

M・デュラス「ナタリー・グランジェ」における 教育、暴力、音楽、あるいは手のコレグラフィー

遠藤文彦

手のコレグラフィー

映画「ナタリー・グランジェ¹」の最初のショットには、話しながらノートに目を落とし何事かを書き込んでいる校長の上半身が映し出されている (ph. 1)。ここで校長は生徒ナタリーの学校での素行を面談に訪れた母親と付き添いの女友達に語って聞かせているのだが、その声は、いくつかの庭の光景を断片的に連続して映し出す次のショット (クレジットタイトル) からオフ (voix off, voice over) となる。そこで語り伝えられるのは、ナタリーがつまらぬことで言い掛かりをつけて他の生徒を殴ったとされる事件である (その際クレジットの背景に映っているナタリーは手で空の乳母車を押しているだけであるが、後に見るようにこのシーンは、その乳母車を庭石に思い切りぶつけるという、この作品に直接映し出されるナタリーによる唯一の暴力的行為を含むシーケンスの一部をなしている)。校長が遂行している「書く」という行為と、ナタリーが犯したとされる「殴る」という行為は、一方はコミュニケーションに係る知的行為、他方はコミュニケーションを拒み否定する暴力行為として、いわば対極にあるが、どちらも専ら手を用いた行為であるという点で共通している。このクレジットタイトルを含む冒頭の数ショットにおいて、映像に映し出された書記行為と、言葉で語り伝えられた殴打行為に加え、さらにもう一つの手を用いた行為が、映像や言葉を介さずに、ある意味でより直接的な形を取って現前している。最初のショットの数秒 (約6秒) 前から、まだ何も映っていない真っ暗なスクリーン上に流れ始めるピアノの音、それを発生させている行為、すなわち、ピアノを弾くという行為である。

書くという行為は、それが遂行されている場所 (= 学校) と、それを遂行している人物 (= 学校長) とのメ

トニミーに動機づけられて、教育のテーマと結びつく。書く手をめぐっては、ナタリーが字の練習帳 « devoirs d'écriture » をわざと汚損するという校長の報告や、彼女の綴り字の間違いがクローズアップで映し出されるショット (ph. 2) など、学校における書字教育に関連する言及もある。他方、教育の問題は、素行不良のナタリーの取り扱いをめぐる一連の出来事が描かれているとともに、ラジオ報道によって伝えられる二人の未成年者による犯罪 (連続無差別殺人) が副主題として導入されるこの作品において、暴力の問題と連動している (発砲する二人の少年にとって彼らの武器である拳銃は手の延長であり、実際上それを行使する——引き金を引く——のも手ないし指である)。そして、問題児ナタリーの教育を保障しう最後の頼みの綱、彼女の野生とそこに由来する暴力を媒介し昇華しう究極のよりどころとみなされるのが、音楽 (音楽と事実上同一視されているピアノ) である²。母曰く、「ピアノのことはもう一度頼んでみないと。後では遅すぎるから」(179頁p. 16)、「音楽をしなかったら、あの子はおしまいだわ」(180頁, p. 17)。こうして教育、暴力、音楽という三つのテーマが、作品の冒頭部において集中的に、映画を構成する三つの媒体を通して、すなわち、映像によって、言葉によって、音響によってそれぞれ異なった形で表象されているわけだが、われわれが目してみたいのは、それら三つのテーマが、書く、殴る、弾くという、いずれも手を用いた行為ないし所作において表象されているということだ。この作品において教育と暴力と音楽は、ある身体性に貫かれており、その身体性の実質は手のうちにあるように思われるのである。

教育、暴力、音楽は、この作品のいわば綾をなすテーマであるが、これに対して作品の地をなすものがあるとすれば、それは家という場所ないし空間にほかならない。

¹ Nathalie Grangerは1972年製作、1973年9月27日公開、1時間19分、Blaqout社よりDVD刊行。テキスト『ナタリー・グランジェ』は、Marguerite Duras, *Nathalie Granger, suivi de Femme du Gange*, Gallimard, 1973 (使用したのはcollection « L'imaginaire », 2010)、翻訳は『インディア・ソング/女の館』(田中倫郎訳)、白水社、1985年。同書からの引用は、田中氏の翻訳によるが、適宜変更した箇所もある。訳書の頁(頁)に続いて原典の頁(p)を記した。

² デュラスと音楽 (文学作品における) については、Midori Ogawa, *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2002 (「ナタリー・グランジェ」についての分析は第VI章に詳しい)。

この映画とその撮影に使われたノーフル＝ル＝シャトールの自宅について、デュラスは「『ナタリー・グランジェ』を作ったときの出発点にあったのは、この家、私を魅惑するこの家なのです」、「『ナタリー・グランジェ』は住まわれた一軒の家から作られたのです」と述べている³。家を舞台にしたというよりは、家そのものを「中心的場所⁴」、さらには「主要登場人物⁵」とするこの作品において描かれるのは、そこで繰り返されるドラマなどではなく、家という場と不可分の日常的（非物語的）労働、ある意味では家そのものでさえある家事労働(travaux ménagers)である⁶。具体的に言うと、この映画は平日の午後、昼食後から午後の終わり、晩にさしかかる前の夕刻までのせいぜい5、6時間の出来事を取めているのだが、その時間の大きな部分を占めているのは、食卓の片付け、食器洗い、枝拾いと焚火、池の水草取り、縫い物、アイロンかけなど、日々繰り返される雑多な肉体労働、および家事の後ないし合間の休憩——喫茶、喫煙、庭散策である⁷。

ところで、フランス語で肉体労働は「手による労働」« travail manuel »と称されるが、この際、手は身体全体を代表しており、一種の提喻、シネクドクをなしていると思われる。つまりそれは単に日本語で手仕事というような場合の手先の労働のみならず、身体全部を駆使する労働、肉体労働全般を意味し、労働の二大類型として、知的な労働に対置される。もとよりこの区別は多少とも相対的なもので、肉体労働一般がことさら手による労働と称されるのは、およそ労働たるものが純然たる肉体的行為ではありえず、頭脳労働でもあることの証左であろう（逆も真なりで、いかなる頭脳労働もそれを外在化するにおいて最小限の肉体——とりわけ手、さらには指——の介入を必要とする）⁸。知性と身体の境にあって、手は両義的な存在である。いわば手は、あらゆる労働における身体の知性を代表し、知の身体性を刻印するものである。仮に、作者のように家を「主要人物」として擬人化してみるなら、家事労働の担い手である人間は、むしろ家の肢体、手である（そして家そのものが頭脳である）かのようにさえ見えてくるだろう。

以上のように、この作品においては、綾をなすテーマ

（そこで問題となっているもの）のレベルでも、地となる背景（当のテーマが浮かび上がる場そのもの）のレベルでも、手が重要なモチーフとなっている。そこで手は独自の存在感を示しており、作品の物語的記述から自律した振る舞いをし、それが意図された演出の対象となっているように見える場合でも、必ずしもそうでなく、機械的に、たまたま付随的にカメラに捉えられているにすぎないように思われる場合でも、あるときは音楽に合わせ、あるときは音楽を奏でつつ、またあるときは沈黙の中で、いわばみずからを振り付けているかのような振る舞いに注目し、その諸相を分析しつつ、当該のテーマ——教育、暴力、音楽——について若干の考察を加えてみたい。

捕捉する手

クレジットタイトルが終わり、画面は家の内部から窓越しに捉えられた庭の光景に続いて、カメラが置かれた食堂内での昼食後のシーンへと振られる。そこで最初に映し出されるのは、煙草を指に挟んでくゆらせている女友達（ジャンヌ・モロー）の手である（ph. 3）。彼女が煙草に火をつけ一服する場面はこのあと3度出てくる（ph. 4, 5, 6）。ものを手で挟み、それに火をつけるという機能・形態上の類似という観点から、女友達の喫煙の場面は、手の延長物である熊手を用いて庭に風で落ちた枝を掻き集めて火にくべる焚火のシーンと結びつけることができる（ph. 7）。捕捉という観点からは、池を覆う水草を掻き取る際に用いられる道具についても同様のことが言えよう（ph. 8）（掻き取られた藻も落ちた枝と同じく焼却されることになるにちがいない）。一方、喫煙せず、池の掃除は傍観し、焚火の場面でも遅れて作業に加わりおずおずと、ぎごちなく手伝うだけの母親イザベル（ルチア・ボゼ）であるが、そんな彼女が最後に娘に関して重大な決断を下す際にとった行動、すなわち新聞、通知表、電気の請求書を破いて暖炉の火にくべるという行為においては、彼女の手も決定的な変貌を遂げ、捕捉する手と化し、さらには破壊・焼却へと送り込む手にな

³ Marguerite Duras, *La Couleur des mots, entretiens avec Dominique Noguez, autour de huit films*, Benoît Jacob, 2001, p. 25, p. 26.

