

## 編集こそが映画であるような手法

— 3つのバレエ・ドキュメンタリーにおける「現実」と「創造性」—

栗原詩子

はじめに

1. ドキュメンタリーにおける「現実性」「創造性」「編集」
2. 二監督の位置
3. 映像の区切り方
4. 映像のつなぎ方
5. 結論 — 観察される演技と、反省される語り

### はじめに

本論は、ドキュメンタリー映画における「現実性」と「創造性」の振幅に、「編集」がどのように関わっているかを考察しようとするものである。考察上の具体例として、3つのバレエ・ドキュメンタリーを並列的に観察する（表1）。バレエ・ドキュメンタリーは、素材自体に、動きと音が豊富に含まれている上、撮影され記録される素材自体が大いに美的であるために、編集の位相が意識されにくく、ケーススタディが不足しているからである。

エディソン傘下の発明家として知られるディクソン（William K.L. Dickson, 1860-1935）の『カルメンシータ』（*Carmencita*, 1894）以来、バレエという芸術領域を取材対象とするドキュメンタリーは少なくもない。数多のバレエ・ドキュメンタリーの中から、特定の踊り手や記念碑的公演に焦点をあてたもの<sup>1)</sup>や、文化人類学的な視点にもとづくもの<sup>2)</sup>を除外して、編集上の恣意性 — いわば作家性 — が高いバレエ・ドキュメンタリーとしては、ドーンヘルム監督

表1 本論で観察する3つのドキュメンタリー映画

原 題	Ballet	Tout près des étoiles	La Danse
邦 題	アメリカン・バレエ・シアターの世界 (本論では『バレエ』)	エトワール (本論では『エトワール』)	パリ・オペラ座のすべて (本論では『ダンス』)
制 作 年	1995	2001	2008
監 督	ワイズマン (1930生)	タヴェルニエ (1965生)	ワイズマン (1930生)
取材対象	アメリカン・バレエ・シアター (NY)	オペラ座バレエ団 (パリ)	オペラ座バレエ団 (パリ)
作品時間	170分	100分	160分

(Robert Dornhelm, 1947 生) の『劇場通りの子供たち』(*The Children of Theatre Street*, 1977) やチェシロフスキ監督 (Krzysztof Kieślowski, 1941-1996) の『種々の年齢の七人の女』(*Siedem kobiet w różnym wieku*, 1978), ハート監督のテレビ映画『キーロフの舞台裏』(*Backstage at the Kirov*, 1983) などが思い浮かぶ。筆者は将来的に、これらを観察対象に含めた総合的な考察も展望しているが、本論では、ワイズマン監督 (Frederick Wiseman, 1930 生) の『アメリカン・バレエ・シアターの世界』(*Ballet*, 1995, 以下『バレエ』と記載) ならびに『パリ・オペラ座のすべて』(*La Danse: about the Ballet de l'Opéra National de Paris*, 2008, 以下『ダンス』と記載) と、タヴェルニエ監督 (Nils Tavernier, 1965 生) の『エトワール』(*Tout près des étoiles*, 2001) を扱う。

- 
- 1) 特定の踊り手に焦点をあてたドキュメンタリー映画として、カルメンシータ (1894), パヴロヴァ (1935), マーサ・グラハム (1957), マーゴ・フォンテイン (1972, 1981, 1989), アリシア・アロンソ (1977), アステアとバリシニコフ (1979), ダニロヴァ (1980), バランシン (1989), ヘルプマン (1990), オーレリ・デュボン (2010) などが広く知られる。
  - 2) ヤルマトフ監督 (Kamil Yarmatov, 1903-1978) の『ウズベク国立舞踊団』(*Uzbek National Dancers*, 1953) は、バレエ団を手がかりとしながらも、対象地の風土や生活習慣に関する取材に重点があるように感じられる。

## 1. ドキュメンタリーにおける「現実性」「創造性」「編集」

映画芸術における「ドキュメンタリー」の先駆は、1872年にギャロップする馬の脚運びを高速撮影したマイブリッジ (Eadward Muybridge, 1830-1904) や、1874年に金星の日面通過を記録しようとしたフランスの天文学者ジャンセン (Pierre Jules César Janssen, 1824-1907) に遡る (Muhle 2012: 239-240)。そして、映画技術の初期の開発者であるリュミエール兄弟<sup>3)</sup>による1895年前後のとりくみもまた、現実でありヤラセでなく観察にもとづくという「ドキュメンタリーについて普通に抱かれ (中略) 最近では疑われている基本的前提」(Buckland 2007: 180-181) を満たしていた。

「ドキュメンタリー」の語がジャンル概念として広まったのは、1920年から1930年のことで (Muhle 2012: 240)、特に目立っていたのは、ロシアにおいて、自らドキュメンタリー監督として多数の作品例を残したヴェルトフ (Dziga Vertov, 1896-1954) や、英国において、評論と公的資金調達の両面でドキュメンタリー運動を牽引したグリアソン (John Grierson, 1898-1972) の功績である。両者は、ドキュメンタリーに、芸術としての自律性を見いだしている点で共通している。ヴェルトフは、ドキュメンタリーに自律性と政治性とが生まれる素地として、時系列で並ぶ日常の中に必要に応じてその筋道が付け加えられ、自律した形式に昇華されるとし (Muhle 2012: 241)、グリアソンは、ドキュメンタリーを芸術家による「創造的な」活動と位置づけた (引用1)。

**引用1** ドキュメンタリー、すなわち現実の創造的処理は、アトリエで作られる物語や芝居が饒舌に所持するような背景をもたない新しい芸術である。(Grierson 1932b: 8)<sup>4)</sup>

---

3) 兄オーギュスト (Auguste Marie Louis Lumière, 1862-1954) と弟ルイ (Louis Jean Lumière, 1864-1948) を指す。

4) 一般的には、この一文の前半をとって、「ドキュメンタリーは現実の創造的処理である (Documentary is the creative treatment of actuality)」という言葉辞として引用される。

それ以来、ドキュメンタリー映画というジャンルは、「創造的」要素が豊富で (Plantinga 2014: 44), 撮影・編集の恣意性が強く (引用 2), この編集によって作家性が発揮される (引用 3) ような表現ジャンルとして、報道映像との差異を築いてきた。

**引用 2** ファインダーに浮かび上がる映像は、混沌とした現実から自分が主体的に意味を感知して、自らの判断で切り取った情景なのだ。その主観の果実に、編集作業という作為的な加工が施されて作品は完成する。そこには中立や客観などの概念が入り込む余地などまったくない。(森 2005: 55)

**引用 3** 発見したものを選別し、配列することを通じて、彼らは自己を表現する。その選択こそが、実質的に最大のコメントになっているのだ。(Barnouw 2015: 383)

このようにして、グリアソンのドキュメンタリー定義「現実の創造的な処理」(the creative treatment of actuality) は、ドキュメンタリー映画の2つの極、すなわち、目的と形式への比重をめぐる議論の発端となっている (Plantinga 2014: 43)。一方は、現実の情景を撮影し、現実の音響を録音して情報提示に結びつける「現実の処理」(treatment of actuality) の極であり、もう一方は、映像上のレトリックと美的特質に結びつける「創造的な処理」(creative treatment) の極である。

グリアソン以来の伝統のもとにある英国で活動したドキュメンタリー監督のライス (Karel Reisz, 1926-2002) は、やはりドキュメンタリー監督のローサの発言<sup>9)</sup>を参照しながら、ドキュメンタリーを「編集こそが映画であるような一つの手法」(Reisz 1978: 123)<sup>10)</sup>と位置づけている。遡れば、すでにグリアソンも「素材のとりまとめ方の段階 (the stage of organising material)」という表現で、ドキュメンタリーにおける編集の重要性を指摘していた (引用 4)。

**引用4** [ここで言及したい諸作品は] 素材のとりまとめ方の段階において、観察における様々な性質や、観察における様々な意図を表象している。(Grierson 1932a: 67)

したがって、グリアソンがドキュメンタリーを「創造的な現実の処理」と言い替えるとき、この「処理」(treatment)は、自ずから「編集」(editing)のことだったとみなしてよいだろう。また、プランティンガが、「ドキュメンタリーが単なる客観的な記録だと考えると、あらゆる表現上の工夫はその目的から外れたものになってしまう」と指摘する時(Plantinga 2014: 44)、「表現上の工夫」とは、まさに編集のことを指していると考えられよう。

