

# アニエス・ヴァルダのインスタレーション 『島と彼女』

我々を織り成す海)

金 杉 恭 子

(受付 2007年10月11日)

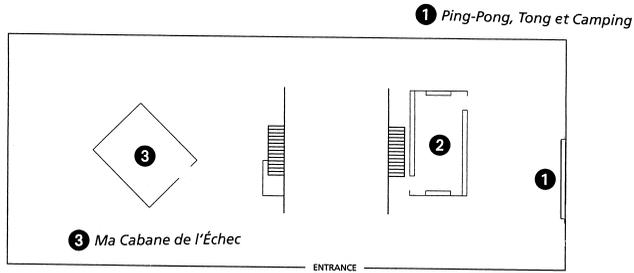
## 0 はじめに 二つの入り口

島に行くには、潮が引いてくるのを待って、ル・ゴワ (Le Gois) という干潟の中の道を通らなくてはならない。海の中を歩いてゆく。海の満ち引きという呼吸に合わせ、海の呼吸とともに人は干潟を移動した。

それは、しかし、ヴァルダの幼少時代のことである。現在は島への橋ができ、その上を車で島へ入る。海の呼吸を感じつつ、また同時に、現在からときおり幼少時代へとさかのぼり、また〈今〉へと戻ってくる人の心の呼吸をも、私たちは、入り口でいきなり待たされながら、まごつきつつも感じ始める。

2006年、6月18日～10月8日にパリで行なわれたアニエス・ヴァルダ Agnès Varda のフォンダシオン・カルチエ現代美術館 Fondation Cartier pour l'art contemporain でのインタレーション展『島と彼女』 *L'ÎLE et ELLE* は地下一階の展示場への入り口で待たされるところから始まる (図1)。海のブイに似た、魚網のような鎖状の空色のカーテンの前で私たちは待つ。「潮が引くのを待って歩いて島へわたるのです。」というような美術館員の説明が聞こえたような気がする。このカーテンが、なぜ、私たちを止めるのか、はおそらく掲示されているのだろうが、人が多くて、見えない者もある。よく意味のわからぬまま数分待たされるその間、もう私たちは、少しわくわくし、予期せぬ足止めに少しげんなりしながらも、このインスタレーションに〈参加〉していることを意識せざるをえない。それは、

《一階展示室》



《地下一階展示室》

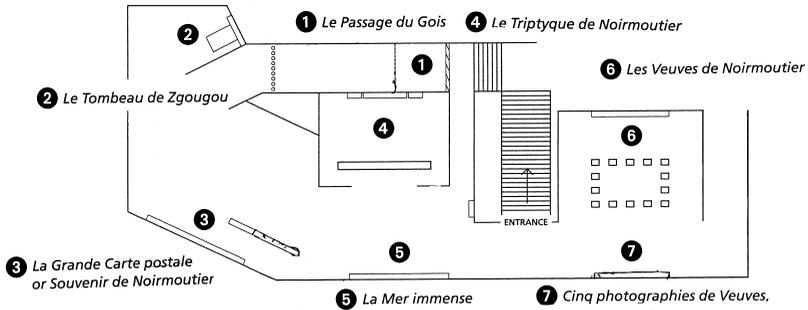


図 1

とりもなおさず、かつて、アニエス・ヴァルダが少女だったころ、島へ渡った足どりの追体験であるらしいからである。

しかし、実際、展示場の入り口はここではない。じつは、インスタレーションはすでに半ばに入っているともしえる。なぜなら、大半の人間は1階の展示室から、作品をたどっているからだ。つまり、このインスタレーションには2つの入り口、2つの始まりがあるのだ。

おもしろいことに、どちらから始めても基本的には自由である。展示パンフレットを渡され、案内図に書かれた順路にしたがって歩く者もいれば、すぐに展示に目を奪われ歩き回り始める者もある。それがインスタレーションの大きな特徴だろう。アートの展示の順路は（たとえ矢印があっても）、けして強制的なものではない。映画とは決定的に違うのがこの点で、示された順路から人々はずっと自由で、たえず勝手に動き回ることに特に拘束

はない。自らの動きにしたがって、受け取ったものを自分で自らつないでゆくことがいちばん大事だからだ。

この展覧会で、フォンダシオン・カルチエ現代美術館の建物の1階から入り、そのまま一階の展示を見てゆくなら、それを終えて、階段を降り、地下一階の展示室の前に来た時、私たちは、すでに夏休みの日々の日常の島に浸っている。

なぜかというところ、一階のインスタレーションを通過することによって、ノスタルジックな島の毎夏のバカンスの生活の華やぎとけだるさを、もう人々は心と体に呼び覚まされているからだ。島のバカンスの日常の象徴とも風景ともなっている、一階に置かれたふたつの全く性格の違う海辺の〈小屋〉に出入りし、『小屋』を眺め、また、ピンポンの軽やかな音と、夏の海辺を駆け回る子どもたちが身にまとい、手にしている鮮やかな原色の色とりどりの小物たち、特に女王の履物のごとく丁寧に撮影された、きらびやかなゴムぞうりや、バケツの放つ赤、青、ピンク、黄色、オレンジなどの鮮やかな色やピンポン玉の音や音楽（ヴァルダ自身の展示カタログ『島と彼女』*L'ÎLE et ELLE*<sup>1)</sup>のコメントによれば、これらの「ゴムぞうり」は高級ブランドの靴を撮影するときのように、本格的に、大掛かりに撮影された<sup>2)</sup>。）や、その一方の小屋である『ポートレート的小屋』、*La Cabane aux portraits, 2006*の内部に並べられた島の人々の顔から伝わってくる暮らしの息遣いの中に、さっきまで、私たちはいたのだから。

つまり、島の暮らしは、地下の部屋に降りたとき、海へと向かう展示を前に、観客の心と体の中に残っている。なおかつ、我々はここで、はじめて島へ渡るのだ。時系列は逆転しているが、それは少しも不自然ではない。

---

1) Agnès Varda, le livre de l'exposition *Agnès Varda, L'Île et ELLE*, présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris du 18 juin au 8 octobre 2006, Edition Actes Sud

2) 《Je les ai toutes photographiées comme si c'était des chaussures de luxe pour un magasin de mode.》Ibid. p. 56

もちろん、展示全体の鑑賞をここから始める人々もいる。鑑賞順路は自由なのだ。つまり、この作品には2つの入り口があるのだ。島の内部から始めて、改めて島へ渡るか。あるいは、現実世界でのように、あたりまえに島の外部から島にわたり海に接触して、奥に突き進み、そのあと一階に行って、上で述べたような島の内部のバカンスの日常を味わうのか。

先ほど触れた、インスタレーションと同時に、ヴァルダが発表した展覧会カタログともいべき『島と彼女』はそれ自体、美しい写真集だ。これは展示と同時に美術館で発売されていた。この本も展示の重要な一部となっている。

本稿では、インスタレーション展『島と彼女』について、この作品によって作り出される空間と〈体験〉、その意味性をたどってゆきたい。それによって、映画とインスタレーションという表現形態のちがいが浮かび上がってくる。そして、なぜ、今、映画作家ヴァルダが80歳近くにして、映画から、インスタレーションへと足を進めたのか、これまでのヴァルダの映画作品と彼女のインスタレーション作品の集合体、『島と彼女』とのつながりが見えてくるにちがいない。そこから、あらためて女性映画監督ヴァルダの創作の本質が新たに私たちに明らかにされるのではないか。

