

# エルヴェ・ギベールと写真

内藤 真奈

## はじめに

20世紀フランスの作家エルヴェ・ギベールが写真と深い関わりを持って活動していたことを知る人は少なくないだろう。初期の代表作である『幻のイメージ』<sup>1</sup>は写真をめぐるファンタスムを描いたエッセイ集とも言うべき作品である。また、生前より精力的に自らの写真作品を発表するかたわらで、写真とテキストを組み合わせた文学作品もいくつか生み出している。こうした創作活動を知らない同時代の人々にも、エルヴェ・ギベールはルモンド紙の文化欄で写真批評を担当する記者として知られていた。エイズの流行という現象を背景に『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』<sup>2</sup>がフランスのメディアに巻き起こしたセンセーションによって作家としての側面が有名になる前のギベールは、むしろ写真批評家としてより広く認知されていたと言ってもいいだろう。

日本では作者の死の翌年、1992年からギベールの作品が本格的に紹介され始めた。ギベールという作家にとって重要なテーマのひとつであり、当時のアクチュアリティでもあったエイズに関連した作品の翻訳が発表される一方で、『孤独の肖像』<sup>3</sup>『エルヴェ・ギベール写真書物』<sup>4</sup>『悪徳』<sup>5</sup>などの写真作品も書籍のかたちで刊行された。エイズというセンセーショナルな題材を取り扱った文学作品と写真作品を同時に紹介することで、ギベールという

---

<sup>1</sup> Hervé GUIBERT, *L'Image fantôme*, Éditions du Minuit, 1981 (『幻のイメージ』、堀江敏幸訳、集英社、1995年)。

<sup>2</sup> Hervé GUIBERT, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Éditions Gallimard, 1990 (『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』、佐宗鈴夫訳、集英社、1992年)。

<sup>3</sup> Hervé GUIBERT, *Le Seul visage*, Éditions du Minuit, 1984. 『召使と私—そしてギベール写真集『孤独の肖像』抄』、野崎欽訳、集英社、1993年に写真の抜粋が収録されている。

<sup>4</sup> Hervé GUIBERT, *Photographies*, Éditions Gallimard, 1993 (『エルヴェ・ギベール写真書物』、黒木実訳、ペヨトル工房、1994年)。

<sup>5</sup> Hervé GUIBERT, *Vice*, Jacques Bertoin, 1991 (『悪徳』、黒木実訳、ペヨトル工房、1994年)。

作家の活動を二つの側面から取り入れようという傾向は、世界的に見てもきわめて珍しい例であると言うことができる。

このような日本におけるエルヴェ・ギベールの作品受容のあり方に倣い、本稿ではギベールという作家をその文学作品と写真作品との関係性に焦点を当てて考察する。前半ではギベールがいかに写真と関わってきたのかをキャリア全体を通して概観する。論文の後半ではギベール作品において、テキストとイメージがどのような関係性を形成しているかを考察することを通して、作者にとって文学と写真という二つの活動領域が密接に絡み合っていること、また、この二つの表現方法がギベールの作品世界を創造する上で欠かせないものであることを明らかにすることを主眼とする。

## 写真との関わり

### 写真家として

『幻のイメージ』に収録された表題と同名のテキスト<sup>6</sup>では、語り手が18歳の頃、すなわち1973年に初めて父親の所有するローライ35を手にして母親の写真を撮った体験が語られている。当時、新型のコンパクトカメラとして話題を集めたこのカメラは生涯使われ続けることとなる。エルヴェ・ギベールの写真は一貫して父親から譲り受けたドイツ製ローライ35によって撮影された。既刊の写真集に掲載されている写真の撮影時期を見ると、一番早いもので1976年である。このことから、ギベールが芸術的意図をもって写真を撮り始めたのは1973～1976年の間と推定される。

1979年、パリのギャラリーで「グレヴァン蝨人形館の舞台裏」、大叔母姉妹をモデルとした「シュザンヌとルイーズ」などの作品を発表し、写真家としてデビューする<sup>7</sup>。翌年、フォトロマン『シュザンヌとルイーズ』<sup>8</sup>の出版に合わせてマレ地区のギャラリー・アガトゥ・ガイヤールで個展が開かれる。1984年の秋、同ギャラリーで再び個展<sup>9</sup>が開かれ、そのカタログが『孤独の

<sup>6</sup> Hervé GUIBERT, « L'Image fantôme », *L'Image fantôme*, op.cit., pp. 11-18.

<sup>7</sup> « Les Coulisses du musée Grévin », « Suzanne et Louise », exposition à La Remise du parc, Paris. エルヴェ・ギベールの写真展については以下を参照。« Repères biographiques », *Photographies*, op.cit.

<sup>8</sup> Hervé GUIBERT, *Suzanne et Louise*, Éditions Libres-Hallier, coll. « Illustrations », 1980 (réédition par Gallimard en 2005). 展覧会を主催したアガトゥ・ガイヤールとのコラボレーションは生涯を通して続き、彼女のもとで数々の個展が開催された。また、作者の死後もガイヤールはギベールの写真作品の管理者の役割を担っている。

<sup>9</sup> Exposition à la Galerie Agathe Gaillard, du 26 septembre au 3 novembre 1984.

