
自伝と虚構

ギベール『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』読解

OHARA Norihisa

大原 宣久

はじめに

自伝 (autobiographie)、あるいは自伝的な著作というものが、程度の差こそあれ必然的に作者の存在、主体を前景化させ、あるいは特権化するものであることは間違いない。今日の自伝文学研究の展開からくれば、いささか旧聞に属する事柄となるかもしれないが、西欧、おもにフランスの近・現代文学における自伝の定義を、ほぼはじめて試みたフィリップ・ルジュンヌは、自伝と隣接ジャンルとの区分を、つまるところ語り手と作中の主人公、および表紙に記された作者の名前が同一であるか否かに求め、その同一性を根拠にして作者と読者とのあいだに「自伝契約」(pacte autobiographique)が成立すると考えた⁽¹⁾。自伝契約とは、書かれた内容が基本的に事実のみにもとづいているという約束事であり、作者の思い違いや故意の虚偽の可能性を完全に排除するものではないものの、作者に関する現実への指向、再現を保証するものだとルジュンヌはいう。

このような、語り手=主人公=作者の名前と、それによる現実への指向を根拠にした、ルジュンヌのジャンルとして自伝の特別視には、彼による自伝の——厳格なようであいまいな——特徴づけ(「自伝は散文による物語である」、「自伝はなによりも、回顧的で包括的な物語である」、「原則的には、[...] 人間は一度しか自伝を書かない」⁽²⁾等々、しかしこうした特徴にあてはまらない例外的な自伝はいくらでもある)とあわせて、批判を受けることも少なくなかった。

たとえば、構造主義におけるいわゆる「作者の死」の概念にしろ、それにつづくポスト構造主義、たとえばデリダのいう言語の本質としての反復可能性にしろ(それはいつでも虚構性をはらむわけだから)、ルジュンヌの想定するような、確固たる存在の作者が自身の生きた確固たる現実を偽りなく叙述していく自伝像とはいかにも折り合いが悪いように思われる。

実際、ポール・ド・マンは、ルジュンヌの名前も出してその自伝研究を批判している。「理論的にも経験的にも、自伝はジャンルとしての定義には適さない。個々の例はそれぞれが規範に対する例外のように見え、作品自体がいつも近いジャンルに、あるいはまったく対極的なジャンルにさえ次第に溶け込んでいくように見える」、「わたしたちは、あらゆるテキストは自伝的だと主張できそうであるのと同様に、いかなるテキストもそうではない、あるいはそうではありえないと言わなければならない」⁽³⁾と、自伝のジャンルとしての特権化を真っ向から否定する。

実際のところ、ルジュンヌのおこなった、自伝という膨大な対象からおおよそはいえ傾向を示

(1) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1^{re} éd., 1975), Seuil, 1996, p. 19-35.

(2) Lejeune, *L'Autobiographie en France* (1^{re} éd., 1971), A. Colin, 1998, p. 21, 24, 25. 実際には、ジョアシャン・デュ・ベレーの「哀悼詩集」やヴィクトル・ユゴーの「静観詩集」、ワーズワースの「序曲」などの韻文は自伝ともいえる (Cf. Sébastien Hubier, *Littératures intimes : Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, A.

Colin, 2003, p. 50-53. および Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984, p. 68.). 幾度にもわたる自伝の試みとして、ミシェル・レリスの例があることはルジュンヌ自身も認めている。かくも例外が続出する規則、定義は、はたして定義といえるのだろうか。

(3) De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, op. cit., p. 68, 70.

したことは意義のある仕事だし、また彼の個別の作品読解はかならずしも自伝的な図式を当てはめていくやりかたではない。しかし、自伝とそれ以外の文章との峻別がそれほど決定的になしうるものなのか、そうだとすればそれは作者の固有名が作品中の主人公＝語り手と同一であることによって保証されるものなのか、その同一の名前は真実のみを語るものとして権威をもつものなのか、やはり相当に疑問は残る。

じつのところ、ルジュヌ自身も(あらゆる文章が、とまでは言わないまでも)フィクションである小説こそが自伝よりも「自伝的」でありうることを認めている。それは、その小説のめざす最終的な「真実」が、作者の個人的、内面的な真実にほかならない場合だと限定したうえで、かくある真実は自伝的企てがめざすものにほかならない、という理屈である⁽⁴⁾。つまり、ルジュヌは小説と自伝が補完的な関係にあり、究極的には「作者その人をよくあらわす」というおなじ目的をもちうるものとして見ようとしているわけだが、ある種の小説の存在意義すべてを自伝的な目論見に回収してしまうのは、それまでの彼の綿密な自伝の定義、特徴づけと比べるといささか大ざっぱな分析で、あわてて射程を広げて逃げ道を作ったようにも思えてしまう。いずれにせよ、ここにも自伝(とりわけその企ての独自性)を定義することの困難さが見てとれるだろう。

以上の議論をふまえ、本稿では自伝と小説の境界(あるいはルジュヌの分類でいう「自伝的小説」le roman autobiographique)に位置している近年の作品のなかから、エルヴェ・ギベールの『はくの命を救ってくれなかった友へ』をとりあげたい。まずはルジュヌ流に主人公や登場人物の名前をめぐって考察することで、この作品がどのジャンルに属すものなのかを考える端緒にし、次いで、具体的にどのようなことが描かれているのか、小説的であるならフィクション性はどこに混在しているのか検証し、最終的にはそのような作品形態をとっている意義についても考察していきたい。

作品概要

『はくの命を救ってくれなかった友へ』は、若くして文壇に登場したエルヴェ・ギベールが35歳となる1990年、つまり彼の死の前年に発表した自伝的小説(ひとまずこう呼んでおく)である。

当時死病であったエイズに作者自らがかかっていることを告白し、病状の進行を生々しく語っていることに加え、哲学者ミシェル・フーコーをモデルとした人物がエイズで死んでいくさまや、女

(4) Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 41-43.

