

# デュラス『愛人』の成立に関する一考察

— IMEC 資料を中心に —

芦川 智一

「そうです、『愛人』のテキストは、はじめは『絶対の映像』と名づけられていました。わたしの映画や、わたし自身の写真を集めたアルバムにつけるためのものだったのです。」<sup>①</sup>マルグリット・デュラスの自伝的小説『愛人』(1984年)が、写真についての注釈のテキストとして構想され、その初期段階で『絶対の写真』*Photo absolue* という標題をもっていたことは、作者が、作品の発表直後に受けたインタビューで明らかにしてこともあり、早くから知られていた。たとえば、フランシーヌ・ドゥ・マルティノワールは、『N.R.F.』誌に寄せた書評のなかで、すでにこのことを指摘して、「[……] この作品は、版元から依頼されたもので、もともとは写真に対する注釈になるはずのものであった」<sup>②</sup>と述べている。

写真への注釈として構想されたテキストが、最終的にわれわれが知る『愛人』にいたるまでの、作品の成立過程は、これまでに多くの研究者の関心を引いてきたが、いまだ、必ずしも十分に明らかにされているとはいえない。本稿は、草稿調査の成果にもとづいて、従来よりも実証的な観点からこの問題の一端に光をあてる試みである。

## IMEC 資料

ロール・アドレールが、デュラスの伝記『マルグリット・デュラス』*Marguerite Duras* (ガリマル社、1998年)のなかで明らかにしているように、主に草稿からなる資料群が、デュラス自身の意思で IMEC (Institut Mémoire de l'Édition contemporaine) に寄贈されたのは、彼女がなくなる前年の 1995 年の

ことである。IMEC は現在、カーン、郊外サンジェルマン＝ラ・ブランシュ・エルブに拠点をおく研究機関で、多くの現代作家の資料を収集・保存していることで知られる。<sup>(3)</sup>

デュラス資料 (le fonds Marguerite Duras) は、すでに整理の作業も終わり、およそ 300 ページにわたる詳細な目録がまとめられている。未発表のものを含む多くの作品の草稿類や、個人的な記録からなるこの資料群は、今後のデュラス研究に欠かすことのできないものといえる。2004 年に IMEC がカーンに全面的に移転してから、主に研究者を対象として広く公開され、多くの閲覧者を得るとともに、すでにいくつかの成果を生んでいる。<sup>(4)</sup>私は、2006 年秋、2007 年春および秋と、いずれも短期間ながら三回にわたって IMEC に赴き、『愛人』を中心としたデュラスの草稿についての調査を行った。調査を十分に尽くしたとはまだいえないが、ここで明らかにするのはその成果の一端である。

まずは、IMEC の目録に従って、『愛人』の草稿の概要について整理しておく。先頭についている記号が IMEC における整理番号であり、本稿でも資料を特定するにあたってはこの整理番号に従うこととする。

#### DRS4.1 「絶対の写真－メモ」 [Photo absolue - Brouillon]

日付なし。54 枚。「手書きによる修正の入ったタイプ打ち原稿、フォトコピーされたタイプ打ち原稿」<sup>(5)</sup>で一貫性のある草稿

#### DRS4.2 「絶対の写真－メモ」 [Photo absolue - Brouillon]

日付なし。38 枚。「手書き」で一貫性のある草稿。DRS4.1 より前の段階のもの。まとまった草稿としてはもっとも早い段階のものと思われる。

#### DRS4.3 「絶対の写真－メモ」 [Photo absolue - Brouillon]

日付なし。25 枚。手書きおよびタイプ打ちの原稿。一部にはノンブルが打たれているが一貫性はない。メモなどを記した紙片が、「1er Brouillon Photo Absolue」と書かれた封筒にまとめられている。『愛人』の決定稿にも見られる「マリー＝クロード・カーバンター」で始まる断章の原稿などを含む。

#### DRS4.4 「愛人」 [L'Amant]

日付なし。69 枚。手書き原稿、および「手書きによる修正の入ったタイプ打ち原稿」で一貫性なし。一貫性のあるほかの草稿との照合関係から見て、さまざまな異なる段階のものと思われる原稿、メモが、「*Brouillons de L'Amant - quelques pages brouillon Savannah*」と書かれた封筒にまとめられている。作者自身の注記にもあるように、一部は『サヴァナ・ベイ』の原稿（メモ）。ほかに、『愛人』、『サヴァナ・ベイ』のいずれとも関係のないメモを含む。