⁴ *Ibid.* p. 26.

⁵ *Idem.*

⁶ この点、デュラスが「住まわれた家」と言っているのは決して贅言ないし冗語の類なのではないだろう。家とはまさしく居住されること、そしてそのために維持管理される限りにおいて家なのだから。それゆえ「在宅（居る）／留守（居ない）」、そして「（家事）労働／休憩」は家を住まわれた家として構成する根源的パラダイムであると言えよう。

⁷ そこに流れる時間について、ドミニク・ノゲズは「純粋な持続」« durée pure »「省略なき時間」« temps sans ellipse »と述べ、実験映画等にとってのその先駆的性格を指摘している（*La Couleur des mots, op. cit.*, p. 43）。

⁸ この問題については、Ferdinand Buisson, *Nouveau Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Hachette, 1911（L'Institut français de l'éducation のサイトに掲載されている電子版 <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/>を見よ）の項目 « Manuel (travail) » を参照のこと。

っている (ph. 9, 10)。この作品において捕捉は、対象を掴むという行為自体においても、対象を変質・変容させるという働き、さらには焼却・破壊するという目的ないし結果においても、暴力的な力として顕現している。

捕捉する手は、動物的機能の観点から見れば、捕食する手として理解することができる。事実、この映画において捕捉は捕食のイメージにも結びけられている。もとより喫煙は、食糧ではなくとも、何ものかの摂取であるにはちがいない。火にくべる行為は、消化のイメージ——貪り喰う火のイメージ——と無縁ではない。母親が暖炉に投じる前に紙類を引き裂く行為にしても、消化の初期段階としての咀嚼に通じるものがある。

冒頭、昼食後に大人たちが会話を交わすシーンで、会話を黙って聞いている子供たちの様子を見てみよう。姉ロランスの手は、おそらく行儀よくひざの上に置かれているのであろう、テーブルの下に隠れて見えないのに対して、問題の人物ナタリーは、両の手を突き出し、テーブルの上に無造作に載せている (ph. 11)。それはまるで、食後にもかかわらずなかば反射的に、あるいは習性として、餌を求めて待機している動物の手のようなのだ。この手の構えは、学校から帰宅した直後、女友達が子供たちにおやつを与える場面 (ph. 12) と連動しているように思われる。その際、女友達は、姉ロランスにはおやつを手でじかに渡しているが、ナタリーには直接手渡さず (あるいはそれを途中で止めて)、皿に載せたおやつをテーブルの上に置く。それは、あたかも動物にえさを与えるかのようであり (給餌)、ナタリーの手は、人間の手のように受け渡し・受け取りという中間的段階、媒介的機能を知らず、食物を直接捕捉する動物の前肢であるかのようだ。チューインガムを噛んでいるというナタリーのクローズアップがある (ph. 13, 14⁹)。そのショットの上をオフで流れているのは、面談の際の教師の質問に答える女たちの声である——教師「お宅ではどんな様子ですか?」、イザベル「沈みがちです」、女友達「近づきたいです」、教師「彼女のことはよくご存知ですか?」、女友達「いいえ」、イザベル「いいえ」……。なるほど、このショットに映じるナタリーについてわれわれが言うのは、彼女が何かを噛んでいるということだけである。咀嚼している動物がそうであるように、咀嚼しながら、彼女が何をどう考えているのか、何をどう感じているのかなど、われわれにはわからない。そこにあるのは純然たる (ゆえに「近づきたい」) 咀嚼の映像なのである。いずれにしてもこれらの場面においては、食物を介した馴致・飼い慣らし、要するに餌づけのイメージが

喚起されているように思われる。実際、飼い慣らしのイメージは、ピアノのレッスンの最中に女友達がナタリーの手を愛撫しようとする場面において主題論的に展開されている。そこでナタリーは、女友達を「人馴れない、獰猛な様子」(250頁p. 71) で睨み返すばかりで、その愛撫に応じようとしない (ph. 15)。野生を飼い馴らすというテーマは、後述するナタリーが猫を手なづけようとする場面でも明らかなように、挫折に運命づけられているのである。

労働する手、しない手

ものを書くにせよ、人を打擲するにせよ、音楽を奏でるにせよ、手は何かをなすためにあるわけだが、一方で、いわばそのアンチテーゼのような形で、何もしていない手、休んでいる手がある。今しがた見たテーブル上のナタリーの手は待機状態にあり、さしあたりは何もしていない。同じ状態の手は、面談室で語る校長が、何かをノートに書き込んでいる最初の回想シーンに続く2番目のフラッシュバックで書く手を止め、その手を、ノートを押さえるような形で伏せて置いている場面に見られる (ph. 16)。しかし、働いていない手、動いていない手という意味でより興味深いのは、その場面を導入するかのように入挿されている直前のショット、すなわち母イザベルが両の手を立てて戸窓に押し当てているシーンである (ph. 17, 同場面を閉じる直後のショットが ph. 18)。このショットは、語りの上では次のショットを母親の主観ショットとして提示する役割を果たしていると考えられることができるが、両ショットを形態上の類似において繋いでいるのが両者に共通の手のポジションである。一方は水平に手を伏せており、他方は手を垂直に立てているという違いはあるが、重要なのは、どちらの手も何もしていないということである。

待機しているのか、あるいは休憩しているのか、あるいはまた麻痺しているのか、いずれにしても手が本来的に労働するものである以上、手は労働しないことを同時にその補完物としてそれ自身のうちに本質的に含んでいると言える。動かない手については、今見た戸窓に押し当てた母親イザベルの手をめぐって、テキスト『ナタリー・グランジェ』の方でデュラスが興味深い記述を残している。このコメントは、撮影されたシーンについてのコメントではなく、彼女によれば、撮影されたシーン (食器を拭く場面) が次のシーン (黒猫が廊下を歩いてゆくショット) に切り替わるところ (08' 58") に挿入され

⁹ テキストでは、この場面でナタリーが噛んでいるのはチューインガムであるとされているが、そのコメントがなければ、状況からするとナタリーは女友達から与えられた例のおやつを噛み砕いているのだと見ることもできる。そうだとすれば、この映像は、ロランスと女友達がボートに乗って水草取りをしているのを眺めているナタリーを背後から撮ったショットにおいて、その際の彼女の顔を前方から撮ったショットとみなすことが可能である。

るはずの、撮影予定だったが実際には都合により撮影されなかった場面についてのコメントであり、したがってシナリオの「初期段階¹⁰」に属する記述である(187-192頁p. 23-26)。このショットは撮影の段階では、夫が仕事場へ戻った直後(ゆえに食後の後片付けをする前)のシーン、すなわち、われわれが今問題にしているショットとなるはずのものであった。違いは、戸窓に置かれた手が両手ではなく、右手のみであるということに尽きる。書物においてこの撮影されなかったシーンに言及するのは、それが「女たちの家を支配している『静寂』、その日の午後彼女たちが漬かっていた麻痺状態を証しているから」とされる。そこではイザベルの戸窓に掛けられた動かない手に焦点が当てられ、その不動状態が繰り返し強調されている。以下がその手に関する記述である——「窓ガラスの上に置かれた右手」、「女の手は窓の上に、開いた状態で置かれている」、「彼女の右手は相変わらず窓ガラスの上に置かれており、動かないままである」、「女の手、それは相変わらず窓ガラスの上に、相変わらず動かないまま置かれている」、「カメラはふたたび手の方に向かう、相変わらずじっとしている手」、「(手の)静止状態は続く」、「手が動く、それは動き、窓ガラスの上を移動した」。なるほど撮影されなかったこのシークエンスの意義は、作者の言うように、家の「静寂」と女たちの「麻痺状態」を、待てども結局来てくれなかった野鳥の動きとの対比で強制的に浮かび上がらせることだったのであろうが、興味深いのは、ここで撮られるはずだった静寂ないし麻痺状態は、もっぱら不活動状態にある手のそれとして示されていることだ。手は、身体全体の、さらには場=家の不動性を代表しているように思われるが、事実、手が動き出すとともに、すべてが麻痺状態を脱し、色彩と音響を取り戻し、ふたたび動き出す。「すべてがひっくり返った、鳥は逃げた。すべてが表層に立ち戻る」のである。この深層における不動性のうちに流れている時間があるとすれば、それは前物語的=前歴史的な時間であり、さらには考古学的な時間でさえあると言えるだろう(事実、プレスシート(Nathalie Granger, *op. cit.*, p. 94 sqq)やインタビュー(La Couleur des mots, *op. cit.*, pp. 29-30)を見ると、デュラスがノーフル=ル=シャトーの家に向ける眼差しには、歴史的というよりも、考古学的な感興が感じられる)。

