

小説『イギリス人の恋人』を聞く

マルグリット・デュラスと想起のエクリチュール

武田 はるか

それは自由な言葉だったからその女は罰せられて、だからこそ、その言葉のせいで女は、夫にたいする、家庭にたいする、自分の務めを諦めてしまった。それは自由な声なのだけれど、それが怖がられたのは当然ね¹。

劇から小説へ

1967年4月にガリマール社から出版されたマルグリット・デュラスの『イギリス人の恋人²』は、しばしば60年の戯曲『セーヌ=エ=オワーズの陸橋³』が書きなおされた小説として紹介される。50年代のおわりから『フランス・オブセルヴァトゥール』誌をはじめとする雑誌や新聞への寄稿を通して犯罪に関する考察を行ってきたデュラスが、はじめて本格的に犯罪を虚構作品のなかで扱おうとしたのがその戯曲であった⁴。しかし、それはデュラスに言わせるならば、「犯罪をまったく表面的にしか見せていない⁵」、忌むべき失敗作となっていたのである。ふたつの作品は、同様の殺人事件を扱っているという点で共通しているが⁶、書きなおされた小説は、「『セーヌ=エ=オワーズ

¹ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Editions de Minuit, 1977, p. 28.

² Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967, coll. « L'Imaginaire », n° 168.

³ Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, Gallimard, 1960.

⁴ 57年から二年以上に亘って『フランス・オブセルヴァトゥール』誌に掲載されたもののうち、「ショワジー=ル=ロワの恐怖」と「デシャン、シモーヌ」というテキストには、デュラスの犯罪を扱う態度がとりわけ明確に示されている (Marguerite Duras, « Horreur à Choisy-le-Roi », *France-Observateur*, n° 369, 6 juin 1957; « Deschamps, Simone », *France-Observateur*, n° 441, 16 octobre 1958)。デュラスの作品において犯罪が主題化される過程および『セーヌ=エ=オワーズの陸橋』の分析に関しては、拙論「デュラスと犯罪 —— 戯曲『セーヌ=エ=オワーズの陸橋』から」(『伝語文学研究』第35号、東京大学伝語文学研究会、2007年、253-277頁)を参照されたい。

⁵ Entretien de Jacqueline Piatier avec Marguerite Duras, *Le Monde*, 29 mars 1967.

⁶ 戯曲と小説に扱われた殺人事件は、52年3月1日の『ル・モンド』紙に掲載された、エソンヌ県のサヴィニ=シュル=オルジュでじっさいに起こった、1949年の妻アメリカ・ラビューによる夫殺害事件の裁判に関する三面記事に着想をえている。

の陸橋』という、私がきれいな本の埋めあわせをしてくれる⁷』というデュラスの言葉も示すように、かつての戯曲の完全な書きかえであり、戯曲の小説化という意味での書きなおしではない。

『イギリス人の恋人』における事件の犯人はクレール・ランヌ、被害者は、犯人とその夫ピエール・ランヌと同居していた、クレールの本従妹にあたるマリ=テレーズ・ブスケという聾啞者の女性である。

クレール・ランヌは、マリ=テレーズを殺害後、自宅の倉庫で死体を切断すると、深夜数日に亘って線路に架かる橋まで死体の断片を運びだし、下を通過する列車めがけて投げ捨てた。やがてそれらの断片が、フランス国内、そして国境を越えた鉄道の貨物列車から順に発見され、鉄道網の検証によって、その貨物列車が、いずれもある町のおなじ橋—— ヴィオールヌという町のモンターニュ・パヴェ橋—— を通過することが早々に突きとめられた。事件から数日後の夜、ランヌ夫婦行きつけのカフェで、カフェの経営者ロベール・ラミ、農業労働者でやはり常連のアルフォンソ、若い女性を連れた刑事、そしてランヌ夫婦が事件をめぐる談話をつづけるさなか、クレール・ランヌは自らの犯行を認め、逮捕される。クレールは逮捕後も、自らの犯行の理由を説明することができずにいる。

犯行からクレール逮捕までのこうした流れは、『セヌ=エ=オワーズの陸橋』のそれと、ほぼおなじである。ただし、クレールがクレール・ランヌとなり、夫マルセルがピエール・ランヌとなり、被害者マリ=テレーズ・ラゴンがマリ=テレーズ・ブスケとなるといった数々の固有名詞の変更をはじめ、内容面での細かい変更がいくつも認められる。もっとも大きな変更を挙げるとすれば、戯曲では夫婦の共犯であった殺人事件が、妻クレールの単独犯とされた点にある。この変更は、戯曲において不完全であった、クレールという人物そのものに焦点をしばるための変更と理解できる。じっさいに、この小説を通してもっとも鮮明に浮かびあがるのは、クレールの狂気と言ってよい。殺人事件とは関わりなく、クレールは、もともと誰の目にも「すこし気の狂った女性⁸」と映る、「ある側面が狂っている女性⁹」として登場し、これも戯曲とは異なる。また、マリ=テレーズが、うしろ姿が「ちいさな牛¹⁰」に似ていると言われるほどの肥った女性で、料理上手だったという点、そし

⁷ Hubert Nyssen, *Les Voies de l'Écriture*, Mercure de France, 1968, p. 141.

⁸ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 51.

⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

て「彼らの家ですべてをやっているのがマリ=テレーズ・ブスケだということは、みなが知っていた¹¹」という点は戯曲と共通するが、クレールが食事の時間以外の異常なまでのながい時間を自宅の庭でひとりきりで過ごし、「誰もが庭のベンチに彼女が座っているのを見ることができた¹²」ということや、マリ=テレーズが、家庭内でのクレールによる様々な奇行の事実上の監視役であったといった事柄などは、あらたに加えられた要素である¹³。

戯曲から小説に書きかえられたさいの変更は、素材への部分的なものだけではなく、作品全体の構造にも及んでいる¹⁴。この小説は三部からなり、殺人事件に関する本をつくろうという企図をもつ質問者による、カフェの経営者ロベール・ラミ（第一部）、クレールの夫ピエール（第二部）そして犯人クレール（第三部）への個別のインタビューが並列されている。事件の概要は、第一部にあたるロベール・ラミへのインタビューのはじめに、質問者が事件に関する記事を読みあげるというかたちで読者に知らされる。また、読者は、戯曲の第二幕に相当するクレール逮捕までのカフェでの登場人物たちの会話を知ることになるが、それはカフェにいた刑事によってかくし撮りされていた録音テープが、インタビュー中に再生されたものとしてのことである。この小説において、読者をまえに出来事が起こることではない。

¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹² *Ibid.*

¹³ クレールの狂気は、全体を通してしだいに強度を増していき、最終部のクレール自身の発言によって剥きだしにされた狂気をまえに、読者はじかにそれに触れたかの思いで本を閉じることになるだろう。ただし、クレールの狂気がこの小説を通してはっきりと認められたとしても、それはクレールの犯行理由の説明にはならない。狂気とは、「さんざん探ってみつけられないと、狂気だって言われる、わかってるわ」というクレール自身の言葉も示すように (*Ibid.*, p. 169)、解明できない事件を処理するためにしばしばつかわれる便宜的な言葉でしかない。犯罪を扱うさいのデュラスは、ひとを犯罪へ向かわせた段階を意図的に言いおとし、すべてを因果関係で説明することにたいして徹底的に批判的な態度をとる (Marguerite Duras, « Horreur à Choisy-le-Roi », *Outside : Papiers d'un Jour*, Gallimard, 1984, coll. « Folio », n° 1755, p. 144)。夫ピエールは、無神経と言うにふさわしい「機械的」なもの言いをする人物としてあらわれるが (Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, *op. cit.*, p. 100)、たとえば彼は、「[妻クレールは] 闇のなかで犯罪へと向かっていた」のであって (*Ibid.*, p. 123)、犯行は「狂気のせいだ」と言って憚らない (*Ibid.*, p. 116)。デュラスにとって重要なのは、犯罪者が闇のなかで犯罪へと向かっていった、まさにその「闇」の部分に注意を促すことにある。これに関する詳細は、註4に挙げた拙論「デュラスと犯罪 —— 戯曲『セーヌ=エ=オーワーズの陸橋』から」に扱われている。

¹⁴ 戯曲『セーヌ=エ=オーワーズの陸橋』では、共犯者である夫婦ふたりの、犯行から数日後の自宅での会話が淡々とすすめられ（第一幕）、つづいて舞台はカフェに移り、パーティー、常連のアルフォンソ、若い女性を連れた刑事、そして犯人夫婦の会話が、クレールの逮捕までつづく（第二幕）。