#### DRS4.5 「愛人」 [L'Amant]

日付なし。89 枚。手書き原稿、「手書きによる修正の入ったタイプ打ち原稿」、および、「手書きによる修正の入ったタイプ打ち原稿のフォトコピー」からなる一貫性のある草稿。ほかに、『愛人』の別バージョンの一部などを含む。

#### DRS5.1 『愛人』 *L'Amant*

1984 年 2 月-5 月。105 枚。「手書きによる修正の入った（ photocopy を含む）タイプ打ち原稿。」 日付は最終ページに書かれたもので決定稿のそれと一致する。一枚目の紙片に手書きで、『愛人』 *L'Amant* という標題が記されている。（このほかに、「コピー A」 *Photocopie A*、「Sadeck ではなく Sadec とする」「Cholem ではなく Cholen とする」という注記を読むことができる。） DRS4.5 に手書きで加えられた修正が反映したタイプ原稿で、段階としてはこれに続くものといえる。決定稿にもっとも近い草稿だが、断章の配置はまだ最終的なものではない。

#### DRS5.2 『愛人』 *L'Amant*

日付なし。80 枚。手書き、タイプ、 photocopy などからなる草稿。冒頭部などを含め、DRS4.5 のタイプ打ち原稿のコピーにもとづく。DRS4.5 に加えられた修正は反映しておらず、段階としては、DRS4.5 と平行している可能性が高い。「2ème Orig.」という注記があることから考えると、DRS4.5 の異本と考えるのが妥当かもしれない。この草稿には、当初、『川の横断』 *La traversée* <sup>ヴァリエーション</sup>

*du fleuve* という標題が与えられていたが、これが、手書きで『愛人』*L'Amant* に修正されている。

さまざまな段階の草稿やメモを封筒にまとめた一貫性のない資料を除くと、『愛人』の草稿は DRS4.2、DRS4.1、DRS4.5 (DRS5.2)、DRS5.1 という段階を経ていると考えられる。

資料の標題について触れておくと、目録上、標題が [ ] に入れられている資料は、紙片をまとめた封筒に作者が自ら記入している場合はあるものの、おおむね整理の過程で便宜的につけられたものであり、作者が資料に標題を与えているものが斜体<sup>イタリック</sup>で示されているようだ。したがって、作品がどの段階まで『絶対の写真』と呼ばれており、どこで『愛人』になったかを考えることにはさほど意味がないといえよう。さしあたり、DRS4.2 から DRS5.1 にいたる流れを一連のものとして捉え、『絶対の写真』という標題のもとに書き始められたテキストが、最終的に『愛人』と呼ばれる、われわれが知る作品に結実したと考えておきたい。<sup>6)</sup>

### 「絶対の写真」としての「中庭の写真」

当初、『絶対の写真』として構想された写真のアルバムについての注釈は、最終的にわれわれが知るころの、小説として読むこともできる（写真を含まない）『愛人』という作品に結実する。こうした構想の変更が、多くの読者や研究者の関心を引いてきたことはすでに指摘した通りである。<sup>7)</sup> デュラス自身が、すでに引いたインタビューのなかで、「あの映像、写真には撮られることのなかった、絶対の写真が本のなかに入ってきました。／それは渡し船による川の横断と関わるものだったのかもしれませんが」<sup>8)</sup>と述べていることもあり、この構想の変更は、テキストの「導きの糸」が実在の写真から、写真に撮られることのなかった内的映像としての「絶対の映像」、端的には「川の横断」のそれとされる非在の映像へ移行したという事態として捉えられている。

私もかつて、『愛人』の成立の過程を検討し、そのなかで仮説的にはあるが、写真への注釈として構想された作品の初期段階で、デュラスが、実在する

ある特定の写真を「絶対の写真」（ないし「絶対の映像」）と呼んでいたのではないかと考えた。<sup>99</sup>構想初期の段階で、デュラスが「絶対の写真」と呼ぶ特権的な写真が存在し、実在するこの写真に代わって非在の（内的）映像がテキストの「導きの糸」となるという事態が、「絶対の写真」の内実の変化であったと捉えたのである。私たちは『愛人』に、初期の構想の「痕跡」ともいえる写真に言及する断章をいくつか読むことができるが、そのなかにただひとつ、二回にわたって言及されている写真がある。『愛人』において、ハノイの「中庭の写真」と呼ばれているもので、これが、（構想の初期段階における）「絶対の写真」ではなかったかと考えたのである。

