

写真をめぐる自伝的作品または 2000 年代のアニー・エルノー ⁽¹⁾

八木橋 久実子

1. はじめに ボードレールとバルト二人の写真論

20 世紀を代表する自伝的小説『失われた時を求めて』⁽²⁾においてマルセル・ブルースト（1871-1922）はその一節「心の間隙」（*Les intermittences du cœur*, t.III pp.148-178）で語り手の祖母の肖像写真をめぐる叙述を行っている。それは単に小道具としての写真が提示されるものではなく、後の写真論や写真をめぐる作品に語彙を提供することになる写真一般の心的効果についての叙述である。シャルル・ボードレール（1821-1867）やヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）はそれぞれ現在でも参照される写真論を残しているが、20 世紀文学を論じるための写真論が成立するのは 1980 年のロラン・バルト（1915-1980）による『明るい部屋』⁽³⁾を待たねばならない。『明るい部屋』において家族写真が始めて問題にされ、自伝的写真論が実現される。バルトはボードレールが知らずベンヤミンが予感した仕事を引き継ぐ。ボードレールの写真論は発明当時の画家などの芸術家と科学者による実験写真を対象にしたもので、ベンヤミンの写真論は職業写真家による写真館での肖像写真と後のジャーナリズム写真を対象にしたものであった。バルトが写真論に引き込んだのは、カメラが一般の家庭にまで普及したことによって発生した家族写真である。写真の普及度に応じた三層の写真論がバルトによって統合され、ブルースト以降の写真をめぐる自伝的文学作品を包括的に論じえる写真論が成立した。こうした図式は以下にみるところの自伝に関する先行研究の上に立脚している。

写真をめぐる自伝的作品を概観しながら、ブルースト以来の自伝的小説の系譜を辿り、その後の展開を見通すパノラマとしての研究が、日本フランス語フ

ランス文学会 2010 年度春季大会における Dominique RABATÉ の特別講演 *Après Proust : Stratégie de la mémoire aujourd'hui* にも見えるように、その密度を増しているようである。自伝に対するバルトの思考は「作者の死」(1968)⁽⁴⁾ から『彼自身によるロラン・バルト』(1975)⁽⁵⁾ まで幅広い。そこに『明るい部屋』という、一人称主語「わたし」による自伝への回帰を特徴とする新しい作品を置き直す研究は Jaques Lecarme, Bruno Vercier による *Première Personnes*⁽⁶⁾ や、石川美子による『自伝の時間』⁽⁷⁾ などに見られる。写真家ブラッサイ (1899-1984) によるプルーストの著作に写真が及ぼした影響を論じた著書『プルースト／写真』⁽⁸⁾ も刊行された。そうした一方で自伝的写真論である『明るい部屋』の写真論としての定位は進んでいない。

写真をめぐる自伝的作品を発表してきたアニー・エルノー (Annie Ernaux 1940-) の自伝叙述を追う中で、そこに筆者はボードレールとバルト二人の写真とイメージ (image) をめぐる叙述からの強い影響関係を認めている。特に 2000 年代に入って発表された最近の二作『写真の使い方』(*L'usage de la photo*, Gallimard, 2005.) と『歲月』(*Les années*, Gallimard, 2008.)⁽⁹⁾ を対象として本論の表題は取られたものである。その際に基点となるテキストは二人の写真論、ボードレールの「現代公衆と写真」(1859)⁽¹⁰⁾ とバルトの『明るい部屋』(1980) である。またボードレールに関してはほぼ同時期の著作『人工天国』所収の「阿片吸引者」(1860)⁽¹¹⁾ を写真論を補完するテキストとして参照するものとする。写真論の概観という点からは、ベンヤミンの「写真小史」(1931)⁽¹²⁾ そのものへの考察が必要かもしれない。しかしベンヤミンの著作全体へのボードレールの影響を本論で扱いきれない以上、それについての先行研究に依りながら翻訳を参照することが本論ではより適切であろう。すなわちフランス語による写真論は現在においてまで、ボードレール、プルースト、バルトによる著作の関連箇所への考察によって概観することが可能なのであって、未だ文学者の手になるもので在り続けているのである。

プルーストが叙述する写真館で撮られた肖像写真は、心的効果においては前述の実験写真と家族写真に跨るものであり、またそれは技術的には画家による実験写真に近接しているが、記憶一般への効果は家族写真と同質であるものである。こうした状況からして、プルーストの叙述した写真は、バルトが論じた

家族写真におけるレミニサンスの原型である。ボードレールの「現代公衆と写真」はそれだけで見れば、現実の機械的複製として写真の芸術性を否定するだけのものに見えるかもしれない。しかし同時代的文脈に照らせば、19 世紀美術批評としてのレアリズム絵画論から派生したものであることが先行のボードレール研究によって明らかにされている。その上で筆者は、ボードレール写真論を「阿片吸飲者」に見られるイマージュをめぐる叙述との補完によって、後の写真をめぐる自伝的作品の系譜に位置づけられるものと考え。そこで、まずエロティズムをめぐるレアリズム絵画論と写真論との関係を論じ（本論 2）、その後、プルースト＝バルトの強い影響関係をテキストから再考する（本論 3）。そしてバルトによる写真論と自伝的作品の再統合後に、エルノーの『場所』（1983）⁽¹³⁾ に先行してみられる 2000 年代の写真をめぐる自伝的作品のありかたとそこでのボードレールの影響を示すことを試みるものである（本論 4）。

