

反教養映画としてのM・デュラス *Détruire dit-elle* —タイトルを巡る一考察—

遠 藤 文 彦

Je tourne en proie à des pensées exténuantes.
(*Détruire, dit-elle*, p. 16)

1969年に製作、同年公開されたマルグリット・デュラスの映画 *Détruire dit-elle*¹ は、デュラスが1967年から取り掛かった「シナリオ」を起源としている²。シナリオの当初のタイトルは *La Chaise longue* であった。同シナリオの草稿のひとつには、ボール（ここではテニスボール）を意味する *Les Balles* というタイトルを持つものがある³。タイトルは途中で、映画化されることが決まった1968年のうちに、*La Destruction capitale* に変更された⁴。さらにそのテキストは、脚本的なものから小説的なものへとスタイルを変え、タイトルも *Détruire, dit-elle* と改められ、1969年3月に単行本としてミニユイ社より刊行される⁵。映画はといえば、*Détruire dit-elle* のタイトルでデュラス本人がメガホンを取ることとなり⁶、同年5月22日から6月9日にかけて撮影が行われ、9月にニューヨークの映画祭、11月にはロンドンの映画祭で公開され、パリでは12月17日に封切りとなった。かなり難解であるにもかかわらず、作品は映画愛好家や批評家の間で、特に国外では好評を博し、パリではさほどではなく、辛辣な反応も少なくなかったものの、大いに話題にはなったようである。

「壊す…」《Détruire…》——読むこと／見ることの問題

さて、難解と言え、難解なデュラスの作品の中でも *Détruire dit-elle* はとくに難解な作品である。この点では難解な作家の代表格であるブランショが《*Détruire*》という語——イタリックで異化されたこの語は当の作品を指し示しているとも見ることもできる——を聞き届けること＝理解することの困難さに言及しているほどである⁷。この難解さは、差し当たりこの作品に内在する難解さに由来すると考えられるが、しかし——結局は同じことかもしれないが——それは作品を読む／見るわれわれの読み方／見方に難があることの反映であるとも考えることもできる。だとすれば、まずもって「壊す」ことが求められるのはわれわれの読み方／見方、さらに言えば読む／見るわれわれ自身であるということになるだろう。ブランショの指摘もまた趣旨はそこにあるように思われる。突き詰めれば、作品のタイトルにある《*Détruire*》が不定法に置かれていることの意味も、そこにあるのかもしれない。それはまるでこの動詞が——文法的には純然たる錯誤だが——他動詞であると同時に自動詞であり、「壊す」が「壊れる」と同義であるかのようだ。

ただそうであるにしても、単純に、何か本来の正しい読み方／見方があり、それに準拠してわれわれの読み方／見方に狂いが生じているから難があるということでは

¹ *Détruire dit-elle*, Ancinex-Madeleine Films, 1969. われわれが依拠した映像媒体（DVD）は *Détruire, dit-elle, suivi de Marguerite Duras À propos de Détruire dit-elle*, Benoît Jacob Vidéo, 2008 であり、テキストは Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969 である。参照箇所・引用箇所は、カッコ内に sq. とあれば、付録に挙げた映画のシークエンス番号を指し、p. とあればテキストのページ数を指す。邦訳は『破壊しに、と彼女は言う』田中倫郎訳、河出書房新社、1970年（再刊、河出文庫、1992年）。

² 本作品の執筆と刊行（本）、製作と公開（映画）の経緯については Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome II, Fayard, 2010, ch. 9, pp. 552-559, ch. 10, pp. 581-593 参照。

³ J. Vallier, *idem.*, p. 578, note 179.

⁴ このタイトルは、テキストにおいて登場人物の一人であるシュタインが口にする言葉《La destruction capitale en passera d'abord par les mains d'Alissa》(DDE, 59)「究極の破壊はまずもってアリサの手を介することになるだろう」に由来している。

⁵ アラン・ロブ＝グリエは、《*Détruire*》に《dit-elle》を付け加えるよう提案したのは自分であると証言しているらしい (J. Vallier, *op. cit.*, p. 578, note 185)。これが事実だとすれば、それはすなわち、それまでのタイトル《La Destruction capitale》を《*Détruire*》に代えたのはデュラス本人であるということだ。

⁶ 映画ではオープニングのタイトルにもエンドロールのクレジットにも読点はない。

⁷ 《*Détruire* : il a appartenu à un livre [...] de nous donner ce mot comme un mot inconnu, proposé par un tout autre langage [...] qui n'a peut-être que ce seul mot à dire. Mais l'entendre est difficile, pour nous qui faisons toujours partie du vieux monde. », Maurice Blanchot, 《*Détruire*》, in M. Duras et al., *Marguerite Duras*, éd. Albatros, 1979, p. 139.

