

Mord-Est

日本フランス語フランス文学会東北支部会報 第7号

目次

【シンポジウム報告】

フランス語教育について考える p.1、

阿部宏、杉浦謙介、守田貴弘、山崎吉朗

【論文】

マラルメ「不遇の魔」(1862)

— 初期詩篇再読 — p. 25、

白石 冬人

Relecture de la première édition du *Combat avec l' image* de Jean Giraudoux

p. 43、

Yukie MASE

Objectivité et figures de style dans *Le Phénomène humain*

de Teilhard de Chardin p. 57、

Robert ASH

編集後記 p.69、

投稿規定 p.70、

日本フランス語フランス文学会 東北支部

2014

シンポジウム報告

フランス語教育について考える

阿部 宏

山崎冬太支部長からのご提案を受けて、2013年度の日本フランス語フランス文学会東北支部会（11月16日、東北学院大学・土樋キャンパス）において、標記のシンポジウムをオーガナイズさせていただいた。

本報告者の最初の職場は、かつてほとんどの国立大学に存在した教養部（主として1・2生の基礎教育を担当する組織）であったが、赴任して最初の驚きは学生が履修する初修外国語の単位数の少なさであった。ところが、その後の教養部改組、大学院重点化の進展の中で、この状況は改善されるどころか、さらなる貧弱化の一途をたどって今日に至っているのである。

旧制高校が新制大学の教養部となった時点で、外国語の単位数は大幅に減少したが、それでも例えば1950年の大学基準では、「2以上の外国語、各8単位以上を履修すること」と規定され、その後40年間この原則は保たれたのである。しかし、1991年のいわゆる「大綱化」で「2以上の外国語」も「8単位以上」の規程も外されることとなった。これに伴い、私立大学では初修外国語を廃止するところが出てきた。

国立大学では、その後に行われた教養部改組により、外国語教員は新組織あるいは既成の学部に移籍することとなり、英語も含めて語学教育にかかるエネルギーを減らさざるをえなくなった。特に旧帝大における大学院重点化の進展は、外国語教育の貧弱化をさらに加速する結果となった。

一連の国立大学改革の過程を、このように外国語教育という切り口から見た場合、得られたものは何もなく、失われたものはあまりに多い。外国文学・語学の優秀な若手研究者が今日置かれているいわゆるワーキングプアの状況もここに大きな原因の一つがあるのである。

ところで近年、教養教育見直しの動きが出てきている。私立大学にあってはすでに数年前より国際教養学部などの創設がブームとなっており、国立大学においては、遅きに失した感もあるが、教養部的な組織の復活

である．そこで言及されることの多い「グローバル人材」なるものが、結局は英語に堪能で少し押しの強いビジネスマン像でしかないことには幻滅せざるをえないが、当面はこの新たな動きに期待をかけ、大学に複眼的な展望を持たせるべく働きかけを行っていくしかない、と個人的には考えている．

本報告者のこれまでの 25 年間の職業生活は、大学改革の波に翻弄され、種々の抵抗や提案は常に徒労感とともにあり、時に諍いをもまねくようなものであった．しかし、その過程で学内外に貴重な知人・友人を得ることができたことも事実である．このシンポジウムも、その賜であった．当日は質疑も活発に行われたが、本報告者は各パネリストの先生方の原稿の情報価値の濃密さに、改めて驚かされた．われわれは今後の発展のための示唆をここから汲み取っていかなければならない、と思う．

（東北大学）

ICT を利用した外国語教育

－簡単に効果的な方法－

杉浦謙介

1. はじめに

外国語教育ではどのような情報通信技術(ICT)が利用できるのでしょうか。本稿では、普通教室での対面授業で ICT を利用する場合、対面授業を教室外・時間外で補う自律学習に ICT を利用する場合、CALL 教室でのブレンディッド・ラーニングに ICT を利用する場合、Web 上で実施するオンライン授業に ICT を利用する場合を想定して、簡単に効果的な利用方法を略述する。

2. 紙媒体の教科書のデジタル教科書化

普通教室での対面授業では、紙媒体の教科書を使うことが多い。Adobe Acrobat Professional(有料)とスキャナ¹を使って、その教科書をPDF化すると、つぎのように、ICTの利用範囲がひろがる。

1 つには、教員は、教科書PDFを教室のスクリーンに投影して、教科書の該当箇所をポインターで指したり拡大したりしながら説明することができる²。

2 つには、Adobe Acrobat ProfessionalのOCR機能³を使って、教科書PDFから欧文テキストデータを読み取る。そして、そのデータをスペルチェッカーで検査・修正したうえで別ファイルに保存する。スペルチェ

¹ フラットヘッドスキャナを使う場合は1ページずつ、オーバーヘッドスキャナを使う場合は見開き2ページずつ、ドキュメントスキャナを使う場合は、教科書を製本前の状態にして、ばらばらになった全ページを一挙に読み取る。ドキュメントスキャナが最も速い。スキャナがない場合は、デジタルカメラで教科書の各ページを画像として読み取って、その画像からPDFを作成することもできる。

² 書画カメラを用いて教科書を直接スクリーンに投影することもできるが、この方法は、文字や記号(アクセントなど)を正確に表示させる必要がある外国語の授業には適さない。

³ Acrobat には高性能の OCR エンジンが搭載されている。とくに、ヨーロッパの言語に対してはほぼ正確に判読する。使用方法は、一般的 OCR ソフトウェアと比べて簡単である。

ッカーは、LibreOffice(フリー)やMicrosoft Office 2013(有料)などで、ほぼすべての言語用アドオンが無料で提供されている⁴。教科書の欧文テキストデータがあると、簡単に副教材を作ったり、テストを作ったりすることができる。

3 つには、Adobe Acrobat Professional は、PDF ファイルの任意の場所に音声・動画を埋め込む機能をもっている。これによって、教科書と音声ファイルをひとつにまとめられ、授業中に教科書 PDF をスクリーンに映し、スクリーン上のボタンをクリックして、音声の再生・中止・繰り返しなどができる。紙媒体の教科書が一種のデジタル教科書になるといえる。

この教科書 PDF は、著作権上、同じ紙媒体の教科書を受講者全員が使う教室内でのみ使用することになる。

3. MP3 音声ファイルの分割

外国語の教科書には音声CDが付いていることが多い。このCDは、そのままであるとCDプレーヤーで再生する以外の利用方法はないが、リッピング⁵してMP3 ファイルにすると、パソコンのふつうのファイルとして扱え、応用範囲がひろがる。携帯端末でも再生できるようになる。最近では、教科書の音声をはじめからMP3 形式で配信することもある。また、海外メディアはニュース音声を主にMP3 形式で配信している。

教科書やニュースの音声ファイルは、1 章全体や 1 記事全体の音声が一続きに収録されていることが多い。しかし、文法練習をしたり、キーセンテンスを覚えたりするときには、個々の文の音声が必要である。

このような場合、mp3DirectCut⁶というソフトウェア(フリー)を使ってMP3 音声ファイルを分割する。一般的な音声編集ソフトウェアでは、MP3 ファイルを無圧縮のファイル形式(たとえばWAV)に戻したうえで分

⁴ Microsoft Office 2010 までは有料であった。

⁵ Windows Media Player や iTunes などでは、(CD からの)「音楽の取り込み」と表現されている。WMP の場合、メニューバーの「ツール」→「オプション」画面の「音楽の取り込み」タブ内の「形式」プルダウンメニューで「MP3」を選択する。外国語教育用の音声は「最少サイズ」の品質で十分である。ファイルを軽くするメリットのほうが大きい。

⁶ <http://mpesch3.de1.cc/mp3dc.html> からダウンロードできる。使用方法を説明した日本語のサイトもある(「mp3DirectCut」で検索)。

割し、再度MP3 ファイルに圧縮する。この圧縮によって音質は劣化する。また、作業手順も複雑である。ところが、mp3DirectCutはMP3 ファイルをMP3 形式のまま分割する。そのため音質は劣化しない。また、分割のみに特化したソフトウェアであるので、操作も簡単である。

4. MP3 ファイルのメタデータの利用

学生は iPhone などのスマートフォン、iPad などの携帯端末、iPod などの携帯音楽プレーヤーなどの携帯機器を使うことが多い。この種の機器を利用して、教室外・時間外にリスニングの補習をすることができる。そのさい、教材の音声 MP3 ファイルに少し手を加えたうえで配布するとより効果的である。

MP3 はメタデータにかんする国際的な規格をもっている。現在、ID3v2.3 という規格が一般的に使われている。この規格に則して MP3 ファイルにメタデータを搭載すると、さまざまなメディアプレーヤーでそのメタデータを利用・表示することができる。

外国語教育にとって役立つメタデータは、「アルバム」データ(ID3v2.3 のフレーム名: TALB)と「タイトル」データ(ID3v2.3 のフレーム名: TIT2)と「歌詞」データ(ID3v2.3 のフレーム名: USLT: 意味: Unsynchronised Lyrics/Text)である。授業名もしくは教材名を「アルバム」タグでタグづけしておく、学生の携帯機器のなかに多くの音楽ファイルがあっても、教材の音声ファイルは、そのなかに紛れてしまうことなく、タグづけした授業名や教材名でまとめて表示される。一方、音声のスク립トを「タイトル」タグおよび「歌詞」タグでタグづけしておく⁷、音声再生時にスク립トが表示される⁸。あるいは、「タイトル」データに穴埋め箇所を設定したスク립ト、「歌詞」データに完全スク립トと解説を載せれば、前者は聞き取り穴埋め問題、後者は解答と解説として使い分けることもできる。

⁷ 文字コードは Unicode であるので、欧文特殊文字や日本語も表示できる。データ量は可変量であり、最大 256MB まで記載できる。A4＝半角 80 字×30 行×2 バイト＝4800 バイトのスク립トが 5 万ページ以上記載できることになる。

⁸ 「タイトル」タグのメタデータは線的に(1 行のスペースに右から左へと流れるように)表示され、「歌詞」タグのメタデータは平面的に(長方形の画面に)表示されることが多い。表示形態は機器の仕様による。

このタグづけ作業にはMp3Tag⁹というソフトウェア(フリー)が便利である。Mp3Tagでは、当該の教材フォルダー内の全MP3 ファイルが一覧表示され、その「ファイル名」や「タイトル」データや「アルバム」データなどが一括編集できる。ただし、「歌詞」データは、初期設定では表示されていないので、メニューバーの「ツール」→「オプション」画面で「タグパネル」をクリックし、その画面の右上にある「フィールドを追加」アイコンをクリックし、「フィールド」欄のドロップダウンメニューから「UNSYNCEDLYRICS」を選択し、「名前」欄に「歌詞」と入力¹⁰し、「Multiline」¹¹にチェックを入れて「OK」で設定を完了する。設定完了後は画面左下の「歌詞」欄で入力・編集できるようになる。

MP3 ファイルは音声とテキストを格納するので、MP3 ファイルだけでさまざまな形態の外国語教材を作ることが可能である¹²。この可能性を引き出すのがMp3Tagである。

5. ブラウザベースの練習問題の作成

外国語の習得には多くの音声・テキストを受容・産出する必要がある。しかし、教室の対面授業だけでは受容量も産出量も足りない。これを教室外・時間外で補うためにはHot Potatoes¹³という練習問題作成ソフトウェア(フリー)が適している。Hot Potatoesはつぎの特徴をもっている。

1 つには、Hot Potatoes には下の 5 つの問題形式があり、外国語教育で一般に使用するほぼすべての種類の問題に対応できる。

- ・ 多肢選択問題 JQuiz

⁹ <http://www.mp3tag.de/en/download.html> からダウンロードできる。使用方法を説明した日本語のサイトもある(「Mp3Tag」で検索)。

¹⁰ 「歌詞」以外の任意の名称(たとえば「スクリプト」)を入力することもできる。しかし、一般的なメディアプレーヤーは USLT を「歌詞」と表示する。MP3Tag の表示名称とメディアプレーヤーの表示名称とが異なると後に混乱するかもしれないので、一般的な「歌詞」に合わせておくほうが無難である。

¹¹ 改行が可能となり、段落を表示したり、対話スクリプトを話者ごとに分けて表示したり、欧文テキストとその日本語訳を並行表示したりできるようになる。

¹² Podcasting は MP3 のこの仕組みを応用している。

¹³ <http://hotpot.uvic.ca/> からダウンロードできる。使用方法を説明した日本語のサイトもある(Hot Potatoes」で検索)。とくに、Sachiko Komatsu 氏のサイトはフランス語のテストの作成方法と作題例が充実している(<http://skomatsu.free.fr/HotPotguide/>)。

- ・ 穴埋め問題 JCloze
- ・ マッチング問題 JMatch
- ・ 並べ替え問題 JMix
- ・ クロスワード問題 JCross

2 つには、Hot Potatoes は、問題のなかに音声や動画を設定することができる。音声は外国語教育にとって必須のコンテンツである。

3 つには、Hot Potatoes は答案の正誤判定や得点計算を自動でおこなう
14. 外国語教育では答案の正誤をすぐに示すことが効果的である。

4 つには、Hot Potatoes はヒントやフィードバックをつけることもできる。

5 つには、問題の配信・配布方法として、Web サーバーに問題ファイルを置いて学生にアクセスさせる方法と問題ファイルや音声ファイルを ZIP ファイルにまとめて学生に配布する方法がある。さまざまな教育環境に対応できる。

6. e ラーニングシステムの掲示板

CALL 教室でのブレンディッド・ラーニングには、e ラーニングシステムの掲示板が簡単で効果的である。

たとえば、教員が掲示板に問題を受講学生全員にあてて投稿する。学生は答案を教員 1 人にあてて投稿する¹⁵。教員用パソコンの画面には、教員が出題した問題スレッドに学生の答案スレッドが続々とつながってくる¹⁶。全員の答案が出そろった段階で、教員はこの画面を教室内に投

¹⁴ Hot Potatoes Version6.3 では正答は暗号化されているので、問題ファイルのソースから正答を知ることはできない。学生の得点を Web サーバーの PERL CGI とメール経由で回収することができるが、得点の回収・集計が必要な場合は e ラーニングシステムのテスト機能を使うほうが簡単・確実である。e ラーニングシステムの Moodle には Hot Potatoes 形式の問題を取り込む機能がある(レイアウトや付加的な設定などは取り込めない)。

¹⁵ e ラーニングシステムによっては、このように開示範囲を限定できる方式(WebOCM)のほか、すべての投稿スレッドが開示される方式、投稿を完了した学生にのみほかの学生のスレッドが開示される方式(Moodle の「Q&A フォーラム」タイプ)など、開示方式が異なる場合がある。使用する掲示板の方式に合わせて、授業の進め方を考える必要がある。

¹⁶ 学生用パソコンの画面では教員の問題スレッドと自分の答案スレッドだけが表示される。学生用パソコン上で他人の答案を見ることはできない。

影して、各学生の答案の正誤を指摘したり、解説をしたりする。予想外の答案が出て授業が思わぬ方向に向かったり、多くの学生が誤る共通点が見えてきて、その点に重点を置いて復習したりして、学生の問題意識をくみ取った授業を展開していくことができる。また、一般教室では数名の学生に答案を板書させるにとどまるが、掲示板を使うと全学生が答案を投稿することになる。つまり、全員参加型の授業になる。

掲示板は、タスク中心学習(Task-based Learning)や協同学習などさまざまな授業に応用できる。

ほとんどすべての e ラーニングシステムに掲示板機能はある。各教育機関にある e ラーニングシステムを利用するのが簡単である。

7. e ラーニングシステムのテストと学習管理

Web 上でオンライン授業を実施する場合は、e ラーニングシステムを使うことになる。しかし、システムの全機能に習熟する必要はない。実際のオンライン授業では、つぎの機能が使えれば十分である：

- ・テスト機能(テスト作成・管理・正誤判別・得点集計)
- ・学習管理機能(学習履歴・進捗状況管理)
- ・掲示板機能(教員と学生間のさまざまな通信・メールも併用)

eラーニングシステム上で外国語教育をするためには、テスト機能が音声に対応していることとUnicode文字入力問題の自動採点ができることが最低条件である。一般的なeラーニングシステムにはこの条件を満たさないものもある。その場合は、Moodle(フリー)¹⁷やWebOCM(教育機関には無償配布)¹⁸を使う。

主教材としては、Web 教材を使うことが多いが、紙媒体の教科書を指

¹⁷ <https://moodle.org/>からダウンロードできる。このサイトには、日本語訳説明文書や日本語コミュニティもある。Moodle のインストールには、なんらかの Web サーバーとデータベースサーバーと PHP があれば十分である。LAMP (Linux+Apache+MySQL+PHP) でも Windows の IIS+ Microsoft SQL Server+PHP でも動く。ホスティングサービスをする会社もある(有料)。

¹⁸ WebOCM は、大阪大学の細谷行輝教授を中心にして開発された e ラーニングシステムであり、日本の大学の外国語教育を前提にして設計されている。英語、ドイツ語、フランス語のマルチメディア辞書も搭載されている。東北大学の全学教育でも 2005 年度から現在にいたるまでこのシステムを使っている。WebOCM のインストールには Windows Server と Microsoft SQL Server が必要である。

定してもかまわない．紙媒体の教科書を使う場合は，OCR でテキストデータを読み取っておくと副教材やテストの作成に便利である．音声 MP3 ファイルも準備しておく．練習問題を追加する場合は Hot Potatoes が簡単で効果的である．オンライン授業では，掲示板に課題を出したり，質問に回答したり，テストで確認したりする．テスト結果や学習の進捗状況が悪い学生には，掲示板の個人あてスレッドやメールを使って連絡する．期末テストは，監督者がいる環境で実施するのが望ましい．

8. おわりに

外国語教育ではいくつかの ICT が利用できる．その利用方法は，授業形態(対面授業，補習的自律学習，ブレンディッド・ラーニング，オンライン授業など)によって異なる．それぞれの授業形態に応じて，ICT を簡単かつ効果的に利用していくことが大切である．

(東北大学)

言語構造の類似・相違とフランス語教育

対照言語学の視点から

守田貴弘

はじめに

一定年齢を過ぎた後に外国語を学習するとき、良くも悪くも母語や既習の外国語の影響を受けることがある。良いというのは、既習外国語や母語との類似性が理解できれば、目標言語の仕組みを理解するのに役立つ可能性があるという意味である。逆に、悪い影響というのは、目標言語の仕組みを理解しているつもりであっても、文法・語法から文章表現に至るまで、どこか不自然な文を生み出してしまうということである。

本発表の目的は二つある。一つは、空間移動の知覚と、その知覚情報を言語化するとき、日本語とフランス語の間に規則的な違いが現れることを示すことである。文法や語法といったレベルではなく、空間移動という非常に限られた題材ではあるが、好まれる表現パターンを言語学的に明らかにすることを狙いとする。もう一つは、「話すために考える」(thinking for speaking, cf. Slobin 1996) という立場に立ち、対照言語学あるいは類型論といった分野において明らかにされている言語表現上の規則的な相違を、フランス語教育に応用する可能性を提案することである。

前提となる類型論

近年の認知言語学の枠組みで提唱されている移動表現の類型論では、日本語とフランス語は同じ類型に含まれる言語だと考えられている (cf. Talmy 2000)。事実、表 1 のような単純な比較においても、英語とフランス語ではなく、むしろ日本語とフランス語の間に意味と形式の対応関係があることが分かる。

日本語	英語	フランス語
-----	----	-------

着く	to	arriver
出発する	away/from	partir
出る	out	sortir
入る	into	entrer
上る	up	monter
下りる	down	descendre

表 1：移動表現の単純比較

日本語の動詞が表す意味は、フランス語でもすべて動詞で表される。英語にも *arrive* や *leave*, *enter* といった動詞があるが、英語の移動表現では、副詞、前置詞に相当する *to* や *from* の前に *walk* や *run* といった移動様態を表す動詞を置くのが普通である。簡単に説明するならば、日本語やフランス語は動詞で到着や出発、空間の内／外から外／内へといった経路を表し、英語では同じ意味を動詞以外の要素で表すという対応関係になっている。

文のレベルでは次のようになる。

- (1) a. 太郎が部屋に入った.
- b. Paul est entré dans la salle.
- c. Paul walked into the room.

