

【研究論文】

「ドキュメンタリー」の驚き
— 1960年代仏系カナダにおける
ダイレクトシネマ誕生の経緯¹

Etonnement du « documentaire » — Naissance du cinéma
direct dans le Canada francophone des années 1960

加納由起子
KANO Yukiko

Résumé

Le film documentaire *Pour la suite du monde*, signé Pierre Perrault et Michel Brault (1962), reste jusqu'aujourd'hui l'une des icônes de l'histoire culturelle québécoise postérieure aux années 1960. Dans cet article qui s'ouvre sur une présentation du contexte de sa production, je souligne le changement du genre « documentaire » dans les années 1960 en Occident. Ce film fut certes l'un des événements précurseurs et majeurs du « direct cinéma » alors né. Les critiques acclamèrent la « nouveauté » de ce film. Pourtant, il ne semble pas qu'ils aient réfléchi assez sur la question fondamentale que Perrault avait posée à travers la caméra documentaire. La notion, ou la pensée du « documentaire » de Perrault, qui est l'objet de cet article, semble être ce qui sous-tend toutes les controverses qu'il a livrées au « cinéma » en général, à travers ses propres films. Pour y accéder, nous relevons le phénomène d'étonnement, à plusieurs niveaux, que *Pour la suite du monde* suscite chez les critiques et les spectateurs. Quoi de vraiment étonnant dans ce film ? A partir de cette question, nous en enchaînerons d'autres, sur le « réel filmé », sur le réalisme, sur le ressort et mécanisme multiple de l'étonnement, et sur le rapport du documentaire et de la « réalité qui ne se savait pas québécoise » selon Perrault.

キーワード：ドキュメンタリー、ダイレクトシネマ、リアリズム、ケベック、1960年代

Mot-clés : Documentaire, cinéma direct, réalisme, Québec, les années 1960.

緒言

本稿は、ケベックのドキュメンタリー作家・詩人ピエール・ペロー (Pierre Perrault, 1927-1999) の唱えた「ドキュメンタリー」という思想について考察したものである。その国際的デビュー作品『世界の存続のために』(*Pour la suite du monde*, 1962) を例に取り、「驚き」という観点から映像リアリズムについて検討する。

ピエール・ペローはケベック現代史において重要な映像作家・詩人・エッセイストである²。その代表作であり処女作でもある『世界の存続のために』は、公開当時フランスの映画人と批評家から高い評価を受けた。今日、この映画はケベック映画史のみならず世界映画史上の傑作と認められている³。1950年代後半から60年代初頭において、フランス、カナダ、アメリカの3か国で同時に現れ、ドキュメンタリー映画の新しい表現を切り拓いた「ダイレクトシネマ」というジャンルの先駆的作品として、同映画はこれまでも世界映画史の中で大きく取り上げられてきた(Marsolais, 1974 ; Saunders, 2007)。また、ダイレクトシネマを世界的なドキュメンタリーの潮流として扱う映画史以外にも、ペローの映画をケベック現代史創成期の象徴的文化作品として扱う歴史もある(Marshall, 2001 ; Gauthier / Pilard / Suchet, 2003 ; Zéau, 2006)。「ケベック・ナショナル・シネマ」(Marshall, 2001)という肩書きは、60年代のドキュメンタリー映画をイデオロギーの媒体という役割に還元するようだが、ペローの作品が現代ケベックの創成史に有機的に参与したとすれば、それはむしろ、イデオロギーを通してというよりは、彼が生涯追求した「ドキュメンタリー」とは何か、ひいてはカメラの目で見た「現実」とは何かという思索を通してのことであつたと思われる。

『世界の存続のために』が公開されたとき、初めてスクリーンの上に自分たちが映し出されるのを見たケベックの観客は、その姿を現実と認め、肯定的に受け止めた。映し出される実在の登場人物たちが、彼らの信じる現実を形にし、肯定するというプロセスを逐一「演じて」みせたからである。この映像を通じたアイデンティティー獲得のプロセスを理解するためには、ペローがドキュメンタリーカメラの目でとらえ、形にした「現実」が、当時は「ケベックという名を持つとはまだ知らなかった現実」(Perrault, 1996, p.17)であつたことを忘れてはならない。ケベック人のアイデンティティー獲得が

自らの映像をモデルとしてなされたとするならば、ペローの「ドキュメンタリー」思想も、映画史上を典拠としてではなく、カメラの視線のみを規範として生まれたと言えよう。

また、エッセイスト・ペローは、映像作品と対になるようなエッセイを多く残したが、彼がそこで倦むことなく語っている「ドキュメンタリー」についての考えは、思索と経験によって同時に裏打ちされた独自の思想という趣を持っている。彼が提唱した「ドキュメンタリー」は、1960年代ケベックへのメッセージであるとともに、その後30年以上にわたって彼の社会批判の言説の土台となった思想であり、単なる映像美学でも、党派的なイデオロギーでもない。ペローは自分の思想と実践を、「ドキュメンタリーを見ることができない」「観客の視線」に対する「抵抗活動」(Perrault, 1995, p. 17, 23)と呼んだ。我々は、ここに時代と国境を越えたりアリズムの哲学を聞くことができるように思う。

