

『アガタ』と「特性のない映画」 M・デュラス「アガタと無限の読み」による テキストの詩的再生

遠 藤 文 彦*

はじめに

マルグリット・デュラスの映画「アガタと無限の読み」*Agatha et les lectures illimitées*¹は、1981年3月2日から5日にかけての4日間にノルマンディ地方のトゥルーヴィル Trouville-sur-mer で撮影が行われ、同年9月19日・20日のイェール国際映画祭（南仏ガール県 Hyères）での上映を経て10月にパリで公開された。映画は、前年1980年秋から冬にかけて執筆され1981年3月3日に刊行されたテキスト『アガタ』*Agatha*に由来するが²、そのテキストというのは、元来劇として上演されるために書かれたト書きとセリフからなる

* 福岡大学人文学部教授

¹ 使用した媒体（DVD）は次のものである。*Agatha et les lectures illimitées*, un film écrit et réalisé par Marguerite Duras, suivi de *Duras filme*, produit et réalisé par Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, « Marguerite Duras œuvres cinématographiques », Benoît Jacob Vidéo, 2009. なお、ここに収録された映画本編の再生時間は82分32秒である。

² 使用したテキストは、*Agatha*, éd. de Minuit, 1981 (A). テキストの刊行は、そこから派生した映画の撮影中になされたことになる。執筆および製作の経緯については次のものを参照。Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, tome III, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 2014, « Notice », pp. 1773-1781, « Note sur le texte », pp. 1782-1784. および、Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, 1946-1996, Fayard, 2010, pp. 771-772.

戯曲であって³、もっぱら映画のために書かれたいわゆるシナリオではない⁴。一方、映画は、本来戯曲である作品——いわゆる原作——を映画化した翻案⁵なのかということ、そこでは戯曲のテキスト——対話、セリフ——を朗読する⁶人の声の流れるものの、それが言及し喚起する劇的場面や出来事が映し出されることはない。映像には人物が現れるが、彼ら——彼と彼女——は朗読の声の主ではなく、自分たちはセリフを発することがなく、ソファーに横たわったり、ホールを歩き回ったり、なにかしらを眺めたりするばかりで（別の言い方をすれば、とくに何もすることなくそこにただで）、劇的行為を再現するいわゆる演技らしきものは見当たらない。映画においてテキストは、劇的行為である対話として言われる (*dit*)⁷ のではなく、いわばひたすら文書として朗読される (*lu*) のみである。朗読者がいるばかりで、対話者はいないのである。

かくして、映像の面でも言葉の面でも単純に戯曲の翻案とはみなし難いこの映画は、直接的には映画のシナリオではないテキストに対して、どのような関

³ このテキストは、当初 « Dialogue pour le théâtre » 「演劇のための対話」のサブタイトルが付されており、1981年1月30日に初めての一夜限りの朗読会がカーン市の国立演劇センター「カーン劇場」(Comédie de Caen)で開催されているが、その際のプログラムにも « Agatha - Dialogue pour le Théâtre de Marguerite Duras - dit par Marguerite Duras et Yann Andréa » と記されていた (cf. Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1779)。日本では渡辺守章が翻訳し、みずから演出している (M・デュラス、J・コクトー『アガタ／声』光文社古典新訳文庫、2010年、公演の記録や評価については、同書付録の「上演アーカイブ」や「訳者あとがき」参照)。

⁴ 他の映画監督に脚本として提供したテキスト *Hiroshima mon amour* (1959 公開) や *Une aussi longue absence* (1961 年公開) とは異なり、みずから映画を撮るための脚本として書き下ろしたと考えられるテキスト *Nathalie Granger* (1972), *Le Camion* (1974), *Le Navire Night* (1978) と異なる。もともと演劇的テキスト=戯曲であったという意味では *India song* (テキスト 1973 年、映画 1975 年) と似ている。その場合は、原作者と監督が同じかどうかは別にしても、ひとまず「翻案」を語ることができるであろう。

⁵ 「翻案」と言っても、ここでは、「原作」との関係で通常そこに多少とも含まれる改編、改作という意味合いは必ずしも問わず、もっぱらジャンルの異なる表現媒体への置き換えという操作のみを問題とする。

⁶ 前注 3 参照。

⁷ もちろん « dire » には「朗読する」(« réciter ») の意味もあるが、ここでは専ら「口頭で表明する」(« exprimer par la parole ») の意である。

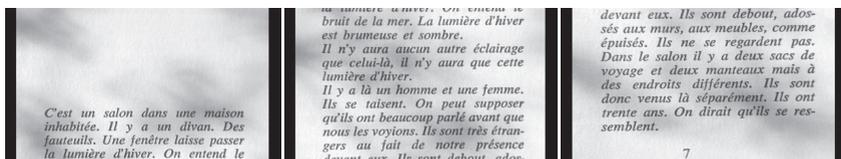
係⁸にあり、どのような意味を持ち、どのような機能を果たしているのだろうか。

1) 「黒い杭」——映画によるテキストの詩的再生

“The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence.”

Roman Jakobson, “Linguistics and poetics”

映画の最初に映像としてスクリーンに映し出されるのは、ほかでもない、その演劇的テキストの最初のページにあるト書きである。あるいはむしろ、ト書きが記されたテキストの最初のページと言うべきか……。いずれにしても、冒頭の作品タイトルとクレジットの終わるあたりからブラームスのワルツ集作品39第15番が流れ始めるなか、ミニユイ社刊『アガタ』の本文最初のページ（7ページの、なんの加減か、濃淡のある陰影が斑に浮かぶ紙面⁹）の上に、イタリック体で印刷されたト書きの文字列が上から下へと向かう移動撮影（あるいはその効果を持つ撮影法）で映し出されるのである。



⁸ *Le Livre dit*（使用DVD（注1）所収のいわゆるメイキング動画 *Duras filme* におけるデュラスとの「対話」を起こしたテキスト）の編者は、テキストと映像の関係の問題の重要性を指摘している。「Pour l'écrivain-cinéaste, la question du rapport entre texte et image filmique est au cœur de son esthétique et de sa pratique cinématographique », Marguerite Duras, *Le Livre dit : Entretiens de Duras filme*, éd. Gallimard, 2014, note 19, p. 210.

⁹ 紙のような質感はあるが、上部の広すぎる余白や正体不明の斑の影からして書物の紙面そのものではないのかもしれない。あるいはなにかとの二重焼き付けなのか？...

みずからがそこから派生したテキストそのものを再現し、その意味で自分自身の起源に折り返しているこの映画は、一種の自己参照ないし自己引用から始まっていると言える。もとよりテキストとは言うものの、そこに映し出されるのは登場人物（「彼」≪ Lui ≫ と「彼女」≪ Elle ≫）が発すべきいわゆるセリフではなく、必ずしも声に出して読まれるためのものではないト書きである。それは演技や舞台、進行など、演出に関する指示であるが、この映画においては、ト書きに指示されている内容が映像上に反映され、実現されることは——少なくとも直接的には——ない（もとよりそれはセリフによって言及され、喚起され、語られている光景、場面、出来事も再現されることがないのと同じである）。また、ト書きの文言は演劇空間において視覚的にも聴覚的にも示されることはないが、この映画において示されているのはまさにそのト書きそのもの、つまりト書きがそれからなっている文字列である。さらに言えば、ここで直接見られているのは、意味を伝達する言葉として受け取られる以前にあって、文字と呼ばれる線状のカタチが刻まれた、ページと呼ばれる紙（のような平面）であり、それがフィルムに撮られ、スクリーンに投射されたもの（イメージ）であり、それ以外の何物でもない。

一方、冒頭のト書きに続くセリフ（対話）のテキストは、次のショットから男女二人によって朗読され、音声として収録されている。映画が見せ、次いで聞かせているのは、演劇において通常、口頭で読まれることのないト書きと、声に出して発せられるセリフからなる戯曲のテキストそのものである。ト書きは黙した文字として映写され、セリフは音声として再生される（*lu* = 朗読される）という意味で、この映画は、物としてのテキストを、それが描いている対象ではなく、テキストという対象そのものを直に再提示しているのだと言える。そこにあるのは、文字（という形）と声（という音）からなるテキスト（という物）そのものであり、それらの文字や声が喚起したり想起させたりする（とされる）物語、その再現——つねに一定のコードに基づいてなされるものであ

る再現——ではない。

冒頭のショットから80分ほど後の、映画を締めくくる最後のショットにも、ブラームスの同じピアノ曲が流れ、上から下に向かう縦方向の動きを伴う同様の移動撮影が見られる。そこに映し出されるのは、ページに刻まれた文字列ではなく、いわばその代わりであるかのように、薄雲が漂う、霞がかった天空を背景に、「黒い杭¹⁰」« les pieux noirs »の先端から始まって、それが潮の引いた泥っぽい地面——潟——に突き刺さっているさまである。



しかし、その黙した物体のイマージュの上に、音楽と同時に¹¹、テキストの最後のページ（67頁）に刻まれた文字列——いわゆるセリフ（対話）——、それを二人の男女（主に女）が読む声が流れる。

LUI. – Cet été était-il aussi beau que nous le disons ?

