

デュラス——海を見続けた作家

関 未 玲

人間の奥底にある懊悩や辛苦、狂喜の感情を生々しく描いたことで有名なマルグリット・デュラスの作品には、海を舞台としたものが数多くある。彼女の名を世に知らしめることになった『太平洋の防波堤』¹⁾から、遺作となった『書かれた海』²⁾まで、海はたんに物語の背景としてではなく作品そのものを包み込む大きな脅威として、あるいは主人公が乗り越えていったマテリアルな障壁として登場する。海はまた作家の実人生のなかにおいても、畏怖の対象から自ら望んで購入した別宅の眼前に広がる風景へと身近な存在になってゆく。作品で描かれる海も、こうした作家の海との関わり方の変化を通して少しずつ姿を変えてゆく。本論ではマルグリット・デュラスの作品を海というモチーフから読み直すことで、彼女のエクリチュールがどのように変化していったのか、作家の生きた時代とも照らし合わせ、デュラス研究の動向にも触れながら俯瞰的に検証してゆきたいと思う。そして「海」というモチーフがデュラスの作品においていかに変容し、発展し、進化したのか、その変遷について年代を追って考察してゆきたい。海というテーマを一貫して描き続けた作家が、そのイマージュにどのような意図を込めたのか明らかにすることが本論の目的となる。

I デュラス作品に描かれる「海」

自伝的作品である『太平洋の防波堤』のなかにも詳細に描かれているように、海はまず幼少期のデュラスにとって、母が全財産を叩いて購入した耕作地を浸食し、生活の糧を奪う脅威として深く心に刻まれていた。ミシェル・ポルトとの対談においてデュラスは次のように語っている。

まだとても若かったときに海で厄介な問題が起きたのです。母が防波堤を購入したとき、つまり『太平洋の防波堤』のあの土地のことですが、海がすべてを浸食し、私たちは破産しました。海は私に恐怖を与える、私が世界で最も恐

れているものに外なりません。私の悪夢、私のおぞましい悪夢はいつも海の満ち潮、水による浸食に関わっているのです³⁾。

このような海のイメージは災厄の元凶として、狂気に陥った母親と折り重なるように小説の中で叙述されてゆく。失意の底にあった母親はますます長兄を溺愛し、デュラスと次兄に辛くあたるようになる。母の狂気を誘因した海 mer を母 mère と重ねるかのようにして、デュラスのエクリチュールに見られる心理的錯乱を分析した考察は、これまで多くなされてきた。デュラス研究史を振り返ってみると、比較的早く学術研究がスタートしたと言われるアメリカとは異なり、フランス本国では書評や映画批評の形で作品が長らく論じられた。1975年刊行の『マルグリット・デュラス』⁴⁾において、デュラスの描く狂気がまさに真の姿を捉えているとラカンが絶賛してからは⁵⁾、もっぱら精神分析学的な側面からの論考が発表されてきた。デュラス研究のパイオニアと言われるマドレーヌ・ボルゴマノが最初の研究書を発表したのは1980年であったが、『デュラス—ファンタスムの読解』⁶⁾というタイトルからもわかるように、ラカンを踏襲するような論調であった。フランスで研究が本格化するには、90年代に入って相次いで出版されたクリスチアヌ＝ブロー・ラバレーとベルナル・アラゼの批評を待たなければならない。20世紀に入るとマニユスクリがデュラスの最後の伴侶であったヤン＝アンドレアによってIMEC（現代出版史資料館）に寄贈されたこともあり、草稿研究も本格的にスタートする。余談であるが2014年に迎えるデュラス生誕100周年を前にプレイヤード叢書から現在2巻の全集が出版され、2014年には残りの2巻も出版されることとなっており、現在デュラス研究はフランス本国で活況を呈している。

デュラスは生涯比較的多くの作品を残したが、海が舞台となっていることがタイトルからも明らかなものには次のような作品がある。1950年の『太平洋の防波堤』をはじめ、52年の『ジブラルタルの水夫』⁷⁾、79年の『船舶ナイト号』⁸⁾、82年の『大西洋の男』⁹⁾、同じく82年の『サヴェンナ湾』¹⁰⁾、86年『ノルマンディー海岸の娼婦』¹¹⁾、96年に死後出版となった『書かれた海』などが挙げられ、この他にも「海」が何らかの形で介在している作品が多数存在する。第一章ではデュラスの描いた海に焦点をあて、小説においてどのようなテーマと連結しながら海が描かれているのか分析していきたい。

1950年に出版された、初期の作品である『太平洋の防波堤』では、海

はまず恐怖の対象であり、生と死を分かť境界となって現れる。

子供たちに死を招くカムの湿地は一方をシナ海に囲まれ——だが母親はそれをかたくくに太平洋と呼び続けていた。彼女の目にはシナ海というのは何か田舎臭く、若き日の彼女が夢を託したのは太平洋であつて、いたずらに物事をややこしくする小さな海などではなかつたからだ——東のほうは非常に長く続く山脈に囲まれ、アジア大陸のかなり上の高地からシャム湾まで曲線を描きながら下降し、そこでいったん海の中にもぐり、さらに無数の小さな島々に分かれて再び隆起しているのだが、そこは熱帯と同じように薄暗い森で一様に覆われている。このカムの湿地で子供たちの死を招くのは、実際には虎ではなくて飢えであり、飢えによる病氣であり、飢えからの冒険なのであつた¹²⁾。

海は死の土地をまるで切り取るかのように、生死を分断するボーダーラインとして描写される。夫を病氣で失つたシュザンヌの母親は、この死と隣り合わせの湿地に、苦勞して貯めた全財産を注ぎ込み、防波堤の建設を決行する。彼女が夢見たのは、定期的に海水に浸食され耕作不可能となっているこの土地を、肥沃な土地へと生まれ変わらせることであつた。

