

# フランソワーズ・サガン「左の瞼」における 〈レフェランス批判〉、あるいは想像界のエポケー (もしくは、テキストの未来としての“凡庸さ”について)

— 前編 —

遠 藤 文 彦\*

## はじめに

これまでわれわれは、ロラン・バルトが『S / Z』で展開した独自の「テキスト分析」の理論・実践に方法論的に依拠し、フランソワーズ・サガンの短編集『絹の瞳』から四編を選んで分析を行ってきた<sup>1</sup>。それらにおいて、テキストのプロセスが、おもに解釈論的コード（謎のコード）を介して象徴のコードを揺るがすことからなり、それがテキストのテキストたるゆえんであり、その価値をなしているという見解を示してきた。四つ目の分析では、象徴のコードに動揺をもたらすのは、解釈論的コードというより、むしろ行為のコードであるという指摘をしたが、その場合でもあくまでテキスト的反問の対象となるのは象徴のコードであった。

\* 福岡大学人文学部教授

<sup>1</sup> 遠藤文彦「L / M, あるいは LM - フランソワーズ・サガン「未知の女」のテキスト分析」『福岡大学研究部論集』A: 人文科学編 Vol. 15, No. 1, 2015、同「F・サガンの作品のエロスの／倫理的射程—「孤独の池」のテキスト分析」『福岡大学研究部論集』A: 人文科学編 Vol. 16, No. 1, 2016、同「野生の直観、あるいは善悪のあわい—フランソワーズ・サガン「絹の瞳」のテキスト分析」『福岡大学研究部論集』A: 人文科学編 Vol. 17, No. 1, 2017。同「平板な死を生きる、あるいはアクションとしての死（もしくは終わりなき臨終）—フランソワーズ・サガン「横たわる男」のテキスト分析」『福岡大学人文論叢』第51巻第1号, 2019。

今回、同種の分析を別の作品について繰り返そうと思うのは、端的に言って、テキストにおける反問（ないし批判）の対象となるのが、象徴のコードに限らず、他のコード——ここでは参照のコード——でもありうるということを示すためである。この点、バルトは『S / Z』で「レフェランス批判」（« critique des références<sup>2</sup> »）なるものに言及している。「レフェランスのコード」« codes de références »とは、「文化的コード」=「教養のコード」（« codes culturels »）の謂いであって、それは「人間の知サピエンスに起源をもつ集団的な匿名の声によって発せられた」（« proféré par une voix collective, anonyme, dont l'origine est la sapience humaine »）言表からなり、「テキストが絶えず参照する数多くの知識や知恵のコード」（« nombreux codes de savoir ou de sagesse auxquels le texte ne cesse de se référer »）の全体を構成する<sup>3</sup>。内容的には「物理学、生理学、医学、心理学、文学、歴史学、等々」多くの類型があるが、要するに「レフェランス」は、作品におけるそうした「知識や知恵の引用 = 召喚」（« citations d'une science ou d'une sagesse<sup>4</sup> »）であり、テキストがみずから知的存在として織りなす際に依拠する参照物のことである。

では、なぜこのレフェランスのコードが「批判」の対象となりうる（あるいはならねばならない）のだろうか。それは、このコードを通してテキストが単なる知的存在にとどまらず、一個の知的権威（あるいは作品、もしくは自然）と化すことがあり、そのようにして世界（あるいは世界の読み、もしくは読みとしての世界）を強く拘束しかねないからである。こうした拘束を解くものこそ書く実践としての「エクリチュール」にほかならず、とりわけそれは言説の「起源、父権、固有性 [= 所有権 « propriété »<sup>5</sup>】としてのレフェランスのコードを解体するはずのものである。これとは逆に、一般に「作品」（とりわけ古

<sup>2</sup> Voir Roland Barthes, *S / Z*, coll. « Points », éd. du Seuil, 1970, p. 212.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 51.

典的と呼びうる作品)として流通しているテキストは、レフェランスのコードをまさしく参照し、そこに大いに依拠している。この点でそれはエクリチュールの解放的力を弱めている、あるいは阻害していると言えるが、それにしても、その同じ「作品」もレフェランスの批判を「イロニー、パロディ」として内在的に実践することはある。ただし、そこでも同様に(あるいはより一層、より抜きがたく)問題となるのは、「イロニー、パロディー」がそれ自体すぐれて知的コードに属しており、その限りで批判すべき対象に他ならない文化的コードをまさに参照しているという事態である。「言説自身によってみずからの存在が明かされるイロニーのコードは、原理的に言って、他者の明示的引用である。しかし、イロニーは<sup>ポスター</sup>掲示物の役を演じ、それによって引用的言説に期待しえた多価性を破壊してしまう<sup>6</sup>。」パロディーもまた然り——「他者の言語活動に対して取るそぶりを見せる距離のなかにみずからの想像界を注ぎ込む主体、そうすることによってより確実にみずからを言説の主体として構成する主体の名において遂行されるパロディーは、いわば作動中のイロニーであり、あいかわらず古典的発話にとどまる<sup>7</sup>」のである。ここから導出される言説上の倫理的問いは次のようなものとなるだろう——「みずからをパロディーとして掲示しないパロディーとはどのようなものでありうるのか? これこそ現代的エクリチュールに与えられた問題である。すなわち、いかにして発話行為の壁、起源の壁、固有性 [=所有権] の壁を打ち壊せばいいのか?<sup>8</sup>」

<sup>6</sup> « Déclaré par le discours lui-même, le code ironique est en principe une citation explicite d'autrui ; mais l'ironie joue le rôle d'une affiche et par là détruit la multivalence qu'on pouvait espérer d'un discours citationnel. » (*Ibid.*, p. 51)

<sup>7</sup> « Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis des langages des autres, et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet de discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole *classique*. » (*Ibid.*, p. 52)

<sup>8</sup> « Que pourrait être une parodie qui ne s'afficherait pas comme telle ? C'est le problème posé à l'écriture moderne : comment forcer le mur de l'énonciation, le mur de l'origine, le mur de la propriété ? » (*Idem.*)

このように問題提起するバルトは、同じ『S / Z』の中で、「発話行為の壁、起源の壁、固有性の壁を打ち壊す」という至難の業、離れ業を軽々と、何食わぬ顔でやってのける作家の代表格としてフローベール（とりわけ『ブヴァールとペキュシェ』のフローベール）を挙げている。フローベールは、「不確実さを刻印されたイロニーを操りつつ、エクリチュールの有益なる眩暈をもたらす——彼は諸コードの働き [= 戯れ] を止めない（あるいは不十分に止める）のであり、その結果（そこにおそらくエクリチュールのエクリチュールたる証拠があるのだらう）、自分が書いているものに対して彼が責任を負っているのかどうか（彼の言語活動の背後に主体がいるのかどうか）絶対に分からなくなる。実際、エクリチュールの実体（それを構成する働きの意味）は、次の問いに答えることをどこまでも妨げることなのである——すなわち、誰が話しているのか？という問いに<sup>9</sup>。」

さて、このような批判的文脈の中に置いてみると、サガンは、フローベールのようにエクリチュールの不確実性を操作し、テキストの多価性を実現しえた秀でて現代的な作家とは比べようもない、むしろ典型的なまでに古典的な作家であると言わざるをえない——ひとことで言えば、凡庸な作家であると。しかしながら、われわれはまさに、古典的な作家における凡庸さがどのように展開されているのか、その諸相をあえて観察してみたいと思う。そうすることは、少なくとも古典的テキストにおいて展開されている「レフェランス」への批判となりうるだろう。さらに言えば、古典的テキストそれ自身においても遂行されうる「レフェランス批判」——単なるイロニーやパロディーとは別様の、ある意味で非知的な「レフェランス批判」——の在り処ないし在り様を見出すこ

<sup>9</sup> « Flaubert [...], en maniant une ironie frappée d'incertitude, opère un malaise salutaire de l'écriture : il n'arrête pas le jeu des codes (ou l'arrête mal) , en sorte que (et c'est là sans doute la *preuve* de l'écriture) *on ne sait jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit* (s'il y a un sujet *derrière* son langage) ; car l'être de l'écriture (le sens du travail qui le constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : *Qui parle ?* » (*Ibid.*, p.146)

とも繋がりうる。そこにこそテキスト分析のテキスト分析たるゆえん、すなわち、多かれ少なかれ固く縛られ強く締められた織物である作品を、再びときほぐし遡ってほどこきなおす営為としてのテキスト分析の意義があるのではないか、というのがわれわれの考えである。

## 作品のあらすじ

1975年。主人公レティシア・ギャレットは、パリ＝リヨン駅を発ち、愛人シャルル・デュリュエが待つリヨンに向かう高速列車ミストラル号の食堂車内にいる。彼女はシャルルに別れを告げるために移動しているのである。(第1シークエンス)

食事前、献立表に目を通してある時、レティシアは化粧直しをすることを思い立ち、化粧室に向かう。揺れる化粧室内でマスカラをつけ直していると、途中駅に停車するためブレーキがかかり、そのはずみで左眼下の頬にマスカラで黒い線を引いてしまう。(第2シークエンス)

苦々しい思いがして、マスカラを左眼だけにつけ直したまま化粧室を出ようとすると、ドアが壊れていて開かない。どうやっても開かないので、無駄な抵抗をやめて助けを待つことにし、その間、ひとまず右眼にもマスカラをつけ直した後、自分がいま置かれている状況や過去の自分のこと、そしてこれから別れようとしているシャルルに思いを巡らせる。(第3シークエンス)。

しばらくして、食堂車で相席となった婦人が彼女の不在に気づいて乗務員に連絡し、主人公は目的地への到着前に化粧室から解放される。リヨンに到着すると、駅のホームには、彼女の到着を待ちわびるシャルルが予定通り迎えに来ていた… (第4シークエンス)

## 凡例

以下で使用される三文字記号は、これまでと同様『S / Z』で用いられてい

るものと同一である。すなわち、HER. は「解釈論的コード」ないし「謎のコード」、SEM. は「意味素のコード」、ACT. は「行為論的コード」、SYM. は「象徴のコード」、REF. は「参照のコード」ないし「文化的知識のコード」である。なお、時系列を参照する HER. と ACT. には番号が付してある。また「レクシ」≪ lexie ≫ と称されるのは、多かれ少なかれ恣意的に切り分けられた読みの単位のことである。これを L. と表示し、先から順に番号を付す。

\*\*\*\*\*

### 【タイトル】

(1)

La paupière de gauche

左の瞼

\* 「左の瞼」とは何か。この問いへの答えは、テキストの行為論的展開の中のある時点で得られる。それは、主人公レティシア・ギャレットの左眼の瞼のことを指している。彼女は列車内の化粧室で、左眼の睫毛にマスカラをつけ直している最中、途中駅に停車しようとする列車のブレーキが原因で「頬に上から下へとまるで刀傷のような黒っぽい線」(L. 27) を描いてしまうのである。タイトルが示された時点ではそれが何であるか不明なわけだから、タイトルは謎として受け止められる。(HER. 1. 謎の提示：「左の瞼」：それは何を指しているか?)。