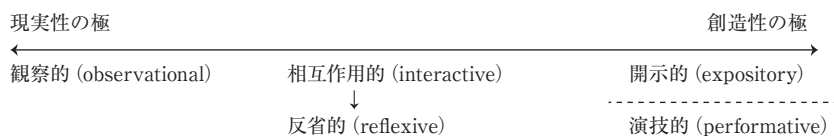
さて今日、ドキュメンタリーにおける表象のあり方を区分することも盛んに行われている。よく知られているのは、ニコルスのいう「ドキュメンタリーにおける4つの表象モード」(Nichols 1991: 32-75)や、バックランドのいう「5種類のドキュメンタリー」(Buckland 2007: 182-207)<sup>7)</sup>である。こうした分類的な見方において、インタビューは相互作用的(interactive)な映画表現の、ヴォイスオーバーによるナレーションや表現効果を高めるためのサウンドトラックは開示的(expository)な映画表現の指標となり、これらを排するのが観察的(observational)な映画表現の指標である。これらに対し、反省的(reflexive)ドキュメンタリーの特徴は、映画が制作されるプロセス——撮影や編

5) セルロイド上に撮影され、あるいは記録されたものは、編集卓上に持ち出されるまでは何ら意味を持たない、そして映画想像の第一の任務とは編集というファクターによって生みださる肉体的・精神的な各種刺激の中に存する、こういう信念をよりどころとしているのである。カメラの使い方、撮影対象に対してのカメラの動かし方やアングル、アクションを再現さすスピード、そしてカメラで捕える人物や事物の選択それ自体を支配しているのは、編集の遂行の仕方なのだ。(Rotha 1936: 77)

6) 訳文は大谷堅志郎訳にならった(Reisz 1971, 上: 168)。

7) バックランドは、ニコルスの「4つのモード」におさまらない5番目のカテゴリーである「演技するドキュメンタリー」を提示するにあたって、この概念もまたニコルスに由来するものだとしている(Buckland 2007: 199-205)。「4つのモード」はニコルスの1991年の著作で提示されているのに対し、5番目は1994年の著作によるものである。

図1 ドキュメンタリーの表象モード



集 — の痕跡を作品に残していく点にあり、演技的 (performative) ドキュメンタリーの特徴は、映画作者が描こうとする本質にまつわる出来事を再現する点にある。そして、これらは、客観性と創造性の両極の間に、上図のように位置づけることができよう (図1)。

ただし、この分類的な見方は、インタビューなりナレーションなりの要素にもとづくものであって、編集にもとづくのではない。二監督の表現がそれぞれ観察的なものと開示的なものに分かれることは明白だが (第2節)、ドキュメンタリーがライスのように「編集の芸術」であるなら、二監督の芸術表現は、要素よりも編集の様式 — 映画の文法 (Gianetti 2003: 144) — を観察することで、初めて明らかになるだろう (第3節)。

## 2. 二監督の位置

### 2-1. ワイズマン

ワイズマンは、「アメリカの組織の機能を検証する点において際だった」<sup>8)</sup>存在で、彼の「撮り方は絶対客観主義」(佐藤 2009)と評される。30数点におよぶ作品歴の中で、とくに犯罪矯正院の現場を取材した『チチカト・フォリーズ』(Titicut Follies, 1967) や、ベトナム戦争中のアメリカの高校教育が生徒の従軍志願を煽る様子取材した『高校』(High School, 1968)、米軍の徴募兵初期訓練と空軍を取材した『基礎訓練』(Basic Training, 1971)と『ミサイル』(Missile, 1987)、弱者の虐待と保護のプロセスを取材した『動物園』(Zoo, 1993)・『家

8) “Frederick Wiseman.” *Encyclopaedia Britannica*. Web. 05 May. 2015

庭内蛮行』(*Domestic Violence*, 2001)・『同2』(*Domestic Violence 2*, 2002)などで、各組織における人道的問題を提起していることで知られる。そうした問題提起が可能なのは、ナレーションや、撮影側からのインタビューを一切交えず、「ただそこで見たことをありのままに撮る」(佐藤 2009)というダイレクト・シネマの手法をとったからである。

ワイズマンは1990年代半ばに、いわゆる社会的関心から芸術的関心へと、色の異なる対象をも取材し始めた。『バレエ』(1995), 『コメディフランセーズ——演じられた愛』(*La Comédie-Française ou L'amour joué*, 1996), 『マディソン・スクエア・ガーデン』(*The Garden*, 2005), 『ダンス』(2008), 『ナショナル・ギャラリー——英国の至宝』(*National Gallery*, 2014)のことである。しかし、映画評論家のガルシアは、こうした領域でのドキュメンタリーにも、各組織における「個人と機構の結びつき(中略)とそこで繰り返されるジレンマ」を描こうとする点が通底していると論じている(Garcia 2010: 12)。またワイズマン自身も、雑誌のインタビューに答える形で「かつても暴露映画(exposé movie)を撮ろうと思っていたわけではない(中略)」(Garcia 2010: 13)と説明して創作経歴の一貫性を主張している。そして、1960年代の自作品が、政治的・社会的な問題提起に結びついたのは、創作意図というより「鑑賞者側の判断にゆだねられたこと」(Ibid)という。

「観察するドキュメンタリーの最も有名な映画制作者」(Nichols 1991: 33; Buckland 2007: 189)と位置づけられるワイズマンは、まさに「現実の処理」の極にある映画作家ということが出来る。そして彼の創作経歴をめぐる言説は、上述のように、「創造的な処理」の極を否定しながら成り立っている。

## 2-2. タヴェルニエ

『エトワール』制作時点でのニルス・タヴェルニエの経歴は、ドキュメンタリー領域におけるワイズマンの堂々たる経歴に比べ、一言でいって気の毒なものである。映画界における「タヴェルニエ」の名は、劇映画とドキュメンタリー映画の両領域で国際的に高い評価を受けている監督・プロデューサーであ

る父ベルトラン (Bertrand Tavernier, 1941 生) のものである。彼自身の映画界でのキャリアは、12歳の時に俳優として始まり、初期の出演作は、父ベルトラン監督の『甘やかされた子どもたち』(Des enfants gâtés, 1977) と『休暇中のある週』(Une semaine de vacances, 1980) であった。次第に他の監督の作品にも出演するようになり、代表作に、シャブロール監督(Claude Chabrol, 1930-2010) の『主婦マリーがしたこと』(Une affaire de femmes, 1988) で演じた典型的な女たらしがある。

ニルスは、その後1990年代から監督として短編映画を数点発表した。そして長編『エトワール』は、300年以上の歴史をもつバレエの殿堂の舞台裏に初めてムービー・カメラが入った点で、画期的かつ貴重な業績であった<sup>9)</sup>。しかし、長編映画の領域で初めて発表した作品だったせいもあってか、映画誌では無視に近い扱いを受け<sup>10)</sup>、よしんば雑誌・新聞が『エトワール』発表を奉じた場合も「ベルトランの息子」という注意書きがついた (Eisner 2001) 『エトワール』に1ページ規模の誌面を割いたのは、映画誌ではなくバレエ誌の側であり (Frois 2001 ; Lewis 2003 ; Perron 2004)、そこでの高い評価の中には「これほど魅了する美をもったバレエ・ドキュメンタリーはわずかである」というものもある (Lewis 2003 : 71)。

彼は、今日までにドキュメンタリー映画4作——本論で扱う『エトワール』(2000) の他、父ベルトランと共作した『疲れた人生の物語』(Histoires de vies brisées, 2001)、テレビ放映用に制作したドキュメンタリー『雲のスラム街』(Le Bidonville des nuages, 2002) と『人生の旅路』(L'Odysée de la vie, 2005)——のメガホンをとった。これら4作の後は物語映画の制作に転じている。この有

---

9) オペラ座の「経営陣は世界最高の踊り手たちを映画にしてもらわなくても客席はいっぱいだ」と考えており、「2年以上」の交渉を経て撮影された。(Frois 2001 : 27)

10) 映画公開は、フランスでは2001年3月、米国では2002年3月である。これにかかると時期の両国の代表的な映画情報誌には、今調査でみつけることができた以下の記事を見るかぎり、寸評か寸評にも満たない記事しかみられない。フランスの『ポジティブ』2001年4月号 (Eisenreich 2001)、米国の『ヴァラエティ』2001年12月号 (Eisner 2001)。



様は、一見するとまるでドキュメンタリー制作に挫折したかのようにも見えるが、現実を映したそうとすることに真摯な映画監督が、ジャンルとしてのドキュメンタリーを離れてフィクションにたどりつく場合があることも、ふまえておかねばならない<sup>11)</sup>。

ニルスのドキュメンタリーとして数えられる上記4作品は、いずれも内容が、インタビューに基づき、かつナレーションを含むことから、まずは「相互作用的」かつ「開示的」なドキュメンタリーに分類できるだろう (Nichols 1991 : 44-56 ; Buckland 2008 : 190-196)。開示的とはいっても、ナレーションは映像に対して節度を保ったものであり、撮影上の事実を観客に向けてあらわにしようとする(表3の文2)ことさえある<sup>12)</sup>。そして、開示的ドキュメンタリー(あるいは開示的モード)のもう一つの特徴というべき、表現効果を高めるためのサウンドトラックの音楽はほぼみられず<sup>13)</sup>、インタビューを中心に据える「相互作用的」性格が前面にでている。

