

デュラスと犯罪

戯曲『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』から

武田 はるか

クリスティーン・Vを犯罪者としたであろうものは、
すべての女たちの、共通の秘密である¹。

背景

1963年2月、マルグリット・デュラスがクロード・レジに演出を託していた『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋²』が、ついにポッシュ・モンパルナス劇場でパリ初公演の日を迎えた。ゲネプロ初日に赴いたサミュエル・ベケットが劇場を去るまぎわに口にしたとされた「すばらしい」のひとつは、この芝居を語るあらゆる新聞・雑誌記事に効果的に散りばめられ、それもこの作品の成功に大きな拍車をかけたのだ³。

小説『辻公園⁴』をクロード・マルタンと組んで56年に上演したことが契機となって、ほとんど偶然に生まれたデュラスの演劇熱は勢いよく高まっていた⁵。60年にはヘンリー・ジェームズやウィリアム・ギブソンの脚色にす

¹ Marguerite Duras, « Sublime, forcément sublime Christine V. », *Libération*, juillet 1985 ; *L'Herne*, Marguerite Duras, dirigé par Bernard Alazet et Christine Blot-Labarrère avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de l'Herne, 2005, p. 73.

² Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, Gallimard, 1960.

³ 『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』はこれに先立って62年4月にマルセイユで初演されている (Jean Vallier, *Marguerite Duras : La Vie comme un Roman*, Editions Textuel, coll. « Passion », 2006, pp. 140-141)。60年代のパリで上演されたデュラス演劇に関する詳細は、おもにロール・アドラーおよびジャン・ヴァイエの研究 (Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 375 ; Jean Vallier, *op. cit.*, pp. 138-147) に拠った。

⁴ Marguerite Duras, *Le Square*, Gallimard, 1955.

⁵ 『辻公園』の初演時の状況はアドラーおよびジル・コスタの論文に概要が示されている (Gilles Costaz, « Le Théâtre de la passion », *Magazine littéraire : Marguerite Duras*, n° 278, juin 1990, pp. 51-54 ; « La Cérémonie de la passion », *Magazine littéraire : Marguerite Duras, Visages d'un Mythe*, n° 452, avril 2006, pp. 57-59)。ベケットはロンドンで『クラブの最後のテーブル』の初公演を迎えた58年を挟む『辻公園』の初演の56年、57年、そして60年にかけて、通算四度公演に足を運んだとされる (*Marguerite Duras : Trajectoires d'une Ecriture*, sous la direction de Jean Cléder, Editions Le Bord de l'Eau, 2006, p. 46 ; Gilles Costaz, « Le Théâtre de la passion », *Magazine littéraire* :

で取り組んでいたし⁶、61年にはエディット・スコブによって『辻公園』が再演されていた。そこにもたらされた『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』の成功は、いわばデュラスをいっそうの大波に乗せたはずだった⁷。

しかし60年にガリマル社から出版された『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』が再版されることはなかった。のちの65年から99年にかけてガリマル社がデュラスの劇作品——チェーホフやヘンリー・ジェイムズの脚色を含めた劇作品——をまとめて出版した『テアトル』全四巻にさえ、この作品は完全に無視されている⁸。デュラスの没後十年を越した現在の書店で『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』の新しい一冊を手取ることはできないし、どこかの劇場でこの作品が上演されることもほとんど期待できない。著作目録にタイトルだけを墓碑銘のように残して、『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』は葬り去られたのだ——手をくださったのはデュラス自身であり、その「埋め合わせ⁹」として、デュラスはこの作品を書き直す。

それが67年に同じくガリマル社から出版された小説『イギリスの恋人』¹⁰だ。この小説は翌年の68年には劇場版の『イギリスの恋人』へと分身し¹¹、

Marguerite Duras, op. cit., p. 51)。また、ナタリー・レジェのベケットに関する評伝のなかには、『辻公園』のラジオ放送を聞くベケットの姿が描かれている (*Nathalie Léger, Les Vies silencieuses de Samuel Beckett, Editions Allia, 2006, p. 79*)。ベケットのデュラスの劇作品に対する関心はここにもうかがえるが、なによりベケットはごく慎ましいやり方でデュラスの応援者となっていたといえるだろう。

⁶ ジャン・ヴァイエによると、61年には、レイモン・ルロー演出のロベール・アンテルムと共同で脚色したヘンリー・ジェイムズ『アspanの恋文』と、ジェラルド・ジャルロと共同で脚色したウィリアム・ギブソン『奇跡の人』が大成功を収め、続く62年には、ジェイムズ・ロードが劇化した『ジャングルのなかの獣』をロード自身と共同でフランス語に脚色している (*Jean Vallier, op. cit., p. 142*)。

⁷ 65年12月にはオデオン座でジャン＝ルイ・パロー演出の『木立のなかの日々』がマドレーヌ・ルノーによって演じられ大きな成功を収めている。実際にデュラスは60年代を代表する劇作家のひとりとなっていたのであり、日本でも大きな遅れなしに、ベケット『ゴドーを待ちながら』の紹介者としても知られる演劇評論家安堂信也によって、デュラスの60年代劇作家としての重要性が明言されている (安堂信也「デュラスの演劇」、安堂信也ほか訳『デュラス戯曲全集 第二巻』、竹内書店、1969年、および乾英一郎、岡室美奈子ほか編『安堂信也演劇論集 ゴドーを待った日々』、晩成書房、2004年)。

⁸ 『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』の出版は、厳密に言えば、63年の『パリ・テアトル』誌に掲載されたことが最後となる。

⁹ Hubert Nyssen, *Les Voies de l'écriture*, Mercure de France, 1968, p. 141.

¹⁰ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 168, 1967.

¹¹ 劇場版の『イギリスの恋人』の初版は1968年 (Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Cahiers du Théâtre national populaire, 1968)。本論での引用は、91年にガリマル社から決定版として出版された『劇・イギリスの恋人』を使用する (Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 265, 1991)。

ふたたびクロード・レジの演出で、マドレーヌ・ルノー、クロード・ドーファン、ミカエル・ロンスダールといった役者たちによって上演された。書き直された小説と、その劇場版がもたらした『イギリスの恋人』の二重の成功は、『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』という過去を覆うに十分だったようだ。

劇作品の上演は続き、またアラン・レネと共同で制作した映画『ヒロシマ・モナムール¹²』はとうに公開されて話題を呼んでいたし、傍目にはすべてがデュラスの名に有利に運ばれていた。しかしデュラスは忙しすぎた。当時のデュラスについて、友人だったモニク・アンテルムは、「彼女は早朝に起き出し、ずっと仕事をしていたけれど、そのことに関してはほとんど語らず」、「書くことは、彼女の日常生活から切り離されるものではありませんでした。書くことは日常生活に当たり前のように属していたのです」と語っている¹³。実際には、この時期のデュラスの多忙は書き仕事に留まらなかった。デュラスは当時の恋人であったジェラルド・ジャルロとの決して穏やかではない恋愛関係に忙しく、またジャルロと一緒にバーでアルコールに浸るのにも——そしてジャルロの部屋から無断で持ち出したコニャック瓶をポケットに潜ませてひとりで散歩するのにも——忙しかったのだ。作家業に絶望していたジャルロを励ますのもデュラスの仕事だった¹⁴。アルコールも、恋愛も、書くことも、おそらくすべてが混乱していたのだろう。表向きには作家のキャリアを積むに望ましい道を歩んでいるようにみえたデュラスだったが、それに乗じた多忙はおそらくデュラスの創作を息切れさせていた。

実際、この時期の失敗作——すくなくともデュラスにとっての失敗作——は『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』だけではなかった。62年秋号の『ラルク』誌に掲載された短いテキストで、デュラス唯一のポルノグラフィの初稿「廊

¹² Alain Resnais, *Hiroshima mon Amour*, 1959, d'après le scénario et dialogues de Marguerite Duras, *Hiroshima mon Amour*, Gallimard, coll. « Folio », n° 9, 1961.

