

# マルグリット・デュラスの対話

——映画的手法と集団の表象——

青 木 佑 介

## 序

戦後のフランス文学界を代表する作家の一人であるマルグリット・デュラス（1914-1996）は、登場人物の対話を基調としながら独自の物語手法の確立を目指した。実存主義の後、1950年頃に生まれた新たな文学の流れであるヌーヴォー・ロマン<sup>1)</sup>、デュラスは『モデラート・カンタービレ』（1958）を書いた頃にその流れと近い立場にあった<sup>2)</sup>。その後は手法の違いから一線を画しているが、登場人物の性格を示しながら物語の因果や筋を明確にする伝統的な小説のあり方から離れている点では、同時代の作家として共通していると言えよう。

20世紀、両大戦間のイギリスにおいてヴァージニア・ウルフ（1882-1941）が実践した「意識の流れ」を表す描き方は、個人の内面に現れる意識を通して人間の本質的姿を見ようとする試みであった。伝統的な小説が、登場人物の性格、もしくは人格に貫かれ、特徴を持った人物と周囲との間で成立していたことから離れ、常に移ろう意識の断片に、より自然な精神の動きを見いだし、それが自己によって統一されることに人間存在の本質的な部分を見いだししている。

この影響は、ヌーヴォー・ロマン作家の一人であるナタリー・サロート（1902-1999）が用いた「会話の下の会話（sous-conversations）」という方法に受け継がれる<sup>3)</sup>。これは外部との接触によって起こる、意識にも上がらないほど僅かな内面の動きであり、登場人物の動きや言葉と共にその人物の心の声描

かれている。

一方、デュラスにおける「意識の流れ」は専ら対話という方法において実践されていると言えよう。彼女は物語の中心を次第に登場人物の対話へと移行していく。ウルフの作品同様、登場人物の性格は第一義的な意味を失っており、一貫した役割によって因果関係を表す様子は見られないが、中心となった対話<sup>4</sup>が、物語の表面との関係から離れることで対話そのものを問題とし、話者に個を復権させる。

本稿ではデュラスが作家としての転機を迎えた1950年代の作品を中心に考察を行う。この時期に見られる、個を復権させた対話の成立を捉え、これを踏まえながら、対話が可能にする映画的手法と集団の表象を捉えて行く。

### 1-1 対話の成立

デュラスは1958年に出版された『モデラート・カンタービレ』を書いた頃、書くことに対する向き合い方に変化が生じ、作家としての転機を迎えたことを告白している<sup>4</sup>。マドレーヌ・ボルゴマーノは、デュラスがこの頃より装飾性のない簡素な文体を採用し始めたことを指摘し<sup>5</sup>、カトリーヌ・ロジュール、ガブリエル・ジャコブが行なった文章の統計調査では、『太平洋の防波堤』(1950年)と『モデラート・カンタービレ』(1958年)の間で一文の平均単語数がおおよそ五単語減少していることが明らかにされている<sup>6</sup>。この文体の変化、そしてデュラス本人が語る「性的事件」<sup>7</sup>を経験することで迎えた作家としての転機は、作品の印象を少なからず変えているが、1950年代には物語の中で対話をいかに用いるのか、という探求の跡が見られる。

デュラスはこの時期、対話を物語の中心に置き、発話によって個を復権させることで、登場人物を介して物語を呈示する方法を見いだしていく。『モデラート・カンタービレ』が一つの転機として認められるものの、もちろん対話を用いたこの手法は本作とともに突如見いだされたものではなく、段階的に確

立されたものである。

## 1-2 『タルキニアの小馬』

物語において対話が担う比重と分量の割合をあげることは、同時に物語時間の減少をもたらした。『タルキニアの小馬』(1953)は二日間、『辻公園』(1955)は夕方の数時間、『モデラート・カンタービレ』(1958)は十日間の物語である。対話の比重の変化による物語時間減少が、この三作品に同一の傾向として指摘できるが、物語の構成と対話の扱われ方は段階的に変化していく。

『タルキニアの小馬』は、イタリアのヴァカンス地において、隣接する山の中で三日と一晩前に若者が地雷に吹き飛ばされた事件を背景に、男女関係を継続させていくことの難しさを問題にしながら、主人公サラの不倫を描いた物語である。夫婦という長期にわたり時間を共有する関係を主題に押し上げるため、サラを含めた登場人物によって様々な男女の状況と関係が取り上げられる。ここで本作がいかにその問題を問うために構成されているかを理解するため、登場人物たちが担う役割をまとめる。

- 1) 子が鎚であり、はっきりとした理由の無い倦怠感が漂う夫婦
- 2) 互いを求め合いながらも意見が合わず喧嘩の絶えない夫婦
- 3) 特定の恋人のいない独り身の女性
- 4) モーターボートを所有し、自由に旅行をする独り身の男性
- 5) 地雷に吹き飛ばされた若者の両親であり長年連れ添った老夫婦
- 6) 商売にしか興味を示さなかった妻と20年を共に過ごし、5年前彼女を亡くした男鯨の食料品屋の主人
- 7) このヴァカンス地で知り合った男と毎日逢引きをする女中
- 8) 二十歳の初々しさが男の気をひく若い女中

彼らは性格まで設定されているわけではないが、異なる人物が異なる立場から問題に対し見解を述べ合うことで、男女の関係に多角的な問いを発する。ディアナ<sup>8)</sup>が物語の序盤に「人々の夫婦の認識なんて、おそらくあらゆるものの認識の中で一番あてにならない」と語ることは、物語が問おうとすること、そしてその問題点を呈示し、ルディ<sup>9)</sup>(2)が物語の終盤に語る内容は、その問題を浮き彫りにするため作品内に配置されていたものをまとめあげる。

« Il n'y a pas de vacances à l'amour, dit-il [=Ludi], ça n'existe pas. L'amour, il faut le vivre complètement avec son ennui et tout, il n'y a pas de vacances possibles à ça. »

[..]

