



Title	労働者がカメラをもつとき：メドヴェトキン集団の映画制作
Author(s)	大城, 奈都
Citation	a+a 美学研究. 2025, 16, p. 110-127
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103421
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

労働者がカメラをもつとき

——メドヴェトキン集団の映画制作

メドヴェトキン集団の結成

労働者の現実と抵抗

「私」が語ること

自らの解放のために

メドヴェトキン集団は、一九六七年から一九七四年までフランスのブザンソンとソシヨーで活動した映画制作集団である。この映画制作集団は、映画作家が関わりながらも、労働者主体で結成されたという点で特異であり、一九六八年五月革命と共通の精神をもつた実践として認識されている^[1]。

この映画制作集団の結成の契機となつたのは、一九六七年二月二五日、ブザンソンのロディアセタ織維工場で起きた大規模なストライキである。ブザンソンのパロント・オルシャンで活動していた文化団体CPPPOから声をかけられ、ストライキの様子を記録するために、映画作家クリス・マルケルはブザンソンへ訪れた。そこでマルケルは、「これらの労働者が当面の経済的要求を、労働者階級の状況や資本主義社会そのものへの根本的な疑問と結びつけていたことは印象的である。労働者階級の尊厳、人生と労働の意味が、多くの発言において強調されている^[2]」と記述している^[3]。労働者の闘争は、賃金の上昇と同様に、自身の存在意義や社会構造そのものについての疑義を示していたのである。彼は友人のマリオ・マレを伴つてロディアセタへ戻り、ストライキを内部から一六ミリフィルムで撮影することを決めた。

そこで制作された『また、近いうちに』（一九六七—一九六八）は、主にブザンソンのロディアセタ工場の労働者たちの証言により構成される。そこで示されることは、ストライキが一九三六年以来に行われたことだけではない。作中のナレーションが示すように、ストライキの理由は、「労働条件の不均衡は生活全体の不均衡につながる」という考え方があつたからだ。そして重要なのは、アメリカ式の幸福社会、余暇文明への統合を交渉することではなく、この社会、この文明そのものに挑戦することである。すなわち、ロディアの労働者たちは、自らの生活を自らの手で組み立て、さらにはそこに自らが求める文化を組み込むことを望んでいたのだ。一九六八年四月、『また、近いうちに』の上映後、制作者と労働者が作品に對して議論を行つた。外部から自分たちを見る経験をもつていい労働者たちは、外部からきたマルケルらが自分たちの日常や経験、実際に直面している問題を真に捉えていないと感じたのだ。そこでマルケルは、労働者たちが自らカメラをもつことを勧める。カメラをもち映画を作ることは、対象を選択し、切り取り、編集し、再構成することである。労働者がカメラをもつことは、労働者自らが現実を再構成する試みと言えるだろう。これまであたりまえのように受け止めていた日常の風景や労働環境が、カメラの視点を通して再認識され

ることで、新たな意味や問題点がうかびあがつてくるのだ。この『また、近いうちに』をきっかけに、メドヴェトキン集団が結成された。

このような、メドヴェトキン集団の映画にみられる、労働者がカメラをもつことの意義については、『また、近いうちに』から集団の第一作『闘争階級』（一九六八）を接続するうえで語られることが多い。たとえば、トレバー・スタークは、これらの二本の作品の分析を通して、労働者の主体性や階級意識の変容を捉えている⁴。また、東志保の論考では、メドヴェトキン集団のファイルモグラフィーをとり、労働者が自らカメラをもち、自らを映し出したことが、自主管理的な労働や生への要求であったことが述べられている⁵。これらの先行研究においては、メドヴェトキン集団の「戦闘的な作品」が中心的に論じられている一方で、戦闘的でありながらも個人的な視点が強調された作品が論じられてこなかった。労働者の視点の変容を捉えるうえでは、より内省的で実験的な「私的な作品」にも目を向ける必要がある。

