

# クリスティーヌ・アンゴと自伝フィクション

小室 廉太

わたしが 作者 であることを、彼女に証明しなければならぬのだとすれば、文章を書くこと、あるいは作品を書くことによって証明しなければならないだろう。

金井美恵子『プラトンの恋愛』

## はじめに

今日のフランス文壇でクリスティーヌ・アンゴ程特異な位置を占めている作家はいないかもしれない。処女作から自らと同名の人物を作品中に登場させ、その後も「クリスティーヌ・アンゴ」を主人公とした作品を発表し続けている。現在では活字のみならずテレビ、ラジオ、演劇といったメディアにまで登場し、初期の作品も次々とポケット版として再刊されている。本論文は「自伝フィクション (Autofiction)」の定義を考察するとともに、アンゴの諸作品における「自伝フィクション」のあり方をみてみよう。

## 自伝フィクション « Autofiction »

まずは自伝フィクションと訳出した « Autofiction » という語の定義付けについて考察してみよう。この新語は 2001 年改定版のプチ・ロベール辞典で初めて採用されている。プチ・ロベールでの定義によれば、

AUTOFICTION. n.f — 1977; de *auto(biographie)* et *fiction*. Récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique. « l'impudeur de la délivrance de l'autofiction. » *Le Monde* 1999.

となっている。要するにプチ・ロベールの定義ではフィクションと自伝的現実を交えた物語ということ以上には言及していない。さらに2002年版のプチ・ラルース辞典の定義をみると、

AUTOFICTION. (LITTER.) Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction. « *L'enfant* de Jules Vallès est une autofiction. »

となっている<sup>(1)</sup>。

プチ・ラルースが用例として示しているジュール・ヴァレスの『子供』は、作者が主人公ジャック・ヴァントラスの名のもとに自らの幼少時を語った作品である。作者と主人公の頭文字が同一であるとともに、教員である父親、躰の厳しく強欲な母親、そして劣等生である「僕」ジャックそれぞれにヴァレス一家の人物が投影された作品である<sup>(2)</sup>。この用例から、まずプチ・ラルースの定義する「フィクションの物語形式を用いた自伝」とは、登場人物に架空の名を与え、作者＝架空の主人公がJeを用いて物語る作品、という意味を見出すことが出来よう。しかしさらに興味深いのは、この作品の全篇において自由間接話法現在形が用いられていることである<sup>(3)</sup>。この点においてヴァレスの『子供』は通常の自伝の定義を既に外れている。なぜなら「自伝」とは定義として「回想的視点」で記されたものだからである<sup>(4)</sup>。無論この作品においても、以下のような回想的視点を見出すことは出来る…。(説明のため引用は原文)

C'était composition en version latine. Je cherchais un mot, dans un dictionnaire tout petit que mon père m'a donné à la place de Quicherat. Turfin croit que c'est une traduction. Il s'avance et me demande le livre que je cachais tout à l'heure. Je lui montre le petit dictionnaire. « Ce n'est pas celui-là. — Si, m'sieu ! — Vous copiez votre version. — Ce n'est pas vrai ! » Je n'ai pas fini le mot qu'il me souffle. Mon père et ma mère me battent, mais eux seuls dans le monde ont le droit de me frapper. Celui-là me bat parce qu'il déteste les pauvres. Il me bat pour indiquer qu'il est l'ami du sous-préfet, qu'il a été reçu second à l'agrégation. Oh ! si mes parents étaient comme d'autres, comme ceux de Destrême qui sont venus se plaindre parce qu'un des maîtres avait donné une petite claque à leur fils !<sup>(5)</sup>

引用における現在形と過去形の混交はタイプミスではない。主人公とは逆に、辞書を見ずにそのまま原文をコピーしたのである。この文章で現在形で記されている箇所の Je とは、果たして誰だろう？ 普通に読めばトルファン先生にいじめられている語り手＝主人公「僕」と思われる。だが過去形で記された部分は？ ここはむしろ後に成長し大人になった「私」が回想して記していると考えられる。言い換えれば過去形で記されている部分では作者と語り手の一致を見出し得る（勿論作者名と主人公の名前の相違はあるが）、要するに現在形で記されている部分と過去形で記されている部分では語り手が異なっているのである。ここで作者と主人公を繋いでいるのは語り手の移行であり、Je とはこの揺れ動きを可能にする記号なのだ。作者は文法の知識の定かでない子供が記したような、現在形と過去形を織り交ぜた文体を用いながら、Je 内部での作者、主人公、語り手の三位一体を作り上げているのである。我々がもしプチ・ラルースの定義を解釈するなら、自伝フィクションとは単に主人公に架空の名前を与えた自伝ではなく、むしろ記述自体においてフィクションの導入が見られる作品といえよう。

ところでプチ・ロベール辞典が示すように、この Autofiction という新語は 1977 年に初めて用いられている。小説家であり、またコルネイユ研究で知られる大学教授セルジュ・ドゥブロフスキーによってである。ドゥブロフスキーはこの年発表の小説『綾』裏表紙における自作紹介文で次のように述べている<sup>(6)</sup>。

自伝だって？ いや、それは世の中の重要人物に限られた特権で、彼らの晩年に美しい文体で書かれるものさ。アヴァンチュールを記す為の言葉を、知識や新旧の小説の統辞論から外れた、言葉のアヴァンチュールに託した「自己フィクション」とでも呼ぼうか。すなはち、様々な出会い、言葉の「綾」、頭韻法、半諧音、不協和音、文学作品化の前後のエクリチュール、音楽を形容するのに用いられる「コンクレート（具体的）な」<sup>(7)</sup>。

ドゥブロフスキーのこの作品の主人公および語り手は「セルジュ・ドゥブロフスキー」である。上記の引用文にあるように、まずこの「小説」は記述の面

において通常の小説とかけ離れている。たとえば文体の面から見れば何の脈絡も無く語と語の間の空間が取られていたり、会話文が括弧の無いイタリック体のみで挿入されていたり、大文字小文字が無分別に用いられていたり、句読点が全く無かったりする。内容的に見ても精神分析の場面での主人公と精神分析医の会話がそのまま挿入されている。この点から考えてみるとドゥブロフスキーのいう「自伝フィクション」とは、「自伝」の為の文体（作者によれば「美しい文体」）あるいは客観的記述の為の文体とは違う文体で記された自伝的作品と考えられる。

我々にとって興味深いのは、ドゥブロフスキーの「自伝フィクション」の要素は自伝研究の第一人者であるフィリップ・ルジュンヌの「自伝」における定義から除外されたものを指し示していると思われることである。ルジュンヌは詩的記述による自伝を以下のように否定している。

