

マルグリット・デュラス『モデラート・ カンタービレ』をめぐる一考察

——タイトルに込められた意味——

関 未 玲

序

1958年に刊行された『モデラート・カンタービレ』において、マルグリット・デュラスは二つの類似する「死」を描いている¹⁾。主人公アンヌ・デバレデは物語の冒頭に起きる男女の殺人事件に促されるかのように、悲劇の舞台となったカフェで彼女の夫が経営する工場で働いていた元工員のショーヴァンと出会い、同じ場所で彼との別離を迎えたところで小説は終わっている。アンヌはこの別離によって擬似的な死を迎えるのだが、冒頭の女の死をいわばなぞっていると言えよう。小説は愛憎劇の末に殺された女の「死」によって幕を開け、アンヌの擬似的な「死」によって閉じられているのだ。テキストの中で二度繰り返される女の死は、『モデラート・カンタービレ』という作品のまさに主題として、物語の冒頭と最後に置かれている。二人の女性の「死」を通して示されるのは、しかし狂気へと向かってゆく「女たち」の姿に過ぎないのだろうか。だとすれば、物語の内容とはおよそ対照的な「中ぐらいの速さで、歌うように」という意味を表す音楽用語「モデラート・カンタービレ」がこの作品のタイトルとして用いられたのは、いったいなぜなのか。私たちは作品を分析しながら、デュラスが悲劇的な「死」の向こうに見ていたものを検証してゆきたいと思う。

I. 死のメタファー

二つの「死」を扱ったテキスト『モデラート・カンタービレ』は、主人公アンヌの息子が通うピアノのレッスン・シーンで幕を開ける。舞台はすでにその始まりから、物語で扱われる二つの「死」を暗示するようなメタファーで埋め尽くされていると言えるだろう。威圧的なピアノ教師マドモワゼル・ジローに対して抵抗を試みる息子と彼女のやり取りのシーンは、すでにその後に起きる不吉な物語の前兆となって現れるかのごとく、

不協和音として挿入されている。

L'enfant ne répondit pas. La dame poussa un cri d'impuissance étouffé, tout en frappant de nouveau le clavier de son crayon. Pas un cil de l'enfant ne bougea. La dame se retourna.

— Madame Desbaresdes, quelle tête vous avez là, dit-elle.

Anne Desbaresdes soupira une nouvelle fois.

— A qui le dites-vous, dit-elle.

L'enfant, immobile, les yeux baissés, fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater. Il en frémit²⁾.

マドモワゼル・ジローはアンヌの息子に「モデラート・カンタービレ」の意味を尋ねるが、彼は質問に対して口を開こうとさえしない。と言っても、彼はこのイタリア語の意味がわからないために答えではなく、すでに何度も教えられているはずのこの質問に対して頑なに口を閉ざしているのだ。マドモワゼル・ジローは彼の反抗の表れであるこの態度に腹を立て、「鉛筆で鍵盤をたたき」、「押し殺したような無力な叫び声」をあげる。彼女のあげる「叫び声」に対して「目を伏せ」たまま「眉一つ動かさない」少年は、しかしながら窓の外に「夕暮れがはり裂ける」ばかりに輝くの見出しては「身体を震わせ」るのだ。冒頭のピアノ・レッスンのシーンに記される「叫び声」、身体の震え、そして不動の状態は、あたかも死にゆく身体の示す断末魔の反応をここで想起させるのではないだろうか。硬直化するレッスンによって、密室的空間であるピアノ教室には冷やかな空気が流れ、登場人物はみな息の詰まるような重い空気に包まれていることは明白である。そして彼らの示す動作の一つ一つが、あたかも「死」と結び付く行為として描かれているのだ。

さらにこのシーンには物語とは直接的な関連を持たないが、刻々と変化する夕暮れの移り変りを細かく示す描写が挿入されている。マドモワゼル・ジローとアンヌ、そして反抗的な態度を取る彼女の息子の置かれたピアノ教室に流れる張りつめた空気とは対照的に、鮮やかに変化する外界の様子がまるで閉鎖的空間と開放的空間という非対称性を浮き彫りにするかのごとく描写されている。息子が教室の窓枠に見出す日の移り変りや街の様子は、ますます冷たさを増す教室をよそに、まるで自然の生命力を誇示するかのごとく赤々と燃える美しい夕日に覆われてゆくのだ。しかしそれ

はまた、漆黒の闇が支配する夜へと向かう一歩手前の状態でもあり、やがて訪れる闇夜の前兆でもある。夕日は一方で、暗闇を迎える前に陽の示す最後の抵抗でもあるだろう。ピアノ・レッスンのシーンに続いて描かれることになる「女の死」は、冒頭に描かれる登場人物の表す身体的な反応と、夕刻の変化を示す記述によってここですでに準備されていると言えるのではないか。

