



Title	文学における写真 : ジャン・フィリップ・トゥーサン『カメラ』
Author(s)	高階, 早苗
Citation	études françaises. 1999, 32, p. 63-81
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/93722
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

文学における写真

—— ジャン・フィリップ・トゥーサン『カメラ』 ——

高 階 早 苗

—— 序 ——

文学作品において写真を取り上げようとした場合、次の二つのケースが考えられる。すなわち、小道具として実際に写真、あるいはカメラが登場するケース。そして、写真における効果（視点や時間構造など）が用いられているケースである。ジャン・フィリップ・トゥーサンの『カメラ』はその両方を含む作品であるばかりか、どちらについても幾つかの異なる要素を提示している。そこで、本論文では「写真という視点」をもとに、この作品を分析していくことにする。

1. 物語りの始まり —— 先送りされる証明写真

『カメラ』は、ストーリーという点から見れば起伏に乏しい作品であるが、あえてエピソードを繋ぐならば、主人公が運転免許を取るために自動車教習所に行き、受付嬢と恋仲になり、一緒にロンドンに旅行するというものである。モチーフとして本論文で取り扱う証明写真は、教習所の登録のために必要なものとして、物語が始まって数ページで既に言及されている。しかしながらその撮影は先へ先へと延ばされ、既に物語りの四分の三近く終わったイギリス出発の時まで実行されない。フェリー乗り場でスピード写真のボックスを見つける場面でも、あくまで「ふと気が付いた」様子が強調されている。しかしながら、この場面から一気に写真に関する

エピソードが続き、「ためらい」が実は意図的なものではないかとさえ感じられる。振り返ってみれば、確かに「撮らなくてはならない証明写真」のことは時折思い出したかのように触れられている。さりげなく、しかし実のところ主人公の意識の中、そして作品の背後にいつもそれは、ひとつの気掛かりとして潜んでいたのではないか？——そう、主人公は「証明写真」を撮ることを、わざと先送りにしたのである。つまり、それほどまでに「自分というものを証明する写真」を写すことは、彼にとって重要で、かつ困難なことだったのだ。

それでは実際に写真を検証していく前に、証明写真とはどのようなものか、少し考えてみよう。そもそも証明写真とは、写真技術の発展に伴い廉価で撮影が可能になるや、刑務所などに導入され、肖像写真と共に、写真の歴史を形成してきたものである。それ以前は指の形やほくろの位置など長々と記載された詳細によってしか、本人と確認する手段はなかったが、証明写真はそうした行程を一気に簡略化したのである。当然その主旨は、本人であることを確認することであり、肖像写真がその人物の内面性を描き出そうとするのに比べ、外面的特徴を正確に写し出そうとするものである。そのため例えば衣装や表情など、顔かたちの判断を鈍らせるものはできるだけ除かれねばならない。その点から見ると、最も簡素な写真形態の一つと言えよう。

『カメラ』には三種類の写真が出てくるが、その最初のものが、主人公の子供の頃のスナップ写真である。家族と一緒に写った幾枚かの写真——母親の腕に抱かれたものや、妹とプールに入っているもの——それらを彼は、「登録書類には使えませんね」と言いながら受付嬢に見せている。それらの写真から、現在の主人公の外見を窺い知ることはできない。では、何がそこに読み取れるのか？ そこに写っているもの——それは、例えば家族構成であり（写真に写っている母親や妹と同じぐらい、ファインダーの向こうの父親、妻や子供達に向かって「ほら、こっちを向いて笑

ってごらん」と語りかける父親の姿が如実に現れている)、現在の彼を作
って来た環境であろう。それらの写真が現在の彼の姿を知る為の手がかり
を与えてくれないというわけではない。しかしながら、そうした情報は、
時としては却って本質を誤らせることにもなりかねない。

そもそもこの作品の中では主人公の情報は極端に不足しているように見
える。名前も年令も職業も明かされない。彼自身を表すのは、彼が今、行
っていること——重要な行動などではなく、コーヒーを飲んだり、買い
物をしたり等、最も単純な類いのことなのである¹。スナップ写真の私は、
家族の感情によって覆われている。この最も小規模な社会によって与えら
れる「自分」の情報、他人の目に映る「自分」、それらを極限まで取り除
いていった所に何が残るのか？ それこそが、主人公の捉えようとしてい
る自らの姿なのではないだろうか。