読者が自伝契約と適合しうると判断する「詩的」限度は様々であろうし、また、その限度が高い場合は契約に付加条項を生み出し、さらに読者はこのジャンルに固有の文体や話し方を、契約内部での詩における許容として、喜んで受け入れることもあるだろう。それはもしこの読者がテキストを自伝として読んだ場合である。しかし詩における“Je”はほとんどの場合、準拠となるものない“Je”であり、その中には誰もが忍び込めるのである。それは感情の既製服なのだ<sup>(8)</sup>。

別の言い方をすれば、韻文による物語は「すでに一読してフィクションや巧妙さといった「うわべの記号」を持ち合わせている」のだ<sup>(9)</sup>。自伝に用いられる散文が物語世界を構築しようとするのに対して、「自伝フィクション」の記述とは意味を求めのではなく言葉を散逸させた、詩的な表現を用いた作品といえよう。ドゥブロフスキーはさらに「自伝とは世の中の重要人物に限られた特権」だという。彼は1982年に以下のように言い換えている。

私は私の小説を書く。全く自伝ではない小説さ。自伝とは禁猟区であり、有名人のための会員限定クラブなんだ。そこに入る権利を得るには名の知れた人物でなくてはならない。演劇や映画のスターであるとか、政治家であるとか、ジャン＝ジャック・ルソーであるとか。賃貸の二部屋のアパートに住む私は何者でもない。私はか

ろうじて存在しているに過ぎなく、架空の存在に過ぎないのだ。私は私の自伝フィクションを書く<sup>(10)</sup>。

もし作品を作者の知名度で計るなら一般大衆は「自伝」は書けず、逆に大衆の書くものは全て「自己フィクション」という事になる。また逆に当時この作品が 8 作目となる、著名な大学教授が記した自伝的作品はそのものずばり自伝であるといえるのではないか？ ただ、この「自伝」の定義もドゥブロフスキー自身によるものではなく、ルジュンヌの定義の転用である。我々は『自伝契約』の中で次のような記述を見出す。

もの書きが本当の作家となるのは二作目以降の書物からであろう。表紙に記された作者の固有名が少なくとも 2 つ以上の異なった作品の「共通因数」となり、そしてそれらの一作品のみに帰すことのできない、他の作品も記す可能性があり、それまでに記した全作品を超える人物のイメージをその固有名が与えるようになる時である。このことは(…)自伝を読む読者にとって大変重要な意義を持つのである<sup>(11)</sup>。

我々が推論するように、もしドゥブロフスキーがルジュンヌの「自伝」の定義を逆手に取ったならば、自伝フィクション作家は自分が著名であることを認めてはならず、決して「共通因数」となるような固有名など持つてはならないのである。

ドゥブロフスキーは 1994 年の『アプレ・ヴィーヴル』で自伝フィクションを次のように言い換えている。

あつあつで、生々しくて、血が滴るような、だが記述本来の規範に則して再構成された自伝。私の人生だが、一種のロマネスクな作品として読まれうるような、書物になってしまう人生。一度たりとも入念に準備したわけではなく、何らかの教義に沿ったものでもない。どこからやってくるのか私にも分からぬまま否応なしにできたものなのだ。私は仮定を述べることしか出来ない。とにかくこうして作品が出来上がってきたのだ。私の記憶の奥底の戦争体験を呼び覚ました失恋の物語が『四散』になり、心の内奥の母の記憶を思い起こさせることになった精神分析の物語が『綾』となり、個人的な身振りを交えた 70 年代を背景に、激しい恋心、離婚、子供といった 40 歳代の苦悩が『ある自己愛』になることになるんだ。私は 10 年ごと

に自己を裁断し、自分を人生の断片にしているんだ<sup>(12)</sup>。

唯一といっていい、自称自伝フィクション作家ドゥブロフスキー自身にとっても「仮定を述べることしかできない」自伝フィクションの定義を、誰が明確な定義づけをできるだろう？ 多くの批評家、研究者が「まともな文学ジャンルでない」と考えるのは当然である<sup>(13)</sup>。しかしながらドゥブロフスキーのこの新たな「仮定」は我々の興味を引く。すなわち「失恋の物語りが『四散』になり」、「精神分析の物語が『綾』となり」、「40歳代苦悩が『ある自己愛』になることになる」という表現に注目してみよう。ここでドゥブロフスキーの作品の中心モチーフはいずれも彼が作品を書く直前に体験した事柄である。これらの壮年期の体験とは、実はルジュンヌの「自伝」定義の対象から除外されているのである。ルジュンヌに言わせれば、

自伝を認識する最も確実な方法の一つは(…)子供時代の物語が重要な位置を占めるか、或いはより一般的な方法として物語が人格の生成に重点を置いているかを見ることである<sup>(14)</sup>。

逆にいえばドゥブロフスキーの自伝フィクションでは壮年期の物語に重点が置かれている為、「自伝」ではないのである。こうしてみるとドゥブロフスキー自身にとっても「仮定を述べることしかできない」自伝フィクションの定義とは、実はルジュンヌの定義する自伝の基準から排除された事柄によって構成されたものだと考えられるのである。この意味から「(ドゥブロフスキーの)自伝フィクションから(ルジュンヌの)自伝契約は簡単に見出せる」というパジェの意見には留保しよう<sup>(15)</sup>。ドゥブロフスキーは自作の中で定義内容を少しずつ変えながら、「自伝フィクション」とはルジュンヌの自伝定義の残り物で構想されたものであることを仄めかしているとさえ思われる<sup>(16)</sup>。彼の「自伝フィクション」が物語内部でフィクションを含まないのは当然である<sup>(17)</sup>。「自伝フィクション」とは実はルジュンヌの「自伝」のフィクションなのであるから。

ところでこれらのドゥブロフスキーの定義は、後にヴァンサン・コロナが彼の博士論文で述べる以下のような定義とは明らかに違う。

自伝フィクションとは作者が現実の自己のアイデンティティ(実際の名前)を保ったまま、或る人格と存在を自らに与えた文学作品である<sup>(18)</sup>。

コロナの定義に従えば、自伝フィクションとは明らかな自伝を除く、主人公に架空の名を与えた自伝的作品は勿論、物語中に明白なフィクションを含めた作品まで全て自伝フィクションになる。コロナが例として挙げるのは、ダンテの『神曲』、セルヴァンテスの『ドンキホーテ』、作中で主人公ロチが死ぬピエール・ロチの『アジャヤーデ』などの作品である。コロナの定義で重要な点は自伝フィクションとは、「自伝」よりも「フィクション」に重点を置いたものだということである<sup>(19)</sup>。

このように我々は Autofiction という語からいくつかの、全く相反しさえする定義を引き出すことができる。つまり、

1. 主人公に作者と異なる名前を与えた自伝作品
2. ヴァレスの『子供』に見られる記述面でのフィクション作品

次にドゥブロフスキーによるルジュンヌの「自伝」から外れた要素で記された作品、つまり、

3. 記述の面において自伝とは別の文体で記された作品(詩など<sup>(20)</sup>)
4. 無名の人物が書いた自伝作品
5. 作品中に語られる物語の重点が自伝における重点(幼年期や思春期)とは異なる作品(例: 壮年期や晩年に重点を置かれ書かれた作品)

