

作家と出版社の関係が作品に及ぼす影響

エルヴェ・ギベールとミニユイ社、ガリマール社の関係を例に

内藤 真奈

はじめに

日本におけるフランス文学作品紹介事業にとり、1990年代は実り多い時代であったと言える。フランス語から日本語への文学作品の翻訳の歴史は明治時代に遡り、以来、連綿と続いてきたが、とりわけ1990年代に注目すべき点があるとすれば、それは同時代の若手作家の作品が積極的に輸入されたことである。その多くはいまだ文学賞も手にしたことのない、世界的に見れば無名と言ってもよい作家たちによるものであったが、「新しいフランスの小説¹」として世に送り出された。その結果、文学全集に収録され、文学史に取り上げられるような、いわゆる名作とは一線を画した作品群を日本の読者は手にすることとなったのである。

このようにして1990年代に新しいフランス文学として邦訳された作品を振り返って見ると、その大半は原作が小規模出版社であるミニユイ社から刊行されたものであることが分かる。とりわけジャン＝フィリップ・トゥーサン、エルヴェ・ギベール、ジャン・エシュノーズといったミニユイ社所属の作家の翻訳を継続して刊行していた集英社の単行本は、本家の設立当初から変わらぬ真っさらな白地に題名とロゴを配した簡素なスタイルを踏襲するかのように、白基調で装丁されている。

翻訳書を選定する際に生じる、特定の出版社への偏重は果たしてどのような力学に由来するのだろうか。小規模とはいえミニユイ社がフランス文学界に話題を提供し続けてきた出版社であることは、一つの答えを与えてくれるかもしれない。ナチスドイツ占領下において、レジスタンスによる地下出版として誕生したミニユイ社は、戦後すぐに合法化された。1950年代にはサミ

¹ 1994年から1996年までに刊行された白水社の叢書名。ミシェル・リオ『踏みはずし』（堀江敏幸訳）、パトリック・ドゥヴィル『花火』（野崎歓訳）、アントワヌ・ヴォロディエヌ『アルト・ソロ』（塚本昌則訳）など9作品が翻訳、出版された。本稿では白水社のシリーズに加え、特別にシリーズ化されていないまでも、1989年から2002年までに集英社から刊行された一連のフランス現代小説の翻訳を考察の対象とする。

ユエル・ベケットの作品を刊行、さらにはアラン・ロブ＝グリエと手を組んでヌーヴォー・ロマンを提唱し、他社が出版しようとしないう先鋭的な作品を発表する出版社というイメージを確固たるものとする。平行して文芸批評と哲学の分野で豊かなコレクションを展開しつつ、1980年代にはマルグリット・デュラスを筆頭に、エシュノーズ、ベルナール＝マリ・コルテス、ギベール、トゥーサン、マリー・ンディアイを抱える注目の出版社となり、ミニユイというブランドの威光を多数の文学賞が彩っていた²。そうした背景を考慮すれば、日本にフランス現代文学を輸入しようという企図において、作品の質を担保する出版元としてミニユイ社に白羽の矢が立ったとしても不思議ではないだろう。

しかしながら、出版社が作品の質を担保するというのは、実際のところ、どのようなことを意味するのだろうか。文学作品は当然のことながら選考と編集を経た結果として刊行されるが、いわゆる純文学に範囲を限れば、それは作品に対する最初の批評であり、また作品が有する文学上の価値を確かなものとするために不可欠な工程ということになるだろう。そのような作業はどのようにして行われ、文学作品にいかなる影響を及ぼすのだろうか。本稿はこのような出版社と作家、作品との関係について、とりわけエルヴェ・ギベールとミニユイ社の社長兼編集者ジェローム・ランドン、さらにその後に移籍するガリマール社との関係を例にとり、歴史書や関係者の回想、インタビューで収集された証言、作品の草稿や関連する記録資料を参照しつつ考察する。このように一つの事例に注目して考察することを通して、あまり注目されることのない文学作品の出版をめぐる複雑な問題に光を当てることを本稿は目的とする³。

「ミニユイ」という伝説

まずはミニユイ社の歴史をひもとき、その伝説がいかに形成されたかについて考察する。フランス語で「真夜中」を意味する言葉 *minuit* を冠するため日本語で深夜叢書とも呼ばれる同社の名は、ナチスドイツの検閲を逃れる目的で「闇に紛れて」行うレジスタンス活動を表している。ドイツ軍はフラン

² Voir « Historique » sur le site des *Éditions de Minuit*, mis en ligne en janvier 2022, URL : <http://www.leseditionsdeminuit.fr/unepage-historique-historique-1-1-0-1.html>, lien vérifié le 22 août 2023.

³ 本研究は JSPS 科研費助成事業「フランス文学における感染症表象の社会文化的研究」(研究課題番号 22K00469) の研究成果の一部である。

スを占領するやいなや、禁書リスト⁴を発表した。それに対抗するかたちでジャン・ブリュレルとピエール・ド・レスキュールにより非合法会社として設立され、1942 年、ブリュレル自身がヴェルコールという筆名を用いて執筆、印刷した小説『海の沈黙』がミニユイ社による地下出版された初の作品となる。武力制圧に対して沈黙で抵抗する物語は、フランスの知識人たちが想定する非暴力の姿勢に合致し、新たな抵抗の文学として、手から手へと秘密裏に、だが広く受け入れられたという⁶。

このように、ミニユイ社は当初から特定の政治的立場を擁護する目的ではなく、むしろ抑圧された思想の自由、表現の自由を守るという使命を帯びていた。またその抵抗のあり方は、論陣を張り激しい批判を繰り広げるかわりに、沈黙の物語という極めて文学的な方法を選択するものだった。『海の沈黙』によって始められた、自由を守るための芸術による抵抗運動はこのようにして解放と終戦までのあいだ続くが、ジャン・ポーラン、ポール・エリュアールらの協力のもと、筆名の隠れ蓑を着せてフランソワ・モーリアック、ルイ・アラゴン、アンドレ・ジッドなどの有名作家、詩人の作品を出版した⁷。1944 年、その実態が明らかとなり、大方の予想に反して『海の沈黙』の作者が無名の作家であったことが世に知れ渡ったときには、ミニユイ社はすでにフランスの不服従と闘争を象徴する存在として栄光の頂点にあった。

ヴェルコールにより合法会社として再出発するが、戦争が過去の記憶となるにつれてレジスタンスの出版社としての役割は急速に終わりへと向かい、わずか数年で破産の危機に陥る。度重なる投資を受け入れざるを得ない苦境のなかで創設者の世代は退き、経営を引き継ぐこととなるのが投資者の親族であり、当時製造部門の副部長に過ぎなかった弱冠 23 歳のジェローム・ランドンである。このように純粋に経済的な理由によりミニユイ社の新しい歴史の幕が開くことになるが、会社が経済的危機を脱すると同時に文学出版の世界で地歩を固めるためには 1950 年代を待たなければならない。

⁴ リストには反ドイツとみなされた書籍、すなわちユダヤ人作家によるもの、反共主義的、マルクス主義的作品、英語で書かれた作品および翻訳などが挙げられ、出版および販売禁止の対象とされた。Voir Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, IMEC Éditions, 1994, p. 13-16.