¹³ Laure Adler, *op. cit.*, p. 375. モニク・アンテルムはロベール・アンテルムの妻。アンテルムとデュラスは47年4月には離婚している。

¹⁴ ジャルロはデュラス同様作家でありシナリオ作家でもあった。61年のギブソン『奇跡の人』の脚色やアンリ・コルビの映画『かくも長き不在』のシナリオは、デュラスとジャルロの共同で執筆された (Marguerite Duras, *Une Aussi Longue Absence, en collaboration avec Gérard Jarlot*, Gallimard, 1961)。デュラスは57年のはじめにジャルロと出会い、それを機にディオニス・マスコロとの関係が終わる。ただしマスコロは64年までサン＝ブノワ通りにあるデュラスのアパルトマンでの暮らしを続けたといわれている。デュラスとマスコロとのあいだには47年生まれの息子ジャン・マスコロがいる (この経緯に関してはおもに以下の年譜に拠った: « Marguerite Duras, vie et œuvre », *Duras : Romans, Cinéma, Théâtre, un Parcours 1943-1993*, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, pp. 1733-1750)。

下に座っている男」もまた失敗だった¹⁵。デュラスはこのテキストの修正に幾度も挑み、68年に修正したテキストを、翌年の9月12日には匿名でミニユイ社に——ジェローム・ランドンは一読して作者が誰であるかを見抜いたが——仲介者の手を使って持ち込ませている。決定稿が完成し、『廊下に座っている男』がマルグリット・デュラスの名のもとにミニユイ社から出版されるのは、ずっとのちの80年を待たなくてはならない¹⁶。

いずれにせよ、混乱の時代にも終わりにはあった。それはデュラスの混乱が実を結んだかのようにして60年代半ばに相継いで出版された『ロル・V・シュタインの歓喜¹⁷』と『副領事¹⁸』というふたつの小説の誕生によって印されるだろう。そしてこれに続く1966年2月22日、ジェラルド・ジャロはサン＝ジェルマン＝デ＝プレのホテルの一室で、心臓発作でこの世を去った。四十三歳だった。

『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』の書き直しである小説『イギリスの恋人』は、このような波瀾のあとに生まれた。『ロル・V・シュタインの歓喜』と『副領事』は最も熟したデュラス小説として数えられるし、70年代を中心とする自らが監督をつとめる映画制作へ向かうための重要な作品である¹⁹。したがって、このふたつの小説の直後に書かれた『イギリスの恋人』には、『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』にはない試みが見いだせるであろうし、そこには

¹⁵ Marguerite Duras, « L'Homme assis dans le couloir », *l'Arc*, n° 20, octobre 1962, pp. 70-76.

¹⁶ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le Couloir*, Editions de Minuit, 1980. 「廊下に座っている男」への60年代の取り組みは、おもにアドラーの研究に拠った (Laure Adler, *op. cit.*, pp. 377-378) に拠った。また、80年6月号の『カイエ・デュ・シネマ』誌のデュラス特集号「緑の目」には、この過程に関するデュラス自身の言及がある (「L'Homme assis dans le couloir», *Les Yeux verts de Marguerite Duras*, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 312-313, juin 1980, coordonné par Serge Daney avec la collaboration de Pascal Bonitzer, Michèle Manceaux, François Régnauld et Charles Tesson ; Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1996, p. 48)。

¹⁷ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, coll. « Folio », n° 810, 1964.

¹⁸ Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 12, 1966.

¹⁹ 64年から66年のあいだに書かれたこのふたつの小説に関するおもな批評・論考を集めた本の序文で、ソフィー・ボガールはつぎのように述べている。「マルグリット・デュラスは(五十歳を迎えており)当時の文壇にあって新人めいたところは一切なかったが、それでもこれらの本[『ロル・V・シュタインの歓喜』と『副領事』]の出版は重要な転機を印している。[...] ふたつの小説は多くの点で、この作家の文学創作における絶頂点を、美的到達点をなしており、同時にこれらの小説はいくつもの新しさを創作に導入している[...]。この作家の小説世界は、ここから根本的で永続的なやり方へ向きを変えることになる」(*Dossier de Presse, Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras (1964-1966)*, textes réunis et présentés par Sophie Bogaert, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006, p. 10)。

混乱期を抜け出したデュラスのそれ以後の創作の方向性が凝縮したかたちで打ち出されているはずである。デュラスは『イギリスの恋人』を書き終えた直後、この小説が「『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』という、私が嫌いな本の埋め合わせをしてくれる²⁰」と臆面なく語り、また、これからなすべき——『インディア・ソング²¹』に代表される映画制作を通した様々な試みに関わるはずの——「数々の計画」があると宣言している²²。しかし、たとえばポッシュ・モンパルナス劇場でのベケットの賛辞を軽んじることはないだろう。『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』はひとつの作品としてたしかに成立している。なぜ書き直す必要があったのか、なぜ葬り去らねばならなかったのか。

犯罪

『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』と、その書き直しである『イギリスの恋人』は、『モデラート・カンタービレ²³』や『夏の夜の十二時半²⁴』に並ぶ犯罪を扱ったデュラス作品である。犯罪への関心は決して突発的なものではなく、この時期のデュラスにおいてそれは、すでにものを書くための主要なテーマのひとつをなしていた。問題は書くことを通して——さらに言うならば虚構によって——現実起こった解明されない事件の闇にいかにして近づくかということにあったといえる。

57年から『フランス・オブセルヴァトゥール』誌に二年以上に亘って掲載されたデュラスの数々のテキストには、その現れをはっきりと見ることができる。なかでも「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖²⁵」というテキストには、デュ

²⁰ Hubert Nyssen, *op. cit.*, p. 141.

²¹ Marguerite Duras, *India Song*, Sunchild, les Films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Cavaglione, 1974.

²² Hubert Nyssen, *op. cit.*, p. 141.

²³ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Editions de Minuit, coll. « Double », n° 2, 1958.

²⁴ Marguerite Duras, *Dix Heures et Demie du Soir en Été*, Gallimard, coll. « Folio », n° 1699, 1960.

²⁵ 57年から80年までの『フランス・オブセルヴァトゥール』誌、『リベラシオン』紙、『ヴォーグ』誌等に掲載された記事は、『アウトサイド』に収録され84年にガリマール社から出版された。この『アウトサイド』に収められた「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」と題されたテキストは、57年6月6日の『フランス・オブセルヴァトゥール』誌に掲載された記事（「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」）と、翌年の10月16日に同誌に掲載された記事（「デシャン、シモーヌ」）をひとつにまとめたテキストである（« Horreur à Choisy-le-Roi », *France-Observateur*, n° 369, 6 juin 1957; « Deschamps, Simone », *France-Observateur*, n° 441, 16 octobre 1958）。本論において「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」のテキストからの引用とする場合はすべて『アウ

ラスの犯罪への関心と、現実起こった事件を自らの創作に合流させるための大胆な手法の兆しが認められるとあってよい。言い添えるならばその方法は、『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』や『イギリスの恋人』を経てからずとのち、とりわけ84年の自伝的作品『愛人』以後に書かれる晩年の小説作品を特徴づけることになる、現実と虚構の二項関係を揺るがすような書き方へと道を開くことになるだろう。デュラスは実際に起こった事件を脚色して提示する。

