

Sans Toit ni loi の モ ナ

——映画における女性像——

金 杉 恭 子

(受付 2008年5月12日)

0. 〈映画祭は変わらなければいけない!〉

——アニエス・ヴァルダの問題提起から

2008年、クレタイユ国際女性映画祭 Le Festival International de Films de Femmes, (FIFF) は30周年を迎え、特別企画盛りだくさんの熱気にあふれた映画祭となった。開催期間は3月14日より3月23日の10日間。場所はパリ郊外のクレタイユ Créteil である。女性解放を掲げるこの映画祭が、ちょうど30周年を迎えたとはいえ、あふれるばかりの盛況で、討論会も多く開催され、長編、短編、フィクション、ドキュメンタリーの各セクションのコンペティション作品の上映と、女性監督による映画祭の30周年記念特集として、この30年間に発表された、女性監督による代表的作品30本の特別上映が平行して行なわれた。さらに、バラスコ、ヴァルダなどスター的存在の監督たちの企画で進められるシンポジウムが、ほとんど毎夕開かれた。上映はメイン会場のクレタイユ文化センター (略称 MAC, Maison des Arts de Créteil) の3つのホール (大ホール, 小ホール, スタジオ・ヴァルダ) だけでなく、随時、メトロのクレタイユ駅に隣接する一般の複合映画館 MK, および少し離れたショッピングセンター内のリュセネール映画館のホールの一部を動員して行なわれた。そのほかに、MAC 内では、数々の小討論会が随時、地下一階のオープン会議場で行われた。映像施設は最新のもので、過去の映画祭の様子も検索できる端末が、これまた過去の映画祭の拡大写真が張り巡らされた廊下に、2~3メートルごとに並べられ、インテリア・アートも完璧だった。もともと各映画の上映時間は、重なっていて、ずれており、おまけに中止や遅れや変更が絶えず起こっていて、前もって、どれとどれを見るという参加計画を立てても、実行するのはほとんど無理だ。逆に、できるだけ多くの実り多いハプニングを体験しようとする精神でいかねばいけない。そして、それにはことかかない。時には2時間も入り口で待たされるということもある。会場での激論が長びいて、次の上映が押してしまうこともしばしばだ。議論のつづきは、会場を追い出されても続いているので、あちこちで交わされる討論が同時平行的に耳に入る。それがフェスティバル、祭りの精神であろう。

むしろ、こういう祭りでは、自分から企画を持ち込み、仕掛けるぐらいの意気込みでゆかねばいけないのだろう。残念ながら、はじめて全体的に参加した私は研究者として、プロバッジを何とか入手しただけで、精一杯だった。悪天候の中、高速道の交差する郊外のだだっ広い町のなかで、深夜、次の映画館を探すのに、人々とはぐれて（皆、自家用車調達の人々が多かった）寒々しい気分になったこともある。もちろん、シャトル・バスはあったのだが、出発時間にまにあわなかった。あえていえば、プログラムはしばしばなにかの都合で押ししたり、早まったりする。それほどに多くの見逃すべからざるフィルム（しばしば監督との討論がある）やイベントで、企画は充実していた。

いまや、女性解放を目的に始められた、この映画祭も、マイノリティの異議申し立てのイベントであることを超えて、制度として確立され、多くの人に支持されるものになったことはまちががなく、それはすばらしいことである。逆に、右往左往しつつ、私の中に芽生えてきたのは、はたして、その内容、創造性においても、この女性映画祭がほんとうに、ますます豊かなものになりえているのかという問いである。16日の夕方、大ホールで行なわれた『アニエス・ヴァルダの夕べ』を、一大激論会にしてしまったヴァルダの問題提起の根底にはこの問いがあったにちがいない。

当日会場では、すでに『なにかが起ころ！ (Ça va bouger!)』『クレタイユの激論：女性の映画祭?! (la Contreverse de Créteil: Festivals de films de femmes?)』など、挑発的な見出しで、アニエス・ヴァルダ VS ジャッキー・ビュエ（大会事務局長）の討論会が予告されていた。*What's Up* という主催者側が作る、毎日のトピックをのせるジャーナリク的なチラシである。この日、ヴァルダは午後早くからすでに会場に来て、いくつかの映画を見、それを作った若い監督たちと齒に衣着せぬ議論をあちこちで展開していた。討論会を前に、監督控え室でジャッキー・ビュエと打ち合わせる彼女のソファの周りには、少し遠巻きの輪ができていた。さきの大会ジャーナルの中でも、ヴァルダはこの映画祭の名付け親 (marraine)、カトリックでいう代母、すなわち《精神的母親》と位置づけられている。1958年に映画祭が始まる以前から、女性の映画制作を身をもって実践し、また率いてきた映画祭の精神的支柱となってきた人物だ。フェミニスト映画の先駆者であり、先駆者というより、むしろ現役そのものである。しかし、今も、過去にも、何らかの映画運動や、フェミニスト運動のグループに属するという形をとったことは聞かない。映画『落ち穂ひろい』*Les Glaneurs et la glanneuse* (2000年)、インスタレーション『島と彼女』*L'Île et Elle* (2003~6年) など、いまだ活動のどまるところを知らぬ1928年生まれ、80歳の独立独歩の製作者だ。しかし、そんな彼女もこの日はいつになく、緊張の面持ちだった。

ヴァルダのレクチャーは、映画の場面を引用しつつ行なわれた。前日のヴァルダの本拠地、タマリス社での資料準備作業は、かなり突っ込んだもので、たくさんの映画のシーンから、

レクチャーに必要な部分を編集するという気の遠くなるような仕事であった。かなり精度の高い構成をめざして、4・5人がかりで、資料DVDを製作していた。それは映画史作りの作業のような、壮大なものに向かってゆく勢いだった。前日に、私はそれを目にしていて、確かに、彼女は頼まれた2時間の映画祭のレクチャーを、ある種の女性映画史を提示する場へとみずから構成しようとしているかのようなようだった。彼女は、今、女性映画祭を巡る状況は大きく変わった、だから女性たちの映画も変わらなくてはいけないし、女性映画祭も変わってゆくべきだと提起しようとしていた。

当日、ヴァルダが見せたのは最初の映画はまず、アンヌ・セヴァーソンの『ビッグ・シャクラの近くで』Anne Severson: *Near the Big Chakra* (アメリカ, 1971)だ。当時、女性たちの映画はこんなふうには始まった、と彼女は言った。フランスでも、アメリカでも、世界中で、女性解放運動が起こり始めた時期である。映画祭はそのうねりの中で始められた。この映画は、あらゆる年代の女性のさまざまな性器を、音楽も、人物も、ナレーションも何もなく、淡々と次々に写した過激な映画である。商業化された女性の身体を取り戻すという意味で、女性性器を商品ではなく、女性の自己の一部、生命の一部としてその尊厳を回復する宣言ともいべき作品だ。つぎに、同時代のヴァルダの作品、『女性たちの答え』*Réponse de Femmes* (1975)が上映された。これはセヴァーソンのものほど挑発的ではない。

その次に、ヴァルダが見せたのは、今日の問題をあつかった2編の映画だ。今日も、広く、アジアや、アフリカのイスラム圏で制度・習慣として行なわれている女性への文化的組織的暴力、いわゆる『女子割礼』(Excision, 少女のクリトリス切除)という習慣を題材にした2つの映画のシーンである。ひとつはジョスリーヌ・サーブ Jocelyne Saab の『ドゥニア』*Dunia*, すなわち女性監督作品からの引用である。もうひとつはサン・ベネ・ウスマンの『ムラアデ』San Bene Ousseman: *Moullaadé*, つまり男性の監督による作品からのものだ。

そして、ヴァルダは、こう主張しはじめた。映画祭のはじまった30年前と今日では、女性の状況はまるで変わった。たしかに、女性の状況にはまだまだ問題はたくさんある。しかし、少なくともこの映画祭を続けてきた成果でもあるが、他のさまざまな運動、一人一人の女性たちの努力もあいまって、時代は変わった。なんと、男性の中にも、女性に固有と思われていた問題を、きちんと、自分の問題として、すぐれた視点で取り上げる人たちも現れてきた。そのような映画は映画祭でも取り上げてゆくべきではないか。参加作品を女性監督作品に限定するのではなく、女性を優先した映画祭としたらどうであろう。《Priorité— Femmes》これが彼女の主張だった。

