

アニー・エルノーのエモーションのエクリチュールの可能性

佐野友紀

La possibilité de l'écriture de l'émotion chez Annie Ernaux

SANO Yuki

Résumé

Une des caractéristiques dans l'œuvre d'Annie Ernaux est l'autofiction. Toutefois, l'objet du récit de l'autofiction ne se limite pas seulement aux thèmes familiaux comme dans *Une femme* mais s'étend sur le social hors du moi comme pour les voyageurs du RER dans *Journal du dehors* et *La vie extérieure*. Car à la différence du point de vue sociologique chez Bourdieu, l'écrivaine remarque l'importance du social saisi par l'intime ainsi que celle de l'intime provenant du social. Cette réciprocité entre l'intime et le social produit des émotions qui s'accompagnent de sensations. Cela est une stratégie particulière de son écriture.

Dans cet article, nous envisageons le processus de la naissance d'une émotion provenant du social sous les trois aspects suivants : en premier, par l'insertion de mots sensuels, voire sexuels dans la description des personnages historiques, le narrateur rend ces personnages privés. En deuxième, par la narration sans subjectivité du narrateur au moyen du discours direct et de la juxtaposition d'actes de personnages inconnus, le narrateur s'approche du monde extérieur. Ces deux cas nous montrent une réduction de la distance entre l'intime et le social, ce qui produit l'émotion. Enfin, la mention des tableaux de femmes dans le texte montre non seulement la diminution de la distance entre les deux, mais aussi un des processus de création des œuvres chez Ernaux. Par exemple, le « moi dédoublé » découvert par le narrateur dans le tableau de Tanning, se reproduit en tant que « moi multiple » dans une scène sociale chez Ernaux. C'est cette pluralité de moi, cette assimilation de l'autre, qui élargit la possibilité de l'autofiction d'Ernaux.

キーワード： アニー・エルノー 自伝的虚構 記述行為

はじめに

フランス現代小説家アニー・エルノーにとって autofiction の意味とは何なのだろうか。自分をフィクションとして語るのであれば、彼女の作品には、『空の箆笥』(*Les Armoires vides*)、『場所』(*La Place*) や『ある女』(*Une femme*) のような自分や自分の家族をテーマにしたものはたくさんあるが、他方で、なぜ彼女は、『外面生活』(*La vie extérieure*) や『戸外の日記』(*Journal du dehors*) のように、ことさらに自分の内側の世界とは逆の「外」ということばをタイトルにした作品を書いたり、またしばしば、みずからの作品を「社会学的」と呼んだりするのだろうか。エルノーの語りには、語られる対象と距離を置きながら観察することを重視するといった社会学的立場に寄り添う傾向がある。しかしそれは、ピエール・ブルデューのような社会学者の距離の置き方とは異なっている¹。というのもエルノーは、「処女作『空の箆笥』から、私は内密なものと社会的なものを分けていない²。」と述べており、一般

的に距離のある相反する両者に対してエルノーは、意識的に隔たりを無くして考えるという点に、エルノー独自のエクリチュールの戦略がうかがえるからである。そのうえ作家は、内密なものは自己生産によるものではなく社会的なものから生じると次のように主張している。

内密なものは未だにずっと社会的なものに起因する、なぜなら他者や規則、歴史が存在しないであろう純粋な私は、考えられないからである³。

ここで注目すべき点は、内密なものと同様認識するためには社会的なものが必要不可欠であり、内密なもの単独では存在し得ないということだ。この両者の相互作用こそが、エルノー作品が純粋な自伝ではなく自伝的小説と見做される要因の一つをもたらしていると言えるだろう。さらに、この関わり合いの中で見出される一つの特徴がエモーション⁴である。エモーションに関して、エルノーは以下のように説明している。

内面との関係の強さ→エモーション

あるいは内なるエモーション的状態→視覚による感覚、歌（例えば、*Still loving you*）、出来事等
エモーション的状態の消失→視覚的イメージ、歌、外部にあるすべての物、自己の外部にある現実的なものが残ること。

（おそらく、それはこの時代に起こったものを再度見たり聞いたりすることを望むことで、エモーションが蘇るからである⁵。）

このエモーションの説明からわかることは、第一に、エモーションは内面との結び付きの強さがあるということだ。第二に、その存在する状態と消失状態を比較すると、エモーションには感覚が伴うものであり、外的なものを再び内面に取り込むことで、それは喚起されるということである。この2つの点を踏まえて作品を書くという創作行為に移すなら、エモーションは外部のものが作家の内面に取り込まれ、作家の感覚を通して再び表現されるときに生じると考えられる。さらにこの場合、語られる対象が外部のものに限定されており、自分や家族に関する私的なものに関しては触れられていない。ところが作品を読み解くと、エモーションは家族的テーマを扱う作品にも認めることができるのである。一般的に、家族的テーマの作品は、語られる対象が既に内密であるため、それを自然に語ることは自分の感覚や内面を表現することとなり、エモーションが溢れるのではないかと思われがちである。しかしながら、エルノー作品はそうではない。内密な対象であるにもかかわらず、敢えて対象と距離を置いて語ることで、エモーションが生じるからだ。それは、既に『恥』におけるエクリチュールについて論じた中で確認した通りである⁶。従って、語られる対象が内密なものと同様外部のものとは、その対象との距離の置き方が異なり、内密なものとは距離を置き、外部のものとは距離を縮めるという対照的な方向へと向かうのだ。これは、先述したエルノーの主張の中に見られる内密なものと同様社会的なものとの同居と言えるのではないだろうか。