⁵ Vercors, *Le Silence de la mer*, Éditions de Minuit, 1942.

⁶ Anne Simonin, *op. cit.*, p. 87-88.

⁷ Voir Henri Vignes, *Bibliographie des Éditions de Minuit. Du Silence de la mer à L'Anti-Œdipe*, (20 février 1942 - 18 février 1972), Librairie Henri Vignes / Éditions des Cendres, 2010, p. 51-73.

膨大な歴史資料をもとにミニユイ社の移行期の歴史をまとめたアンヌ・シモナンは新時代の幕開けを 1951 年に置いている。この年にジェローム・ランドンが行ったこと、それは何よりもガリマール社を初めとする出版社に断られたサミュエル・ベケット 3 部作の出版を引き受け、1 作目『モロイ⁸』が批評家の絶賛を勝ち得たことである。他方で、ジャック・イレレという退役軍人の歴史家を発掘し、街探訪シリーズ *Évocation du Vieux Paris*⁹ の発刊を開始したことにより経済的な再建への道筋を付けたことである。これら二つの成功はランドンをして戦後フランスを代表する文学編集者へ、「[本を] 生み出すことに飽き足らず文学的価値を商業的価値に変え、売り出しを確かなものにするので作家の名声を確立することに尽力する者¹⁰」へと変貌させた。

もちろん敏腕編集者というものが一夜にして出現するという見方は物事をあまりにも単純化した考えであると言え、当時を知る関係者の証言によれば、ミシェル・ビュートルやロブ＝グリエとの共同作業による修練を経て、後のミニユイ社の文学を象徴する存在としてのジェローム・ランドンが出来上がることになる¹¹。このようにしてミニユイ社のランドン時代は始まり、前述の偉業を残して 2001 年にジェローム・ランドンが没した後、経営を引き継いだイレヌ・ランドンが 2022 年に引退するに伴い、ガリマール社の親グループへ吸収されるかたちで幕を下ろした。これにより、独立系企業としての歴史も終わりを迎えた。1951 年の事例はミニユイ社の第二の伝説の発端であるに過ぎないが、そこには後の同社のスタイルがよく表れていると考えられる。すなわち、他の出版社が引き受けない作品、言い換えれば前衛的な作品の価値を見出し、リスクを恐れずに刊行すること、また少ない出版数でありながら、少数精鋭のカatalogを作ることで採算を確保し独立性を保つスタイルである。こうしたあり方は文学界における順応主義に対抗して新しい声を世に送り出そうとする活動であると言うことができ、創立当初の不服従の精神と表現の自由を守る闘争がかたちを変えて続けられたと見なすことができるのではないか。

⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, Éditions de Minuit, 1951. ジェローム・ランドンは『ゴドーを待ちながら』初演 (1953) の実現のためにも奔走した。

⁹ Jacques Hillairet, *Évocation du Vieux Paris*, 3 vol., Éditions de Minuit, 1951, 1953 et 1954.

¹⁰ Anne Simonin, *op. cit.*, p. 375. 強調は筆者による。

¹¹ Voir *ibid.*, p. 394 ; Mathieu Lindon, *Une archive*, P.O.L, 2023, p. 29.

ジェローム・ランドンとミニユイの作家たち

ミニユイ社の新しい生ける伝説として君臨し、同社の文学作品の質と評判を守る番犬としてジェローム・ランドンが放つ威光は、没後に所属作家たちによって語られた言葉から鮮明に伝わってくる。この章では複数の作家たちによる証言を頼りに、ジェローム・ランドンとミニユイ社の作家との関係がどのようなものであったかを考察する。ランドンの没後、いちはやく追悼の書を上梓したジャン・エシュノーズは、ミニユイ社との関係の始まりを次のように語っている。

わかっていたのは自分が小説を 1 本書いたこと、そして編集者を見つけることができたらいいなということだけだった。もちろん、その編集者がジェローム・ランドンだったらもっといいけれど、夢を見るのはよそう。あまりに真剣で、厳格にして厳正、文学的美徳の精髓であり、自分にはもったいないほどの出版社で、試してみることもすら無駄なことだ。というわけで、原稿をいくつかの出版社に郵送してみたが、全社に断られた。それでもやめずに根気よく続け、その時点で断りの手紙のコレクションがほぼ完成していたこともあり、前の晩にベルナール＝パリシー通りにあるミニユイ社の事務局に原稿を思い切って預けてきたのだが、幻想を抱いていたわけではまったくなく、ただ単にコレクションを完全なものにしようとしたことだった¹²。

このような回想からは、ミニユイ社から出版される作品の評判の高さ、無名の新人作家にとってその存在がいかに近づきたいものであったか、いかに畏敬の対象であったかを読み取ることができる。ミニユイ社の作家となった経緯について複数の作家の証言を照合してみると、おおよそ同じシナリオをたどっていることがわかる。すなわち、少数精鋭に加わることができる僅かな運を求めて原稿を持ち込むと、早いときには翌日、ジェローム・ランドンから電話がかかり、面会と契約の機会に恵まれるという流れである。パリの本社で極度に緊張した作家を社主が迎えることが多いが、遠隔地の作家とは電話でやりとりが行われることもあり¹³、なかには非常にまれなケースではあるが学校の校門まで社長自らが出向くという幸福な少数者もいる¹⁴。

¹² Jean Echenoz, *Jérôme Lindon*, Éditions de Minuit, 2001, p. 9-10.

¹³ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain suivi de Le Jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon*, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2005, p. 133-140.

¹⁴ Jean-Baptiste Harang, « Marie Ndiaye “Sur le mode du silence” », *Libération*, le 13 avril 2001, article consultable en ligne : https://www.liberation.fr/evenement/2001/04/13/marie-ndiaye-sur-le-mode-du-silence_361145/, lien vérifié le 27 août 2023.

