

# 近隣の写真、遠回りの文学

——『パリ郊外』におけるブレイズ・サンドラール

昼間 賢

## の「序文」について

スイス出身のフランス語作家ブレイズ・サンドラール（一八八七—一九六一）と、フランスの写真家ロベール・ドワノー（一九一—一九四）の共作『パリ郊外』（一九四九）について、文学と移動の問題を考えてみたい。この作品（以下、適宜「本書」と略記する）は、今日ではドワノーのデビュー作すなわち写真集とみなされているが、原書の表紙には「ブレイズ・サンドラール パリ郊外」との記載しかなく、扉には「パリ郊外 ロベール・ドワノーの二三〇枚の写真にかんするブレイズ・サンドラールの文章」と記されている。つまり、本書の主体＝著者は写真家ではなく作家なのである。この事実は、作品の成立過程からしても明らかであり、詳しくは邦訳<sup>(1)</sup>の訳者解説をご覧ください。

本稿のポイントは、次の三点である。第一には、サンドラールの経歴とパリ郊外の関係について。サンドラールは、子どものころから転地を繰り返し、成

(1) ブレイズ・サンドラール『パリ南西東北』昼間賢訳、月曜社、二〇一一年。

人後も大旅行家として知られてきた。フランス文学の作家としては比較的珍しいが、フランス語文学の作家としてみれば、実に現代的な経歴の持ち主である。そのサンドラールが長大な序文を書いた『パリ郊外』は、一般的には写真集であり、多作だったサンドラールの書誌目録のなかでは晩年の随筆という位置づけではあるが、絶えず動き回った生涯の総決算の場所として、ピトレスクな要素に乏しい郊外ほど適切な場所はなかったと思われる。第二には、鉄道と写真という近代社会における二つの主要な科学技術によって、移動する文学の領域は大きく広がったと見られる。鉄道も写真も、風景を断片化するものではあれ、鉄道網なり社会的言説なり、何らかの全体性と無関係にはありえない。またその受動性は、予期しなかった事物との出会いを数多くする与件である。あらかじめ移動の意味がわかっていたら、それは主題にはならないだろう。何か漠たるものに導かれてこそ、文学上の移動は意味をなすのだ。第三には、本書が一例である「写真文学」の可能性について。郊外を主題にすると、意味の充満した中心から意味の希薄な周縁へとまなざしを向けることである。文学的移動と写真が結びつくと、留まることによって見えてくる性質の移動、すなわち持続する時間のなかでの変動が見えやすくなる。移動には静止が伴い、動けば動くほどどこで止まるかが大事になる。旅行中の写真がそうであるように。「写真文学」には、いささか逆説めくが、視野の外を、想定外を、社会的な演劇性から解放された日常の美学を表象する能力がある。

## 辺境から辺境へ

ブレーズ・サンドラール、本名フレデリック・ルイ・ソゼール<sup>(2)</sup>の出身地は、スイス連邦西部の都市ラ・ショー＝ド＝フォン (La Chaux-de-Fonds) である。神聖ローマ帝国とフランス王国の狭間で、正式には一六四八年に独立国となったスイス連邦は、一八一五年からは永世中立国という特異な地位を認められ、長らく戦火が絶えることのなかったヨーロッパで独自の地歩を築いてきた。公用語が四つあり、建国当初から地域差の大きな多言語国家である。そのなかで、ラ・ショー＝ド＝フォンが含まれるフランス語圏は、十五世紀初頭以来サヴォイア公国それからサルデーニャ王国の領地であり、大部分が永世中立国以降のスイス連邦に加入した経緯によっても、特別な地域である。さらにラ・ショー＝ド＝フォンは、フランス語圏のなかではジュネーヴ、ローザンヌに次ぐ第三の都市だが、隣には連邦の首都ベルンが位置する境界の町でもある。

サンドラールは、このような環境に生まれ育った。それは、フランス語によってフランス文化と結びついてはいたものの、特にフランス革命以降中央集権的な体制を整えてゆくフランス共和国とは大きく異なる環境だった。政治的には中立国だったが、文化的には少数派であり、「スイス文学」という場合に該当する作品は通常ドイツ語で書かれた作品であることに表れているように、フランス語圏の活動はフランス本国の動向に応じていた。しかし経済的には、周辺諸国との活発な交易によって栄えていた。サンドラールの父も一介の商人

(2) この姓 Sausser はドイツ語の名前なので、ソゼ、サウサーなど、発音は人や言語圏によって異なる。

だった。家族を引き連れてイタリアに出たり、ロシアへの販路を開拓したり、相当な野心家だったらしい。この父の三番目の子（次男）として生まれたサンドラールは、すでに七歳にしてナポリに滞在し、十七歳の冬には父の代理としてサンクトペテルブルクに派遣され、ときにはシベリア横断鉄道に乗ってバイカル湖周辺までは出張していた。パリには子どもころから何度か出かけていて、一九〇〇年の万国博覧会も家族で訪れている。その後、サンクトペテルブルクから故郷に戻ると、ドイツ語圏のバーゼルやミュンヘンの商業学校に通い、続いてベルン大学では医学を学んでいる。こうしてみると、かなり裕福な家に育ったかのようだが、父の事業は失敗も多く、一家には争いが絶えなかったようだ。やがて文学に目覚めたサンドラールは、ベルンで知り合い、後に最初の妻となるユダヤ系ポーランド人のフェラ・ポズナンスカとともにブリュッセルへ行き、象徴主義の詩人たちから薫陶を受ける。次に向かったパリではほとんど何もできず、もう一度ロシアに行つてから、今度は大西洋を渡つてニューヨークに滞在し、そこで書き上げた詩篇『復活祭』の成功によってパリの詩人たちの仲間入りを果たす。パリへの到着は出版の三か月前、一九一二年七月のことだった。