ない。むしろ、そのようにして素朴にも本来あるべき正しい読み方／見方を想定し、それに比してわれわれの読み方／見方に難があると考えた考え方が、難がある当のわれわれの読み方／見方の内に組み込まれていると考えるべきであろう。デュラスはこの作品を、読むことも、映画に撮ることも、芝居で演じることもできるテキストとして構想したと述べているが、最後に「棄てる」ことも、と付け加えている(« un livre qui pouvait être à la fois soit lu, soit joué, soit filmé, et j'ajoute toujours : soit jeté⁸ »)。冗談めかしてはいるが、デュラスがそう付け加えるのは「いつも」のことであり、さらに彼女は、テキストにはなかったその種のセリフを映画の中にわざわざ導入してさえいる⁹。諧謔も誇張もなしに、「壊す」と言ったときに求められているのは、単に間違った読み方／見方を改め、正すなどということではなく、より根源的に、本来の正しい読み方／見方なるものを、そして、そのようなものがあると考えた考え方を「捨てる」ことなのだ¹⁰。

事の性質上、こうした要請は大きな困難を伴っている。それは、この作品に出てくるホテルの宿泊者たちがたびたび「森」に赴くことに言及しながらも常に「庭」に留まるのに似ており、エリザが壊されかけはするものの結局は壊れることがないという話の顛末にも通じている。実のところ、この作品の行為論的内容、それ自体はさほど難解でない筋書きは、エリザに対するアリサらの教育的意図を伴う誘惑の企て、あるいはむしろ企みと、その企みの頓挫からなっている。ことによると、「壊す」という企み以上に、むしろその企みの困難さ、頓挫こそが作品の主題なのかもしれない……。いずれにしてもこの作品の難解さは、まさしくわれわれの読み方／見方を壊すこと、引いては読む／見るわれわれ自身を壊すことの困難さ¹¹の尺度なのである。われわれとしても、まさしく錯誤——さらに言えば狂気——にほかならない「壊れる」をここで直接示すことは文字通り困難である。われわれにできるのは、あくまで「壊す」の展望に留まり、完遂することのない破壊の企ての物語として作品を読む／見ることであり、「壊れる」そのものは——「森の先にあると言われながら見つからない「見晴台」がそうであるように——そうした展望の消失点の先にしか望むことできないであろう。

「... と彼女は言う」« ... dit-elle »——視線の問題

ところで、作品のタイトルにある「壊す」« Détruire »という語(mot)は作品の登場人物(アリサ)が発した言葉(parole)である。それは、それ自体としては作品の登場人物が発した言葉であるが、まさしくそれゆえに、タイトルとしてはその言葉の一種の引用とみなすことができる。その上それは、挿入節——「と彼女は言う」« dit-elle »——を持つタイトルそのものにおいて、語り手によって引用された言葉として与えられている。さらに、タイトルの全体である「壊す、と彼女は言う」« Détruire, dit-elle »という文(phrase)は、それ自体としては物語の語り手が発した言葉(énoncé)であるが、「壊す」と同様、タイトルとしてはその言葉の一種の引用として与えられている。ということはつまり、この作品のタイトルは、発話行為(énonciation)としてみると、登場人物が発した言葉の語り手による引用の引用であるということだ。「壊す」という言葉は二重に媒介されているのである。では、ここで語り手による引用を引用しているのは誰であろうか。創造主としての作者であろうか、書き手としての作家であろうか。それとも、当のタイトルを引用の引用として知覚し、まさにそうすることによってそれをそのようなものとして存在せしめる読者であろうか……。いずれにせよ確かなのは、この作品においては語り手が最終的審級を成しているのではないということである。あるいはむしろ、いかに僅かなものであろうと、タイトルが穿つ開口部ゆえに、この作品においては、最終的審級が、不在ではないにしても、不確かで、揺れ動いている、と言うべきかもしれない。そうであるとすれば、この作品の構造は、最終的審級が不確かで揺れ動いている分だけ開かれている、とみなすことができる。

タイトルに垣間見られるこの作品の不確かで、揺れ動く、開いた構造は、映画の冒頭でカメラが構築する空間に通じるところがある。そこにはJ・ナルボニが「階層化された視線¹²」と呼ぶところのものが観察される。例えば、映画の冒頭のシークエンス(sq. 0¹³)をなす二つのショットがそうである。最初のショットは、ほかならぬ« Détruire dit-elle »のタイトルを含むオープニングショットであるが、カメラはまず、ホテル裏手の庭の片隅と、そこにデッキチェアを据えて横になっている女(エリザ

⁸ Marguerite Duras, Jaques Rivette, Jean Narboni, « La destruction la parole », *Les Cahiers du cinéma*, n° 217, p. 45.