## 2-2. 三作品の受容

30年の年齢差とキャリアの性質が大きく異なる2人の監督は、3つのバレエ・ドキュメンタリーを発表したが、その受容上の特質は全く異なる。タヴェルニエの『エトワール』は、ワイズマンの『バレエ』を参照しながら語られるのに対し (Eisenreich 2001 : 56 ; Eisner 2001 : 36)<sup>14)</sup>、ワイズマンの『ダンス』

11) たとえば、ケシロフスキが、ドキュメンタリーを離れた経緯には、「描写の手段をプロパガンダ目的に利用された」こと他に、「本物の涙を撮れた」ことに罪悪感を感じ、人間として「越えてはいけない領域に入ってしまったように感じ」た経験が作用している。(Haltorf 2008 : 46-51)

12) これが頻繁であれば、むしろ「反省的」ドキュメンタリーにも通じる。

13) 後出「表4」中の映像4~9や映像11~14のように「オフの音」は「スクリーン外の音」(Chion 1993 : 33)に転じる。

14) ほかに、以下がある。Anons. n.d. 'Critiques Spectateurs,' in "Tout près des étoiles" AlloCiné. Web. 4 May. 2015. (<<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-29437/critiques/>>). なおアイズナーの場合、明示的には「フランスらしい言葉数の多さ」と記しただけだが (Eisner 2001 : 36)、そこには当然、比較対象として非フランスの監督の作品が想定されている。そこで暗示されているのは1995年のワイズマン作品であろう。

を語る時に、タヴェルニエの『エトワール』を参照する者はまずみあたらない。芸術監督のルフェーブルをはじめオペラ座経営陣がバレエ団の映画撮影に前向きになったのは、タヴェルニエの2年以上に及ぶ努力を経て実現した『エトワール』が背景となっているにもかかわらずである。ワイズマン作品については、その公開に合わせて映画誌が、インタビューを含む数ページにもわたる特集記事を組み (Garcia 2010)、アッパークラス向けの日刊紙も世相の代表的表現の一つとしてとりあげた<sup>15)</sup>。これに対して、タヴェルニエ作品は映画誌からはほとんど相手にされず<sup>16)</sup>、ただ、バレエ愛好家をふくむ草の根的な広がりによって人気を獲得し (引用5)、翌年のDVDの刊行に結びついた<sup>17)</sup>。

**引用5** 2001年3月14日、8館で始まった興行は週を追うごとに勢いを増し、3週目には23館規模にまで拡大し、大ヒットを記録した。  
(プレスシート2001: 3)

ワイズマンの2作品は、長大な撮影フッターから選り出され編集された映像がバレエ団内部の「個人と機構の結びつき」や「そこで繰り返されるジレンマ」を描き出す点において評価され、タヴェルニエの作品は、映像が「繊細な瑞々しさと躍動感に満ち」(プレスシート2001: 3) ている点に焦点があたっている。その意味で、ワイズマンは「現実の処理」の極に、タヴェルニエは「創造的な処理」の極に近い存在である。

---

15) Anonymous. 1995. "Reality invades the cinema" *The Economist*. 335(7915), May 20, 1995: 83-84. Print. p.83.

16) Anonymous. 2002. "Holiday movie preview calendar" *Entertainment weekly*. 682: 94. Print.

17) DVDについては、米国でも、『図書館ジャーナル』2003年4月号 (Stahl 2003)、『ヴィレッジ・ボイス』2002年11月号 (Zimmer 2002)、『同』2003年12月号 (Lewis 2003) がとりあげている。

### 3. 映像の区切り方

#### 3-1. 大きな区切りと小さな区切り

ワイズマンとタヴェルニエによる3つの作品は、「魅惑的な初日の晩よりも綿密な下稽古や入念な練習に関心を寄せる」(Haltorf 2004: 63-4)<sup>18)</sup>という共通点を持っている(引用6a, 6b)。この点で、バレエ・ドキュメンタリーの歴史の中では、ケシロフスキの短篇『種々の年齢の七人の女』に連なるものである。

**引用6 a** その結果としてこういう素晴らしい舞台が完成しましたと言って公演の全体をたっぷり見せることは遠慮している。(中略)ワイズマンが見せてくれるのはあくまで、結果としての完成した舞台に至るまでの、それを生み出すパリ・オペラ座という大きな組織の日常である。日々営々と行われている日常的な稽古であり、運営上のスタッフの頭の使い方であり、そのための事務や実務である。(佐藤 2009)

**引用6 b** 実際のステージとその練習風景やゲネプロを巧みに織り交ぜた[タヴェルニエの]構成は、バレエが創作されてゆく舞台裏をエキサイティングに映しだしている。(プレスシート 2001: 3)

しかし、場面の区分という観点から見ると、たとえばケシロフスキ作品が曜日によって「正確に句読点を打」ちながら進行するのと全く異なり(Haltorf: 51/傍点筆者)<sup>19)</sup>、ワイズマンとタヴェルニエの作品は、いずれも、編集によっ

18) この評そのものは、ワイズマンやタヴェルニエではなく、ケシロフスキのバレエ・ドキュメンタリー『種々の年齢の七人の女』(1978)へのもの。

19) 句読点を打ちながら進むドキュメンタリーの編集根拠は、コーツによると二つある。ひとつには、「題材を規則に従って並べるため」と、探求者を扱いながらもそこに「緩和と開放を求めるため」であるという(Haltorf, 51/Coates, 'Kieślowski and the crisis of documentary', 40.)

て大きな区切りと小さな区切りを、いわば波を刻むように織り合わせながら進んでいく。その様相を詳しく見ていこう。

### 3-2. ワイズマンの区切り方

ワイズマンの1990年代以降の作品では、映画冒頭において、ほぼ無音あるいは対応する音声をもたずに、新たなショットが複数回にわたって交替する。『バレエ』（表2の映像番号3～5）や『ダンス』<sup>20)</sup>の場合も同様であり、こうしたことの繰り返しにより、ワイズマン作品の鑑賞者は、短い映像(ショット)が繰り返し切り替わってから長回しされる場面(シーン)が始まる時、その前の場面との「区切り」を感じることができる。頻繁なショット交替の後には「新たな開始」の訪れが感じられるが(たとえば表2の映像番号14; 15~17)、ショットが複数回でなく一回だけ交替する場合には、「新たな開始」は印象面で弱いものとなりうる(表2の映像番号7; 11; 28)。前者を句点とすれば、後者を読点のようなものと捉えることができよう。

表2 『バレエ』開始後約25分間の場面記述<sup>21)</sup>

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層
1	0:00	夕陽の中で河岸からマンハッタンを臨むショット	波以外はほぼ静止の動画
2	0:05	黒地	この間0:09~0:13にタイトルの「Ballet」が白字で大写し
3	0:15	街路の交通	動画。

21) 冒頭12秒間に街路の音付きでパリの風景の5つのショット(0:01~0:13)、その後25秒間を使って、無音でオペラ座内の地下道など14のショット(0:14~0:40)。

21) 作品全長170分の約15%。編集を論じる上では、ライスの場面記述法——「行番号／撮影スクリプト／編集スクリプト／撮影記録番号(フッター)」——が模範となる。ただしライスは、相対的に短い映像断片をショットとし、相対的に長い映像断片をシーンと呼び分けることで、両者を区別したが、筆者は本文にあるとおり、各映像断片の長短に着目したいので、映像の開始時刻を情報として提示することにした。相前後して、筆者はライスと異なり、作品の撮影フィルムそのものを入手していないので、撮影記録番号(フッター)の項目を挙げることについては断念している。