証明写真を撮ることは、ひとつの契機なのである。証明写真には背景も
表情もない。しかも彼は、撮影にスピード写真のボックスを選んでいる。
この機械の特殊性は、被写体が、カメラマンという人間でなく、機械に向
かう点にある。つまり、自分以外の要素は全く取り払われ得るのである。
第一の写真から第二の写真へと移る時、背景、表情、他者の判断といった
ものが取り除かれるのだ。そして第三の写真では更に、「私の姿」まで取
り除かれてしまう。

[...] 背後に物音がしたのを聞くと、突然私はパニックに襲われ、
フィルムを終えてしまおうと、大急ぎで写真を撮り始めた。カメラを
手に階段を駆け上がりながら、めくらめっぽうに写真を撮った。階段
のステップや自分のつま先まで。できるだけ早く撮り終えてしまうた
めに、シャッターを押しては巻き戻し、押しては巻き戻した²。

主人公はフェリーの中でインスタントカメラを拾うが、従業員に渡し損

ね、盗むことになってしまう。いつの間にか泥棒になってしまっていたため動転して起こした行動が、上のものである。できるだけ急いで何も考えずにシャッターを押す——これはまるで、写真版エクリチュール・オートマチックではないか？ このフィルムには彼の姿は写っていない。しかしながら、なにひとつ作り物でない彼の息遣いが聞こえてくるようではないか？ 実際、露出不足のためプリントはされず、ネガには、ぼんやりした影「私の不在の、感じ取れない程の痕跡のようなもの (p.116)」が写っているだけだった。しかし、後日、ボーイングに乗っている時、それこそが彼の撮りたかった写真だったのではないかと気付くのである。

飛行機は空中で静止しているようだった。すぐそばでは何も動いていなかった。私は窓の方へ屈んで、思考をこの空気の固まりに浸した、何も読み取れないが、すべてを快く迎え入れる空気の固まりに。そして、カメラを持っていれば目の前の青空を写真に撮れたのにとぼんやり考えた。一面真っ青で半透明な長方形を切り取ることができただろう。半透明？ いや、むしろ透明と言ったほうがいいだろう。この透明さは数年前一枚の写真を撮ろうとした時、あんなにも探し求めていたものではなかったろうか？ ただ一枚の写真，何かポートレイトのようなもの，もしかしたらセルフポートレイトのようなものかもしれない。けれど私抜き。誰もいないポートレイト。あるのはただ存在だけ，まるのまま，裸の存在，痛ましく，かつ単純な存在。背景もなく，光りもほとんどなしに。（中略）空をじっと眺め続けているうちに、私は今、納得したのだ。まさにあの船の上で、私はその一枚の写真を撮ったのだと。船の階段を走り抜けながら、あの瞬間から、そして私自身からその写真を抜き出すことに、突然成功していたのだと。その時には写真を撮っていることすらほとんど意識していなかったのに、それでも私自身を現実の写真から、あんなにも長い間焦がれ

ていた一枚の写真へと解放していたのだ […] (pp.112-113.)

ここまで我々は、三種類の写真について分析してきた。そして、問題となっているのがどうやら具体的な幾枚かの写真でなく、「自分という人物の存在のみを写したもの」であることが分かってきた。それならば、姿形がかえって「余計なもの」であり³、印画紙の上に痕跡しか残らないのも当然である。そこには確かに「彼が写真を撮っている瞬間」が写っているはずである。しかし一方で主人公は、存在そのものを撮るために、空にフレームをかけてシャッターを切ろうと考える。この行為はいったい何を可能にするのだろうか？

2. フレーミング

写真とは、一種の所有の欲望である。好きな人と寸分違わぬ像を胸に抱いて眠るのは、その欲望の始まりであるし、写真がすぐれてフェティッシュとなることは、『シェリの最後』で若かりし頃のレアの写真に毎夜逢いに行くシェリの行為や、出会うことなく写真の詩人に恋をするハーディの女主人公⁴からも窺える。では、その一步手前、光景にフレームをかけるという行為は、どんな欲望を含んでいるのだろうか？ 目の前の捉え難い光景にカメラを向けるという行為は、言葉によって森羅万象を切り取り、理解し得るものへと変えていこうとする行為と似てはいないだろうか（作家にとって、それは作品を書く行為とも等しい）。これまで嘆息するしかなかった風景に向かい、人さし指と親指でフレームを作れば、切り取られた景色は観察可能なものとなる。計り知れなかった空も長方形に切り取られ、その中を通過してゆく雲によって、時間さえも感知できるはずである。たとえそれが錯覚であるとしても、境界を持たず茫漠としたものが、こうして計測可能なものへと変貌を遂げるのだ⁵。フレームをかけるということは、自分の手で触れられるように、空間と時間を切り取ることに他

