

クレオの2時間

——ファム・ファタルからの逃走——

金杉恭子

(受付 2009年5月29日)

はじめに～『5時から7時までのクレオ』の衝撃

アニエス・ヴァルダの『5時から7時までのクレオ』（1961年）*Cléo de 5 à 7* はヌーヴェル・ヴァーグ *Nouvelle Vague* のさきがけ的な作品だとされている。ヌーヴェル・ヴァーグは第二次世界大戦後、フランスの映画革新をもたらし、再び、フランス映画を世界の映画の中心的発信源としての地位へとよみがえらせた、今や、伝説的ともいえる鮮烈な芸術運動である。ヴァルダのこの作品も、まさに、ヌーヴェル・ヴァーグ、すなわち、映画の「新しい波」そのものであり、発表40年近くたって《ヌーヴェル, nouvelle》, すなわち「新しい」という言葉が完全に反故になった現在でも、その映像はあらためて見る者の意表をつくことをやめない。

『5時から7時までのクレオ』の衝撃は、まず、この作品のもたらした稀有の事態、すなわち、「新しさ」と同時に、作品としての「完成度」が研ぎすまされているという奇跡的事態である。奇跡というのは、この映画のあいまいさを許さぬ計算と形式の厳密さであり、同時に緻密でありながら、ほとんどあつという間に作られたかのような印象からくる。つまり、磨き抜かれた即興性ともいえるべき、離れ業が私たちを圧倒する。と同時に、ヌーヴェル・ヴァーグの作品が一般的に掲げる、斬新な感性と少しの技術（資金）があれば、誰でも映画表現を試みることができるという誘惑をガラガラと放っている。どんなに限られた条件でも、作品を作り出すチャンスはけしてとり逃さないぞ、という意気込み、エネルギーと、かたや、必ず、今までにない、新しい時代の空気を表現してみせようという執念に圧倒される。

まさに、この映画は限られた状況の中から生まれた。限られた状況とは、すなわち予算だ。そこから、この偉大な、実験的であることをいささかも恐れない先鋭な作品『5時から7時までのクレオ』（以下、『クレオ』とする）が生まれたのだ。

«Je voulais tourner *La Mélangite* à Sète et à Venise, en couleurs et en costumes. Tout ça c'est trop cher me dit Beaugard à qui Demy m'avait présentée. Faites un petit film

en noir et blanc qui ne coûte pas plus de 32 millions.

J'ai immédiatement pensé tourner à Paris et en une journée (économies de voyages de défraiements, de costumes et de complications.»¹⁾

「南仏のセットという町とヴェニスで、カラーで衣装も使って『メランジット』という作品を作りたかった。ドゥミ（夫）が紹介してくれたボルガール氏が、それは高くつきすぎるから、3200万を超えない予算で、白黒の短い映画を作りなさいと言った。

私はすぐに、それならばパリで、一日で（交通費、手当て、衣装、ややこしいもろもろの設営などを省略するためだ）一つの映画を撮影してやろうと考えた。」

この作品は、クレオという女性の6月のある日（21日）の5時から7時（実際は6時半）までを刻々と追っかける形で進行する。まさか、本当に一日でクランクアップしたわけではないが、あたかもリアルタイムのようなライブの感覚を作り出している。

当時の制作過程を振り返るヴァルダと『クレオ』の当時のアシスタントたち（有名な MK メガ上映館の創始者、マラン・クラミッツもアシスタントの一人だった）の会話²⁾から推測するに、ほんとうに、早朝5時半開始で、2週間程度の撮影であつたらしい。それこそ一本の映画の撮影としては、あつという間である。クレーンカメラが使えたのは中一日のみ。なかでも、タクシーでの移動を、乗っている後部席のクレオ（若く美しき新進歌手）とその付き人役アンジェルから前の座席の運転手へとカメラを移すには、カメラを載せた大きな移動台車を側面に、平行して滑らせなくてはならない。DVD 版の付録資料（Boni）のなかで紹介されているカメラを載せた、ミニ空母のような台車はものものしい。40年前であるにしる、込み合ったパリの右岸から左岸へのメイン通路、ボンヌフ橋を、台車をタクシーと平行して動かして、いったり戻つたりの撮影は相当厄介だったそうだ。ヴァルダ自身も「難しかった!」といているくらいだ。それが、画面では、クレオが動いていくのを、ただカメラが客観的に、淡々と分刻みで、撮影し続けているにすぎないという映像になっている。路上撮影でカットを感じさせない「ナチュラルなリアルタイム」の像を作り上げたのだ。

制作は、リアルタイムではありえない。しかしながら、徹底した超高速、少人数、低コストでおこなわれたことは確かだ。にもかかわらず、あたかも、いとも簡単ごとく、リアルタイムを現出させてのけた巧みさ、随意性、自由さ、それに人々は驚いたにちがいない。クレオという女性の90分間を一秒の省略なしに、緊密な時間的連続体として見せた事自体がこ

1. Agnès Varda : *Varda par Angès*, Cahier du cinéma, 1985, p.48 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, 1985年, 48ページ
2. *Cléo de 5 à 7*, (DVD 版, タマリス社, 2005年), 添付資料 (Boni) に収録

の作品の偉大な挑戦であり、オリジナリティである。この技術力の評価と、時間の構成のありかたに、精緻な分析をしているのはジャン＝イーヴ・ブロック Jean-Yves BLOCH である。³⁾

こうして、『クレオ』は技術的に非常に厳密な作品でありながら、同時に、その一方で、多くの人たちに、特に新しい表現を捜し求めていた若い作家たちに、お金がなくても映画は作れるという創作の自由の証明をして見せた。つまり、自由への夢を与えた。映画製作の可能性を多くの人に夢見させたその神話性は計り知れない。アニエス・ヴァルダのこの作品は、映画の世界に、創作の自由を持ち込む実験とも言うべきものとなったことは重要である。まさに、ヌーヴェル・ヴァーグとは、この希望からスタートしたのだともいえる。

この映画は、こうしてヌーヴェル・ヴァーグをスタート・ラインにつかせた重要な作品のひとつであることは誰しも認めるところだ。緻密と自由、この従来は相容れない要素が、実際ひとつの映画として目の前に置かれたわけだ。それが、新しい映画の潮流を開いたと言っても過言ではない。このように、『クレオ』は、まさしく、ヌーヴェル・ヴァーグを代表する作品である。しかし、この作品は、その重要性にもかかわらず、なぜか、ヌーヴェル・ヴァーグの運動の流れの中で、孤立している。『クレオ』を作り、その前に、かの幻の作品『ポワント・クルト』 *Pointe Courte* を作ったヴァルダはその先駆性からか、しばしば「ヌーヴェル・ヴァーグの母」と呼ばれている。しかし、1961年の『クレオ』撮影中の30代の若々しい、まるで少女のようなヴァルダの姿をメイキング資料で見ると、どうもこの呼び方はしっくりしない。どうして、『クレオ』はヌーヴェル・ヴァーグそのものの先頭にいながら、ヴァルダはそのメンバー自身ではなく、生みの《母》と言われるのか。この呼び方からは、この作品が運動の中心にあるというより、また仮にそうであっても、彼女はメンバーそのものではない、という意味が発信されている。

その孤立はどこから来るのだろうか。なぜ、彼女は、運動そのものから遠ざけられていたのか。これが、今日『クレオ』がわれわれに提示するもうひとつの問題である。50年を経ても、いまだ、この問題は明確に説明されてはいない。

そこには、まさに映画における女性監督の位置の問題があるのではないか。すなわち、映画は作る主体としての女性を排除してきた、という問題と、そしてその原因は、結果はどこにあるのかという問題である。ヌーヴェル・ヴァーグの女性排除はどんな形で行われているのか。それは映画の世界の中に、何をもたらしたのか。本稿では、クレオという作品の構造と映像的挑戦を分析しつつ、この問題に迫りたい。それは、ヌーヴェル・ヴァーグ（それ以

3. Jean-Yves BLOCH : CLÉO DE 5 À 7 «Le VIOLON ET LE MÉTRONOME», in *Agnès Varda, Etudes Cinématologiques* 179-186, Minard, *Lettres Modernes*, 1991, pp.119-137, ジャン＝イーヴ・ブロック 「『5時から7時までのクレオ』, 《ヴァイオリンとメトロノーム》」, 映画研究シリーズ『アニエス・ヴァルダ』, ミナール社, 現代文学, 179-186, 1991年, 119-137ページ

前もだが)、及び、ヌーヴェル・ヴァーグの時代以来、40年以上にわたって近・現在にもつな
がる映画界の男性中心主義の問題、そこで作られてきた女性像のありかたの考察ともなるだ
ろう。

