

## イリヤ・エレンブルグの写真集 『私のパリ』におけるベルヴィルの表象について (3)

椎 原 伸 博

### 序

#### 1：イリヤ・エレンブルグの経歴について

##### ①エル・リシツキーとの関係

##### ②1935年6月のパリ国際作家大会のエレンブルグ

#### 2：『私のパリ』について

(前々稿「イリヤ・エレンブルグの写真集『私のパリ』におけるベルヴィルの表象について(1)」  
実践女子大学文学部紀要 54巻、11～22頁 2012年)

#### 3：『リュマニテ』におけるエレンブルグ

#### 4：『ルガール』誌上の『私のパリ』

#### 5：アメリカにおける『私のパリ』の影響 ベン・シャーンの写真

(前稿「イリヤ・エレンブルグの写真集『私のパリ』におけるベルヴィルの表象について(2)」  
実践女子大学文学部紀要 57巻、1～10頁 2015年)

### 前々稿および前稿の概要

本論は、ソビエト時代を代表するジャーナリストで作家のイリヤ・エレンブルグ (Илья Grigoryevich Ehrenburg, 1891-1967) が、1933年にモスクワで出版した写真集『私のパリ』(Мой Париж) に関する写真史的考察である。前々稿の1章では、①エル・リシツキーとの関係及び②1935年6月のパリ国際作家大会の二つの視点から、エレンブルグの経歴を確認した。2章では『私のパリ』において、エレンブルグが側面ファインダーを活用して、一般市民のありのままの姿を撮影していたことに注目した。

前稿では、モスクワで出版された『私のパリ』がフランスでどのように扱われていたかを3～4章で確認した。3章では、フランスの共産党機関紙である『リュマニテ』におけるエレンブルグに関する掲載記事と広告を調査し、『私のパリ』が当時の写真雑誌『ルガール』第3～5号(1934年)

に掲載されていたことを確認した。4章では『私のパリ』と『ルガール』に掲載されていた記事の照合作業を行った。その照合作業から、第3号冒頭の作者の特定が困難な写真を除いて、全ての写真に人物が写り込んでおり、それらは厳しい労働環境にいる労働者や、老人や浮浪者のような周辺の人物たちが中心であることを明らかにした。

5章では、『私のパリ』が、アメリカの左翼系文芸雑誌『ニュー・マッセズ (The New Masses)』1934年9月18日号に紹介されていることを確認した。そして、そこで紹介された「側面ファインダー」による写真は、1935年に開始された「FSA 写真プロジェクト」において撮影を担当したベン・シャーン (Ben Shahn) に強い影響力を与えたことを明らかにした。

## 6：『私のパリ』の撮影地

序において筆者は、本論の第一の目的を『私のパリ』の写真史的考察とし、第二の目的を、エレンブルグが撮影したパリの貧民地区ベルヴィル (Belleville) やメニルモンタン (Ménilmontant) 地区の表象の歴史の考察であるとしている。そこで、6章以降は第二の目的に関する考察とする。

2章で『私のパリ』の表紙カバー (図3) は、側面ファインダーを覗くエレンブルグとパリの通りの写真がフォトモンタージュされていること、そしてパリの通りの写真は『私のパリ』13頁の「私のパリ」と題された写真 (図9) と同じであり、場所はベルヴィル地区のヴィラン通り (Rue Vilin) であることを確認した。また『私のパリ』の第9章は「ベルヴィル」と題されており、そこでは8枚の写真が掲載されていた。具体的には、73頁に「ベルヴィル」と題されたジュリアン・ラクロワ小路 (Passage Julien Lacroix) の階段の写真 (図11)、75頁に「アカシア通り！あるいはアーモンド通り？」と題された写真 (図16)<sup>1</sup>、77頁に「男性用公衆トイレとその周辺」と題された写真、79頁に「ガラクタ屋」と題された写真、80頁に「ホテル、でも一方で石炭置き場」と題された写真 (図29)、81頁に「八百屋」と題された写真、82頁に「ニュースは何もないの？それは結構ね」と題された写真、そして83頁の「アラブの労働者」と題された写真 (図30) である。

これらの写真のうち、ベルヴィルの場所を特定出来る写真は73頁 (図11) と75頁 (図16) の2枚だけである。75頁の (図16) は「アカシア通り！あるいはアーモンド通り？」という題がつけられているが、この時代の様々な写真を検証すると、ロンス小路 (passage ronce) であると思われる。そして、この通りは映画『赤い風船』ではパスカル少年から風船を奪った少年たちが意気揚々と行進するシーンと同一の場所である (図31)。パリには実際に、17区にアカシア通り (rue des Acacias) と20区のメニルモンタン地区にアーモンド通り (rue des Amandiers) は存在する。また、メニルモンタンと隣接するパール・ラシェーズ墓地にはアカシア路 (chemin des Acacias) が存在する。ここで、エレンブルグが正しい路地の名前を提示しない理由は憶測の域をでないが、アカシアやアーモンドが有する異郷のイメージは「アラブの労働者」 (図30) の写真と共通するだろう。

また80頁の写真 (図29) にはヴァンヴ通り (Rue de Vanves) と書かれた標識板と壁に書かれたホテル名にヴァンヴという文字が確認出来る。ヴァンヴはパリ市南西部に隣接するコミューンであり、ヴァンヴ門周辺で開催される「のみの市」でも知られている。すると、79頁のガラクタ屋の写真の撮影地は、ヴァンヴ周辺であったのかもしれない。このことはエレンブルグが『私のパリ』の写真を選択する際に、場所に対してあまり厳密でなかったことを意味している。

『私のパリ』には120枚の写真が掲載されているが、そのうち被写体となっている建築やモニュメントを確認出来る写真は、31頁の「二人の日常的釣り人」(図18)と、151頁の「私は300kgを持ち上げられる」と題された写真(図32)、197頁の「少年感化院」と題された写真(図33)、そして225頁の「エッフェル塔」と題された写真(図34)の4枚しかない。このうち、31頁の(図18)は、ノートルダム寺院近くのサン・ミッシェル岸でつりをする二人の男性の間に新聞を読む女性の写真であり、背景にノートルダム寺院のファサードの下半分程度が映り込んでいるにすぎない。また151頁の(図32)は、重量挙げの大道芸人の背後にメコン川探検で知られるフランシス・ガルニエ(Francis Garnier)のモニュメント(図35)を確認できるが、全体が映り込まれていない上に画像も不鮮明である<sup>2</sup>。これら2枚の写真は、基本的に被写体となった人物たちの行動に焦点が置かれており、撮影地の問題は二次的である。

