



「目撃」の「瞬間」：19世紀末フランスの挿絵/写真についての考察

増田、展大

(Citation)

美学芸術学論集, 5:24-43

(Issue Date)

2009-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002341>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002341>



「目撃」の「瞬間」

—19世紀末フランスの挿絵／写真についての考察—

増田展大

はじめに

1899年、フランスの大衆紙 *Le Petit Journal* に、次のような記事が掲載された。

「ベルト通りの殺人事件 一殺害されたホテルの主人」

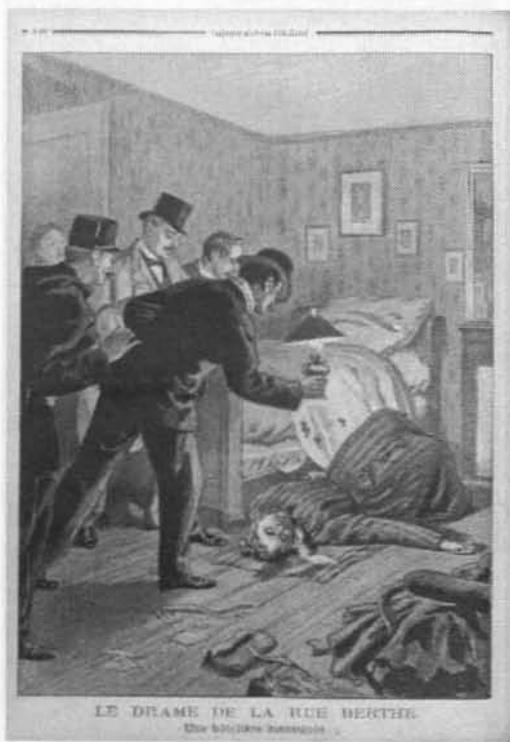
モンマルトルのサクレクール寺院のふもと、フォワイアティエ通りの階段の片隅、ベルト通り6番地には小奇麗でますますの見かけをした、小さな家具付のホテルが建っている[…]。61歳の気立てのいい女性、マダム・ベルトランド後家がいて、彼女の兄弟はベルギーで司祭をしている。土曜日の夜、11時に帰ってきた下宿人のひとりが驚いたことに、門戸が開かれていたなかった。だが、ホテルの入口には光が灯っているのがみえる。悪い予感に見舞われた彼は、はしごを借りてホテルに入り込むと、頭を割られ、ベッドの足元に倒れたまま死んでいる哀れな女性をみつけたのである。すぐに通報を受けた警察はこの惨劇の捜査に乗り出した。犯人は犯した罪に見合うだけの罰から逃れられないだろう¹。

目撃者の視点をたどるようにして書かれた記事には、凄惨な犯行現場の様子を描いた色鮮やかな挿絵が添えられた〔図1〕。警官たちの背後では事件の目撃者が目を見開いて驚き、荒らされた部屋と被害者の生々しい血痕とが細部まで鮮明に描き出されている。

エドガー・アラン・ポーによる推理小説、『モルグ街の殺人事件』(1841) を想起させもある、このような恐ろしい事件は実のところ、当時のパリにおいて決して珍しいものではなかった。19世紀末、急激な産業化と都市化を経験したパリには匿名の群衆が溢れ返り、殺人、強盗、自殺、さらにはテロリストの凶行が世間を賑わせていたのである。だがその反面、様々な事件は大衆紙の「主題」として必要以上に反復され、その刺激的な内容や挿絵とは裏腹に、もはや「平凡な騒乱」でしかなかった²。惨劇がもっとも頻繁に起きたのは、実際のパリよりも大衆紙の紙面上であった、と言うべきかもしれない。

このような「センセーションナリズム」によって19世紀末のフランスに急増した新聞メディアをとりあげる本論は、とりわけ、その挿絵と写真とのイメージの関係性に着目する。百万単位の部数を誇った「大衆紙の黄金期」と「三面記事 [faits divers]」については、歴史、文学、文化史などの領野において先行研究が存在しているものの、その挿絵については管見の限り、充分に議論されていない³。また、これら新聞メディアとそのイメージにまつわる議論は、挿絵であれ写真であれ、それが近代国家における「想像の共同体」の形成に寄与したという結論に収斂する傾向にある⁴。

その一方で写真史を紐解くなら、世紀末は印刷技術におけるひとつの転換点としてとりあげられている。それは1880年代から実用化したハーフトーン印刷が、新聞や雑誌など、マス・メディアにおける文字と写真との並置をはじめて可能にしたからであり、そのことによって挿絵画家たちは職を奪われることにもなったという。しかしながら、写



〔図1〕ベルト通りの惨劇 *Le Petit Journal*, 5/11/1889.

メラと画架、キャンヴァスと感光板と感光紙、もしくは印刷された紙のあいだをイマージュが急速に駆けめぐる時代だったのだ[…]。そこでは、タブローや感光板そのものよりは、おそらくイマージュそれ自体、つまりその変転や倒錯、変装、偽装された差異などがより愛されていた。確かに、デッサンであれ、版画、写真、絵画であれ、イマージュがかくもたくみに事物を思わせうることが賞賛されてはいただろうが、しかしそれ以上に、ひとは、密やかなズレによって、イマージュが、たがいに騙し合うことができるのにすっかり魅惑されていたのである⁶。

イメージが多層的に重なりあうことによって、そこに「密やかなズレ」が生じる。このような事態を我々は19世紀末のイメージの特性と捉え、それをまずは大衆紙の *Le Petit Journal*、次にフランス初の挿絵入り新聞 *L'illustration* に確認する。なかでも当時に急増した殺人事件や事故などの出来事を報じる挿絵、つまり「惨劇の表象」に注目するなら、我々は1880年代に挿絵イメージそのものの転換を確認することができる。そこで写真と絶えず折衝関係にあった挿絵は、構図として／イメージとして二重の＜奥行き＞を備えることになる。そのとき新聞メディアにおいて写真に「影響を受け」、「取って代わられた」挿絵というイメージの単純かつ一方向的な考えは無効化されることになる。

次章では、19世紀末の大衆紙の挿絵が写真だけでなく、当時の大衆文学や視覚文化、さらには＜目撃者＞の視覚性と相関関係にあったことが考察される。そのような挿絵を用意した条件として、2章では19世紀後半の挿絵の製作過程や構図の変化に注目し、限りなく接近する挿絵／写真イメージが、＜奥行き＞を備える様子を確認する。3章で我々は世紀末に立ち戻り、挿絵／写真の意味論的かつ物質的特性に注目することで、そのく

真史をはじめ、本論が参照する先行研究の多くは、出来事を「ありのままに捉える」写真がそれまでの挿絵に「とって代わり」、「テクストの真正性」を強めたという単線的かつ技術決定論的な考えを共有している⁵。

写真史(論)を射程に入れようとする本論もこの転換点に着目するものであるが、そこでとりあげられるほとんどは19世紀末の新聞挿絵である。というのも、当時の挿絵は、写真はもちろんのこと、同時代のメディアとの影響関係において劇的な変化を遂げているからであり、その挿絵を透かしてみるかたちでつねに写真の存在が浮かびあがるからである。このことについて、ミシェル・フーコーは次のような記述を残している。

