

# マルグリット・デュラスの『トラック』における 空間に関する一考察

坂本 佳子

## A Study of the Spaces in Marguerite Duras's *Le Camion*

Yoshiko SAKAMOTO

The aim of this article is to analyze spatialized images in *Le Camion* written and directed by Marguerite Duras. We also explore her fascination for the land through the analysis of those images.

We first focus on the living room, called “the dark room” or “the reading room”. M.D. (played by Duras) and G.D. (played by Depardieu) are there with their scenario, in the scenario or the film. Their reading in “the dark room” represents neither rehearsal nor performance. Therefore, the living room is a space where images are not represented but are always in the process of being realized between the real and the fictional.

Secondly, we examine the cabin of the truck which takes aboard the driver analogous to G.D. and a lady hitchhiker analogous to M.D. The cabin, similar to the living room, is a space where the lady vaguely evokes memories of Duras's characters. The two spaces are associated with each other, and they curiously involve each other through memories of Duras's characters.

Thirdly, we explore Duras's perspective concerning the lands, especially of the “émigrés” in *Le Camion*. The views of hills and lands of “emigrants” correspond to the spatial images of the room and the cabin which, without a clear outline, tremble, appear and reappear, involving each other. The spatial images of *Le Camion* manifest Duras's passion for the land of “emigrants” or the earth where modest people live.

---

**Keywords:** Marguerite Duras, Gérard Depardieu, *Le Camion*, Image, Espace, Space, Émigré,  
Emigrant, Terre, Land

## 1. はじめに

1977年カンヌ国際映画祭コンペティション部門への公式出品で受賞ならなかったマルグリット・デュラス監督の映画『トラック (Le Camion)』は、当時、「アンチ-フィルム」と呼ばれ、近年ではアドベンチャーフィルム (le film d'aventure) でもなければ1970年代に流行したロード・ムービーでもないと言われている (NLC, p.1620)。「アンチ-フィルム」の呼び名については、デュラスが『トラック』公開時のプレス向け文案 (LC, p.303) で、「映画はテキストを停止させる」「われわれはもはや映画など作っても無駄である」(LC, p.303) などと書いているところからすれば、この映画を的確に言い表していると言える。また、そのように呼ばれるほどに『トラック』には明確な〈物語〉がなく<sup>1</sup>、すなわち冒険もアヴァンチュール (冒険的な恋愛) も描かれていないという意味において、アドベンチャーフィルムではないという評され方も正しい。

しかし、パリ郊外イヴリーヌ県の道路を走り続けるトラックの映画が、ロード・ムービーと関係していないとは言えないだろう。「トラックは世界中で扱われるテーマで、非常に目立つし、[...] アメリカやフランスなどどこでもいたるところで、写実主義的なやり方で扱われている」(LC, p.308) とデュラスは言う。彼女は、フランスで公開されたロード・ムービー風のアメリア製シリーズ物ドラマを見ていたようであり、また、トラックと乗用車のカーチェイスが延々と続くスティーヴン・スピルバーグ監督の『激突!』(1971年) を気に入っていたと言われる (LC, p.1637)。『トラック』でデュラスの相手役を演じるジェラルド・ドバルデューは、廃棄物運搬のトラックで走り回る同性愛の男性たちの出会いと葛藤を描いた1976年公開のセルジュ・ゲンズブール監督作『ジュ・テーム・モワ・ノン・プリュ』に出演していたことも挙げておこう。もっとも、ロード・ムービー流行期に制作された、バーバラ・ローデン監督・主演作で男女の逃避行が描かれる『ワンダ』(1970年) をデュラスが絶賛しながら見たのは、『トラック』制作後の1980年だったが (YV, p.215)、これらを含む70年代に流行した映画のスタイルとデュラスの『トラック』のあいだには、むしろ内的な関係があるのではないだろうか。

本稿では、マルグリット・デュラス原作・監督の映画『トラック』(1977年) とそのシナリオに描写された空間のイメージを分析し、この作品がデュラスの世界観について明らかにするものを追究しながら、デュラスにおけるロード・ムービー風の映画制作の意義と、彼女の大地への憧憬について、若干の考察を加えたい。

## 2. 『トラック』における空間(1)―居室

この映画は、どのように始まるのだろうか。『トラック』の冒頭では、イヴリーヌの小さな街角が映し出される。冬枯れの街路樹があり、道路を行き交う車に比して独特の存在感を示している。カメラがゆっくり振られ、古い建物が映されるにつれて、車の往来は街の広場に沿っていることが見て取れるようになる。広場の正面には、17世紀に交通中継用として使用されたらしい装飾的な壁や窓を構えた建造物<sup>2</sup>があり、隣接する古めかしい建物とともに、のどかな小都市の風景をなしている。続いて、広場に駐車中のトラックがフレーム内に現れる。古い建物を覆い隠すような青い大型トラックが、

<sup>1</sup> 実際には、『トラック』の中に「物語 (histoire)」の語は登場し、本稿の引用にも含まれることがある。また、『トラック』には不明瞭で断片的な「物語」の暗示もある。しかしながら、本稿では『トラック』の中のそのような「物語」を、商業映画で採用される輪郭を明確にした物語と区別することとし、後者を〈物語〉と表記する。

<sup>2</sup> フレームに収められた広場正面のこの建物は、イヴリーヌ県ジュアール＝ボンシャルトランに現存する。“Réhabilitation d'un Bâtiment du XVIIe en espace de coworking, 1 Rue Sainte-Anne, 78760 Jouars-Pontchartrain”, CAUE (conseil d'architecture, d'urbanisme et de l'environnement). <https://www.caue-observatoire.fr/ouvrage/rehabilitation-espace-coworking-jouars-pontchartrain/> (2024年1月30日アクセス。)

カメラのパンによって水平にスクリーンを占拠してゆくさまは、街の秩序を乱す侵入者のようにも、晴れた空を映す湖の広がりのようにも見える。

次のシーンでトラックが出発するのは、霧がかかった空き地のロータリーである。広大な平地の向こうに画一的な集合住宅が連なっている。青みのあるほの暗い空の下、建物の窓に明かりが灯っていないのは、時刻が早朝であるからだろうか。『トラック』のシナリオによれば、この集合住宅群は「国土整備対象区域 (Z.A.C)」にある。「映画が始まる」(LC, p.267) とト書きが告げるのはここである。「トラップ (イヴリーヌ県) の工業地帯。移動撮影。工事現場。廃棄物の山。バラック」(LC, p.267)。オープニング・クレジットの後のスクリーンには、積雪の跡が残る荒地、大型看板、ガソリンスタンド、その手前を行き交う車の屋根やタンクローリー車のロゴが流れるようになり、出発したトラックが幹線道路を走っていることがわかる。石造りの建物が数百年にわたり支配してきた街角に唐突に登場した大型トラックは、このようにして出発し、殺風景な冬の空き地の光景をスクリーンに流し込む。すなわち映画『トラック』は、樹齢を感じさせる堂々とした大木の脇に整然と並ぶフランスの伝統的な石造りの建物と、荒涼とした大地の風景をなす工場やバラックや真新しい集合住宅との対比で始まるのである。