このような経歴の持ち主とパリ郊外との結びつきは、ある意味微笑ましくもある。出産がきっかけだった。フランス語が話せるとはいえ、差し当たっては何の縁もない外国人である。一人ならともかく、翌年の夏に妊娠したフェラとともに住みうる環境は簡単には見つからず、結局二人は、住居を求めて転々と

した後、パリから約五〇キロメートル離れたフォンテーヌブローの森の外れ、サン＝マルタン＝アン＝ビエールに落ち着いた。今日では、パリへの通勤者も少なくない遠郊の町だが、当時は、ミレーなどバルビゾン派の画家たちに描かれたような鄙びた農村だっただろう。しかし、スイス出身の若き詩人は、イル＝ド＝フランス（パリ周辺の地方名）の豊かな自然を詩にするためにそこに住んだわけではない。ニューヨーク帰りの、アポリネールに続くべき現代詩人として、芸術の都にいなければならない。鉄道は通っていたものの、ムランなりフォンテーヌブローなり、最寄りの駅まではかなり遠く、実際には相当不便だっただろう。しかし、少なくとも『パリ郊外』の著者にとっては、その時間が功を奏したことになる。次の回想は、晩年のラジオ・インタヴューの言葉である。

その当時は、郊外やもつと遠くへは何度も通っていた。自転車も自動車も持っていないかった。列車に乗っていった。どの駅からでもよかった。直通列車に小一時間ほど乗ると、ランブイエやムランに着く。それから三〇分ほどローカル線に乗って、駅から出て、国道に沿って十五分ほど歩いたり、右に左に曲がってみたり、横道や小道に入ってみたり、だいたい五分後には、歴史的な遺跡や地区に出くわす。そういう素晴らしく見事な場所は、ほとんど誰も訪れず、知られず、忘れられていて、パリの大環状線の外側やイル＝ド＝フランスには、ボヴェジー、ミュルティアン、ブリー、

ガティネなどには、そういう場所がたくさんあった。それでサン＝マルタン＝アン＝ビエールを見つけて、最初の家を買った。一九一二年のことだ。<sup>(3)</sup>

ただ目的もなく歩き回るこうした小旅行の、何がおもしろかったのか。サン＝ドロールの探検は、目的地がない、まさに自由な周遊だった。前もって決められた目的地向かうのではなく、発見すること自体がおもしろい旅。発見された事物そのものは、結局それほど重要ではない。発見の過程次第では、それは別の事物が入れ替わったかもしれない。予期しなかった発見の連鎖がおもしろい。そしてそれは、書くことにどこか似ている。無目的の散策に認められるこれらの特徴は、本書冒頭の一節にもよく表れている。

あるいは、ある春の夕暮れの美しさに誘われて、パリに戻らず、アルクイユからソーまで足を延ばすこともあった。落日の最後の光がきらきらと輝くビンのかけらが埋めこまれた壁を乗り越えようとする徘徊者のように壁にそっていくと、壁の向こうの宅地では、夜なのに熱気が感じられ、バカウツギの匂いにあふれ、茂みのなかのナイチンゲールの鳴き声が響きわたっていて、そして私はボダイジュの下に横たわり、明かりの消えたその家の前で煙草を吸いつづけ、正面のブラインドが開くのを、そしてそこから少女が一人飛び出てくるのを待っていたのだが、それはあのサド侯爵

(3) Blaise Cendrars, *Oeuvres complètes*, Claude Leroy (éd.), 15 volumes, Denoël, 2001-2006. 以下サン＝ドロールの文章は上記トッソネル新版から引用し、出典はOEと略記する。OE: 15, p. 151-152. ポザエジー (Beauvaisis) / ミユルティアン (Mutilien) / ブリー (Brie) / ガティネ (Gâtinais) はイル＝ド＝フランス各地の古名である。

の餌食になった乞食女、鞭で打たれ、引っかき回され、肛門から挿入されたあの娼婦を思い浮かべてのことで、その後侯爵が闇のなかを走ったのは、女の息の根を止めようと近くの別宅まで力づくで連れていくためではなく、余韻に浸るためで、それで侯爵はソーの入り口で夜警に逮捕されてしまい、女は訴えた……そして私はふたたび歩き始め、奥まった農園を避けようと番犬に吠えられながら畑を横切り、見知らぬ分譲地を迂回し、いくつもの道を渡り、マシー＝パレゾーの標識灯を目指してまっすぐ進むと、そこから操車場で列車がぶつかりあう音や蒸気機関車の警笛が伝わってきて、私は行き当たりばったりで大環状線の列車に乗りこむのだった。終着駅はそのときの状況によって異なり、ヴェルサイユ経由のサン＝ラザール駅だったり、リヨン駅だったり、東駅だったり、北駅だったこともある<sup>(4)</sup>くらいだが、それは多分、チエスに余念のない列車長や剣玉で遊ぶ駅長の気まぐれのせいで、真昼のように明るいい照明器具の備わった一戸建ての区画地がどんどん増えつづける遠い郊外の街々を一周することになった<sup>(5)</sup>。

この一節は、サンドラールが、敬愛していた作曲家エリック・サティの住むパリ南郊の町アルクイユまで、サティに会いにパリから徒歩で行ったものの、結局会えなかった、という叙述に続くものである。出発点がパリに置かれていて、かつサティの存命中ということ、これは第一次大戦後の思い出だろうと察せられるが、始めと終わり以外は、散歩そのものは、いつ行われたものであつ

