

Notes sur L'AMANT de Marguerite Duras : Elle ne s'est pas jetee dans la mer

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2297/5224

マルグリット・デュラスの『愛人』覚書

——彼女は海に身を投げなかった——

内 田 洋

《そもそもなぜ書こうと思ったのか、今となってはもうわからない。いろいろな理由がたぶん一緒くたになったのだろう……私は密かな賛嘆の念を覚える、書かない人々に……》M.D. (注1)

自伝的テキスト

言語の権能とその創造性を称揚するあまり、言語に基づいて初めて現実なるものが創り出されるとか、私の生涯は物語られる以前には存在しないと、どこか疑わしい命題に譲歩するならば、あらゆる生涯とその物語、伝記なるものは例外なく伝説だとみなさなければならない。自伝作者は生きながらに伝説上の人物となる。彼（女）は己の過去を書くことによって自己を設立する、多少とも技巧的な仕方で——文体や構成といったこの技巧の顕著な存在こそ、とりわけそれを虚構めかせるのだが——書き直すことによって、己の過去、したがってまた現在をつくりかえる。書くことによって自己を発見し、改変し、創造するのだ。ひとは事実から真実のレヴェルへ移行する。この変換を可能にする労働を虚構と呼ぶならば、自伝というジャンルは、そもそもそれが言語活動であるかぎりにおいて常に幾分かの虚構を含み、それと分離不可能であることになる。

だが通常、読者は作家の生活を構成する諸事実を知らない。知っていてもごく断片的・表面的な若干の事柄にすぎず、それも多くは伝聞である。したがって読者は、作家自身による伝説的な生涯の断片を前にして、物語が事実をどれほど歪曲しているか、虚構の度合いを測る手段をほとんどもたない。時には、誠実かつ率直な自伝作者が赤裸々に己の秘密を暴けば暴くほど、一層それが虚構めいて見えるという事態さえ生ずる。逆に、どんな粉飾や偽造が加えられようと、それが真実らしく見えて反対証明がないかぎり、物語は真正なものとして通用する。書きものの世界では、一切はありそうなことか、ありそうもないことでしかないのだ。

マルグリット・デュラスの『愛人』(注2)は自伝の外観を十分にそなえてはいるが、人はこれを誠実あるいは忠実な回想録として読もうとはしない。

ありそうもない話、それほどに特異な、例外的な青春の一映像を喚起していると言えるのだが、しかもそれがマルグリット・デュラスという固有名に結びつき、現実存在しえたと信じさせるところに、この作品の圧倒的な魅惑が存するようだ。ありそうもないことがありえた。それゆえにそれは書くに値した。

作品の発表直後、あるインタビューで作者はこう発言している。《句読点ひとつ、でっちあげてはいないと言いたい気がします。ショロンの部屋、街路、母の服、上の兄、下の兄、寮生活、エレヌ・ラゴネル——これは明らかにロル・V・ステーンです——すべてが実在しました。……『愛人』は私の地図、世界地図です。》(注3) ここから読みとれるのは、作者が実人生の一時期における経験を、物語の事実のレベルにおいては少なくとも故意に改変してはいないということ、他の虚構作品の登場人物の、現実世界におけるモデルにそこでは出会えるということ、そして、にもかかわらず作品は作者の過去の時間の再現ではなく、現在からする本質的かつ全体的な自己の投影であるということだ。今や70歳の作家の内面世界が、15~18歳の娘の肉体に移し入れられたようなものだ。おそらくこれが、あの《十八歳で私は年老いた》という言葉の裏の意味であろう。なぜなら18歳のとき、作家デュラスの世界などというものは未だ存在しなかったのだから。

いずれにせよ、この本はそれ自身を内に閉ざした体系ではなく、しばしば作家がみずから自己の経歴についてした証言や、先行諸作品との関係を露に示すという意味で、外部に開かれたテキストであるということが出来る。たとえば《家族の面々について、私はこれまでたくさん書いた。しかしそのころは、彼ら、母も兄たちもまだ生きていたので……事柄そのものに切りこむことはなかった》(p. 14) という一節は、ここで「私」即ちデュラスとみなすのでなければ意味をなさなくなるだろう。さもなければ読者はいかなる家族の物語も参照することができないのだから。また作品冒頭近く、「私」の上の兄について《狩人の夜の子供たちの暗殺者》(p. 12) といわれているのが、作者の見たチャールズ・ロートン監督の映画「狩人の夜」への言及であって、『緑の目』(1980) 所収の一篇のテキスト(注4)によって、それがデュラスにとってどんな映画であったのかを知ることがなければ理解不能となるだろう。かくして、狂気の女乞食や不倫のアンヌ・マリー・ストレッテルや、タチアナ・カルルとロル・V・ステーンの間の倒錯した関係、兄妹間の近親姦的愛情が、デュラスのしかじかの作品にどう描かれているかを必ずしも知る必要はないにしても、『太平洋の防波堤』『ロル・V・ステーンの歓喜』『副

領事』『インディア・ソング』『アガタ』等々をこの作品に接続させてみる事ができる。するとこれは、それらの主題が合流する場所、一種の十字路のようなものとして見えてくる。その結果、虚構作品の数々の原形となる事件ないし情況が今ようやく明らかにされたかのような観を呈する。それは五十余年後の現在の作家の容貌と運命を早くも決定した一時期の存在を信じさせようとする、この物語の戦略のひとつなのかもしれない。ただし同時に、虚構の力は逆流して、それら原形的人物や事件なるものがまた、虚構の一変奏に見えてくることも否めない。

しかしながら、われわれのここでの関心は、『愛人』をデュラス作品全体の中に位置させてその独自性を明らかにすることではなく、この作品自体が内に含むいくつかの謎と問題を糾明することである。作品の内的論理に従って読むこと、そのためにこれがデュラスの自伝か虚構かという問を離れて、これは「私」の自伝であるという自明の理にわれわれは立ち帰る。それが誰であれ、作中の話者「私」が自己の青春の危機を物語る、これは間違いなく「私」の自伝である。そのとき、もはやその虚構性についての判断は留保され、一切は書物の、そしてエクリチュールの現実となる。

断片的な、しかし流れるエクリチュール

『愛人』は長短さまざまな143の断章から成る。短いものは2行、長いものは数ページにわたり、段落（パラグラフ）とは一致しないが、われわれはこれを節とよぶことにする。このテキストの断片化の真の理由は見出しにくい。回想の物語が、節から節へ、別の時間や別の場所に移るというわけでは必ずしもないからだ。また節の配列順序は、物語の主要な軸のひとつである愛の物語の時間的展開にほぼ沿っているが、もうひとつの軸、家族の物語との接続の仕方など、細部においては検討に値する複雑微妙さを示している。断片化は一般に続解の可能性を増し、テキストを多義的な空間と化す傾向があるが、ここでは自然発生的な想起の効果にとどまる場合が多く、稀に節と節の隣接関係が深刻に意味作用を発揮する。総じて映画におけるモンタージュの技法を思わせるものがあるが、いくつかの節は死んだ時間、凝固した空間を喚起する、いわば静止映像だ。

そもそもデュラスは『愛人』をなぜ書こうと思ったのか。執筆動機に関する作者の説明は、第一に『絶対的映像』と題する写真集の出版計画からの逸脱・派生であり（その意味で『愛人』は『マルグリット・デュラスの世界』と近親関係にあると言えよう）、第二にヤン・アンドレアの『M. D.』（1983）

