

『愛人』のなかのエマニュエル・リヴァ

——作品の成立過程における固有名の問題について——

芦川 智一

はじめに

2017年1月27日のエマニュエル・リヴァの死去は欧米を中心に大きく報じられた。彼女が生涯を通じて「現役」であったこともあるだろう。2012年のカンヌ映画祭でパルムドールに輝いたミヒャエル・ハネケ監督の『愛、アムール』で、米アカデミー賞の主演女優賞に史上最年長でノミネートされたことが話題となっていたし、その後も『ロスト・イン・パリ』に出演、2016年には病をおして『アルマ』の撮影に臨むなど、最晩年に至るまで精力的に活動しつづけた⁽¹⁾。

訃報は日本でも、多くは通信社が配信した内容に基づく簡潔なものであったとはいえ、一般紙だけでなくスポーツ紙やウェブ媒体などで思いのほか広く報じられた。「エマニュエル・リバさん（フランスの女優）が27日、パリで死去、89歳。関係者が28日、仏メディアに明らかにした。／仏東部シュニメニル生まれ。広島を舞台にした59年の日仏合作映画「二十四時間の情事」（ヒロシマ・モナムール）で主演。62年の「テレーズ・デスケルウ」でベネチア国際映画祭の女優賞を受賞した。（時事）／「ヒロシマ・モナムール」（アラン・レネ監督）は原爆投下から13年経った広島で撮影。リバさんはロケで広島を訪れ、日本人建築士と恋に落ちる女優を演じた。12年のカンヌ国際映画祭で最高賞パルムドールを獲得した「愛、アムール」でも主演した。」（「朝日新聞」電子版、2017年1月28日⁽²⁾）

この記事からもうかがえるように、エマニュエル・リヴァといえれば日本ではまず何よりも、岡田英次と共演したアラン・レネの監督作『二十四時間の情事』

(1959年、日本公開は1960年)の主演女優ということになるだろう。本作では広島でのロケをはじめとして日本国内でも撮影が行われた。ほかに代表作として挙げられるのは『テレーズ・デスケルー』(1962年)や、『トリコロール／青の愛』(1993年)などだが、1969年には『栄光への5000キロ』でふたたび日本映画に出演をはたしている。『二十四時間の情事』のロケで広島を訪れたときに彼女自身が撮影した写真をまとめた『HIROSHIMA 1958』(港千尋ほか編)が2011年に刊行されたときには、これにあわせて数十年ぶりに来日し、広島を再訪するなど日本との縁は案外深い。

リヴァ氏の計報は私にとっても少なからずショックだった。デュラス研究者のはしくれである以上、彼女にゆかりのある人物が世を去ることにながしかの感概をもつのは当然のことだろう。しかしそれだけではない。個人的なことではあるが、私はかつてリヴァ氏に直にお目にかかったことがあるのである。

デュラスの草稿資料を閲覧するために、私をはじめてカーン郊外のIMEC (L'Institut Mémoire de l'édition contemporaine) に赴いたのは2006年11月の初旬のことであった⁽³⁾。折しも、『苦悩』(1985年)のもとになった、第二次世界大戦のさなかから戦後にかけて書かれた四冊の古いノートを採録した『戦時のノート』*Cahiers de la guerre et autres textes* (P.O.L/IMEC, 2016) がIMECとデュラス最晩年の版元であるP.O.Lとの共同企画で出版されたところで、これにあわせて写真や草稿資料の展示が、IMECが本拠をおくアルデンヌ修道院の建物のひとつで行われていた。私がIMECに着いたまさにその日には、『戦時のノート』の朗読会が展示スペースをつかって行われることになっていた。「デュラス作品に親しんだ俳優」とだけ告知されていた朗読者こそがリヴァ氏その人であったのである。展示を監修したドミニク・ノゲーズ氏の紹介につづいて登壇した彼女は、ページに目を落としたまま淡々とテキストを読み進めていった。少し低い心地よく響く声は今でも印象に残っている。予想もしていなかった貴重な場に思いがけず立ち会うことができたのだった。朗読会のあとで、居室棟の一階食堂に場所を移して夕食会が開かれた。かなり遅い時間ではあったがIMECのスタッフやイベント関係者が多く参加したにぎやかな席で、リヴァ氏には近づくとすらできなかつた。しかし、彼女は翌日も夕食の席に現れたのだった。前日とはちがいを資料を閲覧するために滞在していた数人の研究者が

いるだけで、同じテーブルの向かいの席で食事をとるという幸運にも恵まれた。日本からデュラスの草稿を閲覧するために来ていることを伝えるのが精一杯で、大した話はできなかったことが悔やまれるが、すすんで料理をとりわけてくださるような気さくなその人柄に接することができたのは生涯の宝とっていい経験であった。その翌日の午後、ご自身の運転でお帰りになるところにたまたま出くわした。お話しができる距離ではなかったが、こちらに気がついて手を振ってくださった。つい、深々とお辞儀をした。いかにも日本人らしいと思われてしまったかもしれない。こうした一つひとつが、今でも昨日のことに思い出される。つつしんでご冥福をお祈りしたい。

