

マルグリット・デュラスと地中海

—— 廃墟を透視すること ——

澤 田 直

はじめに

マルグリット・デュラスの小説、劇作、映像作品で場所がきわめて重要な位置を占めていることはよく知られているし、作品名に鏤められた地名からも明らかに見てとれる。『太平洋の防波堤』『ジブラルタルの水夫』『タルキニアの子馬』『セヌ・エ・オワーズの陸橋』『ヒロシマ モナムール』『ガンジスの女』『セザレ』『大西洋の男』『ノルマンディ 海岸の娼婦』『インディア・ソング』『ヴェネツィア時代の彼女の名前』『オーレリア・シュタイナー (メルボルン)』。そして、そういった固有名に呼応するように、デュラスにはいくつもの特権的な場があり、海 (mer, océan), 海辺 (plage, beach), 森 (forêt, bois), 庭 (parc, jardin, square), 建物 (villa, château, palais) といったトポスがすぐさま思い浮かぶ。それらは様々な形で研究の対象となり、多くの論者がその風景に身をおいて作中人物の身振りを追うことでデュラス世界の謎に取り組んできた。本稿では、廃墟というテーマを手掛かりに、論じられることの少ないデュラスと地中海の関係について考察をめぐらしてみたい。インドシナと比べればその存在感は薄いだが、それでもデュラスの作品には地中海の光景がときに、忽然と現れることがあり、それはしばしば廃墟の形象をとる。のみならず、廃墟はデュラス作品の基本構造に通じるところがあるようにも思われる。古代文明の栄えた地中海世界が多くの過去の記憶が廃墟となって堆積する場所であることは言うまでもない。とりわけイタリアは、廃墟の上に近代的な都市が積み重ねられた観がある。廃墟と化した都市、建物、庭園はきわめて人間的で、文化的なものだ。自然に抗して作られた建造物が、自然なり人の力によって破壊されたもの、崩壊しながらも留まりつづけるもの、それが廃墟だ。それはデュラスにおいて重要なテーマである「構築と破壊」に通じる。年代を追う形でデュラスと地中海の関わりを見ていこう。

1 現実的なイタリア 文明への嘔吐感

デュラスは地中海を舞台にした小説を二本書いている。1952年に発表された『ジブラルタルの水夫』とその翌年に発表された『タルキニアの子馬』である。両作品とも、夏のヴァカンスをイタリアで過ごす危機にあるフランス人カップルが出発点となっている点で共通している。そこで強調されるのは南国の暑さ、それを和らげる水浴、イタリア料理やキャンティン・ワイン、シエスタといった、ややもすれば既視感のある、かなり身近なエキゾチシズムとでも呼べるような小道具である。60年以降、独自の作風を確立した後のデュラスならば用いなかったような写実的舞台装置に依拠した作品でもあり、伝統的な小説技法からの逸脱も少なく、時や場所が特定できる点でも、よく言えば「安定感のある」、悪く言えば「大人しい」小説という印象を与える。じっさい、両作品を描くに当たってデュラスは、イタリアでの自らのヴァカンス体験をほぼそのまま使っており、自伝的とまでは言えないとしても、きわめてリアリスティックな手法によっていることは、残された資料などからもわかっている。少し伝記的な事実を確認しておこう。

1946年以降、デュラスは夏期休暇をイタリアで過ごすことになる。きっかけは、イタリア人作家エリオ・ヴィットリーニ¹⁾に誘われて訪れたリグーリア州はスペツツィア市に近い海辺の村ボッカ・ディ・マグラ²⁾である。デュラスはヴィットリーニとその妻ジーナ（ジネッタ）と意気投合し、その後50年代まで夏期休暇を定期的にイタリアで過ごす。とりわけ47年の滞在は、別れた夫ロベール・アンテルム、新しいパートナーのディオニス・マスコロ、そして彼との間に生まれたばかりの息子ジャン（ウタ）と一緒の奇妙な共同生活で、その経験が小説に活かされていることは、残されたノート³⁾からも窺える。だが、ここでは具体的体験がどのように作品に反映したかが私たちの関心事ではない。地中海の発見が二つの作品にどのような光を当てているのかを見てみたいのである⁴⁾。

デュラスの第四作となる『ジブラルタルの水夫』の語り手は30代前半の植民地生まれの男性で、植民地省の戸籍係に勤務、付き合って2年3ヶ月になる同僚ジャクリーヌとヴァカンスでイタリアに滞在中という設定だ。物語の始まりは、1947年の8月11日のピサ。フェラゴスタと呼ばれる8月15日の前後は、最も暑い季節であり、イタリア人たちがこぞって避暑に出かけるため、都市は閑散とする時期。二週間前にパリを出発し

た彼らはすでにミラノとジェノヴァを観光した後で、その日のうちにピサを離れてフィレンツェに行こうと考えるが、列車はすでになく、毎土曜日にフィレンツェに戻る労働者たちのために運行されているトラックに乗せてもらう。これが小説の出だしである⁵⁾。

二部構成の小説の第一部は、こうしてイタリアのトスカーナ州とリグーリア州で展開する。いや展開するというほどの出来事が起こるわけではない。主人公は彼女との関係にも植民地省での仕事にも、いや、あらゆることに倦怠感を覚え、ヴァカンスの間も鬱々として楽しむことがない。ここで強調されるのが、主人公の文明的なものに対する漠然とした反感だ。それは中産階級のフランス人がイタリアで行う教養旅行のようなものに対する生理的な拒否として表明される。フィレンツェに到着後、ジャクリーヌがいそいそと美術館に通うのに対して、主人公の方は初日からカフェに陣取り、ひたすら飲み物を消費することで日々を過ごす。

たぶん彼女は一週間で見られるかぎりのすべての宮殿、美術館、記念物を見物したと思う。彼女が何を考えていたのかはくは知らない。はくのはうはカフェテリアで、アイスコーヒー、アイスクリーム、はっか水などを飲みながら、マグラ川のことを考えていた。(OC I, p. 543/31)

そう、彼はピサからフィレンツェへまで同乗させてくれたイタリア人のトラック運転手が、自分の住んでいるロッカ⁶⁾に魚釣りに来ないかと誘ってくれたことを思い出し、どうやってジャクリーヌを説得し、このフィレンツェを離れ、この小村に向かおうとそればかり考えているのだ。4日間、彼女が漏らす不平をやり過ごしながら、朝から晩までビールやら白ワインやらレモネードやらグラニータやら、手に入りうる冷たいものを手当たり次第に口にする彼に、彼女はジョットをはじめイタリア絵画の巨匠たちへの賛美を連ねるが、彼はそれを上の空で聞くばかりだ。業を煮やした彼女が、明日こそ一緒に絵を見に行こうと誘うのがサン＝マルコ修道院。そこにはあの有名なフラ・アンジェリコの《受胎告知》【図版1】があり、それは彼にとって馴染みのない作品ではなかったどころか、思い出深い作品でさえあったのだ⁷⁾。



