

博士論文

マルグリット・デュラスと仏領インドシナ
—— 自伝的作品における仏領インドシナ表象とその書き換え

Marguerite Duras et l'Indochine française :
les représentations de l'Indochine française et sa réécriture
dans les romans autobiographiques

指導教授

小倉 和子 教授

文学研究科フランス文学専攻

河野 美奈子

目次

序論	3
第1章 『フランス植民地帝国』とデュラス	13
1. 『フランス植民地帝国』について	13
2. 植民地省の役人デュラス	21
第2章 植民地主義批判と『太平洋の防波堤』	27
1. 初の自伝的作品『太平洋の防波堤』	27
2. 『フランス植民地帝国』から読む『太平洋の防波堤』	33
3. 『太平洋の防波堤』における反植民地主義から読む『フランス植民地帝国』	38
4. インドシナへの眼差し	42
第3章 真の自伝的作品としての『愛人』	50
1. 写真から作られた物語	50
2. 書き換えられた愛人	53
3. 絶対的なイメージ	59
第4章 最後の作品『北の愛人』	67
1. 映画から小説へ	67
2. 『太平洋の防波堤』と『愛人』を経て書かれた『北の愛人』	69
3. 書き加えられた中国	74
4. インドシナの母親	80
5. タンの物語	83
第5章 仏領インドシナを表象する女乞食	89
1. 作品を横断する女乞食	89
2. 女乞食の誕生	90
3. 女乞食と魔女	96

4. 『ラホールの副領事』における女乞食の不可能な踏破	101
結論	109
参考文献	119
仏文要約	134
補遺「マルグリット・デュラス著作解題」	140

序論

本論文はマルグリット・デュラス(Marguerite Duras, 1914-1996)の自伝的作品を中心に据え、仏領インドシナとデュラス作品との関係を探ることにより、単なる自伝的作品分析を越えた、デュラスの文学作品の読解を目的とする。

20世紀フランス文学において、デュラスの占める位置は特異的であると考えられる。なぜなら、フランスで常に話題となる数少ない女性作家のひとりであり、第2次世界大戦後にフランス文学界で新たな流れとされた「ヌーヴォー・ロマン」の小説家のうちに数えられながらも、彼女の作風は他の「ヌーヴォー・ロマン」の作家とは一線を画しているからである。デュラスの書く小説は主語やフランス語の時制を自在に変化させ、読み手にとっては困難さも伴う独自の文体で描かれていることも特徴であると言える。また、デュラスはかつてフランスの植民地であった仏領インドシナで生まれた。インドシナでの体験を自伝的小説として書き、その特殊な生き立ちから彼女はしばしばスキャンダル性も帯びることとなったのである。

デュラスは1914年にインドシナのザーディンで生まれた¹。ともに教師であった両親は、より良い生活を夢見てこの地へと渡ってきた入植者であった。デュラスの父アンリ・ドナデー(Henri Donnadieu, 1872-1921)は1905年にコーチシナ²へと降り立ち、ザーディンからハノイ、そしてカンボジアへと次々に生活の場を移動させ、彼の家族も付き添ってインドシナを点々としたのである。このようにデュラスは、インドシナ中を横断しながら幼い日々を過ごしていった。父親の社会的地位が上がるにつれて一家も安定した生活を送っていたが、1921年にアンリが病気で亡くなったことにより、経済的支柱を失った一家は困窮する。母親は夫が死んだ後、一時フランスへ帰国するが、再び子供達を連れてインドシナに戻り、現地人の学校の教師を続けた。彼女はフランスが獲得したこの新しい土地で成功を収めようとしていたと考えられる。そのため、彼女は今まで貯めた財産をつぎ込み、カンボジアの海岸近くにあるカンポットに

¹ デュラスの生まれた地ザーディン(Gia Dinh)は、サイゴン(Saigon, 現在のホーチミン)の近郊に位置し、1976年以降はホーチミン市と改称した。

² 現在の南部ベトナム。

耕作地を買った。しかし、じつはそこは耕作不能の土地であり、そこから一家の本当の不幸が始まった。財産を使い切ってしまった母親はある種の狂気に入り込んでいった。一家の大黒柱である母親がしだいに気力を失っていく姿は、兄2人と幼いマルグリットには生命までも脅かす恐怖だったにちがいない。映画監督ミシェル・ポルト (Michelle Porte)によるインタビューでデュラスは当時のことを次のように振り返っている。

母は危うく死ぬところだったわ、頭がおかしくなって、癲癇のような発作を何度も起こしたのよ。理性を失い、今にも死にそうだったわ。防波堤が崩れたあと母が死にたがり、実際死にかけたけれど、それは、実のところ怒りのせいだったと思う。怒りのせい。憤りのせいなの。もちろんこのことは、私たちにひどい傷痕を残したの³。

幼い心に深く刻まれた傷痕は常にデュラスの創作活動の根底に横たわっている。デュラスがインドシナを舞台にして書いた作品は、父親のいた幸福な時ではなく、まさにこの危機の時期の様子を描くものである。最初の自伝的作品『太平洋の防波堤』 (*Un barrage contre le Pacifique*, 1950)はその名の通り耕作地へと海水を侵入させないための母親による防波堤建設の奮闘と、その頓挫により始まる彼女の狂気が物語の中心をなしている。

トラウマとして植え付けられたインドシナの記憶ではあるが、同時にデュラスは母親が太平洋と戦っていた土地に住んでいた時代のことを自由な時代とインタビューのなかで述べている⁴。デュラスにとってインドシナは辛い記憶を植え付けられた土地であると同時に、彼女の思考を育んだ土地でもある。

では、デュラスにとってインドシナとはいかなる存在なのだろうか。もちろん生まれてから、19歳で完全帰国するまで生きた場所であるため、彼女の人格形成に多大な

³ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, O.C. t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 212. 以下デュラスの作品に関しては、初出のみ著者名を入れ、その後はタイトルとページ数のみ示す。又、既訳のあるものは適宜参照しながら改変している。

« Elle a failli mourir, elle a déraillé à ce moment-là, elle a fait des crises épileptiformes. Elle a perdu la raison. On a cru qu'elle allait mourir. Je crois que c'est de colère à vrai dire qu'elle voulait mourir, qu'elle était en tain de mourir, après que les barrages se soient écroulés. De colère. D'indignation. Évidemment, ça nous a terriblement marqués. »

⁴ *Ibid.*, pp. 212-213.

影響を与えているのは明白である。しかし、自伝的小説を考察してみると、インドシナは単にヨーロッパ世界のエグゾティスムを誘うような場所としてだけ描かれているのではないことがわかる。

1887年にフランスが当時の南ベトナムのコーチシナを領土としてから、インドシナには多くのフランス人が訪れた。作家としては、海軍士官としてこの地に降り立ったピエール・ロティ(Pierre Loti, 1850-1923)やアンコール・ワットを訪れた経験をもとに『王道』(*La Voie royale*, 1930)を書いたアンドレ・マルロー(André Malraux, 1901-1976)が挙げられる。しかしインドシナを眺める彼らの視線にはフランスが常に存在しており、文明化されたフランスと未開の植民地という二項対立のもとに小説は描かれているという側面も少なからず見受けられる。

だが、この作家達とデュラスとはインドシナに向ける視線が異なっている。たしかにデュラスはインドシナで生まれたフランス人である。しかし、父の死、母親の耕作不能地の購入を原因とする生活の困窮で、植民者である白人の特権を十分に享受していたとは言い難い。そのため、彼女は幼少期、現地民に近い生活を送っていた。ポルトとのインタビューでも次のように語っている。

私たちはフランス人というよりもベトナム人に近かったわ。私は今になって、こんなことに気がついたの。私がフランス人種に…、いえ、フランス国籍に属しているのは見せかけだってことにね。私たちはベトナム人の子供みたいにベトナム語を話していた。靴なんてはいたことなかったし、半分裸になって暮らし、川で水浴びをしていた。母はもちろんそんなことをしなかったわ、母は決してベトナム語を話さなかった。覚えることができなくてね、とてもむずかしいから。私は大学入学資格試験をベトナム語で受けた。つまりね、ある日、私は自分がフランス人であることを知ったわけ⁵。

フランス人の両親のもとに生まれながら、現地人に近い幼少期を過ごした経験は、デ

⁵ *Ibid.*, pp. 213-214.

« On était plus des Vietnamiens, vous voyez, que des Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette apparence à la race française, à la – pardon – à la nationalité française. Nous, on parlait le vietnamien, comme des petits Vietnamiens, on ne mettait jamais de souliers, on vivait à moitié nus, on se baignait dans la rivière ; ma mère, elle, bien sûr non, elle n'a jamais parlé le vietnamien, elle n'a jamais pu l'apprendre, c'est très difficile. J'ai passé mon bac avec le vietnamien. En somme, un jour, j'ai *appris* que j'étais française, voyez... »

デュラスの複雑なアイデンティティを形成したのではないだろうか。現地人の子供と遊び、ベトナム語が自由に話せても、彼女はフランス人であるため、ベトナム人になることができず、また植民地の白人社会からも最下層の白人一家という扱いを受けた。さらにフランスへ帰国して、フランス人として生きることを決意しても、異邦人としての違和感は彼女に生涯つきまとった。

そのため、デュラスの複雑なアイデンティティを考慮して彼女の自伝的作品を考察することは、作品内で表されたインドシナという異質な場所を多角的に捉える上で非常に重要であると考えられる。

デュラスの自伝的小説は、インドシナというエキゾチックな幻想を投影されがちな地を扱っていたり、『太平洋の防波堤』のように金を前提とした少女と青年の関係、あるいは『愛人』や『北の愛人』のように少女と中国人の青年との恋物語というスキャンダラスな性格が、一見すると前面に出ているようにも見えたりする。そのため、従来デュラスとインドシナとの関係は彼女が生まれた地という以上の意義を見出される機会は少なかった。

しかし近年その傾向は見直され、たとえばイヴ・クラヴァロン(Yves Clavaron)は著書のなかで、『インドへの道』(*A passage to India*, 1924)を書いたE・M・フォースター(Edward Morgan Forster, 1879-1970)とデュラスの自伝的作品におけるアジアの地について比較している⁶。クラヴァロンは、デュラスの自伝的作品は幼少時代のつらい記憶をそのまま描くのではなく、変容させることで、デュラスの中のねじれた世界をほぐそうとして書かれたものであると指摘している。また、デュラス研究の先駆者である、マドレーヌ・ボルゴマノ(Madeleine Borgomano)も2002年に行われた上海での講演会の際に、「デュラスのアジア」という題名で『愛人』と『北の愛人』を考察している⁷。さらにイギリスのジュリア・ウォーターズ(Julia Waters)やアメリカのジェーン・ブラッドリー・ウィンストン(Jane Bradley Winston)のように、ポストコロニアル的な観点からデュラスと自伝的小説を考察する研究者が出始めている⁸。

本論文では、こうした先行研究を踏まえ、自伝的小説とインドシナの関係を探って

⁶ Yves Clavaron, *Inde et Indochine : E.M. Forster et M. Duras au miroir de l'Asie*, Honoré Champion, 2001.

⁷ Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras : De la forme au sens*, L'Harmattan, 2010, pp. 39-53.

⁸ Julia Waters, *Duras and Indochina, Postcolonial Perspectives*, Liverpool, Society for Francophone Postcolonial Studies, 2006 ; Jane Bradley Winston, *Postcolonial Duras : Cultural Memory in Postwar France*, Plagrave, New York, 2002.

いきたい。これまでの研究によってインドシナがデュラスにとって単なる生まれた地として描かれたのではなく、デュラスのエクリチュールによって作り上げられ、小説固有の舞台として彫琢された世界であることが明らかにされている。クラヴァロンは、デュラスによって想像的に作り上げられたインドシナはデュラスの複雑に絡んだ世界を解きほぐし、自我を見出すために必要であったとし、自伝的作品が必ずしも真実を述べる必要はなく、そうしたことは重要ではないと述べている。

確かに彼女が読者と締結した自伝契約はかなり曖昧に見える。しかし、もし再構築された物語が、作者がそこに心の安らぎを見出す限り、ひとつの美しい嘘、ひとつの幻想、欲望の崇高化でしかないとしても、大したことではない⁹。

確かに自伝的小説を書くということは、幼い時に受けたトラウマを解きほぐすための作業という側面を持っている。しかし作家が自伝的小説を書くということはそこに強い意志を書き込むことでもある。さらにデュラスは自伝的作品を約40年の間に何度も書き換えていることも注目すべき点である。なぜなら『太平洋の防波堤』から出発し、短編『ボア』(*Le Boa*, 1954)、戯曲の脚本である『エデン・シネマ』(*L'Eden cinéma*, 1977)、『愛人』(*L'Amant*, 1984)、『北の愛人』(*L'Amant de la Chine du Nord*, 1991)と自伝的作品を書き直し、その間にも自伝的作品以外の多くの作品を通り過ぎることで、インドシナは単なる出生地とはまた別の意味を持つに至ったように思われるからである。そのため、デュラスの作り上げた世界を再確認し、これまで見落とされてきた作品内における仏領インドシナ表象の変移の過程を明らかにしていきたい。

デュラスは作品を書くにあたり、何度も推敲を重ねており、たとえば『太平洋の防波堤』では初めに、1人称による語りを試みられたが、その後3人称へと書き換えが行われている。これは自身の体験を作品へと昇華させようとしたデュラスにとって必要な作業の一片であったと捉えることができるだろう。

このようにデュラスの自伝的作品は単なるデュラスの子供時代の記憶を忠実に描いたものではなく、デュラスのエクリチュールによって物語へと書き換えられ、インド

⁹ Clavaron, *op. cit.*, p. 274.

« Certes, le pacte autobiographique qu'elle conclut avec le lecteur paraît singulièrement ambigu mais qu'importe si l'histoire reconstruite n'est qu'un beau mensonge, un fantasme, une sublimation du désir dans la mesure où son auteur retrouve une forme de paix intérieure? »

シナが観念的状态へと移し替えられて描かれたと考えることができるだろう。

1930年代の終わりに書かれたとされるテキスト「終わることなき少女時代」の冒頭でデュラスは複雑な少女時代について以下のように書いている¹⁰。

私は自分の少女時代のうちに、少女時代に属するものしか見たくないと思っている。ところがそれをできないでいる。そこに少女時代のいかなる印すら見えないのだ。その過去のうちには、なにかしら完全に終わったもの、完璧に定義されたものがある——そして、それを問題にする時、いかなるごまかしも効かないのだ¹¹。

デュラスは、少女時代の自分はあまりに早熟でそこには他の人間が持つような少女の印を見出すことができないとしていた。だが、同時にそのような少女時代が「その後の生涯を生きていく力をくみ出した」としている¹²。『太平洋の防波堤』では、まだ実際にあった出来事と小説との間で葛藤が見られた。しかし、『愛人』、『北の愛人』と進むに連れて、少女時代の思い出は、よりフィクションの度合いを増し、断片的なものになり、物語を構成するための要素として組み込まれていった。この点もデュラスの自伝的作品を考察するうえで重要な点といえる。

以上のことから分かるように、デュラスの自伝的作品の研究における、インドシナおよびそこで育まれた少女時代の経験という領域には、未だに十分に分析されていない部分が存在するのである。もちろんこれまでも、デュラス研究において、デュラスとアジア、とくにインドシナについては多くの考察がなされていった。それにより、インドシナは作家としての生成過程において重要な役割を示していることが明らかになっている。しかしながら、作品内で表現されている仏領インドシナ表象についてはまだ十分に考察されていない。なぜならインドシナという地は、ベトナム、カンボジア、ラオスがそれぞれ異なる文化圏に属しているにもかかわらず、フランスの植民地

¹⁰ デュラスの草稿を所蔵している IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine)によると、この「終わることなき少女時代」を含めた4つのテキストが所蔵している中でも最も古いものであるとしている。

¹¹ Marguerite Duras, « Je ne voudrais pas voir dans mon enfance... », *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L, 2006, p. 359.

« Je ne voudrais voir dans mon enfance que de l'enfance. Et pourtant, je ne le puis. Je n'y vois même aucun signe de l'enfance. Il y a dans ce passé quelque chose d'accompli et parfaitement défini - et au sujet duquel aucun leurre n'est possible. »

¹² *Ibid.*, p. 359.

政策により暴力的に1つにまとめられた土地だからである。つまり、インドシナ自体が、幾重にも重ねられた多様な要素を内的に秘める土地なのだ。デュラスはベトナム生まれではあるが、父親の転勤により、サイゴン（現在のホーチミン）から、北のハノイ、そしてカンボジアへと移動したことは特筆すべき点である。とくに、カンボジアはデュラスのトラウマとも言うべき体験がなされた防波堤の土地であり、『太平洋の防波堤』の舞台となっている。さらに『愛人』では舞台をベトナムのサイゴンへと変えている。そのため彼女の自伝的作品内には、実際の地理的・風土的なインドシナを想像力によってより複雑化させた、表象としてのインドシナが存在していると推測できる。さらにデュラスは現地人とあまり変わらない生活をしてきた。つまりデュラスはインドシナという地に直接的に触れ、この地を深くその身に浸透させていたのだ。こういったことがデュラスの作品に強い影響を与えたのなら、作品内で描写されるインドシナに重きを置くことで、デュラスの自伝的作品への、今までとは異なったアプローチ方法を見出すことが出来るのではないだろうか。

そのため本論文では、諸作品間の仏領インドシナ表象の書き換えに重点を置きたい。というのも、書き換えのなかにこそ、デュラスがどのように作品内でインドシナを描こうとしたかが現れていると推定されるからだ。こうした方法によって、デュラスと自伝的作品を考察していき、インドシナとデュラスの関係を分析することによって、デュラス研究に新たな読みを提示することをめざしたい。

インドシナを扱うということは、植民地研究、さらにポストコロニアル的問題にも本論文では幾分触れねばならないだろう。デュラスを一連のポストコロニアル研究のなかに、直接的に組み込むのは慎重さを要するだろう。というのも、デュラスはポストコロニアル的状况に関してほとんど言及していないからである。しかし、アルジェリア戦争におけるフランス軍兵士の不服従を擁護する「121人宣言」に署名するなど、植民地に関する問題には絶えず注意を払ってきた。

このようなポストコロニアル的問題や、社会内で疎外された者たちに対してのデュラスの姿勢を、どのような方法で考察すればよいだろうか。例えば、周縁に追いやられている存在としての「サバルタン」の問題に取り組んでいるガヤトリ・C・スピヴァク (Gayatri Chakravorty Spivak, 1942-) の考えと重なる可能性を持つ。彼女は社会的弱者の立場から、さらに女性の立場から考えることを常に訴えている。デュラスもまた、常に社会における底辺に位置づけられる人々、社会の周縁に追いやられている人々を

作品の軸に据えてきたのである。こうした考えもまた、本研究をより充実させるための1つの重要な観点となるだろう。

さらにデュラスと植民地を考えるうえで、非常に重要な書物が存在する。デュラスがまだ作家になる前、植民地省に勤めていた時代に、上司フィリップ・ロック(Philippe Roques)とともに執筆した『フランス植民地帝国』(*L'Empire français*, 1940)である。『フランス植民地帝国』は1940年5月に開催された第2回植民地サロンと連動して書かれた、当時のフランス植民地紹介本である。デュラスはのちにこの本のことを文学作品としては否定している。そのため長い間この書物はデュラスの著書とはみなされてこなかった。しかし、たとえ小説として書かれたものでない書物でも、そこには作家デュラスとしての生成の過程を見出すことができると考えられる。そのため、まず『フランス植民地帝国』の分析を行ってから、デュラスの自伝的作品についての考察へと移っていききたい。

次に本論文の構成を示しておきたい。本論文は、5章で構成されている。第1章では、まず『フランス植民地帝国』が作成されるにいたった歴史的背景と、生涯を通して植民地主義批判を貫いたデュラスがいかにしてこの書物に関わって行ったのかを明らかにしたい。

第2章からはテキスト分析へと移行したい。「インドシナ連作« Cycle indochinois »」と呼ばれる作品群のなかの小説作品『太平洋の防波堤』、『愛人』、『北の愛人』を扱いたい。まず、第2章では、『太平洋の防波堤』とインドシナについて考察する。『太平洋の防波堤』はデュラスが『あつかましき人々』(*Les Impudents*, 1943)で作家としてデビューしてから3作目の作品であり、初の自伝的小説である。デュラスは4作目の『ジブラルタルの水夫』(*Le Marin de Gibraltar*, 1952)から自身の作家としてのスタイルを見出したと述べており、『太平洋の防波堤』を執筆していた時期は、まさに試行錯誤の時代だったと言える。そのため、『太平洋の防波堤』は、簡素でありながら文と文の間にまで読み手に意味を与える、デュラス独自の文体がまだ確立されていない。したがって、『太平洋の防波堤』からは、「書く」という行為の試行錯誤のなかで、まだ生々しいインドシナの記憶から描かれるデュラスのインドシナ表象を読み取ることができると考えられる。そこには『フランス植民地帝国』の存在が重要である。『フランス植民地帝国』と『太平洋の防波堤』を比較し、考察することで、『フランス植民地帝国』で本意ではなくても書いてしまった植民地礼賛をどのようにして『太平洋の防波堤』

で書き換えたのかを明らかにしたい。

第3章では、『太平洋の防波堤』から34年後の1984年に出版された『愛人』を扱う。世界的にデュラスの名が知れ渡るようになった本作は、『太平洋の防波堤』のカンボジアからベトナムのサイゴンへと舞台を移している。『太平洋の防波堤』と比較すると、登場人物から設定まで異なっているが、根幹をなす母親の悲劇は変わらず流れている。そのため、『愛人』ではまず、デュラスが自伝的作品を長い年月をかけてどのように変奏させていったのかを考察する。しかし、それはデュラスの自伝的作品のなかから真実を見出すことではない。

クラヴァロンも述べたように、デュラスの自伝のなかに真実を見つけようとするとは、自伝を読解する上で問題とはならないだろう。重要なのは、34年の時を経てデュラスがインドシナについて何を書き換え、削除し、書き加えたのかを探ることでデュラスが何を描きたかったのかを明らかにすることである。つまり、たとえデュラスの子供時代の記憶という共通の要素から出発していても、各々の作品が前の作品を受け継ぎながらも新たなものへと生まれ変わっており、そこではインドシナ表象もまた作品ごとに異なった形で描かれているのである。

第4章では、『愛人』をもとにして再び書き直された『北の愛人』を扱いたい。『北の愛人』は、『愛人』が発表されてから7年後の1991年に出版された。この本を執筆するに至った要因は2点挙げられる。まずジャン＝ジャック・アノー(Jean-Jacques Annaud, 1943)監督による映画『愛人／ラマン』(1992)がデュラスにとっては不満の残る作品となったため、デュラス自身が『愛人』の映画を取り直そうとしたことである。そのため、『北の愛人』は映画の脚本的要素が随所に見られる。2点目は、『愛人』で中国人の恋人のモデルとなった人物の死を知り、デュラスが『愛人』をもう一度書き直そうと考えていた点である。『北の愛人』は『愛人』で用いられた設定をほとんど変更してはいないが、中国人の恋人をより詳細に描いたり、彼の背負う文化的背景も書き加えたりしている。『太平洋の防波堤』から始まり、『北の愛人』に至るまでの長い歳月をかけて、デュラスはどのように自身の文学的活動の源泉たるインドシナを描いたのかを『北の愛人』を詳細に読み解くことで明らかにしたい。

以上の考察を踏まえて、最後の第5章ではデュラス作品における重要な登場人物で

ある女乞食¹³をテーマとして取り上げて考察したい。女乞食はデュラス作品を横断する人物である。その存在は『太平洋の防波堤』で誕生し、自伝的作品以外のデュラスの諸作品の中にも出現してくる。彼女がインドシナの大陸を踏破する物語を冒頭に据えた『ラホールの副領事』(*Le Vice-consul*, 1966)はデュラスのエクリチュール¹⁴の拡がりを示している。女乞食が生まれたのはインドシナの大地であるため、デュラスの植民地的問題意識とも重ね合わせることができる。しかしながらただ単にこの女乞食を、植民地問題を告発するだけの存在に回収するのではなく、女乞食は、インドシナでの幼年期の経験を別の形で作品世界の中へ昇華するために用いられたデュラス固有の 1 つのイメージであることを指摘したい。女乞食という周縁的存在をデュラスがどのように描いたのかを探求することで、インドシナという文化的磁場がデュラスの作品世界にどのような影響を与えたのかを探りたい。

以上の一連の考察をもとに、長年反植民主義を貫いていたデュラスが実際にはインドシナに対してその矛先を鈍らせるような態度を表していたことを確認する。またインドシナは自伝的作品のなかや、それ以外の作品を通過するにしたがって、土地という実体をもった対象から、様々な書き換えを経て、より観念的な状態へと変化し、それが最終的にはデュラスの作品間を横断する女乞食へと生成していった経緯を明らかにする。

¹³ 「女乞食」という表現は、デュラス作品の訳語およびデュラス研究において定着しており、デュラスの作品内でも「女乞食« mendiante »」は差別的意図なく使用されているため、本論文においてもこの言葉を使用する。女乞食についての詳細な分析は 5 章で行う。

第1章

『フランス植民地帝国』とデュラス

ガリマールと話してみるべきかもしれません。『反動的作品』という副題をつけてもいいでしょう。おもしろいかもしれない。あれは嘘でもあるわ、あそこにはフランスの植民地のことしか書いてないんです¹。

1. 『フランス植民地帝国』について

1940年5月に出版された『フランス植民地帝国』（*L'Empire français*, 1940）はマルグリット・デュラスが本名、マルグリット・ドナデュー（Marguerite Donnadieu）の名で植民地省に勤めていた時に、上司フィリップ・ロック（Philippe Roques）とともに書いた、当時のフランス植民地の紹介本である²。このなかではフランスが植民地を拡大していった歴史とともに、アフリカからインド洋の島々、そして、当時のインドシナの歴史と人口、経済、軍事力等が紹介されている。

しかしながら、デュラスにとって最初の書物であるにもかかわらず、『フランス植民地帝国』はデュラスの著作とは認められず、長い間無視され続けられていたのである。というのも、この本はデュラスが作家となる前に植民地省での一公務員として書いたものであり、さらに後のデュラス作品に見られる植民地主義への批判とは正反対の性質を持つものであるため、デュラス自身もこの書物についての言及は非常にすくない。そのため、『フランス植民地帝国』はデュラス本人からも、そしてデュラス作品の読者からも都合の悪い書物と考えられていたのである³。しかし、『フランス植民地帝国』

¹ « Les nostalgies de l'amante Duras », *Le Nouvel observateur*, n° 1442, 25-31 juin, 1992, p. 55.
« Il faudrait en faire la suggestion à Gallimard. On pourrait mettre en sous-titre : « Livre réactionnaire ». Ce serait amusant. Ce serait faux aussi, c'est seulement une description des possessions françaises de l'époque. »

² 『フランス植民地帝国』は1940年5月3日に出版された。6600部刷り上げられ、そのうち1200部が販売された。残りは植民地省関係者あるいは関係機関に配布されている。

³ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras : L'écriture illimitée*, Ellipses, 2012, p. 31.

とデュラス作品とを完全に切り離すことができるのだろうか。近年ではデュラスと『フランス植民地帝国』との関係をめぐる研究は進められているがまだ考察の余地を大いに残している⁴。

確かに当時の政府によるプロパガンダ的書物とデュラスの文学作品を同列に論じることは難しい。だが、デュラスは1つの題材を何度も書き直し、全く異なる作品へと書き換える作家である。デュラスが時とともに常に変化する作家であることを考えると、たとえ彼女の後の考えと異なる作品でも、『フランス植民地帝国』とデュラスの文学作品とが無関係であるとは断定できないだろう。

さらにIMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine)に所蔵されているページ色のノート」と呼ばれるデュラス作品の草稿集には含まれた1枚の草稿が、『フランス植民地帝国』の第1章、第5項の一節を記した草稿であることから、デュラスが必ずしも『フランス植民地帝国』を自身の作品から排除しなかったことがうかがえる。したがって、『フランス植民地帝国』のなかに、デュラスの作家への生成の片鱗を見出しつつ、デュラスの文学作品、とくにインドシナを舞台にした自伝的作品との共通点を明らかにすることで、デュラスが抱く多層的なインドシナへの感情のうちに、今まで顧みられなかった新たな側面を明らかにすることができるのではないだろうか。

それにはまず、『フランス植民地帝国』が制作された時代背景および、なぜ制作されるにいたったかを探ることから始め、デュラスが『フランス植民地帝国』に対してどのような距離を保っていたのかを明確にしたい。最後に、小説作品のなかに見られる『フランス植民地帝国』からの影響を明らかにし、この最初の著作とデュラスの文学作品との繋がりを示したい。

『フランス植民地帝国』は1940年5月3日から24日までシャンゼリゼのグラン・パレで開催された、「第2回フランス植民地サロン⁵」と連動する形で制作された。3枚の地図を付録した全5章からなる本書は、当時の植民地がフランスにとっていかに重要であるか述べられた前文のあと、1章では、フランスがいかにして植民地を拡大

⁴ 主だったものとして以下のものが挙げられる。Julia Waters, « Marguerite Duras and colonialist discourse: an intertextual reading of *L'Empire français*' and '*Un barrage contre le Pacifique*' », *Forum for Modern Language Studies*, 2003 ; 芦川智一 「マルグリット・デュラスと植民地——『愛人』と『フランス植民地帝国』のあいだ——」『AZUR』第6号 成城大学フランス語フランス文学研究会, 2005年 ; Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras : L'écriture illimitée*, ellipses, 2012.

⁵ 第1回は、1933年に開催された。第2回は、1940年5月11日に発行された、雑誌『イリュストラシオン« *L'illustration* »』の特別号にも特集が組まれている。

し、フランス植民地帝国が完成されていったのかが書かれている。そこでは植民地の変遷とナポレオン戦争後からの新たな植民地拡大、そしてアルジェリアの植民地化によりフランスの植民地政策が勢いに乗ったことで、19世紀末に植民地化が一定の完成を見たこと、さらにその50年後つまり、本書が書かれた時点でのフランスの植民地の現在が紹介されている。

第2章では、まず5つの大陸にまたがったフランスの植民地のなかでも船の寄港地として重要視された、アフリカ、マダガスカルそしてインドシナが取り上げられ、各寄港地の、自然、主要な街、人種が紹介されている。そして植民地が中継地点としていかに重要であるかが書かれた第4項のあと、全ての植民地がフランスとだけでなく、植民地同士ともつながっていることが記された第5項目へと続く。

植民地における軍事力と題された第3章では、入植者の数や、フランスの有事の際にどれくらいの人間を招集できるかなど、軍事的な面からの植民地の重要性が指摘されている。第4章では、ゴム産業や米、カカオや砂糖といった農作物、そして鉱業などがそれぞれの植民地でどれだけとれるのかが紹介されている。最後の第5章は、フランスの植民地政策の最も大きな動機付けだった、「文明化」が主題として挙げられており、植民地での、フランスによる医療、教育、法整備への貢献が記されている。

インドシナの項目は第2章の第3項「インドシナ、民族の交差点 « L'Indochine, carrefour des peuples »」としてまとめられている。インドシナ半島を中心に、アンナン人、カンボジア人、ラオス人そのほかの様々な少数民族が紹介され、インドシナの自然と街の特徴が述べられている。文明化されたインドシナを紹介しているのは他の植民地と変わらないが、とくにインドシナの項目では、大河の説明が詳細に記されている。それは「大河と気候 « Les fleuve et le climat »」が他の植民地では、1ページほどの「気候 « Les climats »」にだけに留められているのに対して、4ページにわたり詳細に記されていることからわかる。これは、インドシナには、メコン河と紅河という重要な大河が横断していることが大きな理由である。しかし、メコン河を現地民が「水の王 « Souverain des Eaux »」と呼んでいることや、秋になると発生するメコン河の流れの変化をプノンペンでは「水の祭 « fête des eaux »」と呼び、毎年祝っていることを紹介しているのは注目すべき点である。自然現象だけではなく、現地の風土も交えた記述からも、『フランス植民地帝国』の著者がインドシナのこの2つの大河を重要視していると考えられる。

このように『フランス植民地帝国』は当時のフランス植民地主義を礼賛する、植民地カタログである。しかしながら、本書の目的は、フランス国民に自身が文明の頂点にいることの素晴らしさを示し、未発達植民地を対比させた、1931年にパリで行われた「パリ万国植民地博覧会」当時のフランス政府の目的とは異なっている。

1931年の5月6日から11月5日まで開催された「パリ万国植民地博覧会」の目的は、植民地とヨーロッパが協力して植民地世界の秩序を保っていく政策を啓蒙するため、ヨーロッパの連帯を呼びかけるものであった。しかし、その博覧会は以前のような、宗主国がそれぞれの植民地を単に披露するような完全なる見せ物の場とは考えられていなかった。

第1次世界大戦前のヨーロッパと植民地との関係は、圧倒的優位にいる白人を頂点に複雑な人種のピラミッド構造になっていたが、大戦時に宗主国のために戦争に強制的に参加させられたことにより、大戦以後の植民地でも民族運動が高まり、白人とその他の人種という二項対立の図式になってしまった。そのため、ヨーロッパの国々が集結する「パリ万国植民地博覧会」は、ヨーロッパの連帯を呼びかけるにはうってつけの機会となったのである。

博覧会の総責任者のリヨテ元帥（Hubert Lyautey, 1854-1934）も「パリ万国植民地博覧会」の広告に次のように書いている。

王党派のリヨテも、共同政策を推進しようとした。「植民地の征服の目的は、敵を破滅させるのではなく、惹きつけることでなければならない。また植民地に入り込む目的は、『現住民』を排除することでも同化することでもない。その目的は近代的装備を与えて彼らと『協同する』ことである⁶。

このように、依然として現地民は「文明化」すべき人々であり、植民地は異文化を持ったエグゾティスムを誘う土地であるという認識は残っていたが、「パリ万国植民地博覧会」が開催された1930年代初頭には、第1次世界大戦を経験したことにより、植民地と協力し他のヨーロッパ各国とともに、いかに帝国主義を維持していくかに問題が向けられていた時代だった。

⁶ 平野千果子 『フランス植民地主義の歴史：奴隷制廃止から植民地帝国の崩壊まで』 人文書院，2002年，p. 224.

しかし、第2次世界大戦が始まる1939年になるとフランスを取り巻く世界状況は変化し、「第2回フランス植民地サロン」における植民地は、戦争における重要な拠点へと変化するのである。「第2回フランス植民地サロン」を特集した週刊紙『イリュストラシオン』の1940年5月号において、当時の通産大臣でありフランス植民地サロン(Le Salon de la France d'outre-mer)会長であるルイ・ロラン(Louis Rollin, 1879-1952)は、「この第2回植民地サロンは戦争の状況から特殊な性質を請け負っているのは明白である⁷」と述べている。つまり、「第2回フランス植民地サロン」は「パリ万国植民地博覧会」とは異なった目的のもとに開催されたのである。

「パリ万国植民地博覧会」ではヨーロッパと植民地との差異が明確化され、「文明化」の正当性をあらためて内外に知らせるとともに、各パビリオンでは、それぞれの植民地の特徴を用いた建築がなされ、荘厳なアンコールワットはフランス市民を視覚的にも満足させた。

しかし、グラン・パレで行われた、「第2回フランス植民地サロン」では、工芸品の展示は僅かばかりで、軍事省による植民地における武器や植民地部隊の旗、軍服を着た各々の現地民が自身の国を表した世界地図がメインとなって陳列されていた。博覧会との唯一の共通点は、いまやパリの12区のインドシナ戦争公園に設置されているアテナ像が、グラン・パレの身廊に置かれていたということだけである。

ロランの語る戦争とは、言うまでもなく前年に開戦した第2次世界大戦である。『フランス植民地帝国』の前文においても、明白にサロンの開催と『フランス植民地帝国』制作の目的が書かれている。

ところで、本書は大変重要なこの使命に協力することを目的としている。読むことにより以下の確信を持っていただきたい。つまり、帝国は成された。戦争が帝国を完成させたということである。これまでは、それが多くの場合議論のテーマにしかなくなっていたが、今やドイツの脅威と民族主義の教義が、決定的な現実になったということ意識させることを目的としている⁸。

⁷ *L'illustration*, no^o 5071, Les Bureaux, 1940.

⁸ Philippe Roques, Marguerite Donnadiou, *L'Empire français*, Gallimard, 1940, p. 9.

« Or, à cette tâche si nécessaire ce livre est destiné à collaborer. De sa lecture nous avons voulu qu'on retire une certitude : L'Empire est fait. La guerre l'a achevé. Si, jusque-là, ce n'était trop souvent qu'un thème à discours, désormais la menace allemande et les doctrines racistes lui ont donné conscience de sa réalité définitive. »

1939年9月、ドイツのポーランド侵攻により始まった、第2次世界大戦におけるドイツの勢力拡大はついに、1940年5月フランス北部から侵攻したドイツ軍によって、ものの1ヶ月でパリを占領してしまい、6月22日にフランスが早々にドイツと休戦協定を結んだことで、フランス全土のほぼ6割がドイツ占領下となった。

フランスとドイツの紛争は20世紀初頭にすでに「モロッコ事件⁹」を契機に始まっていた。フランス国民はドイツによる侵略の脅威にさらされ、帝国意識がより高まっていたと考えられている。そしてまた、それまでは敵国だった大英帝国と事件以後は共闘関係になった。

ロランも『イリュストラシオン』紙において、当時の英国植民地省大臣マルコム・マクドナルド (Malcom MacDonald, 1901-1981) の「第2回フランス植民地サロン」への来訪に謝辞を述べ、加えて今後2つの帝国であるフランスとイギリスの関係はより強固なものになるであろうと語っている。これはドイツを敵と想定したうえでの発言だろう。『フランス植民地帝国』においても、「ドイツは自然による深刻な障害がないので、容易に中央ヨーロッパへと移動することができ、今後も植民地となる運命を辿ることはないだろう¹⁰。」と書かれており、いかに当時のフランスがドイツに対して警戒感を抱いていたかがうかがえる。

『フランス植民地帝国』の執筆、そして「第2回フランス植民地サロン」はそのような状況下で制作、開催されたのである。ドイツへの対抗策として、植民地を重要な拠点と考えたフランスは、いま一度植民地における宗主国フランスの貢献度の高さと、植民地の軍事的重要性を国内に示す必要があったのである。『フランス植民地帝国』の前文においても以下のように国民に本国と植民地の強い繋がりを強調している。

この点について強調しても、し過ぎることはないだろう。つまり、これこれの植民地や、これこれの植民地の集団というのは存在しないのだ。標語を使えば、「一にして不可分の」フランス帝国しか存在しないのである¹¹。

⁹ 1905年と1911年の2度にわたり、モロッコで起きたフランスとドイツによる国際紛争。この事件により、モロッコは正式にフランスの保護国となった代わりに、仏領コンゴの一部をドイツに譲渡することになった。またこれにより、フランス国民のなかで帝国意識が高まったとともに、イギリスとの関係が密接なものになった。

¹⁰ Roques, Donnadieu, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

この前文からは、ドイツに抵抗するため、フランスと植民地の間をより強固なものにしようとする意思がうかがえる。そのため、「一にして不可分の」というフランス革命の原則を掲げることにより、フランス国民のなかの植民地との「共闘」の意識を芽生えさせることを促したのである。

フランスがドイツの占領下に下ったのちに、ドイツはヴィシー政権を誕生させ、フランス懐柔策の1つとして植民地の統治権をヴィシー政権に残しておいた。しかしながらそのことは、ヴィシー政権と、イギリスの後ろ盾をもった将軍シャルル・ド・ゴール(Charles de Gaulle, 1890-1970)率いる「自由フランス」が植民地の取り合いを繰り広げる要因ともなった。植民地はこのようにして大戦下で重要な切り札となり、各植民地の住民の意思とは関係なく、大国間の戦力争いに巻き込まれていくこととなった。以上のような歴史的背景から『フランス植民地帝国』は第2次世界大戦の始まりのドイツからの脅威におびえる、混沌としたフランスのなかで作成されたのである。

『フランス植民地帝国』の最後の文面からもフランスが置かれた緊迫した状況が伺える。

フランスはその思考の何ものかを世界のあらゆる民族に提供してきた。

惜しげもなく与えるいくつもの民族がおり、他の民族は受け取る側にいる。ポール・ヴァレリーが形容したこの「普遍性」の使命を、フランスは絶えず遂行してきた。もし仮にフランスが世界から消えてしまえば、あらゆる国は1つの大切な存在を奪われてしまい、他のどんな国もそれを埋めることはできないだろう。まるでそれぞれの国の完全さそのものが傷つけられたかのように、各国はその個別性のなかで苦悩するだろう。

フランスは善良さと知性の富を用いることを切望し、フランスが人類に委ねた全てのものを植民地において活用した¹²。

« On n'insistera jamais trop sur ce point : Il n'y a pas telle ou telle colonie, ni même tel ou tel groupement de colonies. Il n'y a qu'un Empire, *un et indivisible*, pour se servir de la légendaire formule. »

¹² *Ibid.*, pp. 232-233.