本論考では、作品内で述べられた労働者の言葉、映像表現、作品についての労働者のコメントをもとに、彼らがメドヴェトキン集団に参加し、カメラをもつことにより得られたもの、すなわち、自身の労働環境を再認識することはもちろん、自分自身の視点を表現する可能性を獲得したことを明らかにする。そのため、ブザンソンのメドヴェトキン集団で制作された労働者の闘争を描く、『闘争階級』、『ロディア四×八』（一九六九）、『新しい社会』シリーズ（一九六九—一九七〇）について触れたのち、『はしごそり』（一九七一）と『ポール・セプへの手紙』（一九七一）という一人称的な視点をもつ作品を分析する。こうした私的な作品に目を向けることで、これまで見過ごされがちであったメドヴェトキン集団の映像実践の多面性を明らかにし、労働者が自己の語りを通じて主体性を確立していく過程を捉えるための視座を提供する。

メドヴェトキン集団の結成

『また、近いうちに』上映後の討論よりも数か月前から、マルケルらは労働者たちがカメラをもつことについて考えていた。一九六七年一二月、ブザンソンで、マルケル、ジャン＝リュック・ゴダール、マレが参加した「マルクス主義思想週間」においてのことだった⁶。一九六八年の一月からは毎月一回、週末に、パリから技術者や映画制作者たちがブザンソンへ訪れていたようである⁷。一九六八年八月には、C C P P O が予算の半分で中古の一六ミリフィルムの編集台を購入し、また、メドヴェトキン集団のメンバーとなる、アンリ・トラフオレッティは、休みをとつてパリへ編集作業を学びにも行つた。一九七四年までの数年間、政治映画の制作や配給を行う会社スロン⁸やマルケルらと関係のある写真家、技術者たちがパリからブザンソンへ訪れ、機材やノウハウを労働者たちに提供した。彼らは仕事をしながら、フレーミング、カメラ操作、編集、録音などを教えた。これらの協力は、スロンの活動の影響が大きい。というのも、スロンの唱える映画制作実践の三つの原則「スロンのプロジェクトは政治的であること、現実と密接に結びついでいること、そして作家映画の原則を否定すること⁹」に、メドヴェトキン集団の実践ものつとつていたためである。

「メドヴェトキン集団」という名は、ソビエトの映画監督、アレクサンドル・メドヴェトキンとその「映画列車」の思想に影響をうけている。メドヴェトキンは、映画を単なる娯楽やプロパガンダの手段としてではなく、社会変革のための強力な武器として捉えていた。彼の「映画列車」は移動式の映画スタジオで、各地の労働者や農民とともに映画を作成し、その場で上映することで、彼らの意識を高め、社会運動を促すことを目的としていた。スロンによつて制作された、メドヴェトキンの映画制作について語られた『動き出す列車』（一九七一）の終盤のナレーションでは、メドヴェトキン集団への影響が述べられる。

映画列車がメドヴェトキンの人生を豊かにしたとしても、他者の人生へ影響を与え続けている。自らの映画を作

シユザンヌは、自らの言葉で経験を語り、労働者の代弁者となる。その姿は、かつて外部からの観察により労働者が客体化されていた作品『また、近いうちに』とは対照的である。彼女の発言は「私たち」という主語により共同性が強調され、労働者たちの団結や主体性の現れを促す。彼女は個人の枠を超えて、労働者階級全体の意識の変化を象徴しているのだ。この作品はまた、政治的闘争が職場のみに留まらず、日常生活にまで広がっていることを示す。シユザンヌが家族との会話や家事をこなしながら政治活動に参加する姿は、政治と生活の不可分性を物語っている。シユザンヌの日常を中心捉えながらも、労働者の体現としてシユザンヌを据えているのだ。このような描写は、『また、近いうちに』とは異なり、労働者たちが、シユザンヌの生活と自身の生活を重ね合わせ、作品に映る出来事を「自分事」として認識することを可能にする。こうした描写により、『闘争階級』は労働運動の表現手法として、ストライキやデモにとどまらない多面的な階級闘争の在り方を提示した。