かつての戯曲が「犯罪をまったく表面的にしか見せていない」という言葉を思い起こすならば、部分と構造の変更は、犯罪の提示のされかたに関わるものと考えられる。そして、この小説を一読すれば、クレール（の狂気）に焦点をしばるという意図を前面に押しだすかに見えるこの小説に、べつの犯罪が影をおとしていることが、たしかに感じられるだろう。その影は、読者に漠然と、しかし同時にまぎれもなく、「アウシュヴィッツ」を連想させる。

ミシェル・リュティ、そしてアレクサンドラ・サメールの論考は、この小説にひそむ「アウシュヴィッツ」の影へと具体的に迫ろうとし、それに明確なかたちを与えようとした意義深い論考である¹⁵。「アウシュヴィッツ」を連想させる言葉は、この小説の至るところに散らばっているが、それを拾いあげること自体はさほど困難なことではない。しかし、その意味の先まで追おうとするならば、小説の外へとでて行かなくてはならない。その意味において、デュラスの伝記・自伝的情報を重視し、それと戦時中の史実との検証を試みようとした彼女たちの論考が、ともに『イギリス人の恋人』という作品そのものからは遠ざかったのは、いわば必然であろう。リュティが述べるように、たしかに「アウシュヴィッツ以後、デュラスはアウシュヴィッツとともに書いた¹⁶」。そして、この小説におけるデュラスの試みのひとつは、「アウシュヴィッツ」の影を、それと名指すことなくひそませることにあつたと言ってよいだろう。しかし、部分と構造に様々な変更を加えながらかつての作品を書きかえたデュラスにとって、重要なのは、「アウシュヴィッツ」の喚起と小説のエクリチュールとを、何か分離できない関係としてむすぶこと、それらを融合させることだったのではないだろうか¹⁷。デュラスの作品全体を俯瞰するならば、「アウシュヴィッツ」を喚起する方法と、そのエク

¹⁵ Michèle Ruty, « Interprétation d'un Crime », *Europe, Revue littéraire mensuelle : Marguerite Duras*, n° 921-922, janvier-février 2006 ; Alexandra Saemmer, « L'Histoire dans *L'Amante anglaise* », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

¹⁶ Michèle Ruty, « Interprétation d'un Crime », *Europe, Revue littéraire mensuelle : Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷ 戯曲『セーヌ=エ=オワーズの陸橋』にも、登場人物たちの交わす会話のあいまに列車が通過する陰鬱な音を断続的に挿入し、ピエールの前身である SNCF（フランス国有鉄道）退職者のマルセルに列車の行き先を決定する転轍機のはなしをさせるなど（Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *op. cit.*, pp. 49-50）、ユダヤ人たちがアウシュヴィッツの強制収容所に送られたことを暗示しようとするデュラスの意図がたしかに認められる。それは舞台全体を陰鬱な空気効果的に満たしたかもしれないが、けっきょくのところで、暗示される事柄は殺人事件をめぐる物語展開から分離しており、装飾的なはたらきの域を越えてはいないと言ってよいだろう。

リチュールの在り方が、見せかけ以上に一体をなすように思え、しかもそのはじまりが、まさにこの小説に認められるように思えるのである。すくなくともこの小説は、デュラスのエクリチュールに何かをもたらしたはずである。このような考えは、読者を作品そのものへと送りかえす。

「アウシュヴィッツ」の影が最初に読者の脳裏をかすめるのは、マリ＝テレーズの死体の断片を運んだ列車が、すべてヴィオルヌの町の橋を通るということをあきらかにした鉄道網という言葉が、カフェにいたひとたちに苦笑を催させたのを知るときである。かすめたものが何であるかは判然としないままに、彼らの失笑の理由もわからないままに、読者はやがて、逮捕の夜にカオールへ発とうとしていたクレールの「カオール行きの列車は […] 朝七時十三分のオーステルリッツ駅発です¹⁸」という言葉が、ふたたびカフェにいたひとたちに、何かおさまりの悪い笑いを引き起こしたことを知る。そして、そのあとには、カフェにいた刑事による「a から z まで勘ちがいするなんて、そんなことはやっぱり驚くべきことです¹⁹」という発言があるが、リュティも指摘するように、これは、オーステルリッツ (Austerlitz) とアウシュヴィッツ (Auschwitz) の綴りにある、「a」と「z」の重なりを連想させる²⁰。

漠然とした印象を小説のおわりまで漠然としたままに維持しつづけるのは、登場人物によってほとんど気まぐれに発せられるかの、戦時中にぴったりと重なる年代や固有名詞など、奇妙なほどに正確で具体的な言葉の数々である。カオールでのピエールとクレールの結婚は、1942年とされ、ふたりがヴィオルヌに移ったのは1944年とされている。クレールによれば、ピエールがマリ

¹⁸ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰ ドイツ占領下にあったパリのオーステルリッツ駅は、ユダヤ人たちを強制収容所へ送る主要な駅であった。現在の SNCF のオーステルリッツ駅へ行けば、虐殺されたユダヤ人の子孫の署名がはいったプレートを、誰でも読むことができる。そこには、ドイツ占領軍の求めに応じたフランスの国家警察の手によって、1941年5月14日にはおよそ3700人ユダヤ人たち、そして、1942年7月19日から22日には、およそ7800人のユダヤ人たち(そのうちおよそ4000人は自転車競技場での冬の一言検挙で逮捕された子どもたち)が、この駅からアウシュヴィッツに送られたことが記され、それは「決して忘れずにいよう」という言葉で締めくくられている。

リュティは、「Auschwitz」という単語が「Witz (エスプリ)」という綴りを含むことを指摘し、それを察知したことが、カフェにいたひとたちの笑いの原因であろうと想像している (Michèle Ruty, « Interprétation d'un Crime », *Europe, Revue littéraire mensuelle* : Marguerite Duras, op. cit., p. 128)。いずれにしても、刑事の「a から z まで勘違いするなんて […]」という発言の直後に置かれている空白の一行に読みとることができるのは、笑いどころか、ある種の禁忌を感じとって聞き流す、彼らの沈黙 (暗黙) の時間であろう。

=テレーズをヴィオルヌに連れてきたのは 1945 年 3 月 7 日であり²¹、また、破壊癖のあるクレールが台所で割った皿は、1942 年のエトワール・バサーで買ったものとされる²²。また、クレールは、もし逮捕されずにカオールに発っていたならば、「クリスタル・ホテルに行ったでしょうね²³」とわざわざホテルに名前をつけて語りもする。1938 年にナチスがユダヤ人街を襲撃、放火した残虐な事件は、地面に砕け散らばったガラスが月に照らされた夜のイメージによって「クリスタル・ナイト (Kristallnacht)」と呼ばれる。「クリスタル・ホテル」と口にするクレールのまなざしには、紋切り型ともいえる女性の夢 — たとえば水晶宮のようなきらめくイメージへの夢 — と、クリスタルナハトの暗い記憶の影とが重なり映るかにも思えてくる²⁴。

いずれにしても、「アウシュヴィッツ」は暗示されるだけで、それをめぐる何らかの物語が見つかるというようなことはない。しかも、クレールをめぐる事柄は、それとは無関係であるかのように装いつづけるため、小説のはじめからおわりまで、何にも気づかぬふりをして読むことさえもが可能である。しかし、それでも読者はこの小説のなかに — ミシェル・ド・セルトーの言葉をかりるならば — 何か「ほかのものがある²⁵」という感覚を、「盲目的な明証²⁶」としてひきずりはじめるだろう。もしその何かに焦点をさだめようとしても、読者はインタビューの流れに運ばれて、たえずそこから逸

²¹ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 154. ドイツの降伏は 45 年 5 月 7 日。

²² *Ibid.*, p. 172.