1860年から1880年にかけては、イマージュの新たな熱狂の時代であった。カ

奥行き>がどのように制御されるようになったかを明らかにする。

1、紙面上の痕跡

惨劇の表象

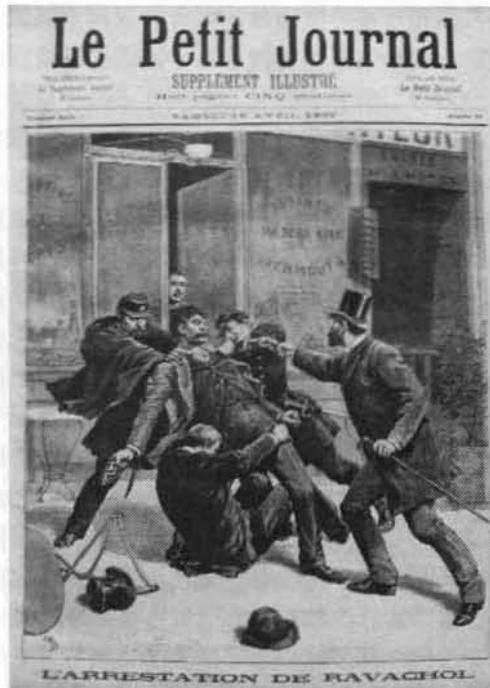
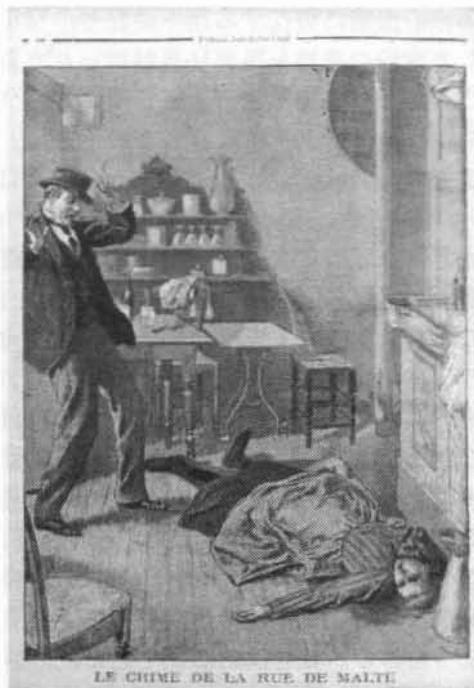
フランスでは言論の統制からくる高額課税によって、19世紀前半を通じて高価であった定期刊行物は、あくまでブルジョワジーの嗜好品であった。しかし、第三共和制に入ると同時に急増した大衆紙が世論を先導したこともあり、1881年には遂に出版の完全自由化が実現する。なかでも1863年に創刊された*Le Petit Journal*は、その先駆けとなる大衆紙である。義務教育による識字率の向上、鉄道の延伸による流通量の増加、また電信や輪転機など通信・印刷技術の発展といった社会・技術的条件に加えて、この日刊紙は価格やサイズ、販売手法において新聞の大衆化を引き起こしたのである⁷。

大衆紙の多くは創刊以来、世間を脅かせた猟奇殺人の報道や三面記事によって発行部数を急増させていた。このような新聞の大衆化と時期をおなじくして、その表紙を飾るのが挿絵である。1880年代以降には、多くの日刊紙が挿絵入り増補号を毎週日曜日に発行し、なかでも多色活版印刷 [chromotypographie] を導入した*Le Petit Journal*は、色鮮やかな挿絵を表紙と裏表紙とに掲載する⁸。パリの路上に並べられた表紙は、街行く人々の目を惹きつけ、広告としても機能していたであろう。

実際、*Le Petit Journal*の挿絵のなかでも目を惹くのが、事故や殺人事件、逮捕劇などの惨劇を描いたものである〔図2,3〕。画面中央に位置づけられた登場人物たちは、悲喜交々とした表情を浮かべ、大袈裟にもみえるポーズをとっている。彼らの全身が収まるほどの距離と正面からのアングルによって、事件の場景はつねに観者に対して開かれており、群衆や野次馬とおなじ高さに設定されたアイ・レベルの視点も、事件の現場を目撃したかのような印象をもたらす。さらにそれまでのカリカチュア的なデフォルメとは異なり、登場人物たちが写実的に描かれている点にも注意する必要がある。パリの大通りや鉄道の旅客室などの日常的な舞台から服装や装飾品にまで及ぶ細密な描写は、すでに多様なかたちで流通していた写真の影響を想起させるからである。

このような手法によって都市生活の様相を舞台化した挿絵は、実際に都市に住む読者／観者自身をスペクタクルの主役として描き出していた。ただし、拳銃で今にも射殺されそうな人、部屋の中で血を流し倒れる人、生々しい殺害現場に遭遇して慄く人など、数々の惨劇の表象は、細部の明瞭さにおいて写真のように実証的である反面で、舞台上の一場面であるかのようなポーズをとる登場人物たちは、もはや「再現」不可能な状況を演出しているともいえる。こうしてなれば相反する性格を備えた世紀末のイメージ群を我々は果たして、取るに足らないセンセーショナリズムや写真の影響といった考えのみに還元することができるだろうか。

先行研究をまとめるなら、当時の大衆紙の受容や機能についてはスペクタクルや教育、娯楽といった性格が指摘されている。「近代テクノロジーの攻撃」や「超自然的で無差別的な死」を描き出した挿絵は、都市生活における過剰な刺激をスペクタクルとして提示した。その一方で、記事の語りには「救助者」となる人物が頻繁に現れ、「凶悪な」犯罪者たちは動機や原因も問われずに「社会の敵」として糾弾される。つまり都市社会の諸問題を凝縮した紙面では、紋切り型の「勧善懲惡の物語」が繰り返されていたのであり、

〔図2〕 *Le Petit Journal*, 16/4/1892.〔図3〕 *Le Petit Journal*, 18/3/1900.

それは共和制における道徳的規範を労働者階級の人々に教示していたのである⁹。

またフランスの新聞では、その端緒とされる *La Presse* がエミール・ド・ジラルダンによって創刊されて以来、連載小説が莫大な人気を呼んでいた。それによって新聞は、読み物としての娯楽性を兼ね備えていたのである。この戦略は *Le Petit Journal* にも引き継がれ、とりわけ、世紀末の読者たちは探偵小説に没頭することとなった一冒頭に引用した記事の物語的叙述も、当時の大衆小説と相関関係にある。小説のなかでは探偵たちが新聞記事を手掛かりに推理をはじめる一方で、不可解な事件を報じる記事は名探偵の出現を切望する。こうして紙面上段の記事と下段の連載小説とが相互に反響しあうなか、世紀末の大衆紙は、断片化した虚実の境界線を超えたところで消費されていたのである¹⁰。

＜死＞の痕跡へのまなざし

探偵小説と大衆紙との影響関係は、先の挿絵にも敷衍することができそうである。19世紀の近代小説のなかでも、探偵小説は視覚的要素を多分に含んだ言説空間であった。周知のとおりカルロ・ギンズブルグは、ホームズの振る舞いとフロイトの精神分析、モレッリの絵画鑑定に共通する「推論的パラダイム」を指摘している¹¹。事件現場に残された細部の痕跡から「過去に向かって予言する」探偵たちの認識論的モデルを、ここではさらに我々の文脈に近づけて考えてみよう。

1869年の *Le Petit Journal* にはフランス初の長編探偵小説、エミール・ガボリオの『ルコック探偵』が連載された。古典的探偵小説の例に漏れず、凄惨な殺害現場の描写から始まるこの物語は、ルコックが裏庭で雪の上に残された足跡を発見することで急な展開をみせることとなる。明晰な推理を机上で高慢に語る合理主義的なホームズとは対照的に、街中を駆け回って痕跡をたどる新米刑事のルコックは、根っからの経験主義者であつ

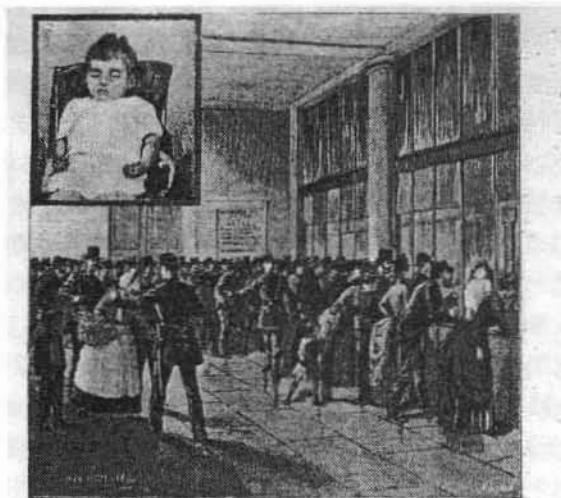
た。都市空間に散在する諸々の記号の検証から始まる彼の推理は、記号の連鎖から生まれた恣意的な推論を事実に裏付けられた蓋然的な因果関係へと練り直す過程に他ならない¹²。

ルコックは街を行き交う人々の「人相」を慎重に確認するのであり、そのたびに細かな視覚的特徴の記述が繰り返されることになる。ジョアン・コブチェックの言葉を借りるなら、「19世紀小説の機能とは、人物像の発明なのである」¹³。ルコック自身が得意とする「変装」は、犯人や味方だけでなく、最後には読者も欺くことになるだろう。さらには犯人もまた、「生まれてすぐに拾われたために「メ[mai]」という名前以外に身分を示すこともできない下流社会の人間」に身元を偽装した上流社会の人間であった。手入れの行き届いた爪や細く白い足のくるぶし、そこに付着した泥をきっかけに、ルコックは犯人の演じられた表情や立ち振る舞いに注意深いまなざしを向け、その「人格」を疑うこととなる。匿名の群衆のなかで人相や変装を重要な契機として展開する探偵小説の物語世界では、偽装され得る表面的な「人相」とその内面として想定される「人格」とが交錯している¹⁴。

