？その生まれた子どもたちがまたもや、労働力として駆りだされる。それが南仏のマッチスム、男根権威主義のごくありきたりの姿なのか。ところが、映画はこの女性が不当な貧しさに卑屈に埋没している、という描き方はまったくしていない。むしろ、彼女は男への理不尽な激しい欲望と子どもたちへの愛と厳しい労働という英雄的生活を淡々とこなす誇り高き女神のような風貌を持つ。

冬になり、クリスマスのための備蓄が絶えようとした時、そして、長女に父親が手を出そうとしたとき、彼女はこの神話に終止符を打たざるを得ないと感じ、無理心中という行動に出る。母は寝静まった子どもたちの部屋にガス栓を開ける。が、真っ白い雪が降り始めると、彼女は締め切っていた扉を開け、窓も開き、子どもたちは目覚めはじめ、雪の中でダンスが始まる。自ら働いて7人の子を養う愛人の生活とは、屈従ではなく、むしろ母権的な力を感じさせる生活である。それは粗暴でも、よわよわしくもなく、やさしく、温かく、強い。白い雪との戯れのように。それは美しさへの感動、光り輝くものとの同化として写し出されている。アルカイックな構造といってよい中世的な父権との戦いなのだが、男の力は父権というより、オスの力として、描かれている。それに対して、女性はメスであるだけでなく、母であり、何よりも人である。彼ら一家の雪による再生が構造的権力関係を決定的に反転させたことを人は感じる。この作品はフランスでの劇場公開でも、大きな反響を得、セザール賞を受賞した。

アンヌ・フォンテーヌの『ドライ・クリーニング』*Nettoyage à sec* (1997) は日本ではビデオで知った。新しいフランス女性監督作品の中では、私の知る限り、エロスの探求と言う意味で、衝撃的であり、しかももっともスリルに満ちた作品だ。夫婦だけでつましいクリーニング店を営んでいるカップルの生活のなかに、一人の青年が闖入し、妻だけでなく、夫のほうも誘惑し、とりこにしてしまう。しかし、このあまりに大きい快樂と苦しみを与える三人の性的関係に、夫婦は耐えることができない。この小心な二人が、彼らの身の丈に見合う平穩な生活を取り戻すためにしたのが、〈クリーニング〉、すなわちこの魅惑的すぎる二人の共通の愛人を殺戮することだった。つつましく見える庶民の内包する、自らの小さな生活のモラルを守ろうとする排他性の冷酷さ、凶暴性が与える恐怖感リアルだ。クリーニング屋の中の危険な薬品をたたえた水槽や大きな袋が殺人の装置になる。この《クリーニング》は肅清に近い。しかし、この肅清は、いったい何を防衛しえたのだろうか、作品は寒々と問いかける。

これらの女性たちの作品はいずれも、芸術、文化、美の中心、あるいは知の中心、古きよきわゆる伝統的な「フランス」像を現代化し、深化し、フランス社会を生きた、複眼的な視点の中で再生させたものといえよう。もちろん、女性監督作品だけが、フランス映画を革新したとはいえない。しかし、女性たちの映画創作への参加が、フランスの新しい姿をタブーなしに捉える力の原動力となっていることは間違いない。

なぜ、フランスにおいて、他の国々にぬきんでて、女性たちが、数多く、しかも、豊かな問題作を映画の世界に持ち込めたのか。その参加の背景には何があるのだろうか。フランスにおける映画作りの状況を見る必要がある。

本稿では、そののち、アニエス・ヴァルダ Agnès Varda (1928～) について、その最近作、かの自由自在なドキュメンタリー『落穂ひろい』 *Les Glaneurs et La Glaneuse* (2000) を中心に女性監督作品の可能性について、考えてみたい。

第一章 フランスの女性たちの映画制作への参入とその背景

フランソワーズ・オーデ Françoise Audé²⁾ が語るごとく、フランスでも従来、映画は男の領域であった。

吉田真由美の調査³⁾によると、日本の外国映画の公開本数は2003年には325本、そのうち女性監督映画は36本であった。その筆頭、11本のアメリカはまずおくとして（アメリカ映画そのものの公開数が圧倒的なので）、フランスは二位の9本である。ここからしても、日本人にとって、フランスは女性監督作品の存在感が大きい国であるということが出来る。それに対して、日本の女性監督作品といえは、自国での公開ですら、同じ2003年に6本、過去の最多が一年に8本であった。

それでは、フランスでは何が変わったのだろうか。

オーデは『彼女たちの映画 1981-2001』のなかで、女性の立場、フェミニズムの立場から、女性の製作環境を考察している。彼女によれば、女性参入の圧倒的な分岐点は、フランスでは1985年だという。

1985年、それはコリーヌ・セロー Coline Serreau (1947～) が『赤ちゃんバンザイ』 *Trois hommes et un couffin* (1985) を公開、圧倒的な観客の支持を受け、興行的成功を収めた年であり、同時に、アニエス・ヴァルダの『冬の旅』 *Sans toit ni loi* (1985) がヴェニスの国際映画祭でグランプリである金獅子賞を得て、その特異性、革新性にもかかわらず、その衝撃性のゆえであろう、最高の映画表現として社会的に確固たる位置を与えられた年である。オーデは、女性の監督が、ヒット作を出して、興行的な成功を収めることも、*Sans toit ni loi* のようなシンプルに見えて、名手の手腕からしか、けして生まれ得ないような卓越した技術に支えられた、重厚で、先鋭的な、あまりにも時代に対して鋭敏であるともいうべき作品を提起す

2) Françoise Audé: *Cinéma d'Elles 1981-2001*, L'Age d'Hommes, Lausanne, 2002

3) 吉田真由美, 他『女性監督映画がおもしろい』2004年版, 別冊『女性情報』, シネマライブラリー vol. 1, バド・ウイメンズ・オフィス

ることもできることを、はっきりと証明し、そのことを深く印象付けた歴史的瞬間である、と言いたいのだ。たしかに、この二つの映画はある意味で、二つの事件であり、映画のタイプとしては、それぞれ対極にあるともいえる。同じ年に、その両極において、女性の作品が否定できない力を誇示しえたことは、1985年が女性の映画参入にとって、歴史的な年であったということを示す。

