

アニー・エルノー『歲月』における記憶と忘却

横田 悠矢

——彼女は絵を描いていた場所に戻ると、目をかすませて
ぼんやりとしながら、一人の女性として受ける印象を
すべて、もっとより一般的なものの下に置いていた。
(ヴァージニア・ウルフ『灯台へ』)

序

『歲月 *Les Années*』(2008)を1983年、43歳で着想したアニー・エルノーにとって、みずからの生きた1940年から「現在」——最終的には2000年代半ば——までをすべて書く「全体小説¹」の試みは記憶との闘いであり、また時間との闘いであった。とりわけ「記憶」に関しては個人的記憶と集合的記憶、「時間」に関しては個人的時間と歴史的時間をそれぞれ交叉させる企図において、同作は作者のいう「オート＝ソシオ＝ビオグラフィ」を、全著作の中でもっとも十全に体现している。フォリオ版の裏表紙にある一節は、こうした『歲月』の試みを簡潔に述べている。

さまざまな出来事や言葉、ものによって残された、写真や思い出を通して、アニー・エルノーは私たちに、戦後から今日までの歲月の移ろいを感じさせる。彼女はまた同時に、非人称的かつ集合的な新しいかたちの自伝に存在を刻み込む²。

『歲月』本文からの引用は、フォリオ版(Annie Ernaux, *Les Années*, Gallimard, coll. «Folio», 2008)および、クワルト版の再録箇所(Annie Ernaux, *Ecrire la vie*, Gallimard, coll. «Quarto», pp. 925–1085, 2011)を参照し、この順で頁数を[]内に併記する。その際、一部については注で原文を示した。なお、同書からの引用部分の日本語は拙訳による。

¹ 構想段階における作品の呼称として「全体小説 roman total(RT)」のほか「歴史 Histoire」「移ろい Passage」「世代 Génération」「世界の日々 Jours du monde」などがあった(Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Editions des Busclats, 2011, p. 13)。

² Annie Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, la quatrième de couverture.

読者への開かれを示唆する「新しいかたち」はしかしながら、「私たち」とは誰なのか、そして「非人称的かつ集合的な」自伝的記述において個人性と集合性はいかなる関係にあるのかという新たな問題を提示する。じっさい Christian Baudelot は書評のなかでいち早く、モーリス・アルヴァックスの「集合的記憶」概念と『歲月』との親和性に言及した際、語られる人物がつねに安定した社会的・心理的アイデンティティをもつわけではない点をあわせて指摘している³。

エルノーは『歲月』の創作に関して「(自分が、そして他人が) 考えたことがないことを考えられるようにするかたちを見つけるのがつねに問題だ⁴」(引用内の強調は原文による。以下同様)と書いているが、「かたち *forme*」の発見をめぐる問いはそれと対になる、受容をめぐる問いなくしては空転してしまう。こうした問題意識を背景とする本稿は、非人称的な自伝が(少なくとも作品のなかで直接名指されることはない)読者に対して、いかに開かれるのかを考察するものである。

先行研究として、2008年から2012年にかけてのエルノー作品について作者の創作日記、批評家による注釈と並んで、読者一般の受容を検討した Francine Dugast-Portes や、『歲月』および『少女の記憶 *Mémoire de fille*』(2016)に関して、エルノー宛ての手紙をもとに読書の効果を分析した Anne Strasser の論文がまずは挙げられよう⁵。また『歲月』以外のエルノー作品とその受容を対象とした研究も複数あるが、これらに共通するのは、作者に宛てられた手紙など、読者によるテキストを検討材料とする点である⁶。これに対して、作品や日記、およびインタビューでの発言といった、作者によるテキストから捉えられる「読者像」が論じられることはエルノーの場合稀であり、本論はこの点を補うものである。

用語について一言すれば、『歲月』の「作者」と「語り手」について、本稿では両者の人物としての同一性を認めたくえで、現実世界に属する書き手のことを作者と呼ぶ一方、紙面上の存在については、とくに語りの現在が問題となる場合には〈語り手〉、そ

³ Christian Baudelot, « Annie Ernaux, *Les Années* », *Annales*, vol. 65, n° 2, 2010, p. 528.

⁴ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, *op. cit.*, p. 99.

⁵ Francine Dugast-Portes, « Voix croisées autour d'Annie Ernaux (2008-2012) », in *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, Francine Best, Bruno Blanckeman, et Francine Dugast-Portes (dir.), colloque de Cerisy, Stock, 2014, pp. 459-477 ; Anne Strasser, « Les lettres de lecteurs : l'œuvre palimpseste d'Annie Ernaux », *Roman* 20-50, n° 65, 2018, pp. 189-199.

⁶ Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, traduit de l'anglais par Dolly Marquet, Stock, 2005 の第2部、論文集 Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot (éds), *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015 の第5章、および Isabelle Charpentier, « Les réceptions "ordinaires" d'une écriture de la honte sociale : les lecteurs d'Annie Ernaux », *Idées économiques et sociales*, n° 155, 2009, pp. 19-25 などが挙げられる。

の〈語り手〉が語る対象である、過去の自己自身（登場人物）については語り手と表記し、括弧の有無をもって区別する。また物語内容の受容者については、〈語り手〉による発話行為の名宛人を（聴き手 *narrataire* ではなく）〈読者〉と呼び、現実世界における読み手を読者と表記して、同じく括弧の有無をもって区別しよう。そのうえで、〈読者〉および読者を「他者」からも分けることになる。〈語り手〉が頻繁に用いる「私たち」は場合によって〈読者〉を含み、あるいは現実の読者さえ含むことがあるとしても、他者を含むことはない（ただし〈読者〉や読者が、他者の位置を占めることはあり得る）。

以下では、まず第1節で『歲月』における語り手の生が、いかなる点で集合的側面をもつのかを確認し、続く第2節で「非人称的自伝」を目指す作者が、集合性を担保しつつも個人的な生をいかに表象するのかを考察する。第3節では、個人性・集合性をともに擁する『歲月』の記述が、果たして作者と同じ時代や社会集団を生きた読者にのみ開かれるのかという観点から、記憶と忘却をめぐる「非人称的自伝」の普遍性について検討しよう。

「私たち」の記憶

『歲月』における記述の特徴として、まずは主語人称代名詞の選択が挙げられよう。エルノーは執筆当初から「私」と「彼女」の間で迷い、前者では自己に連続性を与えすぎるうえ、狭く息苦しいものがあり、後者では自己を描く視点として遠すぎると認識している [187-188/1042]。双方へのこうした違和感を遠ざける方法のひとつが、原則として3人称単数「彼女」で語りながら、身近な人たちをはじめ、自分自身を含む集団については1人称複数「私たち」や不定代名詞「人」を用いる——そして、記述が語りの現在に追いついたときようやく「私」を用いる⁷——という、一見不調和な構成だったと考えられる。外界の記述に主要な関心を置いた『戸外の日記』（1993）のなかで、「彼／彼女という3人称がつねに他者である」一方、「『私』、それは自己であり、読者自身である⁸」と述べられていたことを思い返せば、『歲月』においては、作者にとっての自己＝読者の領域が1人称複数および3人称へ拡大したとも捉えられる。同作で「私」が〈語り手〉として「あなた」に呼びかけることはないが、「私たち」「人」のなかに〈読者〉は、程度の差こそあれ、みずからを映すことができるとまずは言えよう。

とはいえ、同作が対象とする時間的な広がりや、『戸外の日記』や、同じく外界で見聞きした出来事を日記形式で綴った『外の生活 *La Vie extérieure*』（2000）の場合よりも