このように探偵小説の物語世界は、大衆紙の紙面という枠のなかで入れ子状に虚実や階級、人物像についての境界線をなし崩しにしていく。この古典的探偵小説の成立条件となったのが、記号論的表面として立ち現れる近代の都市社会とその表面に奥行きを与えるかのように痕跡をたどる探偵たちのまなざしである。ここに浮かび上がるある種の視覚性は、探偵小説という物語空間から挿絵の証拠過剰な空間描写にまで引き継がれていたと考えることもできる。目撃者や警官と同様の視点で殺害現場を描きだす挿絵もまた、事件の痕跡を残すことに事欠かない。さらに挿絵と小説とを実際に結びつけたのが、「無料の博物館」としてパリの人々が殺到した死体公示所、モルグの存在であった。1886年の挿絵には、発見当時の衣服を着せられたままの死体を精査し、カーテンもかけられた「ガラス張り」の展示室でその死体をまなざす群衆の様子が描き出されている〔図4.5〕。『ルコック探偵』にも物語の重要な契機として登場するモルグと身元不明の死体は、



〔図4〕 *Le Journal illustré*, 15/8/1886.
(Shwartz, 1998)



〔図5〕 *Monde illustré*, 15/8/1886. (Shwartz, 1998)

大衆紙にとってもスキャンダラスで謎めいた格好の題材なのであり、それを知った人々は実際にモルグへと殺到する。つまり、群衆にとって挿絵とモルグはパリ的一大スペクタクルであると同時に、死を主題に断片化した虚実の繋留点として機能していたのである。

痕跡と証拠のあいだ

19世紀後半は探偵小説のみならず、実際の捜査活動においても「個体識別することと偽装することがせめぎあい」、「問題の身体は、徵を刻まれるというより追跡され測定されうる」ものになりつつあった¹⁵。例えばアルフォンス・ベルティヨンに代表される警察捜査の（擬似）科学化と写真の関係については、これまでにも数多くの議論がある¹⁶。モルグで展示された身元不明の死体も写真によって記録されたのであり¹⁷、さらに先の死体を描いた挿絵は「写真をもとに」製作された—この点については次章で論じる。こうして写真イメージが犯罪捜査に介入するなか、トム・ガニングが指摘したように、写真と個体識別が結びつくことによって「それまで目撃証言 [witness testimony] が備えていた価値は、インデックスの分析という科学的名声にとって代わられる」ことになる¹⁸。

ただし、ここで我々は実際の殺害現場に残された痕跡と、そこから生まれる目撃証言や写真といった再現=表象とのあいだにある不確かな距離に注意しなければならない。ベルティヨンの人体測定法であれ、まもなくして採用される指紋捜査であれ、当時の科学捜査が忌避したものこそ、モルグから聞こえてくる「不確かな証言」であった¹⁹。だが、ベルティヨンによる司法写真の実践が実際に機能するためには極端なまでの身体の分節化とデータベース化が必要だったのであり、そのことは目撃「証言」が即座に「写真」に代わられるのではないことを暗示している。そして、犯行現場の痕跡とその再現=表象とのあいだにあるこの不確かな距離においてこそ、大衆紙の挿絵は効果的に機能するのである。それはどういうことか。

再犯者の同定を追求したベルティヨンの実践に明らかなように、世紀末の科学捜査と写真との関係性を問う議論においては、しばしば犯罪者の身体そのものが賭け金となる。しかし当然ながら、犯行現場に犯人の身体が残されていることはめずらしいことだろう。烙印であれ指紋であれ、犯罪（者）の痕跡を「インデックス性」によって保証する最大の基盤=身体が欠如したとき、人々の視線はまるで探偵のように犯行現場の細部へと向けられるに違いない。1890年代以降、まるでルコックのように足跡を石膏に固める装置や、犯罪現場に残された損傷部分の強度を計測する機器 [dynamometer] を考案したというベルティヨンも、犯行現場で痕跡をたどる警察官の一人に他ならなかった²⁰。

彼による精密な目盛を縁に添えた現場計測写真は、「証言」ではなく痕跡としての「物証」を求めるとする彼の細部への執着心を露わにしている〔図6〕（横軸が縮尺、縦軸が奥行きを表す）。またベルティヨンに限らず、数多く残されている同様の犯行現場写真は、先の大衆紙の挿絵とも重なり合うものである〔図7〕。死体まで撮影したこれら現場写真のアングルは、まるで扉を開けて死体を発見した<目撃者>の視点=証言を再構成し、それを「物証」として保存するかのようである。ただし写真に精通していたベルティヨンの例を除き、これら多くの写真が採光に欠けているか、均等に光が行き渡らず、決して細部まで明瞭ではない点に注意する必要がある。このことは当時の写真の技術的様相を明らかにすると同時に、大衆紙の挿絵と現場写真との差異を照射してもいるからであ



〔図6〕1907年、ベルティヨンによる現場写真
(Rhodes, 1956)



〔図7〕1898年、撮影者不詳 Collection Gérard Lévy
(Parry, 2000)

る。

このような警察の捜査実践に明らかなように、古典的探偵の認識モデルは決して物語世界だけでなく、実際の捜査においても共有されていた。最後にそこには大衆紙の記者たち [petit reporter] を加えることができる。ドミニク・カリファによれば、世紀末の犯罪を構築したこれら3つの職業のなかでも、リポーターたちは勸善懲悪の物語機制と結びつくことによってもっとも社会的な名声を集めた存在であった²¹。そもそも、アメリカから影響を受けたフランスのジャーナリズムはこの時期、古典的なコラムニストに代わる「リポーター」を必要としたのであり、短い記事で迅速に情報を伝達しようとする彼らもまた、警察や探偵とともに事件の痕跡をたどったのである²²。それを証左するかのように、1907年の*L'illustration*には、前年まで新聞記者を務めていたガストン・ルルーによる探偵小説、『黄色い部屋の謎』が連載されることになるだろう—この密室殺人事件を解明する主人公は、聰明な若い新聞記者であった。

以上、3つの職業は次のように区別することができる。すなわち、犯罪の決定的証拠に邏進する警察に対して、そこから距離をとって「証拠と証拠が説明するものとのあいだ」を批判的に眺めるのが探偵であるとすれば²³、<目撃者>と証拠を（視覚的に）代弁し、その不確実な距離を転倒させることによって三面記事と挿絵をスペクタクルとして築きあげるのが、大衆紙のリポーターたちであった。証拠としての痕跡は、写真そのものではなく、あくまでそれを追いかける彼ら「目撃者」の認識のあり方に存在している。つまり、犯罪の痕跡が証拠として再現=表象されるまでの不確実かつ流動的な距離において挿絵は、物語機制と精緻な細部によって証言と写真のあいだを切り結び、その実証性を文字通りの宙吊り=サスペンスにしていた。スペクタクルとしての挿絵は、痕跡をたどる認識のあり方と一般に痕跡とみなされがちな写真イメージとを切り離し、実のところ不確かなその距離を浮かび上がらせているのである。

2、複製技術としての挿絵

写真「による」挿絵

ところで、世紀末の挿絵はなぜ、惨劇の表象に特化し、死や目撃者を繰り返し表象す

ことになったのだろうか。惨劇の表象がどのような条件において要請されたのかを明らかにするため、次に我々は19世紀後半の挿絵入り週刊紙 *L'illustration* とその製作過程に注目する。

創刊号において「政治、戦争、産業、風俗、演劇、美術」についての幅広い話題を視覚的に提供すると宣言した創刊者のエドワール・シャールトンは、イメージがもつ商品価値に極めて意識的であった²⁴。文字テクストを伴わずにそれだけで掲載されることも多かった挿絵イメージは、テクストを図解するためだけではなく、それ自体が鑑賞すべきイメージとしても機能したのである。そもそも美術ジャーナリズムの成立とも重なる当時は、ブルジョワジーが「芸術の廉価版 [un art à bon marché]」としての挿絵に熱狂していたのであり、そのことは美術（史）の大衆化にもつながることになる²⁵。

その技術的条件として、写真史家たちも指摘するように、1850年代に写真をトレースする木版製作技術が発明されていた²⁶。19世紀後半の挿絵にしばしばみられる「写真による [d'après photo]」というキャプションは、当時からすでに挿絵が、少なからず写真と重なり合っていたことを明らかにしている。ところでなぜ、すでにマス・メディアにおいて幅広く流通し、機能していた木版挿絵にわざわざこのような注釈がなされたのか。それは写真そのものの大量印刷が不可能であった時代に、写真的な実証性を挿絵に付与しようとしているのだろうか。