オーデはそれに付け加えて、国際女性映画祭 (FIFF, Festival international de films de femmes)⁴⁾ がパリ郊外のクレタイユ Créteil に本拠地を構えたのもこの年であることを、女性監督時代の幕開けの徴としてあげている。

しかし、女性運動の高まりと女性たち自身の協力体制のみならず、フランスにおいて女性たちが、映画表現を志すことを大きく支えてきたのは、フランス独自の文化政策から作られた諸制度であることも、また間違いない。公的組織である CNC (国立映画センター Centre Nationale de la Cinémathologie) による映画制作援助制度の数々が、その背景として存在する。もっとも大きなものは、前渡金制度 Avance sur recette の存在であろう。これはもちろん男女を問わず対象として与えられる補助金である。なおかつその申請に対する採用率において、まったくセクシズムすなわち男

4) FIFF は1977年のユトレヒトにおける『性差別のない映画のためのマニフェスト』によって、その設立が宣言されたところから出発する。1979年に、エリザベス・トレアル、ジャッキー・ビュエ、ジャン＝クロード・バンストラによって、パリ郊外のソー市のジェモーで第一回映画祭が行われ、その後、1983年に、参加者が2万人にもなるようになると、ジェモーの会場が狭くなり、国際女性映画祭協会が作られて、現在のパリ郊外クレタイユ市の芸術文化会館との協力体制が作られ、クレタイユに移った。以来『クレタイユおよびバル・ド・マルヌ国際女性映画祭』として、毎年3月のはじめの数日間、開催され、幾度かの危機を経ながらも、今日では世界中の女性監督作品の発表の場としての地位を築いている。当初から、多くの若い女性映画作家の表現の場となり、観衆は多くの優れた世界中の女性監督をこの映画祭で発見することになった。ちなみに、映画祭のサイトは www.filmdefemmes.com である。(オーデ、前出書, p. 36)

女差別はうかがわれないことが重要だ。

オーデの調査によれば⁵⁾、1977年－1982年の採用数は291件（申請数2081件中）であり、応募数に対する採用数の割合は、女性14.2%、男性13.9%とほぼ同比率であり、女性が少し上回っている。したがって、選考が男女平等であるのはまちがいない。ただし、全体の応募件数自体の数は圧倒的に男性が多く、87%が男性である。1991年－2000年の9年間の採用数は448件（申請数4661件中）で、採用数の応募総数に対する割合は女性作品12.3%、男性作品9.1%と女性のほうが健闘しているが、応募総数中の女性は17.6%、男性81.7%と、応募段階では、だんぜん男性が多数を占める。しかし、一年平均で計算すると、1977年－1982年では採用48.5本のうち、女性作品の本数は6.3本、1991年－2000年では、採用49.8本のうち、11.2本と採用数が2倍に増えている。申請の数が年々、着々と増えているからである。映画制作にとって、財政の問題は当初から障害となって立ちふさがり問題であるので、このような制度は非常に重要であることはいうまでもない。CNCはこのほか、シナリオ執筆への援助や、映画制作者養成のための数々の研修を定期、不定期で開催している。このことも同様に、新しい映画制作者の参入、ひいては女性監督の育成に大きく寄与している。

しかし、CNCの資料について、はじめの調査の1982年以来、女性の映画参入と言う観点からの学術的調査がまったく行われていないことに対して、オーデは映画制作への女性参加研究の立ち遅れを嘆いている。映画研究が盛んに行われるようになり、映画学科も多くの大学で設置されているのに、女性の映画参入に関する研究はまだほとんど行われていないという批判である⁶⁾。

フランス映画の状況として次にオーデがあげているのは、国立映像音響

5) オーデ、前出書、p. 47の表、参照

6) オーデ、同書、p. 45

高等専門学校、フェミ、Fémis⁷⁾ の存在である。フランスのエリート教育主義には批判があるが、しかし、一年に37名しか入学させない映画のこの超エリート学校の入学選考には男女差別はない。むしろ、設立当初は、女性のほうが多く入学していた。この学校は、私自身、実際にオープンスクールの際に、学内の施設を見学している。その時、学校のコンセプトについて、学校側から、説明を受けたが、ずばり選考基準は表現したいものを持っているのか、という感性と表現力だと言う。たとえば、自分史のような作品を自由な形で(本でも、コラージュでも、音声作品でも)提出するというような形の試験のようだ。入学後は、すぐに監督、美術、脚本、カメラマンの4つの部門に分かれて、専門家として実践的に映画作りを叩き込まれる。もちろん卒業後は必ずテレビや映画の会社に、専門家として就職できるし、あるいは独立して映画を作り始める人も多い。常にこの4つの部門の学生と一緒に映画をつくらされるので、在学中に映画祭に発表する機会にも恵まれているようだ。私がインタビューすることができた新進女性監督エマニュエル・ベルコー⁸⁾ はフェミの卒業生で、在学中から作品を発表し始め、その作品のすべてが映画祭で賞を得ている。

フェミ出身の女性監督はベルコー、レティシア・マッソン Laetitia Masson (1966～)、ノエミ・ルヴォヴスキー Noémie Lvovsky など枚挙に暇がない。フェミの前身であるイデック l'Idhec からは、さきほどのクレール・ドゥニヤ、ドミニク・カブレラ Dominique Cabrera (1957～、アルジェリア生まれ) などなど多彩な女性監督が輩出している。フェミの初代校長、アラン・オクレールははじめから、女子学生たちは「男子より生産

7) フェミという呼び方はもともとの呼称 Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son からきたもので、この学校の呼び名として定着している。現在の正式名称は Ecole Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son)

8) 長編最新作は『クレマン』Clément (2001)。在学中の作品『バカンス』Les Vacances (1997、短編)は1997年カンヌ映画祭の審査委員賞をはじめ、さまざまな映画祭で、合わせて5つもの賞を受賞しており、卒業制作 La Puce (1998中篇)も数々の賞を受賞している。