(4) パリでは、各地方への幹線が集結する中央駅がなく、ここでのサン＝ラザール駅、リヨン駅、東駅、北駅のように、方向別に発着駅が決まっている。

各駅は地下鉄によって結ばれていて旅客の移動は可能だが、列車の乗り入れは行われていない。したがって、このような運行の実態は当時の読者にとつても自明ではなかっただろう。

(5) サンドラール前掲、八一頁。

でもかまわないわけである。サテイのアパートへの訪問は、パリではなく郊外に住んでいることが当時から知られていて、それが変人扱いされる一因でもあった風変わりな作曲家に敬意を表しつつ自らの郊外を語り始める、つまり口実なのだ。これに続けてサンドラールは、サド侯爵の、それ自体は比較的知られているかもしれないが、それがアルクイユで起こったものだったとはあまり知られていないだろう暴力事件を喚起しながら、それで勢いづいたかのように未明の郊外を歩き回り、大環状線の列車に乗ってパリに戻る。サド侯爵の逸話はなるほど強烈だが、本稿との関係で注目すべきは、この探検旅行における大環状線の役割である。大環状線とは、パリの中心から半径二〇キロ前後の地帯に敷設された全長一二〇キロの鉄道路線（一八八二年に完成）で、文字どおりパリを大きく囲む格好ではあったが、当時は大半が農村地帯だったため利用客は少なく、区間によって鉄道会社が異なっていたため、実際には周回する列車は運行されていなかった。にもかかわらずサンドラールは、一九三九年に旅客営業を（一部の区間を除いて）止めていた、執筆当時すでに時代遅れだったこの長大な路線にわざわざ言及し、それによって語るべく対象の輪郭を描き出している。こうした経験が、『パリ郊外』の構想に一役買っているのは間違いないと思われる。

### 対極としての中立地帯

ローカル線であれ大環状線であれ、馬車に比べればはるかに移動の容易な列

(6) 他方では、シュルレアリストたちも「日曜日に、市内の駅で郊外行き切符を買って、何時間ものあいだあらゆる路線を回って荒んだ風景を眺めていた」というモーリス・ナドールの証言がある。

Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1950, p. 98, cité par Derek Schilling, « Le Chienfant entre histoire et fiction ou les parfais banlieusards de Raymond Queneau », *Romantic review* (New York), vol. 45, n° 1-2, 2004, p. 49.



車に乗ってパリ郊外の各所に親しんでいたらしきサンドラール。幼いころから生まれ育った場所と諸外国を主に鉄道によって行き来していた身には、パリ郊外の風景に異国の風景が重なって見える瞬間も少なからずあったのではないかいずれにせよ、第一次大戦前後の小旅行の反映は、晩年に書かれた本書のみならず、実は初期の詩篇にも認めることができる。代表作『シベリア横断鉄道とフランスの娘ジャンヌ』に次いで知られる、一九一八年に発表された詩篇『パナマあるいは七人の伯父の冒険』の最後に何の説明もなく記されている左記の地名に注目したい。

#### パリとその郊外

サン＝クルー、セーヴル、モンモランシー、クルブヴォワ、ブジヴァール、ルイユ、モンルージュ、サン＝ドニ、ヴァンセンヌ、エタンプ、ムラン、サン＝マルタン、メレヴィル、バルビゾン、フォルジュ＝アン＝ピエール。

一九一三年六月から一九一四年六月まで<sup>(7)</sup>

このうちのいくつかは、サンドラールがフェラとともに短期滞在した場所であることが知られており、それ以外は、おそらく右記の回想で語られている小旅行で訪れたところだろうと思われる。どれもパリ近郊から遠郊の地名である。このことを確認した上で『パナマあるいは七人の伯父の冒険』に戻ると、初版では各段落のあいだにアメリカの鉄道の路線図が挿入されている詩の言葉と、

(7) O.E. J. P. G. なお「パナマ」とは、一義的には中南米のパナマ共和国のことだが、フランス語では、男性の旅行者を想起させるパナマ帽をパナマといひ、かつそれから派生した俗語「パナム」は、パリ首都圏を指す語として二十世紀初頭に流行し、今日でもときどき使われている。この点でも、この詩篇にはパリ郊外が潜在していると考えられる。

その欄外に書き加えられたパリ郊外の地名とが、サンドラールの作品群と本書との関係を予告しているかのように見える。これらの地名は、詩篇に描き出された想像上の旅行の、いわば種明かしではないか。どの地名が詩篇中のどの語句に対応しているかといった確認の作業は、本稿においては必要ない。それよりも、日付とともに全体が石碑のように見える地名の記し方が気にかかる。おそらく、大戦前後でのサンドラールの生活環境の激変がその原因だろう。サンドラールは、十四年の夏から始まる第一次大戦に志願兵として従軍し、十五年九月二八日の戦闘で右手を失うほどの重傷を負っている。その後は、サン＝マルタン＝アン＝ビエールからメレヴィル<sup>(8)</sup>に引越し、そこで傷を癒しリハビリに励むことになるが、郊外での家庭生活は当初から穏やかではなかった<sup>(9)</sup>らしく、むしろだからこそ、右記の地名は、大戦前後の、特に戦前の牧歌的なパリ郊外の光景を、そのなかで営まれた生を記念するものとして、想像上の鉄道旅行の結末に掲げられたということなのかもしれない。

サンドラールとパリ郊外の縁は、これにとどまらない。メレヴィルでのサンドラールは、サンドラールの読者にはよく知られている「この上もなく素晴らしい執筆の夜<sup>エクリチュール</sup>」を体験し、そこから多くの言葉が紡ぎ出されることになる。そして次の二〇年代は、後に二番目の妻となるレーモンヌ・デュシャトーとの憩いの場でもあったル・トランブレール<sup>(10)</sup>＝シユル＝モルドル<sup>(10)</sup>が、ブラジルとの往復に明け暮れたサンドラールの仕事場となる。その重要性は、すでに多くのサンドラール研究者によって指摘されている。ここではミシユル・トゥーレの

