

『モデラート・カンタービレ』にみる創作の転機

田中, 真理

<https://doi.org/10.15017/9962>

出版情報 : Stella. 14, pp.83-97, 1995-03-30. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン :

権利関係 :



『モデラート・カンタービレ』にみる創作の転機¹⁾

田 中 真 理

いまやデュラス作品の読み手はだれしも多数の著作における文体や語りの手法の多様性という表層のしたに深層があることを感じとっている。というのも随所におなじテーマや人物がたち現われてくるからである。同一性をもつ人物が繰り返し現われるとはいえ、それは「社会的・心理的な存在の内在的な弁証法」²⁾によって展開されるバルザック的な人物たちによる再登場の手法とはことなっている。多くのヌーヴォー・ロマンシエたちとおなじくデュラスも神の視点から遠ざかろうとした。しかし彼女の著作においては視線に一種の優越性があたえられていることは、ロブ＝グリエのような冷めきった客観的な記述と比較するとわかりやすいだろう。おなじく〈視る〉ことを中心に据えていても、ロブ＝グリエの対象を執拗に見つめその性質を暴露する差異化の視線とはことなりデュラスにおいては視線は対象を透過しその背後に存在する一連のテーマが透かし彫りのように見られているのである。彼女の作品の形態的・表層的多様性は彼女の深層にあるテーマをエクリチュールとして定着するための不可避な実験の結果としてうまれているのである。実験のための道具は言葉自体にとどまらず、言葉の不在つまり空白をも含み、さらには非言語的表現としての叫びや音楽のもつ喚起力が援用されている場合もある。このようなテキストのひとつとして、本稿では『モデラート・カンタービレ』(1958年)をとりあげる。この作品においては一連のテーマティックな探求と表現形式上の実験的試みの双方が均衡を保っており、その後のデュラスのエクリチュールの流れの方向性が示されていることを確認する。

*

『モデラート・カンタービレ』発表当時、クロード・ロワは「ベラ・バル

トークによって書きなおされた『マダム・ボヴァリー』であり、「この本を支配しているのはエモーションである」と批評した³⁾。この作品は批評的に成功を収めたのであるがそれは毀誉褒貶を含めて多くの関心をひいたという意味においてであり、低俗でスキャンダラスな作品という受けとめ方もあったのは事実である。というもおそらくこれらが性的なテーマにかかわっているからである。いまでこそそれほど驚くにはあたらないが、1950年代という時期の社会的・倫理的な制約という事情を勘案するとクロード・ロワが使ったエモーションという言葉はこのテキストの衝撃的な本質を見抜いたものであったといえるだろう。この言葉をもう少し現在の私たちの近くに引き寄せてここではエモーションをエロチシズムと読みかえ、作品にどのように描かれているかをみていく。それに先立ち、まず作品梗概を述べておこう――

ある港湾都市のブルジョワであるアンヌは息子の週1回のピアノレッスンにつきそってきていて、若い女性の呻くような長い叫び声を聞いた。レッスンのあと階下のカフェにおりたアンヌはそこで女を殺した男が床に横たわった死体にすがりつき、髪をなで血が筋をひいている口に接吻している現場を見る。この光景はアンヌにとって一種の〈強迫観念〉⁴⁾となった。翌日再びカフェを訪れたアンヌはひとりの若い男ショーヴァンにであう。2人はそれから毎日カフェで会い事件がなぜどのように起こったのかについて話しつづける。かれらはどちらも事件の当事者に面識があるわけではないし、まして男が女を殺すにいたった経緯はまったく知らないのだから、話されることはすべて想像にすぎない。しかし共同作業は想像の領域をこえて現実を侵食する。あの女は愛の極限の形として男に殺されたいと願いまた男のほうもそうするしかないことを了解しそれを聞きいれたのだ、という殺害にいたる事情の推測が2人にとっては事実と同様の真実性をもつことになる。

アンヌの夫が経営する工場の元労働者であるショーヴァンは、会社のパーティーで彼女を見知っており、その後はこどもとレッスンに通う彼女を1年間見かけていた。アンヌのほうではショーヴァンを知らなかったが、眠れないときに窓の前を通る男を見ていたことがあるという記述によって、ショーヴァンその人ではないにせよ潜在的欲望の領域の共棲者としての男を視野にいれていることが示唆されている。彼らが密会を続ける8日間のうちに想像と現実が、現在の時間と過去の時間が、殺し殺された男女と、ショーヴァン、アンヌがい