またドゥブロフスキーの作品の副次的な要素として、

6. 表紙や裏表紙、帯などに「小説」或いは「自伝フィクション」と印字された、実質的な自伝(ルジュンヌのいう内容を明示する筈の「契約」に反する作品)

そしてコロナの定義の内から1の例を除いた、

7. 作者と主人公が同一の名を持つフィクション作品

が考えられよう。

ではこれらの定義を、2つの規準に照らし合わせて見よう。「登場人物の名称における実在性/架空性」から見ると、1と2の定義では主人公は創作であり、3から7の定義では名称の点で作者と主人公は一致する<sup>(21)</sup>(3、4、5、6、7/1、2)。

次に「作者の実体験した世界と作品世界の対応性の有無」をみてみよう。勿論この対応性は明確な判断は出来ない。しかし1と2は定義上、主人公の名前のみがフィクションと考えられることから、二つの世界は一致する。7の定義では作品世界は現実世界の反映はあるがフィクションであり、二つの世界は一致しない。また3から5のドゥブロフスキーの定義では二つの世界に乖離はない。しかし6の定義においては「小説」とある事から、物語世界は現実でないことを明示(あるいは名示)している(1、2、3、4、5/6、7)。この二つの規準から見ると、1、2の定義と7の定義が全く相反することは明らかである。

実際にはドゥブロフスキーの「自伝フィクション」とは、ルジュンヌの「自伝」の基準から外れた要素で、作者が自らについて記した作品であるのは我々が見たとおりである<sup>(22)</sup>。「たがの外れた自伝」という自伝フィクションの定義も強ち誤りではないのである<sup>(23)</sup>。しかしジュネット、ルカルムをはじめとする研究者が6の定義との関連でのみドゥブロフスキーの自伝フィクションを捉えていない。ルジュンヌあるいはダリュセックが言うように、自伝にはその内容に記されていることが真実であることを断言するばかりか、読者に誓う「まじめさ」があるのに対し(このことから「契約」が問題になる)自伝フィクションは読者との「契約」を結ぶどころか、堂々と「小説」という看板を掲げているところに「不謹慎さ」があるのだ<sup>(24)</sup>。ところでその6の定義をみてみよう。まず、なぜこのようなパラテキストが必要なのか。一般に書物の表紙に「小説」と記されるのは、出版社の編集上の都合で、作者の意図して介在する面ではないのかもしれない<sup>(25)</sup>。しかしドゥブロフスキーのような、自称自伝フィクション作家は「自伝フィクション契約」として表紙や広告用の帯に「小説」や「自伝フィクション」と記されることを要求するであろうし、またプライバシー侵害防止を予め考慮に入れた場合「小説」として自伝を発表することも考え得る<sup>(26)</sup>。さらにこの「名ばかりの」自伝フィクションの定義は見方を変えればかなり興味深い作用を示す。我々が想起するのはルネ・マグリットの作品である。例え

ば有名なパイプの絵を描いた『これはパイプではない』<sup>(27)</sup>を思い描いてみよう。もしこの作品を「絵の内容」として見るなら、それはパイプである。しかし物体として、或いは材質として見るなら、それは絵であり、カンヴァスであり、塗られた絵の具である。そして描かれた言葉だけを捉えるならそれは“文字通り”「これはパイプではない」。またマグリットの『原義』シリーズでは、壁に立てかけられた額らしきものの中に「人間の体」、「悲しそうな女」、「太陽」/「森」などの言葉が描かれている<sup>(28)</sup>。これらの言葉は絵の内容も、作品の題名も直接は指し示していない。それはマグリットの言う「イメージの役割を果たすモノの名」或いは「言葉そのものしか指し示さない言葉」の例である<sup>(29)</sup>。これを書物の表紙に記された「小説」という言葉に当て嵌めてみると、我々は作品内容としての「小説」を想起するのとは別に、単に「小説」と書かれているだけの事に思い至る(ジュネットのいう「税関においてのみフィクションである自伝」)。言い換えれば表紙の印字は、とりわけ「小説」が問題の場合、契約内容を必ずしも語りはしない<sup>(30)</sup>。ルカームが考えるように、たとえ表紙に「小説」の文字が見えても、内容的に広義の自伝として読むことは勿論可能なのである<sup>(31)</sup>。

逆に言えば、このことは「自伝」というジャンルが、まじめな「契約」無しには一人称単数の主語 Je を用いた自伝的小説と判別し得ないかを物語る<sup>(32)</sup>。

## 自伝？ フィクション？ 自伝フィクション？ —— アンゴの場合

フィクションと現実の間には壁がある。

クリスティーヌ・アンゴ 『人生使用法』

2002年1月現在10作の単行本を発売しているクリスティーヌ・アンゴの作品は3つの出版社、すなわちガリマール、ファイヤール、ストックから発行されている<sup>(33)</sup>。この内ファイヤールとストックは共にアシェットグループの傘下であり、本の装丁自体も濃紺にブルーの文字のユベール・ミッシェルによるもので、外見上何ら変わりはないように思われる。しかしガリマールとファイヤールで出版されている作品にはみな「小説」あるいは「劇」などの文字が表紙や内表紙に記されているのに対し、ストックから出版された作品には何の「説明」

も付されていないのである。本章ではこの「小説」と記された作品に自伝フィクションの定義を当て嵌めて考察してみよう<sup>(34)</sup>。

アンゴの処女作『空から見て』は、作者と主人公が同一の名を持つピエール・ロチの『アジャーデ』と比較、考察されるべき作品である<sup>(35)</sup>。この作品は性的虐待を受け殺害された少女が天使となり、その少女自身の死を悼む女学生について語る物語であるが（この点で「主人公＝語り手」の図式は成り立たない）、女学生の名は作者と同じくクリスティーヌであり、同年代であることも共通する。彼女は作品の最後でエイズと思われる病気によって亡くなっている。第2作目の作品『Not to be』は、登場人物は全て架空の存在であり、アンゴの名前も出てこない<sup>(36)</sup>。しかしながらこの作品は一人称単数で語られる、自伝的要素を多分に含んだ作品である<sup>(37)</sup>。

アンゴの明らかな転機は自らの出産後を日記体で綴った（と思われる）第3作『レオノールよ永遠に』において明確に顕れる<sup>(38)</sup>。語り手の「私」は作家であり、小説『空から見て』、『不在』、劇作品『液体に浸った肉体』、『新潮』などを既に発表しており、娘レオノールを出産後、南仏モンペリエに夫クロードと移住したばかりである。言い換えればアンゴ自身の実生活をそのまま反映しており、「作者＝語り手＝主人公」という三項の一致を見ることが出来る。この観点からすれば『レオノールよ永遠に』は日記文学、或いは広義の自伝以外の何物でもなく、小説としての意味合いを見出せない。読者はさらに次のような宣言を再三にわたって見ることになる。

