

論文

マルグリット・デュラス —失われた瞬間に触れるエクリチュール

関 未 玲

要 旨

1996年に82歳で訪れた死の間際まで書くことを止めなかったフランス人女性作家マルグリット・デュラスの50年に及ぶキャリアは、第二次世界大戦のさなかである1943年にスタートしている。彼女が戦中に出版した著作はデビュー作となった『あつかましき人々』と翌44年出版の『静かな生活』の2冊となるため、生涯50冊にも及ぶ本を刊行した作家の活動時期はおもに戦後となる。しかしデュラスの作品には、大戦中のトラウマを抱えて生きてゆきながら、そのような過去と向き合うための譲歩点を模索する主人公が繰り返し描かれている。さらに彼女のエクリチュールには生と、隣り合わせに存在する死とのわずかな距離を炙り出すような描写が多い。不意に訪れる死によって永遠に奪われてしまった時間に触れるかのような言葉を、作家は生み落とそうとしていたのではないか。本論では、戦後デュラスが執筆活動を通して過去と向き合うためのエクリチュールを追求し続けていたことを、『ヒロシマ・モナムール』や『苦悩』などの読解を通して明らかにしてゆきたい。

キーワード：マルグリット・デュラス、戦後、喪失

序

「死というのは日本的で、世界の死は韓国からやってくる。私は、そう考えています¹⁾」。

1987年に出版された『エミリー・L』のなかでマルグリット・デュラスはこう記している。デュラス作品を日本でいち早く紹介した翻訳者田中倫郎は、翻訳書の訳者後書きのなかで、日本に対して唐突に向けられた作家の否定的な言葉について言及しており、彼に宛てた私信でも、デュラスがそのことを隠しもしなかったと記している²⁾。デュラスは日本の仏印進駐時に、薬の不足により次兄を失っている。小説及び映像作品という形で世に出された『アガタ』³⁾に登場する「兄」のモデルとなった次兄ポールを、デュラスは大変に慕い、『アガタ』以外の作品でも描いている。80年に出版された『80年夏』⁴⁾のなかで、兄への思いは近親相姦という様相を帯びるようになり、「大西洋連作」の最初のテキストとして位置づけされる『アガタ』においては、作品の主題として兄への愛が赤裸々に綴られている（その後デュラス自身が監督を務め、ヤン・アンドレアとビュル・オジエの主演により映画化されている）。彼女が幼少期のこの愛を主題として取り上げたのは、『アガタ』一作品のみだが、兄の死から39年もの時間を経て2つの形態において作品化したことを鑑みれば、次兄の死がいかに深く彼女に刻まれていたのか想像できる。兄の死が訪れた1942年、デュラスはまだ作家でなかった。この年、デュラスはもう一人の大切な家族を失っている。死産した最初の息子について、彼女は『アウトサイド』⁵⁾のなかで次のように言及している。

「『お子さんは亡くなりました』と言われた。出産後1時間のことだった。上位シスターがカーテンを引きに行った。5月の陽が部屋に射し込んだ。看護師に抱きかかえられ、私の前を通り過ぎて行ったとき、私はそれが子どもであったことに気づいた。姿は見えなかった。翌日私は訊ねた。「どんな子でしたか?」「金髪ですが少し赤毛がかっています。あなたののように、眉の位置が高いですよ。あなたに似ています。」「あの子はまだそこにいるのですか?」「ええ、明日までそこにいますよ。」「冷たくなっていますか?」Rが私に答える。「触ったわけではないけれど、きっとそうだろうね。とても青白いよ。」それから躊躇い、彼は言った。「美しい子だよ。亡くなっているから美しい、ということもあるのだろうけれど」。会わせてくれるように頼んだ。Rはだめだと言った。そこで上位マザーに頼んだ。彼女もだめだと言った、それには及ばないと⁶⁾。

遠くインドシナの地で亡くなった最愛の兄の死と同様に、デュラスは永遠に奪われた、我が子の姿を見る最後の機会を失ってしまう。愛する二人の家族を立て続けに失ったこの年、作家としてのキャリアをスタートさせる直前にあったデュラスは、その悲しみを受け止