« Il n'y a pas un seul peuple au monde à qui la France n'ait apporté quelque chose de sa pensée. Il existe des peuples qui donnent largement et d'autres qui reçoivent. Cette mission « d'universalité », comme l'a qualifiée Paul Valéry, la France n'a cessé de la remplir. Si elle était effacée du monde, toutes les nations seraient privées d'une présence précieuse, et aucune autre ne pourrait la remplacer. Chacune en souffrirait dans son individualité, comme si son intégrité même se trouvait entamée.

La France, qui aspirait à employer ses trésors de bonté et d'intelligence, a appliqué dans ses colonies

1940年のフランスは「文明化」という大義名分を植民地に対して示すのではなく、「文明化」を行っているフランスが世界においていかに重要であることを示している。フランスは自国の発展だけではなく、他国とともに発展していくという意図を最後に示している。一見それは世界の人々に向けられているかのような印象を受けるが、『フランス植民地帝国』の発行部数と販売された場所を考えると、その言葉は他国というよりはフランス本国の国民へと向けられ、自身を鼓舞するように促している。与える複数の民族がいると記しながらも、フランス自身を「大切な存在」と書き、国民の愛国心を奮い立たせようとしている。しかしながら、自身の植民地での成果を誇示した言葉の裏に隠されたドイツへの脅威をも同時に読み取ることができるだろう。『フランス植民地帝国』は両大戦の間で揺れ動く不安定なフランスの両側面を示した貴重な書物である。

では、デュラスはどのようにして『フランス植民地帝国』執筆に関わっていったのだろうか。植民地、とくにインドシナは彼女が生まれた地であり、大学入学のために19歳で完全帰国するまで過ごした土地である。彼女はフランス人でありながら、家族の悲劇によって宗主国の人間としての十分な恩恵を受けられなかった事実は彼女のインドシナを舞台とした自伝的作品のなかで描かれている。また、デュラス作品の中で重要なテーマとして挙げられているのが、植民地批判であり、その批判精神はインドシナを舞台にした作品以外にも常に流れているのである。またデュラスは、『エデン・シネマ』のなかで、賄賂を払わなかった母親に耕作不能地を売った役人に対して、「わたしたちが同じようにされ、同じように死ななければならぬ以上、その不正行為は、今度はあなたを殺すことになるでしょう¹³。」と植民地での役人の不正を告発している。

にもかかわらず、なぜデュラスは植民地省の職に就き、『フランス植民地帝国』を執筆したのだろうか。その問いに答えるために、まず、デュラスが植民地省に勤める経緯から探っていきたい。

2. 植民地省の役人デュラス

何故デュラスは1937年の冬に、植民地省に出来たばかりの植民地相互情報資料課

tout ce qu'elle tenait à la disposition de l'humanité. »

¹³ Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, Mercure de France, 1977, p. 125.

(Service intercolonial d'information et de documentation)の求人を見つけ、働くようになったのだろうか。

1930年代のフランスは、女性の社会進出が積極的に行われる時代の直前であり、社会的にはまだ女性は家庭でおとなしくいることがよしとされていた。1937年、デュラスは政治経済と法律の学位を取り終えたばかりであり、実質的な職歴はほとんどなかった。それにもかかわらず、彼女は3月に求人を見つけるやいなや、6月には働き始めているのである。学位取得後すぐに職を見つけることができたデュラスは稀な存在であった。

そこにはデュラスの家族が大きくかかわっていることが考えられるだろう。デュラスの就職に際して家族が直接的に関わっていた証拠はない。しかし、デュラスの自伝を書いた、ジャン・ヴァリエ (Jean Vallier, 1932-) は、インドシナの植民地学校の校長、アンリ・グルドン (Henri Gourdon, 1876-1943) がデュラスの就職に際して関わっているのではないかと示唆している¹⁴。デュラスの父、アンリ・ドナデューを高く評価していたグルドンは、ベトナム中部のザーディン (Gia Dinh) の師範学校で働いていた彼を引き抜き、カンボジアの学校の教師に推薦したのである。そして、1937年当時、グルドンは植民地省にできたその新しい課に直接関わりのある、インドシナの経済機関の所長に任命されていた。実際に、デュラスは同僚から彼女の職は植民地省にとってあまり必要ではなく、父親の功績によって彼女が雇われているということをほのめかされている¹⁵。

また、デュラスの母親は払い下げ地の売買について以下の手紙を政府高官へ送っている。

また付け加えて申しますと、私は1人の善良な公務員の未亡人です。私の夫、カンボジアの学校の校長であったドナデューは、3人の子供 (19歳、18歳、そして15歳になります。) を残して逝きました。この払い下げ地を望んでいるのはまさにこの子達のためなのです。私は24年前から公務員として働いていますが、いかなる援助も受けてきませんでした。私の使命はとても重いです。どうか高官殿、この払い下げ地を与えていただけるな

¹⁴ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. I, Fayard, 2006, p. 512. アンリ・グルドンは1931年にインドシナ連邦に関する本、『インドシナ』 (Henri Gourdon, *L'Indochine*, Librairie Larousse, 1931.) を出している。

¹⁵ *Ibid.*, p. 522.

らば、子供達の将来を心配することもなくなるでしょう¹⁶。

母親はこの手紙以外にも度々政府へ請願の手紙を出している。デュラスが植民地省に就職したことは、母親にとって植民地での功績が認められたことを意味していたのではないだろうか。デュラスがフランスへ帰国した後も、母親はデュラスをインドシナ政府そして、植民地省との連絡役にしていることもあり、デュラスはフランスへ帰っても、移民の家族として、植民地からも母親からも離れることができないでいたのである。またこの時期、デュラスは作家ロベール・アンテルム(Robert Antelme, 1917-1990)と結婚する¹⁷。アンテルムはデュラスをレジスタンス運動の世界へと導くことになる。1944年にアンテルムが捕まり強制収容所に連行されると、デュラスは彼を待つ苦しみの日々を日記に綴り、後に『苦悩』として発表する。

1940年代はデュラスにとっても、怒涛のように押し寄せる出来事に翻弄された時代だったのである。つまり、植民地の役人により家族が不幸に陥った自身の生い立ちや、植民地で教育者として真摯に取り組んだ両親の影響もあり役人に対して複雑な感情を抱いていたデュラスにとって、植民地省への就職および『フランス植民地帝国』執筆は、家族が政府に忠誠を示す最後の仕事であり、苦境の時代を生きるための妥協であったと考えられる。

1937年6月¹⁸に植民地省に入省したデュラスは、植民地相互情報資料課に配属となった。フランス・バナナ宣伝委員会(Comité de propagande de la banane française)で6ヶ月間勤務したのち、1939年6月から、『フランス植民地帝国』を制作するため¹⁹、「出版部門の契約職員(attaché contractuel de presse)²⁰」として上司フィリップ・ロックとともに、当時の植民地省の大臣ジョルジュ・マンデル(Georges Mandel, 1885-1944)の命のもと、『フランス植民地帝国』執筆にとりかかるのである。デュラスの文才はすで

¹⁶ *Ibid.*, p. 332.

« Je me permets d'ajouter [...] que je suis la veuve d'un bon fonctionnaire, Monsieur Donnadiou qui fut Directeur de l'Enseignement au Cambodge. Il me laissa 3 enfants, âgés aujourd'hui, de 19, 18 et 15 ans et que c'est précisément pour eux que je désirais cette concession, n'ayant jamais eu aucun secours de l'Administration dont je fais patrie depuis 24 ans. Ma tâche, est lourde, Monsieur le Résident supérieur, et je serai l'abri du souci de leur avenir, si vous vouliez bien m'accorder cette concession. »

¹⁷ 2人は1939年9月23日に結婚した。

¹⁸ 入省の時期はそれぞれの研究ごとに多少異なっているため時期については、Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras : L'écriture illimitée*, Ellipses, 2012 と *Le Monde*, 2012 デュラス特別号に依る。

¹⁹ Laure Adler, *Marguerite Duras*, folio, 1998.

²⁰ Pagès-Pindon, *op. cit.*, p. 33.

にフランス・バナナ宣伝委員会に在籍時に知られており、また彼女がインドシナにいたこともフィリップ・ロックの共著者に選ばれたことの要因になっている²¹。

デュラスが実際に『フランス植民地帝国』においてどの章を担当したかは明らかにされていない。しかしジョエル・パジェス＝パンドンは、発表した論文の中で、編集の期間の大部分において、デュラスが重要な役割を果たしていたと推論している。また、芦川智一はまず、デュラスが文章を作成し、次にロックが彼女の書いた文章に手を加えたのではないかと指摘している。さらに、IMEC に所蔵されている、デュラスの草稿集「ページュ色」のノートに挟まれた1枚の草稿は、『フランス植民地帝国』の第1章の第5項の一部である。草稿は、名詞の書き換えや単純な文法ミスが数カ所修正されているのみで、刊行された文章とほぼそのまま同じである。この草稿には、植民地拡張を推進したジュール・フェリー(Jules Ferry, 1832-1893)政権下でインドシナに侵攻したことにより生じた中国との衝突が収まり、フランスによるインドシナの植民地化の完成とマダガスカル植民地化が記されている。こうしたことは、デュラスがインドシナの項目だけでなく網羅的に『フランス植民地帝国』執筆に関わっていたことの1つの証拠とみなすことができるだろう。

家族のため、生きるために植民地省に入省したデュラスではあるが、それでもなお彼女の後の政治的行動と作品内での痛烈な植民地批判を考えると違和感を感じざるをえない。デュラス自身も、植民地省で働いたことを次のように述べている。

[...] 私が文書係として植民地省に入った日、それは私の青春時代で最も重要な日だったの。私は突然気づいてしまったの。映画じゃ教えてくれなかったことよ。それは、人生は常に素晴らしいというわけではないということ。でも、おそらく必要不可欠だった。[...] 私は植民地省に入省した...。いいかえれば、植民地のクズに戻ったということよ²²...

1日に2本映画を見るほど、映画に夢中になっていたデュラスの青春時代は突如終わりを告げた。彼女は働くために彼女が最も嫌っていた植民地に関する役人となったの

²¹ Vallier I, *op. cit.*, p. 520.

²² *Ibid.*, p. 521.

« [...] Le jour où j'entrai comme rédacteur au ministère des Colonies fut le jour le plus important de ma jeunesse. J'appris d'un seul coup ce que le cinéma ne m'avait pas appris, à savoir que la vie n'est pas toujours belle, mais sans doute était-ce indispensable. [...] J'entrai au ministère... autrement dit, j'étais retourné à la merde coloniale... »

である。植民地省で働いているあいだ、彼女は常に終業時間が来るのを待ち望んでいた²³。間接的にでも、植民地政策の中枢機関で働いたことは、彼女にとっては都合の悪い経歴であったことは容易に想像できるだろう。そのため、彼女は『フランス植民地帝国』について積極的に話すことも、作品の中で描くこともなかったのである。

しかし自ら進んで執筆したものではないにしても、『フランス植民地帝国』の執筆はデュラスの作家としての出発に大きく関わるものとなった²⁴。1941年のガストン・ガリマール (Gaston Gallimard, 1881-1975) への手紙にデュラスは次のように書いている。

あなたのところで『フランス植民地帝国』という本を去年連名で出したので、私の名前を全くご存知ではないということはないかとは思いますが。しかし私が今日あなたに委ねる原稿『タヌラン一家』は、『フランス植民地帝国』とは全く関係がありません。あの本は依頼されて書いただけなので²⁵。

この原稿『タヌラン一家』は、結局ガリマール社より返却されてしまうが、2年後『あつかましき人々』と題名を変えて、デュラスの処女作としてプロン社から出版された²⁶。ガリマールにより今は出すべきものではないと判断を下されてしまうが、『タヌラン一家』の原稿は高く評価され、とくに原稿審査委員だったレーモン・クノー (Raymond Queneau, 1903-1976) は、デュラスに「書く以外、何もしてはいけない」と激励の言葉を送っている。また2作目の『静かな生活』 (*La Vie tranquille*, 1944) 以降長年にわたり、ガリマール社から作品が出版されていたことを考えると、『フランス植民地帝国』がデュラスの作家としての出発点に重要な意味を持っていたことが想像できるだろう。『フランス植民地帝国』の出版によって出版社との関係が築かれ、作家としての処女作を出版するための足がかりになったのである。

²³ *Idem.*

²⁴ デュラスの伝記として挙げられる、ロール・アドレーの『マルグリット・デュラス』(*Marguerite Duras*, 1998) とジャン・ヴァリエの『これがマルグリット・デュラスだった』 (*C'était Marguerite Duras*, 2006) では、大臣ジョルジュ・マンデルとフィリップ・ロックがデュラスの文才を見出したと書かれている。

²⁵ Vallier I, *op. cit.*, p. 563.

« Mon nom n'est peut-être pas tout à fait inconnu de vous, car j'ai contresigné le livre « L'Empire français » qui a paru chez vous, l'année dernière. Mais le manuscrit que je vous soumetts aujourd'hui - La famille Taneran - n'aucun rapport avec ce premier livre qui n'était qu'un ouvrage de circonstance. »

²⁶ 小説の概要に関しては、補遺 p. 140 を参照せよ。

「書く」という行為により彼女は作家としての才能を認められ、自分自身のなかにも作家になる素質を見出すのである。そのためガリマール社とのコンタクトは彼女の作家人生の始めに大きな勢いをつけたと考えられる。レジスタンス運動、5月革命参加を通し、彼女は「書く」行為によって戦う方法を見つけたのではないだろうか。こうした闘争の方法が用いられるのは『太平洋の防波堤』での植民地主義批判だけではない。それ以外にも、フランス社会の底辺の世界を描いた『ドダン夫人』(*Madame Dodin*, 1954)や、実在の事件を基にした『ヴィオルヌの犯罪』(*L'Amante anglaise*, 1967)など、デュラスは書くことによって社会のなかの理不尽な権力と戦おうとしたことがわかる。

さらに、彼女が登場人物に据えるのは常に社会における弱者である。このような視点は、デュラスの子供時代の体験とともに、植民地省での経験が関係していると考えられる。その例として、『ラホールの副領事』で描かれる副領事が挙げられる。彼は派遣先のラホールで狂気に陥り、インドのカルカッタのフランス大使館に戻された人物として描かれている。マラン・カルミツ(*Marin Karmitz*, 1938-)監督の短編映画『カルカッタの黒い夜』(*Nuit Noire Calcutta*, 1964)に脚本家として参加したデュラスは、副領事に関して以下のような解説を残している。

誰がこの部屋で死のうとしているのか。それはカルカッタのフランス副領事だ。かれはことごとく運をのがした。それは私だった²⁷。

デュラスは、植民地の閉鎖的な白人世界であったラホール²⁸で正気を失った副領事に、同じく役人として植民地省で働きながら心がかき乱されていた自分の姿を重ねていたとも考えられる。デュラスは副領事以外にも、植民地において狂気に囚われた人物を多く描いている。それははからずも植民地省で働いた自身をも投影しているのではないだろうか。役人への嫌悪と同時に、まじめに働く貧しい公務員への同情という複雑な思いのなかで、デュラスは常に揺れ動いている。その後のデュラスの創作活動のなかでも、この両義的な感情は様々に形を変えながら、絶えずデュラスの創作の底流に

²⁷ Marguerite Duras, « Autour du Vice-consul », *O.C. t. II*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 663.

« Qui est en train de mourir dans cette chambre? Le vice-consul de France à Calcutta. Il a raté sa chance et sa chance c'était moi. »

²⁸ パキスタンのラホールは、1849年から1947年までイギリス帝国の支配下にあった。

あり続けるのである。

このようにして、デュラスの植民地省での経験は、後の文学作品のなかに少なからず影響を及ぼしていると思なすことができるだろう。では、『フランス植民地帝国』にもまた、デュラスの作家活動における単なる出発点だけではなく、その後の小説作品内のインドシナをめぐる描写の様々な兆しを見ることができるのではないだろうか。例えば、芦川智一は『フランス植民地帝国』と『愛人』のなかで共通して使用されている言葉に着目し、『愛人』の執筆にまで『フランス植民地帝国』が影響を及ぼしている可能性を指摘した。またジョエル＝パジェス・パンドンは『フランス植民地帝国』のインドシナの項目で記された、メコン河や土地の名前から『ラホールの副領事』との地理的拡がりの共通性を見いだした。さらにジュリア・ウォーターズは『フランス植民地帝国』の植民地主義的語彙と『太平洋の防波堤』との比較をし、まさにデュラスのいうところの『反動的な作品』として『フランス植民地帝国』を考察している。論者は次章でこの『フランス植民地帝国』を通して反植民地主義の視点から『太平洋の防波堤』の考察を試みたい。

第2章

植民地主義批判と『太平洋の防波堤』

母と他の小学校教師たちこそ、フランス文化のベトナムをつくったのだった。彼女の手は何千万人もの子供たちが委ねられねばならなかった。[...] 植民地主義について語りかけられるとき、わたしがいつもある点で歯切れが悪くなるのはそのためだ。小学校の教師たちはほんとうに熱心な公務員だった¹。

1. 初の自伝的小説『太平洋の防波堤』

1950年に出版された第3作目の『太平洋の防波堤』はデュラスにとって初の自伝的小説である。デュラスは第2作目の『静かな生活』(*La Vie tranquille*, 1944)の発表以降、小説家としてのスタイルを模索するための6年間にも及ぶ長い停滞期間に入った。この期間は世界史上においても、またデュラスの私生活においても混乱のなかにあった時代である。『あつかましき人々』や『静かな生活』を発表し、高い評価を得ていたために、3作目の作品を創作することへの重圧のようなもの感じていたことも彼女の文学的沈黙の理由の1つと考えられるだろう。しかしながら、彼女はその6年間何も書いていなかったわけではなく、作家としての試行錯誤を繰り返していたのだ。というのも、実際にデュラスは『太平洋の防波堤』を完成させるまでに何稿もの下書きを残しているからである²。

したがって、まずはこの文学的沈黙のなかでデュラスがどのように自分の小説方法、あるいは小説的な道具立てを準備したのかを明らかにするため、『太平洋の防波堤』を書き上げる過程を確認したい。最初に確認すべき要素として、デュラスが自伝的小説

¹ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, « Ma mère avait ... », O.C. t. IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, pp. 1064-1065.

« Ma mère et les autres instituteurs, ce sont eux qui ont fait le Vietnam de culture française. Il a dû lui passer cent mille enfants entre les mains. [...] C'est pourquoi sur certains points, je suis toujours un peu réticente quand on me parle du colonialisme. Les instituteurs étaient vraiment des fonctionnaires passionnés, [...] »

² 『太平洋の防波堤』の草稿は『戦争ノート』(*La Cahier de la guerre*)に収録されている。

を執筆する際に自分自身の出自に関してどのようなアプローチを試みたのか見てみよう。

デュラスは作家として出発するにあたり、自身の生い立ちを隠している節さえあった。事実、前の2作はフランスの南西部を舞台にして小説を書いている³。とはいえ、先に発表された2作品は、家族の借金により一家に暗い影が落ちるなど、物語の展開する場所以外は、現実のデュラスのインドシナでの生活を反映させたものとなっている⁴。一方で自分の幼少期の家庭状況を小説のなかに挿入しながら、他方で実際の生地は覆い隠している。このような隠蔽を行った理由として挙げられるのは、植民地インドシナ生まれという生い立ちで人々の関心を集めるのではなく、純粹に作家として認められたかったというデュラスの希望ではないだろうか。

ではデュラスはなぜ『太平洋の防波堤』を、自伝的要素を含んだ小説として書いたのだろうか。そこにはインドシナで植え付けられた記憶が関係していると考えられる。グザビエール・ゴーチエ(Xavière Gauthier)との対談集『語る女たち』(*Les Parleuses*, 1974)のなかでデュラスはインドシナで見たレプラ患者が忘れられず、大人になってから自身がレプラにかかるのではないかという強迫観念に常に囚われていたと述べている。しかし同時に作品にレプラ患者を書くことでその脅迫観念から解放されたとも語っている。

ところで現在は、私の本のなかにレプラがばらまかれていて、もう全然こわくない。恐怖心は完全になくなったわけだけど、私を囚われの女にし、あの恐怖という柱にしばりつけていたものが、同時に…レプラとの絆を断ち切り、レプラを本のなかにばらまいてくれ、そのおかげでレプラへの恐怖心がおさまり、結局一種の治療となっているのよ⁵。

デュラスが恐怖の対象として挙げているのはレプラ患者そのものというよりも、むしろ

³ 小説の概要に関しては、補遺 pp. 140-141 を参照せよ。

⁴ 『あつかましき人々』では長男ジャックの度重なる借金により家族は常に経済的に圧迫されている。『静かな生活』では、主人公の叔父ジェロームの借金が家族の不和のもととなる。

⁵ Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, O.C. t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, pp. 144-145.

« Eh bien, maintenant, la lèpre est dans mes livres, et j'en ai plus du tout peur. La peur est complètement passée, mais, si tu veux, ce qui me faisait prisonnière, attachée à ce poteau de ma peur, ce qui a fait que le ..., le ..., le lien a été cassé et que la lèpre s'est répandue dans mes livres, ça m'a guérie de cette peur, c'est une thérapie en somme... »

ろ森林地帯のレプラ患者の彷徨である。レプラ患者のさまようイメージが恐怖を喚起するものとしてデュラスの脳裏に焼き付いているのだ。その他にも飢餓や植民地主義そのものを恐怖の対象として列挙している。こうした恐怖の対象は、明らかにインドシナの記憶と密接に関係しており、彼女の生まれ育った地であるインドシナがある面では、彼女にとってトラウマとなっていたのは明白である。それはレプラだけではなく、家族の悲劇のもととなる母親の耕作不能地での防波堤建設やその耕作不能地を何度も塩害によって攻撃してくる海や東南アジア独特の鬱蒼とした森林、そしてその地で生まれ育っていない者には倦怠感を引き起こす、緩慢な気候全てがフランスへ帰国後の自身を恐怖に陥れるのである。そのためその恐怖から逃れるために、デュラスは自伝的小説を書くことが必要だったのではないだろうか。それがまさに「治療」となったのだ。そして余波として小説内で病が広がるかのように、彼女の小説内にはレプラ患者が登場するのである。とはいえ『太平洋の防波堤』はまた、それらのインドシナの諸要素は「植民地主義的舞台装置」となっており、レプラはただそこに光があたっただけであるとデュラスは述べている。言い換えれば、植民地での記憶を小説として書くにあたり、恐怖から解放されるために描かれた題材が、今度は植民地を多角的に創出するための舞台装置となるのである。

そうだとすればインドシナを描いた『太平洋の防波堤』では、実際の現地の真実を再現することを重要視するのではなく、諸々のインドシナ表象を用いて一つのフィクション的舞台を創造することが必要なのである。この目的のために、結果として「植民地主義的舞台装置」が『太平洋の防波堤』のなかに導入されていったと考えることが可能である。こうした装置を、自らが作品を綴るための道具としてデュラスは利用したのである。後にデュラスが戯曲家としても活動することを考慮すれば、小説の中にもこうした装置を見いだすことも決して誤りとは言いきれないのではないだろうか。

ではこうした舞台装置によってデュラスは小説内で何を上演しようとしたのだろうか。先ほど明らかにしたように『太平洋の防波堤』は最初の自伝的作品であるため、デュラスが持つインドシナの生々しい記憶がまだ残っている。そして他のインドシナを舞台にした作品と比べても、この小説のなかで最も強く表現されているのが、植民地主義への批判である。しかしそれと表裏一体をなす形で彼女がインドシナで過ごした記憶を決定的には破棄できないという複雑な思いも『太平洋の防波』からは読み取ることができるのである。『語る女たち』のなかでデュラスはインドシナについて次の

ように語っている。

わたしは十八歳で、哲学学級の後半を送るためフランスへ向けて発ち、大学へ入り、それからもう少女時代を考えることはなかったの。少女時代があまりにもつらすぎたのよ。完全に隠蔽してしまったの。そしてこう言いながらずると生きてきたの——わたしには故郷はない、今の身のまわりには何の覚えもない、でも、私が生きてきたあの国は、あんな恐ろしいことになっている。植民地主義とそれにまつわるいっさいのことよ、そうでしょ⁶？

『語る女たち』が出版された1974年、ベトナムでは戦況が混迷をきわめていた。カンボジアもまたベトナム戦争からの影響で内戦状態に陥り、国は混乱のただ中であつた。

インドシナに劇的な変化が起きたのは、第2次世界大戦における日本軍の侵攻からである。日本軍のインドシナ侵攻により、フランスとインドシナの均衡は崩れ、第2次世界大戦終結後、各地で独立をかかげ第1次インドシナ戦争が起きた。1954年、ジュネーヴ協定によってインドシナはなくなり、ベトナム、カンボジア、ラオスは独立することとなったが、ベトナムは南北に分断されることになった。さらにアメリカとソ連の介入により、ベトナム戦争が勃発し、1975年までベトナム、カンボジア、ラオスは混乱のなかにあつたのである。

したがって『語る女たち』でデュラスが語った時には、彼女の生きた国はもうそこにはなかった。かつて自分が生まれ、生きた地が戦火に覆われていく様をデュラスはどのように見ていたのだろうか。彼女はインドシナの大地の争いを、植民地主義がもたらしたものとし、「故郷が復讐している」と述べている⁷。ベトナム、カンボジア両国とも、混乱の始まりは植民地主義であつたことはデュラスも熟知していただろう。しかしながら、彼女はこの時代のインドシナの国々についてほとんど言及していない。なぜならデュラスはインドシナというかつての植民地国家を一方的に非難することが

⁶ *Les Parleuses*, p. 95.

« J'avais dix-huit ans quand je suis partie pour passer ma philo ici, la deuxième partie, et faire l'université, et je n'ai plus pensé à l'enfance. C'avait été trop douloureux. J'ai complètement occulté. Et je me trimbalais dans la vie en disant : Moi, je n'ai pas de pays natal ; je reconnais rien ici autour de moi, mais le pays où j'ai vécu, c'est l'horreur. C'était le colonialisme et tout ça hein? »

⁷ *Ibid.*, p. 95.

できないのだ。そこにはインドシナへの複雑な思いが横たわっているのである。それは植民者としてインドシナに入ったデュラスの両親、とくに母親からの影響が強いことが考えられる。それでは彼女の両親の実像と小説内で描かれる植民地に入植する母親とを比較してみよう。

農村出身のデュラスの母親は、他の植民者同様に、より良い生活を夢見て、インドシナへと渡った。『太平洋の防波堤』のなかでも、村役場の前に張られたポスターの前で、シュザンヌの母親が植民地へ思いを馳せる場面がある。

「植民地軍隊に志願しよう」、「若人よ、植民地へ行け、財産が君を待っている」。枝もたわわに実のなったバナナの木陰で、白一色の服装をした植民地のカップルが、微笑を浮かべて忙しく動く現地人に囲まれながら、ロッキングチェアに揺られている⁸。

デュラスの両親は実際には農園主ではなく、現地人の学校で教師として働いていた。後にデュラスが彼女の母について「税関史や郵便局員とともに、現地人小学校の教師は最下層の白人だった」と語ったように、一家の生活は決してポスターに書かれていたような裕福な暮らしではなかった。さらにデュラスが7歳の時に父親が病気で亡くなったため、デュラス一家はさらなる貧困にさらされるのである。母親は、『太平洋の防波堤』のシュザンヌの母のように、カンボジアの農地を買うために、彼女が長年貯めた貯金をつぎ込んだ。しかし、耕作できる土地を買うには、土地管理局の役人達に賄賂を渡さなくてはならないという慣習を母親が知らなかったため、彼女に充てがわれたのは、耕作不能地だったのである。その土地は、満ち潮になると河から塩水が上がってきて稲を腐らせてしまうため、母親は残りのお金を塩水の侵入を防ぐ防波堤建設に注ぎ込むが、防波堤は度々崩れてしまう。貯金も気力も底をついたとき、母親はすでに狂気に囚われていた。『太平洋の防波堤』はまさにこの時の出来事をもとにして書かれている。デュラスはこの悲劇を『マルグリット・デュラスの世界』(*Les Lieux de Marguerite Duras*, 1977)で以下のように語っている。

⁸ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, O.C. t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 287.

« « Engagez-vous dans l'armée coloniale », « Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend ». À l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux. »

土地は与えられたけど、土地と呼べるものじゃなかったわ。そこは1年のうちの半分は水に侵される土地だった。そして母は、その中に20年間の貯蓄を注ぎ込んだというわけ。このバンガローを建てさせ、種を播き、田植えをした。3ヶ月後、太平洋が満ちてきて、私達は破産した。母は危うく死ぬところだった、母はあのと看頭がおかしくなり、癇癩の発作を何度も起こした。母は理性を失った。彼女の死は近いと思われたわ。[...] もちろんこのことは、私たちにひどい傷痕を残した⁹。

デュラスの家族は植民地に入植し、支配者側の国民に属しながらも、その恩恵を享受することができなかった。そのうえ、役人との取引の慣習を知らなかったため、同じ国の人間から搾取される悲しみをデュラス一家は受けることとなった。こうした背景がデュラスの持つ幼少期の記憶を二重化し、複雑化する要因となったのではないだろうか。つまり人種としては支配者側にありながら、実生活においては弱者として受ける不条理を味わうことになったのである。

そのような事情により、デュラスは幼少時、現地人に近い生活を送ることとなった。ベトナムに生まれ、幼少時代は現地の子供と遊び、自身と2番目の兄のことをデュラスは「フランス人よりもベトナム人に近かった」と語っている¹⁰。しかし、母親はフランス式の生活を子供達に強要した。ここではベトナム人としての自己を持ちながら、家庭においてはフランス人としての振る舞いを身につけるように強いられたのだ。言い換えれば、家庭においてはフランス人としての母に、ベトナム人としての自己が揺り動かされるような生活を送ることを課されていたのである。しかしながら最終的にはデュラス自身もフランス人として本国に帰ることになったのだ。

彼女がフランスへ帰国した後、あまりインドシナについて語らなかったのは、植民地主義を批判しながらも、こうした二重化された状況のために植民地におけるフランス人に関してはっきりと否定することができなかった複雑なインドシナ観がある。ま

⁹ *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 212.

« On lui a donné une terre, ce n'était pas une terre, c'était une terre envahie par l'eau pendant six mois de l'année. Et elle a mis là-dedans vingt ans d'économie. Elle a donc fait construire ce bungalow, elle a semé, elle a repiqué le riz, au bout de trois mois le Pacifique est monté et on a été ruinés. Et elle a failli mourir, elle a déraillé à ce moment-là, elle a fait des crises épileptiformes. Elle a perdu la raison. On a cru qu'elle allait mourir. [...] Evidemment, ça nous a terriblement marqués. »

¹⁰ *Ibid.*, p. 213.

た、デュラスの両親に代表されるような、教育者たちは、宗主国が植民地に掲げる「文明化」という使命のもとに懸命に働いていた。そのことも、デュラスの植民地主義批判を鈍らせる。なぜなら国家規模の政策については非難することができても、両親を初めとする末端の市民たちは純粹に自らの仕事に使命を持って取り組んでおり、そのような人々をデュラスも間近に見ていたからだ。

フランスへ帰国後一時期、彼女はフランス人になろうとしたことが見受けられる。彼女はインドシナのことを忘れようとしたのだろうか。インドシナが第二次世界大戦後から歩み始める悲劇についてデュラスが無関心でいられたとは考え難い。実際にデュラスは他の社会問題には公に自身の意見を述べるが多々ある。しかしインドシナについては語ることはほとんどなかった。むしろ安易に語るができなかったために、『太平洋の防波堤』という作品を書き、そのなかで「植民地主義的舞台装置」を駆使することで、小説においてしか語ることでできない彼女の生まれた地を表現しようとしたのではないだろうか。

そのため第1章で分析した『フランス植民地帝国』と『太平洋の防波堤』との関係についてまず明らかにしたい。『フランス植民地帝国』出版後数年で書き始めた『太平洋の防波堤』には、まだこのプロパガンダ的書物の影響が残っていると考えられる。本意ではないものの、書いてしまった『フランス植民地帝国』にデュラスが小説というレベルでどのように立ち向かったのかを明らかにしたい。次に、『太平洋の防波堤』のなかで、宗主国側と植民地側とに属することによって二重化されてしまったデュラスの複雑なインドシナへの眼差しの内実を見て行きたい。

2. 『フランス植民地帝国』から読む『太平洋の防波堤』

『太平洋の防波堤』は1950年に出版された。デュラスは1933年にフランスへ帰国し、1940年に『フランス植民地帝国』を執筆している。つまり『フランス植民地帝国』を作成した後にも、インドシナの記憶は未だ整理されないまま存続していたのである。それが『太平洋の防波堤』の執筆を促したのだ。さらにデュラスは、『太平洋の防波堤』の次の作品『ジブラルタルの水夫』(*Le Marin de Gibraltar*, 1952)から作家としてのスタイルを確立したと彼女自身が述べている。そのため、文学における自らのスタイルを見つける前の作品である『太平洋の防波堤』は、フィクション性のみによって創作されたものではなく、デュラスのインドシナでの記憶を直接反映させた作品として読

むことが可能である。というのも、『太平洋の防波堤』は他のデュラスの自伝的作品とは異なり、植民地に関する細かい描写が散見される。こうした描写的特徴は、『フランス植民地帝国』のなかで取り扱われたインドシナ其自然や風俗の描写と繋がりをもっているのではないかと考えられる。

2つの作品の関係を明らかにするために、『太平洋の防波堤』と『フランス植民地帝国』との類似点を探り、そこに見られる両者の差異がどのように描かれているのかを検討したい。

まず、富の象徴としてゴム生産の描写が挙げられる。『太平洋の防波堤』では、主人公シュザンヌに言い寄る男ムッシュ・ジョーがゴム農園主として描かれている。彼が初めて物語に登場する場面では、彼は金持ちでありながらその容姿から主人公シュザンヌの家族から嘲笑される人物として描かれている。

シュザンヌは北部のゴム農場主に微笑みかけた。[...] 農場主はシュザンヌをダンスに誘うために腰を上げた。立ち上がった彼の姿は明らかに不格好だった。彼がシュザンヌの方に歩み寄ってくる間、みんな彼のダイヤモンドを見つめていた。[...] 何も知らない持ち主の指にはめられたまま忘れられたそのダイヤモンドは、これ一つだけで寄せ集められた払い下げ地とほとんど同じ価値があるはずだ¹¹。

『太平洋の防波堤』では、耕作不能の払い下げ地を購入したことにより、シュザンヌ一家は経済的に困窮する一方で、ムッシュ・ジョーはゴム農園の成功者として対極の姿で表現されている。ゴム農園で成功したムッシュ・ジョーは家族と対極の位置に置かれる存在である。それでは『フランス植民地帝国』ではこのゴム生産はどのように捉えられているのだろうか。そこでは、ゴム生産はインドシナにおける最も重要な産業として書かれている。つまりプロパガンダのために作成された本の中では賞賛されていた職業が、小説のなかでは、醜い成金として扱われているのである。そのためデュラスは、植民地におけるフランスという外部の力によって獲得された富を象徴する

¹¹ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 300.

« Suzanne sourit au planteur du Nord. [...] le planteur du Nord se leva pour inviter Suzanne. Debout il était nettement mal foutu. Pendant qu'il avançait vers Suzanne, tous regardaient son diamant [...] Il faut dire que ce diamant-là oublié sur son doigt par son propriétaire ignorant, valait à lui seul à peu près autant que toutes les concessions de la plaine réunies. »

ものとしてムッシュ・ジョーの職業をゴム農場主としたのではないだろうか。要するにインドシナに元からある資源によって富を得た者ではこの場面に適さないのである。彼の外見を不格好にさせることにより、金以外何も持っていない男という存在を際立たせようとしているともまた解釈できるだろう。つまりデュラスは、ただ単に資本家を否定的に描いたのではなく、植民地の利益を貪ったフランス人を嘲笑の対象として描いたのである。その容姿は植民地のフランス人としてのシンボル性を強調される余り、多少戯画化されているようにも映る。

また、ムッシュ・ジョーはゴム輸出のため、パリから帰ってきたばかりである。インドシナからフランスへの航路は、『フランス植民地帝国』において図版によって示されている。サイゴンの港から出発した船は、まずフランス領インドの港に寄港する¹²。次にジブチ、エジプトのポートサイドに寄り、最後にマルセイユに到着する。この航海は24日間から30日間かかる。インドシナで生まれたデュラスは、1915年父親の病氣療養のために初めてフランスへ帰り、1933年フランスへ完全帰国する際にも同じ経路を辿ったと考えられる。後のデュラス作品において、観念的に再構成された街として登場するインドを初めて通ったのはまさにこの航路においてであった¹³。つまりゴムを運ぶためこの航路を辿るムッシュ・ジョーは、植民地的搾取をまさにその身で体現する人物なのであり、まさにデュラスの考えるインドシナ植民地を象徴しているのである。

次に都市の情景に関わる文章に着目しよう。街についても、インドシナの中心地サイゴンの壮麗さを2つの作品は描写している。『フランス植民地帝国』の第2章第3項「インドシナ、民族の交差点」において、サイゴンの街を「フランス植民地のなかで最も美しく大きな街」とし、豊かで活気のある港町として紹介している。その一方で、『太平洋の防波堤』の第2部の冒頭は、「そこは、きれいな大河の両岸に広がる、人口10万の大きな都会だった¹⁴」という、サイゴンと思われる街の非常に長い描写から始まる。そこでは『フランス植民地帝国』同様に街がいかに素晴らしく清潔であるかが描かれており、新しい物語の幕開けを示すと同時に読者を植民地全盛時代の街へ

¹² フランス領インドは現在、ポンディシェリ連邦直轄地域と呼ばれ、フランスがかつて港として使っていたのは、ポンディシェリ(Pondichery)、ヤナオ(Yanao)、カリカル(Karikal)、そしてマヘ(Mahé)の4港である。

¹³ 『ラホールの副領事』の舞台インドの街カルカタは、実際の地理と対応しない。デュラスがインドの地に実際に降り立ったのは、船が寄港した数日間のみである。

¹⁴ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 376.

と引き込んでいく。

さらに、『太平洋の防波堤』での自然の表現に注目したい。デュラスは登場人物の描写を際立たせるため、背景の描写を出来るだけ省いた文体を後に確立した。そのためデュラスの初期作品である『太平洋の防波堤』は細かく自然の描写がなされていることも注目すべき点である。とくにインドシナの大陸の描写には『フランス植民地帝国』の影響を読み取ることができる。インドシナの自然は『フランス植民地帝国』では次のように描写されている。

はるか彼方には太平洋が広がる、シナ海の中央にあるという素晴らしい位置関係により、インドシナは大洋州の島々の生活も分ちあっている。つまり、島の生活様式も持っているが、気候や奥行きのある陸地により、やはりアジア大陸といえる。インドシナはアジアの端であるといえるだろう。実際、[...] インドシナ半島は、アジア大陸の起伏に富み、広域にわたる地形の変化によって、主要な山の稜線において明確にされているのである。そしてその変化はアジアを中央に持ち上げ、山塊の凸凹を緩やかにし、広い谷をあらわにし、とうとう大河の川底をより低くし、流れを速めた¹⁵。

このような説明的な描写は『太平洋の防波堤』では次のように変わる。

一方をシナ海で囲まれ —— 母はそれさえも頑固に太平洋と呼んだ、彼女の目には《シナ海》は田舎臭く、若い彼女が夢を託したのは、太平洋であって、いたずらに物事を複雑にする小さな海ではないからだ —— 東の方はアジア大陸の高地から沿岸に沿って伸び、曲線を描きながらシヤム湾に至って、そこでいったん海中に隠れ、だんだんと小さくなってゆくがどれも一律に熱帯の薄暗い密林に覆われた多数の島となって再び現れる長い山脈に覆われた、カムの湿原に住む子供たちが死ぬのは、事実、虎ではなく飢えによってで

¹⁵ Roques, Donnadieu, *op. cit.*, p. 104.