さらに「夕暮れ」は、一日の終わりを表すことで「死」を暗示するだけではなく、やがて起こる殺人事件で男の手に掛かって亡くなる女の口から流れる鮮血の色へとつながってゆくだろう。流血はしだいに死に包まれてゆく女の身体が最後に示す彼女の生きた証であり、夜を迎える直前の太陽が放つ夕暮れの輝きもまた生を象徴するかのような赤々しさを放つ。少年の示す身体の「不動性」と、今まさにその絶頂を迎える夕暮れの輝きとが、対照的な形であれ死を迎えようとしている女の最期を、こうして用意するのだ。詰問するマドモワゼル・ジローと無言の抵抗を試みる子供との静かな闘いの横で、さらに茜色は強く空を染めてゆく。

Une vedette passa dans le cadre de la fenêtre ouverte. L'enfant, tourné vers sa partition, remua à peine — seule sa mère le sut — alors que la vedette lui passait dans le sang. Le ronronnement feutré du moteur s'entendit dans toute la ville. Rares étaient les bateaux de plaisance. Le rose de la journée finissante colora le ciel tout entier. D'autres enfants, ailleurs, sur les quais, arrêtés, regardaient³⁾.

空が薔薇色に包まれるなか、ピアノに向かっているはずの少年は一艘のモーターボートが開かれた窓枠を横切るのに気付き、まるで空の色と呼応するかのように「血を沸か」せる。彼の変化に気付くのは外でもない母親であるアンヌ一人だけで、怒りに満ちたマドモワゼル・ジローには少年の反応は言うに及ばず、ボートの存在に気付く余裕すら恐らくないだろう。しかし彼女が気付くことのない海を支配する「弱められたボートの唸り声」こそ、「街中に響き」わたり、呼び水のように今まさに死を迎える女の「叫び声」へとつながってゆくのだ。そしてこれに続いて起こる殺人事件もまたボートの唸り声と同様に、殺された女の断末魔によって静かなこの海沿いの街を騒然とさせることになるだろう。一艘のボートが「街じゅうに響き」わたったまさにその直後に、女の「叫び声」がこれに取って代

わる。

Dans un dernier sursaut, le rose du ciel augmenta.

— Je ne veux pas apprendre le piano, dit l'enfant.

Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.

— Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.

— Quelque chose est arrivé dit la dame.

Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Le rose du ciel, cependant commença à pâlir⁴⁾.

空を染める薔薇色は、女の叫び声とともにしだいに色彩の輝きを失ってゆく。断末魔の直後に訪れる死と、夜に向かって徐々に褪せてゆく空の色は、まるで呼応するかのようにここで描写されている。それはまた一方で『モデラート・カンタービレ』の主題となる主人公アンヌとショーヴァンとの間に起こる物語の結末を、すでに暗示していると言えるかもしれない。たとえばここで『モデラート・カンタービレ』を、物語の冒頭に主人公がやがて迎える抗い難い運命を「予言」という形で明示するギリシア悲劇と重ねることも、あながち不可能なことではないだろう。不吉な神の信託によって物語の始まりに示される予言は「運命」となって、主人公の奮闘もむなしくこれを変えることはできない。ギリシア悲劇の冒頭に提示された予言は、まさに物語の結末そのものである。このように考えるとき、『モデラート・カンタービレ』を一つの予言によって始まる悲劇の物語として捉えることもまた可能であるだろう。しかしながら、第二の物語とも言えるアンヌとショーヴァンの物語に先行する形で描かれる男女の悲劇は、たんにテキストの結末を予言するために冒頭に置かれた雛型に過ぎないのだろうか。私たちは次に、繰り返される二つの物語について詳しくみてゆきたいと思う。

II. 二つの物語

第一章に描かれる男女の殺人劇は、まるでアンヌとショーヴァンが迎える結末を暗示するかのように作品の冒頭を飾っていた。しかし男女の物語は、第二の物語であるアンヌとショーヴァンの結末を先取りする形で提示

される物語の原型として、たんに存在していたわけでは必ずしもないだろう。男女の悲劇は、一方で作品の最後に描かれるアンヌの擬似的な死を冒頭からすでに予感させるのだが、そもそも物語という完結した形でテキストの中で示されることはないのである。女の死は、まるで結末だけが示された不完全な物語として現れるのであって、この結末を除いては物語と呼べるような詳しい内容は一切描かれていない。殺人に至った二人の詳しい経緯は、最後まで明らかにされることはないのだ。唯一アンヌとショーヴァンの会話以外に第一の事件について作品の中で触れられているのは、女の身上について語るカフェの女主人の言葉だけであり、それ以上のことはショーヴァンが作り出す想像の中にしか存在しない。しかし第一の物語を再構築してゆくショーヴァンにしても、第一の事件について確かな情報源を持っているわけではないのだ。カフェの女主人が明らかにする女の身上を除いては、この物語については彼もまたほとんど何も知らされることはない。

Il commanda du vin, fit encore un pas vers elle.

— Ce cri était si fort que vraiment il est bien naturel que l'on cherche à savoir. J'aurais pu difficilement éviter de le faire, voyez-vous.

Elle but son vin, le troisième verre.

— Ce que je sais, c'est qu'il lui a tiré une balle dans le cœur.

Deux clients entrèrent. Ils reconnurent cette femme au comptoir, s'étonnèrent.

— Et évidemment on ne peut pas savoir pourquoi ?

[...]

