

[研究ノート]

一元論と間隙——マルセル・アヌーンの「四季」

シリーズについての断片的な考察

須藤 健太郎

マルセル・アヌーンは四季の名を冠した映画を1本ずつ撮った。製作された順に挙げると、1968年に『夏』、1969年に『冬』、1970年に『春』、そして1972年に『秋』。題名のほかは、それぞれに主題的な連関はないようにも見える。

*

マルセル・アヌーンは1929年生まれ。初長篇の『単純な物語』は1959年に公開された。1930年に生まれ、1960年に初長篇『勝手にしやがれ』を公開したジャン＝リュック・ゴダールとまさに同世代である。ゴダールはアヌーンの『単純な物語』を絶賛し、『アール』誌に批評を書いた。ブレッソンとネオレアリズモとの融合。「この映画を見に行かねばならぬ理由はひとつではない」¹。

『単純な物語』で評判を博したアヌーンは、続けて『日曜日』（1960年）を撮った。主演はエマニュエル・リヴァ、いわゆる商業的な枠組みの中で撮られた長篇である。しかし監督本人はその出来に不満で、なにより創造の自由とは無縁の製作体制

¹ Jean-Luc Godard, « Une bête humain. Marcel Hanoun, *Une simple histoire* », *Arts*, n° 717, 8 avril 1959, in Alain Bergala (éd.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome I, *Cahiers du cinéma*, 1998, p. 190-191. (ジャン＝リュック・ゴダール「獣人——マルセル・アヌーン『なんの変哲もない物語』」、『ゴダール全評論・全発言 I』奥村昭夫訳、筑摩書房、1998年、p. 421-423。)

に我慢がならなかった。彼はこの映画を機に、映画業界でキャリアを築くこと、それ自体をやめてしまう。そして、スペインに行く。

*

1964年、マルセル・アヌーンは『マドリードの十月』を撮る。彼は遺作となった2012年の『チェロ』にいたるまで、映画製作自体を主題にしつづけることになるが、『マドリードの十月』はアヌーンによる「映画製作についての映画」の第一弾と位置付けられる。

『マドリードの十月』というのはそもそも4年前に放棄されたシナリオの題名だった、と『マドリードの十月』と題された映画の中で語られる。また、アヌーンは映画『マドリードの十月』の中で、テレビ局の注文に応じてスペインでルポルタージュやニュース用の映像を撮っていた自分の生活を述懐し、あるときルイス・ベルランガ監督の撮影現場のルポルタージュを撮りにコメンダドラス広場に行つて、『マドリードの十月』のアイデアを思いついたと語っている。その広場に立ち並ぶ建物の外観が気に入ったのだ、と。折しもその頃、マドリードの郊外には、アンソニー・マン監督、ソフィア・ローレン主演の『ローマ帝国の滅亡』（1964年）の巨大な美術セットが組まれていた。主人公はコメンダドラス広場に住む若い女性、ソフィア・ローレンの奴隷役のエキストラとしてその映画に参加し、毎日コメンダドラス広場と古代ローマを模した映画美術の世界とを行き来することになる。

『マドリードの十月』は撮られるべき映画のロケハンやテスト撮影の集積であり、脚本『マドリードの十月』は、映画『マドリードの十月』の中では撮ろうとしたけれども結局撮られることなく終わった想像上の映画である。想像の結晶としての『マドリードの十月』。5年後に舞台をベルギーのブルージュに移して『冬』で繰り返されるのもまた同様の経験だろう。

*

1960年、マルセル・アヌーンは自分のやりたいことを、自分のやりたいようにやるために、映画産業に決別宣言をしてフランスを離れた。かつてジャン＝マリ・ス

トローブが断言したように、「産業の終わりとともに、映画は始まる」²のである。

1973年、アヌーンは『秋』の次に『ある身元不明者の想像上の受難についての真実』という企画に取りかかるが、助成金が得られないことに抗議してハnstを決行した。企画が審査に通らないのではなく、そもそも自分の企画が審査すらされないことへの抗議である。アヌーンの主張は認められたが、審査の結果、全員一致で不採用になるという茶番が演じられただけだった。主人公はイエス・キリストだが、ミシェル・モラとアンヌ・ヴィアゼムスキーの男女のダブルキャストでキリストが演じられる作品である。

*

赤坂太輔は、アヌーンの映画を「肖像映画」と形容している³。たしかに彼は肖像画家であり、つねに何者かのポートレートを描くように映画を撮ってきた。『ある身元不明者の想像上の受難についての真実』のダブルキャストが目指したのも、ひょっとすると、「役柄のポートレートを描くこと」といえるのかもしれない。

