

書かれた声、書かれたイマージュ

1970年代後半におけるデュラスの作品空間

岡本 澄子

はじめに

1960年代半ばから映画制作を開始したマルグリット・デュラスは、1970年代に入ると徐々に映画に活動の重点を置くようになった。1971年に発表された『愛』というテキスト作品において、いわば「貧しさの技法¹」とでも呼べるような、極度に切りつめられた文体に到達したデュラスは、一時執筆活動を離れるかのように、本格的な映画制作の時期に突入する。

70年代前半には、『ガンジスの女』(1972)、『インディア・ソング』(1974)、『人気がなきカルカッタにおけるベネチア時代の彼女の名』(以下、『彼女の名』)(1976)と続く三部作において、デュラスは独自の映画スタイルを見だし、それを極限まで推し進めた。その特徴としてまず気づかれるのは、映像と言葉の分離である。この分離は、『ガンジスの女』において、ナレーションでも内的独白でもない、映像の中で展開する物語に関する記憶を語り合うオフの「声」という位相を発見したことに始まる。『インディア・ソング』では、記憶を語り合う「声」というこの仕掛けがさらに発展すると同時に、映像に登場する俳優と彼らの会話の声もまた分離されていく。彼らが口を閉じたままで現れる映像に、彼らの対話がかぶせられているのである。『彼女の名』に至ると、分離は決定的になる。『インディア・ソング』の音声は全編そのまま使われ、そこに前作のロケ地でもあった廃屋の映像が延々と重ねられているのである。これら一連の手法は、通常の映像と音声と同調して作り出す安定した表象関係を解体し、古典的なリアリズムを破壊する。語られる物語内容とは明らかに異なる場所で撮影を行う、という手法もまたリアリズムを揺るがす異化効果をもたらしている。その一方で、実は言葉と映像の間には、ドゥルーズが「準安定的均衡 *équilibre métastable*²」と呼ぶような、

¹ Michel Foucault, « À propos de Marguerite Duras » (entretien avec H. Cixous) in *Dits et Écrits 1954-1988*, t.1, 1954-1975, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1631.

² Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-Temps*, Minuit, 1985, p. 334.

対応関係が成立してもいる。映像は物語内容を再現的に描写・提示するものではないが、読み上げられるテキストの内的なリズムに同期しつつ、その言葉と隠喩的・換喩的な関係を取り結んでいるのである。

本稿においては、以上のような映画制作の展開を経て、再び1980年から本格化する執筆へと向かう、1970年代後半の過程を、映画・テキスト『オーレリア・シュタイナー³』(1979)を主に検討することで考えたい。この作品は、上述のデュラス映画の特徴の到達点を示す映画であると同時に、作家が「私はオーレリアとともに書き始めた⁴」と述べるように、本格的な執筆再開直前の、転換点となるテキストでもある。『オーレリア・シュタイナー』で成立した新たなエクリチュールの形とはどのようなものなのだろうか。1977年に制作され、デュラスにとって映画が「書くときの過程と同じものになった」と語られている⁵『トラック⁶』という作品についても考慮しつつ、映画とテキストの交錯点に生まれる晩年のデュラスの作品空間を提示したい。

1. オーレリアの誕生 —— 開かれたエクリチュール空間

エクリチュールの原則 —— 中断と突然の変化

『オーレリア・シュタイナー』というタイトルは、1つの作品のみと対応しているのではない。1つのタイトルのもとに増殖したかのように、同じ名を冠する作品がテキスト・映画と形態を変えながら、数多く存在しているのである。まずは、『船舶ナイト号』に収められた3編のテキストがある。その序文において、デュラスは、より便宜を図るためという理由で、掲載順に『オーレリア・メルボルン』『オーレリア・ヴァンクーヴァー』『オーレリア・パリ』という呼び名を提示しているが⁷、それぞれのテキストのタイト

³ Marguerite Duras, *Le Navire Night – Césarée – Les Mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner* (以下 NN, 『船舶ナイト号』), Mercure de France, 1979. (映画作品については、DVD が発売されている。Césarée, *Les Mains négatives, Aurélia Steiner (Melbourne) (Vancouver)*, Benoît Jacob Vidéo, 2007.)

⁴ Marguerite Duras à Montréal, textes réunis par Suzanne Lamy et André Roy, Spirale, 1981, p. 73.

⁵ Marguerite Duras, *La Couleur des Mots, Entretien avec Dominique Noguez, Autour de Huit Films* (以下 CM, 『言葉の色』), Éditions Benoît Jacob, 2001, p. 134.

⁶ Marguerite Duras, *Le Camion* (以下 CAM), Minuit, 1977.

⁷ NN, p. 16. (以下、『オーレリア・シュタイナー』と題された各作品を区別する必要がある場合は、これらの呼称を用いる。)

ルページにはすべて同じく『オーレリア・シュタイナー』と記されているだけである。続いて、最初の2編のテキストをもとに、2つの短編映画が作られているが、これらもスクリーンに投影されるタイトルは同じである。1つのタイトルのもとに、実に5つもの作品が存在していることになる。さらに、1980年に「カイエ・デュ・シネマ」のデュラス特集号として発表された『緑の目⁸』によれば、この作品の原点にはまた別のテキストが存在しているのだという。そして、それもまた、『手紙』という同じタイトルを付された、冒頭の2つの断章で提示されている。初めの断章は、作品の起源となった手紙について説明する短い文章で、次の断章はその手紙自体である。このように、『オーレリア・シュタイナー』は、初めは私信、ついでテキストと映画というフィクション、最後に雑誌収録のテキストとその形態を大きく変えながら、増殖・膨張する創作過程の中で生まれた作品なのである。

突然変異のように位相を変えるこの生成過程は、『緑の目』の手紙の中で実演されるように、作家のエクリチュールのあり方を反映しているのである。1979年7月3日付けの手紙の中には次のように書かれている。

月末に30分ほどの映画を作ることを引き受けましたが、それは書くためなのです。[...]あなたに手紙を書くこと、私にとってはそれが書くことなの。私をあなたに結び付けているもの、この激しい愛のせいだね。私にはもうできない、あなたなら分かるでしょうけど、まとまりのある物語を書くこと、それを最後まで成し遂げること、ある主題を口実に、最初から最後まで、そのあらゆる帰結に至るまで主題を展開するなんてことはもうできない。[...]私が言えることはただ、例えばあなたにそのことをはっきりと説明しようとするためには、書かれたものやそれを構造化している時間が明白に断片化することを受け入れなければならないし、何よりその構成要素の方向性をたえず狂わせなければならないということなの。例えば、突然、こんな風に。

時間は午後の3時、私はこの大きな応接室にいる、私が夏の間いる場所よ、窓ガラスの向こうのあのバラの森とともに、そして、3日前から、瘦せて、白いこの猫が間近にやってきて窓ガラス越しに私をじっと見ている⁹ [...]

この時期、作家にとって重要だったのは、書くことであつた。2作目となるテキスト『オーレリア・ヴァンクーヴァー』について、「後で映画にしない

⁸ Marguerite Duras, *Les Yeux verts* (以下 *YV*) , Cahiers du Cinéma, n° 312-313, juin 1980.

⁹ *YV*, « La Lettre », p. 5.