【図版1】フラ・アンジェリコ《受胎告知》、フィレンツェ、サン・マルコ修道院。Beato Angelico (1387-1455), « Annunciazione », Convento di San Marco, Firenze. 画家は同一の主題を何度も描いている。

12歳の頃、父の休暇でフランスに戻っていたぼくは、その絵の天使の複製をベッドの上に架けていた。プルターニユで過ごした二ヶ月。だからぼくはその本物がどんな具合なのか見たいと漠然と思っていた。その絵は入り口のそばの部屋にあった。ぼくたちは真っ直ぐにそこへ向かった。(略)ぼくは天使に再会した。昨夜もその傍に眠ったみたいに、それをよく覚えていた。(OC I, p. 555/45)

ところが、その絵は彼にいかなる感慨も起こさなかった。それでも、彼はこの絵を見続ける。30分間もその前のベンチに座ったまま眺めつづける。ジャクリーヌは「ほかにも見るものがある」と彼を促すが、彼は動かない。一瞬、天使が自分にウインクしたと思われる瞬間もあったが、それはもちろん勘違いだろうと思いつつも、絵を凝視する。

それは芸術作品だった。美しいか美しくないか、ぼくに意見はなかった。だがとにかく、芸術作品だ。場合によっては、あまり長いあいだ眺めるべきでは

ないのだ。400年前から、天使は誰かにウインクしたことはなかったのだろうか？ ぼくはそれを持ち去ることも、焼くことも、それに口づけすることも、目をめぐり取ることも、顔につばを吐きかけることも、話しかけることもできなかった。これ以上天使を眺めていてもなんの役に立つのか。(OC I, p. 558 /49)

はっきりと記されていないが、計算すればこの日は8月15日、つまり聖母被昇天祭の日、聖母マリアにとりわけゆかりのある日なのだが、重要なのはこの絵を眺める体験が、主人公がこれまでの人生と訣別しようと決断するきっかけとなることだ⁸⁾。その後の流れはよく知られているとおりだ。彼はボッカ・ディ・マグラに行き、そこで大金持ちのアメリカ人女性アンナと出会い、ジャクリーヌと別れ、彼女の豪華ヨットに乗り込んで、彼女とともに〈ジブラルタルの水夫〉を探す旅に出発する。その後も、地中海の地名がいくつも出てくる。彼らを載せたヨットは、リヴォルノ、ピオンビーノ、コルシカ島をかすめ、南仏のセト（言わずと知れたポール・ヴァレリーの故郷）、ジブラルタル、タンジェ、そして地中海を離れ、大西洋に乗りだし、カサブランカ、モガドール、ダカール、フリータウン、エディナ、グランバサムトなどに寄港する。それはそれで、コンラッドの『闇の奥』にも通じるアフリカへの旅として興味深いのだが、ここでは措いておこう。

このように『ジブラルタルの水夫』での地中海はいまだ書き割り以上の役目をもたないように見えるかもしれない。だが、問題は、主人公をとつぜん捉えたこの永遠と刹那性の結びつきが、ニーチェを想起させる白昼の狂気のように、地中海で起こったことだ。

地中海で泳いだ後にパステイスを飲みたいと思わない人は、地中海での朝の海水浴の味がわからないのだ。(略)海水浴の後で太陽の下でこのパステイス⁹⁾の欲望を感じない人は、自らの肉体の死すべき運命の不滅性を一度も感じなかった人なのだ。(OC I, p. 584-585 /86)

ボッカ・ディ・マグラから目と鼻の先の所には、ローマ時代から大理石の生産地として名を知られ、「カッラーラ・ビアンコ」と呼ばれる白大理石を産出するカッラーラがあり、小説の中でもしばしばその山肌への言及が見られるが、白い岩に象徴される鉱物性こそ、デュラスの地中海をつら

ぬくエレメントである。

翌年発表された『タルキニアの子馬』は全篇を通して、イタリアの海辺の町が舞台になっている。イタリア料理や飲み物が頻繁に出てくる点も前作と共通している¹⁰⁾（ただし、こちらで執拗に繰り返されるのはビター・カンパリ。イタリア的な飲み物の代名詞のように連呼される）。しかし、前作とは打ってかわって地名や時間はまったく明らかにされない。わかっているのはイタリアの海辺のヴァカンスということではかない。

サラたちは、ルデイがいるからこそ、ヴァカンスを過ごしにここへやってきたのだが、ルデイはこの場所が好きなのだ。海辺の小さな村で、その古い西洋の海は世界中で最も閉じられ、最も暑く、最も歴史の詰まっっていて、ごく最近もその岸辺で戦争が起こったばかりだった。（OC I, p. 824/51）

それでも、舞台がボッカ・ディ・マグラであることは、最初に示される川の流れ込む地形を含んだその土地の描写からも私たちにとっては明らかだ。一人息子を連れてその村にやってきたジャックとサラ、イタリア人夫婦ルデイとジーナ¹¹⁾、独身の美女ディアナが織りなす倦怠にまみれた感情のもつれが小説のテーマであり、結婚と不貞というカップルの問題と、親子の問題が錯綜する心理小説と言える。前作にも増して、会話が重要な位置を占め、後のデュラス作品への助走となっているようにも見える。だが、私たちの関心を惹くのは、ここでもそのようなテーマや手法、筋立てそのものではなく、小説のタイトルともなったタルキニアと、その遺跡のほうである。

タルキニアは、ローマの北西約 50 キロにある都市で、ピサからローマへ向かう途中にあり、エトルリア人の重要な遺跡がある。イタリア半島中部の先住民であったエトルリア人はインド＝ヨーロッパ語族には属さない独自の言語と文化をもった民族で、紀元前 8 世紀ごろに現在のトスカーナ地方を中心に高度な文化を育んでいた。初期のローマ人はそこから大きな影響を受けたと推定されているが、ローマの発展とともに次第にローマに吸収され消滅した、いわば謎の民族である。ちなみに、マグラ川はエトルリア人たちの北限の境界に位置している。エトルリア文化と言えば、壮麗な壁画ときわめてユニークな人形陶棺が有名で、2004 年「チェルベテリとタルキニアのエトルリア古代都市群」として世界文化遺産に登録され

たトルキニアの地下墳墓の壁画はその代表だ。小説のタイトルになっている子馬（原文では複数 chevaux）は現在では国立考古学博物館に展示されているが、元々は女王の祭壇（Ara della Regina）にあったテラコッタ製の有翼の子馬像、つまりペガサスだ【図版2】。だが、小説では説明はほとんどなされない。というより、そもそもトルキニアへの言及そのものが数えるほどしかないのだ（サブリミナル効果を感じるビター・カンパリの頻度とは雲泥の差）。具体的な話が出るのは、小説もほとんど終わりに近づいたところだ。



【図版2】有翼馬のレリーフ（紀元前300年から400年）トルキニア国立考古学博物館 « Cavalli alati », Museo Nazionale di Tarquinia.

