

映像、声、テキストの横断

M・デュラス『ガンジスの女』における記憶 = 忘却の形象

遠 藤 文 彦

「彼女は記憶に慣れることがない。もとより、忘却にも。」
« Elle ne s'habitue pas à la mémoire. Ni à l'oubli, d'ailleurs. »
(*Les lieux de Marguerite Duras*, p. 99)

記憶 = 忘却

「ガンジスの女」は、マルグリット・デュラスが監督した1973年製作（1972年11月撮影）の映画である。この作品は、1973年に地方や海外の特別上映会で映画愛好家など比較的限定された観客向けに上映された後、パリでは遅れて翌年4月に公開される¹。しかし、その後は一般の観客向けに配給され興行に供されることがなく、また、ビデオカセットやDVDとして商品化され流通することもなく、長らく視聴することが困難であったが²、現在では国立視聴覚研究所（INA : L'Institut national de l'audiovisuel）のインターネットサイトから購入して全編を視聴することができるようになっている。本稿においてわれわれが使用したのは、そのようにして入手した動画ファイルである。

「ガンジスの女」が製作された1973年、デュラスはこの映画の一種の解説付きシナリオを、映画「ナタリー・グランジェ」の同様の解説付きシナリオと合わせて、*Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange*³として刊行している。この解説付きシナリオは、完成した映画を全編にわたって記述⁴しつつ、所々で分析を施したり解説を加えたりしたもので、映画の撮影用に供されたであろう本来の意味でのシナリオそのものではない。ただし、完成した映画とその映画の記述が一致しない箇所（映像

の記述やセリフが同一ではないところ）が散見されるので、そのような部分において1973年のテキストは元のシナリオの痕跡を留めているのかもしれない。予定されていたものの、「放棄された」ショットがあるという記述（p. 111, p. 115）が見受けられる一方で、実際に撮られ、現にわれわれが目にする映像に対応する記述が見当たらない箇所もある⁵。元来シナリオというものは、どれだけ完成されたものであっても、撮影という現場での技術的な作業用のテキストでもあり、撮影の際に随時手直されるのが常であって、決定稿という形で存在するものではないだろう。以下の考察でわれわれが参照したのは、当の映画そのものと、それについての解説付きシナリオのふたつであるが、後者はあくまで通常の意味でのシナリオではないということ、要するに、撮影の後から書かれたテキストであって、その前に書かれたものではない、ということを確認しておこう。

それにしても、映画を見るのに、あるいはそれを論じるのに、それをめぐって書かれた周辺のテキストに頼る必要があるのか、そうすることは、当の映画を自律した作品とはみなさないことであるから、その価値を相対化することになるのではないかと考える向きもあるかもしれない。実のところ、この映画が自律した作品ではないというのは、ある意味で正しい見方である。というのも、この映画は、まずもって1971年の作品*L'Amour*『愛』

¹ 本作品の成立事情について、Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II 1946-1996*, Fayard, 2010, chapitre 10 : « La voie du gai désespoir », 特に p. 615-629 を参照。

² 1985年時点ではデュラス研究の第一人者 M・ボルゴマノでさえ「たった一度しか見るができなかった」と述べている（Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, p. 77）。

³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange*, Gallimard, 1973. 日本語訳は、『ガンジスの女』 亀井薫訳、書肆山田、2007年（「ナタリー・グランジェ」の方は、「女の館」という題で、『インディア・ソング／女の館』 田中倫郎訳、白水社、1985年に収められている）。本文中の表記で、s. 1, s. 2, s. 3... は、言及されているショットの番号を、p. 1, p. 2, p. 3... は、言及されているショットに対応するテキスト（原典）のページもしくは引用された文・語句のページを表す。

⁴ 「記述」といっても、対象が映像である以上、取捨選択を含意しており、網羅的ではありえず、その限りで既に分析的であることは言うまでもない。

⁵ ホテルの正面のショット s. 23, p. 114 など。

の翻案とみなすことができるからであり、さらにまた『愛』という作品自体が1963年の *Le Ravissement de Lol V. Stein* 『ロル・V・シュタインの歓喜』の一種の続編とみなしうるのであるから（映画にはさらに『歓喜』のもう一つの続編 *Le Vice-Consul* 『ラホール副領事』の要素も含まれている）。つまり、「ガンジスの女」は、これらのテキストの系列、あるいは体系の中で、一つの作品と他の作品との間の参照、引用、喚起、呼応、記憶、忘却の関係——要するにある種の創造的・反復の関係——において捉えられなければならないのである。一般的に言っても、ある映画が絶対的な意味で自律しているなどということはありえないのではないか。どんな映画も、多かれ少なかれ常に他の映画の、あるいは他のジャンルの作品の参照、引用、喚起、呼応、記憶、忘却に貫かれ、そうした関係の中に置かれてはいないだろうか。そのような関係の媒体であり痕跡でもある、種々の開口部、裂け目、大小の穴、諸々の淵を持たない作品などありえない。むしろそのような開口部、裂け目、穴、淵、等々の存在、その数量の多寡こそが、作品の質を決定し、保証するということさえあるのではないか⁶。映画「ガンジスの女」は、そうした関係性ないし反復の中に置かれているのであり、それが「自律」しているとすれば、絶対的な意味、あるいは直接的な意味においてはなく、まさしく当の関係性——ないし間接性——の中に置かれていること自体において、他の作品を創造的に——批判や破壊も含む創造性をもって——自由に反復するという意味においてである。

ところで、デュラスの言うところによると、この映画は、それ自体において二つの映画、二つのフィルムからなっている。「映像のフィルム」と「声のフィルム」である。その上でデュラスは、両者が互いに「自律」していると言う。いわゆるサイレントではないこの映画において、登場する人物たちはそれぞれのセリフを話す。デュラスが「声のフィルム」と言っているのは、そのようなことではない。この映画では、登場人物たちが話すのとは別に、画面上には姿を現すことのない二人の人物の声、あるいはむしろ、そもそもそれらは人物に帰しうるものなのか否か定かでないゆえ、誰にせよ登場人物たちのものではない二つの声が話している。それらの声は、

聞き手であるわれわれ観客に向かって話す語り手、いわゆるナレーターの声でもない。それらは互いに語り合っているのであって、われわれに向かって語り掛けているのではない。もとより語り手の声は、たとえ自律的场所を占めているのだとしても、映像を一つの有機的な全体——とりわけ物語——として構成する要素であり、その意味で「映像のフィルム」に属している。問題の声は、「映像のフィルム」の場所と同じ場所において話すというのだが、しかし、カメラによって捉えられる場所においてではない。事実、観客がそれらの声の身体を目にすることはないのである、それも、ただ単に声の主がスクリーンないしフレームの外にいるからなのではない。カメラが捉える場所にたまたまいないのではなく、本質的にカメラの捉えない場所にいるのである。要するに、それらは文字通りの意味では身体を持たない純粋な声なのであり、「映像のフィルム」とある種の間接性を取り持ちつつも、決してそこに属してはいないのだ。それらの声は、「映像のフィルム」とほぼ平行し、その周縁部、カメラが捉えた場所と観客の場所との間のどこか、定めがたい場所にて、亡霊が発するような声として観客の耳に届く。種々の開口部を通して漏れ、溢れ、流れ出るようにして、「映画とは別の素材からやってきたのかもしれない」(p. 104)と言われているように、それらは小説を含む他の諸々の作品間の裂け目、穴、淵、開口部を通り抜けて、ここ、映像のフィルムと素材的には同じフィルムの上に、たまたま（鳥が木の枝に、あるいはトンボが指の先に止まるようにして）止まったということなのだ。声のフィルムと映像のフィルムが相互に「自律」していると言われるのは、その意味においてである⁷。

このような自律性を有するがゆえに、その同じ声はまた、「この映画とは別の映画の方へ辿りついていった可能性もあったであろう」、その映画がこの映画と同様に、「空きがあり、乏しく、数々の穴からできているものであれば」(p. 104)。実際、デュラスによれば、「声のフィルム」は、はじめから予定されていたのではなく、「映像のフィルム」が完成してから事後的に、付け加えられるような形で、それゆえある種の付録、補遺のような形で構想され、実現された。しかしそれは、声のフィルムが映像のフィルムに対して単に付随的であるということの意味しない。

⁶ 事態は Marie-Claire Ropars-Wuilleumier が現代映画について象徴的に指摘している通りである。「Plus que tout autre, le cinéma moderne travaille à la déterritorialisation des signes. La prise de poème ou la reprise d'un roman, le vol du tableau ou la simulation de la photographie, les rappels, citations, interférences, courts-circuits ou faux échos qui traversent le cinéma de Godard à Ruiz fondent la forme filmique sur la mémoire d'autres formes qui n'existent plus qu'à l'état de traces, altérées, abérrantes. Le souvenir afflue, mais sur le mode de fragmentation, portant l'oubli de l'œuvre dans la remémoration de l'emprunt [...]」, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques Le film du texte*, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 13.

デュラスにおける映像と言語、あるいは、映像と「エクリチュール」の関係についての考察として、岡本澄子「マルグリット・デュラスのエクリチュールと映画」『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』14, 2005 参照。

⁷ G・ドゥルーズは、映画「ガンジスの女」における「声のフィルム」と「映像のフィルム」との関係を、「自己自律」« héautonomie » (カントの用語) と規定している。両者は、単に同一の映画を構成する自律した二つの要素ではなく、同一の映画（物質的媒体としてのフィルム）に宿る自律した二つのイメージ——「視覚イメージ」と「聴覚イメージ」——なのである。Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Minuit, 1985. 第9章 « Les composantes de l'image » 3 節に「ガンジスの女」への言及がある。

「声のフィルム」が「映像のフィルム」に宿るに至るには、「映像のフィルム」のうちに「声のフィルム」を迎え入れ、受け容れるだけのいわば空さがなければならないが、「声のフィルム」は、「映像のフィルム」に宿ることによってそれを満たすのではなく、逆に、まさしくそこに穴を穿ち、それを「ざる」のようなものとして、常にそのつど新たに生じさせるのである。それを可能にするような映像こそが、「空さがあり、乏しく、数々の穴からできている」映像と言われているものなのである⁸。

こうして声のうちに、そうした穴の一つを通して記憶が浮上し、何かを思い出すたびに、それが直ちにまた別の穴を通して外へと抜け出てゆき、忘却が出来る、そうしたプロセスが無限に遂行される。ここで声は、映像に物語的全体性、歴史的連鎖を回復させるのではなく、いわば考古学・地層学的な所作をもって映像を穿ち、未知の地層——「おのれ自身の前史」*« une préhistoire d'eux-même »* (p. 157) ——を露呈させては、埋めなおす。デュラス自身、書いているときの自分のことを「ざる」のようなものと語り、自分は「頭に穴が開いている」と述べている。ざると言えば、S・タラの唄を口ずさみながら踊る狂人の頭が「ざる頭」(*« tête-passoire »*)であり、それは「万人の記憶」と「万事の記憶」が通過してゆく「うつろな形」*« forme creuse »*である (p. 148)。記憶が、空っぽの頭の中を吹き抜けてゆく。何かを思い出すことが、直ちにそれを忘れることであるような記憶、それゆえ、何かを思い出すことが常に初めてそれを思い出すことであるような記憶、こうした記憶=忘却こそが、まさしくこの映画のみずみずしさ——砕け散る磯波に洗われる砂浜のみずみずしさ——の源泉であり、声によってもたらされる映像の新鮮さ——大気に漂う塩水と海藻のにおい——の源なのではないか。かくしてこの映画を見る=聞く者は、L.V.S.のように、もはや「記憶に慣れることがない。もとより忘却にも⁹」。「声のフィルム」が「映像のフィルムに」対して、従属しているのではなく、自律しているというのは、まさしくそのような創造的反復——「記憶そのもの、忘却そのものの間の絶えざる磯波」*« ressac incessant entre la mémoire même, l'oubli même »* (p. 183) ——においてなのである。