表2 つ づ き

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層
4	0:20	アメリカン・バレエ・シアター・ビルに建物に出入りする人々が映しだされる動画 (「892-Broadway-890」表記あり)	
5	0:24	ローアングルからアメリカン・バレエ・シアター・ビルを臨むほぼ静止の動画	音があるだけでショットそのものは静止画の可能性もある
6	0:26	ウォーミングアップするダンサーたちの姿	2:03 から交換手の声
7	2:06	待合室2箇所	
8	2:08	交換手の部屋	
9	2:15	電話中のクリス・ホーン	
10	4:14	メモをとりながら電話する別の女性	電話音声はなく、次のバー・レッスンの声
11	4:16	廊下からドア越しにレッスン室を眺める男性のショット	
12	4:19	バー・レッスン	
13	5:35	ダンサー(女性1名)に2名のマスターが振り付けるシーン	隣室のレッスン音が小さく聞こえている。マスター2名の意見の相違が興味深い。
14	13:05	待合室でくつろぐダンサーのショット(各々1秒程度が6種類)	
15	13:21	掲示版を精読するダンサーのショット	
16	13:27	職員がトシューズを壁際に並べるショット	
17	13:38	廊下を移動するダンサー	
18	13:41	群舞のレッスン	15:05 まで前シーンの声が残っている
19	15:03	廊下で足の手入れをするダンサーと廊下を走って移動するダンサー	
20	15:11	並んだトシューズのそばでストレッチをするダンサー	
21	15:21	パドドゥの振り付け	
22	17:49	パドドゥの振り付けを見ながらバー・トレーニングをするダンサー	
23	18:01	パドドゥの振り付けを見ながらウォーミングアップをするダンサー	

表2 つ づ き

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層
24	18:22	入団希望のダンサーとの面談	19:59 まで前シーンの声が残っている
25	19:58	鏡越しの振り付けシーン	
26	21:37	廊下を行き交うダンサー	
27	21:44	群舞（モダンダンス）の振付	振付の声は21:39 から始まっている
28	25:55	廊下から小さな窓越しにレッスンをのぞき込む女性のショット	
29	25:57 (~26:09)	廊下を移動するダンサーが水を飲むショット	

### 3-3. タヴェルニエの区切り方

タヴェルニエの映画では、句読点の印象を喚起する要素として、ナレーション（表3）やモノクロ写真の挿入がある。

ドキュメンタリーにおけるナレーションは、一般的には「抽象的な情報」にすぎず、「区切り」とは何の関係もない。そして、カヴァルカンティ（Alberto Cavalcanti, 1925-1990）の『石炭の顔』（*Coal Face*, 1936）のように、ひっきりなしにナレーションが存在し、映像が「統計的データを矢継ぎ早に提示する威圧的なヴォイスオーバー（中略）に具体例を添える」といった配置になっているケースでは開示的な様相に直結する。一方、タヴェルニエの『エトワール』におけるナレーション（ヴォイスオーバー）には、現れるタイミングに一定の規則性がある。作品開始部の2例をのぞいて、大部分にあたる14例のナレーションは、映像の基礎情報を知らせるために現れる点で、映像がナレーションに追従する『石炭の顔』とは対照的である。そして、映像とナレーション文の2種類の提示タイミング——ナレーション文が当該映像の始まりにおかれる場合（表3の文4, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 14, 15）と、当該映像が始まる1秒ほど前にナレーション文がおかれる場合（表3の文3, 7, 10, 11）の2種類——は、映像の開始に先行あるいは同時であり、結果的に、映像の句点（大きな区切り）に同化している。

文の内容は、社会的・歴史的な文脈をふまえて状況を描写するもの（表3の1、

表3 作品全編に挿入されるナレーション文の一覧

1	バリオペラ座の拠点は2つ。ガルニエ宮とバステューユだ。95年、ユエグ・ガルがオペラ座総裁に就任。年間予算は9億2千万フラン。3分の2は国が支給する。年間380公演のうちバレエは150公演。年間観客数75万人、劇場占有率は90%。	0:18
2	99年、私は3ヶ月間バレエ団に密着した。4月、ベジャール作「第九交響曲」日本公演。ルフエーヴル芸術監督以下71人の一行だ。	0:47
3	到着翌日にはレッスンが再開。朝11時。	1:32
4	154人の団員は昇格試験で4階級にわけられる。カドリーユ、コリフェ、スジェ、プルミエ・ダンスール。エトワールのみ総裁が任命する。エトワールの月給は3万5千フラン、カドリーユの基本給は1万3千フラン。	6:31
5	今晚の演目は3つ。「祈り」「アポロン」「優しい嘘」	7:37
6	本番前のウォーミングアップ	8:38
7	朝11時、アタナソフのレッスン。	13:37
8	14時、イリ・キリアンのリハーサル。	17:18
9	ナンテルのバレエ学校。年間予算二千万フラン。6年制。8歳から18歳までの150人が学ぶ。完全寄宿制は96年に廃止された。	24:18
10	「白鳥の湖」群舞。	34:38
11	「ラ・シルフィード」。1832年のタリオーニ版をP・ラコットが復元。	43:10
12	「白鳥の湖」は1895年、M・プティパが創作。1995年には芸術監督ヌレエフが独自の版を創作。	44:27
13	10時、N・ポントワのレッスン。	48:46
14	「ラ・シルフィード」舞台稽古。	1:01:09
15	「白鳥の湖」舞台稽古。	1:07:33
16	「第九交響曲」M・ベジャール振付。	1:09:54

2, 4, 9, 11) と、時刻や出来事を簡潔に伝えるもの(表3の3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15)の2種類があり、前者は相対的に長く、後者は短い。

モノクロ写真は、ヴァンサン・テシエ(Vincent Tessier, 1965生)の撮影したもので、これは映画評論家も、「区切り」として認識している(引用7)。

**引用7** Q. シーンごとにモノクロ・スチールを挿入するアイデアはどこから来たのですか？

A. 私はフィルムの編集を行うときも彼の写真を壁に貼りつけます。それが私にとってシークエンスを整理する道標となってくれるのです。コンピュータや紙とペンを使うよりも、ずっと役に立ちます。(プレスシート 2001: 9)

それまでスクリーンで動いていたバレリーナの姿が一瞬止まることで、ドガの絵画にも似た十九世紀的な美が開花する。時折、映しだされるパリの街並みもオスマンに遡るゆえに同じく十九世紀的である。これらに対し、ナレーションの声は、今まさに撮影する側の存在を浮かび上がらせ(表3の2)、現在を志向している。

『エトワール』について、既に指摘されているのは「流動性」(Frois 2001: 27)である。滑走路を飛行機が離陸した後に練習リハーサルが映しだされたことで作品が開始したかに見えるが(表4の映像番号9~10)、こうした流れが2分半も経過してからタイトルが示されること自体が(同13)、まずもって、開始の区切りよりも流動性を重んじていることの証左だろう。

表4 『エトワール』開始後約15分間の場面記述<sup>22)</sup>

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層
1	0:00	配給元の「PYRAMIDE」ロゴ	
2	0:09	明け方の滑走路で離陸する飛行機	0:09~0:11に制作元の「Little Bear et Gaia Films」が白字で大寫し
			0:18~0:44にナレーション文1 <sup>23)</sup>
			0:47~1:00にナレーション文2
3	0:56	機内でトーシューズを繕う手元	
	0:58	機内で着席する一般客と立って談笑するバレエ団員	

22) 作品全長100分の約15%。

23) ナレーション文については、表3を参照のこと。



表4 つ づ き

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層	
4	1:05	日本の街並み	1:14からピアノの アダージョが聞こえる	
5	1:22	公園でコーヒーを飲むバレエ団員		
6	1:23	日本の街並みをながめるバレエ団員		
7	1:24	日本の電車に乗っているバレエ団員		
8	1:33	日本の街路を談笑しつつ歩くバレエ団員の後姿		ナレーション文3
9	1:38	レッスン室に入って行くバレエ団員の後姿		
10	1:43	アタナソフのレッスン		ピアノのアダージョが画面と連携する
11	1:55	《第九》の舞台リハーサル(各々6秒が2種類)		練習メニューのアナウンス
12	2:07	《第九》の舞台でピルエットのレッスン		ピアノ伴奏と拍手
13	2:21	舞台裏でピルエットを披露し合うバレエ団員		2:25～2:29にタイトルの「Tout près des étoiles」が白字で大写し。
14	2:34	夜間の日本で列車の到着		
15	2:45	練習に臨む準備をするバレエ団員のショット(4種類)	日本語の車内アナウンス	
			スタンバイを命じるアナウンス この間2:51～2:55に監督名表示	
9	3:02	団員のインタビュー	「舞台は麻葉だ(後略)」	
10	3:22	上記団員の《第九》舞台演技		
11	3:29	舞台裏での団員がくつろぐ姿(記念撮影や喫煙)	「第九」の音楽	
12	3:44	《第九》の舞台演技(カメラはパドドゥから群舞への視点の広がり捉える)	3:45～3:47に撮影プロデューサー名が白字で大写し。	
13	4:13	舞台袖にもどった団員が水のみ息を整えようとする姿のショット(2種類)		