(1a) と (1b) では経路が動詞で表されており、日本語でもフランス語でも、わざわざ「歩いて」や *à pied* といった様態を付け加えることは少ない。別の類型に属するとされる英語では、「歩く」という様態の意味が主動詞で表され、日本語、フランス語では主動詞が表している経路の意味が *into* によって表される。

このように考えると日本語とフランス語は良く似ており、同一類型に含められていることにも納得できる。「日本語とフランス語は似ているのか。では、日本人にとってフランス語は教えやすい／学びやすいのだろう」と思われるかもしれない。事実、このような側面を見る限り、英語と比べて学びやすい側面もあるように考えられる。しかし、データを観察してみると、いつも表現パターンが一致するわけでもなく、そのズレが規則的であるという側面も明らかになる。

以下、実験データに基づいてこの相違を説明するとともに、この相違をどのように捉えるべきなのか、言語相対性仮説も考慮して検討してみよう¹⁹。

規則的な相違：直示の表示と非表示

実験ではビデオを見せ、映像の内容をフランス語で説明してもらおうという方法をとった。たとえば、話し手(=カメラ)が道の真ん中に立っていて、友達が向こうの方から話し手に向かって歩く。あるいは、話し手と友達が階段の下にいて、友達だけが階段を走って上る。このような映像を言語化して説明するときに、どのような表現が選択されるのだろうか。実験の結果、これら二つの状況について、(2) および (3) のような文を使って描写する被験者が多かった。

(2) a. 友達が歩いてきた。

b. Un ami est venu vers moi.

c. Je vois un ami qui marche vers moi.

(3) a. 友達が階段を走って上っていった。

b. Un ami a monté des marches de l'escalier en courant.

c. Un ami cours en montant des escaliers.

(2a) のような日本語文は極めて自然である。これに対し、同じ状況を描写するフランス語としては、(2b) や (2c) のような表現が多くなる。

(2b) では「来る」に対応する *venir* が使われているが、「歩く」という要素が抜け落ちており、さらに、*vers moi* という前置詞句が加わっている。日本語では「私の方に(くる)」とわざわざ言わないことを考えると、これは一つの相違と考えることができる。また、(2c) では、そもそも使われている動詞に違いがあり、日本語の「来る」が表している「話し手の方向に」という意味は *vers moi* のみが表し、日本語にはない「歩く」

¹⁹ これ以降のフランス語データは、国立国語研究所公募型共同研究プロジェクト「空間移動表現の類型論と日本語：ダイクシスに焦点をあてた通言語的実験研究」(代表：松本曜)の枠内で収集したデータに基づく。被験者数は26人(男4, 女22)であり、実験は2011年12月にパリ第3大学の一般および応用言語学・音声学研究所(Institut de Linguistique et de Phonétique Générales et Appliquées)にて行った。フランス語データの分析は筆者、日本語データの分析は松本曜(神戸大学)、吉成祐子(岐阜大学)、古賀裕章(慶應大学)の手によるものである。

の意味が動詞で表されている．英語の *walk toward me* と良く似た構造である．

もう一つの状況については，日本語では（3a）のような表現が一般的である．「走って上っていった」を分解して説明すると，(i)「走る」という様態で，(ii) 上に向かって移動し，(iii) その移動は話し手から離れる方向に向けられている，という三つの情報を含んでいると考えることができる．この表現とは異なり，（3b）および（3c）では三つの意味すべてが表現されているわけではない．両方とも，(iii) の意味，すなわち話し手から見た移動方向という情報が抜け落ちているからである．被験者によっては *en s'éloignant de moi* のようなジェロンディフを用いた句を加えて同等の情報を表すこともあるが，このような例はかなり限られている．

これらの例で観察される違いを整理すると，日本語では，話者から見た方向，すなわち直示情報（*deixis*）を必ず表し，その意味を担う「行く」「来る」は必ず主動詞として使われると言える．対照的に，フランス語は必ずしも直示情報を表すわけではなく，経路や様態の意味の方が優先されることが多い．話し手に対する方向性ごとに数値化して示した場合，図 1（日本語），図 2（フランス語）のようになる．

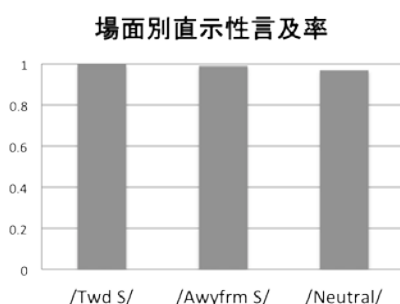


図 1：日本語の直示表現頻度

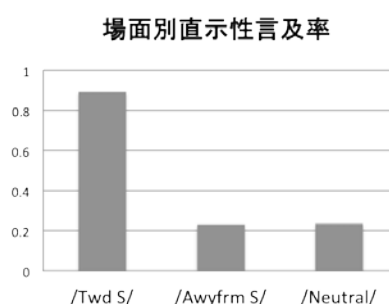


図 2：フランス語の直示表現頻度

これらの図において，縦軸は表現頻度（1 が最大，0 が最小）を意味し，横軸の *twd S* は話し手に近づく方向，*Awyfrm S* は話し手から離れる方向，そして *Neutral* は話し手から見て中立的な左右方向の移動を表している．つまり，日本語では，どのような方向であっても，ほとんどの場合に話者との位置関係を表す「行く」「来る」が使われるのだが，フランス語で

直示情報を表すのは話し手に近づくときにほとんど限定されるということである。フランス語では、移動の様態や経路といった情報に着目し、直示情報は話し手の方向に向かうときに限定され、しかも動詞*venir*を使うよりは*vers moi*を使って表すことの方が多いいという結果となっている²⁰。

相違をどのように捉えるか：教育への応用

上述した直示情報の表示／非表示という相違はかなり規則的に現れる。この違いをどのように捉えるべきなのだろうか。話し手にとって非常に重要だと思われる話者と移動物の位置関係を、フランス語話者は格別に認識していないのだろうか。

ここで、「事態の捉え方が違う」という説明は避けるべきだと思われる。視覚器官や脳の構造が普遍的であることを踏まえれば、あくまで視覚的な刺激は同じであり、日本語話者に認識できていて、フランス語話者に認識できていない情報があるとは考えにくいからである。言語相対性仮説の強い仮説にしたがえば「認識の違い」という極端な結論を引き出すことになるが、ここでは教育への応用という視点から、「ある言語を使うときに、注目すべき点が違う」「別の言語を話すときには、注目すべき点を意識的に変える必要がある」と考えたい。換言するならば、ある言語を話すときに、優先して言語化すべき情報があり、その情報は言語によって異なっているということである。移動表現であれば、日本語で話すときには直示情報が必須であり、「行く」「来る」という動詞が主動詞として使われるため、これらの情報に注目し、主動詞で表現するように気をつけなければならない²¹。フランス語の場合、移動が話し手の方向に

²⁰ たとえば、話し手に向かう移動であっても、*venir* で直示情報を表す割合は 15%、前置詞句で表す割合は 50%という違いがある。

²¹ 移動表現でなくとも、日本語の直示重視の傾向は他の例でも観察される。

(4) a. 煙はまっすぐ上に立ちのぼって夜の闇の中に消えていった。

b. La fume s'élevait tout droit avant de disparaître dans la nuit.

(ノルウェイの森)

この例は状態変化「消える」が問題となっているが、日本語では直示が使われるのに対し、フランス語では使われない。「話し手にとって」事実が出来たのか消失したのかという、話し手にとっての「見え」が日本語では重要であるのに対し、フランス語では移動や変化の結果の方が(認識上ではなく、言語表現上の問題として)

向かっているならばvenirを使うこともあるが、経路や様態に着目して文を組み立てた方が自然であり、日本語ならば主動詞で表される情報を無視したり、場合によっては前置詞句で表すなどした方が良いということになる。

この事実は、類型論的研究の成果というだけではなく、フランス語を教える／学ぶ中でも生かしていくことができるのではないだろうか。母語の表現パターンに引きずられて外国語を話すということはある。文章を書くときにも、「日本語が透けて見えるフランス語」といったことが言われることもある。より自然な外国語を身につけよう、教えようとするとき、「日本語の発想から離れる」「外国語の発想を身につける」といった目標が語られるが、このような漠然とした目標ではなく、表現パターンの違いを定式化し、注目すべき要素を具体的に伝えていくことができれば、より効率的だと考えられる。

言語は音声と意味がセットになった記号で構成されており、その記号が母語と外国語で完全な対応をなしてはいない。また、同じ状況を言い表すために、似た構文が必ずしも使えるわけでもない。言語の普遍性や相違を体系化しようとする言語学的研究の成果を教育現場に導入することで、より具体的な教育成果が望めるのではないだろうか。

(東洋大学)

参考文献

- Morita, T. 2011. Intratypological Variations in Motion Events in Japanese and French: Manner and Deixis as Parameters for Cross-Linguistic Comparison. *Cognitextes* 6. Association Française de Linguistique Cognitive.
- Slobin, D. I. 1996. From “Thought and Language” to “Thinking for Speaking”. Gumperz, J.J. & S.C. Levinson (eds.) *Rethinking Linguistic Relativity*, 70-96. Cambridge: Cambridge University Press.
- Talmy, L. 2000. *Toward a cognitive semantics vol.2: Typology and*

重要なのだと考えられる。

Process in Conceptual Structuring. Massachusetts: The MIT Press.

中等教育における複言語教育の現状と課題

山崎吉朗

1. はじめに

この原稿を書いている 2014 年 2 月 4 日に、「英語教育の在り方に関する有識者会議の設置について」と題した文書が、初等中等教育局長の名前で公表された²²。冒頭に、「初等中等教育段階からグローバル化に対応した教育環境づくりを進めるため」とあり、例によって「グローバル化」という文言で始まっているが、文書名で明らかなように、「英語教育」の事しか話題にされていない。検討課題として挙げられているのも当然のことながらすべて「英語教育」に関してである。グローバル化＝英語化という文科省の図式が見える。

- (1)英語教育に関する現状の成果と課題
- (2)小中高を通じた英語教育の目標・内容及び評価
- (3)小学校における英語教育の在り方
- (4)今後の英語教育における教材の在り方
- (5)今後の英語教育における指導体制の在り方

2 月 5 日に開かれた中央教育審議会（以下中教審）の教員養成部会で配布された「今後の教員養成における課題」でも、やはり冒頭で「学校現場においては、グローバル化を踏まえた英語教育の強化」という文言があり、同じくグローバル化＝英語化という文科省の図式が示されている。

これらは、昨年（2013 年）の 12 月に、中教審を飛び越えて発表された文科省の「グローバル化に対応した英語教育改革実施計画」に基づくものであるが、そこには、次の 3 点が掲げられている。

- 1. グローバル化に対応した新たな英語教育の目標・内容等（案）

22

http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chousa/shotou/102/houkoku/1343856.htm

2. 新たな英語教育の在り方実現のための体制整備

3. グローバル化に対応した英語教育改革実施計画スケジュール（イメージ）

もう、繰り返す必要もないが、同じく英語のみである。

新たに設置される有識者会議のメンバー²³には、小学校での英語教育に真っ向から反対し続けている大津由紀雄氏がおられるし、複言語教育の重要性を訴えている有識者の方も少数ながらおられる。文科省のグローバル化＝英語化の図式、英語帝国主義、英語包囲網の中で、英語以外の言語の重要性、複言語主義の重要性が論議され、国の政策の一部となる可能性はあるのだろうか？ 2月26日（水）午前に第一回目の会議が開催される。著者も傍聴し、会議の行方を注目したい。

折しも、産経新聞電子版で、2月19日（水）12時31分に配信された「ソチ五輪」「Water」が通じない！？ 東京五輪にも教訓」という記事で、冬季オリンピックが開催されているソチでの「ソ連時代の教育の名残やソチの国際化が遅れたことが原因とされるが、駅で身体検査する警察官や地元のタクシー運転手のほとんどはロシア語しか話さず、トラブルが続発。」という、英語が通じないソチの状況を非難する内容だった。ソチの状況を肯定し、英語は不要と言う積もりはないが、英語を話すことが必須条件と考えている記者の記事は、文科省のグローバル化＝英語化と一致していると言えるのではないだろうか。

英語帝国主義、英語包囲網が現在の状況であり、本稿で取り上げる複言語教育の考え方は残念ながら世間からも、文科省からも出てこない。

前置きが長くなったが、このような状況の中、果たして中等教育における英語以外の外国語教育の現状はどのようなになっているのかを示し、今後に向けての課題、方向性を探っていくのが本稿の趣旨である。

2. 英語以外の外国語教育の現状

²³ 石鍋浩（足立区立蒲原中学校校長）大津由紀雄（明海大学外国語学部教授）佐々木正文（東京都立町田高等学校校長）高木展郎（横浜国立大学教育人間科学部教授）多田幸雄（株式会社双日総合研究所代表取締役社長）藤村徹（京都市立大宅小学校校長）松川禮子（岐阜県教育委員会教育長）松本茂（立教大学経営学部国際経営学科教授）三木谷浩史（楽天株式会社代表取締役会長兼社長）安河内哲也（一般財団法人実用英語推進機構代表理事）吉田研作（上智大学教授）

現在の英語以外の外国語教育はどのような規模で行われているだろうか？これに関しては文科省が2年ごとに調査をしている（東日本大震災のために今回は1年遅れの調査）。「平成23年度高等学校等における国際交流等の状況について」という、全体が42ページの報告書の中に、「8 英語以外の外国語の科目を開設している学校の状況について（平成24年5月1日現在）」という項目がある。表（p.30）と、グラフ（p.41）が載っている。タイトルが示しているように全体は国際交流、留学についての詳細なデータで、その中に2ページだけ、英語以外の外国語教育の現状が示されている。

fig.1, fig.2 は文科省が作成したグラフ、fig.3 は数字しか提供されていないので、著者が作成したグラフである。

文科省はコメントとして、「英語以外の外国語の科目を開設している高等学校等は713校（公立502校、私立209校、国立2校）で、前回調査より約3%減少した。」と記している、英語以外の外国語教育は衰退していると読み取れる。しかし、このコメントは現状を把握するのに二つの点で間違っている。

一つは、学校数についてしか述べていないという点である。fig.2 と fig.3 を比較して頂きたい。履修者数は昨年より特にアジア系の言語でむしろ増えている。他の言語も少し延びているか横ばいである。学校数以上に、どの位の生徒が選択しているかを示す履修者数が増えている方が重要であろう。

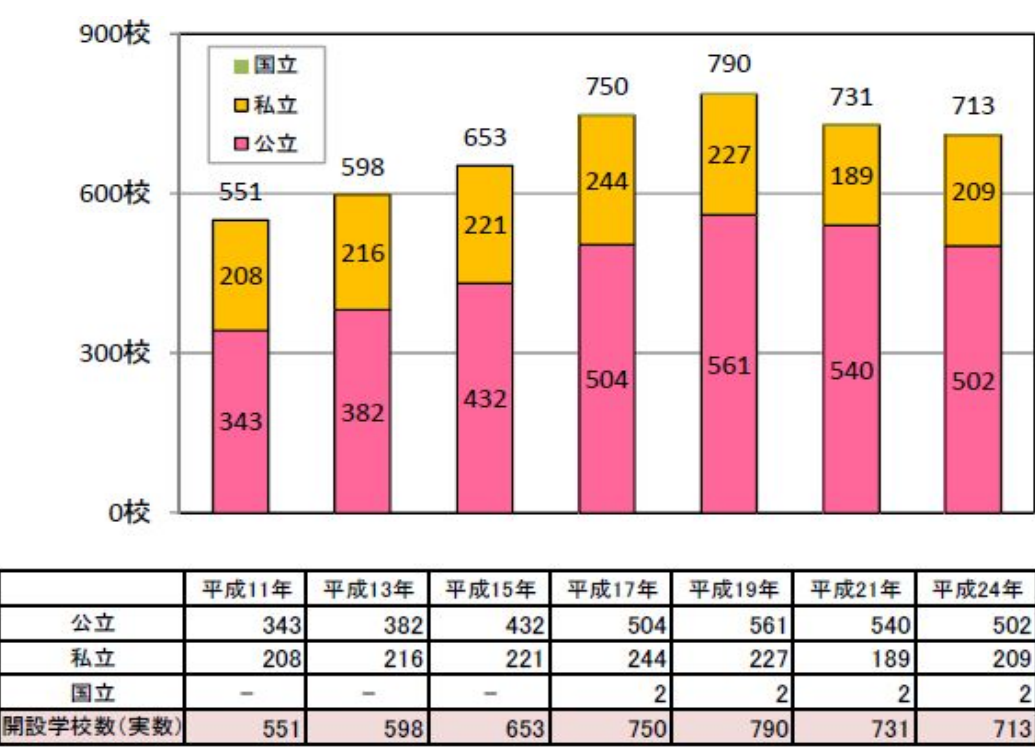
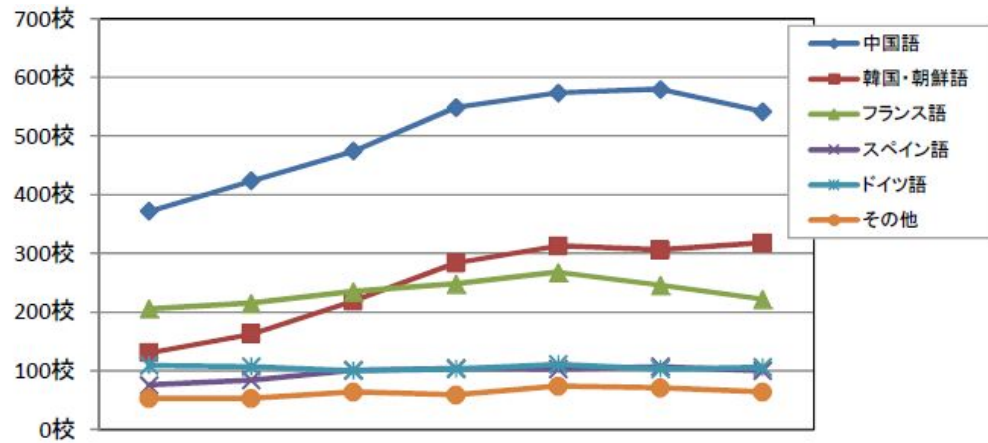


fig1. 学校数²⁴



	平成11年	平成13年	平成15年	平成17年	平成19年	平成21年	平成23年
中国語	372	424	475	549	574	580	542
韓国・朝鮮語	131	163	219	284	313	306	318
フランス語	206	215	235	248	268	246	222
ドイツ語	109	107	100	103	111	103	106
スペイン語	76	84	101	104	103	107	100
その他	53	53	64	59	74	71	64
計	947	1,046	1,194	1,347	1,443	1,413	1,352

