

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——

藤 森 陽 子

1943年に『あつかましき人々』でデビューしたマルグリット・デュラスは、48年という月日を経て、1991年に刊行された『北の愛人』において、「私は小説の作家に戻ったのだ⁽¹⁾」と表明するに至った。末尾に日付とデュラスの署名が付された『北の愛人』の前書きはこの宣言で締めくくられている。もとより、この作品は、ジャン＝ジャック・アノーが監督した映画、『愛人』に反駁するかたちで映画を作るという計画のもと執筆が始まったが、前作が一人称の「私」を軸とした自伝的テキストであるのとは対照的に、後作は同じエピソードを扱いつつも、『愛人』の「私」は「子供」、あるいは、「若い娘」へと変更され、物語は外側から描かれている。先に見たように、デュラスは、この作品の前書きで、自らの立場を「小説の作家」と明らかにしているが、その一方で、作品については「これは映画だ、これは本だ、これは夜だ」という文章が挿入されていることからわかるように、「小説」の定義は曖昧である。このようなジャンルの問題について、昨年末に刊行されたプレイヤード版のデュラス全集の序章で、ジル・フィリップは、「小説への回帰は自己への回帰」と重なるとし、小説への回帰とデュラスとしての「私」の回帰とを関連付けている。自伝的フィクションである『愛人』を映画化するという計画のもと書かれた『北の愛人』において、あえてデュラスが自分自身を「小説の作家」と強調したことを考慮すれば、デュラス作品における小説というジャンルを論じる際、テキストに刻まれるデュラスとしての「私」について考察することが重要であると言えるだろう。

それ故、本論では、書き手としてのデュラスとテキストの関係を見つつ、演劇や映画を通して変化するエクリチュールの様相を辿り、デュラスの後期の作品における小説というジャンルについて考察したい。

作家の場所

1970年代になると、これまで自分の実生活や作品について沈黙を守り続けてきたデュラスは、『語る女たち』（1974）や『マルグリット・デュラスの世界』（1977）を上梓し積極的にそれらを語り始める。この時期のことをプレイヤード版のデュラス全集の序章で、ジル・フィリップは、「自己への回帰（le retour en soi）」と称している。これら二つのテキストは、いずれもデュラスのインタビューをまとめたものであり、デュラスの発言にはM.D.と明記され、デュラス自身が

実際に語った言葉とされている。前者はグザビエ・ゴーチエとの対談という形式を取り、後者はテレビで放送されたインタビューをミッシェル・ポルトがまとめたものである。この時期を境にデュラスは作品と自分の実人生を徐々に結びつけて語るようになり、それらのエピソードは周知のとおり『愛人』や『北の愛人』といった虚構の場へと持ち込まれ、自伝的作品として結実する。

ところで、70年代といえ、デュラスは、テキストを書くという行為から離れ、映画という新たなジャンルに傾倒している時期である。1965年に上梓された『ラホールの副領事』（以下、『ラホール』と省略）が、1973年に『インディア・ソング』として改めてフィクション化され、前作の『ラホール』の幾つかの場面は、小説とは異なる映画という虚構の場を与えられ書き換えられた。この作品は先に述べた「自己への回帰」の時期以前に書かれた作品であるが、『ラホール』もまた、この自己語りの流れで捉えられるべき作品であると言える。というのも、この作品はデュラスが幼年期を過ごしたインドシナでの生活を下敷きに書かれていて、その主要人物の一人であるアンヌ＝マリ・ストレットはデュラスが出会った人物をモデルとし、彼女の娘がデュラスに宛てた手紙は、ロール・アドレールの『マルグリット・デュラス』において公開されているからである。実際に、『インディア・ソング』の冒頭で、死が暗示されるこの人物の影は、『愛人』や『北の愛人』といった自伝的作品には勿論のこと、その他の作品にも間接的な仕方存在している。また、『ラホール』の冒頭では、デュラスが実人生で出会った女乞食のエピソードについて小説を書くピーター・モルガンが、入れ子構造で描かれている⁽²⁾。このことから推察できるのは、ピーター・モルガンは女乞食に幼少期に出会ったデュラス自身であり、デュラスは彼を通して自らの書く行為を表現しているということだ。実際に、デュラスは『ラホール』について以下のように述べている。

