

命名への意思

——自伝、フィクション、自伝フィクション——

小室 廉太

(...) ce n'est ni du côté théorique ou théologique, ni du côté pratique ou pédagogique, que la théorie me semble principalement intéressante et authentique, mais par le combat farouche et vivifiant qu'elle a mené contre les idées reçues dans les études littéraires, et par la résistance tout aussi déterminée que les idées reçues lui ont opposée.

Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie*

序

二年前に我々はフランスにおける「自伝フィクション Autofiction」と呼ばれる文学作品群とその定義について考察した⁽¹⁾。本試論ではその後に発表された自伝的作品や、今までに為された諸研究を通じて「自伝フィクション」を新たに考察するものである。

「自伝フィクション」の展開

さて、まず我々が先に論じた自伝フィクションの考察を振り返ってみよう。

第一に我々は「自伝フィクション」という用語が既にラールス、ロベールといった主要フランス語辞書に登場しているにもかかわらず、その定義は必ずしも実際の用法に当てはまらないことを、幾つか例を挙げながら確認した。すなわち自伝フィクションと考えられる作品の定義は以下の七つであった。

1. 主人公に作者と異なる名前を与えた自伝。
2. 作品中の「私 Je」が作者を指すのか、それとも主人公を指すのか判別できない自伝的作品。
3. 韻文による自伝。
4. 無名の人物による自伝。
5. 幼年期や思春期が殆ど語られない自伝。
6. 表紙や裏表紙、帯などに「小説」或いは「自伝フィクション」などと印字された、実質的な自伝。
7. 作者と作品の主人公が同一の名を持つフィクション作品。

言うなれば、「自伝フィクション」という用語の下に様々な、相反しさえする定義が共存しており、のちに見るように、文学研究者、作家によってその解釈が著しく異なるのが現状である。この点からジャンルとして——要するに共通の特徴を持つかという点に於いて——「拙いジャンル」(ジャック・ルカルム)、「真面目でないジャンル」(マリー・ダリュセック)という評価は強ち間違いない。しかしこのジャンルを超える不確実性が「真面目な」自伝に含まれない自伝的作品の形容となり、さらに様々な自伝的作品を生み出してきたとも言えるだろう。

我々は上の定義を導き出す過程で新語「自伝フィクション」の創作者であり、小説家にして大学教授であるセルジュ・ドゥブロフスキーの小説作品および論文を考察した。その結果、ドゥブロフスキーの自伝フィクションの定義は、実は自伝研究家のフィリップ・ルジュンヌの定義した「自伝」から外れた自伝的作品(上記の定義3から6)であると結論した。これが第二の論点であった。

第三にこれらのことを踏まえ、自伝フィクションの代表的作家とみなされているクリスティーヌ・アンゴ(1959-)の作品を考察し、第一で見た自伝フィクションの諸定義がこの作家の作品に如何に当て嵌まるか、さらにこの作家が自伝フィクションの定義を広げ得る作品を発表しているかを例証した。

第四に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感を表明していることから、文学研究者と文学創造者との立場の相違を見出そうとした。つまり文学研究者の営為が文学作品を比較検討し、新たな視点から捉えなおすことにあるとすれば、作家のそれは自らの作品を何らかのジャンルに当て

嵌めてみせることではなく、寧ろ既存のジャンルから外れた作品を創造することにあるのではなからうか、という提起である。この観点から我々は作家と研究家の間に弁証法的関係を見出すことが出来るのであろう。この両者を同時に演じているのが自伝フィクションの命名者であり、作家、文学研究者の顔を併せ持つドゥブロフスキーであった。

無論、この第四点について、以下のような反論があることは容易に想像できる。すなわち意図の有無に関わらず、作家は作品を記すことで自らの手法を開示しているのではないか、と。たとえ作家が自作に「自伝フィクション」というレッテルを貼らなくとも、客観的にその定義が当て嵌まる作品ならばそれは自伝フィクションである、と。この反論は正鵠を得ているし、また我々が先の論文でクリスティーヌ・アンゴの諸作品において考証したのはまさしくその自伝フィクションの手法であった。しかし、アンゴのように一作ごとに意図的に作風を変化させている作家が示すものは、既存の「真面目なジャンル」から外れた作品なのだ。言い換えれば「自伝フィクション」に作品を「ジャンル分け」するのは作家の役目ではなく、それは作品を見出すもの、即ち読者側、専門家に限って言えば研究者側に属する営為なのである。ドゥブロフスキーが述べているように、作家は自作のジャンルを別段定義しなくとも作品を書き続け得るし、また既存のジャンルを超えた作品を生み出すのが作家の使命ではないかと思う。

逆に研究者の立場に立てば、その存在理由は既存の作品を比較検討し、ジャンル分けをし、定義あるいは再定義してみせることにあると言えまいか。本論文の表題『命名への意思』は、この立場を意識してのことである。

さて、二年前の論文を振り返ったところで、今度はそれ以降の現代フランス文学における自伝フィクションの展開を見てみよう。何よりもまず注目すべきことは、「自伝フィクション」という「不適切なジャンル」、「真面目でないジャンル」はその定義の曖昧なまま多くの作家、作品を包括しながら、自伝的文学作品の幅を広げ続けていることである。

たとえば我々が取り上げたクリスティーヌ・アンゴは、2002年の作品『何故ブラジル?』でパリの文壇を描き出し、実在の作家や文学批評家を実名のまま

彼女の「小説」世界（この作品は表紙には「小説」という副題＝パラテキストがある）に登場させている⁽²⁾。この手法は既に1994年の『レオノールよ永遠に』以来彼女の作品に用いられているが、本作品ではより知名度の高い人物を多く登場させている⁽³⁾。このことは作品の真実性を保障しないとしても、今まで以上の現実味を与えているとは考えられよう。また、我々の先の論文で、「小説」というパラテキストを持たないことから考察の対象としなかった作品、すなわちストック社から刊行されている『近親相姦』と『街を去る』も、冒頭の著者作品目録では新たに「小説」として紹介されている⁽⁴⁾。このように旧作が「小説」であると改めて示すのは些細なことだがフィクションの手法であり、先に示した定義6のヴァリエーションといえるだろう⁽⁵⁾。2003年にアンゴはさらにシャルル・ペローの『驢馬の皮』をプロットとして用いた同名作品を発表した。そこでは三人称の「彼女」を用いながら、これまでの作品に語られたのと同様、作者の過去と思しき物語を展開している⁽⁶⁾。こうした既存の文学作品に想を得て自らの過去を語る手法も、新たな自伝フィクションの一形態と捉えられるかと思う。