り混じる。出会いの最初の日に飲むことを覚えたワインがわずか8日のあいだにアンヌを急速にアルコール漬けにすることは象徴的である。飲んだくれになった女、愛しているがゆえに殺されたいと願った女との同一性が深まってく。アンヌもまた愛の果てに死ぬべき女でなければならない。ついに互いに触れ合わねばならないというのっぴきならない気持ちに押され、手が触れ合い唇が触れ合うが、彼らはそれ以上は進めない。ショーヴァンは「もう少し待てばぼくたちもあんなふうになれるかもしれない」と現実の殺人事件との一体化の望みを捨てていない。しかし何にたいする怖れかははっきりさせず「怖い」、「できない」という謎めいた言葉を繰り返すアンヌに彼はついに言う——「あなたは死んだほうがよかったんだ」。アンヌが答える「もう死んでるわ」[84]。冒頭の殺された女と想像上の死を完了したアンヌとが相同的に重なりあったこの瞬間を経てアンヌはショーヴァンの前から永遠にたち去っていく。

愛と死がデュラスの大きなテーマであることはいまさら言うまでもないことである。この作品は彼女がつぎつぎと実験的な小説を手懸けた時期の第2作目にあたり、文体を錬成していくことと作家の深層にあるテーマティックな探求とが対等の力をもって均衡を保つにいたっている。ひとりの女が愛し合った男に殺された事件をきっかけとして、他のひと組みの男女の愛が始まりやはりこれもまた女の死によって終わる。現実におきた前者の愛と死の事件とは異なり、後者のそれは想像のなかでのものであるが、この2つの愛と死のあきらかな相同性がこの作品の構造を支える柱であることは疑いえない。まさに愛と死が緊密に結ばれて作品を貫いているのである。デュラスは死とともにある愛、死によってしか完全な形になることができない愛の本質にエロスの側面から迫ろうとしているのである。

マドレーヌ・ボルゴマーノはデュラスの探求するテーマを「ファンタズム」と名づけ、そのひとつとして〈原光景〉——精神医学でいうこどもが観察したり想像したりした両親の性関係の光景——を見ることをとりあげている。ボルゴマーノによれば、原光景をめぐる両親とこどもの関係を図式化すると「XはYとZの性関係の目撃者」となり、Xは当事者でありたいという欲望をもつ。また原光景は愛とか性的な暴力の光景というより喪・決定的な剝奪の光景であるとし、その延長線上に『モデラート・カンタービレ』の殺人事件を位置づけている⁵⁾。たしかに殺した女の体を愛撫しながらその名を呼ぶという行為

はセクシャルであるとうじに喪失の悲しみを表明する生理的行為にも近い。この光景が冒頭の事件によって植え付けられたアンヌの強迫観念と重なりあったとすれば、アンヌが殺された女の位置に自分を置き換えたいと願うのは不思議ではないだろう。さらにボルゴマーノは原光景にかんする体験がテキストのレベルのみならずデュラスその人の実際の体験にもとづいているという可能性に興味を示している。恐怖と魅惑の不可分の二重性をもついくつかの〈強迫観念〉がデュラスの 테마ティックな探求と結ばれていることは事実である。だが、原光景にかんしては4歳のときにデュラスの父が亡くなっていることから、定義どおりに両親の性関係を目撃したのではなく、それに匹敵する原風景⁶⁾をもったのだというのが適切だろう。なぜなら観察する第三者であることは一般的に作家的立場であるが、そこに関与したいという欲求の強さこそがデュラスの創作の底流をなし、作品を特徴づけているとおもわれるからである。

*

作家の後年の証言をとりあげ、この作品の制作事情をみてみよう。しばしばはっきり矛盾する内容を含む作家の言葉を文字どおりの事実として素朴に受容することは警戒しなければならないが、自分にとっての真実性という意味において彼女はあくまで誠実に語っていると思われる。まず1973年7月の対談を少し長くなるが引用する。

やがてあるとき、恋愛事件が起こったの、それから始まったんだ、と思うわ。

ものすごく強烈な、エロチックな体験、非常に暴力的で——なんていったらいいかしら——そのとき危機を横切ったのよ……自殺に通じるような、つまりね、その……『モデラート・カンタービレ』で語っていること、あの女性、殺されたいと思うでしょ、そういうことを体験したの……それから、わたしの書く本が変わった……。そういうことを考えだしたのは2年前から、2年、3年前からかな。曲がり角……裏表のない姿勢への転換があのと起こったのだと思う。『モデラート・カンタービレ』とおなじように、あのころ一緒に暮らしていた男性がどういう人間かななどということは問題にならなかった。とにかくあれはよくあるような……さっき恋愛事件って言ったわね、そうじゃないのよ、あれは——なんていうのかしら——性的な事件だったのよ。もうここから抜け出せないんじゃないかと思ったわ。ほんとに奇妙だった。モデ