さて、映画「ガンジスの女」における「映像のフィルム」と「声のフィルム」が「自律」しているのだとすれば、同様の関係を、映画完成後に刊行された解説的シナリオ『ガンジスの女』についても想定してみることはできないだろうか。実際、このテキストは映画「ガンジスの女」

に対して、「声のフィルム」が「映像のフィルム」に対して有するのと似たような意味、機能、価値を有しているように思われる。それは、作品の意味を解き明かしてくれるいわゆる解説などではなく、むしろ、既に書かれた作品とこれから書かれようとしている作品を含めた系列ないし体系の全体の中で、そこに開けられた口、穿たれた穴を通り抜け出てきたもの、あるいはむしろ、そこにまさしく当の穴を穿ち、口を開けることであり、それらを通り抜け出てゆくことそのものであるように思われる。映画「ガンジスの女」に宿る二つの実体である映像（のフィルム）と声（のフィルム）、そして、この映画がそこに由来すると同時にそれによって語られてもいるテキスト『ガンジスの女』は、互いに自由な関係を取り結び、それぞれが創造的自律性を帯びながら、当の映画をここかしこで穿ちつつ横断してゆく。このような映像と声とテキストの横断は、諸々の参照、引用、喚起、呼応という形を取り、そこにおいて不断に回帰する記憶と、間断なく出来る忘却は、作品に種々の開口部、裂け目、大小の穴、淵を生じさせずにはいない。それらの開口部、裂け目、穴、淵は、それを象る具体的な形を取って、作品の中にその痕跡を留めるであろう。こと映像に関して言うと、映画「ガンジスの女」には、その種の映像——これを記憶=忘却の形象と呼んでおこう——が随所に認められるように思われるのである。

二棟の「ホテル」

映画「ガンジスの女」において最も印象的な映像の一つは、登場人物たちがそこをある種の中心地点として集合離散を繰り返す建物、暗くくすんだ色の大きな建造物の映像であろう。その建物は、英仏海峡に面した浜辺に立ち、第二次大戦の記憶、なかでも、いわゆるノルマンディー上陸作戦の記憶を喚起する「ブロックハウス」に例えられている。最初にそれが出現するショット (s. 8¹⁰) の記述によると、その建物は、「一棟のホテル。海に臨む。巨大。かつて豪華ホテルだったもの。窓の閉じた空洞のブロックハウス」*« Un hôtel. Face à la mer. Énorme. Ancien palais désaffecté. Blockhaus creux aux fenêtres fermées »* (p. 109) である。

同種の建物の印象的な映像としてもう一つ、同じく「ホテル」であるとされ、同じく「ブロックハウス」に例えられている別の建物の映像がある。ただし、先の建物とは異なって、最初にそれが登場するショット (s. 84¹¹)

⁸ 周知の通り、ある映像の音声トラックがほぼそのまま別の映像について用いられるという例は、「インディア・ソング」と「人気なきカルカタ」におけるベネチア時代の彼女の名前」との間に見られる。

⁹ M. Duras, M. Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, p. 99.

¹⁰ 資料 ph. 1.

¹¹ 資料 ph. 2.

およびその記述 (p. 147) にある通り、こちらの建物は純白で、閉じているのは窓ではなく鎧戸である、——「一棟の白い建物、ホテル、鎧戸が閉まっている、四角い形、侵入不可能な記憶のブロックハウス」« Un immeuble blanc, un hôtel, volets fermés, de forme carrée : blockhaus de la mémoire, impénétrable »。

それぞれ単独に示された二つの「ホテル」は、後のショット (s. 96, 98, 100, s. 109, 110) で明示されるように、じつは隣り合い、寄り添うように立っている。それらは、まるで双子の兄弟ないし姉妹であり、一方が他方の分身¹²をなしているかのようだ。二棟の建物が相前後するショット (s. 109, 110) で並んで示される際、ホテルⅠは、「ホテル。暗くくすんだブロックハウス。S・タラでの死に絶えた舞踏会の記憶のブロックハウス」« L'hôtel. Blockhaus sombre. Blockhaus de la mémoire du bal mort de S. Thala » (p. 157) であり、ホテルⅡは、「あらゆる記憶の白い箱。空っぽ。白いホテル」« La boîte blanche de toute mémoire. Vide. Hôtel blanc. » (同)とされている。「白い」は「空の」とも「純粋無垢の」とも読める。実際に「白い箱」は「空っぽ」とも形容されているわけだから、これは「いかなる記憶も入っていない空の箱」であり、あるいは「どんな記憶にも汚されていない純粋無垢な箱」でもある。「ブロックハウス」が何ものかを守るものの形象だとして、同じ「記憶のブロックハウス」でも、黒っぽいホテル＝ホテルⅠは「S・タラの死に絶えた舞踏会の記憶」という特定の記憶にポジティブに係るブロックハウスであるのに対して、白いホテル＝ホテルⅡは、単に窓のみならず鎧戸が閉まっているがために中を窺い知ることができず、「侵入不可能」であり、あらゆる記憶にネガティブに係るブロックハウスである。「空」という点では、前者も「空洞」« creux »とされていたが、「空洞」は、ここでは「空」であること自体よりも、むしろ「空」の状態をもたらす凹んだ形状を指している。その意味でホテルⅠは、記憶を迎え入れることのできる器、あるいは記憶が訪れては立ち去ってゆく宿(まさしくホテル!)であり、記憶の一種の通過地点のようなものである。通過という意味で言うなら、ホテルⅡの場合も、問題は、そこが実体的に「空」であるか否かということそのものよりも、むしろ、そこを記憶が通過できないという事態、つまり、記憶にとってそこが「侵入不可能」であるとするれば脱出不可能でもあるという、事の在り様に関わっているのである。

ユール・ド・バレエ バレエの身体

ホテルⅠ、すなわち黒っぽくくすんだ色のホテルは、それが家ではなくホテルであることともあいまって、閉鎖的に見えながら、実際に登場人物たちが出入りする比較的開放された空間である(同じホテルとされながら、ホテルⅡに人の出入りはまったくない)。「窓が閉じた」とあるが、たとえ閉じていたとしても、窓は形象として一義的に閉鎖を意味せず、むしろ積極的に開放を志向している。ホテルⅠが「空洞」(p. 109)であるのは、「記憶」を「守護している」(p. 147)とおぼしき狂人の身体が「空洞」であるのに似ている。狂人は、その本来の姿において、「言葉の物理的音が通り抜けてゆき、あらゆる意味が飲み込まれ、掻き消えてゆく空洞の形態」« forme creuse que traverse le bruit du mot, où s'engloutit, se perd, tout sens » (p. 163)、あるいは「万人の記憶によって横断される[...]空洞の形態」« la forme creuse [...] traversée par la mémoire de tous » (p. 148)である。別の比喻によれば、彼の頭は「ざる」のようなもので、他ならぬホテルⅠの壁と一体となったその頭を、あらゆるものが通過してゆくのである。すなわち、「ここでは四方の壁と合体した、あらゆるものの記憶によって横断された、ざる頭」« La tête-passoire traversée par la mémoire de tout, ici incorporée aux murs » (同頁)。

ホテルⅡは、そこに何ものも入り込むことがなく、そこから何ものも抜け出てこない完全に閉ざされた場所ないし空間であるように見える。それは、実質的に何も入っていない「白い箱＝空箱」なのかもしれないが、任意の記憶が通り抜けてゆく「空洞」で「ざる」のような狂人の身体や頭とは似て非なるものである。似ているといえ、ホテルⅡはむしろ、「もはや何ものにも横切られることがない」L.V.S.の身体に似ている——« Le corps du Fou est creux. Le corps de L.V.S. n'est plus traversé par rien » (p. 163)。

相応の差異を示しつつ、狂人とL.V.S.は、その身体において、二棟のホテル同様、一方が他方の分身、あるいは双子の兄妹ないし姉弟のようなものである。二人の対照を際立たせているのが、夜、ホテルのロビーで二度にわたって試みられる「死に絶えた舞踏会」の再構築のシーケンスである。そこで遂行される音楽に合わせた身体の演出は、まさにコレグラフィーと呼ぶに足るものだ¹³。

一度目の再構築、すなわち狂人による舞踏会の再構築

¹² L.V.S.と若者が壁に凭れて並んで砂の上に座っている場面 (s. 38) で、その若者は、「彼女の分身、この“白人＝空白”」« son double, ce “blanc” » (p. 120) と言い換えられている。大抵の場合、彼女に影のように寄り添う「分身」として、この若者の役割は「非健常者」« infirme »と形容されるL.V.S.が凭れかかる補助器具であることに尽きているかのようだ。

¹³ バレエの比喻は、ロングショットで捉えられた画面上、砂浜を横切って行く4人のS・タラの住人たちが集団で示す緩慢な動き、所作について用いられている。すなわち、「速度を落とした [=スローモーションの] バレエ」« ballet ralenti » (s. 53, p. 131, 資料 ph. 15)。その直前の表現「緩慢な歩み」« pas lent »は「緩慢な舞踏」の意でもある。

のシークエンス (s. 86-94) で、狂人は、みずから口ずさむ S・タラの唄に合わせて踊りだす。その際、歌うのは、そして唄に合わせて「前に進む」のは、彼の「頭」であり、踊るのは、そして歌う頭の「後をついて行く」のは、彼の「動物の身体」である。かくして、「狂人は腕に架空の女性を抱きかかえている」(s. 92¹⁴, p. 148) のだが、彼がこのように歌い踊りつつ遂行していることこそ、「S・タラの死に絶えた舞踏会」の「再構築」に他ならない。それは彼が歌い踊り始める前にする仕草を見ても明らかである。彼は、「周りを見渡す。片手で円を描くような仕草をし、丸く広い空間を描く。ダンスフロアだ。」(同)

