

# 『愛人』における「絶対の映像」 について

——写真をめぐるディスコースとしての『愛人』——

芦川 智一

本稿は、1984年に刊行されたマルグリット・デュラス『愛人』の(テキストの)成立について、「原<sup>1</sup>テキスト」のひとつである写真との関係から検討することを目的とする。写真への注釈として書かれたテキストが、自伝(ないし自伝的小説)として広く知られる『愛人』という作品に結実してゆく過程で、写真という表象媒体が果たした役割を明らかにすることが、従って、ここでの主な課題となる。そこから、自伝エクリチュールと写真の関係について、さらには、自伝の現代性を規定する諸条件について考える上での何らかの示唆を得ることができるであろう。

## 写真への注釈のテキスト

『愛人』は、著者であるデュラス自身、もしくは彼女と限りなく重なりあって見える語り手「私」が、自らの過去の体験を、そのものとして語ろうとする「自伝的」な作品ということが出来るが<sup>(1)</sup>、この作品は当初、デュラスにまつわるさまざまな写真、彼女自身や、家族、友人の写真に加えて、彼女が監督した映画のスチルや、撮影風景を捉えた写真などを集めた本につけるための注釈のテキストとして構想されていた。このことは、デュラスが作品の発表直後に受けたインタビューで明かしていたこともあって、よく知られている。「ヌーベル・オブセルヴァトゥール」誌によるインタビューでの発言だが、まずこれを確認しておこう。「そうです、『愛人』のテキストは、はじめ『絶対の映像』と名づけられていました。私の映画や、私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>(2)</sup>。」

こうした著者自身の発言などによって、このことは早くから知られていた。

フランシーヌ・ドゥ・マルティノワールは、1984年に『N.R.F.』誌に寄せた書評の中で、すでにこう指摘している。「デュラスが、まさしく自身について、そして自身の子供時代の出来事について語るこの作品は、版元から依頼されたもので、本来は写真に対する注釈となるはずであった<sup>(3)</sup>。」またマドレーヌ・ボルゴマノも、この点について、以下のような指摘をしている。「『愛人』の原テキストは、デュラス作品のかなりの部分（自分に関する原テキストというわけだ）のみならず、さらには一種のテキストとして用いられた（ほかのイメージよりもずっと重要な不在の映像を含む）写真のアルバムをも含んでいるために、広範で多形的な様相を呈している<sup>(4)</sup>。」「しかしながら、『愛人』は、非常に明確に召喚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<sup>(5)</sup>。」

『愛人』には（ボルゴマノの指摘にもあるように）実際の写真への言及が含まれており、このことも、『愛人』が写真につけるものとして構想されたという経緯を証している。ひとつ例を見ておこう。

息子が二十才のときの写真を見つけた。友だちであるエリカとエリザベートのレナール姉妹とカリフォルニアにいる。こんなにやせていて、この子もなんだか白いウガンダ人みたい。息子には、高慢な微笑み、人をちょっとばかにしたようなところがあると思った。息子は、老いた若き放浪者とでもいった風に見られたがっている。彼はそんな、みすばらしい自分にご満悦なのだ、こんなにもみすばらしい顔つきをした、若いやせた男の、風変わりな風貌をした自分に。渡し船の上にいる娘の、撮られることのなかった写真に一番似ているのはこの写真だ<sup>(6)</sup>。

インタビューでの著者の発言や、作品中での写真への言及などから、『愛人』が、構想の段階では、現実の写真に基盤をもっていたのは確かであるようだ。しかしこれは、最終的に、われわれが知る『愛人』という作品に結実することになる。テキストは、当初構想されていたような、写真との共存を前提としたもの、写真に「つける」ためのものから、写真から自立した、場合によっては

小説としても読みうるものへと、その性格を変えたのである。構想の変更と、これに伴うテキストの性格の変更。これは、標題が変更されたことはもとより、写真が、それについての若干の言及は残ったものの、本からことごとく排除されたという事実によって端的に示されている。写真の存在を前提としていたテキストは、それが本から除かれることで、いわば自らの「導きの糸」を失うことになるわけだが、それでは、『愛人』のテキストは、何を導きの糸として生み出され、織り成されてゆくことになるのだろうか。

