

『青い眼、黒い髪』にみるデュラス的愛

古 東 美 緒

序

デュラスは数多くの愛の物語を書いた。しかし、彼女の書く愛のどれ一つとして幸せに終わるもの、全き成就をみるものはない¹⁾。なぜ、デュラス作品における愛はいつも不可能なのであろうか？単なる悲恋への好みだろうか？

たしかに、デュラスの描くさまざまな愛の不可能には、そう片付けたくなるような通俗性がある。あらずじや設定だけ取り出してみれば、そのいくらかは、三文小説そのものである。また、主人公たちが口にする愛の言葉も、それだけ取り出してみれば、月並みで、歯の浮くような台詞である。

Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort.²⁾

— Elle dit qu'elle l'aime à la folie. [...] Qu'elle est prête à tout quitter pour lui.³⁾

しかし、デュラスのテキストにそれらの言葉がある時、そこには、甘ったるさも安っぽさも皆無である。それどころか、通俗的な表現が、この上ない謎、深淵を秘めたものになる。最も単純で、使い古された愛の言葉が、「果たしてこれが愛といえるのだろうか？」という疑問、戸惑いを起させる。

— On n'avait jamais vu un amour pareil ?

— Jamais.

[...]

— Un amour comment ? Tu vas le dire.

— On ne peut pas le dire. On ne sait pas le dire.⁴⁾

— Je ne vous aime pas cependant je vous aime, vous me comprenez.⁵⁾

不倫や裏切り、複数の愛人や近親相姦、過去の愛への執着、そのようなありきたりの題材が、デュラスにおいては、単なるポヴァリスムや悲恋には還元できないものを出現させる。デュラスの描く個々の愛の物語、具体的な愛の挫折の向こうには、もう一つの愛の次元があるのではないだろうか。この「愛」を浮かび上がらせることが、本論文の大きな目的の一つである。

その考察にあたり、我々は、『青い眼、黒い髪』（1986）をメインに取り上げる。それは、この作品の極度の具体性の欠如、というよりその抽象性のためである。舞台はホテルのロビー、海に面した一部屋に集中しており、登場人物たちも青い眼、黒髪という以外、具体的な特徴を付与されていない。しかし、それらの要素は、ほかのデュラス作品の場面や人物を髣髴させるものである⁶⁾。

『青い眼、黒い髪』における具体性の欠如は、作品を理解する手がかりの乏しさ、難解さをてらった抽象化ではない。それどころか、デュラス文学における主要な要素が集結し、示唆に富んだ空間を形作っているといえる。まるで記号の集まりのようなこの作品において、デュラスが描いてきた個々の愛の向こうにあるもう一つの愛、彼女にさまざまな愛を書かした「愛」が、つきつめられた形で抽出されてくるのではないだろうか？ そう考えて、『青い眼、黒い髪』を考察の対象として選んだ次第である。

我々の目的は、この愛を浮かび上がらせるだけにはとどまらない。この愛をめぐるデュラスの主人公たちが分け入る世界、ひいては、書くという行為によって、作家デュラスが分け入った世界を示すことが本論文の最終目的である。

1 「不在者」への愛

1-1 青い眼、黒い髪の外国人への愛

この作品に書かれている不可能な愛、それはまず、青い眼、黒い髪の外国人への愛である。この外国人は、冒頭部分に登場するだけで、すぐに姿を消してしまう。しかしその後も、この外国人の存在感は弱まることはない。彼を失った悲しみにより、主人公二人は出会う。二人の会話や記憶の中で、この失われた恋人が幾度もよみがえってくる。

二人にとってこの外国人は、絶対的ともいえる愛人である⁷⁾。それにもかかわらず、この外国人に確固とした人物像を与えるような情報は見当たらない。彼の名前も国籍も出発先も不明である。しかも二人は、この外国人の固有の性質に惹かれているのではない。二人がこだわっているのは、彼が出発して二度と二人の元に戻らないこと、彼が手の届かない存在になってしまったことにある。

—Qui est-il [=un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs] ?

—Je ne sais pas. Je ne l'ai jamais su.

—Et pourquoi serait-il étranger ?

Il ne répond pas. Elle pleure, elle lui sourit dans les larmes.

—Pour qu'il soit reparti toujours ?

—Probablement. (p.91)

この引用からもわかるように、まるでこの不在の状態こそが彼を至高の恋人にまで高めているかのようである。

さらに、彼の唯一の具体的な特徴である青い眼、黒い髪が、彼の固有性を保証してはいないことにも注目すべきであろう。物語が進むにつれ、主人公の女が同じ容姿の外国人を今までに何人も見たことがあり、彼らを愛人にしてきたことが述べられる (p.90 参照)。また、主人公二人も、この外国人と同じ青い眼、黒い髪という容姿を持っている。物語の中で、青い眼、黒い髪の外国人がまるでレプリカのように増殖している。