雨季が近づいてきた。母親はバンガローのそばに種をたくさん撒いた。防波堤を建てたときと同じ人がやつて来て、防波堤の支柱で囲われた広い四辺形の堰に、稲の移植を行った。

二か月が経過した。母親は植え込んだばかりの苗が青々となつてゆくのを眺めによく降りて行つた。七月の高潮がくるまでは苗は順調に生長するのが常だつた。

そして七月になると、例年どおり海面が高まつて平原に襲いかかつてきた。防波堤は十分に頑丈というわけではなかつた。田んぼに住む小さい蟹に触まれていたのだ。一晩で防波堤は決壊した¹³⁾。

母親が眺めていた青々とした苗は、飢えから彼女たちを救う食糧であり、希望である。さらに生死が隣在する耕作不能な土地からシュザンヌ親子を守る分断線となるはずであつた。しかし大海の威力はこの湿地が、一年の半分は海水に浸る不毛な土地であつたことを今一度無情にも母親に再認識させる。『太平洋の防波堤』では、海を筆頭に無数の分断が小説のなかに持ち込まれるのだが、海の体現する生と死の共存状態は、やがて死を

迎える母親の身体にも現れてくる。押し寄せる高潮の前に無残にも失敗に終わったこの無謀なる大海への挑戦の後、母親はまるで海底に飲み込まれてゆくかのように亡くなってしまふ。

やがて母親は全く動かなくなり、生氣なく横たわり、完全に意識を失った。まだ息はしていたが、昏睡時間が長くなるにつれて、彼女の顔が徐々に不思議なものになっていった、桁外れに人間離れした疲労と、同じように桁外れに人間離れした悦楽との二つの表情に引き裂かれたような顔であった¹⁴⁾。

度外れの疲労と死がもたらす悦楽の間で、母親がまるでどちらに身を置いたものか迷っているかのように、生と死が互いに譲らず拮抗したような状態で顔の表面上に現れ、互いの存在を誇示する。死を迎える母親の顔が最後に表すのは、それでもやはり彼女が全人生をかけて挑む最後の闘いである。死が生を上回るその瞬間まで、この闘いを投げ出すことはできない。

しかし、彼女が息をひきとるわずか前に、悦楽と疲労の表情は消え、その顔は、彼女自身の孤独の影を映すこともやめ、世間にもかけて語りかけているように見えた。辛うじて認識できる皮肉がそこに表れた。私はあいつらをやってやった。一人残らず。カムの土地台帳課の役人から、私を眺め、私の娘であったこの子にいたるまで。恐らくそんなことだっただろう。自分が信じてきたあらゆること、気がふれたようなことをあれほど真剣に試みてきたことへの嘲弄もまた、含まれていたのかもしれない¹⁵⁾。

防波堤にあらん限りの情熱を注いだ母親の越境への挑戦は、結果的には失敗に終わったかもしれないが、そもそも生とは常に隣り合わせにある死への挑戦の連続でしかなく、生死の境界は至るところに存在し、一度この世に生を受けたからには、私たちは最期を迎えるその瞬間までこの闘いから降りることを許されない。越境への飽くなき挑戦こそ、『太平洋の防波堤』の主題である。だからこそ、防波堤の夢が叶わなければ、次は何らかの形で越境を試みる外ない¹⁶⁾。防波堤の次は裕福なムッシュ・ジョーと娘の結婚に、母親は越境の望みを託すことになるが、しょせんそれは馬の購入と本質的に変わりがない。

三人にとって、馬を買うというのはいい考えに思えた。たとえそれがジョゼ

フの煙草代にしかならなかったとしてもである。第一にそれは思いつきであり、彼らがまだアイデアを思いつくことができるという証になる。第二に、この馬を通してもう一度外界と結びつくことで孤立感が薄められ、ともかくこの世界から何かを引き出すことができる。たとえそれが取るに足らないものであれ、つまらないものであれ、それまで彼らが手にしていなかった何かを引き出し、それを塩の満ちた平野のこの片隅にまで、倦怠と苦難が飽和した三人のところまで運んで来ることができる。そこが運送のいいところで、何も育たない砂漠からさえ、よそ者たち、外界の者たちにそこを横切らせることによって、まだ何かを生み出させることができるのだ¹⁷⁾。

農作地を飲み込む海が象徴する障壁はこうして次々と姿を変え、作家自らが受けた脅威以上に、越境の挑戦を誘う象徴として機能する。母親の死さえもが、生との対立的な図式のもとで描写されていたように、死と隣り合わせの海沿いの街道が、シュザンヌの目に今度は希望となって映る。

彼 [= ジョゼフ] がまた飛び込むと、子供たちもそれに続いた。シュザンヌは彼ほど泳ぎがうまくない。ときどき水から出て土手に腰をおろし、一方はラムに、他方はカムに、さらにその先のはるかかなたの街に、そしてここから八百キロのところにあるこの植民地最大の街へと通じる道を眺める。自動車がいつかバンガローの前でとまる日がやって来るだろう。男かあるいは女が車から降りてきて、ジョゼフが彼女に何か尋ねるかもしれない。あるいは助けを求めるかもしれない¹⁸⁾。

シュザンヌは一本の海沿いの道路に、現在とともに、訪れるかもしれない未来を見出す。海岸線は、海と陸、生と死との境にあって、彼女に越境の夢を与えて止まない。こうしてシュザンヌ親子に一度は脅威を与えた海も、徒労に終わった越境の挫折を示すばかりではなく、荒波を物ともしない不断の挑戦へ、シュザンヌを導いていると言えるのだ。

『太平洋』において越境という象徴的なテーマ性を帯びた海の実在は、二年後に上梓された『ジブラルタルの水夫』では、より具体的な描写の対象へと変化している。本作品では、世界の海を横断する元恋人の水夫を追う女性の航海が描かれている。海はこの小説において物語の舞台そのものでもあるが、さらに後に一連の作品群を描くきっかけとなった「青い目」のモチーフへと転化してゆく。