(注)複数の言語の科目を開設している学校があるため、計は延べ数であり、(1)の開設学校数(実数)を上回る。

平成3
平成9
平成11
平成13
平成15
平成17
平成19
平成21
平成24

²⁴ fig.1 のグラフには国立の数字が落ちているが、文科省の提供しているグラフをそのまま掲載する。また fig. 2 の表に「平成 23 年」とあるのは「平成 24 年」である。これも文科省の表をそのまま掲載する。

fig.2 言語毎の学校数の推移

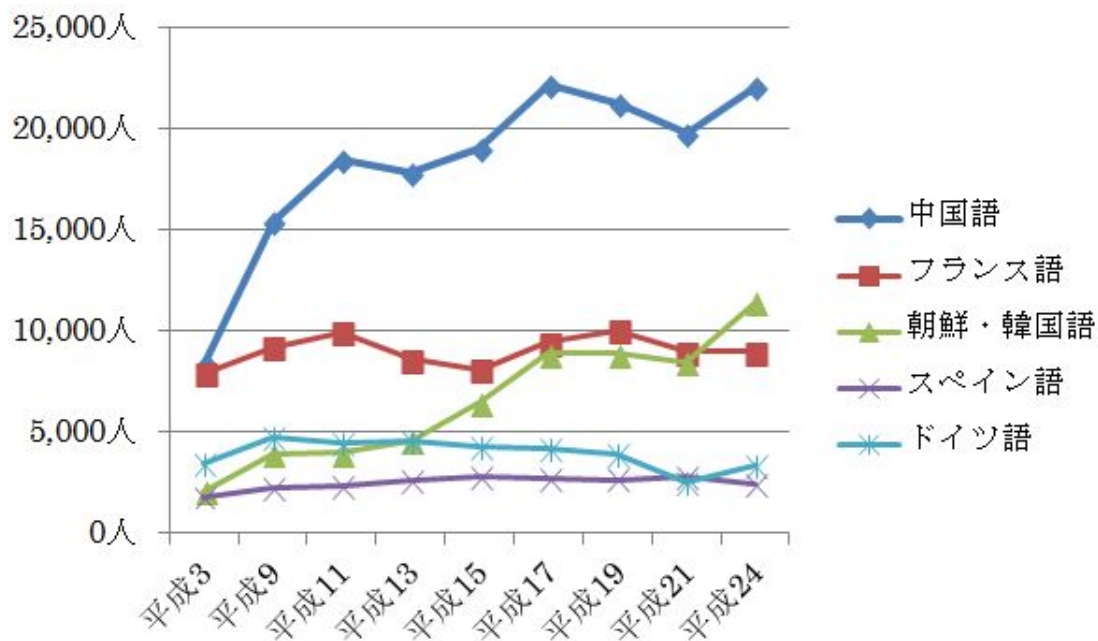


fig.3 言語毎の履修者数の推移

もう一点は公立と私立の問題である。

前回の調査（平成 21 年 6 月 1 日現在）では、総数は 731 校と今回より多いが、公立が 540 校、私立 189 校、国立 2 校であった。文科省のコメントの「前回調査より約 3%減少した」は、公立が 540 校から 502 校になって 7%減少したのが要因であり、逆に私立は 189 校から 209 校へと、10%近く増えている。なので、文科省のコメントを修正するのであれば、「全体の学校数は 3%減少したが、その原因は公立が 7%減少したことによるものであり、私立は逆に 10%増えた」ということになるだろう。公立の減少は不安材料ではあるが私立の増加は明るい材料である。

なお、前回平成 21 年度（2009 年度）のデータは、集計に誤りがあったということで修正データが示された。紙幅がなく、掲載できないが文科省のホームページを御覧頂きたい²⁵。

25

http://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/ryugaku/koukousei/1323946.htm

3. 大学入試センター試験

大学入試センター試験では、英語の代わりに独仏韓中が選択可能である。英語の代わりなので、第2外国語としての学習者では太刀打ちできない。従って受験者は前述の学習者数とはほど遠い。table1のような科目選択率を掲載されると、まさに微々たる数ということが見えてしまう。しかし、受験している一人一人の生徒にとっては英語と何ら変わることはない。単に受験者数が少ないということだけで、学習指導要領で認められている「外国語」で受験しているのである。廃止する理由など全くないが、この圧倒的な数の差を問題にされるとあっという間にかき消されてしまう。そんな状態にいる。

(6) 外国語(筆記)の受験状況

区 分	英 語	ドイツ語	フランス語	中国語	韓国語	計
受験者数	536,085人	123人	152人	445人	180人	536,985人
科目選択率	99.83%	0.02%	0.03%	0.08%	0.03%	100.00%

(注) 科目選択率＝各科目受験者数／外国語受験者数×100

table 1. 外国語（筆記）の受験状況（2013年度）

2月に実施される、一般受験では前期試験のみのところもあるものの、国公立大学の多くがフランス語で受験できる。私立大学でも特にフランス文学科がある大学では多く、フランス語で受験できる（独自試験を実施せず、センター試験の点数を大学独自の比率で換算している大学もある）。一部の学科、学部を除いて受験できる上智、明大、早稲田、学習院が最も開かれた大学で、他にも慶應義塾（文と法）、青山学院（仏文）、中央（文）、法政（国際文化）、成城（文芸）、明治学院（文、経済）、獨協（仏語）、聖心（文）、白百合（全学科）、共立（文芸）、国立音、武蔵野美、多摩美、大阪音がフランス語で受験可能である。また、センター試験だけでの受け入れをしている大学もある。AO入試や一般推薦でもフランス語学習者を場合によっては優遇し、大学によっては第2外国語として週2時間程度の講義でも対応できる試験を用意しているところもある。“限られている”という言い方にはなるが、センター試験で受験可能な独仏中韓の中では最も門戸が開かれている。

これが現状であるが、現在中教審で審議されている大学入試センターに代わる発展型の試験、さらには新たに導入され、複数回の受験が検討されている基礎テストについては、どの新聞報道でも、「外国語」の代わりに「英語」となっている。文科省の資料も「英語」である。学習指導要領の教科名は「外国語」であって「英語」ではない、「英語」はあくまで科目名であるとここで書いても、マスコミ、文科省には「英語」の文字しかない。中教審の審議が注目されるが、第一外国語として英語以外の科目を学習している学校にとっては不安材料である。

4. 今後に向けて

英語以外の外国語教育を巡る状況にはなかなか明るい材料が少ないのが現状ではあるが、著書が代表を務める一般社団法人日本外国語教育推進機構（通称JACTFL）は、一昨年（2012年）12月3日に設立し、昨年3月には第1回のシンポジウム「外国語教育の未来を拓く」を行った。本年3月1日には「第2回 外国語教育の未来を拓く」を上智大学で開催する²⁶。昨年は230名、今年も200名を超える参加者が予定されており、グローバル化＝英語に疑問を抱く有識者の数は少なくないと言えるだろう。決して現状に甘んじてはいけない。本法人設立の目的の一つは

「③中等教育、特に高等学校における多様な外国語教育の普及を制度的に推進する」であり、その実現に向けて文科省に働きかけができるような組織を目指している。

かつて、昭和31年の高等学校学習指導要領外国語科編には、「二つの外国語の教養を必要とする生徒の多い学校においては、第二外国語を置くことができるようにすること。」と記され、第1外国語、第2外国語それぞれに目標が記されていた²⁷。英語、フランス語、ドイツ語が、第1外国語にも第2外国語にも記載されている。そこから考えると、残念ながら現在は大きく後退していると言える。第1外国語、第2外国語ということばを学習指導要領に載せるというより、復活させるのが、今後の

²⁶ 詳しくは、<http://www.jactfl.or.jp> 参照

²⁷ http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1318000.htm

到達点である²⁸。数だけを問題するのではなく、もっと大きな論議、英語教育だけでいいのかという議論が巻き起こってほしいし、我々がその活動を推進していくべきだと考えている。多くの方々の理解、協力を請いたい。

(一般財団法人日本私学教育研究所専任研究員)

参考文献

- 山崎吉朗編（2007）『中等教育における英語以外の語学教育』調査資料集 243，財団法人日本私学教育研究所。
- 山崎吉朗編（2008）『キャリアデザインにつながる多言語教育』調査資料集 244，財団法人日本私学教育研究所。
- 山崎吉朗，立花英裕他（2010）『いかに 21 世紀の複言語教育を育てるか』朝日出版社。
- 山崎吉朗編（2011）『多言語・複言語教育研究』 vol. 1，財団法人日本私学教育研究所。
- 臼山利信，黒澤眞爾編（2013）『複言語・多言語教育研究』創刊号，一般社団法人外国語教育推進機構
- http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/chousa/shotou/102/houkoku/1343856.htm
- http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1318000.htm
- http://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/ryugaku/koukousei/1323946.htm
- <http://www.dnc.ac.jp/modules/news/content0526.html>
- <http://www.jactfl.or.jp>

²⁸ 現在，日本言語政策学会では第 2 外国語の必修化に向けての提言を準備し，英語以外の外国語の学習指導要領作成を進めている。

マラルメ「不遇の魔」(1862)

—初期詩篇再読—

白石冬人

hiver2homme7@gmail.com

はじめに

マラルメ初期詩篇のテキストは、語彙とその表現の観点からボードレー尔的という評価がなされることが多い¹。なかでも「不遇の魔」は、最もボードレー尔的とされるテキストのうちのひとつである。しかし、この時期のマラルメは単に先輩詩人の模倣に徹していただけだったのだろうか。

管野昭正は、「不遇の魔」におけるボードレー尔的の圧倒的な影響を論じ、その影響は否定し難いとしながらも、マラルメの特殊性を探る試みを行っている²。管野は、1887年にマラルメがこの「不遇の魔」を書き直したテキストと1862年のテキストの比較により、この書き直しにおける脱ボードレー尔化の傾向を指摘する。このことは、1862年のテキストにおけるボードレー尔の影響を後の時代のマラルメ自身が認識し、あとから削除しようとしたものとまでは考えられる。だがそれだけではなく、この脱ボードレー尔化の手つきには、テキストが書かれた際に刻まれた固有の声をマラルメ自身が自覚し、より純粋な姿をその声に与えようとしているとも考えられるのではないか。近年、このような初期詩篇に固有の問題を明らかにしようとする多くの試みが川瀬武夫によってなされている³。先輩詩人の影響が色濃くみられるからこそ、そのような強力な影響関係のもとで制作するマラルメの思考を追うことができる。そのような意味で「不遇の魔」は興味深いテキストである。

¹ *Mallarmé et le symbolisme*, nouvelle éd. par Henry Nicolas, Librairie Larousse, coll. « Nouveaux Classiques Larousse », 1963, pp. 19-34.

² 菅野昭正『ステファヌ・マラルメ』, 中央公論社, 1985, pp. 103-104.

³ 川瀬武夫, 「《まぼろし》について: マラルメ初期詩篇註解(4)」, *Études françaises*, vol. 19, 早稲田大学文学部フランス文学研究室, 2012, pp. 173-194 など。

「不遇の魔」を巡っては、まずアルベール・チボーデの研究が存在する⁴。チボーデは、1887年に書き換えられたテキストと1862年のテキストを比較し、「凝縮」という語によってマラルメの詩的技巧の性格を明らかにしようと試みている。だが、のちに書かれたテキストを決定稿として無批判に重視しすぎる嫌いがあり、また形式面に注目するあまり、このテキストが内包する内容上の問題に迫る分析は残念ながらなされていない。それに対して、オースティン・ジルは1862年のテキストを分析の中心に据える⁵。ジルは、すでに述べたボードレーの影響に、ゴーチエの詩「暗闇」の影響を考察に加え、「不遇の魔」がこの2人の先輩詩人と切り結ぶ関係性に注目することで、テキストが内包する固有の思想に迫ろうとしている。そうしてジルは、ゴーチエのテキストにおいて見出されるカトリック色がマラルメのテキストにおいては故意に忌避されていることを指摘する。本論文では、このジルの指摘を踏まえ、1862年のテキストが内包する問題についてさらに考察を進め、まずはチボーデとジルの研究を参照しながらテキストの分析を行い、カトリック的な語彙の消去とそこからうかがわれるマラルメの思考について明らかにしてみたい。そうすることで、マラルメの詩をめぐる思考が大衆を含む芸術思想へと展開する道程を描き出すことができるであろう。

1. 2 種類の詩人

まずは「不遇の魔 *Le Guignon*」という詩のテーマから検討を行って行きたい。タイトルとなっている「不遇 *guignon*」は、サント＝ブーヴ以来、伝統的な文学的テーマとなっている。この「不運」というテーマとは、自らの不運を嘆き、そのような嘆きの言説中に耽溺し慰みを得るような表現を特徴とするものであり、そこには「自己諧謔」が自ずと見出される。たとえばボードレーが取り上げる不遇は、詩人の不幸な境遇である。ここで、ボードレーのポー論から次の一節を見てみたい。

⁴ Albert Thibaudet, *La Poésie de Mallarmé*, avec un avant-propos de Jean-Yves Tadié et, en guise d'épilogue, deux textes de Paul Valéry, Gallimard, coll. « Tel », 2006 (1^{ère} édition, 1926.)

⁵ Austin Gill, *The Early Mallarmé*, Clarendon Press, Oxford, v. II : Youth and Young Manhood Early Poems, 1986, pp. 186-208.

Dans ses derniers temps, un malheureux fut amené devant nos tribunaux, dont le front était illustré d'un rare et singulier tatouage : *Pas de chance* ! [...] Il y a dans l'histoire littéraire des destinées analogues, de vraies damnations, — des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leur front ⁶.

己の最期のときに、ある不幸な男が我々の判決の場に引き立てられてきた。その額には、何か珍妙なこんな入れ墨が入れられていた。「ついてねえ！」[中略] 文学史においては、これと似た宿命や、正真正銘の地獄の責め苦がみられる。——そして、神秘的な文字で刻まれた不遇の一字をそのうねうねした額の皺の中に戴く人間達がいる。

生まれながらにして不幸な運命を約束された存在は、文学の歴史にも確かに存在してきたという。ここで法廷に召喚されている「ある不幸な男」とはエドガー・ポーその人を指しているだろう。詩人の中には残酷な運命を背負って生まれてくる者もあり、そうした詩人達は生前には名声を得られず、泥酔の果てのアルコールによる中毒死、街路での奇妙な自殺など、不幸な死を遂げることもしばしばであった。そのような人々はまさしく「ついてねえ！」という字句をその皮膚に刻まれてしまっているのである。また、引用箇所にもみられる「ついてねえ！ *Pas de chance* !」という表現は「運 *chance*」がないということの意味する文であると同時に、「[俺には] 運などいない！」という禁止命令としても解釈できる。つまり、ここにはこの不幸な男には運がないという外的な要因と同時に、その男自身が運を拒絶しているという内的な要因も見出されるのである。ここには己の不幸を嘲弄する自己諧謔がうかがわれる。

マラルメの「不遇の魔」もまたこうした「不遇」という文学的テーマを取り扱った作品と考えられる。では、マラルメの作品はこのテーマを扱う作品として何らかの特殊性をもっているだろうか。早速「不

⁶ Charles Baudelaire, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres » dans *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 296.

遇の魔」冒頭部の1詩節を引用しよう。

Au-dessus du bétail écœurant des humains,
Bondissaient par instants les sauvages crinières
Des mendiants d'azur damnés dans nos chemins⁷.

人間という胸糞悪くさせる家畜のうえで
我らの道で劫罰を受ける青空の物乞い達の
野蛮なたてがみが時おり飛び跳ねていたのだった。

「物乞い達」は、先のボードレールの「ある不幸な男」がポーを指していたように、ここでは詩人として解釈できる。これは、彼らを形容するのに「青空の」という表現が用いられているからである。青空は芸術が到達すべきひとつの究極の美の形であり、また超越した存在の居所として、詩人たちが目指す理想のひとつである。マラルメ自身このような主題をもつ詩「青空」を書いている。以下、その冒頭部分の引用である。

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable, belle indolence comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de Douleurs⁸.

永遠不変の〈青空〉の澄み切って穏やかな皮肉は
美しく花々のように無気力なままに、うちひしいでくる
自らの天分を呪うこの不能な詩人を。
彼は行く、生命あるものはみな死に絶えた〈苦悩〉の砂漠を。

しかし、マラルメが描くその青空を目指す詩人は、「不能な詩人」としてただうちひしがれており、理想への到達は不可能であるとすでに約束されてしまっている。この「青空」という詩においても、不遇とい

⁷ Stéphane Mallarmé, « Le Guignon » (v. 1-3) dans *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 125 (sous le sigle « O.C. »).

⁸ « L'Azur », *O.C.*, t. I, p. 120.

うテーマが「不可能」というキーワードのもとに変奏されていることが分かる。マラルメ初期詩篇において、現実の詩人は野卑な姿ですらある。この「不遇の魔」においても、「物乞い」や「野蛮なたてがみ」、「家畜」といった語には、崇高さや美とはほど遠い詩人たちの姿がうかがわれる。このような調子はこの詩全体に一貫してみられ、「不遇の魔」においては、人間も詩人もすべてが矮小で「取るに足らない」⁹存在として滑稽に描かれているといえる。

このことは形式の選択にもうかがわれる。この詩の詩形はテルツァ・リマと呼ばれる、三行詩節によって構成される定型詩の形式である。イタリア発祥の形式とされ、フランスに導入されるも一度廃れ、19世紀にロマン派の詩人達によって再発見された。脚韻に規則をもち、aba bcb cdc...yzy zというように、各詩節の中央に置かれた脚韻が次の詩節において2度脚韻を踏み、以降の詩節でもこれを繰り返す、最終詩節においてはこれが一行詩節において行われる。ひとつの脚韻を3回繰り返さなくてはならないという点で十分に詩作難度の高い形式であるにも関わらず、この形式は厳格さよりも滑稽さをより強く印象付けるようである。たとえば、チボーデはこの詩に「びっこの不均衡な boiteux」リズムを見出している¹⁰。これは、三行詩節で構成された詩においては、詩節単位でみると各詩節内では脚韻が必ずひとつ欠けてしまうという形式の性格に由来するものと思われる。このように形式的な面からも、この詩で描かれる詩人には滑稽さがつきまとうことになる。

そのような詩人は、2種類存在する。1種類目の詩人は、自らに降り掛かる苦難や激しい苦悩を詩や芸術へと昇華し、天使の加護や人々の尊敬を集められる存在である。彼らは不遇を糧として創作を行うことができる、いわば幸福な不遇の詩人ということになるだろう。そのような1種類目の詩人の姿を描く詩節を引用する。

Ils têtent la Douleur comme ils tétaiient le Rêve,
Et quand ils vont rythmant des pleurs voluptueux

⁹ 「不遇の魔」の第21詩行には、「取るにたらない殉教者 *Dérisoirs martyrs*」という表現が見られる。

¹⁰ Thibaudet, *op.cit*, p. 264.

Le peuple s'agenouille et leur mère se lève ¹¹.

彼らはかつて〈夢〉の乳を飲んでいたように、〈苦悩〉の乳を飲む
そしてその酔い痴れた涙にリズムを与えていくときには、
民衆はひざまずき、彼らの母が立ち上がるのだ。

彼らもたしかに「〈苦悩〉」に苛まれてはいはいる。しかし、ここにおいてそうした苦悩は乳，すなわち糧を与える存在である。その姿をみて民衆は彼らの足下でひざまずくように、この1種類目の詩人達は自らの不幸から詩人としての利益を引き出し、栄光を得ることができるのである。

ここで注目すべきなのは、こうした詩人達もすでに第1詩節で描かれていたような「物乞い」の一員であり、決して崇高で見目麗しい姿ではないということである。この種の詩人達も、民衆の賞賛を浴びているとはいえ、あくまで物乞いのような姿であることを考えると、この栄光の姿をマラルメが皮肉を込めて描き出していることが分かる。さらに、様々な繰り返し表現がその滑稽な調子をより強調する。まずは動詞「乳を飲む *téter*」の繰り返しがある。つづいて、引用した2行目にみられる鼻母音の連続（« *quand* », « *vont* », « *rythmant* »）や「官能的な涙 *pleurs voluptueux*」や3行目の「母 *mère*」と「*se lève* 立ち上がる」にみられるような母音の繰り返し表現、畳韻がみられる。もちろんこうした表現は詩的技巧としては高度なものである。しかし、詩的技巧が必ずしも直接美的効果に奉仕するとは限らない。ここではむしろ滑稽さを演出する装置として働いていると考えるべきだろう。このように、この詩においては、人間達の行進（そこには詩人達が含まれている）が滑稽な筆致でもって描かれているのである。

さらに詩を読み進めていくと、いままで見てきたような不遇を糧とする1種類目の詩人達に対して、このような詩の昇華機能が働かない、別種の詩人たちが描かれることになる。彼らの場合、先の詩人たちのようには苦悩を詩や芸術に昇華することができず、ただ取るに足らない存在としてないがしろにされてしまう。彼らは、人々から尊敬されている詩人たちよりも下等なものとして扱われ、その運命は単なる「偶

¹¹ « Le Guignon », v. 16-18.