ならない。しかも、シャッターを切る手前の段階では、生きたままのそれを手に入れることができるのだ。

引用にあったように、主人公は「自分の存在」を捉えたいと思っている——しかも、名前や顔かたちのような証明書の項目以外のものによって。読者は彼の背格好も髪の色も顔も思い浮かべることはできない。特殊な冒険をするわけでもなければ、事件に巻き込まれるわけでもない。作品の中で、彼はごく単純に食事をし、地下鉄に乗り、人と会い、移動し、生活している。その時間的空間的軌跡こそが彼の存在の痕跡なのだ。しかしそうした日々こそ、捉えようとしてもいつの間にか流れていってしまうものなのではないか？ イギリスを離れ、フランスへと向かう船の中、彼は次のように考えている。

私はそこにいた、そう、ディエップに向かう船のセルフサービスのレストランに。過渡的な、絶えまなく移ろいゆく場所を進んでゆきながら、もはやどんな見なれた目印も精神を支えてはくれない時がやってきたかのように、その瞬間をひどく鋭く意識していた。私のいる場所は少しずつ私の意識によって散り散りにされ、[...] その短い間、観念上はどこでもない場所に私はいたのである。(pp.101-102.)

二行目の過渡的な場所とは、具体的には船の上、イギリスの岸を離れ、まだ何も見えない（目印になるような星もない⁶）海の上のことである⁷。しかし同時に、擱まるところの何もない日々、昨日の延長でありいつのまにか明日になっている日々をも示している。漫然と過ぎてゆく日常、漫然と過ぎてゆく生。イメージを描きにくい時間の広がり、そして彼自身の生の不確かさを、ここでは空間的広がりによって映像化しているのである。海の下は地続きであっても（物質的には繋がっていても）、闇によって両

岸から切り離された漂う船の甲板の映像で⁸。そんな中、ポケットの中で指に触れる「小さなカメラの堅い感触 (p.102)」のみが、かろうじて私を繋ぎ止めていたのではないだろうか。しかも、このカメラはフェリーで「拾った」ものであり、言わば「どこからともなくやってきた」ものなのである。そして主人公はそれを甲板から海へと投げ捨てる。指先に触れた冷たく堅いボディ、それは、一瞬だけこの世界にあって、捉え難いものを捉え、すぐに又消えてしまったのである。この出所も宛先もない道具の性質を知るため、その前段階に選ばれた道具であるスピード写真のボックスの場面を見てみよう。

3. 光による境界

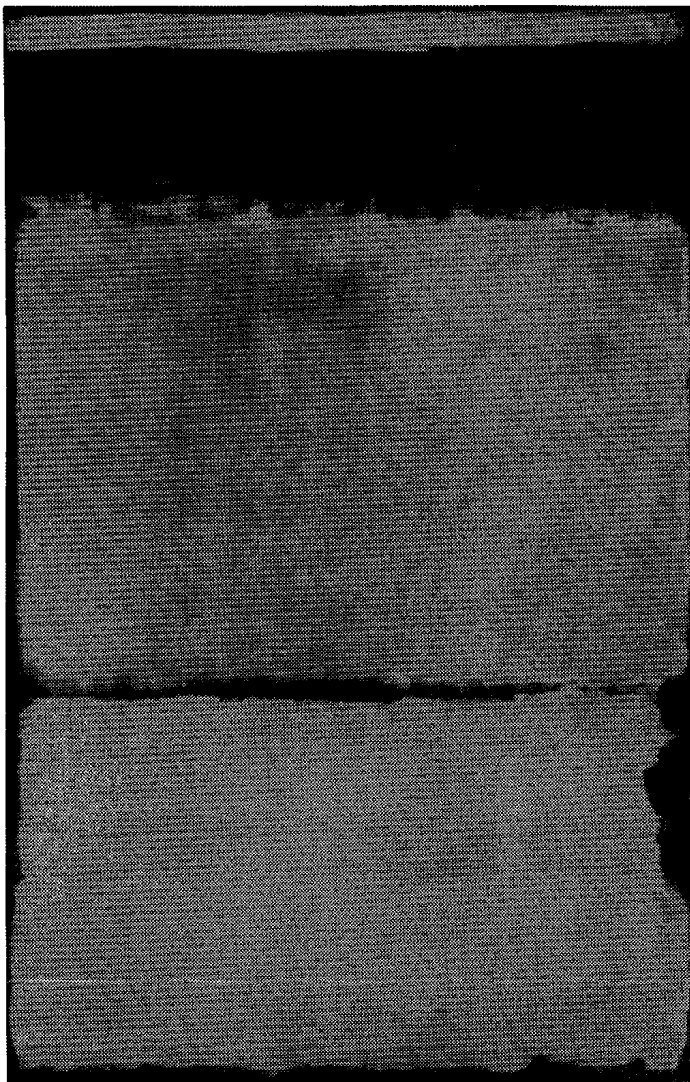
私はボックスの闇の中にしばらく前から既に座っていた。スツールはちょうどいい高さに調節した。急ぐことはない。今、ものを考えるのに、あらゆる条件が整っているような気がする。[...] 精神の中は今や夜であり、ボックスの闇の中、私は独りきりで、外での苦しみを和らげられ、考え事をしている⁹。(pp.93-94.)