アンゴと同世代で、自伝的なその作風から何かと彼女と比較されるカミーユ・ローランス（1957-）は、2003年『愛、小説』という作品を発表した⁽⁷⁾。内容は主人公である語り手「私」の幼少時代から現在までの恋愛体験が綴られており、もし表題に「小説」となればルジュンヌの定義する自伝そのものに該当する作品である。つまりこの作品は我々の定義6とはまた異なった、言うなれば「表題がフィクションであることを示す自伝的作品」である。しかし出版後すぐに作品の表題を覆す事件が発生した。作家の元夫が「個人の私生活に抵触する」という理由からこの『小説』の出版差し止め請求を裁判所に行ったのである。3月27日になされたこの請求は4月5日に却下されたが、図らずも現実の人物が小説内容の真実性を証明する事態となったわけである。

この事件をもとに新たな自伝フィクションの再考が行われた。まず判決の言い渡された4月5日付のル・モンド紙にミッシェル・コンタが『自伝フィクション・係争のジャンル』という記事を発表した⁽⁸⁾。コンタはここでドゥブロフスキーを引用しながら自伝フィクションとは登場人物が実名で登場する、内容に虚構性の無い作品であるという定義を紹介し、この種の作品が作者周辺の人間を作中に取り込むことで裁判沙汰になる恐れのあるジャンルであると述べている。

これに呼応してドゥブロフスキー自身も4月29日付ル・モンド紙に記事を發表している⁽⁹⁾。その記事の中でドゥブロフスキーはまず自分の発案した「自伝フィクション」という用語が既にラールスやロベールといった辞典に採用される普通名詞となったことを述べ、さらに文学手法としては二十世紀初頭から存在していたと続けている。ドゥブロフスキーが引用するのはコレットの『夜明け』(1928)、アンドレ・ブルトンの『ナジャ』(1928)、ジュネの『泥棒日記』(1949)、セリーヌの『城から城へ』(1956)といった作品である。さらにドゥブロフスキーが初めて自伝フィクションを用いた1977年以降も、アラン・ロブ＝グリエやマルグリット・デュラスといったかつてのヌーヴォー・ロマンの作家たちや、ロラン・バルト、フィリップ・ソレルス、現在ではカミーユ・ローランス、クリスティーヌ・アンゴ、カトリーヌ・キューッセ、クリストフ・ドネーなどが自伝フィクションを用いていると語っている⁽¹⁰⁾。さらにドゥブロフスキーは過去に「不適切なジャンル」と揶揄された「自伝フィクション」が、今まで文学用語として使われてきた経過から立派なジャンルとして考え得ると文学理論の大家ツヴェタン・トドロフを援用しながら述べている。そして最後に「何故自伝フィクションなのか？」の答えとも言える仮説を提示している。すなわち現在では精神分析の影響によって、古典的な「自伝」にあるような真摯さや明晰さが疑問視され、論理的或いは歴史的な自己の完全な把握が不可能になってきた。そして伝統的な主体が解体され、複数の断片的、挿話的な物語が生じる。それはまた安堵感を生むような集団的イデオロギーの終焉をも意味し、作家が不安定な状況に直面することになったことによる結果だというのがドゥブロフスキーの解釈である。

「何故自伝フィクションなのか」という問いは本論文の考察の対象ではないので、我々は解釈の是非をここでは問わない。我々の興味を引くのは、ドゥブロフスキーが語り *narration* や文体 *style* に関わるフィクション(つまりルジュヌヌのいう自伝にそぐわない手法の自伝=ドゥブロフスキーの自伝フィクション)以外の、物語内容 *diégèse* 自体にフィクションを持つ自伝フィクションを全く無視している点である。例えば上に列挙した作家が、ドゥブロフスキーの定義する自伝フィクション作家に当て嵌まるか疑問が残る。なぜなら、繰り返しになるが、ドゥブロフスキーの定義はルジュヌヌの定義した「自伝」にジャンル分け出来ないものの、内容に明らかなフィクションが含まれていない作品を指し

示すのに対して、これらの作家は内容的にフィクションと思われる作品（つまりは上記定義 7 の意味での自伝フィクション）も同様に著しているからだ。さらに、この中の誰一人として自伝フィクション作家であると公言した者はいないのである。こうしたドゥブロフスキーの観点から垣間見られるのは、「自伝フィクション」という用語をジャンルとして定着させ、その意味を自らの用いてきた意味に限定しようという意図である⁽¹¹⁾。

ところで、ドゥブロフスキー以外にも自らの作品を「自伝フィクション」として紹介する作家も現れてきた。2000 年に『アトロポスの子供達』でデビューし、2001 年の『砂時計の叫び』では 12 月賞を受賞、その後も 2002 年に『夢遊病者の驕り』を発表しているクロエ・ドロウム（1973-）である⁽¹²⁾。ドロウムは『砂時計の叫び』発表時のインタビュー時にはまだ「自伝フィクション」という文学用語そのものに懐疑的であり、寧ろ自作をアルフレッド・ジャリの提唱した超形而上学 *pataphysique* に系統付けていた⁽¹³⁾。しかし『夢遊病者の驕り』以降は自作を「自伝フィクション」と紹介されることを別段否定していない⁽¹⁴⁾。作品の内容から察するとドロウムの意図する自伝フィクションとは、ドゥブロフスキーの定義を含みながら、なおかつ虚構を孕んだ作品である⁽¹⁵⁾。

また、デビュー以来自伝色の強い作品を発表し続け、日本にも既に数作が翻訳されている作家アニー・エルノー（1940-）は、ニューヨーク在住のフレデリック＝イヴ・ジャンネとのメール対話からなる文学論『ナイフのようなエクリチュール』を発表している⁽¹⁶⁾。この対話において彼女は自作を 2 つに分類している。つまり「小説」という副題を持ち、なおかつ登場人物が作者と違う名前を持つ作品群と、自らの社会的存在を匿名の主人公「私」を通じて自伝的に語る「自伝的物語」と呼ぶような（彼女は完全にはこの呼称を認めてはいないのだが）フィクションを極力避けた作品群とに分けて説明している。これら二つは我々が挙げた「自伝フィクション」の定義に入るものであり、さらに第一のカテゴリーはまさしくラルース辞典の定義そのものといえる。しかし彼女は自伝フィクションを別の種類の作品、発言から類推すると明らかな虚構を含んだ作品と理解している⁽¹⁷⁾。この彼女の発言はまず「自伝フィクション」が作家にとって未だ明確な定義のない文学用語だということ、また自伝的作品を記す作家が自分なりの自伝フィクションの定義をしていることを示す好例だろう。さらに

我々にとって興味深いのは、エルノーが自作を文学ジャンルに分類する行為が作家である自らのなすべきことではなく、研究者のなすべきことであると発言していることである⁽¹⁸⁾。これらエルノーの自作についての発言は、図らずも我々の考察を作家の側から承認するものと捉えられるのではなからうか。

