

マルグリット・デュラスは書かなかった

— 忘却された戦争のテーマイク —

坂 本 佳 子

0. はじめに

マルグリット・デュラスは、「わたしは決して戦争について書かなかった」（YV, p.23, 四一頁）と言った。

[...] ただ、強制収容所についての数ページを除いては。同様に、ヒロシマがわたしに依頼されなかったなら、わたしはヒロシマについても何も書かなかったでしょう。けれどわたしはそれを書いた、そうするとわたしは、ね、あのとおり、ヒロシマの膨大な数の死者に、わたしが作り上げたたったひとつの愛の死を向かい合わせにしたのです。焼かれて血にまみれたとある国のこととして、『ロル・V・シュタインの歓喜』を書くこともできたかもしれません。（YV, p.23, 四一頁。）

「強制収容所についての数ページ」とは、デュラスが一九七六年、雑誌『ソルシエール』に、記事の性格上署名を躊躇して匿名で掲載した「強制収容所では死ななかった」⁽¹⁾（邦題「強制収容所からもどった夫」（OS, pp.288-292, 二四八-二五〇頁）のことを指していると思われる。

これらのデュラスの発言において注目されるのは、第一に『ヒロシマ・モナムール』の、戦争を扱った作品としての位置づけの曖昧さである。依頼されたのでなければヒロシマについては書かなかったはずで、しかも書いたものは戦争についてというよりは、膨大な数の死者に向かい合わせにしたひとつの愛の死だ、とデュラスは言う。これはどういう意味なのだろうか。第二に、この発言を収録している『緑の眼』（一九八〇）以前、つまり一九七九年より

も前のこの作家の作品に関して言えば、戦争に関わる要素は一九五〇年代の作品にさえ見出せるとともに、明らかに植地的なものを全体的な主題にした作品においても、そこに含まれるモチーフが戦争のテーマへと収斂することがあり、この点でデュラスの発言と相容れないことも無視し得ない。これらについては、デュラスの作品の植地的なテーマを扱った拙稿⁽²⁾にてすでに示唆したが、本稿ではその具体的などころを示し、デュラスの撞着の撞着たる所以、つまり、デュラスの発言と作品のモチーフあるいはテーマの特質との間にある不一致が由来するところのものを、明らかにすることを目指す。戦争について書いているように見えるにもかかわらず、なぜ、デュラスは「決して戦争について書かなかった」と言ったのか。膨大な数の死者とひとつの愛の死を向かい合わせたのはなぜか。〈書かない〉とは、いかなる意味においてなのか。

本稿では、『緑の眼』（一九八〇）以前のデュラスの諸作品の中にも戦争に関するモチーフが多く見られることを確認した上で、それらの諸作品の中の、戦争には全く関係がないと思われるいくつかのテーマあるいはモチーフを取り上げ、これをデュラスやその周囲の人々の戦争のイメージと比較することによって、彼女が〈書かなかった〉戦争がいかなるものであるのか、なぜ〈書かなかった〉のかを明らかにしたい。

1. マルグリット・デュラスは「決して戦争について書かなかった」のか？

この命題を載せた『緑の眼』は、当初『カイエ・デュ・シネマ』の特集号として出版された（一九八〇年六月）。執筆と編集は全面的にデュラスに任せ

れたことが知られている^③。その最初に見える二つの断片は、『オーレリア・シュタイネル』の起源となった一九七九年七月三日付の手紙に関するもので、この手紙には『オーレリア・シュタイネル』にほぼそのまま再現された一節も含まれている。つまり『緑の眼』は、作品『オーレリア・シュタイネル』の由来に関するテキストで始まり、しかもこの特集号中の全断片七〇篇のうち、二八篇は『オーレリア・シュタイネル』に関わる断片であることから、『緑の眼』編集時のデュラスの関心の少なからぬ部分は『オーレリア・シュタイネル』に寄せられていたと考えられる。出版年を比較しつつこれらのことを考え合わせれば、『緑の眼』における現在は、戦争についてのテキストであることが一見して明らかである『オーレリア・シュタイネル』の成立時と一致すると思われるのだが、にもかかわらずまさにこの時期に、デュラスは、(ある短いテキスト——おそらく「強制収容所では死ななかった」——を除いては)「決して戦争について書かなかった」と言い、『ヒロシマ・モナムール』(一九六〇)に関しては戦争のことを書いたか否かを曖昧にし、そしてそれ以外の作品——この時点においては一九七九年以前の諸作品——については、戦争について書いたとは思っていないのである。だが、例えば『かくも長き不在』(一九六一)は、戦争を題材にしていないと言えるだろうか。

実際、『緑の眼』以前のかかなり多くの作品中に、戦争に関係する要素を見出すことができる。『トラック』(一九七七)の中には、ナチによるユダヤ人虐殺やデュラス自身の作品である『ヒロシマ・モナムール』に関するせりふがある(CM, pp.30, 53-59)。『ナタリー・グランジェ』(一九七三)の母親が「飢えた者、収容所捕虜のまなざし」(NG, p.73, 二五二頁)をして、「四人のごとくふらふらと歩く」(NG, p.27, 一九四頁)姿は、デュラスの作品群を貫いて登場するアジアの植民地の女乞食と、ドイツの収容所の囚人を同時に想起させ、しかもその村の広場には「第二次世界大戦犠牲者のための慰霊碑」がある(NG, pp.17, 64, 88, 一八〇, 二四〇, 二七二頁)ことも注目される。『愛』(一九七一)のカジノは爆撃を受けており(LA, p.104, 一四八頁)、それはこの作品を映画化するための台本である『ガンジ

スの女』においても同様で、さらに後者における「ホテル」はかつて要塞であったという(FG, p.109)。『インディア・ソング』では「流刑地の光」(IS, p.114, 一三一頁)が差し、またこのテキストにはナチ強制収容所の遺体焼却炉(crématore)と同じ語で示されるところの、レブラ患者を焼く「火葬場」という語彙が見られる(IS, p.112, 一二九頁)。『ユダヤ人の家』という邦題を冠した『アバン サバナ ダヴィッド』(一九七〇)は、ナチスによるユダヤ人殺戮に対する極度の恐怖を主題としている。『破壊しに、と彼女は言う』(一九六九)でも、主要登場人物であるマックス・トールとシュタインはユダヤ人で、トールの妻のアリサもユダヤ人であることがほのめかされ、そして「シュタイン(Stein)」はオーレリア・シュタイネルの名とよく似ており、デュラス自身、『緑の眼』の中でオーレリアをアリサになぞらえていることから、『オーレリア・シュタイネル』が戦争に関する作品であればまた、『破壊しに、と彼女は言う』も戦争のテーマと無関係ではないと言える。その前年に発表された『戯曲集Ⅱ』(一九六八)の中の「イエス、たぶん」に至っては、その冒頭からして戦争と関係していない作品であるとは到底言えない。物乞いたちを追い払うために電流を通してある『副領事』(一九六五)の屋敷の「柵」は(VC, p.89, 七八頁)、強制収容所を思わせる。

戦争のモチーフあるいはテーマが見出される作品は、一九六〇-七〇年代に発表されたものに限られない。一九五三年出版のデュラスの第五作目『タルキニアの小馬』の登場人物たちがヴァカンスに出掛ける小さな村が臨む海は、「またしても戦争が行われたばかり」(PCT, p.11, 六頁)であり、地雷除去人の身体が地雷に触れて飛び散るという事件が起きて、年老いた両親が死亡届にサインするのを拒み続けるのである。その前作に当たるデュラス第四作目『ジブラルタルの水夫』(一九五二)は、戦争とはまるで関係のない主題をもつはずなのだが、戦争を思い起こさせる少なくない要素が配置されている^④。