この後、映画には、中盤に挿入される空の運転室と、結末の暗示的で真っ黒な映像を除き、走行中の車両からの眺め、青いトラックの外観、そしてテーブルを挟んで向かい合って座る男女のいる薄暗い居室 (NLC, p.1623)<sup>3</sup> の映像しかない。彼ら二人がいる部屋、「その場所は暗い部屋 (CHAMBRE NOIRE)、あるいは読書 = 朗読の部屋 (chambre de lecture) と呼ばれる」(LC, p.268)。この空間について、『トラック』のシナリオには以下のようにある。

薄暗く閉ざされた場所。カーテンは引いてある。ランプが灯っている。敷物。いくつかの鏡。そこは居室である。白いカーテンを通した日の光。つまり外光は遮られている。部屋の真ん中に丸テーブル。二人の人物がいて、テーブルに向かって座っている。ジェラルール・ドパルデューとマルグリット・デュラスである。テーブルの上には原稿がある。したがって、映画の中の物語は読まれる。彼らは物語を読みあげることになる。

その場の外の様子は、夜になって初めて見えるようになるだろう。

映画の途中で、室内の背景は変わるだろう。しかし、部屋自体は変わらない。位置を変えるのは、テーブル、ランプなどの家具である。だが、光はいつも同じである。シナリオ原稿の紙片は手にされ、その読み方もまた不変である。(LC, p.268.)

シナリオによれば、居室のテーブルに向かって座る二人の登場人物は、「ジェラルール・ドパルデューとマルグリット・デュラスである」。スクリーンの中の「ジェラルール・ドパルデューとマルグリット・デュラス」は、そこで俳優と監督のように「シナリオ原稿の紙片」を手にして台詞を読みあげながら、ある映画のイメージをすり合わせている様子である。そして、このシナリオ原稿を手にした彼らの発話が、そのまま映画『トラック』の台詞になっているというわけだ<sup>4</sup>。つまり、彼らが映画『トラック』の中で手にしているのは、映画『トラック』のシナリオなのであり、ジェラルール・ドパ

3 この部屋は、イヴリーヌ県ノーフル＝ル＝シャトーにあるデュラスの家の「グルニエ」であるが (NLC, p.1623)、本稿ではこれを便宜的に「居室」と表記する。

4 シナリオを読みあげている様子でありながら、シナリオのものとは異なる台詞を「ジェラルール・ドパルデューとマルグリット・デュラス」が発している可能性については、ここでは考えない。ただし、実際に即興はあった。また、『トラック』のシナリオ原稿は3種類あり、デュラスとドパルデューが撮影で使用するために用意されたと見られるオリジナル原稿とコピー (資料番号DRS 10.5) も含めて、フランスの現代出版資料研究所 (IMEC) に保管されている (他に、デュラスの息子のジャン・マスコロ所蔵の原稿もある)。これらは切り貼りによる修正やデュラスの手書きによる変更が多く、オリジナルとコピーは完全に同一のものではなく、撮影中も修正が繰り返されたことがわかる。映画のどの部分が即興であったのか、その特定は難しいようである。(NLC, p.1623, LC, p.1632)。これらの事実は、『トラック』の主題が生成変化するイメージに関するものであり、それを映像化しようとしたのであることを示している。

ルデューとマルグリット・デュラスは、虚構の世界である映画『トラック』において、その映画『トラック』のシナリオを手にしながらか、「(おそらく俳優の) ジェラルール・ドパルデュー」と「(おそらく監督の) マルグリット・デュラス」として、シナリオの台詞を読みあげているということになる。これはすなわち、実在のドパルデューとデュラスが、読み合わせ中の「ジェラルール・ドパルデューとマルグリット・デュラス」として映画に登場し、シナリオにある台詞を発しながら、「ジェラルール・ドパルデュー」と「マルグリット・デュラス」を演じているということになるのだろうか。

しかしながら、映画の中の「マルグリット・デュラス」(以下、『トラック』に登場する「マルグリット・デュラス」「ジェラルール・ドパルデュー」については、それぞれMD、GDと表記し、引用中のものに限りM.D.ならびにG.D.と表記する)によれば、「いかなる読み合わせもなされなかったようだ」(LC, p.270)と言う。この証言風の言説自体も映画の台詞であり、よって虚構の中のものであって、証言そのものとは見なされえないだろう。また、仮にこの言説を現実世界のものとして文字通りに解釈した場合でも、動詞が条件法であるため、読み合わせがなされていた可能性は全くないわけではないと受け取るべきところである。だが実際には、ドパルデューは『トラック』への出演時にカメラを向けられた状態で初めてシナリオを見たとされており、そのようにして彼がシナリオを読みあげるときの緊張感が映画『トラック』に収められることになったのだと、デュラスはのちにインタビューで語っている(LC, p.308)。確かに、映画の中には彼ら二人がシナリオを読みながら言いよどんだり言い直したりする箇所が見られる。読み合わせをしなかった背景には、制作費をおさえる目的もあったとされ(LC, p.1634)、そうした「貧相さ」は、『トラック』という「映画の性質」による要請でもあったことが、シナリオ『トラック』のMDによって語られているのみならず<sup>5</sup>、実在のデュラスによってものちのインタビューで、映画『トラック』の物質的諸条件が期せずして演技なるものを避けよう状況を作り出したことが明かされている(LC, p.308)<sup>6</sup>。デュラスは演技の排除を望んでおり(LC, p.308)、それがここで実現したと言うのである。ゆえに、映画『トラック』においてドパルデューとデュラスは、『トラック』のシナリオを朗読するGDとMDをいかなる意味でも演じていないとは断定できないにせよ、通常の意味で演じているとは言えない。

その彼らは、映画『トラック』で居室のテーブルを挟んで椅子に座ったまま、まるで読み合わせのように台詞を読みあげ、映画のイメージを鮮明にしようと言葉を交わす。ただし、ここで読みあげられる「台詞」も、映画のイメージについて語り合う二人の発話も、シナリオ『トラック』にGDとMDの台詞としてあり、そしてこの光景は映画の中のシーンであるから、一また、この映画では実際の読み合わせはなされていないと言うから、いずれにしても—それはフレーム外における実際の読み合わせではない。言うなれば本番としての「読み合わせ」が、映像と音声およびシナリオとしてあることになる。ところが、そこでは演技が—デュラスによれば、半ば期せずして—排除されている。それゆえ、本番としての「読み合わせ」はある種のドキュメンタリーに似てくるが、しかし映画にある「読み合わせ」は実際の読み合わせではなく、よってドキュメンタリーとは言えない。「暗い部屋(CHAMBRE NOIRE)」と名づけられたこの薄暗い居室は以上のように、実際の読み合わせではなく、しかも演じられた「読み合わせ」でもない、つまり現実でも虚構でもない、特異な〈読み合わせ〉が行われる空間として、「読むことの部屋〔読むことを行う部屋〕(chambre de lecture)」(LC, p.268)すなわち「読書=朗読の部屋」とも呼ばれるのである。そこで〈読み合わせ〉に臨むGDとMDは、それぞれ明らかな現実世界に在るわけではないが単なる虚構でもない、ジェラルール・ドパルデューとマルグリット・デュラスの分身であると見なすことができる。