『愛人』のこの部分を読んでみよう。

つばが平らで、大きな黒いリボンのついた、ピンク色のあの帽子を買ってくれたのは彼女だ。ある写真に写っている女性、わたしの母だ。ずっとあとになって撮られた写真よりも、これがより彼女らしいとわたしは思う。ハノイのプチ・ラックのほとりに建っていた家の中庭。わたしたちは一緒にいる、彼女とわたしたち、つまり彼女の子供たちだ。わたしは四才。母は映像の中心にいる。彼女が、どれほど居心地悪そうにしている、微笑んでもおらず、写真が早く終わらないかと思っているかがよくわかる。疲れた顔や、服装のちょっとした乱れや、眠たそうなまなざしから、とても暑い日であるのがわかる。彼女は疲労困憊して、うんざりしている。しかし、わたしが、母がしばしば陥っていたあの状態を見いだすのは、わたしたちの服の着方なのだ、わたしたち、まるで不幸な子供たちのような彼女の子供たちの。そして、わたしたちは、写真の年齢のころにはすでに、そうした母の状態の前兆を知っていた。ほかでもない、突然、もうわたしたちの体を洗ってくれることもできない、服を着せてくれることも、そしてときには食べさせてくれることさえできなくなる、そんなときの母の状態だ。<sup>100</sup>

『愛人』から、最終的に写真がすべて排除されたにもかかわらず、われわれがこの写真を特定できるのは、デュラスが、たまたまほかの場所でこの写真を公にしていたためである。それが、デュラスとミシェル・ポルトの共著として1977年に刊行された『マルグリット・デュラスの場所』*Les lieux de Marguerite Duras*（ミニユイ社）である。これは、テレビの特別番組のためにポルトによって行われたインタビューを採録したもので、番組で使われたものと思われる、

デュラス自身の幼少期や肉親の写真、番組当時の彼女の生活の様子を伝える写真や、彼女自身が監督した映画作品のスチル写真などを多く収録している。<sup>(4)</sup>

件の写真は『場所』の53ページに掲載されている。場所は屋外で、邸宅の外階段を背景としている。さらにその背後、画面の上端には、(焦点が合っていないのでわかりにくい)柳の枝のようなものが垂れている。映像の中心には、腰掛けた中年の白人女性。襟ぐりの広い、淡い色の服を着て、手には扇子をもっている。表情は心なしか疲れているようだ。その向かって左側にぴったりと寄り添う、袖のない服を着た幼い少女。カメラを見つめるまなざしは心なしか不安げだ。女性の右側には、少女よりは年長と思われる白人の少年。帽子をかぶり、上半身は裸で、少し大きめの膝あたりまでの丈のズボンにサスペンダーで吊っている。表情は帽子の影になっていて判然としないがかすかに微笑んでいるようにも見える。女性と少女の背後にもうひとりの白人と思われる少年。帽子をかぶっておらず、こちらも上半身は裸である。表情は穏やかで微笑んでいるようにも見えるが、その微笑みはややためらいがちだ。さらにその背後に、アジア人と思われる帽子をかぶった少年。白っぽいシャツを着て、右手を帽子のあたりにもってきている。白人女性とその子どもたちと思われる三人が、どこかとらえどころのない表情をしているのに対して、このアジア人の少年は屈託のない微笑みを見せている。

いうまでもなく、この少女がのちのマルグリット・デュラスである。写真が掲載されているページには、「わたしにはふたりの兄がいた」J'avais deux frèresという注釈がつけられている。

『愛人』で言及されているのが、この写真であることにおそらく疑いの余地はない。ただし、『愛人』では、すでに読んだように、写真についての言及は、語り手「わたし」が渡し船の上でかぶっている帽子を買ってくれた女性、すなわち母親について語る断章のなかにさりげなく組み込まれており、写真そのものを描写する意図はすでに薄い。子供たちが何人いるのか、「子供たち」とともに写真に写っている明らかに白人ではない少年が誰なのか、語り手「わたし」は語ろうとしない。

もう一カ所、この写真が言及される部分でも、写真そのものの描写はほとんどない。

わたしは、誰がこの写真を撮ったのか知らない。ハノイにあった家の中庭で撮られたそのことだ。おそらく、父が最後に撮ったものだろう。数ヶ月もすると、父は健康上の理由からフランスに召還されることになる。その前に父は任地を変える。彼はプノン・ベンに任じられることになる。彼はそこに数週間とどまるだろう。彼は一年もしないうちに死ぬだろう。母は、父についてフランスに戻ることを拒んだのだ。母は自分のいるところに残った、そこに残ったのだ。<sup>(12)</sup>

『愛人』には、このほかにも写真について語る断章があり、また、物語の後半部には、写真についての印象的な省察を読むことができるが、作者が明らかにしていなければ、この作品が、写真についての注釈のテキストに起源をもつと気づく読者はほとんどいないかもしれない。