め、これを言葉に置き換える術をまだ持たなかった。翌年、彼女は『あつかましき人々』⁷⁾の刊行とともに本格的な文筆活動をスタートさせ、『ヒロシマ・モナムール』⁸⁾や『かくも長き不在』⁹⁾、『苦悩』¹⁰⁾の中で自身を映し出すかのように、大戦中のトラウマを抱えて生きてゆきながら過去と向き合うことを強いられる主人公を、繰り返し描くようになる。また『モデラート・カンタービレ』¹¹⁾や『死の病い』¹²⁾では生と、隣り合わせに在る死とのわずかな差異を抽出するような作品も上梓している。永遠に奪われてしまった別離の瞬間を現出させるために戦後執拗に、トラウマを抱えた主人公の苦悩に肉薄する生々しさを持つエクリチュールを時間をかけて練り上げてゆく。戦後を作家活動の時期として持ったデュラスにとって、書くことは戦前および大戦中の自らの過去と、どう折り合いをつけてゆくのか問うことと等しい。本論では『ヒロシマ・モナムール』あるいは『苦悩』などの作品に焦点を当てて、過去の痛みと向かい合いこれを受け止める主人公のジレンマが、デュラスの言語活動と密接に結びついた問題であったのかを明らかにしてゆきたい。

I. カタストロフと向き合うエクリチュール

デュラスが作家としてエクリチュールと向き合ってきた過程は、両大戦の生き残りとして過去とどう向き合っているのか自問した時期と重なっている。原爆投下12年後の広島で起きる物語を描いた『ヒロシマ・モナムール』や、強制収容所から帰還し、死そのものを体現するかのごとく瀕死の姿と成り果てた夫の身体を描写した『苦悩』、あるいは大戦中に亡くなった次兄ポールへの愛を描いた『アガタ』など、デュラス作品は常に過去の喪失を起点とし、その後の物語を描いてきた。名づけ難き経験、理解し難い体験から生き残った時間として、「その後の人生」を送ることの意味を自らに問い続けた歩みは、デュラスのエクリチュールの軌跡そのものでもある。予告もなしに突如訪れた別離の記憶が、作家として作品を手掛けた全ての時期において彼女にまといつく。それはまさしく『ヒロシマ、モナムール』の主人公エヴァが経験した事態でもある。

日本に対するデュラス自身の上述の感情はしかし、『ヒロシマ、モナムール』の脚本執筆において、日本人が経験した悲劇を描く妨げとはならなかった。映画を手掛けたアラン・レネの要請を受け、広島を主題としたシナリオ作成に挑むこととなったデュラスは、それが大変な困難を伴う仕事であったことを明かしている。

10日から2週間の間、諦めてしまおうと何度自分に言ったことか。広島についての映画を作るなんて不可能だと¹³⁾。

訪れてしまったカタストロフを十字架として背負いながら、その後を生き続けるリヴァの物語を描いた『ヒロシマ』は、解体された彼女の人生を再生するそれ自体の試みとも言える。デュラス作品は、インドシナ連作、太平洋連作など1つの主題を幾度も取り上げた作品群が多いのが特徴だが、同一のテーマを通して作家は残された時間、人、物とどう関わってゆき、書き換えることの出来ない過去をいかに消化し、これと向き合うための譲歩点を見つけ、再生を迎えることができるのか問い続ける。作家が取り組むのは、もはや新しい物語の創作ではなく、リヴァ、そして岡田英次扮する日本人建築家が向き合わざるを得ない、重くのしかかる過去との折衝であり、その過去とともに生きてゆく術を模索し続ける視座を示すことである。リヴァと岡田の2人は、常に完全な忘却—困難な過去を記憶からすべて抹消してしまう誘惑—に抗わなければいけない。