ELLE. – Oui, c'était un été admirable. Le souvenir en est plus fort que nous qui le portons... que vous, que vous et moi ensemble devant lui... c'était un été plus fort que nous, plus fort que notre force, que nous, plus bleu que toi, plus avant que notre beauté, que mon corps, plus doux que cette peau sur la mienne sous le

¹⁰ テキスト『アガタ』にこの物体についての言及はない。これが「黒い杭」としてテキストに記述され語られているのは『80年夏』*L'Été 80*, éd. de Minuit, coll. « double », 1980/2008（以下E）においてである。後述（第3節、特に注25、26）参照。

¹¹ 黙した物体というものの、テキストには現われず映像に現われる「黒い杭」« pieux noirs »は、テキストに現われて映像に現われない音を出す物体「黒いピアノ」« piano noir »の代替物ないし中継者であり、いずれにせよその等価物であるように思われる。後述（第3節）参照。

soleil, que cette bouche que je ne connais pas. » (p. 67)

彼——あの夏は、私たちが言うのと同じくらい美しかったのか。

彼女——そう、あれは素晴らしい夏だった。その思い出は、その思い出を携えている私たちより、それを前にしたあなたより、あなたと私、ふたり合わせたより強かった..... あれは私たちよりさらに強い夏だった、私たちの強さより、私たちよりさらに強く、あなたより青く、私たちの美しさ、私の身体より深く、太陽のもとにある私の肌の上に置かれたあの肌、私の知らないあの唇より甘美な夏だった。

テキストは、最初のショットのように文字として映し出されることはないが、音声化され、声として映像に刻まれる。前者（最初のショット）が黙した文字（あるいはそのようなカタチをなす線）を映しているのに対し、後者（最後のショット）の映像は黙した物のイマージュ（その物のカタチ）からなっており、そこに音楽と同時に、二人の男女が朗読する言葉が重なる。それらの言葉が綴られたテキスト（書物、『アガタ』）、そこに文字というカタチが刻まれているページ（と呼ばれる紙片、67頁）が、読まれ、音声として流れるのである。——まるで、空と海と泥土がページ（と呼ばれる平板な面、大抵は幾枚も重ねられて一定の時間的広がりとお行きを持っている空間＝テキストの一部）であり、その物体、黒い棒杭が、そのように読まれるべき文字（と呼ばれるカタチ）であるかのように。あるいは、そこで朗読されるセリフ（詩句にも比すべき、全編において最も情感あふれる対話）が、その黙した物が文字として、あるいは黙しているがゆえに文字 *lettre* というより数字＝暗号 *chiffre* として、そのように読み解かれるべき意味であるかのように。要するに、それが、その物——いわば碑——に刻まれた文言——いわば銘——であるかのように。

それぞれ異なる方向を向く三本の木材からなる「黒い杭」は、なるほどそのシルエットがスクリーン上ではアルファベットの文字、Kに見えなくもない。



外来語を記したり、単なる記号として使われたりすることはあるものの、本来的には、つまり、固有のフランス語の語を綴る文字としては用いられることのない（その意味で排除され抑圧された）文字 K。あるいは、語を綴る文字というより、その映像に刻まれた声が、頭韻をなすかのように、執拗に反復する語 « que »——接続詞の中でも最も意味内容が空虚で、特徴を欠き、まさにその分だけ機能的で、汎用され、さまざまな接続詞に相当し、取って代わりうる接続詞 « que »——を構成する音の音声記号 [k]（さらには音素記号 /k/）とみなすべきだろうか。仮に——戯れに——そのように見るとすると、その内容空疎で漠然とした語 « que » の反復は、何かを意味しているとしても、語そのものが空疎であることもあって、特定の何かを意味するというより、その執拗な繰り返しそのものにおいて、何であれ何かを強調している、何であれ意味されるものの強度を強調しており、まさにその強度の強調がその意味であるように思われる。もとより、ここで反復される que は比較を構成する相関句 plus... que... において plus とともに強度を導入し、それを支える接続詞である。それは、美しさ、強さ、青さ、深さ、甘美さといった個々の特質というより、それらの強度を意味として伝え、更には、その強度=意味そのものを強調している。そして、この束ねられ、縛られ、次いで解かれ、放たれ、陽と潮に晒され、焼かれた三本の黒い棒杭の映像に読まれるべきは、そこに喚起された「見事な夏」、「素晴らしい夏」、その追想、その不在であり、そこに宿るその力強

さ、強度である。そのページの朗読と同期する映画の最後のショットでなされているのは、なにものの再現（表象）でもなく、文字（と呼ばれるカタチ）の刻まれたテキスト（と呼ばれる紙片）そのものの再提示であり、まさにそこに不在の、記憶として読まれるべき情動の提示である。最後のショットにおいて、黙した物のイメージとセリフの音声とが重ね合わされるさまは、そのショット自体がひとつのテキスト（物質的なテキスト、あるいは物体としてのテキスト）であるかのようであり、そこでは当の物、Kのカタチに見える黒い棒杭が、「あの夏」*« cet été »*、インセストに結び付いたあの「素晴らしいひと夏」*« un été admirable »*の記号、ひいてはインセストそのものの記号——強度としてのインセストの、感嘆符ならぬ、いわば強調符——でもあるかのようだ。

こうして見ると、映画の冒頭と末尾の二つのショットで遂行されているのは、なにものかの表象（再現）ではなく（それどころかそれらはみずからが表象（再現）ではないことを力説しているかのようにさえ見える）、カタチとしての物の提示である。最初のショットでは、文字が見られるべき物として、最後のショットでは、物が読まれるべき文字として示される。すなわち、見られるべき文字であり、かつ、読まれるべき物であるカタチ。もしくは、テキストの事物化と事物のテキスト化。あるいは、物として記号を、記号として物を捉え直すこと。意味を解読することが問題なのではない。書かれたある文字列について、ひとがそれを解読するコードを知らない場合、あるいは、それらの文字が実用性（情報伝達上の有用性）を失い、文字としての機能が廃されたとき（航路標識としての役割を終え、廃れ朽ちてゆく棒杭が、そうした失効しつつある文字を象っているかのように）、それを通して意味をではなく、なんであれ何かを意味する物^{シニフィアン}=記号として見るものが求められる。

ところで、映画冒頭のショットと締めくくりのショットは、構成上、音楽と

カメラワークにおいて共通しており、内容的には、テキストを、前者は文字として提示し、後者は声を通して、声において実現している点において相似し、いわば対をなしている。両者は、それぞれ一方が他方への照応、応答であり、他方の反復となっており、そのように展開され、構成されている。その意味で、カメラの移動は構文の役割を、音楽は韻の役割を果たしていると言えるかもしれない。修辞論的に言えば、冒頭と末尾の間には一種の平行関係、すなわち対句法 (parallélisme) が成立していると言える。これら二つのショットは、それぞれが異なる意味を持つのではなく、ともに同じ意味を持つでもない。両者が反復をなすことにおいてのみ、一方が他方の反復、展開となることにおいてはじめて、その間に意味（強度としての意味）が生じる。カタチは常に解読されるべき文字、暗号なのだが、そのようなものとしてのカタチはつねに反復を含意し、反復によって生成する。カタチとは、まさにこうした反復から生まれてくるもの、あるいはむしろ、こうした反復そのもののことなのではないか。