2. エロティックな写真をめぐる写真論

ボードレールは「現代公衆と写真」« Le public et la photographie »において、ダゲレオタイプ写真⁽¹⁴⁾を「一個の新しい工業」(une industrie nouvelle)と呼んでいる。そして工業の受け手としての「群衆」(foule)の反応への危惧を語る。そこでは、自然の再現であるような写真の太陽崇拜的な神秘的様相と、活人画における銀板の上に写った像へのナルシスの自己愛を、写真へと求める民衆への嫌悪を表している。同様に問題とされるものに「ステレオスコープ」(stéréoscope)⁽¹⁵⁾がある。ステレオスコープとは、立体鏡または実体鏡という訳語の充てられた、立体写真を見る為の装置で、簡単なものは目の間隔に凸レンズが二枚配置されたものである。ボードレールは、群衆の貪欲な眼が猥褻な自己愛を求めてステレオスコープの穴を除く様子を嫌悪を持って語っている。

写真における猥褻さへの思考は、ボードレールにおいては「群衆」(foule)や「公衆」(public)の好みへと帰せられる。写真論に充てられた表題が「現代公衆と写真」であることからそうした主張は読みとることができる。しかしボードレールの写真論はそこにとどまらない。群衆や公衆の好みというものは芸術家へと反映されることがさらに論じられる。ボードレールが具

体的に批判した写真は、ダゲレオタイプによる活人画であり、ポルノグラフィックなステレオスコープであり、ナダールの写真館肖像写真への言及を注意深く避けている。それまでの絵画芸術と対峙しかねない存在としての実験写真を論じているのだが、写真と群衆・公衆とが関連付けられて考察されるために、萌芽の見られたジャーナリズム写真への論考としても読むことができる。

このようにボードレールの写真論には、工業としての写真とそこに群がる似非芸術家に、それを支えるレアリズム絵画理論と、その背後に控える群衆または公衆であるところの新興ブルジョワを見ることが出来る。当時の文脈からレアリズムは「猥褻への愛」(L'amour de l'obscénité)という墮落した愛の表現形態と結びつけられている。そして産業化された写真と公衆との相互関係は、後のベンヤミンも写真の墮落と感じたようなジャーナリズム写真、すなわち将来の大衆・広告写真へと発展することになる。バルトは『明るい部屋』の第一部17.「単一な」写真〈La photographie unaire〉⁽¹⁶⁾で、そうした写真の属性を「平凡」(banale)や「俗用の修辞学」(la rhétorique vulgaire)であるとする。大衆向きのグラフ写真はボードレールの危惧をすり抜けるかのように大量生産され続けるのであって、バルトの写真論は正しくそうした時代の写真論である。バルトは「ポルノグラフィックな写真」« la photo pornographique »と「エロティックな写真」を区別している。ストウディウムから構成されるふたつの「単一な」写真として、一方に「ルポルターージュ写真」もう一方に「ポルノグラフィックな写真」を挙げ、その上でポルノグラフィックな被写体がそれを見る者に引き起こす効果としてのエロティズムを区別する。

ジョルジュ・バタイユの『エロティシズム』⁽¹⁷⁾から「エロティシズムとは、死におけるまで生を称えること」(l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort.)をアニー・エルノーは2005年の『写真の使い方』のエピグラムに置いている。予告通りに、この作品はのめり込んで行く恋愛の写真日記であり、恋愛状態における官能の極限状態をイメージとして残すことを目的に写真は撮られている。この日記はカメラは真実を写すことはできるのかという問いのもと、始められている。ところが一枚目の写真はその写真がポルノグラフィックであるために読者に示されず叙述される。文学史上では、1857年に文学表現の「公衆道徳・良俗と宗教道徳」が問題とされふたつの裁判が起こされ

た。フロベール『ボヴァリー夫人』とボードレール『悪の華』それぞれに対するものである。その罪状は「レアリスム」であった。阿部良雄『群衆の中の芸術家』⁽¹⁸⁾において第二帝政期における「レアリスム」の反体制性が指摘されている。

はたして、翌五七年には、『ボヴァリー夫人』の訴訟に引き続いて『悪の華』が告訴される対象となり、著者出版社ともに罰金刑を課せられ、発禁にはならなかったが、六篇削除を命ぜられるという憂き目を見た。判決文の中に、「野卑で羞恥心を傷つけるていのレアリスムによって官能を刺激せずばやまぬ描写」うんぬんとあるが、「レアリスム」の烙印を捺されれば文字通りただごとではすまなかったのである。(阿部良雄『群衆の中の芸術家』(1975)ちくま学芸文庫, 1999 年より「三ナルシスと民衆 ギュスターヴ・クールベ」p.159)

レエルであることは同時にポルノグラフィックであったり、エロティックであるということなのだろうか。レアリスム画家ギュスターヴ・クールベ(1819-1877)の名前とその作品『世界の起源』(*L'origine du monde*)をエルノーは『写真の使い方』に引いて、自ら撮った例のポルノグラフィックな写真との類似性から参照を指示する。レアリスム—ポルノグラフィ—エロティスムは別物である。しかしそのイマージュが隣接し重複しあうために混同や混乱が起こる。裁判から2年後の1859年、ボードレールは「1859年のサロン」において「現代の公衆と写真」を発表する。そこでの工業としての写真が芸術にもたらすであろう悪影響への危惧は、写真が発明された当時に顕著な神秘的恐怖や科学技術への反発だけでない。ボードレールやベンヤミンのジャーナリズム写真の美的墮落への危惧はもはや問題にもされないが、彼らの写真論は新たな普及の段階における写真論の中でも響き続けている。文学においてはボードレールの危惧は回避された。だれもボードレール以来「記憶の貯蔵庫」(*les archives de notre mémoire*)としてしか写真を語らないからである。写真がレミニサンスに取ってかわり、写真によるレミニサンス効果が文学作品において描かれるのは後のことである。ボードレールは記憶の貯蔵庫としての写真の「無意志的な働き」について、バルトが言うストゥディウムだけを想定していたのだろう。「プンクトウム」、「ショック」、「パニック」といったものがそこへ含