1960年に出版された完成原稿と、「ウタのノート」¹⁴⁾と呼ばれる草稿が取められたノートと比較してみれば、大幅な改稿は一目瞭然である。リヴァと岡田が最後のシーンで、互いの名前をそれぞれ「君の名前はヌヴェール」「あなたの名前はヒロシマ」と呼び合う構想は、すでに「ノート」に現れている。一方、1942年にヴィシー・フランス軍や日本などの枢軸国陣営と、イギリスを中心とする連合軍陣営との戦い[マダガスカル]で亡くなったマダガスカル人の死者数は、たとえば映画からも、あるいはシナリオとして出版されたテキストからも削除されている。同様に、リヴァの母がユダヤ人で、リヴァや夫と離れて暮らしているという設定も最終版からは削られている。リヴァと岡田に関しては、ヌヴェールに関する覚書のなかで彼女が娼婦である可能性さえまでも言及されていたが、出版時には削除されたことが、プレイヤーで『ヒロシマ』の編集を担当したロベール・アルヴェの指摘からも明白である¹⁵⁾。

岡田の人物像についても、「ノート」ではリヴァと出会う以前に数人のアメリカ人女性と出会っていた、と記されている。政治的観点からも扇動的であり、物語としてもあまりにも複雑化してしまうこういった背景は、映画の監督を務めたアラン・レネとの話し合いを経て、数ヶ月にわたる執筆期間の後消えていった。他方で、不貞を働いた女性に関する福音書のフレーズ「罪を犯したことはない者だけが、(女に)石を投げなさい」の言葉を想起させる一文は、「ノート」にもすでに記されている。

自らに対し途方に暮れてしまったことがないものだけが、私に最初に石を投げなさい¹⁶⁾。

文の後半は、福音書の引用をそのままとどめているが、映画で最終的に用いられた台詞では、「バイエルンに行かなかった者たちが、愛について厚かましくも語るなんて¹⁷⁾」と書き直されている。この一文の修正からも、デュラスが推敲を重ね、原形から遠く物語を推し進

め、形を変えていった跡を確認することができる。とは言えデュラスは、生前自らが早書きの作家であるかのような印象を与える発言を繰り返していたために、亡くなる直前にマニュアルが IMEC [現代出版物保存協会] に寄贈され、本格的な草稿研究が行われるまでは、彼女が原稿に何度も手を入れ、推敲を重ねる作家とは露程も考えられていなかった。プレイヤード叢書版を手掛けた主執筆者の一人であるベルナル・アラゼも、デュラスが実際には推敲に努め、手を加え続けたにもかかわらず、躊躇なく一冊の書物を一気に書き上げてしまうかのように吹聴していたのは、自己神話化を行っていたためであると指摘している¹⁸⁾。私たちはさらに、エクリチュールの記憶あるいは物語の記憶がいかに作家の人生と混在し、ときに物語が実人生を凌駕する形でデュラス自身に深く関わっていったのか、確認したいと思う。

II. 重なり合う記憶の間隙で

1959年に行われた映画封切り直後のインタビューにおいて、デュラスは「この女性はあなた自身の投影ですか？」と問うアンドレ・ブランに対し、次のように答えている。

登場人物と作家が完全に重なるということは決してないのです。むしろそうあって欲しいという願望ではないでしょうか。もちろんこの女性が存在するならば、どんな人なのか知りたいほどです¹⁹⁾。

作家はきっぱりとノンフィクションの可能性を否定している。しかし、1989年にまずはイタリア語として出版され、2013年になってようやくフランス語で出版されたレオポルディーナ・パッロッタ＝デッラ＝トッレとのインタビューにおいてデュラスは、リヴァが作家自身を体現していることを一瞬の躊躇もなく肯定している。

何年ものあいだ、わたしは人づきあいの多い生活をしていました。人と気安く知り合いになれたし、話もしやすかった。そのことが自分の作品に反映されていた。あるひとりの男と出会うまでは……そして、それまでの社交的なつきあいが少しずつなくなっていったのです。あれは暴力的な、とても官能的な愛。生まれて初めてわたしよりも強い愛でした。自殺願望さえもちました。それがわたしの文学の方法そのものを変えたのです。自分の内部にいくつもの空虚を、ぽつぽつと開いた穴を発見し、その穴のことを口に出す勇気を見出したようなものでした。『モデラート・カンタービレ』の女と『ヒロシマ・モナムール』の女、それはわたしです。情熱に憔悴した女。それを語ることはできないので、書こうと決めた女。