一般的に、「役柄」という虚構上の存在は、俳優の身体という現実と一体化することで観客に把握される。だが、この映画では俳優たちは画面に登場すると、「私の名前はミシェル・ロンズダールです。私はテレビのレポーターを演じます」といった具合に自己紹介からはじめ、俳優と役柄を切り離してしまうのだ。そればかりではない。性別の異なる二人の俳優が同じ役柄を演じるとすると、その役柄は俳優の身体に依存しないかたちでしか立ち上がってこないことになる。「私の名前はミシェル・モラです。私はイエス・キリストを演じます」。「私の名前はアンヌ・ヴィアゼムスキーです。私はイエス・キリストを演じます」。ここに出てくるイエス・キリストは、ミシェル・モラの肉体とも、アンヌ・ヴィアゼムスキーの肉体とも一体化することはない。

² Glauber Rocha, Miklós Jancsó, Jean-Marie Straub, Pierre Clémenti, « Table ronde "Le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra" (Rome 1970) », reproduite in *Cinéma / Politique — Trois tables rondes*, Nicole Brenez, Edouard Arnoldy (éd.) Labor, 2005, p. 37.

³ 赤坂太輔『フレームの外へ——現代映画のメディア批判』森話社、2019年、p. 219-220。

*

『マドリードの十月』を撮り終え、スペインからフランスに戻ったアヌーンは、『カール＝エマヌエル・ユングの本当の裁判』（1967）を撮りあげる。カール＝エマヌエル・ユングはナチスの戦犯に与えられた架空の名前だが、アイヒマン裁判に着想を得た作品で、アイヒマン裁判の記録文書やハンナ・アーレントによる裁判の傍聴記録など、劇中で口にされるテキストにはすでに書かれたものがそのまま使われている。

真っ黒の背景の中で人物だけが浮かび上がるような画面作りがなされ、言葉の飛び交う抽象的な空間が設定される。また——そもそもアイヒマン裁判がそうなわけだが——、発言にはかならず通訳が入るので、言葉はつねに二重化され、ずれが導入される。法廷に響くのは感情を排した男女の通訳の声のみであり、観客の耳にはつねに通訳を介した言葉でしか届けられない。

この映画の製作に援助の手を差し伸べたのは、ジャン＝リュック・ゴダールだった。もしかすると、1969年の『たのしい科学』には、アヌーンの影響が認められるのかもしれない。ジャン＝ピエール・レオーとジュリエット・ベルトが暗く沈んだ背景の中で会話を交わす姿には、『カール＝エマヌエル・ユングの本当の裁判』の法廷空間が反響しているかのようだ。しかし、ゴダールは真っ暗な空間を背景に二人を撮りながら、その後にすぐ背後から二人を撮り、さらには横からも撮る。ここは真っ暗で何もない抽象的な空間ではあるが、前と後ろが区別されており、上下左右があるような普通の空間、いわゆるユークリッド的な三次元空間として設定されている。それに対して、アヌーンの『カール＝エマヌエル・ユングの本当の裁判』が提示するのは真に抽象的な空間であり、ここには前後や左右という概念自体が存在しないのだ。誰が誰の横にいるのか、誰と誰が向かい合っているのか、人物同士の位置関係は空間的に把握できない。

*

『単純な物語』はラストシーンから始まり、そのラストシーンにいたるまでの経緯が回想形式で辿られる。

主人公は幼い子供を抱えたまま実家を追い出され、友人を頼りにパリにやって来る。しかし、友人宅にも長居はできない。生活のためには住む場所と仕事を見つけないてはならないのだが、仕事を探すためにはまず子供を預かってくれる人が必要なので、仕事探しもままならない。ホテルを当たっても、無職の子連れでは怪しまれて宿泊拒否に遭う。わずかな人たちの厚情を頼りに、安宿を転々としながら仕事を探しつつあるが、所持金は毎日刻々と減っていくばかり。ついには所持金がつき、野宿を始めることになる。翌朝、近所に住む女性が見かねて声をかけ、二人は助けられる。

映画はこの助けられたところから始まり、主人公のナレーションでもってそれまでの経緯が回想されていくわけだが、過去形で語られるナレーションに対し、その同じ内容が、画面上では現在形で交わされる会話として展開していく。同じことが過去と現在というふたつの時制で重ねられ、ずれが導入されている。