(8) メレヴィル (Meteville) とサン＝マルタン＝アン＝ビエール (Saint-Martin-cur-Biere) は三〇キロほど離れているが、当時はイル＝ド＝フランス南端の農村地帯に含まれる同様の環境だったと思われる。

(9) フェラとの結婚は、一九一四年九月十六日にパリ四区の区役所に登録されている。長男のオデイロンの誕生後、かつ従軍後の休暇のことだった。サン＝マルタン＝アン＝ビエールでのサンドラールは、執筆のために借りていた近所の物置小屋で過ごす時間が長かったらしい。そして十六年二月一六日にフランス国籍を取得した後、十七年十月二六日にレーモンヌ・デュシャトーと出会ってからは、家庭を顧みることが少なくなっていた。フェラとの間には、オディロン（一九一四—

見解を見ておこう。

ル・トランブレール・シユル・モルドルは、パリという知的かつ芸術的な意味での起源の国、起源の環境と、アメリカという憧れの、誘惑する遠くの環境を、いずれも否定する役割を果たしたと考えられる。このイル・ド・フランスの野原では、遠近への好み<sup>おもちゃ</sup>が、距離と隔たりへの好み<sup>おもちゃ</sup>が満たされる。それは、強力なアイデンティティのないありふれた村であり、そこでは匿名の自由が得られ、旅行中のような、失踪の快楽が満たされるのだが、それは動かさずしてであり、いままがた離れた宇宙と同じくらい頭を悩ます宇宙に飛びこむこともない。そこでは、ほどよい距離に、中立的な場所に身を置くことが可能<sup>(11)</sup>である。

魅力的な差異を数多く持ち帰ってきた作家には、それらを適切に書き表すための無色透明な下地のような場所が、対極としての中立地帯<sup>(12)</sup>が必要だったに違いない。その必要性は、永世中立国の出身であり、まさに百家争鳴だった第一次大戦後のパリの芸術界で独自の文学を貫いた作家においては、いっそう強く感じられていただろう。ブラジルにおける長期滞在の成果は、多かれ少なかれ、二〇年代の後半に発表された『黄金』（一九二五）、『モラヴァージュ』（一九二六）、そしてゴンクール賞候補にも挙げた『ダン・ヤックの告白』（一九二九）など、冒険小説に分類されることの多いサンドラールの小説群に

(七九)、レミ（一九一六一四一五）、ミリアム（一九一九一）の三人の子どもを儲けた。

(10) ル・トランブレール・シユル・モルドル (Le Tremblay-sur-Maudre) は、ヴェルサイユから西へ十五キロメートルほど離れたところにある。付近には、作曲家モリス・ラヴェルが晩年を過ごしたモンフォール・ラモリーがあるなど、フォンテーヌブロー周辺と同じく、芸術家たちに好まれた場所である。

(11) Michèle Tourat & L'Amour de la distance », *La Fable du lieu : études sur Blaise Cendrars, Monique Chetifor* (éd.), Honoré Champion, 1999, p. 88.

(12) フィリップ・アモンによれば、近代以降の詩人たちの詩作においては、漠然として捉え難いものが一定の役割を担っているという。「叙情的な文章

表れている。そこに郊外の記述が紛れこむ余地は、本質的になかっただろう。郊外は、この時期の小説群や晩年の「自伝的四部作」など、サンドラールが稀代の語り部としての能力を発揮した作品では描かれていない。それ以外の、特に視覚芸術との協働に取り組まれた作品において、余地である郊外に出現の余地が生じたのだ。

## ヴィジュアル効果

ブレイズ・サンドラールは、比較的多作な作家である。しかしその特徴は数でなく、詩からラジオ劇の台本まで、ほぼすべての文学ジャンルに取り組んだという、その多様性である。しかしそれは、どれ一つとして十分に成功しなかったことの裏返しかもしれない。少なくとも、自らの文学に適した形式を見つけれず、ずっと探していたように、後代の読者には見受けられる。そのなかで、比較的よく知られているサンドラールの作品は、初期の『シベリア横断鉄道とフランスの娘ジャンヌ』や『パナマあるいは七人の伯父の冒険』にしても、晩年の『パリ郊外』や『ブラジル』（一九五三）にしても、言葉が画像（絵画または写真）とともにある作品であることが興味深い。

そもそも、サンドラールは自らデッサンをなすほど絵画を好んだ作家であり、『シベリア横断鉄道とフランスの娘ジャンヌ』の共作者であるソニア・ドロネーをはじめ、マルク・シャガール、フェルナン・レジェ、モイズ・キスリングなどの交友関係や、アメデオ・モデイリアーニが描いたサンドラールの肖

において、注意深く構築された場所や建物や物体の図表が作成されないときはほぼ決まって、それは、ある種の相関的魅惑のなかに、差異がなく否定的な反場所のようなところへと沈みこんでゆく。たとえば、深淵（ボードレル）、紺碧（マラルメ）、大洋、影（ユゴー）、空き地や不定形の郊外（コベ）、野原（「際限なき倦怠」の場所として、ヴェルレーヌはそこに自分の名前をアナグラムにして書き入れさせる）、<sup>1)</sup>虚無、砂漠、雲、等々。」 Philippe Hamon, « Texte et architecture », *Poétique*, 73, 1988, p. 21.

