



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	ロベール・ブレッソンの演技論 : モデルの「痙攣」する身体
Author(s)	三浦, 光彦
Citation	研究論集, 21, 179 (左) -195 (左)
Issue Date	2022-01-31
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.21.l179
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/84028
Type	departmental bulletin paper
File Information	13_rjgshhs_21_p179-195_l.pdf



ロベール・ブレッソンの演技論

— モデルの「痙攣」する身体 —¹

三 浦 光 彦

要 旨

ロベール・ブレッソンは、自身の映画に素人俳優のみを起用し、一切の感情移入を廃した独特な演技指導を行ったことで知られている。ブレッソンは自身の演技への理念を『シネマトグラフ覚書』と題される書物に纏めている。本稿では、ブレッソンの演技論を、ジャンセニズムとシュルレアリスムという宗教的、美学的なコンテクストから考究することによって、ブレッソンの演技論において作動しているメカニズムを解明することを目標とする。

まず、第一節では、ブレッソンとジャンセニズム、及び、シュルレアリスムの関係を論じた先行研究を概観していく。第二節では、映画研究者レイモン・バルールが『映画の身体：催眠、情動、動物性』と題された書物の中で論じた、催眠と映画の歴史的な関わり合いに関する議論を参照しつつ、ジャンセニズムとシュルレアリスムにおける「痙攣」という概念を追っていく。続く、第三節では、バルールが引用する神経学者ダニエル・スターンによる「生気情動」という概念と、それを軸にジャン・ルノワールの映画における演技を論じた角井誠の研究を参照しつつ、この「痙攣」というものがどのように生み出されるのかを考究していく。そして、第四節では、「痙攣」に纏わる膨大な歴史がどのようにブレッソンの演技論へと集約されていき、それがブレッソンの映画においてどのようなメカニズムで作動しているのかを確認する。第五節では、第四節まで論じてきたものを土台としながら、男性のモデルと女性のモデルとでは、演技表現に差異が見られることを確認したうえで、幾つかの作品に即して、そのような差異が何故生じるのかを探っていく。

ブレッソンは長らく作家主義的な映画監督、つまり、作品に対して強いコントロールを有する作家だと考えられてきたが、本稿では、モデルの身体へと焦点を当てることによって、そこに刻印された作家性の揺らぎを読み取っ

¹ 本稿は、2021年7月4日にオンラインで行われた表象文化論学会第15回大会における口頭発表「ロベール・ブレッソンの演技論 — モデルの「痙攣」する身体」の原稿に加筆したものである。

ていく。

0. はじめに

フランスの映画監督、ロベール・ブレッソンは長編監督 3 作目にあたる『田舎司祭の日記』で主演に演技経験のない素人の役者を迎え、4 作目にあたる『抵抗 死刑囚は逃げた』以降、自身の映画に職業俳優を起用することを辞め、素人俳優のみを起用するようになり、彼らを「俳優 (acteur)」ではなく「モデル (modèle)」と呼称するようになっていく。ブレッソンはこのモデルたちに、台詞をどのようなイントネーションで言うか、動作をどのように行うかなどに関して、かなり細かく指示を出し、反復練習を課した。『抵抗』で主人公のフォンテーヌ中尉を演じたフランソワ・ルテリエはブレッソンの事務所で演技練習をしていた時のことを次のように述懐している。「一定のリズムで抑揚をつけずに音読し、彼に聞かせることが問題だった。1 時間のセッションで、そのページの終わりにたどり着かないことすらあった。台詞の終りごとにブレッソンの「だめだ」が割って入るのだから」²。このような異常なまでに厳格な、演技への理念をブレッソンは『シネマトグラフ覚書』³と題される書物に纏めている。この書物の中で、ブレッソンは「撮影された演劇」としか思えないような「シネマ」と対置して、演劇の悪習を取り除かれた自身の作品を「シネマトグラフ」と呼称している。徹底した演技指導もまた、純粋な「シネマトグラフ」を創造するための手段であるわけだが、果たしてブレッソンの、この狂信的とも言える映画への信仰に対して、我々はどこまで同意できるだろうか。例えば、ブレッソンは次のように言っている。「人間の自然を、本性を、尊重すること」⁴。しかし、我々が実際にブレッソンの作品において目にするのは、明らかに不自然でぎこちない人物たちの動きである。ブレッソン自身の言葉と実際の映像作品の間で生じる齟齬をどのように理解すればいいだろうか。

本稿では、ブレッソンの演技論をジャンセニズムとシュルレアリスムという、フランスにおける重要な宗教的、美学的コンテクストから考究していくことによって、この問いに応答することを目指す。ブレッソンとジャンセニズム、或いは、ブレッソンとシュルレアリスム、各々の関連に関しては先行研究でも既に多く論じられてきた。しかし、ジャンセニズム、シュルレアリスム、そして、ブレッソンの三項が「痙攣」という単語を軸として繋がっているということに着目した研究は未だに無い。ブレッソン自身に多大な影響を及ぼしたジャンセニズムは、

² フランソワ・ルテリエ「『抵抗——死刑囚の手記より』」『ロベール・ブレッソンの映画』、財団法人東京国際映像文化振興会・東京日仏学園、1999 年、46 頁

³ ロベール・ブレッソン『シネマトグラフ覚書 映画監督のノート』松浦寿輝訳、筑摩書房、1987 年

⁴ 前掲書、12 頁

その活動の末期に「痙攣派」と呼ばれるとりわけ異端なセクトを生み出し、この「痙攣派」の思想はアンドレ・ブルトンを中心としたシュルレアリスムへと美学的に継承されていくことになっていく。そして、ブレッソンはこのシュルレアリスム運動の中で映画監督としてのキャリアを歩み始めるのだ。ジャンセニズム、そして、シュルレアリスムにおいて思索された精神と身体の関係がブレッソンの演技論へと結実していく過程を追うことによって、ブレッソンの映画における演技を考える際の基本的な土台を作り上げることが本稿の目的である。