ラート・カンタービレのなかで外側からそのことについて語ったけれど、ほかのやり方ではかって話していない。もし漠然とであれ誰かに話していたら、掘り下げることはなかったわ。⁷⁾

実際にこの事件があったのは1957年のことである。このエロチックな体験にかんするテーマは「深いところでの断絶」、「私の力をこえるもの」であり「たえず戻ってくる」と言っているとおり、前記の対談集よりさらに14年後の1987年に出版された本にもおなじ出来事にかんする記述を見ることができる。その年のはじめに酒場で知り合った男性との関係がどのようなものであったかは彼との旅の様子が記述された文章から伝わってくる。夏の盛り、車を長時間走らせ、いたるところで抱き合い、酒に酔い、言葉もなく男が女を殴る。そしてふたりはともに苦しみ、互いに愛し合っていないことを悔やむ、そういうことの繰り返しであった。

わたしたちはこのことが人生で再び起こるようなことでは決してないことを知っていたがそのことについてはなにも言わなかったし、わたしたちの欲望のこの不可思議な性質に直面して2人とも同じ状態にあることについてもなにも言わなかった。このことは冬にもまだずっとつづいた狂気だった。事態の深刻さが少し薄らいだあとに、ひとつの愛の物語が〔生まれた〕。わたしは『モデラート・カンタービレ』を書いたのだ。⁸⁾

男と女が自分の力を超えた欲望に支配され捕われる、悦楽と恐怖がいり混じる戦慄的なエロスの時空が『モデラート・カンタービレ』の母胎なのである。

ところでこの旅の途上に母の死をしらせる電報が届き、なんとか間に合った彼女は埋葬に立ち合っている。

私は河畔のホテルで待つ男のことを考えていた。この死んでいる女性とその息子である泣いている男性にたいしては心の痛みを感じていなかった。もはや決して感じなかった。⁹⁾

ムルソーふうの虚無感を感じさせる簡潔で乾き切った文章が、かえって彼女の受けた衝撃の深さを感じさせる。ついで『モデラート・カンタービレ』の作品化の時点で創作態度に転機がおとずれ、従来は創作するというより事務所で仕

事をするのと同じようにまたは日常の用事の合間に台所で書き物をするという状態であったものが書くことに没入するようになったとデュラスは語る¹⁰⁾。創作態度の変化は内面の変化に連動して、あるいは精神の深いところでの変化の結果として生まれたのであろう。「曲がり角、裏表のない姿勢」への転換がおこったのである。母の死とこの男への情熱というふたつの出来事が時間的平行関係以外には「なんら共通性をもたない」¹¹⁾ように思われるのは確かである。しかしかりに共通性を合流点と言い換えてみると、エロスの時空と母をめぐる時空とが出会い、川の流れのように合流し、新しいエクリチュールへの方向転換が生じるイメージが彷彿としてくる。『モデラート・カンタービレ』はデュラスがのちに求めていくことになる〈流れ行くエクリチュール〉の上流にあるといえるのではないだろうか。

*

作品が出版されたのはその性的事件の翌年であり、深刻さが薄らいだとはいってもまだ消え去ったわけではなかったはずだ。逆に言えば、だからこそそれを克服するために書かなければならなかったのではないか。しかも告白的な私小説形態に依らずに表現しようとするならば直接的な表現を避け距離をおくための虚構がとりわけ重要になる¹²⁾。彼女は虚構のシステムを利用して距離をおきながら書くことで恐怖を克服していく。デュラス自身がこの事件を「外側から」書いたと語っていることでもあり、われわれも『モデラート・カンタービレ』を形式という外側から検討する必要があるだろう。この作業はこの作品の練習小説¹³⁾としての要素のいくつかをあきらかにするだろう。

イヴォンヌ・ゲール＝ヴィラトは「タイトルに示唆されたテンポの逆説的な二重性が作品全体を支配している」と述べ以下のような例を挙げている¹⁴⁾。ひと組の男女の沈黙と情熱、現実の世界と想像の世界、開かれた場所——道路、洞窟、海などと閉じられた場所——ピアノのレッスンの部屋、カフェ、アンヌの家の食堂などとの対比などである¹⁵⁾。しかし、彼女はモデラートとカンタービレというふたつの指示がなぜ二重性をもっているかには触れていない。そこでこの指示の意味をもう少し考え、このテキストと音楽との関連について考えてみる。まずモデラート・カンタービレというテンポの問題であるが、周知の

