

イメージの抗いがたい魅力を言語化する試み

エルヴェ・ギベールの写真批評をめぐって

内藤 真奈

現代写真批評誕生の背景

現代において、写真を撮る行為を芸術活動の一つに数え、撮影された写真が芸術作品として展示されることに異議を唱えることは難しいだろう。写真技術が実用化され普及を始めた当初、ボードレールによって痛烈に批判されたことは有名であるが、写真が「芸術」という地位を得るまで、さらに一世紀の長き時を待たねばならなかった。フランスで初めて写真専門ギャラリーを開いたアガトゥ・ガイヤールは、1968年の街路で、カルティエ＝ブレッソンやドワノーといった写真家の作品をポストカードにしたものを売ることが、いかに困難であったかを回想している¹。高まる革命の気運さえ、写真という「新しい」芸術の追い風となるには十分でなかったことを物語っている。

しかしながら、写真蔑視の時代は1960年代とともに終わりを迎える。1970年代は、芸術写真界において重要なイベントである、アルル国際写真フェスティバル創設という象徴的な出来事で幕を開け、写真をめぐる状況は一変することとなる。ガイヤールいわく「津波のように、一目ぼれのように、いくつもの国で、ある集団の人々が、同時に、写真を自分たちの芸術として、自分たちの時代の芸術として選んだ²」のである。写真批評の研究者ロバール・ピュジャッドは、それはフォトジャーナリズムの成熟と同時期であり、写真がさまざまな芸術創作に用いられるようになったことによって、写真はそのものとしての存在意義を揺るがす「危機」に直面した時代でもあったと分析する³。このように写真というものの価値が再検討され「芸術」として確立する過程において、写真を言葉で評価すること、すなわち写真批評が発展したと考えられる⁴。

¹ Agathe Gaillard, *Mémoires d'une galerie*, Gallimard, coll. « Témoins de l'art », 2013, p. 10.

² Agathe Gaillard, dans Robert Pujade, *Art et Photographie, La critique et la crise*, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », Préface, p. 7.

³ Robert Pujade, *ibid.*, p. 12.

⁴ ヴォルター・ベンヤミンはいくつかの論考において、芸術としての写真を対象とした。芸術と写真との関係に注目して、1930年代に考察を行ったベンヤミンの写真論

写真が芸術として認められたということはすなわち、写真は語られるだけの価値を持つということが、少なくとも写真関係者の間では、共通の認識として現れたことに他ならない。1970年代を皮切りに写真をめぐる言説が増大したことは、こうした背景によるところが大きいと考えられ、1977年にスーザン・ソntagの『写真論⁵』、1980年にロラン・バルトの『明るい部屋⁶』という、いまなお絶大な影響力を行使する写真論が発表されたことも、こうした流れの中で理解されるべきであろう。さて、この時代の写真批評を考えるうえで、ジャーナリストによってなされた批評活動の重要性を看過することはできない。『フィガロ』紙に写真批評欄を創始したミシェル・ニュリザニ（写真批評活動期間：1969～1973年）、『ル・モンド』紙のエルヴェ・ギベール（1977～1985年）、『リベラシオン』紙のクリスチャン・コジョル（1978～1985年）によって、全国日刊紙上において写真関連記事が発表された。最盛期の1978～1981年の間には、年間で平均70本ほどの記事が掲載されており⁷、すなわち一週間に1.5本の割合で、各新聞において写真記事が読まれたということの意味する。前述の理論家による写真論の陰に隠れて、これまであまり注目されてこなかったが、「写真を語る」という営みを定期的に行い、マスメディアを通して「写真批評を読む」という経験の普及を図ったという功績を、こうした新聞写真批評に認めることができる。

本論考では、前述の写真批評ジャーナリスト三人の軌跡を追いながら、ジャーナリズムとしての写真批評の誕生を分析したロベール・ピュジャットの論考⁸を参照しつつ、とりわけエルヴェ・ギベールの写真批評について考察を試みたいと思う。ギベールについては作家、写真家としての活動に注目が集まり、彼のジャーナリズム活動についてはあまり論じられてこなかった。本国フランスでもこの分野はさらなる研究を待つ状況であるが、本邦では佐々木悠介氏によるカルティエ＝ブレッソンについての著作⁹に批評家ギベール

と1970年代以降に出現した写真批評とを比較することは興味深い試みであるが、本論考の主眼からは外れるため、稿をあらためて考察したい。

⁵ Susan Sontag, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1978.

⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

⁷ ロベール・ピュジャットの前掲書47頁に掲載された図表を参照。

⁸ ピュジャットによる同書の基となった博士論文では、より詳細な議論とともにニュリザニ、ギベール、コジョルが各日刊紙に寄せた記事を網羅した資料が付されている。Robert Pujade, *Naissance de la critique photographique journalistique en France (1969-1985)*, thèse de doctorat, Université de Provence, 1998.

⁹ 佐々木悠介『カルティエ＝ブレッソン——二十世紀写真の言説空間』水声社、2016年。エルヴェ・ギベールの写真批評家としての活動の概要については、拙稿「エルヴェ・ギベールと写真」『写真と文学』平凡社、2013年、73-95頁を参照されたい。

の活動についての考察が見られるものの、その活動の全体を視野に収めた論考は筆者の知る限り前例がない。本稿は、エルヴェ・ギベールの『ル・モンド』紙における写真批評活動を中心的な考察対象に据え、その特徴を明らかにしつつ、意義を問うことを主眼とする。

エルヴェ・ギベールの写真批評記事

エルヴェ・ギベールが複数の雑誌に寄稿し始めたのは1973年頃とみられ、これがジャーナリズムだけでなく、本格的な執筆活動の始まりの時期とみなされる¹⁰。この時代に共同執筆者 *collaborateur* として関わっていた雑誌のなかで、特に仕事量が多いものとして、若い女性向け雑誌『ヴァンタン 20 ans』が挙げられる¹¹。シャンゼリゼ大通りに事務所を持ち、同僚の記者と二人で各号に掲載される記事のほとんどを書き、「拝啓ヴィクトール様」という悩み相談コーナーまで担当していた。その一方で、映画専門誌などに映画批評記事を寄稿していたギベールが『ル・モンド』紙にいわれる飛び込みの形で採用されたのが1977年のことである。当時の成人年齢である21歳に満たないギベールは年齢を偽って全国紙の寄稿者となったが、それは持ちこまれたルポルタージュを読み、その潜在能力を認めた文化欄編集長イヴォヌヌ・バビーの見識によるものであり、空席であった写真担当という職務を与えたのもまた、この女性編集長であったという¹²。1985年、経営陣との対立の末に職を辞したバビーとともに『ル・モンド』紙と袂を分かつまで、ギベールは同紙の写真担当記者として共同執筆関係を続けた。

映画の世界を夢見ていた若きギベールにとって、写真批評の道は自ら選んだ結果ではなく、まったくの偶然から開かれたものであったとすることができる。ギベールの発表された写真作品のなかで最も古いものは1976年にさかのぼる¹³こと、また『幻のイマージュ¹⁴』で母の写真を撮ったのは1973年であったという記述から、1977年には既に写真家としての活動を開始していたと考えられるが、イヴォヌヌ・バビーに対して写真について何らの考えも持

¹⁰ ギベールの伝記的事項については、以下のサイトの *Repères biographiques* を参照
URL : <http://www.herveguibert.net/reperesbiographiques> [2017年2月20日参照]。

¹¹ ギベールが執筆した記事の部分的なリストが以下に掲載されている。Bruno Payron, *Hervé Guibert et l'imaginaire de la chute : une lecture de Mes parents*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2002, pp. 404-422.

¹² Yvonne Baby, *La Vie retrouvée*, Éditions de l'Olivier, 1992, pp. 317-318.

¹³ Hervé Guibert, *Hervé Guibert Photographe*, Gallimard, 2011.