さらに主人公たちは、自分たちが愛した外国人が、同一人物だったということになかなか思い至らず、気づかないまま相手にそれぞれ、自分の愛した外国人のことについて話す⁹⁾。このため、二人が外国人について話している場面では、あたかも同じ容姿の二人の外国人がいるかのような状況が生じてくる。ついには、二人の愛した外国人が同じ人物であるということさえ疑わしくなる。

二人の愛の対象である青い眼、黒い髪の外国人は、もはや一人の具体的な人物とはいえないのではないだろうか。むしろ、この外国人は何か象徴的な存在であるといえる。確固とした実体がないにもかかわらず、異様な存在感を持って主人公たちを惹きつける彼。青い眼、黒い髪の外国人を愛するとはどういうことなのだろうか。

1. ii 主人公二人の愛

この外国人への愛によって出会った主人公たちの間でも、不可能な愛の関係が生じる。彼女は出会った時からはいくも彼に惹かれており、彼の方も、自分の愛した外国人にそっくりな彼女に興味を示す。しかしこの二人が愛の成就を見ることはない。男がホモセクシュアルであり、女を愛することができないからだ。だが、二人の愛を不可能にしているのはホモセクシュアルのみではない。この作品において、ホモセクシュアルはむしろ、もう一つの愛の次元を浮かび上がらせるモチーフだと

考えられる。

睦みあうことの不可能に苦しむ二人の状況は愛の完全な破綻と見える。だが、二人は愛することのできない相手の肉体の内に、なおも何かを探しているかのようであり、事実、彼らは相手の顔の下に、「別の顔」、「知らない誰か」をかいま見ている。

例えば、彼は眼を閉じて、目の前にいる彼女の顔を思い浮かべようとする。しかし、彼は、眼に浮かんできたのは、彼の「知らない誰か」だと告白する (p.41)。また、彼女が彼の顔を愛撫する場面で、突然彼女は叫び声をあげる (pp.82-83.)。その理由を問う彼に、彼女は次のように説明する。

Elle dit que c'était son visage à lui qu'elle, elle caressait, mais que, sans doute sans s'en rendre compte, sans qu'elle le sache, elle avait cherché un autre visage que le sien. Que tout à coup cet autre visage avait été sous ses mains. (pp.84-85.)

主人公たちが求めているのは同性愛のせいで交われない相手のことではない。彼らが目の前の相手を見、相手に触れる時、彼らは目の前の相手とは一致しないものに会っている。彼らの眼差しと手は、イマージュと接触の彼方へと赴いている。

1-ii 「不在者」の現前

このような二人の関係は、エマニュエル・レヴィナスが述べるエロスの関係に酷似している。このエロスの関係において、レヴィナスは愛撫を例に取り、愛撫する主体は愛される対象に触れながらも、求めるものに触れているのではないと述べる。

接触に委ねられたこの手の柔らかい感触やぬくもりを、愛撫は求めているのではない。[...]愛撫は、逃れゆく何かとの戯れのごときもので[...]それ [=愛撫] はわれわれの所有物やわれわれ自身となりうる者との戯れではなく、他なる何か、それも、つねに他なるもので、つねに到達不能で、つねに来るべきものであるような何かとの戯れである。⁹⁾

レヴィナスによれば、愛する主体が目指しているのは、自己の所有物には決してならず、また、自己と同じ種に属するものとして一つの統一体に還元されることもない絶対的な他者、他者の「他者性」そのものである。それゆえ、愛撫の手が求めるものを獲得することはない。それが所有されたり、何らかの形で明かされるのなら、それはもはや「他なるもの」ではないからである¹⁰⁾。レヴィナスの説く愛撫

の主体は、こうして永遠に不在であるもの、不在であることによってしか現れえぬものを目指すこととなる。

愛撫とは何も把持しないことである。愛撫はみずからの形態からたえず逃れるもの、遠ざかりつづける未来へと赴くものを請い求める。[...]愛撫は不可視のものへの歩みなのである。¹¹⁾

彼と彼女の愛にも、レヴィナスのエロスに通じるものがある。二人きりで体を接し合っていないながら、虚しい触れ合いのうちに彼らの間の距離はますます増大し、彼らは互いにとってますます異質な者、「他なるもの」となる。そしてついにはこの距離そのものが、「別の顔」、「知らない誰か」として彼らの手や眼差しに対して現れたのである。二人が互いの内に探しているものは、レヴィナスの言う「他者の他者性」に通じる性質、すなわちいかなる所有の可能性も可視的な姿も欠いているのだが、それでもそこにあつて愛する者を惹きつける性質を持っている。それは「不在者」の現前とでも言うべき事態である。

この「不在者」の現前を表す例として、彼女がかぶるスカーフがあげられる。彼女は部屋の中で、よくスカーフで顔を覆ったままで彼を見ている。彼女の顔も、眼差しもスカーフに覆われて見ることはできない。しかし彼は、彼女が自分を見ていること、見えないはずの眼差しが、そこにあることを感じ取り、恐怖さえ感じる。