2章の表1にあるように『私のパリ』の120枚の写真のうち、人物が写込んでいない写真は5枚しかない。そのうち、197頁の(図33)は、ミッシェル・フーコーの『監獄の誕生』で、その規則が引用されるパリのラ・ロケット少年感化院の写真である。ラ・ロケット感化院はパノプティコン形式型建築として知られているが、建築そのものよりも左から右へ消失点に向かって長々と続く外壁とメルラン通り(rue merlin)が中心となっている。

また、225頁のエッフェル塔の写真も、手前の資材置き場が画面半分を占め、エッフェル塔の上部しか写っていない。またジェルメール・クリュル(Germaine Krull, 1897-1985)の写真集『メタル』(1927)におけるエッフェル塔(図36)のような、新即物主義的要素もない。ここでエレンブルグは電飾を用いたシトロエン社の広告(図37)<sup>3</sup>に代表されるようなエッフェル塔のイメージと対極にある写真を選んでいるのだが、実際の撮影地を特定することは困難である。

これら2枚の写真は、それぞれ「監獄」「エッフェル塔」という章題がつけられている章にレイアウトされているが、写真のイメージは章題を直接的に表示するようなものでなく、暗示的な提示に留まっている。そのため、具体的な撮影地を特定することは困難であり、撮影地のデータが明確なウジェーヌ・アジェ(Jean-Eugène Atget, 1857-1927)の写真と対極にあると言えよう。

## 7: アジェと屑屋の表象

もともと俳優だったアジェは、1898年よりパリの写真を撮影し、1909年から15年にかけて七つのアルバムを作成した。それらは第二帝政期のオスマン男爵によるパリ大改造の進展によって失われつつあった古きパリの街並みを撮影したものであった。写真の多くは、「古きパリ委員会 Commission du Vieux Paris」「パリ市歴史図書館」などの公的機関により購入されていたが、広く一般に知られるようになったのは、1930年にカミュー・レヒト(Camille Recht)の序文を附した写真集の出版以降のことである<sup>4</sup>。そして、この写真集はドイツの思想家ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin, 1892-1940)の目にとまることになる。ベンヤミンは、『写真小史』(1931年)『複製技術時代の芸術作品』(1936年)で、芸術作品の「アウラ＝一回性」が消滅していくことを説明する際に、アジェの写真について以下のように説明している。

アジェは「街の堂々たる景観や、いわゆるシンボルの建築物を」[レヒトの序文]ほとんどいつも素通りした。彼が注目したのはブーツの靴型の長い列、晩から朝まで手押し車が整然と並べられているパリの中庭、同じ時間に何十万単位で存在しているような、食事の後の食卓や片付けられていない洗面道具、…街五番地の売春宿（中略）であった。しかし奇妙なことに、これらの写真のほとんど全てには人影がない。（中略）どこも寂しい場所というのではない。気分というものが欠如しているのである。都市はこれらの写真の上では、まだ新しい借り手が見つからない住居のように、きれいにからっぽである。まさにこうした作業において、シュルレアリスム写真は環境と人間の疎遠化、治癒的な効果をもたらす疎遠化を準備するのである。<sup>5</sup>

ベンヤミンはアジェの写真シュルレアリスムの先駆けと見なしたが、ここでエレンブルグが1935年の「文化の擁護のための国際作家大会」で、アンドレ・ブルトンらシュルレアリストたちと反目したことを思い出したい。エレンブルグの撮影するパリの写真の中心は、現実には生きている人間であり撮影場所を特定出来ない写真であった。一方、アジェの写真は、犯行現場のように人影はないが撮影場所は特定できる写真であった。この対比は、エレンブルグのヒューマニスト的特性を際立たせることになるだろう。

ところで、文学者にしてこの時代の写真に対して積極的に言及する、ピエール・マッコルラン (Pierre Mac Orlan, 1883-1970) は、1930年にパリとニューヨークで出版された『パリの写真家、アジェ』において、以下のように論じている。

都市に品格を与えるのは、国際的なホテル、省庁や銀行、教会や寺院ではなく、そうした下町についての知的な思い出であり、それは霧のなかにバーを浮かべ、新奇な光景に関する理論を大胆にも提示する。そうした光景はもともと無数にあり、バステューエ地区の、タンブル地区の、グラヴィリエ通りのすべてのバル・ミュゼットからフラスカティのガングットへ、屑拾いたちが住む郊外のバラック小屋へとひろがってゆく<sup>6</sup>。

このマッコルランの言説が示すアジェ被写体の地理的拡張のベクトルは、シュルレアリスト＝アジェの人影のない写真とは異なる人物が写り込んだ写真である。アジェは写真を撮り始めて間もない1898～1900年に、主として路上商売人 (petits métiers) の写真群を撮影しているが、その後1910～15年に取り組んだ「パリ・ピトレスク」シリーズの写真アルバムのうち、『パリの城壁跡、1913年』『ゾーンの人々、パリの軍事要塞地区の情景と人々、1913-1914年』では、エレンブルグが取り上げるような周辺部の人々を撮影している。

路上商売人の写真群には、有名ナル・ピック通りのランプシェード売りの写真と並んで、屑屋 (chiffonnier) の写真 (図38) がある。この屑屋のモチーフはゾーン (la zone) つまり、ティエール城壁周辺に形成された貧困地区の中心的なモチーフでもあった。今橋映子は、この路上商売人シリーズの写真 (図38) を「生理学」的、つまりは、19世紀フランスで流行した、様々な社会階層の人物や都市生活者の生活の描写を主体とする風刺文学的であるとしている。そして「生理学」的な眼

差しによって撮影された路上商売人の写真の多くは、画面の中心に人物が配置されているにも関わらず、視線をカメラに向けるものは少なく、横顔のショットとなっている。

一方、今橋は13年後のゾーンの写真(図39)には、「生理学」の肖像とは異なる特性があるとする<sup>7</sup>。2枚の写真を比べてみると、(図38)の人物はカメラに目線を送らず横向きであり、しかも中心部にしかピントが合っていないのに対し、(図39)の人物たちはカメラに視線を送っていると共に、被写界深度の深い写真となっている。つまり、前者はレンズの絞りを開放して、速いシャッタースピードで人物を瞬間で捉えようとしているのに対し、後者はレンズを絞りシャッタースピードを遅く撮影している。そのためか、中心の人物は動いてしまい「ぶれ」に動きの痕跡を確認出来るが、その他の人物たちはカメラ＝アジェに対して、じっくりと親密な眼差しを送っているといえよう。そして、今橋は「アジェにとって「屑屋」シリーズとは、「プティ・メティエ」のように、単に〈生理学〉的なものを引き継ぐような「売れ筋」狙いではなかった」という点を強調する<sup>8</sup>。

