

マルグリット・デュラスが描くヒロシマ ——『ヒロシマ・モナムール』におけるドイツ人兵の死について——

馬 場 智 也

京都大学大学院 人間・環境学研究科 共生人間学専攻
〒 606-8501 京都市左京区吉田二本松町

要旨 マルグリット・デュラスはアラン・レネの依頼で映画『ヒロシマ・モナムール』のシナリオを執筆し、そのシナリオに豊富な後書きを追加した上で、映画公開後に自身の文学作品として上梓した。本稿が扱うテキストは、この書籍としての『ヒロシマ・モナムール』である。

本作の特徴は、主人公であるフランス人女性の個人的な記憶に、彼女が直接見ていないヒロシマの大惨事を対峙させたことにある。しかし実は、その個人的な記憶にも彼女が直接見ていない視覚的な空白期間が内在している。本作では、その空白を可視化・言語化することが、ヒロシマを直接見ようと試みることと同等の困難さをもってフランス人女性に突きつけられているのだ。とりわけ彼女の元恋人であるドイツ人兵の死は、原子爆弾炸裂の瞬間と同様に、それ自体が決して可視化できない対象として描かれている。

は じ め に

マルグリット・デュラス Marguerite Duras (1914-1996) は『愛人/ラマン *L'Amant*』(1984)などの文学作品によって広く認知される作家であるが、同時に前衛的な映像作家としての顔も持つ。『破壊しに、と彼女は言う *Détruire dit-elle*』(1969)では自身で映画監督を務め、その後も『インディア・ソング *India song*』(1975)や『トラック *Le Camion*』(1977)など、独創的な映画作品を発表した¹⁾。

デュラスが直接的に映画製作と関わる最初の機会は、映画監督であるアラン・レネ Alain Resnais との出会いとともに訪れる²⁾。アルゴス・フィルム社からヒロシマに関する映画の製作を打診されたレネは、1958年に『モデラート・カンタービレ *Moderato cantabile*』を出版したばかりのデュラスを、脚本執筆者として提案する。彼はデュラスのエクリチュールが持つ「声やトーン、音の響き³⁾」に興味を持っていたという。シナリオ執筆

の際に「文学に専念してください、カメラのことは忘れてください⁴⁾」とデュラスに伝えたレネにとって、デュラスのエクリチュールが作り上げる世界を映画化することが何よりも重要であったのだ。映画は題名を『ヒロシマ・モナムール *Hiroshima mon amour*』として1959年5月にカンヌで公開され、当時の映画関係者らの間で賛否両論を巻き起こすこととなった⁵⁾。一方デュラスは、そのシナリオ部分に豊富な後書きを追加した上で、映画と同タイトルの作品を1960年12月にガリマール社から出版した。

本稿では、このデュラスによって出版されたテキストとしての『ヒロシマ・モナムール』を扱う。デュラスはゴダールとの対談で、レネとの映画製作の体験が彼女の「映画の全てを通して⁶⁾」影響を持ち続けていると述べている。つまりデュラスの『ヒロシマ・モナムール』を読解することが、デュラスの文学作品だけでなく映画作品の理解にも繋がるのである。以下では、とりわけ本作の主人公であるフランス人女性の「見ずに見つめる *regarder sans voir*」という視線、すなわち「対象

が見えないにも関わらず見つめ続ける」という視線に注目し、デュラスが直接「見て」いないヒロシマという歴史的な大惨事を、彼女自身がどのように捉え、文学作品として語ったのかについて明らかにしていく。

1. 先行研究と本稿の立場

本論に入る前に、まずは本作の構成と内容について簡単に触れておきたい。本作は、前書き、シノプシス、シナリオ、後書きといった複数のテキストから構成されている。さらに後書きは、「闇夜に現れるもの（ヌヴェールに関するノート）Les Évidences nocturnes (Notes sur Nevers)」や「ヌヴェール（覚書）Nevers (Pour mémoire)」など、合わせて四つのテキストから構成される⁷⁾。

まず後書きでは、ナチス占領下にあるフランスの地方都市ヌヴェールが舞台となる。主人公であるフランス人女性は、そこで一人のドイツ人兵と出会い交際に至る。しかしフランスが解放されるその日に彼は狙撃され殺害されてしまう。彼女は死にゆくドイツ人兵に覆い被さったまま一夜を明かす。翌日に彼の遺体がトラックで運ばれていくと、彼女はドイツ人兵と交際した対独協力者として丸刈りの辱めを受ける。それを恥とした両親は、髪が伸びるまで彼女を子供部屋や地下室に監禁する。ようやく解放された彼女は自転車でパリに向かい、そこでヒロシマのニュースを耳にすることとなる。後書きは、フランス人女性が「思い出の中でどのようにヌヴェールを見るのか教えてください⁸⁾」というレネの依頼によって執筆されたものだ。レネはこのテキストを携えて 1959 年のヌヴェールでの撮影に向かったという⁹⁾。デュラス自身がフランス人女性のモデルであると認めていることを考慮すれば¹⁰⁾、後書きでは、フランス人女性としてのデュラスの眼を通すことで見えたヌヴェールの光景が示されていると言える。

次に五部構成であるシナリオ部分では、そのヌヴェールでの出来事の 14 年後が描かれている。こちらの舞台は 1958 年の広島である。フランス人女性は女優となり、平和に関する映画の撮影のために広島を訪れている。彼女はそこで一人の日

本人男性と出会い、一夜を共にする。翌朝ホテルのベランダに佇む彼女がベッドで眠る日本人男性の手を見つめていると、死にかけたドイツ人兵に覆い被さる女性の映像が突如出現する。

ホテルのベランダにおいてドイツ人兵の死を表象した映像が出現する上述の場面は、シナリオのト書きでは次のように記されている。

女は異様な熱意で男の手を見つめている
(…)

女がその手を見つめていると、日本人男性の代わりに突然若い男性の体が現れる、同じ体勢だが、若い男性は太陽の光に満ちた川岸で死にかけている。(ホテルの部屋は暗がりである。) この若い男性は断末魔の苦しみを味わっている。若い男性の手も同様にとても美しく、日本人男性の手に驚くほど似ている。手は断末魔の痙攣のためにびくびくと震えている。[この男性の着ている服は見えない。なぜなら若い女性が体の上に覆い被さり、口と口を重ねているからだ。眼から流れる涙が口から流れる血と混じり合う。]