¹⁴ Hervé Guibert, « L'image fantôme », *L'Image fantôme*, Minuit, 1981, pp. 11-18.

っていないと答えたのはあながち虚偽の申告とは言えないかもしれない。なぜなら、大新聞の写真専門記者になる以前のギベールには、写真批評を執筆した経歴は見られず、写真批評については素人の域を脱していなかったものと容易に想像されるからである。アガトゥ・ガイヤールは批評家としてのギベールを「理想的な観客 public idéal」と評している。というのも、写真について詳しくないからこそ、一般の観客の視点で写真を鑑賞することができるからなのだそう。この指摘はギベールの写真批評の性質を考えるうえで極めて重要なものであり、この点については詳しく後述することとする。

pigiste と呼ばれる記事毎に報酬を受け取るフリーランスの記者として『ル・モンド』紙文化欄編集部を迎えられたギベールは、ヨーロッパ中を飛び回って取材を行い、記事を著した。インターネットが普及する前の時代であり、書いた文章を電話口で速記タイピストに口述することで、パリの編集部に送っていた¹⁵。新聞批評という性格から、その記事内容は批評家の関心よりもむしろ写真界のアクチュアリティにしたがって決定される。このことが理論家の写真批評とジャーナリズムの写真批評を決定的に区別する特徴であろう。ギベールが『ル・モンド』紙で発表した写真批評においても、展覧会や写真祭の折の現地取材に基づいたルポルタージュ、写真家や写真関係者へのインタビュー、開催中の展覧会や出版されたばかりの写真集の批評の割合が比較的大きい。私的写真批評ともいうべき『幻のイマージュ』は、『ル・モンド』紙でこうした活動に従事している時代に執筆され、発表された。1985年に『ル・モンド』紙の記者を辞めて以降、文化系雑誌『ロートル・ジュルナル¹⁶』とのコラボレーションの中で写真に関する記事をいくつか書いた後、1986年に在ローマ・フランスアカデミーを擁するヴィラ・メディチのレジデントとなったのをきっかけに、ギベールはジャーナリズムから身を引いている。その後は作家としての活動を続けることになるのだが、文学者としての知名度は限られたものであったため、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』の出版によってその名が広く知られるようになるまでは、むしろ『ル・モンド』紙の記者として一般には認識されていた。

¹⁵ 1980年代に執筆された数編の短編小説から、作者の記者時代が垣間見える。Hervé Guibert, « Le critique photo » et « Nécrologie », *La Piqure d'amour et autres textes suivis de La Chair fraîche*, Gallimard, 1994, pp. 40-45 et 114-118.

¹⁶ 雑誌『ロートル・ジュルナル』で発表された記事や写真は、以下を参照。Hervé Guibert, *L'Autre journal*, Gallimard, coll. « l'arbalète », 2015.

ギベールが『ル・モンド』紙に寄稿した記事は、1999年に『写真、避けがたく¹⁷』と題されて刊行された。死後出版ながら、タイトルおよび献辞が準備されていたと見受けられることから、死後出版された他作品と同様、おそらく出版について指示した作者の遺言にしたがって編集されたと考えられる（ギベールが『ル・モンド』紙上に発表した約400の記事から167本が収録されているが、記事の選考については遺言執行者を中心に出版元で行われた）。このことは少なからず驚きを与える。なぜならギベールにとって、ジャーナリズムは生業としての側面を持っていたであろうことは想像に難しくなく、さまざまな制約のもとに執筆された記事は、個人の作品と呼ばれるものとは一線を画すると考えるのが一般の見解であろう。そうした記事の集積を自らの「芸術的作品」とみなし、出版を計画するという行為には、テオフィル・ゴーチエやオクターヴ・ミルポーのような19世紀的な文芸ジャーナリストの例を思い起こさずにはいない。しかしながら、一介の契約記者の個人記事集が大手出版社から刊行されるというのは、実際、極めて珍しい例なのではないだろうか。もちろん、エイズをめぐる晩年の作品が博した評判と、当時築かれたガリマール社との密接な関係が『写真、避けがたく』の出版を可能としたことは疑いようがない。そうした点を考慮に入れると、『写真、避けがたく』は写真批評として独立したものというよりはむしろ、ギベールの創作物全体が構成する「作品」の一部をなすものとして構想されていると考えられる。

この仮説を念頭に置き、ギベールの他作品との関係に留意しつつ、次章では実際に『写真、避けがたく』に収録された記事のなかから重要と思われるものをいくつか選び、考察する。分析を通して明らかにするのは、1970～1980年代の写真批評が隆盛を見た時代に、ギベールにおいて視覚的表現形態を持つ写真を言語化する試みがどのように行われていたかである。

「レポーター」の役割

『ル・モンド』紙においてエルヴェ・ギベールが初めて写真を扱った記事2本は1977年9月22日付の紙面に同時に発表された。そのうち、ビル・ブランドの写真集『光の影』の書評が第一番目の記事として『写真、避けがた

¹⁷ Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement, Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Gallimard, 1999. 写真以外をテーマとした記事集も刊行されている。Hervé Guibert, *Articles intrépides 1977-1985*, Gallimard, 2008.

く』に収録されている¹⁸。シェーン社から届いたブランドの写真集を前に、若き批評家ギベールはまず、自分が受けた印象から語り始める。タイトルが与える印象、奇抜さを廃したシンプルで率直なスタイルなど、見る者の感性にしたがって写真の、本の肌触りを伝える記事は、読む者になんらの予備知識も要求しない。そうした印象を語った後、おもむろに主題に触れる。

多くの写真家たちとは反対に、ビル・ブランドは奇妙なもの、例外的なものを捕えようと躍起になったりはしない。彼は「レポーター」なのだ。探し、入り込み、歩き回る。彼はどこにでも赴き、どこかの場所を優先して調査活動を限定するようなことはない¹⁹。

政府や雑誌社から注文を受けて写真を撮影していたビル・ブランドを「レポーター」、すなわち社会の姿を切りとり伝える報道写真家になぞらえ、奇をてらった題材を追い求めるアーティストティックな写真家と対照させる。「彼は『レポーター』なのだ。」この言葉が発せられることによって、それまでぼんやりとしていた写真の印象が魔法のように焦点を合わせる。この言葉には、タイトルの『光の影』が与える印象と相まって、黒白の濃淡が美しく、リアリズムでありながら、どこか人情くささを感じさせるフォトジャーナリズムの写真を想起する効力がある。ブラッサイの名が挙げられることによって、そのイメージはさらに強まる。ブランドの師匠であったマン・レイや、ラルティエグの名も見られるが、参照対象は写真だけにとどまらない。ヘンリー・ムーア、フランシス・ベーコン、マックス・エルンスト、ピカソ、ミロなどの造形芸術家、フランコ・ゼフィレリ（映画）、ディラン・トマスやハロルド・ピンター（文学）まで、さまざまなレフェランスが交錯するが、それによって複雑さを増すどころか、むしろ彩りに豊かさを添えるときともに、写真に造詣が深くない読者にとってもビル・ブランドの写真イメージに近づく道をいくつも示している。前述した「理想的な観客」たるギベールの、一般観衆と同じ目線から綴られる記事の特徴が明らかに見てとれる。

さて、一方で、この「レポーター」という言葉は非常に巧妙なアナロジーを設定しているのだ。レポーター、すなわち「レポートする者」として写真家を想定することによって、写真と言葉のアナロジーが形成される。

¹⁸ Hervé Guibert, « L'Angleterre de Bill Brandt, La lumière de l'ombre », *La Photo, innélectablement*, op. cit., pp. 11-16. ビル・ブランドの写真集のタイトルは『光の影（英語版 *Shadow of Light*、仏語版 *Ombre de lumière*）』であるが、ギベールは同書を『影の光 *La Lumière de l'ombre*』と呼ぶことができると評している。

¹⁹ *Ibid.* pp. 11-12.