私は本のなかに自分の場所を探している。そう、本のなかの作家の場所である、それは重要なことだ⁽³⁾。

この作品の一年前に上梓された『ロル・V・シュタインの歓喜』（以下『ロル』と省略）のなかでも、デュラスは、作家の場所を模索していると言えるだろう。なぜなら、デュラスの姿は、ロルの物語を語るジャック・ホールドに見ることができるからだ。この物語は、ジャック・ホールドがロルの旧友であるタチアナ・カルルから、自分がロルと出会う以前の話聞き、その断片的な情報をもとに、自らのロルの物語を再構築することで始まり、その姿を、精神病院を訪れた際に出会った狂女に心を奪われ、彼女に面会しに病院に通い、彼女をモデルに『ロル』を仕上げるデュラス自身の姿と重ねることができるのである。

このように、この時期の作品を皮切りに間接的にはあるが、作品内に物語を構築する作家の姿が出現するようになり、先の引用におけるデュラスの「作家の場所」を模索するという試みは

顕在化しはじめる。しかし、デュラスは1971年に上梓された『愛』を最後に小説というジャンルを放棄し、映画制作に没頭し、この試みをも放棄してしまうかに見える。

『ガンジスの女』は私にとってとても大切な映画であった。(中略) 私は、時々、それら、つまり『ロル』や『愛』、『ガンジスの女』と共に書き始めたと思っている。『ガンジスの女』は、まるで私が時間を遡って、本が書かれる前のあの境界線に辿りついたかのように、全てを混ぜ合わせた。(中略) 私は『ガンジスの女』の声を発見したとき、狂いそうなくらい苦しかった。でも、ここはもともと苦悩の場所であった。そして、恐らくここが私の場所なのだ⁽⁴⁾。(以下、傍点は全て引用者による)

上記の引用は、『ガンジスの女』で「オフの声」を発見した際の、映画作品について語るデュラスのインタビューの一節だが、デュラスは「『ロル』や『愛』や『ガンジスの女』と共に書き始めた」と述べている。言い換えるならば、暇つぶしでしかないと退けた映画という表現媒体を通過したことによって、逆説的に作品の中に自らの場所を見いだしたということであろう。そして、その場所とは、「本が書かれる前のあの境界線」、つまり「苦悩の場所」なのである。「苦悩の場所」とは、作品の成立に必要な不可欠な作家だけが入っていける領域であり、デュラスにとって、そこを通過することなしに書くことは成立しないのだ。それ故、「それは恐らく作家の場所」なのである。

デュラスは、折りあるごとに、この「苦悩の場所」について、「黒い塊」あるいは「内なる陰」といった黒や奥深く内部が見えないイメージを持つ表現を用いて説明している。デュラスにとってそれは作品の源泉である特権的な場所なのだ。以下の引用においては、その場所は「深淵」によって示されている。

深淵のなかでヴェールを脱ぐ者は、以下のことしか要求しない。よく似ること、その人に答えるだろう者に、全員によく似ていることだけしか。それは、私たちが勇気をもって話し始めるやいなや、むしろ私たちが話すことが出来るようになるやいなや行われる、信じられないほどの障害物の除去である。なぜなら、私たちが呼びかけるやいなや、私たちは似てくる、既に似たものになっているからである。誰に？ 何に？ 私たちが何も知らないもの。そして、このように似た者になることによってこそ、私たちは砂漠を、社会を離脱するのである。書くことは、誰でもなくなることだ⁽⁵⁾。

この引用における「深淵」とは、先の引用でデュラスが辿りついた「本が書かれる前の境界線」であり、そこでは、語りかける者は「全員に似て」いて、いかなるアイデンティティも後ろ盾に

しない。「深淵」に近づき、呼び合う者たちの自己と他者の間に想定される「障害物」は「除去」されることになる。そこは、既に誰かが存在し、何かが刻み込まれていて、その不明な何かに繰り返し呼びかけることで初めて、書くことが可能になるような場所なのである。