はたして、フロアからの反発はすぐさますごい勢いで始まった。次々に発言が飛び交い、たくさんの人が、若い女性も、ずっとこの映画祭をフォローしてきた年配の女性も、また何人かの男性も、自分の立場で、この映画祭のすばらしさ・存在意義の重要性を語り、だれも

が、このまま、女性監督作品限定でゆくべきだ、と主張した。

「初期のショッキングな映画を見せて、すぐに現代の映画をみせるなんて、その間の過程は無視するのか。」「今、問題なのは男性の映画と女性の映画があったら、なぜ男性の作った映画のほうが、大きなチェーンで上映され、よりよい発表の機会を得るのか、それが問題だ。」という会場からの反発はもっともである。私もそれには賛成だ。たとえ30年前と状況は変わっても、女性映画祭は必要であり、従来どおり女性作品を対象として、プロモートしてゆくべきだと思う。しかし、女性映画祭へのこのセンセーショナルな問題提起の仕方は、まさにヴァルダ的だ、と感ぜざるを得ない。ヴァルダの主張があっけなく否決されてしまったことに安堵しつつも、彼女のレクチャーの根底にある〈変わるべきだ〉〈女性を巡る状況は30年前とまるで変わっているのだ〉という指摘は非常に重要なものとして、一人一人の心に課題として残されたであろうと感じたからである。それを感じていたのは、けして、ヴァルダや私だけではないだろう。彼女はそれを感じ、そして、ストレートに、参加者たちにつづけたのだ。その意味でこの討論は非常に重要な、今日的な課題を指し示している。

それは、あえて一言で言えば、女性監督が女性を主人公に女性の問題を映画で取り上げるというだけでは、新しい世界の提示にはならないということだ。逆に、それだけでは、なにかが、ワンパターン化してしまう危険をおびきよせることになってきている、ということではないか。逆説的ではあるが、フェミニスト映画における女性像のステレオタイプ化である。実際、はじめて女性映画祭に全体的に参加してみて、傑出した作品も多い中、女性の抑圧や抑圧とたたかう姿を同じ様な手法で、同じように美しかったり、たくましかったりする女性たちが演じている数々の映画を見ていると、そこに〈繰り返し〉を感じ、かすかな退屈を覚えるのは否めなかった。そのステレオタイプを定義するためには、まさにそのためにこそ、今回の映画祭 FIFF が選んだ女性監督映画30選をすべて、詳細に検討することが必要かもしれない。つまり、女性作家作品の映画史の試みである。

しかし、映画制作への女性参加は始まったばかりで、映画史をまとめるには、本当はまだ早いかもしれない。一般的状況の中では、女性進出の著しいフランスにおいてすら、女性の映画はまだ、男性作品と完全に対等な地位や環境を獲得しているわけではない。しかし、このように、女性による映画が特権化された映画祭では、すでにある種のステレオタイプ化が起りつつあるのだ。ヴァルダの懸念はこの点にあるのだろう。映画を見た後で、会場で彼女が若い女性監督に投げつけていた批判の中に〈怠惰〉という言葉がしばしば出てきたことを思い出す。

ここでは、多くの女性監督作品の中で、しばしば感ぜざるをえなかった疑問、女性監督たちは果たしてどのくらいわれわれの世界の見方を変えているのか、はたして、そこに登場する主人公の女性たちはいまだ我々がつかみえていなかった存在性を発見させて

くれるのか。女性が作品を作ることによって、今まで見えていなかったものや見えていなかった世界が現出してくる、それが女性監督作品の仕事であろう。女性映画祭の目的は、女性の社会参加、製作への参加をすすめることであり、女性作品をプロモートすることだが、その根源的な使命はそれによって、たんに、両性的視点を持つ、などということではなく、今まで、ほぼ男性だけが映画を作っていたことによってつくられていた視界の限界を押し広げ、見えていなかったものを呼び覚まし、目の前に提示することであるにちがいない。

30本の映画で女性が何を果たしたかを検証するということはワクワクするようすばらしい仕事であり、ぜひなされるべき仕事だとおもう。それはヴァルダのような絶えず自分の限界に立ち向かっていこうとするアーティストのなすべき仕事かもしれない。女性の監督による映画が、映画全体に大きな刺激と改革をもたらした、映画を変えてきたし、世界をも変える力となったことを明らかにする必要がある。まず、テーマにおいて、そして手法において、具体的な例を使っての分析が必要だ。そうしてできる『(女性)映画史』とはどんなものになるだろうか。それが実現することを望んでやまない。

本稿ではまずその出発点として、映画における女性像の問題を取り上げたい。この映画祭のみならず、一般の映画においても、映画がステレオタイプに陥る危険は、女性主人公のしめす女性像にあった。フェミニズムは芸術、生活のあらゆる場面における女性の、そして女性像のステレオタイプ化を問題にしてきたが、皮肉にも、女性監督映画における女性像においても、残念ながらしばしばステレオタイプ化が起きているとすれば、女性の映画制作への進出について考える時、まず私たちはこの問題を創造的な形で整理してみなくてはならない。

女性の監督による映画が、映画全体に大きな刺激と女性像の変革をもたらした重要な作品として、本稿では、アニエス・ヴァルダの『冬のたび (邦題)』*Sans Toit ni loi* (1985) を取り上げたい。

作品の成功は、主人公モナ Mona を演じた当時18歳の女優サンドリーヌ・ボネール Sandrine Bonnaire の破格の演技力によるところも大きかった。その彼女がちょうど、このたびのクレタイユ女性映画祭で試写会が行なわれたある女性監督作品『まごころ』*Un Coeur simple* の主人公、フェリシテ Félicité を演じていることから、最後に、モナとフェリシテの比較を通じて、女性像のステレオタイプ化について考察したい。

1. 壮大なる《ノン, Non》, モナ

映画『冬のたび (邦題)』は異色作でありながら、1985年12月に上映されるや否や大反響を呼び、カンヌ映画祭とともに最も重要なベニス国際映画祭で、大賞にあたる金獅子賞 Lion

d'or を得、そののちも、フランス国内でも、メリエス最優秀作品賞、主演を演じたボネールへのセザール賞、また、カトリック・オフィス賞、アメリカではロサンジェルス批評家協会による最優秀外国映画賞、1986年ブリュッセル映画祭、最優秀映画賞、監督賞、等々多くの重要な賞を獲得した話題作である。この映画は、家も職もなく絶えず移動して、路上で生活する若い女性、モナの生き方を描いた作品だ。我々の持つ女性のイメージを改変し、フランス社会のイメージをも同時に革新した重要な作品である。

この大成功について、ヴァルダはこう語っている。

《Quand le film fut diffusé sur Antenne 2, il y eut un très fort taux d'audience et un débat conséquent. Il y a de quoi dire sur les SDF.