的だ（“d’être plus productives que les garçons”）という印象が続いている」⁹⁾と語っている⁹⁾。

ベルコーの経歴を見るまでもなく、フランスで、そしてヨーロッパで行われる多くの映画祭が発表の機会として重要な場であるのは間違いない。これと関連しているのが、短編映画への注目度の高さである。短編は、長編よりも、経済的にも、時間的にも、新人にとってアプローチしやすい。1983年に短編映画事務所 Agence du court-métrage が設立され、短編映画製作を促進する大きな担い手となっている。1989年には、季刊『ブレフ』*Bref*¹⁰⁾ が短編映画専門誌として、創刊され、そこで、多くの若い作家の短編が紹介され、批評され、討議され、話題に上るようになった。特に、1999-2000冬号（33号）から、『ブレフ』は女性監督の作品に多くのページを割くようになり、短編映画で活躍する女性の多さに目を奪われることになる。また、彼女たちの短編作品にはドキュメンタリー作品も多い。ここから出発して、カブレラ（前出）やクレール・シモン Claire Simon のみならず、多くの女性たちがフィクションの長編映画の製作へと進んでいっている。

このように、CNC の補助金制度にしろ、フェミにしろ、フランスの、国として映画を重要な文化・芸術としてこれを育成・援助していくという文化政策が、女性の参入の大きな物理的背景になっている。この点が残念ながら、日本と大きく異なる点である。フランスは例外なき自由貿易を推進する世界貿易機構 WTO においても、文化的な財産、商品の輸入に関しては、例外的に保護政策を採ることを主張し続けている¹¹⁾。

このようなフランスに比べて、従来、日本は文化援助に予算を割くこと

9) *Le Nouveau Cinéma* no 4, janvier 2000. “La Femis: école des femmes” par Eлоdie Lepage, オーデ、前掲書、p. 52 に引用。

10) オーデ、同書 p. 51

11) ローラン・クルトン 『映画の経済学』、ナタン社、Laurent Creton: *L'Economie du cinéma*, Nathan, 2003, p. 105

に乏しい。男女共同参画社会基本法が成立している今こそ、男性中心に偏った映画制作への女性参入のための援助という変革を推進し、文化援助の乏しさを是正していくべきだろう。

なぜならば、フランスでは、女性たちが映画作りに参入してきたことが、映画の革新に重大な影響をもたらしたからである。彼女たちはそれまでに見えていなかったもの、見えなかった新しいフランス社会の、あるいはフランスの生活を新しい感性のもとに見せてくれた。これは新しい映画言語といってもよいだろう。それがフランス映画全体を変える原動力となっていることは確かだ。

私は、2004年ベルコーにインタビューを行った¹²⁾。「映画監督として女性であることにハンディキャップはありませんか？」という私の問いに対して、彼女は「自分はぜんぜん感じない。」と答えている。技術者、スタッフから違和感をいだかれたり、彼らが監督が女性であることに対して、抵抗を感じることは全くないそうだ。それだけ、1985年以降、現在では、状況は激変している。しかし、オーデによれば、2000年の状況は女性の映画作りのなかでの役割が、監督や主任カメラマンなど、中心的な職域の比率が高く、女性参加は大きく進んでいるが、まだ問題は残されている¹³⁾。

それは、現実として、プロデュースや配給の段階における男性優位は変わっていないということだ。しかし、ベルコーによれば、彼女たちの作品を製作したい、又、配給したいという独立配給プロダクションは常にあり、あまり困難を感じることはないという。フランス、ヨーロッパにはこうした配給会社がたくさん存在すると語る。一方、アニエス・ヴァルダは自分でタマリス社 TAMARIS というプロダクションを作っている。私は2004年、ヴァルダに対してもインタビューを行うことができたが¹⁴⁾、そのなかで、

12) 2004年3月5日、パリ、18区、ベルコー宅にて。インタビュー全体の内容は未発表。

13) オーデ、前掲書、pp. 56-57

14) 2004年3月17日、パリ、14区のヴァルダの事務所であるタマリス社におけるインタビュー。未発表。

「なぜ、タマリスを作ったのですか。」と言う私の問いに対して、彼女は「製作して、配給するためには作らざるを得なかったし、今もそう。」と答えている。

ここには当然、1950年代から作り始めた先駆者であるヴァルダと、新世代ベルコーの環境、時代のちがいがあある。製作（つまりは出資）と配給の問題はベルコーがいうほど簡単ではないのかもしれない。しかし、フランスは新しい、実験的なし、芸術的映画の発表、製作の場が、例外的といってよいほど、豊かな国であることも確かである。BAC Films（1999年に市場の8%）、Pyramide（同2%）¹⁵⁾などの有力な独立プロダクションが多く存在し、その他、TF1、フランス2、フランス3、アルテ、カナール・プリュスなどの主要テレビ局が、放映権の前払いという形で新人の映画作りを積極的に支援し、精力的に多くの資金を提供している¹⁶⁾。同時に、テレビで放映されることは、観客を形成する上で重要である。新しい映画作りを目指す監督たちは、ひとつの作品を、さきの CNC 資金も含め、いくつかの製作者の共同製作で行っているのが実情である。問題は、共同制作で起きてくる複数の製作者間、および作家との合意形成の難しさという点であろう。ファイナルカット（最終編集権）をめぐって、映画の完成を断念せざるを得なかった、という体験を少なからず持つヴァルダにはタマリス社が必要だった。そのような難しさは今日でも、常に新しい映画の配給には付きまとっているはずである。

ともあれ、「女性たちの映画について、これからどうなと思いますか？」という私の問いに対するヴァルダの答えはとてもストレートだった。「あなたは自分の目で見ていないの？女性の映画のほうがずっと優れている、これは事実。すばらしい映画は女性たちが作っているということです。」

これは、女性たちの作っている映画が、豊かな現在進行形にあり、彼女

15) クルトン、前掲書、p. 59

16) ルネ・プレダル『フランスの若き映画』、ナタン社、René Prédale: *Le Jeune cinéma français*, Nathan, 2003

たちによって新しい映画創造の一時代が開始されたことへの確信の表明である。『フランスの若き映画』において、ルネ・プレダルも同様の見解を示している。彼も、女性たちが参入してきたというより、むしろその作品の質において、強力に若きフランス映画を率いていることを認めている¹⁷⁾。