然」と呼ばれてしまう．そのような 2 種類目の詩人達を描く詩節を以下に引用する．

Ceux-là sont consolés étant majestueux,
Mais ils ont sous les pieds leurs égaux qu'on bafoue,
Dérisoires martyrs d'un hasard tortueux ¹².

彼等は威厳に満ちてなぐさめられている．

しかし足元には嘲弄された自分たちの兄弟を連れている，
ひねくれた偶然に殉教する取るに足らない者たちを．

この詩節から，接続詞「しかしMais」が内容の転換を明示しているように，2 種類目の詩人たちについての語りへと移行していく．この引用箇所最後の詩行は全体がひとつの名詞句であり，統辞上は前詩行の「自分たちの兄弟」と同格の関係にある．つまり，ここには詩作技巧である句跨ぎが見られるのである．この句跨ぎにより，単に「兄弟」とだけ呼ばれその内情が詳らかにされない存在に対する読者の興味は引き延ばされる．そして，次の行においてその内実が明示されることによってこの期待に一举に報いることで，強烈な印象を与える効果が生み出されることになる．さらに，この三行目には 2 つの「母音の分音diérèse」が見られる．« Dérisoires »と« tortueux »の下線部の母音は，2 音節として発音されなければ 12 音節詩句の規則を満たすことができない．この分音により，この引用 3 行目の一句は，音節の区切りをはっきり示すようにゆっくりと読まれなければならない．つまり，句跨ぎによって引き延ばされた「兄弟」とはどんな存在なのかという読者の期待は「ひねくれた偶然に殉教する取るに足らない者たちDérisoires martyrs d'un hasard tortueux」という名詞句によって，どうしようもないほどに不遇な存在だと，まずは意味論的な説明を与えられることになる．そして，この内容を持つ詩句には，分音によって一音一音噛み締めるように読むリズムが与えられている．ここには，句跨ぎと分音を併用したマラルメの詩的技巧が見出されるのである．そしてそれは 2 種類目の詩人達のどのような運命にも見放された「取

¹² « Le Guignon », v. 19-21.

るに足らない」存在を描き出すために用いられている。このように、この「不遇の魔」という詩には、様々な技巧を駆使して詩人の滑稽な姿を演出する意図がうかがわれる。これはボードレールにおいても見られたような不遇のテーマにおける自己諧謔的な性格として見ることができよう。以降でもこの傾向は引き継がれ、この2種類目の不幸な詩人達の姿がさらに描かれていくことになる。

このような2種類目の不幸な詩人たちの状況をテーマ的に解釈したオースティン・ジルは、これを「同時代の社会における芸術家たちの状況¹³」としている。単に芸術家の状況を描いているならば、芸術家の不幸を嘆くという点ではひとつの普遍的な言説として捉えることができ、そこにはマラルメの創意は特に見られないということになるが、ここで興味深いのは、そうした芸術家の姿が具体的なモデルを想起させるということである。たとえば、「不遇の魔」結末部分における街灯に首を吊る詩人の姿には、謎の自殺を遂げたネルヴァルの最期が暗示されているように思われる¹⁴。

このような具体的なモデルの存在によって、ジルはマラルメの批評的言説がこの詩に見出されることを指摘している。ジルが特に注目するのは、ボードレールに対するマラルメの批評的言説である。すでに引用した箇所にもみられるような「威厳に満ちてなぐさめられている」という詩人の姿を取り上げ、「個人的な逆境を自分の詩の材料とすることを非難されれば、ボードレールならそれに対して反駁するのは難しいとみなすだろう。そして、マラルメはここでまさにこの非難を行っているように思われる¹⁵」として、ここにマラルメの批判的な態度を見ている。つまり、この批判的言説は、苦悩の昇華が不可能であるということに向かうものではなく、自らの不遇に対して得た同情を糧として創作する態度への批判なのである。ただ、ピエール＝オリヴィエ・

¹³ Austin Gill, *The Early Mallarmé*, Clarendon Press, Oxford, v. II : Youth and Young Manhood Early Poems, 1986, p. 192.

¹⁴ « Ces Hamlets abreuvés de malaises badins / Vont ridiculement se pendre au réverbère. » (v. 63-64)

「諧謔的な困窮に喉を潤すこのハムレットたちは／街灯へ滑稽に首を吊りに行くのだろう」

¹⁵ Gill, *op.cit.*, pp. 196-197.

ヴァルツァーが述べているように、不遇を糧とする詩学への批判はボードレールにおいてすでに見られることであり、必ずしもマラルメに独創があるとはいえない¹⁶。とはいえ、ヴァルツァーもまた、ボードレールはそのようなアイディアを示しても、『悪の華』や『パリの憂鬱』の多くの作品において結局そのような詩学に留まったのであり、マラルメはまさにそのようなボードレールを批判してののだとしている。いずれにしても、マラルメの批判的言説をこの詩に見出している点では、ヴァルツァーもジルと一致している。ここで思い出して見るならば、不遇をテーマとする文学作品に特徴的な自己諧謔的な性格である。ボードレールの自己諧謔は、結局は自らの不幸を糧とする地点に落ち着くのであったが、マラルメのそれは異なるように思われる。たとえば、マラルメが友人に宛てて次のような手紙を書くとき、それは、嘆きという調子を伴ってはいても、自分は1番目の詩人のような態度で創作は行わないという、ひとつの明確な自らの立場の表明とも読めるであろう。

Tu te rappelles ma pièce sur le *Guignon* ; je suis hélas ! parmi les seconds¹⁷.

君は〈不遇の魔〉についての僕の作品を覚えているよね。ああ！僕は2番目の詩人のなかに入るんだ！

つまり、ボードレールの自己諧謔が現状の不幸をあくまで慰める方向で機能したのに対して、マラルメの自己諧謔はむしろその不幸を曝け出して、あくまでも苦悩として提示する方向に機能しているのである。言い換えるならば、マラルメの自己諧謔は自身への皮肉であると同時に、そこには現状を見つめ直す反省を要求するような批判的な態度がうかがわれるのである。

以上みてきたように、この「不遇の魔」という詩において、詩人の

¹⁶ Pierre-Olivier Walzer, *Essai sur Stéphane Mallarmé*, Éditions Pierres Seghers, coll. « poètes d'aujourd'hui », 1963, p. 53.

¹⁷ Mallarmé, « À Henri Cazalis, 7 juillet 1862 » dans *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, préface d'Yves Bonnefoy, édition établie et annotée par Bertrand Marchall, Gallimard, coll. « folio classique », 1995, p. 68.

姿が滑稽なものとして描かれているのは、ボードレールの詩に対する若きマラルメの反抗的な返答でもあったと考えられるだろう。また、不遇をテーマとする文学作品のなかにあつて、マラルメの「不遇の魔」という詩作品は、そのテーマそのものに対する反省的な態度によって特異な性格を持っているといえよう。

2. ゴーチエの「暗闇」との比較

次に、「不遇の魔」の構想に立ち返って、その発想源となった別の詩人のテクストとの比較によって、このテクストの分析を行って行きたい。なぜなら、そもそもこの「不遇の魔」というタイトルはマラルメの独創によるものではなく、ボードレールの同名のタイトルのソネから借用されたものだからである。とはいえ、ボードレールのソネとマラルメの「不遇の魔」は形式および表現のいずれのレベルにおいても、類似性はそう多くはない。たしかに、すでに前節でジルの指摘にみたように、詩全体においてボードレールへの参照を思わせる表現が散りばめられており、その意味でボードレールはこの詩の構想においても大きな存在だといえる。だが、この「不遇の魔」の本当のプレテクストと呼べるものは、実はテオフィル・ゴーチエの「暗闇」である。ゴーチエの「暗闇」とマラルメの「不遇の魔」には、テーマと形式の両方で共通点が見られる。まず、2つのタイプの詩人の旅とそれによって同時代の芸術家の状況を描くというテーマは、両方で共通している。さらに、テルツァ・リマという詩形も両者で同じである。今節では、このゴーチエとの関係を検討する。

まず、ゴーチエとマラルメの詩の類縁性については、すでにチボーデが指摘している。だが、チボーデの指摘は、両者の親子関係を指摘するに留まっており、マラルメとゴーチエのテクストを具体的に比較して、両者の関係性を浮かび上がらせるという点までは考察が進められていない。これに対して、ゴーチエの詩とマラルメの詩を実際に比較したジルは、まずは表現方法の差異に注目している。ジルによれば、ゴーチエのテクストは説明的といえるほど明晰であるのに対して、マラルメは暗示的であるという。まずは、ゴーチエの方をみてみよう。

C'est une histoire simple où l'on ne trouve pas

De grands événements et des malheurs de drame,
Une douleur qui chante et fait un grand fracas¹⁸ ;
これは何てことないお話であって、そこには誰も
劇的で偉大な出来事や不幸など見出しはしない。
歌い、そして大音響を立てる苦悩のひとつといえどもだ。

ゴーチエの詩において「単純なお話」と呼ばれるのも、やはり不遇を糧として芸術を想像できない詩人達の運命のことである。彼らの運命もまた「劇的で偉大な出来事や不幸」のない、取るに足らないものである。この引用が示すように、ゴーチエの表現は多分に説明的な語りを含んでいる。また、擬人的に表現されているという点で比喩的な「苦悩」の表象も、特別解釈が困難というわけではない。ゴーチエのテキストは、読者の側の解釈に任されている部分が少ないといえるだろう。

それに対してマラルメのテキストは、暗示的な表現が多用され、ゴーチエとは大きく異なる。たとえば、すでに引用した箇所に見られるような「青空の物乞いたち」や「取るに足らない殉教者たち」といった表現は、参照対象の明示されない隠喩的な表現である。マラルメの表現手法が暗示的であり、ゴーチエのそれとは大きく異なっていることが分かる。このことは、この「不遇の魔」というテキストが初めて発表されたときに被った、ある事件の原因になったと考えられそうである。発表は 1862 年、掲載誌は、芸術のための芸術の運動を標榜する詩人達が多く寄稿する雑誌『芸術家』であった。事件というのは、テキストはたしかに発表されたものの、それが前半 5 詩節のみという不完全な掲載だったことである。そもそも芸術のための芸術を推進する詩人たちは写実を旨とする高踏派と呼ばれるような詩人達であった。彼らが中心となるこの雑誌には、およそ写実的とはいえないマラルメのテキストは、その主旨にそぐわないものであったということではないだろうか¹⁹。

¹⁸ Théophile Gautier, « Ténèbres », v. 88-90 dans *Œuvres poétiques complètes*, édition établie par Michel Brix, Bartillat, 2004, p. 189.

¹⁹ ジルは、これとはまた別に、前節で検討したマラルメの同時代芸術批評の態度を、この不十分な形での掲載の原因としている cf. *op. cit.*, p. 190.

さらにジルは、テーマの扱い方においても両者の間に相違があることを指摘する。なぜなら、マラルメのテクストにおいては、2種類の詩人というモチーフによって現代の芸術家の状況を描くというテーマそのものがすでに、ゴーチエの場合とは異なる仕方で展開されているからである。

まず、ゴーチエのテクストにおいて詩人たちを不遇によって苛む原因は何かをみてみよう。その原因は、カトリック的な文脈によって説明されている。「キリスト」や「神」、そして「教会」といった概念がテクストの末尾にあらわれ、それらによる救済の不可能性として、詩人たちの不幸な状況の理由が説明されている。以下はその「暗闇」からの引用である。そこでは、カトリックの神による救済への希望が失われてしまっている。

Christ n'y peut rien : il faut que le sort s'accomplisse ;
Pour sauver ce vieux monde il faut un Dieu nouveau,
Et le prêtre demande un autre sacrifice.

Voici bien deux mille ans que l'on saigne l'Agneau ;
Il est mort à la fin, et sa gorge épuisée
N'a plus assez de sang pour teindre le couteau.

Le Dieu ne viendra pas. L'Église est renversée ²⁰.

キリストは何の役にも立たない。天命が果たされねばならない。
この古き世界を救うには新たな神が必要で、
司祭はまた別のいけにえを求めるのだ。

人々が神の子羊から血を搾り取り二千年が経った。
その子羊は最後には息絶え、涸れたその喉元には
刃を染めるほどの血はもはやないのだ。

神はやって来ないだろう。教会は倒されたままだ。

²⁰ Gautier, « Ténèbres », v. 313-319, dans *op.cit.*, p. 191.

では、マラルメのテキストにおいては、何にその理由が求められているだろうか。興味深いことに、ゴーチエのテキストにおいてみられたようなカトリック的な文脈は、ほとんどあらわれない。あらわれているとすれば、たとえば結末である街灯で首を吊る姿が磔のパロディとみなしうるということ、あるいはすでに引用した箇所にもみられるような「母²¹」、そして「地獄」や「天使」といった表象に限られている。さらにジルは、ポーとボードレーもカトリックの教義を受け入れているとしてゴーチエの側に加え、マラルメとの間に強い対立の構図を描き出している。

ただ、ジルのようにマラルメの立ち位置を極端に他の詩人と別にして捉えるには若干の無理があるように思われる。なぜなら、いくら希薄とはいえ、キリスト教的な概念が「不遇の魔」に見出されることは事実であるし、ジルも認める通り、「地獄」という舞台のやや唐突ともいえる場面の提示は、ゴーチエの詩が持っているカトリック色を前提としなければ理解し難いからである。さらに言えば、ゴーチエの詩においてすでに、カトリックの権威は凋落してしまっているのであり、カトリック的な世界観からの脱却という気風がゴーチエにおいてもすでに醸成されつつあるということも無視できない。つまり、ジルが描き出したほどくっきりとした構図はどうやら成立しなさそうなのである。

とはいえ、ゴーチエのテキストにみられるような濃厚なカトリック色が、マラルメのテキストにおいては観察されないということもまた事実である。そして、マラルメがカトリック的な語彙を、徹底的ではないとはいえ、意図的に排除しているように思われることもやはり無視できないだろう。つまり、ジルが注目した脱カトリック化の傾向をより正確に述べるならば、詩人達の置かれた状況を描くために、ゴーチエの場合はカトリック的な語彙を用いているのに対して、マラルメはあえてそれらの語彙を別の語彙で置き換えているということである。このことは、60年代の後半にマラルメがキリスト教の神から離れることを予示しているようにも見える。あるいは70年代の『古代の神々』におけるような、人間の「神性divinité」の概念へと向かう端緒がすで

²¹ ジルはこの「母」の表象を、ボードレーの詩「祝福」と比較して、マラルメにおけるボードレー批判として分析している cf. *op.cit*, pp. 194-195.

にここに見出されるとも考えられる²²。

3. 「民衆」と「賢明なる詩人達」

以上にみたように、「不遇の魔」にはマラルメの脱カトリック的な傾向が見出されるということが分かった。しかし、ジルが指摘するその脱カトリック化のあとで、マラルメは何に詩人の不幸の原因を見出しているのだろうか。カトリックの神による説明に置き換わるような何かが、マラルメのテキストには見出されるはずだ。

このことを明らかにするためにここで我々が注目するのは、すでに第1節で引用した第6詩節にみられる「民衆 *peuple*」という語である。この詩節で描かれているのは、不幸を糧として芸術を創造できる1種類目の詩人たちの方であった。ここで、彼らの偉大さを価値づけているのはまさにこの民衆がひざまずくという所作である。このとき詩人達と民衆との間には明らかに優劣の差が存在しており、まさにこの詩人の民衆に対する優越によって、この詩人たちの偉大さが示されているのである。このような芸術家の特権意識とでも呼べるものは、同じ時期に書かれた宗教芸術論的なテキストである「芸術の異端——万人のための芸術——」などにみられるように、この時期のマラルメについてよく指摘されることである。この「不遇の魔」というテキストにおいても、同様の意識が観察されるように思われる。だが、ここで問題なのは、まずこの詩において、以上の特権によって芸術を成立させているのは1種類目の詩人たちだけであって、むしろそうした詩人たちは批判の対象となっているということである。この詩において問題となっているのは、詩人の特権的な立場の復興ではなく、むしろそうした立場の批判であり、そうした芸術とは別の芸術のあり方を模索する態度が表明されていると考えられないだろうか。

この特権意識に対する批判は痛烈ですらある。現代の芸術が不可能なのは、むしろ特権的な立場に甘んじている詩人達の存在²³に原因が

²² Cf. Nobuo Takeuchi, « De la notion de divinité chez Mallarmé — un essai d'approche de la pensée mallarméenne » dans *Études de Langue et de Littérature Françaises*, La Société Japonaise de Langue et de Littérature Françaises, vol. 32, 1978, pp. 46-78.

²³ この「不遇の魔」は先輩詩人への批判的な言説であるとされ、ラマルチヌ、ミュッセ、そしてボードレールの名がその批判の矛先に挙げられている。Cf.

あり、彼らの評価によって、それ以外の詩人達が日の目をみることができないでいるとされている。ここで「不遇の魔」から、1種類目の栄光を獲得した詩人達が、2種類目の決して成功できない詩人達に助言をする場面を引用する。

Les poètes savants leur prêchent la vengeance,

Et ne voyant leur plaie et les sachant brisés

Les disent impuissants et sans intelligence ²⁴.

心得ある詩人たちは彼ら〔＝2番目の詩人達〕に復讐を説き勧める
そして彼らの傷には目もくれず、打ちのめされていることは知り
つつ、

不能で知恵の働かない連中だと言うのである

ここで批判の対象となっている1種類目の詩人達の姿の描き方に、その滑稽さを強調するような性格が見出されるということは第1節ですでに述べた。彼らは、「傷には目もくれず」とされているように盲目で決して「賢明」ではない。彼らのように苦悩を昇華して芸術を行う詩人達は「賢明」とされているが、詩が持つ滑稽なトーンを踏まえれば、ここにはマラルメの皮肉を読むべきだろう。

次に、引用3行目において、この「賢明なる詩人達」は、2種類目の詩人達のことを「不能で知恵の働かない連中」と断じている。2種類目の詩人達を賢明な詩人達が評価している。ここには、ひとつのねじれた構造が見出される。賢明な詩人も2種類目の詩人も、ともに詩人であるという点では共通しているが、それぞれを評価する存在は、前者が民衆であるのに対して、後者はそうではない。1種類目の詩人が、2種類目の詩人を評価し、民衆と2種類目の詩人との間に割って入っている構図が見出される。つまり、この構図を尊重すれば、この詩において不遇をかこつ詩人達の不幸の原因は、民衆との直接的な交流を遮断している、不幸を糧として成功を収めた詩人達の存在にあると解釈できるのである。ここには、たとえば、マネ擁護論である「1874年のサロン審査委員会とマネ氏」において、公衆がすべてを判断すべ

O.C., t.I, p. 1147.

²⁴ « Le Guignon », v. 52-54.

きであり、「あるものはすべてを見ることを要求することができる」といった提言との類縁性が見出される²⁵。この「不遇の魔」におけるこのような批評的な言説は、民衆と詩あるいは芸術の交流のために思索を深めていった後期マラルメの思想の萌芽といえるのではないだろうか。

以上のように、ジルが指摘した「不遇の魔」にみられるマラルメの脱カトリック的傾向からさらに考察を進め、詩人の不幸の原因が大衆を基盤とする芸術受容の形式と、大衆と詩人の直接の交流を妨げる一部の詩人の存在にあるというマラルメの思考がうかがわれることが分かった。もちろん、「不遇の魔」に見出されるこのような思考は、「群衆の胸の中で、今はまだ無意識のまま眠っている未来の〈祭儀〉²⁶」という決定的な宣言からはまだ距離があると言わざるを得ない²⁷。だが、未来の芸術の可能性について高遠な思想を紡ぎ出していく後期テクストと、一見それとは無縁に思える初期詩篇のテクストとの間に、民衆や大衆を地脈として通底するひとつの思想が観察されるのもまた事実である。大衆の存在は、詩と芸術について行われたマラルメの思考において、そのはじめから絶えず離れることのなかったものであり、それは初期詩篇の時点からすでに不可欠な要素だったのである。

おわりに

本論文では、現在は等閑視されている感のあるマラルメ初期詩篇のテクストのうち特に「不遇の魔」に焦点をあて、そのテーマ・形式の面から、ボードレール、ゴーチエといった先輩詩人との間テクスト的な関係について論じ、マラルメの芸術思想について考察を行った。そ

²⁵ « [...]c'est au public, qui paie en gloire et en billets, à décider si cela vaut son papier et ses paroles. Il est le maître, à ce point, et peut exiger de voir *tout ce qu'il y a*.(O.C. t. II, p. 414.) »

「それが自分の文章や言葉に値するかどうかを決める役目は、公衆 [= 観衆] にある。彼らは、栄光と紙幣によってこれを支払う。彼らは主なのであり、この点において、およそあるものはすべて見るのを要求してよいのである。」

²⁶ « Richard Wagner. *Rêverie d'un poète français* » dans O.C., t. II, p. 153.