²³ *Ibid.*, p. 180. 強調は引用者。

²⁴ リュティもまた、「クリスタル・ナイト」について暗示的に言及しているが (Michèle Ruty, « Interprétation d'un Crime », *Europe, Revue littéraire mensuelle : Marguerite Duras*, op. cit., p. 128)、この作品の劇場版を演出したクロード・レジは、「クリスタル・ホテルに行ったでしょうね」という言葉を、女性の凡庸な発想の例としてのみ引いている (Claude Régy, *Espace perdu*, Les Solitaires Intempestifs, 1998, p. 16)。デュラス自身が作品外の場所で解説を施すことがないために、この作品は断定的な解釈からはすりぬけていく。それでも、たとえばここに見た「クリスタル」という言葉に認められる、凡庸な女性の発想と、「アウシュヴィッツ」の喚起というふたつの異なる解釈は — 以後のデュラスのエクリチュールが、凡庸な女性の語りへと着実に向かい、かつ「アウシュヴィッツ」を喚起しつづけたことを考えるならば — 双方が同時に採るべき解釈であると思える。

²⁵ Michel de Certeau, « Marguerite Duras : On dit », *Ecrire dit-elle : Imaginaires de Marguerite Duras*, textes réunis par Danielle Bajomée & Ralph Heyndels, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 262. 強調はセルトー。このテキストのなかで、セルトーは、小説『ロル・V・シュタインの歓喜』(Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964, coll. « Folio », n° 810) から映画作品を含む 80 年までの作品を具体的に挙げているが、『イギリス人の恋人』への言及は一切ない。しかしそこに展開する議論は、この小説の読解に多くの示唆を与えてくれる。

²⁶ *Ibid.*

らされることになる。しかし、そのような読書の運動そのものが、部分と構造の関係から生じた、この作品のもつちからの作用のあらわれなのであろう。このことは、同時代作家ナタリー・サロートが、小説の形式と内容に関して、「ある作品のあらゆる部分が互いに関連をもち、それを包括する形式があたらしい感覚の秩序を解放するときこそ、それらの感覚は、部分のそれぞれから湧きだしてくるはず²⁷」であり、「全体の構造においてであれ、部分のそれぞれにおいてであれ、重要な唯一のことは、まだ触れられていない感覚の新鮮さであり、あたらしい感覚の秩序をあかろみにだすことなのであって、その感覚を表現する形式は、そこからあらゆるちからを引きだすことができる²⁸」と述べたことを思い起こさせる。

たしかにこの小説は、目を眩ませるような読書の運動を課してくる。しかし、それに逆らわないこと、小説に散りばめられた数々の言葉に運ばれるがままにして読むこと、おそらくそれが、この小説にもっとも親しい読書の経験となるだろう。ここでは、この小説の部分からこぼれでる事柄を整理すること（これは作品の外、「アウシュヴィッツ」の記憶へと読者を連れだす）、そして小説全体の構造が示すあたらしさを見さだめること（これは作品のなか、小説のエクリチュールへと読者を連れ戻す）、その往復を通して、この作品のもつちからに抗わない読書をすすめていきたい。この小説における形式と内容の関係の在り方、そしてそこに見いだされるあたらしさが——それはこの小説が戯曲の書きかえであるという単純な事実にたいして、ほとんど見おとされている点であるが——その後のデュラスのおよそ三十年つづく創作活動へ向かう、きわめて大きな一歩を印すものであることがたしかめられるだろう。

「イギリス人の恋人」の砂=言葉

出来事は過去のことでしかなく、読者はそれを、インタビューをなす言葉、証言の集積として受けとるばかりであり、はじめからおわりまで、発せられる言葉にひたすら耳を傾けるようにして読みすすめるしかない。この小説は、読み通すたびに立ち消えてしまうような、作品自体が醸し出す奇妙な存在感の薄さによって、そして何かをとらえ損ねたかもしれないと思わせる漠然と

²⁷ Nathalie Sarraute, « Forme et Contenu du Roman » (1960), *Œuvres complètes*, Gallimard, 1996, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1678.

²⁸ *Ibid.*

した読後感によって、逆説的に読者に印象を残すとさえ言える。

そのような存在感の奇妙な薄さには、読後に本を閉じた読者が立ち戻らざるをえない、この小説の題名が一役買っているのだろう。もちろん、この小説の題名が、小説の内容に一切関わりがないということではない。ここで『イギリス人の恋人』と呼んでいる小説の原題をなすのは、「イギリス人の女性の恋人」を意味する言葉「L'Amante anglaise」であり、それは、クレールが「La menthe anglaise (イギリス・ミント²⁹)」と言うべきところで誤ってつかう同音異義語（「L'amante anglaise」）である。しかし、犯行現場を掲げた『セーヌ=エ=オワーズの陸橋』という、とくに疑問を生じさせることもない題名とは異なり、この題名は、読者に何か判然としない思いをさせる。

この小説の題名が不可解であることは、日本でこの小説の翻訳書が出版されたさいの改題がある程度物語ってくれる。69年に出版されたその本の邦題は『ヴィオルヌの犯罪³⁰』であり、原題をなすふたつの単語は削除され、犯罪という言葉と、犯罪が起こった町の名前がそれに置きかわっている。

この改題について訳者の田中倫郎は、「この掛詞のもつニュアンスを邦訳することは不可能であり、また『イギリス人の恋人』では何のことだかわからず、かといって『薄荷草』とするのもいかに印象希薄なので、改題の件について原作者の諒承をもとめ、デュラス女史自身の提出したいくつかの案のうちから現行題〔『ヴィオルヌの犯罪』〕をえらんだ次第である」と解説している³¹。たしかにフランス語ならば、そのまま掛詞として読者に受け入れられる。しかし、それでも「印象希薄」という点では、原題についても大差はない。たとえ日本語にこの掛詞がフランス語とおなじようにして表現できたとしても、それでこの不可解な題名の謎が解けるということではないのである。クレールが誤ってつかう言葉がこの小説の題名となったと言うことはできるが、それが事件を解く鍵となるわけでも、そのエピソードが小説の山場をなすというわけでもないのであって、それは、ほかのすべての話題とおなじように淡々と語られるにすぎない。そもそもの原題が、デュラスによって意図的に、不可解なものとして提示されているように思えてくる。

題名となった同音異義語の「L'amante anglaise」という言葉がそのままのかたちで書きこまれるのは、第三部のインタヴューでの、クレールによる自宅

²⁹ これは薄荷草のことであり、一般的にペパーミントと呼ばれるが、すこしでも語感を残すために、ここではそれを、「イギリス・ミント」と記す。

³⁰ マルグリット・デュラス『ヴィオルヌの犯罪』、田中倫郎訳、河出文庫、1995年（初版は1969年）。本稿でこの小説を引くさいには、ほかの作品と同様に拙訳を試みた。

³¹ 前掲書、229頁（訳者による「文庫版解説」）。

の庭に関するつぎの発言においてのみである。

[庭には]セメントでできたベンチと、それからイギリス人の恋人が何株か [des pieds d'amante anglaise] あってね、これは私の好きな植物なんです。食べられる植物でね、羊たちがいる島で育つよ。私はこう考えたわ。イギリス人の恋人 [l'amante anglaise] って、肉のソースがけとは正反対だってね³²。

クレールは、庭に生えるイギリス・ミントについて語りながら、誤って「イギリス人の恋人」という言葉をつかう。ここでクレールの言う「肉のソースがけ」とは、マリ=テレーズが毎日つくる料理のなかでも、クレールがもっとも嫌悪した料理を指している。つまり、対比されている言葉の意味は、あくまでも食用植物の「イギリス・ミント」であって、「イギリス人の恋人」という意味には何の関係もない。そして、この小説にはイギリス人はひとりとして登場せず、クレールや殺されたマリ=テレーズは、カオール出身のフランス人である。この小説に「イギリス人の恋人」は不在なのだ。

もしこの不在が手がかりとなるとすれば、『イギリス人の恋人』に先立つふたつの小説において、デュラスが「不在」と「言葉」とをつよくむすびつけていったこととの関連から何かが浮かびあがることと期待できる。

デュラスにおいて言葉と不在が決定的な関係をむすぶのは、「穴=言葉 (mot-trou)」という言葉と、その言いかえである「不在=言葉 (mot-absence)」という言葉の書きこまれた、小説『ロル・V・シュタインの歓喜』である。これらの表現は、ロル・V・シュタインの物語を語ろうとするジャック・ホールドという人物が、狂気を帯びたロルという人物が秘める、本人さえも知ることのない未知の部分について語る、つぎの言葉にあらわれる。

何が起こったのだろうか？ ロルはその瞬間が開いている未知のものなのなかの遠くまでは行かない。彼女は、想像上のものであってさえ、どんな思い出ももちあわせていないし、彼女はこの未知のものにたいしてどんな考えももたないのだ。[...] ロルが人生においてしずかなのは、彼女が一瞬のうちに、その[未知のものを示すための]言葉が存在するはずだと信じたからなのだ。その言葉が存在しないので、彼女は黙る。それは穴の中央に、あらゆるほかの言葉が埋められたであろう穴の中央に穿たれた、不在=言葉、穴=言葉となったのだろう。それを言うことはできないが、響かせることはできただろう³³。

³² Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 150.

³³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit., pp. 47-48.