肖像』と題されミニユイ社から出版される。ここには家族に加え、ティエリー、クリスティーヌ、マチュー・ランドン、ミシェル・フーコーなどギベールの小説世界の主要な登場人物や、蠟で作られたジャンヌ・ダルクの頭などのオブジェ、エルバ島のサンタカタリーナなどの場所といったギベールの作品に欠くことのできないテーマの多くが見られる。病に侵されながらも精力的に出版活動をしていた1991年には、写真とテキストを組み合わせた『悪徳』が刊行される。この作品の創作は1979年、すなわち文学キャリアの最初期にさかのぼる。採録された写真はグレヴァン蠟人形館およびフィレンツェのスペコラ自然史博物館の所蔵品を撮影したものであり、テキストは物や場所についてのむしろ描写的と言えるものである。非個人的という意味では『孤独の肖像』の対極にある作品とすることができる。

創作年代を横断して作品が集められた回顧的性格をもつ写真集がガリマール社から死後出版というかたちで刊行されている。一冊目は1993年に発表された『エルヴェ・ギベール写真書物』であり、二冊目は2011年にギベールの死後20年を記念してヨーロッパ写真美術館で開かれたレトロスペクティブのカタログ『写真家エルヴェ・ギベール』<sup>10</sup>である。ともに、遺言執行人であるクリスティーヌ・ギベールとアガトゥ・ガイヤールを中心とした、作者と関係の深い人々によって写真の選別がなされ編集されている。したがって、この二作品に関しては、作者の遺志をできる限り反映するという配慮がなされているとはいえ、作者の手によって編集された生前出版の写真集とは創作過程が異なることを指摘しておくべきであろう。

## 批評家として

エルヴェ・ギベールが写真批評に携わることになったのは、偶然によるところが大きい。高等映画学院の受験に失敗し、進学した大学をすぐに辞めてしまった後、パリに留まり『ヴァンタン 20 ans』他、様々な雑誌でジャーナリストとして活動を始める。1977年、アヴィニオン演劇祭に関するルポルタージュを携えてルモンド紙の文化欄編集部を訪ねる。当時の編集長イヴォンヌ・バビーの目に留まり、ギベールはフリーランスの記者としてルモンド紙の文化欄に寄稿することとなった。編集部で働く際に、ギベールは映画批評を担当することを希望するがすでに映画専門の同僚がいたため、イヴォンヌ・バビーに写真担当となるように勧められる。写真についてはあまり詳し

<sup>10</sup> Exposition à la Maison européenne de la photographie, Paris, du 9 février au 10 avril 2011 ; Hervé GUIBERT, *Hervé Guibert Photographe*, Éditions Gallimard, 2011.

くないと答えるギベールに、編集長は「願ってもないわ。新しい視点から記事を書くことができるもの」と新人記者を激励したという<sup>11</sup>。

ギベールがルモンド紙へ寄稿を始めた1970年代後半から80年代前半にかけて、新聞における写真批評は最盛期と言ってもよい時代であった。一足先にフィガロ紙で写真批評をけん引していたミシェル・ニュリザニーに続いて、ルモンド紙でエルヴェ・ギベールが、リベラシオン紙でクリスチャン・コージョールが活動を始め、三大日刊紙それぞれにおいて一週間に一本以上の頻度で写真記事が掲載されていた<sup>12</sup>。こうした流れの中で、ギベールはマスメディアの現場で、写真について学びながら自身の批評スタイルを確立していくこととなる。

ルモンド紙との関係は擁護者とも言えるイヴォンヌ・バビーが編集長の職を辞した1985年まで続く。その間にギベールによって書かれた記事の一部が、1999年に『写真、避けがたく』、2008年に『大胆不敵な記事』と題されてガリマール社から刊行されている<sup>13</sup>。ガリマール社による死後出版はエルヴェ・ギベールの遺言をもとにして行われたもので、これらの記事集のタイトルも作者自身によってつけられている。したがって、ジャーナリスト活動の一環として書いた新聞記事をギベールが自らの作品とみなしていたと考えることができるだろう。ルモンド紙に掲載された批評記事と同紙の記者をしていた時代に創作されたエッセイ集『幻のイマージュ』を実際に比較してみると、共通するテーマが多いことに気づかされる。例えばマヌエル・アルバレス・ブラボによる殺害された労働者の写真、写真の修正家の話、ポラロイドの即時性などを挙げることができ、中には記事とエッセイの文章自体にほとんど差異がみられないものもある。時には、他の作家の手による写真批評に触発されて創作を行うこともあった。最も有名な例としては1980年に発表されたロラン・バルトによる『明るい部屋』が挙げられ、同書の翌年に出版された『幻のイマージュ』の創作に関してバルトの影響があったことをギベール自身が認めている<sup>14</sup>。こうしたことを考慮すると、ギベールにおいて写真

---

<sup>11</sup> François BUOT, *Hervé Guibert, Le jeune homme et la mort*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1999, p. 61.

<sup>12</sup> Voir Robert PUJADE, *Art et photographie, La critique et la crise*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2005, p. 47.

<sup>13</sup> Hervé GUIBERT, *La Photo, inéluctablement, Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Éditions Gallimard, 1999 ; *Articles intrépides, 1977-1985*, Éditions Gallimard, 2008.