[女性は —— この映像の女性だが —— 眼を閉じている。一方で女性が覆い被さっている男性の眼は断末魔のために固く動かない。]
(HMA, p. 28)¹¹⁾

シナリオを読み進めていけば、この死にかけた男性がドイツ人兵で、彼に覆い被さる若い女性が過去のフランス人女性であることが分かる。以上の場面はシナリオにおいて最初に出現するヌヴェールの映像であり、これをきっかけにしてフランス人女性が過去の出来事を語っていくだけに、本作において最も重要な場面の一つであると言える。それゆえ当該場面について、これまで映画および文学の観点から様々な解釈が試みられてきた。例えば上記のト書きでは日本人男性とドイツ人兵の手の類似性が示されていることから、そこにプールの無意志的想起を読み取る解釈が生じてくる¹²⁾。しかし本当に、フランス人女性に対して過去の記憶や感情が現在においてそのまま甦ってきたのだろうか。これからの議論で明らかにしてい

くように、ここは本作の最重要場面の一つとして、デュラス文学の観点から解釈がなされるべきであろう。

一方デュラス研究者であるマドレーヌ・ボルゴマノは、当該場面をフロイトの言う「原光景」と比較した議論を行っている¹³⁾。例えば『モデラート・カンタービレ』では、殺害された妻の遺体に、その犯人である夫が抱きついている様子を主人公アンヌが目撃する。アンヌはこの妻になり代わって自らも愛のために殺害されたいという幻想を抱くようになる。ボルゴマノは、この構図が『ヒロシマ・モナムール』の重なり合う男女にも当てはまると指摘する。すなわち問題の映像は、フランス人女性による過去の想起の結果であるというよりもむしろ、彼女が抱く「愛のための死」という幻想を意味していることになる。

しかしボルゴマノの解釈にも次の疑問が残る。『モデラート・カンタービレ』では重なり合う男女はカフェの内部に実在していて、アンヌ以外にも多数の目撃者がその場に居合わせている¹⁴⁾。一方『ヒロシマ・モナムール』の映像の出現はフランス人女性の主観的な事実でしかない。以上の差異に注目するならば、出現する映像それ自体の性質を問うよりも前に、まずそれが出現する契機を問う方が重要となるだろう。そこで私たちは、ホテルのベランダから日本人男性を凝視するフランス人女性の視線にまず注目し、その次にドイツ人兵の死の表象について言及していく。

2. 「見ずに見つめる」という視線

さて、ドイツ人兵の死を表象した映像が出現する上述の場面は、シナリオでは第Ⅱ部の冒頭に位置している。そこで、まずはその場面に至るまでの文脈から見ていくことにしよう。シナリオ内で一番初めに見られる男女のセリフ、すなわち映画の冒頭に見られる会話は、次の有名なセリフから始まる。

男：あなたはヒロシマで何も見なかった。何も。(…)

女：私は全てを見た。全てを。(HMA, p.

16)¹⁵⁾

ここで、二人の会話が「見る voir」という動詞を使用して行われていることに注目したい。フランス人女性以下で、広島において「見た」という光景を次々に列挙していく。一方で、その「見た/見ていない」をめぐる対立が描かれるシナリオ第Ⅰ部の最後は、次のようなセリフで締めくくられている。

男：なぜヒロシマで全て見たいと思ったの？
(…)

女：興味があったから。それについて私なりの考えもあるし。例えばよく見つめること、それは習得されるのだと思う。(HMA, p. 25)¹⁶⁾

ここでは、日本人男性が先ほどの「見る voir」という動詞を使用して質問を投げかけるのに対し、フランス人女性にはよく「見つめる regarder」というものの見方を提示している。ドイツ人兵の死の映像が出現する場面はこのセリフの直後のことなのであるが、その場面では、短い記述の中に「見つめる regarder」という動詞が四度も使用されている。例えば、本稿第1節でも引用したように、「女は異様な熱意で男の手を見つめている」とされ、さらに「女が手を見つめていると、日本人男性の代わりに若い男性の体が突然現れる」と記されている。つまりドイツ人兵の死の映像が出現するのは、フランス人女性が日本人男性の手を単に「見る voir」のではなく、よく「見つめる regarder」ことによるのである。

一般的にフランス語では、意図せずとも対象が目に入ることを voir で言い表し、意識的に対象を注視する時には regarder を使用する。ところがデュラス作品では、これらの動詞が特殊な意味で使用される場合がある。まず「見つめる regarder」というものの見方では、対象がどのような見え方をしようと、あるいは全く見えていないとしても、事物の方に視線を向け続けるという行為の継続性が重要となる。そしてこの視線とともに「見る voir」が使用される場合、それは対象をあ

りのままの状態で捉えるものの見方を意味する。しかし実際のテキストでは、多くそのように「見えない」と否定的に使用されている。この差異を明確に示すために、デュラスが映画監督アンリ・コルビ Henri Colpi のために書いたシナリオ『かくも長き不在 *Une aussi longue absence*』（1961）から次の引用を挙げる。主人公テレーズの夫アルペールはゲシュタポに逮捕され、そのあと収容所に送られたまま消息を絶っている。ある日一人の浮浪者が彼女の営むカフェの前を通るようになるのだが、彼女は彼に夫アルペールの姿を認める。引用は、その彼女が浮浪者を「見つめ *regarder*」続ける場面である。

彼女は出航する船を見つめるように、彼を長い間見つめている、だんだんと離れていくにしたがって、目が少し痙攣してくる。(…)そして彼が見えなくなった時、彼女は川岸の手すりに肘をつき、何をするわけでもなく、とても深い夢想に耽って、そこでそのままじっとしている。あらゆる想像力の向こう側にある問題にのめり込んでいる¹⁷⁾。

テレーズが浮浪者を「見つめて *regarder*」いると、ある時を境に彼の姿が有りのままの状態で「見え *voir*」なくなる。その時に彼女は、じっとしたまま「あらゆる想像力の向こう側にある問題にのめり込んでいる」とされる。このような、対象が「見え」ないにも関わらず「見つめ」続けるといふものの見方は、デュラス作品全体に散見される視線である¹⁸⁾。この「見ずに見つめる *regarder sans voir*」というものの見方によって、登場人物は放心状態に陥り、その境地において何らかの「問題」にのめり込むのである。