その後の『ロディア四×八』は、ロディアセタ工場のシフト制労働を描く短編作品である。ナレーションを使わず、コレット・マニーの『蛸』という歌を、全編を通して流している。マニーの歌は工場での労働を語っており、これによりマニーは労働者の声となり、映像と歌のリズムが融合することで、工場労働の実態を印象づけている^[1]。また、この作品には『また、近いうちに』の映像も用いられており、過去の映像を再構成して労働者自身の視点で再定義する試みといえる。

その後に制作された「新しい社会」シリーズは、ポンピドゥー政権の改革政策「新しい社会」を批判的に捉えた短編作品群である。『新しい社会／ナンバー五／ケルトン』では、若年労働者の息苦しい職場環境を、『新しい社会／ナンバー六／ビスケット工場ビュラー』では、労働によって分断された家族の日常を少女の視点から描く。『新しい社会／ナンバー七／オジエ・デクパージュ』では、労災事故が生産至上主義によって引き起こされたことを語り、労働者の命が軽視される実態に警鐘を鳴らす。これらの作品はいずれも、工場や生活の様子をカメラで映し、個人の語りを重ねることにより、工場の現実を描き出し、提唱された「新しい社会」が労働者の現実を無視した虚構であることを明かそうとしている。

このシリーズは、共通した冒頭と終盤のシーンをもつ。作品冒頭では、労働者の葬儀に参加する女性の顔がクロー

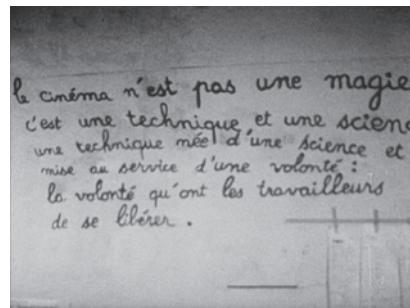


図2 | 『闘争階級』

ブザンソンのメドヴェトキン集団: 0:01:16



図1 | ポール・セブ(左)とアレクサンドル・メドヴェトキン(右)

Les Groupes Medvedkine 1967-1974, les Mutins de Pangée & ISKRA (2018), 153.

ブザンソンのメドヴェトキン集団の一作目となる作品が『闘争階級』である。機材や編集場所はスロンが提供し、労働者自身が撮影、編集に関わった。舞台はイエマ時計工場で、作品の中心となるシユザンヌ・ゼデが、政治活動を通じて変化する自身の姿を語る。この映画は、従来の賃上げや労働条件改善だけでなく、労働者が文化活動に参画することの重要性を主張するものである。冒頭には「映画は魔法ではない。それは技術であり科学であり、科学から生まれ、ある意志、すなわち労働者自身の解放の意志に奉仕する技術である」と書かれた壁のある部屋で、メドヴェトキン集団がフィルムの編集や現像作業を行う様子が映し出される^[2]。集団に参加した、ブリュノ・ミュエルは「このプロジェクトは、メドヴェトキン集団のユートピアと完璧に合致している。文化的禁忌を克服し、知識を篡奪するためには何が必要かを示すことであり、だれもが自分の居場所にとどまるべきだと考える人々と対等に戦う手段を得るために」と言えるかもしれない^[3]と述べる。この発言は労働者たちが、文化的な生産手段を手に入れるなどを求めており、メドヴェトキン集団の活動による映画制作を、自己解放のための手段として捉えたことを示している。

労働者の現実と抵抗

るフランスの労働者集団は、自らを「メドヴェトキン集団」と呼んだ。労働者階級に映画が彼らの武器の一つであることを思い出させ、また、映画を見る方法を学ぶために、斯そのものを、労働者の自己認識と解放のための手段として捉えたのだ^[4]。「図1」。

これまで見てきたように、メドヴェトキン集団の作品は、労働者自身が撮影する主体となり、作品に自己の経験を重ね合わせることを可能にするような表現を通じて、労働環境を可視化してきた。その一方、政治的な主張とともに、自らを内省するような作品も存在する。これらの作品では、『闘争階級』や『新しい社会』シリーズにみられるような、観察的な映像に個人の語りが重ねられるものではなく、語る人物とカメラの視線が一致する一人称視点で語られる。作品の例をみてみよう。