Une nuit, il découvre qu'elle regarde à travers la soie noire. Qu'elle regarde avec les yeux fermés. Que sans regard elle regarde. Il la réveille et il lui dit qu'il a peur de ses yeux. Elle dit que c'est de la soie noire qu'il a peur, pas de ses yeux. Et qu'au-delà il a peur d'autre chose encore. De tout. Peut-être de ça. (p.108)

このスカーフが示しているのは、物理的に隠れている眼差しではなく、眼差しの不在、正確には眼差しの不在の現われである。その眼差しの「不在」を彼は見る。この時、スカーフで隠された顔という図に、見られることも、表出されることもないのにそれでもそこにある「不在者」が、かいまみられる。彼が怖がっているのは、この現われた「不在」である。彼女は、スカーフで隠された彼女自身のうちに、彼がこの「不在者」を見ていることを感じ取り、彼が「ほかのものを怖がっている」こと、またその「ほかのもの」が、「それ (=ça)」としか言いようのないものであることを指摘しているのだ。また、彼女の方にしても、スカーフをかぶり、何も見

えないまま彼に向かうことで、相手のイメージの彼方、つまり「不在者」を見ようとしているのだといえる¹²⁾。

われわれは 1-i で、青い眼、黒い髪の外国人が、確固とした実体を持たないにもかかわらず異様な存在感を持った恋人であったことを指摘した。この外国人が象徴していたのも、把持不可能なのにそれでもそこにある「不在者」であるといえよう。この物語の根底にある愛、それは「不在者」への愛なのだ。したがって、この愛にはいかなる所有、獲得の可能性はない。2 では、この所有不可能な「不在者」への愛を、主人公二人がどのようにして生きているのかということについて検討して行く。

2 「不在者」への愛をめぐる

2-i 所有の悲劇

所有や充実といった観点から見ると、彼と彼女が身を投じた「不在者」への愛は、悲劇的、絶望的な愛である。この愛の絶望状態に陥っているのが、彼の場合である。

彼について、「自分がまだ持っていないくて、突然それを手に入れることが存在理由となったもの、あの服、あの時計、あの愛人、あの車を買って求めたくなるのと同様に、失われた対象を見出したい欲望 (p.64)」にかられているという記述があるように、彼は所有という方法でしかこの愛に対峙することを知らない。

愛を前にした彼の所有の試みを象徴するものに、二人が閉じこもる部屋がある。彼は彼女を契約によってこの部屋に来させるのだが、そこには、彼の恋した外国人と瓜二つな彼女を部屋に留めておくことで、あの外国人を間接的に所有しようという意図が見られる。

Avec elle enfermée avec lui dans cette chambre, il n'est pas tout à fait séparé de lui, de cet amant aux yeux bleus cheveux noirs. (p.40)¹³⁾

しかし外国人と彼女を通して彼が求めているのは、絶対的に所有不可能な「不在者」である。それ故この部屋は、彼の所有の堅固な城塞となるどころか、その無力を露呈する。

彼の定めた契約によって部屋を訪ね、ここにとどまる彼女は、彼の命じるままに部屋の中では動いている。それにもかかわらず、彼女は決して彼の意のままにはならぬ者、時には彼の部屋を侵略する者、すなわち彼の所有権を侵す者として彼の目

には映る。

Il ne pleure que lorsqu'elle est là, dans ce lieu qui est à lui seul et qu'elle a envahi. Il ne pleure que dans ce cas, qu'elle soit là alors qu'il voudrait qu'elle ne soit là que lorsqu'il l'ordonne. (pp.57-58.)

さらにこの部屋は内部に入った者によって脅かされるだけではない。この部屋には、壁を通して外部の海や風の音、海辺を歩く人々の声や足音が入り込んで来る (p.63 などを参照)。こうしてこの部屋は密室として守られることなく、外部と内部の両方から脅かされている。そしてついには、彼自身「この部屋はなんの役にも立たない (p.104)」と部屋の無力を認めることとなる。

こうして彼の所有の試みは挫折する。言い換えれば、彼は所有と融合にもとづく関係が果てる所にいる。その果てに立ち現われるのは、所有や支配、相互性や融合といった通常の愛において考えられるような関係とはまるで異なった関係を要求する「不在者」である。彼はその「不在者」に惹きつけられ、自分の所有権が無効になって行くのを目の当たりにする。しかしそれにもかかわらず、彼はなかなかその所有を目指す関係の外に踏み出すこともできず、また、踏み出すことが可能だということも知らない。それ故、所有が無効になったこの状態は、彼の目には完全な行き止まり、挫折のように見えるのである。

そんな彼の状況は、女性への欲望の欠如を超えて、欲望そのものの欠如へと陥って行く。

Elle dit :

—Vous n'avez jamais rien voulu peut-être.

Il est intéressé tout à coup. Il demande :

—Vous croyez.

—Je crois, jamais.

[...]

—C'est possible. Jamais rien.

Il attend, il réfléchit, il dit : Peut-être que ce qu'il y a c'est ça, c'est que je ne veux jamais rien, jamais. (pp.105-106.)