「それで目は？」

「とっても青いよ」

「とてもとても青いの？」

「あれほど青くなければ、そんな簡単に目にはつかなかっただろう、ああ、それはそれは青かった」

「そう」と彼女は言う。

しばらくの間彼女は考える。

「本当に、すぐに気づくほどとても青いのね？」

「すぐにさ、見たらすぐにこういうさ、おや、これはめったに見かけないような青い目だと」

「青いってどんな風だった、あなたのシャツのような色、それとも海のよう？」

「海のようにだ」¹⁹⁾

デュラスの特に中期作品では、色彩の変化が重要なモチーフとして用いられるようになるが、『シブラルタルの水夫』に描かれる海は、恋焦がれ追い求める水夫へと彼女を導く舞台でありながら、同時に忘れ難き彼の目の持つ青さを象徴する指標として言及されている。『太平洋の防波堤』で描かれたような生死の分断をもたらす脅威の対象として描かれる海は、ここでは忘却の圏域に押し遣られ、穏やかな海を想起させるマリン・ブルーを帯びた水夫の目と結び付けられることで、比喩的な機能が付与されるに至る。『ジブラルタルの水夫』以降、海はテーマ性を体現する象徴から、時刻や天候の移り変わりに合わせ刻々とその色を変化させる色彩の効果として挿入されることが多くなる。1958年の『モデラート・カンタービレ』²⁰⁾では、冒頭に起こる殺人事件と呼応するかのように、海の色が夕暮れに染まってゆく。

そのとき最初の叫び声に代わって、別々の叫び声が分散して聞こえてきた。そのことは、目前の状況がすでに経過し、以後は然るべき状況となったことを告げていた。そこで、レッスンは続けられた。

「習わなくちゃだめ、だめなのよ」とアンヌ・デバレデはなおも続けて言った。

ジロー先生は、母親の過度な甘さを非難するべく、頭を振った。夕暮れが海上を埋めた。空はゆっくりと色を失っていった。西側だけがまだ赤味を帯びていた。それも次第に消えかけていった。

「どうして？」と少年が尋ねた。

「音楽はね、私の可愛い子…」

少年はゆっくと彼女の言葉を理解しようと努め、理解には至らなかったが、それを認めた²¹⁾。

冒頭の殺人事件と、それと並行して挿入される主人公アンヌの息子が受けるピアノのレッスンには、直接的なつながりはない。レッスンの行われるジロー先生宅近くのカフェで、三角関係のもつれによる殺人事件が偶然起きたことからアンヌはこのカフェに通うことになるのだが、物語の冒頭で二つの出来事をつなぐのは、両者を同時に包む夕闇だけである。今まさに最後の光を放とうとする夕暮れの茜色の空に同化してゆく海の色は、銃弾を受けた女が生証をその最期に顕示するかのよう、断末魔で流す鮮血の色と重なる。

男は死んだ女のそばに座り、彼女の髪をなで、微笑んだ。若い男がカフェのドアに走ってやって来た。肩にカメラをぶら下げ、座って微笑んでいる男をこうして写真に撮った。マグネシウムの微光を通して女がまだ若いこと、そして口からは細長い筋となって広がる血が流れており、彼女に口づけをした男の顔にもついているのが見てとれた。人だかりの中で誰かが言った。

「気持ち悪い」と去って行った²²⁾。

物語の舞台上半分を包む空の変化に応じて、自らを変色させてゆく海の色が、息を引き取ったばかりの女とともに、最後の生命を象徴する赤色を失ってゆく。色は、物語を表徴する効果をテキストにもたらしている。1973年刊行のインドシナ連作の一つである『インディア・ソング』²³⁾においても同様に、物語の空間を覆ってゆく海の色が有効に用いられている。広がる海の緑色が、しだいに空間を占拠してゆく。

声3 あの色は？……だんだん広がってゆくけれど……

声4 海ですよ、沈黙。

暗闇

声は暗闇のなかで話す。

声4 […]海が荒れていますね。嵐があったんですよ。

暗闇の終わり²⁴⁾

海がその色彩を通してあたかも物語を浸食してゆくかのように広がり、拡大してゆく。物語の空間を徐々に覆ってゆく緑という海の色は、テキストの舞台を包む重要なエレメントとして強い印象を読者に与える。このように海の色の変化を有効に用いる手法は、さらに1982年の『大西洋の男』で、不可視性の問いへと繋がる形で援用される。

海はここで、可視と不可視の両義性を審問に付す漆黒色を帯びている²⁵⁾。この作品は、もともと前年にデュラス自身が映画監督として撮影した同名の映画作品のシナリオに基づいて、上梓されている。ちなみに撮影は、彼女が1963年に『太平洋の防波堤』の映画権を売却して購入した「ロッシュ・ノワール」の別邸で行われていた。夏のリゾートとして有名な、北仏の海沿いの街であるトゥルーヴィルの海岸を臨むホテル兼マンションであるロッシュ・ノワールは、もともとは高級ホテルであり、プルーストが逗留した部屋もまだ残っている。デュラスはフィガロ紙に出ていた広告を見て購入に駆け付けたという。恐怖の対象であった海とともに暮らすことを作家自らが望んだのは、海がそれでもなお彼女を魅了してやまなかった何よりの証拠である。建物の入り口には石碑があり、デュラスがこの地に1963年から1996年まで居住していたことが明記されている。ちなみに彼女は1996年にパリで81歳の年齢で亡くなっている。この建物を生涯所有し続けていたことになる。対談や写真の中でも、この居住地が舞台となって写っているものが多い。

建物の横には「デュラス階段」と言う名前の階段があり、そこには彼女がミシェル・ポルトとの対談で語った一節「海を見ること、それはすべてを見ること」²⁶⁾がプレートに刻まれている。海は作家にとってすべてを包括し、すべてを表象するものであり、同時に彼女を創作活動へと誘う原動力でもあった。