ほとんど冷静に²⁰⁾」。

2つのインタビューの間には30年の月日が流れている。『アガタ』のように、長い年月を経て告白に耐え得るものになったと想像することもできるだろうし、幾度にもわたる推敲を経て、ヒロインが作家自身との境界を越えてしまったと想像することも可能だろう。何十年もの時を重ね、繰り返し書き直され描かれた自らの登場人物へ、作家自身が逆に近づいていったとしても不思議ではない。デュラスは、現実とテキストの境界について次のように説明する。

現実の再創造により体験された現実の変換という作用のなかには、人間にそなわっている作家としての機能が、いったいどういったしくみをもつものなのか、あますところなく見てとれます。わたしたちのなかにはそれぞれに、自身が完全な忠誠を誓うようななかを手本とした、自身のモデルとなる存在が秘められている。そしてその存在は、ふつう経験と呼ばれているものを、その背景となるわたしたちの人格のなかへと組み入れるという、たえざる使命につきしたがっています [...]。わたしのモデルとなる存在、いいかえれば、わたしのなかに秘められている作家としての存在が、わたしにたいして、わたしの人生を物語る。いまこうしてお話ししているこのわたしは、そこで語られる物語の読者なのです。わたしのなかにある作家としての存在は、昨日生きられたことを今日生きられたことに応じて修正し、分類し章分けして、語られていなかったことをあきらかにし、明日生きるだろうことを期待したままに、結論を宙吊りにしておくといったわけです。ようするにそのときにおこなわれるのは、歴史家のような仕事なのですが、しかしそれはあくまで、決定的な出来事を起点にして物語を綴る職業的な歴史家とは正反対のやり方で生みだされるものです。そこでの語りの客観性は、プロの歴史家とは違い、自分自身にとってだけ意味を持つような態のものなのです。なぜなら、わたしのなかの作家としての存在は、体験された出来事が自分にとって我慢できるものとなるように、どうしても自分の手で出来事にゆがみを生じさせてしまうことになるのですから。体験された出来事が、「わたし」のなかの群集と、つまり、ひとつの物語としての「わたし」のなかで起きてきたさまざまな出来事と、ふたたびひとつの物語として語りえるものとなるように、どうしてもそこにゆがみを生じさせてしまうことになるわけです [...]。わたしは自分を自らの存在から書物へと移動させるために書くのです。自らの重要性を軽減させてしまうために。本がわたしの代わりとなるように」²¹⁾。

デュラスは経験されたものと、書かれたものとの乖離を埋めるために譲歩することの困難について語っているが、まさにそれは『ヒロシマ』の主人公であるリヴァにも当てはまるだ

ろう。彼女は自らの経験を忘れてしまった自身自身によって傷つく。デュラスは『ヒロシマ』の最後を次のように終えている。

ここで問題となっている失敗というのは、彼女が剃髪され、不名誉の烙印を受けたことにあるのではなく、ロワールの川岸で1944年8月2日に死ななかったことにある [...]。彼女がこの失われた機会から作り出す物語は、文字通り自らを抜け出し彼女を運び、この新たな男へと届ける。まさに身も心も投げ出すのだ。これは愛による専有と等しいばかりでなく、「結婚」にも等しい。彼女はこの男—「ヒロシマに」、彼女が世界で最も大切なものである、「ヌヴェールでの」恋人の死の後の、まさに自らの現状である「生き残り」という事実を託すのだ²²⁾。