「私」が語ること

表象を乗り越え、労働者からみた労働者像を映し出すものであった。『闘争階級』ではシユザンヌという一人の女性を通じて、個人的な生活と政治的闘争の結びつきが描かれ、日常の中にある階級闘争のリアリティが浮かび上がる。続く作品群でも、反復的で非人間的な工場労働や、労働が家庭に及ぼす影響など、個人による語りでありながら、多様な観点から労働者の現実が語られる。これらの作品は、労働者の声を可視化し、鑑賞する労働者が映し出される状況を自らと重ね合わせることを可能にする。そして、社会の変革に向けた連帯と希望を示すものとなっている。

メドヴェトキン集団の活動は、労働者が自身の手で映像を制作することで、従来の映画における労働者の受動的な



図3 | 『新しい社会/ナンバー五/ケルトン』
ブザンソンのメドヴェトキン集団: 0:00:02

階級闘争は世界規模で存在している。どこの国でも、支配階級は生き残るために新しい仮面を発明している。フランスでは、最新のものが「新しい社会」と呼ばれている。私たちはそれを信じていない。私たちはそれを望んでいない。彼らは、彼ら抜きで、彼らに対抗して、あなたたちとともに新しい社会を建設する。

つまり、支配階級のためだけの政策に対抗し、自ら「新しい社会」をつくりだすことを宣言するのだ。再度映される女性は、犠牲者のために悲しんでいるだけではない。これから「新しい社会」を自らつくりあげていくために対抗する決意をたたえているとも捉えられる。円環構造をとることで、労働者自身の手による社会の形成まで、彼らの闘争が続くことを示唆している。この効果により、女性が見ているものは、女性だけが見ているのではなく、すべての労働者が見ているものだと読み替えることができる。「新しい社会」シリーズを通じて、メドヴェトキン集団は、表面的な改革ではなく、現場で生きる労働者の現実に根ざした真の社会変革の必要性を訴える。それは単なる告発にとどまらず、労働者が語り、撮り、発信する主体となることの意義を明らかにしている。

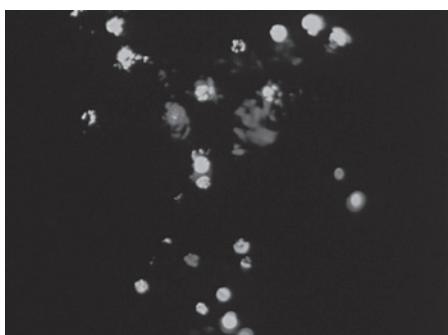
ズアップで映され「図3」、世界各地での労働者によるストライキや、体制側の対応を記した新聞記事のイメージとともに、メドヴェトキン集団のクレジットが、断片的に挿入される。この作品の構造により、世界各国で起こっている出来事と、作品で語られるブザンソンの現状が同期する。労働者の直面している現実は、ブザンソンにかぎつたものではないのだ。終盤のシーンは、次の記述が挿入され、冒頭と同じ女性の顔が映される。

と太陽が映し出され「図4」、光の残像や、太陽と雄鶏のイラスト「図5」、さまざまな色の光「図6」が連続的につなげられている。詩と視覚的に関連するイメージが使用されており、作品全体が一つの視覚的な詩だと言える。

ここで注目すべき点は、ティボーが表現手段としてみずから「詩」を選んだことだ。詩は、一人称の声を通じて、個人の内面や感情を直接的に表現する媒体であると同時に、社会や世界に対する応答や批判を孕みうる形式でもある。作品の中盤において、次のようなナレーションが流れる。

そりが楽園の扉の前に止まる。私たちは降りた、別々に、ひとりひとり。偉大な旅の鶏馬が死にかけていた。それを祝うために、楽園から、音楽を先頭に、数学のように厳格でまじめに行進する。そのときから時間が存在しはじめた。最初の日、最初の銃声、最初の涙、最初の叫び、最初の痛み。そのとき、君を失った。聖人たちが現実を創り上げ、鶏馬は死んだ。失われた楽園の扉が私たちの後ろで閉じられた。片方の扉は君に、もう片方は私に。