## 絶対の映像

それが、『愛人』の中で、あるいはインタビューなどの中で、「絶対の映像」と呼ばれているものである。『愛人』のテキストは、写真ではなく、この「絶対の映像」によって導かれてゆくことになる。この「映像」について、『愛人』は、次のように語る。

この映像が抜け落ちて、全体から離れてゆくのは、この旅の途中だったのかもしれない。この映像は存在することも、写真に撮られることもできたのかもしれない。ほかの写真や、ほかの状況と同じように。しかし、これは写真には撮られなかった。この対象はそんな気を起こさせるには、あまりにもつまらないものだったのだ。誰がそんなことを思いついただろう。[ ..... ]この映像は、その力、ひとつの絶対を体現し、まさしくその作り手となるというその力を、[ 写真に ]撮られることがなかったという欠如に負っている<sup>(7)</sup>。

この「映像」は、ここで語られているように、いわゆる写真ではない。写真には撮られなかった映像、記憶の中にしか存在しない内的な映像・イメージであり、写真に撮られなかったというそのことが、本質的な存在規定となるような類の映像である。デュラスは、すでに引いた「ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール」誌のインタビューで、作品の執筆の過程における、写真についてのテキストが、『愛人』に結実してゆくまでの経過、その導きの糸が、写真から「絶対の映像」へと移行してゆくまでの経過についても語っている。『愛人』となるテキストが、写真につけるためのものであったことを明かしたあとで、彼女は以下

のように語る。「あの映像、写真には撮られることのなかった、絶対の写真が本の中に入ってきました。／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。この中心的な映像は、おそらくもはや存在してはいない、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、私以外の誰も知ることのないものであり、私によってしか、私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、本の中に、とどめられたままているのかもしれませんが<sup>(8)</sup>。」

『愛人』は、冒頭の断章で、まず著者デュラス自身と限りなく近い「私」の像、すでに年老いた女性の像を読者の前に提示している。そして、これに続くふたつ目の断章において、この内的な、「私だけ」が見る「映像」が、「私」の内面に喚起される。

私はしばしば、私だけが見る、そしていまだに一度もそれについては語ったことのないあの映像のことを考える。それは、いつでも同じ沈黙の中にあって、私を驚嘆させる。それは、私のあらゆる映像の中で、もっとも私の気に入っている映像だ。私は、これがもっとも私らしいと思い、これに魅惑されてやまない<sup>(9)</sup>。

映像は、作品の中で、「私」の意識の中で、徐々に具体的な像を結んでゆく。それは、「私」がアジアの植民地で過ごした少女時代の記憶と通じる「映像」である。

いっておくべきことがまだあるとすれば、私は十五才半なのだ。

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。

私は十五才半。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。再生の季節はない<sup>(10)</sup>。

これが、デュラスが、「私」が「絶対の映像」と呼ぶ、『愛人』において特権的な位置を占める映像である。この映像が、具体的には、渡し船がメコン川の

支流を横断してゆく映像であり、その中にある「私」自身の映像、「背中を開いた絹の服を着て、男ものの帽子を被り、金ラメのハイヒールを履いて、サイゴンに向かってメコン川を横断している渡し船の手すりに肘をつけている少女<sup>(11)</sup>」の映像であることは、すでに引いたインタビューにおける発言（「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」）、また『愛人』のふたつ目の断章（「それは、私のあらゆる映像の中で、もっとも私の気に入っている映像だ」）からも明らかである。

「私」は、ここで、学校の休暇を終えてサイゴンの寄宿舍に戻るためにバスの旅をしており、バスはメコン川の支流を横断するために渡し船に乗っている。そして「私」は、この旅の途上、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。「私」が、あたかも、「網膜的な」ひとつの映像を眼前にしているかのように、この出会いについて語ることによって、『愛人』のテキストは導かれてゆく。やがて、この中国人青年とのあいだに生きられた物語は、作品の主要なモチーフとなり、この物語が続いた一年半という持続が、作品の軸となる持続を構成することになる。

