

## レイモン・ベルールの映画理論の展開について ——「映画作品のテキスト分析」から「諸イメージの間」へ——

西田 純

### はじめに

フランスの映画理論家レイモン・ベルール (Raymond Bellour, 1939-) は 1960 年代末から 1970 年代にかけて行ったヒッチコックを中心としたアメリカの古典的映画への精緻な分析によっていわゆる「映画作品のテキスト分析 l'analyse textuelle du film」<sup>(1)</sup> の代表的論者としての地位を確立するが、1980 年代以降はそうした分析を離れ、写真、映画、ビデオアート、インスタレーションなどの映像 (image) の様々な実験的な試みに注目し、「諸イメージの間 l'entre-images」という問題意識のもと、現在に至るまで三つの著作を発表している (1990、1999、2012 <sup>(2)</sup>)。本稿は、ベルールの「テキスト分析」から『諸イメージの間』第一巻に至る映画理論の展開に焦点を絞り、その展開の論理を明らかにすることを目的としている <sup>(3)</sup>。

### 1 「諸イメージの間」と「映画作品のテキスト分析」

まず、「諸イメージの間」をめぐる基本的な問題系について整理する。ベルールは 1981 年から 1989 年の間に書かれた自身の論考を集成した『諸イメージの間——写真、映画、ビデオ』(1990) の序文に当たる文章において初めて「諸イメージの間 l'entre-images」という考え方を示す。同書では「運動」が表象された写真作品や、作品中で「映像の停止 l'arrêt sur image」<sup>(4)</sup> が起こる映画作品、あるいはビデオによって「写真的類同性」が変質させられているビデオアート作品などが取り上げられており、ベルールはそうした映像に見られる「可動性と不動性」あるいは「写真的類同

性とそれを変質させるもの」との間の「横断 passage」が行なわれる場のことを「諸イメージの間」と呼ぶ (EL p. 14)。もっとも、ベルールはそうした「諸イメージの間」について、その「歴史」や「理論」を構築することを目的としているわけではない。

むしろ問題は、私にとっては、ビデオとビデオが導いたすべてのことによってイメージの別の時間 [un autre temps de l'image] に入ったということが明白である時から出発して、すこしずつ自身を作り上げているような、[諸イメージの間の] 体験を定式化しようと努めることである。(EL p. 15。強調と [ ] 内は引用者による)

「諸イメージの間」とは「概念」ではなく、あくまでもその「体験」を論点とするための一種の問題提起である。同書ではこうした「諸イメージの間」の体験から出発して映画とビデオアート、あるいは映画と写真の諸関係が考察されている。

では、こうした「諸イメージの間」はベルールが 1970 年代まで取り組んでいた「映画作品のテキスト分析」とどのような関係にあるのか。注目したいのは先の引用において強調した、「諸イメージの間」の体験の出発点にあるとされる「(イメージの) 別の時間 autre temps」である。この「別の時間」という言葉は特にベルールによって強調されているものではないものの、注意深く読むとそれが『諸イメージの間』第一巻において繰り返し現れており<sup>(5)</sup>、更に「テキスト分析」とも関係付けられていることがわかる。

ひとまず「別の時間」について整理しておこう。ベルールは次のように説明している。

トーキー映画においては (中略) 時間は、何よりもまず、(多かれ少なかれ) 直線的な運動として展開する。映像の停止は (潜在的には) 「古典的」映画にはなじみのないものである。(中略) それ [停止した映像 l'image arrêtée] は、別の時間、すなわち、現代映画 (中略) がおそらくその最も内に秘められた秘密の探求において飲み込まれたであろう時間の裂け目への執拗な探求において支えとなってきたし、いまだに支えとなっている。(EL pp. 112-113。強調と [ ] 内は引用者による)

「別の時間」とは古典的なトーキー映画の「直線的な運動として展開する」時間とは異なる時間であり、それは映画作品内における「映像の停止 l'arrêt sur image」、すなわち、可動性と不動性との間の「横断」によって現れる、現代映画に特有の「時間の裂け目」である。ベルールによるとこうした「諸イメージの間」における「別の時間」は、同じく映画作品に対して分析者が「映像の停止」を行う「映画作品のテキスト分析」によって見出される時間でもあるという。曰く、「映像の停止と結びついた仕事は、別の時間の諸条件を見事に作り出した」(EL, p. 71、強調引用者)。