「トルキニアとはよい思いつきだ」とルディは言った。「エトルリアのお墓の子馬を見に行くといい。ほんとうに美しいんだ」（OC I, p. 971/290）

しかし、この遺跡についてそれ以上に踏み込んだ説明はされない。イタリアでは遺跡は至るところにあり、誰もがそれに一家言をもっているのだが、蘊蓄の出番はない。文化財は必ずしも彼らの関心の中心ではないのだ。それでも、もうひとつ別の遺跡についての言及がある。というより、順番からするとこちらが先に出てくるパエストゥムである【図版3】。ナポリの南にあり、古代ギリシャのポセイドン神殿が残るこの遺跡¹²⁾についてはより詳しい描写がされている。



【図版3】パエストゥム，ポセイドン神殿 Il tempio di Poseidone, Paestum（実際には横6，縦14本の列柱が周囲に立つ）

列柱の間で水牛たちが草を食んでいるポセイドンの神殿。ルディはよくその話をする。赤い御影石の14本の柱が6列に並び、その柱の間で水牛たちが夢を貪っていた。そこが神殿で、陰鬱な庭の中にあたり、荒海に面して、夕陽の黄褐色の光線を浴びて広がっていた。（OC I, p. 937/225）

もともとジャックが提案したのは、ローマ，ナポリから，さらに南下してパエストゥムまで行くことだった。

「夕べ，地図を見たんだけど」とジャックは言った。「ローマへ行く途中で，ルディが言っていたエトルリア時代の子馬を見にタルキニアに立ち寄ってもいい。ルディから耳にたこができるほど聞かされたからね。ナポリから先は，ここほど暑くないだろう。（OC I, p. 931/213）

このように，エトルリアのほうは，さらに先へと延びる旅程のなかで偶然出てきた行き先でしかなかった。しかし，けっきょく，この作品では彼らがタルキニアに，そしてパエストゥムまで行ったかどうかは明らかにされない。到達することのない場所，ノスタルジーなき過去のようなトポスとして喚起されるに留まるのだ。これらの場所や事物になんらかの象徴的なものを読み込もうとすることほど反デュラス的な行為はなからう。ここ

でもそのような挙措はすまい。ただ、この二作には、それでも、イタリアに対するデュラスのきわめて両義的な感情を読み取ることができる気がするし、ここで提示された廃墟のモチーフはその後、デュラスの作品で少しずつ膨らんでゆくことは確かであるように思われる。

2 無人のヴェネツィア¹³⁾

デュラスが、ふたたびイタリアに関する一文を発表するのは、それから数年後の1958年である。より正確に言えば、「フランス・オブセルヴァトゥール」誌に発表された小文はイタリアについてのテキストではない。「ヴェネツィアの幽閉者、サルトル」というタイトルのエッセーはその名の通りサルトルが1957年11月『レ・タン・モデルヌ』誌141号に発表した「ヴェネツィアの幽閉者」という論考に対する批評である。最初に湧く疑問は、サルトル嫌いを表明していたデュラスがなぜまたこの文章を書いたのかということである。

じっさい、「ヴェネツィアの幽閉者」は雑誌掲載時で40ページ足らず(デュラスは50ページと言っているが…)、同じ雑誌の139号に掲載された80ページに及ぶ重要な哲学論考「方法の問題」とは、分量的にも内容的にも比ぶべくもない小品、しかも抜粋にすぎない。内容は16世紀ヴェネツィア派を代表する画家ヤコポ・ロブスティ、通称ティントレットについての多角的考察である¹⁴⁾。サルトルお得意の伝記的スタイルで誕生から死に至る形で一生の主要な出来事が語られ、作品分析よりは宗教や社会との関係が中心に分析される。その主張の要点は、ティントレットがそれまでの画家(ティツィアーノ、ジョルジョーネ、ラファエッロ)とは異なり、「神なき時代」の芸術家を先取りしていたということであるが、サルトルのテキストを縦横に引用しながら、デュラスはこのエッセーを紹介していく。

豪腕をもってサルトルは歴史を持ち上げ、奇蹟を行い、水中からヴェネツィア共和国を再浮上させて、400年を逆しまに辿り、みずからヴェネツィア人になり、彼の都会を懸命に支え持ち、運河、暗い路地、教会、広場をよぎり、通りすがりに共和国の不実な鼠たち、貴族たち、海洋の栄光、嘘を排除し、スクオーラ・ディ・サン・ロッコに達して、絵を眺め、ヴァザーリ、ペレンソンを読み返し、また絵を眺めて、憤慨し、偶像たちを打ち倒し、墓石を暴き、死者たちを、彼らの争いをよみがえらせ、回復させ、みずから裁き手になる。裁

く. そして語るのだ. (OC III, p. 1009)

この評価はきわめて適切だと言える。じっさい、サルトルの試みは、ティントレットという芸術家の生き様の一齣一齣を想像することによって当時のヴェネツィアを幻視し、読者に幻視させることだからである。デュラスがいかにか正確な読み手であるかがあらためて確認できるくだりである。だが、ここで私たちの関心を惹くのは、連呼されるヴェネツィアの名前のほうである。このテキストが、後期のデュラスの特徴である単純さを装った文体では書かれていないことは文章の最終段落に見られる接続法大過去によっても明らかだ。したがって、ここでデュラスが、代名詞や同義語（ヴェネツィアを表す同義語には事欠かない）を用いずにヴェネツィアを連呼するのはきわめて異常な事態と言わざるを得ない。

彼は私たちに、ヴェネツィアによって否認され、ヴェネツィアの意に反してヴェネツィアの絵を描いたヴェネツィアの画家の作品の弁証法的ロマンを語り、ヴェネツィアに対するヴェネツィアの画家の絶望的な愛の物語をするのだ。ヴェネツィア派、その画家がまさしくその都会の死の画家で、死の匂いを放つ都会の「死を感じとる」画家であるがゆえに、彼を排斥するのである。

Il nous raconte le roman dialectique de l'œuvre d'un peintre de Venise, renié par Venise, qui fait malgré Venise la peinture de Venise, l'histoire de l'amour désespéré d'un peintre de Venise pour Venise et que Venise rejette parce que précisément ce peintre est son peintre [...]. (OC III, p. 1009)

通常、フランス語の文章では同じ名詞の反復は稚拙なものとして嫌われるが、このくだりでは執拗なまでに「ヴェネツィア」という語が繰り返される。この繰り返しはどうみても尋常ではない。デュラスはただヴェネツィアと記したいがために、この一文を書いていると思えるほどだ。そして、この呪文のような一文のうちには、デュラスのキーワードとも言える「絶望的な愛」「死」という言葉が、サルトルのキーワードである「弁証法」と並んで挿入されている。