ジェローム・ランドンの連絡の素早さについて、マチュー・ランドンは次のように語っている。

初稿が届くと彼〔ジェローム・ランドン〕はすぐにそれを読む。というのも、権力に目がないとはいえ、原稿を読んで作家を発掘するというのが編集者の仕事でもっとも面白いところだからだ。テキストが気に入る、電話番号が記載されていればすぐに電話をかけるので、著者はそんなに早く、あの編集者から連絡が来たことにびっくりする。24時間か48時間のうちに、一件落着、契約が結ばれている。この契約は著者に無料で5冊の本を書かせるものだが、それは問題ではない。ミニユイから5冊も本が出せるなんて願ってもないことだ¹⁵。

新人発掘という点を考慮すれば、迅速に行動することは生まれつつある才能を他社に奪われる前に囲い込むという意味合いを持つことは明らかだろう。契約内容についてタンギー・ヴィエルが語るところによれば、持ち込まれた原稿の出版拒否が2度続くまでは優先的に原稿を見せることを作家に義務づける優先権契約であったという¹⁶。要するに、出版社にとっては金銭的負担をかけることなく眼鏡にかなった新人作家を抱えることができ、作家にとっては初めての作品を評判の高い出版社から出す可能性を手に入れるという、双方にとって利のある契約であり、その相互利益の関係を支えているのがミニユイ社の体現する文学的価値であったと考えられる。

このように、ジェローム・ランドンが率いるミニユイ社の新人発掘スタイルはサミュエル・ベケットとの出会いと成功をひな形としていることを容易に見て取ることができる。一方、エルヴェ・ギベールがミニユイ社から作品を出版した経緯は他と例を異にしている。ギベールはミシェル・フーコーを介してジェローム・ランドンの息子マチュー・ランドンと出会い、1981年に『幻のイマージュ¹⁷』をミニユイ社から発表する以前から、マチュー・ランドンが編集を担当していた文芸誌 *Minuit*¹⁸に寄稿を続けていた。かくしてギ

¹⁵ Mathieu Lindon, *Une archive*, op. cit., p. 32.

¹⁶ Tanguy Viel, Amandine Riant, Marie-Thérèse Roinet, *Tanguy Viel parle des Éditions de Minuit*, Université de Paris X, Pôle des métiers du livre, coll. « Entretiens : un auteur, un éditeur », 2002, p. 22-23.

¹⁷ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Éditions de Minuit, 1981 (『幻のイマージュ』堀江敏幸訳、集英社、1995年)。以下、ギベールの作品に関しては、日本語訳のあるものは本文中で邦題を記すこととする。

¹⁸ 1972年から1982年まで刊行されていた隔月発行の文芸誌。1979年から1982年までマチュー・ランドンが文芸ディレクターを務め、その間、ギベールは定期的に寄稿している (n° 33, 34, 36, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 47, 48, 49 et 50)。

ベールはミニユイ社の作家となったが、ジェローム・ランドンとの関係は当初より順調ではなかった。というのも、契約に従って書いた5冊の本はいずれもジャンルが異なっていたため、それぞれにつき契約書を交わす必要があったが、25冊の出版契約というのは法外な数であったため、当初の契約自体が破棄されてしまったからである¹⁹。名前こそ明記されないもののジェローム・ランドンについて書いたと考えられる1984年の日付がある短いテキストでは、「今まで出会ったなかで最も意欲をそぐ人物²⁰」とする編集者に対するギベールの激しい批判と不信感が開陳されている。トゥーサンはより婉曲的なやり方で、ランドンの「威圧的な自信」と「物腰の柔らかさ」を「とりわけ傷つきやすく、危険かつ予測不可能な猛獣に触れるときの経験豊かな調教師²¹」と表現し、編集者と作家の間に存在しうる緊張関係を雄弁に言い表している。

ジェローム・ランドンの仕事は原稿の選考と出版契約の締結に留まらなかった。作品に関わる修正を提案するとともに、原稿の校正作業にも自ら携わり、タイトルや内容、コンマひとつに至る細部まで著者と話し合いを持とうとする。このことが時として、作品はすでに完成されたものとする作家との間にある対立関係を表面化させる。ジャン・エシュノーズは修正提案をめぐってなされた、ランドンとのしばしば沈黙を交えた丁々発止のやりとりを表情豊かに伝えているが、それによれば「母音衝突」があるという理由による作者名の変更（作家による無言の拒否）、『チェロキー』の題名変更（拒否）、『われら三人』の結末の修正（承諾、修正）など²²、作家や作品の根幹に関わる部分にまで多岐にわたって提案が行われたことがわかる。「文章の内的リズム²³」にまで及ぶ議論の末に文学作品の出版があることを考慮すれば、要求が厳しいとされるミニユイ社の評判を形づくるうえでこうした共同作業が何らかの役割を果たしたと考えることはできるだろう。さらには、同社の作家たちの作品を総体として指し示すためにしばしば言及されてきた「ミニユイの文体 *le style Minuit*」、定義不可能とされる、そうした多種多様な声をもつ作家たちを結びつける様式に通底した部分を形成していると考えられるかもしれない。

¹⁹ Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, P.O.L., 2011, p. 283.

²⁰ Hervé Guibert, « L'éditeur », in *La Piqure d'amour et autres textes suivi de La Chair fraîche*, Gallimard, 1994, p. 110.

²¹ Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, p. 139.

²² Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 16-17, 29-30 et 47-48.

²³ *Ibid.*, p. 51.