\*\* 「左の瞼」は何を意味しているか。タイトルは、多くの場合テキストが何について書かれたものであるかを、つまりその主題 (*thème*) を提示している。このテキストは、実際に主人公の左眼の瞼に言及しているが、文字通り彼女の左眼の瞼そのものを問題にしているわけではない。テキストがパリからリ

(6)

ヨンまでの主人公の旅行、その移動中の列車内のトイレを舞台に演出しているのは、主人公の人格（性格ではなく<sup>10</sup>）の変容である。「左の臉」は、その変容のプロセスを象る記号なのである。一般的に、タイトルはテキストの主題論的象徴と理解されるが、そのようなものとしての象徴（*symbole*）は、ときに一見重要なテーマをその重要さと釣り合わない細部によって代理することがある。クレオパトラの人格をその鼻によって代表させる場合のように。この作品のタイトルは、象徴するもの（臉）が象徴されるもの（主人公の人格）の価値を際立たせるのではなく、象徴されるものの重要性を象徴するもの取るに足らなさに引き戻し、その価値を縮減しており、その意味で反語的である。（HER.I. 謎の提示<sup>1</sup>：「左の臉」：それは何を意味しているか？）。この謎の解明は、読者によるこの作品の解釈と同義である。

\*\*\* 西洋において、「左」（« gauche », « sinistra », « left », « link »...）は伝統的に不器用さ、弱さ、禍々しさ、劣性、欠格、不正、違反、変則、等々を意味し、常に、というのでなければ大抵の場合、否定的価値を帯びている。そして、このテキストでは「右」それ自体への積極的言及がないのに対して、「左」への言及は執拗で、強い含みを持ち、偏りが見られる（いわば偏執的でさえある<sup>11</sup>）。過去に交際した男たちから、より「優しげ」と評価されるので、彼女は自分の「左眼」を気に入るようになり、褒められるといつも自分は「右より左から見た方が見栄えがいいの」（L.26）と応じていた（象徴的には、いわば劣っている側において優れていると言われているわけだから、ここにはテキストによるイロニーが認められる——加えてその特徴は、あたかも取り消し線であるかのようなマスカラの黒い線ではっきり取り消されてしまうの

<sup>10</sup> 「人格」と「性格」の区別については、遠藤文彦「野生の直観、あるいは善悪のあわい—フランソワーズ・サガン「絹の瞳」のテキスト分析」前掲論文3頁を参照。

<sup>11</sup> 「左」の語は10回用いられている。「右」は5回だが、そのうち4回は「左」についての記述を、それと比較しながらするためにすぎず、残りの1回は定型表現（「右に左に」よろめく）として用いられているだけである。

だ)。言及の対象は彼女の眼や横顔に限らない。彼女がはずみで思わず入ってしまうのは「左側のトイレ」であり、当然そこで彼女が外の景色を眺めるのは「左の車窓」越しにである。主題論的含意のある指摘から行為論的細部の物理的客観的記述まで、このテキストは少なからず左に偏向している（言ってみればバイアスがかかっている）のである。ところで、こうした「左」の否定性は、とりわけこのテキストにおいては、「左」それ自身に備わる固有の質ではなく、形式的・構造的にその単数性からきてるように思われる。それも、複数ではなく双数に対置すべき単数（ダブルに対するシングル = simple）としての単数性、偶数ではない奇数（非対称なもの = impair）としての単数性である。要するにそれは、「右」であれ「左」であれ、何かが片方だけあって両方揃っていないこと、対をなすべきものもう一方（いわゆる片割れ）が欠如していることを暗に意味している。（SEM. 不揃い）。さらにこの不揃いさは、象徴的には、そこに何ものかで補わなければならない状態——不完全さ（non intégrité）——があることを示唆している。ちなみにこの不完全さは、「眼」を意味する語の複数形 « yeux »（これは実体として複数ではなく双数である）に対する単数形 « œil » の形態的特異さにおいても際立っているように思われる<sup>12</sup>。（SYM. 対立：A / B : B = 不完全さ）。

## 【第1シークエンス】

(2)

Le Mistral – pas le vent, le train – transperçait la campagne.

ミストラル——風ではなく列車の——が田園地帯を矢のように走っていた。

---

<sup>12</sup> この点興味深いのは、フランス語のタイトルが « La paupière de gauche » 「左の瞼」、つまり「左眼の瞼」であり、「La paupière gauche」 「左瞼」ではないということである。ここで「左」は、瞼を形容しているのではなく、省略されているが「眼」に掛かっているのである。»



\* (REF. フランスの交通機関：高速列車「ミストラル号」)；(REF. フランスの気候風土：南仏特有の強風「ミストラル」)。挿入節「風ではなく列車の」は、記述・描写そのものではなく、語り手から読み手への語りかけであり、呼びかけ（「ねえ皆さん」）、問いかけ（「知っていますよね？」）である。言い換えれば、それはレフェランスの単純な提示なのではなく、提示されたレフェランスをめぐってなされる語り手から読み手へのメタ言語的接触の試みである（いわゆる「交話的」*« phatique »*機能の発現）。これによって読者は、現実についての知を（引いては現実の時間・空間そのものを）語り手と共有していることを確認させられる。その意味でこの挿入節は、読者をして、いわば物語の現実性を帰納せしめる写実主義的レトリックなのである。

\*\* 「ミストラル号」は1950年から1982年までパリ・ニース間を走行していた豪華高速列車である。(SEM. 富裕)；(SEM. 高速度)。

\*\*\* 田園地帯を高速で走る列車の描写は、発話者は語り手であっても、視点は主人公のうちに置かれている。(ACT. 車窓の風景を眺める1)。それは列車の外からではなく、内からなされているのである。

\*\*\*\* 主人公が化粧室に閉じ込められてしまうアクシデントを中心的筋立て（アクション＝行為）とするこの物語において、内部と外部は象徴的価値を帯びて対立している。なお、外界と内界の切断は、かつては建築学的高所によってもたらされることがあったが<sup>13</sup>、高所が陳腐化した現代においては、むしろ最新のテクノロジーが可能にした速度によって確保されると言える。ここで外部から内部を切り取っているのは、物理的には窓を含めた列車の車体であるが、精神的にはむしろその車体が移動する甚だしいスピードである。かつて高さが担っていた役割を、現代では速度が担っているのである。(SYM. 対立の導入：A / B : A = 外, B = 内)。

<sup>13</sup> 身体的拘束のための閉所が精神的解放をもたらすものとして、ファブリス・デル・ドンゴが幽閉されたファルネーゼ塔の牢獄が想起される。

\*\*\*\* 列車が高速で突き抜ける田園地帯＝田舎は、都会（パリ、ニューヨーク）と対立関係にある。この移動はパリからリヨンへと向かう旅だが、主人公の予定では、用事が済めば速やかにリヨンからパリへと戻る往復の旅となるはずであった。この旅には本来二つの方向 « côtés »——リヨンの側（B）とパリの側（A）——があったのであり、それは相対立する二つの欲望の方向である。（SYM. 対立の導入：A / B : B = 田舎）。

(3)

Assise près d'une de ces fenêtres qui ressemblait tellement à un hublot tant ce train était fermé, bloqué et presque cadenassé,

舷窓によく似たあの窓——それほどこの列車は閉じられ、封鎖され、あたかも施錠されているかのようなようだった——のそばに座って、

\* 主人公は窓側に座り、外部＝現実が見渡せる位置にあり、その外部＝現実から遮断された内部空間に座っている。そこで人は、外に出る自由を奪われているとも言えるが、反対に外の世界の束縛から解放され、内面の自由を得ているとも言える。ここでは後者が当てはまる。直接的には身体の拘束を意味するものが、間接的には精神の拘束解除、自由解放を意味しているのである。事実、この「あたかも施錠されているかのような」船室にも似た客室において、主人公は、これまで生き現に今も生きている外の現実を一旦宙吊りにし、暫時遮断した状態で、内省と夢想の世界を活性化させるのである。今しがた述べた通り、外部世界の遮断は、ここでは空間の閉鎖性・密封性によってもたらされているが、それだけではなく、それ以上に、列車の移動の高速性によってもたらされている。つまり、内部と外部は、速度（スピード）によってより深く切断され、より横断しがたいものとして区切られているのである（この遮断は20世紀の技術的進歩に先立つ時代ではむしろ高度——高

さ——によってもたらされるものであった)。いずれにしても、主人公が窓側に位置していることは、対立項としての内部そのものではなく、内と外との二つの対立項にまたがる中間を象徴している。というのも、対立項としての内部そのものは、のちに主人公が閉じ込められてしまう化粧室によって完全な形で実現されるからである。そこで主人公の夢想は内省へと深化し、彼女の精神を解放することになるのである。(SYM. 中間：AB：A = 外、B = 内)。

\*\* 高速列車の窓の形状は、本来は厳密な学問的知識（ここでは工学上の専門知識）に関わるものであるが、ここでは広く一般の人間が共有する常識的知識にすぎない。以後、この種の知識を雑学的知識と呼んでおく。(REF. 雑学的知識：高速列車の窓の形状)。

#### (4)

Lady Garrett se répétait une fois de plus, à trente-cinq ans, qu'elle eût bien aimé vivre dans une de ces humbles ou somptueuses bicoques qui bordent la Seine avant Melun.

35歳になるレディー・ギャレットはまたしても、ムランの手前までのセーヌ河岸に立ち並ぶあの質素な、あるいは豪華な家に住みたかったわ、とひとり呟くのだった。

\* 「レディー・ギャレット」は、レクシ5で明らかになるように、夫が「ロード・ギャレット」＝「ギャレット卿」なので、「ギャレット卿夫人」と訳すべきものである。ただしこの時点では、彼女自身が貴婦人なのか、それとも彼女は平民で夫が爵位を持つ身分なのかは不明である。また、主人公の姓は、彼女の国籍に違うことのない、アングロサクソンの響きを帯びている。(SEM. アングロサクソン性)。

\*\* 「35歳」は人間にとって（とりわけ女性にとって）の人生の曲がり角を意

味する微妙な年齢である。(SEM. 熟年)；(SYM. あわい：非 A 非 B：いまだ老いてはいないがもはや若くはない)。

\*\*\* 主人公は恋人に別れ話を切り出すため男の住むリヨンに向けてパリを出発した列車内で、車窓の風景を眺めながら夢にふける。(ACT. 車窓の風景を眺める 2)；(ACT. 内省：1：田舎暮らしを夢見る)。この夢は、レクシ 12 で本格的に着手される自己分析を予告している。

\*\*\*\* レクシ 3 にも見られる「例の～のひとつ」« un de ces ~»に類するアナフォリック（参照的・承前的）な言い回しはこのテキストに頻出する。その修辭的機能は、まず「ミストラル号」の内装やセーヌ川沿いに建つ家屋の様相など読者が共有している現実世界についての知識を参照する（あるいは参照させる）ことによって、読者を語り手との共犯関係に巻き込み、当の語り手に現実味を、そして物語に真実味を付与することである。(REF. 雑学的知識：セーヌ川沿いの建築物)。同時に、テキストは、その種の言い回しによって対象を反復の相の下に置き、当の対象から独自性ないし唯一性を奪い、それに対して反語的距離を取る、言い換えればそこに引用符を付すのである。(REF. 異化効果＝距離化)。

(5)

Raisonnement logique puisqu'elle avait eu une vie agitée ; et que toute vie agitée rêve de calme, d'enfance et de rhododendrons aussi bien que toute vie calme de vodka, de flonflons et de perversité.

