

エルヴェ・ギベールにおける日記とその重要性

内藤 真奈

はじめに

自分自身を主人公にした自伝的小説を書き続けた作家であるエルヴェ・ギベール（1955-1991）は、処女作を出版する前年から死を迎えるまで、つまり文学におけるキャリア全体を覆う期間を通してずっと日記をつけ続けていた。生前のインタビューにおいて「日記が脊椎であり、他の諸作品はその付属物である¹」と語るほど作者自身が重要視していた日記が2001年になってようやく『恋人たちの霊廟 日記 1976 - 1991²』と題されて出版された。この作品はギベール最後の傑作としてフランスにおいて高い評判を受け、これにより当作家は優れた日記作家としての地位を確立したともいえる。この日記には日付がふさされておらず、作者がその時々 の出来事や印象を書き記した相互に脈絡のない文章が小さなパラグラフをなして並んでおり、一見して日記というよりも、短い文章の連なりという様相から『ヴェンサンに夢中³』や『二人の子どもたちとの旅行⁴』といった作品との近似性を強く示している。本論では『恋人たちの霊廟』を対象として、この日記の性格および他の諸作品の創作過程において日記が果たした役割を検討する。この作業を通して、ギベールの創作活動において日記がいかなる重要性を持っていたかを明らかにし、そのうえで当作家が目指していた文体とはどのようなものであったかを考察してみたいと思う。

¹ この表現は以下の二つのインタビューの中で用いられている。Entretien avec Antoine de Gaudemar, « Les aveux permanents d'Hervé Guibert », *Libération*, jeudi 20 octobre 1988 ; entretien avec François Jonquet, « Je disparaîtrai et je n'aurai rien caché ... », *Globe*, février 1992, pp. 102-113.

² Hervé Guibert (以下Guibert), *Le Mausolée des amants*, *Journal 1976-1991*, Gallimard, 2001. 本文中の別の箇所では、『恋人たちの霊廟』と略記した。

³ Guibert, *Fou de Vincent*, Minuit, 1989 (『ヴェンサンに夢中』、佐宗鈴夫訳、集英社、1994年)。

⁴ Guibert, *Voyage avec deux enfants*, Minuit, 1982.

日記の存在とその性格

エルヴェ・ギベールが書き綴った日記を前にして、この作家の作品を知る読者はその日記を手に取りたいという誘惑を抑えることができるだろうか。生涯を通じて自伝的作品を書くことに執着したギベールの日記となれば、作品中で語られる物語のもととなった出来事やモチーフについて書き記されているであろうことは想像に難くない。また、もしその日記に物語として文学的加工がなされる前の状態で出来事が記されているならば、事実と虚構を織り交ぜてつくられるギベールの小説世界がいかにか創造されているか、その過程を覗き見ることすら可能となるかもしれない。

作家が残した日記の多くの例にもれず、エルヴェ・ギベールの日記も死後出版という形で発表されているが、その存在についての言及は生前発表された小説作品の中で随所に見られる。例えば、『二人の子どもたちとの旅行』において語り手が肌身離さずに持ち歩き、子供たちがなんとかしてこっそり盗み読もうと画策するのもこの日記であり、また、『ぼくの命を救ってくれなかった友へ⁵』において、使命感と良心の呵責との板ばさみとなりながら、病魔に侵された友人ミュージルの末期の苦しみを克明に書きとめるのもこの日記である。ギベールの自伝的小説の中で日記は常に語り手のかたわらに置かれ、語り手によって書かれ、読み返され、また、その内容が作品中に引用されることも珍しくない。

日記が誕生した経緯について、ギベールは自らの半生をもとに書いた作品『両親』において次のように書いている。

[19]76年の夏、ポルクロール島で両親と一緒にひどい夏を過ごした。どうしてひどかったのかというと、その6ヶ月前に出会ったT.にどうしようもないほど恋をしていたからで、T.はぼくと3ヶ月におよび燃えるような恋愛関係を続けた後、その関係を、愛情がこもっていながらも断固としたやり方で絶ったのであった。彼は時々手紙をくれたが、ぼくが彼に書く手紙はあまりにもたくさんになり、あまりにも手紙らしくないものとなってしまったので、しまいには手紙をノートに書くようにするよりほかなくなってしまった⁶。

日記が日記としてではなく、手紙の変形として誕生したことは興味深い。またギベールは、日記を特定の箱の中に入れて自宅に置き、恋人のT.がいつで

⁵ 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)。

⁶ Guibert, *Mes Parents*, Gallimard, 1986, pp. 107-108.

も訪れて日記を読めるようにしておくことによって、日記に手紙としての機能を残している。日記が手紙の役割を果たすことは歴史に前例がないわけではなく、両ジャンルがしばしば相互浸透性を持つことはベアトリス・ディディエが指摘しており、その最たるものとして、日記を一冊書き終わるごとに、詩人である弟に宛てて送っていたウージェニー・ド・グランの例を挙げている⁷。しかしながらギベールの日記を見てみると、この19世紀女性文学者の日記にみられる「我が最愛のモーリスへ」というような呼びかけの言葉は、ギベールの日記においては、T. という特定の宛先人がいるにもかかわらず、いっさい見られない。日記作者が日記を手紙として用いる時、宛先人に向けて日常を書き送るという形式をとるため、その部分だけを見れば形式的には手紙と大差がないのに対し、ギベールの日記は受取り手を想定しているとは思えない、一種の独白に近い文体で書かれており、恋文が日記となったという経緯を知らなければ手紙であると判断することは難しい。したがって、ギベールの場合、「手紙としての日記」とはジャンルや文体の問題というよりはコンセプトに関わる問題であるが、文学作品は何よりもまずコミュニケーションを指向するものであるとする作家の考え方が、これほど早い時期に、さらには私的な分野に属する日記において顕著に見られることは注目に値する。

小説作品において語られる日記についてのエピソードとして、もうひとつ興味深いものがある。『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』の中で語り手は経済的に困窮した末に、手書きの日記をタイプにおこし、それまでに自分の本を何冊か出している出版社に持ち込んだ時の様子を語っている。

日記の原稿を出版者のもとに持ち込むと、[中略] それを読む暇がとれないと率直に言われた。なんでもタイプ原稿で400ページもあるからだそうだ。彼はいつもぼくに分厚い本を書かなくちゃいけない、うまく構成された物語が載っていない本の書評を書くにはあまりにも馬鹿な批評家たちが途方にくれて、記事を書くのをさっさとやめてしまわないように、ちゃんと登場人物が出てくる本を、あるいは少なくとも、批評家たちの唯一できる記事にレジュメをのせるということが可能だと確信させるような、よく出来たおもしろい物語が載っている本を書かなくちゃいけないと言っていた。そういう本でもないのに、400ページもあって印刷したら二倍近くにもなるような日記を読もうなんていうやつがどこにいるんだと彼は言うのである⁸。

⁷ Béatrice Didier, *Le Journal intime*, PUF, coll. « littératures modernes », 2002, pp. 155-156.

⁸ Guilbert, *À l'amî qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 87.