5 「映画の撮影は手早くなされなければならなかったようである。[...] 時間延長は厳禁。／長引くのはだめ。／費用がかさんではならなかったようである。映画の性質もまた、資金の貧しさを求めたようである」(LC, p.272)。

6 デュラスとミシェル・ポルトの対談による。デュラスによれば、物質的な制約が映画『トラック』の方向性を決めた。1977年1月初頭には厳しい寒さが続き、屋外撮影は難しいという背景もあったようである。デュラスが自ら映画に出演してシナリオを朗読することにしたのは、女優への依頼が思うようにいかなかったからだと言う(シモーヌ・シニョレとシュザンヌ・フロンが候補になっていたが、二人とも予定が合わなかったようである)(LC, p.307)。

もっとも、「暗い部屋 (CHAMBRE NOIRE)」とは、GDとMDのいる部屋が単に薄暗いからという理由でそのように言われるのではない。彼らが現実と虚構の狭間での〈読み合わせ〉によって映画『トラック』のイメージを浮かびあがらせようとするこの空間は、カメラの捉えるイメージを出現させる処置のための「暗室 (CHAMBRE NOIRE)」に喩えられているのである。

M.D.:

[…]

あなたとわたしもまた、彼らが恐れるその同じ光によって脅かされているような気がします。つまり、トラックの運転室に、そして暗室に、一挙になだれ込む光の横溢の脅威…破滅の恐怖[…。](LC, p.284.)

「一挙になだれ込む光の横溢」が「暗室 (CHAMBRE NOIRE)」にもたらず「破滅」とは、たとえば写真現像の暗室や映画館の暗いホールで浮かびあがるイメージが、「光の横溢」によって減することを指している。これを避けるために、GDとMDのいる「暗い部屋 (CHAMBRE NOIRE)」である居室には白いカーテンがかかっており、昼間の光の侵入を遮っている。一方、この部屋には「夜になって初めて見えるようになる」ものがある<sup>7</sup>。日が暮れると、彼らの居室のカーテンは開け放たれ、室内に灯した光が窓から漏れて暗い庭を照らす<sup>8</sup>。その光を反射して風に揺れる庭の木々が闇の中に浮かびあがり、スクリーンに映るかのように部屋の窓から「見えるようになる」。このスクリーンのような窓を背景に、「これは映画ですか？」と問うGDに、MDは「これは映画だったのかもしれない。これは映画です、ええ」と答える (LC, p.268)。条件法でいまだ断言されない「映画だったのかもしれない」という言葉が発せられた後、その言葉ゆえにイメージが生成し、直説法の「これは…です」となる。ここに映画が生起する。「これは映画である」のだ。風に揺れながら闇の中で光る庭の木々を映す居室の窓の眺めも、シナリオに書かれ読まれつつある台詞—すなわちGDとMDの対話—とト書きが指向するところの制作中の映像と音声の世界も、映画『トラック』も、これらは「映画である」。

さらに、「暗室 (CHAMBRE NOIRE)」に見立てられたGDとMDの居室の窓に、風に吹かれて揺れる庭の木々が、室内から漏れる光で映し出される様子は、若干、原理は異なるものの、カメラ・オブスキュラ (chambre noire) の暗闇の壁に映る外部の風景のイメージに喩えることができるかもしれない。カメラ・オブスキュラは僅かな光によって、それを反射した外界の現実 (réalité) を、室内の暗闇に現実的 (réel) あるいは写實的 (réaliste) な幻として復元し、映し出す。GDとMDの「暗い部屋 (CHAMBRE NOIRE)」は部屋から漏れる光によって、あるいはシナリオの現実と虚構の狭間で遂行される特異な〈読み合わせ〉の言葉によって、居室の空間に限定されない外界のイメージを、スクリーンに見立てられうる窓に、あるいは居室の二人のあいだに、生起させる。映画の中の物語は「読まれる」(LC, p.268) というデュラスは、書かれあるいは読まれる言葉が映画といかなる点で異なるか、その違いを次のように語っている。

ミシェル・ポルト：書かれた物語は、示された諸々のイメージに通じていきます。映画では、物語がひとつのイメージへと限定されますが、それは観客に対するある種の権力奪取です。

マルグリット・デュラス：ひとつの規制ですね。(LC, p.310.)

マルグリット・デュラス：要するに、トラックが存在する、道行きが存在する、風景が存在する、

<sup>7</sup> 「その場の外の様子は、夜になって初めて見えるようになるだろう」(LC, p.268)。

<sup>8</sup> 映画の撮影時には、居室の照明器具の光だけではなく庭にも照明器具を置いていた可能性がある。映画の結末部分には、庭に置かれた撮影用の照明器具を取めたショットがある。

それは言葉を通してです。全てが存在する。男が存在し、女が存在し、そして、それらは読まれる。(LC, p.310.)

言葉で書かれた物語は諸々のイメージに通じる。だが、映画では物語が「ひとつのイメージへと限定され」、明確な輪郭を持った〈物語〉となる。こうして映画は観客から権力を「奪取」する、とミシェル・ポルトは言う。デュラスは、映画の持つその側面を「規制」と位置づける。「映画はテキストを停止させる」(LC, p.303)、しかし、たとえばシナリオなどのテキストの言葉は揺れ動き、限定された空間を越えて外部の光景、すなわちトラックやその道程、風景、男、女を存在せしめる。「それら」は「読まれる」ことにより、解放されたイメージとして生き始め、『トラック』に現れるや否や、「テキストを停止させる」映画をはみ出してゆく。映画『トラック』が「アンチ-フィルム」と呼ばれる所以はここにある。『トラック』におけるGDとMDの居室とは、虚構の中で現実のシナリオの束をテーブルの上に載せ、稽古でもなく演技でもない現実と虚構のあいだでそのシナリオの〈読み合わせ〉を遂行する「朗読の部屋 (chambre de lecture)」なのであり、と同時に、それらの言葉が、たとえば暗い彼らの部屋から見える庭の木々のように揺れ動く、刹那的で拡張的な外部の風景を、イメージとして生成し続けて映画の「規制」を振りはらうところの、「暗室 = カメラ・オブスキュラ (CHAMBRE NOIRE)」に喩えられる空間となっている。

### 3. 『トラック』における空間(2) — 運転室

GDとMDの居室は、そこで読まれるシナリオに登場する青いトラックの運転室に関連づけられている。先に引用した箇所を、直前の部分も含めて以下に再掲する。

M.D. :

彼らが運転室に閉じ込められているのが見えます。外部の光に脅かされているかのようです。

(聞)

あなたとわたしもまた、彼らが恐れるその同じ光によって脅かされているような気がします。つまり、トラックの運転室に、そして暗い部屋〔暗室〕に、一挙になだれ込む光の横溢の脅威…破壊の恐怖〔…〕。(LC, p.284.)