さてこのシークエンスの最後で、狂人の唄と踊りに誘われたかのように、L.V.S. が砂浜からホテルに近づいてくる。が、中に入ることはなく、正面入り口の柵のところで歩みを止め、小階段に座り込む (s. 93)。彼女が実際にホールに入ってくるのは、翌日の夜、二番目の再構築のシークエンス (p. 113-119) においてである。L.V.S. は、おぼつかない足取りの「非健常者」« infirme » (p. 159) であり、「もはやどこにも入ることがない」(p. 151) 者なのだが、その彼女が、そのおぼつかない足取りで、回転ドアを通してロビーに足を踏み入れるや、ピアノが S・タラの唄のメロディーを奏で始める (s. 116)。吹きすさぶ海風のように記憶が勢いよく頭を通り抜けてゆく狂人と違って、何もかもその身体を通り過ぎてゆくことのない彼女自身が歌うことはない（彼女自身が S・タラの唄そのものであるというのであれば別だが——事実、「彼女と一緒に S・タラの唄が入ってきた」(p. 161) のである）。狂人の身体との対比によって、L.V.S. の身体は次のように記述される。「狂人の身体のように、L.V.S. の身体は再構築する、ただし歩み¹⁵によって。その頭は歌うことがないだろう、その身体は踊ることがないだろう。その身体は、狂人の身体よりも硬直がはるかに進んでいる、S・タラにおけるその停滞はより長期に渡るものだったのだ。L.V.S. の身体は不透明で、閉じている。狂人の身体は空洞だ。L.V.S. の身体はもはや何ものにも通り抜けられることがない、それは今この場に、唄によって、丸ごと運ばれてきたものなのだが、しかし、あの時以来、侵入不可能なものとなっている。終わったもの＝限られたもの[« Fini »]となっているのだ。」(s. 117¹⁶, p. 163)

窓＝穴の穿たれたホテル I のように、狂人は、よれて穴の開いたぼろを身にまとっている¹⁷。がらんとするホ

テル I に似て、狂人の身体は、風通しがよく、空洞だが、まさに空洞であることによって、記憶が繰り返し来訪しては出立する場所である。鎧戸の閉じたホテル II のように、L.V.S. は厚いコートを羽織っている¹⁸。何も入っていない空箱であると同時に、外光を遮る暗箱でもあるホテル II に似て、L.V.S. の身体は、閉じられ、硬直し、不透明であり、いかなる記憶もそこに侵入することができず、そこから脱出することもできない。また、白いホテルが « La boîte blanche de toute mémoire » (「あらゆる記憶の白い箱」=「いかなる記憶にも汚されていない純粹無垢な箱」) であるように、L.V.S. の虚ろなまなざしも « Gouffre nu, pur de toute mémoire » (p. 126) (「いかなる記憶にも染まっていない、むきだしの深淵」) である。

かくして、建造物は身体の隠喩となっている。それは同様に、精神の隠喩でもある。というのも、黒っぽいホテルが、そこを不意に訪れた記憶が直ちに忘却となって立ち去ってゆく狂人の頭の比喩であり、純白のホテルが、あらゆる記憶がそこに閉じ込められたまま忘却の淵に飲み込まれてゆく L.V.S. の頭の比喩であるとすれば、それらは、それぞれが別種の狂気を象っているとと言えるのであるから。白いホテルと黒っぽいホテルの対比は、狂人と L.V.S. の身体の対比であり、さらに二つの別種の狂気の対比に通じているのである。

回転扉

この映画において、建物が身体および精神の隠喩なのだとなれば、建造物の付属装置で、その特異な性格ゆえに目を引くのは「回転ドア」« porte à tourniquet » である。それは、普通のドアにおいては分離され継起的に遂行される二つの行為を、切り離しえない一つのプロセスとして同時に生起させる。二つの行為とは、開けることと閉めることである。ホテルが隠喩であるように、「回転ドア」は、隠喩として、とりわけその種のドアを備えているホテル I¹⁹ に固有の特徴、すなわち、閉じていると同時に開いているという両義性を形象化している。

L.V.S. がホテル I の「中に入り込んだ」場面を見てみよう。L.V.S. は、ホテル正面入り口前の「階段」« perron »、柵 « barrières » の辺りを逆説的な「生息地」« habitat » (p. 151) とし、「周辺」« périmètre »、要するに外部に留まることを習いとしている。彼女は、「もはやどこの中にも入ることのない人」(p. 151, p. 161) なのだが、その

¹⁴ 資料 ph. 3.

¹⁵ もっとも、« les pas » = 「歩み」ないし「足取り」は、パレエ等においては踊りの「ステップ」ないし「舞踏」そのものを意味する。

¹⁶ 資料 ph. 4.

¹⁷ 資料 ph. 5.

¹⁸ L.V.S. が着ている毛皮のコートは白ではないが、S・タラの舞踏会以前の写真(s. 107, p. 156 資料 ph. 6)で、18歳の彼女は白い服を着ている。また、声 2 は声 1 に向かって感嘆して言う、「なんてきれいな…、白い服を着たあなたは…」« Comme vous êtes belle... habillée de blanc... » (p. 14)、と。

¹⁹ 回転ドアが最初に示されるのは、冒頭のシークエンスで旅人がホテル I のロビーに入ってくる場面においてである。資料 ph. 7.

L.V.S. が、旅人の到着後、まるで彼のいるホテルに引き寄せられるかのように、「近頃はホテル周辺で見かけられる」*« c'est autour de l'hôtel qu'on la voit ces jours-ci »* (p. 129) ようになり、そこに「日ごとに近づいてゆく」*« Toujours plus près »* (同) のが目撃され、ある時ついに、ホテルの「ロビーの中に入り込んだ」*« A pénétré dans l'intérieur du hall, celle qui n'entre plus nulle part »* (s. 115-116²⁰, p. 161) のである。「もはやどこの中にも入ることのない者」と規定される彼女が、どこであれ内部に侵入しえたとすれば、それはもっぱら、彼女がその際に潜り抜けた戸口が、どこかに入ることが同時にそこから出ることでもあり、内と外が絶えず反転する回転ドアだったからではないか。

頑なに、ひたすら閉ざされ続けるかのようなホテルⅡと、閉ざされていながらも回転ドアを持つことにおいて内と外が可逆的に通じているホテルⅠとの対比は、旅人が門扉を押して入ろうとするものの入ることのできない懸崖に立つ家 (s. 68²¹=p. 138) と、その同じ旅人が回転ドアを開けて (= 閉めて) 入る (= 出る) カジノ (s. 141²²,=p. 184 s. 145=p. 188)、の対比において反復される²³。旅人は坂の上の家に入らない。その家は「閉まって」*« fermée »* いて、庭が荒れ放題で「入り込めない」*« impénétrable »*。もっとも、その門扉は文字通り閉まっていたわけではなく、もともと「開いていた」*« ouverte »* のである。だから旅人が機械的に手を置いてみると、その門扉はたやすく内側に開く。ただ、回転ドアと違って、その手を放すと門扉は「元の位置に戻り、ひとりで閉まってしまう」*« reprend sa place, seule, se referme »* のである。入ることがそのまま出ることに通じ、絶えざる U ターンを象るカジノの回転ドアの場合と違って、その家の扉は偏に一方通行的で、まるで、この家の中に入ったら二度と出ることができない、だからここには入るな、とでも言っているかのようだ。

この映画において、回転ドアは、文字通り円転滑脱たる様相を呈し、軽やかでしなやかな装置といった趣を湛えているが、一方、通常のドアは、いかにもぎこちなく鈍重な代物だ。見せるに足らないものであるゆえに、さらに言えば、見るに耐えないものであるあまり、それを見せることが端的に忌避されることさえある。冒頭のシークエンスで、S・タラに到着した旅人が、部屋に向か

って廊下を歩く姿 (s. 17) と部屋に入った直後の姿 (s. 19) は示されるが、その間にあって然るべきドアを開けて中に入る姿は示されない。撮影されなかったのか編集でカットされたのか不明だが、そのシーンが「放棄された」ということがテキストに明示されている。「旅人は、あるドアの前に達し、それを開け、暗がりの中に消える (放棄されたショット)」(p. 111)。本来なら 18 番目のショットであったはずの入室の場面は、それを壁越しに目で追う S・タラの住人たちの視線 (s. 18²⁴) によって置き換えられている。開けることと閉めること、入ることと出ることが、二律背反をなし、排他的選択肢となるようなこの種のドアは、記憶と忘却が表裏一体をなすこの映画のエートスには馴染まず、むしろ異質で、まさに忌避すべき形象であり、くだんのショットの放棄と、その放棄への言及自体がまさしくそのことの証である。逆に、回転ドアがまるで偏愛の対象であるかのように回帰的に (計 7 ショット) 示されるのは、まさしくそれが、切り離しがたいものとしての記憶と忘却——記憶 = 忘却——の運動、くだんの「記憶そのもの、忘却そのものの間の絶えざる磯波」を象っているからではないか。

S・タラの住人たちの失われた記憶について、声 1 は「あの人たちの記憶は、いま、外にある」と語り、声 2 は「灰となって…」と言いつける (p. 110)。住人の一人である黒衣の女は、自分たちが既に失った記憶について、「私たちの記憶は、いま、外にある、散らばって…、焼かれて…」(p. 179)。記憶は、内なるものとしては失われたとしても、文字通り無に帰してしまったのではなく、「外にある」。燃やされ、灰となり、散逸した記憶は、中空をあてどなく漂い、空洞で穴だらけの S・タラの住人たちの「ざる頭」の中に不意に侵入して来るかと思えば、瞬間にそこから抜け出てゆく。思い出す度に直ちに忘れてしまうような記憶、それゆえ再び思い出すことがその都度生まれてはじめて思い出すことであるような記憶、要するに、生じれば、それがその度に事件ないし事故であるような記憶には、一体どうしたら「慣れる」ことなどできようか。いかにも、「回転ドア」とは S・タラに住む者たちの頭の内と外の境界線上に取り付けられた装置なのである。

回転ドアと異なって、普通のドアは、記憶と忘却を同時に操るなどという器用さを持ち合わせていない。それ

²⁰ 資料 ph. 8.

²¹ 資料 ph. 9.

²² 資料 ph. 10.

²³ 本稿補遺において示したように、S・タラの世界は二方向に引き裂かれているが、旅人の二つの外出先のうち「家」は「石」の方向に、同じく「カジノ」は「川」の方向に位置している。ちなみに、現実において当の家に通じる坂道の中腹に「懸崖の磔刑像」*« Le calvaire de la corniche »* と呼ばれるキリストの十字架像が聳え立っているが、それは、あたかもこの方向が、旅人にとって通過すべき試練の道、受難の丘を意味するかのようである。海を臨むこの懸崖の名所はブルーストゆかりの場所でもあり、そこには『失われた時を求めて』の一節を記した記念プレートが設置されている。石木隆治「ブルーストとトゥルーヴィル」『東京学芸大学紀要』第 2 部門、第 48 集、1997 参照。

²⁴ 資料 ph. 11.