私がこの写真を構想の初期段階における「絶対の写真」であると考えたのは、これが伝える母親の状態、彼女が置かれた境遇と、これに起因する母親と語り手「わたし」とのあいだの緊張関係が、『愛人』の物語において重要な役割を果たしているということもあるが、ひとつには、すでに述べたように実在する写真への言及が決して多くないなかで、この写真だけが二度にわたって言及されているという、今にしてみれば根拠としてはいささかもろいともいえる事実によってであった。

IMECにおける草稿調査の過程で、はからずも、この「仮説」が少なくとも外的外れなものではなかったことがわかった。というのも、確認できる限りでもっとも早いDRS4.2の時点から、決定稿にもっとも近いDRS5.1にいたるまで、この写真に言及する断章は、一貫して草稿の冒頭におかれているのである。

本稿ではこの点を確認することで、このことが、『愛人』の読みにどのような新たな視野を開いてくれるかを素描してみたい。

少し長くなるが、DRS5.1のこの部分を見ていこう。主に、DRS4.5に対して加えられた修正が反映しているこの断章は、ここで加えられた修正が、誤植の訂正程度ときわめて少ないことから、作者がこれを完成形に近いものと考えていたことがうかがわれる。

その場所がどこかわかる。ハノイだ。母がプチ・ラックのほとりに買ったばかり

の家の中庭だ。この家の前に、わたしたちは、両親が赴任していた同じ町の宮殿に住んでいた。宮殿というのは、トンキンの教育総監という父の役職で説明される。

そこ [写真] に写っているのは、フランス語を学ぶために両親のところへ寄宿していたひとりのラオス人の王子、ふたりの兄、母にわたしである。わたしは母のこともよくわかる。彼女が、どれほど居心地悪そうにしている、微笑んでもおらず、写真が早く終わらないかと思っているかが。そうしたこともその面立ち以上によくわかる。疲れた顔や、[服装の] ちょっとした乱れから、暑い日であること、母が疲労困憊していること、悲しげで、うんざりしていることが。わたしたちが、しばしばそうであったように、ラオス人の王子もわたしたち、子供たちと同じように、不幸な子供みたいな服の着方をしているのがわかる。母の無関心な様子がわかる。母が、彼女の生涯のなかでもっとも幸せな時期と話していたときにあつてさえ、わたしにはわからない突発的な発作が起きることがあった。母は、こうしてほんやりとした状態のなかで陥ってしまい、もはや何にも、子供にもかまわなくなる。母のこうした発作は、それが続いているあいだは、わたしたちにとってはお祭りである。わたしたちはもはや見張られていない。わたしたちは使用人たちと連れ立って台所を歩きまわる。わたしたちは忘れられ、悦びにあふれている。今になってみればわたしは、母が、日毎に生きることへのとても大きな失意を経験していたことがわかる。そのとき、この失意を引き起こすのは、父がすでに病篤く、ほとんど死にかけているというのに、あの家を買ってしまったということだろうか。もしかするとあるいは、父がそのために死なんとしている病に、今度は、自分も冒されていると知ったばかりだということだろうか。おそらくそうだ。日付は一致する。母が知らなかったはずであるのと同じくわたしが知らないこと、それは、母が経験し、母にこの失意を引き起こした明白さの性質だ。それは、すでに目前に迫った父の死だったのか、あるいは、その日のものだったのか。この結婚、この夫、この子供たちを疑うことか。あるいは、手にしているあらゆるものについてのより一般的な疑いか。それは毎日のことだった。そのことは確かだと思う。それは、突然に違いなかった。毎日のある瞬間に、この失意は立ち現れた。そのあとでは、さらに前に進むことができなくなってしまったり、眠りが訪れたり、あるいは、ときに何も起きないこともあった。またあるときには、反対に、家を買ったり、引っ越したり、あるいはときにはまた、あの不機嫌さ、あの不機嫌さだけが、あの意気消沈ぶりが。

わたしは、誰があの写真を撮ったのか知らない。おそらくは父が最後に撮ったものだろう。あるいは通りがかった知り合いの誰かが。母にとってはまったく誰でもいいような知り合いが。わたしは四才。数ヶ月ののちに父は健康上の理由からフランスに召還されることになる。その前に彼は任地を変える、彼はブノン・ベンに任命されることになる。彼はそこに数週間とどまるであろう。彼は一年もしないうち