伝記的事実に照らしあわせると、この辛らつで率直な出版者とはミニユイ社の社長ジェローム・ランドンであると思われるが、上記の引用にみられるようにギベールは契約を交わしていた出版社から日記の出版をはっきりと断られている。このエピソードの後日談を、ギベールの知り合いであり、また当時ガリマール社の編集者であったエクトール・ピアンシオッティが報告している。その証言によると1984年、ギベールは日記のタイプ原稿を今度はガリマール社に持ち込んだという。ピアンシオッティは「非常に若い時に、日記を出版するために出版社を変えたりはしないものだよ！」という言葉でギベールの申し出を断るが、それでも持ち込まれた原稿に目を通し、その原稿から文章を選び出して一冊の本を作ることを提案する。この本が『両親』という題名で1986年に出版されることとなった⁹。

作家自身によって出版を企てられた日記が『両親』に発展したという経緯は知らずとも、ギベールの作品世界において日記が常に重要な役割を果たしていることは作品を読めば容易に推測されることである。小説作品中に頻繁に現れるギベールの日記は読者のよく知る存在であり、語り手の家族や恋人といった自伝的作品群を横断して登場する人物と同様、ギベール作品群という構造物の中でひとつの柱をなしているということが出来るのである。

出版された日記

上記のようなピアンシオッティの忠告を聞いた後、ギベールはガリマール社、スイユ社と出版社を移りながら、ついに日記を出版することなく1991年、36歳という若さでこの世を去った。この幻の日記は作者の死後10年にして、ようやく刊行されることとなる¹⁰。2001年、『恋人たちの霊廟 日記1976 - 1991』と題されて発表された日記は、単行本サイズで436ページにおよび、クリスティーヌ・ギベールによる端書きによると391ページ目までは作者ギベールがタイプしたもので、残りの部分は作家の相続人である彼女自身が作家の残した最後の手帳をもとにタイプ原稿に起こしたものである。

ギベールの日記は余白で区切られた文章の集積をなし、例外的に数ページにわたる長いものもあるがほとんどが1行から20行くらいまでの短文であり、

⁹ 日記出版の試みについての詳細は以下を参照。Christian Soleil, *Hervé Guibert, Actes Graphiques*, Saint-Etienne, 2002, p. 187; Hector Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 163.

¹⁰ 2001年にガリマール社から出版される以前に、1993年1月14日発行のリベラシオン紙に抜粋が掲載されている。「Le Cœur fatigué », *Libération*, jeudi 14 janvier 1993.

それぞれの文章には日付、場所などといった説明はいっさい付されていない。書かれている内容については、フランソワーズ・シモネ＝テナンが日記研究において日記を形容して使った「変幻自在protéiforme」という言葉がよく当てはまる。シモネ＝テナンは日記を定義して、「日記は暦の装置に従い、「段entrée」（同一の日付のもとに書かれた一連の文章のまとまりを意味する）の連続から構成され、断片化された叙述という形を呈す。その叙述において、行動・観察・思考・感情を屈折させるプリズムであるところの或る“私”が、ほとんど常に顔を出して、自己表現をする¹¹」と説明し、さらに日付とそれによって記されるリズムを日記が日記である上で必要不可欠な要素としている。その一方で日付がふされていない日記が存在しないわけではなく、その例としてピエール＝ジャン・ジュエヴのケースを挙げて、正確な日付のない日記が詩的文章、あるいはモラリスティックな文章に向かう傾向があるという点に着目している。シモネ＝テナンはこの指摘を一般化されたものではないと断っているが、文章において描かれた場面を個別化する正確な情報が欠如していることによって、抽象的な記述が強調されるという議論は理解できる。しかしながら日付のふされていない日記の中でも、ミシェル・トゥルニエの『外的日記¹²』は異なる性格を有しており、作者自身が「自分自身の反映よりも興味深い」として外界の物事をまるでおしゃべりでもするような筆致で綴った、「外界日誌」とも呼べそうなこの作品はシモネ＝テナンの考えに反例を示すものである。このように、日記というジャンルにおいて形態から内容を一般化して語ることは難しく、それぞれの日記を性格づけるものは日常の出来事を観察する「プリズム」であるところの「日記中に遍在する“私”」、つまりは作者によって設定された視点に他ならないのである。

書かれる題材や文体は多様であるにせよ、『恋人たちの霊廟』にみられる特徴は、日々の行動を長々と描写するよりはむしろ、しばしば一行のみという短い「段」の中に一つのアイデアやイメージを定着させるような文章が多い点にあるように思われる。たとえば、その日に感じたこと（「母の肌が放射線に焼かれるように、ぼくの肌もひりひりと痛む」p. 172）、気づいたこと（「本当は目が見えるかのように信じ込ませようとする盲人たち」p. 228）、見たこと（「T.——目の中の血の斑点」p. 302）などが、前後の文脈をはぶいて、そのものだけが示されることによって、いわば日常の経験から核となる

¹¹ Françoise Simonet-Tenant, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Téraèdre, coll. « L'écriture de la vie », 2004, pp. 19-20.

¹² Michel Tournier, *Journal intime*, Gallimard, coll. « Folio », 2002.

部分が抽出されるかたちで日記の中に書き留められている。

エルヴェ・ギベールの日記のもう一つの特徴は、日記の中で日記自体について言及しているメタテキストにある。その中でも独特な調子を持つもので、内容もほぼ同様な文章を3つ引用する。

この日記を読み返すとき、それがもうすでに死後刊行されたものであるような感じがする。

誰かが死んだ人の日記を読むように、この日記を読むことがぼくには簡単にできる（再生の脅威）。

すでに自分がこの日記から外へ抜け出てしまったような感覚¹³。

人生の異なる3つの時期に書かれたこれらの文章には、エルヴェ・ギベールが生涯常にならぬ持ち続けていた作家としての自己意識を理解するうえで非常に重要な要素が含まれていると思われる。自身が日常的に書き込みをしている日記が、読み返してみると、もう死んでしまった人の書いたもののように思えてならないという告白は、「死者としての自己イメージ」というギベール作品に繰り返し表れるテーマを変奏するものである。日記のみについて言うと、このような自己意識はギベールがモデルにした作家たち、特にその名前が『恋人たちの霊廟』にも頻りに登場するカフカの影響が強いと考えることができる。ギベールが日記を書き始めたのは1976年であり、その当時ギベールは処女作である『死のプロパガンダ¹⁴』を発表しようかという、いまだ職業作家としても出発していない時であったが、その日記の中には敬愛する作家カフカに自分を同化することに喜びを見出している作者の姿が何度も見られる。また、カフカの作品について言及し、文学的な批評を寄せている箇所も多く見られる¹⁵。これらの同一視は自分の日記とカフカの日記とを同列に見るところまで及んでいるが、このような表明および次に示す引用

¹³ Guibert, *Le Mausolée des amants*, pp. 68, 118, 280.

¹⁴ Guibert, *La Mort propagande*, dans *La Mort propagande et autres textes de jeunesse*, Éditions Régine Deforges, 1991, pp. 181-227. 1977年に『死のプロパガンダ』として出版され、1991年に他の作品を加えて再版され、1992年には文庫版が刊行されている。

¹⁵ 『恋人たちの霊廟』でカフカへの言及が見られるのはpp. 38, 50, 63, 71, 90, 118, 130, 143, 185, 223, 312。扱うカフカの作品が、特に日記や手紙といった私的な種類のものであることも興味深い。また、カフカに対する思い入れがよく表われている文章として、ギベールが1980年にル・モンド紙に書いた記事も参照。「Deux rendez-vous de 'Radio-Photo' sur France-Culture, Entendre l'image fixe」(*La Photo, inéluctablement, Recueil d'articles sur la photographie 1977-1985*, Gallimard, 1999, pp. 188-191)。

を考え合わせると、ギベールが日記を出版も視野に入れた作品として書いていたであろうことは疑いを入れない。

もう日記を出版しようとは思わないこと（最終的決断か？こんな考えを持ったのは初めてだ！）¹⁶。

ギベールにとって自身の日記とは、自分が愛読するゲーテやカフカの日記と同様、後に発表されて他の作品と引き比べられる「作家の日記」、つまり創作活動の裏側にある作家の精神の記録に他ならない。

このような考え方は『恋人たちの霊廟』の扉に書かれた文章にもはっきりと見て取ることができる。

（ぼくはよくT. に手紙を書いていた。苦しみの中から言葉があふれ出た。ぼくは手紙を送らずに、彼の名前を書いた封筒に入れて封をし、白い木の箱に入れておき、それを彼が読みに来た。[中略] そのうち手紙はやめになって、手帳がそれにとって代わり、T. がぼくの留守中だろうといつでも来て読むことができる場となった。ぼくはもっと自由にその手帳を見ることができるようになりに鍵を渡しておいた。さて、ぼくはその箱を公衆の前で開いてみせ、手帳も開き、それを開いたままで陳列しよう。ぼくは自分を死んだものと想像することが容易にできるのだから¹⁷。）