優イザベル・アジャーニをモデルとした人物(エイズが噂されていた)とのいざごなど著名人の姿を身近な距離で書き出していることから、発表時にはスキャンダラスな評判を呼んだ作品だ。良くも悪くも、読者のジャーナリスティックな興味、(悪くいえば)ゴシップ的な興味に応えた部分がこの作品にあることは否定できない。しかし、それだけに終始する作品であるならば、今日まで読み継がれることもなかったはずだ。では、それにとどまらないとするとどういう作品なのか。

ほくは3ヶ月間エイズだった。もっと正確に言えば、3ヶ月間、エイズと呼ばれる死病に冒され、助かる見込みはないと思っていた⁽⁵⁾。

このように一人称「ほく」(je)が語りはじめるこの作品は、前半はおもにミュージル(フーコーをモデルにした人物)およびその周辺との交流やミュージルの死にざまを描き、後半では自身のエイズの発覚と進行、およびその特効薬となる治療ワクチンの開発に携わる研究者にして、語り手の友人であった「ビル」との関わりに主眼が置かれている。ビルは、ワクチンのいち早い投与を約束しながら誠意を見せず、結局その約束を反故にする、そんな人物として描かれており、「ほくの命を救ってくれなかった友」とは、第一義的、直接的には彼のことをさしていると考えていい。

作品の構造としては、それぞれに番号のついた、短いもので数行、長いものでも数ページ、長短100の節に分けられているが、いわゆる自伝的なイメージの、時系列どおりの並びによるものではなく、各節の配置はかなり複雑で、時間の流れが何度も前後するものとなっている。

自伝なのか、小説なのか

では、『ほくの命を救ってくれなかった友へ』はジャンルでいうと(ルジュンヌ的なジャンル分けにそれほどの意味があるのかという問題はひとまず措くとして)なにに分類されるだろうか。自伝的小説、のひとことで済ませずに、この問題からやはり考えたい。

注目すべきは、主人公(=一人称の語り手)の名前だ。冒頭からすぐにその名前があかされるわけではないが、読みすすめていくうちにそれは何度か示されるようになる。

(5) Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard (Folio), 1992, p. 9. (エルヴェ・ギベール著、佐宗鈴夫訳『ほくの命を救ってくれなかった友へ』、集英社、1992年。以下、本書からの引用はこの邦訳を参照したが、原文への忠実さをかんがみ、部分的に引用者が訳しなおしたところがあることをお断りしておく)

昨日、両親から電話があり […]、姉が男の子を産んだと知らせてきた。姉は息子をエルヴェと名づけることに決めていた。ほくの病気のことも、間近に迫っている死のことも、なにも知らずにいたのだが、たぶんなんとなく察知したのだろう。 […] 大叔母ルイーゼのところできりすまの昼食をとったとき、 […] 姉は息子にエルヴェ・ギベールと名づけるというさらなるグッドアイデアがあるとも言いそえた。彼女は旧姓に戻っていた […] (6)。

このように、周囲についてのエピソードのひとつから、主人公の名前は作者の名前とおなじ「エルヴェ・ギベール」にはかならないことが読者にあかされる。フィリップ・ルジュヌヌの立場——「読む者にとって、自伝を明確に特徴づけるものは、なによりも固有名詞によって捺印される同一性の契約である。 […] もし私が自分の生涯の物語を書き、そこに自分の名前を出さないとしたら、読者にはそれが私だったことがどうしてわかるだろうか」(7)——にしたがうなら、これは自伝の条件を満たすものだ。ルジュヌヌのいう自伝における「自我の歴史のなよりの与件」(8)としての作者の名前の重要性は、上の引用を見ればギベールにおいても確かに当てはまる。ちなみに、『ほくの命を救ってくれなかった友へ』では、消えゆく命を次の世代が受け継いでいくことがひとつの主題となっているが、生まれた子におなじ名前がつくことほどその主題を象徴する出来事はない。

しかし、ルジュヌヌの基準にしたがって本作が自伝であると断言するには躊躇せざるをえない、別の名前の問題がある。つまり、フーコーがミュージル、アジャーニがマリーンなど、作品中の登場人物（おそらく主人公以外の多く）は偽名となっているのだ。主人公は実名であり、それ以外の人物が偽名であるケースをかつてルジュヌヌが想定し論じていなかったのは不可解でもあるが(9)、それはともかく、この偽名の使用は虚構性のしるしとしてとらえてよいのだろうか。いや、それは単にモデルとなった人物への一種の気遣いかもしれず、即座に虚構を許容していることにはなるまい。

だが、まさに実名と偽名の混交に象徴されるように、真実性と虚構性のあいだを本作は揺れ動く。本書の冒頭近く、2番目の節を見てみたい。

その日、つまり1988年12月26日、ほくはローマでこの本を書きはじめた。ここにひとりで行ってきたのだ。 […] ローマで、ほくは自分が人間を愛していないことを思い知った。徹底的に

(6) *Ibid.*, p. 72-73.

(7) Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 33.

(8) *Ibid.*, p. 34. それゆえに、多くの自伝で、作者が自身の名前をめぐる考察や遊びを記述しているとルジュヌヌは述べているが、これは鋭い指摘である。

(9) 後年ルジュヌヌも、「オートフィクション」を唱えるセルジュ・ドゥブロフスキーの作品（『自己愛』 *Un amour de soi*）を例に、自伝的作品では作家が自身の名を主人公にさすけつつも、他の登場人

物には偽名をあたえるという配慮がありうることを認めている。（Lejeune, *Pour l'autobiographie*, Seuil, 1998, p. 73.）