ロッシュ・ノワールで撮影された映画『大西洋の男』の主題は、二人称「あなた」と呼ばれる男の不在である。カメラのフレームは、デュラスの最期を看取った伴侶ヤン＝アンドレア演じるあなたの存在を捉えるが、彼がフレームを離れオフへと移動すると、画面いっぱい黒い闇が映し出される。ここに登場するのは固有名を持たない、二人称あなたと呼ばれる人物のみである。海を切り取ったかのような大きな窓枠を横切るあなたが画面の外へと消えてゆくと、スクリーン上ではまるで地続きとなる海へ入っていったかのような錯覚を覚えずにはいられない。後ほど参照する引用のなかでも、あなたの前には海が広がっていることが明記されている。空の

色に呼応する海の色彩は、『大西洋の男』では闇に包まれ黒色と化し、観客はほどなくしてスクリーンを見つめる視線が行き場を失くしてしまったような感覚に襲われる。デュラスが示そうとするのは、あなたの不在という実在であり、暗闇に包まれる大海というオフの存在を通して、不可視的なものを可視化するプロセスである。

あなたはなお、行ってしまったままだ。そして、私はあなたの不在の映画を撮る²⁷⁾。

あなたの姿は映画の途中から、スクリーン上で一切存在しなくなる。しかし画面はあなたがいないということを肯定し続けるために、漆黒の闇を映し続ける。視覚はあなたを捉えられないという否定性を絶えず更新し、不可視のあなたの存在を肯定し続けることを求められる。一方のあなたもまた、自身の知覚を消失することを余儀なくされる。

あなたはあなたの目に入ってくるものを見つめるだろう。しかしそれを完全に見つめるだろう。あなたは視線が消えるまで見つめようと試みて、それ自体の盲目を超えて、なおみつめようとしなければならない。最後まで²⁸⁾。

見つめ続けたことで盲目状態になり、しかしそれでもなお見続けることを強制されるあなたの視覚は、漆黒のスクリーンを前にして何かを見出だそうと空しくも試みる観客の姿と重なってくるだろう。盲目を超えて視覚が捉えるのは、もはやカメラが映し出す海の映像ではなく、記憶を辿って想起される海の問題であり、それに纏わる種々の言葉である。

あなたは私に尋ねるだろう。「何を見ろと？」

私は、そこで、海と言う、ええ、この言葉、あなたの目の前にある、海に立ちふさがる壁、これらの絶え間ない消滅、この犬、この沿岸地帯、大西洋の風に舞うこの鳥²⁹⁾。

「あなた」が見るのは、他ならぬ海であり、また海という言葉であり、大西洋を思い起こさせる沿岸地帯であり、鳥である。しかしここで海や鳥は可視化された映像を伴って見出されるのではない。スクリーンのオフに存在する不可視なる実在として、スクリーン上の不在の上に否定的に把握

される以外にないのだ。同様に、あなたの不在もまた、スクリーン上の不可視性を通して、スクリーンの外にあなたの存在を逆説的ながら示唆する。このとき不在という実在は、不可視性と可視性という二項対立を超えた形で、大海の暗闇のなかに浮かび上がってくる。デュラスが示そうとしているあなたの不在はフレームの外にあるのではなく、また大海の闇の否定として存在しているわけでもなく、不可視性の中で絶対的に存在している。だからこそテキストという形以外に、視覚に重きを置く映像という媒体によっても発表された本作品のなかで、デュラスは今一度書くことの意味について考える。

それから、私は書き始めた。

私の死は、すべて準備が整っていた、その理由をあなたが見抜き、その変化に気づくことは不可能だろうと私が知っているそのことを、私は書き始めた³⁰⁾。

私の死は、おそらく「あなた」の目には映らないだろう。それは暗闇の大海と同じほど不可視のものである。しかし「死」は生が死を乗り越えるその運動の中に存在するのであって、それゆえ死はまた生を捉えるその同じ視線によっても見出すことができることを描くために「私」は筆を取るのだ。海は実在と不在というテーマを通して、この時期映画製作にも携わっていたデュラスに、不可視性を捉える言葉の可能性について今一度再考の機会を与える。「私」が執筆するのは、自らの死という不可視な存在をついに捉えることのできない、あなたの視線の限界について言及するためであり、無を肯定する言葉の潜在性に賭けるためである。

「海」はさらにインドシナ連作と呼ばれる一連の作品群の中で、S・タラの街という重要なモチーフとして登場するようになる。1964年の『ロル・V・シュタインの歓喜』³¹⁾から1973年の『インディア・ソング』に至る作品群では、S・タラという街がその舞台として登場する。インドシナ連作で描かれるのは、フィアンセであるマイケル・リチャードソンをアンヌ＝マリー・ストレットルに奪われ、傷心から立ち直れずにいるロルの姿である。ロルは恋人を失い狂気に陥るが、彼女もまたアンヌ＝マリー・ストレットルの圧倒的な存在感に魅了される。物語の舞台であるS・タラは作品群の中で「風の国」「砂の国」と形容されているが³²⁾、存在することの無い架空の街を名づけるにあたって作者は次のように語っている。

M. P. (ミシェル・ポルト)：でも、S・タラというこの名前は？

M. D. (マルグリット・デュラス)：(笑いながら) それはずっと後になってから、ええ、S・タラではなくタラサであったと私が気づいたのはずっと後になってからのことだったの。

M. P.：それでは、執筆中に意図したものではなかったのですね？

M. D.：いいえ、まったく³³⁾。

デュラス自身が断っているように、もともと意図的に「海」を意識してS・タラという名前を付けたわけではないにせよ、S・タラがギリシャ語で海を表すタラサのアナグラムであり、ゆえにインドシナ連作が海を舞台とした物語であることは間違いない。海を象徴するS・タラの街は、ロルの失意を描く一連の作品の舞台となって再び穏やかならぬ姿で登場し、さらに荒廃した廃墟と化してゆく。連作最後の作品となる『ガンジスの女』³⁴⁾では、防波堤を越えて土地を飲み込んでゆく『太平洋の防波堤』の大海さながらに、S・タラの街は全てを包み込む広大な広がりを獲得する。