に死ぬことになる、フランスで。母は、彼についていくことを拒み、彼女のいるところ、ブノン・ペンにとどまった。それは至上のものであったに違いない、ひとりごとどまるという望みは。父は二年のあいだにふたりの息子を、四年で三人の子供をのこした。彼女はひとりきりでブノン・ペンにとどまるだろう。<sup>(13)</sup>

この断章が、『愛人』の決定稿において、ハノイの「中庭の写真」について語るふたつの断章の原型となっていることに疑いはないだろう。そして、この写真について語る断章は、草稿のそれぞれの段階で、大幅な加筆や修正を被ることにはなるものの、もっとも早い段階の DRS4.2 の時点から、一貫して草稿の冒頭の位置を占めている。

デュラスは、手書きの草稿 (DRS4.2) の冒頭で、写真についての短い省察に続いて以下のように書く。

[……] その屋敷の中庭 [の写真] はわたらしいと思う。それは、母がハノイのプチ・ラックのほとりに買った家だ。そこにいるのは、寄宿しているラオス人のふたりの王子、わたしのふたりの兄、母、そしてわたしだ。母は疲れているようで、暑い日であること、わたしたちが、ラオスの王子たちもわたしたちと同じく、まるで不幸な子供たちみたいな服の着方をしているのがわかる。母の無関心な様子がかかる。彼女の生涯のなかで、もっとも幸せな時期であると思われるようなときであっても、それは、突発的な [抹消部分] を引き起こした。<sup>(14)</sup>

断章は、DRS4.2 から DRS4.1 にいたる過程で加筆され、写真が、父親によっておそらく最後に撮られたものであることなど、決定稿においても印象的な細部が書き加えられる。

[……] ときには、[写真が撮られた] 場所がどこかわかる。それは、ハノイのプチ・ラックのほとりに、両親が赴任していた同じ町のグラン・ラックのほとりにあった教育総監の豪華な宮殿から逃れるために母が買った家だ。そこにいるのは、フランス語を習うために母のところに寄宿しているラオス人のひとりの王子、わたしのふたりの兄、母、そしてわたしだ。母が、こんなにもそばにいたので、母のパーケールとオーデコロン匂いがそこにあって、わたしが書いているこの部屋に漂っているようだ。暑い日であること、母が暑さに、母親であることに憔悴しきってい

ること、悲しそうであること、わたしたちが、しばしばそうであったように、ラオス人の王子もわたしたち、子供たちと同じように、不幸な子供みたいな服の着方をしているのがわかる。母の無関心な様子がわかる。それは、彼女の生涯のなかでもっとも幸せな時期であるはずのときにあってさえ、わたしにはわからない突発的な発作を引き起こした。母は、そうなる**とほんやりとした状態に陥ってしまい**、子供たちに気を配ることがなくなってしまう。[……] わたしは、誰があの写真を撮ったのか知らない。おそらくは父が最後に撮ったものだろう。あるいは通りがかりの知り合いが。[……] <sup>(45)</sup>

デュラスが、執筆の依頼を受けたあとの着想の時点や、構想の初期段階で、この写真を「絶対の写真」と考えていた可能性は高そうだ。

しかし同時に、かなり早い段階から、デュラスが写真を通じて自己を語ることの難しさを感じていたこともまた確かなようだ。私たちは、DRS4.2の冒頭に、すでに以下のようなテキストを読むことができる。「わたしは、現在でも過去においても決まった私の映像イマーージュをもっていない。若いときや、成人してから撮られたあらゆる写真に、わたしはそれを見いだすことはない、というよりもむしろ、そこに自分を「認める」ということがない。」<sup>(46)</sup>さらにこれに続くDRS4.1では、「中庭の写真」が、自身にとっての「絶対の写真」ではないとまで述べている。「この写真は、わたし以外の、わたしの生涯に注釈をつけようとするような人々にとっては、わたしの思い出を子どもじみたものにする**ことでその仕事を容易にしてくれる**ものであって、絶対の映像として通用したかもしれない。わたしにとって、この写真はそうではない。なぜなら、それが撮られたといういかなる記憶もないし、さらにいえば、絶対の映像、それはこの写真ではないからだ。これは、[文意不明]、人生に踏み出し、生きるというつとめに身を投じるために、わたしが世間に向かってどのように自分を示しているかを見せることはないからだ。ちがう。絶対の写真は撮られなかった。[……]」<sup>(47)</sup>