⁷ 2006年に撮られた写真について、〈語り手〉は次のように述べている——「これは私だ＝いまの私に、この写真より老けたところはない」 [244/1078]。

⁸ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Gallimard, 1993 ; rééd. dans *Ecrire la vie*, op. cit., p. 504 [アニー・エルノー、堀茂樹訳『戸外の日記』早川書房、1996、21頁]。

はるかに大きいため、「彼女」の属する集団が人生のそれぞれの時期に応じて変化する点には注意が必要である。「私たち」「人」という主語が同一であっても、それらが指す集団はその都度異なるのである。以下では、〈読者〉が共有しうる記憶を探る手がかりとして、こうした〈語り手〉の変遷を見てみよう。

子どもから少女へ

物語が終戦直後、家族や知人の集う賑やかな食卓の場面から始まるのは示唆的である。親世代 *les parents*——「彼ら」で受けられる——が語る戦時中の体験は、「飢餓と恐怖という共通の背景のもと、すべてが『私たち』や『人』で語られ」、「集合的な出来事の大きな物語」を構成している [23/935-936]。一方、当時の語り手を含む子どもたち *les enfants* は、大人の会話に加わることはないが、そこから完全に締め出されているわけでもない。

興味深いのは、「すべてが『私たち』や『人』で語られ」ていたことを指摘する〈語り手〉が、会話の内容については箇条書きや非人称構文で、あるいは大人を指す3人称複数や無生物を主語として提示し、実際の主語代名詞「私たち」や「人」は、むしろ子どもたちに対して用いる点である。

私たち子どもはデザートのためにまた座って、食事終わりの気安い雰囲気の中、集まった人たちが子どもの耳があるのを忘れて、もう遠慮しなくなったきわどい話や、[...] 両親たちが若い頃の歌を聞いていた [30/940]。

アルヴァックスによれば、子どもの頃に得た印象を再構成するには、成長の過程で身につけた諸概念を一時的に忘れねばならず、しかもそれだけでは不十分で、当時の自分を取り巻いていた情景や人物、事物をあわせて知る必要がある⁹。上記の引用における人称代名詞の選択は、それゆえ二重に効果的と言えるだろう。「私たち」を用いることで、一方で個人としての語り手を取り巻く子どもの集団を想起でき、他方で子どもの集団と大人の集団を差異化できるからである。大人の話している内容や親世代が若い頃の歌 (*Le Grand Rouquin* や *L'Hirondelle du faubourg*) を当時、約5歳の語り手が理解できなかったとしても、あるいはそれゆえにこそ、「私たち」を形成し、過去を再構成するうえでこれらは重要な要素なのである。「他者の記憶は子どもたちに、惜しくも逃してしまった時代を密かに懐かしむ思いと、いつかそれを生きてみたいという希望を与えた」[26/937]、「他者の記憶が私たちを世界のなかに位置づけた」[31/940] などの証言は、子

⁹ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Albin Michel, 1925 ; rééd. coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994, p. 88 [モーリス・アルヴァックス、鈴木智之訳『記憶の社会的枠組み』青弓社、2018、127頁]。

どもの自分たちに対して他者としての大人がもっていた影響力を、端的に表している。

他者を経由した「私たち」の形成という構造は、学校に通い出した少女時代の記憶にも窺える。そこでは「大人だけが知っている」とされた、言葉にできないものの全体が、生殖器とその使用に関わっていた。〔…〕至るところにその兆候が見られる性に、社会は大きな疑いの目を向けていた」[52/954]と表現されるように、子ども対大人という構造に加えて、子ども同士のなかでも男子対女子という性差が意識されるようになる。

彼ら〔=男子〕のおかげで、彼女たち〔=女子〕は俗語の「寝に行く」「ズボン」など、それを使ったとき、他の女子たちには進んでいるように見える言葉や表現を多く蓄えていった。しかし、差し向かいで何を話せばよいかということになると、私たちは互いに不安に思い、初めてのデートの前には後押しとして、仲間内の好奇心に満ちた思いやりが必要だった [66-67/964]¹⁰。

子どもという集団に加えて、女子という集団の内と外——男子、さらには俗語を試金石とする「他の女子たち」——をとともに想起し、当時の自分たちの知識や感覚を認識することで、女性の視点から子ども時代が再構成されている。その一方で、引用の後半では「彼ら」「彼女たち」の別が「私たち」に解消し、「互いに」抱く感情が俯瞰的に述べられる点にも注目されよう。このように集団の境界を明確にするための装置として、人称代名詞が有効に機能するのである。

少女から女性へ

のちに『歲月』となる作品の構想段階から、エルノーが「ひとりの女性の歴史¹¹」を描くことを念頭に置いていたように、個人の記憶が集合性と結びつくさまは、女性性の主題においていっそう顕著である。主人公が17歳前後の当時、「少女たちのすべてが広く社会から監視」され、「貞淑に比べれば、知性や教育、美貌もさほど重要ではなかった」という印象に続く箇所では、次のような一節が見られる。

〔ブリジット・〕バルドーの奔放さと、処女のままは体に悪いという少年たちの嘲笑と、両親や教会の教えとの間で、私たちは選ばなかった。妊娠中絶や、結婚前の

¹⁰ 原文は以下の通り—— « C'est grâce à eux [=les garçons] qu'elles [=les filles] enrichissaient leur stock de mots et d'expressions qui les ferait paraître évoluées aux yeux des autres filles quand elles diraient *aller au pieu, un falzar*, etc. Mais on se demandait avec angoisse, les uns et les autres, ce qu'on pourrait bien se dire en tête à tête et il fallait toute la sollicitude curieuse du groupe pour nous soutenir avant de se rendre au premier rencard. »

¹¹ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, op. cit., p. 69.

同棲の禁止がいつまで続くのか、誰も問うことはなかった。集合的な変化の兆しが——おそらく、何千もの個人が時を同じくして密かに「決して何も変わらない」と思っている嫌悪感や疲労感を別にすれば——個々の生活のなかで感じられることはない [77/970-971]¹²。

1 文目の「私たち on」は、「の間に [に捕らわれて] Prises」と女性複数に一致している。これは、『素直な悪女』（1956）のバルドーに代表される、性に奔放な女性像への憧れや、「少年たち」「両親や教会」といった他者からの距離によって、「少女」という集団が社会的に形成されていることを示している。ただし、これは先に引用した、大人を他者とする子どもの集団のような、広い普遍性を有するものではなく、「何千もの個人」を捉える「嫌悪感や疲労感」はあくまで、妊娠中絶の禁止など制度上の背景、歴史的条件のもと生じるものと考えられる。『歲月』が「集合的な自伝」であるとはいえ、その集合性にはやはり時代に応じた側面があり、読者はその都度「私たち」に含まれたり含まれなかったりするるのである。

こうした時代的背景はとくに女性性について述べた箇所によく見られ、1990 年頃を描いた記述ではフェミニズムについて「若い女性がもはや必要としないような、面白みのない、復讐のための古いイデオロギーで、彼女たちはみずからの強さや平等を疑わず、それを見下している」[180-181/1037] と述べたのち、以下の一節が続く。

台所で中絶し、離婚し、みずからを解放する努力が他の人々の役に立つと信じていた私たちは、大きな疲労感に苛まれていた。女性たちの革命があったのかも、もはや私たちには分からなかった [181/1038]。

引用からは、女性であればつねに「私たち」に含まれるわけではなく、あくまで語り手が属する世代に応じて 1 人称複数が用いられていることがわかる。加えて、「台所で中絶し、離婚し」といった、個人の経験が色濃く反映された記述にも注目されよう。「私たち」を主語として語られる内容が個人的記憶に近づくほど、〈読者〉の位置は曖昧になる。じっさい、『歲月』には「私たち」の範疇が一見不当に狭められているとも思われるような、限りなく個人的経験に近い内容が散見されるのである。17 歳前後の語り手が林間学校に指導員として参加したとき、同じく参加していた男性の指導員ともった