人を思みきらい、だから、だれと食事に行ったか、どこに食事に行ったかも覚えていない⁽¹⁰⁾。

このように、ほとんど現在といってもいい、この作品を書きはじめた直近の過去からギベールは語りだす。冒頭から7番目の節まで、大きく過去にさかのぼることはほとんどなく、語りは現在のなかにあり、思いを書きつけている。そのなかで、(ローマで、という限定はあるにせよ)みずからの記憶のあやふやさを作者が白状していることは注目に値するかもしれない。記憶力の悪さ、すなわちこれから書かれる内容の信用度の低さを自認するようなものなのだから。

上の引用は、次のようにつづいていく。

正直いって、[エイズ発覚後の]3ヶ月間、助かる見込みはないと思い込んでいた。そのあとの数ヶ月、ほくは心の不安と平静のあいだで揺れ動き、希望はいだきつつも失意の果てに、この信じられないような僥倖によって救われたと思うことができた。が、この重要な問題、つまり助かるか助からないかについては、ほくにだっとうなるかまったくわかっていない。この救いは気休めであり、待ち伏せのように目の前に差し出されている疑似餌なのか、あるいは、これはほんもののSFであって、ほくはその主人公のひとりなのか、それがわからない[……。この数週間ずっと考えつづけて、このあたらしい本の構想は大体まとまっているが、展開については一から十まできちんと決まっているわけではない。結末はいくつか考えられる。いまのところ、それらは予感のようなもの、あるいは、願いのようなものであって、その真実の全体はまだなにも見えていないのだ[……。]⁽¹¹⁾。

失意の3ヶ月のあと、友人ピルの新薬という希望とそれに対する懐疑の数ヶ月、そのうちに新薬研究の失敗と友の裏切りに徐々に気づき、さらなる絶望を迎える。これは、この作品の後半部を予告し、先取りするものだ。だが、最終的な結末についてはいまだ知ることがない。

実際、本作は前半部がミュージルやマリーンとの交流を描いた回顧的な語りであるのに対し、後半部は先のわからない、現在進行形の語りとなるだろう(自伝とは基本的に過去を語るものである——これはルジュンヌに限らず、自伝研究者の共通する見解だ⁽¹²⁾)。そこでは日付けのついた日記

(10) Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*,
op. cit., p. 10.

(11) *Ibid.*, p. 10-11.

(12) セバスチャン・ユビエのすぐれた自伝研究書を参照のこと(Cf. Hubier, *Littératures intimes, op. cit.*, p. 48-51.)

的な記述が増え、最終節でも「結末」の名に値する幕引きがあるわけではなく——その時の心境、感情を吐露した文句、独白が並んでいるだけだ⁽¹³⁾——、完成された自伝的「作品」としての構成への配慮は、あまり見られない。

そうした後半部の具体的な姿はのちほど検証することにするが、そこで描き出されるみずからのありようを、ギベールはこの冒頭部分で「疑似餌」(これは新薬のことだが)に群がる存在に、あるいはそれと並んで、SFの主人公になぞらえている。つまり、これから作り出す作品が、まるでSF的な虚構の空間でもありうることを示唆しているのである。これはあきらかにルジュヌヌのいう「自伝契約」ではなく、いかに主人公の名前=作者の名前であっても、彼の定義にしたがえばむしろ「小説契約」に近い。

本稿では、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』で語られている内容が実際にどれだけギベールの実人生、事実に即しているのか、その点を逐一問うことはしない。病気の進行等、ギベール本人のそれとほとんど一致しているようだし、日記の体裁をとっている箇所は、実際に彼の日記(のちに『恋人たちの霊廟——日記1976-1991』⁽¹⁴⁾として出版)との内容的な重複をうかがうこともできる。ミュージル=フーコーらとの交流については性的な嗜好に関する話など、検証困難なプライベートの部分も出てくるが、おそらくかなりの部分で事実だろう(その種の話は、裏づけがないとリアリティも出てこないものだ。それゆえにゴシップ的な関心から本書が読まれたという側面も否定できないが)。マリーンがエイズを噂される記述もあるが、これなどはイザベル・アジャーニについての周知の事実である。だが、そうした事実に即した記述のなかに、あきらかに虚構といえる、夢想的なくだりもはさまれている(その具体例は次節以降で見ていく)。

以上を総合すると、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』は、一人称である主人公の名前に関しては自伝の条件を満たしているものの、偽名の登場人物、後半部の日記的な体裁、非回顧的な語りの多さ、虚構の場面の挿入など、やはり自伝とはいいがたい。

結局のところ、自伝的小説という分類が妥当といえるかもしれないが(もともとルジュヌヌは、「自伝的小説」の条件として、作者自身とは異なる名前が主人公についていることを想定しているけれども)、むしろ本作はルジュヌヌ以降に発展した概念、セルジュ・ドゥブロフスキーのいう「オートフィクション」(autofiction)によく合致している。これはドゥブロフスキーが自身の作品『糸/息子』(*Fils*)に関して提示したもので⁽¹⁵⁾、定義や解釈に幅はあるものの、原義では作者、語り手、主人公が同

(13) Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 284.

(14) Guibert, *Le Mausolée des amants, journal 1976-1991*, Gallimard, 2001.

(15) Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977. さらに Doubrovsky, *Autobiographiques*, PUF, 1988 において、ドゥブロフスキーはこの概念を補足し、解説している。

名でありながらも、テキストとしては小説であるような作品をさす。自己言及的でありながら虚構的でもあり、ジャンルを超越することで、自伝であれば真实性を疑わずにいられた読者を攪乱するものといえる。その虚構性によってこそ、作者の自己、とりわけ無意識が開示されうろという、精神分析的な目論見、あるいは解釈も可能とされる⁽¹⁶⁾。

では、オートフィクションという分類が妥当だとして、そのなかでもギベール『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』に特徴的なのはなにか。それはやはり、ギベールがみずからの過去について語った自伝的箇所、ミュージル（フーコー）ら他者についての良くも悪くも暴露的な記述、さらには現在進行形の記述といえる日記的、独白的箇所、これら事実即した記述に加えて、作者のファンタズムを反映したフィクショナルな幻想的記述までも登場する、多ジャンル混交といえる作品の性格にある。