全体が括弧にくくられるという日記の序文としては奇妙な形式をしたこの文章が、どのような形で残され、『恋人たちの霊廟』が編集されるときにどの程度作者の意向が反映されたのかは日記の原稿と引き比べてみなければ分からないが、作者自身の手によって生前、日記を出版しようと考えたときに書かれたものであることは間違いないであろう。日記の扉に記された文章が、「手紙として出発した日記」というコンセプトを読者に知らせる役目を担っていると同時に、日記が公表されるべき作品であるという考え方を明示している。以上のように、ギベールは日記を書いているときに、目の前にあって現在自分が書き込んでいる日記のほかに、日記が刊行された後の時点を想定してそこから振り返って自分の日記を眺めるという視点を持っていたと考えることができる。そのことはギベールの日記を性格づける上で特に注目すべき点だと思われる。

¹⁶ Guibert, *Le Mausolée des amants*, p. 300.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

他の諸作品との関係

前章においてギベールの日記の性格を大まかに見てきたが、筆者が考察対象にしている『恋人たちの霊廟』がもとの日記をどれほど忠実に再現したものであるかは分からない。当作家が信頼して作品原稿の相続人兼死後出版の責任者として選んだクリスティーヌ・ギベールの手によってタイプ原稿におこされた最後の45ページに関しては、ほとんど改変が行われていないと思って差し支えないように思われる。しかしながら、その前の部分についてはどうだろうか。作者自身がタイプしたことを考えると、そのときに作品として完成させようという意図が働いたとしても不思議ではない。日記がつけられた手帳との異同については直接資料にあたって比較するほかなく、それについては今後の研究の中で行っていくことを計画しているが、本稿では『恋人たちの霊廟』をもとにしてギベールの日記と他の諸作品との関係を考察してみたい。

初期の作品：『死のプロパガンダ』、『彼』(卑しさについての物語)、『悪徳』

自伝的作品やインタビューの中でギベールが表明しているところによれば、日記から生まれた一作目の作品は処女作『死のプロパガンダ』である。「ラブレターを書いた手帳は、本となってレジヌ・ドゥフォルジュによって刊行された。『死のプロパガンダ』¹⁸。」しかしながら、目次に添えられた作品の執筆年代を見ると「1975～1976年」となっており、前述したように1976年の初めに知りあった恋人T.に宛てた手紙が日記に発展したことを考えると、年代が前後してしまう。この不一致の原因は、作品が実は二種類のテキスト、すなわち1975年から1976年の間に書かれたテキストと恋人に宛てて書かれた手紙から構成されていることにある。エルヴェ・ギベールの伝記が伝えているところによると、1977年に書いたテキストを手にギベールは知り合いであるレジヌ・ドゥフォルジュの事務所へ赴いた。このテキストを本にするには短すぎると判断した出版者の手によって、恋人への手紙が収められていた箱から何通かとり出されてテキストの中に差し挟まれ、一冊の本が完成したという¹⁹。これらの証言から考えると、上記のような作者自身による言明は、半分は真実であるが、あとの半分は人生の挿話をドラマ化するため

¹⁸ Guibert, *Mes Parents*, p. 108.

¹⁹ ギベールの伝記は二冊出版されているが、両者ともこのエピソードを紹介している。François Buot, *Hervé Guibert, Le jeune homme et la mort*, Grasset, 1999, pp. 63-65 ; Christian Soleil, *op. cit.*, pp. 96-97. また、ギベール自身もこのエピソードをインタビューの中で語っている。Entretien avec François Jonquet, *art. cit.*, p. 108.

のフィクションであると考えるのが妥当であろう。

『死のプロパガンダ』はそれぞれに表題がつけられた 11 の章からなる。序文に示された「私は自分の体を通して、死がその力強い声をあげ、ディーバのように歌って欲しいと思う」（p. 184）という語り手の意思表示を受けて、各々の章において異なった「自己解剖」の光景が語られる。時には H.G.、時にはエルヴェ X と名づけられた人物、あるいはほとんどの場合「私」と名乗る語り手が、読者の前で死の場面を様々な形で演じる。文章の調子も章ごとにまったく異なり、この本の出版者であるレジヌ・ドゥフォルジュが編集前のテキストを「構造を欠いた *déstructuré*」、「あらゆる方向にむかっている *partait dans tous les sens*」と形容した性格を容易に見てとることができる。

この作品がそこから生まれたという『恋人たちの霊廟』に、この本に書かれたテキストのもとと成ったと思われるような文章が見られないのは、ギベールの言には反しているが、手帳のかたちをとる前の手紙、封をされて箱の中におさめられた手紙が使われているためであると思われる。例えば「tu」を相手に二人称で語りかける調子で書かれている部分に手紙のテキストの名残を見てとることができるだろう。

ギベールは上に引用した、「日記から『死のプロパガンダ』が生まれた」という言明の後に続けて次のように語っている。

ぼくはすぐに二冊目にとりかかった。『「彼」（卑しさについての物語）』である。これは「私」が日々の行動や思考を書き留めるうちに、少しばかり卑しいやり方で小説の登場人物という身分のもとに隠れているような一連のテキストである。この本は結局どの出版者にも見せなかったで、未刊のままである²⁰。

『「彼」（卑しさについての物語）』は 1991 年に『死のプロパガンダ』が再版される際、若いときに書かれたその他の作品とともに、ようやく発表されることとなった²¹。扱われるテーマによって、それぞれ「…の物語」と題された 17 の章からなるこの作品は、語り手が自身の日常生活を三人称で語るという形式をとる。したがって、物語論の観点から見るとこの作品の語りはカエサルの回想録の語りと同様、ジェラル・ジュネットが言うところの「異質物語世界的 *hétérodiégétique*」な態、すなわち全ての登場人物が三人称で語

²⁰ Guibert, *Mes Parents*, p. 108.

²¹ Guibert, « Il » (*un récit de mesquinerie*), dans *La Mort propagande et autres textes de jeunesse*, pp. 285-339. 制作年代は 1977 から 1978 年。

られる物語のあり方に分類される²²。しかしながらこの分類の仕方に疑問を呈して、三人称で書かれる自伝的作品においては語り手と主人公との分離は文法的なものに過ぎないとして、これらの作品を「習慣的な転用法」によって三人称に置き換えられた“自己物語世界的autodiegétique”型〔一人称で語られ、かつ語り手が主人公である物語を言う〕のひとつの修辭的バリエーション〕であるという考え方もある²³。『「彼」（卑しさについての物語）』については、先の引用に見られるように、一人称の語り手「私」が登場人物である「彼」の後ろに隠れているという作者の言葉から考えても、「異質物語世界的」というよりはむしろ「自己物語世界的」型に分類される作品であるということができるだろう。

「日記をもとにして書き換えられた²⁴」ものである『「彼」（卑しさについての物語）』の創作過程に関する記述は『恋人たちの霊廟』の中に見られるのに、この作品と『恋人たちの霊廟』との間に内容の共通する文章が見られないのはどういうことなのだろうか。語り手の年齢が比較的若く思われること、さらには半生の「自伝」である『両親』との関係が深いことなどから考え合わせると、『恋人たちの霊廟』以前に書かれた日記が存在し、『「彼」（卑しさについての物語）』のもとになったと考えるのが妥当であろうか。

日記をもとにしたということが出来る初期の作品のもうひとつは『悪徳²⁵』である。この本は若い頃に書かれながらも、作者の死後になってようやく出版された作品だが、非常に奇妙な構成をしている。作品の文章部分は2つに分けられ、前半は「個人的な道具（旅行者ブーガンヴィルの鞆の目録）」と題され麵棒や蠅取り紙といった道具一つ一つについて章分けされて書かれた19の文章からなっている。後半は「路程」と題され、ハمامや子供が埋葬される墓地といった場所についての19の章からなる文章でできている。さらに、前後半の間に作者の手による写真がやはり同数差し挟まれている。これらの写真は蠟人形美術館や様々な博物館の内部を白黒で写したものであり、前後の文章に書かれている内容を直接表しているものでは必ずしもないが、写真が発散する不気味な雰囲気は文章と非常によく調和している。

²² Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972, pp. 251-259.

