

# マルグリット・デュラスと デルフィーヌ・セリッグ

——『インディア・ソング』における俳優の身体——

池 田 百 花

本稿では、20世紀フランスの小説家、脚本家、映画作家であるマルグリット・デュラス（1914-1996）の作品から『インディア・ソング』のテキスト版（1973年刊）と映画版（1975年公開）を取り上げ、主要人物として登場するアンヌ＝マリー・ストレットという女性の身体のイメージ形成において、彼女を演じたデルフィーヌ・セリッグが果たした役割について考えてみたい<sup>1)</sup>。このテキストは、デュラス作品の中期に当たる1960年代から1970年代にかけて書かれた「インド連作」の一部に数えられる<sup>2)</sup>。そこに繰り返し登場するアンヌ＝マリーという人物は、「ときどき思う、私は彼女がいたから書いたんだとね」とデュラスに言わしめるほど、この作家にとって特別な存在だった<sup>3)</sup>。

この作品の映画版は、デュラスの映画のなかで最も有名であると同時に興行的にも最も成功したと言われ、そこでは、デルフィーヌ・セリッグ（1932-1990）がアンヌ＝マリーを演じている<sup>4)</sup>。デュラスの初監督作ですでに主演俳優の一人に抜擢されていたセリッグは、『インディア・ソング』でデュラスと再会を果たしてから立て続けに彼女の映画に出演するようになる。テキストが映画化される場合、原作への忠実さが期待されることが多いが、それは、この映画でデュラスが目指していたことではなかった。それでは、セリッグは、こうしたデュラス映画の特異性にどのように関与することになったのだろうか。さらに、セリッグの身体によって、アンヌ＝マリーという登場人物の虚構の身体に何がもたらされたのだろうか。

その問いに答えるために、ジャン＝マルク・ラランヌがセリッグの生涯を辿りつつ彼女の様々な出演作の批評を行い、2023年に刊行したばかりの著書に依拠しながら、以下の4つの観点から検討する<sup>5)</sup>。第一に、デュラスとセリッグの出会いや、彼女たちがともにつくり上げた作品を振り返る。確かに、デュラスが「声の作家」であったことはよく知られており、彼女がセリッグに一早く注目した理由の一つにも、この女優の声に魅了さ

れたことが挙げられるが、ここではむしろ声から切り離された身体について考えていく。そのうえで、デュラスと同時代にセリッグをミュージックに迎えた映画作家たちとの比較・検討を行うことで、デュラスが登場人物の身体を撮るときの特徴が明らかになるだろう。第二に、『インディア・ソング』でセリッグが演じているのはアンヌ＝マリーではないというデュラス自身の発言をもとに、この映画の一場面を取り上げ、登場人物と俳優の身体の複雑な関係性を紐解いてみたい。第三に、アンヌ＝マリーがすでに死んだ人物として物語に登場することから、彼女の死が、テキストと映画のどちらにおいても、衣服が浜辺に落ちていたと告げられることで示唆されるだけにとどまっていることに注目する。「インド連作」に初めて登場したときから死を連想させる衣服と結びついていた彼女の身体は、死の場面で初めて衣服と切り離されるときどこへ向かうのだろうか。第四に、これまでの論を踏まえつつ、セリッグが『インディア・ソング』と同年に出演した作品『ジャンヌ・ディエルマン ブリュッセル 1080, コメルス河畔通り 23 番地』（シャンタル・アケルマン監督）との類似点を比較しながら、彼女の身体を通してアンヌ＝マリーが具現化されたことで結局何がもたらされることになったのか検討してみたい。

## 1. 声から身体へ

それでは、デュラスが『インディア・ソング』を生み出すにあたって、物語の中核を担うアンヌ＝マリーという登場人物にセリッグを選んだのはなぜだったのだろうか。第一に、そこには、デュラスがセリッグについて語るときにしばしばこの俳優の声の魅力に言及していることが関わっている。

彼女〔セリッグ〕はフランス語を学んだばかりの人、フランス語にたいしてすごい素質をもっているが、まだ慣れておらず、それを話すことに非常な肉体的喜びを感じている人のように話すのだ<sup>6)</sup>。

デュラスがセリッグの声に見出した特異性を考えるうえで、そもそも、デュラスにとって声とはどのような位置づけにあったのか確認する必要があるだろう。ジル・フィリップによれば、デュラスが演劇から映画へと移行した理由の一つとして、彼女が「声に違和感を感じた」ことが挙げられる<sup>7)</sup>。デュラスは、他のどの作家にもまして、声と身体をつなかりを断ち

切って声を一種の特殊な媒体としたのであり、こうした切断の可能性は、「声を脱身体化できる」映画が彼女を魅了した最大の理由でさえあった。このように彼女は、「感情を表出すると同時に感情の不在、その終わり、その「廃棄 [abolition]」をも表す媒体」、あるいは「感情を、不在という様態において現前するものとして与える媒体」を見出すことを自分の美学的問題としていた。そしてそれに対する美学的、あるいは妥協的解決として導き出されたのが、「廃棄された声 [la voix abolie]」であり、「亡霊のように、幻のように「幻前」する声 [une voix fantôme]」だった<sup>8)</sup>。実際に『インディア・ソング』では、セリッグを始め、画面に映る俳優たちの声はすべて画面の外から聞こえてくる「オフの声」に置き換えられ、声と身体は切り離されている。セリッグの「非現実的な声」こそが、まさにデュラスが映画に導入することを求めていたものだったのである<sup>9)</sup>。