— J'aimerais pouvoir vous le dire, mais je ne sais rien de sûr.

— Peut-être que personne ne le sait ?

— Lui le savait. Il est maintenant devenu fou, enfermé depuis hier soir. Elle, est morte³⁾.

女の亡き後、彼女を殺した男以外に真実を知る者はおそらく誰もいないだろう。しかし彼は今や、警察に取り押えられ塀の中に置かれている。こうして第一の物語は、結末だけが提示された物語としてアンヌとショーヴァンの前に現れるのだ。ショーヴァンはアンヌに確認するかのよう、何度となくそのことについて念を押す。

La patronne était bien à son poste, derrière sa caisse. Anne Desbaresdes parla bas.

— La difficulté, c'est de trouver un prétexte, pour une femme, d'aller dans un café, mais je me suis dit que j'étais quand même capable d'en trouver un, par exemple un verre de vin, la soif...

— J'ai essayé de savoir davantage. Je ne sais rien.

Anne Desbaresdes s'exténua encore une fois à se ressouvenir.

[...]

— Ils s'étaient connus par hasard dans un café, peut-être même dans ce café-ci qu'ils fréquentaient tous les deux. Et ils ont commencé à se parler de choses et d'autres. Mais je ne sais rien⁶⁾.

「僕は何も知らないのです」と語るショーヴァンに対して、アンヌはなおも彼に男女の経緯について執拗に尋ねる。このときアンヌは、ショーヴァンに物語の真実を明らかにすることを求めているわけではないのではないのか。むしろ彼に物語を作り出すことをこそ要求しているのではないだろうか。テキストの中でショーヴァンは、アンヌの恋愛対象の相手として現れるだけではなく、むしろ第一の物語を提示するストーリー・テラーとして登場していると言っても過言ではないだろう。彼は第一の物語を追究し、詳しくその真実を語ってみせるというよりも、アンヌに促されるままに「物語」を形作り、彼女に語ってみせるよう迫られているのではないのか。彼が行うのは、作品の中でついに最後まで明らかにされることのない隠された物語の真実を追い求め、それをアンヌに伝えることではなく、自らが作り出す新たな「物語」を彼女に向かって「語る」ことである。ショーヴァンはこのとき第一の物語のまさに語り手として、作品に登場していると言えるだろう。そして第一の物語の創作者であり語り手となったショーヴァンに対して、アンヌは今や心置きなく「語ること」を要求するのである。

— Je voudrais que vous me disiez maintenant comment ils en sont arrivés à ne plus même se parler.

[...]

— Je ne sais rien. Peut-être par de longs silences qui s'installaient entre eux, la nuit, un peu n'importe quand ensuite, et qu'ils étaient de

moins en moins capables de surmonter par rien, rien.

Le même trouble que la veille ferma les yeux d'Anne Desbaresdes, lui fit, de même, courber les épaules d'accablement⁷¹.

「何も知らない」と断るショーヴァンに対して、アンヌはなおも第一の物語について詳しく尋ねる。アンヌがショーヴァンの語る作り話によって「動揺」を覚え「目を閉じ」、「がっかりして肩をすくめる」ほどの感情を抱いたのだとすれば、それは彼女が自らの物語としてこれを追体験し、物語の主人公としてこの物語を消化しているからに外ならない。このとき第一の物語は、第二の物語に先行する形で存在した類似的物語として示されているのではなく、両者はテキストの時間軸の中でむしろ同時発生的に生み出されていると言うことができるだろう。第一の物語は第二の物語の雛型として現れるのではなく、第二の物語の内部にその存在を許された物語として描かれているのだ。しかしアンヌの擬似的な死を通して、最終的に二つの物語は同様の結末を共有する反復的物語として括られてしまうことはないのだろうか。「死」という同じ結論に至った二つの物語は、結局のところ同一の物語を強化する反復的物語となって重なり合ってしまうことはないのか。私たちは次にテキストの最後に描かれるアンヌの死が、どのように物語を互いに分かちながら、分化してゆくのかを見てゆきたいと思う。

Ⅲ. 分化する二つの物語

アンヌとショーヴァンは男女の殺人劇を通して引き合わされ、互いにこの事件を共有し合うことで第二の物語を生み出していた。彼らはまるで第一の物語に導かれるように「死」へと向かってゆくだろう。しかしテキストの最終章で、男女の物語と彼ら自身の物語とは異なる可能性へと開かれた二つの物語として、はっきりと分化してゆく。

— C'est impossible, dit-elle.

Chauvin entendit.

— Une minute, dit-il, et nous y arriverons.

Anne Desbaresdes attendit cette minute, puis elle essaya de se relever de sa chaise. Elle y arriva, se releva. Chauvin regardait ailleurs. Les hommes évitèrent encore de porter leurs yeux sur cette femme adultère.

Elle fut levée⁸⁾.

ショーヴァンはアンヌに向かって「一分」で、「僕達もそこに辿り着けるだろう」と語る。彼らが語る「そこ」とは、第一の物語の男女が迎えた結末である「女の死」であると考えられるだろう。アンヌはその一分間を待つが、しかし「そこに辿り着く」ことはできない。

Anne Desbaresdes n'arriva pas jusqu'aux larmes. Elle reprit une voix raisonnable, un instant réveillée.