いいかえれば、女性の形象が、映画において、どのように使用されているか、という問題
をめぐる論議となるだろう。『クレオ』について語ることは、ヌーヴェル・ヴァーグにおい
て女性とは何であったのか、そこでは、女性像はどのように使用されているのか。そして、
それは、女性という『他者』のみならず、植民地の人々という、もうひとつの『他者』とヌー
ヴェル・ヴァーグの関係とも深く関わっているのではないだろうか。

I. 鏡の技法——『人形』からの脱出と多重化する自己像

午後5時、輝くばかりに若く美しい、売れ始めのアイドル、クレオは、今夜知らされる予
定の精密検査（癌の疑い）の結果に不安を抱き、タロット占い師を訪れる。映画はここから
始まる。死への恐怖はしだいにたかまってくる。そして、彼女はその疑念をきっかけに、自
分、周りの人々に作られ、そのイメージに従って生きる『人形』のような存在であること
に目覚め、突然、自分自身で世界を見ようと、日常の殻を破って、取り巻きの人々を残し、
部屋から出てゆく。その時刻がちょうど、作品の中間点、5時と7時の間の中点となっている。

映画の画面上には、章立てごとに、執拗に、時刻が分刻みで字幕表示されている。ガリマー
ル社のシナリオ版（1962年⁴⁾にあるように、この作品はプロローグと13章からなっている。

- プロローグ タロット占い師、イルマの家
第一章 17時5分から17時8分までのクレオ
第二章 17時8分から17時13分までのアンジェル
第三章 17時13分から17時18分までのクレオ
第四章 17時18分から17時25分までのアンジェル
第五章 17時25分から17時31分までのクレオ
第六章 17時31分から17時38分までのボブ
第七章 17時38分から17時45分までのクレオ
第八章 17時45分から17時52分までの他の人々
第九章 17時52分から18時のドロテ

4. Agnès Varda: *Cléo de 5 à 7*, Gallimard, 1962, pp.56-62 これは、ヴァルダが映画公開（1961年）
後、最終ヴァージョンに沿って、まとめたものである。

第十章 18時から18時4分のラウル

第十一章 18時4分から18時12分のクレオ

第十二章 18時12分から18時15分のアントワヌ

第十三章 18時15分から18時30分のクレオとアントワヌ

17時から18時30分のなかの、ちょうど作品全体の中点、第7章の17時45分で、クレオはシャンソンの練習の最中に、自宅のその場から、作曲家とプロデューサーと付き人アンジェルを残して、金髪のかつらを脱ぎ捨て、黒い地味な服に着替えて部屋を飛び出す。自分の存在のあり方に目覚めたのである。作品の中点、17時45分は、クレオという女性の転換点となっている。

映画『5時から7時までのクレオ』の主題はいうまでもなく、「見られる女性」から、「見る女性」への変化である。ヴァルダ自身 DVD (2005) に添えた資料 (Boni) でこの映画を「フェミニスト的なアプローチ (une démarche féministe)」による作品、すなわち、女性の自己解放を主題とすると語っている。ここでクレオは自分が「人形」、すなわち他人の手で作り上げられたイメージでしかないことに気づく。

«Cléo : Caprice, caprice, vous n'avez que ce mot à la bouche, mais c'est vous qui faites de moi une capricieuse. Tantôt je suis une idiote, une incapable, une poupée de son...»⁵⁾

「クレオ：気まぐれ、気まぐれって、それしか言えないのね、でも私を気まぐれ女に仕立て上げてるのはあなたたちでしょ。私は、ある時はおバカさん、なんにもできない女の子、ただの音の出る人形ってわけ...」

「人形」から「自分とは何かを自分で定義する女性 “une femme qui se définit elle-même”」⁶⁾、つまり、女性の『主体』への変化、その転回点がちょうど時間軸の中点に設定してある。

サンディ・フリッターマン＝ルイスはフェミニズムの立場から、フランスの女性監督を本格的に研究した『欲望の差異——フェミニズムとフランス映画』(1990年)のなかで、この作品を、女性に対する父権的定義を映像的に問題化した映画として、高く評価し、詳細な分析を行っている。彼女はヴァルダの意図を次のように説明している。

5. *Cléo de 5 à 7*, Gallimard, Op. Cité, p.59

6. アニエス・ヴァルダのコメント、2005年 DVD 版、添付資料 (Boni)、前出。

«By examining the “narcissistic woman” as a construction, Varda begins the critical exploration into sexuality and femininity as transformable processes, thereby initiating a fundamental questioning of patriarchal definitions of woman.»⁷⁾

「ヴァルダは、ナルシストの女性というものがどのように作り上げられるかを分析することによって、性的魅力と女性らしさというものを變形しうる過程として批判的に洗い出し、それによって、父権的な考え方による女性の定義を根本的に問い直すことをはじめている。」

フリッターマン＝ルイスはまた、「クレオは見られる対象であることから、見る主体となる旅をしたのだ。(«(...) Cléo has made the journey from object to subject of vision».)⁸⁾ という文章で、この映画の全過程をまとめている。17時45分までのクレオと、それ以降の自らの目で世界を捉えなおそうとするもう一人のクレオへの旅、ここには二人のクレオが存在するといえるだろう。

この作品の特徴は、多くの批評家も認めるように、クレオの転回点からの変化が、映像的な構成の変化によって、見事に、精密に、鮮明に表現されていることである。映像作品である以上、それは当然であるといえそうだが、クレオは、ただストーリー上、変化しただけではなく、また服装が変化しただけでもない。まさに、画面構成がガラリと変わり、主人公の内的変化が、鏡を多用した撮影手法など、映像を構成するカメラワークによって表現されている。

フリッターマン＝ルイスは構成の前半から後半へ映像の変化を詳細に分析している。鏡は前半でも、後半でも大きな役割を果たす。前半では、最初から、タロット占い師の部屋から出てくるクレオが鏡や、ガラスに映る自分の美しい顔を見て、何回も何回も自己確認し、死への不安をかき消そうとする。第一章、シナリオで『悲劇の人形』と名づけられたこの章で、クレオが付き人アンジェルと合流し、キャフェ『サヴァ・サヴィアン』で一休みする場面では、鏡の技法がさらに空間全体にわたって、展開される。クレオは占いの結果を話すうち、急に、激昂しパニックを起こす。回りは彼女のご機嫌を戻そうと、右往左往するが、彼女は振

7. Sandy Flitterman-Lewis : *To Desire Differently—Feminism and the French Cinema*, University of Illinois Press, 1990, p.270

アリソン・スミスの『アニエス・ヴァルダ』(マンチェスター大学, フランス映画監督叢書, 1998年, 96-102ページ) Allison Smith : *Agnès Varda*, (French Film Directors), Manchester University Press, 1998, pp.96-102 も、また他の多くの批評が共通して、この構造を基盤として作品批評を行っている。

8. *Idem.* p.269

りかえって鏡で自分の顔をあらためる。死の兆候を見ようとでもするように。あるいはそれを打ち消そうとでもするように。このキャフェはまさに鏡が張り巡らされたキャフェで、映像が錯綜し、クレオの美しさを強調するというより、映像の複雑な錯綜のため、ある種のめまいを生み出している。それは、彼女の中の自己像の混乱と、周りの人々の関心とクレオの死の恐怖とのあいだの格差を表しているかのようだ。会話もアンジェルのおしゃべりと、そばのカップルの会話が同時並行的に流れる。交錯する会話と鏡の作る錯綜した映像が、クレオの自己イメージへの依存と、そのゆらぎを表現している。日常的な会話と異常な恐怖、どちらが真実なのか。その混乱の中で、クレオがしがみつくとのは鏡に映る自分の「美しさ」だ。

次の帽子屋のシーンは、鏡の中央にポーズするクレオの美しい顔のオンパレードだ。美しい顔への注目というナルシズムの快樂がそこにはある。しかし、映像の混乱も巧妙に入り混じる。帽子屋でのクレオは、恐怖を忘れて、鏡で、次々に、そこにある目に付いたあらゆる帽子を試し、さまざまな流行の先端に行く、高級な美しい帽子の下に映ったこれまた美しい自分の顔に見とれる。が、鏡ばかりではなく、ショーウインドウを通して、外からも、彼女の楽しげな華やかな姿が人々の目に映っている。シナリオには、「水族館の中でのように、夢のような生き物が揺らめくのを人々がガラス越しに眺めている。（«(...) et les passants aperçoivent à travers les grandes vitres de la vitrine une créature de rêve qui évolue comme dans un aquarium.» p.29)⁹⁾とある。鏡も、人々も、そしてクレオ自身も、彼女の華やかな美しさを感じている、そんな場面である。

自分のアパートの部屋に帰っても、人を待つ間も、彼女は絶え間なく、鏡を使う。フリッターマン＝ルイスによれば、「このようにして、鏡は彼女に、自分が一貫した存在だという安心感のあるイメージを与え、絶えず自分の存在感覚を供給してくれる（«Thus, at this point, mirrors offer Cleo a reassuring image of coherence, continually providing her with a sense of her own being.» Op. Cit., p.273) というクレオのあり方が映像化されている。

フリッターマン＝ルイスの指摘にはないが、ヴァルダの鏡の技法は、それにとどまらない。同時に、その常に供給されてくるナルシスト的イメージの中に、時に紛れ込む歪みによって、偽りの香り、仮面と演技の奥に何かが隠されているという不安要素をも忍び込ませている。クレオは自己確認のため鏡にしがみつくと。しかし、鏡の多用とそれが生み出す数々の虚像の重なりを映し出すことによって、ヴァルダはクレオがすでに自己イメージの裏切りを感じ取っていること、彼女の中に起こっている未だ言葉にはされていない意識の二重性を、暗示していることに注目したい。

それに対して、後半のクレオのシーンには、鏡は出てくるが、彼女の顔のみが焦点化され

9. *Cléo de 5 à 7*, Gallimard, Op. Cit.