ここで、セリッグの声の魅力の一つに彼女の出自が関係していることから、この俳優とデュラスの出会いを簡単に振り返っておきたい。デュラスは、1969年にフランスの雑誌『ヴォーグ』に掲載された「知られざるデルフィーヌ・セリッグ」という文章のなかで彼女について詳しく語っている。セリッグは1932年にレバノンのベイルートで生まれ、プロテスタントの、深い教養に浸りきった環境で育った。そして彼女が10歳のときに一家でニューヨークに向けて旅立ち、そこに14歳まで滞在したことは、彼女の生涯にとって決定的な出来事となった。というのも、そこで彼女は「アメリカ人」になったからである<sup>10)</sup>。第二次大戦後にパリに移るものの、17歳で学校を辞め、舞台の道へと舵を切ったセリッグは、20歳のときにミュージカルでデビューし、パリの舞台で活躍した。そして1956年、アクターズ・スタジオのクラスに参加するため、今度は夫と息子とともに再びニューヨークに降り立ってからは、彼女は8年間パリとニューヨークで芝居をしながら徐々に頭角を現してゆき、1961年には、一挙に名前を知られるようになる出来事が起こる。当時自作の役者選びのためによく劇場を訪れていたアラン・レネの目にとまった彼女は、レネの二作目の長編監督作品となる『去年マリエンバートで』の主演に抜擢されて長編劇映画デビューを果たし、ヴェネツィア国際映画祭で金獅子賞を受賞した本作で国際的な評価を得たのだった。その後セリッグが演劇に復帰し、劇場を満員にする役者として5年間活動が続けた末に再び映画にも出演するようになった頃、デュラスが初めて監督を務める映画『冬の旅、別れの詩<sup>11)</sup>』(1967)の主演俳優の一人にセリッグを抜擢したところから、ついに二人

の関係は始まった。

デュラスはセリッグについて、「もし映画で彼女をご覧になったことがないならば、映画にとって彼女の存在がいかに大きいかどのようにお話しただらいいだろう？<sup>12)</sup>」と述べている。実際に、何よりも映画がセリッグの輝ける場所であったことを一早く見抜いていたデュラスは、1967年に自身の映画デビュー作にこの俳優を選んだのち、1975年に『インディア・ソング』で再び彼女を主演に迎えた<sup>13)</sup>。そして翌年には『ヴェネツィア時代の彼女の名前』、その翌年には『バクステル、ヴェラ・バクステル』と、続けざまに彼女とタッグを組むことになる。しかし、このように映画におけるセリッグの存在の大きさを認めていたのはデュラスだけではなかった。そのことは、『インディア・ソング』が発表された1975年のカンヌ国際映画祭において、今作を含め、この俳優の出演作が合わせて4作品も発表され、いずれの作品においても彼女が主要な役柄を演じていることから明らかである<sup>14)</sup>。

『インディア・ソング』に代表されるような声をめぐるデュラスの実験的な試みは、セリッグが出演するデュラス作品のなかで続いていく。まず、この映画の一年後に発表された『ヴェネツィア時代の彼女の名前』では、前作とまったく同じ音声がいられながら、映像からは俳優たちの身体が消されている（ただし終盤で一瞬だけ、セリッグを含む二人の女性が無言で佇んでいる場面がある）。さらに一年後の『バクステル、ヴェラ・バクステル』は再び声だけの映画ではなくなっているが、そこでは、セリッグの声にデュラスの声が一時的に付け加えられている。ラランヌによれば、そこでデュラスの「代理人」となっているセリッグは、登場人物たちに様々な質問を投げかけて自分たちのことを語らせ、彼らが引き受けた語りを組み立てることで、「直接的ではないやり方で」映画の語り手となっている<sup>15)</sup>。したがってこの映画は、セリッグを「自らの最も危険な美的冒険のパートナー」に選んだデュラスが彼女と結んだ「芸術的な共犯関係の究極的な完成形」に位置付けられる。

しかしこうしたセリッグの声の使用はデュラスの独創なのだろうか。議論の出発点として、彼女たちと同時代の映画作家であるアラン・レネの存在がそこに少なからず関わっていることは無視できない。レネとの関係において、デュラスは1959年に、レネにとって初めての長編監督作となる『ヒロシマ・モナムール』の脚本を依頼される。セリッグは、先に述べたように、1961年に、舞台俳優として劇場に立っていたところをレネに見

出され、当時映画界では無名だった彼女を主演に撮られた『去年マリエンバートで』は世界的に成功した。

確かに、映画における声と身体の関係性の面では、デュラスはレネの手法に倣っている。『ヒロシマ・モナムール』でレネと共作したばかりの彼女は、この映画で声と体が剥離する瞬間を考えながら、完全に「オフ」の声から織り成された映画として『インディア・ソング』を構想していたと考えられる<sup>16)</sup>。しかしセリッグの撮影方法の面では、デュラスがレネとは違う手法を取っていたことは強調すべきだろう<sup>17)</sup>。レネがセリッグをととても近くから撮影しようとし、おそらく『去年マリエンバートで』は最もこの俳優の顔に高い価値を生じさせた映画となっているのに対して、デュラスは、アンヌ＝マリーのダンスや足取りを映したショットに見られるように、全身撮影を用いることが多かった。とりわけ、セリッグの歩き方については、「彼女は歩くとき全身が動き、子供と同じように物音をたてない。フランスでは誰がいちばん歩きかたがうまいかと訊けば、デルフィーヌ・セリッグだと言われる<sup>18)</sup>」とデュラス自身も説明している。デュラスが見抜いていた通り、実際にセリッグが全身撮影を必要とするタイプの俳優であったことは、彼女がそれまで10年近くの間演劇の舞台を実践の場としていたことに起因している。つまり彼女が演劇の舞台から引き継いだ規律や空間のなかでの身体の動かし方が、映画のショットに特異な効果を与えるに至っているのだ<sup>19)</sup>。

この点は、後発世代のシャンタル・アケルマンと比較するとさらに興味深い。彼女たちは、いまよりさらに女性の映画作家が少なかった1975年という同じ年に、セリッグという同じ俳優を主演に映画を撮ったことから、当時から比較されてきた。それぞれの映画の中でセリッグが演じている人物——デュラスの『インディア・ソング』に登場するアンヌ＝マリーと、アケルマンの『ジャンヌ・ディエルマン』のジャンヌ——は対照的であるが、彼女を撮影する方法は類似している。つまり、デュラスの例と同じくアケルマンの映画でも、ほぼひたすらロングショットが用いられることで、この俳優の身体はフレーム全体を生き生きさせ、構図のなかのすべてのものとのつながりを生み出す効果を得ている<sup>20)</sup>。このように、身体から切り離された声だけでなく、声から切り離された身体の面でも、セリッグは特別な存在感を持ち合わせていたのである。

## 2. 登場人物と俳優の身体

テキストが映画化される時、登場人物と俳優の身体の関係には、様々な可能性が考えられるだろう。その前提には、それぞれの登場人物が、それを演じる俳優の身体的特徴や演技、それまでの俳優の出演作のイメージを担うことが挙げられる。そして俳優は、テキストに潜在していたものの模倣になることもあれば、発展になることもある。あるいはそこにまったく新しいものが付加されることもあれば、テキストと矛盾するものになったり補完するものになったりすることもある。