「苦悩の場所」とは、また、ロールが身を置く狂気の領域でもあると言える。というのも、ロールは舞踏会の夜、アンヌ＝マリ・ストレットに恋人を奪われ、永遠にその場面に留まりつづけ、普段の生活では「正体の漠然とした人間の鋳型のなかに流し込まれた⁽⁶⁾」ような存在であるからだ。彼女は繰り返しその場面に立ち戻ろうとし、「深淵」へと向かっていく。そうすることで、彼女にしか見えない仕方でもばゆい光を放ってその場面は立ち現れるのであり、そここそがロールの真のすみかなのだ⁽⁷⁾。すなわち、ロールは誰でもない誰かであるという書く主体として存在するということである。あるいは、「深淵」の内で呼びかけられるときにのみ存在するような人物であると言えるかもしれない。そして、ジャック・ホールドとロールが名前を互いに呼び合うとき、ジャック・ホールドもまた、ロールの「苦悩の場所」である舞踏会の夜へと近づく。

——ジャック・ホールド。

この名前を発音するときのロールの純潔さ！ 彼女、ロール・V・シュタイン、人の呼ぶところのロール・V・シュタイン以外の誰が、このように名前を呼ばれる人間存在を信じることの不安定さに注目したというのか？（中略）初めて、発音された私の名前が誰も名指さない。

——ローラ・ヴァレリー・シュタイン

——はい。

（中略）今、私たちはボルトで繋がっている。私たちの無人化が大きくなる。私たちは互いの名前を繰り返し呼びあう。（中略）

私の両手がロールに置かれたとき、一人の未知の死者の思い出が私によりみがえる。それが、永遠のリチャードソン、あのTビーチの男なのだ、私たちは彼と混じり合い、これら全てが一つになってゆき、もはや誰が誰で、以前か以後か、その中間とも区別できなくなり、互いの姿を見失い、名前もわからず、このようにひとかけらごと、一刻ごと、名前ごとに、死を忘れることで死に至るのだ⁽⁸⁾。

ロールに呼びかけられることでは、「発音されたジャック・ホールドの名前は誰も名指さない」。そうすることで、初めてジャック・ホールドは「深淵」の中に入っていく。そして、そこで互いに名前を呼び合うたびに、ロールとジャック・ホールドの間の「障害物は除去」され、「ボルトで繋ぎ合わされ」、二人の無人化が進むのだ。互いによく似た存在となることで初めて、ロールの「深淵」から舞踏会の夜に立ち去ったマイケル・リチャードソンが現れ、彼と混じり合うことが可能になるのである。「深淵」に降りていくことによってこそ、ジャック・ホールドは真に語り始め

ると言えるだろう。すなわち、そこから湧き出す言葉を口にすることができるようになる、ということだ。デュラスが書くときのように、誰でもなくなったジャック・ホールドは語る、つまり書くことになるのだ。

それ故、作品の中に著者としてのデュラスの場所があるとすれば、それは「深淵」を彷徨う者たちと共にあることなのではないだろうか。それは、ロールであり、『ラホール』のカルカッタの大使館の柵の中で放心したような状態にあるアンヌ＝マリ・ストレットであり、狂気のゆえにライ病患者に発砲したラホールの副領事であり、飢餓のため自分の子供を売り渡して狂気に陥り荒野を彷徨う女乞食なのだ。

私はそこら中にいる。(中略) 私は全てを見る。私は同時にそこら中にいる。しかし、私の姿は見えない。私は見られ得ない。私は見られたくない。もし、見られたら、私は書かない⁽⁹⁾。

書くとき、デュラスは「深淵」に向かって呼びかけ、エクリチュールを構築する。デュラスはそこで、ロールやアンヌ＝マリ・ストレットと、ポルトで繋ぎ合わされ、もはや見分けがつかなくなるほど、よく似た存在となるため、「人からは見られない」のであり、彼女たちと共にあり、「そこら中にいて」「全てを見る」のである。この場所こそが、デュラスが見出した『ロール』や『ラホール』における、作家の場所なのではないだろうか。ロールや女乞食やアンヌ＝マリ・ストレットと共にいる。そして、そのような「深淵」に向かって呼びかけ続けることができなければ、デュラスは「書かない」。それは、『ロール』のジャック・ホールドがロールの名を呼びながら、一時的であれ「深淵」に降りていくことで体験する「死を忘れることで死に至る」状態であると言い換えることができるだろう。