1930～40年代のロンドンを語ろうとすると、夕食の後のゲームが行われているブルジョワ家庭の居間と、白いボンネット帽をかぶった女中たちが、ようやく「ひと息ついて」、家族に手紙を書いたり、オープンの前でまどろんでいたりする台所に、ブランドは同時にいるのだ²⁰。

批評家ギベールにとって、写真家ブランドは「語ろうとする」者である。つまり、ある種の語りが写真に託されているという考え方であり、写真には読みとるべき物語があるという考え方である。写真というメディアが宿命的に負う瞬間性よりも、むしろそこに見られる時間の持続性に焦点を当てているとすることができるだろう。

ブランドの風景、彼が撮るイギリスの田舎にはいつも、その前あるいは後があり、ある種の境界が表れている。嵐や雷雨の前後、昼と夜の境目、吹き抜けた風によって筋がついた砂の採取場²¹。

黒雲に覆われる空、夕暮れ時の野原、風で吹き寄せられた砂。変化する途上（「境界」）で捕らえられた事物は、変化の兆しを、あるいは痕跡を宿す。そこに刻まれた印は、物語の再構成へと見る者をいざなう。写真はあくまで指示的なものに過ぎないが、その指示する先に、ある一定の持続的な時間と空間を表出させる。その語り手こそが写真家なのだ。

写真の作者を「レポーター」と評するギベールであるが、ここで再度状況を考えてみると、新聞紙上でレポートをするのは本来であれば記者であるギベール自身であるはずだ。写真によって「語られた」物語を、報告するのが写真批評であるならば、ここに二人のレポーターが共存する事実が明らかになる。写真家が差し出すイメージと対面し、そこから記事をつむぎ出す批評家にこそ、物語を読みとる役目はゆだねられているのだ。

ブランドには「詩学を作る」意図はおそらくまったくなかったであろうが、もっとも期待していないところで、とりわけ誰もそれを探し求めてはいないときに、不意に詩が飛び出してくるように、もともとは単なる社会の観察記録でしかなかったブランドのイメージに、しばしば詩は現れるのだ²²。

²⁰ *Ibid.*, p. 12. 傍点強調は引用者、それ以外は作者による。特に断りがなければ、以下同様。「語る raconter」という表現は同じ箇所二度にわたって用いられている。

²¹ *Ibid.*, p. 13.

²² *Ibid.*, p. 12.

記事の同じ箇所について、ピュジャッドの解釈は異なる。人生が詩的な状況を提供し、写真はそれを写し撮るだけだとし、「そのことが写真を唐突さの、意外性の芸術として定め、文学的表現が持つ入念に組み立てる性格と対照的なものとしている²³⁾」と結論づけている。しかしながら、比喩でしかないとはいえ写真家が「語る」という表現を批評家自らが意図的に用いていることから、ギベールが写真をただ単に現実を切りとるものであると見ていないのは明らかである。ピュジャッドの解釈からは、写真を撮影者の意図から独立したニュートラルなものを見たいという願望が透けて見える。写真のイメージは、果たしてそれほど潔癖なものなのだろうか。厳密に言えば、一枚きりの写真には物語を語ることはできないということになる。なぜなら、物語るには語りを展開するためにある一定の幅、時間の幅が不可欠だからである。しかしながら、物語を喚起する力が写真イメージにあることは否定しがたい。少なくとも批評家ギベールは、ビル・ブランツの作品を前にして、写真家が写真を通して語る物語を聞き逃すまいと耳をすましている。

このように、ギベールの写真批評においては、写真家と写真批評家は物語を提示する者とそれを聞きとる者という関係を結ぶ。それでは、批評記事の受けとり手である読者と批評家の間には、どのような関係が成り立つのだろうか。エルヴェ・ギベールは『ル・モンド』紙の写真専門記者という立場にあったが、平明な文章で書かれたその記事には、写真史の教養がなければわからないような専門的な内容も、読者にそうした知識を与えようという教育的な態度も、それどころか作品の良し悪しを断定的に宣言し裁定を下そうとする態度すら見られない。写真と対峙し、そこから言語化できる何かを引き出し紙面に移しとらんとするギベールを、その批評の欠点を認めつつもアガトウ・ガイヤールは「理想的な観客」と呼んだ。ギベールは何よりも「見る²⁴⁾」批評家であると。見て、そこに展開するドラマをくみ取り、伝える。

ストライキ中に殺された若い労働者の写真がアルバレス＝ブラボの最も美しい写真だ。目は見開かれ、血がさるぐつわのように口を覆い、首筋から燃え立つ赤い髪のように伸びており、半ば開いた白いシャツの下のお腹の上で、ベルトがつつやと輝き続け、片腕は地面の上に、体から離れて置かれ、まるで飛んでいるかのようだ。この写真は1934年に撮影されたが、年月を越えて、この無

²³⁾ Robert Pujade, *Art et photographie, op. cit.*, p. 34.

²⁴⁾ Agathe Gaillard, *biographie d'Hervé Guibert*, site de la galerie Agathe Gaillard, URL : <http://www.agathegaillard.net/Herve%20Guibert.html> [2017年2月21日参照].

名の人物にオマージュを捧げ続けている。写真は彼を不滅の英雄にし、写真は不正に対して建てられたモニュメント、勇気の叫び、炎のようだ²⁵。

問題の写真が白黒であることを忘れさせるほど、光と炎のメタファーの連鎖と赤い血のイメージが鮮やかな描写である。鮮烈なヴィジョンを提示しつつも、ルポルタージュのように写真を伝えるギベールの批評文は、術学とはほど遠い、一人の観客の写真体験を伝えている。

この観客に近い評者というスタンスこそが、批評記事の読者が写真へ近づくことを容易にする。ギベールの文章は、読者に臨場感を与え、隣りに座るように、一緒に写真を見るようにと誘う。その批評が企図するのは写真の見方を教授することではなく、「あなたには何が見えるか？」という問いを投げかけることである。なぜなら写真を見ること、それは体験だからであり、体験とは一つとして同じものがないからなのだ。この「理想的な観客」は写真と対峙し、そこに他の観客（読者）を連れて行く。自分自身が観客のようなふりをして、作品と観客を引き合わせる仲介役を務めるのである。「レポーター」という言葉に着目することで、ギベールの批評が触媒のように、何層にも重なる物語を生じさせていることがわかる。まず初めに写真家が写真を通して伝える物語があり、次いで批評がそのドラマを読み伝えるルポルタージュとなる。そして、その先に想定されるものは、観客となった読者によってなされる新たな体験の語りであろう。このようにして、写真作品をめぐるいくつもの物語がつむぎ出されていく。

写真と言葉

写真における主観性と客観性

写真批評において体験を語るという方法が特権的に用いられるのは、エルヴェ・ギベールという文筆家の活動において、そうしたスタイルが中心にあるからに他ならない。しかしながら、そこで語られる経験の主体が、常に批評家であるとは限らない。写真が語る物語は、しばしば写真家自身の半生として紹介される。ピュジャッドが指摘するように、写真を語る際にギベールは写真家の伝記を多用する。「写真家の人生と作品は、絡まり合った伝記的事柄とは切り離せない要素を構成し、伝記作者のエクリチュールは、片方に

²⁵ Hervé Guibert, « Manuel Alvarez-Bravo chez Agathe Gaillard », *La Photo, innéluçablement, op. cit.*, pp. 219-220.