(アルコール中毒になったデュラスの闘病記録)の刺激ということになる(注5)。《私は私自身の姿をそこに見出した……この本でこんなふうに私自身へと帰ってみようと考えた……私は私についての本を読みたくなかった、つくりたくなかった……》。つまりある精神的・肉体的危機のあとで、自己の同一性を再確認する欲求を感じたとこれを解釈するならば、自伝にとってはごくありふれた説明だ。事実、作品冒頭から《これが私だとわかる像》、《絶対的映像》が問題になっている。しかし今、《私は破壊された顔をしている》(p. 10)、《私はこの顔を18歳で獲得して《以来それを保っている》。つまりそれは逆説的にも、消滅してはじめて、いわば陰画として、変貌を越えて認知される同一性なのだ。一方、『愛人』はいかにして書かれたか。デュラスはこう語っている。《私はこれを一節ずつ、時間を分割しながら(mesure par mesure, temps par temps)、しかもその時間と時間の間に深淺さまざまな照応関係を見出そうとは全くすることなく書いた。そうした照応関係が知らず知らずのうちに作用するに任せた、それが生ずるに任せた。書く苦しみは、形を成しつつある本に毎日自分を結び直すこと、そしてあらためて本に調子を合わせ、その意向に添うことなのだ》(注6)と。エクリチュールの自律的展開に自己を調整する作業、《こうして生じた構成は音楽的なものとなるほかはない》。われわれが節と呼んだものは、楽曲の一小節でもあったのだ。こうした書き方が、先に述べたこのテキストの断片化の第一の理由かもしれない。隔たった断章の間に或る照応関係が成立しているのを事後に発見するのであれ、知られざる観念連想によって、記憶がおのずから紡ぎ出されていくのであれ(《これを書いているいまの瞬間に、私は思い出す……》(p. 77)、《いやちがう、これを書きながら、彼女の眼に浮かんでいるのは……》(p. 137)がその最も顕著な例だ)、要はこの想起の糸を見失わぬこと、流れにのることである。

《流れるエクリチュール》(p. 38)? 言説は、特にパロールは、確かに流体の性格を具えている。だがそれは液体か、気体か。エクリチュールが河流とメタフォリックな関係をもつことを最初に感じさせるのは、27節で《出会うものすべてを拾い集めて》太平洋へと向かうメコン河の激流を描いたあと、節が変わって《私は母に答えた、何よりやりたいのは書くこと、それだけ、そのほかは何も。》(p. 31)と続く、その瞬間だろう。藁小屋や死んだ鳥、溺れた人間、一切を《大河の力の表面に宙吊りに》して海へと運び去る。それら水面に浮かぶものたちは単語であり、《内部の流れの、深く、めくるめく嵐》こそエクリチュールだ。それは見えず、聞こえぬ次元をもつ。河は《音をまったく立てない、身体の中を流れる血のように》。重要なのは、この流れの行

き着く果てが《大海原という空洞》(p. 17) であることだ。「私」はいつも、この空洞としての海に呑みこまれる恐怖をおぼえる。《すさまじい流れのなかに私は自分の人生の最後の瞬間を凝視する》。だがそのとき、その恐怖は太平洋の防波堤の決壊によって始まった母親と家族の悲劇に由来するばかりではなく、書くことの危険な魅惑に対する予感でもあるだろう。流れは既に両義的で、単に液体ではない。《この大河の水の内部には嵐が吹いている、風が暴れている。》

そうだ、エクリチュールは鳥たちのさえずりや人の叫びや、狂ったような笑い声を伝える気体でもある。いずれにせよ《流通する》(circuler) もの。「私」の書くことについての考察は、既に8節に見られた。書くとは、作家となった「私」にとって当初まだ道徳的なことだったが、今では時々こう思う、《書くということが、あらゆる物事を混然一体として空無へ、風へと到達することでないとすれば、それは何ものでもない。そのつど、あらゆるものが混融して本質的に形容不能なただひとつのものとなるのでなければ、書くとは宣伝以外の何ものでもない。》ぶざまな論理だが、書くことは空無に達することを目指す、それを達成できなければ無である、いや自己宣伝の行為にほかならない。しかしその空なるもの、風とは、あらゆる物が溶け合っただけで生じた一なる状態なのだ。未だそれを名指す語は見出されず、とりあえず風というほかはない。書くとは「風」の追求である(やがてわれわれは《永遠不滅は精神の、また風の追求の性格をもつ》(p. 129) という命題に出会うだろう)。『愛人』全編を通じて、風への言及、とりわけ無風状態に注意を向ける必要があるだろう。それは空洞としての海、風の海の絶対的な沈黙、死の静寂である。ことばはなお動く風、海へ向かって流れ下る水なのだ。不安定に漂い、束の間存在する権利しかもたない、時に端正さから遠いデュラスの文体、彼女の言語は体系的思考を築き上げるための堅固な敷石ではない(注7)。『物質的生活』(1987)におけるデュラスと同じく、ここでも彼女は、行き当たりばったりのパロールを行使しながら、《いたるところへ同時にいたりつくべきだと思っている》(注8)のではないだろうか。流れ動くもの、流通するものは、ことばの奔流もしくは風であるが、したがってまた記憶、欲望、思考、要するに精神である。精神は、風は、その欲するところに吹く。確かにここでの愛の物語は、メコン河の渡し船での出会いから港での恋人たちの別離、さらにインド洋上の大型客船へと、海に注ぐ川の流れに似た時間的展開を見せてはいるが、これは大河の堂々たる連続性をもつ書物ではなく、逆に多くの断章に分かたれた断片的テキストである。読者の視線は余白の間を

流通しつつ、《物語の不在》につきまとしてやまない。

「私」の不在の物語

この書物が「私」の自伝であるということは本当だろうか。自伝ははたして可能なのだろうか。そこには、必ずしも時間的順序に従った叙述ではないが、《ある日、もう若くはない私…》という不確定な最近の過去の出来事から始まり、《戦後何年かたって…》「愛人」から「私」にかかった電話まで、「私」の人生における《いくつかの事実、いくつかの感情、いくつかの出来事》が物語られている。確かにテキストが叙述する限りでのそれらのクロノロジーを作成することができる。一切のテキスト外情報を排除してできあがるこの年表を、作者の経歴についての客観的情報と対照してみることもできる。だが他の場所でデュラスの強調するように、《人生とは年表だ、というのは間違った考えだ。ある出来事を経験しても、それがなんであるかはわからない。あとで記憶によって何があったのかがわかる、という気になるのだが、鮮明に残っていることは実は過剰なもの、外観なのだ》(注9)。そして「私」も、《私の人生の物語などというものは存在しない……物語の中心がけっして無いのだ。そこに達する道筋もない。広大な場所がいくつかあるだけで、そこに誰かがいたと思いきませようとしても、それはちがう、誰もいないのだ》(p.14)という。つまり、経験の意味が常に未来にしかわからないばかりでなく、「私」の物語はその中心人物である「私」をそこに存在せしめることができない。いや、むしろ書くというのは《ある物語と同時にその物語の不在を語ること、自己の不在を受け入れる物語を語ること》だというのが、『愛人』の作家の認識である(注10)。差し障りのある関係者が死に絶え、事柄の隠蔽された領域に切りこむことが可能になった今もなお、そのことに変わりはないらしい。物語はあの欠如している写真、欠けているがゆえに絶対なるものを産出する能力に恵まれたあの映像を、ネガティブに実現しなければならない。同様にテキストはいわば「私」の不在を刻印された風景である。

「私」の物語は「私」の不在の物語、いいかえれば物語の不在という形で物語られるほかはない。事実、『愛人』では語ることの不可能の表白が異様な呪縛力を発散している。32節がその最も典型的な場合であろう。《自分の少女時代に関連する私の本のいろいろな物語》——この「私」を即ちデュラスとするならば、『太平洋の防波堤』や『エデン映画館』を想起することができる——の中で、「私」は何を語りえたか、何を語りえなかったかわからない。「私」の家族全員にかかわったあの《破産と死の物語》、《それはいまだに、およそ

私の理解力を越えている。私にはいまだに接近不能なのだ……その物語が形成する場、その入口のところから沈黙がはじまる……私はいまだに、あの取りつかれた子供たちに対して、神秘を前にしたときと同じ距離をへだてている。自分では書いているつもりでいながら、まだ断じて書いたことがない……》(pp. 34-35)。ではこの作品自体における家族の物語はどのようなのか——語りえぬ、接近しえぬものについて、あえて問い、語り出すようにと、今やわれわれを誘うのはこの物語の方だ。「私」が《まだ断じて書いたことがない》この物語は、《閉ざされた門》をもつ家にも、《私の肉の最深部にひそむ、生まれたての盲目の赤ん坊》にもなぞらえられている。物語と書物そのものとは別だが、作家の次のような告白における黒くわだかまるものの正体は何だろう(注11)。執筆中の作家にとって、書きものは既に《黒い塊》として闇の中に、世界の中心にある。それは生命が眠っている間に、本人が知らぬまに既になされたもの、書かれたものである。しかしそれは、他人はまだ解読不可能な自己固有のエクリチュールだ。書くまえにそれを読み取るある種の本能が働いて、作家はその塊を割り砕き、運び出し、その本を読めるものとする。その搬出作業の成否にはさまざまな段階があるが、時には幸福とってよいケースが生じる。そして《私は『愛人』を書いているとき、「発見した」感じがした——話がちがうぞ、それは私に属するもの、私のために存在するものと思ったのに、何よりもまずそれは私のまえに存在し、そこに居座りつづけそうだ、と》。しかしそれでも、束の間ながら《アルコールの陶酔がもたらすことばを思わせる容易さで、それはエクリチュールに移行していった……》。してみると自己から自己へ、自己から他者への通行の可能性はまだあるのだ。物語はある仕方で書かれ得るだろう。