これはあとから思ったことにすぎないが、もしこのときの調査のための滞在がはじめてではなく、もう少し草稿の調査が進んだ段階であったならリヴァ氏にこうたずねてみることもできたかもしれない。「『愛人』にあなたの名前が出てくるのはご存知ですか」と。あるいは「そこで語られていることは事実なのでしょうかと」。こういうと読者の多くは首をかしげるだろう。われわれが知る『愛人』にエマニュエル・リヴァの名が現れることはない。しかし、最終的に削除されてしまうことにはなるのだが、『愛人』の草稿にはリヴァについて語る断章が確かに存在したのである。本稿は、このリヴァについての断章がどのように展開され、また削除されたかを追ってみることで、『愛人』における固有名の問題の一端に光をあてようとするささやかな試みである。そして、このことは『愛人』のテキストのもつ性格を、その読みをめぐる古くて新しい問い、すなわち『愛人』を自伝として読むべきか、あるいは小説として読むべきなのかという問いをあらためて浮かびあがらせるだろう。

エマニュエル・リヴァ断章

IMEC のもつ『愛人』の草稿資料についてはすでに何度か触れているが、まとまりのあるものが四ファイル、メモ類をまとめたふたつの封筒、およびこれに付随するものからなっている。2018年11月に数年ぶりに IMEC に赴いたときに、デュラス資料の目録が改定され、それぞれの草稿等につけられた資料番号も全面的に変更されていることがわかった。ここで扱う草稿についても新たな

資料番号で指示することとするが、すでに公刊している成果の一端とのつながりを考慮して旧番号も併記する。もっとも古い76DRS/4/4 (DRS4.2) のファイルにはそれぞれまとまりをもつ独立したふたつの「束 (liasse)」が収められている。以下、76DRS/4/3 (DRS4.1)、76DRS/4/7 (DRS4.5)、76DRS/5/1 (DRS5.1) と続く。すなわち、まとまりのあるものとしては四ファイル、五段階の草稿資料が存在することになる。76DRS/4/5 (DRS4.3) と76DRS/4/6 (DRS4.4) はまとまりのないメモ類を収めた封筒であるが、少しずつ内容を確認しているところで残念ながらまだ十分に検討することはできていない。また、76DRS/5/2 (DRS5.2) は76DRS/4/7 (DRS4.5) の段階の異本と思われる資料である。エマニュエル・リヴァの名はまず76DRS/4/3 (DRS4.1) に現れる。

リヴァは、エピネーのセットのなかで髪を刈られた。わたしの前で髪を刈られたのだ。わたしは叫ぶ。わたしは止めさせようとする。わたしはむせび泣く。彼女は目を閉じる。本当にヌヴェールの丸刈り女になることを望んだのは彼女だ。みなが言う。M.D. は今朝、リヴァが髪を刈られたときに発作を起こしたんだ⁽⁴⁾。

『二十四時間の情事』撮影時のエピソードと考えるとよいだろう。ふたつある地名のうちエピネーはパリ北郊の町で、映画製作のスタジオがあることで知られるエピネー＝シュル＝セヌを指す。『二十四時間の情事』のフランスを舞台とするシーンのうち、セットを用いた屋内部分の撮影は当地で行われたことがわかる。デュラスが広島を訪れることはなかったが、フランス国内の撮影には立ち会っていたことがうかがわれる。ヌヴェールはブルゴーニュ地域圏ニエーブル県にある町で、広島と並んで作品の重要な舞台となる場所である。作中で「『平和』についての映画に出演する⁽⁵⁾」ために広島を訪れているフランス人女優は、かつてドイツ占領下に生まれ故郷であるこの町でドイツ兵と恋に落ちた。男は終戦間際、狙撃を受けて命を落とす。フランスの解放後、祖国に対する「裏切り者」となった彼女は髪を丸刈りにされ、さらには街中を引き回される。まさにその場面の撮影のときのことがここで語られている。「リヴァ」がエマニュエル・リヴァを指しているのは明らかだし、M.D. というイニシャルがマルグリット・デュラスその人を指していることにも異論の余地はない。語り手「わたし」は、作者であるマルグリット・デュラスと分かちがたく結びついている。

次の段階である76DRS/4/7 (DRS4.5) の整理番号をもつ草稿にもこの断章は存在する。テキストはおおむね維持されるが、いくつかの文言が変更され、若干の加筆が施される。

エマニュエル・リヴァはエピネーのセットのなかで髪を刈られた。わたしの前で髪を刈られたのだ。わたしは叫ぶ。わたしは止めさせようとする。わたしはむせび泣く。彼女は見つめている。本当にヌヴェールの丸刈り女になることを望んだのは彼女だ。スタジオでみなが言う。M.D. は今朝、リヴァが髪を刈られたときに発作を起こしたんだ⁽⁶⁾。

これに続く、草稿としては確認できる限りで最後の段階にあたる76DRS/5/1 (DRS5.1) においてもテキストに大きな変更はない。

エマニュエル・リヴァはエピネーのセットのなかで髪を刈られた。わたしの前で髪を刈られたのだ。わたしは叫ぶ。わたしは止めさせようとする。わたしはむせび泣く。彼女は自分を見つめる。鏡のなか、髪を刈られた自分を。本当にヌヴェールの丸刈り女になることを望んだのは彼女だ。スタジオでみなが言う。M.D. は今朝、リヴァが髪を刈られたときに発作を起こしたんだ⁽⁷⁾。