[図8] *L'illustration*, Collective title of reprint, vol.3, p.41

木版挿絵は複製メディアとして限りなく透明化していたと同時に、元来のイメージの作者名がイメージの「真正性」を保証したのである²⁷。

ところが、決まりきったポーズや美術作品など静止像の複製とは異なり、突発的な事件や事故の報道において、事態はさらに複雑なものになる。19世紀後半の相次ぐ戦争を

ここには、複製技術としての挿絵イメージにおける「真正性の演出」を確認することができる。当初、この印刷技術を頻繁に用いたのは、美術や演劇などの趣味を教示しようとする記事の挿絵であった。例えば、俳優のフレデリック・ルメートルの死を悼む記事は、多様な役柄を演じるルメートルを挿絵によって再現しており、画面下には「カルジャ氏の写真による」とのキャプションがみられる〔図8〕。カルジャ氏とは実際にボードレールも撮影した著名な肖像写真家であり、8つに分割されたレイアウトからは、この挿絵が「もとにした」写真が当時流行していたカルト・ド・ヴィジットであったと推測することもできる。その一方で、絵画作品が木版画によって複製された場合に「d'après」という言葉が明示したのは、写真的存在ではなく絵画の作者名であった。つまり「絵画が写真を介して木版画に複製される」というイメージの多層的様態において、

契機として事件の速報性を求められた *L'illustration* は、電信による連絡網や特派員を各地に配置したのであり—彼らは Grand Reporter と呼ばれた—、その挿絵もまた惨劇の表象へと傾倒しつつあった。ティエリー・ジェルヴェも指摘するように、そこで挿絵が「もとに」したのは「写真」だけでなく「デッサン」や「クロッキー」でもあり、さらには出来事の「日時」や「地名」、報告者や特派員の名前が明示されることも多かったのである。

太陽光のみを光源とし、露光時間を長く要した当時の写真の技術的制約を考慮するなら、戦地などの屋外を鮮明に撮影することは極めて困難な仕事であった。つまりデッサンによる挿絵は、写真の技術的不完全性に由来する苦肉の策なのかもしれない。だがここで我々は、技術決定論的に挿絵と写真の優劣を想定すべきではない。むしろ「d'après」という言葉が明らかにするものこそ、複製メディアとしての挿絵が顕在化させる「イメージのずれ」なのである。そのとき、「写真そのものが情報の真正性をもたらした」という考えにも留保が必要となる。ジェルヴェが指摘したように、情報の真正性を保証するのはなによりも＜目撃者＞や土地の名前や時刻など、つまりはその情報源の「単独性」だったからである。

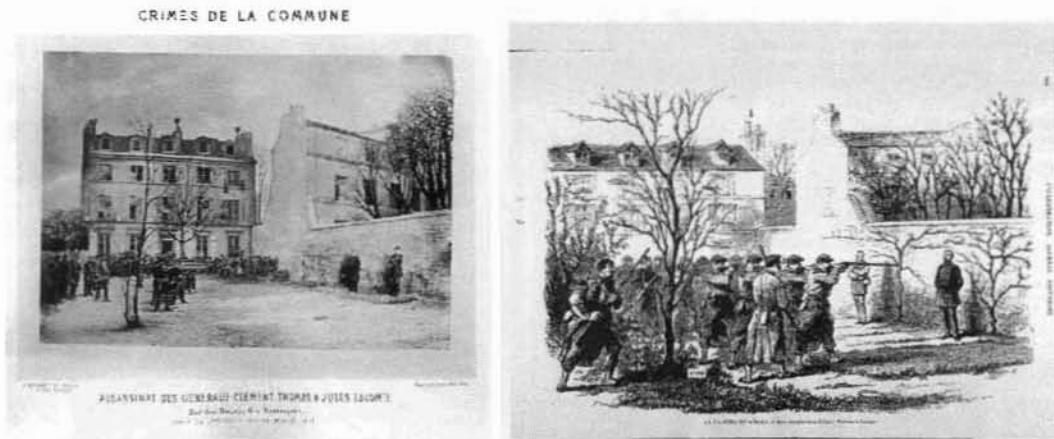
絵画／挿絵／写真

それでは事件報道の挿絵製作にあたって写真はどのように用いられたのか。この点についての興味深い指摘を我々は、ジャネーヌ・ブルツィブリスキーの議論に確認することができる。

歴史的惨劇として有名な 1870 年の普仏戦争と翌年のパリ・コミューンは、カルト・ド・ヴィジットや絵葉書などの視覚的再現=表象を数多く生み出した事件でもあった。なかでも、パリで肖像写真家として商業的に成功していたウジェーヌ・アペールは、ヴエルサイユ政府の指導のもとでコミューンの惨劇を写真に「記録」した一人である。ところで自身を＜画家=写真家 Peintre-photographe＞と称したアペールは、既存の写真を切り貼りし、再構成してから撮影し直すコンポジット・フォトを製作していた²⁸。彼の実践はこれまで、ナショナリズム的なプロパガンダ装置として解釈されている。出来事の誇張や舞台化によってイメージの図像的価値を高めようとする彼の写真実践は、政府軍の立場から「悪役」としてのコミューンと行政権力によるその統制とを演出するものだからである。

ブルツィブリスキーが指摘するように、一見したところ、彼のコンポジット・フォトは出来事の記録としての「真正性」やそれを保証するはずの写真の「インデックス性」を損なわせるかのようでもある。実際、被写体のサイズや距離において遠近法の原則が崩壊している彼の作品ではあるが、しかしそれはなによりも「目撃されるべきものとしての出来事²⁹」を意図した舞台設定であった。さらに彼の「演出写真」が我々にとって興味深いのは、それが *L'illustration* の挿絵とも交差することになるからである。

1871 年、ヴエルサイユ政府の二人の将軍がコミューンによって銃殺されるという事件が起きた。この「悲劇」はアペールのコンポジット・フォトと *L'illustration* の挿絵の双方によって「再現」されることとなる〔図 9, 10〕。横一列に並んだ射撃手とそれに対面して並ぶ二人の将軍が一斉に射殺されようとする様子を描く両者は、ほぼおなじ画面構



〔図9〕 Eugène Appert, *Crimes de la Commune*, 1871.
クレマン・トーマス将軍とルコント将軍の処刑

〔図10〕 *L'illustration*, 25/3/1871.

成を採用している。だが *L'illustration* の記者は、二人の将軍が一人ずつ順番に射殺された経緯を、台詞までまじえて悲壮な調子で物語るのである。すなわち、事件についての視覚的表象と文字テクストは、異なる描写をおこなっていることになる。

ここで実際の銃殺がどのようにおこなわれたのか、またアペールの実践と *L'illustration* の挿絵との前後関係について問うことに意義はない。むしろ、これら文字テクストと乖離した「悲劇の再現」は、その背景にある政治的イデオロギーに加えて、当時の写真的実践と新聞挿絵との相互的な影響関係から生じたと考えるべきであるだろう。さらにアペールが好んで用いたという銃殺隊が壁沿いに整列する構図設定は、この3年前に発表されたマネの絵画、『マクシミリアンの処刑』(1868) を連想させるものもある。つまりアペールの実践を介して挿絵は、写真のみならず絵画とも重なりあうことになるのである。実際、普仏戦争の際にも戦況を伝える *L'illustration* の挿絵は、遠距離から戦争画のように地平線を高く設定し、前景・中景・後景の境界を明確にするものが多い。またブルツィブリスキーによれば、コミューンによって荒廃したパリを描き出す挿絵や写真の多くは、アーチを覗き込み、崩れ去った建物や負傷した人物、その細部を前景化する構図設定を共有していたのである。

ただし、ブルツィブリスキーの議論において留保すべきは、アペールの作品に「インデックス性の局所化」を認め、彼女がそこに「プウンクトゥム」を求めるほどに固執している点である³⁰。たしかに挿絵と写真の差異はあるとしても、両者が世紀末にあっても相補的な関係を取り結び、現実と虚構の彼方で消費された様子を確認した我々は、現実を保証する「インデックス性」を所与のものとして写真に求める彼女の主張からは距離をおくべきだろう³¹。むしろアペールのコンポジット・フォトは、写真イメージそのものではなく、写真と挿絵とが絡み合うひとつの実践として捉えるべきである。すなわち、出来事を視覚的に表象しようとする当時の実践においては、たとえそれがなれば行政的な「再現=記録」であれ、絵画的=理想的な構図設定が優先された。写真もその参照項のひとつとして機能したものの、それは人物の表情、身体、服装、さらには建物などの局所的な細部描写に適したイメージとして、つまりはクローズ・アップにおいてその有効性を發揮したのである。状況描写としての写真の「不完全性」は、挿絵画家たちに