本稿では、自分や家族以外の外的な存在に注目し、autofictionの対象が外部のものへと拡大してゆく中、社会的なものに対する内密なものとの関わり合いについて分析し、そこから、どのようにしてエモーションが生じ、それが作品創造の手段としてどのように用いられているか、その用法について考察

する。まず、1章では、政治家や著名人を例に挙げ、続いて2章で無名の人たちを取り上げながら、エモーションが、家族的テーマの作品とは逆の方向、すなわち、内密なものの外化ではなく、外的なものの内密化によっても生じることを確認する。最後に3章では、芸術的側面から絵画作品を取り上げながら、作品を書く中で生じる「複数のわたし」に注目する。そこに内密なものの保持者としての「わたし」が、他者に向かって拡張されることに、エルノーの autofiction の独自性が認められるのである。

1. 政治家や著名人のプライベート化

本章では、政治的なものと接したときに、それを理解し、感じるためにエモーションがどのように作用しているのか、『戸外の日記』や『外面生活』で取り上げられる3人の政治家や著名人に注目して分析する。まずここで語られる人物が、自分や家族以外を対象としており、その人物たちを描くという点は、社会学を意識したものと考えられる。ところが、そこには私的な要素の挿入や、私的さを強調している側面があることから、対象と全く距離を置いているとは言い切れない。つまり、語り手の中に取り込まれる現実は、「現実らしいもの」として語り直され、その中に社会的要素が散りばめられているのである。それは、語り手の中に潜む社会的なものの提示と言えるだろう。まず、次のミッテラン大統領退任の日を描いた場面では、歴史的出来事を語る中にもわずかな私的なものを感じる部分が見られる。

テレビ。エリゼ宮前のサントノレ通りにまばらにできた小さな人だかりがある。男性、女性、子供に至るすべての人が手にはバラの花を一本ずつ持っている。彼らは恐る恐る戸惑いながらエリゼ宮の中庭に入っている。ダニエル・ミッテランが姿を現し、階段まで人々を進ませる。フランソワ・ミッテランが表れ「そこにとどまっていなください。寒いですよ。」と突然招かれた人々のだれかを招き入れる仕草をしながら言う。彼らは蠟燭を持つかのようにバラをまっすぐ持って、ゆっくりと中に入っている。それは、フランソワ・ミッテランがフランス大統領である最後の日である。

涙があふれてくる⁷。

ごく普通の左派知識人である語り手が、ミッテラン大統領の最後の日をテレビで見ている場面である。この映像を見て、語り手は涙しており、政治家の人生に対する感動を覚えている。ところがそれは、テレビを見ている他の人々とも共感できる次元の感動であり、これだけでは、個人的な政治的共感の域を出ていないのかもしれない。しかし、そのようなものとは異なる次元にあるエモーションがしばしば作中に用いられている。

例えば、ダイアナ妃の死に関する描写に認めることができる。

ダイアナは、土曜日から日曜日になる夜にアルマ橋にて、交通事故で恋人と一緒にこの世を去った。

アルジェリアでのどを掻き切って殺された10人の死に対する無関心さとは対照的にダイアナの死には計り知れない共有できるエモーションが喚起された。暗殺されたアルジェリア人のことや

彼らの人生については何も知らないが、ダイアナに関することは、彼女の夫婦間の不運、子供たち、ミニスカートのことと何でも知っていた。彼女には数十年前から続く歴史があり、彼女と多くの女性が一致していた。つまり、王妃ではあるが私たちと同じであるということだ⁸。

ここで注目したいのは、ダイアナ妃の存在を階級の差を超えた「私たちと同じ」人、つまり、一般女性と同じレベルで捉えており、語り手とダイアナ妃との距離が消失する。そのような隔たりを感じない中でダイアナ妃の死という出来事に直面し、語り手のエモーションが喚起される。このダイアナ妃を同等に置くという視点は、先のミッテラン大統領の例では見られなかった距離感の変化であり、対等だけでなく、少しだけ私的な側面を垣間見せているのが、家族関係のことや服装に関する記述と言えよう。さらに、政治家の私的な部分に切り込み、外的存在をまるで私物化するかのようにな密なもの色が濃く描かれた場面がある。

フィリピンに、今や「マルコス博物館」というものがある。(昨日のルモンド紙による) かつての独裁者とその妻の官邸を見せる。公の理由はこれらの裕福や贅沢を前にして憤りを覚えることに起因しているが、実際は、もたらされる快樂である。つまり、私的なこれらの物全てを見、言葉や視線で独占することだ。こうして、「博物館」に対する来場者の興味は、まずはほほひたすら、マルコス大統領の妻であるイメルダのシルクのもとに向う。この国の革命は、ひとりの女性のセックスに帰着する。しかしながらその女性は嫌われているのだが。行列ができ、触れられる。500点のブラジャー、パンツ、ガーターベルトであり、女性は、それらを身に着けることに憧れ、男性は、内側で自慰を行う⁹。