## 1 インスタレーション『島と彼女』

### 島へ、塩の円錐と猫の墓

まず地下室の展示から見てゆく。これはカタログ『島と彼女』にならったの選択である<sup>3)</sup>。

いずれにせよ、このインスタレーションはヴァルダのイマジネーションの世界をできうるかぎり生活空間に近い香りで運んでくることに成功した傑作であり、気どった芸術空間によじ登らなくてはいけないというような

---

3) 《Les yeux encore pleins de ces paysages de sable, de vase et de mer, avec ou sans petits personnages lointains dans des postures de glaneurs, nous voilà dans l'île et dans l'exposition.》Ibid. p. 19

圧迫感とは無縁だ。むしろ、それを排そうという意図が、そこここにきちんと計算されているのだ。しかし、ここにはそうした、論議すら垣間見させない親しさが漂っている。

芸術のエリート主義や前衛的な気取りはそこにはない。韜晦や難解さとは無縁である。むしろ、あまりにも感性的で、ヴァカンス、思い出、ペットの死といった、ありきたりに思えそうな日常的なテーマが無防備に、前面にあり、楽しく口うるさい一家のおばあちゃんの個人的生活のノスタルジーからすべてが展開してゆくというスタイルに貫かれているようにみえる。

ちなみに、ヴァルダは現在80歳を迎えようとしている。1928年生まれだ。展示はパーソナルなヴァルダばあちゃんとの対話という気分が始まる。ヴァルダのカタログ本の表紙を飾る写真。その中に出てくる漫画化された彼女のキャラクター（クリストフ・ヴァロー Christophe Vallaux のイラストによる）。潮の満ち干を表わす地下の展示室への入り口の仕掛けに、数々のクエスチョンマークを胸に抱きながら、わたしたちは親しさの空間、懐かしい時間へと入ってゆく。ローカルで、ノスタルジックな世界、関係性の中にわたしたちは手探りで、ヴァルダ自身でないのにもかかわらず。一人の観衆の中に、こんなにも彼女「だけの」世界の感動や存在感がしみこんでくることが不思議だ。そのためには数々の仕掛けが用意されている。

潮の満ち干の廊下では、『島と彼女』の問題の島がフランス太平洋岸地方、ブルターニュ寄り、ロワール川河口近くの、ノワールムチエ Noirmoutier の島を指すことをすぐを感じる。潮の満ち干の時刻表がさりげなく貼られているし、展示員の指示もある。潮が引くまで待つのだ。と言っても、展示ではそんなには待たないが、再現として、またもう一度、橋もなかった頃の（1971年架橋）、かつてのノワールムチエに私たちは行こうとしているのだということが感ぜられる。昔の島へ行くときの心のときめきと、のんびりした時の流れだ。少し、心がタイムスリップしてゆく、入り口での待ち時間。（現在のノワールムチエは橋を自動車で渡るので便利だが、人の詰

め掛けるけっこう高級なりゾートになっているらしい。)

数分して淡いブルーの魚の網のようなカーテンを通り過ぎると、そこは短い通路だが、潮がすこしずつ高さを変え、光がゆっくり動く海と干潟の写真と、かたや満潮の海の写真が左右に張られている。美しい水と干潟の陰影の中、私たちは奥へと入ってゆく。

両側にピッタリと張られた美しい海と干潟の映像に取り囲まれて通路を歩いてゆくと、風景の外部から内部へと移動して行くような錯覚におちいる。海、そして水。私たちは島に移動しつつそれを眺める人間から、それとともに暮らす人間、いや水に体が浸されていると言う感覚すらおぼえる。ノワールムテイエを体感させるために、基本的に薄明かりの地下の展示室を選んだことは正しい。海は豊かで美しいが危険で、冷たい。この地下の展示室はその水と海の内包する対極の力、光と暗闇、生と死の共存に満ち溢れている。

ところが通路を渡りきると、すぐに目に飛び込むのは、円錐に積まれた塩だ。それはまさに海のポジティブな力をも感じさせるが、また、それは暴力的な力をもなぜか感じさせる。死をかんじるのか？たしかに、塩は生命に関わるものでありながら、命を奪う力を持つ。

なんと、ヴァルダはそこに、「もし塩がその味わいを失ったら、なにをもってそれを取り戻すことができようか。」(『新約聖書』、マタイによる福音書、5章13節)という聖書の言葉をキャプションにつけ、また、カタログ本でも見開き2ページにこの文章を空色の透明ペンのような文字で書き付けている。

《...si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on?》

Mathieu (5 : 13)

この聖書の引用はこの場では、唐突な権威の介入に感ぜられる。いかにもありきたりの「ことわざ」化したこの言葉は、違和感を与えずにはおかない。生活感のみなぎる懐かしき海の空間から一挙に、真っ白な円錐、塩

金杉：アニエス・ヴァルダのインスタレーション『島と彼女』

の堆積に出会うそのインパクトはすばらしいが、それに付された聖書からの引用のコメントは手垢のつきすぎた言葉で、凡庸にすぎるだろう。そんな落胆が胸をよぎる。ヴァルダはこのコメントで何を意図したのか。

それはカタログ本の中の『塩の様々なイメージ』Les Images de Sel (p. 36) という一文の中にうかがわれる。

《Poser dans l'exposition un mulon de sel de Noirmoutier,  
c'est amener la quintessence de l'océan qui entoure l'île,  
c'est protéger les installations et les visiteurs,  
c'est donner de la saveur à mon projet enfin réalisé》

「展覧会場にノワールムテイエの塩の堆積を置くことは、  
島を取り囲む海洋の真髄を持ち込むことであり、  
インスタレーションと観客を守ることであり、  
やっと実現にこぎつけた私の計画に味わいを与えることだ」

この文の前段で、ヴァルダは塩を日本人はお守りとして飾るということを読んだことがあると言っている。そこから塩＝守護という着想を得たようだ。日本の文化の文脈で言えば、「盛り塩」は料理屋や寄席などで、縁起を祝う風習なのだそう。だから、ここでは、この聖書の一文の引用はそのクリシェ性乗り越えて、ヴァルダが、ほかでもない、海洋の真髄のなかに、人の本質 *saveur* を重ねようとしていることの宣言と理解することのほうが重要だろう。この円錐は、塩の膨大な量から、まちがいなく、私たちのもとに、海の深さ、大きさ、無限をも訴えてくるからだ。それは海の規模を示していると同時に、それだけでなく、我々の存在の規模の意外なる壮大さをも暗示しようとしている。

聖書の言葉はヨーロッパ社会では真理を伝える言葉として、大量の解釈を誘い込み、大量の真理を暗示させられてきた。しかし、ここで、ヴァルダの本の中での語りのさりげなさは、塩の実際のモノとしてのボリュームに重点を置きなおし、この聖書の手ずれた言葉すら、本来、海は無限でそ

して、人もその中身は無限なのだと語っているかのようにおもわせる。たとえば、生と死、過去と現在と未来、危険と欲望、そう、海の持つすべてのアンビバラントな錯綜した力が私たち人間の内部の本質でもあるのだと語っているかのように感じられてくるのだ。