²³ 例えば、Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 145.

²⁴ Guibert, *Le Mausolée des amants*, p. 36.

²⁵ Guibert, *Vice*, Éditions Jacques Bertoin, 1991（『悪徳』、黒木実訳、ペヨトル工房、1994年）。この作品の制作年代はギベールの写真集『写真集』（*Photographies*, Gallimard, 1993）の巻末に掲載された年譜によると1979年である。

ギベールは『恋人たちの霊廟』の中で『悪徳』の創作について言及しており (p. 82)、その言葉によれば、この作品も『死のプロパガンダ』と同様にあらかじめ書かれた文章に日記の抜粋を埋めこむという方法で創作されているというのだが、これらの日記から抜粋されて挿入された「みだらで汚らわしいちょっとした断片」の場所を『恋人たちの霊廟』の中で特定するのは非常に難しい。

以上に挙げた、日記をもとにして創作されたとされるギベール初期の作品は、『死のプロパガンダ』は死の場面を描いた作品、『「彼」(卑しさについての物語)』は三人称に移された日記、『悪徳』は自分以外のものについて書かれた「外界日誌」であるというように3作品が互いに非常に異なる。そして、作品のそれぞれが、三人称(『死のプロパガンダ』と『「彼」(卑しさについての物語)』)、幻覚的な構想(『死のプロパガンダ』)や非個人性(『悪徳』)を用いることによって、母体である日記の様式から遠ざかっている。三人称の使用についてフィリップ・ルジュンヌは、この人称が自伝的作品の中で「フィクションの印」として機能すると指摘しているが²⁶、上の引用に見られる「私”が”彼”という“小説の登場人物”の陰に隠れる」という言葉から、ギベール自身もこの機能に意識的であったと考えることが出来るだろう。非現実的な内容を導入すること、非個人化することがこれらの作品を書く際にギベールが行ったことであるが、日記というある特定の個人の事実にもとづく事柄を書き記すジャンルから、より虚構性の強い小説作品へと移行させるフィクション化の作業ということが出来るかもしれない。

日記の抜粋を主な材料とした作品：『両親』、『ヴァンサンに夢中』

エルヴェ・ギベールはカフカを理想の作家とみなしていたことはすでに述べたが、『恋人たちの霊廟』の中に次のような一文を書きとめている。「日記はときどき小説のテキストとなりうる——カフカ」(p. 38)。カフカが創作活動において小説を書くための執筆ノートとして日記をもちいていたことはよく知られているが、ギベールはむしろ日記から小説を「引き出す」ことを望んだ。日記とそこから生まれる作品との関係について、ギベールは次のように語っている。

[日記から] しばしば作品が生まれました。というのは、日記の内部においてあるテーマなり人物なりがあまりに頻繁にあらわれるようになって、その日常

²⁶ Philippe Lejeune, « L'Autobiographie à la troisième personne », dans *Je est un autre*, Seuil, coll. « Poétique », 1980, pp. 51-53.

的な均衡を乱したり壊したりするからなんです […]」²⁷。

ギベールの場合、小説を書くために日常的にノートをとるというよりは、日記内部の均衡を保つために比重が大きくなってきたテーマを抽出して作品を著すという経緯のようだ。このように作品へと発展したテーマの例として、『シュザンヌとルイズ』(Libres Hallier, 1980)へと発展した大叔母シュザンヌの死を夢でみたこと、また『盲人たち²⁸』の主要登場人物となった街中で出会った3人の視覚障害者などが挙げられる。しかしこれらのテーマは日記に書かれたいくつかの文章が発展して小説となったものであり、日記の抜粋が主として作品を構成するような作品は、『両親』が初めてである。

『両親』が書かれた経緯は日記出版の試みについて述べたところですでに触れたように、エクトール・ピアンシオッティの助言に従って、両親について書かれた部分を日記の中から抽出するかたちで作品が書かれている。この作品は当初、本の裏表紙に書かれた作品紹介に見られる「青少年期の自伝 *autobiographie de jeunesse*」という言葉によって、「『両親』は自伝か否か」という議論を呼び起こした²⁹。このようなジャンルに関する議論がなされる第一の要因は、マリー・ダリュースェックやその他の批評家たちが注目する内容の虚構性というよりは、『両親』という作品の風変わりな構成にあると思われる。本にはまず、シュザンヌによってなされた語り手の母親が過去に行った卑劣な行為の暴露という挿話がイントロダクションとして書かれ (pp. 9-11)、次に自伝と呼ぶことができる部分が続き (pp. 11-108)、『「彼」(卑しさについての物語)』の一章である「近親相姦についての物語」(pp. 108-113)と、さらに若いときに書かれたテキストがもうひとつ挿入され (pp. 113-119)、最後に創作当時の日記の抜粋があらわれる (pp. 119-171、つまり巻末まで)。このうちの始めと最後の部分が1985年に書かれた日記の書き換えであり、したがって、量的に言えば『両親』の3割強が日記の抜粋で構成されていることになり、後の6割が自伝、残りの部分が過去の作品の抜粋から出来ていることとなる。このような構成では作品全体が「純粋」な自伝として認められないのも無理はない。また、ここで言う日記とは1985

²⁷ Entretien avec François Jonquet, art. cit., p. 108. Voir aussi *Le Mausolée des amants*, p. 351.

²⁸ Guibert, *Des Aveugles*, Gallimard, 1985.

²⁹ 例えばMarie Darrieussecq, « De l'autobiographie à l'autofiction : *Mes Parents*, roman ? », in *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Lettres Modernes, 1997, pp. 115-132. 奇妙なことに、1994年に出されたフォリオ版『両親』の作品紹介には「青少年期の自伝」という言葉が書かれたパラグラフ全体が再録されていない。

年当時の、つまり『恋人たちの霊廟』となった日記のことであり、仮にギベールが自伝部分を書くときにそれ以前に書かれた日記をもとにしたとすれば、インタビューの中で作者が「『両親』のほとんどの部分は日記から発している³⁰」と語っていることも事実と反した証言ではないということになる。

作者は次のような宣言で 119 ページ目から始まる最後の部分を書き始めている。

1979 年以降、両親についての記述がぼくの日記の約五分之一を占めている。ここに彼らに関するくだりを、そのとき欠けていたと思われるエピソードを補いながら、書き写そうと思う。

上に引用した「日記内部の均衡を保つために作品を書いた」という作者自身の証言を考慮にいれると、編集者の提案を数に入れなければ、この作品には少なくとも二つの契機があったことになる。つまり、ひとつはシュザンヌによる母親の卑劣な行いの告白ともうひとつは日記の内部で起こった不均衡である。『恋人たちの霊廟』と比較しつつ『両親』の研究を行って博士論文を著したブリュノ・ペロンの次のような指摘を考えると、前者のシュザンヌの告白という契機は嘘ではないとしても話を始めるための形式的なものとして語られているようだ。ペロンは「その 7 年前、すなわち 1978 から 1979 年の間に、『両親』創作の引き金となったというシュザンヌについての [日記の中の] 一節よりずっと前の部分で、彼 [ギベール] はすでに両親について語っている。したがって、両親について書くということは、一冊の本の中で終わらせることができる構想というよりはむしろ、人生全体の中に含まれ、より強く日記に従属しているものであるところの書くという行為の経緯なのである³¹」と主張している。この指摘には異論の余地がないと思われ、それを裏付ける証拠を付け加えて挙げれば、『恋人たちの霊廟』でシュザンヌの言葉について書かれた箇所 (pp. 229-230 および pp. 241-242) の前の部分で『両親』についての計画が二度にわたって記されている (p. 209 と p. 212)。

以上のようにシュザンヌによる告白は、語り手の両親に対する不信感をかきたてることによって物語の出発点となっておりと同時に、物語の筋を導く役割も担っている。日記の抜粋で構成された部分とその出所である日記と一文一文突き合わせてみると、『両親』に使われた文章は『恋人たちの霊廟』

³⁰ Entretien avec François Jonquet, art. cit., p. 108.