このように現在進行形のフランス文学において多くの作家が自伝的文学作品を創作し、「自伝フィクション」という用語はこの現象に呼応するように様々な作品に対して用いられている。しかし、その定義は未だ曖昧なままである。

自伝フィクションの解釈

文学研究者の立場からも自伝フィクションの様々な手法を取り上げ、この用語に新たな価値を見出す者も現れている。この章ではそれらの解釈を見てみよう。

歴史的に振り返ってみると「自伝フィクション」という用語は大学教授であり、かつ小説家のセルジュ・ドゥブロフスキーによって1977年考案され、その小説『綾ノ息子』の裏表紙に始めて記されたのが以下の定義だった。

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。すなわち、様々な出会いや、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）」な表現による⁽¹⁹⁾。

この定義が実はルジュンヌがその著書『自伝契約』（1975）で行った自伝定義に含まれない要素で記された自伝だということは、我々は既に先の論文で述べたとおりである。

爾後ドゥブロフスキーは自作の小説作品や文学研究書においてその定義内容を言い換えながらこの用語を用いてゆく。しかしこの用語は実際に文学用語と

して定着することはなく、ドゥブロフスキー以外フランス語圏で用いる者はいなかった⁽²⁰⁾。例えばルジュンヌと並ぶ自伝研究の大家、ジャック・ルカルムは1984年、ある百科辞典のために記した記事において、「小説的かつ自伝的フィクション」という用語を選択している⁽²¹⁾。ルカルムはこの用語にセリーヌ、アンドレ・マルロー、パトリック・モディアノ、ロラン・バルトなどの作品を当て嵌めながら紹介している。しかし、この時点でルカルムは作者と主人公の名称上のアイデンティティという、ドゥブロフスキーの定義における一番ラディカルな面を重要視していない。

フランスで自伝フィクションが実際に注目され始めたのは最近のことであり、1989年のヴァンサン・コロナの博士論文『自伝フィクション・文学における自己のフィクション化について試論』がその嚆矢となる⁽²²⁾。この論文の趣旨は登場人物に作者と同じアイデンティティ(実際の名前)を与えた架空のフィクション作品を「自伝フィクション」と定義することにある。つまりドゥブロフスキーの意図する、物語内容に虚構を含まない自伝的作品に真っ向から反するものであった。コロナはその後小説家に転進しており、その博士論文はいまだに出版されていない⁽²³⁾。しかし、コロナの博士論文指導教授であったジェラルド・ジュネットが1991年に出版した著作の中で、半ば意図的に命名者であるドゥブロフスキーを無視しコロナの定義を採用したことで議論が白熱した⁽²⁴⁾。

その結果1992年にパリ第十大学・ナンテール校で初の自伝フィクションに関するシンポジウムが開かれ、その発表は翌年同大学から論文集として刊行されている⁽²⁵⁾。その中で主催者の一人であるルカルムは、程度の差こそあれ自伝フィクションと看做しうる作品が実際にはかなり以前から存在しており、もしコロナの定義(「広義での自伝フィクション」)を採るなら自伝フィクションとは文学そのものであり、ドゥブロフスキーの定義(「厳格な意味での自伝フィクション」)ではそのフィクション性はパラテキストによるものでしかない、と述べている。そして様々な作品例を引用しながらこの用語に含められる作品群が実際には明確な共通点を持たない、「拙いジャンル」と揶揄したのは既に紹介したとおりである。

また、このシンポジウムでは他に二名の研究者がドゥブロフスキーについて発表している。すなわちジャン・シャンタレットとレジーヌ・ロバンである。前

者はドゥブロフスキーの精神分析の記述について語り、後者はドゥブロフスキーやコロナの自伝フィクション定義だけでなく、ジャン・リカルドゥーとベルナル・マニエが用いている用語「伝記テキスト *biotexte / biotextuel*」⁽²⁶⁾やロラン・バルトの「伝記素 *biographème*」などを紹介しながら、如何に自伝や伝記の範疇に入らない作品が多いか述べている⁽²⁷⁾。その上でロバンは現実には様々な意味合いで用いられている「自伝フィクション」は、定義付け自体が無理なのではないかと仄めかしている。同様の提起はコレットについて発表したダニエル・デルテルも行っている⁽²⁸⁾。つまり自伝フィクションとは複数の事柄であり、ジャンルとして確立され得ないものであって、作家それぞれが各自の方法でフィクションと自伝の混ざり合った作品を創造しているというのだ。しかしこの意味からすれば、ある作家の「場合」について定義を予め限定した上で「自伝フィクション」という用語を用いるのは可能だと言えよう。

1993年に発表されたエレーヌ・ジャコンマールの『現代フランスの自伝における読者と読解』は多くのページをドゥブロフスキーに割いている⁽²⁹⁾。その中で彼女はドゥブロフスキーの自伝フィクションとは、「ある総体（経歴）における主体（作家の自我）の虚構化である」という興味深い提起をしている⁽³⁰⁾。つまり「自伝」とは文章としての作品であるばかりでなく、作者が何者であるかを示すものであり、このことから履歴自体の捏造が可能性となる⁽³¹⁾。その為に自伝というジャンルでは作者の履歴は読者に知られていなければならなかった⁽³²⁾。しかし「自伝フィクション」とはまさに作者の経歴を創造する作品であるというのだ。実際、読者としての我々がドゥブロフスキーの過去を知りうるのは、彼の書いたものによってであって、その内容に現実の改ざんの有無は分らない。しかし作品内容と現実が起こったこととの相違は、「自伝」として紹介されている作品にも少なからず考える事柄である。さらにドゥブロフスキー自身が作中に現実と異なる虚構が無いと明言している故に、その「自伝フィクション」の定義を物語内容の虚構性から捉えるのは矛盾しているのではなからうか。むしろこの観点から問題になるのは、「自伝」が内容の信憑性を力説する「誠実さ」があるのに対し、「自伝フィクション」は「小説」というパラテキストを掲げる点からそれが無い（ジュネットのいう「恥知らずの自伝」⁽³³⁾）ことだと考えられる⁽³⁴⁾。