第2章 アニエス・ヴァルダを探して——ヴァルダ再発見

フランスで生まれた〈ヌーベル・バーグ〉Nouvelle vague が映画に与えた革新性ははかりしれない。ヨーロッパのみならず、世界全体において、つまりはアメリカ映画に対抗して、フランス映画の独自性、いわば、特権性といってもよい地位をつくりあげたのは、あえていえば、〈ヌーベル・バーグ〉という第二次大戦後から1960年代ほぼ前半までといわれている、この芸術運動であったことはまちがいない。ジャン・リュック・ゴダール Jean-Luc Godard, アラン・レネ Alain Resnais, クリス・マーカー Chris Marker そのほか多くの映画監督たちが、新しい創作と理論の渦の中にいた。理論家たちも、ゴダールのような監督たちも、異口同音に言っているのは、彼らの作品にも、創作理念にも明確な共通性があるわけではないということだ。むしろ、それぞれが従来の決まりごとから放たれて、独自の世界を作り始めたということが共通性だったのだろう。雑誌『カイエ・ド・シネマ』*Cahiers de cinéma* の André Bazin バザンがその理論的中心となっていたことは確かではあるが、まとまった共通性がないのがむしろ特徴であり、それだけに、新しい映画の波（^{バーグ}vague）は絶えず映画の世界と、そしてさらには、世界の見方を塗り替えてゆく希望を人々に与える探求と表現の一形式となった。すなわち、あえていえば、ヌーベル・バーグによって、映画はナチスの用いたようなプロパガンダのためのものでも、教育、記録の手段でも、また単なる娯楽でもなく、それよりも、まず、第一義的に、表現であり、探求であり、創造であり、つまりは文化の独立した一つの形

17) プレダル、同書、pp. 140-141

式として自己主張をし始めたといえよう。これを浸透させ、認知させたのがヌーベル・バーグである。それを果たしたのが、たとえば、ゴダールの『勝手にしやがれ』*A bout de souffle* (1959)、レネの『24時間の情事』*Hi-roshima mon amour* (1959) などのヌーベル・バーグの旗手と呼ばれる人々の作品だったのである。

じつは、この革新的フランス映画の一群、ヌーベル・バーグの最初の作品を作ったのはアニエス・ヴァルダという一人の若い女性だった。戦後のフランス映画全体の原点は彼女から出発した、といっても過言ではないのだ。にもかかわらず、ヌーベル・バーグの先駆者がヴァルダであったということは、なぜか、まったく見えなくなっている。むしろ、1950年代から、21世紀にいたる今日まで、長いこと、ヌーベル・バーグの旗手、またはフランス映画の顔として、メディアの前面に現れているのも、研究者の対象となっているのも、その中心は「巨匠」ゴダールであり、あるいは、先駆者レネではなかっただろうか。しかも、彼女はその後、舞台を去ったわけではなく、絶えず多くの問題作を放ってきたにもかかわらず、である。

たとえば日本においてさえ、ゴダールの初期作品群は常に簡単にビデオやDVDで手に入るし、見るができることと比較してみれば、ヌーベル・バーグの先駆的作品であるヴァルダの『ポワント・クルト』*La Pointe courte* (1954) が、ほとんど、日本では目にするすらできない現状は何を意味するのだろうか。『ポワント・クルト』はいわば、現代映画の傑作としてすら位置づけられていないのである。それだけでなく、ヴァルダの作品は一般的に、日本では見つけるのがかなり困難であり、フランスにおいてすら、あまりにもわずしか見る機会がない。彼女の存在こそ、今日の女性たちの活躍の源流であるにもかかわらず、このことは、継続が断たれてしまっていることを意味しないだろうか。今日、特にヌーベル・バーグの帝王たるゴダールの長大な『映画史』のガリマール社とゴーモンという大手企業からの発刊をまのあたりにすると、一般的に信じられている映画の歴史には、歪みがあることを感じざるを得ない。タッソーネも指

摘しているように、『カイエ・ド・シネマ』が1965年に戦後20年の最も優れた映画40選をまとめたという「フランス映画の20年」でもゴダールは7回あげられているのに、ヴァルダはタティ Tati やマーカールと共に、まったく忘れられている¹⁸⁾。批評界における女性の排除が感ぜられる。特に、『5時から7時までのクレオ』のヴァルダが傍流とされていることには、大きな疑問が残る。いずれにせよ、タッソーネの試みのように、ヌーベル・バーグの作家たちのより全体的な評価の仕事は今後にゆだねられるのであろう。とりあえず、女性の映画作りの原点として、ヴァルダ作品を正しく再評価すべきである。

再発見の第一歩として、ヌーベル・バーグの原点となったヴァルダの『ポワント・クルト』(1954年)にふれておきたい。この作品には、まったく異質なほとんど交わることのない2つの物語が、平行してかわるがわるに立ち現れる。ヴァルダはこれを、フォークナーの『野生の棕櫚』からヒントを得たのだといっている。それほど2つのテーマは章分けのように、明確に分けられている。彼女は、この2つのテーマの間には、象徴的な関係や、アレゴリクな関係などまったく存在しない、とまで言っている¹⁹⁾。

二つの物語とはこうである。ひとつは、女と男の物語である。4年間一緒に暮らした後、ふたりは、特に女性は自分と相手との関係がわからなくなっている。別れる前に、女は男が生まれ育った地で休暇を過ごしているところへ会いにやってくる。しかし、お互いに視線を交えたり、並んで歩いたり、腰掛けたりしてはいるが、彼らの間に会話らしい会話は交わされない。二人の姿の映像に、心の中の声が、ナレーションでかぶさるだけで、語り合っているのではない。彼らの対話は、平行して交わることのないふ

18) アルドー・タッソーネ『ヌーベル・バーグは何を残したか』、ストック社、Aldo Tassone: *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague*, Stock, 2003, traduit de l'Italien, p. 23

19) アニエス・ヴァルダ『アニエスによるヴァルダ』、カイエ・ド・シネマ社、Agnès Varda: *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, 1994, p. 227

たつの独白であり、いわば、無言の会話であるといつてよい。答えのない問いかけが、交わることなく、空中で交錯している、とでもいったらよいだろうか。このような言葉の平行線が二人の関係の終わり、不可能性を伝えてくる。