この白い塩の山の右手に、対照的に色鮮やかな、最近なくなったヴァルダの愛猫のズグゲー Zgougou の墓と壮大な葬礼がビデオで映し出されている。この猫はヴァルダのプロダクション、タマリス社のシンボリック的存在だった。ヴァルダ作品の冒頭に、アメリカの MGM 社のライオンのように、ライオンのパロデーとして登場する、まさにヴァルダ自身が作ったプロダクション、タマリス社の「ライオン」として登場するだけでなく、作品の中にも時々姿を現す。一番印象的な出番は最近の短編『蒸発したライオン』 *Le Lion Volatil*, 2003 のラストのシーンだ。パリのダンフェール・ロシュロー Denfert-Rochereau という地下鉄駅の前には、1870年の普仏戦争でのベルフォールの総司令官ダンフェール・ロシュローをたたえて作られたライオンの像を三分の一の大きさにして、レジスタンスの同名の連隊長の戦いの栄誉を祝ったという大きなライオンの像がある。ズグゲーはこの戦争での栄誉をたたえるライオン像に入れ変わり、巨大な猫の像となって、映画の最後を飾った。

ズグゲーはヴァルダの「家族と映画の歴史と結びついた《...lié à l'histoire de notre famille et de mes films (Ibid. p. 22)》」存在であった。夫ジャック・ドゥミ Jaques Demy<sup>4)</sup> のフィルム編集者のサビーヌからもらい受けたこの猫の死は、亡くなった夫ジャックとヴァルダの母の死、つまり、なくなっていった家族の死の象徴であるかのようなのだ。すなわち、ズグゲーはヴァルダの生活空間、家庭、家族と映画作りの創作空間、このふたつの

4) 彼もまたヴァルダと共に、ヌーベル・バーグの重要な監督で、『シェルブールの雨傘』 *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), 『ロシュフォールの恋人たち』 *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) などの美しいミュージカル映画で日本でも有名である。1990年に亡くなった。1931年生まれ。

空間を行き来しつないでくれた存在なのだろう。2つの断絶した空間、家庭と創作、それはやむをえない切断であるが、この大掛かりな墓作りの行為からわかるズググーへの思いは、ヴァルダがこの切断をはっきり意識していたこと、そしてそれをつなぎあわせなくてはならないと常に感じていたことを表現している。

墓を飾る花は巨大につるを伸ばす赤とオレンジとショッキングピンクと黄色のバラたちで鮮やかさが目を奪う。が、墓としては、壮麗さ、厳粛さに欠け、どこことなく未完成でちゃちにさえ見えるのは、ヴァルダの意図的な意匠だろう。カタログ本で彼女が語るように、あくまでもこれは、少女時代、浜辺でいろいろな貝殻をお金に見立ててそれで、花を買うお店ごっこをした海辺の遊びの再現であり、子ども時代の思い出の輝きに彩られた派手すぎる極彩色の墓である。そこには、あえて安っぽいのか、あえて色が葬儀を吹き飛ばす逸脱をしているのか、偶然や予算不足からこの安っぽさがうまれたのか、ぎりぎり首を傾げさせるような痛々しさもある。しかし、そうした頭をよぎる違和感は、むしろ一階の先ほど見た展示『ピン・ポン・トン・エ・キャンピン』*Pin-Pong, Tong et Camping* の子どもたちの海辺での遊びの空間・時間の自由さ、気ままさ、と合い通じていることに気づくと、墓という寂しいものを、一瞬きらびやかにしてみてもやろうという、仕掛けからくる過激さなのであることに気づく。通常の葬祭、すなわち、死に向かうときの厳かさの中にあるわざとらしさは、私たちを死から遠ざける効果がある。葬式とはそうした、ペリオドであり、隔離であり、死者を遠ざけることによって、死のリアリテイの恐怖から我々を守る心理療法的な仕掛けである。

これが、〈やすっぽさ〉ではなく、わざわざ、子どもの遊びを模した手づくりの葬祭であることは、ビデオの壮大なイメージで証明されてゆく。クレーンでテストし、派手な真っ赤なバラと色とりどりの貝で飾られた猫の墓のところから、へりに積まれたカメラがだんだん上昇して、海洋に囲まれた島全体を撮り、その小さな一点である猫の墓が海と島のなかに一望に

映される。

これは〈祝祭〉としての墓である。赤、ピンク、オレンジと鮮やかな巨大なつるバラたちと、これまた、色鮮やかな色とりどりの大振りの貝殻を無数に並べて出来上がった墓は、一瞬のものではあるが、死の隠蔽とは逆のやり方で、死をむしろ猫の命がそばにあった時間を祝うきっかけとして見せ付けているかのようである。しかも、それは、子ども時代の無造作な、自由な時間、遊びになぞらえた小道具たちによる、失われた時へのオマージュ、すなわち失われた時を引き寄せようという痛みに満ちた試みだ。このビデオによる墓はアクティブな悲しみの行動とでも呼べようか。この猫を知らない人が素直にこの葬列に加わることは難しい。それほど親密さを要求するこの墓は解釈の危険を伴う。このようなすれすれの危険を冒すことがヴァルダの過激さそのものであり、またヴァルダ作品の独自性である。

ここにはフェミニスト・アートの一つの形がある。普遍化しない(かもしれない)感触へのとどまり。親密さの中にとどまること。宗教や哲学へ移動しない、拒否すること、固有名詞の中にとどまり、それを展開させること。そして、私的領域と普遍的領域を切断することの徹底的拒否。

しかし同時に、死が切断であることには変わらない。猫の墓はそれへの挑戦であり、同時に死の残酷さ、絶対的な切断の認知でもあるのだ。いかに陽気な、大掛かりな祝祭であろうとも、死は行なわれれば、それは行なわれたのであって、それ以前に戻ることは我々にはできない。硬く冷たい切断と硬直の前に我々が残されたことには変わりが無いのだ。

大海に浮かぶ小島、その中に猫の墓の目印である大きな真っ赤な花をヘリコプターで撮影する。海に浮かぶ島の俯瞰から墓へと、生を中心へと降りてゆく映像。それは生と死を飲み込む海、そういう死=海=無に対決する生の呼吸なのか、ビブレーションなのか。そういう俯瞰は、生殖行為にも見える。花への慎重にしてやむにやまれぬ下降。ここに、ひとつのエロチックな映像を読むならば、この猫の死を悼む「大がかり」かつ、ハッタ

金杉：アニエス・ヴァルダのインスタレーション『島と彼女』

りなしの子どもっぽい派手さに満ちた葬祭は一階の二番目の小屋，後で取り上げる『ポートレートの小屋』*La Cabane aux portraits* の島の男と女の性の営みの影を帯びている。しかも，猫の墓は，生 性 死を晴れやかにつないだことによって，これから見る地下の展示のすべてを，とっぴなやり方で，象徴，予告，宣言，俯瞰しているともいえる。

## 2 アンビヴァレントな海 巨大な絵葉書の仕掛け

さて，つぎに巨大な絵葉書のコーナーにわれわれはいる。たて1.7メートル，横2.5メートルの巨大な『大きな絵葉書』*La Grande Carte Postale* だ。ノワールムティエ島の1950年代の絵葉書のヴァルダ・バージョンである。大きな等身大の美女の裸体が後ろ向きに，よこたわって，上体は軽くこちらを振り返っている。