もちろんオートフィクションとは、語源、語義からして自伝とフィクションの混交であり、両義的要素をもつことがひとつの条件ともなるわけだが、それでも本作ほどひとつの作品がそのなかで——自伝とフィクションの両面だけにとどまらず——つきつぎとかたちを変え、変幻自在の姿を呈する例はなかなかお目にかかれぬ。つまり、オートフィクションというひとつのジャンルに固定した途端にそこから漏れ出てしまう、自伝と小説のみにとどまらない雑種性がある。だとすると、それはなぜ、なんのためなのだろうか。この疑問点について、いよいよ『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』での具体例を見つつ、考察を深めていきたい。

ミュージル——虚構性の排除

『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』のなかで最も虚構的、空想的なくだりは作品終盤に登場するが、先を急ぐ前に、すでに本作の概略は述べたが、話の筋をもう少し丁寧に追ってみたい。

作品前半、根幹をなすのはミュージルとの交流だ。フーコーをモデルにした高名な哲学者として登場する彼だが、カリスマ的な学者らしい側面や、好んでサンフランシスコのサウナで乱交パーティーに興じていた事実⁽¹⁷⁾など人間的な側面をもあかしつつも、ギベールがシンパシーと敬意をもって描き出すのはやはりミュージルの病気の進行、そして死だ。間歇的にギベール自身の病状も折りはさまれるだけに、ミュージルはエイズ患者の先達として、共通の運命をもつ存在となる。

(16) Cf. Hubier, *Littératures intimes*, *op. cit.*, p. 120-129.

(17) Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 29-30.

ミュージルの死を書きとめようとする理由を、ギベールはこう述べている。「いま書きとめているのは、友人の最期というよりむしろぼくを待ち受けている最期であり、自分もおそらくこうなるのだから。いまや、ぼくたちが友情のほかに通の死の運命によって結ばれているのは確実だった」⁽¹⁸⁾。

では、入院中のくだりに注目してみよう。そこでのミュージルに対するギベールのまなざしは、じつに慈愛と悲しみに満ちたものだ(どこか性的でもありつつ)。いくつか、引用してみたい。

まず、ミュージルが最初に入院したときのこと。

翌日、ぼくはその病室に彼を見舞った。その部屋は調理室のそばにあり、食堂からは魚のフライのおいがしていた。すばらしい好天で、ミュージルは上半身裸だった。筋骨隆々とし、敏捷でたくましく、日焼けしてそばかすだらけの、みごとな肉体だった。ミュージルはよく、バルコニーで肌を焼いていたのである⁽¹⁹⁾。

ギベールが魅せられたかのように描き出すのは、およそ病人らしからぬミュージルの肉体だ。とはいえ、その肉体は「ニューモシスチス肺炎で苦しげな息をしながら」バーベルで鍛えたものであり、そこにあるのは悲壮な現実である。

やがてミュージルは別の病院へ移され、周囲には不治の病に侵されていることが告げられる。そんなある日のこと。

翌日、病室でミュージルと二人きりになった。彼のアパートマンで——思いっきり開け放たれたフランス窓のあいだを、夏の太陽がゆっくりと沈んでいくとき——白いソファに並んで腰掛けながらときどきそうしていたように、ぼくは長いこと彼の手を握っていた。それから、唇をその手に押しあて、キスをした。帰宅すると、後ろめたさと安堵感を覚えながら、病原菌に汚染されているかのように唇を石鹸で洗った。年とった娼婦に喉の奥へ舌を差し込まれたあと、エドガー・アラン・ポー通りのホテルの部屋で唇を洗ったときとおなじだった⁽²⁰⁾。

読者はだれでも、恋人同士のようにふたりで寄り添う情景を思い浮かべることだろう。だが、

(18) *Ibid.*, p. 107.

(19) *Ibid.*, p. 98.

(20) *Ibid.*, p. 106.

ミュージルの病氣ゆえに、キスした唇を洗うという娼婦に対するのとおなじ扱いをギベールがしてしまったことに言い知れない悲しみがある。もちろんここにはホモセクシュアルというきわめてギベールのな主題があるが、ミュージルとの関係においては性が抑圧されざるをえない状況にあることを、ギベールはこの感傷的な場面を描くことによってまざまざと示しているのだ。ともすれば「死を前にした純愛」的な陳腐、単純さにおちいりかねない場面でも、ミュージルへの敬意や、自身の運命への予感、死の恐怖とないまぜになった、相手に対する屈折した欲望をギベールはここに描きだしている。

本稿で注目したいのは、以上のようなミュージルにまつわる描写は——すべてがフォーコーに関する事実にもとづいているかどうかはともかくとして——、容易に映像化できそうなものであること、つまり簡潔ながらも視覚的で、非現実的なところが少しもない点だ。そうした傾向は、ミュージルに相対した主人公自身の描写にも向かう。

不幸にとってこの上ない罵りとなっていた6月の太陽に照らされた病院の中庭で、ミュージルは死ぬのだ、長くはない […] とぼくは悟った。その確信が、すれ違うひとびとの目のなかに写っているぼくの顔をゆがませた。流れる涙で顔はくしゃくしゃになり、ぼくはそれがこなごなに砕け散るような叫び声をあげた。たまらなく悲しかった。ぼくはまるでムンクの《叫び》だった⁽²¹⁾。

ムンクの《叫び》というと大げさな表現と思われるかもしれないが、しかしどんなに悲しみが頂点に達しようとも、読者にとって想像困難な、悪夢のような幻覚的ヴィジョンが立ちあらわれてくることはない。《叫び》はもちろん現実そのままではなく一種の比喩であるが、それはむしろ、読者にとって、だれにとっても見慣れた容易に思い浮かべることのできるイメージだ。つまり、依然としてギベールの描写は映像的であり、たとえ比喩があろうとも、現実らしさから大きく逸脱することがない。

このように、晩年のミュージルに関する記述では、ミュージル自身の描写についてもあるいはその周囲に関する記述でも——のちに検証するようにそれ以外の箇所と比べると格段に——現実らしさからの飛躍の度合いが少なく、これはそのままノンフィクションですと言われても信用できてしまう。そこにはある意識、意志が働いているのはあきらかか、虚構性を排除しようとする確固た

(21) *Ibid.*, p. 108-109.