「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」が扱うのは、57年5月31日の夜にショワジー＝ル＝ロワで起こった、エヴヌーという名の医師が、愛人シモーヌ・デシャンに強いて自分の妻を殺させた事件である。エヴヌーは犯行後すぐに警察へ行き、愛人を単独犯とした偽りの告発をした。愛人のデシャンは、容姿の美しかったエヴヌーの妻と対称的な器量だったという。『ローロール』紙がこの事件を報じた最初の記事は、犯人ふたりの関係を「悪魔的」と形容し、またデシャンを、容姿が美しく寛大な性格だったとされる殺された妻マリ＝クレールに対比することで、とりわけ彼女の罪に対する読者の反感を煽るような内容となっている²⁶。エヴヌーとデシャンのあいだにはサドマゾヒズム的な関係があり、犯行時のデシャンはエヴヌーの命令に従い「黒いマントの下は裸で、黒い手袋をはめ短刀を携えて²⁷いたという²⁸。そのような「犯罪の演出は唾然とさせる²⁹」ものだが、エヴヌーの倒錯にさえあまりに盲目的な従順さを示すデシャンは、「犯罪へと、残酷で野蛮な犯罪へと、あたかも若い娘が初めての待ち合わせに向かうようにして³⁰」向かったのだとデュラスは書く。

事件は、エヴヌーとデシャンのあいだの痴情関係を背景とした、財産目当ての犯罪という説明、あるいは夫が妻を追い払うための殺人という説明によって理解されようとしたが失敗に終わっていた。デュラスは解明されない

トサイド』のテキストに拠っている (Marguerite Duras, « Horreur à Choisy-le-Roi », *Outside : Papiers d'un Jour*, Gallimard, coll. « Folio », n° 1755, 1984, pp. 141-150)。

²⁶ « Le Crime grand-guignolesque », *L'Aurore*, 3 juin 1957. また、『タイム』紙の国際時事欄もこの事件を取り上げ、エヴヌーを女性ふたりが挟むかたちで三人の顔写真を並べて掲載している。それによって容姿の面での殺された妻とデシャンとの対比を強調しようとする意図は、記事内容からも明らかである (« The Specialist », *Time*, 17 juin 1957)。

²⁷ Marguerite Duras, « Horreur à Choisy-le-Roi », *Outside : Papiers d'un Jour*, op. cit., p. 142.

²⁸ « Le Crime effarant du docteur Evenou et de sa maîtresse Simone Deschamp », *L'Aurore*, 4 juin 1957.

²⁹ Marguerite Duras, « Horreur à Choisy-le-Roi », *Outside : Papiers d'un Jour*, op. cit., p. 142.

³⁰ *Ibid.*, p. 143.

犯罪に一般的な動機を割り当てようとする態度に対して、その「偽善的なメカニズムに陥ることを避け³¹⁾」なくてはならないと主張する。デュラスには、ふたりの犯罪者たちのあいだに本当の「情熱」が——比類ない性体験が——あったとしても、彼が彼女を愛していたとは考えられない³²⁾。裁判でエヴヌーの言葉を聞いていたデュラスは、「彼は彼女が自分の人生に秘密裏に留まることを望んでいたのであり、言い方を変えるならば、彼女が完全な悪と同じくらい「恥ずべきもの」に留まることを望んでいた³³⁾」と考える。しかし一般的な報道は、これを痴情の果てに起こった事件として、「[デシャンは]愛の戯れの段階を通して、犯罪の究極の深みに滑り込んだのだ³⁴⁾」と解釈するのが落ちだった。デュラスが重大な誤りを指摘するのはそこである。「これが何を意味するだろう？ あきらかに重大な、[デシャンが犯行に至るまでに] 介入するその段階を意図的に言い落とすことが間違いを導くのだ。それは戯れが戯れであることをやめ、もはや悦びではなくなり、しかも意識を抹消するまでに彼女を拘束した段階なのである³⁵⁾」。デュラスは「闇の「真実」を認めなくてはならない³⁶⁾」こと、ただし「犯罪者たちが出てきたその闇を

³¹⁾ *Ibid.*, p. 141.

³²⁾ 殺人に至るほどの激しい愛があったとひとに想像させるようなエヴヌーとデシャンの関係だが、デュラスはつぎのように述べている。「エヴヌーが自分の愛人であるシモーヌ・デシャンと、本当の「情熱」を体験していたとしても彼が彼女を愛していたのだとは […] 思えない。おそらく、ここで問題なのはべつのことなのだ。エロチスムは、その両極性によって愛のように定義されうるが、そのときこの両極性は絶頂まで運ばれ、その終わりまで運ばれる。私はあなたが好きだ、だから私はあなたを憎む、だから私はあなたを殺す、ということだ。もし彼が彼女とともに、彼の存在に関わるほどの比類ない性生活を送ったとしても、これは彼が言ったことだが、彼は決して彼女と結婚することはないだろう。 […] しかし、こうしたことはすでに七年続いていたし、進行していた。そして、ゆっくりと彼女の秘密が完成されていくと同時に、彼女はより横柄に将来を、出口を望むようになっていった。おそらくそこに、私たちは地獄があることに気がつくのだ」(*Ibid.*, p. 142)。被害者が第三者(エヴヌーの妻)へと振れたこの事件の殺人者たちの動機をデュラスが愛と呼ばれるものに見ることはない。デュラスはエヴヌーが家庭的地位や社会的地位と同程度に、デシャンとの「性の打算的方法」に執着していたと考え、またデシャンのほうでは、エヴヌーの、デシャンの醜さを侮辱し、彼女の愛を踏みにじる卑劣さを、たとえば「唾然とさせる」犯行時の衣装から、「自由の幻想」として享受し、あくまでも自らの欲求にしたがって犯罪へ向かったと考える。

³³⁾ *Ibid.*, p. 142.

³⁴⁾ *Ibid.*, p. 144. エヴヌーとデシャンの犯罪を報じた 57 年 6 月 4 日の『ローロール』紙からのデュラスによる引用(« Le Crime effarant du docteur Evenou et de sa maîtresse Simone Deschamp », *L'Aurore*, 4 juin 1957)。

³⁵⁾ Marguerite Duras, « Horreur à Choisy-le-Roi », *Outside : Papiers d'un Jour*, *op. cit.*, p. 144.

³⁶⁾ *Ibid.*, pp. 143-144.

解釈することは、事件をもとにしてその闇を知ることなどできないのだから諦めなくてはならない³⁷」ことを主張する。

同年の冬に行われた、容疑者として逮捕されたエヴヌーとシモーヌ・デシャンの裁判にデュラスは出席しており、テキストの後半を占める被告人デシャンと裁判長ボヌールの対話は、その裁判でのやりとりを脚色したものと考えられる。対話は裁判長による犯行時のデシャンの異常な身なりについての尋問からはじまる。エヴヌーからの命令であったと答えるデシャンに、なぜ普通の服装をしていなかったのか、それは性的倒錯者だからなのか、と畳み掛けて尋問する裁判長の言葉は、法廷内での聴衆たちの「失笑³⁸」さえ招いたという。尋問は容赦なく続き、エヴヌーとデシャンの特殊な性的関係、「様々な退廃的なやり方³⁹」についての事実の確認に展開し、それはほとんど彼女への叱責となり、脅しとなっていく⁴⁰。ここで暴かれるのは、被告人ではなく司法官のほうにある愚かさといえるが、この法廷内に「巨大な愚が漂い、それに私たちみな参加していたのだ⁴¹」ともデュラスは書いている。裁判長はエヴヌーとデシャンの耽った様々な倒錯行為を挙げ連ねていき、しかも「証人たちは、あなたはそこでずいぶんおたのしみだったと言いましたが⁴²」と言い添えた上で、倒錯行為の理由をデシャンに尋ねるが、彼女には「裁判長、私は彼を愛していました⁴³」としか答えられない。こうした場面を目の当たりにして「ほとんど具合の悪くなるほどの息苦しさ⁴⁴」を感じたというデュラスはつぎのように書く。「この男たちはそうやって何を求めているのだろう？ 私は司法官の男たちのことを言っているのだ。シモーヌ・デシャンが悔恨の恐怖に囚われて床で身をよじっても、それはまだ十分ではないのだろう。彼女はほとんど自分がすべてにおいて責められているということを知っている。最も倒錯した実践に自分が溺れたことを認めているのだ。しかし彼らは彼女がそれに悦びを見出したと認めることを望んだのだろう。彼女は

³⁷ *Ibid.*, p. 144.

³⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁰ デュラスは、エヴヌーの性的倒錯に関しては「私たちは彼を責めることはできないのであって、「性の形式」を断罪することは絶対的に拒む」(*Ibid.* p. 145)と括弧のなかに書き添えている。

⁴¹ *Ibid.* p. 146.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

否定した。そして、そのことが彼女を譴責するに値するのだった⁴⁵。苛めとも見えてくるこの裁判の展開は、デシャンが殺人を犯すまでの段階が「意識を抹消するまでに彼女を拘束した段階なのだ」というデュラスの指摘を思い出させる。この裁判は「彼女がエヴヌーに対して使っていた言葉で語ることを彼女に強い⁴⁶」たのであり、デシャンは裁判長たちの叱責と脅迫に、エヴヌーに対するものと同じ従順さによって屈する。そしてデシャンは「裁判長の「残忍さ」に関する道徳的なものの見方に従って、彼女自身の行いを判断する⁴⁷」ようになり、自分の言葉を持つ機会などはない。法廷でのデシャンの意識はまさに拘束され、その消滅へと向かうのだ。

こうしてデュラスは、デシャンが自らの言葉で自らを語ることを予め禁じられた状況に置かれていることに気づく。デシャンは二度も「私は自分のことを説明したいのですが、それができないのです⁴⁸」と、自らを語る力がないことを訴えるが、これに対してそれでも語ってみようにと彼女を自己弁護へと促す動きは一切ない。そのような被告人たちの言葉を意図的に絶つようにしか展開されない裁判の不正をデュラスは強調する。被告人は尋問に答えることを通してしか言葉を発することができないのであって、「被告人たちが話をするために立ちあがり、すぐに話をする時間をもらえるということはない⁴⁹」のだ。デュラスはこの事件の「一般的な責任や、シモーヌ・デシャン個人の責任についての意見は持たない⁵⁰」と書くが、それは「とりわけ司法のしきたりによって裏切られた彼女には、もはや自分を語るための言葉さえ見つけることができなくなった⁵¹」ことを認めているからである。ついにはものを言うことのできなくなった彼女を見つめるうちに、デュラスには、彼女が「誰にも関心を持たなくなるばかりか、もはや自分自身にも関心を持たなくなった⁵²」ように、「彼女はもはや誰でもなくなった⁵³」ように見えはじめたという。裁判長を前にしたデシャンを、エヴヌーを前にした従順すぎるデシャンを透視するかのような思いで見つめるうちに、ついには「彼女が自分で犯した罪のことを覚えているだろうか、あるいは今や彼女は司法官

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 146-147.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

たちに魅了されてしまっているのではないか⁵⁴」と考えるに至り、デュラスのテキストはそこで終わる。

「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」というテキストは、「犯罪者たちが出てきたその闇を解釈することは、事件をもとにしてその闇を知ることはできないのだから諦めなくてはならない」という前提のもと、犯罪に向き合って書くデュラスの方法——決して犯罪者の動機を追及することはせずに、犯罪には決して解明することのできない闇の部分が残されるということ認めようえで、それを脚色し提示する方法——の最初の具体的な実践であったといえるだろう。そのときデュラスが用いたのは対話という形式であった。そして、『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』や『イギリスの恋人』では、べつの犯罪が、より厳密に対話からなるテキストによって扱われることになる。そしてそのなかで、デュラスは犯罪者たちに話をさせ、犯罪者たちの言葉を書き留めようとするのだ。「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」の対話におけるデシャンの言葉のすくなさに対して、『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』と『イギリスの恋人』の犯罪者たちは、話をするために話をする。そしてそれが、「犯罪の闇はもちろん説明されないが、それでもなし得るのは、犯罪の闇を囲い込み、その闇に立ち戻る部分をそのままに残しておくことだ⁵⁵」と書いたデュラスの、——成功するにしろ、失敗するにしろ——「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」でなされた主張の本格的な実践となるのだ。

『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』と『イギリスの恋人』は、同一のテーマを共有し、対話という共通の形式を用いて、同一の犯罪のなかの「闇の「真実」」とデュラスが呼ぼうとするものを目指しているように見えるが、結果的に、ひとつめは消し去られ、ふたつめが残された。『イギリスの恋人』を読めば、それに着想を与えた事件が同一であることによってそれが『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』の「書き直し」であることはすぐにわかる。そして、様々な変更——時代、名前、犯人、年齢などの変更——によって、また大きく変えられたテキストの構造によって、『イギリスの恋人』が『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』とはまったく異なる作品であることも同時にわかる。まったく異なる作品と見える、しかも劇場で十分な成功を収めた作品であった『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』が再版されず、あくまでも小説『イギリスの恋人』の劇場版が『劇・イギリスの恋人』として本になった。もちろん、小説から劇場版へ書き直されたテキストの構造には、デュラスの創作の変容

⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 141-142.

を探る上で十分に検討に値する変更が加えられていることは言い落とせないが、テキストの削除されなかった部分はほぼそのままのかたちで劇場版に残されており、内容への大きな変更はない。ほぼ同一のテキストを共有する『イギリスの恋人』と『劇・イギリスの恋人』が二重に残され、まったく異なるテキストといえる『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』が消え去った。それはなぜか。ただしデュラスが没してこの作家作品の全行程を迎えることのできるようになった今、『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』の抹消を訝りすぎるのは大袈裟なことだと認めておかなければならない。創作ごとに変貌を続けていったデュラス作品のなかで、この作品がデュラスにとっては先立つ作品の残滓でしかない、いかなる飛躍もないものと見えたと考えることは必ずしも強引なことではないのだ。この点を確認する作業は、『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』よりも遙かに複雑な構造をもち、遙かに深い奥行きをもつと思われる『イギリスの恋人』を読み解きながら行うことにして、ここではまず、図書館を墓場に生き埋めにされたかの『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』を開き、そこに刻まれた犯罪者たちの言葉をすこしだけ蘇らせてみたい。たとえそれがこの作品が失敗作であることを強調することになるとしても。

事件

『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』と『イギリスの恋人』に着想を与えた実際に起こった事件の概要は、『劇・イギリスの恋人』の本のはじめに置かれたデュラスの署名付きのページに、つぎのようにまとめられている。

[...] 犯罪は、エソンヌ県のサヴィニニ＝シュル＝オルジュの、「モンターニュ・パヴェ」と呼ばれる地域にある、同名の陸橋のそばの平和通りで、1949年12月に起こった。

その夫婦の名はラビニューといった。夫は退職した元職業軍人だった。妻のほうは、定職についたことはなかった。

彼らにはふたりの子供、娘たちがいた。

犯罪は、妻ラビニューによって、夫に対して犯された。ある夜、夫が新聞を読んでいたときに、彼女は薪割りに使われていた「石工用」のハンマーで、彼の頭蓋を打ち砕いたのだ。