1996年にはマリー・ダリュセックが『自伝フィクション・不真面目なジャンル』という論文を発表した⁽³⁵⁾。この中で彼女は自伝フィクションを自伝との関係で捉えるよりも寧ろフィクションとの関係において考察している。彼女はジュネットのフィクション（詩作品など、構成そのものとして文学作品であるもの）とディクション（日常用いられる会話や自伝など、条件によって文学作品たりうるもの）の区別を引用しながら、ドゥブロフスキーの定義する「自伝フィクション」がジャンルとして「フィクション」足りないものであると述べている。この論旨はダリュセック自身が認めているように修辞学的論理に偏っており、また何よりもドゥブロフスキーの用いる文体そのものにおけるフィクション（印刷における活字や空白の取り方、韻を持った詩的表現、文学作品化の前後のエクリチュールの挿入など）を意図的に無視しているように思われる。ドゥブロフスキー作品のフィクション性を批判したダリュセックは同年一人称単数の「主語」を用いた、主人公が豚になってしまう完全なフィクション作品『自明の理』（邦題『めす豚物語』）でデビューし、その後も虚構としてのフィクション作品を創作している。

1997年には「自伝フィクション」を文学用語として積極的に認知する研究書が現れた。ティエリー・ローランの『パトリック・モディアノ、或る自伝フィクション』である⁽³⁶⁾。表題の「或る」という言葉が示すように、ローランはドゥブロフスキーやコロナ、サルトルを引用しながら、モディアノの「場合」について、伝記やインタビュー、エッセイなどを元にその作品の自伝性を詳細に考察している。そして彼はルジュンヌの「自伝契約」に対して「自伝フィクション契約」という用語を提案している。つまり、「自伝フィクション」とはどんな割合、方法にせよ自伝とフィクションの混合物であり、モディアノの17作品（1996年当時）に共通して見られるのはその「契約」であるという。ただ、モディアノの作品に限って言えば、作者と主人公の名称の一致は殆ど見られず⁽³⁷⁾、たとえ無意識の内に自伝的な要素が作品に顕れるとしても、この「契約」は既にルカルムが述べているように文学一般に当て嵌まる虞がある⁽³⁸⁾。

2001年にはナント大学の研究者が中心となって『一人称Jeによる小説』という論文集が発刊された⁽³⁹⁾。この論文集においてジャン＝リュック・パジェはドゥブロフスキーが作家、文学研究家（大学教授）の二面性を用いて、その出版物

において「自伝フィクション」の定義を次々と言い換え、結局明確な定義をせずにいる点を批判している⁽⁴⁰⁾。しかし、我々によれば、ドゥブロフスキーの定義の言い換えはルジュンヌの「自伝」定義から外れた自伝作品のことを述べていると考えられる。

また、この論文集の編集者であるクロード・ゴーガンはクリスティーヌ・アンゴ、アニー・エルノー、ジャック・レダの三人の現代作家を取り上げて、彼らの自伝的文体の違いを語っている⁽⁴¹⁾。すなわちアンゴは現実の体験を物語にするという点でドゥブロフスキーの「自伝フィクション」の流れにあるのに対し⁽⁴²⁾、エルノーとレダの文章は自らの体験を語っているが、それは明確な物語性の無い断片として読者に示しており、内省的な自伝フィクションの否定だという⁽⁴³⁾。この観点から著者はアンゴとエルノー、レダを対比し、前者の自伝的文章が自我の心的な言語表現であるのに対し、後者のそれは他者に開かれた、社会における自我の表現だという。ゴーガンがエルノーとレダの作品に見出しているものは虚構化された「自伝」ではなく、「個人」と「社会」、「自」と「他」の混合である。

2002年に発刊された大学生のための参考書『文学分析』では、クリスティーヌ・マルカンディエ＝コラルがアンゴの文体（『街を去る』）を取り上げ、そのテキストに現れる主語「私」が作者と同名の主人公であるにも拘らず、認識基準の曖昧な存在であることを着目している⁽⁴⁴⁾。この参考書では「自伝フィクション」という用語は用いられていないが、文学研究の専門書というよりも入門書に属する本にまで自伝フィクションの文体が紹介されていることは、古典的な自伝にも純粋なフィクション作品にも収まらない文学が客観的に認知されるようになった一例といえよう。

本年（2003年）にはセバスチャン・ユビエの『私的文学・自我の表現、自伝から自伝フィクションまで』が刊行された⁽⁴⁵⁾。この中で著者はドゥブロフスキーの1977年の定義を引用しながら、その自伝フィクションが小説化された自伝や自伝的小説と殆ど変わらないと述べている⁽⁴⁶⁾。彼が同類と看做すのはピエール・ロチの諸作品、つまり『アジャデ』（1879）『ロチの婚礼』（1880）『同僚イヴ』（1883）『幻滅した者たち』（1906）である。しかし、ロチの本名はジュリアン・ヴィヨー Julien Viaud であり、『アジャデ』を著すにあたって初めて「ロチ」が

作品の登場人物として生み出されたのであり、しかもこの作品と第二作『ロチの婚礼』の初版には著者名が無い⁽⁴⁷⁾。ヴィヨーは1880年の新聞『ル・モンド・イリュストレ』の特派員としての記事で初めてペンネームの「ピエール・ロチ」を用いるが、小説作品の作者名としては第三作『アフリカ騎兵の物語』(1881)を待たねばならない。その上、『アジャデ』、『ロチの婚礼』作中のロチはイギリス人軍人で、若くして亡くなるのに対し、実在のロチ(つまり作者)はフランス人で、後にはアカデミー・フランセーズ会員となり73歳まで生きたのである。ロラン・バルトに倣えば、「本を書いたロチと主人公のロチは全く一致しない」のは明白である⁽⁴⁸⁾。さらに、語りの面から言っても『アジャデ』の主人公ロチが三人称単数の「彼」で語られるのに対して、ドゥブロフスキー定義での「自伝フィクション」では語り手の「私 Je」は主人公でもある⁽⁴⁹⁾。そして勿論、ドゥブロフスキー作品には物語内容としてのフィクションは含まれていない。これらの観点からドゥブロフスキー定義の自伝フィクションとロチの諸作品との共通点を見つけることのほうが困難であろう。このユビエの解釈における誤謬は、文学研究者でも用語「自伝フィクション」に含まれる様々な意味をはっきりと認識していないことを示している。

こうした様々な研究者の「自伝フィクション」考察を振り返って判ることは、ここ数年自伝フィクションの研究が活発になされていること、そして創作者である作家においてだけでなく、理論家である文学研究者の間でも「自伝フィクション」の認識が異なり、さらに解釈自体に誤謬を孕んでいる場合もあることである。その論旨を大別すれば、「文体に虚構性を孕んだ自伝フィクション(ドゥブロフスキー、ジャコンマール、シャンタレット、ゴーガン)」「物語内容に虚構を孕んだ自伝フィクション(コロナ、ジュネット、ローラン)」「ジャンルとしての自伝フィクション否定(ルカルム、ダリュセック、パジェ)」「ジャンルとしての自伝フィクション留保(ロバン、デルテル、マルカンディエ=コラル、ユビエ)に大別できるだろう。