こうして彼は欲望によって他者へと向かう通路を失い、ただ一人、自己しか見当た

らぬ世界に閉じこもる。その自己とは、もはや主として認識し君臨する強い自己ではない。それは理解不能な「不在者」を把持することに失敗した彼が、仕方なく戻ってくる牢獄、絶望の場である。この状況が打破されるためには、所有とは異なった仕方で愛することが必要であろう。

2-ii 所有を超えた愛

彼とは反対に、彼女は、他の男の部屋に通ったり、海辺で愛し合う与太者たちの仲間になろうとしたり、今までにもたくさんの男たちを愛人にしていたと述べるなど、欲望に身をさらし、自らも多に欲望する者であるといえる。しかも彼女の体験する全ての愛には、克服しがたい困難、不可能として出現するこの「不在者」への愛が潜んでいる。

Elle dit : Cette difficulté que vous avez, elle a toujours été là dans ma vie, inscrite au plus profond de ma jouissance avec les autres hommes.

Il lui demande de quoi elle parle. Elle parle de cette impossibilité, de ce dégoût qu'elle lui inspire. (p.124)

彼女の愛において注目すべきこと、それは彼女に愛される者たちも、愛する彼女自身も、みな等しく無名で、具体性や固有性を持った個人としては扱われていないということである。彼女の新しい恋人も、「町の男」、「別の男」と表されるのみで、海辺の与太者たちも、またそのほかの愛人たちも、一塊に扱われている。特に海辺の与太者たちの関係は、「互いに知り合うことも互いに愛し合うことも、顔を見ることさえもない (p.42)」乱交とほとんど同じである。また、彼女自身も無名で、職業など自分の具体的なペルソナリテを保証する情報を与えようとはしない。

Il découvre qu'il ne sait rien d'elle, ni son nom, ni son adresse, ni ce qu'elle fait dans cette ville[...]Elle dit : c'est trop tard maintenant pour le savoir, le savoir ou non serait égal. (p.54)

彼女の愛においては、一人の人物としての個性や固有性は、問題にされていないといってよい。むしろ、そのような固有性を持たず、名もない通りすがりの者として愛し、愛されることが求められているといえよう。事実、彼女は主人公の彼に向かってこう叫ぶ。

[...]elle crie qu'elle l'aime, de le faire, qu'il est pour elle n'importe qui, comme elle pour lui. (p.56)

彼女の愛は、各々の男たちの方向へと向かっているのだが、その愛の対象はあくまで「不在者」である。それ故、彼女の欲望は具体的な誰かの上で止まることはない。永久に逃れ去る対象、掴みえぬ「不在者」に向かうこの欲望は、彼女が出会うあらゆる人間の上に広がって行く。この時、彼女に愛される者たちは、特別な一人人として愛されるのではない。「不在者」へと向かう彼女の愛は、個々の愛人たちを決して所有することなく、無名の者にし、無限定に広がって行くのである。このことは、彼女が彼に言う次のような愛の言葉に表れている。

Elle dit qu'elle l'aime au-delà de lui-même [...] (p.125)

また、先ほども述べたように、この愛の中で、愛する主体である彼女自身の固有性、具体的な個人としての地位も崩壊している。それ故、彼女の愛には、確固とした目的、最終点がないばかりか、確固とした欲望の発信者、始点もないといえる。彼女の愛に見出せるのは、確固とした対象も到達しう目的もなく「愛する」ことそのものへの忠実さ、欲望そのものの動きである。そしてこのことは、デュラスのほかの作品のヒロインたち、不可能な愛を生きようとしてしばしば狂気に陥る者たちすべてに共通する姿勢であるといえる。

このような彼女の存在により、自己の牢獄に閉じこもっていた彼も、徐々に自己の外部、所有を超えた関係に開かれて行く。その決定的な瞬間は、彼が白い船を見る場面である。この船に、啓示的な意味があることは明らかである。彼はこの船が通った時、青い目、黒い髪の外国人が永遠に戻って来ないということをはっきりと知る。

Le bateau tourne et passe le long de son [=du héros] corps, c'est comme une caresse infinie, un adieu. [...]Il ne se demande pas ce que ce bateau fait là. Il pleure. Après qu'il est passé, il reste encore là à pleurer le deuil.

Le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs est parti pour toujours. (p.115)

彼はこの船を見る以前にも、外国人が所有不可能な存在であることをすでに感じ取

ってはいた。しかし、この場面で注目すべきことはまず、船が通った後の彼の次のような反応である。

C'est longtemps après qu'il revient dans la chambre. Il voudrait tout à coup ne jamais revenir nulle part. Il reste le corps contre le mur extérieur de la maison[...] à croire que c'est possible qu'il ne rentre jamais plus nulle part. (p.115)

それまでは、テラスに出て海を眺めても、彼は必ず部屋の中、自己の所有の場に戻って来ていた。しかし、ここで初めて、彼は「どこにも帰らないこと」を望み、それが可能であることを知る。したがって、彼のこの反応は、彼が自己の外、所有権の外に出る可能性を知ったということを表している。

また、最後の夜、彼はこの船の体験を彼女に語りつつ、船を見た当初は明らかにされていなかったことを顕在化させる。

C'est à ce moment-là de la mer fluviale qu'il avait eu envie d'aimer. D'aimer de désir fou[...]