ボックスは、人気のない深夜の駅にぽつんと置かれていた。その中に入ってカーテンを引けば、主人公は外の世界を遮断することができるのだ。それは、その後で繰り返し登場する、暗闇を走る船にも似ている。闇の中、自分でそれを方向付けるのではなく、思考が思考そのものの流れによって通り過ぎてゆくままにしながら¹⁰、彼は、先程港で見た光景を思い出している。

数分前臨港駅の栈橋で、雨が、ライトの光りの束の中を降っている様子をぐずぐずと眺めていた。光が極めて明確に境界を区切ったあの空間、閉じていながらしかも、ロスコーの描く輪郭の開いた波線と同

じぐらい物質的な境界を免れた空間に，雨は降っていた […] (p.93.)

ロスコーの絵は，単純な，これ以上になく単純な「線」や「長方形」からなる抽象画である。しかし，その線は定規で引いたようなものでなく，曖昧にぼやけている。彼の作品が何かを明確に表象することがないにもかかわらず，宗教が与えるものにも似た感動を与えるのは，それが最も単純に「存在」を表しているからではないだろうか？ ロスコー自身，自分の作品について「…孤独な人間の姿を描いた絵——すべてが静止した瞬間におけるたった一人の人間の」と語っている¹¹。



マーク・ロスコ
第10番
1950年
ニューヨーク近代美術館

感じ取ることしかできないものを目に見えるようにしたい、しかし、現実の余計な情報でそれを鈍らせてはならない。「存在そのもの」「生の流れ」を捉えるのは、最も単純で明確でありながら、物質性をどうにか免れた線によってでなければならないのである。つまり、「開いた波線」——光による境界である。

[...] 世界の中でもこの場所に降りそそぐ雨、吹きずさむ突風の下、この雨が今、私の精神においては、明るい円錐形から隣の闇へと移っているのだ。光と闇の間に明確な境界を定めることもできないまま、雨はそこを過ぎていくのだと想像していると、この雨が私には思考の流れの像のように思えてきた。その流れは一瞬光の中で止まったかと思うと、すぐに消えて、また別の同じ流れに変わっていった。

(p.93.)

ライトによって現れた明るい円錐形の中に降る雨は、外の闇と、何の物質的变化もないまま繋がっている。しかし、その小さな範囲内でだけ、雨は、光によって照らされ「見える」のである。そしてそのフレームの中の水滴は、同じもののように見えて確かに刻々と変わっている、動いているのである。闇から現れ光のフレームを横切るその瞬間にこそ、「雨の流れ」「時の流れ」は最も鮮明に感じられるのではないだろうか。

しかし、この時写したスピード写真は何の変哲もないもので、「やれやれ、私はこんな風に微笑むのだ (p.97)」と感じる程に、彼自身から離れてしまっている。それは既に、冷たい紙片でしかない。こうして、彼は次の段階の写真——偶然手に入りすぐに消えていったインスタントカメラでの写真へと進むことになる。スピード写真のボックスでの一節では、思考の自由な流れをそのまま留められないこと、光のフレームを自分のもの

にできない無力さも語られている。

その内容を白昼堂々と説明するため思考を停止しようとしても，
「…」捉えられない輪郭の開かれた波線を留めておくために，私達
は，何も持っていないのである。指の間をすり抜ける水のように，光
の中で燃えていた恩寵の，今はない数滴のように。「…」その時，た
だ独り生まれつつある慰めの中で思考を追いながら，私達は，生きる
ことの困難から，存在することの絶望へと徐々に移行してゆくのだ。
(p.94.)