このように、『緑の眼』以前の多くの作品には、たとえそれが戦争を主題としていなくとも戦争のモチーフが散見され、そればかりかまさに戦争が主題となっている作品——「イエス、たぶん」とそれからジェラルド・ジャロとの共作『かくも長き不在』

(一九六一)——さえある。にもかかわらず、デュラスは、ある小さなテキスト以外には「決して戦争について書かなかった」と言う。彼女は〈書いた〉ことを忘れていたのだろうか。それともそうした細かなテーマやモチーフなどは、それから「イエス、たぶん」や『かくも長き不在』もまた、〈書いた〉うちに入らないのであろうか。

これらを考察するにあたり、『緑の眼』におけるデュラスの発言とほぼ時を同じくして成立した『オーレリア・シュタイネル』⁽⁶⁾自体についても詳細な検討が必要であろうが、ここでは十分な余裕がないゆえ、それ以前のデュラスの作品、とりわけ『モデラート・カンタービレ』、及び〈インド連作〉と呼ばれる一連の作品群、中でも特に『ロル・V・シュタインの歓喜』(一九六四)と『インディア・ソング』(一九七三)を中心的に取り上げ、適宜、『副領事』(一九六五)、『愛』(一九七一)、『ガンジスの女』(一九七三)にも触れながら、「戦争について書かなかった」と言うデュラスの言説の意味するところを明らかにしたい。

2. 忘却された戦争のテーマティーク

a. 取り囲む人々——脇を支えられる人物——出来事を見ようと前に出る人物——叫び声

「オーレリアはロル・V・シュタインの虐殺された身体から出て来た」(YV, p.66, 一四〇頁)と、デュラスは言う。ロル・V・シュタインの名は『緑の眼』で作家自身によりユダヤ人の名としてほぼ認められており(YV, p.76, 一六五頁)、その点でロルがユダヤ人オーレリア・シュタイネルと系譜を同じくしているというのは理解できる。ただし『オーレリア・シュタイネル』が戦争の記憶をめぐるテキストである一方で、『ロル・V・シュタインの歓喜』の中には明示的に戦争に関わるテーマあるいはモチーフはない——『ロル・V・シュタインの歓喜』を除けば、〈インド連作〉に含まれる作品群には何らかの戦争のモチーフがあるのだが——と言ってよく、両者を特別に結びつけるものは、実のところ、さほど明瞭ではない。

ところで『ロル・V・シュタインの歓喜』にはロ

ルが(物理的にか、精神的にかはともかく)決定的な暴力を受けたことが暗示される箇所がある。

[...] ロルが人生の中で沈黙しているとすれば、それは閃光の中で、あの一語が存在しようと思ったからである。しかしその語は存在せず、彼女は黙してしまう。それはひとつの《不在語》、ひとつの《穴語》であったかもしれない、そしてその真ん中には穴が開いており、その穴の中に他の全ての語が葬られたのかもしれない。それを言うことはできなかつただろう、しかしそれを響かせることはできただろう。響きわたって止まぬ空虚なゴング、それは立ち去ろうとする彼らを制止し、彼らにあのことがありうべからざることなのだと思い知らせせし、その一語以外のいかなる言葉も彼らには聞けぬようにし、一挙に彼らを、彼らと未来とその一瞬を、名付けもしただろう。しかしその一語はなく、ゆえに他の全ての語が台無しになって汚染されており、それはまた正午の海岸の犬の死体、あの肉の穴でもある。その他の全ての語は、どのように見出されたのか? ロル・V・シュタインの場合と同じく卵のままで窒息して踏みつけられた、虐殺的な、ああ! そのような過去のいかなるアヴァンチュールをもかき集めた中に、他の語はある、のであれ、ともかく、何と多くの血塗られて途中で頹れたアヴァンチュールが、水平線に沿って積み上げられていることか、そしてその間に、あの一語が、存在せずに、それでもそこにあるのだ。その一語は言語がそこからは何かに変わるといふ地点であなたを待ち、一度も使われたことがないままに、あなたを挑発する。(LVS, p.48, 四六-四七頁。)

彼女[ロル]はあの[愛人たちの]ふるまいに、肉を合わせ、形を合わせ、己の亡骸から二度と眼をそらすことはない。それを見るために彼女は生まれたのだ。他の人々は死ぬべく生きてきたのに。それを見るためにいる彼女がなければ、あの[愛人たちの]ふるまいは乾いて滅び、砕け(s'effriter)、崩壊し、ロルは灰となる。(LVS, pp.48-49, 四八頁。)

ロル・V・シュタインは十八歳の時、海岸の市営カジノのホールで開かれた舞踏会で、婚約者マイケル・リチャードソンをアンヌ＝マリー・ストレットルに奪われた。娘同伴で来ていたこのカルカッタ領事夫人を追って、マイケル・リチャードソンはインドへと去って行く。ロルは虚脱状態に陥り、幾週間の間、全く外出せずにいたが、やがて落ち着きを取り戻したようになり、初めての外出の際に巡り会ったジャン・ベッドフォールと結婚する。しかしある日、彼女は幼なじみである舞踏会の事件にも立ち会ったタチアナ・カルルの愛人で、この小説の語り手でもあるジャック・ホルドに出会う。幸福な家庭生活を営むに至ったロルを、彼は愛し始める。ロルもおそらくジャック・ホルドを愛している。

いや、ロルはジャック・ホルドを愛しているのか。彼女は言う。「あなたを愛していませんそれでもあなたを愛しています」(LVS, p.169, 一八〇頁)。「何をお望みですか？」との彼の問いにロルは答える。「望んでいます」(LVS, p.112, 一一六頁)。ロル・V・シュタインの返事は、動詞が言われ、それが否定され、目的語はなく、短く未完で混乱している。「あなたはタチアナも愛してくださいがいいのです、変わりませんわ、あの…」(LVS, p.139, 一四六頁)。彼女はただ望み、ただ愛するだけである。ロルの快樂とは、ジャック・ホルドとタチアナ・カルルがホテルの一室で二人きりしているところを、麦畑に隠れ、横になって遠くから窓を通して眺めることである。つまり、その狂気は彼女の見かけの明るさにもかかわらず依然としてそこにあるのだ。そして特定の何かを、あるいは特定の誰かを、望み、または愛するのではなく、不特定の誰かを愛すること、遠くにおいて絶対に手の届かない誰かに向けての愛をその不特定の愛に託すことというのは、ここでは詳細を省かざるを得ないが、『オーレリア・シュタイネル』における愛のテーマの核心である。デュラスが言うように、この意味において“オーレリア・シュタイネルはロルの身体から出て来た”と言える。ただしその身体は虐殺されていると言う。そして上の引用によれば、ロルは自らの亡骸を見るために生まれて来たという。これらは何を意味しているのだろうか。ロルの狂気が生来的なものであったか否かについて、『ロル・V・シュタインの歓喜』はこれを宙吊

りにしているが、その狂気を決定的に顕在化させた出来事の場合、このテキストの冒頭に示されている。

[...] マイケル・リチャードソンは動揺しながら彼女 [アンヌ＝マリー・ストレットル] の方へ向かったが、その動揺はあまりにも激しく、相手から拒絶されかねない、と、皆ぎよっとしたほどだった。[...] 女は断らなかった。(LVS, p.18, 一四頁。)

マイケル・リチャードソンの変化をロルは見て取った。彼は「ひどく苛まれたかのように進み出て、お辞儀をし、待つ」(LVS, p.18, 一五頁)。アンヌ＝マリー・ストレットルは彼と踊り、二度と離れなかった。

ロルは本能的に、マイケル・リチャードソンと同時に、アンヌ＝マリー・ストレットルの方へ何歩か踏み出した。(LVS, p.18, 一五頁。)

ロルは初めて絶叫した。その時再び誰かがその両肩に手を置いた。明らかに彼女の知らない手だった。彼女は誰にも顔を触られまいとした。

彼ら [マイケル・リチャードソンとアンヌ＝マリー・ストレットル] は動き始め、想像上の扉を探して壁の方へと歩き出した。[...]