表4 つ づ き

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層
14	4:40	《第九》の舞台演技 (群舞)	
15	4:44	《第九》のカーテンコール (舞台袖からの撮影)	5:01～5:03にプロデューサー名が白字で大写し。
16	5:18	楽屋入り口でファンに囲まれる男性団員の姿	団員のインタビュー音声が聞こえる 「金髪の若いダンサー、日本女性には人気。まるでマイケルジャクソン。  日本特有の現象だ。言葉の壁があるのが残念だね。」
	5:28	ファンに取り囲まれない女性団員が振り返って男性団員を待つ姿	
	5:32	客のパンフレットにサインする手元のショット(2種類)	
17	5:34	団員のインタビュー	
18	5:39	楽屋入り口で男性団員に話しかける女性の笑顔	
19	5:44	バスの窓からファンを見下ろすショット	「さよなら」「さよなら」
20	5:48	ガルニエ宮の外観(空から)	字幕で「パリ オペラ座 ガルニエ宮」
21	5:52	ガルニエ宮の外観(街路から)	5:50かオーケストラによるバレエ音楽
22	5:58	楽屋入り口の移動ショットがグルラの後姿を捉え	
23	6:21	鏡越しに背後からグルラのインタビュー	オーケストラ音が消える。字幕でダンサー名「何に出演を？」 「ピエール・ダルドの《祈り》」
24	6:27	《祈り》の舞台稽古	字幕で「ダルド振付《祈り》の舞台稽古」 6:31～6:58にナレーション文4。
25	7:04	鏡越しに背後からグルラのインタビュー(ルージュとマスクの2ショット)	「君の階級はなに？」 「カドリユ。私の階級は一番下なの。でも出番は多いのよ」
26	7:35	《祈り》の舞台(マスク付の場面を2ショット)	7:37～7:46にナレーション文5。 7:48に字幕で「ダルド振付《祈り》」
27	8:20	グルラが昂揚して舞台袖からエレベーターへ(2ショット)	「最高だったわ」

表4 つ づ き

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層
28	8:32	舞台裏でウォーミングアップする団員たち（中央にイレルル）	
29	8:41	正面からイレルルのインタビュー	「口下手だったからダンサーになった。一種の自己表現だ。バレエは全力を尽くすチャレンジだ。自らを燃焼する。そうした面と同時に芸術的表現も円熟させていきたい。舞台を極めたいんだ」
30	8:51	舞台裏でバドドゥの練習	
31	9:02	ウォーミングアップ中のジロのインタビュー	「バレエを生きているの。愛するという言葉では弱すぎる。バレエは身体を焼き尽くす熱情に似ている。愛より強い思い」
32	9:21	静止画（オスタ）	9:23 から音声
33	9:25	鏡越しに背後からオスタのインタビュー（途中9:29～9:35に舞台裏でウォーミングアップするオスタのショット）	「修道女になりたかったの。性格が世俗的でダメだった。私にとっての修道院は閉じこもるといふより何かに身を捧げて浮世を捨てること。そういう生活に憧れた。」
34	9:46	《アポロン》の舞台（ジロの飛翔）	9:47 に字幕で「バランシン振付《アポロン》」 9:52 から音声 「踊ることは欲びよ。その欲びは増幅する。音楽に身を任せるうちに感情が高揚してくる。舞台の上では何もかもがポジティブ。」 「だから好き？」「ええ、うまく言えないけれど好きよ」
35	10:00	居室で正面からジロのインタビュー	
36	10:15	舞台袖を通り抜ける若い踊り手	観客からの拍手と歓声
37	10:20	静止画（ほぼ同じ構図）	
38	10:23	舞台裏のウォーミングアップ（2種類）	
39	10:52	《優しい嘘》の舞台	10:54 に字幕で「キリアン振付《優しい嘘》」
			11:21 から音声
40	11:22	居室で正面からルグリ（《優しい嘘》で主演）のインタビュー	「僕の夢はいつも踊ることだった。エトワールなんて言葉は特別な意味を持っていなかった。ただ踊りたかっただけ。」
	11:34	《優しい嘘》の舞台（2種類）	観客と舞台を共有すること。それこそが僕の人生だ。」
41	12:13	廊下でのルグリのインタビュー	「僕にとってこの作品は今日が最後。明日は別キャストが踊る。満足しているけど少しさびしい。」

表4 つ づ き

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層
42	12:23	廊下でのル=リッシュのインタビュー	「さびしいね。最高の時間が終わってしまったから」
43	12:33	廊下でのルグリのインタビュー（つづき）	「次に踊るのは《ラ・シルフィード》、切り替えがたいへんだ。モダンからロマンチックへ。きつけれどこれがオペラ座なんだ。」 「つまり？」 「クラシックとモダンが混在しているから頭の切り替えが必要だ。オペラ座団員の宿命だね。」
44	12:57	廊下で芸術監督ルフェーブルのインタビュー	「最初の4公演は成功でした。今度は別キャストで、途切れなく続きます。」
45	13:06	居室でのルフェーブルのインタビュー	「ガル氏の総裁就任以来、バレエ公演は年間150回。パリでの2劇場での公演以外にフランス国外へのツアー公演もあります。私が力を注いでいるのはレパートリーの充実。クラシックの名作のみならず、才能有るモダンの振付家を招き、新作または既存作品を取り上げる。レパートリーの幅を広げています。国際的にまだ無名な振付家であっても、才能があれば起用します。」
46	13:41	ガルニエ宮の壁面（パンニング）	13:45 からピアノのアダージョ。 13:53 からナレーション文7。
47	13:54	レッスン風景	ピアノのアダージョが画面と連携する。
48	14:06		「子供時代からの鍛錬で、すっかり馴れてしまいました。特別に厳しい生活とは感じません。外部の人は驚くけれど、規則正しい生活が子供のころから身についています。徹底した自己管理です。」
49	14:37	居室でのジロのインタビュー	子供の頃から常に遊び時間は限られていました。9歳の頃、遊びは2時間であとは一日中バレエの練習に明け暮れていました。身に染みついた習慣です。
50	14:52	レッスン風景	14:56 から 「夜遊びなんて問題外です。身体を使う仕事なので、肉体的にも精神的にも集中力が勝負。犠牲とは思いません。多くのことを諦めてはいますが、至上の幸福を味わうことができます。犠牲ではなく努力です。その努力は大きく報われます。」
51	15:10	鏡越しに背後からオスタのインタビュー	15:25 かピアノのARIA

表4 つ づ き

Seq.ID	時刻	撮影スクリプト	音声スクリプト／編集表層
52	15:28	ピアノ奏者（アップーショット）から、鏡の前でのパー・レッスン風景へとパンニング	ピアノのアリアが画面と連携する。 16:04から「いつも鏡と向き合っています。自分の欠点を探すために自分の身体をくまなくチェックしています。自分の体に満足しているダンサーなんていないはずですよ。」
53	16:12	居室でのデュボンのインタビュー	
54	16:24	居室でのジロのインタビュー	「旅公演では劇場でレッスン。鏡がないので、床に映る自分の影を見て動きを修正します。」
55	16:34	レッスン風景	影が教えてくれます。」
56	16:49 (~17:03)	居室でのロモリのインタビュー	「鏡を隠してしまうモダンの振付家もいます。クラシックの踊り手は鏡に頼りすぎる傾向があるので。（後略）」

ナレーションや静止画といった「区切り」の要素も織り交ぜながら、100分間が流動的に進行する以上、句点（大きな区切り）が形成されるのは、上記の「区切り」要素が単一で現れる場合ではなく、これらの要素が重ねられる場合である。

たとえば、ロモリのインタビューの周辺には、静止画、ナレーション、BGM音楽といった要素が現れ（表5）、結果的に、オペラ座のダンサーとして上り詰めた各個人を取材していたセクション（05:59~23:56）と、オペラ座に入るための研鑽の場としてのバレエ学校のセクション（24:43~31:40）という、大きなスパンでの「区切り」が形成されている。

共演者とのリハーサルが映しだされることで（表5の映像1）、ロモリの技量と協調性のバランス感覚が提示された後、彼のインタビューが始まる。彼は、パリ・オペラ座が世界最高と称される理由として、一年のうちに様々な振付家と仕事ができる点（24:00）と優れた教師陣を擁する付属バレエ学校の存在（24:40）を挙げる。その語りは映像として二度提示されているが（表5の映像2、6）、合間には30秒にわたって煌びやかなオペラ座正面階段の動画と静止画（表5の映像3、4、5）が現れ、しかも撮影された映像と直結しない音楽が20秒間も流れる（24:13~24:35）。さらに、その直後、ロモリの語りの