« Et c'est ça l'amour. S'y soustraire, on ne peut pas. Comme à la vie, avec sa beauté, sa merde et son ennui. »<sup>10)</sup>

ヴァカンスという物語設定と幾度も強調される彼らが身を置く環境<sup>11)</sup>に、男女関係の問題との類似が見いだされ、物語を通して導きだされた一つの見解のように彼はこの言葉を口にするが、諸々の設定はむしろこの言葉に収斂されるためにあると言えだろう。物語を通して問われる「生活」と「愛」という観念的<sup>12)</sup>問題が「日常」と「ヴァカンス」という物語内の実質的状況<sup>13)</sup>に置き換えられ、作品は登場人物たちの関係と行動を通し同一の問題へと立ち向かう。本作は対話によって時間が引き延ばされ、物語全体を二日間に制限しているが、登場人物を取り巻く周囲の環境が男女関係のメタファーとなり、また登場人物の行動が男女関係を問題にする為<sup>14)</sup>に細かに叙述されることで、作品は一つの問題を取り巻くように構成されている。

## 1-3 『辻公園』

『辻公園』は午後四時半から日が暮れるまでの間、辻公園のベンチに居合わせた行人と若い女中の対話を描いた物語であり、時間はさらに制限される。本作は三部構成であるが、章の間に時間の断絶はなく、一様な流れの中で言葉が交わされる。ここでは対話そのものが行動に代わって第一義的な位置に押し上げられている。言葉は相手の言葉を導くが、相手を行動させるまでには至らない。言葉は言葉によってしか返されることはなく、対話は言葉のやりとりである以上にその意味を与えられてはいない。言葉と行動の関係を、彼らのやり取りの中から確認する。

— [...] Au revoir, monsieur.

— Au revoir, mademoiselle. »

La jeune fille fit deux pas et se retourna :

« Je voulais vous dire, monsieur... ne pourriez-vous pas faire un petit tour au lieu de rester là, comme ça, à attendre la fermeture ?

— Je vous remercie, mademoiselle, mais non, je préfère rester là jusqu'à la fermeture.

— Mais un petit tour pour rien, je veux dire, monsieur, pour vous promener ?

— Non, mademoiselle, je préfère rester. Un petit tour ne me dirait rien.

— Il va faire de plus en plus frais, monsieur... et si j'insiste tant c'est que... vous ne savez peut-être pas comment c'est lorsque les squares ferment, comme ça peut être triste...

— Je le sais, mademoiselle, mais je préfère quand même rester.

— Faites-vous toujours comme cela, monsieur, attendez-vous toujours la fermeture des squares ?

— Non, mademoiselle. Je suis comme vous, je n'aime pas ce moment-là en général, mais aujourd'hui je tiens à l'attendre.<sup>15)</sup>

若い女中は帰宅しなければならなくなると、行商人に途中まで一緒に歩くことを提案し、対話をもう暫しの間続けようとする。しかし、彼はその誘いを断り、幾度の説得にも体を動かすことはない。ところが、言葉を尽くしてやり取りを重ねる彼らとは裏腹に、たった一言で相手を動かす人物がいる。それは、若い女中の連れた子供である。彼は各章の頭に公園の奥から姿を現し、非常に簡潔な、「お腹がすいた」<sup>16)</sup>、「喉が渴いた」<sup>17)</sup>、「疲れた」<sup>18)</sup>という言葉<sup>19)</sup>を彼女に向かって述べる。彼女はそれぞれの言葉に応じ、ジャムを塗ったパン<sup>19)</sup>、温かい牛乳を与え<sup>20)</sup>、そして手を拭き、おもちゃを片付け、帰る支度を整える<sup>21)</sup>。若い女中と行商人、彼女と子供、という二通りの対話関係から、若い女中と行商人の対話が実益を欠いている点が浮かび上がる。子供は要求を伝えるでもなく、単に自分の状態を述べているにすぎない。しかし、たった一言で彼女との意思伝達を成立させ、彼にとっての実益を生み出す。一方、若い女中と行商人の対話は、実益どころか互いの意見の妥協さえ見ることなく、引用からも明らかなように、言葉は相手を行動させるには至らないのである。

モーリス・ブランショが本作の対話について、彼らは「話すことしか求めていない」<sup>22)</sup>と指摘しているように、対話の目的は実益ではなく、話すことそのものにあると言える。意見の一致は目指されず、対話そのものが第一義的な位置を占めることで、周囲の環境、行動、言葉が一つの問題へと収斂していた『タルキニアの小馬』との違いが見えてくる。言葉は実際の行動との関係を絶たれ、物語では表面的には対話以外何も起こってはいない。

#### 1-4 『モデラート・カンタービレ』

『モデラート・カンタービレ』においても、中心を成す対話は、論証を辿り

ながら意見の一致が目指されるものではない。それどころか、本作では語られる内容が事実であるかどうかさえ発話者は請け負っておらず、言葉は『辻公園』よりさらに、言葉そのものとしての力を引き出される。彼らの対話は物語内の現実を素材にしながらも、具体的なものを指し示すことを離れ、言葉本来の力を備えた対話となるのである。ミハイル・バフチンは対話関係を次のように定義している。

対話関係は、論理的な関係にも対象指示的な意味関係にも還元できない。そうした関係はそもそもそれ自体が対話的契機を欠いているからである。そのような関係が言葉として具体化され、発話となり、言葉に表現された様々な主体の立場となって初めて、主体同士の間に対話関係が発生するのである。<sup>23)</sup>

カフェで男が女を射殺するという情痴殺人事件を目撃した共通の体験をきっかけに、その同じカフェで逢い引きを重ねるアンヌとショーバンは、対話によって事件を再構成しようと試みる。<sup>24)</sup>しかし、彼らの対話は積極性に欠け、自ら進んで意見を述べようとしていないどころか、相手に幾度も語ることを求める。アンヌは事件について語ることを、ショーバンはアンヌ自身について語ることを要求する。しかし、彼らが単に事実を辿ることはなく、語られる内容は物語の表面的なものとの関係を絶たれる。

Avant que je rentre, pria Anne Desbaresdes, si vous pouviez me dire, j'aimerais savoir encore un peu davantage. Même si vous n'êtes pas sûr<sup>25)</sup> de ne pas savoir très bien.

Dépêchez-vous de parler. Inventez.<sup>26)</sup>

Dites-moi encore, dit Chauvin, vous pouvez me dire n'importe quoi.<sup>27)</sup>

これらは、彼らの対話が、何らかの具体的な対象の指示を目的としていないことを表している。ここで、本作における対話者が、バフチンの言う「主体同士の間の対話関係」を結んでいると言えよう。

マドレーヌ・ボルゴマーノは、本作の最初の行為を「聞くことと見ること」<sup>28)</sup> だとしている。これは物語がきっかけとする事件との遭遇が、まず女の叫び声を聞くことであり、その後事件の当事者を目撃するという流れから、聞くことと見ることとの間に時間的前後関係があることを指摘したものである。ブランシヨの言う『辻公園』における「対話の苦悩」<sup>29)</sup> を踏まえ、この「聞くこと」の意味を再考するのであれば、内容以上に相手が語ることに第一義的な価値が置かれている対話では、聞くことが対話を始動する為の最初の行為として位置づけられていると言えよう。

ブランシヨは、対話とは異例の出来事として読者を驚かせる、稀なものだと指摘する。小説の中で話される部分は、無気力と習慣的行動の表明であり、登場人物が話すのはページに余白を置く為、物語の無いただのお喋りがある生活を真似たお喋りによっていると<sup>30)</sup> している。しかし同時に、『辻公園』では対話が気軽なお喋りではなく、細心の注意を払われた生きた言葉であり、対話は対話を目的としていると述べている。<sup>31)</sup> ブランシヨが指摘したこの対話のあり方は『モデラート・カンタービレ』にも引き継がれていると言えよう。本作での対話は登場人物の行動の為でもなく、また事実を単に呈示するためのものでもない。対話は物語の中心的な役割を担いながらも、表面的な出来事から切り離されて<sup>32)</sup> おり、話題は移ろい断片化される。

— J'ai essayé de savoir davantage. Je ne sais rien.