エマニュエル・リヴァについて語る断章は、このように数次にわたり『愛人』の草稿のなかに存在しているのだが、すでに述べたように最終稿にこれを読むことはできない。しかし、これがどこにおかれるべきものであったかは比較的容易に特定できる。この断章の前後に、多少の文言の異動はあるものの一貫して同じ断章がおかれているためである。つまり、リヴァについての断章だけが抜け落ちたかたちになっていることがわかるのである。そこで、前後におかれた断章から、最終的に『愛人』となる作品において、この断章にいかなる役割が期待されていたのかを考えてみたい。

リヴァについての断章は、十五歳半の「わたし」がはじめての恋人となる中国人青年と出会うことになる渡し船の上での出来ごとを語る断章に挿入される回想のひとつになっている。「わたし」は学校の休暇を終えて、母親の任地であるサデックからサイゴンの寄宿舎に帰るために現地人用のバスで旅をしている。渡し船には一台の黒い大きなリムジンが乗りあわせていて、そのなかには上品

な身なりの若い男性が乗っている。「わたし」のはじめての恋人となる中国人青年である。語り手「わたし」はこの場面を、さまざまな異なる時代や場所についての回想をはさみながら、あたかもひとつの映像を眼前にしているかのように語っていく。草稿段階でリヴァについての断章の前におかれているそれで、語り手「わたし」は、渡し船の上にいる「わたし」がしている長い髪について語ったあとで、その髪を切り落とすことになる八年ほどあとのパリへと話題を変える。『愛人』から確認する。

[……] わたしの髪は、重く、やわらかく、苦しげな、腰まで届く赤銅色の塊だ。しばしば、それは、わたしがもつものなかでもっとも美しいといわれる。わたしは、それはわたしが美しくはないということだと思う。人目を引くその髪を、わたしは、二十三歳のときにパリで切ってしまうことになる。わたしはいった。切ってください。彼は切った。全体を、たった一回の動作で。おおよその長さを整えるために。冷たいはさみが首筋に触れた。それは床に落ちた。わたしは、その髪をもって帰りたいかとたずねられた。包みにしてさしあげることもできますが。わたしは必要ないといった。このあとでみな、わたしが美しい髪をしているということはもうなかった。つまり、この点については、もう一度としてそういわれることはなかったのだ。以前、そういわれていたようには、その髪を切ってしまう前のようには。そのあとはこういわれるようになった。あの女ひとは美しいまなごしをしている。微笑みだって、悪くない⁽⁸⁾。

草稿では、このあとにリヴァについての断章が続く。『愛人』ではこのあとに一行の空白をおいて、語り手「わたし」は以下のように語る。話題はふたたび、渡し船の上の十五歳半の「わたし」の髪に戻る。

渡し船の上では、ご覧なさい、わたしはまだその髪をしている [je les ai encore]。十五歳半。もうわたしは化粧をしている。わたしはトカロンのクリームをつけている。頬の上、目の下のところにあるそばかすを隠すために。トカロンのクリームの上に、わたしは、ウーピガンというブランドの肌色のおしろいをつけている。このおしろいは母のもので、彼女は、総督府の夜会に行くときにこれをつける。その日、わたしはあのと時のように、暗い赤の口紅、さくらんぼう色の口紅もつけている。それをどこで手に入れたのかはわからない。おそらくは、エレーヌ・ラゴネルが、わたしのために彼女の母親から盗んできたのだ。もうわからないけれど。わたしは、

香水はつけていない。母のところにあるのはオー・デ・コロンケルン水とパルモリーヴ石鹸だ⁽⁹⁾。

『愛人』を読む限り、ここに別の断章が挿入されていたとは考えにくいほどにふたつの断章のつながりは緊密である。これは、ふたつめの断章にある「わたしはまだそれ〔=その髪〕をしている〔je les ai encore〕」の「それ」を示す直接目的の代名詞 les が前の断章の「髪」〔mes cheveux〕を受けていることからわかるように、単なる印象論の域を越えて外形的にも明らかであるといえるだろう。髪をめぐる回想である以上、リヴァについての断章をここにおく選択はもちろん可能だろうし、その場合、前後の断章のつながりは弱められるが、回想のさらなる迂回が、時間や場所の振幅の大きさを読者に印象づけることになっただろう。

草稿にあった固有名が消える例はほかにもある。『愛人』では冒頭におかれていた断章、「すでによわいを重ねた⁽¹⁰⁾」語り手「わたし」に、ひとりの見知らぬ男が「ある公共の場所で⁽¹¹⁾」声をかけてくる場面であるが、もっとも早い段階である76DRS/4/4 (DRS4.2) の整理番号をもつ草稿のなかにすでにその原型となる断章が存在している。そこでは、この見知らぬ男が「ジャック・プレヴェールの弟」であったこと、そしてこの場所が「テレビ局の廊下」であったことが明かされている。

ある日、わたしはテレビ局の廊下でジャック・プレヴェールの弟に会った。彼はわたしのところに来て名乗ってからこういった。「みなが反対のことをいうのは承知しています。あなたが若かったころはとてもお美しかったと。わたしにとっては反対なのです。わたしは、今のあなたが若かったころよりもお美しいと思います。若いころのお顔は好きではありません。わたしは、あなたの今のそのお顔が好きなのです、壊れたそのお顔が。それをお伝えしたくて参りました⁽¹²⁾。」

『愛人』でも男が「名乗って」から「わたし」に語りかけたとあるので、確かにその名を名乗ったのだろう。プレヴェールはいうまでもなくフランス人なら知らない者はいない国民的詩人。映画『天井桟敷の人々』の脚本を手がけたことでも知られる。映画の映写技師になった弟がいたという。それがこの「見知らぬ男」だろうか。デュラスとプレヴェールのあいだの交友について知られて