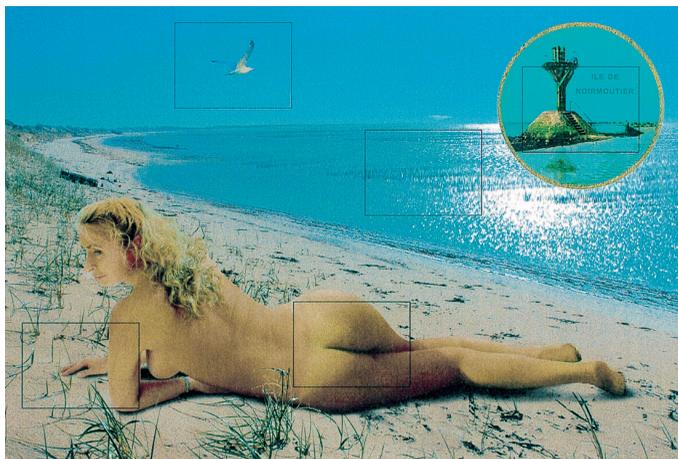


写真1

よく見ると，その横顔はヴァルダとドゥミの娘，ロザリー-Rosalie のものだ。ヴァルダ自身がカタログの中で「私の美しいロザリー」(p. 30) と呼ぶとおりの美しい人で，舞台芸術の専門家だ。本の最後にスタッフとして名前が挙がっているように，今回のカルティエのインスタレーションのア

アイデア段階からの共同製作者だ。ただし、裸体は別人のもので、グラビアのグラマー美女が色っぽい格好でポーズするよくあるパターンの昔の絵葉書に顔だけを入れ替えたらしい。それだけで絵葉書の意図ががらりと変わる。風景はヴァルダたちの家の前の海辺。ヴァルダの仕掛けとは、もともとの絵葉書の中の、浜に立てられたノワールムテイエ島の観光名物となっている、特徴ある測量柱 (balise) の写真の箇所が囲みの写真で挿入されていることにヒントを得て、絵葉書のあちらこちら、計 4 箇所もがからくり仕立てになっていることだ。会場ではボタンを押せば、それぞれがパネルとなって、その裏側にもう一つのイメージ (60秒のビデオ) が隠されているのが現れてくる。きらきら光る海の水面のうらには、溺死した人の体がゆらゆらと海の底に降りてゆく映像がビデオで写されている。服を着たままの死体だ。ヴァルダによれば、これは海に消えた水夫の死体である (『島と彼女』, p. 31)。このなきがらの映像は次の次の部屋の展示、『夫を亡くしたノワールムテイエの女性たち』<sup>5)</sup> *Les Veuves de Noirmoutier* のインタビューにつながる。女性の尻の部分のパネルの裏には、子どもたちの「うんち」をこっそりおいて、大急ぎで逃げて行くイタズラのシーン。大空を気持ちよく舞うカモメのパネルの裏には、原油タンカーの難破によって、油まみれになった真っ黒な海鳥の悲惨な姿。そして海辺の美女の美しい手の裏には、亡くなったアニエス・ヴァルダの夫、死を真近にしたジャック・ドゥミのやせ衰えた手が砂をすくうシーン。「あるイメージたちの表層に目をやるだけで、ほかのイメージが見えてきて、いろいろな思い出を目ざませる。《Il suffit de traverser la surface des images pour voir autre chose ou réveiller des souvenirs》 p. 31)」という彼女自身の解説は明快そのものだ。観客は次々とボタンを押して遊ぶ。特に子どもたちは何回も執拗

5) フランス語の *veuve* という言葉は普通これまで日本語で「未亡人」と訳されているが、日本語の「未亡人」の「いまだ亡くならざる人」という漢字から来る意味の女性差別性は大きな問題である。したがって本稿では、「夫を亡くした女性」としている。

にいろいろなボタンを押しまくる。それをずっと眺めている人もいる。番を待って見たいものをおずおず押してみる人もいる。展示の時期はちょうどバカンスにかかっている、美術館は子連れの人々に事欠かない。全体としてみれば、このインスタレーションが、はじめから、子どもたちの観客の参加を前提にしているのがわかる。

さらに、この美しい絵葉書の海辺の美女の上には、ときおり気がつくと、青ざめた塩を体にこびりつかせた女性の裸体の映像が波に打ち上げられたようにのしかかっている。そしてまた消える。

逆のイメージを現出させ、ビデオを流すボタンをいじっていると、我々はアンビバレントな、すなわち相反する二面性をもつ絵葉書の共犯者になっている。明るい美しい海と美女の絵葉書を前にしながら、我々が感じ始めるのは、その裏側、あるいは奥底にある不吉で危険な、なにものかであり、すなわち、生と死、自由と閉塞、豊かな海と殺す海、エロスと汚物という一種冷やりとするアンビバランスである。それは海の持つアンビバランスであり、生の持つ二面性、すなわち我々人間の存在の根底にあるアンビバランスとつながっている。

### 3 『ノワールムテイエのトリプティック』 *Le Triptique de Noirmoutier* と『夫を亡くしたノワールムテイエの女性たち』(2004~2005)

映画からプラスチック・アートへ

絵葉書のコーナーから、今度は右側に大きな海の写真パネルを配した通路をわずかに行くと、『トリプティック』の小暗い部屋に入る。〈トリプティック〉とは絵画の歴史の中で非常に古い形式にはいる。中世以来の祭壇画の一つのスタイルで、よくヨーロッパの教会に置かれている。横3枚の絵が、重ねて一枚に収められるように連結されていることも多い。ヴァルダの〈トリプティック〉もそれを踏襲している(写真2、次ページ)。

ただし、ヴァルダのトリプティックの絵は静止画ではなく、ビデオ映像だ。そして、中央を挟む右と左の板(映写幕)は自由に、閉じてしまうこ



写真 2

とができるようになっている。教会のスタイルだけに、観客にそれが許されていることが反教會的になっていて、なにか楽しい。人々は、たじろぎながらも、随時他の観客の反応をも気にしながら、これを閉じたり開けたりする。そして自分も、作品の一部になっている事に気づく。開け閉めして、この作品の構成に変化を加えつつ、その自分を他の人たちが眺めている事に気づくのだ。

この作品ともう一つ『夫を亡くしたノワールムテイエの女性たち』という次の部屋にすえてある作品だけが、この2006年のフォンダシオン・カルテイエの展覧会のために作られたのではなく、すでに発表されていた先行作品である。制作・発表とも2004～2005年。ノワールムテイエ島をテーマ

として作られたヴァルダの最初のインスタレーション作品だ。

トリプティックの構成は次のようなものである。

中心のパネルは小さな古い感じの台所で、3人の人物がいる。30代位のセーターを着た男性、同年代のセーターにジーンズの女性と、年寄りのかぶる民族衣装的な白いレースの小さな帽子をかぶっているおそらく男の母親らしき女性の3人だ。この3人の人物はほとんどの時間、ここでテーブルを囲んですわっている。しかし、会話はなく、まなざしが交わされることもない。若い方の女性は、ひたすら、ジャガイモの皮をむいている。母親のほうは、ここでリングの皮をむいたりして、腰掛けている時もあるが、右のパネルに移動して大きな食器棚（これも古い木製の伝統的などっしりしたものだ）にしきりに皿をしまいに行く。男性はゆっくりと黙って、ひたすらビールを飲むだけで、女性の仕事には手を出さない。だから、中央のパネルには動きはあっても、すべてが繰り返して展開はない。

左のパネルには海があり、男性も真ん中の台所を出て、海へ行くし、女性も海を散歩する。彼女が海辺を歩くと3つのパネルが海辺になる。ただし、男も、女もひとり、無言のまま海辺を歩く。海辺には子どもの遊んだあとが残っている。