という幸福の中でそれを書いた」と述べているように¹⁰、『オーレリア・シュタイナー』においては、テキストあるいは書くという欲求の方が映画に先立つのである。手紙の中でこれから書くべきテキスト、撮影すべき短編と言われているのは、1作目の『オーレリア・メルボルン』である。実際、この手紙の文章は、多少変更が加えられながらも、断片化されて『オーレリア・メルボルン』のテキストの中に組み込まれている。まとまった物語を書けないといいながら、その不可能性自体を、断片化と急な変化によって書き表そうとしているのである。この時期のデュラスは、前に述べたように、映画作品においても、映像と音声を分離することで、観客の想像力を飲み込み、一貫した現実の錯覚を与える「再現の現在 *le présent de la reconstitution*¹¹」という時間に規定されたフィクションを徹底して避けてきた。『緑の目』において作家は、イジ・ベレールの言葉を引用して、自らの映画作品の映像とテキストの間に挿入されているものを「黒」と呼び、それを「ある種の非-思考による通路、思考が転覆し、消え去るようなある段階」として見ている。それにより観客は、「商業映画を前にしたときにしなければならない全体化の努力、つまり映像と言葉を一致させる努力をしなくてよく」なり、自らの内に、「人をなすがままにさせてしまう解説の空間」、「映画を受容する空間」を自分自身で創造しなければならなくなるのだという¹²。つまり、ここで作家が作品を通して観客・読者に提示しようとしている経験とは、ある主題のもとにまとまった一貫性のある物語を受け取り受容することではなく、断絶を経ることによって自分の内に生じる「開け *ouverture*¹³」によって、自由に想像力を働かせて「解説」せざるを得ないフィクションの空間を自ら生み出すことである。活字の字体の変化とその間の空白が表しているように、『手紙』と題されたこのテキストは突然中断し、全く調子を変えてしまう。中断に続く突然の変化、というこの運動は、実は手紙がテキスト作品へと変化した過程と同じである。というのも、手紙は実際には送られなかったからだ。

『オーレリア・シュタイナー』のもとになったのは、ある知らない人に宛てた手紙だった。電話で話したことがある。名前は知っている。13年前に一度会ったことがある。顔は忘れた。声は覚えている。私はこの手紙を書いたが、投函

¹⁰ YV, « *La Solitude* », p. 49.

¹¹ CM, p. 78.

¹² YV, « *Le Noir* », pp. 58-59.

¹³ YV, « *Le Noir* », p. 59.

しなかった。この手紙を書きながら、突然、また書き始めてしまった¹⁴。

この手紙はそもそも、ほとんど見知らぬ誰かに宛てて書かれたものであり、書き上げられた後、放棄され、投函されることはなかった。「まるで第一の現実の層が離れ去ったように¹⁵」現実の手紙の存在は打ち捨てられ、断片化し、そこに作品が生まれたのだといえる。あるいはまた、エリック・ロンドピエールが指摘するように¹⁶、「イマージュ」に特有の「想像空間 *espace imaginaire*」を文学の本質と結びつける¹⁷ブランショの言葉を借りれば、「死文 *lettre morte*」となった手紙が「自らのイマージュの内に崩れ落ち¹⁸」、それが作品になったともいえるだろう。こうして、テキスト『オーレリア・シュタイナー』が生まれたのである。

作者の場所の更新

こうして、第二の層のように浮かび上がった最初のテキスト『オーレリア・メルボルン』では、ほとんど一文ごとに改行され空白が挿入されており、それらの断片が、行間の空白の大小によってリズムを与えられながら緩やかに連なっていく。起源となった手紙の形式を踏襲して、「私は絶え間なくあなたに手紙を書いている¹⁹」という文章でテキストは始まり、以後は、やがて女性と分かるこの一人称の語り手が「あなた」に語りかける形で続いてゆく。これは、インタビューや演劇テキスト以外のデュラスの作品で、初めての女性一人称の語り手であり、映画作品では作家自身の声で朗読されている。この語り手の名前は『オーレリア・メルボルン』の最後で初めて明らかになり、それ以降は、各テキストの終わりで、同じ形式がまるで署名のように繰り返される。

¹⁴ YV, « La Lettre », p. 4.

¹⁵ デュラスはこの表現を、『彼女の名』における廃墟の映像の説明に用いている。「私は破壊というものをこんなふうに見ている。まるで、現実の第一の層が離れ去り、第二の層が映像の中に現れ、それを読まなければならない、解説しなければならないのかのよう」(CM, p. 114)。つまり、廃墟の映像は、現実の破壊の後の、第二の層にあたる。

¹⁶ Éric Rondepierre, « À l'origine (à propos des Aurélia Steiner de Marguerite Duras) », *La Voix du Regard*, n° 11, mars 1998, p. 71.

¹⁷ Cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, coll. « folio essais », 1959, p. 23.

¹⁸ Id., *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. « folio essais », 1955, p. 343.

¹⁹ NN, p. 117.

私の名前はオーレリア・シュタイナー。／両親が先生をしているメルボルン [ヴァンクーヴァー / パリ] で暮らして [住んで] いる。／私は 18 歳。／私は書く²⁰。

3 つのテキストは、すべてユダヤ人の強制収容の歴史が背景になっているとはいえ、そこで語られる物語はみな異なっている。『オーレリア・パリ』に至っては、始めからずっと三人称で物語が語られてゆくのだが、最後になって突然一人称の語り手が登場する。「オーレリア・シュタイナー」という名は、あるひとつの物語を背負った特定の登場人物に対応しているのではない。「書く」という行為の主体そのものに与えられた名なのである。したがって、エマニュエル・トゥアティが指摘するように、オーレリア・シュタイナーとは「作者の<私>に取って代わり、新しいタイプの発話者・語り手の端緒をなす、空虚な形式²¹」だといえる。80 年代以降の作品には、現実の作家自身に限りなく近づくようにも見える、このような一人称の語り手が数多く登場する。『オーレリア・シュタイナー』の2年前に制作され、映画において「作者の場所」を変えたという『トラック』での試みの意味を検討しながら、新しいエクリチュールの形態へと向かう動きを検討しよう。

映画『トラック』においては、映像は2つの空間を交替に映し出す。一方は、「暗室 *chambre noire*」と呼ばれる薄暗い部屋で、デュラスがジェラルド・ドパルデューにヒッチハイクをしながら旅をする女性の物語を語っている。もう一方は、荒涼とした冬のパリ郊外の道を走るトラックであり、その車窓の風景、誰もいない運転席などが映される。「暗室」の中ではデュラスが、手にした原稿を即興的なやり方で朗読していく。その物語の中に登場する、ヒッチハイクした女性と彼女を乗せた運転手の姿は、トラックの映像の中でも決して映し出されることはない。とはいえ、一方的に話しかける女性とそれを聞く運転手という構図は、「暗室」のデュラスとドパルデューに重なって見える。実際に、デュラスは、その女性と自分が酷似していることを認めている。

²⁰ *NV*, p. 135, 166, 200.

²¹ Emmanuelle Touati, « Marguerite Duras: Délivrer l'écrit de l'écriture même », in *Marguerite Duras 1, Les Récits des Différences sexuelles*, sous la direction de Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, *Lettres Modernes Minard, Série Marguerite Duras*, 2005, p. 138.