彼女は波乱に満ちた人生を送ってきたわけだから、それは論理的ともいえる考えだ。波乱に満ちた人生を送った者はだれしも、静けさと幼少期とアザレアを夢見るのであり、それは静かな人生を送った者がだれしも、ウオッカと騒々さと奔放さを夢見るのと同じことなのだ。

\* 現実の知識への参照もさることながら、このテキストでは、人生の知恵の引用も頻出している。(REF. 格率：ひとはだれしも現実と正反対の生活を夢見る)。

\*\* 言述の内容のもっともらしさ(論理のみかけ)は、文の修辭的構造(対句法 *parallélisme*) に支えられている。(REF. 対句)。

\*\*\* (REF. フランスの地理：ムラン市、セーヌ川、リヨン市)。

\*\*\*\* ムランはイール＝ド＝フランス地方セーヌ＝エ＝マルヌ県の町である。フランス人であれば誰でも知っている町であろうが、外国人にとっては知名度は低い。(SEM. 地方性)。一方、セーヌ川は言わずと知れた河川、世界的レフェランスである。(SEM. 国際性)。ここでの空間描写は、地元根ざす地域性と世界を股にかける国際性をともに帯びている。実際、物語は国際性一本やりでは一般的すぎて面白みを欠き、地方性に徹しても特殊すぎて理解困難になる(注だらけになる)だろう。ここに見られる国際性と地方性の混淆は、読者の興味を引きうるほどよい真実味の効果をもたらしている。

\*\*\*\*\* 国際性と地方性の対置は、象徴的に見て、主人公のこれまでの生活(現実)とこれからの生活(夢想)の対比に繋がっている。リヨンはフランスの大都市だが、地方に属し、フランスの風土的固有性を代表している点で、いわば垢抜けない地方性を脱した世界都市パリの国際性と対立している。(SYM. 対立：A / B : A = 国際性、B = 地方性)。

## (6)

Lady Garrett avait fait « carrière », comme on dit, dans maintes chroniques et dans maintes histoires sentimentales. Ce jour-là, tout en admirant le côté paresseux de la Seine, elle se plaisait à préparer les phrases qu'elle dirait à son amant, Charles Durieux, commissaire-priseur à Lyon, dès son arrivée : « Mon cher Charles, ce fut une aventure délicieuse, exotique pour moi-

même, à force d'insignifiance, mais il faut le reconnaître, nous n'étions pas faits l'un pour l'autre... »

レディー・ギャレットは、あまたのゴシップ記事、あまたの色恋沙汰で、言うところの「功成り名を遂げ」てきたのであった。その日、セーヌ川の緩やかな流れを陶然として眺めながら、一方で彼女は、リヨンに到着次第、かの地で競売吏をしている愛人のシャルル・デュリユーに向かって言うであろう文章を楽しげに練っていた。「ねえ、シャルル、あなたとの恋は、わたしにとっては、平々凡々なあまり、エキゾチックで、とてもすばらしい経験だったわ。でも、いかんせん、わたしたち、お互いにとってふさわしいカップルとは言えないのよ...」

\* 語り手は、「功成り名遂ぐ」« faire carrière »という表現を明示的に引用として用いることによって、その表現が紋切り型であることともに、それが表す行為がいかに輝かしくとも結局は陳腐で通俗であることを示そうとしている。その意味で、メタ言語的レフェランスはここでは（あるいは一般に、常に？）皮肉な意図を持っている。(REF. 定型表現：「功成り名遂ぐ」)。

\*\* 田舎暮らしに想いを馳せつつ、主人公は同時に、彼女にとっての現実世界、つまり社交の世界で彼女がいま抱えている緊急の用件・問題に取り組んでいる。(SYM. 対立：A / B：A = 外 = 現実の世界、B = 内 = 夢の世界)。その用件・問題 (*affaire*) とは、到着地リヨンで彼女を待っているシャルル・デュリユーとの愛人関係を清算することである。

\*\* (ACT. 車窓の風景を眺める 3)。

\*\*\* こうして彼女は、どうやって別れ話を切り出すべきか、頭の中で来るべき場面を想定しながら、台詞原稿の準備よろしく、場面にふさわしい別れの文句、その文案を嬉々として練っている。(ACT. 内省：2：愛人との別れのシナリオを練る：i：セリフを練る)。

\*\*\*\* ここで物語の大枠を成すシークエンス (= 旅行) の最後の項が告知される (一方、最初の項への言及は——暗黙の了解があるとはいえ——現時点ではまだない)。同時にここでは、旅の目的も暗示されている。(ACT. 旅行:5:目的地への到着——予告として)。

\*\*\*\*\* 主人公のセリフは、別れ話を切り出す際に相手への気遣いを示すための常套手段として用いられる譲歩構文の一変形である。その気遣いは、もとより形だけのものだが、ここでは内容的にも、気遣いの欠如そのものであるようなパラドクス (「この恋の平凡さがこの恋の面白みであった...」) によって話し手の高慢を際立たせている (むろんこの文句は、彼女が本人に面と向かって口にするつもりのものではなく、空想の中でいわば戯れに発してみたものにすぎず、本当の無神経さに由来するものでは決してないとしても、である)。(REF. 別れ話のレトリック); (SEM. 高慢)。

(7)

Et là, Charles, le cher Charles rougirait, balbutierait ; elle tendrait une main souveraine dans le bar du Royal Hotel - main qu'il ne pourrait rien d'autre que de baiser - et elle disparaîtrait, laissant derrière elle des ondes de regard, des relents de parfums, des lento, des souvenirs...

そこでシャルルは、いとしのシャルルは、顔を赤らめ、口ごもるだろう。自分のほうは、ロイヤルホテルのバーで女王様然とした手——相手としてはただ口づけするしかない手——を差し出し、さっそうとその場をたち去るだろう、後には、眼差しの波紋が広がり、香水の残り香が漂い、レントの曲が流れ、追想の数々が残る ...

\* (ACT. 内省:2: 愛人との別れのシナリオを練る:ii: 演技を構想する; iii: 雰囲気を出す)。

\*\* シナリオライター（むろん凡庸な）と化した主人公は、みずからをまさに主人公とする一場面を想像する（幻想する<sup>14</sup>）。そこで彼女はファム・ファタルよろしく、まず、しゃれた文句のつもりで男を軽く見下した（小馬鹿にした）台詞を吐き、次に、悄然とうなだれる彼を前に女王然として（「ロイヤル・ホテル」）高貴に、尊大に振る舞い、そして何事もなかったかのように悠然と立ち去る。この場面がある種の映画（たとえばハリウッドのフィルム・ノワールの類）のワンシーンに想を得ており、その引き写しにほかならないの是一目瞭然である。（REF. 映画史：男と女の別れのシーン）。

\*\*\* 卑俗な幻想（およそ卑俗でしかありえないものとしての幻想<sup>15</sup>）に浸って彼女は悦に入るわけだが、その光景がまさしく大いに卑俗で、かつまた大いに凡庸であるがゆえに、読者は、彼女の自己陶醉を、そこに感情移入することなく客観視できる、つまり、この描写の反語的意図を確実に受け取ることができるのである。（REF. イロニー）。

\*\*\*\* 「シャルル・デュリュウ」はフランス人の姓名の選択として妥当で真実らしく、違和感なく通る。（SEM. フランス性）。ところで、「シャルル」は、フランス人の名としては、言ってみれば凡庸な名前でさえあるが、凡庸と言えば、読者はフランス文学における凡庸な男の代名詞であるボヴァリー夫人の夫「シャルル・ボヴァリー」を想起せずにはいられないだろう。（REF. フランス文学：『ボヴァリー夫人』）。

\*\*\*\* むろんここでのフランス性は、「レティシア・ギャレット」のイギリス性に対置されている。（SYM. 対立：A / B : B = フランス性）。しかしこの対立は、単に一つの水準（地方性の水準）における二つの地方性の対立ではなく、国際性と地方性の二つの水準の対立である。（SYM. 対立：A / B : A = 国際性；

<sup>14</sup> 「『精神分析』 幻想：願望充足の働きを持つ想像上の観念、心像の形成。」（『小学館ロベール仏和大辞典』 « fantasme » の定義）

<sup>15</sup> 幻想 (fantasme) と夢想 (rêve)。われわれの文脈では、前者は意識的な欲望にかかわるもの、後者は無意識の欲望に由来するものである。



B = 地方性)。実際、この作品でイギリス性は、水準の異なる二つの性質を帯びているように思われる。前者においては固有の意味でのイギリス性が、後者においてはその固有性(特殊な価値)の拡張ないし一般化(世界化=グローバル化)としてのアングロサクソン性が問題となる。

(8)

Pauvre Charles, cher Charles si dévoué sous sa petite barbiche... Bel homme, au demeurant, viril, mais enfin quoi, un commissaire-priseur lyonnais ! Il aurait dû se rendre compte lui-même que cela ne pouvait durer.

かわいそうなシャルル、いとしいシャルル、小さなあごひげを生やした、あんなに献身的な人... ハンサムといえばハンサムで、男らしくもある、でも、なに、要するにリヨンの競売吏！わたしたちの関係が長続きするものじゃないことぐらい、あの人だってわかるはず。

\* (ACT. 内省：3：現状分析に着手する)。

\*\* 登場人物による現状分析は、語りのレベルでは、登場人物の紹介の役割を果たしている。シャルルは「献身的」で、「ハンサム」で、「男らしい」、申し分ない好人物のようだが、「リヨンの競売吏」というその社会的ステータス、職業イメージ、在所イデオロギーにおいて恋人ないし結婚相手としては失格する(ここでもルーアン方面の町医者シャルル・ボヴァリーが想起される)。(SEM. 凡庸な男)。なにせ彼女は、世界の名だたる著名人や富豪と結婚、離婚を繰り返してきたセレブリティーなのだから (SEM. 自由奔放な女)。要するに、彼とは住む世界が違うのだ。(REF. 現代における社会階層のイメージ：「セレブ」、「一般人」)。そこから(論理的に? <sup>16</sup>) 導出される結論は、二人の関

<sup>16</sup> ここに機能しているのは省略三段論法(エンチュメーマ)である。すなわち、「貴賤相婚(身分違いのカップル)は長続きしない。しかるに、私は高等遊民(セレブ)であり、

係は「長続きしえない」（貴賤相婚はありえない）、ということである。（SYM. 対立あるいは並行：A / B ないし A || B : A = 貴族、B = 庶民）。

\*\*\* 二人の関係はそもそもどうやって始まったのだろうか？二人のなれそめについての物語的言及はないが、しかし彼女が彼に惹かれたのは、ここに明確に述べられている通り、つまり、譲歩的に（したがって間接的に）ではあるが単純明快に書かれてある通り、彼が「献身的」で、「ハンサム」で、「男らしい」からにはほかならず、つまりは、彼につけ加えられた社会的文化的イメージではなく、彼に生来備わる人間性と肉体的性的魅力ゆえにである。（REF. 黙説法）。主人公の意識が徐々に解放されてゆくのは、このように真実をいわば後景化する譲歩のプロセスを宙に吊る＝中断すること（エポケー）によってなのである。

(9)

Qu'elle, Letitia Garrett, née Eastwood, ayant épousé successivement acteur, un agha, un fermier et un PDG, ne pouvait raisonnablement finir sa vie avec un commissaire-priseur !...