1. ブレッソン、ジャンセニズム、シュルレアリスム

ブレッソンとジャンセニズム、或いは、その精神的支柱であった哲学者のブレーズ・パスカルとの関連に関してはかなり早い段階から指摘されてきた。ブレッソン自身、インタビューで、ジャンセニストというレッテルを貼られることに対して肯定的な反応を示しており⁵、「パスカルは私にとってあまりに大きな存在であり、誰にとってもそうだと思う」⁶とも語っている。また、アメデ・アイフルはブレッソンの映画を「否定し難いほどジャンセニスト的な思考法」によるものであると結論づけ⁷、ルネ・プレダルも「ジャンセニズム」という言葉を使うことはしないにせよ、自由意志と恩寵という観点からブレッソンの映画を読み解いている⁸。このような、ブレッソン映画における自由意志と恩寵といった物語上の主題系、或いは、緩徐法的、ミニマリスト的な映画文法を、ジャンセニズムの教義や禁欲主義的な傾向と結びつける研究が、初期のブレッソン研究の方向性を決定づけた重要なものであったことは間違いないが、彼らは映像に対して「解釈」を施すだけであって、その裏で作動するメカニズムへは目を向けようとしない。それに対し、ジャンセニズムとブレッソンの演技論を有機的に絡めて論じたものとして、ミレラ・ジョン・アフロン⁹、及び、三浦哲哉¹⁰の研究が挙げられるが、この二人の研究に関しては、後述したい。

次いで、ブレッソンとシュルレアリスムの関係に関しても確認しておこう。ブレッソンの長編映画監督としてのデビューは1943年の『罪の天使たち』だが、ブレッソンはそれ以前に『公

⁵ ロベール・ブレッソン著 ミレーヌ・ブレッソン編『彼自身によるロベール・ブレッソン インタビュー 1943-1983』、角井誠訳、法政大学出版局、2019年、164頁

⁶ Jean-Luc Godard et Michel Delahaye, « La question: Entretien avec Robert Bresson », *Cahiers du cinéma* n° 178, mai 1966, pp.71-72

⁷ Amédée Ayfre, « The Universe of Robert Bresson », translated by Elizabeth Kingsley-Rowe, *Robert Bresson (Revised)*, Indiana University Press, 2012, p.52

⁸ René Prédal, « Robert Bresson: L'Aventure intérieure » translated by Robert Gray and Howard Scott, *Robert Bresson (Revised)*, p.89

⁹ Mirella Joan Affron, « Bresson and Pascal: Rhetorical Affinities », *Robert Bresson (Revised)*, pp.163-185

¹⁰ 三浦哲哉『映画とは何か フランス映画思想史』、筑摩書房、2014年、107-146頁

共問題』と題された短編映画を監督していた。この作品は長らく所在不明の状態だったが、1987年に発見され、シネマテーク・フランセーズで公開された。この際、ヴァンサン・ピネルによるインタビューの中で、ブレッソンがシュルレアリスムのコミュニティと関わりを持っていたことが明らかにされ¹¹、その後、ブレッソンとシュルレアリスムの関わりを調べる研究が本格化していく。とりわけ代表的な例がコリン・バーネットによるもので、バーネットはジャン・オーランシュのインタビュー集の中のブレッソンへの言及を手掛かりにしながら、1930年代におけるブレッソンとシュルレアリスムとの関係とを炙り出していった¹²。他にも、ブレッソンとシュルレアリスムとのイデオロギー的な類似性を論じたブライアン・プライスの研究¹³や、ブレッソン作品の構図とシュルレアリスムの絵画作品の類似性を論じたレイモンド・ワトキンスの研究¹⁴などを代表的なものとして、挙げることができるが、いずれもブレッソンの演技論をシュルレアリスムと絡めて論じることはしていない。

2. 催眠と痙攣

ジャンセニズムとシュルレアリスム、そして、ブレッソンの演技論が歴史的なコンテキストの中で密接に関わり合っていることを明らかにするために、補助線として導入したいのが、映画研究者レイモン・ベルールが『映画の身体：催眠、情動、動物性』¹⁵という書物の中で展開した映画と催眠に関する議論だ。この書物の中でベルールは映画経験を催眠のアナロジーとして論じていく。ベルールは、催眠と映画に纏わる歴史を概観しながら、ターニングポイントとなる三つの時期があると指摘する。まず、「動物磁気」という名のもとで催眠が発見され、それと同時に、パノプティコン、ギロチン、パノラマ、ファンタスマゴリーなど視覚経験の変容に関わる装置が誕生した18世紀後半、次いで、催眠とこれらの視覚経験の変容に関わる装置との絡み合いの中で、精神分析が催眠に取って代わり、映画が誕生した19世紀末、最後に、レオン・シュルトクやフランソワ・ルスタンらによって催眠研究が復活し、映画という装置がインスタレーションなど様々な動画の氾濫の中で特権的な地位を失っていくことになる20世紀後半だ。このように、映画と催眠が常にその歴史の中で複雑に絡み合っていることをベルールは示して

¹¹ 『彼自身によるロベール・ブレッソン インタビュー 1943-1983』、15頁

¹² Colin Burnett, *The Invention of Robert Bresson: The Auteur and His Market*, Indiana University Press, 2016, pp.33-63

¹³ Brian Price, *Neither God nor Master: Robert Bresson and Radical Politics*, University of Minnesota Press, 2011, pp.16-22

¹⁴ Raymond Watkins, *Late Bresson and the Visual Arts: Cinema, Painting and Avant-Garde Experiment*, Amsterdam University Press, 2018, pp.129-159

¹⁵ Raymond Bellour, *Le Corps du Cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., 2009