²⁷ 本論では詳しく検討できないが、この「不遇の魔」では「民衆 *peuple*」、マネ擁護論では「公衆 *public*」、ワーグナー論では「群衆 *foule*」という語がそれぞれ用いられており、語彙上の微妙な差異があるという点もまた興味深い。

うして、テキストがよりどころとしている「不遇」という文学的テーマそのものに対するテキストがもつ反省的な態度、ゴーチエのテキストとの比較から脱カトリック的傾向、そして民衆と詩人との直接的関係を疎外する老練な詩人達の存在に対するマラルメの批判と大衆を基盤とするような芸術思想の萌芽についてそれぞれ明らかになった。これらはいずれも晩年のマラルメにおいても見出される傾向であり、初期詩篇におけるこうした思想の表現と後期のマラルメのテキストにおける思想の精密な比較は、興味深いものではないだろうか。

また、脱カトリック化に言及した際には例示するにとどめた「地獄 l'enfer」という語は、実は 1887 年に「不遇の魔」のテキストが推敲を受けた際に、「海 la mer」へと書き換えられている。1887 年における「不遇の魔」の書き換えは様々な問題を提出するものだが、今回考察した脱カトリック化の意識もまたそのひとつの要素として考えることができるのではないか。同じ観点からまた別のテキストを分析することによって初期詩篇を書き換えるマラルメの創作意識の舞台裏により深く立ち入ることができそうだ。

さらに、民衆や大衆に対するマラルメの意識がどのように生成していったのかということについて初期詩篇の段階も含めた総合的な見方は、実はこれまではっきり示されてこなかったように思われる。もちろん、マラルメが大衆に対して直接働きかける活動を始めるのは 70 年代に入ってからであろう。しかし、我々が示したように、マラルメの念頭に民衆や大衆といった不特定多数の人間集団が少なくとも初期詩編の段階ですでに徐々にではあるが具体的な姿を持ちはじめていたということは否定できないのではないか。この点は、今後の課題としたい。

(東北大学大学院博士後期課程)

[résumé]

« Le Guignon »(1862)

-Relire les premiers poèmes de Mallarmé-

Il est certain qu'un poème de Mallarmé comme « Le Guignon » est sous l'influence de la tradition littéraire du guignon, dont Sainte-Beuve est un fondateur et Baudelaire un successeur privilégié. Sensible aussi est sa parenté formelle et thématique avec « Ténèbres » de Gautier. Cependant, « Le Guignon » n'est pas une simple imitation mais une adaptation ironique des fondements de cette tradition littéraire. Le présent article a pour finalité de montrer, par une comparaison avec les poèmes de Baudelaire et Gautier, cette dimension réflexive et critique du « Guignon » par rapport à la littérature, l'art et l'existence humaine elle-même. La pensée artistique et religieuse de Mallarmé pourra être ici envisagée parallèlement à sa réflexion sur la relation entre la foule et l'art.

Fuyuto SHIRAISHI
Université du Tohoku

Relecture de la première édition du *Combat avec l'image*¹ de Jean Giraudoux

Yukie MASE

ymase@mgu.ac.jp

Giraudoux devient auteur dramatique en 1929 pour des raisons ostensiblement politiques. En tant qu'écrivain-politicien, il a besoin de parler de la relation franco-allemande devant le grand public². Dix ans après, pourtant, le pire est arrivé : la guerre aura eu lieu en dépit de ses prières. Au début de l'Occupation, il a rédigé le texte du *Combat avec l'image*. Ce texte déchirant et mystérieux est une narration de Jean, qui porte le même nom que l'auteur. Ce Jean est, comme dans le cas de l'auteur lui-même³, enfermé depuis la défaite de la France, dans une chambre d'hôtel. Le récit commence par l'annonce de la présence d'un objet, dessin de Foujita, qui est l'image de la tête d'une dormeuse. On ignore encore comment « on [lui a] donné »⁴ ce dessin. Le narrateur dialogue intimement avec cette femme qui dort tout au long du texte.

La première édition de ce texte était un livre de luxe de 24 pages, illustré par ce même dessin, paru en 1941. Juste avant le début du texte, l'image entière est imprimée comme gravure comme en-tête

Soutien : Research funds of Miyagi Gakuin Women's University.

¹ Jean Giraudoux, *Combat avec l'image, dessin de Foujita*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1941. Les doubles pages qui sont reproduites dans cet article sont de l'édition conservée dans la bibliothèque de l'université de jeunes fille Miyagi Gakuin.

² Voici les propos de Giraudoux sur ses débuts dans le milieu théâtral : « Il y a une seconde raison. Le roman a pour but d'apporter dans chaque cœur de lecteur, à domicile, par une douce pression, un balancement à l'imagination ou à la délectation sentimentale. Ce n'était vraiment pas ce que je cherchais cette fois car j'avais à parler de l'Allemagne, et le mégaphone lui-même n'est pas assez sonore dans ce cas. La question franco-allemande est la seule question grave de l'univers. [...] C'est là une vérité, banale comme la Vérité, mais qui demande à être dite, et non lue, devant des spectateurs qui n'auront jamais au même degré été les propres acteurs du spectacle. » Jean Giraudoux, « Un passage », in *Or dans la nuit*, Paris, Grasset, 1969, pp. 95-96.

³ « [Ce dessin de Foujita] se détache sur le papier à grosses fleurs de l'hôtel des Lilas quand il écrit *Combat avec l'image* ». Jacques Body, *Jean Giraudoux*, Paris, Gallimard, 2004, p. 733.

⁴ *Combat avec l'image*, p.2. «On me l'a donné. »



début du texte



fin du texte

de chapitre, tandis que sur la dernière page, le texte des dernières lignes est suivi de la même image entière mais relativement plus grande que celle qui est sur la page du début du texte. Toutes les deux doubles pages, une partie seulement du dessin est reproduite. Sur la page 13 par exemple, seulement les doigts de la dormeuse sont représentés, dans d'autres cas, la bouche, la coiffure, ou bien l'absence du visage sont mis en avant.

Notre objectif n'est pas de relire la première édition du *Combat avec l'image* dans son contexte politique et biographique, ce qui a été déjà exploité par nos prédécesseurs : par exemple, Elizabeth Goulding a travaillé sur la valeur littéraire de ce texte dans l'ensemble de l'œuvre de Giraudoux dans son article intitulé « « Andromaque, je pense à vous ! ». Réflexions sur *Combat avec l'image* »⁵ ; quant à l'aspect politique, nous pouvons tout de suite rappeler que la deuxième édition du *Combat avec image* est publiée par l'édition Grasset en 1967 sous forme d'un simple livre, sans illustration, intitulé : *Portugal*, suivi du *Combat avec image*. *Portugal* est un récit fortement inspiré par l'arrière plan historique de l'époque, notamment parce qu'en juin 1940, Giraudoux et sa femme cherchaient désespérément à rejoindre leur fils Jean-Pierre qui avait déserté à Bayonne pour aller rejoindre De Gaulles à Londres, en passant par l'Espagne et le Portugal. Le lecteur de

⁵ Cet article a été publié en 1992 dans Acte du colloque international de Bursa intitulé *La guerre de Troie a-t-elle eu lieu ? Jean Giraudoux : les dernières oeuvres (1940-1944)*.

cette édition faite par Jean-Pierre Giraudoux lui-même est obligé, que cela lui plaise ou non, à placer le texte du *Combat* dans le contexte historique du début de la 2e Guerre Mondiale.

Le but de ce présent travail consiste à relire, en se mettant à l'écart des questions politiques que l'on avait déjà soulignées, l'intégralité de la première édition telle qu'elle nous l'est présentée, c'est-à-dire l'ensemble de tous les éléments distincts qui sont : le texte de Giraudoux, et la mise en espace des fragments du dessin qui est le travail de Jean-Gabriel Daragnès, directeur artistique de la maison d'édition d'Emile-Paul Frères ⁶. La tentative est d'autant plus importante que, jusqu'ici, la contribution de cet artiste sur la mise en page et sur l'édition de l'œuvre avait presque complètement été ignorée, alors que la relecture attentive du livre tel qu'il est prouvera que la totalité du texte et de la mise en page des fragments d'image constitue le corpus complet du *Combat*.

Pour ce faire, nous nous sommes intéressés au fait que le lecteur a une impression différente quand il lit la première page et la dernière page, alors que dans les deux cas, la même image, soit le dessin entier, est reproduite comme illustration. Tandis qu'au début de la lecture, il a l'impression de regarder une femme qui, tout simplement, dort, il a l'impression à la fin du livre qu'elle s'adresse directement à lui, avec une certaine intimité en plus. Comment et pourquoi ce basculement se produit ? Il est indispensable à ce propos de rester vigilant sur trois éléments distincts qui vont se mêler chez le lecteur : premièrement, les deux

⁶ Pour ceux qui s'intéressent à des éléments biographiques sur la genèse de l'édition, notamment sur la discussion concernant le modèle de cette dormeuse dessinée par Foujita et la relation humaine autour de Giraudoux et de Foujita qui n'étaient pas très proches dans l'intimité alors qu'ils avaient des amis communs comme Jean Cocteau et Paul Morand, nous conseillerons à lire l'article suivant : Yukie MASE, « Le dialogue silencieux entre Foujita et Giraudoux : une hypothèse de départ », in *Annales de Littérature comparée (Hikaku bungaku nenshi)* Vol. XLVII, 2001, pp. 44-59 (L'article est en japonais). Notons également le nom du catalogue exposition de Jean-Gabriel Daragnès, le seul document complet qui présente l'intégralité de la vie et des œuvres de cette figure originale dans l'histoire de l'édition française : *Jean-Gabriel Daragnès 1886-1950, un artiste du livre à Montmartre*, catalogue d'exposition, Musées de Sens / Éditions du Linteau, 2007.

questions au sujet de la narration que se pose le lecteur : « qui parle ? » et « de quoi on parle ? » ; deuxièmement, l'illustration que le lecteur regarde sur les pages, et enfin troisièmement, ce qui prend forme dans l'imagination du lecteur, car ce basculement est le résultat de la convergence de ces trois éléments.

Avant de commencer la relecture sous ces trois aspects, il nous faudrait situer *Combat avec l'image* dans l'ensemble des oeuvres giralduciennes afin de mieux comprendre sa nature singulière et énigmatique, selon les trois axes suivants. On se demanderait en premier lieu ce que le titre entend ou sous-entend. Pourquoi « le combat » ? Quelle est la connotation de « l'image » ? Si, par exemple, « l'image » aurait pu désigner ce fameux dessin de Foujita, il est là pour quel combat ? On peut se souvenir à cet égard que Giraudoux écrit un roman qui s'intitule *Combat avec l'ange* en 1934. Comme le fait remarquer Elizabeth Goulding, le rapport entre le titre et des personnages bibliques qui apparaissent au fils du récit⁷ paraît évident, tandis que dans le cas du *Combat avec l'image*, le mot « image » est trop ambigu pour qu'il désigne le dessin tout simplement. Il aurait pu se référer au narrateur ou bien à l'auteur lui-même qui souffre sous le poids de l'image écrasante comme figure symbolique de France⁸. Aussi semble-t-il y avoir là une volonté de maintenir l'ambiguïté. En deuxième lieu, parmi les livres illustrés de Giraudoux, cette publication occupe une place très singulière car dans la plupart des cas, l'auteur fait publier d'abord la version seulement textuelle et ensuite des versions illustrées. Dans le cas du *Combat*, la première édition est illustrée, ce qui est déjà exceptionnel, mais ce n'est pas tout : l'image précède

⁷ Voir : notice du *Combat avec l'ange* dans l'édition de la Pléiade, édition Gallimard, 1994, p. 1207.

⁸ Giraudoux a été reconnu comme une grande figure représentant la France de la période d'entre-deux-guerres notamment après le succès fulgurant de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (création en 1935) qui est, comme le rappelle Jacques Body dans la notice de l'édition de la Pléiade, « la pièce la plus célèbre, la plus jouée, la plus vendue, la plus éditée, traduite, commentée » de « tout théâtre occidental » de l'époque.

le texte, car l'acquisition du dessin est le point de départ de cette histoire de publication. N'est-ce pas mieux d'appeler cette publication une « image racontée » plutôt qu'un « livre illustré » ? En troisième lieu, l'aspect autobiographique est ostensiblement souligné. Le romancier Giraudoux a, en général, une très forte tendance à faire sentir sa propre présence derrière la voix narrative ; pourtant cette voix, loin d'être personnelle, est universelle et collective, quelles que soient les données autobiographiques et individuelles de son propriétaire supposé. Ce n'est pas sans rapport avec la formule de Sylviane Coyault sur le sujet narratif dans les romans de Giraudoux : il est « plus qu'une forme vide, une simple forme de l'énonciation »⁹. Mais le narrateur du texte du *Combat* est facilement identifiable à l'auteur lui-même par rapport à d'autres narrateurs de roman. L'énumération de références provenant de la réalité quotidienne comme « depuis la défaite » ou bien « je sais que Foujita est parti pour le Japon au mois de juin »¹⁰ constate que la réalité extérieure de l'époque du début de la Guerre constitue le toile de fond.

Voilà ce qui fait la singularité de la première édition. Raison de plus pour regarder de près l'intégralité de l'édition.

Tout au début, le narrateur Jean parle de la situation dans laquelle il se trouve. Il est dans un hôtel avec un dessin de Foujita et parle : « Depuis quelques jours, je n'entre plus dans ma chambre d'hôtel sans précaution, sans arrière-pensée : elle n'est plus une cellule. (...) je possède un objet, un objet vit avec moi. »¹¹ À la fin du texte, dans la dernière page, c'est la dormeuse qui parle : « Mon sommeil me reprend, mon sommeil nouveau, ton futur sommeil... Va... »¹²

⁹ Sylviane Coyault, *Le personnage dans l'œuvre romanesque de Jean Giraudoux*, Berne ; Berlin ; Paris : Peter Lang, 1992, p. 22.

¹⁰ *Combat avec l'image*, p. 5.

¹¹ *Ibid.*, pp. 4-5.

¹² *Ibid.*, p. 24.

Ce glissement d'un sujet à un autre n'est pas réalisé de façon linéaire et évidente. Au cours du récit, la voix de la dormeuse intervient et se mélange, au fur et à mesure, avec la voix de Jean qui nous semble disparaître devant les paroles de la femme. Vers le milieu de l'essai par exemple, est inséré le discours direct, ce qui paraît permettre à la dormeuse de prendre la parole : « A quoi rime ma froideur, dit-elle, mon appréhension ? »¹³ Tout de suite après, Jean redevient le sujet parlant, certes, mais la dormeuse reprend cette fois la parole à travers le discours indirect libre. Ce va-et-vient se produit en même temps qu'une perturbation de la conscience narratrice de Jean : « elle a, pour nous qualifier, un mot, ce mot que j'ai déjà entendu de ses lèvres. D'ailleurs c'est faux. Je mens. Elle ne l'a jamais prononcé ! »¹⁴ Pour quelle raison est-il aussi confus ? Est-ce parce qu'il a des troubles de la mémoire ? Ce « mot » était prononcé par qui finalement ? Ainsi le lecteur se pose-t-il des questions en lisant ce passage. Dans les toutes dernières pages, Jean en personne, qui désignait la dormeuse par le pronom « elle », n'apparaît plus en surface du récit. À la page 18, le narrateur dit comme ceci : « Car nous n'allons pas nous mentir. Tu sais bien que je suis toi, et si tu ne daignes pas t'approcher de moi et me voir, c'est que tu ne tiens pas à regarder dans un miroir le plus jeune et le plus pur de tes visages »¹⁵. Ici la dormeuse finit par prétendre s'identifier au narrateur.

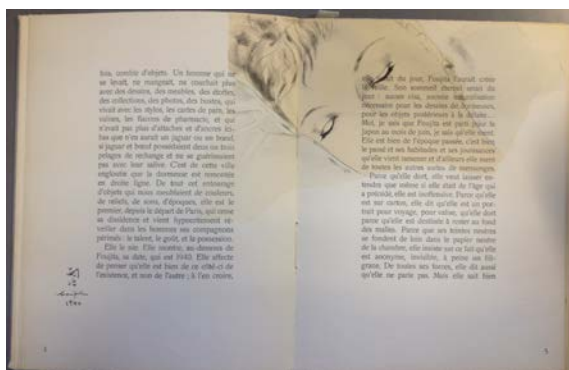
Cette voix, dont l'identité est graduellement ébranlée par l'invasion de la voix féminine, parle de « cette chose », le dessin de Foujita, qui est désignée de façon très variée. Tout au début, cela est désigné comme « une chose », ensuite « un objet », « le portrait », « l'esquisse », « une femme qui dort », « le sommeil d'un objet », « le portrait d'une dormeuse » ou simplement « la dormeuse », ou bien « une ligne de carton », « le millième de millimètre », « l'épure »,

¹³ *Ibid.*, p. 11.

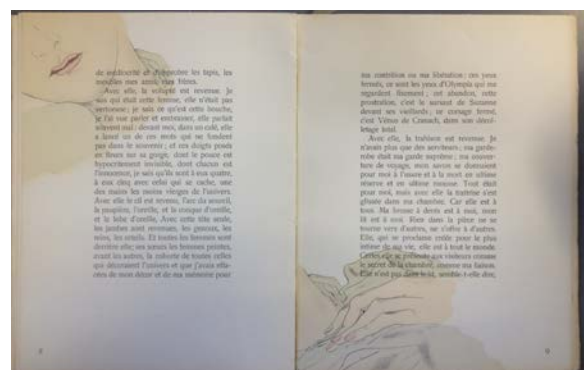
¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

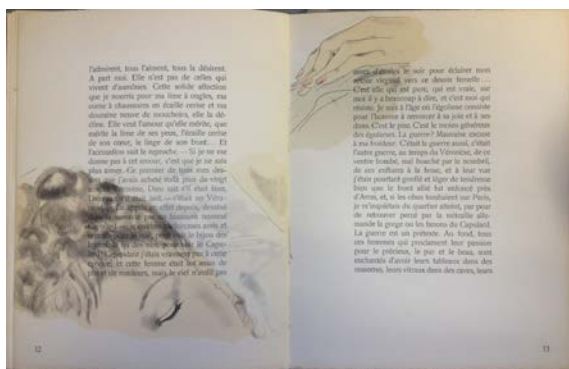
« la traîtresse », « le secret de la chambre », « une peinture », « une tête de femme tranchée à la gorge et endormie », « un vrai Foujita », « une vraie tête de femme », ou bien « un vrai sommeil ». La voix ne désigne plus le dessin de Foujita à partir de la page 18, où le remplacement du sujet est, cette fois, définitivement fait. Pourquoi tant d'appellations dans différents registres linguistiques ? Serait-ce pour éviter la répétition des mêmes mots ? Sans doute. Mais ce qui compte le plus est que ces nombreuses appellations différentes permettent de faire comprendre au lecteur ce que représente ce dessin de façon générale pour le narrateur Jean. Matériellement, « cette chose » est un carton qui est là. Visuellement, elle est un objet, une ligne de carton. En tant qu'œuvre d'art, c'est un travail de Foujita. En tant que peinture, c'est le portrait d'une femme qui dort et qui est, pour un petit moment, égaré dans la chambre d'un homme désespéré. Ces variations terminologiques permettent au lecteur d'imaginer le dessin tel qu'il est pour le narrateur.