ように音楽の演奏法でモデラートは〈普通の速さで〉を、カンタービレのほうは〈歌うように〉を指示するものである。〈普通の速さ〉というのは少なくともある程度ひとつとが共有できる客観性に支えられている。他方、〈歌う〉とはきわめて多くの様相をもつ行為であり、歌うことを敷衍すれば人間の発話行為全体に及んでいくといえるのではないだろうか。つまり〈歌うように〉とは情感をこめ自分の芸術的資質を最大限に発揮せよという主観的指示であり、歌うという行為においては〈普通〉という平均像はつかみにくい。モデラート・カンタービレという指示は、外面的には客観的に支持される普通の状態を保ちつつ、その表現形式において演奏者各人のエモーションを主観的に表現していくということである。二重性はここにあるのではないか。第1章の末尾でピアノのレッスンから帰りながらアンヌが息子に言いよこせる「モデラートは普通の速さでという意味、カンタービレは歌うようにという意味よ、簡単でしょ」[16]という言葉はこの作品の形式上の全体像を予見させるものであり、どうじにデュラスが『モデラート・カンタービレ』制作における基本的な態度を確認するため自分自身に向けて発している言葉であるように思われる。つまり、ともすれば低俗でスキャンダラスなものに墮しかねないエロスの時空を、固有の表現形式で、調和のとれた形式のなかにおいて探っていくことを念頭に置こうとしているのだ。

タイトル自体にあきらかにされた音楽との関連性を具体的に補強するものとして、テキストの中でアンヌの息子が練習するディアベリのソナチネがある。ベートーベンとはほぼ同時代人であるディアベリの曲想には優美な愛らしいものが多く教育用のピアノ独奏曲によく使われている。ディアベリの活躍した時代は音楽史上ソナタ形式が完成をみたときでもある。ソナタは提示部・展開部・再現部・結尾部からなっており、提示部にあらわれる第1主題と第2主題は、再現部において再び現われる。ソナチネとは展開部がないかあるいはまったく簡略化されたソナタ形式を第1楽章とする短いソナタである。つまりソナチネでもまた第1主題と第2主題があり、それが提示され、再現され、結尾部で終焉するということになる。さて『モデラート・カンタービレ』では、主題はピアノのレッスンに象徴される眼に見え触知しえる日常の世界の側の生と、殺人事件をとおして垣間見る非日常の世界に属する生のふたつであろう。テキストではこの2つの主題が対位的に絡っていく。第1章で提示されたピアノ・

レッスンの場面が全8章のうちで第5章に再現されることや、冒頭部と末尾部が実際に殺された女性と想像の世界で死を迎えるアンヌとが重なりあう形で円還的に結ばれて収斂していることなどは、ソナチネの形式をそのまま踏襲しているとは言えないにしても、すくなくともそこに発想を得たとは言えるのではないか。さらに殺人事件があった日から8日間毎日続くアンヌとショーヴァンの逢引きの一日一日がそれぞれひとつの章にあてられていて、しかも各章の長さがほぼ同じであるため一定の規則的なリズムを生み出すのに役立っており、ちょうど楽譜の譜面の各小節ように均整のとれた全体像の構成に役立っている。

ディアベリはまたデュラスが深く愛好する作曲家のひとりである。愛着の対象という点ではアンヌとその息子もまた同様かもしれない。練習に身がはいらない腕白坊主とややヒステリックなピアノ教師の攻防において、かたくなな息子に恐縮しながらもアンヌはどこかで誇らしく思っているようすがある。しばしばデュラスが描く愛憎なかばする葛藤的な母子関係はアンヌ母子にはみられない¹⁶⁾。教師の説得や皮肉には頑として動かされないが愛する母親の気持ちにだけは素直とはいえなくとも柔軟な反応を見せるこの男の子は、デュラスが愛着をこめて呼ぶ *voyou* のひとりであることはまちがいない。またアンヌも後年デュラスが愛着をもつにいたる女性の原型の先駆的な存在であると見ることが可能である¹⁷⁾。この愛着感を基礎において、ディアベリのソナチネをときにピアノ演奏でときにアンヌの息子が歌ったりショーヴァンが口ずさんだりする形で挿入して、ちょうどバック・グラウンド・ミュージックのように利用し効果をあげている。しかしだからといって音楽から発想を得た一定の枠組みに安んじて鼻歌まじりに作品を書いていったというわけではないだろう。音楽は人を癒す作用をもつ一方で人を苦しみのなかへとひきつれていくこともあるからだ。アンヌは息子が弾く「歳月の奥底から運ばれてきた」ソナチネを聞きながら「何度もあやうく気絶しそうな気持ち」[54] になるのである。