我々は既に前論文において自伝フィクションが「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」という解釈を示した。その上でどの自伝フィクションの定義が正しいか論ずることは差し控えよう。なぜなら我々は「自伝フィクシ

ン」という用語を通じて、「自伝」にも「フィクション」にも明確にジャンルされえない作品であることを述べ、その解釈自体が二つの相反する定義を持っていることを認めているからである。さらに、我々の定義に含まれない定義が辞書に載っていることも本論冒頭に示したとおりである。この意味では我々もこの用語に留保の立場を採るべきかも知れない。

しかし、「自伝フィクション」という用語が既にこれだけ多くの小説をその範疇に含め（無論その作者たちの意に沿うかどうかは別問題だが）なおかつ文学用語としても多くの書物を世に出している以上、その価値を認め、より詳細な定義付けを与えることの方が重要なのではなからうか。幽霊のように明確な意味を持たず、その都度解釈しなおさなければならない言葉に対して「それは無い」ということはたやすい。しかし、その発生している状況を見極め、少しでも分かりやすい表現に解釈し直す努力の方が重要なのではないか。寧ろそのところが文学研究の使命でないか。

その為は何故、これ程さまざまな解釈が「自伝フィクション」という用語から生じているのかを考察したい。問題となるのは「自伝フィクション」という語を構成する「フィクション」の定義である。

フィクションの二つの相——Emploi « fictif » ou « fictionnel »

先の論文で我々は「自伝フィクション」の「自伝」の部分がフィリップ・ルジュンヌの定義するもの、すなわち、

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⁽⁵⁰⁾

に即したものであり、その定義から外れた記述様式による自伝的作品がドウブフロフスキーの定義する「自伝フィクション」であると述べた。

しかし、本当にそうなのだろうか？ ルジュンヌの「自伝」定義の文体や語りの面から排除された、韻文や印字における空間の採り方、イタリック体の使用、作者の無名性、幼年時代の記述の無さが「フィクション」足りうるのだろうか？

第一、我々はフィクションの明確な定義を行ってなかったのではないか？ そのままフィクションとカタカナ書きのまま用い、場合によって「虚構」と書き表して誤魔化していたのではないか？ 実際「フィクション」とは何であろう？

2001年にフランス語版翻訳が出版された、ドリット・コーンの『フィクションの本質』はこれら我々のフィクションに対する回答となる格好の研究書である⁽⁵¹⁾。コーンはこの中で「フィクション」という語がいくつかの定義を含むものとして、様々な例を挙げている⁽⁵²⁾。コーンの示す例を明確な違いから列挙すると以下のものが挙げられる。まず学術用語として、

1. 英語圏文学批評における創作された物語、すなわち小説 roman、中編小説 nouvelle、短編 *short story*、または文学批評或いは編集者、図書館員などの会話で用いられる基本用語としての「フィクション」⁽⁵³⁾。
2. 事実に反するものとしての「フィクション」。
3. 哲学などにおける抽象概念としての「フィクション」。
4. 現実そのものではない、物語としての「フィクション」。

1の意味においては「文芸創作」を指し、2の意味においては「虚構」という訳語を付けられるだろう。また3の意味では「哲学概念」や「理論」を指し示すものである。4の意味においては語りの内容に虚偽のない、すなわち歴史、ドキュメンタリー作品、自伝などを含んだ「語られた」ものを指し示す。

そして、日常使われる意味において、

5. 疑わしい断定や偽りの主張について、軽蔑的な意味を込めて用いられる「フィクション」。

を挙げている。この5の意味では、例えば疑いや中傷を示すため、或いは事実と異なるという意味で用いられ、十八世紀初頭にヒュームが詩人たちを「職業上の嘘つき」といったのもこの意味に入るといえる。これらの例から「嘘」という訳語が適切だろう。

コーンはこの5の意味における、否定的な「フィクション」は廃れているとした上で、しかし1から4の文学用語としての「フィクション」との対照として二つの形容詞的用法の違いを示している。つまり「文学的 *fictionnel* (*fictionnal*)」と「虚偽的 *fictif* (*fictitious*)」である⁽⁵⁴⁾。

最近もまた、批評家たちはこの用語（註：フィクション）の形容詞的使用において二つの意味の区別することの重要性を実感した。そして彼らは「文学的 *fictionnel*」という用語が文学に属する事柄に限定されるのに対して、「虚偽的 *fictif*」という用語は人生に属する事柄に限定されていることを提案した。このような訳でマイケル・リファテールはその著書『文学的真実 (*Fictional Truth*) の題名について記している、「虚偽の真実 *vérité fictif*」という表現が相反する意味を持つのに対して、“文学的真実 *vérité fictionnelle*”という表現がそうでないのは、フィクションは或るジャンルであるのに対して、偽りはそうでないからである⁽⁵⁵⁾。

コーンのフィクション解釈は大いに参考になり、また同時に議論すべき点があるが、本論では詳細な分析をしない。我々にとって重要なのは「フィクション」という語自体に含まれる二つの意味の違いを明示することにある。すなわち「文学的」という意味と「虚構、偽りの」という意味の相違である。我々の既に述べたコンテキストに従えば、前者に「自伝」を、後者に「明らかな虚構作品」を当てはめれば分かりやすいだろう。「自伝」が作者の経験した事柄の「文学表現」（この意味で現実「そのもの」ではない）であるのに対し、「虚構」は完全な「作り話」なのである。この観点から言えば *fictionnel* は文学に限らず、現実を表象する、ドキュメンタリー作品、新聞、テレビ、ラジオなどの報道などのあらゆる「再現」を言い表し（この意味で現実には起こったこととその表現された「内容」に相違は無い）、*fictif* は現実と内容自体の乖離を示すものと解釈できるのではないと思われる。

結論として——文体としての自伝フィクション *Autofictionnel* と虚構としての自伝フィクション *Autofictif* の提案

これら二つのフィクション解釈の相違はそのまま我々の自伝フィクションの

解釈に当てはめてみられるのではないか。つまり、ドゥブロフスキー定義の「自伝フィクション」が物語内容としての虚構を含まず、文体としてのみ「自伝」に合致しないことから、それを文体としての自伝フィクション *Autofictionnel* と名づけ、コロナ定義による、物語内容として虚構を含む自伝フィクションを *Autofictif* と名づけることが出来るのではないか、という提起である。また、いくつかの既存表現に倣って、この二つのどちらの要素も含む自伝フィクションを *Autofictionnaire* と命名できるだろう⁽⁵⁶⁾。これらの区別によって、少しは自伝フィクションの定義に明瞭さを与えられればと願う次第である。

いずれにせよ「自伝フィクション」とは未だ定義の曖昧な、しかしフランス文学批評において多いに用いられている用語である。本試論によって日本でもこの用語に対する諸研究者の関心を惹き得れば幸いである。ご批評、ご批判を期待する。