書く理由

「私」はこれを、そもそもなぜ書こうと思ったのか。この問に対するひとつの答えを、物語の書き出しが示しているだろう。少なくとも物語はそこから始まる外観を呈しているのだから。ある日、老いた自分の顔の美しさを人に指摘された「私」は、その顔の老化と荒廃は18歳で決定的なものになったと考える。《十八歳のとき何かが起こり、そのためにいまのこの顔が生まれた。あれはきっと夜起こったことだ。》(p. 13) 以下テキストは、母の偏った愛情の対象だった上の兄に対して殺意を抱く「私」の自分自身に対する恐怖に言及する。では18歳の夜に何が起こったかを語って(注12)、「私」の決定的変貌の理由を探求するのが、ここでの書く理由なのか。いや、《いま、私にはあ

りありとわかる、私はとても若いころ、十八歳のとき、十五歳のときに、あの顔をもってしまったのだ》(p. 15)。より正確には15歳半から17歳の時期、中国人の「愛人」との出会いと別離の経験がそうさせたと言るのが目的なのか。だがそれはメコン河を渡る船上の、15歳半の「私」の《絶対的映像》を再構成することと同じだろうか。それはあの美しい荒廃以前でありながら、《これが私だとわかる像、自分でうっとりしてしまう像》(p. 9)なのだ。変貌を越えてなお持続する同一性の提示こそ、書く理由と目的ではないのか。ではその映像と河の横断そのものとはどんな関係にあるのだろうか。河の横断は明らかに少女時代からの離脱という、一種の通過儀礼としての「私」の性的体験を意味している。《私の人生におけるこの事件の重大さ》(p. 17)を背景としてこそ、あの像は絶対的なものとして存在し、ある喪失を忘却から救い出すのだろうか。

おそらく、上に挙げたいくつかの理由は、たがいに分離不可能なまで、ひとつに溶け合っていることだろう。どれが一層根本的な理由であると言うことはできないだろう。行為の理由・原因は単純ではない。同様に、作家デュラスが『愛人』を書いた理由を、ひとまず彼女が作家であるからと答え、つぎに、ではなぜ彼女はそもそも作家になろうと思ったのかと問うならば、あるインタビューで彼女はこう答えているのだ、《今となってはもうわからない。いろいろな理由がたぶん一緒くたになったのだろう……》と。そのとき、われわれは『愛人』の話者「私」が作家であったこと、彼女の物語は、彼女がもの書きになりたいと思いはじめた時期の精神状況を語ってもいるのだと気付く。これは作家誕生の物語でなければ、その胎児期の物語だ。その意味で、若き日の「私」の決定的変貌とは、現在の「私」の作家的本質の決定にほかなるまい。事実、15歳半の貧弱な胸をした少女の眼の中に(愛人との出会い以前だ)、まだ演じられていない一切が見える。つまりは彼女の来るべき運命が。だが一切とはとりわけ書くことだ。《すべてが既に眼の中にある。私はものを書きたいと思っている……本を、小説を》(p. 29)。そしてこの欲求を培い、確信に変え、運命と化したのは、まさに「私」の家族である。《私はまだこの家族の中にいる……その中でこそ私は……やがて自分はもの書きになるという本質的確信の奥底にある。それは〔常に〕私の拠りどころとなるべき場所だ、ほかのどこでもない……それは呼吸不能の場所、死と隣り合った、暴力と苦悩と絶望と汚辱の場所だ。》(p. 93) まさにそれが「私」にとっての書きものの場所となるだろう。したがって書くことはこの家族、とりわけあの母からの離脱の試みではあるのだが、愛人と共に渡った河の向こう岸、

《ショロンという場所もそういうところ》であったように、「私」は繰り返しこの家族に帰着するために書くことになる。真に所有するための喪失、放棄、あるいは剝奪。したがってフランスへの渡航の日が決まり、愛人との別離が迫ったときも、書くことと結びついた同じ逆説が見られるだろう。《私は漠然とひとりになりたがっているのだと思う、同様に、幼年時代から、「狩人」の家庭からはなれて以来というもの、私はもはやひとりぼっちではないことに気がつく。私は本を書くことにしよう。》(p. 126)

出来事の真実

「私」はかつて、青春の明るく陽光に照らされた時期の話をした、という。仮に「私」をデュラスととれば、『太平洋の防波堤』を想起せざるをえないが、ここに展開されようとするのは、《同じ青春の隠された時期の話、いくらか地下に埋没させてしまった、あるいくつかの事実、感情、出来事の話》(p. 14)であるらしい。これら二篇を明と暗、虚と実として対比させることはできないとはいえ、ある意味でこれが個人的な秘密暴露であることを「私」は公言し、《著述というものの根源的な慎みのなさ》について語ってもいる。そんな物語が無数の人生経験の中から選択してみせた少数の出来事それぞれに、いったいどんな意味がひそんでいるだろう。その選択を支配した原理を、われわれはどこまで読み取ることができるか、物語の特に重要なモーメントと思われた出来事に限って、若干の考察を試みよう。

1) 1918年(4歳)父の死。

家族の物語の中で、父親は見たところ何の役割も果たしていない。「私」がごく幼いときに亡くなったのだから当然ではあるが、母や兄たちの口からその思い出が語られることもない。この家族の父親に対する感情的きずながどんなものだったのか、記述が全く欠落しているのがそれ自体意味深く思われる。父親への最初の言及は、ハノイのプチ・ラックに面した家の中庭で撮ったという写真の、《絶望した母》の姿に関する文(16節)で、そのとき《父はすでに重病で死に瀕して》いた。母が毎日のように陥った生に対する気力喪失、その具体的原因を知ることは永遠にないだろう、と「私」は書いている。《純粋な絶望によって絶望した母親をもつという機会に、私は恵まれたのだ》(p. 22)と。つまり母の絶望と狂気は、やがて一家を襲う破産の悲劇に始まるわけではなく、彼女の気質に帰せられている。もっと後では、母は生まれつき、血の中で狂っていた、《彼女は狂気を健康のようにして生きていた》(p.

40) と言われるだろう。だがこの写真の場合の母の意気消沈は、父の死が目前に迫っているのに、あえて不必要な家を買うという《愚行を犯した》ためかもしれないと「私」は推測する。この件はさらにあとで書き継がれ(41節)、この写真は父が最後に撮った一枚かもしれない、という。父が健康を害しフランスに帰国するのはその数カ月後のことだが、帰国の前に父は数週間ブノンペンに赴任する。おそらくこのとき、一家は買ったばかりのハノイの家を手放してカンボジア王の旧宮殿であるメコン河に面した邸宅に住むのだが、それから一年以内に父は死ぬ。この時宜を得ぬ家の購入が母の愚行ということになる。しかし母の絶望の理由として、これは信じられてはいない。われわれの目にもっと徴候的に見えるのは、《母は父につき従ってフランスに帰ることを拒んだ》(p. 41)という事実だ。その理由は推測されさえない。しかし母のこの同行拒否は、結果的に彼女の夫との永遠の別離となったのである(電報の到着する前の晩、深夜に父の書齋に迷いこんだ鳥によって、母は前もって父の死を知る。死の知らせと狂った鳥の鳴き声の結び付きは、後に下の兄の死の知らせと、その直後の短かく悲痛なレクイエム(p. 130)で反復されるだろう)。ある意味で母はこのとき「私」たちの父を(「私」たちのために?)棄てたのではないか。写真の中の母の意気消沈は、この拒否・放棄となんらかの関係がありはしないか。母にとって父は第二の夫であること(p. 113)、またこの家族で固有名が示されているのは、下の兄(《俺たちの弟、俺たちのパウロ》p. 98)と母だけだが、それも娘時代の名(《マリー・ルグラン・ド・ルーベ》p. 59)で呼ぶことを「私」が好むかのようなこと、に注意したい。父の存在はこれほどに希薄である。