*

ヌーヴェル・ヴァーグがときに「男性一人称単数の映画」(ジュヌヴィエーヴ・セリエ)⁴と形容されるのに対して、マルセル・アヌーンが初長篇の主人公をシングルマザーに設定していることの意義はやはり再考が必要だろう。私はアヌーンに初めて会ったとき、この『単純な物語』をエリック・ロメールの『獅子座』(1959年)と比較するという失態を犯し、アヌーン本人を呆然とさせたことをいま思い出す。

*

あるいは、『単純な物語』で見せられるのは回想ではなく、すべては夢なのかもしれない。息果てようとする主人公が最後に見た夢。いまわのきわに誰か優しい人が助けてくれるという、はかない望み。『春』は、逃げ惑う男性のパートと老婆と暮らす少女のパートという、交わらないふたつの部分を交互に映しながら展開していく。逃亡する男性の話は、少女の頭の中を駆け巡る想像上の物語なのか。

⁴ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, CNRS, 2005.

*

『春』の脚本は、マルセル・アヌーンとカトリーヌ・ビネの共同執筆によるもの。彼女はもともと『冬』で編集を手伝ってくれた人だという。二人でともに編集作業を進めていくなかで、次作の構想が生まれ、それが『春』として結実した。その次に撮られるのが『秋』。映画作家と編集助手との作業が描かれている。

*

1970年、マルセル・アヌーンの特集上映がアンソロジー・フィルム・アーカイヴスで開かれた。ジョナス・メカスは『単純な物語』、『夏』、『冬』、『春』の4作品を見て、マルセル・アヌーンという未知の作家を発見し、その鮮烈な印象を『映画日記』に書き記している。「確信をもって断言するが、マルセル・アヌーンがブレッソン以後の最も重要で最も興味深いフランスの映画作家であることはいまや明らかである」⁵。『秋』では、映画作家ジュリアン（ミシェル・ロンズダール）と編集助手アンヌ（タミア）の背後の壁にアンソロジー・フィルム・アーカイヴスのポスターが貼られている。

『秋』の末尾で編集台の上に見えるのは、『秋』のシナリオである。そのシナリオを手にとってみると、そこには「1970年11月24日にニューヨークで書き上げられ、アンソロジー・フィルム・アーカイヴスに寄贈した原稿」と明記されている⁶。撮影はそれより少し後になる。この1970年のニューヨーク滞在はひとつの転機になっているのかもしれない。

*

⁵ Jonas Mekas, "October 29, 1970. The Cinema of Marcel Hanoun", *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Collier Books, 1972, p. 402-403. (ジョナス・メカス「1970年10月29日 マルセル・アヌーンの映画」『メカスの映画日記 ニュー・アメリカン・シネマの起源 1959-1971』飯村昭子訳、フィルムアート社、1974年、p. 351-352。)

⁶ Marcel Hanoun, *L'Automne*, scénario inédit, collection personnelle de Kentaro Sudoh.

マルセル・アヌーンの映画の多くは、映画製作についての映画であり、撮られつつある映画こそが主題となる。『マドリードの十月』、またはそのリメイクとしての『冬』。そして、それらの集大成ともいえる『秋』。ニコル・ブルネーズは、この3作を「制作についての「パラメトリックな」3部作」と呼んでいる。「『マドリードの十月』は俳優の演技指導について、『冬』は撮影について、『秋』は編集について取り組んでいる。そして、3つの局面が毎回、映画作家の欲望に関連づけられている」⁷。

*

ドミニク・ノゲーズは、『秋』をいわゆる「ニュー・アメリカン・シネマ」と呼ばれた当時の実験映画の潮流と結びつけている。たとえばアンディ・ウォーホルが『スリープ』（1963年）や『エンパイア』（1964年）で固定ショットの終わりのない長回しと戯れ、マイケル・スノウが『波長』（1967年）ではズームアップ、『〈——〉』（1969年）ではパン撮影と戯れたのに対し、「アヌーンはモノクロからカラーへの移行、音響と映像の関係、そしてなにより監督と観客の裂け目と戯れてみせる。映画は監督と観客が互いに不可視であることで成り立っている。ところが、ここではその反対に、観客である私たちは私たちを見つめる映画作家を一時間半にわたって見ることになる。私たちは、そこに映されている・シ・ョ・ットでしかないある映画作品の切り返し・シ・ョ・ットである（もしくはその逆である）」⁸。

ウォーホルやスノウやホリス・フラプトンなどによる当時の実験映画はときに「構造映画」と呼ばれた。ロザリンド・クラウスは、「構造映画の作家たちは映画「それ自体」の究極の提喩（シネクドキ）を作ろうとしているのだ」と喝破してみせた⁹。提喩というのは、要するに部分で全体を表す（あるいはその逆）比喩の一種

⁷ Nicole Brenez, « “Inventer la liberté” . L'essai selon Marcel Hanoun », in *Manifestations. Écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques*, De l'incidence éditeur, 2019, p. 272.