¹² 原文は以下の通り—— « Prises entre la liberté de Bardot, la raillerie des garçons qu'être vierge c'est malsain, les prescriptions des parents et de l'Eglise, on ne choisissait pas. Personne ne se demandait combien de temps ça durerait, l'interdiction d'avorter et de vivre ensemble sans se marier. Les signes de changements collectifs ne sont pas perceptibles dans la particularité des vies, sauf peut-être dans le dégoût et la fatigue qui font penser secrètement "rien ne changera donc jamais" à des milliers d'individus en même temps. »

性的な体験は、「彼女」に固有の記憶に対して「私たち」が用いられる例であり [75/969]、同様のことは次の一節にも窺える。

皿のソースを拭ったり、カップを揺すって砂糖を溶かしたり、「偉い人」と尊敬を込めて言ったりする仕方が思わず目についてしまい、私たちは家庭環境を一挙に外から、もはや自分には属さない閉ざされた世界として認識していた。私たちの頭から離れない考えは、病気でも、月にあわせて植える野菜でも、工場の解雇でもなく、ここで交わされるすべてと無縁だった [88/978]¹³。

「ここで」という指呼詞が示す、1960年代半ばに帰省した際の食卓での場面、つまり実質的には「彼女」の記憶が「私たち」のものとして一般化されている。とはいえ、こうした「私たち」の用法は「女性、同性愛者、階級上昇者、拘留された者、農民、未成年者として何かを経験したことで、私と言う権利が与えられた」[112/993] という、個人的な生がさかんに集散的な相のもとに語られた、1968年頃の風潮と照応するものでもある。家族の仕草や会話の内容から得た、出自の環境がもはや自分のものではないという個人的な感覚、家族さえも他者と見なす語り手の意識は、同じく階級上昇を経験した〈読者〉に具体的な場면을抽象化する作業を求めるのである。

世代の感覚

家族内での相対的な位置に言及する〈語り手〉は、またその家族を起点として次第に「世代」の感覚へと向かう。こうして「私たち」の境界は、今度は極端に広がることになるだろう。「消費社会」の到来による生活の変化について語った、1970年代前半の描写のなかで、〈語り手〉は次のように自分たちと親世代との差異を明確にしている。

両親および50代以上の人たちは、しきりに若者を理解しようとする姿を含めて、別の時代に属していた。私たちは、彼らの意見や助言を純粹に情報として受け取っていた。自分たちが老けることはないだろう [123/1000]。

「両親および50代以上の人たち」とは端的に言えば、第二次世界大戦を経験した世代である。すでに見た内容とあわせて考えるなら、「私たち」とその親世代との相違は子

¹³ 原文は以下の通り—— « Malgré soi, on remarquait les façons de saucer l'assiette, secouer la tasse pour faire fondre le sucre, de dire avec respect “quelqu'un de haut placé” et l'on percevait d'un seul coup le milieu familial de l'extérieur, comme un monde clos qui n'était plus le nôtre. Les idées qui nous habitaient étaient étrangères aux maladies, aux légumes à planter en lune montante, aux mises à pied à l'usine, à tout ce qui s'échangeait ici. »

ども時代以来、つねに意識されていることになる。興味深いのは、のちに〈語り手〉がやはり家族という集団のなかで、みずからの子どもの世代に対しても差異を認めている点である。それぞれ1980年代前半、1990年代前半についての記述のなかに、以下のようない節がある。

〔…〕 私たちは束の間、自分たちがいまや2つの世代の間に位置しつつ、慣習を繰り返しているのだという奇妙な感覚に捕らわれた。あたかも社会のなかでは何も動いていないかのような、変わることもないものの眩暈 [142-143/1013]。

彼ら [=子どもたち] は長々と青春時代を過ごし、世界の方は彼らを待ってはいなかった。子どもたちの食事を作り、世話を続けながら、私たちにはいつも同じ時間の中で休まず生きているような印象があった [182/1038]。

家族での食事をはじめとする日常のなかで、語り手はみずからとは異なる「世代の間」にいることを意識する。ほんらい家庭内の関係性は限られた人間しか知り得ないにもかかわらず、1人称複数で語ることが正当化されるとすれば、ここでもまた〈読者〉には〈語り手〉とともに——「老けることはない」「変わることもないもの」「いつも同じ時間の中で」といった、不変の印象を含めて——親密圏と公共圏を結びつける操作が期待されているためである。

以上のように、〈語り手〉がみずからの生の集合的な側面をすくい取ることは間違いないとしても、作品を通じて「私たち」の境界には揺らぎがある。仮に集団の一貫性を優先し、本節で確認した特徴から総合的に判断するならば、〈読者〉は作者と同世代の、階級上昇を経験した女性であり、語り手の個人的経験にも理解を示す抽象化能力を備えた存在、ということになるだろう。しかし、時々に応じて人は複数の集団に属し、各集団も絶えず一定ではあり得ない。にもかかわらず、「私たち」が「不変の印象」を抱きうるとすれば、それは他ならぬ語り手が同一性を保っているからであり、一貫性はむしろ個人性の方に帰すべきではないか。すでに範疇の狭い「私たち」は個人性と集合性の接近を示唆していたが、次節では、より明示的に個人的なものが作品に取り込まれるさまを見てみよう。

「私」の時間

前節で見たように、生の集合的な側面を記述することがエルノーの企図に含まれるのは確かだとしても、非人称構文あるいは「私たち」や「人」のみを主語にした書き方は、「オート＝ソシオ＝ビオグラフィー」のもう一方の重要な側面、つまり生の個人的

なありようを取り逃しかねない。作者自身が述べるように、『歲月』はあくまでも非人称的な「自伝」であり、そのためには個人的記憶の記述が不可欠なのである。そこで本節では、同作における「集合性に還元し得ないもの」に光を当てよう。

「歴史」の不可能性

まずは作品の主題のひとつである時間が、必ずしも歴史的時間を意味しない点に注意せねばならない。アルヴァックスが「歴史は、集団の外や集団の上に位置している¹⁴」と述べるように、連続する（個人的・集合的な）思考の流れと、一連の事実のなかに人為的な区分を設けた歴史は一致するとは限らない。たとえばサルトルのように、人生における個人的な出来事よりも、歴史的な事件にあわせてみずからの「時代」を認識することは、たしかに不可能ではない¹⁵。しかし『歲月』における歴史的な出来事は、事件そのものの経緯を説明し理解するというよりは、むしろそれに対する人々の、あるいは個人的な反応を書き留めるよすがといった側面が強い。世界で起こる事件と個人的な生との断絶について、〈語り手〉がたびたび言及していることが証左となるだろう。

彼女の人生と「歴史」〔…〕の間には何の関係もない。時事問題の時間は、三面記事の時間と同じように、〔…〕自己のイメージからなる彼女の時間ではない。数か月後にダラスで起こるケネディ暗殺が、前年夏のマリリン・モンローの死よりも彼女の関心を惹くことはないだろう、というのもその時点で生理が8週間来ていないからだ [92-93/980-981]。

この箇所では、歴史的時間と個人的時間の乖離、および前者に対する後者の優位が明言されている。一見、歴史に対する無関心にも映るこうした一般化は、しかしながら多くの人がその時々、個人的な生に基づいて記憶を構成するさまを、正確に言い表しているのではないか。創作段階における日記のなかで「最大限、民族＝集合的 *ethno-collectif* にする、叙情を繰り返さないよう注意し、科学的であること」と客観性への志向を強調する必要があるのも、そうしなければ「叙情を繰り返」してしまうからであり、それでいてなお、個人の感情と歴史との関係性という問題は解決していない¹⁶。エルノーはまた別の箇所で「個人の存在のなかで、歴史には何の意味もなかった。人はただ、その日ごとに幸せだったり不幸だったりするだけだった」[98/984]、「世界で起きていることと

¹⁴ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Albin Michel, 1950 ; rééd. coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1997, p. 132 [モーリス・アルヴァックス、小関藤一郎訳『集合的記憶』行路社、1989、90頁]。

¹⁵ Philippe Lejeune, « L'ordre d'une vie », in *Pourquoi et comment Sartre a écrit Les Mots*, PUF, 1997, p. 57.