⁹ 同趣旨の発言はDVD所収付属映像の冒頭にも見られる(« *Détruire, dit-elle* est... pas tout à fait un roman, c'est un texte qui est à... à lire, à filmer, à jouer... ou à jeter, quoi. Comme on veut... »)。またデュラスは、テキストにはないセリフだが、映画の中で、エリザが体裁を気にして読んでいる振りをしていた本を指してマック・ツールに「そんな本は捨てないといけない、本など捨てなければいけない」「Il faut le jeter, il faut jeter les livres.」と言わしめている(シークエンス11)。

¹⁰ その意味では「誤り」は事の根本にあるのであり、登場人物の名が« tort »「誤り」と同音の« Thor »であるのは偶然ではない。

¹¹ アリサはベルナールに自分たちの許に留まって森に行くよう誘うが、ベルナールは応じない。その頑迷さ、あるいは、ためらいに、アリサは« C'est difficile, difficile. »(sq. 13 ; p. 127)とつぶやく。

ベート・アリオヌ) を捉え (ph. 1¹⁴)、ゆっくりと反時計回りに動き出す。それが一回り——その途中でタイトルが現れるのだが (ph. 2)——して、まるでゼロを描くかのように元の地点に戻ってくると、そこに今度は、先ほどは見当たらなかった一人の男 (マックス・トール) がいて、こちら側に歩いてくる (ph. 3)。男は進む方向を変え、寝ている女の方に向かって近づいてゆくが、彼女の姿を一瞥しただけで何もせず通り過ぎてゆく。取るに足る何事も起きはしない。そこで、オフで対話を交わしながら語る二つの声のうちの一方が、「もう一人の男」« *un autre homme* » の存在を告げると、その人物のものと思しき声がオフで響く——« *Je suis toujours tremblant.* » 続く2番目のショット (固定) で、その声の主がカメラの前に現れ、今度はカメラに向かって同じ言葉を繰り返す (ph. 4)。その姿は亡霊のごとく、そこに居ると同時に居ないようでもあり¹⁵、その口調は、まるで自らの言葉を引用として読み上げているかのようなものである——« *Je suis toujours tremblant, dans une incertitude tremblante.* » 彼の視線はカメラの方を、したがってわれわれ観客の方を向いている。ほどなくそれは物語の中の登場人物シュタインであることが分かるが、この時点では、視線をカメラに向けていることから、物語に登場する虚構の登場人物となるに至っていない¹⁶。彼はカメラの存在を、したがって観客の存在を意識している現実には属する人物——俳優——として自らを提示している。その視線は、自分を現実には属する人物として指し示す合図であり、文字通りの目配せのようなものである¹⁷。

ところで、このパノラミックはロングショットではあるが、すべてを一度に見渡す全能の神のごとき視線をなしているのではなく、まさにそれがパノラミックであることにおいて、最後は結果的に全体を見渡すショットとなるものの、各瞬間においては見えない部分を常に随伴しているということを含意している。このパノラミックにおいて光景を見渡しているのは、オフで語っている二つの声の主であるように思われるが、その二人は姿を

現すことはない。あるいは、直接その場に居てそれを見ているのは、二つの声がその存在を告げる「もう一人の男」であり、声の主は彼の視線越しに眺めていると取ることもできる。しかしさらに、上述の固定ショットに切り替わった時点で、二つ重ね合わされた眼差しは最後に観客のそれに投げ返される。その男を見ているのは観客であり、その限りで、このショットは、観客に呼びかけ、その介在を求めているのである。このパノラミックにおいて、見る者は、まず語り手であるように見え、ついで登場人物であるように見えて、結局のところ観客であるわれわれに送り返される¹⁸。以後、観客はカメラを自分自身の視線として、つまり、語り手の視線や登場人物の視線というアリバイを持たず、たとえそれらの視線越しにであるとしても、それらに同化した視線としてではなく、自分自身の視線として引き受けなければならなくなる。

続くシークエンス (sq. 1) で、先ほど歩いていた男と、今しがたカメラに向かって言葉を発した男が、一方はベンチに腰掛け、もう一方はガーデンチェアに座り、対話を交わし始める。対話の途中、二人が視線を遠くに投げると (ph. 5)、カメラは切り返して庭園を縁どる喬木を捉え、先ほどのパノラミックを巻き戻して逆回転させるかのように庭園の光景を時計回りに辿り始める (ph. 6)。その間、シュタインと名乗る人物の声がオフで、庭園の彼方にあるという「見晴台」« *esplanade* » に言及すると、二人の対話は噂に聞くその空間ないし構築物を巡って展開する。カットバックからなるこのショットにおいて、庭の光景を見ているのは、直前に視線をその方向に振り向け、その向こうにあると伝え聞く見晴台を巡ってオフで言葉を交わしている二人の男であるとみなすのが自然である。ところがこのショットは、最後に、二人の男の座っているところに、またしてもゼロを描くかのように戻ってきて二人を映し出す (ph. 7)。最初のパノラミックを、2番目のパノラミックが逆向きに回転して掻き消すような形で撮られているわけだが、このショットも

¹² デュラスとのインタビューで、J・ナルボニは この映画において「その構造は階層化された視線からなる」« *la structure est faite de regards étagés* » と分析している (M. Duras, J. Rivette, J. Narboni, art. cit. p. 48)。さらに、彼は « [...] vous avez refusé cette espèce de clôture que donne toujours l'emprisonnement d'un espace ou d'un personnage par la caméra, en faisant qu'elle assume de multiples rôles [...] » と指摘し、これを受けてリヴェットは、« *Cela frappe dès les premiers plans : des plans que j'ai vus comme commençant comme le regard, justement, d'un personnage, et qui, finalement, dans le mouvement même du plan, deviennent regard sur ce personnage même que l'on croyait, au début du plan, lui-même en train de regarder.* » (*Ibid.*, p. 49)