私は小説を書くのをやめたの。幸いにね（...）<sup>(39)</sup>。

もう私は小説なんて信じない。やっと判ったの。小説を書く人たちは私は軽蔑するわ<sup>(40)</sup>。

私は彼女（註：娘のレオノール）の為に書くのを止めたの。私が言いたいのは小説を書くのを止めたという事。ああ、私は後悔なんて全然してない。それは子供を持たない、いつでも自殺できる人々の営為だから。私は死んでも構わないけど自殺はしない<sup>(41)</sup>。

彼女の為に私は下らない小説や下らない劇を書くのを止めたの<sup>(42)</sup>。

このような、言ってみれば「非小説家宣言」は、アンゴがロマネスクな世界、虚構の世界から脱し、現実をありのままに描く作家になった事を意味するのだろうか？ 答えは簡単には済まされない。

まず第一に作品内における問題が挙げられる。作品の最後でアンゴに小説執筆停止を決断させた娘レオノールがソファーから転落し、そのまま息をひきとってしまう。この出来事は唯一の記述の対象（レオノール）の喪失を意味しており、言うなればアンゴは今後娘の死について、或は娘の思い出のみしか書けないことになるからだ。

第二に現実世界とこの作品世界との隔たり、慎重を期して言えば『レオノールよ永遠に』と、その後に記される作品群とのテキスト間における相違が挙げられる。なぜならこの作品以降もレオノールはアンゴの作品中に生きてまま登場し続けるからである。さらに後に記されるエッセイ『人生使用法』でアンゴは娘のレオノールが実在する事を改めて強調している<sup>(43)</sup>。もしもアンゴの記す通りこの作品以降も現実にレオノールが生存しているのなら、『レオノールよ永遠に』とは虚構、言わば小説作品であることになる。また、この作品に記された世界が現実であるとすれば、その後の作品が虚構であるのは言うまでもない。第三にこの作品の外示の特徴が挙げられる。先に述べたようにこの作品の表紙には小さく「小説」と記されている。素朴に考えれば作品自体が小説として読まれる事を想定して記されている事になり、アンゴの「非小説家宣言」も作品外部での自己否定（作品内容とその外示の反目 —— 「非小説家宣言」をした作家の「小説」）、言い換えれば自己のフィクション化でしかないことになる<sup>(44)</sup>。

これらの点から見て、この作品もジャンルにおいてはアンゴの初期 2 作品同様フィクション作品であることに変わりはない。レオノールの死のみに着目するならこの作品はコロナの言う自伝フィクションそのものである。しかしアンゴ自身のみならず夫のクロード、娘のレオノール、さらにガリマール社の編集者ジェラルド・ブーガルディエまでが実名で登場するという、フィクションよりも現実的側面を強調した作品になっている。この観点からすれば最早コロナのいう自伝フィクションの定義では捉えきれない。また、作品中に日記を

挿入している点から、ドゥブロフスキーの記述の定義、及び記述対象の時期についての定義を当て嵌めることも可能だろう。さらには作者と主人公が同一の名を持つフィクションという定義も当て嵌めることができよう。なぜなら作中で「非小説家宣言」をした作者の「小説」、すなわち作者 主人公だからである。また、この作品を執筆中のアンゴは果たして「小説を書くのをやめた」作家であろうか、或いは「小説を書くのをやめた」と書いている小説家であろうか。作中で「非小説家宣言」をしている Je と作家である Je は明らかに異なるが、このことは作品の書かれている時空では判断できない。このことからヴァレスの『子供』に見られた定義も当てはまる。そして先に見たように、この作品にも「小説」と表紙に記されていることから、「小説」という印字による定義も当て嵌る。さらにこの小説を完全な現実を描き出した作品と捉える可能性も残されている。なぜなら読者は作品が書かれた時点、あるいは出版された時点では作者の実生活に対する知識は無いからであり、さらにアンゴは作中でルジュンヌが重要視する「宣言」を行っているのである<sup>(45)</sup>。表紙における「小説」の印刷を判断不可能なものとするれば、作品の登場人物の实在性から考えて、読者はフィクションとしてではなく実際にレオノールが死亡したと思うからである<sup>(46)</sup>。このように考えてみると『レオノールよ永遠に』は自伝フィクションのほとんど全ての、相反しさえする定義にまで合致するだけでなく、自伝としても読まれ得る作品なのである。

『レオノールよ永遠に』以降、アンゴの作品はコロナの自伝フィクション定義からは明らかに外れたものとなる。なぜなら物語内容として明らかなフィクションは見られないからである<sup>(47)</sup>。次作『インタビュー』において、ドゥブロフスキーの定義する「自伝フィクション」は記述と「小説」という印字による要素しか見出せない。言い換えれば、ルジュンヌの定義する自伝の要素を満たしているのだ。つまりこの作品はインタビューを受けるような名の知れた作家が、自らを主人公とし、自分の思春期に重点を置き、回想的に Je を用いて散文で記した作品だからである。しかし我々は以下のような自伝に収まらない記述を見出す。まずは作品冒頭のパリでのインタビューの場面（説明のため引用は原文）。

Vous aviez quel âge ? Ça a duré combien de temps ? De quand à quand exactement ? Y'a-t-il eu des reprises ? Etiez-vous surprise ? A-t-on des traces ? De quel type ? Vous faites allusion à quelle partie du corps exactement ? Vous êtes tombée amoureuse ? Quel sentiment ? Vous habitiez quelle ville ? Venait-il a Reims ou alliez-vous en train à Strasbourg ? Vous n'aviez évidemment pas de voiture. Votre mère vous laissait-elle ? *Eh oui, bien sûr*. Prenait-il deux chambres ou une seule ? (...) <sup>(48)</sup>

この「ええ、勿論」とは、果たして誰の言葉だろう？ 質問者の相槌なのか、それとも返答者（つまり主人公）の言葉なのか。まず、普通に考えられる返答者の答えならば、それ以前の質問にも答えがあるはずである。また、もしこの言葉が質問者の相槌なら、返答者からの答え（或いは質問）があるはずである<sup>(49)</sup>。この場面ではディアローグの意図的な欠落がなされているのである。さらにインタビューを振り返って、今度は主人公のモノローグが挿入される（引用は原文）。

Que s'est-il passé ? Si elle enregistrerait ? Si elle notait ? Quel genre de fille c'était ? Si elle a dit quand l'interview paraîtrait. Si ça se passait dans un café, ou dans son appartement. Que j'aurais dû partir. Quand j'ai vu ça. Que j'aurais très bien pu partir. Que j'aurais me sauver. Que le retour d'Italie est rude. Combien de temps cela a-t-il duré ? Qu'il ne faut pas pleurer. Que le monde extérieur est comme ça. Que la violence commence dès qu'on sort de chez soi. Mais qu'il ne faut pas regretter. Que l'interview va paraître et on a besoin de la presse. <sup>(50)</sup>