一方、彼らが過ごしているこの場所、南仏のセットの町に近い小さな入り江は「ポワント・クルト」と呼ばれ、そこでは、漁師の人々がまったく違う次元のきびしい労働の日々の生活を営んでいる。映画の特徴は、この場所が彼ら二人とまったく交わることなく、彼らはそこにいるにもかかわらず、そのことと無関係に、漁師の村の毎日の日常が続けられていることである。禁漁を命ずる役所とのいたちごっこを続けながら、したたかに、漁の仕事を続ける彼ら。しかし、家父長的な共同体のおきては厳として存在し、若者と娘との恋はすぐにとがめられる。ジュートの戦いで、若者がまともな男と認められて、やっと恋が認められる。衛生環境の悪さや、無知のせいで、子供が熱を出して医者に見せる前に死んでしまうような貧しい村である。生と死は密接で容赦がない。しかし、彼らは、国家やフランスなどというもの、また、医学からすらも自立し、そうした権力の言説にはまったく耳を貸すことなく、自分たちの文化を守り、毅然として暮らしている。パリの恋人たちの物語とポワント・クルトの人々の生活は、互いに異質なまま、かわりがわりに立ち現れる。しかし、壊れかけていたカップルは、この土地の見えない力によって再びよみがえり、彼らは最後に、ともに生きることを選ぶ。映画に登場したポワント・クルトの人々は、実際に地元で生活する人々が演じており、きわめてドキュメンタリーに近い彼らの映像も、また演技もすばらしい。

『ポワント・クルト』のフィルム編集を引き受けたのが、アラン・レネだった。ヴァルダは当時26歳、若く才能にあふれた写真家であったが、映画作りははじめてだった。編集をするレネの後ろに立つ彼女の姿は写真で

見ると、まるで少女のようだ²⁰⁾。ヴィラール率いる劇団 TNP (国立民衆劇場) の劇団専属の写真家であるといっても、映画づくりについては全くの素人だったという。それをアラン・レネが手伝ったのだ。アルドー・タッソーネのインタビューの中でもレネはこのように言っている。

《C'est Agnès qui m'a demandé de le monter. Disons que c'est le premier film fait avec des moyens de Nouvelle Vague, sans tenir compte des obligations habituelles du cinéma. On s'est beaucoup amusés. On avait l'impression qu'elle n'avait vu qu'une vingtaine de films dans sa vie, peut-être moins, mais chaque fois qu'elle en voyait un, elle le voyait avec un regard aigu. Agnès ne s'est pas posé le problème: 《On fait le film. C'est tout simple!》 Ce qui fait tout le charme de *La Pointe courte*. Elle a son œil et elle l'a prouvé dans tous ses films. Et magnifiquement dans son dernier *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000).》²¹⁾

「アニエスが僕に編集を頼んできた。これは従来の映画の慣習的なきめごとにとらわれずに、まさにヌーベル・バーグの手法で作られた最初の映画だった。皆すごく楽しかった。彼女はまだ生まれてこのかた20作くらいしか映画を見たことがない、という感じだったが、新しくひとつの映画を見るたびに異常なまでの鋭さで映画を見る。アニエスは「映画を作るのって難しいのだろうか？」などということは決して問題にしなかった。並大抵でない意志とエネルギーがあったから、どんなことにも躓かなかった。「私たち映画を作るの。ただそれだけ。」という感じなんだ。それが『ボワント・クルト』という作品全体の魅力になっている。彼女にはものを見る眼というものがあって、それが彼女の作った映画全部に現れていて、最近の『落穂ひろい』(2000年)では本当にすばらしい形でそれが現れている。」

『ボワント・クルト』がヌーベル・バーグを切り開いた作品であることを示す数多くの証言の中でも、楽しげなレネの言葉はひときわ輝いている。

20) ヴァルダ, 前出書, p. 46

21) タッソーネ, 前掲書, pp. 223~224,

そしてヌーベル・バーグを象徴するともいうべきレネのかの『24時間の情事』は、確かに、異質な空間を並列して組み合わせてゆく『ポワント・クルト』の手法で構築されている。『24時間の情事』がこの構造と切り離しては考えられない作品であることはいうまでもない。アニエス・ヴァルダはこういつている。

《Renaiss et moi, je crois qu'on travaille beaucoup sur la structure de chaque film. *La Pointe courte* était une construction alternée, très rigoureusement symétrique entre la privé et le social. Renaiss aurait dit — vous l'a-t-il dit? — qu'il avait été un peu influencé par la structure de *La Pointe Courte* pour raconter la double histoire de *Hiroshima mon amour* (Nevers-France et Hiroshima-Japon, avec deux situations fortes et historiques juxtaposées et/ou opposées, l'émotion en plus).》²²⁾

「レネも私も、一つ一つの作品の構造について非常に考え、工夫する。『ポワント・クルト』は私的なものと社会的なものの中に、厳密な対称性があって、それが交互に示される構造だった。レネがもう言ったと思うけど、言ったかしら、とにかく彼は『24時間の情事』のなかに、フランスのヌヴェールの物語と、日本の広島物語というそれぞれに強烈で、歴史的に並列的に起こり、かつ対立している二重の物語を語るのに、『ポワント・クルト』の構造を、もっと衝撃的な形ではあるが、多少ともとりいれている。」

彼女によれば「ヌーベル・バーグとはダダイズムやシュルレアリスムやフォービズムのような一つの流派とか、グループではなかった。ただ、映画を作っていた一群の人たちのことをさしている。そして、同時にそれは、5年間で30人（あるいはもっと）もの新しい映画監督を生み出したまさに爆発だった。この独立した、創造的な、表現の自由と小さな予算を特徴と

22) アニエス・ヴァルダの言葉、タッソーネ、前掲書、p. 336

したフランス映画の噴出は世界中から真の反響を獲得した。』²³⁾ 戦後、技術の進歩からカメラが小型化したことが、その背景にあることは、どの評論家も、またゴダールらの作家たちも共通して指摘している。装備が簡素化したことは、お金がかからず、したがって、より多くの才能が、年齢や出自にかかわらず参入できるし、同時に、より多くの工夫ができ、革新の意欲をみなぎらせた人々が映画作りに集まることにつながる。