いることは多くない。ジャン・ヴァリエが2010年に公刊した、現時点でもっとも史料的価値の高いものと思われる大部の伝記⁽¹³⁾のなかでも、1960年代に多少の交流があったことが示唆される程度である。少なくとも、プレヴェールの名がただちに語り手「わたし」をデュラスその人に結びつけることはなさそうだ。まして、ここに現れるのは本人ではなくあくまでも兄弟のひとりである。それでも、国民的詩人プレヴェールの名が、フランスの、あるいはそこにとどまらない読者の多くにとって、ここで語られる物語をある特定の時代や場所に限定する効果をもちうることは想像に難くないし、さらにいえば、男の口ぶりからは、プレヴェールの弟である彼の周りにはずっと以前から「わたし」のを知る者が少なからず存在したことがうかがわれる。つまりは、プレヴェールの生きた時代の文学者たちのつながりのなかに、あるいはその周辺に「わたし」がいたことが示唆されているといえるのである。

この断章は、あらためていうまでもなく、『愛人』では作品の冒頭におかれ、男の語ることばを通じて語り手「わたし」を、自らの顔が経てきた遍歴、端的にはその老化についての省察へと導く重要な役割を担うことになるが、プレヴェールの名は、次の段階である76DRS/4/3 (DRS4.1) で早々に削除され、ふたたび現れることはない。

よく知られていることだが、最終的に『愛人』となる作品は、もともとは作者であるデュラス自身や家族の古い写真、あるいは、映画の撮影風景などを写した、おもに息子であるジャン・マスコロの手による写真などをまとめたアルバムについての注釈のテキストとして計画された⁽¹⁴⁾。つまり、構想の早い段階で語り手「わたし」がマルグリット・デュラスその人として語ることをためらう理由はないことになる。たとえば、「わたし」は76DRS/4/4 (DRS4.2) のなかで以下のように語る。「[……] わたしは、『太平洋の防波堤』のなかでは多くの嘘をついた。わたしたちが彼女に、この物語のなかで、母に対して、お互いがそれぞれに対してもつ憎しみと愛について⁽¹⁵⁾。」ここに「わたし」が、1950年に発表された小説作品『太平洋の防波堤』の作者デュラスであることを疑わせるものはない。さらに「わたし」は、渡し船の上で彼女を見つめている青年を「ムッシュ・ジョー⁽¹⁶⁾」と呼んで、彼が『太平洋の防波堤』の主要な登場人物のひとりの「モデル」であることを隠そうともしない。ゆえに、草稿に、

とりわけその初期の段階に「わたし」をデュラスに結びつける固有名が現れるのはむしろ自然なことといえるのである。一方、『愛人』では「防波堤」は「わたし」の母親が潮止めのために築いたものとして語られはするが、『太平洋の防波堤』に直接的に結びつくことはなくなっている（もちろん、間接的には示唆される）。ムッシュー・ジョーの名が現れることもない。

初期草稿と『愛人』とではテキストの性格そのものが大きく異なってくる⁽¹⁷⁾。リヴァについての断章が最終的に削除されたことは、もちろん、まずは作者が前後の断章のつながりを考慮した結果であるかもしれない。しかし、早い段階の草稿で、リヴァやプレヴェールの名が存在するのが自然なことに思われる一方で、『愛人』に語り手「わたし」を作者であるデュラスその人と結びつけるような、あるいは物語世界に限定を加えてしまうようなこうした固有名があったとすれば読者の多くをとまどわせることになったと思われるのも確かである。かくしてリヴァやプレヴェールの名は『愛人』から姿を消す。

マリー＝クロード・カーペンター

草稿にあった固有名が消えてゆく事例はほかにもある。ただし、ここまではやや異なった意味合いをはらむものである。まずは、第二次大戦中、ドイツ占領下のパリで「わたし」が知りあいとなったマリー＝クロード・カーペンターなる女性のことが語られる断章を見ていこう。「おそらくボストンの生まれ」とされるこのアメリカ人女性は、パリ十六区、アルマ橋そばのセーヌ川に面した建物の最上階を占めるアパルトマンに暮らしている。彼女は定期的に客を招いていて、「わたし」も何度かそこを訪れる。『愛人』から確認する。

マリー＝クロード・カーペンター。〔……〕そこに何度かあるマラルメの専門家がいたことがあった。しばしばまた、ひとりかふたりか、あるいは三人の文学者がこうした食事の席にいたことがあった。彼らは、一度は来るがそこでまた見かけることはなかった。わたしはついに、彼女がどこからこういった人々を見つけてくるのかを知ることはなかった。どこで彼らと知り合いになるのかも、なぜ食事に招くのかも。こうした人々については、どこかで噂を聞くことも、なにかで読むということもなかったし、作品が噂になっているのを耳にすることもなかった。〔……〕⁽¹⁸⁾

『愛人』ではここから話題が転換する。このあともマリー＝クロード・カーペンターの名は何度も現れるが、これ以外の固有名が登場することはない。草稿にはこの続きがあった。76DRS/4/7 (DRS4.5) から確認しよう。