二つのショットは、前者に映じた文字をカタチに引き戻し、後者に映じた事物をカタチとして生起させる。ヤコブソンに倣って敷衍するならば、こうした出来事——カタチの想起、あるいはヤコブソン自身の言う “promoting the palpability of signs” 「記号の触知可能な側面の強調」——が、まさしく〈詩〉の創造的力のよりどころである。つまり、両ショットは等価物なのだが、同じ等価物でも、後者が前者のメタ言語的な説明ないし解説 (explication) となるのではなく、詩的な展開 (déploiement) となっている。両者は入れ替え可能な選択の対象、等価物であり、そこで生じているのは等価物を選択（範列）の軸から組み合わせ（連辞）の軸の上に投じて反復することなのだが、そうした反復、投射 (projection) こそもさしくヤコブソンの言う「詩的機能」を規定する原理にほかならない。いわく、「詩的機能は等価性の原理を選択の軸から組み合わせの軸へと投射する。等価性は連続性を構成する方式となる。」*« La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur*

l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rand de procédé constitutif de la séquence¹²»。

ここで言う詩とは、したがって無からの創造ではなく、等価物の付け加え、組み合わせ、要するに反復であり、とくにこの映画について、それが由来するテキストとの関係で言えば、一種の読み（あるいはむしろ読み込み）であり、技術的な意味での再生 *lecture*、すなわち資料ないし素材としてのテキストを器械的に処理し、映像・音声として出力することなのである（演劇的コードに従ってなされる再現＝上演 *représentation* ではない）。この点、プレイヤー版全集の編者も指摘しているように、映画のタイトルを「アガタあるいは無限の読み」*« Agatha ou les lectures illimitées »* と（ときに無意識に、ときに無自覚に）誤って記す論者がときおり見られたが¹³、実際にはそれはどう見ても「アガタと無限の読み」*« Agatha et les lectures illimitées »* なのであって、じつのところ、この二つは似て非なるものであり、正反対の機能を果たしている。すなわち、同じ等価物の接続でも、「あるいは」であれば、『アガタ』（テキスト、書物）と「無限の読み」（映画）は、選択の軸上にあって後者が前者の解釈（メタ言語的説明）となるが、「と」（「そして」）の場合は、組合せの軸上にあって後者が前者への追加物（詩的創造）となるのである。端的に言えば、この映画はあのテキストのいわゆる アダプタシオン 翻案（要するに再現・表象）ではないということだ。なにしろ、次に見るように、当のテキスト自体がそもそもなにも

¹² Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, coll. « double », éd. de Minuit, 1963, p. 220.

¹³ « Le titre que l'on trouve parfois, *Agatha ou les lectures illimitées*, n'est pas celui que voulut l'écrivain, qui a de sa main remplacé le « ou » par « et » sur une page de la revue *Des Femmes et mouvements hebdo*, 11 septembre 1981, p.32 (archives Jean Mascolo). » (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1775, note 1). 例として、Madeleine Borgomano, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, 1985, p. 171, あるいは、Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome II, p. 771, p. 807, あるいはまた、Bernard Sarrut, *Marguerite Duras et le cinéma*, éd. Uppr, 2016, p. 62, p. 80, 日本語訳では渡辺守章訳『アガタ／声』前掲書 110 頁が挙げられる。

のの表象物でもないのだから。

2) 「プロカント」——無限への構え、あるいは特性のない映画

« L'infini de la mer et l'infini de l'enfant, il n'y en a pas. [...] il n'y a pas d'image en soi, il n'y a pas d'objectivité [...], il n'y a pas d'objet qui corresponde à ça. Il y a une façon d'aborder le réel qui correspond à ça. Mais il n'y a pas d'objet, il n'y a pas une pierre, une mer, un temps, un climat, un pays, une couleur qui correspondent à ça. Il y a une façon d'aborder le réel qui relève de ça, de cet infini dont je parle [...]. »

Marguerite Duras, *Le Livre dit*, p. 65-66

映画「アガタと無限の読み」は、テキスト『アガタ』が言葉を通して表象している（と思しき）ものを視覚=聴覚的に再現しているのではない。つまり、そうしたものを映画特有の仕方で映像化している（例えば映画「愛人¹⁴」のように）のではない。なにかを再現しているとすれば、テキストそのものを物理的に（機器によって）、視覚=聴覚的に再現している¹⁵。しかし、このこと、つまり、書かれたものであるテキストそのものを映像と音声で再現する、つまりは、再生する（lire）ことをこの映画の眼目と捉えるなら、それ以外のもの、映画をまさに映画たらしめる諸々の映像は、テキストから見れば余計なもの、取るに足らないもの、無に等しいもの、さらには無そのものでさえある、と言わざるをえないのではないか。実際、デュラスはこの映画について、それが

¹⁴ 「愛人」（原題 *The Lover*）ジャン=ジャック・アノー監督、英仏製作、1992年。

¹⁵ 聴覚的再生についていうと、声は、ことさら情動的価値あるいは演劇的抑揚を加えずに朗読されているように聞こえる。「彼」の声は、映像に映っているヤン・ルメ（アンドレア）の声であるが、ヤンは俳優ではない。「彼女」の声は、出演している女優ビュル・オジェのものではなく、作家デュラスのそれである。

「無」——「何でもないもの」——であると述べている。

« Le cinéma à côté de la phénoménale puissance d'Aurélia Steiner, c'est rien. Le film d'Aurélia Steiner VANCOUVER était impossible. Il a été fait. Le film est admirable parce qu'il n'essaie même pas de corriger l'impossibilité. Il accompagne cette impossibilité, il marche à son côté.

(*Les Yeux verts - Cahiers du cinéma*, p. 66¹⁶) »

Ce que je dis là d'Aurélia Steiner Vancouver, je le pense d'Agatha. (*OC*, III, p. 1149)

「オーレリア・シュタイナー [のテキスト] の途方もない力に比べて映画は無に等しい [何でもない]。映画オーレリア・シュタイナー ヴァンクーヴァーは不可能だった。それは作られた。映画は、その不可能性を補正しようとさえないがゆえに感嘆に値する。それはその不可能性に付き添い、その傍らを歩む。

(『緑の眼』——『カイエ・デュ・シネマ』66頁)』

ここで私がオーレリア・シュタイナーについて言っていることを、私はアガタについても言えると考えている。

この発言で直接言及されているのは映画「オーレリア・シュタイナー ヴァンクーヴァー」だが、デュラスは、映画「アガタと無限の読み」そのものについても、テキスト『アガタ』との関係において、後者が前者に力強さにおいて格段に優越しており、前者に対して後者が一種の至上性を有している、という趣旨のことを言っている。すなわち、彼女は、1981年4月8日、モンリオールのシネマテーク・ケベコワーズで行われた「記者会見¹⁷」の際、映画を完成さ

¹⁶ 引用元の雑誌 *Cahiers du cinéma* は1980年6月号だが、それを1996年に単行本化した « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma » 版では110頁。

¹⁷ *Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy*, éd. Spirale (Montréal), 1981, éd. Spiral et éd. Solin 1984, p. 18. « [Extrait de la

せた時点で、「彼」役を演じたパートナーのヤンに、「たぶんそれは作るまでもなかったかもしれない」（« C'était peut-être pas la peine de le faire »）と言ったという話を紹介しているが、それはなぜかと問われて、映画がテキストと完璧なまでに一致していたから、と答えている¹⁸——

Quand le film est terminé, il y a une telle évidence dans l'image, une telle adéquation, une telle unité, une telle intelligence, je dis le mot sans modestie aucune, entre l'image et le texte, que c'était peut-être pas la peine de le faire. Voilà.

映画が終わってみると、イマージュの中には明白すぎるほどの明白さがあって、つまり、イマージュとテキストの間にきわめて強い一致、一体性、きわめて高い知性 [intelligence = 結託] ——この語を私は遜ることなどまったくなしに堂々と使うのですが——があったので、それを作る必要はなかったのかもしれないのです。

つまり、テキストは、映画が潜在的に含んでいるもののすべてであり、それを言い尽くしているから——

Le texte en aurait dit tout autant. La totalité du potentiel cinématographique contient le texte, est dit [sic] par lui, par le texte.