ここで語る主体は「私たち」の中にいる「私」でありながら、組み合わせられる映像は、列車倉庫の門や地面に埋められた人物、兵士たちの行列、戦場で走る兵士たちなどである。個人的な喪失



(上右)図4 | 『はしごそり』
ジャン=ピエール・ティボー: 0:00:54

(上左)図5 | 『はしごそり』
ジャン=ピエール・ティボー: 0:01:10

(下)図6 | 『はしごそり』
ジャン=ピエール・ティボー: 0:01:16

や記憶の語りと、戦争という集団的暴力の映像が交差することで、「私」という語りが、より大きな歴史や社会の苦しみへとつながっていく。つまり、この作品においては、私的な語りが、個人的な経験に普遍性を与える、私的なものと公共的なものをつなぐ媒介となっている。「はしごそり」においてティボーは、自らの思いを語ると同時に、言葉のリズムやイメージを通して、より広い社会への問い合わせや抵抗の意志をも提示している。このように詩という媒体のもつ二重の性質が、作品に複層的な意味を与えていている。詩による語りによって、個人的記憶や感情は、単なる私的体験にとどまらず、社会的な文脈の中に位置づけられる。

この作品についてCCPPOのロジャー・ジュルノは、「ある若者が屋根裏部屋で、たつた一人でこの映画を制作した『12』」と述べている。この言葉から、ティボーが、自ら使用するイメージの選定をしたことなどがうかがえる。つまり、この映画の映像は、すべてティボーが撮影したものではないにしろ、それはティボーの視点により選ばれ、組み合わされたイメージと捉えられる。そして、ナレーションとなるのは自身がブザンソンで生活を送る中で感じていたであろうことをあらわした詩である。労働者たちが協働して映画を作るメドヴェトキン集団の運動にありながら、ティボーは一人称の表現を選び取った。「はしごそり」は、ティボー自身の内面を喚起するだけでなく、鑑賞者にとつても自らの経験や感情を喚起させるような作品である。それと同時に、個人の内面と集団的な社会運動との交差により立ち現れる作品であり、メドヴェトキン集団の多層な実践を示す一例となっている。

次に、一九七一年の『ボール・セブへの手紙』は、メドヴェトキン集団のメンバーのミシェル・デロワが監督した作品である。この作品は、労働者階級初のロードムービーとも評される^[13]。約一七分の作品で、冒頭は回転するオーブンリールとともに手書きでクレジットタイトルが映し出され、「闘争階級」のフランス・リールでの上映へむかう途中的車内で撮影された連続した映像「図7」、車内での会話やバックグラウンドミュージック、ナレーションなどの音声により構成される。

この作品は、メドヴェトキン集団の三人のメンバーの対話から展開する。彼らは、映画を撮ることや「見ること」について言葉を交わす。「それは、実際、映画は恐ろしい武器だから、だれでも使えるようにしなければならない」



図8 | 『ポール・セブへの手紙』
ミシェル・デロワ：0:09:20



図7 | 『ポール・セブへの手紙』
ミシェル・デロワ：0:00:22

と述べるアントワーヌ・ボンファンティの言葉は、メドヴェトキン集団の活動そのものを示している。高速道路を映しながらも時間の経過を捉えるカメラの映像は、前進し続ける車とともに、途切れないと相まって、彼らの信じる映画が常に前に進むものであることを感じさせる。