る姿勢があるのだ。というのも、ギベールは例によって、日記をもとにミュージルの入院中の記述をおこなっているのである。

はじめて見舞いにきたときから、ほくは彼のことを日記に記した。克明に、動作のひとつひとつを。ときによって、彼が寡黙になり、言葉を慎重に選ぶような場合でも、ほんの些細な言葉も書き落とさなかった。[...] これはもっともいまわしいことだが、日記は当然のことながら、彼よりも長く残り、真実を証言することになるのだ。彼は自分が歩んできた人生の周辺からそうした真実を消しさり、近寄りがたい黒ダイヤのまわりのよく磨かれた角——秘密を固く守って、光りかがやくもの——だけを残したいと思っていただろう。日記は彼の伝記になる恐れがあり、まったく厄介なことに、すでに誤りがいっぱいあった⁽²²⁾。

このように語られている日記をもとに、本書のミュージルについての記述はなされているわけだから、彼(≡フーコー)の生きた現実をギベールが本書のなかでも再現しようと腐心しているのはあきらかだ。ミュージル(≡フーコー)についての「真実」、もっとも秘密にしておきたい真実とはエイズに罹患していた事実にはかならないが、彼が隠しておきたい事柄を含めた「真実」を書き記すところこそギベールの作家としてのモラルであり、自身の著作を認めてくれた師への愛情表現であるといえるのではないか。

もちろん、上で述べられているように誤りを記してしまう危険性にもギベールは自覚的だし、なんの権利でそんなことまで書くのかとも自問せざるをえない。だがそれでもギベールは極力ミュージルの「真実」を書こうとし、発表することをやめなかった、だからこそ本書は残ったのである。そこにある、事実から逸脱しまいという意識、それはごく単純に考えて虚構性とは両立しがたいものである。ここに、ミュージル入院中のくだりがきわめて視覚的、現実的であることの原因がうかがえる。そこに作者のあからさまな幻想、夢想を介在させては、真実から遠ざかった印象を読者にあたえてしまうからだ。

それならば、ギベールがあきらかな虚構や幻想的イメージを提示するのは、どのようなときなのであろうか。

(22) *Ibid.*, p. 102-103.

虚構性の闖入——死の表象？

入院中のミュージルの描写にかぎらず、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』は、大部分においてそれがノンフィクションであるといわれても信用できるぐらい、描写も物語の展開も理にかなった、現実的なものである。だからこそ、そうではない描写、虚構的なイメージがどのようなときにあらわれるのか、注目に値するだろう。

いくつか挙げてみたいのだが、それらには共通点がある。それは、死を意識した場面であるということだ。たとえば、ミュージルのアイデアとして語られる老人ホーム。それは「ひとが死ににやってくるんじゃないくて、死ぬ真似をしにやってくる施設」で、「病院の奥には隠し扉がある。たぶん、夢をあたえてくれる絵のどれか裏側にでも。注射のせいで気だるく聞こえる音楽につつまれながら、人はこっそり絵の裏側に入り込んで姿を消すんだ。だれの目にも死んでいるように見えるだろう。そして、気づかれることもなく、壁の反対側から荷物もたずに、ふたたび裏庭へあらわれる。手ぶらで名前もない。これからあたらしい自己を作っていくんだ」⁽²³⁾。

死による名前の剥奪、匿名化、それによる自己からの解放と再生という妄想は、本書のミュージルの人物像に沿ったものである。彼はエイズという病気とその風評を気にして、「世間から忘れられたがっていた」人物であり、署名入りの文章を書くことを嫌がるようになっていたというのだ。だから、彼にとっては死こそが解放をもたらすものであり、彼の夢想する老人ホーム、そして死は、必然的に現実ばなれしたユートピア的なイメージをおびる。

もちろんこれはミュージルの夢想であり、虚構的な場面の描写というには適當ではないかもしれない（実際、フォーコーがギベールとこのような会話を交わした可能性ももちろん高い）。ただ、テキストにもたらすその夢幻的效果はたしかな痕跡を残す。というのも、こうしたミュージルの達観的な死の観念——自己からの解放の契機——をポジとすると、そのネガにあたるような死の恐怖——生と自己への執着——が具現化した、やはり現実ばなれした表現も登場するからだ。

それは、今度はミュージルではなく語り手＝主人公（＝ギベール）がクロード・ベルナル病院に検査、採血に訪れたときのこと。「霧につつまれ、この世の果ての幽霊病院のよう」と形容されるその病院のなかでも、彼が訪れたのは末期患者を収容する病棟で、「略奪にでもあったかのように人氣がまったくなく、物も持ち去られていおり、寒くて湿っぽい」と、生の此岸と彼岸のあわいのよ

(23) *Ibid.*, p. 24-25.