Je n'arrivais pas à croire mais m'en réjouissais, que ce film rude et sans concessions, interprété par une Bonnaire à qui j'avais demandé d'être antipathique, ce film sans scènes d'action, ni de sexe, ni de violence autre que souterraines) rencontrait un public aussi vaste et vibrant. Je ne parle même pas de la presse qui a compris et soutenu le film mais des lettres et témoignages venus de toutes parts.》¹⁾

「この映画が『アンテナ 2』（フランスのテレビ局）で放送された時、視聴率がすごくて、そのあと議論が巻き起こされた。路上生活者について人々が語り始めたのだ。

信じがたいことだったが、私はこの荒っぽい、一切の妥協を排除した作品が、そして反感を買うような演技を指示され、それを演じきったボネールによって演じられた映画が、しかも、アクションも、セックスも暴力（隠された形ではあったが）もでてこない、この映画がこんなにも広くそして感動に震える観衆に出会えたことがほんとうにうれしかった。出版界、ジャーナリズムがこの映画を理解し、支援してくれたのはいうにおよばず、世界中のあらゆる人々、あらゆる場所から手紙や情報が寄せられた。」

路上生活者を、しかも女性をテーマにしたことが、センセーショナルだったのだと思うと彼女は言っているが、そのとおりかもしれない。若者が路上で生活し始め、問題とされ始めたのは1984年ごろだそう。しかしそのころ、警察以外は誰もそれを問題にせず、「物乞い」

1. *Varda par Agnès*, Cahier du cinéma, 1985, p.181 アニエス・ヴァルダ『アニエスによるヴァルダ』（カイエ・デュ・シネマ社）181ページ

というカテゴリーはあったが、家も金もなく、さすらうヒッチハイカー (routard) はその存在を認知されておらず、彼らを SDF (Sans Domicile Fixe, 文字通りには住所不定者の意、日本では通常「路上生活者」と呼んでいる) という呼び名さえ、警察以外では使われていなかったという。²⁾

ヴァルダは、はじめから女性一人の路上生活者の旅を主題に映画を構想していたわけではない。はじめは3人の男女の路上生活者を主人公としようと考えていた。路上生活者の若者の南仏での冬越し。それはどんなものなのか。この疑問から、彼女は何度も現地、南仏すなわち、ラングドック周辺にほとんどの場合ひとりで、車で、ヒッチハイカーを拾いつつ、彼らと話し、かれらが宿にしそうな古い空き家になった城や、邸宅、とうごの金を稼ぐための刈り取りの終わったぶどう園周辺などの家々を車や徒歩でたずねて回り、情報収集の旅を繰り返した。ヨーロッパの冬の始まりは早い。寒々とした冬の南仏の森や田舎をひとりで見て歩き、飯場を紹介もなしに訪れたり、終電が終わったあと、真夜中のガランとした駅に寝泊りにやってくる路上生活者たちと語り合ったりして、彼らの生活をつかもうとするヴァルダの姿を想像すると、監督の創造への執念とエネルギーには感嘆する。映画の構想は、はじめはこのたった一人のロケハンから形成されていったのだ。主人公を女性一人にすることに決めたのも、ひとりで旅する女性ハイカー、セティナ Sétina と出会ったことから得た結論だった。調査が進むにつれて、助監督や助手が彼女の調査に同行し、ロケ地が決定されたら、必要なら彼らが契約などの手続きや交渉を続けてゆく。こうして、この映画は、シナリオもストーリーも現地で、彼女の調査の中から、出現していった。とりわけ主人公はヴァルダの徘徊するとき調査の中から、すなわち、冬の南仏ニーム Nîmes 周辺で、モナは誕生したのである。³⁾

ここで、モナとこの作品の考察に入る前に、作品の公開時の邦題、すなわち日本語の題名の不適切さについて、述べておかなければならない。ヴァルダは邦題『冬の旅』とはフランスで高く評価されている日本映画の古典、小津映画との類推なのだろうか、とこの題についてコメントしているけれど、そう理解できるような類似性はなく、むしろ、原題では「(Sans Toit ni loi) 家も、法もなく」という《反抗》を無機質に表現した意味合いのタイトルであるのに対して、日本語タイトルは、いかにも少女が、家もなく、無一文で、南仏といえども、冬の寒さの厳しいヨーロッパの暗く、索漠とした、刈り取り後の田舎をリュックひとつでさまようことへの哀れみを誘う、センチメンタルなトーンになっている。それでは、モナはかわいそうな社会の犠牲者ということになってくるが、モナは決して《犠牲者》ではない。こ

2. *Sans Toit ni loi* (DVD 版、タマリス社発売) 添付資料、「アニエス・ヴァルダの2003年のノート」参照。Diverses Notes 2003 d'Agnès Varda in Pamphlet du DVD *Sans Toit ni loi*

3. *Varda par Agnès*, Op. cit. p.161

の日本語タイトルは、フランス社会に強烈な《Non》を淡々と無言で、自分の生存形態全体で突きつけている《反逆者》モナという女性像をうやむやにしてしまう危険性がある。今まで我々が知らなかったが、しかし現に存在することを感じることはできる女性の姿をこの映画は提示しているのだ。『冬の旅』は平凡なお涙頂戴の哀しいストーリーを暗示させかねない。実は、私がこの作品を見る気がしなかったのは、そうしたステレオタイプを、予告編も、タイトルも、ポスター（日本版）もが暗示していたからだった。したがって、これ以降は、本稿では直訳で、『家も法もいらない』という拙訳、ないし原題そのものを使うことにする。

「この映画は荒々しく、なんらの妥協も、媚びるところのまるでないものであることを私は望んでいた。だから、製作費を集めるのには苦勞した。」“Je voulais que le film soit rude, sans complaisances ni coquetterie. (On avait mal à retrouver de l'argent pour le produire)”⁴⁾とヴァルダは2003年に語っている。映画のみならず、媚も妥協もない徹底した《Non》である女性、それがモナである。そのような女性像は、フランス社会そのものを見る角度を人々の中で変え始めるだろう。

“Il s'agit (…) d'étudier l'effet que produit un personnage qui ne veut rien sur des gens qui représentent la France profonde, très attachée à ses traditions, dont certains sont : le travail, la propriété, l'honnêteté, la famille, et à la limite, la patrie.”「労働、財産、正直さ、家族、あえて言えば祖国といった伝統にしがみついたフランスの深部を代表する人々に対して全く関心のない一人の人物がどんな影響をもたらすのかを探ってみようという企画だった。」⁵⁾モナは、それまでフランス社会の目には入っていなかったが、この映画が作られてからは、ある意味でフランス社会の前に置かれた一つの鏡のような存在となったといえる。

2. モナとはだれか？—— *Sans Toit ni loi* の方法

それでは、ヴァルダはどのような方法で、モナという一人の女性像を創り上げていったのか。その方法について見てゆこう。モナはまず、身元不明の死体として登場する。映画は遺体の発見、そして警察官の捜査といった形で、人々の証言によってモナのアイデンティティを探る。しかし、これがサスペンス映画ではないことは、すぐにアニエス・ヴァルダのナレーションが入ることでわかる。ただ、映画のトーンは捜査めいた進行を模しながら、モナの足取りを追うドキュメンタリー的な真相究明から、次第にモナとはだれなのか、とい

-
4. *Sans Toit ni loi* (DVD 版, タマリス社発売) 添付資料参照, 「アニエス・ヴァルダの2003年のノート」Op. cit.
 5. Propos d'Agnès Varda recueillis par Nadine Dormoy et Liliane Lazar, “A chacun sa France: une certaine idée de l'homme” in *American University Studies*, s.d. cité par Varda: *Varda par Agnès*, Op. cit. アニエス・ヴァルダ談『アメリカ大学研究』掲載

う探求へと変質してゆく。

モナについて語る登場人物の多くが俳優ではなく、撮影中にヴァルダが出会った現地で生活している〈本当〉の人たちである。これは『ポワント・クルト』以来、ヴァルダが採用している現地調達方式だ。空間だけでなく、人々をもロケしてしまうのだ。チュニジア人の葡萄園労働者のアスーンもそうである。最後にカーニバルの葡萄酒祭りで顔にぶどう酒の滓を塗りたくり、パンを求めて村に入り込んだモナにも泥色をした滓汁をあびせかける葡萄の精を演じ、主演のポネールを本当にこわがらせた恐ろしい村人たちも、現地でめぐりあった本物だ。あの場面は、荒削りでありながら、こちらを身震いさせる迫力がある。自動車修理工たちも本物に頼んでいる。リデイおばあちゃんも素人だが、かつてヴァルダの短編（1984）に「裸で羽毛の風呂に入る役をやってくれる高齢の女性を」と探してもらった時に演じてくれたマルト・ジャンヌという女性だ。彼女は現実には家政婦をしたことがあるという。彼らは映画にドキュメンタリーの香りを与えている。

モナの歩く道筋と出会う人々についてヴァルダが手書きした3ページほどのメモから、撮影は始まった。シナリオはその場で、素人も含めた役者たちと試みつつ作っていった。撮影スタッフは寒さと休憩所のない厳しい戸外で、モナと同じように、行き当たりばったりのシチュエーションで撮影を断行した。「撮影陣全体が流浪生活をした」とヴァルダは回想する。⁶⁾