旧姓をイーストウッドといい、俳優、トルコの高官、大農場主、会社社長と相次いで結婚をした彼女、あのレティシア・ギャレットが、リヨンの競売吏と身を固めるはずがないなんてことぐらいはね！ ...

\* レディー・ギャレットの旧姓は「イーストウッド」という平民の名前である。ここで平民的というのは、必ずしも実証しうる歴史的事実としてそうであるというわけではなく、むしろそれが二つの現用の普通名詞（nom commun =

---

彼は平民（一般人）である。ゆえに、私たちは結婚しても長続きしない。」省略されているのは大前提と小前提の一部（自分が高等遊民であること）であるが、それらが自明であるとされているからだ。

月並みな名前、大衆的ないし庶民的名前) からなるという言語的事実に由来する。一方、彼女の現在の姓は前夫「ギャレット卿」の貴族的姓であることが明らかにされる。(SEM. 平民性)。

\*\* 一方、彼女の名「レティシア」はラテン語系の名で、語源的意味は「歓び」であり、「シャルル」という名の愚鈍さ・鈍重さと対照をなしている。(SEM. 軽快さ・輝かしさ)。それはフランス人の名前でもありうるが、ラテン語の綴りと響きを強くとどめており、汎ヨーロッパ的に用いられる名前で、その意味でいわば(ローマ) 帝國的響きを帯びている。(REF. 名前の言語的文化的起源)。そこに認められるのは、特殊な価値が一般化したものにすぎない〈グローバル〉とは次元を異にする超越的価値〈ユニヴァーサル〉である。(SYM. 対立:A / B:B = 貴族性)。ただし、そこに貴族的響きが認められるにしても、綴り字(発音もだが<sup>17</sup>)の観点から見ると、彼女の名は本来の Laetitia ないし Laëtitia から Letitia に簡略化された形で示されており、このことは、問題の貴族性が、そこに本来備わっていたであろう輝かしく豪華な性質を多少なりとも失った、摩滅損耗した貴族性であることを象徴的に物語っている。(SEM. 通俗化 = 民衆化 vulgarisation)。

(10)

Elle hoch a la tête une seconde et se reprit aussitôt. Elle avait horreur, en effet, de ces mouvements machinaux qu'ont les femmes seules - ou les hommes seuls d'ailleurs - dans la vie, dans la rue, partout, pour ponctuer silencieusement leurs décisions intimes. Elle en avait trop vu de ces mouvements du menton, de ces froncements de sourcils, de ces gestes tranchants de la main qui appartiennent aux solitaires, quel que soit leur

<sup>17</sup> 本来の二重母音(「ラエティティア」)が短母音化される(「レティシア」)。

état mental, ou leur classe sociale.

彼女は一瞬うなずいたが、すぐにはっと我に返った。じっさい彼女は、日々、町なかでもどこでも、ひとり身の女が——もとより、ひとり身の男もそうだが——心の中でなにかを決心したとき、それを音もなくありありと窺わせる、あの機械的な動きが大嫌いだった。精神状態や社会階級がどうあれ、寂しい人たちに特有の、あの顎の動き、眉をひそめる様子、決然とした手の動作を、彼女はうんざりするほど見てきたのだ。

\* (ACT. 我を忘れる：1：うなずく；2：我に返る)；(ACT. 内省：4：現状分析を中断する)。

\*\* 主人公は、内省のさなかに自分が嫌悪する動作を反射的にしてしまったことに立腹するのだが、その動作とは、孤独な人間（とりわけ孤独な女）に特有の、自分自身への同意、相槌の所作である。それは取りも直さず、彼女が自分を孤独な女だとは思っていない、あるいは、そう思うことを拒否しているということにほかならない。みずからは否認している所作を図らずもしてしまうことによって、彼女は本当の自分（おのれの実存）をはしなくも表に出してしまった（読者に晒してしまった）のである。(REF. 所作の類型学：孤独な女の振る舞い)。

\*\*\* ここでのレフェランスは、語り手による引用としてではなく、登場人物による自覚（自分自身への反問）によって明示されている。レティシア・ギャレットは、ある種のレフェランスに囚われた人であるが、ある種のレフェランスを告発する人でもあり、その限りである種の自己分析を遂行しうる知性を備えた人物でもある。ただしその告発もまた、あくまで批判的レフェランス（孤独な人間に対する社交的人間による批判のコード）に依拠してなされるので、彼女は、レフェランスに対してみずから企てる批判においてさえ最終的にレフェランスから自由であることはありえないということになる。

(REF. イロニー)。

(11)

Elle prit son poudrier, se repoudra son nez à tout hasard, et une fois de plus intercepta le regard du jeune homme, deux tables plus loin, qui, depuis le départ de la gare de Lyon, lui assurait, lui confirmait qu'elle était la belle, insaisissable et tendre Letitia Garrett, fraîchement divorcée de Lord Garrett et chaudement entretenue par le même.

彼女はコンパクトをとり、念のため鼻にパウダーをつけ直してから、いま一度、ふたつ先のテーブルに座っている若い男の視線を受け止めた。そのままざしは、リヨン駅を出てからずっと、自分が、美しく、捉え難くも愛情深い、かのレティシア・ギャレットであり、つい先ごろギャレット卿と離婚したばかりで、いまは卿に懇ろに養われている身であることを彼女に確信させ、確認させてくれるのだった。

\* (ACT. メイク直し (誘惑) : 1 : パウダーをつけ直す ; 2 : 男の視線を受け止める)。メイク直しは、単に身だしなみを整えるだけのためにする、いわば無償の行為ではなく、従前から自分に関心に向けている男の反応を再確認するという明確な目的に動機づけられた行為——誘惑——である。

\*\* いかにその蓋然性が高いとしても、若い男の視線が好意の印として自分に向けられていると思うのは、あくまで恣意的な想像にすぎない。(SEM. うぬぼれ)。

(12)

C'était drôle d'ailleurs à y penser, que tous ces hommes qui l'avaient tant aimée, qui avaient tous été si fiers d'elle, si jaloux, ne lui en aient jamais

voulu à la fin de les abandonner ; ils étaient toujours restés bons amis. Elle s'en faisait un orgueil, mais peut-être, au fond, avaient-ils été tous obscurément soulagés de ne plus partager ses perpétuelles incertitudes... Comme le disait Arthur O'Connolly, l'un des ses plus riches amants : « On ne pouvait pas plus quitter Letitia qu'elle ne pouvait vous quitter ! » Il était riche, mais poète, cet homme. En parlant d'elle, il disait : « Letitia, c'est pour toujours le réséda, la tendresse, l'enfance », et ces trois mots avaient toujours ulcéré les femmes qui l'avaient suivie dans la vie d'Arthur.

それにしても、考えてみるとおかしなことだ、彼女のことをあんなにも好きになってくれて、そのことをあんなにも自慢して、あんなにも嫉妬深かったあの男たちみんなが、彼女に捨てられても、けっきょく一度も彼女を恨んだりしなかったのはどういわけだろう。事実、彼らははその後もずっといい友達であり続けたのだ。彼女はそのことを誇らしく思うのだけれど、でももしかしたら、結局のところ、みんな彼女の果てしない移り気につき合う必要がなくなって内心ほっとしているのかもしれない .... これまでの恋人で一番のお金持ちだったアーサー・オコノリーが言っていたように、「われわれはレティシアと別れがつかったが、彼女にしてもわれわれと別れることはつかったんだ。」彼はお金持ちだが、詩人でもあった。彼女を評して、彼はこう言っていた——「レティシアは、永遠に変わらぬモクセイソウ、愛情、少女なんだ。」これらの三つの単語は、アーサーがその後に付き合った女性たちの心をいつもひどく傷つけたのだった。

\* (ACT. 内省：5：現状分析を再開する)。

\*\* 再開された内省は、自己の優越性の再確認（恣意的で積分的な自己評価）から、自分自身に対する軽い疑念（冷静で微分的な自己分析）に転じる。華々しい離婚歴を持つ主人公の最新の離婚は貴族とのそれであるが、離婚したそ

の相手との関係は経済的レベルではいまだに続いているのだという。これはすなわち、彼女の経済的立場は常に男たちによって保証(保障)されてきたということであり、彼女は経済的に自立(自律)した存在ではない、要するに、彼女は職業を持っていない、男に依存している(「われわれはレティシアと別れることはできないが、彼女にしてもわれわれ [=パトロンである男たち] と別れることはできないんだ。」)ということである——もとより男を渡り歩き、「養われる」=「囲われる」ことが自律的職業だというのなら話は別だが…ここに至って、冒頭の(faire « carrière »)という表現(成句)の深い反語的意味を読み取ることができる。すなわち、そこで用いられる引用符は単に常套表現を明示しているだけではなく(それらならむしろ動詞句全体« faire carrière »を括るべきだろう)、文字通り「職業」(その道一筋に掛けてきた生業)にするという意味を強調していると考えることができる。(SEM. 囲われ)。

\*\*\* オコノリーはアイルランド系の名前であるが、ここではフランス性のようにイングランド性に対置されているのではなく、それを包摂・構成する部分として導入されている。(SEM. アイルランド性)。

\*\*\*\* オコノリーの台詞(「レティシアは、永遠に変わらぬモクセイソウ、愛情、少女なんだ。」)は、レクシ5で導入された三つの単語を並べた対句(「波乱に満ちた人生を送った者はだれしも、静けさと幼少期とアザレアを夢見るのであり、それは静かな人生を送った者がだれしもウオッカと騒々さと奔放さを夢見るのと同じことなのだ。」)をさらに展開したものである。オコノリーは「詩人」とされるが、その内実は、対句法や交差配合法(「われわれはレティシアと別れることはできないが、彼女にしてもわれわれと別れることはできない。」)のような古典的修辞法を操ることに還元される——要するに「詩人」のイメージをなぞること、「詩人」のまねをすることに。(REF. 修辞学のコード); (REF. 凡庸な詩人像)。

(13)

Le menu était des plus copieux. Elle le feuilleta d'une main distraite et arriva à une chose épouvantable où, dans le même brouet, traînaient apparemment des céleris rémoulade, des soles historiques et un rôti révolutionnaire, et plus des pommes soufflées, des fromages à la va-vite et des bombes de carton-pâte à la vanille. Étrangement, dans les trains, tous les menus avaient à présent un air mi-Oliver mi-Michelet. Elle sourit un instant en pensant qu'un jour elle verrait des soles guillotines ou quelque chose d'aussi bête, puis jeta un coup d'œil interrogateur vers la vieille dame qui lui faisait face.