あろうことかヒロインは名前も知らない、特徴さえ描写されない、誰とでも置換可能な非人称的人物として描かれるこの男に、情熱そのものであったはず—今や語ってしまえるようになった—の忘却の物語を打ち明けてしまう。物語の構造という視点から読み解けば、「男」はリヴァに忘れていた記憶を語らせることで、語り手リヴァを誕生させる役割を担っていると言えるだろう。さらにリヴァが、忘却によって書き換えられてしまった過去の物語を、創作しているに過ぎないと解釈することさえできるかもしれない。物語を語るリヴァの姿は、完全な物語を記憶に留め置くことができず、創作を通して不可能な記憶に触れようと試みるデュラスの姿に置き換えることもできるだろう。物語が辛うじて語り得るものになるためには、作家としてのデュラス、登場人物のモデルとしてのデュラス、語り手としてのリヴァ、登場人物としてのリヴァの間の不均衡を、折衝しながら埋める作業が必要であったのではないか。デュラスは物語の欠落として、失われた瞬間を痕跡という形で辛うじて物語に組み込むよう努める。失われたはずリヴァの物語は、岡田との出会いによって二度失われる過程を経ることでしか、追憶し、これに触れることができないために、作家は物語に失われた時間を設けるのだ。物語することは、失われた瞬間を再認させることでしかないとしても、『ヒロシマ』はこの再認を通して失うという過去を、出現させることができたと言えるのではないだろうか。次に私たちはデュラスが85年に出版した、収容所からの夫の帰還を描いた『苦悩』について見てゆきたいと思う。

III.

6つの短いテキストを集めた『苦悩』は85年になって P.O.L.社より出版された作品だが、最初に執筆されたのは1945年から47年までに遡る。2006年に出版され、IMEC によってまと

められたデュラスの4冊の原稿ノートから成る『戦争ノート』²³⁾に、第二次大戦直後に書かれた『苦悩』の草稿が断片的にいくつか掲載されており、強制収容所へ送られたデュラスの最初の夫ロベール・アンテルムの帰還を待ちわびる苦悩の時期が綴られている。『戦争ノート』の第2部と第3部には『苦悩』の2つの草稿が収録され、1946年から49年の日付をもつ最後のベージュ色のノートのなかには、「強制収容所で死ななかった者」と後に名づけられる原稿の草稿が収められている。初めて寄稿されたのは1976年出版の雑誌『魔女』²⁴⁾誌上であったが、これは匿名で掲載され、81年の『アウトサイド』に再録された。ベージュノートに収録された草稿と、雑誌『魔女』と『アウトサイド』に出版された版を比較してみると、帰還したばかりのアンテルムの描写が大きく変わっているを確認することができる。草稿では次のように記されている。

どうやって彼が食べているのか見ていなければならなかった。この男は、人間が決して食べないやり方で食べる。とは言え動物さえもやらない食べ方でもあった²⁵⁾。

書き手の冷たく、乾いた視線が読み手に衝撃を与えるが、『アウトサイド』では次のように変更されている。

もし収容所から戻りしだい彼が普通に食べたなら、胃が食事の重さから破裂してしまったり、あるいは今やそのやせ細った身体に対してあまりにも空洞が大きくなってしまった心臓を圧迫したことだろう²⁶⁾。

まるで被験者を見つめるかのような第三者の暴力的視線はここでは消え、切迫したアンテルムの状況が、補足的な説明を加えられることで幾分か和らげて記述されている。最初の草稿の生々しさは失われている一方で、この痛ましいシーンに触れ、語り、読む（受け止める）ことが可能となるよう修正されていることが見てとれる。この文は、ほぼそのまま『苦悩』にされているが、さらに次の文が加筆されている。

私は居間のドアから彼を見ていた。2週間、20日間、私は決して慣れるには至らなかったが、日課となった喜びのなかで、彼が食べるのを見ていた²⁷⁾。

最初の草稿には無かった、一部始終を遠くから見守る語り手の視線がここで現れる。語り手である「私」の存在は、ロベールを見つめる個人的な視線であるとともに、彼を見つめる読者に対して開かれることで、個の物語から多くの読者が共有できる普遍的な物語へと導

く、『ヒロシマ』におけるヌヴェールとヒロシマの記憶がそうであったように、デュラスは推敲を通して、過去の重みを殺ぐのではなく、トラウマとなった時間を共有可能な物語へと作り変え、語り継ぐために、過去と折り合うことのできるその限界までエクリチュールを削ぎ、凌ぎ、研ぎ澄ませ、細めていったのではないだろうか。生き残った時間のなかで記憶は薄れ、忘却によって変形を強いられたとしても、過去は推敲を耐え忍ぶかのように、このような時間の圧力に屈せず、なおも生々しい姿で存在していることを、作家は示そうとしたのではないか。連作を通して繰り返し同じトラウマに立ち戻ること、記憶の片隅で失われてはいなかった過去の片鱗にわずかだがしかし確実に、触れるようなエクリチュールをデュラスは執拗に追求していたように思われてならない。