テキストもまったく同じことを言っていたでしょう。映画の潜在的内容の全体がテキストを含んでおり、それによって、つまりテキストによって言われているのです。

conférence de presse de Montréal] 8 avril 1981 », M. Duras, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 1153.

¹⁸ 以下の回答はすべて *Marguerite Duras à Montréal*, p. 18 より。

それゆえ映画は、いわば絶対的で本質的に完成されたテキスト『アガタ』に付随して偶然生まれた派生物にすぎず、そもそも何かを付け加える余地などまったくないそのテキストに、いかなる「特性」« *qualité* »も付け加えるものではない、と彼女は言うのであるが、実際のところ、その発言には謙遜ないし卑下に類するような響きはまったく含まれてない——

Le film est un accident, une sorte de conséquence sans grande importance. Parce que *Agatha* est un texte tellement important pour moi, tellement essentiel, que je sais qu'aucune image au monde, quelle qu'elle soit, n'ajoutera au texte une *qualité* supplémentaire, une portée supplémentaire, aucune. (同、イタリック強調は論者による)

この映画は偶発事というか、大して重要でない帰結のようなものなのです。なぜなら『アガタ』は私にとってとても重要で、じつに本質的なテキストなので、それがどんな種類のものであれ、世界中のいかなる映像もこのテキストに付随的[・]特性、付随的[・]効力を、一切付け加えるものではないということを私は知っているからです。

この会見でデュラスが述べているように、テキストが何かを言い (*dire*)、そしてそれを言い尽くしているのであれば、片や、映画の役割は、それをいわば読み取る = 再生する (*lire*) ことに尽きるべきなのであり、そうであるなら、後者の完成度は、前者にどれだけ一致しているか、言い換えれば、どれだけ何も付け加えていないか、にかかってくるのではないか。デュラスはこの映画がテキストに対する「ひとつの読みの提案」« *une proposition de lecture* »なのだと言う——

[...] rien ne pourra être dit de plus que ce que je dis dans le texte. Tout ce que je fais, c'est accompagner le texte, par l'image. Il y a nos voix. C'est une

proposition d'écoute, c'est une proposition de lecture. On est là, une heure et demie, on lit soixante-dix pages. C'est tout.

[...] テキストで私が言っていることに、さらに加えて言いうことは何もありません。私がしているのは、テキストに、イメージによって付き添う [伴奏する] ことに尽きます。私たちの声があります。それはひとつの聞き取りの提案、読みの提案です。一時間そこにいて、70 ページを読むのです。ただそれだけなのです。

そして、「あなたはこの映画を声のために作ったのか」という質問に対して、こう答えている——

声のためではなく、声による朗読のため、テキストの朗読のためです。

Pour la lecture de la voix, pas pour la voix, pour la lecture du texte.

一切が「テキストの読み = 朗読 = 再生」であるところのこの映画においては、しかしながら、このこと——テキストになんの付随的「特性」も付け加えるものではないこと——をひとえに否定的に捉えるべきではない。ここにおいては、逆説的に（まさにこの逆説をデュラスは肯定的にみずからのものとしているのだが¹⁹）、映画がテキストに対して偶発的、副次的であればあるほど、取るに足らないものであればあるほど、無に等しいもの、何でも無いものであればあるほど、あるいはさらに、（デュラスが『アガタ』を書く上で決定的な重要性を有したと明言する²⁰ R・ムージルの作品のタイトルを借りて言うと）特

¹⁹ デュラスは『特性のない男』について、それを、まさに「挫折」（未完成に終わった作品）であることにおいて「成功」と捉えていると語っているが、それと同じような逆説がここに認められる。« Finalement, cet échec, parce qu'à la fin il n'arrive pas en sortir, le Musil, je l'ai pris positivement, comme la réussite même. » (*Marguerite Duras à Montréal*, pp. 19-20).

²⁰ *Le Livre dit, ibid.*, p. 158, あるいは Marguerite Duras à Montréal, pp. 19-20 (« [Extrait de la conférence de presse de Montréal] 8 avril 1981 », M. Duras, *Œuvres*

性のない *ohne Eigenschaften* ものであればあるほど、テキストをより強く実現していると言えるのである。言い換えれば、映画は、なるほど完成された至上のテキストになんの付随的特性をも付け加えるものではないが、まさしくなんの特性もないものを付け加えてはいるのであり——さらに言えば、映画それ自体がなんでもなしの付け加えなのであり——、まさにその点にこそ、読み = 再生としての映画の眼目があり、価値があると見ることができるのである。

以上のような展望の下では、デュラスがこの映画の撮影技師ドミニク・ルリゴール *Dominique Le Rigoleur* に対して、出演女優ビュル・オジエ *Bulle Ogier* について語っていることは、非常に示唆的であり、それはこの映画の被写体すべて、その映像すべてについて言えることのように思われる。

Si je te dis Bulle, tu vois aussi la mer, tu vois aussi la plage ; c'est la même chose, tu vois ; c'est la même couleur. La plage, le sable ou Bulle, tu vois, cette espèce de... de nature indéfinie ; Bulle est vraiment sans limites. Elle est merveilleusement indéfinie, merveilleusement illimitée, comme ça, voilà. (*Le Livre dit*, p. 57)

ビュルと言えば、海も目に浮かぶ、ビーチも目に浮かぶ。同じことなの。同じ色合いなの。ビーチ、砂、もしくはビュル、つまり、いわゆるあの……無限定な自然。ビュルには本当に際限というものがないの。彼女はすばらしく無限定で、すばらしく無際限なのよ、すごくて。

complètes, ibid., p. 1154). 後者では、『特性のない男』の読書経験に言及し、「私はこんな風にして、ある読書から出発して、アガタを作ったのです」« C'est comme ça, à partir d'une lecture, que j'ai fait Agatha » (p. 20) と述べている。

これに続けて彼女、デュラスは、撮影に際し、撮影予定のショットはごくわずか、せいぜい 20 から 25 ショットで²¹、それも最小限の仕方、つまり、余分なものは極力省き、可能な限り空疎で、「無」に限りなく近い希薄な仕方で撮影するのだと言う。

[...] nous allons tourner très, très peu ; nous allons tourner vingt plans, vingt-cinq plans [...]. Et ces plans, nous allons les filmer d'une façon minimale, c'est-à-dire au plus près du néant. Je vois la mer à peine, le sable à peine, les coquillages à peine. Et Bulle aussi, à peine, dans cet hôtel, dans ce hall éternel pour moi des Roches Noires. (*Idem*, p. 57)

私たちはごくわずかしか撮らない、20 ショットか、25 ショットぐらい [...]。しかもそれだけのショットを、ミニマルなやり方で撮る、つまり、無に限りなく近い私たちでね。海も、砂も、貝殻も、あるかないか、わからないくらい。そしてビュルも、この館、ロッシュ・ノワールの、私にとっては永遠のホールのなかで、いるかないか分からないように。

要するに、「ほとんどなにも見せないことが必要」« il faut presque ne rien montrer » (*idem*, p. 65) なのであり、「一切がその [=海の] 無限に由来していなければならぬ」« il faudrait que tout soit de cet infini » のである。そして、女優ビュルが、そしてカメラに捉えられる諸々の事物が漂わせる、いわば逆説的特性である「際限のなさ」« illimité », 「不特定さ」« indéfini » とは、対象にいかなる「特性」« qualité » も付け加わらないこと——あるいはむしろ、あらゆる特性を、いわば控除すること——の謂いであり、それが「テキストの知性のイマージュ」« des images de l'intelligence du texte » (*Le Livre dit*, p.