この記述において我々は que, quand, si, combien を用いた疑問文の多用と、que の用法自体が疑問代名詞、接続詞、副詞と多岐にわたることに着目しよう。疑問詞の多用は作者自身が自らの語っている事柄自体に疑問や不安を感じていることを示しており、また接続詞、副詞としての que の用法は作者の願望や感情を表している。このように作者はモノローグを用いた文体で感情表現に終始し、意図的に客観的記述を避けているのだ。それはまさしくジュネットのいう「フィクションの言説に見られる特徴」なのである<sup>(51)</sup>。また作品の最後にアンゴは以下のように記している。

好奇心のある方にはこれから先の、とても自伝的な 10 ページをお勧めするわ。それがお気に召さない方はそれらのページを破いてください<sup>(52)</sup>。

この作者が問いかけている対象、すなわち「好奇心の強い方、そうでない方」とは誰だろう？ この対象者は作中に既に登場した人物ではなく、勿論読者なのである。このようにアンゴは読者自体をフィクション化して作品中に登場させているのである。また、主人公が「とても自伝的な」と語っている「10 ページ」は、作者がこの作品を書いている時に目の前に原稿としてあった筈であり、我々の手にする本の中の「10 ページ」とは違う。しかし我々がこの本を手にする時、この「10 ページ」は実在するのだ（実際は 8 ページだが）、このように作中でこの作品自体の存在もフィクション化されているのである。

さらに「とても自伝的な」という表現に注目しよう。この言い回しは、逆にいえばそれまでに記されたページはあまり自伝的でなく、また「とても自伝的」ということは、この部分も自伝そのものではないということを考えさせる。しかしこの作品の自伝内容について明らかなフィクションを見出すのは難しい。我々に与えられているヒントは前作『レオノールよ永遠に』同様、テキスト間の相似である。1998 年に発表されたエッセイでアンゴは以下のように語っている。

アンヌ・ワルテールは『マリー・クレール』誌上でアメリー・ノートンについて書いている、「自伝とは全くかけ離れた、本当の小説を創作してくれたことに対し、この若き小説家に感謝しましょう」と。私は彼女、アンヌ・ワルテールのことが大嫌い。誰もが忌まわしいと思った『インタビュー』のジャーナリスト、あれは彼女をモデルにしたの<sup>(53)</sup>。

「モデルにした」ということは、この作品に描かれているインタビューアーと実際のワルテールの間には差異が、フィクションがあることを指し示している。しかしこの差異が如何なるものなのかは明らかではない。作品内で作者はモンペリエからパリまでわざわざ赴いたのにもかかわらず、結局インタビューは雑誌に掲載されないことになっている。我々が想像できることはインタビュー

自体が実際には行われなかったのではないかということである。しかし全ては憶測に過ぎない。

1997年に発表された『他人』では、作者の冒頭の言葉が示すように、「アイデアのなくなった」作者アングは、文章教室に集まった生徒や、テレホンクラブに通う人々の告白を纏めることにする。この意味では一種のルポルタージュであり、アング自身のフィクション化は問題にされていない。

『アングについて』は、題名から既に記述における自伝フィクションであると言える。なぜなら、一応「について」と訳した、この題に含まれる *Sujet* には「行為の主体」、「思考の対象」、「文学作品などの主題」、「考察の対象となる人物」、果ては語源となる「臣民」という意味もある。要するに主体と客体という相反する意味を持つのである。この題名は *Sujet* と *Angot* との関係を示す接続詞を用いておらず、このこと自体からは *Sujet* イコール *Angot* と捉えられる。行為の「主体」としてアングが記した作品ならば自伝と捉えうるが、この作品はアングの別れた夫クロードによるモノログという形式を取っており、明らかなアング自身の文章および彼女の作品からの引用は括弧つきで挿入されている<sup>(54)</sup>。要するに『他人』で想起された三人称単数の「彼女」で小説を書くという構想は、「他人」よりもさらに客観的な「テーマ」としてこの作品に現れているのである<sup>(55)</sup>。構成の面から言えば、作者が主人公、語り手双方と同一人物でないで純粋なフィクションである。作者アングが登場する点において『アングについて』は「物語内のテーマ」という、作者／主人公／語り手に収まらない新たな自伝フィクションの形態を示している。作中のクロードの言葉を用いれば、作者は「そこに存在せず自らの自画像を描こうとしているのである<sup>(56)</sup>。作中に描かれるアングの姿は一定している。すなわち美しく、人並みはずれた才能をもつ作家としての姿である。

君はすばらしい。(…)君は凡人とは違って、とても個性がある。君は多分、普通の体つきをしているだろうけれど、その肉体の表現には立体的な美しさと、知性と、単に年齢に抛らない本当の新鮮さがある。大衆の中には見出せないような体つきをしている<sup>(57)</sup>。

君の文章は本当に信じられない、知性に満ちていて、漠然としていて、だけど輝きがあって、近づきやすく、直截的で肉感的なんだ。全く理解できなくて、それでいて全てが判り易いんだ。それは私的で、個人的で、恥じらいのない、自伝的で、普遍的なんだ<sup>(58)</sup>。

これらの記述は実際にクロードによってなされたのだろうか？ それともアンゴ自身が自己賞賛をしたものをクロードの言葉としてそのまま作品に挿入しただけなのだろうか？ 今まで見たようにこの作品内ではこの記述の真偽は明らかにされない。しかし次作『近親相姦』では、「自分が下らない、意味のない、ちっぽけな人間で、存在価値のほとんどない作家であることを皆にわかって欲しい」と語っており<sup>(59)</sup>、さらにアンゴの母が決してクリスティーヌのことを人並みはずれた人物だとは言ったことがないと例にあげ、『アンゴについて』で記された記述が自らの作り話でなかったことを仄めかしている<sup>(60)</sup>。このようにアンゴの作品における自伝、フィクションの相違は、後に記されるテキストにその真偽を確かめる鍵が隠されているのだ。

## アンゴ自身による「自己フィクション」の解釈

読者が全てを真実だと信じるように仕向けねばならない。ほとんど大部分は実際に起こったことだと納得させねばならない。それが文学作品すべての基本である。

クリスティーヌ・アンゴ 『人生使用方法』

我々はアンゴ作品における自己フィクションの様相を検討してきた。我々に言わせれば、クリスティーヌ・アンゴ程、「自伝フィクション」の定義が当て嵌まり、さらに発展させている作家はいない様に思われる。しかし彼女は自作、とりわけ第3作『レオノールよ永遠に』以降の作品を「自己フィクション」と位置付けられることに真向から反対している。例えばある雑誌におけるインタビューでは次のように語っている。