献立表はじつに盛りだくさんだった。何気なくめくってみると、すごい代物のものが目に入った。同じスープにどうやらマヨネーズ和えセロリ、歴史的ヒラメ、革命的あぶり肉が転がっていて、そこにポテトスフレ、即製チーズ、そして紙粘土風バニラ味ボンブグラッセ<sup>18</sup>がついている。奇妙なことに、いまや列車の食堂車では、すべての献立表がなかばオリヴェール風、なかばミシュレ風の様相を呈していた。いつかギロチンにかけられたヒラメだとか、そんな馬鹿ばかしいものにお目にかかる日が来るかもしれないと考えてちょっとほほ笑んでから、続いて、自分の向かいに座っていた老婦人にももの問いたげな視線を向けた。

\* (ACT. 食事：1：メニューを読む；2：ひとり微笑む；3：相席の婦人に視線を向ける)。主人公が食堂車にいることは、直前のレクシの「テーブル」という語で示されている。彼女は食事をしようとしているのである。ここでフランス語で書かれたメニューを読む（その上でにっこり微笑む、相席の婦

---

<sup>18</sup> 円錐形のアイスクリーム



人に意味ありげな視線を送る) という行為は、機能的には、イギリス人である主人公がフランス語をよく解する(読むことができる)という事実をもっぱら意味している。それは、直後のフランス語についてのメタ言語的省察を導入する役割を果たしている。

\*\* メニューを読んだり、相席の婦人と言葉を交わしたり(レクシ14)しながら、主人公は内省を続行する。(ACT. 内省:6:メニューの料理名についての考察)。事実この短編は主人公の「意識の流れ」を描いた小説であり、全体が「内的独白」(おもに自由間接話法による)からなっている。以後、内省は出来事に中断されたり中継されたりして、様々なトピックにかかわりつつ断続的に遂行されてゆく。

\*\*\* (REF: フランス料理); (REF. 歴史上の人物: ミシュレ); (REF. 現代の著名人: ミシェル・オリヴェール)。「ミシュレ」は『フランス革命史』や『民衆』の著者としてのミシュレのことであろう。イギリス人にとって、政治的急進主義、革命思想はフランスを特徴づける記号である<sup>19</sup>。「オリヴェール」(あるいは「オリヴァール」)は、当時の有名なシェフであるミシェル・オリヴェール Michel Oliver (1932-) のことであろう。彼は 300 万部を売り上げた *La Cuisine est un jeu d'enfant* (序文ジャン・コクトー) の著者でもあった(ちなみに、学校食堂や社員食堂でおなじみのマヨネーズ和えセロリ(実際にはレムラードソース和えセロリ)やポテトスフレはごく庶民的(民衆的)な料理である)。レフェランスとして、前者は一定の普遍性を備えているが、後者は地域性・同時代性に刻印されており、それぞれ読者に別種の知識を要求する。むろん後者の方がより特殊な知識が求められ、語り手と読み手の共犯関係(馴れ合い)はより強固になる。

---

<sup>19</sup> イギリス人一般(少なくとも中流以上のイギリス人)の保守性ないし事勿れ主義については、既に論じた「未知の女」でも国民性のレフェランスとして機能している(前掲論文「L/M, あるいは LM - フランソワーズ・サガン「未知の女」のテキスト分析」)。

\*\*\*\* 料理名の列挙が間接的に意味しているのは、イギリス性に対置されるフランス性であると同時に、当時流行の料理の突飛で、風変わりな性格（それは結局「馬鹿ばかしさ」に還元される）である。(SEM. フランス性)；(SEM. 馬鹿ばかしさ)。いずれにせよ、ここで示されるのは、主人公が、フランス語を解すると同時に、フランスの歴史と同時に時事にも通じているということ、言い換えれば、フランスに関する文化的コードの習熟度（教養）が——フランス人並みに——高いということである。(SEM. フランス通)。

\*\*\*\*\* 当代の料理のある種の傾向を「馬鹿ばかしい」と評するのは、直接的には主人公である。しかし、そうした価値判断の背後に現代の習俗に対する「作者」の批判的眼差しが透けて見える、と捉えることができる。(REF. 作者)。とはいえ、語り手はそうした主人公の態度に単純に同調しているわけではなく、それをいわばスノップなものとして冷やかに眺めていると見ることもできる。その場合には、レフェランスとしての「作者」自身が主人公のうちに溶解し虚構化され批判の対象となっている、ということができる。このように見てくると、ここでの語り手の「意図」はにわかには測りがたいと言わざるを得ない。

(14)

Elle était visiblement une dame de l'arrivée, une Lyonnaise. Elle avait l'air doux, vaguement gêné et des plus honnêtes. Letitia lui passa le menu et aussitôt la dame hocha la tête, sourit, lui readressa avec mille contorsions aimables et discrètes qui firent comprendre à Letitia à quel point, et malgré le temps, elle avait toujours l'air typiquement anglo-saxonne.

婦人は見るからに到着地リヨンの人のようだった。温和な感じで、どこことなくどぎまぎしており、善良この上ない様子をしていた。レティシアが献立表を手渡すと、すぐに彼女はかぶりを振り、にっこりして、あれこれ控えめながら

愛想のいい身振りをしながら、献立表を返してよこした。そんな身振りには、自分はいくら時間が経ってもあいかわらず典型的なアングロサクソン系の顔立ちをしているのだということを思い知らされるのだった。

\* 見るからにリヨンの人のようだという事は、パリの人のような都会っ子に対して地方人（さらにいえば田舎っぺ）のようだという事である。(SEM. 田舎者)；(REF. 在所のイデオロギー)；(SYM. 対立：A / B : B = 田舎)。

\*\* (ACT. 食事：4：メニューを渡す；5：メニューが返される)。ここでメニューを相手に渡す行動は、順番を譲りあう行為の一環として取られており、本来的に相互的で、相手から同じ行動が返されることは、コード上、織り込み済みである。(ACT. 順番を譲る：1：かぶりを振る；2：微笑む；3：愛想のいい身振りをする；4：メニューを返す)。

\*\*\* 行動はなべて行為論的コードに則って取られるものだが、とくに儀礼的な行動はその傾向が著しい。(REF：西洋における礼儀作法)。

\*\*\*\* フランス語とフランス文化に通じている（ことを自認する）主人公は、献立表に並ぶ一品料理のネーミングの奇妙さを理解する。しかし、みずからの理解について、相席の婦人に暗黙の了解（同調、共犯関係、馴れ合い）を求めるが、その思いは皮肉にも相手の過度の愛想のよさによって跳ね返されてしまう。主人公の顔立ちは、文字通り覆い隠しようもないアングロサクソン系の顔立ちであり、相席のリヨンの婦人のローカルな（あるいはネイティブな）顔立ちと対照をなしている。正確を期して言えば、問題はアングロサクソンのことであるということそのものではなく、それが「典型的に」そうであること、つまり彼女の顔の類型論的な特徴である。彼女の顔も決してヨーロッパ人の顔の類型論的差異を超越<sup>コスモポリタン</sup>＝中立化しておらず、いわば世界人的域には達していない（それになりに田舎臭い）のである。(REF. 顔の類型学：アングロサクソン系の顔立ち)；(SYM. 対立：A / B : A = イギリス性、B

=フランス性)。

\*\*\*\* (SEM. コンプレックス)。自分は諸々のコンプレックスを免れていると信じて疑わない(レクシ32)レディー・ギャレットだが、そんな彼女も、自分の典型的にアングロサクソンの顔立ちになかば無意識のうちにコンプレックスを抱いている。

(15)

« Après vous, disait la dame, après vous... » « Mais non, je... voyons », répliquait Letitia d'une voix faible (et elle sentait son accent, dans ces cas-là, redoubler...) « Mais non. Croyez-vous que le melon est bon ? » « Soit bon », lui dit automatiquement une voix intérieure, trop tard. Il y avait déjà sur les lèvres de cette femme en face un petit sourire indulgent dû à cette faute grammaticale, et elle n'eut pas le courage de se rectifier elle-même.

「お先にどうぞ、お先に」と婦人が言うと、レティシアは「いえいえ、わたしは... そうですね」と弱々しい声で返事をした(そういう時、彼女は自分の英語なまりが増大するのを感じるのだった)。「いえいえ。このメロンおいしいですとお思いですか」。すぐさま、「おいしいと」、と言う内なる声が聞こえてきたが、もう手遅れだった。すでに向かいの婦人の口もとに、この文法的誤りに由来する寛容さに満ちたほほ笑みが浮かんできていたが、あえて自分からそれを訂正する気にはなれなかった。

\* (ACT. 言葉を交わす：1：譲る；2：受ける；3：質問する；4：笑みで答える)。

\*\* 「お先にどうぞ」« Après vous. » = « After you. » は、順番を譲り合う際に使われる代表的な決まり文句である。(REF. 定型表現)。この表現は、西洋に共通なのか？あるいは英国が発祥の、もしくは英国で優勢なものなのか？不

明だが、後者だとすればそこにはいわゆる<sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup><sup>・</sup>アングリシズム(英語特有の言い回し)が認められることになる。リヨンの婦人はそれを善意のパロディーとして口にはしているのだ。(SEM. イギリス性); (REF. パロディとしてのイギリス性)。

\*\*\* (SEM. コンプレックス)。主人公は自分のフランス語の抜きがたい英語なまりになかば無意識のうちにコンプレックスを抱いている。

\*\*\*\* (REF. フランス語の文法)。主節の動詞には、それが肯定の場合は従属節の動詞が直説法に、否定・疑問の場合は接続法に置かれるのが標準的とされるものがある。「思う」« croire »はその種の動詞のひとつであり、代表格である。

(16)

Elle en conçut quelque humeur, puis se dit aussitôt qu'il était bien bête de sa part de s'énerver pour si peu de chose et qu'elle ferait mieux de penser à l'exorde qu'elle adresserait à Charles dans trois heures.

彼女はそれですこし不快な気分になったが、それからすぐにこんなつまらないことで腹を立てるのはわれながら馬鹿げている、そんなことより三時間後にシャルルに切り出すであろう文句でも考えておいたほうがいいだろうと思った。

\* (ACT. 気分を害する: 1: 気を悪くする; 2: 気を取り直す); (ACT. 内省: 2: 愛人との別のシナリオを練る bis: i: 予告)。

\*\* (REF. ミストラル号の運行)。鉄道の距離で言うと、パリ〜ディジョンは300キロ強、ディジョン〜リオンは約200キロ。列車の現在位置はムランとディジョンの間(リオンまで3時間の地点)で、主人公はこれから化粧直しを思い立ち、化粧室に入ってマスカラをつけ直している最中に列車がディ

ジョン駅で停車する。当時のミストラル号の速度とリヨンまでの停車回数・時間からしておそらく真実味のある設定とは思われるが、事実は未詳。ちなみに、彼女が化粧室から解放されるのは、デイジョンから70キロ強先のシャロン＝シュル＝ソーヌを通過した後である。(彼女はどれくらい閉じ込められていたのだろうかに興味はわくが、「かなり長いこと」とされるのみで、時間数は示されていない)。

(17)

La grammaire n'avait rien à faire dans les discours passionnels, tout au plus pouvait-on dire – d'après l'expérience assez longue qu'elle avait maintenant du français – que la place des mots changeait complètement une phrase. Ainsi, entre dire à un homme « Je vous aime beaucoup » ou « Je vous ai beaucoup aimé », et dire « Je vous aimerai toujours » ou « Je vais toujours vous aimer », il y avait là des mondes passionnels, incompréhensibles, et qu'elle-même avait eu le plus grand mal à résoudre, aussi bien sur le plan sentimental que sur le plan grammatical.