でも、どうにかしてそれが記憶と忘却を一度に象るには、半ば開いている=半ば閉じているという、窮屈で、いささか不恰好な形を取らざるをえない。夜の廊下のショット（s. 55²⁵）で、ある部屋のドアが半ば開いて=閉じていて、そこから誰もいない暗い廊下に光が漏れている。部屋の中にいると思しき人の影がその光を数度（往復2回都合4度²⁶）にわたって横切り、明滅させる。やや時間をおいて、同じ位置からのショット（s. 65²⁷）が再び現れる。先ほどと同じように半ば開いた=閉じたドアの前を、外出しようとしている旅人が通りかかり、中を覗き込むが、逆に今度は人影らしきものはひとつも現れない。先のショットでは、中に人影があるが、それを見ようとする者が誰もおらず、後のショットでは、見る者はいく人影がない。通常のドアには、このような行き違い、ちぐはぐさがつきものであるとでも言うかのように。もっとも、その種の行き違い、ちぐはぐさこそが、S・タラの世界——ひたすら周縁部（périmètre）だけからなる世界——における遭遇の常であるというのなら別である。事実、半ば開いたドアの場面で、テキストは、みずから「われわれは二つの声のいる地域[« région » =「周辺部」]の近くにいるのだろうか？」と問い、ただ「たぶん」（p. 113）とのみ答えている。くだんの人影は、姿を見せず声だけが漂う二人の人物のものであると想定してみることはできる。しかしその二人は「自律」しており、どこかに場所を占めているのだとしても、画面外の空間も含め、われわれが感知できる空間の外、「映像のフィルム」で想定される場の周縁部にしかないのである。

回転ドアではないが、単純に扉でもない扉で、外に通じる「窓」の性格を備えた扉がある。文字通りには « porte-fenêtre » 「窓=扉」と称し、日本語では一般に「フランス窓」と呼ばれているドアがそれである。「窓」でもありながら、あくまで「扉」であるところのフラン

ス窓は、観音開きとなっていて、片方の扉だけが開いており、もう一方は閉じている。

ホテルのロビーにいる旅人が、ロビーとバルコニーを仕切る窓越しに、砂浜と海を眺めるショット（s. 52²⁸）において、窓の隣にあってバルコニーに通じる「フランス窓」は、扉の片面が開いている（もう一方はむろん閉じている）。窓ガラス越しに見えるのは、砂浜の上をゆっくりと移動する四つの人影だが、それが誰のものであるかは判然としない。次の画面で、カメラは扉の片面が開いている「フランス窓」を通して直接、それらの人影を寄りのショット（s. 53²⁹）で捉えたと、今度はそれらが4人のS・タラの住人たちであることが分かる。

同じフランス窓も、常に外に開かれているとは限らない。旅人の部屋にあって窓のように見えるものは、実際には「フランス窓」である。最初にそれが示されるショットで、そのフランス窓はレースのカーテンが視界を遮っている³⁰。次に、それは完全に開いているが、夜の帳が視界を遮っている³¹。最後に、それは片側が開いていて、外が望まれる³²。旅人の部屋の窓は海（周縁部からなる町S・タラの周辺部）ではなく、海の反対側にあつて、町——周縁部からなる町S・タラのS・タラならざる内部であり中心部である側、「あのS・タラの他所」« cet ailleurs de S. Thala »（p. 172）³³——に面していたのだ。その開いた窓のアンクルから望まれるのは、S・タラの海側=周辺部ではなく街側=中心部に開かれたホテルの門を通過して敷地内に入ってくる旅人の妻子である³⁴。この門はごく象徴的なもので、門柱はあるが、内と外を物理的に仕切る門扉はなく、外からの暴力的な侵入に対してまったく無防備である。実際この映画において、回転扉以外の出入り口を通過して人がかくも堂々と出入りする場面はない。かくしてブルジョワ演劇中の痴話喧嘩のごときシーンが繰り広げられる（パロディーに属する偽の写実性は旅人の妻の速い足取りと話しぶりに端的に表

²⁵ 資料 ph. 12.

²⁶ 直前の昼の廊下のショット（s. 54）——部屋のドアはみな閉まっている——では、旅人が廊下を手前から奥に歩いてゆき、右に曲がって画面から消え、続いて、入れ替わるようにして黒衣の女が左手奥から手前に歩いてきて、右に曲がって画面から消える。この一部始終が画面奥の大きな鏡に映し出され二重化される（左手の側面の鏡にも一瞬姿が映っている）。かくして、実体と影が同じ往來を反復しているかのようである。二重化、反復ということについて言うと、声1、2の言葉は、人物、とくに黒衣の女の言葉の、いわばエコーであるケースがいくつも見られる。

²⁷ 資料 ph. 13.

²⁸ 資料 ph. 14.

²⁹ 資料 ph. 15.

³⁰ 資料 ph. 16.

³¹ 資料 ph. 17.

³² 資料 ph. 18.

³³ S・タラが、あくまで周縁部（海、砂浜）である限りにおいてどこまでもS・タラであるなら（「ここは川までがS・タラ」、「川の向こうもまたS・タラ」« Ici c'est S. Thala jusqu'à la rivière », « Après la rivière c'est encore S. Thala » p. 120、および声2の発言 p. 131）、その反対側（住宅街側、山手側）は、中心部であることにおいて逆説的にも非S・タラである、と考えるべきであろう。

³⁴ 資料 ph. 19. この場面で旅人の妻が身につけている衣服（女性用スーツ）は赤である。それは、カラー映画とはいえほとんどが色落ちしたような色（これにはフィルムが35ミリではなく16ミリであることも影響しているのかもしれない）からなるS・タラの世界において、外部（世間なるもの）から暴力的に侵入してきたかのごとき唯一の鮮やかな色である。それはまるで、この映画がカラーである必要があったのは、このシーンを撮るためだけであったかのようなのだ。あるいはそれは、人物たちがしきりに口にしているものの、映像として映し出されることのないあの「火事」の代替物なのだろうか。

れている)。旅人の部屋の窓＝扉が、海ではなく町に向いていたというのは象徴的である。彼はいまだ十分には外の人間でなく、完全には周縁部の住人ではないのだ。

かくして、回転ドアが一度に手際よく鮮やかに象る絶えざる記憶と忘却の交替を、一般のドアは、半ば開いている（閉じている）という不徹底な状態、もしくは、両扉の片側のみが開いている（閉じている）という不完全な形態をとってしか表わせないのである。

窓

旅人がロビーの窓越しに砂浜を眺める場面がそうであったように、映画の終盤、カジノの内部から「大窓」——「湾」、「入り江」« baie »という海洋的響きを持つ大きな窓——越しに L.V.S. を捉えたショット (s. 142-143³⁵) では、まず窓の外を人影が通り、立ち止まってこちらを見るが、離れているのでそれが誰であるか見分けるのは困難だ。旅人が、その人影を差して、カジノの男にそれが誰か分かるかと尋ねると、男は、距離があるので分からないと答える。黒い人影にしか見えなかったものが、次の寄りのショットでは、L.V.S. であることがはっきりと分かる。極小で不分明な人影を捉えた遠景のショットから、人物が特定できる寄りのショットへの切り替え、繋ぎは、視線と認知のずれを演出し、知覚と認知の間の遅れを象っているように思われる。

眼差し (regard) と認知 (reconnaissance) のずれ、視覚 (vue) と認知 (connaissance) の非連動は、「声のフィルム」が始まるや最初の対話によって直ちに言及されている (p. 108) ——

声 1 「彼は誰かに見られているの？」

« Quelqu'un le voit ? »

声 2 「ええ。あの浜辺の男たちに。」

« Oui. Ces hommes de la plage. »

声 1 「他には誰に？」

« Qui encore ? »

声 2 「あの黒い服を着た女に。」

« Cette femme habillée de noir. »

声 1 「あの人たちは彼が誰だか分かるの？」

« Ils le reconnaissent ? »

声 2 「眺めているのよ。」

« Ils le regardent. »

ここでテキストは、映像を参照しつつ、三つのタイプの視線を挙げている。すなわち、黒衣の女の「はなはだ鋭い眼差し」« regard d'une acuité intense »³⁶、狂人の「無媒介的で、全面的で、参照物なき視覚の眼差し」« regard de la vue immédiate, intégrale, sans référence »³⁷、そして、ひたすら地面に向けられるばかりの L.V.S. の「非視線」« non-regard »³⁸ である (p. 108)。黒衣の女の視線は、強い志向性を持ち、凝視することによって見通す力を持っているが、だからといって恒常的に認知を得ているわけではない（彼女も紛れもなく S・タラの狂人の一人なのだ）。狂人の眼差しは、野生的、動物的で、反省的思考に依ることなく、まして文化的知識に差し向けられることなどないが³⁹、それでも不意にそこを認知が訪れては通り抜けてゆく。L.V.S. は、正常な眼差しを失くした者であり、その眼には意味のある何ものも映じることがない⁴⁰。この場面で眺められていると同時に眺めてもいる旅人とは言うところ、「認知なしに見る」狂人たちの眼差しと異なって、彼の視線は「認知する」(s. 15,⁴¹ p. 111)。そのような視線ゆえに旅人は、S・タラに到着した翌日、最初に L.V.S. を目を向けたとき、彼女が誰であることを認知したであろう⁴²。その場面 (s. 38⁴³, p. 121) には、そこに登場する人物たちのそれぞれの眼差しの特徴が如実に映し出されている。すなわち、旅人と L.V.S. の間に想定されるある種の絆が、旅人に見られている L.V.S. を見ている黒衣の女——彼女は旅人が誰であるか分かっていない (p. 122) ——の眼差しによって知覚される。次に、旅人と黒衣の女が L.V.S. を見ているのに気づいた狂人が、L.V.S. に視線を向けると、彼はその刹那 L.V.S. のことを思い出すのである。

「窓」は眼差しの形象、それも純粋な視線の形象であって、大抵の場合、認知を伴わない。伴うこともあるが、それは偶然に、刹那的にであり、一種の事故のようなものとしてである。「回転ドア」や、扉でありながら窓の

³⁵ 資料 ph. 20-21.

³⁶ 資料 ph. 22.

³⁷ 資料 ph. 23.

³⁸ 資料 ph. 24.

³⁹ 「反省」はデュラスにとって「疑わしい」ものである。« La réflexion est un temps que je trouve...douteux, qui m'ennuie. »(*Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 98)

⁴⁰ これに対し、写真に写っている 18 歳の彼女 (s.61, p.136) は眼差しを持っていた。それは、彼女を棄て去ることによって死に至らしめるアンヌ＝マリ・ストレッテルとマイケル・リチャードソンに向けられた視線である。資料 ph. 25.

⁴¹ 資料 ph. 26.

⁴² その時点で彼が L.V.S. を認知したとは書いていないが、黒衣の女が後に、「そしてあなたは彼女がまだそこにいるのを見たの？」« Puis vous avez vu qu'elle était encore là ? » (p. 176) と問うており、声 1 は「そして彼は彼女を見た。彼女がまだそこにいるのを見た…」« Et puis il l'a vue. Il a vu qu'elle était encore là... » (p. 127) と述べている。

⁴³ 資料 ph. 27.