この点を検証するためには徹底した資料調査と文体分析が必要となるため、ここで掘り下げることにはできないが、ミニユイ社の文学についてジェローム・ランドンが目指していたと考えられるかたちを垣間見ることが可能とする、興味深い逸話に言及しておきたい。複数の作家が証言しているところによれば、社主は所属の作家たちに「小説を書くように」と助言していたという。

私の編集者ジェローム・ランドンによく言われました。「秘訣なんでもものはないんです。複数の登場人物がいる小説を書かなくてはいけません。ミニユイ社には登場人物のリストがそろっていますから、よろしければどうぞ」と。冗談めかしていましたが、火のないところに煙は立たずと言いますし。ウジェーヌ・サヴィツカヤも同じ言葉を浴びせられたときに、この40年というもののベケットにそれを言ったことがあったんだろうかって2人で話していたんですよ²⁴。

「複数の登場人物がいる小説」という言葉が想起させるのは、バルザックの作品が代表する19世紀的な小説、すなわち類型化され、個性化された登場人物たちが小説の筋立てを演じ、そのことによって現実の社会がフィクションのうちに再構成されるような作品である。ベケットを引き合いに出すまでもなく、それは取りも直さずアラン・ロブ＝グリエが『ヌーヴォー・ロマンのために』で時代遅れのものとして名指しし退けたもの²⁵ではなかったのだろうか。ヌーヴォー・ロマンの震源地として新潮流の重要な作品すべてを出版してきたミニユイ社の社長が、そのような助言を与えていたとするならば驚きを禁じ得ない。それに加え、1980年代は登場人物の概念のみならず創造主としての作者の概念すら変貌を遂げた後の時代ということができ、そうした世代の作家にとって容易に受け入れがたい提案であつたらうこともまた想像に難くない。

「小説を書かなくてはならない」という助言の真意はいったいどこにあるのだろうか。他の出版社が引き受けない前衛的な作品を選んで出版することを自らの闘争的あり方とする編集者が、時代錯誤の小説作品を刊行したいと思っていたとは到底考えられない。ギベールはランドンの言葉を「売れるのはそうした小説しかないから」という意味だと解釈し、さもしい商業主義だ

²⁴ Hervé Guibert, « Je disparaîtrai et je n'aurai rien caché... », entretien avec François Jonquet, *Globe*, le 27 février, 1992, p. 107.

²⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1963, p. 26-28.

と糾弾する²⁶が、より公平な立場から見ても、このような解釈には一定の妥当性があるように思われる。前述したように、ミニユイ社におけるジェローム・ランドンの使命が「文学的価値を商業的価値に変え」ることであり、そうすることによって作家の名声を確立するとともに出版の場を確保し続けることであるとするならば、そもそも特異なものである作家の声を届きやすくすること、ランドン自身のものとして伝えられる表現を借りるならば、「テキストを見えるようにする *visibilité des textes*²⁷」ことが重要なのである。なぜなら「正当性が可視性と戯れ、確かに儚いものかもしれないが「栄光」への足がかりとなる「成功」を与える場である、経済とメディアの流通²⁸」に作家たちを組み入れるのが、出版社の仕事だからである。こうした点に鑑みると、ジェローム・ランドンにとって文学的成功と商業的成功は決して相反するものではなく、むしろ補完し合うことが理想であったと推定することができる。

作家が出版社を移るとき

ミニユイ社のような文学的地位の高い出版社の所属作家であるということは、とりわけ無名の作家にとってはそれ自体が一つの成功を意味し、将来的により大きな成功を夢見ることが可能とする。その一方、年間 20 冊程度という少ない刊行数の出版社では原稿を持ち込んだとしても出版に行き着く確率は他社に比べて低い。前述のとおり、出版社は契約を交わした作家の作品を優先的に読むことができる権利を有するが、それと同時に出版を断る権利も行使することができる。そのようにして原稿が返されるとき、作家と出版社との間の緊張は否応なく高まる。出版を決定するときも拒否するときも、ジェローム・ランドンの選定は断固たるものだったようだが、肯定的な返事を得られなかった作家に残された選択肢は多くない。ジャン・エシュノーズは契約解除を言い渡された後、数年をかけて新しい原稿を書き上げ、ミニユイ社への帰還を果たした²⁹。それだけの忠誠心や頑固さを見せない作家は、返

²⁶ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, Gallimard, 2001, p. 59.

²⁷ Tanguy Viel, Amandine Riant, Marie-Thérèse Roinet, *op. cit.*, p. 20.

²⁸ Sylvie Ducas, « Les prix littéraires des éditions de Minuit, Une paradoxale marque de style ? », dans *Existe-t-il un style Minuit ?*, dir. Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 77-86, disponible en ligne : <https://books.openedition.org/pup/8906>, lien vérifié le 28 août 2023.

²⁹ Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 23-28.

された原稿を別の出版社に持ち込むことを考える。エルヴェ・ギベールとマリ・ンディアイがこのケースに該当し、両作家ともこの移籍が簡単なものではなかったことを伝えている。

マリ・ンディアイは出版を断られた第2作目の小説を P.O.L 社から発表した。その次の作品以降は再びミニユイ社から刊行している。それに対してギベールはミニユイ社とガリマール社というライバル関係にある出版社に同時に所属するという異例ともいえる経緯をたどっている。エルヴェ・ギベールの出版動向を単著に限ってたどってみると、処女作の短編集（1977年）とフォトロマン（1980年）を出した後、1981年からミニユイ社に所属し1984年までに同社から7冊の書籍を出版し、1985年から1989年まではミニユイ社とガリマール社から同時に作品を刊行し、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』（1990年）発表以降はガリマール社とスユ社を中心に作品を発表している。なお、遺言に従った死後出版はガリマール社が行っている。したがって出版社という観点から見ると、ギベールのキャリアには3度の転換点があったということになる。すなわちミニユイ社と契約した1981年、ガリマール社から刊行を始めた1985年、そしてミニユイ社と完全に袂を分かち1990年である。

このように作家が数社にまたがって所属する際の契約はどのようになっているのだろうか。ガリマール社におけるギベール作品の編集を担当していたエクトール・ビアンシオッティおよびギベールの友人ハンス・ゲオルグ・ベルガーが伝記作者に語ったところによれば、ギベールは1981年、『幻のイメージ』が刊行される直前にミニユイ社と合計18冊に関わる3つの契約を結んでおり³⁰、その契約が有効であるうちに作品がガリマール社から刊行される場合は、ミニユイ社は1%の取り分を要求できる取り決めとなっていたという³¹。とはいえ、両社の合意交渉はそれほど円滑に進んだわけではないようであり、1987年頃と推定されるギベールの日記には以下のように記されている。

³⁰ « trois contrats pour dix-huit ouvrages : six romans, six récits ou recueils de nouvelles, six essais », Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 151-152.

³¹ Christian Soleil, *Hervé Guibert ou la délicatesse*, Cosmo, Saint-Étienne, 2021, p. 219.