文法なんて色恋沙汰の台詞にはぜんぜん関係がない、せいぜい言えるのは——自分がこれまで得たフランス語に関する長い経験からして——単語の位置が文の意味をすっかり変えてしまうということぐらいだ。たとえば、ある男に「大好き」とか「大好きだった」と言うのと、「いつまでも愛します」とか「いつまでも愛するでしょう」と言うのとの間には恋愛に関する理解不可能な世界が横たわっており、彼女自身これについては感情の面でも文法の面でも解き明かすのに大いに苦労してきたのであった。

\* (ACT. 内省：7：フランス語文法についての考察)。

\*\* 主人公は自分の典型的にアングロサクソンの顔立ちを気にしているが、

同様の事態が言語のコードにおいても出来る。主人公は自分の英語なまりを強く意識しており、フランス語の文法に関して犯した小さなミスを悔いたり、微妙なニュアンスに対する理解の及ばなさを痛感したりするのである。(REF. 英語とフランス語の違い)。

\*\*\* 主人公は、自分の華麗なる恋愛経験から判断してくだんの相違を恋愛の文脈においては取るに足らないものと断定的に過小評価してはばからないが、本心は譲歩節（「せいぜい言えるのは」以下）で開陳されている通りで、彼女は恋愛においてもフランス語の文法や語法の重要さに気づいているのである。(SEM. 自己欺瞞)。

\*\*\*\* こうした対照、相違は、イギリス性とフランス性の対等で両立も可能な対立というよりも、よそ者と地元民との非対等な排他的対立の上に成り立っている。そこに外国人をはじめとするよそ者一般の孤独と疎外感——といっても必ずしも深刻で重大なものとはかぎらず、むしろ日常の中で繰り返し抱いては受け流される小さな孤独、些細な疎外感——が由来するのであるが、ここではそのような事態がレフェランス（文化的知識、教養）のレベルで生じていることに留意しておこう。(SYM. 対立:A / B:A = 他者、B = 同一者)。

## 【第2 シークエンス】

(18)

Ce train allait décidément à une vitesse folle.

その列車は本当にものすごいスピードで走っていた。

\* パラグラフ最初の一文は、作品冒頭の一文（「ミストラル——風ではなく列車の——が田園地帯を矢のように走っていた。」）と同一の視点——車窓の風景を眺めている主人公の視点——に立った発話主の発話である（様態要素

« décidément » がそれをより明確に示している。その意味でここは、「この列車、本当にすごい速さね」、と訳すこともできよう)。視点と内容の点で冒頭の文の反復とみなしうるこの文は、二番目のシーケンス（行為列）の開始を告げる文であると言える。実際、ここまでが作品のいわば序章であり、ここからがその本編ともいべき化粧室でのアクシデントのエピソードと、その間の主人公の内省の始まりである。(ACT. 車窓の風景を眺める 4)。

\*\* (SYM. 対立の導入 bis : A / B : A = 外、B = 内)。

(19)

Il lui sembla qu'elle ferait une sorte de bonne action, de politesse au wagon tout entier si elle allait se remaquiller, se laver les mains, se donner un coup de peigne avant que n'arrivent le steak flambé, la sole guillontinée et la bombe dégoupillée qui allaient constituer une heure durant son destin le plus proche.

彼女には、これから一時間ばかりの間に自分に与えられた直近の運命をなすところのフランベしたステーキやら、ギロチンにかけられたヒラメやら、安全ピンを抜かれたボンブグラスセやらが運ばれてくる前に、もし自分がいまここでメイクをし直して、手を洗い、髪を梳かしてくるならば、それが車両に乗り合わせた乗客全員に対していわば善行を施し、礼を尽くすことになるように思われた。

\* (ACT. メイク直し bis (監禁) : 1 : 思いつく)。

\*\* 主人公は、レクシ 11 で再確認した自己像<sup>イマゴ</sup>（「自分は魅力的な女である」）に立って、自分が本格的に化粧直しをすることは、列車内の乗客たちに対して善行を施すことに等しいと考える。(SEM. うぬぼれ屋)。

\*\*\* 料理名の列挙が意味しているのは、献立表の突飛で、風変わりな性格、要



するに「馬鹿ばかしさ」である。(SEM. 馬鹿ばかしさ)。

(20)

Elle fit un petit sourire à la Lyonnaise et, de sa démarche si connue – il fallait bien le dire, dans ce train, si désorganisée –, elle se dirigea vers la porte vitrée automatique qui s'écarta illico avant de la précipiter presque involontairement dans les toilettes de gauche. Elle mit le verrou précipitamment.

彼女はリヨンのご婦人にちょっとほほ笑み、いつもと変わらぬ足取り——ただ、この列車の中だから、ひどく乱れたと言わざるをえない足取り——で、ガラス製の自動ドアの方に向かって行った。自動ドアはすぐさま開き、ほとんど考える間もなく彼女を左側の化粧室に押し込んだ。彼女はそそくさと化粧室をロックした。

\* (ACT. 化粧室への移動：1：微笑む；2：席を立つ；3：化粧室に向かう；4：化粧室に入る；5：鍵を掛ける)。

\*\* 化粧室への主人公の移動には、二つの相反する動きが関与している。ひとつは、スピーディで洗みのない滑らかな動き、もう一つはスローモーでぎくしゃくした不安定な動き。主人公の軽やかな足取り、自動ドアの開閉、化粧室への導線は、迅速で軽快で動き、円滑な運動を代表している (SEM. 円滑さ)。しかし、通常は軽快な主人公の足取りが、ここでは列車の揺れが原因で、転倒の不安、失態の恐れ、不測の事態が出来る危険を孕む剣呑なものとなる。(SEM. 乱れ)。(ACT. アクシデントの前触れ)。

\*\*\*\* ここに「交通」と「落下」の主題系が認められる。(SYM. 対立：A / B：A = 交通、B = 落下)。

(21)

C'était bien ça, le progrès, la vitesse, le silence, c'était bien. Mais il fallait des muscles d'acier, un comportement de Tyrolienne et une vue d'équilibriste pour traverser un simple compartiment entre Paris et Lyon, en 1975. Elle pensa brusquement avec envie à ces astronautes qui, sans apparemment la moindre secousse, allaient jusqu'à la lune, y descendaient, n'avaient aucun problème de vestiaire et rentraient chez eux, illico dans l'eau, illico recueillis par de joyeux marins enthousiastes.

いいわねこれ、進歩、スピード、静けさ、いいものだわ。けれども、1975年時点のパリ・リヨン間の列車では、コンパートメントひとつ横切るにも、強靱な筋力、チロリアンブリッジの身のこなし、綱渡り師の視力がなくてはならなかった。ふと彼女は、あの宇宙船の乗組員たちのことをうらやましく思い浮かべた。彼らは、見たところ少しの揺れも感じずに月まで行って、着替えの心配など一切なしに地球に戻り、即座に着水し、即座に嬉々として熱く迎えてくれる水夫らによって回収されるのだ。

\* (ACT. 内省：8：技術の進歩について思う)。

\*\* (REF. 1975年のフランス事情：高速列車、宇宙飛行、カラーテレビ)。1975年と言えば、いわゆる「栄光の30年」« les Trente Glorieuses » (1946-1975)の最後の年であり、第2次大戦直後から続いた高度成長期も終わりを迎え、消費社会が極みに達する時期であると同時に、石油危機を経て現在まで続く低成長の時代に移行しはじめる時期でもある。高速列車は技術の進歩の賜物であるが、その花形であるミストラル号はやがてさらに高速のTGVに取って代わられるであろう(1982年)。75年当時の科学技術の進歩をより高度に代表するのは有人宇宙飛行計画であり、1969年に人類初の月着陸がテレビ中継されたのちも、スカイラブ計画の宇宙ステーションやアポロ・ソユエ

ズ計画でのドッキングなど、ここに言及されている地球への帰還のシーンも含めてテレビ映像で世界中に即座に伝えられるようになった。マスメディアの花形であるテレビもこの時期にはカラーが標準となっており、「あの宇宙船の乗組員たち」のイメージも、そうしたカラーテレビによる中継映像を参照対象としている。

\*\*\* 高速列車も宇宙船もともに現代における科学技術の進歩を代表しているが、イメージのレベルでは、高速列車は接地して揺れを伴いつつ移動するものとして突発的事故、偶発事のリスクを、宇宙船は空中を滑らかに移動するものとして円滑なことの運びを表象している。(SYM. 対立：A / B : A = 円滑さ (交通)、B = 乱れ (落下))。しかるに、この玉に瑕の欠点とも思われる列車の動揺こそが、皮肉にも、主人公に精神の健康を回復せしめる有益な効果を発揮することになるのである。

\*\*\*\* (REF. 専門知識：チロリアンブリッジ)。登山用語で、「二つの岩峰にザイルをかけてわたる方法」(小学館ロベール仏和大辞典)。転じて、空中にワイヤーロープを張ってぶら下がり滑車を使って移動する移動方法。ここでは天井等に渡されたつかみ棒(?)のようなものにつかまりながら通路を移動する様子が思い浮かぶが、事実未詳。

(22)

En fait de joyeux marins enthousiastes, ce qui l'attendait, elle, à l'arrivée de ce train, c'était un commissaire-priseur, jaloux, morose et ayant toutes les raisons de l'être puisque, après tout, elle faisait ce trajet rapide et heurté uniquement pour rompre.

嬉々として熱く迎えてくれる水夫の代わりに、この列車の到着地で自分を待っていてくれるのは、恋々として、鬱々たる、ひとりの競売吏である——その男が恋々として鬱々たるのも無理はない、なにせ彼女がこの速くて揺れる行

程をたどっているのも、結局のところ、それはひとえに彼と別れるためだったのだから。

\* (ACT. 内省：9：シャルルについて思う)。

\*\* 理想と現実には大きなギャップがあると言いたいわけだ。(SYM. 対立：A / B：A = 理想、B = 現実)。

\*\*\* 旅行のシークエンスの締め括りの項「到着」が再び暗示される。ただし、ここでは暗示されるにとどまっていた旅の目的（愛人と「別れるため」）が明示される。旅行それ自体は、恋人に別れを告げるという主たるシークエンスに従属するサブシークエンスにすぎないことが明白となるのである。しかるに、主たるシークエンスは、サブシークエンスの間に準備されるシナリオという形でしか生起せず、実際には現実のもとにならない。主人公は目的地に達するが、目的は達しないのである。(ACT. 旅行：5：到着—予告として)。

\*\*\*\* ところで、場所の名の論理からしてみれば、そもそも彼女は目的地に達したとさえ言えるだろうか。パリのターミナル駅とはいえ、リヨンという名をもつ駅から出発してリヨンという名の都市に到着することのうちには、なにかしら反語的な響き——目的地を目指した旅が出発点に回帰していること、目指す終点が出発点にあったことのアイロニー（意図がくじかれる古典的アイロニー、ただし悲劇的アイロニーではなく、ハッピーエンドのそれ）——が感じ取れないだろうか。(REF. アイロニー)。

(23)

C'était encore bien pire dans cet endroit aseptisé, kaki et grotesque que dans les wagons qui au moins, avec leurs petits reps, leurs petits œillets et leur côté moderne d'ores et déjà démodé, faisaient un effort de pimpant.