³¹ Bruno Peyron, *Hervé Guibert et l'imaginaire de la chute : une lecture de Mes Parents*, 2002, thèse sous la dir. Claude Burgelin, Université Lumière Lyon 2, inédite, p. 50.

の 229 から 273 ページの間に位置する。作品の最後の部分については、作者が「欠けていたと思われる」エピソードをいくつか挿入している。もちろん、もとの日記が『恋人たちの霊廟』になる時に改変が行われた可能性は十分にあるが、それを考えないとすれば、『両親』の 132 から 135 ページ、159 ページから巻末までが挿入された部分である。これらの部分をよく見てみると、日記の抜粋からなる文章は日記を忠実に書き写したものであるのに対して、挿入されたエピソードの大部分は作品の冒頭でシュザンヌに予告された両親の卑しさに関して新たに補われたもの³²であることに気づく。さらに、このような卑しさに関するエピソードは、親子間の愛着を示すエピソードと交わり合うかたちで、作品が終わりに近づくにつれて数が増えていき、語り手の父親の実際には起こっていない死の場面で物語は締めくくられる。これらのエピソードの挿入の仕方は、作品全体が両親に対する語り手の強すぎる愛着からの離脱という精神的な物語として書かれているということ³³とともに、ギベールが本を書くために成した作業をはっきりと示していると思われる。すなわち、日記の均衡を破るほど増えてしまった両親に関する脈絡のない文章の集積に、ギベールは「両親の卑しさ」という主題を与えることによって方向性を生み出し、『両親』という物語を誕生させたのである。

『両親』刊行から三年後の 1989 年にギベールは『ヴァンサンに夢中』と題された作品を発表する。この本の冒頭においてエルヴェ・ギベールという作者と同じ名を持つ語り手によって、表題に示された人物ヴァンサンの死が告げられる。「11 月 25 から 26 日にかけての夜、ヴァンサンは四階の窓から落下した。[中略] ピエールの知らせを受けて 11 月 27 日、ぼくはノートル・ダム・ドゥ・ペルペチュエル・スクール病院に彼を見舞った。その二日後、彼は脾臓破裂により死亡することとなった」(pp. 7-8)。このように淡々とした調子で恋人の死を告げたすぐ後に、今度は悲しみをたたえた様子で作品の構想を読者に向けて発表する。

ぼくは 1982 年、ヴァンサンがまだ子どもだったころに彼と知り合った。彼はぼくの夢の中では常に子どもであり続けたので、ぼくは彼が大人になってし

³² 例えば、母親が叔母から宝石を巻き上げた話、父親がその母親にたかりを働いた話、母親が結婚前に神父との間で起こした恋愛事件および姉の出生の秘密、父親が婚約者に対して行った不誠実など、その内容は多岐にわたる。

³³ 『ヴァンサンに夢中』や『二人の子どもたちとの旅行』もヴァンサンや T. といった恋人たちに対する愛着から語り手が自らを救い出す物語として読むことが出来る。ギベールは物語ることによって起こるこのような精神作用を「お祓い exorcisme」と呼んでいる。Cf. *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 248.

もうことを覚悟しなければならなかったが、ヴァンサンがもうすでにそうではないもの故にぼくは彼を愛し続けた。6年もの間、ヴァンサンはぼくの日記を埋め尽くしていた。彼の死から数ヶ月たって、これらの書き留められた文章の中で彼をもう一度見出そうと決意した、時間を遡って³⁴。

この構想からすぐに見て取れるのは『ヴァンサンに夢中』が、作家の親しい人物が日記を占領してしまったために日記から抜き出されて物語の主題となり、その物語では作者とその人物との出会いから死による別れまでが語られるという、『両親』とほぼ同様の経緯をたどっていることである。さらには、ここで語られるヴァンサンの死も『両親』における父親の死と同様、フィクションである。そのことは日記にヴァンサンが登場し続けることから分かるが、日記を読んでいない読者の前にも『憐れみの処方箋³⁵』においてヴァンサンは再登場を果たしている³⁶。このように『両親』と同じ方法で、『ヴァンサンに夢中』は作者の日記の抜粋をもとに構成される。しかし今回は、日記のページを逆向きに繰って。「時間を遡って。」

『ヴァンサンに夢中』はヴァンサンが死んだとされる1989年11月から二人が知り合った1982年まで時間を遡っていく。日記の抜粋がほぼそのままの状態に使われている『両親』に比べて、『ヴァンサンに夢中』の文章のもとになった文章を日記の中で見つけるのは難しい。というのも、この本の創作過程については「そのすべてがぼくの日記であり、脈絡がない。それは縫い合わせであって、つなぎ合わされて出来ている。ぼくはあれらのばらばらになった部品を選んで接ぎ合わせたんだよ³⁷」と作者自身が語っているほど、あちこちに手を入れられて完成したものだからである。『ヴァンサンに夢中』のパラグラフのうち、最後から二番目に書かれたものは『恋人たちの霊廟』の186ページにみられる文章の一部である。また、『ヴァンサンに夢中』の11ページには、逆方向に設定したクロノロジーを一時やぶるかたちで、日記

³⁴ Guibert, *Fou de Vincent*, p. 8.

³⁵ Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Gallimard, 1991 (『憐れみの処方箋』、菊地有子訳、集英社、1992年)。

³⁶ この登場人物のモデルとなった人物自身が自伝作家ソレイユに語ったことによると、窓からの落下は実際に起こったことであるが、四階ではなく二階であったということである。また病院への見舞いも事実である (Christian Solcil, *op. cit.*, pp. 163-164)。このようにギベールは、虚構のために常に現実の出来事が必要とする。『両親』の最後に父親の死について書いた文章は前半が日記の忠実な写しであり、始めから作品のために書いた文章ではないことも、このことを顕著に表している。

³⁷ Entretien avec Christophe Donner, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... », *Le Règle du jeu*, mai 1992, pp. 138-139.

の177ページに書かれた文章を作者は引用している。また日記の184から185ページには、ヴァンサンがモデルの一人である『二人の子どもたちとの旅行』のもとになった旅行についての記述がある。したがってギベールとヴァンサンとの出会いを日記の中に位置づけてみると177から184ページの間であり、それはまた『ヴァンサンに夢中』の始まりの時期ということになる。作品の終わりの時期、つまりヴァンサンの事故が起こった時期を日記の中で特定することは出来ない。なぜなら奇妙なことに、ギベールにとっては些細な出来事ではなかったであろうこの事故についての記述がないからである。一方、その他の手がかりをもとに日記の370ページに書かれた出来事が1989年ごろと推定できるので、このあたりが『ヴァンサンに夢中』の終わりの時期と推定することができる。

上記のように範囲を定めた『ヴァンサンに夢中』が抽出されたと思われる部分の日記の文章を読むと、作品の主要テーマであるヴァンサンがほとんど登場していないことに驚かされる。作者の恋人たち、たとえば T. やウージェーヌ、詩人と呼ばれる人物についてはしばしば言及されているのに対し、まるでヴァンサンが恋人たちの中でも二次的な地位にいるかのように思われるほど、言及が少ないのである。日記が改変されている可能性は考えられるが、そうでないとしたら、ギベールがヴァンサンについて書いた、この偏執的なまでに強い愛情の物語はまったくの作り話なのだろうか？ 日記の改変については確認することができないが、一方、ギベールは『恋人たちの霊廟』の中で『ヴァンサンに夢中』を書くというアイデアを考えたのが自分ではないことを明かしている。

このあいだ、『二人の子どもたちとの旅行』の続編を書いて欲しいというM.P.の要望についてもう一度考えてみた。この本を『ヴァンサン』と呼ぶことにし、この日記から引き出すことにしようと考えた³⁸。

この証言にしたがって、『二人の子どもたちとの旅行』を読み返してみると、その最終章、語り手が旅から戻ってヴァンサンと一緒に夜を過ごすようになる場面において、『ヴァンサンに夢中』につながる惨憺たるものでありながら甘美な数々の夜の始まりが描かれていることに気づかされる。このように、『ヴァンサンに夢中』も『両親』同様、自分以外の人間による提案のもとに日記から引き出された作品なのである。

³⁸ Guibert, *Le Mausolée des amants*, p. 326.