¹⁶ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, op. cit., p. 122 ; p. 192.

彼女に起きていることは交わらず、平行線を辿りながら続いている」[105/988]とも述べており、集合的記憶を念頭に置いているとはいえ、原則的には個人的記憶が優位を占めるように見える。

歴史的時間に対する個人的時間の優位はまた——たとえばアウシュヴィッツが、最初は「自分たちが実際に見たものしか語らない」戦後すぐの大人によって、次いでそれを「解決済みの問題」と見なす1973年の語り手とその友人たちによって、いずれも「語られないもの」として言及されるように [24/936; 121/999]——、出来事自体というよりはむしろ、人々の感覚を再構成することに重点が置かれていることから読み取れる。以下はそれぞれ、1995年7月、2001年9月についての記述からの引用である。

私たちは近い人たちにとっさに電話をかけ、相手の声を聞くまでは、彼らがいたのはあらゆる可能性のうち、まさに RER B 線のあの列車、あの車両の中だったに違いない、あの瞬間、運悪くその場にいたのだと信じ込んでいた。死者や負傷者、脚を吹き飛ばされた人がいた。とはいえ8月のバカンスが近かったので、私たちは気を揉みたくなかった [201/1050]。

私は歯医者にいた、運転中だった、家で本を読んでいたといったことを思い出し、そんな同時性に啞然としながら、私たちは地上で人々を分かち距離と、等しく危うい存在としての自分たちの結びつきを感じていた。オルセー美術館でファン・ゴッホの絵を見ていた私たちが、まさにその瞬間マンハッタンで起きていることを知らなかったのは、自分自身の死の瞬間を知らないのと何ら変わりがなかった。しかし、意味のない日々の流れのなかで、砕け散ったワールドトレードセンターと、歯医者や車検の予約をともに含んだその時間は、救われることになった [220/1063]。

語り手がみずから現場にいたわけではないサン・ミシェル＝ノートルダム駅でのテロ、およびアメリカ同時多発テロについて、いずれも事件そのものの経緯に対する関心はさほど高くない。むしろ各人がいかに事件を捉え、証言するか——「信じ込んでいた」「気を揉みたくはなかった」「私は歯医者にいた」「啞然としながら」——といった、具体的な心の動きに焦点が当てられている。先に引いた日記のなかの「科学的であること」とはそれゆえ、少なくとも学問としての歴史を意味せず、あくまで具体的な感情に基づきつつ、その非個人的な相を捉えることの謂であろう。こうした個人的時間の優位と「歴史」に対する向きあい方は、次の一節にもっともよく現れている。

この世界が彼女や同時代の人々に刻んだものを用いて、彼女は共通の時間、はるか昔から今日に至るまで流れた時間を再構成するだろう——個人的記憶の中に、集合

的記憶の記憶を見出すことで、「歴史」の生きられた側面を取り戻すために [251/1082]¹⁷。

時間の再構成が「個人的記憶」を起点としており、そこに求められるのが「集合的記憶」ではなく——あたかも集合的記憶はその存在そのものが問題となるかのよう——、「集合的記憶の記憶」である点は重要である。じっさい、パリおよびニューヨークにおけるテロ事件の、集合的記憶としての位置づけは対照的であり、前者が「物語に至る前に消えてしまった」[202/1051] のに対し、後者は先の引用にあった通り「救われることになった」。

このように見てくると、個々の印象を連ねる『歲月』は、再構成する時間の幅に大きな相違があるとはいえ、その企図において『戸外の日記』に通じることがわかる。同書の前書きでエルノーは、「私の内部に何らかの理由で感動、動揺、あるいは反発を呼び起こしたすべてのことを [そのまま書き留めておきたくなった]¹⁸」と述べ、書かなければ忘れられる事象を記録する意志とともに、それが記念碑的な記憶を打ち立てる行為とは本質的に異なることを示している。『歲月』においても、問題は大きく「歴史」ではなく、むしろ出来事に即して個人が捉えた限りのイメージのはかなさ、忘却と隣りあわせの記憶——あるいは記憶と表裏一体の忘却——を書き留めることなのである。

日記の引用

エルノーの日記と作品における 1 人称性と超人称性について、筆者はすでに『ある女』(1987)、『シンプルな情熱』(1991) およびそれらに対応する日記を中心に考察したことがある¹⁹。とはいえ、『「私の夜はまだ明けません」*«Je ne suis pas sortie de ma nuit»*』(1997) や『没頭する *Se perdre*』(2001) ——「[日記と作品という] 2 つの『バージョン』を前にした読者を不安定な状態に置く危険を冒してでも、作品と戯れ、作品に別の光をもたらす²⁰」という意志のもと、作品の約 10 年後に出版された——の場合とは異なり、『歲月』では作品そのものに当時の日記が組み込まれることで、自己を語る際の主観性と「客観性」の関係がいつそう複雑になっている。

¹⁷ 原文は以下の通り—— « Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui — pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. »

¹⁸ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, op. cit., p. 499 [アニー・エルノー、堀茂樹訳『戸外の日記』前掲書、7 頁]。

¹⁹ 拙稿「アニー・エルノーにおける日記・作品と読者像：『ある女』『シンプルな情熱』を中心に」『フランス語フランス文学研究』117 号、2020、201–216 頁。

²⁰ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Gallimard, 2003 ; rééd. coll. « Folio », 2011, p. 38.

日記の挿入は、歴史的な出来事と個人の経験、相互の独立性を強調する。16歳前後の記憶が語られる箇所では、鉄のカーテンやアルジェリア戦争が「彼女」に与えた印象が言及される一方で、「[当時] つけ始めた日記には、こうしたことは一切書かれていない。日記には、退屈さや恋愛への期待が、空想的で大げさな語彙で綴られている」[70-71/966-967] という。これはいわば観察対象（語り手）と観察者（〈語り手〉）、生きた時間と再構成された時間の乖離を示しており、語りの時間を脱臼させるものだろう。とくに「はかない、他者に伝えるのが不可能な感覚」[103/987] を掘り下げて書くことをめぐる個人的な葛藤は、観察者の視点からの語りに、当時のありのままの言葉を導き入れることで、いっそう際立っている。1967年から68年にかけての冬頃について語られた箇所を、少し長い以下に引用してみよう。

あたかもそれが家族に対する脅威であるかのように、また自分にはもはや内面性をもつ権利がないかのように、彼女がめったに開かない日記には、こう書かれている、「もうまったく考えが浮かばない。もう自分の人生を説明しようとはしない」、「私は成り上がりのプチブルジョワだ」。「私はこの静かで居心地のよい生活に落ち着いていることが、そうと気づかず生きていることが怖い」。こう書いているまさにその時、彼女には日記に出てこないあらゆるもの、つまり共同生活、ひとつ屋根の下で仲良く暮らすこと、授業を終えたらすぐに帰りたいと思うアパートマン、2人で眠ること、朝は電気カミソリのじゃりじゃりいう音、夜には『3匹の子豚』のお話、嫌だと思っても自分を離さないこうした繰り返し […] を諦めきれないことが分かっている [103-104/987-988]。