この言葉は、ロールにとっての未知を指して言われるのと同時に、決して彼女を知ることができない語り手にとっての、ロールというとらえがたい存在すべてを示してもいる。つづく文章では、「穴」というメタファーで示される「不在=言葉」の場所が、ロールという個人を越えた事柄にむすびついていく。

[...] ロール・V・シュタインの運命の出来事とおなじように、卵のなかで息を詰まらせている、そんな踏みにじられた出来事や、数々の殺戮があつめられた古着屋から、[その言葉を] とりだしてみるようにと。ああ！ その言葉があるのはそこで、血まみれの未成品の数々がずらりと積みあげられている、そのなかに、その言葉は、存在しないのにそこにある。その言葉は言語のまがり角で待っていて、決してつかわれたことがないために、その言葉をそこからとりだしてみるようにと、その至るところに穴の開いた言葉の王国の外へと姿をあらわれさせてみせるようにと挑発し、その王国からは、海が、砂が、ロール・V・シュタインの映画の、ダンスパーティーの永遠性が流れだしている³⁴。

「踏みにじられた」、「殺戮」、「血まみれの」—— ロールを語ろうとする抽象的な言葉のなかに、突如として挿入された、つよい意味を発するこれらの言葉は、ロールをめぐる物語からあきらかにはみだしている。「穴」というメタファーを語りながら、虚構の枠に穴を穿つかに見えるこの箇所は、この小説のなかでも、安定へと向かおうとするかの読書空間に一瞬のしかし大きな歪みを生じさせる。そしてそこに喚起される事柄は、小説の内側にはない。

これとほぼ執筆時期の重なる『副領事³⁵』は、その題名が、「不在=言葉」を示している。この小説に登場するのは、ラホールでの狂気の事件によってその職を降ろされた「ラホールの元副領事」でしかない。『イギリス人の恋人』にイギリス人がいないように、『副領事』に副領事はいない。

ロールからクレールへと、狂気の人物の存在は、それ自体で不在をあらわしていく。そして、存在の不在はつねに言葉によってあらわされるが、そのとき言葉は意味の重要性を失い、音としての声がそれに置きかわろうとする。

狂人たちの発する声は、そのひとつではないべつの誰かが言っているかのような調子を帯びはじめる。たとえば、『ロール・V・シュタインの歓喜』におけるロールの発言にたいして、旧友のタチアナ・カルルは、「あなたって自分の人生を本を読むみたいにはなすのね³⁶」と言う。また、登場人物が出揃うロールの自宅での夕食会の日、庭にでた語り手のジャック・ホールドは、建物

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁵ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, Gallimard, 1966, coll. « L'Imaginaire », n° 12.

³⁶ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 76.

の壁ぎわに身をかくし、窓を通して室内から届く、ロルとタチアナ・カルルの会話を盗み聞きしながら、突如として「[ロルの]声が大きくなって、表情のない、ものを暗唱するような声となる³⁷⁾」ことに気がついたと語る。『副領事』では、元副領事のその声が、「吹き替え映画みたいに不自然³⁸⁾」であり、また「べつのひとの声」であるかの「接ぎ木されたような、不人情な声」として周囲に噂される³⁹⁾。声の異様は、言葉を発した人物の狂気を効果的にあらわし、さらにその人物の存在が不在化していくイメージをつくりだす。そして、『イギリス人の恋人』のクレールの声も、やはり異様な響きをもつのであり、ピエールは、そのはなし方についてつぎのように語る。

ときおり、彼女は奇妙なはなし方もしていたもので、ちょっとそれは、何か今時の本のなかで読んだ、書かれた文章を暗唱するかのようでしたよ、もちろん、本なんてろくに読めやしなかったわけですが…。

私は二、三のことを覚えていて、庭の花のことでした。彼女はこう言っていましたね。「イギリス・ミントがやせてしまった、それは黒くなり、魚のおいがしてきます、イル・ド・サーブルがその原産地です」と⁴⁰⁾。

異様な声の調子は、その声のもちぬしが自己を奪われた状態^{ravissement}をあらわし、その人物を、そこにいながらにしてそこにいないかのような存在にかえる。さらにピエールは、クレールを場所にたとえてつぎのように語るが、その言葉は、のちのデュラスの作品にあらわれるすべての狂人を——存在の不在の場所として——語ることのできる言葉と言ってよい。

彼女はすべてにたいして閉ざされているようだったし、すべてにたいして開かれているようでもあって、その両方でした。彼女のなかには何も残らず、彼女が何かをとっておくなんてこともなかった。彼女は、風が通りぬけてすべてを運んでいってしまう、扉のない場所のことを思わせます⁴¹⁾。

このような扉のない吹きさらしの場所は、73年の『ガンジスの女⁴²⁾』にお

³⁷⁾ *Ibid.*, p. 97.

³⁸⁾ Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, *op. cit.*, p. 113.

³⁹⁾ *Ibid.*, p. 131. 異様な声の響きは、つねに言葉を発した主体とはべつの、その声を聞いていた人物の「発言」によって、つまり、べつの声を介して、読者に知らされる。

⁴⁰⁾ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, *op. cit.*, pp. 88-89. ピエールの発言は、彼の妻への無神経な態度をしばしば露呈する。イギリス・ミントを「植物」ではなく「花」として語るこの発言も、一見したところ瑣末な事柄だが、そのひとつの例と言える。

⁴¹⁾ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁴²⁾ Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, Service de la recherche de l'O.R.T.F., 1973.

ける、「狂人」と呼ばれる砂浜の放浪者の「水切りのように穴だらけ」の「穴のあいた頭」であり⁴³、あるいは、さらにのち、77年の『トラック⁴⁴』の、「ゴーシーの精神病院から脱走⁴⁵」しては、毎晩のようにトラックをヒッチハイクして運転手にはなしを聞かせ、「私は眩暈と叫びで頭がいっぱい。風でいっぱい⁴⁶」と言う、「輪郭づけられることを拒む何かのように差しだされている⁴⁷」狂った老女の存在でもある。この吹きさらしの、穴だらけの場所のイメージは、デュラスの作品に最晩年まで繰り返しかえしあられるようになっていき、存在の不在は「穴=言葉」そのものとなり、『ガンジスの女』の「狂人の穴のあいた姿を、すべてのひとの記憶が通りぬける⁴⁸」ように、それは、たえず匿名の記憶の場を喚起しつつける。

デュラスは、ミシェル・ポルトとの対談のなかで、『ヒロシマ・モナムール⁴⁹』にでてくる「ヌヴェール (Nevers)」という土地の名が、英語だと「決して (never)」を意味するということを⁵⁰、作品を書いてからずっとあとになって気づいたと、「よくこうやって私は自分自身にかつがれちゃうんだから、おかしなものね⁵¹」と、何気ない調子で語りながら、そのまま『イギリス人の恋人』へと話題を移し、しかし、その題名の同音異義語についてはすこしも触れることなく、つぎのように語っている。

『イギリス人の恋人』では、私はいつも、砂地に生える、羊たちのいるイル・ド・サーブルに生える植物のことを語っているのだけれど、ごく最近になって気がついたわ、その砂が——『イギリス人の恋人』のあの狂ったひとはね、いつも砂のことをはなして—— そう、その砂というのが、時間のことであったことに。こういうことに気がつくとうれしいもので、予期しなかった事柄、事件と言ってもいい⁵²。

⁴³ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 96.

⁴⁴ Marguerite Duras, *Le Camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*, Éditions de Minuit, 1977, p. 48; *Le Camion*, Cinéma 9 (Pierre et François Barrat) et Auditel, 1977.

⁴⁵ Marguerite Duras, *Le Camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op. cit., p. 48.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁸ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 96.

⁴⁹ Marguerite Duras, *Hiroshima mon Amour*, Gallimard, 1960, coll. « Folio », n° 9.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁵¹ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 85.

⁵² *Ibid.* イル・ド・サーブル [砂の島] は、カナダのノヴァスコシア州にあるサーブル島の別称。この島は、かつて海難事故の犠牲者たちの遺骸が大量に漂着したために、「大西洋の墓場」という呼称をもつ (Cf. William B. Hamilton, *Place Names of Atlantic*

この言葉は、クレールがかならずしも砂のことばかり語っているわけではないために、奇妙な言葉ともとれる。しかし、それでもデュラスによる、「クレールのはなしていた砂が時間であることに気がついた」という言葉が興味深いとすれば、それは、この言葉が、「その王国からは、海が、砂が、ロル・V・シュタインの映画のダンスパーティーの永遠性が流れだしている」といったイメージや、「狂人」の水切りのような頭や、すべてのひとの記憶が通りぬける穴のあいた姿といった、何かの流れだす場所のイメージを喚起するからである。砂が時間であるというときに自然に浮かぶのは、ちいさな穴から砂の流れだす砂時計のイメージであろう。ここで思いだされるのが、クレールの言葉のまちがいについて語った、ピエールのつぎの言葉である。