『インディア・ソング』におけるアンヌ＝マリーとセリッグの身体は、具体的にどのような関係を結んでいるのだろうか。ここではまず、アンヌ＝マリーが過ごす部屋に置かれた写真に注目してみたい。映画が始まって間もなく、部屋の中央に置かれたピアノの上に、写真と、煙が立ちのぼるお香が並んでいるのが映されると、召使いの男がその隣に薔薇の花束を添える場面がある。この時点では、若い頃のアンヌ＝マリーが映っていると語られるその写真の人物の顔はまだはっきりしないが、やがて写真がクローズアップになると、その人物が、奇妙なことに、映画でアンヌ＝マリーを演じているとされるセリッグではないことがわかる。

この写真の特殊性として挙げられるのは、第一に、それが死者の写真であるかのように飾られていることである。まさにデュラスは、映画の公開から2年後に発表された対話集のなかで、「祭壇」という言葉を用いながらその特殊な空間について述べている。

映像の中央に、映像の中心に、私がアンヌ＝マリー・ストレットルの記念の祭壇と名づけたものがある。あれは二重の場所。あれは私の場所。言い換えると、私の苦しみ場所、私によってひきおこされた死から、彼女を救い出すことが出来ない苦しみ場所。そしてあれは、私の、彼女に対する愛の場所。あの祭壇は、外から支えられている——見つめられる対象なのね<sup>21)</sup>。

さらに、1979年に発表された「『インディア・ソング』についての覚え書き」でも、デュラスは同様の話を繰り返しながら新たな説明を付け加えている。まず、「この祭壇は、常に場所をふさぎ、そのまわりの長方形の中で起こっているすべてのことを妨げ、そしてもちろん疑わしいものにしなければならなかった<sup>22)</sup>」。そしてアンヌ＝マリーの物語が「死によって止められていたから」こそ、「映画は撮影され」、「映画は可能だった」とい

うことを「絶えず〔…〕思い出させていた」ために、祭壇はデュラスの「苦しみのある場所でもある」のであり、「その源がそこに突然現われた」という。このように、デュラスが端的に、アンヌ＝マリーの写真が置かれたピアノの上の空間を「祭壇」と名付けていることから、アンヌ＝マリーのことを死者として提示していることがわかる。

このように、アンヌ＝マリーが死者として表されているとすれば、映画のなかでこの人物の名前をあてがわれ、写真を見つめているセリッグはどのような位置を占めているのだろうか。デュラスは、「剥奪された女〔Dépossédée〕」という題が付された文章のなかで、この写真を取り上げながらアンヌ＝マリーとセリッグの関係性について語っている。

私はセリッグにすぐ知らせたの、「あなたが演じているのはアンヌ＝マリー・ストレットルじゃないの、あなたはそれに近い何かを表すのよ、だけどあなたはこの女の役を演ずるのではないの、だってこの役は演ずることができないから、それにそこにあるその写真、それがおそらく彼女、ほんとうのアンヌ＝マリー・ストレットルなんだから」と<sup>23)</sup>〔.〕

デュラスによれば、この写真の場面に存在している二種類の相違——セリッグと写真の間にある相違と、セリッグとアンヌ＝マリーの間にある相違——は、直接撮影したものと鏡に映し出されたその像との間にあるのと同じ相違、あるいはずれとなっている<sup>24)</sup>。

デュラスがともに映画を撮った俳優たちをゲストに迎えた対話集のうち、セリッグとのやり取りが収められたページからも、『インディア・ソング』を製作する過程で二人が思い描いていたことが浮かび上がってくる。デュラスによれば、彼女はアンヌ＝マリーを「表象」するのではなく、「身体的に適していた」セリッグを通して、この登場人物の「一種の近似物を提出した」<sup>25)</sup>。そしてデュラスは、「この女性〔アンヌ＝マリー〕についての思い出にふれるもの」として、セリッグの「非常にブロンドで、非常に淡い色の目の、非常にブロンド、ほとんどリネン・ブロンドで、きわめて明るい眼」を挙げている。こうした観点からも、やはり写真はアンヌ＝マリーのものであるとは言えず、映画『インディア・ソング』の「さまざまな可能性のひとつ」にとどまっているのである<sup>26)</sup>。

このように述べたデュラスに対するセリッグの返答もまた示唆に富んでいる。

私はアンヌ＝マリー・ストレットルを知っているけど、それはあなたのアンヌ＝マリー・ストレットルではなく、私のもの。それで私には十分だった。そのおかげで、私にとってとても楽な通路ができたの。私の風景はあなたのものと違っていただけ、等価物だった。[...] あのととき、まるで、あなたのイメージに対応して私のイメージを書いているかのように、私は演じていた。だから、あれは実際には、たぶん演技じゃなかった。私は、あなたの物語と呼応する私の物語を、自分にたいして語っていたのよ<sup>27)</sup>。

とりわけ、ここでセリッグが、『インディア・ソング』における自分の演技が、「実際には、たぶん演技じゃなかった」と述べていることは、デュラスによる「知られざるデルフィーヌ・セリッグ」という既出の記事で取り上げられていた発言にも通じる。そこでは、「わたしは「役柄 [emplois]」なんて信じていません。変化をつけたいときには、変化をつけるのよ [On varie quand on veut varier]」というセリッグの言葉を挙げながら、デュラスが以下のように続けている。

普遍的なユーモアの、もしくは知性の——それは同じことだ——微笑が漂うあらゆる流行とかかわりのないその痩せた顔、それは街角の未知の女の顔と同じく予測できない。そういうことは、彼女に会うたびに起こるのだ。これは彼女が変化をつける [varier] と呼ぶものである<sup>28)</sup>。

最後にもう一度、テキストの視覚化と俳優の身体に関する問いに戻って『インディア・ソング』の例を分類するならば、アンヌ＝マリーという登場人物とセリッグという俳優の身体は不一致の関係にある。デュラスは、写真に写っているアンヌ＝マリーを死者として表しながら、それとは違う人物にセリッグを位置付け、この俳優もまたその考えに同意を示していた。こうして彼女たちは、単にテキストを映画に移しかえるのとはまったく異なる位相において新たな映画のあり方を提示したのである。そこでは、セリッグの声と身体によってアンヌ＝マリーの死が強調され、とりわけ、声と切り離されて同一性を失った身体は、死を象徴する「祭壇」と結び付いている。そしてこうした位相の実現には、作家であるデュラスだけでなく、俳優であるセリッグも大きく寄与していたのだった。