— Elle ne parlera plus jamais, dit-elle.

— Mais si. Un jour, un beau matin, tout à coup, elle rencontrera quelqu'un qu'elle reconnaîtra, elle ne pourra pas faire autrement que de dire bonjour. Ou bien elle entendra chanter un enfant, il fera beau, elle dira il fait beau. Ça recommencera.

— Non.

— C'est comme vous désirez le croire, ça n'a pas d'importance⁹⁾.

アンヌはショーヴァンに向かって、「彼女は二度と口をきかなくなるでしょう」と語る。「彼女」という主語を使ってそれまで冒頭に殺害された「女」を語っていたアンヌが「彼女は二度と口をきかなくなる」というあまりにも明白な事実を述べたとき、主語である「彼女」が奇妙にもアンヌ自身を指していることにショーヴァンは気付くのだ。それまで殺された女を三人称単数形である「彼女」として話題にしなが、同時に追体験的にアンヌの物語が構築されていたのに対し、この一文を境いにショーヴァンとアンヌが話題にする「彼女」が同時に二人を指すことをやめ、アンヌのみを指すことになる。たしかに、「二度と口をきかない」のは亡くなった女である。しかしこの当然たる事実を述べた瞬間に、三人称「彼女」は女からアンヌへの暗黙の移行を果たしたと言えるのではないか。そして第一の物語と第二の物語とは決別し、二つの異なる物語が現れることになる。「彼女は二度と口をきかなくなるでしょう」と言うアンヌに対して、ショーヴァンはこれを否定する。「再び始まるのです」という彼の台詞が、アンヌの死を女の死から引き離し、アンヌの再生を宣言するのだ。命を絶たれた女のほうは、「再び」始めることはありえない。それにたいし、アンヌの死はあくまでも擬似的なものでしかない以上、彼女が「再生」を果た

すことは可能である。アンヌが第一の物語で死んだ女のように男（ショーヴァン）の手にかかって殺されてはいないということは明らかである。それまでショーヴァンの口から語られていた物語を通して互いに重なっていた二つの物語が、ここで二つの異なる物語として相対化される。互いへの思いを、男女の物語を通して間接的に伝えることしかなかったアンヌとショーヴァンが、自らの物語として彼らに残された「一分」間の猶予を生きるのだ。そして彼らは男女の下した結論とは異なる選択肢を選び、アンヌは一人カフェを出てゆくことになる。しかし結末の違いが、単純に二つの物語を分化させたわけではない。第二の物語の最後に用意されたアンヌの再生は、それまではっきりとは分化されてはいなかった異なる二つの物語の存在を、改めて明確化したと言えるのではないか。アンヌの「擬似的な死」は、「女の死」という悲劇的物語の反復をテキストにもたらすことをやめ、最後にカフェを立ち去るアンヌの後ろ姿を示すことによって、第一の物語と第二の物語との結末の差異をここで強調するのだ。たとえば第一の物語ではカフェを先に後にするのは警察に連行された男であったのに対し、第二の物語においては擬似的な死を迎えたはずのアンヌがショーヴァンを残し去ってゆく。

Anne Desbaresdes contourna sa chaise de telle façon qu'elle n'ait plus à faire le geste de s'y rasseoir. Puis elle fit un pas en arrière et se retourna sur elle-même. La main de Chauvin battit l'air et retomba sur la table. Mais elle ne le vit pas, ayant déjà quitté le champ où il se trouvait.

Elle se retrouva face au couchant, ayant traversé le groupe d'hommes qui étaient au comptoir, dans la lumière rouge qui marquait le terme de ce jour-là¹⁰⁾.

冒頭で女が殺害された時刻と同じような夕暮れを背にして、アンヌはショーヴァンを後にこのカフェを出てゆく。「空を切った」彼の手は、前に女をピストルで撃った男と同じ仕草を繰り返している。ところが相手のアンヌの方はそれより先に、カフェを出ようとしてドアに向かって歩き始めているため、ショーヴァンの問題の仕草を目にすることはできない。ショーヴァンはここでアンヌの残像を殺害することしかできなかったと言えるかもしれない。第一の物語で女が息を引き取る瞬間に最期に目にしたのが「男」であったのに対し、第二の物語の結末でアンヌが目にするのはショ

ーヴァンではなく空を染める「夕日」である¹¹⁾。一方カフェの中で男の手に掛かって亡くなった女は、一日が終わりを迎える時刻に彼女もまた最期を迎えることになったという偶然にさえ恐らく気付かないまま、死を迎えたことであろう。アンヌが向かい合う「夕日」は、すでに見てきたように亡くなった女の口から流れる鮮血の色を想起させることで死のメタファーとなって現れるのだが、一方で死を迎える前に一層光り輝く生命の強さをもここで感じさせるのだ。カフェを後にする彼女の姿は、第一の物語でカフェに残された「女」との違いを明確に示すことで、ここでアンヌの「生」そのものを象徴しているようにさえ見える。彼女が向かうのはまだその輝きを失う前の赤々と燃える夕日であって、夕日が沈むと同時に訪れる夕闇は描かれることなくテキストが閉じられている。アンヌはやがて訪れる一日の終わりを迎える前に、西日が最後にその茜色を燃え立たせる中を進んでゆくことで、殺された冒頭の女とは異なる物語の帰結を迎えたとと言えるだろう。