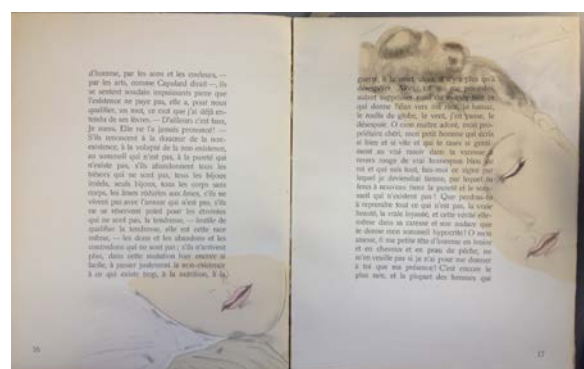
pp. 4-5



pp.8-9



pp.12-13



pp. 16-17

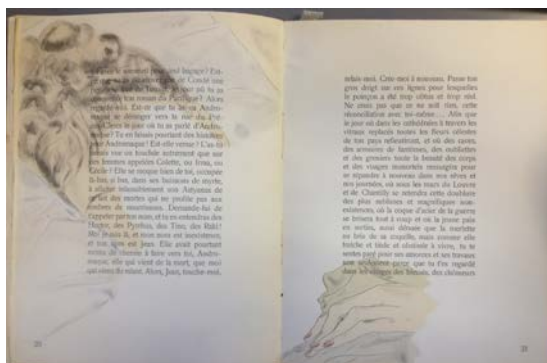
Parlons maintenant de la mise en espace des fragments de dessin. Tout au début, la totalité du dessin est reproduite, comme nous l'avons déjà vu. Sur la page 5, la tête de la dormeuse découpée est surimprimée en haut de la page. La bouche et les ailes du nez sont effacés. Tout en regardant l'illustration des yeux fermés de la dormeuse, le lecteur écoute le narrateur évoquer le nom de Foujita qui « est parti pour le Japon »¹⁶. Jean se souvient sans doute de l'éclat « des années folles ». À l'époque, Foujita connaissait la notoriété à Paris ; Giraudoux était déjà célèbre par la publication de récits romanesques tels que *Siegfried et le Limousin*, roman couronné du prix Balzac en 1923. Tous les deux étaient des habitués des cafés montparnassiens, comme de nombreux autres artistes et écrivains de l'époque. Sur la double page 8 et 9, on voit la bouche et une main découpées. Le narrateur se remémore le tumulte de la ville pleine de monde : « avec elle, la volupté des revenue. Je sais qui était cette femme, elle n'était pas vertueuse ; je sais ce qu'est cette bouche, je l'ai vue parler et embrasser, elle parlait souvent mal. »¹⁷ Sur le plan visuel, c'est justement le découpage de cette bouche de la dormeuse qui illustre ce passage. Le découpage de ces quatre doigts a pour effet de mettre en avant la sensualité corporelle des mains, ce qui accompagne la narration qui évoque des femmes nues célèbres telles que Olympia de Manet, Suzanne devant ses vieillards, ou Vénus de Cranach : « Ces yeux fermés, ce sont les yeux d'Olympia qui me regardent fixement ; cet abandon, cette prostration, c'est le sursaut de Suzanne devant ses vieillards ; ce corsage fermé, c'est Vénus de Cranach, dans son décolletage total. »¹⁸ Sur la double page 12 et 13, on voit des illustrations assez semblables ; et sur 16 et 17, le remplacement du sujet parlant se produit définitivement. Et ceci, dès que le narrateur, qui était

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

hanté par l'hallucination auditive de la dormeuse, se désillusionne, comme nous l'avons déjà cité, « Elle a, pour nous qualifier, un mot, ce mot que j'ai déjà entendu de ses lèvres, - d'ailleurs c'est faux, je mens. Elle ne l'a jamais prononcé ! »¹⁹, sur la page d'à côté, la voix de la dormeuse intervient définitivement pour que Jean n'apparaisse plus sur la narration : « Alors, toi qui me possèdes, autant supprimer aussi du monde tout ce qui donne l'élan vers ma race, le hamac, le roulis du globe, le vent, j'en passe, le désespoir. On mon maître adoré, mon propriétaire chéri, mon petit homme qui écris si bien et si vite et qui te rases si gentiment au vrai rasoir dans ta vareuse à revers rouge de vrai homespun bleu de roi et qui sais tout, fais-moi ce signe par lequel je deviendrai tienne, par lequel tu feras à nouveau tiens la pureté et le sommeil qui n'existent pas ! »²⁰



pp.20-21

Et enfin, nous voici arrivés à regarder l'illustration la plus mystérieuse de toutes, celle qui est sur la page 20. Ici, là où il aurait dû y avoir le visage, le texte est en surimpression : « Tu en faisais pourtant des histoires pour Andromaque ! Est-elle venue ? (...) Elle se moque bien de toi, occupée là-bas, si bas, dans ses buissons de myrte, à allaiter inlassablement son Astyanax de ce lait des mortes qui ne profite pas aux ombres de nourrissons. Demande-lui de t'appeler par ton nom, et tu en entendras des Hector, des Pyrrhus, des Tino, des Raki ! Moi je suis là, et mon nom

¹⁹ Voir : note No. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

est inexistence, et ton nom est Jean.» ²¹ Andromaque est l'héroïne de la pièce la plus connue de Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, créée en 1935. Ce cri prononcé par la dormeuse nous rappelle tout de suite la raison pour laquelle Giraudoux est passé à la scène en 1929 : pour améliorer la relation franco-allemande, il a commencé à écrire pour le théâtre ; *La Guerre de Troie* est écrite et montée sur la scène parisienne au sommet de la carrière de Giraudoux, alors auteur dramatique. On a l'impression que la dormeuse veut dire qu'elle vient remplacer Andromaque, dont la présence était capitale sur la scène des années 30, et que cette tête, soi-disant nommée « inexistence », est elle bien par rapport à la disparition de l'éclat de ces héros et héroïnes dramatiques, au début de la période de l'Occupation. La corporalité très présente de la dormeuse est soulignée par l'illustration suivante : les quatre doigts sensuellement posés en bas de la page d'à côté.

Il est donc évident que le choix et la disposition des fragments du dessin imprimés sur ces pages ne sont pas du tout gratuits. Le texte et les illustrations se conjuguent dans un ensemble qui stimule l'imagination du lecteur. À cela s'ajoute l'effet de personnification du dessin. Par exemple, alors que ce n'est qu'une esquisse ou une ligne sur le carton, le narrateur dit que cela bouge comme s'il s'agissait d'un vivant ; en effet, cela prononce des mots, cela ment, et cela « remonte en droite ligne » ²² pour rejoindre Jean. Ainsi, le lecteur a l'impression que ce n'est pas seulement la dormeuse, mais le dessin comme objet en soi, qui a une certaine autonomie psychologique. D'ailleurs cela est vrai, parce que pour Jean, le dessin est là comme s'il était arrivé de sa propre volonté : « Il s'est introduit chez moi, semble-t-il, au hasard ; le portrait,

²¹ *Ibid.*, p. 20.

²² Voici la phrase complète : « c'est de cette ville engloutie que la dormeuse est remontée en droite ligne ». *Ibid.*, p. 4.

l'esquisse de Foujita. Ce n'est pas moi qui l'ai appelé. Je l'avais vu de loin, je l'avais admiré, mais sans égoïsme, sans concupiscence. De lui-même il est venu. On me l'a donné. Il s'est présenté avec toutes les recommandations, le souvenir, l'amitié ; est il est resté.»²³

L'effet de personnification textuelle se marie avec les illustrations parsemées partout dans l'édition. La reproduction du dessin entier comme gravure en tête du texte donne l'idée concrète au lecteur sur ce que le narrateur Jean regarde de face : une femme qui dort, les yeux fermés ; son sommeil semble paisible, silencieux et très profond sans doute, car les muscles de sa nuque semblent relâchés au vu de sa tête qui se tourne légèrement sur son côté droit. Elle ne se réveillera pas maintenant. La mobilité vivace de cet « objet » décrite par la voix narrative vient se conjuguer avec cette espèce d'immobilité physique. Cette dualité cause un drôle d'effet : paradoxalement, plus cet objet-dame paraît silencieux, plus il paraît *éloquent*. Il n'est alors pas étonnant si le lecteur s' imagine qu'à l'écoute du narrateur qui raconte l'arrivée du dessin dans la chambre d'hôtel le dessin, la voix de la dormeuse lui est adressée comme s'il s'agissait d'un effet télépathique. Le manifeste lancé par elle au sujet de sa prépondérance sur Andromaque, un des personnages dramatiques les plus reconnus du théâtre de Giraudoux, peut se lire comme une variation de monologue littéralement et visuellement intérieur de la dormeuse, car le texte de ce monologue est imprimé là où il doit y avoir son visage qui est pourtant intentionnellement effacé. À ce moment-là, on a l'impression que les mots sont adressés au lecteur de la même façon qu'ils sont adressés au narrateur, ce qui pourrait causer, dans l'imagination du lecteur, la convergence du regard du lecteur et de celui de Jean. Le lecteur peut ressentir quelque chose de singulier : il peut avoir l'impression de voir et d'écouter, non seulement ce

²³ *Ibid.*, p. 2.

qu'il y a chez Jean, mais aussi ce qu'il y a chez la dormeuse. C'est pourquoi en lisant ces dernières lignes du texte : « Et ce soir, quand tu reviendras, ne me regarde pas. Ne me regarde pas, comme d'habitude. Mais que cette fois, ce soit exprès. Que ce soit parce que tu as décidé toi aussi de fermer les yeux et que tu veux m'atteindre là où tu me sens entière et tiède au cœur de l'inconscience et du sommeil » ²⁴, le lecteur écoute la dormeuse, non par l'intermédiaire de la voix de Jean, mais directement. Ainsi la lecture de la première édition du *Combat avec l'image* constitue-t-elle une rare expérience : le lecteur est invité à revivre le réveil d'un homme désespéré qui se décidera à sortir de la chambre non pas malheureusement comme avant, mais différemment, après avoir reçu l'ordre : « Va » ²⁵.

Certes, on ignore si le narrateur sort définitivement de la chambre, car le récit est terminé avant qu'il ne bouge. Mais on se souvient que l'auteur de ce récit reprend sa plume pour continuer à écrire pour le théâtre, même pendant la période de l'Occupation. Sa dernière pièce, qui s'intitule *La Folle de Chaillot*, qui sera mise en scène seulement après la mort de l'auteur, est une histoire menée par un étrange personnage, la Folle de Chaillot, qui ferme les yeux et rêve pour sauver la ville parisienne. C'est comme si la dormeuse – beaucoup plus âgée, certes – était transposée sur la scène afin qu'elle puisse délivrer les malheureux de cette situation sans issue.

On prend maintenant la mesure de cette inventivité, le choix de l'image qui illustre le texte, le dessin en soi ! Nous répétons que pour ce qui est des livres illustrés ²⁶, dans la plupart des cas, il y a d'abord le texte. L'image vient après, en fonction de la mise en page. C'est donc l'image qui illustre le texte dans le sens stricte du terme. C'est bien le cas de tous les livres de Giraudoux qui sont illustrés

²⁴ *Ibid.*, pp. 23-24.

²⁵ Voir : Notice. No. 10.

²⁶ Pour savoir plus détail sur la variation de la définition du « livre illustré », sera recommandée la lecture de *l'Histoire de l'édition française. Le livre concurrent 1900-1950* (Fayard, 1986).

par Daragnès, un des excellents peintre-graveurs de l'époque et le directeur artistique d'Emile-Paul Frères, maison d'édition très réputée pour la publication de livres de luxe dans les années 20 et 30. On peut dire que l'amitié professionnelle qui lie Giraudoux et Daragnès prend forme lors de la publication du *Combat avec l'image*. Sans tenir compte de l'ordre habituel de travail, Daragnès choisit le dessin de Foujita, qui a déjà été réalisé avant la rédaction du texte. En l'absence du peintre en plus, donc sans son autorisation ! On peut dire malgré tout qu'en faisant ce choix, Daragnès a pris la meilleure décision, car en regardant de près ce dessin tout au long de la lecture, le lecteur peut avoir dans son imagination la vision qui n'aurait pu exister que dans l'imagination de ce Jean, que Giraudoux ne semble pas nous empêcher de prendre pour son double ²⁷.

Pour conclure, posons-nous une autre question. Serait-ce grâce à la seule initiative de Daragnès que les pages sont aussi curieusement illustrées ? Nous ne le savons pas. Pourtant, si c'était une proposition de Giraudoux écrivain, on ne s'étonnerait pas autant. Dix ans d'expérience comme auteur dramatique auraient pu le rendre très compréhensif envers la force des images sur scène, qui permettent de visualiser le texte. Citons des compliments que Giraudoux a faits sur le travail de son unique metteur en scène, Louis Jouvet. « Il se trouve que, du fait que Jouvet est semblable à ces découpures de papier, moi, qui ne me croyais que du papier, je deviens, dans la piscine jouvetienne, tantôt un chrysanthème, tantôt un glaïeul, et qu'il ne m'est pas interdit d'envisager pour

²⁷ Toute la confiance que Giraudoux a mise en Daragnès est issue du travail exceptionnellement bien fait de celui-ci pour l'édition illustrée de *Susanne et le Pacifique* (1928) dans laquelle il y a des gravures sur cuivre au burin, en couleurs, placées en hors-texte, en en-tête des chapitres, et en culs-de-lampe; ainsi qu'une ornementation typographique, gravée sur bois, et tirée en vert émeraude ou en rose-saumon, en forme de lettrines, de bouts de lignes (les minuscules vignettes au début de certaines phrases) et de culs-de-lampes séparant les paragraphes. C'est un travail tout à fait fastidieux qui n'aurait pas pu être réalisé sans la lecture très attentive du texte de Giraudoux, réputé par son fameux style digressif et onirique.

mon proche avenir un épanouissement en lys ou en rose. »²⁸ Ce n'est sans doute pas si absurde si on remplace ce Jouvét par Daragnès, car celui-ci est, pour Giraudoux, aussi doué que l'autre en ce qui concerne la traduction de ses textes littéraires en forme visuelle et en image parlante.

「ジャン・ジロドゥ『イメージとのたたかい』初版本再読」要旨

宮城学院女子大学 間瀬 幸江

1941年、劇作家兼小説家であったジャン・ジロドゥは、エミール＝ポール・フレール社から挿絵本『イメージとのたたかい』を出版する。画家の藤田嗣治の描いた一枚の絵「眠る女」を見つめながらジロドゥが書き上げたテキストは、語り手「ジャン」の一人称の語りから、「ジャン」と「眠る女」との対話へと変容するさまを描き出している。実はこのテキストは、ジロドゥの作品のなかでは珍しいことに、初版から挿絵本として発表された。挿絵として用いられたのは、テキストの主題である「眠る女」そのもので、女の顔や身体の一部がスライドショーのように配置されるなどそのレイアウトは極めて独創的である。さらに、タイトルにある「イメージ」「たたかい」という単語の用いられ方も謎めいている。本稿は、1940年まで対独外交の第一線にいたジロドゥの社会的立場との関わりにおいて語られることがほとんどだったこの本について、挿絵とテキストの双方をひとまとまりのコーパスとして読み解く意義について論じるものである。語りの変容の過程を、随所に印刷されている挿絵との関係において分析すると、この本においては語り手「ジャン」救済の物語に読者が当事者意識を抱きやすくなるよう、絵とイメージとが緻密な計算に基づいて配置されていることが分かるのである。

²⁸ Jean Giraudoux, « Le metteur en scène. Conférence faite le 4 mars 1931 à l'occasion d'un Congrès du Théâtre », in *Littérature*, Paris, Grasset, 1941, p. 225.

Objectivité et figures de style dans *Le Phénomène humain* de Teilhard de Chardin

Robert ASH
ashrbre@hotmail.com

Pierre Teilhard de Chardin (1881 - 1955), ainsi que le signale l'article de Wikipedia qui lui est consacré, mérite la considération à plusieurs titres: "jésuite, chercheur, paléontologue, théologien et philosophe" (Réf. G), écrivain abondant de solide formation classique, mais publié en grande partie de manière posthume, auteur d'une riche correspondance avec des penseurs de son temps (*Lettres à Jeanne Mortier*, par exemple), ayant abondamment séjourné en Extrême-Orient, il possède le bagage intellectuel, stylistique et moral nécessaire pour entreprendre la rédaction d'un ouvrage dans lequel, faisant appel à la science aussi bien qu'à la persuasion, à la manière d'un Pascal, il livrera sa vérité susceptible de changer la vision du monde de son lecteur. Tel est *Le Phénomène humain*, livre central de son œuvre, commencé dès avant la deuxième guerre mondiale et publié une première fois en 1955 après la mort de l'auteur (Réf. H).

Cette intention discursive, Teilhard de Chardin l'énonce clairement dès le début du livre, en mettant au premier plan son souci d'objectivité et de transparence, lié à son expérience de chercheur scientifique. Toutefois, à mesure que nous suivons son raisonnement clairement structuré, articulé, et jalonné de repères logiques et discursifs (pour en donner une idée, nous indiquerons entre parenthèses les titres et sous-titres des parties du livre dont sont extraites les citations), nous sommes captivés par la force visuelle de sa démonstration, le souci de faire voir, dont l'outil principal est la *figure*, entendue aussi bien comme illustration graphique d'une analyse, que comme outil de style au service de la persuasion.

C'est cette confrontation entre souci intellectuel d'objectivité et art sensible ou visuel de l'impression, qu'elle soit synergique ou génératrice de tension, que nous aimerions examiner brièvement dans cet article.

Un "mémoire scientifique"

Dès la première page du livre, dans l'Avertissement, l'auteur expose son projet, en prenant des précautions pour ne pas être perçu d'avance comme un théologien campé sur des positions dogmatiques.

"Pour être correctement compris, le livre que je présente ici demande à être lu, non pas comme un ouvrage métaphysique, encore moins comme une sorte d'essai théologique, mais uniquement et exclusivement comme un mémoire scientifique." (Réf. A, Avertissement, p.17)

Dans la tradition française de la pensée libérée du dogme, ceci évoque inévitablement l'effacement de la subjectivité, la transparence du texte, la prééminence des faits observés et mesurés. L'exposé doit satisfaire aux exigences de la méthode scientifique telle qu'elle est fixée depuis Descartes.

Or le respect de cette méthode supposant l'attention aux faits, c'est à dire une saisie juste et

entière des phénomènes, c'est d'abord la faculté de perception qui doit être mise en éveil: "Le choix même du titre l'indique. Rien que le Phénomène. Mais aussi tout le Phénomène." (ibid., p. 17)

Le mot "phénomène" implique une perception, et c'est cette perception, dans sa totalité, que l'auteur s'efforce par son texte de nous rendre sensible. La source essentielle de la perception, chez Teilhard de Chardin, c'est la vue, ici comme dans d'autres textes, ainsi que nous l'évoquerons plus bas.

Prologue: *Voir* (ibid., p. 19).