いる¹⁶。

このペルールの議論はブレッソンの演技論の歴史的コンテクストを考える上で極めて重要な示唆を与えてくれる。なぜなら、ペルールが指摘する催眠に関する一つ目の時期、つまり、18世紀の後半から二つ目の時期、19世紀末への移行にはジャンセニズムとシュルレアリスムにおける「痙攣」の歴史が関わっているからだ。このことを示すためにジャンセニズムからシュルレアリスムへの歴史を追っていこう。ジャンセニズムはカトリックから異端とされたキリスト教思想であり、その誕生は17世紀まで遡る。ジャンセニズムの教義は多岐に渡り、一概に言うことは難しいが、今回の議論の上で重要なのは、ジャンセニズムが信仰における習慣を重要視していたことであろう。初期のジャンセニズムの精神的支柱であったサン＝シランについて飯塚勝久は次のように語っている。「サン＝シランが初心者に勧めている方策は次のようなものである。まず魂にとって有害となるものを取り除くこと、少なくとも日に一、二度はキリスト教の偉大な教えに忠実たよう心掛けること、司祭、修道士、教会、聖遺物、十字架、宗教画、聖水、珠数、聖牌といった極くありふれたものへの認識と敬意を保つように努めること。しかも肝要なのは、こうした務め（exercices）を毎日欠かさず実行すること、言い換えれば習慣化することである。サン＝シランは勿論、のちのメヌ・ド・ビランやラヴェッソンのように習慣のもつ哲学的な意味を俎上に乗せようとしたのではあるまいが、少なくともパスカルの言う信仰における習慣の役割、すなわち自動機械（automate）としての身体を習慣を通じて傾かせるという考え方の原型を呈示していると言えないであろうか」¹⁷。つまり、ジャンセニズムの習慣を重視する態度がパスカルの精神よりも身体を重視する態度へと繋がっていくわけだ。そして、18世紀、ジャンセニズムは「痙攣派」と呼ばれる、ジャンセニズムの中でもとりわけ異端とされるセクトを生み出すことになる。痙攣派は清貧なジャンセニストであった助祭パリスの墓の周辺で、激しい身体の痙攣を体験したのち、身体の不具が治癒したという奇蹟が複数報告されたことを発端に、熱狂的なジャンセニストによって形成された集団で、彼らは徐々に過激化し、サドマゾヒスティックな儀式を執り行うようになっていく。興味深いのは、この痙攣派における身体の痙攣が、ペルールが、催眠と関わる一つ目の時期において指摘していた動物磁気と関連している点だ。中村浩巳は痙攣派に関する研究書の中で、痙攣派の奇蹟の報告者であったモンジュロンが観察した奇蹟の例を詳細に紹介しているが、そのうちの一つに次のようなものがある。「モンジュロンは「神は激しい動きで麻痺した身体に動物精気を与えられたのだ」と表現している。動物精気とは動物の四肢に生命と感覚をもたらす目に見えない微粒子のことを言うが、そうしたものが、まったく存在しなかったところへそれを生じさせたのだから、神の業と

¹⁶ Ibid, pp.23-56

¹⁷ 飯塚勝久「パスカルとポール＝ロワイヤル -2-：ジャンセニズムにおける「伝統」と「革新」」，筑波大学哲学・思想学系論集第6巻，1981年，36頁

考えてしかるべきだと言うのである」¹⁸。ここで言われている「動物精気」とは動物磁気の前身の概念であり、これをフランツ・アトン・メスマーが科学的な方法で理論化していき、「動物磁気論」として提出する。さらに、このような動物磁気と痙攣派による身体の痙攣は、ベルールがメスマーと並べて言及する、ジャン＝マルタン・シャルコーによって科学知へと再編されていく。シャルコーはメスマーによる動物磁気や催眠療法をより強固に理論化していった神経科医で、痙攣派に関して『芸術における悪魔憑き』と題された書物を献上しており、そのことに関して、痙攣派に関して体系的な研究を為した蔵持不三也は次のように述べている。「シャルコーの催眠理論を、フランツ・アトン・メスマーの動物磁気療法の後継とする説もみられるが、伝統的ないし民衆的なイマジネールを凌駕した科学知のイマジネールは、たしかに、決定的とまではいえないとしても、痙攣という語を冠して呼ばれていたセクトの存続にかなりの打撃を与えたことだろう」¹⁹。そして、「何よりも痙攣派はその異様なありようとそれを記した膨大な記録によって、近代の精神医学に重要な素材を提供した」²⁰として、痙攣派の信仰がメスマーやシャルコーによって科学知へと吸収されていったことを指摘している。

その後、シャルコーらの催眠療法はベルールも指摘するように、19世紀末にフロイトを中心とした精神分析に取って代わられることになるが、その一方で、痙攣派から催眠療法への「痙攣」の歴史に興味を示し続けた特異な集団がいる。アンドレ・ブルトンを中心としたシュルレアリストたちだ。ブルトンは主著『ナジャ』の最後を「美は痙攣的なものだろう、それ以外にはないだろう」²¹と締めくくり、それ以降、「痙攣」はシュルレアリスムの美学を規定する中心概念となっていく。プレイヤッド版のブルトン全集の注釈者はブルトンの用いる「痙攣」という言葉が痙攣派に由来していることを指摘しており²²、それ以外にも、『行為者A・Bの肖像』や『余白いっぱい』²³といった作品において、ジャンセニズムや痙攣派への言及が見られる。さらに、ブルトンのテキストには痙攣派のみならず、動物磁気、催眠、無意識、ヒステリーといったものへの関心が満ち溢れている。

ここまでの催眠と痙攣の歴史を纏めよう。17～18世紀、サン＝シラン、パスカルを始めとするジャンセニストらの信仰において、習慣、或いは、身体的重要性が強調される。そして、その教えは痙攣を、身体を媒介にした神の痙攣と捉える「痙攣派」の勃興へと繋がり、さらに、前述したように痙攣派における身体の痙攣は、動物磁気の前身的概念である動物精気と結びつく。そして、18世紀末～19世紀にかけてメスマー、及び、シャルコーらによって痙攣や動物精

¹⁸ 中村浩巳『ファランの痙攣派 18世紀フランスの民衆の実存』、法政大学出版局、1994年、89頁

¹⁹ 蔵持不三也『奇蹟と痙攣 近代フランスの宗教対立と民衆文化』、言叢社、2019年、464頁

²⁰ 前掲書、465頁

²¹ アンドレ・ブルトン『ナジャ』、巖谷國士訳、岩波文庫、2003年、191頁

²² André Breton, *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, pp.1564-1565

²³ *Ibid.*, pp.1179-1182

気は動物磁気、或いは、催眠療法へと名前を変え、科学知へと取り込まれていくことになる。同時期、バルールが指摘するように、視覚経験の変容に関わる装置が次々と生み出され、19世紀末、催眠から映画と精神分析が誕生する。そして、映画と精神分析の誕生から少し遅れる形で、20世紀初頭シュルレアリスムが産声をあげ、「痙攣」を美学的な主題として俎上に上げる。このように催眠と「痙攣」の歴史は複雑に絡み合っているのだ。