うに描写される場所だ。

採血をしてくれる看護婦はひどくやさしそうにほくをしげしげと眺めた。その目は「わたしより先に死んでいくんだわ」と言っていた。[...]看護婦は真空の力でほくの血液を抜きとるピストン装置に9本目の容器をはめこみ、こう言った。「よろしければ、朝食をおもちしますよ。バターとジャムを塗ったパンですけど、いいですか?」ほくはすぐに椅子から立ちあがった。彼女が心配そうに座らせる。「だめよ、もうすこしこうしていて。顔色がひどく悪いわ。あまり朝食は食べたくないんですね?」早くそこから出たかった。疲れておそらく立っていられないほどだったが、走りたかった。走りたくてたまらなかった。屠場で喉を切られて殺されたばかりの馬は腹帯をつけて、虚空のなかをギャロップで走りつづける⁽²⁴⁾。

首を切られても走りつづける馬——それは、陰鬱なこの場所を離れたいという苛立ちをあらわす比喩には違いないが、病院での出来事を報告するこのくだりにあってかなり異様な表現だ。それはミュージルの夢想する、自己という呪縛からの解放として死を受け入れる姿勢とはむしろ対照的な、死してなお自己の生に執着するかのようないメージである。

ミュージルについては、本書では彼が過酷な治療や病院での冷遇に苦しむさまも描かれてはいるが、末期には親族以外が面会謝絶となったせいもあり、意外なほどあっさりとその死自体は述べられるにとどまる。だが、ギベールは泣いて、その死を激しく悲しむ⁽²⁵⁾。ミュージルがそこから逃れようとした固有な名、個人性に、ギベールは結局のところ徹底して拘泥したのだ。自伝、伝記を書く人物とは、結局のところそういうものである(実際、生前のミュージルが、支持していた福祉団体のメンバーと共にある危険な任務のために「世界の果て」へ出かけるという計画、「理想的な老人ホームの絵画の裏へ姿を消すのを夢見て、その小さな扉を世界の果てに探しに行く」という、みずからの固有な名をすんで喪失しようとする計画に、ギベールはやんわりと反対する⁽²⁶⁾)。だからこそ、自分自身はもとより、ミュージルキファーコーについても彼の意に反して、その晩年の生をギベールは書き残したのではないだろうか。

(24) *Ibid.*, p. 58.

(25) *Ibid.*, p. 113.

(26) *Ibid.*, p. 33-34.

現実への侵食

このように、事実の報告や描写が主体の本書にあって、まれに登場する非現実的な表現はじつに効果的に、そしてしばしば死の表象として機能している。それは死を目にした作者が実際には経験しようのない死を語るときに、必然的に想像力の領野に近づきそこに頼らざるをえないという、文学制作上の当然といってしまうえば当然の原理によるものなのだろうか。

だが、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』にはこうした死の表象の手段にも回収しきれない、それらとは少々異質な想像力の飛躍も存在する。登場人物の語る夢想という明示もなく、出来事や事物の描写のなかに折りはさまれる突飛な比喩としてでもなく、主人公が自分の人生（厳密にいえば友人ビルとの関わり）を語るなかで突如として、一読すると不可解で非現実的な一節が登場するのだ。それは本書のうしろから2番目となる99番目の節にあるが、そこに至るまでの筋をごく簡単に説明しておきたい。

先に述べたように、本書は全体をつうじてギベール自身のエイズに罹患して以降の人生が語られているが、なかでも前半ではミュージルとの、後半ではビルとの交流が中心になっている。

「ぼくの命を救ってくれなかった友」=ビルは、製薬会社の研究所所長を務め、エイズの特効薬となる治療ワクチンを開発する人物である。その効果を喧伝し、治験への参加を約束してギベールに期待を持たせながら、開発の遅れを理由に先延ばしした挙句、ギベールが治験に耐えうる健康状態になくなってしまったと知ると、たちまちその約束を反故にしてしまう——このようなビルの人物像と事の顛末が、過去から現在、まさに作者の書いている現在時に至るまで、ときには時間を前後しながら語られる、それが本書の構造だ。

期待を寄せながらもそれが裏切られる（だが完全には希望を捨て去ることもなかなかできずにいる）過程、ビルはほとんど自己顕示欲のために他人の生を弄んだのだと憤るさまが赤裸々に述べられている。その憤りこそが、本書執筆の大きな動機にもなっているのだ。

「ぼくはビルがモックニーを殺し、ワクチンを盗んで、金庫に冷凍保存して[...]会社の小型機で持ってきてもらいたかった。飛行機とぼくの命を救ってくれるはずのワクチンとともに大西洋のもくずとなってほしかった」⁽²⁷⁾。作品のトーンはやがて、呪詛の色合いが濃くなってくる。ギベールを見限ったビルは、エドゥワルドという若いエイズ感染者に目をつけ、またもや救済者を演じる

(27) *Ibid.*, p. 242.

ことになる(もっとも、その若者に対してはワクチンを接種する)。そんななかで、100節に分かれた本書のうしろから2番目の節で、前後とのつながりもなしに、以下のような情景が描かれる。

夜、帰宅しようとしてマイアミ空港を出ると、ビルはヘッドライトのなかに毛むくじらの若者をとらえた。シュートパンツ姿で、ハイウェイ沿いを裸足で走っている⁽²⁸⁾。

何事だろうと、読者は少々面食らうはずだ。しかし、徐々にこのエピソードの荒唐無稽さがあらわになり、あからさまな虚構とわかってくる。

その若者をビルは自宅に連れ帰り、面倒を見てやることになる。翌日に服を買い与え、翌々日には出張に行くので若者をユースホステルへ連れて行く。だが、出張から戻ってみると防犯システムがオンになっており、警備員の話では息子だと名乗る若者が侵入しようとしてきたのだという。留守番電話にも彼からのメッセージがいっぱい入っている。

ある夜、別の出張からの帰りにビルはまたしても毛むくじらの若者に遭遇し、車にぶつかられる。警備員たちの前で、ビルは彼に警察を呼ぶぞと脅すのだったが、帰宅するとまもなく、電話がかかってくる。

[...] 電話が鳴り、ビルが出ると、やさしげだけれども執念深い男の声がし、こう言った。「もしもし？ こちらはサルの調教師、プラムです。子ザルをお好きのようですね。あたらしいザルが入荷したところで、調教をはじめました。興味がおありでしたら、ご遠慮なくどんどんご連絡ください。電話番号をお知らせします」⁽²⁹⁾。

一読すると不可解なやりとりを最後に、この節は閉じられ、ついで「この本の入れ子構造にほくは閉じ込められている。ほくはにっちもさっちもいかない状況だ。どこまでほくが沈んでいけばきみは気がすむのか？ 首をくくって死ぬがいい、ビル！ ほくの筋肉は痩せこけてしまった。足も、腕も、もう子どもみたいだ」⁽³⁰⁾という、みずからの窮状とビルに対する恨みの言葉の連なった短い最終節によって本書は閉じられる。

(28) *Ibid.*, p. 282.