「諸イメージの間」と「テキスト分析」を「映像の停止」によって結びつけるこうした「別の時間」との関連で注目したいのが、ベルールがしばしば引用する「別のフィルム autre film」という概念である。ベルールは自身のテキスト分析に関する論考を集成した著作『映画作品の分析』(1979)の序文に当たる文章で、映画作品に対して「映像の停止」を行うテキスト分析によって見出されるものを「別のフィルム」であるとしている。こうした「別のフィルム」は「映像の停止」によって現れるものであるという点でこれまで見てきた「別の時間」と共通している。この概念は、ベルールと同じく1970年代にフランスでテキスト分析の理論家として活動したのち、ビデオアーティストへと転身したティエリー・キュンツェル(Thierry Kuntzel, 1948-2007)の映画理論において提起されたものである。ベルールは『映画作品の分析』をクリスチャン・メッツと並んでキュンツェルに捧げており、また『諸イメージの間』第一巻では、ベルール自身が認めるように(EL, p.15)、キュンツェルのビデオアート作品がゴダールの映画／ビデオ作品と並んで頻繁に参照されていることから、ベルールの映画理論の展開へのキュンツェルの影響は無視できない。そこで次節ではそのキュンツェルの映画理論について見ていきたい。

## 2 ティエリー・キュンツェルの映画理論

キュンツェルがその映画理論において注目するのは「フィルム film」という語の持つ二つの意味である。フランス語の「フィルム」には「映画諸装置において用いられる上映プリントの帯」という意味と「映画館において投影された作品」という二つの

意味がある。先取りして言うと、観客によって享受されている後者のフィルムに対して、この前者のフィルムが「別のフィルム *autre film*」なのであるが、キュンツェル自身が言うように、この「別のフィルム」は「単にその物質的な形態においてのみ考えられるべきではない」<sup>(7)</sup>。キュンツェルは1973年の論文において「上映プリントとしてのフィルム *film-pellicule*」を映画の「フォトグラムのテキスト」として捉え、それと「投影されたものとしてのフィルム *film-projection*」（「動くフィルム」）との関係を、ペーテル・フォルデスの前衛アニメーション作品『小鳥の食欲 *Appétit d'oiseau*』（1972）のテキスト分析を通して問題にする<sup>(8)</sup>。

キュンツェルの論文の狙いは、アニメーション作品を分析の対象として選ぶことで、「写真的性質」を前提としたロラン・バルトの「第三の意味」<sup>(9)</sup>（およびそれを発展させたシルヴィ・ピエールの論考<sup>(10)</sup>）におけるフォトグラムの理論を更新することにある。周知のように、バルトはエイゼンシュテイン作品を（動く映像からではなく）フォトグラムから分析することでそこに情報伝達のレヴェルにも象徴的なレヴェルにもない意味、「余分」な意味、「〈意味されるもの〉のない〈意味するもの〉」を見出し、その「第三の意味」を、象徴的なレヴェルにある「明白な意味」と対比させる形で「鈍い意味」と呼んだ。こうしたバルトの主張に対しキュンツェルは、「絵 *dessin* について記述すること」は「コード化された意味作用のためにすでに加工された（中略）構造を記述すること」であるとするバルト自身の言葉<sup>(11)</sup>を引き、写真的な映画においては存在するフォトグラムの「読解不可能性」は、アニメーション（すなわち *le dessin animé*）のフォトグラムにおいては存在せず、仮に存在したとしてもそれは「明白な意味に属している」と主張する<sup>(12)</sup>。アニメーターたちは「投影されたものとしてのフィルム」にしたがって「上映プリントとしてのフィルム」を構想するのであって、映画作品を止めて分析する分析者は、「第三の意味」のように映画の「意味 *sens*」を「転倒 *subvertir*」させるのではなく、アニメーターの構想の「方向 *sens*」を「反転 *subvertir*」させるだけである。