3. 催眠から情動へ

バルールはこうした催眠と映画の歴史的な複雑な絡み合いに着目しつつ、映画経験そのものが一種の催眠状態であると主張していく。バルールの議論を簡単に纏めよう。まずバルールが引き合いに出すのは、ローレンス・S・キュービーとシドニー・マルゴリンによる催眠における、導入プロセスと催眠状態とを区別する研究だ。導入プロセスの条件は身体の不動と外部から齎される単調さであり、この時、催眠にかけられる被験者には一種の退行現象が見られるが、催眠状態になった途端に逆転が起こり、被験者は催眠術士とコミュニケーションが取れるまで成長するとされる。バルールは次いで、催眠を、覚醒、睡眠、夢に続く第四の状態として規定するレオン・シュルトクの研究を取り上げ、映画が夢の装置というよりも催眠の装置に近いことを主張する²⁴。「映画と催眠の関係を明らかにするためには二つの対応を確認する必要がある。第一に、催眠術師とその暗示力（つまり、ヴィジョン、連想、物語を生み出す力）が、映画装置における観客の外部にある全ての要素を占めているという点だ。（中略）第二に、映画における観客の状態は催眠の状態と包括的な類推関係を作り出している点だ。映画的な状態は催眠における二つの時間、つまり、誘導プロセスと催眠状態の重なり、重ね合わせとして現れる」²⁵。つまり、映画装置における観客の状態、座席に身体を固定され、スクリーンに映し出される一定のリズムの光と音を身体の外から享受するという状態においては、キュービーとマルゴリンが呈示した催眠における導入プロセスと催眠状態という二つのプロセスが重ね合わせられることによって、観客は軽い催眠状態に陥るとされるのだ。

そして、バルールはこうした観客の身体的情動的側面を理解するために、ダニエル・スターンの「生氣情動」という概念を持ち出す。生氣情動とは、「幸せ、悲しみ、怒り、嫌気、驚き、興味、恥など」といった「連続性を欠く不連続なカテゴリーとして」捉えられるような「カテゴリー性の情動」とは区別される情動で、「“波のように押し寄せる”，“あせてゆく”，“移ろいやすい”，“爆発的な”，“次第に強まる”，“次第に弱まる”，“溢れんばかりの”，“情感をそそる”などといった「力学的、動的用語で表す方がよりぴったり」あてはまるような情動であるとされ

²⁴ *Le Corps du Cinéma: hypnoses, émotions, animalités*, pp.59-62

²⁵ *Ibid.*, pp.62-63

る²⁶。スターン曰く、「生気情動は、カテゴリー性の情動があってもなくても起こります。たとえば、怒りや喜びの“ほとばしり”，知覚される光の氾濫，加速度的に起こる思考連鎖，音楽により誘発される測定不可能な感情の波，麻薬のワンショットなどはすべて，“ほとばしり”のように感じられます。それらは神経系の異なった部分に起こるとはいえ，すべて神経発火という同類の外皮を共有しています。これらと類似の変化として感じられる特性が，“ほとばしり”という生気情動と私たちが呼ぶものです」²⁷。さらに，「（思考，感情，行動の“ほとばしり”などの）活性化輪郭は，どんな種類の行動や感性にも適用できますから，ある種の行動から抽象化することもできますし，また，目に見える別な形の行動や精神過程に適用可能なものとして，無様式のまま存在することもできます」²⁸。つまり，この生気情動とは，前言語的，身体的レベルで感知されるより微細な情動であると言えるのであり，バールは，この生気情動を動物磁気や催眠療法からの延長と捉えることによって，映画経験が身体に及ぼす情動的側面を探っていく。

「生気情動」の概念がこうした観客の身体的経験のみならず，演技指導のレベルにおいても応用可能であることを示したのが，角井誠によるジャン・ルノワールの演技論研究だ。ルノワールはブレッソン同様に俳優たちに感情を排したテキストの反復練習を課したことで知られている。角井はルノワールの演技メソッドに関して次のように述べている。「俳優がすぐさま表現を込めたところで，人物の個性とも自分自身の個性とも異なる，慣習的な表現，つまり，「クリシェ」や「ルーティン」になってしまうのである。そうした事態を避けるために，俳優はまず一切の私的な感情や解釈を禁じられて，ひたすら「単調に」，「ニュートラルに」，「機械的に」テキストを読むことを求められる。それは意味ではなく「言葉の響きのみに基づいてテキストを吸収すること」であって，身体，感覚を介したテキストの吸収の過程といえるだろう」²⁹。このように，ルノワールとブレッソンの方法論的な類似は明らかだが，こうした表面的なレベルに留まらず，両者は俳優の身体と精神の関係性に対する理念においても，やはり非常に近いものがある。角井は，ルノワールに影響を与えたであろう，演出家・俳優のレイ・ジュヴェの「人格は表層の自我と深層の彼我によって構成されている。その深層は私的な内面性ではなくて，小枝に分かれていて，他なるものとの関係性へと非人称的に開かれているのである」³⁰といった考えを参照しながら，「ルノワールが『個性 (personnalité)』と呼んでいたものも，身体的，感

²⁶ ダニエル・スターン著『乳児の対人世界 理論編』，小野木啓吾他訳，岩崎学術出版社，1989年，65-66頁

²⁷ 前掲書，67頁

²⁸ 前掲書，69頁

²⁹ 角井誠，「テキスト，情動，動物性 ジャン・ルノワールとレイ・ジュヴェの演技論をめぐって」，『表象』7，2013年，194頁

³⁰ 前掲書，198頁

覚的な特異性を示す限りにおいて、そうした非人称な側面を含むものであった」³¹と述べている。こういったジュヴェヤルノワールの考えはブレッソンの次のような言葉と呼応する。「モデルとは——外部から内部へと向かう運動。（俳優——内部から外部へと向かう運動。）重要なのは彼らが私に見せるものではなく、彼らが私に隠しているもの、そして特に、自分の内にあるとは彼ら自身思っていないものである」³²。ブレッソンもやはり、モデルを「内部」と「外部」に二分し、「内部」の非人称性に注目したのである。これほどの類似にも拘らず、アンドレ・S・ラバルトが「ブレッソンはルノワールの方法論を誤用したのかもしれない」³³と指摘するように、両者の実際の作品に表れる演技に、かなりの隔たりが見られる。