### 3. アンヌ＝マリーの死と衣服

しかし映画『インディア・ソング』でセリッグが演じている人物が厳密にはアンヌ＝マリーではないとすれば、この映画におけるセリッグの身体は何を表しているのだろうか。写真の場面に続き、アンヌ＝マリーの死を暗示する場面における衣服のモチーフについて考えてみたい。そこで注意したいのは、この映画が、もともとはデュラスが書いたシナリオのようなテキストを下敷きに、彼女自身によって製作されたにもかかわらず、テキストと映画を見比べると、細部で描写が異なる場面があることである。こうして彼女がテキストを映画化する際に生じさせた相違点に注目することで、俳優の身体を通して実践しようとされた試みが明らかになるだろう。

そもそもアンヌ＝マリーの身体は、「インド連作」の第一作目に当たるテキスト『ロル・V・シュタインの歓喜』で初めて登場するときからすでに死と結び付けられていた。S・タラの町で開催される舞踏会に婚約者のマイケル・リチャードソンとやって来ていたロルは、アンヌ＝マリーが進んでくると、「金縛りになったみたいに立ちつくして」、彼女の「しどけない、死んだ小鳥みたいにだらんとした艶やかさ」に見惚れる<sup>29)</sup>。

ほっそりとした女だった。若いときからずっとそうだったにちがいない。彼女はそんな瘦身に、[...] 胸元を大きくデコルテにして、どちらも黒のチュールを二重に重ねた黒いシース・ドレスをまとっていた。そんな体格も衣装も意図したもので、それが打ち消しようもなく完璧の域に達していた。体と顔の見事な骨格がはっきり見てとれた。そんな姿のまま、やがて死ぬときも彼女は、望み通りの肉体とともに死ぬにちがいがなかった<sup>30)</sup>。

こうしてロルは、黒いドレスを着て衝撃的なかたちで登場したアンヌ＝マリーに一瞬で目も心も奪われるが、その後間もなく婚約者をも奪われてしまう。まさに、*Le Ravissement de Lol V. Stein* という原題に用いられている *Ravissement* という語は「歓喜」と「剥奪」という意味を併せ持つが、この場面は、そうした作品のタイトルを最もよく表している。

この場面が重要であることは、デュラス自身が、映画『インディア・ソング』について語りながら、この舞踏会の場面におけるアンヌ＝マリーを喚起していることからもうかがえる。

S・タラの大舞踏会で彼女はすでに死をもたらす女になっている。たぶんS・

タラ全体が原光景なんだわ。ロル・V・シュタインの彼女自身からの決別。そして別の場所に不幸をもたらすことになるアンヌ＝マリー・ストレットルの旅立ち。それは彼女にも避けられないことなの。まるで作家みたい！作家は、不幸をもたらす！耐えがたいもの！彼女は世界をめぐるってこうした知らせをもたらす、人生には生きがたいものがある。そう、私が言っていることは、積極的なものよ。それ以外のことすべては正しいけど、決定的なことではない。でも、これはそう。それは生きがたいことの使者。天使<sup>31)</sup>。

ところが、『ロル・V・シュタインの歓喜』においても、その続編とも言える『インディア・ソング』のテキストや映画においても、アンヌ＝マリーが死ぬ場面自体は描かれていない。彼女の死は、物語が始まって間もなく示唆されるものの、テキストの最後では、「彼女のガウンが見つかったのは砂浜なのです<sup>32)</sup>」という言葉によって、映画の最後でもまた、「彼女のガウンは砂浜にあったわ」というデュラスの声によって告げられるだけにとどまっている。

こうしてアンヌ＝マリーの身体は、初登場の場面から衣服のイメージとともに語られてきたが、浜辺で彼女の黒いガウンが見つかって死が告げられるとき、彼女の身体そのものはどこへ行ってしまったのだろうか。ここでは、アンヌ＝マリーがまだ黒いガウンを身に着けていた場面を振り返りながら、その問いに対する答えを導き出していきたい。

映画の序盤で、夜に黒いガウンに着替えたアンヌ＝マリーが部屋のなかで過ごす一場面では、テキストの記述がほとんど忠実に映画に落とし込まれている。この場面で広間の暗がりに入ってくる「黒衣の女」は、裸足であり、乱れた髪の毛をしていて、「黒い木綿の、短いがゆったりしたガウンを着ている」<sup>33)</sup>。ガウンの隙間からのぞく裸体は白く、「痩せぎすなもろい体」には「痛ましき優雅さ」がある。そこで彼女は「まっすぐ立ったまま、[…]《声たち》に身を献げている」。この一連の動作は、テキストでは、アンヌ＝マリーが暑さから逃れるためにその下にやってきた扇風機の周りで行われるが、映画では、さきに確認したアンヌ＝マリーの写真が置かれたピアノを囲んで展開される。

続く場面では、より決定的にテキストとは異なる要素を導入されており、アンヌ＝マリーの死と身体の方を考察するうえで特に興味深い。そこには、黒いガウンを着たアンヌ＝マリーが床にうつ伏せで横たわっていて、画面の奥にリチャードソンの姿が見えると、急にショットが切り替わ

る。映像では、赤いソファの上に、アンヌ＝マリーのものと思われる赤毛のウィッグと真珠のネックレスと黒いドレスが置かれ、カメラがそれをクローズアップで映していく。しかしこの場面は、テキストでは、「非常に華奢な、瘦せぎすと呼んでもよい身を長椅子にながながと横たえた、黒衣の女がひとりいる<sup>34)</sup>」と書かれていた。つまりテキストでアンヌ＝マリーが身を横たえている長椅子は、映画では赤いソファとして登場し、そこには、アンヌ＝マリーを演じるセリッグが横たわる代わりに、彼女が身に着けていたものだけが残されているのである。ランヌの表現を借りれば、映画の中であらゆる装飾品を奪われたアンヌ＝マリーの身体は「あらゆるもの（衣服、宝石、髪の毛）を奪われた遺骸 [Dépouille dépouillée de tout]」となり、身体から離れた装飾品そのものは、「死んだ女の聖遺物」と化してソファの上に残されている<sup>35)</sup>。