M.P.なる人物の願いを実現することになり気になったギベールであるが、『恋人たちの霊廟』にその創作の難しさについてこぼしている。

[ヴァンサンに残した] ばらばらに散らばった痕跡を、最近書いた二冊の日記を読みかえして拾い集めた。その日、このような再建作業ではすごく汚いものができあがる恐れがあるかもしれないと思った。これらの痕跡はヴァンサンがぼくの生活に引き起こした感動的な出来事であり、単なる出来事の連続以上のものなのではないだろうか³⁹。

文章が脈絡のない状態で存在することが連続性よりも重要なのではないかという疑問をギベールは抱く一方で、一冊の本を書き上げるためには、ばらばらになった出来事を相互につなぎ合わせるようなテーマの必要性も認識していたに違いない。意図的にせよそうでないにせよ、『ヴァンサンに夢中』の中で作者は語り手に次のような感想を述べさせている。「昨日の夜、ヴァンサンを待っているとき、感動を覚えながら『恋愛のディスクール・断章⁴⁰』を読み直した。バルトが示したことをしばしば自分がなぞっているような印象をもった」(p. 51)。ギベールのこの作品には、バルトが章ごとに挙げた愛の諸相がいくつもあらわれているように思われる。例えば「底なしの淵に沈む」、「不在」、「苦惱」、「充足」、「肉体」、「奉獻」、「抱擁」、「狂人」、「耐えがたい」、「嫉妬」、「魔法」、「みだらさ」、「いさかい」、そしてもちろん「書く」といったテーマであり、特に「待機」、言い換えると「期待と絶望の間でゆれること」というテーマを語り手は際限なく繰り返しているような印象を与える。恋愛について書かれた物語においては多かれ少なかれ典型的なものであるこれらの諸相が、「愛のさまざまな様相」というテーマとなって、ヴァンサンという一つの存在について書かれた脈絡のない文章をつなぎ合わせてヴァンサンに対する愛の物語を取りまとめる役割をしていると言えよう⁴¹。

このようなディスクールが語り手とヴァンサンとの関係に限られて用いられているわけでもないこともまた、注目に値する。上に挙げた「待機」のテ

³⁹ *Ibid.*, pp. 326-327.

⁴⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977 (『恋愛のディスクール・断章』、三好郁郎訳、みすず書房、1980年)。

⁴¹ ギベール作品においては、上述した自伝的作品における三人称の使用や、ここに見られるような短文を重ねる形式など、同時代作家の一人であるバルトが取り扱うテーマと関連するものも少なくない。そのような観点に着目して、作家間の影響関係を越えた同時代文学研究を行うことは興味深いと思われるが、今後の課題としたい。

マについて書かれた文章は、一方でギベールの日記の次に引用する箇所、大叔母とマッサージ師の間に起こった出来事について書かれた部分の純粋な書き換えに他ならないのである。

彼 [マッサージ師] はいつも約束の時間が過ぎてずいぶんたってからやって来る。初めはその遅刻が彼女 [大叔母] をひどく怒らせ、次の回には解雇を言いわたそうと思わせたが、そのうち大叔母は自分がこの待ち時間を気に入っていること、突然に満たされるこの期待こそが愛情が生まれる場所であることに気づいたのである⁴²。

愛についての一解釈とも言えるこの文章は、『ヴァンサンに夢中』の語り手と恋人との関係を見事に言い当てている。このように、抽象化されたこれらの諸相は恋愛において普遍的にみられるものであり、これらのどれについてもギベールは「ヴァンサンへの愛の物語」として書き換えることが可能であったろうと推測できる。

以上のように、日記の抜粋を用いて一定のまとまりをもった作品を作り出すために、ギベールは『両親』においては両親に関する卑劣な行為、『ヴァンサンに夢中』においては愛が引き起こす心身の動きというように、ばらばらな文章をまとめあげる一つの観点と呼べるものを導入している。この創作手順によって、「いっさいの構造の欠如⁴³」と定義されるジャンルである日記からテキストを抽出し、日記の出版を拒否して「小説」を書くように要求する出版者⁴⁴と折り合いをつけることができる作品をつむぎ出すことにギベールは成功した。これらの二作品はジャンル分けを難しくさせるような構造をしているが、これまでにみてきたように、そのことはギベールの日記に対する信頼、ほとんど信仰とも言えるものから発しているのである。

作品として書かれた日記：『二人の子どもたちとの旅行』、『サイトメガロウィルス』

大切な人間の死という人為的な結末を挿入することなく、本を書くことはできないだろうか？ 日記という果てしない人生の物語のどこからどこまでを切り取って本に仕立てればいいのか？ ギベールは日記をつけてい

⁴² Guibert, *Le Mausolée des amants*, p. 369.

⁴³ Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 140.

⁴⁴ ギベールはあるインタビューにおいて自分の出版者の言葉を報告している。「ジェローム・ランドンは『悪徳』を読んで結論しました。『こいつが本と呼べるようなものを書くことはないだろう！』と」(Entretien avec Jérôme Garcin, *L'Événement du jeudi*, 2/8 janvier 1992, p. 109)。

るときには目も向けなかった日付のシステムを導入して、出版することを目的とした日記を二冊書いている。ひとつは旅行日記であり、もうひとつは入院日記である⁴⁵。

友人から旅へ招待されたことが旅行記『二人の子どもたちとの旅行』を書く発端となる。

Bの家にたまたま立ち寄った。彼が「今夜、Aに向けて出発するよ。ぼくらは夜行列車に乗るんだ」と言った（彼はあの魅力的な子どもと一緒に立つことになっていた）。ぼくは彼に「すごくうらやましいよ。ぼくだってどこかに行きたいけど、どこに行ったらいいのかわからないんだ。たぶんイタリアかなあ？でも誰と一緒に？ T. は仕事があるし、それにぼくはいつだってイタリアに、いつも同じ町の同じホテルに、同じ季節に行く羽目になるんだ。見たこともない風景を見る必要があるんだよ」と答えた。すると彼は「海と砂漠の間」という言葉が含まれたフレーズを口にし、そのフレーズは招待であった。彼は自分と二人の子どもたちと一緒に立つように誘ってくれた。ぼくは感謝の気持ちから彼に抱きつきたくなった。彼の招待は贈り物だった。そのときは気づかなかったが、彼はぼくに同時に一冊の本を、書かれたことのない本を、そして決して書かれることがなかったかもしれない本をプレゼントしてくれたのだ⁴⁶。

ギベールはこの誘いに飛びつく。旅といえば予定された日付の範囲内で起きる非日常の出来事であるのだから、旅というものが枠組みとなってそれをもとにこれまで書いたことのない本を、旅行記を書くことができるはずだ。ギベールはすぐに旅の準備と並行して本の構想に手をつける。

出発まで正確に数えて8日以上もあるのに、もうすでに12日も準備に費やしている。しかしながら、今すぐにとりかかる必要がある。というのも、明日出発するかのようにすると既に決めてあるからだ。紙を8枚用意して、その上の方に来週の日付をひとつひとつ書き込んで、旅の調査の段階で埋めるべき記入欄のようなものを作った。地図を見ていくつかの名前を調べてそこまでの距離をはっきりさせよう。これが本の前半部となるだろう。初めの旅行はここから、これらの白や灰色の家々、回転するときに少しきしむ音を出すあのクレーンに面した、この静かな事務所で、ぼくの本や書類や、不安や孤独に取り囲まれて繰り返されるだろう。本の第二部は本当の旅の日記となるだろう。どぎつい

⁴⁵ 『エジプトからの手紙 カイロからアスワンへ 19..年』 (*Lettres d'Égypte, du Caire à Assouan, 19.., Actes Sud, 1995*) も、やはり日付のシステムを用いた旅行の物語であるが、こちらはそれぞれの日付で区切られた文章が作者の友人への書簡という形式をとっている。

⁴⁶ Guibert, *Voyage avec deux enfants*, p. 23.