もちろんアンヌ自身が語るように、彼女がある一つの「死」を経験したことは否定できない。しかしそれは一方で彼女が再生を果たすために一旦放棄される必要のあった自己の「死」であり、第二の物語の「主人公」として生きたアンヌ・デバレデの「死」であると言えるだろう。というのもこのとき彼女は、自らを主人公とした第二の物語のヒロインとして死を迎えるからである。アンヌの擬似的な死を物語構造の枠組みから捉えれば、ショーヴァンとの出会いによって生み出された第二の物語の「主人公」としての「死」を表していると言うことができるだろう。さらにアンヌの死はテキストそのものの「死」を意味するとも言えるのではないか。なぜなら『モデラート・カンタービレ』という物語は、第二の物語の主人公アンヌを失ったときにその幕を閉じることを余儀なくされるからである。アンヌの「死」は第二の物語における主人公の「死」のみを意味するのではなく、第一の物語の聞き手であるアンヌの死をもまた表しているのであって、聞き手を失うことによって同時に第一の物語もまたその存在理由を失うことになるのだ。このとき『モデラート・カンタービレ』というテキストは第一と第二の物語を同時に失うことによって、テキストそのものの終結を余儀なくされたと言えるだろう。第一の物語はアンヌの擬似的な死によって「聞き手」を失うことで幕を迎え、第二の物語もまたヒロインであるアンヌが不在となったときに閉じられる。さらにアンヌの擬似的な死が主語の明確ではない非人称構文で記されていることもここで留意する必

要があるだろう。

— Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

— C'est fait, dit Anne Desbaresdes¹²⁾.

「あなたが死んでくれることを望む」と言うショーヴァンに向かって、アンヌは「もうそうだわ」と言う。しかしこのとき彼女は主語を一人称である「私」としても、「彼女」としても語ってはいない。それはつまり登場人物に帰属する「死」そのものよりも、第二の物語そのものの「死」を、あるいはまたそのことによって引き起こされるテキストそのものの「死」を示しているからではないだろうか。述語である「死んだ」の主語を明示することを敢えて避け、非人称構文を使って間接的に死が語られることによって、特定の誰かの死ではなく、今やヒロインを失った物語そのものの結末が示されていると考えることができるだろう。

しかしアンヌの「死」が第二の物語における主人公の「死」を表すのだとしても、彼女自らはなおも再生を果たしてこのカフェを出て行く。このときアンヌの擬似的な死は、「女の死」を想起させることで物語を再び冒頭に回帰させるのではなく、むしろ第三の物語の可能性を仄めかしてテキストを閉じると言えるのではないか。アンヌが小説の最後で再び夕日へ向かい合ったとすれば、それは第二の物語における主人公の死を否定するためではなく、第三へと続く物語の可能性を示唆しているためではないかと思われる。というのもアンヌの擬似的な死は、たんに冒頭の「女の死」へと回帰することでテキストを閉じたものとしてしまうのではなく、類似的物語に内包された差異をむしろ浮び上がらせることによって、第三の物語の可能性へと導かれてゆくからだ。

しかしこのときアンヌは、再び繰り返される反復的物語の主人公の一人として、作品の結末が想起させる「第三の物語」のヒロインにそのバトンを渡すだけの役割を果たしたに過ぎないのだろうか。彼女は第二の物語の主人公「彼女」として反復される「死」を、テキストにもたらすためだけに登場したのであろうか。私たちはさらに二つの物語を取り巻く描写について詳しく分析するとともに、彼女が作品の中で果たした役割について見てゆきたいと思う。

Ⅳ. 「越境」としての物語

『モデラート・カンタービレ』の結末に示されていたのは、二つの類似する物語の分化であった。この類似する物語はさまざまな形でテキストに現れる「非対称性」によって、さらに強調されていると言えるだろう。物語はいくつもの非対称的な関係を描き出すことで、対極的世界の隔たりを浮き彫りにし、より一層コントラストを際立たせることで、テキストに広がりをもたらしている。『モデラート・カンタービレ』という作品を占めるのは、「非対称性」の存在である。私たちはこのような「非対称性」を、まずテキストに現れる空間の描写の中に見出すことができるだろう。すでに見てきたように、物語冒頭のピアノ・レッスンのシーンに描写される閉塞的な密室空間であるピアノ教室と、窓枠から見える外界との「非対称性」とは、閉鎖的空間と開かれた空間というコントラストを成している。またピアノ教室や殺人事件の起こったカフェ界限とアンヌ・デバレデの住む高級住宅街は、庶民層の居住区域と富裕層の住宅地域という非対称的な空間として描かれる。さらに街の中心にあるカフェに対して、社長夫人である彼女の住む屋敷は街から遠く隔たった外れにある¹³⁾。第七章で描かれるアンヌの家で催されるレセプションの場面では、テキストの多くを占めるカフェのシーンとは対照的な優雅な夕食会の場面が展開される。彼女が属すブルジョワの生活空間と、労働者の集うカフェとが非対称的に描かれることで、両者の対照性がより一層強調されている。またすでに見てきたように、ピアノ教室の窓枠を横切る「ボート」の存在が暗示させる「海」と、アンヌとショーヴァンが暮らす沿岸の街は、開かれた空間と閉ざされた空間という「非対称性」によってコントラストを成していると言えるだろう。