今橋はこの変化の背景に「屑屋」の生活様式の変化を丁寧に説明し、ティエールの城壁の撤去後は<sup>9</sup>、社会的周辺者の表象は「屑屋」から「浮浪者(clochard)」へと変化する見取り図を示している。その際今橋は『ヴァリエテ』や『ヴェ』といったグラフィ誌の影響力が強かったとしている。ここで、エレンブルグの『私のパリ』が左翼系の雑誌『ルガル』に掲載され、その中に「浮浪者」の写真が含まれていたことを思い出す必要があるだろう。それは、両大戦間の1929年の世界恐慌から1933年のナチズムの台頭へと向かう社会状況のなかで、「浮浪者」への眼差しを、多くの写真家たちが共有していたことを意味していよう<sup>10</sup>。

## 8：20年代後半の映画における周辺部の表象

確かにベンヤミンによって、あるいはマン・レイ(Man Ray, 1890-1976)やベレニス・アボット(Berenice Abbott, 1898-1991)、クリュルらによって、アジェはシュルレアリスムの写真家という地位を確立したといえよう。しかし、先に引用したマッコルランのアジェ評価は、当時のフォト・ジャーナリズムの影響下にあった多くの写真家たちが、同じ被写体を撮影していくことにより、シュルレアリスムの視点から離れていく方向性を示している。それは、マッコルランがクリュルの写真に対して「街路の感情(les sentiments du rue)」を見出すことで補強されることになる。

マッコルランは「クリュルのパリは、ときとしてカルコのパリである。後悔の念の優しさのなかには花開くことがないではないからだ、それは幽霊の、三面記事的な亡霊の、春をひさぐアンドロイドたちのパリでもある。」<sup>11</sup>と論じ、さらに1939年にはアジェの写真について「アジェのコレクションの感情的な面を勤勉な感受性によって引き継ぐのは、最近のリポーター兼写真家たちかもしれない。彼らが捉えたわれわれの時代の日常的な歴史は、多くの著作家や詩人たちにとって発想の元になるだろう。」<sup>12</sup>とする。そして、このようなベクトルは、同時代の映画においても共有しており、以下1925～30年の三本の映画作品を検討することにする。

映画史において1920年代後半はトーキーの出現前のサイレント映画の最後の全盛期と位置づけられるが、この時代のフランス映画の状況をジョルジュ・サドゥールは次のようにまとめる。

シュルレアリストの作家たちと共産主義の知識人たちの(一時的にして波瀾含みの)

結びつきは、その時は、アヴァン＝ガルドの発展にとって一つの意味を持つ時代の徴候であった。しかしながら、1926年から30年にかけては、フランスと残りの資本主義社会—にとっては（トーキー映画の導入と一致した）大恐慌前の体制の一時的な安定に呼応する繁栄と〈裕福な生活〉の時期だった。<sup>13</sup>

フランスにおける映画の前衛は、奇しくも当時アジェと同じカンパーニュ・プルミエール街にアトリエを構えていたマン・レイの『理性に帰る（1923年）』に始まり、ルネ・クレールの『幕間（1924年）』、フェルナン・レジェ『バレエ・メカニック（1924年）』と続いていく。これらの映画は、現在ではフランス前衛映画の傑作とされているが、サドゥールは「シュルレアリストのジャンルに属する詩的映画の可能性は、俳優と演出を仮定していたがゆえに、限定され、一方では重荷になっていた。」<sup>14</sup>と分析している。

そして、そのような状況のなかで、正式には上映が禁止されていたにもかかわらず、シネクラブでの上演を通して、ソビエトのエイゼンシュタインによる『戦艦ポチョムキン（1926年）』やブドフキンの『母（1926年）』は、大きな影響を与えることになる。例えば、ブラジル出身で美術装置家のアルベルト・カヴァルカンティ（Alberto Cavalcanti, 1897-1982）の『時の他何物もなし “*Rien que les Heures.*”（1926年）』では、エイゼンシュタイン風のモンタージュによりパリの一日の生活が表現されている。

#### ①アルベルト・カヴァルカンティ『時の他何物もなし “*Rien que les Heures.*”（1926年）』

この映画は、パリの日常生活を45分に編集した短編映画であるが、構成主義風のタイトルのあとティエールの城壁を確認できるパリの地図を俯瞰で捉えるショットの後、「もし、都市のモニュメントが区別出来なければ、全ての都市は同じに見えるだろう。」という字幕で始まる。興味深いのは、パリの土産品のショットのあと、エッフェル塔を望むコンコルド広場ショットが続き、「これは、ファッショナブルでもエレガントな生活でもない…」という字幕が挿入され、着飾った5人の淑女たちの動画は静止すると共に静止画＝写真となり、その写真を細かく破り捨てるシーン（図40）となり、「これは貧しく、落伍者の日常生活である」という字幕が続く。つまり、この映画は7章で問題にした写真における周辺者への眼差しを共有していることになる。

このあと、目のクローズアップとユトリロ、シャガール、ドローネーなどの絵画作品、沢山の目のコラージュ、時計のクローズアップのショットが続く。そして、次に狭い路地を彷徨する老女のショットとなる。時計と老女のショットは、映画に一定のリズムを与え、パリの一日の時間の流れを明示する役割を果たしている。そして、映画は夜中のシーンから始まり、娼婦は路地裏で客引きするも相手にされないショットとなる。その後「朝」の字幕のあと、花や野菜の市場のショット（図41）と屑箱のショット（図42）が交互に展開したあと、アパートマンの使用人コンシェルジュ（図43）、ショーウィンドウのマネキンを直す洋服店主、道具売りの老婆といったショットが続いている。これらのシーンとアジェの写真とが類似していることは注目に値する。

映画は、ペットショップ、洗濯人のショットのあと「我々は、失業者を忘れるように努力しよう」という字幕が続き、ゾーンと思われる場所に建てられたバラックで生活している人びとが映し出さ

れている（図44）。その後「昼食」の字幕のあと、紳士がステーキを食べるシーンとなるが、その肉に屠殺の映像がディゾルブ（二重焼きつけ）されることになる（図45）。おそらく、この映像はベルヴィルに近いラ・ヴィレットの屠殺場で撮影されたものだろう。食事シーンのあとは、プールで水泳を楽しむ人びとのシーンのあと、路上で眠りこける浮浪者のショットが続く。さらに夜になると、博打、大道芸人のショットのあと、接吻する男女のシーンとなる。