Anne Desbaresdes s'exténua encore une fois à ressouvenir.

« C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était



au plus fort de lui-même, dit-elle.

— Elle mourait, dit l'homme. Le cri a dû s'arrêter au moment où elle a cessé de le voir. »

Un client arriva, ne les remarqua guère, s'accouda au comptoir.

« Une fois, il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant.

— Ils étaient connus par hasard dans un café, peut-être même dans ce café-ci qu'ils fréquentaient tous les deux. Et ils ont commencé à se parler de choses et d'autres. Mais je ne sais rien. Ça vous a fait très mal, cet enfant ?

— J'ai crié... si vous saviez. »

Elle sourit, s'en souvenant, se renversa en arrière, libérée tout à coup de toute sa peur. Il se rapprocha de la table, lui dit sèchement :

« Parlez-moi. »

Elle fit un effort, trouva quoi dire.

« J'habite la dernière maison du boulevard de la Mer, la dernière quand on quitte la ville. Juste avant les dunes.

— Le magnolia, à l'angle gauche de la grille, est en fleurs.<sup>33)</sup>

一連のやり取りでありながら、「事件について詳しく知ろうとしたが何も分からなかった」という言葉を始まりに、たった9回の言葉の交換の中で4度も話題は移ろう。

- 1) 叫び声の想起と叫び声をあげた女が見ていた背景の関係
- 2) 子供を生んだ時同じような叫び声をあげたというアンヌの告白
- 3) 事件の男女が会話を始めたきっかけ
- 4) アンヌに対する話すことの要求とアンヌの家の様子

ここにあげた4つの話題、(1)事件現場の想起、(2)アンヌの子供、(3)男女が事件に至るまでの想像、(4)アンヌの自宅の様子、が交錯しながら対話は続けられる。彼らが事件を話題に取り上げているのを耳にし、カフェの女主人が言う、「問題なのは」事件の女が「結婚し、子供が三人おり、酔っぱらいだった」とする表面的な情報に対し、それが「問題ではないのではないか」と答えるアンヌの<sup>34)</sup>言葉が、事件を三面記事的に取り上げた「お喋り」を求めているのではないことを明らかにしている。ここでブランショ言うお喋りを確認する。

安楽や気軽さや自制は、言葉を非個人的な意思疎通の形式にまで高めるのであり、このような形式において、人はさまざまな問題の周辺を語り、誰もが束の間の普通なお喋りのため自分自身を断念する<sup>35)</sup>のである。

デュラスはまさに、対話をこの普通なお喋りから遠ざけ、発話者個人を問題とした対話として扱っている。物語中で5度、ほとんど同じ時間帯に繰り返されるカフェでの逢い引きは、対話によってアンヌの抑圧された欲望を明らかにしようとする姿から、精神分析的な関係と比べられる<sup>36)</sup>。一個人を問題にすることで成り立つこの関係は、まさにこの対話が個を表すものであると言えるだろう。そして物語における個の復権こそデュラス作品の対話の成立と考えられるのである。

## 2-1 対話と映像的性質

対話の中で話題が移ろうことには、「意識の流れ」と同様に断片化とその統一という方法を見いだすことができる。もちろん、外部の刺激により常に移ろう意識の断片が、より自然な精神の動きであり、それらが自己によって統一され、そこに人間存在の本質を見る「意識の流れ」と完全に同一視してしまうことは出来ない。しかし、対話においては、相手の言葉という刺激によって話題

は移ろわされ、取り上げられる諸問題を断片化させながらも、本来の対話関係を成立させる個によってそれらが統一される点にその影響が見られよう。もともと、背景の中で、風、音、夕日、人物の動きを用い、辺りの様子を表しながら行われる細やかな時間描写が、対話を常に移ろう時間の中に位置づけており、話題は断片的ながらも時間の流れと不可分な言葉のやり取りであることは明らかである。

一連のものを断片化させるこの方法は人物の動きにも見られる。前章にて用いた『モデラート・カンタービレ』の引用には、人物の一連の動きが細やかに区切られて表わされていることを指摘できるであろう。まずアンヌとショーパンの対話の背景にて、別の客がカフェに入ってきた様子を確認する。

37)

Un client arriva, ne les remarqua guère, s'accouda au comptoir.

一人の客がカフェに現れカウンターに肘を付くごく単純な動きである。各動作はコマで区切られ分節されるが、接続詞を用いないことで別々の動きとは見なされず、一連の動きとしての連続性が保たれる。またアンヌの動きにも同様の描写方法が見られる。

Elle sourit, s'en souvenant, se renversa en arrière, libérée tout à coup  
de toute sa peur.<sup>38)</sup>

話題にあがった子供を産んだ時のことを思い出しながら笑みを浮かべ、腰掛けた椅子の上でのけぞり、怖れから解放されたことは、非常に短い間の動きであろう。ここでも一連の動作は細かく描き出され、且つそれらの連続性が保たれる。また別の、至極単純なアンヌが椅子から立ち上がる動作にも同様の方法が見られる。

Elle se leva, se leva avec lenteur, fut levée, réajusta une nouvelle fois  
<sup>39)</sup>  
 sa veste.