ロルは理に適ったようなことを途切れることなく叫び続けた。まだ遅くはない、夏の時刻は間違えやすい、と。[...] しかし彼らが歩き続けたので——みんなが彼女を止めようとしたのだが、彼女はそれを振り切った——扉の方へ走ってゆき、飛びついた。扉は床にロックされて動かなかった。

二人は眼を伏せて彼女の前を通り過ぎた。アンヌ＝マリー・ストレットルが階段を降り始めた。それから彼、マイケル・リチャードソンも。ロルは庭を横切る彼らを目で追った。二人の姿が見えなくなると、彼女は床に倒れ、気絶した。(LVS, p.22, 一八―一九頁。)

ロルからマイケル・リチャードソンを奪ったアン

ヌ＝マリー・ストレットテルは、あたかも記憶の媒介者のように、次にはインドのカルカッタにて同様の光景を繰り広げる。『ロル・V・シュタインの歓喜』の後、『インディア・ソング』の中で、彼女は今後はインドのフランス大使夫人として登場し、初めは夫である大使と、次にマイケル・リチャードソンと、そして若い大使館員と、踊り、言葉を交わし、人々の集まるレセプション会場と庭を行き来する。やがて「部屋の右手から、ラホールの男が登場する」。(IS, p.95, 一一〇頁。)

彼は動転しており、彼女の方に向かって来る。立ち止まる。お辞儀する。青ざめている。[…]
副領事とアンヌ＝マリー・ストレットテルは、はじめに舞台上で踊る。
若い大使館員が二人を見る。
次に二人はレセプション会場へと向かう。
若い大使館員は前に進み出て、彼らを目で追う。
庭への人々の退散。皆、会場の方を見る。
(IS, p.95, 一一〇頁。)

アンヌ＝マリー・ストレットテルとラホールの副領事を、皆が見る。レプラ患者に向けて発砲した (IS, p.50, 六〇頁) ためにラホールからカルカッタに送られた副領事は、そのおぞましい経歴と奇妙な言動のせいで、レセプションに集まった客たちの噂的である。アンヌ＝マリー・ストレットテルと踊った直後、彼は叫ぶ。

『魅惑の時』の歌に重なり、その歌詞といっしょになった、ラホールの副領事の最初の叫び。
V-C [副領事] の叫び 「ここにいさせてくれ！」

沈黙。

[…]

V-C 「俺は今夜、彼女とここに残る！一度だけ、彼女とだ！分かったか？」

沈黙。

[…]

V-C (喚く)

「一度だけ！たった一度だけ！俺は彼女以外、誰かを愛したことはない！」

[…]

すすり泣き。ラホールの副領事のすすり泣き。抑えようとする気配はない。品位も振り捨てられた。

人々が皆、急に脇へ寄る。

[…]

副領事が現れる。すすり泣き、しゃくり上げている。

そのすすり泣きが見え、そして聞こえる。

ひとりの男、見知らぬ男が彼の腕を取り、大使館の門の方へと連れてゆく。副領事は抵抗する、が、急に抵抗をやめ、連れて行かれるがままになる。

彼らの姿が消える。

皆、それを長い間、目で追う。

女の孤立した声 [アンヌ＝マリー・ストレットテルではない]

「彼が出て行った。(長い間) 柵が閉められている。」

遠くの方で、またあの叫び声。副領事が再び叫び出した。

女の孤立した声

「彼は泣きながら笑っていたわ。ごらんになりました？」

沈黙。

『魅惑の時』が平然と最後まで続けられてゆき、一方、人々はレセプション会場とは逆の方角を向いて、副領事の方を見たままじっと動かない。

喚き声が続く。

男の孤立した声。

「彼が柵をこじ開けようとしている。」

『魅惑の時』が終わる。

叫び声が遠のく。(IS, pp.100-103, 一一六—一九頁。)

『ロル・V・シュタインの歓喜』の冒頭近くに掲げられたあの場面によく似た光景が、『インディア・ソング』のここにおいても繰り返されている。人々に見守られる中(『ロル・V・シュタインの歓喜』の方は辺りは閑散としているが、それでも多少は人がいる)、アンヌ＝マリー・ストレットルの前に、気の動転した男(マイケル・リチャードソンまたはラホールの副領事)がやって来る。周囲の人々は男女に注目する。彼らは踊る。ひとり、このカップルをもっとよく見ようと前に出る人物がいる(ロル・V・シュタインまたは若い大使館員)。それから叫ぶ人物がいる(ロル・V・シュタインまたはラホールの副領事)。叫ぶ人物は肩を抱きとめられ(ロル・V・シュタイン)、あるいは腕を取られ(ラホールの副領事)、抵抗する。ロルの叫びがアンヌ＝マリー・ストレットルとマイケル・リチャードソンには聞こえなかったように(FG, p.183)、ラホールの副領事の叫びも、アンヌ＝マリー・ストレットルに「聞こえているようには見えない…」(IS, p.101, 一一七頁)。そして実は双方の場合とも、叫び声の場面の前後で音楽が切り替わり、または終わっている。

人々に注目される男女、それをよく見ようとして思わず前に出る者、捕らえられ抵抗する者、叫び—これらの要素が配置された一場面は、『モデラート・カンタービレ』の冒頭近くにも見出される。

建物の下の方の通りで、女の叫び声が響きわたった。(MC, p.16, 一三頁。)

その時、別の叫び声はいくつか、最初の叫び声に散発的に続いた。(MC, p.17, 一四頁。)

人混みがカフェの入り口の両側に詰めかけ、さらにふくれあがろうとしていたが、近所の通りから来る人たちはもうまばらになっていた。[…] 人々が脇へ寄り、真ん中を開けるように移動したところへ、一台の護送車が通った。三

人の男が降りて来て、カフェの中に入って行った。

—警察だ、と誰かが言った。

アンヌ・デバレードは何が起こったのか尋ねた。

—誰かが殺されたんだ。女だ。

彼女は子供をジロー先生の玄関に残してカフェの前の人混みの中に入り、奥の方へと分け入った、そして開け放した窓のところでその光景に身じろぐこともできなくなって見ていた最前列の人々のところに達した。カフェの奥まった場所の薄明かりの中で、女が床に伸びて動かなくなっていた。ひとりの男が彼女におおいかぶさるように横になり、その肩をつかんで静かに女を呼んでいた。(MC, pp.22-23, 一九二〇頁。)

男は死んだ女のそばに座って、その髪を撫で、彼女に向かって微笑んだ。(MC, p.24, 二二頁。)

警官たちがカフェの女主人に訊問し、カメラマンらしき男がフラッシュを焚き、群衆が立ち去る。やがてアンヌ・デバレードと幼い息子も帰ろうと、カフェの前を通ったその時、

[…] 刑事に囲まれて男が出てきた。群衆は黙って左右に分かれ、彼の通る通路を開けた。

[…]

男は素直に護送車まで歩いた。しかしひとたびそこへ着くと、黙したまま身をふりほどき、刑事から逃れ、逆方向に全力で走り、カフェの方に向かった。だが、彼がそこに辿り着こうとしたその時、カフェの明かりが消えた。全速力で走っていた彼は立ち止まり、再び刑事に従って護送車のところへゆき、それに乗った。多分その時彼は泣いただろう、しかし夕闇はすでにかなり深く、血だらけで震えている彼の洗面が見えるだけで、そこに涙が流れているかどうかは見えなかった。(MC, pp.26-27, 二二二三頁。)