思考の流れに身をまかせることで得られる「穏やかさ」「平静」，それは
一転すると，「自分の力ではどうにもできない虚無感」「生のよるべなさ」
へと失墜する。「恩寵」はいつ与えられるのか，人間にはわからないもの
だ。彼が「光による境界」で捉えようとしたもの（——港で眺めていた
雨，精神の中で流れる思考），あるいは，いわば天から降ってきたカメラ
のフレームで捉えようとしたもの（——闇の中を進む船のように，時間
の流れの中を進む彼自身の生）とは，絶望的なまでに我々の手をすり抜け
てゆくのである。しかしながら，この暗いボックスから，最後に描かれる
夜明けの電話ボックスへと場面が移ると，同じような語彙が用いられなが
らも，全く異なる印象が与えられる。一瞬にして，同じものが闇から光
へ，堅く冷たい平面から広がる空間へと変化する現象が何故起こるのか，
それを理解するために，ここではロラン・バルトの写真論を援用してみよ
う。

4. 偶然の介入

写真は常に偶然の介入を余儀無くされている。たとえ何かを撮ろうとし
てファインダーを覗いたとしても，フィルムが現像されれば，自分が切り

取った風景の中に、自分では気付いていなかったものが写っているのである。ベンヤミンは、映画に関してではあるが、「視覚における無意識的なものは、カメラによってはじめて私たちに知られる¹²。」と言っている。そこで問題となっているのは「撮影器械が現実から獲得することのできる多様な姿の大部分は、感覚的知覚の通常範囲の外にある」ことでありながら、かつ、この無意識が、精神分析によってはじめて私たちに知られる「衝動における無意識的なもの」と結び付けられていることでもある。現像された写真には、カメラマンが撮ろうと思っていなかったものまでが写っている。そして『カメラ』の中ではこの現象が、主人公自身の状況と深くむすびついてしまうのである。拾ったカメラのフィルムを現像して最初に見た時、恐らくそのカメラの所有者であろう見知らぬカップルしか、主人公には見つけられなかった。しかし何度目かに眺めた時、こちらを向いて微笑む女性の後ろに、眠っているパスカル（自動車教習所の受付嬢で、ロンドン旅行を共にした主人公の恋人）を突然発見するのだ。

それ以上の言及はないが、これは重要なエピソードである。何故なら、その発見を境に主人公にとってその写真は全く別のものになったはずだからである。自分とは全く関わりがないと思われていた映像が突然なまなましく自分を巻き込む——しかし、実は気付いていなかっただけで、最初からそこにはパスカルがいたのであり、その見知らぬカップルにしても、最初から確実にその時の現実を生きていたのである。写真とは、他者の時間の中に、自分の生の一部（自分の現在と過去）が交差していることを、突然気付かされる場でもあるのだ。更に言えば、こうした発見が、固定した写真を生き生きとしたものに変え、白い枠に縁取られた世界を、その枠の外へ溢れださせるのである。

バルトはその写真論の中で、そうした一瞬の転換について論じている¹³。彼によると、写真は通常固定した広がりによって覆われている。ところが、その中の何か一つに目がひきつけられるや、漫然と覆う空間は壊され

るという。例えばニカラグア内乱の写真が在るとしよう。残酷な事実がそこに写し出されてはいるが、時事的知識によってそれは分類され、写真全体を眺めている限りは「戦争写真」として片付けられてしまう。ところが、子供の死体のそばに立つ母親が持つ、不釣り合いに大きなシートに目が入った途端、その映像は生々しい身近なものに思えてくるのだ。このシートこそが、冷たく堅い紙片である写真の裂け目となって、そこに写されている現実を生き生きとしたものに変えるのである。

「何故こんなに大きなシートを持っているのか？」その答えは恐らく実にささいなものだろう。しかし均整を欠いた写真は、今ここに在る現実からは遠い芸術写真や報道写真ではなくなり、誰かが写した、誰かの写真になる。しかも、その裂け目は我々をはっとさせるだけで、答えを教えるはくれない。故に、この居心地悪さ、心の揺らぎを解消してはくれないのだ。こうした現象はバルトによって俳句になぞらえられる。彼の著書にはその例がないが、理解の助けに一例をあげてみよう。たとえば「古池や蛙飛び込む水の音」という句を聞いたとする。その時心に残るのは、ただ水の音だけである。どんな詳細な説明もないままに、句の外側に実際の音を響かせる、それで終わりなのだ。写真も同様に、説明をしない簡潔な表現である。写真の中に存在しているのは「過去の、ある瞬間における痕跡」である。しかし、『カメラ』での、恋人が偶然写っていた写真のように、時にそれは突然現在へと向かって写真の枠を超えて広がりだすのだ。