« Par son admirable position au centre de la mer de Chine et au delà, sur le Pacifique, elle participe à la vie des îles océaniques ; elle a une vie insulaire et elle reste tout de même asiatique par son climat et son relief.

On peut dire de l'Indochine qu'elle est à la fin de l'Asie. En effet, la presqu'île indochinoise, [...] s'est vu déterminée dans ses lignes principales par un vaste mouvement de bombement du continent asiatique : celui-ci a relevé l'Asie à son centre, a atténué le relief de ses massifs montagneux, a fait apparaître de vastes vallées et enfin a approfondi le lit de ses fleuves et accru leur vitesse. »

あって、飢えからの病気、飢えからの冒険であった¹⁶。

このように、『太平洋の防波堤』でもインドシナの地形、とくに山脈が海、島々とつながっていることが描写されている。このような詳細な地理的特質を示した描写は『太平洋の防波堤』以降のインドシナを舞台にした作品においてはみられなくなる。例えば『愛人』では、アジア大陸の描写は簡素化され、女乞食の描写に重点が置かれることになる。

[...] 彼女は森をとおりぬけ、それからシャムの山脈の尾根に沿った小径を辿ってゆく。

[...] 彼女は山頂を越える。海のほうに、終点のほうに向けて下りはじめる¹⁷。

『愛人』の舞台が街であり、『太平洋の防波堤』は田園地帯を中心に物語が進むという違いはあるが、女乞食による現実的に不可能な踏破は他のデュラス作品と同様にこの両作品で重要な場面を形づくっている。以上の流れを見ても、植民地紹介本である『フランス植民地帝国』における自然は説明的に描写されるにとどまっていた。しかし、その直接的影響を受けていると考えられる『太平洋の防波堤』ではフィクションを創造するための欠かせざる舞台装置として、大陸が表現されているのである。

そして『フランス植民地帝国』ではあくまでも自然は客観的に捉えられている一方で、『太平洋の防波堤』では、引用部分に見られるように、インドシナの自然が現地の子供たちの死と結びつけられている。自然は単なる物事の展開する空間ではなく、作中人物たちの運命と密接に結びついているのだ。『太平洋の防波堤』では、自然は人々

¹⁶ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 294.

« En effet, ce dont mouraient les enfants dans la plaine marécageuse de Kam, cernée d'un côté par la mer de Chine - que la mère d'ailleurs s'obstinait à nommer Pacifique, « mer de Chine » ayant à ses yeux quelque chose de provincial, et parce que jeune, c'était à l'océan Pacifique qu'elle avait rapporté ses rêves, et non à aucune des petites mers qui compliquent inutilement les choses - et murée vers l'est par la très longue chaîne qui longeait la côte depuis très haut dans le continent asiatique, suivant une courbe descendante jusqu'au golfe du Siam, où elle se noyait et réapparaissait encore en une multitude d'îles de plus en plus petites, mais toutes pareillement gonflées de la même sombre forêt tropicale, ce dont ils mouraient, ce n'était pas des tigres, c'était de la faim, des maladies de la faim, et des aventures de la faim. »

¹⁷ Marguerite Duras, *L'Amant*, O.C. t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1506.

« [...] elle traverse la forêt et elle suit les sentiers qui courent le long des crêtes de la chaîne du Siam. [...] Elle commence à descendre vers la mer, vers la fin. »

を包み込む揺りかごではなく、登場人物たちの墓標にさえなり得るのだ。また別の機能も有している。たとえば、現地の子供たちと同質の存在として描かれた主人公のシュザンヌとジョゼフが遊ぶ場所である川には、フランス人である母親は絶対に近づかない。白人と現地人の境界線的役割を川は担っていた。また『太平洋の防波堤』でも女乞食が登場するが、彼女が眠る場所が森であった。森もまた母親にとっては恐怖の対象であり、決して踏み込むことのできない場所であった。川と森は現地民と白人社会とともに、デュラスにとってはフランス人として、あるいはベトナムの子供としてのアイデンティティに関わる境界線として考えることができるだろう¹⁸。

このようにして、『フランス植民地帝国』と『太平洋の防波堤』では共通して登場するゴム生産、航路、街そして自然の描写は、それぞれの著作で全く異なった役割を担っているとは言え、この2作の間にあるのは自然描写の差異だけではない。ここで改めて注目しなければならないのは、『太平洋の防波堤』における痛烈な植民地批判であると考えられる。

3. 『太平洋の防波堤』における反植民主義から読む『フランス植民地帝国』

デュラスは自身の生涯のなかで一貫して植民主義に対しては批判の立場をとっている。それは、『太平洋の防波堤』で兄ジョゼフが、イギリス領の植民地から来た女性に対して、「植民地ってのはどこもゴミ溜めさ¹⁹」と言い放った言葉に集約される。ジョゼフはその女性が、植民地の人々に対して嫌悪感を抱いていることを聞き、母親を騙して金を奪った役人たちを思い出した。一方では、植民地の華やかさを描きながら、もう一方でそこに住む人々の退廃を描くことで、デュラスは植民地世界の歪みを描こうとしたのである。

『太平洋の防波堤』では、満潮の時に川を伝ってくる塩水によって、母親の耕作地の稲が台無しにされたことが困窮の原因となった。沿岸の耕作地はデュラスの自伝的小説のなかで家族の悲劇の舞台として機能する。しかし、『フランス植民地帝国』では、

¹⁸ デュラスは、『マルグリット・デュラスの世界』において、彼女のなかでの森とは、インドシナの森であると述べている。インドシナの森を怖がった母親に、森に入ることを禁じられていたが、彼女はよくそこで遊んだと語っている。デュラス作品と森についての詳しい分析は、5章の女乞食についての分析のなかで行う。

¹⁹ *Un barrage contre le Pacifique*, p. 430.

皮肉を交えて沿岸の耕作地は以下のように報告されている²⁰。

河の表面から数センチメートルにある海の塩は、生育途中の稲の根に入り、すぐに痛めてしまう。しかし、ほとんど海から離れていないこの土地でも、年々耕作可能となっている。数百年を経れば、それらの土地も完全に耕作可能な土地になるだろう²¹。

『フランス植民地帝国』のなかではこうしたデュラスの意図が読み取れる部分は限られている。それは当然この本の作成目的が植民地を大々的に宣伝するためのものだからである。しかしそのなかにも植民地批判の萌芽を巧みに紛れ込ませているのである。『太平洋の防波堤』では、実際には母親の土地は、防波堤を作っても作物が育つことはなかった。『フランス植民地帝国』の執筆経験をデュラスがあまり語らなかったのは、自身のトラウマとも言うべき経験さえも植民地政策のためにねじ曲げなければいけないという、ぎりぎりの選択ゆえだったのではないだろうか。

そうだとすれば、デュラスが自伝的作品ともなる『太平洋の防波堤』を執筆したことは、彼女が一転して文学的告発を試みたと考えることも可能ではないだろうか。彼女は単純に植民地の欺瞞を暴露するのではなく、小説という形式によってそれに挑んだのである。実際、耕作不能地以外にも『太平洋の防波堤』では、『フランス植民地帝国』で褒め称えられた植民地におけるフランスの事業を非難する描写が現れる。

もう一度『フランス植民地帝国』の第4章の産業の項目においてインドシナの主要な産業として挙げられた、先述のムッシュ・ジョーの職業であるゴム生産を詳細に見てみよう。ゴム生産は白人たちの富を生むだけではなく、現地人たちに悲劇をもたらしていく。では実際どのような災厄がその土地にもたらされたのだろうか。ゴム栽培業者であるムッシュ・ジョーは、主人公の家族から金を無心され、シュザンヌに気に入られるために気前よく支払う。蓄音機を与え、彼の富の象徴でもあるダイヤモンドさえもシュザンヌに与えてしまう。しかしシュザンヌを含めた家族全員から疎んじら

²⁰ こうした皮肉を含んだ表現が『フランス植民地帝国』に見られるという点に関しては、2014年度日本フランス語フランス文学会関東支部大会口頭発表での質疑応答において芦川氏による指摘を参考にした。

²¹ Roques, Donnadieu, *op. cit.*, p. 108.

« Le sel marin, qui se trouve à quelques centimètres de la surface, brûle les jeunes plants de riz dès que leurs racines l'ont atteinte. Mais ces terres à peine délivrées de la mer sont d'année en année plus cultivables, et on peut s'attendre d'ici quelques centaines d'années qu'elles le soient tout à fait. »

れ、ついにはダイヤモンドを受け取ったシュザンヌから別れを告げられ、物語の中から退散していく。

物語の道化師的な存在であるムッシュ・ジョーの素直さを兄のピエールは嘲笑する。そして彼は、なぜ自分と母親がムッシュ・ジョーとシュザンヌが寝るのを嫌がるのか分からないだろうと言う。ムッシュ・ジョーとシュザンヌ達家族とは同じ植民者でありながら、その立場は全く異なる。ここで糾弾されているのは、ゴム生産という植民地から搾取した富を食う金持ちであり、自分たちが何から富を得ているのか気づかない、無理解に対してである。

ゴム生産は当時のフランスにおいて重要な外貨獲得手段とされていた。『フランス植民地帝国』で書かれたゴム生産の華々しい成果とは裏腹に、『太平洋の防波堤』ではゴム生産は次のように描かれている。

まさに植民地全盛の時代だった。何 10 万という現地人が、10 万ヘクタールにもおよぶ赤土に生えている木の樹皮に切り付けをしていた。莫大な財産を持った何百人かの白人農場主が所有する前から、その地は偶然にも赤土と呼ばれていた。現地人達はその 10 万ヘクタールの地に生えた木の樹皮を開くために自らの血を流していた。ゴム液は流れる。血もまた然り。しかし、貴重なのはゴム液だけであり、それが採取され、採取されることによって利益を生む。血はむだに流れてゆくだけだ。いつかは群衆が立ち上がって流した血の代価を要求する日が訪れる、などということはまだ考えるのを避けていた時代なのだ²²。

白人農園主が暴力的に現地民から土地を奪い、本来なら彼らが受けるべき土地の恩恵を横取りしているのにも気づかないでいることの残酷さを、流れるゴムの樹液を現地民の血と形容することによって告発している。これほどまでに生々しく、直接的に植民地でのフランス人の暴力性を表している描写は、他の自伝的作品の中には見られない。

²² *Un barrage contre le Pacifique*, p. 377.

« C'était la grande époque. Des centaines de milliers de travailleurs indigènes saignaient les arbres des cent mille hectares de terres rouges, se saignaient à ouvrir les arbres des cent mille hectares des terres qui par hasard s'appelaient déjà rouges avant d'être la possession que quelques centaines de planteurs blancs aux colossales fortunes. Le latex coulait. Le sang aussi. Mais le latex seul était précieux, recueilli, et, recueilli, payait. Le sang se perdait. On évitait encore d'imaginer qu'il s'en trouverait un grand nombre pour venir un jour en demander le prix. »

また、『フランス植民地帝国』では植民地における交通網の整備が挙げられ、道路工事に熱意を持って働く現地人を記している。フランスはそれを「文明化」による成果の一つとして掲げていた。しかし、『太平洋の防波堤』ではそれとは対照的に、自動車を通すために整備された道路は資源の乏しい平野では無益である場所として描かれている。

さらに主人公の母親にとって唯一の召使い「伍長」による道路造成のための重労働の描写も、道路造成事業の異議申し立てとして捉えることができる。例えば「伍長」は耳が聞こえないためまともな職に就けず、重罪を犯した囚人達に混ざって、1日16時間にも及ぶ辛い仕事に従事する。太陽が容赦なく照りつけ、あまりの過酷さのため次々と労働者達は倒れていく。そうしてようやく完成した道路も、ゴムを運ぶためや、白人達が車で通るためにしか使われない。そのうえ、白人達は現地の子供に注意を払うこともなく、子供達を轢いてしまった場合も金を払うだけである。もしくは、そのまま立ち去ってしまう。

こうした『太平洋の防波堤』での植民地の白人による犯罪とも言える横暴さに対するデュラスによる告発は、母親から土地管理局長への手紙という形に姿を変えて示されている。母親は、耕作不能地と教えられずに入植してきた人達に、海の塩によって使い物にならなくなった土地の土を舐めさせて、この地の真実の姿を彼らに教えると手紙のなかで語り、道路を建設する際に犠牲になった囚人達が埋められたように、役人達も同じ運命を辿るだろうと糾弾している。そして「役人がそれでも自らの横暴をやめない場合は」と警告して、以下のように宣言するのである。

私はあなたの卑劣な行為に慣れることはありません。私が生きている限り、こときれるまで、いつまでもあなたにこの件について語り続け、あなたが私にしたこと、わたし以外の他の人々に毎日したこと、しかもそれが落ち着き払い、名声を受けながら行ったことを詳細に語り続けてまいります²³。

²³ *Ibid.*, p. 447.

« Je ne m'y habituerai jamais, à votre ignominie, et tant que je vivrai, jusqu' à mon dernier souffle, toujours je vous en parlerai, toujours je vous raconterai dans le détail ce que vous m'avez fait, ce que vous faites chaque jour à d'autre que moi et cela dans la tranquillité et dans l'honorabilité. »

この母親の宣言はデュラス自身の宣言でもあるのではないだろうか。植民地省に勤めることにより、植民地政策のために心ならずも働かなければならなかったデュラスが、『太平洋の防波堤』のなかで植民地の役人の不正を批判し、『フランス植民地帝国』とは異なる事実を示すことにより、デュラスのなかで過去の行いの修正を試みたのではないだろうか。『フランス植民地帝国』を執筆したことにより、支配する側への嫌悪感に自覚的にならざるをえなかったと考えられる。そのため、『フランス植民地帝国』において礼賛されたゴム生産や道路事業を『太平洋の防波堤』では抑圧されている側から描き、母親の手紙によって植民地における不正を暴き、植民地主義と戦う宣言をしたのである。

4. インドシナへの眼差し

前述したようにデュラスは一貫して植民地主義批判を貫いている。さらに、『太平洋の防波堤』のなかで描いた植民地全盛の時代を「いつかは群衆が立ち上がって、流した血の代価を要求する日が訪れる、などということはまだ考えるのを避けていた時代」とし、インドシナの人々を搾取していたフランス人が彼らから牙を剥いて向かってくることを示し、母親の手紙なかでも、囚人や現地の人々に役人がしてきたことを今度は役人自身が被ることになるだろうと書いている。このように、抑圧してきた人々からいつの日か反撃を受けるという宗主国側の人間の潜在的な恐怖をデュラスは描こうとした。インドシナの人々を襲った災厄はフランス人たちへの恐怖へと形を変えて作品のなかに侵入してくる。その恐怖は他のデュラス作品のなかでも描かれている。

『ラホールの副領事』では、インドのカルカッタにおけるフランス大使館にいる白人と大使館の柵を隔てた現地の間人は決して交わることはない。現地の間人はレプラ患者と同質のものとされ、白人達からは得体の知れないものとして扱われる。大使館のなかにいる人々は、いつの日か彼らに生命を脅かされるのではないかという漠然とした恐怖を抱いている。また、『ガンジスの女』では、ガンジスの河口がフランスのトルーヴィルと繋がっており、『ガンジスの女』の世界は、アジア人が侵攻してきた世界とも言えると述べている。デュラスはこれについて「インドシナを侵略していた白人たちにかわって、一種の巻き返し現象がおこる…」と吐露している²⁴。

この一種の脅迫観念ともとれる心理状態を、当時の宗主国側の人間が少なからず持

²⁴ *Les Parleuses*, p. 98.

ち合わせていたことは想像に難くない。『太平洋の防波堤』のなかで描かれる植民地世界は、現地の人々あるいは下層に位置する白人達がその存在を鮮烈に書き表している。母親の手紙によって予言された言葉は、この現地の人々を通して、この予言がすでに迫っているものであり、植民地主義の終わりをもたらず役割を彼らが務めていることを告げているのではないだろうか。したがって以下では『太平洋の防波堤』の登場人物の分析を通してこうした作品構造を明らかにする必要がある。

母親の召使いとして働いている「伍長」を挙げよう。彼はマレー人である。「伍長」は当時の政府が主導する道路の造成工事に従事しており、この工事の労働者は主に囚人であり、「伍長」のような志願者は彼らよりも酷な生活を強いられる。囚人は国によって管理されるため、食事が支給されるが、志願して働く者たちは自分達で食べるものを調達しなくてはいけない。そのうえ、彼らの後ろには「常にお腹の大きい」妻がくっついてきており生活をさらに圧迫している。「伍長」は耳が聞こえず、彼と彼の家族の生活は常に餓死の危険にさらされていた。そのような「伍長」がシュザンヌの母親のもとで働くようになったのは、家族が払い下げ地を購入し、平野にやって来たころからだった。「伍長」について次のように書かれている。

彼は、巨大な足からやせ細った脚が伸びている大男で、その足は、田園の泥の中で立っている時間が多すぎたため平たく、朝顔型に指が広がっていて輪かんじきのものであり、この足ならいつかは水の上でも歩けるようになるのではないかと思えたが、残念ながら伍長にとってそんなことは問題ではなかった。彼が母親の前にやってきて茶碗一杯の米の施しを求め、それと引き換えに木の幹を背負って、森からバンガローまで運ぶ仕事を丸一日引き受けると申し出たことは、文句なしに、どうしようもない程の惨めさだった²⁵。

長年の重労働により、体が変形してしまったことは「伍長」にとって重要なことではなかった。むしろ茶碗一杯の米のほうが重要で、糊口をしのぐことの方が彼にとって

²⁵ *Un barrage contre le Pacifique*, pp. 419-420.

« C'était un homme grand, aux jambes très maigres plantées dans d'énormes pieds en raquette qui s'étaient aplatis et évasés ainsi à force de stagner dans la boue des rizières et dont on aurait pu espérer qu'ils le porteraient un jour jusque sur les eaux mêmes, mais hélas! de cela il n'était pas question pour le caporal. Sa misère, lorsqu'un matin il était arrivé devant la mère pour lui demander l'aumône d'un bol de riz en contrepartie duquel il proposait de charger des troncs d'arbres toute la journée depuis la forêt jusqu'au bungalow, était totale, indépassable. »

はるかに意味のあるものであった。このような不平等さによる「伍長」の「惨めさ」を描きながらも、デュラスは「伍長」を悲劇的な人物とは捉えていない。そこには彼女のインドシナ人としての視線がある。つまりデュラスは「伍長」の置かれた状況を悲劇と見なすのではなく、むしろ自分と同じ領域に生きる人間として「伍長」を眺めているのである。デュラスが自身のアイデンティティに言及したテキスト「痩せた黄色い子供たち」のなかで、彼女は自身と次兄をアンナン人の子供とし、フランス語を話す母親を外国人とすることで、フランス人という帰属意識に距離を置いた²⁶。そのためデュラスの視線は、植民地における富裕層の白人ではなく、現地の人々へと視線を近づけているのである。それ以上に「伍長」は偉業をなした人物かのように捉えられている。彼の最大の功績とも言える仕事は、道路の工事である。

このようなデュラスの眼差しは彼らをスピヴァクの提唱する「サバルタン」的視線として捉えることができるのではないだろうか²⁷。イタリア人思想家アントニオ・グラムシ (Antonio Gramsci, 1891-1937) が、南イタリアの貧農たちが国家権力を支える立場にあると説いた際に、彼らを示す言葉として「サバルタン」という言葉を用いた。その言葉をインドの「サバルタン研究集団」がインド社会の弱者について述べる時に用いたことにより、「サバルタン」はインドの知識階級に広まった。しかし、インド東部出身であり、コロンビア大学教授のスピヴァクは彼らの言う「サバルタン」には女性の存在が欠落していると指摘している。

父親を幼くして亡くしたことも関係しているのだが、デュラス自身が女性なので、小説のなかでは母親を始めとする女性たちに対して絶えず注意を注いでいる。それゆえ植民地における弱者かつ女性の視点を問題としているスピヴァクの眼差しと共通するものがそこうかがえる。デュラスが植民地生まれの白人でありながら、決して支配した側の人間として書かなかった、あるいは書くことができなかったことは、彼女がすでにこのスピヴァクの視点に近い位置にいることを意味するのではないだろうか。つまり、声に出すことのできない者の声をデュラスは作品のなかで描こうとしたのである。この声に出すことのできない者とはここでは現地人である。その点からして子

²⁶ Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Outside, O.C. t. III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, pp. 1080-1083.

²⁷ ガヤトリ・C・スピヴァク 『サバルタンは語ることができるか』 上村忠男訳, みすず書房, 1998年; 『スピヴァクみずから語る—家・サバルタン・知識人』 大池真知子訳, 岩波書店, 2008年.

供の存在も考慮に値する。

『太平洋の防波堤』において、名前をつけられた現地人は登場しない。しかし、それを代弁するかのように、子供の描写は、インドシナの大地を描写するうえで、重要な役割を担うことになる。子供の描写は物語の始まりから随所に見られる。まずインドシナの大地の過酷さ、そして貧しさが子供の運命を通して示される。

子供達はもの心つくと同時に、瘴気が充満する恐ろしい夜と野獣に警戒するように教え込まれる。しかし、子供たちよりも虎のほうがはるかに空腹の度合いは少なく、虎に食べられる子供の数は微々たるものにすぎない²⁸。

熱帯の大地でまず気をつけなくてはならないのは、マラリアをはじめとする蚊やその他の動物を媒体とする熱病である。そして、虎や蛇などの獰猛な動物は小さい子供だけではなく、大人にとっても脅威である。しかし、子供にとってそれらの危険よりもっと恐ろしいことが飢餓であった。病や猛獣よりも子供の命を奪ったのが、栄養失調であったことは、インドシナの大地の過酷さを伺わせる。しかしながら、このような 20 世紀初頭の農村地帯における悲惨さは、インドシナだけではなく、ほとんどの国々で見られたことだろう。ところが『太平洋の防波堤』では、飢饉にもかかわらず、子供が増殖するかのように生まれてくるという描写がある。子供が定期的に生まれることを植物に例えて以下のように書かれている。

この子供たちは、雨や、果実や、洪水と同じだった。毎年、定期的な潮時をもって——収穫期、開花期といってもよいが——子供たちは生まれてくるのだった。[...] この現象は植物的なリズムをもって規則正しく継続し、まるで、長期の深呼吸のように、毎年それぞれの女の腹が、子供でふくれあがってそれを吐き出し、それからまた次の子供という息を吸い込むのだ²⁹。

²⁸ *Un barrage contre le Pacifique*, pp. 293-294.

« Dés qu'ils [= des enfants] étaient en âge de comprendre, on apprenait aux enfants à se méfier de la terrible nuit paludéenne et des fauves. Pourtant les tigres avaient bien moins faim que les enfants et ils en mangeaient très peu. »

²⁹ *Ibid.*, p. 345.

« Il en était de ces enfants comme des pluies, des fruits, des inondations. Ils arrivaient chaque année, par marée régulière, ou si l'on veut, par récolte ou par floraison. [...] Cela continuait régulièrement, à un rythme végétal, comme si d'une longue et profonde

飢餓で死んだ子供の数を補うように、毎年子供が生まれてくる。それは「植物的なリズム」であるかのように、一定の周期で毎年行われ、子供が大勢生まれることが自然のなかに組み込まれるように『太平洋の防波堤』では描かれている。これは植民地の白人居留区における着飾った子供達とは全く異なる存在である。白人社会の少女達は清潔なスポーツ着を来て、テニスのラケットを脇に抱えてグループで歩きながら、通りを1人で歩くシュザンヌの格好の滑稽さを嘲笑している。彼女たちが青春を謳歌しているのに対して、インドシナの子供たちは、どのような洋服を着て、何を語っているのか、全く書かれてはいない。彼らはまるで生き物の1つの固まりとして描かれているのである。彼らは一団の不定形の存在として、自然の「リズム」の後継者であるかのように、自然の豊穡さをその身体によって発散させている。

そんな彼らが白人たちと交わる場所がある。それはインドシナの大地に敷かれた道路である。「文明化」の名のもとに宗主国の人間が道路を計画し、現地の人々が建設する。子供たちがその縁石をどかし、あるいは自らが車に轢かれることによって、道路を歩き交う白人たちは混乱に陥る。ここにもインドシナ人と白人との衝突が生じているのである。道路と子供の関係について以下のように描かれている。

この植民地全体で、道が走っているところはどこでも、子供と野良犬は自動車の往来によって災いと目されている。だが、いかなる拘束、警察、懲戒もこの癌を治療しえなかった。

[...] 子供の死者の数が多すぎると白人たちは言う。だがこれからもずっと死んでゆくだろう。あまりにも大勢すぎるのだ。飢えのためにあんぐりと開かれ、叫び声をあげ、何かくれと訴え、なんでも食べる口が多すぎるのだ。それが彼らの死因である。地上にあふれる陽光。そして野原にあふれる花々。過剰でないものはいったいなんなのか³⁰。

respiration, chaque année, le ventre de chaque femme se gonflait d'un enfant, le rejetait, pour ensuite reprendre souffle d'un autre. »

³⁰ *Ibid.*, p. 470.

« Et dans toute la colonie, partout où il y avait des routes et des pistes, les enfants et les chiens errants étaient considérés comme la calamité de la circulation automobile. Mais à cette calamité, jamais aucune contrainte, aucune police, aucune correction, n'avait pu remédier. [...] Il en [= des enfants] meurt trop, disaient les Blancs, oui. Mais il en mourra toujours. Il y en a trop. Trop de bouches ouvertes sur leur faim, criantes, réclamantes, avides de tout. C'est ce qui les faisait mourir. Trop de soleil sur la terre. Et trop de fleurs dans les champs, et quoi? Qu'est-ce qui n'était pas de trop? »

無数の子供たちが車に轢かれて命を落としていく。飢えと事故によって大勢の子供達
が死んで行くにもかかわらず、またそれと同じ数の子供が生まれてきて、彼らは白人
達の脅威となって、何かくれと迫ってくるのである。このような得体の知れない存在
として、白人たちの目に子供たちは映る。得体の知れないものは彼らにとって畏怖の
対象である。

一例を挙げれば、インドシナに訪れた自身の経験をもとにして書いたアンドレ・マ
ルローの『王道』においても、得体の知れない民族「モイ」族の存在は、密林へと踏
み込む主人公クロード達一行の中で恐怖の対象としてつきまとっていた。「モイ」族の
存在は小説に不穏な陰を落とす。このように植民者からの現地人というのは、得体の
しれない恐怖あるいは嫌悪の対象である。植民者が彼らの領土に入り込んでいるとい
う潜在的意識があり、いつかは現地人が、自身の存在をおびやかすのではないかと
いう不安が存在しているからだろう。しかしながら、白人たちに恐怖を抱かせる存在も、
その地に根ざした人々の目から見れば、自然の肥沃さを享受している存在に他ならな
い。デュラスは決してこうしたまなざしを失うことはないのである。したがって『王
道』のなかには白人たちの持つ恐怖の感情が刻み込まれている。一方『太平洋の防波
堤』において、子供たちはまず、自然と融合される。彼らは地面から芽吹き、花が咲
き、種を飛ばし、また別の土地で芽を出すかのように、その生命を増殖させ続けてい
る。その自然のサイクルのなかで、病気、猛獣、何よりも飢餓によって容易くその命
を落としてしまう。さらに植民地以後は道路を行き交う車によってもその命は脅かさ
れるのである。

デュラスは子供たちと自然を同列に置くことによってインドシナの大地のダイナミ
ズムを表現しようとしたと同時に、彼らを通して植民地における現地人に対する白人
のも示したと言える。このように、アジアの自然と一体と化した存在を恐怖の対象と
して小説内に導入すると同時にそのなかに自然の豊かさ見通すという、二重の視線で
デュラスは子供達を見ている。しかしこれは反対に考えれば、デュラスの視線は「伍
長」の場合と同じように、現地人の側から物事を見ているにもかかわらず、現地人と
同化することができないというジレンマが小説のなかに現れているとも推測すること
ができる。飢餓という厳しい状況に置かれている子供達の環境は、物語を通して改
善されることはない。というのも極度の空腹は、植民地政策のせいではなく、以前か
らインドシナの人間にとっての恒常的な問題であったからだ。そこに、道路という新

たな困難が付け加えられただけである。植民地という不平等な政策は、苦境にあった子供たちをさらに苦しめるものであった。『太平洋の防波堤』は、シュザンヌの母親が死に、その遺体を運び出す場面によって終わる。

完全な夜になっていた。農夫たちはまだそこにいて、ジョゼフたちがいなくなってから立ち去ろうと待っていた。だが、子供たちは、日没と同時にいなくなっていた。子供たちの騒ぐ声が方々の小屋から穏やかに聞こえてきた³¹。

シュザンヌの家族にとっては母親の死は、ジョゼフとシュザンヌの旅立ちを意味するが、彼らを取り巻く現地人にとってはなんら意味をなさないのである。そのため、子供達はいつものように日没には姿を消し、各々の家に帰る。

デュラスの視点には、最下層の位置から物事を捉えるというスピヴァクのサバルタンの視点と共通する点があるが、決定的に異なるのは、スピヴァクがサバルタンの人々の社会的地位を向上させることを目的としているのに対して、デュラスにはその意図がない点である。インドシナの人々側から物事を見ようとするが、彼らの人生には踏み込まないのである。

デュラスのこのようなインドシナとの距離の取り方には、『太平洋の防波堤』が書かれていた時代に起こっていたインドシナ情勢とデュラスとの関係がまさに反映されている。彼女は意図的と思えるほどに公の場ではこの歴史の流れに口を閉ざし、小説を通してインドシナへの眼差しを表明しようとしたのである。

デュラスの初の自伝的作品『太平洋の防波堤』は、デュラス自身の記憶から出発して、母との物語、そして『愛人』として後に書き換えられる少女と金持ちの男との情愛など、その後のデュラスの作品における主軸となる要素が多く散りばめられている。そのうえでデュラスは、自伝的小説を書くことによって、より具体的に言えば幼い頃インドシナで経験した不幸の記憶を小説として書き直すことによって、そのトラウマを鎮めることができたのではないだろうか。だからこそ、彼女が『太平洋の防波堤』で母の物語と同じほどのエネルギーを注いで描こうとしたのは、植民地主義への痛烈

³¹ *Ibid.*, p. 490.

« La nuit était tout à fait venue. Les paysans étaient toujours là, attendant qu'ils s'en aillent pour s'en aller à leur tour. Mais les enfants étaient partis en même temps que le soleil. On entendait leurs doux piaillements sortir des cases. »

な批判なのである。植民地という異質な場所で構築された人種間の不平等さを小説の中でならば糾弾することができる。こういった事柄が、彼女が暴力的搾取への怒り、不正への怒りを書くことへの動機付けだったと考えられる。その批判の出発点にはデュラス一家が実際に体験した不幸な出来事が横たわっている。植民地省に職を得て、『フランス植民地帝国』を作成したことは、デュラスのインドシナへ向けられた二重の眼差しをより複雑化させた。そのため、インドシナが独立へと進むなか、政治的発言を表明するのではなく、小説を書くことで自身とインドシナとの距離を表明したのではないだろうか。彼女のインドシナへの二重の眼差しは、単なる時勢に応じた発言だけでは表現することはできなかつたろう。

しかしながら、それはインドシナに対して無関心であることを意味しているのではない。デュラスは『太平洋の防波堤』でインドシナの世界を描き植民地主義を痛烈に批判したことで、現地人の側から小説を書くことを示したのである。

真の自伝的作品としての『愛人』

『防波堤』は、さほど読者の興味を引かないが私が読んで欲しいと願っていた物語から読者を遠ざけるおそれのより少ない、個人的ファクターに置き換えたカムフラージュのため、触れることの出来ない本になってしまった。全ては一番最初の物語に併合され、そしてその物語も消えてしまった。『愛人』までそれが続いた。だから私の人生には、二人の娘、そして私がいる。『太平洋の防波堤』に出てくる少女と、『愛人』に出てくる少女。そして何枚かの家族写真に写っている少女だ¹。

1. 写真から作られた物語

デュラスが作家となって41年目の1984年に発表された『愛人』は、出版後すぐに国内外で大きな反響を呼び起こすこととなった。デュラス独自の文体の評価もさることながら、旧フランス植民地インドシナでのフランス人少女と中国人青年との愛の物語がデュラス自身の自伝的物語でもあったため、たくさんの注目を浴び、多くの読者を獲得した。その年のゴンクール賞を受賞するにまで至った本作は、1992年にジャン＝ジャック・アノー(Jean-Jacques Annaud, 1943-)により映画化され、世界中で公開された。『愛人』により、デュラスはフランスの現代女性作家というだけではなく、20世紀における女性作家という世界的名声を手に入れたのである。

¹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, « Le Livre », O.C. t. IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 355.

« Le Barrage est devenu intangible, les camouflages, le remplacement de certains facteurs personnels par d'autres qui se prêtaient moins à la curiosité du lecteur et risquaient moins de l'éloigner du récit que moi je voulais qu'il lise, tout s'est intégré à la première histoire qui, elle, a disparu. Cela jusqu'à *L'Amant*. Il y a donc deux petites filles et moi dans ma vie. Celle du Barrage. Celle de *L'Amant*. Et celle des photographies de famille. »

『愛人』は一見すると「自伝」とみなされがちであるが、フィリップ・ルジュンヌ (Philippe Lejeune, 1938-) による、いわゆる自伝契約のように1人称で語り、偽りを含まないようには努めてはいない²。またセルジュ・ドゥブロフスキー (Serge Doubrovsky, 1928-) が提唱する「オートフィクション」とも異なっているだろう。「オートフィクション」で重要な作者、語り手、登場人物の一致を、『愛人』では固有名詞が消滅していることにより見出すことができないからである。

自らの体験を基にして書かれた「自伝的作品」として書くことにより、冒頭の引用で示したように『愛人』はデュラスが描きたかった小説となったのである。というのも、彼女は今まで家族による制約が伴い、真実が描けなかった。そして本当のことが描けなかった作品というのが、最初の自伝的小説『太平洋の防波堤』である。『愛人』は、同じようにゴンクール賞の最終候補に選ばれながら、受賞を逃してしまった『太平洋の防波堤』と多くの共通点を持つ。しかしながら、この2つの作品の生成過程は全く異なる作業から生まれたのである。

『太平洋の防波堤』は2章ですでに述べたように、デュラス自身のなかの生々しい記憶を呼び起す作業のなかで書かれた作品であるため、インドシナの自然の描写が詳細に描かれており、家族とくに母親の物語が主軸をなしている。それに対して『愛人』は、インドシナの自然の描写は極力抑えられ、若いフランス人の娘と中国人青年との愛の物語が中心に据えられている。作品が舞台としている場所、時代が異なることも両作品を隔てる要素の1つではあるが、なによりも『愛人』が、当初小説としてではなく、写真に添えられる注釈として書き始められた文章であったという点も、両作品を隔てる大きな理由と考えられる。

1983年、デュラスの映画の回顧展がブリュッセルで開かれる際に、息子ジャン・マスコロ (Jean Mascolo, 1947-) が映画撮影時の写真と家族写真を合わせた本の出版をデュラスに提案した。息子の提案を受け入れたデュラスが写真に注釈を入れていく過程で、忘却のなかで埋もれていた記憶が呼び起こされていったと考えられる。それは子供時代の記憶であると同時に、彼女の過去の記憶から生成され、徐々に精神的イメージとして浮かび上がるものであった。そうした精神的イメージの中心となるのが、「絶対的な写真«*photographie absolue*»」あるいは「絶対のイメージ«*image absolue*»」と呼ばれるものである。『愛人』の最初の表題でもあった「絶対的な写真」は、具体的な

² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

1つの写真を指すものではない³。しかしその「絶対的な写真」という言葉はデュラスのなかで次第に写真的なイメージとして結晶化されていき、その痕跡は『愛人』のなかに残されることになった。それはロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-1980)が『明るい部屋』(*La Chambre claire*, 1980)で亡き母親の本質を見いだした、「温室の写真」と同じように、写っているイメージそのものではなく、その写真から喚起されたものから真実の姿をつかみ取るのである。ではこの「絶対的な写真」とはデュラスのなかでどのような形態のもとに創造されるのだろうか。「絶対的な写真」は、『愛人』のメコン河の渡し船での場面と密接な関わりを持つと考えられる。まず、その場面に移行するまえに、『愛人』の自伝小説的観点に触れておきたい。

デュラス研究家のシルヴィー・ロワニョン(Sylvie Loignon)は「デュラスの人生全体を凝縮し、増幅させる絶対的な写真を現像する、イメージを生み出すエクリチュールの暗室」として『愛人』が考察されうる可能性について言及している⁴。多くの作品を通過しつつ、様々な経験を記録することによって、デュラスにより練り上げられたイメージは、事実や出来事を描写する自伝的小説とはかけ離れたものであり、むしろイメージは写真という形を取りながら『愛人』を創造していったのであり、そこにデュラス独自の方法をみることができる。よって『太平洋の防波堤』が出版された1950年から34年の時を経て、『太平洋の防波堤』とは全く異なる自伝的作品へと変貌を遂げている可能性がある。

実際の記憶とその記憶から作られた新たなイメージの寄せ集めであると、『愛人』を捉えることができるのなら、インドシナもまたデュラスの記憶とイメージで作り上げられ、凝縮されたものとして作品の中で機能していると考えられるのではないだろうか。

それを明らかにするために、まず小説間における書き換えの問題から探っていく。

³ 芦川智一は論文のなかで、「絶対のイメージ」のひとつとして、『愛人』において2度言及されるハノイの中庭の写真の存在を指摘している。このハノイの中庭の写真は、デュラスの父親の死後、母親と幼い3人の子供そして現地人の子供が、当時の住まいであったハノイの中庭で写真に写っている。写真のなかの母親の表情は疲れきり、彼女の精神状態が危機に陥っていることを示している。家族の記念写真にも関わらず子供達の服装にも気を使うことが出来ないことから、母親と子供達の間緊張状態がうかがえる。デュラスがこの写真を特別視したことからもインドシナ時代の家族を象徴した写真であると見る事が出来る。

芦川智一 「『愛人』における「絶対のイメージ」について—写真をめぐるディスクールとしての『愛人』—」 『AZUR』 成城大学フランス語フランス文化研究会、2000年、pp. 3-15.

⁴ Sylvie Loignon, « Notice », *O. C. t. III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1852.