モナ Mona という名前は《流浪の民 nomade》と関連しているとヴァルダはいう。しかし、ルヴォー・ダロンヌによれば、ギリシャ語の《mono》すなわち「ひとり、孤独」、《nomos》「法」、《onoma》「名前」から、この名前が放浪する主人公モナの逆説的な性格、すなわち「我々にとって、まったく明確に、そしてはっきり理解できる存在でありながら、捕らえがたく、真意が図りがたく、黙秘し、不透明な」（“à la fois complètement évidente, transparente à notre compréhension[⋯] et insaisissable, insondable, muette et opaque”）モナの存在をそのまま表わしていると語る。⁷⁾ 私は、ここに、「自分の」の意のフランス語所有形容詞《mon》，そして、女性解放論をはじめ体系的に論じた『第二の性』の著者、70年代の女性運動の理論的先駆者である、シモーヌ・ド・ボーヴォワール Simone de Beauvoir の《Simone》が意味性として関わっていることはまちがいないと考える。

モナとはだれなのか。作品の特徴は、様々な人々の多様な証言によって、モナの人物像が語られていることである。カメラは彼女の行動を追ってはいるが、彼女は自分について語ることはない。彼女と短い接触をしたさまざまな人々の断片的な《目撃証言》によって、モナ

6. *Varda par Agnès*, Op. cit. p.176

7. “Sans Toit ni loi”, entretien avec A. Carbonnier et F. Revault d’Allonnes, *Cinéma* 85 no.332, 4-10 décembre 1985, p.5~11, cité par René Prédal, p.44 『シネマ 85』332号（1985年12月4-10日）掲載, A. カルボニエ, F. ルヴォー・ダロンヌによるアニエス・ヴァルダを囲む座談会「家も法もなく」

は語られる。プレダルが「二元構造」⁸⁾と指摘するように、1) モナの物語（物語というほどのドラマ性は排除されているようにみえるが）と、2) モナの最後の数週間に彼女に触れ合った人々のさまざまな証言（彼らは多くの場合、インタビュアーに答える目撃者のように、じかにカメラに向かって語る）が並行して現れる。車の修理工、トラックの運転手、解体業者、オートバイに乗った男たち、一緒に空き家になっている城にもぐりこんでマリファナを吸いながら、何日かをともにした路上生活者のダヴィッド、プラタナスの病気を研究する植物学者ランデイエ、その助手、老女の邸宅に雇われた女中のヨランド、ブドウ畑の季節労働者アスーン、管理人とその妻、インテリ崩れの羊飼ひ、などなど、の人間たちが、物語に割り込んで、モナについてコメントする。あるいは物語を進行させたり、解説したりしている。語り手は彼らなのか。冒頭の死体検分のシーンにかぶるヴァルダのナレーションによれば、出会った証人たちの話から、モナの物語が明らかにされるといいう仕組みなのだが。

“Personne ne réclamant le corps, il passa du fossé à la fosse commune. Cette morte de mort naturelle ne laissait pas de traces; je me demande qui pensait encore à elle parmi ceux qui l’avaient connue petite, mais les gens qu’elle avait rencontrés récemment se souvenaient d’elle. Ces témoins m’ont permis de raconter les dernières semaines de son dernier hiver, elle les avait impressionnés, ils parlaient d’elle sans savoir qu’elle s’appelait Mona Beregeron. Moi-même je sais peu de chose d’elle mais il me semble qu’elle venait de la mer.”

「誰も遺体を葬りたいと申し出る者もなく、遺体はそのままその溝から、共同墓地へと移された。この自然死による遺体には何の手がかりもなかった。彼女が幼かった時、彼女を知っていた人たちの誰かが、まだ彼女のことを覚えているかどうかはわからないが、最近彼女と出会った人たちは、彼女のことを覚えていた。これらの証人たちは私に彼女の最後の冬の、最後の何週間かのように私に話すことを承知してくれた。彼女は彼らの心に残り、モナ・ベルジュロンという名前すら知らないまま、彼女について語ってくれた。私も彼女については多くを知らないが、どうも彼女は海からやってきたらしい。」〔ヴァルダの声による冒頭のナレーション〕

このように証言はモナの物語を語る役回りとなっはいるが、その一つ一つは断片的だ。あきらかにそれは、証人それぞれの立場からのもので、モナの行動に対する彼ら自身の反応

8. René Prédal : *Sans Toit ni loi d’Agnès Varda*, Atlande, 2003, p.92

という域をでない。ほとんどが、モナの変儀の悪さがもたらすであろうと思われる予想される反応、すなわち、反感や、憎悪や、否定ではなく、意外に好意的だ。たしかに、男性の証人たちは、モナに欲望をいただき、彼女の無愛想な態度や、金銭のために、あるいは一時的便宜のためにセックスしたとしても、そのことに全く気を止めない彼女の横柄さにショックをうけ、皆ほとんどが反感に満ちたコメントをする。ところが、女性たちはまるでちがう。彼女たちは、意外なほど、女性の路上生活者モナに好意的で、その《自由》な生き方を肯定し、うらやんですらいる。カフェの女将マダム・ピエレットしかり。井戸の水を汲んでくれた少女しかり。自由の裏腹にあるのが《孤独》であり、モナの自由な生き方を羨望する、リディ叔母さんの家政婦ヨランダはモナの物語に何度も登場し、証言を重ねる人物だが、この自由と孤独のアンビヴァランスに振り回されてばかりいる女性を体現している。

ヒッチハイクで拾ったモナから性的アプローチを拒否されたトラックの運転手は「文句ばかり言いやがって、厄介なことばかりおこす連中さ。すぐにトラックから追い出してやったよ。」（“Les râleuses et les chieuses, moi, je les vire de mon camion!”）と評し、モナに金を払って仕事を手伝わせ、その後、モナのテントから、ズボンのベルトを締めなおしながら出てきた自動車修理工はこう言う。“Ces rôdeuses, toutes les mêmes, des dragueuse et des fainéantes,(…)”「こういう浮浪者は皆同じさ、薬中で、怠け者ばかりさ、」

それに対して、カフェの女将さん、ピエレットおばさんの発言はこうだ。“Elle a du caractère, elle sait ce qu'elle veut. Quand on est mal marié, on est coincé pour la vie. Elle m'a plu cette hippie”「あの子は一本筋の通った子だったね、自分が何がほしいのかははっきり分かってた。結婚してうまくいかないと、それで人生おしまいだよ。私はあのヒッピーの子が好きだったね。」リディおばさんの家で家政婦をしているヨランダは“J'arrive pas à oublier cette fille dans les bras du type avec sa chaîne.”「男の腕に鎖で巻かれたように眠っている女の子の姿が忘れられないの。」とモナを羨んでいる。ヨランダの恋人は彼女を女中扱いするばかりなのだ。

男性では、唯一、ぶどう園で、仕事も住居もモナに提供した、チュニジア人季節労働者のアスーンは、証言者としては無言だが、モナの残した赤いマフラーの香りをいとおしそうに嗅いでいる姿を見せる。ところが、羊飼いをし、家族と厳しい生活を送る五月革命の闘士であつたらしい生物学士の男、シルヴァンは彼女に労働の場を与えようと、廃車に住居を作って住ませ、畑と苗を与えるが、モナに、「いやでも働くなら、秘書でも一緒だろ！」という言葉を投げつけられ、逃げられてしまう。彼は「彼女は何も生み出さない。自分の非生産性を証明してるわけで、それによって彼女の拒否する社会の仕組みに取り込まれているのだ。彼女のは放浪ではなく、ただの誤りにすぎない。」（“Elle est inutile et en prouvant qu'elle est inutile, elle fait le jeu de la société qu'elle refuse. Ce n'est pas une errance mais une

erreur.”)と切り捨てるが、「エランス (故浪)」と「エラール (誤り)」ではあまりにも空しい語呂合せだ。モナ存在感を打ち砕く力は彼にはない。

マダム・ランディエは教授で、知的階級に属する。モナを自動車で拾い、一緒にシャンパンを飲んだり、ピザのような南仏名物のおやきを頬張ったりと、時を過ごすのが、家に泊めることはできず、車で一夜を過ごさせ、あとは少しの金を与えて別れる。彼女は特に、モナの臭さに辟易したことを語る。

“Tu n’as pas idée comme elle puait! Quand elle est montée dans la voiture, ça m’a suffoquée. Tout puait, son duvet, son sac, elle, tout! Une crasse! J’ai eu un choc(…)”

「その子は、ちょっと想像もできないようなすごい匂いがしたの。車に乗ってきた時、息が詰まりそうだったのよ。寝袋も、荷物も、彼女の体も、すべてが匂ってすごかった。垢の塊! ガーンときたわね。」

しかし、彼女はモナと森の入り口で別れたことに自責の念をもち、そのことが頭を離れなかったことも述べている。これは、ヴァルダも解決していない疑問だ。

“Peut-on aider ceux qui disent non et veut-on même les aider? Selon des codes de notre morale bien ancrée dans la mentalité collective, Mona mérite-t-elle d’être aidée?”