運転室に閉じ込められている「彼ら」とは誰だろうか。GDとMDが〈読み合わせ〉をしている『トラック』には、GDとMDの他に、トラックの運転手、ヒッチハイクでトラックに乗り込んでくる女性、それから交代要員のもう一人の運転手 (LC, p.270) が登場する。交代要員の運転手は冒頭から結末まで、運転室の仮眠用のベッドで眠ったままである。運転手の男性とそこに乗り込んできた女性は、運転室で言葉を交わす。上の引用における「彼ら」とは、この二人を指している。

その「彼ら」を脅かす運転室の「外部の光」とは、「暗い部屋」の「あなたとわたし」(すなわち居室のGDとMD) を脅かすものと「同じ光」であるようだ。GDとMDの居室は、日中は「閉め切られ」(LC, p.268)、夜間にはスクリーンに似た窓に庭木が姿を映す空間である。一方、トラックの運転室も、運転手とその隣に乗り込んできた女性の二人を「閉じ込め」た状態で移動を続け、流れてゆくイヴリーヌの大地の風景を窓に映す空間となっている。光を脅威とする薄暗さの中で、スクリーンに見立てうる窓を通して外界の動く風景を室内に映すという点で、青いトラックの運転室は、GDとMDの居室に似ている。

では、これら相似る空間の各々に二人ずつ閉じ込められて言葉を交わす人物らのあいだに、類似性はあるのだろうか。『トラック』のシナリオにおいて、運転室内の運転手の男性とヒッチハイクの女性の会話は、原則的に、それぞれ三人称単数の導入動詞を伴った直接話法で示される (以後、トラッ

クの運転室内に乗り込んできた女性を、「ヒッチハイクの女性」と表記する)。運転室の「彼ら」の発話は、主語や導入動詞もろともMDとGDの台詞として、居室の〈読み合わせ〉で読みあげられる。トラックの運転室で言葉を発するのは、主にヒッチハイクの女性の方であるが、運転手の男性もときおり口を開く。運転室の「彼ら」二人の発話を読みあげるのは、大抵の場合MDであり、彼女は運転手の発話も読む。だが、GDが運転手の発話を、主語や導入動詞とともに読みあげることもある(LC, p.288)。あるいはまた、以下のような箇所もある。この会話は、走行中の青いトラックの荷台、タイヤ、誰もいない—もちろん停止中の一運転室の映像のオフ・シーンで示される。

オフの声 M.D. :

彼女は話し続ける。彼女は言う：  
あなたは何を運んでいるの？

オフの声 G.D. :

(問)

僕にはわかりません。箱詰め荷物です。

(問)

積み荷になるものです。(LC, p.282.)

「あなたは何を運んでいるの？」とは、トラックの運転手に質問するヒッチハイクの女性の発話であり、これを主語や導入動詞とともに読みあげるのはMDである。「僕にはわかりません」という発話を読みあげるのはGDである。後者の台詞は、閉ざされた運転室内の「あなた」に向かってヒッチハイクの女性が発した問いに対する答えである。ゆえに、この台詞は“運転室内の「あなた」”、すなわち運転手の発話を示している。だが、その主語は一人称単数であり、導入動詞がないので、台詞を言うGDを指しているようでもある。

ところで、このとき映画の映像は、オフ・シーンの台詞に合わせて、停車中のトラックの空の運転室を映す。つまりここでは、暗い居室のテーブルに向かって座っているはずのGDが、現実と虚構の狭間で進行する〈読み合わせ〉において運転手の言葉を台詞として口にするのみならず、映像において運転手が去った後の空の運転室に乗り込もうとしているかのように見えるのだ。さらに、GDはトラックの中で眠ったままの交代要員であるとか、GDは運転手自身であるといった解釈の可能性も広がる。決して名乗らないトラックの運転室の「彼ら」であるが、そのうちの「彼」については、GDがただその台詞を言うにとどまらず、「彼」すなわちトラックの運転手の分身のようでもあるのだ。要するにGDは、MDとともに居室で〈読み合わせ〉をしており、よって〈読み合わせ〉で扱われるトラックの運転室の外部にいるが、トラックの運転室の内部に出入りすることもできる者として『トラック』に登場しているのである。そして、先述のようにGDが実在の俳優ジェラルド・ドバルデューの分身であるなら、ここではドバルデューがトラックに乗り込もうとするイメージも生起しつつあると言える。

一方、運転室のヒッチハイクの女性と居室のMDのあいだには、いかなる関係があるのだろうか。前者は痩せて小柄で白髪交じりのありふれた身なりをし、旅行鞆を持ってトラックに乗り込んでくる(LC, p.297)。窓の外を眺めながらしばしば歌い、語ることに一貫性はなく(LC, p.284)、運転手は彼女に身分証明書の提示を求めるほどに苛立つが(LC, p.265)、彼女の方は「あなたに答えることはできない」「あなたの論理はわたしにはわからない。わたしが何者かと聞かれても困るわ」と答える(LC, p.295)。どうやら毎晩のように車やトラックに乗り込み、車内で身の上話を聞かせているらしい彼女について(LC, p.296)、MDとGDは次のような言葉を交わす。

M.D.:

ああ、あのときはわたしも若かった…。

G.D.:

ヒロシマ…ヒロシマ…

M.D.:

そう、彼女は愛のために死のうとした… (LC, p.278.)