父の代理人はありえなかったか。父が亡くなったとき、上の兄は7歳、余りにも幼い。母がとりわけ長男の成長に期待をかけたであろうことは想像に難くないが、しかし「私」が語るとおりの、あの異常なまでの偏愛の理由は謎にとどまる。ともかく彼が、家族を支え庇護する家長の役割を演ずることは、今後ともけっしてないだろう。ただ理不尽な圧政者として、《獣の掟をみずから代表し、みずから公布する》(p. 13)者として子供たちに君臨しただけだ。そこで想起されるのがチャールズ・ロートン監督の『狩人の夜』であるが、デュラスはこの映画の父親の殺害者を、いつも殺される父親と混同してしまうと語っている(注13)。《あたかもこの父親は、殺されたときから初めて現実性をもつのであり、またそれは彼を殺した者の現実性であって、彼は自分自身の生命よりも一層、殺した者の生命を所有するかのようだ》と。父親を直接に子供たちの暗殺者に仕立てなかった映画の冒頭部は、彼女に言わ

せればごまかしなのだ。父親こそ子供たちの狩人であり、象徴的に母親の殺害者でもあって、そのおぞましい犯罪から子供たちが生まれ、分娩され、いわば母体から離脱し家庭から、故郷から脱出する。『愛人』の「私」が上の兄を、この死んだ父親に代わって彼にその現実性と生命とを付与する暗殺者・狩人に擬していることは明らかだ。しかし本来の意味で狩人の名にふさわしいのは、黒豹狩りをしたこともある勇敢な下の兄である。そして実際、愛人との愛欲の場面 (p. 122) で、暗殺者・狩人は別個の二つの《影》、年若い暗殺者と年若い狩人に分裂する。

要するに父の不在は憎むべき暴虐の第二の父の出現によって埋め合わされる。彼は母の愛情を独占する殺害すべき抑圧者だ。しかしそれは第一の父に対する感情でもある。彼がその早逝によって母を、家族を棄てたことが、一切の不幸の始まりだったとも言えるからだ。愛の対象の喪失は、己をおそろしい苦悩に沈めるがゆえに、時としてその対象への深い憎悪を生む。

2) 1922年(8歳) ヴィンロンの狂女。

それは《たしか私が八歳のときのことだ》(p. 104)。とすれば年代は1922年となるが、プノンペンから家族がヴィンロンに移り住んだのはいつなのか、物語の記述内容から確定することはできない。遅くとも1925年にはヴィンロンに移っているようだ。作家の伝記的事実に関する外部情報(Jean Pierrot)によれば、家族がプノンペンに住んだのは1918~24年だという。母が耕作不能のカンボジアの払い下げ地を掴まされて、家族の悲劇が始まったのが1924年(《それは七年つづいた。それが始まったとき私たちは十歳だった》p. 70)だとすれば、ヴィンロン移住は土地の購入以後と推測したくなる。なぜなら、問題の《白人駐留区の狂った女》の姿には、濃厚に狂気の母の影が重なっているはずだからだ。次節で《ある種の母の状態が悪化するのではないかという恐怖》を語るのはそのためであろう。現実とも幻ともつかぬこの狂気の女乞食に追われるという経験は、それが8歳のときのこととすれば場所はプノンペン、またヴィンロンでのこととすれば時は10歳以後のこととなければならない。

この2年間のずれは、その間に家族にとっての決定的事件を含んでいるだけに、解釈に大きな影響を及ぼすと思われる。われわれは第二の仮説をとりたい。この狂女は《とても背の高い、死神のように痩せている女》だ——記述は余りにも典型的で、たとえ現実の知覚像であったとしても、それは記憶の中で既に神話ないし伝説の抽象性に達している。あのデュラスにおける女

乞食の神話の原形と見て間違いない。102節には、《私は町じゅうに、あの並木道の女乞食の姿をあふれさせた》し、また逆に、インドシナのいたるところの女乞食たちを《以前私を怖がらせた女乞食の中に住ませた》(p. 106)とある。現実と神話は相互に含み、含まれる関係にある。だが神話となる前に、ここではもっぱら彼女の狂気に自分も取りつかれるのではないかという恐れが問題となっていることに注意したい。《この思い出はいわば中心的な恐怖の思い出だ。この恐怖は私の理解、私の力をはるかに越えている……ただ言えること、それは全身全霊が抱いたあの確信を覚えているということだ、もしあの女がたとえそつとでも私に触ったら、こんどはこの私のほうが、死よりもっとひどい状態に陥るだろうという確信を。》(p. 104)接触によって伝染する可能性のある狂気？たとえばレプラのように。あるいは遺伝的資質か？母から娘、女から女へと継承される一種の汚れとしての狂気。女性に固有のこの恐怖、女性存在の中心的恐怖とはなにか。ここで想起されるのは、デュラスが11歳半で経験した初潮に関する告白だ。《私が狂気にいちばん近付いたのはおそらくあの頃だ。一カ月間、いつも同じ夢、殺人の夢で目をさまされていた……私の生涯であんなに苦しい時期はなかった》(注14)。月経を女体の汚れとみなす因習に根ざした悪夢であろうか。女であること自体が呪われた運命なのだ。女性は特に性的関係によって汚辱にまみれ、社会から排除されることがある。狂人・乞食・レプラ患者の群に、ある種の女たちが加わるだろう。破産した母もその娘も、植民地の白人社会から遺棄され、あの偏在するインドシナの無名の女乞食のひとりとなる可能性があった。ただし、それが「私」の理解を越えているとは考えにくい。

『太平洋の防波堤』を初めとして、『副領事』『インディア・ソング』その他へと引き継がれるいわゆる女乞食の神話、102節はその新版である。この神話の構造と機能については、既に Marcelle Marini, Madeleine Borgomano らの優れた研究(注15)があるが、内実に少しずつ変化があるので、諸版の間の慎重な比較検討が必要だろう。ただここで指摘しておきたいのは、第一に女乞食の放浪の終点も、大河の流れと同様に海であること。彼女はいたるところから来て、常にカルカッタに到達する(われわれは作家の経験に基づくその理由を p. 108 で知る)。第二に《死者たちを眠りから醒まし、子供たちの笑い声に耳を傾けるひとならだれでも眠りから醒ます》(p. 107) その黄金の笑いが語られていることだ。《ある日彼女は海を前にする。彼女は叫ぶ、鳥たちの鳴き声のような驚くべき声で笑う。》この狂気の鳥の声は、75節における《笑い上戸の子供》(p. 78) の声と共鳴せずにはいない。家を洗う母の幸福

感、下の兄と私の、息が切れるほどの笑い、そして上の兄の不在。かくてテクストの秩序内では、女乞食の放浪を、幼年の純潔無垢に帰着するまでの長い苦行の過程とみなしたくなる。

乞食とは全てを剥奪され、もしくは放棄した者のことである。父母と子供を、愛を、富を、知識と理性を、自己同一性を、名前を。しかしその果てに、全てが回復されるという逆転が生ずるだろう、たぶん、処女の痛みが次第に変質するように、苦悩と悦楽は混じりあって《形のない、単純に比類のない海》(p. 50) に注ぎこむ。

3) 1924年(10歳)? 払い下げ地の購入と一家の破産。

《家族みんなにかかわったあの破産と死の物語》(p. 43) が、『太平洋の防波堤』で描き出されたカンボジアの払い下げ地購入に伴う家族の悲劇を指すことは言うまでもないが、正確にそれがいつ起こったのか、必ずしも明確ではない。この悲劇が10歳から17歳まで、七年間つづいたという68節の記述を信じるならば、1924、5年ということになる(別の外部情報もある。《私は十二歳でした。母に対してなされたこの異常で極端な不正は、おそらく私の心に最も深い傷を与えた経験です。母が泣いているのを、狂ったようになってしまうのを見てしまったのですから……》清水徹氏訳『愛人』の解説を参照)。「私」と愛人との出会い当時、《防波堤横の払い下げ地をまだ母は放棄していなかった》(p. 35) という記述と、その出会いは《払い下げ地を放棄してから二、三年あと》という次節の記述は矛盾しているが、決壊した堤の補修や訴訟その他の善後策を講ずることを断念した、という意味に后者の「放棄」を解するほかはない。最終的な放棄は、「私」の大学進学を機に、一家がフランスへ一時帰国する1931年のことだ。