機能を備えた「フランス窓」も、透明なガラス張りである点において「窓」と同じ性質を帯びている。ロビー内にいる旅人を、勢揃いしたS・タラの狂人たちが回転ドアと窓から見詰めるショットがある⁴⁴。カジノの場面でもそうであったが、非視線とされるL.V.S.の眼差しでさえ、窓越しにこちらを見ているショットでは、一個の紛れもない視線となっている。

純粋な眼差し、認知を伴わない視線を映像上で暗示しているのは、数ある砂浜の光景にしばしば見られる、画面奥を移動する人影である。われわれはそれを見逃してしまうかもしれないが、目を凝らして見れば、前景に映し出された人物の彼方に、しばしば黒い影がうごめいているのを見て取ることができる⁴⁵。例えば、旅人が初めて砂浜に姿を現し、板敷の道を歩いてホテルの方向に歩いてゆくショット（補遺資料s. 4）には、遠景に砂浜を横切り板敷の道に達してこちらに向かってくるような小さな人影が写っているし、直後の切り返しのショット（同s. 5）でも、波打ち際を向こうから歩くよりも速い速度で移動する人影がひとつ、ついで、反対方向からやってくる人影がもうひとつ見える。黒い影は、砂浜を移動する人ではなく、海上をゆっくりと進む船である場合もあるし、人の周りを駆け回る犬の影である場合もある（しかもそれは前景で自動人形のように狂人の後について歩いてゆくL.V.S.の姿を映し出すショット（s. 39）においてである⁴⁶）。見分けがたいこの種の影は、撮影の際にたまたまそこにいた人や船や犬が共に映ったということにすぎないのだろうか（映画は個々のコマが写真である以上、通常、狙われた対象のみを撮るというわけにはいかないのだから）。それらの影は、デュラスが——「事故」とすべきか「偶然の出来事」と訳すべきか、ともかく——« petits accidents sonores ou visuels »（p. 192）と呼んでいるものののだろうか。たとえそうだとすると、その体系的ともいえる反復ゆえに、それらは求められた「事故」、多かれ少なかれ図られた「偶然」であるように思われる。もしそうだとすれば、そうした「事故」、「偶然」を前に、われわれは、認知できない対象に目を凝らすことを促されているのではないか。狂人の眼差しとは、まさにそのような類のもの——識別困難な影に向けられた眼差し——なのかもしれない。それはまさに偶然に（par accident）認識に達することはあるが、それも束の間で、次の瞬間には、あるいはまさにそこに達した瞬間に、純粋な視線に立ち戻り、あの狂人の「無媒介的で、全面的で、参照物なしの視線」に回帰してしまうような認識で

ある。

ホテルのロビーで狂人が旅人の存在を認知する刹那が、そうした「事故」のまさに偶発的で突発的な在り様を伝えている。それは「雷」の「一撃」に打たれるようなものだが、何よりも、その影響は少しもその場に留まることなく、瞬時に消え去ってしまう。すなわち、

旅人がロビーの暗がりから出てくる。まっすぐ狂人の方に向かって来る。狂人は彼のことをはじめて眺める。彼には現在進行中の物語の旅人が誰であるか分からない。彼は現在の手前で、現在から切り離された誰かを認知する。旅人は彼の近くに達した。二人は見つめあう。

狂人は数分の間、雷にでも打たれたかのように記憶に打たれる。[…][黒衣の女を見つめつつ]狂人は記憶の「一撃」を忘れる。彼は、自らが巻き込まれた事故に興奮し、いまだ茫然自失としている。しかし、今しがたその事故が自らの身に起きたことを既に忘れている。（p. 151）

狂人がロビーで旅人を「はじめて」見たとき、彼は彼のうちに、目の彼ではなく、過去の彼、現在の映像の古い地層をなす彼を認める。つまり、思い出したのだ。記憶の閃光に打たれて、彼はその名を呼ぶ。「マイケル・リチャードソン、あなただったか、あのインドの男」« Michael Richardson, c'était vous, l'homme des Indes »。もとより彼は、その閃光の刹那、その記憶を失ってしまうのであるが…。「あなたが誰だか分からない」« Je ne vous reconnais pas »（p. 122）と言う黒衣の女も、旅人をマイケル・リチャードソンと認識し、狂人の吐いた同じ言葉を口にする——「マイケル・リチャードソン。インドの男」« Michael Richardson, L'homme des Indes »（p. 158）。しかしその直後に彼女はその認識を否認する。彼女の想起もまた直ちに忘却の淵に沈むのである。こうして二度に渡って口にされた固有名「マイケル・リチャードソン」は、もはや認識の印や記憶の証ではなく、純粋な視線への回帰の前触れ、忘却の前兆となってしまっているように思われる。映画の最後のシークエンスで、旅人自身の口をついて「マイケル・リチャードソン」（p. 192）の名前が出てくるが、それも今や、彼の自己認識の表れではなく、むしろ自己忘失の先触れなのではないか。実際、その後に黒衣の女がまるで綴り字を読むように発した「マイケル・リチャードソン」という名を聞いて、彼は自分のことを含めて三人称で語っているのではないか——「そう。（間）彼らはもう今は死

⁴⁴ 資料 ph. 28.

⁴⁵ 以下に挙げるショット上で観察しうる人や船や犬の影は、動画でかろうじて辿ることができる程度で、早回しで見てこそ比較的鮮明に映るが、資料 ph. 14 や ph. 20 で分かる通り、静止画像ではきわめて見分けにくいので、稿末の図版資料に挙げることはしない。

⁴⁶ デュラスは、仮に映画でロール・V・シュタインを表象しようとしても、それは例えば犬の死骸によってであると述べている。「Évidemment, je peux montrer Lol V. Stein au cinéma, mais je ne peux la montrer que cachée, quand elle est comme un chien mort sur la plage, recouvert de sable, vous savez... »（Les Lieux de M. Duras, op. cit., p. 100）. 実際、声1は波にさらわれた犬の死骸に言及している（p. 132）。

んでいる」(p. 193)。

L.V.S.の眼差しは、何にも——地面の砂以外には——差し向けられることのない逆説的の眼差し——「非視線」——であるが、その眼差しが旅人には注がれる。既に挙げたホテルのロビーの場面で、「彼女の目に映るのは彼だけ、その生きた物体だけ」(p. 163)である。しかしたとえそのようなときでも、旅人が誰であるのか認知はしない。彼女の目に何かが映るとしても、ごく機械的に映るのであって、その何かが何らかの意味を帯びたり、何らかの情動を惹起したりすることはない。L.V.S.が黒衣の女とともに「ホテルの壁越しに」旅人を見る場面で、たとえ彼女の眼差しに苦悶の色が現れることがあっても、それは他者である黒衣の女の眼差しに浮かんだ苦悶の色の反映に過ぎない。「L.V.S.の眼差しのうちには女 [= 黒衣の女]の苦悶の色が映る。それも機械的に、意味を欠いたままで」(s. 105⁴⁷, p. 156)。また、L.V.S.の内に幸福が生じることがあっても、それはその同じ他者の幸福に由来する幸福である。「女は壁越しに旅人が生きているのを見て取った。そのことで幸福そうに見える。L.V.S.はその女が微笑んでいるのを見て微笑む」(s. 105⁴⁸, p. 156)。彼女の目の色は、ある種の動物の保護色のように周りに応じて機械的に変わるだけなのであり、それぞれの色に付随する意味や情動をその都度伴っているわけではない。

狂人たち——L.V.S.もその一人だ——の眼差しにおける通常の意味や情動の欠如は、失うことが逆説的に肯定的な意味を持つこの映画においては⁴⁹、一転して深い意味と強い情動を帯びるように思われる。苦悩するよるべなき旅人にとって、それは救済のよすがでさえある。苦悩は病なのであり——« *la maladie de la douleur* » (p. 173)——、狂人たちの眼差しは、それによってその病が治癒する力を宿しているかのようだ。狂人たちは、旅人が妻子との決別の試練を経て全てを失い、彼のうちに苦しみが目に見える形を取って現前しているのを見て取る。そのとき、「自分たちのありったけのやさしさとありったけの無知をもって、彼らはそれ [= 苦しみ]を旅人から奪い、取り除いてあげようとする。そして、それを自分たち——苦しむことを知らぬ自分たち——の中に据え置こうとする、その苦しみをそこで消滅させるために」(p. 172)。カジノの大窓の外から旅人に（そしてわれわれ観客に）注がれた狂人L.V.S.の眼差しは、その種の柔和さを湛えている。「彼女の眼差しはとてもやさしくて、静かだ」(p. 187)。そして、その眼差しは全狂人に共通する動物的愛に満ちている——

ある愛の状態に由来する動物的哀れみの情——原初の無意識的反応——、自己を思考する動きがまだ可能となっていない時の情動。泳ぎを知らぬままに泳ぐ泳ぎ手。愛するという観念が生じる前の愛。／その夜、苦痛と同様、愛が狂気の身体の堰板から外に流れ出て広がる。

Compassion animale issue d'un état de l'amour – premier automatisme –, le mouvement de se penser n'étant pas encore possible. Nageur qui ne sait pas nager et qui nage. L'amour avant l'idée d'aimer. / Cette nuit, de même que la douleur, de l'amour se répand, sorti des vannes des corps fous. (p. 172)

吸い取り紙が液体を吸い取るように、あるいは乾いた砂浜に海水がしみ込んでゆくように、「苦しみ」を吸い寄せ、奪い、取り除く「愛」は、間断なき記憶と不断の忘却が去来し、あらゆるものが通過しながらも、何ものも留まることなく、苦しみも愛（の観念）も痕跡を残すことのない「ざる頭」を持った彼ら、狂人たちの眼差しにこそ宿りうるものなのではないか。かくのごとき眼差しを注がれ、その眼差しの主と眼差しを交わすとき、われわれ観客は、この映画が『愛』*L'Amour*と題された作品の翻案であるということに得心し、感慨と喜びをもってそれを受け入れることができるだろう。

作家のフィギュール

黒衣の女はS・タラの住人の一人であり、したがって狂人の一人であって、恒常的な記憶を持たない——「女は同時に忘却と記憶である。彼女は記憶と、自らの内から汲み取られたその記憶の忘却との間の恒常的振動なのだ。」« *La femme est à la fois l'oubli et la mémoire. Elle est balancement constant entre la mémoire et l'oubli de cette mémoire, en elle puisée.* » (p. 158)——、あるいはむしろ、S・タラの住人たちの誰にもまして、記憶と忘却の間を絶え間なく揺れ動く者である。なにせ彼女は、かの「記憶そのもの、忘却そのものの間の絶えざる磯波」なのだから。

なるほど、「ざる頭」を持つという点で彼女は狂人と同類である（狂人のランバージャケットが擦り切れ、穴がいているように、彼女の黒衣は光り輝く穴が穿たれている——「黒い薄絹のスクリーンを貫いて、スパンコールが光り輝く」(s. 91⁵⁰, p. 149)）。しかし、二人は完全に同類であるというわけではなく、大きな差異、決定的と言える相違点を持っている。先に見たように、旅人をマイケル・リチャードソンと認識することによって記憶が

⁴⁷ 資料 ph. 29.

⁴⁸ 資料 ph. 30.