確かに、動画であり、時は流れているのだが、画面の静けさと〈繰り返し〉によって、すなわち何の展開も感ぜられないことによって、あたかも〈時間〉は止まっているかのように感ぜられる。16個のジャガイモをむく音とかすかな波の音のみが聞こえている。

カタログの中で、ヴァルダはこのように述べている。

「私の場合は、ドラマも苦しみの表現もないこの中央のシーンを撮ることによって、不動性を作り出し、時を止めることが必要だった。つまり、持続を操ることである。」

《Dans mon cas, en filmant cette scène centrale sans drame ni souffrance, il me fallait inventer l'immobilité et suspendre le temps. Jouer

avec la durée.》Ibid. p. 67

これに続いて、3つのパネルの映像が表わす〈時間〉を「楽器のように演奏『Jouer comme on joue d'un instrument.』p. 67』することが狙いだと述べている。3つのパネルは3つの別の場面ではあるが、この3つの場面はシンクロしている。

《Je dis souvent: Le temps m'est mesuré et aussi: Dehors et dedans n'est pas pareil.》Idem. p. 67

「私はよく『もう時間がない。』とか『外と中は違うのよ。』と言う言葉を口にする。」

これは映画制作の時のことだろう。映画づくりでは、必ず出てくる言葉だ。映画では、出来事の連鎖が時間の中にうまく納まらなくてはいけない。また光の状態や、様々の状況が出来事を同時、ないし連続して起こったように見せるために、時間切れになりかけることなどが多く、時間の制約に追いまかれる。

映画の場合においては、カメラの枠から出るとは hors-champs (画面から外れる) といって、意味がなくなるが、ここではまさに右と左のパネルが中央のパネルと連続せず、別々の空間でありながら、同時性を持つ映像空間を組み立てた。中央と右、左の画面は一つの場面ではないが、同時進行している。さらに、夫が左画面の浜辺へ出てゆき、遠ざかってゆく時、その同時性もまた、はずされているとヴァルダは説明している。おそらく、そのときは中央の場面は、起点であって、時間は左でより速く動くよう編集されている。彼女は〈Jouer〉という言葉を用いているが、まさに時間を〈演奏〉し、組み立て、あるいは時間で〈遊んでいる〉のである。映画制作のときの時間の管理とは全く違う自由度がここにはある。そして、それとともに、外部と内部の区別も自由自在になってくる。

そうして作られたのが、〈展開〉としての時間ではなく、〈持続〉としての時間の表現である。息苦しいまでの静けさと繰り返しの中に〈持続〉として現れる家族の時間。それは何を意味しているのか。ヴァルダは、この『トリプティック』は、物語が、それも、幾通りもの物語が観客自身ひとりひとりによってここから作られはじめる、そんな仕掛けなのだという。そして、ここにクノー Ramon Queneau の『一兆の詩篇』*Cent Mille Millions de Poèmes* のような、観客参加による無数の物語の誕生を夢見ている<sup>6)</sup>。

ここで重要なのは、観客が読み取るであろう「物語」の背景の時間、その〈持続〉の性格である。女性と男性の日常の静かな動作、つまりジャガイモを誰がむくのか、というジェンダーの枠組みがそこに永遠のパターンのごとく存在していることである。

マルグリット・デュラス Marguerite Duras (1914-1996) の映画、およびシナリオ的作品『ナタリー・グランジェ』*Natalie Granger*, 1973のなかでも、ジャガイモが台所でむきかけのまま放り出してあるシーンは作品の中で強い暗示力を持っていた。デュラスにとって、それは男性の論理で制圧された日常に対する女性の無言の反乱が始まったことを暗示するシーンであった。

ヴァルダの描く台所には、さらに、もう一人の女性、母親がいる。彼女は絶え間なく、皿を食器棚に収めてむしろ食器棚のそばで満足げだ。〈女の仕事〉=伝統に自足して見える母親と、ジャガイモを黙って16個むいた後、ひとりで海辺を散歩する女性との対比はみごとだ。

ボースのオテル・デユにある中央のパネルの高みに父なる神をいただいた『最後の審判』*Le Jugement dernier* のトリプティックのように華々しくはない。しかし、ここに反父権（父なる神の権力）という意味では、それに対抗する沈黙のドラマが、むしろこの〈永遠〉を問う、いわばジェン

6) 《J'espérais que l'interaction entre les personnages dans les images et les personnes en visite devant ces images complète ce qui se passe sur les écrans des gestes sans référence ou des déambulations sans motifs.》Ibid. p. 68

ダー・トリプティックがここには成立している。ただし、ヴァルダはこの点に関しては、何も言及していない。映像によってのみ、静かな、表わしたい絶望が繰り返しの日常の動作によって伝えられてくる。

展示場の一番奥に、『夫を亡くしたノワールムテイエの女性たち』の部屋がある。

今度は、3面ではなく、夫を亡くした島の女性たちのポートレートを映した14面のインタビュー・ビデオのパネルが、中央の長方形の大画面を額縁のように縁取った構成である。大画面には、女性たちがそれぞれ黒衣をまとして、海辺で黒っぽいテーブルの周りを歩き、葬儀を模している。海辺の女たちの葬列である。この壁一杯のポートレートの女性たちはそれぞれ夫の死について語っているのだが、その前にしつらえられた、これまた各ビデオ画面に対応する14の椅子に備えられたヘッドフォンでしか、その声を聞くことはできない。よく見れば、ヘッドフォンのついた椅子はそれぞれの画面と対称の位置に並べられている。私がこの対応の規則に気づいたのは、2度目に見に行った時だった。



写真 3

それぞれが10分ほどだから、すべてを聞き終えるのには2時間20分かかるわけで、映画としては長編だ。それに、一つのビデオを一人ずつ代わり代わりにしか聞けないので、椅子があくのを待ったり、映像だけを眺めている時間も長い。場内には、バイオリンの静かな音色と海の音が流れている。結局、全部聞こうとすれば、かなりの時間がかかるが、人々はあいている椅子（イヤホン）がないと、適宜引き上げていくように見えた。ヴァルダによれば、はじめ、ギャラリーでこの作品を発表した時は、入場無料ではあるし、お参りのようにであろうか、何回も立ち寄る人もいたという。

女性たちの夫の死に対する言葉は、共通したものが積み重なりはしてゆくが、それぞれに異質でもある。皆、語りたという熱が共通していた。いわば、人の〈死〉の具体的意味の集積だ。この展示のきっかけをヴァルダに与えたのは、結婚一年にして、2日前に夫の死を体験したイネスだった。彼女の場合、彼女はまだ夫の死を「あれは冗談だった」と思えてしまう、実感がない、と語る。『未亡人』という言葉も、そのレットルで見られるのがいやだというジャンヌ。夫の服に漂う夫の匂いに耐えられず、衣装ダンスをあけることができなかったというオデット。「帰ってきて一杯やって、床に入ったっきり起きて来なかった。それでおしまい。」と語る漁師の妻であった気丈なジョゼフィーヌ。「難しい顔をしてたけど、死の8日前に美しい手紙を書いてくれて、それを最後まで書き終えられずになくなったの。」と言うエレヌ。「大きな大きな空洞、そして大きな沈黙ね。」と夫の死を振り返るユゲット。〈不在〉がのしかかること、〈死〉の存在がのしかかること、語りたという欠乏感、欲求の重さは共通している。そして、この語られなかった重さをヴァルダは伝えたかったのであろう。そのために、ヴァルダはドキュメンタリー映画という形ではなく、インスタレーションという表現形態を選んだ。

《J'ai préféré un dispositif plus complexe et c'est bien en cela que de cinéaste d'art et d'essai (c'est le terme employé, même si on n'est plus

aux essais) je suis devenue artiste plasticienne (c'est le terme en usage).