まれることで、時への啓示を受けるという形での想像力の発動は想定されていない。しかしボードレールの手によって写真と想像力の産物であるイメージが重ね合わされることはなかったものの、「記憶の貯蔵庫」としての写真の具体例に挙げられた「旅行家の画帖」(l'album du voyageur) ^{アルバム}の中から非物質となったイメージが阿片夢の幻像へと滑り込むことは可能であり、「阿片吸飲者」の第八章「オックスフォードの幻像」 ^{パリンプセストス}「羊皮紙」(VISION D'OXFORD LE PALIMPSESTE)の中で叙述される制御を失った像としての記憶の発現は阿片吸飲時だけでなく、死や熱に際した時へと一般化される。写真論としてベンヤミン ⁽¹⁹⁾ は 1930 年代に「映像が与えるショック」を予感している。1920 年代に成立することになるパリを中心としたジャーナリズム写真をまとめた先行研究として、本論では、今橋映子『〈パリ写真〉の世紀』 ⁽²⁰⁾ を参照している。引用部では〈パリ写真〉家の方法がベンヤミン的「遊歩者」の方法であることが示された上で、彼ら自身と彼らの写真の周縁性について指摘されている。

二十世紀初頭、頑に、自らの主題に執着したウジェーヌ・アジェ以来、パリ写真家たちは女たちを窺視する以上に街路の思わぬ造形や断片、廃れゆく事物や周縁の人々にこそ、カメラを向けていった。例えば彼らが、不思議なほど共通して主題とする「浮浪者」(クロシャール)は、ブルジョワ階級からまなざす「他者」としての、不気味な存在では決してない。むしろ彼らにとって「浮浪者」とは、分身像(ドッベルゲンガー)としての「わたし」であったとすら言える。(今橋映子『〈パリ写真〉の世紀』白水社、2003 年より「5 パリ写真家たち—文化的境界者の視線」P.50)

ここでは写真の文化的周縁性に触れて、周縁性の一部に過ぎないとしながらエロティックな被写体の類型が指摘されている。「ストリップショー、キャバレ、娼婦館」を被写体とした写真はエロティックな写真である。写真の実用化当初から、エロティックな写真はポルノグラフィックな写真を模倣しつつそこから逃れることで商品化された。ステレオスコープとして、さらにジャーナリズムでの普及を経て、より広範な大衆広告として、エロティックな写真はボードレールが危惧したように工業製品として大量生産される。エルノーが『写真の使い方』で問題にしているのは家庭用にまで普及したコンパクトカメラによ

る私的な写真である。しかし、私的であるはずのこうした写真はそれに先立つ実験写真やジャーナリズム写真のイメージを模倣する。あらゆる用途の写真においてエロティスムは要求される。そのためエルノーは次作である『歲月』において、広告写真のモデルを真似てエロティックに写ろうとする少女を、家族写真のイメージとして描き出すことになるのである。

3. 自伝的作品における家族写真

そこにある写真が現実感をともないエロティックであったとして、そこを身体を見出すことはできないという写真論に人はしばしば遭遇するだろう。アンドレ・ブルトン⁽²¹⁾は自伝的小説『ナジャ』における「手袋の貴婦人」についての物語とその写真をこの問題の詩的表現に昇華した。そして、写真における身体不在とそのために引き起こされる苦しさの感覚というテーマは『写真の使い方』において繰り返されるモチーフであるばかりでなく、写真の中に、時を見出す思考へのきっかけとして叙述される。以下に見るエルノーの引用部においては、写真のイメージから喚起された「目に見えない光景」によって生じる苦ishみが語られる。バルトは写真画面を構成する要素をストゥディウムとプンクトウムに分類して、突き刺すような苦しみをプンクトウムに振り分ける。

写真にわたしたちの身体のようなものは何もない。わたしたちが作った愛のようなものは何もない。目に見えない光景 (la scène invisible)。目に見えない光景による苦しみ (la douleur de la scène invisible)。写真による苦しみ (la douleur de la photo)。それは、そこにあるものとは別のものを欲することからやってくる。写真によって「取り乱された」意味作用。時や無という不動の光を感じることでできる空隙 (Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant,)。すべて写真は観念的である。(アニー・エルノー『写真の使い方』ガリマール、2005, p.110)

『写真の使い方』では、最初に提示することのできないポルノグラフィックなヌード写真が叙述され、次いで代わりとしての脱衣の写真を中心とする室内写真が示された。しかし引用部から見られるように日記の語り手は、それらの写

真に自らの身体を見出すことはない。こうした写真もしくは像における身体の問題や写真による苦しみの問題は既にブルーストにおいて祖母への回想でみることができる。エルノーのいう「無」もまたブルーストが祖母への回想で使用した用語である。また、『ナジャ』の語り手のように、貴婦人が置いて行こうとした手袋や、その代わりにさし出されようとした手袋型のブロンズ像、さらにはそのブロンズ像を写した写真へ、身体の不在から狂おしさを感じることもない。そしてその代わりに「時や無という不動の光」を写真のイメージに見出す。こうしたことは、写真論の先駆者であるボードレールには認められないことであろう。それは、1859年のサロンにおいて、美や真実を担うのは芸術であって、「物質的科学の帰結」(les résultats d'une science matérielle)であるところの写真ではないことははっきりと述べられていることからも跡づけられる。だが、エルノーが問題にしているのは語り手やその近親者の姿が映り込んだ家族写真であって、ボードレールが論じるモデルを使った風俗画的写真ではない。発明され普及しはじめたばかりの写真を論じたボードレールに、家庭用にまで普及したコンパクトカメラによる家族写真への想定を求めることはできない。ベンヤミンは予言していた。「カメラはますます小型になり、秘められた一瞬の映像を定着する能力はますます向上している。こうした映像が与えるショックは見る人の連想メカニズムを停止させる。」⁽²²⁾ エルノーが問題にしているのは、一貫して家族写真であり、その中に見られる実験写真やジャーナリズム写真かのような写真は模倣された写真である。『写真の使い方』では、さらに、家族写真にかぎっては、時だけでなく記憶に補われた身体もが見出される。