本論考では、『世界の存続のために』という最初の映画がもたらす「驚き」を通して、彼の「ドキュメンタリー」思想の一端に近づこうと試みる。ペローの映画が現在も生き続けているとしたら、それはひとえに、あらゆる芸術作品が喚起する普遍的な驚きの力によってであろう。我々はまず、『世界の存続のために』が同時代の批評家にとって新しいドキュメンタリーと映ったこと、同時に、驚きという作品への接近契機を認めない限り、彼らにとって同映画の価値判断は非常に難しいものであったことを見る。次に、ドキュメンタリー映画を成立させている「現実」認識と結びついた一般的な「驚き」の感情を分析し、1960年代にペローの映画が喚起したと思われる新しさの印象の重層性を検討する。最後に、ペローが思索の対象としていた「現実」が従来のドキュメンタリー映画の「現実」と本来的に異なっていたことを示した上で、ペローの著作をもとに、50年代から60年代にかけて、ダイレクトシネマの隆盛とは別の文脈で、彼が「ケベックという名を持つとまだ知らない現実」を生み出した経緯を探る。

1. 『世界の存続のために』(1962年)制作背景と、「新しいドキュメンタリー」の時代について

まず、映画とその制作背景について説明しておこう。『世界の存続のために』は、1961年から62年にかけて、カナダ東部のケベック州、セントローレンス川流域の小さな島、クードル島で行われた古漁再現のプロセスを追っ

た映画である。クードル島は大西洋から来た大河が急激に狭まったところがあり、16世紀にフランスの航海士がカナダに初めて上陸した一帯に位置する。対岸には、現在観光地として知られるベイ・サン・ポールがあり、数10キロ東に向かって進んだ対岸にケベック市がある。映画のコンセプトは、長く忘れられていた島の伝統、おそらく16世紀にフランス人航海者がカナダに初上陸した時にすでにあったと思われる一種の罾漁を、島の人々が自分たちの努力でよみがえらせる行程を描くことだった。英語でバルーガ、フランス語でマルスワンと呼ばれる白い一種のイルカを特に狙った漁で、島の沖合3マイルのところ、150本ほどの伐採した木を、干潮を待って楕円形を描くように河床に植え、泳いでいるバルーガを生きたまま閉じこめる。数ヶ月にわたる大変な労力を必要とする漁である。モントリオールの映画人に説得されて、38年前まで行われていた漁を覚えている老人たちが、「昔の跡を残すために」、「世界の存続のために」、その全行程を再現することに同意した。

この映画は、全編をケベックの特殊なフランス語が流れる史上初の長編映画である。また、「カナダの歴史と地理を、映像を通して記録する」目的で、1939年創立されたカナダ国立映画庁(Canadian National Film Board / Office National du Film du Canada)が初めて制作した長編映画でもあった。発案者兼監督はペロー、カメラマンはミッシェル・ブロー(Michel Brault, 1928-)⁴である。56年、カナダ国立映画庁がオタワからモントリオールに本部を移したのに伴ってフランス語部門が設立され、現地の仏語系スタッフが公募された。この2人はその時雇われた仏系カナダ映画人の第1世代である。

もともと弁護士だったペローは言葉への情熱やまず、1950年代前半には法律の仕事をやめ、ラジオ・カナダの仏語放送でフリーのシナリオライターとして働くことを選んだ。セントローレンス川流域の村々を訪れて、「書き言葉を持たない人々」の声を録音し、電波に乗せるうち、彼は話し言葉こそケベックの生きた伝統の源泉だと確信するようになった。クードル島とはちょうどこの頃出会い、映画撮影に先立つおよそ8年間をこの映画に登場する人々と過ごし、彼らの目から見たケベックを学んでいった。61年、『世界の存続のために』の企画が通った時、ペローは映像に関してはテレビの撮影随行の経験しかなく、ブローは録音について何も知らなかった。数年前なら出会わなかったこの2人が映画撮影において協力出来たのは、50年代末の映画庁の再編に負うところが大きい。

この映画は公開されると同時に、翌1963年のカンヌ国際映画祭にカナダ映画としてはじめて正式出品作として選ばれた。当時フランスでは映画批評が花盛りであり、批評家たちは、ハンディカムで「直接事象をとらえる (prendre le fait sur le vif)」という信条をスタイルに高めた「ヌーヴェル・ヴァーグ」、および「シネマ・ヴェリテ」という2つの新しい映画ジャンルを熱烈に支持していた。「新しい」が当時の人文科学と芸術の標語だった⁵。「シネマ・ヴェリテ」は、60年にエドガー・モラン (Edgar Morin) が創造的ドキュメンタリーの復権を求めて提唱した概念で、ジャン・ルーシュ (Jean Rouch) やクリス・マルケル (Chris Marker) という饒舌な理論家でもある映像作家たちを中心としたグループによって、短い間ではあったが、世界的に有名になった運動であった。もちろん、ペローの映画もカンヌでは「シネマ・ヴェリテ」の系列にあるものとして迎えられた。しかし、ふたを開けてみて、批評家たちは虚をつかれた。

ところで、1950年代から60年代までフランスの映画批評を率いていたのは、雑誌『カイエ・デュ・シネマ』である。63年から70年初頭までの『カイエ』を繰ってみると、「シネマ・ヴェリテ」に慣れた批評家たちや、戦後イタリアのネオ・リアリズム映画に親しい映画史家が、『世界の存続のために』を既存の流派の名前を通して位置づけ、その特殊性を「フォークロア」に帰し、映画の体験を合理化しようという努力を重ねていることが見て取れる。例えば、63年8月号の最初の報告にはこうある。「ルーシュの精神を受け継いだ映画、『世界の存続のために』は (.....)、ルーシュの『人間の階梯』と同じように、一つのグループを選んで研究し、あるアクションを行わせた成果である。また、島を舞台にしているという共通点以外にも、人間と自然を称揚している点でフラハーティの『アラン島の男』を思わせる (Delahaye, 1963, p.11)。」64年の11月号では、「事象から生きた生活をとらえ、全てを現在時で語る、というヌーヴェル・ヴァーグの野心と軌を一にしているように見えるが」、むしろ「過去を現在時で語りつつ、そのそぶりを見せないロッセリーニとフランジュの試みに連なる映画」と説明している (Mardore, 1964, p.85)。