ついて話すことで、もう片方を探し当てることを確信しているほどだ²⁶。」ギベールの写真批評においては、「作者」はいまだ死んでおらず、作品と表裏一体をなしている。ギベールが文学者として自伝的虚構を書く際には、物語を書く主体と書かれる主体の間のずれ、一貫性の欠落に非常に繊細な感性を持つ作家であるにもかかわらず、写真と撮影者との関係については、そうした差異を埋めることで作品を理解しようとする、ある種のナイーブさともいえる見解を持っていたということになるだろう。

批評家が記事の中で写真家の人生と作品との間の一貫性を担保しようとしているという指摘は、妥当なものと思われる。伝記的アプローチは『写真、避けがたく』に収録された記事の随所に見られる。写真家の人生を語りながら、ギベールはその皮膚の下に巧みに入り込む。

しかしながら、この父親はニースに住むポーランド人の母方の祖父母からまったくよく思われておらず、あらゆる手段を使って父親はおまえを捨てたのだと彼女に言い聞かせていた。祖父は「おまえの父は落伍者だ、落伍者とはおまえの父だ、タララ、タララ〜」という歌を教えるほどだった。ソフィは父親のボブは優しい人だという考えを曲げることなく、その歌を頭が割れそうなほどの大声で歌っていた²⁷。

駆け出しの写真家ソフィ・カルを紹介した長文の記事には、おそらく写真家本人から取材したと思われるその半生が語られるのだが、表題ともなっているカルの写真集にはわずかに二段落が割かれているのみである。それもまた、献辞をめぐる逸話などに終始し、作品そのものへの言及はほとんど見られず、人生譚が作品に通底するとするピュジャッドの論を実証するような例となっている。

このような徹底した主観主義とも言えるギベールの批評スタイルは、ときに深刻な機能不全を起こす。アウグスト・ザンダーの人物写真について記事を執筆する際、「ザンダーの写真には『客観的』であろうとする試みがなされているのだから、新聞記事にも同じ客観性を与え、伝記的な手がかりをいくつか添えて、単純に仕事の型を定義しようとした²⁸」ところ、書くことができない状態に陥ってしまったという。苦心の末に書かれた批評記事は、同時代のドイツ人の顔写真の目録を作るといふ、ザンダーの壮大な計画につい

²⁶ Robert Pujade, *Art et photographie, op. cit.*, p. 202.

²⁷ Hervé Guibert, « Deux livres de Sophie Calle, Les tribulations de Sophie en enfance », *La Photo, innéluçablement, op. cit.*, pp. 424-425.

²⁸ Hervé Guibert, « L'article », *L'Image fantôme, op. cit.*, p. 125.

て、その徹底した仕事ぶりを伝えている。同時に、写真に主観的物語を読みとることに禁欲的な批評家の姿をうかがうこともできる。

ザンダーの眼差しは容貌や外観、社会階層を表す服装に注がれる。しかしながら、個人が忘れられているというわけではない。それぞれの肖像の物語はこれから書かれなければならない。しかし、一つの肖像からもう一つの肖像へと、物語は断片によって綴られていく²⁹。

ザンダーの写真には「物語」と「歴史」、l'histoire という言葉で表されるもの、すなわち前者は肖像写真に写された個人の人生の物語、後者は人物写真の集積によって表されるドイツ民族の歴史、が存在する。批評家は写真に個人の物語の萌芽をみとめながらも、その外側で踏みとどまる。なぜなら写真家が自らの仕事に要求する「客観性」が個人の物語ではなく、より長大な歴史を志向しているからである。ザンダーの人物写真は、人相学による人間の分類をその拠り所としているがゆえに、個人の物語としては読み解かれえないのである。批評家の目には、これらの顔は愛すべきものとは映らない。

ドイツ社会の発展と変化を報告しようとする科学的欲望であった。故に、「良い顔」も「悪い顔」もない。なぜなら、[そんなことを決めれば]人相学を欺くことになりかねないのだから。本当に「愛する」ことができる顔もない。ザンダーは自分の欲望に対して距離を取っていたに違いない。「愛すべき」顔が一つもないのだ³⁰。

批評家ギベールが執筆不能に陥った真の理由は、記事に客観性を与えることの難しさもさることながら、ザンダーの撮った顔に主観的な物語を読みとることの難しさではなかったのだろうか。『写真、避けがたく』に収録された批評記事では、多くの写真家の名前が参考文献として引かれており、アウグスト・ザンダーはギベールが頻繁に名を挙げる写真家の一人である。このことから、批評家ギベールはザンダーの作品の一つの見本とみなしていることがわかる。ザンダーの写真一枚一枚の「簡素と完全性」と、計画自体が「狂気の沙汰³¹」であることが与えるアンビバレントな衝撃を表現することに、写真から詩を読みとるという従来の批評スタイルが破綻をきたしたの

²⁹ Hervé Guibert, « Portrait d'une nation, La sociologie en visages d'August Sander », *La Photo, innéluçtablement*, op. cit., p. 61.

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

³¹ Hervé Guibert, « L'article », op. cit., loc. cit.

ではないだろうか。記事の末尾の一文を読むと、それまで抑制されていたギベールの想像力は、写真家アウグスト・ザンダー自身の人物像へと、触手を伸ばしているように思われる。

ザンダーはマルクス主義の写真家でも、盲目的な収集家でもない。狂気、純心、神秘について話すべきだろうか³²？

民族の顔目録を作成するという途方もない計画に写真家を駆り立てるものとはいったい何なのか。ザンダーの伝記や作品からは、おそらく計り知ることのできない、心の奥底を描きだすことは、批評の枠を越えて、小説の領域へと広がっていくだろう。

写真批評についての批評

「写真を語る」という行為について、エルヴェ・ギベールがどのような見解を持っていたかを考えるうえで、他の人物によって書かれたテキストに対して彼がどのような批評をしているかを検討することは有益だと思われる。1979年に発表された「写真と言葉」と題された記事の中で、批評家は『カイエ・デュ・シネマ』の特別号³³で企画された、映画評論家たちがそれぞれ映画にまつわる写真を選び、言葉を添えるという特集について報告している。いつもは映画を語っている批評家が写真を語るという趣向である。

これらのページには、知性のずうずうしさがあり、言葉の快楽、言葉を褒めそやし、回避し、繰り返し、大文字にしたり、括弧やダッシュに入れたりする喜びがあり、過剰な言葉の快楽、すなわち、それが悪いというわけではないが、言うべきこと以上のことを話す喜びがある。こうした快楽はしばしば考えに優先し、写真を抛り所とするとき、この静止した、反応を見せない材料を前にするとき、おそらくそれは避けがたい誘惑となるのだ。というのも、イメージを言葉にすること、その要素を描写に移すことは、イメージを二重にしたり、二度焼き付けたりするだけだからだ³⁴。

映画の写真を語ることと写真を語るとは違うと断ってはいるが、ここで示されている、写真を前にしたとき溢れ出る言葉に身を任せる快楽とは、筆者

³² Hervé Guibert, « Portrait d'une nation, La sociologie en visages d'August Sander », art. cit., p. 62.

³³ *Cahiers du cinéma*, n° 300, Éditions de l'Étoile, mai 1979.

³⁴ Hervé Guibert, « Un numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, Des photos et des mots », *La Photo, innéluçtablement*, op. cit., pp. 109-110.