彼女は[新聞社に手紙で]庭についての助言を求めているね、そう、イギリス・ミント [la menthe anglaise] のことでしたよ、どうやったら、冬に家のなかでそれを維持できるかを訊ねていました。ミントというのを、彼女はアマント [amante] とか、あるアマン [un amant] とか、あるアマント [une amante] とか、そうやって書いていましたよ。そして、「イギリス [anglaise]」は、「土でできた [en terre]」とか、「砂でできた [en sable]」というようにして「粘土でできた [en glaise]」としていました⁵³。

「粘土でできた恋人 (l'amante en glaise)」を、維持することなどできない。粘土製の人間など、そもそも存在しない。それでも、クレールを、粘土のつまった恋人に見たてるならば、その存在をなしていた粘土が、干からび崩れ、クレールという場所から流れだすイメージが浮かぶ。読者の想像におさまることであるにしても、そのイメージは、意味をつかもうとすれば乾いた土のように崩れおちるかのクレールの言葉に、さらにはこの小説のとらえ難さが読者に与える感覚に、ぴたりと重なるイメージと言うことはできる。

つかめば消える言葉に満ちたこの小説から流れでるもの、それはものを言わない活字に声の響きを与えるのであり、読む時間がほとんど聞く時間となるそのときに、読者はそれをたしかに感じとることになるだろう。この小説の時間と読書の時間とは、言葉が声をえることで流れをひとつにするのであり、それは、小説を書くデュラスの沈黙と、それを読む読者の沈黙という、二重の沈黙に属することになるだろう。

Canada, University of Toronto Press, 1996, pp. 394-395)。大西洋に浮かぶその島の、弓なりの細ながいかたちは、それ自体で深淵をのぞかせるかに想像させる (Cf. *Atlas des Mers et des Océans*, sous la direction de Manfred Leier, Solar, 2001)。

⁵³ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 124. 強調は引用者。

「私があなただったら…」

最初のインタビューの途中で、質問者は、「私は、この女性、クレール・ランヌが誰であるか、つまり、なぜ彼女が、自分が罪を犯したと言ったのかを考えています。彼女は、この犯罪にいかなる理由も与えることがありません。だから、私は彼女のために考えているのです⁵⁴」と言い、また、デュラスは、この作品に関する記者からの「[この作品で]何がしたいのですか?」という質問にこたえて、自らの言葉として、「私はあの女性、クレール・ランヌが誰であるかを知りたいのです。クレール・ランヌは罪を犯しました。彼女はその犯罪にどんな理由も与えられません。だから、私が彼女のためにそれを見つけないのです」と言っている⁵⁵。質問者の意図——そしてデュラスの意図——は明確であり、それは、クレール・ランヌという、自分ではない人物のかわりにその人物のことを考えるということにある。

当然のこととして、ひとは他人になることはできないが、他人になりかわること、それは——それが不可能であることを含めて——小説『モデラート・カンタービレ⁵⁶』以来の、デュラスの作品における重要なモチーフのひとつとなっている。『イギリス人の恋人』のクレールは、農業労働者のアルフォンソを真似て、数日間木を切りつづけてみたり、耳の聞こえないマリ=テレーズを知るために、蠟で耳栓をして過ごしたり⁵⁷、また、死体を切断した倉庫では、口がきけないために叫ぶこともできなかった彼女の真似をして、自分の行いにたいする恐怖の叫びをあげるかわりに、壁に文字を書きつけたりもするが⁵⁸、そうしたすべては、たとえ狂気じみた行いと見えるにしても、クレールにとって、他人になりかわるための試みだったと言える。

「クレール・ランヌとは誰か」という問いは、クレールをめぐる人々がそれぞれにもつ人間関係を、様々に浮かびあがらせもする。とりわけアルフォンソ、マリ=テレーズ、ピエールそしてクレールのそれぞれの関係は、この小説全体に官能的なものを渦巻かせ、それは読者に、嫉妬、羨望、裏切りといった感情を、容易に想像させるような内容をもつ。しかし、想像しうる様々な感情がじっさいに描写されるということはないのであり、クレールの犯行動機を説明するための道具立てとなることもない。読者が想像によって人物

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁵ *L'Avant-Scène*, n° 422, 15 mars 1969, p. 6.

⁵⁶ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Editions de Minuit, 1958, coll. « Double », n° 2.

⁵⁷ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 179.

たちの感情をたどろうとしても、その想像上の感情は行き先をもたない。

それは、この小説に心理描写がないからであり、デュラスの試みは、サロートが、「私は〔物語やヌーヴェルの枠には入れられないような、潜在的な〕感覚が、その運搬人でしかない、辛うじて目に見える場所でしかない登場人物のなかで〔…〕展開されるように、それ自体として、つまり純粋な状態で、それを示すように努めました⁵⁹」と述べたことにも通じる。読者がただ回収されない感情を、煮え切らないものとして自分のものとするしかないとしても、それは作品自体のもつ効果なのであり、つまり、『イギリス人の恋人』は、人物たちや作者のみならず、読者にも、他人になりかわることを促しているのである。読者が想像とともに何らかの感覚をさまよわせながら読書をすすめることは、この小説の意図に叶うものとさえ言えるだろう。

読者は小説の冒頭へ戻ったときに、そのことが質問者によって、ほとんど宣言のようにして言われていたことに気づかされる。質問者はまず、ロベール・ラミにたいして、「読者があなたにかわって自らの読書をするようになるでしょう⁶⁰」と言う。そして、ロベール・ラミが、「私が知っていることと、言おうとすることのちがいはどうするのです？」と訊ねれば⁶¹、質問者は、「そのようなちがいというものは、読者によってつくられる本の一部となります。ちがいはいつだって存在するものです」とこたえる⁶²。これは、インタビューからなる本が、それ自体として何かを説明したり、証明するためのものとなるようには意図されていないことの、質問者からロベール・ラミへの、そして作者から読者への宣言ともとれる。「読者によってつくられる本の一部」とは、誰かに「かわって自らの読書をする」、読者に与えられた自由の領域なのであり、また、作品が他人になりかわることを促す、そのちからによってかき立てられる、読者の想像の領域なのである。

作品が、読者に他人になりかわることを促しているということは、ピエールへのインタビューを通して、いっそうつよく感じとることができる。そのインタビューでは、ピエールの視点からクレールの数々の奇行が語られるが、質問者は、それを通してピエールを、クレールが犯行に至る環境をつくった張本人とみなしていく。そのインタビューの最後は、質問者による、「私は、あなたがクレールを追い払いたかったのみならず、マリ=テレーズのことも

⁵⁹ Nathalie Sarraute, « Forme et Contenu du Roman » (1960), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1668.

⁶⁰ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise, op. cit.*, p. 179.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 10.

追い払いたかったのだと思っています —— あなたはふたりの女性が自分の人生から消え去ることを望んでいたはずです。ひとりに戻るために。あなたは世界のおわりを夢見ていたにちがいません。つまり、べつの世界がまたはじまることをです⁶³」という、この小説のほかのどの箇所にもない断定的なつよさをもつ、糾弾の言葉でおわっている。

しかし、夫婦の冷え切った関係（ピエールの浮気、クレールの過去の恋愛と自殺未遂、そして現在のアルフォンソへの執着）、妻の奇行にたいする夫のひと任せの態度と家庭への無関心、そうした一切を他人にたいして隠蔽する（あるいはすべてが知られているということを知らぬふりをする）夫の腐心、またその一方にある、そうした環境ゆえの妻の家庭からの逃避（クレールの庭への逃避）、それによる孤独の深まり、そして犯罪、すべては通俗的なドラマのパターンにおさまるものであり、小説の素材として驚くべきものではない。そして、自分の妻が、あるいは夫が、家族が、ともに暮らす誰かが、狂気に襲われ奇行をはじめたときに、それに不安や不満を、あるいは恐怖を覚えたとしても、それが異常であるとはかならずしも言えないだろう。

インタビューを通して気づかされるのは、質問者によるピエールへのつよい糾弾が、読者の共感を求めるものでも、反感をさそうものでもなく、まして読者の同情を呼ぶようなものでもないということである⁶⁴。そうではなくて、それは読者のそれぞれに、ピエールという人物の境遇に身をおいたならば自分はどうかと想像させ、彼の考え方、生き方にたいして、ごく個人的に何かを感じ、考え、彼のかわりに、彼になりかわって、自らを判断するように促す。『セヌ=エ=オワーズの陸橋』につづいて『イギリス人の恋人』も演出したクロード・レジが、この作品について、「[観客そして読者は] 犯罪者となりたい、あるいは犯罪者に語りかけたい、あるいは犯罪者を知り、理解し、犯罪者に同一化したいという欲望とともに殺人者の眩暈のまえに身を置く⁶⁵」と述べたその言葉は、他人になりかわることを読者に促す、この作品のはたらきを正確に言いあらわしていると考えてよいだろう。

ただし、クレールへのインタビューの最後で、狂気に圧倒された質問者は

⁶³ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁴ たとえば、「この人生であってもべつの人生であっても、[クレールは]それが何であったって満足したでしょうよ。どんなことも彼女をかえたりはしなかったでしょう —— そしてある日、恐ろしいことが起こる。私と生きていようとべつの男と生きていようと、犯罪は起こったでしょうね。私はたしかにそう思います」というピエールの言葉にたいして (*Ibid.*, p. 104)、質問者はあきらかに批判的な考えをもつが、しかし、それをこの小説全体の主張として読むことはできない。

⁶⁵ Claude Régy, « Un Spectacle de Voyeurs », *L'Avant-Scène*, n° 422, 15 mars 1969, p. 6.