<sup>14</sup> Hervé GUIBERT, entretien avec François JONQUET, « Je disparaîtrais et je n'aurai rien caché... », *Globe*, février 1992, pp. 102-113. 『明るい部屋』についてのギベールによる

批評家としての活動と作家としての活動が直接的に結びついたものであったことが理解されよう<sup>15</sup>。ジャーナリストとして行った取材活動、そこに持ち込まれた視点といったものは、ギベール自身の文学活動にインスピレーションを与える源泉として非常に重要なものであったと推測される。

写真展やフェスティバルを取材しインタビューを行って記事を執筆する一方で、ギベールが行った批評家の仕事として同時代の写真家を紹介したことを言及しておかなくてはならない。取材対象の中でも興味を抱いたソフィ・カル<sup>16</sup>やアメリカ人写真家のデュアン・マイケルズ<sup>17</sup>の作品について、ギベールは複数の記事を割いて紹介に努めている。とりわけ後者に関しては、1978年に行ったインタビューおよび文通を通してギベールがまとめたテキストが、マイケルズの写真作品とともに『変化』<sup>17</sup>と題されて刊行されている。また、若手写真家ベルナル・フォコンの写真集<sup>18</sup>にも序文を寄せている。フォコンと行った共同制作に関しては後述する。

## 写真家とのコラボレーション

エルヴェ・ギベールは自らが写真を撮る写真家であるとともに、作家という立場から他の写真家と関わり、しばしば協力して作品を創作した。ルモンド紙の記者を辞めたのち、1985～1986年にかけてギベールはミシェル・ビュテルが主催するロートル・ジュルナル誌に参加している。「芸術としての雑

---

書評は以下を参照。「Roland Barthes et la photographie – La sincérité du sujet », dans *La Photo, inéluctablement*, op.cit., pp. 192-195. 両作家の写真に対する批評的観点を詳細に比較分析することは、ギベールにおける文学と写真の関係を扱った本論文の主眼ではないため、次の機会に譲りたい。Cf. Anne-Cécile GUILBARD, « Guibert après Barthes : 'un refus de tout temps' », *Rue Descartes*, avril 2001, n° 34, pp. 71-86 ; Pierre SAINT-AMAND, « Mort à blanc, Guibert et la photographie », in *Au jour le siècle 2, Le corps textuel d'Hervé Guibert*, L'Icosathèque (20th), coll. « Lettres Modernes », 1997, pp. 81-95.

<sup>15</sup> エルヴェ・ギベールの新聞記事とその他の文学作品との関係について、拙論 *Envol vers la fiction, expression de soi : Les journaux d'Hervé Guibert*, Mémoire de Master 2, École normale supérieure Lettres et sciences humaines, Lyon, 2005 を参照。

<sup>16</sup> ソフィ・カルとは私生活でも交流が深く、彼女をモデルにしたアンナという人物がエイズ関連作品に登場する。また、カル<sup>16</sup>の作品にもギベールが登場している。ソフィ・カル『局限性激痛』、原美術館、1999年。

<sup>17</sup> Duane MICHALS, *Changements*, [photographies et textes établis par Hervé GUIBERT en collaboration avec Philippe STOECKEL pour la traduction], Éditions Herscher, 1981. この作品はギベールにおけるイマージュの「décomposition」の概念と深く関係している。拙論 *Univers d'intimité : Écrits autobiographiques d'Hervé Guibert*, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2011, pp. 97-111 を参照。

<sup>18</sup> Bernard FAUCON, *Table d'amis*, William Blake & Co. Éd., Bordeaux, 1991 (réédition en 2003 sous le titre *Une singulière gourmandise*).

誌」をめざして創刊されたロートル・ジュルナル誌は、政治から文学、芸術など様々な分野を総合する野心的な雑誌であり、マルグリット・デュラスやジル・ドゥルーズなど有名な作家や哲学者が協力者として名を連ねていた。新たな表現の場を得て、ギベールはルモンド紙では書くことができなかったより創造性の高い記事を精力的に執筆した。その中に、ギベールがベルナル・フォコンとともに創作した「たぐいまれなる子どもたち」<sup>19</sup>という連載記事がある。投資や音楽など特別な才能に秀でた実在の10代の少年を取材し、フォコンの写真とギベールのインタビューで構成された記事は、少年の目を通して見た世界のあり方を巧みに表現している。

ギベールの協力者の中でも、特権的な関係を結んでいたのはハンス・ゲオルグ・ベルガーであろう。このドイツ人の作家はギベールの影響を受けて写真家となったが、ベルガーの写真のスタイルはギベールの撮るモノクロに特化した静謐かつ私的な写真の性格にきわめて近いものである。ギベールとベルガーが共同管理する修道院跡の建物があるエルバ島の風景や共通の友人など、写真の題材やテーマにおいても共通したものが多く見られる。二人は1988年にまず写真集を一冊出版しているが、前述のベルナル・フォコンの写真集と異なる点は、ギベールは序文を寄せるだけではなく実際に写真のモデルとして作品の創作過程に関わっている点である<sup>20</sup>。また、死後出版『エジプトからの手紙』<sup>21</sup>は、1984年のエジプト旅行をもとに、ベルガーが現地では撮影した写真にギベールが知人に当てた手紙を付すというかたちで創作されている。これはギュスターヴ・フロベールがマクシム・デュ・カンとともにに行ったエジプト旅行と、その際にフロベールによって書かれた手紙およびデュ・カンの写真のパスティッシュとなっている。

ベルガーによって撮られた自分の写真をギベールはまるでセルフポートレートのように言う。ギベール曰く「ハンス・ゲオルグ・ベルガーの写真を目にするとき、自分のエクリチュールに対峙するような気がする。自分が対象のすぐ近くにいるようであり、同時にすでに遠ざかってしまったかのようでもある」。また、ベルガーの写真において「そこに写されているあらゆる気まぐれを自分が演じているのは間違いないが、その役者は私の理解を越え、

---

<sup>19</sup> « Les enfants exceptionnels », *L'Autre journal*, du N° 9 au N° 12, avril et mai 1986.

<sup>20</sup> Hervé GUIBERT, Hans Georg BERGER, *L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment ?*, William Blake & Co. Édit., Bordeaux, 1988 (réédition augmentée en 1992 sous le titre *Dialogue d'images*).