5. 瞬間を震わせ、捉えること

この小説の終わりは、真っ暗な田舎道である。訪問先を出た主人公の辿る空間を見てみよう。

遠い明かりすらひとつもない。あるのはただ、夜をのびる一本の人氣のない道だけだ。その両脇には低い木がまばらに見える。そして、

水平線には大きな農家があった。私は独りきりで道に沿って歩いた。出てきたばかりの邸宅の庭は、後ろにも、もう見えなくなっていた。[…] 庭の柵を超えた時、暗闇で見えなくなるところまで道が続いていた。それはとても細く、決して終わらないように見えた。(p.116-117.)

前も後ろも見えない道、これは、お馴染みの船の映像ではないか？ あてどなく漂う生。そこでは自分が進んでいることさえ疑わしくなる。しかし、駅の待ち合い室で、先程の発見（写真に偶然写った恋人の発見）をするのである。終電を逃したことを知った主人公は引き返し、十字路に電話ボックスを見つける。

それは極めて規則的な十字路だった。人気のない平原で交わる四つの道。薄暗がりには扉が薄く開いた電話ボックス。まわりには何もなくて、田園は完璧なまでに暗く、静かだった。(p.122-123.)

この光景は、広大な場所に移されたスピード写真のボックスではないか？ しかし、そこは偶然の交差する場でもある。主人公は一枚しかない硬貨で恋人の声を聞く。それが別の次元でこの場を繋ぎ止めているのだ。写真に写る像は、その人物が確実にそこに居たということを示す。それと同時にその冷たい像は、不在を強調することにもなりかねない。「彼（彼女）はそこに、かつて、居たのである。」——「過去の存在」と「現在の不在」。電話もやはり、確実にその人物が「遠くに」いることを告げてしまう。常に「ここにはいない」人物との不思議なつながり。主人公はボックスの電話番号を告げた後、電話が折り返し掛かってくるのを待つ。

電話ボックスの暗がりに座りコートを体に巻き付けると、もう動く

のを止め、考えを巡らせた。そう、考えを巡らせたのだ。考える時には、目を閉じ体を楽しにして、別の生のことを思い描くのだ。形や活力、呼吸やリズムは同じでも、何か別の生。あらゆる点で今の生に匹敵するが、想像し得る限りの傷から免れ、攻撃も苦しみもない、遠くの生。解き放たれその生は、外部の現実疲れ果てた残骸の中で花開き、そこでは全く別の現実、内部の穏やかな現実が、過ぎてゆく一刻一刻の穏やかさと足並みを揃えている。その時私のもとにやって来たのは言葉でもイメージでもなく、おなじみのつぶやきを除けばほとんど音もない「動いている何か」であった。その動きは、まるで時の動きそのものであるかのように、静謐さと無限を含んだ同じ明白さでもって、私の精神の流れを辿っていた。捉え難い輪郭を持った震える何か。私はそれが私の中を静かに流れてゆくままにしておいた。壮大で無用のなみなみとした流れの、穏やかさ、優しさの中をそれは流れていった。そう、考えを巡らせたのだ。それは常に再び始まる恩寵である。恐怖は殺され、怯えは消え去る。そして私の精神の中でも、潜在的に身構えていた激しい痕跡は、消え始めていた。(pp.125-126.)

スピード写真のボックスと違い、電話ボックスと外の世界を遮断しているのは、透明なガラスである。物質的には閉じられていても、同じ闇を共有し、光の自由に通過する箱、開かれた境界によって閉じられた空間、かろうじて現実の堅さをとどめたフレームの中に、彼はいるのだ。スピード写真の時と同様にここでも「恩寵」という言葉が選ばれている。この名で呼ばれる幸福は、ある時突然天から降ってくるものであり、努力して得られるものではない。我々にできるのは、せいぜい、それが目の前を通過する時をうまくつかむことぐらいであろう。そうしてこの田舎道の電話ボックスで、主人公は「夜明け」という「夜から朝へと変わる一瞬」において、光によってそれを貫くのである。

[...] 私は夜が明けてくるのを眺め、ただ、現在のこと、この瞬間のことに思いを馳せた。生きている蝶の体に針の先端を突き刺して動かなくするように、するりと逃げてゆきそうになるその恩寵を、もう一度捉えようと努めながら。

生きている。(p.127.)