注目される男女、それを見ようと前に進み出る人物、引き止められ、ひとたびそれをふりほどき、あ

るいは抵抗し、次には力尽きて隔離される犯人または狂人。そして叫び声。『ロル・V・シュタインの歓喜』、『インディア・ソング』のみならず、〈インド連作〉には入らない『モデラート・カンタービレ』においても、まさに〈原光景〉とも言うべき場面が繰り返されている。引用では示さなかったが、『モデラート・カンタービレ』でもまた、叫びの背後には海の音があり、子供のピアノの音が叫び声を契機として鳴り響き、そしていきなりピアノ教師によって中断させられる。なお、『インディア・ソング』と『モデラート・カンタービレ』における叫び声の人々のざわめきを伴っているのも注目すべき事柄だが、本稿で詳しく論ずるのは控えざるを得ない。

『ロル・V・シュタインの歓喜』に、明示的な戦争のモチーフやテーマが見られないのであることは先に触れたが、『モデラート・カンタービレ』についてもこの点は同じである。ところが、『インディア・ソング』をも含めた既述の三作の中の、これまで拾い上げたような共通のモチーフが配置されたテーマティックな光景は、戦争を主題とした『苦悩』の最も重大な場面を想起させるのである。以下の引用は、ワイマール収容の政治犯第一陣パリ到着時の描写である。この場面では叫び声は聞こえない、が、まさに聞こえない叫び声こそ、『モデラート・カンタービレ』はともかく、『ロル・V・シュタインの歓喜』と『インディア・ソング』の問題の場面のそれと共通するモチーフである、と言える。

[...] 突然、「来た！」とざわめく声がある。外にいる女たちは叫びをあげなかった。拍手もしなかった。入り口の廊下に突如、二人のボーイスカウトが現れ、ひとりの男を運んで来る。男は彼らの頸に手を回し、しがみついている。ボーイスカウトは両腕を組み、男の腿を抱えて運んで来る。男は平服で、髪の毛は短く刈り込まれ、ひどく苦しんでいるようだ。彼は異様な顔色をしている。泣いているに違いない。痩せていると言うことはできない。それはもっと別の何かであり、そこに彼自身というものはほとんど残っておらず、あまりにも残っておらず、そのため彼が生きているか否か疑わしくなるほどである。だが違う、彼はまだ生きており、ぞっ

とするような洗面をしたその顔は痙攣しているのであって、彼は生きているのだ。彼は何も見えない、大臣も、大ホールも、数々の旗も、何もだ。その洗面は、多分笑っているせいだ。彼はこのセンターに入って来た、ワイマールからの最初の帰還者である。わたしは自分でも気付かずに前へ進み出て、マイクを背にして大ホールの真ん中にいる。別の二人のボーイスカウトが、またひとり老人を支えて後から続く。[...] 二番目に入ってきたあの老人は泣いている。彼がそれほど年を取っているのかどうかは分からない。二〇歳なのかもしれない、年は分からない。[...] 今、軍服の女性たちが、収容所からの帰還者に飯盒を運んでいる。彼らはそれを食べ、出された質問に食べながら答えている。際立っているのは、言われたことに彼らに関心を示さないように思われる点だ。(DL, pp.27-29, 二八三〇頁。)

「彼がそれほど年を取っているのかどうかは分からない。二〇歳なのかもしれない、年は分からない」。アンヌ＝マリー・ストレットル、マイケル・リチャードソン、ロルの三人が「たくさん、何百歳という年齢、狂人たちの間のあの眠るような年齢ほども年をとってしまった」(LVS, pp.19-20, 一六頁) ことが思い起こされそうになるものの、ここではもちろん、ざわめきの中、群衆に見守られ、両腿を抱えられて入ってくるのは、強制収容所からの生還者であって、愛で気が動転している者ではない。とはいえ、暴力を受け、病に冒され、恐怖に晒され、「彼自身というものはほとんど残っておらず」、痩せていると言うこともできぬほどになって、しかし「生きて」帰ってきたその人は、戦争を作品の中心的主題としておらず、場合によっては戦争のテーマやモチーフも見つからぬいくつかのデュラスのテキストの中の登場人物らに、何と似ていることだろう。ワイマールからの帰還者の顔は「ぞっとするような洗面」で痙攣している。彼は何も見ず、「泣いているに違いない」、しかし「その洗面は、多分笑っているせい」である。『モデラート・カンタービレ』の犯人は女に向かって微笑んだが、連行される時の「洗面」は血だらけで震えており、涙が流れているかどうかは

見えなかった。『インディア・ソング』の副領事は、「泣きながら笑って」いた。『ロル・V・シュタインの歓喜』の婚約者を奪われたロルは、別の女性に心を高ぶらせるマイケル・リチャードソンに向かって微笑んだ。

ダハウの強制収容所から帰還したロベール・Lも、『苦悩』の中で、Dとジョルジュ・ポーシャンに両脇を抱えられ、やせ衰えた姿で微笑んでいた。

階段から押し殺したような叫び声が出て、大変な騒ぎと、どたばたとした足音が聞こえてきた。それからドアをばたんばたん閉める音、叫び声。そうだった。ドイツから帰ってきた彼らだったのである。

わたしはそうせずにはいられなかった。階段を下りて通りへ逃げ出そうとしたのだ。ポーシャンとDが彼を両脇から支えていた。彼らは二階の踊り場で立ち止まった。彼は目を上げていた。

わたしにはもうはっきりとは分からない。彼はわたしを見て、わたしを認めて微笑んだに違いない。わたしは、いやだ、見たくない、と喚いた。そして、またもと来た階段を上って行った。わたしは喚いていた、そのことは覚えている。戦争が喚き声に乗って外に出て来たのだ。叫ぶことのない六年間。わたしは隣人の家で気が付いた。隣人らは無理矢理ラム酒を飲ませようとして、わたしの口にラム酒を流し込んでいた。方々から叫び声がする中で。

いつ、わたしは彼の前に、彼、ロベール・Lの前に出たのかも分からない。建物のあちらこちらから聞こえたすすり泣きと、アパートマンの住人たちが長い間階段にいたこと、方々のドアが開け放たれていたことは覚えている。[…]

記憶の中で、ある瞬間に、物音が消えてわたしは彼を見ている。大きな彼。わたしの目の前にいる。彼にわたしは見覚えがない。彼はわたしを見る。微笑む。見られるがままになる。自然を超えた疲労が彼の微笑みの中に表れてお

り、それはこの瞬間までどうにか生き果せた疲労である。わたしが突如彼を認めるのは、この微笑みにおいてであり、しかしそれはあたかもトンネルの奥の姿を見ているように、遠くの方からのことである。それは困惑している微笑みである。そんな屑のような姿になってここへ戻って来たことを、彼は詫びている。それから微笑みが消える。そして彼は見知らぬ人になる。だが、もう分かっている。この見知らぬ男、それが彼、その全体がロベール・Lだ、ということは。(DL, pp.64-65, 七八-七九頁。)

ここでも人々のざわめきがある。彼らの叫び声は確かに聞こえる。が、マルグリットの喚き声は記憶の境目に位置している。それは「叫ぶことのない六年間」、つまり六年間の「聞こえない叫び声」と等価であり、しかも声としてあげられるや否や忘却の中に沈み込もうとしている。ラム酒を流し込まれて気がつくと同時に聞こえるマルグリットの周囲の叫び声も、すすり泣きも、やはり記憶の境界にあり、「いつ、彼の前に、彼、ロベール・Lの前に出たのかも分からない」中で、マルグリットの記憶の中の物音は消える。この、聞こえない叫びについては後ほど触れることとし、今は微笑みに関して論じよう。微笑みで、ロベールは見分けられた。マルグリットにとって「見覚えがない」その姿には、先の帰還者と同様、「彼自身というものがほとんど残っていなかった」に違いないのだが、しかしそこに彼の微笑みだけは残っていた。寒さ、飢え、孤独、侮辱、収容所での過酷な労働、カポの、マイスターの、SSの殴打と脅迫、敗走の道連れで度々行われる、病にかかり、傷を負い、力尽きた仲間たちへの射殺、それらを横切って生還したロベールは、しかし微笑みを失わなかった。いかなる微笑みだったろうか。彼、ロベール・アンテルムは、その著書『人類』の中で、仲間のKを強制収容所の^{レツィール}医務室に見舞った時に見出した微笑みについて書いている。