犯行は数夜のうちに進められ、アメリ・ラビニューは死体を切断した。そして、夜になると、モンターニュ・パヴェの陸橋から、そこを通る貨物列車に死体の断片を、列車一台に断片ひとつの割合で、一夜ごとに投げ込んだのだった。

すぐに警察は死体の断片を乗せてフランスを走るそれらの列車がすべて共通

の場所を通ることに気がついた。列車はすべて、ちょうどサヴィニ＝シュル＝オルジュの陸橋の下を通るのである。

アメリ・ラビューは、逮捕されたあとすぐに自供した⁵⁶。

デュラスは52年3月1日の『ル・モンド』紙に掲載されたジャン＝マルク・テオレイルの記事によってラビュー事件の存在を知った⁵⁷。その記事には、夫を殺した妻「アメリ・ラビューが、飽くことなく、この犯罪、彼女が自分で犯した犯罪の理由を知ろうといくつもの質問をした」こと、そして「彼女がその理由に辿り着くことはなかった」ことが記されていた⁵⁸。妻が夫を殺害しその死体を切断したのち、列車に投げ込んだというこの事件がデュラスの関心をひいたのは、その残虐なイメージへの好奇心からでも、感傷的な犯人への同情などといったものからでもない。テオレイルの記事で知った、最後まで自らの犯行理由を知りたがり、それを知るに至ることのなかったアメリ・ラビューの存在そのものが、デュラスを創作に駆り立てたのだ。

『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』には、『劇・イギリスの恋人』のような現実の事件に関する言及は一切ないが、劇場の幕が上がる前に、つぎのように事件の概要——虚構の事件の概要——がテキストとして提示される。

1954年、フランスの至るところで、数々の駅の貨物列車に人間の身体の断片が発見された。

人類学的検証が、それらの人間の断片が、もとは同じ人間の身体に属すということを示した。ポルドーで身体の復元が行われ、そのことが証明された。

鉄道会社による検証は、それらの人間の断片を運んだ列車がすべて、行き先がどこであるにしろ、正確に同じ場所を通過することを、すなわち、エピネイ＝シュル＝オルジュの陸橋の下を通ることを明らかにした。

警察の最終的な検証は、この犯罪の犯人が、六十歳代の、エピネイ＝シュル＝オルジュという地域に居を構えたフランス国有鉄道の平穩な退職者たちであったこと、そして犠牲者が生まれながらの不具者で、捕まった夫婦と二十七年間仲睦まじく暮らしていた、彼らの本従姉妹であることを明らかにした。

司法警察と犯人たちとが一体になった努力は、この犯罪の理由を突き詰めるには至らなかった。したがって、この犯罪は解明されないままに留まっている。

⁵⁶ Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, op. cit., pp. 9-10.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁸ *Ibid.*

犯人夫婦は処罰され、夫は死刑となり、その妻は保安処分を受けた⁵⁹。

1949年が1954年に変更され、サヴィニ＝シュル＝オルジュはエピネイ＝シュル＝オルジュに、犯人は六十五歳の夫婦で子供は持たないマルセルとクレールに、被害者は犯人の夫から、夫婦と同居する、彼らの本従姉妹で聾啞者のマリ＝テレーズ・ラゴンに変更された。被害者の死体が切断され、列車にばらばらに投げ込まれたという事情はそのまま採用されている。

作品は二幕もので、第一幕は、犯行後の夫婦マルセルとクレールの対話からなる。場所はセヌ＝エ＝オワーズの一軒家の部屋で、ベランダの窓がセヌ＝エ＝オワーズの空に向かって開かれている⁶⁰。殺人後という異常な状況を除いては何も特別なことは起こらないままに、夫婦は一見したところとりとめのない、しかしやはり犯した罪をめぐる会話を続け、犯行以前から続いていたアペリティフの習慣を守るかのようにして、友人でもあるビルが経営するカフェにふたりで出かけるところで第一幕が終わる。第二幕はそのカフェが舞台となり、夫婦は、ビルと常連客のアルフォンソ、そして土地のものではないカップルの男女ふたりとの会話を始める。話題はやはり殺人事件だ。最終的には会話を通してマルセルとクレールの犯行が明るみになり、私服刑事であったカップルの男に夫婦が逮捕されるところで幕が下りる。自ら犯した犯罪の動機を知らないこの犯罪者たちに、デュラスは何を語らせたのか、第一幕を中心に犯罪者たちの言葉を聞いてみたい。

証拠

残忍な殺人事件がテキストとして提示されてから幕が上がり、やがて観客が最初に耳にするのは、マルセルのほとんど子供じみた空腹の訴えである。そのマルセルの言葉と殺人の陰惨なイメージとの隔たりには、観客を唾然とさせるものがあるだろう。ふたりの会話はつぎのように始まる。

マルセル

お腹がすいたよ。食事はたっぷりとするのがいい。たとえば、冷製の鶏とか、サラダをたっぷり、っていうのがいいな。

⁵⁹ Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, op. cit., pp. 9-10.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

私だってね、お腹がすいてるのよ。(間) ねえ、春よね⁶¹?

こうしてはじまるふたりのやりとりは、ほとんど無垢な会話を装うように見える。よほど注意深い観客・読者でない限り、彼らの会話が従姉妹の殺人をめぐる展開していることさえ認められないのではないかと思えるほどに、ふたりのやりとりは焦点を欠いている。彼らの言葉が卑劣な殺人者の声を喚起するとはいえない。

マルセルの「お腹がすいたよ」という言葉はデュラスの小説『辻公園』を思い起こさせる。『辻公園』は大部分が対話からなる小説で、対話は雇い主の子供を遊ばせに公園へ来たまだ若い家政婦の娘と、町から町へと旅をする「旅商人のようなもの⁶²」と名乗る男によって続けられる。ベンチに座り込んだまま日が暮れるまでひたすら喋り続けるふたりの会話を中断させることができるのは、遊びを中断して娘のもとへ戻り来る少年の言葉だけであり、その最初の言葉が「お腹がすいたよ⁶³」という言葉なのだ。少年は「お腹がすいたよ」と言える相手がいなければ生きられないだろうし、そもそもそのような事態は考えられまい。また、幼い少年にとって、空腹を訴える相手とは、取り替え可能な相手であろう。これに対して、年老いたマルセルにとって、空腹を訴える相手としてマリ＝テレーズは唯一のひとであり、その喪失は自らの死を意味する深刻な事態なのだ。マルセルにとって空腹は、マリ＝テレーズの死と自らの死を同時に意味する。すくなくともマリ＝テレーズの不在を現前させるような空腹感は、罪を問われ死に処せられるであろうという恐怖にマルセルを追いやっていくのだ。

マルセル (ベランダから遠くを見つめて)

そうだよ、春だ。

クレール

もう新しいサイクルに入ったのね?

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶² Marguerite Duras, *Le Square*, *op. cit.*, p. 12.

⁶³ *Ibid.*, p. 9.

マルセル

そうだよ。野菜畑は初物でいっぱいだよ。[...] (傍白で) 無実のひとみたいに腹が減るもんだな。

クレール (よく聞こえずに)

お腹がすいているのが何ですって？

マルセル

ペコペコなんだよ。

クレール

そのことだったら、望みはまるでなしよ、マルセル。諦めてちょうだい。

マルセル

おまえ、覚えてるだろう、あれは、あの不憫な文盲は、たいした料理上手だったね？ 害になるどころか、ずいぶん料理をしてくれたもんだよね⁶⁴？

空腹というかたちでマリ＝テレーズ・ラゴン殺害の記憶がマルセルの意識に取り憑いているということは、会話が進むにつれてすこしずつ明らかになっていく。

「ねえ、春よね」という共犯者クレールの言葉は、マリ＝テレーズの不在を話題から追いやるための静かな促しの言葉として作用し、マルセルもそれに従ったはずだったが、空腹感とともに、マルセルはクレールをうんざりさせるほど頻繁にマリ＝テレーズの話題に戻ってしまう。

マルセル

気の毒なあの一ひが料理して…。それで実際のところ何をつくってたんだ？

クレール (うんざりして、ひどく粗雑に)

肉のシチューをつくってたわよ、味見して、おいしいとわかると、いかにも

⁶⁴ Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, op. cit., pp. 15-16.