M.D. この女性は私のモデルかもしれない。私がそうでありたかったもの。[…]
この女性の外形描写は、私のそれに対応している。彼女は私のように見える。
文学でも映画でも、こんなことが起こったのは初めてよ。私は自分自身を見た²²。

「私は自分自身を見た」（« Je me suis vue. »）という表現は、デュラスが自分自身をその女性のような存在として想像するというだけでなく、文字通り、自分の姿をスクリーン上で目の当たりにするということを意味している。というのも、ドミニク・ノゲーズとの対談によれば、『トラック』の新しさとは、作者自身が、作者としての立場で映画に登場する点だからである。

D.N. 『トラック』において、おそらくはじめて作者が自分自身として語り、映像に姿を見せるのです。こうした強権発動をどうして思いついたのですか？

M.D. こう考えたの、「『副領事』」の中で私が女乞食からひとつの虚構を作った、つまり、ある現実の代わりにひとつの虚構（女乞食の人生というのはピーター・モーガンの小説である）を提示したのは、現実が耐えがたく、本の中ではフィクションの方がずっとうまく機能するからだった、だとすれば、どうして現実を本当の『トラック』として提示したり、虚構がじつはこの現実の私だとして提示したりしないのか？なぜ私は物事の裏側を示さないのか²³？」

映画制作が本格化する前に執筆された『副領事』（1965）においては、登場人物であるピーター・モーガンが執筆中の女乞食の物語が、入れ子構造になって組み込まれている。デュラスによれば、その物語は「インドシナで〔自分が〕実際に体験した物語」であり、その現実があまりに辛いために、「第二の作者の立場に」身を置くことにしたのだという²⁴。これは、同時期に執筆されていた『ロル・V・シュタインの歓喜』（1964）において、ロルの物語が登場人物である語り手ジャック・ホルドの一人称で語られてゆくのと同一構造である。ユベール・ニッセンとの対談の中で、デュラスは小説における作者の場所の重要性を強調した後、「『副領事』に関しては、私の場所は壁の後ろだった。私は小説が閉ざされた部屋であってほしかったので、私の場所はその部屋の中にはなかった²⁵」と述べている。つまり、『副領事』においては、現実の出来事であった女乞食の物語は、虚構の中の虚構として

²² CM, p. 145.

²³ CM, pp. 138-139.

²⁴ Hubert Nyssen, *Les Voies de l'Écriture*, Mercure de France, 1969, p. 133.

²⁵ *Ibid.*, p. 134.

提示され、作家自身は、小説の外に疎外されていた。『トラック』においては、状況は逆である。作家本人が虚構である映画の映像内に登場し、一方で、本当の『トラック』、つまり映画の中で語られる物語内容としての女性と運転手の姿は映画の中で再現されず、こういってよければ、映画の外の「現実」の中へと放り出されているのだ。言ってみれば、通常の映画のフィクションの構造を反転して、舞台裏を見せていることになる。

デュラスは、『トラック』冒頭の第一声から条件法過去で語りだし、「これは映画なのですか？」というドパルデューの問いにも、「それは映画となったことだろう」（«Ç'aurait été un film. »）と答える²⁶。冒頭のエピグラフに文法書の条件法の項目が引用されていることから分かるように、『トラック』では非常にしばしば条件法が使われる。この時制を用いたのは、観客からある種の表象を奪い、テキストに置き換えるためだったのだと作家は説明する。

M.D. この時制、条件法過去 —— 「そうだったとしよう」 —— という遊戯的時制²⁷を使いながら、『トラック』の中でしたかったことは、観客からある種の表象を奪い取ることだと思う。そうした表象を非人称的ともいえるテキストに置き換えることで、映画から何かを取り除いた。俳優たちの声を使って『インディア・ソング』でも私はそうしている。彼らから声を取り上げている。[...] 私は彼らの声を機械で録音して、彼らに聴かせた。すると、声を聴いている間、彼らは演じることを忘れてしまう。彼らの声が奪われ、映画から人の気配がなくなる。私の全ての映画は、こんなふうにも起きない領域に貫かれている²⁸。

実際『トラック』においては、朗読のシーン以外、スクリーンに人物は登場しない。冒頭に述べたように、映画『インディア・ソング』では俳優の口と声は一致しない。彼らは口を閉じたまま、自分の声を「聴いて」いるのだ。対談集『語る女たち』（1974）の中でデュラスは、執筆中のテキスト『インディア・ソング』について語りながら、舞台に例えてその作品の構造を説明している²⁹。出来事が起こっている舞台は実は控えの間でしかなく、観客自身の内にある「暗室」あるいは「読書の部屋 *chambre de lecture*」でこそ真に物事が体験され、出来事が起こっているのだという。声を奪われた俳優たち

²⁶ CAM, p. 11.

²⁷ Cf. CAM, p. 7. (エピグラフでは、子供たちがごっこ遊びをするときの用法が挙げられている。)

²⁸ CM, p. 155.

²⁹ Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, pp. 190-191.

は、聴くことによって意識をそらされてしまうために、彼らがスクリーン上で再現している出来事の実在性が揺らぐ。映画『インディア・ソング』では俳優の声の処理によって、映画『トラック』においては条件法の使用と無人化されたトラックの映像によって、映像が提示する物語はいわば括弧に入れられ、「再現の現在」から遠ざけられるのであり、それによって観客は、本当に出来事が生きられる別の場所へと送り返されるのである。

では、通常のフィクションの構造が反転しているという『トラック』で賭けられている、本当の体験あるいは出来事とは何なのだろうか。アンヌ・クソーが論文でまとめているように³⁰、「暗室 *chambre noire*」あるいは「内なる闇 *ombre interne*」という言葉は、デュラスが自らの書く行為を説明するときに非常によく用いる表現である。デュラスにとって生の体験は、誰もが抱えるこの「闇」のなかに、未だ判読できない状態ではあるが、すでに「書き込まれたもの」として存在している。それを「読み取って」言語化するのが作家の仕事なのである。すでに1967年のインタビューにおいて、書く行為は次のように説明されている。

私による私の挑発が行われている内なる闇に、私の書かれた領域に、私はそのことが起こったということを読む。[...] 私は、未分化の平等主義的な言語という伝達手段を通じて、翻訳不能なものを翻訳し、判読不能なものを読めるようにしようと試みる³¹。

つまり、『トラック』で賭けられているのは、エクリチュールがなされる「暗室」、つまり言語が出現する瞬間そのものなのである。そのとき、作家は、「内的発話 *énoncé interne*」、「言語の出現 *surgissement de la parole*」に耳を澄ます。

エクリチュールがなされるのを聴くように、私は『トラック』（のテキスト）を口にする。というのも、ページの上に映写する前に、人はそれを聴くからだ。文章として出る前に、それは聴かれている。私はその空間に在るのであり、それは内的発話の最も近くにいるということだ。[...] 個人的な関係、人生においては、言語の突然の出現というものがあるが、どうしようもないことだが、

³⁰ Anne Cousseau, « La Chambre noire de l'Écriture » in *Cahier de l'Herne « Marguerite Duras »*, sous la direction de Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, Éditions de l'Herne, 2005, pp. 110-117.

³¹ Marguerite Duras, « Voix off » (entretien avec Jean Schuster) in *Alchibras*, n° 2, octobre 1967, p. 12.

映画でも演劇でも、人はその出現を二度と見つけることはない。その出現を消耗させ老化させる、テキストの実行というようなものがある。『トラック』では、その出現を書いた以上それを知っている私以外には、誰もテキストを聴いたことはなかったのだ³²。

最終的に紙の上にテキストとして定着する直前に、言葉が出現する瞬間があり、作家はそれに耳を傾ける。デュラスにおいて、書くことと聴くことの間には密接な関連があり、1976年のインタビューでも、「書くときに到達しようとしている状態」とは、「外側から極度に耳を澄ましている状態」だと述べている³³。『トラック』において、「暗室」でテキストを朗読するデュラスは、エクリチュールの手前にある、言葉の出現そのものを体現し再現しようとしているのだ。

1970年代を通じて、作家は徐々に、この著作が生まれる瞬間そのものに焦点を合わせていく。1981年にモンリオールでなされたインタビューでは、著作が通り抜ける「フィルター」という喩えを使って、この移行の瞬間について語っている。「フィルター」は、自分の内部の闇の中にすでに書き込まれたものとして眠っている「著作の最初の材料³⁴」を変形するものであり、「フィルターの最終的な変形そのものが著作なのだ³⁵」という。その移行を行う作家は、フィルターの中に位置し、そこでは個人的な体験も歴史的事件もみな一様に「非個性化 *dépersonnalisation*」されるのだという。

M.D. でも、この個人的体験の経験と一般的な体験の分離もフィルターを通過する。まるで私がフィルターの中にいるかのように。この二項対立は、フィルターの機能のひとつなのよ。[...] フィルターを通過すると、この分離は、出来事、報じられた事件、そしてその決定的な隔たり全てから個人性を奪うことになるのよ³⁶。

フィルターが存在していること自体によって分離されていた、個人的な体験と一般的な出来事も、フィルターの通過を経ることによって、個人の軌道を離れてしまう。それは、「未分化の平等主義的な」言語というものを媒介す

³² Marguerite Duras, « La Voie du Gai Désespoir » in *Marguerite Duras par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot...*, Albatros, coll. Ça/Cinéma, 1979, pp. 111-112.