『愛人』の中で最も強く強調されるものの1つに、フランス人少女と中国人青年との国籍の違いがある。フランスと中国は20世紀初めには地理的なもの以外にも大きな隔りがあった。当時フランスは世界第2位の植民地帝国となり、清王朝と呼ばれていた中国の広州湾租借地もフランスの支配下にあった。いわば、支配するフランスと支配される中国がそのまま『愛人』のなかでも階級の構造として横たわっているのである。そのため、『愛人』は2人の年齢差だけではなく人種の違いによる階級差からも、よりいっそうのスクandal性を帯びる。だが『愛人』のなかの中国人の青年は、単に階級差を際立たせるだけの存在ではない。彼もまたデュラスの凝縮されたイメージから生まれた人物と見なすことができる。当時のインドシナにおけるフランスと中国人との関係が、デュラスの家族と関わることで作品にどのような影響をもたらすのかをまず探っていきたい。

次にデュラスが「絶対的な写真」と呼ぶメコン河の渡し船による横断について言及したい。デュラスのなかで練り上げられたこの風景が、作品のなかでどのように作用しているのかを明らかにすることで、デュラスがインドシナを作り上げることの重要性を示したい。そのことにより、単に事実立脚するのではなく、デュラスによるイメージの独自の作成法によって自伝的作品を作り上げているということを明らかにしたい。

2. 書き換えられた愛人

『太平洋の防波堤』では『愛人』の中国人の青年の役割を、ゴム農園の息子であるムッシュ・ジョーが担っている。経済的に困窮したフランス人一家の娘と金持ちの青年という構図は変わらないが、ムッシュ・ジョーはその名と、ゴム農園の息子という背景から中国人の要素を伺うことはできない。なぜ『太平洋の防波堤』では人種の書き換えが行われたのだろうか。

デュラスは『太平洋の防波堤』において、青年を中国人としなかった理由を以下のように述べている。

私は嘘をつかなければならなかった。恋人は中国人だったけれども、それを言うことは本の中であっても、母が生きているうちは不可能だったの。とんでもない金持ちである中国人が自分の子供の恋人であること。そのことは防波堤が崩壊して身を落とすことよりも、

もっと深刻な墮落と同等のものとされる。なぜなら母は、彼女の人種、ここでは白人であるということだけど、それが天からの授かりものであるかのように生きていたのだから⁵。

『太平洋の防波堤』において、デュラスは母を賞賛していた。しかし、母はそれを見ることも読むこともなかった。そのうえ、彼女の母親は、防波堤建設の崩壊、それに伴う自身の挫折を娘が非難し、告発しているとしてデュラスを非難した。そのことはデュラスを大いに悲しませることとなった。

そのような母に対して、デュラスは『太平洋の防波堤』のなかで全てをさらけ出すことは不可能だと考えていたのだろう。そのため、金持ちの青年をムッシュ・ジョーに書き換えたのである。また、インドシナ連作の1つである、『エデン・シネマ』のなかでも、中国人の存在を明かすことはなかった。母と兄の死後ようやく『愛人』のなかでその存在を明らかにする事が出来たのである⁶。

真実を隠さなくてはならない家族が亡くなったため、デュラスはインドシナ時代の恋人を中国人として書くことができたのである。しかし、『愛人』のなかの中国人の男は事実のみによって描き出された人物ではない。そこには当然ながら作品の登場人物としての書き換えが行われている⁷。さらにインドシナの中国人ということが『愛人』の物語のなかでは必要なのである。デュラスにとって中国とはいかなる存在なのだろうか。

デュラスと中国の関係は、彼女が幼少の頃に遡る。デュラスの父アンリ・ドナデューがハノイの学校で校長をしていた時に、デュラス一家は休暇で雲南省に行った。そのときの中国のことを「中国は広大で過酷であって、この地の子供達は不幸だ」と述

⁵ « L'Inconnue de la rue Cantinat », entretien avec Hervé Le Masson, « Le Nouvel Observateur », 28 septembre, 1984, dans *O.C.* t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1546.

« Il fallait mentir. Mon amant était chinois. Le dire, même dans un livre, ce n'était pas possible du vivant de ma mère. Un chinois - amant de son enfant - même remarquablement riche, c'était l'équivalent d'une déchéance peut-être encore plus grave que celle de la ruine des barrages parce qu'elle atteignait ce qu'elle vivait comme étant un don du ciel, sa race, ici, blanche. »

⁶ デュラスの母マリー・ドナデューは1956年、兄ピエールは1978年に亡くなっている。

⁷ デュラスによる中国人の書き換えは、デュラスの草稿集『戦争ノート』(*Cahiers de la guerre*, 2006)に収録されたテキスト「インドシナにおける子供時代と青春時代」からも見いだせる。1943年に書き始めたと言われる長い自伝的物語で占められたこのテキストは『愛人』の物語と多くの類似点を見いだすことができ、明らかに『愛人』を執筆する際の下敷きになったことが想像できる。その中で、中国人の青年はレオ« Léo »という名前のアンナン人だった。そのためデュラスは恋人の異国性を強調するために「中国人の男」に書き換えたことが考えられる。

べている⁸。中国の圧倒的な広さと、民衆の多さに幼いデュラスはただ圧倒されるのみだったと考えられる。では具体的に『愛人』では中国および中国人はどのように語られているのか。

まず、そこには彼らが持つ富の豊かさが重要な要素となることを挙げておきたい。『愛人』においても華僑青年の豊かさは以下のように強調される。

中国人。この植民地の民間不動産のすべてを掌握している華僑資本家というあのごく少数の人々のひとりである⁹。

財産を所有するという。それはデュラスのインドシナをもとにした作品のなかでは重要な意味を持っている。すでに何度も言及したように、父親の死、母親の防波堤建設が頓挫したことにより、一家は経済的に困窮する。豊かな生活を送るため植民地へとやって来たにもかかわらず、借金に追われた生活を余儀なくされたことはデュラス一家とくに母親にとっては大変過酷な状況であったことが想像できる。さらに白人であることに特権的意識を持っていた、インドシナの白人達のなかで落ちぶれることは大変な屈辱であった。そのなかで、インドシナ最大の街サイゴンで金持ちの代表的存在である中国人は、デュラスの目にどのように映ったのだろうか。

デュラスの伝記を書いたジャン・ヴァリエは、当時のサイゴンにおける不動産王であった、フイ・ボン・ホア(Hui Bon Hoa, 黄文華, 1845-1901)の存在を指摘している。サイゴンの街にいくつもの邸宅を作った彼はデュラスの誕生前に亡くなっているが、彼の功績と子孫の栄華は、デュラスが思春期を過ごした 1930 年代に最も花開いたとされている。街の中心に立ち並ぶ彼らの豪華な邸宅は少女デュラスの目に憧憬や屈辱、金に対する反発などの複雑な感情を抱かせたことが想像できる。『愛人』のなかで、少女はしきりに青年の父親の仕事、父親がいかにか金持ちかを聞いたがっている。青年が何度も財産があることを告白することで、複合的な要素により少女から興味を抱かれていることが読者にも示される。中国人家族の裕福さとは対照的に「わたし」の家族

⁸ *Album Duras*, Gallimard, 2014, p. 14.

⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, O.C. t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1473.

« Chinois. Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie. »

は白人でありながら、最下層の生活をする。本来なら白人として特権階級であるはずの主人公の一家の惨めな生活と、同じように外国人でありながら、インドシナの富を掌握しているかのような華僑の人々の生活は、対極に位置している。しかしながら、「わたし」の一家は唯一「白人」である意識から、中国人の青年を蔑む。青年もまたその出自ゆえに、少女の家族に対して、卑屈な態度をとる。つまり、単なる愛ではなく、少女は家族を経済的困窮から救うため、青年の愛人とならなければならなかった。売春に近い関係が2人に間にはあり、さらにそれが少女の家族により半ば強制的に行われたということが、植民地においてより一層の痛ましさを引き起こすのである。そのため、まず富を持つ華僑であることを強調するため青年は中国人でなければならなかったのである。

さらに、富以外にも、中国という言葉が喚起するものが作品内には描かれている。それは、いわば中国という国が有する異国性である。それゆえ、ここではこの異国性についても言及しておきたい。少女と青年が逢引きする場所であるサイゴンの中国人街チョロンの情景を「わたし」は次のように語っている。

木靴のこつこつという音が頭をたたき、甲高い人の声、中国語というのは、いつでも叫んでいる言語だ。砂漠の言語はきっとこんなふうだといつもわたしは想像している。それは信じられぬほどの異国の言語だ¹⁰。

人々の活気で賑わいをみせるチョロンはサイゴンのなかでも異質な空間である。別の箇所ではデュラスは母親の借金により、白人社会から疎外されたことを「砂漠にいる」と表していることから、デュラスにとって砂漠と孤独は同義語のように扱われている。「砂漠の言語」である中国語もまた少女と他者を隔てるものとして機能し少女の孤立を強めるものとなる。さらに中国人の異国性は、『愛人』のなかでは、香りにより強調されている。

シロップを焦がした匂いが部屋のなかに漂ってくる、それから南京豆を炒る匂い、中国風

¹⁰*Ibid.*, p. 1478.

« Les claquements des sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie comme j'imagine toujours les langues des déserts, c'est une incroyablement étrangère. »

のスープの、焼き肉の、色々な菓草の、ジャスミン茶の、埃の、香料の、木炭の火の匂い、この街では炭火を籠に入れて運び、街なかで売っている、この街の匂いは僻地の村々の、森のなかの村々の匂いだ¹¹。

カトリーヌ・ブートル＝パイヤール (Catherine Bouthors-Paillart) は『愛人』での香りに関する描写に注目する。母親が突然家の掃除を始める場面では「マルセイユ石けん」とそれを流す水の匂いが描写される。ブートル＝パイヤールは、前者が白人の母親の匂いである「白い匂い«*odeur blanche*»」、後者がインドシナの匂いである「黄色い匂い«*odeur jaune*»」であると考え、小説内で匂いによって場所あるいは人種が区別されることが指摘している¹²。そのため中国人の生活圏に放たれている匂いは、現地の人々やフランス人から彼らを引き離す効果を持つと考えられる。

『愛人』のなかでなぜ頑なに、中国人の異国性が強調されたのだろうか。中国人の青年は、金持ちではあるが中国人であるため、少女の家族から軽んじられる。彼自身も己の立場を理解し、彼に対して傍若無人に振る舞う家族の言動を甘受していた。白人居留区の世界でも華僑の青年の恋人になった少女は噂の的になり「与太者«*voyou*»」と人々から呼ばれる。インドシナにおける白人社会では、白人以外の者は排除される。では『愛人』においてもそれは同様だろうか。『愛人』では中国人は別の意味を持っている。その意味を探るため、まずは少女の唯一の友人であり、同性愛的な感情を抱いた少女エレヌ・ラゴネルに関する以下のような描写を読んでみよう。

エレヌ・ラゴネル、彼女はあんなに抽象的であんなにつらい快樂を与えてくれるあの肉体労働者、あのチョロンの謎の男、あの中国人のための女だ。エレヌ・ラゴネルは中国に属している¹³。

¹¹ *Ibid.*, p. 1478.

« Des odeurs de caramel arrivent dans la chambre, celle des cacahuètes grillées, des soupes chinoises, des viandes rôties, des herbes, du jasmin, de la poussière, de l'encens, du feu de charbon de bois, le feu se transporte ici dans des paniers, il se vend dans les rues, l'odeur de la ville est celle des villages de la brousse, de la forêt. »

¹² Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse : Métissage fantasmagorique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Droz, 2002, p. 39.

¹³ *L'Amant*, p. 1499.

« Hélène Lagonelle, elle est la femme de cet homme de peine qui me fait la jouissance si abstraite, si dure, cet homme obscur de Cholen, de la Chine. Hélène Lagonelle est de la Chine. »

少女がサイゴンで生活している寮は白人達の子女がいる場所ではなく、主に混血の少女たち、あるいは金持ちの現地人の子供が住んでいるところである。そのなかで、エレーヌ・ラゴネルは主人公の少女を除いてたった1人の白人である。混血の寮監からは、彼女達は2人とも目をつけられていた。そのなかで少女とエレーヌ・ラゴネルは、直接的ではないながらも同性愛的関係によって結ばれており、少女はエレーヌ・ラゴネルの体を「神の下さったあらゆるもののうちで一番美しいもの」とし神聖視していた。ダラット¹⁴の地方行政官の娘であり、紛れもない白人の娘であるエレーヌ・ラゴネルが「中国に属している」とはどういうことだろうか。「わたし」はエレーヌ・ラゴネルに対する欲望を中国人の青年を通して満たすことを望む。

わたしはエレーヌ・ラゴネルが欲しくてぐったりしている。

わたしは欲望でぐったりしている。

わたしはエレーヌ・ラゴネルと一緒に連れて行きたい、あそこに、毎晩わたしが目を閉じて、わが身に快樂を与えてもらい、声をあげているあそこに。

[…]

そうすれば、きっと、エレーヌ・ラゴネルの身体というという回り道をへて、彼女の身体を横切って、悦楽があひとからわたしへとやってくるだろう、そのとき決定的に¹⁵。

白人でありながら貧しさのため、混血の子供と同じ立場にいる少女「わたし」と「中国」に属するエレーヌ・ラゴネルと中国人の青年、この絶対的な関係が、「わたし」の愛の確立において重要だったのである。決定的な愛を確立するために第三者を求めるという関係は、『ロル・V・シュタインの歓喜』(*Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964)にも見られる¹⁶。ジャック・ホールドと親友のタチアナの情事をロルが外から覗

¹⁴ ダラット(Dalat)は、ベトナム中部の高原にある街で、インドシナ時代はフランス人の避暑地として栄えた。

¹⁵ *Ibid.*, p. 1498.

« Je suis exténuée du désir d'Hélène Lagonelle.

Je suis exténuée du désir.

Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fait donner la jouissance qui fait crier. [...] Ce serait par le détour du corps d'Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive. »

¹⁶ 小説の概要に関しては、補遺 pp. 146-147 を参照せよ。

くことにより、ロルのジャック・ホールドへの愛が絶頂を迎えるという場面は、まさにデュラスが得意とする愛の三角関係そのものなのである。また明石雅子も『死の病』(*La Maladie de la mort*, 1982) 『青い眼、黒い髪』(*Les Yeux bleus cheveux noirs*, 1986) を論じるうえで、デュラスが示す愛を現前させるためには、愛の関係とは無関係である第三者の存在が必要であると述べている¹⁷。少女は中国人の男とエレヌ・ラゴネルを中国という属性のなかに入れ、自分とは異なる存在と認識したうえで、エレヌ・ラゴネルを自身と男の間に介在させることで、愛の確立を試みたのである。

そのとき、中国は単なる人種、社会的地位を越えて作品のなかで特権的な立場を確立する。このようにデュラスは、作品内で段階的に中国が持つ多様な表情を展開させる。まず中国人は植民地の華僑であり、金を象徴する者として描かれ、異国で成功した中国人青年家族と、失敗した少女の家族の対比が一層強調される。次に異国性を表すために、匂いや音でサイゴンの世界で分離された存在である様子が描かれる。ここでは、少女と中国人とが、自国人でも現地人ではないという二重のアイデンティティを媒介に、互いが惹きつけ合った要因ともなる。このような現実の社会的身分によって接近した2人がさらに愛の三角関係を構成する。いわば『太平夜の防波堤』のなかでは書かれなかった愛の物語は、中国人という特異的な角を持つことによって、愛の三角関係として成立したのである。

このように現実のものからデュラスによって書き換えられたインドシナのイメージとしてもう1点挙げなくてはならない場面がある。それは、『愛人』の要であり、デュラス作品においても重要なテーマであるメコン河の横断である。

3. 絶対的なイメージ

『愛人』は写真の注釈として書き始められ、その過程でデュラスは実際には存在しない「絶対的な写真」へと思いを巡らせる結果になったのだが、その写真は絶対的なイメージとも呼ばれるのである。デュラスは『愛人』の物語の中心に据えられたこの絶対的なイメージについて以下のように語っている。

¹⁷ 明石雅子 「マルグリット・デュラスの『死の病』と『青い眼、黒い髪』における愛と語りについて」 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第23号、日本フランス語フランス文学会、2014年、p. 165。また小説の概要に関しては、補遺 pp. 162-163 (『死の病い』)、pp. 165-166 (『青い眼、黒い髪』) を参照せよ。

この絶対的なイメージ（あるいは絶対的な写真）は渡し船での河の横断と関係があるだろう。この中心にあるイメージは（この風景と同じように、おそらく渡し船はもう存在しないし、そのうえこの国は破壊されてしまった）私以外知らないし、私によってしか、私が死ぬことでしか消滅することはできない。だがそのイメージは存在し、際立った存在としてあり続けるだろう。その存在、まぶたに映る永続性は、ここに置かれるだろう。この本のなかに¹⁸。

この絶対的なイメージはごく私的な経験から立ち上り、自身の生死によってその存在を左右されると語られながらも、そのイメージが『愛人』のなかで顕著なものとして、永続性を持つとデュラスは認識する。マドレーヌを口にしたことにより忘れ去っていた子供の時の記憶、情景が露になるブルーストの有名な一節のごとく、デュラスもこの絶対的なイメージに触れることで、無意識的記憶が現れインドシナでの記憶が目の前に映し出されたのだろう。しかしながら、デュラスのこの絶対的なイメージは、現実の出来事を映すものではない。確かに彼女は当時母親が住んでいたサデックと、寮のあるサイゴンを行き来するために、渡し船を使い、この船の上で恋人と出会った。だが、この渡し船の光景という絶対的なイメージは、デュラスによるインドシナが凝縮された姿として捉えるべきだろう。そのためにはインドシナと河あるいは水の関係から探り、デュラスにおけるインドシナ像を明らかにしていきたい。

中国人青年との出会いであるメコン河の横断は、『愛人』前半部において断片的に登場する。最初にこの情景が描かれるのは、物語の冒頭部分である。語り手「わたし」がもう若くはない自分の顔を見て、真の老化は18歳のときに起こったと回想する。18歳、それは彼女がインドシナで過ごした最後の時期である。そして「わたし」は以下のように回想する。

言いさえれば15歳半だ。

¹⁸ « L'Inconnue de la rue de la Cantinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984, dans *O.C. t. III*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 2014, p. 1545.

Elle [= cette image] aurait eu trait à la traversée d'un fleuve, sur un bac. Cette image centrale - de même que ce bac qui, sans doute, n'existe plus, de même que ce paysage, ce pays aussi, détruits -, que personne d'autre que moi ne connaît, ne peut mourir que de moi, que de ma mort. Mais elle aura été et restera signalée, son existence, sa permanence « rétiniennne » auront été posées là, dans ce livre-là.

メコン河を一隻の渡し船がとおってゆく。

そのイマージュは、河を横断してゆくあいだじゅう、持続する。

わたしは 15 歳半、あの国には季節のちがいはない。いつも、同じ 1 つの、暑い、単調な季節、ここは地球上の細長い熱帯、春はない、季節のよみがえりはない¹⁹。

自身の顔の皺から 15 歳半の頃の記憶が呼び起こされ、語り手「わたし」はメコン河を一隻の渡し船が横断する光景を語り始める。さらにインドシナの気候の特異性が語られ、少女がその気候に倦怠感を抱いており、その倦怠感が物語全体に常に漂う雰囲気として機能する。ここでの渡し船の描写はまさに、物語の始まりを読者に告げる、呼び込みとしての役割を果たす。読者はフランス人の少女と中国人の青年の決定的な出会いの場にこれから立ち会うこととなるのである。次に河の横断についての描写は、「わたし」である、15 歳半の少女の視点へと移る。

わたしはバスを降りる。渡し船の手すりの方へと行く。河を眺める。母から時々聞かされていた通りだ、生涯を通して、これほど美しい河、これほど原始のまま河を二度と見ることはないだろう、——大海原へと下ってゆくメコン河とその支流たち、大海原という空洞へと、下り、下ってやがて消えてゆくこの水の領域。見はるかす一面の単調さのなかの、これらの河、その流れは早い、まるで大地が傾いているかのように注ぎ込む²⁰。

15 歳半の少女が渡し船の上からメコン河の流れを眺めているこの場面は、河が少女の目に映るインドシナそのものを表している。というのもデュラスが「水のことを考えずには、私の少女時代は考えられない。私の生まれ故郷は水の国なのよ」と語るよう

¹⁹ *L'Amant*, p. 1456.

« Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.

C'est le passage d'un bac sur le Mékong.

L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.

J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saison dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau. »

²⁰ *Ibid.*, p. 1459.

« Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve. Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans, ces territoires d'eau qui vont aller disparaître dans les cavités des océans. Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait. »

に、少女時代のインドシナと水は密接な関係で結ばれている²¹。河だけではなく、水が含意するものは、雨季の長雨や、体に常にまとわりつく湿気、そして河の水が吸い込まれていく「大海原」をも指しており、全てを吸い込む海はデュラス作品にとって重要なテーマとなっている。関未玲は初期作品『太平洋の防波堤』から後期作品に至るまで、作品ごとに変化する海の機能を示し、デュラスが外界から対象を捉える視点を獲得できたのは、現実的にも内証的にもデュラス自身が海を眺めていたからであると指摘している²²。15歳半の少女あるいは語り手「わたし」が、デュラス自身の視線を共有していることは確かだろうが、このメコン河へ向けられた眼差しは、単に自伝的作品を形づくる一部分としてのみ考えるのではなく、『太平洋の防波堤』から始まり様々な作品を横断したことにより辿りついた一つの頂点として、この視線を捉えることができるだろう。それゆえ、メコン河の渡し船は、単に中国人の青年との出会いの場面に留まるものではない。

すべてのものをその流れに包み込み、はるか南シナ海へと続いていくメコン河の流れは、「体のなかを流れる血液のように」たゆたっている。デュラス自身が「体のなかを流れる血液のように」という表現を用いるように、この音もなくゆっくりと流れる河の流れは、『太平洋の防波堤』において現地人の血の流れと形容されていたゴムの木の樹液を連想させる。つまり、メコン河の流れもまた、現地人から流れ出た血液を象徴する役割すら感じさせる。さらにその流れのなかには、母親が全身全霊を込めた防波堤も流されていくのである。

この河はカンボジアの森のトンレサップ湖から始まり、出会うものすべてを拾い集めてここまで来た。それは訪れて来るものすべてを連れてゆく、藁小屋、森、消えた火災の残り、死んだ鳥、死んだ犬、溺れた虎、水牛、溺れた人間、罌、水生ヒヤシンスの集落、すべてが太平洋へと向かう、どれひとつとしてふつうの調子で流れてはいない、どれもこれも、内部の水流深く、めくるめくような嵐に運ばれてゆく、どれもこれも、大河の力の表面に宙づりになっている²³。

²¹ *La Vie matérielle*, p. 345.

²² 関未玲 「デュラス—海を見続けた作家」 『立教大学フランス文学』 第43号 立教大学, 2014年, pp. 19-39.

²³ *L'Amant*, p. 1466.

« Il [= le fleuve] a ramassé tout ce qu'il a rencontré depuis le Tonlésap, la forêt cambodgienne. Il emmène tout ce qui vient, des pailloles, des forêts, des incendies éteints,

カンボジアの大地で繰り広げられた母親と太平洋との格闘は、圧倒的な自然の力で、防波堤があっけなく流されたことにより、母親の財産と精神をさらってしまった。あらゆるものを容赦なく流してしまう、無慈悲な自然の力を少女は見つめているのである。メコン河の流れは、少女の抗いようのない運命と、無残にも砕け散った母親の夢、そして現地の人々の苦しみをも流してゆくかのように描写されている。さらにあらゆるものを流すというもう1つ別の河がデュラス作品に登場する。人々の生活に使われ、火葬された死体をも流す聖なる河、ガンジス河である。つまり、デュラスの小説世界では、河は単なる風景ではなく、生も死も混濁させて流してしまう自然の力を表しているのである²⁴。

次に、渡し船の横断の場面は、青年との決定的な出会いへと移る。「モーリス・レオン＝ボレ」に乗り、一目で彼が裕福であることがわかる。白人ではなく、現地の人間とは異なった雰囲気身を纏っている。少女は一目で彼とこれから起きることを理解するのである。ここで、「わたし」の視点へと移り、渡し船のイマージュが差し込まれる。

イマージュは、手すりにもたれかかる白人の娘に男が声をかけるより前、男が黒塗りのリムジンから降りた時から始まる。男が少女に近づきはじめ、娘のほうでは、男が怖じ気づいていると気がついた時から。

最初の瞬間から、娘はたぶんこんなふうだと知っている。つまり、男が自分の言いなりになると²⁵。

des oiseaux morts, des chiens morts, des tigres, des buffles, noyés, des hommes noyés, des leurres, des îles de jacinthes d'eau agglutinées, tout va vers le Pacifique, rien n'a le temps de couler, tout est emporté par la tempête profonde et vertigineuse du courant intérieur, tout reste en suspens à la surface de la force du fleuve. »

²⁴ ガンジス河は『ラホールの副領事』、『愛』、『ガンジスの女』のインド連作と呼ばれる作品において、作品の中央に位置している。デュラスはメコン河からより宗教的な意味を持つガンジス河へ転化させることによって、河の持つ特殊性を示している。

²⁵ *Ibid.*, p. 1474.

« L'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche près du bastingage, au moment où il est descendu de la limousine noire, quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle le savait, savait qu'il avait peur.

Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci. »

河を眺める場面では少女の視点によって今までの人生が河の流れに投影されていたが、青年との出会いによって少女には「これから」起こる新たな体験がもたらされる。そのため、未知の青年のことを語るために「わたし」が物語のなかに登場するのである。さらに、この場面で特筆すべきは、中国人の青年が「自分の言いなりになる」ことである。すでに述べたように青年は裕福であることが重要である。少女の家族は、青年の金にたからなくてはならないため、この青年と少女の間には、金銭契約のような関係も介在しているのである。また青年は、フランス留学ができるほどの財力に恵まれているにも関わらず、白人でないことで少女の家族に対して大きな引け目を感じているため、少女と関係が続けるためには、彼女の家族の言うことを甘受しなければならないと認識している。そのためここでの渡し船の描写は青年と少女の愛が、歪な様相を呈することをすでに示唆している。

青年と少女の愛の関係が物語の中心を成す『愛人』においては、この渡し船の描写は非常に重要である。この決定的場面では、河の流れや青年の特徴などが、「わたし」や少女の視点という複数の方向から見つめられている。さらに、この絶対的なイメージと呼ばれる描写が断片的に挿入され、物語の速度の緩やかな流れを保っている。これによりデュラスのエクリチュールのリズムも、まるでメコン河の流れに飲み込まれるかのように緩慢さを獲得していく。読者は、デュラスの描くインドシナの世界を、ただ単に描写から読み取るだけではなく、物語のリズムから感じ取ることができる。

メコン河の渡し船が、少女にこれまでの人生を再度凝縮させる。彼女は青年と出会い、彼と逢瀬を重ねることにより、今までの自分とはすでに違うものになっていることを自覚する。こうした変化は純真無垢なエレヌ・ラゴネルへの憧れと、自分との対比で示されているだろう。デュラスは『愛人』のなかで、「以前は明るく澄んだ時期、陽光に照らされた時期の話をした。ここでは同じ青春の隠された時期の話をする」と書いている²⁶。仮に「明るく澄んだ時期」の物語が『太平洋の防波堤』を指すものであれば、「青春の隠された時期」はまさに『愛人』を言い表した言葉だろう。だとすれば『太平洋の防波堤』の少女と『愛人』の少女は、多くの共通項を持ちながら、全く異なった少女として描こうとするデュラスの試みがここに見出だせる。その分岐点となるのが、まさに渡し船の絶対的なイメージなのである。

この渡し船の横断は、少女のインドシナに対する眼差しにも重なっていることには

²⁶ *Ibid.*, p. 1458.

すでに言及したが、インドシナとの決別も、この渡し船を舞台にして展開される。物語の終盤、少女がフランスへと帰国の途につく大型客船の甲板の上で、メコン河の渡し船の光景が再現される。それは中国人の青年との決定的な別れとともに、インドシナとの別れであった。

彼女は渡し船の上での最初の出会いのときのように、手すりに肘をついていた。彼が自分を見つめていると、彼女は知っていた。彼女もかれをじっと見つめていた、もう見えなかったが、それでも黒塗りの自動車のかたちのほうをじっと見つめていた。それから、とうとう自動車ももう見えなくなった。港が消えた、それから大地が²⁷。

この船上の別離の場面のなかで、少女は中国人の青年に対する愛を見出す。少女は青年の愛を別れることによって発見する。この別れによって見出される情愛は、インドシナに向けてもまた湧き上がってくる。離れることで、インドシナが故郷として生成していったと考えることができるのではないだろうか。映画監督エリア・カザン(Elias Kazanjoglou, 1909-2003)との対話で、デュラスは「ユダヤ的なるもの」に対して以下のように語っている。

ユダヤ人とは、立ち去り、そして立ち去りつつ、彼らの生まれ故郷を持ち運ぶのであり、彼らにとって生まれ故郷は、そこから決して離れずにいた場合よりも、さらに現前し、さらに暴力的になるの。それが曲線的な彷徨いと私が呼ぶものなの²⁸。

デュラスがユダヤ人について語る時、そこには多くの意味を含んでいるため、単純化することは誤解を生む危険性があるが、彼らが生まれ故郷を離れ、新たな土地を求めたことにより「故郷」というものが鮮明になり、形を帯びるとここでは述べられて

²⁷ *Ibid.*, p. 1521.

« Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac. Elle savait qu'il la regardait. Elle le regardait elle aussi, elle ne le voyait plus mais elle regardait encore vers la forme de l'automobile noire. Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port était effacé et puis la terre. »

²⁸ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, O.C. t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 776.

« Les Juifs sont des gens qui partent et qui en partant emportent leur pays natal et pour qui celui-ci est plus présent, plus violent que s'ils ne l'avaient jamais quitté : c'est ce que j'appelle l'errance courbe. »

いる。そのことは、インドシナで生まれ、フランスへ帰国したデュラスと重なるだろう。彼女は、二度とインドシナに足を踏み入れることはなかったが、インドシナは原風景として残り、作品に転化されたのである。しかしながら、ディアスポラを介してデュラスとユダヤ人が繋がりながらも、デュラスにとって実際のインドシナが彼女の故郷であるとは言えない。彼女の故郷はその作品世界のなかにしかないのである。彼女もまたフランスへ帰っても彷徨しつづけたのである。

生まれた地を離れ、二度とその故郷を踏むことがなかったため、デュラスは子供時代と切り離された。しかしそれゆえに彼女は作品のなかに彼女の子供時代、インドシナの時を描くことができた。作品のなかで故郷を離れ彷徨することで、同じ子供時代の記憶をよりどころとしながらも、『太平洋の防波堤』と『愛人』は全く異なる作品となったのである。『太平洋の防波堤』が子供時代の貧しさ、悲劇を軸とするならば、『愛人』の軸は、中国人青年との愛の記憶である。デュラスは書きたくても書けなかったこの物語を、多くの作品を通過することでついに実現させたのである。

最後の作品『北の愛人』

映画は『北の愛人』とは何の関係もなくなるでしょう。今や私にとって『北の愛人』こそが本当の『愛人』なのです¹。

1. 映画から小説へ

『北の愛人』は1991年に発表された最後の小説作品である。本作品は『愛人』の物語構造を引き継いでおり、また時代背景も『愛人』と同じような時期に設定されているため、『北の愛人』は『愛人』の書き直しとして見なすことができるだろう。しかしながら、当初の題が「愛人の映画あるいは路上の愛 *« Le Cinéma de l'amant ou L'Amour dans la rue »*」と名付けられていることから容易に分かるように、映画のシナリオとしてこの小説は出発しているのである。そのため、『愛人』よりも人物描写、場所が詳細に描かれ、カメラで撮られることを前提とした文章が随所に折り込まれている。さらに、物語の途中で、映画で撮る場合の注意書きが挿入されており、一見すると『北の愛人』は映画のシナリオとして作成されている。

映画のシナリオ的側面を持った『北の愛人』において、『愛人』の文章スタイルと異なる点は、『愛人』では1人称と3人称の叙述が混在しているのに対して、『北の愛人』では、「彼女」という3人称に完全に移行していることである。この変化が引き起こされるのは、『愛人』で小説と読者との間の直接的な対話が意識されているのとは異なり、『北の愛人』では読者と作品の間に映画のカメラの存在が介在しているからである。観客にカメラを通じて映画を見せるために、必然的に主人公と読者の間には距離が生じ、これにより『北の愛人』では3人称という形がとられているのである。このように『北の愛人』は別の水準へと移し替えられた作品であり、『愛人』とは異なった表現

¹ *« Vous faites une différence entre mes livres et les films? »*, entretien de Marguerite Duras avec Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, *Le Monde*, 13 juin 1991, p. 18.
« le film n'aura rien à voir avec L'Amant de la Chine du Nord, qui maintenant est pour moi le véritable L'Amant. »

方法が用いられていることが推察される。

『北の愛人』が映画のシナリオとして書かれた背景には、『愛人』の映画化が深く影響している。ジャン＝ジャック・アノー (Jean-Jacques Annaud, 1943-)による映画『愛人』(*L'Amant*, 1992)は世界的成功を収め、マルグリット・デュラスの名前を不動のものにした。しかし、この映画の構想をアノーから聞いたとき、デュラスは大きな不満を抱いた。そのため、自ら『愛人』の映画を取り直そうと試みたのである。

しかしながら、『北の愛人』の執筆においては『愛人』を単に脚本化するに留まらず、多くの加筆や、物語の根幹に変更を加える書き換えが行われている。中国人の男と少女の愛に重点が置かれた『愛人』では、登場人物の細かい描写や少女を取り囲む環境、例えば学校や寮の描写は極力避けられていた。しかし『北の愛人』では反対にこれらの要素に重点が置かれている。またデュラスは、『北の愛人』では音楽が持つ効果に着目しているように思われる。『北の愛人』には、音楽あるいは歌の描写が多く挿入されている。とくに歌は多種多様なものが登場する。まず、主人公の少女一家の運転手タンが「知らない国の言葉」で歌う「遠い子供のころ」と名付けられた歌があり、中国人の男が歌う「マンチューリの歌」、ショロンから聞こえる「中国の歌」さらに、女乞食がラオス語で歌う子守歌、寮の給仕達が歌うベトナムの歌、そこに恋人たちの愛のテーマとなる「絶望のワルツ²」が重なっていく。デュラスは、『北の愛人』を撮影するための注意書きを残しているが、そのなかで歌について以下のように言及している。

ベトナムの歌をうたってもいい。(覚えられるように、歌のひとつひとつを何度も繰り返すこと)、翻訳する必要はない。『インディア・ソング』で女乞食のうたうラオスの歌が少しも翻訳されなかったのと同じように³。

映画『インディア・ソング』(*India Song*, 1974)の冒頭で流れる、狂った女乞食の歌は、物語の幕開けを観客に知らせる。ラオス語の声調と、叫びにも似た彼女の歌声により、観客は場所を認識する感覚が混乱させられ、映画の舞台が実際のインドのカルカッタ

² 『ガンジスの女』で挿入される« Bleu Moon » のこと。

³ Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, O.C. t. IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 751.

« Des chants vietnamiens seraient chantés (plusieurs fois chacun pour qu'on les retienne), ils ne seraient pas traduits. De même que dans *India Song* le chant laotien de la mendiante n'a jamais été traduit. »

ではなくデュラスによって創造されたカルカットであることを認識する。『北の愛人』のなかでも、様々な人種がそれぞれの歌を重ね合わせることで、舞台が単にベトナムのサイゴンではなく、カンボジア、ラオス、中国そして「絶望のワルツ」が混在する、デュラスによるインドシナ世界が出現するように構成されているのである。

このようにして『北の愛人』は、映画のために細かい人物設定と舞台背景が必要とされ、そのうえ音楽を意図的に組み込んで書かれたのである。『愛人』から『北の愛人』へ、小説からシナリオへとデュラスは書き換えを行ったのではあるが、逆説的に『北の愛人』の執筆は、脚本家から小説家へとデュラスを立ち戻らせる結果となった。書き換えにより、『北の愛人』は『愛人』とは異なる物語を持った小説となり、それがデュラス自身をして、「小説のなかの作者へと戻った」と言わせることになった。あくまでデュラスにとって『北の愛人』は小説なのである。では、『北の愛人』のなかでデュラスは何を書こうとしたのか。『北の愛人』には、『愛人』だけではなく、両作品以前のインドシナ連作である『太平洋の防波堤』への言及、『エデン・シネマ』の舞台も登場している。つまり、インドシナ連作の主要テーマである、母親の不幸、防波堤の失敗、上の兄への憎悪と下の兄への愛を『北の愛人』において共有しながらも、デュラスは今まで描いてきた他の様々な作品世界を『北の愛人』へと流入させ、これらを書き換えることによって、全く新たな物語を創出しようと試みたと考えることができるのではないだろうか⁴。それはデュラスによって、カメラのレンズを通して今までのインドシナ連作とは異なった角度から眺められた、インドシナ世界と家族の物語であると考えられる。それを明らかにするために、まず『北の愛人』のなかで『太平洋の防波堤』と『愛人』に言及している箇所注目し、『北の愛人』におけるデュラスの意図を明らかにする。次に書き換えをめぐる、中国人の男と中国、そして母親について、最後に新たな登場人物であるタンについて考察したい。

2. 『太平洋の防波堤』と『愛人』を経て書かれた『北の愛人』

デュラスは『北の愛人』の冒頭、この小説を書いていた時のことを以下のように語

⁴ シルヴィー・ロワニョンは『北の愛人』は、インドシナ連作だけではなく、アンヌ＝マリー・ストレットルや女乞食が登場することにより、『ラホール副領事』、物語の最後の声の重なりにより『インディア・ソング』の要素もあり、さらに『アガタ』(Agatha, 1981)、『エミリーL』(Emily L, 1987)の要素も入っているため、全てのデュラス作品の要素が集結した最後の作品であると指摘している。Sylvie Loignon, « Notice », O.C. t. IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1433.

っている。

わたしはとりかかっていた仕事を放棄した。この北の愛人と少女の物語を書いた。この物語は『愛人』のなかにはまだなかった。男と少女をめぐっての時間が足りなかったのだ。

わたしがこの本を書いた時の狂おしいほどの幸福感。1年のあいだ、わたしはこの小説のなかにいつづけ、中国の男と少女の愛のあの1年間のなかに閉じ込められていた。

わたしは、定期就航船の出発、つまり少女の旅立ちより先へは進まなかった⁵。

ここでデュラスが語っているのは、『北の愛人』を『愛人』とは別の物語として書くという明確な意思ではないだろうか。『愛人』では中国人の男と少女の物語が展開の中心を占めていた。『北の愛人』もほぼ同じ時間軸のなかで物語が展開され、中国人男性と少女の愛が物語の主要部を成している。しかしながらデュラスは、『愛人』で繰り広げられた恋人達の描写を、『北の愛人』のなかの恋人たちに周到に重ね合わせることで、意識的に『愛人』と『北の愛人』との間の差異を際立たせ、『愛人』の物語を『北の愛人』へと書き換えるよう務めていたのである。さらに、この恋人たちの変奏とも言える『北の愛人』は『愛人』では語られなかった、もう1つの側面を我々に示すのである。それは『北の愛人』が、『愛人』とは別の方法で、子供時代に回帰した小説であるという点である⁶。

これまで論じてきた『太平洋の防波堤』と『愛人』はそれぞれ、固有の使命を帯びた作品であると考えることができる。まず『太平洋の防波堤』では子供時代の生々し

⁵ *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 591.

« J'ai abandonné le travail que j'étais en train de faire. J'ai écrit l'histoire de l'amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans *L'Amant*, le temps manquait autour d'eux. J'ai écrit ce livre dans le bonheur fou de l'écrire. Je suis restée un an dans ce roman, enfermée dans cette année-là de l'amour entre le Chinois et l'enfant. »

⁶ 『北の愛人』で描かれたもののなかでまず挙げられるのが「死」である。デュラスの描く、欲望、情熱そして愛は常に「死」と密接かかわり合いを持っている。さらに『北の愛人』を書くきっかけとして、中国人の男の死を知ったことがあり、文章の注釈のなかにエレヌ・ラゴネルの死についても言及していることから『北の愛人』で描かれる実在の人物は、デュラスを除いて全員死んでいることが推測できる。このように『北の愛人』は「愛」と「死」が通底している物語ではあるが、本論はインドシナとの関係に軸を置いているため、『北の愛人』における「死」についての考察が不十分である可能性がある。そのため、その考察は以下の研究に委ね、ここでは子供時代の回帰を中心に取り上げたい。

Sylvie Loignon, « Notice », *O.C. t. IV*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, pp. 1435-1437 ; Mireille Sorgue, *L'Amant* (1968), Albin Michel, 1985, rééd. Le Livre de poche, 2001 ; Keling Wei, « Le temps à l'œuvre dans l'écriture du deuil ; *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », *Études littéraires*, vol. 34, n° 3, 2002.