GDの「ヒロシマ…ヒロシマ…」という呼び声ともつぶやきとも知れない台詞への応答のようにして、「彼女は愛のために死のうとした」とMDは言う。その主語はヒッチハイクの女性を指す「彼女」であるが、これはデュラス原作の映画『ヒロシマ・モナムール』(1959年)のシナリオ<sup>9</sup>でヒロインを示す主語でもある。戦禍に遭った街の名で呼ばれるまで名前を持たなかったヒロインのフランス人女優は、『ヒロシマ・モナムール』のシナリオでは単に「彼女」と表記される<sup>10</sup>。MDの台詞の中で「彼女」として語られ、幹線道路に佇み (LC, p.268)、次にはトラックに乗り込むが決して名乗らない、「愛のために死のうとした」ヒッチハイクの女性は、まるで『ヒロシマ・モナムール』の「彼女」の亡霊のようでもある。実際、ヒッチハイクの女性は「平凡だが気高い」雰囲気をも有し、「人目を避けている (invisible)」、つまり目立たず「不可視である (invisible)」(LC, p.297)とされる。「見渡す限り何もない」場所でトラックに乗り込んできて (LC, p.295)、人など住まないような荒地 (LC, pp.296, 298) でトラックを降りて去ってゆく彼女は、アイデンティティのはっきりしない一身分証明書を提示しない—「見えない (invisible)」亡霊のような存在として描かれている。

さらにまた、「愛のために死のうとした」とは、実在のマルグリット・デュラスとフランソワ・ミッテランが『デュラス×ミッテラン対談集』で明かすデュパン街の出来事をも想起させる。デュラスは第二次世界大戦勃発とほぼ同時にロベール・アンテルムと結婚したが、彼はナチスによって連行された。その彼を取り戻すために、デュラスはレジスタンス運動のリーダーであったミッテランと謀り、ゲシュタポの手先に愛と死の駆け引きを仕掛けたのだった (LB, pp.19-38)。あるいは、『トラック』のヒッチハイクの女性については以下のような言及もある。

オフの声 M.D.:

[…]

彼女は子供の頃に住んでいたかもしれない街についても話したようだ。

フランスの地から遠いところ。

熱帯。

彼女は言う：河があるわ。

まばゆいほどにそれをありありと思い出すと彼女は言う。(LC, p.281.)

彼女が「子供の頃に住んでいたかもしれない街」は、フランスの地から遠く離れた熱帯であり、そこに流れていた河の記憶が「まばゆいほどに」残っていると言う。これは、デュラスが少女時代を過ごした仏領インドシナとそこを流域とするメコン河を思わせる<sup>11</sup>。ヒッチハイクの女性はまた、別の

<sup>9</sup> Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960. アラン・レネ監督による映画の公開は、シナリオ出版の前年である1959年であった。

<sup>10</sup> 映画『ヒロシマ・モナムール』のシナリオに登場する男女はそれぞれ「彼」「彼女」と表記される。

<sup>11</sup> デュラスはジャン＝リュック・ゴダールとの対談で『トラック』に触れて、「彼女〔ヒッチハイクの女性〕には『インディア・ソング』の乞食女みたいなのところがある」と語っている。デュラス原作・監督の映画『インディア・ソング』(1975年)はインドを舞台としているが、その内容はデュラスの仏領インドシナ時代の記憶に負っており、上記の女乞食はデュラスの「インド連作」「インドシナ連作」と言われる一連の作品に登場して、広大なアジアの地を陽気かつ辛抱強くさまよう人物となっている。ここからも、ヒッチハイクの女性が仏領インドシナのデュラスの記憶を共有し、デュラスの他の作品の登場人物の分身のようなものとして設定されていることがわかる (Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, *Dialogues, Introduction, notes et postface de Cyril Béghin*, Post-éditions, 2014. マルグリット・デュラス、ジャン＝リュック・ゴダール『ディアローグ デュラス/ゴダール全対話』、シリル・ベジヤン編、福島勲訳、読書人、2018年、53ページ)。

街についても話していたようである。

オフの声 M.D. :

海の声が聞こえる。

[…]

それから彼女は他の街のことを話したのかもしれない。

いくつかの別の街のことを。

それはさほど遠くはない。

ブドウ畑に囲まれた…ブドウ畑や河に挟まれた街。

それから別の河も。

彼女はあまりはっきりとは覚えていないと言ったかもしれない。(LC, p.287.)

「ブドウ畑や河に挟まれた街」は「さほど遠くはない」、そして「彼女はあまりはっきりとは覚えていないと言ったかもしれない」。ワインの産地フランス南西部のとある街に、仏領インドシナから一時的に帰国した少女は、そのままフランス本国に1年ほど滞在した。彼女の父が購入した土地のあるその街の名はデュラスといい、作家のペンネームはこの地名に由来する。ヒッチハイクの女性が初老のようであるなら、少女時代の記憶が薄れがちであるのも無理はない。

『トラック』のシナリオでMDのいう「彼女」とは、ヒッチハイクの女性を指し、さらには『ヒロシマ・モナムール』のヒロインをも指し、そして二人とも、実在の作家マルグリット・デュラスの少女時代や青年時代の記憶を共有しているようである。すでにわれわれは、MDをデュラスの分身と見なしうることについて確認しているが、そのデュラスの分身であるMDが「ああ、あのときはわたしも若かった…」と自らの過去を振り返りながら、「愛のために死のうとした」と言うところの女性たち、つまり「彼女」ら—亡霊のようなヒッチハイクの女性、ヒロシマの女優—とマルグリット・デュラスの記憶を合わせ、作家の青年時代の苦悩、少女時代の河、海、街、ブドウ畑などの思い出を、居室の〈読み合わせ〉において召喚する。このとき、MDは運転室内のヒッチハイクの女性のイメージに、デュラスの分身としてのMD自らのイメージや、デュラスの作中人物のイメージを重ね合わせていることになる<sup>12</sup>。

したがって、MDもトラックの運転室の外部にいながら、居室の〈読み合わせ〉で生起するトラックの運転室内のイメージに、ヒッチハイクの女性を通して関わり、GDと同様にトラックの運転室内に介入しうると言えよう。MDはデュラスの分身であるとともに、ヒッチハイクの女性の分身でもあるのだ。要するに、居室と運転室は、中に閉じ込められた人物も含めて互いに相似た空間となっている。しかも、居室と運転室の双方の空間は、〈読み合わせ〉におけるGDとMDの台詞と映像によって、互いに往来しうるイメージを生起させつつある。

だが、確かにGDは運転手の分身の様相を呈し、居室と運転室のあいだを行き来できるようであるとはいえ、おそらく〈読み合わせ〉に初めて臨む俳優であるためだろうか (LC, p.270) ードバルデュールはもちろん俳優であり、その分身のGDも俳優であると見える—、実はトラックのことがよくわかっていない様子である。彼はMDに尋ねる。

G.D. : そのトラックは何をしているのですか？

M.D. : あなた、見えるでしょう？

<sup>12</sup> デュラスはヒッチハイクの女性について「彼女は個性を持たない」、「彼女は人々のことである」とも説明している (LC, p.314)。ヒッチハイクの女性は、『トラック』の登場人物であるMD、作家デュラス自身、そしてデュラスの作品の登場人物にとどまらず、市井に生きる人々をも意味するような、一定のイメージとして固定されえないものとして示されているのである。

G.D.：ええ、見えます。疲れ知らずです。

M.D.：そうなんです。

トラックは前進しているようです。

トラックは前進しています。

G.D.はい。

(聞)

ずっと走り続けています。トラックはいろんな土地 (des terres) を横断しているようです。

大地ですね (la terre)。

[…]

G.D.：われわれを運んだかもしれないのはそのトラックですね。

M.D.：ええ。その道筋をご覧ください。痕跡のようだよ。何かを書いている (une écriture)。

解読不能ですね。でも、くっきりしている。

G.D.：トラックは青色ですね。

M.D.：青い色です。青。そうです。(LC, p.280) .