Dans ce Prologue, qui fait directement suite à l'Avertissement, l'auteur explique les raisons de l'importance qu'il accorde à la perception visuelle, et même au développement biologique de l'organe de la vue. Cette importance tient avant tout à l'étroite liaison entre vision et conscience, faculté spécifique de la vie parvenue à un stade avancé de développement. "*Voir*. On pourrait dire que toute la Vie est là, -- sinon finalement, du moins essentiellement. Etre plus, c'est s'unir davantage: tels seront le résumé et la conclusion même de cet ouvrage. Mais, le constaterons-nous encore, l'unité ne grandit que supportée par un accroissement de conscience, c'est à dire de vision. Voilà pourquoi, sans doute, l'histoire du Monde vivant se ramène à l'élaboration d'yeux toujours plus parfaits au sein d'un Cosmos où il est possible de discerner toujours davantage. La perfection d'un animal, la suprématie de l'être pensant, ne se mesurent-elles pas à la pénétration et au pouvoir synthétique de leur regard?" (ibid., p. 19). D'où l'importance de la notion, au sens général, de "figure", à la fois foyer et objet de vision, mot qu'on retrouve un certain nombre de fois dans le livre, et même dans un titre de chapitre: *La Figure* (ibid., p. 35, Section 1 La prévie, Partie 1 *L'Etoffe de l'Univers*, chapitre 3 L'Evolution de la Matière, sous-titre 1)

Bien que nous nous attachions dans un premier temps, au sujet de la vue, à dégager son importance dans l'appréhension d'un phénomène "objectif" à étudier, notons déjà au passage une particularité qui semble ressortir du rapprochement avec d'autres textes, c'est l'association de cette même perception visuelle avec le lyrisme, souvent animé, dans les autres ouvrages, du souffle biblique:

"Lève la tête, Jérusalem. Regarde la foule immense de ceux qui construisent et de ceux qui cherchent." (*Le Milieu divin*, 1927, cité in Réf. C, p. 116)

Figures visuelles et figures textuelles

Ce qui est "vu" ou compris va être décrit au moyen d'une figure, mais en même temps, cette "saisie" donne lieu à une émotion qui s'exprime sous la forme d'une "figure" textuelle. Commençons par noter des emplois simples, où le mot "figure" est un outil technique, "objectif", exprimant la possibilité de dégager un ordre dans la confusion d'un chaos cosmique:

"[...] nous devons noter et enregistrer, parce qu'elle a ses conséquences jusque dans la genèse de l'Esprit, la liaison certaine qui associe génétiquement l'atome à l'étoile. [...] la fabrication des composés matériels élevés ne peut s'opérer qu'à la faveur d'une concentration préalable de l'Etoffe de l'Univers en nébuleuses et en soleils. Quelle que soit la figure globale des Mondes, la fonction chimique de chacun d'eux a déjà pour nous un sens définissable. Les astres sont les laboratoires où se poursuit, dans la direction des grosses molécules, l'Evolution

de la Matière, [...]." (Réf. A, p. 38)

La vision globale de l'Univers nous échappe, mais nous savons qu'elle répond à une systématique organique dont nous voyons les rouages; dès lors, nous sommes en droit de supposer qu'elle correspond, au final, à une "figure", c'est à dire une forme dotée de sens. L'objet que Teilhard de Chardin cherche à nous faire voir, est lui-même une figure, celle de la Vie et du sens qu'elle donne à l'organisation de l'Univers dans son ensemble.

Ces figures "objectives", graphiques, présentées ou utilisées dans le livre y apparaissent sous la forme de schémas structurels, qui rendent visible au lecteur l'organisation, et la marche dans le temps, du monde vivant.

Nous en trouvons une liste en annexe de la table des matières:

"FIGURES:

Développement en nappes des Tétrapodes

L'Arbre de la Vie, d'après Cuénot

Développement des Primates

Développement de la Nappe Humaine" (ibid., p. 16)

Prenons par exemple le célèbre "Arbre de la Vie" du biologiste Lucien Cuénot (1866-1951), reproduit en page 128 du livre. Il présente sous l'aspect d'une arborescence le système des relations existant entre les différentes espèces vivantes. On peut le voir sous forme d'une grande fresque murale en couleur au musée d'Histoire Naturelle de Nancy, en Lorraine. La contemplation de cet ensemble impressionne par le fait qu'elle présente à nos yeux un vaste organisme dont nous faisons partie et qui semble avoir sa dynamique propre. Or l'expression "Arbre de Vie " éveille aussi un écho spirituel car cette désignation quelque peu mystérieuse ("Etz ha Khayim" en hébreu, ou "Xylon tès Zoès" en grec) traverse la Bible (Genèse 3:24, et reprises dans d'autres livres de L'Ancien et du Nouveau Testament, Réf. F, p.7), mais apparaît aussi dans d'autres traditions et cultures, et possède sa propre tradition iconographique dans l'histoire de l'art. (Réf. I et J)

Cet exemple montre comment la figure graphique peut se prolonger en échos affectifs, émotionnels ou culturels.

Or ces figures graphiques reprennent dans le livre des exposés textuels (ou figures textuelles) qu'elles illustrent, et ces figures textuelles sont non moins expressives.

Lisons par exemple ce passage où l'auteur examine les directions prises par les transformations actuelles des groupes humains:

"De la sorte, au cours de la phylogénèse humaine, la différenciation des groupes se trouve conservée jusqu'à un certain point, -- c'est à dire dans la mesure où, en créant par tâtonnements des types nouveaux, elle est une condition biologique de découverte et d'enrichissement. Mais ensuite (ou en même temps), comme il arrive sur une sphère où les méridiens ne jaillissent en s'écartant d'un pôle que pour se rejoindre au pôle opposé, cette divergence fait place et se subordonne à un mouvement de convergence où races, peuples et nations se consolident et s'achèvent par mutuelle fécondation." (Réf. A, pp. 242, 243, S. 4 La survie, P. 1 *L'Issue Collective*, chap. 1 La Confluence de Pensée, sous-titre A Coalescence forcée, article 1 *Coalescence d'éléments*)

Ici, l'auteur présente une de ses constatations-clés, à savoir que les groupes humains, après avoir suivi dans leur dynamique évolutive le schéma général du vivant qui procède par "nappes" successives de différenciation et de spécialisation, par exemple sous forme de divergence des races et des cultures, trouvent par le biais de l'émergence de leur conscience (ou "noosphère" (ibid. p. 177)) une convergence qui les réoriente dans le sens opposé d'une

nouvelle unité. Ces mouvements successifs sont traduits par la "figure" d'une "sphère où les méridiens ne jaillissent en s'écartant d'un pôle que pour se rejoindre au pôle opposé". Remarquons au passage que c'est cette idée de nouvelle convergence, radicalement opposée à une certaine mentalité répandue à l'époque où ce livre était composé, c'est à dire la Deuxième Guerre mondiale, qui entretient aujourd'hui la popularité continue de Teilhard de Chardin. Elle peut avoir une résonance particulière auprès de nous qui sommes professeurs de langue étrangère et œuvrons pour la communication des cultures. Elle paraît confirmée par des développements actuels tels que celui du réseau électronique informatique planétaire. Sur la figure graphique qui double cette description textuelle (Développement de la Nappe Humaine, Réf. A, p. 190), nous voyons cette sphère se dresser au-dessus de la ligne horizontale représentant l'âge néolithique ainsi que des branches divergentes des diverses proto-espèces humaines. Cette figure peut évoquer un bouton de fleur et on peut se demander s'il n'y a pas là une trace consciente ou inconsciente des séjours de Teilhard de Chardin en Asie et du thème bouddhique de la fleur de lotus.

Objectivité et subjectivité du regard

Au travers donc de son usage des figures, l'auteur présente avec clarté son raisonnement, mais aussi assume pleinement son regard personnel.

En effet, un peu plus loin dans son Avertissement, il change la désignation de son livre: au lieu de le qualifier de "mémoire scientifique", voici qu'il préfère le mot "essai", en légère contradiction apparente avec l'intention annoncée dans l'Avertissement.

"Dans le cas particulier de l'Essai ici présenté, deux options primordiales -- je tiens à le faire remarquer -- s'ajoutent l'une à l'autre pour supporter et commander tous les développements. La première est le primat accordé au psychique et à la Pensée dans l'Etoffe de l'Univers. Et la seconde est la valeur "biologique" attribuée au Fait Social autour de nous." (ibid., p. 19)

Le terme "Essai" nous paraît plus relatif, plus personnel, moins contraignant et moins soucieux d'une "objectivité" omniprésente. Nous songeons par exemple aux Essais de Montaigne qui doivent leur richesse à la large place qu'y occupe la personnalité de cet écrivain.

Nous comprenons alors qu'il n'y a pas de vision sans un observateur qui assume clairement et pleinement sa fonction. Il ne s'agit pas véritablement d'un rapport scientifique froid et impersonnel, mais d'un essai où l'auteur ne craint pas de s'affirmer en tant que sujet.

Il y a, dans les moments-clés, glissement de l'impersonnel "il", "on", au "nous" (qui peut être de discrétion, de "majesté" ou d'association avec le lecteur) (voir plus haut la citation "[...] nous devons noter et enregistrer [...]", p. 38), et même au "je" pleinement responsable:

"Conformément à l'hypothèse générale qui nous guide, depuis le début de ces pages, vers une interprétation cohérente et expressive des apparences actuelles de la Terre, je voudrais faire voir, dans cette nouvelle Partie, consacrée à la Pensée, que, pour donner à l'Homme sa position *naturelle* dans le Monde expérimental, il est nécessaire et suffisant de faire entrer en ligne de compte le Dedans, en même temps que le Dehors des choses." (ibid., pp. 159, 160, S.3 La Pensée, P.1 *La Naissance de la Pensée*, chap. 1 Le Pas de la Réflexion, sous-titre, *Remarque préliminaire: le paradoxe humain*)

Dans ce dernier exemple, il s'agit bien d'un moment-clé, car Teilhard de Chardin affirme l'importance qu'il accorde au "dedans" des choses, c'est à dire au ferment de conscience présent dans la matière dès l'origine.

Nous voyons donc que la figure, aussi bien graphique que textuelle, à la fois sert et dépasse le souci affiché d'objectivité scientifique. Il y a d'emblée une ambiguïté de la figure, à la fois objet du regard et moyen de le faire voir. Or, étant donné que la figure comme instrument d'étude objective donne accès à la perception du sens, elle engendre la figure expression de l'émotion de la découverte. Ainsi, nous ne sommes pas surpris de découvrir des "figures" là où le raisonnement mène à l'enthousiasme de la saisie compréhensive, un état qui encore une fois, peut évoquer peut-être des échos de l'illumination ou de l'éveil bouddhiques.

La forme en jeu

La qualité de cet essai est donc autant scientifique que littéraire. Pour la forme, on notera l'extrême rigueur du plan en quatre grandes sections:

La prévie,

La vie,

La Pensée,

La survie,

avec de nombreuses subdivisions.

On est frappé par l'extrême cohérence du tout, avec des anticipations, des récapitulations, et en particulier des transitions extrêmement soignées. D'une manière presque systématique, chaque nouveau sujet de réflexion donne lieu en fin de développement, à un passage récapitulatif accompagné de questions préparant la voie à la discussion qui suit. Ceci rend la lecture extrêmement fluide et renforce la valeur persuasive du raisonnement.

Ici, par exemple, Teilhard de Chardin, après avoir décrit le développement de la "nappe humaine" que nous avons évoquée plus haut, se prépare, dans un paragraphe intitulé "L'illumination", à étudier ce qui fait de la pensée humaine un phénomène atypique dans le mécanisme habituel des évolutions biologiques. Il compare, dans une image puissante, le raisonnement suivi jusqu'à ce point à l'ascension d'une montagne, quand, parvenu au sommet après un long effort, on a le plaisir d'accéder à une perspective nouvelle sur les vallées qu'on a quittées:

"Pas à pas, depuis la "Terre Juvénile", nous avons suivi, *en remontant*, les progrès successifs de la Conscience dans la Matière en voie d'organisation. Parvenus à la cime, nous pouvons maintenant nous retourner, et chercher, par un regard jeté en arrière, à embrasser, d'un coup d'œil *descendant*, l'agencement total." (ibid., p. 221, S. 3 La pensée, P. 3 *La Terre moderne*, chap. 1 La Découverte de l'Evolution, sous-titre C L'illumination)

Ou encore, pour clore le paragraphe intitulé "Les dimensions", au cours duquel est présenté l'Arbre de la Vie, il écrit:

"S'il faut cinq mille ans à un simple *Sequoia* pour parvenir à sa pleine croissance (et personne n'a encore vu un *Sequoia* mourir de sa mort naturelle), quel peut bien être l'âge total de l'Arbre de la Vie ..." (ibid., p. 131, S. 2 La vie, P. 2 *L'Expansion de la Vie*, chap. 3 L'Arbre de la Vie, sous-titre C L'Evidence)

pour enchaîner ensuite sur la Partie 3, *La Terre-Mère (Dèmêter)*, où sera présentée la floraison particulière de cet Arbre, à savoir "la Montée de Conscience".

Les figures engendrent des images qui à leur tour guident la pensée.

Quand la langue se donne à voir et devient figure

Ainsi porté et dynamisé par les figures, le texte n'est pas loin souvent de prendre une valeur poétique, dans laquelle la langue devient consciente de chacun de ses éléments, ces derniers étant au service d'effets variés, allant jusqu'à produire un certain détournement de l'expression, ce qui nous conduit naturellement à la notion de figure de style. On peut ainsi noter d'abord le caractère recherché et très conscient de soi de la langue, d'une manière générale, avec même quelques archaïsmes.

"Sans reploiement sur soi de la Matière, avons-nous reconnu, c'est-à-dire sans chimisme clos des molécules, des cellules et des rameaux phylétiques, il n'y eût jamais eu ni Biosphère, ni Noosphère. Dans leur apparition et leur développement, Vie et Pensée, sont, non seulement par accident, mais structurellement liées aux contours et au sort de la masse terrestre." (ibid., p. 275, S.4 La survie, P. 3 *La Terre Finale*)

Dans ce passage où est présentée l'idée importante d'une continuité entre le monde minéral de la matière primitive et l'apparition de la vie, puis de la conscience, nous notons l'emploi du conditionnel passé deuxième forme, le balancement rhétorique latin "non seulement ... mais ...", ainsi que le mot à saveur étymologique "reploiement".

Dans un autre passage exprimant la progression de la vie dans un lent mouvement hésitant, nous trouvons une structure de phrase épousant cette démarche tâtonnante, avec des balancements et une conjonction de coordination, "donc" venant scinder l'habituelle conjonction de subordination "lorsque":

"Pour multiplier les contacts nécessaires à ses tâtonnements et pour pouvoir emmagasiner la variété polymorphe de ses richesses, la Vie ne peut avancer que par masses profondes. Lors donc que son cours sort des gorges où l'a comme étranglée une mutation nouvelle, -- plus la filière est resserrée dont elle émerge et plus vaste la surface qu'elle doit couvrir de son flot, -- plus aussi il lui est nécessaire de se constituer en multitude." (ibid., p. 189, S.3 La pensée, P.2 *Le Déploiement de la Noosphère*)

Dans le passage suivant, le verbe "décevoir" doit se comprendre au sens étymologique de "tromper, induire en erreur":

"Et pourtant, non -- nous ne saurions nous méprendre. Dans ce cas au moins, ce n'est pas une impression qui nous déçoit, -- mais c'est vraiment notre intelligence qui juge avec le pouvoir qu'elle a d'apprécier certaines valeurs absolues." (ibid., p. 152, S. 2 La vie, P. 3 *La Terre-Mère (Démêter)*, chap. 3 L'Approche des temps)

Ces remarques montrent que la langue de Teilhard de Chardin, le chercheur qui suit la montée au cours du temps de la conscience au sein du phénomène de la vie, est consciente d'elle-même, de son historicité et de son efficacité.

Nous voyons donc que cette langue précieuse est naturellement portée à utiliser les tropes et figures de style que nous allons maintenant envisager.

Rythmes, images et enthousiasme

Parmi les effets de style les plus remarquables, on relève la fréquence des rythmes ternaires. Ils ne sont pas surprenants dans une démarche méthodique et argumentaire, puisqu'ils peuvent se rapporter à l'opération du syllogisme: prémisses majeure et mineure entraînant la conclusion, mais aussi à l'ampleur lyrique de la phrase romantique pouvant s'appuyer sur des effets sonores, telle qu'on la trouve chez un Chateaubriand.

Ici, par exemple, Teilhard de Chardin évoque la magie des peintures rupestres découvertes dans les grottes du Paléolithique supérieur, comme à Lascaux:

"Mais ceci n'est pas le plus important. Nous pouvons nous méprendre en interprétant à la moderne les empreintes de mains, les bisons envoûtés, les emblèmes de fécondité, par où s'exprimaient les préoccupations et la religiosité d'un Aurignacien ou d'un Magdalénien. Là au contraire où nous ne saurions nous tromper c'est lorsque, tant à la perfection du mouvement et des silhouettes qu'au jeu imprévu des ciselures ornementales, nous percevons chez les artistes de cet âge lointain le sens de l'observation, le goût de la fantaisie, la joie de créer: ces fleurs d'une conscience, non seulement réfléchie, mais exubérante, sur elle-même." (ibid., p. 201, S. 3 La pensée, P. 2 *Le Déploiement de la Noosphère*, chap. 3 Le complexe Homo sapiens)

Ce passage est soutenu par des rythmes divers où le ternaire cependant domine:

- les compléments: " ... les empreintes ..., les bisons ..., les emblèmes ...; " le sens ..., le goût ..., la joie ...;"
- la syntaxe: "Là au contraire où ..., c'est lorsque ..., nous percevons ...;"
- certaines sonorités: "...envoûtés, ... fécondité, ... religiosité ..."; "... perfection ... imprévu ... percevons ...".

Ici, des effets sonores reposant sur la succession des "t" alliés au tâtonnement entourant le cœur vivant des "f" de l'enthousiasme:

"Sur une même trajectoire de feu, les tâtonnements instinctifs de la première cellule rejoignent les tâtonnements savants de nos laboratoires. -- Inclignons-nous donc avec respect sous le souffle qui gonfle nos cœurs pour les anxiétés et les joies de "tout essayer et de tout trouver"." (ibid., p. 224, S. 3 La pensée, P. 3 *La Terre moderne*, chap. 1 La Découverte de l'Evolution, sous-titre C L'illumination)

On remarque aussi, en relisant les exemples déjà cités, le recours fréquent à la mise en valeur des mots ou expressions par l'utilisation de la majuscule à l'initiale, la mise en italiques, l'usage des guillemets. Ce sont là autant de procédés visuels qui donnent à voir l'objet du texte et qui prolongent la démarche du raisonnement en un vaste éventail de figures de style.

Figures de style proprement dites

Les linguistes modernes discutent sur le sens des "figures" (Réf. E, pp. 349 - 357): leur définition même est quelque peu problématique puisque si on a souvent voulu les décrire comme des "écarts" par rapport à l'usage courant, il a bien fallu reconnaître qu'elles sont bien présentes dans nombre d'expressions du langage ordinaire.

On emploie maintenant souvent le terme dans un sens général d'outils propres à renforcer la valeur expressive du texte.

Le grammairien classique du début du XIXe siècle, Pierre Fontanier (Réf. D, pp. 359 - 399), donne une analyse restrictive des figures de style "non-tropes". Pour lui, elles se distinguent donc des tropes, qui sont des tournures dans lesquelles le sens du mot se trouve modifié. Il précise que leur effet est de "relever, ennoblir les idées et les pensées, [...] étendre, renforcer les idées, les mettre dans le plus grand jour, [...] donner de la vivacité [...], charmer l'oreille et l'esprit [...] ". (Réf. D p. 464 - 465)

Il est clair maintenant que le souci d'objectivité exprimé par Teilhard de Chardin n'exclut nullement le recours à des procédés pouvant produire les effets énumérés ci-dessus par Pierre Fontanier, qu'ils s'agisse de tropes ou de non-tropes. Il est donc légitime d'analyser ce texte

du point de vue de son recours aux tropes et figures de style.

Parmi ces "figures", on peut d'abord relever chez Teilhard de Chardin l'usage fréquent des phrases ou expressions nominales donnant à son expression la force de la densité de sens et de la concision:

"L'Humanité travaillant, sous l'impulsion d'un instinct obscur, à déborder autour de son point étroit d'émergence jusqu'à submerger la Terre. La Pensée se faisant Nombre pour conquérir tout espace habitable par-dessus toute autre forme de la Vie. L'Esprit, autrement dit, tissant et déployant les nappes de la Noosphère." (A, p. 189, S. 3 La pensée, P. 2 *Le Déploiement de la Noosphère*).