い記憶が語られ、インドシナの自然も詳細に描写されていたが、それにも増して作者が語ろうとしていたのは、植民地主義への批判であった。『愛人』では今まで描かれなかった中国人の男と少女の愛が中心に置かれ、デュラスの描く愛の一部となった。では、この2作品を通してあとに描かれた『北の愛人』は、デュラスによってどのような役割を与えられたのだろうか。

『北の愛人』では、自己言及的に過去の作品について語られる場面が存在する。まず、『北の愛人』で『太平洋の防波堤』について語られる場面を見てみたい。防波堤建設の失敗から引き起こされた不幸を書きたいのか、と中国人男性に問われると、少女は以下のように答える。

——そういうことばかりじゃないの。母の破産じゃないの。

あの土地台帳管理局の連中が、すっかり死に絶えずに、まだ何人か生き残っていて、この本を読むことになる、そして、これを読んだってということで死んでしまう、そう考えたかなのよ⁷。

少女が書こうとしたのは、母の悲劇だけではない。自らの私欲のために、母を狂人に仕立て上げた土地台帳管理局の役人たちが、「この本」である『太平洋の防波堤』を読むことで後悔するか、あるいは彼らになんらかの制裁を受けさせるために『太平洋の防波堤』を書いたとしている。さらに、耕作不能地での奮闘の末に母親は気が狂ったと見なされたことにより、「白人」たちが彼女の一家から遠ざかっていってしまった。少女は周りから疎外された世界を「ひとたびで辺りが砂漠になって」と表している。そのことから、この告発の矛先は、役人だけではなく、少女の世界を「砂漠」化した白人社会、さらには植民地主義にも向けられているのである。このようにして、『北の愛人』のなかで少女に語らせることで、『太平洋の防波堤』の役割を明白にしている。

『太平洋の防波堤』とは異なり、『愛人』では中国人の男と少女が物語の中心に置かれたため、家族の物語は周縁に置かれた。今度は『愛人』と『北の愛人』との関係を見てみよう。まずすでに本節の冒頭で引用したデュラスの緒言、「この物語は『愛人』のなかではまだなかった」という言葉から、デュラスがこの2作を、再度別の小説の

⁷ *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 652.

« – C'est pas ça tout à fait. C'est pas l'échec de ma mère. C'est l'idée que ces gens du cadastre ne seront pas tous morts, qu'il en restera encore en vie qui liront ce livre-là et qu'ils mourront de le lire. »

形にして書こうとした意志が読み取れるのではないだろうか。次に『愛人』の場面が『北の愛人』で書かれるのは、中国人の男と少女が初めて情交を結んだ時の、ショロンの「連れ込み部屋」での場面である。

最初の本で彼女は、街の物音がとても間近なので、鎧戸をかすめる音が聞こえるほどで、そのためまるで人々が街に行くのではなく、この部屋のなかを横切ってゆくみたいだった、と語った。彼らふたりは、この民衆の物音の中に曝されて、外部がこの部屋のなかを往来するなかにいた。彼女は映画をつくることになっても、そのことを語るだろう、本を書くことになってもまた語るだろう。そして彼女（デュラス）は、ここでもまた語っている⁸。

この場面では「最初の本」と呼ばれる『愛人』の「連れ込み部屋」の場面が喚起され、『北の愛人』のなかへと同化されることによって、『愛人』と『北の愛人』との密接な関係が浮き彫りにされている。部屋を区切っていたしきりがなくなり、街と部屋全体が一体化したようなこの記述では、少女にとって初めての情交が一種の神秘体験のごとく語られる。少女の中国人の男との処女喪失体験は、エレヌ・ラゴネルのような永遠の処女性を保っている者達との別れであるだろう⁹。そのため、『愛人』の中で描かれたこの描写を『北の愛人』へと重ね合わせ、さらに「最初の本」と『愛人』をあえて呼ぶことで、『北の愛人』は『愛人』を継承する物語であることを明確に表明しているのである。こうした継承は、連れ込み部屋での逢瀬を重ねた2人がベッドで横たわる姿をカメラから捉えようとした箇所、その映像を「あの本の愛し合う者たちとなったふたり」とデュラスが形容したことからも明らかである。

しかしながら、『北の愛人』で描かれる恋人達は『愛人』とは異なっている。最も明らかな違いは少女による中国人の男への愛についての認識である。『愛人』とは異なり『北の愛人』では少女は物語の初めから中国人の男に対して明白な愛の言葉を口にす。少女が処女を失う場面では、青年に対して以下のように少女は考えている。

⁸ *Ibid.*, p. 639.

« Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, dans ce paysage du dehors dans la chambre. Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici. »

⁹ 『愛人』では、中国人の男との愛を通して、「18歳でわたしは老い始めた」としている。一方エレヌ・ラゴネルは、欲情の一般法則からかけ離れ、少女時代のなかにいつまでも居残っている。

すると、少女は男をじっと見つめて、こう考える——涙ぐんだ微笑を浮かべて——おそらく自分は間もなくこの男に愛を抱きはじめ、それは自分の生涯のあいだずっとつづくであろうと¹⁰。

『愛人』では少女から中国人男性への愛は、少女が男と決別した後、フランスへの船上において初めて見いだされる。しかし『北の愛人』では、ここで引用したように、2人の情事の時点で少女からの愛は明白な形で少女に自覚されている¹¹。そのため、『北の愛人』は、『愛人』の最終部で見いだされた愛を引き継ぎ、その愛を物語の中心に据えて書かれた作品と考えることができるだろう。いわば『北の愛人』はこの2つの作品『太平洋の防波堤』、『愛人』を通過し、再び愛を語る作品となったとすることができるだろう。

シルヴィー・ロワニョンはこのような恋人達の欲望を再び『北の愛人』のエクリチュールが引き起こしているのなら、その欲望は中国人の恋人の墓からも現れ出したものであると示唆している¹²。というのもデュラス自身は彼の死を聞いて『北の愛人』を書こうとしたと冒頭でも述べており、この新たな恋人達の関係と男の死は緊密に結びつけられているのである¹³。この作品のなかでも「愛は死体と一緒に棺の中に収められてしまう」と書かれており、愛と死は切り離すことができない。

しかしながら、デュラスは『北の愛人』で墓を作り、愛を埋葬するために描いたのではない。デュラスは、「その棺のうえには何冊もの本が載せられるだろう」と書いている。つまり、少女と中国人男性との愛は何度も書き直される可能性をその愛のなか

¹⁰ *Ibid.*, p. 636.

« Et elle, elle le [= le Chinois] regarde et elle pense – dans un sourire qui pleure – que peut-être elle va se mettre à l'aimer pour toute la durée de sa vie. »

¹¹ 清水徹は『北の愛人』の邦訳の「あとがき」において『北の愛人』が『愛人』で見いだされた愛を引き継いでいると以下のように書いている。「おそらく作者デュラスは、この作品をここまで書いてきて、はじめて彼女自身も、この少女が生きたのは愛だった、と見出したのだ。男との交渉をつうじては、この少女のなかでいわば潜在的な何ものかでしかなかったものが、書くという行為によって「愛」の名のもとに出現して語り手のなかにはっきりと書きこまれたのである。[...]『愛人』における書くことの旅がこのような形で終わった地点から、『北の愛人』は書きはじめられる。」マルグリット・デュラス 『北の愛人』 清水徹訳、河出書房新社、1996年、p. 339.

¹² Sylvie Loignon, « Notice », p. 1436.

¹³ 実際の恋人の死は、『愛人』の映画化のために現地調査に行った、映画監督ジャン＝ジャック・アノーによってデュラスに知らされた。

に含んでいることが明示されている。ロワニョンは「愛の物語の過去を、現在における執筆、また未来においてそれ読むことと共に祝福する『北の愛人』は、時間に抗するモニュメントでもあるのだ¹⁴。」とし、言い換えれば、『北の愛人』は、時間によって霧散することのない愛の普遍性を示している。この意味で、この愛の物語は『北の愛人』だけではなく、これから書かれるかもしれない小説のなかへも根を張り、枝を伸ばしていく可能性を孕んでいるのである。これが、インドシナ連作の最後の作品として語り続けられる小説という役割である。語られるための小説とはどういうことか、その疑問を解く鍵として、中国人の男、あるいは中国の書き換え、書き加えをもとに明らかにしていきたい。

3. 書き加えられた中国

『愛人』と『北の愛人』の中国人の男は異なっている。『北の愛人』のなかでも以下のように強調されている。

黒塗りのリムジンから、あの本の男とはちがう男、別のマンチューリ出身の中国人の男が出て来た。彼はあの本の男とはすこし違う。あの本の男よりすこし逞しく、あの本の男ほどビクビクせず、もっと大胆である。この男のほうが美貌で、健康的だ。本の男よりずっと「映画向き」である¹⁵。

あの本、つまり『愛人』と違う男と書いているだけではなく、「マンチューリ出身の別の男」であることが書き加えられ、さらに中国のなかでも北の地方出身であることが強調されている。また『愛人』のなかでは中国人の青年の描写は極力抑えられている。『愛人』では中国人の男は、弱々しく少女の家族に遠慮しているが、『北の愛人』のなかでは、少女の家族とも堂々と渡り合っている。さらに彼の中国人としての背景が大幅に加えられ、彼が中国の歴史、家族を語ることで、中国人の男の像が読者により明確になる。

¹⁴ *Ibid.*, « Notice », p. 1437.

¹⁵ *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 608.

« De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui de ce livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre. »

『愛人』のなかでは中国人の男はまず、その財力によって少女の家族が救済される唯一の手段であり、インドシナの華僑という金の象徴でもある。また中国人の男が持つ異国性は、少女と男を二重の国を持つ者達として結びつけられるが、同時に中国という異国性は少女と男を隔てるものとなる。さらに、2人が愛を成立させるためには、絶対的な第三者が必要であり、それに選ばれたエレヌ・ラゴネルは少女とは異なる立場にいないなければならない。『愛人』のなかで彼女は「中国に属している」とされ、このとき中国は境界という役割で機能した。

さらに『愛人』から『北の愛人』での顕著な変更は、登場人物が書き換えられ、あるいは登場人物が新たに書き加えられている点が挙げられる。『愛人』ではわずかに触れられるだけに留まった、中国人男性の父親の物語が展開され、そしてこの父親と少女の母親との手紙での交流などが加筆され、中国人男性の人物像がその周囲からよりはっきりと血肉化されている。さらに、阿片窟の借金の取り立て人やダイヤモンド商人の国籍も中国人であることが強調される。たしかに、当時阿片窟やインドシナの主な商業も中国人が関わっていたことが多かったため、小説においても中国人たちがこれらの職種についていたとしても、なんら違和感はない。しかし、インドシナ連作では、中国人の男をはじめすべての人間が金でつながれている様を描き出すことは、単なる事実の反映以上の重要な意味を持つのである。『北の愛人』では、少女が中国人の男に金持ちになるためにはお金の他に何が必要かと尋ねる。男は一言「中国人であること」と答えるのである。このようにインドシナにおける中国人と金との間には、たんなる偶然的な関係ではなく、必然的な関係が作者によって用意されているのである。そしてその中国人という存在は、白人達の目には畏怖の対象として映る。このように『北の愛人』では中国人の性質がより明確に記されているのである。

青年との関係が周囲に知れ渡り、少女が学校のなかでも孤立する。男は、学校の生徒の母親達は何をこわがっているのかと聞く。少女は以下のように答える。

——梅毒。ペスト。疥癬。コレラ。中国人。

——なぜ中国人なんだい？

——植民地の人間にならないから、中国人はここにいってもアメリカにいるのとおなじ、旅行中ってわけだから。中国人は捕まえて植民地の人間にすることができないのよ。その

ことを残念に思ってもいるけれど¹⁶。

中国人は異国へ進出し、そこに根付く。しかし同化することはなく、むしろその地の恩恵を最大限に活用し、利益を得てしまう。そして、中国人以外の人々を財力で屈服させてしまう力がある。そのため彼らは伝染性のある病と同列に扱われる。少女にとっては同じ異国の人間でありながら、その地に溶け込まずに、財産を築くという中国人の生活は、逞しさを象徴するものであり、彼らは少女にとって、憧憬の対象であると同時に畏怖の対象であった。決して「植民地の人間にすることができない」中国人は、植民地の外国人のなかでもまさに異質の存在なのである。植民地における人間を敢えて単純に分類するのなら、植民地を支配する人間と支配される人間である。ベトナムの場合であれば、前者は宗主国フランスを筆頭にした白人であり、後者は、いかなればアンナン人である。『北の愛人』で、この単純な二項対立の範疇に収まりきれない存在が、中国人なのである。このような異質な存在は中国人だけではない。本来白人として恩恵を受けるはずであった、主人公の少女のような困窮した白人にもこの異質性をあてはめることができるだろう。そのために、少女はこの「中国人」という属性を持った、男を特別視したとも考えることができる。このように中国人が備え持つ特異性は『愛人』よりも『北の愛人』のなかで、緻密に表現されている。

そのうえ『北の愛人』では、男性が有する中国性は、男性の家族という単位からより一層広大な領域にまで拡張されたとみなすことができるだろう。『北の愛人』のなかで少女は男に中国の歴史を語るようにせがむ。まず彼は自分の家族の物語を語り始める。家族は中国東北部の出身であり、「孫逸仙¹⁷が中華民国を布告したとき」家族は故郷を離れ、南下していった。故郷から離れる際に、家と母親の持っていた宝石を売り払う。その後インドシナのコーチシナに移り住んだ一家は、父親の事業の成功により、財産を取り戻したのである。同じように自らの故郷を離れ、インドシナに降り立った、少女の家族とは正反対の道を歩み、男と少女は対極の位置に置かれる。しかしながら、男もまたインドシナでは孤立した立場に置かれる。というのも、インドシナにいる多

¹⁶ *Ibid.*, p. 664.

« – De la syphilis. De la peste. De la gale. Du choléra. Des Chinois.

– Pourquoi les Chinois?

– Ils ne sont pas colonisés les Chinois, ils sont ici comme ils seraient en Amérique, ils voyagent.

On peut pas les attraper pour les coloniser, on le regrette d'ailleurs. »

¹⁷ 中華民国の初代臨時大統領である孫文(1866-1925)のこと。

くの中国人は、ベトナム北部と国境を隣接している雲南省出身の者が多く、小説のなかでも、自分の故郷の話をインドシナではできないと男は吐露している。彼は家族の話から、さらに中国の歴史の話をするように少女から求められ、男は阿片戦争から始まり蒋介石の共産党との戦いまでの中国の歴史を語る。家族の物語から、中国の歴史にまで広がったことにより、男は中国の歴史も背負うことになる。ごく小さな個人的枠組みから歴史という壮大な括りを見せた中国という属性は、デュラスの作品のなかで徐々に観念的なものになっていく。少女と青年との初めての情事のあと、少女は男との間にある場所があると確信するのである。

少女は男をじっと見つめ、そして、自分と男のあいだには、これまでずっとある別の場所が介在してきたのだということを、はじめて発見する。ふたりが初めて眼差をかわしたその日以来ずっと。こちらを庇護してくれる別の場所、純粋な広大さとしての、不可侵の、この別の場所。一種の「遥かなる中国」のようなところ、子供らしさに他ならぬ「遥かなる中国」、と言ってもいいのではないか、そしてこの「遥かなる中国」とは無縁な一切の知識から彼ら2人を庇護してくれる、そんな「遥かなる中国」。こうして彼女は発見するのだ、男が彼女を庇護しているように、彼女もまた男を庇護しているのだ。成熟、死、夜の悲しみ、財産ゆえの孤独、惨めさゆえの孤独、愛の孤独そして欲望の孤独から互いに相手を庇護しているということを¹⁸。

インドシナという異国で、経済的な面からはお互いの立場は違うが、互いに同質の悲しみあるいは孤独を共有していた。一方は、植民地の白人の中の最下層として、そしてもう一方は、異国の中の中国人の少数派として。この「遥かなる中国」という場所は彼らにとっては一種の避難所的な空間であり、彼らを保護し、あらゆる知識から彼らを守るような領域であった。このような場所が「遥かなる中国」と名付けられることで、この作品において中国という言葉には歴史的あるいは文化的正確性を求められ

¹⁸ *Ibid.*, p. 642.

« Elle le [= le Chinois] regarde et, pour la première fois, elle découvre qu'un ailleurs a toujours été là entre elle et lui. Depuis leur premier regard. Un ailleurs protecteur, de pure immensité, lui, inviolable. Une sorte de Chine lointaine, d'enfance, pourquoi pas? et qui les protégerait de toute connaissance étrangère à elle. Et elle découvre ainsi qu'elle, elle le protège de même que lui, contre des événements comme l'âge adulte, la mort, la tristesse du soir, la solitude de la fortune, la solitude de la misère, celle de l'amour aussi bien que celle du désir. »

ない。一切の制約から解放された「シナ」は、その異国性と歴史の長大さだけが浮かび上がり、男と少女だけが共有する、現実のものではない「シナ」となったのである。それは『愛人』のなかでも見出されることがなかった2人の愛のもう1つの側面であったのではないだろうか。『愛人』では中国人とフランス人少女の物語であり、少女が初めて愛を認識するのは物語のラストである。それゆえ『愛人』の恋人同士は愛を介して同一化することはできないが、『北の愛人』では、男と少女のあいだには、「遙かなる中国」というべき分かち合う場所が存在したのである。これこそが、デュラスが描こうとした『愛人』のなかにはまだなかった物語における新しい愛の片鱗なのである。

このような概念化された中国は、男と少女の間に横たわるだけではなく、別の意味も持つ。少女と中国人の青年の決定的な別れの場面、少女の旅立ちの時に於いて、青年はようやく自らが抱えていたものを発露させたのである。

少女が車のところまで来たとき、やっと男は叫んだのだった。

それは、暗く、長い叫び、まるで吐き出すような、不能と、怒りと、嫌悪の叫びだった。

それは昔ながらのシナが発した叫びだった¹⁹。

あたかも中国が長年抱き続けていた苦しみを、男を通し表出したかのように、男は叫んだ。それは、インドシナという特異な場所における軋みが男にすべてのしかかったような苦しみである。彼は作品のなかで、中国そのものを背負わされていた。中国の歴史、家族における儒教的しがらみのなかで男はその因習を甘受していた。しかし、少女との別れにおいてただ一度きり彼は、己の運命への呪いを叫びによって発したのである。したがって、その叫びはただ単に男の悲しみだけではなく、中国の歴史ともつながり、この悲しみが男だけではなく、変わることなく受け継がれて行くことも示唆していると考えられる。

このようにして、『北の愛人』が中国的なものを強調したのは、2人の愛がその長い歴史の中に組み込まれていくようにしたかったのではないだろうか。『愛人』における

¹⁹ *Ibid.*, p. 722.

« C'est quand elle avait atteint l'auto qu'il avait crié.

C'est un cri sombre, long, d'impuissance, de colère et de dégoût comme s'il était vomi. C'était un cri parlé de la Chine ancienne. »

恋人から、より普遍的な関係の恋人同士として、『北の愛人』の物語が語られ続けられることを示しているのではないだろうか。それは、少女と中国人青年の以下のような会話から明らかである。

長いあいだ、少女は男の顔をじっと見つめる。それから男に言う、いつか奥さんにあなたとあたしのあいだに何があったか、それをどうしても話さなければいけない、自分の夫とサデックの女子高生の間になにがあったのかを。[...] 少女は言う。このことが何度も何度も、色々な人々、だれでもいいの、色々な人々によって語られるためには、この物語全体が忘れられぬためには、この物語のうちの何か、とても大切な何かがいままで残るためには、人々や、あちこちの街の名前、学校や映画館の名前さえ、語らなければいけない。夜のリヨテ寮の使用人の歌でさえ、エレーヌ・ラゴネルの名前や、シャムの森の孤児タンの名前さえも語らなければならないの。

中国の男は尋ねた、なぜ自分の妻に？ 他の人々に話すより、むしろ自分の妻に話さなければならないの？

少女は言った。なぜかという、自分で苦しんでみれば、あなたの奥さんもこの物語を理解できるはずだから²⁰。

将来の男の妻に自分たちの話を話す。この妻のことを『北の愛人』では、「この物語のもうひとりの女、まだ姿は見えないがあらゆる愛にいる女」としている。それは愛を成立させるための3人目の人物であり、あらゆる愛にいる女ということからアンヌ＝マリー・ストレッテルとロル・V・シュタインを連想させる。ここに他のデュラス作品同様、デュラスの愛の三角関係が成立する。第三者が恋人たちの間に入ることで初めて愛の形が完成するのである。そしてこの第三者が語ることでその物語は共有され、細部は削り落とされ、大切な要素だけが受け継がれていく。語られることで、恋人達

²⁰ *Ibid.*, pp. 736-737.

« Longtemps elle le [=le Chinois] regarde. Puis elle lui dit qu'une fois il faudra qu'il raconte à sa femme tout ce qui s'est passé, entre toi et moi elle dit, entre son mari et la petite fille de l'école de Sadeck. [...] Elle dit : Pour que ce soit encore et encore raconté par des gens, n'importe qui, pour que le tout de l'histoire ne soit pas oublié, qu'il en reste quelque chose de très précis, même les noms des gens, des rues, les noms des collègues, des cinémas il faudrait les dire, même les chants de boys la nuit à Lyautey et même les noms d'Hélène Lagonelle et celui de Thanh, l'orphelin de la forêt du Siam.

Le Chinois avait demandé pourquoi sa femme? Pourquoi raconter à elle plutôt qu'à d'autres?

Elle avait dit : Parce que, elle, c'est avec sa douleur qu'elle comprendra l'histoire. »

の愛は永続性を獲得するのである。そしてそれは愛だけではなく、物語のあらゆる記憶、要素も同様である。

『愛人』のなかでは中国人あるいは中国は富の代名詞であり、男と少女を繋ぐものとして、あるいは愛のために隔てる異国として機能した。中国は、植民地において誰からも征服を受けず唯一の存在として描かれる。時には、その財力によって白人を金あるいは阿片によって支配してしまう。さらに、中国をめぐる記述を豊富に書き加えることで、少女と男だけの不可侵の場所「遙かなる中国」を作り出したのである。そしてこの物語は、男の妻へ、それから様々な人々へ受け継がれることで普遍的なものとなる使命を持ったのである。それは読者あるいは観客となるかもしれなかった我々も含まれている。

それでは、この物語のもう一側面、子供時代に戻ろうとした物語への考察に移りたい。そのため、すでに述べたように、『北の愛人』における母親の描かれ方について考察を進めて行きたい。

4. インドシナの母親

インドシナ連作において、少女と母親の関係は常に緊張状態にあった。ジュリア・クリステヴァはそのことに言及しながら、2人の間には「始原的なライバルが囚われの身を横たえて」おり、母と娘の関係親密性によっては「獲得できない、それゆえ憎悪のこもった憎むべき外部性」が存在していると指摘している²¹。また高岡尚子は19世紀のフランスの母親と娘の関係と、20世紀初頭のデュラスのような親子関係を比較し、「自立的に生きる可能性を見いだした女性たちが世代の間にどのような軋轢を生じさせ、また解決するきっかけをみいだしたか」という点から『愛人』における「母—娘」の関係が語られる可能性を示唆している²²。

母親は一家の主であり、兄を溺愛し、少女と下の兄に対しての愛情は希薄だった。そのため、少女は母親を愛するとともに、憎悪に近い感情を抱くこともある。『北の愛人』のなかでも母親は少女にとって「女王」であり、「貧乏の女王」であり、「狂気の女王」だった。この恐怖と憐憫を少女に抱かせる『北の愛人』の母親の姿は、『太平洋

²¹ ジュリア・クリステヴァ 『黒い太陽—抑鬱とメランコリー』 西川直子訳、せりか書房、1994年、p. 194.

²² 高岡尚子 『摩擦する「母」と「女」の物語—フランス近代小説にみる「女」と「男らしさ」のセクシュアリティ—』 晃洋書房、2014年、p. 117.

の防波堤』と『愛人』の母親とそれほど変化が無いようにも見える。しかし、この 2 作とは決定的に異なる点が存在する。

まず、『太平洋の防波堤』では防波堤建設に執心し、それが失敗に終わったあとの母親の精神的崩壊が描かれており、『愛人』では彼女は狂気に陥ったあとの母親として描かれていた。しかし、『北の愛人』の冒頭における娘と母親の寝室での会話は、これまでの 2 作とは異なっている。少女は上の兄に対する母親の偏愛を問いつめる。

彼女はだしぬけに母親の方を向いて、母親に身をうずめて泣く。それからとても低い声で訴える。

——でも、どうしてあんなに兄ちゃんを愛して、あたしたちのことは、絶対に愛してくれないの。

母親は嘘をつく。

——お前たち三人の子供達を同じように愛しているよ。

[…]

——そんなこと嘘、嘘よ。母さんの嘘つき…。せめて一度は、ちゃんと答えて…。どうしてあんなに兄ちゃんを愛して、あたしたちのことは愛してくれなかったの？

沈黙。それから母親はひそひそ声で答える。

——さあ、なぜなのかねえ²³。

母親の長男への溺愛。それは、デュラスの実体験に重なるものだが、彼女は『太平洋の防波堤』においても、『愛人』のなかでも、少女から母親にそれを問いたださせることはしなかった。その問いは、デュラスにとって深淵に抑圧されていたものであり、いままで問いかけることが出来ないものだった。最後の作品のなかで、ようやく自分

²³ *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 601.

« Elle se tourne brutalement vers sa mère, elle pleure blottie contre elle. Et puis elle crie encore tout bas :

- Mais pourquoi tu l'[= Pierre] aimes comme ça et pas nous, jamais...

La mère ment :

- Je vous aime pareil mes trois enfants.

[...]

- C'est pas vrai, pas vrai. Tu es une menteuse... Réponds pour une fois... pourquoi tu l'aimes comme ça et pas nous?

Silence. Et la mère répond dans un souffle :

- Je ne sais pas pourquoi. »

の原風景であったインドシナのイメージを構築することに成功したからこそ、現実の母には投げ掛けることができなかった、この問いに触れることができたのではないだろうか。

また別の視点から『北の愛人』の母親を考察してみよう。『北の愛人』のなかの母親は、防波堤で失敗したことによって狂気に陥ったフランス人女性というよりも、大きな希望を抱いてやってきた教師であり、家族の母親であった。そのため、教師の側面としての母親の描写も追加されている。寮の寮監は、母親への畏怖を語る少女に以下のように語る。

でも、お母様は立派な教師でもあるのですよ…インドシナでは敬愛されているんです、ご自分の職業に情熱を持っていらっしゃるの…何千人もの子供を教え育てたんですよ…²⁴。

母親のインドシナでの功績は『太平洋の防波堤』では語られず、『愛人』のなかでも深く描かれることはなかった。植民地後の世界では、かつて特権的な立場にいたものは、批判に曝され易い。しかし、たとえ白人でも、少女の母親のように現地人の子供のために働いた者はいた。そのため『北の愛人』を母親と娘との関係の別の面から照らし出していると言えるだろう。母親を肯定すること、それは彼女の生まれたインドシナを肯定することと無関係ではない。

『太平洋の防波堤』と『愛人』におけるインドシナの世界は、前者は植民地主義とそこに住む役人の不正が描かれおり、『愛人』では、アンヌ＝マリー・ストレットルを中心とした植民地に住む白人居留区の息苦しさ、少女のような異端を排除する世界が描かれていた。しかし『北の愛人』では、それらの社会を引き継ぎながらも、少女、とくに母親がインドシナを子供達の故郷と認めている。母親は子供達に対してインドシナについて以下のように語るのである。

母親。彼女はまた、インドシナというこの国が彼らの祖国、この子供たちの祖国だということを彼らにあらためて言ってきかせるのだった。彼らが生まれたのはここであり、彼女が子供たちの父親と会ったのも、彼女が愛したただひとりの男に会ったのもここだとい

²⁴ *Ibid.*, p. 666.

« C'est une grande institutrice aussi... Elle [= la mère] est adorée en Indochine parce qu'elle a une passion pour son métier... Elle a élevé des milliers d'enfants... »

うことを²⁵。

このインドシナ肯定は今までのインドシナ連作では書かれてこなかった。今まで母親は子供達の国はフランスと主張していた。デュラスは子供時代のあいだずっとアイデンティティが揺り動かされていたのである。しかし、『北の愛人』では母親が子供たちにインドシナが祖国であると語っている。このインドシナ肯定は『北の愛人』で描かれているインドシナが、デュラスの描くインドシナのもう一側面を示していることにある。

植民地主義の犠牲になった悲劇的家族という『愛人』や『太平洋の防波堤』の家族像から解放されることによって、つまり既存の属性から解放されることによって、一つの幸福な家族像を小説のなかに描こうとしたのではないだろうか。

5. タンの物語

『北の愛人』はタンへ捧げられた作品である。インドシナ連作の最後に突然現れたこの少年は、ジャン・ヴァリエによると、母親がサデックで現地人の学校の校長をしていた時代に、実際に引き取ったカンボジア人の少年である。後に彼は家族の運転手となり、一家を農園へと連れて行ったりしていた²⁶。小説のなかでタンは、ある日、少女の母親によってシャムとカンボジアの国境から他の子供たちと一緒に連れてこられた。フランス語を学んだ彼は、少女の家族にとって要とも言える存在に成長する。運転手として家族を町や、農園まで連れて行く運転手としてだけではなく、上の兄によって母親の金を巻き上げるのを阻止するために、少女から金を預かるなど少女から信頼を寄せられているのである。

この小説のなかで、タンは単なる家族の一員としてだけ位置づけられているのではなく、少女にとって中国人の恋人が下の兄の代替としての役割を担っているのと同時に、タンもまた下の兄の姿に重ね合わされているのである。それゆえ、同じく兄の代理的存在という共通点を介して、タンは中国人の恋人と接近する。デュラス作品にお

²⁵ *Ibid.*, p. 607.

« La mère. Elle leur rappelait aussi que ce pays d'Indochine était leur patrie à eux, ces enfants-là, les siens. Que c'était là qu'ils étaient nés, que c'était là aussi qu'elle avait rencontré leur père, le seul homme qu'elle avait aimé. »

²⁶ Vallier I, *op. cit.*, p. 375. 本のなかでは、「Thanh」の表記は「Tanh」となっている。

いて特徴的な愛の三角関係がここにも存在する。さらにタンが描かれることによってより複雑な様相を呈する。タンという家族がこの三角関係のなかに侵入することで、恋人達の関係は、さらにある種の罪のような様相を帯びる。デュラス作品において特徴的な、少女と兄と中国人の恋人との愛の三角関係は、タンがそこに書き加えられることによって、より一層複雑な様相を呈する。ここでは恋人達の関係は、いわば倫理的な違反行為の拡がりとして表現されているのである。

またタンには、『北の愛人』では他の役目が担わされている。つまり、登場人物タンがどのように生み出されたのかを明らかにすることで、デュラスがなぜ「幸福のなか」で『北の愛人』を書いたと語ったのかを示すことができると考えられる。まずは小説におけるタンの役割について述べたい。

タンは少女にとって下の兄に対する近親相姦的代替だけではなく、同時に少女の庇護者でもある。

一家で B12 に乗って防波堤まで行くとき、タンはいつも歌をうたって少女を寝かしつけてくれた。そういうとき、彼はこんなことを言うのだった。——この歌で、悪霊の恐怖を追い払ってあげる、森の恐怖と、それからまた虎の恐怖、海賊の恐怖、さらにまたカンボジアのアジア的辺境に巢食う他のあらゆる恐怖を追い払ってあげると²⁷。

防波堤はすでに決壊し、農地は壊滅的な状態であったが、度々一家はその土地へと足を向けていた。一家にとって防波堤は不幸の根源とも言える場所であり、少女がそこへ赴くことは、過去のトラウマを呼び起こすことである。そのため、その恐怖は防波堤の記憶以外にも、悪霊、森、虎そして海賊とあらゆる恐怖を喚起すると解釈できる。自然やそこに住む人間以外に、少女が恐怖を抱いていた「カンボジアのアジア側国境」という土地にはベトナムの国境に近い母親の耕作不能地も含まれるだろう。というのも、耕作不能地はカンボジアの南、ベトナム国境近くのカンポート (Kampot) にあったからである。そうだとすれば、そこに巢食うあらゆる恐怖とは、単に自然の脅威だけを意味するものではないだろう。そこには土地管理局の役人や植民地の白人、そして

²⁷ *L'Amant de la Chine du Nord*, pp. 708-709.

« Quand ils allaient au barrage dans la B 12, Thanh chantait pour endormir l'enfant. Et il disait : pour chasser la peur des démons, chasser la peur de la forêt, celle des tigres aussi, des pirates et de toutes les autres calamités des frontières asiatiques du Cambodge. »

彼らの行う不正行為も必然的に含まれるだろう。タンは彼の歌う「知らない国語」の歌によって、あらゆる恐怖に怯える少女を落ち着かせるのである。タン・ヴァン・トン・タ(Thanh-Vân Ton-That)によると、タン« Thanh »という名前はベトナム語の、「透明な« transparent »、澄み切った« limpide »、明るい« clair »、光の« lumineux »、純粋な« pur »、清らかな« chaste »、美しい« beau »、気品のある« distingué »」という品質形容詞としての意味がある²⁸。ベトナム語に精通していたデュラスがこのようなタンの名前の持つ力を無視していたとは考えにくい。『北の愛人』のなかで、タンはまさにこの形容詞が体現するような人物として描かれている。少女の家族のなかでタンは、少女と下の兄、そして母親の良き理解者であり、家族の笑いは彼を中心にして起こる。タンの存在は『太平洋の防波堤』と『愛人』のなかで、不運の中にしかなかった家族にとってまさに救いの光とも言える存在であったのである。

さらに、タンはデュラスの他の作品の登場人物の属性が反映されていると推察される。デュラスはタンについて短いテキストを書いている。正確な年代は定かではないものの、このテキストは、1990年頃に書かれたとされている。その年は、『北の愛人』が発表された1991年の前年であり、まさにこの小説の執筆期間と重なる。つまり、このテキストは、『北の愛人』を書くにあたってタンという人物をどのように描こうとするのかを示した資料とも言えるだろう。このテキストの中でタンはインドシナの大陸を表すものとして描かれている。

タンはシャムとカンボジアの間の土地全体を知っていた——レムの港から、シャムの土地まですべてを。わたしもそれらの土地をタンのおかげで知っていた。そこでは虎も、盗賊も決して怖くなかった²⁹。

つまりタンは、インドシナ大陸を統治する番人であり、この地を自分の身体のように隅々まで熟知し、まるでインドシナの大陸そのものが擬人化されたような人物として

²⁸ Thanh-Vân Ton-That « "Aimer, traduire", écrit-elle Rencontres linguistiques et exotiques dans *L'Amant de la Chine du Nord* », *Orient(s) de Marguerite Duras*, textes réunis et présentés par Florence de Chalonge, Yann Mével, Akiko Ueda, Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, p. 299.

²⁹ Marguerite Duras, « THANH », *O.C.* t. IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 754. « Il [=Thanh] connaissait la terre entière entre le Siam et le Cambodge – depuis le port de Réam et les terres du Siam. Moi aussi je connaissais ces endroits-là grâce à Thanh. Là, on n'avait jamais peur rien des tigres ni des voleurs. »

小説のなかに置かれているのである。タンという1人の人物に課せられたインドシナの土地は、彼が拾われたシャムとカンボジアの国境から、母親の耕作不能地の近くにあるとされるレムの港町、そしてシャムの地まで広がっていくのである。インドシナの地において、人が命を落とす危険のある虎や盗賊も、タンのおかげで怖くないものへ変容されている。いわば、それらの土地自体がタンの庇護のもとにあることを示していると考えられる。実際のタンはカンボジア人であるのだが、『北の愛人』では最後に故郷のシャムの森に入り、行方不明となっている。このような国境間の横断と想像上の土地の拡がり、タンがデュラスの作品間を超越する、デュラスの作品世界のなかの住人となったことを示していると考えられる。デュラスは、『ラホールの副領事』や『インディア・ソング』の舞台であるカルカッタと『ガンジスの女』(*La Femme du Gange*, 1973)のS・タラという港町をガンジス河でつなげ、3作品間を横断するものとしてアンヌ＝マリー・ストレットルを物語の主人公に据える³⁰。さらにS・タラは『ロール・V・シュタインの歓喜』のT・ビーチともつながり、主人公ロールから恋人を奪う女性にアンヌ＝マリー・ストレットルの要素を与えるのである。このように、デュラスは小説における創造の空間、様々な作品間を横断させ、複数の登場人物に共通の要素を持たせることによって、作品間に繋がりを持たせ、より豊潤な小説世界を生み出しているのである。

このようなデュラスの文学的試みという視点から考察すれば、タンと同じ役割を持つ者として、デュラス作品のなかでもう1人の人物が挙げられる。それがカルカッタの女乞食である。女乞食については次章で詳しく扱うが、彼女はインドシナ大陸を裸足で踏破し、最後にカルカッタへとたどり着く。タンと彼女の共通点は、広大な土地を横断し、掌握する土地が次第に拡がっていくという両者の性質とともに、何よりもタイとカンボジアの土地の境界が指し示すものが関係する。その場所はタンが生まれた土地であり、『ラホールの副領事』のなかで女乞食が彷徨いながら目指した場所なのである³¹。つまり、女乞食の目的地点からタンは生まれたことが明示されている。タンが少女の母親にサデックに連れてこられ、また別の場所へと立ち去ってしまうとい

³⁰ 小説の概要に関しては、補遺 p. 148 (『ラホールの副領事』)、p. 154 (『インディア・ソング』)、pp. 153-154 (『ガンジスの女』) を参照せよ。

³¹ 『ラホールの副領事』では、カンボジアのバタンバンから出発した女乞食は、まず「鳥平原」を目指して南下しようとするが、反対方向の北を目指し、タイの国境の方へと進もうとする。タイを通り越し、その先にはインドのカルカッタがある。

う描写から、タンと女乞食の間に彷徨という共通項を見いだすこともできるだろう。では女乞食とタンとの関係から、デュラスの作品世界に対して一体どのような解釈を加えることができるだろうか。

『北の愛人』のなかでも女乞食の描写は存在する。彼女はラオスで生まれた者であると記されている。彼女はときおりラオスの子守唄を歌う。このラオスの女乞食とカルカッタの女乞食は『ラホールの副領事』のなかで最初は別々の存在として描かれるのだが、最後には2人の女乞食は混ざり合い、1人の人物として描かれている。この女乞食は『太平洋の防波堤』、『愛人』のなかでも描かれ、自分の子供を主人公の少女の母親に託し、立ち去ってしまう³²。母親に託された子供は、極度の栄養失調あるいはお腹のなかに虫が入り命を落としてしまう。この女乞食の象徴的な話では、子供はその生を全うすることなく、幼児のまま亡くなってしまう。しかし、子供が命を落としたその地から、新たな生命を携えたタンが物語のなかに登場してくるのである。このように、タンは作品間を超えて生命をつなぐ存在として、デュラスは『北の愛人』のなかにタンを登場させたと考えるのも、デュラスの作品間に現れる横断性に鑑みれば、決して不可能ではないのである。

女乞食の子供は女の子であるが、タン・ヴァンは、タン« Thanh »という名前はベトナムにおいて、中性的であり、男としても女としても使用できると指摘している³³。偶然とはいえ、デュラスは、この多義的なタン« Thanh »という名前に着想を得て、実在のタンを想像の人物へと生成させていったのではないだろうか。女乞食の娘が死んでしまったのは悲惨な記憶である。しかし、その娘は、インドシナ大陸の生命力を体現するようなタンへと継承され、新たに作品のなかで命を吹き込まれたのである。このような視点に立てば、『北の愛人』を再生の物語として読解することもできる。

そこで描写されるのは、前2作におけるインドシナという異質な国で展開される人々の苦悩ではなく、そこで生きる人々の力強さともいべきものである。さらに『北の愛人』で書き換えられるのはインドシナの現地民だけではない。たとえば、中国人

³² 『太平洋の防波堤』と『愛人』では、彼女は子供を託すため、遠い村からやって来る。『ラホールの副領事』では、子供を誰かに渡そうとしているところ、偶然白人の夫人と少女が通りかかり、女乞食は彼女達に子供を無理矢理押し付ける。

³³ Thanh-Vân Ton-That « "Aimer, traduire", écrit-elle Rencontres linguistiques et exotiques dans L'Amant de la Chine du Nord », p. 299. さらに彼女によると« Thanh »は本来単独で使われず、名詞と組み合わせられて名前として用いられる。彼には、姓がなく、また名前も不完全ということから、名前からも孤児と受け取れるようになっている。

は誰からも征服されない者として十全な存在として、そして母親は現地の子供達に教育を施す立派な姿が描かれ、それぞれ固有の生命力を示すのである。それは、デュラスが植民地、インドシナについて最も言いたかったことなのではないだろうか。彼女は植民地について述べる時、植民地主義を痛烈に批判する時とは異なり、歯切れが悪くなる。それは植民地の白人、とくに母親のような貧しい教育者のことを思うからである。彼らは「文明化」の使命のもと、教育を行うことへの純粋な使命を持ち合わせていた。デュラス自身さえ整理することが困難であったインドシナへの思いを、2人の恋人の話とともに、『太平洋の防波堤』と『愛人』とは異なった世界として書くことによって、昇華したのではないだろうか。そのため彼女は「狂おしい程の幸福のなか」でこの小説を書き上げたのである。そしてその先導者として、タンを選んだのである。

以上のようにデュラスは実在したタンをデュラス作品のなかの登場人物として書き換えることで、タンはインドシナを体現する者となり、作品に拡がりを持たせることになった。次章ではそのタンと並び、インドシナの大地を示す者として女乞食を考察したい。彼女は単にインドシナ作品の登場人物だけではなく、デュラス作品全体さらに、デュラスのなかの重層的なインドシナを表しているのである。

第5章

仏領インドシナを表象する女乞食

これは子供を売った女の物語なの。もうずっと前のこと。彼女はカルカッタにたどり着く。彼女は狂っている。私は個人的にこの女のことを知っていた。10才の頃のことよ。私は彼女のことが恐かったわ。彼女はすでに『太平洋の防波堤』に登場している¹。

1. 作品を横断する女乞食

『ラホールの副領事』の冒頭に登場する女乞食について、マルグリット・デュラスは、この女乞食は作品間を横断する存在であると述べている。ここでは女乞食とデュラスの小説作品との関係を探っていきたい。彼女の初の自伝的作品『太平洋の防波堤』で初めて登場したと考えられる女乞食は、その後インドのカルカッタを舞台にした『ラホールの副領事』で再び現れ、アジア大陸における途方もない踏破を完遂した。次に『愛人』では、サイゴンの街のなかで主人公の少女を追いかけることで、少女のなかに恐怖を植え付ける存在として現れる。さらに『愛人』を書き直した『北の愛人』においても強い存在感を示している。このように女乞食は長い時間をかけてデュラス作品のなかに繰り返し姿を現す。彼女は、アジアを舞台にしたデュラスの小説世界を象徴するような登場人物として位置づけられているのである。女乞食の基となっているのは、デュラスの少女時代の体験であり、この登場人物とデュラスが幼い頃に過ごしたインドシナとは密接な関係があると考えられる。

では、この女乞食とは何者であり、デュラスの文学作品にどのような意味を与えているのだろうか。女乞食というデュラスによって作り上げられた登場人物を考察する

¹ « L'auteur de *Hiroshima, mon amour* vous parle », *Réalités*, n° 206, mars 1963, pp. 90-96.