このような、「私」が、内的な映像をあたかも眼前にしているかのように語るという、『愛人』における叙述の構造を、端的に示している例を見ておこう。

まず「私」が、二十三才のときにパリで、それまでずっと長かった髪を切り落としたことを語った断章を読んでみる。

[……] 毎晩、私は髪を櫛でとかして、寝る前に、母が教えてくれたように髪を編み直す。私の髪は、重く、柔らかくて、悲しげな、腰まで届く赤褐色の塊だ。みには、しばしば、この髪が、私の体の中で一番美しいものだといひ、私はそれを聞いて、それは、私が美しくないということなのだと思う。この人目を引く髪を、私は切ってしまうことになる。二十三才のとき、パリで、母親から離れて五年後のこと。私はいった。切ってください。彼は切った。すべてを、ただ一度の動作で。一気に片づけてしまうために。冷たい鉄が首の皮膚に触れた。それは床に落ちた。[……]<sup>(12)</sup>

この断章のすぐあとには、以下のような断章が続く。

渡し船の上で、ご覧なさいregardez-moi、私はまだその[長い]髪をしている。十五才半。私は、もう化粧をしている。トカロン・クリームをつけ、頬の上の方、目の下にあるそばかすのしみを隠そうとしている。トカロン・クリームの上に、私は肌色の白粉、ウービガンというブランドの白粉をつけている。この白粉は母のもので、母はこれを総督府の夜会に行くときにつける。その日、私は、その頃そうしていたように暗い赤の口紅、桜色の口紅もつけている。これをどうやって手に入れたのだったかは分からない。おそらく、エレーヌ・ラゴネルが、私のために自分の母親から盗んできたのだ。もはや知る術もないが。私は、香水はつけていない。母のところにあるのは、オーデコロンとバルモリーブの石鹸だ<sup>(13)</sup>。

ここにある「ご覧なさい」regardez-moiという「聞き手」、すなわち読者への一種の呼びかけは、「私」が、映像を念頭においていることを示しているといえないだろうか。「私」は、ここであたかも、読者もまたこの映像を見るように誘っているかのようでさえある。これは、「網膜的な」、すなわち「目に見える」形で映像が本の中にあるという、すでに引いた著者の発言とも対応している<sup>(14)</sup>。

### 絶対の映像としての「八ノイの中庭」の写真

『愛人』は、実在する、誰もが目にすることのできる映像、すなわち写真から、不在の映像、デュラスの、あるいは「私」の内面においてしか存在しえないゆえに「絶対的」のものである映像へと、その導きの糸を移行させることによって成立したのだと、ひとまずはいうことができるだろうか。とすれば、デュラスは、なぜ写真を排除したのか、あるいは、テキストの性格を写真に付随するものから、それから自立したものへと変えなければならなかったのか、という問いがここで浮上してくる。

ところで、はじめに引いたインタビューでの発言によれば、「絶対の映像」という語は、写真集のタイトルに予定されていたものであったことになる。仮に、これが事実であるとすれば、構想の最初の段階から、『愛人』に至るまで経過のどこかで、ある特定の写真が、デュラスの念頭に「絶対のもの」としてあったということになるのだろうか。あるいは、ここで起きた事態とは、テキストの導きの糸が、実在の写真から非在の映像へと移行したというよりも、「絶対の映

像」という語のもつ内実がスライドしたということだったのだろうか。

『愛人』には、写真への言及はごくわずかしが残っていないが、その中にひとつだけ複数回にわたって言及されている写真がある。作品中で、「ハノイの中庭」の写真、あるいは母の「絶望」の写真と呼ばれているものである。

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、私の母だ。ずっと後になって撮られた写真よりも、これが一番彼女らしいと私は思う。ハノイのプチ・ラックのほとりに建っていた家の中庭。私たちは一緒にいる、彼女と私たち、つまり、彼女の子供たちだ。私は四才。母は映像の中心にいる。彼女は居心地悪そうにして、微笑んでもいない。写真が早く終らないかと思っているようなのがよく分かる。疲れた顔や、服装のちょっとした乱れや、眠たそうな眼差しから、とても暑い日であるのが分かる。彼女は疲労困憊して、うんざりしている。しかし、私が、母がしばしば陥っていたあの状態を見出すのは、私たちの服の着方なのだ、私たち、まるで不幸な子供のような彼女の子供たちの。そして、私たちは、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、もう私たちの体を洗ってあげることもできない、服を着せてくれることも、そして時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>(15)</sup>。