²¹ 編集前の撮影上のショット数のことであろう。編集後の作品のショット数は 100 を超えている。

65)、あるいは「テキストに開かれたイマージュ」（ルリゴルーの言）« des images ouvertes au texte » (*idem.*) に繋がるのであり、そのことがこの映画を、そこに撮られた人物から事物まで、前景（砂利や貝殻）から背景（海、空）まで貫いているということである。



ビュル・オジエ

空、海

地面、砂利

前景と背景に加えて、そこにはさらに、いわば中景をなすもの（パーゴラ、遊び場、遊具、テニスコート、脱衣場、屋台、タバコ売り場、板敷きの道、バカンス客……）もあって、デュラスはそういったものを「プロカント」« brocante »（古道具、骨董品の類）とか、「バザール」« bazar »（中東の市場が転じて「がらくた」の意）とか、「パコティーユ」« pacotille »（粗末な品、安物）などといった語彙を用いて言い表している。

... ce que j'appelle la brocante de Trouville, c'est la brocante de l'été ; c'est-à-dire des terrains de jeux, des tennis, des pergolas, des bassins pour les petits bébés. (*Le Livre dit*, p. 60)

私がトゥルーヴィルのプロカントと呼ぶのは、夏のプロカントで、つまり遊び場とか、テニスコートとか、パーゴラとか、小さな赤ちゃん用の水浴び場だとか、そういうもののこと。

Deauville et puis Trouville, c'est tout le bazar... Des pergolas, des petites piscines Des planches, des milliardaires qui se promènent là, en vison, sur les

planches ; des autos somptueuses, mais c'est ça que je vais tourner. (*Ibid.*, pp. 61-62)

ドーヴィル、それからトゥルーヴィルは、なにもかもががらくた。パーゴラ、小さなプール、ビーチ、そこの板敷き道をミンクのコートを着て散歩する大金持ち、豪華な車、まさにそういうものを私は撮るのよ。

C'est toute espèce de matériels de pacotille qui sert à l'été. Cette espèce de fausse valeur qu'on paye comme ça : les crêpes, les gauffres, les balançoires, [...] les tabacs, les cabines de bain, les planches. (*Ibid.*, p. 62)

夏に使われる、いろんな安物の品や用具。みながああしてお金を出して求めるいかがわしい品々。クレープ、ワッフル、ブランコ、[...] タバコ屋、更衣室、板敷きの道。



売店

更衣室

板敷きの道

これらの事物、品々は、例えば、卑俗であるとか、時代遅れであるとか、いかがわしいとか、要するに、言うところのキッチュなものとして批判的まなざしの下に置かれているのではまったくない。現用の機能、役割、有用性の枠を取り外され、その意味で限定を解かれ、無限定なものとなり、際限のない、永遠の相——前掲の引用でデュラスが自宅アパルトマンの入る館（旧ホテル）「ロッシュ・ノワール」のホールについて「永遠の」と言ったときの意味での永遠の相、すなわち、個々の特性を差し引いた不変 = 普遍の相——の下に眺められているのである。それらを映し出す映像はどれも、対象そのものを描いて

いるのではなくて、対象へのアプローチの仕方——構え²²——を象っているのであり、それぞれが無限定なものを無限定なものとして再生する読み *lecture* なのである。そのことを、デュラスは次のように明示的に語っている——

海の無限に幼児の無限、そういうものはない。[中略] それに照応するような、映像それ自体、客観性 [中略]、事物 [= 対象] なんてない。それに照応する、現実への接近の仕方はある。でも、それに照応する事物なんてない、それに照応するような石とか、海とか、天気とか、気候とか、土地とか、色なんてない。あるのは、それ、いま私が話しているその無限に属する、現実に向かうアプローチの仕方だけ (後略)²³。

ここで言う「それ」、「無限」とは、特別な外観を持たず、外からは見られることができないものであり、世の光の下に生まれ出てくることなく死滅し、世界の闇の底に留まるという意味で自然に類するもの、すなわちインセストにほかならない——

L'inceste ne peut être vu du dehors. Il n'a pas d'apparence particulière. Il ne se voit en rien. Il en est de lui comme de la nature. Il grandit avec elle, meurt sans être jamais venu au jour, reste dans les ténèbres du fond de la mer, dans l'obscurité des sables, des fonds du temps. (*OC*, III, p. 1149)

²² 「構え」という語で示したいのは、ヤコブソンが詩的機能を言葉への *Einstellung* (英語 « Set », 仏訳 « visée ») と表現しているものに等しい志向性であり、対象に向かう姿勢 (スタンス) である。“The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language.” « La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage. » (Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 218)

²³ 原文は本節の銘句として挙げてある (*Le Livre dit*, p. 65-66)。

インセストは外から見られることができない。それは特別な外観を持たない。いかなる点においても見えない。そのありようは自然と同じである。それは自然とともに成長し、決して世の光の下に生まれ出てくることなく死滅して、海底の闇の中に、砂の、時の奥底の暗がりの中に留まる。

個別の外観、識別可能な特性を欠いているがゆえに、インセストをインセストとして示すものはない、したがってそれは表象することができず、したがって表象するまでもない、ということになる——

Rien ne témoigne de l'inceste, de la nature de l'inceste, rien du tout. Donc ce n'est pas représentable ; donc ce n'est pas la peine de le représenter. (*Le Livre dit*, p. 43)。

なにものもインセストを、インセストの性質を示すことがない、まったくもってなにものも。それゆえそれは表象不可能である。それゆえそれを表象するには及ばない。

しかしながら、インセストの不可能性は表象可能であり、実際自分はそれを、つまり、見せることができないものを、より正確に言うと、見せることができないということを映画として見せようとしている、とデュラスは言うのだが、かくいう彼女は、その矛盾、その逆説（さらにはその無益さ）を自分の映画の内容、意味として引き受けるのである——

[...] cette contradiction est représentable. [...] ce que je montre au cinéma, c'est ce paradoxe [...] c'est cette impossibilité-là que je montre au cinéma. (*Idem.*)

[...] この矛盾は表象可能です。[...] 私が映画で見せるもの、それはこの逆説なのです [...] 私が映画で見せるのは、そのような不可能性なのです。

上掲の「オーレリア・シュタイナー」に言及する引用に戻って言えば、「アガタと無限の読み」はまさしく「その不可能性を補正しようとさえしないがゆえに素晴らしい。それはその不可能性に付き添い、その傍らを歩む」のだから。

こうして、テキストにおいてと同様、映画においても、インセストは描かれることはない。それは特性のない事象や物品——「プロカント」、「バザール」、「パコティージュ」——に取って代わられていると言えるが、しかし、その意味は、それがそのようなものとして描かれているということではなく、逆に、いわば脱=描写されているということである。この点、デュラスは、みずからの映画と比較して典型的な「アメリカ映画」の例を挙げ（以下同頁）、「見せることができるもの——通例ひとつが見せることができると思い込んでいるもの」
« Ce qui est montrable - ce dont on croit que c'est montrable d'habitude »
は、そもそも「見せるまでもない」
« ce n'est pas la peine de le montrer »
「自明さ」
« l'évidence », 「当たり前のこと」
« ce qui va de soit »
であり、かの地の映画は、本来見ることができないもの——例えば「幸福」——を素朴にも見せることができると思っている、と言うのである。ここで「見せるまでもない」「見せることができるもの」、「自明なこと」を参照物と呼び換えることができるかもしれない。本来「存在しないもの」である幸福を、参照物をもって臆面もなく「存在している」かのごとくに描くのが「アメリカ映画」だとデュラスは言う。要するに、アメリカ映画は参照物のコピーでしかないということだ。参照物の反復としての表象。これとはまったく逆に、彼女の映画は、「存在するもの」を、まさにその「非存在」の内に存在させ、見せようとすることを眼目としているのである——

私は存在するものを見せようとしています。つまり、幸福は存在しないということ、そして、幸福が存在するのは、幸福の非存在においてである、ということです。

Moi, j'essaye de montrer ce qui existe. C'est-à-dire que le bonheur n'existe pas et que c'est dans l'inexistence du bonheur que le bonheur existe. (*ibid.*, p. 44)

かくして、特性のないものとは、そのように形容できる対象なのではなく、特性のないものに特性のないものとして相対する構えの謂いなのであり、描きえない対象へのアプローチの仕方としての脱描写のことなのである。特性のなさ、属性を持たないことであるが、参照物がないことでもある。描写は参照物を支えとしてそれを反復することからなるが、脱描写としての映画は、参照物を立てず、テキストを直に反復し、テキストに向かってみずからを無限に開くことを意味する。付随現象でしかない映画に意味があるとすれば、無用なものを付け足すことにおいてテキストの無限性をさらにいっそう無限に向かって開くことにある、としか言いようがない。テキストの内容を再現するのではなく、テキストそのものを反復すること、無限を実施しているテキストに向かって、それをさらに無限に開くこと、その意味で映画がテキストと結託し、テキストに一致していること、つまりテキストの「知性」であることに、まさしく映画の逆説的価値——いわく、「それは作るまでもなかった」——が存するのである。

3) 「ロッシュ・ノワール」——隠喩の換喩的分割、換喩の隠喩的統合

“In poetry, where similarity is superinduced upon contiguity, any metonymy is slightly metaphoric and any metaphor has a metonymic tint.”