ここで上記の『かくも長き不在』からの引用を、『ヒロシマ・モナムール』と比較することは有意義なことであろう。後者において、フランス人女性が日本人男性の手を「見つめて」いると重なり合う男女の映像が出現するということは、彼女にとって、ある瞬間から日本人男性の手がそのままの状態で「見え」なくなったことを意味する。それでもなお対象に視線を向け続ける彼女は、その

時から「見ずに見つめる」視線を対象に向けているのだ。また彼女は、『かくも長き不在』のテレーズと同様に、視線の対象である日本人男性の手を見つめながら全く身動きをすることがない。

女は窓にもたれかかり、同じ姿勢のまま動かない。男が目覚める。女に微笑みかける。女はすぐには微笑み返さない。姿勢も変えず、注意深く男を見つめ続けている。(HMA, p. 28)¹⁹⁾

フランス人女性は日本人男性からの呼びかけに対して無反応であるだけでなく、当時の記憶や、ヌヴェールで抱いた何らかの感情を甦らせて表現することもしない。彼女はただ放心状態で、日本人男性に視線を投げかけているだけなのだ。つまりこの時点の彼女には出現する映像が「見えて」いない、すなわち理解できていないのであり、そうであるからこそシナリオ第 III 部から IV 部にかけてヌヴェールでの出来事を徐々に日本人男性に語っていき、「見える」映像を作り上げていかねばならないのである。ドイツ人兵の死を表す映像は、フランス人女性にとって未だ言語以前の状態にあるのであり、その意味で視覚的な空白に等しいと言えることができる。ここまでの議論で明らかとなったように、問題の映像の出現は、デュラス作品に特徴的な「見ずに見つめる」という視線がきっかけとなっているのだ。

3. 『ヒロシマ・モナムール』における ドイツ人兵の死

それでは、「見ずに見つめる」という視線によって出現する映像とは、どのような性質のものであろうか。この点をさらに掘り下げるために、本作の後書きに注目したい。中でも「闇夜に現れるもの」（以下「闇夜」）では、フランス人女性を見たヌヴェールの光景が現在時制によって記述されているために、当時の彼女の行動が追体験できるようになっている。ここからは、その「闇夜」におけるドイツ人兵の死の描写と比較することで、ホテルのベランダに出現する映像の特徴を明確に

していきたい。

まずは、フランス人女性とドイツ人兵の出会いにまで遡って見ていくことにしよう。ナチス占領下のフランスにおいて、敵兵であるドイツ人兵との交際がタブーとなることは想像に難くない。フランス人女性がドイツ人兵と出会うのは、彼が火傷を負った手に包帯を巻いてもらうため、彼女の父親の営む薬局を訪れた時だ。そこでフランス人女性自身が彼の手の治療に当たるのであるが、その場面は「闇夜」において次のように記述されている。

彼の火傷をした手、それを私は見つめる。私は包帯をしながら、彼を痛めつける。一瞬眼を上げると彼の眼が見える。明るい色だ。私が痛めつけたので、彼は笑う。私は笑わない。(HMA, p. 84)²⁰⁾

「私」として示されたフランス人女性の「見る」あるいは「見つめる」という視線は、ここではフランス語の一般的な意味において理解することができる。ここで特に注目したいのは、彼女がドイツ人兵の手を「痛めつける」行為である。別の箇所では「彼の手は、すぐに罰してやりたいという欲望を私に抱かせた。愛の行為のあと、私は彼の手を噛む」(HMA, p. 79)と記されている。このような「罰してやりたい」という否定的な感情に「愛の行為」という性的な表現が結びつく点は、デュラスが好んで創作の題材とした不可能な愛のテーマと大いに関係がある。例えば『愛人/ラマン』などの作品では、一方にアジア系男性に対する実利的な目的を持った愛があり、他方にはデュラス自身の兄をモデルとした下の兄への近親相姦的な愛が対置されるのであるが、この構図は『ヒロシマ・モナムール』についても当てはまる。日本人男性がドイツ人兵の代理を演じるのに対して、ドイツ人兵については「私の兄」(HMA, p. 85)と後書きに明記されているからだ。こうしてドイツ人兵の手は、敵兵を恋愛対象とするだけでなく近親相姦をも思わせる、禁忌的な愛の象徴となるのである。このように考えれば、日本人男性の「手」がドイツ人兵に結びつくことは不思議では

ない。またフランス人女性の視線に関して言うならば、「闇夜」におけるドイツ人兵との出会いを描いた当場面では、彼女に見えた光景が彼女の眼を通して直接的に物語られている。未だ「見ずに見つめる」という視線は問題となっていない。

しかしながら、「闇夜」におけるドイツ人兵の死の場面では、テキストの相貌は先ほどと大いに異なっている。ドイツ人兵との出会いにおいて一人称で示されていたフランス人女性が、当場面では三人称で示されるのである。

リヴァは彼に覆い被さって、絶対的な苦痛の中にいる。狂気の中にいる。(…)

苦痛には特有の淫らなところがある。リヴァは淫らなのだ。狂女のように。まともな判断力は消え失せている。(HMA, p. 85)²¹⁾

ここではフランス人女性が「私」ではなく、映画で彼女の役を演じた女優エマニュエル・リヴァ Emmanuelle Riva の名前や「彼女」として示されている。ドイツ人兵の死は、その場に居合わせたフランス人女性の視点から直接捉えられることがない。その代わりに彼女から距離を取った語り手が、彼女とドイツ人兵の様子を冷静に客観視しているのだ。このような語りの外的焦点化の理由は、当時のフランス人女性の心理状態に求めることができる。死にかけたドイツ人兵に覆い被さる彼女は「狂気の中に」おり、「まともな判断力は消え失せている」。私たちは本稿第2節で、「見る」という視線が「対象をありのままの姿で捉える」見方であると指摘した。「見る」という行為が明晰な意識の下で行われる以上、当時の彼女がドイツ人兵の死を直接「見た」とは言えない。それが当場面の語りにも反映されているのだ。

このような外的焦点化した語りは、ドイツ人兵の死後においても継続される。先にも述べたように、彼の死後フランス人女性は丸刈りの辱めを受け、両親によって地下室に幽閉される。その地下室でのフランス人女性の様子は、「闇夜」で次のように記されている。