作品を埋めるこのような「非対称性」は、空間の描写だけにとどまらない。登場人物もまた互いに非対称的な存在として描かれていると言えるだろう。たとえばアンヌとショーヴァンの置かれた社会的地位は対照的である。社長夫人で子供のいるアンヌに対して、独り身のショーヴァンはアンヌの夫の経営する工場の元工員という労働者階級に属している。彼は作品の中で一度たりとも名字をつけて記述されることなく「ショーヴァン」と記されるのに対し、アンヌは何度も彼女の夫の姓であるデバレデという名字を付されて記される。このことは、アンヌが社会的に置かれた地位こそが、アンヌという登場人物を規定する重要な要素であることを示していると同時に、彼女とショーヴァンの置かれた環境の違いを明確化する効果を

持っていると言えるだろう。

さらに男女の殺人事件の舞台となったカフェと、カフェの外で遊ぶアンヌの息子や子供たちとの関係もまた非対称的である。子供の存在は、アンヌが持つ女性性と母性という異なる役割を浮き彫りにするだけではなく、作品の主題である「死」そのものと、生命力を対比させていると捉えることもできるだろう。一方で女性が象徴する再生産的図式を象徴する子供の存在と、「女の死」がもたらす非生産的図式とのコントラストは、「生」と「死」を分かち差異を強調することで、第一の物語と第二の物語とを隔てる結末の違いを、より一層浮き立たせていると言える。つまり子供の存在は、作品の中で最も大きな「非対称性」ともいえる「生」と「死」に起因した差異であると考えられることができるのだ。しかしこのような「非対称性」は、作品のなかでどのような意味を持って現れてくると言えるのだろうか。異なる空間が対照化されることで、テキストはたしかに多極的な広がりを得たと言うことはできるかもしれない。しかしデュラスが最終的に描こうとしたものは、「死」が「生」によって浮き彫りにされるという、そのような存在の「非対称性」なのだろうか。そしてそれは人物間の差異を強調し、たとえばアンヌとショーヴァンの社会的な差異を際立たせることで、物語をたんに悲劇的なものとしているに過ぎないのだろうか。あるいはまた、作品の主題となる「生」と「死」の二律背反的な関係を、より象徴的に示そうとしているだけなのだろうか。

テキストを埋める無数の非対称的存在はむしろ、登場人物の経験するある空間からもう一方の非対称的空間への「越境」を示すために描かれていると言えるのではないだろうか。「非対称性」が象徴するのは、別の非対称的空間への「越境」であり、また同時に「越境」を望む登場人物の姿である。「越境」とはたんなる「移動」ではない。地続きに開かれた一方から他方への「移動」は、身を置く場所に変化をもたらすはするのだが、それは「場」の変動以上のものではないだろう。

一方「越境」は、ある空間に対してそれを越えて異なる空間へと完全に身を置き換えることであり、「移動」とは異なり「越境」を果たした後にはもはや元いた空間に引き返すことはできない。というのもそれは場所の変動ではもはやなく、空間の転換そのものであるからだ。たとえばテキストの中で真っ先に「越境」を果たした人物は、「生」から「死」へと身を置き換えた「女」であると言えよう。彼女はこの「越境」によって二度と「生」を取り戻すことはできないだろう。なぜなら彼女は「生」から「死」

という「場」をたんに「移動」したのではなく、「死」へ「越境」を果たすことで二度と後戻りすることが許されないからである。「生」と「死」とは、たんに異なる空間を示す非対称的な存在を表すばかりではなく、互いに排他的な領域を形成しているのであって、両者を引き離す断絶は、一度越えてしまった後にこれを再度埋め直すことはできないのである。私たちは場所を移動するように「生」から「死」、 「死」から「生」の領域へと容易く行き来することはできない。なぜならこのとき、「死」と「生」とは置換可能な「場」を形成しているのではなく、排他的かつ特異的な領域としての空間を互いに形成していると言えるからである。このように代替不可能な空間を越えることはもはやたんなる「移動」ではなく、「越境」であると言えるだろう。

同じように、物語の最後で夕日へと戻るアンヌもまた物語の冒頭の夕日へと再び舞い戻ったわけではないだろう。物語全体を通して幾度となく言及される「夕日」の描写は、類似的空間を生み出すことでアンヌを常に同じ場所へと引き戻してしまうのではなく、その類似性ゆえに、越境によって彼女が越えた溝の深さを逆説的に浮き彫りにしているのではないだろうか。テキストの最後に描かれる夕日は、女が死を迎える前に冒頭のピアノ・レッスンで描かれていた夕日とはやはり異なるのだ。物語は再び冒頭のシーンに戻ったのではなく、越境を果たしたアンヌは何よりこの夕日の側へと舞い降りたと言えるのではないか。「非対称性」によって浮き彫りにされる異空間を越えるアンヌに注目することで、このように『モデラート・カンタービレ』を「越境」の物語として読み解くこともまた可能であるだろう。