ここで描き出されている動かない手は、二人の女のうち、ひとり母親の手のみである。実際、女友達の手は母親のそれとは対照的に、よく動き、よく働く。それは母親の手の対極にあって、労働には不慣れなその手を浮き

彫りする。この対比を描いて圧巻というべきなのが食卓の後片付けの場面と、それに続く食器洗いの場面であることに異論の余地はないだろう。画面はまず女友達がテーブルに近づき、食べ終えた空の皿を重ね始める姿を捉える。ついで、電話を終えた母親が立ち上がり、テーブルに近づこうとするところで画面が寄りのショットに切り替わり、テーブルから下の部分と女たちの胸の辺りから上の部分が切り取られた形で、労働する二人の手が大きく前面に映し出される。ここでわれわれが目にする手の所作、それらの好対照について、テキストは次のように記述している。「女友達はふたたびテーブルを片付けだした。しかし彼女の姿は見えない。行ったり来たりするその体の一部が見える。敏捷で動きの速い、いかにも器用そうな彼女の手が見え、それが卓上のものを持ち上げ、集めてまとめる。／今度はイザベル・グランジェがそのテーブルのほうにやってくる。彼女の姿も女友達同様に見えない。女の手は麻痺しているみたいだ。動きがのろまでためらいがちであり、何かを取ったかと思うと放してしまい、またためらったりしているが、最後にその手もまた食卓の片付けに取り掛かる。」(185頁p. 21)「女たちは片付ける。二人の手の立ち働く音が聞こえ、二人の手が物を掴み、取り去り、画面の外に出、戻り、また掴み、去り(台所へ)、また戻ってくる。テーブルからものが一つ一つなくなってゆく。論理的に。合理的に。平凡で現実的な物音、仕事をする女たちの状態はわれわれにはどうでもよい。時間が過ぎてゆく。労働がなされてゆく。二人の女はそこに——しかしそれは他のひとでも同じだが——それを担当する係りとして置かれている。」(186頁p. 22)「論理的に。合理的に。時間が過ぎてゆく」とあるように、ここで流れてゆく時間は非物語的時間である。実際、純粹に論理的ないし合理的なものほど非物語的なものがあるだろうか¹¹。しかし非物語的だからといって、それがあつた種の身体的美を表現していないとは限らない。律動的で知性的なモローの手、不確かで鈍重なボゼの手、それぞれの挙措、両者の対照的な立居振る舞いには、いわば手のパ・ド・ドゥなりヴァリアシオンなりを語らしめるものがあり、それゆえ、先に示唆したような手のコレグラフィイなどというものを持ち出すことも、一見そう感じられるほどには滑稽でも突飛でもないように思われるのである。

この場面にはさらに、テーブルマジックの手品師の手さばきを思わせるものがある。実際、種も仕掛けもないようにみえる卓上の舞台を操っているのは、テーブルの

¹⁰ この映画はもともと、登場する大人の女性が母親だけであり、ジャンヌ・モローにその役を当てる予定であったが、モローの都合がつかず、ルチア・ボゼが主演となった。その後モローに時間ができ、彼女も出演可能となるにおよんで、デュラスは女友達の役をあらたに加えたのである。詳細は、Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, 1946-1996*, Fayard, 2010, p. 611-614を見よ。

¹¹ このシークエンスでの手については前掲のMarguerite Duras, *La Couleur des mots, op. cit.*, p. 46でも触れられている。

陰になって見えない黒い猫である。漫然と流してみれば何の変哲もないこの光景、何一つ奇妙なことが生じないように見えるこのシークエンスだが、注意して卓上の品々の出入り（現前と不在、出現と消失）を観察してみれば、子供たちの二つのグラス——水しか入っていないので白く見える透明のグラス（ph. 19）——とともに、いったん片付けられたはずの飲み残しのあるワイングラス——半ば空で底に黒く見えるワインが少し残っているイザベルのグラス（ph. 20）——が、黒猫の短いショット（ph. 21）をはさんで、いつの間にかテーブルの上に戻ってきているのではないか（ph. 22）。その間、テーブルの上にあったまだほとんど飲まれていない二つのワイングラス（黒いグラス、女友達とイザベルの夫のグラス）は持ち去られてなくなっている。白と黒、消失と出現の戯れを通して、ここにイザベルの排除（アンヌ＝マリ・ストレットとマイケル・リチャードソンに対してロール・V・シュタインが置かれた立場にも似た状況¹²）を読み取ることも可能であろう¹³。

娘の処遇に心奪われて何も手につかない母親にとって、できないのは後片づけばかりではない。もとより日ごろ家政婦（ポルトガル人のマリア）がいるので慣れない家事——裁縫（ネームリボンの縫い付け）、アイロンがけ——はどれもまともにできないか、途中で止めてしまうのだが、この日の午後は彼女がその教育・訓練を受けているはずのピアノの演奏さえできない（ph. 23）。「鍵盤上に手が下りる。筋太な今にも弾き出しそうな、訓練を受けた、白いページの上の黒い記号を表現するのに適した手。ところが意外なこととなる、手はいつまでも鍵盤の上におかれたままなのだ。準備態勢は相変わらず整っている。だが弾き始めはしない。そして急に手から力が抜け、鍵盤から遠ざかってゆく」（205-206頁p. 37）。一連の家事労働の場面、そして弾かれないピアノ¹⁴のシーンは、彼女の働かない手、麻痺した手を演出している。そしてついに彼女は手を上げて降参し、助けを求めるかのごとくにこうつぶやく。「なんにもできない」——*« Je peux faire rien »*（217頁p. 45）。かくしてこの午後

中ずっと、彼女は「なんにもできない」人なのだ。

ところで、先ほど手による労働＝肉体労働と知的労働を労働の二大類型として挙げたが、その区別がいかに相対的なものであれ、そこには歴然たる序列が存在する。手に代表される身体を用いた労働は、知的な労働に比べて、多かれ少なかれ卑賤な仕事（*travail subalterne*）に属するのである。食卓の後片付け、食器洗い、掃除（午前中に済ますのか、女中以外にしないのか、掃除のシーンは描かれていない）、庭や池の清掃……——家事労働はしばしば汚れたもの、汚いものをきれいにすることに存する。ものを浄化する手、汚いものを取り除くものとしての手は、不浄なもの、汚いものと接触するゆえに汚い。あるいはむしろ、あらゆる接触は汚染、汚濁とひとつであるというべきかも知れない。ときに、汚れたものをきれいにする労働の代表格である洗濯はこの映画では描かれていない。まるで、洗濯は人間がする仕事でさえなく、この家にある機械＝洗濯機がするものとして、労働の最下層に位置しているかのようだ¹⁵。映画の後半に登場する行商人は、洗濯機を売るセールスマン（ジェラルド・ドゥパルディユ）であるが、同時に、洗濯業はほかならぬ彼の前職として示されているのは示唆的である。その彼がクリーニング店をやめて、次に就いたのはこれもまた手を用いた仕事、「商品集配」*« manutention »*であった。さらに彼が、手を使う仕事、肉体労働を嫌って就いた仕事が、手ではなくもっぱら口＝言葉を使ってする仕事、つまり、不動産の仲介であり、そして最後に洗濯機のセールスである。映画の中で最も饒舌なのが彼であるというのも、彼の職業柄当然のことなのであるが、その彼がまさに言葉において否定され、彼の職業が肉体労働よりも疎外されたものとして描かれているのには、手を使う労働への加担、口先だけで成立する労働の忌避を認めることができよう。デュラスは行商人に関する注でこう述べている——「セールスマンの境遇は——最下層に属し、戸別訪問をやるものたちのことを言っているのだが——あらゆる境遇の中でも最もひどいもののように私には思われる。[...] この仕事のひ

¹² イザベル・グランジェとロール・V・シュタインとの類縁性についてはボルゴマノが次のように指摘している。「Isabelle Granger ne bouge qu'au ralenti, tous ses mouvements sont hésitants ; anormalement lents : ils donnent une grande impression d'absence, on pourrait dire d'elle ce que son entourage disait de Lol V. Stein "il manquait quelque chose à Lol pour être - elle dit : là... une part d'elle-même est toujours en allée loin de vous et de l'instant"」(Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, 1985, p.71).