キュンツェルはこのように自身の試みをバルトに対置させたのち『小鳥の食欲』に対して実際にテキスト分析を行っていく。非常に早いスピードで次々とイメージが変化していく『小鳥の食欲』の映像を「停止」し、その変化をフォトグラムのテキスト

にすることによってキュンツェルは、「意識的に『見られていない』諸要素が、無意識的に効果を発揮している」ことを見出す。キュンツェルの見るところ、『小鳥の食欲』は「上映プリントとしてのフィルム」と「投影されたものとしてのフィルム」に「分裂」している<sup>(13)</sup>。キュンツェルはこれら二つのフィルムの関係を問うに当たって、この1973年の論文のタイトルとしても用いられている「デフィルマン *défilement*」を問題とする。「デフィルマン」とはフランス語の映画の専門用語で「映写機の通路において上映プリントが進行し、滑走すること」を指すが、一方、軍事用語として「敵の視界から行動を隠すための地面の起伏や人工的な構築物の使用」をも表す。キュンツェルはこの意味の二重性に注目して、「上映プリントとしてのフィルム」がデフィルマンによって「投影されたものとしてのフィルム」になる過程で、前者のフィルムを形づくるフォトグラムが観客の視線から「隠される *se défiler*」ということを取り上げ、このデフィルマンによるフォトグラムの遮蔽を、フロイト的な意味で、「投影されたものとしてのフィルム」による「上映プリントとしてのフィルム」の「抑圧」である<sup>(14)</sup>と考える。

キュンツェルはこうした二つのフィルムの関係から「上映プリントとしてのフィルム」と「無意識」との間に構造的な近さを見る。曰く、「上映プリントとしてのフィルム」には、「知覚—意識系」によって捉えられる「投影されたものとしてのフィルム」とは異なる「別の空間、別の時間、別の論理」がある<sup>(15)</sup>。そこでこうした「上映プリントとしてのフィルム」をキュンツェルは「別のフィルム *autre film*」と呼ぶ。

別のフィルム（中略）それは時間の拘束から解放されたフィルムであり、そこではすべての要素が同時に現前している。（中略）それぞれの要素は、デフィルマンの秩序の中では「決して」見られず聞かれなかった布置において、休むことなく反響し合い、交わり合い、重なり合っている<sup>(16)</sup>。

キュンツェルにとって映画作品のデフィルマンの運動を止める「テキスト分析」はこうした「デフィルマンの秩序」、「時間の拘束」から解放された「別のフィルム」を見出すための特権的な方法である。ベルールが「テキスト分析」の体験をこの「別のフィ

「別時間」という概念を用いて説明する一方、「映像の停止」によって開かれる時間を「別の時間」と言うとき、そこにはおそらくこうしたキュンツェルの映画理論のニュアンスが含まれていることに留意したい<sup>(17)</sup>。

以上を踏まえた上でこうしたキュンツェルの議論がベルールの「映画作品のテキスト分析」から「諸イメージの間」への展開を考えるに当たって決定的なのは、キュンツェルによる以上の『小鳥の食欲』に対する分析が、クリスチャン・メッツが『言語活動と映画』(1971)において記号学の観点から厳密に規定したテキスト分析——そしてベルールがその模範的な例として取り組んできたテキスト分析——を、テキスト分析の実践それ自体によってその内部から覆してしまっている点である。キュンツェルが目にするのは、メッツが「記号学者の読解」を「観客の「ナイーヴな」読解を前にした分析的な読解、メタ読解」と規定しており<sup>(18)</sup>、そこに「同じフィルム」に関わる「二つの読解」が想定されている点である。キュンツェルが明らかにしたのは、この観客の「ナイーヴな」読解と記号学者の「分析的な」読解の分裂は、フィルムのもつ二つの側面の分裂に由来するものであるということである。アニメーションである『小鳥の食欲』の「上映プリントとしてのフィルム」には「デフィルマンの後からの諸効果はすでに折り込まれている」<sup>(19)</sup>が、観客は『小鳥の食欲』を構成するそうした「システム」にはアクセスできず、二つのフィルムの「分裂」は「拡張されたテキスト分析の最終段階においてのみ」明らかとなるものである<sup>(20)</sup>。したがって、メッツはテキスト分析の目的を「フィルムがどのように理解されているかを理解すること」<sup>(21)</sup>としたが、アニメーションである『小鳥の食欲』を対象としたとき、「投影されたものとしてのフィルム」を享受する「観客」の「理解」は、「上映プリントとしてのフィルム」を扱う「分析者」の「理解」によっては捉えられない。キュンツェルはこのように分析行為自体を論じることでテキスト分析の目的を次のように再規定する。