しかし、ヴァルダがこの映画を撮りたかったのは、あるひとつの根源的な欲求、すなわち崩壊と乖離への感情、それを描きたいというところから出発していた。

『『ポワント・クルト』で私がした写真の仕事、そして過ぎ去り、感情に損傷を与え、そして破壊し、変形してしまう時間への鋭い痛みについて、書きたいという欲求は若い時から持っていて、その気持ちはとてもはっきりしていました。』

《Le travail de photo que j'avais fait à *La Pointe courte*, et mon désir d'écrire, que j'avais déjà très jeune, sur le sentiment aigu du temps qui passe, qui abîme, qui détruit les sentiments, qui les déforme, j'avais très clairement ces sentiments-là.》²⁴⁾

ヴァルダを写真から映画へと導いた創作への欲求、それは死、崩壊などを感じ取り、それをさらに明確に表現しなくてはならないという、あえていえば注視しようという動的な欠如感ではないだろうか。これは革新の内的動機として、ヴァルダから、多くの女性監督作品に引き継がれているものだ。

23) 《Ce n'était pas du tout une école ou un groupe comme Dada ou les surréalistes ou les fauves ou les cubistes. C'est un agglomérat. Et une vraie explosion qui a vu la naissance de trente (ou plus) nouveaux cinéastes en cinq ans. Ce jaillissement d'un cinéma français indépendant et créatif, marqué par la liberté de ton et par de petits budgets a eu un vrai retentissement dans le monde entier. 》(タッソーネ、同書、pp. 335-336)

24) タッソーネ、同書、p. 329

第三章 『落ち穂拾い』 ——見えない者たちを探して

映画『落ち穂拾い』、*Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) は辞書の《glaneur》という言葉の定義から始まる。本来は有名なミレーの絵にあるような、収穫後、こぼれ落ちた麦の穂を丁寧に集めて、家へ持ち帰り、食の足しにするつつましい人々のことをさし、glaneur (男性名詞) とは言っても、それはほとんど女たちの仕事だった。昔は女たちの共同作業で、終わったあとのお茶や歓談が楽しかった、と懐かしむおばあちゃんも出てくる。とはいっても、この映画の意図は落穂ひろいの考古学ではまったくなく、今、この消費社会の中で、たとえば、市場が終わったあと、売りに来ていた人々がそのままにして放置して帰ったいわゆるゴミ、残り物の中に食べられるものを探して、持って帰る人たち、すなわち「現代の落穂ひろい」の現象学とも言うべきものである。

ヴァルダはそんな人々の姿を求めて、西へ東へ、北へ南へとフランス中を高速道路で駆け回る。まずは、フランスの北部のアラス市の美術館に、落穂拾いの絵を求めて、出かける。しかしその美術館で、もう一人の落穂拾い女が新たに登場する。ヴァルダ自身だ。彼女は麦の穂の束を担いで、アラスの落穂ひろい女のポーズで姿をみせるが、次の瞬間、麦の穂をバラバラと落とし、その手は麦の穂を小型デジタル・カメラに持ち替える。〈落穂拾い〉を追っかける映像の落ち穂拾い女、ドキュメンタリスト、ヴァルダの登場である。

現代の落ち穂拾いたちは女とは限らない。人々がすてたもの、すなわちゴミや収穫の取りこぼしで、土の上に腐るがままに放置されたリンゴやジャガイモなど、もう人々の目には見えない存在となった食物を集めて持って帰る人たち、彼らの存在は普通、私たちの視界には入ってこなくなっているし、経済の中では、ゼロ、すなわち不可視の存在である。ヴァルダは通常の生活の中で、われわれにとって不可視となっている人々の生き方を目に見えるものに変えてゆく。すると、そこにはフランスのもうひとつの姿

が現れてくるのである。ヴァルダが麦の穂をカメラに持ち替えたのは、彼女自身が映像の落ち穂拾いとなって、社会の真実の収集に出発するという宣言でもある。きらきらした茶目っ気たっぷりの初老の彼女が、インタビューする話し方の気取りのなさ、構えのなさには知識人的な匂いがまるでなく、これは落ち穂拾いの行為のさりげなさと共通する生活感をもった型破りの語り口であり、言説すなわち、デイスクールだ。過去の落ち穂拾いは女の仕事だったが、ヴァルダがここで発揮しているさりげない庶民性も、おそらくは、女性ならではのことばの落ち穂拾い、すなわち変革であり、同時に、映像の落ち穂拾いであり、変革でもある。

2000年5月の作品上映直後、そして、7月の一般公開直後、ほとんどすべての新聞、雑誌がこの映画を歓迎、絶賛している。フランスでは日刊紙のそれぞれが、政治的に右寄り、左寄り、知識人層が読む新聞、庶民の新聞と、自己の立場を鮮明にしているから、何に関しても、論調はけして均一でなく、そこがおもしろいのだがこの映画については、『ル・モンド』²⁵⁾、『ユマニテ』²⁶⁾ から『フィガロ』²⁷⁾、『クロワ』²⁸⁾ から『シャルリィー・ヘブ

25) 『ル・モンド』2000年5月18日、「落穂ひろいになったアニエス・ヴァルダの自画像」、同誌、2000年7月5日、「監督アニエス・ヴァルダ：〈私は自分を撮影しはじめ、それから語った。それは予期せずひとつのモノローグになった〉」,「落ち穂拾いの達人アニエス・ヴァルダ」,「持ち主のない物は、持たざる主人に拾われる」,《Autoportrait d'Agnès Varda en glaneuse》, *Le Monde*, le 18 mai 2000, 《Agnès Varda, cinéaste: "J'ai commencé à me filmer. Puis j'ai parlé, c'était un monologue que je n'avait pas prévu"》, 《Agnès Varda, Glaneuse sachant glaner》, 《Biens sans maître glanés par maîtres sans bien》, Idem, le 5 juillet 2000

26) 『ユマニテ』, 2000年, 7月7日「映画職人, アニエス・ヴァルダ」《Agnès Varda, un cinéma d'artisan》, *L'Humanité*, le 7 juillet, 2000

27) 『フィガロ』, 2000年, 5月16日, 「アニエス・ヴァルダのじゃがいも」, 同誌 2000年, 7月6日, 「ヴァルダという名の落穂ひろい女」《La patate d'Agnès Varda》, *Le Figaro*, le 16 mai 2000, 《Une Glaneuse nommée Varda》, Idem le 6 juillet 2000