デュラスとしての「私」

書かれたものとして出版されたテキストで、書くことを通して無人化された存在となり、見られることなく作品内に自らの場所を見出し、「オフの声」を通して再びそこに立ち戻ることに成功したデュラスは、映画制作を進めていく中で、作品に実際に登場するようになる。たとえば、1977年に映画として発表された『トラック』では、昼間からカーテンのひかれた「暗室⁽¹⁰⁾」で、ジェラルド・ド・パルデューとデュラスが交互にテキストを読む姿が画面に映し出される。それ以後の映画作品では、映像にデュラス自身が登場することはなくなるが、代わりに映画の中で、デュラスは、映像とは一見関係ないテキストを自ら朗読するようになる。言い換えるならば、映画において、映像と音声が乖離するのと同様に、デュラス自身の声も身体から離れるのである。デュラスの伝記を書いたロール・アドレールは、このことについて、デュラスは自分のことを「マ

ルグリット・デュラス」と呼ぶようになると指摘している。さらに、それはテキストにおける「私」の出現と重なり、この時期を契機とし、再びデュラスは書かれたものとして出版されるテキストに回帰するのである。

1980年に刊行された『廊下で座っている男』は、その転換点に位置する作品の一つであると言えるだろう。このテキストは、20頁程度の短いものであり、ミニユイ社の作品目録では「レシ」というジャンルが与えられている。登場するのは人称代名詞でしか指示されない「私」と「彼」と「彼女」であり、「私」は語り手のように、「彼」と「彼女」が性交するのを見ながら、それを語る。以下の引用において、デュラスはテキストがミニユイ社から出版されるようになった経緯を「私」と関連づけて説明している。

私がこのテキストの第一稿を書いたのは、『ヒロシマわが愛』のシナリオが書かれた頃ただだろう。(中略) 私は何度もそれを書き直そうと思ったが、うまくいかなかった。(中略) そして、愛人たちは孤立しているのではなく、恐らく私によって見られている、ということと、このことは、出来事に組み込まれるべきであり、言及されているべきだ、ということに私は気付いた⁽¹¹⁾。

『ヒロシマわが愛』が書かれたのは1960年であるが、その頃既に『廊下で座っている男』の第一稿は書かれていた。引用によれば、第一稿には見る主体である「私」は存在せず、映画制作を通して、「私」が出来事を見ていたことに気づいたデュラスは、テキストに見る主体としての「私」を加筆し、それをジェローム・ランドンに渡した。確かに、テキストには「見て、語る人物⁽¹²⁾」である一人称単数の「私」が存在する。「私」は、二人の「愛人たち」の性交を目撃し、出来事を傍観者として外側から描き、たびたび自らの見解を差し挟むが、殆ど物語に介入することはない⁽¹³⁾。この引用において、一人称の主体がデュラス自身であることが示されているが、それは『トラック』を機に、身体を捨てさり声のみの存在としてエクリチュールの中に存在する、「私」なのである。

書くとき、私の存在は薄れていく。私は自己の自由な配置を以下の二つの場合に体験する。それは、自殺を考えると書く時である。本あるいは死という断絶だ⁽¹⁴⁾。

書くことによって、「本あるいは死」という選択を自らに迫ることで、デュラスはマルグリット・ドナデューとしての存在とは決別し、本のみをその存在の拠り所とする。このように無人化された「私」は「黒い塊」を前にそれに呼びかけるときのみ、存在しているのである。身体を放棄し、声だけとなって私たちに呼びかける「私」は「深淵」に呼びかけるように、書くかのよう

である。

私たちが書くとき、私たちが呼びかけるとき、既に私たちはよく似ている。やってみてください。あなたが自分の部屋の中で独り、自由で、外部から何の統御も受けないとき、深淵の奥に呼びかけたり、答えたりしてみてください⁽¹⁵⁾。

この一節は前述の「深淵」についての引用の続きであるが、ここにおいて、「書くこと」と「呼びかける」ことは等しく扱われていることがわかる。このような書く主体、「私」の声は「あなた」という対話者と共に、そのままテキスト上に書き記される。