映画分析において問題となるであろうフィルム的なものは、運動性の側でも静止性の側でもなく、その両者の間にあり、上映プリントとしてのフィルムによって投影されたものとしてのフィルムを生み出すことにおいてあり、投影されたものとしてのフィルムによってその上映プリントとしてのフィルムを否定することに

おいてあるであろう (22)

キュンツェルのこうした結論によって、テキスト分析は、単なる記号学の実践を超えて、「運動」と「静止」の「間 *entre*」の領域へ、すなわち「可動性」と「不動性」との間の「横断」の場、「諸イメージの間」へと開かれている。

こうしたキュンツェルの議論を踏まえて再びベルールの議論に戻ろう。ベルールはすでに『映画作品の分析』(1979)においてこの一節を引いてテキスト分析を行う分析者の位置をこの「間」に定めており (23)、次いで『諸イメージの間』第一巻においても同様に引用することでテキスト分析を「別のフィルム」と結びつけている (EI, p. 27)。また、『諸イメージの間』第一巻の序文の冒頭では、編集台の上でヒッチコック作品を「分析」する場面が描写されているが、そこではキュンツェルが明らかにしたようなテキスト分析の「体験」の持つ「第二の側面」の存在が指摘されている。テキスト分析には、一方に、一般的に知られるような、映画作品を「停止」して「知」や「研究」や「観念」を引き出す側面があり、もう一方に、その「隠れた側面」として、映画作品の映像を「停止」することでドラマの流れから引き離された「歪んだイメージ」が作り出されるという側面がある (EI, pp. 11-12)。ベルールはキュンツェルの映画理論をこうしたテキスト分析の「隠れた側面」を明らかにしたものとして評価しており (EI, p. 71) (24)、またゴダールの『勝手に逃げる／人生』における「運動の停止と解体」(可動性と不動性との間の「横断」)による「新しいイメージの創造」をそうしたテキスト分析の体験の「第二の側面」と同じ種類のものであるとしている (EI, p. 13)。キュンツェルがその映画理論において明らかにしたのはテキスト分析のもつ記号学的実践とは異なる側面、運動と静止の「間」の領域を見出す体験であったが、ベルールはそうしたテキスト分析の持つ「隠れた側面」に自覚的であり、またそうした体験の延長線上に「諸イメージの間」の体験を位置付けていることがわかる。

## 小結

以上の考察から、ベルールの「映画作品のテキスト分析」から「諸イメージの間」

に至る映画理論の展開の論理は、キュンツェルの映画理論を介在させることで理論的に説明されることがわかる。映画作品（フィルム）に対して「映像の停止」を行う「テキスト分析」は単なる記号学的実践であるだけではなく、観客によって享受されている「投影されたものとしてのフィルム」によって「抑圧」されている「上映プリントとしてのフィルム」を見出す「体験」なのであり、その体験において分析者は「運動」と「静止」の「間」の領域へと導かれる。そのように考えると、ベルールが「諸イメージの間」の体験の出発点においた「別の時間」は、そのようなテキスト分析の体験の持つ「隠れた側面」において見出される「別のフィルム」と理論的に接続していることがわかる。

註

(1) Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du Film*, 3e édition, Nathan, 1999 (『映画理論講義』武田潔訳、勁草書房、2000)。第四章の「映画作品のテキスト分析」の節を参照。

(2) それぞれ *L'Entre-Images : Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, 1990; *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, P.O.L., 1999.; *La Querelle des dispositifs : Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., 2012. なお、第一巻については2002年に再版されたものを使用しており、引用の際にはEIという略号を用いる。なお、本論におけるベルールの記述の訳はすべて引用者による。