¹³ 本稿付録参照。

¹⁴ ph. は稿末画像資料の番号を表す。

¹⁵ テキストは、その様子を « *l'air absent* » (DDT, p.22) としている。

¹⁶ このショットの分析について、Sumiko Okamoto, « *Pour écrire avec le cinéma - l'enjeu cinématographique dans *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras* » 『日本フランス語フランス文学会関東支部論』18号、2009年、203 - 213頁を参照のこと。

¹⁷ スクリーン上での俳優と観客の視線の出会いが、「望んですばかされる」« *voulu manqué* » 待ち合わせのようものであることについて、S. Okamoto, *ibid.*, p. 206-207を参照。

¹⁸ 「もう一人の男」とは、この第三の視線の隠喩的形象なのかもしれない。「もう一人の男」は、男としては二人目の男だが、カップルに割り込む者としては第三者ないし第三項である (「別の女」« *une autre femme* » が男の不倫相手を指すように)。といっても、相手の男 (マックス) の女 (アリサ) を求め、当の相手の男と敵対する人物ではない。相手の男の女を当の相手の男と共有する中立項であり、相手の男と異なりながら類似する交換可能な中性の形象である。

やはり人物の視点からのショットであるように見えて、途中でそれが捻じれたかのように（ショットの切れ目なしで）、見ていると思われていた当人たちの姿が映し出されるわけだから、見ていたのは彼らではないということになる。それが当の場面を見ているわれわれ観客でないとしたら、そこで見ている人を見ているのはいったい誰だと言うのか。こうして映画は観客に対してみずからを開いているのである。このような構造空間は、映画を見る者にめまいにも似た居心地の悪さを与えるであろうが、それはこの映画がわれわれをそこに引き込もうとしている錯乱に由来する生理的反応であり、狂気の兆しなのかもしれない。エリザの催す吐き気が「ことの始まりに過ぎない」（ベルナルの疑問に対するマックス・トールとアリサの答え）のと同様である。

— Ces nausées...?

— Ce n'est qu'un début...

— Ce n'est qu'un début... Oui... (sq. 13 ; p. 121)

「壊す、と彼女は言う」« Détruire, dit-elle »——話法の問題

テキストで「壊す」« Détruire »「と彼女が言う」« dit-elle »のは、セクション9（映画ではシークエンス4）で、その日ホテルを訪れたアリサが滞在中のマックス・トールとテラスのガーデンテーブルを挟んで交わす最初の対話の場面においてである（ph. 8）。

— Détruire, dit-elle.

Il lui sourit.

— Oui. Nous allons monter dans la chambre avant d'aller dans le parc.

— Oui. (p. 34)

ここで« Détruire »(p. 34)と言う彼女の声が届きうるのはマックス・トールの耳にだけである。そのあと彼が彼女に微笑み、「Oui」と答えているのは、彼女の言葉、想念、欲望への同意、あるいは何かの示し合せなのかどうか、判然としない。しかし、どうやら彼女の言葉が彼に耳に届いているということは確かなようである。

一方映画では、問題の言葉が発せられる場面はずっと後、最後から2番目のシークエンス13（テキストでは最後のセクション20）に見られる。食堂にベルナル・アリオヌを招き、総勢5名で食卓を囲んで食後の会話を交わす場面である（ph. 9）。ここで、アリサの口から出た言葉« Détruire »は小さな低いつぶやきであり、それはテーブルの反対側に座っているベルナルの耳に十分届かない。彼は「彼女は何と言っているのか」« Que dit-elle ? »と問うが、その質問にシュタインがはっきりした声で「彼女は言っている、『壊す』と」« Elle dit :

Détruire »と答えている。この際シュタインの発話の語順は、タイトルの語順、したがってテキストにおける語りの文の語順とちょうど逆になっているが、発話の機能は同一である。

テキストと映画とで「壊す」というアリサのセリフが発せられる場面が異なることについて、デュラス自身はその理由を、あるインタビューの中で次のように説明している。

Parce qu'il y a eu beaucoup d'équivoques là-dessus. Parce que, quand Thor et Alissa le disaient, de seule à seul, quand c'est dit entre deux personnes, on pensait que c'était une référence à une intimité érotique, qui ne concerne pas les autres. Dans le film le mot est devenu public. Comme un mot d'ordre, je l'entend. Autrement...¹⁹

デュラスが言いたいのは、問題の言葉が二人だけの間で交わされる場合には、性的な内容を持つ私的な関係への言及と捉えられかねないが、グループの中で発せられることによって、私的発言がまがりなりにも公的な発言となり、一種の（政治的？）スローガンのような響きを帯びる、ということなのだろうか。インタビューの録音テープが一旦そこで切れていることもあってデュラスの真意を十分に測ることはできない。われわれとしては、アリサの発話« Détruire »を巡って、それがいつ、どこでなされているかという物語の状況の問題よりも、むしろ、それがどのように導入され、いかに提示されているかという、登場人物の発話の伝え方、語り方、つまり、広い意味での「話法の問題」に注目してみたい。「Détruire, dit-elle」と« Elle dit : Détruire »は、発話の状況は違うが、ともに« Détruire »を伝えられた言葉として提示している点では同じなのだから。