<sup>21</sup> Hans Georg BERGER, Hervé GUIBERT, *Lettres d'Égypte, du Caire à Assouan, 19..*, Actes sud, 1995.

驚かせる。私は彼のことを小説の、おそらく私自身が書いた小説の登場人物のように語る事ができる」とし、「私」と「彼」の間の距離こそ写真が創造するものなのだとしている<sup>22</sup>。こうした言葉からは、ベルガーの写真作品は即時的現実と小説的虚構とのほさまを描くという、のちにオートフィクションと形容されるようなギベールの文学的試みを想起させるものであったことがうかがわれる。意識されたものであれ無意識のものであれ、写真は撮影者の演出的意図をいやおうなく反映してしまうものである。自分ときわめて近い視点から撮られているにもかかわらず、そうした演出にとらわれることなく、自分の世界を再発見させてくれるハンス・ゲオルグ・ベルガーの写真にギベールが引きつけられたことは想像に難くない。ベルガーの写真作品とギベールの文学作品との親近性が二人の共同作業を支えていたのである。

### 写真とエクリチュール

以上のように、エルヴェ・ギベールは早い時期から様々なかたちで写真と関わりを持ってきた。それはカメラを手実際に写真を撮ること、また、批評的文章で写真を語ること、あるいはより個人的な探究へつながるテキストを写真に並置することであり、そのどれもがギベールにとって表現の方法であったと言う事ができる。ここでは、ギベールの創作活動において写真とテキストとの間にいかなる関係が築かれているかを考えるために、特に二つの表現手段の相違について作家がどのように考えていたかに焦点を当てて考察する。

ハンス・ゲオルグ・ベルガーとの関係について既に触れた通り、ギベールは写真とエクリチュールとの間になんらかの親近性を見出していたと思われる。この点について、ギベールの考えを顕著に表わす概念である「写真的エクリチュール」について言及しなくてはならない。ギベールによれば「写真的エクリチュール」とは、

最も新しい記憶の痕跡であり、かろうじて記憶になったばかりのものだ。網膜の上でまだ震えているような何か、印象や、ほとんどスナップショットのようなものだ。それは修整することができず、書き直しもきかないエクリチュールである。<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Hervé GUIBERT, *L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment ?*, op.cit., préface.

<sup>23</sup> Hervé GUIBERT, « L'écriture photographique », *L'Image fantôme*, op.cit., pp. 73-77.

『幻のイマージュ』に収録された「写真的エクリチュール」と題されたこの章では、作者はゲーテのイタリア旅行記について、旅行中にゲーテによって書かれた日記の文章と『イタリア紀行』としてまとめられた作品の文章を絵画の比喩を用いて表している。すなわち、写真や写生のように目の前にあるものをその場でそのまま写しとることを趣旨とする、日記やルポルタージュに代表される書き方が「写真的なエクリチュール」であり、それに対比されるのは、油絵のように時間をかけて題材を再構成し、現実とは異なる次元で作品世界を創造することを目的とする「小説的なエクリチュール」である。対象をあるがままに描く前者のエクリチュールの方をギベールは明らかにより高く評価しているように思われる。

1910年から死の前年にあたる1923年までの間に書かれたカフカの日記は収縮と希薄化の一途をたどっている。終わりに近づけば近づくほど文章は短くなり、時には一語のみの書き込みとなっている（「電話」「希望？」「手紙」「失神」）。こうした覚書は、作者の心理状態、レントゲン写真に写る肺の影のような不安を写し出すネガのようなものであり、描写的な覚書にいたっては、光のちょっとした変化や目に近いところで起こる動きしか感知することができない全身麻痺の人間の心理写真のようである。(Ibid.)

ギベールによる「写真的エクリチュール」とは、カフカの日記に見られるように、描写的で文飾に乏しいものでありながら対象を的確にとらえることを可能にするエクリチュールであると定義することができる。

しかしながら、眼前の対象を見たまま再現するという日記のひとつの特徴をなす性質のみが「写真的エクリチュール」を表すのであれば、ギベールがハンス・ゲオルグ・ベルガーの写真について指摘したような「自分が対象のすぐ近くにいるようで、同時にすでに遠ざかってしまったかのようでもある」という感覚とはいったいどのようなものなのだろうか。ギベールが自分と写真に写った自分との間に見出す「距離」、写真、そしてエクリチュールが創り出す距離をどのように理解すればよいのだろうか。

実際、ギベールが「写真的エクリチュール」について語る時、それは必ずしも日記のテキストだけを指し示すわけではない。この概念に言及するときにはしばしば引き合いに出されるのが、同時代のオーストリアの作家、ペーター・ハントケである。



写真がテキストの中に浸透していく様を目の当たりにすることがある。日常を体験するそばから緻密な描写によって文章にしていく、例えばペーター・ハントケが実践している写真的エクリチュールのようなもの […] <sup>24</sup>

カフカと同様、ハントケもまた日記をつけることにこだわり、日記のテキストを作品の材料とする作家であるが、ここでギベールが言うハントケの写真的エクリチュールとは日記を綴ることではなく、ハントケが日記から作品を創造する、その過程である。作家ペーター・ハントケに対するギベールの賞賛は、文学活動の初期にまでさかのぼる。1977～1978年に執筆した『「彼」(卑しさについての物語)』<sup>25</sup>を創作中にハントケの影響を受けたことを次のように語っている。

日記から書き直されたバージョンの『卑しさについての物語』には、もはや悪い思い出しかない。一種の中毒症状だ。(ハントケに対する賞賛が写真的エクリチュールで日常を書き写させた。このエクリチュールは常軌を逸している。なぜなら際限がないからだ。)完成した『卑しさについての物語』は日記をそのまま書き換えただけのものでしかなく、小説を書こうとして行った模倣の、中毒症状の失敗譚でしかない。<sup>26</sup>