よって「修正」されることも頻繁であった—それは例えば、後の写真記事にみられる真っ白にとんだ空に明らかである。むしろこの挿絵と写真の相補的関係において、アペールや挿絵画家たちは「ありのままに」出来事を「再現」するよりも、既存のイメージや視覚コードを流用し、イメージを積極的に舞台=物語化しようとした。このとき人々はまさしく、絵画／挿絵／写真が「密やかなズレによって、たがいに騙し合う」様子を楽しんでいたのである。

＜目撃者＞の登場

絵画的コードを引き継ぐ1870年代までの挿絵のほとんどは、対象と一定の距離をとり、前景を完全に開くかたちで描かれていた。映画論の言葉を借りるなら、「状況設定ショット」ともいえる構図設定である。だが前景の開放は、出来事を舞台化する一方で、少なからず対象との距離感を強めることから、挿絵の観者を傍観者として事件から距離化することにもなる。そのため先のコミュニケーションの記事にあっても、記者は情報の真正性がイメージそのものではなく、事件現場の目撃者の存在によって保証されることを強調していた³²。ところが1880年代にはイメージそのもののなかに入り込んだ＜目撃者＞が、これらすべての問題を解消することになるのである。



〔図11〕 *L'illustration*, 9/10/1880.

例えば、燃え盛る炎が鮮明に描かれた1880年の火事を報じる挿絵では、若干の角度が建物との距離=＜奥行き＞を表すようになっている〔図11〕。ここで注目すべきは、前景に配置された男性の後ろ姿である。背中を向けて事件の現場を「指差す」彼=＜目撃者＞の存在によって、観者の視線は誘導されると同時に彼の視線と同化することにもなる。これら＜奥行き＞と＜目撃者＞による相乗効果は、挿絵の観者を事件現場に現前させるかのように作用すると同時に、情報の真正性を保証する出来事の＜目撃者＞そのものの代理=表象としても機能するのである。

それでも依然として残るのが対象との一定の距離感である。「センセーショナルな」大衆紙の挿絵と比較すれば、あくまで状況設定を優先するこれらの挿絵は *L'illustration* という高級紙の「公正さ」や「中立性」を表明する特徴であるかも知れない。しかしながら、事件の目撃者との同化作用を経たうえでの距離化は、読者のブルジョワ階級にあくまで「距離」をおいた情報を教示しようとする *L'illustration* の意図的な編集態度の表れでしかない。つまりこの構図設定が暗示するのは、現状維持を掲げる保守的なブルジョワ・イデオロギーに迎合する雑誌の政治的態度なのである。こうして挿絵のなかの＜目撃者＞は、視線の誘導による観者との同化、イメージそのものの真正性の保証、さらには雑誌編集の政治的態度のすべてを担う存在として機能している。



〔図 12〕 *L'illustration*, 1880 年代、Collective title of reprint, vol.4, pp.166-167.

ところが、サンクトペテルブルグでのロシア皇帝暗殺事件を描き出す 1880 年代の挿絵にはさらに決定的な変化がみられる〔図 12〕。前景を再び開放して、見開き一杯に爆破テロの様子を描くこの挿絵はページをめくる観者をさぞ驚かせたことだろう。これまでよりも対象に接近すると同時に、正面ではなく対角線上にとられた構図設定は事件現場の〈奥行き〉だけでなく、走る馬車の「速度」を表象することにも成功している。この対角線構図が注目されるのは、それが可能にする速度表象や前景に転がる死傷者たち、画面手前への進行方向などによって、もはや〈目撃者〉を設置しなくとも、観者はこの現場に遭遇し、事件を目撃する人間として、イメージに同一化することができるようになるからである。

このような構図設定の決定的な変化の原因是、何に求められるであろうか。そのひとつとして我々は再び、写真の影響を指摘することができるだろう。対角線構図における「奥行き」や「アングル」の効果的な作用は、意図的な「視点設定」に由来するのであり、それは撮影者の存在や写真イメージの被写界深度を想起させるからである³³。実際、1880 年代には軽量化しつつあったカメラと乾板フィルムを用いた取材体制が登場し—写真は当初、デッサンのメモ代わりであった—、ハーフトーン印刷も実用化されはじめることになる。

しかし、出来事の「決定的瞬間」は現在でも写真に撮影することが困難であるうえ、先の挿絵には写真として説明不可能な点を指摘することもできる。画面中央の馬車後方から上がる白い閃光が爆発の「瞬間」を表すものの、前方にはすでに倒れこんだ人や馬に踏まれた人もいる。つまり画面内には、複数の「瞬間」が共存しているのである。このようにして、実際に起きた事件を忠実かつ精緻に再現するかのようにみえるこの挿絵も、

その実、先にみた大衆紙のように「再現」を離反している。我々はこのような特徴を、写真的な視覚コードを吸収しつつも、完全には重なり合うことのない「挿絵／写真」の過剰さと捉えなおすことができるだろう。

3、匿名の死者たちの最期

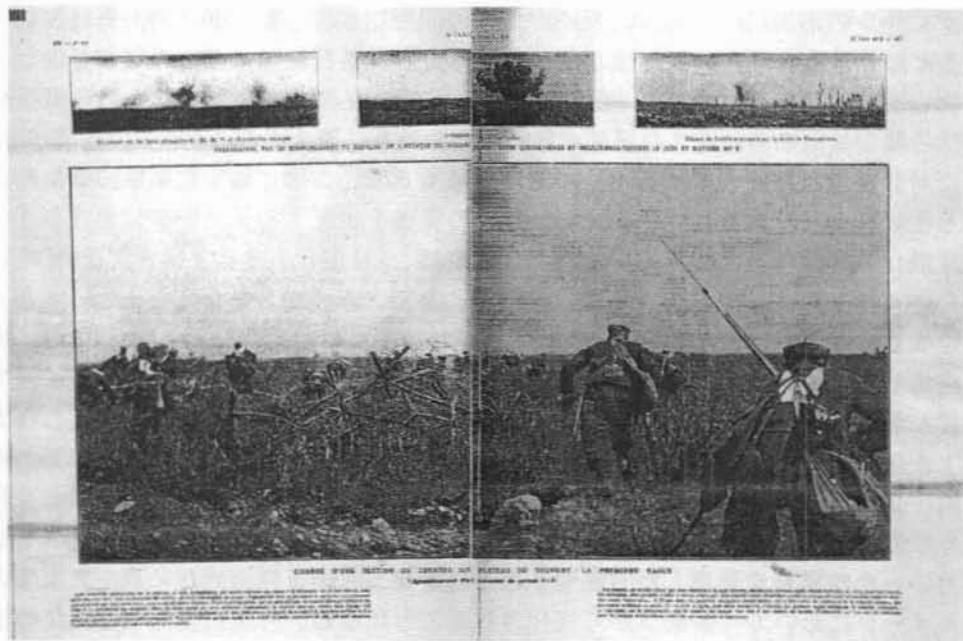
死人に口なし

世紀末には高級紙である *L'illustration* の挿絵もまた、観者を没入させるかのようなスペクタクルへと変容したのであり、そこで限りなく接近した挿絵／写真は、構図として／イメージとしての＜奥行き＞を備え、さらにはそこにズレを垣間見せていた。こうして我々は 19 世紀後半を経て、世紀末の挿絵／写真による惨劇の表象に立ち戻ることになる。それでは 1880 年代以降、＜目撃＞や＜死＞を過剰なまでに前景化した挿絵／写真の帰結を、どのように考えることができるだろうか。それは、新聞メディアにおける挿絵と写真の連続と断絶の双方を明らかにすることにもつながるだろう。