しかしテキストが、カフェを後にした彼女の向かう先まで描くことなく閉じられているとするならば、越境とはそもそもアンヌにとって何だったのか。彼女が越えなければならなかった非対称的なもう一方の空間とは、いったい何だったのかを、ここでもう一度考える必要があるだろう。彼女が果たした越境とはたんにショーヴァンとの出会いを通して、日常から非日常の世界へ向かうことだったわけではないだろう。むしろ越境の存在を知る以前の世界から、越境そのものの存在を認識する世界への越境であったと言えるのではないだろうか。だからこそテキストの最後に描写されるのは、今まさに越境を果たすアンヌの姿であるとともに、彼女の向かう先は示されずに、彼女の去ってゆくカフェがまるで主人公の迎えた越境の残骸として取り残されたかのようにぼつんと示されて終わるのではないだろう

うか。テキストはまさに殺人という越境によって始まり、アンヌの越境によって閉じられていると言っても過言ではない。しかしこの越境は、いかなる形でテキストを包括するのだろうか。私たちは題名である音楽用語「モデラート・カンタービレ」の表す意味とともに、さらにアンヌの果たした越境の意味を考えてゆきたいと思う。

V. 「モデラート・カンタービレ」が表すもの

『モデラート・カンタービレ』には全八章のうち、およそ四分の一に当たる二章がピアノ教室の場面に割かれている。二人の「女の死」をめぐる物語の主題とはおよそ懸け離れたピアノ教室の場面に、なぜ作家は二章分も割かねばならなかったのか。そもそも物語においてはむしろ二次的な役割りしか持たない息子の習うピアノ曲に記された「モデラート・カンタービレ」という音楽用語が、物語のタイトルにまでなったのはなぜなのだろうか。「モデラート・カンタービレ」がテキストの中で表す意味を、ここで改めて考えてみる必要があるだろう。作品の中でも示されているように、「モデラート・カンタービレ」とは「中ぐらいの速さで、歌うように」という意味である。

— Ça veut dire, dit-elle à l'enfant — écrasée — pour la centième fois, ça veut dire modéré et chantant ¹⁴⁾.

殺人事件に始まる男女の悲劇の物語を扱ったこの作品に、「モデラート・カンタービレ」というタイトルが一見相応しいようには思われぬ。私たちはもちろん様々な仮定を立てることができるだろう。「モデラート・カンタービレ」とはアンヌが望んだ穏やかな生活を表しており、彼女の置かれた境遇や物語の内容と対照的なタイトルであるだけに、一層アンヌの現実と理想との溝を浮き彫りにする効果があると考えられる。

そもそもタイトルである「モデラート・カンタービレ」とは自明のことながら、作品が記されたフランス語ではなくイタリア語であり、フランス人の読者にとってもこのイタリア語が類推させるおおよその意味内容と、イタリア語そのものの喚起する異国情緒的なイメージが同時に与えられる言葉として捉えられているはずである。漠然と想起される語の意味にも増して「モデラート・カンタービレ」というイタリア語の響きそのものが、

読者をまた魅惑するのではないか。それはまさに言葉の意味を理解する以前にメロディーが引き起こしてしまう音楽の喚起する情動作用であり、そのような喚起力を内包する音楽という芸術の力を表しているとも言えるのではないだろうか。題名に用いられた「モデラート・カンタービレ」は音楽がもたらすこのような情動作用を象徴する言葉として、むしろ重要な意味を担っていると考えることはあながち不自然なことではないだろう。そしてアンヌが求めたのもまた、音楽が引き起こすこのような情動作用を自らを感じ取り、音楽という芸術が与える情動作用の重要性を伝えることではなかったか。それはアンヌが息子に伝えようとして伝えられずに終わった一文に、まさに読み取られるべき言葉として存在していたのではないだろうか。

— Il faut apprendre le piano, il le faut.

L'enfant tremblait lui aussi, pour la même raison, d'avoir eu peur.

— J'aime pas le piano, dit-il dans un murmure.

[...]

— Il le faut, continua Anne Desbaresdes, il le faut.

[...]

— Pourquoi ? demanda l'enfant.