表5 ロモリのインタビューを契機とする「区切り」と「結合」の様相

Seq.ID	時刻	映像スクリプト	音声スクリプト／編集表層
1	22:18	ロモリと共演者のバドドゥのリハーサル	23:56 からロモリの声
2	23:58	ロモリのインタビュー	
3	24:06	オペラ座の正面階段の動画（カラー）	24:13 から音楽。 24:17 ロモリのインタビュー音声が消える。
4	24:22	オペラ座の正面階段の写真（モノクロ）	
5	24:28	オペラ座の正面階段の動画（カラー）	24:29 ロモリのインタビュー音声の再開。 24:35 BGM 音楽が消える。
6	24:36	ロモリのインタビュー	
7	24:42	窓から壁を経由してレッスン風景へと移動するショット	24:42 レッスン音声に重ねて 24:43 からナレーション文9
8	24:54	レッスン風景	
9	25:02	ベッシー校長のインタビュー	

内容を受けるとして、バレエ学校の画面へと進み、その説明として、長いナレーション文が差し挟まれる（24:43～24:55）。

したがって、この約2分間は、ロモリのインタビューをめぐる編集が「区切り」を形成するのと併行して、その内容が引き継がれているゆえに、「区切り」と「結合」が注連縄のように絡み合っている。「結合」とは、カメラがオペラ座内を移動する間も、ロモリの語りが動画と重なっていることで、インタビューが撮影されたロモリの居室とオペラ座正面玄関という2つの異なる空間が連続的なものとして捉えやすく、しかも、動画・静止画の往復（24:06～24:35）の後にロモリの口から切り出される話題が、バレエ学校のセクションへの導入になっているという二重の結合である。

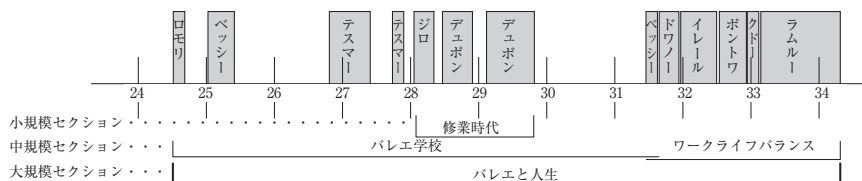
### 3-4. タヴェルニエの階層構造

では、句点（大きな区切り）と読点（小さな区切り）の違いを生み出すのは何だろうか。

先に、『エトワール』における「区切り」は流動的であるということ指摘するにあたって、静止画・ナレーション・音楽という「区切り」三要素が連合し、周到に組み合わせられることで、セクションの区切りが形成されている事例をみた（表5）。

ただし、セクションの区切りが、常に、このように明瞭であるとはかぎらない（図2）。バレエ学校のセクション（24:43～31:40）の終わりには、このセクションの冒頭（25:02～25:26）と同様にベッシー校長のインタビューが置かれ（引用8a/31:28～31:40）、その意味で、緩やかなシンメトリーを伴うセクションの存在が暗示されている。しかしこの2番目のベッシー校長の語りの後には、上述したような「区切り」要素を介在させることなく、スジェの階位にあるドワノーの語り（引用8b/31:41～31:58）や、エトワールであるイレルの語り（引用8c/31:59～32:32）、元エトワールのポントワの語り（引用8d/32:33～32:55）などが続き、踊り手にとってのワーク・ライフ・バランスのセクションへと移行する。話題による「結合」は、一般にテーマティック・モンタージュと呼ばれ、「時間や空間の連続性を考慮せず観念の結合体を強調」（Gianetti 2003 上：162）する。その結合の強さによって、2番目のベッシー校長の語りは、もはやバレエ学校のセクションの内部にあるというよりも、ワーク・ライフ・バランスのセクションに属するものと捉えられるまでになる。

図2 小中大規模セクションの区切り



**引用 8 a** 子供は持たず仕事に専念してきました。72年以來の生徒135人が私の子供たちです。こんなに子だくさんになるなんて。

**引用 8 b** 子供のころバレエ教師がこう言っていました。「バレエと家庭は両立しない。母親業なんて問題外だ。バレエに専念しろ、結婚も出産もダメ。体型が崩れる。これはたしかに実感しています。」

**引用 8 c** 独りでいるほうが人間は自由で、自分を見つめる時間が持てますが、そのままでは豊かな成長を望めないでしょう。家庭を持つには沢山のエネルギーが必要だけれども、喜びも苦しみも味わえます。職業的観点からのみみれば家庭生活のために時間を失っているといえますが、私は家庭から多くを学んだので、父親になったことで舞台に重みが増したはずです。

**引用 8 d** ミテキを産んだのはエトワール任命後2年半たった頃で、キャリアが台無しだと騒がれました（後略）。

こうしたテーマティック・モンタージュは、タヴェルニエの編集技法の主部をなすといってもよいだろう。小規模のセクションは、いずれも1分前後の規模でまとめられており、意見が明瞭に並置あるいは対比されている。ルグリとルフューブルの3つの撮影箇所による「レパトリーの拡大」のセクション（12:33~13:43）、ジロとオスタの一致した意見を並置した「生活習慣」のセクション（14:06~15:20）、デュボン、ジロ、ロモリの対比的な意見をまとめた「鏡の使い方」のセクション（16:04~17:03）、ジロとデュボンの対比的な意見をまとめた「修業時代」（28:02~29:32）、デュボン、クドー、ルグリの語りからなる「競争と孤独」（50:15~51:27）、プラテル、ラムルー、ロック、ロモリ、ベラルビの意見をまとめた「小さな社会」（51:28~52:34）、ゴージェ、クレモン、デュルソールの3人を取材した「代役」（1:06:01~1:07:25）のようなケースである。一方、中規模のセクションは、前後のどちらかに「区切り」要素を含まず、3~7分の規模でまとめられている。たと



えば先にみた、「バレエ学校」(24:43~31:37)や「ワーク・ライフ・バランス」(31:28~34:18)のようなケースである。大規模のセクションは、前後にナレーションや音楽といった「区切り」要素の複合提示を持ち、15~18分の規模でまとめられている。「ダンサーの情熱」(05:59~23:56)、「バレエと人生」(24:43~34:18)、「レッスン」(34:38~48:39)のようなケースである。

規模別の典型にあてはまらないものとして、始まりにも終わりにも「区切り」要素を持たない中規模セクション「引退」(1:20:01~1:29:28)がある。しかし、この場合にも、直前に「第九」日本公演のカーテンコールにおける拍手と歓声が4秒間もおかれることで、映画『エトワール』の終わりさえ予期しかねないほどの、強烈な「区切り」の印象が形成されていた。この直後に、代役からキャストに抜擢されたばかりの踊り手や、唯一の東洋人である藤井美帆のショットがあり、越境や世代交代を印象づけるような小規模セクションとなっている(1:29:28~1:30:44)。

## 4. 映像のつなぎ方

### 4-1. ワイズマンのつなぎ方

「観察」的なドキュメンタリーの旗手であるワイズマンは、自身が作品として発表するのは、膨大な撮影フィルムのうちほんの1%にも満たない部分だと語っている(Peary 1998; Aftab 2000; Garcia 2010)。したがって彼の「編集」について語るには、とりわけ先にみたバーナウ(引用3)の指摘に従って、まず、彼が選択する場面の特性について考えなければならない。

ヒントになるのは、ワイズマンにインタビューを行ったガルシアの発言である。ガルシアは、映画『バレエ』と『ダンス』について、映画通の典型的受け止め方を代表するかのようになり、まず「あなた [=ワイズマン] が観察しているのは個人と組織の混合」だと指摘し、「その混合が美として浮かび上がっている」という弁証法的な鑑賞視点と、「バレエ団の組織全体が各ダンサーに宿っている」という帰納的な感想を述べている(Garcia 2010: 13)。ガルシアの指

摘に従って、『バレエ』と『ダンス』を、個人すなわちバレエ団の各ダンサーと組織に分けて観察することで、混合すなわち「つなぎ方」が見えてくることだろう。

まず個人に関してだが、『バレエ』『ダンス』の両作品で、映しだされるダンサーや振付家は、個人名を特定されずに映されているのに対し、バレエ団の運営に携わっている組織運営に携わる人物は、個人としてクローズアップされ、編集上も、個人名を特定する仕掛けが施されている。たとえば『バレエ』において、電話口での語りが3回提示されるマネージャーのクリス・ホーンの場合、1回目の登場の前には、電話交換手が彼女の名前を挙げる（表2の映像7～8）。そして彼女の語りは、1回目でバレエ団運営費の基礎的な説明（02:17～2:25）、2回目でスターの効果的出演にまつわる戦略（36:50～37:25）、3回目で市内の他の劇場からの損害を回避するための語気を荒げた口論（1:30:00～1:34:59）という形で、徐々に盛り上がる。あたかも、各ダンサーの技量以前に、こうした運営が各ダンサーを際立たせている秘訣だと暗示しているかのようだ。また、『ダンス』において、10回にわたって映しだされる芸術監督ブリジット・ルフェーブルの場合も<sup>24)</sup>、6回目で名乗りがあり、7回目に呼びかけられる。また彼女については、業務上の幅広い能力のみならず人間的な深みが、「余すところなく」という文言が大袈裟でないほど、映像化されている。