このように死者として登場するアンヌ＝マリーの衣服のショットは、何よりセリッグを取り巻くイメージと結び付けて解釈すべきだろう<sup>36)</sup>。この俳優は、デュラス作品に出演するまでは、「貴婦人」、「幻（のように美しい女性）」、「スター」など、『マリエンバート』でレネとともに作り上げたイメージを、他の作家たちの作品でも引き継いできた。しかしデュラスは、『インディア・ソング』において、これまでのセリッグのゴージャスなイメージを利用しながら、むしろこの俳優を血の気のない人物として提示したのであり、そこで再びセリッグがきらびやかな衣装を身に着けているのも、まるでゴージャスに輝く彼女の最後の姿を表しているかのようなのである。こうしてセリッグという俳優に結び付いていた輝かしいイメージこそが、衣服による死の暗示を際立たせている。

さらに、このような衣服による死の暗示が映画の冒頭でもすでであったことにも留意すべきだろう。そこでは、おそらくこの場面で映っているのと同じ赤毛のウィッグのほか、のちにアンヌ＝マリーがレセプションの場面で着ることになる赤いドレスなど、彼女の装飾品が同じようにクローズアップで映されていた<sup>37)</sup>。

そしてその映像とともに、いまや一緒になったアンヌ＝マリーとリチャードソンの過去の物語がオフの声で語られる。婚約者のロールと訪れていた舞踏会でアンヌ＝マリーと恋に落ちてしまったリチャードソンは、ロールを置いてアンヌ＝マリーについて行ってしまったのだ。映画にアンヌ＝マリー自身が登場するのに先駆けてまるで彼女の抜け殻のように置かれたウィッグやドレスもまた、それを身に着けるセリッグのきらびやかなイメ

ージと相まって、これから訪れるこの登場人物の死をより一層照らし出しているのである。

#### 4. セリッグの身体

このように、衣服だけが映されることでアンヌ＝マリーの死が暗示されるのに対して、衣服をはだけたセリッグの裸が映される場面もある。はたして、その身体は死と結び付いているのだろうか、それとも、死とは違うものを暗示しているのだろうか。

先の場面から一転、ガウンに包まれて横たわったアンヌ＝マリーの身体が再び画面に映ると、隣にいるリチャードソンが、うつ伏せで眠っている彼女の体をひっくり返し、彼女の片方の乳房があらわになる。この一連の動きは、テキストには描かれておらず、該当箇所では、アンヌ＝マリーとリチャードソンのほか、新たにやってきた男が並んで横になっている。そこで「死体のもつ不動性を付与されたみたい [comme atteintes d'une immobilité mortelle]」になっているこれら三人の人物の描写に、「彼女の死後、彼はインドを去っていった……」というセリフが重ねられ、沈黙が続いた後「われわれの前にいる黒衣の女は、だとすると死んでいるのだ」という言葉によって、彼女がすでに死に至っていることが決定的に示される<sup>38)</sup>。

映画でも、声によって読み上げられるテキストでは、かつてアンヌ＝マリーが夫の赴任先について回った滞在地が並べ立てられ、最後に彼女が死に至ったことが告げられるのだが、その間画面に映っている映像からは、テキストとはまったく違うイメージが浮かび上がってくる。そこで画面は、アンヌ＝マリーの立ち上がった乳房を横からとらえた映像で埋め尽くされ、それまではきき取れなかったアンヌ＝マリーの呼吸が可視化され、呼吸で上下する彼女の胸元にはいくつもの汗が輝いている<sup>39)</sup>。つまりテキストでは、アンヌ＝マリーが「死に至るまでの苦難が生々しく」描かれているのに対して、映像では、呼吸や汗などの「あらゆる生のしるし」が「肥大化」され、「磁気のように強く人を引きつける体の魅力」や「性的な活力」として「あがめられて」いる。こうして彼女の周りには、リチャードソンだけでなく別の男も横たわっていたり、実は、少し遠くから三人を眺めて涙を流す副領事もいたり、「ロンドを踊る」ようにして男たちが集まっているのである。

しかし、そこでアンヌ＝マリーを取り巻く男たちの誰も、リチャードソ

ンが彼女のうつ伏せの体の向きを変えるために一瞬触れる以外には、実際に彼女の身体に触れていないことに留意したい。そもそも、ここでもまた、テキストと映画の間に相違が生じている。テキストでは、この一連の場面にわたって、眠っているアンヌ＝マリーの額や体をリチャードソンが「愛撫する (caresser)」という表現が繰り返し用いられ、二人の間に接触があることが強調されていた<sup>40)</sup>。さらに、そこで眠っている彼女の身体は、彼に両手を触れられても「生氣なくもとの位置にさがってゆく<sup>41)</sup>」ように、死体を思わせる描かれ方をしていた。それに対して、映画では、むしろ二人の身体の間距離が置かれ、アンヌ＝マリーの身体に関しても、眠っている点においてはテキストと同じであるが、そこに、呼吸や汗などによって生のイメージが吹き込まれている点においては明らかに異なっている。

このように、アンヌ＝マリーの身体は、テキストでは、どんなにリチャードソンに触れられても依然として眠り続け、ある種死体のように描かれていたのに対して、映画では、ほとんど触れられないにもかかわらず、むしろ生のイメージを喚起していることは興味深い。ここで恋人に触れられずとも性的に満たされている彼女の身体は、ある意味、男性が不在の状況で実現する女性の欲望を体現していると考えられないだろうか。すると、ここで副領事が涙を流すのも、単に、自分が一途な思いを寄せるアンヌ＝マリーが男たちの欲望の対象になっているからだけではないように見える。つまり彼は、彼女が男性を拒絶するかたちで自分の欲望を満たしてしまっていること、あるいはそういうかたちでしかその境地に至ることができないことに対して涙を流すのである。

さらに、『インディア・ソング』と同じく 1975 年にセリッグを主演にして発表された『ジャンヌ・ディエルマン』でも、奇しくもセリッグの片方の乳房に焦点が当てられていることもまた注目すべき点として挙げられる。そもそも、アケルマンがこの映画の主演にセリッグを選んだ理由の一つには、デュラスの映画でセリッグが演じた役のイメージがあった。アケルマンはセリッグについて、「彼女がこれまで演じてきた神話的な女性の役をすべて持ってきてくれたから。マリエンバートの女、インディア・ソングの女<sup>42)</sup>」と語っている。同年にカンヌ映画祭でプレミア上映された『ジャンヌ・ディエルマン』を見に来ていたデュラスが、映画の最後で「この女は狂っている」と言って席を立ってしまったというエピソードもよく知られている。