まず、世紀末の挿絵に頻出したのが＜死＞という主題であった。大衆紙・高級紙を問わずして、1870 年代以降の相次ぐ戦争報道とその挿絵においては、死体や負傷者が文字通りに前景化されたのであり、その傾向は第一次世界大戦の写真報道において頂点に達する。ここに我々は、新聞メディアにおける写真と挿絵との連続性を認めることができる。19 世紀後半の戦争を報じた挿絵を分析するミシェル・マルタンが指摘するように、死者、負傷者、兵士たちの後ろ姿は、その場面の「感情的な強度」を高めることに寄与していた³⁴。普仏戦争以来の対独感情がフランス国内で強まるなか、ページをめくるごとに現れた死体や傷ついた身体は必然的に愛国心の高揚を引き起こし、イメージと観者の結びつきを強めたのである。第一次世界大戦の報道にも、兵士たちの死体写真は数多くみられ、さらには地平線を高く設定し、背中をみせた兵士たちが「匿名」で描かれ／撮影されている点も構図として同様の効果を生んでいる〔図 13〕。これらの写真が「迫真的に」戦況を伝えるとすれば、それは写真そのものの実証性だけではなく、写真が挿絵・絵画的な構図や手法を引き継いだことにも由来しているのである。

死者の前景化は登場人物の匿名化でもあった。アンブロワーズ＝ランデュは、当時の新聞紙面のイメージにおける「匿名性」について、それを作者と登場人物にわけて考察している³⁵。前者について、高級紙とは異なり *Le Petit Journal* のような大衆紙の挿絵には挿絵の作者の署名が欠落していたのである。彼女が指摘するように、作者の欠如によって「意図性を奪われた」挿絵が「現実でも虚構でもない」ところで読者に享受されたことは、我々も一章にみたとおりである。さらに後者の匿名性とは、近代の都市空間における登場人物たちの多くが匿名のまま描かれたことを指摘するものである。惨劇の現場に転がる死傷者たちもまた、苦難や悲劇といったテーマを—これは 19 世紀小説に幅広くみられる主題でもあった—個人的なものではなく普遍化したものへと変容させている。

こうして世紀転換期の挿絵／写真が、＜死＞という図像的なショックを利用したことは明らかである。とりわけ近代に生まれた「事故死」は、被害者の身体をもはや判別不可能なものにすることもあった。そもそもベルティヨンらの身元同定技術が展開したのは、急速に発展したテクノロジーの暴発によって損傷した身体が名前すらも無くしてしまうからなのであり、ここで人々の死は「一段と無名性に接近した」のである³⁶。しか



〔図13〕 *L'illustration*, 19/7/1915.

し、写真のなかの死体はその損傷が著しいものでない限り、人相などの細部にあくまで個別性を残すことだろう。イメージのレヴェルに限れば、写真による「無名性」はつねに特定の「誰か」の死であるという「個別性」において、挿絵による「匿名性」とは区別されるのであり、それこそが挿絵と写真の断絶点なのである³⁷。こうしてみると世界大戦の報道における見るも無残な死体写真は、写真に不可避につきまとう身体の個別性を塗抹することによって「無名性」と「匿名性」の線引きを曖昧にし、いまだ不鮮明であった写真に意味論的なショックを与える試みであったと捉えることもできるだろう。

最期の＜瞬間＞

ただし、1880年代の挿絵／写真の決定的な変化は、愛国心という共同体的幻想を喚起する意味作用のみならず、＜瞬間＞という時間表現の試みとして捉えることもできるのではないか。そのことを明らかにするため最後に、挿絵の物質的な側面に眼を向けてみよう。というのも、1880年代以降の挿絵／写真に我々はもうひとつの転換を確認することができるのであり、それとは紙面の挿絵を囲む線、つまり＜枠＞の出現である。

枠線の登場を厳密に1880年代に位置づけることは難しいかもしれない。19世紀の新聞紙面には長方形で囲い込んだ挿絵と周縁部分をぼかすような挿絵とが混在しており、大別すれば、前者はおもに人物を中心化した肖像画、後者は風景や戦場などの描写に確認することができる。後者については、挿絵にある種の美的価値を与えるための装飾的機能として考えることもできるだろう。本論における*L'illustration*の挿絵も、最後のものを除くすべてに厳密な＜枠＞が存在しておらず、それらは紙面と一体化しているともいえる。だがその一方で、*Le Petit Journal*の定型的なフォーマットがそうであったように、世纪末以降の挿絵／写真は必ず厳密な＜枠＞によって紙面から独立しているのである。この変化は何を意味しているのであろうか。

まず〈枠〉の出現については、我々がつねに問題にしてきた細部との関係において考えることができる。写真的／探偵小説的な描写としても指摘した細部の精緻さは、人物や建物などの対象だけでなく一場面の隅々にまで及ぶものであった。これらの細部描写は必然的に、紙面から独立した区画、厳密な〈枠〉を必要とする。さらに注目すべきは、極端な対角線構図による〈奥行き〉や速度表象もまた、この〈枠〉によって効果的に作用するということである。マラルメやマレーの実践を世紀末のイメージにおける「〈枠〉の意識化＝問題化」と捉える松浦寿輝によれば、「世俗化」するイメージは、「乗り越えがたい〈枠〉による限界づけを受け入れることで、みずからをなまなましい実在として露呈せしめることに成功した」³⁸。ここで彼のいう〈枠〉とはイメージが不可避に被る物質的制限を指すものであるが、この指摘は我々がみてきた挿絵にも文字通りに当てはめることができる。すなわち、挿絵／写真は厳密な〈枠〉によって紙面に独立した面を立ち上がらせるこによってはじめて、細部にわたる精緻さと対角線構図、そこから観者の同一化を可能にするのである。

こうして〈枠〉を取り込んだ挿絵／写真が、対角線構図によって画面上に速度や進行方向といった時間性を獲得したうえで、そこに〈死〉という究極的な一点を表象するとき、イメージにおいて〈瞬間〉が可視化されることになる。急速に変化する近代の都市生活と歩調を合わせる新聞メディアにおいて、挿絵／写真はつねに「突発的な」出来事を現在形で生き生きと「再現」し続けることを迫られた。そこで多用された〈死〉や〈目撃〉といった主題は、メディアにおいて誰にとっても感情を触発する「流用性」をもつ反面、つねに誰か一個人の死である点において「単独性」を備えてもいる—後者は情報の「真正性」を保証する要素でもあった。挿絵／写真はこのような両義性をもつ〈死〉とその〈目撃〉とを〈枠〉のなかに投錨することによって、それら究極的な一点を〈瞬間〉として表象するに至るのである。対角線構図のなかの登場人物がみせた大仰な身振りは、時間軸の一点を固定する文字通りの「ポーズ」に他ならない。裏を返せば、細部まで明瞭な〈枠〉のなかで〈奥行き〉をもつ構図設定においてはじめて、人々は「劇的なく瞬間」をみることができたのである。

たしかに枠と細部の関係そのものが写真からの影響であり、19世紀にすでに人々は瞬間を可視化しようとしていたのかもしれない。写真と映画のイメージとしての差異を考慮するなら、それは疑う余地のないことのようにも思える。しかし上述したように、この時期の屋外撮影に限れば、写真はいまだ細部の明瞭性に欠けており、露光時間の長さにはつねにブレがつきまとう。現在にしてみれば自明に思われる「瞬間」的なシャッタースピードも、世紀末の撮影においては決して平凡な技術ではなかったのである³⁹。このことは、世紀初頭の紙面を飾った写真と記事の関係にも伺うことができる。生まれて間もない写真記事が熱心に説明したのは、写真に撮影された内容ではなく、どのようにして現場に遭遇した（アマチュア）写真家たちが出来事の撮影に成功したのか、つまりはその撮影のプロセスであった⁴⁰。写真の〈枠〉が囲い込む光景と撮影者＝〈目撃者〉の視界とが重なることを文字テクストによって強調する必要があった当時には、いまだ「決定的瞬間」といった現在的な報道写真の視覚コードは充分に確立していないのである。

以上の考察から、世紀転換期の挿絵／写真が死と惨劇の表象を反復したことについて、我々は次のように説明することができる。すなわち、近代社会における〈匿名性〉と精緻な細部描写とによって、挿絵／写真は登場人物と意味内容とを普遍化し、大衆が享受

可能なスペクタクルの構築に成功した。しかし、それによってイメージが平板化する、つまりはイメージの真正性、図と地の区別が失われることを避けるために、<死>という究極的な一点が、痕跡や人物の「単独性」によって飾り立てられることになる。そうして対角線構図に登場人物の大仰なポーズが<目撃>されるとき、劇的な<瞬間>が挿絵／写真において成立することになるのである。