しかし、彼らは同時に、『世界の存続のために』が新しい種類のドキュメンタリーであると感じていた。この映画の発案から監督をつとめたピエール・ペローとミシェル・ブローのうち、ペローは無名だったが、ジャン・ルーシュのアシスタントであったこともあるブローの名はある程度知られてい

たので、この映画はフランス公開後の最初の数か月間「ブローの映画」と呼ばれた。1963年6月、ジャン・ルーシュがブローのカメラワークに「全てを負う」と宣言し、新しいドキュメンタリーに「カナダ、ケベックから生まれたダイレクトシネマ」という呼称を与えたことから、「ダイレクトシネマ」のジャンルが定着するようになった (Rouch, 1963, p.2)。しかし、新ジャンルの命名やドキュメンタリー理論の精緻化は、『世界の存続のために』の新しさの印象をけって説明しなかった。批評家は、ダイレクトシネマという手法に形式的必然性として内在する性質として、この新しさを説明しようとした。69年、ペローのドキュメンタリーを例にとった『カイエ』の寄稿者は、「フィクションと零度の事象という両極端の間にあるダイレクトシネマを再定義する必要がある」ことを明言している (Comolli, 1969, p. 49)。

「カナダ、ケベックから生まれたダイレクトシネマ」についての論考の数が、1960年代から70年代の『カイエ』においていささかも減少する傾向を見せないことから、『世界の存続のために』が与えた新しさの印象が一過性のものでなかったことは分かる。しかし、その印象を驚きの感情として理解した批評家はこの時期、たった1人である。64年の記事を書いたマンドールは、合理化の試みを最初から放棄し、このように告白せざるを得ない。

どう言ったところで、圧倒的に、最初から最後まで、この映画が奇跡であるという事実が目の前につきつけられる。それはほとんど、傲慢なまでの明白さだ。我々の知る最も優れた記録映画の魔術師、ジョルジュ・フランジュが力の限りを尽くして成功させたことを、ブローとペローはまるで落ちているものを拾うだけのことであるように易々とやってのけたのだ。(Mardore, 1964, p. 85)

マンドールに「我々はこの奇跡に気がついているのか」と言わせた驚きは、1964年の段階では結局説明がつかないままである。彼を初めとする批評家たちは、「あたかも環境の中に自然に溶け込んだようなカメラ」が、「何一つ外部からの侵入物がなく」、「過去と未来が紡ぎ出される閉じた理想郷」(Delahaye, 1963, p.12) が成功した所以を、映画の手法や内容から解明しようとするが、それは無駄な努力に終わる。彼らはまず、この映画の何が新しいのかについて意見が一致しない。ドラエーが「記録」における語りの介在にその秘密を嗅ぎ取ったならば、マンドールは「世界のどこにももう存在しな

い文明の思念、言語、仕草が、心優しい野蛮人の無垢な姿をとって展開する」(Mandore, 1974, p.85) ことがその理由であると結論づける。ドラエーの方向は、その後ドゥルーズが「偽物の効力」と題した有名な映画論にまで引き継がれるだろう (Deleuze, 1986)。ケベック映画に民族学的な素材やフォークロアの魅力を強調するマンドールの方向は、今でもフランスの映画評に残っている。

2. 「ドキュメンタリー」の驚き

1962年、『世界の存続のために』を配給にまわしたとき、ペローは観客や批評家の驚きを予測していた。映画の冒頭には、「クードル島のブルーガ漁は24年に途絶えたが、62年、映画監督に励まされた島の人々は、島の記憶を保存するために漁をよみがえらせた」という注意書きが現れるが、映画の終わりのジェネリックには、それに呼応して「1962年、クードル島の人々はこの映画の出来事を実際に経験し、演じた」という一文が挿入される。ペローは後に、「こうした(最後の)注意書きがないと、演出がなかったと信じてもらえないだろうと思った」と述懐している。ペローの注意書きはまさに、批評家たちを驚かせていることが、「心優しい野蛮人」の珍奇な伝統や風習の光景ではなく、他方「ダイレクトシネマの再定義」を迫るような「映画の現実 (réalité filmique)」(Comolli, 1969, p. 49)の発見などですらなく、ドキュメンタリーを見る観客たちの視線を支配している「ドキュメンタリー」という名の「シネマ」であることを的確に見抜いたものではないだろうか。もっと簡単な言い方をすれば、『世界の存続のために』がドキュメンタリーであることに人々は驚かざるを得ないだろうと、ペローはよく理解していたのではないだろうか。もちろん、彼にとってはこれ以上自然なことはなかったのだが。

1960年代の「シネマ・ヴェリテ」理論家たちが感じた驚きは、我々にとって、荒唐無稽なことでも過去のことでもない。今でも、『世界の存続のために』が、シナリオもなく、1度も2度撮りされた場面のない映画だと聞かされて、多少ならずとも驚かない観客はいまい。この驚きは「ドキュメンタリー」映像についての一般的な謬見をあらわしているとともに、より広い意味での「現実」とその表象についての常識の限界も示している。