アケルマンの映画でセリッグが演じているジャンヌ・ディエルマンという主婦は、家事の合間に家に呼んだ客を相手に売春をすることで、二人暮らしの息子との生活を支えるためのお金を得ている。そして彼女は、仕事の後に行う「さまざまな儀礼的な繰り返しの作業」の最後に、完全に服を脱いで浴室で体を念入りに洗うのだが、そこでも、今度は俯瞰ショットで、彼女の片方の乳房だけが横から撮られているのである<sup>43)</sup>。このように、女優の裸を撮るときに左右どちらかの乳房だけしか映さないという方法に関しては、そこに「極めてフェティシズムな側面」あるいは「映画のフェティシズム」を見る解釈もある<sup>44)</sup>。それも確かに重要な解釈ではあるが、ここでは、そうした精神分析的なテーマよりむしろ、女性の身体をめぐって、とりわけ女性の欲望の観点から、二本の映画に共通するモチーフについて考えてみたい。

したがって、『ジャンヌ・ディエルマン』に映っているセリッグの身体は、『インディア・ソング』で男たちの欲望を掻き立て、そのすべてを受け入れる存在として描かれていたアンヌ＝マリーの扇情的な身体とは対照的である。ジャンヌの場合、彼女の体の洗い方が、じゃがいもの皮を剥いたり肉の切り身に粉をまぶしたりする家事の動きを思い起こさせるように、彼女の身体にはまったく性的な魅力は付与されていない。そのため、ともにセリッグが演じるアンヌ＝マリーもジャンヌも、自ら男たちの欲望の対象になっている点では同じであるが、自分自身の欲望と対峙する仕方は異なっている。つまりアンヌ＝マリーは、男たちに囲まれながら、彼らを拒絶するかたちで自己完結する欲望を体現していた。それに対してジャンヌは、売春を行いながら、客との関係においてはもちろん、自分自身の生活においても、欲望の芽を摘み取ることに徹している。だからこそ、客と体を重ねている最中に予期せず享楽に達して自分の欲望に向き合わざるを得なくなってしまったジャンヌは、それまでロボットのような精密さでこなしていた日常に支障をきたして壊れていってしまうのである。

このように、セリッグの身体を分有する二人の女性登場人物は、女性の欲望というテーマについて、答えのない問いを投げかけている。そして彼女たちは、それぞれに、本来は生のイメージと結び付く欲望を体現する人物でありながら、それを凌駕してしまうほどの死のイメージとも結び付いている点で特殊である。こうしてセリッグの身体を媒介することで、アンヌ＝マリーの身体は、テキストをこえた複数性を画面上で得ている。そのことを踏まえて、画面の構成に関してこれまで明らかにできなかった問い

を再考することで論を締めくくることとする。

ここで最後に考えてみたいのは、端的に言えば、ショットの断片化についての問題である。つまり、先に取り上げた場面のうち、アンヌ＝マリーが衣服を着ている状態から、衣服を一切剥ぎ取られた彼女の身体の一部がクローズアップになるまでのショットのつながりはあまりに唐突であり、彼女の片方の乳房だけが映るそのショットでは、彼女の顔の表情も、周りで何が起きているのかもわからない。このように、ショットのつながりの面でもセリッグの身体の面でも断片化が生じているのはなぜだろうか。

そこで、この場面におけるアンヌ＝マリーと同じく、娼婦として男たちの欲望の対象となっているジャンヌが売春を行うときの特殊な画面の構成を思い出したい<sup>45)</sup>。3時間を超える長尺のこの映画は、そのほとんどが、ジャンヌが家事をする様子を現実と同じ時間軸で丹念に撮った映像からなる。しかし彼女が部屋で客を取っている間の映像だけは画面から完全に省略されており、それはまるで、起こったことをその都度完全に消し去ろうとする彼女の精神の動きを反映しているかのようなのである。だからこそ彼女は、それまでおさえ付けていた欲望に不意に襲われたとき、自分が客と体を重ねる映像が画面に露呈するのを統御できず、実際に手にはさみを持って客の喉に突き刺すことで、その瞬間を事後的に画面上から切り取らざるを得なかったのである。

こうしてジャンヌが男たちの欲望の対象になっているときに画面上で省略が行われていることは、アンヌ＝マリーにも当てはまり、その省略はある種の耐えがたさから生じていると考えられる。しかしそれは、ジャンヌの場合、自分自身の欲望に対する耐えられなさの反映になっているが、アンヌ＝マリーの場合は異なる様相を呈している。というのも『インディア・ソング』では、インドの土地の暑さに耐えられない人々の嘆きが声によって繰り返し語られるように、アンヌ＝マリーは、この土地と結びつくあらゆる耐えがたさを一身に引き受けているように見えるからである。

最後に再び、『インディア・ソング』において最も顕著に断片化されている出来事として、アンヌ＝マリーの死の場面が描かれなかったことを思い出したい。デュラスによれば、アンヌ＝マリー「だけが」「かろうじて」死ぬのであり、彼女が「死ぬために、映画から——やっとの思いで——立ち去る」選択をするところは、映画のもっとも美しい場面の一つになっている<sup>46)</sup>。セリッグが同年に演じたアンヌ＝マリーとジャンヌの比較から、彼女たちの欲望をめぐる生じる画面の断片化、あるいは省略が、耐えが

たいものを引き受ける手段と結び付いているとすれば、欲望と死を体現するアンヌ＝マリーが消え去る場面が何より美しいのは、そこには、あらゆる耐えがたいもの、ひいては生きがたいものを一身に引き受けようとする彼女の表明が表れているからではないだろうか。