Roman Jakobson, “Linguistics and poetics”

デュラスが「プロカント」、「バザール」、「パコティーユ」などと呼ぶ品々は、

パーゴラを除けば、テキストには言及がないのだが²⁴、イメージとしてスクリーンに映し出されるその種のなんの変哲もないと言われればなんの変哲もない物体のひとつで、その最たるもの、代表格があるとすれば、それは上述の「黒い杭」であろう。あの黒々として長大な組み合った三本の棒杭は、純然たる自然物ではなく、かつて持っていた有用性を失っただけで、たとえ廃れて、自然に回帰する寸前なのだとしても、あくまで実用品のひとつである（であった²⁵）のだが、その限りで、パーゴラ、板敷きの道、クレープ屋、タバコ売り場、更衣室、等々、卑俗と言えは卑俗な品々を、いわば壮麗に代表しているように思われるのである。

さて、「プロカント」の代表格である一方、映像に現われるがテキストには現われない「黒い杭」は²⁶、テキストに現われて映像には現われない「黒いピアノ」の代替物であり、したがって等価物であるように思われる（なんならそれが象る K は Kavier の頭文字でもありえるだろう）。それ（ピアノ）は、物として映像に現れないが、テキストには文字通りには現れえようのない音として、聴覚媒体でもある映画に現れ、物体としての黒い杭と重なり同期する。ここには、声（セリフ）と人（登場人物）の分離に似た、音（音楽）と物（楽器）の分離を認めることができるが、分離しているということは、すなわち等価であるということにはほかならない。その意味で、黒い杭は黒いピアノの、いわばシネマトグラフィックな差し替え——映像と音響に分解され組み立て直さ

²⁴ 逆に映画では、それらがすべてファイナルカットの映像に残されているわけではない（例えば「ミンクのコート」云々）。そもそも撮影しなかったものもあるかもしれないし、撮り貯めていたものの、採用しなかったものもあったはずである。

²⁵ それは故あって「Duc d'Alba」とも呼ばれ、船舶を係留するために設置される、無用どころか高い有益性を持った杭「ドルフィン」である。「Les pieux noirs」に関する言及、および解説については、*Le Livre dit*, p. 85-89 et note 35, p. 214 を見よ。

²⁶ それがテキストに記載されるのは *L'Été 80*, éd. de Minuit, 1980（特に第9章）においてであり、「アガタと無限の読み」に残されているその映像も、本来は *La Jeune Fille et l'enfant* 用に撮り置かれていたものなのかもしれない。資金難から計画倒れに終わった映画 *La Jeune Fille et l'enfant* については *Le Livre dit*, p. 19, p. 39 sq. 参照。

れた隠喩——とみなすことができよう。

分析的観点からすると、両者を等価とみなすことによって、黒いピアノの性的含みが透けて見えてくる。すなわち、黒いピアノ＝黒い杭＝ファルス。実際、妹（アガタ）は、どうしてもピアノをうまく操り（manipuler）、身につける（posséder）ことができず、その習得を兄に託すのである²⁷。また、それははじめヴィラ・アガタの控室のような小部屋に置かれていたが、撤去された後、「仕切り壁」« la cloison »（この仕切りは兄と妹の部屋を隔てる「筒抜けの仕切り壁」« la cloison sonore »と同一視されるだろう）が取り壊され、大きな空間が出現する、というように性的なイマージュ、あるいは幻想のシーン——ファンタスム——として回顧されている。

この映画においては、黒色の物体の系列とでも言うべきものが認められるのだが、それは「黒いピアノ」から「黒い杭」を中継して、さらにデュラスの自宅アパルトマンの入る「ロッシュ・ノワール館」« Hôtel des Roches noirs »——「黒い岩の館」——に延長され、拡張される²⁸。この系列——いわば黒い系列²⁹——において、「黒い杭」は映像に現われるのみであり、「黒いピアノ」

²⁷ サイズの違いはあるものの「音楽に向いている、見紛うほど同じ手を持つ」« les mêmes mains, à s'y tromper, faites pour la musique » (A, p. 62) と言われる二人だが、兄はピアノを弾きこなし、妹はどうしても主題の「再現部」« à la reprise » (A, p. 28) でつまづいてしまう。結果的に、妹はピアノの習得を諦め、兄にその成就をゆだねることにし、母はそれを承認する。かくして妹の手は洗練されることなく、馴致されることなく、文明化されることなく、野生のまま、自然状態にとどまる。兄が妹の代理で演奏し続けることによって、妹の手の無垢さ（野生）は維持されることにもなるのだから。また、野生の馴致を意味するピアノの習得を放棄するのを許すことは、ある意味で、インセストの禁止を解除すること、禁止としてのインセストを認可すること——そして母の厳命「いいかいお前、決して兄さんと別れないように、わたしがお前に贈るあの兄さんと」« Mon enfant, ne te sépare jamais de ton frère, ce frère que je te donne. » (A, p. 66) ——にも繋がる。映画『ナタリー・グランジェ』におけるピアノの習得を拒否する野生の女兒ナタリーについては拙論「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」福岡大学研究部論集A：人文科学編 11/4、2012年参照。

²⁸ この建物についての解説は *Le Livre dit*, note 10, p. 208 に詳しい。

²⁹ さらに言うと、デュラスはロッシュ・ノワールの自宅アパルトマンの、ビーチと海に臨む自室のことを「黒い部屋」« la chambre noire »と呼んでいる。*Le Livre dit*, p. 47

はテキストに登場するのみだが、上述の通り、両者は隠喩の関係に置かれている。一方、「ロッシュ・ノワール」の館は、映画において、撮影現場となった現実の建物としてスクリーン上に映し出されるとともに、テキストにおいては、そこに言及されている性的幻想の空間、すなわちインセストの現場であるヴィラ・アガタと同一視できる。



ロッシュ・ノワール、外から

内から

撮影現場、「永遠のホール」

分析的見方をさらに推し進めるなら、「ロッシュ・ノワール」は、単にヴィラ・アガタと同一視できるだけでなく、いわば詩的に処理され、インセストの場所として、海沿いのヴィラ・アガタと、「連れ込み宿」*« une maison de rendez-vous »* (A, p. 25) の類として語られるロワール川に面したホテルという二つの等価物に分割・二重化されている、そして、その二つは時間軸上に投射され、物語的に展開されている、と見ることができる。つまり、映画における「ロッシュ・ノワール」はテキストにおいて換喩的に分割・展開されているということだ。実際、このテキストには、回想において人物の年齢が示され、日付が問題となる形で、時系列が与えられている。ホテルが登場するロワール川沿いの「散策」のエピソードは、ヴィラ・アガタでの「午睡」のエピソードに3、4年ほど先行するものとして語られている。

J'avais vers quinze ans et vous dix neuf ans, je crois, nous avions encore peur

あるいは *L'Été 80*, p. 85, 99, 101, 105 を見よ。

d'aller à l'aventure. (A, pp. 25-26)

私は15歳ぐらい、あなたは19歳ぐらいだったと思う。私たちはまだ当てもなくさまよう [= 冒険に向かう] のが恐かった。

Vous avez dix-huit ans depuis quelques jours. [...] Vous êtes fiancé à une jeune fille des Charentes. Vous avez vingt-trois ans. Vous finissez l'université. (A, p. 45)
あなた [= 妹] は数日前から18歳になっている。[...] あなた [= 兄] はシャラント地方の若い娘と婚約している。あなたは23歳。大学を終える頃だ。