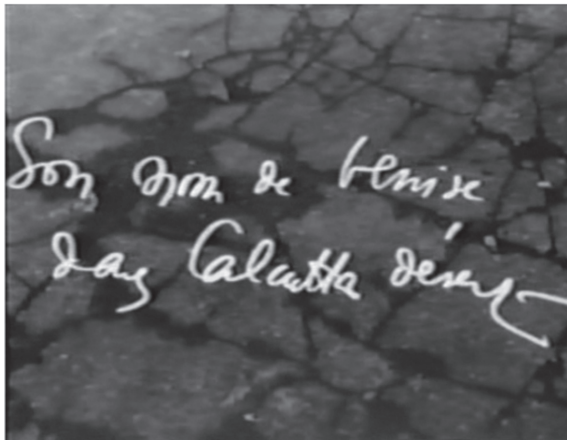
今一度、問いを繰り返そう。デュラスはなぜサルトルのこの未完のエッセーに反応し、書評を書いたのか。それはひょっとして、たんにヴェネツィアというトポスの為だったのではなかろうか。ヴェネツィアが、文学史

においてきわめて特権的な場所であり、ミュッセ、プルースト、ヘミングウェイをはじめ多くの作家たちを魅了した都市であることはあらためて言うまでもない。サルトルもその一人で、毎夏ヴァカンスをイタリアで過ごした彼は、ローマを拠点にしながら、しばしばヴェネツィアに赴いたのだったし、ティントレットへの関心そのものが、そのようなヴェネツィアとの出会いのうちで生まれたものだった¹⁵⁾。いずれにせよ、「ヴェネツィアの幽閉者」というタイトルはデュラスの関心を惹くものだったことは確かであろう。

それからおよそ20年後、デュラスはアドリア海の女王にまったく別の形でアプローチすることになる。1976年に発表された映像作品 *Son nom de Venise dans Calcutta désert* である。『ヴェネツィア時代の彼女の名前』という邦題からは見えないが、このタイトルにはヴェネツィアとカルカッタ（コルコタ）という二つの地名が刻まれている¹⁶⁾。したがって、タイトルを正確に訳すとすれば、『荒涼たるカルカッタにおける、ヴェネツィア時代の彼女の名前』、あるいは『無人のカルカッタでの、ヴェネツィアの彼女の名前』ということになるのかもしれない。この風変わりな名前の意味は後に検討することにして、ここで現れる、というより、現れることのないヴェネツィアの光景について検討しよう。

よく知られるように、この作品は『インディア・ソング』と密接な関係を持った作品である。より正確に言えば、『インディア・ソング』のサウンド・トラックをそのまま使った分身である。とはいえ、生身の人間は最後の部分にわずかに——しかも無言で佇むのみ——登場するだけで、全篇にわたって空虚な空間に声だけが響く。あたかも土地の霊ゲニウス・ロキのように、これも蛇足ながら付け加えれば、そこにはヴェネツィアもインドも映し出されない。観客の目に何が見えるのかと言えば、『インディア・ソング』で大使館として使われたシャトー・ロトチルド（ロスチャイルド城）である。タイトルの *désert* 「荒涼たる／人のいない」が、示すように、建物は荒れ果てた廃墟と化している。この作品だけを見てもきわめて異様な印象を受けるが、デュラス・ファンはもちろんのこと、この作品の来歴を知って見る者はみな『インディア・ソング』と重ね合わせながら、作品を見ざるをえない。この二重映しは、この作品の特徴であると同時に廃墟を前にした際に起こる事でもある。後に見るように、廃墟を見るとは基本的に重ねて見ることだからだ。

パリ近郊のブーローニュにあるシャトー・ロトチルドは、ブーローニュの森と繋がる広大な30ヘクタールに及ぶ広大な庭（フランス庭園、イギリス庭園、日本庭園もある）に囲まれた19世紀半ばに建造された城館である。そこには、もともと新古典様式の城館（1776年築）があったが、ロトチルド家は購入すると、それを取り壊し、クラニー城をモデルにルイ14世様式の城館を新築した。クラニー城は、太陽王の寵姫モンテスパン嬢のために、ヴェルサイユ宮殿の間近に建てられた城館だが、1769年にヴェルサイユ市拡張のために取り壊された。つまり、シャトー・ロトチルドはそもそもの出発点からして、すでに存在しない城館を模して建てられた、キツク城だと言える。城館は、第二次大戦でパリが陥落すると、ナチス・ドイツに接収され、ゲーリングの住まいとなった後、アメリカ軍によって荒らされるという不幸な歴史に見舞われることになる。そのような思い出したくもない記憶に憑きまどわれた屋敷を、戦後ロスチャイルド家は放擲し、朽ち果てるにまかせたのであった¹⁷⁾。どこにも存在しない架空のインドのフランス大使館としてデュラスが選んだのが、この場所であった¹⁸⁾。



【図版4】デュラス、『ヴェネツィア時代の彼女の名前』

『ヴェネツィア時代の彼女の名前』【図版4】では、前庭の敷石のひび割れ、打ち捨てられた庭の崩れ落ちた彫像、割れた窓ガラス、垂れ落ちた壁紙、燃え殻の残るマントルピース、がらんとした廊下、材木のようなもの

が積み重ねられた廊下などが次々と映し出される。そして、時に日の光が差し込んだり、誰かのかざす照明によって内部の光景が浮かび上がったりする。かつての豪華な装飾の残滓……。きわめて緩やかな横の移動、あるいは縦の移動で捉えられてゆく映像に重ねられた声は、かつて同じこの場所にいた者たちの声、あたかも亡霊として回帰し、昔語りをしているように聞こえる。

その意味でも、『ヴェネツィア時代の彼女の名前』は、『インディア・ソング』の文字通り revenant（幽霊＝戻ってきた者）だと言える。デュラスはこの作品を、自分が映画で行ったもっとも重要なことだと述べているが、そこで重要な役割を演じるのが「破壊」である。作品の破壊だけでなく、作者自身の破壊だ。「私には『インディア・ソング』に、破壊される、という試練を課す必要があった。(略)無人化、破壊」¹⁹⁾とデュラスはコメントする。ドミニク・ノゲーズとともにかつて二度にわたって撮影現場となった城館を訪れたデュラスは言う。

変化している。ひどくなっている。たとえば、天井が落ちている。(略)たぶんアメリカ人に譲渡されて、廃墟を建てかえるためにすべて破壊されてしまうでしょう。(略)痴愚の基準があるように、廃墟の基準がある。でも彼らはそれを知らない²⁰⁾。

『ヴェネツィア時代の彼女の名前』が映し出すこの廃墟は、それでもそこに映っていない何かを、見る者に幻視させる。空虚²¹⁾以上の何か、つまり不在である。「空虚はない。空虚は存在しないから、空虚を撮ることはできない。それは『ヴェネツィア時代の彼女の名前』のなかにさえ存在しない」とデュラスは言う。デュラスは、がらんとした部屋、割れた鏡、割れた窓ガラス、毀たれたマントルピースへとカメラをパンしながら、この荒涼とした光景、désert を見る者に突きつける。「カメラはどんな細部を固定するどんな理由もまったく持っていない。あれは奈落。滑らかな表面、死の表面」²²⁾とデュラスはこの作品について説明しているが、この寄り辺のなさこそ『ヴェネツィア時代の彼女の名前』の最大の特徴だ。