このシーンのあと、労働が終わりタイムカードを記入するシーンが続き、女性の新聞売りのシーンとなるのだが、その映像は移動撮影やダブルイメージ、速度感のある回転イメージといったシュルレアリスムの要素を確認できる。それは次の「お祭り」のシーンでも同様であるが、その後は犯罪映画色彩を帯びてくることになる。というのも、冒頭の娼婦は男の見張り番となり、その間、男は若い女性を襲い財布を奪って逃げていくことになる。このシーンは、男女の顔がクローズアップで交互にモンタージュされており（図46）、エイゼンシュタインを想起させる。一方、娼婦は若い水夫と出会い情事のためにホテルに向かい、最後の時計のショットのあと、「われわれは空間のなかにある点を留めることができる。時間の中に瞬間を停止することが出来る…」という字幕となる。

更に映画は何故か、パリと北京の地名が書かれた地球儀が映し出され、凱旋門の俯瞰シーン、上流階級の親子、中国の絵はがきのコラージュ、さらには背景にアールデコ風のついたての前の男女のショットのあと「しかし、空間と時間は二つともわれわれの理解を避ける」という字幕となり、画面分割（図47）やディゾルブなどのシュルレアリスムのシーンのあと映画は終わる。

この映画は、ヴァルター・ルットマン（Walter Ruttmann, 1887-1941）の『柏林、大都市交響楽 *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*. (1927)』やジガ・ヴェルトフ（Dziga Vertov, 1896-1954）の『カメラを持った男』などの、都市映画の先駆けと映画史的には把握されているが、本論で注目したいのは7章で問題としたゾーンの表現である。しかし、市場の花や野菜と屑箱、ステーキと屠殺現場、水泳と浮浪者といった対比は、中心と周辺対比により周辺の悲惨さを導くにせよ、7章で問題にしたフォト・ジャーナリズム的な意識は低いといえよう。また、犯罪シーンの挿入は映画的な虚構の導入といえるが、周辺地域に屑屋、娼婦、ならず者、犯罪が多かったという現実の場所性は維持されている。

## ②ディミトリ・キルサノフ（Dimitri Kirsanoff, 1899-1957）『メニルモンタン（Menilmontant）』 1927年（公開、1925年制作）

ロシア出身のキルサノフは、映画史において印象主義の映画監督と位置づけられている。それはアンリ・ラングロワが〈最初のアヴァン＝ガルド〉と呼ぶような<sup>15</sup>、商業的な娯楽映画に対抗し純粋な芸術性を追求するような作家という意味においてであった。この映画は、両親を失った二人の姉妹のうち、ナディア・シビルスカヤ演じる妹は恋人に捨てられて一人子供を生み貧困に絶望し、姉は売春婦に落ちぶれるという内容の短編のメロドラマであるが、都市の情景を丹念に観察して詩的なドラマに仕上がっている。

映像を具体的に見てみると、冒頭シーンはいきなり殺害シーンである。姉妹の父親は姦通している妻と、その間男に襲いかかり斧で殺害するのであるが、その父と妻、間男、狂気の斧のクローズアップによるモンタージュとなっている（図48）。その後、二人の姉妹はパリに出て、場末の工場に働

き貧民街のメニルモンタンで暮らすことになる。ここで注目したいのは、アルベール・ラモリス (Albert Lamoriss, 1922-1970) によって制作された短編映画『赤い風船』(Le Ballon Rouge, 1956) の冒頭シーン (図 10) に出てくる階段、つまりジュリアン・ラクロワ小路のショットがあることである (図 49)。

その後、妹は若い男と恋仲となり、川縁で待ち合わせたあと男の住む路地に行き、一夜を共にする (図 50)。その間、姉が一人妹をまつシーンでは、クローズアップされた目覚まし時計と都市風景の映像のディゾルブから、性愛を暗示するような裸の女性と自動車のディゾルブ等が続き、シュルレアリスムの映像となる。さらに、処女を失った妹は、昔を懐かしむような田舎の水辺の光景のフラッシュバックと続く。

その後、妹は恋人と歩いた路地に出向くが、なかなか会うことが出来ない。そして、恋人は姉を口説き関係を持ってしまう (図 51)。妹は絶望してその場を立ち去る。この一連のシーンも同様に『赤い風船』のロケ地と同一であり (図 52)、それは環状鉄道 (Ligne de Petite Ceinture.) のメニルモンタン駅近くにあった、十字架のノートルダム小路 (Passage Notre-Dame-De-La-Croix.) である。

次のシーンは、ソフトフォーカス (図 53) からピントがあうと、そこに乳児を抱く妹の姿のショットとなる。妹は川に身を投げようとするも、泣く子供をみるとそれも叶わなかった。疲れ果てた妹はベンチに腰掛けると、その隣に老人がやってきて腰を下ろす。その後、豪華な食事を妄想するシーンのあとで老人は、空腹の妹に何も言わずにパンとサラミを与える。妹はそれを泣きながら食べるショットのあと、夜の街のネオンのショットとなりホテルの看板が映し出される。そして、そのホテルの室内で客の酒と煙草を盗む女のショットとなる。

一方、恋人との思い出の路地に戻った妹は、娼婦に身を墜とした姉を発見する。妹は姉に近づき、お互い見つめ合うと共に姉に子供を手渡し抱擁しつつ、お互いの不幸を慰め合う。その光景を、姉妹をだました男がみているが、その男に先ほど酒と煙草を盗んだ女が近づき、とっくみあいとなる。そこに別の男が助太刀するが、女は姉妹とおそらくこの女をもだました男に敷石を投げつけ、その男は絶命する。その後、華飾りの内職らしきショットが提示され、エンドマークとなる。

サドゥールはこの映画に対して「フランス映画の詩的リアリズムとイタリア映画のネオレアリズモの注目すべき先駆者となった。」とし、この映画は「決してメロドラマではなく、自然の背景と真実に対する非常に優れた感覚でもって、日常生活をありのままにとらえたものであった。」<sup>16</sup>と評価する。この映画も、随所にシュルレアリスムの実験映画の性格を感じさせるにせよ、7章で提示されたフォト・ジャーナリズム的な視点に近づいている。

### ③ ジョルジュ・ラコンブ (George Lacombe, 1902-1990) 『ゾーン (La Zone)』 1928 年

次の映画は、ルネ・クレールの助監督を務めていたラコンブの処女作であり、長さ 29 分の短編映画である。題名が如実に表しているように、この映画は先の二つの映画でも扱われたパリの周辺部を直接的に扱う映画であり、先の二つの映画よりも虚構性は後退して、ルポルタージュ的な映画となっている。

この映画は、①の『時の他何物もなし』と同様に、パリの地図から始まる。地図にはコンコルド広場を中心点として、コンパスのようにパリ市の外周をなぞっていくと、ゾーンの地域が浮かび上