像画は広く知られている。美術批評的な文章もいくつか書かれているが、しかしその活動は、一九二六年に発表された「画家たちに別れを告げるために」で打ち切られている。サンドラールの「訣別」は、このときが初めてではない。十九年には、それまでに発表された詩をまとめた詩集『十九の弾力的な詩篇』を出版したが、結局これが唯一の詩集である。そして同じ年に映画監督アベル・ガンスの撮影助手となり、同監督の『戦争と平和』に端役として出演するなど、映画への関心を高めるものの、自分の企画は実現しなかった。それから二四年には『コダック（ドキュメンタリー）』という一風変わった作品が発表されている。これは、ギユスターヴ・ルルージュの連続小説『謎のコレネリウス博士』（一九一一年—二、五巻本）と、モーリス・カルマンの旅記『ベルギー領コンゴ』（一九一二年）の断片をコラーージュ風に繋ぎ合わせた作品（一九四四年には当のコダック社から苦情を受けて『ドキュメンタリー』に改名している）で、一つ一つの断片が詩篇のようにレイアウトされている。この複雑な作品については相応の研究があるので詳細は割愛するが、ここでは、詩を断念したサンドラールが映画に向かい、または断念したときに、写真——画像と言うべきか——が視野に入ってきたことを重視してみたい。ちょうど、ライカの小型カメラの市販化が始まったのが二五年であり、それまでは一部の愛好家のものだった写真機が一般にも普及し始めた時期に、サンドラールも写真に興味を持ったことになる。そして二〇年代後半の小説群の後では、三〇年秋に大きな転機を迎えている。サンドラールは、二八年に創刊されていたフラ

ンス初の本格的な写真週刊誌『ヴェユ』に、ジャン・ガルモ殺人事件にかんする写真入りの連載記事を書き、それが同じ年に『ラム——ジャン・ガルモの冒険』と題され、大幅に書き換えられた上で年内に単行本になっている。以後三〇年代は、『ヴェユ』や、特に『パリ・ソワール』でのルポルターージュが主な仕事になる。三六年にはハリウッドへ。三九年にはイギリスに渡り、その先進的な軍事状況を取材した。一連の記事は『イギリス軍のもとで』と題されて単行本になり、戦争中は占領軍によって没収され焚書となったものの、サンドラールはその一部を『パリ郊外』に転載することで筋を通してゐる。

こうしてみると、詩を断念した後は映画へ、小説を書かなくなってからは写真入りルポルターージュへ、という二つの動向が、似通つて見える。詩といつてもサンドラールの場合は絵画やデッサンを伴う場合が多く、作者自身にとつては、一つのイメージを、それも多くが外国の新奇なイメージを、どのように表現するか、つまり手段の問題だったのかもしれない。そして『パリ郊外』が三〇年代の写真入りルポルターージュから戦争中に書かれた「自伝的四部作」の次に来ることを再確認すると、それが決してそれらの余白に書かれたものではなく、むしろ総合というか要約というか、いづれにせよ総括的な作品であり、この文章は、他人が撮影した写真に依拠するかたちではあれ、序文という特殊な形態ではあれ、一人の作家の最終的な自伝として読みうるのではないかと思えてくる。まるで、『シベリア横断鉄道とフランスの娘ジャンヌ』以来「同時性」を標榜し、移動と執筆を繰り返してきた作家が、もう自ら動かさずともよい

と、問題は同期ではないと悟ったかのように見受けられる。すなわち、作家固有の役割は見えるものの表示ではなくもの見方の提示にあるということに、ここへきて気づいたのでなかったか。

### 都市と写真、都市の写真

写真は十九世紀の産物である。初期の、すなわち発明から二十世紀初頭の間の写真は、まだ実験段階にあった。したがって、撮影は主に撮影技師のスタジオで行われ、需要の多くは人物の肖像写真だった。写真史によって日付を確認するならば、ロールフィルムを用いた最初の写真機「コダック」が発売されたのが、一八八八年のこと。それから十二年後の一九〇〇年に、その普及版である「ブローニー」が一ドルで売り出され、特別な知識も資金も必要ない写真撮影が誰にでも可能になった。

この技術革新の意味は、本稿との関係でも大きい。写真機の持ち運びが以前に比べて容易になったことから、この時期から戸外の写真が増えていくのである。フランスでは一八五〇年代から写真を使った記録事業<sup>(13)</sup>が公的に行われていたが、一般的にも、散歩者や旅行者によって撮影された写真が、絵葉書のかたちで数を増してゆく。当時の都市は、産業革命以降の諸々の科学技術によって、相貌を大きく変えつつあった。特筆すべきは、鉄道（路面電車を含む）である。近代都市の発展は、迅速かつ安価な輸送手段の発達と不可分であり、十九世紀後半以降、特に一九二〇年代の鉄道の発展と写真機の発展は、まるで

(13) 詳しくは、深川雅文「光のプロジェクト 写真、モダニズムを超えて」青弓社、二〇〇七年、一五五―一五六頁を参照のこと。

示し合わせたかのように並行している。都市が写真撮影の対象に加わったとき、写真の芸術上の可能性が飛躍的に高まったのだ。もちろん、スタジオでの、人物の肖像写真や、いわゆる構成写真のような戸外の現実とは無関係な写真の可能性の追求は芸術的行為でありうる。が、スタジオを構えるには相応の費用がかかり、誰でもできることではなくなる。かつ、スタジオでの撮影は必然的に撮影対象を固定することである以上、その芸術性は、結果的には絵画の芸術性に近づいてゆく。写真は、移動するものを瞬時に捉えることができ、かつ自らも（写真機として）移動可能である。その結果、撮影の対象も、もともとそこにあるものや、撮影のために置いたものではなく、あるところで偶然出会った光景や、あるものの常態とは異なった様相がより多くなる。写真の本質的な一回性と近代都市は相性がいい。すでに価値が認められた人や物の見栄えがいつそう高まるように撮影するのではなく、斬新なイメージを魔術的に創り出すのでもなく、市井の人々や何の変哲もない風景に特別な光を照らし与え、その所作自体に芸術が表れるよう撮影すること。移動との関係において、写真は固有の芸術性<sup>(14)</sup>を確保するのだ。