Et puis cet amour était revenu __ comme le souvenir du baiser __ celui qui avait été le sang de sa vie, celui qui lui avait fait peur ce soir d'été lorsqu'ils s'étaient rencontrés dans ce café au bord de la mer. (p.146)

所有の不可能におつかって「なにものぞまない」という欲望の喪失状態に陥っていた彼が、船の通過を見たとき初めて、「愛したいという欲望 (=envie d'aimer)」を感じたというのである。この「愛したい」という欲望は、なによりも愛することそのものへの傾きを示すものだろう。

そんな彼に呼応して彼女は言う。

Elle dit que c'était cet amour, celui pleuré par eux deux ce soir-là, qui était leur véritable fidélité à l'un à l'autre, cela au-delà de leur histoire présente et de celles à venir dans leurs vies. (p.146)

彼らは一度も情を交わすこと、幸せな恋人たちになることはなかった。しかし、二人の距離を作り出す「不在者」への愛こそが、彼らを引き合わせ、ひとつの物語を生きさせた。彼らを分かち「不在者」への愛そのものが、「互いへの忠実さ」と

なっていた。自分たちのこの奇妙な共通性を知った今、彼らはともに所有を超え、愛が広げ行く場に乗り出して行くのである。

2-ii 愛がみちびく彷徨

しかし、彼らがここで、「不在者」への愛を基盤に、ようやく安住の地にたどり着いたと結論することはできない。「不在者」への愛においては、所有できる対象はなく、自己さえも打ち立てることはできない。このような状態に安住の地などなかったはずである。というより、落ち着くべき土地の喪失そのものが、この場所なのである。「不在者」への愛にみちびかれて二人が分け入った愛の場とは、不毛な世界である。それは、潤いや糧をもたらすどころか、所有物の喪失をおしすすめる砂漠の広がりなのである。そこではただ、尽きることのない「不在者」への欲望が、あらゆる者の上に拡散して行く。新たな力や救いを自己の方へと寄せ集め、構築する運動よりも、自己を崩壊させ、欲望によって他なるものの方へ限りなく広がって行くことが求められる世界である。

落ち着くべき土地の喪失、たどり着くべき地点の不在、それにもかかわらず彼らを突き動かす枯れることのない欲望。このような状態は、あてのない純粋なさまよひである。愛にみちびかれて主人公たちが分け入ったのは、さまよひの場所である。彼らをさまよひにみちびいた「不在者」を象徴するのが「外国人」だったことを思い出そう。この「外国」とは、どこか具体的な場所に対する外国なのではない。それはあらゆる領土、秩序から逸脱した絶対的な「外部」である。そして、この「外国人」、「不在者」に魅せられ、さまよひの場所に分け入った主人公たちも今や、あらゆる領土から滑り落ち、逃れ出た、青い眼、黒い髪の「外国人」、すなわち「不在者」であるといえるだろう。

この「外部」へのさまよひは、完結点として閉じることのない物語の終わり方に表れている。この作品には、物語が終わりを迎えるというのに、その終わりにふさわしい秩序の構築、謎の解明、到達点の呈示もない。

例えば、作品中で突然、彼らは最後の夜を迎えたことを予感し (p.144)、夜明けがやって来るのを待つ。しかし、物語の終わり頃、彼らは自分たちが実は黄昏を夜明けと勘違いしていたと気づく (pp.148-149.)。彼らが勘違いしていたとすれば、その前に続いていた時間の経過にも狂いが生じていたことになる。また、黄昏に続く新しい夜が、本当に最後の夜になるのかも疑わしい。こうして、最後の夜の到来は非常に曖昧な状態のまま残される。

さらに、この作品の奇妙な構造にも注目したい。この作品には、彼と彼女の物語

のテキストを中断する形で、劇場の場面のテキストが繰り返し挿入されている。その劇場の場面では、主人公たちの物語のテキストを朗読する俳優たち、舞台上に寝そべったまま主人公たちを演じる俳優たち、それを見る観客の様子が描かれている。それは、物語を分断し、異質な次元の場面を導入することで、物語自体の自己同一性を揺るがすテキストである。

作品の最後において、この役割が前面に出てくる。彼と彼女の物語は、最後の夜に入ったところで断ち切れ、彼らが迎えたはずの最後の夜は、劇場のシーンの舞台の上で上演される。物語の終わりは、この異質な位相にある劇場のシーンに取り込まれてしまう¹⁴⁾。つまり、物語自身の完結が妨げられているのである。

さらに、最後の劇場の場面で、この劇場が海の傍にあり、場内にはいつも海の音が侵入していたことがはじめて指摘される (pp.151-152.)。異質なものとして物語を揺るがしていた劇場の場面にさえ、外部としての海を挿入することにより、この劇場の場面も、終点としての位相を獲得することはない。このようにして物語は一つの完成体として閉じることなく、「外部」にむかって開かれて行く。物語自体が、その主人公たちと同じように、未知なる「外部」に分け入り、さまよい続けるのである。そしてまた、「青い眼、黒い髪」だけでなく、デュラスの主人公たちの多くが、最後はさまよいに開かれているとはいえないだろうか。