既に見たように、この家族の物語は「私」の理解力を越え、いまだに接近不能だと言われている。おそらく莫大な感情的エネルギーを励起するがゆえに、そこでは沈黙を強いられるのだ。この事件の語り得ぬ本質的意味は、にもかかわらず、あの絶対的映像と同様に不在のまま、その周辺にさまざまな物語を形成する。つまり事件は確かに家族ひとりひとりの運命を決定した。一言でいえば《石化した家族》(p. 69) を生み、とりわけそのひとり作家に仕立てたといえるだろう。沈黙がそこでの出来事にほかならないような物語を、全生涯にわたる緩慢な仕事として内に蔵した作家。

しかし66節は、この《三人に共通の物語の奥底》(p. 69) に触れている。三人ともに《人生を生きねばならないことに覚える恥辱》がそれだ。子供た

ちにとって生が恥ずべきもの、正当化されえないものとなったのは、彼らが《社会に暗殺された人物の子供》であって、しかも《母を絶望へと追いやった社会の側の人間》であるからだ。こんなにも深く愛する母を、自分たちの誰ひとり救うことができない。母を絶望させることしかできない。ゆえに自分たちは社会の側の人間であり、憎むべきもの、生きるに値しないものである。おそらくこれが、《母の絶望の姿を見たその瞬間から》、子供たちの心に生じた屈折であろう。彼らはもはや、泣き叫ぶ母の幻影との葛藤の中でしか生きられない。母親と最も強く愛しあう子供、上の兄の場合が、最も悲惨な結果となるのは当然かもしれない。つまり息子は余りにも強大な母の愛に呑みこまれ、自立することができなかった。母への愛に殉じて、母を殺す社会に復讐すること、母を見捨てる者すべてに凶暴な悪意を燃やすことしかできなかったのだ。《あの母性愛は軽犯罪のようなものとなった》(p. 97)という「私」の観察はその事情を言い当てている。どんな人からも、国家からも、神からも、何も期待してはいけないという、絶望した母の叫びに彼は忠実だった。母は息子のこの不器用な愛を十分に理解していた。《あたしをいちばん愛していた子供。結局のところ、あたしをいちばんわかってくれたあの子》(p. 98)。彼女もまた息子への愛に溺れた。《彼らふたりは同じ墓にいる。彼らふたりだけ》(p. 99)。この壮麗なイメージほど、母性が善悪を越えて一切を呑みこむ海であることを納得させるものはないだろう。

こうして家族の内部に、母と上の兄の排他的な結合が存在したのに応じて、それに対抗するように下の兄と「私」との間に、強い感情的なきずなが成立したと推測される。いずれにせよ、子供たちは三者三様の運命を選びとった。《上の兄はいつまでも殺す側にいるだろう。下の兄はこの兄のために死ぬだろう。私は出ていった、私はわが身を引き剥がした……》(p. 72)。家庭からの離脱は、しかし容易なことではない。母への強い愛着を抑圧し断ち切るために多大のエネルギーが必要だった。なにしろ、《子供のころは母の不幸が夢の場所を占領してしまっていた》(p. 58)のだから。あの災厄を生き延び、なお生を構築するためには、破滅に傾斜する圧倒的な感情に一種の防波堤を築く必要があったが、「私」の第一の方策もまた殺すこと（《どこかに閉じ込めてしまうべきなのだ、なぐりつけて、殺してしまうべきなんだ、母は。》p. 32）であり、ついで忘れること、否認することだ。無論それは不可能なことだから、せめて、《いまでは私はもう彼らを愛してはいない……私は彼らから離れた……もう何も思い出さない》(p. 38)と書くこと。要するに忘れ得ぬ傷を自己の内に深く隠匿することだ。精神分析学のいわゆる喪の作業が、デュラス

の中で円滑に行われたとは思えない。Julia Kristeva は、おそらく芸術がこれほどにカタルシス効果をもたなかったことはかつてないだろうと書いている（注 16）が、死と苦悩への病癖に囚われたようなデュラスの世界では、精神的外傷の治癒を期待することはできない。愛の対象は体内にいわば埋葬され、クリプト（地下墓地）を成す。実際、97 節のあの《大理石の不動性のなかに凝結した喪の家》（p. 101）は、94 節の母と上の兄の墓に対応する、「私」と下の兄のクリプトではなかろうか。内なる死者は目覚めて、繰り返し語ることを強いるだろう。伝説の永遠の寄せ返し。語り得ないものはなだめ得ないものでもある。作家はあの身内に埋蔵された《黒い塊》の及ぼす力を感じながら、正確なその中身を知ることがない。書くことはそこに閉じこめられたエネルギーを解放し、空無化することをおそらく目指しているのだが、書く「私」は、母との一体化を通じて虚無の海にのみこまれる危険を常に冒しているのだ。

4) 1929 年（15 歳半）愛人との出会い。

この愛の物語こそ、作品『愛人』の主流であるように見えるのだが、それは愛についてのポジティブな命題を提示するものとして愛の物語なのであろうか。何よりもまずあの河の横断、《私の人生におけるあの事件の重大さ》（p. 17）とは、一体いかなるものか。

河を渡るとは、まず第一に「狩人の家庭」から脱出すること、母を捨てて絶望の海に呑まれるのを免れることである。希望が残されているとすれば、運命を拒んで「私」が別の存在に変身すること、少女からおとなの女に、欲望の主体である「私」から客体としての「彼女」へと交代することである。

「私」は 12 歳で、既に植民地の男たちの視線の対象となっている。《私について、みんながこんなふうであって欲しいと思う何にでも、私はなることができる》（p. 26）と信じている。そんな変身が可能だと思わせたのは衣装と化粧である。金ラメ入りのハイヒールと男物の帽子、この装いが《運命として自然から乱暴に与えられたままのむきだしの姿》を、《精神によって選びとられた姿》（p. 20）に変えた。《あらゆる男たちのまなざしの意のままになる姿……欲望の流通過程に投げこまれた姿》を「私」はみずから欲したのだ。おそらくこの自由意志による選択をのぞいて、河の横断の重要性などというものはない。つまり「私」は《若い娼婦の服装》で、富裕な中国人資本家のひとり息子の前に立つ。「私」の肉体は商品である。この服装を許容する母親もまた、無意識ながら娘を売る気である（その点では少女を白人に売り捨てよ

うとするあのインドシナの女乞食と同然の振る舞いだ)。息子たちと違って学業優秀なこの娘が、金持の男を掴んでくれること、母親にとってもそれだけが残された希望だ。

娘の側に、彼に対する欲情が最初の瞬間から存在したかどうかは定かでない。むしろ彼女は、家族の与かりしらぬ《自分自身に対するいくつかの義務》(p. 46) のひとつとして男の欲望に応じている。この決断によって孤独の道に踏み込んだ日、あたかもそれだけが目的だったかのように、《彼女は初めて、そして永久に、あの家族から離れてしまう》——この断言は勿論、真実ではない。自己に対する義務の遂行という、儀式ばった身振りで処女性を喪失すること、それも白人でない外国人の男を相手にそうすることで、母の最も強い禁止事項(注17)にきっぱりと逆らってみせたというにすぎない。母の幻影はたえず彼女につきまとうだろう(52節)、彼女の行動の不断の参照基準であるかのように想起されるだろう。《まだ母から離れられないわ、そんなことをしたら母は苦しみで死んでしまう》(p. 52)と彼女は言う。離脱への極端な試みではあるが、それは同じ激しさで彼女を引き戻しもする。しかし彼女のこの自由な選択の独自の点は、何にもまして彼女が愛の無い悦楽だけを求める関係を欲したことだ。男にたくさんの女がいて、自分がその中の任意のひとりとして他の女たちと同様に、愛なしに娼婦のように扱われることを。彼女は男を気に入ってはいるが愛してはいないと思い、金持であるからこそ彼に欲望を感じるのだと思いたがっている。15歳の少女の《これほどの退廃》(p. 48)が何に由来するのか、男にはけっして知る術がない。男の側のこの無知と己の倒錯についての知と、その点で彼女は男に対して完全に優位を保つことができる。ことはただ自分ひとりにかかっている、という思い——これをしも自由と呼ぶならば、彼女はある種の自由を保持している(注18)。だがそれは母を、というよりもむしろ自己を放棄し廃絶するための、自滅への自由なのだ。愛を予め自分にも相手にも拒絶した肉体関係は、この場合双方に結婚が不可能な事情があることにもよるが、少なくとも彼女にとっては、既に生じつつある愛を禁じられた男の苦悩こそ彼女が求めているもの、でなければ悦楽のための必要条件だからである。《男は苦しむ……男は泣く……男はおぞましい愛の中で》(pp. 48-50)泣きながらセックスする。悦楽はつらいものとなり、もはや苦悩と区別がつかない。人(々)は苦悩を享樂し、悦楽に苦悩する？それは単に一つの広大な海というにすぎず、その無名性は死に似ている。恋人たちが行き着く共通の場所は、この一切を併呑し、個別性を抹消する海だ。《すべては奔流となり、欲望の力のなかへと流れこむ……海は、