(29) *Ibid.*, p. 283.

(30) *Ibid.*, p. 284.

ここに至ってようやく、真实性をまとった自伝的な本書の小説性、オートフィクション性があらわになっているともいえるわけだが、こうした一連の流れ、本書中にはまったく異色の虚構性の、不意の闖入をどのように解すべきだろうか。

最大の謎は、ビルにつきまとう毛むくじらの若者=サルという存在の意味だ。ただこれは、一般的なイメージにもある実験動物のいわば寓意として考えられる。本書のなかでも、ギベールが検査、採血で病院を訪れた際に次のような記述がある。

あの日の朝、[...] 凍てつく街へ出かけなければならなかったときのこと。それは、なにやらわからぬ検査のために公立病院で大量の血を抜き取られ、血を奪われ、それと同時に血液から最後の活力が取りのぞかれるためであった。それはウイルスが一ヶ月で大量に破壊したT4細胞の数を調べ、あらたに蓄えられた生命力の量を把握するためという口実であったが、それは研究者へ送られ、ほくが死んだあとではほかの病人たちを救う不活化ワクチンやガンマグロブリンの製造に、あるいは研究所のサルへの感染実験に使われるのだ⁽³¹⁾。

本書に「サル」が登場するのは結末部以前ではこの箇所だけで、実験の対象となる存在にほかならない。と同時に、上の記述からは、他の患者のためにみずからの血を生命力もろとも抜き取られるギベール自身、エイズ患者自体に、実験動物としてのサルのイメージが重ねられ、付与されていることに注目したい。

実際、後半に描かれるビルとのやりとりにおいて、研究所の所長たるビルがエイズ感染者の病気の進行具合、とりわけT4細胞（白血球の一種）の数など、さまざまな条件のもとに彼らを分類するさまが述べられているが（「彼はほくに聞いた、〈T4細胞の数は？〉」⁽³²⁾）、それはまるでビルがヒューマニストを装いながらもエイズ感染者たちを実験台にかけようとしているように、いうなれば新薬開発のためのサル扱いしているように受け取れる。

そして、ビルがサル扱いするエイズ感染者、それはだれよりもギベールにほかならない。なにしろ、ギベールを実験対象者に加える約束をしたかと思えばはぐらかし、やがて反故にするという具合に、その運命をもてあそぶのだ。やがてビルは、エドワルドという若者をあらたなターゲットとし、彼

(31) *Ibid.*, p. 52.

(32) *Ibid.*, p. 195. ほかに p. 204-205, p. 210. など描かれるビルのせりふ、態度を参照のこと。

を今度は実験の対象にもすることになる。ひるがえって、結末部での謎めいた電話のせりふを思い返そう、ビルのもとに送り返される「あたらしいサル」とはエドワルドのことなのではないだろうか。

こうして考えてみると、ビルにつきまといていた毛むくじらの若者＝サルというファンタズムが突如挿入されていたことの意義がようやくあきらかになってくる。そのサルはギベール自身の似姿といえるものなのだ。これにつづく最後の節での「首をくくって死ぬがいい、ビル！」というギベールの痛切な叫びとあわせて考えれば、甘言を弄して期待をもたせながら裏切った人間へのサルの復讐、ただし実際にはかなうことのないビルへの復讐を、せめて文章化することで果たす、そんな本書自体の性格がここにあらわれていることがわかる。

真実、ノンフィクションを基盤にしていたはずの本書にはさみこまれた作者のファンタズム、そこにはかくある虚構によって読者を攪乱しつつも、現実を毒し、忌まわしい現実の側を侵食させたいという悲痛な願いが秘められている。そしてまた、本書全体が真実らしさを尊重したトーンで描かれながらも、虚構性が一点に集約されていることで、その虚構的イメージはより強烈なものとなっているのだ。

そうであるなら、最終節のやはり謎めいた一文、「この本の入れ子構造にはくは閉じ込められている」も至極納得できる。冒頭近くで、「この数週間ずっと考えつづけて、このあたらしい本の構想はだいたいまとまっているが、展開については一から十まできちんと決まっているわけではない」⁽³³⁾と述べられているように、そこには作品の外からこの作品について言及する作者の視点が包含されており、本書は作品のなかに作品のある入れ子構造をしている。最終節では作者が介入し、「にっちもさっちもいかない」窮状に陥ったことを嘆いて突然作品が閉じられるわけだが、そこには自分自身がこの作品のなかにとらわれてしまっているという認識があった。

作品にとらわれているということ、それはつまり、本書の執筆が生きる希望やある種の救いになりえているとしても（「くははあたらしい作品に取りかかっている。友だちを、話し相手を、[...]いまや我慢できるたったひとりの友だちを得るために」⁽³⁴⁾）、それ自体は内部で完結したものであるということでもあり、ビルへの呪詛が実際にかたちをなすわけではないし、ギベールが現実の死から救われるわけでもないという絶望がある⁽³⁵⁾。

だが、少なくとも言えることは、わたしたちが目にしてるのはそうした認識、絶望があろうとも、

(33) *Ibid.*, p. 10-11.

(34) *Ibid.*, p. 12.