トラックは何をしているのかと問われ、MDが「見えるでしょう？」と言う。GDは「見えます。疲れ知らずです」と答える。居室で〈読み合わせ〉をするGDとMDには、そこにいながらにしてトラックが見えているかのようなのである。引用中の「トラックは前進しているようです。／トラックは前進しています」のくだりは、先に見た「これは映画ですか?」「これは映画なのかもしれない。これは映画です」の問答と同様、「トラックは前進しているようです」(動詞は条件法)の発話自体がイメージを喚起し、動詞の法の変化を引き起こして、MDに「トラックは前進しています」(動詞は直説法)と言わしめるものとなっている。MDはトラックの道筋を「痕跡のようだよ。何かを書いている」と言う。トラックは、「解読不能」で意味はまだ明瞭ではないが、それでも「くっきり」とした痕跡 (trace：軌跡) を残してずっと走り続け、「いろんな土地 (des terres)」<sup>13</sup>すなわち「大地」を横断する。これをMDは「何かを書く行為 (écriture)」になぞらえる。

GDとMDの居室は閉ざされた空間であるにもかかわらず、現実と虚構のあいだにあるシナリオの束を読むという稽古でも本番における演技でもない〈読み合わせ〉がイメージを生起させ、その読む行為が一ミシェル・ポルトとの対談でも言及されていたように一イメージを規制から解放する空間となっていた。一方の運転室も閉ざされた空間であり、そこで運転手とヒッチハイクの女性の交わす言葉が(ただし実際は後者の独白に近い)、支離滅裂で断片的なイメージを生成している。運転室で生起するこれら脈絡のないイメージは、運転手とヒッチハイクの女性の他、居室のGDとMD、その分身である実在のドバルデューとデュラス、さらにはデュラスの作品の登場人物の、それぞれのおしゃべりや記憶の断片に負っている。ゆえに運転室は、居室の〈読み合わせ〉で生成したイメージが現実と虚構の狭間にあって現実世界と虚構の居室を結びつけたように、運転室内の運転手とヒッチハイクの女性の会話で現実とそれら虚構の運転室やデュラスの作品の諸空間のあいだを結びつける<sup>14</sup>ものとなっている。そしてトラックは、その運転室を伴って走り続け、大地を横断し、「書く行為」でイメージの生成と解放に加わるのだ。

以上のように、中に閉じ込められた人物も含めて互いに似た空間である居室とトラックの運転室は、イメージの生成と解放の点でも相似している。双方とも閉ざされた空間であり、その中に二人の人物を閉じ込めていて、各空間にいる人物は、居室のGDとMDがそれぞれ、運転室の運転手とヒッチハ

<sup>13</sup> GDの台詞では、この不定冠詞を伴う複数形の« des terres »を、次には定冠詞を伴う単数形の« la terre »で言い換えている。前者は具体的な「土地」、後者は抽象的な「大地」を指している。このような言い換えはMDにも見られる。たとえば« la nudité des terres, de la terre »(LC, p.270)。

<sup>14</sup> これを「間テキスト性」によるものと言うこともできよう。

イクの女性の分身の様相を呈している。このため、双方の空間とも互いを行き来しうるかのようなものになりつつある。それらの空間は、閉ざされて光から遮られているがゆえに逆説的に、—「暗室=カメラ・オブスキュラ (CHAMBRE NOIRE)」のように—外部の景色が映える窓を持ってイメージを生成している。そのイメージは映画のように動的である。さらに居室は、GDとMDと「シナリオ原稿の紙片」が三者そろって現実と虚構のあいだを結ぶ〈読み合わせ〉において、読む行為 (lecture) がイメージを生成し解放する空間としてあり、これに呼応するかのようには運転室は、運転手とヒッチハイクの女性が、GDとMD、ドバルデューとデュラス、デュラスの作中人物らのさまざまな記憶を断片的に口にするおしゃべりによって現実と虚構を結び、運転室にとどまることのない解放されたイメージを生成し続ける。上に見たように、運転室は居室の〈読み合わせ〉で生起するイメージでありながら、運転室も居室も互いを行き来しうるものになっているが、さらに運転室は、GDとMD、ドバルデューとデュラス、デュラスの作中人物らの記憶からイメージを生成して現実と虚構を結びつけるという点で、逆に居室を包摂しつつあるようでもある。言わばこの二つの想像上の空間は、内部と外部が逆転し続けるかのようなのだ。その運転室を伴って、トラックが大地を横断するとき、運転室に包摂されつつある居室もまたそこに載せられるだろう。「われわれを運んだかもしれないのはそのトラックですね」とGDは言う。建物の一角の限定された空間から、外部の運転室へという想像上の移動のみならず、大地を横断するトラックによって、「われわれ」は運ばれたかもしれないと言うのである。もちろんここでも条件法から直説法への変化を経て、「われわれを運んだかもしれない」トラックは、“われわれを運んでゆく”ことになる。そしてこの場合の「われわれ」とは、GDとMDであり、ということはすなわちドバルデューとデュラスであり、それからトラックの運転室の運転手とヒッチハイクの女性、そこにイメージとして乗り込むデュラスの作中人物たち、さらには読者や観客のことでもある。

#### 4. 『トラック』における空間(3)—大地

トラックは、相互に包摂し合うような奇妙な空間を構成する居室と運転室を担って移動を続け、「われわれ」を運んでゆく。そのトラックの「何かを書く行為 (écriture)」とは、いかなるものだろうか。

すでに取りあげたように、トラックはまず、イヴリーヌの街の広場で休んだ後、次のシーンで集合住宅を遠くに眺めるロータリーに移る。走行の開始はここからであり、トラックは国道12号線に出る。「どんな景色が見えるのですか」とGDが尋ね、「殺風景なもの […] イヴリーヌの移民の街の中」とMDが答える (LC, p.269)。イヴリーヌ県は歴史的な街並みの他に、「移民の街」(LC, p.269)をも擁する地である。工場や倉庫、事務所、それらの存在を知らせる看板などが並ぶ中をトラックは走ってゆく。人と物の移動を引き受ける国道の他、貨車操作場もある (LC, p.293)。これらが載った「むき出しの土地、むき出しの大地 (la nudité des terres, de la terre)」(LC, p.270)に、デザイン性をのぞかせながらも集合住宅としての画一性が際立つ近代的な建物が並び、移民の人々が住まう。映画の冒頭でのどかな小都市の風景を圧倒していた大型トラックは、このイヴリーヌの茫漠とした大地ではとても小さく見える。