角井はルノワールの演技論における俳優身体の「内部」において生じている事態を探るために生気情動を持ち出す。スターンが言うところの「カテゴリー性の情動」が、ルノワールやジュヴェの禁じた「感情の慣習化された表現」であるのに対して、生気情動は「より微細で複雑な情動」なのであり、ルノワールはまず本読みを通じて、身体からテキストへ接近することによって生気情動を俳優の内に生じさせ、さらに、その「クロスモーダルな流動性を介して、身振りなど他の振る舞いのなかへと翻訳」させることによって、より演技の微細な表現へと向かったのではないかと角井は指摘する³⁴。換言すれば、ルノワールのとった方法は、まず俳優の内部へと直接アプローチをし、そこで獲得したものを外部、つまり、顔貌や身体的な身振りへと送り返す作業であると言えるだろう。

一方で、ブレッソンの場合はどうだろうか。ブレッソンが素人俳優、モデルを使用し始めた『田舎司祭の日記』や、その次の『抵抗』においては、まだ、モデルたちの顔から、その感情を読み取ることができるが、『スリ』で主人公ミシェルを演じたマルタン・ラサールの顔からは如何なる感情も読み取ることができない。先述したようにブレッソンとルノワールは、俳優（モデル）の内部へとアプローチする点においてはかなりの類似が見られるが、ルノワールがそのアプローチを通して、表情や身振りの微細な表現へと向かったのに対し、ブレッソンの映画には、外部へと送り返すというプロセスを欠いているように思われるのだ。ここで考えたいのが、本稿第二節で見た「痙攣」という概念だ。この「痙攣」という語は、しばしば、ブレッソンの「モデル」の演技を形容する際に使われてきた。アンドレ・バザンは『田舎司祭の日記』における演技を論じる中で、「彼らの外面に見るのはむしろ痛ましいまでの精神の集中であり、分娩や脱皮の際の脈絡のない痙攣なのだ」³⁵と評し、ミシェル・エスティエーヴも『スリ』におけるマル

³¹ 前掲書、198 頁

³² 『シネマトグラフ覚書 映画監督のノート』、6 頁

³³ Michel Delahaye, Francois Weyergans, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, André S. Labarthe, « Balthazar au hasard: table ronde », *Cahiers du cinéma*, n° 180, juillet 1966, p.34

³⁴ 「テキスト、情動、動物性 ジャン・ルノワールとルイ・ジュヴェの演技論をめぐって」、199-200 頁

³⁵ アンドレ・バザン『映画とは何か（上）』野崎徹他訳、岩波文庫、2015 年、194 頁

タン・ラサールの演技を評して「初めて、淑女の財布から紙幣を盗むときに顔を引き攣らせるあの痙攣」³⁶と述べている。

4. モデルたちの痙攣

では、ブレッソンの演技論において「痙攣」の膨大な歴史がどのように集約されていくかを確認していきたい。まず、既に第二節で予告していたジャンセニズムとブレッソンの演技論の絡み合いに関して、アフロン、及び、三浦の先行研究を概観するところから始めよう。

アフロンは、『シネマトグラフ覚書』をはじめ、ブレッソンが発する映画に纏わる言説が、一貫して、パスカルのパンセと強い結びつきを持っていることに着目しつつ、ブレッソンが『シネマトグラフ覚書』の中で、繰り返しその重要性を説いている「自動運動」の概念と、パスカルが『パンセ』の中で開示する「自動機械」の概念の類似性を指摘している³⁷。例えば、パスカルは次のように書いている。「じっさい思い違いをしてはいけないから言うのだが、私たちは精神であると同時に自動機械なのだ。そしてだからこそ、論証だけが人を説得する手段ではない。論証された事柄など微々たるものにすぎない。証拠が説得するのは精神だけだ。習慣が最も強力でも最も信じられる証拠を作り出す。習慣が自動機械をたわめ、それが精神を知らぬうちに誘導する」³⁸。さらに別の箇所では、「彼らは万事につけて、あたかも信じているかのように振舞い、聖水を汲み、ミサを唱えてもらうなどしたのだ。そうすればきみはおのずから信じ、木偶の坊になるだろう」³⁹とまで言っている。前述したようにパスカルにとって信仰において重要なのは、精神よりも専ら身体次元なのであって、実際に信仰をしていなくても信じている演技、もっと言えば、信じている演技を身体レベルで繰り返していれば、それが習慣となり、それを通じて、精神的な信仰は自ずと後からついてくるとパスカルは主張している。そして、ブレッソンの「口先だけで覚えてきたセリフは、そこに彼らの精神が参与することなしに、彼らの本性に固有の抑揚と歌を見出すだろう」⁴⁰という言葉と響き合っている。ブレッソンもまた、演技において精神ではなく身体次元の重要性を説いているわけだ。

三浦は違った角度からブレッソンの演技論におけるジャンセニズム、或いは、パスカルの影響を指摘している。三浦は、パスカルやジャンセニズムが、絵画的表象や演劇的表現を拒否し

³⁶ Michel Estève, *Robert Bresson; choix de textes, extraits de découpages, témoignages et panorama critique, filmographie, bibliographie, documents iconographiques* (Cinéma d'aujourd'hui, no. 8), Édition Seghers, 1974, p.86

³⁷ « Bresson and Pascal: Rhetorical Affinities », *Robert Bresson (Revised)*, pp.172-176.

³⁸ ブレーズ・パスカル『パンセ（中）』、塩川徹也訳、岩波文庫、2015年、505頁

³⁹ 前掲書、55頁

⁴⁰ 『シネマトグラフ覚書 映画監督のノート』、90頁

ていたことに注目し、美術史家ルイ・マランの論考やジャンセニストたちと交流のあった画家、フィリップ・ド・シャンペーニユの絵画などを手掛かりとしながら、ブレッソンの演技論を紐解いていく。そして、三浦はパスカルが「表象」よりも「表徴」に重点を置いたことに着目している。「表象」というとき、一つの記号が一つの意味を固定的に指し示するという想定がある。時間の中での意味内容の変化がここでは考慮に入られていない。「表徴」は、はるかにダイナミックな記号の様態に関わる。それは預言の成就としての「受肉」を視野に収めた概念である⁴¹。そして、ブレッソンの演技とパスカルの関係性に関して「ブレッソンがパスカリアンであるといえるのは、単一的な代理＝表象への信頼ではなく、むしろイメージの変異性とそこで起こる「受肉」に信仰の可能性を託した点においてである⁴²と結論づける。さらに、ブレッソンの感情や抑揚を排した演技指導によって「或る人間は、他者の身振りや声が個性を超えて身体の中を通過してゆく、そのような動的な場に置かれることになる⁴³と主張する。ここで言われている「個性を超え」た「動的な場」というのは、まさに、角井がルノワールの演技論に関連して論じた「彼我」，「非人称的」といった言葉で表される場と同じものであると言えるだろう。ジャンセニズム及びパスカルがブレッソンの演技論に与えた影響はこの二つの研究を参照するだけで十分だと言えるだろう。とりわけ、三浦の論考は、ブレッソンがルノワールとは違う経緯を辿って、ルノワールと同様の方法論へと導かれたことを示してくれるが、しかし、それでもなお、ブレッソンとルノワールの実際の作品の演技に見られる差異が何に由来するのかは謎として取り残されている。