いくつかの例をあげてみると、「ロル・V.シュタインの歓喜」で自己を喪失するに至ったロルは、「愛」、「ガンジスの女」というほかの作品の中をさまよい始める。この二つの作品において、ロルはもはや記憶も固有名も有さない無名の女であり、彼女の周りに集う者たちもまた、無名である。かつてロルの自己を失わせた愛は、もはやロルという個人に属するものではなく、無名の者たち全員をとらえ、さまよわせるものとなる。【インディア・ソング】のアンヌ＝マリ・ストレットは、「外部」の象徴である海に溶け込む。「愛人」の少女や、「エミリー・L」のエミリーが出発して行くのもこの海である。

彼らは、不可能な愛に囚われて自己を喪失して行く。作品によっては、主人公の行く末に悲劇的な色彩が加わっているものもあるが、それでも主人公たちの終わりが、出口のない状況、一つの閉塞として描かれていることはない。また、彼らの終りが明るい調子を帯びているとしても、壮麗な完成点が物語を締めくくっているわけでもない。デュラスの愛とは、恋人たちに堅固で充実した地盤を築き上げるものではない。それは、愛に囚われた者たちを終わりのないさまよい、「外部」へとみちびくものなのである。

結論

作家デュラスにおいて、愛することと書くことは同じ重要性をもったものとして扱われている。

マルグリット・デュラス、あなたは人生で何を選び取りますか？

— 人生で...答えは容易です...愛することですわ。¹⁵⁾

*Ecrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée.*¹⁶⁾

愛することと書くこと。この二つの行為の共通点、それはさまよいである。

これまでの考察から明らかになったように、デュラス的愛とは、「不在者」を追って自己の外へ出て行くこと、どこにも属することのない絶対的な「外部」を果てしなくさまようことである。デュラスにとって書くという行為もまた、堅固な自己の世界を築き上げるのではなく、そのような所有権が意味をなさない「外部」をさまようことであつたといえるのではないだろうか。

しかもその書くというさまよひとは、単に内と反対の外に出て行くということではない。デュラスはそれを、自己の外へ自己の内にすでにあるものを探しに行くという行為だと言う。

*Ecrire, c'est aller chercher hors de soi ce qui est déjà au-dedans de soi.*¹⁷⁾

しかし、それは、「本当の自分探し」といった安易なものではない。作家が自己の作品に対して所有権をふるうという図式、あるいは、書くことがいわゆる「自己同一性」、「オリジナリテ」を確立し保証するという図式は、デュラスにおいては、見事に崩壊している。

*Quand un livre est fini — un livre qu'on a écrit j'entends — on ne peut plus dire en le lisant que ce livre-là c'est un livre que vous avez écrit, ni quelles choses y ont été écrites, ni dans quel désespoir ou dans quel bonheur, celui d'une trouvaille ou bien d'une faillite de tout votre être.*¹⁸⁾

しかも、その崩壊には、いわゆる「呪われた作家」の悲壮性や悲劇性は皆無である。デュラスは崩壊をかこつどころか、その崩壊をおしすすめ、さまよいにすすんで身をゆだねる。

そして、この書くという名のさまよいをみちびいているのも、彼女の書く愛の対象と同じように、不可能なものであるといえよう。それは、自己の外、到来しない未来にありながら、すでにして自己の始源でもあったもの、決してたどり着くことのできない未知であるにもかかわらず、いかなる現実よりも強く、作家を引き寄せてやまぬもの、書きえぬもの、名づけえぬものである。そして、その不可能な探求、果てしないさまよひの中で、作家自身、その名づけえぬ存在そのものとなる。あるいは、自分が名づけえぬなものかであったことを発見するのである。

C'est l'inconnu qu'on porte en soi : écrire, c'est ça qui est atteint.[...]

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps.[...]écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.¹⁹⁾

書くことでデュラスが分け入った世界とは、現実と夢想、外と内、未知と既知、始源と到達点、存在と虚無といった二項対立のシステムの向こう、固定化した秩序の向こうに潜み、立ち現われる場所、ただ「不在」の言葉によってのみ名指されるものが君臨する「外」の世界なのである。

註

使用テキストは次の通りである。註に記されたページ数は原則として原書のページ数である。【青い眼、黒い髪】(*Les Yeux bleus Cheveux noirs*, Les Editions de Minuit, 1986)からの引用については、引用の末尾の括弧内に直接ページ数を記した。

- ・ *L'Amant*, Les Editions de Minuit, 1984.
- ・ *Le Navire Night-Césarée-Les Mains négatives-Aurélia Steiner-Aurélia Steiner-Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979.

- ・ *Ecrire*, Gallimard, 1993.
- ・ *Le Ravissement de Lol V.Stein*, Gallimard, 1964.
- ・ *Savannah Bay*, Les Editions de Minuit, 1983.
- ・ *Les Yeux verts* nouvelle édition, Cahier du cinéma, 1987.