デュラスはこの作品を書きながら、(自身や家族の)写真を眼前にしながらかること、そして写真の存在を前提とした、いわば、写真に「従属」するテキストを綴ることの難しさを感じていたのかもしれない。<sup>(48)</sup>「中庭の写真」がデュラスに対してもつ意味は、いかなる手段を以てしても、「わたし以外の」誰にも伝えることはできない。この写真は、私も含め、彼女の人生を語ろうする

人々に、作家の幼いころの姿を伝えてくれはするが、一般的には、両大戦間のアジアの植民地における白人家庭の肖像という、文化的で水平的な読みしか許してはくれない。私たちが、これを指して「絶対の写真」であるといったとしても、「絶対」の意味するところは、見る者一人ひとりによって異なるだろうし、その「絶対」は、作品が書かれている時点で生存している唯一の当事者であるデュラスにとってのそれと同じであろうはずはない。そして、写真がこうした「相対」性のなかにある以上、それが「絶対」のものでありうるはずもない。逆説的なことだが、書かれるテキストが、「かつて＝そこに＝あった」ことの事実性を支えるはずの写真の傍らにおかれ、それに従属するものである限り、書き手は、自らにとっての「真実」に近づくことができなくなるのかもしれない。

結果として、デュラスは、写真についての注釈のテキストという当初の構想を放棄することになり、作品は写真を含まない、小説として読むことのできる『愛人』へとその姿を変えることになる。<sup>(19)</sup>

### 『絶対の写真』から『愛人』へ

かくして、テキストの「導きの糸」、すなわち「絶対の映像」は、「川の横断」のそれとされる、写真に撮られることのなかった非在の映像へと移行する。すでに引いたインタビューのなかで、この「川の横断」の映像が「本のなかに入って」きたと語ったあとで、デュラスは、以下のように続ける。「この中心的な映像は、おそらくもはや存在していない、あの渡し船と同じように、破壊されてしまったあの風景、そしてまた、あの国と同じように、わたし以外の誰も知ることはないものであり、わたしによってしか、わたしが死ぬことによってしかなくなることはありません。しかし、それは存在し、目に見えるままであり続けるのかもしれませんが。その存在、その「網膜的な」永続は、そこに、本のなかにとどめられたままであるのかもしれませんが。」<sup>(20)</sup>

とすれば、実在する写真について語る断章を冒頭においたままにしておくことは難しいだろう。こうして、『愛人』の決定稿では、もっともこれに近いはずの DRS5.1 から、さらに断章の配列が大きく変更されることになる。ハノイ

の「中庭の写真」について語る断章は、かなりの部分が削除され、分割されていくつかの断章にさりげなく組み込まれる。これに代わって作品の冒頭におかれたのは、DRS5.1では七枚目の紙片に記された、すでに年老いた語り手「わたし」が、とある場所で、以前から彼女を知っているというある男性に声をかけられるという経験を語る断章である。これは、DRS5.1においてすでに、男が「わたし」に語ることばが若干異なることを除けば、決定稿と同一とってよいものになっている。男は「わたし」に、「わたし」の今の顔、「荒れはてた」<sup>(21)</sup>今の顔の方が、若いころのそれよりも美しいという。このことばが「わたし」のなかに、「わたしだけ」が見る映像を呼び覚ます。「それは、わたしのあらゆる映像のなかで、もっともわたしの気に入っている映像だ。わたしは、これがもっともわたしらしいと思い、これに魅惑されてやまない。」<sup>(22)</sup>「顔」についての印象的な省察を語る断章がこれに続き、この「わたしだけ」が見ることのできる映像は、徐々に像を結んでいく。これこそが、『愛人』における「絶対の映像」、すなわち写真には撮られることのなかった「川の横断」のそれである。

いっておくべきことがまだあるとすれば、わたしは十五才半だ。

メコン川を渡る船の通過である。

映像は川を渡っているあいだずっと続く。

わたしは十五才半。あの国には季節というものがない。いつでも同じ、暑い、単調な季節。ここは地球の上の長い、暑い地帯なのだ。春はない。季節の再生はない。<sup>(23)</sup>

語り手「わたし」は、この渡し船の上ではじめての恋人となる中国人青年と出会うことになる。『愛人』において、ふたりのあいだで生きられた物語が主要なモチーフであることは今さら指摘するまでもない。この出会いは、「わたし」にとって、デュラスにとって、その青年期において決定的な出来事であった。<sup>(24)</sup>作品冒頭部における断章の配置は、この「川の横断」の映像を、テキストのなかに導入する役割を果たす。いうなれば、実在の写真に代わるテキストの「導きの糸」である非在の「映像」をそのなかに導き入れ、作品の「起源」をフィクティヴな形で再構成する役割を果たしているといえるかもしれない。<sup>(25)</sup>