言葉を失うのであり、この小説は、狂人クレールの、「私があなただったらはなしを聞きますよ。私のはなしを聞いてください⁶⁶」という懇願の言葉でおわる。他人になりかわろうとすることは——すくなくとも狂気に陥らない限りは——それが不可能であることを、身をもって知ることにはほかならない。

ヴィオルヌの犯罪

他人になりかわることを促されながら、読者は同時に、この小説を覆う「アウシュヴィッツ」の影を感じつつけることになる。視線を別様にしてピエールへ向けなおすと、その先に、べつの事柄があらわれてくるだろう。

ピエールは、1942年にクレールと結婚すると、44年までの二年間はパリにいたとされる。ピエールは、結婚当時「ある政党の活動家」だったということ語るが、それがいかなる政党だったかは明示されない。また、ピエールが、戦後しばらく離れていた政治に戻り、ヴィオルヌの市議会に立候補するが落選したということ、ロベール・ラミが語る場面があるが、落選の理由もまた示されることはない。第一部のインタビューで、ロベール・ラミは、クレールが逮捕された夜のピエールが、「ヴィオルヌ中のひとたちを警察に突きだしそうな気分であるようだった⁶⁷」と言うが、その言葉は、ドイツ占領軍にしたがったフランスの国家警察によるユダヤ人の一斉検挙を連想させる。リュティヤサメルも指摘するように、こうした断片的な事柄は、ピエールが、ヴィシー政権のもとで対独協力的な政治活動を行っていたことを想像させる。

この作品についての対談のなかで、デュラスは、「無関心こそが、致命的な悪なのだ⁶⁸」と述べているが、ここで言われる「無関心」が、ピエールの妻にたいする無関心だけを指しているとは思えない。それは、彼が戦時中に対独協力者であったということに向けられた言葉というのでもないだろう。デュラスは何も説明しないが、この言葉の射程は広く、ヴィオルヌの町全体がそのメタファーとなる。カフェでクレールとはなしをしていたアルフォンソが、もの知り顔に微笑んで口にした、「ヴィオルヌの恐怖⁶⁹」という言葉

⁶⁶ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 195.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁸ Entretien de Jacqueline Piatier avec Marguerite Duras, *Le Monde*, 29 mars 1967.

⁶⁹ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 19.

や、質問者が犯罪について、「みなが遠くに何かがあることには気づいている⁷⁰」と語った言葉がそれを暗示しているのだ。本がおわりに近づこうとするさいの、クレールのつぎの発言が、読者にそのことを理解させてくれる。

新聞に、鉄道網のデッサンが載っていたわ。ヴィオルヌがまんなかにあって、すべての列車がそこを通るのよ。ずっと遠いところに行く列車さえもがそうなの。列車はヴィオルヌを通らなくてはならないことになっていた。知っていましたか？ フランスでもいちばん大きな駅なのよ。私はヴィオルヌに住んでいたのに、知らなかったわ⁷¹。

ヴィオルヌという町は、じっさいの地図には存在しない。クレールは、マリ=テレーズの不在の嘘の説明として、彼女が故郷カオールに発ったのだと言い、また自らも逮捕の夜にカオールに発つつもりだったと言う。クレールとマリ=テレーズがじっさいは乗ることのなかった列車は、オーステルリッツ駅発の列車である。クレールの、「フランスでもいちばん大きな駅なのよ。私はヴィオルヌに住んでいたのに、知らなかったわ」という発言はほとんど奇妙である。ヴィオルヌの大きな駅とはいったい何駅だというのであろう。虚構の町のその駅の名はやはり明示されないが、それでもその駅は、避けようもなく多くのユダヤ人たちが乗せられた列車が発った、パリのオーステルリッツ駅を連想させる。そのとき、クレールのこの言葉は、虚構の町ヴィオルヌを、ヴィシー政権下のフランスが犯した罪を背負った、象徴的な場所にかえる。クレールの、「住んでいたのに、知らなかった」という言葉は、ヴィシー政権下で、何が行われているかを知ることもなく、オーステルリッツ駅を発つ列車に乗せられた人々の行く先を知ることもなく、ただ日々を過ごしていたごく一般の人々、デュラス自身がたしかに含まれる、すべての人々が言いえたかもしれない言葉となる⁷²。

⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 190-191.

⁷² デュラスは、1942年からおよそ一年半を、ドイツ占領軍の監理する図書検閲委員会で働いていた過去がある。また、のちにデュラスの二度目の夫となるディオニス・マスコロも、デュラスとともにこの委員会で働いていた。戦時下のフランスで、人々の多くが戦争の現実を把握できていない時期があったのである。当時、デュラスの最初の夫ロベール・アンテルムは、ヴィシー政権の役人だったのであり、またデュラスの友人でもあるフランソワ・ミッテランについてもおなじであった。彼らがレジスタンスとしての活動をはじめるのは、43年にはいつてからのことである（マルグリット・ドナデュエが、「デュラス」の筆名を決めたのもこの年のこととされる）。こうしたドイツ占領下のデュラスたちの状況については、ロール・アドレールのデュラスの評伝を参照した（Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, pp. 155-171）。

デュラスは、夫であったロベール・アンテルムが収容所に送られてから、45年4月に彼が帰還するまでの事柄を、46年から48年のあいだに「日記」として綴ったものを下地にした、『苦悩⁷³』という本を85年に出版している。リュティは、『苦悩』と『イギリス人の恋人』の年代や日付をはじめとする類似点に着目した分析を試み、『苦悩』を、クレールの犯罪の解釈とみなしている⁷⁴。そのリュティも引いている『苦悩』のなかのつぎの言葉は、『イギリス人の恋人』が、登場人物、作者、そして読者に促しつつけた、他人になりかわることの、きわめて深刻な解釈として読むことができるであろう。

この犯罪に関してなすべき唯一のこたえは、それをみな犯罪にするということだ。それを共有することだ。平等、博愛という考えとおなじように。これに耐えるには、それを考えることに堪えるには、この犯罪を共有するしかない⁷⁵。

引用中の「この犯罪」とは、ナチスの犯罪を指して言われている。「共有」という言葉をつかって言われたこの言葉が、『イギリス人の恋人』における他人になりかわることの言いかえとなることは、もはや偶然ではない。

「私はそこ [ヴィオルヌ] で、いちばんながく暮らしたわ。ヴィオルヌのまんなか、まさにどまんなかで、日に日に、すべてを知っていくことになった⁷⁶」と言うクレールは、「自分が抱く知性に叶うほどには自分は知的でなかった⁷⁷」ために説明することのできない数々の考え、日増しに自分が知っていた事柄に苦悩していたと語る。クレールはそのために、「私は三つ四つの壁や、鉄の扉、鉄のベッド、格子のついた窓がほしくなって、そのなかにクレール・ランヌを閉じこめてしまいたかった⁷⁸」と言い、また、「庭で [...] 私は頭のうえに鉛の蓋をのつけていた。 [...] [私が抱いた] 考えが私のうえにおこちてきて、鉛の蓋のうえに留まっとうごめくよ。私は何度も、もう苦しまないために自殺してしまおうかと考えて、とても辛かった

⁷³ Marguerite Duras, *La Douleur* (1985), Gallimard, 1995, coll. « Folio », n° 2469, p. 65.

⁷⁴ リュティは、三つの作品を通して明確なかたちをなすことのない、散在する、暗示的な言葉の在り方そのものを、「[アウシュヴィッツという]破壊の痕跡」としてとらえ、殺されてばらばらに切断されたマリ=テレーズの身体もまた、その象徴であると解釈している (Michèle Ruty, « Interprétation d'un Crime », *Europe, Revue littéraire mensuelle : Marguerite Duras, op. cit.*, p. 132)。

⁷⁵ Marguerite Duras, *La Douleur, op. cit.*, p. 65.

⁷⁶ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise, op. cit.*, p. 179.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 172.