³³ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p. 98.

³⁴ CAM, pp. 105-106.

³⁵ Marguerite Duras à Montréal, *op.cit.*, p. 58.

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

ることによるのかもしれない。インタビューのこの部分でデュラスは、身近な出来事やそこから想像力を広げた虚構と、当時報道された時事的な事件などを、作家自身と思しき「私」の語りによって混ぜ合わせた『80年夏』（1980）を例に挙げ、自らを「集団的記憶」の「反響室 *chambre d'écho*」のように感じると述べている³⁷。『オーレリア・メルボルン』を通奏低音のように規定している「あなたは誰なの？誰？」という問いかけについても、それは内的な呼びかけであると同時に、アウシュビッツの死者たちへの呼びかけでもあるとデュラスは説明する。

M.D. それは内部への呼びかけ、死における呼びかけなのよ。声は死者たちに呼びかける。彼らに向かって話す。アウシュビッツの死者たち、何百万人ものアウシュビッツのユダヤ人たちが墓もないまま死んでいったということを忘れないで³⁹。

繰り返される問いかけは、それを発する「私」の内部への呼びかけでありながら、そのまま無数の見知らぬ他者への呼びかけへとつながってゆくのだ。デュラスにとってユダヤ人は、彼女自身の人生においても、「書く」こととのつながりにおいても重要な意味を持っている。1985年付のユダヤ学研究センター、ラシ・センターへの手紙においてデュラスは、自分の人生には、子供時代、思春期に続いて、1944年に突然、虐殺されたユダヤ人がやって来るのだ、と述べている⁴⁰。1944年6月1日、夫ロベール・アンテルムは彼の妹のマリー＝ルイズとともにナチに捉えられた。翌年4月24日にダッハウの収容所から変わり果てた姿で彼が生還するまで、デュラスはレジスタンス活動に従事しながら占領下のパリで、死と隣り合わせの日々を過ごした⁴¹。強制収容所におけるユダヤ人の死は、作家にとって、人生体験の重要な一部であると同時に、人類の歴史、第二次世界大戦の歴史全体へとつながっているのである。「アウシュビッツでのひとりのユダヤ人の死は、私に関しては、われわれの時代の歴史全体、戦争全体を占めている⁴²。」そしてまた、デュラスがゴルトマンの言葉を引用しながら示すように、唯一の祖国が、エクリ

³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸ *NN*, p. 126.

³⁹ *CM*, p. 190.

⁴⁰ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur, Outside 2*, P.O.L, 1993, p. 31.

⁴¹ cf. *Id.*, *La Douleur*, P.O.L, 1985; *Cahiers de la Guerre et Autres Textes*, P.O.L/Imec, 2006.

⁴² *YV*, « L'Image écrite », p. 85.

チュール（聖書、書くこと）であるユダヤの民⁴³は、著作と関係しているとされる。ユダヤ人とは、作家にとって、人類のあらゆる恐怖を呼び寄せるモチーフになっているのである。

ユダヤ人たち、私にとってはあまりに強いこの衝撃、それを私はまったく光の中で見、その前では私は殺人的な透視力の中にあるのだが、彼らは著作につながっているのだと思う。[...] この衝撃は、世界の上に広がっていて私が良く知ってもいる、潜在的な恐怖を、集めるという機能がある⁴⁴。

このように、70年代から80年代にかけての道のりの中で、作家が非人称的な「私」を発見することにより、あらゆるものが通り過ぎてゆく反響室として、エクリチュールの空間は自由な広がりを獲得することになる。この動きは、映画『トラック』において自らを虚構として提示し、通常のフィクションの構造を反転させて言葉の出現の瞬間そのものを見せようとしたことにも現れているが、それがテキストの上で結実した作品が『オーレリア・シュタイナー』だといえる。現実の手紙の中断の後、新たなフィクションの次元が開示されたのだ。『副領事』では作品は閉ざされた部屋のようなもので、作者の場所はその壁の外だったといわれていたが、『愛人』（1984）に至ると、もはやその壁はない。

私には見えているのだ、あらゆる場が開かれている、もはや壁などというものはないのだろう、著作には、うまく身を隠し、書かれ、読まれてゆくための場所などもうないのだろうということが⁴⁵。

エマニュエル・トゥアティも指摘するように、『オーレリア・シュタイナー』以降のテキストの語り手はみな、この作品の特徴を引き継いで、「非人称的な主観性を備え、あらゆるものを見通す力を持っており、現実と幻想、歴史と伝説の境界が消滅した地点から言葉をくみ出す⁴⁶」といえるだろう。固有名でありながら、様々なユダヤ人の物語に自由に接合してみせる「オーレリア・シュタイナー」という空虚な名こそ、この新たなエクリチュールの鋳型となっているのだ。

⁴³ YV, « Aurélia Aurélia quatre », p. 75.

⁴⁴ YV, « L'Image écrite », p. 86.

⁴⁵ Id., *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 15.

⁴⁶ Emmanuelle Touati, *op.cit.*, p. 138.

2. 書かれた声、書かれたイマージュ

デュラスは、この鑄型の中に、『オーレリア・ヴァンクーヴァー』ではエリ・ヴィーゼルの『夜』、『オーレリア・パリ』ではサミー・フレイから聞いた物語を流し込んだ。しかしながら、第一作目の『オーレリア・メルボルン』には前提となる物語は存在しない。デュラスは、「最初の物語は、ない」と簡潔に言い切っている⁴⁷。また、映画作品について語りながら、「『オーレリア（メルボルン）』を作ったからこそ、もうひとつの『オーレリア』を作った。オーレリアの物語においてさらに前進した⁴⁸」と述べている。したがって、手紙でも言及されていたように、映画を撮ることが前提されていた『オーレリア・メルボルン』こそが、エクリチュール再開のきっかけとなった作品なのである。この第一の『オーレリア』を出発点にして、テキストやフィルムにおいて、どのような作品空間が生まれていったのだろうか。映画作品もつくられた、初めの2つの『オーレリア・シュタイナー』について検討する。

エクリチュールの反響室 —— 『オーレリア・メルボルン』

『オーレリア・メルボルン』の冒頭の文章は、前にも触れたように、起源となった手紙の名残を残しているが、その表現は誇張的で冗長である。「私は絶え間なくあなたに手紙を書いている、いつもそう、ほらね。／それ以外は何も。何もしていない⁴⁹」。続いて、手紙の中の地の文にあたるイタリック体で書かれていた文章が、多少の変形が加えられながら引用されている。こうして、書簡という枠組みが設定された後、手紙の中で突然変異のようにはめ込まれていた文章、「時間は午後3時⁵⁰」で始まり、居間、バラの森、猫といったものに言及する文章群へと移行する前に、「あなた」への問いかけが始まる。

あなたはどこにいるの？／どうやってあなたに到達すればよいの？／どうやって一緒に私たちをこの愛に近づけさせればよいのでしょうか、私たちをお互いに隔っている時間の、この明白な断片化をどうやってなくせばよいの？⁵¹

⁴⁷ Marguerite Duras à Montréal, *op.cit.*, p. 40.