広大無辺さはふたたび結集する……私は彼にもっともっとやっさと頼んだ……そしてそれは本当に死ぬほどだった、それで死んでしまうほどだった》(p. 55)。

悦楽と苦悩の海に身を投じて（東の間ながら）死の無名性に達する試み、恋人たちの部屋はその意味で《難破者の場所》(p. 56)と呼ばれる。われわれはもうひとりの海の遭難者を想起すべきだ。なぜなら少女がそこで考えるのは、何よりもまず防波堤の母のことなのだから。そもそも彼女は、ここへ来た理由を漠然たる義務感に帰しながらこう説明した、《(防波堤のせいで)母の死が近いことも、きっと今日私の身に起こったことと関係がある》(p. 51)と。現実の作家の母が80歳で死んだとき、ロワールの川辺のホテルでデュラスの身に起こったというあの性的な事件、深い喪の悲しみの中で、愛しあわない男女が耽る行為の、危険な死への傾斜が想起される(注19)。つまり彼女は、絶望した母を放棄して生き延びるために河を渡るのだが、それは同時に、悦楽の海への投身ともいべき自己放棄、中国人の愛人を道連れの不名誉な自殺に類する性的耽溺であったし、そのようにして娘は、破産して植民地の白人社会から落伍し排除された母の運命に寄り添うのだ、ということが出来る。母と娘は同じ苦悩の海に難破して合一する。行為のあとの娘のあの悲しみと安らぎは、まさにそこに由来している。《私は彼に言う、いまのこの悲しみは……母がずっと以前から、人生の荒野でわめくときに私に予告している不幸のなかに、自分がいまやっとな落ちこんだという安らいだ気持ちにさせてくれる。》(p. 57)

こうして、海に吞まれるために河を横断するという逆説が成立するのだが、海とはまたサイゴンのショロン地区、快楽都市の喧騒の海であり（ホテルの恋人たちの部屋はその潮騒に満ちている）、孤独な中国の群衆の海である。《棄て犬のような……乞食のような盲目の雑踏》に紛れ込んでいく少女は、いまや《自分たちだけで孤独ということはけっしてなく、常に群衆の中で孤独なのだ》(p. 60)という認識に達している。この知と共に「私」はいくぶんか年老い、容貌の個別性を薄められて、無名の、しかし普遍的な何物かに参入していく。母も娘もインドシナの孤独な群衆のひとりとなる。

5) 1930年(16歳) サヴァナケットから来た《奥さん》の思い出。

既に考察を加えた、あの狂気の女乞食の恐怖に関する99節から、母の狂気に対する懸念、さらに母の自己同一性の消滅に立ち会う「私」の狂気を経て、《ヴィンロンの夫人をめぐる純粋な思い出》に関する105節まで、これらの

断章の隣接関係そのものが、三人の女性（「私」と母とサヴァナケットから来た《奥さん》）の本質的な類似を示唆しているように思われる。そしてその類似の証となるのが、三人に共通の称号《女王》である。母については、あの意気消沈と無頓着から、どんな申し出にも応じてしまう鷹揚さのゆえに（16節を見よ）、残りの二人については、彼らがともに《死んでしまいそうな悦楽という汚辱に委ねられた身体》をもつ《愛なき愛人たち》（p. 111）であるがゆえに。母親はまた娘を中国人の金持の息子の愛人にしてしまった、破産した女という不名誉も負っている。いずれにせよ、彼らはスキャンダルによって白人駐留区で孤立した存在、孤独の王国に君臨して超然と他を顧みない女王たちなのだ。問題のヴィンロンの夫人との出会いは6年前になる。つまり愛人との関係が生じた今こそ、孤立という状況の一致が少女にこの夫人を思い出させ、その存在が遅ればせに意味をもちはじめると考えるべきだ。だがこの不倫の妻についてテキストの語るところは、単に彼女の愛人であった青年、サヴァナケットの行政補佐官が、彼女との別離のあとピストル自殺したという事実だけである。それゆえ《愛なき愛人たち》とか、《死んでしまいそうな悦楽》というのは、少女と中国人の愛人については言えても、サヴァナケットの恋人たちについては空想であろう。したがって、異様な帽子をかぶった娘とこの《奥さん》との同一化を指向するような話者の身振りには、いささか悲劇的な誇張があると言わねばならない。彼女は不倫の人妻でもなく、愛人は自殺してもいないのだ。ただ彼女たちがともにその全身から、強い死の匂いを放っていること、それだけが二人の姿の重ね合わせを可能にしている。死の海においてのみ、彼女たちは自己同一性を喪失して一体化する。

問題の夫人が『副領事』その他におけるフランス大使夫人、アンヌ・マリー・ストレットのモデルだと推測することは容易だ。『緑の目』所収の手紙と写真（注20）は、本名エリザベート・ストリッテルというこの婦人の実在を信じさせるに十分だが、重要なのは『マルグリット・デュラスの世界』における作家の次の述懐である。《私にとって、母親のモデルあるいはむしろ女のモデルだったのは、私の母ではなくてアンヌ・マリー・ストレットだった。彼女はなによりもまず姦通した女だった》、彼女は総督官の妻として日常的な力の化身であったばかりでなく、《死を発散する力、死をひきおこす力をも隠しもっていた。時々、私は彼女がいたから書いたんだと思う》（注21）。また別の対談では、彼女に対する愛のためにひとりの青年が自殺したと聞いて強い衝撃を受けた日について、それは《たぶん私の原風景だ》（注22）と語っている。これらの証言をどう解釈すべきだろうか。とりわけ、彼女がいたから

自分はもの書きになったのだと思う、という言葉。A・M・ストレットル（すなわちヴィンロンの夫人）の本質をなす特徴とは、彼女が不倫の愛の深みで死を招き寄せるある種の力をそなえた女であることだ。しかしわれわれの見るところ、もっと重要なのは、彼女が愛人の身に引き起こした死を越えてなお生き延びた、という事実である。愛の対象が永遠に失われたあとの、氷結した苦悩の時間を生き続けること、デュラスの書く行為の選択と関係をもつのはおそらくそれだ。生き延びたから書くのか、生き延びるために書くのか、いずれにしてもそれは、おそらく、愛のために死ななかつたという失策の償い方であつただろう。それゆえ、あるインタビューで作家は自分の創作活動を、存在するという途方もない不条理に無為のまま立ち向かえないがゆえの時間つぶしと規定し、正当化される行為はただ自殺することだけだ、と極論している（注23）。しかし「私」の母にとっては、書くなど児戯に類することだった。彼女は生存全体の無意味の感にたえず襲われながらも、《骨折りや苦役を放り出してしまうことができようとは断じて思わない》人であり、「私」は《その筋のとおりぬ雄々しさにこそ、深い気品を認める》（p. 117）のだ。のみならず、デュラスは、無為のままこの不条理に耐えて虚無の海を渡る書かない人々に、《密かな賛嘆の念を覚える》と書いた。