1960年代から約20年の間フィリピンの大統領の座についていたマルコスを話題にしている点に、歴史的・政治的側面が表れている。また、「マルコス博物館」の情報は、新聞記事から入手しており、当時の社会状況の一部を表すものとして、社会的側面も感じられる文章だ。ところが、展示物の内容はもっぱら大統領夫人の下着を強調したものであり、その展示物が来館者に私的かつ性的な妄想を掻き立てると言っている。語り手の世界からは程遠い世界に住む歴史上の偉大な人物に関して、その偉業や歴史的に残された出来事を記すというのではなく、歴史上の情報としては残らないような私的な事柄に注目することで、まるで大統領であっても一人の人間、つまり地位の差から生じる距離を感じさせない人間として描きだしている。この場面より前で、語り手が「世界についての我々の経験にはヒエラルキーがない」*« Il n'y a pas de hiérarchie dans les expériences que nous avons du monde. »*¹⁰と主張しており、この場面はその一例としても捉えることができる。従って、それを目にした来館者が大統領夫人の物として距離をとった眼差しで眺めるのではなく、「独占する」と展示物を自らの性的欲求の対象物として思考の中に取り入れているのだ。この外的なものの取り込みは、来館者のエモーションの迸りを超え、来館者を介した語り手のエモーションの表れとも言える。

このように、一般的に知られている出来事や情報（周知の事実）だけに留まらず、性的側面を含む内密なものが、これまで例に挙げた人物描写の中に挿入されている。そのことにより、歴史上の人物を単に距離のある存在としてではなく、語り手の身近な存在に引き寄せながらも、社会的部分を織り交ぜながら語り直している。そこに、社会的なものとな密なものに関わり合う語り手の手法の一つが見

られる。

2. 無名の他者から生じるエモーション

1章で取り上げた著名人とは異なり、ここでは無名の人、語り手の日常生活で出会う人々を取り上げることにより、さらに社会的側面が強いと考えられる。そのような状況の中で、エルノー作品の語り手は、どのようにエモーションを媒介として社会的なものにアプローチしていくのだろうか。

その一つとして、物語における現実の中で語られる対象の動作や発言に説明を加えず、ありのままの形で語りの中に入れ込むといった語りの特徴があり、そこで提示された言葉や話の流れの中にエモーションがあらわれるのだ。ここでは、2つの例について紹介する。

例1) ホームレスがRERの車内で物乞いをする場面

RERの車内で、一人の声が聞こえる。「わたしは、失業者で、妻と子供と共に宿屋で暮らし、一日の生活費が25フランです。」一時間におそらく10回繰り返されるありふれた貧乏話が、同じ調子で続く。男は、『街灯』を売っている。売り言葉は、控えめなものである。「私はみなさんにそれほど多くのお願いをしているわけではありません。ほんの少しの小銭だけ、お恵みいただきたいのです。」彼は、車両を横切る。誰も新聞を買わない。降り際に、彼は脅迫的な声で、「良い一日と良い週末をお過ごしください！」という。誰も頭を上げない。貧しい人々の皮肉は、どうでもよく、武器でもなく、たんなる苛立ちである¹¹。

家族を持つ一人の男性が、電車内で『街灯』という名の偽の新聞、つまり独自に製作した「ホームレスの新聞¹²」を販売しようとしている場面である。ここで注目したいのは、同時代の社会に生きる貧しい人の描写方法である。この男性の発言を直接話法でそのまま提示し語り手の視点から見た男性に対する説明を加えていない。さらに、彼の動作を中心として描いている。ところが、他の乗客の無反応な振舞いがこの男性の苛立つ感情を際立たせている。それは電車の降り際に放った言葉の声色が、一定した音調から一変し、「脅迫的」であると示されていることからうかがえる。こうした他者の言動を示す中に、どのように語り手のエモーションが溢れ出ているのだろうか。それは、他の乗客の反応で代弁されているように思われる。というのも、「誰も～ない。」という否定表現の中の繰り返しが他者の無反応さを強調しており、そこに男性の言動に対するエモーションが溢れているように実感されるからだ。他者の行動や言葉に注目したエクリチュールは、『戸外の日記』において、「わたし」が目指す書き方について作中で述べている文章にも表れている。

ところが、私はまた、それらが何かに役立つことがなくても、RERの場面、人々に関する彼らの振舞いや言葉を伝えなければならない¹³。

人々の振舞いや言葉をありのまま表現することを試みようとして実践された一例がこの物乞いの場面ではないだろうか。このように説明を回避し事実を晒すだけに留めるという手法は、「写真的エクリチュール」という言葉で置き換えられている。

私は、演出したり、それぞれの文章に初めにあるエモーションを説明することをできるだけ避けた。その代わりに、現実的なもののある種の写真的エクリチュールを実践することを試みた。その中では、すれ違う存在が不透明さや謎めいたものを持ち続けているだろう¹⁴。

「写真的エクリチュール」は、外的なものを瞬時に捉えてそのままの状態を書くことを意味している。つまり、書かれるものに対する説明とそれに伴う主観は排除され、内容は、謎めいたままの状態でありつづける。この点に関しては、内容よりも書き方という形式を重視するフランス現代小説の特徴の一つの表れともいえるのではないだろうか。それは例えば、同じ現代作家であるジャン＝フィリップ・トゥーサンの作品においても物語進行はありつつも、作中人物の言葉や動作を列挙するだけに留まるということに類似点を見出せるからだ¹⁵。また、RERの乗車客を描写した次の例が挙げられる。

例2) RERの車内でポテトチップを食べる女性

金髪の女性が下車する乗客を待たずにRERに駆け込み、一袋のポテトチップを手にして、私の向かい側に座った。(1) とても規則正しく、慌てることなく、彼女は、袋の中に手を忍ばせ、一枚のチップスを取り出し、パリパリと食べる。急いで終わらせてほしい。彼女のチップスをかみ砕く(2) 遅さや落着きぶりは、心臓の動きを速めさせ、苛立ちを重ねさせるものである。この時、(3) 彼女を殺せるかもしれない、まだそれだけでは不十分で、おそらく彼女を拷問責めにするかもしれないと考える。欲望だけに従順な若者が、「顔つきが気に入らない」見知らぬ人に突然、握りこぶしかナイフを挙げるように¹⁶。