その殺菌されたカーキ色のグロテスクな場所はもっとひどかった。ここより

は客車内の方がまだましだった。少なくともそこには、敵織の壁布が張られ、かわいらしいカーネーションが挿してあり、いまや時代遅れになったとはいえず曲がりなりにも近代的な側面があって、こじやれた雰囲気を出そうという努力が感じられるのだから。

\* ACT. 内省：10：化粧室について思う)。

\*\* 食堂車の室内はそれ自体すでに外部から切り離された内部空間だが、温かみ(「敵織の壁」布)、飾り気(「かわいらしいカーネーション」)、愛想よさ(「近代的な側面」)があり、一方、化粧室の内部は峻厳で禁欲的、地味で殺風景、素っ気なく不愛想。なかば牢獄(とくに独居房)の様相を呈しており、外部との遮断はなお一層徹底し、監禁状態はさらに強度を増している。(SEM. 牢)。

\*\*\* 客室内は「施錠された」船室に似た狭隘な閉鎖空間であったが、そこで比喩的かつ相対的であるにとどまっていた狭隘さ、観念的閉鎖性が、化粧室において文字通りの絶対的な形を取って具現化する。事実この小部屋は、一度掛けたロックが故障して解錠されなくなり、主人公はそこで紛れもない監禁状態に置かれることになるのである(レクシ31以下)。(SYM. 対立：A / B : B = 内)。

\*\*\*\* 化粧室(トイレ)は、内と外とは別の空間的対立、高と低の対立を導入する。主人公はそのためそこに来たわけではないが、化粧室は用を足すための場所、要するに排泄の空間であり、食物の摂取のための場所である食堂車と対立している。(SYM. 対立：A / B : B = 低)。

\*\*\*\*\* しかるに、内部としてであれ、低所としてであれ、化粧室は単純に対立項の一方をなしているのではなく、もっぱら外部ないし高所で展開されるレフェランス=イメージが解除される第3項C=中立項を象徴している。レクシ3で予告されたテーマがここで具体的に展開する。すなわち、直接的には

身体の拘束であるものが間接的には精神の拘束解除、自由解放を意味するという逆説的事態が、ここでトイレという平板で散文的であるだけに否定しがたい現実性を帯びた場所を舞台に出来するのである。しかるに、それが何からの解放かと言えば、端的に言って、レフェランスからの精神の解放であり、それは、レフェランスによって形成される想像界の中斷（エポケー）と同義である。（SYM. 中和：A / C [= A ≠ B]）。

(24)

La cuvette était ronde et, se cramponnant d'une main à un robinet, elle essaya d'ouvrir son sac qui débordait, car on arrivait à Dijon et que, le train s'arrêtant, les freins agissaient en conséquence, son sac donc, balloté entre deux destins, ou la suivre ou suivre le mouvement de Faraday, son sac pris entre deux mouvements contraires craqua, s'ouvrit et se répandit sur le sol. Elle se retrouva donc à quatre pattes, ramassant – tout en se heurtant la tête aux rebords de la cuvette et à d'autres –, elle se retrouva cueillant par-ci son rouge à lèvres, par-là son carnet de chèques, par-là son poudrier, par-là ses billets ; et lorsqu'elle se releva, le front légèrement nimbé de sueur,

洗面台の流しは丸かった。彼女は片手で蛇口につかまって、バッグを開けようとしたところ、中身が飛び出てきた。というのも、ディジョンに着くところだったからであり、停車しようとしている列車のブレーキがそれに応じて正常に作動したため、彼女のバッグは、彼女の意志に従うか、ファラデーの運動に従うか、二通りの運命の間で板挟みになり、相反する二つの運動に捉えられて、ぱっくりと口を開け、中身が床の上に散らばってしまった。かくして彼女は、思いがけず四つん這いの姿勢を取ることとなり、洗面台の縁やら何やらに頭をぶつけながら、四方八方に散らばった口紅やら小切手帳やらコンパクトや

らお札やらを拾い集める羽目になった。彼女が額にうっすらと汗をにじませながら立ち上がったときには、

\* 「洗面台」と「蛇口」は、「殺菌された」「カーキ色の」化粧室の無機質で即物的な付属物として、食堂車の「畝織の壁布」や「かわいらしいカーネーション」と対照をなしている。(SEM. 率)。また、くぼみと突起物の取り合わせは、容易に性的な連想を誘う。それは、レクシ 39・41 の性的欲動に彩られた無意識のイメージを準備し、予告するものでもある。

\*\* (ACT. メイク直し bis (監禁):2:化粧用具を取り出す:i:ものにつかまる; ii: バッグを開ける; iii: バッグの中身を落とす; iv: 四つん這いになる; v: ものに頭をぶつける; vi: 落ちた中身を拾う; vii: 立ち上がる)。ここでの四つん這いの体勢や、所作、発汗は性的コノテーションを帯びている。

\*\*\* 一連の行動は、コミカルな映画や演劇の一場面の引き写しである。(REF. 映画・演劇のジャンル: コメディ); (SEM. 滑稽さ)。

\*\*\*\* (REF. フランスの地理: デイジョン)。デイジョンがどこにあるという町であるかは、フランス人にとっては周知の事実だが、外国人にとってもある程度は知られている。(REF. 疑似科学知: 物理の法則)。「ファラデーの運動」なるものが何であるか、正確には不明だが、いずれ人間の意志に対置される慣性の法則のようなものを言うのであろう。いずれのレフェランスも、機能的に物語の現実性ないし真実味を醸成する。

\*\*\*\*\* ブレーキを掛けることは〈交通〉の構成要素だが、同時に、人の転倒や物の散逸の危険性を孕む〈落下〉の構成要素でもある。(SYM. 対立: AB: A = 交通、B = 落下)。

(25)

le train était bien arrêté, tranquille à Dijon. Avec un peu de chance, elle

disposait de deux ou de trois minutes pour tranquillement, sans se livrer à des pantomimes genre Marcel Marceau, remettre son mascara.

列車は静かにデジョン駅に停車していた。幸いにも二、三分停車時間があって、落ち着いてゆっくり、マルセル・マルソーのパントマイムみたいなぎくしゃくした動きを強いられることもなく、マスカラをつけ直すことができそうだった。

\* (ACT. 旅行：2：途中駅停車)。

\*\* (REF. フランスの芸能：マルセル・マルソーのパントマイム)；(SEM. フランス性)。パントマイムと言えば、世界的に有名なイギリス人のチャップリン (1889-1977) はさておき、フランスではジャン＝ルイ・バロー (1910-1994) が代表的だが、当時マスメディアにも登場して、より精力的に活躍していたのはマルセル・マルソー (1923-2007) であろう。

\*\*\* (SEM. 滑稽さ)。

(26)

Bien entendu, c'était la seule boîte qui n'eût pas giclé de son sac et elle la cherchait fébrilement dix secondes avant de mettre la main dessus. Elle commençait par la paupière gauche.

よりによって、マスカラ入れはバッグから飛び散らなかった唯一のものであって、彼女はそれをいらいらしながら十秒ほど探してようやく見つけることができた。まずは左の瞼から。

\* (ACT. メイク直し bis (監禁)：2：化粧用具を取り出す；viii：マスカラ入れを探す；ix：見つける)。

\*\* (ACT. メイク直し bis (監禁)：3：取り掛かる)。



(27)

D'ailleurs, c'était son œil préféré, le gauche. Dieu sait pourquoi, tous ses amants, tous ses maris avaient toujours préféré son œil gauche à son œil droit et le lui avaient dit. « Il est, disaient-ils, plus tendre que le droit » et elle avait toujours gentiment, paisiblement, admis qu'elle était meilleure à gauche qu'à droite. C'était drôle, à y penser, l'image que les gens vous renvoient de vous-même. C'était toujours un homme qui la faisait froide qui lui avait signalé dans la paume de sa main la proéminence du mont de Vénus et, donc, sa sensualité. C'était toujours un homme qui l'ennuyait qui lui avait signalé qu'elle était gaie, et, plus triste, c'était toujours un homme qu'elle aimait qui lui avait signalé qu'elle était égoïste.

じっさい彼女はどちらかというところ左の眼のほうが好きなのだった。どういうわけだか、過去の愛人や夫たちはみな彼女の右眼より左眼の方を好むのが常で、それを面と向かって彼女に言うのだった。「左眼のほうが右よりも色っぽいよ」と言われるのだったが、そのたびに彼女も素直に、平然と、たしかに自分の顔は右側より左のほうがいいの、と認めるのだった。考えてみれば、他人が私たち自身について描いてよこすイメージというものは面白いものだ。しらける男に限って私の手のひらを見て恥丘が盛り上がっている、つまり私がセックス好だと言うし、退屈な男に限って私が陽気な女だと言ってくる、残念なのは、好きになった男に限って、あなたはエゴイストだと言われることだ。

\* (ACT. 内省：11：自分の容姿・性格・人格について思いを巡らす)。

\*\* 主人公は自分の左眼、ひいては左から見た容姿により強い思い入れがある。前述 (L1) のとおり、このテキストでは左右の側への言及に偏りが見られ、明らかに「左」が偏重されている。(SYM. 対立：A / B : B = 左)。

\*\*\* 主人公は他人の評価に基づいて自分の容姿に判断を下すようになる。

(REF. 社交の知恵：他人の意見は自分の真実を映す鏡である)。たとえその評価が自分にとって必ずしも好ましいものではなくとも、そして評価をする他人が自分にとって望ましい人物ではないとしても、主人公は他人の意見を自分を映す鏡として受け止める。彼女は他人の見解をもとに自分の想像界を作り上げるのである。

\*\*\*\* 語りのレベルでは、この命題に依って主人公の性格（さらに人格）描写が展開される。それによると、彼女は「陽気」で、「セックス好き」で、「エゴイスト」である。彼女自身はこれらの判定に満足していないようだが、必ずしも否定もしておらず、遺憾に思いつつも容認しているようだ。仮に否認しているとしても、読者にはそれらの判定が彼女の性格（ないし人格）を言い当てていることが伝わるように語られている。要するに、ここでの語り（人物描写）は修辭的なのである。(REF. イロニー)。

(28)

Le train repartit avec un rude cahot qui la fit chanceler et du même coup se balafrer la joue du haut en bas d'une traînée noirâtre de mascara.