音楽性を帯びているのは全体の構成だけではない。会話のなかの言葉もまた論理よりは感性に訴えかける。たとえば、アンヌが口にだした語句をショーヴァンがそのまま使う、あるいはその逆にショーヴァンが口にだした語句をアンヌが繰り返すというケースがいくつかあるが、このばあい会話は論理によって運ばれるのではなく聞いたことをそのまま口にだすという感覚的な反応に

よって動いていくのである。会話は「レシを横切り，往来し，裏切り」¹⁸⁾ 人物たちを葛藤的な状況につれていく。アンヌとショーヴェンは声高にしゃべることなくはたからみれば世間話でもしているようでさえある。しかし特にアンヌにあってはブルジョワの家庭の主婦としての日常生活の世界と事件をめぐるの想像上の世界との間を移行するにはアルコールの力を借りなければならないほどの激しい苦悩をとまなっている。事件を再構成する彼らは事件について論理的に納得のいく説明を求めているのではなく、自分たちをともに虜にした得体の知れない欲動がひきおこす感覚を追い求めているのであって、かわされる言葉は音楽のような喚起力で情動を想念のなかに解き放し結果的に主体を苦悩させる。さらにこの会話のありかたは『モデラート・カンタービレ』のエクリチュールの新しさのひとつとなってもいる。前作『辻公園』（1955年）では、実際に言葉によって表現されたこと自体ではなく、言葉によって喚起される言外の指示内容が問題となる会話の技巧が発揮された。この会話の特質はそのまま『モデラート・カンタービレ』に引き継がれている。しかし会話がテキスト全体にしめる割合にかんして言えば、前者はほとんどそのまま2時間の舞台を完全に支えたほど圧倒的な量であったものが、後者では極端に減少して会話は短くかつ間歇的となり一種の緊迫した間が生まれている。しかもこの間が読者の関与する余地を生んでいる。この点で『モデラート・カンタービレ』は、この後に発表され続ける空白が多いといわれるテキスト群のさきがけであるのはまちがいない。会話は空白を埋めるためではなくむしろ空白を作るために存在する。クリステヴァがデュラスのテキストに〈黙示的〉¹⁹⁾ という形容を与えたのはこの特有の空白ゆえにである。

*

この作品を支配しているエモーションをエロスと読みかえ、制作の背景にあった体験を本人の証言で裏付け、構成と語りにおいて音楽的発想と感覚が生かされていることも見てきたが、それで『モデラート・カンタービレ』というテキストのなかでのエロスが解明されたわけではない。もとよりデュラス自身が自分の体験をありのままにテキストに告白したわけではないのだし、作家がほかの誰よりも自分の著作の意義や価値を知っているわけでもない。したがっ

て読み手の側の自由ということを用いるならばアンヌとショーヴァンをトリスタンとイゾルデになぞらえるのは的外れではないはずだ²⁰⁾。この悲恋物語の古典と『モデラート・カンタービレ』には共通の要素がある。すなわち、2人を結びつけたのが〈偶然〉であること、彼らの恋はいわゆるプラトニックな恋愛であること、禁忌にむすばれているがゆえの恋の物語であるということである。しかし他方であきらかに相違している点がある。互いの存在そのものが愛の絶対的成立要件となるトリスタンとイゾルデの場合とことなり、アンヌとショーヴァンにおいては互いの存在は必然のものでなくあくまでも偶然のものでしかないということである。このことは『モデラート・カンタービレ』に固有の側面を照らしだすと思われる²¹⁾。媚薬のせいで心ならずも恋におちたトリスタンとイゾルデとおなじくアンヌとショーヴァンも偶然に出くわした事件の媚薬に匹敵する衝撃性によって結び付けられた。彼らが事件をめぐる想像という共同作業をしているかぎりにおいては肉体的な接触は必ずしも必要ではなく必要とされるときも一種の儀式としておこなわれるべきものとなる。7日間肉体的な接触を避け続けたアンヌは最後の日には自分からショーヴァンと接吻するがそれ以上の接触には進まない。しかし姦通の禁忌にこだわるのは作家自身が霊肉二元論にとらわれているせいではないかという批判にたいしデュラスは反論している²²⁾。『モデラート・カンタービレ』を含んで時期的に連続するテキストにおいては死においてはじめて意味が現出するバタイユ的な愛にさまざまな角度から光が当てられているが、なかでも際立っているのが禁忌と結ばれた愛、不可能であるがゆえに求められていく愛を描くという執着である。恋愛＝結婚＝ひとくみの男女の性的関係という社会的・倫理的に容認された現実の制度にたいし、これを破っていくための力としての男女の多様な結びつきが考えられていく。この力は後のテキストではそのひとつのあらわれとしてある種の狂気的な力へと変貌していくことを読者はのちに知ることになるだろう。