『世界の存続のために』が、1960年代の映画批評家にそれまでの通念を覆す新しいドキュメンタリーだと思われたのは、この映画における物語

(*récit*) の圧倒的な存在だったことは確かである。「理想郷」、「奇跡」という言葉がそれを語っている。一方で、この映画の新鮮さをフォークロアの魅力に還元する見方には、内省的な驚きを封じ込めようとする自己規制が働いているという見方もできるだろう。フレデリック・ネフ (Frédéric Nef) は一般的な驚きの感情を、「観光客の驚き」と「哲学者の驚き」の2つに分けているが、それによれば、観光客は「知らないことのまさに知らなかった部分に驚き」(新規への志向)、哲学者は「知っていると思っていたことが未知のものとして現れることに驚く」(内省への志向) という (Nef, 2004, p.38)。現実認識そのものを覆すような内省的な驚きに出会って、その理由を対象の稀少さや新規さに求めようとするのは、おおむね意識の防衛反応だと言えよう。視線の転倒を経験しつつも、迫って来る対象をあくまで客体化することで「観光客の驚き」から1歩も出ようとするまいという意識の頑迷を、我々は多かれ少なかれ知っている。しかし、ここではまず、批評家たちの「ドキュメンタリー」についての通念について述べておこう。ペローが自分の映画のスムーズな受容を妨げるだろうと予測していた通念である。

ペローが「この映画に演出がなかったと言っても信じてもらえないと思った」のは、彼が一般に共有されていたドキュメンタリーの通念をよく知っていたからである。ひいては、我々の日常を支配する「現実」の意識が、いかに深く文化的に規定されたものかも、よく知っていたからである。

それでは、一般的なドキュメンタリーの通念とは何か。ドキュメンタリーはその歴史の初めから、「現実の記録」とされる。この場合の「現実」は、「現在時の出来事 (アクチュアリティ)」と区別することが難しい。さらに、この「現在時」は偶然の支配下にあるもので、それゆえ「再現・表象 (リプレゼンテーション)」の外にあると考えられるのが普通である。リプレゼンテーションの領域は、伝統的に記憶や物語であって、それゆえ、「現実」と「物語」は相容れないものとされる。ドキュメンタリーとフィクションを対立するカテゴリーとみなす社会的常識はここに由来する。この常識に従えば、「現実」(ドキュメンタリー) は偶然に支配されているという現在時の特徴を持ち、反対に、「物語」(フィクション) は最初から最後まで必然的な展開に従う。この考え方は素朴な常識であるのみならず、西洋の哲学大系にも深く根をおろしている。ポール・リクール (Paul Ricœur) は『時間と物語』で、「現在時 (現実)」と「物語」の対立を、西洋文明の基盤にある共通認識として説明している。「実際、我々はどうして、人生をあたかも生まれつつある

物語として語れようか。生活の時間で生まれるドラマを知るためには、どうしたってそれについて他人や自分自身によって語られる話が必要になるではないか⁶。】(Ricœur, 1983, p.141)

『世界の存続のために』のまったく偶然らしくない語りは、こうした映像に養われた「常識」のセンサーに引っかかる。この映画の録音の処理や映像編集には、1つの人生のサイクルに方向性と意味を与える意志が見えるからである。映画の全編を通して、ペローが撮影の何年も前に収録し、ラジオで放送した、クードル島のグラン・ルイやアレキシの「名台詞」の録音と、後から綿密に編集された映像が、交互に語りの役を引き受ける。つまり、彼らのアヴァンチュールは「現在時」の積み重ねでありながら、明らかに「語られている」、しかも堂々と。ペローが観客の不信を予測したのはまさにこの点においてである。彼は、自分のドキュメンタリー理念を貫く「人生によって演出されている現実」(Perrault, 1996, p.112)という考えが、いつの時代も、映像消費者の消費者としての立場を保証する現実認識と相容れないことを知っていた。逆の言い方をすれば、ドキュメンタリーが「現実」を隠せば隠すほど、観客はそれを「実録」と受けとりやすいということをよく知っていた。

哲学的な驚き（簡単に言えば「知っていると思ったのに知らなかった」）と常識の抵抗（「現実」は予測出来ないから語れないはず）は、実は同じ1つの驚きに帰着する。「現実」というものは人の意識の外にあって、我々はそれを部分的にしか経験ないしは説明出来ない、という認識の基盤が揺らぐ、といった驚きである。一方で、ジャーナリズムやメディアはいつの時代も予測不可能なことへの恐怖あるいは期待をあおる傾向にある。その行き着くところ、偶発的で全体が不可視であるからこそ「現実」はフィクションよりも奇なり」という短絡的な理屈が定着する。19世紀の科学主義と大衆文化におけるイメージの氾濫が生み出した、現代の懐疑主義とも言えるかもしれない。

同時代の批評家も、その後の映画史家も、ペローのドキュメンタリー作品に既存の映像美学との比較や時代を刻んだ社会思想との親和性を見出す努力をしたが、ペロー自身は『世界の存続のために』は「どのジャンルにも当てはまらない」と言い続けた(Perrault, 1995)。たしかに、この映画からは「偶然に支配された現在時」も「不可視の現実」といった意識は一切うかがえない。意図的に排除されているのではなく、むしろ、カメラはそうした無意味

な懸念に割く場所はファインダーの中にないと言わんばかりである。島人たちは映画の最初から結末の予想を立てる。ベルーガはいくらでどこに売られるか、罝をかける前から決まっている。とは言え、『世界の存続のために』は予定調和の原則にのっとった物語ではない。ベルーガ漁を推進する映画人と島の人間にとって、プログラムを立てることが目的なのではないからだ。プログラムは過去に出来上がっている。それは人々の記憶であり、伝説である。そのプログラムを忠実に実行する人々を、カメラは忠実に追うのである。「ケベックという名を持つことをまだ知らない現実」は、記憶の辺獄から自らを作り上げるものなのだ。ペローの言葉を引用してみよう。