テキストにおいては« Détruire, dit-elle »というテキストに記された文がタイトルとしてそのまま（いわば自己引用という形で）採用されているが、このことは、« Détruire »という言葉にもまして、それを伝える文全体が、まさにタイトルとなるに値する象徴的負荷を掛けられているということを意味している。つまり、アリサの言葉が伝達された言葉として提示されているということ、そのこと自体に意味があるということだ。

一方、映画においては、一般に誰かが何か言葉を発したとき、そのことを示すためにことさら語りにおける話法に依拠する必要はない。画面に現れている人物が言葉を発すれば、その人物が当の言葉を発していることは自明であり、「と彼／彼女は言う」などと誰かが付け加えて言う必要はないのだから。しかるに、この映画においては、既にみたように、アリサの言葉が他の登場人物によって語り伝えられるという設定が採られている。アリ

¹⁹ M. Duras, J. Rivette, J. Narboni, art. cit. p. 56.

サの言葉が低くつぶやかれるのみで、まわりにいる人物（そして観客）には聞き取り困難なため、隣にいてそれを聞き取ったシュタインがその言葉を媒介して明瞭に伝えるという設定である。なるほどこれは第三者が不在の二者間の対話では起きえないことであり、二人だけの対話ではなく、三人以上による会話と言う状況設定を必要とする。テキストではありふれている「話法」という手法だが、その等価物を映画に相応の仕方を持ち込もうとすると、工夫が必要で、ひと手間かかるということである。かくして、問題の発語が映画においてテキストの場合とは異なる状況に置かれたのは、それを伝えられた言葉として提示するためであったと考えることができる²⁰。

アリサのセリフは、誰に視線を向けることもなく、ごく低くつぶやかれたものであるという点に特に注意しよう。事実上それは独白であって、物語内の誰に宛てられたものでもない上に、注意深くなければ観客も聞き逃しかねない。実のところ、そのセリフが誰かに宛てて発せられたものであり、それが運ぶメッセージに受信者がいるとすれば、それはむしろ観客なのではないか（作品の読者／観客に宛てられたメッセージという意味では状況は作品のタイトルと同じである）。そうすると、ベルナル・アリオーヌの質問はいわば観客に代わって発せられた問いであり（ベルナル＝観客！）、シュタインの回答はベルナルという媒体を通して観客に向けてなされた答えであるということになる。ここでは物語のレベルと語りのレベルが交錯しており、アリサのメッセージをベルナル＝観客に向けて伝え知らせるシュタインは、その限りで語り手の機能を担っていると言えよう。既に見たように、シュタインはシークエンス0においてカメラに視線を向け、観客に語り掛けるようにして言葉を発していた。以後彼の言葉は、たとえ物語の中の登場人物としての言葉だとしても、見る者に語りかける語り手の言葉の響きを帯びるようになる。ここでわれわれは先に立てた仮説に立ち戻る。すなわち、この作品においては語り手が最終的審級を成しているのではないということ、さらに言えば、最終的審級が、不在ではないにしても、不確かで、揺れ動いており、その分だけ開かれているとみなすことができるということである。われわれは、その開かれたところから、シュタインを通して、登場人物であるベルナルの立場に身を置くこととなり、かくして作品の中に引き入れられ、「*Détruire*」という言葉が差し向けられていながら、それが自らに適用され

ていることにうかつにも気づかない無自覚な男、「壊す」のがひととき「困難な」(« Difficile, difficile... », p. 127 ; sq. 13) 存在となるのである。

反教養小説／映画？——解釈の問題

« *Détruire* » という発話はことさらに語り伝えられた言葉として提示されており、その事実とはりわけタイトルによって強調されている。このことが意味するのは、まずもって、程度の差こそあれ当の言葉が語り伝えられるだけの価値を持つということであろう。言葉は語り伝えられることによって多かれ少なかれ貴重な言葉となり、凡百の並の言葉から切り離され、その限りで神聖な言葉となり、聖なる響きを帯びる²¹。かくしてアリサが発する言葉 « *Détruire* » は、語り伝えられることを通じて聖なる言葉として顕現する。同時に、それは聖なる言葉であるがゆえに何らかの形で語り伝えられなければならない。アリサの言葉を語り伝えるのはシュタインだが、彼はまさにその事実において一種の媒体の役割を担い、預言者に準じる機能を果たしていると言える。実際、彼のセリフのいくつかは未来時制で発せられているが、まさしくそれらは正真正銘の予言の響きを帯びている。なかでも、破壊の企みにおけるアリサの役割を予言するかのような言葉「究極の破壊はまずもってアリサの手を経ることになるだろう」(« La destruction capitale en passera d'abord par les mains d'Alissa. » (p. 57 ; sq. 8) はそうである。また、その企みが頓挫した後、失敗を総括する言葉「何が可能だったのだろうか？—あなたの愛、もしくはアリサによる死が。」(« — Qu'est-ce qui aurait été possible ? — Votre amour ou la mort par Alissa. » (問うているのはマックス・トール、答えているのはシュタイン) に続く、未来の可能性を占うかのような言葉「何が可能となるのだろうか？—諸事全般に係る解決が。」(« — Qu'est-ce qui sera possible ? — Une solution d'ordre général » (sq. 14²²) にしてもそうだ。