結びにかえて

20世紀に入り、新聞や雑誌の紙面には写真が落ち着くこととなる。しかしながら、写真の「インデックス性」やコンポジット・フォトに「無時間性」を指摘し、挿絵を享受していた人々が写真印刷を「待ち焦がれていた」と考える単線的な歴史記述は、実のところ、紙面の写真に「生き生きとした現実」を見ようとする現在的な欲望を反映しているに過ぎない。死や惨劇の表象を反復した挿絵は、混乱した当時の社会情勢の单なる反映でもなければ、商業的センセーショナリズムのみに回収されるものでもない。複数のメディアのあいだでイメージそのものとして変容をみせる挿絵は、単純に写真にとって代わられたのでもなかった。

世紀末の視覚メディアは、その「真正性」を巧みに演出しようとする一方で、出来事を「見せること」に過度に意識的であった。なかでも新聞挿絵は、小説や絵画や写真といった他のメディアの諸特性を吸収する余りに膨れ上がり、挿絵／写真としての「ズレ」を垣間みせるほどになる。そこで挿絵／写真は、厳密な<枠>によって奥行きや瞬間といったイメージ内の時空間を操作するようになった。我々がみてきた事態は、イメージにおける近代ジャーナリズムの成立ともいえる一方、イメージとメディアの問題につねに付随する事態もある。本論が明らかにした挿絵／写真の重なりは単線的な歴史記述を多層化しつつ、20世紀の写真による「決定的瞬間」や現在の視覚メディアのさらに錯綜した重なりへと引き継がれることになるだろう。

(ますだのぶひろ：神戸大学人文学研究科博士課程後期課程)

1 *Le Petit Journal*, 5/11/ 1989.

2 Ambroise-Rendu, 2004.

3 三面記事の研究に関しては、Barthes, 1964; 小倉、2000年; Chevalier, 2004などを参照。その挿絵については、Ambroise-Rendu, 1992; 2004; Bacot, 2005; Martin, 2006などを参照。

4 Anderson, 1983.

5 Frizot, 1994; Lemagny, 1986.

6 Foucault, 1975, pp.1-2.; 2000, 306-307頁。

7 *Le Petit Journal* は、政治的記事の一切を排することで高額課税を免れ、労働者の1日の食費が40サンチームであった時代に、5サンチームという新聞の低価格化を実現した。また、予約購読だけでなく駅や街頭での一部ずつの店頭販売を開始し、版型が41×30cmに小型化された結果、新聞は道行く人々の手中に収まることとなる。つまり、*Le Petit Journal*を代表とする大衆紙は、近代都市における情報の生産・流通・消費を加速化したといえる。1881年の自由化以降は、多くの新聞が政治的オピニオンよりもスキャンダルを好み、政治や都市生活のすべてを「三面記事化」する傾

向にあった。詳しくは、Parmer, 1983; Delporte, 1999; 小倉、2000年; Chevalier, 2004 を参照。

8 この印刷技術は、1900年のパリ万博の印刷業パビリオンにおいてまだ試験的ではあるが、広告やポスターなどの印刷に適した印刷技術として紹介されている。

9 刺激やスペクタクルとしての挿絵についての議論は Singer, 1995 を参照。大衆紙の教育的機能を指摘するものとして、Perrot, 1983; Bacot, 2005 など。ただしロラン・バルトが指摘するように、三面記事の紋切り型は絶えず「転倒」される。三面記事がつねに「刺激的」であるには、厳密な反復ではなく物語機制の横ずらしを必要とするからである。Barthes, 1964.

10 Delporte, 1999; 小倉、2000年; Ambroise-Rendu, 2002.

11 ギンズブルグ、1988年。

12 内田隆三、2001年。ガボリオや後述するルルーらの探偵小説については小倉、2002年を参照。

13 Copjec, 1994, p.168. 一例として、ルコック自身の描写を以下に引用する。「年は26歳に満たない若者で、無鬚の、蒼白い顔色に、黒い房々とした髪が波うっていた。大柄ではないが、よく均衡の取れた体格をして、きびきびした動作には人並み優れた壯健さが伺える」(永井郁訳、11頁)。

14 リチャード・セネットもまた、社会学的な観点からの都市文化論において、「個性」を軸に都市生活における同様の現象に言及している。彼がバルザックの小説を参照していることを考えれば、本論の指摘は19世紀の近代小説全体へと敷衍できるかもしれない。Sennett, 1976.

15 Gunning, 1995, p. 21.

16 ベルティヨンの写真実践については、Sekura, 1989; 渡辺、2003年; 橋本、2006年を参照。

17 1870年の普仏戦争以来、モルグでは防腐処理をした死体を念入りに「生きているか」のように見せ、写真に撮影した。写真入り台帳も一般に公開されていたが、モルグによって得られたほとんどの証言は、陳列された死体をみた知人や近親者によるものであったという。モルグについて詳しくは、Schwartz, 1998; 橋本、2006年を参照。

18 Gunning, 1995, p. 22.

19 橋本、2006年。

20 この装置は一方を固定し他方が可動式の二枚の金属板をばねで結び、その間に木製の板を挟むもので、衝撃を与えては、それをバネによって計測、数値化するものであった。Rhodes, 1956.

21 Kalifa, 2006.

22 デルポルトやアンブロワーズ＝ランデュが指摘するには、報道記事の簡潔な記述方法や見出し・小見出しなどの利用も、当時のアメリカのジャーナリズムからとりいれられた特徴である。ただしデルポルトは、文学の影響による記事の物語的な記述方法をフランスのジャーナリズムの独自性としている。Delporte, 1999; Ambroise-Rendu, 2004.

23 Copjec, 1994, p.177.

24 *L'illustration*, 4/5/1843. 創刊号「我々の目的」からの引用。その大きな版型(40 × 26cm)にもこの意識を認めることができる。*L'illustration*について詳しくは、Marchandiau, 1987; Gervais, 2003, 2005を参照。

25 挿絵が独立して観賞されたことについての指摘は、Gervais, 2003; Ambroise-Rendu, 1992を参照。また、19世紀中頃の美術ジャーナリズムの成立とサロンや美術史の大衆化については島本、2005年を参照。

26 *L'illustration*が用いた木版画は、19世紀初頭にイギリスから輸入された木口木版によって製作された。これは硬質なツゲの木の断面を使用することで、精緻な線描と大量印刷への耐久性を兼ね備える技術である。また、1848年には写真をもとにした挿絵が確認することができるが、そこでは不鮮明な写真に挿絵画家による細部の「修正」が加えられている。Gervais, 2003. ただし大量生産を必要とした挿絵は、集団作業によって機械的に写真をトレースする生産体制を用意することになった。Marchandiau, 1987; Martin, 2005.

27 作者と真正性の関係については、Foucault, 1969を参照。

28 アペールは、『コムюーンの犯罪者たち [Les Crimes de la Commune]』というタイトルの連作を残している。コンポジット・フォトについては、すでに 1850 年代からオスカー・レイランダーやヘンリー・ピーチ・ロビンソンらの実践があるが、それらが写真を絵画のような芸術的地位にまで高めようとする「ピクトリアリズム写真」の企図のもとにあったのに対し、アペールの実践は、商業的な目的や行政的記録としておこなわれたという点で異なる。コンポジット・フォトについて詳しくは Sobieszek, 1982 を参照。

29 Przyblyski, 1999, p.244.

30 彼女は異なる論文においてアペールの実践を、リアリティを再現=表象する初期映画以前の「新たな言語 [=Moving Picture]」として提示しているが、この議論もやや説得力に欠ける。Przyblyski, 1995; 1999.

31 プルツィブリスキーの議論の主眼は、コムюーンの戦犯表象におけるジェンダー・バイアスにある。当時に流通したコムюーンの戦犯を告発しようとする挿絵や肖像写真（カルト・ド・ヴィジット）は、女性を社会に禍をもたらす根源、「放火女たち [pétroleuses]」として寓意化していた—「放火女」のイメージは、ドラクロワによる『民衆を率いる自由の女神』（1830）に遡る。そこで女性たちの表情は、カリカチュアから引き継がれる観相学的観点から、男性に比して細部まで精緻に描かれたのであり、ここにクローズ・アップの必要性が生じていたことを指摘することもできる。詳しくは、Przyblyski, 1999 を参照。また、ここでのカリカチュア的な観相学の実践はもちろん、前章のベルティヨンらの写真的観相学とは一線を画すものである。

32 *L'illustration*, 25/5/1871.

33 対角線構図は 1839 年以来の写真、とりわけステレオ写真において数多くみられる構図設定であった。そこにはステレオ視における奥行きの強調だけでなく、露光時間の長さからくるフレの軽減という作用が指摘される。Gunthert, 1999.