このように『ヴェネツィア時代の彼女の名前』という映画は、無人、不在そのものを顕わにしようとする試みなのだが、サルトルが『イマジネール』で明らかにしたように、イマージュの本質とはまさに不在の現前、不在の表象に他ならない²³⁾。そして、現実そのもののうちには不在はなく、

不在とは、あるべき現前を想定する人間の企図によって現実のうちに穿たれるものだ。つまり、そこに不在を見てとるのは、ほかならぬ私たちということになる。この作品についてデュラスはまた「戻ることではなく、上に築くこと、『ヴェネツィア時代の彼女の名前』とは、巨大な破壊の建設。建設するのは、巨大な破壊²⁴⁾」とも言っている。

破壊と建築こそこの映画のテーマだが、それはデュラスの作品に一貫して見られる営みでもあり、この正反対の二つの行為は、じつはイメージと言葉の協働によって可能となっている。協働と言ったが、むしろ視覚的なものと音声的なものが意図的にかみ合わないことによって、と言うべきであろう。イメージと音の離接・分離は、デュラス、ストロブ=ユイレ、ゴダールの作品の特質として言われていることだが、『ヴェネツィア時代の彼女の名前』ではそれが極限にまで達している。この点に着眼したドゥルーズは次のように指摘する。

『ヴェネツィア時代の彼女の名前』は、結婚した女の名前の下にある旧姓のようにさらに古い地層を引き出しながら、廃墟となった視覚的イメージの自律性を強調することになるが、二種類のイメージに共通する点、つまり無限において触れることで、ある終わりをつねに目指している（それはあたかも視覚的なものと音声的なものが、触覚的なものという「接合点」をもって終了するかのようだ²⁵⁾）。

このように、廃墟は二重写しになりながら観客の前に、このダブルイメージを現出（幻出）させる。見えるものと聞こえるものの離接は、まさに廃墟の構造なのである。というのも、廃墟を前にした者は、見えている光景を越えて、それについて語られる物語に耳を傾けることなしには、廃墟を味わうことができないからだ。見る者が物語を持たない場所は、廃墟として機能することはできない。じっさい、この見えないものを見せるという行為こそが、デュラスのエクリチュールの根幹にあるように思われる。

だが、すぐさま付け加えねばならないことは、デュラスにおける廃墟はロマン主義的でないことだ。それはピラネージやクロード・ロラン的な廃墟の対極にあり、あえて挙げるとすれば、ユベール・ロベールのそれに近いかもしれない。ロベールは、他の廃墟画家たちのように、じっさいの廃墟から着想して作品を描いただけでなく、いま十全な形であるルーヴル宮殿を見ながら、そこに廃墟となった姿を透視しつつ作品化したからである。

廃墟への視線がつねになんらかの透視を含んでいることは、すでに強調したとおりだが、ドゥルーズは現代映画における視覚的イメージの自己自律性に関して、デュラスを参照しつつ次のように述べている。

見ることは、その経験的実践からもぎとられ、不可視であると同時に、それでも見られるしかないような限界へ向かう場合にのみ、自己自律性を獲得する（見ることは異なった一種の透視であり、空虚な、または分断された任意の諸空間を通過する）。（略）言葉が告げるものは、視覚が透視によってしか見えない不可視のものでもあり、また視覚が見るものは、言葉が告げる言語化できないものなのだ。マルグリット・デュラスは「透視する声」を呼び出して、「私は見る」、「私は見ることなしに見る、そうなのだ」と頻繁に言わせることもできよう²⁶。

ドゥルーズはこのような見方を、目の見えないティレシアスのヴィジョンだと言っているが、私たちは、このような透視をデュラス作品のいたるところに見いだす。ここで最初に想起した *désert* という言葉に戻ることにしよう。たしかにこの城館は人がいないという意味で *désert* であるが、そのような一般的な不在のみでは、この言葉の悲壮感は伝わらないだろう。ただ「人気がない」、「ひとがいない」のではなく、「いるべき人がいない」、もっと言えば、「愛するあなたがない」という強い意味をそこに読み取るべきなのだ。Son nom de Venise dans Calcutta *désert* というタイトルを記した際にデュラスの脳裏に、ラシーヌの『ベレニス』の有名な科白、「*Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!*」がよぎりはしなかったろうか²⁷。第1幕第4場でアンティオキユスが恋い焦がれるベレニスに向かって放つ長口上の一節である。

Des flammes, de la faim, des fureurs intestines,

猛り狂う内乱の、血に染まった亡者ども、

Et laissa leurs remparts cachés sous leurs ruines.

城壁もまた、廃墟の下に埋め尽くしてしまわれた

Rome vous vit, Madame, arriver avec lui.

ローマは見たのです、あなたが彼と都入りするのを

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!

君まさぬオリエントの地は、ただ、悲しみの荒野!

Je demeurai longtemps errant dans Césarée,

久しくも、セザレの都に、彷徨いの日々を送る²⁸⁾

このように、*désert* を含むアレクサンドランの直前と直後には、ローマとセザレという地名が配置されている。ローマとセザレ、ヴェネツィアとカルカット。この距離と対比は偶然とは思えない。デュラスがこの意味を込めなかったとは考えがたい。この仮説が正しいとすれば、タイトルの *dans Calcutta désert* は「君まさぬ」カルカット」とでも訳すべきであろう²⁹⁾。むしろ、この仮説を実証的に根拠づけることは難しいが、デュラスがその3年後に、まさにローマとセザレをテーマにした作品を作っていることはとうてい偶然とは思えないのである³⁰⁾。

3 セザレを透視する

1979年、『船舶ナイト号』を撮ったデュラスは、使用されなかったカットを用いて、『セザレ』と『陰画の手』をあわせて制作した³¹⁾。『セザレ』もまた、ここまで見てきた二重映しの技法に拠った作品であり、私たちに透視の問題を顕現させてくれる点でもきわめて興味深いのだが、地中海がまさに主題となっているという点で本稿にとって重要な作品である。『セザレ』の作品のインスピレーションのひとつが、ラシーヌの悲劇『ベレニス』であることはまちがいない。だが、その一方で、もう少し具体的なきっかけとなったのが、前年78年のイスラエル旅行の際に訪れたセザレ、つまりカエサリア・マリティマの遺跡であることは、本人が証言するところだ。

『セザレ』とはどんな作品か。ナレーションとして語られるテキストはきわめてシンプルで、プレイヤー版でわずか4ページ。「セザレ／セザレ／この場所はそう呼ばれる／セザレ／セザレア」(OC III, p. 486/117)で始まるが、余白も繰り返しも多いので、内容的には1ページに収まってしまふほどの短さである。