⁴⁸ CM, p. 184.

⁴⁹ NN, p. 117.

⁵⁰ NN, p. 118; YV, p. 5.

⁵¹ NN, p. 118.

手紙では、空白の一行だけで飛び越えられていた断絶に、「あなた」への呼びかけが挿入される。語り手を書くことへと駆り立てるのは、互いを隔てる時間の「明白な断片化」を消し去り、不在の他者へ到達することへの欲求である。この断片化については、起源となった手紙においても、一貫性のある物語を書くことの不可能性そのものを書くために必要な条件のひとつとして言及されていた⁵²。実際、テキスト『オーレリア・メルボルン』では、ほぼ一文ごとに改行がなされ、ページの上には空白が目立つ。また、時制も、直説法現在・半過去・複合過去・大過去、条件法現在・過去の間を断片群ごとに推移しながら、過去と現在、事実と憶測、記憶と忘却の間を揺れ動く語り手の意識を表現している。この断片化によって、あるいはそれを越えて、「あなた」に到達し、「私たちの愛を取り戻し⁵³」、「私たちの愛が尽きるところまで達する⁵⁴」ための時空間を作り上げなければならない。愛したいという欲望と書きたいという欲求が、ずっと前にペストで、あるいは戦争で、あるいはポーランドの収容所で死んだかもしれない⁵⁵無名の「あなた」へと流れ込んでいくのである。

この呼びかけの後、語り手の発話の現在が位置する空間は、夏の庭に面した部屋であると語られるが、一方で、その部屋から見える空間の描写の中には存在しない「河」が、もうひとつの重要な場所になっている。「あなた」を見出すための第一の要素となるのが、この河である。水面の青さが「あなた」の目を喚起し、エクリチュールの^{ひとけ}人気のない不死の大陸を表すのである。

あなたの目が見える。／河の天空が、あなたの目の液状で青いこの色と同じ青をしているのが見える。／私には見える […] /私^{ひとけ}があなたに手紙を書いているときには誰も死んでいないのだということが。／そしてあなたもまた、この^{ひとけ}人気のない大陸にいるのだと⁵⁶。

河は、見ることと書くことに密接に結びついた場として、ここで最初に登場する。映画『オーレリア・メルボルン』においては、河の映像が全編を通してテキストの朗読に重ねられている。カメラは、河を下るボートからの移動撮影によって、水面すれすれにセーヌ河を捉える。時に岸の風景や橋や船な

⁵² Voir supra citation 9. (YV, p. 5.)

⁵³ NN, p. 121.

⁵⁴ NN, p. 125.

⁵⁵ NN, pp. 119-120.

⁵⁶ NN, p. 120.

ども映るが、画面の大半を占めるのは河の流れであり、たゆたう水面である。したがって、「この青」「この人気がない大陸」と指示形容詞をつけて示される言葉は、映画においては、スクリーンに映し出される河を指示対象にしていると考えられる。しかしながら言葉と映像の関係は、明白で再現的なものではない。作家自身の朗読の声が「青」という言葉を発するとき、カメラは橋の下へと入るところであり、水面は橋の影になって青というよりも黒い色をしている。画面の中に青い色を探すとすれば、白い橋の橋脚が、水面の光が反射して、わずかに青みがかっているのに気づくかもしれない。「河の天空 le ciel du fleuve」とは、河にかかる橋のことなのだろうか。「この人気がない大陸」という言葉が読まれるときは、ボートは橋の真下にあり、スクリーンはほぼ真っ暗で、船のモーターの音が響いている。光が遮られ、視覚が閉ざされたこの暗闇こそが、「あなた」のいる「大陸」の不毛さを表現しているのだろうか。このように、映画を見ている間、観客はテキストに導かれながら、セーヌ河の映像の中にそれとは別のもを同時に見出すことになる。

D.N. 『オーレリア・シュタイナー（メルボルン）』で顕著なのは、ほとんど幻覚とでもいえそうな力で、テキストが観客をそこへ導きます。つまり観客は、セーヌ河を見ると同時に、まったく別のもを見る。このことは、この映画全体に当てはまります。

M.D. 河というのは、映像の中の空虚。文章がそこに架かる。橋がある。おそらく言葉の通過を試してみることができる。でもその後は、空虚に戻る。空虚の中に回帰することになる。それが、『オーレリア・シュタイナー（メルボルン）』なのよ⁵⁷。

ここで河は、断片化した文章のための、空虚で不定形だが連続性を保証する支持体となっているのだ。海へ向かうその絶え間ない運動は、「あなた」に到達することを目指すエクリチュールの運動を体現している。空虚であるがゆえに、テキストによって与えられるどのような形も河は受け入れることが出来る。ナタリー・エニックが引用しているように、バシュラールによれば、「水というのは、流暢な言葉、切れ目なく続けられる言葉、リズムに柔軟性を持たせ、異なるリズムに一樣な形態を与える言葉を統御するものである⁵⁸」。

⁵⁷ CM, pp. 187-188.

⁵⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, 1942, p. 250, cité par Nathalie Heinich, « Aurélia Steiner (Marguerite Duras) » in *Cahiers du Cinéma*, n° 307, janvier 1980, p. 46. デュラスは、『愛人』において、このような流暢な言葉、「流れゆくエクリチャー

「流動性とは、言語の欲望そのものである。言語は、流れ出ようとするのだ⁵⁹」。デュラス自身、「水の軸が、映画の軸だった⁶⁰」と述べている。水は、ばらばらになり形を持たないものをまとめ、形態を与える力を持つと同時に、限りなく広がっていく力も持っている。

ミシェル・クルノは映画の中で、水が石以上の永遠性を持っていることを見た。ここでは、街を貫いていくその道程では、水は完全に壁に囲まれている。人がその境界、その河床を築いたのだが、ひとたび街を越えると、水はゆったりと広がって野原や森を見出す⁶¹。

それゆえ河は、ユダヤの死者たちを集めて運ぶと同時に、その記憶をオーレリアの名という形に変えて広めるものにもなる。

河はすべてのユダヤ人の死者たちを吸い寄せて、運んでゆくのだった。そこら中でオーレリアのことが語られていた。橋の下で彼女の名がささやかれるのが聞かれた。彼女はこれらの日々の記憶の中にいたのだ。そう、河は葬送の小船に乗せて彼らを河の奇妙な終点、海の普遍的な溶解へと運んでいったのだ⁶²。

このように、河は、空虚だが開かれており、他者へと向かう欲望の動きに貫かれたデュラスのエクリチュールを象徴する場となっている。実際、テキスト『オーレリア・メルボルン』において、「河」は、再び一緒になりたいという強い衝動を表現している。

あなたは言っていた、この道しか残っていない、と。／この河。／どうやって私たちの愛を取り戻せばいいの？ どうやって⁶³？

奇妙ね、夜の明るさの中で時おり河が見せる、この外観は。海に向かってとても早く進み、そっくりそこに溶け込むように見えるのは…⁶⁴

あなたは言っていた、この河に沿って幾つもの物語が漂っている、あまりにも

ル écriture courante」(L'Amant, op.cit., p. 38.) に到達したということが出来る。『愛人』の物語は渡し舟による河の横断から始まる。

⁵⁹ Ibid., p.251.

⁶⁰ YV, « Aurélia Aurélia quatre », p. 77.

⁶¹ YV, « Aurélia Aurélia quatre », p. 77.

⁶² YV, « Aurélia Aurélia quatre », p. 76.

⁶³ NN, p. 121.

⁶⁴ NN, p. 126.