たとえば、『廊下で座っている男』と時を同じくして制作された映画、『大西洋の男』（1982）において、前者では物語の中の人物たちを傍観し、物語に直接拘ることのなかった「私」は、「あなた」という対話者に向かって話しかける。「私」と「あなた」はかつて愛してあって、「あなた」が去った後に、「私はあなたの不在の映画を撮る⁽¹⁶⁾」ため、自らカメラをもち、カメラの前に現れることの決してない「あなた」に命令形で呼びかけるのだ。実際に、映画作品では、「私」の声を耳にする観客のスクリーンには、殆どの間、黒い映像が流れ続ける。物語上のカメラに不在の「あなた」の代わりに、黒い映像を前にした観客は、「私」に命令形で「きいてください⁽¹⁷⁾」と呼びかけられると錯覚し、「私」の方も、「あなた」の不在のため風景しか映し出さないレンズを覗きながら、まるで、「深淵」に向かって呼びかけるように、「あなた」に語りかける。言い換えるならば、この映画において、黒い映像を通して、観客は「私」と共に、エクリチュール場所である、「深淵」の中に入っていくことを体験するのだ。

あなたが行ってしまうと、あなたの不在が立ち現れる、それはつい先ほどあなたの姿が写し取られたのと同じようにフィルムに写しとられた⁽¹⁸⁾。

カメラの前から「あなた」が立ち去ると、カメラのレンズを見る「わたし」の視界は空虚なものとなる。そこに向かって、語りかける「私」の声は、不在の「あなた」に語りかけると同時に、「黒い塊」に呼びかける書く主体デュラスの声として、映画館に響く。そしてカメラに「不在が立ち現れる」と物語を「私は書き始めた⁽¹⁹⁾」。書くことによって、誰でもない誰かになるため、「私の死への全ては整いつつある⁽²⁰⁾」、と「私」は言うのであろう。

一度、「私」が「深淵」の中で呼びかけ始めると、そこに埋もれていた「あなた」の存在は、当時の感情とともに再び「わたし」の感覚を刺激し、「私」は「あなた」の唇の感触や温もりを生々しく思いだす。それ故、「私はあなたを愛しもしただろう」と気づくのである。そして、「あなた」のいない「レンズ」を覗くという行為が叙情的に繰り返される。

私は、あなたを愛したかもしれない、と独り言を言った。もう、私には、あなたのおぼろげな思い出しか残っていないと思っていた。でも、違う、私は間違っていた。私の眼にはこの砂浜が残っていた。そこで、あなたがキスをし、包容する、まだ生暖かい砂の上で横たわった。そしてこの眼差しで死を見つめる⁽²¹⁾。

このように、『大西洋の男』は、デュラスのエクリチュールを声によって映画で表現したものである。テキストの中にだけ存在するというデュラスの無人化された「私」は、スクリーン上に姿を映し出されることなく、声によって「あなた」と重なり合う観客の内に広がっていくのである。この映画を撮り終えると、『大西洋の男』はミニユイ社から声のテキストとして刊行された。言い換えるならば、デュラス、あるいは「私」の声は「書かれた声」となったのだ。

外部としての「私」

『ラホール』でデュラスが模索し始めた「本の中の作家の場所」は、比較的早い段階の作品では、「彼女」たちに寄り添う形でテキストに刻まれ、後期の作品では、一人称単数の「私」として顕在化した。この「私」は周知の通り『愛人』に引き継がれるわけだが、本章では後期の作品では珍しく三人称の物語外の語り手が存在する『青い眼、黒い髪』を扱うことにする。

しかし、作家の場所を考察する前に、まず、映画や演劇に対するデュラスの考えを明らかにしておきたい。というのも、『青い眼、黒い髪』はミニユイ社の作品目録では「小説」というジャンルが付されているが、多分に戯曲的と言えるからである。

演劇、もしくは映画の上演では、誰が語っているのか。私は作者だとは思わない。演出家と俳優だ（中略）。彼らはテキストを理解し、それを翻訳する⁽²²⁾。

デュラスは、テキスト以外のジャンルに取り組む際、必ずエクリチュールの優位性を主張する。それは、演劇や映画においては、演技や映像が邪魔をして、エクリチュールが含みうる意味の広さに到達できないからである。このような問題を解決すべく、デュラスは映画において映像と声を乖離させるわけだが、他方、演劇でも、映画、『ガンジスの女』で考案した「オフの声」の手法によって、舞台上での俳優の演技をテキストの朗読に置き換えようと試みる。たとえば、『サバナ・ベイ』（1982）では、マドレーヌと若い娘の台詞の中に、マドレーヌの記憶の物語の言葉をはめ込み、舞台上に不在の物語を言葉によって再現する。すなわち、舞台上の若い女とマドレーヌの発話行為に、不在の人物の発話行為が重ねられる、ということだ。