ハントケのエクリチュールを模倣することでギベールが行っているのも、やはり日常を日記に書き写すことではなく、日常を記した日記をさらに小説へと書き換えることである。作者によれば『「彼」(卑しさについての物語)』とは「私」が小説の登場人物、つまり「彼」の影に隠れている物語だという<sup>27</sup>。すなわち、一人称で書かれた日記の「私」を三人称の登場人物である「彼」に置き換える作業こそが、ギベールがハントケを模倣した写真的エクリチュールということになる。

日記を『「彼」(卑しさについての物語)』に置き換えて小説を書こうという試みは失敗に終わったとギベールは主張するが、晩年のインタビューの中では次のように語っている。

---

<sup>24</sup> Hervé GUIBERT, « La passion photographique », dans *La Photo, inéluctablement*, op.cit., pp. 147-149.

<sup>25</sup> Hervé GUIBERT, « « Il » (Un récit de la mesquinerie) », *La Mort propagande et autres textes de jeunesse*, Éditions Régine Deforges, 1991, pp. 285-339.

<sup>26</sup> Hervé GUIBERT, *Le Mausolée des amants*, Éditions Gallimard, 2001, p. 36.

<sup>27</sup> Hervé GUIBERT, *Mes parents*, Éditions Gallimard, 1986, p. 108.

1978年に日記をつけ始めました。小説の材料になればいいと思って。ペーター・ハントケとの出会いが間違っただけ抱いていた不安から私を解き放ってくれたのです。彼と出会ったおかげで、自分を登場人物として受け入れ、世界の中心に自分を据える勇気を持つことができました。<sup>28</sup>

ハントケの写真的エクリチュールの模倣によって創作された作品がいわゆる小説として失敗作だったとしても、「私」と「彼」との間にある種の差異を創り出すことをそのエクリチュールは実現したのである。そうして作り出された「距離」は、対象と自分の間にただ厳然と横たわるものとしてではなく、「すぐ近くにいるようであり、同時にすでに遠ざかってしまったかのようでもある」というダイナミズムを内に含んだものとして現れるのである。

日常生活の「私」と文学作品の登場人物との間に形成されるこうした「距離」は、エルヴェ・ギベールの自伝的作品を定義する上できわめて重要なものである。なぜならまさにその開かれた間隙こそ、ギベールのエクリチュールが介在する場だからである。『幻のイマージュ』の「偽物」と題された章<sup>29</sup>では、アルバレス・ブラボが1934年に撮影したストライキの最中に殺された若い労働者の写真に関するエピソードが語られる。その写真のプリントを買い求めた「私」は、その作品に写された死は、実は写真を保護する透写紙の裏に後から描かれた血によって偽装されたものであったことを発見するという夢を見る。このエピソードで語られる写真とそこに偽装された死は、ギベールの創作に関わる次のようなコンセプトとびったり重なり合う。

フィクションを書くために私は現実の土台を必要とします。この土台の上に移植するように、縫合するように、微細な虚偽を流し込むことに喜びを感じるのです。同一の映画の異なる二つのショットを透明の接着剤で貼りつけて、あたかも同じショットであるかのように見せる手法のように。<sup>30</sup>

アルバレス・ブラボの写真と透写紙に描かれた血は、現実の土台とその上に流し込まれる嘘にそれぞれ対応する。プラスチックの透写紙は映画のフィルムをつなぎ合わせる接着剤のように、現実と虚偽との間に存在する「距離」を見えなくし、存在しないかのように見せる役割を果たすのである。現実と

---

<sup>28</sup> Hervé GUIBERT, entretien avec Antoine de GAUDEMAR, « Les aveux permanents d'Hervé Guibert », *Libération*, jeudi 20 octobre 1988, p. 12.

<sup>29</sup> Hervé GUIBERT, « Le faux », *L'Image fantôme*, *op.cit.*, pp. 140-141.

<sup>30</sup> Hervé GUIBERT, entretien avec Antoine de GAUDEMAR, « Les aveux permanents d'Hervé Guibert », *op.cit.*

虚構、双方に落差があればあるほど、虚実を結びつけるトリックが目に見えないものであればあるほど、一方から一方へと移動する読者が感じる目もくらむような感覚は増大することだろう。

「偽物」は次のような語り手の述懐で締めくくられる。

目が覚めて考えてみると、夢で見たまやかしの保護ケースや嘘つきの透写紙は、写真において避けては通れない真実のひとつのように思われた。写真のうえを流れる時間はメーキャップをほどこすように作用し、写真を運び去り、捻じ曲げてしまう。その結果、わくわくさせるようであるが初めの鮮鋭さを失ってしまった写真は、それ自身とは別のことを語りだすのだ。(Loc.cit.)