ランドンは自分でガリマール社の弁護士と調整した契約を突き返した。最後までうんざりさせるつもりなのだろう。本の刊行を完全に妨げるようなこともしかねない³²。

作家人生が掛かった出版契約の合意交渉は、本人にとっても一番の懸念事項であったようで、日記にはジェローム・ランドンについての言及が並び、「奴隷商人のように」「他社が新人を発掘できないのをいいことに、又貸しするためだけに鎖でつないだ作家を転売している³³」と手厳しい批判を加えている。

時系列を考慮すると、合意の締結を待って出版されたのは *Vous m'avez fait former des fantômes* であると考えられ、それ以前にガリマール社からは *Des aveugles* と *Mes parents*³⁴が刊行されている。2冊のうち、*Des aveugles* がどのような経緯でガリマール社から出たかについては不明であるが、*Mes parents* についてはビアンシオッティの証言が次のような経過を明らかにしている。ギベールの処女短編集 *La Mort propagande*³⁵の書評を書いたことから、1977年、ビアンシオッティは出版者レジーヌ・デフォルジュを介して作者と知り合う。1981年に偶然再会を果たし、その際にギベールはガリマール社へと勧誘されたが、ちょうどミニユイ社と契約するところであったため、その話は立ち消えとなる。しかしながら、1984年、ギベールが日記のコピーを携えてビアンシオッティを訪ね、ガリマール社に移籍したいという希望を口にする。ビアンシオッティは若い作家が日記刊行のために出版社を変えたりはしないものだとして申し出を断るが、日記から両親に関する記述を抜き出して作品にすることを提案する³⁶。この助言から生まれたのが *Mes parents* であるが、ガリマール社の編集者に相談する前に、ギベールは日記をまずミニユイ社に持ち込んだようである。

Mes parents 執筆のために日記のコピーに向かって仕事をしているとき、かつての編集者が如才のなさを発揮して校正を加えていたことを知り、感動を覚えた。

³² Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 335.

³³ *Ibid.*, p. 331.

³⁴ Hervé Guibert, *Vous m'avez fait former des fantômes*, Gallimard, 1987 ; *Des aveugles*, Gallimard, 1985 ; *Mes parents*, Gallimard, 1986.

³⁵ Hervé Guibert, *La Mort propagande*, Régine Deforges, 1977.

³⁶ Christian Soleil, op. cit., p. 220-221.

ということは、日記を読んでいないと僕に思わせる前か、あるいはそう思わせ後に、読み始めていたというわけだ³⁷。

最終的に、若手作家による大著の日記を刊行することをジェローム・ランドンは却下したが、部分的に校正を始めていたとすれば出版の可能性を模索していたことになる。仮説に過ぎないが、もし実現していたとすれば *Mes parents* とはまったく別の作品が出版されていたかもしれない。いずれにせよ、1985 年に訪れた転換点はギベール自身が移籍を希望して行動を起こしたことが契機となったと考えられる。

Mes parents 以降にミニユイ社から発表されたのは *Les Gangsters* と『ヴァンサンに夢中』の 2 作品であり³⁸、前者の原稿が 2 社合意の協議中にミニユイ社に渡されていたことを日記から読み取ることができる³⁹。後者については、興味深いことに *Mes parents* と同様、日記から引き出すという方法を用いて執筆された作品である⁴⁰。この作品の執筆にジェローム・ランドンの校正や提案が影響しているかは定かではないが、物語の出発点となる出来事が起こったと考えられる日付や日記の記述から、執筆期間は 1987 年末から 1988 年初頭と推定される。作者が『ヴァンサンに夢中』をミニユイ社から発表することを企図したとすれば、同時期にガリマール社から別の作品が出版されていること、また『ヴァンサンに夢中』と関連の深い作品がすでにミニユイ社から刊行されていたことなど、その理由は複数考えられる。ジェローム・ランドンに対する否定的な感情があるにせよ⁴¹、ギベールがミニユイ社から作品を刊行することに積極的であったことに疑いの余地はない⁴²。

³⁷ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 279.

³⁸ Hervé Guibert, *Les Gangsters*, Éditions de Minuit, 1988 ; *Fou de Vincent*, Éditions de Minuit, 1989 (『ヴァンサンに夢中』佐宗鈴夫訳、集英社、1994 年)。

³⁹ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 330.

⁴⁰ Hervé Guibert, « Je disparaîtrai et je n'aurai rien caché... », art. cit.

⁴¹ エルヴェ・ギベールは、出版社移籍の背景に『愛人』の版權を盾にしたマルグリット・デュラスによる嫌がらせがあったと主張している。ジェローム・ランドンがそのような脅しに屈したかは疑問であり、むしろ芸術家としての承認と活躍の場を求める作家とそれを与えない編集者との衝突が理由であると考えるのが妥当であろう。一方、ヴァンサンや『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』のビルモデルとなった人物のように実生活で出会った個性的な人物をしばしばフィクション化するギベールが、ランドンという人物を格好の題材と捉えていたと考えることは十分可能であり興味深い仮説であるが、本論の趣旨からは外れるため稿を改めて検討したい。

⁴² ミニユイ社とガリマール社との間の協議の帰結は、作家の死後に残された記録資料から読み取ることができる。ギベールは *Les Gangsters*、『ヴァンサンに夢中』の刊行をもってミニユイ社との優先権契約を打ち切り、次いでガリマール社と結んだ契約

1990年に訪れた3つめの転換点は『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』⁴³の出版を契機としている。作者自身がエイズに罹患していることを語り、作家エルヴェ・ギベールの名を広めることになった作品である。エイズは当時いまだ奇病と恐れられ、当事者が病気について語ることは稀であった。ギベールは1988年1月に自らの病いを知り⁴⁴、1989年にはミニユイ社から『ヴァンサンに夢中』、ガリマール社から*L'Incognito*⁴⁵を刊行しているが、作者が置かれた状況を念頭にこれらの作品を読み直してみると、作中の随所で明言を避けながらエイズに言及することで布石を打ち、来たるべき作品の準備を進めていたことが観察される。

またこの頃にはすでに病状も進んでおり、出版交渉はこれまでとは異なる側面を含むようになる。その実情を知るにはエクトール・ピアンシオッティの回想に頼らなければならない。