⁴⁹ 黒衣の女の台詞——「あなたもまた今はもう何も持っていない。(このことは肯定的に言われた。)」« *Vous non plus nous n'avez plus rien. (La chose a été dite positivement.)* » (p. 174)

帰し、直後に忘却が訪れるという場面が二度繰り返される。一度目、狂人は旅人を「初めて見る」とされ、その後、その「記憶の“一撃”」を忘れるのだが、「彼はその出来事が今自分の身に起きたということがもう分からなくなっている。それを命名することは決してできないだろう」(p. 151)。一方、黒衣の女は、旅人が誰であるか想起する際、彼に背を向けており、「彼女に彼の姿は見えていない」(p. 158)。彼女は、狂人と同じように、旅人の存在を認知したとき、「マイケル・リチャードソン。インドの男。」« Michael Richardson. L'homme des Indes » (p. 158) という言葉を吐き、その直後にそれを忘れてしまい、「私が誰だか分かったのか？」という旅人の問いに、「いいえ。それは一瞬しか続かなかった」と答えているが、テキストは、彼女が口にした言葉について、狂人の場合と異なって、「女がそれらを見出したのは彼女自身の内においてである。彼女が突然沈んで行ったのは彼女自身の内にある」(p. 158) と述べている。つまり、狂人は身体が空洞で、記憶がそこに外から到来しては、そこから外へと過ぎ去ってゆくものに対して、黒衣の女は、記憶とその記憶の忘却を溜めておく器というか、一種の貯水槽のようなものを、自分自身の内に持っているのである。

言葉という点からすると、彼女は、黙した L.V.S. (とその「分身」である青年) や、人の言った言葉を鸚鵡返しに、まるで木霊のように繰り返すか、たまたま頭をよぎった言葉を途切れ途切れにしか口にしない狂人と異なり、自らの言葉で、それも常に公衆の面前で話すような口調 —— « un ton “public” » (p. 173) —— で語る。「全員の名において話す」とき、彼女は S・タラの住人たちの「代弁者」« porte-parole » (p. 174) なのだ。同じ事は彼女の眼差しについても当てはまり、「彼女のまなざしは、他の全員に考えることを“免除するだろう”。彼女は全員のために (=代わって)、全部のために (=代わって) 考える」(p. 115) のである。

彼女はまた、みずから記憶の層を自律的に横切ってゆく。廊下を通り抜けてゆく姿、そしてその鏡の中の映像がその象徴である。「彼女は行く、時を横切ってゆく。彼女は知っている、知を横切ってゆく。」(s. 91⁵¹, p. 149) 壁越しに物事を透視する彼女の眼差しは予言者的であり、「来るべき出来事を告げている」(p. 115)。かの「記憶のブロックハウス」であるホテル I に部屋を所有している彼女——「わたしはまだホテルに部屋を持っている」(p. 178) ——は、夜、その一室でホテルの中で起きてい

ることを、様々な体勢を取りながら、その「はなはだ鋭い眼差し」でもって見通しているのだ。彼女は知を所有し、言葉を所有しているのだ。

では彼女は、記憶は所有していないのだろうか。「記憶そのもの、忘却そのものの間の絶えざる磯波」である以上、なるほど彼女が恒常的な記憶を所有しているとはいえない。しかし、彼女において恒常的なのは、記憶ではなくて、記憶と忘却の間の振動なのである。彼女は記憶をも所有しているのだが、その記憶は忘却と不可分なのだ。先ほど用いた比喩で言えば、黒衣の女は自分自身のうちに、記憶の貯水池とその記憶の忘却の貯水池とを、ふたつながら、同時に、同じ一つのものとして持っている。彼女は、人物として、記憶と忘却の回転扉であり、秀でて記憶＝忘却の形象なのである。

ところでこの黒衣の女は、テキストにおいて、いわば偽装された者として記述されている。彼女は、「暗鬱なる装い」に身を包み、「自分自身において仮装し」、「髪を黒く染め」ていて、「もう一人の女、アンヌ＝マリ・ストレッテルのにせもの」(p. 163) である。他方、彼女は、「白くて黒い」« La femme. Blanche et noire » (p. 153) とされてもいる。まるで彼女は、まさしく彼女自身であることにおいて、L.V.S. (ロラ・ヴァレリ・シュタイン) でもあり、狂人でもあり、黒っぽいホテルでもあり、純白のホテルでもあり、アンヌ＝マリ・ストレッテルでもあり、その代替物ないし分身であるタチアナ・カールでもあるかのようだ。黒衣の女は、その全身、その全体が何ものかの偽の属性を纏っているのだが、しかし、だからといってそこに他に何か真の実体があるわけではない。彼女は、個体としての自己を所有しているというよりも、むしろ、あらゆる他者と通じた、いわば多孔質の存在である。それゆえにこそ、「あらゆる欲望の本質的監視の中にいる」« Elle est là dans la surveillance essentielle de tous les désirs » (p. 183) のであり、「全体的で、死に関わる欲望、S・タラ欲望の動力源そのもの」« Le moteur même du désir, entier, mortel, celui de S. Thala » (同) でありうるのだ⁵²。

それにしても、ホテルに部屋を持ち、ひとり言葉を操り、登場人物たちの欲望を監視し、さらにいえば S・タラという世界そのものの欲望の原動力だという黒衣の女は、当のホテル——« Hôtel des Roches Noires » = 黒岩ホテル——に実際にアパートマンを所有し、そこで他ならぬ「ガンジスの女」他の作品を構想し、それらを執筆し

⁵⁰ 資料 ph. 31. ちなみに、旅人について言うと、S・タラに辿り着いたとき、彼が防水性の衣服である「レインコート」を着ていたというのは、横断という観点からするとわめて象徴的である (本稿補遺資料 s. 4, 5, 13, 17, 19)。彼はしかし、最初に部屋に到着したときレインコートを脱ぎ捨て (同 s. 19)、ある時点からはレインコート姿では現れなくなる。

⁵¹ 同上資料 ph. 31.

⁵² ホテルの部屋にこもり「欲望の監視」をする黒衣の女の肖像——座位 (床 ph. 32)、座位 (椅子 ph. 33)、立位 (ph. 34) ——を見よ。

⁵³ 『ガンジスの女』執筆・製作時のデュラスの生活については、Jean Vallier, op. cit., chapitre 10 : « La voie du gai désespoir » 参照。

た作家デュラスその人であると考えてみたい気になる⁵³。そう考えることは決して誤りではないだろう。ただしその場合、作家といっても、種々の伝記的事実に裏づけられる実体としての作家ではなく、まさしく実体をもたないことによって存在する逆説的存在、ものを書く機能と状態によってのみ規定される人物としての作家である。書く人がそこでまさしくものを書いてあるときの状態を、デュラスは次のように記述していた。

それはおそらく、私が書いているときにいつも達しようとしている状態です。つまり、極度に強く耳を傾けている状態、といっても、外に向けてですが。もの書いている人はよく、書いているときは集中していると言いますが、私は違います。書いているとき、私は極度に集中を失った状態にいるような感じがするのです。もはやまったく自分を制御できず、自分自身が一個のざると化し、頭に穴が開いた状態になっているのです⁵⁴。

C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris ; un état d'écoute extrêmement intense, vous voyez, mais de l'extérieur. Quand les gens qui écrivent vous disent : quand on écrit, on est dans la concentration, moi je dirais : non, quand j'écris, j'ai le sentiment d'être dans l'extrême déconcentration., je ne me possède plus du tout, je suis moi-même une passsoire, j'ai la tête trouée.

さらに、「物語の外部」にあると思しき声1、声2について問われ、デュラスは、それは自分自身なのだと応じ、次のように続けている。

そう、でも、いたるところ私なのだと思います、あの二人の女にしてもそう。いたるところに同時にいるというわけにはいかない、書いているときはね、だけど自分をあらゆるものに注ぎこみたい、私は複数というわけではない、でも声はいたる

ところで語りかけてくる、とにかく、そのようにして溢れ出てくるものを少しばかり分かるようにしてみたいと思っているのです、それらの声は、外から聞こえてくるのだとずっと思っていたのですが、今は違います、それは、書いていないときの私、よりよく理解したときの私、女性が好きである場合の私、分かりますか、そう、一人の女を好きなきときの私、死んだときの私、何かを理解したときの私、等々、それは、自分の内に抱え持っている多様性のようなもの、男でも女でもみんなそれを抱え持っているのですが、ただ、それが喉をかき切られたような状態になっているのです。大抵の場合、人は貧弱な声をつつ持っているだけ、それでもって話している。本当は、溢れ出てくるのでなければいけないのに…。

Oui, mais c'est moi partout, je crois, c'est... les deux femmes. Je ne peux pas être partout à la fois, voyez, quand j'écris mais j'ai envie de tout investir, je ne suis pas plurielle, et les voix, ça me parle partout, et j'essaie de... de quand même, de rendre compte un petit peu de ce débordement, et longtemps j'ai cru que c'était des voix extérieures, mais maintenant je ne crois pas, je crois que c'est moi si je n'écrivais pas, moi si je comprenais mieux, moi si j'aimais les femmes, voyez, ou si j'aimais une femme, moi si j'étais morte, moi si je comprenais, etc., c'est une sorte de multiplicité qu'on porte en soi, on la porte tous, toutes, mais elle est égorgée ; en général, on n'a guère qu'une voix maigre, on parle avec ça. Alors qu'il faut être débordée...⁵⁵

顔面蒼白で、黒い装束に身に包んだ女、同時にあらゆる他の人物であり、記憶＝忘却の形象であるところのあの女——「ガンジスの女」？——は、デュラスが「ざる」ようなものとして規定するところの作家——書いているときの「私」——のフィギュールにほかならないのである。

⁵⁴ M. Duras, M. Porte, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

【補遺】

「映像のフィルム」冒頭のシークエンス分析（解釈の試み）

横断

映画は、ひとりの男（「旅人」と呼ばれる）がある町（「S・タラ」と呼ばれる⁵⁶）に到着する場面から始まる（どこから来たかは不明）。「レインコート」*« imperméable »* (p. 107) に身を包んだその男は、とある石畳の広場を斜めに横切り (s. 1)、とある川の河岸を辿り (s. 2)、とある海辺の家の横を通り抜け (s. 3)、とある砂浜に、板敷きの長い遊歩道を歩いて「侵入」(p. 108) する——男の背後からのショット (s. 4)、前からのリバースショット (s. 5)——。その間に聞こえてくるのは、まずクレジットタイトルで鳴り響く何か物を突き砕くような機械音、ついで映像が流れ始めるや、その機械音を引き継ぐかのように聞こえてくる男の靴の音——それは石畳を打ち、板敷きの道を叩き、砂の上で掻き消える——、遠くに聞こえる町のざわめき (s. 1-3)、潮騒 (s. 3-5)、オフで聞こえてくる女のハミング (s. 3-4)、最後に、中空を漂うかのような二つの声（「声1」と「声2」）の問答 (s. 5-25) である。その問答に呼応するかのように黒衣の女（「女」）と二人の若い男（ひとり「狂人」、もうひとり命名されない）のウェストショット (s. 6, s. 7) が映し出されたのち、とあるホテルに向かって歩いてゆく男の後ろ姿 (s. 8) がロングショットで示される。さらに板塀に凭れ砂上にじかに座している若い女（「L.V.S.」とイニシャルで示される）の顔のクローズアップ (s. 9) とロングショット (s. 10) に及び、かくして冒頭からほんの3分ほどで、この映画の5人の主要登場人物がすべて示されたことになる。ロングで捉えられた黒衣の女 (s. 11) と二人の若い男 (s. 12) のショットに続いて、旅人はホテルの回転扉を手で押してロビー内に入り、ロビーの窓越しに砂浜を眺める (s. 13)。そこから、男の視線の先に寄り集まってくる4人のS・タラの住人たち (s. 14)——ホテルの真正面に座すL.V.S.、それぞれ右からと左から対称的に画面に入ってくる二人の若い男と黒衣の女⁵⁷——、彼らの視線の先にあるホテルの正