写真につきまとう現象について半ば諦観を含んで発せられる語り手の言葉には、ギベールの作家としての自負が透けて見えはしないだろうか。なぜなら写真を変質させ、本来それが持つ意味とは別のことを語らせるのは、創作家の仕事だからである。

## 作品における写真とテキストの相互作用

### テキストに並置された写真の役割

エクリチュールと写真について、それらが共通して果たしうる役割、つまり創作する主体と創作される主体との間にある種の「距離」を生じさせるという効果について考えてきた。しかしながら、もし写真が文学と同様の機能を持つのであれば、作家が写真を用いて表現活動をする意味はどこにあるのだろうか。ギベールの写真作品は、単にエクリチュールとは別の方法で創作企図を具現化したものなのか。あるいは、それとは異なる意味合いを帯びたものなのだろうか。

写真集の序文のような短いテキストを除いて、ギベール自身による写真とテキストが同じ書籍内に収録されたものは『悪徳』と『シュザンヌとルイズ』の二作品のみである。前者は19の事物に関する同数のテキストからなる第一章「個人的持ち物（ブーガンヴィルの旅行者の鞆に収められた持ち物の目録）」と19の場所に関する同数のテキストからなる第二章「路程」で構成され、章の間にやはり19枚の写真が配されている。採録された写真は、前述の通り、博物館で撮影された蟬人形や標本を写したもので、テキストの内容に必ずしも対応したものではない。ギベールの研究者ジャン＝ピエール・ブ

ーレが「まるで読者の想像力を刺激するためだけに載せてあるようだ」<sup>31</sup>と指摘するように、それらが醸し出す背徳的な雰囲気を除いてテキストと写真の関連は判然としない。

後者は作者の大叔母をモデルにした写真小説であるが、ギベールの作品の中でも「シュザンヌとルイーズ」ほど多様な形式で変奏されたテーマはない。共同生活を送る二人の老姉妹を題材にまず戯曲が書かれ、1977年のアヴィニョン演劇祭で作者自身によって朗読された<sup>32</sup>。その後に撮り始められた大叔母姉妹の写真が、1979年に写真展で発表された。そして、戯曲ではない散文テキストと写真を合わせた作品が1980年、「ロマンフォト」という副題をつけて出版された。写真小説『シュザンヌとルイーズ』では、作者の手書きテキストの隣接ページに写真が文字通り並置されている。確かに、「シュザンヌの足」と題された章には大叔母の足の写真が、姉妹の飼い犬の名前をタイトルにした章では犬の轡をつけたルイーズの写真が載せられている。しかしながらその一方で、テキストの描写と写真とが合致しない箇所も見られる。写真は挿し絵のように読者の読みに寄り添うようでありながら、そこから逸脱するように意図されていることが明らかである。

上記の二作品に見られるように、ギベールにおいて、写真はテキストを装飾するものでも補完するものでもない。写真はときにテキストの裏をかき、信頼を失わせ、語りの土台を揺るがすものともなる。映像として眼前に差し出される世界とテキストによって語られる世界。同一作品内で繰り返され二つの世界の相互関係が予期された調和をもたらさないとき、そこに新たな調和、隠された意味を見出すためには読者自らが探究に乗り出さなくてはならない。イマージュとテキストが相互に創り出す効果を利用したギベールの作品は、こうした探究の旅へのいざないであり、一種の挑戦でもあるのだ。

## 写真の不在

『シュザンヌとルイーズ』の後に執筆された作品に、テキストと写真を同時に付したものはいっさい見受けられない。1981年以降もギベールは写真を撮り続けていたのであり、写真作品の中には小説として書かれた作品の世界

<sup>31</sup> Jean-Pierre BOULE, *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, coll. « Critiques littéraires », L'Harmattan, 2001, p. 66.

<sup>32</sup> ルモンド紙に持ち込んだルポルタージュはこの時の体験をもとにしている。Voir Hervé GUIBERT, « Un auteur en quête de spectateur, *Lecture au Gueuloir* », dans *Articles intrépides*, op.cit., pp. 15-20. この戯曲を哲学者ミシェル・フーコーと俳優マイケル・ロンズデールが朗読し、録音されたという逸話がある。

をそのまま映すような写真が少なからず存在するにもかかわらず、これらの作品は別々に発表されている。

写真を扱う手法の変化でギベールの文学キャリアを区切るとすれば、前期と後期の間に位置するのが『幻のイマージュ』である。写真に関するエッセイ集でありながらこの作品には、写真がいっさい掲載されていない。語り手はその意図を、撮影することに失敗した母の写真に寄せて、次のように説明している。

そういうわけで、このテキストに写真は付されないだろう。ただ感光されていないフィルムの引き出し部分があるだけだ。あの写真が撮られていたら、テキストは存在しなかったであろう。写真はおそらくフレームに入れられて、若かりし日の写真よりもずっと完璧ではあるけれど偽りの、非現実的なものとして目の前にあるだろう。ほとんど悪魔的であるような行為の証拠であり、その不正行為そのものであるかのように。手品や奇術の芸当よりも不思議な、時間を止める機械であるかのように。なぜならこのテキストはイマージュの絶望であり、ピントが外れたり霧がかかったようなイマージュよりもなお悪い、幻のイマージュだからである。<sup>33</sup>

すなわち「幻のイマージュ」とは、撮られなかった母の写真、撮られたけれども期待通りではなかった母の写真が語り手に与えた絶望が書かせたテキストである。この絶望が作品内に写真が不在であることを要求する。もちろん、『幻のイマージュ』を書かせることとなったロラン・バルトの『明るい部屋』に、作品の主題とも言える作者の母の写真が掲載されていないことに対する目配せをとることもできるだろう。しかしながら、バルトの作品には少なくともその他の写真がテキストを例証すべく載せられている。『幻のイマージュ』における写真の不在について、ロベール・ピュジャドは、語り手が写真に失望したからではなく、むしろイマージュをとらえるという意図を写真よりもテキストの方がうまく実現しているからだと指摘する。

写真は具体的ではあるが修正不可能な充足を欲望に与えて、見たいと思う気持ちを終わらせてしまう。エクリチュールは欲望の成就を延期することで、欲望をいつまでも可能性やファンタスムの状態に保つ。しかしながら、こうした等価原理はいかなる点においても、エクリチュールと写真との同一性を指し示すものではない。写真を撮ろうという意図はイマージュを意識することであり、もし写真が撮影されなければテキストにおいて現実化される。写真が撮影され

---

<sup>33</sup> Hervé GUIBERT, « L'Image fantôme », *op.cit.*, pp. 17-18.