私には自伝フィクションという用語は全くふさわしくない。私(の作品)には自伝フィクションは無い。(…)私は「ボヴァリー夫人は私だ」といったフロベールの事を思い起こすの。それは自伝フィクションによるものだけど、私の場合はそうじゃないの。私はエマ・ボヴァリーではないし、クリスティーヌでもないの<sup>(61)</sup>。

このアングの発言をそのまま解釈すれば、まず「自伝フィクション」とは作者と主人公が異なったアイデンティティを持つ作品と考えられるだろう。名前の一致もアイデンティティを保証はしないのである。例えば我々が例にあげた『空から見て』のように、作中のクリスティーヌの死は作者クリスティーヌとのアイデンティティの相違を浮き彫りにしている。さらにアングの発言を引用しよう。彼女はクリストフ・ドネーとミッシェル・ウエルベック両者の新作を自伝フィクションと位置付けながら、自らのコラムで次のように語っている。

これらの作家たち(ドネーやウエルベック)は昔の人々がかつて見出した物語の手法を用いて文学の喜びを見つけ出そうとしている。当時の人は Je を用いなかったが、彼らは Je を用いている。そして彼らは作家の高みから彼らを感じ、彼らが見たものを描いている。(…)それが彼ら自身でも、語り手でもそれはどうでもよいことで、みんな同じような小説に行き着く。(…)それはラ・ブルイエールの(紋切り型の)性格への回帰であり、私にとっては納得いかないことである。(…)唯一戯画化できない人物は自分自身である。いや、彼らはとりわけ自伝フィクションを用いて、自ら、つまりは主人公 = 語り手 = 作者の戯画化に成功している。自らの、自身の戯画化である。彼らはみずからを一つの固定された人物像の中に押し込めている。(…)彼らは物語の法則、フィクションの法則、(作中人物の)配役の規則、時間の法則、(作中人物の)態度の法則に従っている。そして、とりわけ何よりも役割の法則に従っている。(丸括弧内は我々による補足)<sup>(62)</sup>

要するにアングにとっての「自伝フィクション」とは、先に我々が見た定義、すなわち主人公に作者と同一の名を与えたフィクションとして考えられている。付け加えれば主人公が小説内におけるある種の役割を担った人物として機能している作品を言うのである。別の見方をすればドゥプロフスキーの定義とは抵触しない。つまり自らの作品を『小説』と表紙に印字された自伝的作品として

捉えられることには異論無いように見える。しかし以下に見るように、アンゴ自身、自作が自らの名を用いたフィクションであることを思わせる言葉を記している。

注意して欲しいのは、(...)唯一自伝的なことは、エクリチュールだということ。私の人物像と私はこの場所でのみ対応しているのです。その他全ては文学なんです。実際の名前は(現実とフィクションの間の)壁が薄くなり、また同時に拡大するように入れられているのです<sup>(63)</sup>。

もし我々がアンゴのこの文章をまじめに受け取るなら、結局アンゴの作品はフィクションであって、アンゴの姓名は現実性を与えるための道具でしかないことになる。果たしてそうであろうか？ この言葉は「『レオノールよ永遠に』以降フィクションの度合いが少なくなった」というアンゴ自身の言葉に相反する発言と捉え得るのではないだろうか。我々はこの言葉を如何に解釈すべきであろう？

しかし、問題は我々の解釈態度にあるのではなからうか？ すなわち「何が真実で、何がフィクションなのか」を問いたず態度に問題があるのではないか、と思われるのである。我々が見てきた諸定義も自伝/フィクションの境界線をどこに引くかが問題であった。文学批評家、研究者による「自伝フィクション」という新語に対する批判も、実はこの用語の定義の曖昧さ、いわば「自伝」と「フィクション」の分け隔ての曖昧さに由来しているように思われる。ところで、例えばアンゴの作品内容を全て真実、或いはフィクションと分け隔てて見るべきだろうか？ 逐一彼女の生活を調べ上げ、彼女の諸作品に描かれている事柄、つまり実際に彼女がヨーロッパ議会で勤める父ピエール・アンゴとユダヤ人の血を引く母ラシェル・シュワルツとの間に1959年2月7日に生まれ、父はクリスティーヌの生誕後すぐに彼女を見捨て、エリザベスという女性と結婚し、さらに子供を2人得たこと、また、クリスティーヌは1972年にこの父に再会し、父方の苗字アンゴに苗字を変え、その後この父と近親相姦の関係になり、その後クロードと結婚し、1992年7月9日に娘レオノールを出産し、その後夫クロードとは別れ、マリー・クリスティーヌという女医と同性愛関係になり、1999年11

月2日に父が亡くなったことを確認すべきだろうか？ こうした身元調査は可能であろう。だが、それが文学における真実の探求と呼べるだろうか？ たとえばそれにそれがサント＝ブーヴ以来の文学批評の一方式であったとしても、作家が何故意図的に真実とフィクションを混合した作品を、敢えて自らの名を冠した主人公を用いて描き出すのかを解明することは出来まい。言い換えれば作者にとっては何が真実で何がフィクションであるかを読者に明示することは問題ではないのである。アンゴが自作を「自伝フィクション」と捉えられることに反対するのは、自らの作品を（或いは自らの人格を）ある定義や役割のうちに閉じ込めてしまうことに対する反発なのである。

付け加えて述べると、アンゴの言う「エクリチュール」という言葉は、二つの意味で解釈が出来るだろう。すなわち主人公がアンゴ自身同様の名で「記述」されているという意味と、また明らかな主人公の名が示されなくとも、一人称単数の Je で記された彼女の作品には、作者名としてクリスティーヌ・アンゴという固有名が表紙に「記述」されているということである。

## おわりに

我々は様々な「自伝フィクション」の定義と、クリスティーヌ・アンゴの諸作品に見られる自伝フィクションの様相、そして作者自身によるその解釈を見てきた。最後に我々なりに自伝フィクションを定義するなら、それは作品中に作者と同じ名前の人物（苗字、名前のみ、或るいは両方）が取り上げられ、基本的に表紙に「小説」と印字された作品である、という定義に留めよう。作品内の物語の真偽については、本論文中に既に示したように、ケイト・ハムバーガーに倣って不問とする。また、作者と主人公の名の違う自伝的作品については「自伝的小説 / 物語」roman autobiographique / récit autobiographique という名称がふさわしいと思われる。

アンゴが自らの作品を「自伝フィクション」と捉えられることに反発していることは興味深い。なぜなら文学研究者の役割が文学を客観的に捉え、それを定義化し、「学＝額」に収めることにあるのに対し、作家のそれは文学を創造することにあり、そのためには既存の枠を超えねばならないからだ。ドゥブロフスキーが「自伝フィクション」という新語を作り、また自らの小説および論文

で広義の「自伝」と「自伝フィクション」の差の明確な定義づけすることもなく述べている様（「それは私で、私ではありません」）は、意識的にその二重の役割を演じているとさえ思われる。少なくとも「自伝フィクション」という新語が創造されなければ、「自伝」にも「フィクション」にも入らない自伝的作品に注目が集まることもなかっただろう。この意味でドゥブロフスキーの功績は大きいと言える。