ることはない。他の人々と一緒に、彼らの一員として、映っている。クレオは今度はモンパルナスの有名なキャフェ『ドーム』Dômeに入る。このキャフェにも鏡はあるが、クレオは鏡を見ない。人々を見る。ヴァルダは、このシーンの撮り方をシナリオでこう書いている。

«Cléo marche sans minauder. Elle regarde. Et sa curiosité donne de l'importance aux autres. Ce chapitre est comme un petit documentaire sur les gens qui fréquentent le café du Dôme et le quartier. Nous les voyons avec elle, visages de la rue, sérieux, fermés sur eux-mêmes, mystérieux ou occupés.

Certains éléments seront reconstitués d'après des photos prises auparavant à la sauvette; d'autre part on filmara au hasard. La caméra, souvent, se substituera au regard de Cléo.

(Les détails sont notés, ici, d'après le tournage.)» Op. Cit. p.63

「クレオは作り笑いをせずに歩く。彼女は見る。そして、彼女の好奇心が他の人々に重みを与える。この章は『ドーム』というキャフェとこの辺りに入りびたっている人々を映す一種のドキュメンタリー映画のようだ。私たちは彼女と一緒に、街の人々のまじめな顔、閉じこもった顔、なにを考えているかわからない顔や何かに集中している顔などさまざまな顔を見る。

念のため、あらかじめ撮っておいた写真で構成されている部分もあるが、一方では、その場でぶっつけで撮ってゆく。カメラは大体において、クレオの視線の代わりをしている。

(ここでの細部説明は、撮影されたままを記録している)」シナリオ版、前出、63ページ

キャフェ『ドーム』のシーンはドキュメンタリー的なカメラワークが秀逸である。人々の大半が、実際の客たちだったそう。ここでは、クレオが自分自身を客観的に、相対的にとらえ、社会のど真ん中での自分の真の姿を追いかけようとしている。ドキュメンタリーを混在させた手法によって、そのクレオの自己意識の変革が表現されている。

一方、鏡が最後に映画の中に姿を見せるのは、クレオが訪ねた以前からの友だち、ドロテ Dorothee の目の前でのごとである。クレオは手鏡を落として壊してしまう。これは象徴的だ。鏡は壊れた。自分を見つめることはもう終わったのだ。今、彼女は人の目に映る自分の姿ではなく、世界を見に、そして、おそらく恐れていた真実をも、知るために、前へ進んでゆく。これはクレッターマン＝ルイスの解釈だ。鏡が割れることの不吉さも感じられる。自分を

つめるだけのナルシスト的自己満足に生きることは終わったが、空虚なものであろうともひとつの存在が破壊されたことは確かだ。そこから、新しく、自分の存在、実像を感じ取るための好奇心が導いてゆく旅がはじまる。それはただたんに、わくわくする旅であるだけでなく、多くの自己分裂や恐怖におののき、あるいはそれをも、受け入れつつ進む危うい道のりでもある。鏡の破碎は、それをも暗示している。

自己の二重化、主体の中のズレ、ナルシスト的存在の虚構性を知ることは自己破壊でもあり、自己解放への道は自己破壊の道のりでもある。『ドーム』の場面はそれを見事に映像化している。見られる自分と、その見られる自分を見ている第三者的視点、このふたつの自分を抱えることは普通は、当たり前だが、死の危険を感じずクレオにとっては、そこにはかすかな裏切りが潜んでいると感ぜられる。自己の危機は死の恐怖によって、劇的にクローズアップされている。

突然、作られた自分から目覚め、部屋を飛び出したクレオが、通りに出て、眼にした大道芸人の蛙を飲んだり吐きだしたりする芸は、異物の身体への異様な介入、すなわち、直接に、癌の姿を鮮やかに思い起こさせる。脱出は、解放ではあるが、また不吉な事物への恐れを増幅にもつながる。女性解放ではあるが、作られた虚像の自己からの解放は、クレオの場合、直ちに自由を獲得するというのではなく、死への恐れ、つまり不吉さ、自己崩壊の混乱の中に放り込まれることをも意味する。彼女はそこから、なんらかの超克を求めて、あえぎつつ進んでゆかざるをえない。『クレオ』は単に解放の物語ではなく、解放と自己認識の混乱の中でもがく女性の姿、女性の自己解放の重さをもとらえた作品である。と同時に、『ドーム』の次に彼女が向かう女友達ドロテとの軽やかなシーンは逆に自己解放、女性解放の軽やかさ、虚構の自分の殻を脱いで、自然体で生きることの軽やかさを描く。

鏡の技法によって示されたクレオの自己意識の覚醒のドラマは、ヴァルダによって、覚醒への勢いと不吉な予感と恐怖の共存の映像となり、それがこの作品の真の迫力となっている。ここで、ヴァルダはただ、女性解放の構造を提示しただけでなく、女性の自己解放の輝きと混乱、軽やかさと重さ、勢いと危険を映像化している。

II. 無声映画の介入の意味するもの——ヌーヴェル・ヴァーグの女性像への批判

この作品がここまで固執する『時間』はどのような意味を持つのか。冒頭に述べたように、この作品は緻密なリアルタイムへの挑戦として大きな評価を得ている。ヴァルダがシナリオ版で言っているように、時間には、メトロノームのような『メカニクな時間』とヴァイオリンのメロディのような『主観的な持続』の側面がある。(Op. Cit., p.9) ジャン＝イーヴ・ブロックは《ヴァイオリンとメトロノーム》と論文(Op. Cit.)の表題にうたったとおり、一

方でメトロノームのような「機械的な時間」、またその一方で切れることのないヴァイオリンの旋律のごとき「主観的な持続性」が2つとも対立したまま存在する空間が『クレオ』だと分析する。「機械的な時間」はカットを感じさせない編集と、いたるところで示されている時計たちの小道具や街の時計台の時刻の表示、そして、字幕で示される時刻表示による章立てから出来上がっている。絶えず進んでゆく客観的時間の空間化を表出しきった «Spatialisation du temps objectif», 「客観的時間の空間化」(Op. Cit, p.112) だ。それが運命への道を歩むときのリズムとなっていると彼は分析する。しかし、直線的に見える時間も、異質な時間をはらんでいて、純粋な現在の中に実は、プロローグで予言された死のカードを出発点として、絶えず過去、現在、未来の三つの時間を混在させていることを指摘している。(Idem. p.123)

しかも、映画の時間は実は一直線でも、メカニックに均等なものでもない。クレオが久々に会いに行ったドロテ Dorothée の恋人、ラウル Raoul が、映画館でふたりに見せてくれる短編の無声映画(ゴダール, Jean-Luc Godard, カリーナ Anna Carina 主演)は、クレオが駆け抜ける運命に向かう時間を一時中断する。また、ラストのアントワーヌ Antoine との出会いは3分だし、最終章はたっぷり15分とられている、とブロックはここまで精密に分析している。

彼は、この映画の『矛盾の止揚』を色彩の象徴性のレベルにおいても指摘する。アフリカの面の黒に、クレオは不吉な象徴を感じ取り恐れたが、そこでは黒は死の象徴であった。ところが、最後の場面では、芝生が白黒の画面で白い中で、死は白が象徴しているがごとき印象を与えている。白と黒の両方が死を暗示する。対立するものが統一されていると、ブロックは見る。かれはここに、ヘーゲル的な『統一、止揚』すなわち *synthèse*, の実現を見るのだ。この作品はたくさんの豊かな読みを引き寄せることのできる傑作であることは間違いなく、と締めくくる。(Idem. pp.136-137)