執拗にセザレ、セザレアが繰り返される(先に私たちがヴェネツィアの連呼に注目したように)が、観客がじっさいに見る映像は、ここでもまったく別物である。われわれが目にするのはチュイルリー公園とそこにあるマイヨールの女性彫像【図版5】、コンコルド広場とオペリスクといったパリの光景なのであって、じっさいのセザレアの廃墟はおろか、地中海を思わせるものは映し出されず、作家本人の声でベレニスとティチユスの物語のデュラス・ヴァージョンがそこにかぶさってくる。声はその光景を眼前

にするかのように語る。セザレの遺跡，目の前に広がる地中海，足下の大理石，列柱，「すべては破壊された」，残るのは名前と記憶だけ，と。この読まれるテキストによって，私たちは見えざるベレニスとセザレを透視することを求められるのだ。



【図版5】デュラス『セザレ』

チュイルリー公園内のマイヨールのブロンズ像

Aristide Maillol, « Air » dans le jardin des Tuileries, 1932

セザレ，つまりカエサリア・マリティマは，紀元前 20 年ごろに，ローマと結んで勢力を拡大したユダヤのヘロデ大王（ベレニスの祖父）がパレスチナのヤッフォのすぐ北に，すでにあった要塞を拡張する形で 12 年がかりで造りあげた港と都市である。ローマ風の宮殿，競技場，円形劇場などが建造され，皇帝アウグストゥスを記念して，カエサリアと命名された。総督が治め軍隊が駐屯するローマ帝国のユダヤ属領の首都となり，ユダヤ人，ローマ人，ギリシャ人が共存する多文化の街としてその後およそ 500 年間にわたって栄えたこの都市は，パオロの伝道の旅に出発点でもあるなど記憶の場であり，その名は人々にとっても親しいものと言える。発掘されたのは 1956 年と遅いが，円形劇場などが見つかри，現在では近くに別荘やマンションなども建ち並ぶリゾート地になっている。その地を訪れ，心揺り動かされたデュラスが作品化を決心したことも頷ける。

『セザレ』でも，名指されるものと名指されないものの関係は重要であ

る。連呼されるのは土地の名であり、ベレニス自身は名前ではなく、「ユダヤ人の女王」「サマリアの女王」と呼ばれる。ラシーヌ作品との一番の違いは、彼女がすでに故郷に戻っている点だ。つまり、舞台はローマではなく、カエサルリアなのである。物語のおさらいを簡単におけば、ベレニーケとティトゥスは相思相愛の仲であったが、彼がローマ皇帝となったがために、二人に障害が立ちほだかる。ローマの掟は、皇帝が異国の女王と結婚することを禁じているのだ。かくして、結婚まで約束したにもかかわらず、ティトゥスは「彼の意に反して、彼女の意にも反して」ベレニーケをカエサルリアに送り戻し、二人は永遠に別れることになる³²⁾。

デュラスは、なぜこの「ユダヤの女王」に強い関心を寄せたのだろうか。まずはベレニーケが恋多き女性だったことが挙げられよう。だが、それ以上に、その近親相姦のためではなかろうか。フウィウス・ヨセフスの『ユダヤ古代誌』によれば、ベレニーケは兄のアグリッパスと近親相姦の関係にあった。これはいかにもデュラス好みのテーマである。とはいえ、『セザレ』のなかでデュラスがこのことに明示的に触れることはない。もうひとつ指摘しておきたいのは、デュラスがベレニスの年齢を自分好みに変更していることだ。史実のベレニーケは28年ごろ生まれとされているから、この時点ですでに50歳、ティトゥスと出会ったときでも40代後半のはずだが、テキストでは、「彼女はとても若かった、18歳、30歳、2000歳」(OC III, p. 489/126)と言われる。だが、私たちがここで注目したいのは、別の遺跡への言及がある点だ。後半、とつじょ現れる光景。

空には突然、灰がちらちらと舞う

ポンペイ、ヘルクラネウムという名前の都市の上に (OC III, p. 489/127)

これはデュラスの創作でも歴史無視でもなく、史実としては十分可能な展開である。ティトゥスが皇帝に即位したのが79年6月24日、ヴェスヴィオ火山が噴火したのは8月24日のことだ。ティトゥスがベレニスをセザレに送り返したのは、即位から数日後のことだとされるが、デュラスは、ベレニスの帰還とヴェスヴィオ火山の噴火をオーバーラップさせるのである。

ベレニスのテーマはここで絶えるわけではない。デュラスにとって、この不可能な愛が、重要だったのは、イタリア国营放送RAIの委嘱によって1982年に作成された映像作品「ローマの対話」の作業時のタイトルが

「サマリアの女王」だったことから窺える。

「ローマの対話」は、現実のローマのあらゆる場所、遺跡が映し出される点で、これまでとは異なり現実のイタリア、地中海世界が映像として提示されるのだが、それでもテキストのほうはそれと直接的な関わりを持たない。そこで再びベレニスが思い起こされる。ここでも完全にデュラスのファンタスムの産物で、史実とはまったく異なっているのは『セザレ』と同様だ。

廃墟をめぐって まとめにかえて

デュラスにおける廃墟の重要性に関して暫定的な答えを素描して、本稿を終えることにしたい³³⁾。フランス語の *ruine* という言葉の語源は、ラテン語の *ruina* で、*ruere* (落ちる) という語から来ている。この言葉は廃墟だけでなく、破局、災害、惨禍を意味する³⁴⁾。デュラスに類出する破壊する *détruire* も同系列での言葉で、こちらは *destruere* に由来するが、*struere* (集め、積み重ねる) に否定の接頭辞 *de* がついたものだ。ヨーロッパにおける廃墟の表象において重要な転機となったのが、16世紀のマニエリスムに見られる「没落のヴィジョン」であったことを指摘したのは、ドイツの芸術学者グスタフ・ルネ・ホッケであった³⁵⁾。その彼が言うように、このヴィジョンは普仏戦争後に再びヨーロッパを襲うことになる。じっさい、大規模な戦争や自然災害がわれわれに廃墟をもたらすことは理の当然であろう。じっさい、戦後芸術において廃墟のモチーフがキーファーをはじめ多くの芸術家にとって重要なものであったことはよく知られている³⁶⁾。

デュラス作品であれば、『ヒロシマ モナムール』が想起されるだろう。原爆によって一瞬のうちに壊滅された廃墟と化した広島市の光景は、このシナリオを構想する際のデュラスの脳裏にしっかりと焼き付いていたであろうことは想像に難くない。戦後の広島には、復興後もいたるところに廃墟のような光景が広がっていたはずだ。さらに、主人公の日本人男性の職業が建築家であることも偶然ではないだろう。哲学者ギュンター・アンデルスが、『橋の上の男 広島と長崎の日記』で「再構築とは、破壊の破壊だ。破壊の極地だ」³⁷⁾と述べるように、岡田英次演じる日本人男性は、破壊を破壊する復興の担い手のひとりなのだ。だが、さらに注意すべきは、ヌヴェールのシーンにも何気なく廃墟という指示が見られることである (OC II, p. 46)。