ここでは、立ち上がるという一連の動きを追うことで、動作は「ゆっくりと」という言葉と共に緩慢なものとなる。と同時に、この動きの分節化はその他の引用と同じく、映像的とも言える程、非常に視覚的なものとなる。まずはこの一連の動作の分節に映像的な方法との関係があることを捉えていく。

## 2-2 動作の接続性

ドゥルーズは映画におけるモンタージュの方法をバルクソンの持続に関する考察を用いながら論じている。

モンタージュに帰するものは、それ自体、あるいは別のものにおいても、時間の、持続の間接的イメージである。それは、等質の時間、あるいはバルクソンが告発したような、空間化された持続ではなく、先に挙げたバルクソンのテキストに従った、運動イメージの分節的な接続に由来する、実効的な持続と時間なのである。<sup>40)</sup>

ドゥルーズは、まずバルクソンの『時間と自由』(1889年)、『物質と記憶』(1896年)、『想像的進化』(1907年)を用いながら、映画における運動イメージの可能性について非常に細やかな分析を行っている。映像そのものについて彼が呈示しようとしていることは、一連の動きを瞬間毎に分節し固定した諸々のイメージが、接続させられることによっていかに運動イメージとして再結合されて捉えうるかである。

ある総体の諸事物あるいは諸部分を、われわれは不動な切断面とみなすこ

とができる。しかし、運動はそれらの切断面の間で確立され、その諸事物あるいは諸部分を変化するひとつの全体の持続へと結びつける。運動は、したがって、諸事物と関連して全体の変化を表現し、変化はそれ自体、持続の動く切断面なのである。<sup>41)</sup>

この分析を踏まえ、デュラスのテキストの運動イメージがどのように呈示されているのかを確認してみよう。もちろん、一秒間に何コマものイメージを接続させる実際の映像と分節の数では比較にならないが、そこには切断と統一という方法において類似点を見いだすことができる。まず、一文内での動きを一つの全体とし、その運動の中で起こる動作主の変化が特権的な瞬間<sup>42)</sup>に解体される。そして分節した動きを、接続詞ではなく、コンマによって継起させることで、各切断面の間の時間的断絶を避け、一連の運動イメージとして再結合させているのである。ここにドゥルーズの言う映像表現との共通性を見いだすことができよう。一連の動きであるためには、まずその動きを細かく分節せねばならず、更にそれらの切断面の中に運動が生まれる為の効果が必要となる。もちろんそれはコンマによって行われているのだが、それ以前に、ある状態から別の状態への一瞬の変化全体の中に、あえて時間を引き延ばすかのように別の状態を挟み込むことにおいて、その映像的表現は成されているのである。

### 2-3 空間内の継起

ベルクソンは持続に関する考察の中で、「われわれの慣用的認識のメカニズムは元来映画的なものである」と述べている。<sup>43)</sup>ここで彼が言わんとしていることは、われわれが身体を通して経験する実際の運動は、再現できないということである。彼によれば、われわれは知覚によって外部にある実在の世界を捉える際、瞬間的な幾つかの眺めを獲得する。しかし、実在の特徴を示したこれらの眺めを人為的に繋ぎ合わせ運動を再構成することは、再構成しようとする運

動の模倣にすぎず、実際の運動たりえないのである。<sup>44)</sup>ドゥルーズはこれに対し、映画は運動が後から加えられる並列されただけのイメージではなく、直接に運動イメージをわれわれに与えてくれるものだとし、<sup>45)</sup>運動イメージを映像として再現することは可能であるとする。

われわれは先に、一瞬間の運動において、その映像的方法をみいだしたが、より広い意味での物語空間では、書かれたテキストにおいてどのように映像的な運動イメージを獲得するのだろうか。われわれはこの問題について、再びデュラスのテキストの対話に目を向ける必要がある。前述したように、対話は引き延ばされた一連の時間的連続の中で行われる。背景では、音、夕日、人物の動きによって細やかな時間描写が行われ、それが場に奥行きを与えることで、彼らの対話を空間の移り変わりの中に位置づける。しかし、ここで見落としてはならないのは、デュラスが登場人物の発する声を、入れ替わり空間を占める音の内に取り込んでいる点である。ここでその様子を確認する。

— Je n'aurais pas dû boire tant de vin.

Une sirène retentit qui annonçait la fin du travail pour les équipes du samedi. Aussitôt après, la radio s'éleva en rafale, insupportable.

— Six heures déjà, annonça la patronne.

Elle baissa la radio, s'affaira, prépara des files de verres sur le comptoir. Anne Desbaresdes resta un long moment dans un silence stupéfié à regarder le quai, comme si elle ne parvenait pas à savoir ce qu'il fallait faire d'elle-même. Lorsque dans le mouvement d'hommes s'annonça, bruisant, de loin encore, l'homme repara<sup>46)</sup>la.

アンヌとショーバンの間で交わされる対話は、サイレン、ラジオ、カフェの女主人の声と空間を共有している。音として捉えうるものが空間内で継起し、登場人物の発話も発声行為としてその内に取り入れることで、対話は空間内で起

こる現象の一つとしての運動性を与えられる。このことは同時に、対話の合間に挿入される登場人物の動きも発声と対等な一行為であることを保証し、継起する現象の中に動作を位置づける。奥行きのある空間を共有する諸現象がそれぞれ一定の持続を持った運動として接続し、一連の映像的な運動イメージを生み出しているのである。ここでわれわれは動作が持続を持ったものであることから、再び動きの接続性について捉え直すことが出来る。つまり動作はバルクソンの言う日常的認識の映画の性質を実践するように分節され描写されているが、それらはある主観的な視点によって分節された認識でなく、実際に空間内の現象として動作主が自ら運動しているのである。空間内で継起する諸々の現象は、音、動作が共存し、それらはわれわれの認識に近づいた描写を採用されながらも、全体として客観的な一連の接続性を保たれた映像的手法と見なされるのである。

#### 2-4 不動イメージ

諸々の現象を空間内で共存させることで運動イメージが実践されていることを捉えたが、そこには異なる次元において別の映像的手法が用いられている。それは対話によって語られる不動イメージである。厳密に言えば、この不動イメージとは完全に固定されたものを指すのではない。一瞬間持続されたイメージを呈示していても、それがその他のイメージと時間的接続性を欠いており、イメージの断片として語られる点において不動性を有している。この観点からの考察においても、デュラスのテキストでは対話が有効に活用されていることに気がつくであろう。

物語空間の諸現象の継起を通し呈示される運動イメージは、登場人物によって語られる不動イメージを内に含んでいる。直前に引用した、空間を共有する音と対話の声の関係を踏まえ、語られた空間をここで確認する。

— Ce qu'il faudrait c'est habiter une ville sans arbres les arbres crient lorsqu'il y a du vent ici il y en a toujours à l'exception de deux jours par an à votre place voyez-vous je m'en irais d'ici je n'y resterais pas tous les oiseaux ou presque sont des oiseaux de mer qu'on trouve crevés après les orages et quand l'orage cesse que les arbres ne crient plus on les entend crier eux sur la plage comme des égorgés ça empêche les enfants de dormir non moi je m'en irais.<sup>47)</sup>