列車がふたたび動き出し、がたと揺れたので、彼女はよろけてしまい、その拍子に手に持っていたマスカラで頬に上から下へとまるで刀傷のような黒っぽい線を描いてしまった。

\* (ACT. 旅行：3：再び発車) → (ACT. よろける) → (ACT. メイク直し bis (監禁)：4：マスカラをつけそこなう)

\*\* よろめくことは落下の主題系に属する行為である。実際それは、あらぬところにマスカラをつけてしまう事故につながる。(SYM. 対立：A / B：B = 落下)。

\*\*\* 「刀傷」のように見えるマスカラの黒っぽい線は、いわば神話的特徴であ

り、それを刻み込まれた人物が一般人ではなく傑出した人物（英雄＝主人公）であることの証のようなものである。それは無標の存在を有標化する刻印（ここでは逆説的ヒーロー、アンチヒーローが問題なのだから、いわば反語的な刻印）なのである。(SYM. 傑出：A / B : B = 著名人)。

(29)

Elle jura intérieurement en anglais, s'en voulut aussitôt. Après tout, elle allait retrouver et quitter un amant français. À force de vagabonder partout dans le monde, Lady Garrett avait pris l'habitude de réfléchir, de penser et de souffrir même, dans la langue qui était celle de ses amants. Elle rectifia donc, et là, à voix haute, son juron par un juron du même sens mais purement français,

彼女は心の中で英語で悪態をつき、即座に反省した。何といても自分はこれからフランス人の愛人に会い、別れを告げに行くところなのだ。世界中いたるところを渡り歩いたので、レディー・ギャレットはその愛人たちの言語で考え、思い、さらには悩むという習慣がついてしまっていた。そこで彼女は、最初の罵り言葉を同じ意味の純然たるフランス語の罵り言葉で——今度ははっきり声に出して——言いなおし、

\* (ACT. 悪態：1：英語で悪態をつく；2：反省する；3：フランス語で言いなおす)。

\*\* 問題の罵り言葉はフランスの読者には容易に想像がつく類のものである。(REF. 言語的知識：英仏の罵り言葉)。

\*\*\* 世界中を渡り歩いてきた主人公は多言語に通じており、国際的なセンス備えている。(SEM. 国際人<sup>コスモポリタン</sup>、あるいは非定住者<sup>ノマド</sup>)。

(30)

replia son mascara, l'enfouit dans son sac et décida que cette Lyonnaise supporterait en face d'elle une femme avec un sourcil fait et pas l'autre. Elle se donna un léger coup de peigne et tenta de sortir.

マスカラをたたんで、バッグの底に押し込み、それから、あのリヨンのご婦人は、片方のまつげにだけちゃんとマスカラをつけ、もう一方はそうでない女が前に座っても気にしないでくれるだろうと決め込んだ。彼女は髪にさっと櫛を入れ、外に出ようとした。

\* (ACT. メイク直し bis (監禁) : 5 : マスカラをしまう ; 6 : 髪を梳かす)。

\*\* (ACT. 内省 : 12 : 相席の婦人の寛容さを当てにする)。

\*\*\* タイトルにある「左」が、何かが片方だけあって両方揃っていないことを暗に意味していることが物語のレベルで確認される。(SEM. 不揃い)。この意味素は作品のテーマに昇格しうるものである。(SYM. 対立 : A / B : B = 不完全さ)。

\*\*\*\* (ACT. 化粧室への移動 : 6 : 化粧室を出ようとする)。

\*\*\*\*\*

## 資料編

### 意味リスト (レクシ順)

(1)

HER. 1. 謎の提示 : 「左の脛」 : それは何を指しているか ?

HER. I'. 謎の提示 ' : 「左の脛」 : それは何を意味しているか ?

SEM. 不揃い

(SYM. 対立 : A / B : B = 不完全さ

(2)

REF. フランスの交通機関：高速列車「ミストラル号」

REF. フランスの気候風土：南仏特有の強風「ミストラル」

SEM. 富裕

SEM. 高速度

ACT. 車窓の風景を眺める 1

SYM. 対立の導入：A / B : A = 外、B = 内

SYM. 対立の導入：A / B : B = 田舎

(3)

SYM. 中間：AB : A = 外、B = 内

REF. 雑学的知識：高速列車の窓の形状

(4)

SEM. アングロサクソン性

SYM. あわい：非 A 非 B : いまだ老いてはいないがもはや若くはない

ACT. 車窓の風景を眺める 2

ACT. 内省：1 : 田舎暮らしを夢見る

REF. 雑学的知識：セーヌ川沿いの建築物

REF. 異化効果 = 距離化

(5)

REF. 格率：ひとはだれしも現実と正反対の生活を夢見る

REF. 対句

REF. フランスの地理：ムラン市、セーヌ川、リヨン市

SEM. 地方性

SEM. 国際性

SYM. 対立：A / B : A = 国際性、B = 地方性

(6)

REF. 定型表現：「功成り名遂ぐ」

SYM. 対立：A / B : A = 外 = 現実の世界、B = 内 = 夢の世界

ACT. 車窓の風景を眺める 3

ACT. 内省：2 : 愛人との別れのシナリオを練る : i : セリフを練る

ACT. 旅行：5：到着一予告として

REF. 別れ話のレトリック

SEM. 高慢

(7)

ACT. 内省：2：愛人との別れのシナリオを練る：ii：演技を構想する；iii：雰囲気を出し演出する

REF. 映画史：男と女の別れのシーン

REF. イロニー

SEM. フランス性

REF. フランス文学：『ボヴァリー夫人』

SYM. 対立：A / B：B = フランス性

SYM. 対立：A / B：A = 国際性；B = 地方性

(8)

ACT. 内省：3：現状分析をおこなう

SEM. 凡庸な男

SEM. 自由奔放な女

REF. 現代における社会階層のイメージ：「セレブ」、「一般人」

SYM. 対立あるいは並行：A / B ないし A || B：A = 貴族、B = 庶民

REF. 黙説法

(9)

SEM. 平民性

SEM. 軽快さ

REF. 名前の言語・文化史的起源

SYM. 対立：A / B：B = 貴族性

SEM. 通俗化 = 民衆化 vulgarisation

(10)

ACT. 我を忘れる：1：うなずく；2：我に戻る

ACT. 内省：4：現状分析を中断する

REF. 所作の類型学：孤独な女の振る舞い

REF. イロニー

(11)

ACT. メイク直し (誘惑) : 1 : パウダーをつけ直す ; 2 : 男の視線を受け止める

SEM. うぬぼれ

(12)

ACT. 内省 : 5 : 現状分析を再開する

SEM. 囲われ

SEM. アイルランド性

REF. 修辞学のコード

REF. 詩人のイメージ

(13)

ACT. 食事 : 1 : メニューを読む ; 2 : ひとり微笑む ; 3 : 相席の婦人に視線を向ける

ACT. 内省 : 6 : メニューの料理名についての考察

REF. フランス料理

REF. 歴史上の人物 : ミシュレ

REF. 現代の著名人 : ミシェル・オリヴェール

SEM. フランス性

SEM. 馬鹿ばかしさ

SEM. フランス通

REF. 作者

(14)

SEM. 田舎者

REF. 在所のイデオロギー

SYM. 対立 : A / B : B = 田舎

ACT. 食事 : 4 : メニューを渡す ; 5 : メニューが返される

ACT. 順番を譲る : 1 : かぶりを振る ; 2 : 微笑む ; 3 : 愛想のいい身振りをする ; 4 :  
メニューを返す

REF. 西洋における礼儀作法

REF. 顔の類型学 : アングロサクソン系の顔立ち

SYM. 対立 : A / B : A = イギリス性、B = フランス性

SEM. コンプレックス

(15)

ACT. 言葉を交わす：1：譲る；2：受ける；3：質問する；4：笑みで答える

REF. 定型表現

SEM. イギリス性

REF. パロディとしてのイギリス性

SEM. コンプレックス

REF. フランス語の文法

(16)

ACT. 気分を害する：1：気を悪くする；2：気を取り直す

ACT. 内省：2：愛人との別れのシナリオを練る bis：i：予告

REF. ミストラル号の運行

(17)

ACT. 内省：7：フランス語文法についての考察

REF. 英語とフランス語の違い

SEM. 自己欺瞞

SYM. 対立：A / B：A = 他者、B = 同一者

(18)

ACT. 車窓の風景を眺める 4

SYM. 対立の導入 bis：A / B：A = 外、B = 内

(19)

ACT. メイク直し bis (監禁)：1：思いつく

SEM. うぬぼれ屋)

SEM. 馬鹿ばかしさ

(20)

ACT. 化粧室への移動：1：微笑む；2：席を立つ；3：化粧室に向かう；4：化粧室に入る；5：鍵を掛ける

SEM. 円滑さ

SEM. 乱れ

ACT. アクシデントの前触れ

SYM. 対立：A / B：A = 交通、B = 落下



(21)

ACT. 内省：8：技術の進歩について思う

REF. 1975年のフランス事情：高速列車、宇宙飛行、カラーテレビ

SYM. 対立：A / B：A = 円滑さ (交通)、B = 乱れ (落下)

REF. 専門知識：チロリアンブリッジ

(22)

ACT. 内省：9：シャルルについて思う

SYM. 対立：A / B：A = 理想、B = 現実

ACT. 旅行：5：到着—予告として

REF. イロニー

(23)

ACT. 内省：10：化粧室について思う

SEM. 牢

SYM. 対立：A / B：B = 内

SYM. 対立：A / B：B = 低

SYM. 中和：A / C [= A ≠ B]

(24)

SEM. 牢

ACT. 化粧用具を取り出す：1：ものにつかまる；2：バッグを開ける；3：バッグの中身を落とす；4：四つん這いになる；5：ものに頭をぶつける；6：落ちた中身を拾う；7：立ち上がる

REF. 映画・演劇のジャンル：コメディ

SEM. 滑稽さ

REF. フランスの地理：ディジョン

SYM. 対立：AB：A = 交通、B = 落下

(25)

ACT. 旅行：2：途中駅停車

REF. フランスの芸能：マルセル・マルソーのパントマイム

SEM. フランス性

SEM. 滑稽さ

(26)

ACT. 化粧用具を取り出す：8：マスカラ入れを探す；9：見つける

ACT. メイク直し bis (監禁)：2：取り掛かる

(27)

ACT. 内省：11：自分の容姿・性格・人格について思いを巡らす

SYM. 対立：A / B：B = 左

REF. 社交の知恵：他人の意見は自分の真実を映す鏡である

REF. イロニー

(28)

ACT. 旅行：3：再び発車

ACT. よろける

ACT. メイク直し bis (監禁)：3：マスカラをつけそこなう

SYM. 対立：A / B：B = 落下

SYM. 傑出：A / B：B = 著名人

(29)

ACT. 悪態：1：英語で悪態をつく；2：反省する；3：フランス語で言いなおす

REF. 言語的知識：英仏の罵り言葉

SEM. 国際人、あるいは非定住者  
コスモポリタン / マド

(30)

ACT. メイク直し bis (監禁)：4：マスカラをしまう；5：髪を梳かす

ACT. 内省：12：相席の婦人の寛容さをあてにする

SEM. 不揃い

SYM. 対立：A / B：B = 不完全さ

ACT. 化粧室への移動：6：化粧室を出ようとする