この場面においても動作に焦点が当てられ、目の前でチップスを食べる女性の振舞いが詳細に書かれているのは前述した物乞いの例と同じである。しかし、ここでは、並大抵ではない「わたし」の怒りが明確に表現されている。「わたし」の怒りと動作の描写との関係がここでは注目すべき点である。というのも怒りの程度が、この女性に対する描写方法に表れていると思われるからだ。例えば、下線部(1)で女性がチップスを食べる一部始終の様子を観察しているが、その中で「とても規則正しく、慌てることなく」という副詞句が「わたし」の癪に障っていることを表している。さらに、下線部(2)で再び食べる速度について言及している。女性の速度とは対照的に、加速する私の鼓動からもわかるように次第に増大する怒りの程度は、下線部(3)でこの女性に対して振舞いたい動作で明確に示されている。

以上のように、日常生活の描写の細部からエモーションが生じている。それは、Florence BOUCHYが論文「アニー・エルノーの作品における日常的な物」« Les objets quotidiens dans l'œuvre d'Annie Ernaux »の中で言及していることから明らかである。

『戸外の日記』の断片は(『外面生活』のように) こうして観察者によってエモーションを喚起する日常生活の数々の場面の周りに整えられている¹⁷。

エモーションが滲み出る背景には、エルノーの日常生活の細部に対する鋭い観察と現実をそのままの形で見せるための言葉の選択が存在していると言えるだろう。

こうしたエモーションを媒介とした社会的側面からのアプローチに見られる特徴は、語り手とRERの乗客たちの距離が縮小し、自己と他者の境界線が不明瞭になることである。その状況を誘発するのが作者の私的なものの挿入である。1章の政治家等の例では、私的なものを表す言葉が他者を自己の世界に引き込み、歴史的人物との距離感を縮めているのに対し、RERの乗客たちの例においては、他者の動作の中に私的なものを見出すといったように、他者と自己に対する力点の置かれ方が異なる。さらに、こうした自己と他者の境界線の曖昧化を推し進めたものが、次の例である。

広告看板にこんな美しい女性が現れた。彼女は、真面目な面持ちで、さらりとした髪を下の方でお団子にし、片方の胸をまるでこれから授乳するかのようにちょっと持ち上げてさらけ出していた。でも、少し撓んだその胸は、成熟した女のものでガンに冒されている。女性の視線は、地下鉄や通りを行きかう全ての女性たちと交差するのである¹⁸。

この女性の広告から注目したいことは二点ある。一つ目は、女性性である。片胸をさらけ出している様子を子供にお乳を飲ませているような仕草と捉え、女性ならではの母性を感じさせる。ところがその女性の象徴ともいえる胸がガンに冒されている胸という点に第二の注目点がある。乳ガンに関する社会的メッセージともとれるからだ。そして、この広告の女性がどの女性とも視線が合わさる、まるで「モナ・リザ」のような存在であるということから、ガンは個人の問題ではなく、他の女性とも結びつく集団的問題、社会問題として提示されている。個人は他者と一体となること、距離はないということが、この視線の交差からうかがえる。また、女性とガンに関する主題は、『戸外の日記』にも表れる。

アニア・フランコスががんを患っている。彼女は*L'Autre Journal*の中で、宣告された死の記事を書いている。今、彼女はがん治療センターにいて、そこで彼女は脳に転移したものを取り除くために到着したばかりである。彼女は話す。彼女は幼い息子に話す。その息子は彼女に、「ぼくがおおきくなるまで生きているの？」と尋ねた。そこを読むことはできない。我々は、普段は生と関連付けて全てを考えている。アニア・フランコスにとって全ては死と結びついている。RERの中で、私は彼女の死、苦しみを読み取り、彼女は生きていると感じる。数か月、あるいは数年以内に彼女は亡くなるだろう。そうした考えでしか読めない。アニア・フランコスは、*L'Autre Journal*の他の全ての文章を読めなくする¹⁹。

ここに登場するアニア・フランコスは、エルノーと同様にフランスの女流作家であり、ガンを患っている。*L'Autre Journal*という文芸雑誌の中で彼女の幼い子供が語る言葉が世間の人々に、彼女が苦痛と共に生きていること、死が間近に迫っていることを物語っている。子供の言葉に、語り手は、死を実感するがゆえに読むに堪えないものを感じており、この作家以外のことに関する別の文章も読めないほどになっている。このような状態から語り手は他者に共感し、他者と同化することで、エモーションが生じているのである。

このように二章と三章を通して、エモーションが喚起されるのは、語られる対象、つまり社会的政治的な特色を帯びた外的なものとして語り手との距離が縮小するとき、さらには、外的なものとして語り手と

の距離が消失した時であることがわかる。

3. 「複数のわたし」

外的なものからエモーションが生じるのは、政治的、社会的要素に限らず、芸術的なものにおいても言えることである。ところが、1章と2章で述べたような語られる対象として芸術的なものを捉える側面がある一方、芸術的なものには、創作行為に関する問題も含まれるという違いがある。ここでは、芸術の中でも絵画に限定し、絵画作品を作中に用いることで、エモーションがどのように浮かび上がるのか、二つの点に注目して分析を試みる。すなわち、第一に、絵画と内密なものとの関わり合いについて、第二に、作品の創造に関して検討する。