本来必要な句読点を取り除き、一息に語られるこの台詞は、書かれたテキストでありながら、言葉が登場人物の声として用いられていることを一層強固なものにする（ここでわれわれは、言葉のリズムを表す為に取り除かれた句読点の効果とともに、デュラスが時間を伴う運動性を表現するため、それを活用していることを再認識することになる）。一方、言葉の内容に眼を向けると、語られる音は過去のイメージを問題としている。ショーバンから自身について話すことを求められたアンヌは、しばしば彼女の家の様子について語っており、この引用部もアンヌの家で室外の音が聞こえている様子を問題にしたものである。

ここで使用されるのは、「木のきしる音」と「海鳥が喉を切られたように鳴く鳴き声」である。一見、無関係なこれらの音は、嵐という自然現象によって結ばれ、継起的に起こるものとして扱われる。しかしこの音は、諸現象の継起の中に位置づけられたものである以上に、音がもたらす印象が問題にされると言えるだろう。この出来事はおそらく彼女が過去に経験し、少なからず彼女に影響を及ぼすことで脳裏に焼き付いたものと考えられるが、実際に物語の中にその様子が現れることはない。それは彼女が語る言葉の中のみ存在場所を与えられることで、想起されたイメージとして不動性が保たれている。句読点を取り除かれることで発声が運動性を持つのは対照的に、アンヌによって想起された音は、「喉を切られたような」という印象とともに、それが音声である以上に動かぬ観念となる。ベルクソンが知覚の現在性を表す為に述べた、



「過去は観念にすぎず、現在とは動く観念である<sup>48)</sup>」という言葉を鑑みるなら、われわれは対話を通して行われる過去の想起という方法に、運動と不動という二面性を見いだすことが出来るのである。

## 2-5 記憶とモンタージュ

アンヌの家の様子についてはこの他にも、廊下の奥のガラス窓が嵐の夜に割れたこと<sup>49)</sup>、寝室の窓の前にはブナがあり墨のような影を室内に落とすこと<sup>50)</sup>、夜中に表の海岸通を歩く酔っぱらいの大きな声を寝室で聞いていること<sup>51)</sup>、イボタノキのきしる音を心臓の鼓動の代わりに聞いていること<sup>52)</sup>、が語られる。各々のイメージはアンヌと彼女の家に属するものだが、物語の表面に表される、特定の対象、特定の出来事を指し示してはいない。それにより、時間的秩序との関係を絶たれ、断片化された異なるイメージをわれわれに呈示する。では、各イメージはどのように繋ぎ合わされ、断片化はどのような意味を持つのか。

ベルクソンは、『物質と記憶』の中で、われわれの知覚には過去の想起が含まれることを指摘している。それにより事物の認識が可能となり、記憶の機能によって各瞬間の認識は一連のものとして延長させられる<sup>53)</sup>。また『創造的進化』の中でも、過去は自動的に保存され、全体として、あらゆる瞬間にわれわれにつきしたがうと述べている。ベルクソンが言う、保存された過去を従えた現在における知覚は、デュラスの語る書く行為に対する考え方を捉えるために一つの指標を与えてくれる。彼女は書くことに関して次のように述べている。

Quand on écrit, il y a comme un instinct qui joue. [...] Écrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrit encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens. L'image du bloc noir au milieu du monde n'est pas hasardeuse.<sup>55)</sup>

デュラスの言う書く行為とは、たとえその書くものが、ある経験に起因したものととして特定され、その他のものから分割可能であったとしても、実際には渾然一体となった過去のイメージの塊から、直観の働きによって取り出されるものだと言えよう。再びベルクソンの知覚の考察を確認する。現在という運動の中では瞬間的な認識が続くが、無限に分割可能な時間をどれほど細かく分けたとしても、それらは相対的に単一な直観において捉えられているように、認識された諸々の瞬間は、記憶と意識の働きによって相互浸透させられながら延長させられている。<sup>56)</sup>デュラスは書く行為を語りながら、まさに、ベルクソンが言うような、分割可能ながらも自我によって持続しているものを表そうとしている。書く行為が行われている際に書き手が有しているのは、「自我の前で、その人に依存した、生と死の間の一塊」<sup>57)</sup>であり、書く行為が問題にするのは、その塊の中にあるものの<sup>58)</sup>解読である。これは、現在性の中にある書く行為が、まるで発話であるがごとく、その瞬間に直観的に捉えられたものを表現することを意味していよう。デュラスはこの直観を、自分自身に固有のものを読む行為のようだと説明している。

L'instinct dont je parle, ce serait de lire déjà avant l'écriture ce qui est encore illisible pour les autres. Je peux le dire autrement, je peux dire : ce serait lire sa propre écriture, ce premier état de votre écrit encore <sup>59)</sup> indéchiffrable pour les autres.

このことを手掛かりに、われわれはデュラスの作品において、登場人物が過去をどのように想起しているのかを知ることができよう。アンヌが語るのは、彼女の過去の断片であり、それは物語の中で実際に起こったものではない。われわれは、彼女が想起したイメージが何時の出来事を問題にしているのかを知る術はなく、諸々のイメージは彼女によってのみ引き受けられる。つまり、断片的に語られたイメージは、物語空間に向けられる、または物語空間から与えら

れるものではなく、物語表面との関係を絶たれることで、彼女を表象するイメージとして繋がれているのである。

空間の中で行われる一連の動作は、バルクソンの言う認識の映画の性質のように分節されるが、ドゥルーズが考察しているように、運動は切断面のあいだで成立し、一連の変化全体の持続として、分節されたイメージを連関させている。映画とはこの運動イメージとして捉えられるものであるが、バルクソンが運動の再現は不可能だと言うように、やはり肉体によって経験される実際の運動を完全に再現し、表すものではない。映画が一つの表現形態である以上、諸々の運動イメージは繋ぎ合わされ、何らかの変化を表現するものである。一連の運動として持続するイメージを繋ぐのは諸瞬間の直接的な接続性であるが、異なるイメージの間を継ぐのは、途切れた時間をつなぎ合わせる間接的な連続性である。映画においては、表現方法として、より長い変化全体の時間を基軸に、異なる運動イメージが持続の間接的イメージとしてモンタージュされているなら、アンヌが語るイメージは持続する物語空間ではなく、彼女へのみ還元される、アンヌの間接的イメージとして、人物像を形成するモンタージュとなっているのである。

### 3-1 対話による個と集団

対話による個の復権は、『モデラート・カンタービレ』の翌年に公開された映画『二十四時間の情事』<sup>(60)</sup>へ引き継がれる。デュラスはここでも、対話によって物語を構成する方法を用いているが、本作の対話は異なる可能性を与えられている。それは、戦後、個人の戦争体験を告白した著書の出版が行われる中、個を介して歴史的事件に迫ろうとすることを文学的に行った一つの試みであったと言える。