注

- (1) 小室廉太『クリスティーヌ・アンゴと自伝フィクション』(『AZUR』第3号、成城大学フランス語フランス文化研究会、2002年)
- (2) Christine ANGOT, *Pourquoi le Brésil ?*, Stock, 2002
- (3) 『レオノールよ永遠に』では登場人物で世間に知られているのはガリマール社編集者ジェラルド・ブーガルディエだけであったが、『何故ブラジル?』では主人公「私」のあらたな恋人として実在の文芸誌『リーブル・エブド』の編集者ピエール＝ルイ・ロジネスが登場し、その他にも出版社ファタ・モルガナのブリュノ・ロウ、あるいはミュージシャンのジャン＝ルイ・ミュラ、作家のフレデリック・ベグベデ、ギョーム・デュスタン、ヴィルジニ・デバント、映画監督のレティシア・マッソン、大学教授のアントワーヌ・コンパニオンなど、数十人の名前が引用されている。
- (4) Christine ANGOT, *L'inceste*, 1999 / *Quitter la ville*, 2000 いずれも刊行元は Stock.
- (5) 発表時にフィクションであるか明らかにされなかった作品(つまりは「小説」などといったパラテキストを持たなかった作品)がのちの作品においてフィクションと名づけられる場合とは逆に、ジャック・ブルネーは「小説」romanとして発表した作品を二十年后に「思い出」souvenirとして出版している(Jacques BRENNER, *Les lumieres de la ville*, Julliard, 1962 / 1983)。なおルカルムはその自著でこの再版を「自伝」

- として紹介しているが実際は「思い出」である。cf. Jacques LECARME, « L'autofiction : un mauvais genre ? » dans *Autofictions & Cie*, Université Paris X, 1993, p237
- (6) Christine ANGOT, *Peau d'Âne*, Stock, 2003
- (7) Camille LAURENS, *L'amour, roman*, POL, 2003
- (8) Michel CONTAT, « Autofiction, genre litigieux » dans le journal *Le Monde* daté du 5 avril 2003
- (9) Serge DOUBROVSKY, « Pourquoi l'autofiction ? » dans le journal *Le Monde* daté du 29 avril 2003
- (10) これらの作家、作品が自伝フィクションと考えられると最初に述べているのは実はドゥブロフスキーではなくジャック・ルカルムである。cf. Jacques LECARME, « Fiction romanesque et autobiographie », dans *Universalis*, 1984, 417-418 / Jacques LECARME, « L'autofiction : un mauvais genre ? » dans *Autofictions & Cie*, Université Paris X, 1993 / Jacques LECARME et Eliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Armand Colin, 1977 pp274-275
- (11) このような作家や研究者の名を引用しながら用語の定義を定着させてゆく手法はドゥブロフスキーの特許ではない。過去にはアンドレ・ブルトンの「シュルレアリスム」がある。この用語自体の発案がアポリネールに拠り(Guillaume APOLLINAIRE, *Onirocritique*, 1907)ブルトンによって定着させられたこと(Andre BRETON, *Manifeste surréaliste*, 1924)は周知のことである。ブルトンは有名、無名、存命、物故に関わらず様々な作家を「シュルレアリスト」として引用することによって(言い換えれば名づけることによって)シュルレアリスムの「教皇」たり得たのだ。しかしこの命名行為に前後して「シュルレアリスム」のいわば登録商標をめぐるポール・デルメーとの論争があったことはあまり省みられることがない。cf. « La quelle du Surréalisme » dans la revue *Esprit nouveau* no 27, 1924, pp2324-2325. 将来「自伝フィクション」がどのような定義を持つかが分からないが、少なくともこの論文の書かれている時点で「自伝フィクション」とは全く相反する意味を包有する用語であることを強調しておこう。
- (12) Chloé DELAUME : *Les Mouffettes d'Atropos*, Farrago, 2000 / *Le cri du sablier*, Farrago-Leo Scheer 2001 / *La vanité des Somnambules*, Farrago-Léo Scheer, 2002.
- (13) cf. Alfred JARRY, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, Stock, 1923 (Edition originale : Charpentier, 1911)
- (14) ドロウムは『夢遊病者の驕り』を紹介するためラジオ番組に出演した際、自作が「自伝フィクション」であると認めている。L'entretien de Chloé DELAUME avec Alain VEINSTEIN, dans l'émission *Du jour au lendemain*, diffusée au 15 février 2003 en France Culture

(15) 本論文はドロウムの文体を考察するのが目的ではないので詳細な分析はしないが、手短に二作目の作品『砂時計の叫び』Chloé DELAUME, *Le cri du sablier*, Léo Scheer, 2001 を例に挙げておく。物語は主人公クロエが精神分析医の質問に答えながら自らの生い立ちを語るという構成によって進行する。クロエの憎んでいた父親はある日彼女の前で母親を銃で殺害し、自らも頭部を打ち抜き自殺した。父は大型船の船長のため殆ど家におらず、たとえ家にいても主人公に対して愛情を見せることはなかった。10歳で孤児になったクロエは叔母の家に預けられるが、9ヶ月間失語症になり、学校にも家にも順応できずに自殺未遂をする。この結果家族によって彼女は精神科医や精神分析医に通院させられる。しかし最後に彼女は精神分析医によってではなく自己分析によって過去のトラウマを葬り去ることで立ち直る。このような想像を絶する物語内容から本作は虚構と思われるが（cf. 「なぜなら最初から全ては自己分析でしかなかったのだから」p125）作中に確実な根拠は見出せない。しかし裏表紙の作品紹介において「小説」とされている点や、物語の主人公のクロエがペイルート生まれであるのに対し実際のクロエ・ドロウムはパリ生まれであると紹介されている点から、物語上の主人公と作者は同一人物でないと考えられる。このようなバラテクスト（本に記されている、本文以外の文章）や作者の経歴に即して作品内容の真偽を判断する方法はAZUR 第3号の拙論で述べたとおりである。

語りと文体の面から見ると、語り手でありかつ主人公「私 Je」は過去の時点での自分を三人称の「彼女 Elle」、一般名詞「子供 Enfant」あるいは固有名詞「クロエ Chloé」を用いて語る。この記述における人称の区別はまず物語内容に即したものの、すなわち主人公が過去のトラウマから開放されることによって、一人称の「私 Je」の獲得したことを暗示している（cf. 「そしてある日 私 があまりにも自分を抹殺し過ぎた彼女の中から姿を現した」p112）。このことは副次的に作者が自伝の手法（作者 = 語り手 = 主人公）の中に伝記の手法（作者 = 語り手 主人公、ルジュンヌのいう「三人称の自伝」cf. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, pp16-18 / *Je est un autre*, Seuil, 1980, pp32-59）を用いているといえよう。また、作中に於ける会話は括弧や間接構文が用いられておらず、会話文がそのまま語りの文章に「溶けた」状態で挿入されており、さらに韻文詩をそのまま作中に挿入するという手法も採られている（cf.p108-111）。時代背景や登場人物のアイデンティティに関しても客観的な指標となるもの（例えば西暦何年のことであるか、登場人物の氏名やその社会状況など）が述べられていない。こうした点から本作品が古典的な「自伝」に収まらない語りを用いており、ドゥブロフスキーの定義する「自伝フィクション」に属するものと考えられる。