旅人「ここはどこ？」

女「ここはS・タラ、あの川までが。」(動作)

旅人「川の向こうは？」

女「川の向こうも、S・タラ」³⁵⁾

今やS・タラは、川岸まで広がる街から、向こう岸を越えて拡大する広範な領域を指すようになる。さらにS・タラは一面を焼き尽くす火事に飲み込まれ、灰燼に帰し、完全な廃墟へと変貌する。同じくインドシナ連作の一つである1971年作品の『愛』において、動物の死骸と「爆撃」の爪跡が、唐突に作品に挿入される箇所がある。

朝、かもめが海岸で死んでいる。防波堤には犬。爆撃を受けたカジノの柱に向かって死んでいる。死んだ犬の頭上の空は、とても薄暗い。

嵐の後で、海は荒れている。壁のあたりには何もなく、風が吹いている。

海が死んだ犬とかもめをさらっていく。空は静かだ³⁶⁾。

爆撃を受けたカジノ、薄暗い空、死んだ犬、荒れ狂う海などの描写は、もちろんロルの失意を反映していると解釈することもできるだろう。感情

を失い、心を閉ざしてしまったロルの情意は、荒廃する灰の街と寸分違わず重なり合う。しかし一連のインドシナ連作と比較してみると、S・タラの街を覆う爆撃の描写が、70年代の作品において新しく組み込まれた記述であることがわかる。それではなぜこのような戦火を彷彿させる新たな特徴を、海のアナグラムであるS・タラの街に付加することになったのか。荒廃するS・タラの街のイマージュをロルの失意の具現化としてだけでなく、別の視点から探してみたい。

デュラスは60年代最後のインドシナ作品となる『ラホールの副領事』³⁷⁾と70年代の最初に描かれた『愛』の間に、インドシナ連作とは異なる『破壊しに、と彼女は言う』(1969)³⁸⁾と『アバン・サバナ・ダヴィド』(1970)³⁹⁾を上梓している。後者はタイトルからも推測できるが、前者にも同様に登場人物にユダヤ名が与えられている。オルム・エルジュ＝ヴィダーも指摘している通り、この時期デュラスの関心は第二次世界大戦時のシオアに向いている⁴⁰⁾。後ほど取り上げる1985年作品の『苦悩』⁴¹⁾でも明らかなように、『人類』⁴²⁾の著者として有名なデュラスの元夫ロベール・アンテルムは、第二次世界大戦中に政治犯として収容所に送られ、捕虜としての生活を余儀なくされていた。壮絶な生還までの日々は彼の記した『人類』のなかで詳細に記されているが、彼が受けた肉体の傷跡を目の当たりにしたデュラスにとって、ユダヤ問題が他人事ではなかったことは想像に難くない。ちなみに70年代にシオアに関心を寄せたデュラスであっても、アラン・ヴィルコンドレほか多くの研究者が指摘しているように、大戦中のデュラスの対ドイツ人との関係は複雑であった。『苦悩』の中にも、親しくドイツ兵と食事をする主人公の姿が描かれている。

改めて歴史を繙いてみても、この時期、戦後60年代までのフランスが必ずしも平穏ではなかったことがわかる。46年から54年にかけて第一次インドシナ戦争が起こり、デュラスの母もフランス本国への帰国を余儀なくされている。また62年のアルジェリア独立によって100年以上続いたアルジェリア支配が幕を閉じる。1954年にデュラスは他の多くの知識人とともにアルジェリア戦争継続反対の意を表明している。その後68年の5月革命にも参加している。このような文字通り動乱の時代を経て、彼女の作品も政治性を帯びようになり、生涯のモチーフとなった海もまた戦火のイマージュを含んで描かれるようになる。次章では荒廃するS・タラの街について考察を巡らしながら、作家の関心がどのようにエクリチュールに反映され、一つのテーマへと結実していったのか、さらに詳しく考察

してゆきたいと思う。

II エクリチュールと海

インドシナ連作のなかでS・タラの街は、物語にそぐわない、およそ無関係とも言える爆撃のイメージを唐突にまぶされるようになった。さらにこの時期の特徴として挙げられるのが、ますます削ぎ落とされてゆく登場人物の内面描写である。1974年に出版されたグザヴィエル・ゴーチエとの対談集である『語る女たち』の中で、デュラス自身も次のように語っている。

マルグリット・デュラス：[...] 外側からなら、屍骸について語ることもできる、それが私にとって原則なの⁴³⁾。

デュラスが、70年代頃から描写する対象との距離をはっきりと意識し始めたことが、この発言から浮揚してくる。60年代の『ロル・V・シュタインの歓喜』で詳細に描かれていたロルの失意は、たとえば70年代のインドシナ作品では、もはや失効の烙印を押されているかのようだ。舞踏会の夜に恋人のマイケル・リチャードソンを失ったロルの姿は、『ロル・V・シュタイン』では次のように描かれていた。

舞踏会がいくぶん生氣を取り戻し、身震いをし、ロルにしがみつく。彼女は舞踏会を温め、保護し、栄養を与える。舞踏会は成長し、折りたたまれた襞の間から抜け出し、引き伸ばされ、ある日準備が整う。

彼女はその中へ入ってゆく。

毎日、その中へ入ってゆく⁴⁴⁾。

ロルが舞踏会の一晩から抜け出ることの出来ない様子が、70年代の『ガンジスの女』に至ると対象化され、俯瞰的に語られてゆく。

部屋の中。乱雑に積み重なった紙の中から旅人が取り出したもの、それはL. V. S.のもう一枚の写真だ。十八歳。あの舞踏会以前の。おそらく高校時代の写真。L. V. S.は白い服を着ている。写真は手の端から落ちる。その写真は乱雑に置かれた書類と再び混じってしまう。旅人はまた動かなくなる。ホテル。暗い要塞。S・タラの死せる舞踏会の記憶が封印された要塞⁴⁵⁾。