ところで、絵画作品の挿入について、Michèle BACHOLLE-BOŠKOVIĆ (以下BOŠKOVIĆ) は論文「アニー・エルノーにおける間記号論—エクリチュールを超えた対話」« L'intersémiotique chez Annie Ernaux : un dialogue au-delà de l'écriture »の中で2つのタイプがあることをTiphane SAMOYAUULTの考察を挙げながら述べている。

ティフィアン・サモワヨは、「『パランプセスト』以来、人々は、間テキスト的实践において2つのタイプを区別することが習慣となる。一つ目は、現前(Bの文章の中にAが存在している)の関係、二つ目は、派生(AはBの中で形を変えてして再び用いられる。)の関係を組み入れる。」ことを想起させる²⁰。

この二つのタイプの前者は、エルノーの作品においては、数々の芸術家の作品名や芸術家の名前の記載に留まるものである。それに対して後者は、彼女の作品に組み込まれることで、作品が本来持つ意味とは別に新たな意味が付加され解釈されるようになるのである。後者に主眼を置いたBOŠKOVIĆの論文と同様に、この章では第二のタイプの間テキスト性の実践に注目し、絵画に触れたときのエモーションの表れ方を考察したい。絵画作品の中でもとりわけ「女性」に焦点を当てたものを取り上げる。

3-1. 絵画における距離の縮小

女性の絵を挿入する際、性的なものに注目することで内密なものを引き出し、絵との距離を縮めるという特徴がある。ここで3つの例を紹介する。まず、『外面生活』の主人公がフィレンツェで見たジョットの聖母について次のように述べている。

例1) ジョットの聖母

芸術は、ゆえに人生よりも重要で、15世紀の聖母像は、子供の身体や吐息よりも大切である。なぜなら、聖母は、時代を超え、博物館を訪れる多くの人々が今もなお、彼女を見ることに喜びを感じていると思われるからである、その一方、殺された子供はごくわずかな人々にしか幸せをもたらさず、いずれにせよ、いつかは死ぬのではないかということしかもたらさない。しかし、⁽¹⁾ 芸術は人間を超えたこの物ではない。ジョットの聖母において、⁽²⁾ 彼が出合い触れた女性たちの肉体が存在していた。子供の死と絵の破壊の間で、彼は何を選んだのであろうか。答えは確か

はない。おそらく、彼の絵は。それ自体が芸術の闇の部分物語っている²¹。

ここでまず注目したい点は、現実を生きる人間と芸術との関わりが重視されていることである。引用の冒頭で芸術の重要性を認めつつも、人間との相関関係は下線部1「芸術は人間を超えたこの物ではない」とあるように、芸術は人間より優越的立場に存在するのではなく、人間と同等に位置するものとして見做されている。つまり、人間と対等でありながら、その中に入り込む位置に存在しているのである。こうした点から次に、語り手のジョットの聖母に対する捉え方に注目したい。聖母は、神聖な存在としてではなく、人間と区別をなさない一人の女として表現されている。というのも、ジョットの聖母に見出されるものは、画家が出合った数々の女性たちの下線部2「彼が出合い触れた女性たちの肉体」と書かれてあり、画家の女性たちと重なり合い、同等に考えられているためである。さらに、ここで用いられている「肉体」« la chair »という言葉は、単に「身体」« le corps »と中立的に表現するものとは異なり、性的欲望を含んだものである。つまり、語り手にとって、ジョットの聖母は、単に女性と見做されるだけでなく、画家と親密な関係にあった女という性的な意味合いを含みつつ女性の性を際立たせながら、他の女性たちと重なり合った私的な存在として見ており、そこにエモーションが感じられる。

ジョットの聖母のように他の女性と重なり合う事に加え、女性の内部に入り込む別の作品がある。例えば、『シンプルな情熱』(*Passion simple*)において、「わたし」が美術館でミケランジェロの『ダビデ像』を恋人の体と重ね合わせながら見ているとき、この像が男性の彫刻家によって作られた美しさであり、女性の彫刻家ではなかったことにショックを受けた場面で、ギュスターヴ・クールベの『世界の起源』を取り上げて次のように述べている。

例2) クールベ『世界の起源』

同じように私は一点の絵、それは、『世界の起源』と題する顔の見えない女性が横たわって露わにされた性器が前景に描かれたクールベの油彩画と同じエモーションで引き起こす、女性画家によって描かれた絵がないことを残念に思った²²。

この『世界の起源』という作品は、引用から窺えるように顔の表れていない女性の性器を中心に描いた作品である。つまり個人を特定できない作品であり、個人とその他の人々との区別がつかず、女という性であることのみが明らかに示される。ここで一つ目に興味深い点として、この作品に描かれた一人の女性と他の女性たちとの重なり合いが可能であるということだ。この重なり合いが先のジョットの例との違いは、「肉体」ではなく、「性器」への注目である。つまり、語り手は、『世界の起源』を通して性を包み隠さずさらけ出すことを重視していると考えられる。性の重要性についてエルノーは、『黒のアトリエ』*L'atelier noir*において、「性の重要性（エクリチュールと関連があるかもしれないし、確かではないが、芸術全般とも結びつきがあるかもしれない）」²³と述べており、性と芸術との関連性を仄めかしている。実際、この記述は1898年になされており、『シンプルな情熱』(*Passion simple*)はその2年後の1991年に出版されているため、その間に性と芸術との関連は、作家にとって不確かなものから『世界の起源』の描写が示すように、強固なものへ変化したと考えられる。さらに、クールベの引用に関して最も注目すべき点は、『世界の起源』を見た語り手は、言葉にできないエモー