「助けはいらぬという人間を助けることができるのか、それでも人は助けたいという気になれるのだろうか。我々の社会的意識の中に根付いた道徳律によれば、モナは救済される価値があるのだろうか。」⁹⁾

ヴァルダは初公開の時、この疑問を、黄色とピンクの紙に、モナの姿の写真を真ん中に置き、そのまわりに手書きでのせたチラシを配った。「あなたはこの人物を車に乗せますか。かわいけれど、臭くて、あなたにありがとうを言わない。それがモナ。」(“Est-ce que vous prendriez dans votre voiture?/elle est mignonne, elle pue et elle ne vous dit pas merci. C’est Mona”¹⁰⁾)という文章だ。これはまさに、モナの突きつける問いである。モナは映画の登場人物ではあるが、また日常の路上生活者と私たち(小市民? 普通の生活者?)との間のコミュ

9. *Sans Toit ni loi* (DVD 版, タマリス社発売) 添付資料「アニエス・ヴァルダの2003年のノート」Op. cit.

10. Ibid.

ニケーションはできるのか、どんなかたちで？という答えがたい問いそのものなのだ。この社会のシステムを実際に心身ともに否定して、その外に立とうという存在と我々はどうの関係できるのか。フランスでは特に、そして日本でも最近では身近に多く見かけるこの一種の世捨て人と私たちはどんなコミュニケーションが可能なのだろうか。羊飼いになった革命家の言うように、労働の尊厳に立ち返らせるという問題なのか。そうではないようだ。少なくともヴァルダはこの哲学的羊飼いの言説を陳腐な言説として紹介している。問いはもっと深く、そして、答えは待たないだ。

フランス社会の階層のあり方もそこでは、からみあってくる。下層の労働者の男たちは〈厄介者〉〈怠け者〉と彼らを非難し、女性であれば、性の対象として利用することしか考えない（ことが多い）。下層とまでいわずとも、庶民、小市民でも同じではないだろうか。しかし女性たちは、男たちのマッチョイズムや、父権性に耐え切れなくなっていて、すぐにでも、モナのような旅に出たいといわんばかりだ。では、知的階層の人間はというと、その場限りの友情や援助でやりすぎし、後に自責の念に駆られるのが精一杯である。彼らの証言は彼ら自身を映し出す鏡になっている。その意味で、モナはいわば零度の女性であり、フランス社会の階級性を横断し、諸階層を同じ問いの下に召喚した存在だといえる。ここに描かれているのは、フランス社会の階級の隔たりでもある。モナの出現は最下層の、さらに下の、清潔／不潔という極限のレヴェルで、階層以前の女性像を中心にすすめることによって、ある意味でタブーだったそれぞれ異なる階層を同じ空間に並べて見せるという離れ技をやっている。

さらに重要なのはそのモナの肖像はどこまで言っても、様々な証言の間で断片化され、パズルのようになかなかつかめない存在だということだ。¹¹⁾ そこに映し出されるのは、坦々とした一人の女性の生の行程であるのに、最後に見るものが得るのは、プレダルの指摘するように、ひとつの《真実》ではなく、どこまでいってもさまざまに深められてゆく《疑問》、存在の多元性なのだ。¹²⁾

3. 孤独な行進——12のトラベリング

この *Sans Toit ni loi* という作品の根幹とヴァルダが考えているのは、果てしなく歩き続けるモナの存在である。

11. *Sans Toit ni loi* (DVD 版, タマリス社発売) 添付資料, アニエス・ヴァルダ「描きえぬ肖像」
Idem. 参照

12. René Prédal : *Sans Toit ni loi d'Agnès Varda*, Atlande, 2003, p.93

“C’est Mona marchant qui est le sujet et la ligne du film. J’ai imaginé 13 《travelings latéraux》, tous de droite à gauche, de plus ou moins une minute (et seulement sur ces plans-là qu’on entendrait la musique de Bruzdowicz”

「歩き続けるモナが映画の主題であり主軸なのだ。私は一分程度の、すべて右から左へ進んでゆくトラベリング（ブリュドヴィックの音楽はそれらのシーンでだけ聞こえてくる）を構想した」¹³⁾

ヴァルダは音楽を統一し、フランスの通常の流れの逆方向になるように、右から左へとモナの歩く方向を統一しただけではなく、ひとつの移動が終わるところにあった物体と同じようなものが、次の歩行の始まりにも登場するようにした。モナが一貫して突き進んでいることを明確にしたかったのだ。

“Par exemple, un outil agricole rouillé, à la fin d’un travelling et un autre outil agricole au début du suivant, ou une couleur. Ou une matière: du bois ou du mur crépi, ou une cabine de téléphone.

Je subodorais que la mémoire vague des images liée à la persistance rétinienne ferait sentir sinon réaliser au spectateur la continuité de cette longue marche de Mona vers sa mort, la structure du récit et la forme du film.”

「例えば、さび付いた農機具をトラベリングの最後に写し、次のトラベリングの始めにもちがう農機具を写す。同じ色でもいいし、木材、モルタル、電話ボックスのように同じ材質のものをもってきてもよい。

私は網膜にしつこく焼きついたおぼろげな記憶が、見る人にモナのこの長い死への行進の持続性、つまりは、物語の構造、映画の形を感じとらせ、体感させるのではないかということをついと思った。」¹⁴⁾

モナはたえず歩き続ける。そして音楽もそのように構成されている。2003年の DVD の資

13. *Sans Toit ni loi* (DVD 版, タマリス社発売) 添付資料, 「アニエス・ヴァルダの2003年のノート」 Op. cit. 参照

14. *Varda par Agnès*, Op. cit. p.174

料映像の中で、ヴァルダは、トラベリングの部分だけをつないだフィルムをのせ、丁寧に解説している。それは終わりのない厳しい旅の移動の繰り返し、連続性だ。リズムではあるが、初めは、自由を感じさせたこの連続性も、次第に重たく、圧迫感のある、疲労の繰り返しとなり、死を予告するものになってゆく。

ひとりで歩き続けるモナの姿は、共同体への妥協を拒否する「反逆者、rebelle」の姿だ。この映画は「ナタリー・サロートに捧げる」“A Nathalie Sarraute”という献辞で始まる。この孤高の作家の名は印象的だ。なぜ、サロートなのか。DVDの解説資料に、発表当時、1986年1月7日のサロート（当時86歳）とヴァルダのラジオ（フランス・キュルチュール France Culture）での対談の録音の一部が抜粋収録され、付録小冊子に主要部分が抜粋されている。

“J’ai dédié à ce qui, en Nathalie Sarraute, pour moi, est une rebelle absolue, (...) Moi je l’ai toujours vue—d’abord j’avais vu une photo d’elle, il y a très longtemps, où elle marchait dans un champs creusé comme ça, et elle marchait avec un manteau en cuir, elle allait de l’avant—et cette photo qui avait été faite quand sans doute elle avait 30 ans, comme ça, est toujours restée dans ma mémoire comme une idée d’une femme qui marche seule dans la campagne.

C’est une rebelle.”