自身の真情を吐露しているように思えてならない。ギベールは批評家として、常日頃から写真と対峙し、そこから文章を紡ぎ出している。紹介する写真を描写する言葉は、単にその焼き直しを生産するだけであり、無意味な行為であるという意見のようだ。一方で、描写を越えるとき、そこに提示されたイメージ以上のことを言おうとするとき、それは過剰の行為であり、快樂、ある種の悪徳となる。働きかけに答えを与えてはくれない、写真のつれないイメージを前に、言葉を浴びせかけずにはいられない、批評家ギベールの葛藤が垣間見えるようだ。

さて、ギベールが新聞で批評活動を行っていた期間に、この時代を代表する二つの写真論、すなわちスーザン・ソントグの『写真論』とロラン・バルトの『明るい部屋』が発表されたが、『ル・モンド』紙の写真担当記者として、それぞれの書籍について書評を寄せている。ソントグの書の翻訳がフランスで刊行された1979年、「スーザン・ソントグ、イメージに対抗する言葉³⁵」と題する書評記事が掲載された。批評家はまず、ソントグの書を「写真業界でいくらか騒ぎになったけれども、批評業界にはとても好意的に受け入れられた」とし、さらに「実際の写真の名前をほとんど挙げておらず、写真家ダイアン・アーバスとアウグスト・ザンダーの作品に踏み込んだ二つの研究にのみ依拠している³⁶」と批判ともとれる調子で記事を書き始めている。続いて、現代社会における写真の氾濫、リテラシーの問題、現代人の写真に対する行動様式など書籍の内容を紹介した後、次のような文句で概要を締めくくる。

つまり我々はイメージをうまく使用していないということになるだろう。[本書の] 目的は眼差しのうえに一種の目隠しをすること、拡大する代わりに縮小することなのだろう³⁷。

これらの文言から、ソントグの論に対するギベールの見解は決して好意的なものではないことがわかる。

社会における写真イメージの氾濫と、それを受けとる側の無邪気さに対して警鐘を鳴らすソントグの態度は、ギベールにとって、写真の豊かな表現に規制を加えるものと映るのだ。

³⁵ Hervé Guibert, « Susan Sontag, Des mots contre l'image », *La Photo, innéluçablement*, *op. cit.*, pp. 123-125.

³⁶ *Ibid.*, p. 123.

³⁷ *Ibid.*, p. 124.

写真についての言葉の不在についても書かれている。というのも、イメージが増殖しているのに、イメージについての言説はごくわずかであるように思われ、あたかも写真の乱暴さによって、写真の情報伝達がほとんど傲慢とも言えるほど包括的であることによって、言葉が遮断されるかのようである。

そしてスーザン・ソントグはエスカレートして、言葉でイメージを激しく攻撃し始める。「捕食するように所有すること、襲撃、窃盗、強姦」と、写真を撮る行為について、まず彼女は言う。「写真は豊かで、浪費する、動揺した社会特有の芸術形態になった」とし、イメージのエコロジーなるものを提案する³⁸。

写真の横暴、写真が社会に与える悪影響を告発するスーザン・ソントグの写真論を、ギベールは写真に対する言葉の攻撃とみなす。そこでは、言葉が写真を語る快楽を与えるものであるどころか、脅威に対して応戦する武器として用いられる。というのも、写真を語る契機となるのは「イメージを前にしたスーザン・ソントグの、ほとんど閉所恐怖症的な感覚³⁹」だからである。スーザン・ソントグの写真論について、写真——写真それ自体とその製作、流通に関わる諸々の事象——と批評——写真を攻撃するものとしての言葉——の間に対立構造が成立するとすれば、ギベールが属するのは写真の陣営である。写真に対する検閲的態度、芸術表現から意味を汲みだすのではなく、反対にそれを抑制するような、ある種の去勢を行おうとする考えには与しない批評家ギベールの姿勢を明確に読みとることができる。

写真家についての記事ではついぞ見かけないほど手厳しい批判を加える一方で、ギベールがソントグの書のなかで唯一評価していると思われる点がある。それは、ここでもやはり、写真をめぐる個人の物語である。

しかしながら、スーザン・ソントグが最も魅惑的なのは、彼女が写真にまつわる自らの体験を語るときである。14歳のとき、書店で強制収容所の写真を見て、人生が二つのシークエンスに分断されたと話すとき。あるいは、中国で同様の手術に立ち会ったとき目を閉じる必要性を感じなかったにもかかわらず、中国に関するアントニオーニの映画の手術のイメージに耐えられなかったと話すとき（物事それ自体と、それが見せ物とされること、自分の目以外の目によって書き写されることを差異化するために）⁴⁰。

³⁸ *Ibid.*, pp. 124-125.

³⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 125. Voir Susan Sontag, « In Plato's Cave » et « The Image-World », *On Photography*, op. cit., Picador, 2011, version eBook, pp. 19 et 167-173.

この二つの挿話は、ソントグが自身の写真体験を語ったものである。『写真論』にしばしば見られるように、それは残酷な写真、衝撃的なイメージのなかでも特に極端な例を取りあげた逸話であり、写真から受けた衝撃の物語である。しかしながら、これらの記述においてソントグの書がとりわけ「魅惑的 *captivante*」であると認められるのは、それが一人の個人の体験を契機に語られた物語だからであり、そこから展開する、イメージを直接見ることと他者の目を通して見ることについての考察において、ようやくギベールとソントグの写真観が交差するように思われる。

ロラン・バルトの『明るい部屋』に捧げられた記事は「ロラン・バルトと写真、主体の誠実さ⁴¹」と題されて紙面を飾った。ギベールは私生活においても親交のあったバルトの作品を愛読し、批評記事においても「快楽 *plaisir*」や「神話 *mythologie*」などバルトの批評への暗示を含んだ表現が随所に見られる。敬愛するバルトが発表した『明るい部屋』の書評は、ソントグの『写真論』に寄せた反発に満ちた記事とは装いが大きく異なる。

『明るい部屋』にさっと目を通しただけでも、聞こえてくるのはとどろくような声ではない。写真の真実を明確にしようとするような傲慢な声ではない。それはか細くて優しい、用心深く、オブリガートの、少し物憂げな声であり、足踏みをすることはないが、小さく跳ねたり、ちょっときらめいたり、ちびちびと書くことによって進んでいくような声である。そこに真実があるとすれば、それは主体の誠実さだ。ここでバルトは「私」と言う。これこれの参照されたイメージに対する彼の快楽や欲望ほど、よい案内役、よい仲介者はいないからだ。〔中略〕そして、彼は身を乗り出し、問題の本質に飛び込む。あるイメージが私を引きつけたり、引きとどめたり、あるいは反対に私の関心を引かないのは、どうしてなのだろうか⁴²？

写真を論じる際に、その評価基準に見る者の主観性を置くバルトの方法論と、写真に個人の物語を読み込もうとするギベールの写真批評の基本的態度の近似性は明らかである。記事は、『明るい部屋』において写真の要素として提示されるもの（「ストゥディウム」「プントゥム」）の説明や、評価基準（「私は好きだ／好きではない」）、バルトが引用する写真のうちの数枚を紹介した後、一旦、次のように締めくくる。

⁴¹ Hervé Guibert, « Roland Barthes et la photographie, La sincérité du sujet », *La Photo, innéluçtablement*, *op. cit.*, pp. 192-195.

⁴² *Ibid.*, p. 192.

実際、それぞれの写真について、彼に衝撃を与えるもの、うまくいかないところ、異常なもの、不可思議な細部、彼自身の伝記、彼の身体に関係のあるところがある。これらの今は亡き、見知らぬ、時間とともに消滅した、もはやイメージによってしか取って代わられることのない人物たちは、本の全体にわたって、小説の登場人物たちのような親しみ深さをもって甦っている⁴³。

バルトの写真論に存在する主観性とは、バルト自身の伝記的挿話、人間性、身体だけではない。『明るい部屋』は写真に痕跡を残した名もなき人々を、まるで小説の登場人物のように描きだし、言葉で甦らせる。一枚の写真のごく細部から、物語を紡ぎ出す「主体」が、そこには介在しているのだ。

バルトについての書評記事は、おもむろに『明るい部屋』第二部の賛美に移る。「より明快で、より嘘偽りなく、より必要性があり、つまりより美しいのは本の第二部の方である⁴⁴。」バルトの母を写した温室の写真、写真と喪の関係、「それはかつてあった *ça a été*」ことを明証する写真の性質を紹介した後、ギベールの批評は、疑いようのないやり方で、横滑りを始める。

本は無力というわけではない告白で終わるが、バルトはこの魅惑的な物体、この「眼差しをさっと走らせることしかできない静止した表面」、「写真の明白さの力によって掘り下げることができない」ものに、いつまでも自分はずみくであらうことに気づいている。というのも、その表面はすぐさま満たされ、詰まってしまい、言葉が逆流してくるからだ。それ故、この本は必ずしも「お気に入りの写真」ではないが、テキストを通りやすくする写真、典型的な写真を紹介している⁴⁵。

先ほど述べたばかりの賛辞と上記の批評内容との間には、明白なずれが生じており、その一貫性は不確かなものであると言わざるをえない。このような批評は、バルトが写真の「表面」にぶつかり、真に重要な写真を掘り下げることができない無力さ故に、「典型的な写真」を分析することによって論を展開しているという批判と読むことができはしないだろうか。これに続く箇所、ギベールはバルトの言葉使いの数々、俗語から新語までさまざまな言い回しを得意とする様子を称賛する。「これらの『写真についての覚書』には、『恋愛のディスクール』の続きとなる、縞模様 *zébrure* と攪乱 *disturbance* を見出すだろう」とする。明快で嘘偽りのない、「主体の誠実さ」を語る言葉

⁴³ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 194.