緻密な読みには敬服するが、ここに見るべきなのは、それ以上に、分刻みで示された無機質な、メトロノームの時間が、同時に、クレオにとっては、逆に、恐怖に駆り立てる攻撃的時間であり、<過去>の予言、予言を恐れ動き回る<現在>、襲い来る命の終わりという<未来>、その集合体は、まさに「運命」からの逃走と呼ぶべきものを構成していることではないだろうか。そして、時間とは、クレオにとって、自分を超えた何かでありながら、過去と、そして予告された未来とのきわどい、しかし、持続する生命である自己と、それをおびやかす運命との現在形の戦いを意味する。問題は対立を止揚するのは何であるか、だ。

しかも、このふたつの時間のせめぎあい、対立は一気に凝縮されてゆくのではなく、一旦、クレオの自己解放の軽やかさのリズムへと変容してゆく。追っかけてくる時間の流れの真っ只中で、この対立は「一時中断」する。それこそ、枠組みからの解放というべきか。

それは、芸術家たちのアトリエでヌード・モデルをする友人ドロテへの訪問と、それに続く免許取り立てのドロテのたどたどしい運転でオープンカーに同乗するコミックで軽やかな時の流れであり、またラウルの見せてくれる短いこれまた、コミックな無声映画だ。この短編は一秒16コマで、ときおり、黒い画面にせりふだけが字幕ではいり、チャップリン時代の無声映画のスタイルだ。

このさりげなく挿入された劇中劇のもつ意味は何だろう。この短編はクレオの状況とは対照的に、じつにたわいのないトーンのものである。しかしその内容は、映画全体の中で、シェイクスピアの『ハムレット』の劇中劇にも匹敵する効果を持っていることに注目したい。ヴァルダは、『アニエスによるヴァルダ』 *Varda par Angès* の中で、この短編の撮影のいきさつを楽しげに記している。ゴダールら、1960年当時のヌーヴェル・ヴァーグの映画仲間がヴァルダの頼みで、待ち合わせして、遊び感覚でこの短編の制作に参加した。ヴァルダは、じつはこれはゴダール Jean-Luc Godard の黒いサングラスをはずさせて、無声映画の二枚目にぴったりの憂いを含んだ彼の美しい瞳を撮るためにたくらんだ撮影だったのだ、といっている。彼らのノリはそれに近いものだったにちがいない。

«Ce sont les lunettes noires que portait Jean-Luc à l'époque qui m'ont donnée le sujet. On voyait rien de ses yeux pourtant si beaux, aperçus une fois près de Nice dans une villa drôle et baroque où ils nous avaient invités. (...)

Un jour on avait tous décidé de peindre, on était allés à Nice chercher du matériel, on barbouillait allègrement. Et Jean-Luc avait enlevé ses lunettes et nettoyé ses verres. J'avais donc vu furtivement ses grands yeux et j'en voulais encore. D' où mon stratagème de lui faire jouer ce sketch où il enlèverait ses lunettes.»¹⁰⁾

「その頃ジャン＝リュックがかけていた黒いサングラスが私にテーマをくれた。彼はとても美しい目をしていたのに、ぜんぜん誰も見るができなかったのだが、あるとき彼らが私たちをニースの近くのある面白い風変わりな別荘に招待してくれた時、私はチラッと見たことがあった。

ある日、みんなで絵を描こうということになって、ニースで道具を買ってきて、好きなように、絵の具を塗りたくって絵を描いた。そのとき、ジャン＝リュックはメガネをはずして、レンズを拭いた。それで、私は彼の大きな眼を一瞬垣間見てしまい、ぜひ、もっと見たいと思うようになった。ここから、彼にメガネをはずさせるこのコントを演じさせるといふ私の作戦が生れたわけだ。」

10. *Varda par Angès*, Op. cit., pp.56-57

こうしてできた短編『マクドナルド橋の婚約者たち』 *Les Fiancés du pont MacDonald* の内容はこうだ。ヴィレット運河にかけられたアーチ型の橋（マクドナルド橋）で若い二人の恋人たちが、キスを繰り返して、何度も手を振り、投げキッスなどをしながら、やさしく分かれる。男はゴダールだが、いつもの黒メガネはせず、背広の上下に身を固め、恋する男の夢見るまなざしをしている。言われなければ、黒いサングラスがトレードマークのゴダールには見えない。相手の女性はもちろん、アンナ・カーリーナである。金髪にリボンをつけ、『お人形さん』風の真っ赤なほほ、人形の眼、ハート型の唇、パフスリーブのドレス、ひざしたソックスに編み上げのパレリーナ靴といういでたちだ。彼女が橋の右の階段を太陽に照らされながら下りてゆくと、男はあわてて、黒いサングラスをかけ、方向をまちがえて、同じく投げキッスをしている左側の黒人の女性を見てしまう。ところが彼女は階段をおりたところで、水撒きホースにつまずいて人形のように足をおっぴろげて倒れてしまい、水をまいていた庭師が駆け寄って、助けようとしたのだがその間も彼は水を彼女の顔に撒き続け、女性は溺れて死んでしまう。そこへ、どういふわけか、おりしも霊柩車が到着し、女性を運んでゆく。庭師はまた葬式用の花輪に水をかけ続け、車は去ってゆくというドタバタだ。

男は黒メガネをしていたので、すっかり死んで、霊柩車で運ばれた黒人女性が自分の恋人だと思ひ込み、悲嘆にくれる。ハンカチを差し出されて、サングラスを取ると、反対側にアンナの姿が見える。ところが、今度は彼女が躓き、同様に、人形のように足をおっぴろげて倒れ込む。そこへ、今度は、霊柩車でなく、救急車が到着。救急隊員が彼女を抱きかかえるのを見たゴダールは、とんでいって、彼を殴り倒し、彼らはまた橋の自分たちが別れた場所へ戻り、「黒いサングラスはもうたくさん」と思いをひとつにすると、遠くに、霊柩車と救急車が去ってゆき、キスする恋人たちの顔を囲む輪が小さくなって、ドタバタ映画は終わる。

ドタバタで、すべてが連想ゲームのように、論理はないのに、リズムよく、都合よく、つながってゆく因果律のパロディそのもののこの映画は、同時に、映画によく出てくる『お人形さん』のような女性主人公のパロディでもあることはまちがいない。さらに、美しい恋人がしばしば<死>や、悲劇を呼び起こすという《ファム・ファタル》 *femme fatale* のカリカチュアでもある。短編はこの両方を笑いのめしている。だが、それは、単に、いやに速いギクシャクした人々の動作が特徴的な、無声映画時代のコメディを揶揄しているのにとどまらない。彼らの同時代の映画、いや、引き続いて、われわれの現存の映画やテレビ・ドラマのパターンにも、ひきつがれていないか？『マクドナルド橋の婚約者たち』は、当時の女性像やロマンスのステレオタイプを笑った、たわいもないナンセンスドラマだが、それが50年たっても、まだわれわれを呪縛しているとすれば、笑って流してしまうわけにもいかない。

極端なまでに誇張されたカーリーナの《人形としての女性》の姿、これは、まさに、本編の

主人公、前半のクレオの状況のパロディであり、クレオがすべてを捨てても、抜け出そうとしている40分ほど前までのクレオの姿そのものである。男性のメガネによって好きなように、姿も、アイデンティティも変わる。転びやすく、弱くて、人形のように、股をおっぴろげ、生も死も人任せ、人々の好きなように、どこへでも運ばれてゆく。これは考えてみれば、恐るべき、誇張された女性像のステレオタイプだが、しかし、けして珍しいものではない。〈人形〉としての女性こそ、女性たちを伝統的に縛り、現代においてすら、ときに自己意識の限界ともなっているイメージの原型（アーキタイプ）のひとつである。この短編は、クレオ自身のパロディであると同時に、依然として、ときには《人形》になって見せざるを得ない現代の女性たち、われわれ（男性諸君を除く）のカリカチュアでもあるのだ。そして、男性諸君といえは《人形》を作り上げ、求め、実際に眼にもし、また夢見つづける。

それにくわえて、あまりにも美しい〈人形〉の姿をした女性は、か弱い（すぐ転ぶ）だけではなく、〈死〉や突然の悲劇といった大ドラマを引き寄せる。彼女は、《ファム・ファタル》Femme fatale、(«fatal»は「運命的な」の意)、運命の女性、すなわち悲劇をもたらす女だ。まさにクレオのように。シナリオ版で、クレオが薄物を着て、ベッドに横たわり、部屋で愛人の訪問を待つシーンについてヴァルダはコメントしている。

«Cléo est une femme fatale et vaporeuse, un peu tragédienne, un peu cocotte, entre Cléopâtre et Cléo de Mérode.» Op.Cit. p42

「クレオはファム・ファタルで、ふわふわしていて、悲劇の主人公のようでもあり、カワイコちゃんぽくもあり、つまり、クレオパトラとクレオ・ド・メロード¹¹⁾のあいだをゆく感じだ。」前出、42ページ