ときに、聖性ということに関連して言うなら、シュタインという名はドイツ語の普通名詞で「石」を意味するが、「石」はすなわちキリストの最初の弟子である使徒ペテロの名の由来である。そうするとアリサは救世主キリストという規定を受けることになろうが、ただしそれは死と破壊²³をもたらし神、そこにおいて死と破壊が救済であるような逆説的創造主である（逆説的という点ではペテロも同様で、彼は主キリストを否認する使徒で

²⁰ ためであつたといっても、作者の意図のことを言っているのではない。語りの論理上そうなっていると解釈できるという意味である。

²¹ 「聖なるもの」« sacré » とは、「分離され、禁じられた、侵すことのできない領域に属するもの」(« Qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable », *Le Grand Robert de la langue française* の謂いであり、俗なるものから切り離されたもの、あるいは、まさにそこから切り離されることによって生じるものことである。

²² テキストの対応箇所 (p. 131) に前者はあるが、後者はない。映画に付け加えられたのである。

²³ 差し当たりアリサが司る死＝破壊（タナトス）とマックス・トールに憑りつく欲望（エロス）＝愛（アガペ）とは二者択一の選択肢をなしているが、最終的に両者は円環をなし、両端で繋がっている。シュタインの予言的言葉にある「諸事全般に渡る解決」が可能となる所以である。

ある)。この種の解釈をさらに展開するならば、彼らが囲んでいるテーブルはアガベ、すなわち愛餐の卓と解釈することもできよう²⁴。しかるに、こうした一続きの解釈も結局のところ、その意味するところが無に帰するという意味で根源的に反語的なものを含んでいる。その証が、シークエンス 13 で食事時のショットが食後の会話の場面に切り替わる際にクローズアップで映し出される白いテーブルクロスであろう。そのテーブルクロスの白は、スクリーンのほぼ全体を占めており (ph. 10)、カメラが引くことによってそれが何であるか見えてくるが (ph. 11)、はじめのうちそれがテーブルクロスであることを見極めるのは困難である。その白は、何らかの形象として知覚しうる映像ではなく、スクリーンの生地そのものと判別しがたい映像であり、例えば純粹さの象徴などではなく、むしろあらゆる映画的形象を否定する空虚さそのものであり、形象というものが成り立つ基盤の破壊である。

アリサらが企む「壊す」という営為は、まさにこのテーブルクロスの白がその表徴であるような根源的反語性をプロセスとして含んでいるのだが、そこには「書く」という営為に通じるものがあるように思われる。シークエンス 1 (セクション 6) のマックス・トールとシュタインの対話で話題に上るのは、そうした書くことに伴う根源的反語性であり、そこでは、書くことがどこにも導かない問いによって無を産み出すことからなる逆説的営為として規定されている。マックス・トールはシュタインの問いに答えて、自分は「作家」ではないと言う。つまるところ彼は「教師」であり、たとえ「あらゆる知識を忘れてしまった」*« J'ai oublié toute connaissance. »* (p. 57) いわば反教師であるにしても、規定上はあくまで教師なのである。一方、そのマックス・トールの同じ問いに答えてシュタインは、「作家になりかけている」*« Je suis en passe de le devenir. »* (p. 20) と答える。「きつとはじめからずっとそうなのですね」*« Depuis toujours, sans doute ? »* (同) と推察するマックス・トールが、その根拠を問われて「どこにも到達しないのに、問いを発するあなたの執拗さゆえ」*« À votre acharnement à poser des questions. Pour n'arriver nulle part. »* (同) であると答えているように、「書く」とは始まりと終わりを持たない執拗な問いかけのようなものなのだ²⁵。

さて、はじめ自分が「作家」であることを否認していたマックス・トールも、シュタインとの接触を経たのちに、自分が得体のしれない欲望に捉えられていることを明かす。彼が駆られている「古い欲望」、「幼児期の夢」とは、すなわち「書く」ことである。果たして、*« Il s'agit peut-être d'un désir ancien. D'un rêve d'enfance. Écrire, peut-être. »* とマックス・トールが言うときの、*« Écrire, peut-être »* は、タイトルの *« Détruire, dit-elle »* と明らかに共鳴している。あたかも「書く」が「壊す」と同義であることを韻律において、それとはなしに、しかし紛うことなく宣言しているかのよう。さらに、アリサとエリザの対話 (シークエンス 10、セクション 15) において、アリサによってマックス・トールはシュタイン並に「作家になりかけている」*« Il est en passe de le devenir... »* (p. 78) と認定される。ただ、この言葉はすぐに——映画では省かれているが——「いや、まだ作家ではない」*« ...mais non il ne l'est pas encore »* (同) と否定されてもいる。この段階でマックス・トールはまだ作家として未熟であるという意味なのだろうか。しかし、シュタインがそうであるように、まさに作家とは本質的に未完了の存在なのであって、「作家になりかけている」ことこそが作家の基本様態であり、その逆説的本質なのではないか。とすれば、「まだ作家ではない」ということはつまり「作家になりかけている」ということであり、そのことにおいて「作家である」と等価であるということになる。「書く」とは、われわれの読み方／見方を際限なく覆すこと、「壊す」ことに他ならず、常に遂行の途中であり決して完遂することのない営為なのである。