面 (s. 15)、さらに4人の視線に戻り (s. 16)、その視線が（壁越しに！）辿るホテル内の廊下を移動する男の後ろ姿 (s. 17)、廊下を曲がって画面から消えてもその姿を辿り続けているとされる彼らの視線 (s. 18) ……、というように、ショット・リバースショットが連続する。男の移動は、厳密に固定ショットのみからなり、パノラミックやトラベリングが皆無のこの映画においては、人物たちの視線（しかもそこにその移動自体は映じていない視線！）の動きによっても示される（ゆえに、男の部屋がホテルのどこに位置するのか分からず、彼が部屋に入るシーンも示されない）。次のショットで、旅人は既にホテルの部屋に辿り着いており、そこでレインコートを脱ぐ (s. 19)。それを見届けた（？）4人の男女は、黒衣の女は画面左方向に、若い男は右方向、残りの2人も右方向に向かって歩き、画面から消える (s. 20)。

以上が初日の出来事のすべてである。要するに、この映画の最初のシークエンスは、「ある旅人のとある町への到着」に尽きている（彼の来訪が再訪であることは、声2の「彼がS・タラに戻ってきたのはなぜ？」(p. 109) という言葉に示唆されている）。このいわばごく直線的なシークエンスは、映画のその後にみられる反復、循環的な動き——廊下内の往復、砂浜上の往来、ホテルへの／からの出入——とは性質を異にしており、それ自体がまさに出来事、事件（さらに言えば事故？）と呼ぶにふさわしい何ものかをなしている。その上でさらに、この見たところ古典的なまでにシンプルなショットの直線的継起が示していること、このシークエンスがその中で主要登場人物をすべて映し出していることと合わせて伝えようとしていること、それは、たとえそれがどれほど陳腐なことであつたとしても、これから何かが起きる、何らかの物語が生じようとしている、ということにはほかならない。というのも、誰かがどこかに到着した以上、その誰かは、少なくともそこから再び旅に出るか、そこに留まるか、いずれかの出来事を生じさせないわけにはいかないのだから。このシークエンスは、その形態におい

⁵⁶ ロケ地はトゥルーヴィル・シュル・メール。当地に赴いて確認するのがなによりだが、ほとんどのショットは Google Earth ないし Street View によって同定可能である。

⁵⁷ 実際には黒衣の女はホテルに向かって真正面から垂直に歩いてくるのだが、カメラがその軸に対して手前左斜め方向——旅人の視線がやってくる方向であるか——から撮っているため、女は左斜め奥から画面を横切る形になっており、それによって彼女3人の画面内への進入経路が左右対称をなしているように見える。左斜めからの14番目のショットを真正面から捉えたショット (s. 125)——両ショットは物語上は時間の経過で隔てられているが、撮影は一時になされたものと思われる——を見ると、砂上に描かれた黒衣の女の進入経路は、画面（＝砂浜＝S・タラの世界）を左右二方向に二等分しているのが明確に分かる。

て、まがりなりにも物語の兆しであり、物語への導入なのである。

実際そこに物語の兆しがあるとして、では、いったい何の、どのような物語だろうか。まず、この物語はその場所や時や人物の抽象性、あるいは一般性、任意性、(相対的)匿名性からして、ある種の例え話、寓話の趣きを湛えている。場所や時や人物は、不定冠詞や不定形容詞で示されるべき「ある」や「とある」に先立たれた不特定で任意のものである。それは既存の物語的反復からの切断を示すと共に、これからある物語が、たとえそれがこれまで何度も反復されてきた物語であっても、まるで今まさに天地開闢以来初めて出来るかのごとくに出来るべき無垢の生地を表してもいる。

さて、例え話となると、寄る辺ない旅人が旅行鞆をひとつ提げて帰ってくる姿を見て、われわれは聖書に綴られている、いわゆる「放蕩息子の帰還」の話を思い出す⁵⁸。のちに明らかにされるように、旅人は「死ぬ」(p. 127, p. 177) ために、かつて人と愛し合った場所であると同時に罪を犯した場所でもある町に帰ってきたのである(彼はL.V.S.を愛し、棄てた=殺した⁵⁹のである)。彼の名は「マイケル・リチャードソン」。語源からして、「リチャード」とは「力強く、堅牢なる者」を意味するが、「リチャードソン」とはその息子ということである。事実、彼は裕福で有力なる者の子という意味で、「大地主の息子」« le fils de grands propriétaires terriens » (p. 113) とされている。然るに、ここで息子とは、親に比べて力弱い者の謂いである⁶⁰。さらに「マイケル」という名は、語源において、内容的に「神に似た者」を指し、その限りで強者を意味するが、そこに随伴する反語的含み——「誰が神に似た者であるか?」⁶¹——ゆえに、神のよう存在に見えて、結局のところ神ならざる者、弱者を暗黙裡に意味している。かくして、マイケル・リチャードソンとおぼしきS・タラに帰還した旅人は、力弱い者、脆弱なる者であり、(テキストがL.V.S.を形容するために何度か用いている語を引き合いに出して言えば)「頑強な

らざる者」(« infirme » = 「非健常者」)であって、その点で既にL.V.S.と同等なのである。聖書の放蕩息子が父=神に受け入れられるのに似て、彼もまたS・タラの住人たちに受け入れられ、その一員になる、ということが果たしてあるのだろうか。この映画のうちに何らの物語的興味が認められるとして、少なくとも、こうした問いをその一つとみなすことは可能であろう。

Vの軌跡

映画の冒頭部、1日目のシークエンスは、厳密に言うとS・タラの4人の住人たちがホテルの前を立ち去り画面から消える場面(s. 20)で終わってはいない。そこには、いくつかの光景からなるショットが、いわばサブシークエンスとして続いている。注目してみたいのは、4人がいなくなった場面で、彼らが立ち去った後の人気なき砂浜に残された足跡である。ホテルの前で砂上にじかに座っている若い女の位置と、黒衣の女および二人の若い男がそれぞれやってくる方向(s. 14)からすでに確認できるように、彼らの位置と移動が描く図形は、若い女の座っている位置を起点に、それが扇の要であるかのように左右対称に広がっている。それはV字形と見ることができ、三角形の二辺と取ることもできる(海と浜の際がその底辺をなしている)⁶²。最初のシークエンスを締めくくる夕景の数場面、人物が立ち去った後の人気のない場所の数ショットは、そのV字形ないし三角形をなぞり、象るような仕方で連続している。まず、黒衣の女が立ち去っていった画面左方向に、砂浜の上の足跡がそれに向かって続いている突堤のショット(s. 21)——それは「川の方」« vers la rivière » (p. 114)である⁶³——、ついで反対方向、右方向に、砂浜が広がり、その向こうの防波堤には家が立ち並び、そのさらに先の海上にとある町⁶⁴の影が蜃気楼のように浮かぶショット(s. 22)、そしてそこから切り返して、扇の要に当たるホテルの正面(先程若い女が座っていた地点)のショット(s. 23)、続い

⁵⁸ テーマの普遍性を強調ないし象徴する人物(フィギュール)として、山田洋二監督「男はつらいよ」の車寅次郎を引き合いに出すこともできるだろう。

⁵⁹ 声1、声2の対話において、「abandonner」(p. 125)(テキストでは« assassiner »だが映画ではこの語に置き換えられている)ないし« quitter »(p. 132)は、「tuer」の同義語であるかのように言い換えられている。

⁶⁰ われわれは、かつてデュラスの『愛人』を論じた際、「この作品においては(ひいてはデュラスの世界においては)、親の世代に比べて、総じて、子供の力、なかんずく息子の力は、はなはだしく不十分であり、著しく弱い」という見解を示しておいた。遠藤文彦「幻想のインドシナ：M・デュラス『愛人(ラマン)』における想像的父の探求」『福岡大学研究部論集 A. 人文科学編』8(1)、福岡大学、2008、18頁。

⁶¹ Michael という名の語源の意味は“Who is like God?” « Qui est comme Dieu ? »であり、それが意味する内容に疑問符がつく形となっている。

⁶² 黒衣の女は実際にはホテルに垂直に向かってきたのだが、戻っていくのは同じ方向ではなく、直角に近い左方向に向かってなので、その軌跡はそれ自体VともLとも取ることができる。

⁶³ 旅人がその河岸を歩いてきたトゥーク川(La Touques)である。その川がドーヴィルとトゥルーヴィルを双子の町のように左右対称に分けている。

⁶⁴ イギリス海峡に流れ込むセヌ川河口の対岸にあるル・アーヴル。町は「防水性の塊」« bloc étanche » (p. 114)とされるが、それは、狂人の頭を穴の開いた「ざる」« passoire »に見立てる比喩や、通過を禁じると同時に許す「柵」« grillage »(L.V.S.が凭れ掛かる柵、テニスコートの柵)の両義的形象とテーマ論的な対比をなしているように思われる。また、デュラスは海との対比で町について次のように述べている。「そう、彼らは海の側に属していて、海と共に歩いたり、進んだりする。彼らの動きは潮の動きだ。彼らは町に対峙していて、町は一枚岩のようなもの、塊のようなものとして立ち現れる。」(Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit., p. 86)

でテニスコートを囲む網状の柵越しに、向かって右方向から捉えた同じホテルの正面のロングショット（s. 24）、最後に最初の突堤のショットと同じ角度だが、今度は前景に板敷の散策路とそれに沿って立つ数基の街灯のショット（s. 25）。街灯はまだ点灯していないが、空と海に残照が映え、地面、砂浜はすでに翳って黒く見えるようになっていることが、夕刻に至ったことを示している。

以上のモンタージュがかなり明白に象っているのはV字形であり、それは、おそらく若い女性がその人であろうと思われるL.V.S.のミドルネームの頭文字にほかならない⁶⁵。こうして空間をV字形に切り取るモンタージュは、その後の展開において繰り返されるのだが、そのようなモンタージュは、まさにその反復によって、そこに何かしらの象徴的負荷を掛けていているように思われる。その内容については、形態Vが名前の要素であるゆえ、当の名前をシニフィアンとして分析し、それが象の意味を辿ってみることにしよう。

ロル・V・シュタインの姓「シュタイン」はドイツ語で「石」を意味している。一方、その名Lolは、M・ボルゴマノが指摘しているところによると、l'eau、つまり「水」に通じている⁶⁶。その伝でわれわれの解釈を推し進めるならば、この映画の画面左方面は「川の方向」*« vers la rivière »*（p. 114）と呼ばれ、右方面は「任意の、砂のある種の映像」*« une certaine image des sables, arbitraire »*（p. 114）と規定されているのは、象徴的に見て極めて興味深い。後者において目に留まるのは防波堤の頑強な石であるが、この映像において石は、海によって浸食され、さらには時によって突き砕かれ（打ち砕く波の音を誇張的に増幅するかのような突き砕く重機の機械音が時を象徴している⁶⁷）、「砂」として生成される運命にあるように見える。S・タラのSは、Sea＝海の頭