« C'est l'histoire de la femme qui a vendu son enfant. Il y a longtemps. Elle a abouti à Calcutta. Elle est folle.

J'ai connu personnellement cette femme. J'avais dix ans. Elle me faisait très peur. Elle est déjà dans *Barrage contre le Pacifique*. »

ことで、デュラス作品における新たなインドシナ表象を見出せるのではないだろうか。

そのため、まず女乞食が作品のなかにどのように登場し、そこにどのように描かれたのかを検討する必要がある。冒頭の引用でも挙げたように、『太平洋の防波堤』からすでに女乞食の姿は描かれている。しかし論者は、後に女乞食の姿へと生成していく人物が、『太平洋の防波堤』以前にすでに描かれていると考えている。そのため、『太平洋の防波堤』における女乞食の考察のあとに、1つの短いテキスト「カンボジアのバレリーナたち」のなかで描かれるカンボジアの若い踊り子について分析を試みたい。そこには、今まで顧みられることの少なかった、デュラスとカンボジアとの関係を新たに見いだすことができるだろう。この関係は後の女乞食の特性を把握する上で非常に重要な要素となるだろう。さらに、女乞食のなかには魔女的な要素も加えられていることが指摘できる。なぜなら、デュラスはジュール・ミシュレ(Jules Michelet, 1798-1874)の『魔女』(*La Sorcière*, 1862)を愛読しており、少なからず女乞食の創造にミシュレの『魔女』が関係していると考えられるからである。最後にこれらの要素を携えた女乞食がどのように文学作品で描かれたのかを『ラホールの副領事』の女乞食によるアジア大陸の踏破をもとに考察し、デュラスの小説内に見られるインドシナ表象がどのように創出されているのかを明らかにしたい。

2. 女乞食の誕生

女乞食は『太平洋の防波堤』のなかで初めて現れる。ある日若い女が自分の子供を主人公シュザンヌの母親に託そうと、長い道のりをかけてやってくるのである。シュザンヌの母親はよく現地の子供の面倒を見ていたからである。

彼女が最後に面倒を見てやった子供は、道で女から買った1才の女の子だった。足の悪いその女は、1週間かけてラムからやって来たのだ。そのみちみち、彼女は子供を引き取ってくれる相手を探していた²。

シュザンヌの母親が引き取ったその子供は、それからしばらくして体内に入り込んだ

² *Un barrage contre le Pacifique*, pp. 346-347.

« Le dernier dont elle s'était occupée était une petite fille d'un an qu'elle avait achetée à une femme qui passait sur la piste. La femme qui avait un pied malade avait mis huit jours pour venir de Ram ; tout le long de la route elle avait essayé de donner son enfant. »

寄生虫によって死んでしまう。彼女はそれ以降2度と子供を引き取ることはなかった。母親が娘を捨てるという話はデュラスが子供の時に実際に起きた話であり、その悲惨さゆえに幼いデュラスにとって強烈な記憶として残っていた。『太平洋の防波堤』のなかでもこの記憶がなによりもおぞましいものだと書かれている。

シュザンヌはその子を見ようとはしなかった。それは馬の件よりもはるかにおぞましいことであり、ほかのどんなこと、防波堤や、ムッシュ・ジョーよりもおぞましく、ついていないなどでは済まされないことだった³。

物語の題名にもなっているように、『太平洋の防波堤』は防波堤の建設を巡る出来事が作品の要であり、そこから起こる家族の悲劇は後のデュラス作品にも通底する非常に重要な出来事である。また一家の経済的困窮を表す存在として描かれる老馬や、ダイヤモンドと引き換えにシュザンヌを手に入れようとするムッシュ・ジョーの物語も『太平洋の防波堤』において重要な位置を占めている。それにも関わらず、女が自分の子供を捨て、その子供が苦しみの中で死んでいったことは、それらのどの出来事よりもおぞましいものとして記されているのである。この出来事がデュラスのなかでいかに大きな恐怖を植えつけたかがわかるだろう。

『太平洋の防波堤』では、まだ女乞食は子供を託しに遙々遠い所からやってきた村の若い女としか表現されていない。女乞食« *mendiant* »という言葉は『太平洋の防波堤』では用いられていない。しかしながら、草稿段階では、子供をシュザンヌの母親に預けようとする女は、女乞食として登場している。

ある日、ラメからの帰り道で母親がシュザンヌに言った。

「女の乞食と出会ったんだけど、彼女が私に小さな女の子を預けたがるんだよ。もしあんたがその子を欲しかったら、ジョゼフに言って探して来てもらって⁴」。

³ *Ibid.*, pp. 347-348.

« Suzanne avait refusé de la voir. C'avait été bien pire que pour le cheval, pire que tout, pire que les barrages, que M. Jo, que la déveine. »

⁴ *Cahier de la guerre*, p. 141.

« Un jour, en rentrant de Ramé, la mère avait dit à Suzanne :

- J'ai rencontré une mendiant qui a voulu me donner sa petite fille. Si tu la veux, dis à Joseph d'aller la chercher. »

草稿では現れていた女乞食という言葉は『太平洋の防波堤』では「1週間かけてラムから来た女」という形容に留められている。こうした形容の変化は、『太平洋の防波堤』において女乞食の物語のなかで重きがおかれるのが、女乞食個人が有する特徴よりも、母親が娘を他人に渡し、その娘がすぐに死んでしまうという悲劇の方だからではないだろうか。母親が子供を捨てる行為は、防波堤建設失敗と息子ジョゼフが家を出て行ったことにより、全ての関心を失った母親と娘シュザンヌとの関係にそのまま重ね合わせるができる。母性が持つ不確かさにより起きた悲劇であるからこそ、女が託した娘の死を「ついていないなどでは済まされない」と書いたと考えられる。こうした悲劇性を物語の中心に据えたため、女性の特性を強調する必要がないので、すでに草稿で書いていた女乞食« mendiante »を決定稿で消したのではないだろうか。

このように『太平洋の防波堤』では、女乞食は最小限の形で描かれたが、デュラスは『太平洋の防波堤』以前から女乞食の本質をすでに見つけていたと思われる。というのも、女乞食という登場人物が、単に子を捨てた女をめぐる記憶から生み出されたのではなく、デュラスの幼少から青春時代までの記憶、つまりインドシナの、とりわけカンボジアの記憶と深く関わっていることが推察されるからである。

『愛人』の商業的成功により、デュラスはベトナムと結びつけられて語られることが多い。すでに書いたように、ボルゴマノもインドの女乞食の起源はベトナムにあると述べている⁵。確かにデュラスとベトナムの関係は『ボア』、『愛人』そして『北の愛人』だけではなく、植民地の白人社会という点からも多大な影響を受けていることは間違いないだろう。しかしながら、デュラスのインドシナの記憶はベトナムに関するものだけではない。彼女が幼少期を過ごしたカンボジアからも、創作の上で、多大の影響を受けていることは明らかである。彼女は父親の仕事についていき、ベトナム、カンボジアを横断した。さらに母親が買った耕作不能地がまさにカンボジアである。つまり、『太平洋の防波堤』の舞台は、カンボジアなのである。

ベトナムとカンボジアはフランスの植民地政策により、仏領インドシナと1つにまとめられてしまったが、本来は文化圏が全く異なる2つの国である。したがって、女乞食の原点を探りつつ、デュラスのなかに存在するカンボジア性を確認したい。

そのために1つのテキストを取り上げたい。「カンボジアのバレリーナたち」と題さ

⁵ Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras : De la forme au sens*, L'Harmattan, 2010, p. 42.

れた書き物は、IMECの説明によると、1930年代の終わりからその少し後に書かれたものと言われている⁶。つまり、『太平洋の防波堤』と同時期か、あるいはその直前に書かれたものであると推測できる。いずれにしても4ページしかないこの短い話は、「マルグリット・デュラスの最初の文学的訓練の一部」をなしている⁷。「カンボジアのバレリーナたち」は「ロクホン」と呼ばれる若い踊り子が老女とともにカンボジアの農村地帯を渡り歩く物語である。話は踊り子たちが訪れたある村での一晚の出来事である。

この若い踊り子には女乞食との共通点が見出せる。まず、物語の舞台が、「高地カンボジアの中で海と山にはさまれ、シヤムとの国境にほど近い箇所」であり、その場所は女乞食の目的地となっている⁸。次に、挙げられる共通点として、若い踊り子と老女が村々を渡り歩いて、踊りを見せることで生活するノマド性がある。彼女たちは2人とも、「どこにも立ち留ることを許されない女性達」に属しているのである。このノマド的要素は、女乞食の大陸の横断と重ね合わせることができるとともに、彼女達が置かれている属性についても共通点を見出せるだろう。少女は「ロクホン«*lokhon*»」という踊り子の呼び名で小説のなかに登場する。カンボジアには実際には「ラクホン«*lakhon*»」と呼ばれる踊りがあり、そのなかには宮廷の踊りも存在する。宮廷踊り子達は常に王宮のなかにおいて村々を渡り歩くことはしない。デュラスが誤ったためか、あるいは発音から「ロクホン」と記したのかは推測の域を出ないが、いずれにしても「ロクホン」と呼ばれる若い娘は、正式な宮廷舞踊家ではなく「にせもの」の踊り子なのである。彼女は正確な踊りを知らず、踊りの後には村の男たちにその体を差し出すこともある。そのため、村の者達は、この若い踊り子には近寄らない。村の人々にとって彼女はよそのものであるとともに、軽視される存在だったのである。女乞食もその風貌の異様さと、行動の不気味さによって人々から避けられていた。そしてまた、女乞食も見知らぬ土地の男達に体を差し出していたことが思い出される。

このようにして周縁的な存在ではあるが、この若い踊り子の踊りは村人達を楽しませ、特に語り手「私」は彼女の踊りに強い感動を覚えるのである。

ここが踊りのなかに閉じ込められてしまった宮廷踊り子の最後の注意の向けどころだ。踊

⁶ *Cahier de la guerre*, p. 355.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, «*Ballerines cambodgiennes*», p. 375.

りというのが、当人を指名して取り憑いてしまった第二の生となっている。目の前の踊り手は自由で、自分自身と向き合った完全な孤独の中で彼女の生活を織りあげている⁹。

シャーマンの役割を担ったこの踊り子は、次節で扱う森のなかで自身の言葉を発見した魔女と重ね合わせることができるだろう。魔女もデュラスの描く女たちも、孤独のなかで自らの言葉を手に入れたのである。人々から軽蔑の対象としてみられていた「ロクホン」は踊ることで、人々を魅了し、「私」に深い感動を与えたのである。まさに、デュラスが物語の中心に置こうとしたのは彼女達なのである。

デュラスはベトナムよりもカンボジアの風土に深い影響を受けていることの理由に、母親が買った耕作不能地がカンボジアの農村地帯であったことはすでに挙げた。さらにデュラスもまた踊り子や老婆のようにインドシナを横断していたことも注目すべき点である。

デュラス一家は父親の仕事に付き従い、まずはベトナムのサイゴン、次に北へ上り、ハノイに移り住み、父親が現地人の学校の校長という役職に就いたことにより、カンボジアへとやって来たのである。彼女はその目で同じ大地でありながら異なる文化圏を目の当たりにしたのである。

ベトナムとカンボジアには民族学的に大きな違いがある。ベトナムは中国から長年支配を受けていたことから中国的な国の制度が出来上がっていた。また宗教も仏教や儒教さらに道教などの影響もある。ベトナムは中国の文化圏のなかにあったということが出来るだろう。対してカンボジアはかつて存在したクメール帝国の文化を引き継いでいるため、インドからの影響が強い。つまりカンボジアの人々の中にヒンズー教や、『ラーマーヤナ』や『マハーバーラタ』といった叙事詩が染み込んでいるのである。

デュラスもまたカンボジアのそのような風土についてはっきりと認識していた。フランスの植民地省で働いていた時に上司フィリップ・ロックとともに執筆した『フランス植民地帝国』のなかで、カンボジアの文化について以下のように書いている。

音楽と踊りを愛するカンボジア人は深く、非常に生き生きとした芸術的感覚を持っている。

⁹ *Ibid.*, « *Ballerines cambodgiennes* », p. 377.

« On pense à l'ultime attention de la danseuse de cour emprisonnée dans sa danse, cette vie seconde qui l'a désignée et qui la possède. Elle [=la danseuse], elle est libre, et elle trame la sienne dans une solitude parfaite avec elle-même. »

カンボジアの豊かな民族芸能はヒンズー教の『ラーマーヤナ』から影響を受けている¹⁰。

デュラスは幼少時にカンボジアの風土を享受することが出来たのである。女乞食の大踏破には、カンボジア人たちが潜在的に持っている、この叙事詩的ダイナミズムが流れ込んでいるかのような側面もうかがえる。というのも、『ラーマーヤナ』におけるラーマ王子の踏破こそ、このダイナミズムの源泉の1つをなしているからである。その影響を踊り子の踊りのなかに見出すことができる。娘の踊りを見て「私」は彼女を次のようにみなすのである。

彼女のダンスのおかげで、私はクメールの踊りというもの、何世紀も前から、ひとつの民族をその魔術で養い、この暗くて[解説不能]な藁小屋のなかにまで[大がかりな]しきたりをもちこんだ踊りを理解した¹¹。

踊り子の小さな体によって舞われる踊りが、叙事詩的拮据にまで展開されている描写である。まさに、女乞食という小さな存在が不可能な踏破を行うことで、アジア大陸のダイナミズムを獲得することと同質の表現をここに見ることができる。つまり、すでに、デュラスはこの自然のダイナミズムを『太平洋の防波堤』以前から用意していたのである。そしてこの自然のダイナミズムは、彼女が幼いときのカンボジアの経験から流入しているのである。こうした観点から考えれば、カンボジアの踊り子たちが、女乞食の原型であると主張することも不可能ではないだろう。

幼いときに体験した原風景ともいえるこのカンボジアの自然とともに、女乞食は誕生したが、彼女がデュラスの作品のなかの重要な住人となるためにはさらにべつの要素も必要となる。次項ではデュラスの考える魔女と女乞食との関係について考察を試みたい。

3. 女乞食と魔女

¹⁰ Phillipe Roques, Marguerite Donnadiu, *op.cit.*, p. 112.

« Passionnés de musique et de danse, les Cambodgiens ont un sens artistique profond et encore très vivace ; le folklore du Cambodge est riche et inspiré du Ramayana hindou. »

¹¹ *Cahiers de la guerre*, « Ballerines cambodgiennes », p. 376.

« Grâce à sa danse [=de la danseuse] je compris la danse khmère, celle qui depuis des siècles nourrit un peuple de sa magie, et porte un [grand] cérémonial jusque dans cette paillote sombre et [illis.]

デュラスの文学作品のなかで魔女について考える場合、まず家と女性との関係について触れねばならないだろう。というのも、デュラス作品の魔女たちは、まるで女性たちが家のなかで時間を過ごしているのと同じように、森のなかに居続けるからである。森は小説のなかで女性のいる家と同等の意味を持っており、あたかも女性と魔女とを隔てる壁はほとんど存在していないかのようである。いわば、女性たちは家にながら徐々に魔女へと変貌していく。例えばアンヌ＝マリー・ストレットは美しく、社会的にも高い地位に属しているが、植民地の白人社会という閉鎖された空間、倦怠を引き起こす熱帯特有の暑さと、時間の緩慢さによって、大使館のなかにながら常に死に取り憑かれている。そしてその狂気を表に出すことが出来ずに内に秘めながら、少しずつ魔女の方へと接近していく。デュラスはインタビューのなかで、アンヌ＝マリー・ストレットのような女性達のことを、ミシュレの言うところの魔女にはまだなっていない存在であると述べている¹²。端的に言えば、アンヌ＝マリー・ストレットを魔女へと導いていくのは、彼女の狂気の状態である。狂気をめぐる女性たちの変容は、常にデュラス作品なかで反復されるテーマである。そこには女乞食も加えられるだろう。すでに多くの研究者達が指摘しているように、女乞食とアンヌ＝マリー・ストレットの間にも深い繋がりがある¹³。女乞食とアンヌ＝マリー・ストレットとの関係同様、女乞食と魔女との間に介在する障壁も大変薄いものである。それゆえ、女乞食についての考察を進めるために、魔女という観点、そして魔女と切り離すことのできない森と狂気という要素を取り上げてみたい。

魔女には時代、場所によって多くの解釈がなされている。そのため、デュラスが魔女をどのような存在として捉えていたのかを、最初に示しておきたい。デュラスはミシェル・ポルトによるインタビュー集『マルグリット・デュラスの世界』のなかで、魔女について歴史家ミシュレを参照して以下のように語っている。

中世では、男たちが領主の戦争や十字軍に行ってしまうと、女たちはひとりぼっちで、ぼつんと田舎に残っていた。何ヶ月も何ヶ月も、森のなかで、彼女たちの掘建て小屋の中でね。そんなふうに孤独から、今や私たちには想像もつかないような孤独から、彼女たちは

¹² *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 189.

¹³ Françoise Charpentier, « une appropriation de l'écriture : Territoires du féminin avec Marguerite Duras », *Littérature*, N° 31, *Poétique du leurre*, 1978 ; Catherine Bouthors-Paillart, *Duras La métisse : Métissage fantasmagorique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Droz, 2002 ; Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras : De la forme au sens*, l'Harmattan, 2010.

木々に、草花に、野生の動物たちに話しかけはじめた、つまり入りはじめたというか、なんて言ったらいいのかしら？ 自然との相互理解を、再構築した、再び作りはじめたというわけ。先史時代にさかのぼれるような相互理解をこう言ってよければ取り戻しはじめたのよ。すると、彼女たちは魔女と呼ばれるようになって、火あぶりにされてしまった¹⁴。

デュラスにとって魔女は、森の深部に長く居続けたことにより、不可視の世界と交感可能な能力を手に入れることができた存在だった。いわば、森は魔女が生まれた場所であると言えるだろう。デュラスの魔女への興味はおそらく彼女達が森で生まれたことと深く関係していると考えられる。なぜなら、森はデュラス作品にとって非常に本質的な場所だからだ。まず、デュラスにとって、森は禁忌の場である。特にデュラス作品のなかで男達は森に入ることが出来ない。彼らにとって森は恐怖の対象なのである。反対に女達は森に入ることが許され、さらに彼女達は森の奥へと、魔女のように分け入ることができるのである。その一方で彼女達は外界の様々な要因により苦しめられており、家のなかでも孤独のうちにいるのである。作家がその視線を向けるのは苦しみを内に秘めた女達なのである。彼女達についてデュラスは以下のように述べている。

そう、わかる？ 私たち、私たち女が、最初の女たちが話をしたのは、森でなのよ。森でわたしたちは自由な言葉を、考え出した言葉を口にした。ああ、今言っていたのは全部、ミシュレのことなんだけど。森で女たちは動物たちに、植物たちに話しかけはじめた。それは女たちの言葉で、教え込まれたものではなかった。それが自由な言葉だったために、女は罰を受けた。そう、この言葉ゆえに、女は、男に対する務め、家事に関する務めを放棄してきたのよ。それは自由の声。でもその声人が人を恐れさせるのは、当然ね¹⁵。

¹⁴ *Les Lieux de Marguerite Duras*, pp. 182-183.

« Pendant le Moyen Âge, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c'est comme ça, à partir de la solitude, d'une solitude inimaginable pour nous maintenant, qu'elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à entrer, à, comment dirais-je? à inventer l'intelligence avec la nature, à la réinventer. Une intelligence qui devait remonter à la préhistoire, si vous voulez, à la renouer. Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 192.

« Oui, vous savez, c'est à la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressé une parole libre, une parole inventée ; tout ce que je vous disais de j, que les femmes ont commencé à parler aux animaux, et aux plantes, c'est une parole à elles, qu'elles n'avaient pas apprise,

ここでも森と家とは比較されている。デュラスの作品のなかに登場する女達は、森で魔女が超自然的な力を手に入れたように、家、あるいは森で彼女達独自の言葉を見出したのである。つまり、デュラスの作品において、森は女達にとって家であり、女達にとっての生まれた場所、あるいは再生する場所なのである。

さらに森は女乞食にとっても重要な場所である。というのも、彼女が体を休める際、森のなかで体を横たえるからだ。『ラホールの副領事』において、女乞食は森で度々眠っている。森は彼女にとって避難場所であると言えるだろう。さらに彼女が妊娠した場所も森であった。だが、子供の父親は不明である。「あたしが一緒に森へ行った隣の男は、トンレサップの漁師だった」と述べていることから分かるように、子供の父親は不確かであるが、妊娠した場所が森であることは明言されている。避難場所であり、命が授けられる場所、言い換えれば、森は女乞食にとってある種の聖なる場所と考えることができないだろうか。ブランショは、「確かに出来事は、我々がホテル、庭、そしてその先にある森と名付ける場所で起こっている¹⁶。」と語り、デュラス作品における森の重要性について言及している。魔女が森で自然の英知を受け取ったように、女乞食は森で超自然的な力を受け取ったように表現されている。多様な森がデュラス作品には登場するが、女乞食にとっての森とは、常にインドシナの森である。それは、デュラス自身が過ごした森だ。デュラスが幼少期について語るときに、森は現地に生まれた人間と植民者との境界線の役割を担っていることが指摘されている。では外的視線から見た場合、つまり白人の立場から見た場合、森はどのような存在として浮かび上がるのだろうか。

他の人達は森に行かない。ほかの人達は、森を眺めている、遠くから森を眺めている、でも森に入らない。森、それは、私の少女時代の森。[...] そこで生まれた私たちは森が怖くなかった。でも、北フランス生まれでヨーロッパ人だった母は、森を怖がっていたの¹⁷。

celle-là. C'est parce que c'était une parole libre qu'elle a été punie, c'est que, du fait de cette parole, la femme se désistait de ses devoirs vis-à-vis de l'homme, vis-à-vis de la maison, justement. C'est la voix de la liberté, mais il est normal qu'elle fasse peur. »

¹⁶ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 133.

¹⁷ *Ibid.*, p. 189.

« Les autres, non. Les autres regardent la forêt, la regardent de loin, mais ils n'y entrent pas. La forêt, c'est la forêt de mon enfance. [...] Nous [=Duras et son frère], nés là-bas, nous n'avions pas peur de la forêt. Et ma mère, qui était du Nord, qui était européenne, avait peur de la forêt. »

デュラスと兄は現地人と同じように生活していたため、森が怖くなかった。しかしフランスからやってきた彼らの母は、森を怖がり、決して入ることはなかった。彼女が怖がったのは森そのものというよりも、熱帯の得体の知れないものへの畏怖からであった。デュラスと母親を隔てる森は、現地人と白人を隔てる境界線なのである。このような森のなかを自分の領土にする女乞食もまた、白人たちからは当然忌避される。

ミシュレの『魔女』のなかでも、魔女たちは忌み嫌われており、魔女の多くは「気狂いの女」だった、あるいは気狂いによって魔女と見なされていたことが説明されている¹⁸。狂気に陥った女であることが、人々の理解から遠ざけられ、周縁に据え置かれた要因である。言うまでもなく、女乞食も同様の扱いを受ける。

では、女乞食は初めから狂気と結びつけられていたのだろうか。彼女の最初の出現と言われる『太平洋の防波堤』において、狂気、あるいは狂ったという言葉は出てこない。『太平洋の防波堤』では狂気についての描写は最小限に留められているのに比べ、『ラホールの副領事』では、女乞食はインドシナの大地を横断することで、正気を失うという様が物語の中心に据えられている。『ラホールの副領事』で母親から見捨てられ、村を追い出された娘は彷徨のなかで、生きるために母親と子供を捨てることを決めたのである。

もはや決して彼女の姿は故郷の近くの土地で見られないだろう。

わき立つような蒼白い光のなかで、まだ子供をお腹に宿したまま、彼女は遠ざかる、恐れもなく。彼女には確信がある。その道は母親を決定的に放棄する道なのだ。彼女の目は泣いている。だが彼女は、彼女は声のかぎりに、バタンバン（Battambang）の童謡を歌う¹⁹。

この場面には、彼女が様々なことを忘却することで生きる力を得ていく過程がまさに表現されている。何物にも囚われない、自分を縛るものを「決定的に放棄」することで、彼女は世界で解放された存在となる。つまりデュラス作品における女乞食は、ま

¹⁸ Jules Michelet, *La Sorcière*, Flammarion, 1966, p. 162.

¹⁹ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, O.C. t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 556.
« On ne la [=la mendiante] retrouve plus jamais aux abords du pays natal.

Dans la lumière bouillante et pâle, l'enfant encore dans le ventre, elle s'éloigne, sans crainte. Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang. »

さに自由を表現する存在であることを意味する。このようにして狂気はデュラスのなかで必ずしも否定的な意味で描かれるわけではないのである。それゆえ『ラホールの副領事』の女乞食は狂気に陥ったあと、より生き生きとし、魅力的に描かれ、小説の冒頭の物語の書き手であるピーター・モーガンのように、白人たちは彼女に対して恐れをなしつつも彼女に魅了されている。つまり狂気は女乞食にとって生きる証しなのである。

このように、女乞食は、森のなかに閉じ込められているのではなく、むしろ解放された存在となるのである。さらに女乞食は、故郷や過去の記憶から解放されることで、様々な場所へと侵入していく横断性を徐々に帯びていく。『ラホールの副領事』のなかで、カルカッタのフランス大使館の庭は柵によって白人の世界と現地人の世界とを隔てている。しかし森同様に現地人の社会と白人社会を隔てる境界となっている庭にも、女乞食は自由に立ち入ることができ、両社会を行き来する。映画『インディア・ソング』でも、中庭から大使館を映しながら女乞食の叫びを挿入することで、女乞食が大使館に侵入していくかのような画面が作り上げられている。さらに、彼女がアジア大陸に散らばるという描写からも、彼女が横断的存在として作品内に配置されていることが分かる。つまり、次第に女乞食は森だけではなく、アジア全土へと領土を広げていくのである。『魔女』のなかで、サタンは彼と契約した娘に、村を示して「あれがお前の王国だ。今日は乞食でも、明日はこの国の女王となるだろう²⁰」と言い放つ。デュラスもまた、女乞食に実現不可能な踏破をさせることで、アジア大陸の女王として作品上に君臨せようとしたのではないだろうか。

以上、女乞食のなかの魔女的性質について考察してきたが、女乞食はデュラスがカンボジアで培った自然のダイナミズム的感覚とミシュレの魔女から理解した要素を組み込んで生み出され、彼女の作品のなかに描き込まれるのである。このようにして作り上げられた女乞食は『ラホールの副領事』のなかでインドシナの大地を踏破する。次項ではその踏破が『ラホールの副領事』のなかでいかなる効果をもったか分析する。

4. 『ラホールの副領事』における女乞食の不可能な踏破

『ラホールの副領事』は、カルカッタのフランス大使館の周りをうろつく女乞食を見たピーター・モーガンが、彼女がカルカッタに辿り着くまでの長い踏破の物語を書

²⁰ Michelet, *op. cit.*, p. 92.

く形で始まる。

子供を孕んでしまった女乞食は母親から家を追い出され、親戚のいるという「《鳥》平原」を目指して故郷のバタンバンを後にする。彼女はまず、バタンバンからトンレサップ近くの平原を抜け、湖に入り込む川を北へ遡り、タイへ抜けようと試みた。しかし実際は北へ進むところ、反対の南へと進んでしまい、結局は同じカンボジアのポーサットの採石場へとたどり着いてしまった。

ポーサットにたどり着いた女は、極度の空腹に苛まれる。女乞食は食べ物にありつくために、辺りをうろつき市場の女達に施しを請い、時には食べ物と引き換えに男たちにその身を差し出すのである。採石場に戻る時は眠る時だけである。飢餓状態が長く続いたことにより、女乞食の風貌はすっかり変わってしまう。やせ細り、髪の毛が抜け落ちたことで、異様な姿になってしまった女乞食を人々は避ける。やがて子供が生まれ、彼女は子供を誰かに売ろうと、さらに南下を続け、ヴィンロンの町までやって来る。ヴィンロンの市場の軒先で、女乞食は子供を置いて座る。そこに娘を連れた白人女性が通り、女乞食はなんとかその女性に子供を託そうと、後をつけた。最初は頑なに拒否をしていた夫人も最後は赤ん坊を引き受けたのであるが、すでに時は遅かった。赤ん坊は衰弱し、その命は風前の灯火だったのである。女乞食は自分の娘の死を見届けることなく、ヴィンロンから立ち去り、それから10年をかけてカルカッタへとたどり着く。

この長い踏破は女乞食の存在を特徴づけるものである。時にはトラックの荷台に乗ることもあるものの、女乞食はこの途方もない道のりを自らの足でやり遂げる。この踏破については、『ラホールの副領事』のあと、『愛人』と『北の愛人』のなかでも描かれることから、女乞食と切り離すことのできない要素となっていることは明白であろう。ではデュラスはなぜこのような実現不可能な踏破を書いたのだろうか。こうした問いを女乞食の辿った場所から考えたい。

「《鳥》平原」を目指した女乞食は最初に北を目指したが、実際には南へと進んでしまった。行き着いたのは、故郷バタンバンよりも南のポーサットだった。彼女はそこでようやく「《鳥》平原」のありかを老人に聞く。

《鳥》平原じゃと？ メコン河に沿って行くんじゃないよ。たしかにその道だよ。でも、メコン河はどこでしょう？ ポーサット河をトンレサップ大湖までくだって、それから、トンレ

サップについたら今度は下るんじゃないよ、たしかにそうだ。水はいつでもどこでも海に向かって流れるんじゃない、《水鳥》平原は海の近くにあるんだ。いいかね、わかるじゃろう、もしポーサット河をさかのぼったら？ きっと乗り越えられない山脈にぶつかるだろう。だがその向こう側は？ シャム湾があるじゃよ。わしがあんたの立場なら、神様がお招きになる南へ向かうんじゃないがね²¹。

老人の指し示す南とは逆の北を目指す女乞食にとって、もはや実際の《鳥》平原がどこにあるかが問題ではなかった。彼女にとっては北を目指すことが重要であり、山脈を越え、タイの国境へと向かうことこそが目指す場所であった。その先にあるのは、カルカッタである。バタンバンから南へ下り、そこからバタンバンに戻ろうと北へのぼり、さらにタイへの国境へ行き、10年かけてカルカッタへと行き着く。地理的不可能性を表すことで、実際のインドシナの大地と物語上の大地を乖離させたと考えられる。

この乖離は物語に登場する地名においても生じている。女乞食が通り過ぎる町は、全て実在の町の名である。現実的に不可能とはいえ、それらの町は、地図上でも、あたかも人が歩いたかのように線で繋げることができる。そのなかには、デュラスが幼少期に過ごした場所もあるものの、カンボジアやインドの町は、デュラスが地図上から選び出したものであると考えることができる。では、デュラスは無作為にそれらの町の名を決めたのだろうか。

その問いに答えるために、女乞食の故郷であり、長い踏破の出発点でもあるバタンバン« Battambang »から考えていきたい。

誰の子かも分からない子供を身ごもった女乞食は、母親から追い出されることによって、村を出る。

[...] 遠くへ行ってしまう (va-t'en loin) …。なにがあっても帰ってくるんじゃないよ…。

²¹ *Le vice-consul*, p. 549.

« La plaine des Oiseaux? Il faut suivre le Mékong, ça doit être ça. Mais le Mékong, où est-il? il faut descendre le Stung Pursat jusqu'au lac du Tonlé-Sap et puis, une fois arrivé au Tonlé-Sap, il faut descendre, c'est ça ; l'eau va vers la mer toujours et partout, la plaine des Oiseaux Aquatiques est près de la mer. Et bien, vous en savez, mais si on remonte le Stung Pursat? On devrait arriver devant des montagnes infranchissables. Mais derrière ces montagnes? On dit qu'il y a le golfe du Siam. À votre place, enfant, j'irais vers le sud où Dieu passe pour être meilleur. »

なにがあってもね…。ずっと遠くへ (va-t'en très loin) お前がどこにいるか想像もできないくらい遠くへ (va-t'en loin) …。おまえのお母さんに頭を下げた出て行くんだよ (va-t'en)²²。

身ごもった女乞食に彼女の母親が放った「遠くへ言ってしまえ« va-t'en loin 」、ずっと遠くへ行くんだ« va-t'en très loin ）」という言葉は町の名前バタンバンと呼応していると考えることができる。女乞食は« va-t'en ）」という言葉により故郷のバタンバンを追い出される。この2つの音の響きは単なる偶然ではないだろう。デュラスは何よりもまず土地の名が持つ音楽性を重要視したのである。『ラホールの副領事』の話を基にした『インディア・ソング』の冒頭でデュラスは、「町の名、河の名、インドをめぐる海の名は、この作品においてはなによりもまず、音楽的意味合いをもっている²³。」と書いている。小川美登里も『ラホールの副領事』のなかで、響きにより選び取られた町の名前と「暑さ« chaleur 」、夕暮れ« crépuscule ）」そして「レプラ« lèpre ）」がゆったりとした子守唄を構成しているように配置されていることで、眠りや、怠惰や忘却が離れずに混ざり合っていると、『ラホールの副領事』における音楽的響きの重要性を指摘している²⁴。

女乞食の故郷カンボジアのバタンバンは、その音を詩的なものへと変化していった。女乞食がポーサットの採石場で、故郷はどこかと尋ねた男と以下のようなやり取りがある。

「バタンバン« Battambang ）」

その3つの音節は、強さのアクセントもなく、張りがきき過ぎた小太鼓の上で、同じ強度で打ち鳴らされる。バアタンンバン« Baattamambbanang 」。男はそのように聞こえたという。彼女は逃げ出す²⁵。

²² *Ibid.*, p. 546.

« [...] va t'en loin... en aucun cas tu [=la mendiante] ne dois revenir ... aucun... va t'en très loin... si loin qu'il me soit impossible d'avoir de l'endroit où tu seras la moindre imagination... prosternez-vous devant votre mère et va-t'en. »

²³ Marguerite Duras, *India Song*, O.C. t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1521.

²⁴ Midori Ogawa, « Le lieu du secret : écrire entre la musique et le silence », 2009, pp. 1-22, オンライン, Association Marguerite Duras, インターネット, www.margueriteduras.org (2015年2月28日)

²⁵ *Le vice-consul*, p. 554.

« -Battambang.

Les trois syllabes sonnent avec la même intensité, sans accent tonique, sur un petit tambour trop tendu.

もはや実際の町の名という意味合いは薄れていく。その名の響きをもつ音楽性が実際の地名から物語の世界へと引き込んでいくと考えられるのではないだろうか。それは、アンヌ＝マリー・ストレッテルが幼い頃に女乞食を見たサヴァナケットで指摘することが出来る。女乞食のことを唯一、幼いころの記憶として留めているアンヌ＝マリー・ストレッテルは女乞食をラオスのサヴァナケット生まれと考え、サヴァナケットの言葉話すだろうと述べている。サヴァナケットはラオスに実在する地名である。彼女の見た女乞食が同一人物ではないとしても、ラオスからカンボジア、そしてインドのカルカッタへとまるで女乞食が物語のなかで移動したかのように読み取ることが出来るのではないだろうか。女乞食をインドシナあるいはアジアの大地に散らばらせることでデュラスの想像するインドシナ世界の先導者として女乞食を作り上げようとしたと考えることが出来る。

現実のインドシナとは決して一致しない虚構のインドシナを批評家クロード・ロワ (Claude Roy, 1917-1997)はデュラスのアジアである「デュラジア« la Durasie »」と呼んでいる²⁶。清水徹も『愛人』の邦訳あとがきにおいて、『愛人』における女乞食の旅を語る記述は、『ラホールの副領事』における圧倒的な迫力で語られる旅の記述と対応し、「デュラジアの地理学の源をなすデュラスの神話的想像力も、遺憾なく発揮されている」と書いている²⁷。「デュラジア」という想像の世界を作り上げることにより、アンヌ＝マリー・ストレッテルの物語である『ラホールの副領事』を、神話的世界までに押し上げたのである。

女は『太平洋の防波堤』では若い娘であったが『ラホールの副領事』では女乞食という役割を与えられた。彼女はなぜ女乞食でなければならなかったのだろうか。

それは長い踏破を終えて着いたカルカッタにおける彼女の社会的状況と関連している。カルカッタのフランス大使館を舞台とした『ラホールの副領事』では白人社会と大使館の外が明確に分けられている。大使館は頑丈な柵で区切られ、現地人は入ることができない。川口恵子は『ラホールの副領事』の物語を基に、デュラスが監督した映画『インディア・ソング』のなかでの白い光の強調を以下のように述べている。

Baattamambbanangg. L'homme dit qu'il en a entendu parler. Elle [=la mendicante] se sauve. »

²⁶ Claude Roy, « Duras tout entière à la langue attachée », *Le Nouvel Observateur*, n° 1034, 31 août 1984, pp. 56-57.