(16) Annie ERNAUX, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003

(17) *ibid.*, p25

(18) cf. *ibid.* p35 この点に関して注意を喚起せねばならないのは、彼女自身が自作のジャンル分けを拒みながらも、文学理論について全くの無知ではないということである。すなわち現在彼女は作家であると同時に教師（通信教育の教師）であり、大学時代には女性シュルレアリストについての修士論文を著し、ヌーヴォー・ロマンに親しみ、ジェラルド・ジュネットの文学研究なども読んでいたのである。もし彼女が文学研究家の立場を取るなら、自作を文学ジャンルに当て嵌めて語ることも出来るだろう。実際の対談において彼女はかなり誠実に自作を解説している。しかしその上で自作のジャンル分けを作家自身の営為ではなく研究者の営為だということである。ここに彼女があくまで作家としての立場を採ろうという意思が読み取れるだろう。さらに彼女は創作行為とは既存のジャンルに縛られないことだともはっきりと明言している（cf. *ibid.*, p117）。これらのことから、彼女が作家と文学研究者の立場を明確に区別していることが窺われる。

(19) Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Galilée, 1977

(20) ドイツ語圏ではパリ在住のスイス人作家、ポール・ニゾン Paul NIZON (1929-) がこの用語を用いている。ニゾンは1984年に行われた一連の講義（*Am Schreiben geben Frankfurter Vorlesungen*, Suhrkamp, 1985 / Traduction française : *Marcher à l'écriture*, Actes sud, 1991/1997）の中で自らを「自伝フィクション作家」fictionnaire autobiographique と紹介している。また、1997年までの仏訳作品を網羅した *Thesaurus* 裏表紙には以下のような紹介文が付けられている。「L'intégrale des œuvres "autofictionnaires" de Paul Nizon se trouve ici réunie » Cf. Paul NIZON, *Thesaurus*, Actes sud, 1997 こうした点から作者自身、あるいは出版社がニゾンを自伝フィクション作家と紹介していることは分かるが、彼の作風はドゥプロフスキーのそれとは異なる。

まず、先述の講義における「自伝フィクション」解釈について。ニゾンは自作が自伝とは違い、「人生の最良の事柄」を描いたに過ぎないという（cf. *Thesaurus, op.cit.*, p1012）。言い換えれば人生には作品に成り得ない事柄があるが、ニゾンの「自伝フィクション」は人生の最良の部分を探り取ったものである。しかしこの意味での「フィクション」創作はジャンルに関わりなく、あらゆる文学作品に当て嵌まる作業であろう。後にニゾンがいうように、この講義での「自伝フィクション」という用語は「単なる名刺みたいなもの」にすぎないのかもしれない（2003年12月12日、フランス・エクス＝アン＝プロヴァンスでの著者との対話から）。

しかし、実際の作品をみてみると、その作風は様々な点から自伝フィクションであるといえる。例えば1972年の物語『耽溺-旅行記』（*Untertauchen, Protokoll einer Reise*, Suhrkamp / Traduction française : *Immersion*, Actes sud, 1991）は批評家の語り手「私」が取材に訪れたスペインで恋に落ち、その後スイスに戻ってから妻と別れることに至った顛末を描いた作品である。ニゾンがゴヤやゴッホについての著作のある美術

批評家であることから、作者と登場人物の共通性を見出すことはたやすい。しかし主人公の名前は明かされないのが、この作品が全くの自伝なのか、それともフィクションなのか判別できない。小説『愛の年』(*Das Jahr der Liebe*, Suhrkamp, 1981 / Traduction française : *L'annee de l'amour*, Actes sud, 1985) 『さよならヨーロッパ』(*Abschied von Europa*, Suhrkamp, 2002 / Traduction française : *Adieu à l'Europe*, Actes sud, 2003) などこの系列に属する作品といえる。また、1975年の小説『ストルツ』(*Stolz*, Suhrkamp, 1975 / Traduction française : *Stolz*, Actes sud, 1987) でのゴッホの絵に魅入られてゆく主人公はイヴァン・ストルツであり、彼は最後には孤独な死を選ぶ。語り手は3人称Ⅱを用いるため、作者と主人公の一致を見出すのは難しい。しかし主人公の生い立ちはニゾンのそれに重なる点があり、後年の講演でもこの作品の自伝的な面を紹介している(cf. *Am Schreiben geben Frankfurter Vorlesungen*, Suhrkamp, 1985 / Traduction française : *Marcher à l'écriture*, *op.cit.*, p928-929)

文体において、『沈溺』では代名動詞を用いた後に一人称の主語を三人称へと移行させてゆく手法を多用している。一例としてフランス語訳を挙げておく。「Je me vois assis à une des tables. Un homme à la physionomie un peu renfrognée, voire ombrageuse, on voit aussitôt qu'il est étranger — ou que le lieu lui est étranger. Il fume entre chaque bouchée ou gorgée, s'adresse de temps à autre à la fille en face de lui, et chaque fois c'est un peu comme s'il venait à l'instant de découvrir sa présence. » *op.cit.* p26

これらの点からニゾンが様々な「自伝フィクション」の要素を併せ持つ作家であるといえよう。

- (21) Jacques LECARME, « Fiction romanesque et autobiographie », dans *Universalis*, 1984, 417-418
- (22) Vincent COLONNA, *L'Autofiction : Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse sous la direction de Gérard GENETTE, Paris, EHESS, 1989
- (23) コロナの小説作品は現在以下の二点がある。Vincent COLONNA, *Yamaha d'Alger*, Tristram, 1999 / *Ma vie transformiste*, Tristram, 2001. 作品内容の点から見ると、二作とも作者と主人公のアイデンティティの一致(名前の一致) は見られないので本論文では取りあげない。
- (24) Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, pp84-87
- (25) この会議の開催経過については以下を参照。Philippe LEJEUNE, « Autofiction & Cie — Pièce en cinq actes » dans *Autofictions & Cie*, Université Paris X, 1993, p8-9
- (26) 「伝記テクスト」とは 伝記の要素を文章の構想意図に従って選択採取するものであるという。cf. Jean Ricardou, *Le théâtre des métamorphoses*, Seuil, 1982, p188
- (27) Jean-François CHIANTARETTO, « Ecriture de son analyse et autofiction : le « cas » de Serge Doubrovsky » / Régine ROBIN, « L'autofiction, Le sujet toujours en défaut », *op.cit*