トラックの運転室に乗り込んだヒッチハイクの女性は、雑多なものが窓に吸い寄せられては後方に流れていくのを、歌いながら眺めている。

M.D. :

以下をわたしは読みあげる :

ここで彼女は、誰に聞かせるともなく歌い始める。

彼女は目の前のものをずっと見ている。

外部をずっと、ボース<sup>15</sup>のむき出しの丘の崇高を。

あるいはまた：

荒涼とした移民の土地 (une terre émigrée) の崇高を。

(聞)

彼女は話す。彼女は言う：

あれは本当に丘と言えるのかということそれはわからなくて、むしろ大地 (la terre) の盛り上がりと言うか…かろうじて…ご覧なさい…内側からの圧力がかかって軽くふくらんだようになっている…その内側からの力は水、たぶんね、湖のように広がった水の圧力…出口を探している水…水源から…言ってみれば、姿を現すとか…外部に出てくるとか…

(聞)

すごいわ、まるで大地 (la terre) がその秩序をひっくり返そうとしているかのようよ。いたるところで。内部が今度は外部になるように… (LC, p.272.)

トラックは工業地帯ばかりではなく、イヴリーヌの一部を含むボースの農業地帯の麦畑や荒地、丘の際をも走る。MDは「むき出しの丘の崇高」と「読みあげる」。彼女は「読みあげる」と読む。MDが「読書＝朗読の部屋」でもある居室の〈読み合わせ〉で、「わたしは読みあげる」と読むなら、イヴリーヌの丘と移民の土地の「崇高」や、歌いながらそれを眺めるヒッチハイクの女性のイメージは、生起を続けるにちがいない。

そのヒッチハイクの女性は、むき出しの丘を「丘」と呼ぶことに異議を唱える。「あれは本当に丘と言えるのかということそれはわからなくて」と彼女は言う。つまり、イヴリーヌで隆起するむき出しの大地のイメージは、「丘」という名で呼ばれるほどに明確な輪郭を持っていない。「むしろ大地の盛り上がりと言うか…」と彼女は口ごもる。イメージは「かろうじて…」そんな感じで現れかけているというわけだ。「大地の盛り上がりと言うか…」それを「ご覧なさい」と彼女は言う。内側からの圧力がかかって「軽くふくらんだようになっている…」ところのそれである。その内側からの力はおそらく、湖のように広がった水の圧力である。水が溢れんばかりになって、外部へ現れ出ようとしているのである。彼女は「軽くふくらんだ」丘のようなものを見て、内側から加わる力で内部が外部になってしまうかのように大地が盛り上がりつつある最中であると捉え、大地の秩序が裏返っていくようなそのイメージに驚いている。彼女が捉えたこのイメージを、MDは「ボースのむき出しの丘の崇高」と読む。

あるいはまた、「荒涼とした移民の土地の崇高」とMDは読みあげる。冬の灰色の空の下に鉄塔や電線や重機が枯れ木とともにひしめく「砂漠のような空間」(LC, p.270)を映すブルーノ・ニュイッテンの映像は、余すところなく「崇高」を視覚化するが、とりわけ、上の引用にある台詞の直後に始まる、おそらく夕方の光景であろうと推測されるシーンは印象的である。日没後の真冬の群青色—ウルトラマリンプル—の空と大地のあいだに、平たく広がる大型スーパーマーケットの赤いロゴが小さく光り、中層建築群が地平線を縁取っている。そこに一定の間隔で並ぶ照明灯、住宅の窓の明かり、幹線道路を走る車のヘッドライトが連なる様子は、夜空に輝く星々のように見える。この次のシーンでMDは、トラックの運転室でヒッチハイクの女性が、宇宙について、銀河系における地球の孤独について、そして火星や月や土星について語る (LC, p.274) のだと読む。そこでは、撮影の前年に人類が初めて火星探査機からの画像を見たことも想起されているのだろう。スーパーマーケットと中層建築群を遠方に望むイヴリーヌの宇宙＝空間 (espace ; space) は、ロータリーを巡る移動撮影で、青く輝く帷に視界をぐるりと覆われたイメージとして繰り広げられる。

このような、「書く行為」としてロータリーを回るトラックの軌跡から生起する、「解読不能」だが「くっきり」としたウルトラマリンプルの移民の土地のイメージを、デュラス自身は海底に見立て

<sup>15</sup> ボース地方とは、パリ南西部に広がる農業地帯。イヴリーヌ県の一部も含まれる。

ていたようである (LC, p.328)。デュラスの想像力によるならば、移民の土地は、内側から大地を盛り上げる力を持つ水の広がり浸されているということになる。コンクリートの建築群、スーパーマーケット、道路標識、そぞろ歩く少年たち、銀河系、火星探索機、月面着陸—夜空と海底の青色に覆われたこれらの人や物、それから脈絡なしにそこにつながる宇宙のイメージが、ロータリーを走行中の、水を思わせる青いトラックの「書く行為」で生起する。「トラックの女が来るのはそこからである」(LC, p.328) とデュラスは言う。一貫性に欠けて輪郭のない話を脈絡なくつなげてゆく、小柄で白髪交じりの目立たない、と言うよりも身分を明かさないう不可視のヒッチハイクの女性は、海底から上がってくる亡霊に喩えられている。彼女は物語からこぼれ落ち、その断片のあいだで、歴史=物語の狭間における世界の破滅<sup>16</sup>の煽りを受けた苦悩を<sup>17</sup>、生まれたばかりの孫につけられたと言うアブラハムの名 (LC, p.284)<sup>18</sup>を愛おしみながらやりすごす。これらの苦悩は、デュラスの「書く行為」によって生み出されたテキストの中に登場して小さな輝きを放つ女性たちのものでもある。フランスからヒロシマへ、インドシナからフランス南西部のデュラスへと移動する彼女たち、トラックの運転手のような男性たち、デュラスの作品の登場人物らはみな、境界線を明確にした輪郭のある土地の内側への侵入者ではなく、輪郭が浮き上がる以前の大地への流出者としての「移民 (émigré)」(LC, p.272) なのである。トラックは「何かを書く行為 (écriture)」に喩えられる走行で、国境ならぬ輪郭で囲まれる以前の荒涼として崇高な移民の大地を横切って軌跡を残しながら、「われわれを運んだかもしれない」、ということは、トラックは「われわれ」を外部へ、青い大地へと運び続ける。その意味で、『トラック』では登場人物やデュラスの作中人物ばかりではなく、「われわれ」もまた輪郭のない大地へと出発する移民のイメージを受け取るのである。

## 5. 結びにかえて

本稿では、マルグリット・デュラスの『トラック』における空間の構成を分析し、それらの観念がデュラスの世界観について明らかにするものを追究したうえで、デュラスの大地への情熱に関する若干の考察を試みた。