これらの写真が何であるのかわたしは知らない。それらが何を具現するのかわたしは知っているが、その使用をわたしは知らずにいる。それらが何でないのかわたしは知っている。すなわち暖炉の蓋の上の写真立ての中にある、ひとりの父親の社会階層に属した、ぽっちゃりした赤ん坊や制服姿の大叔父の像。(アニー・エルノー『写真の使い方』ガリマール、2005, p.148)

写真日記を構成する写真を論じた引用部を受けるように、ここではそれらの写真とは違った存在としての「家族写真」が論じられる。ふたつの引用部を合

わせて読み直すことにより、エルノーの写真論の輪郭はよりはっきりと理解することができる。「わたしたちの身体のようなものは何もない」写真は「暖炉の蓋の上の写真立ての中にある、ひとりの父親の社会階層に属した、ぼっちゃりした赤ん坊や制服姿の大叔父の像」ではない。ふたつの写真の違いは何か。見る者が自画像を見出すイマージュ (image) には、身体と時を見ることが可能である。こうした特別な家族写真の内に時や真実を見出す現象は、既にバルトの『明るい部屋』において語り手の母親の少女時代を写した「温室の写真」で見ることができる。レミニサンスと写真についての先行研究、石川美子『自伝の時間』⁽²³⁾ において両者の関係は時代の推移としてまとめられる。

ブルーストが生きた十九世紀後半から二十世紀はじめは、まさに写真が日常化しつつあった時代である。写真がレミニサンスに取ってかわりつつあった時代だといってもいい。

(石川美子『自伝の時間』ひとはなぜ自伝を書くのか 中央公論社, 1997 年より「第 7 章写真の真実—ブルーストたちの発見—」, p.134)

写真によるレミニサンスを考える上で、ナダールらの写真館肖像写真は、今日の家族写真の原形と考えることができる。そのためにブルースト以降の作家は、写真による記憶の表出を、イマージュ (image) という語によって同じく叙述することができるのである。『歲月』においては写真によるレミニサンスが描かれる。またエルノーは『失われた時を求めて』におけるプチット・マドレーヌによるレミニサンスについても言及し読者に参照を求めている。

「彼女は願っている、啓示でないにしても、少なくとも兆しのようなもの、偶然によってもたらされるものを、マルセル・ブルーストにとっての紅茶の中に浸ったマドレーヌのようなものを。」(アニー・エルノー『歲月』ガリマール, 2008, pp.178-180)

ブルーストにおける「プチット・マドレーヌ」の引き起こしたレミニサンス⁽²⁴⁾ は「すばらしい快感」(plaisir délicieux)、「力強い喜び」(puissance joie)、「真実」(la vérité)、「貴重な本質」(essence précieuse) などと言い換えられなが

ら幸福として叙述される。幸福感であるレミニサンスは「わたし」がわたしであった時間との再会の瞬間である。最終的にはそれが「映像」(Image)であり「視覚的回想」(souvenir visuel)であることをブルーストは一連のプチット・マドレーヌに関する出来事のなかで語る。またそれらの記憶が「それほど長いあいだ記憶のそとにすてさられたそんなさまざまな回想」(ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire)であるということも重要である。ブルーストのこうした語用によって、イマージュは言葉以前の漠然とした記憶という意味をへの広がりを獲得している。それらを非物質的で魂に関わる存在としてブルーストは描き、エルノーもそのようなものとしてイマージュを描こうとする。ボードレールが写真の乱用について畏れたものを、ブルーストは回避しながら実現している。エルノーは、魂に関わる非物質的なものを、写真によってびおこされてレミニサンスを描く。エルノーはブルーストのレミニサンス概念がイマージュであることを受けて『歲月』においてさまざまなイマージュを自在に叙述する。それゆえ、家族写真のイマージュや、『場所』においてイタリック体で強調される「耳にしたことのある言葉や文句」(des mots et des phrases entendus)などもいわば聴覚映像(image acoustique)としてイマージュに含まれることが可能になる。『歲月』における写真によるレミニサンス場面を引用しながら、まるでマドレーヌのように、一枚の写真から、少女時代の思い出がわき出してくる瞬間が描かれる。そしてこうした現象はバルトの『明い部屋』で「温室の写真」にも見られることであり、これらふたつの場面にはその描写の技法上の共通点が多く、エルノーの写真描写にブルーストのレミニサンスがバルトの写真描写を見通し流れ込んだことで、新たな広がりを持つことになった。

写真は白黒で濃い水着の少女がひとり、丸石の浜辺にいる。(La photo en noir et blanc d'une petite fille en maillot de bain foncé, sur une plage de galets.) 背景には懸崖。彼女は平らな岩に座って、その丈夫な脚を自分の前にまっすぐに伸ばし、腕は岩の上に保たせ、目を閉じ、頭は軽くかしげて、微笑んでいる。褐色の太い三つ編みのひとつは前にもってきて、もうひとつは背中にしたままだ。『シネモンド』のスターや「アンブル・ソレール」の広告のようなポーズを取りたいという欲望と、少女ゆえの屈辱的な身体と見栄えしなさから逃避する欲望を、すべては表している。腕