おそらくこの一節ほど、個人性と社会性を明らかに対比した箇所はないだろう。仕事上の成功はもちろん、家族の暮らしさえも「内面性」や「人生の説明」といった反省を鈍らせる、否定的なものとして捉えられる。とりわけ生活の気安さに対する恐れを1人称で綴った日記を引いた直後、「彼女には […] 分かっている」と〈語り手〉による注釈が入り、「日記に出てこないあらゆるもの」が再構成される点は注目に値しよう。当時の言葉を〈語り手〉が引き受けることで、ともすると断片的な積み重ねに陥りかねない自己に連続性が与えられる。第1節の冒頭で確認したように、「私」では自己に連続性を与えず、「彼女」では自己を描く視点として遠すぎるとしても、「彼女」を基調とした語りのなかに日記の引用によって「私」を取り戻すことで、「私たち」や「人」には回収されない個人的記憶を担保できるのである。

「内面性」とはこの場合、とくに「作品を書くこと」の謂であり、社会生活ゆえに苦悩する分裂した自己の印象は、日記の引用が重なるたびに強まることになる。同じく日記を引用した、1972-73年頃を語る以下の記述を見てみよう。

彼女は自分の仕事を、不完全な状態が続く欺瞞だと感じ、日記には「教師であることに引き裂かれる」と書いていた。いまや新しいことを学びたい、始めたいという気力に溢れ、自分が22歳の時に書いたことを思い出している、「25歳で小説を書くという誓いを果たせなかったら、私は自殺しよう」[125/1002]。

教師としての社会生活が弊害と見なされ、「引き裂かれる」という強い感情は、日記からの引用ゆえにいっそうの説得力がある。また22歳での意志、自殺しなかった20代半ば——「私は成り上がりのプチブルジョワだ」——、30代前半での引き裂かれる思いというように日記の言葉を重ねることで、過去を再構成する〈語り手〉の「現在」とも相まって、自己の内面が複層的に描かれる。上記の引用のすぐ後には「彼女は、自分のことを夫婦や家族の外で考えるようになった」とあり、以前は「諦めきれな」かった家庭生活から、語り手の関心は徐々に離れてゆくことになる。

このように、非人称性を旨とする『歲月』においても、とりわけみずからの日記の引用には個人性が顕著であり、社会性との対比を際立たせるかのように、全体として回顧的な語りのなかに当時の感覚を、また同時に自己の連続性を導き入れるのである。

写真の効能

写真——幼少期から「現在」に至るまでの語り手自身を写したもの——は、『歲月』を構成する主要な要素であり、エルノーのそれまでの作品と比較してもその重要性は明らかに増している。写真は何よりもまず、3人称単数で語られる記憶が「誰」に結びついているのかを、時代ごとに喚起する機能を担っている。エルノーは創作に関する日記のなかで「[...] 記憶は時期ごとにまとまっていて、当然ながら年ごとではないと気づく。『編年史』は不可能だ²¹」と書いており、これは事実や出来事を第三者的視点から述べることに對する抵抗と考えられよう。人生におけるそれぞれの時期を捉える視点には、それゆえ個人性が介入せざるを得ない一方で、その個人性にしても時期に応じた差異を孕んでいるため、「誰」の視点なのかをその都度明らかにする必要がある。語り手の姿を収めた写真や映像は、こうして『歲月』のなかで刻々と移動する視点を示しており、これは「彼女」の指す人物（1955年時点で14歳半の少女）が初めて明かされる、次の一節にとくに顕著である。

ここで文章が1950年代をよぎった何かを再び見出し、集約的な歴史によって個人的な記憶のスクリーンに投影された像を捉えられるのは、褐色の髪をして眼鏡をか

²¹ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, op. cit., p. 153.

けた、14歳半の少女の知覚や感覚のおかげだ [56/957]²²。

この比喩的な一節には、歴史的時間と個人的時間の乖離、および「集合的な歴史」に対する「個人的な記憶」の優位をあらためて確認することができる。また、「ここで」という指呼詞を含んだ上記の引用は、いわば写真を契機として「14歳半の少女の知覚や感覚」を基準とすることを宣言しており、語りの方を間接的に説明するものである。じっさい『歲月』の写真はいずれも、そこに映っている景色や人物が丁寧に描写され、(幼児期の写真を除いて)当時の語り手の思考や感情を描くよすがになっている。「彼女が何を考え、夢見ているのか、国土解放から隔たった年月をどう見ているのか、苦もなく思い出せることは何なのか、語るのは難しい」[36/944]、「自分が彼女たち [=ブルジョワの女の子たち]の仲間とは思えず、より強く、より孤独だと感じている」[90/979]など、写真と結びついた内面性の記述は枚挙に暇がない。

異なった時期における、異なった容貌、姿勢、服装の女性を写した写真は、しかしまた、それが同一人物であること、ポール・リクール表現によればそれが「何」なのかを示す「同一性 *mémeté* としての自己同一性」を担保するものである²³。日記の引用が「書くこと」を主題として複数の時期の語り手を結びつけたように、『歲月』における写真の描写は、それまでの箇所ですでに挙げたイメージを再び喚起し、時期ごとの相違を浮き彫りにするとともに、自己の一貫性——人物が「誰」なのかを示す、「自己性 *ipséité* としての自己同一性²⁴」——をたえず語り直すことを可能にする。

学校の庭で撮った写真とは、驚くほどの違いがある。頬骨と、より発育した胸のかわたを別にすれば、眼鏡をかけた2年前の少女を思わせるものは何もない [67/964]。

彼女は大きな手を動かし、赤みがかかった髪の中によく持っていくものの、13年前に家で撮ったスーパー8mm フィルムのような、神経が高ぶった様子やぎこちない身振りはない。スペインの写真と比べると、顔は頬骨の与える印象が柔らかくなり、卵形の輪郭や顎のラインがよりはっきりしている [162–163/1026]。

第1の引用(1957年の写真の描写)では、1955年7月の写真が [55/956]、第2の引用

²² 原文は以下の通り—— « Et c'est avec les perceptions et les sensations reçues par l'adolescente brune à lunettes de quatorze ans et demi que l'écriture ici peut retrouver quelque chose qui glissait dans les années cinquante, capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective. »

²³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p. 140 [ポール・リクール、久米博訳『他者のような自己自身』法政大学出版局、1996、149–150頁]。

²⁴ *Idem.*

(1985年の映像の描写)では、1972-73年のホームビデオおよび1980年7月のスペインの写真が [123-124/1000-1001; 146/1015]、それぞれ言及されている。日記の引用と同じく、写真や映像は当時の感覚を導き入れるとともに、それを再構成しつつ自己の同一性を保証する〈語り手〉の立場を明るみに出すのである。

ただし Maïté Snauwaert が指摘するように、『歲月』の写真は個人的な生に関わるものでありながら、実物が視覚的には示されず、服装や姿勢、表情といった社会(学)的な指標に還元されることで、集合的な様相を帯びる点にも注意せねばならない²⁵。エルノー自身の言葉を用いるなら、写真は「『空虚な』自伝²⁶」の一端を担っており、このとき〈読者〉にできるのは、一方で、書かれた服装や姿勢、表情から「14歳の写真では、当時のファッション誌にあるような服装はしていない」「70年代には消費社会の黎明期に歩調をあわせている」といった、時代に応じた語り手の社会的な位置を理解することであり²⁷、他方で、すでに読んだ過去の容貌や仕草を思い返し、「2年前の少女を思わせるものは何もない」「13年前[...]」のような、神経が高ぶった様子やぎこちない身振りはない」といった注釈から、〈語り手〉の思考や記憶の流れに寄り添うことである²⁸。語り手自身を収めた写真や映像の記述はこうして、生の個人的な相を担保するとともに集合的な相を導き入れる、いわば蝶番としての役割を果たしているのである。

本節では、「非人称的な自伝」をめざす『歲月』に、集合性のみならず個人的な要素が入り込むさまを確認してきた。同作では大文字の「歴史」や編年史が否定され、あくまで「個人的な記憶のスクリーンに投影された像」[56/957]を捉えることが目指されている点はとくに重要である。前節で見たように、個人性は社会性との関わりである程度避けられる反面、とりわけ時間の再構成という面では、歴史が困難である程度に応じて、自己の生きた時間を基準とせざるを得ないのである。

²⁵ Maïté Snauwaert, « Les Années d'Annie Ernaux : la forme d'une vie de femme », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 4, 2012, p. 108.