¹³ 五人の登場人物の関係は、食後の食卓を囲む彼らの位置取り、それを撮影するカメラのフレーミングにも表れている。カメラはパノラミックではじめに父親の横顔、続いて女友達の横顔を捉えるが、その間ふたりの横顔は一瞬おなじフレームに収まる（母親の姿は、パノラミックの最後に、背後からその黒髪に覆われた後頭部が画面の隅に映っているのみである、あるいは映っているというよりも、部分的に視界を遮っているかのようなものである）。ついでカメラは、作品中唯一のトラベリングとされる動きにより、母親の身体を迂回するように移動した後、二人の娘の顔を正面から映す。母親の存在はオフの声で示されるのみで、その顔は正面からも側面からも捉えられることがない。というよりむしろ、このショット全体が、女友達の方が父親の配偶者であり、子供たちの母親であるかのように撮られている。

¹⁴ 市松模様の廊下を足音を立てずに歩く二人の女、黒髪で黒衣のイザベルと、ブロンドで白いコートを羽織る女友達は、その姿そのものが黙した音符、鳴らない鍵盤のようである。

¹⁵ こうした労働の序列については、清掃をめぐる社会通念や学校教育の影響もあるものと考えられる。正本忍「街角の環境学：パリの路上に見る環境問題」『長崎大学総合環境研究』第7巻第1号、2005を参照のこと、とくに3章2節「『ゴミを捨てる人』と『掃除する人』の分離」および3節「学校掃除の欠如」を見よ。

どい面はとりわけ、それに従事する者に、普通は経営者に割り当てている職務上の嘘を辛抱して吐くようにしむける点にある。扱う品物の自慢をするのは通例経営者であって労働者ではない。労働者は少なくとも口をつぐむ権利を持っている。その権利をセールスマンはまさしく持っていないのだ。彼は経営者のまねをし、品位を失い、経営者の列に加わることを余儀なくされる […]。彼は経営者の言葉遣い、物腰、余裕ありげな風情を模倣しなければならぬのである。」(224-225頁p. 51-52)

そのセールスマンの手は、彼の巨大な体躯に比例して(あるいは均斉を欠くほど並外れて)大きく、その職業にかんがみても不必要に大きい。彼の手の大きさは見るものに恐怖を与えるほどだ。彼はその手を、セールストークに合わせて慣習にしたがった動きをさせるか (ph. 24)、そうでなければ、まるでそこに自分の本性が宿っているかのごとくに、そしてそれを悟らせまいとするかのごとくに、一方を他方のうちに小さく折りたたんでしまひこもうとする (ph. 25)。仮にそうした仕草が演じない演技によるものだとしても、そんな小細工では隠しようもなく彼の根源的存在、その真の姿を露わにしてしまうのは、結局のところ女たちの前に差し出さざるをえず、そうやって否応なくカメラの前に無防備に晒されてしまう、野生的で人馴れしない彼の手そのものである。それゆえ彼がいくら否定しても、彼女たちの目に彼がその本性においてセールスマンなどではないことは火を見るより明らかなのである。曰く、「あなたは行商人じゃない」*« Vous n'êtes pas voyageur de commerce »* (227頁p. 54)。彼が女たちの家を再訪し、自分の前職とその後の境遇について打ち明け話をするとき、彼の手は自分の存在を偽ろうとするような無益な努力をまはやしない (ph. 26)。

さて、汚れたものを清潔にする家事労働一般に対して、そうした洗淨・浄化を旨とせず、身体を使うにしても、手の一部、その末端である指先しか用いない書記行為やピアノ演奏はより高等な仕事とみなすことができる。家事労働に不慣れなイザベル・グランジェは、ピアノの教育・訓練は受けており、演奏する「能力がある」とされているが、この日の彼女はピアノを演奏することさえできない。頭脳労働であれ肉体労働であれ、彼女は「なんにもできない」のである。かくして実際上何もしないという点で彼女は、学校の通知表の連絡欄に「教室では何もしない」と書かれた娘ナタリーと同類であり、教育も訓練も受けていない野生状態にみずからを置いている——さらには退行している——とさえ言える。ここで問題となっているのは、労働者階級とかブルジョワジーといった階級ないし階層でも、それに対する批判でもない。階級を超えたもの、超=階級的、あるいはむしろそれに先立つもの、前=階級的なものがここにはある。この作品で問題とされる暴力ないし野生は、いずれ脱=階級的

なものとして存在しており、「階級ということがらそのものを疑わしいものとする」(256頁p. 76) のであり、「あらゆる暴力は、一瞬にして、互いの中で合流し、溶けあう」(同) ののである。かくして、脱階級的なものとしての暴力において「ナタリーは、この家に居る二人の女たちよりも、イヴリンの若き殺人者たちに近いものとなる」(同) ののだが、同じく脱階級的なものとしての非労働においては、むしろ母親の方がナタリーに近いものとなり、同一化するのである。

署名する手

文字を書くことは、手がなしうる行為の中でも最も知的な行為のひとつである。作品中映像化された書記行為が学校長という教育管理者の手によってなされているのは偶然ではない。しかし映像化された書記行為は校長のそれのみであるが、書記行為の結果として、書かれた文字が映し出されるショットがある。ひとつは通信簿に記された教師による子供たちの評価であり、これは冒頭で校長が書き込んでいるメモと同質の言葉である。しかるに、そこに書かれているのは排除の言葉である。すなわち、「ナタリー・グランジェ、8歳。教室では何もしない。不遜。非常にむずかしい児童。決断を下す必要あり。校長が父親との面会を求めている。」(ph. 27)

もうひとつは、既に見たナタリーが白紙の上に書いた「ナタリーの さわらないで」*« A Nathalie ne pas touché »* という一部綴りのまちがった一文である。たしかに書記行為そのものは知的であるが、反対にここではそれが、文法上・正字法上の誤り、および筆致ないし筆跡(大人の字、子供の字)によって、知的能力の未熟さ、教育の不十分さを示すために用いられている。ナタリーの手はむしろ、「ノートを破ったり、ところかまわずなんにでも、字の練習帳にでも、染みをつけたり」(203頁p. 35) する、つまるところ、文字を書くよりも、文書を破損するためについているかのようだ。そのようなナタリーの手は、既に見た、子供たちの通知表を破いて火にくべる母親の手に直結している。

さらにはまた、本来知的であるはずの書記行為が愚昧さそのものに転じることもある。ポルトガル人の家政婦マリアがそれによってみずからの国外退去を承諾することとなった署名行為がそれである。彼女は「フランス語ができない、話せないし、読めない」(198頁p. 31) ののだが、自分の名前はたとえ外国人であろうとも書ける。そこで彼女は役人の指示に従ってわけもわからず署名してしまう、——女友達の言によれば、「自分自身の追放にサインした」(同) ののである。署名について言うと、ナタリーが書いた張り紙「ナタリーの、さわらないで」もまた、「ナタリーの」という部分においては一種の署名となっているのであるが、ここでは名前の綴りの正しさが逆に、「触

らないで」という部分の綴りの間違いによって、書く者の書字能力の不十分さ、引いては教育水準の低さをより一層強調する形となっている。

通知表のコメントといい、ナタリーの綴りといい、マリアの署名といい、コミュニケーションに係る知的行為であるはずの書記行為が、逆に、コミュニケーションを拒み否定する排除の暴力を内に含んでいないとは限らない。もとより言葉が——そしてコミュニケーションなるものが一般に——本質的に「ファシスト」(R・バルト)であるとするなら、そのような逆説にも少なからず肯かざるをえない部分があるだろう。