《ファム・ファタル》とは、「運命の女性」すなわち、おそろべき魅力で男性を幻惑、圧倒し、ついには破滅に導く女性である。ギリシャ神話あるいは、旧約聖書のアダムとイヴのイヴにまでさかのぼることのできる、原型的な女性像である。この映画の時代で言えば、アメリカのフィルム・ノワールというジャンルの映画の中に魅惑的な女スパイというバージョンとなって、しばしば登場した。ヴァルダらが活躍を始めた第二次世界大戦後の1950～60年代は冷戦期の始まりだった。スパイ物は戦争への脅威、恐怖が生んだジャンルであり、妖艶な女性スパイが隠された陰謀に引きずり込むというシナリオのなかで、〈女性〉が社会の不安や戦争

11. Cléo de Mérode (1875-1966) はベル・エポックの容姿の美しい、憂いを含んだ表情をもつバレリーナで、女性たちも憧れる美を備えた多くの写真やポスターのスター。当時、世界中を公演した国際的スターで、著名な画家たち、ロートレックもクリムトも彼女を描き、当代一の写真家ナダールも彼女を撮影した。著作に *Le Ballet de ma vie* 『わが人生の舞踏』(1955) がある。

への脅威の象徴として使われた。前半のクレオの装いはこのファミ・ファタルの系統を引いている。

ただし、『マクドナルド橋の婚約者たち』では、美女はすこしも悪女ではなく、ただ誤って美女の死を信じた男がパニックに陥るほど、幻惑を与える存在であっただけのこと。女性のまぶしさに、黒いサングラスをかけたことで、何もかも真っ暗に見えてしまったという男の愚かさのほうが強調されている。

映画『クレオ』の功績は、男が判断を放棄して溺れてゆくファミ・ファタル、つまりは運命的女性をそれまで自ら演じていたクレオという女優が、ある瞬間、それを捨てて、自分の道へと出発するドラマを提示したことだ。ヴァルダは映画の定番のお膳立てをひっくり返し、映画にありがちな女性の役割をガラリと逆転させることを、映画の主題としたのである。この一見たわいもない無声映画が映画に挿入された意味は、ヴァルダの言うように、ゴダールのサングラスをはずしてみたいという遊び心だけではなく、本編の主題の明確化でもあるはずだ。それは、クレオの時間からの逃走という緊張感のなかに、ほっとするような、あるいは、ヌーヴェル・ヴァーグ的な軽さを挿入したかっただけでなく、もっと大きな意味をもつ一時停止だった。すなわち、従来の映画の中の女性像を批判し、前半のファミ・ファタル気取りのクレオにカリカチュアの鏡を向け、それまでの映画全般に〈鏡〉を向けたのだ。

『マクドナルド橋の婚約者たち』は、ゴダールやカーリーナや、当時のヌーヴェル・ヴァーグのスター、リーダー、仲間たちを、ヴァルダが召集してお遊び的、ピクニック的、即興的に撮り上げた小品であるにもかかわらず、じつは、ヌーヴェル・ヴァーグへのひとつの疑問符となっているところが、したたかであるといわざるをえない。そんな自己パロディや相互批判を楽しみあえる関係、それが当時のヌーヴェル・ヴァーグの制作の自由さの秘密だったのかもしれない。

いうまでもなく、現代的な女性像を多く登場させ、新しい映画の潮流を作り出したヌーヴェル・ヴァーグにおいても、姿こそ現代的だが、女性をファミ・ファタルとして使用するパターンはあいかわらず、維持されていたからだ。たとえば、革命的スピード感が衝撃であったゴダールの『勝手にしやがれ』*A bout de souffle* (1959) では、まったく現代的な姿で登場しているとはいえ、ジーン・セバーグが、ジャン＝ポール・ベルモンドを翻弄するファミ・ファタルであるというパターンがむしろ純化された形で現れている。同じく、ゴダール作の『気狂いピエロ』(以下邦題を『暴走ピエロ』とする)¹²⁾ *Pierrot le Fou* (1965) のアンナ・カリー

12. 「気狂い」という言葉は、歴史的に人々を苦しめてきた社会的排除の染み付いた差別用語であり、「精神障害者」という語が正しい。現在社会の中で、使うことは言葉の暴力となり、社会的にも倫理的にも許されない。ここで、この用語を日本語のタイトルとして通用しているからといって断つてから、使用することも便宜主義に過ぎると思われる。したがって、これ以降、本稿では、仮に『暴走ピエロ』(私訳)を使用する。

ナも現代的ファミ・ファタル以外の何ものでもない。ゴダールのみならず、ヌーヴェル・ヴァーグ作品の男性中心性は、今振り返ってみると慄然たるものがある。女性は対象であって、主体ではない。それがまた、現代の映画界にもつながっている。ヌーヴェル・ヴァーグの旗手たちは、今日の映画界の巨匠たちだ。したがって、現代的問題として、まだ映画における女性像については、問題化し続ける必要がある。ヌーヴェル・ヴァーグの映画革新における偉大なる成果は、否定するものはないだろう。しかし、同時に女性にとっての抑圧性という大きな欠陥、限界性は否定できない。

たとえば、『暴走ピエロ』はこれを青春時代に見た年齢層の映画ファンが誰しも、人生のリズム感覚の面で、深い影響を受けざるをえなかった傑作である。冒険映画をうたっているが、数々の謎のシーンの連続は解決を探ろうとしているかにみえて、逆に、解決から遠のいてゆく道りである。マリアンヌとフェルディナンの無限に、繰り返しまる逃避行の断片たち。現実的ではないけど、退屈と絶望から始まる逃避行となぞへの欲求はリアルだ。なぞの後ろには真実はない。しかし、俳優たちが、フィクションをフィクションとして提示しているというふしぎな感覚。なぞの後ろにある真実や陰謀の真相は存在しないこともかなり明白なのだ。彼らの冒険は、彼らが背景も意味も知りえないのに、彼らを巻き込んでいく。謎も危険も不条理も、パナム銃のようにすでに、そこにある。取引や陰謀はパロディー化されて、彼らの冒険の一部となってはいるが、見ている我々や主人公が関わっているのは表層で、軽快に対応するしかない。暴力や犯罪やドルが、見え隠れするが、その後ろにある大きな巨悪システムについてはフェルディナンは知りようもないし、ボスがおじなのか、いとこなのか関係すらも仮のものだ。これが取り込まれているのに、かかわりは知るよしもない、けして見えてこないアルジェリア戦争、ベトナム戦争、そして冷戦、武器、ドル、死の世界で、自分たちが、せめては言葉と愛を持つ自分たちが出発できる数々の冒険のリストとなって映画は展開していく。自分たちは意味を持って、つまり、おしゃれに、きらきらと生を表現しつつ、生きようとはするが、踊らされる<ピエロ>、命がけの<ピエロ>である。そうした不条理の世界を陽気に疾走する時代の空気を、こんなに素敵に映したゴダールがまた好きになり、カーリーナの赤や白のドレスや、ブルーのパンツがはきたくなる映画である。それは生を演じる自分たちをも、精一杯の命がけの嘘っぱちだが、とびきりきれいな冒険への旅へといざなう。つまり、嘘っぱちしかない世界へ身一つで入っていかなくてはならない時、一番いいスタイルを提起しているのだ。たった一本の映画で。

2009年の今日でも、この世の陰謀と取引とさまざまな政治的正義のうさんくさは変わってはいないし、人生がバラバラになりがちなものも変わっていないのであろう。だから、ゴダールの作品は魅力を放つ。しかし、ベルリンの壁が落ちて以降、90年代～2000年代、今日の映画とってよいが、アメリカのスパイ映画や世界の報道メディアは陰謀をずっと、まことし

やかに暗示し、〈真実〉への方向を探ろうとしているかのように見える。不正/正義、真実の区別はますます見えなくなっており、不条理が本格化しているのではないかという疑惑を深めながらも、何らかの正義感や解明でかろうじてドラマを終結しようとしている映画が多すぎる。そういう映画に慣れている人々にとっては、ヌーヴェル・ヴァーグの映画は美しいが、退屈を感じるだろう。なによりも、私たちは2010年の今、困難であろうとも戦争とテロの解決を志向している。

しかし、当時女性はなぞの世界（戦争システム、武器商人）に詩人（ピエロ、我々）を巻き込む渦巻きのような役割を果たしている。なぜなら、愛は詩人にとって世界への入り口だから、彼はそれを避けることはできない。最後に女性はピエロにあやまる。絶望の世界に引きずり込んだのは彼女だからだ。異世界へと女性が主人公（男）をいざなうパターンはアダムとイヴ、ギリシャ神話のアドリアーネのみならず、ヨーロッパで伝統的に女性像が使われている役割である。それが、神話・文学の源流から、映画の世界に引き継がれ、シモーヌ・ド・ボーヴォワールの『第二の性』（1949年）以降も、ヌーヴェル・ヴァーグ運動が何の疑問もなく踏襲し、あいもかわらず重要な物語の基幹構造としていることは、この運動の大きな問題として、ここで改めて指摘しておきたい。