28) 『クロワ』 2000年7月5日, 「落ち穂拾いたちと過ごすアニエス・ヴァルダ」《Agnès Varda chez les glaneurs》, *La Croix*, le 5 juillet, 2000

ドー』²⁹⁾まで、新聞各紙が競って、絶賛し、見逃すことのないよう読者に勧めている。また『レクスプレス』³⁰⁾のような有力週刊誌も推奨し、『テレラマ』³¹⁾や『カイエ・ド・シネマ』³²⁾などの専門誌も高く評価している。こうした批評が、評価するというより、喜びに近いトーンで書かれていることも、この映画の反響の特徴だろう。

われわれが自然だと感じている消費社会をグロテスクなものと感じさせ、その逆に、その姿を見ることを思わず避けてしまうような、ゴミ箱をあさって生活する人々の方を潔しと感じさせるような、いわば感性の180度の「反転を起させる映画である」と書いている批評もあるが、まさにそのとおりだ。³³⁾

ヴァルダはすでに、この社会的視線の反転を、ベニスでグランプリを得た作品『冬の旅』のさすらうモナ Mona の姿を通して、実現している。ただし、『落穂拾い』では、フランス中を、行ったりきたりして旅するのは、ホームレスのモナではなく、ヴァルダ自身だ。しかも彼女は自動車に乗り、高速でトラックを追い抜き、片手でカメラを回し、片手で消費社会の重要なエージェントともいうべき大型トラックを手でつかまえて、「拾って」みせる。装備豊か、遊び心一杯の熟年女性であり、しかもロード・ムービー

29) 『シャルリー・エブドー』2000年7月19日、「美しき残り物」《Les beaux restes》, *Charlie-Hebdo*, le 19 juillet, 2000

30) 『レクスプレス』2000年7月6日、「アニエス・ヴァルダの『落穂拾い』《Les Glaneurs et la glaneuse d'Agnès Varda》, *L'Express*, le 16 juillet 2000

31) 『テレラマ』2000年7月5日、「『落穂拾い』について」《Les Glaneurs et la glaneuse》, *Télérama*, le 5 juillet, 2000

32) 『カイエ・デュ・シネマ』, 548号, 2000年7-8月, pp. 62-63, ベルトラン・ベスリエル「他者の手」, 同誌, 550号, 2000年10月, エリザベート・ルクレ「落穂ひろい女の美しき夏」, Bernard Benoliel: 《La main de l'autre》, pp. 32-33 *Cahiers du cinéma*, no. 548, juillet-août 2000, pp. 32-33, Elizabeth Lequeret: 《Le bel été de la Glaneuse》, Idem., no. 550, octobre 2000, pp. 32-33,

33) 『レザンロッキュブティブル』2000年5月23日、「廃品回収映画」《Ciné brocante》, *Les Inrockutibles*, le 23 mai 2000

作りの達人である。映画作りにおいて、シナリオと構成が明確になっていないと、撮影は非常に難しい芸当になる、といったのは、シャブロール Claude Chabrol (1930～) である³⁴⁾ しかし、もちろんのこと、ヴァルダの真骨頂は、それをさばき楽しむ才能にある。それは、すでに、『ポワント・クルト』や『5時から7時までのクレオ』の時から彼女の得意技であった³⁵⁾。トラックつかみの、この何気ない一シーンは、明らかに彼女の映画が、消費社会の権化であるトラックへの挑戦であることを表わしているのだ。

この天才的ロード・ムービーの足取りの前半の部分のを、ごくおおざっぱにでも、たどってみよう。映画は辞書の定義から始まるが、カメラが街角に出るのはまずパリ、モンパルナスの駅前の高層ビルを背にしたエドガール・キネ広場であり、そこに立つ市場の引けた後である。残されたゴミの山をあさる人々。彼らは、手を伸ばし、卵、リンゴ、レタスの葉を集めたりその場で食べたりする。そのしぐさを、カメラはラップの BGM に乗せて追いかける。グリーン制服に身を包んだパリ清掃局のお兄さんたちはこれまたトレードマークのグリーンの箒に寄りかかりながら、これら都会の落穂拾いたちの、食べられるものを選別する作業が終わるのを辛抱強く待っている。

次にカメラは北のアラス (前述) の美術館に向かい、その帰りにボースで山積みの廃棄されたじゃがいもを目撃。さっそく、この芋を集めにやって来る人々のインタビューとそしてイモの廃棄にかかわる研究が始まる。こどもたち、グルメなおじさんたちが拾いに来る。イモが大量に捨てられるのは一定の大きさの規格外だからで、その中にヴァルダはこの映画のシ

34) クロード・シャブロール『どうやって映画を作るか』パイヨ社、2003 年
Claude Chabrol: *Comment faire un film*, Manuels Payot, 2003

35) Jean-Yves Bloch: 《Cléo de 5 à 7 “Le violon et le métronome”》in Agnès Varda, *Etudes cinématographiques* 179–186, Lettres Modernes, Minard, 1991, p. 125

ンボルマークともなるハート型のジャガイモを発見。ハート型ジャガイモは当然のことながらヴァルダに、パリで路上生活者に無償で食事を提供している『ハートのレストラン』を思い出させた。彼らにこの場所を教え、一緒に収穫をしていると、カメラはある男性の姿を捉える。手際よくジャガイモの山から収穫するその男に早速インタビュー。おそらくは市の郊外にトレーラーで暮らしている彼の表情は、どこことなく憂いをたたえてはいるが、卑屈でも、粗暴でもなく、むしろ美しいといってもよい。ヴァルダの問いかけに、彼は自分の住むキャラバンの集落まで案内してくれる。彼はトラックの運転手だったが、飲酒で捕まり、解雇、家族も出て行った。今は車の中に住み、スーパーのゴミ箱から、賞味期限切れの食べ物その他を手に入れて暮らしていると語る。仲間もいる。彼は、何より、毅然としている。そして、物を拾っている人間と、さりげなく、真摯な会話を交わすことができるヴァルダはすごい。かといえ、3つ星レストランのシェフで、彼に言わせれば、食材には捨てる場所はないし、畑から落ち穂拾いしたトマトやハーブなどの方がうまいし、安全だという。シェフといえ、ぶどう酒へと連想が広がる。