最後の「生きている Vivant」は、原文では、前文最後の「生きている蝶 papillon vivant」を繰り返す形になっている。つまり、時間の生きた流れ、自分の生きている感覚を、直接蝶の身体から引き出しているのである。生きている対象、その一瞬を針の先で刺して静止させるとは、まさに、カメラの仕事である。しかもその一刺しとは、それまで生きているのがはっきりと見えなかった身体を「震わせ」、最後の瞬間で「生」を凍り付かせるのである。だからこそ、その震えは痕跡となり、いつか再び枠を超えて、生き生きと広がり出すのである。

— 結 び —

物の形を排し、わざと痕跡しか写らないような写真を撮ったり、何も無い空にフレームをかけたたりするのは、普段は感じることのできない不定型の生の流動が、通り過ぎる一瞬にのみかろうじて表すことができる性質のものだからである。蝶の体に針を刺す瞬間に指先に感じる震えが、生の明らかな痕跡として残るのだ。ボーイングから外を見て、「存在のみのセルフポートレート」について考えていた部分を以前途中まで引用したが、それは次のように終わっている。

[...] 今や私は、自分がその写真を生の閃光の中で捉えていたのだと理解していた。それは、ときほぐせないほどに、私の存在の近

付き得ない深みでからまり、埋もれてしまっていたというのに。

(p.113.)¹⁴

作者が題名として選んだのは「カメラ」である。重要なのは、写真を写す瞬間、カメラによって捉えることなのだ。トゥーサンが描こうとした主人公の漠然とした存在も、思考の流れも、書くことでしか捉えられず、しかも文字にした途端平面化してしまうものである。それでも——それだからこそ、彼は、主人公に名前も職業も外面的特徴も与えず、意識を固定させないように彷徨わせ、何を待っているのかすらはっきりしないまま、息を殺して待つように仕向けるのだ。

『カメラ』の主人公は、ほんの数行の余白を介してある時は「翌日イタリア」、ある時は「次の夜ロンドン」へと移動させられる。終わり近くで発せられる「場所を移されること、これら絶えまない行きつ戻りつに少し疲れていた (p.114)」というつぶやきには、ひとつの場所に繋ぎ止められていない不安定な存在である苦悩が聞き取れる。生の流れに身をゆだねた時、気付くのは、あらゆる堅牢な苦痛からのがれる平穏な幸福感だけではない。何もつかまるところのない不安や絶望をも覗くことになる。

トゥーサンの作品に流れる軽やかさの裏には、そうした不安や絶望が見え隠れしている。どの作品の主人公も、衝撃から身进行をかわし、自在に動いているように見えて、平穏と虚無感の両方を感じさせる。最新作の『テレビジョン』では、テレビが時間の流れのパロディを生み、画面は読み取られることなく移っていると書かれている。しかし、『カメラ』の時と同様にこの作品でも、そうした虚ろな流れのイメージは、最後のシーンで幸福なもの——妊娠中の妻の腹にのせた手が感じる胎動「小さな電流の波のようなもの¹⁵」に、取って代わられる。しばしば指摘されることだが、今日の幾人かの作家に見られるように、トゥーサンの文体は、作品によって変化はあっても奥行きがなく、表面を滑ってゆく。浴室という閉じた空

間や、窓枠、テレビやパソコンのスクリーンなどのフレームで捉えた流れと同じで、気付くと同時に通り過ぎている。ただ、トゥーサン作品を感動で包み込むのは、その滑走の最後——「静」と「動」の一瞬の均衡の後に別の次元が開かれ、突然暗闇に光が差し込み、冷たいものが暖かいものになる瞬間なのだ。

注

- 1 ロンドン旅行でも、彼等は観光を一切行っていない。彼等にとってこの旅行の目的はより親密になることであって、それ意外の要素は省かれるのである。
- 2 Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'appareil photo*, Minuit, 1988, p.103. これ以降、ページ数のみ付した引用は、全てこの本を原本とする。又、引用中の下線は全て引用者による。
- 3 もともと視覚的なものは錯覚を起こさせやすい。目から入る印象は、他の器官からの情報よりも人を欺くものである。しかも写真はしばしば「生きているもの」と「生命のないもの」を混同させる。写真に写った花が、本物なのか造花なのかを判断するのは難しい。もっと極端な例では、死人や人形が生きている人間に見えたり、人間が人形に見えたりもする。写真は「生きているもの」も「生命のないもの」も全く同じやり方で平面に移すため、その反対の操作——写真を見た者が被写体を「写真という平面」から「もとの現実」へ戻す作業が困難となるのである。そこで、写真によって平面化された像は、現実の像の何倍も信用のならないものとなるのだ。
- 4 トマス・ハーディ、『幻想に耽る女』
- 5 スーザン・ソントグは、次のように簡潔に述べている。「写真は手に負えない、近づきたいとされている現実をとりこにし、それを停止させる方法である。（『写真論』、近藤耕一訳、晶文社、1979年、p.166.）」
- 6 「海は暗く、ほとんど真っ黒だった。そして、空が、水平線で海と結びついているように見えた。星もなく出口もなく。（p.95.）」
- 7 「[…] 立ち去ったばかりの場所、ゆっくりと私の記憶から消えつつあるあの場所と、近付きつつあるが未だ遠い場所 […]」（p.102.）」
- 8 主人公は、レストランの中で、先程甲板で見た光景を思い出している。最初にその場で景色を描き、次に、主人公の追想の中でその景色を再生させる方法は、この作品内で何度か試みられている。繰り返し描かれる情景は、現実とは別の層へと上げられ、比喻によってずらされ、暗示を伴いふくれ上がり、いつの間にか読者の妄執となる。