ところで、ポルトガル人の家政婦による署名行為は、テキストにおいてイザベル・グランジェが犯した行為の誇張的代理物として提示される。「彼女もまたあの『非健常者』なのではないか、財産はあっても無能な母親、一種のポルトガル女なのでは？そんな考えが浮かんでくる。フランス語ができず、ほかの人たちからそうしなければならぬと言われて、子供との離縁状にサインしてしまったのだ¹⁶」(同)。ここでいう「ほかの人たち」とは、彼女の場合、学校のみならず、合理主義的な父親、冷静な女友達も含む、彼女以外の世間であろう。無論、みずからも「ポルトガル女になりたい¹⁷」と願っていると伝えられるナタリーはその限りではない。母親がすでにある意味でポルトガル女なのだとすれば、疎外された外国人(疎外された者としての外国人)、ポルトガル女になりたいという娘の願いは、自身イタリア人であるところの母親に同一化したいという願いにほかならない(「孤児になりたい」という願いは一義的には母親の否定、母親に向けられた暴力を意味するが、無意識のレベルでは、母への同一化の欲望の否認と理解することができる)。加えて、既に述べたように、ノートでも、字の練習帳でも、文字の書かれた文書を引き裂いてしまうナタリーに対して、通信簿や新聞や電気料金請求書を破って火にくべる行為をその隠喩として、みずからも最後には世間(家の外の世界)と交わした契約を破棄してしまう母親は、自分の娘に同一化し、彼女の野生と暴力をみずからのものとしている、とみなすことができるであろう。

私(のもの)に触れるな

手は労働する。それは何かに作用し、道具として働きかける。しかし手は、それ以前に、より根源的に、欲望

や愛に深く結びついた知覚——触覚——の特権的な場であり、それ自体が媒体であると同時に目的であるところの接触の器官である。触れる／触られるという観点からすると、「ナタリーの 触らないで」と書くナタリーは(所有物を所有者の提喩的等価物とみなすとすれば)、みずから触れるべからざるもの——野生のもの——として規定していると考えることができる。

ナタリーは、強制的に捕捉ないし捕縛されることはあっても、みずから触れられることそのものを受け入れることはない。作品中、ナタリーに、とりわけその手に触れるのは、あるいは触れようと試みるのは、女友達である。学校から帰宅する際、女友達はロランスとは手をつなぐ、ナタリーの手を取って歩いてくる(ph. 28)。これはナタリーとの親密な関係を表しているのではない。姉のロランスがいわば放し飼いにしても逃げたりしないだけ飼いならされているのに対し、ナタリーは捕まえておかないと逃げ出してしまうかねないからだ。仲良く手をつないでいるのではなく、逃げないように捕まえているのであり、手を引いて導いているのではなく、繋ぎ止めているのである。このショットのイメージは、映画の最後のショットで同じ方向からリードにつながれてこちらに向かってくる犬のイメージと重なる(ph. 29)。実際この犬は何ものかに怯えて来た方向に引き返そうとするのである(ph. 30)。また、すでに見たように、女友達はピアノのレッスンを待つナタリーの手の甲に恐る恐る自分の手を重ね、愛撫するが、ナタリーは人馴れしない獐猛な目つきで彼女を見返している。いかにも私に触れるなといった目つきで(マグダラのマリアに向かって我に触れるなと命じたイエスよろしく、ナタリーはみずからをいまだ穢れた存在として、あるいは、聖なるものとなるべき存在として規定しているかのようだ)。対照的に、姉のロランスはよく馴れた猫のようにしばしば女友達と触れ合ってみせている(池の水草取り前やピアノのレッスン後の場面など)。

母親について見てみよう。「ナタリーの、触らないで」というナタリーが書いた紙がクローズアップで映し出されるのは、母親であるイザベルの主観ショットにおいてである。母親の中で、それは強迫観念と化し、背くべからざる命令となっているのである。彼女は律儀にこの命令に従い、禁欲的なまでに娘との間に物理的距離を置こうとする。彼女は娘に触れることを自らに禁じ、娘を見ることに徹するのである。既に見た、彼女が家の中から

¹⁶ ここで言う「非健常者」は、後に見るように、身体的には見ることも、聴くことも、話すこともできないヘレン・ケラーを指しているように思われるが、より形而上学的な意味で捉えるならば、見たところ健常なその身体について「非健常な」と形容されるロル・V・シュタインを想起させると考えることもできる(« de son corps infirme de l'autre elle crie », « Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu », *Le Ravissement de Lol V. Stein*, coll. « folio », Gallimard, 1976, p. 51)。

¹⁷ ナタリーはみずからの欲望をロランスに語り、ロランスからそれを聞いた女友達が母親に次のように伝えている(ナタリーの欲望が母親に伝えられるのは二重の伝聞を介して、最後に、なのである)。「ナタリーはときどき、誰でも彼でも殺したくなるんですって。(間)ロランスにそう言ったそうよ。／ナタリーは孤児になりたがっているのよ。(間)ポルトガル女ね。(間)うちがとても貧乏だと言ってるのよ……」(199-200頁, p. 32)。

窓越しに庭の野鳥を見る場面と、やはり同じく窓越しに、しかし今度は庭から家の中のピアノのレッスンを受ける娘を見る場面 (ph. 31) は、同一の構図の内と外が反転した反復とみなすことができる。池の掃除をするロランスと女友達を見るナタリーの姿を傍らから母親が見るショット (ph. 32) も同様である。その反動でもあるかのように、娘のスモックにアイロンをかけているときに、思わず手を止めて、娘の衣服 (肉体の不在そのものを象る衣服) を抱きしめ、そこに顔をうずめ頬ずりする場面 (ph. 33, 34) があるが、彼女はその行為によって逆に、みずから下した決定 (娘に直に触れないというみずからに課した禁忌) をなお一層取り消しえないものとして示しているように見える。

娘に触れることに対する母親の禁欲的ないし自己抑制的態度は、あたかもその代償、埋め合わせであるかのように、その反対物が、ほかならぬ娘ナタリーが抱く接触への密められた欲望、それを満たそうとする密かな試みのうちに認められる。学校から帰宅した彼女が最初にしようとするのは、飼い猫を抱きかかえ、それに愛撫し、頬ずりし、乳母車に乗せて歩くことである、——まるで自分の子供のように (ph. 35)。しかるに、ナタリーがはからずも証明してしまうのは、まさしくそのような欲望の挫折、愛情の不可能性なのである。彼女は、実際に猫を抱きかかえ、乳母車に乗せるも、すぐに逃げられてしまう。そこで、もう一匹の別の猫を捕まえ、今度は二度の刹那にわたって接吻さえる (母は娘の身体そのものではなく衣服を抱き寄せ、娘は人間ではなく猫に接吻するという形で、ことは常に代理のレベルで進行するのだ…。) しかるに接触へのこの欲求は、半ば砂に埋もれた人形 (ph. 36) が予告しているように、挫折に運命付けられているのである。まるで、いままさに生じようとしている挫折は、それ自体反復である過去の挫折のさらなる反復に過ぎないのかのように。はたして、二匹目の猫もまた乳母車を降り、ナタリーのもとを去って庭 (野生の棲み処である森の魁としての木立) の中へと逃げ帰ってしまう。愛情の欲求は挫折を経てただちに憎悪に転化し、暴力の発現にいたる。映画の冒頭でナタリーの暴力行為を語り伝える校長の声がオフで流れるクレジットタイトルに映っていた映像、つまり、当のナタリーが無邪気に乳母車を押しているだけに見えた映像は、直後その乳母車を力まかせに岩に叩きつける場面、この映画においてナタリーの暴力的行為を映し出す唯一のショット (ph. 37) につながっていたのである。かくして、はからずも娘が証明する不可能性、すなわち、野生=娘に触

れることの根源的不可能性 (あるいは非倫理性?) を見越しているかのように母親は、決して娘に直接触れようとはしない。彼女は、女友達が代表する世間の要請に依らず、娘の野生を馴致しようとはしないのである。

「無能な母¹⁸」*« mère incapable »* であるイザベルは、家事労働できず、音楽を奏することができない。その上彼女は娘に触れることもできない。「非健常者」として示唆されていた彼女であるが、それは視覚や聴覚における非健常者というよりも、触覚の非健常者であるという意味で理解することができる (それは観たり聴いたりすることはできるが、触れることはできない映画の観客の非健常性でもある)。しかるに、教育の可能性、解決=出口 (issue) の可能性があるとするれば、それは逆説的にも視覚や聴覚ではなく、ほかならぬ触覚に求められるのである (本稿付録参照)。