- (28) Danielle DELTEL, « Colette : l'autobiographie prospective », *op.cit.*
- (29) H el ene JACCOMARD, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Dorz, 1993
- (30) *ibid.* p92-93
- (31) 「精神分析の面から見れば、自伝は己を知る試みというよりも人格形成の試みとして現れる」LEJEUNE, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, 1971, p95
- (32) cf. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, pp23-26
- (33) GENETTE, *Fiction et diction*, *op.cit.*, p87
- (34) 例えばジゼル・マチュー＝カステラーニはこの自伝の持つ真面目さを法的意味合いにおいて強調している。「証言 であると同時に 擁護 弁明 弾劾文書 でもある自伝は、そのことによって裁判に加わっているのだ。自伝はその演出や役割分担、言表の法的様相を裁判から借りているのである」Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996, p29
- (35) Marie DARRIEUSSECQ, « L'autofiction, un genre pas sérieux » dans *Poétique*, no  107, sep. 1996.
- (36) Thierry LAURENT, *L'œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*, Presses universitaires de Lyon, 1997
- (37) ただし『真面目過ぎる少年たちについて』*De si braves garçons*, Gallimard, 1982 では裏表紙に「語り手はきっとパトリック・モディアノ自身であろう」と記されており、また『減刑』(邦題『いやなことは後まわし』)*Remise de peine*, Gallimard, 1988 では「語り手は当時より気楽に パトッシュ Patoche と呼ばれていた」とあるように、パラテキストの面からこれらの作品が自伝フィクション足りうるものと考えうる。ルカルムはこの他に「小説」というパラテキストを持たない二作品『家族手帳』*Le livret de famille*, Gallimard, 1977 / 『廃墟に咲く花』*Fleurs de ruine*, Gallimard, 1991 を広義の自伝フィクションとして考えている。cf. LECARME, *op.cit.*, pp231-232
- (38) ルカルムはコロナの自伝フィクション定義に対して述べている、「ここまで用語の幅を広げると(註: 作者と主人公とのアイデンティティが殆ど見られない場合)「自伝」の部分は殆ど無く、あらゆる点でフィクションに満たされた何か、いわば文学(そのもの)になってしまうだろう」LECARME, « L'autofiction : un mauvais genre ? » *op.cit.*, p229
- (39) *Les romans du Je*, Pleins Feux, 2001
- (40) Jean-Luc PAGES, « La faute à Doubrovsky » dans *Les romans du Je*, *op.cit.*
- (41) Claude GAUGAIN, « De quelques lignes de fuite du récit autobiographique dans les années 1990 : de l'autoperformance intime au journal d'un dehors / (Christine Angot, Annie Ernaux et Jacques Réda) », dans *Les romans du Je*, *op.cit.*

- (42) *ibid.*, p152
- (43) p157-160
- (44) Eric BORDAS, Claire BAREL-MOISAN, Gilles BONNET, Aude DERUELLE et Christine MARCANDIER-COLARD, *L'analyse littéraire / Notions et repères*, Nathan, 2002 pp29-32
- (45) Sébastien HUBIER, *Littératures intimes / Les expression du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, 2003
- (46) *ibid.*, p122 ちなみに『ロチの婚礼』発行年が1882年とあるが1881年の誤り。
- (47) ブルーノ・ヴェルシエによれば、ロチの名はポリネシア人達から付けられた渾名だという。この名は1823年にロチの子孫に対して公認された。cf. Bruno VERCIER, « Loti : fiction », dans *Autofiction & Cie, op.cit.*, 107-108 なお、ロチの作品の原題は以下のとおり。Pierre LOTI, *Aziyadé* (1879) / *Le mariage de Loti* (1880) / *Le roman d'un spahi* (1881) / *Mon frère Yves* (1883) / *Les désenchantés* (1906)
- (48) Roland BARTHES, « Pierre Loti : "Aziyadé" », dans *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil/Point, 1972, p171
- (49) 日記と手紙からなる『アジヤデ』は主人公ロチの文章が殆どを占める。その意味で語り手は一人称の「私 Je = ロチ」であると考えられるかもしれない。しかし、各章の題に「ロチの手紙」、「ロチの日記」と記されていることに注目しよう。この引用媒体を示す者は誰なのか？ そう、まさに彼こそが真の語り手なのである。なぜなら作中に引用される手紙はロチのものだけではなく、ロンドンの友人のものもあるのだから。これら登場人物の差異を示し得るのは無言に近い語り手なのであり、この意味で語り手と登場人物は一致しないと考えられる。
- (50) cf. Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p14
- (51) Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Seuil, 2001 (Edition originale en anglais : The Distinction of Fictions, The Johns Hopkins University Press, 1999).
- (52) *ibid.*, p12-15
- (53) イタリアック体英語はフランス語版に基づく。
- (54) 現在我々の参照する日仏辞典(ロワイヤル仏和中辞典、旺文社、1984年)にfictionnelの見出しは無く、またフランス・プチ・ロベール辞典(*Le Nouveau Petit Robert*, 1993)の定義には「フィクションに属するもの」という定義しかない。しかし英語語源fictionalの意味に「1 小説の、小説的な 2 作り事の、虚構の」という意味があり(新英和中辞典 第6版、研究社) また、コーンの論旨からいえば「小説的」という訳の方が適当かもしれないが、本稿では敢えて「文学的」という訳を与えておく。fictif(英語fictional)については「架空の」の方が良いかもしれないが「偽りの」意味を含めるため「虚偽的」とした。ちなみにフランスにおいては1989年、既出のヴァンサ

ン・コロナが同様の形容詞的解釈区別を主張している。cf. Philippe LEJEUNE, « Autofiction & Cie — Pièce en cinq actes » dans *Autofictions & Cie*, Université Paris X, 1993, p8

(55) *ibid.*, p15 引用されているリファテールの著書は以下のとおり。Michael RIFFATERRE, *Fictional Truth*, Batlimore, 1990. なお、註において以下の記述があることを付け加えておく、「トーマス・バヴェルもまたこの二つの形容詞を区別している。すなわち「fictionnel」を「フィクション作品に含まれる内容」、「fictif」を「誤った(こと)」を意味するとしている。cf. « Between History and Fiction » Ann Fehn, Igebore Hoesterey and Maria Tatr (directrice), dans *Never ending stories: Toward a critical narratology*, Princeton University Press, 1992, p18

(56) cf. note 20

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5号(2004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