マリー＝クロード・カーペンター。[……] そこに何度かマラルメの専門家であるアンリ・モンドール博士がいたことがあった。しばしばまた、ひとりかふたりか、あるいは三人の文学者がこうした食事の席にいたことがあった。彼らは、一度は来るがそこでまた見かけることはなかった。わたしはついに、彼女がどこからこういった人々を見つけてくるのかを知ることはなかった。どこで彼らと知り合いになるのかも、なぜ食事に招くのかも。こうした人々については、どこかで噂を聞くことも、なにかで読むということもなかったし、作品が噂になっているのを耳にすることもなかった。わたしは、おそらくはそれでも、マリー＝クロード・カーペンターのところだと例えば、アンドレ・テリーヴのような人たちと会った。あるいは、ピエール＝アンリ・シモンと。ありえることだ。あるいはまたアンリ・エルカロペール・カンテール。マリー＝クロード・カーペンターに招かれるのはまさにこんな人たちだった。わたしはまたそこで、ひとりの友人、今では忘れられてしまったが魅力的な、クメールの女性詩人であるマクハリ・ファルとも顔を合わせることがあった。[……]⁽¹⁹⁾

ここには、カーペンターのほか、「マラルメの専門家」であるアンリ・モンドール博士、文学者とされるアンドレ・テリーヴ、ピエール＝アンリ・シモンら、そして「わたし」の友人でもある「クメールの女性詩人」マクハリ・ファルの名前が記されている。76DRS/4/7 (DRS4.5) と次の段階である76DRS/5/1 (DRS5.1) のあいだの修正はそもそも多くはないが、この断章は以下のようになる。

マリー＝クロード・カーペンター。[……] そこに何度かあるマラルメの専門家がい
たことがあった。しばしばまた、ひとりかふたりか、あるいは三人の文学者がこ
うした食事の席にいたことがあった。彼らは、一度は来るがそこでまた見かけるこ
とはなかった。わたしはついに、彼女がどこからこういった人々を見つけてくるの
かを知ることはなかった。どこで彼らと知り合いになるのかも、なぜ食事に招くの
かも。こうした人々については、どこかで噂を聞くことも、なにかで読むというこ
ともなかったし、作品が噂になっているのを耳にすることもなかった。〔数行削除〕

ありえることだ。あるいはまたアンリ・エルカロペール・カンテール。マリー＝クロード・カーペンターに招かれるのはまさにこんな人たちだった。わたしはまたそこで、ひとりの友人、今では忘れられてしまったが魅力的な、クメールの女性詩人であるマクハリ・ファルとも顔を合わせることがあった。〔……〕⁽²⁰⁾

実は、この草稿でも76DRS/4/7 (DRS4.5) の最終的な状態に基づくタイプ打ちされたテキストにはモンドールの名があった（「マラルメの専門家、アンリ・モンドール博士 [le docteur Henri Mondor, le mallarméen]」）のだが、手書きによる修正でその名が抹消され、上述のように「あるマラルメの専門家 [un mallarméen]」に書きかえられた。モンドールは確かにマラルメの研究者であり、同時に医師であったことでも知られているが、デュラスとの交友についてはほとんどわかっていない。『愛人』にその名がないこともあってか、プレイヤード版の注釈者も何も語らない。ちなみに、この断章は引用のなかほどの数行が削除されたところで紙片をまたいでいて、次の紙片にはここで示したように76DRS/4/7 (DRS4.5) と同じテキストが残っているのだが、前ページの削除された部分とつながっていることからみて、この部分も削除が検討されていた可能性がある。女性詩人ファルの名も『愛人』に現れることはない。ファルは実在の詩人・作家であり、作品も残っている⁽²¹⁾。モンドールと同じくデュラスとの交友についてはほとんど知られていない。モンドールやファル、そして何人かの文学者や批評家たち（この時点では、文学を志すものたちとでもいうべきか）の名は「わたし」をただちにデュラスに結びつけることはなさそうだが、これらが削除されたことで、結果的にここではマリー＝クロード・カーペンターの名だけが残り、何度も繰り返されることで読者につよく印象づけられる。「わたし」はカーペンターとは昼の会でしか顔を合わせることがなく、そこでも彼女はほとんど自分から話をするのがないという。

食事が終わるとすぐに、彼女 [=カーペンター] は、申し訳ないがすぐに出かけなければならないというのだった。しなければならないことがあるのだと。それが何なのかは決していわなかった。十分な人数がいれば、わたしたちは彼女が出かけたあとも一時間か二時間、そこにとどまることがあった。彼女はいつも、どうぞ、よろしければそのままいらっしゃってくださいといっていた。彼女がいなくなると誰も彼女の話をしなかった。そもそも、誰ひとりとしてそんなことはできなかった

のかもしれない。誰も彼女のことを知らなかったのだ。その場を辞するといつでも、なにか悪い夢でも見ていたかのような心もちで帰るのだった。知らない人たちのところで、〔相客たちも〕同じく知らない人たちのところにて、客のなかに知っている人がいないか何時間か過ごして帰ってきたかのような〔……〕⁽²²⁾

この名が繰り返されることが、「わたし」が「悪い夢」のようだという、彼女の昼の会をめぐる思い出のあたかも白昼夢のような印象を強化しているかのようだ。デュラスとカーペンターとの交友についても知られていることはきわめて少なく、ほとんど何も無いといってもよい。プレイヤー版の注釈者は「謎」というのみで、この女性についてほとんど何も語らず、ヴァリエも『愛人』で語られる以上のことは明らかにしていない。ふたりの交流は、おそらく戦時、すなわちドイツ占領下のごく短い時期に限られる。これに続くパリの解放後の混乱した状況のなかで交流は途絶え、消息を伝えあうすべもないままそれきりになったのだろう。カーペンターは「わたし」にとって、デュラスにとってついに謎のままでありつづける。