何かをよく見つめておかなければならない。

リヴァは盲目ではない。彼女は見つめる。何も見えない。しかし見つめる。(HMA, p. 87)²²⁾

「何も見えない」にも関わらず「見つめる」という視線は、まさに私たちが問題としている「見ずに見つめる」というものの見方である。地下室に閉じ込められたフランス人女性は、周囲の事物に視線を投げかけてはいるものの、その対象がそのままの姿で「見え」てはいない。「私の兄」であるドイツ人兵を失った衝撃により、彼女は放心状態に陥っているのだ。つまりドイツ人兵の死という出来事が、フランス人女性の「見ずに見つめる」という視線のきっかけとなっているのである。

ところが時の経過に伴って、彼女はその状態から徐々に解放されていく。その様子は「闇夜」で次のように記されている。

部屋の下の方の隅々を見つめている時、何かを認識できると、彼女の唇は震える。(…)戻りつつある理性に怯えているのだ。(HMA, p. 92)²³⁾

引用から、フランス人女性が「見ずに見つめる」という知覚から、対象を認識するための「見る」という知覚へと徐々に移行していく様子が読み取れる。実際その後の展開である、地下室から解放されてパリに向かうまでのエピソードでは、フランス人女性による一人称の語りが復活している(HMA, p. 93)。すなわち「闇夜」においては、ドイツ人兵の死から彼の死後における一定期間の光景が、フランス人女性にとって直接「見えて」いない視覚的な空白期間となっているのだ。

以上の指摘を踏まえてもう一度ホテルのベランダに出現した映像を見直せば、次の点に気がつく。まずフランス人女性は、広島のホテルのベランダにおいても一度、ドイツ人兵の死に由来する「見ずに見つめる」というものの見方を取り戻したことになる。この視線とそれが捉える「手」が媒介になって、日本人男性とドイツ人兵の死が結び合わされるのだ。そしてドイツ人兵の死を表した映像は、当時のフランス人女性の視点から捉え

られたものではなく、ホテルのベランダにいる現在の彼女の視点から捉えられたものである。ここには、先ほど私たちが問題にした語りの外的焦点化が明らかに反映されている²⁴⁾。さらに注目値するのは、死にかけたドイツ人兵に覆い被さるフランス人女性の姿が彼女自身によって客観視されていることだ。確かに映画の演出として、回想する本人の姿がその回想シーン内に映り込むことは決して珍しくない。しかしデュラスが描くドイツ人兵の死を詳細に見ていけば、それとは別の解釈の可能性が浮上してくる。例えば「闇夜」のある断章では、ドイツ人兵の死の瞬間に当たる部分が、ちょうど行間に設けられた空白のところに位置するように配置されているために、全く記述されていない(HMA, p. 77)。またフランス人女性自身の回想の形をとったテキストである「ヌヴェール(覚書)」では、彼の死の瞬間に当たる出来事が「私は彼の体の上に、その日一日、そして続く夜の間ずっと、覆い被さったままでいました」としか記述されておらず、死の詳細は全く不明である(HMA, p. 100)。つまりフランス人女性だけでなく私たちにとっても、ドイツ人兵の死の瞬間を直接「見る」ことができない点に重要性があるのであり、その瞬間が見えない理由は、ほとんどの場合、それが彼女自身の身体によって覆い隠されているからなのである。

4. ヌヴェールとヒロシマ

では、なぜフランス人女性の身体がドイツ人兵の死に覆い被さる形で密接に結びつくのだろうか。この疑問について答える前に、まずは本作におけるヌヴェールの出来事とヒロシマの出来事の関係性を明らかにしておく必要がある。

『ヒロシマ・モナムール』では、フランス人女性の個人的な記憶とされるヌヴェールの出来事と、集団的で歴史的な大事件であるヒロシマの出来事が対立しているように見える。しかし実際のテキストに基づけば、両者が対立すると言えるほどその関係は対等なものでないことが分かる。なぜならヌヴェールに関してはフランス人女性によって少しずつ語られていくのに対して、ヒロシマに関

しては日本人男性によってもほとんど語られないからだ。後者について語られない理由は、デュラスが「ヒロシマについて語ることは不可能だ」(HMA, p. 8)としているからであると考えられる。そうならば、ヒロシマとヌヴェールはいかなる関係にあるのだろうか。デュラスはシノプシスで次のように述べている。

彼らの個人的な物語は、どんなに短いものであれ、ヒロシマに対して常に優位に立つだろう。(HMA, p. 9)²⁵⁾

ここで言う「彼らの個人的な物語」とは、フランス人女性と日本人男性が広島で出会い、彼女がヌヴェールでの出来事について語っていくことである。したがってそれは、フランス人女性とドイツ人兵の物語をも意味することになる²⁶⁾。本作ではつまり、フランス人女性と日本人男性（及びドイツ人兵）の物語がヒロシマと対立しているのだ。加えて重要なことは、前者の個人的な物語が後者の「ヒロシマに対して常に優位に立つ」ということである。デュラスはさらに、次のようにも述べている。

恐怖を恐怖によって描写するのはやめにしよう、それは日本人たちが自らやってきたことだから、そうではなく、この恐怖を一つの愛の中に組み込むことによって灰の中から甦らせるのだ、そうすればその愛は必然的に異例なもの、《驚嘆させる》ものとなるだろう。(HMA, p. 8)²⁷⁾

デュラスによれば、本作の目的は、ヒロシマの惨禍を忠実に再現した映像や原子爆弾投下直後の正視に堪えない記録映像を提示することではない。デュラスが目指すものは、ヒロシマを愛の物語の中に組み込むことによって、生命の復活という文脈において語ることである。確かにこの目標が実現されるならば、「個人的な物語」がヒロシマを包摂するという関係性を理解することができる。

さて、その「愛」の「個人的な物語」が語られる場所としては、シナリオ第 III 部の日本人男性

の家、および IV 部のカフェが挙げられる。この二つの場所において、前者ではドイツ人兵との出会いが、後者ではドイツ人兵の死や地下室での幽閉、その後パリに至ることなどが語られる。ここでは主に後者の太田川沿いに佇むカフェに注目したい。ト書きによれば、そのカフェの窓から「川岸は見えなくなり、ただ川それ自体が見える」(HMA, p. 52) ようになるのだという。この記述から、私たちは水の流れや動きそれ自体に注目することとなるのだが、その川はシナリオ第 I 部において、フランス人女性の声によって次のように語られている。