『トラック』では、「世界が破滅に向かうこと、それが唯一の政治だ」(OC III, p. 275)と言われているが、デュラスの作品のいたるところに廃墟、破滅と破壊、カタストロフが現れることの淵源には、戦争とイタリア滞在があったと断言すれば、牽強付会は免れまいが、少なくともここまで見てきた地中海の系譜に廃墟が大きく関与していることはまちがいない。

その一方で、廃墟が、他のテーマと繋がることになることにも触れておくべきだろう。廃墟は断章や断片性 (fragments)、本物と偽物という二項対立の廃棄、写真などもきわめて親和性が高いが、これらはどれもデュラスにきわめて親しい主題でもある。さらに、自伝性とも関わりを持つことは、デリダの論考によって示唆されている。

廃墟は、昨日は無傷だったモニュメントに事故のように後から到来するのではない。初めに廃墟がある。廃墟とは、ここでは、イマージュに、それに最初の視線がそそがれるや否や到来するものことである。廃墟とは自画像のことなのだ³⁸⁾。

ふたたび『ヴェネツィア時代の彼女の名前』に戻れば、それは『インディア・ソング』の「忘却」であり「破壊」だったわけだが、デュラス本人は『ヴェネツィア時代の彼女の名前』が生まれるには、幾世代にもわたる忘却を要する³⁹⁾と述べていた。つまり、ここで問題になっているのは個人の記憶ではなく、むしろ誰のものでもない記憶であろう。決定的な出来事は非人称化された「記憶」となることで、廃墟の形で我々の前に不在の現前として現れる。それはいわば痕跡のようなものである。

アンヌ＝マリー・ストレットルの結婚以前の名前は、アンナ＝マリア・グアルディであった⁴⁰⁾。狂気に陥った副領事がパーティの晩に叫ぶのは、この「ヴェネツィア時代の彼女の名前」だ。この名字はすぐさま18世紀のヴェネツィアの画家フランチェスコ・グアルディを思い起こさせる。たとえありふれた名前だとしても、彼女はこの風景画家の子孫なのかもしれない。あるいは、この *guardi* はフランス語の *tu regardes*、つまり、「アンナ＝マリア、きみは見ている」なのかもしれない⁴¹⁾。

いずれにせよ、デュラスのテキストとイマージュを「読む・見る」として、廃墟を透視することは同じ身振りによって成立しているように思われる。デュラスを「読む・見る」とは廃墟を経験すること、廃墟を愛することではなからうか⁴²⁾。物質の上の名前は長年の雨風によって判読しがた

くなっているかもしれない。それは消し去られているのかもしれない。彼女のヴェネツィア時代の名前のように。「それは名前の消滅なのだ。墓石の上、アンヌ＝マリー・ストレットルの娘時代の名前、グアルデイが消されているように」とデュラスは言う。と同時に彼女は言う、「その場所はセザレ／セザレアと呼ばれる／見るべきものはもはや何もない、すべてだけしか」(OC III, 489), と。「すべて (tout)」と「何もない (rien)」が一挙に見える場所、それこそ遺跡という特異なトポスに他ならない。

*

本稿は、2016年3月5日に立教大学池袋キャンパスで行われた国際シンポジウム「文学・映像・戦争・政治《20世紀フランス文学は語る》—マルグリット・デュラスを中心に」で行った「墓石に——デュラスの地中海」と、2016年5月29日、学習院大学で開催された日本フランス語フランス文学会春季大会におけるワークショップ「マルグリット・デュラス没後20周年——21世紀におけるデュラス」で行った「地中海のデュラス、廃墟をめぐる」の二つの報告をもとに書き上げたものである。

本稿で用いるデュラスのテキストは以下のもので、略号とページで記す。また、本稿で引用する文献については既訳を大いに参考にさせていただいたが、文脈に応じて適宜変更させていただいたことをお断りする。

Marguerite Duras, *Œuvres complètes* (abrégées OC), t. I, t. II, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2011.

——, *Œuvres complètes* (abrégées OC), t. III, t. IV, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2014.

『ジブラルタルの水夫』(三輪秀彦訳) 早川NV文庫, 1972年。

『タルキニアの子馬』(田中倫郎訳) 集英社文庫, 1977年。

『船舶ナイト号』(佐藤和生訳) 書肆山田, 1999年。

* 本論文は、JSPS研究費15K02390(研究代表者: 澤田直)の助成を受けたものであることを記し、感謝します。

注

- 1) イタリアの大家作家でレジスタンスの闘士でもあったヴィットリーニは、知識人としての活動のみならず、その人柄によって出会ってすぐにデュラスを魅了したという、両者の家族ぐるみでの交流の様子は、Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard 1998, coll. « folio », 2014, p. 369 以下に詳しい。
- 2) この風光明媚な村は、軽井沢のように多くのイタリアの作家たちが滞在した場所であり、ヴィットリーニの他、チェーザレ・パヴェーゼ、エウジェニオ・モンターレ、ヴィットリオ・セレーニ、フランコ・フォルティエリなども過ごしている。cf. « Intellettuali e scrittori a bocca di magra », *Dossier IN alluvioni in Lunigiana*, <http://www.italianostra.org/wp-content/uploads/Morelli.pdf>.
- 3) 「ページュ色のノート」に記された「イタリアの思い出」を参照されたい。
« Souvenir d'Italie », extrait du *Cahier beige*, automne 1946, OC I, p. 975-986.『戦争ノート』(田中倫郎訳)河出書房新社, 2008年。
- 4) この地が、『サヴァナ・ベイ』のインスピレーションの源泉にもなっていることは、デュラス自身が「ラ・ロッカ・ピアンカ」という小文に記している。
« La Rocca Bianca », OC IV, p. 923. 外部の世界 アウトサイドⅡ』(谷口正子訳), 国文社, 2003年, p. 11
- 5) このトラックでの移動に関しても、その間に通過する地名が、カッシーナ、サン・ロマーノ、エンポリと細かく記される。
- 6) プレイヤード版の註も指摘するように、この名前はデュラスがボッカ・デイ・マグラを変更して考案したもの。
- 7) 小説ではこの作品は一階の中庭に面した部屋があるとされているが、少なくとも現在は階段を昇った2階の最初の部屋にあり、階段を昇り上がったところで忽然と現れるのが印象的である。
- 8) 天使による啓示ということになるのだろうか? 天使とは語源的には使者なのだから。
- 9) だが、パステイスは、マルセイユを中心とした南フランス特有のアルコールであり、イタリア的とは言えない。
- 10) さらに言えば、政治に関する様々の言及もある。
- 11) この夫婦のモデルはヴィットリーニ夫妻である。
- 12) パエストゥムという地名そのものが、ポセイドンの変形したものと言われる。
- 13) デュラスの作品でヴェネツィアに関連したものの邦題の表記には「ヴェネチア」「ヴェネツィア」などが混在しているが、ここではすべてヴェネツィアと表記する。
- 14) Jean-Paul Sartre, « Le Séquestré de Venise », *Situations IV*, Gallimard, 1964. ジャン＝ポール・サルトル「ヴェネツィアの幽閉者」『シチュアションⅣ』