34 Martin, 2006.

35 Ambroise-Rendu, 2002.

36 橋本、2006 年。

37 この断絶点を明らかにする対極的な事例として、我々は「インタビュー」写真の登場に注目することもできる。そもそも「インタビュー」とはこの時期の「リポーター」と同時に生まれた取材形式であり、またフランスで初めての写真記事は、1886 年に化学者のシュヴルールが百歳の誕生日に写真家のナダールにインタビューされる様子を撮影したものであった。現在からみれば執拗にも思える 13 枚にも及ぶ「インタビュー写真」は、ナダール自身が代理人となって輸入した最新のジョージ・イーストマンのカメラによって撮影した連続写真の一部である。このような「インタビュー」記事に浮かび上がる「有名人」の「生き生きとした」表情が、本論においてみた無数の「匿名性」や「死」による「無名性」と表裏一体となって存立していることは決して偶然ではないようと思われる。

38 松浦、1994 年、90 頁。

39 フランスでは 1879 年にゼラチン乾板の流通によって瞬間写真が実現した。しかし、支持体や現像の問題、さらにはピントやシャッターなどの技術的問題から、写真はその後 10 年も絵画的構図と古典的静物の被写体などの撮影に留まっていたという。Gunthert, 1999.

40 Ambroise-Rendu, 1992; Gervais, 2003 [図 13] の写真記事においても事態は同様である。兵士たちの動向をたどる記事は、当の写真に修正は一切なく、それが「演出写真」ではないことを強調する。*L'illustration*, 19/7/1915.

参考文献

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, *Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la IIIe République à la Grande Guerre*, Paris: Seli Arslan, 2004.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, «Images anonymes dans la presse de la Belle Époque: entre objectivité et communauté», dans *Médiamorphoses*, N°5, Paris: INA, juin 2002.

AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, «Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique et culturelle», *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 39, Paris: Société d'histoire moderne contemporaine, janvier-mars 1992.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1983. (『想像の共同体ナショナリズムの起源と流行』白石さや・白石隆訳、NTT出版、1997年)

BACOT, Jean-Pierre, *La Presse illustrée au XIXe siècle une histoire oubliée*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005.

BARTHES, Roland, "Structure du fait divers", *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1991. (『三面記事の構造』、『ロラン・バルト著作集5 批評をめぐる試み』吉村和明訳、みすず書房、2005年所収、281-294頁)

CHEVALIER, Louis, *Splendeurs et misères du fait divers* édition établie par Emilio Luque, Paris Perrin, 2004. (『三面記事の栄光と悲惨』小倉孝誠・岑村傑訳、白水社、2005年)

COPJEC, Joan, *Read my desire : Lacan against the historicists*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. (『わたしの欲望を読みなさい—ラカン理論によるフーコー批判』梶理和子他訳、青土社、1998年)

DELPORTE, Christian, *Les Journalistes en France (1880-1950)*, Paris: Seuil, 1999.

FOUCAULT, Michel, «La peinture photogénique», *Le désir est partout ; Fromanger*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, février 1975, pp.1-11. (『フォトジェニックな絵画』小林康夫訳、『ミシェル・フーコー思考集成5: 権力/処罰』蓮實重彦・渡辺守章監修、筑摩書房、2000年所収、306-321頁)

FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n°3, juillet-septembre 1969, pp.73-104. (『作者とは何か』清水徹・根本美作子訳、『ミシェル・フーコー思考集成3: 歴史学/系譜学/考古学』蓮實重彦・渡辺守章監修、筑摩書房、1999年所収、223-266頁)

FRIZOT, Michel (ed.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris: Bordas, 1994.

GERVAIS, Thierry, «Photographies de presse? : Le journal *L'illustration* à l'ère de la similitravure», *Études Photographiques* 16, Paris: Société française de la photographie, mai, 2005.

GERVAIS, Thierry, «D'après photographie: Premiers usages de la photographie dans le journal *L'illustration* (1843-1859)», *Études Photographiques* 13, Paris: Société française de la photographie, juillet, 2003.

GUNNING, Tom, "Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema", in *Cinema and the Invention of Modern Life*, CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R.(ed.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, pp.15-45. (部分訳:「個人の身体を追跡する一写真、探偵、そして初期映画」加藤裕治訳、『アンチ・スペクタクル沸騰する映像文化の考古学』長谷正人・中村秀之編訳、東京大学出版会、2003年所収、97-135頁)

GUNTHER, André, *La conquête de l'instantané : Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, Thèse de doctorat, EHESS, 1999.

IVINS Jr, Williams M, *Prints and visual communication*, Cambridge: MIT Press, 1969. (『ヴィジュアル・コミュニケーションの歴史』白石和也訳、晶文社、1984年)

KALIFA, Dominique, "Criminal Investigators at the Fin-de-siècle", trans. JEAN FLYNN, Margaret, *Yale French Studies*, no.108, New Haven: Yale University Press, 2006.

KALIFA, Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Paris: Fayard, 1995.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André (ed.), *Histoire de la photographie*, Paris: Bordas, 1986.

MARCHANDIAU, Jean-Noël, *L'illustration : vie et mort d'un journal, 1843-1944*, Toulouse: Privat, 1987.

MARTIN, Michèle, *Images at War: Illustrated Periodicals and Constructed Nations*, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 2006.

PALMER, Michael B., *Des petits journaux aux grandes agences Naissance du journalisme moderne 1863-1914*, Paris: Aubier, 1983.

PARRY, Eugenia, *Crime Album Stories Paris 1886-1902*, Zurich Berlin New York: Scalo, 2000.

PERROT, Michelle, «Faits divers et histoire au XIXe siècle», *Annales ESC*, Paris: A. Colin, juillet-août 1983, n°4, pp. 911-919.

PRZYBLYSKI, Jeannene M., "Between Seeing and Believing -Representing Women in Appert's Crimes de la Commune", *Making the News; Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*, DE LA MOTTE, Dean, PRZYBLYSKI, Jeannene M.(ed.), Amherst: The University of Massachusetts Press, 1999, pp.233-301.

PRZYBLYSKI, Jeannene M., "Moving Pictures: Photography, Narrative, and the Paris Commune of 1871", in *Cinema and the Invention of Modern Life*, CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R.(ed.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, pp. 253-78.

RHODES, Henry T.F., *Alphonse Bertillon Father of Scientific Detection*, London Toronto Wellington Sydney: George G. Harrap & Co. Ltd, 1956.

SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular Realities Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley Los Angels London: University of California Press, 1998.

SEKULA, Allan, "The Body and the Archive", in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Richard Bolton (ed.), Cambridge: MIT Press,1989, pp.343-389.

SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man*, New York : Knopf, 1976. (『公共性の喪失』北山克彦、高階悟訳、晶文社、1991年)

SINGER, Ben, "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism", in *Cinema and the Invention of Modern Life*, CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R.(ed.), Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995, pp.72-99. (『モダニティ、ハイパー刺激、そして大衆的センセーションナリズムの誕生』長谷正人訳、『アンチ・スペクタクル沸騰する映像文化の考古学』、長谷正人・中村秀之編訳、東京大学出版会、2003年所収、263-298頁)

SOBIESZEK, Robert A., "Composite Imagery and The Origins of Photomontage: Part1 the naturalistic strain", *Art forum* 17:1, 1978, pp.58-65.

内田隆三、『探偵小説の社会学』、岩波書店、2001年

ガボリオ、エミール、『ルコック探偵』(『世界推理小説体系第二巻ガボリオ』、永井郁、東都書房、1965年)

小倉孝誠、『近代フランスの事件簿犯罪・文学・社会』、淡交社、2000年

小倉孝誠、『推理小説の源流ガボリオからルプランへ』、淡交社、2002年

ギンズブルグ、カルロ、『神話・寓意・徵候』竹山博英訳、せりか書房、1988年

島本浣、『美術カタログ論記録・記憶・言説』、三元社、2005年

西村清和、「近代絵画における語りの視点」(『美学 224』、美学会編、2006年所収、1-14頁)

西村清和、「小説の＜改良＞と挿絵」(『近代日本の成立—西洋経験と伝統』西村清和、高橋文博編、ナカニシヤ出版、2005年所収、125-153頁)

西村清和、『視線の物語・写真の哲学』、講談社選書メチエ、1997年

橋本一径、「モルグから指紋へ 19世紀末フランスにおける科学捜査法の誕生」(『Résonances』、東京大学教養学部フランス語部会、第4号、2004年所収、18-24頁)

松浦寿輝、『平面論 1880年代西欧』、岩波書店、1994年

渡辺公三、『司法的同一性の誕生』、言叢社、2003年