「Kはどこ？」

彼〔看護夫〕は驚いて答えた。

「え？あんな、前を通ったじゃないかね。そこにいるよ。」

彼は入り口の方、確かに僕がその前を通ったベッドのうちのひとつを指さした。[...] Kは見つからなかった。入り口まで来て僕は振り向き、ひとりの男を見た。初めに通りかかった時には彼は横になっていたが、今は身を起こして肘をついている。鼻が高く、頬のあたりにくぼみがあり、光を失いかけた青い眼をしていて、微笑んでいるらしい口のところに線が一本刻まれている。

僕は彼の方へ行ったら。彼もこちらを見ていると思われた。僕は彼のすぐそばまで寄って、自分の顔を横にして近づけた。彼の頭は動かさず、口は線のように刻まれたままだった。

そこで僕は隣のベッドの方へ行き、そこに横たわっている者に尋ねた。

「Kはどこ？」

[...]

僕は今度は下から覗き込んで彼をじっと観察した。あまりにもじろじろと見つめた挙げ句、とうとう僕は、きわめて近くから低い声で彼に話しかけて確かめようとした。

「やあ、こんばんは」。

彼は動かなかった。僕はこれ以上前に出ることはできなかった。彼は口もとに微笑みのようなものを湛えていた。

僕は何も見分けられなかった。(EH, pp.178-179, 二二五頁。)

b. 微笑み

ワイマールからの帰還者も、ロベールも、Kも、暴力を受けて見分けもつかないほどになったその顔に微笑みを湛えていた。ロベールはまた、ランスの大聖堂の正面に見える「微笑む天使」の、その微笑みについてテキストを残している。

[...] あの天使は何も負わない。キリスト教の天使の中で、おそらく彼だけがその歴史に属さない。彼は女の涙に驚きはしない。共有される喜びにも、万人の栄光にも浸ることなく、素晴らしい音楽家たちを取り巻く人の群れの中にもおらず、いかなる悪をも克服しない。いかなる

点でも彼は「権力」に与しない。彼は支配しないのである。

[...]

ランスの微笑みが威厳の微笑みではないとすれば、それはこの天使が街の中に、迷子のように、しかしひとり際立っているからである。[...] あの天使とは——それは砕かれひしがれる者 (écrasé) である。とは言ってもあの建造物によって砕かれたのではなく、あの出来事、あの権力によって砕けたのでもない。彼は常に、そして永久に砕かれているのである。

力なくあること、それが彼の本質である。その微笑みは支配のそれではない。(RA, pp.15-16.)

ランス大聖堂は第一次世界大戦中の一九一四年、ドイツ軍の爆撃に見舞われ、「微笑む天使」は二十四の破片に砕けたと言う⁹。後に修復された天使のうちに、しかしロベールは、威厳にも権力にも出来事にも関係なく、常に永久に砕けたままの姿を見、力なき天使のその本質による「微笑み」について記している。

顔が少し傾いているのは、何かを見知り、それに従っているからで、いつもの癖である。天使が従う命令、それはまなざしである。どんなまなざしでもよい。何に向けられていてもよい。人から草木へ、人から人へ、あるいは人から、今はいない人へ。そこにあるのは彼の^{フセール}姿である。気詰まりのような、あるいは輝くような、彼の姿がそこに、いつものようにある。言葉、イメージ、音楽。全てが彼について語るが、しかし何も語らない。彼はあらゆる関係が生まれる場の中心にいる。その関係は飽かず再開し続ける。彼は何も所有せず、何にも能わず、そこに常に居続けざるを得ない。そして「超越とは唯一、存在の間の関係のこと」と言われることがあれば、涙にくれて、あるいは幸福の中で、人が出会うのはこの天使である。(RA, p.16.)

力なき迷子の「微笑む天使」は、ただあらゆる「まなざし」——それはデュラスの全作品を貫くテ

—マダ——の命に従う。その「まなざし」とはすなわち、特定の対象ではなく、ロル・V・シュタインの——そしてオーレリア・シュタイネルの——愛のように、どんなものでも、何に向けられていてもよい、いわば不特定の何かに向けられた「まなざし」である。「微笑む天使」はただこの「まなざし」に、常に、そしてそれだけに、従い、悲しくあるいは喜ばしい人や物の間、生者と死者の間、あらゆる関係が生まれる場の中心に、気詰まりのように、輝くかのように、永久に砕かれたままでいると言う。

一方、生還したロベールを脇から支えたDことディオニス・マスコロは、ロベールの「揺るぎなく、そして完全に宙吊りになった現存」(EM, p.8) について書いている。

あらゆるものに対するこのうえもない無関心 [超然とした態度 (détachement)] のみに捕らわれたとも言えよう彼自身の象徴は、あんな風に剥き出しになって、だが何かを歪めてしまうような変化を精神的要因によって被るということなど少しもないまま、重要なものが欠けることの一切ない彼の全人格の中で、沈黙した、あるいは軽やかな、比類なき友愛となったのだ。[…] (その無関心について尋ねようと僕が真っ向から幾度も投げかける質問に対し、彼からは次のような返事が返ってくるだろう。「気分が乗らないんだよ」。) (EM, pp.8-9.)

そのような存在になったロベールの「痛々しい沈静——つまり無気力 (acédie) ——の脅威のもとの言葉」(EM, p.11) を、ディオニスはロベールが帰還後ひと月余りの後に彼に宛てて書いた手紙のうちに見出す。

僕はかなり重大な危険に晒されていることに自分で気付いている。Dよ、僕はもう、人が何を言い、何を言わぬのか、分からないのだと思う。地獄 [収容所] では人はどんなことでも言うし、他ならぬ僕らにそこが地獄であることが知れるのも、そのことによってこそであるに違いないのだ。[…] しかしわれわれの世界では逆に、人は選ぶという習慣をもっている、そして僕は

もう選ぶことはできないと思う。そうだ、別のところでは僕にとって地獄を意味していたものに乗せて全てを言うこと、まさにそこにおいてこそ、僕は天国を生きただ。というのも、よく覚えておいてくれ、Dよ、帰還したばかりの日々、僕がベッドに横たわって、君たち、つまり君と、それから特にマルグリットに話したあの時、僕はこの世の人間ではなかった。(EM, p.14.)

かろうじて形をなしたかのような、ともあれ使い古されておらず、年月を経てもいないが、しかしただひたすら僕の呼吸に合わせたような数々の語を解き放ち得たこと。これだ、この幸福こそが決定的に僕を苦しめ、そしてその瞬間に僕は、病気——チフス、高熱など——による死からこんなにも遠いと感じた僕は、自分が死ぬのはこの幸福によってでしかありえないと思った。そして今、僕は物に再び形を与え始めた。少なくとも僕の精神と僕の身体はそれを試みた。しかし君に繰り返す言うようだが、僕はもう選ぶということができない。(EM, p.14.)