²⁶ Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, op. cit., p. 140. エルノーは『歲月』の構想段階で、次のように書いている——「興味深いアイデア。『空虚な』自伝、写真(示されることはない)や、おそらく歌から——物的な証拠だけ、でも身振りや文章も？」

²⁷ Alain Delaunoy, « Interview téléphonique d'Annie Ernaux », in *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*, Danielle Bajomée et Juliette Dor (dir.), Klincksieck, 2011, pp. 156-157.

²⁸ Véronique Montémont は、写真の現物が示されないことにより(現実の)読者の自由な想像を助け、さらには当該の記述に読者自身の写真を組み込むことさえ可能になる点を指摘している(« Beyond Autobiography », in *Textual and Visual Selves : Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*, Natalie Edwards, Amy L. Hubbell, et Ann Miller (éds), University of Nebraska Press, 2011, pp. 31-32)。

読者の方へ——記憶と忘却

ここまで個人性と集合性が交叉しながら『歲月』を構成していることを見てきた。記憶の再構成において社会学と、時間の再構成において歴史(学)とそれぞれ緊張を孕んだ関係を保つ同作は、果たして読者に対していかに開かれるのか。前節までの議論を踏まえつつ、以下ではエルノーの記述に共存する、個人的なものと集合的なものがともに普遍性へと導かれる可能性、あるいは自伝的記述を特定の時代や場所に限らず現実世界へと架橋しうる、テキスト上の装置について検討する。

もちろん前提として、もっとも直接的な意味で記述が読者に開かれるのは、その来歴が作者と似通っている場合であろう。第1節で見たように、『歲月』における「私たち」は、語り手が階級上昇をともないつつ、幼少期から少女時代、結婚、家庭生活、離婚後と時を経るにつれ、各時期に応じた他者との距離を取りながら変遷してきた。Isabelle Charpentierがエルノーの8作品に関して、1974年から1998年までに送られた読者の手紙を定性的・定量的に分析することで、作品および作者に対する心理的な接近が「社会的変数(性別、年齢、社会的/地理的出自、中等・高等教育の種類および/または現在の職業等)の組みあわせ²⁹」と相関関係にあることを明らかにしたように、作者と経験を共有する程度に応じて、作品が読者に訴えることは疑い得ない。

また『歲月』の記述は、個人的および歴史的な時間感覚においても読者に通じるだろう。現代の読者がその世代に従って、みずから触れた集合的記憶を想起するのはもちろん、仮に将来の読者が作者と同じ時間を生きていないとしても、幼少期に大人の会話に対して感じる距離、男子と女子の関わり、家族の身振りや世代の感覚といった、とくに家族や学校——いずれも社会的に規定されている——をめぐる注釈は、一定の普遍性を有している。とはいえ、すぐに見るように、このような直接的な意味における作品の開かれは、『歲月』のひとつの側面に過ぎない。読者は、境遇の一致や共通経験の度合いによらず、『歲月』と親密な関係を結びうるのである。

『歲月』の企図

まずは『歲月』の企図そのものが、自己の再構成に示唆をもたらす点を指摘できる。すでに見てきたように、同作では生きられた過去が記述されるのみならず、出来事を描く際に、その都度(読者)や他者を意識した注釈・分析が加えられる。「個人的なものと非個人的なものの間でいかに書くかを模索する³⁰」エルノーの姿勢は、語られる出来

²⁹ Isabelle Charpentier, « Les réceptions “ordinaires” d’une écriture de la honte sociale : les lecteurs d’Annie Ernaux », *op. cit.*, pp. 21–22.

³⁰ Annie Ernaux, « La preuve par corps », in *Bourdieu et la littérature*, Jean-Pierre Martin (dir.), Cécile Default, 2010, p. 27.

事を作者と同じ年齢・土地で生きていなくとも、自己の再構成が個人的な相と集合的な相をともに含みうることを示す点で、普遍性へと通じるものである。

そしてその際、「彼女」の経験を「私たち」の相のもとに描き出す、「個人的記憶の中に、集合的記憶の記憶を見出す」[251/1082]、日記や写真から当時の自分と周囲の状況を想起するといった、内的・外的現実と向きあう具体的な方法も、読者に示されることになる。『歲月』がいかにか書かれているかについて、エルノーは次のように述べる。

それは絶え間ない、絶対的な半過去において、人生の最後のイメージまで、現在を徐々に飲み込むように流れゆく物語となるだろう。しかし、その流れは、彼女という存在の体つきや社会的な位置を次々と捉える写真や映像によって、一定の間隔で中断されることになる。こうして記憶に立ち止まると同時に、彼女の生涯が辿った歩みについて語ることになり、それは——人生の外的要素（社会的な経歴、職業）または内的要素（思考や憧れ、書く欲望）の性質によってではなく、各自に固有のそれらの組みあわせによって——彼女を特異な存在にしたものに他ならない [251–252/1083]。

外的・内的要因の「組みあわせ」によって個人が特異な存在になることが、自身を収めた写真や映像について述べた一節に導かれているのは、偶然ではないだろう。というのも、『歲月』のなかで語り手の社会性を示唆する資料としての役割と、当時の内面性を想起する契機としての役割を兼ね備えた媒体は、個人的なものと同個人的なものの交点に位置しているからである。じっさい、語り手自身の内的なイメージおよび外的な風貌に呼応するように、動詞の時制としてはそれぞれ半過去形と、それを「一定の間隔で中断」する、写真や映像の描写の現在形が交互に現れる³¹。エルノー自身インタビューのなかで、2000年を過ぎた比較的最近の出来事に対しても半過去形を用いることについて、「直近の数年間を遠い過去に変えてしまう」と同時に「もっとも近い現在を果てしない過去として見るような、未来のある時点に自分自身および読者を位置づける」効果を認識している³²。時間をめぐるとした違和感はテキスト内の〈語り手〉－〈読者〉の

³¹ 使用される動詞の時制に着目した『歲月』の特徴について、半過去形を用いた語り方で表現される「第1人称」的時間（「変化し続ける生の現実を表す主観的な時間」）と、現在形を用いた写真の描写に顕著な「第3人称」的時間（「完了した過去の時間」）の区別が指摘されている（森千夏「アニー・エルノーの非個人的自伝：Les Annéesにおける人称をめぐる諸問題」『藝文研究』106号、2014、246–247頁）。

³² Annie Ernaux, « Entretien sur Flaubert avec Françoise Simonet-Tenant », in *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Robert Kahn, Laurence Mace, et Françoise Simonet-Tenant (dir.), Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 27.