はじめ「作家」ではなく、あくまで「教師」であったマックス・トールは、やがて「作家になりかけている」作家と評されるようになったのち、さらに変容を遂げ、遂には (シークエンス 13) 自分を「未来の歴史＝物語」*« l'histoire de l'avenir »* (p. 122) を講じる教師と称するに至る。教師は教師でも、未来を講じる教師とはすなわち預言者 *prophète* に他ならない。シュタインがアリサの使徒のごときのものであると仮定すれば、ここに至ってマックス・トールはシュタインの域に達した、あるいは少なくとも達しかけていると解することができる。かくして、マックス・トールのうちに見られる変容の観点からすると、この作品をマックス・トールの自己形成

²⁴ シークエンス 14 でアリサはテーブルに顔を伏せて眠っている。テーブルは休息をはじめ生殖行為や分娩など諸々の生理的な行為と結びついた寝台の代替物でもある (この作品で寝台は言及されるが、記述されたり映されたりすることはない)。そう考えると、このシーンが撮影された「食堂」は「家畜小屋 *étable*」(キリスト誕生を思わせる場所) を改築改装したものであるというデュラスの証言 (M. Duras, J. Rivette, J. Narboni, art. cit., p. 49) も意味深く思えてくる。ちなみに、アリサが「破壊する」という語を口にするのは、テキストにおいても映画においてもテーブル上においてであることは興味深い。この点、テーブルについての多木浩二の考察、とくにテーブル (とりわけ遊技台) が現実空間と切り離された聖なる空間としての「純粹空間」を生成すると指摘する多木の分析を参照のこと。多木浩二「ものと記号の軌跡 家具論」『視線とテキスト 多木浩二遺稿集』(青土社) 所収。

²⁵ これに対してエリザは「問いなど立てたことがない」*« Je n'ai jamais posé de questions »* (p. 60) 女である。彼女は、アリサに「その子供がとても欲しかったのか」と尋ねられ、「そのような問いは立てられなかった」*« la question ne s'est pas posée »* (p. 64) と答えてもいる。

を綴ったいわゆる教養小説 (Bildungsroman) / 映画²⁶とみなすことができるだろう。しかしその変容の性格は心理学 = 倫理的 (psychologique-éthique) なものではなく、生理学 = 生態学的 (physiologique-éthologique) なものであり、また、その内容は人格を陶冶し個人を構築することではなく、そういったものをもっぱら「壊す」ことからなる²⁷。それ故この作品は、本来の意味での教養小説 / 映画ではなく、逆説的な意味での教養小説 / 映画であり、いってみれば反教養小説 / 映画なのであるが、それも、単に「教養」を疑問に付す小説 (roman de désapprentissage) / 映画であるにとどまらず、同時に「教養小説」を疑問に付す小説 (anti-roman d'apprentissage) / 映画でもあるという意味においてである。というのも、「壊す」において求められているのは、何者かを「壊す」ことに留まるのではなく、同時に、その遠い延長線上において、自らが「壊れる」ことでもあるのだから。

付録： *Détruire dit-elle* のシークエンス構成 (テキスト *Détruire, dit-elle* のセクションとの対応表)

以下に示した0から14までの15の「シークエンス」は、もっぱらショット間の物語的連続性／非連続性に関するわれわれ (= 観客) の経験的判断・習慣的直観に基づいて切り分けられている。その際、テキスト *Détruire, dit-elle* を参照しているので、参考として、それぞれのシークエンスに対応すると思われるテキスト上の章 (1行の空白によって切り分けられている20の章) を「セクション」として挙げておく。換言すれば、セクションの切り分けは物理的であるゆえに客観的だが、シークエンスの切り分けは必ずしもその限りではない、ということである²⁸。

シークエンス0 (セクション2, 7)

庭園 (裏庭) 昼

- ・庭園 デッキチェアに横たわる女 (エリザ) → タイトルバック (セクション2)
- ・女の周囲を歩く男 (マックス) → カメラに向かって語る「もう一人の男」(シュタイン) (セクション7)

シークエンス1 (セクション6)

庭園 (裏庭) 夕

シュタインとマックス・トールの対話1

シークエンス2 (セクション8)

ホテル前のテラス 昼

- ・ホテル敷地内を歩くエリザ
- ・シュタインとマックス・トールの対話2

シークエンス3 (セクション8)