（『世界の存続のために』は）新しい漁の始まりを語っている。古い漁の証拠としての新しい漁だ。現在の確証としての漁だ。クードル島はここで、理想的な、記憶するにふさわしいクードル島に似始める。それまでのクードル島は伝説としていずれは忘れ去られる運命にあった。個々の記憶に刻まれた伝説は、記憶を超えて生き延びられないからだ。記憶は生きた経験が自らを語ることによってしか続かない。(Perrault, 1992, p.103)

我々は、ここでペローの「ドキュメンタリー」が、「シネマ・ヴェリテ」の「真実」からも、リアリズムの美学からも、そして批評家が認めるあらゆる「新しい」映像表現の機運からも完全に自由な思想であったことに気づく。我々はすでに、この映画がドキュメンタリーであることによって、市場に溢れるドキュメンタリー映像に慣れた批評家や観客に違和感を与えたと述べた。その中で展開する限られた視線の映した「現実」が、認定しがたい新しさの印象、あるいは驚きを与えたことを述べた。おそらく、それはひとえに、ペローがドキュメンタリーの本義を、「ありのまま」のクードル島を映すこととせず、「理想的な、あるべき姿のクードル島」を現前化することであると考えていたことに由来するのではないか。さらにペローの言葉を引いてみよう。

新しい機械の力強さに驚嘆した映画人たちは、その道を辿ることが使命だと考えたのだ。現実と映画との類似は、偶然生まれたものではなく、映画人たちの意志から生じた（傍点筆者）。(Perrault, 1992, p.8)

ペローが「ドキュメンタリー」思想を確立するにあたり、その土台としたのは、「現実」はそれを見る者の目の中にあり、彼が自分に忠実でありさえすれば形になるものであるという確信だったように思われる。

3. 自己創造のプロセスとしての「ドキュメンタリー」、価値としての「現実」

ペローの「ドキュメンタリー」という思想は、1950年代前半から彼がグールド島で接し、その言葉を記録し続けた「ただ毎日生きることによって人生を学んでいる人々」の記憶や希望という土壌と切り離せない。8年にわたり、彼は独自の「ケベックという現実」の創成についての思想的基盤を固めたが、その思想がドキュメンタリー映画という形を取るためには、技術と制度の両面で個別の映像表現を可能にする幸運な改革があった。

1950年代から60年代にかけて、ドキュメンタリー映画は、日常の刹那の瞬間や、大衆の目でとらえた大衆の動きを撮影することが出来る技術を獲得した。先に述べたように「新しい」が当時の合い言葉でもあったが、確かに映画は、シンクロ録音機と携帯カメラを手に入れて大きく変わった。

1950年代末、ONF入りしたペロー、ブロー、そしてマルセル・カリエールやダンスローといった技術者は「新しい機械の力強さに驚嘆し、ドキュメンタリーの道を辿ることが使命だと考えた」(Perrault, 1992, p.8)。技術がペローと時代を、ケベックと世界をつなげたと言えるだろう。この新しい機械とは、まずドイツのレンズ会社アリ社が開発した16ミリ移動型カメラ Arriflex、そして60年代初頭に初めて販売されたシンクロレコーダー Nagra III である。

Arriflex は20キロもあったとはいえ、肩にかついで移動出来る初めてのカメラだった。ブローはこのカメラで、国立映画庁初のフランス語短編ドキュメンタリー『かんじきレース』(Les Raquetteurs, 1956) を撮った。ちなみに「肩にかついだカメラワーク」という、今では映像ジャーナリズムの常套となった撮影方法はブローが考案したもので、銀幕に登場するや否やダイレクトシネマの特徴として世界から注目を浴びた。それまでフ



Pour la suite du monde
Réalisé par Michel Brault, Pierre Perrault
Produit par Fernand Dansereau
Sur l'image: Marcel Carrière, Michel Brault
Crédit photo: Pierre Perrault
© 1962 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

アクション映画の撮影は主にスタジオで行われており、記録映画にもカメラワークはほとんどなかったが、Arriflexのおかげでロケ撮影の方法が大きく変わった。

Nagra IIIの方は、カメラに接続して撮影と同時に音を収録し、タイムコードをテープに刻み込むことが出来る初めての機器であった。もちろん、カメラと同じくらいの重量と200フィートという長いケーブルを



Pour la suite du monde
Réalisé par Michel Brault, Pierre
Perrault
Produit par Fernand Dansereau
Sur l'image: Michel Brault, Pierre
Perrault
© 1962 Office national du film du
Canada. Tous droits réservés.

引きずってはいたものの。『世界の存続のために』では、こうした技術革新の恩恵をいち早く取り入れ、田舎道の馬車や沖合の船の動きに合わせた映像を成功させている。とりわけ、議論やダイアログのシーン（漁の初回準備の後アベルの家に集まった人々の会話や、鍛冶場でのアレクシとレオポルドの議論など）が同時録音出来たことは、ペローを歓喜させた。とはいえ、携帯カメラの作動音は録音をかき消すほどであり、ペローとブローはケーブルに足を取られる反面、カメラの音を消すのに四苦八苦したという。

同時に、1950年代の終わり、ケベックには大きな制度上の転換が訪れた。1959年には国立映画庁のフランス語部門が独立採算化し、仏系カナダ人監督たちは個人的な映画のアイデアを実行出来る機会に恵まれたが、その同年、それまではほぼ20年以上にわたって、ケベック州を統治していたカトリック保守派のモーリス・デュプレシ首相 (Maurice Duplessis) が世を去った。1960年には保守派に代わって、ジャン・ルサージュ (Jean Lesage) 率いる自由党がケベック第1党に選ばれた。政権交代を境に、政治・文化両面において、ケベック州ではケベック・アイデンティティー獲得のための運動が始まった。この運動は「静かな革命」と呼ばれる。この運動の一端を支えたのは、ドキュメンタリー映画である。ドキュメンタリーの自発的創造に参加した仏系カナダ映画人たちの「意志」は、個人的な美学といったものではなく、帰属集団への「責任感」に貫かれたみずからの特殊性の意識だった。