ここで、二十世紀前半のパリとパリ近郊の様子を数多く撮影したウージェーヌ・アジェ（一八五七—一九二七）についてふれておきたい。アジェは、まさに二〇年代後半から主に外国人写真家によって数多く撮影されることになる、いわゆる「パリ写真」の元祖であり、特にジェルメーヌ・クルル、アンドレ・ケルテス、そしてドアノの初期の写真においては、撮影の対象や角度など、

(14) 写真は、それ自体としては芸術作品ではない場合にも、一次資料のかたちで画家や作家たちの役に立っていた。「十九世紀半ばの写真発明以降、多くの画家たちが写真を機械が生み出す画像として見下しながらも、自分の制作のために旺盛に利用していたことがすでに明らかにされている（たとえば、ドラクロアやクルベ、マネなど）。（中略）モリス・ユトリロ、モリス・ド・ヴラマンクなどの画家たちがアジェの写真を買い求め、制作に使ったことも知られている。」同書、一五二—一五三頁。画家と写真家との関係性が、本書におけるサンドラールとドアノの関係性でもあることを指摘しておきたい。詳しくは以下の調査を参照のこと。横江文憲「パリ市歴史図書館所蔵のアジェの写真に関する分



明らかな影響が認められる<sup>(16)</sup>。パリを対象としたアジェの写真には、凱旋門や、オペラ座や、ルーヴル美術館など、パリを代表する記念建造物の写真がほとんどない。そのような写真群がそれでもパリの写真とみなされるのは、記号としてのパリの特権的な効力のためだろう。アジェが撮影したのは、パリの街なかでも人気のない路地や建物の中庭などで、撮影の時間帯も早朝が多かったらしい。そしてそうした写真には、改めてみると意外に思われるくらい多い、パリの周縁部や郊外の写真の、風景にも人物にも等しく感じられる打ち捨てられた雰囲気<sup>(17)</sup>が表れている。実際には、アジェがそのつもりで、つまりモニユメントなしのパリを新しい時代のパリとして表象する考えがあつたかどうか、あつたとみなすにしてもアジェ自身の証言がない以上推察の域を出ないわけだが、アジェが、撮影対象の記号的効果に依拠しない写真、すなわち芸術としての写真の一つの形態を提示した最初の写真家であることは間違いないと思われる。写真は、撮影対象の写真である限りは、芸術とは関係しない。写真の芸術性は、対象の像ではなくその見方の表現にある。一義的には記録でありながら、実用性とは別の次元を開示したアジェの功績は、続く写真家たちにとって決定的な解放を意味したはずだ。すなわち、何かしらパリにかんする事物なら何であれパリの写真になりうるということであり、写真家にはその何かしらを見つける創造の自由が与えられたことになるのだから。この変容の後、見るべきものは何もないとされてきた郊外は、写真撮影の沃野となつてゆく。

折」東京都写真美術館編『ウジェーヌ・アジェ回顧』所収、淡交社、一九九八年、二一四—二二二頁。

(16) 今橋映子氏によれば、「アジェと自分が同質の写真家である」と確信していたドアノーは、一九四六年から四八年の間にアジェの存在を知つた可能性が高いという。その時期が本書の準備期間と重なっている点が興味深い。以下はドアノーの晩年の回想である。「僕は〔アジェの作品が〕とても好きだった。というのも、アジェは価値が低かったり、ほとんど面白味のないと思われていたような事物を、敢えて示そうとしたからだ。」今橋映子『「パリ写真」の世紀』白水社、二〇〇三年、二七六頁。また、ロベール・ドアノー『不完全なレンズで 回想と肖像』堀江敏幸訳、月曜社、

## 稀有なコラボレーション

パリ南郊に生まれ育った写真家ドアノーは、その可能性——実際には、撮影を始め、続けるうちに気づいたのだらうと思われる——を、直観していたに違いない。しかし、仕事の合間に撮りためた近隣の写真を作品として出版したいという願いは、様々な土地に通じた作家サンドラールとの出会いから実現することになったのだった。主題がパリなら、それが強力である分それから離れた領域も広く多様でありうるが、主題論的にも現実的にも副次的な郊外では、むしろ自らを固有の領域として構築しなければならぬ。その必要性に気づき、その作業に携わる適任者は、三次元を二次元に収める写真家ではなく、いわゆる一次元から無限をくり出す作家だった。サンドラールは、自分の文章は四つの方向、すなわち東西南北の方向別に書き、実際には南西東北の順に繋げた。この方針は、ひと口に郊外と言っても現実には様々である——特に、地区によってはパリ市内の高級住宅界隈よりも高級な地区がある西郊と、工場が多くしたがって出稼ぎの労働者が多かった北郊では、大きく異なっている——土地柄を、由来も様々である個々の土地の名を、郊外という集合名詞によって同一視するものであり、それは少なくとも大胆な、そして共産党の勢いが非常に強かった第二次大戦後のフランスでは、政治的でさえある方針だったのである。パリに比べれば付随する意味や象徴性の乏しい郊外の地名を、いわば未満の記号たちを、四つの方位という自然な区別によって領域化した、そんな風に見てとれる。

二〇一〇年、では「(デ・ブリエの抜け道」におけるアジェ氏」と題されて一章が設けられている。「アジェは、パリのもっとも賑やかな街区にも小さな地方都市の見せかけの平穏さやまどろみを感じさせるような撮影の角度と時間を、積極的に選んでいる。彼の写真の大きな魅力は、首都が田舎風で清澄で平穏な空間へと徐々に変わってゆくように見える点にある〔後略〕Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Jacqueline Chambon, 1994, p. 63. ）」