## 結 論

以上、デュラスの映画『インディア・ソング』におけるアンヌ＝マリーの身体の特異性を検討することで、この登場人物の身体とそれを演じるセリッグという俳優の身体が特殊な関係性を結んでいることを確認した。第一に、セリッグの声や佇まいの特異性は、デュラスによってアンヌ＝マリーの身体に吹き込まれ、作品の中で存在感を発揮することになった。デュラスは、『マリエンバート』でセリッグを一挙に有名にしたレネの影響を受けながら、『インディア・ソング』でより明確に声から身体を切り離し、この俳優が長らく演劇の舞台で培ってきた身ぶりを活かす全身撮影を用いることで、彼女の身体の可能性を存分に引き出した。第二に、アンヌ＝マリーという登場人物と、それを演じるセリッグという俳優の身体は、テキストが映画化される際によく見られる例とは異なり、不一致の関係を結んでいる。この関係性は、作家であるデュラスと俳優であるセリッグ双方の同意のもとに成立し、アンヌ＝マリーの死を際立たせながら、テキストとは違うかたちで彼女の死を提示する効果を生み出した。第三に、アンヌ＝マリーの死を連想させる場面として、衣服と密接に結び付いていた彼女の身体から衣服が取り去られる場面には、映画で新たに、彼女を演じるセリッグという俳優自身のイメージが大いに活用されている。そこでアンヌ＝マリーの衣装は、それを身に着けるセリッグがそれまで演じてきた役柄のイメージと結びついてますますきらびやかになっている。そしてそれが身体から切り離されることで、アンヌ＝マリーの死はより一層際立つことになった。第四に、最終的に衣服を後に残して裸になったセリッグの身体が何を表しているのか考えるうえで、彼女が『インディア・ソング』と同年に『ジャンヌ・ディエルマン』で演じた主人公との比較は、アンヌ＝マリーが体現する死や欲望のテーマに多くの示唆をもたらさう。とりわけ、セリッグが演じた二人の女性が対峙する欲望と、彼女たちの身体や画面が断片化することを結び付けることで、人々の欲望を一身に引き受けて死に至るアンヌ＝マリーの最期について再考することができた。

このように、『インディア・ソング』のテキストを単に模倣するのは

違うかたちで映画化しようとしていたデュラスの試みが実現するためには、物語の主人公であるアンヌ＝マリーをセリッグが演じることが不可欠であった。とりわけ、セリッグの身体的な特徴がデュラスによって引き出され、アンヌ＝マリーの虚構の身体に吹き込まれることによって、この登場人物はスクリーンの上で新たな意味を獲得しているのである。

注

- 1) 『インディア・ソング』は、もともとは演劇のために構想されたテキストであるため、単なるシナリオとは異なる。当時この作品を目玉に上演する予定だったナショナル・シアターの新しい劇場の建設が遅れていたことから、先にラジオドラマ化され、その後映画化されるという経緯をたどった。実際に、原題の下に「テキスト 演劇 映画」と書かれた原書の冒頭のページには、「ロンドンのナショナル・シアターの支配人ピーター・ホルの依頼に応じて」書かれたと記されている (*India Song dans OC*, t. II, p. 1517, 1520 (『インディア・ソング』田中倫郎訳, 河出書房新社, 1997年, 8頁)。

本稿でデュラスの著作を参照する場合はプレイヤッド版に依拠し、*OC*と略記する (Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol., 2011-2014)。

- 2) 「インド連作」は、『ロル・V・シュタインの歓喜』(1964), 『ラホルの副領事』(1965), 『愛』(1971)の3編の小説と、『ガンジスの女』(1972-73), 『インディア・ソング』(1975), 『ヴェネツィア時代の彼女の名前』(1976)の3本の映画からなり、そこに『インディア・ソング』(1973)と『ガンジスの女』(1973)の2本のテキストが付け加わる構成からなっている。
- 3) この一文は以下の文章に続けて述べられた。「こう言ってよければ、彼女は私にとって、長いこと二重の力のようなものの化身だった。死の力と、日常的な力とのね。[...]そして彼女は自分のうちに、あの死の力を隠し持っていた。死を発散する力、死をひきおこす力を。」(*Les Lieux de Marguerite Duras dans OC*, t. III, p. 217. 『マルグリット・デュラスの世界』舛田かおり訳, 青土社, 1985年, 127頁。)

アンヌ＝マリーに実在のモデルがいたことはよく知られている。昔のことはあるが、町にやって来た「彼女に対する愛、彼女へのために、ひとりの青年が自殺したことを」知ったデュラスは、「もう何もわからなくなっ」てしまうほど「ひどく動転したことを覚えている」と言う。デュラスがその知らせを聞いて「とても強い衝撃を受けた」理由は、一見すると、目立つタイプとはむしろ反対のその女性に「何か目に見えないものがあつた」からだった (*Ibid.*, 同上, 216頁)。さらに、モデルとなった女性の親類からデュラスが受け取った

- 手紙が実物のコピーとともに掲載されたエッセイ集からは、その人物がエリザベート・ストリデルという名前だったことが明らかになる (*Les Yeux verts dans OC*, t. III, p. 657-659. 『緑の眼』小林康夫訳, 河出書房新社, 1998年, 28, 33, 35頁).
- 4) 本稿では、これまでセイリグやセーリグなどと表記されていた彼女の名前を、よりフランス語の発音に近いセリグに統一する。
  - 5) Jean-Marc Lalanne, *Delphine Seyrig, en construction*, Nantes, Capricci, 2023.
  - 6) *Outside dans OC*, t. III, p. 1023-1024 (『アウトサイド』佐藤和生訳, 晶文社, 1999年, 159-160頁).
  - 7) 以下, Gilles Philippe, « Une certaine gêne à l'égard de la voix ? », *ZINBUN* 2020, n° 50, p. 159-179 (ジル・フィリップ「デュラスは本当に声の作家だったのか?」, 森本淳生, ジル・フィリップ編『マルグリット・デュラス「声」の幻前——小説・映画・戯曲』, 水声社, 2020年, 191-216頁)を参照。
  - 8) *Ibid.*, p. 170 (同上, 213頁).
  - 9) *Outside, op. cit.*, p. 1024 (『アウトサイド』, 160頁).
  - 10) *Ibid.*, p. 1020 (同上, 154頁)を参照。
  - 11) デュラスは、この時点では演出面でポール・セパンの協力を仰いだが、『冬の旅, 別れの詩』で自信を得た後『破壊しに、と彼女は言う』からは、映画作家として完全に独立した(デュラス『破壊しに、と彼女は言う』田中倫郎訳, 河出文庫, 1992年, 文庫版解説, 181-182頁を参照)。
  - 12) *Ibid.*, p. 1023 (同上, 158頁).
  - 13) デュラスは、セリグを主演に迎えた前作『冬の旅, 別れの詩』を最後まで自分だけの映画だと言い張ったのに対して、二人が再開した映画の撮影については、次のような言葉で締めくくった。「『インディア・ソング』は完全に私の映画というわけではありません。これはチームで作った作品です。もっとも私はまだ今日もいくつかの場面の意味を見出しています」。現場は「撮影の間中ずっと情熱な雰囲気支配されていた」という(Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 445)。
  - 14) 『インディア・ソング』とリリアン・ド・ケルマデック監督の作品(*Aloïse*)が公式出品され、ギィ・ジル監督の作品(*Le Jardin qui bascule*)がフランス映画のある視点部門に出品され、さらに、シャンタル・アケルマンの『ジャンヌ・ディエルマン』が監督週間で開催された。
  - 15) 以下, Jean-Marc Lalanne, *op. cit.*, p. 37-38を参照。
  - 16) *Ibid.*, p. 33.
  - 17) 以下, *Ibid.*, p. 66を参照。