一行が料金所に到着すると、対話から「ヴォイスオーバー」¹⁴が中心になる。映像に重ねられる音声は、詩的でありながら、映画の創造について、そして語ることについて述べられたものだ。機材確認の声に、「私の物語は愉快なものではない。けれど、終わりがない。愉快なものではないのだ、私は撮るのだ」というフレーズが断片的に重ね合わせられる。この語りは、これまでメドヴェトキン集団が行つてきた、個人の語りを通じて労働者の集団的記憶や歴史、さらには当時の社会状況全体を浮かび上がらせる試みの延長にある。この「ヴォイスオーバー」は「私」ながらもその主体は明瞭ではなく、また、二つの声がエコーしつつ重ね合わせられることで、「私」の声が複数に広がる感覚が生じる。つまり、この「物語」は「私の個人的な記憶だけではなく、だれかの記憶であり、これがメドヴェトキン集団の作品であることを踏まえると、労働者たちの闘争や歴史、社会的な現実も意味している。このフレーズは、この作品が、語る主体が「私」一人の「ロードムービー」ではなく、誰かの物語であり、それを「映画にする」ことの宣言にほかならない。続く「ヴォイスオーバー」では、たとえば次のようなことが述べられる。

そして、君は、ああ、自然は美しいと言う。実際、自然を明らかにするのはフィルムであり、フィルムは現実を明らかにし、そしてそれが現実を映し出さないとき、私たちはフィルムが曇っていると言う。それだけなのだ。フィルム

は感受性をもつていて。なんて、フィルムは、自然は、美しいんだ。マイクを持つている人が感受性をもつていたら、カメラを持つている人が感受性をもつていたら、マイクとカメラを持つている人が感受性をもつていたら、みんなが感受的なら、フィルムが感受的なら、夜になつて、君はもう何も見えなくなる。

ここでは、現実とは何か、見るとは何か、記録とは何か、という問いが投げかけられ、語り手は、映像をただの現実の再現手段としてみるのではなく、フィルムが世界をどう発見するか、その発見が誰の手によつてなされるのかを、問い合わせている。「フィルムは感受性をもつ」という語りは、そのままメドヴェトキン集団の中心メンバーであるポール・セブの実践へのまなざしでもある。彼は撮影者であり、編集者であり、語り手でもあった。つまり、マイクとカメラを手にした感受性の担い手であり続けた。そして語り手の「みんなが感受的なら」という言葉は、感受性がただの情緒ではなく、映すこと、伝えることの責任と緊張をともなうものだということを、セブに向かつて確認しているかのようだ。続いていく「ヴォイスオーバー」はまさに、ポール・ダグラス・グラントが述べるように「ポール・セブに宛てた手紙」¹⁵として捉えることができる。そして、日が沈み、高速道路を照らす灯りを追い越していく様子を常に映し続ける映像が「図8」、「私」の語りに同期していく。つまり、このカメラの映像は、語り手がまさに目にしている、前進し続ける風景そのものへ変化していく。本作は、このように語り手の一人称的な視点によつて特徴づけられていると言える。

タイトルが示すように、本作はポール・セブに宛てた「手紙」という形式をとる。手紙は、特定の人物に宛てて書かれるものである一方で、語り手自身が何者か

として語り始めることを可能にするものであることを考えると、手紙はセブへの呼びかけであると同時に、語りの主体が立ち現れる契機となる。また、セブは「カメラをもつた労働者」としての実践を体現する人物であることを考えると、彼の存在は単なる語りの対象に留まらない。記憶の中のセブは一人の個人として浮かび上がるが、その個人は常に、カメラをもつたメドヴェトキン集団の労働者としての誰かもある。この映画という形をとった手紙をセブに捧げる行為は、メドヴェトキン集団の象徴としてのセブに向けて語ることであり、同時にカメラをもつた労働者全体に向けて語ることを意味する。本作は、セブへ捧げられるものでありながら、「多くの宛先をもつ手紙」¹⁶でもあり、メドヴェトキン集団全体の語りを更新しなおす試みとして読むことができるだろう。

進み続ける映像、語りの合間に垣間見える感情、そしてそれらをつなぐものとしての手紙は、特定の個人の記録に留まらず、断続的に語られ続ける、終わらない物語の一部となっている。本作は、過去の記憶を単なる反復としてではなく、「語ること」そのものが社会や関係を編みなおし、声を立ち上げる行為であることを示している。