ションを感じていると明言していることである。すなわち、絵画の中に含まれた性は、語り手のエモーションを喚起させる大きな要因であると言える。それは、クールベの例だけに限ったことではない。次の絵においても性的なものから感じ取る様子が見られるからである。

例3) アルデシュ県、赤いしみ

黄土色で亀裂の入った表面の絵は、おそらく太陽に照らされた岩を表現したものであろう。カタログには『アルデシュ県、赤いしみ』というタイトルが示される。見たことのある砂漠の風景に感じるような官能性を結び付けようとする。そこには私が実現には及ばない精神、あるいは感覚の働きがある。初歩的な知識が欠けているという印象。でも、知ることが問題ではない。[略] 記号を取得することに関わることなのだ²⁴。

『アルデシュ県、赤いしみ』は、岩の描写であると推測していることから『世界の起源』と同じ様な性的な作品ではないことが窺える。ところが、語り手はこの作品を「見たことのある砂漠の風景」という自分の身近な体験を通して官能的に見ようと試みる。つまり作品から性的感覚を呼び起こし結び付けることで絵に性的な意味を読み取り、表現しているように思われる。これは、『黒のアトリエ』の性とエクリチュールの関連性を実現した一つの形としても考えられる。この引用でエクリチュールにおいて注目に値するのは、絵に関する知識よりも記号を重視している点にある。この場面において取り上げられた記号は、タイトルにある「赤いしみ」と推測される。というのも、このしみをまるで血のような官能的なものに関連付けようとし、自分の感覚の存在を語っているからである。さらに、こうした記号によって自己の経験から生じる感覚と作品が結びつけられ、そこにエモーションが溢れ出るのである。

これまでの絵画作品から、性の捉え方が肉体という即物的な側面から感覚という精神面に至るまで様々であり、各作品には、性に関するキーワード、すなわち「肉体」、「性器」、「赤いしみ」といった言葉が含まれていた。そして、そのような言葉からエモーションが感じられる。さらに、こうしたキーワードに注目することで絵画は、描かれる対象と語り手の内密なものとの境界線が曖昧になるのである。

3-2. 『誕生日』から見える創作のプロセス

3-1. で述べた女性や性に関する絵の用いられ方とは異なる作品がある。それは、ドロテア・タニングの『誕生日』という作品だ。というのもこの絵は、エルノーの複数の作品で取り上げられ、その箇所いくつかを比較するとエルノーの作品創造の一過程が見え、その中にエルノーがエクリチュールにおいて重視する点を見出すことができるからである。まず『誕生日』は、『時代』(*Les Années*) (以下AN)の中で次のように語られている。

彼女が3年前にパリの展覧会で見たドロテア・タニングの絵には、胸をむき出しにした一人の女性、彼女の後ろにある半開きになった一続きになった扉の数々を見たのだった。そのタイトルは、『誕生日』だった²⁵。

ドロテア・タニングは、20世紀のシュルレアリスムの芸術家で、画家のみならず彫刻家や作家としても幅広く活動し、芸術におけるエロチックな視点を覆した女性画家の一人としても知られている。この箇所は、タニング30代の自画像と言われている作品を忠実に再現している。ところが、『わたしは、夜から出なかった』*Je ne suis pas sortie de ma nuit*（以下JNS）の中で『誕生日』は以下のように描写されている。

大きな窓が開かれ、一人の女性—わたしの分身—が風景を眺めている。幼少期の4月の晴れやかな風景。彼女は幼少期に向かって開かれた窓の前にいる²⁶。

絵画の忠実な描写ではなく、ここでは絵の中のモチーフを用いながら語り手独自の見方で語り直されている。その中で、特に彼女が眺めるものに注目している。実際の絵画作品では、女性が正面を向いており、絵画を見る側に視線を送っているため眺めるものは謎めいている一方、JNSにおいては、幼少期という過去につながる風景を眺めており、過去に開かれた窓に言葉にできない何かを待っているかのようなのである。さらにこの女性のことを「わたしの分身」と言っており、語り手自身と重なり合うものとして捉えている。そこに描かれた女性である他者から見出されるエモーションが感じられるのである。また、BOŠKOVIĆは、二つに分かれた「わたし」は、「複数のわたし²⁷」*« un moi multiple »*になると述べている。つまり、「わたし」という存在は、この引用において、自己の中で過去と現在に二分化するのに加え、絵の中の女性という他者と二分化し、更に様々な他者の中にも存在する可能性になることを示唆しているのである。タニングの自画像としての『誕生日』がエルノーの作品では、他者に多様に溶け込んだ自画像の『誕生日』として新たな意味が付加されることを暗示している。それが次の場面で応用されている。

かつてわたしは、スーパーでレジを待っている女性に母の言葉や振る舞いを見出した。それはつまり、外であり、地下鉄やRERの通行人であり、その人々はギャラリー・ラファイエットやオーシャンのエスカレーターを使い、そこにわたしの過去の存在が置かれている。わたしの歴史の一部を持っていることを疑わない匿名の個人の中に、二度と会わない顔や体の中に。たぶん、わたし自身は、通りや店にいる人々の中にいて、他人の人生の所持者でもあるだろう²⁸。