緩やかなので、一緒に眠り出発するようにと導くこの長い河の流れに沿って⁶⁵。

スクリーン上の河の映像に対応するかのように、テキストにおいても当初「河」は視覚と結び付けられていたが、「夜」の広がりによって、「河」と「私」と「あなた」のいる空間がつけられると、まるで言葉の出現を待つ作家のように、「私」は聴覚への注意を喚起するようになる。そして、耳を澄ますことによって、ついに「明白な断片化」が消滅するのである。

聴いて、／河の丸天井の下には、いまや海の音がする。／暗い洞窟の音。／レプラの猫の鳴き声、ほら、空腹で理性を失って、時を貫いて呼びかける猫。／
[…]／もしかするとあなたにはもう何も聴こえないのかしら？／そうなの？
／それでも聴いて。やってみて。それでも試してみても。／私たちの愛が尽きる
ところまでどうやって達すればいいの？／聴いて。／河の丸天井の下に、この
波濤。／聴いて…／私が前に言ったあの明白な断片化が、消えた。／私たちは、
一緒に終わりに近づかなければならないでしょう。／私たちの愛の終わりに⁶⁶。

水の音と猫の鳴き声を聴くようにという執拗なまでの呼びかけのすえに、ついに二人を隔てていた「時間の明白な断片化」が消えたというのだ。映画においては、このテキストの朗読とともに、かすかなモーター音と水音を聞きながら、観客はルーブル付近のセーヌ河の映像を見る。人影のまったく見当たらない映像を見ながら、まるで河の絶え間ない動きにゆずられるようにして、私たちは声に身を任せている。ナタリー・エニックは、この映画における音の優位性、声という純粋な音の響きに還元された「エクリチュール」の先行を強調している。「それというのもここでかつてなくはっきりと現れているのは、映像に対する音声の絶対的な先行なのだ。」「それゆえエクリチュールを聴かなくてはならない。とりわけエクリチュールにおいて意味や語りよりも、声、つまり音声的実体を優先するもの（揺れ、朗詠法、反復と沈黙の音楽性）に耳を傾けなくてはならない。デュラスにおいては、理解することは、極端な場合、聞くことに帰着する。（それは現代的な神話の領域ではシニフィエに対するシニフィアン⁶⁷の優位といわれるものだろう）⁶⁷」。実際、すでに1973年の対談の中で、テキストにおいて言語がどうやって組織されるのかが話題になったとき、デュラスは、意味は後からやってくるのであり、

⁶⁵ *NN*, p. 132.

⁶⁶ *NN*, pp. 124-126.

⁶⁷ Nathalie Heinrich, art. cité, p. 47.

冠詞なしの単語が統辞法に先行すると述べている⁶⁸。この映画においても、『トラック』と同じく、執筆中の作家が耳を澄ましているときにやってくる言葉の出現を、朗読の声によって再現することが問題になっているのだ。デュラスはそれを「書かれた声」と呼ぶ。

もしテキストがページの上にやって来たときのように、書かれた声になっていないと思えば、やり直す。 […] 『トラック』と『オーレリア』の場合は声の最初の道がすぐに見つかった。ねえ、私はそれを読むときにテキストの意味を掘り下げようとしているのでは全然ないの、全くそんなのではなく、私が探しているのは、テキストの最初の状態なのよ、ちょうど自分が経験したのではなく、「聞いたことがある」遠い昔の出来事を思い出そうとするときのように。意味は後からやってくる、意味は私を必要としていない。朗読の声は、それだけで、私の側からの介入なしに意味を与えることになるのよ。朗読は、大きな声で、しかし、最初に声を出さずにひとり自分のためだけに読んだのと同じやり方でなされる。 […] 口に出し、耳を傾けると、分かるわ、言葉というものがどれほど脆く、粉々になってしまうものかということが⁶⁹。

この「書かれた声」は、映画館の中で響き渡るだけでなく、いわば、テキストの中でも響いているのだ。『オーレリア・シュタイナー』のテキストそれ自体が「書かれた声」なのである。というのも、デュラスは後に、『オーレリア・シュタイナー』について語りながら、「テキストが読まれる必要がある。声によって。だから、これらは完全には著作ではない。声に出して読まれるためにも書いたのだから⁷⁰」と述べているからだ。「私の映画は本なのだ⁷¹」と言われるとき、テキストの方も映画の領域に踏み込み、「書かれた声」となっているのだ。

『オーレリア・メルボルン』の最後には、今度は「庭」から「霧」が立ち上り、再び「河」と「あなた」と「私」の上に広がる。それとともに、起源となった手紙において突然の停止がエクリチュールの質的変化をもたらしたのと同じく、激しく泣いていた猫の声がびたりとやみ、ついに「私」は「あなた」に到達する。

庭に霧が立ち上る。／それは河の上に広がる。／私にはそれが見える。／ […]

⁶⁸ *Les Parleuses, op.cit.*, p. 11.

⁶⁹ *YV, « La Solitude », p. 49.*

⁷⁰ *CM, p. 195.*

⁷¹ *CM, p. 195.*

／猫はもう鳴かない。／死んだ。／寒さと飢え。／[...]／奇妙ね…／痩せて狂っていて、今や死んでしまった、この猫によって、その周りの不動の庭によって、私はあなたに到達する。／この白い白さ、この果てしない霧によって、私はあなたの身体に到達する。／私の名前はオーレリア・シュタイナー⁷²。

テキストが出版されるまえに撮影された映画では、声はこの後に、前述の署名のような定型の文章を読み上げ、作品は終わる。「霧が立ち上る」という文章とともに、スクリーンの上には、夜空の下、ライトに照らされてわずかに白く光る水面が手前に見え、街頭の青い光がそこに映っている。奥には闇の中に沈む橋や岸辺が見える。白く光る水面は、まるで実際に霧が河の上にも広がるかのようにも見える。テキストにおいては、耳を澄ます状態（猫の鳴き声）から出発して、停止を経て（猫の死、不動の庭）、白い紙を前にした（霧の白い物質性）作家がいよいよ書き始める状態に達していると解釈することができる。この瞬間、オーレリア・シュタイナーという名が声によって告げられ、「それが意味するわずかなもの（この場合、女性であること、ユダヤ人であること）によってではなく、それが表現するほとんど触覚的で口唇的な音声的実体によって価値を持つという意味で、語の究極の性質を持ったもの⁷³」として響き渡るのである。

テキストと映画の相互浸透 —— 『オーレリア・ヴァンクーヴァー』

続くテキスト『オーレリア・ヴァンクーヴァー』もまた、「私」から「あなた」へ向けた手紙の形式をとって、「毎日私はこの部屋にいて、あなた宛の手紙を書いている。今は真昼。空は薄暗い。私の前には海がある⁷⁴。」という文章で始まっている。このテキストは、『緑の目』に収録された、手帳に書かれたメモと結び付けることができる。そして、このメモの前には、今度は郵送された葉書があったのだという。

1979年8月25日、私は手帳に次のように書いている。「海は灰色、水平線の辺りは黒、べったりと重く、鉄の密度。動かない帆船が数隻、鉄の海に貼り付けられている。この黒い水平線の浜辺を散歩する人影がいくつか。それから風。午後になると、全てが崩れて、青くなり、運動へと帰っていく。」それはオーレリア・シュタイナーに着手してから数日後のことだった。しかもある人に、

⁷² *NN*, pp. 133-135.

⁷³ Nathalie Heinich, art. cité, p. 47.

⁷⁴ *NN*, p. 139.