ジュヌヴィエーヴ・セリエの『ヌーヴェル・ヴァーグ、男性単数形の映画』（2005年）*La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*¹³⁾ はヌーヴェル・ヴァーグ運動が、左翼的な幻影を振りまきながらも、男性主人公の自己探求というロマン主義を踏襲した芸術至上主義の枠内にとどまり、同時代の社会問題との接点も、政治参加性をももっていなかったとしている。そして、結論として、彼らが、実際の女性たちの抱える問題への関心など、まるでなかったとして批判している。ヌーヴェル・ヴァーグの作品は女性の問題を、性的自由の面についてだけ利用し、社会問題として取り組むことはなかったという。確かに、ヌーヴェル・ヴァーグは、男性主体で、女性を主体とはせず、性的な自由のシンボルにまつりあげ、女性の生きた人間としてかかえる社会的問題へのアプローチはそこにはない。この点では、セリエの批判は的を得たものといえるだろう。

しかしながら、残念ながら、セリエの論考には、ヌーヴェル・ヴァーグ運動の理解において、大きな欠陥がある。まず第一点は、ヌーヴェル・ヴァーグを、政治性から逃避し、生きた人間の問題を見失った、文化的エリートの運動であり、その芸術至上主義が今日のフランス映画界にも、『作家の映画（cinéma d'auteur）』として引き継がれ、それが悪しきエリート主流の映画界を作っていると批判している点である。これはほとんどもない誤解で、階層決定論に短絡した見方だ。なぜなら、ヌーヴェル・ヴァーグは極めて先鋭的な意味で、時代への

13. Geneviève Sellier : *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier* (CNRS Ed.) 2005

政治的な問いかけであったことを見ていない。セリエはゴダールを例にとり、主に『小さな兵隊』（1960年）で、アルジェリア戦争を軽く扱い、独立運動を茶化していると批判する。確かに、「アラブ人は嫌いだ」という、差別的言語は出てくるが、それを口にしてしている主人公、ブリュノそのものが、英雄にあこがれ、クラシック音楽について蘊蓄を傾け、兵役逃れをしているが、フランス人のありきたりのスノッブの自嘲的カリカチュアであることは明白だ。彼は、けして英雄として描かれているのではなく、むしろ、英雄にあこがれるということの不条理、無力感、ないし滑稽さを体現している存在だ。「アラブ人は嫌いだ」と言う彼の言葉自体が、作品のなかで、すでに陳腐化されているのだ。今日、すなわちこの時代に、英雄になりたいということの愚かしさ、小ささが描かれている。そして、大きな政治のからくりの中では、なりゆきで、自分に誇りを持ちたいと思っている青年も「小さな」兵隊になるしかない、守るべき女性すら守れずに自分も破滅する。大きな政治のなかでは、自己というものの探求がいかに無意味化されるかを誰しもが感じ取っているという時代の空気がそこには表現されている。しかし、アルジェリア戦争の弾圧の中で、独立運動に参加するアルジェリアの人々を茶化すことは許されないだろう。

しかしながら、この映画で茶化されているのは、なによりも、ブリュノ自身なのだということは確かだ。大きなもの前で、大きくなる道を探して、結局小さく滅びていった男、彼の死は、もうそんな「小ささ」からの逃亡は不可能だという、フランスの歴史の政治的情勢の転換点を示しているように読める。セリエの批判は一言で言えば教条的で、映画の立体的読みに欠けている。

第二点だが、セリエはこの著作で女性の視点からの映画批判を試みているはずなのだが、なぜか、アニエス・ヴァルダの『クレオ』に対する解釈も、これまた、大衆とエリートという社会階層論で作品を斬り、この作品を女性の視点の物語の登場としてまともに、評価していない。

クレオは迷信ぶかいアンジェルや、通俗的なシャンソンの作曲家といった文化レベルの低い（？）大衆文化の中では、自分の問題を解決できなかったが、自分に目覚め、そこから飛び出したあと、アントワヌという青年兵士に出会って、最終的には、癌の宣告をうけたにもかかわらず、至福感を手に入れる。セリエによれば、アントワヌはその言葉の端々から、また、大学に7年学んだというようなことばから、文化的エリート階層に属する人間であり、クレオはその教養豊かな彼の世界に移動したことによって、至福へと導かれたのだとこの作品を解釈する。

«Ce recouvrement de l'aliénation-oppression de sexe par l'aliénation socioculturelle témoigne de la posture contradictoire de cinéaste Agnès Varda, qui ne peut voir les

rapports de domination de sexe que dans le milieu de la culture de masse, dont elle s'écarte résolument par son projet artistique novateur.»¹⁴⁾

「性的抑圧という疎外が社会的文化的疎外によってあがなわれるというこのパターンは映画監督アニエス・ヴァルダの立場の矛盾を証明するものだ。彼女は芸術的革新という自分の計画をなしとげるために、大衆的文化の階層から身を避ける必要があり、大衆的階層の中にしか、男性の性的支配を見ないのである。」

しかし、クレオの癒しは、クレオの旧友で、ヌード・モデルのドロテとのさりげない交流から、公園の中のひとりの散歩（自然と孤独）、そして、最後にアントワヌとの出会いによって、形成されてゆく。彼が文化的エリートであり、文化的エリートとの出会いがクレオの救いの主たるファクターであるとするのは、いささか一面的に過ぎはしないか。それは、ヴァルダも含めて、ヌーヴェル・ヴァーグ運動全体を文化的エリートの芸術至上主義で、大衆を排除しているという結論を導くための極論にみえる。

第三に、セリエの著作は、自ら、女性問題と映画を扱った論考であると銘打っているのに、1985年以降の女性作家の進出について、一顧だにしていけないことは問題である。¹⁵⁾ヌーヴェル・ヴァーグが築いた<作家の映画 films d'auteur>と呼ばれるカテゴリーが、ややもすれば難解をてらい、スノップに見える作品もありこそすれ、やがて1985年以降には、芸術としての映画の地位を確立し、文化育成の助成金制度をひきだし、それが経済面で、若い監督や、特に若い女性の監督の新しい視点からの映画創造の潮流を生み出し、支えてきたことを忘れてはならない。

ヌーヴェル・ヴァーグの限界とは、むしろ、先に述べたように女性を生きた人間、イメージを抱く生きた主体者ではなく、男性にとってのイメージとして用い、いくつかの例外をのぞいて、そこに閉じ込め続けたことである。たとえば、先ほど見たゴダールの作品に多く見られるような<ファミ・ファタル>の構造がそうだ。そこでは、「女性」は、人間が秩序から脱出する入り口となり、同時に、真理ないし破滅へと導く啓示者の役割を果たす。不条理を認識する導き手であると同時に、運命を知らしめる存在として使われている。それは、神秘化であり、聖化であると同時に、隔離と固定化であり、実際の女はこんな役割の中では生きてゆけない。女性は、現実世界で、そのようなイメージを押し付けられがちになるだけでなく、女性の抱える問題が映画によってゆがめられ、女性自らの問題は、自らによっても、社会によっても、文化によっても、さらに加えて、映画というこの比較的新しい媒体によっ

14. Idem., p.191

15. Françoise Audé: *Cinéma d'Elles 1981-2001, L'Age d'Hommes*, Lausanne 参照

でも、なおさら、まともに提起されえないということになる。

Ⅲ. 《絵画・恐怖・パリ》 *Peinture Peur Paris* ——パリからアルジェへ

作品の最後、アントワヌに伴われて、医者に癌の宣告を受けた時、50年たった現代でも、それは相当なショックであるにもかかわらず、(当時はむしろ死の宣告そのものではなかったかと思われるが)クレオは「私はとても幸せ」とアントワヌに告げる。彼女のまなざしは、死と向き合う勇気に満ちている。しかしそれは、セリエのいうように、知識階級への上昇をもたらした解放ではないだろう。また、女性の持つ神秘的なパワーでもないだろう。生身の女性がここにはいる、それを感じさせつつ、では、なぜ、癌の告知が『幸せ』につながるのか、これが、この映画の大きなクエスチョン、あるいは、断絶感だ。この映画の最終場面について考えてみよう。