「私」とサヴァナケットから来た《奥さん》との同一化が、こうして死への欲望（それが自殺衝動の形をとるにせよ、殺害衝動の形をとるにせよ）を伴う愛の原風景（*scène primitive*）においてのみ成立したように、「私」と母との同一化もまた、殺害行為であると同時に愛の行為でもあるような、希有な幻覚の一瞬に成立しているように思われる。まさにそれを101節に見ることができよう。おそらく「私」はここで、8歳のときのあの恐怖と確信どおりに、ついに母の狂気に触れて《まったく正気のまま気が狂ってしまった》（p. 105）のだ。狂人はもはや誰でもない誰かであるにすぎない、自己同一性をもたない。《他の何物によっても代替不能な母の同一性が消滅してしまった》今、「私」のまえには狂気の母の姿がある。しかしそれはまた、母の同一性を見失った「私」の狂気の経験でもある。つまり娘と母とは狂気において合一する。あるいは互いに呑みこみ、呑みこまれるとすることができる。《私は母を見た。母だとはわかりにくかった。ついで、まるでだしぬけに姿が消えてしまう。どこかに落ちていってしまうとでもいうように、荒々しいばかりに急激に、私にはそれが母だとはまるでわからなくなった。突然、そこ、私のそばに、母の代わりにひとりの女が座っていた……それは断じて母ではなかった。》これは象徴的な母親殺しである。娘は暴力的に、ほとんど殺

意をこめて母親の存在を抹消し、否認している。しかし母の存在は単に無化されるのではない。若く美しく、幸福そうな女の姿に置換されるのだ。これはいくぶんか娘の実質の代入でなくて何であろう。《母の像に住みついてそれを実体化させようとするものが、もはや全くなかった》のではない。「私」によって抹消された母が「私」の母であることをやめて、より普遍的な女の原型的イメージ、母と娘の複合イメージとなったのだ、と考えられないだろうか。知覚像が想像的イメージに移行したのだと。《その場の情景を死んだように凝結させてしまったこのガラス》(p. 106) は、まさしくイメージに固有の空間を示している。イメージとは死体の内に閉じこめられたある種の生命である。生きながらにほとんど死体と化した母、このイメージには、娘の姿が同時に映し出されている（こうして娘は愛する母との一体化を果たしてもいる）。それはやがてサヴァナケットから来た《奥さん》をめぐる夢に吸収され、アンヌ・マリー・ストレットと命名されるだろう。

6) 1931年(17歳) 愛人との別離, 航海——1942年(28歳) 下の兄の死。

母国で大学教育を受けるために、「私」は愛人と別れ、家族と共に大型客船でフランスまで24日の航海をする。この旅の物語には上の兄が姿を現さないが、彼はこのとき同行したのであろうか。しかしその物語がいよいよ船出となる直前に、121～128節で、下の兄の死をサイゴンからの電報で知った「私」の衝撃が問題となっている。そしてそれが旅の物語の極めて重要な箇所、ただ2行からなる138節で想起される。こうして10年後の出来事が、時間を遡ったこの船上での出来事の意味を比較によって照明することになる。

「私」が下の兄に寄せる特別な愛情は、作品のほぼ冒頭から明らかで、上の兄に対する母親の偏った愛情を思えば、疎んじられた者同士と言える兄妹間の感情は、悪の権化とみなされた上の兄を殺してでも、《大好きなあの下の兄》(p. 13) をその圧政から救い出したいという願いにとどまらず、117節の近親姦的夢にまで発展している(愛人との交歓の場面で《年若い狩人の影》(p. 122) が悦楽のさなかに現前していた、というのがそれであることは間違いあるまい)。

兄の死の衝撃は、37節では家族と子供時代の全面的な否認という形をとった。《そのときだ、私が母から離れてしまったのは、……すべてがその日に終わった……私にとって母は下の兄の死で死んでしまった。上の兄も同じ……もう、彼らは私にはどうでもいい》(p. 37) と。してみると「私」の母からの決定的な離脱は、実はあの横断の瞬間ではなく1942年だったのか。しかし《あ

の日からあとのふたりのことは、私はもう何も知らない」という断言を裏切って、まさにこの物語を書くという矛盾を「私」は犯している。いくつかの思い出がなお語り継がれる（特に94～99頁の上の兄に関する思い出）。これは記憶の欠如ではなく想起の拒否なのだ。121節以下でふたたび下の兄の死が問題となる時、その衝撃と苦悩は、今度は謎めいた形而上学的言語を「私」に口走らせる。われわれはそれを冷静に分析・解読する手段をもつだろうか、共感と共苦のほかに、読者としてなすべきこと、理解すべきことがあるだろうか。

まず最初に、この死は不条理なこと、理解不能なことであり、ついで世界規模の誤謬、神のレベルにまで及ぶスキャンダルとして体験される。《永遠不滅》が兄の身体に宿っていること、それが神の顕現した身体であることを見抜けないまま、「私」は彼を失ってしまった。《兄と共に永遠不滅も死んでしまった》(p. 127)、しかもなお世界は存続している。この苦悩はかけがえない愛の対象（個別的存在）の喪失に伴う個人的体験である。それは数カ月前に生んで間もなく子供を亡くしたときの苦しみとは別のものと意識されている。今、それは「私」を自殺へと誘う体のものである。そして事実、主観的には「私」は苦悩の海に溺れて死ぬ。《急激に、いたるところから、世界の奥底から、苦しみが押し寄せてくる、それは私を運び去った……私はもはや存在することをやめてしまった、ただ苦しみだけが存在していた》(p. 127)。われわれは先に、「私」が愛人と共になした悦楽と苦悩の海への投身について語った。ここでは《下の兄が私を回収した、自分に引き寄せた》(p. 128)のだ。つまり兄が「私」を死ぬほどの苦悩の海に呑みこんだのだ。兄の死ゆえに自分も死んでしまいたいと思う、この《私が彼に抱く非常識な愛情》(p. 129)は、《うかがい知れぬ神秘にとどまっている》としても、一方では《下の兄の身体とはこの私の身体だという単純な認識》が語られ、そうである以上は「私」が死ぬのは当然だったという。これは顔や手など身体的類似の著しい、双生児的關係の近親者に固有の感覚であろう（デュラスがある場所で、愛人と下の兄の肌や手の類似に言及している（注24）ことにも注意したい）。他者との差異・距離はこうして廃棄され、一挙に身体的同一性にまで達している。因みに、《二十七年の生涯》(p. 128)だったとされる兄だが、それはむしろ、当時の「私」自身の年齢である。そんな錯誤を犯すほどの、兄と妹の一体化とみるべきか。

理解が難しいのは124節の、あの《永遠不滅は死を免れない》か《死ぬこともある》(p. 128)という自家撞着的命題だ。それは永遠不滅の観念を端的

に否定しているのではない、それは《原理原則においてのみ存在する》のだ。生が生であるためにはこの観念が生のなかで生きられていなければならず、そのかぎりでは生は不死であるというのだろうか。しかし逆に永遠不滅が生の中にある以上、それは滅ぶべき運命にある。それは生の時間の多少とは別の何かの問題である。しかし《その別の何かは、いまなお未知のままにとどまる》という。したがってそれは、永遠不滅の現存をうちに秘める人々にとっても、他者のうちにその現存を認知する人々にとっても、無知を条件としてそうするほかはない。知られざるもの語りえぬものとなる。ただ、それが《精神の、また風の追求の性格をもつ》ことが真実だとすれば、それはエクリチュールの目指すところでもあったはずだ。なぜなら、精神は己の欲するところへ吹く風なのだし、「私」にとって書くとは、《一切をませあわせ、区別することをやめて空なるもの、風へと向かうこと》(p. 15)なのだから。要するに永遠不滅はさしあたり風というほかに形容することばの見出されぬ空虚な観念にとどまる。Danielle Bajomé と共に、われわれはデュラスの否定神学を云々することができるだろうか(注 25)。

「私」の旅立ちの日が決まり、別離の時が迫ったとき、男はにわかに性的不能に陥る。彼は愛の苦悩に耐え、《まるでいまや、私よりその苦しみのほうを、もしかしたら死ぬほどまでに、愛しているかのようだった》(p. 134)。こうした精神状態は「私」にとっては未知のものどころか、むしろ親しみ慣れた状態であったはずだ。少なくともあのヴィンロンの夫人についての夢想から生まれるアンヌ・マリー・ストレットは、別離のあとで自殺した愛人の思い出ゆえに、苦悩そのものを愛する不感症の女性であっただろう。悦楽も彼女には苦悩と区別がつかないものであっただろう。