の上部のようにぐっと明るく映った太腿はドレスの輪郭を描いて、この子供にとって、逗留や海遊びの、特別な性格を示している。浜辺には何も無い。裏には、「1949 年 8 月 ソットウ・イル・シュル・メール」とある。(Au dos : août 1949, Sotteville-sur-Mer.) (アニー・エルノー『歲月』ガリマール, 2008, pp.34-35)

岩浜の写真によるレミニサンスは、バルトにおいては『明るい部屋』の第二部 28「温室の写真」⁽²⁵⁾ にその描写の類型を求めることができる。エルノー、バルトともに、レミニサンスの起こった写真についての記述においては、まずそれが写真であることを示す書き出しの「写真は」(la photo, la photographie)、それに続く日付や写真の状態や額縁の書き込みが共通してみられる。こうした写真の物質性への言及から、非物質としてのイメージへの没入と、そこから生じる幸福に満ちた時間との再会が生起する。

ボードレール、プルースト、ベンヤミン、バルト、エルノーの写真論を比較する時、基準点となるのが、ナダール肖像写真への評価である。ナダールについて直接賞賛の言及があるのは、ベンヤミンとバルトにおいてであるのだが、プルーストにおける肖像写真の偏愛、エルノーが顔に集中しないまでも家族の肖像として写真を記述していること、こうしたことから「真実」であると称されたナダールの肖像写真へのフランス文学における評価の高さが伺える。バルトは「温室の写真」において、プルーストを引用⁽²⁶⁾ しつつ、写真が呼び起こしたものが「祖母の本当の顔」であったと語っている。バルトが引用したように、プルーストにおいてもまさに「顔」が「真実」の記憶として了解されていることは、写真におけるレミニサンスの考察に重要な点である。

4. イメージとしての記憶⁽²⁷⁾

プルーストの『失われた時を求めて』以来、フランスの自伝的作品は、イメージとして想起されるレミニサンスやそれに代わる写真を描いて来た。20 世紀において、写真のイメージについて語ることと自伝的作品を書くこととは重なり合った主題について取り組むことを意味する。このことは、プルーストはもちろん、ブルトンの『ナジャ』、バルトの『明るい部屋』、エルノーの

『場所』や『歳月』を振り返ることで確認できる。

ところが、一見自明かに見える、写真をめぐる自伝的小説の語り手が一人称の「わたし」であることは、写真をめぐる自伝的作品の語り手の人称主語をめぐる問題は文学批評の一分野として問われ続けているのである。きっかけは1968年ロラン・バルトによる「作者の死」であった。次いでバルトは1975年に「作者の死」を体現する自伝を発表する。『彼自身によるロラン・バルト』である。同年はまた、フィリップ・ルジュンヌによる、後の自伝研究を決定づける著作『自伝契約』⁽²⁸⁾が発表された年でもある。ルジュンヌは自伝を定義するにあたって、バンヴェニストの「ことばにおける主体性について」(1966)⁽²⁹⁾を下敷きに議論を展開している。バルトは『零度のエクリチュール』(1953)⁽³⁰⁾で、バルザックやフロベールといった、19世紀リアリズム小説における三人称主語の非人称性、絶対性、一神教の神を思わせる超越した視線を語り手が獲得することを論じている。

1975年以降の、またブルースト以降の自伝的作品の興隆の背景には、常に19世紀的な小説様式への挑戦と克己の意思⁽³¹⁾がある。1980年代の自伝的作品に顕著な、語り手である「わたし」の複数性と虚構性は以上に述べた二重の背景の上に置かれるものである。エルノーの一人称主語自伝的小説『場所』は1983年に発表、84年にルノー賞を受賞している。正に、80年代における自伝の興隆の一端として理解されるのである。家族写真を素材にした作品のうち1983年の*La place*『場所』は一人称主語 *je*「わたし」による自伝である。少女時代から C.A.P.E.S.「中等教育教員適性証」を得るまでを、その直後の父の死から祖父母の代にさかのぼって振り返る中で、語り手は、劣性を刻印された農民・労働者階級一家の歴史を、俗語の言い回しはイタリック体で書き写しつつ、時に一人称主語複数形 *nous*「わたしたち」と語ることで自らのものとして引き受けようとする。ところが、物語に差し込まれる家族写真が帯びた書き言葉に対する周縁性は、写真のイメージにフレームや額縁を書き加えさせ、被写体から語り手を遠ざける。この周縁性とは〈パリ写真〉やベンヤミンのものであり、バルトにおける「温室の写真」が語り手である「わたし」が生まれる前に、母が少女であったころのものが帯びた幸福なレミニサンス効果はない。ここでは写真に対してそれを縁取る額縁が描かれることで、その中の写真も全

く物質的なものとして記述される。そのために家族と「わたし」の物語には亀裂が生じたまま、この自伝は閉じられる。

2005 年の *L'usage de la photo* 『写真の使い方』は作家とその恋人である共著者のイニシャルを暗示する A と M がそれぞれ一人称主語「わたし」と「わたしたち」で語る写真日記である。内的日記の代わりとして実験的に写真を撮りながら日記を書くことで写真論が展開されてゆく。そして収録された写真の中に、語り手はどんな身体でもなく、時を見出す。一方で家族写真のイメージに限っては記憶によって補われる身体を認めたために、周縁性を刻印されていた家族写真は記憶を蓄えたイメージ一般へと開かれて日記は終わる。2008 年の *Les années* 『歲月』は作者自身によって *autobiographie impersonnelle* 「作者不詳の＝非人称の自伝」と名指されている。『場所』以来の「わたしたち」を維持しながら、三人称主語女性形 *elle(s)* 「彼女（たち）」や一人称に読み替え可能な三人称主語 *on* 「みんな＝ひと」で語る自伝である。いくつもの家族写真のうちで、とりわけ岩浜で写った水着の少女のイメージに喚起されて子供時代の記憶が描かれるのは、このイメージに『場所』にも見られた作者自身の自画像とでもいふべき少女像が見出されるためである。またそうしたイメージの連関には、作家アニー・エルノーの伝記的事実としての、幼くして死んだ見知らぬ姉の存在⁽³²⁾がある。エルノーは先に分析した写真の記述法を用いながら、写真の日付と、墓碑銘の日付とを重ね合わせるように記述すること、さらにそれが水着の少女の写真と重ね合わせるかのように描くことで、たったひとりの少女である「彼女」が複数性へと開かれる存在であること、写真の中の生者と死者とを交換可能な存在として描き出すことに成功している。