Dans un film, je n'aurais pas pu montrer simultanément tant de visages en images mouvantes. Les multi-écrans proposent du collectif et du particulier en même temps. Par exemple, quand on a déjà écouté deux de ces femmes et qu'on en écoute un autre, on continue à voir celles dont on connaît à présent la voix et l'histoire et celles dont on ne sait rien.》Ibid. p. 73

「私は（映画よりも）もっと複雑な装置を望んだので、この点で芸術映画あるいは、実験的映画（もう実験という段階ではなくても、人はそう呼ぶ）の監督から、造形アート作家に（これもそういう呼び方をしようなのでそうしておく）なったのだ。

映画では、同時にこんなに多くの顔の動画を同時に見せることはできないだろう。複数画面では群像と個人とを、同時に提示できる。例えば、二人の女性の話を聞いた後、またもう一人の話を聞く、もう声も物語も知っている女性たちの顔を見ながら、同時にまだ知らない女性の顔を見ながら。」

一人一人の違った女性から、親密な関係でないと聞かされないような〈死〉と〈喪、つまり死を耐えること〉について、テーマは同じだが、違った話を聞き、それが次々に重なって、重層化してくる。これは、映画の線的な時間性の中では複雑すぎて、錯綜を起こしてしまうだろう。観客のなかに堆積してくるのは、語りの異質性、様々な死、様々な性、様々な生であり、したがって、時間の異質性も累積し、混乱を起すからだ。

親密な人間を失うこと、それは、自分の一部を失う体験である。そしてこれは誰にも起こることでありながら、語りがたい体験である。インスタレーションという様式によって、その語りの行為を、やっとなしえたという発見を抱きつつ、人びとはこの場を立ち去る。これはそのような作品である。そして、これはアニエス・ヴァルダの喪失の物語の表現でもある。

『島と彼女』*L'Île et Elle* の本はこのインスタレーションについての章で終

わる。その最後に現れる一枚のヴァルダの写真が印象的だ。そこにある彼女の顔がぼんやりと映されているからだ。まなざしも表情もまるで、シルエットで浮かんでいるかのように表現されている。彼女は消えて行こうとしているかのようなのだ。浜辺で椅子にかけている彼女の隣のもう一つの椅子には誰もかけていない。その代わり浜辺にはたくさんの藻が打ち上げられていて、白いはずの浜辺は濃い茶色の斑点で、覆われてゆきそうだ。わずかに遠方に海の青が美しい。こうした自らの負った痛手や弱さをさらけ出すヴァルダの精神の強さには一つもセンチメンタルさはない。

しかしこの最後の写真を閉じて、本を眺めると、これと同じ写真が表紙を飾っているのに気づく。

2枚の同じ写真がこの本には現れるのだ。ところが写真は同じでも色のトーンが違うことにすぐ気づく。先ほど紹介した写真の空っぽの椅子は麦わら色、薄い茶色だったのに対して、表紙の写真の椅子は、海のような美しい耀くようなブルーである。そして、浜辺全体の色はピンクがかった紫で明るく、遠方の海はやや暗く、白いタイトルが海鳥の白と組み合わせてある。

トーンの違う2つの写真に私たちは何を感じるのだろうか。ところが表紙を開いたすぐ後、2ページ目にもこの写真が現れる。そこでは、椅子だけが青く、ヴァルダも、海もすべてが白黒だ。これら3枚の写真は間違いなく、それぞれ、存在=生、喪、そして、不在がテーマなのだ。生と死といってもよいだろう。カタログが誘う一枚の写真をめぐる色とトーンの遊びのうちに、〈不在〉と〈存在〉、〈生〉と〈死〉が回流し、円環となっている。

タイトルの言葉遊びも楽しい。フランス語で「鳥」をあらわす「ile イル」は音からすれば、「il 彼」と同音異語で、亡き夫ジャック・ドゥミと鳥はときに、同化しつつあるのだろうか。

5 展示は〈ピン・ポン・トン・エ・キャンピン〉で始まる。  
島のバカンスと島の生活、そして創作

展示会『島と彼女は』は、本当は「ピンポン」の音で始まる。入り口でわたされるパンフレットの案内順路によればだ（本稿 P. 2, 図 1 を参照）。つまり、展示全体は、『ピンポンとゴムぞうりとキャンピング』*Ping-Pong, Tong et Camping* の鮮やかな色の競演とリズムカルな音楽で始まる。へたをすると、日本の大掛かりなデパートの夏休み促販インスタレーションと見まがうばかりの大きな一面の海辺のバカンスの集大成といった壁のデコレーションだ。しかし、地下のインスタレーションを見終わって、改めてこれを見ると、この日常的モノたちの色鮮やかな羅列で構成されたインスタレーションの力が伝わってくる。〈生〉の力がリズムと遊びの楽しさとともに伝わってくる。生と死の共存、それが島をめぐる展示会全体のテーマなのだ。ヴァルダはこう言っている。



写真 4

《C'est le son de ces mots qui m'a donne le titre  
(Comme quand on chante *Frère Jaques*: "Ding Dang Dong").  
Le son du titre m'a donné le sujet, un sujet d'été  
qui éclaire un peu l'ensemble des installations.》  
p. 48

「このタイトルは言葉の音からつけた  
（『ジャック兄さん』の歌を「ディン・ダン・ドン」と歌う時みたいに）。  
このタイトルの音が、私に一つの主題を示してくれた、  
その主題が今回のインスタレーション全体の意味を明確にしてくれる」

「ピン・ポン・トン・エ・キャン・ピン」という音は、リズムカルな生と死の交代を暗示しているのか？

はじめに、展覧会『島と彼女』には二つの入り口があると言った。1階から見ようと、地下一階から見ようと、自由である。地下から始めて、最後の『夫を亡くした女性たち』の展示で、この島で起きたおびただしい死についての、不在の苦しみの重層的な声を耳にしたあと、少し憔悴して階段を上がれば、一階の楽しげな島のバカンスの展示の色の洪水と子どもたちの興ずるピンポンのリズムに浸ることができる、という円環が用意されているわけだ。生から死への回流は、ヴァルダの海辺での三枚のポートレートのみならず、展示全体のコンセプトであるが、それはまた、死から生への回流でもある。この回流性が可能なのはインスタレーションの自由さによるものにほかならない。

地上一階の展示は、この他、『ポートレートのある小屋』 *La Cabane aux portraits*, と『失敗作（チェス）の小屋』 *Ma Cabane de l'Échec* だ。

『ポートレートのある小屋』のテーマはまさに、島の人々と生活である。『島と彼女』38ページに収められた島の小屋の9枚の写真の連作は本当に美しい。そこに生活、つまり人の暮らしが現れている。