女：(…) 太田川のデルタをつくる河口の七つの支流は、いつもの時間に、いつもの非常に正確な時間に空っぽになったり、魚の住む綺麗な水で満たされたりする。水は時間や季節によって灰色や青になる。(HMA, p. 22)²⁸⁾

さらに、第 IV 部のト書きでも「川は時の流れにしたがい、潮の満ち引きで空っぽになってはいっぱいになる。潮がゆっくりと上がっていく様子を、泥でぬかるんだ土手沿いから時折見つめる人たちもいる」(HMA, p. 52) と記されている。太田川の特徴は水の縦方向の動きにあり、さらに生命の復活やその維持を意味する水によって、空になった川が満たされることにあるのだ。

そのような光景が目に入るカフェで男女の会話が発展するのであるが、その会話によってヌヴェールでの出来事が再現されることは、ト書きで次のように表現されている。

ある奇跡が起こった。どんな？それは他ならぬヌヴェールの再出現である。(HMA, p. 52)²⁹⁾

ここで用いられるヌヴェールの「再出現」という表現は、フランス語では *résurgence* とされている。この語は本来「地下水脈の再湧出」を意味するのであるが、そのイメージはまさに、空の太田川を上昇しながら満たしていく生命を維持する水の動きに一致する。この舞台装置の中で、地下室での

幽閉やドイツ人兵の死といった、フランス人女性が直接「見て」いない視覚的な空白期間に当たる出来事が、会話によって言語化・可視化されているのである。

ところでデュラスは、ある雑誌の記事の中でも「愛の物語の中にヒロシマを再び誕生させる³⁰⁾」と述べているのであるが、さらに興味深いことは、その作業を「ヒロシマの再出現 *résurgence de Hiroshima*³¹⁾」と言い表している点である。つまりここに、デュラスの中でヌヴェールの出来事の再構成とヒロシマのそれが同一視されていることを読み取れるのだ。フランス人女性およびデュラスがヒロシマについて語ることができないのは、それを直接「見て」いないからである。そうだとすれば、ヌヴェールの出来事に内在する視覚的な空白期間とヒロシマの出来事は、彼女が「見て」いないという意味において同質の出来事ということになる。こう言ってよければ、彼女がドイツ人兵と出会い、死別し、その後パリに至るまでの一連の愛の物語には、この視覚的な空白期間である「ヒロシマ」が組み込まれているのだ。こうして「愛」の「個人的な物語」を語り、それを「見える」映像にしていくことが、その中に組み込まれた「ヒロシマ」を甦らせることになるのである。

5. ドイツ人兵の死と原子爆弾炸裂の瞬間

ではここからは、ヌヴェール及びヒロシマの視覚的空白と、その空白を言語と映像で埋め尽くしていく会話の作用について論じていきたい。これが先に挙げた私たちの問い、すなわちドイツ人兵の死がフランス人女性の身体と結びつく理由を明らかにする鍵となる。まず確認すべきは、その視覚的な空白に厳密に言えば次の二種類が存在することである。ヒロシマの例に即して言えば、第一のそれは原子爆弾によって荒廃した広島光景である。これは再現映像や写真を通すことで当時の光景を「見る」ことができるような空白である。フランス人女性はシナリオの冒頭で、これを通して「ヒロシマで全てを見た」と述べていた。さらに言えば、この空白は建物を新築することで埋め尽くすことができる。実際、広島はそうして復

興しているのだ。これをヌヴェールの出来事に照らし合わせるならば、ドイツ人兵の死後、フランス人女性が地下室に閉じ込められていた間の出来事に相当すると言える。というのも、彼女は日本人男性との会話によって、本来は「見て」いないはずの地下室での光景に見える映像として再構成していくからだ。また彼女はこの作業によって、過去のトラウマ的体験から徐々に「復興」していくことになるからだ。

一方で第二の空白は、誰もが決して見るることのできない、原子爆弾が炸裂する瞬間に出現するものである。それを内部から撮影した写真が残るはずはなく、その場に居合わせることはつまり死を意味する行為である。ところでデュラスは、この特権的な瞬間をシナリオのト書きで次のように表現している。

平和広場が次々に映し出される、ぎらぎら輝く太陽の下で空虚である、それは眼を眩ませる爆弾の太陽を思わせる。そしてこの空虚の上に、もう一度、男の声が重なって：(…)(HMA, p. 18)³²⁾

ここには、まず原子爆弾の閃光に比される「太陽」がある。その強烈な光に照射されることによって「平和広場」は〈空虚〉へと還元される。引用は映像化を想定したト書きからの表現なのであるが、自身で映画を撮影する際に次のように述べるデュラスは、その映像化が不可能であることを十分に意識していたに違いない。

デュラス：空虚はない。空虚を撮影することはできない。なぜなら空虚は存在しないのだから。(…)では私は何を撮るのか？空虚になった部屋を撮影する³³⁾。

原子爆弾炸裂の瞬間に出現する空白は、したがって、不可視の〈空虚〉を取り囲む可視的な「平和広場」に結びつくのではない。そうではなく、決して撮影することのできない〈空虚〉それ自体と結びついているのだ。この〈空虚〉が究極的にヒロシマの表象不可能性を意味するのだとすれば、

原子爆弾炸裂の瞬間は、ヌヴェールの出来事におけるドイツ人兵の死の瞬間に対応することになる。ヒロシマの悲劇が前者に由来するならば、ヌヴェールのそれは後者を発端とするという意味でも、両者は対応関係にあると考えられる。以上の解釈を踏まえて、シナリオ第 IV 部のカフェの場面において、ドイツ人兵の死について物語るフランス人女性の語りを見てみよう。彼女はそこで次のように語っている。

女：私は彼の体の近くでじっとしていた、一日中ずっと、続く夜の間もずっと。翌朝、人がやってきて彼を拾い上げ、トラックに積んだ。ヌヴェールが解放されたのは、その日の夜だった。サン＝テティエンヌ教会の鐘が何度も、何度も鳴って… 彼は私の下で、だんだんと冷たくなっていった。ああ！死ぬまでになんと時間のかかったこと。いつ死んだのかな？ 正確にはもうわからない。私は彼の上にうつ伏せになっていた… そう… 彼が死んだ瞬間を捉えることはできなかった、なぜなら… (…)(HMA, pp. 59-60)³⁴⁾