この展開は、しかしながら別の場所、異なる空間を占め、時間的な変化ないし弁証法的な進展をもたらす文字通りに物語的な展開ではなく、等価物の反復からなる詩的な展開であって、等価物の物語軸上への投射ないし配置にすぎない³⁰。事実、二つの建物は、「黒いピアノ」によって、いわばそれが喋番となっ

³⁰ このほかにも、テキストでは兄妹の年齢への言及がなされ、物語的時間軸が立てられ、それに沿って進行してゆくように見えるが、諸々の出来事はいずれも反復の相の下に語られている。例えば、兄が波にのまれることへの妹の恐怖、妹が波にのまれることへの兄の恐怖。あるいは、そもそもこのテキストの地（枠組み）となる行為は、現時点で取り交わされている語り合い——出立をめぐる論議——なのであるが、その語り合いは、過去の出来事（「出立」≪départ≫をめぐるこれまでなされてきた論議）について交わされる対話の想起から始まっている。言い換えれば、セリフを伝えるセリフ、つまり間接であれ直接であれ「話法」からなっているわけだが、その出来事を伝える最初の一文（セリフ）は大過去（過去完了）時制に置かれていて（≪ Vous aviez toujours parlé de ce voyage. ≫ (A, p. 8)）、この種の論議は、幼い頃に常になされていたとされる（≪ Nous avons toujours parlé de partir, toujours, il me semble, quand nous étions des enfants déjà. ≫ (idem.) ——ちなみに、映画では最初のセリフが省かれ、二番目のセリフから始まっている）。この大過去の含意は、ことが常に既に始まってしまっており、そこには始点がないということである。以後の対話は、すべて始まりのない反復の相（≪ chaque fois ≫）の下に置かれる。ただし反復といっても、それは、一見したところ逆説的なことに、反復されるもの（苦痛、恐怖）がその都度初めてであるような感覚を伴って繰り返される反復である。例えば、出立が惹起する苦痛は、たとえそれを知悉しているつもりでも（≪ Je croyais tout savoir. ≫）、その都度奇跡のように回帰し（≪ chaque fois elle revient, chaque fois miraculeuse ≫）、その際は、それについての事前の知識は一切無に帰してしまい（≪ Chaque fois on ne sais plus rien, chaque fois... devant ce départ par exemple... on ne sais plus rien. ≫）、記憶を奪われたかのような始原的経験として生きら

て連接されている。

そのホテルには、黒いピアノもあった。私はそれがヴィラ・アガタのピアノだと言った。

Dans cet hôtel il y avait aussi un piano noir. J'ai dit que c'était le piano de la villa Agatha. (A, p. 26)

また、ヴィラ・アガタで兄妹の空間（部屋）を隔てていたのは、視線は遮るが音は通す「筒抜けの壁」であったが、ロワール川のホテルにおいてそれに呼応するのが一階と上階とを隔てる足音の響く床である³¹。

れる。しかるに、実のところ、ある始原的な経験がはじめから反復の相の下に置かれて出来していたのだとすれば、その経験のいずれの反復も始原的なものとして繰り返されることになるだろう。あるいは、その始原的な経験は初めから反復の相に置かれていたからこそ、始原的なものとして経験されえたのではないか。その経験の始原性は反復を通してこそ経験されえたのではないか。一方、これまで常に展望されてきた出立は、それが展望されながらも同時に想定され実行されてきたその延期（« Vous aviez toujours dit que ce serait plus tard dans notre vie que ce départ surviendrait. » (p. 15-16))を伴ってきたのだが、まるで例外的であるかのように、この度ばかりは、出立を取り消し不可能なものとする日付（「明日」）と目的地と同伴者の名前とともに決定されえたのである。« Et puis une fois, il m'est apparu que je pouvais le faire... dire ce nom, ce mot... que, si lointaine que soit cette destination, je pouvais néanmoins l'envisager... l'apercevoir séparément de ma mort. » (p. 17) しかしながら、もとよりその日付も「明日」というシフターの日付であり、事物の名前は「彼」ないし「あの男」（これもシフター）でしかなく、目的地の名も示されない。ここには客観的な手がかり、座標軸、参照対象、レフェランスがないのである。とするならば、« Tu pars quand, Agatha ? »と問われて、« Demain. »と答えたときの「明日」は、特定の日付に置き換え不可能な日付、逆に言うとうと、どの日付にも拡張され置き換えることの可能な日付、シフターとしての今日の翌日ということになるであろう。記憶と忘却の関係については、拙論「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」福岡大学研究部論集 A：人文科学編 13/1、2013年を参照。

³¹ ちなみに、この「筒抜けの仕切り壁」つまり視線は遮るが音を通す平面をスクリーン上で視覚的に象っているのが、これもまた「プロカント」の一つである柵 (barrière, claire-voie) や欄干 (garde-fou) である。実際デュラスは、撮影に先立つ一種のロケハンにあたって、海辺の散歩道沿いの白い木製の柵に関心を向けている。「« Oui... ces espèces de barrières, de cloisonnements constants, partout, qui font les plages du Nord, ici, j'aimerais bien les avoir. Ecoutez, ça, je veux l'avoir, aussi, ici... Cette espèce de l'accumulation de barrières, tu vois, de grillages, cette espèce de périmètre

あなたが歩いている間に私の耳に聞こえてくる唯一のもの、それは上階の寝室を歩いて回るあなたの足音だった。[...] 立ち止まったあと、私は、音がしないのであなたが二階でもう歩いていないのが分かった。

La seule chose que j'entendais tandis que je marchais c'était votre pas à l'étage supérieur, dans les chambres. [...] Après que je me suis arrêtée j'ai entendu que vous ne marchiez plus au premier étage. (A, p. 28)

要するに、ロワール川沿いのホテルと大西洋に臨むヴィラ・アガタは、空間的に同様に分節されている構造的同一物——相同体——なのである。そして、一方での出来事は他方での出来事と因果関係で結ばれているのではない。例えば、一方で予告された欲望が他方で成就するというのではない。

この点、デュラスは、インセストの欲望——あるいはむしろ「欲望そのもの」
« le désir même »としてのインセスト——と、その「成就」« consommation »とを明確に区別している、というより両者をまったくの別物と見なしている。純粋な欲望としてのインセストそのものは成就不可能であり、他人の代理によってのみ成就可能である。テキストにおいて、兄にとっての男友達、妹にとっての兄の女友達やフィアンセによる代理＝媒介が必要だが、それは、まさしくそれが媒介を受けつせず、譲渡不可能な＝変質することのないものだから

complètement cloisonné, je veux les avoir ces bois... Tu as de ces couleurs... Il y a de quoi tourner, là ! » (Le Livre dit, p. 55) それらは、音を伝えつつ欲望を目覚めさせる仕切り壁と同じような仕方で、視線は通すが身体は通さないもの、いわば挑発と禁止（遮断と横断、侵入禁止と通過）の両義性、欲望を惹起しつつその成就（consummation）を妨げる、総合なき弁証法を象るものである。実際、欲望の成就はもっぱら代理（兄が連れ込む女性たち、妹の兄の友人）によってのみ成り立つのであるが、兄と妹はともに代理による欲望の成就と欲望そのものとの違い＝遅れを悟るのである。「 Je ne savais pas la différence qu'il y avait entre le corps de ma sœur et celui d'une autre femme. » (A, p. 48) ; « Je ne savais pas la différence qu'il y avait entre le regard de mon frère sur mon corps nu et le regard d'un autre homme sur ce corps. » (A, p. 51) ; « La différence est dans cette connaissance que je croyait avoir d'elle et la découverte de l'ignorance de celle-ci. Dans l'immensité de cette différence entre la connaître et l'ignorer. » (A, p. 48) イタリックによる強調は論者による。

である（兄妹の母が口にする「譲渡不可能な＝変質することのない愛」
« amour inaliénable » (A, p. 66) とはインセストの別名である)。これに対し
て、デュラスは「欲望の成就」に言及しつつ、それが欲望そのものからの「遅
れ」であると述べている。

欲望の成就は副次的なものです。主要なもの、それはそれ自体としての欲望なので
す。欲望の成就は、いずれにしても、一種の遅れ.....欲望そのものに対する遅れな
のです。