光とひんやりした木陰が交代であらわれ、物音や子どもたちが近くにいる騒々しさを、彼らの笑い声、においの中で第一部の取り消しがなされるだろう⁴⁷。

このように表わされたプランにしたがって、作品の第一部は（「前年」の日付がふされた二つの文章を除けば）3月13日の土曜日に始まり、4月10日の土曜日まで続く。ここで語り手は自分が出発までの間、どのように旅の準備をしたかを語り、「初めてでつち上げ、作り話をし、最近の出来事や新鮮な印象について書いていない」（p. 50）と語り手が語る「出発前日記」が書かれる。その後、日付をつけられた8枚の紙を無秩序に並べかえて、クロノロジーが乱された状態で作品の第一部は提示されている⁴⁸。

作品の第二部で本当の旅の日記が始まり、今回は4月3日から10日まで文章が通常のクロノロジー通り続いている。そこにおいて、第一部よりは幻覚的な部分は少ないが、「第一部が喜びの物語ならば、第二部は苦しみの物語となる可能性をすでに感じている」（p. 33）という語り手の予想に反して、同じく幸福感にあふれた旅が語られている。この幸せなものとなった「取り消し」から第三部が生まれ、旅から帰った後にヴァンサンと過ごした夜を語る、創作前のプランにはなかったエピローグとなっている。この第三部にいたって、日付のシステムは再び放棄され、旅行記作家は『ヴァンサンに夢中』までつながる愛の物語の語り手となるのである。このようにギベールはあらかじめ旅行と作品の計画をたてようと試みたけれども、実際の出来事を題材としている以上、結局のところ物事の経過に従うほかなく、一度たてたプランを諦めざるを得なかった。別の言い方をすれば、ギベールは旅を生き、エクリチュールを経験として生きざるをえなかったと言うことができるかもしれない。次の日の日記に何を書くか、あらかじめ知ることなどできるだろうか？

作品として書かれたもう一つの日記は、『サイトメガロウィルス——入院日記⁴⁹』である。この日記は1991年9月17日から10月8日にかけて、サイ

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁴⁸ 一見無秩序に見えるこの並べ替えは、語り手の意識における旅の準備状況の進展という別のクロノロジーを形成していると思われるが、ここで詳細に扱うことはできない。ギベール研究者ブーレは作品の前半部を「小説という環境づくり *mise en condition romanesque*」の部分と評している。Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*, L'Harmattan, 2001, p. 155.

⁴⁹ Guibert, *Cytomégaloïvirus, Journal d'hospitalisation*, Seuil, 1992（『サイトメガロウィルス——入院日記』、黒木実訳、松籟社、1999年）。以下、『サイトメガロウィルス』と記す。

トメガロウィルスと呼ばれるウィルスによる症状のため入院した際に書かれたものである。『恋人たちの霊廟』と比較してみると、『サイトメガロウィルス』の冒頭の二日間、つまり9月17日と18日の文章は『恋人たちの霊廟』の434から435ページに書かれた9つの文章を書き写したものである。それに対して、三日目の19日の日記は『恋人たちの霊廟』の中には見られない。『サイトメガロウィルス』には三日目以降も多くの文章が並んでいるが、一方の『恋人たちの霊廟』は436ページまでで終了している。この部分は前述したとおり、クリスティーヌ・ギベールによってタイプ原稿に起こされた部分であり、作者による日記の改変を考える必要はないと思われる。したがって、『サイトメガロウィルス』もまた『恋人たちの霊廟』から引き出されたのではなく、別個のものとして発展した作品であると考えることができる。

サイトメガロウィルスによる症状は感染部位によって異なるが、ギベールの場合は目、より正確には右目の視覚異常であった。作品は「右目がよく見えない。字を読むのに苦勞する」(p. 7)という文章から始まり、目に異常を覚えた翌日に診断結果を知らされた語り手は次のように記述している。「サイトメガロウィルス！入院」(p. 8)。この感嘆符をどのように受け取ればいいのかだろうか？ まず考えられるのは、専門用語に対するギベールの偏愛である（「プロの用語を採用するのは大好きだ。——サイトメガロウィルスが問題ならPL、つまり腰部穿針は行われまいだろう」p. 15）。しかしまた、失明を引き起こすウィルスの名前が、ギベールが常にもっていた視覚障害者に対する興味を呼び覚ましたと考えることもできる⁵⁰。長い間あこがれ続けたこの「亡者の王国」から、この時ギベールがそれほど遠くないところにいたことを考えると、失明の脅威によって掻き立てられた興奮が本を書きたいと思わせたことは容易に想像できる。診断が下りた次の日、すなわち入院第一日目から作品が『恋人たちの霊廟』とは別に書き始められたのがその証拠であり、また、入院三日目に主治医から入院期間を短くできるかもしれないと告げられたときの語り手の反応が、創作にかかる作家の思いをよく代弁していると思われる——「ぼくは同時に思った、『やった！』と『くそ！日記が15日しか続かないじゃないか』」(p. 41)。入院生活に嫌気がさしながらも、語り手はこの経験から本をつくりだすまでは病院にとどまりたいという相矛

⁵⁰ ギベールは国立青少年視覚障害者施設 Institut National des Jeunes Aveuglesでボランティアの読書教師として二年間勤めた後、視覚障害者たちと過ごした経験をルポルタージュとして報告し、その後『盲人たち』(注28参照)という作品を発表している。Entretien avec Antoine Dulaure, « Hervé Guibert : les messagers des morts », *L'Autre Journal*, avril 1985, pp. 54-56.

盾した思いをはっきりと示している。

入院生活をつづる日記において、語り手は『二人の子どもたちとの旅行』ですで行った「経験を生きる、エクリチュールを生きる」ことを実践している。語り手にとって書くことは時間にリズムを与え、時間をやり過ごすことができるようにし (p. 15)、うつ状態に陥らないようにしてくれ (p. 30)、起きたことを忘れさせてくれる (p. 64) ものである。一日に何度も、出来事が起こるそばから記録される。このような書き方は時間がそれぞれの場所において停止状態にあるような印象を与える。「明日は」という言葉を用いたり、どうなるか分からない将来について言及したり、前言撤回を繰り返したりすることによって、ギベールは一刻一刻揺れ動く病人の気持ちを描き出すことに成功している。それは作品を締めくくる次の言葉に集約されているように思われる。

暗闇の中で書くのか？

最後の瞬間まで書くのだろうか？

死の恐怖にいたらないようにするために決着をつけるのだろうか⁵¹？

時間を停止し、写真のように人生の一場面を切り取る。このような手法は、エクリチュール自体の崩壊まで表現することを可能とする——「心に深い傷を負って、もうこの日記にすべてを書くことはできないと思った」(p. 64)。人生の一瞬一瞬を表現してみせる手法によって起こったことがその場で報告されているような効果が作り出されている。ここに、後述するようなギベールが生涯求め続けた「人生に一番近いエクリチュール」に到達するための努力の到達点を見ることができるよう思われる。

「すべてを言う」ための理想の文体

ここまでのところで『恋人たちの霊廟』とその他の作品との関係を、詳細に入らず、構造に留意しつつ検討し、ギベールの創作活動において日記がいかに重要な役割を果たしてきたかを確認した。すべての作品が日記と密接な関係をもっているとは言わないが、たとえば『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』以降のエイズにまつわる作品にも、日記の抜粋が多くみられる。これらの作品はより複雑な構成をなしており、ここで同時に扱うことができな

⁵¹ Guibert, *Cytomégalo*virus, p. 93.