上記の引用では、フランス人女性が「私」として示され、「彼は私の下で、だんだんと冷たくなっていった」というように、ドイツ人兵に覆い被さっていた当時の彼女の視点から彼の死の光景が捉えられようとしている。これはホテルのベランダの場面にも、「闇夜」における記述にも確認できない試みであった。しかしここで言われる最も重要なことは、彼女がそれでも彼の死の瞬間を捉えられないということだ。彼女はその理由を次のように述べている。

(…) なぜなら、その瞬間でさえ、いえ、その後でさえ、そう、その後でさえ、こう言うことができるから、この死んだ体と私の体の間には、違いなど、少しも見いだすことができなかった… あの体と私の体の間にあったのは、ひたすら似ているっていうこと… 声をあげて驚くほど… わかる？ 初めての愛だったの… (HMA, p. 60.)³⁵⁾

フランス人女性は、ドイツ人兵と自身の身体の類似性によって、彼の死の瞬間を捉えられなかったと述べている。やはり、「私の兄」であるドイツ人兵の死の瞬間は、それに覆い被さる彼女自身の身体に覆い隠されることで「見え」なくなってしまうのだ。

以上の描写は、デュラスの自伝的な小説『愛人/ラマン』における「下の兄」の死の描写と共通する部分が多い。『愛人/ラマン』の語り手は「下の兄」の死を電報によって知らされるのであるが、その時の様子が次のように描写されている。

サイゴンからの電報の文句がどのようなものだったか、私はもうわからない。(…) 下の兄。死ぬ。それはまず理解不可能なこと、そして突然、いたるところから、世界の奥底から、苦痛が押し寄せてくる、それは私を包み込み、運び去った、私には何も認識できなかった、私はもはや存在していなかった、その苦痛を除いては (…)³⁶⁾

ここでは「下の兄」の死が「理解不可能」なものとされ、その時の語り手には「何も認識できなかった」とされている。これは『ヒロシマ・モナムール』においてドイツ人兵の死と対峙するフランス人女性の状況に類似する。『愛人/ラマン』の語り手はさらに、下の兄の死がとりわけ衝撃的な出来事となる理由を次のように記している。

私がこの認識に、非常に単純なこの認識に到達していた以上は、つまり下の兄の体は私の体でもあるということを知っていた以上は、私は死ぬはずだった³⁷⁾。

『ヒロシマ・モナムール』のフランス人女性も『愛人/ラマン』の語り手と同様のロジックでドイツ人兵の死を捉えている。すなわち「私の兄」であるドイツ人兵が死ぬ瞬間とは、彼女自身が死ぬ瞬間だったはずなのである。これは原子爆弾炸裂の瞬間が死の必然性に結びつくのと同様である。しかし、そうであるにも関わらず、「彼女はヌヴェールで死ななかった。(…) 彼女の人生の刻

印となったのは頭を丸刈りにされ辱めを受けたという事実ではなく、ここで問われている重大な挫折である——1944年8月2日、ロワール川の川岸で、彼女は死ねなかった」(HMA, p. 103)。フランス人女性にとってドイツ人兵の死が理解不可能となるのは、彼の死体と彼女の生きた身体が「非論理的」に結びつくからである。また、ドイツ人兵の死の瞬間が彼女自身の身体にしか見えない理由は次のようなものだ。すなわち彼の死それ自体が〈空虚〉として描写されており、いくら死を直接捉えようと試みても、彼女にはそれが〈空虚〉を取り囲む彼女自身の身体にしか見えないからだ。ホテルのベランダに佇むフランス人女性は、最終的に、この「見え」ない〈空虚〉を「見つめ」続けていたことになる³⁸⁾。悲劇の空白をいくら見えるもので埋め尽くそうと努力しても、〈空虚〉それ自体は全く無傷のまま、彼女自身の身体に残り続けるのだ。

ところで、以上の解釈は、本作のクライマックスである名付けの場面を理解する上でも重要な補助線となる。その場面では、ホテルの部屋にいるフランス人女性と日本人男性が向き合いながら、彼女は彼に「ヒロシマ」と、彼は彼女に「ヌヴェール」と名付ける。

女：ヒ・ロ・シ・マ。それがあなたの名前。
二人には互いの姿が見えておらず、見つめ合っている。いつまでも。

男：(…) あなたの名前はヌヴェール。フラン・ス・の・ヌ・ヴェール。(HMA, p. 76)³⁹⁾

上記の引用のト書きには、「二人には互いの姿が見えておらず、見つめ合っている」と記されている。これはまさに、私たちが終始問題としてきた「見ずに見つめる」というものの見方である。男女は通常ならば見えるはずの対象、すなわち互いの姿が見えないまま、その対象に視線だけを向けているのだ。では、その「見る」ことなき視線は二人を通り越えてどこに到達するのだろうか。デュラスは上記の場面に関して、シノプシスで次のように説明している。

単純に、二人はまだ相手に呼びかけはするだろう。何と？ヌヴェール、ヒロシマと。互いの眼に映る彼らは、実のところ、未だ何者でもない。二人は場所の名前を持っている、名前とはいえぬ名前ではあるが。それはまるで、ヌヴェールで丸刈りにされた女の災厄とヒロシマの災厄が、寸分の狂いもなく互いに応答し合っているようだ。(HMA, p. 12)⁴⁰⁾

二人で名付け合う行為によって、ヌヴェールの災厄とヒロシマの災厄は「寸分の狂いもなく」一致する。しかし、ヌヴェールで起きた個人的な出来事にヒロシマの歴史的な大惨事を重ね合わせようとしても、当然そこには齟齬が生じてしまうだろう。ところが二つの出来事がひとたび〈空虚〉のレベルにまで突き詰められたとするならば、それらは「見る」という視線によって測定できない対象となる。すなわち本作のクライマックスでは、二人の「見ずに見つめる」という視線が、ヌヴェールとヒロシマの〈空虚〉を結び付けているのである。

結 び

本稿では、デュラス作『ヒロシマ・モナムール』のテキスト分析を通して、本作におけるヒロシマの表象とドイツ人兵の死との関連性を論じてきた。ここで今後の課題として次の二点について指摘し、本稿の結びとしたい。

第一に、デュラス作品においてジャンルを超えて現れる「見ずに見つめる」というものの見方である。この視線は、文学作品だけでなく映画においても、同様に重要な役割を果たしている。例えば1981年に発表された映画『大西洋の男 L'Homme atlantique』の冒頭では次のような場面が見られる。映像には、一人の男性(ヤン・アンドレア Yann Andréa)が映し出されている。そこに重ねられたデュラスのオフの声が、次のように語る。