教育する手、される手

ナタリーの手に触れる人物は女友達以外にもう一人いる。ピアノ教師である (ph. 38, 39)。その場合、ナタリーに触れるのは、触れることそれ自体が目的のではなく、ピアノの運指法を伝えるため、音楽教育 (ここでそれは身体教育でもある、あるいはむしろ、もっぱら身体教育である) のための手段として、である。教師の手は、愛撫する手ではなく、教育する導きの手である。その導き方が、一見したところ野生動物を訓練する猛獣使いのように荒々しいのは、教育される者=ナタリーの獐猛さ、野性ぶりに応じてのことであろう。この訓練は、しかしながら単に人馴れない人を馴らすため (apprivoiser)、おとなしくさせ、従順にするため (dompter) に行われるのではない。それはあくまで技を身につけさせるための訓練なのであり、そこでは一定の強制ないし拘束が求められる (ナタリーが預けられる予定であった教育施設は、児童の主体性ないし自由を重んじるあまり、この強制・拘束を課すことがないのだが、まさしくそこに、母親のその施設に対する失望の理由があるのである)。さらに言えば、問題は単に技術を習得させること、型どおりの行為や所作の反復を身につけさせることではなく、それを超えて、なにがしかの創出、創造へと導くことである。

この点、チェルニーの練習曲と、ナタリーが弾く分散和音の対照は示唆的である。すでに見た通り、前者は映画の冒頭から聞こえてきて、学校の面談室の映像に随伴する曲として流れてくるが、ピアノのレッスンにおいて

¹⁸「無能な母」とはいえ、彼女がある種の強烈な母性を体現していないとはいえない。むしろ社会の一律に否定的で合理的な評価に抗しナタリーの教育の可能性を最後まで、頑迷なまでに追求するのは彼女であり、彼女ひとりなのである。その、いわば魔女的ないし魔術師的母性は、作品中、目撃された際二人の少年殺人犯がその傍らで他愛なくも眠りこけていたとされる「黒いDS」(176頁p.14) ——アンヌ=マリ・ストレッテルを想起させる「黒い女神」——に形象化されているように思われる。「DS」はシトロエン社の車名であるが、音「デエス」は女神を意味する。

は、ロランス、ついでナタリーが弾く曲に覆いかぶさるかのような仕方であらゆる、——まるで彼女たちにとっての模倣すべき模範、お手本の曲であるかのように。あるいはまた、ナタリーに覆いかぶさるようにして指使いを指導するピアノ教師のように（上掲ph. 38, 39）。

一方、くだんの分散和音は、ピアノ教師が去った後、ひとりピアノに向かうナタリーがまがりなりにも自力で創出した音（学）である（ph. 40）。それはこの映画全体を通じて暴力のテーマとして漂っていた音（楽）的形象であるが、それがここではじめてナタリーの身体から指先を通して流れ出てきたかのようなのである。あるいは、ここでようやくナタリーの身体に宿り、その指先に定位したかのようなのである。いずれにせよそれは、ナタリー自身がほかならぬその形象であるところの野生ないし暴力の音（楽）的形象化なのである（ちょうど、高架線の鉄塔の不安を漂わせている印象的なショット（ph. 41）が、とりわけこの映画においては唯一と言ってもいいその遠近法的構図において、無差別連続殺人を犯した少年たちの遁走の映像的形象化であるのと同じように）。芸術というものがまさにこの種の形象化にほかならないとすれば、ナタリーが案出した7つの音の連なりは、たとえそれがどれほど初歩的で未熟なものであっても、すでに音楽＝芸術に属していると言えよう¹⁹。

かくして、ピアノのレッスン（練習、訓練）に賭けられているのは、単なる調教のたぐいなのではなく、教育（educere、つまり外へ導くこと、導き出すこと）なのである。しかし、それにしても何の外へ、だろうか。それはまず、ナタリー自身の外へということであろう。それは手を、指を通して、みずからの野生を、その暴力性において無媒介的ではなく、あくまである種の非固有性（形象）と恒常性（リズム）に置き換えることによって表出することを意味する。それはまた、この映画の内部たる家＝母の外へということも意味するであろう。母親は最終的に娘を施設に送ることを拒否するが、それは娘を文字通り内＝家に繋ぎ留めておくこと、手許に置いておくことを意味するのではなく、社会や学校による締め出し、排除を拒否してのことである（彼女は娘がピアノを続けさせるなら娘を寄宿舎に送ることに必ずしも反

対ではない）。母親は逆に、自分自身と娘との間の切断を前提とする娘の自律・自立を望んでいる。排除することなく切断すること、それを行為において表現しているのが、母イザベルが娘ナタリーのネームリボンを切り取るショット（ph. 42）であろうが、それにしても母子の紐帯の切断という母親にとって痛切な経験を前に逡巡する彼女は、それを最後まで遂行することができない（「ナタリーのことは忘れなさい」と合理的に諭す女友達は母親に代わってそれを平然と行なう）。いずれにしても、娘に対して常に距離を置いて見守ることに徹する母の態度には、娘を自律させる要請と娘に対する愛のジレンマが見て取れる。出口なしのその困難なジレンマの中で、くだんの分散和音は母親にとって娘に起きた奇跡のようなものなのではないか。ナタリーが弾く曲が流れる中、その曲について家に戻ってきたセールスマンが抱く疑問（「子供ですかね、弾いてるのは？…」）「Des enfants on dirait... ?」（264頁p. 82）に母語のイタリア語で「然り」*« Si »*と答えるイザベルの声には、娘に音楽を続けさせるべくみずから下した決断に対する満足感とともに、それによっておのれの存在を取り戻したかのような自己肯定の響きを感じられる²⁰（イタリア語のこの純然たる肯定の*Si*は、セールスマンが女たちによって否定された際にその否定を否定する屈折した肯定を意味するフランス語*Si*と対照的である²¹）。

必要なのは、結局のところ反復しかもたらさない自由ではなく、創造に導く強制、芸術に繋がる拘束なのだ。チェルニーの練習曲が流れる中、カメラが散らばった楽譜の上をさまよいつつ最後に辿り着くのがバッハの「フーガの技法」の楽譜であるように（ph. 43）、重要なのは遁走そのものではなく、遁走の技術（*Art de la fugue*＝フーガの技法）に辿り着くことなのである。ナタリーの分散和音が意味しているのは、まさにそのような到達、芸術への到達なのだ（デュラスはそうした到達のプロセスを、ベートーヴェンがバッハについて口にするとされる評言を参照しつつ、「大海に向かう小川。（大海に達するためにとりうる唯一の途）」（250頁p. 71）と定義している）。

¹⁹ 女たちが猫のように、あるいは亡霊のように、音もなく移動するこの家の中で、ひとり足音を鳴り響かせて歩くセールスマンの男のその足音は、たしかにナタリーの案出した7つの音符をなぞり奏でているように聞こえる（ナタリーとセールスマンの類縁性）。なるほど、ピアノを習う時機（女友達によれば8歳）を逸した彼にとって、いかに野蛮にであろうと、まがりなりにも音楽を奏でるのは、指を駆使することによってではなく、足を踏み鳴らすことによってなのだ。

²⁰ テクストの記述によると、この場面においては、*Si*と答える時点でイザベルの顔がクローズアップに切り替わるとなっているが、実際の映画ではそうなっておらず、フルショットのまま*Si*と発する代わりに首を縦に振る仕草が見られるのみである。*Si*という返答に際しての顔のクローズアップは、直前の場面、すなわち「テラスの照り返しですか？」というセールスマンの質問に対する答えのショットですすでに一度実行されており、テキストの記述と異なって、ここではその反復が回避されているようである。このようにテキストの記述と撮られた映画が一致していない箇所が他にもいくつか指摘できる。

²¹ 同様に、その直前の場面で、「お留守かと思っていましたが」*« Je pensais que vous étiez sortie »*（260頁p. 79）とのセールスマンの問いに、「いいえ。居ますよ」*« Non. Je suis là »*（同）と応じるイザベル・グランジェの言は、注6で示唆したように家が中心的形象となるこの作品においては、その強い意味において理解されねばならないであろう。加えてそこには、注12で見たようなボルゴマノがイザベルのうちに看取する不在感に対して、まがりなりにも回復された存在感の響きが届けられねばならないであろう。

イヴリンの奇跡？

デュラスは、「ナタリー・グランジェ」の10年ほど前に、ジェラルド・ジャルロとともにウィリアム・ギブスの小説『奇跡の人』(Miracle worker, 1959)の翻案戯曲を書いている(タイトル「アラバマの奇跡」、1961年初演、1962年再演)²²。周囲(とりわけ父親)が見放す三重苦の6歳の少女の処遇が問題となっているこの作品に「ナタリー・グランジェ」が想を得ている部分があるのは明らかである。異なるのは、「ナタリー・グランジェ」には教師アニー・サリヴァンのような「奇跡」を起こす英雄的教育者が登場しないことである。