「私はナタリー・サロートの中にある私にとって絶対的反抗そのものだった部分にこの映画を捧げました。私は以前だいぶ前、おそらく彼女が三十歳ぐらいの時にとった写真だと思うが、彼女がこんなふう掘り起こされた畑を皮のコートを着て、前を向いて歩いている写真で、その写真の姿が平原を一人で歩いている女性の姿として、ずっと記憶の中に残っていて、彼女がそういう存在として、いつも目の前に見えていたのです。

それは反逆する女の姿だった。」

『トロピスム』 *Tropismes* (1939), 『マルトロロー』 *Martereau* (1953), 『知らない男の肖像』 *Portrait d’un inconnu* (1948) など、ラディカルなスタイルで、文学運動や、サークルとは距離を置き、周りの反応には無関心に、ひたすら、みずからの文学創作の道を歩いていた作家ナタリー・サロート（1900-1999）の姿勢は、映画監督ヴァルダの創作態度と通ずるところがある。そして、モナはその反逆者、しかも、反逆する女性、壮大なるノンを体現する人間なのだ。大地をひたすら前へと歩くモナの姿、その行進こそその《ノン》を象徴している。

それがトラベリングシーンの重要性である。したがって、ナタリー・サロートへの献辞はこの映画が、社会現象としての路上生活者のルポルタージュ（もちろんフィクションではあるが）というスタイルをとり、路上生活者の置かれた生活条件を問題提起しつつ、もうひとつの象徴的レベルを持つことの宣言であるともいえる。この作品が、さらに共同体と人間との関わり、共同体、文明、経済すべての拒否という根源的な問題を表現していることを宣言しているといえる。

それだけではない。前の章でみたように、インタビュー、あるいはかりそめのコメントとといった形で語られるモナという主人公は、多くの断片的な、ときに互いに矛盾した姿を見せ、見る者はけして、モナの真実をつかむことができないという印象のままに置かれる。作品は《真実》ではなく、むしろ、なかなかつかみがないという意識すなわち、《問い》へと私たちを投げ込む。この仕組みはまさに、『マルトロー』などのナタリー・サロートの小説の手法でもあり、またそれが作品の目的であるとすらいえる。先に紹介したヴァルダとの対談の中で、サロートは「はじめは、素晴らしい人間であった人物が何か怪しいごろつきのようにみえてきて、ろくでもない人物だったのだというふうに、どんどんと人間像が自己解体を起こす」物語であると語る。たしかに、意味の多元性を作り出すという現代性において、この二人の方法には共通項がある。しかし、ヴァルダのモナの場合、決定的にサロートの人物と違うのは、われわれが、結局のところ、このつかみどころのない、感情移入を許さない女性主人公に、ある意味での尊厳を感じざるを得ないということだろう。

ヴァルダは、さらにこの作品に、もうひとつ、ナタリー・サロートへの遊び心あるオマージュを加えている。モナと親しくなったヨランダは、高齢のリディアおばさんの家の家政婦だが、その家の相続を甥、ジャン・ピエール（プラタナス学者、ランデイエの助手）が狙っていて、足しげく、花束をもってご機嫌伺いに来ている。これはサロートの小説『プラネタリウム』 *Planétarium* のベルトおばさん Tante Berthe の大きなアパートマンを狙う甥のシチュエーションとそっくりで、ヴァルダは意図的にサロートの小説のエピソードを作品の中に挿入している。目のよくない老婦人リディアは、頼まれて、出かける用事のできたヨランダに扮して、家政婦の割烹着を着たモナとふたりでコニャックを飲んで、よっばらい、すっかり楽しくなって、笑ったり、叫んだり大はしゃぎになる。この少しポケたりディとモナの交流のシーンは、寒々しい映画のトーンの中で、唯一といってよいほど温かい明るいシーンである。しかし、戻ったヨランダは辺りの狼藉に、ジャン・ピエールたちの手前もあり、怒ってモナを追い出してしまう。そして、モナはまた歩き始める。

4. 海から生まれたモナ——『家も法もいない』の象徴主義

映画『家も法もいない』では、モナが会う人々を自動車修理工、生物学氏の羊飼いかから、優しいチュニジア人のぶどう園の季節労働者まで、ほとんど現地の〈本当の人々〉に演じてもらい、しかも、ドキュメンタリー的なスタイルに徹したのにもかかわらず、先に見たように、モナの死体を検分する冒頭のフラッシュバックのすぐあと、かぶされるヴァルダ自らのナレーションの最後に「どうも、彼女は海から来たようだ」という一言から、映画が始まる仕掛けになっている。海辺で水で体を洗うモナの後ろ姿がちらりと映され、通りすがりの男たちが物欲しげにその姿をうかがう。こうして、すぐに映画はリアリズムに戻るのだが、「海から来た」という言葉が神話的イメージを持ち込んでいるのは確かだ。海から生まれたヴィーナス。モナは女神なのだ。しかも、映画の中でずっと問題にされるあのモナの垢まみれの臭さもない、誕生したばかりのヴィーナスのイメージがここで提示されている。このイメージとモナの野外生活や、男たちとの行きずりの関係などで、彼女の不潔さは映画全体で強調されるが、この真っ白な姿もまたモナのイメージである。なぜなら、彼女は女神なのだから。

こうした象徴主義を評価する人々もいる。しかし、この路上生活者の女性モナのすばらしい映画に、この最初の象徴主義が必要だったのか、私は映画全体、モナのあり方全体にとって、このナレーションの一言も、女神性もなにかそぐわない気がしてならなかった。

モンペリエにはいる道の小高い丘に立つ2本の糸杉は、それを背にしてヒッチハイクをしようと、道路の前に立つモナの墓のように、モナのたどりつく結末の死を予告する雰囲気を持つ。ヴァルダはサンドリーヌ・ボネールに会う前から、彼女がモナの姿でその前に立つ姿をイメージしていたという〔写真1〕。死を予告するかのように、道路を見守る2本の木、その下で前だけを見て、車を拾ったり、歩いたり、様々な人びととまっすぐなぶつかり合いをしつつ、まっすぐに突き進んでいったモナの2ヶ月ほどの生の行程。この構図は美しい。糸杉の象徴するのは、徹底的《ノン》が必然的に呼び込む、きびしい運命だろうか。¹⁵⁾

逆に息を呑むほどすばらしかったのは、モナの最後の溝への転落シーンである〔写真2〕。むしろ、羽織っている汚れた毛布が鳥の翼のように、浮き上がり、にもかかわらず、彼女の体はどさりと溝の中に落下する。天使の転落か、それとも飛翔なのか、この場面は過酷でありながら、2つのイメージを同時に提起し、見るものの感傷を封鎖してしまう。ヴァルダもそんな意図をかたってはいたが、この場面の秀逸さに度肝を抜かれていることは、彼女の

15. *Varda par Agnès*, Op. cit., p162



写真1

サンドリーヌの演技への礼賛からも感じ取れる。¹⁶⁾

映画のなかで、人物を象徴化すること、すなわち、なにかその人物以外のものを象徴させることは、従来、神話的・宗教的アーキタイプ（原型）のイメージを付与することでもあり、ステレオタイプ化、すなわち、陳腐化の危険と紙一重である。映像のアートである映画において、その分かれ目は、非常に映像の質と深く関係していると考えられる。人々の心にすでに伝統的に棲みついでいて、何らかの形で共有されているイメージが原型なのだから、象徴化を手法として使うことは、同時に新しい映像によって、人々の心にある象徴的原型を吹き飛ばし、作りかえる力を持っていなければ危険だ。特に女性主人公を象徴として扱う時、映像がぞくっとするような新しさで、登場することが最低条件ではないのか。そうでないと、たんなる女性像の繰り返し、固定化、ステレオタイプ化につながりかねない。

フェミニズムは〈作られた女性像〉との戦いであった。今もそれは変わらない。フェミニスト・アートとは、まさにそこからエネルギーを得た創造行為だといえる。アーキタイプを取り扱うのであれば、それを破壊して作り直し、生まれ変わらせなくてはいけない。少なくとも揺さぶることが必要だ。フェミニズム・アート（絵画、造形美術）のある美しい画集の概説にはこのように記されている。