字であると同時に⁶⁸、Stein＝石のそれでもあり、Sable＝砂のそれでもありうるのだ。

「砂」の方向が忘却の方向であるとすれば、「川」の方向は記憶の方向である⁶⁹。地滑りが起きて古い地層が露になるように、夜とともに「かの地が横滑り」して「この地」を訪れる（*« C'est ça ; là-bas a glissé. Il est ici »* p. 124）のは、とりわけこの方向、「川」の方向においてである⁷⁰。「川」は鏡——旅人と黒衣の女が廊下を行き来するのを映し出す、あの鏡——の表面のようなもので、「川」までがS・タラであるが、その先もまた鏡像のような形でS・タラなのである（それは現実においてちょうどトゥーク川を境にしてドーヴィルとトゥルーヴィルが双子の町をなすのに似ている）。「川」は、ほかならぬかの舞踏会が行なわれた市営カジノのある方面である。最初のシークエンスは、突然（*« sans transition »*, p. 114）夕景に切り替わった25番目のショットで終わっているが、じつはシナリオでは26番目のショットが予定されており、そこでカジノの映像が示されるはずであった⁷¹。夕景といえば、この映画にリズムを導入し、時を刻んでいるのは、昼と夜の交代であるが⁷²、くだんの横滑り、地滑りが生じるのは、もっぱら夜である。夜の訪れと共に、夜な夜な、声による舞踏会の再構築が始まる（「それはどこ？いつ？舞踏会の前？舞踏会の後？あいかわらず舞踏会の前？いまだに舞踏会の後？」（p. 122））。俯瞰で「河岸（カルカッタの）」（p. 137, 144）が望まれるのも、「夜」であり、「川」の方に向けられたショットにおいてである。夜は、さらにまた別の象徴的土地、「ラホールの漆黒の夜」（p. 145）にもなる……。

もとより、ここにおいて忘却と記憶は不即不離の関係にあり、同じものでないとしても、別のものでもない。まさしく二つ方向の中間にあるVが、両者の「仕切り

⁶⁵ 「ロル・V・シュタイン」*« Lol V. Stein »* は、声1やカジノの男によって「ロラ・ヴァレリ・シュタイン」*« Lola Valérie Stein »*（p. 155, p. 188）とフルネームで呼ばれるが、大抵の場合ミドルネームは頭文字のみで示され、周知の通り、それが人口に膾炙した彼女のいわば通称となっている。

⁶⁶ Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, « foliothèque », Gallimard, 1997, p. 24-25.

⁶⁷ 狂人が「光が停止した」*« la lumière s'est arrêtée »* と叫んでそちらの方向を向くと、くだんの砂の映像は完全に停止し、一枚の写真と化す（s. 36）。フォト＝グラフィー、すなわち光の刻印である写真は、まさに光を捕捉＝停止 *« arrêter »* させた像であり、その際の光とは時の謂いに他ならない。光＝時と同時に突き砕く機械音も停止し、そこから「沈黙が広がった」（p. 119）。この際、光＝時を停止させたのは旅人である。彼の突然のS・タラ訪問とともに、現在の地層が過去の古い地層の上で揺り動かされたのだ。この振動、動揺が声1と声2の対話を引き起こしたのであり、またそれによって、狂人や黒衣の女のさるのように空洞の頭を記憶が通過してゆくのである。ときには過去が現在に暴力的に侵入（あるいは闖入）してくることもある。「光の停止」のショット然り、L.V.S.と思われる写真のショット（s. 61, s. 107）然り、「死んだ舞踏会」がホテルのロビーに闖入してくるショット（s. 75-76）然り。

⁶⁸ *« S. Thala »* は *« S. Thalassa »*（p. 146）とも記される。「タラサ」はギリシャ語で「海」である。

⁶⁹ 注23に示したように、旅人の外出先である「カジノ」が「川」の方向に、同じく「家」が「石」の方向に位置しているのは象徴的である。

⁷⁰ この方面は「ガンジスのメソポタミア」と入れ替わる。「メソポタミア」とはチグリスとユーフラテスといった二つの川（ポタミア）の間（メソ）という意味だが、ここでは、蛇行するガンジス川自身が挟み込んだところ、あるいはガンジス川の二つの支流の間を指すのであろうか。それはむしろ、「今＝ここ」であるトゥルーヴィルのトゥーク川と、「かつて＝かの地」であるインド、カルカッタのガンジス川の間という意味かもしれない。

⁷¹ テキストは、映画の最初のシークエンスを締めくくる26番目のショットになっていたであろうショットで、夜空を背景に白い市営カジノの丸屋根を取っていたであろうショット、実際には「放棄されたショット」に言及している。そこでは、とある男の声が「ブルー・ムーン」の歌詞を口に、遠くで警察のサイレンが鳴り響いていたであろう。

⁷² 映像およびテキストの記述（「昼」、「夜」等の指示）から判断して、物語は、旅人が到着した日から数えて8日目の昼で終わっているように思われる。

弁」« vanne »をなしているのだ。本稿本編で見たように、「vannes」(「流体の流量を調節する」水堰板、仕切弁⁷³)は、狂人の身体の内外部の境界をなすものの比喩として用いられているが、それが象るのは、境界ないし限界ではなく、むしろ(デュラスが好んで引き合いに出す語« illimité »すなわち)際限なきものである。「Vannes」を間に挟んだ忘却と記憶は、断絶しているのではなく、仕切られていると同時に通じているのだから。かくしてVは、L = 「水」の方向、記憶の側と、S = 「石」・「砂」の方向、忘却の側を仕切ると同時に通じさせている堰板 VANNE のVを象っていると見ることができるだろう。要するに、S・タラの町(あるいはその「周縁部」)全体がロル・V・シュタインを象っているのであり、さらに言えば、S・タラは彼女そのもの、彼女の身体(V字型に引き裂かれた身体)そのものであると見ることができるだろう。同じ象りを三角形と見ても事は同様である。というのも、三角形は愛し合う二人を「見ること」、そのあとに「ついてゆくこと」を旨とする彼女の欲望の図形にほかならず、彼女の愛の幾何学図形そのものであるから——「欲望の煌々と光り輝く幾何学——二人の恋人たちを見ること、そのあとについてゆくこと」(p. 136)。冒頭のシークエンスに仄めかされているように、これから何かしら物語のようなものが始まるとして、旅人のこの町への不意の訪問、再訪は、果たしてこの幾何学図形、その象徴的な意味に、いかなる変形をもたらすのであろうか……。このシークエンスを締め括る数ショット、それを捉えるカメラの跡を辿ってみると、こうした疑問、興味がおのずと生じ、沸いてくるであろう。

*

以上われわれは、25のショットからなる「ガンジスの女」冒頭のシークエンスを分析し、そこにある物語の

兆しが認められること、そして、二人の人物に関わる二つのテーマが提示されていることを指摘した。二つのテーマとは、旅人(マイケル・リチャードソン?)の身上に関わるテーマと、L.V.S.(ロラ・ヴァレリ・シュタイン?)の身体に関するテーマである。この二人、この二つのテーマをめぐって展開する物語の流れは、どこまでも平行線を辿るのではなく、Vの軌跡を辿るかのよう、一点で交わるであろう。「映像のフィルム」と「声のフィルム」が最後に「接触する」と同じように、どこかで交差し、合流するのである。逆に言うところの映画、そしてS・タラの舞台は、それら二つの流れの間(メソ・ポタミア、すなわち二つの川のあいだ⁷⁴)に位置し、そこを固有の場所としていると見ることができる。一方、Vに象られる図形である三角形のもう一つの頂点をなす人物アンヌ=マリ・ストレッテルは既に死んでいる(遡ってその死が象られるのは、続く1975年の映画「インディア・ソング」においてである)。死ぬためにS・タラにやって来た旅人は総てを失いながらも、あるいはむしろ総てを失うことによって生き続けることになり、10年ほど前に死んだと言われていた「ロラ・ヴァレリ・シュタイン」はL.V.S.として現に生き続けている(L.V.S.の「代理として」« en lieu et place de L.V.S. »(p. 184)死ぬのがほかならぬ声1、「Voix brûlée」——焼けた? 焼け死んだ? 欲望に駆られた? 声——である)。二人が交差・接触した地点において愛が生じるとして、それは果たしてどのようなものとなるのだろうか?——こうした疑問、問いかけをもって、『愛』の翻案と思しきこの映画の物語的興味の要とみなすことができるかもしれない。

(2013年5月7日提出)

⁷³ 小学館ロベール『仏和大辞典』。

⁷⁴ 前注70。



ph. 1



ph. 2



ph. 3



ph. 4



ph. 5



ph. 6



ph. 7



ph. 8



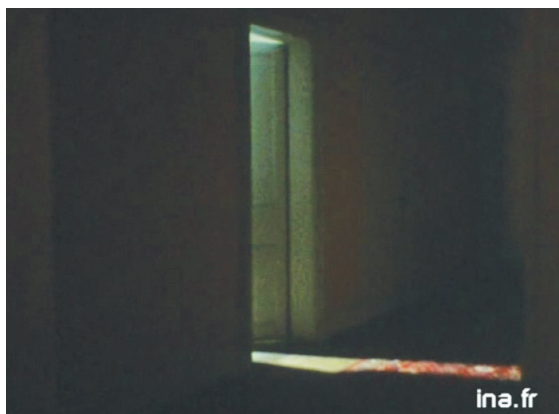
ph. 9



ph. 10



ph. 11



ph. 12



ph. 13



ph. 14



ph. 15



ph. 16



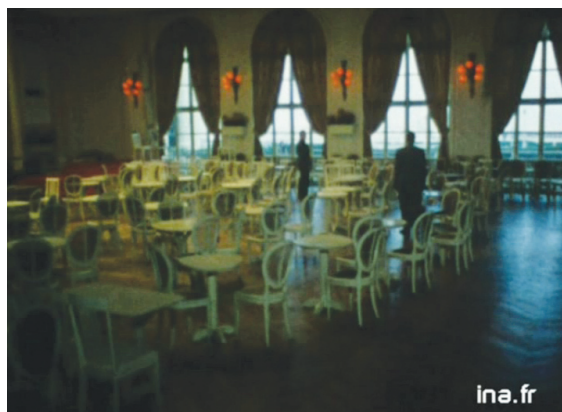
ph. 17



ph. 18



ph. 19



ph. 20



ph. 21



ph. 22



ph. 23



ph. 24



ph. 25



ph. 26



ph. 27



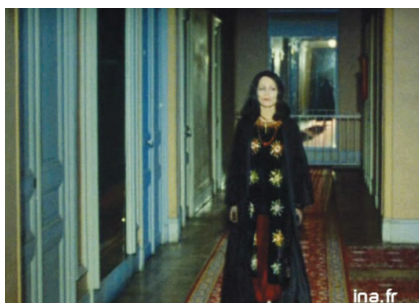
ph. 28



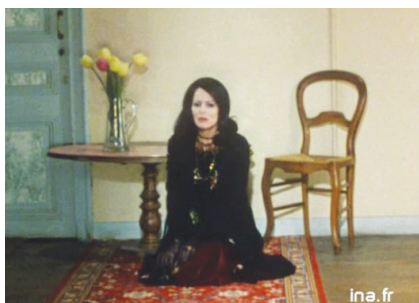
ph. 29



ph. 30



ph. 31



ph. 32



ph. 33



ph. 34



s. 1



s. 2



s. 3



s. 4



s. 5



s. 6



s. 7



s. 8



s. 9



s. 10



s. 11



s. 12



s. 13



s. 14



s. 15



s. 16



s. 17



s. 18



s. 19



s. 20



s. 21



s. 22



s. 23



s. 24



s. 25



s. 125