1988年、エルヴェ〔・ギベール〕は痩せ細ってローマから戻ってきた。「私は病気です。この本を持参しました。」それは*L'Incognito*だった。彼は50万フラン欲しいと言った。「その頃、彼はフラマリオン社にも交渉に行ったのだと思う」とピアンシオッティは強調する。エクトールはアントワヌ・ガリマールにエルヴェの要求とともに「彼は病気なんです。それもとても重い」と伝える。編集者〔ガリマール〕はそこで毎月1万5千フランを2年間払おうと言う。エクトール・ピアンシオッティには著者が「彼らは僕の死を待っている。死で賭けをしようとしているんだ!」と思うことがわかっていて、もし会社が妥協しなければギベールはガリマール社を去るだろうことは見当がついた。〔中略〕エクトールは諦めず、35万フランの一括払いを勝ち取った。実際それは2年間の月払いと同額だったが、2年ももたないのではないかと恐れていたエルヴェをほっとさせるものだった⁴⁶。

こうした証言から*L'Incognito*刊行の時点で出版社はギベールの病気を認知していたと見られる。1987年から1989年まで在ローマ・フランスアカデミーでレジデントとして得ていた給付金が終わり、以前に生業としていたジャーナリズムに再び従事することは体力的にも難しく、また死が差し迫った状況

において条項から優先権についての項目を削除させている。Voir « Les Éditions de minuit », inédites, IMEC, Fonds Hervé Guibert, 786GBT/31/10.

⁴³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Gallimard, 1990 (『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』佐宗鈴夫訳、集英社、1992年)。

⁴⁴ Voir « Repères biographiques » dans Hervé Guibert, *Photographies*, Gallimard, 1993.

⁴⁵ Hervé Guibert, *L'Incognito*, Gallimard, 1989.

⁴⁶ Christian Soleil, *op. cit.*, p. 222-223.

で執筆する時間を最大限確保するためにも、病気を利用してでも交渉を有利に進める必要があったと考えられる。

L'Incognito に次いで『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』の出版依頼をする相手として、ギベールはガリマール社を考えたようだ。しかし一つ問題があった。前述したとおり、この作品はギベール自身の病気について告白するものであるが、作中では他の人物のエイズ疑惑にも触れる内容であった。

第一に、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』はガリマール社では刊行できないだろうと思ったんです。というのも、本のなかでミュージルと呼ばれる人物はミシェル・フーコーのことで、彼はガリマール社の作家だからです。そこでミニユイ社を考えたんですが、ジェローム・ランドンは非常に気高く、道義的に非の打ち所のない理由を挙げて断りました。「この本はある程度の成功を収めるかもしれないけれど、この本が成功する理由、つまりエイズ（これまでエイズの本が成功したことはないけれど）とモデル小説というものを引き受ける準備が我が社にはできていない。」と言って⁴⁷。

ミニユイ社の後にフラマリオン社の編集者とも話した⁴⁸が、ギベール自身の解釈によれば、両社の責任者はともにギベールの病気の信憑性を疑い、原稿を引き受けようとしなかった。最終的にガリマール社が、続く2作品を含めたエイズ3部作⁴⁹すべてを刊行することとなった。ジェローム・ランドンが指摘するように、エイズという繊細な問題に加えて、偽名を用いて人物の同定を回避しているとはいえ実在の人物の私生活を詳細に語ったものを公表するとなれば法的訴追を受ける恐れがあり、そうした点を考慮すれば、いくら大成功を収める可能性があるとしても出版社は二の足を踏むであろうことは想像に難くない。したがって、ガリマール社がこうしたリスクを背負うことを決断した結果、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』は世に出ることができたと言える。一方、本稿で考察してきたとおり、ミニユイ社の社是とするものが順応主義への不服従と表現の自由のための闘争であったとするならば、アルジェリア戦争の闇を暴くために社運を賭けたように、作

⁴⁷ Hervé Guibert, « Sans le sida, je serais déjà mort », 7 à Paris, du 24 au 30 avril 1991, p. 14-16.

⁴⁸ フラマリオン社の当時の文芸編集長による原稿受領を伝える手紙が残されている。 Voir « Remise d'un manuscrit à Françoise Verny », inédite, IMEC, Fonds Hervé Guibert, 43GBT/16/2.

⁴⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit. ; *Le Protocole compassionnel*, Gallimard, 1991 (『憐れみの処方箋』菊地有子訳、集英社、1992年) ; *L'Homme au chapeau rouge*, Gallimard, 1992 (『赤い帽子の男』堀江敏幸訳、集英社、1993年) .

品を擁護する意志は他社よりも強いはずである。しかしながらランドンが同作の出版を拒否したことは、作品の文学性が編集者を納得させるものではなかったことの証左に他ならない⁵⁰。ミニユイ社が守るのは社会の真実を暴き出すものとしての文学であり、圧政に対し作者を同定させないために用いられる筆名を除き、真実へたどり着くことを疎外する異名がちりばめられた小説はその対象とならなかったと考えられる。

出版社の違いは作品に影響するか

前章の検証で、ガリマール社との関係が始まった 1984 年から『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』が刊行される 1990 年までの間にギベール作品がどのような経緯で各出版社から発表されることになったかという点について、およその推定がなされた。本章ではこの間に発表された作品において、作品を刊行する出版社の違いによっていかなる相違点が生じるのかという問題について検討したい。エルヴェ・ギベールは信頼する編集者（例えばマチュー・ランドンやエクトール・ビアンシオッティ）を除き、編集部からの修正提案を承諾しない部類の作家であるとされている。ガリマール社で『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』の最終的な編集作業を担当したテレサ・クレミジは、ギベールについて「偉大な作家であるという自負があり」、「1 文でも修正を依頼されることを好まなかった⁵¹」と語っている。作家のこうした姿勢は、創作者が作品に関する決定権を握るべきであるとする芸術家としてのあり方に由来していることは確かであるが、一方で、作品と作品が深く関連しあい、その集合体が別の次元でより大きな物語を紡いでいくギベールのような作家においては、一貫した視野や文体の強度を保ち続けることが肝要であったという見方もできる。こうした観点から考えれば、出版社を変えたとしてもギベールの作品のあり方に顕著な差異は生じないという仮説が成り立つ。

しかしながら、実際に該当する期間にミニユイ社とガリマール社、各々の出版社から発表された作品を比較してみると、看過し得ない差異が存在することに気づかされる。それは自伝的作品において本名とは異なる名が用いら

⁵⁰ ジェローム・ランドンは『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』を伝記的に読むことはせず、そこに賭けられたものに対しても理解を示さなかったという。Voir Mathieu Lindon, *Ce qu'aimer veut dire*, op. cit., p. 189-192.

⁵¹ Christian Soleil, op. cit., p. 226.