の形容として、これほどそぐわないものがあるだろうか。『明るい部屋』を是が非でも『恋愛のディスクール』の続編と位置づけようとする記事の結語も、いかにも説得力に欠けるものである。

『明るい部屋』はおそらく写真家にとってはたいしたものをもたらさないだろうが、本能的に理解でき、豪華で味わい深い音楽性のおかげで消費でき、より感情的なものであるだけに、先人たちの残したものよりも長く持続する印象を残す本である⁴⁶。

バルトの写真論は写真を見る側の心の動きを中心に書かれたものであるという性質から、実際に写真を撮る側にとって有益なことが書かれていないという見解は、ギベール自身が写真家として実践に触れていることを考え合わせても、一定の妥当性があるかもしれない。しかしながら、「『恋愛のディスクール』を購入した10万人のフランス人⁴⁷」への推薦書さながら、『明るい部屋』のわかりやすさ、文飾といった表層的な部分に言及し、既存の写真論よりは印象深い作品ですよという宣伝を結びの言葉とすることには、記者の無理解を通り越して不誠実さすら感じさせずにはいない。

このように、ギベールが敬愛するバルトの『明るい部屋』に寄せた書評を読むと、どう好意的に見積もっても、この著名な理論家の写真論を手放しに褒め称えていると受けとることはできない。ここまでザンダーやソntagなどについての批評記事を通して、ギベールの写真批評の特徴について考察してきたが、写真が契機となって紡ぎ出される個人の主観的物語をギベールが重視していることは明らかであると思われる。それではバルトの写真論はというと、全編を通してそうした物語に事欠かない。『明るい部屋』は、参照される写真の被写体の物語を語り、作者自身の写真体験をふんだんに提供しており、後者が語りの主題であり、語りに推進力を与えているといっても過言ではない。

それでは、ギベールの書評記事が、賛美の言葉の衣を借りて、実際のところは否定的な見解を表すような両義的態度をとることを、どのように解釈することができるだろうか。バルトの作品のいったい何がギベールに拒絶感を示させるのだろうか。研究者アンヌ＝セシル・ギルバールは、次のように考える。

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 194-195.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 194.

そこには明らかに、若き批評家の悪意がある。記事のタイトルは反語のように受けとることができるほどである。「主体の誠実さ」というよりはむしろ「人違い」、もしくは「主体の自己満足」といったところだろうか？ 非難は明解であり、拒否の仕方は強烈だ。その批判とはすなわち、一人称で語られていないということである！ 私的なことはラテン語で話されるのではなく、そうしたものを語る言語とは、教養ある華やかな知性の、構造主義的な、言語ではなく、イメージを前にして幻想を抱く身体の、肉欲的な勃起性の、言語である⁴⁸。

いささか強烈な表現ではあるが、『明るい部屋』の書評に、当作品に対するギベールの失望とフラストレーションを読みとるのは、あながち間違いではないだろう。「主体の誠実さ」は、反語的に否定されるほどではないものの、少なくとも記事の内容と齟齬があり、そこに批評家の作品に対する疑義を見てとることができるだろう。ギルバールは、バルトとギベール、両者の表現形態の違いをいみじくも対照させている。コレージュ・ド・フランス教授でもあるロラン・バルトの、私的な感覚を言い表すために理論的な概念を通して表現するやり方。それに対して、小説家エルヴェ・ギベールは私的な感覚をそのまま私的な空間の物語として語る（ここでギルバールが想定しているのは新聞における写真批評よりむしろ『幻のイメージ』である）。写真に対峙した主体を問題とする写真批評家二人を決定的に分かつのは、その表現方法にあるとするならば、ギベールに失望を与えたのは、バルトの語り方、バルトの言葉ということなのだろうか。

ここで先に引用した書評文に見られる、『明るい部屋』を締めくくる「無力というわけではない告白」と評されるものに注目してみたい。最終章において、バルトは社会における写真のあり方を二つに分類してみせる。すなわち、芸術として、あるいは一般化によって飼い馴らされてしまった「思慮深い sage」イメージのあり方、そうした懐柔から自由な「常軌を逸した folle」イメージ、「仲介なしに欲望に直接つながる」イメージのあり方である。

常軌を逸した状態か、あるいは思慮深い状態か？ 写真はどちらか一方となりうるのだ。そのリアリズムが相対的なままであり、審美的な、あるいは経験的な慣習（美容院や歯科医院でばらばらと雑誌をめくること）によって和らげられているならば、写真は思慮深い状態だ。このリアリズムが絶対的なもの、こう言ってよければ、原初的なものであり、時間という言葉そのものを恋する

⁴⁸ Anne-Cécile Guilbard, « Guibert après Barthes, "un refus de tout temps" », in *Rue Descartes*, n° 34, avril 2001, pp. 71-86, URL : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2001-4-page-71.htm> [2017年2月26日参照] .

恐れおののいた意識に立ち戻らせるようなものであれば、写真は常軌を逸しているのだ。それは、本来的に引き返す動きであり、物事の流れを反転させるのだが、最後に私はそれを写真の「エクステーション」と呼ぶことにしよう。

以上が、写真がたどる二つの道である。選ぶのは私だ。完璧な幻想の洗練されたコードに写真の光景を従属させるか、あるいは写真のうちにおいて、手におえない現実が再び息を吹き返すのに立ち向かうか⁴⁹。

社会コードに取り込まれていない野性の状態の写真、時間の不可逆性を無効とし、忘我の境地へと見る者を導くイメージの力。この「常軌を逸した」写真を志向せんとする思いが、バルトの写真論の最後の一文に表れている。批評家ギベールが、一読者として、『明るい部屋』を語る主体に「身を乗り出し、飛び込む」ことを求めたのは、恋愛における陶酔状態にも似た、この写真の熱情 *folie* だったのではないだろうか。

「幻のイメージ」としての批評

『明るい部屋』の翌年に発表された『幻のイメージ』は、エルヴェ・ギベールが『ル・モンド』紙に寄せた批評記事と極めて密接な関係を持つ作品である。ギベールは晩年のインタビュー⁵⁰で、『幻のイメージ』にはバルトの影響があったと述べているが、この作品を読むとバルトの写真論に対するアンチテーゼが多く含まれていることがわかる。『幻のイメージ』は『明るい部屋』が投じた問いに対する、一つの答えといえることができるかもしれない。本章では、両書の間を考察することから初め、『写真、避けがたく』と『幻のイメージ』の関係をふまえたうえで、ギベールの写真批評の特徴を明らかにしたいと思う。

1981年に上梓された『幻のイメージ』は、ギベールがミニユイ社との契約に基づいて初めて執筆した作品である。各々題名を冠した短いテキストが集まって一冊の本をなしており、写真は一枚も収録されていない。そもそも日刊紙の文化欄における批評文には、紙面の制約があり、写真が添えられることの方が稀なのではないだろうか。そう考えると『ル・モンド』紙のような一般紙で写真批評記事を書くということは、言葉によってのみ写真を語る活動だと言える。『幻のイメージ』においてもまた、テキスト

⁴⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 183-184. 強調は作者による。

⁵⁰ Hervé Guibert, « Je disparaîtrais et je n'aurai rien caché... », entretien avec François Jonquet, *Globe*, 27 février 1990, pp.102-113.