海についての文章を青い葉書に書いて送ったあとだった⁷⁵。

「べったりと重く、鉄の密度⁷⁶」を持った海については、『オーレリア・ヴァンクーヴァー』の冒頭の断章から触れられている。また、午後の海の変化についての断章は、別のレベルの物語を導入するテキストの動きを象徴するかのよう、数ページ後に挿入される。前作の河が海へとたどり着いたかのように、今度は海が、作品を規定するモチーフとなっている。海は、部屋の窓から見える風景として最初から描き出され、次第に、別のレベルの物語、つまり題材としてこの新たなエクリチュールへと投入されるエリ・ヴィーゼルの『夜』を翻案した物語にも侵入していく。この物語とは、収容所で死んだある男女の話である。女は男の子供を身ごもっていたのだが、子供を出産した直後に死んでしまう。死につつあるこの女の目の前で、子供之父である男は、スプーンを盗んだことを理由に、首吊りの刑に処される。ところがあまりに痩せていて自分の体重の重みでは死ぬことができず、結局3日目の夜、射殺されることで彼は命を失うのである。そして、子供だけが生き残る。

前作の最後に初めて出た「オーレリア・シュタイナー」という名は、ここでは早くも4ページ目に登場する。

私の名はオーレリア・シュタイナー。私はあなたの子供⁷⁷。

したがって、語り手のオーレリアは、このあとで語られる物語の子供が成長した存在だということになる。ところがこの名前は、語り手のことを指すだけではない。オーレリアの死んだ母も同じ名前だからだ。

私の母オーレリア・シュタイナーは、目の前の、強制収容所の集合広場の大きな白い矩形を見る。彼女の最期は長かった。彼女のそばでは、子供が生きている⁷⁸。

母から娘へと全く同じ形で受け継がれたオーレリアの名は、テキストが進むにつれ、増殖し伝播していく。両親の死のエピソードの最後には、父が断末魔の中で繰り返し叫んでいた「オーレリア・シュタイナーという語は、もはや収容所の中には響いていなかった。それは別の場所で、別の階で、世界の

⁷⁵ YV, « 25 Août 1979 », p. 67.

⁷⁶ NN, p. 139.

⁷⁷ NN, p. 142.

⁷⁸ NN, p. 147.

別の場所で繰り返された⁷⁹」と語られる。オーレリアという存在は、「打ち割られ、散種され⁸⁰」、世界中に広がり、神話的次元を獲得する。またこの名前と同様、「あなた」という語もいくつかの指示対象の間を揺れ動いている。初めは、「あなた」とは男性であり、したがって、娘オーレリアの父のことであったが、母の死の場面では、「あなた」とは母を指す。テキストの最後の水夫との情事の場面では、直接話法において、オーレリアは水夫に「あなた」と呼びかける。

私は彼に言う —— 私はあなたにある名前を告げる。/ あなたはそれを口にする、何故そうするのかあなたは分からないでしょうけど、そうしてほしいの、何故だか分からないまま、それでもまるで理解する必要があるかのように、その名前を繰り返してほしいのよ⁸¹。

ここで、水夫は最初の「あなた」、つまり死んだ父の代理となっている。というのも、「私」は「欲望の偶然を前にした私たちの深い類似⁸²」を知っているからだ。

彼 [=水夫] の欲望に震えながら、私はあなたを愛する。/ 私はあなたを通して彼らを集め、彼らの数があなたになる。あなたとは、これからも起こらないだろうことであり、そのようなものとして生きられているものでもある。彼ら全員から、あなたはいつも唯一の、汲みつくせない世界の場所、不変の愛として生じる⁸³。

「彼ら」とは誰を指しているのだろうか？オーレリアと行きずりの関係を結ぶ水夫たちだろうか？あるいはまた、ユダヤ人の死者たちだろうか？いずれにしても、「あなた」とは、世界中にばら撒かれた名、「オーレリア・シュタイナー」と同じように、複数性と唯一性を兼ね備えたものである。オーレリアの名の下になされる「あなた」への呼びかけは、複数性を通じて唯一性を生き、唯一性を通じて複数性を生きることが可能になる潜在的な場を開こうとする試みであり、そのためにこそ、口に出せば脆く崩れ去ってゆく一度限りの言葉を定着させようとするように、歴史や時間にうずもれた「あなた

⁷⁹ *NN*, p. 159.

⁸⁰ *YV*, « Aurélia Aurélia quatre », p. 76.

⁸¹ *NN*, p. 161.

⁸² *NN*, p. 143.

⁸³ *NN*, p. 157.

の声」を「構築する」必要があるのである。

浜辺の閉ざされた部屋で、一人きり、私はあなたの声を構築する。あなたは語り、私は、物語は聞かずにただあなたの声を聴いている。千年の眠りに浸された声、あなたの声は、今後は書き付けられ、時間によってやせ細り、歴史から解放される。あなたは走り去り、私は、この主体なき名、オーレリア・シュタイナーが街の中で呼ばれるのを聴いただろう。この2語の音の残響を、私は、消えてなくなるところまで追っていったのだろう。そして、続いて、海のざわめきが立ち上るのを耳にしただろう。風はなかったのだろう⁸⁴。

作家が「言葉の到来」を待つとき、意味内容よりもその音声的実体そのものが問題となっていた。そのようなものとしての「あなたの声」は、「書かれた声」としてテキストになることによって、死の眠りから解放され、時間の隔たりによって弱められてはいるものの、歴史の忘却からは救われることができる。テキストを朗読し「書かれた声」にしようとするとき、作家は、どこかで「聞いたことがある」物語を「思い出そう」とするのであった。そうして「構築」されたテキストこそ、「主体なき名」、つまりは様々な記憶を引き受け得るひとつの名が、響き渡る場となりうるのである。『トラック』と同じように、ここでも、そのような「非人称的テキスト」が条件法過去で表現されている(傍点部)。『オーレリア・ヴァンクーヴァー』においては、オーレリアという名の増殖と拡散、「あなた」という呼びかけの茫漠とした広がりによって、ひとつの物語が集団的記憶の「反響室」となる物語空間が構築されているのである。

このように、「オーレリア」の名は、まるで前作の河によって運ばれ、「海の普遍的な溶解」へとたどり着いたかのように、広がってゆく。実際、『オーレリア・ヴァンクーヴァー』のテキストにおいて、語り手オーレリアは、母の死後、それに対する怒りのように、津波となって街全体を破壊して去っていった海と、一体化する。

私は、顔を凍てついた空に向けて、海の深みの上に横たわりに行った。海はまだ熱を持っており、熱かった。／小さな娘。愛。おさなご。／私はそれを色々な名前で呼んだ、オーレリアという名で、オーレリア・シュタイナーという名で。／[...]／違いは存在しなかった⁸⁵。

⁸⁴ MN, p. 146. 強調引用者。

⁸⁵ MN, pp. 154-156.