がり（図54）、その後実際の光景が映し出される。そこには、バラック小屋（図55）や貨車を住居として生活している人々の日常生活が記録されている。そこには、様々な人種の人々が集まり、グラス・ハーブの大道芸の周りに集まった人びとには笑顔がある。

また、この映画における時間の流れは①と同様に時間の字幕と仕事内容の字幕によって分節化され、テンポ良く構成されている。その時間の流れにそって説明すると、まず屑屋は午前5時にゾーンから市内に赴き、ゴミを分別しつつ収集する（図56）。たまたに戦利品のようなゴミもあり、屑屋はそれをポケットに入れる（図57）。そして、7時には収集の仕事を終え、ゾーンに戻ってくるのだが、このときティエールの城壁の名残（図58）と、建て始められつつある低価格住宅（HBM）の工事現場を確認することが出来る（図59）。

ゾーンに戻ってくると、仕事の解説字幕により、清掃工場での屑屋の働きぶりが紹介されている。そこでは、屑屋というよりは近代化された清掃工場の労働者といった風情であり、清掃工場のボイラーを始めとする機械（図60）や煙突のイメージ（図61）は、新即物主義的な表現となっている。それは、ル・コルビュジエが同時期のエスプリ・ヌーヴォー誌において展開した、近代的で合理的な機械のイメージ（図62）とも通じあっている。そして、「午後8時にはゾーンは既に眠っている」という字幕のあと、静寂のなかに映画は幕を閉じる。

サドゥールはこの映画について「この作品は、ごみ箱あさりや家庭の生活廃棄物の焼却を感動的な正確さで描きだしながら、旧パリ市の城壁を取り囲むあばら屋と廃品回収業者たちの骨の折れる仕事ぶりを描出していた。彼の映画は、大いなる〈繁栄〉期にあった首都を支配していた悲惨さを糾弾する報告書であった。」<sup>17</sup>としている。

また今橋は、1928年12月にブリュッセルで発刊されたグラフ雑誌『ヴァリエテ』に、クリュルの浮浪者のポートフォリオが掲載されている他に、ラコンプの『ゾーン』に関する、批評とスチール写真2枚の掲載があったことを報告している<sup>18</sup>。このことは、シュルレアリスムの表現から、フォト・ルポルタージュへの変遷が、写真と同様に映画においても並行して行われていたことを意味している。

## 9：ウィリー・ロニス（Willy Ronis, 1910-2009）『ベルヴィル・メニルモンタン（1954年）』と『赤い風船（1956年）』

8章で検討した三本の映画のうち、①と②にはベルヴィルやメニルモンタンの路地のイメージが重要であり、それは犯罪映画の虚構がもたらす「街路の感情」によって詩的表現を誘発しているのに対して、③は屑屋の状況を報告することに終始している。ところで、アジェの写真に対して、1930年の時点でシュルレアリスムから周辺への視線の変化を読み取っていたマッコランは、戦後の1954年に出版されたウィリー・ロニスの『ベルヴィル・メニルモンタン（1954）』の序文で次のように語る。

ベルヴィルとメニルモンタンは、私がよく本物の詩情と呼んでいるものの本質的な二つの要素である。この詩情はつねに、歌によって、良心的な知性によって、すなわち、写真機のレンズを光にさらし、暗室の赤いランプの下でときに驚異的なイメージを採取

する人の感受性によって明らかになる。その過程で、イメージは詩になる。<sup>19</sup>

この写真集は、表カバーに市バス 96 番の停留所の写真、裏カバーにピア通りからヴィラン通り、そしてジュリアン・ラクロワ小路の階段を望む写真が採用されている (図 63)。この写真はエレンブルグが『私のパリ』で表カバーに採用した写真と同じ場所である。更に言えば、映画『赤い風船』でも重要なロケ地となっている場所である。また、この映画の評判を知っていた木村伊兵衛も 1954 年に撮影している。そのことは、第二次世界大戦後のこの地への眼差しが、周辺の人々に対するものから変容していったことを示しているだろう。

さて、ロニスの『ベルヴィル・メニルモンタン』は、マッコルランの序文と 94 枚の写真に短いコメントを添えて構成されている写真集であり、アンリ・シェヴロー通りから霧に煙る環状鉄道のメニルモンタン駅を見下ろす写真にはじまり、ジュリアン・ラクロワ小路の階段、つまりは『赤い風船』のパスカル少年が赤い風船を街灯に引っかけてしまった (図 64)、まさにその街灯の下で接吻をする男女の写真で終わっている (図 65)。そこにはキルサノフの『メニルモンタン』におけるような悪意に満ちた接吻は存在しない。写真集全体には、下町の風情を感じさせることはあるにせよ、1920 年代から 30 年代のフォト・ジャーナリズムが糾弾するような、負のイメージを読み取ることは困難である。それは、同時代の『赤い風船』においても同様である。

『赤い風船』は、アルベール・ラモリス (Albert Lamorisse, 1922-1970) による、長さ 36 分の短編映画であり、そこでは 8 章①と②にあるような殺人事件も、売春のイメージも存在しない。また、③におけるフォト・ジャーナリズム的視点も認められない。赤い風船は、結局ヴィラン通りの横に出来た空き地 (テラン・ヴァーグ terrain vague) で (図 66)、ガキ大将たちの意地悪によって潰されてしまうが、最終的には町中の風船が集結し、パスカル少年はそれに乗ってパリの空に旅立ちファンタジー的に映画は終わる。

この映画で興味深いのは、ベルヴィル、メニルモンタンの都市インフラの不備が目立つようになり、空き家や取り壊しが目立つようになってきた状況を示している点である。現在この場所は、1988 年に建築家フランソワ・ドゥブロワと造園家ミシェル・ヴィオレットらの造園協同組合 API によって設計された、4.5 ヘクタールにも及ぶ都市公園に変貌しているが (図 67)、1950 年代から公園の工事直前までテラン・ヴァーグのままで、都市にぽっかりと空いたヴォイドを提供していた。そして、そこは子供たちにとって格好の遊び場となり、アンリ・カルティエ・ブレッソン (図 68) やロベール・ドアノーの被写体となる。

## 結にかえて

筆者がベルヴィル公園を初めて訪問したのは、開園して 3 年目の 1991 年であり、そのきっかけは 90 年に出版された松葉一清『パリの奇跡 ―メディアとしての建築』(講談社現代新書) の記述であった。丁度非常勤講師先で「意匠学」の授業を持つことになり、フランソワ・ミッテラン政権によるパリ大改造の様々な事例は、ポストモダン建築のムーブメントに有効性を感じていた時代にあつて、格好のデザイン・サーヴェイの候補地となったのである。