²⁷ マルグリット・デュラス 『愛人』 清水徹訳, 河出書房新社, 1985年, pp. 215-216.

白い光は、アンヌ＝マリー・ストレットルと男たちが向かうデルタの島々の中央にある、プリンス・オブ・ウェールズという名の国際ホテルにも満ちている。ホテルのホールを歩く彼らは、「身体を持たぬ声」によって、「白いインド «L'Inde blanche»」と称される。現実のインドは常に画面外にあり、彼らは白人ブルジョワ社会という「柵に囲い込まれた空間」の中で、異郷の地にある者として、無為の時をすごしている²⁸。

カルカッタのフランス大使館もまた、映画のなかで白亜の建物として映し出されており、植民地における支配の構造を明確に示そうとしたと考えられる。白く、清潔な白人と対比させるように、大使館の外にはレプラ患者や犬がうろついている。そして彼らの傍らには女乞食がいるのである。白人達にとっては、外側の世界は未知の世界であり、恐怖の対象であった。そのため、レプラ患者や犬同様、道で突然歌い、笑い出す女乞食は、彼らにとって恐怖そのものであった。

狂気という言葉は『ラホールの副領事』では、女乞食だけを指し示すものではない。物語の主人公アンヌ＝マリー・ストレットルもまた、狂気のなかにいる。彼女は女乞食同様、夫の仕事について周り、アジア大陸を移動した。アンヌ＝マリー・ストレットルは白人社会という閉ざされた世界と熱帯地方ゆえの緩慢さによって陥った狂気を自らのなかに留めている。しかしながら、この2人の主要人物が内に抱える狂気は同質のものではない。アンヌ＝マリー・ストレットルは自身の狂気によって生命の危機にさらされるが、対照的に女乞食は長い踏破において、生きるために狂った女となったと考えられるからである。女乞食は母親から故郷を追い出され、自ら故郷を、そして母親を、最後には子供を捨てた。デュラスは、常軌を失うことで自由な存在となった女乞食を、アジア大陸の途方もない横断を通して、自由な可動性を持った登場人物として表現している。

地位も外見も正反対であり、互いに決して触れ合う場所にはいないが狂気で女乞食とアンヌ＝マリー・ストレットルは繋がっている。しかし、その狂気も異なっており、『ラホールの副領事』における世界が単なるインドの白人社会の物語ではなく、神話的要素を含んだ重層的な物語であると言えるだろう。

²⁸ 川口恵子著 『ジェンダーの比較文化史——「国家の物語」から「ディアスポラの物語」へ』 彩流社、2010年、p. 295.

このように『ラホール副領事』では、女乞食は個をなくすことで、創造の世界へと引き上げられた。同じく、様々なデュラス作品に登場するアンヌ＝マリー・ストレットと狂気によって対峙されながらも、狂気を介した鏡像的存在となったのである。デュラスの作品における女乞食はここに誕生したのである。

さらに女乞食は他人に狂気を伝染させようとする存在として描かれている。『ラホール副領事』では、大使館に出入りしているシャルル・ロゼットを突然追いかける。

瀟に沿った道の上で、背後から、あわただしい足音、裸足の疾走。彼は振り返る。彼は怖い。

それは何なのか。

何を怖がっているのか。

だれかが呼んでいる。だれかがくる。体の形はかなり大きく、とても薄い。彼女がそこにいる。それは1人の女だ。彼女は禿頭だ、汚らしい丸坊主。彼女は腕を振る、笑う、彼女は数メートル離れたところに立ち止まって、彼を呼び続ける²⁹。

彼女は何もしない。ただ追いかけるだけである。しかしこれほどまでにシャルルを恐怖に陥れるのは、女乞食が請け負った役割から来ている。女乞食は現地人を代表する存在であるため、白人社会とは対極に置かれ、白人達からは異質なものとされる。檻のような柵に囲まれた大使館から出ない白人達が彼女を恐れるのは、むしろ自身達がこの地では異質であると考えているからではないだろうか。そのため女乞食は、いつかは終わることが運命づけられたこの植民地の終焉が目に見える形となって現れた者として捉えることができ、白人社会においては不安と恐怖の対象そのものとなる。

狂った女乞食が追いかけて来るという描写は『愛人』のなかへ受け継がれている。ベトナムのヴィンロン³⁰の白人居留区において、主人公の「わたし」は突然女に追い

²⁹ *Le vice-consul*, p. 653.

« Le long de la lagune, sur le chemin, derrière lui, des pas précipités, une course pieds nus. Il se retourne. Il a peur.

Qu'est-ce que c'est?

De quoi avoir peur?

On l'appelle. On vient. La forme assez grande, très mince. Elle est là. C'est une femme. Elle est chauve, une bonzesse sale. Elle agite le bras, elle rit, elle continue à l'appeler arrêtée à quelques mètres de lui. »

³⁰ ベトナム南部にある町。デュラスの母親は隣のサデックという町で教師の職を得る。

かけられる。

すると突然、わたしは自分のうしろでだれかが走っている音が聞こえるような気がする。すると突然、だれかがまっすぐわたしのあとをつけながら走っているのだ、と確信してしまふ。走りながらわたしはふり向く、すると見えるのだ。とても背の高い女、とても痩せている女、まるで死神のように痩せている女、それが笑って、走ってくる。女ははだしだ、わたしを捕まえようと走って追いかけてくる。その女がだれだかわかる、白人駐留区の女、ヴィンロンの狂った女だ。[…] こんなふうには言えるかもしれない。これは存在全体についてのあの確信の思い出だ、もしあの女が手でたとえそつとでもわたしをさわったら、こんどはわたしのほうが死よりももっとひどい状態、狂気の状態に入り込んでしまうというあの確信の³¹。

女乞食はカルカッタではなく、ヴィンロンの白人居留区にいる。『愛人』のなかでも女乞食の長い踏破が語られているが、彼女がどのようにしてサデックにたどり着いたのかは描かれていない。しかし、女乞食は『愛人』ではカルカッタではなく、かつて『ラホールの副領事』のなかで、「《鳥》平原」を探していた時に老人が指し示した「神様がお招きになる」南へとたどり着いたのである。さらに、『愛人』では「わたし」は触れるだけで狂気へと陥ってしまうとし、女乞食は狂気を体現したものとして描かれている。デュラスは物語を書き進めていくなかで女乞食をデュラス作品を象徴するものにしようとしたのではないだろうか。女乞食に追いかけられたあと、「わたし」は女乞食と他の乞食とを結びつけた。

わたしは町じゅうに、あの並木道の女乞食の姿をあふれさせた。あちこちの町に、稲田にいる女乞食たち、シヤムとの国境の舗装のない道路、またはメコン河の兩岸などにいる女乞食たちを、以前わたしを怖がらせた女乞食と結びつけたのだ。女乞食はいたるところか

³¹ *L'Amant*, p. 1504.

« Et tout à coup je suis sûre que derrière moi quelqu'un court dans mon sillage. Tout en courant je me retourne et je vois. C'est une très grande femme, très maigre, maigre comme la mort et qui rit et qui court. Elle est pieds nus, elle court après moi pour me rattraper. Je la reconnais, c'est la folle du poste, la folle de Vinhlong. [...] Ce que l'on peu avancer, c'est le souvenir de cette certitude de l'être tout entier, à savoir que si la femme me touche, même légèrement, de la main, je passerais à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie. »

ら出て来た。どこから来ようとしてもカルカッタに到着するのだ³²。

インドシナの大陸を女乞食は縦横無尽に駆け巡ることができる。そしてそこはデュラスの生み出したインドシナ「デュラジア」の大陸がある。

「カンボジアのバレリーナたち」の踊り子と女乞食は自然のダイナミズムを持っている。前者は踊りによりそれを表現し、後者は不可能な踏破によって読者にそれを示している。そしてデュラスの考える「女」としての魔女の要素が加わり重層的な存在になる。女乞食はデュラスの幼い記憶から生まれた存在ではあったが、デュラスが獲得したカンボジアの自然のダイナミズムや魔女の特性が加わることで、デュラス作品のなかで無二の存在となるのである。

³² *Ibid.*, p. 1506.

« J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue. Toutes les mendiants des villes, des rizières, celles des pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong, je l'en ai peuplée elle qui m'avait fait peur. Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta. »

結論

18世紀半ばに起きた、イギリスの産業革命を発端として、ヨーロッパ各国は植民地の重要性に気づき、自国の領土を拡張した。20世紀では、植民地は産業としての重要性もさることながら、軍事力の面でも重要な役割を担った。第2次世界大戦が終結し、今まで植民地であった国々が、次々に独立運動へと舵をとり、国はさらなる戦火に包まれた。インドシナでは大戦後第1次インドシナ戦争が勃発し、1954年におけるジュネーヴ条約により独立が認められ、ベトナム、カンボジア、ラオスはそれぞれ別の国として確立した。しかし、続くベトナム戦争により、ベトナムはさらなる戦火に曝され、その火はカンボジア、ラオスにも飛び火したのである。とくにカンボジアは、内戦状態へと突入し、ポル・ポト政権下では、延べ170万人以上の犠牲者を出した。かつてインドシナと呼ばれたこの3国がフランスの支配から離れ、ようやく平和を取り戻したのは、20世紀の終わりである。そこにはもはや、デュラスが過ごしたインドシナは存在しなかった。デュラスがインタビューのなかで、「わたしには故郷はない」と言ったのは、この混沌としたインドシナにも一因がある。

現代でもフランス人の間には植民地化は負の歴史ではあるが、インドシナは植民地の間、フランスから自由や平等を教えられたと考える傾向の人々も多い。そのため、インドシナの人々が民族運動へと進むことができたのは、フランスの文明化が助力となったという見方をする人々も存在する。しかし、平野千果子はフランスの植民地化以前からインドシナの人々の抵抗の気運はすでに彼らの中に準備されていたとして、ベトナムの知識人「文紳」の存在を指摘している¹。確かにフランスの教育による知識人も誕生したが、それは一定の成果にしか過ぎず、ベトナム全体を変えることは出来なかったのである。『フランス植民地帝国』においても、フランスの教育を受けたインドシナのエリート層の知識の高さは、インドシナ連邦にとって大きな力になるとともに、その能力の高さゆえに、彼らは植民地政策にとって今後1つの憂慮すべき問題と

¹ 平野千果子 前掲書, pp. 252-253. 文紳はフランスによる統治以前、19世紀グエン朝に存在した知識人のことである。村単位で存在し、彼らのなかには科挙試験を合格し官吏となった者、あるいは元官吏などもいる。

して、フランスによる教育の成功例とそれゆえの危惧として記されている。それと同時に、ベトナムの若者の教育に関しては、以下のように中国の影響を認めている。

アンナン人の若者に、何千年も発展が遅れている黒人の子供達と同じような勉強方法を強いることは馬鹿げているだろう。彼らの国は、世界の中でも古い文化の1つを起源とした真の歴史的、知的偉大さを持っており、中国の文化を知っていたのだから²。

フランス帝国主義の成果を示す目的を持った書物でありながら、フランスの教育の成果を示しながらも、ベトナムにおける文明化の難しさを記している。この矛盾を植民地のプロパガンダ的書物のなかに書くことは、実際にインドシナに住んだ作者がインドシナのことを真摯に書こうとすることで、植民地礼賛に僅かばかり抵抗しようとした結果であると読み取ることもできるだろう。実際にジャン・ヴァリエによると、この引用が書かれた最後の第5章「帝国、精神的共同体 «L'Empire, communauté spirituelle»」は他の章よりも執筆に時間がかかったとされている。項目に教育が入ったこの章は『フランス植民地帝国』の作者の思い入れが伺えると指摘している³。

『フランス植民地帝国』は両大戦間に挟まれた緊迫したフランスで書かれた書物であるため、政治的意向が色濃く反映されている。そのためデュラスは『フランス植民地帝国』を嘘の書物とし、ガリマールへの手紙には「あの時の状況に応じて書いてだけ」とした。彼女がこの本に関して多くのことを語らなかったのは、後のデュラス作品から読み解くことができる権力への抵抗からも理解することができる。

しかしながら、たとえ不本意であったとはいえ、「書く」という行為が作家デュラスに弾みをつけたことは否めない。『フランス植民地帝国』を書いたことで、ガリマール社とのコンタクトをつなげることができたのはその1つの証左だと言えるだろう。さらに植民地省で働いた経験は、後のデュラス作品へも影響を与えている。インドシナ連作だけではなく、『ラホール副領事』での正気を失った副領事にはデュラスが植民地省で働いた時の経験が反映されていると考えることができる。

² Roques, Donnadieu, *op. cit.*, p. 206.

« Il serait insensé d'imposer au jeune Annamite dont le pays a connu une grandeur historique et intellectuelle véritable, issue d'une des plus vieilles cultures du monde, la culture chinoise, les mêmes méthodes de travail qu'au jeune enfant noir dont l'évolution a été retardée pendant des milliers d'années. »

³ Vallier I, *op. cit.*, p. 544.

自身が忌み嫌った植民地の役人側に立つことは、1930年代において、常にアイデンティティが揺り動かされていたデュラスにとって生活と家族のための妥協だったと言えるだろう。しかし、この現実のための妥協と理想との間の揺らぎこそが、デュラスの文学作品に奥行きをもたせたと言いうことができる。彼女の作品のなかでの内に苦悩を抱えた人々が、自らの苦悩を表出させることが出来ず、そのことによりさらに深い苦悩の底へもぐって行く様子が描かれる。その苦悩は副領事だけではなく、アンヌ＝マリー・ストレッテルやロル・V・シュタインの苦悩として受け継がれていくのである。

第2章での『太平洋の防波堤』の考察ではまず、デュラスがいかにして自伝的作品を書いたのかを探った。デュラスは作家として正当に認められるためには、植民地インドシナ生まれという背景を隠したかったと推測できる。『太平洋の防波堤』の前2作である『あつかましき人々』と『静かな生活』はインドシナとは関係のない小説であった。しかし、ここでも彼女は「書く」ことで、インドシナの記憶と対峙しようとしたのである。デュラスがインドシナを離れて18年後の1950年に『太平洋の防波堤』は出版された。自伝的小説を書くために、それほどまでの時間を必要としたと同時に、長い年月をかけて子供時代の記憶から小説へと書き換えを行ったと考えられる。そのために、『太平洋の防波堤』で描かれる植民地世界は必ずしも真実を描いているのではない。デュラスの視線から描かれた植民地世界なのである。それを「植民地主義的舞台装置」とし、作品のなかで展開させた。

『太平洋の防波堤』では、植民地に夢を馳せてやって来た入植者である母親の悲劇が中心に描かれている。この悲劇は、インドシナ連作のなかで繰り返し語られるのだが、『太平洋の防波堤』にはその母親の悲劇への怒りとともに、悲しみが描かれている。それは、植民地の白人でありながら、白人のなかでも「最下層」に属しているため、白人側にも現地人側にもなれない人々の悲しみであろう。デュラスはそれを書くことで表そうとしたのである。

さらに『太平洋の防波堤』は、『フランス植民地帝国』と比較すると別の側面を見せる。『フランス植民地帝国』と『太平洋の防波堤』はインドシナの自然の描写に共通点を持つ。前者は植民地紹介本であり、後者は小説であるが、両者とも作者であるデュラスがインドシナの自然を重要視していたことが一因となっているのではないだろうか。両著作ともインドシナの自然の描写が詳細に描かれ、インドシナを表すものとし

て自然、とくに平野と大河が重要であることが読み取れるだろう。この視点は後の小説作品にも共通するものであり、デュラス作品を考察する上で重要な要素となる。

さらに、この2つの著作のより重要な点は、『フランス植民地帝国』で記述された植民地を礼賛する記述が『太平洋の防波堤』では正反対になっている。『フランス植民地帝国』では、ゴム産業はその収穫量の多さから植民地政策の成果と謳われるが、『太平洋の防波堤』では、ゴムの木のから流れる樹液を現地人の血と形容し、ゴム産業は現地人の犠牲の上に成り立っているとし、植民地主義を批判した。さらに、ゴム生産で成功したムッシュ・ジョーは醜い男として描かれ、シュザンヌ達家族とは異なるものとして描かれたのである。道路整備に関しても、その功績をたたえる『フランス植民地帝国』に反して、『太平洋の防波堤』では、道路造成工事に従事した伍長を描き、その工事の過酷さを描いている。さらに道路が出来上がっても、現地の人々には何の役にも立たず、むしろ白人が車で子供達をひき殺してしまう場所としたのである。このような点からみると、『太平洋の防波堤』は植民地主義批判を明白に表明した小説と読み取ることが可能だろう。これは先に書いた母の怒りだけではなく、植民地においてあらゆる不正が行われていることに対するデュラスによる怒りとも読み取れる。そのため、『太平洋の防波堤』で植民地の世界を描くこと、「植民地的舞台装置」を設置することで、植民地主義に対する告発であり、デュラスが以後一貫して持つ植民地主義批判への表明なのである。

しかしながらデュラスはただ単に植民地での悲劇や植民地主義を批判するためだけに『太平洋の防波堤』を書いたのではない。

『太平洋の防波堤』では現地人の登場人物はほとんど描かれませんが、インドシナの子供達は象徴的に描かれている。彼らは自然と融合し、インドシナの自然の力強さそのものとして描かれるのである。母の死によりシュザンヌと兄ジョゼフは家を出る。その傍らでインドシナの子供達は何事もなかったように、一日が終わるという最後の描写は、シュザンヌ達一家さえも最後はインドシナから立ち去らねばならない運命を示唆しているのではないだろうか。デュラスによって作られた「植民地主義的舞台装置」から降りるように、植民地は必ず終わりを告げ、白人であるシュザンヌたちも消えてゆくのである。これは白人側にも現地人側にも立つことのなかったデュラスの植民地への眼差しとも重なる。

まだ生々しい記憶とともに描かれた『太平洋の防波堤』から34年後『愛人』は別の

過程を経て描きあげられた。幼い時のトラウマとも言える、防波堤の建設とそれを原因に狂気に陥った母親を題材にした『太平洋の防波堤』はデュラスのインドシナの記憶を反映させたものである。それに対して『愛人』は同じインドシナが舞台でありながら、存在しない「絶対的な写真」から立ち上るイメージをもとにデュラスが描いたもう1つの自伝的作品である。

『愛人』を書くまでには、『太平洋の防波堤』から長い年月を必要とした。それはまず、デュラスの家族が関係している。『太平洋の防波堤』では、デュラスの母と兄がともに生きていたことから、真実を書くことはできなかった。そのため、本来ならインドシナ生まれの華僑の青年をムッシュ・ジョーに書き換えて隠したのである。さらに、34年をかけて彼女は多くの作品を生み出すことになった。それらの作品を通過して描き出された『愛人』はデュラスが一貫して描き続けた第三者を介する「愛」の物語を中心に据えられている。また実生活においても1982年の10月から約1ヶ月間、デュラスはアルコール依存症のため入院生活を余儀なくされる。退院したデュラスは自分の「破壊」された顔を見て驚愕する。『愛人』の冒頭においても以下のように語り手「わたし」の顔を描写している。

今の顔は、乾いた深いしわで引き裂かれ、皮膚は疲れきっている。でも繊細な顔立ちの女たちが老け込んでしまったのとはちがう、同じ輪郭線を保っている、しかし実質は破壊されている。わたしは破壊された顔をしている⁴。

デュラスは人生で2度、時間の経過とは異なる「老化」を経験している。それはアルコール依存症とインドシナで経験した中国人の青年との愛の物語だった。「破壊」された顔から喚起される記憶もまた、実在しない「絶対的な映像」の1つとみなすことができる。家族、中国人の男そしてメコン河の渡し船での横断というイメージが、再びデュラスのエクリチュールによって書き起されている。そのため『愛人』は、フィクションでありながら、作者が最も書きたかった、自伝的小説と言えるのではないだろうか。そのような『愛人』のなかで、インドシナはどのように描かれていたのだら

⁴ *L'Amant*, p. 1456.

« J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaïssé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. »

うか。そこにはまず恋人の持つ中国性が挙げられる。異国で財をなす華僑であり、少女の家族と対極に位置する中国人の男は、インドシナにおける外国人として、少女と同じ二重のアイデンティティを持つ者として少女と結びつけられる。それと同時に少女と彼を離すのも彼の持つ中国人という異国性である。

さらに『愛人』のなかで幾度となく描かれたメコン河の渡し船の描写について考察し、この描写をデュラスによるインドシナが凝縮された形として捉え、小説のなかでそれぞれの描写が異なる意味を持つことを明らかにした。

デュラスの見たインドシナ世界へと読者を呼び込む冒頭の記述は作者にとって原風景ともなる場所を描いており、小説世界全体を表しているとも言える。メコン河が緩やかな流れに反して、内部では荒々しさを備えており、その内部ではあらゆるものが「宙づり」になっている。それはちょうどインドシナで起こる全てのものが容赦なく流されて行くとともに、どこにも流れ着かず内部で漂っているのに似ている。この目的の地のない浮遊状態は、全てのデュラス作品に通底するのではないだろうか。そして最後の場面、少女がフランスへ帰国する際の大型客船でメコン河の渡し船の情景が再現される。少女はその時男への愛を見いだした。この永遠の別れは男との別れであると同時に、インドシナとの別れでもある。

しかし、デュラスは故郷から立ち去り、彷徨することで故郷は現前すると述べている。『愛人』はデュラスが長年書くことを熱望した愛の物語を書くと同時に今はなき故郷を描くことを試みた小説とみることができる。

インドシナ連作の最後の作品であり、デュラスの小説作品としても最後の作品となる『北の愛人』は、『愛人』の物語を引き継いでいる。しかしながら、その制作過程は、『太平洋の防波堤』から『愛人』が異なるように、『北の愛人』でも異なっている。映画のシナリオとして出発した『北の愛人』は、『愛人』よりも人物や背景の描写が詳細に書き加えられている。1人称と3人称の叙述が混在していた『愛人』に対して、『北の愛人』では3人称へと完全に移行している。小説と読者の間にカメラという新たな媒体が加わったことで、『北の愛人』は『愛人』とは異なる側面から物語を映し出すのである。それはデュラスに残っているインドシナの記憶の別の側面として見ることができるだろう。

そのため、まず『北の愛人』がいかなる役割を担った小説なのかを明らかにするために、作品のなかで『太平洋の防波堤』、『愛人』について記されている箇所を考察し

た。次に、中国人の男、母親、そしてタンに焦点を当て、『愛人』から『北の愛人』への加筆、書き換えを分析した。

『北の愛人』のなかには『太平洋の防波堤』の役割は、母親の耕作不能地における役人の不正を告発するためであると明白に書かれている。さらに『愛人』と『北の愛人』の恋人同士が重なり合わされることから、『北の愛人』が『愛人』の愛の物語を引き継いでいると捉えることができる。つまり、『北の愛人』はこの2作を引き継いで、書かれたことが小説のなかで明らかになっており、この2作を通過しなければ『北の愛人』は書かれなかったと考えることができる。

『北の愛人』はデュラスによると中国人の男の死を聞いたことにより書き始められたものであるとされている。中国人の男以外にも、実際のエレヌ・ラゴネルの死も注意書きの中に記されている⁵。『北の愛人』は愛を語るとともに死とも密接につながっているのである。だが、デュラスは『北の愛人』を書くことで、中国人の男との愛を葬ろうとしたのではない。むしろこの小説を語り継ぐ小説として書いたのである。それは『北の愛人』における書き換えの問題と関わってくるのである。

中国人の男の中国性は、『愛人』よりもさらに観念的になり、中国人ということは植民地のなかで異質であり、誰にも征服されないものとして畏怖の対象となる。それは少女を遠ざけるものではなく、むしろ惹きつける存在である。そのため、少女の男への愛は物語の初めからはっきりと示されている。さらに中国性は、その異国性と歴史の長大さが浮かび上がり、男と少女のみが共有できる現実のものではない「シナ」となるのである。

『北の愛人』における母親はこれまでのインドシナ連作での母親とは異なっている。防波堤建設の失敗から狂気に陥ったあとの母親という点は変わっていないが、ここでは教育者としての母親の一面も描かれている。また、彼女は前2作において、子供達の故郷はフランスとしていた。その母親が子供達の故郷がインドシナであると言ったことは『北の愛人』のなかでも特筆すべき書き換えである。

さらに、最後の自伝的作品のなかで初めて描かれるタンは『北の愛人』を特徴づける重要な登場人物である。子供達の故郷がインドシナだと明言されたこととは反対に、タンの故郷は明らかにされていない。カンボジアとタイの国境で生まれた彼は「知らない国の言葉」で歌い、最後は故郷の森へと消えて行く。このようなインドシナの大

⁵ *L'Amant de la Chine du Nord*, p. 620.

地の広がりからタンの存在と女乞食とは結びつけられることができるだろう。女乞食の目的地から生まれたタンは、彼女の子供として小説のなかで生を受けるのである。『太平洋の防波堤』と『愛人』では、死んでしまった子供をタンとして蘇らせた。この点からも『北の愛人』は終わりの物語ではなく再生の物語も担っていると考えられる。

自身の故郷を肯定する。これは最後の物語ではなく、語り継ぐ物語なのである。そして、それは『北の愛人』だけではなく、インドシナ連作をも指すことができるだろう。

以上のインドシナ連作を考察し、デュラスのインドシナの記憶の要素の違いにより、それぞれ別のインドシナを表象していることを示してきた。最後の章では、インドシナ連作から生まれ、他の小説作品をも横断する存在として描かれた登場人物である女乞食についての考察を試みた。彼女はデュラスの幼い時の記憶から生み出された人物が、デュラス作品の中心をなすにはまだ他の要素を必要とした。デュラスによって複数の要素を詰め込まれて描かれた女乞食を分析するために、まず女乞食の原点へと戻り、さらに魔女へと進み、最後にその結実としての『ラホールの副領事』での不可能な踏破への考察を試みた。

女乞食が初めて小説のなかに現れたのは『太平洋の防波堤』と言われていたが、実はその前からすでに現れていた。「カンボジアのバレリーナたち」のなかで描かれた若い踊り子は、女乞食と多くの共通点を持っていた。彼女が踊りによって表す自然のダイナミズムはまさに女乞食の不可能な踏破と重なるのである。1人の人間がインドシナの大地全体を表すこのようなエクリチュールをデュラスが『太平洋の防波堤』以前から獲得していたことの証左として、この「カンボジアのバレリーナたち」という短いテキストを読み解くことができるだろう。そこからデュラスのインドシナの記憶が、カンボジアとベトナムという複合的な文化の上に成り立っていることが明らかになった。デュラスのインドシナ表象はより重層的であり、自伝的作品の世界は植民地という舞台だけにとどまらず、より広がりを持った作品世界を表すのである。

このようにして生成された女乞食ではあるが、彼女がデュラス作品の住人になるには更なる要素が必要だった。それが魔女である。ミシュレの言うところの、社会的に疎外された女たちは、デュラスが常に視線を向ける女たちと重なる。さらに森と狂気という点から魔女と女性たちはデュラスによって混ぜ合わされ、女乞食として生まれ

ることになった。その女乞食の役割がもっとも明白に描き出されていたのが『ラホールの副領事』における不可能な踏破である。女乞食にインドシナの大地を走らせることで、デュラスは『ラホールの副領事』の話を神話的世界へと押し上げるのに成功したのである。女乞食という1人の体から表出する、デュラスによるインドシナがそこにある。

以上でインドシナ連作を通して、作品におけるインドシナ表象を明らかにしたが、本研究にはまだ考察されるべき領域が残っている。

まず、デュラスによるインドシナ表象は形を変え、自伝的作品以外のデュラス作品にも流れている。『木立の中の日々』(*Des journées entières dans les arbres*, 1954)や『トラック』(*Le Camion*, 1977)のなかにも植民地の記憶は根を張っていると見ることができる。さらに女乞食や母親などの重要な登場人物について自伝的作品とそうでない小説との比較分析を行い、デュラスによるインドシナの記憶が形を変え通底していることを明らかにすることにより、デュラスのインドシナ表象の多様性を示すことができるだろう。

さらに、今後はデュラスと同時代にインドシナで生まれた現地人の作家とデュラス作品とを比較したい。インドシナに生まれたフランス人であるデュラスとフランスの教育を受けた彼らの視線の違いを明らかにしたいと考えている。植民地主義に抵抗するため、インドシナではフランス語で小説を書くという作家は圧倒的に少なかった。現地であるいは留学して、フランス語で教育を受けて小説を書いたニャット・リン(*Nhát Linh*, 1906-1963)や、留学後にフランスかぶれの男を主人公にした『安南のフランス人』(*Ông Tây An Nam*, 1931)を書いたナム・スオン(*Nam Xương*, 1905-1958)がいるが⁶、彼らはベトナム語で小説を書いている。ベトナムは長い間中国の属国だった時代があり、漢字教育が定着していた。さらにベトナムでは中国から受け継いだ漢字を、ベトナム元来の話し言葉に当てることによって作り出された字喃(チュノム *Chữ Nôm*)が広く使われていることにより、ベトナム人に向けて書くにあたりフランス語で書く必要性がなかったと考えられる。これはフランス語によって共通の文字を持つ

⁶ ナム・スオンの『安南のフランス人』については以下の2本の論文で考察されている。菅野賢治 「ナム・スオン『安南のフランス人』:抄訳と解説(上)」 『人文学報・フランス文学(355)』 首都大学東京, pp. 87-110, 2004年 / 「ナム・スオン『安南のフランス人』:抄訳と解説(下)」 『人文学報・フランス文学(366)』 首都大学東京, pp. 49-80, 2005年.

ことになったアフリカなどの他の植民地とは異なる状況である。加えて、第2次世界大戦に巻き込まれ、それに続くフランスからの独立を目指した一連のインドシナ戦争が勃発したことにより、フランスの教育制度が浸透する前にフランスの支配が終わってしまったことも大きな理由の1つと言える⁷。さらにその後起きたベトナム戦争もベトナム、カンボジア、ラオスがフランスから遠ざかることに拍車をかけた。

しかし、現地人でありながらフランス式の教育を受けた新知識人と呼ばれる彼らのなかにはデュラスとの共通点を見出せるのではないだろうか。そのため今後の研究では、デュラスと同時期のベトナム人作家ナム・スオンやニャット・リンが所属していた文学集団「自力文団」、反仏独立運動に参加した政治活動家ファン・ボイ・チャウ(Phan Bội Châu, 1867-1940)の『ベトナム亡国史』(Phan Bội Châu, 1905)を視野に入れ、インドシナを内部から把握した資料として読解して役立てたい。

最後に本論文では深く考察することはできなかったが、デュラスのインドシナあるいは植民地表象には、植民地後の世界を考えるという点からポストコロニアリズム的研究の可能性を残している。デュラスは植民地生まれのフランス人ではあるが、その生い立ちから植民者と被植民者の中間地点にいると考えられる。植民地主義について、彼女は非難すべき存在でありながら、非難される存在でもあるのである。ゆえに彼女は植民地主義について語る時、その矛先を鈍らせてしまう。しかし、もはや植民者と被植民者という二項対立で語られる問題は終わりを告げ、植民地問題はより多角的な方面からの研究が進んでいる。そのとき、デュラスのような語る事が出来ない人々の声は、この研究分野において重要な資料となりうる。そのためにはデュラスだけではなく、インドシナ当時のことについて書いた作家の研究をより深めていきたいと考えている。以上を今後の研究の課題とする。

⁷中国王朝による支配期は紀元前111年から938年まで続いた。

参考文献¹

デュラスの文学テキスト

DURAS, Marguerite, **Œuvres complètes I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.**

—*Les Impudents*, Plon, 1943 ; Gallimard, 1992. 『あつかましき人々』田中倫郎訳, 河出書房新社, 1995年.

—*La Vie tranquille*, Gallimard, 1944. 『静かな生活』白井浩司訳, 講談社, 1970年.

—*Un barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950. 『太平洋の防波堤』田中倫郎訳, 河出書房新社, 1973年 ; 1992年 ; 2008年 / 集英社, 1979年.

—*Le Marin de Gibraltar*, Gallimard, 1952. 『ジブラルタルの水夫』三輪秀彦訳, 早川書房, 1967年.

—*Des petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, 1953. 『タルキニアの小馬』田中倫郎訳, 現代出版社, 1969年 / 河出書房新社, 1972年 / 集英社, 1977年.

—*Des journées entières dans les arbres*, Gallimard, 1954. 『木立の中の日々』平岡篤頼訳, 白水社, 1967年 ; 1990年.

—*Le Square*, Gallimard, 1955. 『辻公園』三輪秀彦訳, 『アンデスマ氏の午後 ; 辻公園』に収録, 白水社, 1963年 ; 1985年.

—*Moderato Cantabile*, Minuit, 1958. 『モデラート・カンタービレ』田中倫郎訳, 河出書房新社, 1961年 ; 1985年.

—*Le Viaducs de la Seine-et-Oise*, Gallimard, 1960. 『セーヌ・エ・オワーズの陸橋』岩崎力訳, 『デュラス戯曲全集 I』に収録, 竹内書店, 1969年.

—*Dix Heures et demie su soir en été*, Gallimard, 1960. 『夏の夜の10時半』田中倫郎訳, 河出書房新社, 1967年 ; 1992年.

Œuvres complètes II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

—*Hiroshima Mon amour*, Gallimard, 1960. 『ヒロシマ・モナムール』清岡卓行訳, 筑摩書房, 1970年 ; 工藤庸子訳, 河出書房新社, 2014年.

—*Une aussi longue absence*, Gallimard, 1961. 『かくも長き不在』坂上脩訳, 筑摩書房, 1970年.

—*L'Après-midi de la Monsieur Andesmas*, Gallimard, 1962. 『アンデスマ氏の午後 ; 辻公園』に収

¹ 以下、出版地がパリ以外の場合のみ都市名を示す。

- 録 三輪秀彦訳, 白水社, 1963 年.
- Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964. 『ロル・V・シュタインの歓喜』 白井浩司訳, 白水社, 1967 年; 平岡篤頼訳, 河出書房新社, 1997 年.
- Les Eaux et forêts*, Gallimard, 1965. 『治水保林』 三輪秀彦訳, 『デュラス戯曲全集 I』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- Le Square, trois tableaux*, Gallimard, 1965. 『辻公園』(戯曲) 三輪秀彦訳, 『デュラス戯曲全集 II』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- La Musica*, Gallimard, 1965. 『ラ・ミュージカ』 安堂信也訳, 『デュラス戯曲全集 I』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- Le Vice-consul*, Gallimard, 1966. 『ラホールの副領事』 三輪秀彦訳, 集英社, 1969 年; 1973 年.
- L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967. 『ヴィオルヌの犯罪』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1969 年; 1996 年.
- Suzanna Andler*, Gallimard, 1968. 『シュザンナ・アンドレール』 三輪秀彦訳, 『デュラス戯曲全集 II』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- Des journées entières dans les arbres [théâtre]*, Gallimard, 1968. 『木立の中の日々』 安岡信也・平岡篤頼訳, 『デュラス戯曲全集 II』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- Yes, Peut-être*, Gallimard, 1968. 『イエス、たぶん』 安岡信也訳, 『デュラス戯曲全集 II』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- Le Shaga*, Gallimard, 1968. 『シャガ語』 安岡信也訳, 『デュラス戯曲全集 II』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- Un homme est venu me voir*, Gallimard, 1968. 『わたしに会いに来た男』 末木利文訳, 『デュラス戯曲全集 II』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- Le Théâtre de l'amante anglaise*, Gallimard, 1968. 『ヴィオルヌの犯罪』(戯曲) 大久保輝臣訳, 『デュラス戯曲全集 II』に収録, 竹内書店, 1969 年.
- Détruire dit-elle*, Minuit, 1969. 『破壊しに、と彼女は言う』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1970 年; 1992 年.
- Abahn Sabana David*, Gallimard, 1970. 『ユダヤ人の家』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1971 年; 1996 年.
- L'Amour*, Gallimard, 1971. 『愛』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1973 年; 1996 年.
- Natalie Granger*, Gallimard, 1973. 『女の館』 田中倫郎訳, 『インディア・ソング／女の館』

に収録, 白水社, 1976年; 1985年.

—*La Femme du Gange*, Gallimard, 1973. 『ガンジスの女』 亀井薫訳, 書肆山田, 2007年.

—*India Song*, Gallimard, 1973. 『インディア・ソング』 田中倫郎訳, 『インディア・ソング／女の館』に収録, 白水社, 1976年; 1985年／『インディア・ソング』河出書房新社, 1997年.

Œuvres complètes III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

—*Les Parleuses*, Minuit, 1974. 『語る女たち』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1975年.

—*Les Lieux de marguerite Duras*, Minuit, 1977. 『マルグリット・デュラスの世界』 舛田かおり訳, 青土社, 1985年; 1995年.

—*Le Camion*, Minuit, 1977. 『トラック』 田中倫郎訳, 『ユリイカ』7月号に収録, 青土社, 1978年.

—*L'Éden cinéma*, Minuit, 1977. 『エデン・シネマ』(未訳)

—*Le Navire night*, Mercure de France, 1979. 『船舶ナイト号』 佐藤和生訳, 『船舶ナイト号』に収録, 書肆山田, 1999年.

—*Césarée*, Mercure de France, 1979. 『セザレ』 佐藤和生訳, 『船舶ナイト号』に収録, 書肆山田, 1999年.

—*Les Mains négatives*, Mercure de France, 1979. 『陰画の手』 ^{ネガ} 佐藤和生訳, 『船舶ナイト号』に収録, 書肆山田, 1999年.

—*Aurélia Steiner (I)*, Mercure de France, 1979. 『オーレリア・シュタイナー』(一) (未訳)

—*Aurélia Steiner (II)*, Mercure de France, 1979. 『オーレリア・シュタイナー』(二) (未訳)

—*Aurélia Steiner (III)*, Mercure de France, 1979. 『オーレリア・シュタイナー』(三) (未訳)

—*Véra Baxter*, Albatros, 1980; Gallimard, 1999. 『ヴェラ・バクスター』(未訳)

—*L'Homme assis dans le couloir*, Minuit, 1980. 『廊下で座っているおとこ』 小沼純一訳, 書肆山田, 1994年.

—*Les Yeux verts*, Éditions de l'étoile, 1987. 『緑の眼』 小林康夫訳, 河出書房新社, 1998年.

—*L'Été 80*, Minuit, 1980. 『八〇年夏』 (一部『娘と少年』) 『娘と少年』 田中倫郎訳, 写真: 稲越功一, 朝日出版社, 1994年.

—*Outside*, Albin Michel, 1981; P.O.L, 1984. 『アウトサイド』 佐藤和生訳, 晶文社, 1999年.

—*Agatha*, Minuit, 1981. 『アガタ』 吉田加南子訳, 『死の病い・アガタ』に収録, 朝日出版社, 1984年; 渡邊守章訳 『アガタ／声』に収録, 光文社, 2010年.

- L'Homme atlantique*, Minuit, 1982. 『大西洋の男』 小沼純一訳、『廊下で座っているおとこ』に収録, 書肆山田, 1994年.
- Savannah Bay*, Minuit, 1982 ; 2ème édition augmentée, 1983. 『サヴァンナ・ベイ』 和知叶恵訳、『サヴァンナ・ベイーデュラス・その愛の劇場』に収録, 近代文芸社, 1999年.
- La Maladie de la mort*, Minuit, 1982. 『死の病い』 小林康夫訳、『死の病い・アガタ』に収録, 朝日出版社, 1984年.
- (Théâtre III)
- La Bête dans la jungle*, Gallimard, 1984. 『ジャングルの野獣』 安藤信也訳、『デュラス戯曲全集 I』に収録, 竹内書店, 1969年.
- Les Papiers d'Aspern*, Gallimard, 1984. 『アspanの恋文』(未訳)
- La Danse de Mort*, Gallimard, 1984. 『死の舞踏』(未訳)
- L'Amant*, Minuit, 1984. 『愛人』 清水徹訳, 河出書房新社, 1985年 ; 1992年.