⁸ Dominique Noguez, « Vers un cinéma narratif pur (Marcel Hanoun) », in *Le Cinéma, autrement*, édition revue et augmentée, Éd. du Cerf, 1987, p. 272-273.

⁹ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium*

のことである。『秋』は「編集についての映画」だが、より正確を期すなら、ノグーザが論じたように「繰り返しショットについての映画」である。そして、繰り返しショットの不在に、映画そのものの原理が宿されている。

*

『秋』は編集台で作業する二人をずっと見つめつづけ、最後に編集されて出来上がったであろう映画を映してみせるが、これが横移動で捉えられる風景の映像なのである。三宅唱の『THE COCKPIT』（2015年）の秘められた先代。

*

同時代性について。1968年の『夏』では、68年5月のスローガンや写真がモンタージュされている。「シネトラクト」を思わせぬでもない。アヌーンは、アジア映画の集団的連作「シネトラクト」に参加してはいないものの、おそらくこの匿名的实践に意識的ではあったのだろう¹⁰。『秋』の中でミシェル・ロンズダール演じる映画作家は、好きな監督の一人にクリス・マルケルの名前を挙げている。

*

2011年3月16日、私はフランソワ・グリヴレとともに、マルセル・アヌーンのマスタークラスを開催した。当時通っていたパリ第三大学の授業の一環だった。当日配布した小冊子には、アヌーンが1978年に書いた「若き映画作家への手紙」を採録した。彼はマスタークラスでも未来の作り手に向けて語っていたように思う。

私たちはマスタークラスに合わせてアヌーンに捧げる短編映画を用意し、フランソワ・グリヴレはそれをさらに発展させて、『マルセル・アヌーンのためのフィオレッティ』（2012年）として仕上げた。アヌーンを知る人たちに取材したインタ

Condition, Thames & Hudson, 2000, p. 44.

¹⁰ シネトラクトについては以下を参照。「シネトラクトせよ！」須藤健太郎訳、『人文学報』515-15号、2019年3月、p. 131-137。

ビュー映画である。

*

アヌーンにとっては観客もまた作り手である。『秋』のシナリオには「緒言」があるが、彼はそこで明言している。

『秋』は以下のような要となる方程式に要約されるだろう。

スクリーン＝カメラ＝作者＝観客＝映画 (ECRAN = CAMERA = AUTEUR
= SPECTATEUR = FILM)。¹¹

そして、彼はこの方程式が意味するところをより詳しく説明している。

ジュリアンとアンヌは編集室で作業している。二人は〈私たち〉に面している。私たちは編集室にある〈モニター〉である。〈観客〉である私たちは、いままさに〈編集されている〉、もしくは〈見せられている〉潜在的な〈映画〉である。したがって、私たちは〈カメラ〉、つまりは〈作者〉という発生的な状態である、ということになる。¹²

『秋』では編集作業をする監督と編集助手を正面から捉えている。映画は二人の姿を映すばかりで、いま編集されている映像そのものは映されない。二人の視線はスクリーンを通じて観客を見つめており、私たち観客はまさに作品内で編集台の上にあるモニターの位置にいる。しかしこの映画を撮っているカメラの位置にいるのもまた観客である。『秋』は、観客は作られつつある映画であると同時に、それを作る作者でもあるという命題をかくも巧みに提示してみせる。

*

¹¹ Marcel Hanoun, *L'Automne, op. cit.*, p. IV.

¹² *Ibid.*

『夏』で映される、68年5月のスローガンのうちで印象的なもの——「誰が作るのか？ 誰のために？ (Qui crée ? Pour qui ?)」。作者を作者というなら、誰が作るのかといえば、それは作者である。作品の宛先を観客というなら、誰のために作っているのかといえば、それは観客のためである。作者が観客のために作品を作る、ということだ。しかし、もし作者こそが観客であり、観客こそが作者だとしたら？

もうひとつの印象的なスローガン——「一者のみが存在する (Seul l'Un existe)」。『夏』ではこのスローガンが何度も繰り返し映される。一者とは何か。『秋』の構造を表す方程式「スクリーン＝作者＝カメラ＝観客＝映画」は、『夏』で提示された問いに対する応答でもあったはずだ。