1950年代末、世界がアメリカを中心に新たな消費文化の到来に沸いていた時、ケベックはまだ「ケベック」ではなかった。「フレンチ・カナダ」あるいは「ロウワー・カナダ (低カナダ)」と呼ばれるカナダ東部の一州にす

ぎなかった。公式な使用を禁じられた言葉話し、その言葉も教会によって統制されていた仏語系の農民たちには、職業の選択はほぼなかったと言える。仏系カナダ人は1960年代まで、およそ3世紀にわたって北米の「白い奴隷」だった。もちろん、大陸の民族と同列に並ぶような書かれた民衆の歴史など持っていなかった。唯一その存在証明となるものは、数世紀の間自分たちだけで守ってきた話し言葉だった。書かれた歴史がないところに文化的アイデンティティーはない、これは鉄則である。ペローが50年代前半にラジオを通して口語の録音と記録に情熱を燃やしたのはそのためである。ペローは50年代を通して、「ケベックという名を持つということを知らない現実」を信じ、その表現の手段が与えられるのを待っていた。

仏系カナダに1950年代終わりから60年代はじめにかけて『世界の存続のために』が制作された背景には、制度的・技術的条件が一同に介したという事実があるのは確かである。

しかし、こうした状況をとらえたのは内面的な要求だ。『世界の存続のために』が60年代の仏系カナダに生まれるべくして生まれたと言え言過ぎになるだろうか。しかし、作った人たちがそう考えていたことは確かである。とくにペローにとって、当時の仏系カナダの「ケベックという名を持つことをまだ知らない現実」(Perrault, 1996, p.17)を、ゆがめることなく表明する手段は、ドキュメンタリーでなければならなかった。「この時期、我々は生のままの、映画のカメラに従わない現実を撮るためのカメラを探していた。そして、人生によって演出されることを待っている映像を」(Perrault, 1992, p.278)と後年彼が言っているように、ドキュメンタリーは偶然を必然に変える手段だったのである。『世界の存続のために』を制作するにいたった経緯を説明する、次のようなペローの貴重な証言にも、そのことは明らかだろう。

カメラがその場で音とイメージを同時にとらえることが出来るという状況が生まれた時、我々はこうして何倍にも拡大された人々の記憶を、責任を持ってあずからなければならない、と思った。カメラの新しい視線を使って見る以外に、その新しい視線をどう利用したらよかったのだろうか。ただ記録する以外に、彼らの美化された記憶をどう処理したらよかったのだろうか。結局はアーカイブ行きなのかもしれない。それでもかまわない。大事だったのは、幻想を描いて大衆を熱狂させる産業に属さないという特権を手にいれる

ことだった。(Perrault, 1992, p.8)

この「人々」は、1960年代に仏系カナダ人のみが持っていた社会的・言語的状况の中で、個人的な記憶を現実と信じ、その共有と持続を願っていた人々である。現実とは集団の過去である。彼らがこの現実を信じていなければ、ペローが彼らと出会うこともなく、彼の中で「責任」の意識が生まれることもなかっただろう。カメラの視線は「人々」の記憶から現在を結びつけるものだが、この視線は同時に、過去のケベックと生まれるべきケベックを結びつけるように、ペローには思われたのだ。「現実と映画の類似は、偶然生まれたものではなく、映画人たちの意志から生じた」(Perrault, 1992, p.8) とペローは言っている。どのような意志であったか。集団の記憶を現在に蘇らせ、それを自らのアイデンティティーとして受け止めることで、「ドキュメンタリー」の目指す現実を実現させる、というだけでは足りない。その記憶を「何倍にも拡大する (magnifier)」という意志が必要だったのである。

ある土地の言語を内面化した視線が、その土地の記憶の目をもってとらえた現実を、現代の機器によって「何倍にも拡大する」、これはどういうことだろうか。この問いに答えるには、文献ではなく、映画に戻らなければならないだろう。

映画『世界の存続のために』の最後から15分のところ、ベルーガ捕獲のシーンを見てみよう。

長い冬の後、春が来ても、セントローレンス川にベルーガは現れない。ぼんやりと河を眺める老人たちの姿が映し出される。ある日、罾の傍に白い影がうごめくのを双眼鏡で見たと連絡を受けて、レオポルドが「ベルーガ漁の長老」アベル艦長の家に駆けつける。遅い春の陽気の中、レオポルドとアベルは罾に急ぐ。海は引き潮である。と、レオポルドは歩を進めながら、「かかっている！」と叫ぶ。はるかな地平線を背景にたった1頭大洋に取り残され、罾にかかってもがくベルーガは、迷った子供のように見える。しかし、大空に響く波と風の音に負けないように、2人は口々に「見事だ、美しい、素晴らしいやつだ！」と叫ぶ。今年76歳のアベルは、「やっと会えたな、38年ぶりだ！」と言いながら、動物の上にかがみ込む。そして、両の手の平でそっとその背に触れる。彼が38年間頭に描いていたかつての漁で出会ったベルーガに比べて、実際のベルーガは彼の目にどのように映ったのだろうか。