「外側からなら語ることもできる」と作家が語っていたように、ロルの感情は残された写真のように、メタレベルの視点から述懐される。人間関係も同様に、その外郭だけが、該当するペルソナージュと距離をとった形で記されるようになってゆく。たとえば十数年後の『愛』では、トライアングルという三角関係の形成する図形こそが、三人の登場人物をつなぐもっとも重要な様式として強調されている。

眺めている男と海のあいだの遠くのほうを、海に沿って誰かが歩いている。もう一人の男。彼は沈んだ色の洋服を着ている。[...]目を閉じている女のところで三角形が閉ざされる。彼女は浜辺の端の、街との境界となっている壁にもたれて腰をおろしている。眺めている男は、その女性と、海辺を歩く男との間に位置している。むらのないゆるやかな足取りで間断なく歩いている男のために、三角形は変形し、新たな形をとるが、崩れてしまうことはない⁴⁶⁾。

『愛』では内面の描写は削られ、希薄化する人物間の関係性に焦点が絞られている。人物の内面描写を縷々連ねるよりも、流動的な登場人物の関係性が浮き彫りになるよう、デュラスの記述が変化していることが見て取れる。彼女は1950年代からオプセルヴァトワール誌に記事を寄稿していたが、これらを取録した本が『アウトサイド』⁴⁷⁾というタイトルで1981年に出版される。タイトルに「外」を含むこのテキストの中で、作家は次のように述べている。

ご存知のように、何度か私も新聞に寄稿した。外界が私の前に現れたときや、アウトサイドつまり街で私を狂乱させるような出来事があったとき、あるいは寄稿する以上にまじなことができなかったときなど、私は外界のために書いた。そういうときがあったの⁴⁸⁾。

もちろんここで言う外界とは世間または社会一般を指しているのだが、デュラスが「外界」という用語をわざわざ用いて、社会を側面から捉えている点を強調している事実留意したい。内部をエクリチュールを通して可視化することはできないという諦念の下に、外部に位置する一観察者としての視座から、デュラスは外界の死角を抉り取るかのように社会を裁断する。登場人物の内的関係性を、外面の幾何学から浮き彫りにするこの時期のエクリチュールの特徴は、作家の主たる関心が、必要に迫られて生み

出した描写方法である⁴⁹⁾。

1982年に上梓された『サヴァンナ湾』では、人物間の関係がますます不明確化し、もはや三角関係という力学的図式もここでは瓦解し、亡くなったはずの娘の母である主人公マドレーヌの記憶は曖昧さの中に溶解してゆく。

それはフランスの南西部の地方だったかもしれない。
 ヨーロッパの街の一角だったかもしれない。
 あるいは、他の場所。
 中国南部にある小さな県庁所在地だったかもしれない。
 あるいは北京。
 カルカッタ。
 ヴェルサイユ。
 1920年。
 あるいはヴェネツィアで。
 あるいはパリで。
 あるいはまた他の場所で⁵⁰⁾。

地理学的な並立に物語性を胚胎させるという客体的な視点により、逸話の舞台そのものを逆説的ながらも、不明瞭なゾーンに融解してしまう。曖昧となった記憶から辛うじて浮かび上がる過去は、サヴァンナ湾に入水した彼女の娘の物語だけである。

若い女—「どうしてそんなに絶望してしまわれたんですか、マダム、急に？」
 マドレーヌ（ゆっくりと）—「理由は……もうわからないわ、ムッシュー、なぜ私が泣いているのか……（沈黙）私の考えでは、ムッシュー、ある夜、まさにここで、彼女は死に身を任せたのです。サヴァンナ湾で、愛のために死んだのです。（沈黙）あなたは、彼女の恋人であったかもしれない。（問）彼女は、あなたを死へ引きずりこんだかもしれない。（問）あなたは、死に至ることはなかったかもしれない。（問）彼女は十七歳だったかもしれない。（問）その愛から、女の子が生まれたかもしれない。（問）サヴァンナ湾の熱い海の下での死から、でも、誰にわかるというのでしょうか？（長い問）それがムッシュー、私が知り得たと思っていることです。（長い問）それからもう久しく経っているかもしれませんが、ムッシュー、そう言われています。相当な年月が経つと、

(聞) ですからムッシュー、どうしても私は日付けを……人々を……場所を……記憶違いしてしまうのです。(聞) 至るところで、彼女は亡くなるのです。(聞) 至るところで、彼女は生まれるのです。(聞) サヴァンナの至るところで彼女は亡くなる。(聞) そこで生まれる。サヴァンナで。」

若い女―「彼女が愛していたのは僕ではないと、彼はあなたに言ったのですね。(聞) 僕ではありません、マダム、その愛を生きたのは、すみません。」

マドレーヌ―「同じことですわ、ムッシュー、同じこと……。 (沈黙) 私は立ち去ったわ。シャムを離れたの。」

若い女―「あなたは、もう一度捜し始めたのですね。」

マドレーヌ―「そう、至るところを。海沿いの世界中の街で⁵¹⁾。」

マドレーヌの記憶は、カルカッタでも、ヴェネツィアでも、パリでも娘の死の可能性が拭い去れないことを示唆し、海沿いのあらゆる街を死の力線に沿って結びつける。しかしこれらの街はその置換可能な側面を強調されはしても、そのために互いの記憶を混在させてしまうことはない。というのも、このような不透明性は、デュラスの小説にあってはたんに両義的な側面をもつのではなく、互いを互いから独立させる差異の微分化によって分け隔て、すべての街に残る娘の死の記憶の遍在性をマドレーヌに与えるからである。彼女は失われた記憶を取り戻すために海沿いの街から街を訪れる。『大西洋の男』のなかには、次のような一節がある。