組織運営に携わる人物の奥深さに比べて、各ダンサーにまつわる映像は、映像上も芸術上も、ある種の「淡泊さ」を志向している。映像面での淡泊さは、

---

24) 1回目で協力の重要性を説き（09:16～10:43）、2回目で振付家にパリ・オペラ座団員のヒエラルキーとそこでの配役のコツを説明し（28:19～32:02）、3回目で与えられた役に悩むダンサーをなだめ（39:15～41:51）、4回目に外国からの大口後援者向けの観覧企画を打ち合わせ（47:52～53:29）、5回目に終演後のレセプションでの司会を務め（1:01:12～1:02:18）、6回目にマネジメント養成講座で講義し（1:34:21～1:37:35）、7回目と8回目には公務員の特別年金制度の改定をめぐって政府担当者や団員への説明を行い（1:41:42～1:43:03;1:50:16～1:55:06）、9回目でベジャールの葬儀について知人と電話し（2:14:52～2:16:14）、10回目で入団したての新人を心身両面で励ます（2:29:46～2:32:24）。

ダンサーが振付される側として戸惑う様子や、とくに『ダンス』でスター級の踊り手が繰り返し「群舞」の稽古で映しだされることから生じている。芸術面の淡泊さは、特に『バレエ』の後半で、マッサージを受けたり観光や飲酒に興じるリラックスした場面が多いことから生じている。

合間に、いわゆる「珍しいものがたくさん見られる」ような映像選別もワイズマンならではの特質であろう。前述の交渉や会議の他に、『バレエ』では、プロマイド写真の撮影風景（27:44～28:14）、衣装合わせ（1:18:27～1:20:27）、海岸でのバカンス（1:59:59～2:04:21）、酒場の打ち上げ（2:19:05～2:22:08）、遊園地での感興（2:27:28～2:32:03）などが、『ダンス』では、オペラ座内の食堂（45:48～47:46）、元舞台係がオペラ座の屋根で営む養蜂（1:02:33～1:03:54）、建物内壁の修繕（1:37:39～1:38:53）が、これにあたるだろう。

また、『ダンス』に関しては、別種の珍しさの感じられる瞬間もある。ワイズマンは、アメリカで公開する作品であることをふまえ、バレエ界の共通語たる仏語ではなく英語でのレッスン風景を多く撮っている。また、当時プルミエ・ダンスールの位にあったプジョルが、シフォン仕立てのチュチュの下に、レッグウォーマー代わりに二本線入りのジャージ・パンツを纏って稽古を受ける場面がある（1:13:30～1:15:30）。W.マクレガーの『ジェニウス』やM.エックの『バルナルダの家』のようなコンテンポラリー・ダンスならいざしらず、バレエ演目の中で極めて古典的な『くるみ割り人形』の稽古を受けるにあたり、付属のバレエ学校で礼儀や化粧を含め徹底的な教育を受けてきたダンサーの着衣としては、いかにも奇異である。これについては「完全に普段のままの姿をさらけ出す」（長野2009:16）という見方もあろうが、「たえず人を惹き付けるよう育てられた存在」（プレスシート2001:8）であるダンサーが、撮影者のアメリカ的で「スポーティな」ものへの期待を嗅ぎとって、いたずら心に纏ってみせた可能性さえ感じられる。

いずれにせよ、これら1～5分程度の幅をもつ種々雑多な映像断片が、意味的な関連性を形成せずに淡淡と並置されるのが、ワイズマンの「つなぎ方」の特質である。

#### 4-2. タヴェルニエのつなぎ方

すでに見たように、『エトワール』は「相互作用的」かつ「開示的」なドキュメンタリーである。ナレーションは、各ショットの冒頭に置かれているので、結果的に映像がナレーションに具体例を添えるような図示 (illustrative) となっていることは否定できない。しかしながら、ナレーション文はいずれも短く、各ショットの中身を断片的に誘導しているにすぎない。作品冒頭で、5秒間の団員のインタビュー映像 (表4の映像17/5:34~5:38) を囲む5つのショットにまたがって、インタビューの音声が続ける (表4の映像16~18/5:18~5:43) 場面がある。この場合、インタビュー映像以外の4つのショット (表4の映像16, 18) は、全て、声に対する図示 (illustrative) と解釈できる。このような事例から、『エトワール』は、編集にあたって、「相互作用的」な側面において、入念な編集が行われていることがわかる。

映像がナレーションよりも、インタビューに具体例を添えるような図示 (illustrative) をとり、かつ、素材自体に動きと音が豊富な場面では、映像はインタビューとどのように絡み合っているだろうか。小規模セクション「修業時代」(図3/28:02~29:32) を見てみよう。

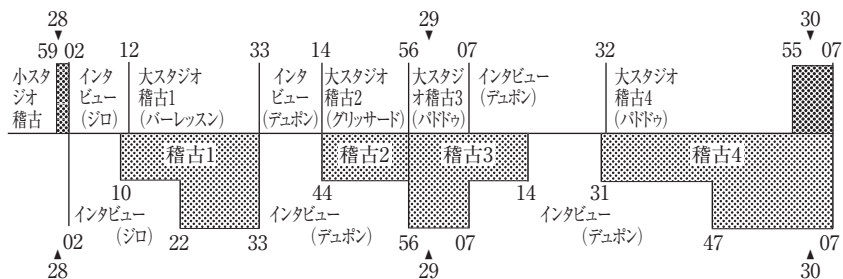
この場面は、大規模セクション「バレエ学校」(24:43~31:37) の中に置かれ、無名の子供たちのレッスン風景が映しだされていた。「区切り」感覚を生みだすべくモノクロ写真が置かれた後 (27:59)、ジロとデュボンが、それぞれ居室に居て、オペラ座付属学校での修業時代について、対比的な意見を語る。

口火をきるのはジロである (引用9/28:02~28:22)。鑑賞者は、突然、「いじわる」(méchant) というネガティブな修飾語が提示され、しかもそれが否定されることに戸惑いを覚えるが、次のデュボンの言葉を聞き (引用10a/28:33~28:56)、デュボンの言説を受けて、インタビュアーがジロに付属バレエ学校での否定的な思い出を問いかけたことを、いわば「反省的」<sup>25)</sup>に知る。

---

25) ドキュメンタリーの反省的表象では、撮影と編集の痕跡が鑑賞者に知らされる。(Buckland 2007: 206)

図3 小規模セクション「修業時代」の映像と音声



**引用9** バレエ学校は楽しい思い出です。先生がいじわるだなんて思ったことはありません。杖でぶたれたことはありますが、ショックではありませんでした。トラウマはありません。

**引用10a** 人間性の欠けた環境でした。温かみが欠けていました。でも、あの辛さが人間を成長させました。恐ろしいほどに性格を鍛えられ、卒業する頃には、強い人間になっていました。

**引用10b** 肉体的な辛さはまだましでした。なぜなら学校に登録する時点で、練習の大変さは覚悟していたからです。むしろ大きかったのは精神的な苦痛です。子供には辛いことです。ちょっとした言葉でも、心を傷つけられるような指摘で、子供は「私は踊り手として失格なのか？」と悩みます。「先生の言うとおり私はダメなのかも」「エトワールは無理」と悩んで、苦しむのです。幼いうちからこんな葛藤を味わってきました。

マリ＝アニエス・ジロ (Marie-Agnès Gillot, 1975 生) は、この映画の時点でブルミエ・ダンスールだったが、その後2004年にエトワールに任命され、オペラ座のバレエ・ダンサーとして古典ものと現代ものの両方をこなし、さらには、オペラ座外でもポピュラー音楽のビデオクリップでオリジナルのバレエを披露するなど広く活躍している。舞台メイクの、ノーブルでゴージャスな容姿が知

られているだけに、このインタビュー場面では、居室のゆったりした雰囲気の中でノーメイクで取材に応じる彼女の顔そのものが、かえって視覚的刺激に満ちている。オーレリ・デュボン (Aurélie Dupont, 1973 生) は、1998年に25歳という当時としては例外的な若さでエトワールの座についたことで知られる。頂点を極めたデュボンが、私は斯様な困難をくぐり抜けたと宣言するのに対し、ジロの発言には、まだこれから選抜のプロセスを控える身にあって組織の否定的側面を見まいとし語るまいとする心情が読み取れる。