『愛人』に繰り返し登場する固有名がもうひとつある。アジアの植民地で過ごした少女時代の友人、エレヌ・ラゴネルのそれである。この名はイニシャルの「H.L.」や「エレヌ・L」といった形で変奏されながら『愛人』のなかに何度となく現れる。十五歳半の「わたし」とラゴネルはサイゴンの同じ寄宿舎で生活している。大部分がフランス人男性と現地人女性とのあいだの混血である寄宿生のなかで、ふたりだけが白人である。「わたし」にとって親友といってもよい存在だ。彼女は高校の授業についていけず補習クラスに通っている。「わたし」から見てとても美しいがそのことに無自覚である。

わたしは、エレヌ・ラゴネルのそばに戻る。彼女はベンチに横たわっていて、わたしが寄宿舎を出て行ってしまうのだと思って泣く。わたしはベンチに腰かける。わたしは、わたしの体に接して横たわっているエレヌ・ラゴネルのその美しさにぐったりしてしまう。この体は、服の下で、わたしの手のとどくところで、神々しいほどだ。その乳房は、わたしがこれまでに見たこともないものようだ。〔……〕⁽²³⁾

「わたし」は彼女が夜毎、中国人青年と情を交わすショロン地区の連れ込み部

屋に自らとともにエレヌ・ラゴネルを連れてゆきたいとさえ願う。

わたしは、エレヌ・ラゴネルへの欲望でぐったりする。／わたしは欲望にぐったりしてしまふ。／わたしは、エレヌ・ラゴネルを、わたしとともに、毎夜わたしが、目を閉じて、叫んでしまうほどの悦楽を得ているあの場所に連れてゆきたいと思う。わたしは、エレヌ・ラゴネルを、わたしにそうするあの男に与え、今度は彼女にそうさせてみたいものだと思う。わたしのいる前でそれを、彼女が、わたしの欲望のままにそうするのだ。わたしが自らを差しだしている場所で、彼女が自分を差しだすのだ。エレヌ・ラゴネルの体を迂回して、その体を通してあの男によるこれほどまでに決定的な悦楽がわたしにも達するだろう⁽²⁴⁾。

エレヌ・ラゴネルの名はカーペンターのそれに劣らず、いやむしろそれ以上に執拗といってよいほど繰り返される。草稿から断章の展開を追ってゆくだけの紙幅の余裕はないが、草稿の早い段階ですでにその名が現れていることを指摘しておきたい⁽²⁵⁾。名前がやはりつよい印象を残す。それにしても、エレヌ・ラゴネルが実在したことは間違いないとしても、実際にここで描かれているような少女だったのかについてはやや懐疑的にならざるを得ないだろう。

ラゴネルは、その後、故郷であるベトナム中南部の高原にある町ダラット Dalat (あるいはダーラット。現在のラムドン省の省都)に戻ったようだ。デュラスも間もなくフランスに帰国したため、長くその後の消息を知ることはなかったと思われる。プレイヤード版の注釈によれば、ラゴネルは、「結婚し、1934年11月23日に、肺結核のため二十一歳で亡くなった⁽²⁶⁾」とある。これが正しければデュラスよりは一歳年上ということになる。彼女が若くして亡くなったことをデュラスが知っていたかも定かではないし、知ったとしてもそれはずいぶんあとになってのことだろう。『愛人』は、その後を以下のように記すのみである。「わたしは、エレヌ・ラゴネルがどうなったか知らずにいた。死んでいるのかどうかも。寄宿舎を先に出たのは彼女だった。わたしがフランスに発つほんのすこし前のことだ。彼女はダラットに帰った。彼女をダラットに呼び戻したのは彼女の母親だった。わたしは、それが彼女を結婚させるためだったと記憶している。[……]⁽²⁷⁾」

カーペンターもラゴネルも長いあいだ忘却のなかにあつたと推測される。カーペンターについては四十年以上、ラゴネルについてはそれ以上に長い時間を隔

てたあとで、彼女たちについて語ろうとするとき、このふたりの女性はもはや、時間の厚みによって濾過された記憶、あるいは印象の精髓エッセンスともいふべき存在に、その名によってかろうじて形をとりうるような断片的なイメージとでもいふべき存在になっていたのではないだろうか。デュラスにとってはその名こそが記憶や印象に枠組みを与える「よすが」となっていたのかもしれない。

カーペンターもラゴネルも、いわば市井の人であって、その名が「わたし」を作者であるデュラスにただちに結びつけることはないし、読者にしてみれば、彼女たちは小説の登場人物となら変わるところがない。

『愛人』の成立を固有名という観点から検討すると、ここまでで示したように語り手「わたし」をデュラスに結びつける、よく知られた人々の名が姿を消す一方で、ただちにそうした効果をもつわけではない名前はいくつかは、テキストに何度となく現れて、あるものは「謎」として、あるものはとても魅力的な登場人物として作品に彩りを添える。