海もまた、小さな娘として、オーレリアと呼ばれる。あるいは、「海全体の中の小さな海⁸⁶」のように、オーレリアが海の中に溶け込んでしまったともいえる。映画『オーレリア・ヴァンクーヴァー』においては、このテキストともに、浜辺に押し寄せる波が画面いっぱい映し出される。海は、この映画の中で、しばしば映される場所のひとつである。しかしながら、全編を通してセーヌ河の緩やかな流れが映し出されていた前作とは違い、物語内容がよりはっきりとユダヤ人強制収容所と結び付けられるようになったこの作品では、映像は全編白黒で、岩場や空、人のいない室内、痩せた木立、地平線といった、明確なフォルムを持つ、乾いた厳しい風景が多く登場する。というのも、オーレリアは、内陸地である収容所で生まれ、「自分の物語、すなわちあらゆる時代のユダヤ人の歴史を書くために、そこに身を置く⁸⁷」からである。その意味で、この映画の映像は、まずはオーレリアの主題に対応しているといえる。

さらに、デュラスは、テキストとの関係において、『オーレリア・ヴァンクーヴァー』の映像は、「中性的な *neutre*」、「どこにでも通ずる *passe-partout*」映像なのだと説明する。

今では、私が傷つけたい、削減したいのは、映像の方だ。私は、どこにでも通ずる映像、一連のテキストのどこにでも限りなく重ねられるよう、それ自体はいかなる意味もない、美しくも醜くもない、その上を通過するテキストによってのみ意味を持つような映像に取り組んでいる。すでに、『オーレリア・シュタイナー・ヴァンクーヴァー』において、私は、その理想的な映像、[...]他に新しい映像を作る苦勞を回避できるくらい十分に中性的な映像からそれ程遠くないところにいる⁸⁸。

これはもちろん、映像がテキストと全く関係がなく、恣意的なものだということではない。テキストの内容を再現するような映像ではないとしても、そこに重ねられるテキストによってのみ意味を持つ以上、それはテキストに密接に結びついているといえる。映画の撮影地を探す作家は、その方法を次のように説明する。

なにもカルカッタやメルボルンやヴァンクーヴァーに行く必要はない。すべてはイヴリーヌや、ノーフルにある。すべてはいたるところにある。[...] 現地

⁸⁶ *NN*, p. 141.

⁸⁷ *YV*, « *Steiner* », p. 77.

⁸⁸ *YV*, « *La Solitude* », p. 49.

には映画を求めている場所が常にあるので、そのような場所を見るだけで十分。
[...] ロケハンにはどんな考えもなく、何もなく出発しなければならない。外部が来るにまかせなければならない。例えばアウシュヴィッツの若き絞首刑者のもとに重ねられるべき映像について、私には考えがない。ところが、モルドルのポプラのまっすぐな並木の前を通っているときに、これだ、と思う。あるいは、映画の計画なしに見た映像が戻ってくる。ル・ブドルーというセヌ河の導水路沿いのアフリカからの木材の荷揚げ港のように、そしてオンフルールの旧港の廃駅のように⁸⁹。

実際に、ポプラ並木の映像は、両親の死が語られるテキストに重ねられている⁹⁰。廃駅は、作家によれば、「オンフルールの街の内部に忘れ去られたアウシュヴィッツの駅⁹¹」なのだという。この映像は、世界中に広がる恐怖の場所としての、オーレリアの場所について語るテキスト⁹²と重ねられる。書くときに作家が「外から耳を澄ます」状態にあるのと同じように、ロケハンをするときは、テキストの意味に視覚的に対応するような場所が見つかるのを待っているのである。その名も「書かれたイマージュ」と題された文章において、デュラスは、「書くことは、すでに自分の中に存在しているものを自分の外に探しに行くことだ⁹³」と述べているが、そうだとすれば、撮影地を探すことは、すでにテキストの中に存在しているものをテキストの外に探しに行くことである。そのとき、映像は、第二のテキストであるといえるだろう。したがって、『オーレリア・ヴァンクーヴァー』の「中性的な」映像とは、言葉がやってくる「中性的な領土 *terrain neutre*」のことなのである。

私は話すとき、言葉が平等に次々とやってくる、この中性的な領土から遠ざからないようにという負の配慮のうちにいる。言葉はやってくる、私はそれを捉え、公共のものとしなければならない。私は、言葉のある場所から別の場所へと通過させる、それを眠りから引き出し、光の下に置く、音もなく⁹⁴。

映像そのものが、言葉が通過する「フィルター」、それがもたらす最終的な

⁸⁹ *YV*, « Le Repérage », p. 68.

⁹⁰ Cf. *NN*, p. 147, 157-158.

⁹¹ *CM*, p. 184.

⁹² Cf. *NN*, p. 152.

⁹³ *YV*, « L'Image écrite », p. 86.

⁹⁴ *YV*, « Pourquoi mes films ? », p. 84.

変形自体が著作だとされていた「フィルター」⁹⁵となっているのだ。『オーレリア・ヴァンクーヴァー』の映像は、重ねられたテキストとともに意味を読み取られるべき第二のテキストとして、「書かれたイマージュ」となっているのである。

さらに、この映画の中では、作家自身の筆跡による文字がスクリーンに映写される⁹⁶。白い紙の上に書かれた「オーレリア」と「オーレリア・シュタイナー」という名前が、2度、映されるのだ。紙の上に書かれたこれらの名前は、文字通り「書かれたイマージュ」だといえるが、ここで問題になるのは、単に書かれた文字が映し出されているということではない。作家にとつて、この映像は、オーレリアの誕生と結びついている。

書かれたイマージュ。「あなたの最後のまなざし、収容所の集合広場の白い矩形に注がれたまなざしの場所に、私が携えていく永遠性に対して私は何もすることができない⁹⁷。」

ここで引用されているテキストは、母オーレリア・シュタイナーの死の場面を描くものである。それは、同時にその子供であるオーレリア・シュタイナーの誕生の瞬間でもあった。デュラスにとって、この白い矩形とは、「満たし、埋めなければならない空間」であり、「ページ」でもあるのだとすれば⁹⁸、白い紙にオーレリアの名前が書かれたこの映像は、オーレリアの場所、つまりはエクリチュールの場所そのものが、映画の映像の中に実現したものだといえるだろう。『オーレリア・メルボルン』の最後に象徴的に現れていた、白い紙を前にして「声」を「構築する」作家の誕生が、映像のなかに具体化したのである。

こうして、テキストに内在する意味を視覚化したものだという意味でも、文字通りの意味でも「書かれたイマージュ」である映像と、作家に言葉が到来する瞬間を捉えようとするという意味で「書かれた声」である音声によって映画が作られることになり、テキストと映画が相互に浸透しあう形で、「私の映画は本である」と言われるような映画が成立したのである。

⁹⁵ Voir supra citation 35. (Marguerite Duras à Montréal, *op.cit.*, p.58.)

⁹⁶ この手法自体は、映画『船舶ナイト号』(1979)でも使われている。

⁹⁷ YV, « L'Image écrite », p. 84. Cf. NN, p. 148.

⁹⁸ YV, « L'Image écrite », p. 85.

おわりに

本稿では、まず1970年代後半から80年代にかけて、映画、テキスト、雑誌、新聞といった様々なレベルを行き来するなかで、デュラスの作品の中にどのようなエクリチュールの形態が生まれていったのかを明らかにした。次第に言葉が生まれる瞬間そのものが作品のテーマとなる中で、映画『トラック』でのデュラスのスクリーン上への登場に象徴されるように、作家自身と同一視されがちな一人称の語り手が作品中に現れてくる。しかしそれは、すでに虚構化されており、非人称的で開かれたエクリチュールに属する存在である。そこでは、意味以前の言葉の響きが問題になり、見えているものの向こうに別のものを見るようなまなざしが生まれていた。次に、『オーレリア・シュタイナー』という転換点になった作品を分析し、テキストと映画が融合する形で、新たなエクリチュールの形態が実現していることを示した。

『オーレリア・シュタイナー』で「書かれた声」と呼ばれるようになったテキストのあり方は、しばしば指摘される80年代から90年代にかけてのデュラスのテキストの口承性へと繋がっていく。また、80年代以降の作品中に頻繁に登場する「私は見る」という定型表現⁹⁹は、「書かれたイメージ」を読み取るまなざしに関係していると考えられる。『オーレリア・シュタイナー』をひとつの到達点とする70年代の映画制作と80年代以降のテキスト作品の関連については、稿をあらためて論じることにはしたい。

⁹⁹ Cf. Sylvie Loignon, « 'Je vois', la figure du voyant », in *Marguerite Duras, La Tentation du Poétique, textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey, Presse de la Sorbonne Nouvelle*, 2002, pp. 45-54.