しかし、作品に対する作者の場所という観点から、このことを問うならば、デュラスは作品の

外部に閉め出されていると言えよう。なぜなら、前述の引用にあるように、書かれた声を実際に舞台上で上演するには、作者は常にエクリチュール以外のト書きや舞台指示といった要素を考慮しなければならいからだ⁽²³⁾。この問題を解決に導いたのは、デュラスの最後の愛人であるヤン・アンドレアと自らの物語を語ったとされる一連の作品群、『死の病い』(1982)、『青い眼、黒い髪』(1986)、『ノルマンディ海岸の売春婦』(1986)であるだろう。これら三つのテキストは、一見すると、作中人物や物語によってその関係性を保証されているだけであるが、その構造に着目すると、三作目では、一作目を書き換える様子が、入れ子構造で描かれていることがわかる。

以下の引用は『ノルマンディ海岸の売春婦』の一節であるが、ここにおいて、『死の病い』を劇化することを依頼された一人称の「私」が、試行錯誤した結果、『青い眼、黒い髪』を執筆する経緯が過去時制で示されている。

リュック・ボンディは、ベルリンのシャウビューネのために『死の病い』の演出を私に依頼した。私は、受け入れたが、彼に劇場的脚色に従い、テキストを選別しなければならいと、そしてテキストが読まれるのは可能だが、それが演じられることはないと言った。私はこの脚色を行った。(中略)10個か12個の全ての劇場的ロビーが付けられていた⁽²⁴⁾。

引用の内容を裏付けるように、二作目である『青い眼、黒い髪』には、ト書きのような「劇場的ロビー」とデュラスが呼ぶ一連のテキスト群が挿入される。この引用の「私」は、『死の病い』を戯曲用に脚色するため、「劇場的ロビー」を挿入し、『青い眼、黒い髪』を書き上げるのだ。実際に、『青い眼、黒い髪』の本文のテキストでは、『死の病い』と類似した「男」と「女」がアパートの一室に籠もって、性交を試みる物語が語られ、「劇場的ロビー」では、通常の戯曲と同じように、本文の物語を戯曲化するための上演指示が示されている。本文と「劇場的ロビー」の関係は、いわば、演劇的テキストにおける台詞とト書きのそれと類似しているのだ。

さらに、上記の引用で「テキストが読まれるのは可能だが、それが演じられることはない」と、デュラスが述べていることからわかるように、「劇場的ロビー」で想定される舞台上で、「彼」と「彼女」の物語は俳優によって演じられるのではなく、朗読されるのである。この演出は、同じころ書かれた戯曲、『サバナ・ベイ』のそれと類似していて、デュラス演劇が俳優による演技をテキストの朗読によって置き換える方向へ向かっていたことが推察できる。

しかし、作品を読み進めていくと、「劇場的ロビー」の役割が通常の意味での戯曲のト書きとは異なり、それらが単に本文の物語の上演の目的だけで挿入されているのではないことが明らかになる。なぜなら、「劇場的ロビー」で示される舞台に、本文の主要人物である「彼女」が登場し、「劇場的ロビー」で想定される舞台上の本文の物語を上演するはずの「俳優」が本文の物語にも登場するからである⁽²⁵⁾。「劇場的ロビー」と本文のこのような関係は、舞台上で本文の物語を朗

読する声が、作品全体の物語外の語り手に取って代わり、作品全体を、俳優が舞台上で男と女の物語を読み上げる物語へと差し替えることを示していると言えるだろう。つまり、本文の物語の主要人物である「彼」や「彼女」の声には、多くの発話者が重なり合い、この作品においては、「語り手は、俳優が、彼女が……と言う (le narrateur dit que l'acteur dit qu'elle dit que)」という構造が成立するのである。デュラスは、『死の病い』を戯曲化する過程で「劇場のロビー」を挿入し、『青い眼、黒い髪』という作品全体を、俳優の朗読の声が響きわたる声の空間へと変え、新たなジャンルを創出したのである⁽²⁶⁾。