※本論は2016年3月5日に立教大学にて行われた国際シンポジウム『20世紀フランス文学は語る』の中で行った発表「L'Après-guerre de Marguerite Duras (マルグリット・デュラスの戦後、フランス語での発表)」、および『言語と文化』第36号所収の拙論「Hiroshima mon amour, *histoire construite entre le fictionnel et l'autofictionnel*」を基に書き改めたものである。

注

- 1) Marguerite Duras, *Emily L.*, Minuit, 1987, rééd., in *Œuvres complètes*, la collection de La Pléiade, tome IV, Gallimard, Paris, 2014, p. 405. 拙訳。
- 2) マルグリット・デュラス著、田中倫郎訳『エミリー・L』、1988年、河出書房新社、東京、p. 193.
- 3) Marguerite Duras, *Agatha*, Minuit, Paris, 1981. 映画 *Agatha et les lectures illimitées* は Des Femmes Filment 社の製作により同年公開された。
- 4) Marguerite Duras *L'Été 80*, Minuit, Paris, 1980.
- 5) Marguerite Duras, *Outside*, Albin Michel, Paris, 1981.
- 6) Marguerite Duras, *Outside*, rééd., in *Œuvres complètes*, la collection de La Pléiade, tome III, Gallimard, Paris, 2014, p. 1083. 拙訳。
- 7) Marguerite Duras, *Les Impudents*, Plon, Paris, 1943.
- 8) Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, Paris, 1960.
- 9) Marguerite Duras, *Une Aussi longue absence*, avec Gérard Jarlot, Gallimard, Paris, 1961.
- 10) Marguerite Duras, *La Douleur*, P. O. L., Paris, 1985.
- 11) Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Minuit, Paris, 1958.
- 12) Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Minuit, Paris, 1982.
- 13) Marguerite Duras, « L'Auteur de *Hiroshima mon amour* vous parle » in propos recueillis par Alain Hervé, *Réalités*, n° 206, mars 1963, p. 92. 拙訳。
- 14) Marguerite Duras, « Cahier à Outa », mai 1958. プレイヤード版全集に収録されている (Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, la collection de La Pléiade, tome II, Gallimard, Paris, 2011)。

- 15) Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, la collection de La Pléiade, tome II, p. 1642.
- 16) *Ibid.*, p. 106, 拙訳。
- 17) *Ibid.*, p. 66, 拙訳。
- 18) 2014年2月28日に日仏会館にて行われた講演「マルグリット・デュラス：不在を基に書く」の中で、ベルナール・アラゼは自己神話化について言及していた。
- 19) Marguerite Duras, l'entretien avec André Bourin, « Non, je ne suis pas la femme d'Hiroshima », p. 1, rééd., in *Œuvres complètes*, la collection de La Pléiade, tome II, p. 1644. 拙訳。
- 20) Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, Éditions du Seuil, 2013, p. 53 (マルグリット・デュラス『私はなぜ書くのか』北代美和子訳、河出書房新社、2014、pp. 42-43)。
- 21) Marguerite Duras, « Voix off », entretien avec Jean Schuster, in *L'Archibras* 2, pp. 12-13. (五井健太郎訳、in「マルグリット・デュラス 生誕100年 愛と狂気の作家」、河出書房新社、2014年、pp. 49-57、一部拙訳)。
- 22) Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, la collection de La Pléiade, tome II, pp. 103-104, 拙訳。
- 23) Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, P. O. L. / IMEC, édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Paris, 2006.
- 24) Marguerite Duras, « Pas mort en déportation », in *Sorcière* n°1, Paris, en janvier 1976.
- 25) Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Ibid.*, p. 283.
- 26) Marguerite Duras, *Outside*, in *Œuvres complètes*, la collection de La Pléiade, tome III, p. 1090.
- 27) Marguerite Duras, *La Douleur*, *Ibid.*, rééd., in *Œuvres complètes*, la collection de La Pléiade, tome IV, Gallimard, Paris, 2014, p. 47.