満足そうに合図したわ、いつものことよ。だけど、そんなことはいいわ。台所を入ったところの箆箭の左、シチューの最後の缶があるわよ、ボタン印のが⁶⁵。

クレールは家事や料理をしない、おそらく何もしない女であり、明示はされないが、聾啞者のマリ＝テレーズが夫婦と同居する理由はそこにあったのだろう。ふたりに食事を用意していたのはつねにマリ＝テレーズであり、空腹の原因はマリ＝テレーズの不在にある。殺人の結果が空腹というごく日常的な問題に結びつくこと、しかもその日常的な問題が何よりも殺人犯たちの生活の取り返しのつかない崩壊を示していること、それが観客・読者に気づかれたときに、マルセルとクレールの一見無垢な会話は、異様な会話へとその響きを変えるだろう。

マルセルにとって、マリ＝テレーズの死がもたらしたのは、生活の破綻、とりわけ食生活の悲惨という不利益のみである。マルセルは、手をくudした張本人であるが、たびたびマリ＝テレーズ、彼女の料理に想いを馳せる。

マルセル

耳も聞こえずものも言えないひとだった、そうだよ、認めてたよ、それでも料理をしてくれたってことをね、それもたいした洞察力を持ってね！ すごく新鮮なもんだった！ 初めて食べたサラダを覚えてるだろう、十月のマッシュに三月のレタス、あのひとのおかげでいつだってそれが食卓にあったな！ あれは、あのひとはさ、よく考えてくれてたんだ！ 二十年間、まったく合理的な料理をしてくれたもんだから、ほら、近所のひとたちは不随になったりしてるけどさ、そんな健康の不都合もなくこの年に至れたってわけだ！ どうしてあのひとなんだろう？

クレール

たぶん、ほかにどうしようもなかったからだわ。あのひとは、あのひとはそこにいたんだもの。もうたくさん⁶⁶。

なぜマリ＝テレーズを殺したのかというマルセルの問いに、なぜクレールではないのか、という無意識を読み取ることも不可能なことではないが、意識的と考えるにはマルセルはあまりに愚直な男として描かれている。マルセルとクレールの対照的な性格は、作品中で起こっている出来事よりもよほど

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 30-31.

明確に示されている。逮捕され死刑になるということに対するマルセルの恐怖と、それと対照をなす、異様なまでの落ち着きをもって自らが犯した犯罪を見つめるクレールの視線とは、一見素朴さを装うふたりの言葉のなかに織り込まれ、おそらく暗示的な言葉を追い切れない観客・読者にさえその印象は刻まれるだろう。マルセルは、クレールの言葉を借りれば「いつも自分で思っているよりもずっと説明を簡単なものにしてしまう⁶⁷」、「話が脇道にそれるといけないからと、いつだって、何よりもひとに強い印象を与えるような、とびきり平易な言葉遣いをしようとする⁶⁸」男であり、クレールは、「マルセルが話を簡単にしてしまう癖にはいつも苛々させられる⁶⁹」という。これに対してクレールは異様な明晰さを備えた女であり、「あなたは首を切られるわよ。私といえば、あとの日々は監獄行き。できることといたら、時間を稼ぐことね⁷⁰」と言うほどの冷徹さを示し、マルセルが空腹を訴えれば、「慎重になって。太っていれば太っているほど、犯人たちは処刑されるのよ⁷¹」とさえ言うてのけるのだ。

空腹はこの作品の重要なモチーフであり、第二幕の終わり、マルセルとクレールが逮捕されるクライマックスは、マルセルの「お腹がすいている」という言葉によって始動するといつてよいだろう。その場面の直前から、マルセルは犯罪者を理解するべきだと主張しはじめる。これに対して、「生と死の問題⁷²」である以上は「すべてを理解することなどできない⁷³」とカフェの主人ビルが反論すると、マルセルは、いつかはどうしても殺さずにはいられなくなる女が自分の生活に存在するかのように想像してみるようにと、その女を尾行し殺害に至るまでの行程を描き、語りだす。しかし、いよいよその話が殺害の場面に至ろうとするときに、マルセルが事件の真相に触れそうになると、つまり、犯行のイメージがあまりに具体的に、そしてあまりに単純に示されそうになると、クレールは「マルセルが話を簡単にしてしまう癖にはいつも苛々させられるわ」と言って話を中断させる。見知らぬ男——実際は私服刑事の男——に話を続けるように促されたところで、マルセルは「疲れた」と言い、クレールもそれに続く。

⁶⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 92-93.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

⁷² *Ibid.*, p. 110.

⁷³ *Ibid.*, p. 109.

クレール

私たち、くたびれたんだわ。この歳になるとすぐに疲れてしまうものね。

マルセル

今度は私たちのことを理解してくださいね。[...] それに、同年輩のひとよりも早くくたびれてしまうとしたら、それは最近そのひとが弱っていたってことなんですよ。このことを言わなくてはね、みなさん、お腹がすいているんですよ。(彼はクレールに近寄る。ちいさな声で) みんなにお腹がすいていると言ったね。

クレール (ちいさな声で)

聞いてたわよ、マルセル。

マルセル

どうして言ったんだろう？

[...]

クレール (社会的に)

私たちを理解してくださいね、ビルさん。こういうことは起こりうるんです。私はね、もう料理は一切したくないんです⁷⁴。

マルセルの友人でもあるカフェの主人ビルも私服刑事の男も、カフェでの事件をめぐる会話を通してマルセルとクレールに疑いをもってはいるが、マリ＝テレーズの不在を知るまでは確信に至ることはない。マリ＝テレーズの不在が彼らのあいだで問題にされるのは、マルセルの「お腹がすいている」という言葉のあとでしかない。このあと私服刑事の男が、「だけどもッシュー、従姉妹のマリ＝テレーズ・ラゴン、あなたたちの従姉妹が、料理をするのではないのですか⁷⁵？」とマルセルに訊ねてから夫婦がその男に手錠をかけられるまでに、時間はそれほどかからない。ほかのいかなる暗示的な言葉もなく、マルセルの空腹の訴えが、殺人の何よりの確実な証拠となったのだ。

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 126-127.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 130.