自らの解放のために

このような、メドヴェトキン集団の活動を振り返ると、参加していた労働者も実際に、カメラをもつことで自らの世界を見る視点が変わり、自分自身を表現する可能性に気付いたことがわかる。

たとえばジョルジュ・ビネトリュイは、「一度カメラの後から見つめる側になると、もう同じ人間ではなく、視線が変わるので」¹⁷と述べている。ここでは、映画制作を通じた認識の変容が語られている。カメラという媒介によって、現実の見方が変わるという経験は、単なる観察ではなく、内面的な「心の解放」にもとづく変化だろう。これは技術の習得にとどまらず、世界を新たにみる目を獲得することであり、主体的に現実を捉え直すことであった。

メドヴェトキン集団での活動について、トラフオレッティは次のようにふりかえる。

私たちに声を与えてくれたのは、この人たち（クリス・マルケルや技術者）だつた。「中略」私たちは自分自身を表現

することができた。つまり、話すことは解放されることなのだ。メドヴェトキン集団で起こったことは、すべて私たちの解放だったと思う。そしてそのおかげで、私たちは他の方法とは異なる方法で自分自身を実現することができた。私は永久労働組合員になつた。絵を描き始め、文章を書き始めた。人生における物事を別の方法で見るようになった。おそらく私は、他の人たちが違う見方をするのを助けたのだろう。そして今でも、私はこの友人たちが私たちに与えてくれたものすべてを守つていている。¹⁸

トラフオレッティの発言は、表現すること自体が抑圧の克服であり、「話すこと＝解放」という実感を示している。ここでの声とは、単なる音声ではなく、社会的に可視化される語りを意味する。さらに、映画を撮ること、仲間と語ること、他者の語りを聞くこと、それらすべてが自己実現へつながりうることを彼は実感していた。表現が自分自身の認識を変えるだけでなく、他者にも新たな視点をもたらしうる可能性があることが明示されている。実際に、トラフオレッティはメドヴェトキン集団での活動のあと、自らの見た世界をあらわすために絵を描き続けている。これらの発言から、メドヴェトキン集団が労働者にとって政治映画制作の場という意味をこえ、生きる意味そのもの見直し、自らの視点をもち、再構築する契機となっていたことがうかがえる。

セブがブザンソンからソシヨーへ拠点を移した後も、ブザンソンでは映画に関する活動は続いており、CCPPOを中心には映画の上映会を行っていたようである。二〇一二年に「ブザンソン人民の家と労働者の記憶の友」とCCPPOは、メドヴェトキン集団設立当初の写真や資料を編集し、映像化したDVDを発表している。このDVDには、五つの短編作品が収録されており、その中の『バタン』には、カメラを手にするメンバーの姿¹⁹と、メンバーが撮影したであろうブザンソンの様子²⁰が記録されている。そして、クレジットに統いて、現在のブザンソンの様子が映され、過去と現在をつなぐ構成となっている²¹。これらの映像作品は、労働者たちが自己の視点を獲得し、それを社会に可視化していく過程の延長線上にある記録であり、メドヴェトキン集団の活動が一過性ではなく、個々の主体の中で生き続けていることを示す、新たな試みだと解釈できる。

むすびに

本論文では、一九六八年前後のフランスにおいて展開した政治映画のひとつとして、メドヴェトキン集団の特にブザンソンでの活動に注目し、労働者が映画制作を通じてどのように自己を再発見し、現実を捉え直していくのかを明らかにした。一連の考察から明らかになつたのは、メドヴェトキン集団の映画制作が、単なる政治的な異議申し立ての手段ではなく、むしろ労働者一人ひとりが主体として語り、見ることを通して自己を変容させていく過程そのものであつたということだ。さらに重要なのは、集団制作のプロセスを通じて労働者の得たものが、自己の生活を反省する機会にとどまらず、カメラを通して世界を見ることを問い合わせ直す機会でもあつたということである。つまり、メドヴェトキン集団は映画制作を介し、参加者が映像を通して世界を再認識し、映画とは何か、その可能性とは何かを再考する実践の場を提供した。こうした実践は、労働者が自己の経験を映像として可視化し、新たな言語で他者へ語りかけるための創造的な嘗みであつた。