あらためてリヴァについて語る断章のことをいえば、名前を伏せるという選択肢もあったかもしれないが、撮影のために髪を剃られるというエピソード自体が『二十四時間の情事』を連想させるためにそれも難しかったのだろう。結果として、テキストの一部だけを別の断章に組み込むといったこともなく、リヴァは『愛人』にいかなる痕跡も残すことはなかった。

結びにかえて

『絶対の写真』と名づけられた初期草稿が『愛人』に結実する過程は、デュラスが自身として語るテキストから小説としても読みうるそれへの移行と端的にはいえる⁽²⁸⁾。もとより、すべてがここで示したやや図式的な構図のなかにおさまるわけではない。語り手「わたし」、そして十五歳半の「わたし」とデュラスその人とが重なることをうかがわせるものは『愛人』のいたるところにある。固有名についていえば、カーペンターについて語る断章のすぐあとに、同じくベティ・フェルナンデスという名前から始まる断章がおかれていて、そこにはベティの夫であるラモン・フェルナンデス、さらにはドリユ・ラ＝ロシエルの

名まで現れる。一貫して左派の作家として知られるデュラスと、右派の大物たちが思想はどうあれ、ドイツ占領下においても近いところに居をかまえ、日常的に接点があったということは当時の文学者たちの交友関係の意外な一面を明らかにしてくれる⁽²⁹⁾。ゆえに、『愛人』が発表されたとき、まずは、謎の多い作家デュラスが、ついに自らについて語ったという驚きがあったのは自然なことだっただろう。たとえば、「ラルク」誌が組んだ「『愛人』の成功」と題したアンケートのなかで、ジゼル・ブレモンディは、『太平洋の防波堤』など一部を除いて、『愛人』以前のデュラス作品が作家の生とのつながり、すなわちモデルを明らかにしないことに触れた上で「今回、われわれは語られないことからすべてが語られる官能性への移行に立ち会うのである⁽³⁰⁾」と述べる。西谷修はまた「そこに書かれたことが作品外の社会的存在としての作家にいつも参照され、作家の物語、作家をめぐる物語として神話形成を促し、社会的に消費される（少なくともそのことを拒まない）作品である⁽³¹⁾」という留保をつけた上で「ひとつだけ明白なことは『愛人』があからさまな自伝作品だということである⁽³²⁾」とまで書く。

ある程度デュラスの作品に親しんだ読者層、少なくともデュラスがどのような作家かを知る層にとってはその通りだろう。一方で、同じ論考のなかで西谷も触れているように、『愛人』の売れ行きはこれまでのデュラス作品のそれをはるかにしのぐものであり、彼女に「時節はずれのゴンクール賞⁽³³⁾」をもたらさえた。とすれば、それだけでは『愛人』が従来の読者層をこえて広く支持された理由を説明できないようにも思われるのだ。たとえば、ドミニク・ノゲーズはすでに引用した「アルク」のアンケートに、多少のユーモアを交えて以下のように書いている。「[……] なぜなら、みながいづらか、苦しみに苛まれる中国人の青年や、手に負えない早熟の少女におのれを見るから。[……] なぜなら、142ページなのでひと晩で読めて、みながそのことを次の日に友人たちに話すから。／なぜなら、ひとつの真実があるから。／そして、こうしたすべてが50フランで手に入るのだから⁽³⁴⁾。」 ページ数や値段のことは措くとしても、多くの読者が「わたし」に、あるいは青年に、自分を重ねて感情移入しながら、われを忘れたようにこの作品を読んだであろうことは想像できる。そのためには、「わたし」は読者一人ひとりに「開かれて」いたほうがよい。リヴァらの名

が姿を消したことがこうした読み方を可能ならしめた理由のひとつであることは確かだろう。

ここにあるのは、西谷のように断定まではしなくとも、『愛人』を、多くの作品をまたいで形成されるデュラスの「自伝空間」の結節点とみるか、小説として受けとるかという、古くて新しい問いのひとつの顕れであるといえる。どちらかに決めなければならないというわけではない。ここでは、作品の成立過程をたどることで『愛人』のテキストがこのような多面的な性格をもちえた理由の一端が見えてくることを確認するにとどめたい。

註

- (1) フランソワ・オランド大統領（当時）も追悼のコメントを出している。2019年11月現在も在日フランス大使館のホームページから確認できる。URLは以下の通り。<https://jp.ambafrance.org/Deces-d-Emmanuelle-Riva>
- (2) 2019年11月現在で確認できるURLは以下の通り。<https://www.asahi.com/articles/ASK1X7DG1K1XUCLV007.html>
- (3) このときの経緯については簡単な報告を本誌に掲載していただいた。「IMECにおける調査の報告」『AZUR』第8号、成城大学フランス語フランス文化研究会、2007年、pp. 89-101。http://www.seijo.ac.jp/pdf/graduate/gslit/azur/08/0806.pdf
- (4) [La Photo absolue], 76DRS/4/3 (DRS4.1), f° 7-8, Archives IMEC。この断章はプレイヤード版の注釈にも採録されている。したがって、この断章の存在を指摘することがただちに新発見というわけではない。訳出にあたっては、私自身がIMECで書き取ったテキストに依っているが、念のためプレイヤードとも突きあわせた上でテキストに相違がないことを確認した。
- (5) 工藤庸子訳、マルグリット・デュラス『ヒロシマ・モナムール』、河出書房新社、2014年、p. 7。
- (6) Marguerite Duras, *L'Amant*, 76DRS/4/7 (DRS4.5), f° 13。
- (7) *L'Amant*, 76DRS/5/1 (DRS5.1), f° 15。
- (8) Marguerite Duras, *L'Amant* [1984] in *Œuvres complètes*, t. III, la Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 2014, pp. 1463。訳出はすべて筆者による。
- (9) *Ibid.* テキスト中の「ご覧なさい」は原文では *regardez-moi*。語り手「わたし」は、読者も自身が目のあたりにしている映像を見るように誘っているかのようだ。