いので次稿において分析を行いたいと思う。

それでは、どうして日記および日記の文体にこれほどの特権的地位が与えられているのだろうか？ ギベールの創作において「すべてを言う tout dire」ことが重要であることはよく言われることであり、作家自身がインタビューの中でモンテーニュの「自分を裸の状態にて描きたいと思った J'ai voulu me peindre nu」という言葉を座右の銘として創作を行ってきたと語っている⁵²。また他のインタビューでは、次のように語っている。

わたしが消え去るとき、わたしはすべてのことを言い尽くしているでしょう。わたしは体験の真実とエクリチュールの真実との間の距離を縮めることに夢中になった作家となっているでしょう⁵³。

このように、すべてを言い、何も隠すことなく自分を丸裸の状態を描く計画を実現するために、ギベールは体験とエクリチュールの距離を埋めうるような文体を見出す必要があったとすることができる。その際に、今ここで人生に起こったことを時を移さず報告する文体、「即時的記憶」からなる日記のエクリチュールが選び出されたと考えられる。ギベールは日記の中で次のように書いている。

本を書くためには二種類の記憶の地層が組み合わされる必要がある。すなわち、日記の部分的で細事にこだわる即時的記憶と創作中の物語の漠然とした統合的記憶⁵⁴。

創作の秘訣とも呼べそうなこの公式は、ここまで見てきたような作品の創作過程、すなわち日記の抜粋に総合的な筋を与えるという方法を裏打ちするものである。また、ギベールがこのように規定する日記の文体を計画の実現に理想的な文体として選んだことから考えても、「体験の真実」という言葉によって「日常生活において体験されたありのままの事実」を指し示していると考えられる。それに対して「エクリチュールの真実」とはこれらの体験が映し出す人生の真実にして、文学作品の内部で物語全体をとおして表現されるべき真実とすることができるだろうか。

ギベールは『幻のイメージ』⁵⁵の中でゲーテの『イタリア旅行』を引き

⁵² Entretien avec Christophe Donner, art. cit., p. 145.

⁵³ Entretien avec Antoine de Gaudemar, art. cit.

⁵⁴ Guibert, *Le Mausolée des amants*, p. 344.

⁵⁵ Guibert, *L'Image fantôme*, Minuit, 1981 (『幻のイメージ』、堀江敏幸訳、集英社、

合いに出して、日記のエクリチュールについての考えを披露している。

ゲーテは人生の終わりにおいて、日記や友人に書き送った手紙をもとに『イタリア旅行』を再構成した。手紙のエクリチュールと日記のエクリチュールは相互にもっとも近いものである（[中略]）。というのも、この二つは同じ組織で構成され、同じ写真的な即時性のもとに形作られるものだからである。それはもっとも最近の記憶の痕跡であり、記憶となるかならないかという状態のもの、網膜の上でまだ震えているように見えるようなものの痕跡であり、印象の、ほとんどスナップショットの跡と言うことも出来るようなものである。それは手の触れられていないエクリチュールであり、修正や書き直しの作業に耐えられない。日記とは、べた焼き写真のように、撮影された風景が整列して本格的に現像されるのを待っている状態であると考えられるかもしれないが、実はそうではない。「日記を読み返してみた。より明確なやり方で示すべきことが多く見つかったが、書き直そうとは思わなかった。なぜならこれらのノートは第一印象の表出であり、第一印象とは常に貴重なものだからであり、もっとも真実にせまっているものだからである」とゲーテは書いている⁵⁶。

同じ章でギベールは、見たままの風景を写しとる日記を「写真的なエクリチュール *écriture photographique*」と呼び、それに比較して小説の手法を絵画のようにじっくりと練ってかきあげられたものだと言っている。この比喻は上に引用した「即時的記憶」と「統合的記憶」の考え方と呼応している。このような考え方はエルヴェ・ギベールが、フィリップ・ルジュヌヌが「日記の伝説的なイメージ」と呼ぶところの、日記は出来事の真実を伝えるという「素描のエクリチュール *écriture de premier jet*」を信じていたことを示すものだろう。しかしながら、もし仮にギベールが「体験の真実」だけに拘泥する作家だったとしたら、おそらく凡庸な作品しか書けなかったであろう。『二人の子どもたちとの旅行』において「初めて作り話をしてフィクションを発見した」とし、「フィクションを書くとき、わたしは真実の台座を必要とします。この台座の上に移植のように、縫合のステッチのようにちょっとした嘘を流すのが好きなんです⁵⁷」と語るギベールは、「エクリチュールの真実」をフィクションというかたちで語ろうとしたのではないか。その計画のもとに、現実と虚構が入り混じる作品の数々を生み出し、そのひとつの到達点が『ぼくの命を救ってくれなかった友へ』であったのではないかと思われる。

1995年)。

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 74-75.

⁵⁷ Entretien avec Antoine de Gaudemar, art. cit.

そして、そうした作品を支える「真実の土台」として日記が常に用いられたのである。

おわりに

本稿ではエルヴェ・ギベールの死後出版された日記と生前に出版された作品との比較を行い、それによって日記から引き出されたとされる作品の生成過程を追ってみた。日記と他の諸作品との密接な関係は、これまで作家自身の言葉によってのみ伝えられていることであったが、この比較作業により日記が作品の創作にどれほど影響を与えていたのかを確認することができた。その結果、『二人の子どもたちとの旅行』が発表された1982年までに書かれた作品のほとんどが日記から抽出するという手法で書かれていたこと、またその後も『盲人たち』のような「より小説らしい」作品が書かれる一方で日記を母体とした作品が次々と生み出され続けていたことが分かった。日記の文体はギベールにとって「真実をありのままに描く」こと、また、そうすることによって「すべてを言う」という作家としての計画を保証するようなものだったということが出来るだろう。

以上において、「より真実に近い」「即時的な記憶」にもとづくエクリチュールである日記に対するギベールの執着については十分に示されたと思う。しかしながら、もうひとつ重要な問題が残されている。恋人にあてた手紙がすぐに日記に発展したことや、ゲーテについての引用に示されていることにもうかがわれるように、ギベールの考えの中で「日記」と「手紙」という二つの形式がほとんど同一視されていることである。両者が「体験の真実」を伝えるものとして重要であることは明らかになったが、ギベールが自分の作品を執拗に「手紙である」と主張していることは、どのように解釈すればいいのだろうか？ これについては、日記と手紙との同一視についても考えながら検討しなければならないだろうが、今後の課題にしたいと思う。

以上で述べたように、日記のエクリチュールはギベールの創作活動において特権的な地位をしめていたが、当作家にとって日記自体が、諸作品の母体としてだけではなく、その作品の中でもっとも重要なものであったことを最後に確認しておきたい。ギベールはいくつかのインタビューにおいて「日記が脊柱であり、他の作品は付属物である」と繰り返し語っていること、また『両親』を抽出したことにより日記の豊かさが損なわれてしまったと編集者

を責めたという逸話⁵⁸からも分かるように、ギベールにとって日記の出版はとて重要なことであった。日記こそがギベールが自身の作家としての死後の評価を確定するものとして、生涯をかけて書いた作品だったのである。

⁵⁸ Christian Soleil, *op. cit.*, p. 187.