写真はばやけて傷み立っている少女がひとり欄干の前、橋の上にいる。(La photo floue et abîmée d'une petite fille debout devant une barrière, sur in pont.) 彼女は短い髪、ほっそりとした太腿と突き出た膝をしている。日差しのために、彼女は目の上に手を置いた。彼女は笑っている。裏には、「ジネット 1937 年」(Au dos, il y a écrit *Ginette 1937.*)と書かれている。彼女の墓には、「1938 年聖木曜日六歳にて死去」(Sur sa tombe : *décédée à l'âge de six ans le jeudi saint 1938.*)。ソットウヴィル・シュール・メールの浜辺にいたあの少女の姉である。(アニー・エルノー『歲月』ガリマル, 2008, pp.40-41)

『歲月』においては人類学的思考によって戦中生まれの人たちの「集団的記憶」が描かれる。『歲月』はブルーストの影響を受けた、まぎれもない「自伝的小説」ではあるが、それでも歴史として、また「集団的自伝」として読むことを否定はできない。作品の結びとなる部分において、作者は個人と集団との両義性を失わずに語る方法の模索と、その解答とを語っている。人称主語の選択と家族写真に見出された同世代に重なるイメージとが、バルト以来の写真論と自伝的作品の統合を、バルトとは違った形で提出していると言える。

この世界が彼女とその同時代人に刷り込んだもの、彼女はそれをひとつの共有された時、ずっと遠い昔から今日へと差し込んだその時を再構築するために、——ひとつの個人的記憶 (une mémoire individuelle) の中にある集団的記憶 (la mémoire collective) から記憶というものを見出すことで、歴史の体験された大きさを取り戻させるために使うだろう。(アニー・エルノー『歲月』ガリマール、2008, p.239)

『場所』から『写真の使い方』における叙述は一人称主語「わたし」がどのような対象に対して複数形「わたしたち」へと開かれるのかという問いのもと、家族から恋人へとという広がりを見せた。同時に『写真の使い方』において写真論を展開する中で見出されたのは孤独な「わたし」の女性性である。そのため『歲月』において女性である「わたし」は三人称化され「彼女(たち)」で語り始める。また、「わたし」から複数化された「わたしたち」は「みんな＝ひと」へ転位して三人称へと接続する。一人称から始まったアニー・エルノーにおける自伝叙述は、一人称を保ちつつ三人称へと開かれたことで、家族写真を語りながらも複数性と虚構性に開かれたものに深化したのである。

2000年代のアニー・エルノー作品におけるイメージ (image) は三種に大別される。第一のものは、額縁のある写真としての描写が完結しているもので、物質性が強調されるもの。第二のもの、「写真＝日付」の形式で、物質的な写真が提示されながら、そのイメージからレミニサンスが生じて非物質的な記憶としてのイメージの描写へ移行するもの。第三のものは、音声を含めたあらゆるぼんやりとした記憶を示すものである。『歲月』は「すべて像は消え去るだろう (Toutes les images disparaîtront.)」(『歲月』p.11) という一文から始

まっている。イマージュという語の広がりの中で、「現実の像 (les images réelles) であれ想像 (imaginaires) であれ、眠りの中にまで後をついてくる像彼女たちだけのものである光に浸された瞬間の像 (les images d'un moment baignées d'une lumière qui appartient qu'à elles)」(『歲月』 p.14) と語られるようなあらゆる像が、写真をめぐる自伝的作品として描かれた。そのために一枚目の写真として叙述されるイマージュは誕生を描き出す。

セピア色で、卵形、金縁で囲ったリブレットの内側に貼られ、透明の、エンボスシートで保護された写真である。(C'est une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'un liseré doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente.) 下には、「フォトモデルヌ、リデル、リルボンヌ (S.Inf.re), 電話 80。」(Au-dessous, *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne*(S.Inf.re). Tel. 80) 丸々とした赤ん坊がふくれ唇に、褐色の髪の毛を頭の上にカールして、彫刻テーブルの真ん中に置かれたクッションの上に半裸で座っている。曇った背景、テーブルの花輪模様、腹にまくれ上がった刺繍のあるシャツー赤ん坊の手は性別を隠している一ぼっちゃりした腕に肩から滑り落ちたつり紐、それらはキューピッドか絵画の小天使を表現することをねらっている。(アニー・エルノー『歲月』ガリマール、2008, p.21)