ミリエム・エルマイジーは、デュラスが集団的な苦しみの告発を個の苦しみを介してしか行えなかったと述べている<sup>(61)</sup>。集団的な記憶を、個人を介して表そ

うとする方法は、実際にデュラス本人の戦争体験の告白に見られるものである。政治犯として強制収容所に収容されていた当時の夫、ロベール・アンテルムの帰りを待つ様子を綴った日記を、『苦悩』<sup>62)</sup>と題し出版している。そこには彼女のように夫の帰りを待つ女性の姿が見られるものの、告白される苦悩はあくまで個人の体験として夫の帰りを待つものであり、同じ境遇にある他の女性を、客観的な視点から直接描こうとしているのではない。ここに見る集団的記憶の告発は、彼女を介し表される間接的な集団の表象と言えよう。

『広島、我が愛』<sup>63)</sup>は、タイトルからも明らかのように、広島に落とされた原爆を問題にしている。このタイトルにおいて並べられた「広島」と「我が愛」は、デュラスが広島をどのように描いたのかを表している。彼女は、「広島の大膨大な数の死者と私がつくったひとつの愛の死を対峙させた」<sup>64)</sup>と語る。ここに「広島」と「我が愛」が並べられたことの原因が、「膨大な数の死者」と「ひとつの愛」を担っていることが明らかになる。

われわれは、ここで既に個と集団が表象させられている点に気がつくのであるが、その真意を読み解く為に、実際に「広島」と「ひとつの愛」を対峙させてみる必要がある。

作品内でどの様に個と集団が表されているのかを見る前に、個と集団を共存させながら繋ぐ方法を、映画の手法において確認する。それは、問題全体を俯瞰的に眺めるのではなく、個に視点を当てることで、その問題の一つの詳細を表し、その人物が属する集団的問題を表象する「クローズアップ」いう方法である。ドゥルーズによれば、クローズアップは「客観的な総体へ、その総体に匹敵する、あるいはその総体を凌駕しさえもする、ある主観性を与える」<sup>65)</sup>ものである。映像においては、まず、あるシーン全体があり、そのシーンに属する個人をクローズアップするという方法によって、そのシーン全体の問題を個を通して表す。この方法を踏まえた上で作品の個と集団の対峙を捉えて行く。

## 3-2 ヒロシマ

本作が一つの主題とする広島は、それがタイトルに上げられると共に、われわれは一つの先入観として原爆のイメージが頭に浮かぶであろう。しかしデュラスは、本作のシノプシスの中でヒロシマ<sup>66)</sup>について語ることは不可能だとし、われわれを作品へと入る前に立ち止まらせる。

Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. La *connaissance de Hiroshima* étant a priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit.<sup>67)</sup>

広島が表す集団的記憶が原爆であることは明らかだが、われわれの知る広島イメージはここで否定されてしまう。

本作は戦後復興を遂げた1957年の広島を舞台に、主人公のフランス人女性が、広島を訪れて見た戦争（原爆）の爪痕と、戦時中フランスのヌヴェールで経験したドイツ兵との恋愛と死別を対話者の日本人男性に語ることを主な流れとする。まずは、この彼女の語りの中に「広島膨大な数の死者とひとつの愛の死」の対峙が見られる。ここでの対話も、記憶を語ることで個が中心となっていることは明らかであるが、『モデラート・カンタービレ』とは、記憶の用いられ方に明らかな違いがある。『モデラート・カンタービレ』において、対話者は少なからず事実を担おうとする言葉の力を取り除こうとしていた。それが「主体同士の間での対話関係」を可能にしていたわけだが、『広島、我が愛』では、語られる内容が一人の人間によって経験された事実であることは否定できない。

LUI

Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

Elle

J'ai *tout* vu. *Tout*.

Elle

Ainsi l'hôpital, je l'ai vu. J'en suis sûre. L'hôpital existe à Hiroshima.  
Comment aurais-je pu éviter de le voir ?

LUI

Tu n'as pas vu d'hôpital à Hiroshima. Tu n'as *rien* vu à Hiroshima.<sup>68)</sup>

にもかかわらず否定の言葉で始まることは、デュラスがシノプシスで述べた、「ヒロシマについて語ることは不可能」だということを登場人物が代弁している。フランス人女性は自身が見た広島イメージを次々呈示し、男がそれを否定するやり取りが続けられるが、彼女が語るものは実際の映像として映画の中で使用されており、原爆の記憶としてモンタージュされる。ここには集団的な記憶を語る女性とそれを否定する男性という関係がなりたっており、個を介した集団の表象を指摘することが出来るのだが、集団の直接的表現として語られたそのイメージには、「君は何も見なかった」という言葉が返される。ドゥルーズが述べるように、クローズアップが「客観的な総体へ、その総体に匹敵する、あるいはその総体を凌駕しさえもする、ある主観性を与える」ものであるならば、すでにまとめられ総体化された俯瞰的イメージは、それそのものとして強い印象を与えながらも、デュラスの言う先入観にとらわれた広島知識として、語りつくされたヒロシマとなるものであろう。集団の表象が、『苦悩』のように個を介して間接的に行われる点を考えるなら、それはむしろ「ひとつの愛の死」において捉えられるものである。

### 3-3 ヌヴェール

本作の登場人物は終始「彼」「彼女」という代名詞で示され、お互いに名乗り合うこともない。しかし、彼らは一度だけ、互いを「ヒロシマ」と「ヌヴ

ェール」という土地の名で呼び合い物語は閉じられる。登場人物の個別性を問題にする際、最後に土地の名を呼び合うことが担う役割は、映画の公開された翌年に、デュラスが映画の為に書いた様々なテキストと合わせて出版した、『ヒロシマ私の恋人』に収録された「フランス人女性の肖像」が明らかにしている。

Elle livre à ce Japonais — à *Hiroshima* — ce qu'elle a de plus cher au monde, son expression actuelle même, sa *survivance* à la mort de son amour, à <sup>69)</sup> *Nevers*.

戦時中にドイツ兵と恋に落ち、ヌヴェールが解放される時に狙撃され殺されたその兵士との愛を、広島で出逢った男性の愛へと透過させ、一人の女性を介した二つの愛が、土地の名によって結ばれているのである。固有な愛を問題にし、時間的隔たりを越えて透過させることで、「広島」と「ヌヴェール」が繋がれる。しかし、この愛は集団を表象する、ドイツ兵との愛であるのだ。狙撃された彼の骸の上に覆い被さり、一昼夜を過ごした後、彼女は丸刈りにされ、通りを歩かされる。

Nous devons nous trouver à midi, sur le quai de la Loire, il n'était pas encore tout à fait mort. On avait tiré d'un jardin du quai.