長い沈黙の間に、伝説がアベルの心でどのような姿を取ってきたのか、観客には見ることはできない。しかし、映画は、現実のベルーガが彼の期待を裏切らなかつたことを宣言する。小さな白い獣を、アベルが「この世で最も美しい獣」のいかなる理想にも増して、「美しく、見事」だと観じたことは、彼の言葉が雄弁に述べている。伝説が現実によって肯定される時、どのようにその奇跡に應えればいいのか。ただ美しいと賛嘆する以外にはないのであるか。これは、我々誰もが経験上知っていることである。1962年春、クードル島は、理想の現実への変貌によって、自分を初めて見つけ出すのである。アベルが次に出す「これは俺たちのものだ、俺たちのものだぞ！」という指示の、これまでの行程の自然な帰結としての驚くべき確さを、正しく評価できるドキュメンタリー理論が存在するかは、果たして疑問である。

さて、この映画の各シークエンスを注意深く追って来た人なら、このシーンで、河床を歩くレオポルドとアベルの心に生まれ、膨れあがっている感動が、決して他者には理解出来ない種類のものであることを理解するはずである。長い労働に対して自然から与えられた1頭の小さなベルーガを、エイハブ船長の白鯨以上に偉大な獣であるかのように押し戴く彼らの心がよく理解できるはずである。ベルーガのあつけない姿と、それを「なんて大きくて美しい」と思う2人の心の対照に深く共感する観客はこれまで絶えなかつたし、これからも絶えないだろう。その共感、この映画がドキュメンタリーであることへの驚きと分ちがたく結びついている。我々がたどり着きたかつたのも、この驚きである。

果たしてこの驚きは、「観光客の驚き」だろうか、それとも「哲学者の驚き」だろうか。あるいは、やはり従来の映像リアリズムを支えるドキュメンタリー通念や現実の共通認識が抵抗しているしるしなのだろうか。もちろん、そのすべてでもあるだろう。それ以上の驚きは、こうした驚きすべてが認める現実が、その客観的指標や不可知の事象への懸念をすべて無効にして、現実であるというだけの理由で無二の価値を持つことの驚きであろう。このシーンまで来て、我々はクードル島再生の希求が集団の行動を生み、現実からの肯定を受け（漁が成功して）、それが彼らの自分自身への賛辞となるプロセスが、「ドキュメンタリー」が作られて行くプロセスでもあつたことに気づくのではないだろうか。クードル島の人々が言葉と毎日の感情で自分の存在を確かめる時、それを映すカメラもまた、その限定された視点が自分にしか属さないことを確かめる。自分自身を語り、肯定する人々を映しながら、

カメラも自分を語り、自分を肯定し、自分を生み出していくことが理解されないだろうか。

ペローの「ドキュメンタリー」思想はリアリズム美学の賞揚ではなく、実践による現実との対話である。その対話の中で、ケベックは自分を語り、表象し、肯定することを学び、記憶の言葉のみを頼りに作り出した自らの現実、不可知の現実を超える価値を与える。『世界の存続のために』が「どのジャンルにも当てはまらない」ドキュメンタリーであるのは、ペローの「ドキュメンタリー」が常にその場の現実には溶け込んで生まれる、生きた総体とも言えるものであったからではないだろうか。

結語

1960年代当時、『世界の存続のために』をはじめとするダイレクトシネマの作品に、欧米批評家が認めた新しさは、その後すぐに、もっと新しく、もっと意外なドキュメンタリーに取って代わられた。70年代には、ブロー初め、ONF第1世代を率いていたドキュメンタリー作家たちは新左翼運動と結んだケベック主権運動に身を投じ、社会派ドキュメンタリーへと転向した。80年代には、フェルナン・ダンスロー (Fernand Dansereau)、クロード・ジュトラ (Claude Jutra)、そしてドニ・アルカン (Denis Arcand) といった ONF のスターたちも、市場の要請に応じて次第にフィクションへと移行した。テレビにおける情報と報道の需要は映画を超え、ドキュメンタリーは主に家庭の画面でテーマ別に提供されるテクニカルなジャンルとなった。60年代に世界を瞠目させたケベック・ドキュメンタリーは、現在ではフォークロアの魅力と過去の記念としての価値をわずかに残しているにすぎない。撮影の技術革新は進み、60年代、ヌーヴェル・ヴァーグやシネマ・ヴェリテ、そしてダイレクトシネマに批評家や文化人が見出した、抗いがたい「新しさ」の魅惑は、今では過去のものである。

『世界の存続のために』とペローの「ドキュメンタリー」思想も、現代社会に氾濫する、常に新しく、常に画一的なリアリズムに長く抵抗は続けられないかもしれない。しかし、我々はこの論考で、ペローの映画が喚起する驚きが、どのような制度的な理論をもってしても、最終的にとらえられないものであることを示した。今でも、ペローの「ドキュメンタリー」はリアリズム理論家にとっての未踏の地なのである。

さらに加えるならば、『世界の存続のために』の撮影の間、どのような自

己肯定の力がペローとブローを支えていたか、今日の我々には知る由もない。しかし、この特殊な映像作品が自分自身の人生を生きようとした人々の物語であったことを理解すれば、多くを知ったことになるだろう。この映画が「ドキュメンタリー」であることが今でも我々を驚かせるとすれば、それは、真に驚くべきことは自分の現実を生きることには他ならないからだ。

(本論考に使用した写真は、カナダ国立映画庁からの許可を得て掲載された。)

(かのう ゆきこ 成安造形大学非常勤講師)