あなたに見えるものを見つめてください。ただしそれを完全に見つめてください。視線の限界まで、盲目になるまで見つめようと試み

てください。そしてその盲目を越えて、さらに見つめようとしてください。最後まで⁴¹⁾。

対象を徹底的に見つめ、それが見えなくなってもさらにその先を見つめようとする視線が、ここではさらに具体的に記述されている。言語によって示される上記の視線が、映像としてどのように表現されているのかという問題については、今後の議論によって明らかにしていきたい。

第二に、「見ずに見つめる」という行為において必ず問題となる、見つめる主体と見つめられる対象との間に生じる距離についてである。本稿では、ヒロシマとヌヴェールが「寸分の狂いもなく」重なり合うことの理由について言及したのだが、しかし互いが「見つめ合」っている以上、そこには少なからず距離がなくはならない。いくら重なり合おうとも、そこには決して乗り越えられることのない距離が内包されているのだ。フランス人女性と日本人男性の愛にもかかわらず、ヌヴェールとヒロシマは永遠に隔てられたままなのである。この距離こそが、デュラス作品を理解する上でより重要となるのではないだろうか。

注

- 1) 『破壊しに、と彼女は言う』および『トラック』は映画公開と同年に、また『インディア・ソング』は映画公開2年前の1973年にそれぞれテキストとしても出版されている。
- 2) 1958年には既にルネ・クレマンにより『太平洋の防波堤』の映画化がなされているが、デュラスがあらかじめ映画化を想定して作品製作を行ったのは『ヒロシマ・モナムール』が初めてである。
- 3) L. LAGIER, *Hiroshima mon amour*, Cahiers du cinéma, 2007, p. 20. なお注記のない限り、フランス語からの引用は全て拙訳による。
- 4) A. RESNAIS, «Entretien avec Alain Resnais» in *Tu n'as rien vu à Hiroshima! Un grand film, «Hiroshima mon amour»*, Éditions de l'Institut de Sociologie, Université libre de Bruxelles, 1962, p. 214.
- 5) 本作に対する賛否両論に関しては A. GERARD-LIBOIS, «Analyse des critiques» in *Tu n'as rien vu à Hiroshima !*, op. cit., pp. 31-44; R. HARVEY, «Hiroshima mon amour, Notice» in M. DURAS, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 2014, pp. 1646-1648. を参照。
- 6) M. DURAS et J. -L. GODARD, *Duras / Godard Dialogues*, Centre Pompidou Post-éditions, 2014, p. 33.
- 7) 以上のテキストに加え、「日本人男性の肖像 *Portrait du Japonais*」と「フランス人女性の肖像 *Portrait de la Française*」が収録されている。
- 8) R. HARVEY, op. cit., p. 1638.
- 9) *Idem*.
- 10) M. DURAS et L. PALLOTTA DELLA TORRE, *La Passion suspendue*, Éditions du Seuil, 2013, pp. 52-53.
- 11) *Elle regarde avec une intensité anormale ses mains (...) Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil. (La chambre est dans la pénombre.) Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également très belles, ressemblant étonnamment à celles du Japonais. Elles sont agitées des soubresauts de l'agonie. [On ne voit pas le vêtement que porte cet homme parce qu'une jeune femme est allongée sur son corps, bouche contre bouche. Les larmes qui coulent de ses yeux se mêlent au sang qui coule de sa bouche.] [La femme — celle-ci — a les yeux fermés. Tandis que l'homme sur lequel elle est allongée a les yeux fixes de l'agonie.]* (M. DURAS, *Hiroshima mon amour*, in *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 28. 以下、本書からの引用は本文中の括弧内に HMA と略記した上でページ数を示す。また和訳に関しては、河出書房から2014年に出版された工藤庸子訳『ヒロシマ・モナムール』を参照しつつ、自らの訳を提示した。)
- 12) 「彼女はただドイツ人兵の死を思い出ただけでなく、彼女の生活との関連において、経験全体を思い起こしたのである。これはブルーストが理解していた通りの無意志的記憶である。」(J. ウォード (出淵博・訳), 『アラン・レネの世界』, 竹内書店, 1969年, 32ページ。)
- 13) M. BORGOMANO, *Duras, Une lecture des fantasmes*, Cistre, 1987, pp. 113-126.
- 14) M. DURAS, *Moderato cantabile*, in *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., pp. 1210-1211.
- 15) LUI: Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. (...) ELLE: J'ai tout vu. Tout.
- 16) LUI: Et pourquoi voulais-tu voir tout à Hiroshima? (...) ELLE: Ça m'intéressait. J'ai mon idée là-dessus. Par exemple, tu vois, de bien regarder, je crois que ça s'apprend.
- 17) Elle le regarde longtemps comme on regarde partir des bateaux, les yeux un peu crispés, de plus en plus, à mesure de l'éloignement. (...) Et puis, quand elle ne le voit plus, elle s'accoude à la balustrade du quai et elle reste là encore, oisive, dans un songe immense. Enfoncée dans un problème au-delà de toute imagination. (M. DURAS, *Une aussi longue absence*, in *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 160.)
- 18) 例えば『愛人/ラマン』には次のような記述が見