この引用に示されている、「人はどんなことでも言う」場所としての「地獄」について書かれていると思われる箇所が、ロベール・アンテルムの『人類』の中にある。

泥水のように垂れ流される言葉 (langage)。秩序立ったものも、後に残るほどに力強いものも、もはや何も出てこない口。[…] 文は続けざまに言われて互いに矛盾し、げっぶのように出て、惨めさを表した。言葉(mot)の胆汁。そこでは全てがいっしょくたになって出て来たのだ。[…] 地獄とはきっとこんなものだ、言われること、表現されることが、酔っぱらいの反吐のように全部いっしょに吐き出されるところなのだ。(EH, p.141, 一七六頁。)

収容所では全てが言われ、それが地獄であることの証だった。しかし、ダハウからパリまでの道行きでディオニス・マスコロとジョルジュ・ポーシャン

に休むことなく語り続け、病床ではディオニスのみならずマルグリットにも語って止まなかったロベールは、止まることを知らぬ言葉の放出が、あちらではないこちらにおいては天国を生きることへと変わり、その時彼自身この世にいるようには思えなかったことを、ディオニス宛の手紙に書いている。ディオニスはその手紙のうちに、以下のことを読み取る。すなわち、「悪の力の仕業である ravisement（強奪）によって昔の自己からもぎとられ」（EM, p.22）たロベールは、「根源的な不確定性（l'originale indétermination）」（EM, p.23）のうちに止まり続け、それが人には彼の「優しさ（bonté）」（EM, p.23）とも映ったに違いないのだが、しかしロベールは以後決して癒えることはなく（EM, p.23）—— ravisement（強奪=恍惚）によってひとたび「倒れた」ロールが、ジャック・ホルドと愛し合ってさえも、彼とタチアナ・カルルの逢い引きを眺めることをやめず、自分の亡骸を見つめ続け、つまりその病は結局癒えなかった（FG, pp.128-129）のであるように——、要するにロベールの再-生とは、以前の彼と同じではない、「他の男」、「未知の誰か」の誕生に他ならなかった（EM, p.22）、ということである。そのようなロベールが必要とし、また彼にとって可能であった言葉、それがダハウから途切れなく続いたあの言葉なのだった。ディオニスは、ここにおいてロベールに、「もはや誰のものでもなく、知人であれ見知らぬ人であれ、時空において近い人であれ遠い人であれ、ありとあらゆる他者から届きうる声」、「もうひとつ別の自分自身の声」、「各々が空しく独り言ちようとしているものを語りうる声」（EM, p.33）が可能になったのではないかと、言い、「そこには語る彼がいるが、しかしいない」（EM, p.33）、つまり彼の言葉だけがあることを指摘している（EM, p.33）。すなわち、ロベールの「呼吸に合わせたような数々の語」こそ、「根源的な不確定性」の中で、「沈黙した、あるいは軽やかな、比類なき友愛」に象徴されもする、ロベール自身なのだ。

「Kはどこ？」と尋ねて回ったが、そこにいるKをついに見分けられなかったロベール自身も、そこにいるがしかしそこにいないのである。ravisement（強奪）に遭い、収容所では彼独自の場所はなく、マルグリットにも見覚えがなくなるほ

どに彼独自の形も失いかげ、物の、世界の、独自の形も彼の前では消えて、無関心の中で言葉を選ぶことをやめたロベールは、身体からの流出物のようにひたすら全ての言葉を吐き出すという地獄の流儀から決して立ち直ることなく、こちらにおいてもまるで彼の呼吸のように言葉を次々に解き放ったのだった。そこにはもはやかつてのロベールはおらず、代わりに全ての他者の言葉を言う者がおり、それら数々の言葉を止めどなく、人々のざわめきに伴われる叫びのように放ちながら、彼は宙吊りとなり、自ら地上にいるとは感じぬようになる。しかしこの忘却の域、「根源的な不確定性」の場にある彼の姿に、以前の彼の記憶の痕跡のようなものが残されており、それは己の身体から全ての他者の言葉が放出されるのを幸福と呼び替える力、ravisement（強奪）による宙吊りを“恍惚”あるいは“歓喜”のうちに生きる力として、人々のまなざし、あらゆる物のまなざしに晒されながら、表情のひとつの差異となって表れ出なのだ。ただそれだけが、戦争によっても破壊されずに、生から死へ、死から生へと通過中の彼ら——ロベール、K、ワイマールからの生還者、ランスの天使——の顔に残されたのであり、マルグリットがロベールを見分けたのも、まさにそれによってのことなのだった。

彼らのその「微笑み」を、デュラスの作品の登場人物の微笑みと比べてはならないだろうか。例えば、「わたしはもうわたしの場所にはいませんでした。彼らがわたしをさらって行ったのです」（LVS, p.138, 一四五頁）と打ち明けるロール・V・シュタインも、マイケル・リチャードソンとアンヌ＝マリー・ストレットによる ravisement（歓喜=強奪）で破壊され、その ravisement（歓喜=強奪）ゆえに小説の冒頭のあの場面で微笑んだのではなかったか。「何かに虜になった微笑み」、「変わらぬ尊大さ」の微笑み（LVS, p.42, 四〇頁）を湛えるロールは、家や庭を整えるが、その家具や庭の草木の配置は店のショーウィンドーや他家の庭の「忠実なコピー」でしかない（LVS, p.34, 三二頁）。「ロールは模倣していた、しかし誰の模倣だったか？他のみんな、他者全員、可能な限り多くの他の人々の模倣だった」（LVS, p.34, 三二頁）。彼女独自の形はそこにはなく、まるで彼女の所有する物などひとつもないかのよう

である。ロルは「彼女のそばで人が話をするのが好きだった。その前で言われ、物語られ、断言されたことには全て同意した。彼女には、全ての話題の重要性は同じと見えた。そして夢中になって聞いていた」(LVS, p.25, 二二頁)。「迷子のような」微笑むランスの天使と同様、ロルも「自分の場所」におらず、「他のみんな、他者全員、可能な限り多くの他の人々」の、そして物の関係の中に常に居続け、何にでも同意し、それらに等しく注意を向け、街を散歩して彷徨う。そしてロベールが言葉の際限なき流出に戸惑っていたように、ロルにあっては「ひしめきとなって (fourmillement)」「押し合いへし合いしながらやって来る、いつもの同じ」、「さまざまな考え」(LVS, p.45, 四三頁)が次々に生まれてそれで一杯になり、しかし彼女はその一言、真ん中に穴の開いた、他の全ての言葉がそこに葬られるような《穴語》を求めて黙り込むのである。そのようなロルの微笑みを、あるいは人々が脇へ寄ってできた通路を通過中のラホールの副領事やカフェの殺人犯が、群衆の見守るそのまなざしの中で、愛によって破壊された泣き顔や血だらけの顔のうちに浮かべる微笑みを、ロベールやKやワイマールの捕虜やランスの天使の微笑みと、比べてはならないだろうか。さらには、「みんな正しいのです、わたしにとっては、みんな完全に、すっかり正しいのです」(VC, p.143, 一三七頁)と言って、選ぶことなく全ての男たちの愛を受け入れる、専ら微笑みだけを生きて永遠に移動中の、記憶の媒介者のようなアンヌ＝マリー・ストレッテルについてはどうだろうか。

c. その他のテーマ

おそらくそれらの微笑みは区別されるべきなのだろう。それからまた、これまでに取り上げたテーマ以外のところでも、例えば「言葉の洪水」であり、「十の話を一度にし」(AA, p.55, 六四頁)、頭上の鉛の蓋からひしめき合う (grouiller) 考えが出てゆく時に「激しい幸福」(AA, pp.160-161, 二〇二-二〇三頁)を感じるという、ロルにもよく似た『イギリス人の恋人』のクレール・ランスを、止まぬその言葉の放出を至上の幸福にたとえたロベールと、姿は重なるうとも比べてはなるまい。クレール・ランスは