このことを解明するために参照したいのが、シュルレアリスムの「痙攣」という概念だ。シュルレアリスム研究者の鈴木雅雄は、アンドレ・ブルトンやジャック・ヴァシェ、フィリップ・スーポー、ルイ・アラゴンらによってシュルレアリスムが発端するまでを概観した上で、次のように述べる。「やがてシュルレアリスムと名乗ることに小さな集団の発端にこうして私たちが見出すのは、いわば「真実」と「現実」との齟齬の体験である。(中略)シュルレアリストであるとはおそらく、この齟齬を生きることである⁴⁴。さらに、鈴木は「この真実と現実のずれ、意識にとって馴致しえないものの意識への侵入を、この研究のなかで私たちは、徐々に「痙攣」と呼び換えていこうと思う。痙攣とは定義上、爆発しようとする力とそれを押しとどめようとする力の拮抗だとすれば、ここで前者は「私の真実」、後者は「現実」であると考えられる⁴⁵と続けている。つまり、シュルレアリスムにおける「痙攣」とは、内部と外部の齟齬として定義づけることができると言えるだろう。

⁴¹ 三浦哲哉『映画とは何か フランス映画思想史』、筑摩書房、2014年、125-126頁

⁴² 前掲書、127頁

⁴³ 前掲書、135頁

⁴⁴ 鈴木雅雄、『シュルレアリスム、あるいは痙攣する複数性』、平凡社、2007年、46頁

⁴⁵ 前掲書、46-47頁

また、シュルレアリストたちが作品を生み出すために実践した方法はブレッソンの演技論と響きあう部分が多々ある。例えば、シュルレアリスムにおけるテキスト生成方法としてよく知られているものの一つに「自動記述」がある。この「自動記述」という言葉が、ブレッソンの「自動運動」或いは、パスカルの「自動機械」という言葉と響き合っていることは明白だが、鈴木はこの「自動記述」を行なっている主体が置かれた状況に関して次のように説明している。「自動記述の主体は、自分が遊んでいる＝演じていることを知っているというよりも、あくまで遊戯の恣意性には還元できない「真実」の言葉を語りながら、自分の身振りが他者にとって遊戯でしかありえないことを意識しているような状態、生み出されるテキストを目指しているのかプロセスを生きることが目的なのか決められなくなっている、そんな状態にある。シュルレアリストたちは自分が演じているのかそうでないかをいえなくなってしまう俳優なのであり、だからこそ、そこには、私たちが「痙攣」と呼んできた事態がつきまとっているのである」⁴⁶。そして、こうした自動記述を複数の場に置いたものとして「対話」と呼ばれる実践がある。シュルレアリスムにおける「対話」では、一方が質問を発し、もう一方は、その質問内容を知らぬまま回答する。これだけでは、ただの言語遊戯に見えかねない部分もあるが、鈴木は『ナジャ』におけるブルトンとシュザンヌの対話に関して、次のような見解を提示している。「ブルトンはあくまで自らの問いを問い、相手の答えを自らの思考に取りこむが、同時に相手の答えが自らの問いに対して発せられたものでないことを知っている。だがまたそうであってなお、シュザンヌの答えはブルトンの目に、自らの問いへの答えとして現れることもやめてないはずだ。この「対話」はブルトンにとって、自らの真実と与えられる現実との齟齬を作り出すのである」⁴⁷。つまり、シュルレアリスムにおける「対話」とは、二つの主体が己の中に保持している「真実」を互いに提出しあうことであり、その「齟齬」において「痙攣」が生じるのだと鈴木は主張している。

そして、さらに興味深いのはシュルレアリストたちがこのように生み出した「痙攣」が生氣情動の概念と響き合ってくることだ。角井はルノワールが演技を形容する際に「きらめき」という言葉を使っていたことに着目しつつ、「「きらめき」について語るルノワールの言葉遣いは、生氣情動を形容するスターンの力動的、運動的な表現とそっくりである」⁴⁸と指摘している。そして、このような形容はブルトンが自動記述によって生み出される身体的、美的な感覚を形容する言葉とも呼応しているのだ。例えば、「二項のいわば偶然の接近から、ある特別な光、イメージの光がほどばしったのであり、それに対してわれわれは限りなく敏感なところを見せている」⁴⁹。或いは、「こめかみのそばで風が放電するときのような感覚を特徴とする身体的混乱

⁴⁶ 前掲書、296頁

⁴⁷ 前掲書、280頁

⁴⁸ 「テキスト、情動、動物性 ジャン・ルノワールとルイ・ジュヴェの演技論をめぐって」、200頁

をたちどころに招かない自然の光景や芸術作品を前にしても、私は全く何も感じない」⁵⁰。このように、シュルレアリスムにおいて「痙攣」とは、ベルールが動物磁気、催眠療法の延長線上に置いた、スターンによる生気情動という概念と著しい類似を見せるのであり、催眠と「痙攣」が歴史的にも絡み合っていることは、すでに第二節で見た通りである。