さて、アンヌとショーヴァンははじめから事件のむこうに見えてくるはずのエロスへと真っすぐに接近することを望んでいるのであり、そのさいに生身の人間である互いがかっこうの材料としている。先のデュラスの証言にあるように、とくにアンヌにとってはショーヴァンの人格はほとんど問題ではなく、彼は想像を援ける触媒にすぎないのである。じっさいショーヴァンの話の内容がときに事件から逸れてアンヌ個人への性的興味をあきらかにするとアンヌは話

を事件のことに戻し拒絶しようとする。アンヌがショーヴァンとの関係を深めることを怖れるのは社会的・倫理的なタブーの侵犯を怖れるからではない。禁忌に接近するという魅惑と恐怖に自分自身が耐えきれぬかどうか確信がもてないからである。魂と肉体とが排斥しあうことなく一致するとき、ひとは自己を揺るがす底知れぬ深い断絶を見ることになる。作家にとって最大の禁忌であるとうじに魅惑のひとつである死が性愛と表裏一体のものとして結ばれていることは次の部分に見ることができるだろう。

そのとき彼女が、彼のなし得なかったことをやっていた。彼女は2人の唇が接するくらいの近さまで彼のほうへ体を乗り出した。2人の唇は重なりあった。先刻、彼らの冷たい震える手が行なったのと同じ儀式にのっとり、触れ合わねばならぬという意志のもとに、彼らの唇はそのままの姿勢を続けた。事はなされた〔強調引用者〕[82]

冷たい手とは死にとり憑かれた手のことであり、先刻行なった儀式とは葬送の儀式である。さらに、「事はなされた (Ce fut fait)」の類似表現を、冒頭の殺人事件の女性の死とアンヌの死の擬態を相同的に結ぶ彼らの最後の会話にもみることができる。「あなたは死んだほうがよかったんだ」「もう死んでるわ (C'est fait)」。前者では肉体的な接触を示している表現が後者では人の死を描写する表現となっている。デュラスの作品では、「C'est fait」が肉体的な接触にかんして使われる例がしばしばある。人物の肉体的な接触は互いを欲しておこなわれるというよりは、不可分の愛と死の果てにのみ成立し得るエロスの本来の姿を現前させるためにおなじ欲望の領域にはいることなのである。しかし殺されたいとおもうまでの強烈な願望に到達するエロスとはたんに肉体的・感覚的な欲望から発しているのではなく、その相手がかけがえのない存在でありその相手としか共有できない非日常の生のなかにしか自分の本当の生命はないという認識にもとづくものではないだろうか。だからこそアンヌは怖れ「できない」と言うのである。アンヌとショーヴァンのケースにおいては恋の成就を阻んでいるのは社会的な制約などではなく、殺されたいほどのエロスの極致を体験することを希求しながらも想像力によってしか接近することができず、しかもはじめから相手にかけがえのなさを期待することなく代替可能なものとしてとらえる現代的な認識に冒された彼らの想念そのものであるとおもわれる。

『工事現場』(1954年)では視線にほぼ万能の力が付与され視線の交換だけで情熱が形成される過程が描かれた。視線にかんして『モデラート・カンタービレ』は『工事現場』の逆説的作品である。アンヌが偶然のようにショーヴァンの眼に反映する日没の陽光を見るのみで視線が交わらないのは、彼らが互いにみつめあい互いを核として情熱を形成する恋人どうしではないことを示す。ふたりの視線は事件に向けられているのであり、事件が彼らのうちに引き起こした欲動が彼らを魅惑し虜にしているのである。事件からうけた衝撃を彼らはたんに他人の醜聞として通過しようとせず、自分たちをその立場に置き換え身代わりになろうとした。手本が存在することによって触発されたミメティックな行為である。観客が演じられた芝居の世界にはいりこむように彼らは事件を模倣することで自分たちもおなじくエロスの本質に迫ろうとしたのだ。『モデラート・カンタービレ』全体が演劇的に構成されているとも言えるだろう。というのも、アンヌとショーヴァンの密会に最初から立ち合ってきたカフェの女主人が最後の日、2人の破局が彼ら自身に明白になるより以前に「最後のこころ尽くしから」頼まれもせぬワインをふるまう時点で女主人は観客の役回りにあることがあきらかになるからだ。するとアンヌらの密会をカフェという舞台において演じ続けられた劇であり、第1章の殺人事件は一種の劇中劇として設定されているとみることは決して不可能ではない²³⁾。