これらの家族の肖像に、ボードレールが写真に対して問題とした芸術としての美は問題とならない。家族の姿の写った写真は、個人の記憶に関わるものとして自伝的作品へと取り込まれている。文学作品におけるこうした写真のあり方は、ボードレールが言う「記憶の貯蔵庫」としての役割を果たすものである。この点に関して本論では「現代公衆と写真」とほぼ同時期に書かれた「阿片吸飲者」の書誌について簡単に触れることしかできない。プレイヤッド版全集および阿部良雄訳ボードレール全集に付された註によると、「阿片吸飲者」の初出は雑誌『同時代評論』1860 年 1 月 15 日号と 1 月 30 日号への「ある阿片吸飲者の歓喜と責苦」(*Enchantements et Tortures d'un Mangeur d'Opium*) である。この題よりも小さな字で付されたのが「告白」(Confession) という自伝を名乗るものであり、トマス・ド・クインシー (Thomas de Quincey) の『ある英国の阿片吸飲者の告白』(*Confessions of English Opium-Eater*) と『深淵カラノ嘆息』(*Suspiria de Profundis*) の翻案・注釈であるこの作品を一個の「混合物」とし

て構想していることから、これをボードレールの自伝的作品と見なすことが可能であろう。特に第八章「オックスフォードの幻像 ^{パリンプセストス} 羊皮紙」で展開され、写真の物質性と対をなす非物質的なイメージとしてのパリンプセストへの記述は、そこに現れる最も強力なイメージが「幼年期の深い悲劇」(les profondes tragédies de l'enfance)であることから、家族写真こそ不在ではあるがプルースト以降の自伝的作品がさかのぼることの出来る系譜に位置づけられるのである。

5. おわりに

ボードレールからバルトに至る写真論と、プルーストからバルトに至る写真をめぐる自伝的作品というふたつの道筋の先にエルノーの 2000 年代を定位しようという試みは、リアリズムやポルノグラフィという写真が内在するエロティスムへの考察を経て、自伝的作品における家族写真を通じて行なわれる苦しみや幸福な時間との再会がいかに描かれて来たかを追うものであった。写真が普及したことで、レミニサンスのあり方は変容したが、それが無意識的であり時に制御不能なイメージとしての記憶の発現であることは変わらないことを本論では事例から跡づけた。写真をめぐる自伝的作品という 20 世紀に特徴的な文学様式は『明るい部屋』による完成から、次の作家たちによる再編の時代へと入ったと言えるだろう。『写真の使い方』と『歳月』という補完し合う二作品には、そうした様相を見ることができる。そして、光という語が帯び続ける神学的価値⁽³³⁾を写真論が帯びることについての考察は本論の外に置かれたままである。

注

- (1) アニー・エルノー (Annie Ernaux, 1940-) はノルマンディー地方生まれのフランス人作家。1974 年に作家活動を始めてから、写真をめぐる自伝的作品を中心に執筆が続いている。本論では『場所』(*La place*, Gallimard, 1983.)、『写真の使い方』(*L'usage de la photo*, Gallimard, 2005.)、『歳月』(*Les années*, Gallimard, 2008.) の三

作に見られる自伝叙述の深化への分析から、2000 年代のアニー・エルノー作品を、写真論と自伝研究の交わる点に定位することを試みるものである。また上記エルノー三作品の訳文並びに訳語は拙訳を使用している。訳出にあたっては、規範的な構文のもつ意味の調和よりも原文の語順と句読点を尊重した場合がある。

- (2) 本論において鍵括弧または丸括弧で示す原文または訳文並びに訳語は註で示すものを使用している。Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade I 1987, II 1988, III 1988, IV 1989, Éditions Gallimard. 井上究一郎訳『ブルースト全集』筑摩書房
- (3) Roland Barthes, « *La chambre claire. Note sur la photographie* » 1980, *Œuvres complètes TOME V 1977-1980* Nouvelle édition revue, corrigée et présenté par Eric Marty, Édition du Seuil, 2002. ロラン・バルト, 花輪光訳『明るい部屋 写真についての覚え書き』みすず書房, 1985 年
- (4) Roland Barthes, « *La mort de l'auteur* », *Œuvres complètes TOME III 1968-1971* éd. Eric Marty, Édition du Seuil, 2002. ロラン・バルト, 花輪光訳『物語の構造分析』所収「作者の死」みすず書房, 1979 年
- (5) Roland Barthes, « *Roland Barthes par Roland Barthes* », *Œuvres complètes TOME IV 1972-1976* éd. Eric Marty, Édition du Seuil, 2002. ロラン・バルト, 佐藤信夫訳『彼自身によるロラン・バルト』みすず書房, 1979 年
- (6) Jaques Lecarme, Bruno Vercier, *Première Personnes*, le débat numéro 54 mars-avril 1989, pp.54-67.
- (7) 石川美子『自伝の時間 ひととはなぜ自伝を書くのか』中央公論社, 1997 年より「第 1 章時間の旅へーロラン・バルトの転身ー」をとくに参照している。
- (8) Brassai, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, 1997. ブラッサイ, 上田睦子訳『ブルースト／写真』岩波書店, 2001 年
- (9) アニー・エルノー『歳月』の出版にあたっては多数の好意的な書評が出た。本論においては特に Agnès Vaquin によるパリンプセストスの感覚への指摘から、ボードレールの影響についての示唆を得た。Philippe Lançon : *La vie, un lieu commun*, *Libération*, Jeudi 7 février 2008. その他には以下のものを参照した。Christine Rouss: *Dans la lumière du passé*, *Le Monde*, 8 février 2008. Agnès Vaquin : *Une vie*, *Quinzaine littéraire* 965 16 mars 31 mai 2008.
- (10) 阿部良雄訳『ボードレール全集Ⅲ 美術批評上』筑摩書房, 1985 年より「現代公衆と写真」Baudelaire, « *Le public moderne et la photographie* » *Salon de 1859*, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, t.II, 1976, pp.614-619. Baudelaire: *Salon de 1859 Texte de la Revue française*, éd. Wolfgang DROST et Ulrike RIECHERS, Édition Champion, 2006.