- ・ クリスティアーノ・プロラバレール著, 谷口正子訳『マルグリット・デュラス』, 国文社, 1996.
- ・ エマニュエル・レヴィナス著, 合田正人編・訳「時間と他なるもの」, 『レヴィナス・コレクション』, 筑摩書房, 1999.
- ・ エマニュエル・レヴィナス著, 合田正人訳「全体性と無限—外部性についての試論—」, 国文社, 1989.

1)一夫一婦制は必ず崩壊する（『破壊しに、と彼女は言う』, 『ロル・V.シュタインの歓喜』など）。愛する対象の死や（『ヒロシマ, モナムール』など）、別離（『愛人』, 『セザレ』）などもある。数多くの作品に見られる兄や弟への近親相姦の愛は、デュラスが頻繁に描く、愛の不可能の形である。過去の愛が、主人公たちの現在を呪縛することもある（『サヴァナ・ベイ』, 『かくも長き不在』）。一つの作品の中で癒されることのなかった愛の渴きを、ほかの作品が分かち持つこともある（インドシナサイクルの作品群）。

2) *L'Amant*, Les Editions de Minuit, 1984, p.142.

3) *Le Navire Night-Césarée-Les Mains négatives-Aurélia Steiner-Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979, p.35.

4) *Savannah Bay*, Les Editions de Minuit, 1983, p.58.

5) *Le Ravissement de Lol V.Stein*, Gallimard, 1964, p.169.

6)例えば、ホテルのロビーは、『破壊しに、と彼女は言う』, 『工事現場』などの舞台となっている。また、閉じられた部屋は、『愛人』の連れ込み部屋, 『ロル・V.シュタインの歓喜』, 『破壊しに、と彼女は言う』でのホテルの部屋, 『モデラート・カンタービレ』のヒロインの寝室やピアノ教師の部屋を思わせる。そして、部屋の前に広がる海は、S.タラの海, インドシナの海, 船旅の海など、デュラス文学に登場する海と重なり合う。また、青い眼, 黒い髪は、デュラス作品に頻出する身体特徴である。

7)主人公の男は、この外国人について、「ずっと前から待っていた人であり、自分

の命と引き換えにしてでももう一度会いたい」(p.17)と述べる。また、彼女も「あの美しさは驚くばかりで、信じられないほどだった」(p.92)と絶賛する。

8)pp.34-37, pp.87-89, pp.89-92 参照。

9)エマニュエル・レヴィナス著、合田正人編・訳「時間と他なるもの」,『レヴィナス・コレクション』,筑摩書房,1999, p.292.

10)「<エロス>による他なるものとの関係を、挫折として特徴づけることができるだろうか。[...]エロス性を「把持すること」「所有すること」「認識すること」として特徴づけたいのであれば、またしても答えは諾である。しかるにエロスのなかにはそのようなものは、挫折はまったくない。他なるものを所有し、把持し、認識することができるなら、この他なるものは他なるものではないだろう。」(同書, p.293)

デュラス自身の他者認識にもまた、レヴィナスのそれに通底するものがある。『緑の眼』に収められたいくつかのテキストで、デュラスは「人々のあいだの隔絶」「人々の間の還元不可能な距離」(*Les Yeux verts*, p.39)について述べている。

デュラス作品におけるレヴィナス的色彩は、よく指摘されている。例えば、ブランショは、『明かし得ぬ共同体』で、デュラスの『死の病』についてレヴィナス的な視点からのアプローチを試みている。日本でのデュラス研究の例としては、デュラス作品における三人称に、他者との絶対的な距離が込められているということをレヴィナスを援用しつつ説いた関未玲氏の論文「マルグリット・デュラスにおける三人称の問題」(『立教大学フランス文学』, n°29, 2000, pp.159-171.)がある。

11)エマニュエル・レヴィナス著、合田正人訳「全体性と無限—外部性についての試論—」,国文社,1989, p.397.

12)彼女が彼の顔を愛撫して「別の顔」に出会った場面では、(pp.82-83.)彼女は顔の上にスカーフをかけている。

13)他にも次のような記述がある。

Il a besoin d'elle, de sa présance à elle dans la chambre pour pleurer le jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs.

Sans elle dans la chambre l'image resterait stérile, elle dessécherait son cœur, son désir. (p.64)

14)彼と彼女の物語は、次のように終わっている。

Il lui dit cependant que lui aussi, maintenant, il croit qu'il doit s'agir entre eux de ce qu'elle disait dans les premiers jours de leur histoire. Elle se cache le

visage contre le sol, elle pleure. (p.149)

このすぐ後に、劇場のシーンが挿入され、そのまま本の終わりまで続くのである。

C'est la dernière nuit, dit l'acteur.

Les spectateurs s'immobilisent et regardent dans la direction du silence, celle des héros. L'acteur les désigne du regard. Les héros sont encore exposés dans la lumière intense[...] (pp.149-150.)