の主題であり、同時に書かれたことを例証するものである写真は不在である。「お気に入りの写真」と題された章⁵¹では、作者自身が選ぶ写真のコレクションが公開される。アンリ・カルティエ＝ブレッソン、ダイアン・アーバス、エドゥアール・ブーバといった『ル・モンド』紙の写真批評記事でもおなじみの写真家たちの名前が並ぶ。

ヴァレリー・ラルポーの『フェルミナ・マルケス』やフレッド・ウルマンの『友情』を好きになることができるのと同じぐらい、そうさもなく私は「トニー・レイ＝ジョーンズの中学生たちの写真」のことが好きだった。その写真は同じ秘密を教えてくれたからだ。これらの堂々とした若々しい顔の上に、一つの小説を作り上げることができるように思われた。エピソードを思い描いたり、彼らを俳優のようにみなしたりせずにはいなかった。たとえば、私は彼らに『寄宿生テルレスの混乱⁵²』を演じさせることもできた（中学校に関する私の幻想はこの写真の上に結晶している⁵³）。

すでに何度も見たように、ギベールの批評における写真とは、物語の契機となるものである。ギベールにとって、バルトが語るような、見る者の侵入を拒むような表面を写真は有しない。写真は小説と等価値であり、写真に写された人物は小説の登場人物と同様に、想像のうちに繰り広げられる物語の演者となる。ギベールの写真的想像力はその文学世界へと開かれている。

ギベールの新聞における写真批評と『幻のイメージ』における写真批評は、写真に物語を読みとるという点において、方法論の一致を見る。両者が最も異なる点は、そこに見られる写真観というよりは、そこで語る主体のあり方に存する。「理想的な観客」という立場で主観的物語に重点をおいて写真語る『ル・モンド』紙の写真批評は、ごく稀な例を除いて一人称で書かれることはない。主に不定代名詞 (on, quelqu'un) や指示代名詞 (celui qui...) を用いて語られる写真体験は、観客総体としての集団の体験であり、写真の主観的物語を語るのは個人としての「主体」ではない⁵⁴。一方、『幻のイマ

⁵¹ Hervé Guibert, « Les photos préférées », *L'Image fantôme*, op. cit., pp. 121-124.

⁵² ローベルト・ムージルの処女作品であるが、引用原文のフランス語表記 « *Les désarrois de l'élève Törless* » に最も近いと思われる、以下の翻訳書の題名を採用した。ローベルト・ムージル『寄宿生テルレスの混乱』丘沢静也訳、光文社古典新訳文庫、2008年。また、当作品は1966年に映画化されており、ギベールが「演じさせる」と表現するとき、映画作品を想定に含んでいる可能性も考えられる。『テルレスの青春』フォルカー・シュレンドルフ監督、ドイツ・フランス、1966年。

⁵³ Hervé Guibert, « Les photos préférées », art. cit., p. 121.

⁵⁴ 筆者は2005年に提出したMaster 学位論文で、ともに journal と呼ばれる日記と新聞の表現形態について、エルヴェ・ギベールの日記と新聞記事との比較を行った。Mana

ージュ』では、ギベールは「私」と言う。『幻のイメージ』のテキストは、写真についての「私」の物語を語る、私的写真批評なのである。

さて、「お気に入りの写真」という章題は、バルトの写真論に寄せた書評記事でも見られた表現である。この章には、テキストを「通りやすくする」ためにバルトが語らなかったと記者がみなす「お気に入りの写真」について、今度は自分が語ってみせるという作者の意気込みが透けて見える。『明るい部屋』は、掲載された写真にテキストが分析を加えるという構造であるのに対し、『幻のイメージ』では語られる写真は掲載されない。そこには、写真について綴られた言葉があるのみである。その理由を語り手は次のように説明している。

写真を本に組み込むことさえ考えたが、執筆が進むにつれて、写真は私の物語とは異質なものとなり、物語はまさしく写真のネガとなってしまう。物語は写真をネガティブなやり方で語り、そこでは幻のイメージ、外に出てこないイメージ、あるいは隠れたイメージ、目に見えないほど内側にあるイメージしか語られない。物語はまた、写真による伝記の試みのようなものとなる。個別の物語の裏にはそれぞれ、精彩を与えられ、想像された写真の物語がある⁵⁵。

イメージを語る物語は、それ自体がイメージとなり、写真のネガ、すなわち写真と表裏一体の関係、写真の裏側にあるイメージとなる。そのことが、写真とテキストの並置を拒む。「写真は私の物語とは異質なものとな」ってしまい、テキストと写真はもはや、解釈するものとその対象、理論とその例証という関係には置かれえないのである。ギベールによる私的写真批評は、写真イメージの裏側に新たな物語を創造する。それこそが「幻のイメージ」なのだ。

『明るい部屋』と『幻のイメージ』を結びつける、最も重要なテーマは母の写真、より正確に言えば、母の写真の不在であろう。バルトの作品の後半部は「温室の写真」と呼ばれる、作者の母の子ども頃の写真をめぐって展開する。それは、自分が愛した母の「顔の真実」の「正確なイメージ」である⁵⁶が、作者は問題の写真を本に掲載しないとす。

Naito, *Envol vers la fiction, expression de soi : les journaux d'Hervé Guibert*, École Normale Supérieure Lettres et Sciences humaines, mémoire de Master, 2005.

⁵⁵ Hervé Guibert, « Les photos préférées », art. cit., pp. 123-124.

⁵⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 106-110.

(私は温室の写真を見せることができない。それは私のためにしか存在しないからだ。あなたにとっては、それは一枚のどうでもよい写真、多くの「取るに足らないもの」の表れの一つに他ならないだろう。〔中略〕その写真には、あなたにとって、傷となるものがないのだ⁵⁷。)

写真は、見る者それぞれに異なる体験を与える。とりわけ、プンクトゥム(「小さな切れ目⁵⁸」すなわち傷)と呼ばれる作用においては、体験は個人的な領域に属するからである。写真は実在するが、作者自身によって隠されている。故に、不在のイメージである。この不在は母の不在と呼応している。写真が現前させる「かつてそれはあった」、すなわち「彼女は存在した」という事実が、喪のさなかにいる主体を傷つける。

ふたたび温室の写真である。私は一人で、写真の前に、写真とともにいる。円環は閉じられ、出口はない。私は苦しむ、動かずに。むなしく、残酷な欠乏状態。なぜなら、私は自分の悲しみを変形することができず、眼差しをそらすこともできない。イメージの有限性をじかに、あますところなくすべて経験しているというこの悲しみを語るためには、いかなる教養も助けに来てはくれない(コードがあるにもかかわらず、私が写真を読むことができないのはそのためだ)。写真——私の写真——には教養がない。それが痛みを与えるものであるとき、写真のうちの何ものも喪の悲しみを変えることはできない⁵⁹。

バルトはイメージに面と向かい、それを読み解こうとする。写真に対しても、記号学的アプローチ方法を用い、写真の細部から記号的事象を採りあげて分析する。しかし温室の写真に関しては事情が違い、写真は静止した、不変の、「乱暴な *violente*⁶⁰」対象として目の前に立ちはだかる。「探るとは写真を裏返すこと、紙の奥底まで入って行き、反対側の面に到達すること」であるが、件の写真には歯が立たない。「温室の写真を前にすると、私は下手な空想家になり、写真を所有しようとするむなしく腕を伸ばす⁶¹」。

一方、ギベールの母のイメージもまた不在である。それは撮影されなかった写真であり、どこにも存在しない写真である⁶²。

⁵⁷ *Ibid.*, p. 115. 強調は作者による。

⁵⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 140-141. 強調は作者による。

⁶⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁶¹ *Ibid.*, p. 156.