- (11) Baudelaire: *Un mangeur d'opium* dans *Œuvres complètes*, éd. Claude PICHOS, 1961, pp.451-453. Baudelaire: *Un mangeur d'opium*, éd. Michèle STÄUBLE-LIPMAN-WULF, Éditions de la Baconnière, 1976. ド・クインシーの原テキストとの異同についての詳細な注釈だが、本論では特に参照していない。
- (12) ヴァルター・ベンヤミン, 久保哲司編訳『図説 写真小史』所収「写真小史」筑摩文庫, 1998 年 (原著は 1931 年)
- (13) *La place*, Gallimard, 1983. 翻訳書は、アニー・エルノー, 堀茂樹訳『場所』早川書房, 1993 年として出版されている。この論文では規訳を参考にしながら拙訳を用いるものとする。
- (14) ベンヤミンは「写真小史」p.13 において、ダゲレオタイプの受容について説明している。「ダゲールの写真は、ヨードで処理され、カメラ・オブスクーラのなかで感光された銀メッキの板で、それをためつすがめつするうちに、光がちょうどまい具合に当たると、その上にかすかな灰色の画像が認められるのであった。それは一枚一枚かけがえのない貴重品であった。一八三九年には、一枚につき平均二十五フランが支払われた。宝石類のようにケースにいれて補完されることもまれではなかった。だがこれを技術的な補助手段として用いた画家もいた。」
海老根龍介「写真・リアリズム・想像力 後期ボードレール美学の一面」『仏語仏文学研究』第 23 号, 2001 年 pp.29-51. に活人画についての詳しい記述があり参照した。またボードレール写真論の同時代的文脈については同論文に依っている。
- (15) Baudelaire: *Salon de 1859 Texte de la Revue française*, éd. Wolfgang DROST et Ulrike RIECHERS, Édition Champion, 2006, p.253 に、1850 年代には猥褻なステレオスコープが存在したとの記述がある。
- (16) Roland Barthes, op.cit. pp.819-821.
- (17) ここでの議論の多くは『エロティシズム』序論に依っている。L'Érotisme, George Bataille, *Œuvres complètes X*, Gallimard, 1987, pp.15-46, Éditions de Minuit, 1957. ジョルジュ・バタイユ, 酒井健訳『エロティシズム』ちくま学芸文庫, 2004 年
- (18) 阿部良雄『群衆の中の芸術家』ちくま学芸文庫, 1999 年 (1975)
海老根龍介「挑発とカムフラージュ——ボードレールの「反リアリズム」」『文学』岩波書店 2007 年 11-12 月号 pp.163-173. に文学裁判における用語としての「リアリズム」についてのさらに詳しい記述があり参照した。
- (19) 根本美作子「ブルーストと写真的現実」『ユリイカ』青土社 2001 年 4 月号 pp.204-210. ベンヤミンによるブルーストにおけるイメージについて参照のこと。
- (20) 今橋映子『〈パリ写真〉の世紀』白水社, 2003 年

- (21) André Breton, *Nadja, Œuvres complètes I*, Gallimard, 1988, Bibliothèque de la Pléiade t I, pp.679-681. アンドレ・ブルトン, 巖谷國士訳『ナジャ』岩波文庫, 2003, pp.65-67.
- (22) ヴァルター・ベンヤミン前掲書 p.53.
- (23) 石川美子前掲書より「第 7 章写真の真実—ブルーストたちの発見—」を特に参照した。また、ロラン・バルト著作集 10『新たな生のほうへ 1978-1980』石川美子訳、みすず書房、2003 年の訳者あとがき「夜の旅人」—「新たな生」をもとめてより、「わたし」を用いた小説へと向かっていった晩年のバルトによる『明るい部屋』の、著作全体から見た位置付けについて示唆を得ている。
- (24) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Pléiade I, Gallimard, 1987. pp.43-47 井上究一郎訳『ブルースト全集 1 第一篇スワン家の方へ』筑摩書房, 1984 年
- (25) Roland Barthes, op.cit. pp.844-847.
- (26) Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*, Pléiade V, Gallimard, 1988. pp.152-178. ただし『明るい部屋』におけるこの註は 1954 年版に対応している。井上究一郎訳『ブルースト全集 6 ソドムとゴモラ I』筑摩書房, 1986 年
- (27) この章は、日本フランス語フランス文学関東支部論集第 19 号 (2010) へ掲載予定の要旨「アニー・エルノーにおける自伝的叙述の深化 *La place* から *Les années* へ」と一部重複する。
- (28) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975. フィリップ・ルジュンヌ, 花輪光訳『自伝契約』水声社, 1993 年
- (29) Émile Benveniste, *De la subjectivité dans le langage, Problème de linguistique générale*, Gallimard, 1966, pp.258-266. Éバンヴェニスト, 岸本通夫監訳『一般言語学の諸問題』みすず書房, 1983 年
- (30) Roland Barthes, « *Le degré zéro de l'écriture* », *Œuvres complètes TOME I 1942-1961* Nouvelles édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Édition du Seuil, 2002. ロラン・バルト, 石川美子訳 新版『零度のエクリチュール』みすず書房, 2008 年
- (31) Philippe Vilain, *Roman 20/50-N°24-décembre 1997*. はエルノー作品における人称の変遷についての論考として参照のこと。
- (32) Pierre-Louis Fort: « *Chronologie : Annie Ernaux et son temps* », in Annie Ernaux, *La place texte intégral+dossier*, Folio plus classiques, Gallimard, 1983. アニー・エルノーの自伝的事実について特に参照した。
- (33) 「アニー・エルノー『歳月』(2008)における光」(成城大学大学院文学研究科ヨーロッパ文化専攻「エウローパー No. 17」所収) 5. 時を映す光において、筆者はアニー・エルノーにおける光のシモーヌ・ヴェイユによる影響について論じている。