(平川祐弘訳)人文書院, 1964. サルトルは、50年代に長大なティントレットを構想していたが、結局未完に終わった。その断片として発表されたのが「ヴェネツィアの幽閉者」である。作家の生前には、その他の断片として「聖ゲオルギウスと龍」(1966)が公刊されたのみだが、現在ではヴェネツィアとの関係(『アルプマルル女王』)や具体的な作品分析(「聖マルコとその分身」)を含むいくつかの遺稿を読むことができる。

- 15) サルトルとイタリアに関しては以下の拙論を参照していただければ幸いである。澤田直「サルトルとイタリア (1)」『立教大学フランス文学』45号(2016年), pp. 69-82.
- 16) この言葉は、『インディア・ソング』の第1幕で声2が言うセリフで、シナリオでは *Son nom de Venise / dans Calcutta désert* と分かち書きされている。OC II, p. 1550.
- 17) その後、ロトシルド家はプーローニュ市に1フランで譲り、市がサウジアラビアの王族に高額で転売し、いまでは廃墟化がさらにひどくなっているようだ。
- 18) 『インディア・ソング』を撮影する場所の困難についてデュラスは語っており、ロスシルド館での撮影が不可能であれば、作品そのものを諦めたかもしれない、とまで言っている。 *Les Lieux de Marguerite Duras*, OC III, p. 226. 『マルグリット・デュラスの世界』(舛田かおり訳)青土社, 1985年, p. 153.
- 19) *La Couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez, Autour de huit films*, MAE 1984, Benoit Jacob, 2001, p. 107. 『デュラス, 映画を語る』岡村民夫訳, 2003年, p. 101-102.
- 20) *Ibid.*, p. 103, 同書 96.
- 21) *Ibid.*, p. 116, 同書 p. 111.
- 22) *Ibid.*, 同書 p. 112.
- 23) Cf. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essai », 1986 [1940].
- 24) *La Couleur des mots, op. cit.*, p. 127 『デュラス, 映画を語る』前掲書, p. 123.
- 25) Gilles Deleuze, *Cinéma 2—L'image-temps*, Minuit, 1985, p. 354. ジル・ドゥルーズ『シネマ2 時間イメージ』宇野邦一・石原陽一郎・江澤健一郎・大原理志・岡村民夫訳, 法政大学出版局, 2006年, p. 354.
- 26) Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 340. ドゥルーズ前掲書, p. 358-359.
- 27) ロール・アドレールに拠れば、ラシーヌはデュラスにとって生涯にわたり、重要な師であった。Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 707. ラシーヌについてのデュラスの言及は、「車中の読書」(『外部の世界』189)に見られるほか、『緑の眼』にもラシーヌについて触れている箇所がある。OC, III, pp. 680-681, 『緑の眼』(小林康夫訳)河出書房新社, 1998年, p. 68-69.

- 28) Jean Racine, *Bérénice*, in *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1931. ラシーヌ『ブリタニキユス／ベレニス』（渡辺守章訳）、岩波文庫、2008年。強調は引用者。
- 29) ラシーヌ、『ブリタニキユス／ベレニス』前掲書の訳者註、p. 363.
- 30) このテーマについては以下の論考があるが、本稿を書いた時点では未見であった。Christiane Blot-Labarrère, « De Césarée à “Roma”, Marguerite Duras dans les forêts de Racine » dans Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, *Lectures de Marguerite Duras*, PUL, 2005.
- 31) 本稿の趣旨からすれば、『船舶ナイト号』で語られるアテネについても分析するべきだが、ここではその余裕はない。ただし、ここでもパリとアテネという二都市が提示されていることは示唆的である。
- 32) 史実によれば、ベレニーケは自らの領土をもった女王ではなかった。女王と呼ばれたのは、ユダヤの地に君臨した父（アグリッパ1世）と兄（アグリッパ2世）を持ち、彼女自身が二度にわたって王と結婚したことがあったためだという。
- 33) デュラスにおける廃墟というテーマに関しては以下の先行研究がある。Marie-Magdeleine Chirol, « Ruine, dégradation et effacement dans *L'Amant* de Marguerite Duras », *The French Review*, Vol. 68, No. 2 (Dec., 1994), pp. 261-273.
- 34) ちなみにイタリア語では、単数形の *rovina* は崩壊や没落を意味し、複数形の *rovine* は、その結果としての廃墟、遺産を意味するというように、動的な意味と静的な意味を使い分けている。
- 35) グスタフ・ルネ・ホッケ『迷宮としての世界（上）』（種村季弘／矢川澄子訳）岩波文庫、2010年、167ページ以下。
- 36) 廃墟の主題は20世紀になって突然現れたわけではなく、すでに19世紀半ばから重要だったことに着目したジャン＝リュック・ナンシーの論考がある。ナンシーは「破壊」というモチーフが、近代の転換期を徴づけるものであったと指摘し、ボードレールの『破壊』というソネットや、マラルメ、ランボーに言及しながら、次のように述べている。「近代の転換期に先立って、その前触れが出はじめていた時代、廃墟というモチーフはすでに両義的な位置を占めていたのであり、すでに、解体された構築物が自らの喪失の記念碑のようにして陰鬱とした魅力を示していた」Jean-Luc Nancy, « Struction », *Dans quels mondes vivons-nous ?*, Galilée, 2011, p. 86-87. ジャン＝リュック・ナンシー『フクシマの後で 破局・技術・民主主義』（渡名喜庸哲訳）以文社、2012年、p. 85-86.
- 37) ギュンター・アンデルス『時代遅れの人間 上』（青木隆嘉訳）、法政大学出版局、1994年。

- 38) Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines*, Réunions des musées nationaux, 1990, p. 72. ジャック・デリダ『盲者の記憶』（鶴飼哲訳）みすず書房, 1998年, p. 85.
- 39) *La couleur des mots*, *op. cit.*, p. 109 『デュラス映画を語る』前掲書, p. 104.
- 40) この名前は『インディア・ソング』の第1幕で初めて発せられるものであり、『副領事』ではアンナ・マリーアというファースト・ネームしか出てこない。
- 41) 例えば、マドレーヌ・ゴルゴマノ (Madeleine Borgomano, *Duras*, Cistre, 1987) の読解などを引きながら、蘇芳のり子は「眺めること regarder」に関して、日本の和歌の世界などからませつつ、たいへん興味深い考察を加えている。蘇芳のり子『マルグリット・デュラス《幻想の詩学》』せりか書房, 2016年。
- 42) 「どうして愛することができるだろう、廃墟の可能性以外のものを？ 不可能な全体以外のものを？（略）廃墟はわれわれの前方にあるのではない。それは見世物でも愛の対象でもない。それは経験そのものである。」Derrida, *op. cit.*, p. 72. デリダ前掲書, p. 85.