殺人犯であり、殺人事件や警察のモチーフはデュラスの世界でも特に顕著である一方で、ロベールがマルグリットの前から姿を消したのも、まさに警察に連行されてのことではあったにしても。これまで取り上げてきたところの、人々の前で両脇を抱えられる人物のテーマについては、『モデラート・カンタービレ』はもちろん、『ロル・V・シュタインの歓喜』の例の場面にも警察のモチーフがあり⁽⁸⁾、『苦悩』においてはワイマールからの帰還者を迎える場面に警察は出て来ないが、代わりに「警官みたいな口調」(DL, p.20, 一九頁)で話しもする捕虜送還の担当官らが出て、帰還者に訊問する。『インディア・ソング』については先述の場面に警察は直接的には関与しないものの、「柵」があり、ラホールの副領事はそれによって締め出され、閉じこめられる。それは、ロベール・アンテルムの逮捕のひと月前に、当時出版予定の彼の詩集『柵を握る手』から四篇の詩が、雑誌『リテラチュール』に掲載されたこと(EM, p. 45)、さらには『モデラート・カンタービレ』の男がアンヌ・デバレードの屋敷の「柵」を握っていたことをも想起させるが、『副領事』の大邸宅の「柵」に電流が通されていることを考え合わせるなら、デュラスの作品の中でその描写が多少際立つ「柵」なるものが、刑務所や強制収容所を暗示しているのは間違いない。しかしそれでも、混同してはなるまい。ダンス・ホールの演奏、『インディア・ソング』や『魅惑の時』、ディアベリのソナチネあるいは海の音に囲まれてそれらと重なる愛の叫びの場面を、『苦悩』の中の、音楽も海の音もない中で聞こえなくなる叫びの場面と同一視することはできない。前者においては音楽はわれわれとフィクションの境界を示している。だが後者には音楽が画する境界はなく、要するに『苦悩』の中の聞こえぬ叫びは、われわれ読者の記憶からの実際のその喪失であるのだ。ゆえに、インドシナ半島を歩き回る女乞食や、浜辺をうろつく男、あらゆる場所を横切るアンヌ＝マリー・ストレッテル、彼女自身の場所を失い、ひたすら散歩を続けるロル・V・シュタイン、世界中を白いヨットで回る『ジブラルタルの水夫』のアンナ、あるいは砂浜を歩いて止まぬ『愛』や『ガンジスの女』の狂人たち、メルボルン、ヴァンクーヴァー、パリのみならず、至るところにいるオ

ーレリア・シュタイネルといった、彷徨える登場人物たちと、「取り巻く世界に属さない」ランスのあの天使や、生と死の境にあるK、仮収容所の通路を渡るワイマール収容の政治犯、ディオニス・マスコロ言うところの「完全に宙吊りの」ままの、そして「ボードレール的な意味での遊歩者」であるロベール・アンテルム⁹⁾を、比べてはなるまい。それからまた、いかにアンヌ・デバレードが、目の前に繰り広げられるきらびやかな光景や屋敷の庭を想像の中で横切り、寒さの中にひとり浜辺に横たわり何も食べずにいる男に思いを馳せ、また、アンヌ＝マリー・ストレッテルが、飢えに苛まれる女乞食を気にかけてようと、彼女らを、『苦悩』の中で溝に横たわるロベールの「空っぽのお腹で死んだ姿」や彼の飢餓感を想像するマルグリット (DL, p.43, 四八-四九頁) の姿に重ねるわけにはゆかない。

3. 結論

すなわち、『緑の眼』以前のマルグリット・デュラスは〈決して戦争について書かなかった〉のである。これまでわれわれは、『緑の眼』以前のデュラスの作品、つまり『オーレリア・シュタイネル』までのものを考察の対象とし、戦争のモチーフあるいはテーマがそれらの多くのうちに散見されることを確認した。そして特に『モデラート・カンタービレ』及び〈インド連作〉を、一九八五年に出版された『苦悩』やロベール・アンテルムの『人類』、それにまたディオニス・マスコロの『記憶の努力をめぐって』と照らし合わせ、共通するモチーフを含む場面を拾い上げた。そのようにして戦争に関する記述の全く——あるいはほぼ全く——含まれていないデュラスの作品にさえも見出されたのは、『苦悩』や『人類』、『記憶の努力をめぐって』に見られる本質的なテーマやモチーフである。ただし、それらモチーフやテーマが構成するのは、『オーレリア・シュタイネル』以前に発表された『モデラート・カンタービレ』及び〈インド連作〉の諸作品の場合、戦争を明示的に指向してはならず、愛の物語——それは時折植民地主義に関する要素に伴われる——の様相を呈している。そして傍らに、「灰の山」や「流刑地の光」、「爆撃」されたカジノ、かつて「要塞」で

あったホテル、「火葬場」が、脈略もなく配置されるのである。デュラスが『ヒロシマ・モナムール』に対し、戦争に関する作品としての位置づけを曖昧にしていた理由もここから導き出される。彼女は「ヒロシマの膨大な数の死者に、自分で作り上げたたったひとつの愛の死を向かい合わせにした」と、そして「焼かれて血にまみれたとある国のこととして『ロル・V・シュタインの歓喜』を書くこともできただろう」と言う。ヒロシマの惨事を彼女は書けず、愛の物語の脇に置くことしかできなかったのである。デュラスの文学作品において人々に囲まれるのは、戦争捕虜ではなく、愛する男たちあるいは女たちである。「文学は恥ずかしい」(DL, p.10, 六頁)と思わせるテキストとしての『苦悩』を出版するにあたり、デュラスはようやく、人々に見守られ両脇を抱えられて進みゆく捕虜の姿を書く。『ロル・V・シュタインの歓喜』についても作家はそれを、「焼かれて血にまみれたとある国」のこととして書くこともできるはずだったが、しかし書かなかった。ただ、暴力的な ravisement によって「虐殺」され、自分の場所におらず、あの愛人たちの関係の中に、つまりその瞬間の中に、そしてあらゆる他者の場所の間に、居続けなければ灰になりかねない微笑む女性の沈黙を書いたのだった。その沈黙とは、すなわち「言うことはできなかつただろう」ような、そこに全ての語が葬られるであろうような、存在しない言葉を発音することであり、「響きわたって止まぬ空虚なゴング」を鳴らすことであり、聞こえぬ叫び声を上げることである。それはロルの沈黙である。と同時に、マルグリット・デュラスの沈黙でもある。彼女はロベール・アンテルムを書かなかった。彼女のその沈黙はロベールの饒舌と沈黙に似てはいるが、しかしデュラスはそれとして書くことはしなかった。ロベールのあの場所に、ロベールの周囲の者もいっしょに連れ去られ、戻ることはなかった、とディオニスは書いている。「彼 [ロベール] はその帰還によって、われわれを彼とともに強制収容所に連行したのであり、それによってわれわれは永遠にユダヤ人になったのだった」(EM, p.22)。つまりディオニスもマルグリットもロベールとともに ravisement によって場所を奪われたのであり、言葉自体となったロベールを、その言葉を、まさに

マルグリットは生きていたのである。そうであれば、それをそれとして物語に書くことなどできるはずもなく、代わりにデュラスは、こうした全ての語を呑み込んでしまう、実際には存在しない、真ん中に穴の開いた一語を発音しようと黙して叫ぶロル・V・シュタインを——あるいはアンヌ・デバレードを、ショーヴァンを、ラホールの副領事、アンヌ＝マリー・ストレッテル、歩く狂人、女乞食、クレール・ランヌを——、そしてその微笑み、あるいはそこで交わされるまなざしを、書いたのだった。