室内 夕方

シュタインとマックス・トールの対話3

シークエンス4 (セクション9) (同10, 11, 16の一部のセリフ)

ホテル前のテラス 昼

アリサ (白衣) とマックス・トールの対話

シークエンス5 (セクション10)

庭園 (裏庭) 昼

²⁶ 「壊す」ことに存する営為として、デュラスにとって映画を撮ることはテキストを書くことと同様、それもまた「書く」ことの実践なのである。

²⁷ デュラスは « destruction capitale » とは « la destruction de l'être personnel » の謂いであると答えている (M. Duras, J. Rivette, J. Narboni, art. cit., p. 51)。

²⁸ もちろん撮影用のシナリオないしスクリプトを参照することができれば話は別である。ただし、DVDの付属資料である製作過程を収めた映像 (いわゆる「メイキング」) の中で、デュラスは最終シークエンスを「14番目のシークエンス」と述べている。われわれがタイトルバックを含む最初のシークエンスをオープニングとして「シークエンス0」としたのは、テキストに照らせば内容的にはこのオープニングもひとつのシークエンスとみなしうと思われたからであり、同時に、デュラスの発言に合わせて最後のシークエンスを14とするためである。仮にわれわれのシークエンス分けが撮影用のシナリオないしスクリプトに多少のずれはあっても実質的に一致しているとして、シークエンス数のちがいがあるのは、撮影においてはオープニングを独立したシークエンスとみなしていなかったということ、つまり、オープニング全体をタイトルバックとして特別視し除外していたか、場所・時間が続いているように見えるシークエンス1に含めていたか、いずれかであったということである。

アリサ（白衣）とマックス・トールの対話とシュタインが加わっての会話

シークエンス6（セクション11）

テニスコートの周囲

逍遙するエリザがアリサとすれ違う 対話的ナレーション2

シークエンス7（セクション12）（セクション11と連続）

室内→庭園（前庭）→ホテル正面壁の前？

シュタインとアリサの対話

シークエンス8（セクション13）

庭園（裏庭）／ホテル裏のポーチ 昼（カットバック）

アリサとエリザの対話1／シュタインとマックス・トールの対話

シークエンス9（セクション14）

室内（ソファ） 夜

アリサとマックス・トールの対話3（エリザに関する報告）

シュタインが加わっての会話

シークエンス10（セクション15）

室内（食堂）

アリサとエリザの対話2

4人でのトランプゲーム

***サブシークエンスY（セクション17から）**

室内（食堂） 昼（会食前2）

アリサとシュタインとマックス・トールの会話

シークエンス11（セクション16）

庭園（前庭） 昼

4人でのゲートボールゲーム（プレーしているのはエリザとマックス・トール）

ホテルに戻るエリザ ホテル前のテラスでのマックス・トールとの対話

シークエンス12（セクション17）²⁹

室内（食堂） 昼

鏡の前／中でのアリサとエリザの対話

***サブシークエンスX（セクション17）**

室内（食堂） 夕（会食前）

アリサとシュタインとマックス・トールの会話

シークエンス13（セクション18）

室内（食堂） 昼

ベルナール・アリオーヌとの会食 食後5人の会話

***サブシークエンスZ（セクション17から）**

室内（食堂） 昼（会食後）

シュタイン（無言）、アリサ（イン）、マックス・トール（オフ）の会話

シークエンス14（セクション20）（19はカット）

前庭から裏庭へ 室内

シュタインとマックス・トールの対話5 アリサのつぶやき

エンドロール

最終場面のストップモーション

²⁹ この「サブシークエンス」は、テキストのセクション17で、アリサとエリザの対話の後に続くアリサとマックス・トールとシュタインの会話からなっている。セクション17全体はシークエンス12に対応しているので、その構成要素である前者の対話と後者の会話はシークエンス12の「サブシークエンス」とみなしうる。もともと一続きな一塊であった後者の会話＝サブシークエンスは、3つの部分（順にX,Y,Z）に断片化されて、3つのシークエンス（Xはシークエンス12、Yはシークエンス10、Zはシークエンス13）の末尾に配されている。その配置はテキスト上の時系列とは一部対応していない。



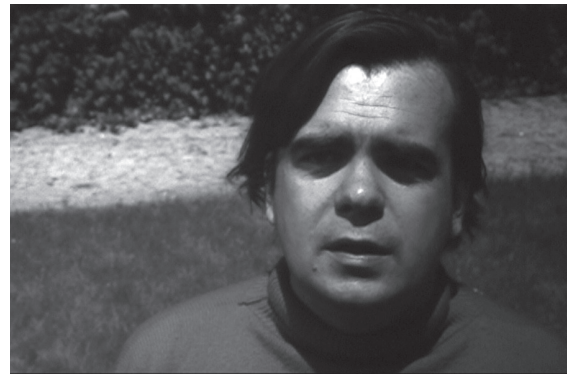
ph. 1



ph. 2



ph. 3



ph. 4



ph. 5



ph. 6



ph. 7



ph. 8



ph. 9



ph. 10



ph. 11