Je suis restée couchée sur son corps tout le jour et toute la nuit suivante.

Le lendemain on est venu le ramasser et on l'a mis dans un camion. C'est pendant cette nuit-là que la ville fut libérée.

[..]

Là, certains ont m'a dit qu'il fallait me tondre. Je n'avais pas d'avis. Le bruit des ciseaux sur la tête me laisse dans une totale indifférence.

Quand ce fut fait, un homme d'une trentaine d'années m'emmena dans les rues. Ils furent six à m'entourer. Ils chantaient. Je n'éprouvais rien.<sup>70)</sup>

1944年、徐々に占領から解放されていったフランスの各地では、対独協力者として、戦中戦後を合わせておよそ2万人の女性が丸刈りにされた。それは政治的に対独協力をした女性だけではなく、ドイツ兵と恋愛関係にあった女性も例外ではなかった。ドイツ人との恋愛も対独協力の一種と見なされたのだ。彼女たちは丸刈りにされ、そのまま公衆へとさらされた。<sup>71)</sup>

このことが集団的な記憶の表象であることは明らかであろう。つまり、デュラスの言う語ることの不可能性は広島だけを指し示しているのではない。解放期に丸刈りにされた女性たちについて語ることの不可能性をも表しているのである。それを語ることが唯一可能なのは、あくまで固有な愛とその死の記憶として、間接的に集団が表象される場合だけである。実際にこの記憶が作品の中でその枠を超え、集団化されることはない。もちろん、ひとつの側面が記憶全体を呈示できるわけではないが、個から全体を見ようとする意識は、「その総体に匹敵する、あるいはその総体を凌駕しさえもする、ある主観性を与える」、クローズアップの手法を用いた、集団的な記憶の表象なのである。「ヒロシマについて語ることは不可能」だとするデュラスの言葉は、単にヒロシマについて触れることの不可能性を意味しているのではない。デュラスが「膨大な数の死者とひとつの愛を対峙させた」ことの真意が、集団的な記憶との対峙として見えてくるであろう。

デュラスの対話は、物語の表面的空間の中で継起する諸現象と共に運動イメージをもたらしながら、その対話内部において別の不動イメージを呈示する、二重に映像的技法を取り入れるものである。しかし、対話行為と対話内容だけではなく、対話の主観性によってその内に映像的表現技法を取り入れ、個と集団を共存させる手段として活用されている点に、対話本来の力を見いだされているのである。



## 註

- 1) アラン・ロブ = グリエ, ナタリー・サロート, ミシェル・ビュートル, クロード・シモンがヌーヴォー・ロマン作家の代表とされる。サルトルが「反小説」と呼んだように、伝統的な物語形式に対する拒否、「私」という主語を廃した点で共通しているが、物語形式はそれぞれ異なる。
- 2) Voir Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. I, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2011, p. 1567.
- 3) R=M・アルベス, 『現代小説の歴史』, 新庄嘉章, 平岡篤頼訳, 新潮社, 1965, p. 196.
- 4) Marguerite Duras, Xavière Gautier, *Les Parleuses*, Éditions de Minuit, 1974, p. 14.
- 5) Madeleine Borgomano, *Parcours de lecture Moderato Cantabile*, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 9.
- 6) Catherine Rodgers, Gabriel Jacobs, « *Duras en mesures : Éléments d'une analyse quantitative de l'évolution stylistique de l'œuvre durasienne* », in *Marguerite Duras La Tentation du poétique*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 155-170.
- 7) Marguerite Duras, Xavière Gautier, *op. cit.*, p. 59.
- 8) 特徴分けをしたどの立場にある人物の言葉なのかを示すため、名前の後に番号を付した。
- 9) Marguerite Duras, *OCI*, p. 843.  
 « La connaissance conjugale qu'on a des gens, dit Diana, c'est peut-être le pire de toutes. »
- 10) *Ibid.*, p. 972.
- 11) 物語では、耐え難い程の暑さ、毎年同じ場所でヴァカンスを過ごす倦怠、しばらく前から降らない雨を待ち望む渇きが示される。
- 12) Marguerite Duras, *OCI*, p. 880.  
 « Tout amour vécu est une dégradation de l'amour, déclara Diana en riant. C'est bien connu. »
- 13) *Ibid.*, p. 882.  
 « Les vacances n'étaient pas faites pour ça, pour se baigner seule avec son mari et ses enfants. C'était le contraire. Les vacances étaient faites pour se baigner enfin avec d'autres que son mari, sa femme, ses enfants. C'était presque là leur raison d'être, de faciliter les connaissances nouvelles, de les simplifier, de les débarrasser enfin des détours habituels de la mondanité. »

- 14) Voir *Ibid.*, p. 1512.
- 15) *Ibid.*, p. 1196. (下線は引用者による)
- 16) *Ibid.*, p. 1137. « J'ai faim. »
- 17) *Ibid.*, p. 1167. « J'ai soif. »
- 18) *Ibid.*, p. 1194. « Je suis fatigué. »
- 19) *Ibid.*, p. 1137.  
 « Dans un panier à côté d'elle, sur le banc, elle prit deux tartines recouvertes de confiture et elle les donna à l'enfant. Puis, adroitement, elle lui noua une serviette autour du cou. »
- 20) *Ibid.*, p. 1165.  
 « La jeune fille sortit un thermos et une timbale de son sac. »
- 21) *Ibid.*, p. 1194.  
 « La jeune fille nettoya les mains de l'enfant, ramassa ses jouets et les mit dans le sac. »
- 22) Maurice Blanchot, « La Douleur du dialogue », dans *Livre à venir*, coll. « Folio/Essais », Gallimard, 1986, p. 214.  
 « Peut-être ne cherchent-elles [=les deux simples voix du *Square*] qu'à parler, usant de ce dernier pouvoir que le hasard leur donne et dont il n'est pas sûr qu'il leur appartienne toujours. »
- 23) ミハイル・バフチン, 『ドストエフスキーの詩学』, 望月哲男, 鈴木淳一訳, ちくま学芸文庫, 筑摩書房, 1995, pp. 370-371.
- 24) 物語の終盤, ショーバンが立ち去ろうとするアンスを引き止めながら, 「一分すれば, われわれもそこに辿り着けるかもしれない」(« Une minute, dit-il, nous y arriverons. » Marguerite Duras, *OCI, op. cit.*, p. 1257.) と言っており, 言葉の裏側に隠されていた, 事件カップルの狂気の状態へと辿り着こうとする試みが口にされる。
- 25) Marguerite Duras, *OCI, op. cit.*, p. 1243.
- 26) *Ibid.*, p. 1230.
- 27) *Ibid.*, p. 1231.
- 28) Madeleine Borgomano, *op. cit.*, pp. 36-38.
- 29) Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 205-218.
- 30) *Ibid.*, pp. 208-209.
- 31) *Ibid.*, p. 214.
- 32) デュラスは『モデラート・カンタービレ』によって初めて商業的な成功を収めた。本作は出版の後, ピーター・ブルックが監督を務めて映画化され1960年に公