あなたは考えるだろう、奇跡は絶え間なく碎け散るこれら何十億もの粒子の一つ一つが明らかに似ていることにあるのではなく、それらを分け隔てる還元不可能な差異の中にあるのだと。この差異が犬から人を隔て、映画から犬を、海から砂を、この犬や風に向かうこの強靱な鷗から神を、傷を負わせる砂の結晶からあなたの目の水晶を、変わることはない海辺の眩しい明るさから色褪せたこのホテルのホールの息苦しくなるようなほてりを、一つ一つの文章の一つ一つの単語から、一冊一冊の本の一行一行から、一日一日から、一世紀一世紀から、一つ一つ過ぎ去った永遠と一つ一つの来るべき永遠から、そしてあなたから私を隔てている⁵²⁾。

海から砂が隔てられるように、曖昧な記憶の一つ一つが互いに十全の真実を持ち、海沿いの街を統一するのではなく、それぞれの土地にマドレーヌの亡き娘の思いを残してゆく。娘が死を迎えたのはサヴァンナ湾でもあ

り、カルカッタでもあり、ヴェネツィアでもある。マドレーヌが訪れた海沿いの街には、それぞれに、娘を思う彼女の記憶が言わば分配的に残される。

このような特異性を損なわずに差異を捉える姿勢は、デュラスが語っていた外側から対象を捉える視点によってはじめて可能になると言ってもよいと思われる⁵³⁾。「差異」を自らの理解のうちに還元するのではなく、自身にとって未知なるこの差異をただ見つめ、そこから受ける印象を忠実に再現するかの如く、デュラスは差異に対して自らを完全に開かれた状態にする。

書くとき私が辿り着こうとするのは、おそらくその状態ね、とても集中して耳を澄ましている状態、でもそれは外部に対してね、ものを書く人たちはこんなふうにする。「書いているときは、集中しているものだ」って、私ならこう言うわ、「いいえ、私は書いているとき、極度に放心しているような気がする、もう全く自分をつかまえられない、私自身が水切りのように穴だらけになる、頭に穴があいている」と⁵⁴⁾。

外界を、理知的に理解するというよりはむしろ放埒に感受するかのよう
に、作家は全身でこれを受け止める。世を去る 1996 年 3 月に刊行された『書かれた海』は、晩年のデュラスがヤン・アンドレアの運転する車に乗車し、写真家エレーヌ・バンベルジェを伴って海を訪れ、彼女の写真に添えるようにして書き留めた言葉をまとめたものである。遺作に記された冒頭の一文には、人生の最期を迎える作家が、海を通して生涯エクリチュールと向き合ってきたその思いが込められている。

毎日、それを見ていた、書かれた海を⁵⁵⁾。

彼女は海を理解するのではなく、ただ毎日それを見つめる。執拗に、海を象徴的に外部化して見つめ続ける。彼女が受け止めた海の外在性は、漆黒の闇のなかで見続けた先によりやく得られた、海という言葉、あるいは海の記述として、つまりはエクリチュールの輪郭として凝結するだろう。デュラスが海を通して描いたのは、一時として同じではない、変移し続けるその差異であったのかもしれない。人生の時々に関心が、変成を繰り返す海という主題と幾重にも累加し、作品のなかで複層的に機能していった

そのダイナミズムを、作家は多様な試行錯誤を重ねて読者に提示して見せたのだと思われる。海は一度として同じ顔を持つことなく、その深奥のなかに、決して立ち止まることのない差異を内包している。いわゆる大地の安定とは相容れない海の可変性とその脅威こそが、作家に彼女の理想とするエクリチュールのある種の絵画的描出法を示唆していたと言えるのではないだろうか。

注

本論は2013年6月29日に行われた立教大学フランス語フランス文学会第二回大会での研究発表をもとに、加筆訂正したものである。翻訳に際しては、既訳を参照しながら拙訳している。また2011年にジル・フィリップ監修のもと刊行されたプレイヤード叢書の『全集』第一巻・第二巻（第三・四巻は2014年に出版が予定されている）に収録されたデュラスの著作については、引用はプレイヤード版を参照している。

- 1) Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950.
- 2) Marguerite Duras, *La Mer écrite*, en collaboration avec Hélène Bamberger, Marval, 1996.
- 3) Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec Michelle Porte, Éditions de Minuit, 1977, p. 84.
- 4) Marguerite Duras, *Marguerite Duras*, en collaboration avec Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Xavière Gauthier et al., Albatros, 1975.
- 5) *Ibid.*, p. 133.
- 6) Madeleine Borgomano, *Duras : une lecture des fantasmes*, Petit-Roculx, Belgique, Cistre-Essais, 1985.
- 7) Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, Gallimard, 1952.
- 8) Marguerite Duras, *Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, Aurélie Steiner, Mercure de France, 1979.
- 9) Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Éditions de Minuit, 1982.
- 10) Marguerite Duras, *Savannah bay*, Éditions de Minuit, 1982, 2^e éd. augmentée, 1983.
- 11) Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, Éditions de Minuit, 1986.
- 12) *Œuvres complètes*, sous la direction de Gilles Philippe, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2011, t. I, p. 294.
- 13) *Ibid.*, p. 309.