さらに言えば、『青い眼、黒い髪』の声には、『ノルマンディ海岸の売春婦』の中で、『青い眼、黒い髪』を執筆する「私」もまた重なるのだ。このことは、先ほど述べたように、『青い眼、黒い髪』の成立過程がテキスト冒頭で説明されているからばかりでなく、作品を実際に執筆する様子が現在形で描かれていることから明らかだろう。以下の引用は、『ノルマンディ海岸の売春婦』の一節であるが、そこには書く主体、「私」の声を聞き取り、それをタイプするヤンの姿が現在形で描かれている。

彼は一日二時間本をタイプしている。この本の中で、私は18歳だ、私は私の性的欲望と身体を憎む男を愛している。ヤンはタイプでそれを書き取る⁽²⁷⁾。

『ノルマンディ海岸の売春婦』において、ヤンは、『青い眼、黒い髪』の物語の男がするように街を歩き回り「ホテル」に通い、「白い服」を着ている。前作で「男」と「女」が夜を過ごす「アパート」と同様に、「私」と「ヤン」も「海の近くのアパートの一室」にいる。これら二つの作品は、このような詳細によって結ばれ、さらに、『ノルマンディ海岸の売春婦』の「1986年夏、私は書く⁽²⁸⁾」という一文を皮切りに、これまで過去時制であったテキストが、現在形へと移行することで、その関係を保証されているのである。すなわち、『ノルマンディ海岸の売春婦』の書く主体の声は、現在形という同時性によって、『青い眼、黒い髪』の語り手や俳優、登場人物たちの声と幾重にも重なり合うのだ。

このような多重構造によって、『青い眼、黒い髪』と『ノルマンディ海岸の売春婦』という二つの異なる作品は、テキストに刻まれた書かれた声が鳴り響く空間へと変化するのである。こうした声のテキストの空間においては、読者もまた、「深淵」あるいは「黒い塊」に近づき呼びかけることで、デュラスが書く時に耳にする声を、テキストを読むことで体験するのだ。言い換えるならば、複数のテキストの全体が、「深淵」の中に飲み込まれるということであろう⁽²⁹⁾。「深淵」とは、「黒い塊」であり「小説であり映画であり夜⁽³⁰⁾」なのである。『北の愛人』で、デュラスがあえて「私は小説の作家に戻った」と強調したことや、『青い眼、黒い髪』に「小説」というジャンルが与えられていることを考慮すれば、デュラスがあらゆるジャンルを通過することで、最終

的に到達した「小説」とは、デュラスが書く時に近づく「深淵」であり、「黒い塊」としての空間を指し示していると言えるのではないだろうか。そこでは、読むことと聴くこと、そして見るものが等価であり⁽³¹⁾、読むことと書くこともまた同時に体験されるのだ。

私は読むことと書くことの、読むことと見ること、聴くことの違いについては何も知らない。私は演劇と映画、映画と書かれたもの、演劇と書かれたものの違いについてもはや何もわからない⁽³²⁾。

これまで見てきたような、「夜」という小説空間においては、テキストを読むことと、映像や上演を見ること、声を聞くことの間で通常の意味での差異は存在しない。テキストを読むことは、声を聴くことであると同時に、映像や上演を見ることであり、このような場所では、作者や読者の間に想定される障壁は存在しないのだ。つまり、デュラスの作品における「小説」とは、テキストを書くデュラスと共に「深淵」に降りていくことを読者に体験させるようなものなのである。このようなテキストと向かい合う読者は、誰でもない誰かとなり、書き手や読み手、あるいは作品内の人物と真の意味で共にある。こうして、テキストを媒介して、書く主体、デュラスとしての「私」は、無限に広がっていくのである。