この映画が低予算での撮影にこだわったのは、経済的な制約に加え、制作における物質的諸条件と映画の内容とのあいだの整合性の保持という目的もあったとされる。他の諸条件も重なり、映画『トラック』は、室内でじっと座った男女がシナリオを手にし、それをただ読みあげる（実際には即興もあった）だけのシーンと、幹線道路を走る車両の窓から見える索漠とした風景が延々と流れるシーン、そして広大な平地や丘陵を走る青いトラックのシーンなどが、とりとめなく交互に連なる映画となった。そこには晴れた空や夕刻の街の明かりの光景もないわけではないが、映画としては単調極まりないものになったと言える。

だが、様々な制限がこの映画にもたらした単調さは、デュラスの野望の所在を示している。もともと、とりとめのなさや非論理性はデュラスの作品に顕著なものであり、『トラック』もそれを免れていない。実在の人物のイニシャルで示された役の台詞を当人らがシナリオ原稿を手を読み合わせる映像、その台詞の内部に含まれる導入動詞に伴われた登場人物らの発話、そしてデュラスの他の作品中のエピソードを暗示する台詞の意味内容は、デュラスの家の居室のイメージと戸外を走るトラックの運転席のイメージを、相似的な構造としながら互いに包摂し合うものとし、実在の人物—デュラスとドパルデュー—、映画の登場人物、ならびにデュラスの他の作品の登場人物のあいだの関係を混乱さ

<sup>16</sup> MDによれば、ヒッチハイクの女性は次のように言う。「見て、世界の終わりよ」(LC, p.273)。

<sup>17</sup> MDによれば、ヒッチハイクの女性は「本当に辛かった、非常に…とても大変だった…本当に…」と繰り返す (LC, pp.273, 277)。

<sup>18</sup> ただし、この孫の命名に関するエピソードも、ヒッチハイクの女性の作り話であることが暗示される (LC, pp.283, 297)。

せている。映画の登場人物の特徴はあえて明瞭にされず、各々が暗示するエピソードは断片化し、〈物語〉はこの映画から排除される。これはすなわち、イメージを見る者たち一われわれ—を確固とした輪郭によるイメージの限定によって規制することへの抵抗である。シナリオを手にして口ごもり、ときにつかえながら台詞を読むという、経済的、時間的、その他の理由によりやむをえず採用された「演出」は、たとえば堂々とした街路樹とは比べものにならないほどに震える夜の庭木のイメージが生成あるいは生起する過程だけを、くっきりと映画のフレームに流し込んで溢れるままにすることとなった。イメージの生成と解放そのものを映画に収めえたという意味で、諸条件の制約が強いたデュラスの「演出」は、映画『トラック』にひとつの成功をもたらしたと言ってよい。

だが、映画の単調さが示すデュラスの野望はその先を見ている。交互につながれた居室の映像と運転室のそれは、二つの空間が相互に包摂されるイメージを強調することとなった。イヴリーヌの小高く盛り上がる丘を、広がる水が内側から力を加えたために内部が外部へと裏返されるような大地の状態として捉えたヒッチハイクの女性は、大地の秩序がひっくり返るような眺めを前にして驚く。MDによれば、そこには「むき出しの丘」と「荒涼とした移民の土地」の「崇高」があるのだ。内部と外部が裏返し続けるような居室と運転室の相互関係を、それらの映像を交互につなぎながら示した映画『トラック』が生起させるイメージは、隆起する大地のイメージに似ている。映画『トラック』とは言わばイヴリーヌの丘のようなものであり、この点で、映画『トラック』はデュラスの大地の暗喩になっていると言えよう。

まさしく、この映画は大地に対するデュラスの情熱を撮ったのであった。そしてその大地とは、移民の大地である。映画『トラック』をして〈物語〉や論理性、輪郭や境界線を拒絶せしめるデュラスの野望は、工場、農地、倉庫、工事現場、交通機関などで産業を支えて生活を創造する、幹線道路からの眺めによっては同定できない人々や、国境で囲まれた土地を越え出てさまよい、整備される手前の「国土整備対象区域 (Z.A.C)」のバラックやコンクリートに住まう人々の側に、彼女を断固として立たせる。映画の冒頭で、広場に面した古い石造りの街並みの前に不躰にも立ちほだかる青いトラックは、フランスの伝統的な風景への侵入者なのではなく、移民の街を浸す夜の青色が仄めかす海や湖のように、内側から湧き上がり、イメージの生成と解放を「読む行為」とともにもたらすところの「書く行為」の確かな兆しなのである。その「書く行為」が、トラックの大地の横断に匹敵するのであれば、移民の大地の暗喩である映画『トラック』は、ロード・ムービーであるよりほかはないと言えるだろう。

## 参考資料

### 文献資料

Duras, M., *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960. 『ヒロシマ・モナムール』(工藤庸子訳)、河出書房新社、2014年。

Duras, M., *Le Camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, Minuit, 1977.

Duras, M., “Le Camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte. Texte établi, présenté et annoté par Florence de Chalonge”, G. Philippe (dir), *Œuvres complètes III*, Gallimard, 2014, pp.265-336, 1632-1643. (本稿の本文および注における出典はLCと表記する。)

Duras, M., *Les yeux verts*, Cahiers du Cinéma, 1980 ; 1987. (本稿の本文中ではYVと表記する。)『緑の眼』(小林康夫訳)、河出書房新社、1998年。

Duras, M., & F. Mitterrand, *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, Gallimard, 2006. (本稿の本文中ではLBと表記する。)『デュラス×ミッテラン対談集 パリ6区デュパン街の郵便局』(坂本佳子訳)、未来社、2020年。

Duras, M., & J.-L. Godard, *Dialogues, Introduction, notes et postface de Cyril Béghin*, Post-éditions, 2014. マルグリット・デュラス、ジャン＝リュック・ゴダール『ディアログ デュラス／ゴダール全対話』（シリル・ベジヤン編、福島勲訳）、読書人、2018年。

de Chalonge, F., “Notice”, G. Philippe (dir), *Œuvres complètes III*, Gallimard, 2014, pp.1620-1632. (本文および注における出典はNLCと表記する。)

“Réhabilitation d’un Bâtiment du XVIIIe en espace de coworking, 1 Rue Sainte-Anne, 78760 Jouars-Pontchartrain”, CAUE (conseil d’architecture, d’urbanisme et de l’environnement). <https://www.caue-observatoire.fr/ouvrage/rehabilitation-espace-coworking-jouars-pontchartrain/> (2024年1月30日アクセス。)

#### 映像資料

Duras, M., *Le Camion*, with G. Depardieu, M. Duras, 1977 (Blu-Ray), 発売元：アイ・ヴィー・シー。