さて、この小規模セクションにおける4つの挿入映像は、インタビュー内容の対比を裏付けるだろうか。

ジロの発言に合わせて提示される稽古風景 (図3の「稽古1」) はバーレッスンの場面であり、デュボンの発言に合わせて提示される稽古風景 (図3の「稽古2」) は女性ソロにグリッサードを指導するレッスン場面であるが、空間も教師も同一であり、いずれも、教師が愛情豊かに生徒を教え導いていて、「杖でぶつ」「温かみの欠けた」という言葉からはかけはなれている。暴力的な要素があるとすれば、むしろ音声の編集面である。画面と音響がパドドゥのレッスンに映る瞬間 (28:56)、教師の威勢の良い「アンレール (En lair) !」「アンバ (En bas) !」<sup>26)</sup>という声が響く。その声の勢いは、映画の鑑賞者が画面上のグリッサードからパドドゥへの変化に気づくのを遮るほど大きな声であり、映画全編に張り巡らされた流動性とは対照的な断絶感をもたらす。こうした編集によって、単なる声が脈絡が欠落だけで、暴力的でもありうるものが象徴的に示唆されている。そして、しばしおいて、その稽古の音に重なる形で、デュボンの悲観的な言葉が続くのである (引用10b/29:07~29:47)。

タヴェルニエの「つなぎ方」には、2つの特質がみられる。第1の特質は、数秒から1分程度にわたる諸々の映像断片が、それぞれ意味的な連関にもとづいて、小規模・中規模・大規模のセクションを形成し、これらが重層的に積み上げられていることである。第2の特質は、インタビューで語られる「声の暴

---

26) 片脚を上げよ、片脚を下げよ。

力」や「専門性の儂さ」といったテーマが、語りの内容としてのみならず、編集上の工夫によって象徴的に表現されている点である。

## 5. 結論——観察される演技と、反省される語り

ドキュメンタリー映画は、現実性の極から創造性の極にわたる広い振幅を持ち、ジャンル内を区別する上では、ワイズマンに代表される観察的なドキュメンタリーは、タヴェルニエに代表されるような開示的・相互作用的ドキュメンタリーと対極におかれる。こうした想定のもとでは、前者は一見、取材対象の日常をありのままに撮り、取材対象が抱える過去や未来と無関係に見え、これに対し、後者は一見、取材対象に問いかけ語らせることによって、取材対象を一義的に説明しようとしているように見える。

しかし詳細に観察するなら、ワイズマンの映像は、カット編集のスパンの変化によって、観客に場面展開の大小の区切りを意識させ、中心的话题を明瞭に整理している。そこでクローズアップされるのは、『バレエ』では劇場の収支と評価を運営するクリス・ホーン、『ダンス』では踊り手と対話し運営上の次世代人材を育成するブリジット・ルフェーブルである。これらの合間を埋めるように、数多くの踊り手が名前をふせられたまま登場するが、彼らの側にはフィルムに残されるべく自己演出がみられた。ワイズマン自身、ほぼ同時代のドキュメンタリー作家クレイマー（Robert Kramer, 1939-1999）との対話の中で、以下のように語っている。

**引用11** すべての人間が演技者であって、ただ普通は様々な役柄を演ずる幅がないだけだとは思わないかね？（中略）我々はすべて自分自身を演ずることができるし、また常に演じ続けている。我々にその能力がないのは、誰か別の人を演じることだ。（森 2005：91）<sup>27)</sup>

他方、タヴェルニエの映像は、インタビュー映像を、ナレーションや静止画と交えてテーマティックに編集することによって、話題のセクションが織りあわされて、3層の構造をなしている。そこには、インタビュー撮影時の前後関係を編集時に反転させる「反省的」編集手法がみられ、また、インタビューで語られる内容面の暴力性を、音響的暴力性に変換しようとする、いわば象徴的な映像語法もみられた。たしかにナレーションは撮影されたものに対して「饒舌」(Eisner 2010)であることを免れないが、『エトワール』における編集は「アトリエで作られる物語や芝居が饒舌に所持するような背景をもたない新しい芸術」(Grierson 1932b)としての相貌を備えている。

ドキュメンタリーが、現実を創造的に処理する時、演技としての現実が観察され、撮影時には意図されなかった物語りが反省的に組み立てられる。以上の観察を通じて、これらがすべて編集のなせる技であることが明らかだと考える。

### 参考文献一覧

- “Frederick Wiseman.” *Encyclopaedia Britannica Online Academic Edition*. Web. 05 May. 2015. (<http://academic.eb.com/EBchecked/topic/645947/Frederick-Wiseman>).
- Aftab, Kaleem & Weltz, Alexandra. 2000. “Fred Wiseman : an interview” *Film West : Ireland’s Film Quarterly*, 40, <http://www.iol.ie/~galfilm/filmwest/40wiseman.htm>, 2015年5月3日参照。
- Barnouw, Erik. 1983. *Documentary : a history of the non-fiction film*. Oxford University Press. [安原和見訳 2015 『ドキュメンタリー映画史』 筑摩書房]
- Chion, Michel. 1985. *Le son au cinéma*, Editions de l’Étoile. [川竹英克・ピノン訳 1993 『映画にとって音とは何か』 勁草書房]
- Buckland, Warren. 1998, new edition 2003. *Film Studies*. Hodder & Stoughton. [前田茂・要真理子訳 2007 『フィルムスタディーズ入門：映画を学ぶ楽しみ』 晃洋書房]
- Eisenreich, Pierre. 2001. “Tout près des étoiles.” *Positif*. 482 : 55-56.
- Eisner, Ken. 2001. “Vancouver in Brief” Rev. of *Etoiles : the Paris Opéra Ballet Company*, by Nils Tavernier. *Variety*, 385(3), Dec 2001 : 36. Print.
- Frois, Emmanuèle. 2001. “Nils Tavernier dans les secrets du ballet” *Le Figaro*. 13 mars 2001 : 27. Print.



- Garcia, Maria. 2010. "La Danse and the Rhythms of Institutions : An Interview with Frederick Wiseman." *Cineaste*, 35(2) : 12-16. Print.
- Gianetti, Louis. 1972. 9th ed. in 2002. *Understanding Movies*. [堤和子・増田珠子・堤龍一郎訳 2003 『映画技法のリテラシー』 フィルム・アート社]
- Grierson, John. 1932a. "Documentary (I)," *Cinema Quarterly*. 1(4) : 67-72.
- Grierson, John. 1932b. "Documentary Producer" *Cinema Quarterly*. 2(1) : 7-9.
- Haltof, Marek. 2004. *The cinema of Krzysztof Kieślowski : variations on destiny and chance*. Wallflower Press. [吉田はるみ・渡辺克義訳 2008 『ケシロフスキ映画の全貌』 水声社]
- Lewis, Kristin. 2003. "Spotlight on multimedia." Rev. of *Tout près des étoiles*, by Nils Tavernier. *Dance Teacher*, 25(12), Dec 2003 : 71. Print.
- Muhle, Maria. 2012. "Documentaire." *Dictionnaire de la pensée du cinéma*. sous la direction de De Baecque, Antoine. Et Chavallier, Philippe. Presses Universitaires de France. 239-243.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- Peary, Gerald. 1998. "interviews-Frederick Wiseman" <http://www.geraldpeary.com/interviews/wxyz/wiseman.html>, 2015年5月3日参照。
- Perron, Wendy. 2004. "Étoiles : Dancers of the Paris Opéra Ballet." *Dance Magazine*. 78/2 (2004) : 66. Print.
- Plantinga, Carl. 2014. 'film and documentary,' in "film." edited by Michael Kelly, *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press. Vol.3 : 43-46.
- Rabiger, Michael. 1987. 6th edition, 2014. *Directing the Documentary*. Focal Press.
- Reisz, Karel. 1953. Sixth edition in 1978. *The Technique of Film Editing*. Focal Press. [大谷 堅志郎訳 1971 『映画編集の理論と実際』 岩崎放送出版社]
- Rotha, Paul. 1936. *Documentary Film*. Faber.
- 佐藤忠男 2009 「真摯な芸術創造過程を伝えるワイズマンの作法」 映画パンフレット『パリ・オペラ座のすべて』 ショウゲート p.14.
- 長野由紀 2009 「最古にして最先端、世界のトップであり続けるパリ・オペラ座バレエ」 映画パンフレット『パリ・オペラ座のすべて』 ショウゲート pp.16-17
- 森達也 2005 『ドキュメンタリーは嘘をつく』 草思社.
- プレスシート 2001 『エトワール』 キネティック.

### 参照映像一覧

- [DVD] 『BALLET — アメリカン・バレエ・シアターの世界』 ジェネオン・エンタテインメント, 2003, PIVS-7477.
- [DVD] 『エトワール — デラックス版』 ジェネオン・ユニバーサル, 2010, GNBF-7609.
- [DVD] 『パリ・オペラ座のすべて』 アミューズソフトエンタテインメント, 2010, ASBY-4651.