開された。しかし、映画では物語は少なからず書き換えが行われ、原作が有していた一定のリズム、時間や場所の制限は失われる。デュラスは後に、自身がもつと若ければ、小説をそのままにして映画を撮り直したいと語っており、撮り直しの理由を、ブルック監督の演出は生々し過ぎ、全てが表面にあるようだったことに置いている (Marguerite Duras, « Bonne nouvelle », dans *Les yeux verts*, Cahiers du cinéma, 1987, pp. 56-57.)。ガエタン・ピコンが原作について、物語で起こっていることは語られないばかりでなく、そこでは何も起こっていない (Gaëtan Picon, « Les Romans de Marguerite Duras » dans *L'Usage de la lecture*, t. II, Mercure de France, 1979.) と指摘しているのも、ジャン＝リュック・セイラスが、本作では少なくとも外面的には何も起こってはいない (Jean-Luc Seylaz, *Les Romans de Marguerite Duras : essai sur une thématique de la durée*, Archives des Lettres Modernes, 1963.) と指摘しているのも、デュラスが物語を執拗なまでに制限し、表面的に呈示することを避けたことを表していると言えるだろう。

33) Marguerite Duras, *OCI*, pp. 1220-1221.

34) *Ibid.*, p. 1214.

35) Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 214.

« Le confort, l'aisance, la maîtrise élèvent la parole aux formes de communication impersonnelle, où l'on parle autour des problèmes et où chacun renonce à soi pour laisser momentanément parler le discours en général. »

36) Voir Marguerite Duras, *OCI*, p. 1560.

37) *Ibid.*, p. 1220.

38) *Ibid.*, p. 1221.

39) *Ibid.*, p. 1224.

40) Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. 1, *L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, 1983, p. 47. « Ce qui revient au montage, en lui-même ou en autre chose, c'est l'image indirect du temps, de la durée. Non pas un temps homogène ou une durée spatialisée, comme celle de Bergson dénonce, mais une durée et un temps effectifs qui découlent de l'articulation des images-mouvement, suivant les textes précédents de Bergson. »

41) *Ibid.*, p. 22.

« Les objets ou parties d'un ensemble, nous pouvons les considérer comme des *coupes immobiles* ; mais le mouvement s'établit entre ces coupes, et rapporte les objets ou parties à la durée d'un tout qui change, il exprime donc le changement du tout par rapport aux objets, il est lui-même une *coupe mobile* de la durée. »

- 42) Voir *Ibid.*, pp. 12-17.
- 43) Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, *Œuvres*, Édition du centenaire, Presses Universitaires de France, 1970, p. 753.  
 « [...] le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique. »
- 44) Voir *Ibid.*, pp. 747-755.
- 45) Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 11.
- 46) Marguerite Duras, *OCI*, *op. cit.*, pp. 1215-1216.
- 47) *Ibid.*, p. 1230.
- 48) Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, p. 215.  
 « L'actualité de notre perception consiste donc dans son *activité*, dans les mouvement qui la prolongent, et non dans sa plus grande intensité : le passé n'est qu'idée, le présent est idéo-moteur. »
- 49) Marguerite Duras, *OCI*, *op. cit.*, pp. 1222-1223.
- 50) *Ibid.*, p. 1228.
- 51) *Ibid.*
- 52) *Ibid.*, p. 1229.
- 53) Voir Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, pp. 216-217.
- 54) Voir Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, *op. cit.*, p. 498.
- 55) Marguerite Duras, *La Vie matérielle* [P.O.L., 1987], coll. « Folio », Gallimard, 2007, p. 33.
- 56) Voir Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, pp. 216-217.
- 57) Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, pp. 33-34.  
 « On a devant soi une masse entre vie et mort qui est dans votre dépendance. »
- 58) *Ibid.*, p. 33.  
 « Il s'agit du déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu. »
- 59) *Ibid.*, p. 33.
- 60) 監督アラン・レネ, 原作・脚本マルグリット・デュラス, アルゴ社, 1959.
- 61) Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Oxford, 2009, p. 14.  
 « Ainsi, paradoxalement peut-être, c'est à partir d'une incarnation de la souffrance dans l'individualité de ses personnages, dans leur sensibilité, qu'elle est en mesure d'atteindre à l'universel. La dénonciation d'un drame collectif ne peut alors se faire, pour Duras que par la dénonciation de la souffrance singulière de l'individu. »

- 62) Marguerite Duras, *La Douleur* [P.O.L, 1985], coll. « Folio », Gallimard, 2010.
- 63) 原題は *Hiroshima mon amour* であるが、映画の邦訳題は『二十四時間の情事』、映画の翌年に出版されたテキストの邦訳題は『ヒロシマ私の恋人』である。訳が映画とテキストで異なるため、その両方を問題にする際、本稿では拙訳『広島、我が愛』を使用した。
- 64) Marguerite Duras, « Je me souviens », dans *Les Yeux verts*, *op. cit.*, p. 40.  
« [...] j'ai mis face au chiffre énorme des morts d'Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul amour inventé par moi. »
- 65) Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 48.  
« [...] *l'insertion du gros plan* [...] n'opère pas seulement le grossissement d'un détail, mais entraîne une miniaturisation de l'ensemble, une réduction de la scène [...]. Et, plus généralement, en montrant la manière dont les personnages vivent la scène dont ils font partie, le gros plan dote l'ensemble objectif d'une subjectivité qui l'égalé ou même le dépasser. »
- 66) 広島が大文字で書かれた場合の訳語として「ヒロシマ」を使用した。
- 67) Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. II, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2011, p. 8.
- 68) *Ibid.*, p. 16. (台詞の間にト書きがあるが、ここでは対話を中心に考察するため割愛した。)
- 69) *Ibid.*, p. 104.
- 70) *Ibid.*, p. 100.
- 71) 平稲晶子, 「丸刈りにされた女たち——第二次世界大戦時の独仏比較——」, ヨーロッパ研究第8号, 東京大学大学院総合文化研究科・教養学部ドイツ・ヨーロッパ研究センター, 2009, pp. 25-40.

(大阪大学大学院博士後期課程  
2012年4月14日受理)