Œuvres complètes IV, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

- La Douleur*, P.O.L, 1985. 『苦悩』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1985年.
- La Musica deuxième*, Gallimard, 1985. 『ラ・ミュージカ 2』(未訳)
- Les Yeux bleus cheveux noirs*, Minuit, 1986. 『青い目、黒い髪』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1987年.
- La Pute de la côte Normande*, Minuit, 1986. 『ノルマンディー海岸の娼婦』(未訳)
- La Vie Matérielle*, P.O.L, 1987. 『愛と死、そして生活』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1987年.
- Emily L.*, Minuit, 1987. 『エミリー・L』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1988年.
- La Pluie d'été*, P.O.L, 1990. 『夏の雨』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1990年.
- L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, 1991. 『北の愛人』 清水徹訳, 河出書房新社, 1992年 / 1996年.
- Yann Andréa Steiner*, P.O.L, 1992. 『ヤン・アンドレア・シュタイナー』 田中倫郎訳, 河出書房新社 1992年.
- Écrire*, Gallimard, 1993. 『エクリアル——書くことの彼方へ』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1994年.
- Le Monde extérieur (Outside 2)*, Textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, P.O.L, 1992. 『外部の世界—アウトサイド II』 クリスティアーヌ・ブロ＝ラバレール編 谷口正子訳,

国文社, 2003 年.

—*C'est tout*, P.O.L, 1995. 『これで、おしまい』 田中倫郎訳, 河出書房新社, 1996 年.

DURAS, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L., 2006. 田中倫郎訳, 河出書房新社, 2008 年.

デュラスの映画作品

Hiroshima, mon amour, 『二十四時間の情事』, アラン・レネ監督, 1959 年. (脚本担当)

La Femme du Gange, 『ガンジスの女』, 1972-73 年.

India Song, 『インディア・ソング』, 1975 年.

Baxter, Vera Baxter, 『バクステル、ヴェラ・バクステル』, 1976 年.

Le Camion, 『トラック』, 1977 年.

Le Navire Night, 『船舶ナイト号』, 1979 年.

Agatha et Les Lectures illimitées, 『アガタ』, 1981 年.

L'Amant, 『愛人』, ジャン＝ジャック・アノー監督, 1992 年. (原作)

H Story, 『H ストーリー』, 諏訪敦彦監督, 2001 年. (原作)

デュラスの伝記とインタビュー集

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998.

CETON, Jean-Pierre, *Entretiens avec Marguerite Duras*, François Bourin, 2012.

DUMAYET, Pierre, *Vu et entendu*, Stock, 1964.

DURAS, Marguerite, *La couleur des mots : Entretiens avec Dominique Noguez : autour de huit films*, Benoît Jacob, 2001. 『デュラス、映画を語る』 岡村民夫訳, みすず書房, 2013 年.

DURAS, Marguerite, *La Passion suspendue : Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, traduit par René de Caccatty, Seuil, 2013. 『わたしはなぜ書くのか』 北代美和子訳, 河出書房新社, 2014 年.

MANCEAUX, Michèle, *Éloge de l'insomnie*, Hachette, 1985.

VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras*, Tome I, Fayard, 2006.

VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras*, Tome II, Fayard, 2010.

デュラス研究書と論文

(欧語文献)

- ALAZET, Bernard (dir.), *La Revue des Sciences humaines*, n° 202, avril-juin 1986.
- ALAZET, Bernard, « L'Écriture et l'interminable : l'enjeu du texte chez Marguerite Duras », dans Agnès Spiquel (dir.), *Dialogue franco-ukrainien sur le roman*, Paris et Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », série « Études Romanesques », n° 6, 2000, pp. 121-127.
- ALAZET, Bernard « La Réécriture chez Marguerite Duras : entre épuisement et relance », dans Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), *Écriture, écritures*, Paris et Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes », série « Marguerite Duras », n° 2, 2007, pp. 63-74.
- AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les Imaginaires métisse. Passage d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, L'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2004.
- AEMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris et Bègles, Le Castor Astral, 1990.
- AEMEL, Alette, *Marguerite Duras : les trois lieux de l'écrit*, St-Cyr-sur-Loire, Édition Christian Pirot, 1998.
- BEAUJOUR, Jérôme, « Ici, ailleurs », dans Sophie Bogaert (dir.), *Duras, l'œuvre matérielle*, IMEC, coll. « Empreintes », 2004.
- BETTINA L. Knapp, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, USA, JSTOR Terms and Conditions, 1971.
- BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Minuit, 1983.
- BLANCHOT, Maurice, « Lettres à Marguerite Duras », dans Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et André Z. Labarrère (dir.), *Marguerite Duras*, L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne », n° 86, 2005, pp. 54-55.
- BORGOMANO, Madeleine, *Duras ; une lecture des fantasmes*, Bruxelles, Cistre, coll. « Essais », 1985.
- BORGOMANO, Madeleine, *Marguerite Duras : De la forme au sens*, L'Harmattan, 2010.
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse : Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de marguerite Duras*, Genève, DROZ, 2002.
- CERTEAU DE, Michel, *La fable mystique I : XVIe - XVIIe siècle*, Gallimard, 2013.
- CETON, Jean-Pierre, *Entretien avec Marguerite Duras*, François Bourin, 2012.
- CHALONGE DE, Florence, *Prient(s) de Marguerite Duras*, The Netherlands, Rodopi B.V, 2014.

- CLAVARON, Yves, *Inde et Indochine, Edward Morgan Forster et Marguerite Duras au miroir de l'Asie*, Editions Champion, 2001.
- DESAULNIERS, Elisabeth, « Le métissage dans l'œuvre indochinoise de Marguerite Duras », [Mémoire], Montréal, Université McGill, 2006.
- KONO Minako, « L'épopée asiatique chez Marguerite Duras : les représentations indochinoises à travers le parcours de la mendicante », *Bulletin de la section française, Faculté des lettres, Université Rikkyo* (立教大学フランス文学) , Université Rikkyo, n° 45, 2016.
- LIMAM-TNANI, Najet (dir.), *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture ou de la lecture*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2013.
- LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2003.
- LOIGNON, Sylvie (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, Université Stendhal, 2012.
- MURAISHI, Asako, « Marguerite Duras et la Bible : réécriture et relecture selon "l'incroyante" », [Thèse], Université de Strasbourg, 2010.
- OGAWA, Midori, « L' <effacement de soi> chez Marguerite Duras : à travers le <cycle> de Lol V. Stein », *Gallia*, n° 35, Université d'Osaka, 1996.
- OGAWA, Midori, « Symbolique de la musique et l'espace autobiographique - autour de Moderato cantabile de Marguerite Duras », *Machikaneyama-ronso*(待兼山論叢), Université d'Osaka, 1998.
- OGAWA, Midori, *La musique de l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2003.
- OGAWA, Midori, « Le lieu du secret : écrire entre la musique et le silence », L'Association Marguerite Duras, 12e rencontre de Duras (www.margueriteduras.org), 2009.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras*, Ellipses, coll. « Thèmes & Études », 2001.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle, « L'architecture de l'invisible dans le "cycle atlantique" », dans Bernard Alazet, *et al.*, Marguerite Duras, Herne, Coll. « Cahier de l'Herne », n° 86, 2005, pp. 181-187.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras : L'écriture illimitée*, Ellipses, 2012.
- PATRICE, Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, Presses Universitaire de France, 2003.
- PETTINOTTO, Jean-Philippe, *Marguerite Duras : L'écriture comme un fleuve asiatique: Représentation narrative de la familiale dans les œuvres de l'auteur*, L'Harmattan, 2015.
- PRESTEGAARD, Bodil, « L'Indochine française dans l'œuvre de Marguerite Duras : une lecture postcoloniale », Oslo, University of Oslo, 2011.
- ROQUES, Philippe et DONNADIEU, Marguerite, *L'Empire français*, Gallimard, 1940.

WATERS, Julia, « Marguerite Duras and colonialist discourse: an intertextual reading of 'L'Empire français' and 'Un barrage contre le Pacifique' », Oxford, *Forum for Modern Language Studies*, 2003.

WATERS, Julia, *Duras and Indochina, Postcolonial Perspectives*, Liverpool, Society for Francophone Postcolonial Studies, 2006.

WINSTON, Jane, Bradley, *Postcolonial Duras : Cultural Memory in Post War France*, New York, Palgrave Macmillan, 2001.

(邦語文献)

明石雅子 「マルグリット・デュラス初期作品における *dévoration* について」 『Les Lettres françaises』 第 33 号 上智大学フランス語フランス文学会紀要編集委員会, 2013 年.

明石雅子 「マルグリット・デュラスの『死の病』と『青い眼、黒い髪』における愛とかたまりについて」 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』 第 23 号 日本フランス語フランス文学会, 2014 年.

芦川智一 「デュラスの「自伝への歩み」について」 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』 第 7 号 日本フランス語フランス文学会, 1998 年.

芦川智一 「『愛人』における「絶対の映像」について——写真をめぐるディスクールとしての『愛人』——」 『AZUR』 第 1 号 成城大学, 2000 年.

芦川智一 「マルグリット・デュラスと植民地——『愛人』と『フランス植民帝国』のあいだ——」 『AZUR』 第 6 号 成城大学, 2005 年.

芦川智一 「デュラス『愛人』の成立に関する一考察——IMEC 資料を中心に——」 『AZUR』 第 10 号 成城大学, 2009 年.

内田洋 「マルグリット・デュラスの『愛人』覚書：彼女は海に身を投げなかった」 『金沢大学文学部論集. 文学科篇』 11 号 金沢大学, 1991 年.

内村瑠美子 『デュラスを読み直す』 青弓社, 2014 年.

岡本澄子 「書かれた声、書かれたイメージ——1970 年代後半におけるデュラスの作品空間」 『仏語仏文学研究』 第 35 号 東京大学仏語仏文学研究会, 2007 年.

小川美登里 「流れる時間／停滞した瞬間（マルグリット・デュラス）」 『Gallia』 第 50 号 大阪大学フランス語フランス文学会, 2011 年.

及部美希 「マルグリット・デュラス研究（1）『モデラート・カンタービレ考』」 『学習

- 院大学人文科学論集』第24号 学習院大学大学院人文科学研究科, 2015年.
- 川崎ヒロ子 「マルグリット・デュラス——生成する記憶」 『神戸海星女子学院大学・短期大学研究紀要』第36号 神戸女子大学, 1997年.
- 神田大吾 「デュラス『愛人』の物語構造」 『茨城大学人文学部紀要 人文学科論集』40号 茨城大学, 2003年.
- 河野美奈子 「『フランス植民地帝国』におけるデュラスとインドシナ」 『立教大学フランス文学』第43号 立教大学, 2014年.
- 河野美奈子 「『太平洋の防波堤』から読む『フランス植民地帝国』」 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第23号 日本フランス語フランス文学会, 2014年.
- 坂本佳子 「マルグリット・デュラスの作品における植民地あるいは戦争をめぐるイメージの配置について」 『相模女子大学紀要 A 人文・社会系』66A 相模女子大学, 2002年.
- 坂本佳子 「マルグリット・デュラス パリ——植民地のテーマあるいは場所の名前」 『相模女子大学紀要 A 人文・社会系』67A 相模女子大学, 2003年.
- 佐藤浩子 「『愛人』の中の母と風景：ヴィンロン、サデック、サイゴン」 『川村女子大学紀要』9号 川村女子大学, 1998年.
- 鈴村和成 『愛について：ブルースト、デュラスと』 紀伊国屋書店, 2001年.
- 関未玲 「マルグリット・デュラスにおける三人称の問題」 『立教大学フランス文学』第29号 立教大学, 2000年.
- 関未玲 「『潜在性のエクリチュール』——マルグリット・デュラスの小説における〈拡がり〉——」 博士論文 立教大学文学研究科, 2006年.
- 関未玲 「マルグリット・デュラス『インディア・ソング』における「記憶」と「忘却」について」 『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』第15号 日本フランス語フランス文学会, 2006年.
- 関未玲 「映画『ヒロシマ・モナムール』はどう受け止められたのか：広島像をめぐって」 『立教大学ランゲージセンター紀要』第28号 立教大学ランゲージセンター, 2012年.
- 関未玲 「マルグリット・デュラスのインドシナ連作における『愛』：火事をめぐる物語としての読解」 『立教大学ランゲージセンター紀要』第30号 立教大学ランゲージセンター, 2013年.
- 関未玲 「デュラス——海を見続けた作家」 『立教大学フランス文学』第43号 立教大学, 2014年.

- 武田はるか 「デュラスと犯罪—戯曲『セヌ=エ=オワーズの陸橋』から」 『仏語仏文学研究』第35号 東京大学仏語仏文学研究, 2007年.
- 武田はるか 「小説『イギリス人の恋人』を聞く——マルグリット・デュラスと想起のエクリチュール」 『仏語仏文学研究』第37号 東京大学仏語仏文学研究, 2008年.
- 田中倫郎 「デュラスにおける〈18歳〉(マルグリット・デュラス〈特集〉)」 『ユリイカ』7月号 青土社, 1997年.
- 西谷修 『離脱と移動: バタイユ、ブランショ・デュラス』 せりか書房, 1997年.
- 日野啓三 『書くことの秘技』 集英社, 2003年.
- 藤森陽子 「デュラス作品の読書体験: 小説というジャンルについての考察」 『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第2分冊58号 早稲田大学大学院文学研究科, 2012年.
- 藤森陽子 「デュラス作品における一人称の視線について: 『廊下で座っている男』を読む」 『早稲田現代文芸研究』第5号 早稲田文藝・ジャーナリズム学会, 2015年.
- 舛田かおり 「ヴェトナムの子供デュラス——マルグリット・デュラスの世界(マルグリット・デュラス〈特集〉)」 『ユリイカ』7月号 青土社, 1997年.
- 松田孝江 「マルグリット・デュラス: 家族の神話の虚構と現実」 『大妻女子大学紀要, 文系』第47号 大妻女子大学 2015年.
- 村石麻子 「マルグリット・デュラスの詩編的文体」 『Cahiers d'études françaises Université Keio』第14号 慶応大学フランス文学研究室, 2009年.
- 村石麻子 「マルグリット・デュラスと読む旧約聖書『コヘレトの言葉』: 『夏の雨』(1990)の分析を通じて」 『帝京大学外国語外国文化』第8号 帝京大学外国語学部外国語学科, 2015年.
- 湯原かの子 「マルグリット・デュラス『太平洋の防波堤』について」 『上智大学仏語・仏文学論集』第48号 上智大学仏文学科, 2013年.
- 湯原かの子 「マルグリット・デュラス『愛人』 記憶・イマージュ・エクリチュール」 『上智大学仏語・仏文学論集』第49号 上智大学仏文学科, 2014年.
- 芳川泰久 「歩くように——書くことの脱=領土化について(マルグリット・デュラス〈特集〉)」 『ユリイカ』7月号 青土社, 1997年.
- 脇谷玲子 「マルグリット・デュラスの「ラマン・タングレーズ」: <内なる影>とエクリチュール」 博士論文 神戸大学, 1998年.
- 和知叶恵 『デュラス劇へのエチュード』 近代文藝社, 2011年.

デュラスに関する雑誌

(欧語文献)

Cahiers Renaud Barrault, n° 52, décembre, 1965.

L'illustration, n° 5071, Les Bureaux, 1940.

Claude Roy, « Duras tout entière à la langue attachée », *Le Nouvel Observateur*, n° 1034, 31 août 1984.

Le Nouvel Observateur, « Les Amants », 14-20 juin 1985 ; « Les Nostalgies de l'amante Duras »,

24 juin- 1^{er} juillet 1992 ; « Duras mon amour », 26 août- 1^{er} septembre 1999, Le Nouvel

Observateur du Monde.

L'Autre Journal, « Joëlle Kaufmann, Marguerite Duras : parler des otages ou ne pas parler des otages »,

« Lettre au Président Pham Van Dong », n° 5, 26 mars - 2 avril, 1986.

Lire Le Magazine Des Livres, n° 193, Groupe Express, 1991.

L'Herne, *Marguerite Duras*, Bernard Alazet (dir.), Cahiers de L'Herne, 2005.

Europe, *Marguerite Duras*, Évelyne Grossman (dir.), Touati, janvier-février, 2006.

Le Magazine littéraire, *Spéciale Marguerite Duras*, n° 513, Le Magazine littéraire, 2012.

Le Monde, *Hors-Série*, *Marguerite Duras : la voix et la passion*, la Société éditrice du *Monde*,

août-octobre, 2012.

(邦語文献)

『ユリイカ』 「マルグリット・デュラス〈特集〉」7月号 青土社, 1999年.

『マルグリット・デュラス——生誕100年愛と狂気の作家——』 河出書房新社, 2014年.

その他の文献

(欧語文献)

BARQUISSAU, Raphael, *L'Asie française et ses écrivains : avec une bibliographie indochinoise*, Jean Vigneau, 1947.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, 1980.

BENCEL, Nicolas, « Le bain colonial : aux sources de la culture coloniale populaire », dans *Culture Coloniale, La France conquise par son Empire 1871-1931*, Éditions Autrement, Collections Mémoires, 2003.

BENCEL, Nicolas et DENIS, Daniel, « Éduquer : Comment devient-on 'Homo Impérialis' » dans

- Culture Impériale, Les colonies au cœur de la République, 1931-1961*, Édition Autrement, Collections Mémoires 2004.
- BIZOT, François, *Le silence du bourreau*, Gallimard (folio), 2011.
- CLAUDEL, Paul, « Mon voyage en Indo-Chine », in *Extrême-Orient*, dans *l'Œuvre Complète*, t. IV, Gallimard, 1952.
- COOPER, Nicolas, *France in Indochina, Colonial Encounters*, Oxford, Berg, 2001.
- COPIN, Henri, *L'Indochine dans la littérature française des années vingt à 1954*, L'Harmattan, 2000.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- MALLERET, Louis, « Un manuscrit inédit de Pierre Poivre : les mémoires d'un voyageur », *École Française d'Extrême-Orient*, 1968.
- MALRAUX, André, *La Voie royale*, Le livre de Poche, 1976.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Flammarion, 1966.
- PIERROT, Jean, *Marguerite Duras*, J. Corti, 1986.
- PHAN, Bernard, *Colonisations et décolonisation française depuis 1850*, Armand Colin, 1999.
- SAADA, Emmanuelle, *Les Enfants de la colonie*, La Découverte, 2007.
- SAID, Edward W., *The World, the next and the Critic*, London, Vintage Books, 1983.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, London, Routledge and Keagan Paul Ltd., [1985] 2003.
- SAID, Edward W., *Culture and Imperialism*, London, Vintage Books, 1993.
- SARKOZY, Nicolas, *Georges Mandel, le monde de la politique*, Bernard Grasset, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations* (Tome 5-Colonialisme et néo-colonialisme), Gallimard, 1964.
- SPIVAK, Gayatri C, "Can the Subaltern speak?," in Cary Nelson and Lawrence Grossberg eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois, University of Illinois Press, 1988.
- TRINH Van Thao, *L'École française en Indochine*, Karthara, 1995.
- VIOLLIS, André, *Indochine SOS*, Les Bons Caractères, 2008.

(邦語文献)

- 荒金直人 『写真の存在論：ロラン・バルト『明るい部屋』の思想』 慶応義塾大学出版会，2009年。
- 有田英也 『ふたつのナショナリズム』 みすず書房，2000年。
- 石井洋二郎，工藤庸子編 『フランスとその外部』 東京大学出版会，2004年。

- 石井米雄, 桜井由躬雄 『東南アジア史』(大陸部) 山川出版社, 1999年.
- イーグルトン, テリー, フレドリック・ジェイムスン, エドワード・W・サイード: 『民族主義・植民地主義と文学』 増淵正史・安藤勝夫・大友義勝訳, 法政大学出版局, 1996年.
- 今福龍太 『クレオール主義』(新版) 青土社, 2001年.
- 伊豫谷登士翁, 平田由美編 『「帰郷」の物語／「移動」の語り——戦後日本におけるポストコロニアルの想像力』 平凡社, 2014年.
- 岡倉登志 『「野蛮」の発見』 講談社, 1990年.
- 岡倉登志 『アフリカの植民地化と抵抗運動』(世界史リブレット121) 山川出版社, 2010年.
- 荻須高德 『佛印』 新太陽社, 1944年.
- 川口恵子 『ジェンダーの比較映画史——「国家の物語」から「ディアスポラの物語」へ』 彩流社, 2010年.
- 鹿島茂 『絶景、パリ万国博覧会』 河出書房新社, 1992年.
- 姜 尚中 『オリエンタリズムの彼方へ』 岩波書店, 1996年.
- 菅野賢治 『ドレフュス事件のなかの科学』 青土社, 2002年.
- 北原靖明 『インドから見た大英帝国——キプリングを手がかりに——』 昭和堂, 2004年.
- 工藤庸子 『ヨーロッパ文明批判序説——植民地・共和国・オリエンタリズム』 東京大学出版会, 2003年.
- 工藤庸子 『砂漠論——ヨーロッパ文明の彼方へ』 左右社, 2008年.
- コンラッド, ジョセフ 『闇の奥』 藤永茂訳, 三交社, 2006年.
- サイード, E.W. 『オリエンタリズム上』 今沢紀子訳, 平凡社, 1993年.
- サイード, E.W. 『オリエンタリズム下』 今沢紀子訳, 平凡社, 1993年.
- サイード, E.W. 『知識人とは何か』 大橋洋一訳, 平凡社, 1998年.
- サイード, E.W. 『文化と帝国主義』 大橋洋一訳, 平凡社, 1998年.
- サイード, E.W. 『遠い場所の記憶』 中野真紀子訳, みすず書房, 2001年.
- サイード, E.W. 『政治とプロパガンダ2』 中野真紀子訳, みすず書房, 2002年.
- サイード, E.W. 『故国喪失に着いての考察』 大橋洋一ほか訳, みすず書房, 2006年.
- 坂本佳子・郷原佳以 「マルグリット・デュラス著作解題」 『ユリイカ』7月号 青土社, 1999年.
- スピヴァク, ガヤトリ・C 『サヴァルタンは語るができるか』 上村忠男訳, みすず書房, 1998年.

- スピヴァク, ガヤトリ・C 『ポストコロニアル理性批判—消え去り行く現在の歴史のために』
上村忠男訳, 月曜社, 2003年.
- 高田洋子 『メコンデルタ——フランス植民地時代の記憶』 新宿書房, 2009年.
- 立川京一 『第二次世界大戦と仏領インドシナ:「日仏協力」の研究』 彩流社, 2000年.
- チョウ, レイ 『ディアスポラの知識人』 本橋哲也訳, 青土社, 1998年.
- 中村隆之 『カリブ——世界論』 人文書院, 2013年.
- 西川長夫 『〈新〉植民地主義論——グローバル化時代の植民地主義を問う』 平凡社, 2006年.
- 秦邦夫・中井亜左子・富山太佳夫・溝口昭子・早川敦子編 『「終わり」への遡行—ポストコロニアリズムの歴史と使命』 英宝社, 2012年.
- バルト, ロラン 『明るい部屋:写真についての覚書』 花輪光訳, みすず書房, 1997年.
- ピエロ, ジャン 『マルグリット・デュラス——情熱と死のドラマツルギー』 福井美津子訳,
朝日新聞社, 1995年.
- 平野千果子 「フランスの歴史教科書にみる植民地問題」 『寧楽史苑』 35号, 1990年.
- 平野千果子 「フランスにおける学校教育と植民地問題」 『ユスティフィア』 2号, 1991年.
- 平野千果子 「ポール・ルイ著『植民地主義』(1905年)——言葉から植民地問題を考える」『現代史研究』 41号, 1995年.
- 平野千果子 「戦間期のフランスにみる「文明化の使命」と植民者」 『西洋史学』 189号, 1998年.
- 平野千果子 「第三共和政期フランスの公教育と植民地」 西川長夫, 渡辺公三編 『世紀転換期における国際秩序の形成と国民文化の変容』 柏書房, 1999年.
- 平野千果子 「第二次世界大戦とフランス植民地——「克服すべき過去」とは何か」 『思想』
895号, 1999年.
- 平野千果子 「フランスと「人道に対する罪」」 『鈴鹿国際大学紀要』 5号, 1999年.
- 平野千果子 「「文明化」とフランス植民地主義——奴隷制度をめぐる議論から」 『思想』
905号, 2000年.
- 平野千果子 「フランス人の植民地問題をめぐる記憶」 三浦信孝編著 『普遍性か差異か』
藤原書店, 2001年.
- 平野千果子 『フランス植民地主義の歴史—奴隷制廃止から植民地帝国の崩壊まで』 人文書院, 2002年.
- 平野千果子 「帝国支配のかたち戦間期フランスと植民地」 歴史学研究会編 『帝国への新たな視座 歴史研究の視点から』 青木書店, 2005年.

- 平野千果子 「非ヨーロッパ圏から考えるヨーロッパ」 武蔵大学人文学部ヨーロッパ比較文学
学科編 『ヨーロッパ学入門』（改訂版） 朝日出版社，2007年.
- 平野千果子 「「人道に対する罪」と「植民地責任」」 永原洋子編 『「植民地責任」論脱植民
地化の比較史』 青木書店，2009年.
- 平野千果子 「フランスの事例にみる「植民地忘却」を考える」 西川長夫・高橋秀寿編 『グ
ローバリゼーションと植民地主義』 人文書院，2009年.
- 平野千果子 「統合ヨーロッパのなかの植民地」 廣田功編 『欧州統合の半世紀と東アジア共
同体』 日本経済評論社，2009年.
- 平野千果子 「フランス植民地帝国と離散」 駒井洋・江成幸編著 『ヨーロッパ・ロシア・
アメリカのディアスポラ』 明石書店，2009年.
- 平野千果子 『フランス植民地主義と歴史認識』 岩波書店，2014年.
- ファン・ボイ・チャウ 『ベトナム亡国史』 長岡新次郎・川本邦衛訳，平凡社（東洋文庫），
1966年.
- ファノン，フランツ 『革命の社会学』 宮ヶ谷徳三・花輪莞爾著，みすず書房，1969年.
- 古田元夫 『ベトナムの世界史』 東京大学出版会，1995年.
- ミシュレ，ジュール 『魔女』 上巻 篠田浩一郎訳，岩波書店，1983年.
- ミシュレ，ジュール 『魔女』 下巻 篠田浩一郎訳，岩波書店，1983年.
- 松沼美穂 『帝国とプロパガンダ——ヴィシー政権期フランスと植民地』 山川出版，2007年.
- 松沼美穂 『植民地の〈フランス人〉——第三共和制期の国籍・市民権・参政権』 法政大学出
版会，2012年.
- モルトン，パトリシア 『パリ植民地博覧会——オリエンタリズムの欲望と表象』 長谷川章
訳， 星雲社，2002年.
- マルロー，アンドレ 『王道』 渡辺淳訳，講談社，2000年.
- 本橋哲也 『ポストコロニアリズム』 岩波新書，2005年.
- ルジュンヌ，フィリップ 『自伝契約』 花輪光監訳，水声社，1993年.
- ルジュンヌ，フィリップ 『フランスの自伝：自伝文学の主題と構造』 小倉孝誠訳，法政大
学出版局，1995年.
- ヤコノ，グザヴィエ 『フランス植民地帝国の歴史』 平野千果子訳，白水社，1998年.

Marguerite Duras et l'Indochine française :

les représentations de l'Indochine française et sa réécriture dans les romans autobiographiques

Minako KONO

En 1914, Marguerite Duras naît à Gia Dinh, ville de la banlieue de Saïgon. Pendant son séjour en Indochine française jusqu'à l'âge de 19 ans, elle déménage plusieurs fois dans l'Asie du Sud-Est : à Saïgon, à Hanoi et au Cambodge, à cause du travail de ses parents, instituteurs auprès d'enfants indigènes. À son retour en France, elle commence à écrire des romans autobiographiques basés sur ses souvenirs de l'Indochine française. En 1950 paraît son premier roman autobiographique, *Un barrage contre le Pacifique*. Deux autres romans autobiographiques, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, sont ensuite publiés respectivement en 1984 et en 1991. Il est évident que les principaux personnages de ces œuvres sont créés à partir de ses souvenirs de l'Indochine. Cette Indochine n'est pourtant pas pour Duras un simple lieu de naissance géographique ; elle est formée par l'imaginaire de l'écriture durassienne.

Que signifie alors cette Indochine dans l'œuvre de Marguerite Duras ? Pour répondre à cette question, nous examinerons le cycle indochinois¹. Le fait est qu'il existe d'autres lectures variées pour ses romans autobiographiques.

Duras se comportait comme une indigène au Vietnam et au Cambodge, car sa famille était tombée dans la misère suite à la mort de son père. En outre, la concession que sa mère achète devient la source du véritable malheur de la famille Duras. En effet, sa mère achète, avec ses économies de plusieurs années, des champs situés au bord de la mer au Cambodge mais cette terre s'avère incultivable, inondée par l'eau de mer à chaque arrivée de marées hautes. Pour lutter contre la montée de l'eau, sa mère tente en vain de construire un barrage. L'entreprise vient à bout non seulement de son argent, mais aussi de ses forces.

¹ Le cycle indochinois : *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Éden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

Dans un entretien avec la réalisatrice Michelle Porte, Duras parle de son enfance comme suit :

On était plus des Vietnamiens, vous voyez, que des Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette apparence à la race française, à la – pardon – à la nationalité française. Nous, on parlait le vietnamien, comme des petits Vietnamiens, on ne mettait jamais de souliers, on vivait à moitié nus, on se baignait dans la rivière ; ma mère, elle, bien sûr non, elle n'a jamais parlé le vietnamien, elle n'a jamais pu l'apprendre, c'est très difficile. J'ai passé mon bac avec le vietnamien. En somme, un jour, j'ai *appris* que j'étais française, voyez²...

Duras dit qu'elle et son frère dans l'Indochine étaient « d'une liberté totale » comme d'autres indigènes, tandis que sa famille était dans la misère sans jouir vraiment du privilège qu'avaient les autres occidentaux coloniaux. C'est pourquoi même si elle a passé la période la plus affranchie en Indochine, son sentiment envers l'Indochine reste ambigu. Il serait donc nécessaire d'analyser les représentations indochinoises que comportent ses œuvres.

Notre thèse est constituée de cinq chapitres. Dans le premier chapitre, nous examinerons *L'Empire français* que Duras a écrit avec Philippe Roques sous son vrai nom Marguerite Donnadiou, lorsqu'elle était fonctionnaire au Ministère des Colonies. Ce livre a été publié comme un catalogue des colonies françaises en mai 1940. Bien qu'il soit son premier livre, cet ouvrage fut ignoré longtemps à la fois par ses admirateurs et par Duras elle-même, car elle écrivit ce livre quand elle était fonctionnaire et non pas écrivain. En outre, le contenu de ce catalogue était opposé à la pensée critique de Duras envers le colonialisme. Par conséquent, *L'Empire français* n'est apparemment pas considéré comme un ouvrage de Duras à part entière. Nous supposons cependant qu'on y trouve déjà quelques-uns des éléments de l'écriture durassienne même s'il ne s'agit pas d'un ouvrage de fiction. Pour y trouver des représentations indochinoises chez Marguerite Duras, il faudrait donc l'examiner en détail.

Tout d'abord, nous traitons le processus de la création de *L'Empire français*. Philippe Roques et Marguerite Donnadiou ont écrit ce catalogue en mai 1940, à l'occasion du

² Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras, O.C.*, t.II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, pp. 213-214.

« Deuxième salon de la France d'Outre-Mer » qui eut lieu au Grand Palais. Dans l'entre-deux-guerres, la situation intérieure devient confuse en France. A cet égard, il nous faut d'abord examiner le contexte historique qui les a conduits à écrire *L'Empire français*.

Ensuite, il est nécessaire d'éclaircir la raison pour laquelle Duras a travaillé au Ministère des Colonies. En effet, Duras détestait le colonialisme et les fonctionnaires coloniaux notamment à cause de l'expérience amère qu'avait vécue sa mère. Mais elle commença à travailler au ministère aussitôt qu'elle fut sortie de l'université. Il est bien probable que sa famille ait activement aidé Duras à trouver cet emploi. Notre auteur voulait peut-être cacher son métier et le fait d'avoir participé à la rédaction de *L'Empire français*. Cependant, cette expérience lui permit de démarrer sa carrière d'écrivain. Pour le démontrer, nous analysons dans le chapitre suivant *L'Empire français* en le comparant avec *Un barrage contre le Pacifique*.

A partir du deuxième chapitre, nous consultons des romans du cycle indochinois : *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Le cycle indochinois est basé sur le souvenir de Duras de l'Indochine française. Ces romans se composent d'un récit commun : le malheur de la mère et le rapport de sa fille à un homme riche. Mais Duras réécrit cette histoire sous trois formes en tâchant de ne pas en changer l'essentiel. Tout ce que Duras a ajouté et supprimé est important pour vérifier la méthode de réécriture.

Dans le deuxième chapitre, nous examinons *Un barrage contre le Pacifique* qui est la troisième œuvre de Duras et son premier roman autobiographique. Comme elle dit avoir trouvé son style à partir de son quatrième roman, *Le Marin de Gibraltar*, il est possible que nous découvririons dans *Un barrage contre le Pacifique* des éléments indochinois directement tirés des souvenirs de Duras, qui ne sont pas encore une pure invention imaginaire.

Comme nous l'avons déjà dit, ce premier roman autobiographique de Duras est son troisième roman. L'auteur avait peut-être envie d'être reconnue d'abord en tant qu'écrivain indépendamment de son expérience de l'Indochine dont la mémoire était presque traumatique à cause de l'échec de sa mère. Néanmoins, avec le troisième roman, Duras prend nettement conscience d'écrire « son Indochine ». Pour le mieux comprendre, nous examinons *Un barrage contre le Pacifique* à la lumière de *L'Empire français*, car dans ce premier roman autobiographique, Duras mélange la fiction et la vérité ; nous croyons pouvoir y trouver plusieurs points communs avec *L'Empire français*. C'est d'ailleurs ainsi que nous envisageons

L'Empire français comme œuvre de Marguerite Duras.

Le troisième chapitre porte sur *L'Amant*. 34 ans après la publication d'*Un barrage contre le Pacifique* paraît *L'Amant*. Ce livre est né de ce que Duras appelle « la photographie absolue » qui n'existe pas en réalité et qui est constituée des images formées à partir de ses souvenirs. De ce point de vue, il nous semble que *L'Amant* est une histoire condensée de souvenirs indochinois. Cela serait plus évident lorsque nous analysons *L'Amant* en prenant en considération le processus de réécriture. Par exemple, dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'amoureux de l'héroïne est un Occidental, M. Jo, tandis que, dans *L'Amant*, ce rôle est repris par un Chinois. C'est ainsi que 34 ans après son premier roman autobiographique, l'auteur change la nationalité du personnage et crée une histoire d'amour plus proche de ce qui s'est réellement passé.

C'est une image de la traversée du Mékong par un bateau que représente « la photographie absolue ». Duras répète la description de cette traversée plusieurs fois dans ce roman. Au cours du refrain de la scène du Mékong, la description sera graduellement chargée de son style propre. Et par cette scène *L'Amant* tranche par rapport à d'autres œuvres.

Le quatrième chapitre sera consacré à *L'Amant de la Chine du Nord*, dernier roman du cycle indochinois, que Duras a écrit comme un scénario de film. En 1992, le film *L'Amant* est réalisé par Jean-Jacques Annaud. Ce film connaît un grand succès dans le monde entier. Mais Duras n'en est pas satisfaite. Elle essaye d'ailleurs de tourner elle-même le film *L'Amant*. C'est la raison pour laquelle l'histoire de *L'Amant de la Chine du Nord* se développe dans le cadre de l'Indochine française.

Duras entreprend encore une réécriture de ce roman. Enfin, elle dit : « le film n'aura rien à voir avec *L'Amant de la Chine du Nord*, qui maintenant est pour moi le véritable *L'Amant*³ ». Quel sens ce roman a-t-il dans la réécriture ? Notre auteur tente sans doute d'écrire un nouveau roman en passant par le cycle indochinois. Afin de l'éclairer, nous envisageons tout d'abord ce que Duras raconte dans *L'Amant de la Chine du Nord* à propos d'*Un barrage contre le Pacifique* et de *L'Amant*. Pour souligner l'importance de la réécriture, nous portons notre attention sur trois personnages principaux : le Chinois, la mère et Thanh. À propos du Chinois,

³ « Vous faites une différence entre mes livres et les films ? », entretien de Marguerite Duras avec Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, *Le Monde*, 13 juin 1991, p. 18.

l'amant de l'héroïne, nous remarquons son personnage dans l'œuvre. Dans *L'Amant*, il fonctionne comme symbole de la richesse et de l'étrangeté et, par cette nature, il se sépare de l'héroïne. Cependant, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras essaye de réécrire le personnage de ce Chinois sous une autre forme. A l'occasion de cette rénovation, la Chine se voit conférer une valeur conceptuelle. La mère est toujours au milieu de l'histoire. Elle sombre dans la folie à cause de l'échec du barrage. Mais la personnalité de la mère est différente dans le dernier roman. *L'Amant de la Chine du Nord* serait pour ainsi dire une nouvelle histoire bien qu'elle soit basée sur celle de *L'Amant*. Pour vérifier cette hypothèse, nous abordons enfin le personnage décrit pour la première fois dans ce dernier roman autobiographique, à savoir « Thanh ». D'une part, il est créé à partir du souvenir de Duras, d'autre part il est associé à un des personnages emblématiques de l'œuvre durassienne. C'est la mendiante. Voilà pourquoi nous en venons dans le cinquième chapitre à analyser la mendiante.

C'est dans *Un barrage contre le Pacifique* que Duras dépeint pour la première fois le personnage de la mendiante sous les traits d'une jeune femme. Après sa première apparition, le thème de la mendiante traverse l'œuvre de Duras qui a elle-même des souvenirs relatifs à l'abandon d'un enfant par une jeune femme indochinoise. En effet, depuis *Un barrage contre le Pacifique*, cette image féminine réapparaît dans l'incipit du *Vice-consul* (1966), récit écrit du point de vue du personnage Peter Morgan. Puis la mendiante ressurgit dans *L'Amant* en tant que folle. C'est là sa troisième apparition dans les œuvres durassiennes. Enfin, elle apparaît une dernière fois dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

Cette mendiante, figure emblématique si importante dans l'œuvre de Duras, incarne pour ainsi dire la terre de l'Indochine. Mais quelle place occupe-t-elle plus précisément dans son œuvre ? Afin d'aborder cette question, nous proposons d'interpréter la mendiante à la lumière de chacune des œuvres de Duras qui évoquent son errance à travers le continent asiatique.

D'abord, nous observons la genèse de la mendiante. Duras en a déjà fait apparaître le prototype dans un récit : *Ballerines cambodgiennes*. En tentant d'élucider l'origine de la mendiante, nous pourrions finir par dévoiler une nouvelle figure dans l'œuvre de Marguerite Duras.

Ensuite, nous mettrons en avant le rôle surnaturel de la mendiante. Comme de nombreux chercheurs l'ont déjà fait remarquer, l'aspect féminin de la mendiante est souligné dans l'œuvre

de Duras. Nous l'examinerons ici à travers la figure de la sorcière. La mendiante et la sorcière sont liées par leur marginalité. C'est pourquoi dans la deuxième partie, nous tenterons de savoir comment et à quel point le thème de la sorcière influence la mendiante des romans durassiens.

Enfin, nous considérons le parcours de la mendiante qui va de Battambang à Calcutta dans *Le Vice-consul*. Ce parcours est évoqué au début du roman. Duras considérait le récit de ce parcours comme une partie importante de son œuvre. D'un point de vue géographique, ce parcours semble irréalisable pour une personne, d'autant plus que la mendiante effectue son voyage pieds nus. En analysant en détail cet improbable périple, nous tentons de déterminer le rôle de la mendiante dans l'œuvre. Nous éclaircissons la figure de la mendiante dans les cultures variées de l'Indochine dont le dynamisme géographique l'unit à des personnages durassiens, surtout à Thanh.

Au moyen de considérations comme celles présentées ci-dessus, nous cherchons à montrer les représentations indochinoises qui ne sont guère remarquées dans l'œuvre de Marguerite Duras.