れている点である。第2転換点以前、すなわちミニュイ社のみから作品を発表していた時代より、自伝的作品においてギベールは本人の名は言うに及ばず、姓を省いた本名、あるいはそのイニシアルで周囲の人々を呼び表してきた。ところが *L'Incognito* で初めて異名が用いられるようになり、その傾向はエイズ3部作まで続くが、スイユ社から1992年に刊行された『サイトメガロウイルス —— 入院日記⁵²』で異名は放棄される。要するに、ギベール作品のうち登場人物の異名が使用されているのはガリマール社から刊行された4作品のみである。この事実から帰納的に結論を導き出すとすれば、自伝的作品における異名の使用にはガリマール社による編集方針という要因が関わっていると考えることができる。

作家自身、執筆の段階でモデルとした人物の本名を使用することの必要性を強調しており、先行研究においても異名の裏にある本名にむしろ焦点が当てられてきた⁵³。しかしながら、その問いとは反対に、なぜ異名が必要だったかという点は議論されてこなかったように思われる。ギベール作品に異名が導入された背景を作者も出版社も明らかにしていないが、それについて考察するためには『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』よりも出版時期の早い *L'Incognito* に注目すべきであろう。この作品は作者が在ローマ・フランスアカデミーに滞在していたときの体験がもとになっており、アカデミーの運営体制や、給付金を得て滞在する芸術家たちを痛烈に批判した風刺小説である。作品のこうした性格から訴訟沙汰の懸念があったと推察することができる。*L'Incognito* 出版前とみられる時期の日記には、以下の記述がある。

今朝、エクトールが電話で言ったことによると、僕の本についてのペルシュマン弁護士の見解のせいで出版が難しくなっているらしい⁵⁴！

この1文は作品の出版が法的に問題を起す危険性についてガリマール社が法律家に相談していたことを示しており、異名を使用することで名誉毀損が成立するために必要な名指しという行為を回避したと考えられる。本稿で検討している作品のなかで唯一、この作品においてのみ、語り手の名前にエク

⁵² Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, *Journal d'hospitalisation*, Éditions du Seuil, 1992 (『サイトメガロウイルス —— 入院日記』黒木実訳、松籟社、1999年)。

⁵³ 例えばラルフ・サルコナックは *Le Paradis* へ発展する前の原稿 *Congolo gaté* (IMEC所蔵) に登場人物ジェーンのモデルとなった人物の名が書かれていると指摘している。Ralph Sarkonak, *Angelic echoes*. Hervé Guibert and company, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2000, p. 144.

⁵⁴ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op. cit.*, p. 375.

トール・ルノワールという若い頃のギベールの筆名が用いられている点も、この説を裏付ける証拠となり得るかもしれない⁵⁵。

さて、実在の人物を異名で書くことは作品にどのような差異をもたらすのだろうか。*L'Incognito* を除く第2転換点から第3転換点のあいだに発表された自伝的作品とそれに続くエイズについての連作（すなわち *Mes parents*, *Les Gangsters*, 『ヴァンサンに夢中』、エイズ3部作『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』、『哀れみの処方箋』、『赤い帽子の男』）のすべてにおいて、一人称の語り手は作者と同名の「エルヴェ」あるいは「ギベール」であることが作中で示されている。したがって、これらの作品において異名で呼ばれるのは語り手以外の人物である。本名と異名の使用でテキストにどれほどの差異が生まれるかを検証するために、内容が類似した箇所を比較してみよう。

ミシェルはああしろこうしろと言ってくるようなタイプではなかった。彼の教えは漠然とした、軽やかなものだった。しかし、友情を育んだ7年の間、厳粛な顔をして2度同じことを言われた。「もし、いつか警察に同性愛者かと尋ねられることがあったら、否定しなくちゃいけない。彼らには関係ないことだからだ。プライバシーの侵害だし、後でつけ込まれることになるからね……⁵⁶」

編集者に前払いを要求することも、プロデューサーに借金を申し込むこともためらわれた。ミュージルがぼくに言った。「彼らに金を借りるようなことはするな。でないと、肉体で支払わせられることになるぞ。」実際こんな言葉を聞いたことはなかったが、それは僕のなかで突然鳴り響いた⁵⁷。

人物の名と原文の過去時制の種類の違いを除いて、文体においても、語り口調においても、語り手と人物の関係性においても、それほど大きな差異は認められない。ミュージルと呼ばれる友人がミシェル・フーコーをモデルにしていることは、公然の秘密といっても過言ではなかったことを考慮に入れて

⁵⁵ IMEC に所蔵されている以下の2点の資料が、*L'Incognito* をめぐる仮説が正しいことを証明している。1点目は原稿を読んだ弁護士からの手紙であり、作品の発表により名誉毀損とプライバシー損害の訴えが起こる可能性があるという指摘し、登場人物の名前や人物描写に変更を加えることを助言している。Voir « Lettre de Georges Kiejman aux Éditions Gallimard », inédite, IMEC, Fonds Hervé Guibert, 43GBT/14/12. 2点目は *L'Incognito* の手書き原稿であり、そこでは大半の登場人物について刊行されたヴァージョンとは異なる名前、呼び名を確認することができ、体系的に変更作業が行われたことを示している。Voir *L'Incognito*, manuscrit, IMEC, Fonds Hervé Guibert, 43GBT/3/1.

⁵⁶ Hervé Guibert, *Les Gangsters*, op.cit., p. 55.

⁵⁷ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, op. cit., p. 85-86.

も、作品内において異名を使用する意義は判然としない。異名は非難を巧妙に避けるための見せかけに過ぎないのだろうか。

しかしながら、ジャンル論の観点から見ると、登場人物が異なる名で呼ばれていることは大きな意味を持つ。それはここで問題となるのが、自伝的なエクリチュールだからである。マリー・ダリュセックは一人称で書かれたテクスト特有の主体の問題について、「私のエクリチュールは自伝としての身分と想像上のものであるという身分を同時に主張する」とする。言い換えれば、一人称の語り手は「私」という言葉で作者自身を指し示すと同時に、架空の物語を語る主体をも指し示し、その振れ幅が「現実と語りの間にある空間⁵⁸」として存在するのである。語り手が作者と同じ名を有している場合でも、明確な自伝契約がなされない限り、一人称の語り手の置かれた状況は定義されないままとなり、両極のあいだで振り子は自在に運動する。