次元だけに回収できるものではないだろう。とりわけ完了性を欠いた時制である半過去形は、重層的な時間感覚を際立たせるとともに、読者を時間の眩暈へと誘う契機となるのである。

細部の記述、全体性の志向

作品の企図そのものに加えて、記述のうえでより具体的に、個人的なものと非個人的なものとともにテキストと現実の接点を構成するのは、あらゆる細部においてである。じっさい、「社会学の変数」の色濃く反映された記述が、それを生きていない読者に対しても開かれるとすれば、その「指標」が認識されるからに他ならない。エルノーは『ブルデューと文学』に寄せた小文のなかで、ブルデューの読解が貧しい階層や階級上昇を経験した者にのみ開かれているわけではない点を指摘し、「私たちはブルデューを自分の内にだけ読むのではなく、自分の外にも読む。RERの車両に、コレージュの教室に、出版社の廊下に、インテリアデザインに、大型スーパーマーケットのレジで客が置いた品物のその選ばれ方に、ブルデューを読んでいるのだ³³」と述べる。貧富の程度によらず、社会階層の差異を示す指標は日常生活の至るところに見出されるという、この言をエルノー自身の作品に敷衍するなら、作者と出自や境遇を共有していなくとも、読者は個人的な生のなかで、あらゆる身近なものに即して、社会性に関われる機会を得ることになる。事実、エルノーが事物を列挙する際の独自性のひとつとして、対象をその社会文化的な高低に基づいて階層化しない点が指摘されている³⁴。

対象を階層化しないとは、言い換えれば、さまざまな事象をとりまぜた「目録」を作成することを意味し、それは作中で頻繁に引用される、商品名やキャッチコピー、著名人や作品の名前、歌、身振り、思想、政治的言説、三面記事といった雑多な要素に窺うことができる。外界の事物は言葉に還元され、自己＝中心的な記述を逃れる「空虚な」自伝の構成に加わることになるだろう。

そして私たちの内には、世界の曖昧な記憶がたくさんあった。ほとんどすべてのことについて覚えていたのは、あれこれの言葉、細部、名前、ジョルジュ・ペレックに倣って「ぼくは思い出す」と言えるようなものだけだった——アンパン男爵、ピコレット、ベレゴボイの靴下、ドゥヴァケ法案、フォークランド紛争、ベンコの朝食。でもそれは本当の思い出ではなく、「時代の標識」という別のものを、そう呼んでいるだけのことだった [235/1072]。

³³ Annie Ernaux, « La preuve par corps », *op. cit.*, p. 26.

³⁴ Fabrice Thumerel, « Ecrire contre pour écrire la vie : *Les Années* (Texte, métatexte, intertexte et avant-texte) », in *Annie Ernaux : l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 186.

ペレックの『ぼくは思い出す』（1978）が主として集合的記憶に訴えつつ、巻末では読者が自分の記憶を書き込める余白を残すように——フィリップ・ルジュンヌはペレックの著作に見られる、読者に記憶の協働を促すこうした特徴を「共歓 *convivialité*」と呼んだ³⁵——、『歲月』は個人的なものと同様の試みを読者にも促す契機をなすだろう。また、引用文中で「あれこれの言葉」が挙げられているように、列挙の対象は言葉そのもの——自己と他者を結びつける模範的な媒体——にまで及ぶ。〈語り手〉は、技術発展にともなう新しい機器を逐一記録するのと同じように、時代ごとに現れる新語・造語や外来語、〈語り手〉自身にとって馴染みのある、または違和感のある語彙や表現を次々と作品に取り込んでゆく。Laurent Demanze によれば、これは一種の「辞書」を編む試みのなかで、「自分自身の言語を求めず、代わりに社会的圧力、経済的制約、世代的影響を検証する」ものであり、ひいては時が経つにつれて言葉——社会の中での言葉、および私的な語彙集——が摩耗するさま、忘却されるさまを描くものである³⁶。

とはいえ、個人言語 *idiolecte* を避け、万人に共通の言葉でいわば世界を映しとる鏡たらんとする作品の構成原理にはまた、方法としての限界もある。『歲月』からの上記の引用にあるように、同時代人ならば記憶しているであろう「時代の標識 *marqueurs d'époque*」、辞書的な全体性の試み、事象の羅列、言い換えれば「リスト」が「本当の思い出」ではないという断言は、それらが同書の大きな部分を占めるだけいっそう、作品の非人称的な相を強調するのではないか。この点に関連して、フィリップ・アモンの述べる「リスト効果」が〈語り手〉の位置を曖昧にし、言語によるコミュニケーションを希薄にする点にも留意せねばならない³⁷。『歲月』の冒頭および末尾に配置された数々のイメージを例に取れば、各項目が小文字で始まり、また項目間には空行が置かれるため、それ自体として誰が誰に宛てたものかは定かでないだろう。たしかに、列挙される共通経験は〈語り手〉が「私たち」の境界を定める基準となる一方で、作品の構成という観点から捉えた場合、リストという形式には、それが読み飛ばされれば読者不在に陥るという限界もまたともなうのである。

個人的なものと非個人的なものの共通項を探り、ひいてはテキストと現実の接点にまで迫る、『歲月』の方法——細部の記述、全体性の志向——はこのように、自伝的記述をナルシズムから逃れさせる反面、それだけでは空疎な非人称性に帰着する危険を孕んでいる。

³⁵ Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, P.O.L, 1991, pp. 40–41.

³⁶ Laurent Demanze, « Le dictionnaire palimpseste d'Annie Ernaux. Remarques en marge des *Années* », in *Ecrire le présent*, Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), Armand Colin, 2013, p. 59.

³⁷ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette Supérieur, 1993, p. 44.

パランプセスト感覚

しかし一方で、『歳月』はその出発点において紛れもない個人性に根ざしている。というのも、同作がその主題である時間に関して、まず支柱としようとする——ただし、出発点としては挫折する——のが、語り手みずからが得た特異な感覚だからである。〈語り手〉は自分が「互いに重なりあって浮かぶ、人生の複数の瞬間にいる」のを感じ、「現在と過去が溶けあうことなく重なり、みずからの存在がかつて辿ったあらゆるかたちを束の間取り戻すかのような時間」の印象を、「パランプセスト感覚 *sensation palimpseste*」と名づける [213/1058]。『歳月』の末尾近くで、『失われた時を求めて』の「僕」と同じように書く意志へと至った〈語り手〉は、作品を「かたちにする *mettre en forme*」にあたり、次のように述べている³⁸。

自分の人生を収めることのできるこのかたちを、彼女は、ビーチで陽差しを浴びながら目を閉じて、あるいはホテルの部屋で覚えるような感覚から、みずからが広がってゆき、人生のいくつもの場所で身体的に存在しているといった感覚から、パランプセストの時間に到達する感覚から導き出すことを諦めた [249/1081]³⁹。

「導き出す」と訳した箇所は原文では « *déduire* » であり、この一節は、抽象的な到達点である「パランプセスト感覚」を前提とし、そこから演繹的に考察することで『歳月』を書くことを断念した、と解釈できる。「1940年から1985年までの『女性の運命といったもの』」[166/1028] を書こうとする語り手にとって、みずからの過去と現在が一挙に取り戻される感覚は特権的な位置を占めるにもかかわらず、それを基準とする限り、作品は成立しないのである。だが〈語り手〉 - 〈読者〉の位置する次元には回収し得ない特異な時間への言及は、翻って読者に対する作品の開かれを示唆するのではないか。「パランプセスト感覚」と作品の構想は、いわば対極にあり、結果として実際の執筆において是一方で、時代ごとに「絶え間ない、絶対的な半過去」によって具体的な事象を書き連ね——だが、完了性を欠いた時制ゆえにこそ、パランプセストが可能になる——、他方で、個人言語を避けつつ「時代の標識」を取り込んでゆくことになるだろう。次の