このとき、ジャン・ヌーヴェルによる「アラブ世界研究所」、イオ・ミン・ペイのルーブル美術

館のガラスのピラミッド、ラ・デファンスの新凱旋門等を回ったあとに訪問したベルヴィル公園の記憶は、夏の暑さと当時流行していたワイルドフラワーの植栽、その花々の強力な香りが支配的である。同様に、マルヌ・ラ・ヴァレのリカルド・ボフィールによる集合住宅「アブラクサス」では、7月14日のパリ祭を祝う、乱暴な花火の音と充満する煙と火薬の匂いが支配的である。それは、視覚的記憶よりもより身体的な感覚の記憶が支配的であることを意味していよう。

ところで、言語遊戯的な作風でしられる「ウリボ」の作家<sup>20</sup>、ジョルジュ・ペレック (Georges Perec, 1936-1982) は、作家自身の重要な思い出、出来事に関わるパリの12の場所、通り、広場、交差点を選択し、それぞれ二回にわけて場所の描写を試みた。つまり、一回目は現場に赴きできるかぎり中立的なかたちで「目に見えるもの」を描写し、二回目は場所の記憶にのみ頼って描写するとし、そこにまつわる思い出、知人を思い出し、それぞれのテキストは封筒にいれ刻印するという儀式を行おうとした。しかし実際には、この1969年から12年計画で行う予定だった「場所」という儀式は、1975年に放棄することになる。<sup>21</sup>

しかし、ペレックはこの計画の「現実描写の草稿」を1977年11月に『リュマニテ』誌上で発表している。発表されたのは彼が生まれ育った、ベルヴィル・メニルモンタンのヴィラン通りであり、そこはエレンブルグの私のパリ＝ベルヴィル、ウィリー・ロニスやアルベール・ラモリスが「詩」を見出した場所に他ならない。またペレックは1974年に、67年に発表した小説『眠る男』をベルナール・ケイザンヌと共同で映画化するが、ベルヴィル・メニルモンタン地区をロケ地としている(図69)。

ペレックは「場所」の儀式に対して草稿を六つ、つまり①1969年2月27日、木曜日、16時ごろ。②1970年6月25日、木曜日、16時ごろ。③1971年1月13日、水曜日、乾燥した寒さ。好天。④1972年11月5日、日曜日、14時ごろ。⑤1974年11月21日、木曜日、13時ごろ。⑥1975年9月27日、午前二時ごろ。と、この地区の再開発の進展にそって残している。それらのいくつかを読んでみる。

①

33番地には塞がれた建物。

そのところで通りは、右側に、おおよそ30度に折れている。偶数側では、通りは38番地で終わっている。その先には、赤煉瓦の小屋と、次にジュリアン＝ラクロワ小路から発している階段の到達点があり、これはまた、ヴィラン通りよりも少し下の方ではあるけれども、クーロンヌ通りから発するものだ。ついで砂利とまばらな草のある広い空き地。<sup>22</sup>

⑤

クーロンヌ通りの下の方にある低家賃住宅はもうお終いだ。

ヴィラン通りの下の方はまだ少しは生き残っているようだ。積み重なった塵埃の山、窓にぶらさがった肌着。<sup>23</sup>

⑥

奇数側のほとんど全体がセメントの塀で覆われている。その一つにつきのような落書き。労働＝拷問<sup>24</sup>

ここにはエレンブルグが『私のパリ』で見出すことが出来た貧民街で慎ましく生きていく人間の生の営みも、アジェ以降グラフィック誌に発表の場を見出した写真家たちのルポルタージュの社会性も、さらには大戦後のロニスや『赤い風船』に見出せた「詩」も見出すことは出来ない。ユダヤ人であったペレックにとって、家族との楽しい記憶と収容所へと送られていった家族の辛い過去の記憶は、視覚的表象の消滅で危機に瀕している。

本論は第二の目的を、エレンブルグが撮影したパリの貧民地区ベルヴィル (Belleville) やメニルモンタン (Ménilmontant) 地区の表象の歴史の考察であるとした。パリの貧民街への眼差しは、シュルレアリスムの視線からルポルタージュ的な視線を経て、戦後にはロニスの「街路の感情」や、ラモリスのファンタジーを導いた。テラン・ヴァーグで遊ぶ子供たちの記憶は、ロニス以外でもカルティエ・ブレッソン、ドアノーといった戦後の大物写真家たちに格好の被写体となったが、それらは都市再開発の荒波によって失われてしまった。

ここでペレックが「場所」という儀式的二つ目の描写、つまりは記憶のみに頼るという企ては、困難さが予想されるにせよ、一つの有効な手法であることは確かであろう。それは、視覚に頼らずにいかにして都市の記憶に向き合うかという問題であり、様々な感覚を駆使して、街の記憶と向き合うことに他ならない。確かにそれは、その場所の経験を有する人だけの特権であるが、われわれはエレンブルグやロニスの写真、そしてラモリスの映像を享受する際に、無意識のうちにそこにあるはずの記憶を追体験することを求めている。その際、私たちは何を頼りにするのだろうか？

ピエール・マッコランは若くして亡くなったミッシェル・コットという写真家の未発表写真のために「中心街の探検ガイド」というエッセイを残している。

中心街の慣習は、反映でしか、触れることのできないフィルムでしかない。それは、個人的な詩情の暗室の緑の光のなかで注意深く現像してみなければならない。その詩情は、現像する者にしかわからないので、往々にして説明不可能である。この夢想的生の映像は、タバコの煙が織りなすスカーフのように映し出される。その煙は、不幸を経験した女性の、自分を楽にするのはロマンティックな道路の清掃人が仕事を始める前に後悔の念を払いすてるしかなかった女性のくゆらすタバコの煙だ。<sup>25</sup>

このエッセイは「中心街がどこにあるのか、いつもよくわからなかった。」<sup>26</sup>という書き出しで始まっている。このことは、場所を特定すること、地図に位置づけることを拒む立場であり、コットはベルヴィルを含む様々な都市を徘徊して撮影した写真家とされているが、そこで本論で論じてきた、様々な場所を特定できる表象の背後にある特性を気づかせてくれるだろう。

それは、エレンブルグの『私のパリ』であれば、メルラン通りの工事による土の塊と敷石 (図 33) やエッフェル塔の前の無造作な材木 (図 34)、荒涼としたゾーンの風景やテラン・ヴァーグのごつごつした地面などであり (図 66, 68)、触覚的な感性を喚起させるようなものである。そしてわれわれは、より身体的な感覚を覚醒させることによって成立する想像力により、他者の記憶を追体験することを強いられるのである。それは、失われたベルヴィル・メニルモンタンの過去の表象と向き合う倫理でもある。(了)