理由

マルセルとクレールのやりとりには、事の真相を観客・読者に完全に把握させるような説明的な言葉はほとんど含まれず、言葉の端々からいくつかの点を推理させるだけであり、それは作品の終わりまで続く。使われる言葉はつねに曖昧で、ぼんやり聞いていては、夫婦のまったくすれ違った会話をしているかの様子に気を取られ、気がつけばカフェでふたりが逮捕されて終わっていたということになりかねない。

マルセルが共犯者のクレールに犯行時の記憶を語るときでさえ、使われる言葉は暗示的なものでしかなく、人間の死体を切断するといった残虐なイメージからは遠い。つぎのようなマルセルの言葉は、家事仕事に馴れない男がはじめて妻に頼まれてそれを行った苦労を語るかのようになさえ思える。

マルセル（しつこく）

聞いてくれよ、クレール、あんな辛い状況になっても、私はおまえの忠実な夫だった、行いにおいても、精神においてもだ。おまえは言ったね。あれをしなさい、これをしなさい、それからまたそれを、またあれを、と。私はそれをやったよ。あれは私には骨の折れる初めての仕事だった、私の時間を、眠りを奪った、それでもやってのけたんだ…。

クレール（うんざりしながら、やさしく、だが偽善的に）

私は弱いし年老いてるわ、マルセル。あの辛い仕事を、あなたにさせないわけにはいかなかったの…。

マルセル

最後まで言わせてくれよ…。

クレール

ええ、マルセル、最後まで言ってちょうだい。

マルセル（うんざりしてはいるが、やさしく）

あれが辛い初めての仕事だったと言ったんだよ、やたらな長丁場だったとも言おうとしたんだ、あれを消え去らせるには長い時間がかかったな、それぞれの部分が、明らかにその全体を証明していたもんだから、どんなにちっぽけな

部分でも、そのなかのどれだって、残りのものと一緒になれば、その起源についてはどんな疑いも持ちようがなかったからね、それだけに時間のかかるものだった、だけど、できる限り、最後までやったよ、おまえへの恒常的な愛だけに助けられて、それをやってのけようとしたんだよ…。そして私がそうしているのを見つめるおまえは、説明してくれると言ったよな…。おまえは何も説明しないじゃないか。言ってくれ。それが私の望むことだよ。言ってくれ。

クレール（子供っぽく）

わからないの。自分では、あなたに説明するときに来てしまえば、わかると信じていたのよ。だけど、そのときに来たって、何も、何もわからないの⁷⁶。

暗示的な言葉で語られるにしても、マルセルのここでの言葉は、やはり無惨に切断されていったマリ＝テレーズの身体を問題にした言葉であって、その作業にかかった労苦を語っている。また、この会話からは、殺人におけるマルセルとクレールのある種の力関係が浮かびあがるといえるだろう。マルセルの言葉を信じるならば、殺人の指示をしたのはクレールであり、マリ＝テレーズの死を望む動機はクレールのほうにあったはずで、それをクレールはマルセルに殺人のあとで説明することになっていたということになる。

しかしクレールは、犯行時に理由を知っていたわけでもなく、犯行後に理由がわかったわけでもないという。そしてクレールには、この作品に着想を与えた、テオレイルが記事に書いた実際の事件の犯人であるラビューのような、犯した罪の理由を知ろうとする態度も見られない。クレールは、自分がマリ＝テレーズ殺害の理由をたった一度だけ理解した瞬間があったとしてつぎのように語るが、しかしその言葉も、自分が犯した罪の理由を探るためのものではない。

クレール（決意して、ゆっくりと）

[...] ある日、ひらめいたのよ、あのふたりの大罪だって、もうすぐ言われるようなことをした、そのいくつかの理由に気がついたんだと思うの…。ちょうどあのひとが料理をしているときだった…。だけど、そのいくつかの理由は姿を見せるとすぐに、その理由はね、永遠に私の理解から消え去ったわ。その理由は、私のところにおのずとやって来て、そうかと思えばすぐにいなくなって

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 23-25.

いたわ。理解したと思ったのに、すぐに何ひとつわからなくなっていた⁷⁷。[…]

クレールは、繰り返し、自分はわかっていることをわかっているのだと主張したが。ただし、クレールにとって唯一の聞き手であるマルセルは、彼女の言葉をうまく理解できない。

クレール（続けて）

[…] 今でもまだはっきりとわかるのは、自分がもう何もわからないということよ。[なぜマリ＝クレールを殺したのかを] 私には言えない…。私はまだわかっているの、自分がわかっていたのだということ。つまり、私はもう自分が何を知っていたのかわからないということは、わかっているんだわ。

マルセル（理解できず、問いかけて）

すまんが、クレール…⁷⁸？

「自分がもう何もわからないということがわかっている」というクレールの言葉は、のちに書かれた小説『ロル・V・シュタインの歓喜』の語り手の言葉遣いを思い出させる。ロル・V・シュタインの物語を語ろうとする語り手ジャック・ホールドは、様々な情報を集め、ロル・V・シュタインと自ら接触するも、自分が語るロル・V・シュタインについて、いかなる確信ももたずにいるが、あるときつぎのように確信する。「今、あらゆる[ロル・V・シュタインに関しての]偽造者たちのなかで私だけが知っているのだ。つまり、私が何も知らないということ。これが彼女についての私の最初の発見だった。つまり、ロル・V・シュタインのことを何も知らないということが、彼女をすでに知っているということなのだ⁷⁹」。『ロル・V・シュタインの歓喜』は、この「知らないということを知っている」ということを前提にした語り手によって語られた物語からなる。クレールもまた、ロル・V・シュタインと同様に未知の部分秘めているが、ロル・V・シュタインが自らを雄弁に語るができないのと同じで、彼女自身が巧みに自分を語ろうとすることはない。しかもクレールにはマルセルしかいないが、彼には彼女の言うことが理解できない。マルセルが知りたがっているのは、確固たる犯罪の理由で

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 81.

しかなく、彼は犯罪の理由が輪郭をもって取り出せることに疑いをもっていないのだ。クレールが殺人を企て、夫を使ってそれを実行するまでに至る間の段階などマルセルの想像には及ぶはずもない。

關

デュラスが扱う犯罪は、犯人にさえ理由のわからない犯罪がほとんどであり、それはラビユー事件のみならず、61年にデュラスが『フランス・オブセルヴァトゥール』誌の記事に取り上げたアンドレ・ベルトーによる少女殺人事件や⁸⁰、あるいはずっとのち——デュラスの犯罪への関心は長く続いたのだ——85年7月に『リベラシオン』紙の記事で取り上げた、主婦クリスティヌ・ヴィルマンが実の息子を殺害した事件にも共通する⁸¹。デュラス作品におけるそのような動機の不明な犯罪を、ロール・アドラーは「他人に科された死を通しての自己破壊⁸²」の実現ととらえている。しかし、『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』のマルセルとクレールの対話から浮かびあがる彼らの態度に自己破壊への意志を読み取ることは難しい。すくなくともクレールにとってのマリ＝テレーズの死はむしろ、何かどうにもならなくなった現状からの自己の解放を意味するように見える。現状から解放されることを願い、単調さからの離脱を夢見ることは、誰も多少は想像のできるごく凡庸な感情であろう。それは『太平洋の防波堤⁸³』の母親から逃れたい主人公シュザンヌの、また『辻公園』の平凡な暮らしが結婚によって変わると信じる若い家政婦の願望でもある。「犯罪とは過剰なもの⁸⁴」であるとアドラーが述べているが、凡庸さもまた、極まって過剰なものとなればやはり犯罪を引き起こす。ごく平凡に生きていたはずのひとが、夫の頭蓋を砕いて殺し、死体を切断して列車に投げ込み（ラビユー事件）、あるいは実の娘ほどの若さの少女を愛した果てに殺害し、さらに屈辱的な尋問のさなかで自らで自らの命を

⁸⁰ Marguerite Duras, « Nadine d'Orange », *France-Observateur*, 1961 ; *Outside : Papiers d'un Jour*, op. cit., pp. 125-134. この記事は、80年6月号の『カイエ・デュ・シネマ』誌、『マルグリット・デュラス 緑の目』に再録された (*Les Yeux verts de Marguerite Duras*, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 312-313, juin 1980 ; Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, op. cit., pp. 79-86)。

⁸¹ Marguerite Duras, « Sublime, forcément sublime Christine V. », *Libération*, juillet 1985 ; *L'Herne*, Marguerite Duras, op. cit., pp. 69-73.