- 18) *Outside, op. cit.*, p. 1022 (『アウトサイド』, 158 頁).
- 19) Lalanne, *op. cit.*, p. 63.
- 20) *Ibid.* デュラスとアケルマンが女優を撮影する方法は確かに類似しているものの、まったく同じだったわけではない。セリッグを含め、自作の出演女優たちにはしばしば「恋に落ちた」デュラスは、「カメラが自分に対して、自分のためにさらけ出してくれる彼女たちの体、声、足取り、顔を愛していた」。カメラを「愛をとらえる芸術」とみなしていたデュラスは、「美を盗むためにカメラを用いた」。こうして「あらゆる存在が所有している神秘を探り、じっと見つめ、発見する」ための道具としてカメラを用いた点で、デュラスは「覗き見る人 *voyeuse*」だった (Adler, *op. cit.*, p. 413)。そしてこうした作者の特徴は、彼女の作中人物たちにも引き継がれている。それに対してアケルマンは、自分の映画におけるカメラについて次のように語っている。「普通の商業映画のようにカメラは覗き趣味ではありません。というのは、観客は私がどこにいるかをはっきり判っているからです。覗き穴からの視線ではないのです」。セリッグが演じる「ジャンヌに起こっていることを愛と尊敬のまなざしで見守ったアケルマンにとっては、このように自分が「愛おしい」と思う「女性のしぐさを正確に見せ」ることを可能にした「スタイル」こそがフェミニストだった(斎藤綾子による DVD 解説「シヤンタル・アケルマン『ジャンヌ・ディエルマン ブリュッセル 1080, コメルス河畔通り 23 番地』」(紀伊國屋書店, 2023 年) および « Chantal Akerman on Jeanne Dielman », *Camera Obscura*, n° 2, 1977, p. 118-121 を参照)。
- 21) *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 221 (『マルグリット・デュラスの世界』, 136-137 頁)。
- 22) 以下, « Note sur *India Song* », *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1979, p. 19 (同上, 138 頁) を参照。
- 23) *Ibid.*, p. 78 (同上, 139 頁)。
- 24) *Ibid.*, p. 81 (同上) を参照。
- 25) 以下, *La Couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez : autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 82 (デュラス, ドミニク・ノグーズ『デュラス, 映画を語る』岡村民夫訳, みすず書房, 2003 年, 72-73 頁) を参照。
- 26) *Ibid.* (同上, 73 頁)。
- 27) *Ibid.*, p. 83, 85 (同上, 74, 77 頁)。
- 28) *Outside, op. cit.*, p. 1023 (『アウトサイド』, 159 頁)。
- 29) *Le ravisement de Lol V. Stein dans OC*, t. II, p. 289-290 (『ロル・V・シュタインの歓喜』平岡篤頼訳, 河出書房新社, 1997 年, 12 頁) を参照。
- 30) *Ibid.*

- 31) *La couleur des mots, op. cit.*, p. 65 (デュラス, ノゲーズ『デュラス, 映画を語る』, 55頁).
- 32) *India Song, op. cit.*, p. 1615 (『インディア・ソング』, 221頁).
- 33) 以下, *India Song, op. cit.*, p. 1536-1537 (『インディア・ソング』, 43-44頁)を参照.
- 34) *Ibid.*, p. 1526 (同上, 19頁).
- 35) Lalanne, *op. cit.*, p. 68.
- 36) 以下, Lalanne, *op. cit.*, p. 108を参照.
- 37) 川口恵子は, 『インディア・ソング』にはある種の「ノスタルジアに満ちた欲望」が漂っているというジェーン・ブラドレー・ウィンストンの指摘をこの場面にあてはめながら議論を展開している. ここで「亡き人の遺品に, 名残惜しいというより, むしろ執拗といったほうがふさわしいほどの執着を示しつつ視線をまわりつかせる緩やかなカメラ・ワーク」(『ヴェネツィア時代の彼女の名前』にも引き継がれる)がとらえる美術, 装飾, 小道具, さらに, そのとき流れる音楽といったすべてに「ノスタルジア」が感じられる. しかしそれは, 川口によると, 「デュラスが作品内で殺したアンス＝マリー・ストレットルと彼女の属する白人ブルジョワ植民者会の終焉に対するノスタルジア」であり, この場面に限らず作品全体に濃厚に漂っている「ノスタルジア」には, 「激しい苦痛と失われた欲望の対象に対する喪の感情が存在するよう」である(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』「第三部 マルグリット・デュラス映画——植民地からの声」彩流社, 2010年, 255-345頁を参照).
- 38) *India Song, op. cit.*, p. 1526-1527 (『インディア・ソング』, 20-21頁).
- 39) 以下, Lalanne, *op. cit.*, p. 69-70を参照.
- 40) *India Song, op. cit.*, p. 1540-1542 (『インディア・ソング』, 51-57頁)を参照.
- 41) *Ibid.*, p. 1541 (同上, 53頁).
- 42) 以下, 斎藤綾子, 前掲解説を参照.
- 43) Lalanne, *op. cit.*, p. 66.
- 44) *Ibid.*, p. 89.
- 45) *Ibid.*, p. 106-107を参照.
- 46) *La couleur des mots, op. cit.*, p. 72 (デュラス, ノゲーズ『デュラス, 映画を語る』, 62頁).