La consommation du désir est secondaire. Ce qui est principal, c'est le désir en
tant que tel. la consommation du désir, de toute façon, est une sorte de retard...
sur le désir même. (*Le Livre dit*, p. 48 ; *Les « Bruillons du Livre dit », idem.*, p.
187 に採録)

この遅れは、しかし、まさしく取り戻すことのできない遅れ、決して追いつ
くことができず、回収不可能な（その意味で絶対的な）遅れである³²。インセス
トとは存在しなかったものの謂いなのであり、それはデュラス自身、「アガタ
は存在しなかった、ヴィラ・アガタは存在しなかった。」« Agatha n'a pas
existé, la villa Agatha n'a pas existé. » (*Le Livre dit*, p. 40) と言っている通
りである。インセストの欲望、欲望そのものとしてのインセストは、譲渡不可
能で、純粹に双数的なものに留まって変質することのないものであり、そうで

³² ロワール川沿いのホテルの場面でも、ヴィラ・アガタでの午睡の場面（その日の午
前の出来事）でも、「一時間」の時間の錯誤が語られる。前者で兄妹は母に「一時間も
前からいなくなっていた」« [...] nous étions partis depuis une heure déjà. [...] une
heure déjà ? » (A, p. 32) と告げられるまで時間の経過に気づくことができなく、後者では、
一度止まった時計を巻きなおし忘れて「いつもより一時間早くビーチに来ていた」« nous
étions arrivés sur la plage une heure plus tôt qu'à l'accoutumée. » (A, p. 53) ことに気
づくのである。この失われたか、そもそも存在しなかったとも言える付随的一時間（une
heure supplémentaire）は、欲望の成就が欲望そのものに対して帯びる回収不可能な、
いわば存在論的遅れに対応する時間に相当すると解釈できる。

ある以上、みずからを繰り返すしかないものである。ヴィラ・アガタでの出来事と、ロワール川沿いのホテルでの場面は、たしかに前者が後者の物語的展開であるかのような様相を呈しているが、しかしテキストの時空においては、両者は、それぞれが因果関係で結ばれた純然たる物語的出来事なのではなく、いずれもがインセストの詩的等価物、すなわち、インセストの隠喩であるロッシュ・ノワールが、みずからを等価物に分割し、それらを物語的に時間軸上に配置し、組み合わせたものなのである。ここでは隠喩が換喩的に分割され、換喩が隠喩的に統合される。その意味で、テキストに語られるロワール川沿いのホテルと海に面したヴィラ・アガタは物語的であり（隠喩の換喩的分割）³³、映画に映し出されるロッシュ・ノワールは詩的な形象である（換喩の隠喩的統合）と言えよう。いずれにしても、隠喩は換喩的性質を帯び、換喩は隠喩的特徴を持つ。連想が連鎖を惹起し、連鎖が連想を呼び起こす。このありようは、ヤコブソンが「詩においては、どの換喩も少しばかり隠喩的で、どの隠喩も換喩的色合いを持つ³⁴」と指摘する通りである。

³³ 物語的形象を詩的機能の観点から見ると、妹が生まれたときに購入された建物で、それにちなんで彼女が命名されたヴィラ・アガタはアガタと等価であり、ロワール川沿いのホテルは、そこにおいてピアノの習得が兄に託されたり、「上階」*« étage supérieur »*を歩くのが兄であったりするなど、象徴的に兄の優勢が顕著であるという点で、兄の等価物とみなすことができるかもしれない。ちなみに、詩的機能が等価物すなわち同じ範列に属する項目を連辞上に投射・展開することからなるのであれば、「人」という類の範列に属する「男」と「女」という項目が主題として物語軸上に投射・展開されるいわゆるラブストーリーはそれだけで詩的な物語であると言えることができるだろう。そうであるなら、「母」という個体の範列において生じる「兄」と「妹」（もしくは「姉」と「弟」——例えば、実の姉弟ではないが、象徴的に姉弟の関係を含意する『80年夏』の*« la jeune fille »*と*« l'enfant »*や、デュラスとヤン・アドレアの場合のように）が組み合うインセストの物語も詩的であり、さらには、こちらの方がより根源的で、より純粋に詩的であると言える。実際、一般のラブストーリーにおいては愛が「成就」するか否かは偶発的・経験的であるのに対して、今しがた見た通り、インセストの物語においては愛の非成就が必然的・先験的で、展開はあっても最終的に事態の変容（構造の変化）をもたらす弁証法的結末を持たず、同一の展開が際限なく繰り返され、詩的構造（二項対立）が崩されることなく保たれるという本質的違いがある。

³⁴ *« En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique. / L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref, c'est*

一連の黒い物体——黒いピアノ、黒い杭、黒い館——は、それぞれが、「特性」を持たない対象であるインセストが「決してこの世に生まれ出てくることなく、自然とともに成長し、死滅し」つつ、そこに留まることになる「闇」*« ténèbres »* ないし「暗がり」*« obscurité »*に通じる物=カタチであり、インセストの不可視性を象る詩的な等価物である。テキスト『アガタ』に言及され、映画「アガタと無限の読み」で音楽を奏でる音として再生される「黒いピアノ」は、インセストの性的幻想を孕んでいる。また、映画で、本質的に不可視なものであるインセストを映像上で壮麗に可視化しているのが、観測を許さないブラックホールのように、光までもみずからのうちに引き留めながら、まさにそのことにおいて観る者の視線を惹きつけてやまないカタチ=「黒い杭」である。そして、同じくテキストに現われないが、映画の撮影の現場であり、その限りで映像に映し出される黒い館「ロッシュ・ノワール」は、テキストに物語的に配されたインセストの現場であるロワール川沿いのホテルとヴィラ・アガタを統合する詩的形象である。

最後に

本稿で解明を試みたのは、映画「アガタと無限の読み」が、テキスト『アガタ』とどのような関係にあり、その中でどのような意味を持ち、どのような機能を果たしているか、ということであった。これに対して、映画は、1) テキストの劇的表象（翻案）ではなく詩的再生（読み）であり、2) テキストにいかなる特性をも付加することなく、みずからが特性のないものに留まることにおいて創造的意味を持ち、3) テキストを参照しつつ、隠喩を換喩に分割し、換喩を隠喩に統合することによって、詩的機能を果たしている、というのがわれわれの結論である。

以上、われわれは映画とテキストの関係について、主に映画を中心に見てきたわけだが、これをテキストの側から見て、テキストそのものがどのように展開しているか、具体的には、そこで展開されている対話の内容および構造——文体および話法という意味での Style——がどのようなものであるかについてのテキスト分析 (analyse textuelle) が必要であろう。また、デュラスは、テキスト『アガタ』それ自身もテキスト『80年夏』の「付帯現象」のようなものである (« [...] *Agatha*, qui est une sorte d'épiphénomène de *L'Été 80* », *Le Livre dit*, p. 173) と言っていることから、『アガタ』自身もまた『80年夏』から見れば一つの読みの試み——« une proposition de lecture »——とみなすことができるであろうし、読書経験という外的影響を持つのみならず当のテキストの中でも引き合いに出されている R・ムージル『特性のない男』との関係について、同じく間テキスト的分析 (analyse intertextuelle) を試みること——読みの過程の中で『アガタ』を『特性のない男』の「無限の読み」« lectures illimitées » (A, p. 63) として読むこと——もできるであろう。さらにはまた、いわゆる伝記的事実——実存——のレベルで、デュラス自身みずからそれを生きていなければ『アガタ』を書かなかったであろうと明言する下の兄とのインセスト的關係、そして同じく、『80年夏』と『アガタ』の執筆時に出来したヤン・ルメ (アンドレア) との恋愛關係にまで立ち入ってことの推移 (読みと創造のプロセス) を辿りつつ、読みを媒介とする生とテキストの横断的關係の分析、いわば (伝記的というより) 伝説的=銘文的分析 (analyse légendaire³⁵) ——生とテキストの境界を越えたという意味で「無限の読み」« lectures illimités » を言い換えた「私的読み」« lectures personnelles » (A, p. 63) と同義でもある読み——を想定することもできるだろうが、これらは後日の課題としたい。

³⁵ *Légende* の「読まれるべきもの」という語源的含みを強調しつつ。