自著『アニエスによるヴァルダ』のなかで、ヴァルダはこの映画で、パリという街を撮りたかったのだ、¹⁶⁾ といっている。そう語る著書中の『クレオ』についての一文のタイトルは、<*Peinture Peur Paris*>、すなわち、「絵画・恐怖・パリ」である。したがって、ヴァルダの意図によれば、『クレオ』はまずもって、この一文のかたわらに掲げられたバルドゥング・グリエン Hans Baldung Grien (1484/5-1545 ストラスブール没) による死神にまとりつかれたふくよかな美女を描くアレゴリー画のごとく (P.20)、死に追いかけられる美しい女性の物語であるのだが、同時に、パリの街を描いた映画であり、当時のパリがそれ自身、何らかの意味で、恐怖を放つ街でもあることも暗示されている。事実、この映画は、それ自身、目には見えない恐怖にとりつかれた都市、パリの物語でもあるのである。

パリはクレオが死から逃れようとさまようという意味で、恐怖の街であるが、それだけではない。すでに前半部(第4章)のタクシーでのアルジェリアでの独立を求めるデモのニュースなどで暗示されているが、映画の公開された1961年には、パリという街自体が、実態を半ば覆い隠されていたアルジェリア戦争(1954-1962)の存在から人々の目をそらそうと必死に工作を重ねていた国、フランスの首都でもあった、という時代性をその背後に見なければならぬ。後半、第11章でドロテと路上でタクシーを拾おうとしたとき、先ほどクレオがそそくさとコニャックをひっかけたキャフェ、『ドーム』で、今まさに銃撃(死傷?)事件があったことを知る。クレオの物語では、これは通りすがりに起きた事件なのだが、パリのこうした政治不安の文脈を表している。¹⁷⁾

検閲、そして当局による嘘、それによる事実認識の避けられぬ曖昧さが、目に見えぬ恐怖

16. *Varda par Agnès*, Op. Cit., p.48

17. *Cléo de 5 à 7*, Op. Cit., p.82



を増幅している。パリの街に漂う不吉さと恐怖がここにみごとに映しこまれているとみるべきだろう。1961年のパリを本気で描くとは、のちに「このアルジェリア戦争という愚かな虐殺」«cette guerre d'Algérie — stupide et meurtrière» (*Varda par Agnès*, Op. cit. p.52) と言った以外、コメントはないものの、まさに《アルジェリア戦争》問題という公権力側のタブーに対して、ヴァルダがなにくわぬ顔で、仕組んだ挑戦であるにとらえてもかまわないだろう。

アルジェリア戦争については、当時は、映画への検閲も厳しく、例えばゴダールの『小さな兵隊』, *Le Petit soldat* (1960) は上映禁止3年の後、改変した上で、やっと上映された。『クレオ』が撮影され、発表された1961年には、戦後の復興を成し遂げ、一見、ヨーロッパ文化の中心としての華やかさも取り戻していたパリの日常の背後で、北アフリカで、独立を勝ち取ろうとするアルジェリアの人々とフランス軍の間で、拷問、子ども、老人、女性などの市民の大量虐殺など、凄惨で大義なき戦いが続けられていた。フランス国内では、情報は極端に制限され、むしろ歪曲した形で流されていたが、双方の関係者が暮らし、出入りし、対峙し、交渉を続ける首都パリで、ちゃちなカモフラージュが通用するはずもない。¹⁸⁾

サルトルやモーリアックなどの知識人は、『ル・タン・モデルヌ』 *Les Temps modernes* 誌などで反戦を訴えるだけでなく、実際に徴兵忌避・脱走支援運動を組織した。ドゴールの政権復帰によって、1961年、アルジェリアの独立が成立してからも、旧植民者（コロン）側の抵抗は強く、報道管制も続き、この戦争終結については、多くの複雑で不明瞭な部分が残されている。それは、その後のアルジェリアの政情不安定からも感じとることができる。フランス政府が独立戦争に対して、正式に「アルジェリア戦争」という呼称を認めたのは、ようやく今から10年前、1999年のことだ。

たしかに、この映画におけるアフリカの形象の用いられ方を見ると、不吉のシンボルとして、大道芸人のかえるを飲む男（体の中の痛を想像させる）、タクシーの中のニュースで、箱の中に入って海を渡った男の話題（棺おけのイメージ）とともに、ショーウィンドーの黒いアフリカの面、タクシーに乗っているクレオをおびえさせる黒い顔の男たちのからかい、また、挿入映画の中で倒れてしまう黒人女性の使い方は、アフリカの人々を差別的、皮相的に異質性を持つもの、恐怖を与える異物として使用しているようにとらえられる。それは、この映画が、ポスト・コロニアリスト・フェミニスト批評家、ガヤトリ・C・スピヴァク Gayatri Chakravorty Spivak (1942-) がヨーロッパ文学全般について指摘するように¹⁹⁾、植民

18. フランス人がアルジェリア戦争を、はじめて多くの証言の精査の結果得られた事実に基づいて描いたとされる映画 *Frorent-Emilio SIRI : L'Enémie intime* (2007)、フロラン＝エミリオ・シリ監督『いのちの戦場』(2007年)で、非戦闘員の虐殺や、拷問、処刑を体験して、アルジェリアから戻ったテリアン中尉が故郷の映画館で見るアルジェリア戦争のニュースは、フランス兵士がアルジェリアの平和のために貢献している姿を写すプロパガンダだった。有名なジッロ・ポンテコルバ監督『アルジェの戦い』(1966年)はフランス映画ではなく、イタリア＝アルジェリアの作品である。

19. Gayatri Chakravorty Spivak : *In Other Worlds—Essays in Cultural Politics—* (1987), Methuen, ↗

地主義に支えられた日常のヨーロッパの中で、植民地の人々への暴力、抑圧を矮小化し、正当化し、無化するために存在する文化の生み出したステレオタイプをそのまま使用しているように見える。それとも、それは、まともに恐怖のシンボルと受け取る迷信に浸かり切った前半のクレオの愚かさを表現しているのに過ぎないのか。この点は曖昧で断じがたいのは確かだ。

しかし、この映画の重要性は、他の映画人たちが、当時、語ろうとすらせず、あるいは、フランス人による支配を正当化するような論説が先端の映画雑誌『カイエ・デュ・シネマ』でまかり通るような中で、植民地戦争の不当さ、隠蔽されているその存在を、名づけえぬ<恐怖>という形で感性的に問題化したことであろう。この映画では、クレオにとっての恐怖の構造が、同時に、パリの内蔵する植民地弾圧の恐怖とみごとに重ねあわされている。エドワード・W・サイード Edward W. Saïd (1935-) は、カミュの作品は、アルジェリアを舞台にした作品群が少なくないが、植民地のアクチュアルな現実が、本来あってもおかしくないにもかかわらず、すっぽりと抜け落ちていと指摘している。²⁰⁾ それにたいして、ヴァルダの映画『クレオ』は、カミュの作品とは逆に、アルジェリアで行われている出来事をパリのど真ん中に引きずり出そうとする作品だといえよう。もちろん、その事実をではなく、その感性的事実を、すなわち、隠されている死をである。

作品のこの深い重層性に触れた批評は多くはないが、ジョルジュ・サドゥール Georges Sadoul は当時すでに、次のように述べている。

«La réalité de Cléo, c'est d'abord la réalité profonde de notre temps, de l'année 1961, où s'éternisait cette "pas drôle de guerre". Il importe que le film, comme la Jeanne d'Arc de Carl Dreyer, ait été "tourné dans l'ordre", dans l'ordre du temps et dans dans l'ordre des lieux(...).

Tout est dans tout. Une goutte de rosée peut refléter tout l'univers comme aimaient le répéter Eisenstein et Dovjénko. Quatre-vingt-dix minutes de la vie d'une Parisienne peuvent contenir l'angoisse et les préoccupations d'une nation, la France, quand bien même son univers ne serait pour les esprits superficiels qu'un petit monde de fleuristes et de couturières, de paroliers et d'entreteneurs.»²¹⁾

Inc., 『文化としての他者』, 鈴木聡, 他訳, 紀伊国屋書店, 2000年, 参照
20. エドワード・W・サイード, 『文化と帝国主義』大橋洋一訳, みすず書房, 1998年, 「カミュとフランス帝国体験」(309-335ページ) 参照 *Culture and Imperialism*, A.A. Knop, New York, 1993
21. Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, no.922, 12-18 Avril 1962, cité par Varda, in *Varda par Agnès*, Op. cit., p.235 ジョルジュ・サドゥール, 『レ・レットル・フランセーズ』922号, 1962年4月12-18日。

「クレオのリアリティとは、まず第一に、われわれの時代、すなわち、1961年という、あの『不気味な戦争』がいつまでも居座っている時代の深いリアリティそのものなのだ。映画はカール・ドレイエールのジャンヌ・ダルクのように、『順序にしたがって』、つまり時刻の順、場所の順を追って映されていることが重要だ。(……)

すべての中に全体がある。アイゼンシュタインとドヴジェンコが繰り返し好んで語ったように、一滴の露の中に宇宙全体が映し出されているのだ。一人のパリの女性の90分の中に、たとえ彼女の住む世界が、表面的にしかものが見えない人たちにとっては、花屋、裁縫師、作詞家、興行師といった小さな世界にすぎないように見えたとしても、そこには、フランスという一つの国の苦悩と、ありとあらゆる関心事が包括されているのだ。」

パリの街のそこここに置かれた、数々の時計の示す客観的時間の流れが恐怖を募らせてゆく。パリの街が押し隠している植民地での惨事のように。クレオの体の中の異物のように。それは抗いようのない姿のない恐怖を感じさせながら、彼女の主観的時間を巻き込んでゆく。それは、市民の生が、歴史という客観的時間に巻き取られてゆくことへの恐怖そのものではないだろうか。

最終シーン、医者がテキパキとクレオに癌の告知を告げて、オープンカーで走り去ったあと、アントワヌの表情は重苦しい。彼は、まさに今晚8時前に、汽車に乗り、フランス軍兵士として、アルジェリアにたたなければならぬのだ。

«CLÉO : Pourquoi?