Dans ce passage, pas de verbes conjugués, mais des participes et des infinitifs.

On note ensuite l'emploi très fréquent d'épithètes significatives.

"Irritante, mais essentielle fragilité des origines." (ibid. p.114)

L'observation souvent soulignée par l'auteur est que chaque fois que le chercheur essaye de repérer dans le temps un vestige de la première apparition d'une forme vivante, il échoue: le point de départ de cette tige est toujours effacé, résorbé. Ici, les éléments objectifs de l'analyse, les substantifs "fragilité" et "origines" sont enrichis de deux adjectifs qualificatifs épithètes en balancement, qui apportent à l'expression un jugement personnel de nature affective, tout en déplaçant le centre de gravité de la phrase nominale.

Le rythme ternaire que nous avons relevé plus haut est souvent souligné par le procédé de l'itération, où un mot se trouve répété pour donner plus de conviction à un argument: ainsi, dans la partie intitulée *La Terre Juvénile*, l'auteur décrit l'étape importante où la planète encore récente en se refroidissant forme une croûte cristallisée, mais non figée, et on note l'itération du mot "Monde" pour rendre sensible ce mouvement interne de la forme minérale: "Le Monde Minéral.

Monde beaucoup plus souple et mouvant que ne pouvait le soupçonner l'ancienne Science: vaguement symétrique à la métamorphose des êtres vivants, nous connaissons maintenant, dans les roches les plus solides, une perpétuelle transformation des espèces minérales. Mais Monde relativement pauvre dans ses combinaisons [...]". (ibid., p. 59, Section 1 La prévie, Partie 3 *La Terre Juvénile*, chapitre 1 Le Dehors, sous-titre 1 *Le Monde qui cristallise*)

Un peu plus bas, toujours au sujet des "espèces minérales", ce mouvement est relayé par l'itération du mot "tantôt":

"Tantôt elles se mettent en files, comme dans le jade. Tantôt elles s'étalent en plans, comme dans le mica. Tantôt elles se forment en quinconces solides, comme dans le grenat." (ibid., p. 59, Section 1 La prévie, Partie 3 *La Terre Juvénile*, chapitre 1 Le Dehors, sous-titre 1 *Le Monde qui cristallise*)

Les figures de l'émotion

Nous l'avons déjà dit, la figure vient couronner la découverte du chercheur et elle exprime naturellement une émotion, d'où l'occurrence fréquente d'exclamations. Ainsi, dans un paragraphe final sur les mécanismes d'expansion de la vie, se trouve introduit un terme technique frappant: le verbe "s'anastomoser" (p. 98); l'explication est fournie: "[...]

échangeant et variant leurs richesses respectives". Ce terme important ayant ainsi été "consacré", il est suivi d'exclamations admiratives, lesquelles servent aussi de transition pour la suite du développement, consacré à un autre des mécanismes caractéristiques de la vie, l'association:

"Et pourtant que de hasards et que de tentatives, -- que de temps, par suite --, n'a-t-il pas fallu pour que mûrît cette découverte fondamentale dont nous sommes sortis! Et que de temps encore pour qu'elle trouvât son complément et son achèvement naturels dans l'innovation, non moins révolutionnaire, de l'Association!" (ibid., p. 59, Section 1 La prévie, Partie 3 *La Terre Juvénile*, chapitre 1 Le Dehors, sous-titre 1 *Le Monde qui cristallise*)

Le recours à l'interrogation est très fréquent, par exemple, comme nous l'avons vu, pour animer une transition, ou encore pour conduire vers une conclusion jugée inévitable:

"Pourrions-nous hésiter un moment à reconnaître la parenté évidente qui relie, dans sa composition et ses allures, le monde des proto-vivants au monde de la Physico-chimie? ..." (ibid., p. 71, Section 2 La vie, Partie 1 *L'Apparition de la Vie*, chapitre 1 Le Pas de la Vie, sous-titre A *Micro-organismes et Méga-molécules*)

L'insistance du chercheur-essayiste désireux de faire partager son effort d'investigation et sa découverte s'exprime par accumulation d'injonctions dans le passage suivant:

"Mais procédons autrement. Fermons les yeux sur les formes [...]. Laissons également de côté, [...]. Et, dans les Métazoaires, oublions les cellules nerveuses, [...]. Limitons ainsi notre regard à ces éléments, [...]. Restreignons autrement dit le champ de notre vision [...]. Et puis, ceci fait, regardons cette masse corpusculaire [...]." (ibid., p. 71, Section 2 La vie, Partie 1 *L'Apparition de la Vie*, chapitre 1 Le Pas de la Vie sous-titre A *Micro-organismes et Méga-molécules*)

L'antithèse est volontiers utilisée pour dégager un principe argumentant une thèse, ici par exemple dans la description des lois de l'Energétique:

"Abstraitemment, on pourrait imaginer, subvenant aux besoins croissants de l'Evolution, un accroissement interne des ressources du Monde, une augmentation absolue de richesses mécanique au cours des âges. En fait, les choses semblent se passer différemment. Dans aucun cas l'énergie de synthèse ne paraît se chiffrer par l'apport d'un capital nouveau, mais par une dépense. Ce qui est gagné d'un côté est perdu de l'autre. Rien ne se construit qu'au prix d'une destruction équivalente." (ibid., p. 39, Section 1 La prévue, Partie 1 *L'Etoffe de l'Univers*, chapitre 3 L'Évolution de la Matière, sous-titre 2 *Les lois numériques*)

Il convient de se pencher particulièrement sur les parallélismes, les analogies, comparaisons et métaphores, car elles sont un outil essentiel, en tant que figures, au service de la pédagogie, pour faire accéder au savoir celui qui est dans l'ignorance.

Examinons ce passage important où est dévoilée l'activité de la matière:

"A l'échelle moyenne de nos organismes et de nos constructions, la vitesse semble ne pas altérer la nature de la Matière. Or nous savons aujourd'hui qu'aux valeurs extrêmes atteintes par les mouvements atomiques, elle modifie profondément la masse des corps. Parmi les éléments chimiques "normaux", la stabilité et la longévité paraissent la règle. Et voilà que cette illusion a été détruite par la découverte des substances radio-actives. A la mesure de nos existences humaines, les montagnes et les astres paraissent un modèle de majestueuse fixité. Nous voyons maintenant que, observées sur une grande profondeur de durée, l'écorce terrestre va se modifiant sans cesse sous nos pieds, tandis que les cieux nous entraînent dans

un cyclone d'étoiles." (ibid., p. 42, Section 1 La prévue, Partie 2 *Le Dedans des Choses*, chapitre 1 Existence)

A la manière de Pascal, Teilhard de Chardin met ici en parallèle l'infiniment petit et l'infiniment grand, l'instant et le temps géologique, et ce vertige engendre une métaphore: celle du cyclone d'étoiles. Cet élan se poursuit, amplifié par une répétition martelant un rythme ternaire:

"Dans tous ces cas, et dans d'autres semblables, aucune apparition absolue de grandeur nouvelle. *Toute* masse est modifiée par sa vitesse. *Tout* corps radie. *Tout* mouvement, suffisamment ralenti, se voile d'immobilité." (ibid., p. 42)

Dans les exemples cités précédemment, on aura peut-être remarqué la prédilection de l'auteur pour les images végétales (Arbre de Vie, branches, arborescences, efflorescences, rameaux, feuilles, fleurs, tiges et pédoncules). Il faut y ajouter aussi les thèmes aquatiques (nappes, flux, courants), textiles (plis, replis, étoffe, déploiements, voiles), et stellaires, qui traduisent particulièrement bien la matière et le mouvement du vivant.

"Dès l'origine, la nébuleuse cellulaire a donc forcément représenté, malgré sa multiplicité interne, une sorte de super-organisme diffus. Non seulement une *écume de vies*, mais jusqu'à un certain point une *pellicule vivante*." (ibid., p. 86, Section 2 La vie, Partie 1 *L'Apparition de la Vie*, chapitre 2 Les Apparences initiales de la Vie, sous-titre LES LIAISONS ET LA FIGURE)

Les figures de la communication

Ce dernier exemple nous montre comment la figure devient l'indispensable moyen de communiquer le nouveau, la découverte, l'inconnu.

Car il s'agit bien de communication, ainsi que nous pouvons le voir dans plusieurs exemples de dialogisme, moyen utilisé par exemple pour soulever des objections et y répondre.

La figure de style engendre alors la figure virtuelle du lecteur présente dans le texte:

"[...] ne suffit-il pas d'imaginer que notre pouvoir d'aimer se développe jusqu'à embrasser la totalité des hommes et de la Terre?

Or, dira-t-on, n'est-ce point là justement que vous mettez le doigt sur l'impossible? [...]

Mais alors, répondrai-je, si, comme vous le prétendez, un amour universel est impossible, que signifie donc dans nos cœurs, cet instinct irrésistible qui nous porte vers l'Unité chaque fois que, dans une direction quelconque, notre passion s'exalte?" (ibid., p. 267, S. 4 La survie, P. 2 *Au-delà du Collectif: l'Hyper-personnel*, chap. 2 L'Amour-énergie)

Répetons-le, Teilhard de Chardin se trouve dans la situation d'un homme qui détient une vérité qui doit bouleverser nos perspectives. En ce sens, sa rhétorique peut évoquer parfois celle de Paul de Tarse dans le Nouveau Testament, ayant à modifier les paradigmes de ses interlocuteurs attachés au judaïsme traditionnel. Citons comme exemple certains balancements du type "Non pas A ... , mais B ...". Ils sont caractéristiques de la démarche de celui qui introduit une perspective nouvelle:

"Rien qu'à observer ces signes extérieurs, comment ne pas soupçonner que le grand désarroi, où depuis l'orage de la Révolution française, nous vivons dans l'Ouest, a une cause plus profonde et plus noble, que les difficultés d'un monde à la recherche de quelque ancien équilibre perdu. Un naufrage? Ah que non pas! Mais la grande houle d'une mer inconnue où nous ne faisons qu'entrer, au sortir du cap qui nous abritait." (ibid., p. 214, S. 3 La pensée, P.

3 *La Terre moderne*, chap. 1 La Découverte de l'Evolution)

Comparer par exemple avec:

"Et nous n'en parlons pas dans le langage qu'enseigne la sagesse humaine, mais dans celui qu'enseigne l'Esprit, exprimant ce qui est spirituel en termes spirituels." (Réf. F, 1 Corinthiens 2:13)

Et c'est en effet à la nouvelle perception d'un monde vivant qui avance en direction d'un point prospectif théorisable, le "Centre Oméga" (Réf. A, p. 293), à la fois principe initiateur, organisateur et but ultime, que Teilhard de Chardin cherche à nous amener, au moyen de toutes les figures dont il a la parfaite maîtrise.

"Mais observons un peu mieux autour de nous: ce déluge soudain de cérébralité, cette invasion d'un type animal nouveau qui élimine ou asservit graduellement toute forme de vie qui n'est pas humaine; cette marée irrésistible de champs et d'usines, cet immense édifice grandissant de matière et d'idées ... Tous ces signes, que nous regardons, à longueur de journées, sans essayer de comprendre, ne nous crient-ils pas que sur Terre quelque chose a "planétairement" changé?" (A, p. 180, S. 3 La pensée, P. 1 *La Naissance de la Pensée*, chap. 1 Le Pas de la Réflexion, sous-titre C Le Pas terrestre: la Noosphère)

Un tel passage fait appel à toutes les ressources de la rhétorique, de l'image-vision au cri, pour nous associer à cet enthousiasme.

Les figures au service de la Figure

Comme nous l'avons vu, la figure est un outil efficace au service de la démonstration objective. Elle "fait voir" l'objet par de multiples moyens, au point de le rendre comme présent sous nos yeux. C'est ce que les théoriciens du style nomment une hypotypose. Pierre Fontanier nous explique ainsi ce terme:

"HYPOTYPOSE, en grec "hypotypôsis", modèle, original, tableau; de "hypotypô", dessiner, peindre, former une vive image. Racines de ce verbe, "hypo", sous et "typô", figurer, tracer. Par l'*Hypotypose*, on trace, on peint sous l'expression, ou sous l'objet même; ou enfin on trace sous les yeux." (Réf. D p. 489)

En outre, la figure prolonge cette efficacité démonstrative en facilitant sa communication et en restituant l'émotion humaine au discours argumentatif.

Mais quel est justement, dans le cas présent, cet objet que Teilhard de Chardin s'efforce de nous mettre sous les yeux? Il s'agit, nous l'avons vu, de la Vie, de son mouvement, de son ressort et de sa direction sous l'impulsion de la conscience.

Cela signifie que cet objet, nous en faisons nous-mêmes partie.

Quelle est donc cette objectivité qui se présente comme une réflexivité?

"Dans notre conscience, à chacun de nous, c'est l'Evolution qui s'aperçoit elle-même en se réfléchissant ..." (ibid., p. 221, S.3 La pensée, P.3 *La Terre moderne*, chap. 1 La Découverte de l'Evolution, sous-titre C L'illumination)

C'est pourquoi, à la question posée au début de cet article, nous serions tentés de répondre: la figure, expression de l'effort de notre conscience, se met au service de l'objectivité, mais au terme de cet effort, c'est elle-même, la Figure, en tant que manifestation de la vie, qui se découvre comme objet.

Pour finir, soulevons une dernière fois la question déjà évoquée plus haut: Teilhard de Chardin, qui appartient, avec Paul Claudel et Victor Segalen, à une génération formée au contact de l'Extrême-Orient, n'aurait-il pas été influencé par une pensée qui tend à fusionner

le sujet et l'objet?

Sources et références:

- A - TEILHARD DE CHARDIN, P. (1970) *Le Phénomène humain* (1955) Ed. du Seuil, coll. "Points".
- B - Article "Teilhard de Chardin (Pierre)" par Claude Cuénot (1990) in Encyclopaedia Universalis.
- C - BERSANI, J., AUTRAND, M., LECARME, J., MERCIER, B. (1974) *La littérature en France depuis 1945* Bordas.
- D - FONTANIER, P. (1968) *Les figures du discours* (1830) Flammarion, coll. "Science de l'homme".
- E - DUCROT, O., TODOROV, T. (1972) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* Ed. du Seuil, coll. "Points".
- F - T.O.B. (*Traduction Œcuménique de la Bible*) Livre de Poche, 1972.
- G - Article "Pierre Teilhard de Chardin", Wikipédia.
- H - Article "*Le Phénomène Humain*", Wikipédia.
- I - Article "*Tree of life (biblical)*", Wikipedia.
- J - Article "*Arbre de vie*", Wikipédia.

Résumé

Présenté par Teilhard de Chardin comme un "mémoire scientifique", mais aussi comme un "Essai", *Le Phénomène humain* privilégie, comme moyen de percevoir le phénomène étudié, en l'occurrence celui de la Vie, et d'exposer les principes de sa dynamique, le sens de la vue. Ceci aboutit à donner à la notion de "figure" un statut privilégié et polyvalent, aux multiples facettes que le présent article s'efforce de dégager, en particulier sous la forme des figures de style, allant du simple rythme ternaire rhétorique à l'hypotypose triomphante. A la fois objet du regard du chercheur, manière de rendre compte de sa démarche et principe animant du texte lui-même, la Figure apparaît en fin de compte comme ayant un statut objectif et subjectif, extérieur et intérieur, physique et textuel aussi bien que spirituel.

編集後記

日本フランス語フランス文学会東北支部会報第7号をお届けいたします。今号の内容は、2013年11月16日に東北学院大学・土樋キャンパス（仙台市）で開催された東北支部大会でのシンポジウムと研究発表にもとづいております。シンポジウムでは、フランス語教育の枠に留まらず、外国語教育に関する多面的な問題意識が提示され、教えられるところの多い時間となりました。報告をお寄せくださったパネリストの皆さまにあつく御礼申し上げます。また、査読を経て掲載された三本の論文も、いずれ劣らぬ力作となっております。

会員の皆さま、そして、このHP版をご覧くださった読者の皆さまには、今後とも本誌へのご支援、ご協力のほど、なにとぞよろしくお願い申し上げます。

(T.T.)

投稿規定

1. 日本フランス語フランス文学会東北支部会員は、この雑誌に投稿することができる。他に、編集委員会が認めた場合は会員以外からの投稿も受理する場合がある。
2. 投稿希望者は、原則として東北支部大会で口頭発表の後、これをもとにした原稿を投稿するものとする。ただし、編集委員会が認めた場合は研究発表を経ない原稿の投稿も受理する場合がある。
3. 投稿希望者は、事前に支部事務局に連絡し、執筆要項を受領し、それに沿って原稿を作成する。
4. 講演原稿、シンポジウム報告、書評など、論文以外の投稿も受け付ける。
5. 使用言語は、日本語もしくはフランス語とする。
6. 論文の分量は、本文、注を含めて日本語の場合は 16,000 字以内、フランス語の場合は、A4 版 15 枚（4,800 語）以内を原則とする。他のジャンルの分量については、編集委員会に事前に問い合わせられたい。
7. 投稿原稿は、Microsoft Word 形式の添付ファイルで支部事務局に送る。締め切りは、支部大会の翌年の 1 月末とする。
8. 原稿の採否、掲載時期は、査読を経て編集委員会が決定する。
9. 雑誌は、日本フランス語フランス文学会東北支部会ホームページ上での刊行を原則とするが、適宜冊子体での刊行も行う。
10. 冊子体での刊行においては、原稿執筆者に本体 10 部、また抜き刷り 30 部を贈呈する。

(2010 年 11 月 13 日開催の支部総会にて一部改訂)

Nord-Est

Bulletin de la Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises du Tohoku, n° 7.

日本フランス語フランス文学会東北支部会報 第7号

編集責任者／辻野稔哉

編集委員／阿部宏，後藤尚人，森田直子，山崎冬太

2014年6月5日発行

発行者／日本フランス語フランス文学会東北支部

<http://genesis.hss.iwate-u.ac.jp/sjllf-tohoku/>

支部事務局への問い合わせ等は，上記ホームページの「ご意見&ご要望」ページをご利用ください



フランス政府公式フランス文化・語学教育機関

Alliance Française



Association franco-japonaise



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

仙台日仏協会・ アリアンス・フランセーズ

Centre officiel de langue et de culture française
Association franco-japonaise - Alliance française de Sendai

フランス文化

Événements culturels

Médiathèque

フランス語

Cours de français

法定翻訳・通訳

Traductions certifiées

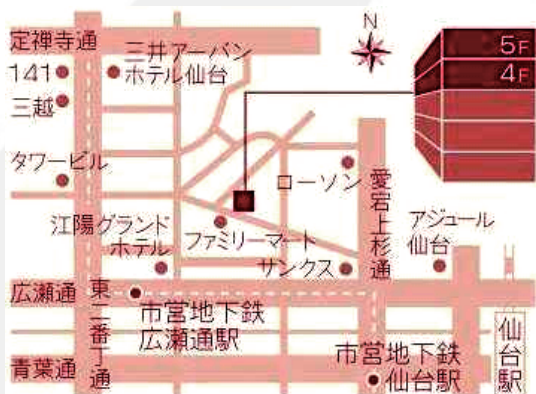
Interprétariat

フランス語試験

DEL F/DAL F/TCF

SENDAI

様々なレベルに対応した安心・丁寧なフランス語講座、フランスを楽しむ文化イベント、各種翻訳・通訳やフランス語試験を《東北のフランス》として展開しています。各教育機関・団体等への講師派遣も承っております。東北唯一のフランス政府公式機関アリアンス・フランセーズへおまかせください！



Venez découvrir la culture et la langue française dans la bonne humeur, quelque soit votre niveau !

〒980-0014 宮城県仙台市青葉区本町二丁目8-10-4F・5F

TEL: 022-225-1475 FAX: 022-225-1407

Mél: contact@alliancefrancaise-sendai.org

HP: <http://alliancefrancaise-sendai.org>