この写真は、デュラスに、「私」にとって、母親がこのころよく陥っていたあの「状態」、その狂気の前兆を伝えるものである。この写真については、少しあとになって再び言及されている。

私は、誰がこの絶望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へ召喚されることになる。その前に、父は任地を変える。彼はブノン・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、自分がいるところに残った、そこにとどまったのだ。[.....]<sup>(16)</sup>

これは、デュラスが四才のときに死んだ父親が、最後に撮った写真であるよ

うだ。とうの昔に死んでいる父親は、この写真には現れてこないが、この写真の瞬間に、生涯で最後の写真を撮影しようとしている、彼は、すでに死んでいるにもかかわらず、遠からず「死ぬ」ことになる……父親の死によって始まる一家の苦しみ、母親の絶望、そして狂気といったものの前兆。この写真がデュラスに、「私」に伝えるであろう意味はこうしたところだろうか。

すでに引いたインタビューでも、この写真のことが語られている。「このアルバムで、私は、別の写真のことを語ったかもしれませんが [ …… ] それが、ある午後、ハノイで、母と、三人の子供たちが一緒に写っている写真です。本は、実際にあるその写真から始まったわけではないけれど、本が、母について、彼女の絶望について、本を引用していえば、彼女が生まれながらにもっていた、あれほど純粋な絶望について語る度に、必ずそこに戻ってきてしまうのです<sup>(17)</sup>。」

この写真が、『愛人』において、常に暗黙の参照項であったのだとすれば、それは、この写真が、『愛人』の隠れた(もうひとつの)テーマ、すなわち、デュラスと彼女の母親との関係と関わるためだろう。そして、この写真への言及が、作品中に残存したのもこのためといえるだろう。

デュラスは、別のインタビューで、『愛人』における母親との関係というテーマについて語っている。「[ …… ] 私は、人々に、母が犠牲になった不正について語るために『防波堤』を書きました。私は、彼女をみなと同じ人間の姿に、私が平凡さと呼ぶものに返してやるために、『愛人』を書かなければならなかったのです<sup>(18)</sup>。」

デュラスはこれまで、『太平洋の防波堤』や『木立の中の日々』といった作品においては、作品の企画が要請する人物造形上の誇張なしに「母親」を描くことができなかった。デュラスの母親は、これを自分への非難ととっていたらしく、彼女は、生前ついに、娘の作品に理解を示すことがなかった(このことは、デュラスにとって「生涯の悲しみのひとつ<sup>(19)</sup>」であったという)。はじめて、自身の母親を、できる限りありのままの姿に描くこと、それが、『愛人』のもうひとつのモチーフであったのである<sup>(20)</sup>。

だとすれば、母親の絶望を伝えているこの「ハノイの中庭」の写真が、執筆のある段階で、テキストにとって中心的なものであり、「絶対の映像」であった可能性は小さくないと思われる。

実はわれわれは、『愛人』から除かれたこの写真を目にすることができる。この写真が、1977年に出た『マルグリット・デュラスの場所』と題された、テレビ番組のためのインタビューを採録した本に収められているためである<sup>(21)</sup>。しかしながらこの写真が、われわれに、これがデュラスに、「私」にとってもつであろう意味を伝えてくれることはない。この写真は、結局のところ、われわれにとっては、作家の幼いころの面立ちを伝えてくれる多くの写真のひとつにすぎないのである。そして、この写真が、それを見る人によって意味を変えるのであれば、それが「絶対」のものでありえないことはいうまでもない。

### 写真について書くということ

写真という表象は、それ自体では、対象と密着し、対象がある任意の一瞬にカメラの前でポーズを取ったというひとつの事実を明かすのみであり、それ自体は、いかなる意味も内在的にはもたず、意味は必ず遅れて訪れ、絶えず流動する。写真が、(撮影者や撮影対象といった)当事者に対してもつ意味が、ほかの人に伝わることはない。その意味で、写真は、ロラン・バルトが『明るい部屋』で述べているように「個別的」で、「反響することのない」ものである。時を隔ててデュラスを、「私」を刺し貫きに来るこの意味、バルトの表現に従えば、この「プンクトゥム」は、われわれにはいかなる効果も及ぼすことはない。この写真が、われわれを「刺し貫き」に来る可能性は否定できないが、しかし、そのプンクトゥムは、デュラスに、「私」に対するものとは別のものでしかない。このことに自覚的であれば、写真について語ることで、はたして何を語りうるのかという内省を、書き手は自らに強いることになるだろう。