- られる。「彼女も彼をじっと見つめて regarder いた、もう見え voir なかったが、それでも黒塗りの自動車の形の方をじっと見つめて regarder いた。それから、ついに自動車ももう見え voir なくなった。」(M. DURAS, *L'Amant*, in *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 1521.) また、その他のデュラス作品における「見ずに見つめる」視線の重要性については、本稿の結びで再び言及する。
- 19) *Elle est figée dans sa pose, adossée à la fenêtre. Il se réveille. Il lui sourit. Elle, ne lui sourit pas immédiatement. Elle continue à le regarder attentivement, sans changer de pose.*
 - 20) Sa main brûlée, je la regarde. *Je lui fais mal* en lui faisant son pansement. Le temps de lever les yeux je vois ses yeux. Ils sont clairs. Il rit parce que je lui fais mal. Je ne ris pas.
 - 21) Riva, sur lui, est dans l'absolu de la douleur. Elle est dans la *folie*. (...) La douleur a son obscénité. Riva est obscène. Comme une folle. Son entendement a disparu.
 - 22) Il faut bien regarder quelque chose. Riva n'est pas aveugle. Elle regarde. Elle ne voit rien. Mais elle regarde.
 - 23) Quand elle regarde les angles bas de la chambre et qu'elle reconnaît quelque chose, ses lèvres tremblent. (...) *La raison qui lui revient effraie.*
 - 24) 本稿第1節でも引用したように、ホテルの窓に出現したドイツ人兵の死を表す映像では「女性——この映像の女性だが——眼を閉じている。一方で女性が覆い被さっている男性の眼は断末魔のために固く動かない」と記されている。つまりこの映像内の登場人物には、事物を「見る」ための眼が欠落しているのである。
 - 25) Toujours leur histoire personnelle, aussi courte que soit-elle, l'emportera sur HIROSHIMA.
 - 26) シナリオ第IV部では、日本人男性がドイツ人兵の役を演じながらフランス人女性と会話を進めていく。
 - 27) (...) en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, car cela a été fait par les Japonais eux-mêmes, mais faire renaître cette horreur de ces cendres en la faisant s'inscrire en un amour qui sera forcément particulier et «émerveillant».
 - 28) ELLE: (...) Les sept branches de l'estuaire en delta de la rivière Ota se vident et se remplissent à l'heure habituelle, très précisément aux heures habituelles d'une eau fraîche et poissonneuse, grise ou bleue suivant l'heure et les saisons.
 - 29) *Un miracle s'est produit. Lequel? Justement, la résurgence de Nevers.*
 - 30) M. DURAS, «Travailler pour le cinéma», *France-Observateur*, 31 juillet 1958. なお引用は *Autour d'«Hiroshima mon amour»* in *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 113. による。
 - 31) *Ibid.*, p. 112.
 - 32) *La place de la Paix défile, vide sous un soleil éclatant qui rappelle celui de la bombe, aveuglante. Et sur ce vide, encore une fois, la voix de l'homme: (...)*
 - 33) M. D.: Il n'y a pas de vide. Vous ne pouvez pas filmer le vide parce que le vide, ça n'existe pas. (...) Qu'est-ce que je filme? je filme des pièces vidées. (M. DURAS, *La Couleur des mots, Entretien avec Dominique Noguez*, Éditions Benoît Jacob, 2001, p. 116.)
 - 34) ELLE: Je suis restée près de son corps toute la journée et puis toute la nuit suivante. Le lendemain matin on est venu le ramasser et on l'a mis dans un camion. C'est dans cette nuit-là que Nevers a été libérée. Les cloches de l'église Saint-Étienne sonnaient... sonnaient... Il est devenu froid peu à peu sous moi. Ah! qu'est-ce qu'il a été long à mourir. Quand? Je ne sais plus au juste. J'étais couchée sur lui... oui... le moment de sa mort m'a échappé vraiment puisque... (...)
 - 35) (...) puisque même à ce moment-là, et même après, oui, même après, je peux dire que je n'arrivais pas à trouver la moindre différence entre ce corps mort et le mien... Je ne pouvais trouver entre ce corps et le mien que des ressemblances... hurlantes, tu comprends? C'était mon premier amour... (...)
 - 36) Je ne sais plus quels étaient les mots du télégramme de Saigon. (...) Le petit frère. Mort. D'abord c'est inintelligible et puis, brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emportée, je ne reconnaissais rien, je n'ai plus existé sauf la douleur, (...) (M. DURAS, *L'Amant*, in *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., pp. 1516-1517.)
 - 37) Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. (*Ibid.*, p. 1517.)
 - 38) このような視線は、『ロル・V・シュタインの歓喜』(1964)における「穴—語 mot-trou」を思わせる。主人公ロルはT・ビーチの舞踏会で、婚約者を他の女性に奪われる体験をする。この体験は悲痛な過去の出来事として、彼女に襲いかかる。「この夏の午後の光はロルには見えて voir いない。彼女は、彼女はT・ビーチの舞踏会の人 artificial で、豪華絢爛な光の中に入っていく。そして彼女の視線だけに開かれたこの大きな囲いの中で、彼女は再び過去をやり直し、(…)」(M. DURAS, *Le Ravisement de Lol V. Stein*, in *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 307.) そして彼女の視線は、そのイメージのさらに先に出現する「穴—語」、すなわち〈空虚〉に到達する。しかしそれを前にした「彼女はいかなる思い出も、想像力でさえも自分のものにできず、この未知のものに対してはいかなる考えも持ち合わせていない」(*Ibid.*, p. 308.)という。このようなロルの状況は、ホテルのベランダに佇むフランス人女性の状況に類似する。
 - 39) ELLE: Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom. *Ils se regardent sans se voir. Pour toujours.* LUI: (...)

- Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce.
- 40) Simplement, ils s'appelleront encore. Quoi? NEVERS, HIROSHIMA. Ils ne sont en effet encore personne à leurs yeux respectifs. Ils ont des noms de lieu, des noms qui n'en sont pas. C'est, comme si le désastre d'une femme tondu à NEVERS et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT.
- 41) Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le

regarderez absolument. Vous essaieriez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devrez essayer encore de regarder. Jusqu'à la fin. (M. DURAS, *L'Homme atlantique*, in M. Duras., *Œuvres complètes*, t. III, éd. cit., p. 1159.)

Hiroshima raconté par Marguerite Duras

— A propos de la mort du soldat allemand dans *Hiroshima mon amour* —

Tomoya BABA

Graduate School of Human and Environmental Studies,
Kyoto University, Kyoto 606-8501 Japan

Résumé *Hiroshima mon amour*, un chef-d'œuvre d'Alain Resnais, est aussi le titre d'un livre de Marguerite Duras. Elle a publié le scénario en y ajoutant des textes supplémentaires après la sortie du film. Dans son livre, Duras place face à face la mémoire individuelle d'une femme française venue de Nevers et celle collective de Hiroshima dont elle est exclue. Mais, il est à noter que la femme n'a pas vu par ses propres yeux toutes les scènes qui constituent l'événement à Nevers, telle que la mort du soldat allemand ou sa propre séquestration dans une cave. Il s'agit donc ici de visualiser ces événements au moyen de la conversation avec un homme japonais, ce qui entraîne en même temps la *résurgence de Hiroshima*, c'est-à-dire la reconstitution d'un passé tragique qu'elle n'a pourtant jamais vu. La mort de l'Allemand, mise en parallèle avec l'explosion de la bombe atomique, est décrite comme un moment aveuglant que l'on ne peut jamais voir ni revoir directement.