## （注）

- (1) 「自伝」の定義についてはプチ・ロベールの定義、すなわち「作者自身による自らについての伝記」でなく『自伝契約』でフィリップ・ルジュンヌが示している定義、「実在の人物が自らの存在について自分自身の人生、とりわけ人格形成の歴史に重点をおき、散文で回顧的に記したもの」という定義を用い、ルジュンヌの定義に入らない自伝的作品には「広義の自伝」という名を用いよう。cf. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p14.
- (2) この作品はヴァレスがイギリスに亡命中の 1878 年、Pascal La Chaussade という匿名のもと雑誌に連載され、1879 年にまた別のペンネーム Jean La Rue 名義で単行本として刊行されている。さらに同年発表の *Le candidat des pauvres* では *L'Enfant* の主人公の名 Vingtras を自らのペンネームに用いている。ちなみにヴァレスの本名も実際には Vallès ではなく Vallez である。これらの点から作者自身のフィクション化を見出すことは容易である。cf. Philippe BONNEFIS, *Jeules Vallès*, L'Age de l'homme, 1982, pp10-13.
- (3) 物語内における現在形とはあらゆる時制の徴の一時的な省略を意味し、その用途は一般的にその部分を強調する効果、すなわちその物語が読者の目前で実際に繰り広げられているような印象を与える為に用いられる。cf. Philippe LEJEUNE, *Je est un autre*, Seuil, 1980, pp16-18.
- (4) LEJEUNE, op.cit., p14.
- (5) Jules Vallès, *L'Enfant*, ch. XV « Projet d'évasion », Paris, *Le livre de poche*, 1985, p140.
- (6) 『綾』と訳したこの題名は『息子』も意味する。
- (7) なおこの裏表紙における自作解説は現行版(Folio-Gallimard, 2001)では以下のように改作されている。「Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. »

- ( 8 ) Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, p245.
- ( 9 ) LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, p30.
- ( 10 ) Serge DOUBROVSKY, *Un amour de soi*, Hachette, 1982, p74.
- ( 11 ) LEJEUNE, op.cit., p23.
- ( 12 ) Serge DOUBROVSKY, *Après-vivre*, Grasset, 1994, p20.
- ( 13 ) ジャック・ルカルムは自伝フィクションを作品中に明らかにフィクションを含むもの(のちに見るコロナの定義による自伝フィクション)とそうでないもの(すなわちドゥブロフスキーの定義する自伝フィクション)とに分け、後者にジャンルとしての位置付けを認めず、単なる命名の操作によるものとしている。cf. Jacques LECARME, « Autofiction : un mauvais genre ? » dans *Autofiction & Cie*, Paris, Université Paris X, 1993. またマリー・ダリユーセックはドゥブロフスキーの「自伝フィクション」を「自伝」および「フィクション」と比較し、結局 Je で記された物語はその真実性を否定する基準がない為、「自伝フィクション」は自らの存在について明言を避けることによって存在性を確保しているとし、「まともなジャンルでない」と断罪している。cf. Marie DARRIEUSSECCQ, « L'autofiction, un genre pas sérieux » dans *Poétique*, no° 107, sep. 1996. ジャン=リュック・パジェはドゥブロフスキーが自らの作家/批評家の二面性により、新たな自己フィクションの定義付けを含む論文、小説を生み出し、定義の曖昧さをさらに拡大していることに注目している。cf. Jean-Luc PAGES, « La faute à Doubrovsky » dans *Romans du Je*, Nante, Pleins Feux, 2001.
- ( 14 ) LEJEUNE, *Autobiographie en France*, p19.
- ( 15 ) PAGES, op.cit., p82.
- ( 16 ) cf. 「脈絡のない断片、不揃いの切れ端でも、何でもござれ。自伝フィクションとは残り物を調理する技術なのだ。ある面では、精神分析のように、理論を遠回しにして自らの体系にたどり着くのだ」 Serge DOUBROVSKY, « Textes en main », dans *Autofictions & Cie*, p213
- ( 17 ) 「ここで(ドゥブロフスキー自身の自伝フィクション作品『裂かれた書物』)の主人公とその存在は私のそれであり、またその他の登場人物と存在は私と人生を共有している者たちのそれである」 ibid. p212
- ( 18 ) Vincent COLONNA, *L'Autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989. 引用は以下による: Philippe LEJEUNE, « Autofiction & Cie, Pièce en cinq actes » dans *Autofiction & Cie*, p8
- ( 19 ) コロナの博士論文の主査であったジェラルド・ジュネットは、コロナの定義する自伝フィクションを主人公と語り手が同一のフィクション作品として捉え、「近年一般に自伝フィクションと呼ばれている」と断言し、以下のように暗にドゥブロフスキーを批判している。「私はここで「本当の」自伝フィクションについて語っており

- (...) 偽物の、税関においてだけ「フィクション」である、言い換えれば恥知らずの自伝について語っているのではない」cf. Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, pp84-87. ここでジュネットが「税関」という言葉で暗示しているのは、ルジュンヌのいう「契約」、つまりは作品の表紙や内ページに記される「小説」や「自伝」という欧文出版物に頻繁に見られるパラテキストのことである。
- (20) ルジュンヌの「自伝」では記述においては散文で記されたもののみを自伝の対象として扱う。cf. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, p 31 / *La pacte autobiographique*, p14 et p245.
- (21) 無論プライバシー保護のための作者以外の登場人物の匿名性はある。cf. Philippe LEJEUNE, *Pour l'autobiographie (chronique)*, Paris, Seuil, 1998, p73
- (22) ドゥプロフスキーが「自伝フィクション」を記すきっかけとなったのは、ルジュンヌの自伝定義についての論文を読み、本名でフィクションとしての自伝作品を書こうと思いついたことにある。cf. Philippe LEJEUNE, « Autofictions & Cie — Pièce en cinq actes » dans *Autofictions & Cie*. pp 5-6.
- (23) cf. Jacques LECARME, op.cit., p228.
- (24) cf. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, p36. DARRIEUSSECQ, « L'autofiction, un genre pas sérieux » op.cit., pp375-376.
- (25) LEJEUNE, op.cit. p31 / LECARME, op.cit., p238.
- (26) Jacques LECARME et Eliane LECARME-TABONE, *Autobiographie*, Armand Colin, 1997, p279.
- (27) René Magritte, « Ceci n'est pas une pipe », 1929
- (28) René Magritte, « Sens propre », 1929
- (29) René Magritte, « La trahison des images » dans *Ecrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, p60
- (30) 「自伝」については、我々に言わせれば「信じなければならない」。なぜなら「自伝」と題された作品の「まじめさ」は、まさしくパラテキスト自体にあるのだから。しかし「小説」の場合はどうか？ エルベ・ギベールのように「小説」の名のもとに「自伝」を記したと思われる例は限りなく、しかもそれは完全に確認できないのだ。欧文学に特有のパラテキストは、一見内容を明示しているように見えるが、それ自体から内容を決め付けるのはどうか。我々が先に記したジュネットやバジェの反応はまさにこの本文外に記された文字を「文字通り」過信していることによるのではないか。
- (31) 「読者に自伝を小説として、また小説を自伝として読むことを何が妨げるであろうか？ 読者とは常に自由で、しばしば反抗的さえあるのに？」 LECARME, « L'autofiction : un mauvais genre ? », op.cit., p248.