16. Ibid. p.163

金杉：Sans Toit ni loi のモナ



写真2

「アートについて書くことは、伝統的な枠組みの内側にあるものと関係してきた。それに対して、フェミニズムが主に焦点をあててきたのは、家父長制の下での論理、表現、歴史そして正義という枠組みの外側にあるものだった。それは換言するならば、ほとんどの女性たちの人生である。アートについて執筆したフェミニストは、成功の度合いは異なるが、枠組みの境界で行なわれるムーブメントに対してことを注意深く選んできた。見えるものと見えないもの、知られているものと知られていないものの区別を示す交じり合った境界を渡って。」¹⁷⁾

既成概念と女性の実際の生、すなわち生活、のあいだの境界線で起こるさまざまな動きとは、ステレオタイプ、アーキタイプのもたらすイメージと抗いながら、実物の自分を視覚や、認識の中に取り戻そうとしながら生きる女性たちの〈見えないもの〉、〈知られざるもの〉を発見する営みの場でもある。アニエス・ヴァルダがこの映画によって、《女性像》の大きな変革を行なったことはまちがいない。ラルースの2005年版『世界映画辞典』も *Sans Toit ni loi* の項で、アニエス・ヴァルダによるその功績を認めている。

“(…); évitant ainsi les pièges du mélo misérable, elle s’emploie à brosser le portrait d’un personnage féminin qui échappe à toutes les catégories traditionnelles”¹⁸⁾

「(ヴァルダは) このような方法で、哀れなメロドラマという罠に陥ることを避け、あらゆる伝統的カテゴリーから見事に逸脱した女性の肖像を描くためにすべてを駆使したのである。」

この映画の卓越性はそれを、モナという一人の若い女性の生と死を通して、まさに彼女の路上生活の細部を踏破する旅を通して、身体的に提示したことだ。映像が提示したのは、意味ではなく身体性、反社会的身体である。これはその意味でごまかしのない、少なくともそれまでの映画と比して、特異な作品となった。そうして考えると、冒頭のモナの《ヴィーナスの誕生》のイメージは、映画全体の身体性の大きさをあいまいにするというより、その異質性によって、これから、破壊的な、いまだ〈知られざる〉、しかしリアルな、女性が誕生することを宣言する一瞬の閃光と理解することができる。映画全体のルポルタージュ的な手法と、〈ヴィーナス〉の神話があまりにも隔たっているので、象徴的表現は安易なものでは

17. ヘレナ・レキット編著『アート&フェミニズム』(ファイドン・プレス、2005) ペギー・フェラン、鈴木美奈訳、〈概説〉 pp. 17-18

18. Bernard Rapp, Jean-Claude Lamy : Dictionnaire mondial des Films, Larousse, 2005, pp.1127-1128

なくなり、インパクトとして働いている。しかも、この映画では、女性像の枠組みを横断することが、同時に、不潔 / 清潔という指標による身体をかけた社会階層の横断ともなっている。

5. フェリシテはモナの延長にあるのか？——映画における女性像

Un Coeur Simple 『まごころ』は19世紀フランス小説の巨匠、ギュスターヴ・フローベール Gustave Flaubert の短編三部作『三つのコント』*Trois contes* のうちの一話である。¹⁹⁾ この小説を映画化した作品、マリオン・レーヌ監督、映画 *Un Coeur Simple* が、冒頭述べた2008年クレタイユ国際女性映画祭で、特別招待作品として、3月20日、試写会上映された。この映画の女主人公フェリシテを『家も法もいらない』の主人公モナと比較しつつ、女性映画監督による女性像の問題をさらに考えたい。

二つの女性像を比較したいと考えたのは、映画『まごころ』の中で、モナを演じた同じサンドリーヌ・ボネールが、二十三年の月日を経て、ここでフェリシテ Félicité を演じているからである。それだけでなく、試写の終了後行なわれたマリオン・レーヌ監督を中心とした討論会で、レーヌ監督が、この配役について、〈フェリシテは『家も法もいらない』のモナの延長である〉という自らの意図を語っていたからだ。

サンドリーヌのフェリシテは、はたして《モナの延長》でありうるのか。映画のフェリシテの物語は、いくつかの脚色はあるが、筋の展開においては、フローベールの原作になっている。フローベールの『まごころ』の要約は、おおむね次のようなものである。フランス北西部、ノルマンディーの農村地帯で、親をなくし、転々と農家の手伝いをしながら娘になったフェリシテは、初めての恋で婚約するといった男にたちまち裏切られ、それからポンレヴェックという町の、夫と死別したオーバン夫人の家で、家政婦として献身的に働き、この家の二人の子どもたち、特に娘を溺愛し、ここでも、娘が寄宿学校にいかされ、しかもその地で病死するという残酷な別れを体験する。その後も、彼女の一生は、溺愛と別れの繰り返しで、甥、オーバン夫人、ついには、オウムを愛着の対象として、最後はオウムの剥製を抱いて、死をむかえるというひたむきな女性の物語である。

マリオン・レーヌの映画では、フェリシテは原作より、荒々しい女性で、子どもを激しく溺愛し、そのために感情を表さないオバン夫人とのあいだには、はじめは上下関係だけしか存在せず、対立していたが、娘の死後、二人は和解するという女同士のドラマが強調されていた。夫人と音楽教師とのピアノのレッスンのエロチスムは原作にはない。子どもや、オウ

19. フローベールの *Trois contes* 『三つの物語』の一篇、山田九朗訳『フローベール全集』第4巻、(筑摩書房)、pp.179-210、*Oeuvres de Flaubert II*, Pleiade, Gallimard, 1952, pp.591-622

ムを溺愛するフェリシテの姿は確かにひたむきで、裏切られても、残酷に奪われても、また次の溺愛の対象にはまた全身全霊をかけ、ついにはオウムの剥製にしがみつくこの女性の、過去もなりふりも省みない独立独歩の姿勢は、たしかにモナと似通うところがありそうだ。しかし、ひたすら、自分の信仰を作り上げ、聖霊とオウムを混同するまでに自分なりの世界、神殿を作り上げるフェリシテは《愛する女》、《信じ込みやすい女（女には心があるが知性はない）》《女は犠牲者》という伝統的女性イメージのステレオタイプになっていないだろうか。それは、モナによって、ヴァルダが試みたこととは明らかに異なっている。

レーヌのもうひとつのコメント、それは1800年代のはじめという時代考証にはあまりこだわらず、当時のノルマンデーにもこだわらなかったという言葉である。それよりも、音楽の流れで、愛や欲望といった、フローベールのテキストでは、さらりとしか書かれていない部分を、映画で再構築し、丁寧に表現したという。音の構成は確かにすばらしい映画だ。にもかかわらず、残念なのは、一見、フェリシテの荒々しい、こびない愛し方が、彼女を愛の主体としての、新しい女性像にしているように感じさせながら、彼女は、従来の一途で真面目な《被害者》であり、《被抑圧者》である一般の映画や小説の主人公と変わらないことである。そうなると、レーヌのフェリシテの女性像もりっぱなステレオタイプである。モナは壮大なる《ノン》であったが、フェリシテは壮大なる《ウイ》だといえる。この映画で、それを救っているのは、甘美なエロティシズムの表出でも、母性愛的狂気の演出でもなく、ボネールの次々と新たな自己喪失へと突き動かされてゆく受身的女性の演技の迫力である。忘我という愚かさとは至福をこんなに見事に体現できるのものなのだろうか。

つまり、フェリシテは、結局、フローベールのフェリシテであり、当時の近代社会構築の時代の力に翻弄され、キリスト教の善男善女としてすくわれる道しかなかった庶民の象徴としての女性像ではないのか。フェリシテがモナの革新性の〈延長〉になることを意図したというレーヌの目的は残念ながら、達せられなかったといわなければならない。レーヌの『まごころ』は、たくさんの映画館で公開が決定しているといわれ、興行的成功作になる可能性もあるだろう。しかし、女性のイメージを改変する力はそのにはない。失っても、失っても、愛するフェリシテの能力という《女性特有の》悲劇性は何度も描かれてきた。それはたとえ女性が作っても、女性の生き方、ジェンダー・イメージの変革にはならなかった。フローベールの意図は、ひとりの女性の「まごころ」が教会と近代神話に回収されるという物語によって、19世紀の〈進歩〉というような嘘を暴くことだったと考えられる。レーヌの『まごころ』はその手前にしか行っていない。