(バルトの『明るい部屋』にも見られる) 特権的な写真を読者の目から遠ざけるという選択は、『愛人』がその見かけとはうらはらに、写真との緊張関係を通じて成立したことを証している。そして、その成立の過程を詳細に跡づけることは、現代の自伝、ないし自伝的テキストを規定する条件のひとつとして写真がもつ役割を考えるよすがともなるだろう。

しかしながら現時点では、『愛人』の成立に大きな意味をもつはずの、DRS5.1 と決定稿とのあいだの変更を跡づける資料は、残念ながら IMEC 資料のなかには確認ができていない。仮にこうした変更が、版元であるミニユイ社に最初の原稿を渡したあとになされたのだとすれば、IMEC が所蔵するミニユイ社の資料のなかにも、この過程を跡づけるものが確認できるかもしれないということも含め、今後の継続的な調査を通じてこの問題の解明につとめてゆきたい。

注

- (1) « L'Inconnue de la rue Catinat » (entretien avec Hervé le Masson), *Le Nouvel Observateur*, 28 sept. - 4 oct. 1984, p.52. デュラスは、『愛人』がその構想の初期段階でもっていた標題について、『絶対と写真』 *Photo absolue* と『絶対の映像』 *L'image absolue* を、明確に区別せずに用いることがある。本稿では、後述する IMEC 資料の目録に従い、デュラス自身が、この作品のための草稿やメモをまとめて入れた封筒に自ら記していた標題でもある『絶対の写真』を用いることとする。
- (2) Francine de Martinoir, « Marguerite Duras: *L'Amant* (Éditions de Minuit) », *La Nouvelle Revue Française*, n°383. déc. 1984, p.92.
- (3) IMEC については、『Azur』第八号所収の拙稿「IMEC における調査の報告」を参照のこと。ただし、ここに記載した情報は、2006 年時点の状況にもとづいているため、現時点のものとは一部、異なっている。たとえば、現在では、居室でも無線 LAN によるインターネット接続が可能になっている。
- (4) 前述のアドレールによる伝記はその先駆的な例といえる。2006 年秋には、デュラスが作家としてデビューしてから間もない戦時中から戦後にかけての時期に

つけていた日記や、作品の草稿を含むノートを採録した『戦時のノート』 *Cahiers de la guerre et autres textes* (IMEC とデュラス晩年の版元である P.O.L の共同企画、2006 年) が刊行された。ほかには、ジャン・ヴァリエによる伝記の第一巻 *C' était Marguerite Duras, 1914-1945* (ファイヤール社、2006 年) などがある。

- (5) IMEC 所蔵「デュラス資料目録」より。以下同様。
- (6) なお、IMEC 「デュラス資料」目録の『愛人』の項には、上記以外の資料も含まれているが、これらは、『愛人』が発表された 1984 年以降のもので、最終的に『北の愛人』に結実する、ジャン＝ジャック・アノーと共同で手がけた『愛人』の映画化のためのシナリオ案にあたるものであるためこれまで調査の対象としていない。
- (7) たとえば、ドミニク・ドゥネスは、『愛人』についてのモノグラフィーのなかで、この構想(標題)の変更の問題に一節を割いている。あまり説得的な議論とはいえないが、「自伝」「空想」「語り」の三つの側面で、「絶対の映像」が「愛人」である中国人青年と結びつく(不可分のものである)ために、この移行(変更)は必然であったとする。(Dominique Denes, *Étude sur Marguerite Duras, L'Amant, ellipses / édition marketing S.A., 1997, p.45.*) また、ピエール・サン・タマンは、ロラン・バルトの『明るい部屋』との対比において、『愛人』における家族写真の問題を論じている。(Pierre Saint-Amand, « La photographie de famille dans *L'Amant* », *Marguerite Duras / Rencontres de Cerisy*, sous la direction de Alain Vircondelet, *Écriture*, 1994, pp.225-240.)
- (8) « *L'Inconnue* », p.52.
- (9) 『『愛人』における「絶対の映像」について—写真をめぐるディスクールとしての『愛人』』、『Azur』、第一号、成城大学フランス語フランス文学研究会、2000 年 6 月 30 日、pp.3-15.
- (10) Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984, pp.21-22.
- (11) マドレーヌ・ボルゴマノが、『愛人』についてのその論考において、作品のなかで言及されている写真のいくつかが同書に見いだせることを指摘している。「しかしながら、『愛人』は、非常に明確に召還されているもうひとつの原テキスト、すなわち写真をめぐって構成され、結実したものである。それは、読者がほかのところ、たとえば『マルグリット・デュラスの場所』で見ることのできる実際の写真である。」Madeleine Borgomano, « *L'Amant*: une hypertextualité illimitée », *Révue des sciences humaines*, n°202, avril-juin 1988, p.68.
- (12) *Op.cit.*, p.41.
- (13) Marguerite Duras, *L'Amant* (DRS5.1), f°1-2, Archives IMEC.
- (14) [ *Photo absolue - Brouillon* ] (DRS4.2), f°1. 抹消されている部分は「失意、ぼん