注

- (1) Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard en 1991 et « Folio » n° 2509 en 1993, p. 12. [清水徹訳『北の愛人』河出書房新社 (1992)]
- (2) 「彼女は歩く、とピーター・モルガンは書く」: Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard en 1966 et « L'Imaginaire » n° 810 en 1977, p. 9. [三輪秀彦訳『ラホールの副領事』集英社文庫 (1967)]
- (3) « Marguerite Duras: un silence peuplé de phrases », (août-sep, 1967), cité dans H. Nyssen, *Les Voies de l'écriture: entretiens et commentaires*, Mercure de France, 1969, p. 133.
- (4) Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 90. [舛田かおり訳『マルグリット・デュラスの世界』青土社 (1985)]
- (5) Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Mercure de France en 1979 et « folio » n° 2009 en 1986, pp. 10-11. [佐藤和生訳『船舶ナイト号』書肆山田 (1999)]
- (6) Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard en 1964 et « folio » n° 810 en 1976, p. 41. [平岡篤頼訳『ロル・V・シュタインの歓喜』河出書房新社 (1997)]
- (7) 「彼女、彼女は人工的で威信のある T ビーチの光の中に入ってゆく。そして、この彼女の視線にだけ大きく開かれた囲いの内部で、過去を再び始める。彼女はそれ、彼女の真のすみかを、秩序立て、そして片付ける」: *Ibid.*, p. 46.
- (8) *Ibid.*, pp. 112-113.
- (9) « Interview du 11 avril, 1981 » in *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Spirale, 1981, p. 49.
- (10) Marguerite Duras, *Le Camion*, Minuit, 1977, p. 23.

- (11) Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma, 1980, p. 48. [小林康夫訳『緑の眼』河出書房新社 (1998)]
- (12) « Rencontre du 10 avril, 1981 » in *Marguerite Duras à Montréal, op.cit.*, p. 37.
- (13) 「私は彼を見る、そして私は彼女に言う、彼が来ると」: Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, Minuit, 1980, p. 14. [小沼純一訳『廊下で座っている男』書肆山田 (1994)]: この引用において「私」は、「彼女」に語りかけているが、「彼女」は全く反応せず、「私」の存在は無視されているかのようである。
- (14) « Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster », *L'Archibras*, n°2, oct. 1967 cité dans A. Vircondelet, *Marguerite Duras ou le temps de détruire*, Seghers, 1972, pp. 171-184.
- (15) Marguerite Duras, *Le Navire Night, op.cit.*, p. 11.
- (16) Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Minuit, 1982, p. 22. [小沼純一訳『廊下で座っている男』先掲書]
- (17) *Ibid.*, p. 9.
- (18) *Ibid.*, p. 15.
- (19) *Ibid.*, p. 18.
- (20) *Idem.*
- (21) *Ibid.*, pp. 20-21.
- (22) Marguerite Duras, « La voie du gai désespoir », *Outside*, P.O.L., 1984, p. 173.
- (23) デュラスは、『インディア・ソング』や『サバナ・ベイ』を上演する際、最初に書かれたテキストを書き換え、上演用のテキストを他に書いている。
- (24) Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, Minuit, 1986, p. 7.
- (25) 「ある夏の宵がこの物語の中心となるであろう、と俳優は言う」: Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Minuit, 1986, p. 9. [田中倫夫訳『青い眼、黒い髪』河出書房新社 (1987)]
- (26) 『青い眼、黒い髪』の考察の詳細は、拙論、「*Lorsque les couloirs scéniques déconstruisent le récit de Les Yeux bleus cheveux noirs*」『フランス文学語学研究 第31号』早稲田大学大学院「フランス文学語学研究」刊行会 (2012) 103-114頁、を参照されたい。
- (27) Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op.cit.*, p. 11.
- (28) Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande, op.cit.*, p. 10.
- (29) 「私」は『ノルマンディ海岸の売春婦』において、『青い眼、黒い髪』のテキストを書くと同時に、後に『エミリ L』となる「キーユブフ」の執筆にも取りかかる。
- (30) Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord, op.cit.*, p. 17.
- (31) デュラスは『愛と死、そして生活』の「黒い塊」において、黒い塊に向かうことはそこに既に存在する判読不可能なものを読み取ることだと述べている。Cf. Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Gallimard en 1987 et « folio » n° 2623 en 1994, p. 49. [田中倫夫訳『愛と死、そして生活』河出書房新社 (1987)]
- (32) *Cahiers Renaud-Barrault*, Gallimard, n°95, 1977, p. 23.