わ⁷⁹」とさえ語る。クレールが、イギリス・ミントを「自分をきれいにするためにときどき食べていた⁸⁰」と言うとき、それは、言葉にできない様々な考えに苦しむ自らを浄化するための行為を語るかのように聞こえる。しかし、イギリス・ミントとは正反対の、「汚い油のソース⁸¹」のかかった肉料理をつくる、うしろ姿の「ちいさな牛」に似た嚙唾者の従妹を殺害してしまったクレールの、「罪を犯すまえの私は、どぶよりも汚かった⁸²」という言葉は、クレールという存在を、「ヴィオルヌ」という場所が擬人化された罪の掃き溜めであるかのように、彼女が犯した殺人を、その「ヴィオルヌ=クレール」という罪の場所の倒錯的な浄化行為であるかのように、読者に理解させる。

読者がこのように理解することができるとしても、たしかな証拠は何もない⁸³。セルトーが書くように、「灰となりゆくエクリチュールは、火にのみこまれ赤く染まるが、それを示すことは決してない⁸⁴」のだ。おそらく、デュ

⁷⁹ *Ibid.*, p. 160.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 149-150.

⁸² *Ibid.*, p. 190.

⁸³ サメールの論考は、史実の綿密な調査を経ることで、小説の分析よりもデュラスの伝記・自伝的情報の検証、分析へと最終的に傾くが、彼女が詳細に調査した事柄のなかでも、つぎの二点はこの小説の読者にとって非常に興味深いものと思われる。

ひとつは、クレールが自殺未遂に至ることにもなった、過去の恋愛の相手を指す「カオールの巡査」というあだ名が、1942年から1944年のあいだに数千人のユダヤ人を強制収容所へ送るための責任者だったルイ・ダルキエ・ド・ペルポワ (Louis Darquier de Pellepoix) という人物のあだ名であったということである (Alexandra Saemmer, « L'Histoire dans *L'Amante anglaise* », *Les Lectures de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 144)。もうひとつは、戯曲から書きかえられたときに変更された、クレールの旧姓でマリ=テレーズの名字にあたる「ブスケ」に関するもので、サメールの追跡は、デュラスの筆名となった、デュラスの実父の故郷、ロ=テ=ガロンヌ県のデュラスという村に及ぶ。サメールによれば、「この村の中心にある、デュラス公の城にちょうど面して据えられた記念のプレートは「ジャン・ブスケ」という広場を示している。ジャン・ブスケの功績にも関わらず (彼の率先で、この村に水が引かれた)、現在のデュラス村長は、そのプレートをとり払うことを検討している。あまりに多くの訪問者が、ジャン・ブスケを同姓の有名な対独協力者に混同するからである。ルネ・ブスケは、1942年4月から1943年末までの内務省の警察の秘書官長だった。ラビユー夫婦の犯罪の年である1949年に、彼は南フランスの六つの県から194人のユダヤ人の子どもたちを強制収容所へ送ったことで正式に告訴された。彼はまた、ドイツ警察の責任者たちと、およそ一万人のユダヤ人たちを検挙し、強制収容所へ送るための交渉を行おうとしたらしい」 (*Ibid.*)。これは小説の読者を驚かせる情報である。サメールは、1965年にデュラスがその土地を訪れたことも突きとめているが、いずれにしても、こうした事柄は、デュラス自身のほうから説明されることはない。

⁸⁴ Michel de Certeau, « Marguerite Duras : On dit », *Ecrire dit-elle : Imaginaires de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 257.

ラスにとって重要なのは、読者に事柄を想起させること、それ自体にあるのだろう。この小説から十年以上を経て『オーレリア・シュタイナー⁸⁵』に至ったのちの、デュラスの言ったつぎの言葉が思い出される。

「…」どんな虐殺も、ユダヤ人たちの虐殺の性質をもったことはありません。それは歴史上のいかなる虐殺ともちがうのです。単なるジェノサイドではありません。討伐のために軍を派遣したとか、暴力が激発したということではないのです。それは、ひとつの命令、考えぬかれた決定、論理的な計画なのであって、ひとつの人種の抹殺が、綿密に、偏執的に、予定通りに行われたのです。女性の絞殺者たちが、女性の絞殺部隊が存在したことを、ユダヤ人の子どもたちを担当する絞殺者たちが存在したことを、私は、何度でも思いださせます⁸⁶。

『イギリス人の恋人』以後のデュラスの道のりは、文字を書きつける白いページを、「狂人の穴のあいた姿を、すべてのひとの記憶が通りぬける」ような、匿名の記憶の場そのものとするための摸索の道のりとなる。それは散り散りになったユダヤ人たち、亡命したユダヤ人たちをオーレリア・シュタイナーが想起する場所、記憶以外には何も起こらない、オーレリアが見つめる「白い四角形」と呼ばれる場所へとデュラスを導いていく⁸⁷。その場所についてデュラスは、「私はそうした場所を、生き残りの場所のように見ている⁸⁸」と語ることになるが、その言葉には、「庭にいるときのあなたは誰だったのですか？」と訊ねられたクレールの、「私が死んだあとに残るひとです⁸⁹」というこたえが響く。おそらく庭にいたクレールのなかには、「ヴィオルヌの犯罪」の匿名性と、歴史に忘却された記憶の匿名性が共存していたのだ。

デュラスはこの小説を通して、エクリチュールに声を反響させることが、そのような場所とそこにおとずれる記憶とのあいだにかたちを与えうるということを認めたはずである。この小説が読者に感じさせる声は、狂気の表現を越えて、記憶の問題へとむすびついている。そして、おそらくそのことが、この小説の内容と形式に、切り離すことのできない関係を築くことになったのであろう。

⁸⁵ Marguerite Duras, *Le Navire Night suivi de Césarée, Les Mains Négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner* (1979), Gallimard, 1986, coll. « Folio », n° 2009.

⁸⁶ Marguerite Duras, « L'Image écrite » (1980), *Les Yeux verts*, Editions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma, 1996, coll. « Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma », p. 143.

⁸⁷ Marguerite Duras, « Aurélia Aurélia Quatre » (1980), *Les Yeux verts*, op. cit., p. 126.

⁸⁸ Marguerite Duras, « L'Image écrite » (1980), *Les Yeux verts*, op. cit., p. 143.

⁸⁹ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 151.

声と記憶

この小説について、「疑いなく、マルグリット・デュラスは私たちが意図的に引きずりまわしている⁹⁰」と困惑の言葉をもたらしたのはリュティだが、おそらく、熱心な読者であるほどに、よりはげしい目眩の感覚を覚えるのであろう。この小説に何か「ほかのものがある」ということは、論理的方法によってそれを輪郭づけようとすれば認められるということでは決してない。そうではなくて、それはこの小説の部分と構造、内容と形式の関係が読者に課す、混沌とした読書の時間においてのみ感じられることなのである。

デュラスは、この小説の執筆を、「人物たちがはなすのが聞こえてきた⁹¹」その声を記すことからはじめたと語っている。そこから採用されたであろうインタビューの形式は、この小説のなかで重要な役割を果たしているように思える。「すぐにあらゆる方向へ行ってしまいが、すべてがすべてに関係をもつ⁹²」ような、部分を包括する形式の方へと考えを向けていきたい。

クレールは、「私はこんなにはなしをしたことってないわ […]。もし機会があったなら、こんなふうにはなすこともできたでしょうけれど⁹³」と言うが、ほかのふたりの言葉もまた、その機会がなければ言われることのなかった言葉である。たとえ語られる対象が同一であっても、ロールについて語り手とする語り手が「ロール・V・シュタインの自分の物語を語るだろう⁹⁴」と言ったように、ひとはそれぞれに自分の物語を語ることしかできないという意味で、その言葉は、彼らの死とともに言われる機会を失うはずだったと言える。ここに、「ひとはいつも書いていて、自分のなかに溝のような、影のようなものをもっていて、そこですべてが起こり、経験のすべてがあつめられ、積み重なっていく。それは、書かれたものの原料、あらゆる書かれたものの鉱山をあらわしている。「忘却」とは、書かれなかった書かれたもの。それは書かれたもの、そのものだ⁹⁵」というデュラスの言葉を引くこともできるだろう。ただし、内面に抱かれた言葉以前の——クレールが「知性」と呼ぶ——何かとは、口で言われるときには、程度の差こそあれ論理的に組み立て

⁹⁰ Michèle Ruty, « Interprétation d'un Crime », *Europe, Revue littéraire mensuelle* : Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 130.

⁹¹ Entretien de Jacqueline Piatier avec Marguerite Duras, *Le Monde*, 29 mars 1967.