いや、書いた、とは言えないだろう。デュラスは『オーレリア・シュタイネル』で「書かれたもの(écrit)を見出した」(YV, p.10, 一九頁)と言う。虐殺されて黙したままのロル・V・シュタインの身体から出て来たオーレリア・シュタイネルが、「わたしは書きます」(AS, pp.135, 166, 200)と、あたかも沈黙を破る宣言のごとく記すその時まで、すなわち『オーレリア・シュタイネル』の成立時までは、デュラスは「書く」が、しかし決して「書いた」のではなかった。テキスト『テオドラ』の失敗の軌跡がよく表しているように、彼女は戦争について書き果せることはできなかつたのであり、その“失敗”の数々が築き上げた廃墟としてのデュラスのフィクションは、ロベール・アンテルムの手紙についてのディオニスの謂(EM, p.26)を借りるなら、そこにもはやいない誰かに対して「書かれた」ものというよりは、むしろまだそこにいるらしい誰かに向けての「祈り」のようであり、愛の「物語」として崩壊し、形なきものとなり、それゆえにこそ人々に固有の内面に向けられた叫びとなり、言ってみれば「本当の愛の言葉」ともなり、そしてそのような言葉は記憶に訴えられることもなく、だから『かくも長き不在』や『イエス、たぶん』、それからまた多くの作品に唐突に現れる戦争のモチーフは、作家によって忘れられたのである。『緑の眼』の現在に至るまで、デュラスの作品は常に戦争について書こうとするが、しかし書かれたもの、つまり忘れられずに残ったもの、そして残るだろうものは、戦争とは別の話となり、マルグリットにとっては、決して戦争について「書いた」ことにはならなかった。だが、これはあの『苦悩』でさえも変わらなかつたのではあるまいか。『苦悩』のもととなった日記を書いた

(l'avoir écrit) 記憶がない、と、さらには「書かれたもの(écrit)」という語は『苦悩』にはふさわしくない(DL, p.10, 六頁)、と、マルグリット・デュラスが記したのはそのためであると思われる。

〔註〕

- (1) 《Pas mort en déportation》, in *Sorcière* n°1, 1976. なお、この記事は、一九八五年出版の『苦悩』の中の一節ともなっている。
- (2) 「マルグリット・デュラス パリ ——植民地のテーマあるいは場所の名前——」(『相模女子大学紀要』(相模女子大学) 67巻A、二〇〇四年三月。)
- (3) 小林康夫訳『緑の眼』、「解説」、二七九頁。
- (4) 例えば、主人公はかつてヴィシー政府のもとで戸籍謄本を作る仕事をしていたが、ユダヤ人のために偽の書類を作っていたという(MG, p.19, 一五頁)。
- (5) この作品は出版の形態からすれば「オーレリア・シュタイネル」と表記すべきであろうが、ここでは『オーレリア・シュタイネル』としておく。
- (6) 映画『人影のないカルカットのヴェネチア時代の彼女の名前』(Son nom de Venise dans Calcutta désert, 1976)は除外する。
- (7) L. Mary, *Cathédrale de Reims*, L.Mary, 1985, p.20.
- (8) ロルの婚約者がアンヌ＝マリー・ストレッテルと立ち去った現場に、ロルの母親が駆けつけて警察を呼ぼうとしたのみならず、ロルはジャック・ホルドと出掛けた旅において、ホテルの階下に警察が来はしないかとしきりに気にするのである。
- (9) *GRSB*, DVD 1 "Naissance du Groupe".

参考資料

(マルグリット・デュラスの作品は著者名を省略した。本文及び註に示した資料のタイトルは以下に太字で記した略号で表し、頁数は原書のそれを算用数字、邦訳書のそれを漢数字で表記した。フランス語資料の引用は全て筆者によって訳出されたが、邦訳文献を参考にさせていただいたものもある。邦訳者各位に謝意を表す。)

文献資料

(マルグリット・デュラスの著作)

- 『ジブラルタルの水夫』 **MG** *Le Marin de Gibraltar*, Gallimard, 1952. (三輪秀彦訳、早川書房、一九六七年。)
- 『タルキニアの小馬』 **PCT** *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, 1953. (田中倫郎訳、集英社、一九七七年。)
- 『モデラート・カンタービレ』 **MC** *Moderato cantabile*, Minuit, 1958. (田中倫郎訳、河出書房新社、一九八五年；一九九二年。)
- 『ヒロシマ・モナムール』 *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960. (『ヒロシマ私の恋人』清岡卓行訳、筑摩書房、一九七〇年；一九九〇年。)
- 『かくも長き不在』 *Une Aussi longue absence*, avec Gérard Jarlot, Gallimard, 1961. (阪上脩訳、筑摩書房、一九七〇年。)
- 『ロル・V・シュタインの歓喜』 **LVS** *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, Gallimard, 1964. (平岡篤頼訳、河出書房新社、一九七七年。)
- 『副領事』 **VC** *Le Vice-consul*, Gallimard, 1965. (『ラホールの副領事』三輪秀彦訳、集英社、一九七三年；一九八八年。)
- 『イギリス人の恋人』 **AA** *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967. (『ヴィオルクの犯罪』田中倫郎訳、河出書房、一九六九年；一九七二年。)
- 『イエス、たぶん』 "Yes, peut-être" in *Théâtre II*, Gallimard, 1968, pp.155-182. (『デュラス戯曲全集II』安堂信也他訳、竹内書店、一九六九年、二二五-二七七頁。)
- 『破壊しに、と彼女は言う』 *Détruire dit-elle*, Minuit, 1969. (田中倫郎訳、河出書房新社、一九七八年；一九八五年。)
- 『アバン サバナ ダヴィッド』 *Abahn Sabana David*, Gallimard, 1970. (『ユダヤ人の家』田中倫郎訳、河出書房新社、一九八〇年；一九八七年。)
- 『愛』 **AM** *L'Amour*, Gallimard, 1971. (田中倫郎訳、河出書房新社、一九九六年。)
- 『ナタリー・グランジェ』 **NG** *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973. (『インディア・ソング／女の館』田中倫郎訳、白水社、一九七六年。)
- 『ガンジスの女』 **FG** *Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Gallimard, 1973.

- 『インディア・ソング』 **IS** *India Song*, Gallimard, 1973. (『インディア・ソング／女の館』田中倫郎訳、白水社、一九七六年。)
- 『強制収容所で死ななかった』；《Pas mort en déportation》, in *Sorcière* n°1, 1976；**OS** in *Outside*, Albin Michel, 1981；P.O.L, 1984, pp.288-292. (『強制収容所からもどった夫』、『アウトサイド』佐藤和生訳、晶文社、一九九九年、二四八-二五〇頁。)
- 『トラック』 **CM** *Le Camion*, Minuit, 1977.
- 『オーレリア・シュタイネル』 **AS** "Aurélia Steiner" in *Le navire Night — Césarée — Les mains négatives — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner — Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979.
- 『緑の眼』 **YV** "Marguerite Duras Les yeux verts" in *Cahiers du cinéma*, n° 312-313, juin, 1980. (小林康夫訳、河出書房新社、一九九八年。)
- 『テオドラ』；《Théodora》, in *Outside*, Albin Michel, 1981；P.O.L, 1984, pp.293-295.
- 『苦悩』 **DL** *La douleur*, P.O.L., 1985. (田中倫郎訳、河出書房新社、一九八五年。)

(マルグリット・デュラス以外の著者の著作)

- 『人類』 **EH** Robert Antelme, *L'espèce humaine*, La Cité Universelle, 1947；Gallimard, 1957. (ロベール・アンテルム／宇京頼三訳、未来社、一九九三年。)
- 『記憶の努力をめぐって』 **EM** Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, Maurice Nadeau, 1987.
- 『ロベール・アンテルム』 **RA** Robert Antelme — *Textes inédits Sur L'espèce humaine Essais et témoignages* —, Gallimard, 1996.

映像資料

- 『サン＝ブノワ街の仲間たち』 **GRSB** Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, *Autour du Groupe de la Rue Saint-Benoît — De 1942 à 1964 —*, Vidéothèque de Paris, 1993, Benoît Jacob Vidéo, 2002, DVD 1 "Naissance du Groupe".