しかし、アンヌとショーヴァンにとっては想像と現実の区別はあまり意味をもたないだろう。想像力は現実よりもはるかに早くはるかに遠くに到達し、想像もまたひとつの出来事となるからだ。結果的に見ればアンヌとショーヴァンの8日間にわたる恋愛事件とは、作中の彼らの深刻さとは無関係に、仮想現実の遊戯なのである。他方エロスの時空が突きつける非現実の世界は向こう岸にあるのではなく、現実の世界と表裏をなすものである。この2つの世界の間を移行することはたんなる移動ではなくまさしく存在自体が裏返ることであり、必然的に強烈な恐怖をとまなうことにもなる。この点ではデュラスが実際にくぐってきた自殺的な事件とアンヌとショーヴァンの事件との間にははっきりと距離が置かれていることがわかる。実際に体験した恐怖と悦楽の入りまじるエロスの時空に仮想現実という枠組みのなかで接近することはデュラス的な方法であるといえる。アンヌとショーヴァンの行為を、本人たちの意図とは別のレベルで演技とみなすことを可能にするフィクションの試みは『モデラート・カ

ンタービレ』の実験性の最たるものといえるだろう。

さらに、事件をひとつの劇中劇であるとした場合、そのシーンはいわば不在のシーンであるといえるのではないだろうか。なぜならこのシーンには大きな欠落部分があるのだ。というのもアンヌは正確に言えば殺人事件のはじめから終わりまで立ち合ったわけではなく、すでに死んでいる女性とその体にしがみつきその名を呼んでいる男性をちょっと見ただけであり、最も核心の部分といえる殺し——殺されるクライマックスの瞬間を見てはいない。女性の叫び声を聞いただけなのである。デュラス自身、「殺されたい」という欲望を体験したものの、性的事件の渦中に入った時にはその欲望は意識化されていなかったと言っている²⁴⁾。愛と死、苦悩と悦楽が完全な合一をみる瞬間の決定的イメージはアンヌだけでなくデュラス自身において欠落した核心部分なのであり、その一瞬の鮮明なイメージを捕捉することこそが追い求められているのではないだろうか。断片的な記憶になんどもたち戻ることによって完全なイメージを把握しようとするれば、「光と想像力が自由に通過するという原理で組成されているフィルム像」²⁵⁾の概念に近づいていく。1969年以降の著作活動の第3期を特徴づける「テキスト・イブリッド」²⁶⁾や、さらに後年の、フィルムをワンカットずつフラッシュするように記憶のシーンを呈示するテキスト群ともつながっていくことにもなるだろう。「深いところでの断絶」を経、バタイユ的あるいは哲学的ともいえるエロチシズムの問題にデュラス固有の回答を与えるために書かれた『モデラート・カンタービレ』においては、テマティックな探求とテキスト構成上の試みが緊密に結びついているのみならず、以後のテキスト群の方向づけをすることになる創作の転機がたしかに反映されているのである。

註

- 1) この作品のテキストとしては、Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile*, Paris: Les Éd. de Minuit, 1958 を使用した。訳出・引用箇所のパージ数は本文 [] 内に数字で示す。なお、訳出にあたっては、河出書房新社『雨のしのび逢い』(1961年)の田中倫郎訳を参照した。その他の引用文訳出は拙訳による。
- 2) ジャン＝イヴ・タディエ『二十世紀の文学批評』(西永良成、山本伸一、朝倉史博共訳)、大修館書店、1993年、226頁。
- 3) Claude Roy, «*Madame Bovary* réécrite par Bela Bartok», *Libération*, 1^{er}

mars 1958.