(3) いくつかの先行研究においてベルールによるこれら二つの試みの関係について触れられているものの、テキスト分析の限界だけが強調され、その展開の「論理」については探求されていない。Dana Polan, “*L’entre-images: photo, cinéma, vidéo by Raymond Bellour*,” *Discours*, 16. 2, Winter 1993-94.; Constance Penley, “Preface,” *The Analysis of Film* (by Raymond Bellour), Indiana University Press, 2000.; Michael Goddard, “Raymond Bellour,” *Film, Theory and Philosophy: The key thinkers*, Acumen, 2009. 参照。

(4) この「l’arrêt sur image」という言葉はフランス語の映画の専門用語として、主にポストプロダクションにおいて編集台の上で映像を停止することを指すと同時に、映画の技法としてのいわゆる「フリーズフレーム」をも意味する。ベルールがテキスト分析について「映像の停止」と言うときは前者を意味し、「諸イメージの間」について言うときは後者を意味している。ベルールにとってこの「映像の停止」は「分析」を「批評」から区別するものである。Raymond Bellour, *L’Analyse du film*, Calmann-Lévy, 1995, p. 10. 参照。

(5) *EL*, p. 15, 17, 28, 62, 71, 76, 77, 113, 119.

- (6) Bellour, *L'Analyse du film*, p. 27.
- (7) Thierry Kuntzel, "A Note Upon the Filmic Apparatus," *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 1, 3, August 1976, p. 271. この論考の仏語の原文は *Thierry Kuntzel, Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux*, 1993 に収録されているが手に入らなかったため、初出である前者の英訳とベルールによる仏語原文からの引用 (*EL*, pp. 27-28) を参照して読解、翻訳している。なお、本稿におけるキュンツェルの記述の訳は引用者による。
- (8) Thierry Kuntzel, « le défilement », dans Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : Théorie, Lectures*, Klincksieck, 1973.
- (9) Roland Barthes, « Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », *Cahiers du Cinéma*, 222, juillet 1970 (「第三の意味 エイゼンシュテインの映画からとった何枚かのフォトグラムについての研究ノート」『ロラン・バルト映画論集』諸田和治編訳、ちくま学芸文庫、1998)。
- (10) Sylvie Pierre, « Élément pour une théorie du photogramme », *Cahiers du Cinéma*, 226-227, janvier-février 1971.
- (11) Roland Barthes, « Le message photographique », *Communications*, 1, 1961, p. 129 (「写真のメッセージ」『第三の意味 映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1984、254 頁)。
- (12) Kuntzel, « le défilement », pp. 97-99.
- (13) *Ibid.*, p. 107.
- (14) *Ibid.*, pp. 106-109.
- (15) Kuntzel, "A Note Upon the Filmic Apparatus," p. 271. 強調は引用者による。
- (16) *Ibid.*, 仏語原文はベルールによって引用された *EL*, p. 28 および *L'Analyse du film*, p. 27 参照。
- (17) とはいえ「別のフィルム」と「別の時間」には異なる点もある。「別のフィルム」とは編集台の上でデフィルマンの運動を停止することで見出されるものである一方、ベルールは「映像を停止」を「イメージ群の自動的なデフィルマンを基盤とした運動を断ち切ることなく、目に見える運動を中断する」(*EL*, p. 111) のものであるとして、映画の「運動」について「デフィルマンの運動」と「目に見える運動」を意識的に区別することで、デフィルマンの運動が停止せずとも映画作品内で「目に見える運動」が停止した場合、そこに「別のフィルム」においてある「別の時間」が現れると考えている。
- (18) Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, 1971, p. 56. なお同書の記述の訳は引用者による。
- (19) Kuntzel, « le défilement », p. 110. 強調は原文による。
- (20) *Ibid.*, p. 108.

- (21) Metz, *Langage et cinéma*, p. 56.
- (22) Kuntzel, « le défilement », p. 110. 強調は原文による。
- (23) Bellour, *L'Analyse du film*, p. 27.
- (24) Raymond Bellour et Guy Rosolato, « Dialogue : se (ce) souvenir d'un film », *Hors Cadre*, Printemps 1983, p. 156. も参照。