⁸² Laure Adler, op. cit., p. 414.

⁸³ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, coll. « Folio », n° 882, 1950.

⁸⁴ Laure Adler, op. cit., p. 415.

絶ち（ベルトー事件）、あるいはまた、幼少の実の息子を殺し、その死体を水に沈めるのだ（ヴィルマン事件）。

しかし、こうした犯罪が耐え難くなった何らかの現状から犯人を解放したとみなすにしても、そこに犯罪を説明付けるような明確な因果関係を打ち立てることはデュラスの意図にはない。被害者の存在が、加害者にとって耐え難い現状の原因であったとみなし、その抹殺によって後者が現状からの離脱を図ったと理解することは、「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」のなかでデュラスが書いた、犯罪に一般的な動機を割り当てようとする「偽善的なメカニズム」に陥ることにしかならない。生活を耐え難いものにした原因を抹殺したとする解釈は、クレールを苛立たせたマルセルによる単純化された話そのものである。マルセルは、まさにその「偽善的なメカニズム」に従って、カフェの主人ビルを前に、自ら犯した犯罪のことを——それが無自覚であったにしても——暗に語っていたのだ。

デュラスが「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」のなかで、犯罪の「闇の「真実」を認めなくてはならない」が、ただし「犯罪者たちが出てきたその闇を解釈することは、事件をもとにしてその闇を知ることなどできないのだから諦めなくてはならない」と主張したことを思い出したい。そのとき問題となったのは、シモーヌ・デシャンが犯行に至るまでの闇の段階だったのであり、デュラスはそれを、裁判長とデシャンの対話を自らの解説を加えながら展開することで、テキストに留めようとしたのであった。

デュラスの関心をひいたラビユーやデシャンの闇に途方もない暗さがあるとすれば、それはそこに入っていけるのは彼女たちしかいないという、当人以上の誰ひとりそこへ入って来ることはないという、絶対的な孤独にある。そして『セヌ＝エ＝オーズの陸橋』のクレールもまたそのような孤独の闇を秘めているということは、作品を通して十分に示されている。クレールは、彼女自身も覚えていない、しかし彼女のうちに浮かんだはずの様々な考えを、子どもたちにたとえながらつぎのように語る。

私の考えたちはどこ？ どこで座礁しちゃったの？ それに、私の考えたち、あの子たちの運命はどうなってしまうのかしら、私がかもうあの子たちのことを思い出せるところになくなってしまったら…⁸⁵？

この言葉が暗示するように、彼女たちの記憶が絶えれば、彼女たちの孤独

⁸⁵ Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, op. cit., p. 22.

の闇は、いかなる痕跡も残さずに霧散するのであって、誰にも顧みられることなく消えていくその闇は、取るに足りないという意味で凡庸さそのものといえる。「自分がもう何もわからないということがわかっている」と言うクレールは、べつの場所でそれを「私はもう忘却の記憶しかもっていないの⁸⁶」と言い換えているが、この「忘却の記憶」という言葉が、デュラスが書き留めようとする凡庸で孤独な闇を象徴しているといえるだろう⁸⁷。

「ショワジー＝ル＝ロワの恐怖」に書かれた「犯罪の闇はもちろん説明されないが、それでもなし得るのは、犯罪の闇を囲い込み、その闇に立ち戻る部分をそのままに残しておくことだ」という言葉がデュラスの創作上のひとつの目的をなしたとすれば、『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』に留めるべきは、まさにクレールのいう「忘却の記憶」であり、その闇であったといえる。しかし、この言葉とともにクレールの闇がこの作品に示されているとしても、この作品において、デュラスはそこに広がる闇に入っていく手前で留まり、その闇を具体的に示すには至っていない。デュラスが『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』に「埋め合わせ」るべき欠陥を認めたとすれば、それはこの作品が、クレールの闇の段階、「闇の「真実」」に迫ることができなかつたからなのだ。

実際に、書き直された小説『イギリスの恋人』が「埋め合わせ」をするのはそこである。『イギリスの恋人』において、犯人はクレール——ただし今度は名字付きのクレール・ランヌ——ひとりとなる。そしてそこではクレールの孤独に焦点があてられ、そこに見出される狂気と隣り合った凡庸さとともに、それがふたたび対話という形式、ただしまったく異なる対話の形式で表現される。もちろん目的は闇の解釈ではない。『イギリスの恋人』は、『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』からは見渡すに留めたその闇の深みへと降りていくだろう⁸⁸。

⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁷ 記憶と忘却の問題は、『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』以後、大きくテーマ化されていく。デュラスがクレールに言わせた「忘却の記憶」という言葉は、ずっとのちにもデュラス自身の言葉で繰り返されるのであり、81年に行われたモンレアルでのデュラス映画をめぐるコロックにおいて、デュラスはつぎのように語る。「記憶とは […] ある種の試み、忘却の恐怖から逃れようとする試みです。 […] 私が扱っているのは、いつだって忘却の記憶なのです」 (*Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Editions Spirale, 1981, p. 41*)。

⁸⁸ 『イギリスの恋人』および『劇・イギリスの恋人』の読解は『セヌ＝エ＝オワーズの陸橋』との比較と合わせて稿を改めて展開したい。

『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』はたしかに劇場で成功を収めた。この作品の観客・読者は、登場人物の言葉を虚構のなかの現実としてとらえ、たとえそれが暗示の多い把握の困難なものであるとしても、提示された世界を虚構世界のなかの現実世界として素直に受けとることができる。この点において、『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』はひとつの芝居として十分に成立していた。しかし、そのときデュラスが見ていたのは明らかにべつの方向だった。

『ロル・V・シュタインの歓喜』と『副領事』に至ると、デュラスは「本当らしい」虚構世界を打ち立てるという方法からいよいよ離れ、物語は、明確な輪郭を持たない登場人物たち——ときには複数の匿名の声——の発する疑わしい言葉の脆い重なりとしてしか表現されなくなる。そして書かれる小説『イギリスの恋人』は、『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』からのあらゆる変更によって⁸⁹、クレールの孤独の闇へと接近し、しかもそこから、物語と歴史、そして記憶と忘却という問題を具体的にテーマ化していく。

本論で扱った『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』は今やほとんど忘れられた作品となっている。しかしこの作品は、デュラスが『イギリスの恋人』を書くに至るまでのデュラスの歩みにたしかに刻まれた作品であることをここに改めて認めたい。『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』は、成功した失敗作ならではの重要性をもって、デュラスの著作目録に今も静かにその名を留めているのである。

⁸⁹ 事件にはふたたび変更が加えられ、時代は実際の事件と同じ49年に戻され、夫婦の年齢は四十歳代に若返り、場所はふたたびセーヌ＝エ＝オワーズだが、完全な虚構の町、ヴィオルヌに設定される。この小説は、69年の日本への紹介以来、『ヴィオルヌの犯罪』というこの町の名前を含んだ邦題で知られている(大久保輝臣訳、『デュラス戯曲全集 第二巻』所収、竹内書店、1969年、および田中倫郎訳、河出書房新社、1969年)。この小説の原題(*L'Amante anglaise*)は『イギリス人の[女性の]恋人』と訳せるが、小説中にイギリス人の恋人にあたる人物が登場するわけでも、イギリスという国が舞台となるわけでもなく、「イギリス(人)の」(*anglaise*)という単語の音の響きだけが問題となる。『セーヌ＝エ＝オワーズの陸橋』の分析の続編ともなるべきこの小説の分析——原題の問題を含めた分析——に備えるという意味を込めて、本論ではこの小説に『イギリスの恋人』という日本語タイトルを付し、「イギリス」という言葉を簡素に残すというかたちをとった。