15) クリスティアーヌ・プロ＝ラバレール著，谷口正子訳『マルグリット・デュラス』，国文社，1996，p.110 に引用され，1984 年 10 月 20 日フランス・キュルチュールで放送された番組『マルグリット・デュラスの意のままに』（« Le Bon plaisir de Marguerite Duras »）での言葉とされている。

16) *Ecrire*, Gallimard, 1993, p.15.

17) *Les Yeux verts*, p.178.

18) *Ecrire*, p.30.

19) *Ibid.*, p.52.

L'Amour durassien dans *Les Yeux bleus Cheveux noirs*

Mio KOTO

Les amours que décrit Marguerite Duras sont toujours impossibles. Nous pouvons supposer qu'ils sont ainsi parce qu'ils dérivent d'un amour identique et principal. Essentiellement à travers l'étude des *Yeux bleus Cheveux noirs*, nous essayons de dégager les caractéristiques de cet amour principal, de montrer le monde où cet amour mène les héros de cette oeuvre comme les autres amoureux durassiens, et de présenter enfin le monde où entre Duras par l'acte d'écrire.

L'amour impossible que nous trouvons tout d'abord, c'est l'amour du héros et de l'héroïne pour un étranger aux yeux bleus et aux cheveux noirs qui les a définitivement quittés et qui a disparu au début de l'histoire. Tout au long du récit, les héros le traitent comme un amant absolu bien qu'il n'ait aucune personnalité concrète.

Entre les deux héros nous pouvons aussi voir un amour impossible qui n'aboutit jamais à une union heureuse à cause de l'homosexualité du personnage masculin. Malgré cet échec total de leur amour, chacun des deux cherche encore quelque chose au-delà du corps de l'autre et entrevoit un « autre visage » sous le visage de l'autre sans savoir ce qu'il est et ce qu'ils désirent. Une telle situation ressemble fort à l'éros lévinassien dans lequel le sujet de la caresse ne peut jamais posséder ce qu'il veut vraiment saisir. Absolument différente du moi, « l'altérité d'autrui » est ce qui échappe toujours à sa possession, reste infiniment cachée à ses yeux et en d'autres termes, apparaît comme absente. L'« autre visage » qui surgit aux yeux des héros a un caractère commun à « l'altérité d'autrui ». Il n'est pas quelqu'un de saisissable mais une apparition de l'invisibilité, de l'impossibilité même comme « l'altérité d'autrui » dans l'éros de Lévinas. C'est donc « l'absent » qu'ils aiment et que nous montre l'étranger aux yeux bleus et aux cheveux noirs.

Un tel amour devrait être tenu pour désespérant si nous en jugions du point de vue de la possession. C'est le cas du héros qui ne sait que recourir à cette façon d'aimer et dont toutes les tentatives de possession finissent sur un échec. Désespéré, il perd son propre désir et s'enferme en lui sans trouver l'issue qui le mènerait en dehors de soi, vers les autres.

Contrairement à lui, l'héroïne ne se ferme jamais aux autres mais continue à avoir

beaucoup d'amants. Ce qui est remarquable chez elle, c'est que les hommes qu'elle aime, et elle qui les aime, sont également anonymes et loin des personnages concrets qui pourraient être possédés en tant qu'objet ou qui auraient un pouvoir possessif comme sujet de l'amour. Son amour est un amour illimité, sans objet final ni sujet authentique du désir, et qui s'étend indéfiniment par fidélité au désir même. Par la présence de l'héroïne, le héros se tourne progressivement vers le dehors de soi et à la fin du récit, tous deux s'ouvrent ensemble à l'amour illimité avec la conviction d'être liés l'un à l'autre justement par cet amour impossible pour « l'absent » qui crée une distance infranchissable entre eux.

Pourtant cela ne veut pas dire qu'ils arrivent enfin à la terre promise. Dans ce lieu de l'amour illimité, ce n'est plus un mouvement qui concentre à lui les pouvoirs de possession jusqu'à un point absolu pour construire le royaume ferme de la vérité mais un mouvement qui continue à s'étendre partout par un pur désir sans orientation. Il s'agit donc d'errance au sens propre du terme. Le lieu où, menés par l'amour, les héros entrent pour « l'absent », est un lieu d'errance, un lieu absolument « extérieur » qui se réduit à nulle part. La fin du récit où rien n'est déterminé et la structure du texte qui empêche l'histoire de se fermer en un récit complet, montrent bien cette tendance à l'errance dans l'« extérieur » comme cela est aussi le cas dans les autres histoires durassiennes dont la fin n'est pas une arrivée quelque part mais le départ d'une errance.

Pour Duras, pour cet écrivain de l'amour, aimer et écrire ont une égale importance et l'errance est justement le point commun à ces deux actes. Aimer pour Duras, c'est errer à l'« extérieur » en poursuivant « l'absent ». De même, écrire, c'est errer infiniment dans le monde « extérieur » à la recherche du mot « absent » et dans cette errance de l'écriture, c'est l'écrivain elle-même qui devient « l'absente ».