- 4) Voir *Marguerite Duras*, émission sponsorisée par «Communication et programme», réalisation Luce PERROT, février-mars 1988, diffusion TF 1, du 26 juin au 17 juillet 1988. 不可避の強迫観念についてデュラスは語る——「L'obsession, ça ne se choisit pas. C'est terrible, c'est une chose terrible à vivre. Je ne peux pas en parler parce que ça a dû être très près de quelque chose de plus grave sans doute, dans ma vie.» 幼いとき出くわし成長してのちもデュラスを脅かしたヴィンロンの乞食女, 粉袋のようにくだけ散るというレプラ患者のイメージなどは, 彼女のもつ強迫観念の例である。こうした強迫観念にまつわる恐怖感を書くことによって克服されていったのだが, 前者の乞食女のようにたんに克服されるばかりではなくひとつの魅惑として再生されていくものがすくなくない。アリエット・アームルは, obsession を fascination であるととらえている。Voir Aliette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris: Le Castor Astral, 1990, p. 39.
- 5) Madeleine BORGOMANO, *Marguerite Duras. Une lecture des fantasmes*, Petit-Rœulx: Éd. du Cistre, coll. «Cistre-Essais», 1985, p. 116.
- 6) Marguerite DURAS, Jacques LACAN, Maurice BLANCHOT, Dionys MASCOLO, Xavière GAUTHIER, et al., «Dépossédée» in *Marguerite Duras*, Paris: Éd. Albatros, 1979, p. 84. 後年アンヌ＝マリ・ストレッテルという女性に結晶する, 姦通という禁忌にまつわる衝撃をデュラスは自分にとっての原風景のようなものであるとのべている。
- 7) Marguerite DURAS, Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Paris: Les Éd. de Minuit, 1974, p. 59. 訳出にあたっては河出書房新社『愛人』(1985年)の清水徹訳を参照した。
- 8) Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, Paris: Éd. P. O. L. 1987, p. 19.
- 9) DURAS, *ibid.*, p. 18.
- 10) DURAS, GAUTHIER, *op. cit.*, p. 14.
- 11) Alain VIRCONDELET, *Duras*, Paris: Éd. François Bourin, 1991, p. 236.
- 12) デュラス特有の虚構のありかたについては, 拙論『「ラホールの副領事」における〈逸脱〉』, 『ステラ』第13号でみたように, 虚構の枠組みをとおして苦悩をとまなう記憶に距離をおき, 自分の関心事を透かし彫りにしようとするものである。
- 13) Robert POULET, «La règle du jeu transgressée», *Rivarol*, 10 juillet 1958.
- 14) Yvonne GUERS-VILATTE, *Continuité et Discontinuité dans l'œuvre durassienne*, Bruxelles: Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 36.
- 15) Voir Leslie HILL, *Marguerite Duras. Apocalyptic desires*, London: Routledge, 1993, p. 51. ヒルは二項対立的に把握しようとするゲール＝ヴィラトとは対照的に『モデラート・カンタービレ』における主要な場所は境界領域に置かれているとみている。両者の差異をたんに個人的なものに帰するばかりでなく, 10年近くの時

を隔てたデュラス研究の流れのなかで考えるべきだろう。本稿では、内面の激しい情動と外面的な文体の錬成との均衡を求めていると思われる当時のデュラスにそくして前者の考えを採用するが、後述するように『モデラート・カンタービレ』がその後のテキストの方向を示すひとつの転機を内包している点では、後年きわだってくる境界領域がすでに姿をあらわしているとはいえるだろう。

- 16) 腕白坊主にてこずりながらも甘い懊悩に微笑している感じのアンヌと息子の関係は、たとえば『ラホールの副領事』の乞食女とその母との関係に見られるような葛藤とは一見無縁のように思える。このことはデュラス自身の体験の反映であるかもしれない。またアンヌの想像と現実の両世界を自在に往来する息子は、後年デュラスのテキストに描かれる叡知をもつこどもの原型であるとも考えられる。
- 17) アンヌ、マリアといった伝統的な名前を与えることによって、彼女たちを太古からの女性性に結び、のちに女性のアイコンへと変貌させていく。
- 18) Maurice BLANCHOT, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Montpellier: Éd. Fata Morgana, 1986, p. 16.
- 19) Julia KRISTEVA, «Rétorique blanche de l'apocalypse», in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris: Gallimard, 1987, p. 231.
- 20) HILL, *op. cit.*, p. 56.
- 21) トリスタンとイゾルデがかたくなにエロスの快樂には接近しようとしなない理由は、社会的・倫理的制約によるものであるようにみえるが、彼らがその制約からのがれえる逃避行においても禁欲的であるのはその制約を内在化してしまっているからだろうか。あるいは彼らもまたアンヌたちのような恋に恋する状況に陥っているのかもしれない。トリスタンとイゾルデの関係を論じることは本稿ではテーマが大きすぎて扱いかねる。しかし、模倣すべき対象としての恋愛が存在しない点はアンヌたちの場合とは違っているということだけは少なくともいえるだろう。
- 22) DURAS, GAUTHIER, *op. cit.*, p. 222.
- 23) Marguerite DURAS, *Le Vice-Consul*, Paris: Gallimard, 1965 において冒頭部の乞食女の物語が中心紋となっているが、『モデラート・カンタービレ』における殺人事件もまた同様に設定されているのではないだろうか。
- 24) DURAS, GAUTHIER, *op. cit.*, p. 60.
- 25) 近藤耕人『映像・肉体・言葉——不在のまなざしの時代』, 彩流社, 1993年, 253頁。
- 26) Voir Janne-Marie CLERC, «Marguerite Duras, collaboratrice d'A. Resnais, et le rapport des images et des mots dans les "textes hybrides"», *Revue des Sciences Humaines*, n° 202, avril-juin 1986, p. 103. テキスト・テアトル・シネマの3形態あるいはそのうちの2形態をもつ作品をデュラス自身「テキスト・イブリッド」と名付けている。