⁹² Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, *op. cit.*, p. 56. 内容を追うのが困難なクレールのはなし方の説明として、ロベール・ラミがインタビューで語った言葉。

⁹³ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁴ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *op. cit.*, p. 14. 強調は引用者。

⁹⁵ Marguerite Duras, *Le Camion suivi de Entretien avec Michelle Porte*, *op. cit.*, pp. 105-106.

られたディスクールとなるのがふつうであり、「書かれなかった書かれたもの」はべつのものに置きかえられる。ただし、「十のことを一遍にはなし⁹⁶」、「言葉のいくつもの波⁹⁷」を発するクレールにそれはあてはまらない。デュラスはクレールの内面で反芻された様々な考えを、「彼女が書いてもいないいくつもの本」や「彼女が犯してもいないいくつもの罪」の⁹⁸、ばらばらの断片として書くことを望んだかのようにも思える。また、何かを漠然と感じながらこの小説を読みつづけることは、何かを感じながらもそれを論理的に言語化できないクレールの感覚の、ある種の追体験であるのかもしれない。

この時点のデュラスは、まだ「声」の重要性を具体的に説明する言葉はもたなかったと言えるが、それでも、質問者や読者へと、つまりほとんどすべてのひとであり、また不在のひとでもある誰かへと、「私のはなしを聞いてください」と呼びかけるクレールの声は、十年以上のちの『オーレリア・シュタイナー』のエクリチュールの声、デュラス自身の声を含む複数の声を響かせるひとつの声に、たしかに向かいつつある⁹⁹。

「声」の重要性は、映画制作を通して増していくが、この小説は、映画における試みの、下地となる側面をもつのであり、冒頭からはっきりと提示される声と記憶の扱われ方は、そのことをよくあらわしている。

この小説は、質問者の「ここで言われることはすべて録音されます¹⁰⁰」という言葉にはじまり、その録音テープには、クレール逮捕の夜にかくし撮りされていたテープの音声も重ねて録音されることが説明される。本に書かれたすべては、録音されつつあるもの、あるいは録音されたものとして提示されるのであり、そのことは、登場人物たちの言葉をより物質的な「声」とし、読者に「聞くように読む」ような感覚を与える効果にもなっている。

かくし撮りされたテープについて、質問者は、それが、「あの夜にカフェ・バルトーで言われたすべての言葉を忠実に伝えるものですが、録音テープに目は見えませんから、テープが言うことを通して何かを見ることはできません」と説明する¹⁰¹。また、質問者は、クレールが逮捕された夜の記憶をロベ

⁹⁶ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 55.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ 90年の小説『夏の雨』のなかで主人公エルネストの母親についてつかわれる表現 (Marguerite Duras, *La Pluie d'Été*, P.O.L., 1990, p. 50)。

⁹⁹ デュラスの小説において声为主题化される概要については、拙論「書かれた声 —— マルグリット・デュラスの小説における会話 ——」(『関東支部論集』第13号、日本フランス語フランス文学会、2004年、205-220頁)を参照されたい。

¹⁰⁰ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 9.

¹⁰¹ *Ibid.*

ル・ラミが語ることで、その夜に録音されたテープは「固有の奥行きと空間」をもつようになり、それによって、「テープに自らの記憶を語らせる」ことになるとも言¹⁰²。注目したいのは、このことが、「オフの声」の使用によって独特の方法で音と映像が切り離される映画『インディア・ソング¹⁰³』での試みに酷似しているということである。その映画において、音として流れる声のもちぬしは、「自らの記憶」をたよりに映像が示す事柄を語る。映像のほうでは、人物を——しばしば鏡像として——映しだしはするが、それに一致する声はほとんどなく、また映像に関する記憶を語る声の主体は映像を見ていない。しばしば「インディア・サイクル」として括られる作品とは¹⁰⁴、物語や登場人物を共有しないために指摘されにくい、インタビューという形式を通した声と記憶の具体的なむすびつきは、映画制作における試みの青写真がこの小説においてすでに浮かびつつあったことを信じさせる。

小説から劇へ

「形式がそれ固有の命をもって生きはじめ、[...] その機能が作家にべつ
の形式を発見させるような印象を与えることがあり、[...] 作家は自分が、
その形式によって [...] 動かされ、そこから未知の感覚をもちかえっている
のだとわかる¹⁰⁵」と述べたのはサロートだが、デュラスはその未知の感覚に
運ばれるがごとく、先へとすすんでいく。小説『イギリス人の恋人』の出版
後、直ちにとり組まれたその劇化は、デュラスに、以後つづくことになる映
画制作への飛躍とも呼ぶべき大きな一歩を踏みださせたのである。

小説が出版されたその翌年、68年12月16日に、デュラスはクロード・レ
ジとともに、パリのシャイヨー宮内にあった小劇場テアトル・ナショナル・
ポピュレールで初演の日を迎えた¹⁰⁶。公演のつづくあいだ、その劇場では、

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Marguerite Duras, *India Song*, Sunchild, les Films Armorial, S. Damiani, A. Valio-Cavaglione, 1974.

¹⁰⁴ 『ロル・V・シュタインの歓喜』、『副領事』、『愛』(Marguerite Duras, *L'Amour*, Gallimard, 1971, coll. « Folio », n° 2418)、『ガンジスの女』、『インディア・ソング』、『ひと気なきカルカッタにおけるヴェネツィア時代の彼女の名前』(Marguerite Duras, *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, Cinéma 9, P.P.O.P.A, Editions Albatros, 1976) 等。

¹⁰⁵ Nathalie Sarraute, « Forme et Contenu du Roman » (1960), *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 1675-1677.

¹⁰⁶ テキストは、この年に出版され、翌年の『アヴァン=セヌ』誌には、あらたに手の加えられたテキストが完全版として掲載された (Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Théâtre National Populaire, 1968 ; *L'Avant-Scène*, n° 422, 15 mars 1969)。デュ

段差のあるいわゆる舞台もバルコニー席もつかわれず、客席数は縮小された。被告人席であるかのように中央に設えられた椅子を囲むようにして座らされた観客のなかから、やがて役者たちがすすみでて、それがはじまりとなった。こうして役者たちは、観客とおなじ次元にいるものとして演出され、同時にそこは、いかなる背景も舞台装置もない、抽象的な場所として設定された¹⁰⁷。

台詞となったテキストは、縮小こそされているが、残された部分は小説とほぼおなじであり、つまり、書かれた声そのまま肉声によってあらわされたことになる。そして、その声は、抽象的な空間に発せられたことで、のちの映画作品を通して重なりあっていく「言うこと」と「書くこと」の、最初の一一致を見せたと言ってよいだろう。

デュラスの作品において声を感じさせるものは、「はなしているような言葉で書く」という、模倣からなる口承性からはいよいよ速過ぎ、セルトーが、「声は書かれつづけるが、それは書くということが、語ることのできないもののはなしを、言葉のなかに聞きとることだからだ¹⁰⁸」と書いたように、あるいは、映画『オーレリア・シュタイナー』の声が「私は書く」と言うように、その声は沈黙に属するものとなっていく。

『イギリス人の恋人』は、デュラスがはじめて自覚的に「聞くことの実践¹⁰⁹」として書いた小説であり、また、その書かれたものがじつさいの肉声をえて抽象的な場所で響く『劇・イギリス人の恋人』は、逆説的に書かれた声と沈黙との関係を決定的なものとしたと言えるだろう。以後のエクリチュールを満たしていく沈黙の声は、デュラスの作品に固有の時間を与えながら、最後まで流れつづけるのである。

ラスのまえがきが添えられて、ガリマール社から『劇・イギリス人の恋人』として出版されたのは、91年になってからのことである (Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Gallimard, 1991)。

¹⁰⁷ 初演では、ロベール・ラミへのインタビューはすべて削除され、質問者が作家であることを示す箇所も削除された。初演時の演出についてはクロード・レジの対談等の発言を参考にした (《Rencontre des Cahiers Renaud-Barrault avec Marguerite Duras, Madelaine Renaud, Jean-Louis Barrault, Claude Régy, les spectateurs et les comédiens de la Compagnie》, *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 91, Gallimard, 1976; Claude Régy, 《Un Spectacle de Voyeurs》, *L'Avant-Scène*, n° 422, 15 mars 1969; Liliane Papin, 《Interview avec Claude Régy》, *L'Autre Scène : Le Théâtre de Marguerite Duras*, Anma Libri, 1988)。デュラスの劇作品について、小説と映画との関係から、とりわけ声の扱いに関して論じるべきことは多いが、それについては、ここで概略を述べることしかできなかった『劇・イギリス人の恋人』を含めて、改めて詳述する機会をもちたい。

¹⁰⁸ Michel de Certeau, 《Marguerite Duras : On dit》, *Ecrire dit-elle : Imaginaires de Marguerite Duras*, op. cit. p. 263.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 257.