— La musique, mon amour...¹⁵⁾

アンヌが息子に語ろうとして言葉にならなかった一文が「音楽は」という主語だけを残し、後の続けられないままで呑み込まれてしまっている。それは完結するはずの一文であり、また完結されなければならない言葉であったはずだ。そしておそらくこの一文が完全な形でアンヌの口から語られていたとするならば、それはタイトル『モデラート・カンタービレ』に込められた意味を十全に表し得ていたはずであろう。しかしまたこの一文が言われなかったという事実、音楽とは何かを伝えようとして伝えられなかった言葉になる直前の思いこそ、一方でアンヌが息子に示そうとしたものかもしれない。それは言葉が一つの語彙として形成される以前に、「響き」として存在する瞬間に引き起こされる情動作用そのものではないか。そしてそれはまさにアンヌがことの真相を知る以前に、「女」が上げた叫び声によって男女の事件に惹かれたことと、密接に結び付いてくるのではないだろうか。男女の間に起こった真相を理解するというよりは、むしろ

女の「叫び声」によって幕を開けた一つの物語をショーヴァンという語り手を通して「聴く」ことに喜びを見出したアンヌの姿は、まさに言葉という語の意味を理解する以前に、「響き」によって情動を喚起する「モデラート・カンタービレ」というタイトルと結びつくと思われる。アンヌがショーヴァンの奏でる音楽が止んだまさにその瞬間に物語の舞台となったカフェを去って行ったとすれば、それは『モデラート・カンタービレ』という楽曲が彼女に引き起こした一連の情動作用がここで止まったということの意味するのではないか。ショーヴァンが第一の事件を語り聞かせる音楽家として存在していたとすれば、アンヌはこの物語の聴き手（聞き手）としてテキストに存在していたと言えるだろう。

アンヌが求める物語へのこの飽くなき欲求——しかしそれは物語を追究し、理解することではなく、この一大叙事詩を「聴く」ということへの強い願い——は、テキストにおいて「音楽」という形で象徴的に描かれていたのではないだろうか。私たち読者が「物語」を「聞く」ことを作品に求めるように、アンヌもまたショーヴァンを語り手として存在させることで、「音楽」を聴くように「物語」を聞きたいと強く願ったのではないか。『モデラート・カンタービレ』はその題名に象徴されるように、まさに「音楽」を「聴く」という営みを描いたテキストであったと言えるかもしれない。しかしそれはあくまでも音楽の中に何らかの意味を読み取る作業ではなく、「聴く」ことへの純粋な欲求として、「音楽」という創造行為へ、あるいはアンヌがショーヴァンに求めたように「語る」という創造行為へ開かれ、また働きかける作業であるのだ。アンヌは『モデラート・カンタービレ』という「物語」を求め、ショーヴァンという語り手を通して、一つの「音楽」を聴き終えたと同時に手に入れたのだと言えるかもしれない。

結

『モデラート・カンタービレ』という作品には、「女」の死をめぐる二つの類似する物語が描かれていた。しかしこの二つの物語はたんに反復的物語として描かれていたわけでも、非対称的物語として描かれていたわけでもない。両者はまるで「第一の物語」というオリジナルとも言うべき楽曲が、語られることによってまた「第二の物語」という演奏をも生み出し、聴き手（聞き手）の前に繰り広げられるという過程が描かれた作品であったと言えるかもしれない。物語を求めるアンヌの姿は、一方でこの作品を

求める私たち読者の存在を想起させ、読者自身の「物語」への欲望をもまた示していたとも言えるだろう。アンヌが「モデラート・カンタービレ」という音楽の聴き手としてショーヴァンに演奏を求めている間、彼女はまさに「聴く」行為そのものにこそ喜びを見出していたのではないか。彼女がショーヴァンに求めたのは楽曲の全貌を詳しく説明してみせることではなく、あくまでもこれを演奏することである。そしてショーヴァンは彼女に要求されるままにこの楽曲を演奏し、オリジナルとは異なる派生的物語へと作り変えてゆくのだ。アンヌは彼の演奏する物語に耳を傾ける。しかし彼女が求めるものはあくまでも「物語」を理解することではなく、理解へと向かう以前の「聴く」という行為自体の喜びであり、アンヌという「聴き手」のこの強い欲求がなければ、「モデラート・カンタービレ」という物語もおそらく演奏されることはなかったかもしれない。『モデラート・カンタービレ』を生み出した「聴く」ことへの純粋な欲求は、一方でまた私たち読者が作品に求めるものであり、そのような欲求にこそ作品は支えられていると言うことができるだろう。そして物語を聴き終えた瞬間にアンヌが演奏者であるショーヴァンのもとを去っていったように、私たちもまた「聴く」という喜びを得ることで作品を閉じることができるのだ。

註

- 1) Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Éditions de Minuit, 1958.
- 2) *Ibid.*, pp. 11–12.
- 3) *Ibid.*, p. 14.
- 4) *Ibid.*, pp. 16–17.
- 5) *Ibid.*, pp. 35–36.
- 6) *Ibid.*, pp. 53–54.
- 7) *Ibid.*, pp. 72–73.
- 8) *Ibid.*, pp. 154–155.
- 9) *Ibid.*, pp. 151–152.
- 10) *Ibid.*, p. 155.
- 11) — C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même, dit-elle.
— Elle mourait, dit l'homme. Le cri a dû s'arrêter au moment où elle a cessé de le voir. (*Ibid.*, p. 54)
- 12) *Ibid.*, p. 155.

- 13) — J'habite la dernière maison du boulevard de la Mer, la dernière quand on quitte la ville. Juste avant les dunes. (*Ibid.*, p. 55)
- 14) *Ibid.*, p. 16.
- 15) *Ibid.*, pp. 17–18.