オートフィクションはこの空間を顕在化させたのだとダリュセックは指摘するが、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』について問題となったのは、まさにその点である。というのも、同作は病気という極めて現実的なテーマを扱いながら「小説 Roman」として発表されたため、旧来のジャンル分けに鑑みて明らかな矛盾を提示したのである。そもそもギベールの作品はジャンルを特定するのが難しいものが多く、彼の自伝的作品にはジャンル表記がほとんどなされてこなかったことを考慮に入れば、同作を小説として発表したことになんらかの戦略的意図があったことは明白である。同様の戦略が同作の裏表紙にも見られ、そこには本文の抜粋があるのみで作品をあらかじめ規定するようなパラテキストはいっさい記載されていない。このようにして自伝的テクスト（実体験の物語）と小説（創作された物語）が呈する齟齬をそのまま読者に突きつけるかたちとなっている。ジャン＝ピエール・ブーレは『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』を「偽りの小説 roman faux」と呼び、その特徴を「真偽の境界線を不鮮明にすること⁵⁹」としている。ここに自伝－フィクション、真－偽という対極が設定され、その間にある距離が一人称の語りというものによって伸縮可能となるならば、実在の人物を異名で呼び登場人物化することは作品のステイタスを実話の側からフィクションの側へと巧妙なやり方で近づけることを意味することとなる。

⁵⁸ Marie Darrieussecq, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, P.O.L., 2010, p. 286. 強調は著者による。

⁵⁹ Jean-Pierre Boulé, Hervé Guibert, *L'entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, 2001, p. 237.

『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』を小説と呼ぶことについて、作者自身は次のように説明している。

私にとって、それは常に当然のことと思われました。物語があり、冒頭からサスペンスがあり、それが小説の構造を通して保たれ、そして結末があります。

〔中略〕またこの本が小説であるのは、ミュージルやマリヌ、その他の人々がやはり登場人物であるからです。彼らは実際の彼らとまったく同じというわけではありません。本のなかでエルヴェ・ギベールとされている人だって登場人物なのです。〔中略〕自分自身をかつてないほど感じています。取り返しのつかない、恐ろしいほどまでに。それでも執筆が回折や距離を作り出してくれます⁶⁰。

実在のモデルとは異なる名を与え、真偽を織り交ぜて登場人物を造形することは、フィクション化のベクトルをさらに推し進めることにつながる。エイズ3部作の最終作『赤い帽子的男』から、同時期に執筆された『召使いと私⁶¹』『樂園⁶²』に向けて、こうした傾向は強まりを見せる。アルノー・ジュノンはいずれ最晩年の作品において「「自己」が立ち去っていき、エクリチュールは最終的に「自らの消失を書」いていると分析している⁶³。そうした側面を否定することはできないが、一方で、上記の3作はいずれも「分身 double」とその消失を主要テーマの一つとした作品でもあることを指摘したい。その点を考慮するならば、ギベールが言うところのエクリチュールが作り出す距離は自己の分裂を引き起こし、病気によって消えゆく実在の自分とフィクション化され永遠に作品とともに生きる自己とを生み出すことを可能とすると考えることもできるのではないか。ギベールの自伝的テキストにおける異名の使用は、現実的な必要に端を発した些細な虚構に過ぎないかもしれないが、自己のフィクション化を加速させ、分裂する自己へと向かう第一段階として機能しているのである。

このように、オートフィクションがいまだ理論家たちの間でのみ議論されていた時代に、ギベールは小説という旧来の文学ジャンル、かつては「おぞ

⁶⁰ Hervé Guibert, « La vie sida Le nouveau roman d'Hervé Guibert », entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, jeudi 1^{er} mars 1990, p. 19.

⁶¹ Hervé Guibert, *Mon valet et moi*, Éditions du Seuil, 1991 (『召使いと私 —— そしてギベール写真集『孤独の肖像』抄』野崎歓訳、集英社、1993年)。

⁶² Hervé Guibert, *Le Paradis*, Gallimard, 1992 (『樂園』野崎歓訳、集英社、1994年)。

⁶³ Arnaud Genon, « Hervé Guibert : fracture autobiographique et écriture du sida », dans *Autofiction(s)*, dir. Claude Burgelin, Isabelle Grell, Roger-Yves Roche, Lyon, PUL, 2010, p. 201-206.

ましい忍従⁶⁴」であるとして批判した小説というものの名のもとに、自伝的テキストに特有の曖昧な空間を開発し、新しいエクリチュールを作り出してみせたと言うことができる。そこから紡ぎ出された作品は図らずもジェローム・ランドンがミニユイ社の作家たちに求めた「複数の登場人物のいる小説」であったが、それはギベール自身が追い求めた一人称の自伝的テキストの発展というかたちで表れた。その際、テキストの特異性を「見えるように」したのは、エイズという病気をめぐる「私」の物語であり、それは見事に文学的価値と商業的価値の両立をもたらすとともに、エルヴェ・ギベールという作家の地位を確かなものとしたと言えるのではないか。

おわりに

本稿では文学創作において裏方を担うとされる出版社が作品にどのような影響をもたらすのかという問いについて、エルヴェ・ギベールとミニユイ社、ガリマール社を例として考察を試みた。その歴史が示すとおり、ギベールが所属し始めた頃にはミニユイ社は文学界において現在進行形の伝説といっても過言ではない地位を築いていた。その伝説を体現していたのが作品にも作家にも非常に要求が厳しいという評判を持つ社主ジェローム・ランドンであるが、ギベールがこの厳格な編集者との衝突のなかで執筆を行っていたこと、またその結果、移籍を余儀なくされ、代表作『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』がガリマール社から刊行されることとなった経緯が資料をもとに示された。また、同作刊行の際に編集側の要望を起点とすると推測される変更点、すなわち登場人物の名前を変えるという行為が、一見些細な点でありながら、ジャンル論的観点から見ると自伝的テキストがフィクションへと精妙なレベルで移行することを可能とし、ギベール作品に新しい地平を開くことにつながったと考えられることが本稿の考察により明らかとなった。このように出版社に焦点を当てることで、文学作品を作者の積極的な意図のみに還元する解釈のあり方に疑問を呈するとともに、作品の成立に関わる諸々の要素を視野に収めて研究を行うことの必要性もまた示されたと考える。

本研究ではミニユイ社からガリマール社へ移る時期のみを対象としたが、エルヴェ・ギベールの作家キャリア全体を俯瞰して小説という文学ジャンルについての考えの変遷を、登場人物や物語という概念についての調査を通し

⁶⁴ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 59.

て考察することでギベールが独自に創作するフィクションについてより深く掘り下げることができると考える。今後の課題としたい。