やりとした状態、すぐれて若さゆえのほんやりとした状態」と読める。

- (15) [ Photo absolue - Brouillon ] (DRS4.1), f°1-2.
- (16) [ Photo absolue - Brouillon ] (DRS4.2), f°1.
- (17) [ Photo absolue - Brouillon ] (DRS4.1), f°1 bis.
- (18) IMEC 資料では、一貫性のある草稿、封筒にまとめられたメモ類のいずれも写真を含んでいないので、デュラスが、実際に写真を目の前にしてテキストを書いていたのかは必ずしも定かでないが、写真に写っているものを正確に描写することに一定の配慮を払っていたことをうかがわせる部分が、すでに引いた資料のなかにも見いだせる。DRS4.2 で「ラオス人のふたりの王子」les deux jeunes princes laotiens とされていた部分は、DRS4.1 において修正を受け「ラオス人のひとりの王子」un jeune prince laotien と書き換えられる。すでに見たように、この写真に写っているアジア人の少年はひとりである。写真に写っている少年（ラオス人の王子）がたまたまひとりで、実際にはふたりいたのか、あるいは単なる彼女の記憶違いか、今となっては知る由もない。いずれにせよこのことは、デュラスが、この時点ではまだ写真について語るという当初の構想を放棄していなかったことを証しているともいえるが、一方で、写真があることが、自由に書くことの妨げになってしまうという難しさを彼女に感じさせていたのかもしれない。
- (19) この過程は、ピエール・サン・タマンや、前述の拙稿のなかで、私が指摘したように、バルトが『明るい部屋』のなかで、母親の幼いころの写真を読者の目から遠ざけたままにしておいたのと同様の事態と考えられよう。
- (20) « L'Inconnue », p.52. すでに述べたように、この非在の「映像」の特質や、これが『愛人』の叙述において果たしている役割については多くの指摘がある。
- (21) *Op.cit.*, p.9.
- (22) *Ibid.*
- (23) *Op.cit.*, p.11
- (24) 「川の横断」という語が、当初、標題の候補のひとつとして、DRS4.5 の「異本」である DRS5.2 に与えられていたことから、この「映像」が喚起する経験が作者にもつ意味の大きさがうかがわれよう。また、このことの傍証となると思われるのが、前述『戦時のノート』に採録された、IMEC 所蔵の四冊のノートの一冊に残された、ひとまずは『太平洋の防波堤』に結実する草稿である。『戦時のノート』は、すでにわが国でも田中倫郎氏による翻訳が刊行されている（田中訳『戦争ノート』、河出書房新社、2008年）のでこれについて詳しく紹介するには及ぶまいが、第一ノート冒頭の断章を読む者は誰でも、その内容があまりに『愛人』のそれに近いことに驚くだろう。「わたしがレオにはじめて会ったのは、サデックとサイ Sai [サイゴンと思われる] のあいだの渡し船の上でだった。わたしはサイ

ゴンの寄宿舎に戻るところで、もう覚えてはいないのだが、誰かが、レオと同じときにわたしを車に乗せてくれていたのだった。レオは現地人だったが、フランス風に服を着こなし、完璧にフランス語を話した。彼はパリ帰りなのだ。わたしは十五才になっておらず、本当に小さいときにしかフランスにいたことがなかったので [デュラスは実際に、4才から7才頃までフランスで過ごしている]、わたしにはレオがとてもエレガントに思えた。彼は大きなダイヤを指にして、生成りのテュソールを着ていた。わたしは、こんなに大きなダイヤは、このときまで、わたしを気に留めたりすることなどないような人々がしているのしか見たことがなかったし、わたしの兄たちについていえば、彼らは、白い綿布の服を着ていた。わたしの一家が財を成したとしても、兄たちがいつかテュソールの揃いを着ることができるとは、わたしにはほとんど想像できなかった。」 (Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, P.O.L/IMEC, 2006, p.31.)

- (25) それぞれの断章は、その配置こそ異なるが、DRS5.1 にすでにその原型を見いだすことができる。