自分の父親が最後に撮った写真、母親の絶望を刻んだ「ハノイの中庭」の写真について語る断章に見られる未来形の用法は、そこでは時間が逆転してしまい、「過去が常に現在形で立ち現れる<sup>(22)</sup>」という写真の本質、まさしくその「謎」を的確に捉えているとはいえないだろうか。

さらに、『愛人』では、作品の結末近くになって、写真そのものに対する省察ともいえるような断章が書かれるに至る。当時の植民地で、写真が現地の人々にとっていかなるものだったのかを語った断章である。写真の費用に常々愚痴

をこぼし、費用を節約するために、子供たちをまとめてしか撮影しなかった母親が、年老いて、はじめて、自らを撮影するために写真館に出向いたことを語ったあとで、「私」はこう続けている。

[……] 裕福な原地人たちもまた、生涯に一度だけ、自らの死が近いと感じたときに写真館へ行く。写真は大きく、すべて同じサイズで、金箔を塗った美しい額縁に縁取られ、祖先の祭壇のそばに掛けられる。私はずいぶんそうした写真を見てきたが、撮影された人々はみな、ほとんど同じ写真であるかのようで、見間違えてしまわんばかりに互によく似ている。老いるにつれて互いに似てくるというだけではなく、こうした肖像写真は修正されており、いつでも、それぞれの顔の独自性は、それがいくらかは残っているにせよ、弱められているのだった。顔という顔は同じ仕方で永遠に立ち向かうための準備をしていた。それらは消しゴムをかけられ、一様に若返っていた。これこそが彼らの望んだことだったのだ。この類似——この慎み——が、彼らがその家系を過ぎっていったことの記憶を彩り、それぞれに個性があり、彼らが実在していたということを、同時に、証言するにちがいがなかった。彼らが互いに似れば似るほど、家系の連なりへの帰属は疑う余地のないものとなる。

[……] <sup>(23)</sup>

そして、こうした内省、あるいは葛藤を通じて、デュラスの、「私」の内面に、「私だけが見る」ことのできる、写真に撮られることのなかったことで「絶対」であり続けるイメージを導き入れる余地が生じたのだと考えることができるかもしれない。

## 結びにかえて

『愛人』において、写真は、その表面からは排除されるが、作者の、「私」の内面には常にそれとの葛藤が存在していた。そして、この作品のテキストは、こうした葛藤を通じて形成されたのだということができただろうか。写真について書く書き手が、「絶対」のものである写真の絶対性を保持するために、その写真をテキストから、本から排除するに至るといった経緯は、いうまでもなく、『愛人』とバルトの『明るい部屋』に共通している。一才違いで同世代に属するふたりの書き手が、おそらく何らかの葛藤の末に、写真に対して同じ反応を示し

ていることは興味深い事実であるといえよう。

ここでさらに議論を広げるつもりはないが、自伝、あるいはより広い意味での、自己を語るディスクールに、写真という表象媒体がいかなる役割を果たすのかという問いは、こののち不可欠のものとなると思われる。写真が、ある世代以降の自伝作家にとっては、語られる内容の客観性を保証する資料として、自伝エクリチュールに貢献するものとなる一方で、その「証拠能力」の高さが、自由に書き、語ることの障害となる可能性も考えられるためである。おそらく、ある世代以降の自伝作家は、写真を支えとするにせよ、排除するにせよ、それとの葛藤を経ずして自伝的なエクリチュールを綴ることはできない。

『愛人』、そして『明るい部屋』は、ともに、写真について語ることから始まった作品である。自分や、家族の写真をめぐるディスクールは、おそらく、その本質上、一人称的にならざるをえず、その叙述の主体である語り手「私」が、しばしば、著者と限りなく近づくために、自伝的な様相を呈するに至る。あるいは、これを新たな自伝、写真と密接に結びついている現代における自伝の形のひとつと見ることはできないだろうか。自伝と写真の関係は、自伝の現在性を規定する唯一の条件ではないにせよ、少なくともそのひとつであることは確かであると思われる。