次に訪れるのは東南、ぶどう酒の産地、ブルゴーニュのボヌスである。ここでは、精神分析学者にして、葡萄畑のオーナーであるプランシェ氏の口から、16世紀の詩人、デュ・ベレーの落ち穂拾い賛美詩が出てくる。『刑法典』を抱えたガウンを着込んだ弁護士が、畑の真ん中で、「収穫後、日の出から日没までは落穂拾いは許されている」と落穂拾いの法的根拠を示してくれる。

その後は回収芸術家とでもいおうか、ゴミすなわち、廃棄されたものを集めてアートを作る人々や、10年来、100%回収物すなわちレキュップ（ゴミ箱から回収したもの）を食べて暮らしているが、健康そのものだ、とゴミ長で町を歩き回る男、スーパーのゴミ箱から食料を得ていたのに、ゴミ箱に漂白剤を入れられて怒った若者たちの裁判など、事件やパーソナリティを求めてカメラは、フランス国内を走り回る。西の海岸で、カキを拾い

に来る人々の法律談義、はては、最もグロテスクな、捨てられて山積みになった冷蔵庫やテレビの姿。粗大ゴミを定期的に見て回って獲物を探す楽しみにも落穂拾いはつながってゆく。しかし、ここでは、映画のすべての道のりを紹介することはできそうにない。

最後に、カメラははじめのバリのエドガール・キネにもどり、生物学の修士という学歴がありながら、あえて、市場の残り物を食べ、パン屋の捨てた前日のパンを集め、新聞を売って生活しているフランソワという青年がバセリをその場でむしゃむしゃ食べている姿に出会う。彼は夜、外国人労働者の多い寮で、文字のかけない移民たちに識字クラスを開いているのだという。彼も、卑屈でも、悲壮でもなく、さわやかである。忘れられないもう一人の登場人物はサロモンという若い黒人で、冷蔵庫でも、オープンでも廃品をどんどん拾ってきて直し、みんなに提供している。特に近所のお年寄りにあげるのだという。そのオープンで、拾った大量の鳥のモモ肉をグリルして、また、みんなに分ける。やることがおおがかりなのだが、明るく、落ち着いていて、楽しい人柄で、その存在は積み上げられた廃棄物のグロテスクさと対照的だ。この映画はそうした人々ひとりひとりの美しさを見せてくれたのである。

それとは逆に、この映画は、ある意味で、悲壮なもの、すなわち死を常に思い出させる仕掛けになっている。それを演じるのは、老いていくヴァルダ自身の身体である。しわだらけの手であり、薄くなった髪の毛である。そして、彼女の愛するハート型のジャガイモが徐々に芽を吹きしなびてゆく映像、行き倒れた羊のなきがらがこれにかぶさってゆく。老いた身体は、捨てられる食材とつながるところがあるのであろうか。映画、そして芸術が、死との対決であることを、あらゆる作品の中で、ヴァルダはけして忘れさせない。

そして、特にこの映画では、常にすでに見えているものの境界線を求めて、新しい映像を求めてたゆまず移動するヴァルダのカメラはノマド(=遊牧民)的であるといえる。採集経済の快樂が女性の感性や、遺伝子に組

み込まれているかどうかは別として、女性たちは父権的な社会の中で、一定の枠組みからもうひとつの枠組みへと常に移動してきたし、現在もそうである。そのなかから、この映画のように生の大きさも小ささも同時に捉える視点が生まれたのかもしれない。これが女性の作品の力のひとつではないだろうか。かの大作『モリエール』の女性監督ムヌシュキンヌ Alexandre Mnouchkine の太陽劇場における最近作『最後のキャラバン宮殿』 *Le Dernier caravansérail* (2003) を行き交う難民たちがもつ、殺戮を逃れて新しい生活を作り始める回流力ともつながっている。女性が映像作品を作り続けることによって、私たちはますます文化的にも、物理的にも、境界線を越え、回流を続けることができるようになることだろう。日本でも、これは必要である。もっと多くの女性が映像の作り手となって、日本の感性の空間を、どんどん移動し、拡大してゆく必要が日本の文化、社会の中には大いにあるだろう。

Résumée

Les Cinéastes-femmes en France et leur vision
—A la Recherche d'Agnès Varda

par Kyoko Kanasugi

《La grande histoire c'est l'histoire du cinéma / elle est plus grande que les autres》dit Godard dans son *Histoire du cinéma*, et il a bien raison. Alors, l'absence quasi totale des femmes du côté de la direction des films, dans l'histoire générale du cinéma, nous apparaît un grand gouffre noir dans notre univers imaginaire. Certes, les femmes se trouvaient surtout l'objet admiré et effrayant à la fois, soit 《étoile》 sur l'écran, mais pas très souvent le sujet, c'est-à-dire en deçà de la caméra. Pourtant la situation semble avoir radicalement changé à partir de 1985. Les nouveaux cinéastes-femmes commencent à transformer la vision de la France et renouveler cet art qui est le cinéma, en imposant leur façon de voir et de créer. Alors, il faut analyser et montrer comment et pourquoi était-ce possible, à fin d'améliorer la situation, et d'encourager les cinéastes-femmes dans d'autres pays comme le Japon où elles cherchent le chemin à l'expression. Nous avons donc essayé, tout d'abord, de présenter l'environnement du travail cinématographique en France, soit sa politique et ses institutions pour les nouveaux créateurs. Mais ce qui est essentiel, c'est, comme on le voit bien dans les œuvres d'Agnès Varda, *La Pointe courte* ou *Les Glaneurs et la Glaneuse*, par exemple, de mettre en valeur la qualité et la technique innovatrice et hardie de la création des femmes, et leur regard profond sur la société actuelle. Leur films nous permettent de

voir ce qui nous restait invisible. Il est indispensable d'évaluer les films par les femmes et faire connaître qu'ils sont fondamentaux pour comprendre notre époque et notre civilisation. C'est pourquoi, nous avons besoin des films faits par les femmes partout dans le monde entier. Mais pourquoi sont-ils si souvent bourversants? Parce que peut-être les cinéastes-femmes 《circulent》 beaucoup, et qu'elles sont très souvent d'éternelles 《nomades》 à caméra à la main.