われわれは以下に付録として、多くの点で「ナタリー・グランジェ」の解説文としても通用すると思われる「なぜ？」と題された『アラバマの奇跡』の前書き²³を訳出してみたが、そこで特に注目してみたいのは、デュラスがヘレンを指して用いる「非健常者」« infirme »という語である。デュラスはこの語を、一見したところ非健常者などどこにも登場しない『ナタリー・グランジェ』において二度用いている。一度目は、引用符つきで、母親のことを「あの『非健常者』」(198頁p. 31)と呼ぶ際である。この引用符と指示詞が意味するのは『アラバマの奇跡』への参照であり、引用された語はヘレン・ケラーを指しているように思われる。別の箇所では、この語は娘のナタリーについて使われている。ピアノのレッスンを受けているナタリーの手は、運指法を指導するピアノ教師の手の中で、「閉じ込められ、非健常者の手のようにこわばっている」(251頁p. 72)というくだりである。今しがた指摘した参照関係が現実のものだとすれば、「ナタリー・グランジェ」において母親と娘は、「非健常者」という点でヘレン・ケラーと同一視されているのである。しかしながら、ヘレンとは異なって、ナタリーにしてもイザベルにしても、視覚的および聴覚的には健常者ではないか。先に示唆したとおり、ふたりが非健常者であるとすれば、それはむしろ触覚においてであり、その特権的部位である手においてである(もとより母親の手は、ナタリーの手と違って、一時的に麻痺しているのであり、恒常的に非健常なのではない——彼女の手は教育を受けた手であって、技術的にはピアノを弾くことができる手

である)。しかしまさにそれゆえにこそ、その非健常性を克服することが問題となるのだ。実のところ、ヘレン・ケラーにしても、たとえ彼女の触覚が物理的には健常であっても、問題なのはそこに知性が宿っていないことである。それゆえにこそ、彼女の物語は「頭脳から身体への知性の権力移譲をめぐる類まれな物語」とされるのである。殴ったり引き裂いたりすることしかしない(あるいはできない)手をして、音楽を生み出しうる手となすこと(ゆえに「ナタリー・グランジェ」における音楽は聴覚的である以上に触覚的なものであるのだ)。そのためには教育が必要であるが、だからといって必ずしも教育者——なかならず優れた教育者——が必要というわけではない(子供たちのピアノ教師は見たところどこにもいるようなごく普通の教師で、教育者として特段優れたところ、ましてや英雄的なところがあるようには見えない)。教育のうちに「奇跡」があるとして、それは起こすものではなく、起きるものなのだ²⁴。そして、母親がそうするように、「奇跡」が起きるのを、触覚の非健常者であるわれわれ映画の観客もまた見守るしかないのであり²⁵、まさにそれに手を出したり、手を貸したりすることはできないのである(演じる役者と劇場という空間を共有する演劇の観客は必ずしもその限りではないだろう……)。

付録：『アラバマの奇跡』前書き

マルグリット・デュラス
ジェラルド・ジャルロ

なぜ？

なぜわれわれはウィリアム・ギブスの『奇跡の人』の紹介を企てたのか？なぜなら、われわれが思うに、現代フランス演劇には、みずからの現在の関心事からあとう限り遠いところに位置するこの作品を上演する義務があったからである。観衆が『奇跡の人』のうちに、なによりもある状況——言語がその唯一の解決策であるにも

²² この翻案戯曲成立の経緯や当時の評価については、Jean Vallier, *op. cit.*, p. 353-355を見よ。

²³ Marguerite Duras, Gérard Jarlot, « Pourquoi ? », in *L'Avant-Scène du Théâtre*, n° 279 (*Miracle en Alabama*), 1983, p. 9.

²⁴ この「奇跡」は、主意主義的な努力が報いられるべくして報いられたもの、いわば約束された褒美というよりも、偶然的賜物に近いものであり、見ようによってそれは魔術ないし奇術の趣さえ帯びている。実際、先に言及した説明のつかないテーブルマジックのシーンで黒猫のインサートショットが一瞬姿を現した手品師のそれのごとくであったように、ナタリーの「奇跡」の場面では、猫の目のように光るスパンコールをあしらった黒衣に身を包むイザベルが、まさしく魔女のように、不意に窓枠の中に現れ(上掲ph. 32)、次の瞬間にはもういなくなっている(ph. 44)。しかるに、窓越しに見つめる姿(ph. 45)といい、廊下やテラスを歩く足取り(p. 46)といい、さらにはイザベルを誘うかのようにピアノの鍵盤を踏み鳴らす場面(ph. 47)といい、黒猫は、女たちの所作・行為を先回りして模倣、反復、二重化しつつ、物語を支配し、語り司る狂言回しの役を果たしているように見える。

²⁵ ここでは詳述しないが、この映画では、見る行為に劣らず、聞く行為も主題論的な描写の対象となっているように思われる(オフの声——話す人がフレームアウトし、聴く人が入ってくるショット——、電話、足音、音源不明の音……)。ナタリーの奇跡について、母親は、それを見守ると同時に、それに耳を傾けてもおり、目を凝らすと同時に、耳を澄ましているのものである。

かかわらず、いかなる局面においても言語によっては解決されえないという矛盾した状況——の展開を認めるのであれば、われわれとしては幸いである。

作品の主人公ヘレン・ケラーは、耳が聞こえず、口が利かず、目が見えない。ゆえに彼女の教師アニー・サリヴァンは、身体的暴力、正確に言えば触覚によって、動物に対するような仕方では彼女にアプローチすることができない。かくしてアニー・サリヴァンとヘレン・ケラーとの間に君臨する沈黙が作品全体を支配している。そしてその沈黙の傍らにあっては、いかなる言語も、たとえばケラー家の人々が口にする評言なども、ウィリアム・ギブスンによって描かれた真の闘いが遂行されている闘技場を付随的に飾る埋草でしかない。

では、アニー・サリヴァンとヘレン・ケラーの間にある真の問題とは一体何なのであろうか？ 19世紀末のアメリカ社会を代表する英雄的市民であるアニー・サリヴァンについて言うと、ことは明白で、ヘレンがそこに没している深く孤独な夜の闇の外へと彼女を導き出すことである。ヘレン・ケラーについて言えば、彼女の抵抗はいかなる歴史性（物語性）をも免れている。それは永遠に属しているのだ。ヘレン・ケラーは、すでに自分の習慣が根つき、安逸が確保されているところ、そして何にもまして家族に対して行使するみずからの至上権の論拠をそこから汲み取っているところの、あの子宮内の夜の中に留まることを熱望するのである。

アニー・サリヴァンは、ヘレンの非健全性[« infirmité »]に関して、彼女をその状態に放置し、そこで満足させておくのではなく、全力でそれと闘うことを絶対的義務として信じているのだが、おそらくそれは、ヘレンを幸福に導くためではなく、むしろ、彼女の言う人間に帰属するものを人間に返すためなのである。「あなたはあの子が話せるになることを望んでいるけれど、たぶん神様はそのようなことを望ましいことだとは

思わないでしょう」、と言われて、アニー・サリヴァンは、それを私は望むのです、と答えている。

ヘレン・ケラーは共通の世界をひとと共有するのを拒み、「ボワチエの幽閉者」よろしくみずからの〈大きく深いマランピア²⁶〉に戻ることを希求するのだが、それは彼女がわれわれの世界に加わるためにしなければならない努力ゆえなのだろうか、あるいは、みずからの非健全性が与えてくれるおぞましい快適さゆえなのだろうか、——「わたしは一塊の土くれのようなものでした」、と彼女はサリヴァン先生の到着以前の時期について書いている。われわれは意識の目覚め、かの出産、かの病についてはほとんど何も知らない。一人の人間が6歳から7歳にかけてそれを経験した。人類に属していることを知らぬまま彼女は、もの心つく年齢に達するに及んではじめてそれを知るのである。彼女はくだんの努力に面白みを感じるようになり、動物やモノに、そして自分自身に語りかけ、ついその明るい世界を拒否し、みずからの夜に回帰し、そしてまた、かの魅惑的明るさに立ち戻る、等々。

ウィリアム・ギブスンがわれわれに見せてくれるのは、ヘレン・ケラーの生涯のそのような時期である。道徳的であれ、宗教的であれ、哲学的であれ、いかなる教訓もこの作品には介在していない。そこにあるのはただ、あとう限り忠実に語られた真実の物語、1887年4月、アラバマ州タスカンビアで突然起きた物語のみである。