*

マルセル・アヌーンは一元論的な作家であり、その点で弁証法的なゴダールとは異なる。アヌーンにおいては「ここ」と「よそ」のような、異なるふたつのものが並べられるのではない。『単純な物語』で語られるのはあくまでひとつの同じ物語であり、このひとつの物語が現在形と過去形という異なる時制でもって語られるにすぎない。すべては「ここ」である。そして、現在の「ここ」と過去の「ここ」の間に穿たれている間隙こそが問題である。

『春』では、モノクロからカラーに切り替わる箇所がいくつかある。映されている光景自体は同じものだが、モノクロ・ヴァージョンからカラー・ヴァージョンに切り替わった瞬間、おそらく多くの観客が軽い衝撃を受けるはずである。不可視のものの一瞬のきらめきを目にしたような、不思議な感覚に襲われる。モノクロとカラーの断絶。見るができないはずの、両者の間を走る裂け目を垣間見てしまう。

*

アヌーンはアフォリズムを多く書き、それを『カメラの耐えられない視線』(1995年)と『映画・映画作家——書かれた映像についての覚え書き』(2001年)の2冊

にまとめた。たとえば彼は次のように書いている。「現実、現実、現実！ イメージの現実、そのイメージが見せないことの中にある（Le réel, le réel, le réel ! Le réel de l'image est dans ce qu'elle ne montre pas）」¹³。

現在形で語られるイメージの中にはその現実はなく、過去形で語られるイメージの中にもその現実はない。しかし、現在形と過去形が重ねられることで生じるずれの中に、両者がそれぞれ単独では見せることのないものの中に、その現実を垣間見ることができる。モノクロとカラーという2種類のイメージが必要となるのは、それぞれのイメージが単独では見せることのできないものを生み出すためだ。

アヌーンにとって、編集（モンタージュ）とは異なるものをつなぐ作業ではない。それは同一のものの異なる様相を重ね、それによって異なる様相の間に生じる裂け目をほんのつかのま煌めかせる作業である。「一者のみが存在する」とされる世界の中で、もし「イメージの現実」こそがこの一者の別名だとすれば、モンタージュによって穿たれる間隙の中にイメージの現実はある。「スクリーン＝カメラ＝作者＝観客＝映画」の方程式が成り立つのは、つかのまの煌めきとして、ほとんど生起していないというかたちでしか生起することのないイメージの現実においてなのである。

＊

『カール＝エマヌエル・ユングの本当の裁判』——「本当の裁判」と銘打っておきながら、映画が始まるや、オフの声で「この裁判は想像上のものである」と釘を刺す。終盤でユングが「はい、私が殺しました！」と叫ぶくだりがあり、ついに罪を認めたのかと思いきや、すぐに「ユングが打ちひしがれ、罪を認めることを私は想像したが無益なことだ。そんなことはありえないと認めなくてはならない」というナレーションが入る。

『ある身元不明者の想像上の受難についての真実』——想像であると同時に真実。

『マドリードの十月』——「この映画は自由と制約の両方についての映画である。」

¹³ Marcel Hanoun, *Cinéma cinéaste. Notes sur l'image écrite*, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2001, p. 121.

そして、真実と虚構の両方についての映画である」とアヴァンタイトルで告げられる。

*

『冬』の冒頭で、エピグラフのようにしてダンテの『神曲』の一節が読まれる——「いいか、私が君に答える内容にたいし目を開け。そうすれば君の信じていることと私のいうこととが真理の中で円の中心のように重なることがわかるだろう」（天国篇・第13歌）¹⁴。アヌーンの映画では、「君の信じていること（ce que tu crois）」と「私のいうこと（ce que je dis）」、これら二つは異質なものでありながら、「真理の中で（……）重なる」わけである。

付記 2022年6月25日、私はアテネ・フランセ文化センターで赤坂太輔とマルセル・アヌーンの映画をめぐって対談する機会を得た。本稿はそれを機に考えたことを備忘録として書き記したものである。議論を導き、こちらの思考に刺激と筋道を与えてくださった赤坂太輔さん、マルセル・アヌーンの「四季」シリーズの特集上映を企画し、4作品すべてを翻訳して日本語字幕を付けられた上條葉月さん、会場のアテネ・フランス文化センターの松本正道さん、そして議論をより実りのあるものにしてくださった聴衆のみなさまに記して感謝いたします。

¹⁴ ダンテ『神曲 天国篇』平川祐弘訳、河出文庫、2009年、p. 170。