注：

- 1 前稿4章で説明したように、この写真は1934年1月26日発行の『ルガール』第2号にトリミングされて掲載されている。
- 2 フランシス・ガルニエ記念碑は、Denys Puechにより1898年に、サン・ミッシェル大通りとオペセルバトワール通りが交差するカミーユ・ジュリアン広場に設置された。
- 3 エレンブルグは、映画や自動車といった当時の新しい産業に対するルポルタージュ文学作品を書いている。そのうち1929年に出版された『自動車』4章「18000000フランと三十四本の指」で、パリの新しい名所としてシトロエン社の電飾広告について触れている。そして、次の5章「パリの名所」では、パリのシトロエン工場こそが、現代のパリの名所であると論じる。イリヤ・エレンブルグ（小笠原豊樹訳）『現代の記録』修道社刊、1957年、54-66頁参照。
- 4 レヒトによるドイツ語の序文による写真集はライブチヒで出版された。同年、『パリの写真家、アジェ』という表題で、パリとニューヨークで仏語版と英語版が出版されたが、その序文はビエール・マッコルランが担当している。
- 5 『ベンヤミン・コレクション①近代の意味』（ちくま学芸文庫、1995年）浅井健二郎（編訳）久保哲司（訳）、571頁。
- 6 ビエール・マコルラン（昼間賢訳）『写真幻想』「パリの写真家、アジェ」92頁。
- 7 今橋映子『〈パリ写真〉の世紀』白水社、2003年、68頁、83頁。
- 8 今橋 前掲書、81頁。
- 9 1919年4月1日法で決定後、20年から随時撤去され、その跡地とゾーンには低価格の住宅（HBM）が建設されることになる。
- 10 今橋はグラフ誌の浮浪者への眼差しには、「ブルジョワ社会に内在する、周辺者へのおそれと憧れのアンビヴァレントな感情」（今橋前掲書92頁）があったとしている。
- 11 マッコルラン 前掲書、113頁。
- 12 マッコルラン 前掲書、126頁。
- 13 ジョルジュ・サドゥール（丸尾定、出口丈人、小松弘訳）『世界映画全史』（国書刊行会、2000年）第12巻、33頁。
- 14 サドゥール 前掲書、102頁。
- 15 ジョルジュ・サドゥール（丸尾定、村山匡一郎、小松弘訳）『世界映画全史』（国書刊行会、1998年）第9巻、69頁以降参照。
- 16 サドゥール 前掲書、第12巻、107頁。
- 17 サドゥール 前掲書、第12巻、118頁。
- 18 今橋 前掲書、89頁。
- 19 マッコルラン 前掲書「ベルヴィルとメニルモンタン」、144頁
- 20 ポテンシャル文学工房 Ouvroir de littérature potentielle. の略称。1960年にパリに誕生した文学的実験集団。
- 21 ジョルジュ・ペレック（酒詰治男訳）『家出の道筋』（水声社、2011年）「モーリス・ナドーへの手紙」79-81頁。原文の la plus neutre possible の訳語を「中立的」に変えた。

椎原：イリヤ・エレンブルグの写真集『私のパリ』におけるベルヴィルの表象について (3)

- 22 ベレック 前掲書、「ヴィラン通り」118 頁。
- 23 ベレック 前掲書、127 頁。
- 24 ベレック 前掲書、129 頁。
- 25 マッコルラン 前掲書、162 頁。
- 26 マッコルラン 前掲書、156 頁。