てしまえば、テキストには存在意義がなくなってしまう。なぜなら映像をとらえたいという欲望（それがテキストの題材なのだが）は充足されてしまうからである。<sup>34</sup>

つまり、欲望の対象であるイメージを写真に撮影することによって定着させることは、その欲望自体を終わらせてしまうことであり、それよりもテキストによって欲望を、定着させることなく、とらえることの方がギベールの意図にかなっているというのである。

確かに、写真の上で具象化されたイメージは、撮影者がとらえようとした対象を提示するものではあっても、それをとらえようとした欲望それ自体を伝えるものではない。それに対して、テキストで表されたイメージは心的イメージのままであり、欲望の対象と同時にいまだ満たされぬ欲望までも映し出すことを可能とする。作品の表題ともなっている「幻のイメージ」のテキストは、写真に関するエッセイである本作品の本当の主題が、写真にまつわる欲望でありファンタスムであることを示す表明文の役割を果たしている。

ここでひとつの疑問が生じる。問題の章は作品の序文であってもいいほどの重要性をもちながら、作品の冒頭ではなく二番目に配されていることである。「幻のイメージ」の代わりに作品の冒頭を飾るのは「心を読む眼鏡」と題された短いテキストである。

ぼくの持っている漫画『ビビ・フリコタン』の一冊に、奇想天外な発明品が出てくる。それはそんなものがあつたらいいなと思わせると同時に、もし自分に向けられたらと思うと怖くなるようなもの、心を読む眼鏡だ。後になって、猥雑な広告で相手の服を透けさせ、裸にする眼鏡があることを知った。そこで、もしかしたら写真はこの二つの力を結び合わせることができると思わないかと思ひ、セルフポートレートを撮りたい誘惑にかられた…。<sup>35</sup>

他人の考え、あるいは服の下の肉体という対象が隠し持っているものを露わにする洞察力を、写真を撮るという行為の中に見出したいという語り手の思いを述べた文章である。それは見る欲望であるだけでなく、知る欲望でもある。この文章が冒頭に収められている意味は『幻のイメージ』の最終章を読むとさらにはっきりするように思われる。

<sup>34</sup> Robert PUJADE, *Hervé Guibert, Une leçon de photographie*, Villeurbanne, Université Claude Bernard Lyon 1 : INSA Lyon, 2008, p. 9.

<sup>35</sup> Hervé GUIBERT, « Les lunettes à lire la pensée », *L'Image fantôme*, op. cit., p. 9.

## 秘密

「君にこの話をしてしまった今や、話すことは何もなくなってしまった気がするよ。この話はぼくの秘密なんだ。わかるかい？」

「それで？」

「君に『お願いだから誰にも言わないで』なんて言いたくないんだ」

「そうだね。君の秘密はぼくの秘密にもなったわけだからね。それはぼくの一部となったんだから、ぼく自身の秘密と同じように扱わせてもらうよ。つまり、そのときが来たらいつでも話してしまうということ。そうして、他の誰かの秘密になっていくのさ」

「君の言う通りだよ。秘密は伝わっていかなくちゃ…」<sup>36</sup>

注目すべき点は、最終章「秘密」は『幻のイマージュ』に収録された文章の中で唯一、イマージュにも写真にも視覚にすら言及しないものである。ここで問題となっているのは、物語であり、語る行為である。つまり、イマージュよりもむしろテキストの領域に関わるものである。

第一章と最終章との関係で言えば、さらに重要な点は両者がともに「秘密」すなわち「隠されたもの」についての文章であることである。『幻のイマージュ』の真のコンセプトを、前述した第二章「幻のイマージュ」以上に、作品の初めと終わりを飾るこの二つの章が表明していると仮定するならば、それはまさしく写真とテキストの直接的関係を語ったものであろう。すなわち、対象の隠された部分を暴き出すのが写真の役割だとすれば、それを表現するのはテキストの役割だということである。「彼の語る秘密は与えられるものではない。語るためには秘密を発見する必要があるのだ」<sup>37</sup>と、ギベールの友人にしてギベールの作品のよき理解者であるマチュー・ランドンは言う。発見するという行為が繰り返されることによって、秘密は暴かれた後も秘密であり続け、他人の秘密となって伝わっていくのである。

### 自伝的作品群としての作品へ

『幻のイマージュ』が出版された1981年以降、エルヴェ・ギベールの文学作品に写真が添付されることはなくなる。しかしながら、ギベールが写真を撮ることを放棄したわけではなく、その後も写真作品は制作され、文学作品から独立したかたちで発表されている。このことは、ギベールにおいて自身が撮る写真と執筆するテキストとの間の関係が消滅したことを必ずしも示す

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>37</sup> Mathieu LINDON, *Je vous écrit, Récits critiques*, P.O.L., 2004, p. 7.