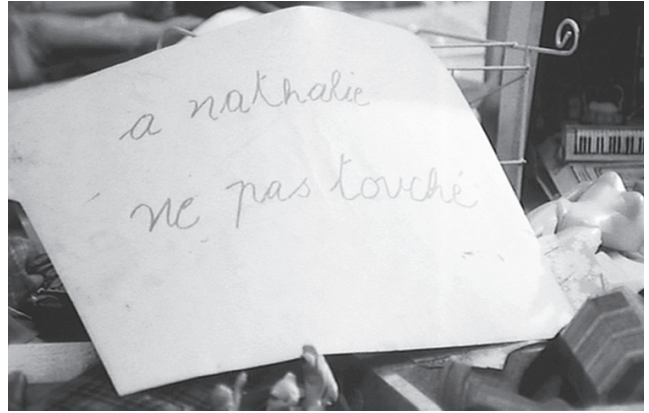
それは、頭脳から身体への知性の権力移譲をめぐる類まれな物語であり、いわく言いがたい残酷さを湛えたボクシングの試合、その結末が一個の人間の栄光などではなく、共通理性の分配であるようなボクシングの試合のようなものだ。

(2011年9月5日提出)

²⁶ « grand fond Malampia » は、アンドレ・ジッドの *La Séquestrée de Poitiers* において、囚われの女がみずからが監禁されていた場所につけたとされる愛称。



ph. 1



ph. 2



ph. 3



ph. 4



ph. 5



ph. 6



ph. 7



ph. 8



ph. 9



ph. 10



ph. 11



ph. 12



ph. 13



ph. 14



ph. 15



ph. 16



ph. 17



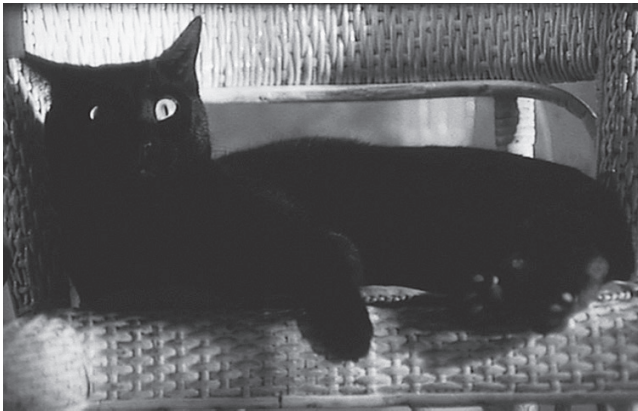
ph. 18



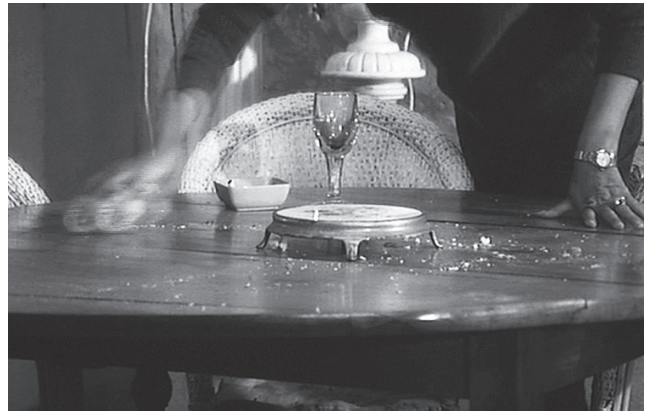
ph. 19



ph. 20



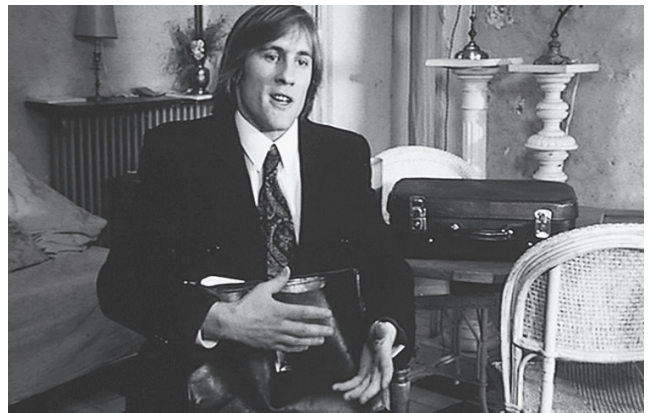
ph. 21



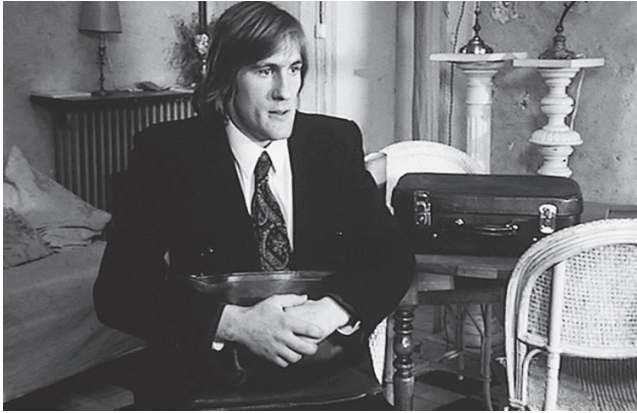
ph. 22



ph. 23



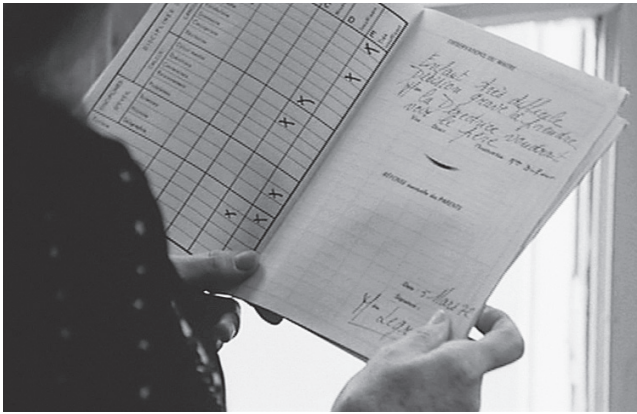
ph. 24



ph. 25



ph. 26



ph. 27



ph. 28



ph. 29



ph. 30



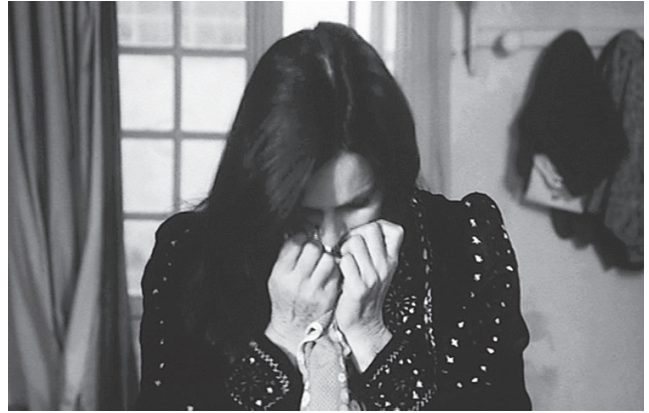
ph. 31



ph. 32



ph. 33



ph. 34



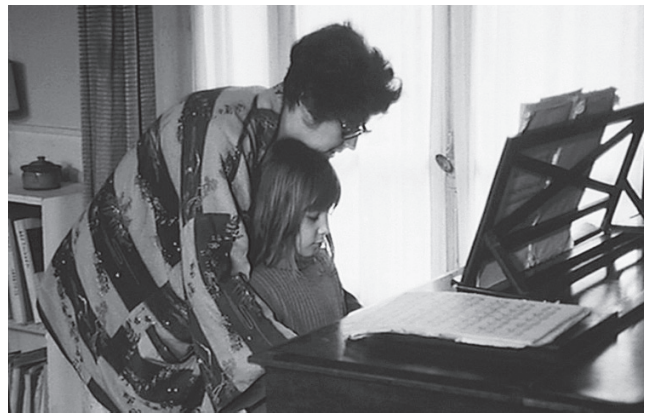
ph. 35



ph. 36



ph. 37



ph. 38



ph. 39



ph. 40



ph. 41



ph. 42



ph. 43



ph. 44



ph. 45



ph. 46



ph. 47