どうすれば、そのような慧眼のフローベールを出し抜けるのか、私には分からない。しかし、「ボヴァリー夫人は私だ。」とあって、近代へと向かう社会の変化に翻弄される個人の欲望、ロマンチズムの挫折をエンマ・ボヴァリーという女性像によって象徴させようとしたフ

ローベールをフェミニストの立場で、批判的に作り直すのは至難の業だ。しかし、受身で、だまされつつ、夢を見させられる存在の象徴として、女性を選んだことには、当然、それこそが、男を主体、女を客体とする父権主義の一形態であること、そして、近代は、まさに女性の客体化がイデオロギーとして定着した資本主義的父権性の時代であることをふまえてローベールを読み直すことも必要だったと思う。ローベールは自分の、あるいは民衆の、〈挫折の象徴〉として女性像を使っている。たとえば、フェリシテが、死の床から、起き上がって、司祭をオウムでぶん殴ればよかったのかもしれない。

すでにあるイメージのくり返しは心地よいので、興業的には成功するかもしれない。しかし、これは私たちを変えるような映画ではない。女性が主人公で、女性がつくろうとも、本質的には女性像を利用して、きれいに作った映画も存在する。残念ながら、レーヌの映画はこちらに属するのではなかろうか。フェミニスト映画に必要なもの、いや、映画を女が作る時、私たちが期待するのは新しいヴィジョンなのだが、彼女のこの映画にはそれはない。サンドリーヌ・ボネールのすばらしい存在感ある演技があるだけだ。

はじめに述べた、映画祭での、ヴァルダの警告は、作品や女性映画祭が、フェミニスト、女性解放という使命に向かっているか、否かという問題ではない。フェミニスト・アートの表現も、たゆまない拡大と進化、発展が必要なのだということだ。そうでなくては、アートの名に値しない。状況も、映画表現も日夜、動いている。女性たちのフェミニスト・アートもまさにそうでなくてはならず、マンネリズムはゆるされない。ましてや、女性映画祭がそれを温存する場であっては絶対にならない、ということではないか。それは今までの男性中心的な映画界のみならず、女性作家たちも繰り返してきた枠組みをも、たえず進化させるような場でなくては意味がないということであろう。女性であるからこそ生まれた新しい視点とそれにふさわしい新しい形式と鋭さ、斬新さが登場する場でなくてはならないということをヴァルダはいいたかったのだと思う。

女性を何かの象徴として、クローズアップすることは、従来の映画の常道、おそらく多様なアートの常道ではないか。フェミニズムは、そして女性アーティストは、そうではなく、女性が客体から主体に立ち戻る作業に取り組んでいる。映画でも、当初から女性の存在は大きい。彼女たちは、何らかの意味を現すために使われ、あるいは美しい憧れの対象として存在してきた。そう、他者として存在してきた。そうではなく、女性が客体でも、他者でもない、生きる自分である、主体であることを見据えるために、従来の女性像を異化していくことが、女性映画の責務であろう。

モナの延長は、むしろ、それを演じたサンドリーヌ・ボネール自身だといってもよいのかもしれない。しかし、それは女性像の変革という枠を超えた連鎖である。アニエス・ヴァルダからサンドリーヌへのクリエイティブな女性監督作品の連鎖ともいえるべきだろう。サンド

リーヌは、2007年、自らの障害を持った姉サビーヌの生活を25年にわたって撮影したドキュメンタリー映画、*Elle s'appelle Sabine* 『私の名はサビーヌ』を公開した。障害が表れる前の美しい少女サビーヌと、施設で暮らすようになって症状が重く、薬のため巨体になった、精神の後退が明らかな別人のようなサビーヌの姿が、交代に映され、医師、他の親のインタビュー、サンドリーヌとの交流を通して、最後に、サビーヌを施設から出し、新しく一緒に暮らしていこうという決意をさらっとナレーションで語るサンドリーヌ。この作品は見事に、障害と障害者を排除した〈普通〉の生活の向こう側に達した作品だ。ここでは、サビーヌの施設での生活をこまごまと見せることによって、人の存在のあり方、暮らし方、絆が問い直される。すなわち障害者を排除した〈普通〉の社会とは何を意味するのかが問われている。サンドリーヌはサビーヌとともに暮らすことが、サビーヌを隔離した生活よりも、豊かな生活であろうと気づいたのだ。

彼女は人間の一元的規範から、一步その外に出て、自分の妹とかかわることによって、《障害者》は人間からの逸脱であるといった捉え方、人間の一貫性なるものの限界性と向き合う。なぜなら、そのほうが逃げるより楽しいから、という感覚がそこにはある。これは感性の改革であり、これこそ、女性による新しい世界像の提起と呼ぶにふさわしい作品ではないだろうか。必ずしも、女性像の問題のみが中心化されてはいないが、おそらく女性であるからこそ可能であった、生の捉え方の新しい提起がそこにはある。

ここでは、完全にイメージの転換が行なわれ、見ている人間の内面でも、多くの事件、感性の変革がおこる。それだけではない。『私の名はサビーヌ』は障害を持つ女性、サビーヌという〈見えなくなっていた存在〉を取り戻す見事なドキュメンタリーとなっている。そして、この作品は同時にそのことによって、フランス社会のいまだ事実として記載されていない領域、少なくとも現実として、現実のフランスの姿としては、共同意識の中に記載されていない排除された領域を私たちに見せてくれる作品だ。ジェンダーを中心化していいまいが、女性監督によるこうした革新性、問いかけを放つ作品こそ、女性映画祭が発見すべき作品ではないのか。

《参 考 文 献》

René Prédal : *Sans Toit ni Loi d'Angès Varda*, Atlante, 2003

Agnès Varda : *Varda par Agnès*, Ed. Cahier du cinéma et Ciné-Tamaris, 1994

Alison Smith : *Agnès Varda*, Manchester University Press, 1998

Agnès Varda, Etudes cinématographiques, 179-186, Lettres Modernes Minard, 1991

Sandy Flitterman-Lewis : *To Desire Differently—Feminisme and the French cinema*, University of Illinois Press, 1990

Gustaves Flaubert : *Un Coeur simple*, 『まごころ』, *Oeuvres de Flaubert II*, Pleiade, Gallimard, 1952, pp.591-622, 『フローベール全集』第4巻, (筑摩書房) 『三つの物語』 *Trois contes* の一篇, 山田九朗訳, pp.179-210.

Résumée

Mona, Degré zéro de la figure féminine

Kyoko Kanasugi

Certes, la rénovation proposée de la part d'Agnès Varda, à l'occasion du 30^e anniversaire du FIFF (Festival International de Films de Femmes) a été contestée par les participants, pourtant, on sentait bien que son alarme était contre une sorte de la stagnation qui se produit dans le festival : les styles et le sujet des oeuvres sont parfois paradoxalement stéréotypés, il faut le dire. C'est ce que Varda cherche justement à détruire, pendant toute sa vie, et aussi dans *Sans Toit ni loi*.

Nous essayons ici une analyse du personnage de Mona, aussi bien que les techniques et la structure du film, qui réalisent la naissance de ce personnage unique. Mona, cette SDF pionnière n'est ni victime apitoyante, ni délinquante monstrueuse : elle est «degré zéro d'une figure féminine» complètement libérée de valeurs de la société ou de l'économie moderne. Elle vit au présent, et elle envisage. La technique du film qui présente l'histoire de Mona par des interviews courts et intermittants, et d'autrepart, la répétition machinale des travellings de Mona dans le champs désert du Midi en hiver, créent curieusement la vie très réelle et très humaine de la héroïne.

Déconstruire l'image de ce qu'on peut être femme, c'est aussi de déconstruire l'image de la vie, et de la société : c'est ce qu'on attend dans les films des femmes. Sortir du stéréotype, c'était le cible du Festival, il l'est toujours, ce qu'il ne faut jamais oublier! C'est sans doute ce que Varda voulait nous transmettre au mois de mars 2008.