ANOINE : Je regrette de partir, je voudrais être avec vous.

CLÉO : Vous y êtes.

(…)

CLÉO : Il me semble que je n'ai plus peur. Il me semble que je suis heureuse.»²²⁾

「クレオ：どうして？

アントワヌ：出発しなくてはいけないのが口惜しいんだ。あなたといてあげたいのに。

クレオ：あなたは居るのよ。

(……)

22. *Cléo de 5 à 7*, Op. cit. p.104

クレオ：もう、私、怖いという気持ちがなくなってるみたい。私、幸せだというかんじがする。」

ここで発せられる「あなたはいるのよ。もう、私、怖いという気持ちがなくなっているみたい。私、幸せだという感じがする。」というクレオの言葉は意表をつく。か弱き、美しきヒロインのメロドラマはひっくり返る。アントワヌも感きわまっている。そのまま二人はときおり見つめあいながら、映画は終わる。彼女の中に違うものが生まれている。それは、*grâce*（恩寵、感謝の意）だとヴァルダは言っている。ひとつの大きな絆が二人を結びつけたということだろう。クレオはこしらえられたヒロイン、見られる女性から、見る女性へと変化したが、ここでさらに、もうひとつの転換が起こったのだろう。それは、クレオの癌という不条理、アントワヌの不当な闘いに駆り出されてゆくという不条理をも、不吉とか、運命という超絶したものに還元せず、無理やりにでもここを生きぬきたいという決意であり、生きることのダイナミズムの選択であろう。クレオの言葉が最後あまりにもあっさりとしているので、彼女の恐怖が一瞬にして消え去ることの意外さが、セリエのように、新たなインテリ男性への自己投影というような解釈をも生みがちかもしれない。

しかし、ここでは、明らかに、女性是不条理への入り口のシンボルでも、ゴダールのファム・ファタルでもなく、不安への誘惑のシンボルでもなく、実際に生きることをあえて選択する一人の人間として登場している。それが最後の彼女のイニシアチブの意味であろう。確かに、そこには、アントワヌの向かうアルジェリアの殺戮の空間がはっきりと穴を開けている。これはなみだいていのハッピーエンドではない。大いなるアンチ・ハッピー・エンドと呼ぶのがふさわしい。

この最後にシーンについてだが、実は、二人を追うためのカメラを載せたトラヴェリングのレールの黒い影が二人のアップの背後に映りこんでしまったことをヴァルダは明かしている。²³⁾ そのために、後日、同じシーンを2度取り直しをして、編集のため、何回見ても、初めのレールの映りこんだ失敗の映像以上の息のあった映像は取れず、2ヶ月悩んだ挙句、やはり、初めの映像を使ったと彼女は告白している。

不吉の呪縛からのがれて、人と出会うことは、結末ではなく、スタートであり、その新しい物語は空白で、その空白の中に作品は宙吊りになっている。完ぺき主義のヴァルダの悔やむ表情を見ながらも、むしろ、この宙吊りが、トラヴェリングのレールを画面に残したのではないかと私には思える。ここは、出会いと終焉という表の顔と、混沌を認識しつつ新たな未知へ自ら足を踏み出すという倒錯、物語とその裏側にある迷いの中で選択する不条理の

23. アニエス・ヴァルダのコメント（2005年 DVD、添付資料）前出

生の引き受けというもうひとつの物語の萌芽が二重に存在する瞬間であり、現実の捉えがたさへの危うい果敢なワンステップだからこそ、カメラを運んだレールの影が残ってしまったという風に読むことができるかもしれない。

《参 考 文 献》

1. 書籍, 論文

Agnès Varda : *Varda par Agnès*, Cahier du cinéma, 1985

Agnès Varda, *Etudes Cinématologiques 179-186*, Minard, Lettres Modernes, 1991

Agnès Varda : *Cléo de 5 à 7*, Gallimard, 1962 [scénario]

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

Geneviève Sellier : *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS Ed., 2005

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

Culture and Imperialism, A.A. Knop, New York, 1993 エドワード・W・サイド, 『文化と帝国主義』大橋洋一訳, みすず書房, 1998年

Georges Sadoul : “Le Coeur révélateur” in *Les Lettres françaises*, no.922, 12-18 Avril 1962

ジャン＝ポール・サルトル 『サルトル全集 シチュアシオン V』人文書院, 1965年,

Jean-Paul Sartre : *SITUATIONS V — COLONIALISME ET NEO-COLONIALISME*,

2. 映像

Boni (映像資料), in Agnès Varda : *Cléo de 5 à 7*, DVD, Tamaris, 2005,

Frorent-Emilio SIRI : *L'Enémie intime* (2007), フロラン＝エミリオ・シリ監督 『いのちの戦場』(2007年)

Gillo Pontecorvo : *La Battaglia di Algeri*, ジッロ・ポンテコルバ監督 『アルジェの戦い』(1966年)

Résumée

Cléo, vingt-quatre-dix minutes
pour désertter le pays de la «Femme fatale»

Kyoko Kanasugi

Dès sa première apparition, *Cléo de 5 à 7* (1961) a surpris par deux éléments habituellement contradictoires: la perfection, rigueur d'une part, et d'autre part, la fraîcheur extrême comme une oeuvre. «J'ai immédiatement pensé tourner à Paris et en une journée (économies de voyages, de défraiements, de costumes et de complications.», c'est ce qu'elle se disait en réponse de son producteur Beauregard, qui lui a conseillé "Faites un petit film en noir et blanc qui ne coûte pas plus de 32 millions". Ainsi, Varda a fait réaliser ce film, de Nouvelle Vague, certes en plus d'une journée mais avec peu de moyen, et par une petite équipe.

Rigueur, parce que ce film réalisait un film "Live", un écoulement naturel du temps réel vécu par Cléo, minute par minute, seconde par seconde pendant 2 heures dans la ville de Paris. Ce temps objectif est constamment intru par le temps subjectif de l'héroïne, belle chanteuse, menacée de la peur du résultat de l'examen du cancer quitte son entourage au milieu du temps, et sort pour chercher sa propre vision du monde. D'une «Cléo poupée» à une «Cléo indépendante», l'itinéraire est féministe, et Varda décrit cette transformation intérieure et douloureuse avec une virtuosité en employant une petite caméra comme dans un film documentaire (de vraie gens et Cléo sur place) et des jeux des images dans les glaces, et celles en deça de celles-ci juxtaposées.

Les Amants du pont Mac-Donald, un court-métrage comique de 4 mn., inséré dans le film, s'offre comme une critique caricaturisant le rôle des femmes dans le cinéma, «poupée» ou «Femme fatale». Ce petit film se sert justement pour montrer ce que fut Cléo dans la première moitié du film, et des autres heroines cinématographiques de l'époque, et aussi celles de la Nouvelle Vague.

Enfin, la grandeur de ce film-miracle fait par une femme de trentaine, au début des années 60 est d'avoir pu rendre sensible une peur qui se sentait partout dans la grande capitale à l'époque, cachée, censurée mais évidente : celle d'injustice, la répression et les meurtres contre le mouvement de l'indépendance, qui fut la Guerre d'Algérie. Cléo était menacée du

cancer dans son corps, qui ne se voit pas, mais aussi cette peur représentait celle du mensonge national, bien que le film ne dit rien clairement contre la guerre, sinon par sa structure et la représentation presque physique de l'atmosphère de doutes qui régnait sûrement Paris en 1960. *Cléo de 5 à 7* est un rare film qui a pu faire correspondre une tragédie personnelle d'une femme à celle d'une ville qui souffre d'une tricherie nationale, qui était la Guerre d'Algérie. Tout au moins, quand la revue du Cahier du cinéma se trouvait réticent pour ces problèmes, il n'y avait que Varda qui osait filmer son temps sans désertier, et sans fermer les yeux à la crime nationale qui hante la belle capitale.