うした見解を敷衍すれば、アジェのバリは郊外と通底していたと言えるかもしれない。他方では、バリを主題としながら「目に見えるパリ」は避けたバリ写真の特徴は、一九三三年に出版されたブラッサイの『夜のバリ』にも見出すことができる。

またそこでは、各方位はそれぞれ何かの東、何かの南であることから、パリは不在としてではあれ中心的地位は保ったまま、そこから除外されてはいない。

パリとその郊外という現実上の主従関係が、現実的な配慮によって維持されているのだ。そしてドアノの写真については、「ガキ」「愛」「背景」「日曜日と祭日」「余暇」「仕事」「終点」「住まい」という、ドアノの仕事の便宜上設けていた八つの分類をそのまま用いた。これまた現実的かつ自然な対応であった。郊外の特徴は再生産と消費の場としての住宅地にあり、住民の多くは給与生活者とその家族である。ある場所を写真によってどのように表象するか、その方法は数限りなくあるはずだが、パリ郊外については、本書が初の試みであり、単に戸外で風景の写真を撮る限りにおいては、これらの項目によって過不足なく表されていると思われる。各方面の領域化にせよ、生活環境の主題化にせよ、現実には具体的であり様々である土地と人々の実態を間接的に組み立てたサンドラールの方針は功を奏した。そのままでは固有の世界たりえない一未満の空間には、現実の構造的変換が必要だったのだ。

実は、作家と写真家は「一緒に郊外を歩き回ったことは一度も<sup>(18)</sup>」なかった。二人は、サンドラールの「自伝的四部作」の皮切りとなった『雷に打たれた男』の出版をきっかけに、一九四五年の秋に、サンドラールが疎開していた南フランスで出会ったのだが、その折に早くも、ドアノはサンドラールに郊外の写真を見せ、感銘を受けたサンドラールは、四六年から二年半の間、文通によって、励ましや注文<sup>(19)</sup>を交えつつ、ドアノに郊外の新しい写真を送るよう

(18) サンドラール前掲、二八頁。

(19) たとえば、作家は写真家に次のような意図を伝えている。「全体的に、あなたは南郊の写真を撮りすぎました。あなたはモンルージュに住んでいる、それは事実です。僕だつてごまかしたくはない。しかし、郊外全体の完全な見取り図を作るために、場合によっては、目次に表示される撮影現場にちよつとした修正を加えることになると思います。何か不都合な点はありませんか？ もちろん、きわめて慎重に行うのです。いくつかの写真は、どこで撮られたものであつてもかまわないのですよ。」  
Jean-François Chevrier,  
Robert Doisneau, Belfond,  
1983, p. 44 手紙の日付は記されていない。

求めていた。まさに遠隔操作である。出版にかんする約束は、四八年の七月まではなかったようだが、二人の間ではすでに暗黙の了解が成立していたらしい。本書の場合、成立過程においても移動が欠かせない要素としてあったのだ。それからもう一つ、移動というところで行った先や移動中のことに注目が集まりがちだが、行った先と後にしてきた出発地との関係も一考に値する。その場所に長くいると見えなくなること、離れてみて初めてわかることがあるからだ。サンドラルは底知れぬ闇を感じさせるあの文章を、パリ郊外ではなく疎開先の紺碧海岸で書き上げたのだった。出会ってすぐ意気投合した二人は、待ち合わせの場所だったエクス<sup>II</sup>アン<sup>II</sup>プロヴァンスの街なかで、パリ郊外の風景について話し合ったという。「都心部のどんよりした光のなかでは、まして周辺地区の貧しい光のなかでは、青空の広がる国々や、噴水や、プラタナスの下でのペタンクを夢見たりするのが好ましい。とはいえ、エクス<sup>II</sup>アン<sup>II</sup>プロヴァンスのミラボー広場のカフェテラスでクレムラン<sup>II</sup>ビセートルやヴィルジュイフの坂の話をするなんて、そうあることではないのだ<sup>(20)</sup>」

### 移動する文学から「写真文学」へ

サンドラルにとつてパリ郊外は、フランスに居を定めてから初めて落ち着いた場所であり、それなりに見知った場所でありながら、悪夢のような戦争の記憶から逃れ、また別の運命的な出会いに導かれるようにして、執筆や休息のために相応の時間を過ごしたものの、定住する機会はついになかった空間であ

(20) ドアノー前掲、九二頁。  
クレムラン<sup>II</sup>ビセートル  
もヴィルジュイフも、パ  
リ南郊の町。

る。そのような距離感は、現実にはパリ郊外のどこかに住みながら、自分はパリに住んでいると、あるいはアルクイユに住んでいると自己規定する人には関係しない、フランス語で言うところの郊外人バンリニエザールに特有の距離感なのである。郊外人とは、「落伍者デクラッセであり、移住者トランスウランテである<sup>(21)</sup>」と自己規定するサンドラールのように、別の場所から移ってきて完全には落ち着いていない、地に足がついていない人たちである。アルクイユに生まれ育った人は、何か特別な契機がない限り自分を郊外人と規定することはないだろう。あちこちを回って、かつ時間をかけて初めて気づく次元。思えば、ずっとすぐそこにあつた、都会でも田舎でもない、固有名に、意味に覆われていない場所。本書がそのような場所性の表現たりえていると思われるのは、サンドラールが現実にもそのような経路をたどり、その固有性を認めえたからだろう。先に引用したミシェル・トゥーレの見解で重要と思われた違いを、もう一度確認しておきたい。すなわち、何もなしとしたなかで自由に書き表すのではなく、あるとは言えない（そう言ったら別物になってしまう）未満の事物を一つ一つ書き連ねていくこと。サンドラールに課されたその作業は、なくともあることにしうる言語では至難の業だったはずだが、そこで、ドアノの写真が、意味生成力の不十分な未満の事物を驚くほど簡単に示し明かしてくれたのだった。その結果、今橋映子氏の指摘「テクストと写真は、隣り合わせにデザインされるのではなく、それぞれが独立したセクションになっており、それがこの写真集の何よりの成功を導いていると言える。一枚一枚の写真には敢えてキャプションが付されていない。各テーマに