JNSの『誕生日』がこの日常的な場面で再構成されていると考えられる。なぜなら、JNSの『誕生日』との類似点を見出すことができるからである。この場面で語り手は、スーパーの見知らぬ女性と母親を重ね合わせている。そのようなことから、JNSの『誕生日』と関連付けた場合、肖像画の女性とスーパーの女性が見知らぬ他者という点で一致し、そのような女性と母親の同化は、JNSの絵画の女性と「わたし」の一致に等しい。つまり、「わたし」と母親が交換され、語り直されているのである。さらに、JNSでは、「わたしの分身」に留まっていたものが、ここでは、「通りや店にいる人々」等という色々な人々の中に溶け込む「複数のわたし」となり、他者の人生を所持するまでに至っている。他者と自己の境界線がなくなり、自己が他者へと入り込み、一体化していることが認められるのだ。

タニングの例を通して明白なことは、作品を創造する、物語を書くことのプロセスである。すなわ

ち、タニングの絵を言葉で模写し、エルノーの色を少し加えて絵をアレンジし、最後にエルノー独自の『誕生日』が再構成されるという過程である。『黒のアトリエ』でエルノーは、「わたしは、今からその時までの間に一大絵巻のような長編小説を書きたい²⁹。」と述べており、書くことによって独自の絵画作品の創造を望む姿勢がうかがえる。従って『誕生日』は、その実践の一部とも考えられるだろう。また、このエルノーの『誕生日』に新たに付加された「わたしの分身」や「複数のわたし」といった自己の複数性は、内密なものと認識するには社会的なものが必要である、というエルノーの主張を想起させるばかりでなく、「わたし」の存在について語るエルノーの以下の言葉からも重視されていることが顕著に示される。

一冊の本を始めることは、世界の複雑さをもたらし理解するために私、つまり溶けたような私、溶けることを認める私の周りの世界を感じることである³⁰。

作品創造にあたって、自己の存在を溶解させ、周りの世界を感じるという点に、自己を他者と同化させる意識を持ち、創作しようとする意図が見える。つまり、他者に溶け込んだ「複数のわたし」は、エルノーのエクリチュールの計画における重要なポイントなのである。

このように絵画作品を取り入れた場合、エモーションが喚起されるのは、次の二つの場合において明らかである。第一に、性的なものといった内密さを絵の中に読み取ることにより、絵画との距離を縮めるときである。第二に、タニングの『誕生日』を基にエルノー独自の『誕生日』を創作する過程で見出された「複数のわたし」が他者と同化するときである。要するに、他者としての社会的なものと内密なものとの密接な関わり合いにこそ、エモーションは生じることが認められる。

おわりに

政治的、社会的、芸術的なものといった外部のものと内密なものとの関係性について考察を通して、2つの対照的な特徴を見出すことができる。すなわち、外部のものの中に内密さを見出し、それを語り手の世界へと引き寄せるといった特徴があるのに対し、外部のものに内密さが溶け込み同化する傾向があるということだ。こうした社会的なものと内密なものとの関わり合いの中にこそエモーションが介入し、そのエモーションが喚起されるには感覚が伴うということは先に述べた通りであるが、この感覚こそが、エルノーのエクリチュールにおいて重要視されているのである。エクリチュールの構想において持ち続けている感覚について、ANの中で、タニングを例に挙げて次のように語っている。

それは、ある一つの感覚である。幼い時代へと向かうあらゆる言葉づかいから遠ざかり、一連の重なり合い、それはドロテア・タニングの絵画、『誕生日』に等しい重なり合い、つまり振舞いや出来事、彼女が身に着け、考え、欲したものを消滅させ、幼少期のバラ色のぬくもりを吸い込む感覚、数々の年月を通してここに、この男と共にこのベッドにいることに向わせる感覚、彼女の歴史を取り除く感覚なのである³¹。

作品構想における感覚を記憶や思い出とは切り離し、幼少期のぬくもりや恋愛において感じるものといったその時々瞬間的な感覚の寄せ集めに求めている。すなわち、書く行為の中で重視している

点は、自分の歴史を語るのではなく、自分の感覚的な瞬間を拾い上げて書くことなのである。感覚の必要性に関して、「感覚はエクリチュールの基準であり、真実の基準である³²」と『ナイフのようなエクリチュール』(*L'écriture comme un couteau*)の中で述べていることから感覚は必要不可欠であることがうかがえる。それと共にエモーションの重要性も次の引用において示される。

私は、自分の計画において記憶の、記憶に関する一つの仕事があることに気づく。私は、資料から過去を再構築したくないためである。

しかしながら、感覚やエモーションにおける仕事もある、例えば、「3つの鐘」あるいは、「パトリスとマリオイタリアの山」さらに後のプラターズによって与えられるエモーションがこの時代の沢山の物をもたらすためである³³。

この引用においてまず、エルノーの創作行為に関して、ある明白な態度が表明されている。それは、過去の再構築として資料と同じ価値しか持たないような作品創造の拒否である。ここに歴史学的あるいは社会学的記述とは異なることが示される。そのうえで、記憶や感覚、エモーションを重要視しているのである。特に、「感覚やエモーションにおける仕事」という表現にみられる感覚とエモーションの並列には、2つを同じ枠組みで捉える姿勢が表れており、はじめに述べたエモーションの状態における感覚の必要性を述べたエルノーの主張と一致する。さらに、感覚を重視していると思われるのが、例に挙げられたエディット・ピアフの歌である「3つの鐘」、「プラターズ」といったアメリカのコーラス・グループや「パトリスとマリオイタリアの山」という映画といった当時の流行などに焦点を当てて、当時を物語ろうとしている点にも見出せる。このように、感覚を伴うエモーションは、外部のものを内部へと向かわせるのみならず、「多様なわたし」のように「わたし」が他者の中に増幅し、多様な他者へと変化させる媒介物になり、エルノーのエクリチュールの可能性を広げているのである。