- (32) ケイト・ハムバーガーは一人称単数の主人公によって語られた作品では、客観的規準を持ち得ないことから、その作品内の信憑性は判断できないとしている。Kate HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, pp287-288. (Edition originale allemande : 1977)
- (33) 単独で発表された劇作品はその後ファイヤールから発行された『人生使用法』に再掲されている。またこの他にアンゴのエッセイのみによる、展覧会のパンフレットとして『芸術家たち』が発表されている。
- (34) このことは別段ストック社から発行された作品に自伝フィクションを見出せないわけではないが、今論文では「小説」と記された作品に限定する。
- (35) *Vu du ciel*, Paris, Gallimard, 1990. なおクリスティーヌ・アンゴの諸作品の解説については、フランス大使館文化部発行『Copyrights』19号掲載の小室廉太『注目の作家 クリスティーヌ・アンゴ』を参照のこと。
- (36) Chistine ANGOT, *Not to be*, Paris, Gallimard, 1991
- (37) この作品で主人公の「僕」は病床で全身不随で口さえも利けない、言うなれば植物人間状態であり、死を待つだけである。しかし自分を理解してくれない父の死を知り、さらに妻が自分の子供を妊娠した事を知らされ、次第に病から快復してゆく。ここには思春期に父に性的虐待を受け、後にクロードと結婚し子供を妊娠することで自己を再発見するアンゴ自身の姿を想起することが出来るだろう。
- (38) Christine ANGOT, *Léonore, toujours*. Paris, Fayard, 1997 (Première édition : Gallimard, 1994)
- (39) *ibid*, p21.
- (40) *ibid*, p49.
- (41) *ibid*, p68.
- (42) *ibid*, p89.
- (43) cf. 「不健全で刑務所のような作品構成の中でレオノールを用いることは(彼女はちゃんと存在しています)私を不安にさせる」 Christine ANGOT, *L'usage de la vie*, Fayard, 1998, p30. 括弧内はアンゴによる。またレオノール生誕後のアンゴの作品は『人生使用法』『近親相姦』を除いて全て彼女に捧げられている。
- (44) ただしこの第三の点については作品の区分がアンゴ自身によるものでないことが作中に記されている。「さっきこの一種の日記が出版されるだろう事を知った。ジェラルール(註:ジェラルール・ブーガルディエ。当時アンゴ作品の出版元だったガリマール社の編集者)は最初の56ページしか読んでいないのに、きっと面白い作品になると思っている。彼は『勿論これは小説と呼ばれるだろう』と言っている。」*op.cit.*, p134.
- (45) LEJEUNE, *op.cit.*, p36.
- (46) 自伝フィクションとは逆に、全てを想像による文学「新フィクション(Nouvelle

fiction)」を提唱するマーク・プティは、雑誌のインタビューでアンゴが作中でレオノールを死亡させていることについて憤りを表している、「クリスティーヌ・アンゴやロレット・ノベクール、アニー・エルノー達は混ぜてはいけないものを混ぜている。すなわち現実と非現実の存在規定を混合しているんだ。(…)アンゴが子供が生きているのに死んだと語っているのことは、私はあさましく、下劣だと思う」Marc PETIT, « Soyez abjects, vous serez vrais... » Propos parus dans le journal *L'Hebdo*, le 2 septembre 1999. このことはプティがこの作品内容を自伝そのものと捉えていたことを示している。

- (47) 無論物語内容について、作者の明言があるか他の作品と照らし合わせて異同がない限り、フィクションが完全に含まれていないとは誰も判断できない。cf. HAMBURGER, op.cit., pp287-288. ちなみにアンゴ自身は『レオノールよ永遠に』以降自作にフィクションの部分はほとんどないと証言している(2001年11月20日スイス・バーゼルでの朗読会における発言)。
- (48) Christine ANGOT, *Interview*, Paris, Fayard « Pocket », 1995, p11
- (49) 極端な想像をすれば、この「ええ、勿論」と言う表現さえなければ返答者は只管無言だったとも考えられるのである。
- (50) *ibid.* p108
- (51) 「フィクションの言説に見られる特徴は、(…)現実の言説が客観的事実の状況を描写するとは逆に、精神状態しか描写しないことにある」Genette, op.cit., p53.
- (52) *ibid.* p129
- (53) Cristine ANGOT, *L'usage de la vie*, op.cit., p41.
- (54) 作品の作者(つまり表紙に印字されている作者名)はクリスティーヌ・アンゴであるが、作中では実在の(すると思われる)クロードが語り手である。この手法は処女作『空から見て』で既に用いられているが、『アンゴについて』ではアンゴは記述の対象としての役割しか果たさない。また、天使が明らかにフィクションであるのに対し、クロードは『レオノールよ永遠に』以降アンゴの作中に登場し続けており、より一層実在性ある人物である。
- (55) cf. Christine ANGOT, *Les autres*, Paris, Fayard « Pocket », 1997, p92.
- (56) *ibid.* p24.
- (57) *ibid.* pp32-33.
- (58) *ibid.* p50.
- (59) Christine ANGOT, *L'inceste*, Stock, pp92-93.
- (60) *ibid.* p189.
- (61) Interview par Axelle Le Dauphin, dans la revue *Têtu*, no. 38, octobre 1999.
- (62) Christine ANGOT, *Le mot d'Angot*, dans la revue *Epok*, no. 19, septembre 2001, p76. 補

足説明をすると書評の対象であるウエルベックの作品『プラットフォーム』(Michel HOUELLEBERG, *Plateforme*)の主人公「僕」は、ミッシェルという名前のみならず年齢的にも作者とほぼ同様である。しかし小説の主人公は作品内では文化庁に勤める公務員である。またドネーの『道德の帝国』(Christophe DONNER, *L'Empire de la morale*)においても主人公は作者と同一の名を持つが、思春期の少年として描かれている。この点でこの2作は主人公が作者と同一の名を持つ自己フィクションの例にあたる。

(63) *L'usage de la vie*, p40.

# A Z U R

本記事は、成城大学フランス語フランス文化研究会の  
機関誌『AZUR』第3号(2002年3月発行)に掲載されました。

成城大学フランス語フランス文化研究会

Société d'étude de la langue et de la culture françaises  
de l'Université Seijo

[http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur\\_index.html](http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur_index.html)