『ポートレートのある小屋』は一つの展示室の中に、かたや島の男性たちのポートレートの後ろに、小屋のある写真を絵のキャンバスに張ったパネ

ルがあり、その後ろにさらに港や、浜辺や家など島の風景がある。かたや、部屋のその向かいの壁には、女性たちのポートレートが同じように、パネルを後ろにして、島の風景を背景に映されたものが並べられている。女性の背後のパネルはすべて同じ海辺の磯の写真だ。こうした島の風景を二重に額縁のように背負ったポートレートが、それぞれ12枚(12人)ずつ女と男に別れて、相對している。島の風景に縁取られた様々な年齢・社会的背景・職業つまりは顔付の異なった島の人々のポートレートは、島の男と女の生活感に満ち溢れている。

その生活の軸とは何か?といわんばかりに、残りの2つの面には一枚ずつ、ビデオのパネルが仕込んである。それは、男の女の生活の軸すなわち、愛であり、性の営み、セックスである。

灯台とムール貝のビデオ映像がおのおの部屋の左と右とに離れて、静かに、呼吸のようにかすかに(互いに微妙に呼応して)動き、男と女たちの写真静止画のポートレートがこれまた相對している。相對する生殖器の象徴も海のかおり一杯で、その微妙な距離感と息遣いの不ぞろいさも、生活的である。人の性の温かさ(激しさでなく)は、思い出すことから来るのか、と気づかされる。それは繰り返すことであり、交換だ。この展示は地下の『トリプティック』と『夫を亡くした女性たち』とに呼応している。

ここにあるのは、エロスの新解釈だ。寓意は素朴にエロティックであるが、男も女も生殖器も、〈激しく求め合い、挑発し、征服する〉ポルノ・グラフィックに対する決定的パロディーであり、アンチ・テーゼとなっている。ふたつの性器の象徴も、磯の香りがして、生活と結びついた映像だ。私たちはほほえましく静かに興奮する。たしかに、これは観客に自分をエロティックなものと感じさせる作品だ。

これは海のもつ生の側面ともつながっている。海との接近は私たちをエロティックにすることを、ヴァルダの作品はあらためて気づかせる。海との接触は同時に、海という死へ誘う世界との對抗であり、海の不吉さとの対決でもある。不吉と対決する生。不吉を呼び込む生。性行為には生と死

が、エロスとタナトスが共存する。これは地下の『ズググの墓』から始まって、『大きな絵葉書』、『トリプティック』、『未を亡くした女性たち』にわたって、展開されていく。そのような深い海が目の前にしつらえてある。これがヴァルダのインスタレーションだ。

美術館の入り口を入って左側には、ほぼ実物大の小屋がある。『失敗作（チェス）の小屋』である。ここには言葉遊びがある。《échec》とは、フランス語で「失敗」の意でもあるし、「チェス」と言う意味でもある。この小屋はどことなく孤独だ。その名の由来はこの小屋が *Les Créatures*（『創られし者たち』1966年）という彼女自身も認める興行的に完敗した、失敗作の撮影フィルム編集コピーを張り巡らせて作ってあるところから来ている。ノワールムチエ島の小屋はどれもトタンや廃材などの廃材でできていることに倣って、作品のフィルムで小屋をつくった。この小屋の意図は本を読むまではわかりにくかった。フィルムも廃物と化すことがあり、創作する者の空しさが漂うはずなのに、展示されている小屋にはある種の陽気さが漂っている。

本の中には、鳥にある実際の小屋の美しい写真が9枚並べられており、ヴァルダはその横に「小屋というのは廃物利用でトタンの物が一番美しい<sup>7)</sup>」、また、「小屋って小さい頃の欲望、何歳になってもある欲望だろうが、どこかなんでもない隠れ家がほしいという欲望を思い出させる<sup>8)</sup>。」と書く。

フィルムで創った小屋が楽しげなのは、廃物利用という自虐はそこにはなくなっていて、失敗作も美しい作品（インスタレーションであれ、次の映画であれ）の出発点となるという、ヴァルダの達観か。確かに、フィルムの小屋はカトリーヌ・ドヌーヴとフィリップ・ノワレという女優・俳優、美男美女が相対してチェスをしているシーンが無数に繰り返される美

7) 《il y a des cabanes faites de matériaux de récupé'. Celles en tôle sont les plus belles.》 Idem. p. 38

8) 《CABANE, le même rebvoie à des désir d'enfance, à des désir, toujours, d'un abri rustique.》 Idem. p. 38

しい白黒フィルムの帯が張り巡らされていて、レースのように透けて見え、なるほど、美しい。しかしその美しさは、廃墟の美しさにとどまるのではないか。この映画は、確かにノワールムチエ島が舞台で、島と映画監督ヴァルダの接点を暗示している。映画の内容は、女性は聴覚言語障害者で、妊娠している、男は小説を書いているが、なぜかなかなか進まないというもので、子どもは無事生まれるのか、男は小説をかけるのかということに絶えず鬼気迫るものがあり、ついには、現実とチェスの駒の世界が交錯してしまう作品である。ヴァルダがそこで探ろうとしていたものが、見えてこないまま映画はおわってしまったという見方が多い。だから、この小屋は、愛する男女がコミュニケーションを試みる空間であり、新しい作品を生み出すまでの妄想と混乱をはぐくんでくれる隠れ家であり、イメージーションのチェスが行なわれる場所、つまりは、失敗作を材料にして、創作のアイデアを練る隠れ家を空間（模型）として作ってみたということだろう。

しかし、創作との関係で、このインスタレーションにおいて重要なのは、モノとしてのフィルムが、まさに直線的なものだということではないか。小屋にフィルムを張り巡らすことによって、ヴァルダが、あからさまに提示していることは、直線的な時間という映画の大前提である。映画作りとは、この時間の直線性との駆け引きだともいえよう。ひとつのことが起こって、次のことが起こるという論理、この因果律の絶対性が映画の大原則であって、それは映画制作という作業においては、無視できない条件である。それはすでに存在している。問題はこの因果律を、どういう風に使いこなすのか、操作するのかがだ。映画の外で、フィルムをそのまま見せて、モノとして提示することもその手段の一つだったのではないか。これは、長年映画と格闘してきたヴァルダの映画批判の小屋、隠れ家なのではないか。唯一つ違和感がある。映画『創られしもの』はノワールムチエ島で撮影されたとされるが、作品の中では、海も島もその存在があまり感ぜられないのだ。

## 6 映画から、インスタレーションへ 海の「体験」

映画とインスタレーションの違いはどんなところにあるのか、なぜ、彼女は80歳近くになって、インスタレーションに向かったのか。なおも、絶え間なく映画の創作に、編集に、構想に、次の準備に動き続ける彼女が、なぜインスタレーションに入っていったか、その理由はなんだろうか。

そのきっかけを、彼女はカタログ中で「ノワールムティエのトリプティックについて語る前に言うべき、2、3のこと」*2 OU 3 CHOSES À DIRE AVANT DE PARLER DU TRIPTIQUE DE NOIR-MOUTIER* (p. 64) として語っている。まずはじめは、ヴェネチア・ビエンナーレの『ユートピア・ステーション』という共同インスタレーションのプロジェクトに、ハンス・ウルリッヒ・オブリスト Hans Ulrich Obrist から参加を求められ、ジャガイモを使った *Patatutopia* 『パタテユートピア』という作品を出品したことがきっかけだったという（映画『落穂ひろい』*Les Glaneurs et la Graneuse*, 2000）の中に登場したハート型のジャガイモが芽を吹きしなびてゆく様を3面のビデオ作品にしたインスタレーション）。2003年のことである。当時、ヴァルダのこの快挙はあまり知られていなかった。