- 9 トゥーサンは、処女作の『浴室』冒頭から、閉じた個室と思考を結び付けている。（「午後を浴室で過ごし始めた頃は、まさかそのままそこに落ち着くことになろうとは思ってもみなかった。時には裸で、時には服を着たまま浴槽の中で物思いに耽りながら、心地よい幾時間かを過ごしていたにすぎない。」Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Salle de bain*, Minuit, 1985, p.11.）『カメラ』では、トイレ、スピード写真のボックス、電話ボックスの三箇所思索が行われる。
- 10 「実際、思考するには最も穏やかな状態——思考が最も自発的に、自分の流れのいつもの紆余曲折に沿って流れるままになっている瞬間 […]」（p.94.）
- 11 《The Romantics were Prompted》in *Possibilities 1*, no.1, Winter 1947-8, p.84. ここではロバート・ローゼンブラム著、『近代絵画と北方ロマン主義の伝統』、神林恒道訳、岩崎美術社、1988年、pp.295-296. より引用した。ローゼンブラムは「ロスコのこれ以上は削減できないようなイメージの追求は、 […] 捉えどころのない空間の表現のために物質性を拒否しようとするものだけでなく、 […] 聖画像のような永遠の象徴性のうちにこうした輝く広がりをも固定しようとする、感覚を麻痺させんばかりの相称的な基本構成とも関係している。」と述べている。（『近代絵画と北方ロマン主義の伝統』 p.296.）
- 12 「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション』、浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、ちくま学芸文庫、1995年、p.620.
- 13 Roland BARTHES, *La chambre claire*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- 14 『浴室』では、モンドリアンの絵が絶対的「静止」（ゆるやかな流れから切り離された不動性）として捉えられていたが、この飛行機の場面は幾つかの点でそれを連想させる。まず、窓の下に広がる雲の描写断面でできた「氷原」のような「砂漠」のような雲の描写は、まさにモンドリアンの砂漠の絵のようであるし、空中で静止した飛行機は、世界を一瞬の中に静止させるモンドリアンの画風を意識させる。そして何より船上で撮った写真が「生に先行し、又生の上にやって来る不動性の広がり」として、つまり、生の流れの中にあるにもかかわらず、ほんの一瞬生とは別のところ、別の次元で全てが静止した瞬間として捉えられているからである。周りに何も見えない夜、船で進んでいた時も（「 […] 私はその短い間、観念上はどこでもない場所にいたのである。立ち去ったばかりの場所、ゆっくりと私の記憶から消えつつあるあの場所と、近付きつつあるが未だ遠い場所——その二つの場所と共に、精神において静止している訳ではないなら。」 p.102.）そして今回飛行機で青空の中を飛んでいる時も、動いているにもかかわらず「静止」しているかのような感覚に捉えられることが言及されている。ここにおいて、「流れ」のただなかで、「流れ」から離れ「静止」する一瞬が問題となっていることが明確となる。結局のところ、船上での写真

ですら、できあがった印画紙の上では「何も動かない」「私の存在も不在もない」とされてしまうが、それでも繰り返し捉えられたこの特権的瞬間は、最後のシーンを呼び込むことになる。

- 15 Jean-Philippe TOUSSAINT, *La télévision*, Minuit, 1997, p.269. 彼の作品の最後の場面では、多くの場合、恋人とのつながりがきっかけとなって、現実との結びつきを見い出すことになる。その時「生の流動」は、虚ろなものから充実した感覚（例えば『テレビジョン』では身体感覚）に支えられたものに変化する。