物語のなかに読者を引き込む巧みな仕掛けともいえる。

- (10) *Op.cit.*, p. 1455.
- (11) *Ibid.*
- (12) 76DRS/4/4 (DRS4.2), 1^{ère} liasse, f° 2. このことはデュラス自身が『愛人』刊行のすぐあとで出演したテレビ番組「アポストロフ」のなかで明らかにしていて、新たな発見にはあたらないが、草稿から実際に確認できたことには一定の意義があるだろう。この断章はプレイヤー版の注釈にも再録されている。
- (13) Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, 2 Vols, Paris : Fayot, 2010.
- (14) そもそもきっかけはブリュッセルで行われた、デュラスが監督した映画の回顧上映の企画にあわせて開かれた写真展であったようだ。これがきっかけとなって家族写真などを集めた本の構想が生まれた。最初に依頼をしたのはセルフ社のフィリップ・セールだったようだが、最終的に契約には至らず、ミニユイ社のジャック・ランドンがこれを引き受けたという。
- (15) 76DRS/4/4 (DRS4.2), 2^{nde} liasse, f° 3-4.
- (16) 76DRS/4/4 (DRS4.2), 2^{nde} liasse, f° 2.
- (17) 写真についての注釈であったテキストが『愛人』に結実する過程にあった構想そのものの変化については、すでに別のところでその一端を検討した。たとえば写真との関わりについては「フィクションとしてのデュラス『愛人』の成立 - IMEC 草稿群に見る『愛人』成立過程」, 日本フランス語フランス文学会『フランス語フランス文学研究』100号, 2012年, pp. 223-238.
- (18) *Op.cit.*, p. 1492.
- (19) 76DRS/4/7 (DRS4.5), f° 50. この断章はプレイヤー版にも採録されている。
- (20) 76DRS/5/1 (DRS5.1), f° 55-56.
- (21) マクハリ・ファル (Makhali-Phâl) は筆名で本名はネリー＝ピエレット・ゲスド。1908年、カンボジア人の母とフランス人の父のあいだに生まれている。幼くしてカンボジアからフランスに渡る。まずはポーで生活し、二十歳でパリに移る。1965年に死去。おもな作品に、*Cambodge* (1933), *Chant de paix* (1937), *Le Feu et l'amour* (1953), *L'Asie en flammes* (1965) がある。カンボジア生まれである彼女がパリでデュラスと親交をもっていたことは興味深い事実といえる。
- (22) *Op.cit.*, p. 1493.
- (23) *Op.cit.*, p. 1497.
- (24) *Op.cit.*, p. 1498. 『ロル・V・シュタインの歓喜』をはじめとして多くのデュラス作品に現れる愛をめぐる三者関係の原型がここに見られる。デュラス作品における三者関係については、明石雅子「『ロル・V・シュタインの歓喜』における語り手と主人公の関係について」(日本フランス語フランス文学会『関東支部論集』22号,

2013年, pp. 181-194.) および「マルグリット・デュラスの『死の病』と『青い眼、黒い髪』における愛と語りについて」(日本フランス語フランス文学会『関東支部論集』23号, 2014年, pp. 157-170.)などを参照のこと。

- (25) もっとも早い段階の草稿である76DRS/4/4 (DRS4.2) にすでに引用した『愛人』の断章の原型ともいえるテキストが確認できる。「わたしは、中庭の暗がりのなか、エレヌ・ラゴネルのそばでベンチに腰を下ろす。わたしはエレヌ・ラゴネルの美しさに、服の下でゆったりしたその乳房、長々とした〔……〕その体にぐったりとしてしまう。彼女は、ダラットの高原の生まれだ。〔……〕」(76DRS/4/4 (DRS4.2), 2nde liasse, p. 12.)
- (26) *Op.cit.*, p. 1872.
- (27) *Op.cit.*, p. 1499.
- (28) 作品から写真が除かれたことが象徴的である。
- (29) この断章の成立過程には興味深い点が多く、機会をあらためて検討してみたい。『愛人』にはほかにも、「わたし」の次兄の名、ポーロ [=ポール] や、母親の結婚前の名、マリー・ルグランなどが現れる。一方で、中国人青年の名は現れることはない。(現在では、Huynh Thuy-Lê という名が明らかになっている。) また、デュラスの本名 (Marguerite Donnadiou) が示唆されていると思われる一節もあるが、この名が語られることはない。
- (30) « Le succès de *L'Amant* » (Enquête de Françoise Py), in *L'ARC : Marguerite Duras*, Paris : Duponchelle, 1990, p. 88.
- (31) 西谷修「マルグリット・デュラスの二つの名」, 『ユリイカ』(増頁特集 マルグリット・デュラス), 青土社, 1985年7月号, p. 219.
- (32) 同前, p. 218.
- (33) 同前, p. 218.
- (34) « Le succès de *L'Amant* » (Enquête de Françoise Py), p. 89.