⁶² 存在しない写真、写真の上に定着されなかったイメージについて語ることは、当時、写真をめぐ一つの言説をなしていたようである。Cf. マルグリット・デュラス『愛人』(1984年)における、メコン河の渡し船のイメージ。

故に、このテキストには写真は添えられないだろう。感光しなかったフィルムの引き出し部分があるだけだ。それに、もしイメージが撮られてしまっていたとしたら、テキストは存在しなかっただろう。イメージは目の前に、おそらく枠に入れられて、完璧だが偽りで、非現実的な、若いときの写真よりもさらに非現実的なものとして。それは、悪魔的と言ってもいいような行為の証拠、そのような行為が犯す不正なのだ。いかさまや奇術よりもひどいもの、すなわち時間を止める機械なのだ。なぜなら、このテキストはイメージの絶望であり、ピントはずれや、かぶりのあるイメージよりも悪いもの、幻のイメージなのだ⁶³。

先述の通り、「幻のイメージ」は写真と表裏一体のもの——「反対側の面」とバルトは呼んだ——であり、時間を止め、不在のものを現出させるものである。この「幻のイメージ」、息子によって撮影されるはずだった母の肖像は、テキストとして描出される。ギベールにおいては、写真は変形不可能なものでは決してなく、そこから新たにイメージが創出される場であり、必要があれば自由に加工することすらできる素材なのである。このようにして、『幻のイメージ』は写真を一枚も掲載していないにもかかわらず、「完璧なイメージ」「エロティックなイメージ」「写真のファンタスム」…、幾多の「幻のイメージ」でひしめき合っている。

仮にバルトの写真批評を対峙分析型と呼ぶことができるとすれば、ギベールの写真批評は浸透発展型と呼べるようなものである。前者は写真を不動不変の観察対象とし、その対象と対峙したときの主体の心理的体験に基づく。それに対し、後者が指向するのは写真そのものではなく、写真が喚起する物語であり、その物語を主体として生きる体験によって新たなイメージの創出へと移行する。バルトとギベールの写真批評の相違は、両者が頻繁に言及する写真家であるアンドレ・ケルテスについての記述にも顕著に表れる。バルトがケルテスを語る時、注目するのは被写体の眼差しである。

眼差しは見ることをしないで済ますことによって、内側にある何かによって引きとめられているように思われるのだ。手の中に生れたばかりの子犬を持ち、犬の方へ頬を寄せている貧しい少年（ケルテス、1928年）はその悲しく、ねたましげで、おびえた目でレンズを見ている。なんと哀れで、胸をひき裂くような物思わしげな様子なのだろう！ 実際、彼は何も見ていない。内側に愛情と恐怖を引きとめているのだ。それこそが、眼差しである⁶⁴。

⁶³ Hervé Guibert, « L'image fantôme », *L'Image fantôme*, op. cit., pp. 17-18.

⁶⁴ Roland Barthes, op. cit., pp. 172-175. 強調は作者による。

写真から送られる眼差しを正面から見つめ返すとき、バルトの思考の歯車はゆっくりと動き始める。イメージとの一対一の対等な関係こそが、批評に不可欠な要素となる。一方、ギベールがケルテスを語るとき、注目するのは写真家の眼差しである。

ケルテスは1899年にブダペストで生まれた。ハンガリーを写した彼の最初の写真(1912-1925年)が、おそらく彼の最も美しい写真であろう。いまだ洗練されていない中央ヨーロッパの、土色の、粗暴で勤勉な世界のイメージである。

[中略]しかし、すでに、この粗野さのなかに、ケルテスの眼差しの優しさが染み込んでいる。白い手袋をした女性と背広の男性の口づけや、カメラを覗き込む山羊に送る目くばせのための時間が残されている。兵士たちは塹壕のなかでトランプ遊びに興じたり、干し草を投げ合いながら笑ったりする。貧しい子どもたちは、一冊の本を三人で読んでいる。あるカップルは柵の隙間からサーカスのショーを見ている。静かなままの風景もある。そして、巡業のヴァイオリン奏者の音楽が、ジグザグと、そこかしこに響き渡る⁶⁵。

批評家ギベールの眼差しは写真家ケルテスの眼差しと重なり合い、ハンガリーの村々を訪ね歩く。その光景はテキストによって描き出され、紙面から溢れ出し、音楽までもが再構成されていく。このように対象を取り込み、自在に創作へとつなげる批評方法は、アルバレス＝ブラボの作品から写真が否応なく帯びるいかがわしさ、絶えず変化していく性質についての考察⁶⁶、デュアン・マイケルズの作品から変質する自画像というテーマの変奏⁶⁷へと、発展していくことを可能とする。それこそが、新聞写真批評から私的写真批評への移行の鍵となっているのだ。

一年の時を隔てて発表された二つの写真論を対照して読むことによって、エルヴェ・ギベールの『幻のイメージ』はロラン・バルトの『明るい部屋』と響き合うように構成されていることがわかる。ギベールの作品はバルトの作品への、一つの返信である⁶⁸。ギベールは『幻のイメージ』のなかで、

⁶⁵ Hervé Guibert, « Rétrospective du photographe André Kertész, Le mouvement de la vie », *La Photo, innéluçtablement, op. cit.*, p. 30.

⁶⁶ Hervé Guibert, « Le faux », *L'Image fantôme, op. cit.*, pp. 140-141.

⁶⁷ Hergé Guibert, « L'autoportrait », *L'Image fantôme, op. cit.*, pp. 62-65. このテーマについて筆者は「エルヴェ・ギベールの肖像写真における時間の概念」と題して、2013年、日本フランス語フランス文学会で研究発表を行った。

⁶⁸ エルヴェ・ギベールにおける手紙としての作品の概念については、以下の拙論を参照されたい。内藤真奈「エルヴェ・ギベールにおける日記とその重要性」『仏語仏文学研究』第33号、東京大学仏語仏文学研究会、2006年、265-290頁、URL : <http://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/8007/2/f033013.pdf>

イメージに手を伸ばし、つかみ、作り変える自身の写真批評のデモンストレーションを展開することによって、バルトの写真論に対し、一つのアンチテーゼを唱えてみせた。しかしながらそれは、温室の写真に宿る母のイメージをじっと見つめて苦しむバルト的主体に対し、写真を所有する方法の一つを開示してみせたものではないだろうか。残念なことにバルトには『幻のイマージュ』を読む時間は残されていなかったが、対象と距離をとることを止め、「常軌を逸したイメージ」のなかへ身を投じる方法の、一つの提案であったと考えることができるのではないだろうか。

本稿では、『写真、避けがたく』に収録された新聞批評記事と、そこから派生的に創作された『幻のイマージュ』を対象として、エルヴェ・ギベールの写真批評について考察を行った。とりわけロラン・バルトの『明るい部屋』との関係を通して、ギベールの写真批評の特徴が浮き彫りになったと考える。写真家でもあり小説家でもあったギベールにとって、イメージを創出することは自身の活動の一部をなしていた。そうした背景が写真批評という地平においても、その性格に影響を及ぼしていることは明らかである。本稿では扱うことができなかったが、スーザン・ソntagやロラン・バルトの写真論のなかにも言及されている映画のイメージと写真のイメージの関係については、ギベールの写真批評のなかでも随所に考察が述べられており、その分析をすることはさらなる研究の発展につながると考えられる。また、批評記事の一つの形式としてインタビューというものがあるが、『幻のイマージュ』のなかにも対話形式のテキストが見られる。写真を語り合うというスタイルがどのような批評を可能にするのかという問題についても、考察の余地は十分にあると考える。以上の点については、今後の課題とし、稿を改めて考察することとしたい。

[2017年2月28日参照]。