ここで、ブレッソンの演技論に内在しているある種のパラドクスへと目を向けてみよう。ブレッソンは「君を君のモデルたちと同質のものとせよ、彼らを君と同質のものとせよ」⁵¹と『シネマトグラフ覚書』の中で要請している。実際、『抵抗』に出演しているローラン・モノは「全ての役をブレッソンが担っている、そう言っても矛盾はない。もし、この映画の登場人物に演技賞を与えようという奇妙なアイデアが審査員に浮かんだとしたら、それはブレッソンでなければならないだろう」⁵²と、役者全員がブレッソン自身になっているかのような印象を述べている。しかし、その一方で、ブレッソンはモデルに対し、「自分自身」であることを強く求めている。「モデル。みずからに向ける監視の眼をかいくぐることのできる者、神々しいまでに「自分自身」であることのできるもの」⁵³。つまり、ブレッソンの演技論においては、ブレッソンが意図してか否かは定かではないが、モデルの内部の「真実」とその外部に存在するブレッソンという「現実」が対立するような地点が想定されていると言えるだろう。このように考えるとき、ブレッソンの次の言葉は示唆的だ。「モデル。自分自身の内に引き籠もっている者。彼がついとうっかり外に現してしまうほんの僅かなもののうち、君にとって都合の良いものだけを取れ」⁵⁴。つまり、ブレッソンとルノワールの実際の作品において見られる演技の違いに関して、次ように結論づけることができる。ルノワールは俳優の内部へのアプローチで得たものを外部へと送り返すことによって、より微細な、つまり、「演技臭さ」を感じさせないような演技を目指したが、ブレッソンはモデルをあくまで内部に留めようとする。内部にあるとされる「真実」と、「ついとうっかり外に現れてしまう」現実、この拮抗がブレッソンのモデルの皮膚において見られる「痙攣」を生み出しているのだ。

⁴⁹ アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』、巖谷國士訳、岩波文庫、1992年、66頁

⁵⁰ これは『狂気的愛』の一節だが、訳出に関しては、ジュリアン・グラック『アンドレ・ブルトン 作家の諸相』、永井敦子訳、人文書院、1997年、54頁から引用している。これはグラックがブルトンの美的感覚における「電流」や「磁気」を重要視しており、他の訳出よりも本稿の議論に適していると考えたためである。原文に関しては、André Breton, *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1992, p.678 を参照されたい。

⁵¹ 『シネマトグラフ覚書 映画監督のノート』、69頁

⁵² Roland Monod, « En travaillant avec Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 64, novembre 1956, p.20

⁵³ 『シネマトグラフ覚書 映画監督のノート』、102頁

⁵⁴ 前傾書、75頁

5. モデル vs ブレソン

ここまで見てきたように、ブレソンの演技論においては、モデルとブレソンが対立するような地点が設定されているのであり、この対立関係がブレソンの映画における演技の独特さを生み出していると言えるだろう。しかし、これはあくまで理論的前提であって、実際には、単純な対立には留まらないブレソンとモデルたちのよりパーソナルな関係を想定しなければならないだろう。ここからは、ブレソンのモデルたちの証言を参照しつつ、個々の作品における演技を簡単に見ていき、本稿を締めたい。

フランソワ・ルテリエは次のように言っている。「アンヌ・ヴィアゼムスキーといいドミニク・サンダといい…、きっと女性たちの方が男性よりも身の委ね方がうまいのだろう」⁵⁵。男性/女性という区分があまりに図式的すぎるとしても、ブレソンの映画において、男性の演技と女性の演技において差が見られるのは疑いようのない事実だ。例えば『白夜』(1971)におけるマルトを演じたイザヴェル・ヴェンガルテンの演技と、ジャックを演じたギョーム・デ・フォレの演技を比較してみよう。デ・フォレの声のトーンは、何かに押さえつけられているかのように、終始低く、抑揚というものを全くといっていいほど欠いている。表情に関しても、口角が上がることは全くなく、表情筋も硬直し、歩き方はまるでロボットのように、歩幅と手の振りが一定で、肩は硬っている。一方、ヴェンガルテンに関しては、明確な抑揚があるわけではないにしろ、発声は滑らかで、表情、歩き方に関しても、デ・フォレに比べると遥かに自然だ。マルトが、下宿人の持ってきた本について、母親と喋る場面での彼女の表情には、明確に悪戯っぽい笑みが浮かんでいるのが確認できる。ジャン＝ミシェル・フロドンもまた、ブレソンの若い女性のモデルたちに関して、「男性のモデルたちには生み出すことのできない情動の例外的な結晶化を彼女たち自身の中心に見出している」とし、『「ジャンヌ・ダルク裁判」』、『バルタザールどこへ行く』、『やさしい女』、『白夜』を観れば、女優たちの官能的な美しさが、ブレソンが探し求める現前の強度を創り上げる強力なサポートとなっているのは明らかだ」と述べている⁵⁶。

つまり、ここまで論じてきたブレソンとモデルの対立は、女性のモデルに比べて、男性のモデルにおいて激しく起こるということが出来るだろう。このことは、『バルタザールどこへ行く』でマリーを演じたアンヌ・ヴィアゼムスキーが撮影中での出来事を回想した自伝的小説『少女』においても確認できる。ヴィアゼムスキーは、小説の中で、ブレソンとのあいだに、単なる役者と監督という関係を越えたある種の性的な関係があり、ブレソンに幾度となく、

⁵⁵ 「『抵抗——死刑囚の手記より』」, 46頁

⁵⁶ Jean-Michel Frodon, « The 'Being There' of the Physical World and the Ejaculatory Power of the Eye: Eroticism in the Film of Robert Bresson », *Robert Bresson (Revised)*, p.193

誘惑されたことを赤裸々に告白している。また、『ラルジャン』の現場に足を運び、エキストラを演じたという映画監督のエマニュエル・キュオは、ブレッソンが度々、自分の選んだモデルに心を奪われ、撮影後には興味を失くすということがあったことを証言している⁵⁷。つまり、ブレッソンと女性のモデルのあいだには、男性のモデルとのあいだには生じ得ないパーソナルな関係があったのであり、それが女性の演技と男性の演技の差異を作り出していると考えられる。ヴィアゼムスキーは、思春期を迎えたジャックとマリーが思い出のベンチに腰掛け、会話するシーンにおいて、ジャックを演じたヴァルテル・グリーンがブレッソンの要求に上手く応えることができず、両者が困惑している姿を克明に描写している。「ロベール・ブレッソンは、どうしたらいいかと何かアイデアを求めて、私たちの前を行ったり来たり歩き始めた。どんどん悪くなっていくこの状況を劇的に解きほぐしてくれるような、魔法の解決策や説明の仕方を探していた。自分を抑えようと懸命になっているにも関わらず、彼の緊張が高まっていくのがよくわかった。彼も、ヴァルテルもかわいそうだった。ヴァルテルは依然として自分の殻に閉じこもったきりで、私たちにも、この映画にも、まったく無関心だった」⁵⁸。その一方で、ヴィアゼムスキーは、ブレッソンの意図を何の苦も無く、瞬時に理解できたようだ。「私は彼の目の優しさ、彼の信頼を感じていた。不思議な電流が、彼と私のあいだに流れ、私は彼が望むとおりに読むことができた。何の努力もなく、即興にまかせて」⁵⁹。さらに、ヴィアゼムスキーは、ブレッソン作品において長らく美術監督を務めていたピエール・シャルボニエの音響技師のアントワヌ・アルシャンボーの、非常に興味深いやりとりを記述している。少し長いが引用しよう。