³⁸ Akane Kawakami は、プルーストとエルノーの〈語り手〉がそれぞれ作品の構想を述べる箇所を比較し、条件法現在・1人称単数を用いる前者が物語の創作を前提としているのに対して、直接法単純未来・3人称単数を用いる後者には、フィクションに対する明確な拒否が認められる点を指摘している (*Photobiography: Photographic Self-writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé, Legenda*, 2013; réed. Routledge, 2020, pp. 120–121)。

³⁹ 原文は以下の通り—— « Cette forme susceptible de contenir sa vie, elle a renoncé à la déduire de la sensation qu'elle éprouve, les yeux fermés au soleil sur la plage, dans une chambre d'hôtel, de se démultiplier et d'exister corporellement dans plusieurs lieux de sa vie, d'accéder à un temps palimpseste. »

一節は、いかに記述を重ねても汲み尽くせないパランプセスト感覚と、読者に通じる言語または「辞書」的全体性を目指すはたらきとの対比を顕著に示している。

それ〔＝パランプセスト感覚〕は言葉やあらゆる言語から遠くへ、徐々に彼女を吸い込んでゆく感覚で、何も覚えていない最初の数年、揺りかごのピンク色をした温もりへと向かって、入れ子構造——ドロテア・タニングの絵画『誕生日』のそれ——を連ねてゆく。それは彼女の行動やあらゆる出来事、彼女が学び、考え、望んだすべてのもの、長い年月を経て彼女をここ、この若い男と一緒にいるベッドまで運んできたすべてのものを消し去る。それは彼女の歴史を消してしまう感覚である。彼女が望んでいるのは反対に、自分の本のなかであらゆるものを救うこと、たえず身の回りにあったもの、みずからの状況を救うことなのに [214/1059]。

エルノーが複数の作品のなかで言及するドロテア・タニングの自画像『誕生日 *Birthday*』(1942)では、画面左手に女性の姿が、右手には奥まで続く、半ば開いたいくつもの白い扉が描かれており、〈語り手〉の解釈をあわせて考慮すれば、それは画家自身を——語り手を、われわれを——言語の獲得以前へと導くかのようなのである。「消し去る *abolit*」「消してしまう *supprime*」と繰り返されるように、直線的時間を超越した「パランプセスト感覚」は、作品が再構成すべき「あらゆるもの」を忘却の淵に沈めてしまう。そうだとすれば、この感覚を起点として本書を構成することを断念せねばならなかった事情も納得されよう。

だが「パランプセスト感覚」は純粹に内的、個人的なものに留まるのだろうか。エルノー自身の主張に即して、半過去形が語り手のみならず読者をも時間の眩暈へと誘う契機となる点を、すでに指摘しておいた。『歲月』の出発点にあるこの特異な感覚は——語り手が長い人生を経た「現在」に抱くものである以上——、同時に物語の帰着点でもあることを思い返さねばならない。

すべては一瞬で消え去るだろう。揺りかごから死の床まで積み上げた辞書は退けられる。沈黙が落ちて、それを表す言葉もないだろう。開いた口からは何も出てこず、私も、自我もない。言語は、世界を言葉にし続けるだろう。賑やかな食卓を囲む会話のなかで、人は名前でしかなくなり、顔も次第に見えなくなって、遠い世代の名もなき大勢のうちに消えてゆくだろう [19/933]。

『歲月』の構成原理に則った時間、辞書的な試みの延長にある時間、同時代人と共有されうる時間とは質的に異なる「パランプセスト感覚」は、むしろ作品の趣旨からは逸脱した時間、辞書を編む個人が不在の時間——しかし辞書は次の世代によって編み直され

るかも知れない——、いわば意識がはたらき得ない忘却の時間に属している。ここにおいて、個人的なものと集合的なものはともに普遍性へと開かれるだろう。『歲月』の出发点＝帰着点にあるこの特異な感覚、誰の人生においても始まりにあり、終わりにはすべてを包み込む、この書かれざるもの、不可能なものこそ、作品の冒頭および末尾で、空行を挟みつつ次々と並べられる「イメージ」が体現するものに他ならない。個人的なものであり集合的なものである記憶が、時を経るにつれ、またみずからを含めて同時代人が忘れ去られるにつれ、いつ、誰のもののかも定かではなくなる——そうした時間をも、『歲月』は現在の、あるいは未来の読者に指し示すのではないだろうか。

結

「非人称的かつ集合的な新しいかたちの自伝⁴⁰」には、二重の困難がつきまとうように思われる。すなわち、「私」が自己＝中心的な記述を脱しようとする試みは、それが自伝的な「私」である限り、一方で集合的記憶と個人的記憶の相克、他方で歴史的時間と個人的時間の相克という課題に直面する。前者については、人がその都度多くの集団に属し、各集団もつねに一定ではあり得ない以上、記述が時間的・空間的な広がりを増すにつれ——そしてそれは、自伝において不可避である——「私たち」の輪郭は溶解してしまふ。後者については、人間の思考や感情の流れと、事実関係を意図的に整理した歴史とは必ずしも一致せず、生きられた時間と歴史的時間の乖離という問題は、自伝的記述において回避できない。

そこでエルノーが取る方法は、時代ごとに変化する社会的・心理的アイデンティティに関して、語り手自身が写った写真を起点として、当時の個人的記憶に即しつつ「集合的記憶の記憶」を探る——具体的には、同時代人と共通しうるあらゆる細部を、個人言語を避けて書き尽くそうと試みる——というものであった。

その際、歴史的時間に対して個人的時間に優位を与える一方で、芸術によって(のみ)到達される、個人や社会を超越した時間をも視野に入れねばならない。エルノーはインタビューでプルーストとの繋がりについて問われた際、第4学年でマドレーヌの挿話に出会った第1の時期、『空の箆笥 *Les Armoires vides*』(1974)や『場所』(1983)を執筆していた第2の時期があったことに続いて、次のように述べている。

第3の時期では、プルーストの企図全体への賞賛と羨望があり […] また同時に、私自身の計画についての明確な見通しがありました。それは「歴史」、つまり数々の出来事や、心的傾向の展開などを考慮に入れつつ、時——「失われた」ではなく「流れゆく」時——を「求める」以上に「作り上げる」ことです。『歲月』の終わ

⁴⁰ 注2を参照。

りで見出された時は、私の、というよりは読者のものです⁴¹……。

「自身の貴族的ブルジョワジーをまったく意識していない」プルーストによる『失われた時を求めて』のような作品を、下層階級を背景として書きうるか、エルノーは自問したという。プルーストが〈読者〉（聴き手 *narrataire*）——Pascal Alain Ifri によれば、作家と同じくきわめて高い社会階層に属し、教養を備えた男性——を、ひいては読者を「みずからを見出すための最善の道」である創造行為へと向かわせるとすれば⁴²、エルノーはみずからと同世代に属する、階級上昇を経験した女性を、しかしそれに留まらず自身の社会性にかかれたより多くの読者を、自伝的な試みへと誘うだろう。

こうして、個人的なものは非個人的なものに差し向けられ、非個人的なものは個人的なものへと送り返される。「『歳月』の終わりで見出された時」——そこには記憶を消し去る「パランプセスト感覚」も含まれよう——は、マドレーヌのような幸福感をともなわないかも知れないが、やがて円環がたどり着く忘却の地平をあわせて示すことで、私的な時間感覚をも個人の外部へと開いてゆくのである。

⁴¹ Annie Ernaux, « Ecrire, c'est toujours au présent », in *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet (éds), MétisPresses, 2012, p. 213.

⁴² Pascal Alain Ifri, *Proust et son narrataire dans A la recherche du temps perdu*, Droz, 1983, p. 239.