- 14) *Ibid.*, p. 486.
- 15) *Idem.*
- 16) 耕作地を浸食する障壁となって現れた海の存在は、今度はシュザンヌ親子をフランス本国から分かつ地理的な境界となって彼女たちの前に立ちをはかる。たとえばこのような境界は、社会的・経済的断絶を示す分断として作家に感じられる。デュラスはミシェル・ポルトとの対談の中で次のように語っている。「[...] 私たちはそれはそれはひどい貧しさだったし、母が就いていた職はそこでは完全に最下層の部類だったの、わかるかしら——税官吏や郵便局長とともに、現地人学校の教師というのは、白人の中でも最下層に属すの——白人たちよりも、彼女はヴェトナム人やアンナン人にずっと近かった」(*Op. cit.*, p. 56)。父の死後に残された妻と三人の子供たちの置かれた社会的状況が、見えない境界によって隔てられていることが、デュラス自身の言葉からも明らかである。
- 17) *Op. cit.*, t. I, p. 281.
- 18) *Ibid.*, p. 286.
- 19) *Le Marin de Gibraltar, ibid.*, pp. 708-709.
- 20) Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Éditions de Minuit, 1958.
- 21) *Op. cit.*, t. I, p. 1208.
- 22) *Ibid.*, pp. 1210-1211.
- 23) Marguerite Duras, *India song*, Gallimard, 1973. アンヌ＝マリー・ストレットルを主な登場人物として描いたインドシナ連作のなかで、本作品は彼女の死後から物語が語られている点が他の作品と異なる。「声」と呼ばれる語り手が、彼女の生前の出来事を遡るようにして物語ってゆく。本作品においても色彩の放つ効果が有効的に用いられているが、アンヌ＝マリーの死を悼むかのように、作品に描かれる登場人物は黒のコスチュームを身にまとっている。しかし回想シーンの只中にさしかかる物語の中盤では、物語の時間軸が過去へとシフトすることにより、黒とは対照的な白い衣服が物語を覆ってゆく。
- 24) *Œuvres complètes*, sous la direction de Gilles Philippe, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2011, t. II, p. 1599.
- 25) 可視性と不可視性の問いについては、1986年に出版された『青い目、黒い髪』(Marguerite Duras, *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Éditions de Minuit)のなかでも、重要なモチーフとなって再び登場する。その透明さゆえフィールドバックを返さない青い目は不可視性の象徴として描かれている。「青い目を見ることなんて出来ない。それは視線をつかんだりしないから。青い目は突き抜けてしまうの。青さは視線を持たない。つまり穴よ」(Marguerite Duras, en collaboration avec Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Éditions de Minuit, p. 13)。その余りの透明さに、青い目は視線を交わすことを不可能にしてしま

う。フィードバックを無効にしてしまうこの青い目の存在は、やがて視線の消失を招く。さらにこの視線の消失は、青い目を覆う黒い絹を通して象徴的に描かれているが、この点については拙論『潜在性のエクリチュール』（2006年立教大学提出博士論文、pp. 17-23）のなかで詳しく論じられている。

- 26) *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 86.
- 27) *L'Homme atlantique, op. cit.*, p. 22.
- 28) *Ibid.*, p. 8.
- 29) *Ibid.*, pp. 8-9.
- 30) *Ibid.*, p. 18.
- 31) Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964.
- 32) Marguerite Duras, *L'Amour*, Gallimard, 1971, *op. cit.*, t. II, p. 1291.
- 33) *Les Lieux de Marguerite Duras*, p. 85.
- 34) Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973.
- 35) *Op. cit.*, t. II, p. 1446.
- 36) *L'Amour, ibid.*, p. 1281.
- 37) Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, 1966.
- 38) Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Éditions de Minuit, 1969.
- 39) Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, Gallimard, 1970.
- 40) Helge-Vidar Holm, in *Revue Romane*, volume 47, John Benjamins publishing company, 2012.
- 41) Marguerite Duras, *La Douleur*, POL, 1985.
- 42) Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Éditions de la Cité universelle, 1947.
- 43) *Les Parleuses, op. cit.*, p. 68.
- 44) *Le Ravissement de Lol V. Stein, op. cit.*, t. II, p. 307.
- 45) *La Femme du Gange, ibid.*, p. 1477.
- 46) *L'Amour, ibid.*, pp. 1269-1270.
- 47) Marguerite Duras, *Outside*, Albin Michel, 1981.
- 48) *Ibid.*, p. 7.
- 49) この時期のフランス・ヨーロッパの動向をなぞれば、1950年のシューマンプラン、1963年のエリゼ条約を経て和解した独仏が、いよいよヨーロッパ共同体に向けて本格的に始動した時期でもあり、コミュニティーへの関心がさらに高まった時期でもある。このような中でプランシヨが、ジャン＝リュック・ナンシーの論考に触発される形で、1983年に『明かし得ぬ共同体』（Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Éditions de Minuit）を発表する。生産性を基盤として集約される同質的共同体に対して、プランシヨはバタイユの「無頭の共同体」から派生した一連の共同体理論に基づき、デュラスの描く

コミュニティーについて論じている。

50) *Savannah Bay, op. cit.*, p. 73.

51) *Ibid.*, pp. 132-133.

52) *L'Homme atlantique, op. cit.*, p. 11.

53) このような差異への眼差しは、「他性」となって『苦悩』のなかにも現れる。『サヴァンナ湾』の出版から3年後の1985年に出版された『苦悩』は、もともとデュラスが、収容所に送られ、生還した後もまだ生死をさまよう状態にあった前夫ロベール・アンテルム〔作品の中ではロベール・Lと称される〕の体調が回復するまでつけていた日記を戸棚から見つけ出し、発表した作品である。1976年に雑誌『魔女』(sous la direction de Xavière Gauthier, Éditions de l'Albatros)の第二号に発表した「強制収容所で死ななかった者」の中に『苦悩』の一部が掲載され、また81年には同名の記事が『アウトサイド』の中でも発表されている。ちなみに現在ではこの日記のマニエスクリがカーンにあるIMECから『戦争ノート』(Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, POL)として2006年に出版されている。草稿と『苦悩』を比べてみると、彼女が出版に際してそのままの形で手記を発表したわけではなかったことは明らかだ。『苦悩』に記されるのは、「はしたなさ」とデュラス自身が形容するまでの、冷徹な描写である。長身のアンテルムは帰還時骨と皮ばかりになり、37.8キロの体重になってしまったと言われるので、その変貌ぶりは容易に想像できるも、語り手の生々しくリアリスティックな視線は、なおも私たち読者に衝撃を与えずにはおかない。

54) *Les Parleuses, op. cit.*, pp. 98-99.

55) *La Mer écrite, op. cit.*, p. 7.