図3 『私のパリ』 表紙カバー



図9 『私のパリ』 13頁「私のパリ」

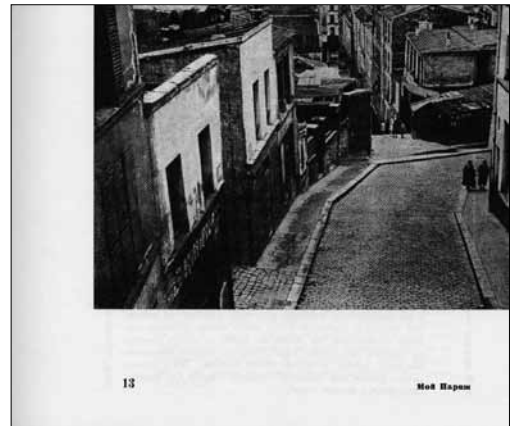


図11 『私のパリ』 73頁「ベルヴィル」

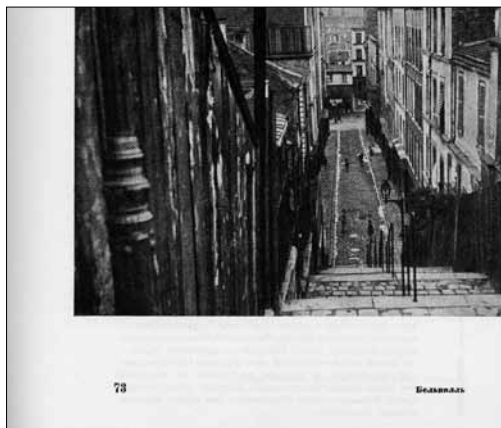


図16 『私のパリ』 75頁「アカシア通り!あるいはアーモンド通り?」図31と同一の場所 ロンス小路



図31 アルベール・ラモリス  
『赤い風船』よりロンス小路のシーン



図18 『私のパリ』 31頁「二人の日常的釣り人」



図 29 『私のパリ』

80 頁「ホテル、でも一方で石炭置き場」

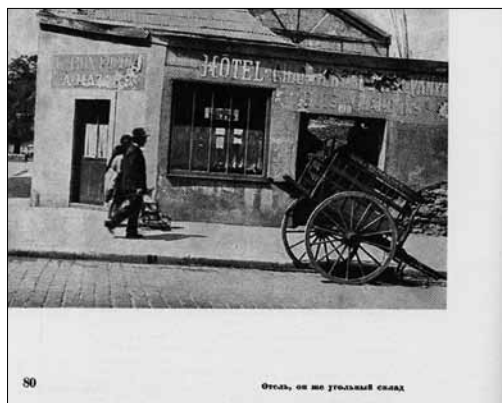


図 30 『私のパリ』 83 頁「アラブの労働者」



図 32 『私のパリ』

151 頁「私は 300kg を持ち上げられる」

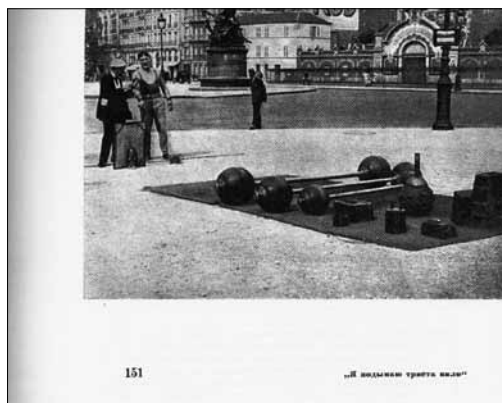


図 33 『私のパリ』 197 頁「少年感化院」



図 34 『私のパリ』 225 頁「エッフェル塔」



図 35 フランシス・ガルニエのモニュメント





図 36 ジェルメール・クリュル  
『メタル』におけるエッフェル塔 1927 年



図 37 パリ装飾博覧会時における  
シトロエン社の広告 1925 年



図 38 ウジェーヌ・アジェ「屑屋」1899 年



図 39 ウジェーヌ・アジェ  
「アニエール門、屑屋」1913 年



図 40 アルベルト・カヴァルカンティ  
『時の他何物もなし』より



図 41 アルベルト・カヴァルカンティ  
『時の他何物もなし』市場の洋梨



図 42 アルベルト・カヴァルカンティ  
『時の他何物もなし』屑箱



図 43 アルベルト・カヴァルカンティ  
『時の他何物もなし』使用人



図 44 アルベルト・カヴァルカンティ  
『時の他何物もなし』ゾーンの人びと



図 45 アルベルト・カヴァルカンティ  
『時の他何物もなし』ステーキと屠殺のディゾルブ



図 46 アルベルト・カヴァルカンティ  
『時の他何物もなし』殺人シーンのクローズアップ



図 47 アルベルト・カヴァルカンティ  
『時の他何物もなし』画面分割



図 48 ディミトリ・キルサノフ  
『メニルモンタン』冒頭殺人シーンのクローズアップ



図 49 ディミトリ・キルサノフ  
『メニルモンタン』ジュリアン・ラクロワ小路の階段



図 50 ディミトリ・キルサノフ  
『メニルモンタン』



図 51 ディミトリ・キルサノフ  
『メニルモンタン』



図 52 アルベール・ラモリス『赤い風船』



図 53 ディミトリ・キルサノフ  
『メニルモンタン』



図 54 ジョルジュ・ラコンブ  
『ゾーン』 コンコルド広場を中心にゾーンを明示する



図 55 ジョルジュ・ラコンブ  
『ゾーン』 ゾーンのバラック小屋



図 56 ジョルジュ・ラコンブ  
『ゾーン』 屑を分別する



図 57 ジョルジュ・ラコンブ  
『ゾーン』 屑から鏡を発見する



図 58 ジョルジュ・ラコンブ  
『ゾーン』 ティエール城壁の名残



図 59 ジョルジュ・ラコンブ  
『ゾーン』 背後に建設中の HBM



図 60 ジョルジュ・ラコンブ『ゾーン』



図 61 ジョルジュ・ラコンブ『ゾーン』



図 62 ル・コルビュジエ  
『今日の装飾芸術』より「ブラウン・ボヴェリのタービン」

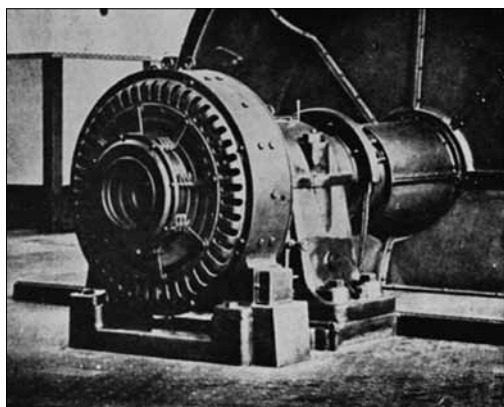


図 63 ウィリー・ロニス  
『ベルヴィル・メニルモンタン』カバー



図 64 アルベール・ラモリス  
『赤い風船』より冒頭シーン



図 65 ウィリー・ロニス  
『ベルヴィル・メニルモンタン』



椎原：イリヤ・エレンブルグの写真集『私のパリ』におけるベルヴィルの表象について (3)

図 66 アルベール・ラモリス  
『赤い風船』空き地 (テラン・ヴァーグ)



図 67 ベルヴィル公園の現状 (2010 年)



図 68 アンリ・カルティエ＝ブレッソン  
「メニルモンタン」1962 年



図 69 ジョルジュ・ペレック、  
ベルナール・ケイザンヌ『眠る男』1947 年



画像の出典：

図 3、9、11、16、18、29、30、32、33、34

Ilya Ehrenburg Мой Париж. original 1933 (reprint Edition 7L, 2003)

図 31、52、64、66

DVD『赤い風船 / 白い馬』角川エンタテインメント、2008 年

図 35 ウィキコモンズの画像より (2015 年 11 月 15 日閲覧)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P1010443\\_Paris\\_VI\\_Place\\_Camille-Jullian\\_Buste\\_de\\_Francis\\_Garnier\\_reductwk.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P1010443_Paris_VI_Place_Camille-Jullian_Buste_de_Francis_Garnier_reductwk.jpg)

図 36 ニューヨーク近代美術館のサイトより (2015 年 11 月 15 日閲覧)

<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/775.html>

図 37 ウィキコモンズの画像より (2015 年 11 月 15 日閲覧)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tour\\_Eiffel\\_Citroen.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tour_Eiffel_Citroen.jpg)

図 38、39 東京都写真美術館監修『ウジェーヌ・アジェ回顧』淡交社、1998 年、194 頁 (図 38)、132 頁 (図 39)

図 40 ～ 47 映像入手困難のため youtube の映像を利用 (2015 年 11 月 15 日閲覧)

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_hjA4a44SGs](https://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs)

図 48 ～ 51、53 映像入手困難のため youtube の映像を利用 (2015 年 11 月 15 日閲覧)

<https://www.youtube.com/watch?v=DHQH9DoO0gk>

図 54 ～ 61 映像入手困難のため Musée historique de l'environnement urbain. の映像を利用 (2015 年 11 月 15 日閲覧) <http://www.mheu.org/fr/chiffonniers/zone.htm>

図 62 ル・コルビュジエ (前川国男訳)『今日の装飾芸術』鹿島出版会、1966 年、129 頁

図 63、65 Willy Ronis, Pierre Mac Orlan. “Belleville-Ménilmontant.” Arthaud. 1954  
カバー (図 63)、89 頁 (図 65)

図 67 筆者撮影 2010 年

図 68 『アンリ・カルティエ＝ブレッソン写真集成』岩波書店、2004 年

図 69 映像入手困難のため youtube の映像を利用 (2015 年 11 月 15 日閲覧)

[https://www.youtube.com/watch?v=3TNurvWW4\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=3TNurvWW4_0)