「ロベールはずっと独裁者だった。権力とか支配欲とか、非難する人もいるけど、本当はそうじゃない。彼の映画がそれを必要としているからなんだ。彼は非常に独特なやり方を持っている。一人の役者と一対一の関係を作って、誰もあいだにははさませない。隔離してしまう。そうして、その方法がうまくいったときには、そこから一種のテレパシーが、彼と彼が選んだ役者のあいだに生まれるんだ」

「でも今回、君に対しては、その方法が極端すぎるんだよ！」と音響技師のアントワヌ・アルシャンボーが言葉を引き継いだ。「それどころか、彼はそれを発展させて、君を自分と一緒に生活させることまでして、自分が引いた区域の外に君が出ることさえ禁じてる始末だ！」⁶⁰

⁵⁷ Frédéric Bonnaud, « Le maître et l'élève: Robert Bresson et Emmanuelle Cuau », 1997, <https://www.lesinrocks.com/cinema/le-maitre-et-leleve-robert-bresson-et-emmanuelle-cuau-100146-09-04-1997/> (2021/08/15 アクセス確認)

⁵⁸ アンヌ・ヴィアゼムスキー『少女』、國分俊宏訳、白水社、2010年、153頁

⁵⁹ 前掲書、154頁

ヴィアゼムスキーやシャルボニエが「電流」、「テレパシー」といった言葉を使っていることは、ここまでの議論を鑑みれば、注目に値するだろう。これらは、この議論の中で、「生気情動」、「痙攣」という名前を与えられてきたものに他ならない。生気情動が一概には言えない、複雑な形態を取りうる情動であることは前述した通りだが、第四節の最後に図式化した、内部と外部の齟齬、モデル自身とその外部に位置するブレッソンとの対立によって生み出される「痙攣」というものは、男性のモデルにおいてより強く現れ、女性のモデルにおいては、もっと、複雑で個人的な関係を想定しなければならない。ヴィアゼムスキーはブレッソンに言い寄られ、それを巧みにかわしたときのことを次のように述懐している。「もう私の何もかもが気に障るようで、それがかえって私には面白かった。もっと彼をいらいらさせてやろう、本気で怒らせてやろうという子供っぽい欲求がわいてきた。それはもしかしたら私が手に入れた彼に対する新しい力を試す手段なのかもしれなかったが、それよりはむしろ遊びのようなものだった。わざと無礼で横柄な態度をとるのが楽しくて仕方がない若い娘と、遺物となった権威に固執する年をとった男性とのあいだの、単なる駆け引きだった」⁶¹。女性のモデルにおいては、むしろ、モデルの「真実」を掴もうとするブレッソンと、そこから逃れようとするモデルの駆け引きが演技を規定するといっても良いかもしれない。

これと同じことをジャック・ランシエールは『少女ムシエット』を論じる論考の中で指摘している。ランシエールは「落ち着いた口調で発声させられる均等な音節の自動運動が生み出す「真実」というのはいったい正確には、何なのか」⁶²と問いかけ、この答えを、『田舎司祭の日記』において、カテキズムの文言を完璧に唱えることができた少女、セラフィータに田舎司祭が聖体拝領をしたくないか尋ねるシーンに見出す。優秀そうにみえたセラフィータは聖体拝領を「したくない」と答え、何故か聞かれると「あなたの青い目がとても綺麗だから」と司祭をからかい、その後、オフの音でセラフィータの友人たちの笑い声が入ってくる。「セラフィータは覚えさせられた言葉を正確に口にした。如何なる表現も込めず、カテキズム的なトーンとも呼べる、厳格な調子で。だが、このプロセスにおいて彼女は何か真実を開示しただろうか。受肉の真実など何処にもない。彼女はそれどころか、真実の探求者を嘲笑うのだ」⁶³。さらに『少女ムシエット』で、ムシエットを演じたナディーヌ・ノルティエに関して、「映画史において達成された、最も驚異的なパフォーマンスの一つ」⁶⁴と激賞し、次のように述べている。「彼女は「内なる真実」を開示するよう予期されていた。だが、代わりに、彼女が映しだすのは、圧倒的な不透明さだ」⁶⁵。

⁶⁰ 前掲書、175頁

⁶¹ 前掲書、133頁

⁶² Jacques Rancière, *Les écrans du cinéma*, La Fabrique, 2011, p.63

⁶³ *Ibid.*, pp.63-64

⁶⁴ *Ibid.*, p.66

残念ながらノルティエに関しては、インタビュー記事等が少なく、ブレッソンとのあいだに撮影現場において、どのような関係性が育まれたかを推し量ることは、現段階では難しい。しかし、男性のモデルが、半ば強制的にブレッソンとの対立の中で「痙攣」させられるのに対し、女性のモデルはそうした対立から逃れ、ブレッソンとの個人的な関係性が映画内の演技へと反映させられ、より豊かな表情を見せると言えるだろう。このことに関しては、撮影時の一次資料などと検討することにて、より精緻な議論へと練り上げる必要があるが、本稿ではさしあたり、問題提起のみに留めたい。

ブレッソンの『シネマトグラフ覚書』という書物には、確かに映画作家としての一貫性、厳格さが見て取れる。だが、ブレッソンがどれだけ厳しくモデルたちに演技指導をしようとも、モデルが、ブレッソンにとって、一人の他者として現前する以上、彼ら、彼女らを完璧にコントロールをすることなど不可能である。モデルの身体は、ブレッソンの一貫したスタイルに不可避免的に闖入する、いわば、ノイズのようなものであり、そこには作家性の揺らぎが紛れもなく刻印されているのだ。その痕跡を細かく探っていく作業によって、ブレッソンという、映画史にその名を刻む偉大な「作家」の新たな側面を明らかにすることができるのではないだろうか。

(みうら みつひこ・人文学専攻)

⁶⁵ *Ibid.*, p.68