## 註

- (1) 『愛人』において、語り手「私」は、自らデュラスと名乗ることはない。つまり、ルジュンヌのいう「作者 = 語り手 = 人物」という図式が、明示的に示されることはない。しかし、冒頭の断章で読者に提示される語り手「私」の（老境に差しかかった女性という）人物像は、デュラス自身のそれを思わせる（『愛人』発表当時、デュラスは七十才）。また「私」は、作中でしばしば、自身が作家であることを示唆している。そして、「私」が、作中でしばしば参照する自身の作品は、明らかに、『太平洋の防波堤』をはじめとするこれまでのデュラス作品を指している。こうしたことから、デュラスは、『愛人』において、読者とのあいだに、巧みに読解契約（自伝契約）を結んでいるといえることができる。
- (2) « L'Inconnue de la rue Catinat » (entretien avec Hervé le Masson), *Le Nouvel Observateur*, 28 sept.-4 oct. 1984, p.52.

- (3) Francine de Martinoir, « Marguerite Duras: *L'Amant* », *N.R.F.*, n° 383, déc. 1984, p.92.
- (4) Madeleine Borgomano, « *L'Amant*: une hypertextualité illimitée », *Revue des sciences humaines*, n°202, avril-juin 1988, p.68.
- (5) *Ibid.*, pp.73-74. ほかに Dominique Denes, *Étude sur Marguerite Duras, L'Amant, ellipses / éditions marketing S.A.*, 1997 が、『愛人』における写真の問題にひとつの章を割いている。また 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 は、家族写真のもつ特異な性格から『愛人』(および『明るい部屋』)について考察しており、本稿とも関心を共有するところが多い。
- (6) Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984, pp.20-21.
- (7) *Ibid.*, pp.16-17.
- (8) « *L'Inconnue* », p.52.
- (9) *L'Amant*, p.9.
- (10) *Ibid.*, p.11.
- (11) Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, Vérité et légendes*, Éditions du Chêne, 1996, p.152.
- (12) *Ibid.*, p.24.
- (13) *Ibid.*, pp.24-25.
- (14) 実際の写真についてであれ、内的なイメージについてであれ「映像」について語るといふ『愛人』の叙述のあり方は、この作品における文体上の特質のいくつかを説明してくれるものであると思われる。たとえば、『愛人』が採る断章による構成は、写真とテキストが一対一対応するというこの作品の当初の構想が自ずと要請するものといえるかもしれない。また、(佐藤久美子氏がすでに指摘している)語りの「視点」が、しばしば分裂しているかのように見える点は、おそらく現在形による叙述と、視点が回顧的なアスペクトを採っていることを示す指呼詞とのあいだの不整合(たとえば、上の引用においても、叙述は現在形を基調としているが、そこに「その日」ce jour-là という回顧的なアスペクトを示す指呼詞が見られる)に起因すると思われるが、これは、写真について語るディスクールにしばしば見られる特質とはいえないだろうか。
- (15) *Ibid.*, pp.21-22.
- (16) *Ibid.*, p.41.
- (17) « *L'Inconnue* », p.52.
- (18) « Ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une fois » (entretien avec Gilles Costaz), *Le Matin de Paris*, 28 sept. 1984, pp.28-29.
- (19) *Ibid.*

- (20) 『愛人』における母親との関係の問題については、拙稿「母は流れるエクリチュールになった——『愛人』とデュラスの文体に関する一考察——」(東京都立大学仏文研究室『佛文論叢』第10号, 1998年7月31日, pp.35-46)を参照のこと。
- (21) Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, p.53.
- (22) 港千尋『映像論-＜光の世紀＞から＜記憶の世紀＞へ』、日本放送出版協会(NHKブックス827)、一九九八年、一七六頁。
- (23) *L'Amant*, pp.118-119.

# A Z U R

本記事は、成城大学フランス語フランス文化研究会の  
機関誌『AZUR』第1号(2000年3月発行)に掲載されました。

成城大学フランス語フランス文化研究会

Société d'étude de la langue et de la culture françaises  
de l'Université Seijo

[http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur\\_index.html](http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur_index.html)