ものではない。なぜなら、ギベールはその後も自身の文学に共通する作品世界を写真に表現し続けているからである。これらの写真は特定の文学作品に直接的に関連づけられることなく、作者の実生活という題材を土台として緩やかな結びつきを形成している。

一例を挙げれば、自宅アパートで撮影した「ムーラン・ヴェール通り、1986年」<sup>38</sup>と題されたセルフポートレートがある。窓の前に据えられた細長い家具の上に仰臥した作者の体を首から足まですっぽりと白いシーツが覆っている。写真の中央に横たわる白い物体は見る者の目をいやおうなく引きつける。バルトの理論で言えば、プンクトゥムを構成するディティールということになるだろう。解剖台の上の死体を思わせるポートレートは処女作『死のプロパガンダ』以来、ギベールの創作活動の主幹をなす「死に近づく」というテーマの変奏のひとつとみなすことができる。写真の右端に写るプレーヤーの上に置かれたリストの『詩篇集』のレコードが演出を完成させている。しかしながら、隣接ページに掲載された別の作品と組み合わせると、異なるテーマが浮かび上がってくる。「マッサージ師の手」<sup>39</sup>と題されたこの写真は、作者が横たわる家具が実はマッサージ台であることを示唆している。ギベールの作品において、マッサージはとりわけ『憐みの処方箋』のシーンに印象的に表されたテーマと深く結びついて語られる。

彼 [マッサージ師] はパリ病院の白衣を着て、ぼくは素っ裸で、この痩せ細った、感動的であると同時に恐怖をおぼえさせるような裸体を映像に収める。いったい何のために？<sup>40</sup>

これは作者が常に追い求め、最晩年に撮影した映画『慎み、あるいは慎みのなさ』<sup>41</sup>で結実を見た「自分をさらけ出すこと」というテーマにつながるものである。ここでは体を覆う白いシーツは死者の衣ではなく、裸を隠す最後の羞恥心の象徴である。ギベールの写真作品は、見る者の興味や他作品との関連にしたがって複数の意味を持ちうる、多層的な読みに対して開かれたものなのだ。このように、個々の作品の境界を越えた間写真—テキスト性とも

<sup>38</sup> Hervé GUIBERT, « Rue du Moulin vert, 1986 », *Photographies, op.cit.*, la 96<sup>e</sup> photographie.

<sup>39</sup> Hervé GUIBERT, « Les mains du masseur, 1986 », *Ibid.*, la 95<sup>e</sup> photographie. 前述の通り、この写真集は死後出版であり、収録された写真の選別、編集は作者の意向を直接反映したものではない。

<sup>40</sup> Hervé GUIBERT, *Le Protocole compassionnel*, Éditions Gallimard, 1991, p. 99.

<sup>41</sup> Hervé GUIBERT, *La Pudeur ou l'impudeur*, TF1, 1992 (paru en DVD, Éditions BQHL, 2009).



いえるような関係がギベールの自伝的作品群全体を舞台に構成されているのである。

## おわりに

本論文ではエルヴェ・ギベールの作品に見る写真とテキストの関係について、考察した。その活動期間全体を視野に入れると、ギベールと写真との関わりは次の三つの側面に還元することができる。一つ目は父親の影響で始めた写真家としての活動である。ギベール自身は自分をプロの写真家とみなしてはいなかったようであるが、それでも表現手段として写真を重視し、生涯、作品を発表し続けた。二つ目はルモンド紙の記者となったことで偶然携わることとなった写真批評家としての活動である。ジャーナリズムを通して写真批評を学ぶとともに、写真のイメージをテキストで表現する経験を積み、自身のスタイルを確立していった。そこから『幻のイメージ』などの作品が生まれた。また、報道活動の過程で得た同世代の写真家たちとの交流がギベールの創作活動に影響を与えたことは想像に難くない。三つ目は自伝的作品群を構築する過程に写真作品を組み込もうとする作家としての活動である。『幻のイメージ』を境にその手法には変化が見られるが、映像とテキストを組み合わせて作品を創造しようとする姿勢は一貫して見られる。

20年に満たない芸術家としての活動期間の早い段階から、写真はギベールの創作の中で大きな位置を占めていた。ギベールの創作において写真が果たした役割は多様であるが、本稿で全容を概観しつつ考察を行ったことでその側面のいくつかを明らかにすることができた。より詳しい分析は次稿に譲ることとするが、ギベールにおいて、写真は作品を支える土台として現実を写し出すものであると同時に、テキストが写真を反駁することで作品内にダイナミズムを生み出す効果を持つ。また、文学作品とは独立して、外側から作品世界を映像として補うとともに作品に新たな意味を付加する。ときには、写真は写真そのものとしてではなく、物事の隠された部分を暴き出す力のメタファーとしても用いられ、テキストによる表現行為に出発点を与える。

エルヴェ・ギベールが写真とテキストが互いに作用しあう必要性を重視していたことを示す興味深い文章が残されている。

写真からテキストが生まれ、エクリチュールからイメージが生まれる。〔中略〕（テキストが写真にできないこと、その限界を表現し、写真がテキストの限界を押しやる）、写真がテキストを手書きするのと同じ手仕事のようなもの

であると想像する。写真家が執筆にとりかかり、作家が写真を撮り、互いに脅しあうことなく、それぞれの活動が互いの言葉に尽くせないもの、言葉に表せないものであると同時に、互いの延長であり発展であればいいと思う。<sup>42</sup>

写真とテキスト、写真を撮ることとエクリチュールの相互的關係は、それぞれの活動がなかなか踏み込むことのできない領域を可視化する、あるいは言語化することを可能とする。そこに新たな創作の場を見出すことができるとギベールは考えた。ギベールの創作において、文学と写真は同じ企図を実現する異なる表現手段でも、二者択一のものでもなく、作品を創造する過程でどちらも欠くことのできない探求の方法なのである。

---

<sup>42</sup> IMEC に所蔵された作者による手書きのテキストをフレデリック・ポワナが権利者の許可を得て引用したもの。Voir Frédérique POINAT, *L'Œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, p. 144.

図版



« Rue du Moulin vert, 1986 », *Photographies*, la 96<sup>e</sup> photographie.