次は2005年、『トリプティック』と『未を亡くした女性たち』の2作を含むノワールムティエ・プロジェクトと彼女が呼ぶインスタレーションをパリ、サント・アナスターズ通りにマルティヌ・アブケヤ Martine Aboucaya が開いたギャラリーのオープニング展に乞われて発表した。これらの人々に背中を押されて、しかし大喜びで、彼女は新しい分野に乗り込んでいったのである。

『ノワールムティエのトリプティック』について語る時、彼女が指摘していたように、インスタレーションは複数の画面を持つことができ、彼女がそれまで映画で神経を使って戦ってきた映画というメディアの課してくる様々な制約を自由に変更し、作り変えることができたという点が、創作

者としての彼女にとって、何よりの魅力であったに違いない。『トリプティック』におけるように複数の動画の映像画面を自由に、しかも意図に沿って正確に組み合わせ、操ることは従来の映画作りよりずっと、技術的な細かさ、職人的な正確さを必要とするに違いない。しかし、映像の匠ヴァルダにとって、必要とされる技術の巧みさはまず問題ではなかった。彼女の技術的正確さは、複数画面が織り成す映像の物語空間の自由度を使いこなすことを楽しみ、その生み出す成果をこよなく愛しているように見える。たくさんの物語が、観客の心と、複数の映像の共同作業で出来上がってゆくその相互創造性と多元性は、映画が直線の芸術である限り、達成することは難しいものだというのを彼女ほど知り抜いている人はいないだろう。

さらに、インスタレーションのメリットは、観客の移動の自由であろう。空間に同時に配置されているインスタレーション作品をどのようにめぐるのは、基本的に自由で、その足取りの中に、観客の様々な個人的な感性や事情が必ずといってよいほど絡んでくる。(トイレを探す、同行者を見失って探すために逆流する、疲れたのでとばす、あるいは逆に魅入られて、しばらく時を過ごす、などなど) 作品の同時性が、移動の自由をもたらす。あるいは、たとえば、一階と地下一階の展示はそれぞれ、生と死を主題にしているが、その2つのテーマの間には順序はない。生と死という全く反対のテーマが対立しながらも、回流するという意味世界が作られているわけで、このスタイルこそ、おそらくヴァルダが展覧会『島と彼女』のノワールムティエの作品群で望み、そして発見し、達成しえたものではないだろうか。

第三に、インスタレーションでは観客がドラマを生み出し、物語を作る。つまり、鑑賞は参加であるから、人々はそこで何かを体験する。見る者は、受身で、作品を受け取るだけでなく、解釈したり、つないだりするよう誘いこまれ、要請される。インスタレーションでは、人は作品を見て歩くうちに、その空間を、状況として〈体験する〉、ということが起こり始める。すなわち、自分自身がいくつもの意味や時間が交錯する中心となるのだ。

金杉：アニエス・ヴァルダのインスタレーション『鳥と彼女』

それでは、この展覧会において、人は何を「体験」するのだろうか。もちろん意味世界は開かれている。しかしヴァルダがそこで向かおうとしている、仕掛けてある体験はなにか。

なによりも、海のと真ん中に「いる」という感覚をひとは体験するのではないだろうか。ヴァルダはこの展示で、サン・ジョン・ペルス Saint-John Perse の詩篇の一節が歌う〈海の感覚〉を伝えようとしているようだが、彼女はかなりそれに成功していると思う。

《Et c'est un songe en mer comme il n'en fut jamais songé,  
et c'est la Mer en nous qui le songera:

La Mer, en nous tissée, jusqu' à ses ronceraies d'abîme, la  
Mer, en nous tissant ses grandes heures de lumière et ses grandes  
pistes de ténèbres—》Saint-John Perse: *Et vous, mers, in Amers*, 1957,  
Gallimard, cité par Varda, Ibid. P. 32)

「そして、それはかつて夢見られたことのないような海での夢であり  
そして、我々の中にある海がその夢を見るのにちがいない。

つまり、海が深淵の荒地に至るまですべて我々の中で織り成され、  
海は我々に光の偉大な時間を織って見せ、かつ闇の偉大な通路をも  
織って見せてくれる、そういう夢。」

サン・ジョン・ペルス「そして、汝海たちよ！」、  
詩集『苦さ』（1957年）所収

ヴァルダが提起しようとしたもの、それはこの詩の一節の示すような、  
海が我々人間を織り成しているという夢ではないか。そして、この感覚は、  
なにか懐かしく、「真実」ではないかと思えるほどの豊かさを持ってはい  
ないか。

映画作品の中でもヴァルダは海をしばしば自らの中心のありかとして、  
啓示をもたらすイメージとして描いている。それが最も印象的なのは、処  
女作品『ポワント・クルト』（1954年）*La Pointe Courte*、短編『ユリシー  
ズ』（1982年）*Ulysse*、比較的最近の話題作『屋根も法律もいらぬ』（1985

年) *Sans Toit ni Loi* である。インスタレーションでの〈海〉と映画作品の〈海〉のちがいは、その海が我々の中のものであるという感覚をインスタレーションが示しえたという点である。映画の中では、時間と物語が、「持続」を排除しがちである。インスタレーションは体験を生み出し、また持続を共有させる。

この媒体によってはじめて、ヴァルダは、サン・ジョン・ベルスが夢として語った感覚、海が自分の中で生まれ、広がってゆき、過去も未来も見せてくれるといった感覚、すなわち海という、危険でしかも生み出すアンビバレントに満たされた、豊かな〈自分〉を感じるといふ、ひとつの体験を提起しえたのではないだろうか。映画からいったん脱出して、もう一つ大きな自由を得た後、これからヴァルダが向かう先はどのような作品だろうか。

Résumée:

**Sur *L'ÎLE et ELLE* d'Agnès Varda**  
**〈La Mer, en nous tissée〉**

Kyoko Kanasugi

Grande cinéaste-femme française, Agnès Varda a exposé en 2006 à Paris, ses oeuvres d'installations. Nous voyons qu'elle découvre dans ce nouveau secteur d'art un autre moyen de réaliser son univers artistique.

Ce qui nous impressionne le plus, c'est par cette forme d'art qu'elle réussit à nous introduire dans le plus intime de son être, soit devant le tombeau de son chat Zgougou, soit en jouant avec les boutons sur le panneau de *la Grande carte postale*, un jeu d'ambivalence de la mer, ou encore, en écoutant et voyant les voix et visages des *Veuves de Noirmoutier*. Varda est une d'elles en fait. Elle nous montre ici justement que l'installation est un art beaucoup plus libre, personnel que le cinéma dans un sens, et donc créatif activement et incite les spectateurs à 〈participer〉 aux oeuvres, à créer par eux-mêmes.

D'où les visiteurs sortent de la salle d'exposition avec une sympathie et une sensation comme si on a «vécu une expérience». Je dirais pour l'exposition *L'ÎLE et ELLE* de Varda, nous avons vécu une expérience qui ressemble à un songe d'un poète, celui de 〈la Mer en nous tissée〉, expression citée par elle dans son beau livre d'exposition. Nous faisons connaissance maintenant d'une nouvelle Agnès Varda grande cinéaste et artiste plasticienne d'avant-garde. On sait qu'elle était pionnière et elle l'est toujours!