注

- 1 この原稿は、2009年12月18日に明治大学大学院教養デザイン学科（和泉キャンパス）で、「映像資料講座」の一環として行われた『世界の存続のために』上映の際の講義をもとにしたものである。
- 2 ピエール・ペロー (Pierre Perrault) の略歴は以下の通りである。1927年6月29日ケベック州モンリオールに生まれ、51年までモンリオール大学で法学を学んだ。この時代、詩と演劇とホッケーにもっばら熱中していたと自ら語っている。51年から2年間パリ大学法学部に学んだが、生活の資を稼ぐため、フランスではホッケーのコーチをしていた。53年、トロント大学で学業を終え、54年から56年まで弁護士としてモンリオールで働いた。同時にラジオカナダのフリーランス・シナリオライターとして、10年近くもケベックの大衆の言葉と自作の詩を電波にのせた。ペローのラジオ番組は詩集としてもまとめられている。代表的なものに、『大地と海の記録』(*Chronique de terre et de mer*, 1963)、『私は町に住んでいる』(*J'habite une ville*, 1965)がある。60年にはフランス人テレビ監督ルネ・ボニエールの『ヌーヴェル・フランスの国で』(*Au pays de Neufve-France*, 1960)のシナリオライターとしてケベックをめぐる撮影旅行に参加した。これがペローの初めてのカメラ経験だった。58年、ONFのフランス部門設立に伴ってフランス系現地スタッフとして雇われた。61年から62年にはドキュメンタリー映画処女作『世界の存続のために』を撮影し、発表した。このときから68年までに、『時代の趨勢』(*Le Règne du jour*)、『水の車』(*Les Voitures d'eau*) という、最初のものに合わせて「クードル島3部作」と呼ばれる長編ドキュメンタリーを撮った。70年代ケベックナショナリズムの動乱の時期には、『なんておかしな国!』(*Un Pays sans bon sens !*, 1970) や『アカディア、アカディア!?!』(*Acadie, Acadie !?!*, 1973) という政治的なテーマの作品を撮

った。しかし、80年代以上は、社会派ドキュメンタリーを離れ、もっぱらアメリカインディアンや北極の自然に目を向けていくことになる。80年代の最高傑作は『輝く獣』(*La bête lumineuse*, 1982)である。多作な作家としての活動は、80年代からは詩からエッセイに移行した。『言葉から行動へ』(*De la parole aux actes*, 1985)、『我々は島に住む』(*Nous autres icitte à l'île*, 1999)などのエッセイで、「ドキュメンタリー」についての思想を展開した。99年6月24日、モントリオールにて没。

- 3 2005年、映画ランキングで名高いカナダ、メディアフィルム社は、7段階の評価のうち最高の「傑作」レベルを持つ古今120本の映画作品に、『世界の存続のために』も選んだ。120本には黒澤明の『七人の侍』(54年制作)や小津安二郎の『東京物語』(53年制作)も入っている。同レベルは非常に難関なことで知られており、さらにそのうちノンフィクションとなると4本しか選ばれていない。『世界の存続のために』はその4本のうちの1本である。参照サイト <http://www.mediafilm.ca/fr/cotes-7.sn>
- 4 ミシェル・ブローの略歴は以下である。1928年モントリオール生まれ。50年代、フランスのジャン・ルーシュやヌーヴェル・ヴァーグの監督のカメラマンを務めた。ONF再編成に伴い、ペローらケベック人監督と協力するようになる。ブローは、58年に『かんじきレース』(*Les raquetteurs*)の「走るカメラ」を成功させたカメラマンとして世界中に名が知られていた。70年代に現れたONF二世代と共鳴して独立し、社会派の「ドキュフィクション」へと転向した。74年の『指令』(*Les ordres*)では、監督もこなした。
- 5 エドガー・モランが1960年に『フランス・オブセルヴァトゥール』紙に発表した有名な「シネマ・ヴェリテ」のマニフェストも、そのもとのタイトルは「新しいシネマ・ヴェリテのために」(傍点筆者)であった。このタイトルが主張していたのは、20年代のロシア人ジガ・ヴェルトフ(Dziga Vertov)から借りた「キネ・プラウダ(シネマ・ヴェリテ)」という語以上に、「新しい」という形容詞であったと思われる。しかし、後の歴史はモランの「新しい」を省略し、「シネマ・ヴェリテ」のみを映画史の運動として残した。Edgar Morin, « Pour un nouveau cinéma-vérité », *France-Observateur*, 14 janvier 1960.
- 6 Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 vol., Editions du Seuil, 1983, t. I, p.141. 歴史記述と虚構のナラティブを比較し、限りなく接近させることを目指した、構造主義的言語実践論の基本的文献である。

参考文献

Brûlé, Michel, *Pierre Perrault ou un cinéma national*, Presses de l'Université de Montréal,

- Montréal, 1974.
- Comolli, Jean-Louis, « Le détour par le direct », *Cahiers du cinéma*, No. 209, 1969 pp.47-52.
- Delahaye, Michel, « La chasse à l'I », *Cahiers du cinéma*, No. 146, 1963 pp.11-16.
- Deleuze, Gilles, *L'Image-temps*, Minuit, 1986.
- France-Observateur*.
- Gauthiers / Pilard / Suchet, *Le Documentaire passe au direct*, VLB Editions, Montréal, 2003.
- Mardore, Michel, « Brault-Perrault : Pour la suite du monde », *Cahiers du cinéma*, No. 160, 1964 pp.82-85.
- Marshall, Bill, *Quebec National Cinema*, McGill-Queen's University Press, Montreal / Kingston, 2001.
- Marsolais, Gilles, *L'Aventure du cinéma direct*, Seghers, 1974.
- Perrault, Pierre, *Pour la suite du monde, récit*, L'Hexagone, Montréal, 1992.
- . *L'Ouinigmatique ou l'objectif documentaire*, L'Hexagone, 1995.
- . *Cinéaste de la parole*, l'Hexagone, 1996.
- . *Nous autres icitte à l'île*, L'Hexagone, 1999.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Editions du Seuil, 1983
- Saunders, Dave, *Direct Cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Wall Flower Press, London / New York, 2007.
- Zéau, Caroline, *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.