本論文は、作品分析や当事者の語りから、映画をめぐる政治的実践がいかに労働者個々の内面に変化をもたらし、またカメラを通して世界の見方や映画そのものを再考させるかを浮かび上がらせた。こうした観点は、映画研究において、誰が語るのか、どのように語るのかという問いを再考する契機を提供するだろう。また今日においても、映像を通じた表現が個人の経験を可視化し、語り直す手段となりうる可能性は大きく、メドヴェトキン集団の実践は、今なお示唆に富んでいる。

大城奈都（おおしろ・なつ）
大阪大学大学院人文学研究科博士前期課程。専門は映画研究。フランスの政治映画における集団性に着目した研究を行つてている。



図9 | 『バタン』
ブザンソンのメドヴェトキン集団：0:01:44



図11 | 『バタン』：0:17:48



図10 | 『バタン』：0:16:42

*1 | クリストキン・ロスはカナダ人作家マイヴィス・ギャハーネの記述を参照しながら、一九六八年五月革命における労働者のゼネラルストライキについて記述している。このゼネストは、公共事業から民間事業にいたるまで、あらゆる産業にかかる労働者たち九〇〇万人が参加したとされ、パリに限らずフランス全土に大きな影響を及ぼした。

クリスティン・ロス『六八年五月とその後』箱田徹訳（航思社、110-1回）1回-1五頁。

*2 | Chris Marker, « Les révoltes de la Rhodia », *Le Nouvel Observateur* 123 (March, 1967): 26-28.

*3 | ロド・アイヤタ工場を含む、多くの工場で起きたストライキは、ロドは「労働者の要求は経済的次元だけにとどまらず、生産体制や労働組合の権力構造、やがてはコール政権下の社会規範そのものを探る方向へと展開」したと分析をしている。このマルケルの発言は、ストライキの空気感を的確に指摘していたと言えるだろう。クリスティン・ロス『六八年五月とその後』六八頁。

*4 | Trevor Stark, “Cinema in the Hands of the people”: Chris Marker, the Medvedkine Group, and the Potential of Militant Film,” *October* 139 (winter 2012): 117-150.

*5 | 東志保「メドヴェトナム——自主管理的な労働と映画の実践」森元斎編『思想とシムのアナキズム』（以文社、110-1回）1157-118五頁。

*6 | Pol Céle, « Où le petit I.D.H.E.C », in *Les Groupes Medvedkine 1967-1974* (les Mutins de Pangée & SKRA, 2018), 37.

*7 | *Ibid* 37-38.

*8 | ベロンヌは『メドヴェトナムから遠く離れて』（一九六七）に関わった映画製作者たちを中心に設立された、映画制作と配給を担う会社である。現在は、イブクルム等の名で活動している。

*9 | Min Lee, “Red Skies: Joining Forces with the Militant Collective SLON,” *Film Comment* 39, no. 4 (July-August 2003): 40.

*10 | Bruno Muel, « Les riches heures du groupe (Besançon-Sochaux, 1967-1974) », *Images documentaires* 37/38 (2000): 23.

*11 | マリーの「六八年五月」への関わりは次の文献で言及されている。①『ロド・アイヤタ』②『蛸』の分析も行われてる。

中村隆之『魂の形態——「ロード・アイヤタ」110-111』。

*12 | RogerJournot, « Le Trainneau-échelle », in *L'image, le monde* 3 (Léo Scheer, 2002), 49.

*13 | « Ecoute Voir ! Hors scène. Avec le soutien de la Sacem », in *Cinéma du réel 2011 catalogue* Bibliothèque publique d'information, 2011, 122.

*14 | 画面外からの「画面と同期してこなご音声のりじ」の声が、ナレーターによる解説や、登場人物による独白、観客の語りかけなど多様な形をとる。