愛の苦悩のために自殺するもうひとりの男、それもまさに海に身を投げて死ぬ男に関するあいまいな記憶が、136 節で語られる。これは初め、話者が航海の途中に遭遇した事件であるかのように語り出されるが、すぐに——《いやちがう、これを書きながら、彼女の眼に浮かんでいるのは船ではない……》

(p. 137) ——人から聞かされた話であることが思い出される(だがここで、これを書きつつあるのがなぜ「彼女」であって「私」ではないのか。75 節では《これを書いているいまの瞬間に、私は思い出す……》(p. 77)とあるのだ。話者の人称設定が恣意的なものでないとするれば、ここでの三人称の使用は作家の錯誤としか考えられない)。サイゴンのリセに通う青年、サデックの行政官の息子で、同じ十七歳、この身の上は「私」のそれと容易に重なり合う。この回想ないし夢想の中の自殺者は、その航海の途中で投身自殺することも

ありえた「私」の似姿か、あるいは別れた愛人の自殺の可能性をおそれて「私」が見る幻影だと言えよう（そのとき「私」は、いよいよあのヴィンロンの夫人と運命を同じくすることになる）。だからこそ次節で、そよとの風もない夜の海原でショパンの音楽が船内に鳴り響いたとき、《娘は自分も海に身を投げようとしているかのように》(p. 138) 立ちあがるのだ。彼女は別れたショロンの男を思って泣く、しかし彼女は海に身を投げはしなかった。静まりかえった死の海の彼方に虚しく投げられ、撒き散らされたものは、音楽（と涙）だけだった。そしてもうひとつ——十年後の出来事がここに逆照射されるのだが——下の兄の永遠性。今、この瞬間においては、いわば虚無への供物として、ほかならぬ「私」の身が捧げられるべきなのに、音楽はまさに《天からの厳命のように》それを要求しているのに、それは果たされることがない。だがそれまで否認していたショロンの男への愛を、彼女がはじめて見出すのはまさにこのときだ。音楽が海に投げられたのは、ちょうどそのように愛に殉じて死ぬという神の呼び掛けだったのだが、それを拒み、裏切ったときに最も深く愛は確認される(注26)、その欠如によって、喪失によって、痕跡として、常に否定的な形で存在が証明される。永遠不滅もまた、ということが出来るだろう。

「私」はおそらく、このとき海に身を投げなかった代償に愛の物語を書くのだ、音楽と同様、大海原という空洞に呑みこまれる供物として、書くことなき愛の殉教者たちをうらやみながら。 Octobre 1990.

参 考 文 献

ここには多少とも『愛人』に論及して、われわれの考察に直接・間接の影響を与えたもののみを挙げる。

- 1 *L' Arc*, "Marguerite Duras", 98, (1985).
- 2 Jean Pierrot, *Marguerite Duras* (José Corti, 1986)
- 3 Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie*, III. La maladie de la douleur: Duras (Gallimard, 1987).
- 4 Trista Selous, *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras* (Yale University Press, 1988).
- 5 Yôko Tanaka, *L' AMANT ou le triomphe de l' écriture*, 『独仏文学研究』39号, (九州大学独仏文学研究会, 1989).
- 6 Danielle Bajomé, *Duras ou la douleur* (De Boeck, 1989).

注

- 1 Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* (Ed. de Minuit, 1977), p. 11. 邦訳『マルグリット・デュラスの世界』(舛田かおり訳, 青土社)。以下, デュラスのテキストの引用は, 翻訳のあるものは原則としてそれを借用し, 原文の解釈について見解を異にする場合, また文体の調和という点でわれわれの文脈に適合しにくい場合に, それに改変を加えた。訳者の御容赦を乞う。なお出典は原書のページのみを示し, 翻訳書の該当ページは示さなかった。
- 2 Marguerite Duras, *L' Amant* (Ed. de Minuit, 1984)。邦訳『愛人』(清水徹訳, 河出書房新社)。この作品からの引用は, その出所(原書のページ数)を本文中に示す。
- 3 *Nouvel Observateur*, 31 août au 6 sep. 1984.
- 4 “LA NUIT DU CHASSEUR” dans Marguerite Duras, *Les yeux verts* (Cahiers du Cinéma, 1980, 1987), pp. 116-126.
- 5 『愛人』(河出書房新社)(前出)の訳者清水徹氏の解説を参照。
- 6 *Nouvel Observateur*, 28 sep. au 4 oct. 1984.
- 7 Marguerite Duras, *La Vie matérielle* (P.O.L, 1987)のまえがきを参照。邦訳『愛と死, そして生活』(田中倫郎訳, 河出書房新社)。
- 8 *Ibid.*, p.13.
- 9 *Nouvel Observateur*, 28 sep. au 4 oct. 1984.
- 10 *La Vie matérielle*, op. cit., p.32.
- 11 *Ibid.*, pp.30-34, “Le bloc noir”.
- 12 しかしこの18歳の夜の出来事をほのめかす記述は, 少なくとも18歳と限定するかぎり見当たらない。
- 13 *La Vie matérielle*, op. cit. 注4を見よ。
- 14 *Marguerite Duras à Montréal* (Ed. Spirales, 1981, 1984), p.66.
- 15 Cf. Marcelle Marini, *Territoires du féminin* (Ed. de Minuit, 1977) および Madeleine Borgomano, “L’ histoire de la mendicante indienne”, in *Poétique*, 48, nov. 1981, pp. 479-493.
- 16 参考文献の項, 3を見よ。
- 17 《母の禁止に逆らう力がどうしてあたしにあったんだろう, と思う。こんなに平静に,こんなにきっぱりと。》(p. 51) デュラスはあるインタビューでこう語っている。《娘の愛人が, 著しく裕福とはいえ中国人だということは, おそらく防波堤の決壊よりももっと深刻な名誉失墜に当たることだった, なぜなら, 母が天の恵みとみなして生きていたこと——この場合は白人に生まれついたということだが——にそれは打撃を加えることになったからだ。》(*Nouvel Observateur*, 28 sep. au 4 oct. 1984)
- 18 *La Vie matérielle*, op. cit., p.43 に, デュラスはこう書いている。《私にとって, 愛人に対するあの卑屈な義務履行に赴くあの女の子は, 私の失ってしまったある種の自由を保持している。》
- 19 『モデラート・カンタービレ』(1958)の執筆に深い関わりをもったこの《性的な事件》

- (une histoire sexuelle) について, *Les Parleuses* (Ed. de Minuit, 1974), 邦訳『語る女たち』(田中倫郎訳, 河出書房新社) の第二回対話および *La Vie matérielle*, pp. 17-19, “Le dernier client de la nuit” (夜の最後の客) を参照せよ。
- 20 特に *Les yeux verts*, op. cit., pp.33,35 の手紙と新聞の死亡広告を見よ。
- 21 *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 65
- 22 *Marguerite Duras*, collection ça/cinéma, nouvelle édition (Ed. Albatros, 1988), “Dépossédée (M. Duras-Xavière Gauthier), pp.75-91, 特にp. 84 を見よ。
- 23 *Marguerite Duras à Montréal*, op. cit., p.68. ここでデュラスはアンヌ・マリー・ストレットルについて, 彼女は書くかわりに自殺する, どちらも似たようなものだとも語っている。
- 24 *La Vie matérielle*, op. cit., p.43-44. 愛人との情事の場面の追憶に耽りながら, デュラスは書いている, 《あの肌。下の兄の肌。似ている。手も似ている。》
- 25 参考文献の項, 6 を見よ。
- 26 喪失したもの, 破壊されたものの痕跡ないし記憶の中でこそ, その存在が確認されるというデュラスの逆説, この点に関して彼女の次の証言を引用しておく。《私が愛の明証を見出すのは, 激しさも雄弁さもうすらいだ思い出の中だ。私が一番愛していたのは私が一番裏切った男たちだ。……私がああ中国人を愛したのは, 彼と別れたあと, 正確にはあの青年が自殺したこと, 海の中に消えたことを人から聞かされた時だ。私はそのことを, 旅行の途中で知ったのに違いない。》 *La Vie matérielle*, op. cit., p.140.してみると, 自殺した青年のイメージを重ねて, 「私」に対する愛に殉じて死ぬ愛人が夢みられるとき, その苦悩の痛切さを通して「私」の愛も確固として明白なものとなるのだ。