注

- ¹ エルノーとブルデューの違いの一つとして、Franz SCHULTHEISは、1人称の使用の有無を指摘する。具体的には、ブルデューは、1人称を用いない語りであり、完全に主観を交えないのが特徴である一方、エルノーは1人称を用いる語りでありながらも感情面の描写はなく、既知の事柄をありのままに描写する特徴があると述べている。(Cf. Franz SCHULTHEIS, « Engagement et distanciation : Pierre Bourdieu et Annie Ernaux » : *ANNIE ERNAUX Se mettre en gage pour dire le monde*, Thomas HUNKELER et Marc-Henry SOULET(éds), Métis Presses, 2012, pp. 119-129.)
- ² Annie ERNAUX, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2003 (以下 *EC* と略記), p.138.
- ³ *EC*, p.139.
- ⁴ エモーションは広辞苑によれば、「感動」や「情緒」と訳されているが、エルノーにおけるエモーションは、一言で換言しにくいいため、ここではエモーションという言葉そのままを用いる。
- ⁵ Annie ERNAUX, *L'atelier noir*, Busclats, 2011(以下 *AtN* と略記), p.156.
- ⁶ 拙論「『恥』のエクリチュール—アニー・エルノー『恥』について—」、『フランス文学論集』№50、九州フランス文学会、2015年、31-45頁。
- ⁷ Annie ERNAUX, *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, 2000 (以下 *VE* と略記), p.62.
- ⁸ *VE*, pp.94-95.
- ⁹ Annie ERNAUX, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993 (以下 *JDD* と略記), p.23.
- ¹⁰ *JDD*, p.9.
- ¹¹ *VE*, p.35.
- ¹² *VE*, p.64.

- ¹³ JDD, p.85.
- ¹⁴ JDD, p.9.
- ¹⁵ 『浴室』において、主人公の様子を表しているが、心情などは語られていない次の例がある。「ぼくは、一人明かりを消して、列車のコンパートメントの中で夜を過ごした。動かずにいた。」(Jean-Philippe TOUSSAINT, *La salle de bain*, Les Éditions de Minuit, 1985, p.55.) また、マリー＝パスカル・ユグロよれば、『カメラ』には、物語の進行は認められるとしても、そこで語られる数々の出来事間に一貫性はなく、ただ並列して描写されるだけで、結局、物語は結末を持たず、宙を浮遊するかのような感覚を与えるだけにとどまると説明する。この状態を語りの「宙吊り」と述べており、アリストテレス的論理との対照性を指摘する。(Cf. Marie-Pascale HUGLO, *Le Sens du récit*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp.95-113.)
- ¹⁶ VE, pp.57-58. (下線は筆者による。以下同様。)
- ¹⁷ Florence BOUCHY, « Les objets quotidiens dans l'œuvre d'Annie Ernaux » : *Annie Ernaux Perspectives critiques*, Dir. Sergio VILLIANI, Legas, 2009, p.72.
- ¹⁸ VE, pp.49-50.
- ¹⁹ JDD, p.40.
- ²⁰ Michèle BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, « L'intersémiotique chez Annie Ernaux : un dialogue au-delà de l'écriture » : *Annie ERNAUX : L'intertextualité*, Dir. Robert KAHN, Laurence MACÉ et Françoise SIMONET-TENANT, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p.124.
- ²¹ VE, p.20.
- ²² Annie ERNAUX, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991, p.50.
- ²³ AtN, p.51.
- ²⁴ JDD, p.22.
- ²⁵ Annie ERNAUX, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008(以下 AN と略記), p.194.
- ²⁶ Annie ERNAUX, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1997 (以下 JNS と略記), p.52.
- ²⁷ Michèle BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, *op.cit.*, p.128.
- ²⁸ JDD, pp.106-107.
- ²⁹ AtN, p.50.
- ³⁰ AtN, p.83.
- ³¹ AN, p.214.
- ³² EC, p.40.
- ³³ AtN, p. 142.

【参考文献】

- Annie ERNAUX, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2003.
- Annie ERNAUX, *L'atelier noir*, Busclats, 2011.
- Annie ERNAUX, *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, 2000.
- Annie ERNAUX, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.
- Annie ERNAUX, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991.
- Annie ERNAUX, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
- Annie ERNAUX, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1997.
- Florence BOUCHY, « Les objets quotidiens dans l'œuvre d'Annie Ernaux » : *Annie Ernaux Perspectives critiques*, Dir. Sergio VILLIANI, Legas, 2009.
- Franz SCHULTHEIS, « Engagement et distanciation : Pierre Bourdieu et Annie Ernaux » : *ANNIE ERNAUX Se mettre en gage pour dire le monde*, Thomas HUNKELER et Marc-Henry SOULET(éds), Métis Presses, 2012.
- Jean-Philippe TOUSSAINT, *La salle de bain*, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Marie-Pascale HUGLO, *Le sens du récit*, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- Michèle BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, « L'intersémiotique chez Annie Ernaux : un dialogue au-delà de l'écriture » : *Annie ERNAUX : L'intertextualité*, Dir. Robert KAHN, Laurence MACÉ et Françoise SIMONET-TENANT,

Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015.