(21) サンドラール前掲、二九頁。

沿って配列された写真は、「どこ」という特定のテーマではなく、〈パリ郊外〉の物語を奏でている<sup>(22)</sup>でも確かめられるとおり、現実のパリ郊外は、固有名の絶対性から解放された写真群によって、一つの普遍的な空間へと変貌している。それとともに、巻末にはサンドラールが書いたキャプションが「画像目次」としてまとめられている（現行の版では序文と写真群の間に置かれてい



イシー＝レ＝ムリノー、「緑の」郊外の手前で。

(22) 今橋前掲、二八三頁。

る)ので、文学的な関心以外の関心から接する読者にも有益な造りとなっている。

老いた作家と若き写真家の稀有な共作はかくして、二十世紀固有の空間としての郊外の記念碑的傑作となった。それは同時に、両大戦間のフランス文学において、レーモン・ラディゲの『肉体の悪魔』(一九二三)、エマニュエル・ボーヴの『あるかなしかの町』(一九二七)、セリーヌの『夜の果てへの旅』(一九三三)、レーモン・クノーの『はまむぎ』(一九三三)、ウジェーヌ・ダビの『緑の地帯』(一九三五)など、それからジョルジュ・シムノンの何点かの推理小説をも加えた一連の文学作品の系譜を、第二次大戦直後の時点であったん締めくくる作品でもある。「郊外は、現代文学の主要な風景の一つ」<sup>(23)</sup>になったのだ。戦後のフランス文学では、ジャック・レダの散文詩など例外はあるものの、郊外は特に際立った舞台装置ではなくなっていく。郊外に限らず、ある場所が文学的創造において特権的な役割を演じること自体が少なくなっていく。しかし九〇年代から今日にかけては、サンドラールとドアノの共作に連なるようにして、文章に写真を加えた、または写真に文章を添えた作品が増えてゆく。たとえば、フランソワ・マスペロの文章とアナイク・フランツの写真で『ロワシー・エクスプレスの乗客 (Les passagers du Roissy-Express)』(一九九〇)、ミシェル・ヴォルコヴィッチの文章とミシェル・ラムルーの写真で『世界の果てはヌイイ・プレザンスに (Le bout du monde à Neuilly-Plaisance)』(一九九四)、テイエリー・ジョンケの文章とパトリック・バールの写真で『日曜日の郊外

(23) Jean-Pierre Morel, « A travers les banlieues passe le ciment en fleur », *Banlieue rouge 1920-1960. Années Thoréz, années Gabin : archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, Annie Fourcaut (éd.), Autrement, 1992, p. 231.

(La banlieue des quatre dimanches)』(一九九六)、そして最近ではパトリック・ザックマンの文章と写真で『私の近郊 (Ma proche banlieue)』(二〇〇九)などが挙げられる。特に『世界の果てはヌイイールプレザンスに』は、ある面では『パリ郊外』への半世紀後の応答として出版された作品で、本職はギリシヤ語の教員であり文体論のエッセーも著しているヴォルコヴィッチの文章が素晴らしい。

「移動と文学」の一例としての、ブレイズ・サンドラールの郊外は、大旅行の到達点が出発点であるような、遠回りしたつもりが振出しに戻ったというような、そんなところである。この場合、出発点が出身地ではないことから、ここに留まることがすなわち移動中ということにもなり、離れてみてようやくそこが拠点として定まるような、やや厄介な関係性の場所でもある。そこで、現実の部分的な定着としての写真が、見るに値するものは何もないとされているだけで本当に何も無いわけではない空間にかんして実に適切な表象の手段だったということになるだろう。見えないものを見ようとすることから、見えないものを改めてみることへ。そこに、いまだ表象を持たない物事の文学上の可能性が待機している。

#### 【参考文献一覽】

ブレイズ・サンドラール『パリ南西東北』昼間賢訳、月曜社、二〇一一年。  
 深川雅文『光のプロジェクト 写真、モダニズムを超えて』青弓社、



二〇〇七年。

横江文憲「パリ市歴史図書館所蔵のアジエの写真に関する分析」、東京都写真美術館編『ウジェエス・アジエ回顧』所収、淡交社、一九九八年。

今橋映子『ハバリ写真』の世紀』白水社、二〇〇三年。

ロベール・ドアノー『不完全なレンズで 回想と肖像』堀江敏幸訳、月曜社、二〇一〇年。

Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, Claude Leroy (éd.), 15 volumes, Denoël, 2001-2006.

Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1945.

Michèle Touret, « L'amour de la distance », *La Fable du lieu : études sur Blaise Cendrars*, Monique Chetdor (éd.), Honoré Champion, 1999.

Philippe Hamon, « Texte et architecture », *Poétique*, 73, 1988.

Alain Buisine, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Jacqueline Chambon, 1994.

Jean-François Chevrier, *Robert Doisneau*, Belfond, 1983.

Jean-Pierre Morel, « A travers les banlieues passe le ciment en fleur », *Banlieue rouge 1920-1960. Années Thorez, années Gabin : archétype du populaire, banc d'essai des modernités*, Annie Fourcaut (éd.), Autrement, 1992.