(35) だが皮肉なことに、この絶望の書物を出版が話題となり、テレビのインタビューにも出演したことがきっかけでギベールは多くの励ましを受け、次作『憐れみの処方箋』(*Le Protocole compassionnel*, Gallimard, 1991)を書くことになる。その結果、両作品ではトーンが異なるが、その問題については機会を改めて論じたい。

ギベールは書かずにはいられなかったということ、本書を残さずにはいられなかったということだ。ミュージルの生きた現実と、その気高い死を忠実に書き残さなければいけないという使命感とおなじだけの情熱をもって、ギベールはみずからの死を、そしてそれを語るには欠かせない「ぼくの命を救ってくれなかった友」への怒りと、実際には果たせなかった復讐を描いたのである。そのためには事実を描写するだけでは足りなかった。フィクションの力を借りることが必須だったのだ。

おわりに

以上、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』をとりあげ、そこに見られるオートフィクションとしての性格、すなわち事実への忠実さと虚構性の侵入という混交状態を確認し、その意義について考えてみた。

あらためて本作の構造を振り返ってみると、ミュージルとの交流を中心に描かれた前半部では回顧的な語りが多くを占め、「自伝」的な性格が強かった（もちろん、とくに自身の病状を報告する箇所には、「今日、1989年1月4日…」というふうにより日記的でワーク・イン・プログレスの記述も散見されるが）。ミュージル（フーコー）の死が数年前の出来事である点からして、これは必然でもある。

だが後半、みずからの病気の進行とビルとのやりとりに語りの主眼が置かれるようになると、ここでは前半部を書いていた1988年12月～1989年1月の日付けを追い越してしまう。最後に記されているのは1989年10月17日という日付けだが、ここに至るまでギベールの身におこった出来事は日記的に、即座に作品のなかに反映されている。逆に言えば、すでに冒頭でギベールが語っていたように、作品がこの先どこに向かうのか作者はあずかり知らぬまま書きつづけていったことになる（こうした点からも、本作は純粹な自伝とは程遠い）。

もし仮に、本作が前半だけで終わっていたら、ミュージルやマリーンに関する暴露的な記述ゆえに話題にはなっただろうが、特異な自伝的作品としての価値をもつことはなかったかもしれない。回顧的な視点による回想が中心であり、そこに形式的な真新しさは少ないからだ。

一般に、作者が遠い過去を語っているかぎり、作者の立場がなんらかの変化を被っておびやかされる度合いは少ないし、作品の方向性もあらかじめ定まった結末（現在）へ向かって安定的に進むことになる。だが、回顧的視点を離れ、作者が現在時と並行して記すようになれば、作者の立場は

記した現実からの影響を受けることで不安定なものとなるし、もちろん物語らしいカタルシスとなる結末も保証されない。だからこそ、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』は不意に尻切れたような終幕を迎えていたのだし、最後には虚構の力をも借りて現実のビルとのかかわりに痛撃を食らわすことをギベールが望んだのも、過去の安定的な語りにとどまらないゆえに作品がもっている可塑性を利用できたからだといえよう。

いずれにせよ、本作がその未完成で不恰好なさまも含めて、ルジュンヌが定義し、想定したような事実確認的、報告的な自伝でもちえない現実に対する力、ないし少なくともその指向を有しているのはたしかである。ギベールは『恋人たちの霊廟』『サイトメガロウイルス』という、純粋な日記形式の作品も残しているが、それらと比べても『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』は自伝と日記、さらにフィクションの混交ぶりにこそ意義があるのだ。

ここで思い出されるのは、本稿の冒頭でも名前を挙げたポール・ド・マンの言説である。ド・マンも自伝における虚構の可能性を考察しているが、テキスト内に夢想や幻想があってもそれは作者の名によって規定された確固たる現実を指示したものであるとするルジュンヌ的な考えを彼は否定し、指示的生産性というものがあると、つまり「わたしたちは、行為がその結果を生むように人生が自伝を〈生みだす〉と考えているが、それと同様の正当性をもって、自伝的な企図のほうが人生を生み、決定することもあると言えないだろうか」⁽³⁶⁾と述べる。

こうしてド・マンはワーズワース『墓碑銘考』を例に、それが活喩法に多く頼っていることに注目し、自伝が事物そのものではなく、結局のところ事物の代理、表象でしかありえないことを指摘する。彼の論考はそれをさらに言語一般のレベルに敷衍し、言語が比喩でしかないこと、そうである以上、言語と対象との首尾一貫した意味はありえないことにまで論を進めていくが、わたしたちはここでは自伝の問題にとどまりたい。

ド・マンは自伝的作品のあいだでの差異や、自伝と周辺ジャンルとの区分まで劇的に無効化させているように思われるが、もちろん実際には、自伝のなかでも程度の差は当然あり、あいまいさを含んだ比喩や作者の想像力による飛躍を極力排した、過去の回想に徹したクロノロジックな自伝もありうる⁽³⁷⁾。だが、そのような静的な作品のありかたに飽き足らなかったからこそ、多くの作家が自伝的テキストのなかに虚構を混ぜ込んできたのだ。現実には基盤を置いたうえでファンタズムを

(36) De Man, *The Rhetoric of Romanticism*, *op. cit.*, p. 69.

(37) ジャンル論の観点からは、そのような著作は自伝 (= 語りによって、語り手の過去の展開を提示するもの) よりも、むしろ自己の描写に重点を置く「自己ポートレート」(autopportrait) に分類するのが適当かもしれない (Cf. Hubier, *Littératures intimes*, *op. cit.*, p. 30.)。

表出させることで、自己の深層、無意識をより強固に把握し、あらたな自己と世界の創造をめざした。それをギベールは、文字どおり死を目の前にした極限的状况のなかで、さらには絶対的孤独のなかで、残りわずかな生のための最後の頼みの綱⁽³⁸⁾としておこなったのだ。

本稿は、平成 22・23 年度日本学術振興会科学研究費補助金(特別研究奨励費)による研究成果の一部である。

(38)「ぼくは自分が人を愛していないことを知ってしまった。全くそうなのだ、むしろ憎んでいる。[...] ぼくはあたらしい作品に取りかかっている。友だちを、話し相手を、[...] いまや我慢できるたったひとりの友だちを得るために」(Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, *op. cit.*, p. 12.)。